

音乐表意的符号学分析*

陆正兰

摘要 符号是用来表达意义的,要表达任何意义必须用符号。但这条原理如何应用于音乐,音乐究竟有无意义,却产生了几百年不休的争论。从符号学角度剖析此问题,可以发现,音乐自律论与音乐他律论之争,实际上是如何理解并分解索绪尔的所指。而皮尔斯的开放式符号三分法,可以成为解决这一问题的钥匙,音乐作为艺术符号,可以跳过对象,指向可以无限衍义的解释项。

关键词 音乐符号;艺术符号;所指;解释项

中图分类号 H0 **文献标识码** A **文章编号** 1001-8263(2014)01-0145-06

作者简介 陆正兰,四川大学文学与新闻学院教授、博士,成都 610064

一、音乐符号的意义谜题

符号是用来表达意义的,要表达任何意义必须用符号。但这条原理如何应用于音乐,音乐究竟有无意义,却产生了几百年不休的争论。有的论者甚至认为音乐并不表达意义,因此根本不是符号。而另一些论者认为,音乐是一种特殊的符号。应当说,这个问题是理解音乐符号,以及所有艺术符号的关键,因此值得仔细讨论。正如卓菲亚·丽萨(Zofia Lissa)对它的描述“音乐所唤起的对它的‘体验’远远胜过对它的认识上的把握”,^①音乐分析的难题也正在于音乐“象一个没有形体的心灵所经历的梦境”^②。

1824年5月7日,贝多芬的《d小调第九交响曲》在维也纳首演。作品第四乐章以德国著名诗人席勒的《欢乐颂》作为歌词,将独唱、重唱、合唱与交响乐共汇一炉,开创了“人声交响曲”形式,后人也称此作品为“合唱交响曲”。也正因为纯器乐交响曲中加入了人声一创举,这部作品当时

也引发了音乐美学史上的争议:有人称赞其为完美的艺术形式,也有论者认为是音乐美学史上的怪物,原因是它让原本意义模糊的音乐,在语言的帮助下获得了明确的意义。

因此,这里要讨论的问题是,贝多芬的《第九交响曲》如果不用席勒的诗词,是否还能表达“大同至乐”的意义?如果此作品不得不靠文词才能清晰表意,不是从反面证明了音乐无法表达意义?贝多芬的这部作品并非全部有词,无词的部分音乐至少是表达了“一定的”意义,这种意义是什么?与语言表达的意义有什么不同?这个看似简单的问题,却是艺术的基本问题。

“自律论”(autonomy)和“他律论”(heteronomy)是音乐美学的一组最重要对立范畴,第一次出现于1929年德国音乐家费利克斯·卡茨(Felix Gatzke)的《音乐美学的主要流派》一书中。卡茨将康德哲学中的他律、自律概念运用到音乐研究中,认为这是认识音乐表意方式的两种基本理论。

他律论认为,音乐的意义体现着某种外在于

* 本文是教育部人文社科研究规划基金项目“歌诗作为文学新体裁的兴起与发展趋势研究”(13YJA751034)的阶段性成果,得到教育部“新世纪优秀人才计划 NCET-12-0390”的支持。

音乐的客观实在,也就是说,音乐总是标志着纯粹音响想象之外的某种意义,音乐的意义主要是人类情感,它是音乐的内容,正是这种情感内容决定了音乐作品的结构、发展,决定了音乐的“形式”。所以,他律论也被人称为“内容美学”。

而自律论者则认为,制约音乐的法则和规律并非来自于音乐之外,而在音乐自身:音乐的本质只能在音响结构中去理解,音乐是一种完全不取决、不依赖音乐之外的艺术。也就是说,音乐表达的意义不是外来的,不独立于音乐之外,音乐不表现任何意义,甚至不表达情感,音乐除了音响,什么意义也不表达,完全是自律的。因而不是比喻、象征或符号。自律美学否认音乐内容与形式的二元性,认为二者是统一的,音响结构就是一切。

