

当代歌词的叙述转向与新伦理建构

陆正兰

(四川大学 文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

摘要: 叙述性和抒情性一直是歌词的两种重要成分, 中国传统歌词以抒情性为主导, 此说已成定论, 叙述性常被遮蔽而不显。然而在中国当代歌词中, 此主导成分渐渐发生了重大变化, 尤其近 20 年来, 歌词中的叙述性及各种叙述特征越来越突出, 这种明显叙述转向, 预示着中国歌词正向全新的阶段演变。叙述更接近歌的意动性交流目的, 也契合当代人思维结构的变化: 从群体主体性向共同主体性伦理担当的转变。同时, 它也为商业文化压力下被分散的词作家主体身份取得了“自我塑形”, 从而在个人创作和文化表意上完成了一种自我构建, 继而超越歌词本身的意义。

关键词: 叙述性; 意图时间性; 叙述三素; 叙述伦理; 自我塑形

中图分类号: I022 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-0246 (2012) 10-0152-05

1. 歌词的两种构成成分: 抒情与叙述

中国传统歌词以抒情为主, 此说已成定论。叙事歌词不仅出现晚, 且数量少, 在中国诗史的讨论中, 不占重要地位。尤其当专用的叙述形式: 讲史、平话、曲艺、戏曲、小说出现之后, 用诗讲故事就成了特例。如果我们只考查歌词, 那么常被称为“歌行”的叙事歌词更是少数, 在曲子词和宋词元曲之中, 叙事歌词几乎无迹可寻。

延续这个传统, 中国现代歌词也以抒情为主, 真正叙事的歌词很少。朱光潜在《长篇诗在中国何以不发达》一文中指出, “中国诗和西方诗的发展的路径有许多不同点, 专就种类说, 西方诗同时向史诗的、戏剧的和抒情的三方面发展, 而中国诗则偏向抒情的一方面发展。”^① 这个总结一直被看成是无可辩驳的归纳。然而, 偏向抒情不等于说中国歌词中没有广义的叙述性。叙述性在中国古代歌词中时有出现, 只是数量少, 且与抒情混杂, 被遮蔽而不显。《毛诗序》中的名言“诗言志, 歌永言”, 过于简要。闻一多先生曾对此作过详尽考证, 他在 1939 年撰写的《诗与歌》中说“无文字时专凭记忆, 文字产生后, 则用文字记载以代记忆。故记忆之记又孳乳为记载之记。记忆谓之志, 记载亦谓之志, 古时几乎一切文字记载皆曰志。”^② 故“诗言志”也就是: 诗用语言来记载事件。《诗经·国风》中就有不少明显具有叙事性质的诗, 如《生民》、《公刘》、《谷风》、《氓》等。但《诗经》中的叙事和真正的叙事诗还是有很大不同, 冯沅君 1937 年 5 月 16 日发表于《大公报·文艺》上的《读〈宝马〉》一文讲到“《诗经》里颇有几首近于史诗的篇章……这些诗未尝不穆穆皇皇。但读起来, 我们却觉得它们不够味。”冯沅君的不满事出有因: 在中国传统的抒情和叙事诗中, 叙述与抒情一直是混杂的, 两者成分比例不同, 混杂方式也不同。就如清代叶燮指出“盈天地间万有不齐之数, 总不出理、事、情三者……六经者, 理、事、情之权舆也。合而言之, 则凡经之一句一

基金项目: 2012 年文化部文化艺术科学研究项目 (12DD17)。

作者简介: 四川大学文学与新闻学院副教授, 文学博士, 研究方向: 当代歌词、诗歌与艺术学。

^① 朱光潜 《长篇诗在中国何以不发达》, 载《朱光潜全集》第 8 卷, 合肥: 安徽教育出版社, 1993 年, 第 352 页。

^② 闻一多 《神话与诗》, 上海: 上海世纪出版集团, 2006 年, 第 148 页。

义皆各备此三者而互相发明，分而言之，则《易》似专言乎理，《书》、《春秋》、《礼》似专言乎事，《诗》似专言乎情，此经之原本也。”叶燮所说的“理”、“事”、“情”三者可以兼有，只不过在不同的文体，各有侧重。因此，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。

本文要论述的一个事实是，近年来，随着当代歌词创作的多元化发展，中国歌曲中，原先被抒情主导所遮蔽的叙述成分越来越显露，叙述性的各种特征都逐渐凸显。这并不是中国歌词构成成分的变化，而是很大一部分当代歌词中的主导成分的改变。^①这种变化意义深长，它构成了中国歌词的“叙述转向”，使中国歌词向一个全新的阶段演变。如果学界依然认为至今为止的中国歌词还是以抒情为主，那么，现在或许应该是重新认识这一观点的时候了。

