

## 中國大陸女性搖滾音樂人之「不可見」和「不可說」？

曲舒文

暨南大學深圳旅遊學院助理教授

### 摘 要

流行音樂工業生產長期以來是性別化的分工，男性從事技術性的創作，女性是歌手。筆者認為搖滾為女性展現更加全面的音樂創作能力，打破這種性別分工提供了一個重要出口。搖滾樂追求獨立自主的音樂「原創」精神，不斷召喚和鼓勵著女性成為「自主」音樂人，享有更多創作上的能動性。然而，國內現有文獻中肯定和挖掘女性全面音樂能力的文字並「不可見」，同時女性音樂人拒絕西方女性主義標籤，群體內部混沌異質的經驗讓她們的性別自覺顯得「不可說」。對此，本文梳理了國內外同類課題的研究現狀，結合現有的田野調查和資料收集，提出應該脈絡化和歷史化處理中國女性搖滾樂人的音樂「自主性」研究。

關鍵詞：中國女性搖滾音樂人、性別、搖滾音樂機構

## Are Chinese Women Rock Musicians “Invisible” and “Unspeakable”?

### **Abstract**

The popular music industry has long experienced the gendered division of labor, that is, women singing songs written and produced by men. This article intends to show how women rock musicians could offer an alternative voice to this issue. Since the autonomous creativity/musicianship is an important cultural currency of rock music, female rock musicians are likely to be endowed with more freedom in music production. However, the representations of female musical craftsmanship are hardly seen in Chinese music critiques, and the feminist stories of women rock heroines are still hard to tell. This article starts with the literature review of this field, and proposes that the study of Chinese women rock musicians' presence and agency should be historicized and contextualized.

**Key Words:** Chinese women rock musicians, gender, rock institutions

## 一 「中國搖滾」的誤讀

七十年代末，歐美搖滾音樂以塑膠洋垃圾的身份從廣東沿海地區「旅行」到中國，在經歷了文革文化掃蕩之後的中國大陸文藝圈迅速流行起來，廣大文藝和知識青年將搖滾樂推崇為一種先鋒和反叛的青年文化。很長一段時間，中國搖滾音樂是一個美妙的盒子，承載著知識青年的情感投資，有著啟迪民智和參與社會議題討論的責任：其文化反叛的企圖心大於其音樂的美學意義。國內知識份子和樂評人撰寫的幾本介紹西方搖滾樂書籍，在資訊閉塞的八九十年代不僅成為建構中國搖滾知識譜系的「經典」讀物，<sup>1</sup>也為西方「搖滾神話」的中國「在地化」過程打上了最初的烙印，對此有過詳細分析的荷蘭學者 Jeroen de Kloet 將中國的「搖滾神話」簡練的概括為「亞文化的，男性化的，反叛的和政治性。」<sup>2</sup>近來有學者陸續對中國的「搖滾神話」提出了質疑，比如 Jeroen de Kloet 曾指出中國早期搖滾的政治反叛性其實是民族主義和愛國主義的，David Stokes 認為中國搖滾的政治抵抗式閱讀不過是西方未完成的搖滾理想的情感投射。我也曾撰文討論過作為搖滾話語內核的「搖滾精神」，它呈現的所謂中國搖滾的「事實」和「本質」是在地化了西方反文化傳統，是基於一種意識形態的迷思對中國搖滾音樂歷史選擇性閱讀的結果。<sup>3</sup>

這種選擇性閱讀的結果有兩點特別引起我的注意：一，中國搖滾被認為是反商業的。在國內搖滾文化的引介和想像的文字中，幾乎從未談及它所依賴的商業模式和流行音樂工業背景。「膚淺的」流行音樂不僅常被認為是「嚴肅的」搖滾音樂的美學它者，同時前者的「商業化」總是映襯著後者「反商業的」純潔性。二，在隨處可見的描繪男性「搖滾英雄」和「音樂理想」的經典搖滾敘述裡，鮮有看到女性搖滾音樂人的身影。這兩點看似相互獨立，實則關係緊密。簡單來說，搖滾的「反商業」是個偽命題，如果我們跳出神話回到歷史語境將會發現，搖滾音樂或許是中國流行音樂類型中最有商業生命力的音樂類型，「反商業」是它的商業賣點之一。Keir Keightley 梳理歐美搖滾音樂歷史後發現「搖滾或許穿著次

<sup>1</sup> Jeroen Groenewegen, *The Performance of Identity in Chinese Popular Music* (2011), 60.

<sup>2</sup> Jeroen De Kloet, *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Vol. 3 (Amsterdam University Press, 2010), 26.

<sup>3</sup> 曲舒文，誰的「搖滾精神」：警惕中國搖滾音樂研究的定式思維，南京藝術學院學報（音樂與表演版），no. 03 (2012), 74-79.

文化的外衣，認同邊緣化的少數，標舉反文化的政治立場，顛覆教養的禮儀觀念，但從一開始，搖滾就已經是大規模、以工業方式組織、透過大眾仲介、在社會的核心運作的主流現象。」<sup>4</sup> 雖然中國搖滾並不總是透過「大規模、以工業組織」在「社會核心運作的主流現象」，但這並不妨礙它始終依賴商業社會和大眾媒介生長的事實（詳見第四部分）。更加重要的是，當我試圖去勾勒和爬梳中國搖滾音樂複雜的商業版圖時，我發現女性搖滾音樂人的作品和實踐隨之浮出歷史資料，複雜有趣。也就是說，只有跳出以男性搖滾英雄為主體的、延續西方「反文化」浪漫傳統的搖滾敘事，耕作在具體的「搖滾」商業體制／機構(institutions)的特定歷史脈絡裡才能探究中國女性搖滾音樂人的生態，發現具體的問題，同時研究女性音樂人作品和實踐的研究又為進一步拆解「搖滾神話」和打開中國搖滾樂的理解提供一個新鮮的性別緯度。

從這個意義上講，美國藝術史學家琳達於 1971 年發表文章《為什麼沒有偉大的女性藝術家？》仍有重要參考價值。諾克林認為單純打撈「和男性一樣偉大的」或是發現「不一樣偉大的」女性藝術家其實落入了這個問題預設的陷阱的負面暗示。真正的問題其實是，產生「偉大」的這個重要條件是什麼？諾克林鼓勵人們走「冷靜、非個人的、社會學的、以體制為起點的研究方向，便會揭露藝術史這一行據以為基礎的整個浪漫、精英主義、個人崇拜和論文生產的副結構。」<sup>5</sup> 也就是說，我們只有跳出「搖滾音樂家」的個人迷思，回到中國流行音樂具體語境，研究進入搖滾話語系統和進入生產消費環節的準備工作有哪些，才能超越女性音樂人知識的模糊地帶：不去天真的問為什麼在一種聲稱正義、先鋒和叛逆的音樂形式中沒有女性叛逆的楷模，而是去分析這個評判的標準是怎麼在歷史場域中建構的以及標準是否公允？去分析中國女性音樂人在搖滾歷史的表述中是否真的「不可見」？以及造成女性「不可見的」社會學和體制的因素有哪些？也就是說，「不可見」的話語是怎樣被建構的。更重要的是只有順著這個思路去拆解，中國女性搖滾音樂人的研究才不會成為套用西方女性主義理論，淪為西方學界熱點議題「Women in Rock」的一個中國翻版。

<sup>4</sup> Simon Frith, Will Straw and John Street, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2001), 303.

<sup>5</sup> 諾克林(美)，女性，藝術與權力，trans. 惠貞游(桂林：廣西師範大學出版社，2005)，187.

