

论歌曲的表意模式及其当代变体

陆正兰

摘要：歌曲是人类情感的一种重要交流方式：“我对你说”是歌曲最基本的呼应构造，也是歌曲最基本的表意模式。歌曲的言说框架中，包含三种言说主体：隐含言说者、讲述主体与行动主体，它们共同建构了歌唱行为。歌曲表意模式复杂的当代变体，体现在歌曲人称关系的丰富性上，人称关系变易，某种程度上，反映了中国当代歌曲文化发展现状以及歌曲流动的主动性上。

关键词：歌曲；表意模式；言说主体；流动主体

人类社会生存于无所不在的人际交流之中。歌曲是人类情感的一种重要交流方式：“我对你说”是歌曲最基本的呼应构造，也是歌曲最基本的表意模式。在此基础上，歌曲构筑了一种交流“情境”，此“情境”不仅是事物或交流主体存在或成立前提、条件和环境，更内化为交流主体间性的结构、秩序及规范。理解这个问题，是我们把歌曲与其他艺术体裁（例如与歌曲的近亲“诗歌”）相区分的前提。

1、歌曲的言说框架

歌曲作为一种特殊的文化体裁，在其短小的篇幅中，人称代词便成为其显性的符号，“我对你说”这一基本表意方式构成了两个主体之间的对话和交流的模式。

歌曲的外向语意，是从发送者到接受者的情感呼应，也就是“我”希望“你”作出的情感呼应。歌曲中歌词的自反性较少，而表现为情绪性较多（例如情歌），或意动性较强（例如鼓动歌、仪式歌）。贯穿这二者的，是信息的发送与到达。因此，歌词中歌唱主体的诉求，决定了交流的基本势态。

这和当代诗很不相同，诗和歌的这种差异相当容易验证。可以随机地选择一百首已谱上曲传唱的当代汉语歌词，和一百首不入乐的当代汉语诗对照，很快就发现明显的区别：一百首歌词中，95%的歌词包含着“我对你说”这个基本格局，都有“我”、“你”或稍微隐蔽变形的第一人称和第二人称出场。而一百首当代诗中只有三分之一左右的诗具有类似呼应诉求结构。

而诗的文本，往往由一个或一组意象的呈现，

其叙述主体和“听者”通常隐没，文本多为“第三人称式呈现”。而歌词，即使是第三人称开场，甚至贯穿全歌，最后也常常会出现“我”对“你”的诉求，回到“我对你说”的模式中。当代歌词，很少有仅仅是纯粹客观地写景，或一个场面的描写。

“我对你说”作为歌词最根本的情感发送方式，也是歌词作为“被唱出来的”的情感先在的体裁框架，即使在明显的没有人称指示的歌曲中，也隐藏着这样一个外在的言说框架。比如这首李叔同作词的《送别》：

长亭外，古道边，青草碧连天，
晚风吹落笛声残，夕阳山外山。
天之涯，地之角，知交半零落。
一壶浊酒尽余欢，夕阳山外山。

在此歌词中，我们似乎找不到任何一个人称代词，言说主体也就似乎不可捉摸，但一旦我们把它作为歌词来理解（也就是作为歌唱出来的歌），它的体裁的规约性，它的现场演示性，就必须进入“我对你说”的模式。歌曲的体裁就是在提醒我们：这是一个“我”在对“你”讲述朋友之间依依惜别之情，歌唱主体“我”隐藏在背后。

乌利·马戈林（Uri Magolin）在讨论小说叙述者时提出，文本叙述者可以从三个方面寻找：语言上指明（linguistically indicated），文本上投射（textually projected），读者重建（readerly constructed）。对于非小说文本，赵毅衡指出马戈林说的“语言上指明”，应当泛化为“体裁上规定”。弗雷德里克·詹姆逊指出，体裁“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。”只要是一首歌,文类期待,就会迫使我们从歌中角度找到歌的言说主体。

为说明此点,我们可以举出罗大佑作词作曲的《童年》:

池塘边的榕树上知了在声声地叫着夏天,
操场边的秋千上只有蝴蝶还停在上边,
黑板上老师的粉笔还在拼命吱吱喳喳写个不停,
等待着下课,等待着放学,等待游戏的童年。

歌词中虽然没有出现人称代词,但一旦作为歌曲唱出来,我们就感受到歌的背后是发送者“我”对接受者“你”,说一段他们都应该能理解的一段关于童年的感受。

反过来说,这种必定有的“呼应结构”,能把看来是不像歌曲的词句,变成感情的交流。《梦回唐朝》是唐朝乐队的成名歌曲。歌词中古典意象的繁丰、精美和昔日唐朝盛世的辉煌一脉相承:

