

“异质符号的张力”：艺术电影中的流行音乐

陆正兰 赵 勇

摘 要：艺术电影被看成是一种具有“抵抗性”符码的集合，是小众而先锋的符号文本，而流行音乐作为流行文化的代表，被认为是大众而通俗的符号文本。然而，艺术电影中存在着大量对流行音乐的援引和挪用，这种混合不同媒介的复杂表征策略，使艺术电影和流行音乐都获得了深层的文化意义，以及多媒介形式的最大张力。

关键词：艺术电影 流行音乐 援引 异质文本

DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2017.0022

艺术电影与流行音乐联姻，会产生一种形式与文化的冲突，根源就在于它们体裁的文化偏正，即“艺术的”与“流行的”之间的鸿沟。这种文化区分，让它们分别落在不同的文化权力场域中。在文化体裁等级上，艺术电影远远高于流行音乐，是精英掌控的艺术话语方式；在媒介热度上，流行音乐，似乎让普通歌众有了自由表达的“文化民主”。然而，随着两种文化体裁的发展，越来越多的艺术电影开始援引流行音乐。这种混合不同文化介质的复杂艺术策略，反而使艺术电影和流行音乐这两种艺术体裁，都获得了意义和形式的最大张力。

一、异质性的植入与自反式的解构

通常来说，大多数艺术电影中援引的流行音乐，有其自生的原生语境，并非为电影而作。流行音乐的生产，从简单的唱片时代以纯粹声音符号为渠道，到现场演唱会，再到录像光盘形式，以及当代现代全媒体化的MV、音乐真人秀等，样态越来越复杂。在谈到一首流行歌曲文本时，不只有传统意义上的音乐和歌词，还有歌手的个人身份、传媒的作用，甚至连同他成名作、MV中的表演，以及某个节点性的具体音乐事件，都卷入到意义之中。这些非音乐核心

的部分,构成了一首歌的伴随文本。

当流行音乐进入电影,对熟悉的歌众来说,其伴随文本并不会立刻消失,而是作为一种“前文本”伴随着影片的观看。这些伴随文本,原本与电影内容无关,可以称为故事文本无意义的噪音。但不可否认的是,现代传媒经济体系运作的痕迹,都通过伴随文本深刻烙印到文本上。一首歌曲流传越广,它的社会联系越是复杂繁多,它溢出了音乐主文本,指向各种现实相关的语境。

这也是流行音乐研究专家大卫·布拉克特(David Brackett)特别强调的一点:“建立音乐文本和文化语境之间关系的理论方式,或许更能有效地分析流行音乐。”^①不得不承认,正常情况下,商业电影中,对流行音乐的挪用,往往会对其溢出社会现实的指称性信息进行“脱敏”和“降噪”处理,以保持视听叙事与流行音乐的和谐,或者意义的顺向统一。相反,在艺术电影中,导演往往会故意保留其甚至相悖的特质,突出流行音乐的异质性存在,强化它的风格标出性。艺术电影这一标出行为,会中断流行音乐的表意模式幻觉,将其改为特立独行的“冒犯”姿态:流行音乐段落及其原语境成为异质性元素,导致其惯常的先锋风格被自反式地解构。

比如,在反映中国西部小城镇生活境遇的《三峡好人》(贾樟柯导演)、《路边野餐》(毕赣导演)这两部艺术电影中,流行音乐就获得了这种艺术张力。

在全球化语境中,资本加剧社会分层,城乡二元结构、东西部经济差、大城与小镇不同生存境遇,这些在各种层面的不均衡性都逐步浮现。中国的西部小镇在中国经济资本和文化资本中几乎没有位置和话语权,在很多方面也处于失语的处境。在这些偏远小镇中,唯一突兀的是与现代化都市同步的流行歌曲,此时,流行歌曲作为一个指示符号,影射了他们复杂的生存语境。全球化看起来打破了空间区隔,但流行歌曲在中国小城的出现,反而凸显出小镇本土文化的日益逼仄和贫乏。

流行音乐在艺术电影中的价值,正在于它生产了一套反讽编码体系,增强了艺术电影系统的抗解分性。为电影专门准备的原创歌曲,在电影被观看之前,还没有人听到过。电影音乐的裁剪与符码生产属于创作环节,在与画面视觉信息进行严丝合缝的紧密结合后,才以叙述的一部分展现给观众。然而流行音乐不同,它们在进入电影之前,早已传唱于大街小巷。观众在接触

^① David Brackett, "Music". In Bruce Horer & Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 139.

