

# 音乐符号意义解读中的“第三方”

——纳蒂埃音乐符号学理论辨析

文◎朱 歌

**摘要:**在逻辑符号学派的影响下,法国符号学家纳蒂埃提出了由创作—内在—感知三个层面构成的音乐符号学分析体系,提供了符号学研究和音乐分析的新思路。纳蒂埃将作为第三方概念的“解释者”,引入原本由能指—所指构成的相对稳定的符号意指模式中,强调感知在音乐符号意义解释活动中的重要性,将音乐符号的意义引向无限。然而在具体的分析实践中,纳蒂埃的理论也存在一定的问题与矛盾之处。

**关键词:**纳蒂埃;音乐符号学;三分法;解释者

依托于一般符号学的研究,音乐符号学发展出两种较为明显的分支。其一是以芬兰学者埃罗·塔拉斯蒂(Eero Tarasti)为代表的基于语言学模式的音乐符号学理论。<sup>①</sup>其二是以逻辑学模式为基础的学派,法国学者让-雅克·纳蒂埃(Jean-Jacques Nattiez)是其典型代表。纳蒂埃对解释者的强调及对感知的关注,对于理解表意不甚清晰且以感性体验为基础的音乐符号而言是十分重要的。但目前除了汤亚汀等少数学者外,国内学界对纳蒂埃的理论鲜有关注。本文将集中阐释纳蒂埃的音乐符号学理论,并对其理论作出批判性的总结与反思。

## 一、互为整体的三分法:

### 纳蒂埃音乐符号学理论的核心

纳蒂埃的音乐符号学理论,以皮尔斯的逻辑符号学为基础。皮尔斯(Charles Peirce)的符号学理论受康德三重区分的逻辑分析

影响。皮尔斯认为,“所有多元事实都可以化简为三元事实”<sup>②</sup>,并提出了一系列三分的符号学概念,如第一性、第二性、第三性;

**项目来源:**本文为2023年度中国博士后科学基金国家资助博士后研究人员计划(项目编号:GZC20231691);2022年度国家社科基金资助项目“当代音乐理论研究的新视野——以音乐结构分析与阐释为中心”(项目编号:22VRC114)的阶段性成果。

<sup>①</sup>国内翻译出版的塔拉斯蒂的符号学论著有:《音乐符号》(陆正兰译,译林出版社2015年版),《音乐符号学理论》(黄汉华译,上海音乐学院出版社2016年版)。研究论文有:蔡麟《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〉》(《音乐研究》2017年第2期),马圆瑞《音乐的符号转换与意义生成——论埃罗·塔拉斯蒂音乐符号学理论的内涵与视角》(《中国文艺评论》2020年第4期)等。

<sup>②</sup>[美]查尔斯·S.皮尔斯著,詹姆士·胡普斯编,徐鹏译《皮尔斯论符号》,上海译文出版社2016年版,第233页。

像似符号、指示符号、规约符号等。三分法也成为了逻辑符号学体系的重要特点。以此理论为基础，纳蒂埃的老师让·莫里诺（Jean Molino），以“创作者”（producer）、“接受者”（receiver）、“信息”（message）三个因素，建构了意义解读过程的核心维度。其中，信息最初也被称作“迹向”（trace），形象地显示了文本与其他两个维度特别是创作者的关系。莫里诺将这一维度命名为“中性层面”（neutral level）或“材料层面”（material level），关涉作品内在的和反复出现的特性。

纳蒂埃发展了莫里诺的三分法。在原先的“接受者”维度上，纳蒂埃特别强调，意义活动的感知不只是一个简单的接收过程，而是一个积极的、主动建构意义的过程。他提出，莫里诺原先使用的“接收者”（receiver）是一个容易引起误解的词汇，需要对其进行修改。在“信息”“迹向”的层面上，纳蒂埃认为这是一种五官都可以感知的物理、物质上的象征形式（symbolic form），它经由创作过程产生，存在于创作与感知过程之中。“迹向”本身或许不具备可立即被理解的意义，但如果没有这一层面，就没有可以分析的材料，意义便不可能存在。在纳蒂埃的符号学理论中，这一层面被称作“中性层面”（neutral level）或“内在层面”（immanent level），后文将以“内在层面”来统一表示这一研究对象。

如此，由创作层面—内在层面—感知层面（poietic-neutral-esthetic）三个维度<sup>③</sup>构成的音乐符号学分析框架便基本形成，它们分别涉及创作、音乐材料的本体分析和音乐的感知。纳蒂埃认为：“我们必须看到创作的、内在的和感知的层面所各自具有的独立的运作方式和功能，而不是先验地认为它们是一致、相符的……这三个符

号学的因素在分析、思考音乐的象征属性时都是合理的。”<sup>④</sup>三者 在纳蒂埃的符号学分析中具有同等重要的位置，它们会对彼此的分析产生积极的影响和借鉴，这便与结构主义强调结构以及文本分析的理念有所区别。在塔拉斯蒂的符号学分析中，通过分析文本材料进而对音乐的结构有所认识是更为主要的，即便是他为数不多的对创作因素的关注，也是为了能够“使具体心理内容、情节与作品的关联成为可能”<sup>⑤</sup>。塔拉斯蒂的分析仍然以音乐进行为主，并未过多地将“创作”与“内在”层面的因素融合在一起。由此可见，两位音乐符号学家的理念存在明显的差异。

纳蒂埃力图在形式分析和释义学描述，以及中性层面、材料迹向和解释者网络之间找到一个平衡点。这种综合三者、将三方统一起来进行分析的理念渗透在纳蒂埃对很多问题的思考中。例如，对乐音、噪音进行划分时，纳蒂埃就分别从三个角度给出了不同的界定（见表1）。从作曲家的角度，也即创作层面出发，乐音和噪音的区别在于声音是否符合音乐的属性，两者的区别并没有稳定的、物理的基础，对它们的使用从一开始就与文化相关；<sup>⑥</sup>从声音本身，也就是内在层面来定义，两者的区别在于音乐是基于和

<sup>③</sup> 在《文化·符号·语义·认知》一文中，汤亚汀将“poietic”译为创作层次，即作品怎样被创作，包括作曲者的历史情况、音乐理论、创作心理社会学和感知信息等。

<sup>④</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, 1990, pp.237-238.

