

MUSIC, MEANING AND MEDIA

[芬兰] 埃尔基·佩基莱

Erkki Pekkila

[美] 戴维·诺伊迈耶 编

David Neumeyer

[美] 理查德·利特菲尔德

Richard Littlefield

陆正兰 等 译



当代符号学译丛 主编：张 杰 赵毅衡

音乐·媒介·符号

——音乐符号学文集



四川出版集团
四川教育出版社



当代符号学译丛 主编：张 杰 赵毅衡

音乐·媒介·符号

——音乐符号学文集

〔芬兰〕埃尔基·佩基莱

Erkki Pekkila

〔美〕戴维·诺伊迈耶 编

David Neumeyer

〔美〕理查德·利特菲尔德

Richard Littlefield

陆正兰 等 译

四川出版集团
四川教育出版社

·成都·

Copyright 2006 by International Semiotics Institute and authors

All rights reserved

Printed by Hakapaino, Helsinki 2006

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐·媒介·符号：音乐符号学文集 / (芬) 佩基莱, (美) 诺伊迈耶,
(美) 利特菲尔德编; 陆正兰等译. —成都: 四川教育出版社, 2012.6
(当代符号学译丛 / 张杰, 赵毅衡主编)
ISBN 978-7-5408-6017-2

I. ①音… II. ①佩… ②诺… ③利… ④陆… III. ①音乐学-符号
学-文集 IV. ①J60-53②H0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 124425 号