菊花古剑和酒,被咖啡泡入喧嚣的亭院。
异族在日坛膜拜古人的月亮,开元盛世令人神往。
风吹不散长恨,花染不透乡仇。
雪映不出山河,月圆不了古梦。

歌中同样没有出现任何人称代词,但我们依然感受到歌曲的发送者传递给接受者,一个中国同胞能分享的对往日中华辉煌的追忆。这种感受,是“我对你说”这个歌曲模式的情感召唤的基础,否则,它就成为一堆华丽复古词藻的堆砌。

2、言说三层主体

歌曲的表意比较复杂,是抒情?还是叙述?抑或两者兼有?笔者曾在一篇文章中对歌曲的抒情传统提出疑问:“在所谓抒情歌中,无论传统诗词,还是现当代歌词,很难找到没有叙述的成分的文本,正如在叙事歌中,很难找到没有抒情成分的歌词,而大部分歌词,实际上都位于这两个极端之间。”詹姆斯·费伦在评价苏珊·斯坦福·弗里德曼对抒情诗与叙事诗的辨别时,认为她的区分过于僵化。他指出,有些抒情诗也是“能动地运行于时空之中”,也有聚焦于心境叙述的情况;“叙述总是给我们提供关于人物被置于其中的某一环境或行动的信息。”

本文并不纠缠于特定歌曲文本中叙事与抒情的配合方式,而是讨论这个体裁的适应性。歌曲可以用来抒情(lyricism),也可以用来叙述(narrative,即讲故事),但不管叙述还是抒情,都是歌曲特有的“歌唱言说”表意方式。所以在这里,我们将这两种合称为“言说”(discourse)。

一首歌的“言说主体”,看似简单,实际很复

杂,在这里必须把这个问题仔细剥开,层层分析。托多洛夫对“主体”有个有趣的例解。他说,在“我跑”这简短语句中有三个主体:陈述主体、被陈述主体和被陈述的陈述主体。“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’”。歌词的基本表意模式“我对你说”,也就是说,歌词一旦唱出来,就出现了三层主体“我”。

(1)隐含言说者 这是歌曲的第一层主体,歌曲的最外层的言说主体,即上文所说到的歌词先在言说框架中的主体,也就是歌曲必有的“我对你说”构筑模式中的“我”。这个主体非常微妙,有点类似于美国学者韦恩·布斯在《小说修辞学》中提出的“隐含作者”(implied author)的主体。“隐含言说主体”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,也就是不一定是作者本人,也不一定依据某种真实情感事件,而是依托文本期盼被接受者构筑的拟人格作者形象,是作品价值观的拟人格体现。

在歌词中,歌词的“隐含言说者”,不是词作家本人,而是歌曲文本意义和价值的承载者。从歌曲接受角度来看,同一词作者可以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,其中隐含演说者并不相同,甚至包含性别上的更换。比如,林夕创作的歌词,很多是“拟女性”口吻。请看这首《然后》:

默默分别后还越觉他那面容清秀
怀疑他仍然留在我背后关注四周
但是久别后他的五官似再没有
或者温柔或者轻浮无数然后

歌词文本已经鲜明地点出,这个“他”是男性指称,所以此歌的“隐含言说者”,不太可能和词作者林夕的性别身一致。这个女性“我”,不管是否为演唱此歌的演唱者女歌手王菲定制,但歌词中已经出现了词作者主体与歌曲演唱主体的人格分裂。这种情况并不能视为一般规律,比如这首浮克作词、作曲,陈明原唱的《快乐老家》,表现出一个不同的隐含作者:

有一个地方,是快乐老家,
它近在心灵,却远在天涯,
我所有的一切都只为找到它,
哪怕付出忧伤代价。

这首歌是歌曲发送者“我”给接受者“你”的誓言,表达“我”不惜一切代价要寻找“快乐老家”的决心。这是一首象征性很强的歌曲,歌中的“它”代表的可能是一个物质的家,也可以是人

类一直在寻找的精神家园。但一旦唱出,我们便感受到“我对你说”的模式:发送者“我”在告诉你“你”:不管付出怎样代价,“我”都要找到心中的“它”。在这里发送主体隐含的“我”,和歌曲的第二层主体“我”几乎重叠。

