

“概念对喻”与歌词中的性别符号标出性

陆正兰

摘要:“概念对喻”是一种常用修辞方式,它指两个有对照意义的形象各自生发出比喻,形成参照对比。汉语的特点,使“概念对喻”在汉语文学作品中特别明显;由于歌词的特殊呼应结构,“概念对喻”在歌曲中难以避免;而歌曲中性别主题之重要,使歌词中的概念比喻成为性别文化的表征。从中国几千年来歌词中的性别“概念对喻”之丰富,可以看出中国文化的基础性原型思想。概念比喻双方的偏边现象,带有强烈的性别文化标出性,而近年在中国歌词中的“概念对喻”中出现的标出性翻转,是中国当代性别文化转向的重要表征。

关键词:歌词;“概念对喻”;标出性;性别文化

本文提出的新术语“概念对喻”,组合了两个学界熟知的概念,一是莱考夫与约翰森(Lakoff & Johnson)提出的“概念隐喻”;另一个是宋人陈骙提出的“对喻”。

莱考夫和约翰逊1980年出版的《我们赖以生存的隐喻》(*Metaphors We Live By*)和莱考夫1987年出版的《女人、火和危险的事物》(*Women, Fire and Dangerous Things*)两书详细讨论了“概念隐喻”(Conceptual metaphor)。通常一般的隐喻与词语结合得很紧,不能脱离特殊的词语安排,由此常成为“成语”或“熟语”(cliché)。而概念隐喻是一种特殊的隐喻^①,不拘于某种语言表达方式,在不同民族的语言中效果类似,因为它们都是“概念”性的,也可以用表情、图像、舞蹈、音乐等非语言媒介来表现。对喻,不是简单的两个并列的比喻。宋代陈骙的《文则》一书列举出十种比喻,第五种为“对喻”:“先比后证,上下相符。”他的例子是《庄子》中的“鱼相忘乎江湖,人相忘乎道术。”《荀子》中的“流丸止于瓯臿,流言止于智者。”两个喻本分别各自生发出两个比喻,形成对照。本文论述的“概念对喻”之所以卷入社会文化问题,正因为它们不可避免地卷入各种使用语境,因而有多种延伸变体。一个常用的“概念对喻”,说女人与男人,就像藤与树,可说成“女人是藤”,也可说成“男人是树”,亦可说成“他们就是藤与树”,甚至在一定的语境中可以简单地说“藤与树”。无论何种说法,对喻的四项关系都很清楚,表现方式却可以变化多端。“概念对喻”在下面这首客家民歌中,衍生枝蔓,反复咏叹,绵延展开。

入山看见藤缠树,出山看见树缠藤。树死藤生缠到死,树生藤死死也缠!哥系路边大榕树,妹系紫藤树上缠。树高一寸缠一寸,树结藤干便了然。

藤与树是中国歌词中古已有之的原型式“概念对喻”。《诗经·唐风·葛生》:“葛生蒙棘,玆蔓于域。予美亡此,谁与独息。”“葛”即是“葛藤”,藤的一种。女为葛藤,男为树干,一旦在歌词中几千

收稿日期:2014-05-17

基金项目:教育部新世纪“优秀人才支持计划”(NCET-12-0390);中央高校科研专项项目(skqy201341)

作者简介:陆正兰,四川大学文学与新闻学院(四川 成都 610064)教授,博士生导师,主要从事艺术理论及性别文化研究。

① 西语 metaphor,可以译成“比喻”和“隐喻”。笔者认为二者外延不同:“比喻”包括隐喻、转喻、提喻等各种比喻修辞格。

年反复使用,就发展为“原型意象”,即“在文学中反复使用,并因此有了约定性的文学象征或象征群”^①,原型化的“概念对喻”,只消点出意象,就会在解释者的记忆符码集合中引起反应。“原型一旦产生,就具有极强的生命力,在漫长的历史中不断复制,不断强化。它甚至逐渐脱离了具体作品的桎梏,超越了时间与空间,成为一个民族的文化徽号”^②。