## 二 為何研究「女性搖滾音樂人」？

首先要明確一點，不存在一個定義明確的、共識的，邊界清晰可見的女性搖滾音樂人群體，這是因為有關「中國搖滾」的定義本身就是一個協商的、爭議的動態概念。比如我們似乎可以輕鬆的指出「搖滾教父」崔健聽著港臺流行音樂和樣板戲長大，創作出混雜了中國西北風民謠，軍隊歌曲和美國搖滾樂味道的「中國搖滾」，並將他追認為中國搖滾的教父。然而問題是，為什麼 1981 年法國電子音樂家 Jean Michel Jarre 在北京和上海的兩場現場演出（通過中央人民廣播電台和電視台轉播給全國五億聽眾）沒有被看作是中國搖滾的原點呢？為何是崔健的民族化的電聲樂隊，不是同時期其它採用吉他貝斯鼓演奏的樂隊（比如廣東的紫羅蘭電聲樂隊）被當作中國第一支搖滾樂隊呢？為何同時期的香港樂隊 Beyond 很少被納入中國搖滾的歷史？顯然，有關「中國搖滾」的定義，是一個融合了美學、歷史、政治、文化、音樂工業、消費等多重因素的，相互影響和勾連的文化概念，因此搖滾只能被放置在一個更加脈絡化、歷史化的語境中去理解。學者 Keir Keightley 曾對西方搖滾的定義有過精彩的表述：「若說這些表演者和樂風的這種融合可以歸在“搖滾”下項下，那不是因為他們有共同的、超越時間的音樂特質：而是特定的歷史脈絡、聽眾、批評論述以及工業實作，共同形塑了對於種種音樂的感知，而將這些音樂歸屬於“搖滾”。」<sup>6</sup>

因此這裏我希望闡明的是本文討論的「中國女性搖滾音樂人」(Chinese women in rock) 並不是一個等待被發現的、有著共同音樂或文化訴求的群體，而是基於「中國搖滾」社會學式的歷史爬梳方式對女性自主創作嘗試的一次身份建構。也就是說，不是去發現，而是去建構一個女性搖滾音樂人的主體。我希望順著「中國搖滾」歷史脈絡中的重要的人、事、物——搖滾樂評、搖滾唱片、雜誌、社群，與搖滾音樂重要生產者相關的——順藤摸瓜式的描摹出她們在搖滾知識譜系的面孔和位置。這個嘗試挑戰了搖滾和流行、地下和官方、非主流和主流二元對立的界線，尤其是在 2000 年之後到來的「獨立」政治更是把這個問題複雜化，原來的搖滾和流行都搖身一變手把手進入「獨立」時代，每個人都是「獨立」文化

---

<sup>6</sup> Simon Frith, Will Straw and John Street, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2001), 102.

airiti

網絡的編織者：既有在美學和實踐上都追求較純粹獨立製作的音樂族群，如實驗音樂人和樂評人顏峻倡導的德勒茲式的獨立音樂政治(強調去中心的全球獨立音樂網絡)，有耕作在 Livehouse 和音樂節演出的「西方正統」式獨立音樂，也有走折中路線的大型獨立音樂公司如摩登天空(近期獲得了風投和國家文化產業基金的巨額資本注入)，於此同時還有活躍在網絡上的各路原創草根網絡歌手。這些「獨立」音樂小圈子的邊界是滑動的，並不是相互割裂的孤島。譬如，2014年由 CCTV 推出的《中國好歌曲》主流選秀節目便吸納了大量的「正統的」獨立音樂人(以現場演出創作維生的音樂人)。因此，本文希望耕作在具體的歷史脈絡和特定音樂環境下去談女性創作者的問題，我的評判標準較模糊：只要出現在「中國搖滾」話語歷史中的中國女性創作者(目前只包括詞曲創作、歌手、編曲、樂手)都列入考察。同時，我也希望去比較各時期「自主性」的差異。

為什麼要研究女性搖滾音樂人？這是因為強調「自為」原創能力的搖滾音樂生產了一套「自主」和「獨立」的話語，它潛在的吸引並生產了一批認同該話語的女性音樂人。搖滾對「原創性」(originality)的追求始終是航行在搖滾意識型態海洋裡的重要羅盤。「原真」一字的古希臘意義指「自為的」(self-made)，訴諸一種直接的和去仲介的和擁有自主性的意識。<sup>7</sup> 搖滾強調音樂人的創作能力，期待詞曲作者親自表演自己的作品，而流行樂並不是「自己幹」的音樂，它有層級的勞動分工，是經專業生產包裝的音樂，它的動力除了獲利與商業收入外，沒有其它重大企圖心。流行樂是為了展現歌手的特質，而不是作曲者的作曲技巧，歌手成功的秘笈在於賦予歌曲人格引起聽眾的情感共鳴。<sup>8</sup> 學者 Moskowitz 認為港臺國語流行樂依賴「歌手—製作人」的生產模式重視音樂「最終成品」(end product)的策略不應給予批判，他提醒我們要警惕搖滾樂〔唯個人主義至上〕的道德預設。<sup>9</sup> 雖然 Moskowitz 對大眾消費者參與意義生產的態度積極，然而對於那些有意提高音樂創作能力，改變音樂工業性別化職業分工的女性創作者來說缺乏指導意義。我認為「自己幹」的創作意識和實踐不僅提高了自己的音樂能力，

---

<sup>7</sup> Ibid., 119.

<sup>8</sup> Ibid., 90–91.

<sup>9</sup> Marc L. Moskowitz, *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and its Cultural Connotations* (University of Hawaii Press, 2010), 101.

同時也為挑戰和對抗音樂工業等級制的性別化分工帶來了改變的可能性。

流行音樂生產的分工長期以來是性別化的。女性很少成為搖滾音樂論述裡的革新者、冒險者，成就者，並且長期處於搖滾音樂生產鏈條裡的邊緣位置。源源不斷的女主唱和成長緩慢的女樂手／獨立女性全能音樂人形成強烈對比，這已經成為了搖滾圈兩性差異的一個突出現象。從歌手轉型成為樂手、製作人的困難是女性音樂從業者面臨的一個職業天花板，同時也是她們被不斷詬病缺乏音樂才能的原因。近年來歐美的流行音樂工業已經過渡到簽約創作音樂人的製作，然而大陸流行音樂圈合作全能創作藝人的比例還比較少。即便有，也是多見於男性。這點可由歷年的音樂行業的獲獎名單可見一斑。瀏覽一下過去十幾年的華語流行音樂圈頗具影響力的幾個頒獎典禮如《全球華語歌曲排行榜》、《百事音樂風雲榜》、《中國歌曲排行榜》和《全球華語音樂榜中榜》的獲獎藝人名單，可以發現創作性角色如「最佳唱作人」、「最佳製作人」和「最佳編曲人」長年落在幾位男性藝人名下，女性創作型的獲獎者比例大概不到 1%。<sup>10</sup>

這是研究中國內地女性搖滾音樂人的價值所在。首先，中國搖滾音樂動態變化的機構形態，在過去的三十多年為來自不同階層、不同音樂教育背景、不同地域的音樂愛好者提供了一個政經學意義上曲折、多面的豐富歷史背景（包括了國有出版社、合資唱片公司、地下社群、獨立的碎片化網絡大體四個階段）。其次，搖滾精神的「原創性」話語鼓勵歌手／樂手提高自己的創作能動性，嘗試不同的創作角色，這為女性打破性別化的分工、跳出傳統歌手角色提供了話語上的支援。搖滾音樂（包含多種子風格的集合）自身挾帶著豐富的性別文化意涵也為女性的進入和互動也帶來了不少挑戰。因此，搖滾原創精神鼓勵女性完善音樂表達和創作能力，但與此同時這種能動性也要結合內地音樂產業具體的機構歷史和性別話語來考察。

---

<sup>10</sup> 創作類的獎項設置出現在上世紀九十年代末，最早出現在 1998 年全球華語音樂榜中榜的「Billboard 亞洲傑出創作獎」單元，獲獎者是伍佰。筆者對大中華區幾大音樂獎的統計發現，創作／製作／編曲獎項基本被男性壟斷，尤其集中在幾個男性唱作人身上，包括港臺地區的陶喆、王力宏、周傑倫和方大同，以及大陸地區的張亞東和胡彥斌。只有少數幾屆例外情況是由女性獲得（新加坡的蔡健雅，馬來西亞的戴佩妮，台灣的陳綺貞，大陸的丁薇），但筆者統計發現她們總體在創作類的獲獎比例不到 1%。



### 三 女性／音樂：「不可見」和「不可說」？

音樂不同於電影創作，創作過程受到較少限制和仲介。音樂創作環節較為簡單和獨立，較少受制於來自商業和人際的限制。尤其是搖滾場景，音樂編寫錄的技術變革降低了音樂創作的准入門檻，在音樂產業跌宕起伏的轉型過程中，展現出更大的商業靈活性，這些因素都為研究女性音樂人的發聲和賦權提供了多重分析視角。電影則不一樣，戴錦華在《不可見的女性》一文曾指出了中國當代女導演創作的困境。逃脫其實是再次落網。「女導演，是一種特定的花木蘭式的社會角色，是一些成功地妝扮為男人的女人；她們愈深地隱藏起自己的性別特徵與性別立場，她們就愈加出色與成功。」<sup>11</sup> 而那些嘗試女性命題的電影性別立場含糊、混亂：要麼大多呈現某種「本質論」，缺乏真正自省的女性立場，要麼止步於「正面女性形象」，不曾成為一種文化的反抗於顛覆。對此戴錦華給出一個製片體系的社會學解釋，大部分女導演多與男性的電影攝影師和編劇合作（女編劇／攝影的增長和女導演的增長不成正比），而編劇決定了影片的「主題」和「結構」，攝影決定了「觀看角度和方式」。<sup>12</sup> 雖然女導演本人是最後創意的把關者和組織者，但是由於「中國女性電影傳統的空白與對西方女性理論及創作的隔膜」導致女導演在面對這些男性化的左膀右臂顯得茫然和困惑。<sup>13</sup>

雖然音樂人可以避免電影製作過程被多次仲介的問題，然而中國女性文藝創作者仍需面臨一個和女導演類似的問題，即是女性音樂傳統的空白和「西方女性理論和創作的隔膜」。「空白」直接導致了女性文藝創造力的「不可見」，而「隔膜」讓女性的自我表達「不可說」。「女性意識」早在二十世紀初就出現在文學批評中（雖然有學者認為中國女性文學並不是一支有自己的性別理論的文學隊伍），<sup>14</sup> 但是這種學院派的女性文學批評還是侷限在文學屆，並沒有進入普遍的社會層面的討論。雖然專門由女性從事的音樂創作和表演古已有之（比如樂妓文化），但很少有學者從女性主義的角度爬梳過中國樂妓歷史中是否存在「女性音

<sup>11</sup> 戴錦華, "不可見的女性：當代中國電影中的女性與女性的電影," 當代電影, no. 06 (1994), 42.

