

音乐的“元语言”符号分析和 话题解读

——评埃罗·塔拉斯蒂《音乐符号》

| 文◎蔡 麟

符号，作为一个客体或实体概念，它的传统古老而悠久。从字面上理解，它应该是拥有某种标识性和辨认度或明确形式感的一套记号系统，常见于语言和视觉领域，其表现既可以是图像、语词，也可以是姿态、情态等，所承载的是人类的表意活动。但作为一门学科，研究符号的学问，它的出现和发展却较之符号的实践仍显年轻。现代西方符号学的发轫可追溯至 19 世纪末，索绪尔语言符号学和皮尔斯的现象符号学作为两种主要符号学流派的代表共同奠定了学科基础。因实用、可操作性的分析方法和开阔的理论视野，符号学很快拓展到其他人文学科领域，逐渐演变成为一种具有总方法论性质的实践活动，涌现了电影符号学、社会符号学、传媒符号学等诸多新兴学科。

音乐符号学正是在这种理论进程中应势而生。埃罗·塔拉斯蒂 (Eero Tarasti, 1948—) 是芬兰音乐学家、符号学家和哲学家，赫尔辛基大学教授，当代西方音乐符号学的开拓者和领军人，1978 年以论文《神话和音乐》(Myth and Music, 1979) 获赫尔辛基大学哲学博士学位。论文专注于研究神话

和音乐的互动关系，以瓦格纳、西贝柳斯和斯特拉文斯基的音乐为例，编织了音乐如何从神话中获取意义的网络。在确定进入符号学领域前，塔拉斯蒂基本上都在从事感性学 (aesthetics) 的研究，曾担任芬兰感性学协会主席一职。^① 20 世纪 90 年代以来，他陆续写作和出版了大量关于音乐符号研究方法的理论文献，^② 并于 2004—2014 年间任国际符号学会主席，设学会刊物《符号学》(Semiotica)。他的学术视域广博，具有丰厚的德国哲学传统根基，曾将黑格尔《逻辑学》、海德格尔《存在与时间》译介到芬兰，且对民族学和人类学同样兴趣浓厚。^③

① E. 塔拉斯蒂著，伏飞雄译《中国现代“美学”审思——世界符号学会主席塔拉斯蒂访谈》，《社会科学研究》2014 年第 1 期。

② 主要有《音乐符号学理论》(A Theory of Musical Semiotics, 1994)、《存在符号学》(Existential Semiotics, 2000, 有中译本)、《音乐符号》(Signs of Music, 2003)、《古典音乐符号学》(Semiotics of Classical Music, 2012) 等。

③ 参见 E. 塔拉斯蒂“跨越一切界限——中文版序言”，魏全凤、颜小芳译《存在符号学》，四川教育出版社 2012 年版。

《音乐符号》^④是塔拉斯蒂众多符号学专著中凸显实用和基础性的一本，被其自称为音乐符号学的“实用指南”。它尽管是作者自1994年以来根据应用诉求撰写的论文辑录，思维表述看似天马行空、豪放不羁，但全书的体例安排却有合理的内在逻辑架构。主体分为三部分，乍看似乎各自为阵、自成一体，实则相互关联，实现了理论、历史和实践的三维映照与勾连。第一部分从理论和历史向度回溯了音乐作为符号的确立与发展，对学科原理方方面面给予梳理和澄清，从而确立音乐符号作为意义系统的合理存在；同时勾勒音乐符号学自20世纪五六十年代以来的发展主线，观察它如何引入新视域、逐渐走出封闭的学科“教条主义”。第二部分旨在对传统音乐符号学基础上实现突破和创新，大胆引入生物符号、身体符号和超越符号等概念，阐释了音乐符号所指涉的机体隐喻、姿态意义和哲性思考等问题。第三部分描述了音乐符号的社会性表意和行动范畴，重点考察即兴作为音乐符号话题的典型运用，不仅从经典符号学理论出发分析了即兴作为交流和表意的行为过程，还提出即兴作为自身倡导的存在符号的表意过程，最后留有伏笔——表演艺术符号学的可行性研究。

