

穿越叙事：方文山歌词艺术论

□ 陆正兰

“在第三章第四节我正在改写这世界用观念进行侵略”

——摘自方文山歌词《蓝色风暴》

一、穿越叙事

“穿越”一词，来自于网络文学的“穿越小说”：某人物因为某原因，经过某过程，穿越时间和空间，从所在时空穿越到另一时空的事件，不仅是指现代人穿越到历史中，还包括古人穿越到今天。穿越契合人类跳出时空的限制这一永恒的梦想。

穿越小说，可以追溯到马克·吐温 1889 年的小说《亚瑟王朝廷上的康涅狄格州美国人》。华文第一部穿越小说应该是台湾作家席绢的《交错时光的爱恋》。20 世纪 80 年代起，国外的“穿越电影”，如《回到未来》、《时间旅行者的妻子》、《时光倒流七十年》、《触不到的恋人》、《蝴蝶效应》已经掀起了穿越之风。真正引起当代穿越叙事热潮的是黄易的穿越历史小说《寻秦记》和由此改编的同名电影、电视、网游作品等。在此小说中，主人公项少龙穿越到古代，利用现代搏击打败了许多古代英雄好汉，并用诗词歌赋征服了古代公主小姐，成为人们仰慕的一个真正“雄霸”。穿越小说在当代网络文坛上势头正劲。而“穿越叙事”进入当代歌词文本，方文山应该是第一人。

对于中国文艺界，方文山的歌词已不再是一个简单的文化现象。正如论者所说，“他的歌词作品促发了音乐创作另类革命。在他的笔下，歌词不再是单纯的流行文化，而成为一种可能催生多种文化想象的文学现象”^①。方文山歌词带来的不同审美感受，学界已经注意到，并有了一些研究成果。但大部分研究都集中

① 参见《方道·文山流》（湖南文艺出版社 2010 年版）书中作者介绍。

于他作品中的词语搭配^①和“中国风”意象分析^②。至今无人探讨其作品的叙事性。而本文认为，方文山歌词的叙事性，尤其是其穿越的叙事方式，是其歌词艺术的重要特色。

歌词不同于诗，从雅克布森的文本六功能来看，“诗性即符号的自指性”^③。诗文本的“诗性”，被托多罗夫称为“符号不指向他物的品格”^④。但歌词即使有很多“诗性”，也不局限于文本自指，歌词的主导功能，落实在表现发送者的情感，引发接受者的反应，歌词必须在“情绪性”与“意动性”之间构成动力性的交流。“我对你唱”是歌词最根本的传达方式，即使是没有人称指示的歌曲，也隐藏着这样一个体裁预定的传达模式^⑤。

“我对你唱”，这个传达模式，实际也为歌词的叙事提供了一个不言而喻的“演出现在时”叙事框架。在这个叙事框架内，歌词叙事的意图时间，不一定限定在现在，它可以回溯到过去，甚至歌唱现在和未来。也就是说，歌词中叙事的人物、情节、故事都可以在这三种时间向度上自由转换：过去事件是回溯，现在事件是“歌曲的此刻”正在发生的事，未来事件是希望发生的，尤其希望“你”来采取的行动。

任何文本都有内在的时间意图性，班维尼斯特（Emile Benveniste）曾将话语的意图方向对应三种“语态”：过去向度着重记录，类似陈述句；现在向度着重演示，结果悬置，类似疑问句；未来向度着重说服，类似祈使句^⑥。三者的区别，在于叙事意图与期待回应之间的联系方式。

歌词与小说、电影等一些记录叙事过去事件体裁的不同，正在于它能将过去、现在与未来这三种内在的时间意图性最容易交织在一起：“现在”，是歌曲表意的演出方式（我此刻对你唱）所占的时间；“将来”，是歌曲主导功能意动性（我希望你回应）所期盼的时间；“过去”，则是歌词叙事化后出现的故事的“被

① 比如，詹红霞的《流行歌曲歌词中有关超常搭配的语言变异》一文中用了不少方文山歌词作为分析例证。

② 比较详细论述方文山意象的，有吴童的《方文山歌词意象的修辞研究》，此论文从意象的选择、意象的语言营造、意象的呈现以及意象构筑意境四个层面，以及方文山歌词中高频出现的五个意象——花意象、雨意象、风意象、月意象及茶意象进行语义分析，探讨了方文山歌词对传统文化的继承和发展。

