

## “符号学研究”特辑

# 论流行歌曲的符号文本性\*

陆正兰

(重庆三峡学院 传媒学院,重庆 万州 404000;四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610064)

**摘要:** 流行歌曲是当代文化符号传播中一种影响力广泛的艺术形态。流行音乐不同于一般文本,它是一种多能指的符号文本,构成其文本性是音响、歌词、图像,甚至还有歌手的表演等一组有意图的符号组合,并在多环节的传播中生产复杂的文本意义。

**关键词:** 流行音乐;多能指;复合文本;文本性

**中图分类号:** I0-02;J60 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-5981(2017)04-0137-05

DOI:10.13715/j.cnki.jxupss.2017.04.026

“文本”(text)的西文原义是“编织品”(something woven)。<sup>[1]6</sup>翻译成汉语“文本”时,“文”字很容易令人把注意力集中于“文字文本”上。实际上,文本可以由任何符号组成,因而形态多种多样。

文本的狭义定义,是指任何文化产品,从手稿档案、到唱片、绘画、乐谱、化学公式等,不管是印刷的,手写的,还是编辑、制作出来的文化产品的人工符号,都可以成为“文本”。而广义的“文本”,可用莫斯科-塔尔图学派洛特曼的定义:文本即“整体符号”(integral sign)<sup>[2]6</sup>,也就是文化上有意义的符号组合。<sup>①</sup>符号不可能单独表意,总是要被组织进一个意义清晰的符号组合中,因此,赵毅衡提出,当若干符号组成一个“合一的表意单元”,便称为“文本”<sup>[3]41</sup>,而当它被接受者理解为具有合一的时间和意义向度,就具有了“文本性”(textuality)。

### 1. 流行歌曲的符号文本构成

流行歌曲是当代文化符号传播中一种影响力广泛的艺术形态,但很少有学者讨论到音乐或流行歌曲的符号文本。可能因为音乐不像人类文化的其他

表达与传播形式,它的符号文本性非常特殊。首先,音乐(尤其是纯音乐)的乐音是非语义性的,换句话说,音乐的乐音并不直接指称外部世界的客观对象,不“再现”外部世界的某种存在形式,也不能通过音响捕获到具体的概念。所以当罗兰·巴尔特在讨论意识形态问题时,几乎排除了音乐。对他而言,音乐的文本性似乎是“纯真的”(innocent),音乐自身不可能与世界的意义或意识形态相关。因此,音乐在巴爾特的符号再现体系中几乎是意义“零度”(degree zero),它是处于完美、质朴和纯洁状态中的“他性”(otherness)<sup>②</sup>。

巴尔特谈的音乐,更倾向于器乐演奏,可以说器乐在音乐概念中占支配地位。但在音乐实践中,歌曲却占大多数。歌曲文本情况不同,除了音乐风格外,重要因素是歌词与歌手的演唱,这两者是歌曲实践的关键。尤其是歌词,它是歌曲不可缺少的组成部分。“好的歌曲,旋律总是依附在歌词上的,所以语言是歌曲的灵魂。”<sup>[4]</sup>这一点在当代流行歌曲中特别重要,因为古典音乐,哪怕是声乐更看重歌唱艺

\* 收稿日期:2017-01-19

作者简介:陆正兰(1967—),女,江苏扬州人,重庆三峡学院特聘教授,四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师,主要从事音乐符号学及艺术传播学研究。

① 在符号学史上,对“文本”概念做出最大贡献的,主要有两个符号学派别,一是德国1960年代的“斯图加特学派”,这派的领军人班斯(Max Bense)早在1962年就把这一批德国符号学家的贡献编成文集《文本理论》;二是莫斯科-塔尔图学派,他们把文本看做符号与文化联系的最主要方式,洛特曼在1970年出版了《艺术文本结构》,多篇文章着重讨论文本。

