權力與工業的媾合 ——流行音樂話語批判

原創： 郭鵬 中國流行音樂研究小組 2017-02-13

改革開放30多年，流行音樂不僅經歷了從覆蘇到興盛再到過剩的加速度發展過程，而且伴隨社會轉型的步伐，也不斷調整著自身的文化方向。作為文化運作和闡釋的特定空間，流行音樂必然反映社會政治、經濟和文化等多方面的對立統一關系，其形式“是一個所有參與勢力談判和妥協的結果”1，因此，對流行音樂的認識也應以政治、經濟的特定結構為基本語境，在此前提下深入探究其特質，這正如賈克·阿達利所強調的：聆聽音樂是一種政治經濟行為2。

賈克·阿達利（Jacques Attali）

一、“優美”喚醒新時期的理想

如果說改革開放是以“創世紀”的方式，使苦難中國告別滿目瘡痍的歷史，那麽，理想主義和現實主義則成為此間最重要的思想原動力，祖國、家園、未來、新生活等權威話語表達在特定社會語境中，被構造為一種烏托邦式的未來圖景。

然而，一次深刻的社會轉型所需要的意識形態合法化論證過程，一般都以清算“過去”為肇始。因此，一份有效的政治實踐應當訴諸於一處以“文革”為反面參照系的文化救贖，“將‘文革’時代定位為一個中國社會‘正常肌體’上似可徹底剔除的‘癌變’，從而維護政權、體制在話語層面的完整與延續，避免反思、質疑‘文革’所可能引發的政治危機”3。這一時期的文化建構顯然發揮了其應有的作用，在一場意識形態的“祛魅”中布下新的霧障，並成功勾勒出一幅關於“進步”“民主”“理想”和“現代化”的亮麗圖景。

十年浩劫對人類的情感壓抑和靈魂桎梏，哪怕細微的音響形態變化和點滴的內心情感流露都會帶給人“久旱逢甘露”的感受。《鄉戀》、《在希望的田野上》、《我們的生活充滿陽光》、《在太陽島上》…...一首首歡樂的歌從百廢俱興的時代巨浪中飛出，如同一縷清泉，滋養著一顆顆久旱的心田，“成為80年代初聽眾最喜歡的廣播歌曲”4。收音機則以一種寬松的“準入制度”，將若幹現實主義敘事織入優美的旋律之中，不斷進行著“想象共同體”的重構。

這一時期的歌曲題材，既蘊含對新生祖國的熱情歌頌和對未來生活的美好憧憬（《我們的生活充滿陽光》），也寄托了父輩對年輕一代“為祖國為四化”的深切期許（《年輕的朋友來相會》），還閃動著普通勞動者身上噴薄而出的奉獻精神（《小草》）。總體上，個人情感織入國家民族整體敘事的文化邏輯，共同理想和集體價值成為情感表達的修辭核心，現實主義的理想化熱情成為歌曲的表達方式。17年群眾歌曲內容上對經典權威話語的表述，風格上對民族語言的弘揚，審美上對歡快清甜基調的把握，均移植到新時期的抒情歌曲中。這是創作主體懷揣著民族自尊和自信，找回被“文革”中斷的傳統和被壓抑的“潛歷史”表達。當然，他們也以敏銳的文化觸角探尋當下現實，將諸多新鮮元素註入作品的肌理。秀美的旋律、流麗的線條和輕柔的氣聲，傳遞出霧釋冰融般的春天氣息，袒露著來自心靈深處的情感獨白。靈巧的律動或輕拍時代的脈搏，或展望現代化的藍圖，表現著日新月異、朝氣蓬勃的時代劇變，完成了時代所賦予的繼往開來的文化使命。