③ 雅克布森《语言学 and 诗学》，见赵毅衡编《符号学文学论文集》，百花文艺出版社2004年版，第181页。

④ 托多罗夫《诗学》，见赵毅衡编《符号学文学论文集》，百花文艺出版社2004年版，第196页。

⑤ 比如李叔同作词的《送别》：“长亭外，古道边，芳草碧连天，晚风拂柳笛声残，夕阳山外山。天之涯，地之角，知交半零落。一杯浊酒尽余欢，今宵别梦寒。”在歌词中，我们似乎找不到一个人称代词，也就是好像没有言说主体，但一旦我们把它作为歌词来理解（也就是唱出来的歌），它的体裁的规约性，就进入了“我”对“你”说的模式，也就是提醒我们，这是一个“我”在对“你”讲述一种关于送别的心情。

⑥ Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, Coral Gable: University of Miami Press, 1971, p. 10.

叙事时间”。这也是为什么歌在三个时间方向中进行穿越特别自然的原因。

二、穿越形态之一：人物穿越

歌词本质上是跨时间的，正如上文阐述。但穿越叙事的故事，抛出得更远。它的过去，不只是昨天，去年，也不仅仅是民国、清代，而更应该是远距离的过去。越是若干世纪若干千年之前，越是现出情感的永恒。

用人物点明古代某个时间，是方文山歌词中最接近穿越小说的一种形态。这首著名的《爱在西元前》：

古巴比伦王颁布了汉摩拉比法典
刻在黑色的玄武岩 距今已经三千七百多年
你在橱窗前 凝视碑文的字眼
我却在旁静静欣赏你那张我深爱的脸
祭司 神殿 征战 弓箭 是谁的从前
喜欢在人潮中你只属于我的那画面
经过苏美女神身边 我以女神之名许愿
思念像底格里斯河般的漫延

一个站在“在橱窗前 凝视碑文”的现在的“你”，突然间变成了“三千七百多年”前的“苏美女神”。“我”一下子被穿越到“西元前”的时空场景，于是：

我给你的爱写在西元前？深埋在美索不达米亚平原 用楔形文字刻下了
永远？那已风化千年的誓言 一切又重演 我感到很疲倦离家乡还是很远？
害怕再也不能回到你身边？

歌词有个很突出的指示符号，即人称代词。符号学创始人皮尔斯说，指示符号的最大特点是引起注意。他认为人称代词是最明显的指示符号。人称代词是当代歌词中的重要因素，这也是方文山特别注重的：“歌词中，人称一定要明确。”^①

人称问题关联到歌词的叙事主体问题。托多洛夫对“主体”有个有趣的例解。他说，在“我跑”这个简短语句中有三个主体：叙事主体、被叙事主体和被叙事的叙事主体。“跑的我与说的我两者不同，一旦陈述出来，‘我’不是把两个‘我’压缩成一个我，而是把两个‘我’变成三个‘我’。”^②

① 参见《方文山：作词如同写电影》，《渤海早报》2008年9月5日。

② 托多洛夫《诗学》，见赵毅衡编《符号学文学论文集》，百花文艺出版社2004年版，第181页。

歌词的基本表意模式是“我对你唱”，也就是说，歌词一旦唱出来，就出现三层主体“我”。首先是最外层的叙事主体，即上文所说的歌词外在叙事框架中的主体，即歌曲必有的“我对你唱”构筑模式中的“我”，类似于美国芝加哥学派学者韦恩·布斯在《小说修辞学》中提出的“隐含作者”（implied author）的主体。“隐含作者”即隐含在文本中的拟人格形象，它不一定对应作者的真实身份，即不一定是词作者本人，也不一定依据某种真实情感事件。从歌曲接受角度来看，“隐含作者”是依托文本期盼被接受者构筑的拟人格作者形象。同一词作者写出的不同歌词作品，往往会有不同的隐含作者形象，就像歌词作者给不同的歌手写歌一样，其中隐含作者并不相同，甚至包含性别上的更换。在这首歌曲中，我们可以把这一层“我”看成隐含作者（姑且把这个拟主体看成写歌时的方文山）价值情感的“我”。第二层“我”是叙事行为的“我”，即叙事歌词故事的“我”。第三层，也就是参与并实施被歌词叙事出来的事件的“我”（“穿越到西元前”的行动主体“我”）。