在西方音乐史上,一直存在音乐自律论^③与音乐他律论的争议,它们的历史渊源由来已久,只是到19世纪学者才给予明确的命名。

亚里士多德的音乐模仿论,可以说是音乐他律论的雏形,亚里士多德认为“节奏和乐调是依照最接近现实的模仿,能反映出愤怒和温和,勇敢和截止,以及一切相互对立的品质和其他性情。”^④奥古斯汀(Aurelius Augustin)认为,音乐的美是上帝自身性质的体现,音乐所表现的情感,是人类对上帝的虔诚和对彼岸世界的憧憬。启蒙时代的卢梭认为音乐的旋律使音乐成了模仿的艺术,因为“旋律模仿人声的变化,表现出怨诉,表现出痛苦和喜悦的呼声,表现出威吓和叹息,一切情感的发声表现都属于旋律表现的范围。”^⑤可以说,在19世纪之前,大多数音乐家把音乐看作表现心灵波动以及激情的艺术。“音乐是一种感情的表情”已成为音乐家们的普遍观念。对浪漫主义的他律论有深刻影响的是黑格尔的音乐观,他指出,音乐作为一门艺术,是以感性方式的显现特定发展阶段的理念“在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感。”他还强调“只有在用恰当的方式把精神融入声音及其复杂组合这种感性因素时,音乐才能把自己提升为真正的艺术。”^⑥李斯特在黑格尔的理论基础上,进一步强调音乐中的情感内容,他甚至把音乐的形式看成是情感内容的“容器”:“形式具有丰富的情感

内容……只有把形式当做表达的手段、当做语言。使形式符合于思想要求的人,才能有能力和形式赋予形式以更大的灵活性。”他指责只强调形式而忽视内容的倾向“没有情感内容的形式只能满足我们的感觉,只不过是手工艺匠的制品。”^⑦

19世纪,浪漫主义音乐发展到顶峰,他律论音乐观占据主导。然而以奥地利音乐理论家爱德华·汉斯立克为代表的“形式-自律论”,发出了另一种声音,汉斯立克在其《论音乐的美》一书中提出了音乐的另一种美学观“音乐的美是一种不依附,不需要外来内容的美,音乐只是乐音的运动形式,情感的表现不是音乐的内容,音乐也不是必须以情感为对象,音乐不描写任何情感。”由于自律派强调音乐的美在于与音乐本身,是一种乐音的形式组合,与其表达的情感和内容无关,这一派因此也称为形式主义音乐理论。

关于音乐表意问题,后来不少美学家都讨论到此问题,他们中的大多数,试图调和这两种理论立场,现象学美学家茵加尔顿的论证是调和论的典型。茵加尔顿提出文学作品包含四个层次:语音层、语义层、再现的客体层和图式化外层,这是一个包含了试图由读者来填充的许多“不定点”、“空白”的调式化结构。文学的表意多层次,使得表意内容丰富,但他认为音乐作品的声响是“单层性”的,因为音乐具有不同于其他艺术的独特性质。声响成分是指听觉感受到的旋律、和声等有声因素,这种因素会因不同类型、不同风格时期的作品而起不同作用。茵加尔顿又提出,但这种单层性结构并不妨碍它自身的丰富内涵,原因在于,音乐作品中也含有各种非音响的成分,而正是这些成分对音乐的“美”起着重要作用。非音响成分包括:时间结构、情感品质、审美价值品质等。茵加尔顿强调,这些所谓的非声响成分是和声响成分粘合在一起的,并不是“音乐之外的内容”。在这一点上,茵加尔顿似乎靠近了自律论,然而,对于音乐作品是单层性结构的解释,又使茵加尔顿滑向了他律派,他说,正是由于音乐作品是单层性的结构,它就会要求欣赏者以更多、更强烈的意向性活动去填充它。在此意义上,音乐作品是以一种“纯意向性对象”的方式存在的,这种存在方

式是他律的,它依赖于意识活动的填充。因而,一部音乐作品,不可能像汉斯利克所认为的是一个意义的自足体。

二、音乐符号的能指与所指

从音乐符号学角度看,绵延了几个世纪的自律论与他律论之争,争论的并不完全是音乐有没有内容,而是音乐符号的所指究竟是什么。

自律论强调音乐是能指优势符号,而他律论强调音乐是所指优势符号。大部分符号表意是实用的,是“所指优势”符号,以明确地传达意义。《易传·明像篇》曰“故言者,所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象”。实用表意活动以达意为目的,得意忘言,得鱼忘筌,是正常的。朗格描写实用的语言“词仅仅是一个记号,在领会他的意思时,我们的兴趣会超出这个词本身,而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具,他的意义存在于它自身意外的地方。一旦我们把握了它的内涵,或识别出属于它的外延的东西,我们便不再需要这个词了。”^③