到带有流行音乐的电影段落时,已携带着一种对该段流行音乐的顽强的前理解,这些前理解被内置为接收者的能力元语言。比如韩寒导演的《后会无期》,其中的插曲和主题歌,在音乐上都是现成挪用,只是旧曲填新词,故意制造熟悉中的陌生感,以强化审美效果。

流行音乐的模式有可能会形成强大的符码力量,干扰叙事性场面的契合度,甚至流行音乐内诸多元素的结构秩序,往往被元语言话语紧密绑定,并植入观众的意识,很难配合这个故事。然而,正是由于这种行为悖论,流行音乐反而容易被电影吸收,成为电影音乐中难以处理却最有魅力的强编码元素,形成对艺术电影解读的挑战。正是由于艺术电影和流行音乐这两类异质文本,并置于同一语境中,艺术电影才在其自反式的解构过程中,重获新的文本意义。

在艺术电影中,我们常看到流行歌曲的“异质性的再现”。比如,贾樟柯的电影《三峡好人》中,引用了新世纪初的流行歌曲——杨臣刚的《老鼠爱大米》、庞龙的《两只蝴蝶》。电影将歌者身份内置为日常叙述。这两首歌将成人爱情明喻为诙谐童话,其轻佻男性、俏皮、磁性男中音特征,被小镇少年变为声嘶力竭的喊叫。城市流行乐并没有给传唱者带来与之协调的肢体语言,少年演唱时面对废墟,眼睛无神,动作机械——城市流行音乐无法填充小镇青年空洞的身体。平凡的歌者,自己为自己歌唱,自己做自己的听众。这与这两首歌作为前文本的语境形成鲜明对比:歌星杨臣刚和庞龙演唱时,有靓丽的明星身份、包装华丽的舞台、人头攒动的场面,而电影中的流行歌曲褪去了音乐前文本的华丽张扬,变成一种歌者的自叙和自我表演。

赵毅衡将电影划入“演示性的叙述文本”^①。在这种演示性的文本中,流行音乐被重新构筑的表演区,不同于原歌曲的明星演唱,电影中的人物角色以业余歌手身份完成一段对流行歌曲的模仿。在电影中,流行音乐的原文本质素被保留为不可缺少的隐性参照,演唱者的身体随自然情感律动,成为焦点。这时,流行音乐反而有了类似于巴尔特所谓“愉快的文本”的特征:“这是引导身体的艺术……其目标不在于信息的明晰,制造情感的戏剧性效果”“对立的力量不在受到抑制,而是处于生成的状态:无真正对抗之物,一切皆为复数”。^②

在这里,作为音乐符号的二次媒介化的流行音乐,意义重大,既勾连了原唱歌曲的“旧情感”,而熟悉的旋律因为歌者身份的错乱,又重构了新的肉

① 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社,2013年,第37—39页。

② 罗兰·巴特:《文之悦》,屠友祥译,上海人民出版社,2009年,第41页。

身。电影中的人物“表演”了流行歌曲的原歌者，并借此完成了自己的身份隐喻。流行音乐的二次媒介化，目的并不是展演一首歌曲，故本意不在于模仿的逼真，而在于人物在模仿当中的身份变异。正是唱者的身份落差，造成了深远的意义张力。

流行音乐一旦进入艺术电影中，就再也不是独立于电影的前文本，不是一个自由运动的符号素，而是借电影叙述框架中的再现，获得了新的文本意义。

二、重构历史符号的“二我差”

流行音乐的意义在于流行，但当流行音乐不再流行，哪怕在长时段之后已然面目全非，它也并不会彻底消失，而是化为潜意识层面的时代痕迹，成为亟待唤醒的文化积淀。这些过时音乐，有可能越过深广的时间差，在一个刺激性事件的激励下得以复活。它在电影中似乎是肤浅的个人化的情绪发泄，或征候式的怀乡病，对观众而言却很可能是一种集体忆想，甚至可以称之为系统的怀旧。就如有学者的描述：“我之所以回忆，正是因为别人刺激了我；他们的记忆帮助了我的记忆，我的记忆借助了他们的记忆。——无论何时，我的生活的群体都能提供给我重建记忆的方法。”^① 怀旧文化，是在中国社会的剧烈变动中，当同辈人无法为历史的自我寻找一个连续的文化身份时，有意识地通过符号建构的产物。

艺术电影和其中援引的流行歌所处的年代不同，总存在着类似小说叙事学中的“二我差”^②。今日之我看到了过去之我，既熟悉又陌生。今日之我审视过去之我，两个自我在对话。当人们接触到电影中熟悉的流行音乐，听到演员在表演歌者的时候，这个叙述歌者以代言人身份回顾过去，时代风貌在具体平凡的个体身上留下痕迹，并反思现在的生成的我的历史结构。过去的流行音乐文本，又借当前电影的播出，被再次媒介化的音乐形式召唤，从而制造出时间断裂，表现出历史主体之间的差距。