再比如方文山作词的歌曲《胡同里有只猫》,温岚原唱:

胡同里有只猫志气高他想到外头走一遭
听说外头世界啥都好没人啃鱼骨全吃汉堡
胡同里有只猫往外跑离开他那群姊妹淘
来到繁华的大街上寻找传说夹著牛肉的面包

此歌是言说者对我们讲述的关于一只猫的故事,这个故事中的“人物”是一只有“人格”的猫,它是推动情节的一个重要角色。然而,歌曲的隐含作者的意图,并不是让歌中停留在“猫”的故事中,而是通过这个故事,邀请歌众加入自己的阐释,在更高的层次上,进行思想和情感交流。这首歌曲隐藏起来的言说者,只有歌众通过重建这故事的情感价值才能感受到。

每一首歌都有一个隐藏言说者,看上去,这个“我”无处不在的,或以言说者的身份,或者以主人公的身份,或者参与者的身份,或者干脆以词作者本人的身份或隐或显地出现在文本中,但这些都不是真正的言说主体。真正的言说主体是隐含言说者,它对整个歌曲文本的价值观负责,因此是文本接受时重建出来的。

(2)讲述主体 这是歌曲的第二层主体,歌词中的言说主体,即把歌曲的“我对你说”这个模式言说出来的主体。这也就是歌曲的发声源头。比如陈光荣作词作曲的这首《挥着翅膀的女孩》(容祖儿原唱)中的“我”:

我已不是那个懵懂的女孩,
遇到爱用力爱,仍信真爱
风雨来不避开,谦虚把头低下来,
像沙鸥来去天地只为一个奇迹。

讲述主体是比较明显的,是对歌曲事件报告负责的言说源头(illucutionary source),就像小说需要一个叙述者一样,歌曲也需要一个言说者,这个言说者,某种意义上由歌手担当。因为歌曲的情感,及情感变化本身无法自行呈现,只有被言说出来后才成为可感的情感。换句话说,情感不是自在的,等着讲述的,而是被言说化成情感文本的。这个言说主体把情感意图性置入文本,这才使状态变化成为情感,成为一段有意味的情感。

(3)行动主体 这是歌曲的第三层主体,也就是最内层的被言说的行动主体,即故事和情感中的

人物。方文山作词的《爱在西元前》(周杰伦原唱),清楚地区分出三层主体。

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

在这首歌中,歌词后面隐藏着第一层“我”是隐含言说者(姑且把这个拟主体看成写歌时的执行作者),即情感与价值判断的承担者。把第二层“我”,言说行为的“我”,即言说歌词故事的“我”。那么第三层“我”,也就是参与并实施被歌词叙事出来的事件的“我”,即“穿越到西元前”的行动主体“我”。不难看出言说过程中“三我差”:第一层“我”站在现在歌唱,忆说未来,试图感动你,求得你的爱心。第二层“我”在讲述一个遥远的爱情故事;第三层“我”从现在穿越到过去,怀着“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”对应的)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?解决这个实际的问题,就是这首歌作为“以言行事”的目的。在歌曲中,奥斯汀的“言语行为”理论得到生动的实践。

歌词在三个时间向度上展开的三种主体,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”的复杂言说。歌曲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?

可见,“我对你说”,作为一种文类的基本表意模式,在歌唱实践中变化无度,所有的歌曲都体现了“我对你说”的基本言说模式及其在此基础上的变形。可以说,我们所听到的歌,即歌词的内容,都是一个被唱出来的带引号的文本,都在“我对你说”这个表达模式的框架中,这个“我”和“你”都是潜在的,流动的,它有时会和歌词文本中的“我”和“你”有一定的重合关系,有时会发生某种变形。考虑到歌词中主体的剧烈分化,我们在捕捉“谁在说话?说的是谁的故事?”时,需要仔细分辨其中多个不同的“我”。

