

歌曲文本的性别表意

陆正兰

(四川大学, 四川 成都 610064)

摘要: 歌曲比其他艺术门类具有更鲜明的符号性别, 歌曲表意流程中的三层主体都在文本上加了性别标记。第一层, 是歌词和曲调文本形式的“意图性别”, 这种符号性别不一定对应于词曲作者的生理性别, 作词作曲者经常会代他人立言; 第二层是演唱的“赋形性别”, 歌星的性别赋予歌以显性的性别符号; 第三层是歌众传唱时体现的“实践性别”, 性别意义在传唱中得到“在场的”实现。歌的三层主体都各自留下自己的性别构造痕迹, 合起来形成的文本性别形象, 却是一个社会文化符号建构。

关键词: 歌曲; 性别性; 文化符号

中图分类号: I0-05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-6924(2010)09-018-021

一、歌曲文本的性别性

人类文化是性别文化, 文化中的各种表意方式、各种讲述文本, 因为表意中卷入的主体意图, 不可避免地渗透了“性别性”, 即性别意识。

文本表面上是由语言或其它表意符号组成, 无性别可分, 但各种文化表意单元, 如一篇小说, 一部电影, 一首诗, 一则广告, 一幅画, 是发送主体与接受主体之间的互动, 而主体, 哪怕不是具体的个别的人, 也必然有性别性, 其意图就带着性别意识, 因此文本就难以摆脱性别标记。性别意识体现在文本的各种层次上, 这些层次与文化的运作方式密切相关, 每个文本的表现层次, 文本背后的符码层次, 元语言层次, 意识形态层次, 它们的联合运作, 也就是整个文化运作过程的缩影。应当说, 文本的性别不是它本身具有的, 而是文本内外各种因素合力建构的结果: 文本性别不是自然的, 而是文化的产物。性别表意是文化符号学的重要课题。各种门类的文本, 性别的清晰明确程度并不一样。在所有文化文本中, 性别性最明显的莫过歌曲, 而最复杂的也莫过歌曲, 其根本原因

在于歌曲的文本构造及歌曲的生产和接受卷入的各种主体, 比任何其他艺术门类都显得复杂。

歌曲的流程有五个基本环节: 作词或填词, 谱曲及配器, 演唱, 产品包装推销, 歌众接受及进一步传唱。在最后一环, 歌曲意义之实现, 取决于歌众把歌变成自己的表意方式, 如果不能抵达这一环, 歌曲表意就没有走完整个流程, 意义还没有在社会中实现。歌曲文化流程的这五个环节都会对性别性建构作出贡献, 尽管它们所起作用各不相同, 相互之间也不会完全一致, 但是最终, 歌曲表意流程各环节之间的性别意义, 会按一定的方式取得一致, 使一首歌的性别意识最后得到确认。

因此, 在此探讨的不只是歌曲文本性别(sex), 而是歌曲文本的文化符号学“性别性”(gender-ness), 即性别意识, 或者说是歌曲中性别符号学的构筑。具体到歌的文本时, 应当指出, 每一首歌的性别性构筑并不相同, 它与一首歌的性别呈现方式有关, 也与一首歌的文化角色关联。

二、意图性别

一首歌的文本, 其表现层有两个形式: 曲调形

作者简介: 陆正兰, 文学博士, 四川大学文学与新闻学院副教授, 硕士生导师, 主要研究方向: 当代诗学, 音乐文学及性别研究。

式,歌词形式。这二者构成了文本符号形式特征,其中包含了歌的创作集团为文本性别赋形的意图,因此这两者引出了文本的创作意图性别。

曲调性别,即从音乐符号学特征上能辨别出来的性别特征。比如,马斯内(Jules Massenet)的音乐大多比较纤丽、柔美,乐评家就经常认为他的作品“很女性化”。^{[1](260)}再例如,苏珊·麦克拉蕊(Susan McClary)在她的名著《阴性终止》(Feminine Endings)中,从音乐曲调的符号学、终止式、调性、音乐主题、循环式架构等五个方面,找出并批判了古典音乐中明显存在着的颂扬“男性阳刚化”,贬抑“女性阴柔”的性政治倾向。她尖锐地指出,这样的一种强化性的社会性别建构,影响了整个西方音乐史的建构。^[2]

比起纯音乐作品,歌曲的曲调相对单纯,它是文本性别的显性标致,但不能完全决定文本性别,文本性别很多时候取决于各种文化运作方式。比如,马勒(Guotar Mahler)的歌曲集《少年魔角》21首,其中的12首被编成一辑,这些歌曲本是单独成篇,在塞尔指挥,伦敦交响乐团演奏,施瓦茨科普夫与迪斯考演唱的唱片中,12首歌曲已根据不同的风格和情调,被分别安排成女高音、男中音及男女二重唱的不同演唱形式。但在马勒写作时,并没有明确注明演唱性别要求。可见,曲调性别有时会很模糊。