艺术符号的“能指优势”成了为音乐形式辩护的武器:很多时候,我们记住一段音乐,可能至今没有理解其意义,却记住了旋律。在这个意义上,音乐的符号表意,能指并不需要明确指向所指,而自成独立价值。从这一点来说,自律论是有道理的。自律论并不是说音乐没有意义,而是说音乐的意义是乐音本身,并不指向外部世界。自律论代表汉斯利克也明确指出,音乐是有内容的,但这内容不是像在文学、诗歌、造型艺术中那样可以用文字概念或视觉形式表现出来的那种“题材性”的内容,音乐的内容是一种“纯粹音乐性”的内容。“因为音乐不仅是通过乐音来说话,它说的也仅是一些乐音而已。”换句话说,“音乐艺术没有与形式相对立的内容,因为它没有独立于内容之外的形式。”

汉克里斯的“音乐内容就是乐音的运动形式”实际上挑战了索绪尔的能指和所指二分法,音乐符号不是语言系统中的语言符号,它的能指和所指之间,并不存在索绪尔意义上的约定俗成。比如,“高山”与“玫瑰”可以从语义上分开,但 do

和 re 两个音符,却无法从语义上分开。音符是一种建造音乐作品的代码,而不是一种意义存在。语言中的代码直接由自身影响概念和意义,音乐中的代码却只能将音乐引向“表现”。

德彪西的音诗《大海》与一首诗写的大海有着本质的区别,它不是用音乐在“指称”大海,而是“模仿”大海。音乐的声音不是对象的属性,而是对象的创造物。正如杜夫海纳所认为“音乐作品不是某种东西的符号,它自己表达自己。作品的意义可以说是体现的而不是意指的。”^④

杜夫海纳将艺术分为再现性艺术与非再现性艺术。前者包括绘画、雕刻等造型艺术,文学、戏剧、诗歌等语言艺术;后者包括音乐、建筑等。杜夫海纳提出非再现艺术的纯音乐,并不再现对象,也不引向概念和形象。音乐所呈现的这个世界,完全是一个“表现的世界、一个情感气氛的世界。”^⑤当知觉主体带着自己的情感感知作品时,这时,审美对象中的意义便成了表现。而所谓表现,也就是指审美对象在知觉主题的意识中所呈现出的一种“世界”,这个“表现的世界”是艺术家在自己作品中创造的一种特殊的世界。

我们回到本文开头提出的问题:贝多芬的《第九交响曲》器乐部分本身是如何表意?杜夫海纳的分析很有意味“《第九交响曲》之所以享有盛名,大概是因为这种令人赞叹的气势,把我们从开始时的窒息气氛,经过谐谑曲的先是狂烈、继而舒缓的发展和柔板的沉思,最后引向一种胜利的、友好的自由换了气氛。”这里,杜夫海纳实际是在说:如果没有席勒的是作为歌词,此交响乐的表意并无多大损失,“而气势的劲头从没有中断,精神上的统一性——即乐章本身——也从没有遭到破坏。”^⑥

三、音乐的意指过程

情感如何被乐音所激发?我们能否在音乐自身找到音乐的意义?这是索绪尔的符号学概念导致的困境。不少学者认为艺术意义的本质是有所指的能指:巴尔特说,文学是“在比赛中击败所指,击败规律,击败父亲”;科尔迪说:艺术是“有预谋地杀害所指”。取消所指,艺术就不需要表

现实意义。这些话很痛快,但是难道艺术的意义完全消失了,就只剩下孤零零的能指?如果艺术有意义,那么艺术的所指与一般符号的所指有什么不同?