这种成对形成的概念比喻,不仅表现形式千变万化,其“比喻点”也可以多种多样,常常超出简单的“相似性”。用钱锺书《谈艺录补丁》中提出的术语来说,就是“同喻多边”,只是“概念对喻”的多边超出大部分比喻,含义更为丰富。譬如“藤树”这个很通俗的“概念对喻”,可以喻指许多观念:女次/男主,女边缘/男中心,女柔软/男刚强,女细弱/男粗壮,女依赖/男可靠,女纠缠/男被缠,男女共生同死生死相依,如此等等。“概念对喻”的指向模糊,给歌词的发挥增加了许多联想方向,而这种“多边”也正是“概念对喻”的力量所在。

一、中国歌词中的“概念对喻”

“概念对喻”是一种类比思考方式,应当说是全世界各民族的通例。但由于中国文字单音节单字体的特点而造成的对偶美,“概念对喻”在中国诗词艺术中,使用得更为广泛频繁。

汉语的骈俪对偶,在格律文体(词赋、律诗、对联等)中几乎成为一种强制性修辞。一千多年前刘勰就已经在《文心雕龙·丽辞》开篇指出:“造化赋形,支体必双,神理为用,事不孤立。夫心生文辞,运裁百虑,高下相须,自然成对。”到20世纪,郭绍虞在《照隅室语言文字论集》中依然指出“中国语词因有伸缩分合之弹性,故能组成匀整的句调,而同时亦便于对偶;又因有变化颠倒的弹性,故极适于对偶而同时亦足以助句调之匀整。因此,中国文辞之对偶与匀整,为中国语言文字所特有的技巧。”^③这正是“概念对喻”在中国文化中特殊地位的一个精彩追溯。不仅如此,“概念对喻”还发展成中国人的思想方式。中国传统文化中的阴阳概念,最早来自自然界中的朝阳和背阴。春秋时期,阴阳被广泛地用来解释各种自然现象,到五行说盛行的汉代,阴阳关系上升为宇宙间的根本规律和最高原则。在自然界中,它们是天地、日月、山河、水火等等。在社会中,它们是贵贱、尊卑、男女、君臣、夫妻、生死、利害等等。而在性别文化中,凡是刚性的、动的、热的、上位的、外向的、明亮的、亢进的、强壮的等等均为阳;凡是柔性的、静的、寒的、下位的、内向的、晦暗的、减退的、虚弱的等等均为阴,它们相互对立又相互依存。

尽管其他民族也有性别对立的原型“概念对喻”,例如法国女性主义哲学家埃莱娜·西苏(Helene Cixous)在其著作《新生儿》(1975)中列出的二元对立表^④。但没有一个民族把性别对立扩展到阴/阳这样大规模的宇宙论“概念对喻”。两种性别在中国传统社会文化中分工明确。从初生伊始,男女的性别规定就是地位、职责、文化角色的严格区分,社会文化进而加强了两者的行为方式和价值取向。班昭《女诫》云:“阴阳殊性,男女异行;阳以刚为德,阴以柔为用,男以强为贵,女以弱为美。”中国文化之依赖于原型“概念对喻”,可谓根深蒂固。通过“概念对喻”形成的性别文化对照,作为中国哲学和社会伦理的根本出发点,反过来又承传到歌词中,成了一个民族文化最基本的构成元素,深入到人们的思想中。本文主要讨论中国现当代歌词中的“概念对喻”及其变化,但这个现象是中国歌词始终一贯的特色。中国文化中的阴阳原型,在歌词中表现特别明显,因为歌的

① 叶舒宪:《神话-原型批评·代序》,西安:陕西师范大学出版社,1987年。

② 陈建宪:《神话解读》,武汉:湖北教育出版社,1997年,第26页。

③ 郭绍虞:《照隅室语言文字论集》,上海:上海古籍出版社,1985年,第103页。

④ 转引自张岩冰:《女权主义文论》,济南:山东教育出版社,1998年,第116页。

基本结构是呼应。“我对你唱”是其基本表意格局,而爱情又是歌曲从古至今的最主要主题。因此,性别“概念对喻”在歌词中既是主题内容,又是形式结构。情歌最早的起源,“男女相与咏歌,各言其情”就已经孕育歌的基本呼应结构。正如上文刘勰所说的“自然成对”最早在民歌中出现,这种源头悠远的表意形式,因为流传不息而不断加固、定型,从而成为歌词基本表意和结构原则。歌词中对喻式的呼应,存在于词与词之间,也存在于句行与句行之间、段与段之间,由此构成一种由小到大的顺序递增结构。稍一注意,就会发现每一层呼应,从词到段,都可以有“概念对喻”。

