
热风学术

月刊

秋

2018年9月





目录

● 点击文章标题 自动跳转至内容

- 4 **编辑手记**
- 7 **内容提要**
- 14 **专题 _ 社会中的音乐，现实里的声响**
- 15 **编者按**
- 17 **声音的统治术 / 叛乱术**
平井玄 (罗皓名 译)
- 31 **内在节奏：回旋于谷川雁“日本之歌”的声响**
罗皓名
- 46 **制造类型：台湾战后通俗音乐的“流行曲”与“摇滚乐”之型塑线索**
王淳眉
- 74 **“流行”时代的音乐漫记：一个中国内陆 90 后的流行音乐听觉履历**
陈畅涌
- 90 **听写愉悦：嘻哈音乐的跨国旅行与台湾演绎**
郑圣勋
- 97 **“中国” + “有” + “嘻哈”：《中国有嘻哈》、中国嘻哈场景及喊麦中的嘻哈打造**
刘璧嘉、郭佳
- 特稿 _**
- 117 **K-pop 的亚洲化：在泰国青年中的生产，消费与认同模式**
乌汶叻·希里玉瓦沙、申炫准 (许多 译)

殊音 _

- 159 绕树三匝 无枝可依：全球生态风险下的累卵社会
周雷

n 地域 _

- 182 酱油与筷子，酒与歌：对东亚青年文化行动的一些思考
王丹青

现场 _

- 192 交融中的亚洲：第六届亚洲流行音乐研究会议述评
李易

- 200 交融与间离：泛亚流行音乐研究及其反思
张文昭

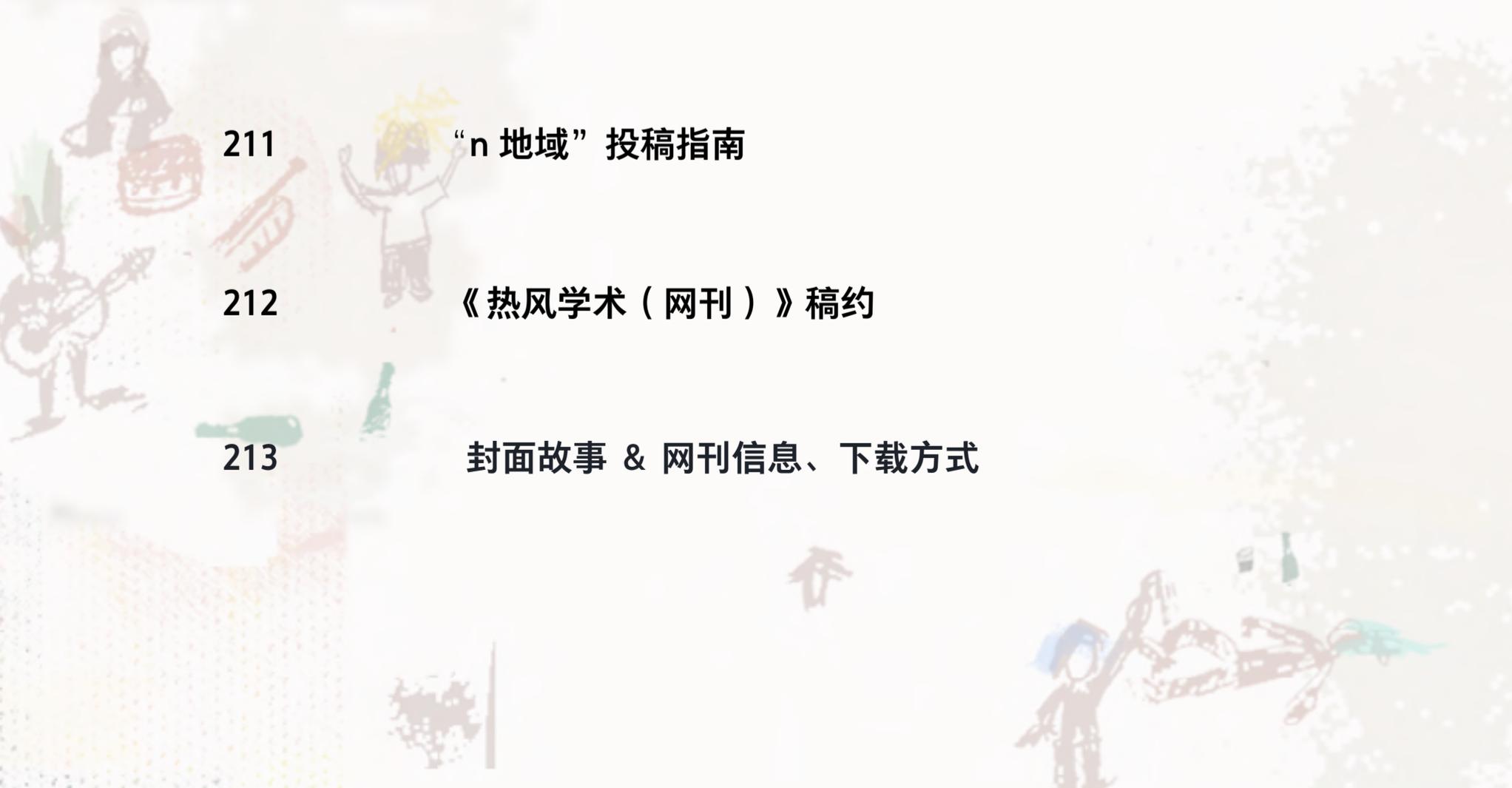
书讯 _

- 208 《回归劳动：全球经济中不稳定的劳工》简介

- 211 “n 地域” 投稿指南

- 212 《热风学术（网刊）》稿约

- 213 封面故事 & 网刊信息、下载方式



编辑 手记

从 Crossroads 2018 中恢复体力、调整心情，回到电子刊的编辑上来，已经是九月初了。按理说，本期的《热风学术》，应该多少有些对这次国际文化研究双年会的记录。不过，大会过后，人仰马翻，学术刊物又不同于新闻报道，整理、书写和反思，都需要更多的时间。于是，干脆把所有关于大会的记录和评论留待冬季刊。等到大家手捧热茶、情不自禁地想要阳光和暖意的时候，再来一起回味这一场酷暑里的“无畏在歧路”吧。

这一期，则统统留给声音和音乐。

这不光是因为 2018 年 6 月，在中国传媒大学召开的“第六届亚洲流行音乐研究会议”，是这一双年会第一次来到中国大陆；更是因为，音乐和声音在日常生活中的位置，实在太过重要，以至于我这样小时候总想逃避音乐课的人，也在期待着这一部分的文化研究，给自己好好补课。于是，继去年 9 月推出听觉文化研究的专题后，本刊继续推出“社会中的音乐，现实里的声响”，以期展开更为充分的讨论。

显然，正如陈畅涌在她的“听觉履历”里交代的那样，现代社会中，青年人音乐素养的养成、声音感觉的训练，绝大部分都

在课堂之外发生。而一旦追究起来，无论是“靡靡之音”还是“字正腔圆”，节奏里包含着的故事，都瞬间把对声音的直觉或迷恋，转化为对历史的探险。

至今记得，博士的时候，来了一队饱读理论的北美左翼学生。他们一谈起“社会主义”就两眼放光，说起“无产阶级”，那叫一个亲。于是，相见欢。等到酒足饭饱唱起来歌来，才发现，一边的中国学生，摇头晃脑，感觉良好地大唱《国际歌》，而另一边的他们居然不会。左翼学生不会唱《国际歌》，这个发现大大超出了我当时对西方左翼笼而统之的理解。因为在我从小的“想象”里，《国际歌》就是世界各地的人用不同语言一起唱才最最来劲的歌。不会唱《国际歌》的左派，岂不是太过奇怪？揣着这个疑问很多年，直到一个经历过上世纪八、九十年代的人给出一种解释。原来，那个时候，广场上的人们找不到合适的歌唱，最后找到了《国际歌》。原来，对那个时代的后来者来说，《国际歌》是如此曲折地嵌入我们的“自然”感觉中的。

5 这样的解释是否准确，已经没有机会去求证。不过类似的解释，也在位韩国学者解释《阿里郎》之于韩国民族性的论述中出现。那就是，在民主运动的过程中，人们发现找不到合适的歌，最后选择了大家一起合唱《阿里郎》。相同的状况，也在本次双年会上发生。面对豪华而空旷的伟长楼（大会主会场），我们不知道选择什么样的音乐来搭配“无畏在歧路”。于是，只能一边极力思考，究竟什么样的音乐方才合适，一边感叹，怪不得每次国家级盛事，往往是《茉莉花》收场。最后，多亏了刘雅芳老师，用三个版本的《光明行》（丝竹、二胡和交响乐）让整个会场生动

起来。不知道有多少人注意到这段开场音乐和它的意味，但对我们来说，这的确又是一段活生生的找不到贴切的音乐又必须努力寻找的实战经验。

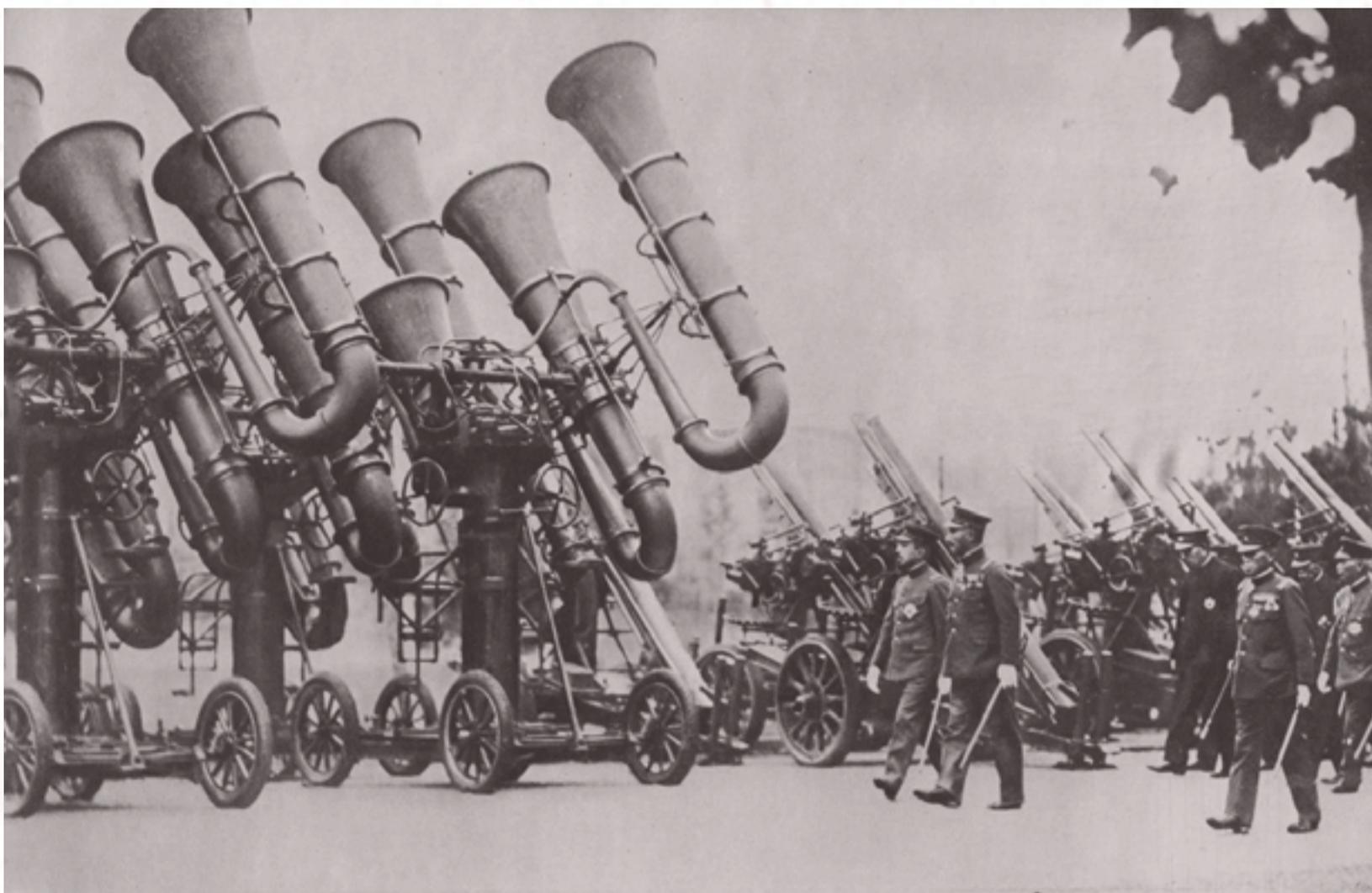
看来，身处某一个场合，突然发现找不到贴切的音乐，然后想尽办法在所有的听觉经验和记忆武库中，挖地三尺般地去追寻搜索一个可能恰当的节奏，并非什么特例，而是希望更真实、更准确地表达感受或判断的现代人，常常会遭遇的场景。既然如此，就让我们在这个依旧“不争论”、且不遗余力熨平一切的年代里，多多在听觉经验和记忆武库里埋下感觉的种子，提供更多可能解释这些种子的线索——它们显然并不自明或天然具有抵抗力，以待将来。

那么，就请收下这一袋种子和线索吧。

《热风学术（网刊）》

2018年9月9日

专题



7

在名为全球化资本主义的“合一之声”的绝对优势底下，被拔了牙的“离散之声”也被容许了。正是这般声音的散乱，成为了符应着这个时代的统治术。虽然这么说，对外的殖民地掠夺看来已经回头朝向内部的贫困折返。在“一”的正下方，有着贫困的“多”在蠢动着。

在双向的网路空间中取样声音的“国家之耳”，朝着此处在一旁伫立着，各式“音响兵器”也以这里为目标投掷了下来。崭新的叛乱术将会在这种条件下现身吧。因此，现在就让我们一边追忆着那些二十世纪的经验，一边竖耳倾听某位挣扎地活在这个时代里的音乐家的自我呢喃吧。

——平井玄《声音的统治术 / 叛乱术》



8. 在安保斗争现场，众人用以形构集体，并启动集体行为的律动，其实并非什么具有创造性的新生律动，只不过是忠实地符应着潜伏在那些众人熟稔的民谣中的惯性音律。在抗争与运动中，对于事件与情势的反应调度起动能或勾勒出思想，其中甚至包含着新生成的能量。然而，这些能量的律动，如果缺乏深一层的反省或思考，就往往只能依循着既有的模式。或说，这些能量在惯性上具有选择依循既有模式的保守性，从而最后表现出来的只能是了无新意的音调。更关键的是，这些新生能量的创造性或攻击性，也在依循惯习模式的被编码过程中钝化甚至消逝。以谷川雁的话来说，这是“思想之前的次元，或说是在思想节奏次元上的问题”。

——罗皓名《内在节奏：回旋于谷川雁“日本之歌”的声响》

当我们在讨论音乐类型的时候容易坠入品味区辨，窄化为品味偏好而局限通俗音乐文化讨论，在情绪四溢的意识形态中，往往无法探问类型之所以能拥有其相对应意识形态正当性的架构，如何被建立以及如何被动用的问题。

——王淳眉《制造类型：台湾战后通俗音乐的“流行曲”与“摇滚乐”之型塑线索》

如果没有小虎队，我不知“流行文化”为何；如果没有 J-POP，我不会知道日本强大的放送协会，更不会因为看 NHK 而对严肃现实题材的纪录片产生兴趣；如果没有 K-POP，我也不会在学生时代后期挑战重新学习一门语言。

——陈畅涌《“流行”时代的音乐漫记：一个中国内陆九零后的流行音乐听觉履历》





10 这透露了在欧美修辞中一再被赋予“真实故事（keeping it real）”的嘻哈音乐，在台湾完全不能够被既有的“写实、批判”的人文主义路径所吸纳、解释，而面对台湾嘻哈听众的无法被描述、定义，或许我们该思考的面向有二：第一，是否我们要将嘻哈音乐吸纳到此人文主义传统，第二，则是或许我们得生产出另一种不属于此脉络的书写与论述音乐的方式，追认出另一种聆听经验的历史轨迹。

——郑圣勋《听写愉悦：嘻哈音乐的跨国旅行与台湾演绎》



特稿

11 认为“亚洲主义”抵抗了亚洲流行音乐中的全球化/美国化，试图发掘有价值的“亚洲主义”，这些行为的意义不大。空头理论家和学究都说错了，亚洲流行里找不到“国家”和“人民”。然而，如果亚洲流行音乐已经跨越了国界，那么要在亚洲流行音乐里寻找民族身份就是不可能的吗？寻找身份提供了“后现代民族主义”的一种神秘形式。由于K-pop的想象身份一开始就是被曲解的集体身份和民族身份，它混淆了集体身份和特定国家的民族身份。亚洲音乐集团，尤其是韩国公司，已经不能只用民族身份的话语来解释了。他们的业务网络很大，在东亚各国开辟市场。他们费尽心思地模糊民族身份，在生产和营销环节创造一种“混杂身份(hybrid identity)”。 “亚洲列强”不再保持单一民族身份，而是以各自的方式在亚洲市场中创造跨国家身份。

——乌汶叻·希里玉瓦沙、申炫准

《K-pop的亚洲化：在泰国青年中的生产，消费与认同模式》



12 “有人愿意驱车千里去看油菜花开，去希腊看橄榄树，何曾有人会来看你的万亩转基因大豆田？”——当结束 16 小时的车程，抵达巴西夏湾提村庄附近的小镇，我和巴西朋友帕特拉斯聊到，随后我们陪伴巴西土著，那些曾经奔走若飞的丛林猎人，在超市里选择各种牛肉，作为带给土著家属的礼物。

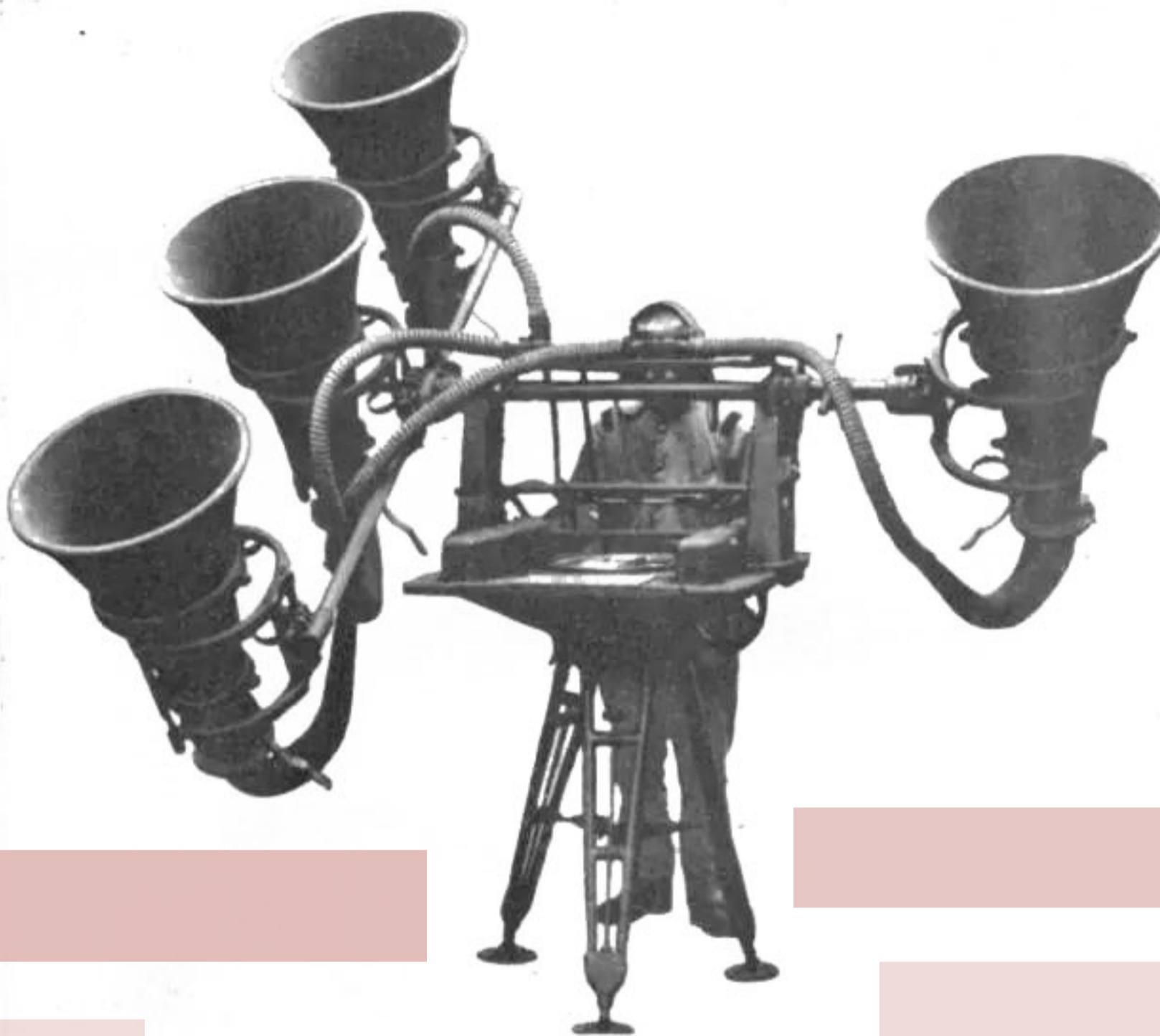
——周雷《绕树三匝 无枝可依：全球生态风险下的累卵社会》



n 地域

也许有人会质疑，这些时常沉溺于醉酒和耍白痴的闹事行为能有什么价值？这些光怪陆离的文化与美学表达究竟是发起者自己的胡作非为还是真正属于大众的行动？这一路线（如果存在的话）上的朋友需警钟长鸣。我们能否在自己仍然热衷于基进或另类的文化实践的同时，想象一种扩大的文化行动，也同时勇敢地对自己的品味、惯习与经验提出质疑？文化行动与日常生活的实践也许是人类所有公共行为中看起来最单纯或最不难看的，但如果我们确实把文化与日常当做一种公共生活来对待，那么策略与部署仍是必不可少的。

——王丹青《酱油与筷子，酒与歌——对东亚青年文化行动的一些思考》



社会中的音乐， 现实里的声响

编者按

■ 刘雅芳*

大概在 2012 年的时候，我曾应“当代文化研究网”之邀，为当时新立的文章选集栏目“社会中的音乐”所选刊的探论韩国广场之歌与民主化运动历程的文章《民众的解放歌》（作者：金炳五）写一篇“对评”——这是一个很听觉式邀请，像是播出一段异邦之乐，想问问你有没有什么感觉可以提出。当时，我即察觉到这个栏目名称的“弦外之音”。长期以来，“流行音乐”作为一个研究文本或探论的议题，其多少预设了一种“反映”或“折射”的选择与讨论方式。例如，这个工人乐团唱的歌是否写实了当下劳动者的生存状态；又或者工人新村周休期间与广场上舞动著的大妈们的移动音响系统常常传出的是凤凰传奇的歌曲，与他们的生活心境关连是什么？如此对于音乐与声音的讨论方式早已不足以面对这个随时随地充满声音的当代世界（包括社会转型过程中消逝的音乐和声音），因为作为主体与世界 / 社会连系的认识和感官渠道之一的声音与听觉，很多时候不是我们选择了某种音乐与声音才与它有了连结，更多时候我们是因时、因地、因人、因情感、因想像就在那声音之中，它不只因为你的选择而成为听觉，更多时候它是无可见来源地轰击你。因此，当时我是这么想的：“如果探究‘社会中的音乐’、‘社会中的声响’是直面 / 直‘听’了解当今社会现实脉动的一个方式，如何历史化地对待这些声响的来历和社会体系的关系则必须做许多听觉以外的功课。”

.....
* 刘雅芳，上海大学文化研究系博士后研究员。

这个专题的组成，大致上是延续上述的想法来邀集。然而，我也邀请读者在阅读这一组文章时可以带入“参照”的视野。读者应该可以很容易地发现这组文章的作者其不管是透过对声音、音乐类型、与音乐相关的文化行动场景、音乐节目、时代中的流行音乐——作为书写展开的线索，都暗示了跨界、跨时代、跨视野的探索欲望，这也是音乐与声响作为扑向主体的涌流与震动所打开的精神思想与物质历史系谱所产生的后坐力与回响。

《声音的统治术 / 叛乱术》与《内在节奏：回旋于谷川雁“日本之歌”的声响》可以作为另类的声音认识论的提出，尤其作者不约而同地指出了声音与我们误以为远离了（却不曾远离）的战争 / 抗争的连结；《制造类型》、《“流行”时代的音乐漫记》、《酱油与筷子，酒与歌》（于本期“n 地域”栏目）则很有意思地从音乐生产的机制面向、乐迷的接受史角度、移动的文化行动者位置勾勒了音乐发声 / 流转的实地回路；《听写愉悦》与《“中国” + “有” + “嘻哈”》呈现了“嘻哈”音乐座落于亚洲之内的台湾与中国大陆，它怎么被什么样的社会族群喜爱，以及在地的主流媒体机制又是如何“操作”与选择性地体现。当然更不容错过编辑部特稿《K-pop 的亚洲化：在泰国青年中的生产，消费与认同模式》，为泰国与韩国研究者合作的研究；与两篇第六届亚洲流行音乐研究会议侧记，其展现了当今流行音乐研究多彩多异的面貌。

阿尔都塞有一句常被引述的话：“意识形态把个人传唤为主体”，这个“传唤”有可能是“呼唤”、是“改造”、是“命令”、是“秩序”，但无论如何它都指涉了人、意识与声音（包括沈默无声）之间的关系，而身体是作为体现与可能改变这关系的中介。怎么更“声动”地理解，也许可以感受一下一个还坐在幼儿推车上的小男孩，如何在水果店听到罐头舞曲节奏后立刻使劲的手舞足蹈，让整个堆满水果的空间成为他的蹦迪厅。

声音的统治术 / 叛乱术¹

■ 平井玄* ● 罗皓名** 译

国家之耳

刚进入1930年代的日本，约三人高的喇叭型“听音机”被制造了出来。从当时的照片，可以看到像是扬起镰刀状脖子的大蛇一样，串接着十颗喇叭的乐器怪物朝天空咆哮的模样。

这是由旧日本军构想并制作出来，配置于各地的防空用收音装置。是试图听出天空中自远处飞来的轰炸机的细微引擎声的机械之耳。1931年关东军引发柳条湖事件，翌年强行建立“满州国”，但遭国际联盟调查团否定其正统性因而退出国联。这样的机器，可以说是在这个日本与美中两国之间关系日渐紧张的关头上所出现的“国家之耳”。因为飞机的续航里程飞跃性地延伸成长，美国制的轰炸机得以从遥远的中国华中国民党地区与马里亚纳群岛 (Mariana Islands) 基地飞来。这个机器，就是为了防备这种危险而出现的東西。

1 台北·水滴广场 work-chop #1: 《平井玄：労働與音樂》，2017.01.21~22。

* 平井玄，日本音乐、文化批评家，著有《引き裂かれた声—もうひとつの20世紀音楽史》（《被撕裂的声音：另一种的20世纪音乐史》，2001，每日新闻社）；《千のムジカ—音楽と資本主義の奴隷たちへ》（《千的Musica 给音乐与资本主义的奴隶们》，2008，青土社）；《彗星の思考—アンダーグラウンド群衆史》（《彗星的思考：地下群众史》，2013，平凡社），等多种触及音乐、声音、文化社会史的专栏集。

** 罗皓名，明治大学教养设计研究科博士生。即兴噪音乐队成员、帐篷剧音控、声音工作者。正在撰写的博士论文是以谷川雁为寄生宿主所展开的声响论研究：在日本新左翼思想脉络下，接合声响哲学与自身发噪经验的混音作品。



那是别说宇宙卫星,就连雷达也都还没出现的时代。这个机器,是为了采样并分辨出混杂在横越大洋的风里的微弱异音,而应用了借由制造西洋乐器与留声机所累积出来的日本职人技师的纤细技术制作出来的。然而,实际上当1940年代本土空袭正式开始时,英美已经将雷达实用化。透过雷达的诱导,轰炸机飞航在对空炮火所不及的高空区域,这个听音机在实战中完全起不了任何作用。因此,孤立的国家看起来就像是倒竖着毛的刺猬一般,呈现一副夸张地竖着耳朵的滑稽姿态。

“战争是借由其他手段进行的政治延续”,众所周知说这句话的是普鲁士将军克劳塞维兹(Clausewitz)。仿佛也可以说“音响是借由其他手段进行的政治延续”,军事技术与音响技术相互接近并重合起来的状况,也在这个时候日渐明了。其起源便是声纳(Sound Navigation and Ranging)技术。在随着铁达尼号的沉没,以及第一次世界大战中潜水艇的登场同时发展起来的声纳技术里,使用了超越人类听觉音域的超音波信号。这就是“海之耳”吧。

接着,为了养成操作与监测这个巨大听音机的工作人员,在这个国家,绝对音感教育初次在音乐专门学校之外作为陆军工兵队的研修课程登场。这是因为在听辨细微音调的时候,作为基准的分类象限成了必要的工具。基于与作为“快”的艺术不同的理由,十二平均律被导入了。作为机械的现代军队,也就这样沿着透过欧几里德(Euclid)几何学式感觉的记号化而被掌握的条理空间进一步地展开。

戈培尔(Joseph Goebbels)将威廉·富特文格勒²(Wilhelm Furtwängler)禁闭在德国国内,奉他为德意志文化守护神以借此提高第三帝国的声誉。与最初在法西斯意大利,广播被传播国家讯息的神经网络所利用的案例中显现的样貌相异,音乐之耳与军事之耳间的相互“交杂”清

.....
2 编者注: Wilhelm Furtwängler (1886年1月25日—1954年11月30日), 德国指挥家, 作曲家。1915-1920任曼海姆歌剧院指挥, 被认为是当时德国最出色的青年指挥家。

楚地浮现了出来。

以声音进行的大屠杀

相反地，从进行攻击的一方将声音与军事连结起来的，是1948年建国前夕的以色列武装势力。1947年11月，立场倒向锡安主义者(Zionist)(以色列国家主义者)的巴勒斯坦分割决议案在联合国总会上被表决通过。以此为契机，锡安主义组织掌控了由该决议所指定的地区，并为了尽可能地扩大领地，开始了驱逐巴勒斯坦人的军事作战行动。此行动高峰的1948年4月，在代尔亚新村(Deir Yassin)发生了超过250名巴勒斯坦村民被极右派部队虐杀的事件。

在这样的恐怖与混乱之中发生了奇异的事情。锡安主义士兵出现在村外的山丘上时，要求村民尽速离开的广播就会开始播放，同时紧接伴随着的是巨大音量的爆炸声与炮击声，音波震撼着村庄房舍的土墙，受到惊吓的人们因而抛下家园逃离。这样的事件在各地持续地发生。更有甚者，暂时逃往分界线另一侧阿拉伯人地区的亲戚家避难的村民们，几天后回到家才发现，那里早已被视为弃置土地而遭到接收强夺的案例也相继发生。

这是将沾染“虐杀者”污名的成本最小化，以“犹太人大屠杀牺牲者”的立场持续夺取巴勒斯坦人们土地的巧妙作战。在代尔亚新村事件被广为报导之后，面对不习惯机械性冲击声的农民们，该以大口径喇叭抛掷出何种音块？又会引起怎么样的集团心理共鸣现象呢？执行者们充分计算过了这些战略问题。这可以说是实际证明了完形崩坏(Gestaltzerfall)的音响心理学成果。这件事情的结果是，以色列的国家版图溢出了国联的决议范围，蔓延进入了“无人的土地”。这个日后被重新编制成国防军的秘密军事组织的行为并未被公开，以色列当局至今



也没有承认这个作战的存在。然而，经由多数难民的证词，这件事情的真实情况早已十分清晰地被揭开了。

声音，变成了不流血就可以将人强制驱逐、远比毒气瓦斯室或原子弹更为洗炼的兵器。当然，与代尔亚新村作战之间的连动，以及从巴勒斯坦人的不在地主手上买下土地的准备固然是不可欠缺的。但“借由声音进行的战争的延续”这件事情，却从未如此毫无掩饰地暴露出来过。与瓦格纳那种神话般的音乐文化咒缚力不同，这是音响这个东西同军事力连结起来最初的正式经验。

以大量越战死伤者在美国社会卷起广泛的厌战情绪的历史作为教训，这个音响军事的成本计算思维，也被沿用到了二十一世纪的阿富汗与伊拉克战争。透过在都市上空引爆前所未闻的超大型炸弹，将巨大音量的冲击波与强烈亮度的闪光朝地面集中放射。虽然杀伤人的金属破坏力与火力被限制住了，但整个城市却被无以名状的恐惧包围，从而失去了一切机能。如此一来，曾经作为生存空间的地区被逼入假死状态，继而失去抵抗的欲望。在这样的条件下，地面部队开始展开侵略。“音响兵器”变成了如其字义的具体现实。

作为统治术的声音

自从地球表面形成了充满着大气的的环境以来，不论是像细菌那般原核生物在物质上爬行的微小声音、还是小行星相撞的巨大地鸣，在地面上作为空气震动的声音现象一瞬也未断绝过。在这个漫长的时间中，以双足步行并掌握语言的智人 (Homo sapiens) 群聚出现于地表后不久，“声音的政治”就开始了。火山爆发、大海啸、山崩、大河泛滥、狂风、打雷等等，关于这些混沌自然声音的出现，人们的解释呼唤了诸神的名字。接着，身体发出的哭鸣、祈祷、畏惧等本能的声音，通过各种各样集成和调音成为了传达的媒介，进一步使得集团身体的核质得以

结晶。如此一来，关乎于复数个体、复数共同体之组成的声音抗争也就立即被启动了。

在取材自纪元前十三世纪特洛伊战争传说，古希腊诗人荷马的口传诗《奥德赛》里，有着将归来的战士奥德修斯诱至海之墓场的赛莲女妖 (Siren) 歌声的寓言。在那个寓言里，就已经记载了朝往故乡之岛的回归 / 离散，这两种欲望之间相互竞合的斗争。锤炼出肩负起城邦共同体灵魂的是音乐的精神 (ethos)。在其中特别具象成为歌与舞蹈的，便是柏拉图与亚里斯多德。这些与印度次大陆圈的叙事诗《摩诃婆罗多》等等，可说都是在文字出现之前的世界里，透过被歌唱的声音编织出漫长历史时间的痕迹。

古代犹太教在禁止偶像崇拜的严格戒律底下，反而使礼拜用的音乐得以和缓地响彻发声。而如同梵唱一般地，被紧贴于佛道众生之声上的佛教，以及在教义上规戒了音乐娱乐性的伊斯兰教，皆因不进行祭神仪式而对社会周边的世俗乐音采取了放任的态度。无论何者，皆走向了异于基督教世界“声音政治”的方向。

受到犹太与希腊音律影响，而于六世纪所制定的东方的葛丽果圣歌 (Gregorian chant) 虽然暂且衰退了，但在西欧的修道院里，将民众狂暴的“多”之声，交织成呼应着神之召唤的“合一”的复音音乐 (polyphony) 开始发达。在修道院这个实验工坊里，平均律、调性系统、理性对位法及和声学、管弦乐的声音结构，以及固定记谱法等音乐的铸造法，被服侍神的修道士们发明出来。而伴随着机械技术的发展，风琴、钢琴、小提琴等基准乐器也被开发出来。耗费数百年建造的哥德式大教堂空间，也就成了演奏集这些技术之大成的乐曲最初的演奏会场。在象征耶稣身躯的会堂，飞扬而起的信众们的声音，从尖塔的最高点传上了天。与

不干预多数大众嘈杂之声的其他宗教社会不同，基督教社会将音乐编入了“统治术”的中枢。

作为叛乱术的声音

另一方面，伊斯兰社会的音乐在波斯与土耳其走上了独自的系统化道路。在印度与中国也缜密地积累了另一种合理化的细腻历史。非洲内陆及美洲新大陆的原住民社会，亦沿着不同的声音感觉而持续流传着许多固有的音乐。即使在这些地域里，音声的织成也是将隶属于不同都市、种姓 (caste) 与部落 (tribe) 的人们的身心朝着一定方向调音的行动。但它总是混杂着不同的鸣响，而非朝着交织出单一崇高之声的方向前进。就这点而言，我们可以说基督教社会的音乐才是那个异常的特例。

尽管如此，作为大气波动的声音还是挤身穿越了语言与共同体的厚壁。如同文艺复兴的胚芽传自东方，十字军传递了来自其所往返的地中海北岸与伊比利半岛南部伊斯兰社会的讯息，亚洲的乐器与阿拉伯的歌声因此流入欧洲。被这个音调所吸引，背着从阿拉伯乌德琴衍生出来的鲁特琴的吟游诗人们，将世俗情歌散播到了南欧一带。十六世纪，肩上挂着自巴尔干与马格里布 (Maghreb) 传来的风笛的放浪乐师们，奔走在因异议者新教徒的农民战争而动荡不安的德国村庄之间唱述着战况。在那里，想必能听见那些不相容于诸侯或教会统治的、作为“快乐术”与“叛乱术”的音乐吧。

在这个内部的骚乱之上，接获了以动摇着大地的铜管与太鼓的音块作为先锋，一步步逼近维也纳的伊斯兰军情报的改革者马丁·路德，为了采集为数众多的原野之声，自己也编写了许多德语赞美诗 (choral)。这是因为他打从心底与自内外涌来的“离散之声”进行了作战的缘故。战场上，“统治术”和“叛乱术”难以分辨敌友地，相互连结、彼此和睦，

同时也相互冲突。

吸取了农民们呼唤声和发自异教世界的野性曲调，接着融入土耳其军乐队的打击乐音，由如独立师团般编成的管弦乐团所演奏的大型乐曲，和要塞十分相似。在德国、奥地利等面向东方的“声音前线地带”上，构筑出壮丽的现代古典音乐一事绝非偶然。

作为启蒙的声音

从欧洲现代社会形成的中心部里，将“提炼声音”的力学找出来的，是大家熟知的马克斯·韦伯(Max Weber)。越是埋头于敌视贪婪大商人的新教徒禁欲式经济生活之中，也就越悖论地为产出实际利益的世俗资本主义精神做出了准备。这么主张着的韦伯，比起其他人都还更加专注于在音乐中倾听这种精神的交响。也就是说，为了神祇所精心建筑出来的庄严音响圣地，就这么直接成了由内面支撑个人行为的理性自我意识城堡。虽然在数学与建筑技术的发展上也可以看到类似的状态，但正是因为音乐直接作用于每一个人的身心，所以才得以更加深刻地响彻于所谓魂之炼成的生命政治(bio-politics)深处。韦伯的遗稿揭示了这么一件事情。沉溺于音乐的思想家，描绘出在创造社会的精神核心上，有着声音力学附身着的姿态。

与清教徒精神相似的悖论也出现在音乐上。让我们继承这个压倒性的活力吧。这样的活力想必远远超越了韦伯的意图而起着作用。

“在被多数人视为朝向中世纪复音音乐的回归与集成的，巴赫那看似老派的宗教音乐内部，响彻着背离了依循神祇调律的洗练主观性”，阿多诺(Theodor W. Adorno)曾经这么说过。巴赫与被韦伯视为职业伦理典型的富兰克林，也与为法国大革命奠基的狄德罗(Denis Diderot)等百科全书派是同一时代的人。这有着相当充分的理由。在将十七世纪





多声法发扬光大的赋格 (Fugue) 中，出现了最为进步的通奏低音 (Basso continuo)。而在以揭示了声音组织合理化基础所著称的“平均律钢琴曲集”里，则可以听到被启蒙个体的抒情性 (lyricism)³。在路德派宫廷音乐家的统治术中，现代叛乱术就这样悄悄地潜伏着。

两者之间的抗衡，可说在贝多芬的交响曲中达到了顶点。关于这些如巨人般的大型乐曲，阿多诺再次提出了出色的洞察：“交响曲只能是成为了美的事物的‘人民集会’，交响曲的真实与虚伪，将在广场 (agora) 上被决定”。特别偏爱着歌德的诗，且无法不依恋着室内乐式亲密感的孤独作曲家，同时也是拥有支撑起巴黎革命的长裤汉 (Sans-culotte) 气概热情的人——贝多芬。他浮士德式地投身进入了，超越作为行政官时的耿直和作为诗人的优美逡巡的歌德的另一面向之中。在这个意义上，作为被启蒙主体之叙事诗的贝多芬音乐，可以说是在骚乱中将动荡现代社会的辩证法丰穰地孕育了出来。

噪音的政治

然而仔细听的话，在那里还是可以听到那支土耳其军乐队的鼓笛轰鸣。在路德所经验过的那次之后 150 年，有了第二次维也纳之围⁴，成长于这个漫长余韵中的拿破仑，在欧洲征服军的先锋部队里配置了史上最庞大的军乐队。当时，被征召的国民军还不过只是支杂牌军集团。打破这种混浊的杂民气象，创造出攻击性灵魂的改宗兵 (Janissary) 军团的节奏，响彻在贝多芬曲中常见的定音鼓与铜钹之中。曾经袭击了巴士底监狱的长裤汉小市民，将在数年后栽进对皇帝独裁的狂热里头。这

.....

3 作者注：关于这个作品集，请参照藤枝守《響きの考古学》的第四章〈誤訳だったバツハの《平均律クラヴィーア曲集》〉。

4 编者注：1529 年的维也纳之围，是苏丹苏莱曼一世所率领的奥斯曼帝国穆斯林，第一次尝试夺取维也纳，但以失败告终。这一战是奥斯曼帝国第一次侵略中欧。此战之后的 150 年，则发生了奥斯曼帝国军队于 1683 年 7 月 14 日围困维也纳，开启维也纳之战。



样的危险同样在作曲家之中存在着。被压抑在贝多芬音乐里头的东西，以淹没了伤兵院 (Invalides) 广场革命祭典的群众所发出的欢声般巨大声响之姿回归。祭典就像是将破坏性热能回收进入生产日常与启蒙战争的热交换器一样。在叛乱术的背后，统治术早已悄悄接近了。

对于这个妄自尊大的大音块有所感应，进而从曾经热衷的剧作转向音乐的是瓦格纳。他 19 岁时听到的，正是“第九交响曲”。在这个同时具有十九世纪自由思想家 (libertin) 与投机的初期产业资本家双重面孔的作曲家的音乐里，生长出了情欲的 (erotic) 荆棘。透过贝多芬发展而成，宛若大型产业机械的声音构筑法所根据的，并非人声而是金属制乐器、并非旋律的交织而是机能性和声法的构造化。这种带有几何美学的交响曲式体系化，摧毁了想要尽情发声歌唱的人类原初欲求。然而，声音的鸣响非但不可能被数学式分割除尽，在形式性合音之外，也必然遗留下剩余的残响。“第九交响曲”可说就是这种机械与声响的一种奇迹般的和解尝试。将这个混浊的违和声响养育成鲜艳的毒花与荆棘，并且茂密蔓延成郁郁苍苍黑色森林的，就是瓦格纳的音乐剧。

作为启蒙的音乐之城就这样从内部起了震动，资本主义精神也开始动摇了起来。虽然将不和谐音唤为“荆棘”的是《悲剧的诞生》里的尼采，但在瓦格纳以黄金为题的《尼伯龙根的指环》里，却隐藏着对于将货币视为神祇加以崇拜的社会的批判。瓦格纳与马克思为同一时代的人，这也并非偶然。

另一方面，奢华音乐剧的创始者则未能隐藏对作为货币蓄藏者的犹太人的憎恶。在这个意义下，希特勒变成了他“总体艺术”主角的一员。然而，将瓦格纳所预示的调性崩坏进一步推进至无调性、从而达成了另一个里程碑的勋伯格 (Arnold Schoenberg)，却是出生于维也纳的犹太

人。在这里，统治术与叛乱术也互相错综交会着。长期被隔离在犹太区 (ghetto) 内，以法国革命为契机而被解放的欧洲犹太人们，对于作为死亡预兆的理性裂痕与启蒙的动摇，展示出格外敏锐的感受性。而且，在多次往返于中亚与阿拉伯 / 地中海沿岸、俄罗斯与东欧之间的共同体内部，还有着从“合一之声”中满溢出来的嘟囔细语的积累。那是被意第绪语 (Yiddish) 称为“Klezmer”的音乐。勋伯格自此创造出如“非同一之物”所发出的悲鸣般的音乐。那可以说是，敏锐地呼应着时代——资本主义与民族国家不稳定地打从根基晃动着的时代——之危机的一种高尚的“叛乱术”。

无调性并非只是单纯地调性破坏，更是对于音乐理性自体的重新审问。这原本只是走在“被启蒙的启蒙⁵”边界线上的声音自我运动，由于1920年代德国遭遇的极度紧张状态，因此召来了更高次元的形式——作为“被合理化的合理”的十二音音乐。在那里产生了“形式本身进行作曲”的再逆转。声音的肉感开始衰瘦。在希特勒所卷起、幻化为华格纳“荆棘”的犹太人大屠杀暴风骤雨中，勋伯格的样貌开始起了变化。

1933年，勋伯格逃往美国。他的音乐，与像是招唤了旧约之神的另一个“合一之声”相互连通了起来。那是被称为“锡安主义” (Zionsim) 的、流浪之民朝向另一个民族国家回归的奥德赛之路。于二十世纪中叶，再次出现了叛乱术与统治术之间的逆转。在一切都被视为“物”进行买卖的世界里，声音被最大限度地当成“物”对待。从那里，发响着如震动般主观性的勋伯格音乐，开始只是一昧地散发严肃的光芒。不知不觉中，勋伯格音乐走上了试图成为如堵塞在奥德赛所率领的大帆船桨手们耳朵里的蜡一样，为了遮蔽阿拉伯赛莲女妖们声音的屏障的道路。

.....
5 作者注：阿多诺之语。

灵魂的政治

音乐并不是替政治行为服务的生命政治技术。然而现代“提炼声音”的技术水准，在基督教社会中作为灵魂的统治术而发达了起来却也是事实。这样的音乐越是传入人心深底，叛乱之声就越不时从深处涌出。

二十世纪的美国黑人音乐就是一个巨大的典型。在远离从阿拉伯、中东地区扩展至欧洲一带一神教社会的撒哈拉以南的非洲，把生活在那片土地上的人们当成奴隶连根拔除，并且在南北战争之后，将他们视为二等公民同化进入美国社会的巨大力量之一，毫无疑问地是新教徒们的基督教。而在对这些不管是家乡语言、神还是家族都被夺走了的奴隶们的教化上，宗教音乐比起什么都还来的管用。

殖民初期，由于畏惧着呼应法国革命而起的加勒比海奴隶叛乱中轰击着的传讯鼓 (talking drum) 节奏，在奴隶主们的教会上，只被准许歌颂那些早被规定限制的赞美诗。于是，在只有黑人的秘密野外集会上，产生了以《出埃及记》之类离散与解放的故事为题材进行合唱的黑人灵魂乐。另一方面，在农园工作的奴隶们的日常，则被与基督教保持了距离的无鼓蓝调和散拍钢琴 (ragtime piano) 所歌唱着。这是因为白人们畏惧打击乐器的缘故。在这些混合中，从奴隶市场中心纽奥良诞生出来的就是爵士乐。将那些从残留在身体内侧的，非洲各地部落音乐的残响所生成的要素，透过铜管乐团的音乐构造结合起来的，是法系与西系混血的克里奥尔人 (Creole)。以玛利亚信仰为始纳入了圣人崇拜，诸神混淆的 (syncretic) 天主教地中海土壤，为这种声音的交杂预先做好了准备。

然而这里是美国。也就是韦伯所说的，演变自新教徒经济伦理的贪婪资本主义精神被发现的场所。伴随着二十世纪美国资本主义的世界



称霸，朝向“合一之声”的合理化以及走向强大自我意识的浪潮，也如海啸般吞噬了黑人音乐的世界。

这两种力量相互交叠、渗透的场，成了孕育出“爵士乐”的be-su⁶（地基 / 根据地）。“爵士乐”绝对不只是一种音乐类型的名字。天主教 / 克里奥尔 / 巫毒式的，朝着“离散之声”的欲望，以及对于新教徒式“合一之声”的主观性向往，这两者之间交涉、冲突与打破的连续，将二十世纪的爵士乐史变成了其他乐史所无法类比的“声音政治”战场。

从纽奥良的混沌之中，首先让高昂的小号 (trumpet) 自我意识挺身站立的是路易斯·阿姆斯特朗 (Louis Armstrong)。将这个自我意识在拟似非洲丛林声响的见世物⁷空间中集团化的艾灵顿公爵 (Duke Ellington)，则是学习了德彪西那种被巴里岛甘美兰⁸(gamelan)所魅惑了的色彩感。欧罗巴从殖民地打包回来的成果，被奴隶的后裔们重新夺用了回去。在查理·帕克 (Charlie Parker) 的中音萨克斯风 (alto saxophone) 所制造的高速和弦分解里，除了有着纽约资本主义的飞快速度，更铭刻了千辛万苦来到曼哈顿岛的奴隶与移民们致力适应着新世界的主观性眩晕。若将这个压缩资料夹解冻，想必可以发现由赛隆尼斯·孟克 (Thelonious Monk)、马克思·罗契 (Max Roach) 和桑尼·罗林斯 (Sonny Rollins) 等人所展开的克里奥尔 / 巫毒式“离散主观性”的原初之声正在鸣响着吧。

直到 1950 年代，几乎所有的爵士乐都直接沿用了不包含鼓在内的欧洲现代乐器。和声法之类的乐理展开，也是延续着古典音乐的合理

6 译者注：原文為ベース（讀音 :be-su），可对应英文的 bass 或 base，即低音吉他或基底。为保留日文原文的词意双关，因此以读音译之。

7 译者注：展示珍奇古怪的、日常中看不到的物件、人物或技艺的空间，在日本称为“见世物”。

8 编者注：甘美兰是印尼人民喜闻乐见的一种民族乐队，它所演奏的音乐也称为甘美兰。甘美兰乐队及其音乐大约在 15 世纪时形成，至今已有 500 年的历史，它深深植根于印尼的泥土中，在民间有着深厚的基础。1889 年在法国世界博览会上，印尼的甘美兰音乐使人耳目一新，法国作曲家德彪西对此印象很深，并从中汲取灵感。



化体系，顶多只是在谱记栏外加注些奇怪的例外罢了。将这种边界的主观性发展至极限的，是迈尔士·戴维斯 (Miles Davis) 开始的硬式咆勃 (Hard bop)，也就是所谓“现代爵士乐”的成立。这种音乐性自我意识的成长，与要求作为美国公民之正当权利的公民民权运动斗争准确地相互共鸣结合。这可以称为是“透过被启蒙者们的启蒙”的音乐。