英国语言学家戴里克·库克(Deryck Cook)指出,音乐是一种人类的情感语言,与说话相似。在《音乐语言》这本书中,库克明确指出,“音乐包含着音乐之外”,如同诗歌“包含着文字之外”。因为,音符和文字一样有情感的含义。^⑫库克指责自律论,认为“音乐只是纯音乐的观点,局限了人们对伟大作品的理解:只注意到它们在听觉上所引起的快感——即它们的表面吸引力——和它们的纯技巧结构。后者不过是作曲家用以连贯地表现它们各种情感的卓越的匠艺技巧。”^⑬为此,他在书中用大量的篇幅,列出各种音乐表情元素,并配合音乐实例加以解释。比如在论述大小调的不同表情时,他指出大小调是两个独立的系统,有各自的音阶结构与和弦结构,构成了表情的两极,虽然有时两者的对立意义不很明确,但大致上还是区分:“大调表现正面的情感,喜悦、信心、爱情、安宁、胜利等;小调表现反面的情感,忧伤、恐惧、仇恨、不安、绝望等”。大三度与小三度,大六度与小六度,大七度与小七度,各种四度,以及建立在音乐表情元素上的16种旋律音型等都表现出不同的调性音程张力。^⑭

对库克来说,这些音乐的表情元素并不是主观感受,因为作曲家总是与“感觉经验、生活经验、文学和艺术的记忆所构成的相似的组合联系,情感的联想在一起”。他认为,“一个真正有乐感并对情感有正常反应的人,在接触到一首乐曲时,很快就能根据他自己的经验去理解它的情感内容。”因此,情感内容可以独立于音响实体之外,但是“声音和声音组合,也能根据约定起符号意象的作用,这通常是和一定的情调相联系的……我们听到一阵音调很低的缓慢而单调的钟声,我们就是哀悼的符号;类似的,对于这种类型的进行曲的旋律和节奏来说,情形也是一样。”^⑮这样,在欣赏音乐的过程中,欣赏者通常会把音乐中情感内容与语义符号体系中“悲哀”、“欢乐”、“忧郁”、“狂喜”一类的情感概念联系在一起。

音乐学家马雷舍夫(I. Maleishev)在他1980年论文《论“音乐作品”概念的定义》中,从创作角度,也对音乐的意义生成作了解释。他认为声音符号只是一个替代物,它所传达的信息内容是作曲家的情感表象。这样,音乐就被分出了符号载体、符号对象及符号意义三者。在下面的这段话中,他的表述更为清晰:“音乐符号对象与其艺术意义之间的关系,本质上不同于形式与内容之间的关系。符号对象,作为物质构成物,本身不包括,也不可能包括精神意义,而是在解释的结果中表达精神意义。音乐表象不寓于声音之中,而是在声音的影响作用下,形成于解释者的意识之中。即使音乐符号结构体自身,如果避开听众的心理活动,也不可能进入音乐作品的体系。”^⑯

“解释意义”由听众心理产生,这也就是说,音乐是一个过程,它既然是客观存在的物质构成物,就不能脱离欣赏者的感受而独立存在。这样,他的讨论实际上放弃了索绪尔的理论,把音乐表意放在了皮尔斯符号模式中。如果我们放弃索绪尔的能指所指二元论,走向皮尔斯符号分析法,我们就能找到解决这一难题的钥匙。

四、皮尔斯的符号表意模式

皮尔斯将符号分为“再现体”,“对象”和“解释项”。符号可感知部分,称为“再现体”(representatum),相当于索绪尔所说的能指;而索绪尔的所指,在皮尔斯理论中分成了两个部分:“符号所代替的,是对象(object)”,而“符号引发的思想”,称为符号的“解释项”(interpretant)。^⑰皮尔斯的三元理论比索绪尔二元理论不仅多了一元的问题,更重要的是,它打开了符号表意展开延续的潜力。“对象”比较固定,几乎在符号的文本意义中就确定了,不太依据解释而变动,它是符号文本直接指明,意指过程可以立即见效的部分,而解释项是需要再次解释,从而不断延展的部分。皮尔斯对解释项的定义,“一个符号,或称一个表现体,对于某人来说在某个方面或某个品格上代替某事物。该符号在此人心中唤起一个等同的或更发展的符号,由该符号创造的此符号,我们称为解释项”。^⑱

对解释项的强调,就把符号表意的重点放到了接收这一端,因为解释项完全依靠接收者的解释努力。“解释项变成一个新的符号,以至无穷。”^⑩这也导出了后结构主义的开放姿态“无限衍义”(infinite semiosis):让每个解释项都可以变成一个新的再现体,构成无尽头的一系列相继的解释项。解释项必须用另一个符号才能表现自己,这样,解释项不仅延伸到另一个符号过程,而且符号的意义本身也是无限衍义的过程,没有衍义就无法讨论意义,解释意义本身就是衍义,因此,符号学本质上是动力性的。

