

中国音乐符号学研究 30 年（1985—2015）

葛雅琳

【摘要】音乐符号学旨在研究涉及到现实音乐生活中，包括当前研究者和听众在内的所有复杂的符号活动及现象。国内真正成规模的现当代符号学研究始于 20 世纪 80 年代，音乐美学泰斗于润洋先生在 1985 年发表于《音乐研究》的一篇长文《符号、语义理论与现代音乐美学》则开启了中国音乐符号学研究之门。本文回顾了 1985 年至 2015 年 30 年间中国音乐符号学的研究进展，对其中重要文章进行了简介和评论，指出我国音乐符号学研究的优势及存在问题，并强调了跨学科及跨文化研究对中国音乐符号学研究的重要性。

【关键词】中国音乐符号学；跨学科；跨文化

【中图分类号】J609 【文献标志码】A 【文章编号】1007-2233(2017)02-0015-08

现代意义的符号学研究，一般认为始于 20 世纪初，索绪尔与皮尔士分别提出了自己的符号学系统。而其实际盛行则在 20 世纪 60 年代以后，由法国和意大利为中心兴盛至欧洲各国。旅美学者，国际符号学学会（IASS）前副会长李幼蒸认为“今日最为通行的一般符号学理论体系共有四家：美国皮尔斯理论系统，瑞士索绪尔理论系统，法国格雷马斯理论系统和意大利艾柯一般符号学。”^[1]而就西方符号学理论系统对中外文艺理论研究学界的广泛而深远的影响来说，笔者窃以为至少还应该加上卡西尔—苏珊·朗格的人类学—艺术符号学理论系统。

在中国，关于符号问题的讨论非常早，《周易》中就已经开始运用拟物取象、观象设辞的方法创造符号系统；儒家构建了礼乐符号系统及正名论；还有《庄子》中的言意符号思想以及名墨二家的名实论等等，这些是我国古典符号思想的一大宝库。^[2]中文词“符号学”，由赵元任在 1926 年一篇题为“符号学大纲”的长文中提出（此文刊登于他自己参与创刊的上海《科学》杂志上）。而国内真正成规模的现当代符号学研究是从 20 世纪 80 年代才开始的。我国用 20 余年，完成了对西方符号学的系统引入、解剖消化及逐步运用的过程，并在符号学基本理论研究、语言符号学研究、符号学应用研究、文化艺术符号学及文学符号学研究几个主要方向取得了较好的进展。^[3]

作为符号学研究的一个分支，“音乐符号学不是为了建立一种能够完全始终如一的、系统化及逻辑化的音乐符号

学理论，而是旨在研究涉及到现实音乐生活中，包括当前研究者和听众在内的所有复杂的现象。”^[4]国内音乐符号学研究受大符号学研究推动，起步并不算晚，但发展偏缓慢，相关成果不算太多。研究历程大致可以分为学习引介及发展运用两个阶段。

一、学习引介阶段：1985 年至 21 世纪初

20 世纪 80 年代中期到 21 世纪初的 10 余年，国内音乐符号学的研究内容主要是引介为主，具体表现为为数不多的国内学者，开始批判性地向国内音乐学学界介绍国际音乐符号学的研究动态。在这些介绍中，有几个思考或研究趋势引人关注：1. 音乐符号学从受语言学模式极大影响到对语言学模式的批判反思及脱离。2. 民族音乐学对音乐符号学研究影响深远。3. 音乐符号学对结构主义的吸收与批判引人深思。4. 卡西尔—苏珊·朗格文艺符号学体系受到国内音乐学学者的重视。以下笔者简要介绍该时期的一些重要论文或译介：

国内第一篇正式将符号学与音乐学联系起来的重要论文是中国音乐美学界泰斗于润洋先生于 1985 年发表于《音乐研究》的一篇长文《符号、语义理论与现代音乐美学》。结合当时的写作时间与背景看，作者的研究在国内非常超前，其在有限的文献资料来源的条件下对 20 世纪 50 年代以来的符号、语义理论进行评判性吸收及对比研究。在文中，作者分别对苏珊·朗格的艺术符号学、阿达姆·沙夫的语义学理论、卓菲亚·丽莎的语义音乐美学、雅洛斯拉弗·伊拉奈克的音乐语义学、马雷舍夫的音乐符号学等学说进行了介绍、比较和评述。于润洋先生的这篇论文长达 19 页，他广泛而批判性地引介了当时国际语义学及符号学界的一些重要研究成果，在当时来说学术信息量是非常大

【收稿日期】2016-11-24

【作者简介】葛雅琳（1984—），女，广东韶关人，华南师范大学音乐学院讲师，华南师范大学文学院博士研究生。（广州 51000）

的,很好地扩展了国内学者的学术视野。他在文中希望这些成果能对我国的音乐美学研究有所启示,显示其在30年前就对音乐美学的跨学科研究方法非常重视,在30年后的今天阅读这篇文章仍能让人感到收获匪浅。

由宋祥瑞,许丽译自《音乐评论》(Musical Review, Cambridge) 1988年第3期的《意义:音乐、语言与符号学》(〔英〕乔斯·凯塞尔斯(Jos·Kessels)),于1990年1月发表于《黄钟·武汉音乐学报》,该论文注重于将音乐与语言放置于符号学的视野下进行对比,并希望以此解决对音乐的解释问题。论文观点明显受到语言学思维的影响,略有将音乐阐释中遇到的问题生搬硬套至语言问题中寻求解答的嫌疑,并且其仅以西方音乐作为思考对象略显狭隘。但其中关于音乐的句法、意义、象征、约定性、语言及语用学的探讨为我们研究音乐的内涵提供了新的方式,具有启示性意义。

汤亚汀于1992年12月发表于《中国音乐学》杂志的《音乐分析:语言学模式的兴衰》为读者介绍了西方音乐学、符号学界在语义学的影响下,运用语言学的分析模式进行音乐分析这一潮流的兴衰,文中显示这一分析模式由于仅运用语言学的标记符号和术语的形式,并没有使民族音乐学科学化,而是在玩抽象游戏,反而将音乐与文化脱离开来,这个弊病受到了广泛的批评,语言学模式由此衰落。而文章中介绍的布莱金及梅里亚姆的观点:民族音乐学理论所需要的是,能够从形式上说明声音结构与其创造者——聆听者的环境和文化相互作用。