<sup>⑤</sup> [芬]埃罗·塔拉斯蒂著，黄汉华译《音乐符号学理论》，上海音乐学院出版社2016年版，第136页。

<sup>⑥</sup> 同注④，p.46。

谐的频谱,而噪音则是一种复杂的声音环境;从感知层面来看,接受者认同的声音是音乐,反之则是噪音。

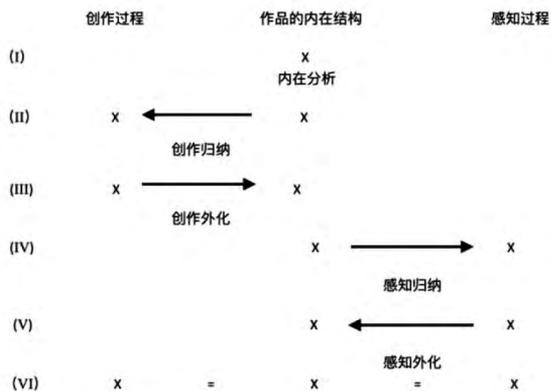
表1 三种维度对乐音、噪音的理解

创作层面 (创作者的选择)	内在层面 (物理定义)	感知层面 (感知判断)
音乐	和谐频谱的声音	认同的声音
噪音 (非音乐)	噪音 (复杂音响)	不认同的噪音

上述三个层面,对乐音、噪音的界定与理解并不处于同一水平,一些声音对于作曲家来说是乐音,对于受众来说可能是噪音。<sup>⑦</sup>结合历史的脉络,三个维度对乐音—噪音的认识也处在不断变化之中。例如,在感知维度,一些之前被认为是噪音的声音在发展中被接受成为音乐,特别是在现代音乐的创作和欣赏中,人们似乎厌烦了贝多芬和瓦格纳所创作的音乐,而转向了一些传统认知中的“噪音”(比如有轨电车、人群等)并能从中获得乐趣。<sup>⑧</sup>这进一步证明了纳蒂埃所提出的“人们所适应的表现方式只是长期‘编码’系统的产物”这一观点的正确性。纳蒂埃所说的“编码”是不同文化的产物,这揭示了符号的文化属性的重要性。莫里诺也曾表示:“不能完全用结构或者声学的术语来定义音乐,还必须考虑到其作为生产和感知对象的文化功能。”<sup>⑨</sup>他甚至认为,音乐完全就是一种社会事实。尽管这样的论述不免偏激,但从中不难看出,文化视角在逻辑符号学理论研究中的意义与价值。另外,除了逻辑符号学理论外,纳蒂埃还受到民族音乐学的影响,而文化视野在民族音乐学研究中的地位是不言而喻的。这样的双重理论背景,使得纳蒂埃在对很多音乐现象的评述、音乐“象征形式”的分析中,都对文化的视

野与观念予以强调,文化因素的渗透也成为三分法的重要特点之一。

值得注意的是,尽管纳蒂埃不断强调要兼顾三个维度的因素,但内在层面之于纳蒂埃的符号学分析、特别是三分法的重要地位仍然是不可替代和忽视的。对于纳蒂埃而言,对音乐“作品”进行分析的音乐符号学有两个关键的问题:“其一是考察如何将三个维度结合起来分析一首作品;其二是对内在层面分析的方法的必要性。”<sup>⑩</sup>图示1显示了三个层次间的关联。<sup>⑪</sup>其中,处于中间位置的内在层面,与创作、感知层面都是相互影响的,在符号学分析中起到了一定的中介作用,这也是纳蒂埃及莫里诺将其称作“迹向”的原因。



图示1 三种分析维度间的交流关系

与此同时,纳蒂埃的符号学分析也大多在内在层面展开,由此对音乐材料及其

⑦ 同注④, p.46。

⑧ 同注④, p.49。

⑨ David Lidov, *Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification*, Indiana University Press, 2005, p.87.

⑩ 同注④, p.138。

⑪ 同注④, p.140。

关系有所认识。这样的特点在纳蒂埃的符号学分析实例中得到了鲜明的体现。

与塔拉斯蒂以一首完整的作品作为分析的对象从而获取关于结构的认识不同的是，纳蒂埃的研究对象通常是音乐进行中的某一因素，其中和声是他关注的重点。纳蒂埃希望说明，在对和声现象进行描述时，分析者如何保留不同的、从大量可能的变化中选择出来的因素。在纳蒂埃看来，对不同因素的选择是由与分析理论形成相关的超越性原则（transcendent principle）以及分析者的构思（plot）决定的。<sup>⑫</sup>就前者来说，在和声分析中，始终存在一个更高的、更为重要的理论原则作为指引，它“是基于调性和声理念的一些一般性解释原则”<sup>⑬</sup>。因此，研究者“不仅要回溯相关理论，也要追问产生该理论的超越性原则（如果存在的话）”。笔者认为，超越性原则在很大程度上由分析者的理论背景决定。通过对