词曲创作原应当互相配合,但究竟词配曲,还是曲配词,却经常变化。从汉乐府到宋词元曲到后来的戏剧,都是先有曲,再有词,曲在词先,倚声填词。先作词基本上是现代现象,即使在现代,也不一定词必在先。例如崔健就声称他先作曲后作词,他说:“音乐就是我写词的老师”,^{[3](P151)}先有音乐再构思歌词。因此,在此首先讨论曲调性别,不是因为出现顺序的先后,而是因为音乐语义的模糊性,“曲调性别”比较难以确定,性别意识不是非常明显。说曲调柔美为阴柔,激越为阳刚,就套用了文化的既定解读方式,即使如此,激越与阴柔之类的风格性别决定力并不是很强。只能说,曲调性别为整首歌的性别意识打了底色。

在一首歌中,歌词的意义最为显豁,歌词实际上也是歌曲文本意义最明确的起跳点。歌词决定整首歌门类归类之主导因素:在一首歌尚未唱出,甚至尚未作出之前,一首歌的基本意义和体裁归属,就已经由歌词创作者的意图确定了。因此,一

首歌的文本性别,首先在歌词上得到体现。

歌词性别有个很突出的标志性符号限定方式,即人称代词。歌曲基本的表意方式是呼与应,“我对你唱”是歌曲传达最原始也是最基本的模式。“我”与“你”,这两个人称虽然不显性别,但在歌曲传播以后的环节(演出、传唱)中,却起至关重要的指称作用:当歌曲语言呈现出来时,“我”和“你”就必然是有性别的代词。《诗经·关雎》中的“君子”对“淑女”,是实际演唱人称的替代,是男性“我”为自己的“好逑”向女性对方做自辩。

不是每首歌中都出现人称代词这样明确的性别标记,况且代词的性别指向并不是绝对的:尽管许多歌词中有明确的性别人称,到实际演唱时,代词也会发生错乱。比如,刘半农的歌词《教我如何不想她》,在这首歌里,现代汉语第一次出现“她”字。刘半农作此歌时,可能是寄托对祖国或家乡的思念,但是这个人称代词,使此歌可以作为男对女唱的情歌。使此歌性别性复杂化的是,在汉语中,“她”、“它”、“他”,同声异字,在实际演唱中,歌词的整个情感和意义会随着不同的演唱者、不同的演唱场合而变化。男歌手在歌唱时,固定了女性的“她”;女歌手演唱时,把这代词转成男性的“他”;而一个身处异乡异土的游子唱时,“她”,可能就是“无性别”的家乡或祖国。如果再考虑歌众的二度传唱,听觉的艺术、加上汉语的同声异字,创作意图的性别就会产生多种歧义效果。词作者刘半农写下此词时选择“她”,词作者一锤定代词,却无法固定性别性。

歌既然至今跟随“我对你唱”的基本模式,歌词抒情主体与抒情对象的性别规定,就会在文字中直接呈现。应当特别强调:歌词性别,并不是歌词作者的性别,这与小说、弹词等叙事文体有很大不同,那里的叙述者“我”经常与作者在性别上同一,至少读者的压倒性印象如此。叙述学家苏珊·兰瑟指出,“小说中的‘我’与作者‘我’有某种联系……读者把简爱这人物当作夏洛特·勃朗特作者自己的声音的形象。”^{[4](P225)}这与歌曲很不一样,兰瑟称歌曲为“疏离式”(detached)文本,其作者与文本中“抒情我”的性别身份可以完全不同。这种现象,在中国古代诗词中就有。关于此,许多学者已有讨论。这种情形在今日依然非常明显。例如施人诚作词的《后来》。歌词有着鲜明的性别标志,已经用语义标记出“我”是一个女性,而词作者

的男性身份完全被歌终的女性“我”的性别意识覆盖了。所以从歌词上就能判断,这只能是一首供女性演唱的歌。再如,陈镇川作词的《看我 72 变》:“让鼻子再高一点/空气才新鲜/再见单眼皮再见/腰围再小一点”虽然歌词中并没有出现性别代词,歌词中“单眼皮再见”,“腰围再小一点”是女性自况,决定了此歌的性别。从古至今,男性词作者写出女性歌曲时,特别注意契合女性的性别规定性,用以擦掉自己的性别替代痕迹。在这种时候,歌的性别性只会更适应社会程式。