仍然是《中国音乐学》杂志,在1994年第1期刊发了常静的译文《作为符号学现象的音乐作品》(让-雅克·纳蒂埃),根据译者介绍,该文系作者符号学专著《音乐符号学基础》(1975年由法国总联合出版社出版)的第一部分的第六章。这篇文章借用了莫里诺的受语言学分析模式启发所使用的三等分模式:对音乐作品本身的描述称为“中项分析”;对产生方法的描述称为“生产项”;对接收方法的描述称为“感知项”。并且该文意识到“音乐符号学不应局限于某种先验的定义所规定的模式,相反,同某种文化如音乐中所认识的每个现象相比较而言,它应当容纳全部与之相关联的现象。”此探讨对确定音乐符号学的研究范围具有积极意义。而其对如何从符号学角度看“开放”作品的讨论引起本人关注,笔者不赞同作者认为“作品是一个固定的、已经完成的物质实在”的观点,并认为如果我们生搬硬套西方的符号学分析模式显然是难以解决中国音乐作品分析问题。此外,该文将作品总谱作为“中项”的判断是基于其认为总谱是作曲家进行创作活动的成果,并且是作品被演奏及辨认的基础,笔者亦认为此观点有待商榷。并且认为“生产项”仅存在于作者“生产”作品的过程中,而忽视了表演者和听众在演奏——欣赏环节中的主观能动性也体现了作者观察面的不足,这也给以后的学者留下了广泛的研究空间。

《音乐艺术》杂志1997年第1期发表了杨燕迪的译文《关于音乐意义的论辩》(列奥·特拉特勒),该文提出的音乐解释中的三个层面,对我们分析音乐中的意义具有很

好的借鉴意义。此外,文章中有两个观点令人深思:第一,“所有这些试图将音乐与文化社会相关的音乐解释新方法,实际上都是要求人们,先摒除原来那种将解释建立在对音乐内部关系的严格描述基础上的习惯。……作者要求我们的是,注意这种解释本身的价值和意义,而对音符是否与之对应并不在意。让人感到不安的是,这些解释中充斥着教条主义和不容争辩的口吻,而不是探索和试验的精神,因而它们是否真正有效还是让我们拭目以待。”第二,“我们看到,同样一位作曲家的音乐可以从政治一意识形态的角度予以解释,也可以从社会性别学的角度予以解释,我们也许会发问,为什么同一个音乐作品有可能支持如此迥然不同的解释?答案当然是,因为音乐不具有像造型艺术或语音艺术那样的意义和参照。”观点一提醒学者在将音乐与文化社会联系起来解释时,不能忽略音乐形式本身,并且应以一种探索的态度谨慎研究。观点二强调了需要尊重音乐的特殊性,因此我们阐释、分析音乐的方式亦不可从其他艺术学科中生搬硬套而来。

《中央音乐学院学报》1999年第1期刊发于润洋的文章《苏珊·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》,这是于先生发表的第2篇与音乐符号问题直接相关的重要论文。论文介绍了斯特·卡西尔的学说的核心内容及苏珊·朗格对该学说的发展及运用。卡西尔认为,艺术符号不是概念,而是感觉的、直觉的“形式”,并且,艺术不是对客观世界的“模仿”或者“表现”,而是艺术家在创造一个自己的世界,“虚幻的世界”。卡西尔的学说为朗格的艺术符号学奠定了基础,而朗格则是进一步深入地丰富和发挥了卡西尔的理论。朗格认为音乐符号是完全摆脱语言工具限制的最纯粹、最自成一体的表现性符号系统。她提出,音乐缺乏具有推理性符号特征的语言所具有的基本特征,但却是表达作为人类主观内在体验的情感的最直接、最适宜的符号系统。受到格式塔心理学的影响,朗格认为音乐形式同人类的情感生活所具有的动态形式之间是“同构的”。谈及音乐艺术的“虚幻性”问题时,朗格认为这体现为一种虚幻的时间,音乐就其存在方式的本质而言,是一种“时间的幻象”。于润洋在文章的最后还介绍了朗格对几个相关问题的看法,包括方法论问题、音乐实践问题、“同化原则”问题等。作者评价朗格的艺术符号理论,认为朗格的理论有重要地位,她的理论相较于西方纯形式自律论来说,有更多辩证因素。但朗格对心理学科介入音乐研究所表现的严重不满也过于偏激,毕竟其“同构”理论也是得益于格式塔心理学的研究成果。而朗格既承认音乐作为艺术的一个门类,是情感的符号,但又坚持音乐的意义就在其自身,这使得朗格的情感符号理论存在自相矛盾的缺陷。这也使得朗格的符号理论作为一种艺术哲学,缺乏了社会-历史内涵。在发表一篇介绍符号学的论文14年后,于润洋先生进一步向音乐学界深入介绍了卡西尔-苏珊·朗格的艺术符号学说,并且指出了其中的优点与弊病,这既深化了学界对艺术符号学的了解,也提醒了学界对西方艺术符号理论进行阐释和运用时要具备批评的眼光和态度。

同样是《音乐艺术》杂志,于2001年第1期刊发了汤

亚汀的述评《文化·符号·语义·认知——纳蒂埃〈音乐与话语, 关于音乐符号学〉述评》。根据该文介绍,《音乐与话语, 关于音乐符号学》(1990 英译修订版, 美国普林斯顿大学出版社)是纳蒂埃音乐符号学三部曲之二(根据汤亚汀的介绍,之一和之三分别为《音乐符号学基础》(1975)和《音乐、历史和文化》(出版时间暂未查实)。从此述评中我们可以了解到纳蒂埃有几大突破口: 1. 走出音乐学传统的纯音乐分析, 转向了音乐外因分析; 2. 克服“西方中心论”, 寻求一种适用于世界各种文化的音乐分析的“元语言”; 3. 打破将音乐符号学分析对语言学分析模式的依赖, 转向认知符号体系。此外, 该书中对噪音与乐音区分、音乐的普同性、音乐的释义、音乐话语等等问题进行的讨论亦有启发性意义。

