

歌曲风格与标出性的关系

——兼与赵毅衡商榷

陆正兰

内容提要 标出性的讨论,是文化符号学的一个重大课题。标出项具有风格特征,但究竟风格特征是标出性的原因,还是因为被标出才让人觉得具有风格,这个因果关系必须辩论清楚。本文以歌曲为例:歌曲的歌词由于体裁的规定性,失去了“正常”语言的指称功能,失落了语义功能,这明显是由于歌曲体裁的风格性导致了歌曲语言的标出性,是一种典型的风格导致标出。

关键词 符号学 标出性 风格性 歌曲

陆正兰,四川大学文学与新闻学院副教授 610064

一、风格性与标出性

在符号标出性讨论中,标出项是相对立的二项之中用得较少的一方,因此也是比较特殊的一方。这种特殊首先就表现在风格上:在语言学的研究中这一点比较明显,在文化研究中这一点实际上更明显。本文讨论歌曲的语言,即歌词。它是唱出来的,而不是正常地说出来的,因此带着强烈的风格性。歌词是不正常的标出的语言,它与正常的语言就有许多不同。语言学从来没有讨论过这些相当奇特的不同点,本文的讨论将从风格性与标出性的关系开始谈起。

风格性与标出性是否必然有关,也就是说,标出项是否风格上必然与非标出项不同?进一步说,标出的原因是否正在于这种风格?应当说,在语言学关于标出问题的讨论中,形态学的风格差异似乎是题中

应有之义:标出性是对立的两项中使用较少的那一项所具有的品格,而且正是因为该项在风格上多一些元素,“使用不便”,从而使用较少。

赵毅衡在讨论这个问题时,认为风格是一种相对的感觉。身处一种文化之中,例如六七十年代穿蓝色中山装的人,难以觉察自己的服装具有风格性特征,而认为穿西装的人怪异,但在现在的文化中则翻转过来。不少符号学家也认为风格就是“对正常的偏离”(deviation from the norm)。至于无标出性的风格,所谓“零度风格”,也就是风格被程式化后变得习以为常^[1]。因此在文化中,标出性只是主观感觉到的符号风格偏离,无法像语言学的标出性那样客观度量。

的确,用所谓的“经济原则”,无法全部解答风格不平衡问题:许多对立项使用较少的一项,在形态学上找不出多余的元素,也就是说风格上并没有携带

本文系 2011 年国家社科基金西部项目“一般叙述的符号学研究”(编号 11XWW001)成果之一。

“标记”。最明显的例子是汉语言中“男人”与“女人”、“他”与“她”的词长,或词汇复杂程度,看不出任何区别,但在性别不清、或性别混杂时,一律以男带女:例如在汉语中以“他们”代替“他们/她们”,也就是说,男性是非标出的正常项。因此赵毅衡认为,至少在文化研究中,无法用风格形态解释标出性,只有用“中项偏边”来解释^[2]。

赵毅衡这个说法有其正确的一面,尤其是在处理文化问题时,能说明许多不稳定范畴(例如善/恶,穷/富等)对立面不对称的现象,尤其是用中项站位变化来解释“标出项翻转”的历时性变化令人信服。但有一个问题可以进一步探讨:究竟是因为它们是标出项(少数)才有了风格因素?还是因为它们有多种风格因素,才是标出项,从而是少数?究竟是因为风格怪异才导致被标出,还是因为被标出成异类,才导致人们觉得风格突出?何者是因,何者是果?

我个人的看法是,对大部分文化上的标出性,标出性是原因,逻辑上在先,其风格因素只是因为标出而让人感觉奇异。例如简写字曾经是标出的,风格特殊,后来就变成正常,繁体字反而是标出的,看起来风格怪异。原始时代裸身正常,衣装是风格标出;文明时代衣装正常,裸身是风格标出。这里的风格因素就是脱离正常(例如减少“正常”的笔划,“正常”的衣装)。从这个定义出发,风格因素的作用可以相当明确地量化,而风格异常因素达到一定数量,就可以导致标出性。

