

符号学视阈中的音乐及音乐研究

——以塔拉斯蒂《音乐符号》为例

刘小波

(《当代文坛》编辑部, 四川成都 610065)

摘要: 符号学作为一种应用性极强的学科, 对人文社会科学有着强大的阐释功能与分析能力, 尤其是面对音乐这种极为抽象的艺术的时候更可显现出其强大的能量。音乐符号学作为“新音乐学派”的代表在国外已经发展多年, 形成了一定的谱系。塔拉斯蒂是这一谱系中极为重要的一员。本文通过对他关于音乐符号学的代表作《音乐符号》的分析解读, 探索其音乐符号学思想, 并简要梳理了中国音乐符号学的发展。

关键词: 塔拉斯蒂; 《音乐符号》; 音乐符号学; 中国学派

中图分类号: J60-059 **文献标志码:** A **文章编号:** 1674-5302 (2017) 01-0175-09

埃罗·塔拉斯蒂 (Eero Tarasti) 是芬兰著名的符号学家、美学家、艺术理论家、钢琴演奏家、哲学家、社会学家, 先后出版《符号学导论》(1990)、《音乐符号学理论》(1994)、《存在符号学》(2000)、《音乐符号》(2002)、《价值符号学》(2004) 等著作数十部。在他的研究生涯中, 各学科之间是相互打通的, 所有著作都涉及音乐问题, 而《音乐符号》更为集中地探讨音乐。《音乐符号》是一本关于音乐符号学的重要著作。文中内容大约写于 1994-2002 年, 于 2002 年结集出版, 原版名为《Signs of music: a guide to musical semiotics》^①。该书于 2015 年由译林出版社引进出版, 译者是中国的音乐研究学者陆正兰教授。塔拉斯蒂从事音乐符号学研究多年, 并担任国际符号学学会会长, 中国的音乐研究逐步深化, 其理论对中国学界的音乐符号研究具有极大的参考价值和很强的现实意义。

一、音乐的符号迷思——关于《音乐符号》

《音乐符号》全书由三大部分组成。第一部分

总体论述音乐作为符号, 具有纲领性质。分别论述了音乐何以是一种符号、史学视域中的音乐符号以及音乐情境三个方面的问题。第二部分主要探讨音乐与性别、音乐与生物符号学的关系、音乐中的身体和姿势意义以及音乐中的身体性与超越性三个问题。第三部分探讨社会和音乐实践之间的关系, 具体包括音乐与身份、音乐与教育、音乐与性别、音乐即兴、音乐表演等问题。全书建构起宏大的理论框架, 同时更是有针对性地对许多微观问题进行细致地剖析, 具有极强的应用性。

第一章首先肯定了音乐是一种交流, 一种符号。音乐究竟是不是一种符号并无定论, 塔拉斯蒂首先对此进行肯定回答。其理论源自列维·斯特劳斯的结构主义人类学。因此, 塔拉斯蒂研究的起点是语言学, 是结构主义。不得不说, 塔拉斯蒂是综合了多位符号学家理论的集大成者, 他自己也承认音乐符号学还未建构起自己的理论, 需要综合借鉴其他理论。具体而言, 他的理论依据主要有两大类: 一是从索绪尔开始的结构主义, 二是以皮尔斯为代表的北美符号学理论。这里先谈前者。结构主义理

收稿日期: 2016-11-11

作者简介: 刘小波, 《当代文坛》编辑, 艺术学博士。

① Tarasti E. Signs of music: a guide to musical semiotics. Walter de Gruyter, 2002.

论认为语言中所有的一切都有原初的意义,而我们聆听音乐的时候,也不可抵挡地渴望用感受向音乐灌输意义。接下来作者冒着话题转移的危险进一步讨论音乐的意义问题,最终指出“音乐不仅仅是多种其他符号中的一种——它更是一个富有逻辑推理性的符号,也就是说,音乐是一种叙述”^①。他也就从结构主义的角度和音乐意义这一层面肯定了音乐是符号,开启了他的音乐符号之旅。

第三节介绍了两种符号学研究的范式及其对音乐研究的适用性。一种是皮尔斯模式,一种是格雷马斯式。前者重点在于解释项的引入,使得音乐符号学成为一种意义之学;后者的渊源则是索绪尔的结构语言学理论。格雷马斯将其进一步升华,直到建构起模态学理论。格雷马斯发明了他称之为“第三符号学革命”的东西,即他所发现的所谓模态的东西。“对任何语言或符号系统来说,这些模态就是存在、做、显现、成为、想望、知道、能够与有义务去做……如果我们要对美与艺术的心理内容的普遍性进行研究,就必须运用模态。这些模态有自己的语法。”^②模态理论源自语言学,通常指说话者的语气,模态有两种表达方式,“一是文本之内语法词法上的……另一种是口气、场合、语境等外文本因素。”^③音乐研究引入模态理论,和塔拉斯蒂反复强调的“音乐语境”有关,模态成了音乐的发送者与接受者之间的意向性交流。模态点明了接收者,这与作者反复强调的音乐理解与受众能力相关,若没有让你理解音乐之所以为这种音乐的必要能力,音乐符号就不可能存在。