《中央音乐学院学报》于 2002 年第 1 期, 发表了杨沐的《回顾结构主义》, 在这篇文章中, 杨沐较详细地介绍了语言学的四种区分: 历时与共时、语言和言语、组合与聚合及能指与所指, 以及这四种区分对音乐分析的影响。作者更进一步指出了结构主义的弊端: 1. 结构主义追求普适性的宏大叙述和巨型理论; 2. 结构主义强调共时性, 其视角表现了一种静止观念; 3. 结构主义坚持二元对立观。此外作者质疑在音乐志或文论中, 写作的人以上帝口吻说话, 自以为客观、中立、“科学”的态度, 他认为完全客观和无自我感情的写作是不存在的。由此他介绍了 20 世纪 70 年代, 吉尔茨“地方性知识”的提法及“深描”方法论。

二、音乐符号学在中国音乐学界的发展与运用

从上述论文我们可以看出, 从 20 世纪 90 年代起, 开始有为数不多的中国学者关注到音乐符号学研究并开始进行引介及初步探讨, 从这些引介和讨论中, 我们可以看到, 音乐符号学在我国虽然起步偏晚, 且无论是从论文的数量还是讨论范围来看关注度也不够, 但起点比较高, 学者们对国外主要符号学流派的学术原理和观点之利弊有较清晰的认识。而从 2003 年开始, 音乐符号学在国内的发展开始呈现丰富且多元的趋势, 主要体现在高质量论文逐年增加及讨论角度与范围不断扩展, 为了能更好地呈现国内关注音乐符号学的学者们的研究脉络, 笔者尝试以学者为单位按时间顺序对相关代表性论文进行梳理。

薛艺兵:

武汉音乐学院学报《黄钟》2003 年第 2 期刊发了薛艺兵的《音乐传播的符号学原理》, 该文对将音乐符号学与音乐传播学联系起来做了有益的尝试。文章中广泛参考及引用了卡西尔、罗兰·巴尔特、艾柯等人的符号学观点, 并重点借鉴了纳蒂埃的“三个层次”音乐符号学学说。在谈及音乐符号的美感功能时, 薛艺兵强调文化和传统对一种音乐模式的形成及其审美有重要影响。而在讨论音乐传播的文化代码时, 则说到文化惯制就是音乐传播中的“文化代码”。音乐传播中人们不仅需要“文化代码”去理解音乐的意义, 也需要“文化代码”去理解。作者在最后写道, 不仅音乐是人类用来交流的一种符号, 使用音乐进行交流的人本身也是一种符号; 音乐的传播不仅是人与音乐

符号交流, 而且也是人与人的交流; 当我们把人也看作符号时, 音乐传播也就变成了由不同符号构建起来的一个复杂的“文化文本”。我们既要解读这个“文化文本”中的音乐符号; 还需要解读作为这个“文化文本”主体的人的符号; 而解读的工具, 正是音乐传播中的“文化代码”。该文提醒我们, 在进行音乐分析研究时, 不能忽略对音乐作品的“文化文本”及“文化代码”的关注与解读。

《中国音乐学》杂志 2003 年第 2 期刊发薛艺兵的《仪式音乐的符号特征》。这篇文章从多个角度讨论仪式音乐的符号问题。该文第四节探讨了音乐究竟是否具有语意表达能力的问题, 其中对美国民族音乐家梅里亚姆的《音乐人类学》中的“三分模式”, 即“观念—行为—音乐声音”中音乐活动的“行为”做了较详细的介绍。从其介绍中可见梅里亚姆认为三个要素是相互关联、相互依存而不可分割的一个文化整体, 并且, 音乐行为受音乐观念支配并因此直接影响音乐声音的表达。这些思考对我们进行中国音乐及其文化的深入研究有启发性意义。作为国内较早关注音乐符号学的学者, 薛艺兵的论文带着音乐人类学及民族音乐学的视野, 其论文体现了其将音乐符号与社会文化紧密联系起来解释的强烈倾向, 可惜他在发表这两篇论后并没有继续从符号学的角度对音乐现象展开研究, 而是转向了对音乐文化、民族音乐学、音乐人类学等方向的研究。

黄汉华:

黄汉华是国内少数几位常年关注及从事音乐符号学研究的学者之一。其关于音乐符号学的代表性论著有: 博士论文《抽象与原型——音乐符号论》(上海音乐出版社, 2004 年 7 月第 1 版)及相关系列论文《音乐作品存在方式及意义之符号学思考》(《音乐研究》, 2005 年第 4 期); 《音乐互文性问题之探讨》(《音乐研究》, 2007 年第 3 期); 《音乐活动: 人以美的音响符号进行情感交往的特殊方式》(《华南师范大学学报》, 2007 年第 5 期); 《音乐符号行为中的“物”“身”“音”“心”关系之思考》(《中国音乐学》, 2009 年第 2 期); 《音乐符号行为中的身体间性》(《音乐研究》, 2009 年第 4 期); 《音乐符号能指—所指问题之词源学思考》(《音乐研究》, 2011 年第 5 期); 《乐谱文本在音乐符号行为链条中的中介作用》(《华南师范大学学报》, 2012 年第 4 期)等等。

《抽象与原型——音乐符号论》是国内第一篇以音乐符号学作为研究方向的博士学位论文。虽然音乐符号学是在 20 世纪 80 年代才引入中国学界的“西学”, 但作者显然并没有全盘按西方研究的思维和视角进行研究和写作, 而是在学术材料使用上实现中西兼容并蓄的情况下, 同时结合了中式的重体验、整体观、化繁为简的研究思维及西方的强调理性、重逻辑推理及层层递进逐步分析的研究方法。此文思路非常清晰, 主要分为四章: 第一章、音乐符号的抽象与移情, 主要从宏观角度讨论了音乐符号抽象与人类生命情感形式的关联方式、音乐符号抽象与人内在生命情感、外在现实之间的关系、音乐符号与其他文化符号的互阐互释等问题。第二、第三及第四章则分别讨论了言语声态与音乐符号的抽象、体态与音乐符号的抽象及现实声态、