超越性原则的回溯，和声分析便和外在于音乐的其他因素、特别是文化产生了关联。在一定的超越性原则的引导下，分析的构思也具有多样性。从三分法的视角理解：“和声分析可以努力对应作曲家的创作维度，以对应他或她的思想范畴，以此来解释作品的组织。另一方面，这样的分析也可能会试图解释感知和声现象的方式，这就采用了感知的维度。然而，它也可能只是从一个给定的‘分类的片段’开始，并描述作曲家所创造的内容（不关注由此揭示的创作或感知的事实的相关性）。这就是内在层面的和声分析。”<sup>⑭</sup>和声分析或许是一位一体的，或许仅仅停留在内在层面上，其最终呈现的形态由一定的分析构思决定。在《音乐与话语》一书对“特里斯坦和弦”（Tristan Chord，如谱例1所示）的大篇幅分析中，纳蒂埃进一步阐述了由超越性原则和分析构思决定的符号学分析理念。

谱例1 “特里斯坦和弦”及其所处的音乐片段



同许多研究特里斯坦和弦的理论家一样，纳蒂埃也看到了该和弦在音乐、和声写作中的特殊性：“它是如此明显的模棱两可（它不能和人们在文献中找到的任何分类标签对应），以至于这个和弦可以作为一种理论的测试案例。”<sup>⑮</sup>因此，纳蒂埃将这一和弦作为符号学三分法的分析例证，借此显示不同的理论及特别的分析标准在和声分析话语中所起的作用。

在“超越性”原则的分析中，纳蒂埃

首先借用理查德·高曼（Richard F. Goldman）在和声分析时提出的一种观点：“和声关系、变化或效果的感觉取决于速度以及单个音符或三和弦单位的相对持续时间。在和声思维中必须始终考虑绝对时间（与长

<sup>⑫</sup> 同注④，p.201。

<sup>⑬</sup> 同注④，pp.202-203。

<sup>⑭</sup> 同注④，p.204。

<sup>⑮</sup> 同注④，p.217。

度和速度有关)和相对时间(比例和分割)来分析。”<sup>①⑥</sup> 纳蒂埃发现,与特里斯坦和弦效果相似的不协和和弦在贝多芬的作品中也有出现,但它们都很快得到了解决;而特里斯坦和弦持续了较长时间,这是它造成听觉上的特殊性与奇异效果的重要原因。歌剧前奏曲的速度为“缓慢而无力的”(Langsam und Schmachkend),特里斯坦和弦在这样速度的作品中占据了5拍的时长,加之和弦出现在作品的开篇,并且在第6、10、12小节被接连重复三次,从而加深了这种效果。此外,这个和弦在随后的音乐进行中频繁出现,也使得它不论在戏剧还是和声方面都具有了“陈述”的特征。

纳蒂埃进一步列举了解读特里斯坦和弦的诸多可能。在他看来,和声的分析是对一组特定的变化因素的考察,其重要性是由分析者参考的理论所决定的。<sup>①⑦</sup> 因此,他特别关注在分析过程中所面临的“关键选择”,也即特定的变化因素对分析结果产生的影响,而这些选择往往代表着不同的理论背景。分析者首先要确定什么音符对于思考和声进行来说是最为特别的?极少数的分析将特里斯坦和弦中所有难以解释的音都看作是a小调属和弦的倚音,只不过它占据了较长的时值;而绝大多数的分析都致力于探讨不同的变化音在和声进行中的功能和作用。比如, $\sharp G$ 这个音符是否是该和弦必须的?如果是,那这个和弦就包括F-B- $\sharp D$ - $\sharp G$ ;如果不是,和弦音就是F-B- $\sharp D$ -A。在此基础上,如何解读 $\sharp D$ 这个音也是需要思考的问题。紧接着,上述两种和弦结构的每种排列可以产生四种可能的音响结构,因为和弦中的每个音都可以被当作该和弦的根音。在分析的第三步,一旦和弦的根音被确定,它便会在这个片段所处的调性中获得一个合理的参考点。

对于特里斯坦和弦来说,它是a小调音乐中的一个片段,但也存在一定的例外。第四阶段,每一个根音在调式中都处于不同的音级,因而其承担的和声功能也就有了多样性。上述问题中的每一个选择,都由分析者所具有的理论背景决定,而这个背景与纳蒂埃关注的“超越性”原则是密切相关的。

通过对不同分析观点的收集与解读,纳蒂埃认为,即便是从同一个“超越性”原则引申出来的解释,也会因为分析者所采取的不同策略产生变化。因此,需要对产生该观点的分析“构思”进行考量,特别是要对分析建构产生影响的关键因素进行辨认。在“构思”这一层面上,从功能和非功能的角度出发进行各自的论证,又会得出不同的结论。例如,从功能的角度来看,和弦进行的逻辑是最为重要的,单个和弦的结构则处于相对次要的位置。由此便产生了纳蒂埃列举的以下几种观点。第一,以调的四级音为根基,特里斯坦和弦被等音记谱为F- $\flat C$ - $\flat E$ - $\flat A$ ,然后进行至F-B-D-A,它是a小调四级和弦(D-F-A)的变化,增加了A音的下方七度音程。第二,将特里斯坦和弦视作一个重属和弦,它以B为根音。但这个重属和弦降低了五音(这样可以解释和弦中F音的存在),因而之后到以E为根音的和弦便是常见的五度进行(B-E)。在这个解读中,特里斯坦和弦实际的排列应该为B- $\sharp D$ - $\sharp F$ -A。第三,从二级和弦的角度来对特里斯坦和弦进行分析,特里斯坦和弦不再是一个七和弦,而是法国六和弦<sup>①⑧</sup>,和弦排列为:F-A-B- $\sharp D$ 。比起重