三、演唱性别

演唱者是歌的“肉身面孔”,演唱给予歌的文本最突出明显的性别标记。歌的表意性的其他标记是分析出来的,但演唱者直接把性别强加在歌上。这种演唱赋形是音像录制技术发达的当代社会特有的,历史上并不存在。历史上的歌者,大多无名,即便有记载,也只是记录某歌手曾唱过某位诗人、词人的歌,诗词作者是主导性别元素。但进入现代,歌曲一旦经过演唱赋形并录制下来,后来的演唱者在性别上往往很难更换。例如周璇首唱的《四季歌》,郭兰英首唱的《南泥湾》,以后各种正式场合的翻唱者,一般也必须是女歌手,歌手生理性别成了歌的性别性的主导元素。

在影视和电子传媒高度发达的当代,歌的演唱者几乎成为歌的主人,此时,歌手给予歌的不只是性别,而且是表意的充分主体性。例如,李安修作词、陈耀川作曲,女歌手梅艳芳演唱的《女人花》。词曲作者的性别几乎完全不显:歌者是讲述者,是女性,她讲述的是“我”的故事和情感,一般就会被听众理解为女性的故事和情感,而不会想起词曲作者的男性身份。

流行歌曲作为大众情感的载体,本来应该是跨性别意识的,但因为当代歌曲特殊的文化体制,歌手性别基本主宰了歌最后明确的文本性别,文本的跨性别性被遮盖了。比如,古月作曲,琼瑶作词,邓丽君演唱的《我怎能离开你》:“我怎能离开你/我怎能将你弃/你常在我心底/信我莫疑/愿两情常相守/在一处永绸缪/除了你还有谁和我为偶”从歌曲文本字句来看,歌中的抒情主体和抒情对象,可以男女交换位置,作曲家和歌词作家分别为男性和女性,使文本的性别更为暧昧。但因为此歌是邓丽君演唱的代表歌曲之一,所以歌的文本性别

为女性几乎无可置疑。一般歌众只能识别到“邓丽君”主体的声音,而不会识别此歌词曲作者的主体声音:邓丽君的性别成了歌的主导性别标记。

不仅如此,歌的基本呼应模式“我对你唱”,也会因为演唱者的性别而对听众产生巨大的呼应效应。男听众会因为邓丽君的演唱而对这歌产生特殊的感情呼应,他们把自己放在歌中“你”的地位;女性听众也会把自己发在歌中“我”的位置上。这两种“符号对位”应和方式是不同的,通常女性是同位认同,男性是对位感动。

当代歌的产品包装,突出歌手的性别特征以及明星效果,使演唱性别更加固定。DVD 与 CD 封面,MTV 歌星的出镜,演唱会的场面安排,还有以演唱歌手的名字结集的歌本(如,《费玉清演唱歌曲集》,《周杰伦演唱歌曲集》,《蔡琴演唱歌曲集》等等)。至今,我们已经很难找到在歌曲包装环节上混淆性别的例子,歌曲产品销售公司对销售目的受众,早做了充分市场针对性的安排,以追求性别符号对位的商业效果。

四、传唱性别

歌曲文本性别构筑的最后一个环节,是传唱中歌众的性别因素。从传播学角度看,歌曲在文化的各种文化表意中的特殊效果,也许只有广告可以比拟:它们都是“意动性”的,即要求接受者采取相应行动才能完成整个意指过程。在其他艺术的表意过程终端,观众的反馈只表现在“用钞票投票”,会影响制作精英集团(剧作者,导演,制片班子),但是电影制作者若发现票房不佳,要改弦易辙重新摄制已经太晚。很长的电视剧连续剧的制作,会受到观众调查的影响而作适时调整,但大部分电视剧与电影一样,在放映时已经预先制作完成,观众对影视制作的影响只能是针对影视的风格,能够对观众意图做出回应的是整个电影工业的长期市场战略。

费斯克认为,“大众文化不是文化工业生产的,而是人民创造的”。^{[5](P29)}他充分肯定观众的能动性,认为观众是“有权力亦有能力将商品改造为自己的文化”。^{[5](P25)}费斯克的研究对象门类基本是电影,上文已谈到电影观众的能动性,而真正符合费斯克定义的“能动观众”,实际上只有在歌曲与广告这两种体裁中找到:歌曲需要歌众传唱,广告需要受众到店里购买。他们采取行动时,文本性

别意义才得到充分实现。在一般艺术表意的流程中,观众只是意义的终端阐释者,按照一部分批评家,例如美国的斯坦利·费什的看法,文本的意义只有靠阐释才得以确定,因此,本文的意义最后决定权在阐释者手中。这种读者反应论,虽然言之成理,实际上却把文本意义相对化到极端地步。因为阐释者是分散的,不仅是一个个独立的个人,而且是一代代人络绎不绝,不仅有被文化历史条件隔开的阐释者群体,也有个体的不同。这样一来,文本意义永远无法最后确定,阐释者成为意义的无政府主义谋杀者,所以阐释决定论受到很多论者反对。