<sup>12</sup> Ibid., 43-4.

<sup>13</sup> Ibid., 44.

<sup>14</sup> 陳, 志紅, 反抗與困境：女性主義文學批評在中國 (杭州: 中國美術學院出版社, 2002), 53-58.



樂」傳統的問題。樂妓（女性從事音樂活動者）經常被貶低為娛樂和出賣肉體的角色。因此這裏的「空白」並不是說沒有女性在從事音樂創作，而是現有的中國音樂研究缺乏對於女性和音樂創作活動的深度關懷，造成了女性音樂創作力的「不可見」。從女性音樂人的角度來說，由於既缺乏對西方女性主義的瞭解，又沒有和中國女性文學批評有效的對話從而造成的「隔閡」，女性音樂人和女導演一樣都面臨一個理論的缺位，對性別態度曖昧，很少自己主動把性別和音樂創作聯繫在一起，避談性別，這使得女性群體自身的音樂經驗「不可說」。這兩種聲音，外部對女性創造力的「不可見」和女性自身音樂經驗的「不可說」，是中國女性搖滾音樂人面臨的現實問題。

這裏的「不可見」從現有的中國搖滾音樂評論文字中可見一斑。中國女性搖滾樂手作為一種男性搖滾圈裡的他者，被反復提及的是她們的生活風格和個人性格，而非音樂技能和知識的習得，以及創作音樂的具體過程。樂評文章和搖滾音樂的書籍中，覆蓋著風格突出的男性搖滾音樂個人和樂隊，而優秀女性創作人和樂手很少被樂評人推薦。在以下這些國內著名樂評人的書中，如李皖《五年順流而下》、郭發財《枷鎖與奔跑》（2007）、張鐵志《聲音與憤怒》（2004）、《時代的噪音》（2010）、《反叛的凝視》（2007），都只出現極個別女性樂手的分析。國內著名搖滾樂評人顏峻在他的幾本有關國內地下搖滾音樂的著作《灰飛湮滅》、《燃燒的噪音》、《內心的噪音》以及《地地下：新音樂潛行》等書中詳盡的記錄了從90年代末到2004之前的大陸搖滾音樂人，密集出現的是男性音樂人和樂隊的作品分析，只有極少數是有關女性音樂人，她們的音樂才華和從樂經歷處於一個論述的邊緣位置。比如，顏峻這樣評價蔚華《現代化》這張專輯，「不深刻、不叛逆、沒有想像力，但是誠實、真實、出色，而且愛著別人所不屑的生活。」<sup>15</sup> 至於寶羅和蘇放的1998專輯《天堂之花》，顏峻給出的評價是「專輯的技術和觀念落後於世界領先水準，但是感情自然、節制。」<sup>16</sup> 相比而言，技巧上複雜，概念領先的人聲藝術家劉索拉的爵士樂演出在他看來，「她獲得了經驗，又失去了

<sup>15</sup> 顏峻，內心的噪音，（北京：外文出版社，2001），103.

<sup>16</sup> 顏峻，地地下，（北京：文化藝術出版社，2002），140.

敏感。」<sup>17</sup> 在這些關於女性音樂人作品的評論中，很難看到對女性音樂才華、想像力熱情洋溢的讚美之詞。要麼陷入情緒忽視技術，要麼擁有了技術又失去了靈氣。也就是說，她們的音樂能力不足以控制她們的音樂表達。相比於她們特立獨行的生活風格和情感流露，她們的音樂技術總是不成熟的，缺少被談論的價值。地下搖滾音樂的雜誌《我愛搖滾樂》和《通俗音樂》不乏大量有關女性的文字，她們最常被提及的身份是骨肉皮、女朋友和保姆。正如垮掉派文學運動的情形一樣，女性作家極少能被接納到男性創作群體的核心層，總是少數的、不太重要的角色。男性這種男性同盟（homosociality）不僅在實際的生活場景中有體現，同時也常見於男性樂手的音樂作品中，女性多是被慾望的性對象、等待被交換的物化客體和薄情寡義的情感伴侶。

散落在網絡中的針對某些中國女性搖滾樂手的文章倒是有不少，主要是一些介紹性的文字，尚沒有文章把這個群體歸類，作為一個群體現象來討論的。從現在掌握的資料來看，郭發財的《枷鎖與奔跑：1985—2005 中國搖滾樂獨立文化生態觀察》是現有的唯一一本單獨研究提到過「女搖」現象的著作，不過也只用了一頁的篇幅。他首先指出了女性搖滾的特殊性，認為女性作為性別的弱勢，在中國搖滾的發展演變歷程中，相對男性搖滾樂隊／藝人遭遇的險惡就容易被遮蔽，女性吃苦受罪要多於其它男性樂隊／藝人。但是，作者並沒有具體的說明女性在什麼意義上性別弱勢，這種「被遮蔽的險惡」體現在哪些方面，又為何比男性更容易被遮蔽。作者籠統的分了三類女性搖滾人，樂隊／藝人型，綜合文藝型，以及搖滾女性（成都「小酒館」酒吧老闆唐蕾女士和北京原馬克西姆餐館的已故的宋佳桂女士）。前兩類中女性音樂人作者只是簡要提了姓名和作品名，而對於最後兩位女性的讚美之詞躍然紙上（因為她們多年來以近乎公益的方式免費讓搖滾樂隊在她們的場地演出），他說「中國搖滾史不應忘記這兩位有恩於中國搖滾的女性」，這種比較再一次強化了女性適合做非關音樂創作的輔助支持性角色的刻板印象。另一本書是沈睡的《廢墟之花》，在涉及到中國女性搖滾音樂人的部分，只是貼了幾張照片和簡單的生平和作品介紹之外，潦草收場。國內的樂評對於搖滾圈的女性始終提不起興趣。因此，現有的音樂評論性文章尚未有專門梳理

---

<sup>17</sup> Ibid., 117.

過女性音樂人的現狀，或者給予她們的音樂和創造力更多的關注。女性的音樂想像力在現有的中國搖滾音樂的評論文字裡是「不可見」的。

與樂評文字相反，國外學術界倒是對個別中國女性搖滾音樂人有過關注。Baranovitch, De Kloet 和 Groenewegen 等學者側重另類的女性氣質／形象和歌詞文本分析，而 Cynthia Wong 採用民族志的研究方法重點研究 Cobra 樂隊。第一位處理中國搖滾性別議題的學者是以色列學者 Nimrod Baranovitch。他寫到，「奇怪的是為何之前的學術研究從未從性和性別兩個角度來觀察中國搖滾樂。」<sup>18</sup> 他在 *China's New Voices* 一書梳理了 80 年代到 90 年代改革開放後商品經濟浪潮中的主流新傳統（neo-traditional）女性形象，通過分析民謠歌手艾敬和搖滾歌手蔚華的另類女性形象，他指出未被商業包裝的女性搖滾樂手有更多的能動性（agency）並展現出與「新傳統」不同的另類女性形象。作者對於音樂的歌詞文本中的性意涵和性別身份的分析非常精彩，詳細的論述了音樂的歌詞，音樂和唱片封套的符號表徵所呈現的特立獨行、自我的女性形象。

然而我認為 Baranovitch 的分析有以下幾個問題：第一，Baranovitch 的分析有再造女性搖滾神話的危險。他說，「這些新的女性公共聲音，獨立於國家、獨立於男人，並且很大程度上獨立於男性中心的市場機制。」<sup>19</sup> 作者的贊美有浪漫化的嫌疑，甚至是與他所批判的商業機制共謀的嫌疑。這些女性聲音傳遞到公眾範圍，不可能不依賴媒體和相關音樂機構幫助其傳播，忽視其背後的商業機制，不處理音樂創作背後一系列複雜的商業手段，其實簡化了艾敬作為創作「主體」的分析，以及和這個行為關聯的其它權力關係和社會網絡與女性主體的關係，如媒體宣傳和唱片公司的推手作用。我認為艾敬在唱片包裝時代雖然已經做出了不少自主的表達（唱法和詞曲創作），然而如果把她放到整個中國女性搖滾音樂人群像中，我認為她只是呈現了一種亞文化與主流協商之後的權宜之計。公司的商業企圖巧妙的借用了叛逆／另類的表像變相迎合了主流對女性的期待，外形靚麗、聲音甜美，歌唱浪漫的愛情，浮出水面的少數女聲從某種意義上來說是再次被男性的凝視和資本捕獲。

---

<sup>18</sup> Nimrod Baranovitch, *China's New Voices: politics, ethnicity, and gender in popular music culture on the mainland, 1978-1997* [M]. California: University of California Press, 2003.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 113.