动态原型与音乐符号的抽象问题。而第二至四章的探讨方案则紧密结合了音乐艺术的本质特点,以由近至远、由里及外的逻辑进行研究。而作者在论文结语处提出的“物—“心”——“音”——“心”——“物”音乐符号行为的转换链条又将分层剖析的研究结果在更高的一个层面进行了综合和总结。虽然此文长达22万字,但在该论题范围内仍有许多问题有待进一步探讨,比如音乐符号活动中的身体问题、如何从微观上解决音乐符号具体如何从其原型中抽象出来的问题、人们如何通过音乐符号进行情感及艺术交往等等。黄汉华以《抽象与原型——音乐符号论》作为其音乐符号学研究起点,接下来发表了一系列论文,其中既有对此博士论文的补充思考,也有对音乐符号进行学理性探究。

2005年12月,黄汉华在《音乐研究》2005年第4期发表了长篇文章《音乐作品存在方式及意义之符号学思考》。该文在界定了“符号”的概念后,重点探讨了音乐作品的符号存在方式问题。作者指出,从时间维度看,作为能指形式的乐谱符号指涉过去和将来两种时态的音乐音响“事件”。在存在方式看,乐谱与音乐音响是异质性的,这种异质性引发一个重要问题是——音乐作品的原作在哪里?甚至,音乐作品的原作是否存在?如果存在,它又能以什么方式存在。在对上述问题进行思考时,作者敏锐地认识到,由于MIDI制作系统在现代音乐创作中的使用,传统作曲方式导致的乐谱与音乐音响的异质性便被消解了。在讨论音乐音响符号的意义时,作者通过一系列分析得出:音乐艺术活动的本质,是人以美的音响符号为中介,与他人进行的心灵——精神交往活动。音乐音响符号指涉的是人内在的情感生活。由此作者进一步指出,音乐音响作品作为客体是与主体的文化行为以及与其他文化符号发生密切关联的,在这种关联中音乐音响作品才能确立和显现自身。此外,音乐音响符号的意义彰显不能离开人类文化符号系统的阐释,而往往是在与其他文化符号发生互涉互阐,使自身无法直接表达的内容意义通过其他文化符号的阐释而得以彰显。由此作者认为,对音乐音响符号意义问题的研究,应将音乐音响本体意义与音乐音响本体以外的文化参照意义之间的关联纳入理论研究的视野,如:二者如何发生关联?以何形式、途径?规律如何?等等。

《音乐研究》2007年第3期刊发了黄汉华的《音乐互文性问题之探讨》。作者认为,虽然互文性这一术语原来主要是针对文学艺术而言,但它却触及了其他艺术中某些带普遍性的问题。在音乐领域,互文性首先涉及音响文本建构的互文性,即音响文本构成与其他音响文本之间发生的关联性。并且,音响文本建构的互文性存在于历史和共时两个维度中,因此,音响文本处在与其他音响文本发生历时与共时的互文关联的开放性状态中。其次,音响文本可以在语义性的层面与其他非音响文本发生历时与共时的互文性关联。非音响文本主要包括乐谱文本、技术文本、史学文本等。其中乐谱文本与音响文本之间的互文关联最为密切,乐谱文本一旦形成,它对后来历时性和共时性的音响文本的每一次生成和转化都起到直接制约作用。技术文

本包括基础乐理、和声学、复调、曲式学、配器法等理论文本,其与音响文本是一种互阐关系。音乐史学文本是音乐史学家对人类音乐实践活动历史进行宏观的历史和共时的描述。从互文性角度看,音响文本的深层意义需要置放于更为深广的社会、历史的互文性宏观视野中,通过音乐学家对音响文本和与之发生密切关联的其他非音响文本进行历时与共时的互文性分析和阐释,才能得以逐渐彰显出来。作者在结语处指出,互文性理论将人们的视野引入了一个纵横交错的文本网络的历史视野中,无论文本的构建者、接受者抑或是阐释者,他们的构建活动、接受活动和阐释活动都是关联的、开放的,他们所构建、所接受、所阐释的文本,无不与纵横交错的文本网络发生历史性和共时性的关联。因此从文本客体看,其结构是开放性的。

该文引发了音乐学界对“互文性”问题的一系列关注,相关重要论文有:2010年,赵书峰在《中国音乐》杂志发表的论文《瑶族“还家愿”仪式及其音乐的互文性研究——以湖南蓝山县汇源瑶族乡湘蓝村大团沅组“还家愿”仪式音乐为例》;魏昇于2011年在《星海音乐学院》发表的论文《互文性·音乐创作·音乐意义——对互文性视域中的音乐创作并及意义相关问题的探讨》;2012年其完成硕士论文《论音响的互文性》;2013年,赵书峰在《音乐研究》发表论文《仪式音乐文本的互文性与符号学阐释》。这一系列研究进一步丰富和拓展了对音乐文本“互文性”问题的思考。

同年10月,《华南师范大学学报》刊发黄汉华的《音乐活动:人以美的音响符号进行情感交往的特殊方式》。黄汉华认为,音乐活动的本质是人们通过美的音响符号的创造,并且通过美的音响符号形式为中介,传达、交流情感的一种特殊的精神生产和精神交往的活动。从精神生产(消费)的角度看,音乐家的创造活动是通过特定的物质媒介——声音,构筑出一个能给观赏者听觉感官带来的美感的、能满足观赏者精神需要的、有意味的美的音响符号形式——音乐艺术品;从精神交往的角度看,作为美的有意味的音响符号形式的音乐艺术品,一方面是音乐家自我情感的表达;另一方面也是音乐家所处的特定社会历史时期、所属的特定社会群体的一种带普遍性的社会的情感表达。在此意义上,音乐家成为大众社会情感表达的代言人,而音乐艺术品则成为大众社会情感表达的符号象征,成为在社会中传递和传播感情的一种手段,其直接作用就在于促进情感的社会化。在此过程中,音乐创作是作曲家主题情感的自我交往;音乐演绎是演绎着与作曲家之间的情感交往;音乐欣赏是欣赏者与演绎者、作曲家之间情感的双重交往。并且,在音乐活动中,审美主体因介入环节的不同与角色的差异,彼此间形成了不同的心灵—精神的对话方式。笔者看来,音乐活动的本质问题,在音乐史学、音乐社会学、音乐美学等不同角度都被广泛且深入地探讨过,而从音乐符号学来探讨在国内这是首次,因此本文具有开创性意义。此文的遗憾之处在于在讨论音乐演绎问题时,主要关注点仅在演绎着与作曲家之间的情感交往而忽略了演绎者与听众之间的情感交往,相关论述因而略显不够充分。