在区分歌词的叙述性和抒情性时，我们通常把非叙述的句段，都称为“抒情”。王夫之说，“即事生情，即语描绘”。实际上，一首歌的句段可分为三种：叙述（narrative）、描述（description）、评述（commentary）。除了明显的叙述外，描绘可包括景色、物状、人物、心情等，也只有描写心情可以算作抒情，而评述也会混杂着叙述和抒情。因此，不能说非叙述的句段就是抒情。这样的二分法，很容易引导人们向抒情偏移。所以在本文论述之前，我们首先要弄清一个基本问题：什么是叙述？

叙述，是人类组织个人生存经验和社会文化经验的普遍方式。叙述有很多种定义，但最基本的可以这样理解——“叙述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，期待接受主体认知此文本中的伦理与时间方向。”^②叙述强调“有人物参与的变化”（叙述中的所谓“人物”，即具有人格的一个“角色”，不一定是人），“人物”与“变化”是叙述两个必需的要求，缺少两个要素的文本，只能是“陈述”而不是“叙述”。

2. 叙述与歌词的意图时间性

叙述，首先必须有话语时间意图方向。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。三者的区别，在于叙述意图与期待回应之间的联系方式。

歌词与诗最接近，按雅克布森的文本六功能说法，诗性，即“符号的自指性”。这与托多罗夫称之为“符号不指向他物”之说相应。但歌词又不同于诗，歌的主导功能落在引发发送者的情感与接受者的反应，歌词必须在发送者的情绪与接受者的意动之间构成动力性的交流。所以它的意图时间性是朝向未来的。

这一点，歌词与小说、电影等一些记录过去事件的体裁很不相同：歌词能将过去、现在与未来这三种内在的时间意图性交织在一起。过去事件是回溯，现在事件是“歌唱的此刻”正在发生的事，未来事件是“我”希望发生的，尤其希望“你”来采取行动。歌在三个时间方向的叙述不仅能自由转换而且特别自然。

通常，叙述过去的事件，是比较“正规的”叙述，这也是小说最典型的叙述，当叙述的事件发生在现在或将来时，抒情和叙述的混杂性会更为复杂。“抒情”的本质是静止的，而叙述则必须在时间中展开，某种变化，不管是过去已经发生的故事，还是现在和将来要发生的愿望。可以这么基本归纳：被叙述事件的时间很重要，落在过去叙述性比较明确，落在未来次之，落在现在歌曲或段落，由于时间不明，很容易被当做情景描述。

3. 叙述三素的凸显

叙述性出现在歌曲中时，就会出现所谓的“叙述三素”，即人素、时素与地素。歌曲借这些元素

^① 罗曼·雅克布森《论主导》，载赵毅衡编《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第7-14页。

^② 赵毅衡《意不尽言》，南京：南京大学出版社，2009年，第8-23页。

与表现对象建立关系,尤其与我们的“经验现实”或“文本间现实”建立关系。尽管在同一首歌里这三种要素并不一定都会出现。

时素,即歌曲叙述事件的时间点;人素,即歌曲中出现的人物。一旦歌曲中的人物锚定,我们便由此了解歌曲的内容背景。人素一样可以分成“特定”与“一般”两种,由于歌曲的特殊性质,在传统歌曲中,特定式的人素并不多见,有时见到,也多为英雄或伟人身份,而且往往在标题中就点明了人素,如《嘎达梅林》。因为这个人物的特殊身份,歌曲会明显地向颂歌的抒情性靠拢。

在当代歌曲中,歌词的叙述性不仅表现为时素的特定性增强,人物身份下移,更强调“有人物参与的变化”,即“人物在变化中”。最典型的例子是被认为是歌词作家方文山和歌手周杰伦合作的“中国风”的发轫之作《娘子》。叙述“我”与一个远古的“娘子”的感情故事,这很容易写得陈腔滥调,但方文山在此巧妙地开辟了一种特别的叙述修辞途径,可以称之为“穿越式叙述”。在“我对你说”的歌词基本表意框架中,叙述者“我”只能在此刻,不可能回到过去,也不可能到达未来,但人物“我”可以通过被叙述,跳过这个时间障碍,进入不同的时空维度。叙述者我与人物我的差别被称为“二我差”。^①通常歌词叙述过短,这个二我差不容易清楚地体现出来,但在穿越式叙述中,可以被戏剧化。叙述创造的情景越特殊,叙述的张力就越强。

在当代歌曲中,我们还能听到人素安排更为具体而真实的歌曲,比如,谭维维作词作曲并演唱的《我是谭某某》,几乎是自己的一个简单自传。《心有林夕》、《我不是李宇春》、《周大侠》等,人物时常在歌名或者歌词中出现。人素越具体,歌越是个性化。歌词说出自己的故事,其叙述就显得更为顺理成章。

