

歌曲文本的性别符号传播^{*}

陆正兰

内容提要 歌曲是一种特殊的符号文本,其文本性别身份,有着比其他文类更为复杂的建构和传播机制。在中国悠久的诗词发展史中,歌词文本性别身份的构成方式屡经变化,但还是有一定规律可循。在当代商业社会,歌曲生产和流传过程中的一系列符号性别主体中,歌手对歌曲文本性别身份建构的作用更为突出,歌手的性别身份不仅能为歌曲文本性别身份定型,且加深固有的性别文化,更有可能消解歌众的能动性,使社会文化对性别符号的定型化理解趋势加重。

关键词 歌手 歌曲 符号文本 文本性别身份 传播

歌曲与“疏离式”符号文本

任何文化中的符号文本,都有一定的文本身份,性别是一种重要的文本身份,而文本身份的性别,并不等同于作者的性别,这两者经常悖离。^①

影响符号文本性别身份的第一个因素是文本发出者,即作者。叙述学家苏珊·兰瑟曾经讨论过两种文本体裁中的作者与文本的关系:所有的符号文本可以分成“结合式”(attached)文本与“疏离式”(detached)文本两种。“结合式”文本中的“我”,多为作品发出者本人。苏珊·兰瑟认为小说是明显的“结合式”文本“小说中的‘我’与作者‘我’有某种联系……读者把简·爱这人物当作作者夏洛特·勃朗特自己的声音的形象。”^②因为小说中的主人公或叙述者,多多少少包含作者自己身为男性或女性的经验,作品中的“我”通常也与作者在性别上统一。此类性别上统一的“结合式”文本在小说和诗歌体裁中最为明显。

“疏离式”符号文本的作者与文本脱节,甚至

包括性别身份的虚设。歌曲是最为典型的“疏离式”符号文本:男性作者可以写“女歌”,女性作者也可以写“男歌”。应该说,疏离性在其他体裁中偶尔也会出现,例如女作家哈莉特·埃文斯以“乔治·艾略特”笔名写的小说,相当“男性”;老舍的中篇小说《月牙儿》,叙述者、主人公是女性,其文本有着明显的女性气质。但与歌曲文本性别严重的疏离性比起来,小说中这样性别疏离的例子相当少见。

歌曲是一种非常特殊的符号文本,在其符号文本性别身份建构中,有着比其他文类更为复杂的机制。

一首歌在其文本生产和传播过程中,卷入了多层主体,每一层主体都有自己的性别:首先,歌词和曲调文本符号性别不一定对应于词曲作者的生理性别,作词作曲者经常会代人立言;其次,歌手的性别赋予歌曲非常明显的性别身份;第三,歌众传唱时又体现了一种“实践性别”,歌曲文本性别意义在传唱中得到“在场的”实现。歌曲的这

* 本文系中央高校科研前沿与交叉创新项目“中国现当代歌词的交流学研究”(项目号:SKX201020)及国家社会科学基金项目“中国当代流行歌曲歌词的性别研究”(项目号:08ED81)的阶段性成果。

些主体都各自留下自己的性别痕迹,从而形成复杂性别身份。

歌词文本性别身份的复杂性,在中国古代诗词中早就存在,这就是所谓“男子作闺音”。清田同之《西圃词说·诗词之辨》对这种歌曲性别性有生动的描写:“若词则男子而作闺音,其写景也,忽发离别之悲。咏物也,全寓弃捐之恨。无其事,有其情,令读者魂绝色飞,所谓情生于文也。”他认为作者的性别可以做到完全不露痕迹。

“男子作闺音”是歌词写作向来的传统,虽然《诗经》之女歌作者不可考,但屈原《九歌》中的“湘夫人”已是一例。宋词中男性词作者为女性代言已成惯例,即便是一代重臣范仲淹、欧阳修等人,作诗是“诗言志”,是作者理想情怀的表现;而写词时大多用女子口吻作“艳词”,内容也都是爱情之缠绵悱恻,悲欢离合。其中原因很简单,歌词大多是为了供歌伎演唱用的。

在一些特殊情况下,作者会有意图地使用“性别面具”。例如,不少文学史家认为明清之际,词的“女性化”是缘于文人士的境况:“遗民士大夫经历了天崩地解的易代危难,在人生际遇上深感不幸,与处于边缘人位置的女性相认同,把不愿委身仕清的遗民心志比作守节的贞女烈妇;又自恃才高,怀才不遇,特别与那些薄命的才女取得认同感,可谓‘放臣弃妇,自古同情。守志贞居,君子所托。’”^③