另外兩位研究搖滾性別問題的學者是兩位荷蘭學者 Jeroen de Kloet 和 Jeroen Groenewegen。Jeroen Groenewegen 順著 De Kloet 解構搖滾神話的思路指出了搖滾音樂圈男性同盟的事實和搖滾的男性沙文主義，他對女性搖滾音樂人具體的策略和困境著墨不多，而更多關注港臺音樂圈中特立獨行的女性音樂人的另類女性氣質。De Kloet 在新書 *China with a Cut* 中的「Subaltern Voices」一章主要從歌詞文本角度梳理了女性搖滾音樂人和搖滾神話協商的四個策略，「否定性別、性別的戲劇張力、性別的政治對抗、性別的都市主義。」<sup>20</sup> 第一種策略是指眼鏡蛇樂隊和音樂人龍寬在弱化自己的性別特徵的基礎上，發展音樂技能進入搖滾和獨立音樂場景的策略；第二種策略是歌手羅琦在台下的日常生活展現出男性一樣桀驁不馴、恣意，破壞性的作風，即女性也可以像男性一樣把自己拋向一個極端的位置，擁有一個做「壞女人」的權力；第三種策略是朋克樂隊掛在盒子上的主唱王悅在音樂創作議題中訴諸女性獨立，反抗男性樂手歧視的政治化的女性主義主張；最後一種策略是後海大鯊魚主唱付菡和跳房子主唱田原通過用英語作詞、時髦的作編曲，呼應著全球資本主義背景下逐漸娛樂化的青年亞文化。對照我目前的田野調查，我認為除了第一種和第四種策略有代表性以外，其餘兩種策略（破壞性，女性主義）的代表性和在中國語境下的特殊性仍有待考證，她們是搖滾圈的個別現象。這點也間接反映出中國女性搖滾音樂人和西方同行最大的不同是，中國的女性音樂人對性別的態度模糊，極少見到態度鮮明的有女性主義主張的音樂人或樂隊，而經歷過西方第二次和第三次女性主義啟蒙的西方女性音樂人要不乾脆聲明是女性主義者，要不就在自己音樂中關注女性議題。

第四位學者是美國哥倫比亞大學的博士 Cynthia P. Wong，她在博士論文 *Lost Lambs: Rock, Gender, Authenticity, and A Generational Response to Modernity in the People's Republic of China* 用田野調查和深入訪問的方式研究了中國第一支女子樂隊眼鏡蛇（Cobra）如何與男性主導的搖滾圈協商的過程，包括樂隊的組建、命名、演出經歷、如何面對和呈現她們各自的女性氣質，以及學習樂器的經驗等。Wong 的分析最大的貢獻是帶出了社會學觀察：如樂隊在海外演出時如何

---

<sup>20</sup> Jeroen de Kloet. *China with a Cut: globalization, urban youth and popular music*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010: 118.

拒絕性別化的包裝策略，演出收入低於某些男性樂隊，把自己變成大姐的非性化女性形象從而在男性主導的搖滾音樂圈獲得同行的尊重，不斷提升和擴大自己的搖滾音樂儲備增強耳歷（這在當時直接決定了音樂能力的高低）等。她總結到眼鏡蛇樂隊還是被裹挾在女性性別差異的壓力之下，不能大膽自如的呈現自己，不論是性別氣質還是音樂，都是受制於同時期男性同行樂隊和音樂人的看法和批判，是有限的自在和自立。

結合這幾位學者的分析可以發現：中國的女性音樂人各自如孤島，採取的音樂策略和麵對的性別問題迥然不同，很難將她們歸於一類；這種碎片化的女性經驗也很難讓她們集結在一起相互認同、表達有關女性的問題；有明確女性主義意識的樂隊更也是極少數。我認為這種碎片的、困惑的女性經驗和上文戴錦華提到的「西方女性理論和創作的隔閡」有很大關係。相對於西方女性搖滾音樂人明確的性別自覺，女性經驗的「不可說」成為中國女性音樂人群體自身面對的問題，也是區別於西方女性搖滾音樂人表達和實踐的中國經驗。

西方女性搖滾成長離不開女性主義理論的幫助和滋養。<sup>21</sup> 英國女性搖滾音樂人大批出現的時間是在 1980 年前後，比中國早了至少 20 年。這得益於兩個重要歷史事件，第一是 70 年代末的朋克運動，第二是第二波女性主義運動，當時在英國全國大中小城市、不同社會階級的女性湧現組樂隊玩搖滾。不僅如此，女性主義的啟蒙讓她們有著明確的性別訴求，玩樂器（不滿足於歌手角色），辦女性專場（Women-only gigs）甚至和男性主導的音樂生產傳播網絡決裂組織女性自己的傳播網絡。期間英國媒體大肆報導，稱之為「Women in Rock」現象。這股女性亞文化浪潮隨後在 90 年代蔓延到了美國出現「暴女」（Riot Grrrl）運動，不過 Riot Grrrl 相比於英國朋克運動前後出現的女性搖滾音樂人還是一個小範圍的媒體事件，不及英國當時全國範圍的影響力。和英國 70 年代朋克時期的區別是 90 年代暴女不排斥男性，也不拒絕表現女性氣質。<sup>22</sup> 總之，西方的女性搖滾音樂是女性主義運動彼此的重要注腳，女性有強烈的性別自覺和政治訴求，留下了很多「女性議題」的音樂作品。

<sup>21</sup> Andrea Juno, *Angry Women in Rock* (New York: Juno Books, 1996).

<sup>22</sup> Mavis Bayton, *Frock Rock: Women Performing Popular Music* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 1998), 63-80.

相比之下，中國大陸對於西方女性主義的啟蒙和反思還侷限在文學界和學院範圍內，遠未介入現實。從我 2011 年到 2014 年四年間對 30 多位音樂人的田野訪談來看，音樂人群體對西方女性主義理論不甚瞭解。除了朋克樂隊 SUBS 女主唱抗貓自稱堅定的女權主義者之外，大多數女性音樂人對西方女性主義的歷史和內涵語焉不詳，時常搖擺在「去性別的」男女都一樣的自信和承認「女性更敏感脆弱」擔心被邊緣化，不能被業界和男性音樂同仁看作嚴肅音樂創作人的矛盾情感之中。

然而，我們不能就此蓋棺定論認為她們表現出的「性別困惑」和「性別冷感」證實了女性經驗顛覆意義的「不可說」。這裏的「不可說」指中國女性音樂人群體不能用「西方女性主義理論」的方式自我言說，她們的「性別困惑」和「性別自覺」根植於生命經驗和當下中國大陸的社會背景。雖然她們大多抗拒在音樂的性別議題上作文章，但她們的「自信」和「矛盾」態度已經應證了性別參與了音樂人身份認同的過程。因此，我的研究並不是想說她們缺乏一種「正確的」（西方化的）性別自覺，相反希望進一步發掘這種中國語境下的複雜異質的「性別自覺」到底是什麼，又如何成為可能。過去幾年我和李青的交流讓我對這個問題有了更謹慎的觀察。李青是我個人非常欽佩的一位年輕的女性樂手，也是在田野調查過程中得到最多正面評價的女性音樂人。她曾是北京 Carsick Cars 的鼓手，現任後朋克樂隊 Snapline 樂隊吉他手和實驗噪音樂隊 Soviet Pop 的合成器手。她聽說過波伏娃的《第二性》，但坦言沒有看過這本書，也不瞭解女性主義是什麼。李青選擇成為低調的女吉他手／鼓手／合成器手並非是受到西方女性主義理論或是暴女運動的啟發，而是來自她自己的生命經驗：幼年家庭對「女性氣質」的規訓，青春期學校的性別歧視以及 Patti Smith 中性化的領袖氣質都喚醒了她的性別自覺。她弱化自己的性別，成為樂器多面手，低調、走中性路線。她拒絕「女性身份」有著更深層的原因：和 1990 年代出道的大陸第一個女子搖滾樂隊眼鏡蛇的「性別徬徨」不一樣，眼鏡蛇從本質上還是認同傳統的異性戀框架，而李青的徬徨直擊異性戀性別系統。因此，社會評論對女性創造力「不可見」的話語建構，女性音樂人自身不可借力西方女性主義理論的自我表達，以及「不可說」表像下豐富異質的音樂生命經驗，都是研究中國女性搖滾音樂人群體主體性必須面