相对时素、人素来说,歌词中地素只在一种歌曲中至关重要,这就是当今为服务于旅游文化而发展出的“形象歌曲”。因为“形象歌曲”是被作为一种地域文化标识性符号来使用的,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,它借重歌曲是一种歌众不断重复传唱艺术的天然优势,通过反复使用,达到象征符号效果,得以大范围地流通,所以形象歌曲更多是抒情式的,它占用了地素而不叙述故事。但在当代歌词中,地素也会成为一个故事必不可少的因素,它参与故事的叙述,比如朴树作词作曲并演唱的《白桦林》。

可以看到,时素、地素、人素这“三素”,是催生歌词叙述品格的基本要素。虽然“三素”并不必然导致讲故事,但它们都有一般与特殊之分:特殊者因为靠近“真实历史”,叙述性就比较强,越是“特殊”的时素、地素、人素,对于叙述性的贡献越强,越是表现时素、地素、人素的种种变异,歌词的叙述性就越明显,歌词的故事性也越强烈。反之,一旦“三素”的特殊性降低,歌词也就容易进入一般化,情节就渐渐一般化,甚至可能与情景描述很难区分,容易落进抒情模式。比起传统中国歌曲,当代歌曲中三素带来的叙事成分明显增强,这也导致叙事和抒情两种构成成分的比例发生了重大改变,叙事成分逐渐占主导,从而也带来了当代歌词风格的重要变化,即“叙述转向”。

4. 叙述与歌词的交流本质

现在我们进入关键性的问题:为什么当代中国歌词会出现叙述转向?

首先,歌的目的在于意动。歌的基本结构是呼应,是“我对你说”,盼望着你回应。这是歌曲基本的交流模式。叙述更能满足歌词的“呼应结构”要求。歌曲作为最典型的意动性文本,目的也在于吸引歌众。情歌之所以几千年没有写尽,而且今后几千年也写不尽,不是因为感情是永恒的,而是因为这些感情的表现方式千变万化:不仅是词语的文字花样翻新,更因为是叙述的事件之永远不同。

其次,叙述在歌词的交流中可以起到特殊的作用。当歌进入社会流通,开始其文化流程,歌的呼应交流就成为流通的渠道。歌曲的最主要文化功能是不同的主体之间进行交往,尤其当语言不足以表达

^① 赵毅衡《当说者被说的时候:比较叙述学导论》,北京:中国人民大学出版社,1998年,第147页。

感情或情绪时，更需要歌以呼求应，作为交流的中介。尽管不是每首歌都能成功地做到这一点，至少每首歌都在朝这个目标努力，这是歌之为歌的本质要求。而要让歌曲的接收者唱起来，除了音乐动人，或是要让对方觉得歌词中说的很类似他或她所体验到的感情，或是歌中的事件有点类似他或她的个人经历或梦想做的事。我们往往只见到前者（感情相通），而没有注意到后者（事件类似），没有看到感情是寄身于故事之中的。

其三，叙述从本质上说，是反单向度的。叙述往往用经验细节说明某种感情或愿望的实现过程，从而把感情客观化，把很可能简单化的感情变成一种复杂经验。叙述表现的是一种经验的型构：具体事件与经验相联系，让感情成为经验者的体验。因此叙述使得意义有一个生成过程，而不是直接强加给听众。当这种感情被情节表达出来时，或是被听众体验出来时，就具有一定的观察距离。抒情歌词大多是主观的，单向度的，排除异质成分的，而叙述歌词是向世界敞开的，不仅可以传达当代人“只可意会、不可言传”的细腻感情，还可以表达更复杂的思想 and 理念，比如阎肃作词、姚明作曲的《说唱脸谱》，将戏剧、流行及念唱三种不同的音乐风格，三种不同的表意方式，综合成一种复杂的歌词文本：形式也是文本，本文也是形式，新旧文化的冲突和融合，在不同表意风格中展开对话，就如格式塔心理学所论：整体不等于部分之和。正是叙述产生的交流品格，生动而深刻演绎了作品的真正意图。

其四，从记忆特点看，歌曲作为一种交流工具，需要给交流者留下深刻印象，最好能记住，能复述，能自己来唱。在这个方面，叙述有远远超出抒情的优势：叙述能帮助记忆。心理学家图尔文认为人的记忆有两种，一种“情节型记忆”（episodic memory）是组合型的，记住的是个人的、个别的、与具体时间地点有关的事件；另一种“语义型记忆”（semantic memory）是聚合型的，储存的是组织过的、抽象的、脱离具体时间地点的范畴。^①通常，一个人的记忆是两种方式同时进行，但情节性的记忆更容易发生。这也是现代广告文本为了获得好的记忆效果，力求组成一个有情节过程的故事，也就是有一个“组合结构”（syntagmatic structure）。^②歌曲显然也是如此。史诗、弹词、评书，文本虽然很长，之所以能被记住，还是得益于叙事成分。