但歌不同,歌曲可以说是唯一的艺术样式,其意义的最后实现权明确落在接受者身上:歌曲的流传不停留于听和欣赏,歌众将歌进一步推入社会性传唱,歌众不是一般的听众,而是传唱者,也就是让歌曲的意义实现不是到听众“接受”为止,而是到歌众不断地接唱下去,不管是实际生活场景中的“我对你唱”(例如求爱),还是在模拟感情表达场合(如在KTV包厢中,在各种歌咏活动中),都是歌的意义的真正在场实现。这种实现可能是散乱的,绵延变化,因人而异,但歌的性别意识,在此时才得到确认。这种靠传唱实现的意义中,性别意识占重要地位。在KTV作简单调查可以发现,男人点唱的绝大部分是“男歌”,而女性点唱的大部分是“女歌”,当然也有混淆的情况,但是在统计比例上压倒性的情况是性别各有所归。在卡拉OK上,因为原声歌手歌声残留造成的性别标记痕迹,歌众的性别选择更加明确。

而在平时,当歌众自吟自唱时,或是脑海中无意识地浮现出一首歌时,冒出来的大部分是属于“自己”的歌。这时候出现的歌,与自己感情需要相契,而各种相契因素中,最基本的一环就是性别:女人喜欢倾诉女人心灵的歌,男人也容易哼唱表现男人处境的男歌,此时歌曲性别就会表现出深层的社会性。^[6]

五、当代社会文化中歌曲文本性别性的意义

不同性别的歌在许多社会文化问题上立场会不一样,但最明显的区别是在男女情感关系上。歌曲发源自情歌,诗可以兴观群怨,但情歌一直是大部分歌曲的主题,至今如此,或许在今日的娱乐

化社会更是如此。文本性别存在于任何歌曲之中,而在情歌中更为明确,性别对情歌意义的决定作用更大。

应当强调的是,歌并不能直接“反映”现实中的性别关系,而只能很曲折地再现性别政治,因为歌抒写的是社会中人的具体感情和态度,而感情态度并不一定是现实。从修辞学上看,歌词有一种强烈的“褒义倾斜”,题材上不接触生活社会中的“不宜”歌唱内容,歌曲的遣词造句上也倾向于使用褒义词汇。虽然“说不出的口的可以唱出”,但歌曲往往并不直接宣泄赤裸裸的欲望。歌词的这种“褒义倾斜”的心理机制,也让歌的阐释往褒义倾斜。这样,一旦宣诸歌词,文化禁忌相对淡化,歌就成了被社会正常秩序压抑的集体潜意识的宣泄口之一,从而让歌词成为分析社会心理的材料宝库。

在歌曲这种艺术幻想领域中,歌曲文本意义顺从的是感情的需要,本能的需要。我们甚至可以说,歌曲文本的性别构筑,是一个文化中的集体潜意识,而不是一种清晰的、理性的导向。歌曲的性别意识,是我们作为“文化的人”几千年来性别关系中代代相承的意义方式。在当代歌曲中,性别性已经在发生变异,但是这种变异严重滞后:男歌中对男性主宰的依恋,女歌中女性“自我矮化”形象塑造,^[7]跨性别歌遮盖男性宰制的徒然,这些都证明了当代人从既定性别文化语码中解放自己的努力,还没有达到性别意识的理性深处。

[本论文为2008年度国家社会科学基金艺术学项目“中国当代流行歌曲歌词的性别研究”(项目批准号:08ED81)的阶段性研究成果之一。]

参考文献:

- [1]李航育. 唱片经典[M]. 北京:三联书店, 1997.
- [2]苏珊·麦克拉蕊(Susan McClary). 阴性终止——音乐学的女性主义批评[M]. 台湾:商周出版社, 2003.
- [3]崔健. 崔健访谈[A]. 查建英. 八十年代访谈录[M]. 北京:三联书店, 2006.
- [4](美)詹姆斯·费伦,彼得·J·拉比诺维茨著. 当代叙事理论指出[M]. 申丹译. 北京:北京大学出版社, 2007.
- [5]约翰·费斯克. 理解大众文化[M]. 王晓珏, 宋伟杰译. 北京:中央编译出版社, 2001.
- [6]辛珏如. 论女性价值女性传统及其实现[J]. 求索, 2009(2).
- [7]张玉能. 中国传统美学的特征及传统审美心理[J]. 江汉论坛, 2009(3).

[责任编辑:郑迦文]