由于“女性化”原因复杂,日本学者松浦友和在《中国诗歌理论》一书中概括道:“由男性诗人以女性观点进行爱情描写被确立为中国爱情诗主要方法……在中国诗史上确是典型现象乃至主流。”^④中国学者张晓梅也认为这是“跨越了修辞、政治、性别、身份的复杂文化呈现。此种抒情策略不仅揭示了文人士大夫之现实身份的层叠与复杂,还昭示着中国诗学传统深挚婉转的话语指向”^⑤。男性作家借“性别面具”,可以“通过虚构的女性声音建立托喻美学,摆脱政治困境,通过一首以女性口吻唱出的恋歌,男性作者可以公开而且无惧地表达内心隐秘的政治情怀”。诗词作品中的性别转换,“达到必要的自我掩饰和自我表现”,从而完成一场“政治表演”。^⑥这些借用性别

面具的作品,带有作者曲讳的创作意图。对此,许多学者已有讨论^⑦。

叶嘉莹在《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》一文中,探讨了男性词人作“阴性书写”,并指出男性词人的双性写作潜能,造成词体“要眇深微的美”。^⑧但从文本来看,这种“双重性别”^⑨写作,是真正表达了女性主体的声音,还是男性性别意识的一厢情愿?叶嘉莹对此提出了质疑,她在文中举了一首早期的敦煌曲子词《望江南》:“天上月,遥望似一团银,夜久更阑风渐紧,为奴吹散月边云,照见负心人。”叶嘉莹指出“真正的女子写歌词就是骂那些男子的负心。可是男子写歌词都是女子怎么样对他相思,怎么样对他怀念,从来也不骂他负心。”^⑩叶嘉莹认为从此首词的文本性别上,可以判断词作者应该是女性。也就是说,文本性别可以依靠内容分析获得一种判断标准。

这是一个相当犀利的观察,点出了一个深刻的文化悖论:仿写女性意识的作品,被认为是正常的女性性别文本,而女性作者写出的真正女性意识的作品,反而被认为不正常。出于相同的社会偏见,对李清照一些表达女性真实思想情感的词,王灼在《碧鸡漫志》中却指责说:“自古缙绅之家能文妇女,未见如此无顾忌也。”^⑪

因此,古代大量男性词人为女性代言的作品,造成写作主体与文本性别身份的疏离,很容易遮蔽文化中真实的女性主体身份。对此,有论者提出了尖锐的批评:“与男性诗人合一的女性抒情主人公,被剥夺了她自己的存在,有‘我’的面目却没有‘我’的内容和意识,只成为男性经验的比附和影子,失去了对自己经验的解释权,只能按照男性的解释原则鹦鹉学舌。可见,在男性对女性的叙述中,或男性虚拟的女性叙述中,女性都只是作为被观之‘物’、被融合之‘物’。”^⑫

从性别主体研究角度来看,古代歌词作者与作品中的“我”的性别疏离性及复杂性,的确是值得探讨的一个重要问题。尤其是,这种“代言”为什么多限于男性为女性代言,却很少有女性为男性代言的作品?其中一个重要的传播环节原因,就是古代诗词传播中歌伎性别对歌词文本性别身

份的赋形作用。

文本性别身份的赋形

中国诗一开始就是一种为配合音乐而演唱的歌辞。诗在魏晋南北朝成为脱离演唱的徒诗之后,歌词单独发展,但是依然多次与诗合流。从晚唐五代开始的民间歌词,大量见于“曲子词”敦煌写本,文人词集中于《花间词》。从雅到俗,这些文本的性别身份都属女性。词的题材、内容、风格、语言离不开男女欢爱、羁旅愁绪,基本的主题形象是“绮筵公子,绣幌佳人”^⑬。尽管古代歌曲传播体制相对现在来说并不复杂,但歌伎的演唱传播是歌曲传播的必然途径。男子作闺音现象的出现,也是这种文化传播体制的要求:歌伎的女性性别身份,要求歌词具有无可怀疑的阴性品质。