第四节是关于音乐的理解问题。“音乐可以内部交流,也有自动交流的作用,它包含一种自我理解。聆听或演奏音乐行为,意味着直接返回自身,回到一个人的内部世界,并在心理层面上,在神经和其他身体过程中引起变化。如果这样,我们就涉及对存在的理解。”^④在这里,作者又将对音乐的理解提升

至对存在的理解,这种自我理解就是“认识你自己”这一箴言的音乐式表达。最终还是绕到作者自始至终的观点:“通过音乐我们超越存在的情境。”这一部分和第三章紧密相连。

第三章讨论音乐情境,提出行动和事件这一对核心概念。当艺术体验这样的奇迹出现在一个人的精神生活中时,艺术才会从一种行动转变成一个事件。音乐的背后存在一个“隐含作曲家”,即隐含作者。隐含作者是解释社群的读者从文本中推导出来的一套意义价值。同时,还有一个隐含的读者在作品中,是作者的预期受众,“处理艺术文本可以是丰富多样的……关键在于识别文本为谁而写。为文本所选择的话语在很大程度上决定文本策略和同位素的选择”^⑤。在音乐中,伴随文本和全文本都指向音乐的情境。正是这些音乐情境而非单纯的乐谱与演奏构成了音乐。我们解读音乐,其实就是借助音乐情境寻求背后的隐含作者,找到隐含作者,建构类似的“拟主体”,从而寻找文本的意义—价值观,最终解读音乐作品。^⑥无论塔拉斯蒂怎样强调音乐自身的结构与形式,他最后都会回到这一点上来。也即是说,音乐的最终意义是通过音乐情境给予,由接受者综合多种伴随文本而解释出来。

第二部分是性别、生物学和超越。作者吸收了生物符号学的相关理论,从生物学的角度来分析音乐中的身体与姿势。第四章主要论及音乐中的有机主义,着重论及西贝柳斯的有机论。第五章解读音乐中的身体和姿势意义。第六章分析肖邦音乐中的身体性与超越性。这一部分篇幅较少,却是分量较重的一部分,也是难以理解的一章。首先强调音乐的身体性,但是在这里身体似乎被置换成了性别,而性别在后文又继续谈到。

第五章是符号的解放。这一章谈的主要问题是性别问题,归根结底就是:性别是被建构的。他援引了梅洛·庞蒂的观点以及诸多的音乐个案分析,这

① [芬]塔拉斯蒂:《音乐符号》,陆正兰译,译林出版社,2015年版(南京),第10页。

② 伏飞雄:《中国现代“美学”省思——世界符号学会主席塔拉斯蒂教授访谈》,《社会科学研究》,2014年第1期,第123—129页。

③ 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社,2013年版(成都),第26页。

④ [芬]塔拉斯蒂:《音乐符号》,陆正兰译,译林出版社,2015年版(南京),第15页。

⑤ [芬]塔拉斯蒂:《存在符号学》,魏全凤、颜小芳译,四川教育出版社,2012年版(成都),第271页。

⑥ 刘小波、茅尔:《听“歌”识文:中国当代小说的歌曲叙事研究》,《现代中国文化与文学》,2015年第1期,第21页。

其中包括瓦格纳、柴可夫斯基、鲍罗丁等人的作品。无论是瓦格纳的反犹主义还是肖松颠覆日耳曼式的形式霸权,最终都与性别这一决定人类的因素相关。当然这种思想也略为偏激,文章最后转到对符号学合法性的思索已经显露出了对此的反思。

本书的后面章节进入社会学领域研究音乐。从最本质上讲,音乐是属于社会的。社会学的介入使得音乐研究有了新的突破。音乐是社会的产物,反映并服务于社会。

塔拉斯蒂在这一部分主要分析音乐中的身体,但他滑落到性别这一块,与后文的身份论述重叠。在论述肖邦音乐的身体与超越之时,作者反复强调的也不过是肖邦的柔和气质(即女性气质)。事实上,音乐中的身体性更多的是生物学层面的身体欲望。诗乐舞三位一体的时代,人们已经开始展示自己,通过歌舞释放自己的身体。在流行音乐中,身体欲望的解放进一步强化,“在大众传媒镜像中,身体符码随处可见,欲望叙述越来越直白显露。作为大众文化的典型样式,流行歌曲通常会采取植入身体符码的策略,借由欲望叙述吸引受众”^①。流行歌曲的流行正是抓住了身体在音乐中所起的特殊功效,这是一种生理和心理上的身体欲望的满足,与社会操演出来的性别似乎没有多大联系。同时,这里涉及了塔拉斯蒂学术思想中一个极为重要的论点——超越性——巧合的是,这一概念后文也谈到了。关于超越的具体含义下文还会提及。