3、言说模式的当代变体与流动的的主体性
歌曲广泛运用人称代言和人物借言形式,尤其

是“叙述性”比较强(即故事比较明显)的歌曲,往往用“他”或某个人物名字来代替歌唱主体“我”。然而,既然歌曲需要流传,这种代言和借言不可能是纯个人的抒情,即便是很个人化的歌,也会带有“公众化”的、重复性的、集体性的特征。在整个歌曲传播过程中,我们看到的是流动的、主体,流动的“你、我、他”,甚至“小芳”、“小薇”等替代性的形象主体。中国当代流行歌曲中人类交往关系的建构,与人称代词的选用有很大关系。在传统的“我对你说”的基本模式基础上出现了复杂的人称关系变体:当“我”与“你”人称同时出现,歌曲提供了最自然也是最直接的交流方式;当“我”或“你”只出现一个,“我对你唱”的格局并没有消失,交流关系表达通过曲折的隐喻;在第三人称或多人称组合的人称关系变体中,交流关系的建构已经有了较远的距离,但其叙述性往往更能反映当代人情感的复杂性;用“我们”或无人称的歌曲,有意避开社会文化建构直接的影响。人称关系变易,从某种程度上,也反映了中国当代流行歌曲文化发展现状。

尽管歌曲与时代意识的同步性和附和性强,与主流意识的间离性和对抗性弱,但在一个感觉向世界开放,科技和媒体延伸我们感官的时代,作为言说的性别个体也会实现自己的话语的能动性,影响并参与新的伦理建构。歌曲是“口语式”、“身体式”表达方式,它更注重面对面的、实际的言语表达和情感传递。歌曲的“我对你说”,与一般日常会话不同,这种会话更注重理解、认同与协商,是双向的、互动的对话。在这种对话中,个体性的情感经验和情感表达通过歌的声音意义传达给他者,并激起听者直接的情绪和思想反映。

歌曲来自于大众,又流行于大众。但大众并不是一个确定的群体,而是一个具有巨大潜力的主体。尤其在人的主体性不断被碎片化的后现代社会中,当代歌曲的言说早已跃出传统诗词的藩篱,传达出强烈的当代文化问题意识。宋代沈义父在《乐府指迷》中指出,“作词和作诗不同,纵是花卉之类,亦许略用情意,花要入闺房之意。”刘若愚的《词的文学性》一书中,也归纳出词的四个主要特点:一、词较诗更适于描写爱情;二、词之章法每多绵密,语意常见寄托;三、词殊难胜任政治社会重责;四、词作罕言灵山仙境,不语怪力乱神。但从当代歌曲的发展趋势来看,当代歌词无论表意方式还是表现主题

都已超过了古代歌词”的边界。

人类面临许多道德困境,对理想的人类关系的渴求,只是其中一种对合理的伦理道德的渴求。歌曲作为流行文化中最灵敏最普及的反映心理情感信息的方式,它的表意模式及在当代变体,也从一个特殊的视角反映出当代文化背景下,个人与个人之间,个人和社会之间一种新型关系的相互影响与相互构建。

注释:

热衷于探索无意识与语言关系的拉康认为,语言从本质上说就是“情境”。转引自《艺术的生存意蕴》,高楠著,辽宁人民出版社2001年版,第71页。

翁颖萍在其《非自足性语言研究——以现代歌词为例》中,为新世界出版社出版的《最美的诗》(100首)作了一个仔细的统计,得出:1.从人称代词的分布情况看:现代诗中第三人称代词的使用频率比歌词语言要高得多。2.从搭配情况看,“我”“你”的搭配情况比歌词语言中要少,只占37%。可见在现代诗中,人称代词的搭配方式不占优势。3.现代诗中人称代词的搭配要比歌词语言中的复杂。参见此书,浙江大学出版社2011年版,第188页。

例如歌曲《鼓浪屿之波》,几乎全都是写景,是意象的客观呈现,到最后,“快快回到你,美丽的基隆港”。把看似第三人称的“基隆港”,变成了诉求对象的“你”。

“Narrator”,Living Handbook of Narratology, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php>

弗雷德里克·詹姆斯·詹姆逊:《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》,中国社会科学出版社1999年版,第93页。

陆正兰:《论当代歌词的叙述转向及新伦理建构》,《社会科学战线》2012年第10期。

詹姆斯·费伦:《作为修辞的叙事》,陈永国译,北京大学出版社2005年版,第6页,第12页。

Tzvetan Todorov, Poetics of Prose, Cornell University Press, 1977, p121.

参见赵毅衡《叙述者的广义形态:框架-人格二象》,《文艺研究》2012年第5期。

(本文为2012年文化部文化艺术科学研究项目“流行歌曲的文化符号学研究”的阶段性成果之一,项目编号:12DD017)

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

责任编辑:大理