正是通过穿越，才显示出以上“三我差”的矛盾，这矛盾也是歌词的情感张力所在。第一层“我”站在现在，向着未来，感动你，意图求得你的爱心；第二层“我”从现在穿越到过去，讲一个遥远时光的爱情；第三层“我”有着“西元前”的爱；而这种“爱”（第三层“我”携带的）能否被未来的“你”（与第一层“我”对称的）接受？这份“过去式”（第三层“我”拥有的）的爱能否在现实中与“你”（与第二层“我”对称的）重演？叙事未决的张力就在这三个时间向度中展开。

歌词本来就在三个时间向度上展开，将过去、现在和将来三种意图时间交织在一起，完成了一个对“爱的焦虑”的复杂叙事。歌词中一旦有叙事，就摆脱了大多歌词的简单抒情模式，即“现在”心情引向“未来”希冀，回到被叙事的过去。而穿越叙事放大了这种效果，不仅体现出一段情感的迂回曲折效果，更重要的是把个人的情感表意，通过另类时空对比，上升到了一个超越歌词本身的文化思考：为什么“我”和“你”更向往辽远的曾经发生的爱情？“我们”的爱情如何才能超越如此悠远的时空？

方文山的另一首名曲《娘子》，也属于人物穿越，但和上一首歌的穿越方式略有不同：“我”没有明确地穿越到异代，却遇到了异代人物。

娘子却依旧每日折一枝杨柳
在小村外的溪边河口 默默的在等着我
家乡的爹娘早已苍老了轮廓 娘子我欠你太多
一壶好酒 再来一碗热粥 配上几斤的牛肉
我说店小二 三两银够不够 景色入秋 漫天黄沙掠过
塞北的客栈人多 牧草有没有 我马儿有些瘦
天涯尽头 满脸风霜落寞 近乡情怯的我
相思寄红豆 相思寄红豆 无能为力的在人海中漂泊心伤透

娘子她人在江南等我 泪不休 语沉默

一个现代的“我”和一个远古的“娘子”嫁接在一起，只有“穿越叙事”才能完成。正如上文所说在“我对你唱”歌词基本传达框架中，叙事者“我”作为表演主体，只能在此刻，不可能回到过去，也不可能到达未来。但人物“我”可以通过叙事，跳过这个时间障碍，进入不同的时空维度。这个穿越叙事制造的情景越特殊，叙事的张力就越强烈，就越能接近歌意动人心的本质。此时，“我”就有可能变成所有感觉到心中之“我”的人格：词家、歌星、听众及传唱者。

方文山的另一首歌词《月桂女神》也有同样品格，只不过“我”遇到的是希腊神话中的人物：

月桂树飘香 那夜风恋月光我的爱很不一样
素净的脸上 从不抹浓妆坚持 自己喜欢
月桂树飘香 云缠绕星光我要 有话就讲
无边的海洋 那辽阔的想像比谁 都不平凡
森林河畔 阿波罗在追赶 哭着戴上达芙妮的桂冠
被束缚的爱已经 没有了温暖
达芙妮的伤心疼 千年间流传
爱摇晃 爱靠岸 我航向前方 寻找桂冠

在歌词中，“我”穿越到阿波罗和达芙妮^①传说中，当我们感受到“爱很不一样”的时候，已经进入了另一个时空，自然，爱情也有了新的感受。通过“穿越”，让人物到另一个时空，遇到另一时代的人物，用另一种时空中的情感方式和情感价值观来反观现实，叙事张力使当下人的情感表达出现了戏剧性。人物穿越，在方文山的很多作品中能感受到，如《千里之外》、《到底谁是伊》、《小小》、《止战之殇》、《将军》等等，方文山的的确了解穿越叙事的奥秘。

三、穿越形态之二：意象穿越

《东风破》被认为是方文山“中国风”歌词最早有影响力的作品之一。关于《东风破》之走红，方文山的自我评价相当客观：“我和周杰伦不是中国风的发明者，却是制造它流行的人。”^②所谓流行，也就是歌众的认同。这个“制造”用