简言之，符号理论的运用拓宽了音乐理解之维，符号域的巨大激活效应保证了符号诠释的“新鲜”，塔拉斯蒂在本著述中传递的音乐符号理念是逻辑和完整的体现，以有机和递进的生成，展示了音乐的“元语言”符号分析和话题解读姿态。

一、经典符号理论的概念支持

20世纪以降，符号学发力强劲影响深远。音乐作为符号的论证起初是从语言符

号中汲取“灵感”，从索绪尔提出的“所指—能指”结构语言学、到罗兰·巴尔特的文学符号学、再到列维—施特劳斯的结构人类学和格雷马斯的结构语义学，其一脉相承的理论有机性渊源，显示了法国语言符号学派对塔拉斯蒂的深远影响。此外，以皮尔斯为代表的“美国学派”在塔拉斯蒂的音乐符号学理论构建中，也充当着基础性理论的角色。毋庸赘言，这两种符号学派，为塔拉斯蒂的音乐符号分析实践提供了有力的概念和理论支持，这在本书中得到多次验证。

索绪尔对语言符号有一对著名的二分法中心概念，即语言（langue）和言语（parole）、能指（signifier）和所指（signified）二元体。前者将语言中较为静态的社会性规约系统（语言结构）和动态的个人化选择（言语行为）进行辩证关联统合；后者则将符号进行“剖解”，能指和所指共同构成了记号实体的两个剖面：深层表达面和表层内容面^⑤。之后，罗兰·巴尔特在此基础上，运用结构主义思维方式，进一步阐释了自己的文学符号学，由此延伸出系统和组合、直指和涵指层面。系统和组合是对众符号的分类和连接结构方式的归纳分析；直指和涵指旨在揭示符号意指系统的作用方式和路径，即穿透直接可观的表层，寻找藏匿在深层的构造关联与隐喻性内涵。格雷马斯成熟的符号理论更是成为塔拉斯蒂音乐符号研究的“中流砥柱”，他曾表示：“我的音乐符号学理论基于格雷马斯的生成

^④〔芬〕埃罗·塔拉斯蒂著，陆正兰译《音乐符号》，译林出版社2015年版。

^⑤〔法〕罗兰·巴尔特著，李幼蒸译《符号学原理》，中国人民大学出版社2008年版，第3—5、22—26页。

过程的四个阶段:(1)同位现象;(2)空间、时间、因素类别和他们之间的结合/脱离;(3)模态;(4)人与技术相融合。”(第59页)同时指出,“同位素”“符号方阵”“行动元模型”和“模态学”这些来自结构语义学的分析理论同样对音乐适用。

作为学科基础的另一方,皮尔斯的现象“三性”和符号“三元素”论,则将符号引入颇具哲学色彩的现象问题思考。在其看来,符号由三元素相伴而成:对象、再现体和解释项。^⑥重要的是,皮尔斯进一步将这三元素细分为三种可能出现的对象,尤其是符号对象三级性再分——像似符号、指示符号和规约符号。这个分级呈现了符号意指过程由内向外的发散和象征,表明了符号对象表意的多级或等级性可能。皮尔斯的“三性”更关乎符号理解的能动性过程,即由直感到辨识再到具有通感性的推理和象征。贝多芬钢琴奏鸣曲《告别》(Op.81a)开始处的“同位素”(isotopies)现象正体现了这种动力性,它不仅可感之为像似号角的符号,也可唤起一种指示告别式情感的符号,还可将其规约为18世纪贵族户外活动中的狩猎调符号。这个小小的符素不单是作为音乐内部的形式结构组织存在,更重要的是它获得了音乐“元语言”语义生发的实证,将田园狩猎象征的“号角五度”所代表的田园牧歌风同终止式进行复合,从而使音乐听起来同时具有清新的田园气息、贵族生活的遐想和忧郁的告别情境。