但如何解释我们经常感到某些事物风格异常,而引向标出呢?赵毅衡的解释是“风格是感觉,感觉跟从习惯”^[3]。常年处于社会文化正常性之中的人,会感觉到某些风格“不正常”:例如我们听当代的无调性音乐(例如勋伯格或谭盾的某些音乐),感到很不顺耳。这是因为我们将熟悉的调性音级作为正常,才感觉出来的;例如我们觉得“飞仔”或“站街女”的打扮是奇装异服,是我们把自己看作正常才感觉出来的,在吉他时代,电子吉他是标出的。例如在1965年纽波特(Newport)音乐节上,老左翼歌手彼得·西格(Peter Seeger)与鲍勃·迪伦(Bob Dylan)闹翻,就是因为迪伦(作为主流歌手)向电子吉他“投降”。而在当今的电子吉他时代,旧式吉他反而成了标出项,成了西格之类的异类“老派”歌手的招牌。“风格是感觉”这原则,处理这样动态性内的变化,的确非常有效。

但是,笔者认为:一旦要处理比较稳定的标出关系,无论是语言还是文化,我们就很难完全用感觉来

解释风格异常,因为的确可以在标出项中找到客观存在的附加风格因素。例如浊辅音的确比清辅音多一个声带振动因素,衍生词的确比原词多一些词形因素。在语言之外,我们也可以看到文化行为的特点:仪式总是比日常行为多风格因素;节日总是比平常日子多风格因素;演员的衣装总是比观众多风格因素;装饰品总是比日用品多风格因素;舞蹈总是比走路多风格因素;歌唱总是比说话多风格因素。这些稳定的标出性是不可能翻转的,反过来说,稳定的不会翻转的标出项,也必然是带着明显风格的。

因此,本文的看法是:风格性导致标出性,与标出性导致风格性,服务于两种不同的标出性,引出一连串不同的特点,不能一概而论,需要具体问题具体分析。

二、歌曲语言的标出性

歌曲的语言作为表意方式,相对于正常的、科学实用的语言而言,有强烈的标出性。我们先从这种对比的功能谈起。

俄国形式主义理论家什克洛夫斯基指出,艺术是陌生化的结果。语言经过日常习惯性使用,由于“知觉的机械性”而变得习以为常。而艺术的目的在于改变语言的习惯性,重新“使人感受到事物,使石头成其为石头”。他给这个过程创造了一个特殊的俄文词 ostranenie,汉译为“陌生化”。

“陌生化”成为俄国形式主义对现代文学理论的标志性贡献,使符号的形式风格因素在艺术中占据优势。陌生化的背景,是语言在习惯用后失去表现力,文学则用异常的风格、异常的技巧,恢复这种“陌生感”。因此,语言作为一个系统本身已经钝化(familiarization),是艺术语言陌生化的先决条件。此后布拉格学派穆卡洛夫斯基提出的“前推论”(foregrounding)就是把艺术语言与“后推”(backgrounding)的常用语言作对比。

既然艺术的根本方式是陌生化的,没有对立的“正常”,没有日常表意的钝化作为非标出背景,也就没有艺术,艺术本质上就是标出的。陌生化就是在钝化-非标出化的正常表达方式背景上变形,加上标出性。在任何艺术中,这个过程都相当清晰。

艺术文本一旦带上强烈的风格性,标出的语言行为就会获得许多特别的表意方式。诗歌由于韵律节奏,已经是非自然标出性语言,而歌更是一种非常特殊的言语行为,它用高低抑扬有节奏的乐音,以非

正常的调子唱出来的。这种非自然的表演方式,固定在歌曲这个体裁中,也就是说,凡是属于这种体裁的文本(凡是被称作“歌词”的文本),都会拥有这些特色。《诗经》作为歌词,就是有歌词的理解法,作为儒家经典,就会有经书的微言大义读法。歌词是标出的,而经书是非标出的。我们下面会说到这两种读法的结果会完全不同,而起因就是体裁归属不同。

体裁是一种文化契约。弗雷德里克·詹姆逊指出,文类“基本上是文学的‘机制’或作家与特定公众之间的社会契约,其功能是具体说明一种特殊文化制品的适当运用”^[4]。体裁是文化程式化的中介,体裁把中介进一步固定到模式之中(例如把语言固定为歌唱的艺术类型),而且塑造了表意与解释的最基本模式。接收者听到一句话“我爱你”,他必须马上明白这句话出于哪种体裁的文本——面对面的说话,信件结尾的问候,集体歌咏,KTV式的演唱——然后才能解读出具体确切的语意,是某种感情的表达,还是没有明确意图的按词唱歌。接收者是否有必要按字面理解此语,不完全取决于语义本身,也不完全取决于接收者的个人化的理解,更大的程度上取决于体裁程式。文本如果脱离这种类型的文化体制支撑,几乎无法独立表达任何意义。这是“型文本”造成的重大意义效果^[5]。