①⑥ 同注④, p.218。

①⑦ 同注④, p.222。

①⑧ 即降三音的重属或重属导和弦。

属和弦需要以 $\sharp F$ 作为和弦的关键音，原特里斯坦和弦中的F音得到了更好的解释。

以上列举的只是纳蒂埃所收集、整理的对特里斯坦和弦进行分析的一部分可能性论述。从这一分析例证中可以看到，纳蒂埃符号学分析具有以下三种特点。首先，尽管纳蒂埃提出了三分法的理论构想，并且认为三者同等重要，但内在层面也即音乐本体分析在其中始终是更为首要的，几乎占据了符号学分析的全部。其次，该分析与一般的和声分析并无二致。在塔拉斯蒂等音乐符号学家分析中显示出的符号学理论特色或音乐的符号属性，在纳蒂埃的论述中并没有得到明确的体现，这一问题将在后文详细论述。最后，纳蒂埃的音乐符号学分析并不力求提出一个固定的理解，而是追求意义解释的多元化，他所做的更像是一种“综述”式的分析观点的罗列，这种研究思路与一般的符号学分析和音乐作品分析都不相同。比如，塔拉斯蒂在研究中往往是为不同的问题（如音乐的叙事程序、音乐与表演等）提供一种符号学或者结构主义视域下合理的可能性解读。同样是对“特里斯坦和弦”的关注，塔拉斯蒂是从不同声部间“有机的”、与“推拉”有关的张力层面探究该和弦的叙事功能，<sup>①9</sup>从而呈现出与纳蒂埃迥然不同的叙述风格。纳蒂埃符号学分析的研究特点，与逻辑学模式引入的“解释者”及由此带来的解释的多元性有关，这也是逻辑符号学派相较于语言学模式的重大不同点。

## 二、音乐分析： 解释者的主动建构活动

在语言学模式的经典概念“能指”和“所指”之外，皮尔斯关注到符号自身与对象关系中的另一重要因素：“符号是这样一

种事物，它一方面与自己的对象相关联，另一方面又与解释项相关联，并且通过此方式，它把解释项引入到与对象的关系中来。”<sup>②0</sup>符号意指系统中的“第三方”概念——“解释者”（*interpretant*）出现了。它不是外在于符号的存在，而是符号意指系统的一部分。语言学模式中的所指，在此对应对象和解释项/解释者两种因素，传统所指的意义不再局限于符号自身，它的指涉过程也经由解释项/解释者的不断引入而走向了无限。

皮尔斯的理念、特别是将解释者作为“第三方”概念引入符号意指系统中的做法，极大地影响了纳蒂埃。纳蒂埃的音乐符号学理论也引入了作为“第三方”概念的解释者，并使之成为理论建构的关键因素。纳蒂埃对“符号”（*symoblic form*，实质为象征形式）的定义“一个可以与无限复杂的解释相关联的符号或者符号的集合”<sup>②1</sup>，就显示了解释活动的价值。对于音乐符号来说，这种观念“与我们对音乐主体的建构的理解、我们对于建构主体身份的观念、与确定一个解释意义的立场、以及将再现体作为一个灵活的中介相关”<sup>②2</sup>。因此，只要有解释者存在，符号学分析的三分法就有意义。

纳蒂埃这样理解与“解释者”相关的符号活动：“符号是与第二个事物有关的任何事物，它和对象的特征有关。正是在这

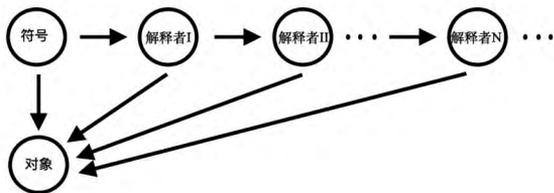
<sup>①9</sup> Eero Tarasti, *Semiotics of Classical Music-How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012. pp.264-265.

<sup>②0</sup> [美]皮尔斯著，赵星植译《皮尔斯：论符号》，四川大学出版社2014年版，第31页。

<sup>②1</sup> 同注④，p.8。

<sup>②2</sup> 同注⑨，p.129。

种关联中，第三个事物，即它的解释者与同一个对象产生了联系。第四种关系也是依靠这种方式，以相同的形式被引入。这个过程无穷无尽。”<sup>②③</sup>这个无限的解释过程如图示2<sup>④</sup>所示。



图示2 解释者与对象的无限关系

但就纳蒂埃的理论而言，他的“第三方”更强调“感知”而不仅仅是简单的解释，这和皮尔斯的理论又有所区别。比如，在对噪音、乐音进行论述时，纳蒂埃就表示：“对声音的研究是一个物理问题。但选择悦耳的声音是音乐感知的问题。”<sup>②⑤</sup>声音的接受和感知对音乐的创作、分析所产生的影响，的确是不可忽视的，这也是纳蒂埃将它渗透进符号解释活动中并使之成为三分法关键环节之一的原因。笔者认为，这是由音乐符号学的研究对象——音乐符号所具有的特殊性决定的，纳蒂埃用感知代替简单的解释，或许也是因为他看到了音乐符号与其他符号的区别。这种将感知与创作、内在分析放在同等重要位置的做法，对音乐符号特殊性问题的认识，已然比语言学及结构主义影响下的音乐符号学更进了一步。同时，纳蒂埃所说的“感知”是一种主动建构意义的活动，在这个层面上又和皮尔斯的理念相契合。

在符号解释活动中，纳蒂埃将分析视作探索、发展符号学理论的重要途径，并以此作为建立一种“科学”体系至关重要的环节。纳蒂埃认为，音乐分析所涉及的因

素有对象（object）、元语言（metalanguage）、方法（method）三类，后两者是外在于符号自身的存在。其中，元语言是符号学分析中的一个重要概念，它和分析话语的建构有关。20世纪30年代，波兰逻辑学家塔尔斯基（Tarski）将语言区分为“对象语言”和“元语言”，首次提出了“元语言”的概念，它是用来谈论、解释“对象语言”的语言。塔尔斯基希望用元语言来为对象语言构造“真理定义”，通过它“可以获得语言的全部层次”<sup>②⑥</sup>。结构主义符号学家格雷马斯将元语言称为“符号语言”，这种说法也形象地显示了元语言的特殊性质。