十七到二十世纪的欧罗巴，一面对抗自外蜂拥而来的声音浪潮，一面吸收着从内部涌上来的音调。这场经过三百年抛光研磨出来的音乐攻防，在既为美国的内部也是外部的黑人音乐边境空间中，被压缩进了二十世纪中叶的五十年里，并透过别种形式再次上演。

殖民主义的崩坏与硬式咆勃的完全成熟，使得爵士乐踏出了西欧表述系统之外。然而，以奥奈特·科尔曼 (Ornette Coleman) 为始的黑人音乐的噪音化，既不是瓦格纳所孕育出的荆棘，也不是勋伯格所达成的无调性，而是以离散节奏为基底的另一合理化，是舞动身体的无数个自我意识。与此有着直接连结的，是试图使被压抑的黑人共同体，超越名为美国的闪亮资本主义牢笼，并同世界各地民族解放运动系手相连的黑色力量 (Black power) 运动。在继承“透过被启蒙者们的启蒙”的同时，那个声音既非如勋伯格那般构筑出超越性的后设 (meta) 体系，也并不朝向另一个国族 (nation) “回归”。亚伯特·艾勒 (Albert Ayler) 错乱的萨克斯风响声，在这个顶点上出现了。

“新维也纳乐派的调性消失，可以说是无家可归 (homeless) 的状态。由于没有可以返回的地方，因此就像永远被流放一样。”

仔细倾听巴勒斯坦人思想家爱德华·萨伊德 (Edward Said) 所遗留的字句吧。这段字句所揭示的——朝向难民音乐的悖论般的希望，其



实更能在这般黑人音乐噪音化的过程中被预先感知到。《奥德赛》的故事在此再次甦醒了。将这个故事视为朝向“多”之离散与朝向“一”之回归的斗争来解读的话，特洛伊的寓言便能原封不动地直接成为音乐的寓言故事。

在名为全球化资本主义的“合一之声”的绝对优势底下，被拔了牙的“离散之声”也被容许了。正是这般声音的散乱，成为了符应着这个时代的统治术。虽然这么说，对外的殖民地掠夺看来已经回头朝向内部的贫困折返。在“一”的正下方，有着贫困的“多”在蠢动着。

在双向的网路空间中取样声音的“国家之耳”，朝着此处在一旁伫立着，各式“音响兵器”也以这里为目标投掷了下来。崭新的叛乱术将会在这种条件下现身吧。因此，现在就让我们一边追忆着那些二十世纪的经验，一边竖耳倾听某位挣扎地活在这个时代里的音乐家的自我呢喃吧。

“音乐，如此一来便得以触及世界，也得以触及世界的不幸。

在对于探险的人而言无法回避的过程中，

世界的不幸，就是音乐真实的鸣响。”

（高桥悠治）

（收录于《千的 Musica 给音乐与资本主义的奴隶们》⁹⁾

.....
9 《千のムジカ—音楽と资本主义の奴隷たちへ》，青土社，2008年。

内在节奏： 回旋于谷川雁“日本之歌”的声响

■ 罗皓名*

唯有沿着二重结构的裂缝继续实验，作为被禁锢之诗的歌才有响起的可能¹。

谷川雁在《日本之歌》（日本の歌）的最后，作出了这个宣告。《日本之歌》，（日本の歌）“这个在歌谣论与社会哲学交点上成立的作品，可以读作是将《日本的二重构造》（日本の二重構造）²凝缩而成的音响性序文”³。本文以声响论出发，探寻得以与谷川雁思想协同共振的感知途径。在以这些基音节奏为基础，试着启动时代噪音的振鸣之前，首先，有必要说明谁是谷川雁。

关于谷川雁

谷川雁（1923-1995）是活跃于日本50、60年代的思想家。他原为诗人，于1950年代陆续出版了《大地の商人》（1954）、《天山》（1956）

.....
* 罗皓名，明治大学教养设计研究科博士生。即兴噪音乐队成员、帐篷剧音控、声音工作者。正在撰写的博士论文是以谷川雁为寄生宿主所展开的声响论研究：在日本新左翼思想脉络下，接合声响哲学与自身发噪经验的混音作品。

1 谷川雁，《日本の歌》发表于《日本読書新聞》，1960年12月5日，收录于《戦闘への招待》，p.187。本文引用文献之作者若为谷川雁，作者名一律省略。

2 《日本の二重構造》发表于《現代の発見》1961年3月，收录于《戦闘への招待》。

3 平井玄，《甦る“動乱の詩学”》《谷川雁——詩人思想家、復活》，河出書房新社·KAWADA道の手帖，2009年。



等诗集。在创作诗的同时，他也以散文诗的文体为主发表了许多诗论及思想文章。1958年，移居福冈县中间市，和上野英信、森崎和江、石牟礼道子等人创刊了《交流圈村》（サークル村）。日本战后文化运动“交流圈运动”（サークル運動）是以诗、曲与绘画等文化方式形成各个小型交流圈团体，在其中进行讨论与实践的活动方式。约莫1955年左右为运动的高峰，全日本拥有无数的交流圈分布在各地，进行各自不同的交流形式。谷川雁等人所创刊的《交流圈村》，便是在这样的时代运动背景下，试图将各个交流圈串接起来的行动。

随着能源政策重心从煤炭转移到石油，矿坑的光景渐次衰退。矿坑运动的主轴也从连带走向了直接的抗争。1960年，谷川雁脱离日本共产党（随后遭到日共除名）。在安保斗争与以三井三池煤矿为首的矿坑斗争，这两只一白一黑的双头兽所拉曳奔驰的时代背景下，他一面和吉本隆明等人共同支持安保斗争，一面在矿坑斗争烽火交织的时代背景中，进入大正矿坑组织起大正行动队进行斗争。大正行动队与原有的劳工组织日本炭矿労働组合（简称炭劳）不同，甚至可说与炭劳相互对抗。由日共扶持的炭劳掌握了代表劳方与资方进行协商的位置，但却在斗争中显得懦弱与无能。在这样的经纬下，大正行动队延续了新左翼批判日共的思想线，成为运动中最为激进的组织。当时，多数在安保斗争中挫败的学生们，带着对左翼理想的憧憬加入行动队。1962年，随着运动情势的转变，大正行动队改组为大正矿业退職者同盟，运动方向转向争取合理的退職方案与退職金。1965年，在运动的顿挫与组织内部矛盾下，曾写下诗句“不要去东京，留下来创造自己的故乡”⁴的谷川雁离开了九州，前往东京，进入以语言教育事业为主的TEC会社⁵担任开发部长。1966年，创立Labo教育中心（ラボ教育センター）担任常务理事，实

4 《東京へゆくな》，发表于《大地の商人》母音社，1954年。

5 日文为“テック”，TEC为东京英语中心的缩写。1985年更名为Labo教育中心（ラボ教育センター）。



质上转身成了企业经营者。其后，一直到80年代初期，他停止了一切在公开媒体上的执笔。谷川雁的这个转身，对多数新左翼而言几乎等同不可宽恕的背叛。他任职TEC期间，不少怀抱新左翼思想的年轻人带着对谷川雁的崇拜进入该企业就职。然而，在谷川雁担任经营职务的时期，TEC发生多次劳资冲突与罢工，谷川雁成了站在这些曾经仰慕他的年轻劳工对立面的资方魔头，甚至被批评为“因为老番癫而终于暴露出本性的，彻头彻尾的反劳动思想者”⁶。1978年，移居长野县上水内郡信浓町黒姫。1980年，谷川雁离开了与Labo教育中心有关的所有职务。

1982年，成立“物语文化之会”（ものがたり文化の会），以宫泽贤治童话的声音化、视觉化为轴，提倡作为儿童表现活动的“人体交响剧”。1989年开始，直到1995年谷川雁死去为止，他担任作词，与作曲家新实德英合作，以先由新实德英做出曲子，再交给谷川雁填词的方式，进行了合唱曲集的共同创作，名为《白色的歌 青色的歌》（白いうた 青いうた）。不同于早期诗集与诗论中复杂难解的文字风格，谷川雁所填的歌词出乎意料得平易近人。

谷川雁的思想与文章，向来由于其无法单凭文字逻辑窥及全貌的特性，而被学院知识分子视作复杂难解的文本。概言之，他在知识分子与大众的僵化对立构图中，提出“工作者”的概念。指出知识分子的对反面并非大众，而是作为“工作者”的“战斗的劳动者或诗人”⁷。谷川雁提出的“工作者”，是不论面对大众还是面对知识分子都一样激烈对立着的“双头怪兽”，“他们作为不预期接收来自任何地方之援助的游击队，必须自内部破坏大众的沉默，也必须彻底拒绝知识分子的翻译

6 来自平冈正明于1968年的《谷川雁の不愉快な非転向》。主导TEC工会与罢工行动的平冈正明，是知名的音乐评论者与思想家，亦是批判谷川雁的主要旗手，然而，他其实深受谷川雁的影响且对其十分景仰，甚至评价谷川雁为“60年代前半最杰出的革命家”（《原点は快傑とともに》，1969）。他与谷川雁之间的爱憎矛盾相当值得深究。

7 《知識人と私のちがい》发表于《思想の科学》1961年1月，收录于《戦闘への招待》。



法。因此，面向大众的时候是坚决的知识分子，面向知识分子的时候是尖锐的大众”⁸。他倾力生产的并非反智主义的“非知识”，而是以逆向力场拉引出的“反知识”⁹。他寻求的并非是被裁剪吸纳进入文字系统的记录，而是带有某种原初性味道的实存记忆：“如同被书写进历史的历史与实在的历史的并存一样，诗也存在着被书写成诗的诗与实在的诗”¹⁰。谷川雁的思想，可以说是站在工作者立场上，以反知识之姿探求“实在的诗”的诗性实践。¹¹

“日本之歌”

与安保的节奏以1960年为爆发点的安保斗争与其相关的论题，对于该世代日本思想家而言的重要性毋庸置疑。例如，出版于1960年10月，集结了谷川雁、吉本隆明、埴谷雄高等人文章的《民主主义的神话——安保斗争的思想总括》（民主主義の神話——安保闘争の思想的総括），便是这些思想家对于安保斗争的当下反思。谷川雁在收录于该书里的《定型的超克》（定型の超克）文中，分析了安保斗争的情势与动能本质，并透过和三池斗争的比较，指出了安保斗争之中的倒错与虚无性。然而，他并不排斥这种虚无的无政府主义动能，而是对于收束这股能量的固定化定型提出了否定。虽然这些喷发的能量走到最后往往会表现出寻求政党性集中的趋势，但他认为这些能量所收束而成的这个政党（Partei）¹²，

8 《工作者の死体に萌えるもの》发表于《週刊読書人》1958年9月，收录于《原点が存在する》。

9 《観測者と工作者》发表于《民話》1959年6月，收录于《工作者宣言》。

10 《東洋の村の入口で》发表于《現代詩》1955年12月，收录于《原点が存在する》。

11 虽然在汉语圈，有关谷川雁的介绍与信息极度缺乏，但本文限于篇幅，仅能概述至此。关于谷川雁的其他介绍，有兴趣的读者可以参考刊于2014年12月《黄蝶南天通信》的拙作《谷川雁：《再深化集团的意义》&《原点存在着》介绍序》。由于该通信入手不易，读者也可以于网络上搜寻张承志于《读书》平台上所写的《诗与游击队的谶语》一文参阅。孙歌亦于《文化纵横》2009年第四期的《东亚启蒙历史过程中的民众》文中，从民众史的切点对于谷川雁有段精短而准确的描叙。

12 原词“パルタイ”的语源为政党的德语 Partei，是被特别用来暗指日本共产党的术语。





应该要是“与现今政党概念毫无瓜葛的反政党的政党”¹³。很明显地，这段关于安保斗争动能的分析，展现了谷川雁批判日共的新左翼立场。他反对既有的僵化定型组织，期待当时新生的狂乱无秩序的动能，能在无政府主义式的自由奔放下，创造出新形式的斗争涌流。如果说《定型的超克》是在思想水平面上的“可视部分”的话，同年12月所刊出的《日本之歌》（日本の歌）便是潜伏在思想水平面底下的暗流了。

《日本之歌》这篇短文，是谷川雁少数直接讨论音乐的文章。然而在文章中，他虽然是以日本的民谣与调律作为实例引子，但实际上所讨论的还是紧扣着1960年安保斗争当时的精神状态。因此，比起歌谣或音乐分析，这篇文章更像是在精神层次上的声响论。他以对于安保斗争口号节奏的讨论开始这篇文章。在安保斗争现场，能听到的抗争口号节奏大多是持续而规律、对着每个拍点发出等长音符的“安保·反对·安保·反对”（“アンポ・ハンタイ、アンポ・ハンタイ”）。像是扛神轿时，伴随众人上下晃动神轿与身体的“嘿咻·嘿咻·嘿咻·嘿咻”一样，在首拍的“安保”时声调上扬，次拍的“反对”时声调下沉。这个“强·弱·强·弱”的重复抑扬模式里头，实则充斥着常见于大和民谣里的，遵循七七七五调的都都逸精神。这个调律，在谷川雁的分析底下，被视为日本人的从属性体现在歌曲拍子上的结果，是彼此相互牵制与迎合，最后趋近得出的平均值。甚至可以说是在封建制的太平氛围下，民众忘却战斗节奏的结果。他以为，与其死气地重复这种令人发闷的规律，倒不如试着带入新的节奏。例如试着以山鹿流阵太鼓“三短一长”的方式，先以三个短促音击出“安-保”（“ア・ン・ポ”），稍作顿拍之后再一口气喊出“反对”（“ハンタイ”）等等各式不同的韵律。

也就是说，在安保斗争现场，众人用以形构集体，并启动集体行为

13 《定型の超克》收录于共著《民主主義の神話——安保闘争の思想的総括》，现代思潮社，1960年10月。

的律动，其实并非什么具有创造性的新生律动，只不过是忠实地符合着潜伏在那些众人熟稔的民谣中的惯性音律。在抗争与运动中，对于事件与情势的反应调度起动能或勾勒出思想，其中甚至包含着新生成的能量。然而，这些能量的律动，如果缺乏深一层的反省或思考，就往往只能依循着既有的模式。或说，这些能量在惯性上具有选择依循既有模式的保守性，从而最后表现出来的只能是了无新意的音调。更关键的是，这些新生能量的创造性或攻击性，也在依循惯习模式的被编码过程中钝化甚至消逝。以谷川雁的话来说，这是“思想之前的次元，或说是在思想节奏次元上的问题”¹⁴。

思想与思想的节奏是两个不同的问题层次。绝大部分的目光总是聚焦在思想的内容与模样，忽略了在思想成为“可视”之前的，产生出思想的发震节奏（或说，是思想的认识论层次）。在这个盲点下，思想仅只依循重复不变的运动途径，连结成既已存在的调律模式，这样的模式又反过来复制出具有重复频率的思想。从而，封死成了一个闭锁的循环。在那个循环里，人们安心且愉悦地满足于那些圆滑无棱角的安逸节奏。即使在那个循环里，充斥着标志着批判性或举着斗争招牌的内容或行动，我们还是有必要在“假扮击剑的游戏”与“战斗性”之间仔细地做出区分。为此，在节奏的战斗性论题上，我们的探寻就指向了“歌”。所谓的“歌”，被期待为能够冲破这个定型循环，从某种根本的出发点启动，创造出新生次元的跳跃行动。

在某时某处，将我们的皮肤完全解放的肉声就是歌。这样的定义当然在理念上是正确的。然而，追寻这个境界的永久运动过程具有持续发展的性质。因此，我们必须经常挥除我们似乎已然共有着某种可以称之为歌的东西的错觉。要是不舍弃对于歌的平稳之心，在日本就没有生成

.....
14 《定型の超克》收录于共著《民主主義の神話——安保闘争の思想的総括》，现代思潮社，1960年10月。



歌的可能性。从此可以了解到，以从疏离异化之中的解放，以及自我内在主体的完全创出为目标的東西，正是朝向歌的欲动。¹⁵

意思是，趋向歌唱的能量力场与主体内在的某个根本性的接点连结在一起，从这个接点开始，具有创造性的内在主体将以全面解放的姿态现身。这个趋向歌唱的力场亦是共有的，意即具有将解放的主体连接在一起的能力。然而，由于这个力场的永动性质，因此必须时刻调整与重构，舍弃并从已然僵化的定型幻觉中脱离，才得以跟上永动力场的律动。“舍弃对于歌曲的平稳之心”，谷川雁所说的生成歌曲的前提要件，在这样的解读下，我们也许可以将之转译成：如果只是安逸地待在既定的、成为惯习的“节拍”律动上，而不从冲突与矛盾中创造新的（或更根本的）律动“节奏”的话，“歌”之生成这件事也就不具可能性。

这样的转译连结上了德勒兹（G. Deleuze）与加塔利（F. Guattari）在《千高原》提出的思考。第11章《论迭奏曲》中，明确地解释了“节奏”与“节拍”的差异。

节奏不是拍子或节拍，即便是不规则的拍子或节拍。（...）节拍——无论是否规则——都默认了一种被编码的形式，它的节拍单位可以变化，但却处于一种非互操作性的环境之中；而节奏则是无规则的或无公度的，始终处于超编码的过程之中。拍子是独断的（dogmatique），而节奏则是临界的（批判的，critique），它将临界的瞬间连结起来，或在从一个环境向另一个环境的过渡之中将自身联结起来。¹⁶

归结在《千高原》里的概念：节奏是分子性的；节拍是克分子性的。节奏涉及的是解域、是变化的量子流、是形成基础秩序的、作为内容的；

15 《日本の歌》，p.186。

16 G. Deleuze、F. Guattari 著，姜宇辉译，《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，上海书店出版社，2010[1980]。



节拍涉及的是再结域、是被编码了的僵化定型，是组织的、作为表达的。在德勒兹与加塔利的概念里，中域 / 环境(milieu)由周期性的重复构成。这种节奏性的重复——而非复制性的节拍——的作用在于产生差异。节奏产生的差异——而非产生差异的重复——使得从环境过渡到另一个环境的逸脱成为可能。这个逸脱，首先与谷川雁“从疏离异化之中的解放”在方向性上有了第一层的类同。

再回到《千高原》。分子的周期性重复成了迭奏曲(refrain/ritornello)。这样的迭奏曲“本质上是界域性的、进行结域的或再结域的”¹⁷。首先，迭奏曲从混沌中划分出界域，进行结域 / 再结域。然而与复制性的节拍不同，由生产性节奏形成的迭奏曲同时也产生解域的力量。音乐正是将潜于其中的解域之力释放(或说连结)出来的创造性操作。音乐在第一层次的迭奏曲——环境的迭奏曲，被界域了的、被调性所封闭的系统——之上劳作，将迭奏曲释放进入第二层次的迭奏曲——分子化的迭奏曲，与宇宙之力相关——里头。“音乐家需要界域或配置的迭奏曲，以便从内部对其进行转化、对其施以解域，最终产生出(作为音乐最终目的的)迭奏曲，一部声音机器的宇宙迭奏曲”¹⁸。音乐的目的并不在于形成新的系统，而是指向了朝着宇宙之力的开放。这种藉由分子回旋出来的非封闭音乐，在“完全开放 / 创出”这点上与谷川雁的“歌”有了第二层的迭合。

然而，也许有必要进一步说明的是，德勒兹与加塔利所指称的“难以感知”者，甚至逃逸、解域、连结、释放等行动，并不是在同一纸面上划分“可感知”与“难以感知”的二次元平面图形与行动轨迹。也就是说，不是在一个平面上，以感觉主体为圆心画出“可听范围”与区辨出“域外”，并以此为平面地图进行逃逸、连结等位移行动。而是，至

.....

17 《千高原》，p.427。

18 《千高原》，p.499。



少我所以为的是，在一个三次元立体模型中，“可感知”作为表层，在与其平行的垂直轴上，存在着被称为“难以感知”的底层。由上往下看时，分子的周期性重复呈现为路径重迭的平面圆型。但从侧面来看，能看到螺旋状的分子移动轨迹所勾勒出的圆锥柱体。在这个模型里，分子的迭奏曲既看似在平面上重迭其路径划出界域，也同时在垂直轴上、在“可感知”与“难以感知”的两个平面之间改变其Z轴向量来回振荡，从而释放解域的可能性。

这种以多重平面迭合的立体模型，也存在于谷川雁的思想里。首先，有着被视为《日本之歌》本文的《日本的二重结构》。另外，如之前已经引用的，他在《于东洋之村的入口》（東洋の村の入口で）文中写道：

“如同被书写进历史的历史与实存的历史的并存一样，诗也存在着被书写成诗的诗与实在的诗”。易言之，存在着位于表层的、作为文体的诗，以及处于其底层的、作为前者振源的“实在的诗”。另外，在他著名的散文诗《原点存在着》（原点が存在する）里，这段日本新左翼人人皆知的段落，更是直白地道出了朝向初始振源挖掘的行动方向：“往下、再往下，到根部去、到根部的根部去，去到不开花的地方、去到充满暗黑的场所，那里有万物之母、有存在的原点、有初始的能量。即使对梅菲斯特来说，他们都算是‘异端之民’，那里都称得上是‘另一个地狱’，是只凭一口气所到不了的地方”¹⁹。在这里，潜在的振源更具体的有了肉身。谷川雁所指称的“原点”，是由那些“异端之民”²⁰所承载的动能。

19 《原点が存在する》发表于《母音》1954年5月，收录于《原点が存在する》。

20 “我所看到的是——偷吃着马粮、尿失禁的营养失调的兵营；以如鹅一般的声音叫着的盲眼的原爆症男子；中午点着电灯弹着吉他的特殊部落的青年们；虽然六个人只有两组棉被，却将其中的一组借给组织者的我的金属工；等待着逃亡的丈夫，并为了不被赶出职员宿舍而做着劳务与卖淫的矿工的妻子；追赶出来只为了给被解雇的我十元的清洁妇；和他握手后会用近乎使人疼痛的力道握手回应你的养牛的少年；因为花了一整年的工资买了双不织布的草鞋而喜悦的纺织女工。发出像清泉般笑声的地下生活者、捡破烂维生的党员的妻子、用一根葱充当晚餐的地区委员、火焰般炽热的会议、冰冷的话术、失败者的除籍、背叛者的驱逐、间谍之眼……我看见了这样的事物，看见了更多的事物。然而，还有更多的，应该要再看见更多、更多、再更多的事物才对。”《原点が存在する》p.10-11。





换言之，作为“实在的诗”的“原点”并非是“异端之民”，而是“异端之民”所发出的振动。在《于东洋之村的入口》的文末，他写下了这样的隐喻：

在我的故乡有着这么一个民间传说。当旅人在山中迷了路时，耳边传来幽微的钟声。他一面怀疑这是不是只是自己的幻听，一面追溯起声音的源头。最后，他抵达了一间巨大的寺庙。然而，在寺庙里，他却遍寻不着任何一位敲钟的人。无人撞声的钟——我的耳朵至今依然听得见它的余韵。那听起来就像是要我去找寻一座超越了道元、也超越了雪舟的寺、去追寻具有无尽宽广的豁达和平与共同情感的声音。²¹

这个“无人撞声的钟”响彻在谷川雁的思想与行动之中，贯穿他在不同命题与时间上的所有论述。可以说，这是重复律动在谷川雁思作中的振动分子，是形成其思想节奏的动机（motif）。

动机与主题

在音乐上来说，一如《千高原》中所引用的，布勒兹（P. Boulez）将音乐区分为以时间拍数为基础的“律动时间”以及仅有速度、力度差异的，兼具流动性与机械状态的“非律动时间”。这个区分也意味着两种向量的存在。前者连结上了基于声音形式与发展的组织性平面，后者则以快 / 慢、动 / 静构成了容贯的平面。拉威尔（M. Ravel）的《波丽露》（Boléro），便可说是仅仅凭借力度的加强所构成的螺旋爆炸。

这一切启动于不断重复的“微小动机的增殖”。动机形成节奏，而界域之间的对位（counterpoint）形成旋律。“动机”与“对位”，这

.....

21 《東洋の村の入口で》，p.81。

两者皆具有非固定节拍的自主韵律，从而组织了内在冲动与外在环境之间的联系²²。

在文学上，“theme”指的是“主题”；“motif”为“动机”，或说是潜藏在文中反复出现的“要素”，是支撑并构成“theme”的元素。在音乐上，“theme”也被译为“主题”，意味着标示某个人物、场所、概念或状态的旋律，是常被运用在瓦格纳（R. Wagner）的歌剧中的技法；“motif”则是形构乐曲的最小单位。以摇滚乐来说，是“riff”那般的乐句。在电子噪音墙里头，它们甚至被直白地表达为充满当下时空的振荡粒子。古典音乐的例子应该是最通俗易懂的，在帕海贝尔（J. Pachelbel）的“卡农”（canon）中，不停反复、相互交织并变奏的乐句，大概就是“动机”最显眼的样貌。而在前述的示威游行中，口号是“主题”的、是克分子的；节奏则是“动机”的、是分子性的。可以说构成示威游行的最小组成单位是节奏中的动机，潜藏在节奏之中的不满能量的振动也就是斗争的起源。

谷川雁的文章里头有不少试图朝向“动机”（motif）接近的线索。例如，在《现代诗中的近代主义与农民》（現代詩における近代主義と農民）中提到，诗的分类原先应该是被“创造方法的内在对立关系”所规定的，然而后来却被依据“诗的主题”与“政治态度”做出了区分。“问题是在创造理论层次上是否存在着本质的分裂”。从这里可以看到，比起被书写出来的“诗的主题”，他所聚焦的更在于“诗的创作理论本质”。综观他的思作，可以见到他在多个主题（theme）上展开了思想，但贯穿着这些复数主题的动机（motif）却是声响性的。以本文的讨论来说，就是作为原点的“无人撞声的钟”。

.....

22 Ronald Bogue 著，李育麟、邱汉平、涂铭宏、陈佩筠、林宛瑄译，《德勒兹论音乐、绘画与艺术》，麦田出版，2016[2003]，p.41。





声响与内在节奏

将对抗疏离与异化的斗争作为主题的诗运动与歌声运动，可以说在1960年就已死灭。这并不是指它无法鼓舞安保斗争或者唱的不好，而是指面对那被当下时点所象征的、成为了现阶段之基调的音响，人们的内在节奏没能追赶上来。我认为这是比起政治性前卫的不在场这样的事实更为深层的重大课题。一言蔽之，我们尚未拥有从内面跟上重工业之中机械性生产节奏的肌肉反应、行动与旋律。我们用以与其对应的，仅仅只是幼儿般的拟声音罢了。²³

再回到《日本之歌》。谷川雁在文末所提出的“内在节奏”指的是什么？是商业刊物中用以形容资本钱潮与商品流动，每个求生者都必须主动或被动地牢牢掌握的，发出金币哗啦哗啦掉落玉盘般响声的“时代的脉动”？是人心之情的喜、怒、哀、乐、爱、憎、惭、惧所构成的心情起伏重奏？是僵固化唯物史观所神圣预言的必然历史阶段的定目剧乐章？还是回响于西洋哲学始点的，映射于人之存在内侧的宇宙统一调和定律的分灵？又或者是由历史残响的持续音所共鸣出来的，摇荡在上述“时代主奏”背景的音墙频率？

以声音的逻辑思考，这种思考路径的历史源流是漫长的。毕达哥拉斯（Pythagoras）的理论、波爱修斯（Boëthius）的《音乐的纲要》（the fundamental of music）等等，在西洋哲学思想的范畴里，声音一开始被视为世间、宇宙的调和定律。在东洋思想里，也有许多关于声音的思考。例如，庄子在《齐物论》里论及人籁、地籁和天籁；空海在《声字实相义》里提“五大皆有响”，万物皆有其自在的声音；在《礼记·乐记》中，更是将礼乐作为文明教化的判准，用以同“郑卫之声”做出区

23 《日本の歌》，p.187。

别，进而在群体上、权力上形构文化与政治的正统中心。

相对于道统名教，嵇康在《声无哀乐论》中主张声音并不负载哀乐、教化与文明。《声无哀乐论》在声音的基础思想层次上击出对道统中心的挑战：“声之与心，殊途异轨，不相经纬”。声音做为非必然同人心内面哀乐连动的独自存在。声音是与内容分别独立的自律形式，有其和谐但不负载伦理教化与人心哀乐。声音具有移风易俗的作用，那是因为声音与人心之间有着可以共振的频率，会谐合比使人心感到和谐，而不是因为声音具有教化本质。以此，治世 / 亡国、典雅 / 淫邪构图的政治正确的绝对性转成了相对性，雅乐不再是唯一的必然正统，郑卫也不再是因为其音之淫邪而亡国，而是因为被亡了国而其声音被贬为淫邪。简言之，《声无哀乐论》拆解了雅郑之别，让躲藏于其后的权力构图得已显现。

嵇康对于音乐的内容与形式的讨论，与汉斯力克（Hanslick）的《论音乐美》主张有着相似的模拟。汉斯力克驳斥以瓦格纳等人为主的，主张藉由音乐来传递讯息、情感的主题音乐一派。他认为音乐无关情感，拥有纯粹的、自律系统的美学形式。这种音乐自律性的思考路径，走到了现代艺术的时空下，就成了现代音乐艺术家们用以寻找新的声响，抵抗视觉霸权的始动力。

在另一方面，发展自将声音视作宇宙定律的考虑的“语音中心主义”（逻各斯中心主义），也遭到了德希达（J. Derrida）的绞杀。这里，可以看到围绕着声音的另一个对立战场——声音 / 文字的关系。从文言文、书写语、口语到朝向“前语言”的回归，画出了这个对立战场的纵向维度。在横向上，则有着以语言翻译为圆心的讨论。在思想与实践的历史上，都找得到朝向“一体性语言”回归的尝试，例如班雅明（W. Benjamin）就提出过“纯粹语言”的想法。



以上种种关于声响的思想，勾勒出了对于声响的立体认识。这些思想如同声音一样，在内 / 外、微观 / 宏观、实体 / 抽象、个人 / 社会 / 宇宙之间回旋穿梭。如果说这是声响性思考的特性，那么对应于前述的“内在节奏”，谷川雁在生涯晚期，于《新冲绳文学》所刊载的《作为“南”之北的文学》（《南》の北としての文学）一文中对于冲绳声音的描述，便是将他的声响论以安保与冲绳作为端点连结起来的线索。

冲绳精神的超现实是大和的祖型。这或许是真相的某一个面向，但两者之间的差异也不小才是。在山、川、岩、泉等等自然基础的差异之上，精神的谐调及节奏也不相同。例如大和民谣、都节、律的五声音阶，全都含有西洋音乐的“La”音，相异于此，琉球音阶排除了“La”，由“Do Mi Fa So Shi”构成，是众所皆知的事实。这虽然是关乎心理快乐原则的极为重要的差异，但我从未与试着将这个现象扩展至意识全分野的尝试相遇过。这不得不说是件不可思议的事情。（...）我认为这并非是La音的缺漏，而是风土被La音所充满着，所以没有将其以音表现出来的必要。²⁴

“La”是唱名，其音名记为“A”。波爱修斯将他欲标记的最低音记为A，以A为始，展开了西洋音阶。当时他所标记的A，在科学音高记号法（scientific pitch notation）中为A2。后来，高了两个八度的A4被定为调音的基准点。在近代，这个天使的A被排除了朝向432Hz、435Hz或其他频率飘移的可能，进一步被钉在440Hz上，“A440”成了一切（被定义了的）音乐的基准核心。

在《千高原》中，相对于固定化的节拍，节奏回旋出了解域的可

.....

24 谷川雁，《〈南〉の北としての文学》发表于《新冲绳文学》94号，1992年12月。引用自《谷川雁七レクシオンII》。



能。那么在琉球音阶中，这种“音乐基准核心”的缺席意味着什么？谷川雁提出这个“La音的不在”又意指什么？这些字句，在在牵引着同“内在节奏”连结在一起的思想脐带。

声响的延展

作为“天地之声”的La音，与作为“内在节奏”的“歌”拉出了谷川雁声响论的维度，使得其声响论得以与声响论的历史长流做出连结与比较的可能。在考虑谷川雁是一名诗人的事实上，这个连结的成立其实并不令人意外。然而，在既有的讨论里面，从这样的角度切入谷川雁思作的尝试却不多见。本文行文至此的目的，其实也只是为了举证这种声响论切入方式的可能性罢了。

接续起这个漫长的前文，我们终于得要开始干的活将是，在现今的发声质地中，继续延展“内在节奏”的讨论。谷川雁在当时反对安保的斗争中听到的节奏，在时空的重新混音之后，是否有成为现今干扰音之音源的可能？时空的节拍、小节、乐章、歌词，甚至播放器材与聆听者已经随着历史的必然佚失了。然而，动机、节奏与发声的方向，却是存在于流动表层底下的恒变的结晶原点。



制造类型：

台湾战后通俗音乐的“流行曲”与“摇滚乐”之型塑线索

■ 王淳眉*

前言

这篇文章源自笔者硕士论文的第一章¹。在这一章里，我以前奏为名，拉着“国语”通俗音乐给的线索，尝试画出一幅“摇滚乐”与“流行曲”两种类型在台湾历史的进程里如何被政权、知识分子、唱片公司赋予正当性的过程与变化的图像。

文章中，我以通俗音乐（Popular Music）为更大范畴涵括“流行曲”与“摇滚乐”，意指所有在商业机制运作下的非严肃音乐²。主要分析文件从报纸评论到代表唱片公司与其出版的刊物，透过这些文件来检视“摇滚乐”与“流行曲”两种类型论述被赋予正当性的过程以及变化。使用类型（Genre）而非风格（Style），援引 Simon Frith 的类型分析和概念，在他的概念下，即使同样的音乐类型，在不同的社会与文化背景、历史下，也会累积出对于该类型不同的诠释方法³。

.....

* 王淳眉，台湾交通大学社会与文化研究所硕士。采访、写字、摄影，待过电视台，现工作于出版社。

1 王淳眉，2016，《制造类型：台湾战后国语通俗音乐“流行曲”与“摇滚乐”的系谱考察，从“滚石”、“飞碟”到“水晶”》，台湾交通大学社会与文化研究所硕士论文。

2 Frith, Simon. Straw, Will. Street, John 编，蔡佩君、张志宇译，2005，《剑桥大学摇滚与流行音乐读本》，台北：商周，页 5。

3 Frith, Siomn, 1981, Sound Effect: Youth, Leisure and the Politics of Rock n Roll. NY: Pantheon.
Frith, Simon, 1996, Performing Rites: On the Value of Popular Music. US: Harvard University Press.

过去当我们在讨论音乐类型的时候容易坠入品味区辨，窄化为品味偏好而局限通俗音乐文化讨论，在情绪四溢的意识形态中，往往无法探问类型之所以能拥有其相对应意识形态正当性的架构，如何被建立以及如何被动用的问题。论文中，八零年代被我视为类型的完成，意指通俗音乐听觉稳定呈现英美化。也正因为八零年代的类型完成，而更能透过回溯通俗音乐的历史系谱，彰显台湾在以美国为主导的世界秩序里听觉如何被型塑，以及自己作为一个文化主体，如何意识自我主体与响应外在世界共同型塑的问题。

线索一：

海港派——爱国歌曲和靡靡之“因”

如果声音可以作为表现历史的一环，那台湾在国语（北京话 / 普通话）的强势治理下成形为主流的发声现象，便是从原住民语、台语、日语、客语等一连串治理、挤压、排除的环节中形成。然而这种治理、挤压和排除的过程与缝隙交错非线性的进行，形成了台湾战后岛内流行音乐场景多样、歧义的面貌。

靡靡之音：颓废、色情、低级趣味的音乐。⁴

国语流行歌曲最早起源于歌舞剧歌曲，在上海创办的“明月歌舞团”被视为国语歌曲通俗、流行、大众化的起点与始祖。直到有声电影出现，电影与流行歌曲在商业市场相辅相成。“桃花派”因黎锦辉创作歌曲香柔软语，有时开点黄色玩笑而被大众喜欢，但同时也被学院派知识分子、卫道人士所不屑，而视之为靡靡之音，与当时大学生着迷的京剧无法相比，视为幼稚不堪⁵。

4 参考自（台湾）教育部国语词典。

5 刘星，1984，《中国流行歌曲源流》，台湾省政府新闻处，页5。

此时的“Popular Song”被称之为“时代曲”，沿用到五、六零年代的香港、台湾，几乎就是指涉“用国语谱唱的流行歌曲”，相对于欧美流行歌曲和方言流行歌曲（例如粤语、台语）⁶。不同于古典音乐、民俗音乐，流行歌曲的流行性依赖大众媒介的传播，消费人口主要集中在都市，因此流行音乐也具有浓厚的都市性格⁷。1949年因国共内战，“时代曲”的创作者与演唱者纷纷走避香港，像是姚敏、姚莉、周璇、顾嘉辉、周蓝萍等人，使香港取代了上海成为“时代曲”的流行重镇。此时台湾尚未能有生产自己的国语通俗歌曲的创作者，因此，随着国民政府来台的听觉习惯和一系列传播到台湾的香港电影，让台湾一直接受的是香港的流行歌曲⁸，而这因战争来自上海、香港的国语流行歌曲听觉轨迹，也就被称作“海港派”。

早期没有“流行音乐”的概念，而是一种新兴的、时髦的现代创作与歌唱的结合。当时所谓的“时代曲”已经可以看见受到西洋音乐歌曲形式的影响，例如融合大小曲调的旋律，或改以西洋乐器演奏而非中式乐器、曲调，台湾本岛开始有自己的国语流行歌曲大约在民国五十年前后，最具代表性的作词者庄奴、孙仪；作曲者有刘家昌、左宏元（古月）、骆明道等⁹。此时的国语歌曲类型大致可分成为电影创作、商业歌曲与爱国歌曲等三类，流行歌曲在此时被称作靡靡之音，正因为是这种透过大众媒体传播在市井间，让人民容易朗朗上口的特性，加上被认为缺少音乐学学科传统训练下严谨和艺术的性格而被称作靡靡之音。这类流行歌曲为市井小民制作的生产特质，让学科内的人以市侩 / 靡俗 / 粗庸等价

6 毕系舟，1985.03，《论中国流行歌曲（上）》，《罐头音乐》第34期，页56-59。

7 苗延威，1991，《乡愁四韵：中国现代民歌运动之社会学研究》，台湾大学社会学研究所硕士论文，页2。

8 此时在香港具代表性作者有姚敏、王福龄、顾嘉辉、周蓝萍。姚敏，上海人，作品达千余首，也用笔名梅翁、杜芬、洪流发表作品；王福龄，做过不少电影插曲，也为EMI做唱片歌曲，著名作品有《今宵多珍重》、《南屏晚钟》，笔名复临；顾嘉辉，其胞姐顾媚是香港红歌星，多重是香港电影音乐工作，著名作品为电影插曲《不了情》，笔名莫然；周蓝萍，重庆中训团音干班（重庆中央音乐学院前身）第三期毕业，著名作品《梁祝》、《绿岛小夜曲》，可参考刘星著，《中国流行歌曲源流》。

9 张纯琳，1990，《台湾城市歌曲之探讨与研究（民国二十七十年）》，台湾师范大学音乐研究所硕士论文，页94。

值眼光审视，在音乐研究上书写易以高雅 / 低俗二元的价值判断。

另一方面，在国家的角度下，靡靡之音被视为腐化人心、亡国之音。透过这类爱国歌曲、政宣歌曲、当局推广的中华文化复兴运动与接合学院内部的净化（歌曲、歌词）运动，靡靡之音与查禁歌曲并置在国家文化政策之下。如《中国流行歌曲的源流》一书，是刘星受到台湾省新闻处委托而写，在学院 / 国家的发言位置认为净化，是要使流行歌曲本身健全，干净，从唱法、歌词、表演甚至曲式都避免吴侬软语，即使谈论爱情，战争时期大时代下保家卫国、可歌可泣的爱情才值得称颂，否则有危害社会治安和诱拐犯罪的风险。因此在这个阶段可以看出，学院扮演着传递国家意识形态的审查角色。另一方面，这样的审查机制除了明定“反日”、“反共”等民族意识外，在“意识左倾”、“影响善良风俗”等标准下却也产生了一个审查者与歌曲间，以排除机制运作的暧昧空间。这个暧昧空间具有弹性而且动态，因着国家的需要而有不同的排除语境。

线索二：

热门音乐——美国因素下的流行音乐

这个节目应该有个名称？“美国流行歌曲”？不切，“排行歌曲”？不妥……既然都是新歌称为“冷门音乐”如何？这个名称倒是很特别的。但新歌一流行就不再“冷门”，不“冷门”那就是“热门”，那何不称为“热门音乐”呢？于是这个节目就称为“热门音乐”。¹⁰

或许可以说，此时主导本岛靡靡之音外的国语流行音乐的主力，是在国家力量下所累积¹¹。政战学校所培养的音乐人才正好结合了学院正

10 费礼，1968，《谈热门音乐》《1956~1968 台湾热门音乐发展史》，《今日》杂志，第 37 期。

11 此脉络非意味学院正统和国家直接帮助了国语流行音乐的成长，而是想表现在战后物质普遍缺乏的情况下，透过国家力量，人才有机会受到音乐教育和接触乐器等物质条件，而体制初建立尚未完备健全的时候，这些人也得以透过各种缝隙，间接累积了未来国语流行音乐工业发展的基础。

统和国家意识两种路径。台湾第一批生产流行音乐的创作者中，绝大一部分先后出自政工干校（现今政战学校），后来转入影视产业。时任国防部主任的蒋经国于1953年创立军乐队，布及陆、海、空、宪兵、联勤、各军团各军区，编制上以“国防部示范乐队”、“政工干校军乐班”为发展基石。但是战后台湾资源匮乏，在乐器硬件与教学人才都缺少的情况下，中华民国政府一直在接受美国提供的军事和经济援助。1950年6月韩战爆发，隶属军事援助的“美国军事援助技术团”（Military Assistance and Advisory Group）在1951年进驻台湾，军乐队的培植也受此影响。

1953年美军曾在蒋介石总统邀请下，派艾理生准尉协助国军军乐队的训练，艾里生来年协助国防部创建示范乐队，同时在政战学校设立“军乐人员训练班”¹²。台北知名爵士乐俱乐部“Blue Note”老板蔡爸（蔡辉阳），1963年高中毕业即北上报考北投复兴岗的政工干校，毕业后服役于“联勤总部乐团”。蔡爸曾说“当时大陆上海来的乐手都老了，我们等于是代替他们。”¹³由此可见军乐队体系在教育正统和国家力量下，培养了一群衔接海港派别和战后的乐手，而这群乐手又在驻台美军与美军在亚洲各地驻军的情势，有与英美爵士乐和流行音乐接触的机会，蔡爸也是在此时接受不少国外乐师的指导与交流，进一步接触正统的爵士乐¹⁴。军乐班一直到民国

12 许绍轩，2013/4/1，《蒋介石时代 ICRT 创办人指导军乐队》，《联合报》。

13 罗悦全，2000，《秘密基地→台北的音乐版图》，台北：商周，页107-109。

14 但这说法不代表爵士乐、管乐表现是因为美援才开始，本研究因着重国语流行音乐发展脉络，故其他脉络以脚注注记。在蔡爸的访问中，蔡爸曾提到日本殖民时期也培植军管乐，“日本人走了以后，留下很多乐器，在我们地方也教了很多乐手，但那时候小型的乐团，四五个玩乐器的话，玩一些流行的，可以跳舞的，那时候叫做轻音乐。我们乡下的军乐队有七十个人，很大的乐团，我父亲那一辈，在日本时代，我还没出生之前我们家乡就有军乐队，我是台湾光复民国35年出生的，世界大战之前，日本人在的时候就有军乐队。听我父亲讲，日本一个艺妓团就住在我们家后面的大户人家，那一定有乐团，土库这个地方在日治时代叫土库郡，是属于台南管的，台南府土库郡，北港也有一个乐团，是同一个日本老师教出来的，后来他们撤退以后，乐器都放在妈祖庙一个仓库里面，所以这些老乐手，逢年过节尤其妈祖生日，都会出来踩街热闹吹啊，晚上也有余兴节目，木偶戏、歌仔戏，乐团就找一些老的乐手，这些乐手也是日本人教出来，没事的话就在台北走唱，台北40几年，万华区延平北路最热闹，延平北路有东云阁、白玉楼拉，酒店，酒家，以前没有夜总会，酒家是最高级的，要赚钱啊，因为那种钱最好赚，演奏一些日本歌，像她们日本庆典时候可以跳舞，一些艺妓的歌，或是当时流行的歌就是日本歌，台湾那时候还没什么流行歌，听了就很喜欢会想学，想学老前辈就会无条件教你，你要学什么到乐器室去选，教你免费的。”（研究者访“蓝调”蔡爸，2013年5月2日）

五十六年美援终止与主事者樊燮华过世而停办¹⁵。曾待过政工干校军乐班的蔡爸说，当时干校训练重音乐训练，相对军事训练少，事后分发联勤总部乐团也因为勤务少，除了重要节日阅兵，平日升降旗外，其余时间就练习乐器或去西门町的舞厅当乐手赚外快，“所以当时台北的职业乐手有三分之一是我们队上的，都是军人，当时台湾玩爵士的乐师并不多，民国五十年以后台湾的娱乐界刚刚发芽，像上海在二十年前那样，需要很多乐手，就很多出来了，很多歌厅、舞厅都是上海帮。[···]民国六十年左右是台北（娱乐产业）最蓬勃朝气的时候，每一家夜总会一定有爵士乐和摇滚乐团¹⁶，比如像‘阳光’。我在中泰宾馆，我们爵士乐团 Big Band 就是大乐团演奏一个小时，休息一段时间，然后就是‘阳光’做摇滚，他们完我们再换。”¹⁷

1955 年国防部以服务在华美军人精神寄托为名，在军中广播电台成立中美军人之声¹⁸，后来更名为美军电台（American Forces Network Taiwan，简称 AFNT）¹⁹，1955 年年底开播，艾理生准尉是第一任台长²⁰。六零年代风靡都市年轻人的热门音乐，便是美军电台每周播放的“American Top - 40 排行榜”，阳光合唱团、蔡爸这些乐手就是透过美军电台认识爵士乐和西洋热门音乐。

“热门音乐”一词是费礼²¹仿美军电台“American Top - 40 排行榜”在

15 美援实际使用在军乐班乐器和练习场地设置。从陈明宏的调查中可以发现国军设备的建置，“总建筑经费为由美军援助之新台币三十余万，另设专业设备计有直立钢琴三台、风琴三台、美制管乐器八十余件、电动录音机一台、电唱机一台，中外最新唱片百余张”，据陈明宏所言，当时国军是因为美援得以拥有这些音乐硬件设施。陈明宏，2001，《复兴岗五十年“音的风景”之回顾》，《复兴岗学报》第 73 期，页 309-358。

16 当时分表演爵士乐编制多达数十人的 Big Band 和四、五人表演流行音乐的 Combo 两种形式。

17 研究者访“蓝调”蔡爸，2013 年 5 月 2 日。

18 “1957 年，美军电台开始有独立经费和编制，而改迁到台北市汉口街的台糖大楼，1966 增设调频频道 (FM) 是国内第一家有调频频道的电台。1968 搬至阳明山山仔后。台北美军电台隶属于美国海军总部海军广播三十一分区，目前全世界有两百多个美军电台以及八十多个电视台，总部设于美国华盛顿，节目制作中心在洛杉矶。台北美军电台的节目主要有时事新闻、体育活动报导和音乐，约百分之七十四由美国直接提供。目前为止，台北美军电台拥有的唱片约有一万五千张，全由美国总部送来，这些唱片是美国各大唱片公司以优惠条件交给美国军方。这些唱片不准外送，即使旧了要报废也必须敲破销毁，以维护唱片公司的版权。目前这些唱片及节目带，已全部寄回美国或转送其他的美军电台。”编辑部，1979，《美军电台何去何从》，《爱乐之友》第 38 期，页 127-130。

19 前身最早为“中美军人之声广播电台”，后更名为“驻台美军广播电台”，1978 年中美断交后改名为“ICRT”。

20 许绍轩，2013/4/1，《蒋介石时代 ICRT 创办人指导军乐队》，《联合报》。

21 本名平鑫涛，皇冠出版社创立人，费礼为其翻译小说笔名。

空军电台西洋流行音乐节目的名称，1960年代是热门音乐风靡台湾都市的高峰。1968年相关的广播音乐节目有十七家之多，短则半小时，长则三小时的广播节目周一至周日天天轮播，七零年代民歌运动中扮演重要角色的电台主持人陶晓清这么理解热门音乐，“热门音乐是泛指一切受欢迎的西洋流行音乐。它的范围很广，从 Frank Sinatra 到 Beatles 到各种 Rock，甚至改编了的贝多芬、巴哈、海登的作品，只要一旦 popular 起来，进入排行榜歌曲，都是热门音乐。热门两个字，指得是曲子受不受欢迎，而不是曲调本身节奏的快慢。”²²

表1-1：1968年热门音乐节目一览表

广播电台	主持人	节目名称	播出时间
中广	陶晓清	畅销音乐	每周一到周六一小时
警广	余光	青春之歌	每周一到周六一小时
幼狮电台	孟加	华侨青年、西洋流行音乐	星期一到星期六半小时、星期天半小时
世新电台	关燕琪	西洋流行音乐	每周一到周六半小时
警广	羽军	风行歌选	每星期天播出一小时
正声	亚琪	热门之声	每周一到周六一小时
世新电台	郑小英	欢乐假期	每星期天一小时
幼狮电台	洛克	青年俱乐部	每星期天三个小时
幼狮电台	潘琪	天涯若比邻	每星期六一小时
幼狮电台	潘萍	幼狮音乐厅	每星期六一小时
空军电台	蕾盈	热门音乐	每周一到周六两个半小时
空军电台	莉玲	欢乐假期	每周日两个半小时
复兴电台	国康	热门音乐	每天半小时
民防电台	黄振中	风靡音乐	周一到周六半小时

（数据源：1968年10月第十三期《今天》杂志，制表：本研究）

此时电台多直接向美国购买唱片。隶属美国海军的美军电台，透过美国总部直送唱片与榜单。随美军驻台的美式文化也因美军基地而蓬勃发展。蔡爸回忆，因为美军驻台，当时的餐厅几乎都做美军生意，只要有饭店就有乐团表演，当时在夜总会驻团当乐师，收入至少二千元，与公务员收入五百元相比收入丰厚。而乐团表演是为了让客人进场跳舞，就像是电影《纽约纽约》