正因为歌曲基本上是一种非自然的、具有强烈标出性的言说形式,歌的实际符用效果与它的字面意义保持了很大的距离。苏珊·朗格认为:“歌词进入音乐时,作为一种独立的艺术品便瓦解了。它的词句、声音、意义、短语、形象统统变成音乐的元素,进入一种全新结构,消失于歌曲之中,完全被音乐吞没了。”^[6]苏珊·朗格说“歌词完全被吞没”可能有点夸张,但至少她说对了一点:歌词一旦进入音乐曲调,它就不再具有正常语言的许多意义特征。

歌词语言的标出性,特别表现在歌词语言的“非指称性”上,也就是所言非所指。这种倾向倒并不是歌词特有的,在整个语言系统的各种范畴中,词语的指称能力非常不一样:一篇科学报告、哲学论文、一篇美文、一篇小说,其中的词语指称能力都有所不同,但是都在正常范围内。一旦进入“不自然”的语言,尤其是诗歌和歌词,情况就会很不同,出现了“指称距离”。也就是说,语言的意思不再能按字面意义理解。

诗为标出性的语言,在非指称性上已经表现得很明确。“诗性即符号的自指性。”^[7]这种符号指向文

本自身的倾向的“诗性”,也被托多罗夫称之为“符号不指向他物”^[8]。而歌曲的语言更甚,用不正常的风格方式发出来词语,是不正常的,必然是标出性的语言。也就是说,同样的词句用在歌词中,要求的意义阐释方式会很不相同。

大致上,歌词的语句要求明显的“乌托邦解释”,要求接受者带上善的、美的、理想的色彩来理解。《大阪城的姑娘》歌词意义是求婚,其中有句“带着你的嫁妆,带着你的妹妹,赶着那马车来。”“嫁妆”、“马车”已经够贪婪,还要“带上你的妹妹”,作为求婚语句,实在有些荒唐。但此歌流行,原因之一是歌词的阐释中总有一种“褒义倾斜”的心理机制,不愿往不道德的方面想,至多觉得有些诙谐。

同样,王洛宾改写的青海民歌《在那遥远的地方》中唱道:“我愿做一只小羊,依偎在她身旁,我愿她拿着细细的长鞭,轻轻地打在我身上。”歌词一旦写下来,细细分析,很有点性受虐狂的倾向。但是此歌是中国流行歌中的不朽名曲,没有歌众觉得此歌词性倾向怪异。

歌词可以容忍过分夸张。《小薇》一歌,“我”向这个女生提出允诺,“我要带你飞到天上去,看那星星多美丽,摘下一颗亲手送给你。”在正常语言中(例如在追求异性时),这是花言巧语,大言不惭,会让大部分女性嗤之以鼻,但是歌词几乎要求这样的“夸大其词”,才有足够的浪漫气氛。

同样的效果,也出现在一些性爱内容的歌中,一般说,歌词虽然充满欲望,却很少直接写性,因为歌唱有公开性,是“我对你”的公开诉求,不宜过于暴露。即便性内容偶然出现在歌词中,也是隐约而且褒义化的。比如许巍作词作曲的《在别处》,“就在我进入的瞬间,我真想死在你怀里。我看到我另一个身体,漂向另一个地方。”形而下的行为,忽然转向形而上的思考,使“性爱”因为理性而变得“崇高”。再如刀郎作词作曲的《冲动的惩罚》:“如果说没有闻到残留手中你的香水,我绝对不会辗转反侧难以入睡,就想着你的美,闻着你的香味,在冰与火的情欲中挣扎徘徊。”赤裸裸的欲望,却因为反复歌吟的“冲动的惩罚”这个主题,而被歌众认同。

我们还可以看谭咏麟演唱的《披着羊皮的狼》,用“狼”和“羊”来类比恋人的情感,有些令人惊栗,但是歌词尽现“狼”的温柔和执着,加上歌众“褒义倾斜”的心理机制,让歌变得容易接受。“梦中惊醒,我只是想轻轻地吻吻你,你别担心,我知道想要和你

一起,并不容易,我们来自不同的天和地,你总是感觉和我在一起,是漫无边际阴冷的恐惧。我真的好爱你,我愿意改变自己。”