可見，80年代初的抒情歌曲是“對文革期間高強硬響音樂的逆反”（金兆鈞），是基於特定歷史逆流的文化反撥，卻又將其視作一個“在場的缺席”，小心翼翼地繞開這一歷史內核，完成一次基於兩極歷史的無縫對接。與其說它們是對飽經“文革”創傷的精神慰藉和心靈補償，不如說是一次為有效遮蔽政權延續與意識形態斷裂所必然采取的文化策略。對“文革”歷史的“欲說還休”或“忽略不計”，使得它們成為一個巨大的、心照不宣的文化遊戲，一次行之有效的文化遮蔽，一次義無反顧的文化眺望。

只有文化能肩負起在事實上對“文革”歷史進行有效放逐與遮蔽的重任，人們才能欣然接受關於這一始自1979年的現代化敘述，並合乎邏輯地自我指認為膺獲光榮的“新一輩”，樂觀憧憬著建築在一片“希望田野”上的美好藍圖。以一種策略性的必需，將中國魔環內循環歷史的終結置於人類線性進步歷史的開端，將中國社會組織到名為“改革開放”或“現代化”的理想進程之中。所有這些，都是以一種意識形態的成功實踐，將新時期的到來書寫為結束蒙昧、邁向文明的偉大敘事，這也是新時期文化的真正用意。

二、蘊含在“先鋒”中的價值悖論

一般情況，“先鋒”這一概念包含政治對抗性和美學創新性兩層含義。先鋒派在形式上的創新和內容上的晦澀往往導致其遠離受眾而演變為“有限生產場”（布迪厄）和“自戀的藝術”（阿多諾）。周憲認為中國當代文化中的先鋒派具有精英文化本質，與主導文化之間保持某種對立關系：“主導文化主體壓倒一切的文化考慮是如何維持現存體制的穩定，而精英文化則不時要擺脫主導文化的制約，對現存社會文化進行反思和批判”5。

上世紀80、90年代之交，崔健搖滾樂和“西北風”歌曲登上歷史舞台，《一無所有》、《新長征路上的搖滾》、《信天遊》、《黃土高坡》和《心中的太陽》等歌曲成為一時經典。作品中批判歷史、反思現實的憂患意識常使二者被卷入現代主義或精英主義的命名中，但實際的文化景觀卻頗有異於現代論者勾勒的單純圖景。前者在通過對人性、歷史與時代的關註展露出“深度模式”的同時，又凸顯出後現代式的政治波普和經典解構痕跡。激蕩的律動在那個特定時代給人以驚世駭俗的“先鋒”體驗，卻又無可避免地淪為難以抗拒的瞬時性時尚誘惑。而後者則在被人們以精英主義的名義附載“歷史、人性、變革、圖新等許多愁”（宋小明）之時，以一處並“不充分”6的美學景觀，醞釀了一場從頭就註定的文化悲劇。

由此看來，這正是80、90年代之交中國文化“共用空間”和文化悖論的重要例證之一：代表著精英主義、現代主義的80年代文化的可悲而瀕臨死亡的掙紮，又代表著跨越雅俗鴻溝的後現代主義的蒞臨。一份現實的沈重，一份後現代話語的輕飄，由此管窺80年代中國文化景觀竟如此斑駁，這也正是對當時社會狀況和社會結構的某種投射和凝聚。

如果說1979年“創世紀”式地將中國帶入了“現代化”的偉大歷史進程，那麽此時的中國應自豪地宣告一步告別現代、進入後現代時段。如果說西方現代主義文化是以“對正統秩序的永不減退的憤怒攻擊”（歐文豪）表現出人渴望逃離現代社會的心態，那麽此時所謂的中國精英文化則以一種批判與反思的方式，到達令自身感到痛感的升華，進而加速了整個社會向“後現代”的邁進。