元语言的形成和使用受诸多因素的影响。赵毅衡将影响元语言构建的因素分为以下三类：（文本本身的）自携元语言、（社会文化的）语境元语言、（阐释主体的）能力元语言。<sup>②⑦</sup>就后两者而言，仅仅是“语境”和“阐释主体”这两个关键词的存在，便体现出元语言建构的多样性可能，以元语言为基础展开的阐释活动自然会生成不同的意义。就文本自携的元语言而言，文本也是元语言集合中的一部分，它能够提供一些有效的元语言。体裁便是一种文本自携元语言，不同的体裁对于阐释具有引导作用。元语言的这两种特点，对于理解音乐符号学，或者说音乐符号的解释活动来说是极为关键的。首先，元语言体系的多元化有助于我们理解纳蒂埃及逻辑学模式

<sup>②③</sup> 同注④，p.6。

<sup>②④</sup> 同注④，p.6。

<sup>②⑤</sup> 同注④，p.42。

<sup>②⑥</sup> 陈艳华《从元语言看语言的层次性》，黑龙江大学2018年硕士学位论文，第9页。

<sup>②⑦</sup> 赵毅衡、陆正兰《元语言冲突与阐释漩涡》，《文艺研究》2009年第3期，第7页。

中解释的多样性及无穷性。其次，以体裁为代表的文本自携元语言，同样存在于音乐作品的分析活动中并可能会产生关键作用，比如对不同体裁（诸如奏鸣曲与练习曲）的作品进行分析时，研究者便会使用不同的术语和逻辑，元语言体系的差异也由此产生。纳蒂埃认为：“关于音乐的话语是一种元语言……元语言本身就是阅读的对象：分析是如何建构的，分析话语对音乐本身的影响是什么。”<sup>②⑧</sup> 音乐分析的话语是纳蒂埃符号学理论的重点与关键，作为一种特殊的符号体系，音乐分析“是从与另一个象征性事实的联系中获得合理性与存在的依据”<sup>②⑨</sup>。这里所说的另一个象征性事实便是音乐。由于音乐分析与音乐的性质不同，“如何谈论音乐”便是符号学研究不可回避的问题，而与分析话语建构密切相关的“元语言”在其中起到了至关重要的作用。

塔拉斯蒂在“谈论音乐”时借用了如“同位素”“叙事程序”“模态”等在内的结构主义术语。在他看来，“音乐结构的形式化，与说话者言说的形式化中的愿望、意愿和情感的方式是相同的”<sup>③⑩</sup>。既然如此，用研究语言、文字结构的概念对音乐结构进行言说便合理且可行，这也使得塔拉斯蒂的分析具有鲜明的符号学特色。而纳蒂埃谈论音乐的语言却是较为普通的——他使用的元语言大多是我们常用的音乐分析术语，比如乐句（phrase）、乐思（cell）、音型（figure）、动机（motif）等。在对这些元语言进行界定并对其合理性进行探讨时，纳蒂埃依然采用了三分法的逻辑思维。但在这一问题上，如前文所述，尽管纳蒂埃强调三个维度的统一，然而在实际的论述中，内在层面依然是其中最为重要的环节，纳蒂埃的元语言几乎都是在这一层面上生成的。对元语言的反思，使得纳蒂埃对另

一个关键问题进行思考：“在谈论音乐时应该使用哪种语言？”<sup>③⑪</sup> 比如，对于旋律分析来说，分析方法有非形式的分析，也有形式的分析，前者包括了释义学的解读等，后者又可分为整体分析、线性分析。不同的分析方法或许会应用不同的元语言，在元语言之外又有更加上层的“指导原则”。对于非形式的分析而言，分析者不需要诉诸语言外的其他资源去解释音乐。它们不是在谈论音乐，而是要以足够精确的方式模拟音乐，以便使用“模型”（model）来再现音乐。纳蒂埃并未对这两种分析孰优孰劣做出评价，但通过他的论述可以看到，无论是元语言还是模型的引入，都是在符号思维的引导下进行的，都是在用新的符号去解释音乐。就此问题，他做了如下论述：“正是不精确的分析术语促进了音乐符号学的产生。事实上，特征分析、范式化、重新创作文本的生成规则确实给音乐分析带来了它所缺乏的维度。”<sup>③⑫</sup> 笔者认为，这种论述在一定程度上承认了以塔拉斯蒂为代表的符号学家所做的努力：他们使用了特定的符号（诸如同位素、模态等），力图弥补传统分析所带有的问题，比如塔拉斯蒂认为他的分析表现了音乐所具有的动力性的结构等。在纳蒂埃看来，与传统的方法相比，音乐符号学不会提出新的问题，它关注到的同样是作品是由什么组成的、形式是什么、主题是什么、是怎样由一个乐思发展而来的，等等。无论是结构主义符

②⑧ 同注④，pp.133-134。

②⑨ 同注④，p.150。

③⑩ 同注⑤，第26页。

③⑪ 同注④，p.161。

③⑫ 同注④，p.166。

号学还是他的音乐符号学，皆是如此。但在语言学的影响下，纳蒂埃对分析方法进行了不断反思：“我们如何定义那些被认为与作品相关的现象？解释现象组织的模型是什么？作为一个批判性的框架，符号学要检查其他音乐学家从他们的音乐材料中选择了什么、他们如何做出选择、如何讨论它、是什么样的原则构成了讨论的基础？”<sup>③</sup>因此笔者认为，至少在内在层面的分析上，纳蒂埃与塔拉斯蒂或者说结构主义的分析立场是相同的，纳蒂埃在一定程度上也承认了语言学模式的合理性。但纳蒂埃同时指出，语言学的方法仅仅对内在性分析有效，对于创作、感知维度来说却并非如此。结合塔拉斯蒂的分析实例来看，其分析聚焦于结构，力图揭示作品内在的结构动力等，其他两个维度的因素并没有得到很好的兼顾。同时，由于元语言的复杂性，语言学及结构主义在作品“内在层面”的分析上也存在一定的问题，后文详述。