三、“兴”的“非语义化”标出性

歌曲语言的标出性,导致语言抛弃语义功能,其最极端的形式,可能是中国诗历史悠久的“兴”。“兴”中的语言,经常是完全丢开意义表达。诚然,有一部分“兴”与诗的正文,有语义上的关联,或是写景作氛围,或是兼做比喻,此即所谓“比兴”。但相当大部分的“兴”,与正文无任何关联,只是提供一个语音(音韵与节奏)的呼唤,让诗的正文来应和这个语音。此时,词句的意义就丢失了。

古人已经觉察到这个问题:郑樵说:“诗之本在声,声之本在兴。”^[9]“兴”与后文无关联,几乎完全失去指称性,只是取其音韵。兴靠语音(音韵、节奏等)作出呼唤以求应和,也就是说,兴之谓兴,主要在声音。

虽然古代坚持这种说法的《诗经》学家不是多数,因为这样有可能使“兴”简单化,让《诗经》读起来不像经书,而像一本歌词集合。但有不少现代学者大为赞赏并加重申。顾颉刚说到“关关雎鸠,在河之洲”,“它最重要的意义,只在‘洲’与下文‘逖’的协韵”。朱自清基本同意这个看法:“起兴的句子与下文常是意义上不相续,却在音韵上相关连着。”^[10]朱自清精确地用了“常是”二字,表示不一定如此,因为还有意义关连的可能。的确,“音韵上相关连”是任何兴以呼应的必然条件,而不一定是所有条件。钱钟书引阎若璩《潜邱札记》解《采芣》首章以“采芣采芣”起兴,下章以“采苦采苦”起兴,“乃韵换耳无意义,但取音相谐”^[11]。另采一物,只为换韵,与应词内容无关。钱钟书又把这个原则用于《诗经》后的歌谣中,汉《铙歌》“上邪!我欲与君相知,长命无绝衰”,一般解作指天为誓的“天也”,而钱钟书认为是“有声无意”的发端兴呼。

语音兴呼传统在现代歌谣中大量存在,可以说是中国歌词的一个重大传统。这种手法,在中国现当代歌词中,被很自然地使用,可以说是中国歌曲的一个重大民族特色:

风悠悠的吹耶浪轻轻的拍
她说家里太寂寞独自走出来
那个叫三毛的女孩她从远方来
留下天真的稻草人祝福世界早棠开
三毛告诉每个人雨季不在来

三毛告别去远方盼她能回来

——腾格尔《三毛》

而一直到当代台湾组合“S.H.E”唱的《半糖主义》,开首与全歌的内容不相关联,只是提供一个音韵,一个唱下去的理由:

只不过刚好吹着南风
突然想去海边走走
回味一个人的自由
只是和朋友聊了好久

至于中国民歌中,这种兴呼俯拾皆是。如陕北民歌《蓝花花》:“青线线哩格,蓝线线,蓝格英英格采,生个蓝花花实在个爱死人。”兴与应语音配合的不是脚韵,而是关键词韵“采”与“爱”。再比如彝族民歌《妹家大门开朝坡》:“哩是哩来罗是罗,妹家大门开朝坡,有心郎来才找妹,不怕别人是非多。”编者注首句:“衬词,无实意。”^[12]

钱钟书甚至认为儿歌的起首“一二一”之类,是“兴”^[13]。依此类推,以音乐唱名“哆来咪”或其他“类语言”开头的歌,也是语音的兴。另外,钟敬文还指出过双关语兴,他从他自己编集的《客音情歌》中举了一例:“门前河水浪飘飘,阿哥戒赌唔(勿)戒嫖。”^[14]现代民歌也有“太阳落坡又不落,小妹有话又不说;有话没话说两者,莫叫小哥老等着。”实际上,双关语起句是一种谐音的兴,可能有意义,但意义不重要,主要是提供一个谐音,让歌词可以延续下去。

四、结论:风格性导致标出性

上面分析了歌曲丢弃正常语言方式造成的后果,我们可以看到,对于标出的文化范畴,这个特点几乎是共同的,它们因为风格的“拖累”,就在一定程度上不再执行正常表意功能,转而有能力行使各种特殊功能。