在音乐史上,音乐他律论集中体现在18、19世纪浪漫主义音乐家和音乐理论家们的作品中。他们不仅认为,情感是音乐表现的重要内容,而且音乐还有更多的符号意指作用。比如,李斯特的《梅菲斯托圆舞曲》,就表现了浮士德的“为什么?”这一探寻主题;浮士德问题形式和主题的相似性符号,在音乐中通过旋律的上升模仿而得,在没有到达高潮时,就被打断,这就如同问题找不到答案,引起观众期待一样。

正如音乐符号学家塔拉斯蒂对浪漫主义音乐的分析,音乐过程有两种,一种是“音乐内部音乐过程”,是纯粹的乐音运动,而另一种“外部音乐过程”则是音乐和外部世界的关系^⑪。贝多芬的第五交响乐《命运》开头的动机,它的内在属性是整个乐曲的核心,它的外在属性被认为是意指命运在敲门。同样,我们也可以以此理解贝多芬的《第九交响曲》,它同样拥有内外两种属性的“欢乐颂”主题,不同的是,这个音乐的外在属性,通过席勒的歌词加以明确和升华。说这部作品是贝多芬交响乐的颠峰之作,很大程度上,听众将整部作品解释为贝多芬一生与其命运的一部斗争史。

西方音乐从古典主义向浪漫主义音乐时,标题音乐出现。标题表面上不是文本的一部分,而是落在文本门槛上的“副文本”,但在许多时候,标题起了重大的点题作用,音乐语言比乐音意义明确。这点适合标题和歌词,但这并非是说音乐符号的对象,只有靠标题或歌词来指明,乐曲的多数部分,实际上是有指称对象的。例如,在瓦格纳的戏剧中,某些和弦会清晰地拥有一个具有理据性

的符号内容,当它们表达或者描述一些叙述性的主题时,获得了一个象征价值。在《罗恩格林》中,A大调主音就传达了圣杯的气氛,《尼伯龙根指环》中“瓦尔哈拉”(Walhalla)的动机和弦,坚固地锚定在降D大调上;剑的动机大部分出现在C大调上。再比如在旋律结构上,音乐的援引也有明显的指示符号功能,举例来说,勃拉姆斯的F小调钢琴奏鸣曲的最后一章中,援引了海顿(Franz Joseph Haydn)的《皇帝赞美诗》(Emperor Hymn),瓦格纳将李斯特的《浮士德交响曲》(Faust Symphony)作为他的《女武神》第二场塞格林德的动机。在柴可夫斯基的《1812序曲》中,在德彪西的钢琴序曲《焰火》结尾部分,我们马上能识别出“马赛曲”的意义;当《上帝保佑吾王》出现在海顿的弦乐四重奏或者在巴赫的F小调钢琴奏鸣曲结尾时,仍然保留了它的政治含义。援引民歌更为明显,例如斯美塔那的《我的祖国》,它们有助于创造出民族风格,通过这些符号,人们会将一部作品和它的诞生地、国家、气候、自然及整个精神氛围联系起来。

乐器的音色作为一个特殊的符号功能,有时也被认为有它基本的意义——符号的外延意义——它们相当于语言的词汇。比如瓦格纳歌剧中,小提琴首先登场是圣杯、崇高、宗教的象征符号,描写甜蜜的欢乐。在柏辽兹作品中,中提琴的音色有一种深刻的感伤;大提琴通常表达激情,但也表达欲望和灾难;低音提琴描绘忧郁与不祥之兆。单簧管在瓦格纳的作品中代表爱和情色。小号的乐音代表英雄和统治者,在李斯特的作品中,它代表“光芒”和“容光”;长号刻画节日,贵族、崇高。竖琴是某种地方性或历史性色彩的指示符号,如《纽伦堡的名歌手》的歌唱内容等。和弦也是如此:瓦格纳著名的特里斯坦和弦(Tristan chord),已有多种分析和阐释,它是个携带紧张的和弦,用了装饰音和含混的主音。然而,此和弦也作为一个贯穿整部作品,表达渴望的象征符号,它阐释了“生命就好像一个序曲,死亡演奏了第一个未知的音符”。而马勒交响曲中的“灾难性”(catastrophic)和弦,是作为一个矛盾和焦虑符号起作用的。