当然,意义激活甚或转义更有赖于符号域的存在,理解音乐符号的存在必须在两个主体间(作曲家和听众)分享共同的符码,以进入符号域中,否则理解是无效的或产生误解。符号域作为一个文化共享体,具有共识的人才能够分享这个场域中

得到互文并由此被激活的资源 and 能量,实现对历史的认知和经验的读取。因此,自带话题的符号,不仅要认出其同某种音乐材料间的惯例性联系,还需在某种文化语境中进行文化联想并丰沛其意义。对于J.S.巴赫十二平均律作品中升c小调赋格主题的原始象征意义,塔拉斯蒂谈到,“对巴洛克时期的音乐听众来说,这个赋格主题作为音乐符号的作用是:它代表了十字架,因而代表了基督”(第7页)。这个基督意向的“十字架音型”符号对当时音乐听众而言是非常熟悉的,他们正是这个符号域中的“我们”。在《埃格蒙特》序曲结束处,贝多芬用音乐彰显了不同于歌德原著悲惨色调的音乐创意和符号隐喻,“在歌德的戏剧结局,埃格蒙特在监狱里梦一般的幻觉中,看到了自己被当做一个英雄在祝贺,但以后,戏剧结束,他被处以死刑。然而,贝多芬对这一场景有着不同的阐释。死刑和随后演唱的众赞歌在终结句之前,随后出现超然的颂歌,在贝多芬的音乐中,真正胜利的英雄,至少象征性地并没有死去,而是继续生活在超然的形式中”(第9页),他以“众赞歌—颂歌”的音乐符号接续昭示了悲剧式英雄的超然和升华感。如果以亚里士多德评价悲剧的“卡塔西斯”效能而言,贝多芬的表现手法显然更胜一筹。

一言蔽之,对那些可视并可听的音乐符号的理解,不应停留在其表面形式,更要读懂和理解它潜在和隐喻的人文指涉和能动来源。塔拉斯蒂肯定音乐符号的意义承载和表现,但音乐符号的意义并不像语言词汇那样具有“稳定性”,即可通过词典的编订、使用和理解使其规范。音乐符号

^⑥ 笔者认为,也可以将它们同索绪尔的二分法关联,理解为符号所指、符号能指和修辞过程三者。

的意义可在不同语境中进行置换和转义，从“原始”的符号信息载体转变为富有创造个性的象征体表达，音乐符号的这种动态阐释远远超越了文字符号。而且单个音乐符号无所谓意义的存在，音乐符号的能动是一种结构性体现，富有立体多维的层级感和过程性，它较之其他类型符号，不仅更需要“符号域”的生发力，而且彰显了音乐符号意义独具的复杂多解性。

二、情境存在与主体超越

在音乐符号学中，塔拉斯蒂特别指出，对符号的理解是学科建立的核心问题。但与此相悖的是，符号学的重心仍停留在知识结构背景下，这与它早期更多采用语言学的范式分析法传统不无关系，如纳蒂埃、鲁韦特等。“范式方法旨在获得音乐文本的生成语法，聚焦于相对严格的风格和简单的音乐作品，人们可以制定生成规则，通过这个规则，新的、风格一致、语法规范的旋律能够通过计算机被无穷无尽地产生出来。在这种‘测试’中，简单的音乐作品与‘正宗的’旋律没有区别”（第56—57页）。这种类似统计学方法的路向，关注的是共性而非别具风格的个性表现，隶属于分类学的经验主义者们。对此，塔拉斯蒂义正辞严地说道：“迄今为止，符号学很少注意到符号的理解。要做到这，我们必须朝着阐释学和现象学方向思考”（第25页）。而在理解过程中，“我们不仅开始理解音乐，继而还要理解我们自身和这个世界，这个至关重要的暂时性的音乐存在，可能是人类生活模式的一个完美的隐喻：出生、死亡以及发生在两者之间的一切。通过音乐我们超越存在的情境。音乐使我们回到最初的叙述时刻：此时、此地、自我。与此同时，它把我们从此刻解放出来，并释放