對的現實。

總上所述，中國女性搖滾音樂人的「不可見」是媒體／搖滾話語很少將她們的音樂能力和音樂貢獻放在與男性搖滾英雄同等「可見」的位置；在具體的音樂創作和生產過程中，中國內地女性音樂人的確遭遇到性別話語對女性介入帶來的挑戰，然而值得注意的是女性音樂人對此的反思和應對並不是用某種西方／中國女性主義來武裝自己，而是從各自的生命經驗出發，和具體的音樂場景有關、很少與其它女性連結，是一種碎片化、異質的自覺和反思經驗。中國內地女性音樂人音樂風格的複雜性和她們音樂實踐的巨大差異是研究者進入這個群體研究的一個現實，因此她們的自覺和反抗並不是真的「不可說」，而是需要研究者首先歷史化、脈絡化厘清她們的異質經驗，而不是套用西方理論去複製一個中國「women in rock」，建構一個中國[Riot Grrrl]。

#### 四 如何研究「中國女性搖滾音樂人」？

西方搖滾音樂的發展是建立在成熟的消費社會和資本環境中。Keightley 曾說過英美經驗裡「搖滾在同時強調、調和以及隱藏消費資本主義的矛盾時，事實上，並沒有挑戰消費資本主義。搖滾的命脈來自於對資本主義消費社會有系統的分層化。」<sup>23</sup> 歐美搖滾音樂在 60 年代英國甲殼蟲樂隊席捲美國大陸之時迎來搖滾的黃金時代，其實都是建立在前期的資本主義音樂工業搭建的基礎之上，是靠真實的實體唱片銷售、演出和媒體宣傳逐步變成了人盡皆知的文化奇觀。隨著主流搖滾大公司商業運作的加劇，搖滾內部分裂出現，新一代搖滾粉絲拋棄舊時代投入朋克運動，期間湧現了一批崇尚地下傳播、依賴大學校園電台傳播、獨立製作的搖滾音樂生態，從聲音上也更加多元。然而這股反叛的獨立潮流在九十年代被幾大國際唱片公司收編，一部分獨立生產和傳播網絡保留了下來。到今天為止，三大唱片公司控制歐美音樂市場一半以上的市場份額，搖滾是一個熱門的音樂類型，同時搖滾的子類型在其它更為小眾的市場上也有延續。

然而在中國大陸，自 1979 年改革開放後港臺和歐美流行音樂進入大陸，中國搖滾樂並不是誕生在一個成熟的消費社會和資本環境中，用 Campbell 的話說

---

<sup>23</sup> Frith, 2001: 115.



是整個八十年代是「要在可允許的和可盈利的之間尋找平衡」的匍匐式資本主義（creeping capitalism）。<sup>24</sup> 在中國內地音樂市場並不是自始至終由幾大國際主流唱片公司主導的，不同時期有不同的特點。中國搖滾的生產和消費網絡依循上世紀八十年代國企出版發行系統，九十年代初期港臺區域資本和唱片製作的遊擊製作摸索開始，再到九十年代末期的地下搖滾時期，發展到現在的國家文化產業政策激勵、民間多樣資本投注和多態商業運作的層級躍進模式。在中國內地（台灣香港情況各有不同），音樂市場長期被眾多大中小型的本土和港臺唱片公司所瓜分，市場份額情況要分時期相應考查，不能一概而論。

中國搖滾機構和音樂產業不是一個始終清晰可變的二元對立關係。

女性搖滾音樂人的主體性和能動性不僅受制於搖滾話語，更受制於更大的、始終變化著的流行音樂產業結構。這三十年來的音樂產業轉型的動蕩使得女性搖滾音樂人之間的斷裂嚴重，彼此間缺乏相互認同。我的田野採訪發現她們每個人似乎都是自己最好的老師，順著一個最初的音樂偶像（很多是男性），開始聆聽、收集、練習搖滾直到最終成為一個搖滾音樂人。不同時期的音樂人，由於社會和音樂產業環境的不同，要面對不同的挑戰。早期女性介入的困難主要來自於音樂創作門檻高和精英學院派音樂實踐和男性知識份子的排擠，而後來女性大受歡迎是由 2003 年後大中小型現場音樂市場的繁榮（市場對女性身體視覺消費的慾望），以及音樂製作表演的門檻的降低和逐漸式微的男性搖滾沙文主義共同促成的。女性音樂人的經驗並不是僵化的鐵板一塊，而是不斷變化和流動的。

我對女性搖滾音樂人的梳理打算從四個階段展開：編輯（1979-1989），包裝（1990-1994），地下（1995-2003），獨立（2004- ），它們是女性音樂人進入搖滾場域時（不論她們從事哪些音樂角色）所要應對的四個樂章。這些樂章構成了女性聲音和行動的底色，雖然聽起來有些相互獨立，但其實是有機的構成了中國搖滾樂的整體。這裡我想簡略說明一下它早中後期三個階段和流行音樂工業的關係。早期親密，中期分離，後期既分離又親密（在這兩個層面上都有進一步加深）。80 年代的編輯制和明星制的音樂工業有很多地方都很相似，我把他們歸在早期：

---

<sup>24</sup> Jon Campbell, *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock & Roll* (Hong Kong: Earnshaw Books, 2011), 263.

90年代初期之前搖滾在我看來和其他音樂風格一樣，要面臨同樣的明星和包裝制度，搖滾沒有自己特別的操作機制。但是到了90年代中後期，搖滾操作模式開始出現了內部分層，一部分在地上，一部分遊走在主流地下之間（摩登天空），另一部分純地下。這個時期，搖滾在某種程度上提供了一個不同於早期的另類模式，主流和地下搖滾從音樂風格以及製作消費方式都在刻意的保持界限。然而，這個界限在2003音樂產業的進一步商業化和產業化過程中進一步分層的同時也有更深入的勾連。接下來，我將分別展開討論。

由於學術界和樂評屆現在尚未對過去三十年間出現的女性搖滾音樂人做一個系統的整理，所以接下來的四聲部的中國女性搖滾音樂人群像也算是我個人的鬥膽嘗試。我將結合四個時期的音樂工業環境討論她們的處境和貢獻，我用到的資料主要來自於現有的中國搖滾專題書籍、雜誌、網絡資源，其中由《重型音樂》主編於陽創建的Rockinchina.com以及日本搖滾樂迷維護的yaogun.com兩個網站提供了非常全面和細緻的歷史資訊。紙質媒介和網絡上可見的有關國內女性樂人的文章側重報導資深或是成名的搖滾女藝人，但是後兩個網站檔案館式的收集和整理將那些只活躍過一到兩年便「解散」和「淡出」的女樂人／樂隊也包括在內。在仔細爬梳上述兩個網站的基礎上，我整理出從1979年至今進入過內地搖滾場景的100多位女性樂人／隊名單，覆蓋了眾多搖滾音樂風格。另外，我在2011年至2014年寒暑假在北京的田野調查期間採訪過30多位音樂人、樂評人和產業人士，這些訪問提供了一手的參與者經驗，也彌補了很多文字資料「漏掉」的資訊。總體而言，95年是女性進入搖滾場景的分水嶺時刻，這之後的女性音樂人數量和類型有快速的增加，並且越來越多的女性願意打破性別的分工界線，從事一些「男性化的」音樂創作角色，比如唱作人、樂手和製作人，而在1995年之前女性大多選擇傳統的音樂角色，即歌手。我將在接下來的討論中簡要展現這個歷史脈絡，礙於篇幅，本文暫時不會詳細討論某一位音樂人以及進入具體的文本分析，而是希望能展現一個變化著的搖滾機構和女性音樂角色。

首先是八十年代的遊擊式的編輯制度。這時期國內音樂工業剛剛興起，由於沒有相關版權保護法則和經紀人管理辦法，音樂市場一度發展非常的迅速，尤其是南方的流行音樂場景（由於較少受到意識形態的審查和幹預），出版社、KTV、