流行音樂先鋒化終究會成為一個偽命題。美國學者格林伯格認為：沒有一定的社會基礎和穩定的收入來源，文化就不可能得到發展7。作為體制之外的文化存在，搖滾樂在“學院派和商業傾向”的雙重壓力之下，曾經成為最為脆弱的文化存在。因此，它在權力、知識和金錢的深層結構張力中不斷調整方向，不斷衰減著自身的先鋒沖動，以識時務者的姿態表現出對市場和主流意識的迫切渴望，反映在形式的變革與創新正轉變為畸趣的商業性把戲。在汪峰的孤獨嘶喊中，我們能聽到的是乏善可陳卻溫和、含蓄並精致許多的音樂語言，其有效表達了諸如陰冷、孤獨和迷惘等審美感受，“給予那些歲月蹉跎的意識以暫時的解脫”（阿多諾），從而慰藉了城市漂泊者的失落內心，成為了一種變相的時代主旋律——小心謹慎地疏導著社會的差異和區隔。

如今的搖滾樂已從對權威領導權的破壞者，成功轉型為其意識形態的傳播者。搖滾知識分子在“當代社會需要通過意識形態建立領導權的時候”8，真正充當起了葛蘭西所說的“統治集團的‘管家’，被用來落實服從於社會領導權和政治管理任務的種種功能9。“在近期頗為熱門的華陰老腔與搖滾樂的合作中，高亢如金屬般的女嗓與酷烈的搖滾樂隊共同完成了一次曖昧的性別表演，肩負起“委天才以創造俗套的重任”（波德萊爾），在老腔和搖滾的刺耳摩擦聲中實現了異類文化的狂歡。更有意味的是，這個節目在兩個月後登上了被譽為幾十年來最具“黨性”的2016年春晚舞台。在這舉國同慶、集體狂歡的公共空間，人們融化在偉大的文化景觀之中。搖滾樂以其粗暴而溫柔（女歌手）的力量征服了觀眾，犀利的嗓音與酷烈的音響煽動著人們的本能。這種癲狂顯然不會演變成無政府主義的無序，而是藉由老腔這一特有文化標簽而指涉為蓄意的民族主義狂熱。權力借助老腔搖滾這一整套儀式，把代表社會不同階層的觀眾變成了臨時生產的、具有同一性並滿懷共同志向的一群人。（值得一提的是，為了登上春晚舞台，這首現代主義環保題材歌曲按照“政治正確”的標準，被進行了基於歌詞、曲名的嚴格“糾錯”，迫使觀眾就範，認同“中國會擁有藍瑩瑩的天”等國家敘事。）

“先鋒”的悖論說明了流行音樂資源的豐富，以及在社會政治經濟環境中斑駁的文化生態。原來並不在乎大眾趣味和鑒賞力的“自戀”音樂形式，如今卻在眼花繚亂的形式變換中，在瘋狂的能指遊戲中，不斷摻入大眾文化的規範材料，以一種外在的先鋒性掩蓋了內在的後衛特征。

三、“媚俗”、消費與享樂主義

媚俗藝術最初出現於西方工業社會中，是資本主義技術與商業利潤入侵藝術領域的後果。“媚俗”往往與“先鋒”對應，指稱著重覆、陳腐與俗套等內容。由於與經濟發展之間的緊密聯系，媚俗藝術同樣被認為是“現代化”進程出現在“第二”或“第三”世界的標志10。“強迫性消費現象，對無聊的畏懼，逃避的需要，結合著把藝術既視為遊戲也視為炫耀的普遍觀點，……促成了所謂的媚俗藝術“11。卡林內斯庫對媚俗藝術產生動因的分析無疑適用於中國。

自上世紀80年代中後期以後，中國社會的現代化進程進入新的發展階段。經濟發展成為社會重心，社會文化和人們日常生活悄然變化，集體主義的理想信條逐漸讓位於享樂主義的生活哲學，如何消磨閑暇時間成為衡量個體自由度、幸福感以及社會進步的標準。為了實現“自我完善和自我現實”的平衡，人們如實地做到了“白天‘正派規矩’而晚上則‘放浪形骸’”12。作為媚俗藝術的流行音樂，及時充當起逃避空虛、消解乏味、娛樂身心和自我炫耀的有力文化形式，並受到人們趨之若鶩般的追捧。為了滿足人們“找樂”的心理，流行音樂不亦樂乎地使用口語化旋律和放蕩不羈的節奏律動，讓人們從中體會到遊戲和釋放的快感，在自身的精致音響中，營造著燦爛、激情和毀滅的各種景觀，成功實現了人們“對現代日常生活單調乏味的快樂逃避”13，“以一種必需的幻覺方式、一種不在場的方式、一種非現實的和一種與事物非直接的方式生活”14。