第三部分是社会和音乐实践。第七章论及的问题声音和身份,包含了声音的意义、文本、口头形态、唱歌作为社会认同、民族声音类型、性别、教育、经验主义方法等多个课题。音乐是一个社会课题,无论是音乐自律论者还是他律论者,都绕不开音乐的社会性。音乐在社会情境产生、流变,与整个大的社会文化背景互文。首先音乐的意义是在社会情境中产生。音乐作为符号提供了某种充满意义和交流的符号学的理想案例。音乐有两重意义,绝对意义和参照意义,即音乐的自律与他律,前者认为音乐的意义就是音符,而后者则强调社会语境对意义的干预与决定。塔拉斯蒂一方面强调直觉在理解艺术

作品与学术研究中的作用,另一方面也强调结合社会语境的理性分析也极为重要,意义的解读离不开语境。

其次,音乐的功能与其社会性相关。社会情境可以被理解为一种“符号域”。塔拉斯蒂认为,“只有当一个符号被理解成在一个连续性或‘符号域’的映衬中,它才能发生作用,这个观点同样也受音乐界的赞成。”符号域在他的领域里能将任何符号激活。有时符号域是一种社会语境。例如在音乐中,国歌构成了一个巨大的、社会连续体符号……它们包含了音乐的社会力量。音乐符号能为伦理和社会群体服务,不同的群体用它们自己的歌曲与其他群体区别。

第三部分主要研究的问题是音乐的社会性问题。音乐与社会的问题历来纠缠不清。前文的音乐符号视角、音乐情境、音乐历史问题,甚至包括音乐的身体和姿势也与社会不无关系。本书的第八章和第九章将音乐从叙述学的角度进行研究。首先是进行了隐含的叙述分类。无论是认为音乐是一个“即兴的过程”,还是“表演艺术符号学”的建议。都是将音乐当成演示类叙述体裁进行分类,抓住了音乐属于演示类叙述体裁这一问题的症结。

第七章作者采用的是社会学的分析方法。引用的理论和谈论的问题都是音乐的社会性问题。在理论引用方面,布尔迪厄、罗兰·巴尔特、波特等人的理论都具有社会学色彩;而音乐的超越性、民族性、性别问题、歌唱者的社会身份、音乐教育、歌唱的意识形态性问题等,都是社会学研究中的题中之义。

第八章谈的问题是音乐即兴的问题。从广义叙述的角度来看,音乐是演示类的叙述体裁。从人类诞生便有音乐,直到今天。诸多的艺术会有繁荣与消亡的变迁,但音乐一直发展到今天。除了流派的更迭之外,未曾有片刻的停息,并且会一直伴随人类。演示类叙述体裁有其固有的特质。首先是具有时间的向度。其次是在场性,也即文中所言的即兴。即便是同一出歌剧,每一次演出都不一样。塔拉斯蒂以《纽伦堡的名歌手》为例,将即兴与存在符号结

① 王强:《“隐义下潜”:流行歌曲的身体符码与阐释机制——兼与陆正兰教授商榷》,《四川戏剧》,2014年第6期,第20-23页。

合起来,罗列了许多关于即兴创作的研究。关于即兴的研究主要是从结构主义角度入手,通过寻求表层之下的规则和结构、寻求音乐即兴创作得以成立的缘由。一般而言,即兴只能是符号交流的体现,但作者通过皮尔斯和格雷马斯的模式分析,得出即兴也可以是表意符号的模式。

第九章是针对表演演示叙述和表演艺术提出的建议。在这里,塔拉斯蒂发展了格雷马斯的矩阵,他升格为Z形方阵。通过这样的方阵,“表演就成了演员自身从本色自我(MOI)向本色的非我(SOI)一步步推进的符号过程,这样的表演艺术符号过程,脱离了表演的纯身体性,而成为一种非常复杂的社会现象、文化现象”^①。通过这样的建议,他强化了音乐的表演特质以及演示类艺术体裁的归属。