22 陶晓清，1975，《热门之窗》，台北：洪建全教育文化基金会，页2。

一样，跳起舞来十分过瘾²³。

六零年代末，出身台南地区的阳光合唱团甚至有机会进驻新加坡饭店演奏两年。贝斯手吴幸夫提及，当时的签约金为每人每月一千美金（与台币汇率约一比四十），一星期表演三个晚上，饭店包吃包住，相较之下，银行经理月薪只有两千块台币，乐团甚至有机会和已经走红的邓丽君一同录制唱片。由此可看出六零年代热门音乐乐团与战后发达的成人娱乐事业体系（西式、日式和上海式的夜总会、饭店、舞厅）连结在此达到高峰，不只有出国驻演的机会，演出报酬也颇为丰厚。蔡宜刚认为五零年代到民歌运动之前，热门音乐的活动在台湾并非处于在边缘的地位，这时期热门乐团的常态性演出场所与整个成人娱乐事业接合在一起（美军俱乐部、饭店夜总会、歌厅），业余的合唱团也经常在不定期举行的演唱会中亮相演出，组团玩热门音乐成为时髦、新鲜的同义词，带有一种现代性的芳香²⁴。

表 1-2: 1960 年代热门音乐主要乐团整理

团名	(曾经加入的) 团员	地点	时间	其他
雷蒙合唱团	金祖龄 (1937-2014) (电风琴、主唱)、陶大伟、黄弗才 (bass)、廖嵩岳、蔡铭钦、谢德辉、蔡家寿、詹秀雄 (guitar)、裘尼尔 (drum)、丹尼 (piano)	主要台北	1964-1973 1973 改名龙族 (Dragon seeds band) 巡演美国	1. 擅长蓝调、灵魂歌曲 2. 1964 金祖龄加入“雷蒙”，之前组过“马波罗”，1965 金祖龄因父亲过世离开“雷蒙”，1966 陶戴维离开“雷蒙”，金祖龄再加入 3. 第一个在夜总会表演的合唱团 4. 应邀赴琉球表演 5. 台视开播初期，金祖龄曾率“雷蒙”于每日下午的“星期之歌”固定表演
四金人合唱团	陶大伟		1968	

23 马世芳、钟适芳、蔡辉阳，2000，《“Cuba, Si”音乐讲座》，聂鲁达咖啡厅/差事剧场。<http://www.treesmusic.com/article/ho-cubasi.html> (浏览时间：2013/4/15)

24 蔡宜刚，2001，《摇滚乐在台湾之可能与不可能》，台湾清华大学社会学研究所硕士论文，页 25。

(接上一页表 1-2)

巨人	黄温良、郭宗恕 (piano)、钟贵 (guitar)、毕朱武 (drum)、吴士正、温兴祖、刘兴泰、李刚		1957	1.兴起于空军电台、空军新生社
洛克	金祖龄、黄明正、劲培元、徐若愚、金黛丽、陈庆夫、陈哲夫		1956	1958年改组“阿波罗合唱团”
海韵	罗勃蔡、张建蓉			
阳光合唱团	吴道雄 (1943-) (电风琴)、吴盛智 (1944-1983) (吉他)、吴幸夫 (1944-) (bass)、章永华 (1945-) (drum) 康妮丝 (主唱)	发迹台南	1966-1974	1.吴道雄、吴盛智都曾在 93 康乐队服务；章永华则是在亮光 2.1969 到新加坡巡演，1972 回国，回台后便演出台视“青春旋律” 3.1970 康妮丝单飞
野马合唱团	小詹、黄哲虹、关建华		1962-1970	
石器时代的人类	梅汝甲、戴熙植			
电星	李胜洋、徐锦礼 (电风琴) 戴熙植、徐庆复 (vocal)、张祥麟 (吉他)、高宗保 (bass)、陈体强 (drum)		1962	1.后来歌星尤雅搭配“电星”，被刘家昌发掘
鹅妈妈	比莉 (王雪娥)	台中 CCK	1970	1.团员由中、美、菲组成
旋律	李哲民	台中		
M.J.D	李胜洋 (guitar)、詹秀雄、林仲安 (bass)、张祥麟 (guitar)、陈兴铨 (drum)	台北	1965	1.在华国饭店、香港西餐厅、喜临门演唱
Rounder (后改名为 Round Table)	吴荣东、白球 (Robert Peirce)、Budie Ackber、张树博、Delfino Gatchlian		1968	

(接上一页表 1-2)

Kool-letters	袁孝天、袁孝英、Dolly dickson、Arlene Bartels、Darlene Bartels、Linda hray			1.美国学校学生 2.袁孝英被梅汝甲称作最好的女吉他手
爱克逊	苏芮 (July、Julie)、陈志远	台中 CCK		
马丁尼	欧阳菲菲			
雷鸟	黄莺莺 (lulu、Tracy)、徐庆华 (亮光康乐队)、李瑞祥、陈豫麟、樊喜皖、吴士振、海伦		1969	
安琪儿				1.女子为主 2.曾在冲绳有一个半月演出
leader	钟海强、王世梅、何明珠、何小玲			

(数据源：1968年10月第十三期《今天》杂志、联合报、中国时报；制表：本研究)

此时热门音乐是一种“都市时髦”“年轻”“好玩”的娱乐表现。1968年《今天》杂志刊载了长达二十几页的“台湾热门音乐发展史”专题，里头除了介绍时下为人所知的热门音乐乐队之外，也开展了些对热门音乐是不是靡靡之音的辩论。主要论述有三，第一种观点认为热门音乐不是靡靡之音，因为热门音乐可以作为一种正当娱乐，在课余时间消散年轻人多余的精力，避免滋事，进一步透过诸如“警广”、“中广”等广播节目的开设与举办演唱会的方式防止犯罪，热门音乐是最好的疏导²⁵。

第二种观点在于年长者认为热门音乐是旋律简单的噪音，破坏社会秩序制造祸端的东西。第三种观点则来自正统音乐家认为热门音乐的内涵与艺术音乐强调的“内容、技术化、思想化”不同，不如正统音乐需要（技术）工具，因此热门

25 费礼、余光、陶晓清、羽军，1968，《1956~1968台湾热门音乐发展史》，《今日》杂志，第37期。

音乐肉体化的特质明显，听众只限年轻人，容易接受但也容易被抛弃²⁶。正统音乐之外，爵士乐乐手也有热门音乐着重节奏、乐器容易演奏，不同爵士乐乐器需要更多掌握技术和控制技巧的说法²⁷。在这样的论述脉络下，热门音乐并没有发展出反体制的想法，与当时被认为流行的国语靡靡之音歌曲相比，蔡宜刚认为反而是以西方文化（美国）为主的现代性进步表征，在靡靡之音之外，乐迷们争取的是品味的合法化²⁸。另一方面，在这一波品味争夺的过程中，西洋热门音乐也被年轻知识分子分为心中“好的西洋音乐”与“坏的西洋音乐”。

美国六零年代的民歌复兴影响流行歌曲的场域，开始成为排行榜上的常客，而台湾电台与翻版主要透过排行榜选曲的行为，也意外让民歌复兴中一系列的抗议歌曲进入台湾听众的耳朵，进一步被年轻知识分子使用。“民谣”在原本排行榜歌曲中不论乐种的热门音乐（Hit Songs）中被知识分子的使用而进一步区分出来。此时热门音乐成为专指 Rock、Pop、Disco 等音乐形式，这样的分歧将热门音乐以“年轻人”的概括来整合，使其成为一种“过渡”，模糊化、中立化热门音乐与民谣在正统发声位置和统治意识形态的背景下取得文化主导权和文化正当性的位阶竞逐²⁹。

线索三：

民歌运动的校园与无校园

六零年代台湾的热门音乐是相对正统学院体制、相对审查检禁制度下争取品味合法化的表现。因应美军大兵于越战期间来台度假而发展以美国文化为支配的舞厅、酒吧、西餐厅、俱乐部，连动带起以文化为资本的相互辨认。在这一波以西洋、国语流行音乐为主流的氛围里，校园内部的知识分子开始了上述

26 许常惠、吴心柳，1968，《1956~1968 台湾热门音乐发展史》，《今日》杂志，第 37 期。

27 谢腾辉、李奎然，1968，《1956~1968 台湾热门音乐发展史》，《今日》杂志，第 37 期。

28 蔡宜刚，2001，《摇滚乐在台湾之可能与不可能》，台湾清华大学社会学研究所硕士论文，页 24-26。

29 张钊维，1994，《谁在那边唱自己的歌》，台北：时报，页：51-59。

听觉线索下不同层面的反省。这样的反省在七零年代民歌运动中最为明显，或许可以说，民歌运动很大一部份是在这样的氛围中成型。

诗人余光中带着从美国民歌于社会中创作的特性的启发回台湾，倡导活用《诗经》模拟美国民歌的民间性。然而在这一片“反西化”的声浪中，美国民歌比拟中国《诗歌》的適切性却没有被反省，诗歌与民间性的连结形式，自此成为一个民歌创作的重要形式意义。在此阶段的民歌内容，乡愁占据了很大的部份，诉说一代对家乡中国的怀思，一个官方强调的“文化 / 历史中国”与“经济 / 政治台湾”³⁰。听觉上，张钊维指出，杨弦 1975 年在中山堂举行的“现代民谣创作演唱会”以现有诗作词，辅以艺术歌曲式的唱腔，外加溢于民歌手单把吉他的编曲形式，加入钢琴、爵士鼓，甚至是南胡的音乐元素，让这场演唱会参杂了艺术歌曲、“国语”流行歌曲和美国现代民歌的味道，打破美国民歌原有的音乐形式架构，另一方面因为文艺知识分子的发声位置，不同于当时的热门音乐，而能在高层文化取得一席之地，接合知识分子的文化形构³¹。于此，在形式和意识形态的接合下，此时的民歌音乐呈现了记忆与无记忆或创造记忆的状态，在官方的意识形态统治下表现了片段的风土，是一个尽管有现实但是抽空民众历史的台湾与怀旧中国的对比。

同时，“反西化”的另一支队伍想做的却不仅仅只是音乐形式上的“反”，而是在思想上更深层的反思。“唱自己的歌”在另一个层次上，“自己的”与“反西化”对应出一条“人民的”路径，此路径以李双泽、杨祖珺为最常被论述提及的代表。在李双泽淡江可乐瓶事件过后，“自己的歌”开始有更为宽广的意思，在“文化中国”中把眼睛关注对象转移到土地、历史、传统等概念，一个在大学校园中，不同于旧世代的台湾与中国轴线。张钊维在书写中以《美丽岛》和《少年中国》为例，这两首改写自陈秀喜与蒋勋的歌，分别为台湾和中国造像，而这个脉络基本上是延续“夏潮”集团对历史的再探讨与再诠释来带出民族主义、反帝（反资）的社会主义与中国三者的关联，而回过头看，这也相异于台湾官方意识形态塑造的“经济 / 风土台湾”与中国现代民歌中高层文艺知

30 曾慧佳，1998，《从流行歌曲看台湾社会》，台北：桂冠，页 149。

31 张钊维，2003，《谁在那边唱自己的歌》，台北：滚石，页 82-84。



识分子谈唱的“古老 / 乡愁中国”³²。被称作台湾 Bob Dylan 的李双泽在唱腔或创作旋律上都带有这股西洋流行歌曲的味道，尽管自身的创作也受其影响而进一步反思无法找到自我创作适切的语言，却也映衬出在 1960 年代美国热门音乐牌行榜上夹带着那股反战、争权的抗议歌曲（Protest Songs）在热门的缝隙下，内容和形式影响着台湾通俗音乐创作。

正当六零年代的美国青年，如痴如梦渡过美国战后的黄金时代；他们的世界帝国却突然遭遇到古巴猪猡湾事件的耻辱，越战进退失据的窘境，肯尼迪总统的遇刺；再加上太空竞赛的失败，更刺伤了美国人的自尊。在美国国内，油然而兴起了黑人民权运动、反越战、反资本主义和女性解放运动…等一连串反体制、反文化的自主反省运动。

在美国它反体制、反文化、是有他们自己产生的时代背景，而我，却在一切“美国化”的前提下全盘接收。它固然丰富了我贫乏的教育内涵，却也造就我一切以美国为标准，来衡量自己国家的尺度。更严重的是，我接收到的讯息，是繁荣的、民主的、快乐自由的美国。竟连他们盲目无知后充满痛心的反省，在我的眼中，也成了进步的表征。³³

杨祖珺是少数横跨“中国现代民歌”与“淡江—夏潮”路线的人，她在 1978 年八月发起的“青草地慈善演唱会”是第一场把民歌与社会服务结合的活动，此活动不是以歌手为中心，单单透过表演吸引群众注意来募款，而是在活动前就参与九个月多的义务服务，与雏妓有更多的接触与深入的了解³⁴。张钊维特别指出，在这场演唱会中末尾的“大家唱”，是杨祖珺有意识地带着全场听众合唱，这样的举动不只与美国民权运动中的民歌手彼得·西格（Pete Seeger）在演唱中惯用的作法相同，也成为杨祖珺后来活动中常见的形式。这同时也是张钊维后来提及民歌的要素，除了听台下观众的声，也让台下观众发

32 张钊维，2003，《谁在那边唱自己的歌》，台北：滚石，页 134-142。

33 杨祖珺，1992，《民歌手，人民的歌手》，收录于《玫瑰盛开——杨祖珺十五年来时路》，台北：时报，页 13。

34 张钊维，2003，《谁在那边唱自己的歌》，台北：滚石，页 150-151。

声³⁵。在往后的发展可以看出，杨祖珺的演唱更清楚地着墨于他所关心的底层民众、工人阶层。杨祖珺不论私人通信或在自己的著作里都曾提及七零年代那扇因为呼应欧陆知识青年，透过热门音乐的窗而飘进小岛的“反战”、“反法西斯”、“反资本主义”声响是如何滋润一片死寂、肃杀、沉闷的台湾学子耳朵³⁶。在李双泽死后，她与胡德夫两人在“稻草人”录制李双泽创作歌曲的专辑，当两人唱到《少年中国》时，因为激动而越唱越快，音阶越唱越高，唱到后来，杨祖珺也意识到“我的中国就在脚下呢？中国和台湾在过去的教育中，一直是各自发展的两条并行线，我一直茫然地在追寻它的交会点。唱到这里，我顿然惊觉，原来我脚下的大地和她的子民，不正是中国和台湾两个概念的交点！”、“‘唱自己的歌’在别人说来或许只是一句口号；对我而言，却是生命深处的召唤和深刻的文化反省。”³⁷在她的自传里可以看到她在“唱自己的歌”环境中不断与外界、自我对话，而这连串的对话最后导引出于她的启发：民歌是脚下的土地、是人民，以“人民的歌手”、“歌曲服务”为目标。研究者认为，这样的启发回过头看，让民歌真正成为了一个运动，跳脱乐器是否是中国的、内容是否是乡土的形式框架，而是让民歌不只属于校园知识分子式的，而是社会的。

然而，在反西化声浪的同个时期，音乐学院派来自音乐学中民族音乐学（Ethnomusicology）的传统，对民歌的理解全然异于中国现代民歌。音乐学者最早对民歌就形式上的定义认为其属于人民的，应该有口耳相传且具地方色彩群体的性格。若说以“自己的歌”为起始点，这支源自音乐学传统的民歌采集自1960年代末便开始，在学院内部的层次上一方面反思教授技巧多为西方作曲技巧，另一方面则是社会上充斥国语、西洋、日（本）调流行音乐。

35 张钊维，2015年5月24日，“何东洪 vs 张钊维：民／歌：75之前 台湾之外”对谈，民歌四十特展系列活动，台北松山文创生活园区。

36 杨祖珺与秦政德私信谈及六、七零年代自己的聆听经验，可见《一张台湾早期翻版的“披头”唱片》，取自“小草艺术学院”网站，<http://mypaper.pchome.com.tw/peter19711017/post/1326513308>

37 杨祖珺，1992，《玫瑰盛开——杨祖珺十五年来时路》，台北：时报，页20。

主导民歌采集运动的史惟亮与许常惠便在这股面对现代西化的氛围下，引用现代西方民族音乐学的知识模式和方法，进行一连串对自我文化的再认识与再建构。这支在对国语流行音乐“没有灵魂”、“靡靡”、“假”等理解里，寻找“民族音乐”的民歌采集的队伍开始分成东、西队³⁸下乡前进，采集民歌，其中西队在恒春遇见陈达。1971年，史惟亮邀请陈达北上录制《民族乐手－陈达和他的歌》唱片与读册，1977年，史惟亮将其录音转交“洪健全基金会出版成唱片”³⁹。1970年代间，陈达多次北上“稻草人餐厅”驻唱，也参与大学演奏和云门舞集间奏曲录制，陈达成了中国民俗歌谣的象征，被台北知识、文艺圈重视。

音乐学院内部对通俗音乐的争议，与此或许可看作在实际行动上分成两个方向，一个是早在六零年代就开始，像许常惠、史惟亮等人，组织下乡寻找民族音乐学中的民歌，尔后在七零年代也同时以“民谣”、“民间歌手”等词汇定调民歌；另一方面，整理早期闽南语歌曲的林二与留美专攻通俗音乐的翟黑山等音乐界人士，则是进入中国现代民歌的场域中参与争辩，主要针对民歌表现在技巧上是否有音乐专才、必须把中国传统乐器赋以现代意义，而吉它等洋乐器，得要融为成自己的、应该整理乡土民谣，改编歌曲，使其适合现代生活等论辩⁴⁰。各种座谈会，诸如“中国现代民歌座谈会”的论坛，虽然企图进一步推展通俗音乐，但是并没有具体的行动或响应，反倒是像陶晓清这样的主导与推动者，透过既有的热门音乐网络继续在电台组织节目、公开征选民歌手、举办演唱会，从最开始从热门音乐节目中挪用时间来介绍现代民歌，到1978年现代民歌开始有自己专门的排行榜，中国现代民歌开始走向建制化⁴¹。

38 东队成员有史惟亮（时任国立艺专副教授）、林信来（师范大学音乐系学生）、颜文雄（中国文化学院讲师）、叶国淦（小学教师、世界新专学生）；西队成员有许常惠（时任国立艺专副教授）、吕锦明（小学教师）、蔡文玉（小学教师）、徐松荣（中学教师）、丘延亮（台湾大学学生）。参考丘延亮，1966，《现阶段民歌工作的总报告》，《草原杂志》第二期，页54-89。

39 张照堂，2006，《陈达岁月－陈达三》，新多拉老师的又一天。<http://changchaotang.blogspot.tw/2006/04/3.html>（浏览时间：2013/4/20）

40 “中国现代民歌座谈会”，1977年七月十六日，与会者有余光中、罗青、张晓风、亮轩（马国光）；音乐界人士张敬高、简静惠、林二、翟黑山；节目主持人陶晓清、杨嘉等；歌手韩正皓夫妇、朱介英、吴统雄、陈屏、杨弦、吴楚楚等人，可参考《滚石》杂志第二十一期，八月号，《热门动态》，页16。

41 张钊维，2003，《谁在那边唱自己的歌》，台北：滚石，页90-91。

陶晓清主导的中国现代民歌除了电台传播之外，也积极筹划演唱会、座谈会，并组织《我们的歌》唱片一、二辑，在“洪健全教育文化基金会”的支持下1978年十月出版。张钊维进一步指出，这两张专辑中的音乐表现已经与中国现代民歌初始杨弦的唱法不同，而是使用西洋歌曲式的自然唱腔，乐器演奏上吉他的角色更为吃重，其他搭配像是钢琴、弦乐或国乐器，编曲配置上虽然也使用国语流行音乐编曲，配上常用的管乐，但是多用木管乐器、法国号、长笛、箫等来构成中国现代民歌的“清新”，不同于国语流行音乐中常用的萨克斯风、小喇叭，在听觉上与流行曲“靡靡之音”区分开来，在陶晓清“标准不要定的太严格”原则下，中国现代民歌成了用中文写成、曲调和演唱上延续美国通俗音乐自弹自唱风格，与起初带有艺术歌曲的唱腔区分开来，也同时和“淡江—夏潮”路线、杨弦为代表的高层文艺文化，诗人结合歌者的表现区分开来。

中国现代民歌这条支线在“新格”与“海山”唱片公司的操作下，透过举办歌唱比赛与发行专辑的方式成为日后“校园民歌”的基础，开辟一条着重在青年学子市场的路径。从第一届“金韵奖”歌谣大赛演唱会选曲类别⁴²来看，外国民谣与外国歌曲占大宗，显示西洋民歌在一般大专院校中占有主导性的地位，取得比国语流行音乐更多的正当性。

金韵奖之后，1978年海山唱片循着与新格唱片相同逻辑来举办“民谣风校园民歌大赛”，而1983年由台视与救国团主导的“大学城”电视节目，“校园歌唱比赛”、“大学城大专创作歌谣比赛”，可视为国家、校园与唱片工业更密切接轨的表现。“全国大专创作歌谣比赛”利用救国团与学校的密切关系，透过教育部印制海报在大专院散发讯息，并与地方政府、学校场地配合进行比赛，在戒严时期学生不得上节目的规定下，参加“大学城”节目的学生不只会挨罚，还可以有端正的形象⁴³。

42 这里引用的是金韵奖决赛资料，但何东洪在公开对谈中则抛出一个提问和提醒，决赛所呈现的内容是被筛选过后的内容，若能看到初始千人报名的数据，或许可以更清楚的知道当时大专院校学生，或这些参与金韵奖比赛选手习于的听觉是什么。何东洪，2015年5月24日，“何东洪 vs 张钊维：民/歌：75之前 台湾之外”对谈，民歌四十特展系列活动，台北松山文创生活园区。

43 涂佩岑2012，引自丁晓雯编著，2012，《我们的音乐课记大学城1983-1993》，台北：时周文化，页26。

民歌风潮之下，一把吉他就能歌唱的吉他社成了挖掘人才来参赛的主要管道。参加过“金韵奖”与“创作歌谣比赛”的王海玲在《我们的音乐课》一书中便说，在她印象中最深刻的就是“大学城”的音乐风格与金韵奖时期不同，“大学城”的歌比较甜美和阳光，题材上也偏重校园爱情和生活体验⁴⁴，也因为“创作歌谣比赛”最终要透过电视转播，仅管只有一把吉他，即使最初创作没有编曲概念，制作单位也会为了让节目好看而加上编曲的建议⁴⁵。

“大学城”为了维持“校园”、“青春”、“学生的清纯”的精神，比赛时也会考虑歌词含义、编曲表现是否符合“学生气质”，专辑概念也刻意延续《金韵奖纪念专辑》，不论在唱片包装或是内页文字编排，都跟《金韵奖纪念专辑》风格类似，意与金韵奖意向连结⁴⁶；另一方面仅管专辑收录当届得奖作品，但是在录音时，唱片公司仍会介入企划制作，改变歌曲的编奏方式，音乐制作人李欣芸回忆当时录制得奖歌曲《隔夜茶》经验时就提到，“感觉上唱片公司有帮我们做了一些编曲上的修正，原本的是比较室内乐、比较小型的，变成流行歌曲之后，编曲就变得比较主流”⁴⁷，与通俗音乐的录制工业完全接上线。

透过比赛而开始建制化的排行榜、歌手、唱片，校园民歌此时真正成为校园的，以年轻人的心声为其主要意识，结合“自己作词、作曲、演唱”等形式来突破学院派中没有成熟乐理知识表现的攻击，并让这样的“不成熟”成为年轻人的个性形构，成为不矫揉造作、不装腔作势、真诚坦率的传布，透过媒体报导与唱片文案的安排铺成，打开一个校园歌手与民歌手被并置的契机，校园歌手与民歌手像是剪接手法般的并置让唱片公司开创一个模糊的关系，成为一个形式上的填空与营销包装手法，与此之后校园民歌真正成为校园的，似乎与内容无关，因为校园已全然被限缩成个人的情感经验，而且在形式光谱上暨不曲高和寡也不靡靡之音，位居光谱中间的校园民歌以形式来看，得以有相当开阔的要求空间，听觉上，延续美国民歌的听觉，只是关怀与内容同被置换。

44 王海玲 2012，引自丁晓雯编著，2012，《我们的音乐课 记大学城 1983-1993》，台北：时周文化，页 29。

45 涂佩岑 2012，引自丁晓雯编著，2012，《我们的音乐课 记大学城 1983-1993》，台北：时周文化，页 27。

46 丁晓雯编著，2012，《我们的音乐课 记大学城 1983-1993》，台北：时周文化。

47 李欣芸 2012，引自丁晓雯编著，2012，《我们的音乐课 记大学城 1983-1993》，台北：时周文化，页 150。

1988年，全台最大的乐器商“YAMAHA 功学社乐器”⁴⁸也开始赞助“创作歌谣比赛”，这一年的青年节同样隶属“大学城”的“热门音乐大赛”也在“功学社”为了推广电子乐器（例如电子琴、电吉他、贝斯）的合作下开始争取热爱热门音乐的学生参赛，而电视台与乐器行的合作让热门音乐的脉络再次展开。

事实上前几届的“热门音乐大赛”充满印象中的摇滚金属味，像是第一届冠军以《Heaven On Fire》一曲夺得最佳主唱与最佳团体，最后远赴香港比赛的“Metal Kids”，以及被介绍成“怀抱‘重金属’的永恒恋情”的乐团“Telepathy”，以至于后来的“东方快车”等等，参赛乐团都是在音乐表现上特别强调电吉他技巧（竞速）、主唱声音的高亢、爆发力和鼓的节奏的乐队。第一张热门音乐大赛纪念专辑更是以“这是一张很‘吵’的唱片”作为宣誓，扣连重金属是热门音乐主要表现的唱片，特别强调“青年积极”、“精神的热烈与活泼”、“现代年轻人的速度与爆发力”等等，这张名为《烈火青春》的专辑，有趣地和第三届创作歌谣比赛专辑，强调“年轻就像未经污染的原始营养”、“心弦轻柔”、“轻畅”的《飞扬的青春》形成一个对比。从这来看，唱片工业介入形塑校园民歌的主导力量走向成熟，校园民歌在听觉上也从简单的一把吉他逐渐走向复杂的编曲形式，终至无法与流行曲区分，但是在意象营销的手段上仍要维持唱片公司对流行音乐中所定义的“清新”或“浓烈”，透过举办比赛、出版比赛专辑的方式掌握对校园民歌 / 流行歌曲的诠释权。

线索四：

类型的完成——八零年代“滚石唱片”与“飞碟唱片”

1980年民生报、华视“综艺一百”、中广“亚洲之声”、警察电台“平安夜”联合举办“创作歌谣排行榜票选活动”，把民歌转为“创作歌谣”⁴⁹。曾慧佳从1986年第三届“全国大专创作歌谣比赛”的纪念专辑卡带介绍中发现，在十二首创作歌谣合编的卡带中，除了作词、作曲保持原创色彩，其编曲统一

48 功学社与歌唱比赛的合作始于金韵奖，也因为金韵奖引起的风潮，造成音乐教室吉他学习人口增加与吉他乐器销售盛况。可参考丁晓雯著，2012《我们的音乐课记大学城1983-1993》，台北：时周文化。

49 曾慧佳，1998，《从流行歌曲看台湾社会》，台北：桂冠，页170。

由陈志远编写，固定乐队伴奏与和声，被视为校园歌曲进入统一生产模式的开端⁵⁰。仅管就体制发展的完整与产量而言，蓬勃于七零年代的民歌运动或许可视为台湾国语唱片工业的开端，可是如果就本研究企图拉起的听觉线索，那在前述铺成的“海港派”和“热门音乐”就成了这个唱片工业之所以可以组合而成的因素，而这两个因素正巧在民歌运动中分别站在两端被排除与吸纳。

民歌运动中，“海港派”可能因为思想、歌者、创作者、内容与社会问题相关、不符合爱国歌曲、过度描述男欢女爱等因素与禁歌措施配套成为靡靡之音，连带使其在听觉上被排除；相反的，热门音乐西洋调的大小音阶成为筛选过后留下来的听觉，而这听觉的延续性，在音乐生产层面上可以就曲子、编曲创作人才看出端倪。例如五零年代叱咤台湾国语流行歌坛的国语流行歌曲，根据考据几乎是出自移居香港的作曲人姚敏和作词人陈蝶衣之手⁵¹，而我们所熟知的从周璇到邓丽君都唱过两人合作的作品，不同于《中华民国73年出版年鉴》可见的创作人才条列，是一批在热门音乐洗礼下出现的创作人才，当时录音室乐手配置名单多是，键盘：陈志远、鼓手：黄瑞丰、贝斯手：郭宗韶、吉他手：游正彦、管乐：萧东山，著名编曲人陈志远的作品更高达总市场的百分之八十。1985年“全星传播公司”对流行歌曲畅销排行榜的分析，前二十名的歌曲中有十六首就是陈志远编曲，其余四首分别由谭健常、陈扬、刘清池、陈玉立创作；制作方面人才有、李寿全、李宗盛、钮大可、陈复明、曹俊鸿、张勇强、谭健常、何庆清等；歌词则有杨立德、小虫、陈家丽、陈彼得等⁵²。

郑淑仪认为这种集中景象的形成导因于传统音乐训练专才对流行音乐的排斥，另一方面是校园民歌多是讲究简单、清新、自我创作的旋律跟编曲，在八零年代，进入商业市场所需的供应模式后这种表现已经被视为业余，不足以支持流行音乐市场⁵³。不同于学院内部的训练系统，美军俱乐部饭店、舞厅成了学院外的技能训练场，这其中像是陈志远、陈大力、钮大可都经历过热门音乐

50 曾慧佳，1998，《从流行歌曲看台湾社会》，台北：桂冠，页171。

51 曾慧佳，1998，《从流行歌曲看台湾社会》，台北：桂冠，页109-110。

52 中国出版公司，1988，《中华民国七十七年出版年鉴》，台北：中国出版公司，页83-84。

53 郑淑仪，1992，《台湾流行音乐与大众文化（1982-1991年）》，辅仁大学大众传播研究所硕士论文，页57-58。

组团的经验。钮大可便说“曾经在美军俱乐部驻唱，接触过乐团的乐手们，在此时相较其他人更握有进入唱片工业创作的门票”⁵⁴，因为热门音乐乐团演奏的经验，让他们在日后进入唱片工业的时候多了乐曲结构的认识与理解，而这在美军俱乐部表演与民歌后期录音工业的培养经验，都与民歌运动中一把吉他自弹自唱的表现形式区分开来，并支持八零年代商业模式里录音室精准、快速、专业分工的生产逻辑。

九零年代台湾约有七百多家唱片公司，但真正制作、发行唱片的公司不到四十家，其中又以滚石、飞碟占据近80%的市场⁵⁵；到了1988年后，两家唱片公司开始一年超出20张以上的高出片率⁵⁶。就组织和市场占有率来看，九零年代把唱片工业工业化、专业化发挥极致与完成非滚石、飞碟莫属。在这个时期，唱片公司于校园民歌时期尝试用“概念”来组织专辑的企划系统。

《台湾流行音乐百张最佳专辑》这本书让台湾通俗音乐被视为可论述、严肃、以及可研究的开端⁵⁷。在此书中清楚标明评审对象是1975年杨弦的《中国现代民歌集》之后，直到1993年截止的通俗音乐专辑（不含演奏专辑），它们以“民歌运动”为起点，认为这个时期才创造出现在通俗音乐的样貌，《中国现代民歌集》也被此书视为“概念专辑”的起始点⁵⁸。“概念专辑”的标准，透过词、曲、演唱、原创性等标准被综合起来评比，“专辑”取代“歌曲”，转向强调“音乐作品”的整体表现，并赋予自身艺术地位，八零年代（延续七零，连接九零）自此被视为一个阶段，与过往“流行曲”或“歌唱时代”划分开来，努力“作音乐”让每张专辑都是对“音乐创作”概念的塑造，歌手的表现、专辑定位都是专辑创作的一环⁵⁹。

54 沈芝见，1990，《但愿长醉于现实中 访唱片制作人钮大可》，收于《台湾唱片业的——过去、现在、未来》，台北：传莘杂志社，页210-213。

55 郑淑仪，1992，《台湾流行音乐与大众文化（1982-1991年）》，辅仁大学大众传播研究所硕士论文。

56 简妙如，2002，《流行文化，美学，现代性：以八、九零年代台湾流行音乐的历史重构为例》，台湾政治大学新闻学系博士论文，页117。

57 吴清圣编，1994，《台湾流行音乐百张最佳专辑》，台北：台大人文报社。

58 吴清圣编，1994，《台湾流行音乐百张最佳专辑》，台北：台大人文报社，页10。

59 简妙如，2002，《流行文化，美学，现代性：以八、九零年代台湾流行音乐的历史重构为例》，台湾政治大学新闻学系博士论文，页124-133。



1982年彭国华、吴楚楚等人离开滚石创立飞碟唱片公司。分家之后的滚石与飞碟被外界以不同的企业精神了解。1990年铭传大传科出版的《台湾唱片业的一过去、现在、未来》一书，采访了八零年代主要的唱片公司、音乐工作室与后台任务人员。其中以《滚石唱片 拒绝原地打转》与《飞碟唱片 塑造青少年偶像》为目标文章，清楚划分了两家唱片公司不同的企业性格。简妙如的博士论文书写中曾提到两家公司，其中滚石以罗大佑为代表的音乐表现是中西混血的流行、摇滚曲风和批判社会现实，不同于校园民歌时期的流行音乐创作，在此表现了国语流行歌曲被知识分子所接受是因为通俗音乐作为娱乐商品之外有了正当性，此正当性来自音乐作品的启蒙和其艺术性格；另一方面，以李宗盛为代表则述说歌手、歌曲和专业化音乐制作直接受市场考验价值时，真诚性（authenticity）成为八零年代流行音乐在商业市场里是否具有价值的关键⁶⁰。

而飞碟以偶像团体“小虎队”被视为其企业代表作品。对“飞碟”流行的论述，包括如何创造流行的研究却不多，在“滚石”摇滚的代表之下，飞碟的流行成了不证自明的表现。这段时期，滚石被认为带有鲜明地原创摇滚艺术家性格，相对飞碟在通俗音乐唱片市场的成功，两边各自建立自己的品牌形象，以至于长久以来都有“滚石做摇滚乐、飞碟做流行乐⁶¹”的说法，代表人物有“滚石”罗大佑、李宗盛；“飞碟”陈志远、张雨生，后来的小虎队、东方快车等团体。在音乐市场面向大众的这个时候，两家唱片公司是青春语汇的一体两面：叛逆的青春与顺从的青春。

再更细致地看，这两家唱片公司在出版专辑乐曲的曲风形式上，实则无法轻易断定何为摇滚、何为流行，而评判的准则更像是转向为对歌曲内容的注重。研究者认为这样的转向线索之一，可以从民歌运动的系列争论路径中看见端倪。当“中国现代民歌”跳脱艺术歌曲的表现形式改以在听觉上有点国语歌曲、有点西洋歌曲的时候，国语通俗音乐在形式的路径上就完成了对西洋通俗音乐的

60 简妙如，2002，《流行文化，美学，现代性：以八、九零年代台湾流行音乐的历史重构为例》，台湾政治大学新闻学系博士论文，页114-117。

61 这句话尚无法找到明确的文献出处，更像是一种在社会论述中约定俗成的共同认识，而此篇论文便尝试想透过类型路径的方式去讨论“摇滚”“流行”如何被操作的可能。

承接，研究者称之为“听觉的西洋通俗音乐化”，当形式上的差异变小或无关紧要之际，类型的争论转向于内容。八零年代两家唱片公司的独大，排行榜上三分之二作品出自两家唱片公司的情况下，成就一个类型被类型化的操作阶段，扣连着歌手、历史与企业精神等意识形态操作。

线索五：

“新音乐”与地下 / 另类 / 独立音乐

热门音乐乐队在民歌运动时期隐没，当1982年新格唱片出版丘丘合唱团的第一张专辑，标榜为台湾第一支“流行创作乐队”，乐队的形式又浮上台面。尽管台湾此时的自制音乐作品着重在“民歌”形式，但是仍然透过代理的方式引介西洋重金属摇滚，并透过刊物和特定翻版唱片、卡带培养一群听众。

我们可从1988年第一届“热门音乐大赛”里，参赛团体多以重金属摇滚风格来看出些许端倪。如同民歌比赛的开发歌手模式，“热门音乐大赛”也成为唱片公司寻找歌手的管道，但是吊诡的却是这些乐团往往不被作为一个“团体”出道，而多是以“个人”，明星般的引头来带出乐团进入国语通俗乐坛，像是“赵传与红十字乐团”、“薛岳与蓝天使乐团”，乐团乐手多当作陪衬乐队的存在。

2001年，台湾最大也最主要的音乐奖项金曲奖把“最佳组合演唱奖”正式分设成“最佳重唱组合”与“最佳乐团奖”。“最佳演唱团体奖”在1990年第二届金曲奖设立，主要强调两人以上的组合式演唱，简单的要点，让这个奖项一直以来在“重唱”、“合唱”、“组合”、“演唱团体”的奖项名中更换，除了第三届东方快车合唱团和第八届“乱弹”是以乐团形式拿到这个奖项以外，在奖项分设前，翻开历年“最佳演唱组合奖”得奖与入围名单来看，多以重唱形式的团体居多，直到第十一届（2000年）该奖项更名为“最佳演唱团体奖”，



出现连同入围团体⁶²在音乐表现上一致是以乐团形式比现的作品，这样的现象让当年得奖的乱弹主唱阿翔在台上领奖时候激动地说“台湾的乐团时代已经来临！”，打破过去“重唱”团体主流趋势，为台湾乐团开启新的话题。来年金曲奖把奖项专设乐团音乐为“最佳乐团奖”，强调“由乐团成员自行演奏乐器，并结合演唱方式，呈现整体效果之乐团”（行政院新闻局金曲奖奖励要点）就形式上明文确立通俗音乐里“乐团奖”的要求之一：“自行演奏”，并且演奏的技巧、表现、声响效果等都是被划定在“乐团整体效果”之下的评分要件，尽管如此，这份奖励要点对“乐团”的定义仍然模糊。

“台湾的乐团时代已经来临”从阿翔的角度来看，这句话指的“台湾乐团”是什么？与六零年代的热门音乐乐团、或是八零年代的丘丘合唱团、幻象合唱团、重金属摇滚为主流的摇滚乐团，这些同样自己演奏歌曲的乐团有什么关系或有什么不同？在历史的爬梳中，研究者认为这里的“台湾乐团”主要有两条轴线，分别是以水晶唱片为主的线索，以及滚石子品牌的真言社与魔岩。

张育章在《望花补夜：台湾地下音乐发展的历史脉络》文中以水晶为主轴来发展台湾地下音乐的脉络主要分成三个阶段，分别是“新音乐时期”、“地下音乐档案时期”和“越界时期”。他认为“地下音乐档案时期”着重的是乐团的现场表演，在这个时期主导演出的力量从唱片公司转移到表演场地，像是“人狗蚂蚁”、“SCUM”等等，其中又以1994年“SCUM”老板，同时是乐团“骨肉皮”主唱阿峰明定表演乐团必须演唱一首自己的创作曲时，这才稍微扭转了过去乐团主要都以翻唱形式为主的表现，而对乐团理解也才稍稍接近我们现在熟悉的展演场所和乐团样子⁶³。

1986年组织的“水晶有声出版社”前身是翻版爵士乐与国乐的唱片公司，在一群“新音乐”的同好下，开始推广“新音乐”。以“新音乐”为起点，水晶举办一连串的音乐欣赏会，专门介绍在世界上已成潮流，但在台湾“Billboard”、“Cashbox”等排行榜和主流唱片公司主导下听不到的西洋流

62 该届得奖团体为乱弹，入围者有五月天、四分卫、花儿、拖拉库。

63 张育章，1996，《望花补夜：台湾地下音乐发展的历史脉络》，《中外文学》第二十五卷第二期，页109-129。

行音乐。任将达、何颖怡、王明辉、程港辉等人是主要组织者，举办一系列名为 Wax Show 的音乐欣赏会，形成社群，透过彼此的资源共享音乐。自费出版 Wax Club 会讯，提供音乐信息，来年改编成月刊《摇滚客》，提供英美新音乐和地下音乐，以文字搭配卡带内相关歌曲播放和乐评人口述解析，创造一个摇滚客频道，当参与者开始询问播放的唱片“哪里买”时，水晶才开始代理以 Rough Trade、Factory 等英美独立摇滚厂牌为主的西洋音乐，这里的独立厂牌定义鲜明，只要不属于五大⁶⁴ 垄断市场的厂牌都是所谓的独立厂牌。

“新音乐”（New Wave）⁶⁵ 不是特定形式或内容的音乐，而是一个概括从七零年代末期开始，包含八零年代开始各种新兴乐种，并与六零年代老摇滚区分的概括性名词，或许也可以说“新音乐”的出现在西方，是对摇滚乐在生产、消费逐渐走向保守、精致的挑战。1986 年何颖怡、任将达、王明辉、程港辉等人组织了免费的音乐欣赏会 Wax Show 和刊物 Wax Club，强调寻找排行榜外的“新音乐”或“地下乐团”，积极地寻找其他相同新音乐嗜好的伙伴⁶⁶，扩大音乐欣赏会举办“台北新音乐节”，在一连串固定的活动中，逐渐在通讯 Wax Club 改版成有价销售的《摇滚客》后，“新音乐”开始在台湾有组织的发展。八零年代因为水晶对“新音乐”的广泛定义，让主流唱片公司（以滚石为主）系统下的歌手与作品，例如张洪量、黄韵玲、纪宏仁等人都因为在流行音乐的表现形式、内容不同过去，也被认为是台湾起步中“新音乐”的代表艺人⁶⁷。

《望》一文中，尝试脉络化八零年代末至九零年代间，“地下音乐”翻“声”成另类音乐的轨迹。在张育章的考察里，“地下音乐”一词始于笔名亦咸的何颖怡，她除了是 Wax Club 的成员之外也在报社担任记者，书写唱片评介，透过报纸、杂志，完整而且有系统的介绍“新音乐”与“地下音乐”，透过何颖怡的书写，此时的“地下音乐”（underground music）指的不是非法，而是.....

64 五大唱片集团在八零年代指的是 WEA（华纳唱片）、宝丽金、EMI（百代）、RCA、CBS。

65 有趣的是音乐学院内部也有一个新音乐的乐种谈论，不过它指的是在日本殖民时期透过留日音乐家学习西方音乐，再带回台湾转化的音乐类型，而被称作新音乐。

66 Wax Club 他们自己强调的定位是 Dislike trash hit songs、Hungry for the latest information of new music and underground bands、Eager to know other Die-hard rock fans 等。

67 台北新音乐节参与歌手可参考《摇滚之声：新音乐百科全书》，1989，台北：摇滚客。

在英美校园中，透过地下电台等管道，在音乐结构与创作手法上都与主流音乐有不同的表现，或者说“地下”的概念，在西方世界圈出来的是一个不同传播模式，与地下艺术、青年反文化接合的社群，从这个角度来看，“新音乐”与“地下音乐”的关系密切；然而在台湾的脉络里，或多或少因为戒严的社会背景，“地下”成为一种不被政府承认的概念，乐评人马世芳以“那个时候的‘地下’，指的正是在三家电视台、两家报社的地上系统之外，其余所有你看不到的东西”⁶⁸来解释台湾脉络的“地下”，就这个脉络来看，“地下”除了采取异于“正常”而与主要支配秩序的管道相异的传播方式，在台湾戒严的脉络里还多了一个“非法 / 法律之外”的“地下感”，以至于 2003 年“闪灵”乐团主唱 Freddy（林昶佐）申明应将过去惯称的“地下乐团”正名为“独立乐团”，藉此摆脱“地下”带来的负面感与此标签被压抑的空间⁶⁹。

乐评、策展人罗悦全认为伍佰与乐团“骨肉皮”都是促成“乐团时代来临”的重要个人和团体⁷⁰。伍佰在台北音乐圈先是以其本名吴俊霖出现在水晶举办的台北新音乐节。其个人创作单曲《小人国》后来收录在水晶《完全走调》⁷¹合辑中，也是在这张专辑里伍佰正式出道，用 MIDI 创作《小人国》，包办编曲、演奏、录音，和后来他以电吉他为主的表现有很大的不同。水晶制作的《爱上别人是快乐的事》是他的第一张专辑，透过与滚石子品牌真言社的合作关系发行，尽管销售不如预期，但伍佰在 Pub 里生猛又充满地气的表演，在台北艺文知识圈内打出名号。当所有 Pub 仍以翻唱歌曲为主要表演的时候，1994 年“骨肉皮”想唱自创曲却被回绝表演的情况下开设了 SCUM，成为台湾第一家要求上台表演乐团要有自己作曲的 Pub，然而在警察、邻居刁难与经营不善下，1995 年结束营业。就在 SCUM 收店之际，经营者“骨肉皮”的吉他手阿峰与贝斯手阿吉积极地帮在 SCUM 表演的乐团录音，促成《1997 赤声摇滚》这张

68 马世芳与张铁志对谈，夜之巴别塔沙龙，讲题：“独立音乐的起源”，2010 年十月五号，青平台基金会。

69 林昶佐，2003，《不受地层压抑的台湾乐团》，引自林昶佐个人网站：<http://blog.roodo.com/freddylim/archives/3051215.html>

70 罗悦全，2000，《秘密基地→台北的音乐版图》，台北：商周，页 67-75。

71 《完全走调》是水晶唱片在 1989 年举办第三届“台北新音乐节”的参选作品。

专辑，还办了演唱会，参与乐团浊水溪公社、夹子、四分卫、花生队长等，后来也都继续活跃于乐团圈。SCUM 这个现场音乐表演空间鼓励乐团创作的精神，间接促成了音乐厂牌“实干文化”的诞生，负责人林志坚认为“SCUM”这个名字除了是自己与台湾乐团连结的一个空间⁷²，也是延续 SCUM 鼓励乐团创作精神的实作，并以水晶作为管道，陆续发行独立乐团瓢虫、废物、1976 和“快乐 band”等专辑、合辑。

另一条与英美“新音乐”地下路径较为接近的路线，一种透过地下刊物、校园空间去游击活动的，或许是九零年代与学运并列的“反文化之声⁷³”。林其蔚在《台湾地下噪音—学运反文化之声》一文中认为九零年代若以学生运动为主流，那么另外有一股“学运反文化”的力量，呈现与政党学运主流异质的学运文化景观，这股力量包括各大学的自制地下刊物、剧场和学校外围的异质空间。这个异质空间让主流之外缺席的身体得以被看见，以吴中炜和苏菁菁经营的甜蜜蜜咖啡馆以及后来延伸的“第一届破烂生活节”为连结点，尽管只是形式上户外活动与活动 DIY 的精神延续，却部分接起在 1995 年垦丁举行的“春天呐喊音乐祭”与后来的“北区大专摇滚联盟”⁷⁴。从甜蜜蜜咖啡馆的手绘节目传单中可以看见广义的地下音乐⁷⁵，在这个广义的地下音乐中可以一窥“地下音乐”曾经以复杂的内容和不同的表现方式，来展现秩序之外宽广的活力，“不只是摇滚音乐”曾经出现在这股“学运反文化”中，其旨趣在于走向破坏社会秩序。

研究限制与再提问

72 当时水晶音乐设有门市部在 SCUM，林志坚退伍后就在水晶唱片国外部工作，而跟“骨肉皮”熟识。可参考朱梦慈，2000，《实实在在，苦干实干——实干文化》，《摇滚客》复刊一号，页 40-42。

73 可参考林其蔚，2015，《台湾地下噪音——学运反文化之声》，《造音翻土——战后台湾声响文化的探索》，页 154-167。

74 可参考罗悦全，1999，《台北·摇滚·Live Pub——从伍佰写起的台北摇滚乐团简史》，引自其个人网站音谋笔记：http://jeph.bluecircus.net/archives/music/post_169.php

75 可参考游崑，2015，《吴中炜与九零年代破烂视听》，《造音翻土——战后台湾声响文化的探索》，页 176-183。

从历史脉络来看，通俗音乐美学与美国文化帝国脱离不了关系，但紧跟着细节，却又可以看见台湾在这股通俗音乐美学全球化下，被整体夹带下缝隙资源的启发，并与缝隙之外的文化同构型焦虑对话，冷战下美国透过军事力量传达的文化意识形态对台湾国语通俗音乐的路径到底代表了什么意义？美国抗议歌曲何以在六零年代成为排行榜上的常客，生产机制如何运作？而原来研究中对“独立乐团”的提问至今放在台湾，问题意识是否得重新置换？又，被台湾视为过时的八零年代国语流行音乐，何以至今仍在中国大陆受到强烈的关注或喜爱？

往前梳理系谱之后，想提问的问题更多，例如厘清解严和自由化之后的关系是如何影响当时音乐生产作者的感知？又如何影响他们的创作？解严之后大专院校社团的开放对音乐生产实质上产生了什么变化？这如同水晶在举办第一次新音乐节时参与的歌手来自各家唱片公司，愈想知道这些歌手如何理解“新音乐”，又或者“新音乐”如何影响他们，似乎必须有更全面性的访谈与史料阅读才能让时代的痕迹看得更清楚。这个研究仅以历史为对象的诠释分析，但音乐感知与意识形态如同上述结论并非单向存在，也因此，更全观的角度应该也必须讨论到乐迷的想法，包括他们的身份、阶级、如何在每个阶段去理解类型、如何接收这些音乐，以及他们如何使用这些音乐，本研究中未能触及觉得可惜。同样的提问也可以延伸到承袭日本殖民时期的军乐队乐手在政权交替下，那物质（例如乐器）、人才（乐手）如何转换或连接？

通篇研究仍以台北为主的通俗音乐史观，例如在书写中提到“SCUM”是台湾第一家要求乐团要有自己作曲的现场表演空间，这样的书写不免让人担心过于果断，仍要大胆留下开放的假设空间，或许过去的俱乐部历史、同个时间段里台北以外的现场表演空间有更多、更早的反省和实作，只是在现在对通俗音乐的论述兴趣集中于台北的状况下，我们仍然缺少理解地理和历史上海台北以外更细微声音制造与生产的资源，若说台北的独立音乐“曾经”是边缘，那么台北以外的独立音乐相对于政治经济集中的台北，它更是边缘的边缘。