据说宋之前的歌者男女都有,王灼《碧鸡漫志》中说“古人善歌得名,不择男女。”“战国时,男有秦青、薛谈、王豹、绵驹、瓠梁,女有韩娥……汉以来,男有虞公发、李延年……女有丽娟、莫愁……唐时,男有陈不谦、谦子意奴……女有穆氏、方等、念奴、张红红、张好好……”但是到了宋代情况大变“今人独重女音,不复问能否,而士大夫所做歌词,亦尚婉媚。”^⑭宋人李膺也有一首《品令》戏词,曾描摹过这种景象“唱歌须是玉人,檀口皓齿冰肤,意传心事,语娇声颤,字如贯珠……”

一旦“重女音”,就要求词的内容、语言及声音风格都必须是女性的,这方为词的文体本色。“簸弄风月,陶写性情,词婉于诗。盖声出莺吭燕舌间,稍近乎情可也。”^⑮女音“其音韵清且美也”,“其声音亦清细轻雅,殊可人听”^⑯。“长短句宜歌不宜颂,非朱唇皓齿无以发要妙之音。”^⑰这些论述从不同的角度,都把“女声”提高到歌曲传播重要环节。于是,协音律,能够使“雪儿、啭春莺辈可歌”^⑱,就成了词家竭尽所能的标准,这也同时意味着“女音”参与了好歌词的标准建构。就连北宋文坛领袖、诗文革新的主将欧阳修写词时,也没有摆脱这样的标准,“因翻旧阕之辞,写以新声之调,敢陈薄伎,聊佐清欢”^⑲。

宋人俞文豹《吹剑续录》中记录的这段文坛

公案,尽人皆知“东坡在玉堂,有幕士善讴。因问‘我词与柳七郎如何?’曰‘柳郎中词,只合十七八女郎,执红牙板,歌‘杨柳岸,晓风残月’。学士词,须关东大汉,执铜琵琶、铁绰板,唱大江东去。’东坡为之绝倒。”苏轼“绝倒”的原因,不是不让男性歌者唱,而是因为没有这样的唱法“以诗为词,虽极天下之工,要非本色。”^⑳柳词与苏词,不仅是两种不同的词,而且是两种不同性别身份的体裁,豪放派的词,实际上不再是歌词。在古代,词该是一种靠女声传播的女性文本。“词里的爱情诗,不是女人写的就是男人模仿女人写的,都属于阴性书写。”^㉑所以,男性作闺音的普遍现象,让我们感受到“女声”建构古代歌词这种文本(甚至文体)性别身份的能量。虽然古代文学史记下的是男性(及极个别女性)作词者的名字,歌伎的社会地位过低,在历史上留下名字的微乎其微,但这个传播环节决定了歌词文本性别身份。

当代歌曲文化传播中,演唱歌手的性别身份越来越重要,使歌曲文本原有的“疏离性”变得更为复杂。

当代歌手对歌曲性别文本身体的建构

当代歌曲传播机制中,以词作家/音乐家/歌手/传播公司组成复合创作主体。由于商业驱动,歌手的演唱成了整个流程的轴心,成了歌曲的面孔,甚至主人。一首歌流行之后,公众可能不知道此歌的词曲作者,却知道演唱此歌的歌星,歌星崇拜增强了歌曲的娱乐效应。在公众眼中,只剩下这是“周杰伦”的男歌,那是“李宇春”的女歌。既然歌星是歌的“主人”,歌星的形象,处理歌的方式,就成为歌曲这种符号文本最重要的“意图显露场”,歌手给歌曲文本的性别赋形的意义就显得格外重大,歌曲的每一个生产环节都会围绕着歌星来建构。

性别赋形一直是中国戏剧表演中的一个重大问题。京剧形成初期,演员多为男性,剧中的女性人物也都由男性饰演,称之为“乾旦”,演员和观众都认同这种性别赋形表演,并习以为常。鲁迅甚至嘲讽说“中国最伟大最持久的艺术就是男人扮女人”^㉒。

但京剧的角色有着明显的性别符号特征,旦角扮演的一定是女性人物,丑行中“丑婆子”也是女性人物,但是所有这些女性角色都可能由男演员扮演。角色代表表演艺术的专精,例如青衣重唱,花旦要念白甜脆、做表灵活,武旦则要求武功,这些困难的本色当行,都可以由训练有素的男演员承担。