正如本书的副标题所指出的,这本书更多的是应用研究,他在该书的序言中提出本书目的是为音乐符号学提供一本或多或少的“实用指南”。也就是说,本书是对音乐作为符号和交流的研究。除了应用研究,本书还是基础研究,许多观点具有纲领性、统领性,对很多音乐问题有启发性,比如音乐的社会区隔这一特性。他在文中多处论述限于篇幅并没有深入、也没有展开。但是给我们的研究带来很大的启示,仅举一例,他提到音乐的社会区隔,后文完全不再提及,只是用他的例证证明了自己所属的音乐圈子。音乐的社会区隔问题是音乐研究中的重要课题。在中国,孔子很早就提出了音乐划分群体的功能。当下,音乐功能更为复杂繁多,但最为主要的是身份认同和群体归属。人被商业关系原子化,原来的仪式化社会关系不复存在,不得不寻求新的方式,这就以身份认同为主。在娱乐时代,最为便捷的就是与娱乐明星认同。音乐甚至充当了分化社会阶层、社会圈子的角色。

现代社会的孤独感让人们不得不通过娱乐明星的认同寻找自己的圈子,戴上耳机,彼此擦肩而过,听着的却是截然不同的歌曲,往往寻找属于自己的“粉丝群”。社会的分化从表面看是经济的驱使,实质则是文化、富人文化、中产阶级、小资产阶级等,某

些艺术形式很明显的分开了,富人听着巴赫、贝多芬,小资产阶级听着摇滚,农民工听着旭日阳刚,并不是一张古典音乐的碟片要比一张旭日阳刚的碟片贵多少,而是在潜移默化中向某个圈子靠拢。周杰伦的粉丝和左小祖咒的粉丝一般会截然不同的两类人,各自都在音乐的娱乐消费中寻找自己的圈子。

当然,该书也有一丝遗憾。首先是作者研究的是音乐符号学,但是实际上主要是古典音乐研究,没有涉及大量的原始音乐、民族音乐、歌谣、流行音乐、后现代音乐(仅仅有少量的例子提到,并未纳入自己的研究体系)。而事实上,流行音乐研究在国外已经蔚为大观,并且也有音乐符号学的介入。此外,在地域上,他也仅仅选择了自己熟悉的欧洲音乐,非洲音乐、亚洲音乐等只字不提,某些结论会出现以偏概全的局面。不过这些都是吹毛求疵,丝毫不影响其整体的价值。

本书内容大都由点滴积攒而成,略微零散而疏于体系的建构,对其接受必须进行重组。但无论如何,“这本著作更像是一个宽厚的基地,为我们拓展了关于音乐符号的想象,以及在此之上建构文化意义的多种可能性。在此书中,我们可以找到一套具有说服力的音乐‘元语言’:音乐是一种情境,音乐具有身体性,音乐是个人、社会、文化的互文本,音乐聚集了声音、性别、身份、民族、教育等多重因素”^②。这些论述在很多音乐研究者那里已经有颇为详细的展开,对音乐研究跨入新阶段起到不可磨灭的作用。

二、多重身份与多学科互融——塔拉斯蒂的音乐符号思想

塔拉斯蒂身份众多,研究领域也十分宽广,使得他的符号学理论具有很强的包容性和互融性。塔拉斯蒂的头衔有很多,符号学家、美学家、艺术理论家、钢琴演奏家、社会学家等。首先,他是一个音乐家。尽管他身份众多,“他还是希望大家认识到他是一位音乐家,因此他的笔触一旦涉及艺术尤

^① 陆正兰:《表演符号学的思路——回应塔拉斯蒂的〈“表演符号学”:一种建议〉》,《符号与传媒》,2012年第3期,第156-159页。

^② [芬]塔拉斯蒂:《音乐符号》,陆正兰译,译林出版社,2015年版(南京),译后记。

其是音乐,就显得狂放不羁、天马行空。跳跃的思维与他长期从事的音乐符号学研究有很大关系。”^①也正是这种天马行空的思维,加之他宽泛的学术背景,使他的理论精深而又不羁。

其次,他是一个社会学家。他惯常使用的是社会学的分析方法。社会学注重科学实证的方法,这与塔拉斯蒂所擅长的符号学分析合谋。社会学的发展中同样吸收其他社会科学的方法与理论,也染上了感性的色彩,这也与音乐研究中直觉重要性相符合。更为重要的是,音乐是一种社会现象,一个社会课题,进行社会学分析是必然的。“社会学包含了思考社会的多种方式。其一,社会学致力于建构理论。其二,社会学都考察体系、结构和文化,即个体之间的联系、社会互动过程中的固定模式和个体之间共享的意义。”^②塔拉斯蒂所做的工作首先就是理论建构,它吸收大量的理论家的观点,这些理论涉及不同的艺术门类及流派。理论的架构也初见雏形,这就是音乐符号学及存在符号学。他在研究的过程中注重体系的考察以及结构的建构。最为重要的一点是,他通过音乐这一途径探索社会和人生的意义。这与社会学又是一致的。社会学的四种基本研究取向之一就是“诠释社会学”。诠释社会学关心的是意义问题。意义是如何在社会系统中被创造和维系的?文化背景是如何影响人们决策的?一个特定的艺术作品表达着什么?塔拉斯蒂在音乐意义探求上正是做的这项工作,从这一角度而言,他是一个十足的社会学家。