^① 希腊神话中有太阳神阿波罗向河神女儿达芙妮求爱的故事。爱神丘比特为了向阿波罗复仇，将一支使人陷入爱情漩涡的金箭射向他，使阿波罗疯狂地爱上了达芙妮；同时，又将一支使人拒绝爱情的铅箭射向达芙妮，使姑娘对阿波罗冷若冰霜。当达芙妮回身看到阿波罗在追她时，急忙向父亲呼救。河神听到了女儿的声音，在阿波罗即将追上她时，将她变成了一棵月桂树。从此阿波罗将月桂树作为他最喜爱的树种，并决定将它作为一种奖励，授予流芳百世的诗人。

^② 《方文山：我和周杰伦掀起“中国风”》，《南都周刊》2008年9月22日。

得很恰当，暗指了流行音乐的可操作技艺成分。

一盏离愁 孤单位立在窗口？我在门后 假装你人还没走？旧地如重游
月圆更寂寞 夜半清醒的烛火 不忍苛责我 一壶漂泊 浪迹天涯难入喉
你走之后 酒暖回忆思念瘦 水向东流 时间怎么偷？花开就一次成熟 我
却错过 谁在用琵琶弹奏 一曲东风破 岁月在墙上剥落 看见小时候 犹
记得那年我们都还年幼 而如今琴声幽幽 我的等候 你没听过

“中国风”感受，与其说是来自歌词中熟悉的意象，还不如说是这些“意象穿越”的叙事技巧。当代学者张海鸥在研究宋词时，曾提出“意象叙事”概念^①。他认为，意象就是因象寓意。当一个意象隐喻某事时，它便具有叙事意味。尤其当意象的文化积累使之成为原型意象后，就更有某种类型化叙事的意味。例如，在中国文化中，杨柳依依隐喻离别情事，孤鸿缥缈通常隐喻怀才不遇，秦楼月落隐喻深闺寂寞等等。

所谓“意象叙事”，实际上是文本具有某些成分，能调动文本间性，促使读者进行二度“叙事化”，从中读出一段故事。这首《东风破》确实具备了很多“意象叙事”因素。首先在歌词题目上，就会令人与陆游《钗头凤》中的“东风恶”联系起来；歌词“酒暖回忆思念瘦”也让人想起李清照《醉花阴》中的“人比黄花瘦”；“水向东流”，当然来自李煜《虞美人》中的“恰似一江春水向东流”；“琴声幽幽”令人联想到白居易的《琵琶行》。如果说这些意象都具有的潜在叙事性，那么一首歌激发出歌众沉潜着的与之相关联的各种文化印记，包括我们熟悉的原词作者生平故事等，一起涌出就会造成对现有歌词理解的混乱，冲淡主题的集中性。歌词通过对意象在不同语境中的穿越，让我们在感受“是”与“不是”之间的同时，在时间维度上，实现了“回”与“不回”，或者“回”与“回不去”的叙事含混。

产生同样“意象叙事”穿越效果的，还有这首《菊花台》：

你的泪光柔弱中带伤
惨白的月儿弯弯勾住过往夜太漫长凝结成了霜
是谁在阁楼上冰冷地绝望雨轻轻弹朱红色的窗
我一生在纸上被风吹乱梦在远方化成一缕香
随风飘散你的模样

“意象穿越”在此首歌中色彩越发浓厚，实际上歌词隐指了（虽然没有明说）一段前朝的情事：“月儿弯弯”，“阁楼”，“朱红色的窗”，“菊花”“泛黄”，“花落人断肠”，“影子剪不断”。一个扑朔迷离的时空之境，发生过一些事，故事虽

① 参见张海鸥《论词的叙事性》，《中国社会科学》2004年第2期，第148—161页。

然不明确，却让人梦魂缭绕。

在意象运用上，方文山歌词的成功不在于他使用了怎样的意象，而在于将这些意象有意识地进行改造与组合，引发歌众的叙事化理解，从而完成了时空穿越。它解放了歌众的阅读经验：在现在时的叙事语境中，突然穿越进入一个似曾相识的古代故事。