这种差距，有时会通过打破音乐文本的内部结构而实现，或旧曲赋新词，或旧词谱新曲，或将歌词与音乐解绑，或置换局部符号，或隐去歌词而让歌曲非语义化。前两种，即旧曲赋新词和歌词谱新曲，正如中国传统中的词牌和曲牌，它们就是歌曲元文本，配上不同的歌词后产生色彩各异的效果。姜

① 赵静荣：《怀旧——永恒的文化乡愁》，商务印书馆，2009年，第44页。

② 赵毅衡：《当说者被说的时候：比较叙述学导论》，四川文艺出版社，2013年，第189页。

文的电影《阳光灿烂的日子》就具有这样的实践意义。电影开场部分,随着姜文充满感情的画外音的结束,一片湛蓝的天空在静场出现,激越的音乐骤然响起,出现革命领袖的手和头部。接着,画内音开始——《革命战士敬祝你万寿无疆》。这首歌最初是一首节奏舒缓的男子独唱,并没有电影中渲染的磅礴气势,更没有上百人的交响乐队伴奏与大合唱。前文本的个人抒情,变成了对“文革”歌曲的戏仿,进行曲的节奏强化了集体主义的规范性。

同样,历史符号的“二我差”,也可以通过词曲文本的刻意中断实现,歌曲文本不能流畅前进,完整的文本结构链条缺失,也就是说,歌曲段落突然休止、停顿,或提前结束,造成巴尔特所说的“刺点”效果。^①一般来说,歌者演唱中断,本身预示着叙述的情节发生转折,表面上是意外,实则是有意为之的表意策略。以王小帅的电影《我十一》为例,主人公是未成年人,不谙“文革”,作为“三线”建设者的父辈们身在他乡,经常聚在一起,唱歌娱乐。在一次关于时局的谨慎议论后,来自江浙的外乡人突然唱起了江南情歌,这种浓情蜜意的爱情主题是那个时代的文化禁区。没唱几句,众人劝说,他就换了一首《草原上升起不落的太阳》。这首歌曲是那个时代民歌颂歌化^②的代表,它改编自内蒙古民歌,前半部分再现的是中国西北内蒙古草原的自然景色,后半部分转而歌颂革命领袖。影片中的歌者唱到后半部时,突然拒绝继续演唱,理由是“忘词了”。这种表述,正隐含了这些不能回城的支援三线的外乡人的不满和哀怨。

将一种艺术体裁,将元文本置于另一种体裁的文本中,生成新的文本,符号学称为“换框”(reframing)。重构文本语境的换框行为,会使你看到过去未曾看到的文本含意。这种行为与历史阐释正好相反,换框后的新框更复杂也更有深意。^③艺术电影正是通过对流行乐的非常规的使用,将流行乐中的诸要素,如歌词、歌手、演唱语境等其他伴随文本分别予以重新编码、换框,通过改变惯常语法、打破自然化的音乐叙述、扭曲符号效果等方式,有意疏离原叙述情境。流行音乐文本,此时就成了一种凸显于情节逻辑之外的标出项,从而获得了形式上的先锋姿态。

在当代歌曲传播机制中,歌手的性别赋性作用明显,常常给予歌曲非常明显的性别文本身份。^④社会文化场域中,大众非常注意歌曲性别文本身份的区隔性。在卡拉OK演唱中,人们一般会自觉选择与自己性别匹配的歌曲性