当然,他还是一个真正意义上的哲学家。音乐是最具哲学意味的艺术形式。大凡一流的哲学家,无不对音乐研究有独到见解,柏拉图、黑格尔、尼采,无一不是如此。关于音乐的哲理性思考,源于音乐的奇特与神秘。很少有人能够完全指出为什么一大堆的音符排列能够形成旋律,并能左右我们的情感。心理学、社会学、甚至生物医学的方法都有用过,还

是没能讲清楚。只有从哲学层面、形而上的层面来进行分析。哲学家思索意义每每以音乐切入。叔本华指出了音乐的意志表象,尼采延续了他的观点。作为哲学家的尼采早期思索的问题主要有两个,一是生命意义的解释,二是现代文化的批判。^③尼采解决两个问题选择的方式都是音乐。他对希腊艺术的解释中推崇的是酒神,音乐便是酒神的艺术。其他艺术是现象的摹本,而音乐却是意志本身的写照,所以它体现的不是任何物理性质,而是其形而上的性质,不是任何现象而是自在之物。^④塔拉斯蒂沿着这条道继续走了下来。塔拉斯蒂追求的是音乐的意义,用符号学也是为了获取音乐更多的意义。

塔拉斯蒂的理论源泉十分驳杂,但主要还是北美以皮尔斯、莫里斯等人为首的符号学派,这些人的理论基础是哲学,因而使得他本人成为了十足的哲学家。塔拉斯蒂的学术渊源主要是来自格雷马斯。格雷马斯批评“‘正统学人’一面承认自己仅仅依傍着‘世界是可以理解的’这一无根据的公设,一面却仍然热衷于炫耀对某科学课题、参与科学话语的构思。”社会话语离不开科学话语,而符号学特别是语言学是社会科学中科学地位最突出的学科。“符号学,正是以这种双重的身份——既作为探讨科学话语的主体,又作为探讨对象——置身其中。”^⑤格雷马斯的符号学理论进入了一种科学主义的模式,似乎与这种文艺类的科学性极弱的学科越来越远。塔拉斯蒂力图证明其适用性,努力用科学主义来研究音乐这一特殊符号。

塔拉斯蒂的思想十分驳杂,其学说有些晦涩难懂。这与他感性和理性思维的碰撞有关。从塔拉斯蒂自身来讲,他始终没有忘记用感性思维来研究艺术。虽然塔拉斯蒂最终走上了符号学之路,但是他没忘记音乐艺术还是需要直觉、需要灵感的,这也是他作为一名哲学家的风范与必然选择。他援引赫尔辛基大学研究感性学的教授 Eino Krohn 的话指出

① 魏伟:《行走于“新符号学”的丛林中——评塔拉斯蒂〈存在符号学〉中译本版》,《符号与传媒》,2013年第1期,第224—226页。

② [英] 维多利亚·D. 亚历山大:《艺术社会学:探索美的艺术及流行艺术》,章浩、沈杨译,江苏美术出版社,2013年版(南京),第7—8页。

③ 刘小波:《文学与音乐的联姻——格非小说的音乐式分析及音乐主题探究》,《当代文坛》,2015年第5期,第81—86页。

④ [德] 弗里德里希·尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,译林出版社,2011年版(南京),第74—75页。

⑤ [法] 格雷马斯:《符号学与社会学》,徐伟民译,百花文艺出版社,2009年版(天津),第1页。

美感态度或美的关系是：我们的存在中那种以一种价值显现给我们、自身显现出意义的精神状态。尤其是面对音乐这一特殊的艺术形式之时，“在听音乐时，你会感觉到时间停止了，你进入了你自己的存在的核心……这样一种体验，在无需我们把它解释或还原成别的什么东西的意义上，确实是纯粹的……艺术具有德国人所说的‘直感性的艺术体验的在场感’。它直接与我们交流。这就是它的质性”^①。

他的感性思维极其活跃，曾加入感性学协会。他的直觉贯穿着他整个的艺术生涯和学术生涯，他认为，“所有东西的后面，有一种处于先验中的直觉观念。”

但是，符号学有着文科数学之誉，重视科学性和实证性，尤其是他推崇的格雷马斯的符号学理论更是一种精确的科学分析法。如此极端的两种思维模式碰撞，擦出许多奇异的火花。加之其研究领域是西方音乐，中国读者并不完全熟悉，在他信手拈来的例证中，读者往往会云里雾里、不知所云。但这并不妨碍其思想的价值，在反复的阅读中，我们理解了他对音乐意义之追寻，对存在意义之追寻，也就理解了生命本身的意义。