20世纪中国最早的现代歌曲之一,刘半农作词,赵元任作曲的《叫我如何不想她》中,以天配地,天地相应:

天上飘着些微云,地上吹着些微风,微风吹动了我的头发,叫我如何不想她?

而在20世纪90年代,黄桂兰作词,林隆璇作曲的《白天不懂夜的黑》(那英原唱)依然是相似的性别对峙概念比喻:

白天和黑夜只交替没交换,无法想像对方的世界,我们仍坚持各自等在原地,把彼此站成两个世界。你永远不懂我伤悲,像白天不懂夜的黑,像永恒燃烧的太阳,不懂那月亮的盈缺。

“天”与“地”,“白天”与“黑夜”,是阴阳二元对立的演绎,古已有之,只不过“概念对喻”的语言多变特点,使它顺利进入现当代的语言艺术。可见人类性别思维中的对应联系,成为歌的呼应结构中显性形态,而通过歌曲,原型对立又得到进一步强化。

“概念对喻”在歌词已经成为常态结构,成为一种自然的思想方式,以至于可以出现简写的“单边显现”现象,即只消说到一边,另外一边隐于联想中,使得表现形式更为丰富多彩,含蓄变化。歌词中的男女形象,本是言说主体对他者的欲望诉求,是与“我”相对的“你”,因此,也会反照出言说主体的性别形象,这两者之间是互塑关系。正如朱光潜指出的“用排偶既久,心中就无形中养成一种求排偶的习惯,以至观察事物都处处求对称,说到‘青山’,便不由你不想到‘绿水’,说到‘才子’,便不由你不想到‘佳人’。”^①比如这首当代歌曲《棋子》(潘丽玉作词,杨明煌作曲,王菲原唱):

我像是一颗棋子,进退任由你决定,我不是你眼中唯一将领,却是不起眼的小兵。

歌中出现的“我是棋子”这个隐喻,并加以曲喻性的展开,暗含了“概念对喻”的另一边“你是棋手”。当代歌曲的发展,随着主体意识觉醒,隐喻逐步向主观化、个性化方面发展,但歌词基本的呼应结构依然存在。又如近年广为流传的一首歌,张超作词的《荷塘月色》,歌手组合中的女歌手这样唱道:

我像只鱼儿在你的荷塘,只为和你守候那皎白月光,游过了四季,荷花依然香。

女性依然扮演着离不开“水”的“鱼”的角色,保持着传统的“被供应者”姿势,而男的是供应者,是生命养料的提供者,是生命意义的保证者,但在歌词中出现的只是“鱼”。

二、“概念对喻”的“标出性”偏边

标出性(markedness)原是语言学术语。20世纪30年代,布拉格学派的俄国学者特鲁别茨柯伊(Nikolai Trubetzkoy)在给他的朋友雅科布森(Roman Jakobson)的信中首次提出这个术语。指“两个对立项中比较不常用的一项具有的特别品质”,是二元对立中次要项的特殊品质。而在文化符号学中,赵毅衡则提出“中项偏边”原则^②。“非此非彼”与“亦此亦彼”的场合,被称为“中项”,中项是文化的正常形态。中项的非标出性,来自于意义上认同正项,从而意义被正项所裹挟,合起来组成