舞廳、音樂晚會、音樂茶社（東方賓館），如雨後春筍般出現。這時的音樂生產主要還是壟斷在傳統的音像出版社，音樂編輯（music editor）負責所有的音樂詞曲採編、以及歌手的選派工作。在音樂內容的選擇上，雖然廣州白天鵝唱片公司和中唱各地區的分社都能自己選編歌曲，但整體上還是以學習港臺甜歌、歐美 copy（借用旋律重新譜詞）為主，直到八十年代末期開始出現了一些本土化的現代音樂嘗試，包括囚歌、西北風、搖滾、知青歌等。音樂製作的過程通常都是音樂編輯從詞曲作者那裡選擇合適的作品，然後選定歌手去演繹，編輯在創意把控上有很大的權威。樂手、詞曲作者、歌手與出版社之間的合作是遊擊式的一次性合作，與出版社的結算方式也是按照傳統的稿費和勞務費一次性結清，報酬通常非常的低廉。

從事音樂創作和演出的音樂人大都是受過專業音樂訓練的學院派背景，60年代生人，有學院音樂訓練背景，在歌舞團工作。這些樂手會走穴（脫離單位自行在酒吧演出，收入不菲），同時利用單位的錄音室、排練房和各種音樂設備從事音樂創作和排練。這樣一種出版社主導、由上而下的統籌、以模仿港臺流行音樂、遊擊式為主的音樂生產方式是女性音樂人進入音樂創作的大背景。在八十年代出現的女性創作型音樂人有作曲家劉索拉、眼鏡蛇女子樂隊，她們都是受過正統音樂訓練的音樂人。同時期還有一些女性作為主唱出現在搖滾樂隊中，比如蔚華（呼吸樂隊）和羅琦（指南針樂隊）。這時候女性進入搖滾音樂人的圈子最大的阻力還是來自作曲能力和樂器演奏上的門檻，任何一種能力的缺乏都會影響她們在男性同仁中的話語權。蔚華和羅琦兩人所在樂隊中的男性樂手只讓她們負責作詞，而在作曲和創作環節她們很難參與進去。作曲的精英化和學院化是這個時期的特點。即便是受過專業音樂訓練、學院派出身的女性音樂人劉索拉，她也曾在小說中寫到女性的音樂角色在八十年代僅限於好聽好看的港臺式甜歌歌手，女性的作曲能力被認為是全然多餘的。這也可以解釋為何劉索拉在八十年代中期叛逆的創作了一部搖滾歌劇《藍天綠海》，以及三盒錄音帶《我的歌獻給你》、《生命像一座房屋》和《別讓我沈沒》。這四部作品的創作和發行時間都早於崔健 1986年工人體育館的《一無所有》，然而它們卻從未進入到中國搖滾音樂歷史的表述中去。樂評人李皖曾表達過劉索拉這兩張專輯是否應該算做搖滾專輯的疑問：

“《一座房屋》是不是第一個引入了搖滾樂隊的專輯？我不知道。唯一可以判斷的是，《不知你站在哪座高山上》、《還記得》、《生命就象一座房屋》、《風吹走你的身影》、《希望的小舟》、《我每天想你》均確確實實採用了較完整的樂隊形式（很顯然，有些吉它效果是用鍵盤模擬的），而最著名的兩張早期搖滾專輯臧天朔《衝入禁區》和崔健《新長征路上的搖滾》直到 1988 和 1989 年才出版。作為單首作品，《一無所有》的出現也要一直等到半年以後。”<sup>25</sup>

雖然劉索拉的音樂作品中使用了樂隊形式的、搖滾化的配器（吉他架子鼓），然而她作為女性搖滾音樂人的身份認定還是一個「問題」。這是因為劉索拉和崔健相比較而言她的音樂表達過於私人和「非社會批判」，而崔健作為中國八十年代的搖滾英雄人物，更加符合當時文化熱所熱衷的西方搖滾樂（批判現實的）神話以及勾連知識份子的情感投資的話語協商的結果。而 1989 年天安門廣場的學生運動也再次為崔健的搖滾正宗地位背書。因此，女性音樂人在八十年代處於搖滾生產邊緣的地位是因為：一 學院式專業訓練的門檻，二 八十年代文化熱的知識分子的情感投資。

九十年代初港臺唱片公司進入內地，引入明星包裝機制。九十年代初內地音樂工業最大的轉變是 1990 年《著作權法》頒布、八十年代末之後放開海外音像製品的引進權（由內地音像出版社代理出版和發行港臺和國外地區的唱片，這期間國際五大唱片公司在內地沒有獨立的出版發行銷售權利，因此他們在內地的業務多是版權代理業務，直到九十年代中期才開始簽約一些內地藝人）。<sup>26</sup>一批港臺的唱片公司開始進駐內地音樂市場，幾家大型的合資唱片公司出現：魔岩唱片（1990 台灣）、大地唱片公司（1991 香港）、正大集團 CIM（1992 泰國）、紅星唱片（1994 香港）。很快，在這些合資音樂公司的啓發下，內地也相繼出現了一些本土的唱片公司，1993 年出現了漢唐（經理黃燎原）和鴻鈞唱片（郭傳林），1994 出現了北京東西（崔健）、星碟（王曉京）、字母唱片（黃曉茂）和京文唱

<sup>25</sup> Li Wan 李皖, "Landiao Zai Dongfang 藍調在東方(Blues in the East),"

<http://www.xici.net/d3474612.htm> (accessed October, 2014).

<sup>26</sup> 「淺談中國音像製品‘引進’制度」, <http://bbs.ent.163.com/bbs/denglijun/8657.html>。

片（許忠民），1995年出現了風行唱片（黃曉茂）、天蠍（郭大偉）和竹書（潘永革）唱片公司等。魔岩、大地和正大當時佔據極大的市場份額。這些港臺唱片公司通過在內地設立分公司，開發了合作版的潮流。<sup>27</sup> 在這種合資模式下，雖然合資唱片公司仍舊沒有獨立的出版發行權（需要與內地唱片公司合作），但唱片公司打破了八十年代的「音樂編輯」制度，引入製作人的概念，深入的參與音樂的製作和概念的包裝和宣傳。樂評人王小峰指出，「在做‘中國火’的時候，魔岩首先想到的是自己的推廣，然後促銷。實際上他們在做這個事情的時候內地已經知道怎麼做了，但內地不知道如何宣傳，缺乏這方面的經驗，所以當時魔岩將‘中國火’做的很火。這其實就是商業。台灣找到了一個很符合媒體宣傳的計畫，推廣的案子必然就會成功。」<sup>28</sup> 明星包裝制、版權概念的興起和90年代初大陸出現的幾家合資唱片公司有很大的關係。在90年代初明星包裝制下，製作人和藝人的經紀人負責統籌和安排音樂製作的過程，雖然有些（搖滾）歌手能夠作曲或是演奏樂器，但總體上音樂創作還是掌握在製作人的手中，只是相對於活躍在主流媒體的明星如楊玉瑩、井岡山，這些搖滾明星（崔健、何勇、張楚）享有一定程度的詞曲創作自由。

那誰才可以算做是搖滾音樂人呢？傳統的搖滾歷史會圍繞台灣魔岩唱片塑造的「搖滾神話」勾勒其中的人事物，即那些可以被包裝成擁有情懷、真實、批判等理想主義的知識份子關懷的歌手和音樂人，這使得對於「中國搖滾」的理解像是有著一條清晰的「楚河漢界」：真實和虛假、搖滾和流行、批判和順從。然而，我想說明的是這個邊界其實是話語建構的結果。「搖滾」和「原創音樂」是同一枚硬幣的兩面。從音樂內容來說，它們背後有很多相同的面孔，只是在想像和消費的時候可以有著看似完全對立的立場。需要召喚熱血反叛的青年時使用

---

<sup>27</sup> Hu Xinyunhu 胡馨芸, *Honghuo: Mingxing Ouxiang Yu Shangye Chaozuo 紅火：明星偶像與商業炒作 (Success: Star Idols and Commercial Hype)* (Beijing 北京: Zhishi Press 知識出版社, 2005). 80年代初期，在中國要合法的出版海外製作的音像製品的管道只有兩條：引進和代理。一是中國進出口公司進口原裝海外製品售賣，價格十分昂貴。另一種是海外唱片公司找到中國一家又出版發行權的音像出版社，將版權提供給這家出版社，由後者負責在當地生產製作母帶並出版發行這張專輯。除了引進和代理，音像製品還有合作版，這種的好處是可以開始包裝製作本土的明星。合作版就是台灣／香港和大陸兩家唱片公司共同製作：由雙方共同投資或是技術合作。唐朝、中國火就是合作版的例子。