此外，在纳蒂埃的符号学分析中，创作的维度也体现于作为分析生成者的解释者的活动中。比如，纳蒂埃列举了对歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》序曲的诸多分析（列举方式与特里斯坦和弦分析相似），并做出如下陈述：“和声分析，像任何人类活动一样，是一个符号学的事实……对于列布维兹（Leibowitz）来说，为什么他给出了这样一套和声的解释而非其他？当然，这是他自己的创作、观点。”<sup>④</sup>因此，三分法中的“创作”维度，与释义学的解释活动中对作曲家作为创作主体的关注并不完全相同——纳蒂埃也强调了解释者的分析作为一种创作、生成的活动在音乐分析中的作用。这种主动感知、创作的过程，也在某种程度上和他引入“解释者”作为符号学研究的第三方这一切入点相同。

### 三、什么“音乐”的“符号”学？ ——纳蒂埃音乐符号学理论辨析

通过纳蒂埃提出的三分法和在此引导下对特里斯坦和弦进行分析的实例，以及在符号学分析元语言的命名与认知过程中体现出的理论特点，笔者发现，纳蒂埃音乐符号学理论的“符号”属性并不十分鲜明，类似于塔拉斯蒂“音乐就是符号”这样“立场”明确的表述在纳蒂埃的论述中并不多见。纳蒂埃认为：“音乐符号学的研究对象是具有符号的功能与属性的音乐事实以及围绕音乐本身产生的复杂人类活动与言说……音乐符号学是对音乐符号形式运作特征的研究，也是对音乐中产生的指代现象的研究。”<sup>⑤</sup>也就是说，纳蒂埃承认音乐事实本身具有符号的功能和属性，同时，人类对音乐的言说及与此相关的活动，即音乐分析活动也是符号学的研究对象。由此可见，纳蒂埃的符号学并不局限于音乐。与此同时，纳蒂埃又明确表示音乐符号学不以传播、交流为主要目的，这与一般符号的功能属性并不相符。作为一种本身不具备交流功用但可以产生叙事、评论和分析的“刺激物”，音乐“是未完成的象征”<sup>⑥</sup>，需要在元语言等因素的介入下才能最终实现。这一论述也显示出纳蒂埃音乐符号学理论的一个重要特征——“符号”概念不是作为符号学（semiotics）词源上的符号（sign），而是象征（symbol）。他在著述中鲜有提及“符号”这一概念，却多次表示

③ 同注④，p.178。

④ 同注④，p.173。

⑤ 王靖浙《〈音乐与话语：音乐符号学导论〉译介与研究》，西安音乐学院2019年硕士学位论文，第11页。

⑥ 同注④，p.129。

“音乐是一种‘象征形式’”。但象征和符号这两种概念并不完全等同，符号与其对象之间的关系是任意的，象征则显示出能指—所指间一些本有的联系，纳蒂埃不但没有明确符号与象征的区别，反而将两者混为一体，这是他的理论存在的问题之一。

在符号与象征的关系问题上，美国哲学家苏珊·朗格（Susanne K.Langer）的艺术符号学理论似乎是一个很好的例证。朗格在论述中始终很统一地使用了“象征”这一概念。她最为经典的论述是：“我们叫作‘音乐’的音调结构，与人类的情感形式……在逻辑上有着惊人的一致……这种形式的相似或逻辑结构的一致，对于符号与其所意味的东西之间的关系来说，是首先不可缺少的。符号与其象征事物之间必须具有某种共同的逻辑形式。”<sup>②</sup>朗格的论述强调了音乐符号与其对象之间的必然联系，也就是逻辑形式上的相似性。对于朗格来说，音乐的形式就是情感的象征形式。事实上，象征比符号更适合于表现音乐和其对象的关系，音乐与所表达的情感之间的关系，与象征及其表现对象的关系具有相似性。纳蒂埃的论述也包含了这样的思想倾向。比如，在论述音乐意义的内在参照时，他引用了弗朗西斯（Francès）的重要观点——所有的情绪变化会引起我们内心的运动，因此“音乐节奏和旋律模式与伴随行为的姿态模式之间的亲缘关系，是音乐作为表现性语言的基本要素之一……基本的心理状态（如平静、激动、紧张、放松、得意、失落）通常将自己转化为给定节奏的姿态形式，趋向、重音以及在通用的形式中组织碎片化形式的方式也是如此”<sup>③</sup>。音乐的表现是由心理状态转化而来的，它们之间存在着一定的“亲缘关系”。在此基础上，体验者的情绪状态和物理的、身体

之间的重要联系已经建立。这种联系足够强烈，以至于主体在体验音乐进而被唤起一种物质模式和心理状态后，通常需要用一定的文字来对此进行表述。纳蒂埃认为，这种关系解释了音乐表现能力的极大丰富性。比如，在《帕西法尔》中，作曲家用极低的音区表现了天使的坠落。通过音高的变化，听众的情绪状态也产生了波动。<sup>④</sup>笔者认为，纳蒂埃对音乐音调与情感状态变化之间关联的强调，与格式塔心理学的“异质同构”原理是相似的，这也表明了二者的关联与能指—所指间存在的任意性关系并不相同。因此，就纳蒂埃的理论所论述的音乐与其表现对象的关系而言，“象征”（symbol）或是“象征形式”（symbolic form）其实是更为恰当的表述，这种定义也更符合音乐表现的实际情况。但是，纳蒂埃却又称自己的理论为音乐“符号学”，这显示出他并未完全清晰地认识这两种不同的概念。