① 《朱光潜美学文集》,上海:上海文艺出版社,1982年,第188页。

② 赵毅衡:《符号学》,南京:南京大学出版社,2012年,第283页。

文化的“非标出集团”,共同排斥标出项。例如,英语中男人man与女人woman的对立中,man为非标出项,woman派生自man。而成为标出项。但是非此非彼的“人类”一词用mankind而不用womankind,根本原因即是男性的社会宰制。是男性社会权力使男性为裹挟中项的“正常”词项。在汉语中,指一批有男有女,或不明性别的人,则用“他们”,而不用“她们”,二元对立就产生了标出性。在歌词中,不太会出现“非此非彼—亦此亦彼”的中项偏边,区分标出性的原则是“文化重要性偏边”。歌词中的性别标出性,是一种明显的“意义偏边”,这也是中国歌词自古以来的传统。流传于中国西北部的甘肃、青海、宁夏、新疆等地的“花儿”中,就有“哥是金砖妹是瓦”。这显然与《诗经》中“乃生男子,载寝之床,载衣之裳,载弄之璋……乃生女子,载寝之地,载衣之裼,载弄之瓦”遥相呼应,男女区分,三千年不变,在文化价值上,就是床与地之别,裳与裼之别,璋与瓦之别。一种价值不对称还不够,还要再三对比来强调文化重要性的偏边。

“概念对喻”既然是两个概念对立,就必然有偏边,使得其中一边成为标出项,另一边成为“文化上正常”的非标出项。歌词中的性别对喻,对建构性别文化的影响极大。我们倾向于将语言视为一种表达的技巧,却没有意识到语言首先分类和安排好了产生某种世界秩序。歌中对喻让我们感觉到自然,实际上它是意识形态的产物,控制了我们世界的感知体验,即使这种对喻变形到不容识别。钱锺书在《老子王弼注》论卷中有长文引魏源《古微堂集》:“天下物无独必有对,而又谓两高不可重,两大不可容,两贵不可双,两势不可同,重容双同,必争其功。何耶?有对之中,必一正一副。”魏源发现文化中的对立项之间普遍不平衡。钱锺书评论说,魏源这段话是“三纲之成见,举例不中,然颇证正反相对者未必势力相等,分‘主’与‘辅’”^①。他敏感地挑明了这种文化重要性不平衡偏边,是意识形态性的。例如动物与植物的“概念对喻”:歌词中男女“概念对喻”的喻体,如果是动物/植物,那么女性几乎多为植物,以示静止。男性大多为动物,以示力量,如此对比鲜有例外。这里的“概念对喻”的标出性,来自力量中的主动性。这首青海民歌:

青石头青来蓝石头蓝,花石头根里的牡丹;阿哥是孔雀虚空里旋,尕妹是才开的牡丹。

动物/植物的概念对立,在东西方似乎是一致的。瑞士心理学家维雷斯分析,男性和女性这种植物和动物性的类比,来自于人类的原型思维^②。而日本心理学者小仓千加子在其著作《女性的人生双六》一书中写到:“女性是植物,男性是动物,如此对照性的认识植根于深层的文化之中。动物和植物的不同之处在于,植物一直生长在地面,而动物可以按照自己的意愿移动。这就是被认为男性有行动的自由,女性没有行动的自由的原因。因而形成了以植物和动物的隐喻来认识女性和男性的说法。”^③但不同的民族使用各有特色,在上引歌里,女性被比作地面上的“牡丹”,男性比作天空中的孔雀,天地遥相呼应,牡丹与孔雀形成对喻。在这里男性不仅比作有翅膀能行动自由的飞禽,而对“花儿”流传的青海地区人们来说,牡丹是熟悉的身边之物,孔雀则是珍奇鸟禽,对当地人只是传说。

因此,标出性的使用虽然是普遍的,但在不同文化或不同语言中变化多端,简单的二元对立呈现出各种形态,使“概念对喻”的意义模糊而多元。除了上面讨论的动/植“概念对喻”外,我们至少可以指出其中的几对概念对照:主动/被动;消费/被消费,依赖/被依赖等等。下面这首高枫作词作曲的《双双飞》(思雨、思浓原唱):