出音乐自我理解的力量”（第19页）。他不满足于当前有些学者对音乐符号本身的“绝对”理解，此在一存在一超越，这是作者对理想的符号理解过程的描绘。不宁唯是，还对音乐符号的理解过程提供了十四个可行性命题和方向，探索了音乐符号的理解路径和过程（见第一章第四节）。可以见得，塔拉斯蒂新符号学理论的提出，与当代思潮中的强势之流现象学、诠释学及存在主义关系密切，克尔凯郭尔、海德格尔、萨特等存在主义哲学家对其影响颇大。

塔拉斯蒂的情境观有别于狭义的、隶属语言学的情境论，不同于文学中常见的情节概念，情节是对事件的完整连贯性处理过程。而“‘情境’，作为一个存在主义符号的概念，其首要的含义与特殊性有关。当然各种不同的情境可以分类，但类型学仍然假设情境现象第一次作为一个独自的实体被研究。情境不能解释为因果链的事件，而是作为一种持续的混合现象，它象征了多种模式在真实的环境中发生”（第69页）。情境，在塔拉斯蒂看来，是一个实体存在的混合体，具有生发独特意义的可能和机遇。具体来看，塔拉斯蒂将音乐情境视为两种方式的存在：其一，作为意义和交流的情境存在；其二，作为行动和事件的情境存在。不论是哪种存在，情境三因素，即物化的世界、主体的意识和身心的反应，互助互存。

情境论的提出，起于塔拉斯蒂对音乐交流模式的重新认识：“我们的交流往前往后运动不定，而不是前往一个唯一的方向。通过这样的分析，音乐就已经是作为一个‘情境’出现而不仅仅是一个固定的对象。”故此，“分析不是把音乐看成一个线性系统链，而是看成由多部分组成的混合情境”（第67页）。他在此所强调的情境分析，是一种

开放的、具有对话式交流意义的个别存在，设定不同的角色（实际作曲者/隐含作曲者、叙述者/隐含叙述者、实际听众/隐含听众）关联。其间不再“留恋”因果必然，而在乎一种持续历程；不在意叙述目标指向，而关乎叙述层级变化。当然，还可以采用行动和事件的逻辑来理解音乐情境，对于这二者的理解是，“在行动符号中，富有创造性的言语（parole）、独特的意义从文本罅隙中迸发出来。在事件符号中，我们更为被动，必须遵从风格的限制风格及语言（langue），并且屈服于交流‘规则’”（第77页）。由此可见，塔拉斯蒂所提出的作为行动和事件的情境，是主体能动和一般常规间的混合与转换，这样的例证俯拾皆是。比如贝多芬《田园》结束处，在一个正常的“尾句”事件之后经由重复再次发起行动，终止中始料未及的和弦色调的扩张性断裂正是动因所在，展示了如何从常规事件转向音乐行动；西贝柳斯的交响乐擅长“逆向思维”，主题起初总是呈现为一个极具特质的行动体角色，但通过多次重复，行动消解转变为事件。除了这种线性、历时的表现外，情境还可以立体、共时表现形成相互观照，例如瓦格纳的主导动机所编织的互文情境时空感。

情境概念具有宽泛、灵活的适用性和理解层，它聚焦于事物的个性而非共性，更关乎主体思维。事实上，情境存在已涉及另一个问题，即主体超越。存在和超越是并行不悖的勾连体，超越是存在的目标导向。对此，塔拉斯蒂表示：“我的模式建立在以下观念基础上：主体生活在这个世界上，凝视并努力寻求超越，因为他/她体会到纯粹‘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。”^⑦在他看来，音乐语言作为一种符号，