一次暑期班宴会的场合上，来自亚洲不同国家的同学一起唱着 The Beatles 主唱 John Lennon 的《Imagine》，记得当时我跟身旁朋友讨论讲不同语言的我们对彼此的文化都不甚了解，却在这个场合同样熟悉这首歌、一起搭肩唱这首歌，尽管不知道这首歌对对方的意义是什么，却忍不住想这样的景象是如何成为的。我们常说音乐无国界，当音乐作为商品时，其本质或许说资本无国界是否会更为贴切？若以二次大战为一个重要的时间点，美国在此时透过军事战略而把美国文化带到各地，透过这个步骤让所谓的西洋通俗音乐听觉变得无国界，似乎，通俗音乐的听觉在这个时候的一致让不同国家的我们变得很容易理解，容易意会。换个角度来看，国际五大唱片公司早期给本土唱片公司代理权或许只是商业策略中的一小步，另一方面，也因为听觉早已一致，以至于当国际唱片进入台湾时能无所阻碍，在同样的逻辑下，不在这个听觉脉络下的音乐，是不是也就被贴上民族、传统、本土等标签？过去主张所有文化商品中，通俗音乐最不容易受到语言跟文化隔阂限制的说法，或许应该要被重新看待，通俗音乐传播的统一性应该归咎于通俗音乐的无内容或是早有力量先行统一了“通俗音乐”？

找寻听不见的声音来解释听见的声音让书写通俗音乐本身变成一件吊诡的事，因为必须把听觉文字化、可视化，其中借用转译的方式，本身就是需要被检视的方法。然而通俗音乐变化快速，一如现在通俗音乐的声响已经和八零年代不一样，时间不断前进、历史需要不断被推翻，而研究者依靠所能翻找到的文献与熟悉的论述展开这个系谱的研究，试图把不同的线路交迭在一起以呈现听觉构成的复杂性。但是回过头看，处理仍不够成熟、条理，而文献会不断被翻出来，也因此，这里的轴线会不断被打断，但是不管几十年过后，这里的几条线被切断成什么样子，抓着脉络，时间仍可以堆栈出众声喧哗的样貌。

“流行”时代的音乐漫记

一个中国内陆 90 后的流行音乐听觉履历¹

■ 陈畅涌*

若以当前文化批评的角度来看，我的“流行文化接受史”相当程度上得益于为人诟病的“消费主义”和风靡一时的盗版市场。对于一个出生在 90 年代初中国内陆小城市的人来说，电视里和街头小店播放的盗版音乐构成了我对“流行”的最初认知。从小的印象里，我家的电视柜里就堆积了各式各样的刻录光碟，这种盗版碟通常具有“大杂烩”的特点：因为制作成本颇低，歌手合辑无外乎“男歌手”“女歌手”“男女对唱”这三类，后续渐渐出现的歌手“个人专辑”，则是简陋的卡拉 ok 式 mv 加几个演唱会现场片段，在这种“粗制滥造”中，我误打误撞地接触到了自己第一首情歌、第一首粤语歌、第一首日文歌甚至第一首台语歌。

或许因为穿戴一模一样的双胞胎形象在校园里太醒目，刚上学我和姐姐便“被迫”成为学校文艺活动的“标配”——无非顶着“双胞胎”的噱头站在那里，随便跟着音乐摇摆几下，便能凑成一支节目。当时还是“小魔女”的范晓萱，是家里 VCD 机播放率最高的歌手，我和姐姐的“充数”表演便挪用了盗版光碟里魔法世界演唱会上的节目——《稍息立正站好》、《小叮当》、《豆豆龙》

1 本文写作期间，陈冉涌《家门口的防空洞》一文（未刊稿）对本人启发甚大，同时文中一些思考最早源于“中国流行音乐研究小组”内部的某次讨论，在此一并致谢。

* 陈畅涌，台湾“中央”大学中文系硕士，目前就职于北京某杂志编辑部。

三曲联唱——在一众儿歌节目里，这种摇摇摆摆的唱跳居然一直持续了一年有余。直到《还珠格格》席卷校园，学校的文艺表演变成了“格格”与“阿哥”们的情景剧演出，不再需要歌舞唱跳，但“流行”所包含的巨大吸引力及影响力开始在我生活中逐渐展露出来。

从小虎队到 J-POP:

“童年在风里跑”²

在全民“还珠热”前，《还珠格格》早已风靡于家乡小城——同样也拜盗版所赐——在我的家乡湖北十堰，东风汽车公司作为垄断国企是地方最重要的产业支柱，公司职工及子弟也能享受到如今难以想象的、“共产主义式”的物资分配和文化福利，各厂区晚间开启的闭路电视便是文化福利之一，这种闭路电视放映的内容多来源成谜，常是连街头盗版碟片的贩卖处都很难弄到的走私货甚至粗剪版，《还珠格格》第二部在大陆正式上映是在1999年暑期，整剧一共48集；而在当年五一假期，我透过神秘的厂办闭路电视已经看完了56集的、没有配音的粗剪版。每个厂区内也毫不意外地出现了专门的影片租售店，每家店都用铝合金钢管简单地将墙壁分成若干排，放上写有影片简介或图片的卡片或影片盒包装套，想看哪一部就用卡片或包装套到柜台换租碟片，节假日里这样的租售店里便成为全厂小朋友最爱去的地方，甚至以认识店员小姐姐为荣。当时，在我家厂区开店的“小芬阿姨”，不仅能和小朋友们打成一片，许多上了初中的大孩子也经常围在她店里聊天、分享心事，于是她便成了我和姐姐第一个脱离父母人际网结识的成年人，小芬阿姨对我俩又格外偏爱，有时会把她私藏的碟片免费借给我俩看，像《老房有喜》这样当时只有地方台才能看到的“小众剧”以及八九十年代的香港电影，都是来自“小芬阿姨”的额外优待。

.....
2 编者按：小虎队《蝴蝶飞呀》（1991）歌词。



《还珠格格》之于我，不仅仅在于第一次感受到“国民偶像”的万人空巷，而是实实在在地影响了我日后的生活、兴趣爱好甚至学生时期的专业方向。在火热的《还珠》效应下，当时的中国大陆以湖南电视台（现在的“湖南卫视”）为龙头撬动了千禧年来临前最红的流行文化按钮，除了产生出像《快乐大本营》这类模仿日本综艺竞技节目为基础的常青树外，以《音乐不断》为代表的流行音乐节目开始引介来自世界各地的流行音乐，央视则采取新老结合的模式，将八十年代和当时最受关注的歌手汇集举行演唱会并制作成节目《同一首歌》，其热度一点不逊于春晚，很多年后，我才意识到，在这样的潜移默化中，90后的我几乎串联起了八十年代、九十年代的中国流行音乐，像黑豹、唐朝、崔健、张蔷等，都是一边看《同一首歌》一边从父母收藏的磁带里翻检出来听；电视甚至可以收看到来自境外的MTV音乐台和Channel V，布兰妮（Britney Spears）和贾斯汀（Justin Timberlake）“金童玉女”般的一次次出境几乎是欧美明星在我童年中最深刻的画面。

对我而言，《还珠》的火爆让我第一次真正体会到“追星”的热情以及初露萌芽的粉丝意识，家里陆陆续续堆起来很多小虎队的CD或磁带，为了了解还珠演员的最新资讯，我和姐姐几乎收集了每一期《当代歌坛》、《歌迷大世界》，间接地追踪上流行音乐圈特别是华语流行歌坛的所有即时动向；除了小芬阿姨，爸爸同事的太太小梁阿姨也成了我和姐姐亲近的大朋友，几乎每周都会一起去小芬阿姨的店挑选碟片、聊天，从中我又陆续认识了很多“她们的偶像”，比如周润发、张国荣和四大天王，比如黄日华、翁美玲、苗侨伟等TVB明星，小梁阿姨是一个疯狂的琼瑶书粉，我俩的课外启蒙阅读便跳过了学校要求的作文书直接跳进了琼瑶的世界，当小梁阿姨家里的琼瑶小说被我俩看完后，受1983



年 TVB 版《射雕英雄传》影响，家里又迅速购入了一套金庸全集——后来我的许多老师听闻我的“阅读史”，都惊讶于我父母教育上的“粗线条”；当时我的同桌更是另辟蹊径，将韩国男团 H.O.T³ 视为“天神”，口中每天唱着不知所云的歌词，每个同学都知道她的理想是“嫁给安七炫”，男同学淘气时捉弄她一句“我看新闻说你家安七炫出车祸死啦”也能让她立刻狂哭不止，每次我买到新的一期《当代歌坛》或《歌迷大世界》，也会把其中韩国音乐相关的页面撕下来送给她做剪报，在这种“耳濡目染”下，刚接触英语没多久的我，也会自觉地将 H.O.T 这个单词与她每天无时无刻都在念叨的韩国组合划等号。

另一方面，在我们那个小城市里，大大小小的音像店与卖盗版碟片的电脑维修站开始并立街头，让我懵懂地感受到所谓“版权”的所在：由于盗版市场仍有暴利，加上大部分买唱片的人并不介意买到高仿正版的低价品，很多售卖正版唱片的音像店会在较为不显眼的位置摆出盗版，更有店家在顾客购买正版唱片企图讨价还价时，顺手将盗版唱片推销出去。

与盗版唱片同时火爆的还有盗版漫画和盗版小说。盗版影碟、盗版漫画和盗版小说通常来自街边租书店，以每天一角钱的低廉租金提供给顾客，加之其更新效率颇高，往往受到学生族的青睐。地方产业支柱东风汽车公司与日本日产汽车公司（NISSAN）于 2002 年开始启动合资重组谈判，这项牵动每一位市民的重大政策，使“日本”在这个小城市里受到格外关注。当以《流星花园》为代表的台湾偶像剧以及周杰伦横空出世风靡大陆时，飘着《龙卷风》《流星雨》音符的城市上空则无时无刻感受到日本元素的潜在影响，比如当时我的一些同学，已经有意识地开始学习日语；循环播放《范特西》的租书店和音像店里，引进自日本

3 H.O.T, 全称 High-five of Teenager, 为韩国 SM 娱乐公司于 1996 年推出的男子组合, K-POP 第一代代表男团, 成员包括文熙俊、张佑赫、安胜浩、安七炫、李在元, 2001 年解散。



的正版漫画与动画片影碟、歌手唱片也逐渐替代了粗糙的盗版品。租书店的生意太好，一套漫画或碟片常常需要等待多时，我和姐姐便常混迹于音像店搜罗动画片的主题曲合辑。当时华语地区对日本流行乐坛三位成绩优异的代表性年轻女歌手——宇多田光、滨崎步、仓木麻衣——有“平成三大歌姬”的称号，许多动画片的主题曲也由这三位势头强劲的女歌手献声，因此她们便是我接触 J-POP（Japanese Pop，日本流行音乐）的启蒙。事实上，这三位歌手所各自延伸出的唱片工业体系，即宇多田光所属的百代音乐（EMI），滨崎步所属的 AVEX（爱贝克斯）⁴ 以及仓木麻衣所属的 Being 音乐⁵，已经呈现出 J-POP 最核心的主流版图。随着升入初中，课业逐渐加重，我已经没有大把时间来消磨漫画和动画片，而 J-POP 却成为我课余生活中最重要的消遣，更在后续无比压抑的高中生活中，一度成为我的精神支柱。

大无限乐团：

“全年度有几多首歌，给天天地播，给你最愉快地消磨”⁶

在接触日本流行音乐的最初几年，由于不懂日文，比起中文歌，多靠旋律找到自己青睐的歌手，尖细软糯或温吞柔情的日式唱腔无疑是单纯轻松的小学生活中一抹暖流。而当我因为父母工作调动从市郊厂区小学进入市中心机关初中读书后，环境人事的变化、中考的压力与敏感多疑的青春期的我常常陷入躁郁的怪圈，急需一个可以释放的出口。以作

.....
⁴ Avex Group，日本爱贝克斯集团，成立于1987年10月，为日本唱片业龙头企业。其在唱片业市场份额（avextrax）最高时为日本7成左右，平均每隔3个月占距日本行业首位；这也使得它一度成为日本最大唱片公司，及世界最大独立唱片公司，旗下艺人包括滨崎步、安室奈美惠、幸田来未、岛谷瞳、大冢爱等。

⁵ Being, Inc，是1978年成立的音乐制作公司，旗下包括B-GRAM、GIZA studio等子公司，是爱贝克斯成立前日本最成功的唱片公司。总销售额一度占据业界7%，引发音乐榜单“BEING BOOM”现象，旗下艺人有B'Z、ZARD、仓木麻衣等。

⁶ 编者按：谢安琪《年度之歌》（2009）歌词。



曲家长尾大为核心的大无限乐团⁷(Do As Infinity, 后文简称“大无限”)便是这样进入我的视野。在此之前虽然已经偶有接触了像B'z⁸这样的日本摇滚乐团,但相较于“歇斯底里”的男性摇滚,大无限的编曲多样,激烈的鼓点与贝斯声营造出的却多是关于亲情、理想、战争甚至成长的迷茫和人生的思索,所有复杂的情绪均以女主唱坚韧有力的嗓音出之,这种“喧闹中的严肃平静”正暗合当时表面上平静实际内心无比烦躁的自己。

在此之前我听过的日文歌大多充满了“元气”和“洒脱”,几乎每首歌的歌词都会告诉你:勇敢点,所有问题都会迎刃而解。虽然这样的“励志鸡汤”一度对我来说有一些作用,但面对被考试成绩摆布的现实生活,便会渐渐发觉这些自带鸡血的歌更像是一剂麻醉针,并不能带来任何真实的触动。当时我所就读的学校,是国企集团权贵子弟聚集的重点初中,相较于在郊区的自在,新的校园仿佛一个浓缩的小小社会,沾染上许多市侩气,不乏张扬的学霸和养尊处优的官二代,而我这样成绩不突出又家境一般的普通学生,无论是心理上还是行动上都逐渐习惯了以“边缘”求得安定感。至今仍记得第一次通过《柊》的MV看到中文歌词“自己也了解自己的软弱/却无法承受自己的脆弱/假装不去看见它/就这样活下去/有一股难以压抑的焦虑”时的震撼,大无限的音乐起伏大,似藏暗流,配合上它现实性与画面感极强的歌词,反而有一种直面问题的坦诚。

当我在大无限的歌曲里找到舒适区时,周杰伦、潘玮柏等人的正

.....
7 大无限乐团,成立于1999年,由女主唱伴都美子、吉他手大渡亮和作曲家长尾大组成,隶属于爱贝克斯唱片公司。团长长尾大于2001年退居幕后,2004年脱离爱贝克斯唱片,乐团2005年宣布解散,2008年以伴都美子、大渡亮二人形式重启活动至今。

8 B'z乐队,成立于1988年,由吉他手松本孝弘、主唱稻叶浩志组成,隶属于Being音乐旗下的Vermilion Records,为日本流行音乐界殿堂级乐队。

版精装专辑开始成为校园里风靡一时的新鲜物，“谁最先买到正版”“谁买的是精装”是炫耀的资本，每个礼拜音乐课上的自由点播时间变成了唱片展示环节，犹记得全班四十多个人传看同学新买的限定专《断了的弦》，生怕磕着碰着那小小的蓝色盒子，而买到专辑的同学往往是一个年级甚至学校的时尚风向标，甚至广播台每周放什么歌都会询问他们，青春期的虚荣心刺激周围许多同学都参与到这项物质竞赛中，尤其当时的华语乐坛一度风行跨国合作，如孙燕姿和仓木麻衣的合作曲《My story, Your song》《Tonight, I feel close to you》、罗志祥和幸田来未的合唱曲《twinkle》、安七炫和吴建豪组成的限定组合“Kangta&Vanness”，因此即便我没有特别留意线上最新的华语歌手，这些流传在校园里的唱片、音乐仍能让我显得不那么脱离大众。有一段时间，课间每天都在循环一首叫《Lydia》的歌曲，就像曾经的《流星雨》《绝不能失去你》一样独霸校园，不过多久，就从同学那里看到了这首歌的“本尊”——飞儿乐团（F.I.R）。

大无限自1999年创立，从街头艺人发展为AVEX唱片公司旗下流行乐团，经过解散、重启，与同公司的小事乐团（Every Little Thing）⁹可称作J-POP黄金时期的“活化石”。在其第一段活动期（1999年-2005年），日本乐坛出现多个以“女主唱+两位男性吉他手/贝斯手/键盘手”形式成立的乐团，前有小室哲哉的地球乐团（Globe）¹⁰、五十岚冲的小事乐团（Every Little Thing），后有近未来（Day After Tomorrow）¹¹等，构成了日本流行乐坛团体的典型模式——飞儿乐团无疑正是沿用

9 小事乐团，成立于1996年，由女主唱持田香织、吉他手伊藤一郎和键盘手五十岚充组成，隶属于爱贝克斯唱片公司。团长五十岚充于2000年退居幕后，不再参与幕前表演工作。

10 地球乐团，成立于1995年，由女主唱Keiko、rap兼贝斯手Marc Panther、作曲家小室哲哉组成，以电子音乐见长，隶属于爱贝克斯唱片公司。

11 近未来乐团，由小事乐团团长五十岚充担任制作人的乐团，成立于2002年，成员包括女主唱misono、吉他手北野正人及键盘手铃木大辅，隶属于爱贝克斯唱片公司，2006年宣布解散。

这一模式，因为他们的风格、造型甚至旋律和大无限实在太像，从一开始我便十分抵触，甚至跟朋友围绕“飞儿到底能红多久”展开过好几次幼稚的争论。

在我看来，大无限的核心人物长尾大是日本流行乐坛在 21 世纪高度商业化、品牌化的重要推手，除了乐团以外，长尾大为人所知的另一个身份是 AVEX 的作曲家、制作人，滨崎步一时无两的天后地位、AVEX 在 J-POP 界异军突起的音乐性都离不开其充满实践性、创造力的创作。无论是大无限还是长尾大本人及其提供曲目的歌手，多受益于日本成熟的产业机制和规范的市场运行、前辈乐团累积下来的传统，加之 AVEX 当时承担了杰尼斯公司男团的大部分唱片制作、发行，在团体培养、包装上都有丰富的经验。相较之下，飞儿乐团几乎是孤军战斗，第一张专辑成功后，无论是乐团本身还是华纳唱片对团队的后续发展都杂乱无章，以“流行摇滚乐团”出道，在第二张专辑《无限》却主打电子音乐，甚至出现了吉他手与主唱一起发声的男女合唱歌曲，显然，飞儿乐团虽然冠以“乐团”称号，事实上走的是“创作型演唱组合”的路线，“两男一女”的配置逐渐在这样混乱的路线中失去意义，经历团内成员恋爱、分手等内部风波后，便泯然于乐坛。在飞儿乐团名声鹊起时，中国大陆也跟风推出了类似的团体，较典型的即号称“中国流行歌坛唯一的多栖主流男女组合”爱乐团¹²，当时与飞儿乐团被媒体并称为“南飞北爱”，几乎重复上演了飞儿乐团仓促而短暂的黄金期，便迅速消失在主流唱片市场。

中国互联网的发展，为华语流行音乐自身的创新与传播、受众群体的成长提供了全新的土壤。2003 年后，“好听音乐网”等在线音乐

.....

12 爱乐团，成立于 2005 年，由女主唱徐立和制作人王超组成，出道时隶属华纳唱片公司，后女主唱换为胡霖，活动至今。



门户上线，在依旧模糊不清的互联网音乐“版权”边界撑起了一方阵地；与大无限同年诞生的百度，也在2003年上线百度贴吧，为一众乐迷提供了扎堆讨论的空间，由于大无限受众甚少，贴吧成员数量相当稳定，我也有幸见证了中国互联网社区早期“大神”出没的场景：大无限贴吧的管理员“唯步吉他手”，是百度贴吧日本音乐区赫赫有名的专业乐评人，因为崇拜长尾大自告奋勇接下大无限乐团贴吧版主的位置，毫不吝啬地分享乐理知识、科普日本文化并解疑答惑，使我早在那个互联网启蒙时代便接触到建站不久的电驴（VeryCD）和海外云端，开始从同样创立不久的“淘宝”上购买“打口碟”¹³。正因为有这样一个无私而博学的引路人，“流行音乐”在我生活中早已超越单纯的娱乐、追星性质，在检索资源和阅读材料中变为一种日常。

2005年，大无限乐团宣布解散。没过多久，“唯步吉他手”猝然消失于网络，再无音讯，大无限贴吧几经调整最终无奈废弃。我也进入全封闭的高中，住在学校不能上网、玩手机，在这种“与世隔绝”中，我与J-POP的机缘几乎戛然而止，只能不断地循环住校前买好的大无限磁带。短暂呼吸到的“新鲜空气”是每周五晚上十点的电台节目《城市日记》，身处流行文化产业生产第一线的主持人们会在节目中谈及时下最具讨论度的议题，流行音乐便是其中之一。曾任滚石唱片企宣的秋微与当时还是推出《音乐风云榜》的光线传媒节目策划刘同常在节目中就一张唱片或一个歌手喋喋不休，甚至触及到中国唱片产业内部运作。住校生活中，分享磁带也是课余生活少有的乐趣（虽然我的大无限依旧因为“太吵”乏人问津），周杰伦、蔡依林、S.H.E、王心凌、王力宏、林俊杰、潘玮柏几乎是每个同学都在听的歌手，抽走了

.....

13 是指已进行损坏处理的国外音像制品，原本属于“洋垃圾”，但因价格低廉、版本完整受到许多唱片收藏者青睐。



歌词的磁带盒也常常被弄混，特别是打上“新索音乐”手写体 logo 的磁带盒因为质量颇好常被有意无意地置换。从秋微等人的闲谈中，我才知道这简单的“新索音乐”背后事实上是全球唱片业的几次结构重组：早在 2001 年，新力哥伦比亚音乐（Sony Music）与上海本地娱乐产业合作成立了中国第一个中外合作音乐企业新索音乐；2003 年，台湾新力音乐取得好乐迪集团所属阿尔发音乐旗下艺人（周杰伦、温岚、南拳妈妈等）的唱片发行权；2004 年 11 月，美国新力哥伦比亚音乐与德国博德曼音乐（BMG）合并成立新力博德曼唱片公司（也称“索尼 BMG 音乐”），位于上海的“新索音乐”便占据了中国大陆一大半的唱片市场。

2005 年暑假，“超级女声”像是一声惊雷，炸开了被港台歌手垄断的中国流行音乐版图。中国选秀年代诞生的“民选偶像”李宇春、周笔畅、张靓颖等人甚至反向带动了一些港台歌手在内地的热度（比如陶喆，在此之前的歌曲传唱度十分有限），野心十足的“天娱传媒”作为超女们的幕后推手，试图建立一整套从选秀到唱片发行、影视剧开发的造星机制，不止是天娱，太合麦田、华谊音乐等大陆本土唱片公司也参与到其中，这些唱片公司虽然体量较小，但多以大陆本土民营资本甚至国企身份进入市场，与原有的外资系唱片公司构成对垒，预示着中国娱乐产业资本竞逐时代的到来。

从 J-POP 到 K-POP:

“当我乘坐着风，在你的世界降落”¹⁴

2008 年，大无限乐团宣布重启，但这次重启，核心人物长尾大彻底离开主流产业，投身独立音乐圈，失去了长尾大的大无限在重启后

14 编者按：EXO《你的世界》（2012）歌词。



艰难地探索新方向。事实上，不只是他们，在2005年后，日本流行音乐因为AKB48¹⁵的崛起遭受重创，各种榜单被AKB48系组合血洗，能够为人所知的不再是SMAP¹⁶这样的国民男团，取而代之的是由粉丝导向决定的毕业制女团。本土团体的颓势同时也为“韩流进日”提供了机会和空间，早在2004年，BoA¹⁷已经进军日本并在2006年成为第一个登上日本武道馆的韩国歌手，东方神起¹⁸、KARA¹⁹等等后辈团体先后进入日本并获得巨大成功。可以说，在2005年以后，日本流行音乐发展受AKB48体制的冲击一蹶不振，而韩国流行音乐（Korean Pop，K-POP）却迎来了它的“盛世”。

这种变化也在我身边显露出来，2007年暑假，已移居加拿大的好朋友徐徐回国探亲，出国时带着《仙剑奇侠传》电视剧原声带的她，回国时随身的MP3里已经塞满了韩文歌，尤其喜欢Super Junior，尽管当时对这个人数甚多的团体略有了解，仅仅认识韩庚，但徐徐从见面开始便滔滔不绝地讲述她与加拿大亚裔小伙伴们的哈韩史，校友刘宪华（Henry）进入SM公司即将出道的消息更是让她们深受鼓舞：“我和我的好朋友们都想好好学韩语，这样我们就可以去韩国和哥哥们一

15 AKB48，为日本AKS经纪公司于2005年年底推出的大型女子偶像组合，以毕业制取代解散制，成员超400人，分为八个队伍，以“可以面对面的偶像”为理念，建立了包括剧场、唱片、影视、综艺的产业链，大大改变了日本唱片业版图。总制作人秋元康随后陆续打造出乃木坂46、榉坂46等同类型大型女子偶像组合，目前统称为“48系组合”。

16 SMAP，成立于1988年，由木村拓哉、中居正广、稻垣吾郎、香取慎吾、草彅刚五位成员组成，隶属于日本杰尼斯事务所，为日本国民级偶像组合，2016年12月31日宣布正式解散。

17 宝儿（BoA），为韩国SM娱乐培养推出的女歌手，2000年出道，2001年进军日本，日本唱片约隶属爱贝克斯。

18 东方神起（TVXQ），为韩国SM娱乐公司于2003年推出的五人组合，成员包括郑允浩、金在中、朴有天、金俊秀、沈昌珉，2005年进军日本，为首位达成日本五大巨蛋巡演的韩国艺人。2009年金在中、朴有天、金俊秀提出解约，另成立JYJ组合进行活动。东方神起以郑允浩、沈昌珉二人形式活动至今。

19 KARA，为韩国DSP公司于2007年推出的女子组合，组合成员几经更换，2010年日本出道时成员包括朴奎利、韩胜妍、具荷拉、郑妮可、姜智英五人，同年拿下日本唱片协会黄金认证奖，是迄今进军日本最成功的韩国女子团体之一。2016年组合正式解散。

起工作了！”

2011年，我在台湾世新大学交换，从受众中强烈感受到韩流的“大势”和日本音乐的衰退。当时我对韩国娱乐产业的了解仅限于《running man》《我们结婚吧》等大热综艺，而在唱片工业成熟、深受日本影响的台湾，唱片行的日本榜单上几乎看不到新面孔，向店员询问日本旧唱片时偶尔还会收到关于韩国新团的推介。世新大学在台湾传媒圈拥有强大的校友资源，为交换生提供了许多难得的体验，比如录制台湾综艺节目和观看金曲奖。巧的是，我参与录制了两次综艺节目，嘉宾都是 Super Junior-M，当年的金曲奖特邀嘉宾则是 AKB48。在录制综艺节目时，现场人声鼎沸，几乎每个人都能喊出组合成员的名字；而在金曲奖现场，AKB48的粉丝团由一群宅男组成，穿着整齐应援服的他们在入场时，每个人小心翼翼地怀揣着应援条幅，甚至有些条幅上写满了对心仪成员的话——即便他们坐在根本不可能看清舞台的外场观众席，除了 AKB48 出现的那几分钟外，他们全程漠然地面对灯光闪烁的表演和观众的惊呼，当 AKB48 表演前奏响起时，所有的男生立刻从座位上一跃而起，随着音乐挥舞、呐喊，全然不顾周围观众的嘘声和安保的警告。

在台湾交换期间，我像最初接触日本音乐一样，从 SM 公司开始，系统地听各个代表团体的歌曲，2011年在后来的研究者看来，是 K-POP 短暂“盛世”（2006年至2009年）的发酵期，老团新团刚开始新一轮换代，所能接触到的歌曲数量远远高于若干年前的日文歌。2012年4月，在史无前例地放出100多支出道预告后，SM终于公开了策划六年的新男团 EXO，围绕着这支新团，其他公司也纷纷出动，局势逐渐演变为 K-POP 史上第一次“百团大战”。2012年到2013年，我也第一次全程参与了一个 K-POP 团体从出道到上升期的过程，从 EXO 出道

Showcase 直播开始，集齐了组合前期的所有视频资料，偶尔也会给打歌放送节目投票，期间旁观了粉丝内部的协作与争斗。到 2013 年年底，2012 年出道的“百团”剩下不到四分之一，而当时仍在关注 EXO 的我也渐渐疲于无休止的各项数据比拼和风声鹤唳的饭圈——这样隐秘而复杂的生态是我在曾经的 J-POP 圈从未想象的。一方面，经纪公司、电视台是 K-POP 生产、发展的组织者，艺人、粉丝活动都是其生产机制的重要环节之一，大部分粉丝行为、艺人活动都是经纪公司“产品规划”的一部分，经纪公司用“人设”构筑起偶像平易近人的一面，粉丝循声而来，表面上的良性互动事实上不过是“假作真时真亦假”的商业行为；另一方面，K-POP 在“互联网+”时代建起的粉丝帝国是其不断壮大发展的基础，其内部十分重视粉丝的主体性和参与度，但由于粉丝的流动性和不可控的组织构成极易形成越界、反扑行为，如东方神起解约风波后，JYJ 的粉丝显然不仅仅代表其自身，更成为 JYJ 经纪合约纠纷里的民间力量，远远超出大众意义上的“艺人-粉丝”关系。

在我看来，K-POP 和 J-POP 既有延续性又有无法忽略的极大差异。首先，K-POP 从练习生制度、唱片发行、团体包装上都沿袭了 J-POP “产业化”特征，甚至将其发展到极致，进一步衍生出评价两极的“流水线作业”和高度依赖社交网络的粉丝文化；其次，K-POP 的“标准产品”是偶像团体，即男团女团。J-POP 引以为傲的乐团传统，在 K-POP 产业内始终处于极端边缘的地位，这也可以解释 K-POP 的许多代表乐队如 CNBLUE²⁰ 在进入韩国本土市场前都会选择提前在日本出道，并且一

.....

20 CNBLUE (Code Name BLUE)，为韩国 FNC 娱乐公司于 2010 年推出的摇滚乐队，成员包括郑容和、李宗泫、李正信、姜敏赫，2009 年作为独立乐队在日本发行专辑，2011 年加盟日本华纳唱片在日正式出道。



直将日本市场放在与韩国市场同样的地位。除此之外，K-POP 很少能单凭旋律给我充满画面感的想象，但正如许多韩团进击海外市场始终无法抛弃“刀群舞”所表现的那样，K-POP 是一众以视觉性为先的音乐产品，即便是向来以“音乐性”作为卖点的 YG 公司，也格外重视团体练习室视频的点击量和传播度。虽然至今我的日常歌单仍被韩语歌占据了大半，但我始终无法用“音乐性”来向身边人推荐它们，最常用的话反倒是“这团颜值不错”“舞蹈很好看”……

结语：

“时间它帮我设计，下一秒谁是神秘嘉宾”²¹

2011 年，我结束交换生活，从台湾回到大陆，对当时在台湾街头喜欢上的很多“小情歌”，像阿福、廖语晴、林凡等，回到大陆后我却提不起一点兴趣，只有少有的几首歌一直在提醒曾经如梦的四个月，比如黄小琥的《重来》，每次听都泪流不止——这首歌是好朋友在台湾的手机彩铃，我们自机场一别再没有机会见面；还有韩国女团 Brown eyed girls 的《Abracadabra》，每个清晨，从住地半山腰驶下的校车颠簸起来的频率几乎都能合上它的鼓点。两年后我以长居学生的身份再次落地台湾，故地重游，许久未闻的“小情歌”旋律居然一下全浮现出来。研究所所修的第一门课叫“记忆与文学”，第一节课每个人都要讲述自己经验中像《追忆似水年华》里的玛德琳蛋糕一样关于“记忆”的物事，想来想去，实在没办法具体到某一物件上，只好跟老师说“我的记忆好像都是靠流行歌曲连起来的”——这让我突然意识到，地理位置的迁移，不仅意味着地域的转换，更深层处情感、习惯、氛围的流动才是“跨域”的实质所在。

.....

21 编者按：林宥嘉《神秘嘉宾》歌词。



大学的最后一个暑假，湖南卫视时隔三年再次启动《快乐男声》，在连续多年选秀节目接二连三地视觉轰炸下，《快乐男声》一直反响平平，直到全国20强，奇怪的华晨宇出现。本来并不想再看选秀节目的我，也被家乡报纸每天头条“十堰男孩华晨宇”吸引了目光，像回到八年前的《超级女声》一样，每周末守在电视前看直播。同学聚会上关于华晨宇的旧事也被拿出来谈论，虽然对粉丝文化早有耳闻，但真正的“一夜爆红”发生在身边，不只是我们，整个长期远离舆论中心的小城市也在努力适应突然的“聚焦”。“武当山”这个名片并不能让外地人准确地定位湖北十堰，但提“华晨宇”就可以；越来越多的外地人出现在小城市的街头打卡；尤其是华晨宇回家乡参加的活动，前一天的外地回程动车往往一票难求。《快乐男声》冠军夜当晚，我和台湾室友一起看了直播，她说“边看节目边听你在旁边解说，感觉我也去了大陆一样。”

如今我已毕业回到大陆，来到北京工作两年，完成了地理位置的变化和身份的转换。选秀时代进化成偶像养成时代，娱乐产业汇集了热钱，“磁带”“唱片销量”仿佛成了历史名词，被“流量”“数据”取代，各种伴奏带里充斥着合成器的乐器拟声，粉丝文化的崛起让年轻人沦陷在偶像的一举一动中，但也没有妨碍他们将成年人的撕扯带入自己的世界，社会变得扁平而分裂。在写这篇文章时，耳边不间断地放着十年中熟悉的歌曲，从而更加庆幸并感谢贯穿于童年、青春期的那个流行歌曲巅峰时代，如果没有小虎队，我不知“流行文化”为何；如果没有J-POP，我不会知道日本强大的放送协会，更不会因为看NHK而对严肃现实题材的纪录片产生兴趣；如果没有K-POP，我也不会在学生时代后期挑战重新学习一门语言。

李宇春在2014年发表过一首歌《1987 我不知会遇见你》，她是



这样解释这首歌的：1987 是李宇春记忆的起点。她相信，那些已知的足迹和未知的步履，把她带到了这里。

到了 2017 年年底，李宇春写出了《流行》：

“滤镜的色温完美不热不冷 / 看戏的坐稳 / 我要打开流行之门 / 存在感加一 / 什么鬼都欲动蠢蠢 / 不分他她 / 直播里自由评论 / 玩儿摇滚的迷恋娱乐新闻 / C 位以待又一轮好戏纷呈 / 巨星订婚我已经阅后即焚 / 态度要虔诚 / 队形保持齐整 / 手机都举稳 / 玩儿命跟紧了脚后跟 / 同步更新 / 不要随便思考提问 / 不分他她 / 质疑者怎么永生 / 恋爱谈个价钱 / 钻钻钻 / 脸型换个爆款 / 燃燃燃 / 世界末日高举双手狂欢 / 点赞”

不知“流行”还会让我遇见谁，将我带向哪里。



听写愉悦

嘻哈音乐的跨国旅行与台湾演绎¹

■ 郑圣勋*

问题意识：音乐里的认同与愉悦

“流行音乐”在当代台湾社会文化中处于难以被描述的灰色地带，而关于“主流音乐”的论述与修辞，也多是透过从“独立音乐”（indie music）出发的相对想像里。譬如在我以往的田野经验里，有数位定义自己是“普遍”的高中生受访者皆认为听“国语流行歌是颇瞎的”，如同其中一位认为自己是“多数”的高中生受访者提到，他的偏好是摇滚乐、嘻哈音乐、独立乐团，他生平中第一场购买的售票演唱会，是2006年参与了Jay Z于2006年在台北小巨蛋轰动一时的演唱会，受访者当时就读国中，听不懂Jay Z rap的内容，并且在五年多的国、高中生涯里，他听音乐的方式也没有改变，他对rap的

.....
1 本文为作者在2012年2月所撰之研究计划，原未曾发表，后收录于《圣勋作品集》（蜃楼，2018）之《昼梦》卷。《昼梦》主要选编收录作者于刊物或研讨会、论坛活动发表之论述文字。

* 郑圣勋(1978-2016)，台湾清华大学中国文学系博士。美术编辑，文学研究与文化研究学者，诗人。热爱动漫和音乐，往复于古典文学与当代流行文化，投身忧郁理论和情感研究。曾任台湾“中央”大学英美语文学系博士后研究员，台湾清华大学中文系、人社院学士班兼任助理教授，重庆大学人文社会科学高等研究院文学与文化中心讲师。著有诗集《少女诗篇》（角立，2015），合著《明星》（蜃楼，2012），四册《圣勋作品集》在2018年夏天蜃楼出版。

歌词并不感兴趣。

在我参与的台湾滑板族研究里，这个现象也是相同的，滑板族听的音乐主要是欧美的嘻哈音乐，并且音乐占有了构成身分认同的重要部分，但以滑板族为例，他们对音乐的偏好，其实无法被既有的音乐研究所描述，与欧美的嘻哈音乐听众不同，台湾的滑板族绝大部分不是知识菁英，并没有听懂 rap 的知识背景也不会试图去查阅内容；“听音乐”这件事情本身其实包含着复杂的阶级、世代、与文化差异，而中西方既有的以“歌词分析”作为音乐研究的地基——例如 Chuck Crisafulli 的 *Nirvana: The Stories Behind Every Song*，以“歌词”连结了 Kurt Cobain 的自传故事，并以歌词分析作为 Kurt 的苦闷灵魂与冲撞体制再现，或是张铁志的《时代的噪音：从狄伦到 U2 的抗议之声》，当中反叛之“声”的“聆听”的丰沛情感，亦是将历史经验复写在摇滚乐团的“歌词内容”——但是当“听觉”与“歌词”其实并不衔接的时候，台湾嘻哈听众的感受，不能够被“从歌词出发”的路径所记述，也无法在当前的学术研究的方法中获得描述。在西方，“rap 内容对生活的描述与批判”已经渐渐成为重要的情感资源，例如 Adam Bradley 的 *The Anthology of Rap*，正是以 rap 的内容作为一历史种族、经济的批判文本，但是当台湾嘻哈听众所感觉到的“真实”不是用“歌词”所承载的时候，其背后所蕴含的全球化关系，就不是西方嘻哈音乐的“写实性 / 歌词”，多数台湾嘻哈音乐听众的情感基础，会是建立在更难以描述的对节拍、编曲配器、声音（而非曲调）以及视觉上的对歌手造型、MV、商业包装表现的情感认同。

文献回顾：过往学术研究如何谈论流行音乐和嘻哈？

台湾阅听群众如何接受嘻哈音乐的论述，是当前最可以具体补充



既有的台湾音乐 / 历史的研究素材。唱片行里必备的嘻哈音乐专区、聆听嘻哈音乐的人口愈来愈普及，以及本世纪以来大型音乐祭活动里嘻哈乐团的比例愈来愈高，嘻哈音乐的流传与生产，显然已经成为台湾社会现象里的一个明确现况，但恰好与之相反的情形，是对此社会现况的描写却异常的少，台湾的出版品当中关于嘻哈音乐的书籍不只少，而且几乎是翻译书，例如《嘻哈美国》、《嘻哈黑话字典》等。台湾嘻哈听众在当前的知识脉络中无法被反应的文字需求，或许最明确的例证是 Jay Z 的自传 Decoded，Jay Z 在台湾的商机可以召唤出最庞大演唱会等级的巨蛋门票，但却不会有出版商相中他的“文字商机”。

台湾音乐研究的最大资产，是建立在人文传统的脉络底下。当前已有积累的音乐研究，多是在知识背景上提出以音乐作为运动与思想的连结，并进一步让音乐与乐评再现为对在地的重新认识，这也成为了台湾音乐 / 音乐研究的重要资源。台湾的地下音乐与独立乐团发展，是相应着殖民与历史结构的重要批判位置，扣连了现代性与本土想像的关键界面，强调独立乐团将摇滚精神的反叛、原创性，结合了在地的音乐与运动实践的论述路径，一直有机地延续至《摇滚客》的复刊，何东洪于 2000 年在《摇滚客音乐杂志》复刊第一号的“‘摇滚乐精神’的幽灵”，将台湾独立乐团的发展接连上二次大战后摇滚乐发展的轨迹，而本世纪新一代的研究者，亦多有接续此摇滚精神的企图。而这个“既全球化而在地”的音乐论述是在情感上是相当复杂的，例如读者可以在《摇滚客》复刊里读到几乎是在英国发生的摇滚社会学，Glam Rock 的华丽历史，以及七零年代的 punk 原乡。

回到当下，《破报》在 2012 年年初评选了 2011 年十大华语专辑，这是文化与音乐界高度评价的荣誉，榜中除了独立乐团吸血鬼看电视、万能青年旅店、Doodle、昆虫白，其中获奖的流行歌手有黄耀明、王



若琳与蔡健雅三人。文章里对黄耀明《拂了一身还满》专辑的赞赏是：“从前达明的音乐、所涉及的多半不是男女私情的小情小爱，经常是反应了当时浮华香江的政治、社会现象，以及对市井细微的观察。即便后来单飞的明哥，仍透过林夕、人山人海等一票香港杰出创作人的分工铸造，铺写出《春光乍泄》、《每日一禁果》等一首首挑战主流唱片市场的脍炙作品。”而对蔡健雅《说到爱》专辑则描述为：“分明的节奏，漂亮的切分音运用形成一种美妙的氛围。就像是一个吟游诗人般喃喃自语地，蔡健雅以颓废而充满诗意的嗓音，唱出她对这个世界爱与美，颇有几分苏珊·薇格（Susan Vega）的味道。”就审美与情感观点，《破报》承袭着推崇独立乐团的人文精神，描述黄耀明为具有批判社会现象与挑战主流市场、描述蔡健雅诗意的民谣风格；但回头看台湾在此“从全球化到在地化”的论述接轨与再生产，却分别在“对主流音乐的定义”与“如何评述不同类型的音乐”上产生了差异。

蔡健雅这张细致而出色的专辑，其实并不“流行”，她的专辑在前销售前 20 名的期间只有四周，在强力的宣传与预购策略下首周名次为第九名，销量只占全部华语专辑的 3%，而当周该排行榜的第三名，则为独立嘻哈乐团黑色势力（专辑《破潮》，云端唱片发行）。并且其中更值得讨论的是——《破报》2011 年的十大年度专辑，完全没有嘻哈音乐，这透露了在欧美修辞中一再被赋予“真实故事（keeping it real）”的嘻哈音乐，在台湾完全不能够被既有的“写实、批判”的人文主义路径所吸纳、解释，而面对台湾嘻哈听众的无法被描述、定义，或许我们该思考的面向有二：第一，是否我们要将嘻哈音乐吸纳到此人文主义传统，第二，则是或许我们得生产出另一种不属于此脉络的



书写与论述音乐的方式，追认出另一种聆听经验的历史轨迹。

另外一个关于嘻哈音乐的文化现象，是2000至2007年华语流行歌曲结合嘻哈音乐的“中国风”（Chinoiserie）热潮，对中华文化的拼贴与取样，成为了众多歌手的rap里的音乐取材。既有的研究方向，不论是正面地认为此嘻哈音乐中国风是东方力求在全球化浪潮中站稳脚步，或者是负面地指出此“东方主义”的“虚拟中国”，是西方观点里的似曾相识的怀旧与神秘，在“全球化”的思潮中，已有学者对全球化理论展开批判与创发，重新折叠、拆解、翻转既有的二元全球化“中心/去中心”对立模式，例如Roland Robertson提出的glocalization概念，将“全球”改写进“在地”的字元，张小虹以谐音的“似”取代“是”的肯定语意，透过语言的杂种化，解构了“本源”（the origin）作为单一的认同/对立想像，除了既有的理论资源，我认为关于嘻哈中国风的音乐论述，尚且必须连结与强调听众之间的差异，落实在“是谁听？”、“怎么听？”的实地层面，听嘻哈中国风的听众，是否也听欧美嘻哈音乐流行专辑？或者两者的听众是一群喜欢不同的“主流音乐”的听众？从华人流行音乐里的嘻哈元素去检视嘻哈风的地意义，以及厚实化全球化论述的生活层次，也是我在这份计划中即将投资的地方。

研究方法

在结构位置上，我认为嘻哈音乐在台湾的普遍性，可以与“以亚洲为研究客体”的亚洲研究作为参照；我们可以将台湾嘻哈音乐听众的情感认同，对照于亚美文化中的情感断层与认同矛盾，嘻哈音乐的台湾fandom与亚美族群，都处在一个跨国空间的情感结构底下，并



且也都呈现了认同建构中的矛盾性。台湾嘻哈音乐听众的欲望，乍看之下是“靠近”西方的跨国、跨族裔结盟，因为在这些聆听经验当中，显然没有“离散”的企图；但这些在地、亲美的欲望，同时在某部分却又恰好可以类比于离散文学中的认同矛盾、文化失语——因为嘻哈音乐在台湾的极大部分受者，是“失语”（without lyric）地聆听，失语地感受、认识西方的。

单德兴曾经提及“虚幻的亲切”一词，指出有论者认为台湾学者在近年亚美研究中蓬勃发展的情感基础，是建立在中、英双语及双文化背景，在阅读华裔美国文学时备感亲切，而台湾嘻哈音乐听众的愉悦与演绎，或许正再现了这个修辞的另一面：有一种普行的、不同于英美文学教育的“亲切”，建立在并非能够“认识西方历史”与“符合西方人文价值”的感觉经验与审美观，身体的感觉与欧美文化相关，乍看之下可以收编进西方音乐史的一部分，但又并非是西方历史、知识能够解释的。

面对愈来愈复杂的跨国联系，我希望能够在这份研究中描述嘻哈音乐在台湾阅听群众中的特殊性，整合跨领域的研究取径，除了文本分析以外，也尝试以一种田野的方式，实地去座落欧美嘻哈音乐的如何在台转译。我认为台湾听众对嘻哈音乐的认识背景，大多数并非经由与欧美相同的文化脉络，例如 Adam Bradley 在 *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* 当中所描绘的嘻哈音乐与美国历史、经济、族裔的复杂勾联，S. Craig Watkins 的 *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement* 一书里从社会运动的观点诠释嘻哈音乐，但这“反应社会”的背景在台湾可能不尽然适用，嘻哈文化的接受与断裂，反应在“假嘻哈”这个修辞的诞生，它用以描



述徒具嘻哈装扮、听不懂 rap 的嘻哈听众，嘻哈乐团 DP 双刹亦以这个词汇创作了同名单曲《假嘻哈》：

你甘有甲意 hip hop 你现在都听啥咪歌
你别在随便哈拉 你根本不懂 hip hop
衣服很大 裤子很垮 假嘻哈
项链很假 态度很差 假嘻哈

这显然再现了“正统 / 听得懂 / 了解欧美嘻哈历史”的阅听群众，对“偏差 / 听不懂 / 不进入欧美嘻哈历史”的嘻哈受者的讽刺，而我们更可以由此发现，欧美与台湾对“同样的嘻哈专辑”的消费行为，可能呈现的是不同的生产脉络、不同的社会意义，而这些社会现实都在重新界定了认同的意义与轨迹。或许某部份的嘻哈音乐听众的认同，是不属于听懂 rap 内容的愉悦——嘻哈音乐在台湾的意义为何？能够描绘这“不同于欧美嘻哈历史现实”的“台湾社会现实”，可能需要从“听不懂”的耳朵里反过来重新开始理论旅行。

2012 年研究计划



“中国” + “有” + “嘻哈”： 《中国有嘻哈》、中国嘻哈场景及喊麦中的嘻哈打造¹

■ 刘璧嘉、郭佳*

2017年夏天中国大陆最受瞩目的综艺节目想必是爱奇艺的网络综艺节目《中国有嘻哈》。节目以嘻哈（hip-hop）²比赛作为主线，配以综艺的拍摄、剪辑手法，一次满足观众听歌、看现场音乐演出、追星、追剧和看综艺等N个愿望。《中国有嘻哈》成为爆红的“现象级”的存在，除了创下了各种网络播放量的惊人纪录——全季累积29亿次播放量、中国综艺节目最快单集播放量破亿纪录，改变了无数潜伏地下或半地下的嘻哈音乐人的生涯，也造就了不少话题。这些话题不单是关于选手的、明星制作人的，更多且更有趣的是关于“嘻哈”及“中国嘻哈”的。特别是当《中国有嘻哈》作为一个中国大陆节目传播到港澳台的时候，不少人心里面的想法是：“不real的中国有可能生产出标榜要real

.....