草儿沾露珠,蝴蝶花中飞,何时我与你这样共相随。风筝线上走,鸟儿把云追,何时

① 钱锺书:《管锥编》第二卷《老子王弼注》,北京:三联书店,2007年,第648页。

② 维雷·拉斯特:《童话心理分析》,林敏雅译,北京:三联书店,2010年,第17-18页。

③ 转引自武宇林:《论“花儿”中的对喻程式化修辞手法》,《西北师大学报》(社会科学版)2002年11期,第48页。

我与你这样共依偎。

“花”处于“蝴蝶”的追逐之中,就像“风筝”在“线”上那样一则被动一则主动,就像“云”被“鸟”追那样一静一动;就像“草儿”接受“露珠”那样一接受一给予。这种同意义比喻累加现象,在“概念对喻”中得到动态的延伸与衍义,而且不断有新的艺术家在旧对喻中进一步推出新的标出方式。

在以创新为贵的现当代歌词中,更是如此。当代商品化社会中,“概念对喻”中女性传统形象在歌词中会有重大变异,但在文化标出的方向上很少有所变动。比如这首《女人如烟》(穆真作词作曲,魏佳艺演唱):

你说过今生与烟为伴,你说过女人如烟你已习惯,你说过聚散离合随遇而安,可我来世还要做你手中的烟,想我了就请你把我点燃,任我幸福的泪缠绵你指尖,化成灰也没有一丝遗憾,让我今生来世为你陪伴。

歌中“烟/抽烟者”对列,依然是“被消费者/消费者”的类比,只是用比较“时代感”的形象表现出来:女人是供男人点燃消费的香烟。女性“为男人牺牲也心甘”传统意义,说的更为有趣一些,有“时代感”的只是喻体形象,而不是喻旨意义。再如女歌手刘力扬演唱的《提线木偶》(唐恬作词,张艺作曲):

破旧的木偶,提着线,被操纵,玻璃的眼球,表情空洞,谁提着我的手和谁告别,他掌控我灵魂我的笑脸。

歌词中唱出的女性的被动以及被操纵地位,已经是历几千年而不变,这样的歌词感叹,让人觉得十分自然。

三、当代歌词中的“概念对喻”标出性翻转

上面三节的讨论,似乎是说,几千年的人类文化的性别差异,已深深渗透到人的意识中,只能无可奈何地接受。但正像女性主义理论家伊利格雷提出的,性别差异“并不是一种事实、一种根基”,相反,“它是一个问题,一个我们这个时代的问题”^①。或许文化标出性不会完全翻转,传统稳固的标出性只是渐渐淡化,但从历史的长期发展的眼光来看,文化标出性的翻转,或许不可避免。

当代歌词的发展中,也出现了“概念对喻”摆脱固定标出性格局的努力。这首歌《囚鸟》,是当代女词人十三郎为其丈夫歌手张宇打造的一首情歌,一般说,歌手的性别,决定了歌曲在大众传播中的“文本性别”^②。既然是张宇所唱,这也就是一首男性情歌,唱者“我”的听者“你”是女性。但这首歌中“鸟”与“城堡”的对喻,翻转了“正常”的女性与男性的关系。

我是被你囚禁的鸟,已经忘了天有多高,如果离开你给我的小小城堡,不知还有谁能依靠。

这里的“小鸟”,可能原先是女词人十三郎的自况,与男人为“城堡”形成对喻,没有脱离“依赖/被依赖”的类比模式。但一旦歌手性别颠倒,由男歌手演唱,整个歌的语意场就翻转过来,因为在当代歌曲以歌星崇拜为中心的文化中,歌手对文本性别几乎起了绝对的定性作用,也就是说歌曲的“文本身份”往往由“原唱歌手”性别决定^③。但这与李玉刚男扮女装唱《新贵妃醉酒》,霍尊故意模糊性别的装扮和声音唱《卷珠帘》很不相同。他们演唱的女歌文本身份与扮演的女性身份是一致的,并不能将女歌文本翻转成男歌文本。此类演唱表演除了满足这种“观看”需要外,更进一步强化并定