① 罗兰·巴特:《明室》,赵克非译,文化艺术出版社,2003年,第40页。

② 陆正兰:《流行歌曲与音乐文化的符号域》,《贵州社会科学》,2015年第8期。

③ 米柯·鲍尔:《解读艺术的符号学方法》,褚素红,段炼译,《美术观察》,2013年第10期。

④ 陆正兰:《歌曲文本的性别符号传播》,《江海学刊》,2011年第5期。

别文本身份。但在反讽时代，一切都被颠覆了，跨性别演唱使得歌曲性别含混难辨。台湾歌手邓丽君演唱的歌曲《甜蜜蜜》，作为一个女性声音符号，阴柔而甜美，但在陈可辛同名电影《甜蜜蜜》中却发生多次性别变异。黎明主演的黎小军和张曼玉主演的阿翘，在香港移民生活中，身不由己，因为孤独而相互取暖。在一个很普通的夏日，黎小军骑单车载着阿翘，哼唱起这首《甜蜜蜜》，这是电影中日常叙述的一部分。到故事高潮，当两人在美国街头相遇时，正好听到电视报道邓丽君去世的新闻，这个纪实性的信息，被巧妙置换成虚构人物关系的戏剧性契机，邓丽君作为歌手，其携带的信息被虚构框架挪用，作了降噪处理，而到影片结尾字幕部分，当邓丽君歌曲淡出之后，女歌男唱的歌声出现。此时，改变的不只是男女音色以及歌者的身份，前文本框架中女性声音与器乐合成文本符号中加入的男性的嗓音，似乎表现出“雌雄同体”特性，但这并不是两种性别符号势均力敌的配合，而是显示出女性符号的优先控制权。结果是，男歌手并没有颠覆女歌手的声乐结构和风格标记，反而是女歌手“收编了”男歌手的声音。电影恰恰就是借用这两种声音的对峙，表现出在相爱双方的追逐战中，本应该主动、积极的男性为女性所替代的状况。这部电影反映的移民生活漂泊感电影，通过演员加歌星黎明的演唱表现出来，与其说是男歌的“阴柔化倾向”^①，不如说代表了男性主体的自我消沉。

三、“仿真”与“共同体幻象”

艺术电影对流行音乐的援引，另一个向度是极力降低音乐文本的指称性，通过艺术“仿真”^②，来制造一种“共同体幻象”。里法泰尔在分析诗歌修辞的时候指出，过于强调某个具体专有名词的来龙去脉，反而会使得阐释文本更为晦涩，“历史和指称性都属于词语这一层次。名字使描述固定于一定的时间之内，它有转喻作用，有体现整个复杂描述的能力。联想是循环的：描述性的句子在一个名字里获得其联想对象，而名字所指的只有引出这一名字的句子的前一部分”^③。里法泰尔的意思是，释放诗歌中名字的重负，反而起到更好的诗歌释义效果。正如上文的分析，电影援引流行歌曲，不可避免会保存

① 陆正兰：《歌曲与性别：中国当代流行音乐研究》，中国社会科学出版社，2013年，第206页。

② 鲍德里亚：《消费社会》，刘成富、全志刚译，南京大学出版社，2008年，第65页。

③ 米歇尔·里法泰尔：《描述性诗歌的诠释》，见赵毅衡，《符号学文学论文集》，百花文艺出版社，2004年，第369页。

与歌曲相关的前文本信息,但艺术电影,常常充分利用当代传媒机构有意识包装出的媒介幻象,借助这种“仿真”,消解原文本的指称性,也就是说,有意打破虚构和现实的边界。比如中国台湾电影《少女小渔》,由歌手刘若英主演,也直接设置了一个真正的流行歌手的演唱舞台,让刘若英演唱为人熟知的她的成名作《为爱痴狂》。影片正是利用了观众对这首歌曲的熟知,建立了一个电影的虚构框架。这种以假乱真,让观众仿佛真的在看演唱会一样的“拟真”效果,反而加强了虚构电影文本的逼真性。

不可否认,流行音乐自诞生以来,就是青年文化的一部分,就如温斯坦形象的描述:“它们是一对连体婴儿,之间就像人的髌部和盆骨。”^① 流行乐文化是青年文化的经验型构。近年的艺术电影所展现的80后、90后,是一个特殊的青年文化群体,远不是“叛逆”二字所能统摄。80后在成长中被中国历史进程分裂出多重文化身份,这个分裂多发生在青春期。具体来说,学校教育、集体主义思想在他们的青春期成功地完成教导任务,但紧随其后的各种文化思潮的冲击,尤其以港台电影、欧美音乐为甚,又迫使80后去迎合、接受另外的价值观。直至进入当今的消费主义时代,这个群体才发现其自身难以在后现代的多元浪潮中保存一个稳定的自我。原先追求集体的自我,常被视为“过时了”,因此针对80后的青春片对流行音乐的借用,不只是青春怀旧的一股动力,更是这个社群文化唯一能够抓住的用于自我叙述和叙述自我的意义之链。这些歌曲在他们看来,并不被全民共享,而是为他们私设的“文化暗语”。然而,这些被视为亚文化的文化,并非反文化,它们一样无法摆脱对主流文化的依附,它们的存在并不是为了推翻一个他者文化,相反,是在主流文化的框架下,对其内部元素进行丰富的挪用、替换,或者通过加强或弱化一些语汇和用法,制造新的意义。这一点并没有跳出费斯克对流行文化的描述:流行文化的使用者“有权力亦有能力将商品改造为自己的文化”^②。比如赵薇导演的作品《致青春》,剧本改编自网络文学,这本来就是对青年另一种社区文化的借用。电影中有一段晚会演出场景,歌星李克勤的歌曲《红日》由电影中的人物演唱——“命运就算颠沛流离,命运就算曲折离奇,命运就算恐吓着你做人没趣味”,这“命运”,与影片表现的这一代人在各种价值冲击下对自身文化身份的认同姿态相互映照。