卡林內斯庫還曾一針見血地指出：“一旦媚俗藝術在技術上可行，在經濟上有利可圖，就只有市場能約束那些廉價的或不那麽廉價的模仿物的激增”15。對於流行音樂而言，只要市場需要，民族、古典、東方、西方等任何文化元素均可以拼湊在自身幻想式的音響空間之中。在利益驅動下，流行音樂挖空心思去尋找那些既可充當新異刺激物，又須是全民無意識“替代性經驗”的文化素材。無論是千篇一律的都市情歌，無機雜揉的搖滾樂，或是性別錯指的“古風”，風格嫁接的“中國風”，哪怕是難能崇高的“西北風”，都僅僅是流行音樂為了順應不同時代精神潮流，為人們的“快樂享受”或是“快樂逃避”所精心甄選的編碼方式和文化策略而已。在“唱片已死”的今天，選秀節目成為文化生活的窗口、主流意識的喉舌。在以收視率作為成功指標的商業框架下，節目自然不會為“創作”冒險，只傾心於耳熟能詳的經典之作。音樂隨之成為順手的“道具”，為這燦爛景觀奉獻一縷懷舊情思，貌似對經典的“致敬”與拓展，實則二手商品的重新販賣和對其使用價值的絕盡榨取。“過期”的經典無論如何不再可能成為藝術的象征和創作的力量，無論通過花樣翻新的改編和翻唱亦或是明星身體的視覺補償，都難掩其打著“美學廣告”的“媚俗”本質。作為“報廢”的能指，它只能造成意義的壅塞與滑落、情感的造作與強制、時空的顛覆與錯位。觀眾看到的更多是在這空洞而蒼白的文化景觀之中，在無窮盡的插科打諢、阿諛奉承之中，上演的一出出惡俗的“真人秀”——充斥著各色優秀“演員”的連珠妙語和讓人流下廉價淚水的狗血“劇情”，而那一首首美其名曰的經典歌謠則成為這宏大諷刺之作的一個個蹩腳“註釋”。

某種意義上，作為現代工業化、都市化產物的流行音樂，“哈哈鏡”般地折射出當代社會的消費主義風景線。盡管它形式多樣內容繁覆，但在這些紛繁覆雜的表象下，卻顯現出一種同質性的意識形態話語——潛在的文化閑適、享樂主義和工具主義傾向。如同其他媚俗藝術一樣，流行音樂玩弄著“欺騙與自我欺騙”的美學遊戲，散播著追憶和幻想的文化迷霧，向市場輸送著誘人卻雷同的文化產品，以假裝取悅、諂媚的姿態表現出對大眾的輕蔑諷刺。它通過激起象征性的奢望和官能性的快感，使人的思維變得幼稚。在消費型社會中，人無需深邃地思索和“詩意地棲居”（荷爾德林），只需被馴化為一具具乖巧的“消極領悟對象”16。由此，流行音樂便憑借高超的誘導技巧，“繞過個人意識滲入心理環境，無需特殊加工，直接闖入共同意識範圍，並在那裏停留下來”17，使大眾沈浸於即時的快感之中，麻醉於人人相似的享樂之中。

商業文化的本質決定了它並不真正關心諸如價值或意義這些抽象的東西，它與大眾之間的赤裸裸關系僅在於使他們沈醉、眩暈並掏空其口袋。因此，這種不涉政治、商品代人發言的經典文化形式充當了阿多諾所說的“社會的黏合劑”和“系統的潤滑劑”。俄羅斯社會學家穆爾紮認為：“標準化與分割是公民社會中保持領導權的重要條件，在公民社會中應保持對人‘原子化’，使之成為個體。然而與此同時，又應當利用那些不會導致有機統一體的、對領導權不構成危險的聯系把這些‘分割體’連結起來”18。按照這種說法，流行音樂所具有的象征意義和文化品性以柔和的、不會導致任何社會統一體形成的連結，將社會不同的分割體聯系起來。通過“把珍寶變成商品”，流行音樂獲得了自由，通過將自身變為消費者，大眾實現了個人價值，還體恤了國家。