① 露丝·伊利格雷:《性别差异的伦理》,转引自朱迪斯·巴特勒:《消解性别》,郭劫译,上海:上海三联书店,2009年,第182页。

② 关于歌曲的文本性别之区分方式,见陆正兰:《歌曲与性别:中国当代流行音乐研究》,北京:中国社会科学出版社,2013年,第80-90页。

③ 陆正兰:《歌曲文本的性别符号传播》,《江海学刊》2011年第5期。

型了他们所唱的“女歌”文化传统。

当代对喻通过性别换唱而造成的原有标出性被颠覆,我们可以把这种标出性翻转,称为“概念对喻”的使用翻转。造成这种“概念对喻”标出性模糊化的原因,是“跨性别歌”,即男女歌手通用的歌之大量出现。在传统中国社会“跨性别歌”是很少的,男读书人写“艳词”,让女歌手演唱。因此宋词元曲大部分是“女歌”,表现的也的确是女子心理。但在当代,歌手已经男女数量相当,男女都可唱的“跨性别歌”在当代增加很快,跨性别歌已占了相当大的比例^①。这就为标出性的翻转创造了一个初步条件:价值对立模糊化。性别关系的标出性,其原型思维方式至今没有根本性的改变,只能说明传统社会和文化中的思维模式之顽强,但当代文化演变之迅疾,说明标出性并非不能改变。女词人姜昕作词,虞洋作曲,姜昕演唱的《我不是一朵随便的花》,是另一个例子:

于是我知道自己不是随便的花朵,只为梦幻的声音而绽放,希望我是特别的,不随着
时间放弃,那些在我的心里,曾显得更加重要的声音。

女词人写出的“我”,立誓做一个“不切实际”的人。由此,被翻转的不仅是内容词句,更明显的是核心的“单边“概念对喻””:既然女子拒绝做“随便的花朵”,男性听者“你”也做不成任意采花的人,传统的“概念对喻”“花开堪折直须折”至少在这首歌里被颠覆了。而林夕作词,王菲演唱的《邮差》:

你是一封信,我是邮差,最后一双脚,惹尽尘埃。忙着去护送,来不及拆开,里面完美
的世界。

信应当是被动物,被邮差主动搬动递送,在这首歌里翻转过来:女的是邮差,男的是信。而周杰伦演唱的《珊瑚海》干脆说“海鸟跟鱼相爱,只是一场意外”,这种绝对的不对称性,完全打破了惯有的性别“概念对喻”。“概念对喻”是语言整体的一部分,但它并不只是一个工具,而是整个社会精神文化的重要构成方式。文化的世界是由语言构成的,隐喻思维构建了人类的认知,而这种认知反过来又改变着人的文化。既然所有的性别伦理体制都试图建构一整套性别言说规则,以此控制社会人的性别角色,让这些分野落在预订的文化标出性中,那么本文的论证可以引向一个有意义的结论:歌词中正越来越多出现的“概念对喻”标出性翻转,表征了当代文化令人深思的重要转向。

“Analogical Metaphors” and the Marked Gender Symbols in Poetry

Lu Zhenglan

Abstract: “Analogical metaphors” are commonly used rhetorical devices in which two analogical images may form a metaphor respectively, and the two resulting metaphors may form an analogy of their own. The special features of Chinese language make it possible for analogical metaphors to have a very significant presence in Chinese literature. Because of the special coordinating structure in songs, analogical metaphors are indispensable parts in songs. What is more, because of the frequent presence of the themes of gender in songs, analogical metaphors have become embodiments of gender culture. From the rich variety of gender analogical metaphors in the several thousand years’ Chinese songs we can see the fundamental archetypal beliefs in Chinese literature. The partial emphasis on a certain metaphor in analogical metaphors is a strong indication of marked gender culture. The reversion of the partial emphasis in analogical metaphors in recent Chinese songs is an important indication of the changes of gender culture in current China.

Key Words: Lyrics; Analogical Metaphors; Markedness; Gender Culture

【责任编辑:陈 宏】

^① 笔者根据2010年10月对“百度音乐”TOP 500歌曲的统计,虽然歌的词曲作者依然男性比女性多(3.6:1),文本性别分明的男歌和女歌却远远比不上“跨性别歌”(19%:17%:44%)。见陆正兰:《歌曲与性别:中国当代流行音乐研究》,第249-252页。