180 在本书的成书过程中，他正从事着另一项研究——存在符号学，这不可避免地影响了正本书的思辨性与哲学性。上文已经提到，由于他吸收太多的理论使得无法将其确定某一类，尤其是他的研究方法，充分体现了欧洲和法国的直觉论，这也解释了为何他的很多论述失之牵强。但无论如何，无论是吸收直觉论、北美符号学理论，还是他本人建构的存在主义符号学，都使他成了十足的一个哲学家，论著也就具有了哲学意味。

他的哲学思辨集中体现在“超越性”这一概念。这个概念源于存在主义。按照作者自己的看法，与人的存在有关，“主体生活在这个世界上，凝视并努力寻求超越，因为他体会到纯粹‘此在’的存在是不充实的。因此，主体进行着两种类型的超越行动：

否定和肯定。否定是朝向空虚的飞跃……在这次飞跃之后，主体回到他的世界，只是为了体验对象，那些对象失去了先前的一些意义。但是，主体不再处于遭遇空虚时引发的存在主义焦虑之中”^②。毋庸置疑，塔拉斯蒂的哲学观很大程度上来源于萨特为代表的存在主义。存在主义反对空虚，在空虚的世界中寻求意义。而塔拉斯蒂则选择音乐来找寻意义。音乐之余存在，则等同于意义之于生命。

塔拉斯蒂研究音乐问题还受到现象学的影响，而符号学的皮尔斯模式正是建立在现象学的范畴之上。上文已经说过，在他的研究中，理性和感性始终处于二元对立之中。为解决这一冲突他采用现象学还原的方法，而这一还原也与存在哲学密切相关。“现象学还原的方法依旧有着重大的启示力量。对于形而上学所设置的二元对立，现象学的方法不是颠倒它们的等级关系，而是把它们还原到一个共同的本源……海德格尔把意向性归结为此在生存的超越性，萨特则提出在笛卡尔的‘我思’背后还有一个‘前反思的我思’。”^③无论是超越理论还是存在理论，都是用现象学还原的方法，解决感性与理性的冲突，探求此在与存在的关系。总而言之，塔拉斯蒂以一个哲学家的身份，肯定了音乐哲理层面的意义。

塔拉斯蒂尝试建构新的符号学理论。他是斯特劳斯、格雷马斯等为代表的第二代符号学的坚实拥护者，但他对第二代符号学“只是把经典符号学放到了知识的背景之下”不满。虽然有第三代符号学的崛起显示了符号学发展的蓬勃趋势，他还是对后现代理论保持了警惕。他所作的工作是对第二代符号学的发扬与修正。但是该如何修正？哲学理论的介入或许是有意义的尝试。而他的哲学理论都与音乐这一最为抽象最具哲学意味的艺术形式联系起来。“能量场”“强/弱符号”“阐释者/被阐释者”“此在一存在”等观点都与音乐相关。他的符号学之旅远不止这些，“内在的范畴和外在的范畴、理解与误

① 伏飞雄：《中国现代“美学”省思——世界符号学会主席塔拉斯蒂教授访谈》，《社会科学研究》，2014年第1期，第123—129页。

② [芬]塔拉斯蒂：《存在符号学》，魏全凤、颜小芳译，四川教育出版社，2012年版（成都），第18页。Baranovitch Nimrod. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. University of California Press, 2003.

③ 苏宏斌、廖雨声：《审美直观与艺术真理——“艺术终结论”的现象学解读》，《文艺理论研究》，2014年第3期，第103—115页。

解、焦虑符号、本真性和非本真性、结构主义与存在主义、符号与价值、后殖民符号、景观符号、场所符号、广告符号、迪尼斯符号等。”^①虽然涉及面过于宽泛有冲淡理论本身之嫌,但音乐家出身的塔拉斯蒂用符号学的理论介入社会,用音乐这一媒介探索社会和人生的哲理。音乐、符号、社会、人生四位一体,构成了完整的塔拉斯蒂。

格雷马斯曲高和寡的理论在他的学生手中不断被修正。塔拉斯蒂就是其中之一,他将其他理论吸收融入进来,有一大串的名字与之相关:索绪尔、皮尔斯、雅克布森、洛特曼、巴尔特……伞形批评理论的重要一支——现象学/阐释学/存在主义——在他那里真正融合。通过实践和理论的结合,有效地推进理论的进程。在他看来,音乐符号通过两方面变得活跃起来,意识实践,即聆听和演奏音乐,另一方面是对历史、美学的体验。很明显,塔拉斯蒂两方面都兼顾到了,并且还在努力建构一种理论,一种话语。正是这种话语,不断推进着音乐研究的进程。