责任编辑 胡 晓

封面设计 何一兵

版式设计 张 涛

责任校对 胡 佳

责任印制 杨 军 陈 庆

出版发行 四川出版集团 四川教育出版社

地 址 成都市槐树街2号

邮政编码 610031

网 址 www.chuanjiaoshe.com

印 刷 四川福润印务有限责任公司

制 作 四川胜翔数码印务设计有限公司

版 次 2012年6月第1版

印 次 2012年6月第1次印刷

成品规格 168mm×240mm

印 张 15.25 插页 3

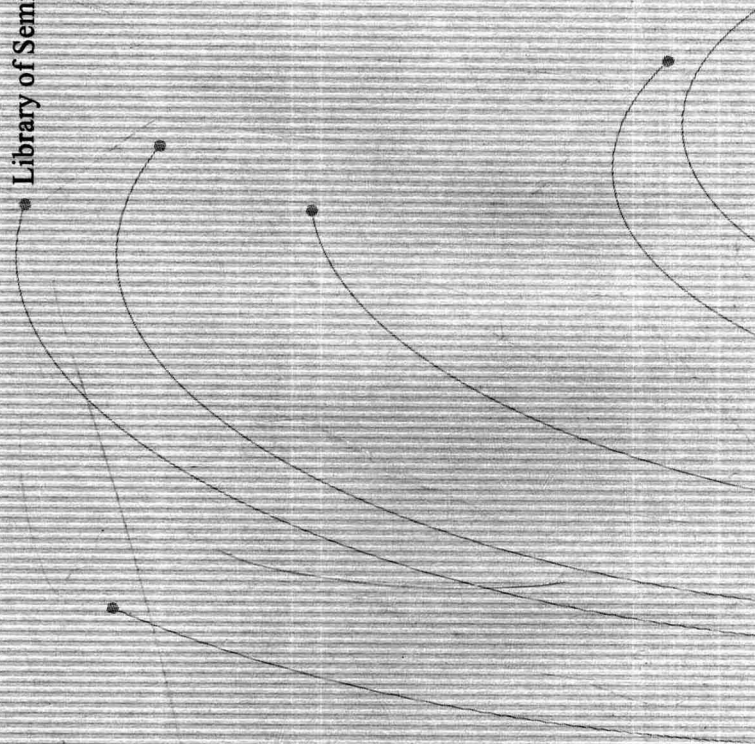
定 价 35.00 元

如发现印装质量问题, 请与本社调换。电话: (028) 86259359

营销电话: (028) 86259477 邮购电话: (028) 86259694

编辑部电话: (028) 86259381

• Library of Semiotics Today



当代符号学译丛

总 序

赵毅衡 张 杰

符号学不是一门新学科，却是近 20 年来发展最迅速的人文社会学科。其原因倒是在学院之外：整个人类文化正在我们眼前发生剧烈变化，我们都能感觉到一切在变，并给了它各种好好坏坏的称呼：“信息经济”、“超级现实”、“平坦地球”、“精神分裂时代”、“泛审美化”、“奇观时代”、“消费时代”、“消闲时代”、“娱乐至死时代”、“历史终结”、“流动现代”、“软件现代”，不一而足。每个称呼都很有道理，都有道理就说明没有一个能解决问题。人类思维的习惯，是从现象纷纭背后寻找一种规律。偏偏在这个紧要的转变关头，我们苦于不理解这个时代，我们焦虑无法把握现象流，更无法窥看一眼可能的未来。

001

这就是当前符号学繁荣的背景：符号学就是意义学，意义的发生、传递、理解，是符号学的基础问题；文化的定义有几百种，我认为我 20 年前在《文学符号学》一书中提出的定义依然有用：文化是一个社会所有意义活动的总集合。因此，符号学既然研究意义，它的主要研究对象就是文化。

当前文化的一个总特点，就是符号活动出现了剧烈变化：数量上是符号淹没人类活动，品质上是符号杂出多元，价值上符号渐渐代替物质成为目的，社会上符号越来越成为权力杠杆。因此，对这个世界的理解的焦虑，或许只有强调符号学这个社会文化研究的“公分母”，才有可能解决。

这就是我们策划这套译丛的动机：让我们看看全世界一些最杰出的头脑，是如何从符号学角度考虑当代文化诸问题的。

为什么要看译著？不是说中国人无法独立对付这个课题，中国是世界符号学最早的发源地之一：先秦名学（墨子名辩论、道家意言说、儒家正名说、名家学说）已经深入研究符号学诸课题；佛教哲学（尤其是因明论与唯识宗）对符号研究作出巨大贡献。进一步研究中国传统，将让全世界符号学界倾听。目前全世界各大学有几十个符号学研究中心，有 40 多份刊物/网刊。中国在符号学研究上，落后于传统文化大国，也落后于瑞典、芬兰、丹麦、意大利、西班牙、日本、印度等重视学术的欧亚国家。无论是为继承传统，还是为开发学术资源，中国没有理由落后。现在中国各大学纷纷开出符号学课程，本译丛或许能给老师和同学们打开一些思路。

然而，符号学面对的课题，是世界性的。这不是说符号学有“普世性”，而是说符号学研究本身就是跨越文化边界的，是高度比较的。格雷马斯曾经不无忧虑地建议，共通的表意模式，恐怕只能在比较“同质”的文化之间考虑。如果他看到今日全球青少年在打同一种电子游戏，玩类似的恋爱游戏，他做符号模式研究时，可能会放心得多。正是因为看到这样一个趋势，本译丛的编者译者同仁，才坚信这项工程有助于中国人理解世界、理解自身。

符号学—传媒学的理论涵盖面，超出了传统的“学术”研究范围。文学、艺术学、美学、哲学、音乐学、信息论、认知科学、教育学、社会学、心理学、文化研究、商品经济研究、市场研究、城市规划、设计研究、计算机研究、游戏机设计、生态学、旅游研究、动漫研究等等门类，均有学者在应用符号学。他们的贡献，必然会丰富符号学理论。所以本译丛有意挑选多样主题、多方向内容。

身处正在巨变的文化中，往往当局者迷。符号学能帮助我们跳出细节，跳到庐山外，看到云遮雾盖后面的底蕴。莫泊桑经常到埃菲尔铁塔里喝咖啡，他与 19 世纪大多数巴黎人一样，极端讨厌这个竖在眼前的铁家伙，但是在整个巴黎，只有到埃菲尔铁塔里才看不到埃菲尔铁塔。巴尔特分析说这个塔绝对无用，是个不需要理由的空的存在，然后才变成巴黎的意义所在。我们比他们更聪明：我们愿意在远眺埃菲尔铁塔的地方，手握一本符号学坐下来，瞅着这个人类愚蠢的产物，看它在眼前变幻成文明之