它必定隐含着符号筛选运用的主体意识存在，因为符号本身并无绝对的意义，不论是出于何种条件（指示、像似、规约），它都需和使用符号的主体相关联——“为了仔细审视整个音乐交流情境，必须考虑到，事实上每个符号都是一个主体扮演的事件”（第65页）。“主体扮演的事件”，将我们从观察言说文本转向了事件情境体认，这种不同以往的情境构想必然无法缺席形形色色的角色扮演，它们的展现不仅有语言表述，还有形体姿态、表情模态等，情境存在将我们的视线不再囿于符号学传统中，并俘获了较语言本身更为直指人心的力量。强调主体作用的存在符号学同早期的实证主义符号学差异显著，这也成为塔拉斯蒂音乐符号学“原创”性的来源，主体的不断肯定或否定是存在的根本，以此不断促成理解的连续性生发和更新。不仅如此，存在符号还获得了对传统语言符号的超越，提出音乐的形体和姿态符号，作用于音乐的身体性构建，也因此产生了专门的“音乐姿态”研究^⑧等。

显然，这已经从观察言说文本转向了主体对存在情境的体认，不是一味追溯因果关联的目标性逻辑证明，而是在音乐中完成人的主体意识和身临其境的混合模态构建。必须要看到，西方符号学理论实践正经历着研究范式的转型，塔拉斯蒂强调主体哲思的存在符号学是他对“新符号学”构建中的重要一环。

^⑦ 同注④，第18页。

^⑧ 在第五、六章中，塔拉斯蒂以肖松、瓦格纳、肖邦等人的曲作为例，回应了主体是如何在皮尔斯像似性符号和指示性符号的基础上实现了身体性的指示和超越。这是在人类身体与符号间的“像似性”表现基础上深化发展而来，增强了音乐言说的可信度和说服力。

三、音乐符号的话题隐喻

事实上,不管研究者们专注于哪个维度,最终目标都是指向音乐意义的诠释力度和深度,音乐意义的阐释是该学科的立学之本。不难发现,在学科形成的道路上,单一的理论模式已被“摒弃”,取而代之的是更为多元、开放甚至革命性的认知视域,“这样的做法是因为受到了其他领域中符号学成果的鼓舞,比如在解构主义、精神分析、女性主义研究等批判研究领域”(第61页)。传统的符号学关注类似话题的归纳统合,专注于相似性的统计学意义集合,将其“凝固”化。他们忽略了符号一旦存在便获取了生生不息的历史感和生命存在感。而新近的发展已超越此前对规范规则的科学“锁定”,从像似、指示性中,提炼出具体可变的规约性能指关联,发掘音乐个别独特的修辞话题。从某种角度而言,修辞话题更适用于具体问题,也就是那些涉及具体情境的问题,善于从带有某一本质属性的事物中提取理解的缘由。

塔拉斯蒂正是“音乐符号解放”事业的旗帜性人物,不满足于传统的共性辨识,根据音乐作品的个性表现,大胆探究新的音乐意义表现途径和理解视域。倡导并推崇生物符号、身体符号、存在符号和超越符号等多样而大胆的阐释概念,尝试更为开放的理解视界——从哲学、心理认知、生物等多学科中汲取养料,融合多学科术语概念,将它们代入音乐理解情境中,实现音乐理解的“个性”拓展,并借助丰富的文化联想,使音乐符号的修辞话题呈现帧帧别有洞天的“多彩”景象,以取得说服效果。