② 转引自[美]布鲁斯·霍纳,托马斯·斯维斯. 流行音乐与文化关键词[M]. 陆正兰等人翻译,成都:四川大学出版社,2016年版,第138页。

术,它们使用歌词时,歌词似乎被“配置”于音乐中,而不是创造过程的出发点。

即便是音乐部分,流行歌曲也会呈现出与古典器乐不同的音色及接受方式。流行歌曲常用的是吉他、低音吉他、小号、萨克斯风、爵士鼓,偶尔穿插各种不同的民族乐器,比如中国的唢呐、芦笙等,这些带来的审美感受与古典传统音乐的接受很不相同。古典音乐追求和声的复杂性,要求音色一致,音高稳定,遵循严格的节拍等,而在流行歌曲中,音色与音调变化自由,和声语言简单直接,甚至更多地是作为背景结构。

正如罗伊·舒克尔在其著作《流行歌曲的秘密》中指出的,“对摇滚音乐方面的文本分析,公认贫乏……摇滚批评基本上集中于社会学,而不是音响。”<sup>[5]136</sup>舒克尔的观点暗示,流行歌曲的文本虽然不该缺少对音乐音响问题研究,但更关注现场表演情形,与安静的音乐厅以及身着黑白礼服的音乐家的古典音乐相比,其表演不同,更强调色彩,运动感与图像,以及歌手与听众的互动。因此,准确地说,构成流行歌曲的文本性不仅是音乐,还有音响、歌词、歌手的表演等,它是一组互相配合的多媒介符号组合。

流行歌曲的符号文本是如何构筑意义的?也就是如何构成流行歌曲的文本性的?这取决于接收者的意义构筑方式。比如,离开声音的歌词能否成为一个单独文本?歌星如何建筑一种风格化的声音文本?如何理解传唱者的翻唱文本?一场音乐会中不同歌星的演唱剪辑算不算割出好几种版本?传媒公司拍摄的视觉化的MTV算不算一个歌曲文本?这一系列符号文本,是介于发送者与接收者之间的一个独立存在,它为意义传达构成了一种关系,并形成一种表意过程,反过来理解,通过表意过程,此文本符号组合就获得了“文本性”。

## 2. 流行歌曲作为复合文本

流行歌曲是多阶段流传的多媒体复合艺术,它的文本传播更具有特殊性。首先在于它是集歌词、曲调、歌手表演于一体的复合媒介文本。其次,它是一种多环节接受的复合流传文本。

流行歌曲在最窄化的文本意义上是带有歌词的歌谱,它是书面化的文本。这种文本一旦固定,就犹如一首诗,可以见到,但只是供内行读者“观读”或哼唱。但流行歌曲文本通常是用来聆听和观赏的,所以它的传播样式,是通过歌手和音乐(旋律、配器)的表演,使静态的歌词文本动态化,从而生产出

一个“声音文本”。这种“声音文本”通常依靠某种媒介(歌唱、电视、唱片等)而被“听到”,这才成为我们通常意义上听到的“歌曲文本”。它的生成和流传,交织在一起,构成多重复合文本。

多媒介文本,就是一个符号文本由多个在不同媒介中的文本配合而成。符号是“再现体”与“对象”和“解释项”的结合。再现体是符号的可感知部分,而符号的意义分成具体所指的对象,与意义解读发出的解释项。歌曲多重符号,首先表现在歌词和音乐的符号意指关系上,它们基本上是相互一致的,但很可能有错位,造成张力。

歌词与音乐曲调的关系,在歌曲研究史上一直存在。刘勰的《文心雕龙》中“乐府”第七十一章写道“诗为乐心,声为乐体。乐体在声,声师务调其器;乐心在诗,君子务正其文。”至少在南北朝时代文人的眼光中,文词比音乐对一首歌曲来说远远更为重要。

宋代郑樵提出“声贵说”,“应知古诗之声为可贵也。”认为音乐比歌词“贵”,突出歌曲中音乐曲调感情表现的重要性。他甚至提出“与其达义不达声,无宁达声不达义”,明显更为看重乐曲的审美价值。

在西方,这样的论争同样存在。一种是以苏珊·朗格为代表的“同化论”观点;另一种是以弗朗西斯科·奥兰多为代表“融合论”观点。苏珊·朗格在《情感与形式》中指出,唱词与音乐一旦融于歌曲,音乐即吞噬唱词,转化为配乐文本,产生“同化原理”。对这种音乐的同化功能,卓菲亚·丽莎也有类似论述,“在语言中声音因素总是伴随着语义功能的,它帮助词汇来完成这个功能,而在音乐中,声音材料基本上丧失了这种功能,即使存在这种功能,那也是通过一种非常局限的、不完备的方式。”<sup>[6]24</sup>