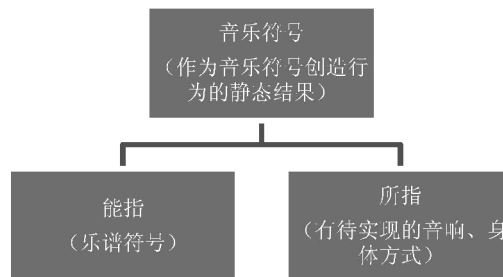
《中国音乐学》于 2009 年第 2 期刊发了黄汉华《音乐符号行为中的“物”“身”“音”“心”关系之思考》一文。在这篇文章中,作者对其在博士论文中总结的“物—“心”—“音”—“心”—“物”音乐符号行为的转换链条做了进一步的发展,增加了“身”的要素。作者认为,从行为发生学角度看,在音乐符号行为的“心”(心灵活动)向“音”(乐谱的、音响的音乐作品)转化中,应重视“身”(身体行为)在其中所起的中介作用,以及“身体间性”在音乐符号行为主体交往中所起到的基础作用。因为,音乐符号行为主体的“心”不能离开“身”,“心”只是“身”的一种机能和现象。作者由此总结出新的音乐符号行为转换链条“物—“心”—“身”—“音”—“心”—“身”—“音”—“身”—“心”—“物”。该链条充分展现了音乐符号行为发生过程中的创作行为、演奏行为及欣赏行为。我们可以看到,相对于其博士论文中的转换链条,该文由于新引入了“身”的因素,进一步揭示了“身”在音乐符号的创作行为、演奏行为和欣赏行为中的“心”—“音”相互转化中所起的重要的行为中介作用。因此,新链条显然在探讨音乐符号行为过程中显得更全面、准确及客观,可见作者对音乐符号活动的思考又深入了一大步。

同年 7 月,黄汉华在《音乐研究》2009 年第 4 期发表论文《音乐符号行为中的身体间性》。在文中,作者从胡塞尔的交互主体性现象学的角度讨论音乐符号行为中的“身体”问题。作者认为,交互性现象学触及了人类精神现象的一个非常深刻的问题,即人类经验及其文化现象虽然纷繁复杂,但其自然基础是同一的。身体的同一性及身体间性是作曲者、演奏者、欣赏者之间产生交互主体性的基础与前提。作者指出,在音乐符号行为中,“身体间性”中的“我”的身体和“他人”的身体,实际上是一种互为意指的符号关系。对于音乐符号行为中的主体性来说,音乐符号行为主体的“我”的身体是“他人”的身体中显现的。通过详细分析音乐符号的创作行为、演奏行为及接受行为,作者得出结论“身体间性”贯穿在音乐符号行为中的创作、演奏、欣赏各个环节中,它使在场的主体和不在场的主体的身体、心灵成为彼此共存共在的东西。而音乐符号(乐谱的、音响的)则成为音乐行为主体(作曲家、演奏家、听众)表达和交流的中介。

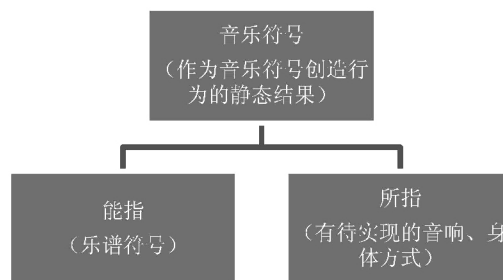
2011 年 9 月,《音乐研究》2011 年第 5 期刊发黄汉华的论文《音乐符号能指—所指问题之词源学思考》。在进入音乐符号的能指—所指问题的探讨之前,作者首先对索绪尔对“符号”“能指”“所指”学说、叶尔姆斯列夫的符号两面三层结构、罗兰·巴尔特的“意指作用”、“值项”术语进行了梳理解读。在理清上述理论后,作者开始从词源学角度探讨音乐符号能指—所指问题。通过讨论对音乐符号(sign of music)与音乐能指(signifier of music)—音乐所指(signified of music)之间的整体关系,作者得出结论:音乐符号和音乐能指、音乐所指的关系是在音乐符号行为意指过程中形成的一体两面的整体关系。根据音乐符号的静态形式及动态过程的两个角度,作者总结出两个不可分

割的表达式,并强调了音响方式和身体方式在音乐符号行为中起着中介转化的作用:

第一表达式



第二表达式:



2012 年 8 月,《华南师范大学学报》2012 年第 4 期刊发黄汉华的论文《乐谱文本在音乐符号行为链条中的中介作用》。作者指出,乐谱文本主要由书面符号的标题、音乐术语、音符、特殊记号等构成。乐谱文本的存在方式和符号方式具有音响文本所不具备的文本特性,譬如,它的书面性、凝固性、可视性、语义性(标题的、术语的)等,这些文本特性对音响文本及其意义的生成具有重要作用。作者随后分别对乐谱文本中的标题、音乐术语、音符、特殊记号等符号进行了详细的解读。在此基础上,作者得出结论,乐谱文本的中介作用体现在四个方面:历史维度上的双向度能指—所指、共时维度上的互文性意义生成、心灵—身体—音响运动样式的转换以及作曲家—演奏家—听众心灵的精神对话。

陆正兰:

陆正兰原主要的研究方向是诗学及歌词研究,近年来开始从事音乐符号学研究,主要研究兴趣点在流行音乐及性别符号学研究上。陆正兰发表的论文题材较为广泛,与音乐符号学研究相关的主要有:2012 年与段练合译的埃罗·塔拉斯蒂的论文《表演艺术学·一个建议》、论文《表演符号学思路——回应塔拉斯蒂的〈“表演符号学”:一种建议〉》(均发表在《符号与传媒》第 5 期,成都:四川大学出版社,2012 年 9 月版);2014 年发表音乐符号学相关论文《音乐表意的符号学分析》;2015 年发表《流行歌曲与音乐文化的符号域流行歌曲》(《音乐时空》2015 年 23 期)等。其翻译的著作《音乐符号》(独译)、编著《音乐·媒介·符号——音乐符号学文集》(参译)及撰写的论文在符号学界产生了较大的影响。笔者主要介绍其探讨较为深入的一文——《音乐表意的符号学分析》。