* 刘璧嘉：台湾“中央”大学“亚际文化研究”硕士生；郭佳：台湾交通大学社会与文化研究所博士生。

1 本文于2018年8月改写自《在中国，嘻哈怎样落地生根？》（《香港01》，2017年10月3日，B14-17版），文内讨论仅涉及2017年10月前的《中国有嘻哈》现象。2017年底，中国大陆嘻哈文化被认为面临前进主流文化路途中的灭顶之灾，“嘻哈文化”“嘻哈歌手”被中央文化指令禁止，节目冠军PG One和GAI几乎相继消声于主流媒体；大陆嘻哈文化、音乐、场景及其市场在此一严峻挑战下的响应，尚有待观察。本文改写之时2018年《中国新说唱》已经开播，因为上述禁令（或许也因为节目开播前的停播消息），目前看来相较于本文所谈论的2017年《中国有嘻哈》，2018年《中国新说唱》最为显著的特征便是节目中“中国”“国族”和“中国风”成为远远更为明显的、核心的关切。本文并无涉及2018年《中国新说唱》，仅以注释简要提示与本文论述密切相关的《中国新说唱》新现象。

2 本文暂时搁置华语嘻哈文化中“hip-hop”“嘻哈”“黑怕”“黑炮”等字汇在不同时空脉络下的交错互动，在所有语境中皆以“嘻哈”指代出生于美国的“hip-hop”及其在华语世界的承接者。

的嘻哈吗？”关于中国有没有嘻哈的讨论实际上自始就伴随着嘻哈在中国的现身，只不过华语世界——如香港、台湾——关于中国大陆嘻哈的论争，过往是以互相“diss”的形式存在于半/地下 hip-hop 圈，现在则借着《中国有嘻哈》逐渐浮面。在此，我们并不打算回答“中国有没有嘻哈”这个问题，而是意在拆解这个问题，换句话说——脉络化地来问题化这个问题本身；在此基础上，我们试图从节目内外和嘻哈圈内外为中国嘻哈文化及这一“现象级”节目所掀起的论述风暴提供一个更为历史化、脉络化的分析，探问“中国有嘻哈”这一话语背后所包蕴的国族的、文化的、产业的甚至阶级的“想象综合体”打造，和对于以“keep it real”“美国性”“中国性”等为内涵的原真性（authenticity）之打造。

一、“美国有嘻哈”历史演进中的民众生活脉络与“Keep It Real”想象

当论者评断中国“有”还是“没有”嘻哈时，其所凭借的标准往往是“技术”层面或“精神”层面的。前者主要认为中国的嘻哈没有达到美国发源地的档次，譬如节目冠军之一 GAI 的说唱就被讽刺是“中国有山歌”——“山歌”是在“技术”上远远落后于“嘻哈”而值得被调笑的；后者则认为中国嘻哈没有“keep it real”的嘻哈精神，就算技术（硬件）上可以做出嘻哈音乐类型的歌词、“flow”、编曲等等，也没有灵魂（软件）。显然，世界上并没有一个“嘻哈上帝”曾出来颁布过什么“嘻哈就是要有这个理念加那个元素”的嘻哈教条。一般的嘻哈听众大约都知道一些“嘻哈 ABC”——“嘻哈不只有说唱，而且还有霹雳舞、涂鸦、DJ 等主要元素”；“嘻哈发源于 70 年代的纽约 Bronx，一开始是黑人穷人的音乐”；“嘻哈精神就是要 keep it real，要 peace、unity、love、having fun”，



但却不知道的是这些面貌背后的历史；如果我们把嘻哈在民众生活中的历史脉络删除，去历史化的叙事模式只会带来对于嘻哈的单一“原真性”的教条式想象。所谓“嘻哈就是要 keep it real”的原真性是一种看起来“嘻哈之所以成为嘻哈”所理应具有的、必备的特质，而当我们以大众文化研究的视角来关切它时，首先要论说的便是这一作为原真性的“嘻哈就是要 keep it real”话语是嘻哈文化操演中的想象，也就是说在作为嘻哈初生地的美国，“嘻哈就是要 keep it real”就是一个历史产物，并非自有、永有。

经历了民权运动后，黑人在美国的政治、文化地位有了明显的提高。可是，二百多年的种族隔离抹不掉的是白人世代流传下来的文化及资产，因此，贫富差距代替了种族隔离，黑人和白人依然分界。在纽约，黑人聚集在低价和房租便宜的布朗克斯区（Bronx），并且为了赚钱组成了各个帮派，做着各类低成本高回报的行业，譬如黄赌毒。当时，各个帮派占据不同街头，并且禁制其他帮派进入领地范围。帮派之间为了互相复仇，就会派手下到敌对帮派的街区涂鸦其墙壁，签下自己帮派“到此一游”的标记。而嘻哈文化中的涂鸦艺术就是被这样启发而成的。与此同时，黑人帮派因为受到李小龙电影的影响，在打架之前发明了一套独有的仪式：他们会先派自己的一个手下出去，耍一些高难度的、具攻击性、类似于杂耍的功夫，以一种给对方“下马威”的姿态振奋我方士气，为之后的帮派殴斗做准备。这些“招式”成为霹雳舞的前身之一。

60年代的舞厅是一个低成本的生意，跳舞作为一个低文化资本、低消费的大众娱乐，很快就在黑人小区有了充分发展的条件。舞厅中DJ的责任在于控制舞厅气氛，让跳舞的人嗨起来。到了舞厅盛行的70年代，舞厅也是帮派小混混很喜欢去的地方，不过可能是有某种帮派人士

的“偶像包袱”吧，他们只会挑某些时间跳舞，以确保自己的舞能被看见，他们看准了到音乐的 break 时（人声和主旋律都暂停，只留下主要是打击乐的部分）才出来献技，跳的就是他们那套混合了“高难度的、具攻击性、类似于杂耍的功夫”的舞蹈，这种 break 时才出现的舞蹈就是 breakdancing，中文译作霹雳舞。可惜的是，一段舞厅音乐的 break 一般都不会很长，小混混可以表演的时间也因此很短。被后人称作“嘻哈之父”的 DJ Kool Herc 是当时标准的黑人潮童（喜欢跳舞、去舞厅、涂鸦、做 DJ）看准了此前舞厅音乐的缺点——舞厅音乐的 break 一般都不会很长，小混混可以表演的时间也因此很短。他决定在自己家举办一场别开生面的舞会，把多张唱片的 break 连在一起播放，小混混都跳得非常尽兴，并有了“Break Boy”的称号。

可见，当时的嘻哈文化初生在贫穷非裔年轻人的文化实作——刚好他们在同一个历史下长大，没有什么经济资源，可以玩的东西就那几样，加上年轻人之间情谊的交流，于是找到了有机合作、创作和玩耍的模式；天时地利人和之下，DJ、涂鸦、霹雳舞才走到了一起，成为后人在辨认嘻哈文化时会追寻的一些标记和特质。说唱是比较后期才加入上述嘻哈场景（scene）的，但没有说唱的加入就没有“嘻哈”这个名字。1977年，纽约一次大停电中贫困的 Bronx 年轻人趁乱打劫，大量电器、唱片及音响设备外流，使得许多年轻人因此有了自立当 DJ 的设备。老一辈的 DJ 为了巩固自己的江湖地位，开始想要提升自己所举办的舞会的质素，于是开始重视起舞会司仪（MC）的质量，才使得说唱这种表演形式渐变普遍及成熟。“hip-hop”一词因为念起来又有趣又有动感，于是成为了 MC 在鼓动气氛时会提到的词语；后来则成为了描述霹雳舞、涂鸦、DJ 和说唱等集合的文化场景的专有名词。



关于嘻哈——特别是说唱——的“keep it real”话语和要求，出现在唱片公司的商业介入之后。All Platinum Record 在 1979 年推出了第一张说唱专辑时，这种声音在乐评人的眼中，只是歌词内容甚无意义的喧闹舞会音乐。在唱片公司的建议下，Grandmaster Flash and the Furious Five 在 1982 年发行了被后人视作第一首“社会性的”的说唱歌曲——《The Message》。歌词诉说着贫民窟水深火热的生活形态，果真满足了乐评人的想象和胃口，也获得排行榜与销量的成功，白人透过歌曲有距离地自以为参观到贫民窟的“真实”生活。嘻哈具有“keep it real”这一种永恒不变的原真精神的说法，之所以得以打动人心，无疑也在于符合了当时的主流（也就是白人）消费者对黑人的部分想象——即所谓社会性=反抗=real=黑人性。毕竟在白人主导的市场眼中，只有某些“真实”才可以是“真实”。于是，“keep it real”自此成为了唱片公司及经纪人为了推销唱片时的说辞，唱片工业中的后来者也声称正是因为黑人选择了保持真实的个性和反抗的精神，才能取得之后的商业成功。这几乎是所有非主流音乐在进入市场“分众”阶段时所要经历的步骤。这些非主流音乐为了取得市场，总要标榜自己抱有某种跟主流音乐“不一样”原真性；大多通俗音乐听众更熟悉的原真性话语，或许是以“反抗性精神”来界定 / 要求摇滚乐，以及中国大陆当代都市民谣所自诩的“纯粹”“独立”和“接地气”。的确，我们不会要求主流音乐有某种“精神 / 原真性”——如果 Twins 跑去为香港特区政府唱一首宣传歌，没有人会因此觉得“流行音乐已死”“叛徒”“大失所望”；可是，当 MC Jin（欧阳靖）为政府政改宣传口号“Act Now”高唱一曲“起锚”（《Rap Now 2010》），却会伤尽粉丝心，认为他“不 real”“做小丑”甚至是“嘻哈叛徒”。这种失望，恰恰源自于我们对嘻哈文化及其音乐有太多去脉络化的原真性想象。



二、《中国有嘻哈》的“中国有嘻哈”打造³

1. 《中国有嘻哈》所形塑的“中国”+“有”+“嘻哈”

容我们先稍微搁置对原真性的执着，承认一个事实：在中国，有一群年轻人确实对“嘻哈 / hip-hop”这个标签有投射及认同，并且这一标签已经成为他们与同伴相认的暗号。那么在此前提之上，如果《中国有嘻哈》节目想要证明自己“有嘻哈”，并且在主流音乐称霸的乐坛中成功分众，建立粉丝群，就必须完成两个步骤：（1）证明自己表演的就是与主流音乐不一样的嘻哈，并具备想象中的（美国）嘻哈原真性；（2）证明自己唱的中国嘻哈与美国嘻哈不一样，是具有中国嘻哈原真性的。可是，（1）与（2）之间是有并不微小的张力的——前者强调的是和美国的“同”，以塑造和主流音乐的“异”，造成“嘻哈”音乐的分众效果；后者则是要确保和美国嘻哈的“异”，打造在中国的“中国”嘻哈听众。

在我看来，《中国有嘻哈》的主旨便是宣称“中国”“有”“嘻哈”。从节目的英文名“R!CH”可以瞥见，它一方面想要汲取它在策划上所参照的韩国嘻哈节目《Show Me the Money》的“get rich”意象；另一方面又要在此之外强调中国“有”嘻哈——因为相较于自90年代初便发展起来，千禧年之际已逐步主流化，因此不必再证明自身存在而只需要扩大市场来“Show Me the Money”的韩国嘻哈乐及其文化而言，中国

.....
3 在2018年《中国新说唱》开播前，节目便推出了宣传语“说出正能量 唱出大情怀”，亦推出吴亦凡所作的主题曲《天地》和推广曲《中国魂》；在前几期节目中，制作人吴亦凡三句话不离口的是“中国风”，来自新疆的和来自美国的华裔选手的展演和被剪辑中更是离不开“中国人”、“中国性”符号。2018年《中国新说唱》中的“中国”操作，不仅较本文所论多有推进与改变，更将赋予“中国有嘻哈”打造以更具体、丰富的内容和想象。



嘻哈的存在并非不证自明的。于是在《中国有嘻哈》这里，“R!CH”即是“Rising! Chinese Hip hop”这一强调存在感的话语之缩写。然而，这一证明不止是宣称“有”这一层逻辑，而是在对于嘻哈原真性、对于中国、对于次文化等多重文化政治想象的面向共同构成的“中国有嘻哈”想象的综合体；并且这一证明的目标不止是在口头、口号上宣称“有”便可以达成的，而是要通过节目在策划、执行和话语等实作。于是，我们要谈论的便不只是节目在表面上说的，而是它一整套内在运行的逻辑，以及它自身不一定知觉但是在一整个时代的感知结构中所共享的文化（政治）想象。

正如上一部分提到，《中国有嘻哈》要证明的是——中国有一种相关于且相异于美国原真嘻哈的中国嘻哈。这一具有原真性和权威性的美国嘻哈在节目中其实从未出现（除去明星制作人吴亦凡曾提及“黑人音乐的重音在第二、四拍”这种技术性内容），但它的原真性是被默认的——即使对嘻哈再不熟悉的年轻观众，至少经过了周杰伦的洗礼，也会知道它是（美国的）“黑人音乐”吧。于是，在节目的文化政治想象中，美国嘻哈是缺席的却被默认的原真性，观众并不需要知道它具体内涵是什么，但它被当作一个“假想敌”用来对照地证明中国嘻哈的存在。更进一步地说，美国嘻哈的原真性被作为一个“他者”，我们透过这一既被内化又被敌视的他者来建立中国嘻哈的主体想象。此一主体是不能自立地存在的，一定要有差异化的、既内又外的他者，才能确立自身——就像是黑人主体的确立是建立在作为相异者、优位者的白人他者的存在之上；就像是白人主体的确立是建立在作为劣位者的其他肤色种族他者的存在之上。但主体与他者的关系永远是幽微的而并非单向度地对立着的，于是我们并不需要知道作为他者的美国



嘻哈的具体内涵或是它与我们之间的关系，只需要最终地知道“中国有嘻哈”，而且中国嘻哈有自身的原真性，足矣。

上述观看《中国有嘻哈》文化政治想象的方式也是我们认为更历史化地谈论中国嘻哈甚至中国的方式。节目透露的这—种美国嘻哈—中国嘻哈的理路，其实也正是当下中国主流知识、文化、政治想象的理路：中国当前的主体想象是崛起的却文化不够自信的，并且眼睛只对着美国看齐或比较。比如，宣称“中国有民主”时，中国默认的是一个虚位的、意涵模糊的“西方民主”他者，我们不需要知道这一西方民主他者的意涵是什么，只要知道中国也有自己的民主——“人民民主”；这一理路的问题在于只看西方民主、依据西方民主他者确立自身，其实中国的“人民民主”有自身社会主义革命的脉络，虽然实践上有颇大落差，但仍是值得从中国自身基体和历史逻辑来探讨，而非化约为相较于西方的“有”或“没有”。

2. MC Jin 作为“中国嘻哈”共同体想象的粘合剂

那么，前文所谈论的这—透过作为原真性的美国嘻哈他者来建立中国“有”嘻哈的认同，在节目中是如何实现的？那些表象上的、语言上的关于“有”的宣称在此不赘述，仅论及在我看来非常关键却又幽微、巧妙的一点——MC Jin 的角色和功能。MC Jin 当然在华人嘻哈界具有颇神圣的位置，但有趣的是《中国有嘻哈》过程中除了特别强调、放大 rapper 们和明星制作人们对 MC Jin 的崇拜外，他是唯一获得节目特别待遇的选手，节目唯独特别剪辑作为选手的他在参赛前的历史——在美国 BET 电视台“Freestyle Friday”节目击败六周冠军 Hassan 并蝉联七周冠军的 battle 片段。也就是说，作为唯一享有“被历史化”位置的他自然在节目中有着特别的功能。

我的观察中，MC Jin 的功能在于接合美国原真的嘻哈与中国的嘻哈。MC Jin 是击败具有世界范围内公认的原真性的美国黑人 rapper 们的 battle 七连冠冠军，并且是以美国原真的嘻哈方式达成这一成果的；现在这位获得美国原真性承认的 MC Jin 加入形塑中国嘻哈，看起来便基本上意味着美国嘻哈原真性对于中国嘻哈的承认——“我们有 MC Jin，我们有嘻哈”就成了中国“有”嘻哈正当性的重要环节。当然，这一 MC Jin 对于美国原真嘻哈与中国嘻哈的接合不是不言自明的，而是一个逐步形塑的过程，并且伴有着坎坷：MC Jin 因为中文说唱的表现效果不佳而被淘汰，但他在被淘汰后宣称确实应该多多用中文说唱，所以要开始好好学中文了，甚至在节目后半期便创作了中文单曲《Hip Hop Man》并在总决赛开场以准主题曲的方式献唱——这样，作为美国原真性代表的 MC Jin 接合中国嘻哈过程中的困难被以“学中文”的方式圆满解决了。

显然，这一“美国嘻哈—中国嘻哈—语言”的连锁中自然地涉及到国族问题。虽然《中国有嘻哈》在论述和实作嘻哈时承接的实际上主要是中国大陆的嘻哈文化，同时节目以中文甚至普通话为中心（GAI 等选手的川渝方言实则是节目及其市场跟“中国性”协商的副产物）。中国嘻哈原真性塑造，显然是以整个华语世界为企划和诉说对象——期望中的观众群体、期望笼络的嘻哈音乐人和未来“中国”嘻哈所涵盖的地域。可是，那些实际上出现的台湾、香港、新加坡、华裔嘻哈，非但没有被命名，而是被统统收编入一个当下和未来的“中国嘻哈”之中。也因此，藉 MC Jin 学中文这一关键环节（宣示着“所有中国人”都心系中文—中华—中国—嘻哈），《中国有嘻哈》在节目进程中似乎逐步形塑了一个“中国嘻哈共同体”。



三、“中国嘻哈”的原真性打造

1. 《中国有嘻哈》的“中国嘻哈”原真性打造

《中国有嘻哈》在宣称和证明中国“有”嘻哈的基础上，还必得形塑这一嘻哈的中国性或者说（相对于美国原真性的）中国嘻哈的原真性——这样，这一“中国”“有”“嘻哈”的话语才有“中国”的具体内容，也才有说服力。节目所打造的中国嘻哈原真性的内容之一是风格（style）——最紧跟世界的、恰当的、酷的风格。更准确地说，节目所推行的音乐风格与其说是嘻哈，不如说主要是“陷阱音乐”（trap）而已，比如 trap 在节目中几乎无往不利地击败了各种 old school 风格和 jazz hip hop 等嘻哈音乐风格。这不仅是因为 trap 是最贴近作为他者的美国主流嘻哈界当下的风格，也是因为当前中国嘻哈场景中 trap 已经不知不觉地取代了此前二十年的 old school；更是基于 trap 相较于其他类型的嘻哈乐而言，是超强消费（俱乐部/夜店）指向的、议题安全的，所以是节目及其企图的市场理应最钟意的投资良品。也因为最重要的是要追求最紧跟世界的、恰当的、酷的风格，节目虽然承接着大陆嘻哈乐界的网络，却完全无需回顾或承接中国大陆嘻哈乐在过去二十余年的风格系谱。值得注意的是，与以 trap 为标志的 PG One 共同拿到冠军的 GAI 在节目中是以某种程度的“中国风”站稳脚跟，但“中国风”并没有在节目中被太多地论及，我们将在下一个关于 rapper 自我想象的段落中展开这一有趣的观察；但在我看来 GAI 的风格在节目中获得颇多注目，是由于节目所试图打造的中国嘻哈原真性的风格，在追求最紧跟世界的、酷的风格的同时要与“中国性”沟通和接合，于是“中国风”与川渝方言在这个考虑下有了自己的位置。



在风格之外，《中国有嘻哈》试图形塑的中国嘻哈原真性的重要内涵是被宣称为“嘻哈精神”的“keep it real”。除了以真人秀的手法呈现 rapper 间和 rapper 们与节目组间的张力，并且在张力发生时往往以 rapper 们的一句“keep it real”化解之外，节目特别惯常地把 rapper 们和制作人在访谈、对话中提到的“keep it real”剪辑进来——这一我们已经在美国嘻哈演进史段落中论说过其去脉络性、去历史性的“嘻哈精神”。“keep it real”的重要性大概是“real”对于当下中小学资观众 / 消费者有颇强的吸引力，反倒是 GAI 时而强调的“love and peace”和“respect”⁴没有那么被凸显。有趣的是，当然观众在节目中看到的所谓的“real”是网络工业靠剪辑和制造话题——如套用《Show Me the Money》中韩国脉络下地下 rapper 和 idol rapper 的对立——所呈现出来的。那么与其一味地批评中国不可能有“real”，不如在当下中国的脉络中去问：观众 / 消费者对于“real”的想象是什么？以及“keep it real”所鼓吹的“真实”及其之外的自我表达和张扬，在当下中国嘻哈实作者那里是如何呈现的，“真实”的具体意涵是什么？这个问题不止关乎《中国有嘻哈》，也是对于中国嘻哈文化及其音乐的真问题；近年来中国嘻哈音乐的歌词中仍然出现对“real”的推崇和执着，其“real”的意涵往往是与“戴着虚伪面具”相对的“做自己”，在我看来这种广泛贡献的对于“real”的认知局限和表达局限，与当下中国大陆青年的精神 - 伦理状态密切相关。

此外，节目所形塑的中国嘻哈原真性的重要元素亦包括了年轻、时尚与品味。《中国有嘻哈》作为网络综艺节目其受众是直指年轻人的——甚

.....
4 “respect”在《中国新说唱》中的出现 / 被剪辑远远多于“keep it real”，这至少与《中国新说唱》在整套关于选手互动的剪辑策略中，主要试图形塑的 rapper 之间的“和谐”关系有关。



至可以说是放弃了中老年观众的⁵；这一点在节目的舞台美学和现场感中也可以见得，比如各种舞台场景是黑白灰色调、水泥和砖材质为主基调的“loft风”，现场DJ和入镜头的观众是穿着颇潮的，选手、导演和决赛主持人纷纷露出身上的刺青。节目更以年轻粉丝群为主的明星制作人为领军人，塑造时尚的、酷的、相较于主流华语音乐的、更有品味的嘻哈乐及其文化。节目将中国嘻哈原真性要求于时尚之所以能获得成功，直接原因至少是嘻哈圈与街舞、DJ、滑板、潮牌等有一定重迭，早已出现一定的次文化群体轮廓。也就是说，就算你不听嘻哈，也跳过街舞；就算你没跳过街舞，也可能追过潮牌；而就算你没追过潮牌，你也可能曾经觉得过陈冠希穿得很帅。当节目使得说唱的声音与一些大家本已有的价值、审美和形象结合起来推销，说唱本身就没有显得那么陌生。然而，节目在对时尚与品味的形塑上是直指消费的，其对嘻哈生态的影响不仅是扩大嘻哈乐的市场，也打下了受众更广泛的作为时尚与品味的嘻哈文化的消费者基础——就像北京嘻哈音乐人小老虎所说：“在中国，街头已经被拆除了，所以嘻哈在商场里！”“品味”本身便是阶级区隔的重要方式，如果说美国流行音乐中的独立音乐品味是排除黑人和不具文化资本的白人的，有趣的是属于中国的“嘻哈品味”则不仅用来在年轻听者中区隔一般主流华语音乐的，亦是用来区隔于属于低阶层的“喊麦”和网络歌曲的。

2. 中国嘻哈场景的“中国嘻哈”原真性打造

在《中国有嘻哈》之前和之外，嘻哈音乐/文化一直在中国被实践

.....

5 《中国有嘻哈》的导演车澈曾执导过江苏卫视制作的原创电子音乐综艺节目《盖世英雄》。他在一则访问中明确表达过自己吸收了《盖世英雄》的教训，明白了台综在品味上高不成、低不就的局限。“40岁以上的观众不看，年轻人也不买账，互联网传播也不好。后来车澈问了年轻人，他们认为EDM就是EDM，和金曲没有关系。车澈意识到，妥协出了问题。他用了年轻人喜欢的壳，内核没有。”《新京报》（2017年8月23日）《〈中国有嘻哈〉导演车澈：不惜一切代价拥抱年轻人》，见“凤凰网娱乐”，http://ent.ifeng.com/a/20170823/42969427_0.shtml



着——以主流的、半地下的或完全地下的方式。正如本文第一节拆解“中国有没有嘻哈”时提到的，我们不应该只参照美国嘻哈及其原真性来回看中国，而是在我们的时空中观看在中国被实践的嘻哈，并提问这些实践者对于自身和中国嘻哈原真性的想象是什么。

相较于同处东亚的日本和韩国，华语世界的嘻哈起步稍慢，而且发育迟缓得多。华语音乐中的说唱元素萌生在80年代末至90年代，此一时期hip-hop在大陆被转译的方式是“嬉蹦乐”⁶。直到21世纪初，全中国听众才在周杰伦的洗礼下认识了说唱，“嘻哈”这一台湾语境下的字汇也随着台湾唱片工业及其对于周杰伦及其后的潘玮柏等明星音乐人的营销文案席卷了中国。虽然周杰伦不被华语嘻哈音乐界视为嘻哈音乐人，但他在说唱的在地化/中国化上始终是一个公认的重要坐标，尤其是对于中文音韵、平仄、节奏与说唱的接合，以及在歌词上几乎全然的中国性——也就是几乎全然的非美国化、非黑人化。千禧年后几年，中国大陆嘻哈迎来了第一个黄金年代。北京的隐藏、CMCB（中国说唱兄弟）、龙门阵和上海的黑棒等嘻哈团体成立并签约大唱片公司（龙门阵则成立自己的厂牌），开始真正培养本地嘻哈听众。在台湾主流歌手与半地下的MC Hot Dog、麻吉、铁竹堂和大支等嘻哈音乐人/团体的养成之下，大陆唱片公司和听众已经接受“嘻哈”这一字汇，但在地嘻哈音乐人/团体大多仍以“说唱”和“hip-hop”来自我陈述，同时也创造出“黑怕”“黑炮”这些更“土”、更在地的转译方式。

这一黄金年代的主要嘻哈场景是北京和上海，当中又以北京的嘻哈音乐更具在地性。除了谈论社会生活的苦恼或是“我是MC我最牛”这一精

.....

⁶ 如王小峰、章雷编，《欧美流行音乐指南》，北京：世界图书出版公司，2000年，“嬉蹦乐”词条，页349。



神状态主轴，以隐藏《在北京》和《黄皮肤的路》、龙门阵《中国菜》和《龙门阵主义》、CMCB《CMCB》为代表的一波嘻哈歌曲不仅通常采用中国音乐元素来编曲，歌词更与“中国性”紧密相关；《在北京》和《中国菜》明显得不必赘述，《黄皮肤的路》回复（loop）着“I am Chinese MC”，《龙门阵主义》更强调作为中国第一个嘻哈厂牌的龙门阵要做“中国说唱的大一统”。在我看来，与同样颇具国族性的今天的汪峰等主流或半地下的摇滚乐所呈现的崛起中的中国之下的自信与迷茫并存相较，千禧年后的这些嘻哈音乐的精神状态非常不同——它们更像是为了证明在中国也可以做嘻哈而凸显自身存在感，并提供一种将美国原真的嘻哈在地化的探索方式（因为他们也明白如果只是搬弄舶来品的话难有立足之地），因而才以“中国性”作为精神状态和音乐元素主轴。但在我看来，正如摇滚乐在西方之外的演进历史那样，“在地化”仍然是一个去历史的转译过程，真正得以让摇滚乐或嘻哈扎根中国的是进入自身的历史资源和民众生活。值得强调的是，虽然此一时期的嘻哈音乐人来自中国各地，但最有存在感且从地下走到地上的，大多是北京人；因此，“北京性”是此时嘻哈的“中国性”的最重要构成——就算是隐藏等团体中的几位西方 rapper 也因为身在北京而呈现出颇强烈的“北京性”。这不仅因为北京是中国大陆唱片工业和次文化的重要枢纽，也因为“北京性”是呈现“中国性”最安全、简单和正确的方式吧。

相较于中国大陆，90年代至今的香港和台湾嘻哈界并不太热衷于论辩“中国性”或是打造香港、台湾的嘻哈原真性，当嘻哈在香港和台湾同样面临着论证自身正当性时，他们的方法是通过语言和在地社会议题。比如不少香港嘻哈人都曾提到，他们是受到 LMF 的启发才获得了用广东话做说唱的信心；比如强调“香港的 hip-hop 自有香港的意义”的方式





是谈论香港社会议题。在台湾主流音乐界“中国性”——或“中国风”——曾经并不是问题，但在同时期的非主流嘻哈界中，“中国性”开始被问题化。2003年成立的嘻哈团体拷秋勤以台语和客语说唱承接了台语念歌的脉络——传统音乐元素的音韵和编曲、庶民美学、社会议题，以区隔于在本土主义文化政治想象中被视为“压迫者的语言”的国语，并且逐步形塑出区隔于美式嘻哈、“中国风”说唱的台式嘻哈的原真性。不仅在于拷秋勤，在台湾更广泛的嘻哈场景中，美式嘻哈、台式嘻哈与文艺腔嘻哈的交缠呈现着台湾多重文化脉络、多重语言、多重文化政治想象与多重身分认同之间的角力。

千禧年后的黄金时代过后，中国大陆的第二个嘻哈浪潮大约便是《中国有嘻哈》所处的2010年后的trap时代。虽然trap走红之前已有多位中国大陆rapper走出半地下状态、获得次文化场景中的瞩目地位，但与上一个黄金时代截然不同，在互联网时代，年轻听众似乎可以跳过中国嘻哈的发展历史，直接接上当下世界主流的trap风格并且接上消费场景。那么，“中国性”也已经不成为问题。于是因为trap和其指向的既“chill”又“潮”的消费场景、地方场景，朝向trap风格的红花会（西安）、精气神（广州）、Sup Music（长沙）、说唱会馆（成都）和GOSH（重庆）等厂牌所身处的世界/美国及其“地方性”，似乎与同时期在北京的爽子、阴三儿、新街口和龙井说唱等团体的北京“地方性”有着天渊之别。可是，在这个仿佛无国界的互联网时代中，中国大陆嘻哈音乐人还是显然地发觉自己在文化上不同于他们所试图接上的世界/美国，并且为了在音乐场景中区别于主流音乐、摇滚乐或民谣，在他们的音乐实作中自觉或不自觉地呈现了作为中国嘻哈原真性的“地方性”——美国嘻哈的原真性与作为中国嘻哈原真性的“地方性”便在这里碰撞了。

纵使同样地将“real”视作自身嘻哈原真性的重要核心（“real”的具体意涵指的便是他们都会生活中的种种特质），以 PG One 为代表的红花会所要求的嘻哈原真性似乎是最潮、最酷的世界 / 美国主流嘻哈的原真性，于是他们曾贴文呛声 GAI 的风格充其量是“中国有山歌”；而 GAI 及其所属厂牌 GOSH 成员则强调他们要的“real”同时必须是具有在地生活特质、意涵的。在这里无法展开但值得进一步追问的是，相较于红花会和精气神等同时期嘻哈团体，GOSH 和说唱会馆的强势川渝地方性的基础为何？这些地方性在当下中国是如何与“中国性”协商的？这一协商过程在《中国有嘻哈》中几乎完全隐没，只是以由选手、制作人和节目将 GAI 的风格表述为“中国风”来全权完成，没有其他表述，更没有冲突；但这一地方性并非顺理成章的、单纯的，而是必然有着多重层次、含混和张力的。⁷一如在由次文化媒体 VICE 旗下的 NOISEY 频道制作的，以 trap 和成都、重庆都市空间为主线的纪录片《川渝陷阱》中，就出现了一个戏剧性场面——以重庆地方性为标志的 GAI 在片尾一边抽着烟一边娓娓道来：“我想有一个自己的家，现在这里是属于我的家了……我不是重庆人……但我爱重庆，我比谁都爱重庆。”说罢，眼泪就掉了下来。

成都说唱会馆的海尔兄弟（Higher Brothers）可能是当下最进入美国嘻哈视野的中国大陆嘻哈团体了。他们签约了美国公司 Control Music Group，近年的音乐则多有在接合 trap 的同时接合“中国性”的意味，尤其是《Made in China》这首大热单曲。“My chain, my new gold watch, made in China. I play ping pong ball, made in China. 给 bitch 买点儿奢侈品, made in China. Higher Brothers' black cab, made in China.”——它所呈

7 在 2018 年的《中国新说唱》中，“中国风”不再是单一选手的风格标签，而是整个节目明显地意欲要求的。制作人吴亦凡从始至终凸显他要找到“中国风”的说唱歌手（而他本人亦自诩如是），选手们也常常把“中国风”挂在嘴边，但各位所做的皆是“想象”与“指认”，实际上“中国风”的具体内涵却绝少被谈及。



现的想象似乎是你不可能忽视到处都是的“中国制造”，就像你不可能忽视作为中国嘻哈的海尔兄弟。紧接着的是“*She said she didn't love me. She lied. She all made in China.*”——就算中国在全球音乐产业的分工体系下仍是下游，但你却不能忽视我的存在，更要命的是你离不开我（或许是因为美国嘻哈也开始需要东方他者吧）。我们并不确定这一种强势地方性+中国性并接合美国嘻哈原真性的中国嘻哈风格将如何演进，至少可以在上述关于《中国有嘻哈》节目内外的中国嘻哈原真性想象的讨论基础上，进一步追问大陆听众如何接受中国“有”嘻哈，以及这一接受过程所排除的是什么。

四、超越嘻哈原真性想象的另翼可能——喊麦

在我看来，《中国有嘻哈》一夜爆红除了半地下嘻哈圈本来已经在实力上有所准备，除了前文所论及的节目策划中的年轻、时尚与品味的打造，理应亦在于嘻哈文化及其与音乐可以找到落地中国民众生活的方式。就像美国嘻哈文化之所以会成为流行，也是因为它与黑人当时的生活嫁接——与其本来的信仰和文化接轨，并且有着政治经济因素的支撑；嘻哈音乐的萌生是循序渐进的，而且和黑人生活中其他会听到的、熟悉的、有归属感的声音交迭（譬如舞厅音乐）。此外，美国说唱的传播也是借着早已确立的黑人社群连带作为网络，换句话说，听众群早在说唱出现前以不同的方式连结成形（譬如透过舞厅文化和年轻人文化），音乐要传播起来才会是事半功倍。那么，《中国有嘻哈》是如何嫁接并改造年轻人的音乐品味，或者说，为什么年轻人如此渴望这种新声音的到来？

早在说唱爆红之前，中国原本就有不少和说唱相似的音乐形式和



风格，譬如数来宝和快板，这些音乐种类早就培养出来群众去欣赏韵脚及念字念得又快又准又有韵律感的审美。但其实早在说唱因着《中国有嘻哈》在今天爆红之前，中国大陆就已经有了高度“原生”的说唱音乐——喊麦。喊麦的萌发背景与美国嘻哈尤其相似，两者都是从底层民众生活生长出来。两者在音乐手法上亦类近，而初生与千禧年后的喊麦自然受到主流华语音乐所转介的美国嘻哈音乐的影响——就像 70 年代的美国说唱活跃于贫穷的 Bronx 舞厅，早期的中国喊麦 MC 活跃于三、四线城镇的迪厅，在节奏强烈的背景音乐中夹杂各种脏话和押韵词句来带动跳舞气氛。因为近十年来互联网的高度普及、直播软件的面世及中国电子产品市场的发达，喊麦变得极度容易 DIY 和传播，它便迅速渗透到互联网的各个角落；这情况就有点像 Bronx 区的黑人青年因为 1977 年的大停电而（偷）取得了制作音乐的工具一般。

喊麦演进出不同的风格，但也如美国初生的嘻哈音乐一般，每种喊麦风格都跟底层青年的生活形态相扣连——这里所谓“底层青年”主要关联的是占据中国大陆青年多数的新生代打工者的打工+亲近消费的生活形态。另类喊麦常常调动的是网络游戏中的工会对战经验，这种七字一句、四句一组，加上韵脚的喊麦经常会调动古代君王征战的意象，特别对应游戏对战的气氛；而直播喊麦更为通俗的歌词则覆盖大量日常生活议题：打工青年的恋爱、友谊与生活。没有半句英文作为门坎，没有书写通顺中文的负担，也没有要装“ABC腔”的顾忌，这种几乎纯中文的说唱音乐道出了大量底层青年的心声。比如，讲述伴侣另有新欢的《泪三年》的歌词是这样的：“你说如今只爱他 / 对着视频笑哈哈 / 甘愿被□□□□ / 总有一天□□□”⁸，

8 编者注：对此歌词有兴趣的读者，可网上搜寻 MC 冰鑫版本的《泪三年》。



可谓直白得赤裸、爽、搞怪。至于对于成功的想象，中国大陆嘻哈音乐承接的是美国嘻哈文化想象，说唱歌手大多都幻想着自己能成为像黑道大佬那样又有法拉利又有美女的嘻哈明星，但相较于此，喊麦对成功的想象则受到的是大陆电视剧和网络文学的影响。喊麦神曲《一人我饮酒醉》中的“败帝王 / 斗苍天 / 夺得皇位已成仙”是底层青年对成功最朴素的幻想——在电视剧和网文的长年浸淫下，一提到成功，他们最容易想到秦始皇的登基大典，而绝不是美国嘻哈文化中的黑道大佬。如果说同样以某种底层民众的“real”作召唤，喊麦实则比嘻哈更能接上在地的青年文化内容和状态；中国嘻哈若要将文化和市场打入更广泛青年群体，恐怕首先要先过喊麦这一关。

实际上，在近年来的次文化实作中，喊麦圈与嘻哈圈早就有了好几波对呛与对战。在这一波的嘻哈风潮中，最出名的喊麦 MC 天佑的女徒弟帝王南夕参加了《中国有嘻哈》海选，她的另类喊麦非常显眼得与众不同，但当然在第一轮就被淘汰了。当有些听众因为两者带来相似的听觉快感而企图要把嘻哈和喊麦扯上关系时，嘻哈音乐人恨不得立即和喊麦划清界限。譬如节目的明星制作人之一张震岳在一次访谈中说：“喊麦其实就比较像绕口令跟喊口号……说唱里面的内容其实是更丰富的。”一个“更”字立见嘻哈音乐人眼中的文化阶序，而嘻哈粉也不忙地多踩两脚：“喊麦就是垃圾啊，全部人都知道”，甚至嫌张震岳讲得不够直接：“直接说喊麦垃圾就对了嘛，拐弯抹角”。我们有条件说，嘻哈音乐在中国跟在地的底层青年文化——喊麦——嫁接了，同时也拒绝嫁接了。嘻哈音乐本身之所以可以容易被不同类型的青年群体接受，部分地受益于千禧年后主流华语音乐的说唱元素，也部分地受益于喊麦这种相近的曲风——喊麦在嘻哈音

乐广泛流行前先行训练了听众的耳朵，让他们对这种节奏加文字的音乐类型感到不那么陌生。可是，中国大陆的嘻哈文化及其音乐拒绝与喊麦嫁接，甚至拒绝承认喊麦是在地“原生”说唱的一部分。

虽然中国的喊麦和美国初生嘻哈音乐或许更有可比性——未必是音乐风格的相似，而是群体和脉络上的相似，但喊麦想要跻身中国嘻哈的共同体，还有一道鸿沟即文化资本。新生代嘻哈听众一方面部分地被主流华语音乐和喊麦的声音启蒙了耳朵而更容易地进入嘻哈音乐，另一方面却迫切地希望与主流音乐及喊麦划清界限，以攀上品味阶梯上更高的位置，从听主流音乐及喊麦的“黑历史”洗白。同时，有了一段时间积累的嘻哈粉则不满这堆一夜跻身的新生代嘻哈粉，认为他们不够格，譬如不如自己听得那么多、那么广、知道那么多嘻哈圈的江湖秘闻——其实也是嫌弃“一夜粉”不够文化资本。《中国有嘻哈》在表面上是“love and peace”地把半地下嘻哈文化及其推上台面，给予说唱歌手一个表达的机会，实际上则牵一发而动全身地大举推进了“中国有嘻哈”的原真性打造，更把当下青年的时尚、品味及未来消费取向进行了一次洗牌。节目首先以网综形式成功挖出有所准备的青年次文化群体，实现华语音乐领域的一次大规模分众，创造出新的红火市场；节目进行中的主要企划是进行至少以“keep it real”“美国性”与“中国性”为内涵的“中国有嘻哈”原真性打造；节目之外则是新旧嘻哈粉的各式论争，双方再合力地急忙跟喊麦划清界限。在这一波嘻哈热潮之后，以及在新一波直播与视频软件的祸福之下，喊麦会像初生的美国嘻哈那样接上大资本并与中国嘻哈一较高下，还是被中国嘻哈排挤殆尽，抑或自行杀出一条血路，现在都是未知之数。而如若回到文首所提出和试图问题化的“中国有没有嘻哈”，这里最后的拆解方式便是——请先把喊麦纳入讨论视野再说吧。

K-pop 的亚洲化： 在泰国青年中的生产，消费与认同模式¹

■ 乌汶叻·希里玉瓦沙、申炫准* ● 许多**译

在撰写这篇论文的 2005 年，韩国的文化商品已经开始在亚洲流行，但是韩国流行音乐（如今通常被称作 K-pop）的声势并不高。当时研究韩流的文章主要关注日中两国（包括华语区）对韩剧（肥皂剧）的消费。

这说明对东北亚和东南亚之间的文化流动、交易、循环过程的关注是不充分的。这一过程不能被简化成“文化亲近”之类不可靠的概念。回过头看，儒家文化传统影响了有关东北亚地区具有文化亲近性的话语，对韩流的研究中也充斥着文化亲近的话语。即便有人会为此辩护，认为文化亲近不是本质主义意义上的，而是在生活中践行的 (performative)，这个解释框架仍然有严重的缺陷。

这篇论文由两名作者分工撰写：炫准负责生产方面，Ubonrat 负责消费方面。然而分工并不顺利，因为在所谓全球化或全球资本主义的时代，文化生产和文化消费的界限正在日益模糊。文化翻译 / 转型的速度和强度是通过文化的循环系统实现的，后者同时决定了生产和消费。所以在写作过程中，两位作者的工作也有交叉。

1 本文来源：Inter-Asia Cultural Studies, Vol 8, Number 1, 2007.

* Ubonrat SIRIYUVASAK，泰国朱拉隆功大学传播艺术学院教授。申炫准 (SHIN Hyunjoon)，韩国圣公会大学东亚研究院教授。

** 许多，上海大学文化研究系博士在读。

其中一个重要的结论是，在 K-pop 的文化经济过程中，各种行动者 (actors) 都参与了文化翻译 / 转型工作。它是通过文化生产者和消费者的情感劳动（通常是免费的）实现的。因此“亚洲化进程 (Asianing)”并不是几个权贵 (hegemonic players) 主导下的自发过程，而是相当复杂的过程，由各种操作媒体、网络和实践的行动者共同完成。尤其是泰国粉丝的积极行为所发挥的功能受到了作者更多的关注。

无论是亚洲还是其他地区的学者都不愿意把大众化的流行文化产品当做严肃的研究对象。尽管如此，由于流行文化具有跨越国界的能量，因此对它的研究能提供讨论、交流和重大意义的切入口。讨论流行文化脱不开民族国家、意识形态和政治，这些仍然是亚洲的重要议题。此外不可否认的是，K-pop 与其他流行（大众）音乐一样都吸收并传递了资本主义的意识形态，如果愿意称作新自由主义也是可以的。但是它能创造一种情感联系吗，使得人们去想象、建设和憧憬（归属）亚洲？这篇论文至少努力给出自己的答案。

乌汶叻·希里玉瓦沙 & 申炫准

引言

2000年之后,韩国流行文化在泰国中产阶级年轻人中流行起来,其品类众多,包括电影、电脑游戏、电视剧、图书、音乐和食品。九十年代初“韩流”还没有出现,日本的文化产品在年轻人的流行文化想象图景中占据主导地位。实际上,三十多年来,日本动漫已经走进了泰国的千家万户,成为了城市小孩最普通的文化消费。近年来,韩国取代日本成为了新的焦点,一时间粉丝们将韩国看作“时尚”和“潮”的代表。这篇论文将考察泰国的“韩流”现象,乃至“韩流”在东亚各国²的文化工业体系(industrial networks);以及厘清韩国流行文化(K-Pop)是否延续了日本流行文化的跨国流通轨迹,抑或是韩流展现了各种流行潮流被东亚文化工业统摄在“亚洲流行”(Asian pop)的名目下。在新的历史条件下,青年文化与日常生活政治有什么关系?在当下的亚洲媒体景观中,“亚际流行文化”(Inter-Asian pop culture)产生了新的风格/范畴,并导致了新的政治经济后果和亚洲化进程(the Asianization),这篇论文还希望深入讨论这些问题。

泰韩关系与韩国流行文化在泰国的兴起

泰韩两国在当代历史的联系可追溯到朝鲜战争时期(1950—1953),泰国军队作为联合国军的成员赴朝鲜半岛作战,打着帮助“韩国”抵抗“北方侵略者”的旗号。“反共”意识形态将泰韩两国团

.....

² 在殖民时期,“东亚”一般指中国、俄罗斯、日本和朝鲜。但是在这篇论文里,东亚一词还包括东南亚各国,因为东亚地理范围广阔,具有地缘政治的意义。因此,东亚还将东北亚和东南亚这两个次级区域包含在内。

结在美国主导的政治安保协定之下。历经四十年的政治变革和经济发展，韩国已经脱离了发展中国家的行列，于1996年加入经合组织（OECD）。韩国还跻身“亚洲四小龙”（还包括台湾和新加坡），与一些资本主义强国较量也占据上风。第三世界立场的社会经济批评家沃尔登·贝洛（Walden Bello）却认为，全球化时代的结构性依附是很脆弱的，容易造成地区性的经济危机（Bello 1992）。

尽管泰韩两国都经历过军事独裁的历史，在八九十年代都进行了一系列国家发展计划，但泰国未能跻身亚洲四小龙，经济腾飞的梦想落空。1997年金融风暴突如其来，重创泰国，数以万计的企业破产。泰国和东南亚各国的金融市场崩溃，印尼、菲律宾和马来西亚损失惨重，韩国和台湾受损状况略好。从那时开始，新自由主义和全球化进程压制着东南亚国家，成为其经济发展的主要威胁，迫使东南亚开放市场，为美国商品进入东南亚市场提供优惠条件。泰国政府接受了国际货币基金组织提供的一揽子救市方案，以帮助银行、媒体业和小企业从重创中恢复过来。“经济上的投降”有多苦涩，政治上的愤恨就有多强。对新殖民主义的强烈抗议适时出现了，同时有人提出经济民族主义是拯救国民经济的最后一块法宝（Pasuk and Baker 2004）。然而知识分子和政府之外的社会活动家们认为，唯一的出路是采取双管齐下的计划：首先，当务之急是将经济与国际市场脱钩（deglobalize），在东南亚国家之间建立紧密的联盟；其次，有必要为大量挣扎在贫困线的人们重建经济（Bello 2001；Pibhop 2004）。

新一轮全球化以及随之而来的经济秩序，控制着东南亚的政治与经济，这是分析讨论该地区韩国流行文化兴起的基本条件。对我

们来说，全球化的政治经济进程具有“文化效应”，同时也具有相当的“政治效应”和“经济效应”。1997年金融危机之后，韩国采纳了国际货币基金组织的重建计划，由此经济复苏，回到了资本主义经济高速发展的轨道上。其中一个重要的战略就是加大投资力度，开拓新的消费市场，包括向中国和东南亚出口文化产品以扩大出口量。韩国强有力的经济政策带来了各领域广泛的双边（以及多边）贸易活动，并改变了国家之间的关系。

新的国际关系不仅具有传统外交上的意义，还是东北亚和东南亚国家之间广泛而复杂的关系网络的组成部分。即使是最粗心的观察者也会发现这种现象是全新的。

首先，泰韩之间的贸易关系显示，近十年来韩国的贸易总额持续增长，而泰国自九十年代起就对韩国保持着贸易逆差，情况始终不曾改变。2004年的贸易总额达到54亿3700万美元，而逆差额就达到了17亿1600万美元³。此外奔赴韩国的泰国劳工人数逐年上升。2004年约2万名泰国劳工在韩国合法地打工居留。

其次，韩国和泰国是两大区域性政治经济组织的成员——亚太经合组织和亚欧会议。东盟+3成立于1997年，目的是强化各国之间的纽带，除了东盟成员国，还包括中国、日本和韩国。该集团不再以从前的军事安全联盟作为目标，而是为了开展新的经济活动，并在全球市场中占得先机。

.....

3 在1985到2003年这18年间，韩国在泰国的投资总额是110亿2300万泰铢。相比之下，2003年一年的投资额就达到了35亿200万泰铢，2002年的数额是32亿1200万泰铢。近几年韩国对泰投资额翻了几番。现在韩国是泰国的第八大贸易伙伴。相反，泰国对韩投资并没有达到同等的水平，2003年和2002年的数额仅为3500万泰铢和1300万泰铢。韩国游客已经超过贸易和投资，成为了重要的财源。2002年有70万韩国游客赴泰国观光，创造了150亿泰铢的收入，同年泰国赴韩旅游的人数仅为5万。

由于两国政治经济关系的加强，文化交流也大幅增长。实际上泰国还是韩国的第四大旅游目的地；2002年韩国赴泰观光人数达到了70万，比往年增长15%（Ministry of Foreign Affairs 2005）。韩国的商业团体也在曼谷中心城区蓬勃发展。除此之外，一些新的合作项目也在兴起，比如官方发起的针对商界、旅游业、文化产业和教育等方面的私人合作。很显然，一个国家的经济实力与其语言文化的向外拓展有着直接的关联。这是我们审视“韩流”在流行文化中兴起的基本语境。

全球化 / 亚洲化亚际文化

Rangsan Tanapornpan 在其两卷本专论“文化资本”概念的文集中指出，在全球化时代，文化资本对于权力的扩展和维持至关重要。随着信息社会的到来和资讯科技（ICT）的出现，英语、英美文化、美国化的强大影响力在极大程度上还扩大了，甚至达到了文化帝国主义的地步。讽刺的是，深陷在全球化中的广大穷人并没有获取信息的渠道，不能以真正的“公民”身份参与到全球化之中。Rangsan 将文化资本作为论述的核心概念，说明了为何日本文化，由于二战时日本在亚洲实施的侵略和殖民在战后被其他各国有意地回避，而在当今已经全球化了的经济中变得更“热门”（desirable）了（Rangsan 2003b: 30—35）。中国的热门程度紧随其后。由于中文已成为联合国五大工作语言之一，因此有人预言无论在东方还是西方，中文和中国文化都会被更广泛地学习和追捧。就韩国这个例子来说，韩国目前只是东北亚比较小的政治体。“韩流”的传播似乎可以很好地说明，韩国的文化资本是如何在东南亚和东北亚产生影响力的。

如果我们不仅仅把韩流现象看作具有亚洲特色的全球化 (a globalization with an Asian face)，就需要对亚洲化 (Asianization) 和亚洲主义 (Asianism) 进行界定。尽管亚洲主义有时会被简单等同于“亚洲地区的全球化”，但是我们更愿意描绘出这一文化过程更丰富的面向。在理论和实证上做辨析和深入讨论之前，我们打算先指出三点观察。

首先，亚洲化 / 亚洲主义的观念并不是指“本质上的亚洲主义”，而是指“流行 (大众)⁴ 的亚洲主义”。因此，亚洲化进程与商品、图像和符号的流通息息相关。在这个意义上，我同意岩渊 (Iwabuchi) 提出的“跨亚洲文化流通” (trans-Asian cultural traffic) 的理念。同时我还会借用蔡明发提出的“东亚流行文化”概念 (East Asian popular culture) 来讨论 K-pop 亚洲化的动态进程 (Chua 2004)。然而，目前我们观察到的并不是一马平川、没有任何阻碍的进程。相反这份研究表明，这是一个复杂而存有争议的现象。

其次，亚洲化意味着民族文化必须放在区域间文化的关系中加以考察。最明显的是，需要重视纯粹的双边国际关系；更复杂的国际关系和跨地方 (translocal) 关系⁵ 不能简化成“民族之间的竞争”。尽管这种看法可以也应该适用于亚洲化概念出现之前的时代，但是我们的重点只放在“后冷战”时期。

再次，在全球化 / 亚洲化的进程中，“地方” (local) 越来越

4 译者注：原文是 pop(ular), pop 一般指流行文化，即在文化工业意义上，由大公司生产出来的文化产品；popular 不同于 pop，还有大众的含义。

5 在下方将看到，K-pop 的话语与 J-pop 及其他种类的亚洲流行潮流的话语有着不可分割的联系。甚至关于 K-pop 的“受众”研究也必须带有比较性的视野，因为亚洲流行文化的市场依旧被 (大致) 分割成差异性的次级区域市场，如日本、大中国区和东南亚。那么，流行音乐工业怎么想象亚洲的图景？一家日本公司制作的 CD 在亚洲其他国家发行，上面写着“此 CD 仅在以下区域准许发行和销售：台湾、香港、中国、韩国、新加坡、泰国、马来西亚、菲律宾、印度尼西亚”。这个想象中的亚洲是“东亚 (东北亚) 加东南亚”，尽管从经济术语来看，这个词语是国际定价政策的结果。

指向次国家 (sub-national) 的含义。因此在这篇论文中, “泰韩之间的国际关系” 实际上就是曼谷和首尔这两大都市之间的跨地方 (translocal) 关系。尽管其他城市也是这一动态关系的组成部分, 如北部的清迈、东北部的孔敬和南部的合艾, 但是曼谷仍然是考察的重点。因此我们还会质疑曼谷和首尔是“民族文化”的代表这一观念, 尽管这两大城市毫无疑问是政治、经济和文化中心。

因此, 泰韩两国与 K-pop 和流行文化相关的文化联系主要是在东北亚和东南亚的大都市之间发生的。根据这一理解, 我们可以着手反思“亚洲流行” (Asian pop)⁶ 的概念, 希望讨论 K-pop 的传播是否会在泰国造成文化上的同质性 (homogeneity), 或者通过理论性和分析性的话语实践会产生出文化多样性吗?