这样,我们不仅看到音乐是有意义的,而且是有对象意义和解释项意义。但应当说,音乐的对象意指,除了少数例外,大部分相当模糊,远不如语言那么明确,因此一旦有标题和歌词,语言就确立了意义。然而,音乐最主要的意义还是在于解释项,这是永远存在的。

讨论到此,我们可以回到本文开头提出的问题,贝多芬的《第九交响曲》,如果不用席勒的诗,是否能表现出“大同至乐”的意义?应当说,在对象层次上,不可能,因为纯器乐作品不如文词,没有明确的意指对象。但在解释项层次上,则是可能的,因为音乐作为艺术符号,跳过了对象,指向可以无限衍义的解释项。此作品大气磅礴,宏伟开阔,的确指向了人类精神的升华,指向人类摆脱苦难悲伤,走向自由王国的快乐,这归功于解释项的意义。

艺术符号,包括音乐,不可能没有解释项,也就是说音乐不可能没有意义,它是解释者(听众)心中激起的各种反应。如果说艺术的最大特征在于“多少冲淡对象,跳过对象”^{②①},那么音乐是跳过的对象程度最为极端的一种艺术。因此,认为音乐“无意义”,“除了自身之外什么也不表现”的观点,是对音乐极端的误解,也是对艺术本质的误解。音乐有意义,只是与其他任何表意方式不同而已。如果贝多芬的《第九交响曲》第四乐章没有加入歌词,而是一部纯器乐作品,它的表意对象会模糊,但它的解释项可能会更丰富。

注:

- ①卓菲娅·丽萨《音乐美学新稿》,人民音乐出版社1992年版,第12页。
- ②H.丹纳《艺术哲学》张伟译,北京出版社2002年版,第128页。
- ③公元前一世纪斐罗德漠的《论音乐》曾认为音乐不能表现感情与道德,可说是自律论音乐美学的萌芽。
- ④《西方美学家论美和美感》,北京大学美学教研室编选,1962年版,第106页。
- ⑤《卢梭论旋律和语言》转引自《现代西方音乐哲学导论》,于润祥著,湖南教育出版社2000年版,第5—6页。
- ⑥黑格尔《美学》第三卷上册,商务印书馆1979年版,第345页。
- ⑦李斯特《李斯特论柏辽兹与舒曼》,人民音乐出版社1962年版,第130—131页。
- ⑧苏珊·朗格《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年版,第128页。
- ⑨⑩⑪米·杜夫海纳《审美经验现象学》,文化艺术出版社1992年版,第250、19、217页。
- ⑫⑬⑭戴里克·库克《音乐语言》,人民音乐出版社1984年版,第45、45、78页。
- ⑮沙夫《语文学引论》,商务印书馆1979年版,第189页。
- ⑯马雷舍夫《论“音乐作品”概念的定义》转引自于润祥《西方现代音乐哲学导论》,湖南教育出版社2000年版,第312页。
- ⑰⑱⑲“The idea to which the sign gives rise”. Charles Sanders Peirce, Collected Papers, Cambridge Mass: Harvard Univ Press, 1931—1958, vol 2, p. 228 p. 228 p. 303.
- ⑳Eero Tarasti, Signs of Music, Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2002, p. 31.
- ㉑陆正兰、赵毅衡《艺术不是什么:从符号学定义艺术》,《艺术百家》2009年第6期。

(责任编辑:青末)

A Semiotics Analysis of Musical Meanings

Lu Zhenglan

Abstract: Signs are used to send meanings, and any meanings have to be sent by signs. But the questions how to apply this principle to music and whether music has meanings have caused hundreds of years of debate. In the perspective of semiotics, it could be found that the dispute between musical autonomy and musical heteronomy depends on how to split and dissolve the signified in the Saussurean sense. The tripartite division proposed by Peirce provides a key. Music, as signs of art, could skip the object to point to the interpretant that leads to unlimited semiosis.

Key words: musical signs; signs of art; signified; interpretant