陆正兰的《音乐表意的符号学分析》在《南京社会科学》杂志在2014年第1期刊发。作者以贝多芬的《d小调第九交响曲》引发问题：贝多芬的这部作品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？那么无词的部分音乐是否表达了意义？这种意义是什么？与语言表达的意义有什么不同？在回顾了西方音乐学史中的自律论及他律论之间的争论后，作者开始讨论音乐符号的能指与所指问题。作者认为，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。从而作者吸收杜夫海纳的观点，认为作为非再现性艺术的音乐所呈现的世界，完全是一个“表现的世界、一个情感气氛的世界”。作者理解杜夫海纳对《第九交响曲》的分析，是认为即便是没有席勒的诗做歌词，该作品的表意并不会受到很大影响，也就是说作品中的器乐部分足以把音乐中的情感与气氛带给听众。在讨论音乐的意指过程的时候，作者认为索绪尔的能指与所指观点会将人们带入困境，而在借鉴了戴里克·库克的情感说及马雷舍夫的音乐符号是作曲家情感表象的替代物的观点后，作者认为皮尔斯的符号分析法可以解决音乐符号的表意问题。因为皮尔斯的“再现体”“对象”和“解释项”符号三分法中的“解释项”由于是需要再次解释，从而不断延展的部分，因此比索绪尔的“能指”与“所指”划分更适用于音乐表意的符号学分析。借用皮尔斯的理论，作者得出结论，认为音乐是有意义的，而且是有对象意义和解释项意义。因此，对于《第九交响曲》，不用席勒的诗，在对象层次上，不能表现出“大同至乐”的意义，而在解释项层次上，则是可能的。

国内长期从事音乐符号学研究的学者实不算多，但从2003年以来我们可以看到关注音乐符号学的学者开始增加，出于各种原因，越来越多的学者们从不同角度和深度从符号学的视角对音乐进行研究与阐释。除了上面重点介绍的三位学者，还有不少以音乐符号学为主题的论文得以陆续发表。如《艺术教育》2003年第5期刊发的巢燕的《音乐语义的简约与繁复——在与文学的比较中看音乐符号的语义表现》，《艺术广角》2008年03期刊发的宁坤、李冉的《浅谈音乐符号学的社会性》，《黄钟》2010年第1期发表的熊晓辉的《音乐人类学视野下的音乐符号特征》，《黄钟》2011年第2期刊发的王亦高的《试论音乐符号传播的抽象特质》，《音乐艺术》2011年第2期刊发的林华的《音乐符号的内涵文法与外延文法》，《安徽艺术》2011年第2期刊发的谢子卿的《音乐符号学中的现象学本质研究——与语言符号学对比来看》，《大众文艺》2011年第12期刊发的史潇的《从俞伯牙与钟子期浅谈音乐符号的特征》，《音乐艺术》2014年第4期刊发的徐越北的《音乐符号学视域下的〈电子音诗〉》及赖菁菁的《音乐姿态研究——跨学科音乐分析的新趋向》，《俄罗斯文艺》2014年04期刊发的孙晓霞的论文《巴赫金思想内核对音乐符号学的解

读和启示》，《教育教学论坛》2015年第15期刊发的田露苗的《时间幻象及其意义——从音乐的符号特性谈起》等等。另外还有不少虽然不是以音乐符号学为主题，但却是关于苏珊·朗格、卓菲亚·丽萨、纳蒂埃、巴赫金及塔拉斯蒂等学者的理论研究及运用的论文，其中也会或多或少涉及音乐符号学问题，在此笔者就不一一详述了。

硕博论文中，除了上文介绍的黄汉华的博士论文《抽象与原型——音乐符号论》（暨南大学，2003），还有戴晨熹的《苏珊·朗格〈情感与形式〉中的音乐美学思想》（上海师范大学，2008）、张耀文的《译著〈作为话语的音乐：浪漫主义音乐的符号性探索〉及书评》（上海音乐学院，2010）、王泽的《电子音乐创作的符号性特征研究》（中央音乐学院，2011）、魏昇的《论音响的互文性》（上海音乐学院，2012）、杨文欢的《二十世纪八十年代以来琵琶新作品互文性研究》（华南师范大学，2012）、王少维的《纵聚类音乐分析法研究》（上海音乐学院，2013）、郑洁琼的《广东音乐改编钢琴曲的互文性研究——以陈培勋创作的五首钢琴曲为例》（华南师范大学，2013）、刘旭的《交响组曲〈乔家大院〉互文性研究》（华南师范大学，2014）、路晓楠的《音乐作品的叙事语法分析研究——以钢琴组曲〈鱼美人〉为例》（华南师范大学，2014）、丁鼎的《符号学视角下音乐意义生成问题之研究——以小提琴协奏曲〈梁山伯与祝英台〉为例》（华南师范大学，2014）等硕士论文涉及音乐符号学的研究。

以上研究涉及了语文学、传播学、人类学、现象学、社会学、姿态研究等各学科与音乐学、符号学的跨学科研究，研究对象也包含了古今中外的音乐作品与音乐现象或事件。这些研究拓宽了音乐学研究的理论视野，也为音乐分析注入了新鲜的血液。但我们也必须看到，虽然从20世纪80年代中期以来，我国音乐符号学研究取得了不少研究成果。但通过这次文献整理，笔者也意识到，国内音乐符号学的研究还存在不少问题。其一，将“符号学”当作一种学术时尚。不少打着“符号学”“音乐符号”或“音乐符号学”旗帜的音乐研究论文，实际内容其实与符号学的学科方法根本没有关联，只是在论文中使用了一下符号学的常用术语，颇有“挂羊头卖狗肉”之嫌疑。其二，未能融会贯通。一些论文虽然借鉴了西方传来的音乐符号学的学科方法来解决其在音乐实践中遇到或思考的问题，但却未能很好地将符号学充分的运用在自己研究对象上，变成理论生硬地联系实际，于是形成了“两张皮”现象。其三，堆叠西方符号学名家观点，这样的论文虽然有一定的学术信息量，但这些信息却缺乏学科内在联系，因而也不能很好地解答自己论文中提出的论题。其四，与国际上出现许多常年专注于音乐符号研究的学者不同，国内长期专注于音乐符号学研究的学者极少，影响了国内音乐符号学研究的持续性与系统性。