美的象征。然后在咖啡热腾腾的雾气中，嫣然一笑：原来变化并不神秘，是我们的解读让世界变成意义无穷，符号化就是我们的生存秘诀，更是淹没人类未来的洪峰。

（附注：本译丛受四川大学 985 工程文化遗产与文化互动平台的支持。）

音乐符号学简明导论

(中译本序言)

(芬) 埃尔基·佩基莱

(Erkki Pekkila)

陆正兰 译

001

符号学是研究符号的科学，它主要考察符号本身以及符号的传播，因此，音乐符号学也可以称为“音乐符号的科学”。过去，我们主要在音乐学中研究这些符号，如今，音乐符号指向整个音乐文化。

欧洲和北美的符号学研究，存在着一些细微的差异。欧洲符号学的基础主要是语言学，比如索绪尔，罗曼·雅克布森，结构主义学者列维斯特劳斯以及后来的文学研究学者罗兰·巴尔特的学说。在北美，符号学的基础主要是哲学，像皮尔斯和查尔斯·莫里斯的学说。这些研究方法也都运用到了音乐符号学的研究。比如，纳提艾在音乐分析领域的大量研究，就体现了系统而严格的北美符号学研究方法。相反，艾罗·塔拉斯蒂对音乐的意义更感兴趣，他的研究方法充分体现了欧洲和法国的直觉论。

然而，符号学无论如何都不是一个一元化的领域。在这片领域里，音乐符号学的研究有很多种方法。我很乐意就我的了解给中国读者介绍这些研究方法。鉴于我的研究背景主要集中于民族音乐学、流行音乐、媒介研究，我将介绍一些我个人认为比较重要的概念和思想。也正因为符号学不是一个一元化的领域，我将从几个方面分别进行介绍，这样，读者就可以感受到符号学在不同领域中的差异。

语言与音乐

有人会说，一些学者对音乐符号学开始感兴趣，是因为看到，语言和音乐之间有些相似之处。民族音乐学家乔治·赫佐格在讨论音乐时，把音乐看成是某种语言。曼特尔·胡德也是一位民族音乐学家，他创造了一个术语叫“双音乐性”（bi-musicality）。正如一个双语者能掌握两种不同的语言一样，一个人也能掌握两种不同的音乐语言。在西方世界中，基本的音乐语言自然是西方音乐或西方艺术音乐。对曼特尔·胡德来说，第二种音乐语言是他研究的印度尼西亚加麦兰音乐。20世纪50年代，在洛杉矶加利福尼亚大学，他成立了印度尼西亚加麦兰管弦乐队，在加麦兰乐队中演奏成为学生的必修课。这种做法背后的理念是“在实践中学”，最好的成效来自实践中的学习。

后来，美国的音乐学家查尔斯·西格，将此讨论延续下来。他特别关注他认为的音乐最基本的问题，即演奏音乐和谈论音乐的区别。“内在的”（intrinsic）与“外在的”（extrinsic）是他创造的两个术语。“内在的”指一个人的音乐知识以及通过演奏音乐来表达自己的能力。“外在的”指讨论音乐或者“说出”音乐与演奏音乐之间的区别。音乐学家的根本困境在于我们必须使用词语和语言来讨论音乐，而音乐的基础却不是基于语言学的系统。

传播理论

音乐符号学始于传播理论的发现，如果说，音乐某些方面和语言相关，那么，我们可以这样认为，音乐也是一种传播，它也有发送者和接受者。

传统的传播理论起源于克劳德·香农和沃伦·威沃1949年在贝尔电话公司研究发展出来的理论。事实上，最早的传播理论和音乐并没有关系，只是为一个电话公司的运作而建立的，这个项目的意图是想创造一种数学模式，以便能验证电话线上传播的电子信息。

香农和威沃最后建立了以下模式：信息资源，传送者，渠道，接受者和目标。此后，这些术语被重新命名，“资源”分成两部分，最后形成的模式包含下列成分：（1）信息资源（比如，一个人在电话中谈话）；（2）编码器（电话扩音器）；（3）信息（一个人说的话）；（4）渠道（电线）；（5）解码器（电话听筒）；（6）接收者（电话那一头的听者）。