而语言学家弗朗西斯科·奥兰多指出,言语和音乐双媒介合在一起,实际上是两种符号系统共存,应该在产生意义互动时,并保留各自原有特点:音乐和歌词有其各自的意义,并相互影响。<sup>[7]38</sup>当歌词融入音乐,语词的意义会影响配器、演奏甚至演唱者对音乐的阐释,从而会影响音高、音长、音量、音色、风格等音乐因素的表达,反过来,这些因素也会影响词句的选择。

从符号学角度看,奥兰多的“融入”理论,比朗格的“同化”更能接近歌曲复合文本的符号表意,在歌曲从歌谱转化为声音时,语词会分解、重组,但不

会成为冗余,或许在接受者听来,声音优先入耳,歌词意义在后,而文本接受是合一的,音乐旋律与歌词意义同时融进听觉。

法国结构语言学家本维尼斯特指出一个事实,语言与音乐的配置在本质上是不协调的<sup>[8]183</sup>。语言是语义符号系统,而音乐是非语义的,它无法清晰地指称事物,也无法表达自身以外的事物。这一点与音乐理论家汉斯立克的立场一样,汉斯立克提出:音乐的内容就是乐音的运动形式。音乐并不表达自自身之外的事物。<sup>[9]50</sup>相反,“语言文字,则在很大程度上弥补了那些难以抽象的感官知觉在符号系统中的缺席。”<sup>[10]80</sup>

与上述两位不同,雅可布森对语言与音乐的关系的论述相对中立。他指出,“显然,我们几乎难以发现没有诗歌的原始文化,似乎有些文化只有口头唱诵诗体,且声乐似乎比器乐更为常见。因此,与独立于音乐的诗歌和独立于诗歌的音乐相比,可能诗歌与音乐的组合更具原生性质。”<sup>[7]37</sup>所以,歌曲作为歌词和音乐的双文本,可以有更自由的组合,更为弹性的组织规则,二者能组合成更大的篇章单位。雅可布森强调,歌词中最重要的,并不是绝对的“音调艺术”,而是包括语音质感、格律模式、押韵结构、头韵、措辞等元素,联合在一起就构成雅可布森称之为的“音义内核”,它们具有与一般指称语言对立的诗学特征。因为“在指称语言中,能指与所指之间的联系主要取决于语码的毗邻性,经常被混而称之为‘言语符号的任意性’。而语音象似性源自人类不同感知模式之间的显著联系,特别是视觉与听觉经验之间的联系。”<sup>[11]231</sup>

因此,音乐虽然会掩盖歌词,但也能通过音乐引发单向而直接的情感及知觉,提高唱词的感染力,继而能理想地表达和引发情感以及词汇、词汇模式和句子的内涵意义,并围绕其建构情感意义联想,有效地扩展为乐音、语调、旋律体或和声音表达等价的情感,同时,节奏音韵等形式,可以组合和划分词汇和词组方式,即通过节奏和音调、声调和语音转调、押韵等来呈现诗意。这种理想的状态,就像狄肯森所描述的,“音乐和诗相互渗透,结合得如此完美,以致每个字都能在一个乐音中找到互相依存的关系,诗句和乐句像孪生子一样,互相依靠,不可分割……”<sup>[12]11</sup>

歌词与音乐之间的复杂关系,除了内部的声音特质关系外,歌词与音乐曲调的关系不仅是一种互相配合的关系,也还会存在着互相协作,甚至对抗的可能。

嵇康的《声无哀乐论》提出,纯音乐无所谓哀

乐,只有和谐和不和谐的区别,也就是说,声无哀乐,词有哀乐。感情的哀乐会在歌词和表演中表现,而不是在音乐中。宋代沈括在其《梦溪笔谈》中也提出词与音乐二者密切配合,音乐的曲调所表现的情感与歌词的情感内容相对应,主张“声词相从”,反对填词中“哀声而歌乐词,乐声而歌怨调”,“故语虽切而不能感动人,由声与意不相谐故也。”