除了上述问题外，纳蒂埃符号学的研究对象也稍显模糊。纳蒂埃不断强调乐谱在音乐符号学研究中的作用，这与他符号学理论的核心——音乐分析是有密切关系的。纳蒂埃的音乐符号学往往以音乐分析作为基础，进而展开其他问题的论述。在《音乐与话语》一书中，纳蒂埃也关注到音乐分析的对象、符号学等问题，他还写作了诸多与音乐分析相关的文章，如《音乐分析中的情节与排列》（*The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis*）等。事实上，纳蒂埃音乐符号学理论的阐述大多

<sup>②</sup> [美] 苏珊·朗格著，刘大基、傅志强、周发群译《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第36—37页。

<sup>③</sup> 同注④，pp.118-119。

<sup>④</sup> 同注④，p.119。

聚焦于音乐分析的话语体系，分析在其符号学理论中的重要性是不言而喻的。

在《语言学：音乐分析的新方式？》一文中，纳蒂埃对音乐分析与语言及语言学的关系做了详尽的说明，并借此提出了对音乐分析和音乐符号学的看法。他认为，对结构有正确认识的“唯一的解决办法是建立标准一致的分割体系”<sup>④0</sup>，语言学能为音乐分析提供的是划分和界定分析单元的过程。在这一问题上，传统的分析也是有效的，但因为术语的定义存在不甚清晰的情况（比如不同的语言对“动机”的定义并不相同，再如用一个界定并不明确的概念解释另一个概念等），使得它们的准确性有待考证。纳蒂埃进一步认为，符号学需要解决的问题不是建立更精确的术语体系，而是发现为什么这些术语是不清楚的，怎样使这种“编码”（code）变得更加精确。因此，音乐符号学的原则“不再是知道（勃拉姆斯作品中的）一个片段究竟是动机（motif）还是乐思（cellule）：它是一个单元，可以称为 a、A 或者 x。不论是什么，它成为由一些因素（旋律的、节奏的）界定的、具有某些特征的组织，这一组织使得分类和比较成为可能，即将它放置在一个层次结构中，与作品整体的其他部分相关”<sup>④1</sup>。通过考察音乐分析的元语言，人们可以对音乐符号学的直接任务有所了解：音乐符号学“充分发展出一种正式的、人工的、明确的语言。它涉及我们在音乐及其组合中可以发现的所有单位。也就是说，音乐符号学应该发展出一类词汇和语法，它能够显示一首或者一组作品是如何从性质、大小不同的单元组合中产生的”<sup>④2</sup>。正是在此基础上，音乐分析具有了一种“科学”的标准：首先，它建立在明确的、可以重复的单元划分上；其次，它列举了一种次序，也就

是对列出的各种元素进行分类进而产生不同的层级；最后，不同的类别是相互关联的，它也显示了与其他相邻元素之间的关系。由这种观念引导的音乐分析，不再是从实质或是内容的角度对音乐进行描述（这些角度往往是主观化的），而是作为一种网络的节点而存在：一个元素从被外部定义的那一刻起，结构就已经存在了。

纳蒂埃因此认为，音乐符号学和音乐分析事实上已经融为一体。虽然在这一过程中，“符号变成了什么”会遭到其他理论的质疑，但是在纳蒂埃看来，这从来都不是问题：“因为所有科学过程的问题只是如何翻译由主体本身构成的符号系统，最终帮助其解码和分析为另一个符号系统，即研究人员的元语言。”<sup>④3</sup> 音乐分析便是这样一个过程，它将音乐符号转化为由元语言构成的话语体系，研究者要做的是对转变过程中的问题和规律的探索。通过纳蒂埃的论述及实践可以清晰地看到音乐分析在其符号学研究中的重要价值。就此问题，塔拉斯蒂曾表示，纳蒂埃“长期研究构建音乐符号学的分析方法”<sup>④4</sup>，另一位音乐符号学家科菲·阿加乌（Kofi Agawu）在《符号的游戏规则：古典音乐的符号学解释》一书中也提到，纳蒂埃研究的重点是来自于语言学的符号在音乐分析中的运用，纳蒂埃将目光聚焦于音乐分析的理论特色是

<sup>④0</sup> Jean-Jacques Nattiez, "Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1973, 4 (1), p.62.

<sup>④1</sup> 同注<sup>④0</sup>，pp.63-64。

<sup>④2</sup> 同注<sup>④0</sup>，p.64。

<sup>④3</sup> 同注<sup>④0</sup>，p.67。

<sup>④4</sup> [芬]埃罗·塔拉斯蒂著，陆正兰译《音乐符号》，第56页。

极为明显的。但笔者认为，纳蒂埃这种极为看重分析，特别是将分析的话语作为符号学研究对象的做法与倾向，反而忽略了音乐事实本身。他的一些分析（比如对特里斯坦和弦的解读），也因此有感知上并不合理的问题。在此情况下，音乐符号学的研究重点已经从音乐转移到对音乐分析的方法、思路，甚至是音乐分析的语言的探索中来，它已不再是聚焦于“音乐”的符号学，这也是纳蒂埃的音乐符号学理论存在的最为关键的问题。