四、穿越形态之三：异域穿越

意象叙事还有一个变体，就是地素叙事。所谓时素（有关特定时代的意象）、人素（有关特定人物的意象）、地素（有关特定时代的意象），往往指的是“实有其地”、“实有其事”、“实有其人”，是文本与世界的关联方式，也是叙述在接收者心目中引发文化联想的基础。在这三素中，地素并非特别突出，一般说只在一种歌曲中至关重要，这就是当今服务于旅游文化而发展出的“形象歌曲”，这种歌是作为一种地域文化标识性象征符号来使用的，因此，地素锚定是形象歌曲不可缺少的因素。但通常来说，由于形象歌曲的目的在于宣传，它借重歌曲传唱，通过反复使用，达到象征符号效果，得以大范围地流通。形象歌曲一般是抒情式的，常常是使用地素而不叙述故事。

而在方文山的歌词中，地素却经常构成“穿越叙事”的一个重要元素。上面说的《爱在西元前》就点出了“巴比伦”这样的异国异地作为穿越的目的地。我们可以看到，在方文山其他作品中，有不少这样的异域穿越，比如《威廉古堡》、《印第安老斑鸠》、《爱情海》、《热带雨林》、《我的地盘》等。试看这首《布拉格广场》：

我顺着琴声方向看见蔷薇依附在十八世纪的油画上
在旁 静静欣赏 在想 你的浪漫 在看 是否多久 都一样
我就站在布拉格黄昏的广场 在许愿池 投下了希望
那群白鸽背对着夕阳 那画面太美我不敢看
布拉格的广场拥挤的剧场 安静小巷一家咖啡馆
我在结账你在煮浓汤 这是故事最后的答案

不管读者是否读过米兰·昆德拉的小说《生命不能承受之轻》，还是由此小说改编的极具欧洲风格的美国电影。“布拉格”这个词已经成为“浪漫”的代名词，存在于当代人的想象中。这首情节并不清晰的歌词，用了一系列有关音乐的词，一系列欧洲古老城市的地方色彩，但是只能暗示一段故事。但是歌的结尾却突然跳入一段明确的情节“我在结账你在煮浓汤 这是故事最后的答案”，异域的浪漫突然变成男男女女日常生活的情景，惊异效果把叙事一把拉进了具体性。这首歌的“异域性”穿越叙事的目的，似乎告诉人们：人和人之间的和谐关系，并不只是一种时间关系的共存，也是空间关系的共鸣。

五、歌词穿越叙述化的基本法则

叙事是人类组织个人生存经验和社会文化经验的普遍方式：“发出主体把有人物参与的情况变化，即事件，组织进一个意义文本。”^①这样就形成文本内的情节，这情节来自对“可以对被叙事件”的高度省略性选择（因为叙事在定义上就是无法说尽所有能说的细节），并且重新进行时间安排（因为叙事文本内的时间关系不可能与事件的时间一致），叙事的“情节化”过程远远不仅是讲故事技巧，而且贯穿了伦理化。也就是说，这样的选择和时间重整，凸现了道德性的主题。

但这还只是叙事化的一半，任何叙事还必须依靠另一个叙事化才能最终成形，“此文本可以被（另一）主体理解为具有时间和意义向度”^②。接收者在心目中重建这个故事的各种要素，重新整理被省略、被变形的时间，重新看到故事的原貌。因此，叙事文本内在的情节固然重要，却不是决定性的。文本显示的情节可以是零碎片段、缺少连接的，接收者凭借他们的文学史经验、文本间知识，也可以将其与历史故事相连接。这也构成了歌词穿越叙事的基本法则。正如上文举出的《菊花台》、《布拉格广场》等意象叙事歌曲：文本的情节可以有“非情节”的表现，可以是静止的、片断的，但歌众的再叙事能力，能把它扩展成为比较完整的故事，因为意象本身具有“扩张性”（引发联想的能力），“意象”不是个别的，而是文化的。威尔斯在他的《诗歌意象》一书中，依据视觉感受，将意象分为七种类型：装饰性意象、强合（或浮夸）意象、精致意象、繁复意象、潜性意象、基本意象、扩张意象^③。并认为后三种特别具有文学性、内在性、旺盛的繁殖性，而前面的四种大多是图像式的、视觉性的、明显而精致的。歌词的意象运用效果，实际上是需要激发歌众的“心像”，这种反应的过程的确是扩张性的。就像艾兹拉·庞德对意象的要求，“只有意象的瞬间出现才给人以突然解放的感觉；才给人以摆脱时间局限与空间局限的感觉；才给人以突然壮大的感觉”。对意象穿越艺术的解释，也为歌词的穿越叙事提供了一个叙事学根据：如上面列举的方文山穿越叙述第一种（故事中人到了古代），固然完成了穿越；如上面列举的第二种（歌词中出现古典意象）和第三种（情节发生在某个历史地点，或异国的某个地点），都能完成穿越，但这些穿越都离不开接受者的再度叙事化。方文山的穿越叙事，手法多样，蔚为奇观，充分调动了叙事学的各种可能。