后来，香农和威沃把噪音和反馈也加入了他们的模式。噪音是指阻碍信息处理过程中的干扰。反馈是指接受者对信息反应的处理。就像我们看到的，这是一个非常简单的处理模式，但说明了最初的资源从开始传送到终点变成信息的过程。

此处理模式的优点在于，音乐被描述成一个过程，一切都简化成原因和结果两者之间的直线链。这些过程以方框和箭头加以描述，我们可以在其中任意加入我们所需要的。因此，这也是一个相当富有弹性的模式。

这种模式对描述各种领域的传播构造也都有效。因而，瑞士音乐学家本特森将此模式运用到音乐的传播上。他的传播模式如下：（1）作曲家创作了音乐；（2）他把他写在了一个符号系统中；（3）表演者阅读这符号；（4）用他或她的乐器来演奏；（5）声音被创造出来；（6）最后，声音效果到达收听的接受者。在这种模式中，音乐是一种被渠道传送的“信息”。

本质上，音乐传播要比电话谈话复杂得多。对接受者来说，要“理解”音乐信息或者欣赏音乐，必须熟悉自己所接受的那种音乐风格。因此，除了传播理论模式，还需要运用比如“编码”这样的术语，以及一整套发送者和接受者共享的规则。如果一个作曲家写一首音乐，就必须有一个作曲家和演奏者都熟悉的符号系统（音乐符号系统），另一方面，如果作曲家想用他的音乐唤起某种情感，听众也必须了解这种音乐风格和它的习俗。所以，信息是一种“编码”，接受者必须了解特定的原则才能对信息进行“解码”。

在本特森的模式中，还有很多其他元素，比如，传统、编码知识、习俗、规范、概念、提取、转录等，这些都会影响音乐的接受。当我们想掌握音乐制造过程的潜在结构时，所有这些传播理论模式都会发挥作用。

传播模式

美国音乐学家查尔斯·西格发展了这一理论。在思考音乐传播时，西

格说清了传播是通过同时使用各种不同的渠道来进行的。随后，他区分并定义了三种不同的渠道：听觉渠道，视觉渠道和触觉渠道。听觉渠道是指所听到的，视觉渠道指所看到的，触觉渠道是指我们身体所感觉到的。

在传播过程中，有两种形式是通过听觉渠道传播，它们是言语和音乐。我们听音乐，但另一方面，歌曲带有歌词，也可以说我们说着并写着音乐。根据西格的理论，视觉模式包括两种：图表模式和人工制品模式。音乐属于图表模式：当我们书写或阅读音乐乐谱时，音乐的传播以图表模式进行。而乐器则属于人工制品模式。例如，在一场音乐会上，我们看到乐器的模样，可能会影响我们对音乐的感受。第三种渠道，是触觉的，指舞蹈和身体传播，这是运动和触觉语言。符号学家罗兰·巴尔特曾说，钢琴演奏就是“手指在键盘上跳舞”。触觉也包括嗅觉、味觉，这些听起来似乎和音乐没有关系，但当我们在一个餐厅一边就餐，一边听音乐演奏时，嗅觉往往能影响我们对音乐的感受。

因此，西格提出，音乐传播中有六种信息传播渠道：音乐、言语、图表、人工制品、身体传播、嗅觉。它们中每一种都有自己的系统，也许不在每个时刻同时起作用，却从不同的渠道联合起来起作用。

尽管这是一种理论模式，但它能帮助我们理解音乐传播过程的复杂性。如果在一个音乐厅里聆听音乐，我们会受到很多因素的影响：音乐，包含歌词的歌曲，暗示我们用某种方式聆听音乐的节目宣传单，以及舞蹈，表演者的身体表达，甚至我们自己随音乐而起舞。总之，音乐传播是一个非常复杂的过程。

符形，符义和符用

建筑在传播理论之上的不同传播模式本质上很重要，它们能解释传播过程，然而，传播理论只能描述信息被传送的结构。比了解传播结构或过程设计更重要的，是了解通过渠道传播了什么，意义是怎样被创造的。