歌词与音乐的关系,在实际创作中上非常复杂。一词多曲,一曲多词的现象并不少见。除了古代词的同个曲牌,不同诗词外,当代歌曲中,这种现象也非常普遍。罗大佑的歌曲《赤子》就是一个典型的例子,罗大佑在《皇后大道东》《原乡》与《首都》三张专辑中都用这首相同的曲子,配上普通话粤语闽南语不同的歌词加以演绎。马世芳在《罗大佑自选集》的文案中这么说明“根据罗大佑自己的说法,一曲多用不仅不是投机取巧,反而是朝向新的音乐可能性开发的尝试。他的野心是用同一个曲调,便能毫无障碍地配上粤语、国语、台语,并且能在不同的时空背景下各自扣合当地特有的文化与时代内涵,唱出在地人的心声。”

### 3. 流行歌曲的多环节生产

流行歌曲的生产和流传过程,有着特殊的机制,它包含了五个基本环节:作词、作(编)曲、演唱、传播、传唱。歌曲生产的每一个文本之间不得不相互制约,并受到各种文化社会因素的制约。

第一,原则上任何词句文本都可以作成歌(例如产品广告歌,文革时期的语录歌),但并非所有入乐的都适合传唱。自诗经时代到宋词元曲,大部分诗词都能入乐。但绝大多数现代诗不再入乐而歌,比如,很多朦胧诗,从形式上就无法谱曲。当代歌词几乎变成一种与现代诗不同的特殊文体,在现代中国此种局面愈演愈烈。

第二,在现代传媒时代,以声音和“视觉形象”出现的歌手占据中心地位,当代歌成了歌星之歌,歌词也经常成为歌星之词(为歌星写的词,或歌星自己写的词)。“明星门面”在当代文化中是普遍规律:服装为名模量身定做,电影为影星量身定做,足球战术为球星量身设计。它们都有目标受众,目的就一个,促进流传,因为名人符号更容易被记住,更个性化。弗里斯对歌手的声意义有段详细的解释“歌词是一种声音符号。一首歌曲常常是一次表演,而歌曲的歌词通常以某人的口音被说出,被听到。歌曲比诗歌更像表演;歌曲作为言说和言说行为,不仅在语义上承载着意义,声音结构也是直接的

情绪符号与个性标签。歌手使用非语言和语言的策略表达自己的观点——强调,叹息,犹豫,语气变换。”<sup>[13]105-28</sup>

第三,远不是所有演唱并传播的歌曲文本最后都能够成功流传:歌众为什么会传唱某些歌曲,而忽视忘却另一些歌?这不能完全归之于偶然,或“包装”卷入的因素非常多。但有一点,歌曲只有进入传唱实践,它的社会文化表意才会被落实。

因此,讨论歌曲文本时,我们即使只讨论其中一环,也必须把其他环节放在视野中。正如约翰·布莱金提出“音乐是人为地组织起来的,是被组织成社会可接受模式的声音,因此,它的效应和价值,它作为意义的一种表达形式,最终依赖包含在音乐创作和表演之中的人类体验的种类和特质。”<sup>[14]33-53</sup>因此,讨论歌曲符号文本意义,就不得不考虑接受者的反应。歌曲流传的五个环节,自古以来就一直存在,缺少对另外环节的关注,不可能真正理解任何一个环节。例如,古代“正式”歌曲的传播机构,往往是乐府、大晟府等国家机构,但歌榭勾栏等私人机构可能作用更大,只是记载不多。而在当今社会,传播越来越重要,音乐传媒公司现在常用“签约”方式,把其他几个环节的人网络其羽翼下,搭配歌曲制造团队。在这个流程中,各个环节的人员都不可缺少,尽管最后能否“唱红”始终是个未知数。

#### 4. 歌词的意义定调作用

因此,我们在此要回答的问题是,在歌曲的多个环节中,何者是决定一首歌曲文本意义的主导因素?例如,某一首歌曲是成功的“爱情歌曲”,究竟是因为歌词每句离不开卿卿我我的爱情?还是因为有爵士或摇滚的曲式?亦或由于演唱时用了特殊的伴奏乐器音乐?或者演唱者具有特别的风格?还是因为制作的唱片公司是专做娱乐商业歌曲的?