三、拓荒的学术之旅 ——中国音乐符号学研究

音乐研究早已跳出音乐本身,引入多种学科的新方法。符号学不过是其中之一。关于音乐是不是符号本身就有争议,遑论符号学研究音乐的合法性。音乐符号学派认为,音乐是符号,因此符号学研究音乐也是合法的。符号是携带意义的感知。音乐代表了主体的思想,符合一物代一物。同时,音乐携带者意义,被接收者感知。符合“符号是携带意义的感知”这一基本定义。符号学是意义之学、功能之学,意义需要符号表达,要表达任何意义必须用符号。

很多国外研究中国音乐的学者都不约而同使用了符号学的方法,如乔纳森·马吐茨(Jonathan Matusitz)从符号学的角度来研究中国近30年来流行音乐中音乐与政治符号之间的关系^②;巴拉诺维奇

(Baranovitch Nimrod)的《中国新声音》也使用了符号学的分析方法,主要是语言学模式的分析,对歌曲的能指—所指进行了解读,并结合流行音乐的社会语境阐释符号文本的意义。

中国的音乐符号学研究也迈出了拓荒性的步伐,本书译者陆正兰功不可没。她提出,“音乐有意义,因此音乐必须是一种符号,只是音乐符号的意义很难用语言说清楚。音乐符号学覆盖面很广,应当说,没有音乐符号学,我们已经无法对付音乐学研究提出的大量问题了。”^③符号学为音乐研究提供新的思路与范式。用何种理论进行研究往往成为研究的瓶颈。一旦突破,就会看到别样的风景,理论的不断演变,不断被更新换代说明了这一点。如文学研究领域内分别以社会、作者、作品、读者为中心研究会得出不一样的结论。符号学的介入使得音乐研究变成一种阐释解读、一种再创造的过程。

对理论持怀疑态度的人坚持认为人应该接触事物本身,接触文本。但“伴随着理论结构抽象性的常常是个人阐释的盲目具体性。这正是不用通过重理论而轻阐释,或者重阐释而轻理论来应付这一危机的原因。最有益的做法是,将理论与仅仅是谈论区分开来,将反思性地运用一部作品与对它的释义区分开来。但这种活动需要标准,而只有理论才能提供这种标准。”^④符号学为音乐研究提供理论支撑并提供研究思路、研究视阈和研究范式。

符号学有两种模式,一种是交流符号学,一种是表意符号学。交流是自我与他者交换信息存在于认同的基本模式。音乐首先是一种交流。交流是一种互动仪式。只有在交流中,自我才能得到肯定与认同。音乐在互动仪式中扮演了极为重要的作用。音乐的本质在于交流,互动仪式暗合了音乐的交流本质。同时,音乐也是一种表意符号学。表意是携带意义的感知被接收者解读出意义,也是符号经过一系列编码、传递到接收者解码的过程。音乐的表意过程较为复杂。通常来讲,艺术作品的意义

① 魏全凤:《符号与存在——塔拉斯蒂存在符号学简述》,《符号与传媒》,2011年第1期,第19页。

② Matusitz Jonathan. *Chinese Rock and Pop Music: A Semiotic Perspective* Springer - Verlag 2008. DOI10. 1007/s10308 - 008 - 0209 - 8.

③ 刘小波:《声音之“道”,与“政”通矣——歌词学家陆正兰教授访谈》,《四川戏剧》,2014年第12期,第3页。

④ [德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆,2005年版(北京),第55页。

有三种模式：意图意义、接受意义、内在意义（斯科特）。意图意义是作者要表达的意义，接受意义是读者活动的意义。而“内在意义是符号学家、内容分析家和形式内容的学者们试图发掘的意义”。^①音乐符号学就是这种内在意义的探寻。由此，音乐的符号研究并不仅仅局限于音乐作品本身的结构式分析，而是研究本身成为一种意义的探寻。

从叙述分类来看，音乐属于演示类叙述。演示类叙述，即用身体、实物作为符号媒介的叙述。其特点为“展示”“即兴”“观者参与”“非特制媒介”等。由于上述特点的存在，演示类叙述可能是与人性最相契的叙述方式。而且，随着当代文化越来越重视身体的符号表意，演示叙述正迫使我们给予学理的重视。^②

但是在中国，演示类叙述体裁之一的音乐研究仍然十分冷清，尤其是音乐符号学更是一片寂寞的领地，这不是说没有人去做这样的工作，很多理论家、乐评人在做着这样的工作，但是这样的工作影响力微乎其微。人们离不开音乐，但是没有人会在意一个理论家说了什么，更不会因理论家的言辞改变对音乐的态度。其实这是所有基础理论研究面临的困境，但是这并不妨碍研究者的热情。