除了歌词与正常语言的对立,我们在许多体裁中看到这种风格导致的标出性。例如,在“事实性叙述”与“虚构性叙述”的对立中,虚构是标出的:不能要求小说作“实事求是”的报道,但是小说能让人感动。在走路与舞蹈之间,舞蹈是标出的:不能要求舞蹈每小时走多少里,但是舞蹈突出人体的表现功能;在房屋与亭台楼阁之间,亭台楼阁是标出的,因此不能要求亭台楼阁有效地起宜居的功能,它可以起风景怡人的功能;在工作与游戏的对立中,游戏是标出的,因此靠游戏无法有效率地生产产品,游戏起休息和娱乐身心的功能;在清醒与狂热的对立中,狂热是

标出的,因此狂热者(或是清醒者偶然狂热的时刻)对自己的言语举止不能完全负起责任能力,在法庭上可以是“缺乏责任能力”做辩护;在合法与丑闻的对立中,丑闻是标出的,因此在对丑闻的注视中,公众会潜移默化地认同什么是合法。

这一切,都是因为标出项风格特殊:风格性干扰了这些体裁范畴的正常文化功能,给予它们比较强烈的意义表达功能。因此,标出项的风格化,既付出代价,也有所得。

回到本文开头提出的问题:究竟是风格性导致标出性,还是标出性导致风格性?从本文举出的大量例子来看,显然是风格性导致标出性,而且正是这些“非正常”风格导致这些范畴无法执行正常功能:正是歌曲的唱腔使它不可能像正常话语那样表意,而阐释者首先注意到的正是其奇异风格,然后按照此种风格所指出的文化程式,不对歌词进行与正常言语体裁相类似的理解。没有特殊风格,接收者没有理由对标出项进行别样理解,标出项也就无法标出。应当说:在这些情况下,风格性是标出性的原因。

这就是为什么一旦标出项掩盖了风格特征,甚至放弃了风格特征,我们也就无从判断某个范畴是否继续有标出性。一个疯子如果不再有疯狂的言行,就要让他从疯人院出来,回归正常人的行列;一首歌词如果平铺直叙地讲出来,也就得按正常语意理解;一个少年不穿奇装异服没有奇言怪行,没有理由把他当做不良少年。满清征服中国后,康熙一朝,在内部不放弃满语满俗,以求核心集团一致,但对汉人表现出“接受汉俗”,异族政权的标出色彩就迅速降低,

满清政权成为正常秩序的代表。这究竟是出于策略,还是出于真心,倒是不太相干的。本文的结论是:对于稳定的二元对立,风格性是推动标出性的原因。

注释

[1]Nils Erik Enkvist et al, *Linguistics and Style*, The Hague: Mouton, 1973, p.15.

[2][3]赵毅衡:《文化研究中的标出性》,〔上海〕《文艺理论研究》2008年第3期。

[4]弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,〔北京〕中国社科出版社1999年版,第93页。

[5]赵毅衡:《论伴随文本》,〔上海〕《文艺理论研究》2010年第4期。

[6]苏珊·朗格:《艺术问题》,〔北京〕中国社会科学出版社1983年版,第80页。

[7]雅克布森:《语言学 and 诗学》,赵毅衡编《符号学文学论文集》,〔天津〕百花文艺出版社2004年版,第181页。

[8]托多罗夫:《诗学》,赵毅衡编《符号学文学论文集》,〔天津〕百花文艺出版社2004年版,第196页。

[9]郑樵:《通志·乐略·正声序》影印本,北京图书馆出版社2006年版。

[10]朱自清:《关于兴诗的意见》,《古史辨》第三册,上海古籍出版社1982年版,第684页。

[11][13]钱钟书:《管锥篇》(补定重排本)第一册,〔北京〕三联书店2001年版,第125页,第128页。

[12]陈子艾等编:《民间情歌三百首》,上海文艺出版社1981年版,第102页。

[14]钟敬文:《谈谈兴诗》,《古史辨》第三册,上海古籍出版社影印本1982年版,第682页。

〔责任编辑:平 啸〕

The Relation Between Song Style and Markedness

— a Discussion with Zhao Yiheng

Lu Zhenglan

Abstract: Markedness is a major subject of cultural semiotics. The marked is of stylistic characteristics, but the causality must be clearly argued whether style is the reason for markedness or being marked results in style. The article, exemplified by songs, clarifies that the lyrics of songs lose the referential function of “normal” language as well as semantic function because of stylistic prescriptiveness. It is evident that the styles of songs lead to markedness of songs, which is a typical causal relation between style and markedness.

Keywords: semiotics; markedness; style; song