<sup>28</sup> 王小峰，「魔岩顛覆了內地審美也誇大了市場」，  
[http://ent.163.com/10/0327/18/62Q60QAJ000346L2\\_4.html](http://ent.163.com/10/0327/18/62Q60QAJ000346L2_4.html)。

「搖滾」，需要進入主流平臺、召喚「愛國主義」和「民族主義」情感的時候則使用「原創音樂」。除了那些自詡為搖滾音樂人的、以及簽約在搖滾唱片公司魔岩其下的音樂人，我認為很多「原創音樂」運動中的音樂人都可以列入中國搖滾音樂人名單中予以考察。

除了之前提到的搖滾樂隊主唱蔚華和羅琦，這時出現一些以寫詞為主「原創」女性音樂人，包括寶羅（王笑梅）、小娟、艾敬、丁薇、馬格。原創音樂的門檻開始降低，音樂工業商業化的運作使得一些沒有音樂背景的女性（不是專業的學院派人士）可以進入原創音樂的生產場域。這時期既有受訓於上海音樂學院作曲系的丁薇，也有官方歌舞團的「叛逃者」寶羅和艾敬，也有純粹的業餘音樂愛好者小娟和馬格。她們是否可以被看作女性搖滾音樂人呢？我認為是可以的，一方面她們都呈現出或多或少的原創能力，另一方面這些原創的表達其實是搖滾音樂全球化的一部分。她們「與時俱進」的進入了女性另類唱作人的(alternative female singer-songwriters)的全球搖滾音樂發展脈絡。Ronald D. Lankford 指出上世紀 90 年代初第三波女性主義運動在流行音樂場景催生了一個有趣的現象，即一批女主唱樂隊和女性唱作人大量湧現出來，譬如 Tori Amos, Sinead O'Connor, Kate Bush, Suzanne Vega 和 Mazzy Star。有意思的是，我們可以在這群中國女性搖滾音樂人身上也發現這股全球另類音樂潮流：寶羅剃光了頭髮，配上合作夥伴蘇放的電子氛圍編曲，用她空靈的唱腔、結合朦朧詩的歌詞創作在《天堂之花》的專輯中表達她的神秘主義宗教情感，她不羈的光頭形象以及獨特的唱腔很難不讓人想到 Sinead O'Connor，另一位女性唱作人艾敬不止一次表達過她對 Suzanne Vega 的欣賞，丁薇在音樂上受到了 Tori Amos 和 Richie Lee Jones 的影響，馬格的單曲《遠遠的遠》的旋律乾脆直接模仿了 Mazzy Star 的 FADE INTO YOU 這首歌。

因此，當我們跳出「搖滾神話」，回到具體的搖滾音樂生產語境會發現 90 年代的「搖滾」音樂的產生根植在國家「原創音樂」運動、港臺唱片公司的包裝機制、以及西方搖滾和另類音樂的全球化擴張，以及大眾傳播網絡的綜合脈絡裡。搖滾「純潔」的非商業性是彼時魔岩唱片公司宣傳的策略，中國搖滾樂（魔岩三傑）和其它流行音樂的生產方式一樣，在電台、電視台的歌曲欄目中打榜歌曲，也需要在新華書店體系下的書店網絡中進行銷售。例如，台灣滾石唱片的行銷人



胡馨芸回憶上世紀 90 年代初她在內地開拓市場的經歷，提到電台在九十年代初是很有效的宣傳管道：「如果在中國大陸沒有任何客戶或人脈，但是又要在大陸為滾石開一個節目，這樣子只好用買時段的方式來解決，製作一個《滾石音樂雜誌》電視節目。」<sup>29</sup> 最終胡馨芸找到了北京可口可樂公司支付了一年四萬美元的預算，順利在北京、上海開了《滾石音樂雜誌節目》。雖然搖滾在電視晚會和電視節目的平臺曝光受到一些限制，但是它還是能夠通過盒帶售賣以及大型現場演出中獲得經濟收益。因此，90 年代初搖滾音樂的生產其實依附在明星包裝制、官方出版發行體系以及大眾媒體的傳播網絡下。從這個角度出發，我們可以重新認識那些被排除在「真實」搖滾之外的「流行」、「商業」的女性音樂創作人。

進入 90 年代中期之後，全球唱片工業都面臨一個轉型期，一系列的唱片公司吞併和收購案出現。金兆鈞先生寫到 90 年代中期內地唱片市場也遇到了危機，魔岩唱片公司撤離內地，歌手解約跳槽頻繁出現，音樂盒帶庫存積壓嚴重。這一方面和全球音樂工業轉型有關，另一方面也是長期的盜版問題引發了國內音像出版發行系統的崩潰。於是一時間唱片公司瘦身成為小公司，工作室開始出現。由於銷量無法保證所以音樂製作這時開始削減製作費用，唱片公司因此更加願意簽約有一定製作和創作能力的音樂人以節約製作費用。便攜式音樂錄音設備和更加便宜的樂器設備又進一步降低了從事音樂的門檻。因此，從原創音樂的創作來說降低了不少進入門檻。女性正是在這個音樂工業危機的節點迎來了深層次的解放、和巨大的挑戰。如果說 90 年代初女性獨立形象仍受制於唱片公司的包裝以及侷限於歌詞創作的話，那麼 90 年代末女性必須要在工業轉型的現實裡完成音樂能力多方位的自立，形成自己的音樂風格，迎接來自男性同盟的挑戰。

降低的音樂創作門檻使得許多外省的搖滾青年可以組隊玩音樂，這種自由的音樂創作讓更多樣、顛覆的音樂表達得以呈現。這時期最突出的特點是朋克音樂開始流行，這一時期出現了四個全女子的朋克樂隊，她們是北京掛在盒子上樂隊、武漢的 No Pass 樂隊、四川樂山的 U235 樂隊以及西安冰激淋盒子樂隊，其中掛在盒子上活躍的時間最長。這些全女子朋克樂隊的出現一時間打破了女性不能演奏電聲樂器、不能集體創作的刻板印象。我的田野調查和訪問發現造成這些

---

<sup>29</sup> 胡馨芸，2005: 50.



女子樂隊「夭折」的原因有很大一部分原因來自外部男性社群的壓力，即一種典型的大男子主義性別話語。2000 年左右，一群外省的搖滾音樂愛好者加入北京近郊的迷笛音樂學校學習樂器演奏，學校附近的村子因為房租便宜吸引了大批樂手聚居在一起生活和排練，而且以男性居多。這種強烈的性別不平衡導致女性進入村子面臨很大的性別困難，有女樂手告訴我，當時她們住在樹村要學會保護自己，不然很容易淪為樹村的性玩物，斷送自己的音樂職業生涯；與此同時，當時資訊閉塞，如何在不吃虧的前提下從男性社群那裡獲得音樂知識和經驗交流是一個極大的考驗。淡化性別或是找一個男朋友成為權宜之計。

除了女子朋克樂隊，當時還有一些女性唱作人，她們是張淺潛、吳虹飛、吳卓玲（星期三旅行）、王娟、夏冬（漂亮親戚）、田原（跳房子）、櫻子（秋天的蟲子）等音樂人。她們中不少人和當時的唱片公司有簽約，例如紅星生產社以及摩登天空音樂公司。這些唱片公司較少的參與音樂的音樂製作部分，給予更大的自由度給音樂人，然而如何在樂隊內部獲得話語圈並不是一個十分順利的過程，我的採訪發現唱作人張淺潛經歷了很長一段時間的掙紮終於脫離了唱片公司以及大男子主義樂手們的控制，自己製作發行了一張專輯《靈魂出竅》。從當時的社會氛圍來說，女主唱主導樂隊創作仍舊遇到很大的困難，樂隊內部的權力鬥爭一直存在。

雖然男性同仁並沒有完全接納女性，甚至表現出了排斥和輕蔑（性物化），這時候唱片公司開始留意到性別可以作為一個賣點。他們會把女性當作一個整體去想像可能的女性特質進行宣傳和推廣。例如，新蜂唱片公司 2000 年推出了《五分之二》這張專輯裡面收錄了張淺潛、斯琴格日勒、趙雨、肖楠、薑昕的作品，專輯並沒有特別突出具體的性別意涵。兩年後 2002 年摩登天空發行了 *Badhead2: Girl's Day*，專輯的封套設計是一個性別不明的人舉著一個用過的衛生巾，血液用桃紅色的液體替代。這張專輯很明顯的傳遞了將女性表達視為生理的、威脅的、不潔的焦慮，並且試圖去美化它。專輯裡的大部分歌曲的編曲都是當時流行的 Trip-hop 曲風，以沈鬱緩慢的 Drum-bass 鋪底，上層附著飄渺（雖然不算詭異的）女聲。唱片公司這種打包行銷的方式並不是為了表達某種女性主義的關照或是情懷，而是再次從一個側面放映出中國地下搖滾是如何在西方大量打口 CD