此外，通过这次对中国音乐符号学研究过去30年成果的整理、回顾与思考，笔者意识到，跨学科、跨文化（全

球性) 研究方法对音乐符号学发展的重要性。

从当代自然及人文学科的研究情况来看, 几乎每一门学科, 都有它的跨学科性 (包含其他的科学范畴) 和跨学科发展。但符号学是从立学之初便具备跨学科思维并且将跨学科研究思路贯彻到底的一门独特学科。早在 20 世纪初, 现代符号学研究发起者之一索绪尔曾提出过建立符号学学科的问题 “我们可以设想有一门研究社会中符号生命的科学; 它将是社会心理学的一部分, 因而也是整个心理学的一部分; 我把它叫作符号学 (semiology, 来自希腊语 semeion “符号”)。符号学将阐明符号由什么构成, 符号受什么规律支配。因为这门学科还不存在, 谁也说不清楚它将是什么样子, 但是它有存在的权利, 它的地位预先已经确定了。”^[5]

几乎是同一时间, 美国哲学家皮尔士也在思考符号学学科的建立问题。他在 1908 年 12 月 23 日写给威尔比女士 (Lady Welby) 的一封信中这样写道 “我曾经研究过多门学科, 诸如数学、玄学、万有引力、热力学、光学、化学、比较解剖学、心理学、语言学、经济学、科学史、惠斯特、男人和女人、酒、气象学, 除了将它们作为符号学来研究, 我别无门道。”^[6] 其后, 受索绪尔思想影响颇深的罗兰·巴尔特则是将结构主义广泛用于文学、文化现象及一般性事物研究的重要代表 (学术生涯后期走向解构主义)。而皮尔士思想的继承者们, 比如西比奥克、莫利斯等更是极大地拓宽了符号学的理论视野 (过度拓宽符号学研究范围的泛符号学立场早已引发符号学界警惕, 在此不多赘述)。同一时期活跃在不同学科间的重要符号学家和学派还有很多, 以上也只算是举例说明。因此, 符号学是在其立学的开始, 就已经有意或无意地吸收了其他学科的学养。而在现代符号学已发展了一百多年的今天, 在众多相关学者的不断努力下, 符号学带着一种对事物 (事件) 明确性的不懈追求的态度, 及对精细科学中所不能涉及的含混领域中种种符号意指活动进行理性思考的渴望, 成为了国际人文学科尤其是文艺理论研究中的显学。正如李幼蒸先生在其著作《仁学与符号学》中所说的, “符号学, 就是跨学科学术活动。符号学有助于学科间的沟通, 从而有助于人文科学各学科从各自的 ‘半成品’ 转化成跨学科的 ‘成品’。这个问题、任务和过程, 是全球性的。……在从专科的 ‘半成品’ 转化为跨学科的 ‘成品’ 过程中 (也就是在学术语境和眼界扩大之后), 遇到结构性的发展瓶颈。现代符号学运动理念的目标就是要克服此学术结构性瓶颈”^[7]

然而, 在上文中李幼蒸先生也直率指出, “学科分化的职业本位主义是符号学跨学科活动的根本障碍”^[8] 这与笔者两次全程观摩国际符号学大会的感受是一样的。虽然跨学科是符号学最重要的研究方法之一, 但就 2011 年在我国南京举办的第 11 届国际符号学大会的圆桌会议划分中, 仅艺术类问题的符号学讨论, 就被区分为戏剧符号、影视符号、视觉符号及音乐符号学等诸多组别, 2014 年在保加利亚首都索菲亚举办的第 12 届国际符号学大会的安排方式也

与此类似。当然从会议效率来看, 这种区分有一定的必要性。但如此细致的划分也可见李幼蒸先生说的 “学科分化的职业本位主义” 可谓是根深蒂固地存在着, 纵是高举着跨学科大旗的符号学也无法避免。因此, 就目前来说, 强调力图冲破学科藩篱、整合各学科知识与思想的符号学跨学科合作研究, 对于我们来说具有重要价值与意义。

笔者以为, 为了更好地解读及阐释音乐及其文化的内涵意义及交流规律, 跨学科的研究方法须在音乐符号学的研究工作中 “深入骨髓”。音乐符号学研究作为 “部门符号学” 中的一支, 涉及了大符号学研究原理 (包含不同的学派及研究理念) 与哲学、美学、心理学、史学、社会学、人类学、现象学、民族音乐学、作曲理论及音乐分析等学科的交叉和融合。这一研究方式对在高度专业化、精细化音乐学科培养中成长起来的中国音乐学学者是一个艰巨的挑战。一方面, 其要求音乐符号学的研究者需要拥有广阔的研究视野, 掌握甚至精通多学科的知识面及研究方法; 另一方面, 芬兰著名音乐符号学家埃罗·塔拉斯蒂的话亦不断提醒我们要对音乐符号学的研究目的及界限有清晰认识 “一方面是实践, 即聆听和演奏音乐; 另一方面是对历史、美学的体验。为了谈论音乐的精妙及其五彩斑斓的意义, 人们需要一种理论, 需要一种丰富而复杂的话语和元语言。”^[9]

跨文化研究方面, 在现代符号学的立学及发展之初, 主要在欧洲及美国等西方国家流行, 欧美国家间的跨文化或跨地域的学术交流或相互吸收学养的情况是非常普遍的。例如仅就符号学来说, 美国的罗兰·巴尔特对瑞士索绪尔思想的吸收; 生于苏联、毕业于立陶宛大学又成名于法国的格雷马斯及其学说; 俄国符号学吸收了欧洲的符号学理论又反过来对欧洲及其他国家的符号学发展产生影响等。但是, 他们研究对象也主要关注的是西方的社会现象及文化艺术并以其为标准。笔者在阅读 20 世纪八九十年代的音乐符号学译介的时候, 就能感受到 “一种从欧洲的角度来看待整个世界的一种隐含的信念, 自觉或下意识地感觉到欧洲对于世界的优越感” (百度百科, “欧洲中心论” 词条), 或者放大说, 一种西方中心论的视角。例如在讨论音乐作品或乐谱问题时, 非常明显的立足点就是西方的五线谱或交响乐总谱。在上文介绍的《作为符号学现象的音乐作品》(让-雅克·纳蒂埃) 一文中, 在探讨 “开放” 作品时就说 “在音乐符号中, 对于乐谱位置的考证可以是我们确定作品的位置, 以它在总谱和演奏之间的存在方式。我们认为作品是一个固定的、已经完成的物质实在。对此, 也许有人提出异议。但我们希望通过 ‘开放作品’ 的例子能对此加以论证。” 这种论述的口吻完全可以看出作者文中的 “乐谱” 是西方精确的记谱法五线谱, 若以此为出发点来研究中国古琴音乐的减字谱恐怕很难得出令人满意的结果。作者为了避免不必要的麻烦, 也不时会补充类似 “在欧洲音乐中” 或 “古典音乐中” 这样的 “限定” 字词, 然而文章的小标题中却说是 “音乐作品的物理形式” 而不