尽管在“演员—角色—剧中人”这样的扮演流程里,演员性别不必等同于角色性别,但其演出必须符合戏中的人物性别。这些演旦角的男性演员,要从身体到心理各个方面实行性别转换,才能真正为女性身份赋形。例如,唱旦角的男孩,除了努力学习旦角身段唱念,还要使自己在形体声音等各方面,都比女人还女人,于是“贴片子”、“绑”、“线尾子”等化妆,都是性别赋形的技术处理;使用“小嗓”(假音),以趋近女子音声,在表演中则竭力模拟女性。

演员通常演什么样的角色,称为“本工行当”。梅兰芳是旦角演员,男性的梅兰芳饰演杨贵妃是本工,扮唐明皇反而是反串。“反串”这个戏曲术语与性别无关,只在扮演“非本工行当”时称反串,这是戏曲表演的重要规范。演员为唱词文本的性别赋形,其自身的性别不一定是生理性别,而是戏曲文本的一种社会规定性。

当代流行歌曲歌手的性别赋形看上去相对简单,但影响却更为深刻:很多歌曲文本性别本属于跨性别歌,或者无性别歌,歌曲的文本性别并不十分明确,或者是故意模糊,但因为歌者的演唱,而使歌有了明显的性别身份。

例如《十五的月亮》,创作意图本是一首男歌,让女歌手董文华演唱本是一种“反串”。但是董文华将歌词中的“你”,“我”互换,就悄悄地改变了抒情主体的性别身份,很自然地把它变为一首女歌:

十五的月亮 照在家乡 照在边关。
宁静的夜晚 你也思念 我也思念。
我守在婴儿的摇篮边,你巡逻在祖国的
边防线上;
我在家乡耕耘着农田,你在边疆站岗值班。
啊,丰收果里有你的甘甜,也有我的甘甜;

军功章呵,有我的一半,也有你的一半。

赋形性别,是歌曲流传更重要的一环,很多跨性别的歌和无性别的歌,因为歌手的性别赋形,而成为一首男歌或女歌。

《移情别恋》因为由郭峰演唱,歌曲性别身份似乎本来就是男性,实际上原歌词文本性别并不明确:

要告诉我就不要藏躲
其实我知道你在想什么
即使你要远走还是你要分手
我都会面对这一切结果

歌手的赋形,使一首歌有了相当明确的性别身份。这看来只是歌曲传播的一个可以改编的环节,事实上却固定了歌曲文本性别身份。

歌手的性别赋形消减歌众性别主体实践能动性

当代歌曲的特殊性,在于它与众不同的接受方式。歌曲的基本审美倾向是大众的,它的存在理由就在于它的流传。歌曲生产与流传有五个基本环节:歌词—音乐—表演—传播—传唱,五个环节合力起作用。这五个环节中,对应的是不同的性别主体:词作家—音乐家—歌手—传播公司—歌众。前面的四者我们可以称为创作主体,最后的“歌众”是接受主体。

歌众的参与是歌曲文本性别构筑的最后一个环节,也是歌众的实践性别主体的在场体现。从歌曲的无限传播角度看,理想的“歌众”这一接受主体,应该作为一个新的符号文本的“再创作主体”给予歌曲新的性别含义,就如皮尔斯所说的符号“无限衍义”:“一个符号,或称一个表现体,对于某人来说在某个方面或某个品格上代替某事物。该符号在此人心中唤起一个等同的或更发展的符号。”²³符号的意义必须用一个新的符号来表达。歌众歌唱是一种自我表达、自我创造,不需要遵循规定的模式,而是就自己的身体条件、感情需要、精神追求,予以改造,就像费斯克相信“大众文化不是文化工业生产的,而是人民创造的”²⁴一样,歌众的能动性完全“有权利亦有能力将商品改造为自己的文化”²⁵。在歌唱实践中,歌众可以创造性地发生个体化的变形,再生出歌曲的意义。

福柯在他的晚期著作《性史》的第二、三卷中,对社会文化直接控制个体实践的能力表示质疑,提出了“实践自我”(practices of the self)这一观点。他认为,自我实践可以转化为对文化的抵抗,从而自主规划自己生活,且对别人的生活也发生影响。在这里,主体不再只是听话顺服的身体(docile body)或体制结构权力支配下的受害者,而成为无所不在的微观权力及抵抗中的自由能动者。

那么,歌众能否在歌唱实践中充分体现实践性别意义?能否抵抗上面描述的歌曲性别身份之定型化?