“同位素”概念来自化学,因为原子核内的质子数决定了元素种类,而同一化学

元素原子核内的中子数又不一定相同,所以具有相同质子数、不同中子数的原子即互为同位素。在塔拉斯蒂看来,复杂的同位素效应同样可进入对音乐符号的理解中,那些带有双关意义的音乐符号即是人类心智高度发展的表现,穆索尔斯基在《鲍里斯·戈都诺夫》加冕场景中,就运用等音(降G和升F)的不同音响质地来描绘戈都诺夫矛盾的心理状态。而来自语言学的模态/情态分析也不失为一种非常有效和具有启发性的方法,它们自带丰富的潜在表意活动,“‘模态学’是方法,说话者以此体现主观感觉、情感、信仰、希望、恐惧和喜好,并使他们的讲述生动有色……这些情态对音乐,就如同语言对说话者一样至关重要”(第16页),充分体现了音乐中“言说”主体的存在感。七种基本情态:being(是)、doing(做)、must(必须)、know(知道)、can(能)、will(意愿)和believe(相信),它们不仅将目光投向了音乐“元语言”的内部“色调”,还可以音乐表演者的方式从外部激活,这对无法给出确定性“语义”的音乐来说,是为一剂“良药”。

机体是生物学中的一个重要概念,是具有生命的个体(包括植物和动物)统称。有机性显示生命之自然成长过程,强调整体的统一性作用,当运用到音乐中,音乐则化身为“流动的有机体”。有机论在西方音乐美学中有着重要传统和地位,比如交响乐有机论是依据绝对音乐的有机“生长”理念而存在,有机是内在逻辑的体现,与单纯的集合相对。另外,“自然”是和“有机”关系最紧密的话题,也是经常可在音乐中得到描绘或被隐喻的话题。在塔拉斯蒂看来,库尔特、申克尔都不自觉地建立了自己的“自然有机”理论,只不过着眼点不一,“根据库尔特的观点,有机性或‘动

能’主要发生在线性的、水平的音乐运动中，用音乐符号术语来讲，在组合结构中产生。相反，对申克尔来说，有机性出现在从深层结构向表层结构、从背景到前景的垂直运动过程中，也就是说，出现在音乐的聚合结构中”（第89页）。

音乐的有机性总是体现为带有某一目标或目的的过程，从而获得一种独特的“生长”空间，而对这个目标的期待是我们体验音乐有机性的重要心理指示存在。但是这种期待不是由模式化的进程来实现的，因为模具式的填充无法激发心理期待。作者以西贝柳斯交响曲的有机品质作为论据阐释它们的有机指向过程：虽然一直有期待，但其结果无法预知，呈现了一个动态、不断分裂又聚合的生物体有机生长过程。其间，塔拉斯蒂对有机性的理解实现了从实体文本层面向心灵认知层面的转换，并认为音乐是这个过程的象征性描述。创作主体的“自我一声音”成为一部音乐作品是否有机的首要条件，这也决定了它的存在和行动方式，“即是说，每个音乐主题、动机和旋律都鲜活地存在于它自身音乐环境中。一个有机的作曲者会考虑到音乐事件和音乐环境的关系”（第95页）。塔拉斯蒂拓展了对有机生命的充盈理解，实现了从生理形式的有机到自我认知意识的有机转换，因此音乐中的回归可以指向文本，但却无法完成主体意义层面的回归。塔拉斯蒂所论说的西贝柳斯交响曲的有机品质正是指向其心智表述不断发展而言。所以，在他看来，西贝柳斯的交响曲是完整的音乐心灵有机体呈现，而马勒的交响曲则是对现代矛盾实体的“无机性”选择。

可见，音乐的有机不仅仅需要统一，更需要很多偶然变化来激活对有机性目标的期待。如果将这种有机视为所指性（目

标）有机过程，那么塔拉斯蒂的“有机性”还可以指向音乐事件和音乐环境的关系上，即行动和存在的互动间，表现为自指性有机过程。比如旋律和伴奏的“同位素”关联，即旋律和伴奏源于同样素材，这种情况常见于古典音乐传统中，是音乐聚合性的表现之一。反之，后现代音乐则有意回避有机性，倾向于音乐事件和环境的疏离，走向“异化”之路。