的洗禮中獲得了國際化的、「打口的」音樂認同，即一種 4AD Label 下的另類女主唱情結。那時候內地出版的很多音樂雜誌都可以找到 4AD 廠牌的資訊。<sup>30</sup>

至此，我已經梳理了 1980 年到 2000 年初音樂工業的發展，以及女性進入男性主導的搖滾音樂圈所面臨的挑戰和機遇。八十年代崇尚的音樂專業訓練和知識青年情感投資讓從事搖滾音樂創作的女性處於邊緣地位，而九十年代的音樂商業化潮流讓女性成為原創音樂明星的同時，在商業的考量下給予她們一定程度上的創作自主權。進入 90 年代末 2000 初隨著地下搖滾生態的出現（樂手社群、製作獨立），女性的創作能力得到史無前例的解放，成為樂手、多面手的音樂唱作人。

然而，地下搖滾的生態在 2002 年開始解體。原先在樹村、霍營死嗑的樂手四散開去，最大的獨立唱片公司摩登天空的唱片銷量跌到穀底，甚至都發不起員工的工資。在經歷了 2003 年 SARS 的洗禮之後，2004 年音樂工業像是翻開了新的一頁，尤其是搖滾音樂：一是因為北京和其它大城市開始出現不少小型的演出場地，可容納 30-60 人左右；二是因為數字音樂時代的到來（音樂收聽行為已經基本過渡到了網絡 mp3 音樂的下載和在線收聽，實體唱片銷售跌入穀底）。

從音樂的生產、傳播和銷售來說，2004 年之後的音樂工業也發生了變化。音樂生產更多的掌握在樂隊和音樂人手中，音樂的傳播從各類小眾的搖滾音樂雜誌過渡到了在線的音樂社區、部落格、BBS 論壇中去，同時音樂的消費從實體唱片的銷售向現場演出過渡。大量、低廉的小型演出快速的孕育了一批 80 後出生的年輕一輩的搖滾青年，從音樂風格上來說，他們玩後朋克、後搖滾和舞曲電子音樂。在這批湧現的新樂隊中間，總是能發現女性的身影。而且一個突出的特點是她們不再像是以前僅僅擔任主唱一職，而是更多的擔當樂手角色。譬如，劉敏（重塑雕像的權力樂隊）、李青（Carsick Cars, Snapline）、楊帆（Ourselves Beside Me）、石璐（刺蝟樂隊）、任一蘭／張晨（24hours）、胡娟（AV 大久保樂隊）、還有全女子樂隊 Rococo、Ourself Besides Me、Eyes Behind、Unibonny、實驗噪音 Boojii 樂隊等。在我 2011 年拜訪北京 D22 獨立搖滾演出場地的時候，碰巧遇見了兵馬司唱片的老闆 Michal Pettis，他驕傲的告訴我，當下的北京獨立

---

<sup>30</sup> 顏峻，灰飛煙滅：一個人的搖滾樂觀察（廣州：花城出版社，2006），188。樂評人顏峻回憶這時期的歷史說到，從 1994 年開始，香港 DJ 李勁松的 Sound Factory 曾經在是 4AD 廠牌在內地的代理商，期間在內地和珠三角地區散播了很多有關 4AD 公司的專輯、樂評和圖片。

搖滾場景非常的活躍，未來將成為全球獨立搖滾的一個重要節點，並且這其中的女性樂手參與的數量之多在全世界範圍看來都是十分珍貴的。他認為這時中國搖滾場景性別平等的力證。<sup>31</sup> 我絲毫不懷疑北京作為全球獨立音樂重要節點的說法，也並不質疑兵馬司旗下藝人相對比例相對平等的性別構成。女性成為樂手固然是一個巨大的突破，掌握技術，成為樂器多面手，然而女性該如何應對樂手內部的權力關係呢？我們該如何理解 2004 年之後的搖滾場景中女性多是作為樂隊的貝斯和鼓手，很少成為吉他手這一現象呢？對此，男性和女性有不同的看法。兵馬司唱片公司的 CEO 楊海崧向我談及吉他手、貝斯手和鼓手之間的權力關係，他說如果吉他手同時也是主唱的話，那他基本就是樂隊的核心和主創。樂手虎子也向我表達過類似的觀點，他認為吉他手是核心。李青對自己選擇成為貝斯手是這樣解釋的，「我更喜歡做輔助的角色，有時候人們都關注地面上美麗的建築，而忽略了大地的重要性。」<sup>32</sup> 有意思的是，李青毫不避諱貝斯手的輔助角色，並在傳統的（張揚 vs. 輔助）性別框架下為女性賦權，她希望在一個不被人注意的位置做出貢獻，這或許也可以看作是她策略性反擊，即這樣更容易突破別人對女性的期待，製造更大的反差效果。

綜上，本文前半部分指出「中國女性搖滾音樂人」這個群體的「自主性」並不是真的「不可見」，或是「不可說」（只是不能用一種西方主義的理論自覺去表達自己），而是需要用一種去「搖滾神話」的、去女權「Riot Grrrl」的、歷史的、社會學的方式重探「中國搖滾」，從而去打開理解和觀察女性音樂人角色和貢獻的可能性。順著這個思路，文章第四部分具體呈現了近三十年來的中國內地女性搖滾人是如何進入搖滾場景以及拓展她們的勢力範圍的，這其中有商業的、技術的、社會的以及性別層面的因素。這篇文章不涉及美學上的討論，也沒有將女性音樂人特殊化或是本質化為一個西方女性主義式的反叛群體，我試圖呈現中國女性創作型音樂人在各個歷史時期所遇到的困難、挑戰以及機遇。通過梳理「中國女性搖滾音樂人」，本文挑戰了「中國搖滾」固有的「邊界」和「神話」，拓寬我們對中國搖滾歷史的理解，它不是獨立自主的、英雄主義的自留地，而是一塊充

---

<sup>31</sup> 與 Pettis 的交流，2011 年 8 月，北京。

<sup>32</sup> 與李青的交流，2011 年 8 月，北京。

滿碎裂、合併、收編的複雜空間。正是這樣一個不斷變化著的複雜空間，才讓女性的進入和參與充滿了多樣、異質的可能性，也為學者研究女性創作實踐提供了豐富的觀察視角。

## 參考文獻：

Bayton, Mavis. 1998. *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford ; New York: Oxford University Press.

Campbell, Jon. 2011. *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock & Roll*. Hong Kong: Earnshaw Books.

De Kloet, Jeroen. 2010. *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Vol. 3. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Frith, Simon, Will Straw, and John Street. 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge Companions to Music. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.

Fung, Anthony and Michael Curtin. 2002. "The Anomalies of being Faye (Wong) Gender Politics in Chinese Popular Music." *International Journal of Cultural Studies* 5 (3): 263-290.

Groenewegen, Jeroen. 2011. *The Performance of Identity in Chinese Popular Music*. Doctoral Thesis, Leiden University.

Juno, Andrea. 1996. *Angry Women in Rock*. New York: Juno Books.

Moskowitz, Marc L. 2010. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and its Cultural Connotations*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Qu Shuwen 曲舒文. 2012. "Shui De "Yaogun Jingshen"inese Pop Music and its Cultural Connotatiingshi Siwei 誰的“搖滾精神”——警惕中國搖滾音樂研究的定式思維 (Whose "Rock Spirit" it Is : the Stereotype of China's Rock Music Research)." *Journal of Nanjing Art Institute (Music and Performance)* 南京藝術學院學報(音樂與表演版) (03): 74-79.

Wan 李曉, Li. "Landiao Zai Dongfang 藍調在東方(Blues in the East).", accessed October, 2014, <http://www.xici.net/d3474612.htm>.

Xinyunhu 胡馨芸, Hu. 2005. *Honghuo: Mingxing Ouxiang Yu Shangye Chaozuo 紅火: 明星偶像與商業炒作 (Success: Star Idols and Commercial Hype)*. Beijing 北京: Zhishi Press 知識出版社.

Yan, Jun 顏峻. 2006. *Hui Fei Yan Mie 灰飛煙滅：一個人的搖滾樂觀察 (Ashes to Ashes: Personal Observation of Rock Music)*. Guangzhou 廣州: Flower City Publishing House 花城出版社.

戴錦華. 1994. "不可見的女性：當代中國電影中的女性與女性的電影." 當代電影 (06).

諾克林 (美). 2005. 女性，藝術與權力. Translated by 惠貞 遊. 桂林: 廣西師範大學出版社.

陳志紅. 2002. 反抗與困境：女性主義文學批評在中國. 杭州: 中國美術學院出版社.