应当说,这五环节中起最大作用的,并且一开始就起决定歌的意义归属的,是歌词。一首歌可以服务于几个不同的目的,歌曲可以有教育目的、鼓动目的、仪式目的、审美目的、娱乐目的等,尽管每种符号文本意义都有其“符号表意惯性”,即“在符号活动中的构建、发送、接受倾向于选择个体最擅长的部分”<sup>[15]107</sup>,但总有一个目的居主导地位,而主导目的决定了一首歌的主导意义。

在理想的歌曲流传机制中,每个环节都起作用,五个因素合一,基本一致,合起来无可争议地决定了一首歌的性质归属。例如,娱乐情歌,从词到曲到演唱,到发行到传唱,都走娱乐情歌的路子。但是,万

一这五者有不一致之处,那就出现归属门类的争论。偶然情况下,词是颂歌,唱却用情歌方式。例如《大海航行靠舵手》曾经以情歌方式演唱,一度广为流传,此时,这首歌的类别就会引起争议,阐释时,就需要“联合解码”(一首歌曲如果放在不同的媒介中,比如电影,它的意义阐释就需要结合其他符号文本,例如画面、情节等,有可能产生新的意义)。但大多数情况下,对和音乐结合的词而言,词不变,意义门类就基本不变。《大海航行靠舵手》无论是何种唱法,依然是颂歌。词一变,歌就变了性质。例如,《社会主义好》可以有不同歌唱形式,不管怎么唱,依然是颂歌:一旦把词句改了,就变成讽刺歌曲,不管用什么唱法,不管用什么载体,歌曲的门类就变了。可见,歌词对整个歌曲流程起了第一位的定性作用。歌词与音乐各自的能指意义并不固定,组合在一起意义配合就更为宽广。

所以当20世纪90年代初,一批红歌被配以摇滚节奏和风格加以演唱时,听众的反应并不一样。有人认为这是一种反讽。也有人认为,它表现出新时代红歌的魅力,并推动红歌的流传。歌词与音乐的多能指所产生的意义及效果,实际上牵涉解释元语言问题。这种解释的意义冲突,由很多因素决定,不但取决于受众的自身的理解能力,还取决于作品自带的风格以及文化语境的压力。

连“音乐自律论”的开创者汉斯立克也认为:“在一首歌曲中,表现事物的,并不是乐音,而是歌词。”<sup>[9]98</sup>这就如汉斯立克所说格鲁克的歌剧《奥菲欧》中的咏叹调一样,“我失去了尤丽狄西,我的不幸无与伦比”,如果改成“我得到了尤丽狄西,我的幸福无与伦比”也可以唱,但文本意义就完全不同。人们感受到的悲伤,并非音乐单独给予的,而是歌词演唱中多次伴随着哭泣的音调。“这种痛苦其实是跟旋律配合的词句所说出来的。”<sup>[9]98</sup>

这也就是说,歌词文本给歌曲起了基本定调作用——在歌走向公众之前,一首歌的基本意义特征就已经确立,但要分析清楚流行歌曲文本生产、传播之间的张力,还需要考虑各种因素的互相关联。不仅因为流行歌曲文本构成复杂,而且因为它的文本性融入了与符号学相关的生产和消费使用进程中。参考文献:

[1] Jurij Lotman. The Structure of Artistic Text [M]. Ann Arbor: Univ of Michigan Press, 1970.

[2] Boris Uspenskij. “Theses on the semiotic study of culture”, in (eds) Jan van der Eng and MojnirGrygar, Structure of Texts and Semiotic of Culture [C]. The Hague: Mouton, 1973.