结语：意义的追问、符号的选择

人类，尤其是文化人，总是始终不渝地追问事物和事件的存在意义，人文学者的自我存在感定位开启了这种对意义问题的诉求模式。但这种意义情结的阐释和理解却不能是海市蜃楼般的虚像，而应该是令人信服的说明和证实。唯此，符号作为意义的携带体，一种客体实在表现，开始出现在音乐学者的视线中，他们试图以符号理论的介入解答音乐意义和内容的难题。长期以来，音乐曾被公认是擅于表情甚或描绘却难以表意的一种艺术形式。因此，很少有符号学家思考音乐符号的问题。难道，事实确乎如此？塔拉斯蒂给出了明确的否定：“事实上，音乐作为符号提供了充满意义和交流的符号学的理想案例，这也是符号学研究的卓越案例。”（第4页）他以自己的学术背景为依托，建立了当代音乐符号学，从而为音乐意义的阐释打开了通向理解的另一扇“窗户”。

概言之，经典符号理论开启了我们对于音乐理解的全新视角，塔拉斯蒂更是“借力”哲学，重启了整个符号学视域的深度。他在《音乐符号》中力图构建一个关于音乐符号问题的“有机体”模式，从历史反思到经验认知，从经典理论解读到研究范式转型，大力倡导艺术审美同生物学、社

会学、自然科学、哲学等多学科间的视域融合，不啻为“他山之石，可以攻玉”的再次检验。当然，“二战”后西方“结构主义”和“存在主义”这两大思潮所俘获的话语权也对音乐符号学的构建提供了功不可没的机遇和挑战。音乐符号理论已从追逐文本实体分析转向把握非确定性问题的审思，各种方生方成的怀疑、设问、颠覆和重识正在不断“刷新”我们的既定认知，彰显了学术研究的生命力。音乐符号学不同于科学研究所追求的确证性，人文关怀下的表述、叙事、修辞及隐喻等或多或少带有某种不确定性和或然性，其中的话题呈现纷繁复杂。与此同时，我们应该引以注意的是，在塔拉斯蒂的符号“解放”事业之后，在他试图构建多方“跨界”的“新符号学”之雄心下，却容易发生捉襟见肘、过度或不当诠释等问题。^⑨但毋庸讳言，塔拉斯蒂对长期以来盘踞的知识型科学研究

模式发起挑战，带我们领略了多彩迷人的符号世界，作为当代音乐符号学的领军人，他无疑为音乐的表意争辩提交了一份精彩的“答卷”。

作者单位：江西师范大学音乐学院

上海音乐学院 2014 级博士研究生

指导教师：杨燕迪教授

⑨“解放者”倡导音乐符号的能指和所指间有着“任意性”的联系，这其中同样需要承担机遇之下的风险，成为当代音乐符号学者们必须面对的当务之急。我们时常会对他们大胆甚或狂热的诠释感到“瞠目结舌”，比如马克·韦伯在《理查德·瓦格纳和反犹太主义的想象力》(Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination, 1997)中，开启了“解放”模式，分析了嗅觉、色彩、姿势、声音等不同符号是如何共同指向“反犹太主义”这一对象的。



(上接第 104 页) 历史以来，有一些从事昆曲研究的学者认为，昆曲仅是“依字行腔”，甚至有人认为昆曲就是“说话”的延长，这些认识都仅道出了昆曲曲唱规则之一，是片面的。歌唱艺术，包括诗唱、词唱、曲唱等，无论如何强调其语言语音的声、韵、调，但它毕竟是要与音乐结合而为一体的，并且也需要借助音乐而传播。既要尽情发挥语言音韵节调之要妙，又要尽情发挥音乐旋律之委

婉，鼓两翼而翱翔，方为歌唱艺术之要旨。昆山腔的改革，正遵循于此，亦成功于此。

作者附言：本文为国家社科基金艺术学专项课题“中国传统音乐民间术语系统研究”(项目编号：14BD042) 阶段性成果。

作者单位：福建师范大学音乐学院