对此，美国哲学家查尔斯·莫里斯作出了重要的区分。莫里斯把传播层面划成三个不同的类型：符形层，符义层和符用层。符形层，是指符号之间的关系。例如，音乐符形层处理的是音乐元素之间的关系，比如音符、节奏和声音之间的关系。从这个角度来看，音乐是一个封闭的系统，

并不存在外在的意义。音乐的意义在音乐内部，他们是音乐元素之间的内部关系。

正如斯普林格所说，言语和音乐都可以看成是“被组织的声音”。这两种声音在结构上互相回应，两者都有音调的性质，有声调的变化，长度，音量。赵元任曾经研究过音乐与语言的关系，他认为，言语和音乐的区别并不严格，但在汉语中，语言和音乐之间至少有四种媒介形式，因此，言语和音乐之间并没有明显的界限，他们之间更像一个连续的统一体。

符义层处理意义，也就是符号和他们代表的事物之间的关系。比如，“猫在桌子上”这句话，每个词都有着内在关系，让我们知道什么东西在什么上面。另一方面，句子也有它的符义方向，“猫”“桌子”是存在于现实世界中的物体，词汇指向句法结构之外的外部世界。

同样，音乐也有一个结构，这个结构中音乐单位之间有某种普遍的联系。另外，音乐还能表示外在世界。一个特定的和弦有某种特定的意义，一把小提琴的声音也有某种特定意义等等。这种现象在歌剧中很普遍，音乐能表达强烈的感情。在电影音乐中，音乐也代表各种不同的意义。

最后是符用层。符用层表示符号和它们的使用者之间的关系。很明显，这不是语言。比如，英语和汉语，很多人在使用，符号学奠基者索绪尔说，语言中的词汇是“任意”的，一个词语的语音形式也是种巧合，词语的意义建立在社会约定俗成之上，“X”的声音对应外部世界中的“Y”意义。因此，符用层包括了与符号使用相关的所有心理学、生理学及社会学现象。

当我们讨论音乐意义时，我们应该把这三个不同的类型记在脑海：符形层，符义层和符用层，这也是研究音乐的几种不同方式。对符形层感兴趣的人，最好的方法就集中于对音乐结构的分析。对符义层感兴趣的人，可以考察音乐是如何应用于电影中的。对音乐的符用层感兴趣的人，可以把符义层的研究运用到音乐社会学和音乐人类学中。

文 本

“文本”一词，在当今的文化研究和音乐学研究中经常被使用，它来

源于符号学。如果我们要分析音乐传播，我们就需要“文本”这样的概念，它能表示我们分析的对象。

塔尔图符号学派是最早将这个概念从自然语言学延伸到符号学系统中的。因此，文本并不需要文字化，文化中的一切，比如仪式、一件艺术品、或者一份创作都可以看成是一个文本。皮亚季戈爾斯基把文本定义为包含很多种符号的自主整体。

要成为一个文本，它必须有一个固定的符性结构，要符合三个标准：有固定的句法结构，因而能被直觉地与非文本区分开来。从符用角度来看，这个文本需要和它的使用者有一定的关系。最后，从符义角度，它必须是可理解的。

一个文本就是一个可分析的单元，它几乎可以是任何东西：可以是一串音乐符号，也可以是管弦交响乐队的演奏乐器。它们在演奏过程中有着特定的功能，同时也组成了特定的层次。在管弦交响乐中，最重要的弦乐器最靠近指挥者，铜管乐器离指挥者最远。文本也可以是一首歌曲的歌词，或者一张专辑中的一组歌曲，或者是音乐的电影，甚至可以是电视节目以及它的背景音乐。

因此，我们可以说，音乐作品，包括一首民歌、一首流行歌曲、一部电影、一部电视剧等等，都可以看作是文本，他们都是可以成为符号学分析的潜在对象。

音乐语法

研究者对音乐语法的热情就像在 20 世纪 70 年代开始对音乐符号学的热情一样。50 年代斯普林格就曾宣布，言语和音乐都可以看成是“被组织的声音”。这两种形式在结构上互相回应：两者都有音调的属性，声调的变化，长度及音量。