阿帕杜莱在《消散的现代性》中指出, 近年来文化和媒体已经占据了中心位置 (Appadurai 1996)。他提出了全球文化流动的五個维度: 族群景观、媒体景观、技术景观、金融景观和意识形态景观。然而, 由于有关文化同质化的论述太笼统以至于太简单化了, 因此他没有采用这类说法。他认为, 这种论述忽略了具体人的能动性以及集体性的想象世界 (collective imagined worlds), 也忽略了本土化的过程。阿帕杜莱提醒人们注意各种各样的具体行动者的“形象、想象和想象世界” (the image, the imagined, the imaginary) 所具有的能量。他的核心论点是, 应该从第三世界大众消费的角度出发来理解全球文化流动。他还指出, 现代/后现代的文化传播现象的实质在于流动和诸景观 (scapes) 之间的动态关系, 而这种关系表现在跨文化主义、族群和全球化及跨国流行文化中的身份政治。

6 译者注: Asian pop 是作者由约定俗成的 K-pop、J-pop 派生出来的新词, 是从整体的传播状况来讨论亚洲流行文化而发明的中介性概念。

我们发现阿帕杜莱的理论也存在问题。他坚称“想象和想象世界”事实上可以实现离散的全球流动，以致于跨越边界的人都是全球移民。这些全球移民是谁？是男是女？是老年人还是少年儿童？来自于哪个阶级或族群？真实和想象出来的集体性的脱离领土行为如何与东亚地区后国家 / 反国家的意识形态景观、技术景观和金融景观协调一致？为了克服这一弊病，以及将主流论述中的文化工业和民族国家与中产阶级青年的文化实践做对比，我们考察的案例是泰国的“韩流”现象（以及在东南亚），将探索这一进程是否就是亚洲化。除了生产者和消费者，“中介”（mediator）也将是考察对象，其对于文化市场至关重要，能传播艺人、舞姿和风格的“诱人形象”（desirable images），以及由音乐工业和大众传媒生产并卖给年轻观众的“想象世界”（imagined world）。

韩国的文化面貌：韩国和泰国的韩国流行音乐

韩国流行音乐（K-pop）是最近征服泰国的韩国流行文化之一。其流行得归功于两大泰国音乐公司：在2003年引进Se7en的RS Promotion和在2004年引进Rain的GMM Grammy⁷。在K-pop席卷泰国之前，韩剧和电影早在1997年就进入泰国了。但是Ragnarok⁸在2001年的轰动效应最大。次年该游戏的泰语版上市，流行度达到了顶峰。今天注册玩家已达200万，很多人对该游戏已

.....
7 Glenn La Salle 现任 GMM（泰国）有限公司的国际版权和发行部经理。他回忆道，1998年他将一支韩国 R&B 女团引入到泰国，但并没有成功。他2001年跳槽到 GMM 公司，做了第二次尝试。这一次他引进了 Babyvox，五名女孩组成的流行舞曲组合，相当地成功。自此之后，GMM 坚信韩国流行音乐将会在泰国音乐市场中占有一席之地。

8 Ragnarok Online (RO) 是韩国 Gravity Corp 研发、Aegis 提供支持的一款大型多人在线角色扮演游戏 (MMORPG)。这款游戏的背景很大一部分是基于 Lee Myung-Jin 的 Ragnarok 漫画，游戏音效由 SoundTeMP 提供。这个游戏还创造了一部日本动漫，Ragnarok The Animation。这款游戏中的神话大多数基于挪威神话，但是也征用了对于很多其他文化，例如日本及非洲的文化。请参考 http://en.wikipedia.org/wiki/Ragnarok_Online_for_reference。

经上瘾 (Sasiwimon 2005 and Chat 2003)。“韩流”的传播还碰巧遇上了 2002 年世界杯足球赛。由日韩合办的世界杯对于两国是一件大事,体现了两国的欢乐与荣耀、国家认同和文化政治⁹。世界杯是一项全球盛会,建立在两大主办国的政治经济权力基础上,展示了亚洲-全球文化形象的全新面貌,同样强烈吸引着泰国球迷。

韩国流行音乐的文化经济

韩国流行音乐如今举世闻名,通常被简称为 K-Pop,其历史可追溯到 1992 年,那年 Seotaiji and the Boys 横空出世。这个组合标志着韩国社会的代际变化,并发展成巨大的娱乐产业,后来被称之为“偶像工厂”(idol star system)。首先,娱乐产业与广电行业关系密切,因此都处于政府管控之下(比如预审);但是后来法律法规逐渐宽松,政府控制逐渐松绑。

人们常常将这个时代韩国流行音乐的演变归因于“全球化”,然而更精准的说法应该是“全球地方化”(glocalization),因为 1992 年至今,西方流行音乐风格(如饶舌、雷鬼、house、rave、jungle、电子和车库摇滚)连同朋克和英伦摇滚进入了韩国,并在韩国得到了在地化(localized)。韩国流行音乐已经成为面向青少年的明星娱乐产业的组成部分,与电视行业联系紧密。因此,音乐制作公司转型成“综合娱乐公司”或“整体经纪公司”,并不只制作音乐。制作公司从纵向和横向两方面整合,覆盖了全方位的生产链条,从音乐到影视剧、广播、电视节目以及其他公共事务。因此,一位艺人可以同时是歌手、模特和演员,流行音乐成了造星工程

.....
⁹ 关于世界杯的分析详见 Inter-Asia Cultural Studies5(1).

(seeking stardom) 的一个手段。

有趣的是，到 1990 年代中期为止，韩国流行音乐基本上还是“在本国运作的”，海外发行比较少。那时候音乐产品的介质是 CD 和磁带。音乐市场上最热门的专辑其销量也不过 200 多万张¹⁰。1997 年金融风暴重创韩国流行音乐产业，导致了整个行业的不景气 (structural depression)。尽管韩国经济在几年之内复苏，但并不是所有行业都恢复了元气。显然，面对信息技术的发展，唱片产业是最容易受冲击的行业之一。实际上，“MP3”也是最有争议的热门话题之一。受 MP3 的冲击，唱片市场 2000 年的市值较 1995 年下降了，即使在这几年韩国流行音乐开始走出国门，而且传播范围还在扩大。从 1997 年开始，现有音乐行业的基础设施几近崩盘。对于韩国流行音乐行业来说，有两条出路：其一是数字化¹¹；其二是亚洲化——正是这篇论文的着眼点。自 2001 年起，韩流在中日两国的热度是显而易见的。此外在其他亚洲国家也颇为成功，韩国流行音乐的“跨境” (cross-bordering) 特征也开始发展起来。

10 这可能是东亚明星娱乐工业的共同特点之一，尤其是在日本和香港——“偶像明星制造系统”。韩国音乐工业与日本、香港音乐工业不同之处在于一个事实，跨国音乐公司的分支机构很难进入这个垄断的领域，能为一部分音乐发烧友引进一些西方的流行专辑就不错了。这可以作为对韩国的音乐工业出现亚洲化现象之前，其本地化（全球化）进程的粗略解释。这些特点同样适用于泰国。在这两个国家，1990 年后“国际化的”（全球或者英语）流行音乐尚未如此流行开来，本国（“本地”）流行音乐和产业占统治地位。是否意味着全球化的扩展还很艰难？是否还有别的意义？

11 韩国可能是“音乐数字化”上做得“最先进”的国家。自上世纪 90 年代中期以来，韩国音乐产业已经转变到了“线上的唱片市场”的阶段，完全放弃了“线下唱片市场”，越过了大量发行消费 CD 和 DVD 的阶段。线上唱片市场的主要业务有“铃声下载服务”，“迷你主页背景音乐服务”和“在线音乐试听服务”，它们与大的信息技术（IT）产业紧密相连，尤其是“移动通讯产业”，例如 SK 电信和 KTF。随着音乐消费技术的深刻变化，这十年体验音乐的方式已经发生显著的变化。韩国的音乐产业已经变成了一种服务产业”。2005 年，线上音乐市场的市值（约为 3 亿美元）是线下唱片市场的 3 倍。由于这一巨大转变，韩国音乐产业在 1998 年达到巅峰。唱片产业的市值约 4 亿美元。因此，只有生产“音乐内容”的制作公司能够生存下来，专职发行的唱片公司没有办法生存，就算做“唱片发行代理”也不再能赚钱。在不久的将来，由于 IT 产业希望通过使用数字化的音乐内容来扩大市场，韩国音乐产业将再次发生巨变。音乐产业已经变成复杂的娱乐体系的一部分，与由大公司把持的 IT 产业紧密相关。最近，韩国最大的唱片公司，Doremi 唱片和 Seoul 唱片，分别被 Music city（互联网公司）和 SK 电信收购。

有必要指出的是,(泛)亚洲流行的市场还未成熟,还是形成之中。现在我们只能说首尔/韩国是东北亚的“内容提供商”,曼谷是东南亚的销售点。这一过程伴随着亚洲音乐产业某种形式的劳动分工,在广义的文化产业里也存在着分工。我认为,这是泰国韩流消费的物质基础¹²。

韩国的 K-pop 话语

我认为,目前韩国有关 K-pop 的几套话语都很片面和简单化。对文化产业的鼓吹还混杂着强烈的民族情绪。现实却比表面来得更复杂。民族主义话语未能揭示出 K-pop 的生产和消费实际上是形式多样且充满矛盾的过程,甚至掩盖了这一复杂过程。况且,民族主义话语还会遮蔽事实,即 K-pop 所企图征服的市场不是铁板一块的,而是反映了每个国家(及城市)实实在在的社会文化状况¹³。

有关韩流的学术话语的另一类争议发生在对诸如“文化亲近”(cultural proximity)观念的依赖和强调,这类观念不仅很可疑,而且还是文化本质主义的变体,比如“儒家文化圈”、“汉字文化圈”和“筷子共同体”之类的说法。更庸俗的说法则可以被概括成“文化产生工业”或“古代文化产生现代工业”¹⁴。

为了反驳现有的 K-pop 话语,我认为泰国对 K-pop 的消费尤

12 相比之下,首尔/韩国在发行和市场份额方面几乎没有的优势。值得注意的是,主导韩国流行市场的“大”公司仅仅是“制作公司”或“娱乐公司”,既不是跨国集团也不是国内巨头(Chaebol)。补充一点,日本音乐产业几乎在所有领域的优势都很明显,中国的音乐市场潜力巨大,而香港、新加坡和台北则作为亚洲音乐产业的“区域性中心”。

13 关于亚洲流行音乐循环中的跨文化多种过程,参照附录 A 和 B。

14 关于这一点,参照 Negus (1999:14-30)。他提出的观念包括“文化的生产”和“生产的文化”,前者指“工业产生文化”,后者指“文化生成工业”。

其值得研究，因为两国“在文化上并不类似”（culturally not so proximate），虽然地理位置相隔并不太远。两国间的文化交流过程既不能被草草塞进“全球中的地方”（the local in the global）的框架里，“全球与民族对抗”的框架也不能完全解释。相反，其文化交流过程更接近于我们之前提出的“从地方到地方”（from the local to the local）的假设，例如不能被简单缩减和框定在单一国家境内的跨地方文化过程（trans-local cultural process）¹⁵。在本项案例研究中，我们打算仔细探究“形成于东亚流行文化中的跨亚洲文化网络”这一假设。

在正式的研究工作开始之前，我们必须对韩国音乐产业的近况做简要说明。遭受 2001 到 2004 年间巨大的经济打击后，韩国音乐产业的格局发生了重组，其中只有最赚钱的三家制作公司生存了下来，即 SM 娱乐公司，JYP 娱乐和 YG 娱乐。其中 SM 公司将主要精力放在开拓日本市场上，其次是中国市场，至少目前并没有进军东南亚市场的打算。因此这篇论文将考察 JYP 和 YG 两家公司的商业行为，Rain 和 Se7en 是它们分别打造成功的王牌“巨星”。生产和消费两端的活动都将会是考察的重点¹⁶。

韩国流行音乐在泰国

虽然韩国流行音乐在泰国占有小小的一席之地已有一段时间了，

15 “跨地方的空间性”或“从地方到地方”的相关研究案例可参见 Ma(2002) 和 Fung (2003)。但是这两位作者研究的案例与泰-韩、曼谷、首尔之间的关系不同。前者的跨地方指的是“西方与非西方”，后者指“民族国家（中国）内的地方关系（香港、北京、上海）”。泰-韩关系夹在两个非西方的地方之间，与民族国家若即若离（with or without the national）。

16 Rain 和 Se7en 代表了所谓韩流的第二阶段、新的音乐和男性气质。这种男性气质不仅“帅气”，而且“强壮”。第一阶段的代表是三至五人的男团或女团（H.O.T., NRG, Shinhwa, S.E.S, Babyvox），并且他们的流行范围主要集中于中国大陆、越南和台湾，如一些韩国明星在特定的国家（或地区）受到欢迎。现在 Rain, Se7en 和女星 BoA 的流行范围遍布亚洲，并被韩国媒体誉为“亚洲明星”，当然这有一些夸大的部分。

但直到近年才获得了广泛的社会关注以及文化上的重要性。这一转变归功于泰国两大音乐公司的实践（GMM 和 R.S Promotion）¹⁷，它们在泰国引入和发行了 Rain 和 Se7en 的专辑。这些专辑立即获得了巨大成功，也极大地推动了 K-pop 在泰国的风行。专辑的热卖主要得益于恰当的营销策略，由韩国的母公司和泰国的合作机构携手完成。GMM 和 RS Promotion 旗下的子公司把持着一系列电子媒介、广播和电视台，这些媒体上的推广行为强化了发行的效果。此外本土音乐产业旗下拥有其他一些娱乐媒体，如杂志和报纸专栏，也被作为信息源使用，同时“推动”韩国音乐及其流行文化的扩张。这一整套跨媒体的战略已经成为主流流行音乐发行的标准做法。更有甚者，音乐公司还向一些粉丝社团提供所谓的“非官方支持”，既提高了专辑销量，也在泰国塑造了韩国流行音乐新潮的形象。

在深入研究泰国的韩流现象之前，让我们对泰国音乐产业进行一番概览，以便了解韩流进入的泰国市场是怎样一回事。一般来说，当代泰国流行音乐分为两大类：弦乐（或称流行之声）和 Luktoong（或称乡村之声）。在两大类之下，还有 Pleng Pua Chiwa（或称生命之歌）、Lukroong（即五六十年代的城市音乐），流行、摇滚、爵士、灵魂乐、舞曲、雷鬼和另类流行都被归入弦乐这一大类门下。在 Luktoong 这类里，主要有来自泰国中部的音乐，以及东北部的 Maw Lam——还有多种次级风格如 Maw Lam (Ra)cing，还有乡村艺人的本土音乐，如 Kantrum 和 Lanna。1999 年泰国音乐产业的市值达到 43 亿 9600 万泰铢，折合 1 亿 1 千万美元，上述两大类音乐共占约 80—85% 的市场份额。其他音乐风格，如 Dontri Thai

17 GMM 格莱美（Grammy）及 RS Promotion 的公司简介见论文结尾部分的附录 B。

（泰国古典音乐）和 Dontri Chon Pao（民族音乐）只占很小的市场份额。独立音乐的市场也不大，有 Mile Stone Record、Matahari Record&Art 和 Song Bird 几家公司在制作独立音乐，另外还有少数地下音乐厂牌。在主流流行音乐中，Luktoong 占有超过 60% 的市场份额。

在弦乐这一大类之下，GMM 和 RS Promotion 两大巨头又把持着 66% 的流行音乐市场。在 1999 年，两家公司分别占有 47% 和 19%。Bakery Music 排名第三，占有 6%（现已被 Sony/BMG 收购），剩余 28% 由一些小公司瓜分（Chanabun 2000）。

西方流行音乐占有约 10% 到 15% 的顶尖流行音乐市场。五大音乐巨头都在泰国设定分公司，它们是百代、华纳、索尼、环球和 BMG（现与索尼合并）。这几大公司不仅发行主公司的产品，还将其他厂牌的热门上榜专辑（包括亚洲流行）引进到泰国市场。

日本、台湾和香港的流行音乐在韩流之前已经打入了泰国，显然泰国音乐市场有着多样化和多文化的特征。然而这片市场的等级秩序非常坚固，本地音乐往往比进口音乐高级。有人认为，城市音乐或流行音乐代表着城市中产阶级的口味，Pleng Luktoong 等乡村音乐则代表着乡下农民和城市下层居民的爱好。社会地位较高的精英阶层拥护泰国古典音乐，同时也喜欢西方古典音乐和流行音乐。在泰国中产阶级青年的音乐口味已经被塑造成型的情况下，K-Pop 如何见缝插针地抢占文化市场，尤其征服年轻人的“幻想世界”（imaginary world）？要解答这个问题，首先就得考察韩泰两国的音乐公司的生产与发行 / 营销策略。

K-pop 的传播以及音乐的本地生产过程

正如前面章节所描述的，韩国制定了向东亚别国出口文化产品的经济政策，因此韩国流行音乐在海外的扩张正是政策的重要组成部分。文化传播的意义不应该局限在经济领域；新的文化传播、变动的音乐族群景观和媒体景观相互混合，更不用说韩国和跨区域文化政治中极速变化着的技术景观。因此，将韩国流行音乐引进到泰国是一种求生 (survival) 的手段；与其说这种传播是一种霸权，不如说是泰国音乐产业内部的工业和文化政治过程。GMM 和 RS 在行业内居于领先地位，相互较劲，在这两家公司眼中，韩国流行音乐都是“需要争取的文化产品” (desirable cultural product)，能帮助它们在本土音乐市场上占据最大份额。这一战略规划一方面与音乐产业的经济和文化环境相一致，另一方面也符合“新的技术景观”。GMM 和 RS 都受盗版音乐冲击，不约而同转而投资电影以开发新的盈利空间。音乐产品销量下降，因为年轻人更愿意从网上下载歌曲，打包成音乐文档在朋友圈分享。两家公司都表达过对政府作为的不满，认为政府在打击盗版的长期行动上没有投入足够的精力 (Bamrung 2004)。将 K-pop 引进泰国主流市场，正是 GMM 和 RS 的产业战略，以便扩充其音乐内容库、增强竞争力以及提高已停滞多年的流行音乐市场份额 (Bamrung Amnatcharoenrit 2004)。因此在这个特殊时刻，韩泰两国音乐产业携手合作，在经济利益上互利互惠。

如果泰国的音乐公司想引进发行韩国流行歌，就必须直接与韩国的音乐公司打交道。GMM 为了 Baby V.O.X 找到了 DR 公司，为了 Rain 联系上了 JYP 公司。RS 为了能发行 Se7en 的专辑而与 YG 进行

商业合作。每位艺人的合约都是单独拟定的，而且代理权是独家的。这意味着，拿到合约的泰国音乐公司就有权发行某位艺人所有形式的录音产品和周边产品。双方都掌握了现代化的生产技术，因此标准化的生产流程是很容易达到的。韩国公司将音乐文件发给泰国代理商，泰方以专辑的原版形式在泰国发行。比如，唱片封面的样品就必须获得 DR、JYP 或者 YG 的同意才能上市（Glenn La Saille, interviewed 27 May, 2005; and Bongkod Phusathorn, interviewed 9 June, 2005）。

从泰国对 K-pop 的消费中可以看到，在亚洲范围内娱乐集团的商业往来中，“标准化操作”已经形成了一套制度，不仅体现在音乐生产中，在有关版权的法律法规方面也是如此。在双方的经济交往过程中，能被双方理解并一致同意的标准规则是合作的前提。多年的经济往来已经形成了一套大家都认可的专业性的文化实践。这是“同质化” (homogenization) 的表现形式之一，形成于 K-pop 的跨亚洲生产过程中。

然而在发行和营销过程中，由于本地音乐市场的媒体景观和族群景观的真实状况各有不同，因此显然有必要制定各种不同的策略。如果想在当地获得商业成功，那么生产环节的“同质化”就必须为发行营销环节表现出的差异做出些许调整。因此商业行为存在着不同的层次，有一些是标准化的，另一些往往是不一致或者新颖的，两个层次必须携手并进。实际上这些过程并不是相互排斥的。我认为流行亚洲主义 (pop Asianism) 在文化领域是不断流动的。为了生产出附加值高并能满足年轻消费者口味（或绕过一些禁忌）的产品，文化领域必须包容一定程度的变化。接下来的章节具体展现几个案例，表明当地社会在重新包装音乐产品并推向市场的时候所具有的创造力。

产品和营销方面的变化

在 Baby V.O.X 被 GMM 引进泰国的时候，对于泰国的音乐行业来说是一道独一无二的风景。她们是第一支在泰国表演舞曲的女子偶像组合。由于 Baby V.O.X 属于最早一批韩国流行组合，GMM 特别制作了一张带卡拉 OK 音轨的专辑。这张专辑收录 11 首歌，其中 3 首“By Chance”、“Get Up”和“Missing You”有卡拉 OK 版本，另外还收录了 Baby V.O.X 在泰国巡演和私人旅游时的视频花絮。这张唱片总销量约 30000 张，售价 199 泰铢（折合 5 美元），比一般的亚洲音乐专辑便宜约 100 泰铢（Glenn La Salle, interviewed 27 May 2005）。

最近 Rain 发行了第三张专辑“it's Raining”，其中特别收录了主打歌“I Do”的泰语版。这首歌是由 Rain 和格莱美奖得主 Panadda Ruangwut¹⁸ 合唱的，夹杂着韩语、英语和泰语。两人各自在本国录音，然后将 Rain 的部分拿到曼谷做混音。这张专辑的日本版也收录了“I Do”的日语版。利用当地语言所做的这一类变通 (variation) 是在本土市场推广 K-pop 采用的策略。泰韩双语版本的“I Do”时而又穿插了一些英语歌词，听起来就像是原版的翻译或配音版本。为了使当地听众接受跨文化产品，并能理解其中的意义，这是很常见的手法。电影或电视节目的配音就是典型例子。音乐本身就是一种特别的语言，具有跨越文化边界的特征。歌曲的多语种版本更深地触碰到听众的内心世界，使得他们可以通过泰语或英语歌词来享受韩国的曲调。此外“it's Raining”还附赠一张 VCD，里面收录了 Rain 的音乐录影带和

18 Panadda Ruangwut(Nad) 拥有难得一见的优美音乐。凭借乐器般的好歌喉，Panadda 赢得了选秀节目的冠军，并令她赢得了格莱美奖。Panadda 的歌唱生涯始于为很多戏剧配唱原声音乐，她的第一张专辑《Panadda Dao Kradas（纸星星）》发行于 1998 年。2003 年 Panadda 的新专辑《Baan Mai Roo Roy（永远绽放）》主打甜蜜情歌，这是她的拿手绝活，也是广大观众喜爱她的原因。

在泰国做宣传活动时拍摄的花絮，Rain 在泰国期间举办了演唱会，上了电视通告，还办了一场粉丝签名会（2005年4月1号到6号）。这张附赠的VCD最后还收录了Rain在中国和日本的宣传花絮。相比于一首歌3分多钟的完整音乐录影带，这些花絮的制作成本比较低。但对粉丝却有特别的吸引力，因为能让粉丝更近地看到艺人“真实”的一面。

上述的手法还比较初级。下一步就是学习在日本市场的做法，为当地量身定做一批作品。尽管多种语言混杂是将作品推向主流市场的有效策略，但是这种策略很难快速及时地推广音乐作品。我们可以Rain和BoA的日语歌为例。现在的韩国年轻艺人练就了唱日语歌的本领，以便直接吸引日本消费者。一些艺人刚出道的时候就掌握了第二门亚洲国家的语言。韩国音乐/艺人与日语合二为一的效果就是韩国艺人唱着韩国风味的歌曲，却用的是日语。至于唱得好不好以及观众喜不喜欢则是另外一个问题了。我们只想指出，翻译和跨文化语言的不同形式已经出现了。一种方法是由原歌手将歌曲改编成另一种语言，或者由其他歌手翻唱成另一种语言；第二种方法是让有能力的歌手直接用另一个国家的语言唱歌（如日语）。其他相关研究表明，前一种方法在大中华区比较盛行，而日本主要采用后一种方法¹⁹。这两种方法截然不同，反应了中日两国在东亚的不同地位。有民族特色的流行歌或韩国流行歌在特定形式上分别被中国化和日本化了，也就是说被民族化了，尽管具体的方式不同。通过亚洲化形成的跨文化交流圈在此处走完了全程。

.....
19 大多数K-pop明星制作日本版唱片，他们只需要在录音室录歌和在拍音乐录影带时跳舞。词曲创作、编曲、录音、混音，母带后期处理等工作都由日本工作人员完成。这种类型的唱片几乎找不到韩国的痕迹。是否所谓的“文化无味”（cultural odorlessness）也适用于在日本文化工业中的外国艺人？

然而以上策略产生了有意思的后果，改变了音乐的生产模式，从此音乐等文化产品也可以用制作其他商品的方法制作出来，也就是将文化商品化了。原版歌曲的一部分“本真性”(authenticity)被抹除了，被另一种“本真性”所代替²⁰。换句话说，创作了一种“双重的本真性”。这正是我观察到的“多重的本真性”。在某个意义上讲，透过流行音乐的声音可以看出，“想象中的亚洲”(imaginary Asia)即是分裂的又是统一的，具有民族特征，同时又打破民族界限。这么做的话，英语显然就不重要了。在亚洲国家之间用各民族语言创作音乐是未来的发展方向，不再需要英语作为交流中介了。那么值得深入研究的问题就变成了，亚洲艺人的美学风格(aesthetics)和“品牌形象”影响了想象的民族化/去民族化进程，这两者是如何在流行亚洲主义上共同发挥作用的？

虽然这个问题需要细致的分析，但这篇论文会把范围限定在韩/泰或首尔/曼谷的案例上。由于韩国和泰国在经济、政治和文化方面都不占有统治地位，韩/泰关系将与中日关系非常不同。

媒体编排

大众传媒对于 K-pop 的营销战略至关重要。在广播和电视节目上推广音乐的效果显著。GMM 和 RS 都拥有自己的电台和电视音乐频道。

.....

20 GMM 用相同的策略与台湾的 8866 音乐公司合作。泰国的热卖专辑引进到了台湾，并制作了专门的台湾版。这就需要将歌词翻译成中文由中国歌手演唱，或者由中文水平达标的泰国歌手演唱。中国娃娃(China Doll)进入了台湾主流音乐的排行榜。上世纪 70 年代著名的香港歌手叶丽仪在泰国也有很高知名度，用泰语演唱泰国经典流行歌“白莲花”。她演唱泰语歌词比较吃力，但是她优美的声线弥补了语言上的缺陷。

GMM 的 A-time 传媒在曼谷运营着 5 家本地电台²¹，RS 的 Sky High 网络拥有 3 家电台²²。因此通过自家的媒体网络，能够起到良好的宣传效果。因此，曼谷乃至全国各地的电台每天播放着由 GMM 和 RS 发行的韩国流行歌，泰国流行歌以及亚洲其他地区的流行歌（日本和台湾）在同样的频道直播。泰国的音乐公司把亚洲各种流行音乐放在同一个节目中播放，将受众纳入自身的媒体系统中，扩大了听众和消费者群体的范围。例如 Se7en 的粉丝本来对 RS 公司制作的音乐没什么兴趣，现在也了解了一些 RS 公司的艺人（Oummy, interviewed 13 July 2005; and Parichart, interviewed 11 July 2005）。在某些节目中，亚洲的流行歌也会跟西方流行歌一起播放。这些产业方面的变化更大程度上得益于市场的扩大以及“想象中的亚洲和西方”。由此可见对声音景观的重新包装对年轻听众是否具有意义。另外值得考察的问题还有，全球 / 英美的音乐产业所建立的东西方音乐之间的高下之别是否受到了这类重新包装的冲击？

除曼谷之外，泰国其他的中心城市也有自己本地的电台，播放歌曲的口味同样类似于世界主义式的 (cosmopolitan) 声音景观。GMM 和 RS 都力图建立全国性的媒体网，将它们的节目与一些省级的电台做了对接。这些省级电台与更大的电台连接起来，比如北部的 Smart Radio 100.75 FM, Dontree Season 101.5 FM, Number One 105.75 FM 和清迈的 Chiangmai Radio 93.70 FM；南部的 Dontree Season 89.5

.....

21 88.0 PEAK FM 播放西方及泰国流行音乐；91.5 Hot Wave 专为年轻人的流行潮流音乐；93.5EFM- 泰国流行音乐和娱乐新闻，一些 DJ 是 GMM 公司的明星；Green Wave 106.5- 令人联想到自然环境的泰国轻音乐；Banana FM 89.0- 泰国和西方的轻音乐。详见 <http://www.atimemedia.com>。

22 FM MAX88.5 MHz 播放针对年轻人的榜单热门音乐，COOL FM93.0 MHz 专为白领而设的轻音乐电台，LIVE FM106.0 MHz 播泰国音乐；Pua Chiwit 及 Luktong 则专为出租车司机和工人阶级的听众。详见 <http://www.skyhigh.co.th/> <http://www.fmmax.com/main.php>。

FM, Youth FM 90 和合艾与宋卡的 Sunshine Radio 94.5; 东北部的 Happy Time 100.5 FM, MSU 102.25 FM 和孔敬与马哈沙拉堪的 Kiss FM 105.7。这些大大小小的电台一道把亚洲（包括泰国）和西方的流行音乐带给了全国各地的听众。

流行音乐的 MV 在午夜或更晚时段才在电视上播出。比如 GMM 在 Channel 5 上的“Pop Up Live”（周六周日凌晨 12 点半），索尼音乐在 Channel 3 上的“Oxygen”在周一凌晨 1 点播放，“Fun Overtime”在周日凌晨 12 点半播放，Channel 7 的 on J-Zone 在周六凌晨 12 点半播放。但是亚洲的音乐频道的节目时间安排与当地频道不同，形成了互补的关系。比如 Channel V 就在早上播放韩国音乐的 MV，“Big Breakfast”在早上 9 点到 10 点半播出，“Remote Control”晚间更早时段播出（晚上 6 点到 8 点），还有“Magix”在周末晚间黄金时段（晚上 8 点到 10 点）播出。午夜档节目“Addict”安排在周一到周五的晚上 11 点。Arrirang TV 是音乐电视频道的后起之秀，有“Pop in Seoul Weekly Chart”、“Show Music Tank”和“Show Biz Extra”几档节目。这几档节目把 K-pop 带进了年轻人的家里。在有线电视上每天重播三次的模式起到了良好的效果，赢得了曼谷和其他中心城市的大量听众。

本地节目和有线卫星频道有着种类繁多的电台和电视节目，通过这些节目，K-pop 被精心组织 (orchestrated) 起来，进入了泰国年轻人的音乐文化。除此之外还有一些关于音乐和流行文化 / 娱乐的杂志，如 Sincere, I-Spy, Ming Xing, Myo Jo 和 Starpics，提供花边新闻、评论和照片，进一步推动了韩国流行音乐的普及，扩大了粉丝群。

这一小节已经阐明了主流媒体是如何生产和营销韩国流行音乐

的。泰国当地的公司和媒体对 K-pop 进行了统筹安排和推广，同时 JYP 和 YG 也通过两种渠道在做同样的工作：其一是通过韩国的媒体网，其二是通过巡回宣传——一般在东北亚各国（中国、日本和台湾）同时开展。这些营销策略非常重要，都试图赋予韩国艺人一种“亚洲形象”（Asian image）。得益于现代亚洲技术景观，媒体大张旗鼓的宣传使得“韩国偶像”摇身一变成了“亚洲巨星”或“想象中的亚洲明星”。同时间，不仅是韩国艺人，以 F4、Rain、郭品超和 Se7en 为代表的“亚洲群星”（the chain of ‘Asia stars’）在东亚也迅速流行起来。

辨析 K-pop 和 Asian-pop 的分类法 (categorization)

韩国音乐行业采取了一系列措施，将本国的流行明星销往亚洲各国（至少是东北亚和东南亚国家），那么就必需将 K-pop 放到某个范畴里以符合“想象中的亚洲声音 (Asian sound)”。正是在这里，一些困惑和主导性的分类方式引起了我们的注意。K-pop 属于哪一种音乐风格²³？K-pop 自成一个类型？或者按照风格或字母顺序与西方音乐并列？或者与日本、台湾和香港这些“亚洲音乐”（Asian pop）一起单独作为一个类别？或者说真的有“亚洲流行”这种类别吗？如果真的有，为什么把音乐分为东方和西方的方式还存在呢？西方音乐产业长期支配着全球音乐景观，由于英美流行音乐一直是稳固统一的范畴，那么是否意味着 K-pop 和亚洲流行一起构成了相对于西方的“另一种音乐”（the other music）？

.....

23 “K-pop 现象”应该被单独分析。更多细节可参考《Shin》（2005）一书。创造 J-pop 这个新词是为了指代日本国内的流行音乐，然而 K-pop 则指传播到外国的韩国流行音乐，并且与更大范围的“韩流”紧密联系着。简而言之，“K-pop 现象”与“亚洲流行”的话语有着紧密关系，但“J-pop 现象”却与后者没有必然关系。K-pop 现象还与创造新的韩国形象（new—Koreanness）的官方话语有关，后者常常被浓缩成那句宣传口号——“活力韩国”。

让我们从一些个人性的经验开始讲起。在泰国的大型购物商场里，韩国的流行音乐产品并没有专门的“柜台”。比如在一家叫 CD Warehouse 的大型唱片店里，韩国流行音乐产品的名目是“韩国（的歌）”，旁边就放着“中国（的歌）”，这两类都是“J-pop”下面次一级的类型²⁴。音乐行业的业内人士才使用诸如 K-pop 或 T-pop（台湾流行歌，不是泰国流行歌）这样的术语。但值得小心的是，我们是在用英文说这些术语。因此说明 J-pop 已经被普遍接受了，而 K-pop 还没有。然而观察一下 CD Warehouse 里面摆放演唱会和 MV 的货架会发现，韩国、台湾、日本的产品跟英美国家的同类产品按照字母顺序摆在一起。我们如何解读这个反差呢？

我们还必须注意到，这类术语和称谓在韩国的遭遇也差不多。韩国人很少用 K-pop 这个词来指称自己国家的流行（大众）音乐。他们觉得沿用一贯的术语就足够了，如“Hanguk Gayo”就是“韩国歌曲”的意思，还可以直接简称“Gayo”。大多数韩国消费者把其他（西方）国家的流行音乐看作是“流行”（pop）的。在亚洲各个国家的（民族）流行音乐里面，韩国人认为只有 J-pop 算得上“流行”。泰国的情况非常类似，“Pleng”这个词是一个包含一切的范畴，直接等同于“歌”或“音乐”。但是流行音乐的分类法比较特别，是按照音乐风格的不同来分类的。只有特别提到外国音乐和泰国古典音乐时，才会依照国别来分类。泰国的年轻人把 K-pop 称作“韩国歌”，J-pop 是“日本歌曲”，T-pop 或 Mandarin pop 是“中文歌曲”，

24 甚至在我们修改这篇论文的一小会功夫里，事情也在急速地变化：CD Warehouse 关门了，我们不久前光临另一家最大的 CD 店，它位于曼谷最大的百货商场 Siam Paragon 广场，这里有一个“亚洲流行”的柜台，按罗马字母顺序排放着东北亚艺人的 CD。所以流行音乐有三个类别：（西方）流行，泰国流行和亚洲流行。然后我们发现，这里的“亚洲”是指“东北亚”，更准确的说是日本、韩国、台湾 / 香港。

但是会把英美流行歌曲称作“pleng sakol”或“世界歌曲”，有时也称作“pleng farang”或“外国歌曲”。分类法是一种有关命名的政治行为，而且跨越国界，创造了一幅“外国”和亚洲的混杂图景（mixed imageries）。当我们把“某个国家”或“本地”的流行音乐冠以N-pop的名头，就说明这种音乐很“时髦（cool）”，而且是年轻人喜欢的。青年文化与亚洲现代大都市的消费空间息息相关。在亚洲各大都市的语境下，“流行”（pop）以及各种N-pop的名头意味着“消费主义的”，“没有政治意义”，“没有历史深度”，简言之就是“被剥离了具体语境”，这正是当今“全球-后现代”时代的典型特征。

亚洲流行和流行亚洲主义离不开大都市或大都市之间的青年消费文化。在中等阶层年轻人中间出现了一种新的情感结构（structure of sensibility），常常用速度、即时性、瞬息万变之类的词加以形容，有点类似于在大商场的购物体验。其实亚洲流行和各种N-pop的变体成为了消费空间中的声音景观。还需要补充一点，新的情感结构与新技术、新媒体的密切关系还有待深入研究。

被冠以某某前缀的流行音乐风水轮流转，热门不了几天，这跟文化工业的时尚逻辑是一致的。上个月流行的是J-，下个月就变成了K-，再下个月可能就变成了T-（或M-），第二年又会有过时或被淘汰的产品改头换面重新流行起来。这些产于别国的文化产品既抹除了“国籍身份（nationality）”，又留下了“国籍”的痕迹，某种程度上实现了同时生产和同时消费，但从时间-空间的角度看并没有达到完全一致的地步，因为在推广亚洲流行的过程中还存在不少“障碍”，如时间差、欣赏水平差异、政治因素、“民族情绪”等等。

实际上把各国流行音乐缩写成各种“N-pop”说明了，特定文化产品的国籍身份既被掩盖了，同时又被揭示了出来²⁵。所以亚洲流行已经不是“西方(英美)流行音乐的民族形式(nationalized style)变体”，而是“新的全球化形式带来的跨地方(trans-local)创造(娱乐)”。尽管亚洲流行内部的层级还需要深入考察，我们也可以笃定地得出结论，顶尖的亚洲流行音乐不仅是最全球化的，也是跨越不同地区，并被本土化的。

大致上来讲，J-pop 作为亚洲流行的代表已经通行全亚洲；华语流行至少在大中华区是亚洲流行的代表；K-pop 正在成长为亚洲流行的新势力。如果我们只看 K-pop，一些韩国明星已经红遍全亚洲，另一些在两三个国家拥有不错的知名度，剩下的都只在本国有名气。因此可以说亚洲流行是有等级的，内部有界限和高下之别，同时等级秩序又与亚洲流行的传播系统相互交错和重叠。我们还可以得出一个结论，亚洲流行已经不是“国家之间的关系”，而是“区域内的地方(the local in the regional)”；更准确地说是“亚洲的跨地方(the trans-local in the Asian)”。

然而，亚洲流行的生产端仍然带着“东北亚”的印记，即使在发行、传媒和消费方面已经看不出明显的“东北亚”特征。东北亚在经济领域对其他亚洲地区拥有主导优势，但并不表明东北亚生产的文化产品在美学上优于其他产品。因此 K-pop 里相对成功的部分开始进入了亚洲跨都市的青年消费文化系统。跨地区的文化养成、混杂、综

25 我们遇到一个在 RS 公司工作的泰国人，他说：“现在曼谷人都知道 Rain 和 Se7en。但是他们大部分都没有听过他们的歌”。我问他“你知道他们来自哪里吗？”他说：“不太清楚，韩国吗？还是台湾？香港？我无所谓他们来自哪里。去年 F4（来自台湾）很火，后来是 Se7en。今年初郭品超（来自台湾）很火，现在是 Rain。现在人们似乎忘掉了 F4 和 Se7en，除了一些铁杆粉丝（2005 年 4 月 26 日采访 Wittawat Sungsakijha）。也许他的回答可以佐证国籍身份（你来自哪里）变得愈来愈模糊。”

合处于不断的运动中，充斥在这一文化传播系统中。但我们不讨论为何有些韩国明星走红，其他的不能走红。我们要问，在这一运动中，文化传播系统能否在每个国家（这篇论文主要讨论泰国）产生“不同于国族主义的论述”（anti-national effects）？如果能，会颠覆民族统治阶级的霸权吗？如果会，会形成亚洲内部的文化资产阶级吗？想要解答上述问题，就需要考察那些生产发行 K-pop 的业内人士是如何想象亚洲的，以及 K-pop 的泰国消费者又是怎么想象的。

泰国粉丝圈及其对韩国流行音乐的消费²⁶

韩剧和韩国音乐是令泰国年轻人爱上韩国流行文化的主要渠道。虽然韩国流行音乐的粉丝自视为真正的 K-pop 粉丝，但是也免不了受到电视剧的影响，这些在 ITV 和 Channel 7 播出的剧集最直接的目标受众就是年轻人。娱乐产业为了抢占年轻人的想象世界 (imagination)，把韩国明星精心打造成全方位的艺人。这篇论文的讨论对象是出道前为舞蹈演员的 Rain 和怀着音乐梦想的大学生 Se7en。Rain 签约 JYP 公司后，在音乐和影视剧双线发展，主演了轰动一时的电视剧《浪漫满屋》²⁷。Rain 在 MV 中的形象是那种热爱户外运动的男孩，肌肉发达、健美、活力四射和洋气。他在《浪漫满屋》中扮演的正是这种类型的角色，外表强势、行事干练、有领导能力，从不向女主角袒露脆弱的一面。他的形象可以用粗野和强悍来概

26 本章节的信息来源于 52 份问卷和一些深度访谈。大半受访者是 Se7en 粉丝团的成员，是一般意义上的 K-pop 和 J-pop 粉丝。他们都是中学生、大学生（来自曼谷和 Pitsauloke 省）和研究生，其中主要是 14 到 31 岁的女性。我们得知 K-pop 粉丝比 J-pop 和 Taiwanese-pop 粉丝的年龄更小。因此，他们用来追星的钱很少，粉丝聚会也不那么铺张。

27 他的新作《浪漫满屋》由 Channel 7 在 2006 年 6 月 25 日首播，每周六周日早上 9:30—11:00 播出。该剧直接提升了 Rain 的知名度，被誉为新一波“韩流”来袭。

括。一本研究如何包装明星的指导手册列举了五大人格特征（Aaker 1996），Rain 属于其中一种艺人的人格形象。由 RS 公司引进泰国的 Se7en 有着与 Rain 截然不同的形象。YG 把 Se7en 包装成白马王子，温柔、文雅、性感、柔弱，同时还有感性、友善、热情等多种特质，显得个性开朗。Se7en 的形象比 Rain 更温和，用粉丝的话说是更贴近精神和幻想。但这同样没有跳出五大人格特征的范围。

对形象和音乐的消费

虽然形象和音乐都是吸引粉丝的因素，但是长得帅对 Rain 和 Se7en 的走红功不可没。Se7en 的粉丝说他“帅气”，跳舞很炫。但是一些铁杆粉丝 (enthusiasts) 认为“音乐质量”是最重要的，他们发现 Baby V.O.X 在 MV 里假唱，觉得她们算不上“真正的歌手”，就不喜欢她们了。相反 Rain 的拥趸更倾慕他强壮的身材、阳刚的气质，认为他是“真男人”。但是大多数粉丝都认为音乐很重要，会关注专辑和 MV 的制作水平。显然文化产品的消费既有经济上的理性选择，又有对明星的情感迷恋，两者结合在一起。

Rain 和 Se7en 的音乐风格都属于 R&B 和 Hip Hop，要求配上与音乐调子相配的舞蹈。Rain 出道前就是舞蹈演员，他表演专辑同名主打歌“It's Raining”时的舞姿动感，踩着节拍用尽全身力气跳舞。Se7en 在“Passion”中的舞蹈也不错，但主要用的是滑步式的舞姿 (sliding gliding style)。从粉丝的评论看出来，他们可以分辨出各自偶像的区别，可以准确地选择自己喜欢的艺人和音乐风格。K-pop 的铁杆粉丝认为，Rain 舞技高超，但唱功平平。更严重的是，Rain 与伴

舞的站位很近，伴舞可能比他跳得更好，这对 Rain 不利。细心的粉丝会发现，Se7en 在舞蹈编排上的用心更谨慎。Se7en 与伴舞各穿黑白的衣服，形成强烈的色彩反差，使得 Se7en 在舞群的衬托下更显眼。Se7en 外表时髦活泼，还有一点小幽默，都极大地造就了他独树一帜的风格。上述性格特质都是为了贴近年轻消费者而精心设计出来的，显然效果很成功，下面的章节会用更多细节来描述。

粉丝聚会：仪式与“想象之物”的实现

围绕 Rain、Se7en、Baby V.O.X 等艺人的粉丝社团很多。粉丝们经常在艺人来巡演的时候一起去听演唱会，去机场接机，参加专辑签售。受众对音乐的消费中，这类仪式性的活动占了很大比重。音乐产业希望艺人与粉丝亲密接触，同样也很重视这些活动，最主要的营销策略就是把艺人的形象和真身绑在一起，卖给粉丝。通过制作音乐产品让人享受以及把“想象”中的东西变成现实，两条路线联系在了一起。艺人变得真实，变得具体可感，粉丝们有机会与偶像见面、交流、握手、拥抱、亲吻。然而就算明星出现在粉丝面前，他们之间还是有一段微妙的距离，偶像头上自带“光环 (aura)”。“想象”与“现实”的领域同步运行，共同作用。这是两个世界的交织瞬间成为可能的时刻。

让我们仔细看看一家成立于 2004 年的 Se7en 粉丝团。年轻人在社团里参加集体活动不用受到家长的监视，可以在一起分享有趣的事和共同爱好。年轻人组成的粉丝社团信奉“游戏人生 (homo luden)”，最重要的是活出自我，对抗家长、学校和制度。由于粉丝

们年纪小，还在读书，大部分时间都在家里和学校度过。所以韩国流行音乐是他们做很多事情的统一借口，如外出会友，上舞蹈课，学韩语，上网查偶像的最新动态，省钱买新专辑或杂志。少男少女们在网上相识，偶尔也举行线下聚会，“个人的想象世界 (individual imagination)”就变成了“集体性的幻想 (collective imaginary)”。

Se7en 第二张专辑“Must Listen”赴泰宣传结束后 6 个星期，我们参加了一次粉丝聚会。这次聚会的地点选在暹罗广场中点区 (Centre Point area) 的 W.O.C 餐厅，时间是 2005 年 6 月 4 号，一个星期六的下午。聚会和售票通知发布在粉丝社团的网站上²⁸，入场费 300 泰铢。当天约 40 人出席了活动，绝大多数是年纪很小的高中生和大学生，男生很少。每面墙都贴满了 Se7en 的海报，餐厅就变成了粉丝聚会的专属空间。

最令我们感兴趣的是聚会地点，位于城市中心，也是中产阶级青年文化的聚集地。中点区以年轻人的时尚和娱乐闻名。一家家小店卖着最新潮的商品，这里有美发店，各种餐厅，各地口味应有尽有，还有全球连锁快餐、电影院、唱片店、电玩城。年轻人在这里聚会玩耍，就像是现代的娱乐乐园，既分散成不同功能的区块，又整合成一体，可以说是一种“后现代”空间，年轻人在这里做着喜欢的事情²⁹。

社团的“组织者”负责安排当天的活动内容。活动持续了 3 个小时，粉丝们坐在一起观看 Se7en 巡演的录像，看 Se7en 在 Channel V

.....
28 <https://www.se7enthailand.com>.