大眾的乖巧與單純是國家的美夢，享樂與耗費最大化是經濟發展的動力，政治權力經由市場機制的隱秘手段實現了社會規訓的目的。借助流行音樂這一文化中介，通過經濟發展的商業邏輯導引，旨在享樂和消費的大眾文化最終與支配價值協調一致。流行音樂中真切而抽象、精致而空洞的音響空間成為大眾理想的精神棲息地，成為精神工業園。大眾在閑暇享樂和安心從眾的迷夢中，借助流行音樂這一文化形式，完成了自身能量耗費的最大化，完成了時代所賦予的文化使命。流行音樂“成功”了，而這成功背後則隱藏著重重危機與病竈。流行音樂在以“神秘而根基深厚的力量——取悅的力量”19對大眾進行文化操縱的同時，也實現了另外一種文化霸權。

【註釋】

1 王黔：《搖滾危機：20世紀90年代中國搖滾音樂研究》，上海書店出版社，2015年，第17頁。

2 【法】賈克·阿達利：《噪音：音樂的政治經濟學》，宋素鳳、翁桂堂譯，台北市：時報文化，1995年。

3 戴錦華：《隱形書寫——90年代中國文化研究》，江蘇人民出版社，1999年，第42頁。

4 黃會林：《當代中國大眾文化研究》，北京師範大學出版社，1998年，第181頁。

5 周憲：《中國當代審美文化研究》，北京大學出版社，1997年，第197頁。

6 “美學不充分”見於那些形式特征（材料、形體、規模）不適合其文化內容或意圖的單個物品。可參看【美】馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，顧愛彬、李瑞華譯，商務印書館，2002年，第254頁。

7 周憲：《中國當代審美文化研究》，北京大學出版社，1997年，第199頁。

8 【俄】謝·卡拉·穆爾紮：《論意識操縱》，徐昌翰、宋嗣喜、王晶等譯，社會科學文獻出版社，2004年，第80頁。

9 【俄】謝·卡拉·穆爾紮：《論意識操縱》，徐昌翰、宋嗣喜、王晶等譯，社會科學文獻出版社，2004年，第81頁。

10【美】馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，顧愛彬、李瑞華譯，商務印書館，2002年，第13~14頁。

11【美】馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，顧愛彬、李瑞華譯，商務印書館，2002年，第13~14頁。

12【美】丹尼爾·貝爾：《資本主義文化矛盾》，趙一凡、蒲隆、任曉晉譯，三聯書店，1989年，第119頁。

13【美】馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，顧愛彬、李瑞華譯，商務印書館，2002年，第246頁。

14 王彬：《當代流行歌曲的修辭學研究》，成都：四川大學出版社，2007年，第141頁。

15【美】馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，顧愛彬、李瑞華譯，商務印書館，2002年，第243頁。

16【俄】謝·卡拉·穆爾紮：《論意識操縱》，徐昌翰、宋嗣喜、王晶等譯，社會科學文獻出版社，2004年，第85頁。

17【俄】謝·卡拉·穆爾紮：《論意識操縱》，徐昌翰、宋嗣喜、王晶等譯，社會科學文獻出版社，2004年，第85頁。

18【俄】謝·卡拉·穆爾紮：《論意識操縱》，徐昌翰、宋嗣喜、王晶等譯，社會科學文獻出版社，2004年，第82~83頁。

19【美】馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》，顧愛彬、李瑞華譯，商務印書館，2002年，第247頁。

郭鵬：中央音樂學院在站博士後

北京現代音樂研修學院教師

文章首發於《人民音樂》2016年4月號