对音乐符号学研究最有推动力的一本书是语言学家诺姆·乔姆斯基写的“句法结构”。在这本书中，乔姆斯基介绍了语言的语法转换和生成理论，这个理论对语言学影响巨大，也有很多音乐学家将此理论用在音乐研究中。

不少学者，像辛哈·阿罗姆和尼古拉斯·鲁韦特等都热衷于将此理论

运用到音乐学的研究中。鉴于音乐分析更依赖直觉且并无体系，他们沉浸在被“严格探索方法”中。让-雅克·纳梯埃是第一个把此理论运用在西方古典音乐中的。

在民族音乐学中，也有很多关于能力和表演的讨论，这也是乔姆斯基方法中重要的一部分。语言能力代表了一个人的抽象能力：因为我们知道如何用母语说话，甚至觉察不到语法。然而表演者通过说话具体地表演，这种语言中隐藏的语法必须由学习得来。因此，有一些学者，像布拉克和凯勒，他们用同样的观点来研究音乐。音乐能力也就是可比的语言能力，即使我们没有意识到，但在每一种音乐风格中，都有一个“隐藏”的语法。这个语法能够通过关注表演进行直接研究，也就是关注演奏音乐的具体行为和音乐本身。

生成理论的目的在于研究表层结构，并逐渐发现隐藏的深层结构。通常，音乐分析将音乐拆分成一层层更小的单位：一个作品分成几部分，几个乐句，和弦和音符。生成分析的目的在于首先找出最小的音乐表意单位，然后再根据这些单位组成的音乐片段找出内部逻辑关系。分析的目的不在于拆分，而在于综合，在于研究创造出这种风格的新音乐的能力。通常，分析的对象是一组音乐作品或者一本歌集。音乐的语法要将一本歌集考虑进去，而不是对材料加以描述，我们的目标是去发现音乐如何发挥作用，目的也在于找出音乐音符背后的抽象语法。

正如我们所见，如果我们使用莫里斯的分类法，这种研究就会落入音乐符号学范畴。20世纪70年代到80年代，有大量这方面的论述。最著名的可能要数勒达尔斯和杰肯多夫的“声调音乐的生成理论”，也有其他的著作（Lerdals, Jackendoff's 1982），比如，切诺维斯意图建构土著居民的“非写作音乐理论”，林勃洛姆与森德伯格在70年代研究瑞士儿童歌曲，他们也建构了一套描述音乐如何作用的原则。贝克阐述了缅甸音乐的创作实际上是在演奏时产生的。音乐家掌握了一套音乐语句，他用这一套规则创作音乐作品。库伯把理论运用到印度拉格音乐系统中。此观点在于通过创造语法来分析音乐，这个语法既能把音乐描述成一个系统，也能创造出同样风格的新的音乐作品。

然而，这段时间的论述，都是假设性的，命题式的。例如，马西亚·赫恩顿有影响的论文，题为“分析——把母牛们赶在一起”，这是对传统音乐分析的一种批评。但很快，音乐语法分析法就转向了音乐的符号学分

析法。

大众媒介

罗兰·巴尔特在他的著作《神话学》（1972）中，第一次关注流行文化研究。他研究的虽然是法国日常现象，但他也从文化研究角度为流行音乐的现代研究铺开一条路。

巴尔特最有才华的观点之一是，符号不仅表示外部事物，也有隐含意义。例如，词语“毛皮外套”，表示现实世界中的外部事物，但词语中还有大量的隐含意义。比如财富，上层，尊贵等等。这些隐含意义是文化神话和意识形态的基础。

正如音乐不仅仅是非物质的东西，而且也日益成为一种日用品一样。雅克·阿塔利注意到这样一个事实，留声唱片成了一个可以买卖、交换的商品。因此，音乐从最初的非物质形态变成了一个交换工具，甚至在音乐产业中可以创造利润。这些东西创造了一个新的社会，这个社会建立在大众产品、“复制品”和音乐再生产的基础上。音乐不再是一种艺术，而成为一种工业，接受者从过去的音乐爱好者，变成了唱片的消费者。