是“西方音乐（或欧洲音乐或古典音乐）作品的物理形式”。可见西方音乐符号学家虽然已感知到其他国家或地区或民族的音乐可能有完全不同的表达形式，但他们仍有意或无意识地以西方音乐体系作为他们讨论的核心标准并将其作为所有音乐作品或现象的代表。

这种现象在目前仍然存在着，但随着全球化进程的不断深入，跨文化研究作为一种研究方法和理念，已成为符号的研究的重要方法之一。符号学的跨文化研究，除了全球化进程的加速，国际符号学学会的努力也是有目共睹的。国际符号学学会每3~5年会举办1次世界符号学大会，每次都会选择在不同的国家举办。来自世界各地的学者在不同国家参加符号学会议，这对跨文化符号学研究的促进是有目共睹的。其中第十一届在南京举办的世界符号学大会（大会名称为：全球符号学：沟通不同文明的桥梁）是40多年来国际符号学学会首次在东方召开，李幼蒸先生认为这标志着现当代符号学运动史上的一次重大进展。因为“现代西方理论和古代东方历史间的此一象征性的‘碰撞’机会，一方面可导致西方学者在理论层次上注意东方历史的存在，另一方面可导致东方学者在理论层面上的提升和分析的精密度。”^[10]由于现代符号学对于中国学者来说，是“舶来品”，尤其在早期引介阶段，学者们付出了极大的精力在翻译引介及诠释西方符号学经典著作上。近年来，国内学者更是紧密观察国际研究动向，国际符号学学会的会议上，活跃着中国学者的身影。同时跨越东西方的学术视野，使我们在跨文化研究中拥有天然的优势，但也更容易迷失方向。因此，在全球化进程中，面对信息大爆炸的事实，我们研究音乐符号学，须不断摸索自己思考问题的立足点，并对原理及方法的选择及研究对象有清晰的认识，可谓任重而道远。

结 语

笔者以为，在过去的30年中，虽然发展速度不快，但中国音乐符号学研究在译介、原理研究、吸收与运用等方面仍取得了不俗的成效。在全球化进程加速和信息大爆炸的语境中，作为一门研究事物“意义”及其交流规律的学科，具有“边缘性”的符号学正发挥着其他学科无法替代的优势，而熟练掌握符号学的研究思维和方法、融会贯通“古今中外”的知识与思想成果是对当代中国符号学学者提出的基本要求。为了更好地进行音乐符号学研究，我们一方面需要继续加强与国际符号学学者的学术交流，吸收国外同行的宝贵经验与学养。另一方面，更需要注重合理运用音乐符号学为剖析、解读、阐释及研究我国音乐及其文化服务。中国音乐及其文化历史悠久、内涵丰富，有自己独特的发展体系及价值系统。然而，在全球化经济及文化的冲击下，尤其是被西方音乐调性系统及文化理念包围的国内音乐生活中，我们如何正确审视、阐释自己的音乐文

化却成为了一个巨大的挑战。再一方面，目前我们进行音乐符号研究所使用的原理方法，主要来自于西方学术体系，因此，如何厚积薄发，在批判性吸收国际音乐符号学优秀成果的同时，合理打破其二元对立思维，发展、建立中国自己的音乐符号学原理也是一个重要的学科发展方向。

除了论文文献，目前国内关于音乐符号学的译介有：《存在符号学》（[芬兰]埃罗·塔拉斯蒂著，魏全凤、颜小芳译，2012）、《音乐·媒介·符号——音乐符号学文集》（[芬兰]埃尔基·佩基莱、[美国]戴维·诺伊迈耶、理查德·利特菲尔德编著，陆正兰等译，2012）、《音乐符号》（[芬兰]埃罗·塔拉斯蒂著，陆正兰译，译林出版社，2015）、《音乐符号学原理》（[芬兰]埃罗·塔拉斯蒂著，黄汉华译，上海音乐出版社，即将出版）等；著作有《抽象与原型——音乐符号论》（黄汉华著，上海音乐出版社，2004）、《符号学视角中的音乐美学研究》（黄汉华主编，暨南大学出版社，2012）、《在时间中聆听——作为符号而传播的音乐》（王亦高著，北京大学出版社，2012）、《音乐审美的符号操作与艺术解释》（林华著，上海音乐学院出版社，2014）等。限于作者本人的视野，本文中恐有某些重要的论文或文献未有关注在内，还望同行前辈谅解并多多赐教。

（论文指导教师：黄汉华教授）

【参 考 文 献】

- [1] 李幼蒸. 理论符号学导论 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2007: 22.
- [2] 祝东著. 先秦符号思想研究 [M]. 成都: 四川大学出版社, 2014: 7—15.
- [3] 王铭玉. 中国符号学研究20年 [J]. 外国语, 2003 (02): 13—21.
- [4] 埃罗·塔拉斯蒂 (芬). A theory Of Musical Semiotics (音乐符号学理论·前言) [M]. 美国: 印第安纳大学出版社, 1994: 14—15.
- [5] 李幼蒸. 仁学与符号学 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2011: 4.
- [6] 托多诺夫. 语言科学百科全书 [M]. 美国: 霍布金斯大学出版社, 1979: 85.
- [7] 李幼蒸. 仁学与符号学 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2011: 4.
- [8] 李幼蒸. 仁学与符号学 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2011: 4.
- [9] 埃罗·塔拉斯蒂. 音乐符号 [M]. 陆正兰译. 南京: 译林出版社, 2015: 2.
- [10] 李幼蒸. 仁学与符号学 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2011: 5.

（责任编辑：张洪全）