纳蒂埃一方面强调音乐和语言是有所不同的，作为音乐符号学研究对象的元语言是关于音乐的话语，它与音乐不同。这也提示我们，不能将音乐分析的话语混同于音乐本身。另一方面在他实际的分析与论述中，音乐与音乐话语间的界限却并不清晰。鉴于纳蒂埃的符号学理论关注元语言在分析中的建构过程，并且探讨如何将作为语言符号的“元语言”更为精确地运用于音乐分析中，如何更好地描述音乐的结构，因此，纳蒂埃的音乐符号学，与其说是关于音乐的符号学，倒不如说是关于音乐分析语言的符号学，其符号学的“符号”性质最终体现在作为语言符号体系的元语言这一层面上。尽管纳蒂埃反复强调音乐与语言的区别，强调对音乐的描述与音乐是有差别的，且无法代替音乐的欣赏，但在理论中也无可避免地走向了对音乐分析话语的研究，背离了最初的方向。

最后，让我们将目光转回“意义”这一符号学研究的关键问题上来。因为不认同结构主义符号学将意义问题置于能指—所指的相对稳定结构中的研究方法，纳蒂埃一方面借鉴了皮尔斯的做法，引入了“解释者”这个既不稳定又无限量的因素，并因为民族音乐学的理论背景强调音乐解释

活动中“文化”视角的重要性；另一方面，他沿用了老师莫里诺的三分法，将音乐结构和意义的研究分为创作、内在、感知三个维度，理论上包括了外在于音乐符号自身的因素，但在实际分析与理论建构中，纳蒂埃关注更多的还是内在层面，也就是对音乐作品本身、对乐谱进行分析。因此，纳蒂埃关注的解释的多样性，是对同一音乐作品或是片段分析的多元化，并且以搜集不同的观点为主。就三分法而言，在真正的分析中，纳蒂埃对于创作、审美层面的关注也远远少于内在层面，他对于“象征形式”的界定都是在内在层面展开的（见前述引文）。即便是关注到文化视角，也是将诸如和声在内的理论问题放置在一定的音乐风格、创作背景中从而对分析起到一定的引导作用（就如他的“超越性原则”那样）。在这样的情况下，纳蒂埃的符号学分析所呈现的成果，与传统的作品分析之间并没有明显的不同，“符号”，更准确地说是“象征”的意义，并没有离开音乐本身。这种意义就类似于美国音乐学家伦纳德·迈尔（Leonard B. Meyer）所说的“绝对意义”。但在“绝对意义”的层面上，纳蒂埃的和声分析又没有观照前后符号的关联，而是更多地集中于对作为其中一个符号个体的和声本身的、较为孤立的研究，他也没有揭示诸如特里斯坦和弦在作品整体建构、发展中的意义等相关问题。在这一过程中，符号的“所指”消失了，能指本身成为研究的对象，符号的意义停留在了能指自身，这又与符号这一概念被提出的初衷及符号的特性相背离——没有所指或是对象的“符号”，还何以称之为符号？

尽管存在如前所述的符号与象征的界定不清晰，分析中音乐作为“符号”的特性不明确等问题，但是与塔拉斯蒂的结构

主义符号学相比，纳蒂埃的符号学具有特殊的价值。

首先，他看到了解释者对于符号意义解读所起的作用。塔拉斯蒂在论述中提供了一种结构主义视域下的解读方式，并认为这样的解读可以更好地揭示作品的能量、精神动力及内在张力。而纳蒂埃在分析中列举了解读的诸多可能，在肯定每一种分析价值的基础上对其合理性及依据进行解读。笔者认为，尽管两位理论家的研究思路不同，但纳蒂埃所提倡的多样性的解释，对于音乐意义的解读来说是更为合适的，因为音乐并不能像语言符号一样传达清晰的意义，它的意义在一定程度上具有多解性，纳蒂埃的研究更好地体现了音乐符号的这种特性。

其次，在音乐分析话语的建构及音乐与语言关系的认识这一问题上，纳蒂埃也做了有益的尝试。结构主义作为一种最初解决语言学、语义学问题的学科，在其基础上发展而来的诸多学科并没有对具体学科和语言的关系与差异进行额外的关注。在具体的音乐符号学研究中，塔拉斯蒂一方面认为音乐符号具有一套属于音乐自身的“元语言”体系，它按照自己的方式变化、发展；另一方面又将结构主义的一些分析话语直接引入音乐符号学的分析，这些元语言符号或许并不能完全贴合于音乐符号的特性，甚至在一定程度上增加了理解的难度，让我们在认识术语的同时离音乐更

远。纳蒂埃在研究中并没有提出新的概念与术语，并且力图用符号学的思路解释一般分析中的问题，从而建立更为科学、合理的音乐分析体系与话语。

最后，尽管纳蒂埃并没有真正实现三分法的分析设想，但是他关注到感知、接受层面在音乐活动中的地位与作用，并不断强调听觉感知在符号学研究中的重要价值，这也不断地提醒我们，在分析中要时刻关注音乐及其音响特性包括由此带来的感性体验，这不但是音乐审美活动的核心要义，也是音乐符号相较于其他符号体系的特殊性及相关特征所在。

综上所述，作为逻辑符号学派在音乐研究领域的代表，纳蒂埃提出的符号学三分法拓展了音乐分析的思路与可能性，他在符号学理论建构中关注的元语言、音乐分析话语等问题，在音乐符号学乃至音乐学研究中都具有现实意义。尽管三分法的理论构想在纳蒂埃的分析实践中并未真正实现，并且存在着对“音乐”“符号学”的研究对象认识并不清晰的问题，但纳蒂埃的理论对解释之多元性的关注、对听觉感知的强调，依然具有独特的理论价值。这些其他音乐符号学理论较少涉及的问题，能够帮助我们更好地思考音乐作为一种“符号”所具有的特殊性，从而对音乐符号有更加全面的认识。

作者信息：上海音乐学院在站博士后