5. 歌词叙述与新伦理建构

许多学者认为近年批评界的重要趋势是“伦理转向”（Ethical Turn）。它和歌词的叙述有什么关系？歌词的叙述转向似乎是个形式问题，伦理转向强调内容或意识形态。实际上，它们是一个问题的两个方面。因为叙述化，才彰显了伦理问题。叙述化不仅是情节构筑，更是借叙述给经验一个伦理目的。有不少学者指出，只有用叙述，才能在人类经验中贯穿必要的伦理冲动：叙述的目的是意义，但首先是道德意义。

叙述的伦理，与抒情相比，更为复杂：从歌曲的“呼应结构”来说，抒情歌是直接的“我对你说”，其中的主体对应立即得到体现；而叙事歌趋向是回避直抒胸臆，借用事件来曲折地表现，在表意程序上比较复杂，因此不再是“我对你说”，而是“我告诉你我的故事”，甚至是“我告诉你他的故事”，这样就卷入了更复杂的人际关系，跳过了直接的主体对应。叙述也被某些论者称为一种修辞^③，目的在于不必直接说出，因为接收者能利用自己组织事件的能力，读懂情节，读懂情节包含的意义。叙述构筑了人物经历的时空变化（即所谓情节化 emplotment），人物参与使这个世界成为“人的世界”，因此叙述使人的行为与其道义后果戏剧化了。

20世纪的中国，前80年的历史，启蒙、革命、国家等现代性话语与抒情有着深层的关系。正如

^① Endel Tulving, *Elements of Episodic Memory*, Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 156.

^② Val Larsen, "The Timely and the Timeless: Syntagmatic and Paradigmatic Sign Relations in Advertisement Montage," *Advances in Consumer Research*, Vol. 32, 2005, pp. 162-163.

^③ 韦恩·布斯《修辞的复兴》，穆雷译，南京：译林出版社，2009年，第86页。

王德威的总结“‘抒情性’的政治维度，其内里则与主体的建构，与国人的拯救，与历史创伤的弥合密切相关。由此，‘抒情’也是一种‘情感结构’，既与政教论述相通，也是生存情境的编码形式。”^①从这个角度看，当代歌曲的叙述转向，标示了中国人思维方式，即“生存情境的编码形式”的重大转向：人们不再轻易接受现成的结论，开始从情节化的叙述中作独立的思考。这种变化与中国当代文化生活的现代化有关，也与中国人生活经验的复杂化有关。在人和人之间，人和社会、自然之间，建构的不再是集体性，而是“主体间性”基础上的“共同主体性”。这也正体现在哈贝马斯的交往理论中，其核心就是人与人之间通过语言行为相互理解，“语言行动不只是服务于说明（或假定）各种情况与事件，言语者以此同客观世界中某种东西发生关联。语言行动同时服务于建立（或更新）个人关系”^②。要寻找这种理想的语言行为，叙述是最合适的，它可以让叙述者处于文本的中心，叙述给了自我一个支撑点，为自己构筑了一个从自身通向他者和世界的经验形式和交流空间。

在当代文化版图中，这种叙述的意义，在词作家身上似乎更为明显。歌曲作为一种特殊的艺术产品，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主体摧残的压力，但这并不意味着当代词作家就得放弃创作自我主体身份，沦为商业的工具。然而，这种自我主体身份又如何取得？

斯图亚特·霍尔认为，“我们先不要把身份看做已经完成的，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。”^③主体身份建构是一个变动的过程，显然，词作者的自我不可能完成，他需要不断与世界与他人建立意义联系。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”^④。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”^⑤。当代歌词的叙述转向，也是歌词作家寻找自我主体的方式的结果，词作家们走着格林布拉特的“即兴运作”路线，即用不同的歌词文本的叙事身份，完成着“自我塑形”。叙述在他们的个人创作和文化表意上完成了一种自我构建，继而超越歌词本身的意义。

叙述不仅成为歌曲新的发展方向，实际上也是当代文化中各种体裁（例如广告、新闻甚至心理治疗）共同的转向，不是歌词正在越出传统的边界，而是叙述转向正在改变着未来的文学史。然而，为了抵达这个最终的意义，唯一可以依靠的只能是有多样解释可能的叙述。这也是当代中国歌曲“叙述转向”的历史使然。

责任编辑：王艳丽

① 王德威《抒情传统与中国现代性》，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年，第18页。

② Juergen Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge: MIT Press, 1990, p. 52.

③ 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》，北京：中国社会科学出版社，2000年，第211、208页。

④ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 5-6.

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