笔者曾在成都市10所各种档次KTV调查发现,事实上,歌众的实践严重受制于歌手对性别身份的赋形作用。在KTV演唱过程中,原声歌手歌声的性别标记痕迹非常鲜明,歌众点歌标准,依然依据原唱歌手的性别,“点歌性别紊乱”现象很少:男性歌者点女歌手首唱的歌,只占全部点歌的六分之一,女性歌者点男歌手首唱的歌,更少到只有十分之一。点歌者总觉得自己的表演,要符合歌曲已定的性别身份。更有甚者,在笔者的问卷调查中发现,即便在歌众自吟自唱时,也就是脑海中无意识地浮现出一首与自己感情等各种因素相契、属于“自己”的歌时,此歌曲的原唱歌手的性别身份也会起定型作用:大部分女性歌众通常喜欢倾诉女人心灵的“女歌”,男性也容易哼唱表现男人处境的“男歌”。由此可见,歌曲文本的性别性已经演化成文本固有的社会性别性。

因为,歌曲的性别身份,会引发社会文化对性别的许多定型性理解。接收者对歌词文本的理解就会朝这些定型理解方向倾斜。例如许常德作词的《独角戏》,歌词中并没有明显的性别标记,但因为歌曲的原唱是女歌手许茹芸,这首歌就一直作为女歌流传。

是谁导演这场戏在这孤单角色里
对白总是自言自语对手都是回忆
看不出什么结局
自始至终全是你让我投入太彻底
故事如果注定悲剧何苦给我美丽
演出相聚和别离

《独角戏》在女歌众中反复传播,就形成这样

一种性别意识,男女爱情是一场戏,对女性而言,导演总是男性,女性只能是上演的独角戏的最后心碎者,女性只有在哀怨中认同这种性别命运安排。

《爱不爱我》本来也是一首男女都可以唱的“跨性别歌”,但因为零点乐队富有男性的摇滚风格,而获得男歌文本性别身份:

你找个借口让我接受,我知道你现在的想法

而你却看不出我的感受,天好黑风好冷
你说是世界将你我作弄,现实的生活难免出现裂缝

别说是偶然一次放纵,而我却陷入了困境

此歌形成的是男性认同:当一个男人被背叛时,也会和女人一样感到伤痛,但更多的是对女人的责问。由此可见,歌手性别对歌曲文本性别身份的赋形,明显加深了性别文化的符号印记。

这样一来,由歌手给性别身份赋形之后,各种对歌曲文本的理解,就携带着社会对性别身份的偏见,这些理解方式使人们觉得自然而然理应如此。性别文化在社会中有着极强的根基,以至于根本无需为之提供什么证明,而成为不言自明、普遍有效之物。

心理学家桑德拉和达里尔·贝姆认为,有一种非意识思想,即一种不为我们所察觉而在影响我们的思想意识(即思想的定向)在影响人们的心理。这些思想非常平凡,为人们普遍地接受,所以得不到人们的注意,就像鱼不会在意自己是生活在水的天地里一样,这些思想以一种微妙的形式出现,不可能引起注意或受到攻击。^{②6}

此种社会性性别价值身份,远非歌曲的各层创作主体所能控制。在歌曲中,“女歌”往往包含着社会对女性的各种期盼、想法、偏见(例如女性必须温柔体贴、善解人意、独立而不傲慢,女性必须美丽,女性最好年轻等)。这些并不一定是歌曲制作集团(符号的发出者)有意为之,歌曲文本是社会的产物,性别身份的定型理解,自然而然地浸透了文本产生过程。

应该说,歌曲文本性别,往往比符号发出者的

主体性别更具有“流动性”,更体现出明显的“疏离性”,更容易形成一个从极端男性到极端女性的多样变体连续带。但在这个娱乐至死、明星崇拜的时代,整个歌曲生产与消费的流程,都围绕着歌手展开,在歌曲作为符号文本进行社会表意的分析中,歌手的性别身份就成为中心环节。歌手的赋形性别,不仅给歌曲赋予了性别身份,也可能将歌中的性别文化意识强化于他(她)所赋形的歌曲中,此种赋形力量之强大,在很大程度上消解了歌众的性别实践能动性。

斯图亚特·霍尔在讨论主体性问题时,提出主体身份是一种变动的过程“我们先不要把身份看作已经完成的,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。”^①然而,在歌众歌唱这样的主体性别实践中,大部分歌众让渡了主体性别身份建构的权利:歌众需要不断与世界与他人建立意义联系,这种意义表现的歌词文本身份,会对歌众自我进行不断地重新塑造。但因为歌手性别的影响,就不是歌众身份建造歌词文本身份,而是歌词文本身份通过歌手身份构筑了歌众性别身份。