① 赵毅衡《叙述转向之后：广义叙述学的可能性与必要性》，《江西社会科学》2008年第9期，第33页。

② 同上。

③ 转引自勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦《文学理论》，刘象愚等译，江苏教育出版社2005年版，第230页。

六、叙事与词作家主体身份

当今文化的版图中，词作家如何作为一个具有创造性的主体而存在？方文山深谙一个词作家在商业文化下主体经受的压力。他幽默地描述当今音乐界：“每个唱片公司，他们有决策权的主管是50多岁，制作人40多岁，写歌的30多岁，唱歌的20多岁，听歌的10多岁。这里的游戏规则，就是50多岁的人决定10多岁的人听什么歌。”^①这也就是说，一个词家只是公众性文本创作的一环，他无法像小说作家得到创作主体的哪怕相对的充分性。

歌的创作主体身份和歌曲文本身份之间，到底谁创造了谁？主体身份建构是一个变动的过程，正如斯图亚特·霍尔所说，“我们先不要把身份看作已经完成的，然后由新的文化实践加以再现的事实，而应该把身份视作一种‘生产’，它永不完结，永远处于过程之中，而且总是在内而非在外部构成的再现”^②。词作者的自我不可能完成，因为词作者需要不断与世界、与他人建立意义联系，这种意义表现的歌词文本身份，会对词作者自我进行不断地重新塑造。这样，就不是词作者身份建造歌词文本身份，而是歌词文本身份构筑了词作者身份。

方文山自己写了很多有影响力的歌词作品，这些作品都有对应的歌手。比如，让男歌手周杰伦演唱《菊花台》、《斗牛》、《双节棍》等，让潘玮柏演唱《xspy》、《壁虎漫步》；让女歌手阿桑演唱《一直很安静》；让蔡依林演唱《倒带》、《心形圈》、《爆米花的味道》；让容祖儿演唱《小小》；让周杰伦和叶惠美对唱《三年二班》、《双刀》；让S.H.E（组合）演唱《热带雨林》、《候鸟》；让南拳妈妈演唱《哈里路亚》、《嘻游记》等。现在的问题是，其他多产的词家还有不少，他们在歌曲中留下的主体特征为什么没有方文山那么显著？要回答这个问题，我们就要回到方文山的独创性。方文山用他独特的穿越叙事风格，把不同歌词文本中的身份集合起来，从文本身份进行自我的塑造，他是一个穿越叙述的词家。他写的歌，就是他主体的闪亮演出。

格林布拉特在研究英国文艺复兴时期的六位作家时，指出这些作家的自我塑形是通过他们在各种文本中采取的身份，不断回到特殊的个体生活场景中去，“回到男男女女每天都得面对的物质需求和社会压力上去”^③。这种身份需求，就是讲故事。格林布拉特将此称作“即兴运作”（improvisation），即把自我变成各种故事的叙事者融入到周围文化限制中的一种方式，“能够让大多数人适应一种既定的文化，同时也让自己参与其中”。

不可否认，处在商业娱乐和文化的夹缝中，一个词作家很难摆脱它们对自我

① 《他是写歌词的方文山啊！》，参见《南方周末》，2006年7月27日。

② 斯图亚特·霍尔《文化身份与族裔散居》，载罗钢、刘象愚编《文化研究读本》，中国社会科学出版社2000年版，第211页。

③ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self - Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 5-6.

主体摧残的压力。方文山正是走着格林布拉特的“即兴运作”路线，用不同的歌词的叙事身份，完成着“自我塑形”。用独特的叙事风格形成的词作家自我，现在作为独具个性的叙事者，处于文本群的中心。叙事给自我一个立足点，由此构筑一个从自身通向世界的经验形式。叙事在个人创作和文化表意上超越歌词本身，获得了他的自我。

(作者单位：四川大学文学与新闻学院)