本书译者陆正兰热衷音乐符号学在中国的发展。她做的首要工作就是对音乐符号学理论的译介。在互译时代，艺术理论都通过翻译进行了交流与互动。2012年她翻译出版了关于音乐符号的论文集，这本《音乐符号》是第二本关于音乐符号学的译著。其次是自身从符号学入手研究音乐，迄今为止已发表数十篇相关论文。国内也有不少学者加入这一行列，例如黄汉华很早就使用符号学的理论分析音乐^③，他主编的《符号学视角中的音乐美学研究》是一部从符号学角度研究音乐的论文集。书中论文以符号学为方法，阐述了音乐的意义问题、电

影原声研究、手机彩铃研究等。其他如林华用符号学理论探讨音乐的审美与阐释^④、杨汉伦用符号学理论分析《人民音乐》的符号性^⑤、王亦高用符号学理论分析音乐传播问题^⑥，等等。符号学作为一种应用性极强的学科，对人文社会科学有着强大的阐释功能与分析能力，尤其是面对音乐这种极为抽象的艺术的时候更可显现出其强大的能量。音乐符号学作为“新音乐学派”的代表在国外已经发展多年，形成了一定的谱系。这个谱系中的成员如雅克·纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez)、塔拉斯蒂、巴拉诺维奇等人的理论逐渐为中国研究者接受，随着大家的共同努力，相信不久的将来，中国学者就会耕耘出一片肥沃的土地，让音乐和音乐符号研究发扬光大。

结 语

塔拉斯蒂及其追随者谈论了这么多东西，他们究竟想表达什么？或许就是意义的追问，而符号学，正是关于意义的学问。“我思”是每一个地球人每天都在做的事情。我们听音乐，并且想知道音乐在表达什么，就是此种努力之一。他们选择音乐，选择符号学作为途径，就是因为符号学是意义之学。格雷马斯说得很明白：“要知道，符号学形式其实并不是别的，它就是意义的意义。”^⑦塔拉斯蒂（当然也包括每一个人）抱着对意义的追寻走了如此之久。符号学是对存在问题的追问，存在的理解必须以时间为其视野^⑧。巧合的是，音乐是一门时间的艺术，在音乐的场景中探究人的存在，就是在时间的视野中考量人类生存哲学中最本质的问题，音乐符号表达的意义也就是符号学家视阈中音乐的本质。

责任编辑：王 波

① [英] 维多利亚·D. 亚历山大：《艺术社会学：探索美的艺术及流行艺术》，章浩、沈杨译，江苏美术出版社，2013年版（南京），第299页。

② 赵毅衡：《广义叙述学》，四川大学出版社，2013年版（成都），第46页。

③ 黄汉华：《抽象与原型——音乐符号论》，暨南大学学位论文，2003年。

④ 林华：《音乐审美的符号操作与艺术解释》，上海音乐学院出版社，2014年版（上海）。

⑤ [芬] 埃尔基·佩基莱等：《音乐·媒介·符号——音乐符号学文集》，陆正兰等译，四川教育出版社，2012年版（成都），第173页。

⑥ 王亦高：《在时间中聆听：作为符号而传播的音乐》北京师范大学出版社，2012年版（北京）。

⑦ [法] 格雷马斯：《论意义：符号学论文集》（上），吴泓缈译，百花文艺出版社，2011年版（天津），第14页。

⑧ [德] 海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆结译，生活·读书·新知三联书店，2014年版（北京），第1页。

The perspective of semiotics in music and the musicology: on Tarasti's Signs of Music

Liu Xiaobo

Abstract: Semiotics as a kind of strong applied disciplines for the humanities and social sciences ,it has a powerful interpretation and analysis ability. Especially in the face of this extremely abstract art music can show its powerful energy more. Music semiotics as a representative of the "new musicology" have been developed for many years in foreign countries, and has formed a certain pedigree. Tarasti is an extremely important part of the spectrum. This article through to his masterpiece *Signs of Music* about music semiotics analysis, explore the thoughts of music semiology, and briefly reviewing the development of Chinese music semiotics.

Key words: Tarasti; *Signs of Music*; music semiotics; music semiotics of Chinese school

(上接第 174 页)

Exploration of Characteristics of Bamboo Flute Music in Shandong: Exemplified with Qu Xiang's Bamboo Flute Music

Zhang Zhongzhong

Abstract: In northern China, bamboo flutes are commonly used to accompany banzi dramas and er'rentai song-and-dance duet. The blowing techniques include the use of tongue, a harder tone, and more piercing power. Qu Xiang has been a well-known bamboo flute player since 1960s. He is seen as one of the representatives of bamboo flute North Trend, as well as the founder of Shandong bamboo flute school. Classic works created by him have all the way been used in important competitions and performances at home and abroad. Up to now, the techniques and musical features in his works are still worthy to research. This article focuses on the artistic style of Qu Xiang's bamboo flute and his Shandong school to interpret his artistic style and his essential influence to the development of Shandong bamboo flute.

Key Words: performance of bamboo flute; Shandong school of bamboo flute; Qu Xiang; performance style