歌手性别赋形作用,也使歌曲文本性别的多重决定因素,被单一化了:即使是中国历史上传统的歌伎制度下,词作者的多样化处理,依然能使歌曲的文本性别呈现各种可能细腻的变易。当代本来应当是个文化多元化时代,艺术家面对的选择是多样化的,他们享有比中国历史上的词作者与艺人多得多的选择自由,但当代流行文化的体制,使这种选择的宽度自动变窄,歌手对歌曲文本性别身份的强力赋形,使文本中的性别角色更加定型化,这是当代文化中值得关注的一个重要问题。

- ①赵毅衡《身份与文本身份,自我与符号自我》,《外国文学评论》2010年第2期。
 ②苏珊·兰瑟《观察者眼中的我:模棱两可的依附现象与结构主义叙述学的局限》,转引自《当代叙述理论指南》,北京大学出版社2007年版,第225页。
 ③⑥孙康宜《文学经典的挑战》,百花洲文艺出版社2002年版,第298、303页。
 ④松浦友和《中国诗歌原理》,辽宁教育出版社1990年版,第

43页。

- ⑤张晓梅《男子作闺音——中国古典文学中的男扮女装现象研究》,人民出版社2008年版,第12页。
 ⑦例如,姚立江《唐宋词中“男子作闺音”现象的现代阐释》,《北方论丛》1998年第2期;潘兰香、刘贵生《“男子作闺音”现象浅析》,《忻州师范学院学报》2002年第4期等。
 ⑧叶嘉莹《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》,台湾《中外文学》,1991年第8~9期。刘纳的著作中也探讨了男性为女性代言问题,见其《嬗变——辛亥革命时期至“五四”时期的中国文学》,中国社会科学出版社1998年版。
 ⑨叶嘉莹在《从李清照到沈祖棻——谈女性词作之美感特质的演进》(《文学遗产》2004年第5期)一文中提出词作中的“双重性别”问题,“《花间集》500首词,十八位词人都是男性,没有一位女性,而里面的歌词大多是以女子的口吻写的,女子的形象、女子的感情、女子的语言,这就是‘双重性别’”。
 ⑩叶嘉莹《从李清照到沈祖棻——谈女性词作之美感特质的演进》,《文学遗产》2004年第5期。
 ⑪⑭王灼《碧鸡漫志》卷二,中华书局1992年版,第72、85页。
 ⑫马睿《无我之“我”——对中国古典抒情诗中代言体现象的女性主义思考》,《西南民族学院学报》1999年第6期。
 ⑬欧阳炯《花间集序》,载林大椿辑《唐五代词》第一册,文学古籍刊印社1956年版,第14页。
 ⑮张炎《词源·赋情》,载唐圭璋《词话丛编》第一册,中华书局1986年版,第54页。
 ⑯吴自牧《梦粱录》浙江人民出版社1984年版,第140页。
 ⑰王炎《双溪诗余自序》卷首,载张惠民编《宋代词学资料汇编》,汕头大学出版社1993年版,第225页。
 ⑱刘克庄《翁应星乐府序》,《后村先生大全集》卷九七,上海古籍出版社1987年版,第1051页。
 ⑲欧阳修《西湖念语》,载邱少华《欧阳修词新释辑评》,中国书店2003年版,第85页。
 ⑳陈师道《后山诗话》,载吴文治编《宋诗话全编》第七册,江苏古籍出版社1998年版,第132页。
 ㉑萧红《阳性书写与阴性书写——〈云谣集〉以外之敦煌曲子词》,《敦煌学》第27辑,南华大学敦煌学研究中心编,(台北)学生书局有限公司2008年版,第379页。
 ㉒鲁迅《坟·论照相之类》,《鲁迅杂文全集》,河南人民出版社1994年版,第61页。
 ㉓Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1931~1958, vol 2, p. 228.
 ㉔⑤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年版,第29、22页。
 ㉕珍妮特·希伯雷·海登、B. G. 罗森伯格《妇女心理学》,云南人民出版社2001年版,第135~155页。
 ㉖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》,中国社会科学出版社2000年版,第208页。

作者简介:陆正兰,1967年生,文学博士,四川大学文学与新闻学院副教授。

(责任编辑:刘蔚)