29 不幸的是，朱拉隆功大学 (Chulalongkorn University) 正计划将中点区改造成新的购物商场，毗邻 Siam Paragon 商场，把中点区变得更时髦，以搭配最新的商业性建筑风格。

音乐颁奖礼上领奖的片段。接着大家一起跳舞、玩游戏。然后一位身穿印有“imaginary Se7en”标语衣服的粉丝跳了“Tattoo”的舞，大家围着他随着节拍使劲拍掌欢呼。

粉丝追捧韩国流行歌是为了赶青年文化的最新潮流，那是时髦和摩登的象征。这个小例子适合用来阐明青年文化和流行消费蕴含的革命精神——“现代”总要跟古老的文化传统决裂（Berman 1983）。很多铁杆粉丝告诉我们，他们同时追 J-pop、F4、周杰伦、Baby V.O.X、Rain 和 Se7en，追逐哪位偶像是随着时髦而变动的。因此他们认为流行文化的革命精神时刻准备着跟传统决裂，甚至跟自己决裂。这条原则不仅适用于亚洲流行音乐，对泰国本土和西方流行音乐的消费也是如此。粉丝的眼睛总盯着最新的潮流，比如在独立音乐乐迷中很热门的 Titanium 和 Crescendo。音乐排行榜前列的嘻哈饶舌歌曲是粉丝的所爱。Good Charlotte、痞子阿姆、小甜甜布兰妮、黑眼豆豆、林肯公园、贾斯丁（原 N-Sync 成员）和亚瑟小子在粉丝眼中都很“酷”。然而，要始终处于现代性的边缘，就必须对流行文化经济进行投资，下文将转向讨论这个问题。

组织语言和歌词

粉丝想要全面体验 K-pop 的乐趣，就必须让自己沉浸在大量文化产品中。对于泰国的粉丝来说，相关资源是很有限的，他们通常会购买 CD 和 VCD³⁰ 来了解偶像的最新动态。这些活动很大程度上建立在懂韩语的基础之上。我们发现，报名培训班（泰国艺术大学、泰国国立法政大学和蓝康恒大学）、买书或网上下载教程自学是很多粉丝学

30 一张本地产的 CD 售价约 400 泰铢，而一张进口 CD 售价约 600 泰铢。

韩语的方式³¹。粉丝渴望掌握所有一手新闻和八卦，最终目标是能读懂偶像给粉丝的回信。有一些粉丝没有钱报名韩语班，或没有时间上课，就会选择参加粉丝社团。那里是最适合获取讯息、交流意见、交换东西的地方，最重要的是可以和一群有共同爱好的人玩。Oummy创立的网站现在运营得很好，已有600名会员，甚至成为了很多娱乐杂志的信息来源。

如果粉丝不能唱自己喜欢的歌，那么消费文化的仪式就不完整，也不能被粉丝内化(internalization)。粉丝如何唱准外语歌的调子？显然亚洲流行音乐之间缺少共同的文化基础，语言之间的差异也很大。在“拉丁流行”和“非洲流行”的音乐传统或根源里有不少共同的词曲特征，而亚洲流行音乐的情况更复杂。亚洲流行音乐完全不同于亚洲传统音乐，也并不是扎根在社会肌理中的音乐(socially rooted music)，至少是还在形成之中。因此，认为亚洲流行音乐是一种“全球混杂(global hybrid)”的形式，或者仅仅借用西方尤其是英美音乐的特征（歌曲结构、节奏类型、和弦变化等），也是很不足的。

问题很多，现在我们将集中关注一个重要问题——歌词的语言。一首亚洲流行歌如何能做到跨境，也就是说怎么突破国界的限制以及语言的障碍？音乐制作方采用了各种不同的策略调和生产、消费和认同。首先是给歌曲填上英语歌词，比如“Come Back to Me”，这是一首词曲都挺顺耳的抒情歌。但是处理其他韩语歌用到了4种注音和翻译的方式。第一种是给歌词标上罗马拼音，第二种是给歌词标上泰

.....
31 30个小时的基础课程（周六周日授课，共十节）需花费2,000泰铢（折合50美元），一本韩语字典售价300泰铢（折合7.5美元）。1990年开始有四家大学开设了韩语本科课程，它们是泰国艺术大学、泰国东方大学（东部地区）、Songklanakarinn大学Pattani学院（南部地区）、Naresuan大学（北部地区）。

语的发言。给“Passion”和“Tattoo”这样的歌词注音，粉丝就可以根据“声音”跟着唱了。第三种方法是把歌词翻译成英文，把歌词翻译成泰语则是第四种方法，粉丝就可以理解歌词的意思了。虽然把专辑里的每首歌词都注上音或者翻译成另一门语言会费一番周折，但是大多数粉丝只能学会和演唱主打的几首歌。原因很简单：并不是每首歌（大多数是情歌）都能获得一样的成功。对语言的组织将粉丝带进消费过程的完整循环中。因此粉丝聚会的最后一项节目是挥着 Se7en 的徽章唱歌就一点不奇怪了。

然而注音和翻译的整个过程之外，还存在其他一些问题。很多外国听众已经很熟悉韩语了，泰国听众尤其如此；但是对韩国的文字和字母仍然很隔膜。语言变得可视化了，而且利用英语作为中介使得歌词变成了可以阅读的语音（注音）。歌词先被翻译成英文，之后才又一次被翻译成泰语。所有的“On Mun”都被删掉了。网站管理员的解释是，这个短语很难用泰语转录到网页上。即使组织语言费了很大功夫，一些非常重要的东西还是漏掉了。我们想问，人们如何在不清楚一门外语的基本结构的情况下掌握它？似乎我们回到了用“口语”交流的模式，需要熟记很多说法，就像小孩子牙牙学语那样，在玩耍时学习。学习的过程就是不断犯错和纠错，很多人就这样掌握了语言，通过口头语建立了自己的身份。泰国年轻人用这种方法学会了讲一些韩语单词和短语。如果年轻人将其看作跨越边界的手段，我们却认为这是一项有力的创新，可以克服现代人的语言障碍。

媚俗 (kitsch) 和身份：消费主流

我们可以从几个不同的角度来理解现在的 K-pop 消费。K-pop 和亚洲流行音乐粉丝形成一种亚文化了吗？如果从风格和品味来看，答

案是肯定的。尽管 K-pop 已经进入了主流，而且制作流程高度标准化，但毫无疑问开拓了流行音乐“亚洲”风格的广大空间。粉丝表现出的一些特点被看作一种青年亚文化。他们还是中学生或大学生，社会地位差不多，音乐品味类似。他们喜欢嘻哈、R&B 和流行舞曲，无论这些音乐来自泰国、亚洲别国还是西方国家。这些风格的音乐如今已红遍亚洲乃至全球，成为这一代年轻最热爱的音乐，可以用来划分代际差异。追逐最时髦 (modern) 的音乐是媚俗和新潮的行为。渴望变得时髦的欲望在任何时代都反映了年轻人的精神状态，是成长的标志性事件。消费过程似乎指向了集团化 (corporatized) 的反国家 (anti-national) 现象，如果你愿意的话。虽然会被看作反国家的精神，但是既不反对国家政权，也不进行公开的颠覆活动，与 60 年代青年有机联合起来的政治反抗运动非常不同了。

粉丝聚会活动没有任何威胁。但是年青一代的文化政治蕴含于对“泰国之外的流行音乐”的喜爱中。他们坚定拥护“其他国家的流行音乐”，学习各种知识以便在“想象世界”和“现实”中找到乐趣，这些都表明他们在反抗上一辈强加给他们的价值观³²。然而他们努力反抗家长的同时，还要平衡爱好和学业。比如那位网站管理员就不得不在家里的牙科诊所给父母当帮手，赚点零花钱用来参加和筹划粉丝社团的活动。父亲一开始很支持她为 Se7en 创立网站。她面临的挑战是能否让网站坚持至少一年，好在现在已经进入第二年了。她倾其所能来运营网站，同时还在学韩语。她今年刚刚通过了高考，进大学后还打算辅修韩语。泰国年轻人在追求时髦的过程中，必然会热爱韩国流行歌，同时还得平衡家庭和学业的压力。

.....
32 一些受访者认为做一名亚洲流行音乐的粉丝没有什么错，不明白为什么家长想要剥夺他们追求爱好的权利。

第二个角度是性别概念。男明星正是文化工业针对年轻女性打造的。泰国粉丝非常喜欢韩国的明星，无所谓他们也是亚洲人（即不符合西方明星的标准）。无论出于什么理由，粉丝们一致认为亚洲的年轻人也可以很漂亮，有自己的特色³³。泰国年轻人对 K-pop 的消费鲜明地表现了形象何以跨越国界。可能有人会发现，泰国女孩面对“想象中的偶像”的性魅力，敢于表达自己的爱慕。但是她们在现实生活中仍然很害羞，大部分甚至不敢跟着音乐节奏跳舞，在公共场合从来不敢表达自己，除非去机场接机和听演唱会。虽然这些来自中产阶级家庭的女粉丝还很害羞，但的确从 K-pop 和亚洲流行音乐中体验到了强烈的自由感。她们在流行音乐里体验情感、交友、寻找快乐。除了泰国本土明星，还有各式各样的男明星供她们选择。她们无所顾忌地对每个艺人评头论足，比较韩国、日本、台湾和中国艺人的优劣。据我们的观察，泰国年轻人的想象世界不局限于泰国偶像的“民族模式 (national model)”。

我们发现一个有趣的现象，粉丝社团里的年轻女孩离开家，脱离家长管控的时候，组织管理能力非常强。她们会利用网络联络人员，做一些技术活，比如与餐厅接洽协商，为社团聚会创造一个完全私密的空间。以这样的方式，她们既能独当一面，也能和新朋友们通力合作。社团成员已经不仅限临近社区的小圈子，一些人在网上联系上了韩国的粉丝，与泰国各地的粉丝互相认识（翻译歌词）。在跨越国界的道路上显然已跨出坚实的一步，韩国流行音乐的“想象世界”正在变成现实。

.....
33 泰国的华裔移民在 1950 到 1960 年代遭受了社会上和政治上的不公平待遇。但是随着他们财富的积累以及多年来和泰国人的通婚，使得当地华裔逐渐拥有了很高的商业成就，进入了政界高层。由于华裔的权势越来越大，原本坚固的族群界限开始模糊。对泰国华商家庭和族裔问题的讨论参见 Pasuk and Baker (2004)。

从问卷调查中发现，“流行音乐的想象世界”向泰国年轻人灌输了有关韩国、国家和韩国人的矛盾看法。韩国的正面印象包括风景优美、经济发达、韩国民众勤劳美丽。他们比较了中日韩后觉得，日本比韩国富裕得多，中国最落后。一些人并不清楚韩国的真实情况，因为他们从来没有去过。尽管如此，韩国流行音乐为韩国创造了很正面的形象，其他韩国商品也有同样的作用，如手机、音响、电器、时装和化妆品。受访者觉得韩国产品质量好，值得购买。也许流行歌的美学价值就在于泰国年轻人的想象世界。但是更重要的是，K-pop利用“性感(desirable)”和“令人快乐(pleasurable)”的东西与粉丝沟通，现实中的形象比看起来的更具有物质可感性。威廉斯在著名论文《广告：魔术系统》中提出，广告是现代资本主义社会的官方艺术(Williams 1980)。广告系统的组织严密，专业化程度很高，魔法般地诱惑大众，满足他们的欲望，与早前社会形态中的魔法系统的功能非常类似，但又奇怪地与高度发达的科技并行不悖。我们沿着威廉斯的思路可以马上推论，流行音乐的兴起及其运作方式正是当今现代资本主义社会和民族国家的官方艺术。

流行音乐在很多方面是一种载体，把韩国和韩国商品推向世界。韩国流行音乐和韩剧等文化商品共同展示了韩国光鲜亮丽的一面。一旦年轻消费者在想象中倾慕韩国，认为韩国充满魅力，其他的韩国商品也会沾染上同样的魅力。文化经济反哺资本主义系统，文化与经济的循环系统不断深化发展。

全球化中的亚洲化：全球中的亚洲，亚洲中的地方

这篇论文讨论了K-pop在泰国的兴起。受理论预设的指引，我们考察流行音乐在亚洲各大都市的工业化生产和推广。我们在流行文化

的扩散中看到了在全球化中亚洲化的兴起。K-pop 粉丝社团是我们研究的另一端，泰国中产阶级年轻人用新的和独特的方式组织起来。消费流行音乐扩宽了他们的“想象世界”和对亚洲的看法。根据上文的研究，最后一节可以得出一些结论。

认为“亚洲主义”抵抗了亚洲流行音乐中的全球化/美国化，试图发掘有价值的“亚洲主义”，这些行为的意义不大。空头理论家和学究都说错了，亚洲流行里找不到“国家”和“人民”。然而，如果亚洲流行音乐已经跨越了国界，那么要在亚洲流行音乐里寻找民族身份就是不可能的吗？寻找身份提供了“后现代民族主义”的一种神秘形式。由于 K-pop 的想象身份一开始就是被曲解的集体身份和民族身份，它混淆了集体身份和特定国家的民族身份。亚洲音乐集团，尤其是韩国公司，已经不能只用民族身份的话语来解释了。他们的业务网络很大，在东亚各国开辟市场。他们费尽心思地模糊民族身份，在生产和营销环节创造一种“混杂身份 (hybrid identity)”。 “亚洲列强”不再保持单一民族身份，而是以各自的方式在亚洲市场中创造跨国家身份。

前文已经讨论过的一个问题，在亚洲流行音乐创造的等级结构中，只有高级别的音乐才算真正的“亚洲音乐” (Asianist)。其他级别的仍然是本土的，只是有机会跨越国界。大部分“严肃”的流行音乐的层次仍然比较低，没有进入亚洲流行音乐的流通体系。所以高级别的亚洲流行音乐的歌词内容不重要。歌词基本上都加入了一些简单的英语，使得可以用语音传递简单的字面意思。然而更“严肃”的流行歌歌词很重要，比如本土摇滚和嘻哈乐，很难在其他国家传播，尤其是当歌手用“母语”演唱的时候。乐器的声音能够传达丰富的情感和意义，人声却很难翻译，不可能完全传达文字的意思。扫除语言障碍是建立

跨亚洲文化系统的关键环节，目的是创造繁荣的文化交流。

亚洲流行音乐在现实和想象世界中都表现出了反国家的性格。现实性的一面体现在穿梭在亚洲各国的文化商人的头脑中，他们努力让市场突破原来的一国范围，占领更大的亚洲市场。想象性的一面体现在各亚洲国家的中产阶级年轻受众的心中，他们比上一辈人更向往“酷”和“现代”。换句话说，年轻人不再具有国家性，在一些地方实际上相当“反国家”了。结果是，假如人们希望年轻人反抗国家，或者至少提出一些质疑，那么亚洲流行音乐的政治性与七八十年代的抗争形式不可同日而语了，那时的抗争发生在音乐之外，现在是从音乐内部向外生发的，以一种后政治和后国家的形式。另类的选择不再“自下而上 (upside down)”地出现，而是“由内而外 (inside out)”发生的。如果说自下而上代表“从底层颠覆”，而由内向外代表“从内部破坏”，我们期望“民族大众文化 (national popular cultural)”的坚硬内核能够被发掘出来，进入跨亚洲的流通体系，慢慢地解体转变成新的东西，一种关于“新亚洲”的事物。

最后一个问题是，主流的亚洲流行音乐是否会变成另一种形式的“崇洋媚外”？我们需要知道，泰韩之间的跨地方 (trans-local) 关系是否不平衡。泰国观众想象中的“韩国”形象是清晰的，但“亚洲”的形象依然模糊不清。韩国文化工业从业者的想象图景截然相反，对于他们来说亚洲的形象更清楚，因为意味着“商品市场”或“有待征服的地区”。另外一个事实是，当我们问韩国观众对泰国流行音乐有什么看法，他们认为泰国流行音乐的形式“落后”、属于“亚洲”，

即便除了个别泰国电影影迷³⁴，韩国观众实际上根本没有接触过泰国音乐。换句话说，韩国观众和制作商都认为K-pop是亚洲音乐里最“先进”、最“与西方/美国接轨”的（J-pop除外）。也许具有讽刺意味的是，在广大亚洲观众的心目中，想象亚洲的方式还没有转变的迹象。

总之，亚洲流行音乐的消费居于“崇尚欧美”和“东方情调”之间。我们认为泰国和韩国对J-pop的消费更接近前者。我们想超越现状并打开新局面，就必须做比较性的研究，把亚洲流行音乐的发展过程放回历史情境中考察。目前需要做的工作就是，把被抹除了历史含义的事物用历史的眼光重新加以审视，把看似脱离了具体语境的事物重新放回具体的环境加以考察。我们期待通过这些工作，创造一种全新的“亚洲主义”，既不陷入本质主义，又不流于流行风潮的肤浅。

表格 1. Se7en 的唱片目录

封面	专辑名	国家 经纪/唱片公司	发布日期	其他
	Se7en Just listen	韩国 YG/EMI	2003.03	
	Se7en Must listen	韩国 YG/EMI	2004.07	
	Se7en 光 (hikari)	韩国 YG/EMI	2005.02	歌曲创作： D.A.I (日本)

34 详见：<http://www.thailove.net>, <http://www.thaifeel.com/>, <http://migrantsinkorea.net/> 及 http://migrantsinkorea.net/blog/blog/index.php?blog_code=yasoton among others. 前两个网址与（赴泰）的旅游业相关，后两者与（赴韩的）移民劳动力相关，例如，不同种类的移民。

表格 1. Se7en 的唱片目录 (接上页)

	Se7en 光 (hikari)	日本 Nextar	2005.02	歌曲创作： D.A.I (日本)
	Se7en Style	日本 Nextar	2005.05	歌曲创作： D.A.I (日本)
	Se7en Photo album	日本	2005.09	包括 VCD
	Se7en listen	泰国 RS	2003.11	包括英文版和 伴奏版
	Se7en Must listen	泰国 RS	2004.07	包括 MV (VCD)
	Se7en Must listen (限量版)	泰国 RS	2005.04	限量版包括： 英文版、混音版 MV (VCD)
	Se7en Just listen	香港 滚石唱片	2005.03	
	Se7en Just Listen (再版)	香港 滚石唱片	2005.05	包括混音版， 卡拉 OK 版，MV

表格 1. Rain 的唱片目录

封面	专辑名	国家 标签	发布日期	其他
	Rain N001	韩国 JYP	2002.05	
	Rain (the way to escape from the sun)	韩国 JYP	2002.05	
	Rain the way to escape from the sun	泰国 GMN	2002.05	
	Rain it's raining	韩国 JYP	2004.10	多数歌名为英文
	Rain it's raining	泰国 JYP	2005.05	包括附赠曲目 "I DO" 与 Panadda (泰国女歌星) 合唱 MV (VCD)
	(Rain) it's raining	日本 King 唱片	2005.02	包括 "I DO" 日 本版和 DVD/MV
	Rain 初雨 first drop	台湾 华纳-台湾	2003.07	全亚洲发行

表格 1. Rain 的唱片目录 (接上页)

	Rain 初雨 first drop (再版)	台湾 华纳-台湾	2005.06	全亚洲发行
	Rain the way to escape from the sun	台湾 滚石唱片	2004.07	翻译成中文
	Rain it's raining	环球唱片	2005.06	全亚洲发行， 除了韩国、日 本、中国和台湾 包括 DVD/MV



绕树三匝 无枝可依： 全球生态风险下的累卵社会¹

The Being of soybean: living in a rootless and precarious world

■ 周雷*

酒序：研究前的几种言说

直到我退行走出传统“学术圈”，我才开始用一种全新的方式——至少对我个人来说，进行研究和思考。并且，我希望这种思考和写作方式可以对传统的民族志写作是一种“解毒”。所谓的“毒”是相对性的，它对应着有的放矢、放矢必中的课题制，这种预设架构、预制模版、预想受众的写作方式，整体束缚了写作者的反思力。对于中国写作者来说，还有另一种语言和文化上的束缚：外国写作者如果要写作中国，不需要精读任何一种中国文本，也不需要掌握任何中文文体，但是中国写作者要看成堆的外国文献，并学着欧美文献的方式亦步亦趋地发问，铺陈议论。

正如前文所述，课题制田野调查是“有的放矢，放矢必中”的狩猎行为，也就是说无论课题申请者天分和努力如何，他们去到田野一

.....
* 周雷，人类学博士、独立智库自然力研究院创立人。

1 本研究未受到任何资助，也不用于商业用途。



定能带来猎物，或者他们把田野中的获得的各种信息装扮成一种猎物。个人实践下来，田野调查——或者说任何预谋的研究，它更像是一种占卜，它的过程具有不可测度性和偶发性，我们自己其实明确知道哪些写下的文字是扯犊子（bullshitization）。

其二，生活是不可观看的和不可观察的。田野只能“找水探矿”，而那个研究对象生活本相的冰山是何形状，以及如何在山体聚集矿石的过程无法通过调查来获得。田野调查像是把北极的冰山凿成小块，运到非洲进行研究，研究者意义的探访和“凿方”，只能说明研究者的脑容量和解析方式，它不一定和研究本体有任何关联。人类现有的格式化写作，似乎只能处理和解析液态，而不能理解无形的格式塔，因此当田野报告人的生活融化成水之后，它的意义就消失了。我曾用藏地研究举例，我们在藏地进行调查时，如果用普通话写作容易发生思维的缺氧，大概是表达同类的意见。我们至今没有掌握观看一种生活的方法，那个被读者观看后写出来的生活，是属于写作者自己的生活。

其三，马林诺夫斯基所说的不可思量之物（imponderabilia），我觉得主要是研究对象转之无形，毫无重量。也就是说，大部分的生存经验和社会事实是不可思考的。极少数高级写作者和研究者有“避水诀”和“定身法”，他们能进行假想性的个人河流潜水，或是选择在某个时段进行研究对象的深潜和定身，然后迅速标记后快速上浮，好在忘记这些经验之前把它记录下来。但是由于语言本身具有欺骗性和中介性，用文字记述和分析，很像冰上撒油，滑上加滑。文字更多的功用不是解释的救生圈，而是创造一种摩擦力，好让思维不会在冰面上摔倒。大部分真正擅长写作的人都离开了这个行当，原因是他们找到了另外一种表达和记述方式。

还有最后一点，在有目的和研究议程的田野中，你的每个观看都是一种“上班”，也就是说，你故意选择一种上班姿态来研究对方的下班姿态，但是对方在你上班的时候，可能也在进行一种上班。有一部电影叫《朗姆酒日记》，我和我的巴西报告人都觉得那是一个经典的研究模式，影片中的人是在酒精作用下完成了所有工作，文字是酒醒的结果，文字的堆砌和排列是一种呕吐物，文字的逻辑是为了掩盖呕吐物的臭气。戴普是一个天才型演员，他身上有一种天生的瘾君子特质，他成功带着体味完成了电影拍摄的工作——有谁意识到，所有成功的电影都是电影演员在“上班”，而且他们的上班那么真实，让人忘记了周围一大堆道具、摄影师。田野也是一种电影制作现场式的上班，只有极少数的人可以把那个拍摄影棚拆掉，或是脱掉田野演员的画皮。

研究巴西的必要条件不是田野经验，而是卡恰萨烈酒。由于近年来酒精容忍度的退化，我想对于巴西的研究已经难以深入了。

楔子：大豆存在主义（the being of bean）

我直到晚近的时候才意识到，田野研究的关键之处是找到一个具有空前解释力的社会本体结构和思维线索，这个结构和线索会像中国章回体小说中的楔子，直接穿凿进入生活巨量的本体，让人从罅隙中看到一些真相。

我和巴西兄弟在南美游荡时，我时常在寻找这个楔子。很多时候，我是“祭研究如研究在”，我把研究当作一种理解世界和增强个人在世界通过能力的方式。从这个角度来看，我和巴西兄弟在南美的研究，更像一个自造交通工具的多媒介航行（navigation）。

如果在田野调查中存在突然的发现，多半是因为自身对南美极端无

知造成的。例如，有一天我和巴西朋友吃饭时候，他不经意说了一句：你知道阿根廷这个词在当地语言里就是白银或银色的意思，因为这里盛产白银。我听到了大吃一惊，因为我在南美田野时候带了一本看了多年的《山海经》，中国古人对于山川地理的命名往往基于某种特殊物质，正如我们中国人被称为“瓷器国”一样，我们同样在称呼南美一个大国“银国”。而在名字上保留明显的物质性，是一种殖民性和贫穷化的标志。这涉及到有关南美的一场知识考古，其主要线索是寻找不同历史时段，本地人和外域人如何在这块土地上寻找物质资料。对于不同物质的索取，基本上形成了一个国家的历史分期——物质劫夺的历史和时间分期。

关于巴西的转基因大豆种植，我想使用一个童话故事《杰克与魔豆》作为理解的楔子。这个故事相当久远，可追溯到1734年首次出现于《杰克·史普林金与魔豆的故事》（The Story of Jack Spriggins and the Enchanted Bean）：有个孩子叫杰克，和贫穷的母亲生活在一起，家里只有一头母牛，有一天奶牛再也挤不出奶了，妈妈让杰克去市场把牛卖了。上街的时候一个奇怪的老人说他有可以长到天上的魔豆，问杰克愿不愿意交换。杰克把这头牛换了五粒黄豆，回到家里被妈妈骂得要死，一怒之下把豆子扔到窗外。一夜之间这些魔豆开始发芽，并迅速长出升天盘旋的巨藤，直接通往天庭。杰克感到很惊异，顺着藤条爬上了天，看见空中城堡还有一个胖妇人。杰克饥肠辘辘，问胖妇人要吃的，妇人说快点吃不然被她丈夫看见，会吃掉他。正吃着牛奶、奶酪、面包的杰克突然听到巨人的脚步声，胖妇人立刻把他藏在锅里。巨人似乎闻到了杰克的香味，说好像有煮孩子的香味。巨人吃了两头牛，然后拿出金币来数，数着睡着了。杰克抢了巨人的金币，顺着藤条爬下去，用金币和妈妈过上了富裕的日子。但是很快钱花完了，杰克又爬上了藤条，看见

■ 殊音

巨人回来了，抱着一只母鸡（还有版本是母鹅）对它说下蛋，母鸡立刻下了一颗金蛋。杰克趁着巨人睡觉偷了那只母鸡，顺着藤条下到地面。第三次，杰克又顺着藤条来到城堡，看见巨人带了一个黄金竖琴回来，竖琴自己会歌唱，美妙动听。杰克想再次偷拿着竖琴逃跑，没想到竖琴会说话，把巨人惊醒了。巨人大怒，四处追逐杰克，杰克抢先巨人一步到了地面，喊妈妈取来斧子，在巨人下地之前砍断藤条，巨人失坠摔死了。有了下金蛋母鸡和竖琴的杰克和妈妈从此过着幸福的日子。



（图出自www.americanliterature.com，嗜食英国男孩的巨人说到：Fee-fifo-fum, I smell the blood of an Englishman. Be he alive, or be he dead, I' ll grind his bones to make my bread! 略译：我闻到了英国佬的血腥味。活也好，死也好，我要磨碎骨头做面包。）

正如许多儿童故事都有一个少儿不宜的潜文本一样，这个《杰克与魔豆》也不例外，有一种解析是这个故事影射成年的性成熟焦虑：那个夜里生长的魔豆之藤是生殖器的隐喻，总在暗夜中蠢蠢欲动，男孩试图通过生殖器来获得满足，于是那个砍断藤茎的举动就是对这种机制的根绝。甚至在19世纪出现了另一种版本，巨人的城堡有个仙女，告诉巨人是杀害杰克父亲的凶手，于是它把杰克的偷盗和屠杀巨人举动合法化。

这个故事在巴西亚马逊丛林的隐喻意义在于：杰克的藤茎是垂直的，巴西的转基因大豆藤茎是水平的，但是都是以隔离天日的茂盛直插巴西残

留的生态型区域和土著原型文化区域。巴西等南美国家在历史上都被天空城堡居住的“白人巨人”控制，热带雨林的土著必须转化为农人和产业工人才能获得存活机会，但是伴随着与历史、祖先、祖地决绝的代价；滋养藤茎的土地是一片饥馑，顺着藤茎式的财富积累，有一批人进化成饕餮式巨人。这个楔子还有一个对称阐释：那些不同时空频繁进出南美的外部殖民者和全球化超大企业巨头就是那个杰克男孩，他们找到了财富的钥匙，从当地酣睡的土著——吃人土著手中换得了金蛋母鸡和金竖琴，然后从此过上了幸福的生活。

个人认为，参天巨树的故事和亚马逊丛林的原初叙事共享精神地理，我在巴西夏湾提（xavante）村庄频繁采集到类似的故事，下面我将单独列出这个我整体转写的巴西参天巨树故事——转写的故事梗概是土著的，少数细节和修辞文本是中国式的。但在进入到夏湾提村庄之前，还是先讨论南美社会频繁出现的神树叙述和“宇宙学通道”，这些神树是联系尘世与神界的通道，人可以根据这条通路上下，直到最后被砍断堵绝。不仅是一个具象的创世通道，南美亚马逊依照参天巨树（例如木棉树 kapok，一年能生长四米）的“宗教般体格”，将树根理解为去往死亡之境，树干是现实世界，树冠是天神居所；同时玛雅的四极宇宙观（quincunx）也在南美丛林土著中广泛流布：东方为赤，北方为白，西方为黑，南方为黄，中央为绿，各方均有神居。

在巴西夏湾提村庄的附近有个大湖，周回林茂，水面深广，鉴可照人。巴西土著报告人说曾经有人频繁在湖边获得猎物，然后带到村里被视为英雄，于是有人一天尾随才发现所有的猎物都取自湖边。再有一故事，说少女在湖边失足落水，村里人旋即赶来抢救，试图排干这湖的水，

发现巨大的钻石，大小如辆汽车，最后发现这个溺水的女子变成了一条鱼人。再有传说，这个湖水来自一个深洞，深洞常年流水不绝，有人顺着深洞一直走，找不到尽头，洞的那头连着另一个世界。

根绝的诗意：巴西《息树记》

我在巴西时，听到了另外一个长生树的故事，我觉得很独特。那一年，我和一位巴西朋友去一个叫夏湾提人的村寨，要到那里，我先坐了二十多个小时的飞机，从中国飞到了巴西圣保罗，然后再坐一个多小时的飞机到巴西首都巴西利亚。等到了当地，我和朋友租了一辆汽车，从早上六点就出发，开到夜里八点，才到这个村子。司机也是朋友，他是夏湾提人，他正好可以去看他的妈妈。

到了这个丛林里的村子，我穿过一个空旷的田野到了夏湾提朋友的家里，这个村寨在丛林里开辟了一个圆形的广场，所有的村子草屋就围绕着这个圆形广场搭建。但是这个村里没有电，一到了村庄里，什么也看不见，还好有天上的星星可以照明。

在夏湾提朋友和妈妈用当地话聊天的时候，我抬头望着天空，只见漫天的星斗，我从未发现星斗距离我那么近，而且因为这个村子都是矮房子，也没有灯，整个圆形的村落就像一个圆形的天文馆穹顶。我可以看见星斗在暗夜里慢慢移动、闪烁、跳跃，有时候还有一两颗星星突然划过天空。

我问夏湾提的朋友，你们头顶的星星太惊人了，你们村子里有和星星有关的传说或者神话吗？他回答说有，然后用当地话说了一大堆，几乎说了半个小时。很快，巴西的朋友说，我们必须要先找个地方住下了，我于是没有立刻问这个有关星星的神话是什么情形，而是跟着夏湾提朋

友去找住处。我们去看了广场里的几间房子，里面都住满了，直到第二天我才从巴西朋友那知道，这个村子里的年轻人在十二三岁就必须从家里搬出来，住进这个大房子里，一起学习，直到成年之后才能回家。夏湾提朋友告诉我，只有学校的走廊下可以睡，我们于是在学校的走廊下和衣而卧，天空还是漫天星斗，但是后半夜的凉意和困意，已经让我的眼睛顾不着这些美丽，昏昏沉沉地睡去，睡着的时候，我总听见有东西扑腾翅膀，我在想是不是夜里回来的归鸟，直到第二天的时候，我才知道是蝙蝠。他们一群群地飞进教室里睡觉。就这样，我在蝙蝠扑腾的翅膀声里睡了一觉。

第二天，我们踏着早晨的薄雾，去河里游泳，河水很凉但是非常清澈，我们一行四个人，全部光身子跳进带着深秋凉意、碧绿的河水里。

等我从河里爬出来，在一块大石头上把身体晾干之后，我开始问巴西朋友，昨晚有关星星神话的事情。

原来，夏湾提的村子里，也有一个男孩发现天上的星星很大很迷人，有一天，一个小男孩，指着天上的星星说：这个星星真美啊！

第二天，他还是这么说。直到第三天、第四天、第五天，他一直都这么说：这个星星真美啊！

没想到，这个星星听见了，变成了一个美丽的少女来到村子里，找到了这个男孩，说自己就是那颗他赞美过的星星，并愿意和他恋爱。只是，在夏湾提村子里，没有成年的男孩是不能和女孩恋爱的，更不要说一起出现在家人的面前了。男孩很苦恼，他在村子的集体学校——也就是男孩在成年之前都要待在一起的那个聚落里，找到教授他们各种知识、智慧和生活技能的长者，询问应该怎么办。长者告诉他一个

办法，他听后很沮丧，但是还是依照做了。

第二天，从白天到黄昏，他都一直和这个星星变幻成的少女在一起，他们有说不完的话，直到黄昏的时候，他带着这个女孩进入丛林，找到了长者告诉他的长生树，这个树有神奇的魔力，可以在人的指令下一直生长，这个命令就是用手掌拍它。

男孩把这个星星变幻的少女放在树上，然后拍了拍树干说，树啊！长吧。

树听了之后，就像懂了一般，往天上长一大截。

男孩用手再拍一下说，树啊！长吧。

树接着又向天空生长了一长段。

这个时候，他需要仰着头，看着坐在枝头上的女孩了。

他们两人眼里都氤着泪水。

男孩不断地说，不断拍着树干，树便一直朝向苍穹生长着，直到把这个女孩送回天空，变成星星。

我猜想这个故事要发生在《诗经》的时代，中国的古人怕是要用这种方式讲述这个故事了：

北山有榆，南山有台，山出息树，荫可参天。

维北有斗，渊澄有芒，有女娉婷，雾 菲云浮。

今我来思，曰归曰归，葛与女萝，忧思怲 怲 。

南山冽冽，飘风发发，如鸟斯革，约之阁阁。

云之以行，雨之以施，率西水浒，至于息下。



倏爍 景逝，飄澤 星流，凌辰极而上游，湛露不能等其柔。
 泉源在左，淇水在右，有女同游，颜如舜华，岂敢爱之，畏我父母。
 东方未晞，白露沾衣，执子衣裳，将翱将翔。
 歛彼暮风，郁彼北林，将别君子，忧心钦钦。
 鹤鸣九皋，声闻于野。鱼泣在渊，或将离别。
 汝之所在，其乐不匮，汝之所去，器弊神厥。
 弃朝华，避息颠，藏夜光于嵩岫，沉羽衫于玄渊。
 消息苍崖之间，四体化为尘氛。

这里的息树，我用中国神话里的“息土”这个词拼在一棵树上，息土是一种永远在生长的土，可以用来堵住洪水。这里的息树，是一种可以永远生长的树，直至参天汇入苍穹。

我在这个故事里读到的是，夏湾提人在讲述儿童、成年、禁忌事情的艺术性和创造性。而且我觉得，对于那个变幻成人形的星斗，它最好的去处也是回到苍穹，在这个从天上到人间，从早到晚的相伴过程中，它已经留下了足够的美好。

也许，对于最好的东西不应该是总想去一个人占有的“拥有”，而是不在于具体的事物和回报的“抱无”——以后，我想每次夏湾提男孩仰望星空，他的天空凝视都是一种“拥抱”，抱着那个一直闪烁的星光。

在超市狩猎：与土著回家

“有人愿意驱车千里去看油菜花开，去希腊看橄榄树，何曾有人会来看你的万亩转基因大豆田？”——当结束16小时的车程，抵达巴西夏湾提村庄附近的小镇，我和巴西朋友帕特拉斯聊到，随后我们陪伴巴西



土著，那些曾经奔走若飞的丛林猎人，在超市里选择各种牛肉，作为带给土著家属的礼物。

2013年，我第一次见到拉法约，他是一位比我年轻几岁的巴西土著，生活在巴西马托格罗索的夏湾提人（Xavante）。和许多南美洲的土著一样，他们称呼自己是“真正的人”（A'uwe~），从民间“神叙”来看，夏湾提人认为自己的祖上坐在巨大的海豚背上，穿越河流来到现在的栖息地——红色土壤的肥沃之地。巴西中北部的马托格罗索（Mato Grosso），南马托格罗索（Mato Grosso do Sul），戈亚斯（Goiais）和托坎廷斯（Tocantins）聚居着5.3万土著人口，分属42个不同族群。



（人类与北极熊第一次接触 VS 殖民者与夏湾提的第一次接触：“死亡式”握手）

因为上世纪四十年代的巴西西进运动（March to the west），巴西政府试图重新大开发戈亚斯（Goiás）和马托格罗索，首先需要驯化勇猛的夏湾提人，于是这个族群开始赫赫有名，持续的人类学研究建构了夏湾提人的独特阐释学价值——这个族群和许多经典民族志中的主体一样，成为族群和文化生成史中“亚当和夏娃式”的标志人物。巴西的土

著数量浩如烟海，外来人是没有耐心一一认识的，这时候的传教士文献、新闻报道和人类学研究提供了一个良好的范本。这一点和云南昆明的民族村功用有些类似——由于中国新闻工作者希望在每个重要的政治节点时期采访少数民族，了解他们对中央政策的观点，下乡采访少数民族又多费周章，于是云南昆明的民族村经常成为新闻工作者获得少数民族“直接引语”的地方。我认为夏湾提人在很多场合，被当作巴西土著政策的“发言人”，他们的服饰、习俗、婚姻制度、生态观念成为一种被集体建构起来的“巴西土著生态时间和自然标识”，他们的生活和境遇成为巴西的一种政治时态和现在进行时。

我能在初次见面就能去拉法约的家里做客——指的是他们巴西利亚的家，最后也去了他亚马逊丛林里的家，是因为我的巴西兄弟帕特拉斯的引荐。帕特拉斯曾经在巴西利亚大学读书，当时拉法约是他的同学；多年之后我又和帕特拉斯成为伦敦政治经济学院的同学，于是自然多出一种亲切感。此次的一个月旅行，帕特拉斯在完成他墨尔本大学博士论文的初稿数据采集，其中的主要内容是关于大豆种植和土著运动。2018年1月1日，我乘飞机落地巴西的第一时间，就是去参加拉法约第三个孩子出生后的宗教洗礼。他的妻子是一个“白人”，自然她女儿的教父和教母也是白人。拉法约的职业是一个公务员，为一个具有土著民族关怀的政党服务（巴西民主劳动党，简称PDT），同时他广泛介入土著权益维护政治中，这基本上继承了拉法约家庭的独特政治基因——他祖父是巴西历史上第一个土著国会议员。而在巴西，政治一直是一种家族生意，一代代的政治传袭和家族联姻在巴西政治中十分常见。前任巴西总统卢拉是一个例外，这个贫农出身的政客故意用充满语病的葡萄牙语和选民互动，开启了巴西缩小贫富差距的艰难努



力，同时也因为腐败问题最终被判刑入狱。在我调查巴西大豆期间，卢拉入狱且刑期增加至 12 年零 1 个月的新闻成为特大新闻。这引发了同行青年政治学者帕特拉斯的极大担忧，他认为在逢官必贪的巴西社会，卢拉普遍被认为是相对清廉的官员，他的入狱表示了巴西社会在剧烈分化，官场有可能进一步恶化为极权和暴力动乱。

拉法约的爱好曾经是饮酒，因为饮酒过量他自己尝试戒除，最后改成抽烟膏，他的 facebook 使用很频繁，多半传递的信息是土著权益的事情，还有各种夏湾提民俗的日常展示。在洗礼当日，他嘱咐我多拍照，他要留作纪念。

他的岳母是一个成功的小餐饮店老板，自助餐开在巴西利亚，生意很不错，我也去光顾过一次，主要是巴西菜式的自助餐，外加一些饮料和酒水售卖。目前为止，如果读者对拉法约的印象是一个已经城市化的土著，这个印象多半是对的，但是他生活的复杂性，只有等到进了土著村庄后才能显现出来。

他岳母有一台越野车，但不同意我们借她的车前往马托格罗索，于是我们从租车行借了一辆车清晨出发，开始漫长的公路旅行。我在巴西利亚的时候住在拉法约的家里，房子是一个二层联排公寓中的一套，至少有八个分隔出来的房间，这是他们租来的房子，有四间空屋他们用来做 Airbnb，这带来额外的一笔收入。由于巴西政治的复杂性和腐败，他们的工作非常不稳定，收入也不高，党派政治结果之下，一派上台后，紧接着是中下层工作人员的洗牌。联合国系统经常有些文化保护和土著权益的项目制工作机会，但是项目结束工资就没了着落，这段时间拉法约的妻子正处在失业状态，考虑到她最新出生的孩子才几个月，



她能选择的工作也十分有限，因为几乎 24 小时都要和哺乳期的孩子在一起。我最初很惊讶拉法约带她的妻子和几个月的孩子和我们一起“下乡调研”。从巴西利亚到马托格罗索，那可是 18 个小时的车程，孩子和我们一起坐在后排座，一路上咿咿呀呀地似乎很享受旅程，包括深夜 11:30 的路边晚餐。在晚餐时候，我惊讶的发现拉法约的妻子用黑啤当作“发奶”的饮料，同时还在吃超辣的油辣椒。我提出中国人眼中的哺乳饮食和作息观念，她多半表示认同但是表示颇为无奈——有一次，她学习我的方式，在吃饭的时候不再喝冰水，而是要了一大杯开水。

同殖民者和外来者持续抗争，这是夏湾提人威名在外的根本原因。头上插着羽毛，脖子系着夏湾提武士“领圈”，身上涂抹着红色（红色来自胭脂树 *urucum pods* 的植物研磨材料）和黑色花纹，手上拿着弓箭，这已经成为夏湾提的“媒体形象”。但这个形象是一个漫长历史互动下的结果，拉法约在讲述自己的族群史的时候很克制，我大部分时候用他提到的关键词进行二度研究，同时与帕特拉斯进行讨论，借此试图重新还原他有限描述的族群史。

知名人类学家卡洛斯 - 科因巴（Carlos E. A. Coimbra）与人合著了一本《变迁中的夏湾提》（*The Xavante in Transition*）一书，里面提到了拉法约语焉不详的夏湾提抗争史大事记：其中夏湾提与这个“现代世界”发生关联的第一推动力是 1720 年左右出现在戈亚斯的淘金热，1751 年一张早期地图第一次标记了异教徒夏湾提人（*heathen*）的土地区域；早期的殖民过程中，夏湾提人经常以武士的身份袭击采矿者和外来人的牛群。这个习惯直到现在还有部分保留，但是我的巴西朋友说正是这个偷猎牛只的习惯，让一些农场主强化了夏湾提人“野蛮、偷盗”的形象，他们一方面用猎枪报复夏湾提人，另一方面对自己从当地人手中窃取土



地的事实只字不提。

直到 1784 年，殖民当局派 Jose Rodrigues Freire 来“平乱”，试图镇压夏湾提人的反抗。1943 年，真正大规模意义的开发由 Roncador 兴古（xingu）远征团开启，夏湾提人逐渐和外来者有条件地和平共处，但是冲突不断。这一过程中，有两个组织架构对治理夏湾提事务起到关键作用，其一为 SPI（意思是印第安保护组织 Indian Protection Service），后被国家印第安土著事务基金会取代（该机构简称 FUNAI，Fundação Nacional do Índio）。FUNAI 在上世纪八十年代启动了稻作计划，试图将这些森林游民和狩猎者转化为农耕定居者。这是一个具有历史意义的变化，从此之后的巴西中部、北部——广大的热带雨林过渡带塞拉多地貌不断进行着大规模工业化单一种植，它也事实上成为巴西热带雨林保护的噩梦。稻作计划是当时的军政府“社区发展计划”的一部分，除了工业化单一种植，当时的巴西中北部开始进行大规模牛羊养殖，政府顺势进行土著健康和公民教育计划，试图在土著当作培育自给自足的经济和“现代社会文化体系”。

在上述过程中，夏湾提聚居地的生态变化与巴西政局以及国际资本流动有着密切关联，让雨林和塞拉多热带草原地貌发生现金流动可能性的必要条件是消费市场和全球消费品概念的形成。为了方便规模作业和集约农业操作，农业资本家需要无地和无产的夏湾提人，一部分人被迫迁出祖居地，以方便让当地标记为无人居住的待开发地带，一部分人被雇佣成工人。1966 年，当时在巴西非常强势的意大利 olmetto 集团和政府、传教士和土著事务管理机构一起侵占了 6000 平方英里的土地，并把当地夏湾提土著迁移到 250 英里之外的保护地。在国际企业项目进驻的两周内，100 多名夏湾提人死于麻疹疫情。这片土地在大量农药和化



肥的施用下，被彻底种废了；也就是在拉法约丛林里的老家，我在路边上也发现农药罐垃圾堆，村庄中的塑料垃圾也很普遍，没有处理，四处散布。

2018年1月，在我与巴西土著朋友回家的18小时车程沿路，我看到当地种植的是漫天遍野的转基因大豆和甘蔗。沿途是发达的物流通道网络、加油站、路边小镇景点纪念品专卖店和各类大型国际农业巨头（Cargill, Bunge, ADM, Maggi, Monsanto），那个热带雨林的巴西想象已经退缩到更为偏远的核心地域。一路上为了让拉法约清醒，帕特拉斯坐在副驾驶一路跟他聊天，同时把部分谈话翻译给我听。车窗风景、路边休息谈话、车厢闲聊、开车寻亲作客、关键词搜索阅读：这些环节构成了我对夏湾提和巴西马托格罗素生态事实了解的基本轮廓。

在夏湾提人的“经典聚居地”Et é ñhiritipa——盛产人类学民族志的区域，当地周边景观已经被速生的畜牧用草、甘蔗（用作生物柴油）、大豆种植、桉树（为大豆油生产提供燃料耗材）覆盖，土著在丰饶的雨林区域过着贫民窟式生活：高儿童死亡率、流行病盛行，同时还有成年人糖尿病高发生率——巴西土著朋友的父母去年双双因为糖尿病去世，年仅50多岁；传统的生产资料和生活日用资料日益短缺——塞拉多热带多树草原生态（Cerrado，巴西的塞拉多地貌横亘80多万平方英里，其面积是西班牙、法国、德国、意大利和英格兰的总和，塞拉多区域流淌着三条巨型河流亚马逊河、圣弗朗西斯科河和帕拉纳河——Paraná，此河一路流淌到阿根廷入海）的持续退化让原来随处可见的建筑材料棕榈树和常用瓜薇菘水果（guavira）难以获得，一度当地人通过采集瓜薇菘获得一些现金收入。

巴西的“大豆热”还是一个经典的全球风险社会流动的认知场景：



上世纪九十年代，因为疯牛病的流行，欧洲开始寻找新的牛肉来源和蛋白饲料来源，最终国际市场锁定大豆作为原料，巴西等南美国家成为新兴牛肉出口国家。与此同时，由于日本和中国这些传统大豆制品和大豆油消费急需国家的营养升级和国力提升，同时也因为中国有效耕地面积缩小和环境污染危机，南美等第三世界国家被市场自然选择成新的原料产地。持续多次的中东能源危机和国际石油价格波动，造成了生物柴油作为一种新能源概念解决方案的盛行，巴西在生物柴油产业上跟进迅速，这也使得巴西的丰富生态多样性地貌快速变成“绿如火”的“可燃烧植被景观”（green landscape on fire）——大豆和甘蔗生物柴油原料基地。早在2000年，马托格罗索一步跃升为巴西最大的大豆种植区域，2004年巴西取代美国成为全球领先的大豆出口国。在这个快速的大豆转型中，巴西的政客也捞金迅速，例如马托格罗索州长马吉（Blairo Maggi）就被称作大豆之王（O Rei da Soja, “the King of Soy”），当地的环保主义者称呼他“雨林破坏之王”。

尽管存在如此严重的历史对立和现实环境问题，马托格罗索的一些大豆企业还是保持了相当开放的随机受访率。2018年1月，在没有任何向导和介绍的情况下，我和巴西土著朋友进入马吉州长的一个工厂进行采访，当时我们刚从夏湾提村庄告别出来，脖子上还系着一个夏湾提村民给我的一个“武士项圈”。该工厂的办事人员提到了大豆种植的现实环境影响，其中主要是水资源开始短缺，而且就在我采访当地的炎热一月，马托格罗索出现了旱情。雨林区无雨干旱，这让人就近闻到了全球气候带来的灾难气息。

巴西民间的粗放管理方式没有在历史冲突如此激烈的地方形成一个严密监视的警察社会。在马托格罗索我们居住的宾馆大堂区，我的巴西



朋友直接把他们的党徽和党旗铺在桌上，向新招募的夏湾提党员进行宣讲事宜，2小时全程没有受到任何酒店人员的干预。但是如果把当地理解为一个开放社会又是错误的——正在我们车行几人在 Barra do Garças 路边小河休息抽烟的时候，从河流对岸飞来一只无人机，距离我们头顶仅仅1米，徘徊5分钟之久，在我们佯装捡石头击打它的时候，它才迅疾飞去。

每到一个城市休息点中转站，我和巴西朋友去寻找他们的亲戚和朋友，这些朋友不是住在破旧的城区边缘，就是在山坡荒地之上。夜里12点的家庭聚会，大家就在路边的昏黄路灯下进行，寒暄几分钟后用手机照了一张合影，便仓促离去。在距离夏湾提雨林村庄一小时车程的小镇，我们到超市里采购各种村庄需要的食材和物品，包括蛋糕烘焙材料、饮料、牛肉——以狩猎闻名的夏湾提人最终也只能在超市集团的生鲜超市里选择给家人的物品和礼品。

也就是在夏湾提等土著强化外来人的侵略者形象同时，当地的白人精英也在强化土著的“寄生虫”刻板印象，他们在日常话语和媒体中经常抱怨当地土著的懒惰，在土著把所有政府的扶持资金都换成卡恰撒（cachaca，一种巴西盛产的有名甘蔗酒）的同时，“白人精英”认为自己的辛勤经营是当地经济勃兴的根本。这些刻板成见不仅是一种日常的说辞，拉法约告诉我这关系到巴西土著的核心权益：是否应该扩大土著居住区和雨林保护区，并在国家立法层面进行设定。

夏湾提人在我看来是具有强烈“天文学意识”和代际联系的社会。无论是哪里的夏湾提人，他们的居住空间都是修建成一个半封闭的圆形，出口是河流，族群关系是父系制度为核心，按照无婚姻制度（agamous）和外婚姻制度（exogamous）运行，形成了 poridza'dno



和 owawe 两个半偶族 (moieties)，半偶族内部绝不能通婚。他们的日常仪式中也因此充满了时空和空间对话，村庄的中心广场是男性和社会区域，村庄的边缘是女性和自然的区域。即使是穿刺在耳朵上的木头耳环也被视为一种“精神天线”，用于接受来自祖先的信息，尤其是梦中的训诫。

不同的婚姻制度形成了一个统一的家族长老会议事制度，每天黄昏和清晨都有圆形形制的聚会讨论。当我们到达的当晚，我们参加了家族长老会，当地人叫 (Warã)，因为我是出现在这个村庄的第一个中国人，同时出于礼貌，拉法约邀请我开始介绍自己的来处，以及为什么来夏湾提村庄。当地人按照不同的年龄组分成不同的群类，为了表现不同年龄组的亲密性，年长的年龄组要不断开玩笑和逗弄低年龄组，我因为和帕特拉斯的关系，被视为低年龄组，尽管我实际年龄比拉法约年长。关于中国的认知，当地土著了解很少，于是他选择用中国人吃狗肉和中国足球队作为取笑的话题，说让大家把狗管好，否则会被我吃掉。同时村里的青蛙也会被我吃光掉（他说的时候故意用的词汇是蟾蜍）。

因为我们的到访主要目的是研究农业种植对生态影响，同时帮助当地人进行口述历史搜集和传统知识保护，我的巴西兄弟帕特拉斯成为联席主持，我们向众位村里长老介绍了方案的细节。长老会和家支、半偶族组织一起形成一个联姻、联盟、共治的半封闭政治系统。拉法约告诉我当地的仪式非常重要，而且很多仪式是为了解决不同族群之间的世仇，关于村庄中的非正常死亡，当地人都认为是巫术和神力的结果，只有通过男性主导的巫术活动才能使得一个外部诅咒得到解决。距离所住村庄车行二十分钟，我们看到另一个部落，拉法约让当地的