站在传播理论的立场可以看到，音乐生产分成两部分：市场和消费。在市场方面，有生产者，表演者，制造商，作曲家，唱片公司和市场营销，在市场链的另一头是消费者。传统的传播理论帮助我们了解现代媒介运作的结构，现代大众媒介结构的研究之所以重要，是因为媒介也在影响着我们如何思考和讨论音乐。

消费社会的符号学

法国哲学家波德里亚，已经讨论过现代社会的消费问题。他描述了我们怎样在一个繁荣的现代社会生活。然而，不同于传统社会的是，在这个现代社会里我们被物质所包围。人们的交往方式被改变，我们现在受物质支配，并购买、收集它们。运用到音乐上，我们可以说，过去是为演奏音乐，或者聆听音乐，现在被购买唱片、音乐会门票等消费音乐行为替代。

波德里亚也谈到了人们生活节奏的改变。在传统文化中,人工制品可以保存几十年甚至几个世纪。生命很短暂,但人工制品却能一代又一代的被保存下来。同样对音乐来说,也是这样的,音乐风格可以保持几个世纪。而现在生活步伐改变了,人工制品和音乐风格发生了剧烈变化。我们看到物质产品的诞生、成熟、死亡。对音乐来说也是如此,从前的音乐传统一代一代地改变了,它曾经给我们的生命一种延续感,而现在,一切都在不稳定地变化着,特别是在流行音乐领域,新的,更新的音乐风格不断诞生,寿命却很短。音乐风格赶着不同的时尚,但都很短暂。

符号学的今天

符号学开始于20世纪初,目的只是引进一种新的研究范例。因此,最早关于音乐符号学的读本比较程式化,甚至有些教条。但是告诉读者新的分析音乐的研究方法很重要。当今,符号学成为越来越普遍的方法,理所当然地被运用到许多领域,成为音乐研究的基础。例如,当今的流行音乐非常依赖音乐符号学。不仅如此,符号学理论也被运用在音乐媒体,电视音乐研究以及电影音乐的研究中。

我个人感到音乐符号学,媒体符号学以及中介符号学都是富有挑战性的研究领域。在普通的符号学研究领域中已经有一些专著涉及到音乐问题,例如,达奈西和比格奈尔。然而,在音乐方面的专著几乎还没有,这本《音乐·传媒·符号》应该是较早的一本。

另外,我期望,音乐符号学研究能从欧洲和北美洲扩展到其他洲。因为符号学是一个有力的工具,它能帮助我们分析文化,了解和阐释音乐及音乐中介中存在的各种不同的文化意义。

埃尔基·佩基莱

2009年4月4日于赫尔辛基大学

译者序

陆正兰

这是一本音乐符号学——传媒学论文集。

符号学给人文——社科各学科提供了一个共同的方法论，尤其在文化研究上，符号学是一个犀利的武器，在传媒研究中，更是一种实践性很强的分析方法。

011

音乐作为符号学课题，尤其特殊。虽然音乐几乎是最“纯粹”的符号，是符号表意中各种规律的最后试金石，但由于音乐表意的特殊品质，音乐符号学也是符号学各科中最令初学者望而生畏的。至今，在中国的音乐研究中，符号学很寂寞，有不少朋友对此课题有热情，却感到无从下手。

2008年11月，南京师范大学召开中国语言符号学年会暨国际符号学会议，发言课题各有千秋，课题丰富多彩，但只有两位的发言和音乐符号学有关，一位是赫尔辛基大学的埃罗·塔拉斯蒂，另一位是我本人。塔拉斯蒂先生是国际符号学学会会长（在2009年西班牙柯露纳召开的第十届国际符号学会议上，他又被选为连任会长，可见音乐符号学的重要性）。他就职的芬兰赫尔辛基大学，是当今音乐符号学的研究中心，塔拉斯蒂本人的一系列著作已经成为当今音乐符号学理论代表，例如《符号与声音》，而他的《存在符号学》继承法国符号学的丰厚传统，接过胡塞尔，梅洛-庞迪，格雷马斯等大师的衣钵，推进了现象学与符号学两大潮流的结合。