- [3] 赵毅衡. 符号学: 原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社 2011.
- [4] 赵世民 陈勇. 语言是歌曲的灵魂 [N]. 音乐周报 2016 - 11 - 19.
- [5] [新西兰] 罗伊·舒尔. 流行歌曲的秘密 [M]. 韦玮, 译. 北京: 世界图书出版公司 2013.
- [6] [波兰] 卓菲亚·丽萨. 论音乐的特殊性 [M]. 于润洋, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1980.
- [7] [德] 丁达·格雷. 跨语码翻译: 歌剧唱词与配乐 [J]. 贾洪伟, 译. 语言符号学通讯 2015(4).
- [8] [法] 埃米尔·本维尼斯特. 普通语言学问题 [M]. 王东亮, 等译. 北京: 三联书店 2008.
- [9] [奥] 爱德华·汉斯立克. 论音乐的美 [M]. 杨业治, 译. 北京: 人民音乐出版社, 1980.
- [10] 马睿. 走出定式与盲点: 电影符号学研究什么 [J]. 符号与传

- 媒 2016(13).
- [11] Roman Jakobson, Selected Writings, vol. 4, Slavic Epic Studies [J]. Mouton de Gruyter, 1966.
- [12] [美] E·狄肯森. 歌曲的艺术——音乐与诗的关系 [M]. 葛林, 译. 北京: 人民音乐出版社, 1980.
- [13] Frith, Simon. Why do songs have words? In Music for Pleasure: Essay in the Sociology of Pop [C]. New York: Routledge, 1988.
- [14] Blacking, John, Music, Culture, and Experience, Selected Papers of John Blacking [C]. Chicago and London: University of Chicago Press. 1995.
- [15] 海维清. 舞蹈符号学初探 [J]. 符号与传媒 2016(13).

责任编辑: 万莲姣

## A Study of the Textuality of Popular Music

LU Zheng - lan

(Chongqing Three Gorges University Chongqing Wanzhou, 404000; College of Literature Journalism Sichuan University Chengdu Sichuan 610064, China)

**Abstract:** Popular music is a huge influence forms of art. Different from other texts, it is a multi - signifier text that composes of sound, lyrics, images, and even the singer's performance. Forming a combination of significant signs, it produces a multitude of meanings during a series of links in communication.

**Keywords:** Popular music; Multi - signifier; Combination; Textuality

(上接第 136 面)

- [12] [英] 简·艾伦·哈里森. 古代艺术与仪式 [M]. 刘宗迪, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店 2008.
- [13] [美] 约翰·R·塞尔. 意向性——论心灵哲学 [M]. 刘叶涛, 译. 上海: 上海世纪出版集团 2007.
- [14] 赵毅衡. 符号学: 原理与推演 [M]. 南京: 南京大学出版社 2011.
- [15] [法] 丹尼斯·韦尔南. 符号学研究 [M]. 曲辰, 译. 成都: 四川大学出版社 2014.
- [16] [意] 布鲁诺·G·巴拉. 认知语用学: 交际的心智过程 [M]. 范振强 邱辉, 译. 杭州: 浙江大学出版社 2013.
- [17] [美] 迈克尔·托马塞洛. 人类沟通的起源 [M]. 蔡雅菁, 译. 北

- 京: 商务印书馆 2012.
- [18] Paul Grice, Studies in the Way of Words [M]. Harvard University Press, 1989.
- [19] 赵星植. 论皮尔斯符号学中的“信息”概念 [J]. 符号与传媒 (第十三辑) 2016 秋季号.
- [20] 张瑜. 文学言语行为论研究 [M]. 上海: 学林出版社 2009.
- [21] [俄罗斯] 尤里·洛特曼. 文本运动过程——从作者到读者, 从作者到文本 [J]. 彭佳, 译. 符号与传媒 (3).

责任编辑: 万莲姣

## The Cognitive Basis of Communicative Narratology

WANG Wei - yan

(School of Literature, Xinyang Normal University, Xinyang, Henan 464000, China)

**Abstract:** Since the twenty - first Century, narratology research is facing the third paradigm change. In the field of narrative, it turned to the challenge of classical and post classical narratology, and Zhao Yiheng's theory of "The General Narratology" was put forward. In the face of the expansion of the narrative to many fields, the communicative nature of the narrative is highlighted. In fact, the communicative nature of narrative is a common way of its existence. It is in this context that Communicative Narratology is put forward. The experience of human socialization is to complete the self and foundation of social construction, with the intention of cooperation and sharing of experiences, and the reflexive constitute Communication Narratology cognitive basis.

**Keywords:** Communicative Narratology; Cognitive Basis; Socialization; Intentionality; Cooperation; Experience sharing; Narrative reflexivity