80后青春电影中,主人公歌者演唱校园民谣或港台歌曲,他们并非反讽或冒犯主流文化,而是自嘲,是向过去的共同体幻象中的自我回归。与90后

① Deena Weinstein, “Youth”. In Bruce Horer & Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 101

② 约翰·费斯克:《理解大众文化》,王晓珏、宋伟杰译,中央编译出版社,2001年,第29页。

不同,80后他们喜旧厌新,虽然青春已逝,却自认是青年。正如马克思对真理性的表述:“人们自己创造自己的历史,但是他们不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的,从过去承继下来的条件下创造。”^①也正如詹姆斯·罗尔所论:“由于音乐容易获得并且富有‘弹性’,它可能是不同政治文化团体和运动表达的完美形式。”^②艺术电影中的流行音乐,更是一种“音乐行为”,青年们通过聆听那些过去耳熟能详的歌曲,在现实中为自己建构一个安身的乌托邦。

四、结语:作为谜题的解释漩涡

艺术电影援引流行音乐,将其吸收为文本的一部分,并统一于文本身份中,形成整饬的意向性意义,这看起来似乎有利于解读活动有效性。但艺术电影观众面对的是两种文化身份的建构力量,媒介的审美心理和体裁文化等级的差异也会干扰观影者的意义或价值选择。比如对流行音乐的沉浸性体验,会遮蔽电影中的独立思考和反思能力。当一首广为人知的歌曲以各种变异形式出现时,它总会勾起观者“传唱”的冲动,音乐体征的再现,会抽离出电影原来自反式的叙述情境。

因此,如何在艺术编码时,就潜在地建构观众的这种解释漩涡的能力,实际上是对艺术电影元语言能力的考验。

电影作为多媒介的符合文本,虽然其视听语言占本体地位,视觉画面为定调媒介,但总体来看,电影叙述中的多媒介,传递的是复调话语。这样一个多元意义的存在,肯定会干扰着意义表征的清晰度,从另一个方向看过来,这也保证了艺术电影永远是巴尔特所说的“作者式的文本”,而不是“读者式的文本”^③。

流行音乐本身也是带有各种伴随文本的复合文本。当流行音乐被援引到艺术电影中时,不可能只是把歌词、歌手、乐曲等基本音乐文本要素涵括进来,作为强编码的流行歌曲,其伴随文本也会被绑定在音乐符号结构中。因此,流行音乐在艺术电影中的跨媒介运用,不是两个单一媒介符号的互动,而是两个复合文本集团的跨界共同叙述。

^① 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》,见《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社,1995年,第603页。

^② 詹姆斯·罗尔:《媒介、传播、文化——一个全球性的途径》,董洪川译,商务印书馆,2005年版,第204页。

^③ 罗兰·巴特:《S/Z》,屠友祥译,上海人民出版社,2000年,第158页。

两种异质文本的元语言的冲突不可避免。流行音乐的商业属性与生俱来，而艺术电影的流行音乐之所以能被识别，恰恰就在于观众对前文本的熟知。艺术电影中对流行音乐文本的援引，必定需要经过精心装扮，重新编码，极力降低其识别性，这样才可能使流行音乐与其通俗品质疏离，艺术电影也才能保持自己标出性姿态。然而流行音乐诸元素不管如何被改写，其基本的乐音结构始终有所保留，这样的音乐结构依然会让那前文本幽灵再现。换句话说，艺术电影只要援引流行音乐，就难免被质疑有向大众通俗文艺妥协的倾向，用一个符号学的术语来说，电影中的“流行音乐”就成了精英文化和大众文化两项对立中导致不平衡的非此非彼、亦此亦彼的中项，难以自我界定，无法自我表达，甚至意义不独立，只能被二元对立范畴之一裹卷携带。^① 所以，艺术电影援引流行音乐，“是含混还是漫游？是文化后卫还是商业先锋？”^② 这个问题依然还保持着迷人的解释漩涡。

作者简介：

陆正兰，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师，研究方向为艺术传播符号学。

赵勇，四川大学文学与新闻学院博士生，重庆邮电大学传媒艺术学院讲师，研究方向为艺术符号学。

① 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京大学出版社，2015年，第279页。

② 赵勇、陆正兰：《含混还是漫游——移民题材电影的跨地性认同难题》，《社会科学》，2016年第5期。