一个老人给我们讲述一个关于非正常死亡和神性显现的一个传说：很久以前，首先是因为一个猎手持续打到巨大的野兽，村里人很惊奇于是尾随，后来发现他的猎物全部出自村庄周围一个隐秘湖泊。这个湖泊里有着汽车一般大小的钻石，能在夜里放光，同时这个湖水可以让任何人漂浮起来；更神奇的是，这个湖水附近有一次发生了一件怪事，一群女孩儿在湖边采摘果实时被东西摄入湖中，村民后闻讯赶来，排干了湖泊，发现其中一个女孩儿已经变成一个鱼形，于是将她放归湖里。在另一个“神叙”中——因为当地人对于这些叙述深信不疑，故此本文从一开始就将神话表述为“神叙”，天上的星星变成女人来到村庄，最终被村里的男孩放回永生参天的大树上重新变成星星。夏湾提的许多神话或神叙都对应着这个村庄的宇宙学结构和宇宙生成，它不仅被当作一种村落史实被记忆，同时也为无所不在的仪式提供了认知氛围。这些通过叙述、仪式以及日常生活建构起来的神述记成为外在神力无所不在看护的情境，在这个过程中神的注视和照看就是当地人所说的（awitsiri）。在 Carla Stang 写作的《走入亚马逊河流：马辛纳库（Mahinaku）印第安人的日常事实》一书中，作者把 awitsiri 解释为一种无所不在的自在照看，但是当地人用葡萄牙语直接翻译时，被翻译成漂亮（lindo）。

在晚餐之后，长老大会之前，我们被邀请参与到村庄年轻人的晚祷歌唱中来。村里的年轻人从未成年人专门聚集受训的草屋里出来（这个未成年的聚集草屋叫 Hö，参与受训的年轻人在成年仪式之前不再进入自己的家庭居住，他们所处的年龄组被称为 wapte），赤裸上身按照顺时针和逆时针方向分成两个组，围绕这村庄每个房子进行 5 分钟



左右的号子式唱祷，全程结束将近两个小时。领唱者告诉我，这个仪式每天都要在黄昏之后进行，众人围成一个圆圈，按照多个声部进行节奏式喊唱。这个演唱的核心是一种通过声音模仿而召唤外在精神的显现（apapanye），领唱者模仿他梦中听到的声音，年轻人模仿他们导师的声音，并使用不同的音高和声调，仪式最终带来强大灵魂出现和精神附身。因为持续吟唱共振和声音模仿，这种仪式最终带来“神力流布四周而护佑的效果”（fica em volta, se cuida）。由于我对其中的声音细节无法完全记背，只能“滥竽充数”。当我在夏夜的凉风中发抖时，我发现夏湾提的围舞者通体冒汗。

带领这些年轻人做仪式的都是长者，也就是做了爷爷的人，当地人称 ihire；在此之前的年龄组也可以成为年轻人受训草屋的导师，他们如果生了几个孩子，便是 ipredu，如果是一个孩子的父亲就叫 ipredupte。在汉语中用“晚祷”一词来形容他们的黄昏仪式，主要有两个意指：第一，它是高度仪式性的；第二，这里所谓的吟唱，旋律性比节奏性更弱，更准确的说是仪式性呼喊和哼奏（国外学者 Seeger 称其 songlike keening），当地人称其为 dawawa。

对于世俗社会而言有趣的是，这些 dawawa 吟唱只有有了孩子的父亲通过在梦中才能获得，而且其直接听见的媒介是耳朵穿孔后佩戴的“木头棍耳环”，正是这根木头使得他们听到了梦中的吟唱，并记诵下来。在梦中他们首先收到的讯息是舞蹈的动作，再接着是旋律，最后是具体的文本。此类吟唱在一天进行三次，早间的吟唱叫 dapraba，中午的部分叫 dazarono。

入夜之后，夏湾提的村庄并没有很快安静下来，持续连绵的狗吠让村庄仍很热闹，村民进入各自屋子里忙着各自的娱乐：孩子们在泥地

上玩着车辆玩具，女人在做着纺织和编织，有人躺在床上看着电视——电视中播放着他们自己，那是夏湾提人自己拍摄的仪式影片，片中的孩子从5-15岁不等，都手持一个植物根茎，猛烈抽打对方，直到根茎断落或另一方在疼痛中退却。

我被破天荒地邀请进拉法约的家里入住。三年前我来他夏湾提村庄家里时，我们住在广场旁边的屋檐下，蝙蝠成群进出的地方；小小的夏湾提草屋里，隔着草帘睡了大约10个人，一夜无话，直到四点多钟密集的鸡叫，才把我从间断的睡梦中叫醒。

出门看看整个还在紫色天空中笼罩的夏湾提村庄，一半在沉睡水气里。那只浑身长满疥疮的小狗，蜷缩在昨晚烤牛肉的灰烬堆里，身上覆盖着一层“蚊蚋毯子”，随着它不时的身体颤动和尾巴扇动，那层浓密的“蚊蚋毯子”，飘起来又慢慢落下。

结论：南美病豆苦土之根源

(the “bing” of soybean and soil-being)

现在“西方世界”的崛起以传统的土著丛林式帝国和自然神学崩塌为前提，只三个事例足以证明南美亚马逊丛林的惨痛死状：本人在智利购买了一种绿油油的饮料诡异饮料，名为“印加可乐”，开发者为可口可乐；代表了现代所见即可用的消费主义形态美国“亚马逊”商业帝国，猎取的正是亚马逊丛林的神学和符号学头颅；美国用美洲命名自己的国家，将真正美洲人尸骸磨粉做成面包（ Be he alive, or be he dead, I' ll grind his bones to make my bread! ）。南美之参天“金枝”，



■ 殊音

伐断得其枝叶可享受，得其参天躯干，可永年，子孙永宝用。



酱油与筷子，酒与歌

——对东亚青年文化行动的一些思考

■ 王丹青*

约是从2010年开始，因缘际会下，我过上了一种边读书、边胡作非为的生活。这些年，我同许多相互关联、纠缠在一起的好友一道，见识了台北、东京、香港、首尔等城市里，各色生机勃勃的文化行动。在东亚这个既熟悉又模糊的地理空间中，奇人异士、好汉巾帼，常往来无间；音乐人、艺术家、读书人、社会行动者，形形色色的人们共享着经验与技能，在交迭的身份里不断实现着各自对日常生活的想象。

往事少回眸

2017年的9月24日，我坐在首尔乙支路三街某个忘了名字的民宿天台，半醉半醒地望着“明洞”这个繁华街区的天际线，想起那几天朋友之间交流不断的问题：东亚是什么？什么是东亚共同的东西？我的第一反应是，酱油和筷子，两种东亚各地的日常生活中非常有代表性的物件。这两种对象分别代表了东亚传统饮食中的一种本事与失能。

* 王丹青，台湾辅仁大学心理学系 博士候选人。

在东亚这个不算特别的地方的人们，既有能力用最简单的黄豆来追求极致的美味——醍醐味（但其另一幅面孔是食物腐败的味道），却在餐桌上对食物的形状束手无策（不像手持刀叉的西方人，只能逆来顺受地等待厨师将食物切割成丝、片、丁、块）。对当时的我来讲，如果要问东亚是什么，也许会回答是吃酱油和用筷子的那些时刻吧。但时至今日，若将这个问题再度抛给我，我将不得不做出不一样的回答：东亚，不仅是吃酱油和用筷子的时刻，更是充满酒与歌的地方。

出现在明洞那个天台的时候，并非无所事事。那是 No Limit Seoul 活动中的某一天，我与来自前文中所提的那些地方（当然也不只）的朋友相会不久，很快也将面对别离。No Limit Seoul 是 No Limit 这个系列活动的第二届，第一届发生在东京，名曰“No Limit——东京自治区”，由以东京高圆寺地区的行动团体“素人之乱”¹为骨干的许多在地行动者发起，汇集了讲座、游行、乐队表演甚至运动会等活动，串联起东亚许多国家与地区的文化行动团体。在“No Limit”的时空里，来自各地的“大笨蛋”们不惮用最诙谐的方式谈论那些严肃的政治议题，也喜欢用最荒诞的方法推进极具文化色彩的行动。不言而喻，这些只有“笨蛋”才干得出来的蠢事，绝少不了酒精的催发。而“素人之乱”的发起者松本哉，也将这样的情形，称为“东亚酒革命”。

的确如此，这群背景各异的行动者似乎有着相同的爱好，那就是饮酒。张弓搭箭，泥醉扑街也好；推杯换盏，日斟夜酌也罢，饮酒不仅能消磨语言不通带来的尴尬，也时常唤起意想不到的创造力与勇气。人们

.....
1 “素人之乱”，由日本社会行动家松本哉创立，既为位于东京高圆寺地区的一间二手商店，也泛指以该店为中心，集结起来的文化行动社群。通过网络电台和在地活动，这些人建立了植根于日常生活圈的独特文化，被松本哉称为“笨蛋地下文化”。“笨蛋地下文化”以小区为基本单位，强调日常生活圈的独立和自治，挑战自上而下的强制规则，并努力把小区变成“游乐场”，让小区成为各抵抗活动开始的地方。

■ n 地域

或围坐于酒舍，或拥挤于民居，甚或随便找个街角、公园，席地而饮。在东京，劣质的清酒和胶樽装的威士忌让人头痛欲裂；在首尔，烧酒套啤酒让早已对这种喝法习以为常的当地人都满地打滚；在香港，印度和印度尼西亚商店里的酒品远比便利商店来的实惠；而在台北，无人不喜爱保利达兑一切的香甜口味，可这宝岛的良药却也能让喝醉了的人们彻夜难眠。

伴随这“东亚酒革命”的，常是货真价实的击缶而歌。功底扎实的音乐人总是最让人心悅的，深藏不露的爱好者们也往往给人惊喜，当然这种时候也不乏插科打诨、鬼吼鬼叫、借酒散德的，但无论是什么人、什么样的歌声，都能让人感动，因为在那样的场景中，人们总会隐约的指认出，彼此之间确有共通之处。所以说，于我而言，东亚即是酱油与筷子，酒与歌。不仅有各地人日常生活必不可少的对象，还有与这群好友共享的另类记忆。

当然，于题目中所写的“对文化行动”的思考，必不仅止于回忆饮酒寻欢。这看似荒唐的网罗所串联起的各地行动者身上，都带着极为丰富的行动经历。

文化行动与日常生活

2016——2017年，也就是前面说到的两次“No Limit”活动的前后，是我最集中地参与或观察这些文化行动的时期。那段时间，我与愁城²的成员们一起参与了台北的“东亚大笨蛋串联 PARTY”，东京的“No Limit——东京自治区”，又拜访了油麻地的“德昌里”和“苏波荣”³

.....
2 “愁城”，2015年成立于台北，成员主要为独立音乐人与音乐爱好者。原为研读马克思主义著作之读书小组，后尝试自主编辑出版刊物，现确立为策划与执行 D.I.Y. 音乐活动之共力组织。

3 “德昌里”与“苏波荣”，为香港油麻地“德昌里2号3号铺”与“苏波荣素食合作社”之简称。成员高度重叠，多为艺文工作者与文化行动者。其主要成员现以 34/F 为名持续运作。

等地方。当我们回到台北时，便是用尽力气筹备了一次“愁城闹事”音乐会，再度邀请来这些零落在不同城市的好友们。

这些人的相聚，大致源于反核运动。在台湾，核能的应用问题一直成为在地居民的困扰，无论是从环境保护的角度还是居住安全的角度，台湾的反核运动持续不断。2009年起，为了反对“核四厂”的兴建，并倡导“非核家园”的建立，以当时的直走咖啡为聚集地的一班社会行动分子，组成“诺努克”走唱队⁴，以文化行动发声。而2011年3月11日爆发于日本福岛的核事故，更使反核的声浪在东亚各地蔓延开来，由“素人之乱”发起的反核游行在东京产生了巨大的反响。基于相似的社会关怀，不同地方的行动者走到了一起。经由不断地你来我往，在往返穿梭于各城市、各空间的过程中，各地的年轻行动者进一步地熟络起来，逐渐形成了一个有可能（虽不一定准确）描述的串联网络，越来越多跨国、跨域的共同行动也变得更可期待了。

首先，对于这些行动者来说，文化与政治是提纲挈领的。无论是针对文化生活的另类/反叛实践，还是使用文化手段对传统政治领域进行介入，许多艺术家或音乐人出身的行动分子走得很远。虽然这并不意味着所谓文化领域（当然究竟什么是文化，百家先贤各有见地）中原本不包含政治或权力运行，当我们看到白纸黑字的文化政策、或了解到不管任何文化艺术门类的策展系统中的权力运作时便可知晓；也不意味着社会大众最易理解的所谓政治领域中没有文化的因素，霸占了台湾大街小巷的竞选广告美丑立判。依我个人之见，在最基本的程度上，这些从事着文化行动的人们所追求的，是使政治生活变得有趣味、或不无聊。

.....
⁴ 直走咖啡，创立于2009，为台北一以咖啡店作为酝酿社会运动的基地，又或营运咖啡店作为运动的实践。直走咖啡以共治的方式经营，并以盈余筹办活动，接连“消费——参与”的关系，并策划诺努客文化行动团队等。直走咖啡停业后，原发起人之一杨子瑄创立半路咖啡，成为今日台北文化行动与艺文展演活动信息的重要集散地。

对于这群人来讲，人的所谓政治生活与日常生活间不应存在间隙，而当人们投入到政治行动中时，也不必带上一副苦大仇深的面具，把平日里的趣味和审美隐藏起来。当不无聊成为某种政治期许，那么文化领域中的政治突破和让政治生活变得更“有文化”便不难想象了。虽然暂时还无法确认这一类型的文化行动对于宏观的政治生活是一种消解还是补充，但在文化与政治行动的对立与统一中，我们可以看到当代的年轻人（虽然松本哉与韩国自立音乐制作人协会⁵的 Yamagata Tweakster 在通常意义上已经不算年轻了）对于政治生活的另类想象，也能有机会反思弥漫在各类街头运动或政治组织培训中，“悲情”作为一种动员方法的局限与弊病。

当然，文化行动与宏观的社会行动相结合固然重要，但对我所熟识的这一票行动者而言，由于文化实践而渗入的日常生活的改变同样值得关注。在资本主义的东亚，无论在法定工时长短上有何差异，或时下流行的绩效制与弹性工作制可以让人们更“自由”地支配时间，每一位劳动者的日常生活却永远已经被切断成上班时间与业余时光了。文化研究学科的前辈们对于青年工人在业余时光里如何创造生活风格与娱乐消费的评述毋庸赘言，而时至资本主义更迅猛发展的今日，每个人在一天 24 小时与一周 7 天之内仍然得不到身份上的统一。白天与黑夜、周间与周末的循环往复让人的认知和行为都产生着周期性的分裂。

假如我们按照最理想（但实际上难觅其踪）的 8 小时工作制来看，人们生活于各私有制企业中的时间远超业余时光（除非你可以把

.....
5 “自立音乐制作人协会”，成员主要为韩国地下音乐工作者。该团体源自反对首尔弘益大学地区“Duriban”餐厅迫迁事件的“Party 51”行动。不仅以音乐展演为形式反对由土地建设财团主导的迫迁，也通过自主生产的方式挑战资本主义唱片工业对音乐人的剥削。

自己的睡眠一缩再缩)。在此，我并非想探讨人每日劳动多长时间为合理或最佳，而仅仅只是想谈及一个现象，那就是如果我们从时间的维度观察每个人的日常生活，那么私有制企业在资本主义的今天已经成为最具力量的人类组织形式，远比从空间、人口等角度建构起来的民族国家更具统治力。而与此同时，私有制经济中的有限责任公司制度也使得企业成为民主或市民社会力量难以干预的独裁禁地，纵使我们可以民族国家常规的政治选举与审议过程中行使公民权利，或在例外状态下的社会运动与街头运动里看到直接民主的存在，但当我们回到各自的工作岗位，回到每天最长时间占据的身份中时，我们却发现对于企业中的生产与管理，我们毫无发言权。虽然比起过去，生活在这个被认为是多元文化主义时代的我们可以通过复合的身份政治姿态为自己定位，但当我们每日坐在打卡钟的面前时，我们身上一切可以引以为傲的多元认同早已被雇员这重坚硬的身份消弭掉了。

企业即帝国，雇员即身份。这正应了前段时间中国大陆网民间流传的一则尴尬的笑话，“每到春节，北上广的 Mary、Vivian 和 David 陆续回家，变成了翠花、大妮和二狗子”。这绝不仅是人士称谓的变化，在 Mary 和翠花的双重身份之间，这个资本主义世界中的典型个人该如何处理她的认知失调？我的一位热衷朋克音乐的朋友曾为了玩乐队而不得不剪掉头发穿上西装，拿出每日中的 10 个小时去卖房子，这当然算不了多大的悲剧，但总是一出让人哭笑不得的闹剧。通过文化行动，我们可以收获的不仅是审美水平的提升与对宏观政治介入的机会；不断冲击个人的日常生活，更可能有助于让我们摆脱资本主义生产关系在每个 7 天、每个 24 小时中对我们身份认同的割裂。正如“素人之乱”的成员们通过经营小型商

铺的方式让自己在日常生活的时间分配上拥有更多的自主权；首尔的自力音乐人协会通过自主掌握音乐作品的创作、生产与分销系统而脱离流行音乐市场中的剥削关系，依靠自己热爱的音乐便可过活；而香港 34/F 的朋友们则更为直接的共同生活在一处，并将集体生活的空间变成音乐制作与展演的地方。

纵使文艺作品的生产与店铺经营同其他产业类别在生产方式上有所区别，但通过这些文化行动者自身的日常生活实践，我们也许可以得到一种对于连贯生活的想象。每个夜晚与周末的休闲或狂欢不再是为了工作而进行的自我修复和麻痹，工作时间与下班之后的每个人也不必承受迫不得已的精神分裂。对于日常生活的改造而言，另类的文化实践只是一个契机，而重要的更在于自主掌握生产工具。

城市中的行动

过去两年间，在东亚那些叫得上名字的大型城市，这个行动网络中的朋友们往来穿梭，似乎饿着肚子也要把仅有的一点收入贡献给航空公司，只为与不同地方的朋友们相会。正因如此，我们才容易发现这些文化行动与行动者所共同具备的空间条件——城市。

客观地说，城市作为人口、资源与信息集中地，对于文化行动可以提供丰厚的支持。台北、香港、东京、首尔等，作为各自区域内的大型都会，文化产业的相对发达使得另类文化从业者或行动者的产生成为了可能。这样的条件对于城市之外致力于文化行动的人们来说难以寻获。艺术机构、音乐展演空间、大专院校与各类出版单位集中在都会区内，滋养了如今这些文化行动的参与者，使他们有机会可以形成另类或反叛的审美情趣。而在行动实践的面向上，城市也是文化

行动与宏观政治生活相连结的重要土壤。生活于城市，对于城市在地层级的政治行动自然是这类文化行动分子不可忽视的。所谓都市更新或开发，似乎是资本主义地理不均衡发展条件下人类生存空间演变的必由之路，但这一路径曝露出的问题不言而喻。无论是城乡差异的进一步扩大，还是人的日常生活随着城市不同功能区的划分被切成零碎，虽然另类的文化行动在阻挡或推迟这一过程时犹如蚍蜉撼树，但不同地方的青年文化行动者仍然殚精竭虑地在各自的位置上持续地进行着反应。

正如 2010 年至 2011 年间，首尔弘益大学地区开发过程中，为了捍卫因地价上涨而不得不外迁的原有居民与商户，首尔的音乐人们在 531 天的抗争过程中，每个周末都用举办音乐会的方式表达自己的声音；而自 2009 年至 2017 年间，香港最具在地意义的音乐展演空间 Hidden Agenda⁶ 也因消防与营业执照等原因不得不在观塘——牛头角一代的工业区中四次易址，而在地音乐人与阅听人社群对 Hidden Agenda 的声援也从未停止；又如在台北，2012 年士林王家的都市更新案牵动起巨大的社会反响，如今愁城的许多成员也在当时参与了反迫迁的抗争，并组织了“王家大锯院——虚拟其境”音乐会进行控诉。彼时，这一群群文化行动者们之间的联系尚不如今今天热络，但对于城市权（right to the city）运动的关注与参与却早已不约而同。

总结与展望

文化行动，尤其是根植于日常生活实践的文化行动，看起来并不

.....

6 Hidden Agenda，始创于 2009 年，原为香港观塘工业大厦中一乐队排练室，改造为音乐展演空间后，创造了香港最具在地影响力与活力的音乐场景。多次易址后，于 2017 年停业。2018 年 2 月，原经营者许仲和创办新场地“This Town Needs”。

如宏观的社会行动那般轰轰烈烈，也没有大场面大制作的街头运动景象。但在最在地与最基础的层面，文化行动对宏观的社会行动仍然具有重要的动员和支持意义。

也许有人会质疑，这些时常沉溺于醉酒和耍白痴的闹事行为能有什么价值？这些光怪陆离的文化与美学表达究竟是发起者自己的胡作非为还是真正属于大众的行动？这一路线（如果存在的话）上的朋友需警钟长鸣。我们能否在自己仍然热衷于基进或另类的文化实践的同时，想象一种扩大的文化行动，也同时勇敢地对自己的品味、惯习与经验提出质疑？文化行动与日常生活的实践也许是人类所有公共行为中看起来最单纯或最不难看的，但如果我们确实把文化与日常当做一种公共生活来对待，那么策略与部署仍是必不可少的。

当然，以策略和部署对待日常生活并不是让我们和自己过意不去，行动中的朋友们以及想要开始行动的朋友们仍需保持乐观。这几年的经验与观察于我个人十分值得回忆，短短一篇文章也无法尽说周全，但这群朋友们的观念与行动仍值得期待。

曾有评论者将青年文化与次文化画上等号，认为年轻人的文化生活只能是自娱自乐和小打小闹，只能是自我安慰时的百忧解，但我认为青年文化需要拨乱反正。即使看起来并不苦大仇深，但从叛逆到斗争，有趣的文化行动也是认真的。当然，青年为何，这一行动主体究竟该如何定义我也没有想法，每一代成长起来的年轻人看到前人都会觉得那是该下课的老帮菜。然而，只要我们对我们所生活的世界心存期待，对资本主义制度割裂人的方式感到不满，对无聊又循环往复的日常生活难以忍受，我们便距离对青年的再次定义不远了。

在各地行动者不断地串联与沟通中，各自的经验与教训总能成为他

人的前车之鉴。当我们以干预与改造世界为目的，从事各种各样的行动时，我们应将自身的动机与客观物质世界给予我们的条件接合起来；当我们游历于东亚各处，我们应将跨域的经验带回在地，并且推动新的在地化过程；当我们审慎地实践另类的日常生活时，我们应将之与主流的日常生活结合起来，而不是沾沾自喜于异类的姿态。身处各种位置、做着各种努力的行动者们，或为肱股、或为关节，仍需要不断地串联与支撑；而散落在东亚各地的朋友们，那些生活在酱油与筷子、酒与歌中的人们，正在创造着崭新的文化与日常。

交融中的亚洲

第六届亚洲流行音乐研究会议述评

■ 李易*

2018年6月9日—10日，由亚洲流行音乐研究协会（Inter-Asia Popular Music Studies）、中国传媒大学艺术学部音乐与录音艺术学院携手英文期刊 Global Media and China 共同主办的第六届亚洲流行音乐研究会议（The 6th IAPMS Conference）在中国传媒大学隆重召开。

作为主办方之一的亚洲流行音乐研究协会（Inter-Asia Popular Music Studies）成立于2007年，致力于为全球研究亚洲流行音乐的学者提供一个学术交流的平台。协会成员主要来自两个组织：亚洲社会文化研究协会（IACSS）与国际流行音乐研究协会（IASPM）。作为一个代表“流行音乐”和“亚洲”的研究小组，亚洲流行音乐研究协会正积极发挥着它的作用，已成功在香港（2010）、台北（2012）、清迈（2014）和墨尔本（2016）等地举办研讨会。此次是国际流行音乐学术研究会议第一次在中国举行。会议邀请了来自中国、日本、韩国、英国、美国、澳大利亚、荷兰等国共94名专家学者前来参会。大会为期两天，开展了共24场的分论坛，85篇论文被汇报与讨论。在同一时间段安排了四场分论坛同步进行，议程可谓是十分紧凑。笔者根据自身兴趣与目光所及将择其代表性的发言报告进行综述。

* 李易，上海音乐学院硕士研究生。

主题演讲

本次会议以“交融中的亚洲：流行音乐的地域性、时间性和亚际联结”（Asia in the Mix: Places, Temporalities and Inter-Asian Entanglements of Popular Music）为主题，探讨了流行音乐类型的地域性、传播的时间性、亚际纠葛中的复杂关系以及关于“亚洲”概念的再思考等议题。作为大会开幕式的主旨发言人，伦敦大学金史密斯学院的 Keith Negus 教授以《4000 年的流行歌曲：都市创意与欧亚对话》（4000 Years of Popular Song: Cosmopolitan Creativity and Eurasian Dialogues）回应了大会主题，提出了自己独特的见解，引人深思。他指出，流行音乐研究倾向于聚焦在此刻的生存状态，而我们可以扩大关于“交融中的亚洲”的理解，通过在历史长河中的那些歌曲，在欧亚大陆之间的那些短暂性的、空间性的，并联系社会音乐动态的传承与流变中去理解这个概念。因此，当代流行音乐是继承了实时的都市创造力和不同文化对话的悠久历史。教授以美索不达米亚外到北非和古代近东的 3000 多年历史中的歌曲形式变化为例，指出伴随着各种不同的交换流通形式，歌曲形式仍有许多共同特征——重复，主歌与副歌的模式，旋律段落和抒情的主题。然而，都市创意则推动了自由与约束下的地缘政治学。牵涉着帝国、经济不平等、商业竞争、企业集团的扩张和国家政策规定。最后，教授主张将“交融中的亚洲”这一主题的身份定位在更长远、更宏大的运动、阻碍和交流的叙事中。

分论坛

一、乡愁、记忆、历史

以此为主题的分论坛共有两场。他们分别通过对中国摇滚乐、中国爵士乐、韩国 80 年代热门歌曲及罗大佑“家”专辑等不同研究对象的历史梳理，从中或挖掘历史脉络，或探析形成原因，或研究历史记忆下个人与国家的身份认同、身份重塑等问题。

北京大学硕士研究生 Cai Liu 的发言《建构中国摇滚乐的巅峰：1994年魔岩三杰演唱会的社会记忆研究》便是探讨了社会记忆与身份建构之间的复杂关系。崔健被认为是中国摇滚乐之父，他的《一无所有》让当时无数中国人感到惊奇与震撼，可谓是中国第一首最具影响力的摇滚歌曲，但象征中国摇滚乐顶峰的事件却是魔岩三杰 1994 年的香港红磡演唱会。并且，实现这一“传奇”的过程主要是通过摇滚歌迷的记忆，歌迷们没有亲自看到演唱会，而是通过日后看视频爱上了它。作者通过探索他们的记忆，研究发现这些记忆实践（memory practice）使这个演唱会实际上变成摇滚歌迷身份重塑的过程。通过香港和中国内地之间的互动，演唱会提供了一种国家身份认同。这种民族主义促使他们把例如理想化和真实性等诸多积极意义赋予在这场音乐会上。此外，摇滚粉丝也进一步揭示了随着他们逝去的青春，他们对过去的叙述，重建了他们的身份并通过“传承”音乐会的遗产为他们的未来注入了新的希望。

同样是对历史记忆的研究，香港珠海学院新闻传播学院副教授 Cheng ChenChing 的文章则聚焦于个体，以音乐创作者罗大佑专辑中“家”概念的流变，探讨“乡愁”及在背后隐藏的叙事变迁。1984年，罗大佑与台湾滚石唱片合作发布了最早的“家”专辑后，罗大佑选择告别台湾流行乐坛，远渡香港，在他的音乐中描绘了漂泊离散的中国人形象。34年后的2017年，专辑“家(III)”的发行，被看做是他与妻儿回归家乡的象征。作者引用 Svetlana Boym（2002）总结出的两种乡愁类型：一种是修复式乡愁（restorative nostalgia），另一种是反思式乡愁（reflective nostalgia），以此再审视罗大佑的音乐作品与他这趟已横跨30年多年的音乐之旅。作者认为，罗大佑的音乐形式已经完成了从批判、抗议、呓语到与自我对话的乡愁变迁之旅。虽然相隔超过30年，这两张专辑却有着相同的名字“家”，它们描述于两个不同的维度。一方面，在他的生活与经历中，罗大佑对这个时代有着预言性的批判与深刻的理解；另一方面，罗大佑音乐中的诗意

是他游荡在台湾、香港与中国内地，他的乡愁创造力的精神支撑。这两张专辑呈现出“家”的意义：“告别”和“回家”的比喻，反映出历史变迁下的近代中国人模糊的乡愁情怀与“大中国”叙事的位移。

北京现代音乐研修学院教师 Guo Peng 的《中国制造：中国爵士乐的声音与在地实践，以 1984——2016 北京地区为例》，梳理了北京地区自 80 年代后这段横跨 32 年的“爵士新声”之路，具有很强的音乐史料价值。他指出，在这段新时期的中国爵士乐之路上，萨克斯演奏家刘元扮演了先锋角色。直到 90 年代后，中国的爵士乐才重新得到改善。从 1993 年中国的第一个爵士音乐节——北京国际爵士音乐节开始，到 1995 年中国第一张爵士乐专辑《中国制造》诞生，2006 年北京九门爵士音乐节等等。以爵士音乐节和爵士酒吧为据点，各类爵士音乐活动越来越频繁出现于北京地区，并逐渐形成了中国第二代和第三代的爵士音乐家。通过将爵士乐与中国民族音乐元素相结合的个人尝试，他们带来了爵士的新声音。作者认为，北京爵士乐正体现出一种流动的结构与多种力量持续博弈的特征。通过“爵士新声”之路上的“中国制造”，我们看到了北京爵士乐如何从一个边缘的位置逐渐挺进或合作式地收编到权力舞台的中心。如何从一种非正规的形象、自发性的身份转变成与主流权力、资本市场握手言欢的复杂形象，这是一种在不同情境中持续生成和变化着的，在混杂的力量中挑战其自身局限与可能的北京爵士乐形象。

大阪大学博士研究生 Li Yi xuan 以《户川纯的歇斯底里美学：80 年代 fushigi chan¹ 的原型》，为我们展示了日本歌手和女演员户川纯作为 80 年代日本新浪潮音乐的代表人物，呈现出独特的女性形象和歇斯底里的音乐美学。通过分析她个人的舞台表演、音乐风格与歌词等方面，指出她的表演为 80 年代早期的女歌手们创造了新的表演范式，她的歌词丰富了人们对女性的再次认识。歇斯底里的表演风格是她创造的话语模式，并以此建

1 fushigi chan: 日文音译词，“不思議酱”之意，即不思議的小姐或不思議的女性。

立了另类的女性形象。“fushigi chan”这个词正是她对当代日本的年轻女性身份的重要象征，给那些无法融入主流的人群提供了一个亚文化空间，成为一种独特的80年代文化符号。作者试图揭示歇斯底里背后的多重含义，通过分析户川纯奇怪的表情和女性性别下的语言，指出歇斯底里不仅仅是作为一种病态美学的表现，更是超越男性话语权（phallogocentrism）的有效方式，并由此建立起女性的话语。可以看出本篇文章不仅探讨了音乐美学，同样涉及到性别与身份这样的文化议题。

二、性别

以此为主题的分论坛虽然只有一场，但共有三位发言人进行了精彩的汇报。目前，性别研究正是国际学术界里热门 W 的研究课题与观察视角。当涉及女性或社会少数团体、边缘群体时，对音乐中的性别形象讨论及现实生活中的性别话语权等问题，常常被特别关注与探讨。除了前文所述的《户川纯的歇斯底里美学：80年代 fushigi chan 的原型》，大会上还有许多结合了性别研究视角观察的案例。其中，本场分论坛的汇报分别为：Ly Quyet Tien《在2010年代越南流行音乐中的LGBT现象》，Yukari Fujishita《御宅文化中业余女性音乐制作人：同人音乐中“diva”的创造力》与 Zhang Wenzhao《谁是董小姐？中国城市民谣中的性别建构》。最令我印象深刻的是香港中文大学民族音乐学在读博士研究生 Zhang Wenzhao 的文章《谁是董小姐？中国城市民谣中的性别建构》。

她由前些年一夜成名的歌曲《董小姐》引出过去五年中，城市民谣成为中国大陆流行音乐主流的音乐事实。同时还产生了一批“文艺青年”们，这些城市青年们似乎对政治漠不关心，更关注诗与远方。她要探索中国城市民谣中的女性形象描绘，通过男性与女性艺术家的两个视角来看性别建构特征。她总结为三个主要的性别建构特征：第一种，中国城市女性是独立而单纯的。尽管内心脆弱和敏感，但她们勇敢地与既定规则抗争。第二

种，城市民谣中虚构的女性形象是受过良好教育，兴起于中产阶级家庭的。都市男性追逐她们意味着一种挑战，需要更多的勇气和自信。最后一种，女性的形象是非常多样化的，不同的歌曲中呈现不一。但她们都是与唯一的主题“等待男人”（Moskowitz, 2010）²相反的，她们用不同的角色和外表展示着女性的魅力。同样，她还指出了一个有趣的现象，即在主流华语流行音乐中，女性形象在城市民谣中比以前都更加丰富，女性民谣作为一个“新兴文化”（Williams, 1977）³，在不知不觉中承担着表达当今都市女性的自由心声的责任。她们创作自己的歌曲并向公众传达着这样的女性形象。

三、声音与地域

以此为主题的分论坛同样只有一场，不过，另有一场题为“区域化”的分论坛。可以看出这两场分论坛主题内容的相似性，它们都呼应了大会主题之一“流行音乐的地域性”。但“声音与地域”的这场分论坛主要是运用民族音乐学的研究方法去探究各个地区的区域化。

香港中文大学音乐学副教授 Adam Kielman 陈述了名为《“与那些远离家乡的人在一起”：广州新的迁移率与世界大同主义》的报告。他以马帮乐队为案例研究对象，以民族志的方式记录下当代中国这一群从农村地区 and 中小城市，到中国第三大城市——广州的音乐家。音乐家有选择地借鉴跨国类型的流行音乐和中国民间音乐，并用当地方言去演唱，其演唱主题是关于城市与农村的差异。马帮乐队获得商业成功，成为一种新的商业模式核心，其背后也有公司新的营销方式。他们通过一些新策略和新媒体的方法整合传统产业，迎合了增长的移动用户。作者受来自社会科学的“新

.....
2 转引自第六届亚洲流行音乐研究会议手册摘要集。

3 同上。

移动性范式”（Urry 2007）⁴ 灵感启发，提出了两种移动性模式——实际的与替代的，他认为这两者是连接的、互为组成的，在某种程度上，是通过音乐创意的特殊形式与循环流通模式形成的。全球流行音乐作为调色板供音乐家们去选择他们所创造的音乐，去反映他们自己的生活与迁移，从中努力克服理解空间、地点、他们来自哪里、他们要去哪里、中国在世界上的地位以及各国在中国的地位等这样一系列认知的转变。

毕业于台南艺术大学民族音乐学研究所的Kuo Ta-Hsin以民族志的叙述方式向大家汇报了《谁在那里唱歌？东南亚第一广场的音乐场景，台湾台中市》一文，生动展示了东南亚移民影响下的台中市第一广场的独特音乐景观。作为外来工人聚集的地下场所，第一广场被东南亚音乐所包围，如印度尼西亚的Dangdut、泰国乡村歌曲、菲律宾流行音乐、越南 **Nhạc Trẻ** 和 **Nhạc Vàng** 等等。由于新的政策影响，第一广场转变成为吸引商业投资和旅游观光的城市景观，通过第一广场改名为东盟广场，强调了它作为城市多元文化的象征意义。作者关注东南亚移民是如何在第一广场形成了独特的音乐景观，并提出了一个发人深省的问题：这样的音乐还在引导着第一广场的氛围，还是它已成为一个台中市旅游场景的一部分了？

本届研究会的论文数量多、领域广、学者们围绕议题各抒己见，热烈交流，一篇述评也难以完全提及。纵观本届大会，我们可以看到，各个学科的学者及研究人员都对亚洲流行音乐充满了极大的学术热情。除了上述的一些分论坛主题外，流行音乐产业，流行音乐传播，流行音乐表演，流行音乐活动，音乐风格，音乐教育等学术话题也是大会上的讨论热点。因此，不难看出关于“流行音乐”的议题其涵盖面是极广的，它不仅是音乐，也是一种文化，一个产业，更是与现实紧密相连的社会活动。观察这个多元复杂且流变发展的研究对象时，必然需要借助更多的学科知识与观察视角。由此，在流行音

.....
4 转引自第六届亚洲流行音乐研究会议手册摘要集。

乐研究中，各个学科的交叉也会更加频繁紧密。可喜的是，此次参会发言的成员不仅包含学者、研究员，同样也囊括了音乐产业第一线的从业者、音乐人。更有一批年轻的硕士及博士研究生在这个国际交流的平台，分享着自己的见解。他们作为年轻的学术力量，将为这个学科注入源源不断的新动力。

通过这场国际性的研究会，我们在开拓眼界，了解国际学术潮流的同时，也应该明显察觉到这样一个现实——研究者更偏重音乐社会学、文化学等语境的分析，而缺失了对音乐本体的文本分析。对音乐本体进行深入分析，有助于理解、反思其社会、文化意涵。Xin Guo 的《中国西北的新民歌“野孩子”的音乐旅程》，Yuan Wang 的《身份的破坏与重建：从文本和文脉角度解读中国农业重金属现象》是将音乐文本分析与语境分析结合较好的例子。Zhao Pu 的《流行音乐的多重文本特性》将音乐文本划分为三个层次，在方法论上给予音乐文本分析的指导，并以具体歌曲案例进行了分析，令人信服。

此次会议略有其美中不足之处，便是会议日程安排过于紧凑与庞杂。加之分论坛不同主题的内容重叠、主题词模糊等情况，参会者聆听各分论坛时常常需要赶场，碎片化的知识获取过程，影响了对会议内容的吸收程度。但瑕不掩瑜，我们应该看到，流行音乐的学术研究在中国仍旧处于起步阶段，作为首次在中国举行的国际流行音乐学术研究会议，中国传媒大学提供了难得的学术交流平台。以此为契机，促进了流行音乐相关学科的建设并推动了中国流行音乐学术领域的未来发展。



交融与间离：泛亚流行音乐研究及其反思

■ 张文昭*

2018年6月9日，第六届亚洲流行音乐研究双年会（Inter-Asia Popular Music Studies Conference）于中国传媒大学隆重举行。这场为期两天的盛会聚集了亚洲各国及地区百余名流行音乐学者、从业者、爱好者，仅发言代表便逾九十名。继中国香港、中国台北、泰国清迈、澳洲墨尔本之后，亚洲流行音乐研究双年会首次落地中国内地，这也是中国内地首次承办大规模、高水准的国际流行音乐会议，具里程碑意义。

亚洲流行音乐研究双年会议依托亚洲流行音乐研究协会（Inter-Asia Popular Music Studies Group），该协会始创于2007年8月，是世界流行音乐研究协会的分会。近年在创始人香港冯应谦（Anthony Fung）、韩国申铉准（Shin Hyunjoon）、荷兰高伟云（Jeroen de Kloet）等教授的推动下，更是成立了韩、日等分会，广泛吸纳跨学科地域的亚洲流行音乐研究者，为其提供一个融洽、蓬勃的学术交流平台。

中国传媒大学艺术学部音乐与录音学院充分利用平台优势，将此次双年会嵌入预会“2018年第十三届亚洲传媒论坛（媒体·艺术·文化）”与后会“跨国音乐产业：实践、挑战与知识交流”之间，将创作美学、学理

* 张文昭，香港中文大学音乐人类学专业博士二年级。上海音乐学院音乐美学硕士，师从杨燕迪教授。专栏乐评人。

探讨与产业观照融会贯通，为流行音乐研究乃至实践提供了崭新思路。会议还特意创办“落地·世界”“落地·开花”两场主题演出，使得流行音乐研究紧贴音乐文本，真正聚焦不同音乐本体，以构建的身份认同并映射社会百态。

会议伊始，伦敦大学金史密斯学院凯斯·尼格斯（Keith Negus）教授发表主题演讲“跨越四千年的流行歌曲：都市创意与欧亚对话”¹，呼应了此届会议议题“交融中的亚洲：流行音乐的地域性、时间性与亚际联结”²，并将亚洲流行音乐研究放置于更广阔的时空范畴。尼格斯教授细致回溯了欧亚流行歌曲的传唱轨迹——三千年前始源于美索不达米亚的歌谣经北非传至近东；东亚歌谣则由丝绸之路流传入欧陆；随着技术的不断精进，流行歌曲的承载媒介不断革新，从手抄诗词，到纸质影印乐谱，再至现代影音录像，无不对欧亚音乐交流产生显性影响。他强调，这些都市歌谣的生发流变无不牵涉更为复杂的地缘政治，诸如“帝国兴亡、经济失衡、商业竞争、集团扩张，国族操控”等等。正因此，尼格斯质疑流行音乐研究将目光拘泥于“当下”的通行路径，认为泛亚流行音乐研究需具备纵深感，一面向历史长河启灵，一面要关注更为广阔的欧亚、国际文化交流动态。尼格斯的演讲材料殷实，视角新颖。然而对于部分与会学者而言，演讲者置身于长时段的音乐流变，尚未能有效调和史料回归与观点论证间的历史与逻辑的矛盾统一。但笔者认为，尼格斯教授出席亚洲流行音乐双年会这一“事件”本身意义卓著，标志着国际一线流行音乐学者拥抱“边缘化”的亚洲流行文化，以国际视野观照亚际音乐实践。

由于本届会议议题庞杂、学科背景多元，且四个分会场同时推进，故会议综述颇具难度。笔者结合自身部分有限的聆听，并在全面浏览会议摘要的前提下，归纳出“全球化与区域化”、“主流音乐与独立音乐”、“历

1 4000 Years of Popular Song: Cosmopolitan Creativity and Eurasian Dialogues.

2 Asia in the Mix: Places, Temporalities and Inter-Asian Entanglements of Popular Music

史怀旧与现代媒体”、“艺术美学与文化政治”四大范畴，予以梳理评介。

一、全球化与区域化

流行音乐的全球化与区域化无疑是该会议的一大热点范畴。千百年来，音乐文化的地域性引人琢磨：不同地域的流行音乐何以具备鲜明的特征？流行音乐的区域划分为何产生，其划分是否具备相对弹性？流行音乐的地域性可否借由文本超出物理空间的制约？……上述问题在全媒体时代亟待全新的思考。全球化与世界主义势如破竹，是否迫使固有弱势文化趋于同质？流行音乐如何参与建构区域性身份认同，抵制强势舶来文化侵蚀？作为特殊的文化区域，亚际流行音乐具备哪些共性、特性特质？……会议间诸多论文从不同角度给予了解答。

总体而言，与会的绝大部分论文都带有特定的区域性视角，研究在特定物理空间内文化身份认同的构建。其中，“中国性”（Chineseness）与日本地缘文化备受瞩目。不难看出，日本流行音乐文化相较其他区域研究充分，角度多元，在历史书写、动漫音乐、粉丝效应等多维度都做出了傲人成绩。聚焦中国流行音乐的学者则从方言、地方音调、产业概念等角度反思流行音乐文化的地域性：来自上海音乐学院的流行音乐团队别具匠心，从音乐文本中挖掘地域性表征，其中郭昕对“野孩子”乐队创建西北新民歌的探讨；李曼对“二手玫瑰”乐队创造性运用东北二人转音乐的研究均具备相当的理论价值。

与之相较，流行音乐跨国界传播的研究则略逊一筹，不失为此次亚洲流行音乐研究会议的一大缺憾。虽然不乏议题，如聚焦《冰雪奇缘》电影主题曲英文、日文翻唱版比对³，台中市东南亚劳工音乐景观等跨文化交际

.....

3 Maria Grajdian, "Love Thyself": A Comparison between the English and the Japanese versions of the title song in Frozen.

现象⁴，但大多局限于个案的区域性探讨，欠缺理论思辨深度。香港浸会大学周耀辉与中国传媒大学张谦教授联合发表的论文《暧昧的差异性：在中国的世界音乐中发现“世界”》质疑了“世界音乐”这一风格标签下暗含的政治隐喻（“世界音乐”可理解为相较强势欧美流行音乐外的文化他者），在中国文化语境下，哪些音乐可被划分为世界音乐，哪些应被拒之门外——其间暧昧的差异性值得深思。

二、主流音乐与独立音乐

主流音乐与独立音乐间的转换和对峙，始终是流行音乐学者关注的重要议题。此次会议间，诸多与会代表自发对此展开研讨。主流流行音乐为何不再主流？“独立音乐”概念的泛化与滥觞，是自媒体时代青少年“求异”身份认同的必然，抑或侧面印证了唱片工业巨鳄的光景不再？笔者以为，亚洲流行音乐研究者对“主流音乐”“独立音乐”这组概念的重视，反映了学界对音乐风格类分与受众心理的关注。单从会议秩序册来看，亚洲流行音乐研究课题不再拘泥于对排行榜榜单的分析，对“独立”音乐的观照也超越了“摇滚”这一强势体裁——“爵士”与“民谣”不啻两匹黑马，展现出不俗的研究潜力。

在遍地开花的小众音乐风格包夹下，主流流行音乐研究也随之式微。少数学者仍旧关注王菲等巨星的音乐诠释及社会意义，但往往带有历史纵深视角。但较之往届，此次由中国传媒大学承办的亚洲流行音乐研讨会议具有一大鲜明特质——诸多音乐产业内部人士加盟，与参会者分享第一手的音乐产业信息。香港流行作曲人曾奕文以包装艺人方皓玟为例，解码新千年以来香港独立唱片公司的运营策略调整；利物浦大学 Haekyung Um

4 Ta-Hsin Kuo, Who Is Singing Over There? Southeast Asian Music Scene in the First Square, Taichung City, Taiwan.

教授直击利物浦声音景观在本土及中韩两地的生发，探讨亚洲及全球市场的产业前景；中国传媒大学赵志安教授则发表了《中国音乐产业 2017 年度报告》，依托权威大数据为中国流行音乐研究及产业政策调整指明方向。

三、历史怀旧与现代媒体

历史怀旧与现代媒体研究在此次会议中达成了一组精妙的对话。流行音乐作为直指当下高速流变的文化样式，其研究长久以来紧贴时代脉络，而历史研究不免偏废。可喜的是，本次会议中，以历史视角书写流行音乐实践的论文不在少数，特别是日本流行音乐断代史和专题史研究更是达到了相当的体量与规模。流行音乐中的历史视域往往裹挟着对现代社会的不满和逃避，对过往乌托邦式“乡愁”进行集体追忆与重构。例如，香港珠海学院郑栢庆教授对罗大佑歌曲中乡愁叙事变迁的深入研究；南佛罗里达大学 Cheng Ya-Huii 教授关于 1980 年代中国摇滚乐手通过音乐推进中国现代化的论述，无不映射了流行音乐研究浓郁的乡愁情怀。值得注意的是，中、日、韩等国赴会学者同时将目光聚焦 1980 年代这一文化激变期所承载的亚洲各国相似的命运。笔者以为，撰写 1980 年代亚际流行音乐交流之历史研究，或具备相当的研究意义。

与此相对的是当代流行音乐承载“容器”的推陈出新。流行音乐作为大众文化产品，受传播媒体的影响极大，其文本的复杂特质反映了科技与艺术、大众审美与艺术准则、政治威权与个体利益间的冲突调和。学界学者对流行音乐传播媒介予以关注，相关会议论文触及到电子音乐、虚拟现实与音乐实践、社交媒体与音乐表征等内容，还突出显示出对音乐“真人秀”节目的偏爱。近年来中国真人秀节目的持续发酵与滥觞促使学者们发表关于“中国有嘻哈”“超级男声”“歌曲传奇”“中国之星”等栏目的七篇论文，触及真人秀节目的包装与炒作、性别建构、地域认同等方方面面。

与此同时，音乐现场亦从未走出大众视野。某种程度上，现代流行音乐新媒体对虚拟技术的依赖更促成了大众对音乐现场的亲缘感。本届会议中，音乐节不再独占鳌头，取而代之的是学者对 Live House 的深情回望。Live House 作为文化场域的特殊性，在于它扎根城市的地方气质，承载了城市少数文艺青年的审美旨趣与政治美学流变，其兴衰荣辱书写了几代人的时代记忆。

四、艺术美学与文化政治

由于流行音乐文本的复杂性与特殊性，各界学者普遍质疑单一艺术价值评判的适用性；直接接触及艺术美学反思的课题大多来自音乐与文学方向。大部分与会论文均带有较强的文化政治思辨性，尤其关注少数人群通过特殊的音乐表征，自下而上对社会政治母题的强烈批判与抗争。行动主义为学者们提供了重要理论依据。摇滚与嘻哈音乐依旧是文化政治探讨的热点体裁，诸如达明一派、Joy Division、Laibach 等乐队的政治哲思性，在他者文化的城市土壤下滋生的化学效应受到多重解读。

边远地区少数人群借助流行化的传统音乐参与现代性身份建构的文化现象依旧是研究热点。荷兰乌德勒支大学硕士研究生 Maria Prause 和英国威斯敏斯特大学博士研究生 Lin Guotin 不约而同聚焦台湾原住民的音乐生活与社会媒介，探讨原住民在直面现代化进程中的阵痛迷茫与积极求索。笔者所在的分会场以“性别研究”为主题，三位学者分享了当下“越南流行音乐中的 LGBT 印象”、“日本御宅文化中女性音乐制作人的创造力”以及“中国都市民谣中的女性身份建构”，显现出流行音乐逾越性别边界，反抗父权性别政治的可能性。

小结

第六届亚洲流行音乐会议是中国大陆首度承办的高水准国际流行音乐研讨盛会，标志着中国流行音乐研究初具规模与国际眼光。与会论文具突出的跨文化、跨学科特质，冲破了以往研究囿于音乐风格、理论视角和研究方法的多重桎梏。年轻学者成长迅猛，担当了会议的主角；不少欧美籍学者教授将视域投向亚洲流行音乐，首肯亚洲流行文化的研究潜力与国际意义。

当然，本届会议从内容与安排上均有改进空间。与会论文大多限于地域性的个案分析，在理论深度上略不尽人意。韩国圣公会教授，前任亚洲流行音乐研究协会会长申铉准寄语：“此次 IAPMS 会议盛况空前，既是希望又是挑战。于我个人而言，在同时进行的四个分会场中挑选一场参与实在强人所难。如果主办方组织一两个全体会议，凝聚所有话题就更好了。此外，我希望年轻学者能与成熟学者一同深挖亚洲流行音乐的范式与概念，使研究超越单个案例分析，实现不同理念的深入交流。”

会议圆满落幕后，主办方宣布成立了亚洲流行音乐研究协会中国分会，并宣告下届双年会将莅临马来西亚吉隆坡。期待中国流行音乐研究乃至亚洲流行音乐交流能够在两年间依托亚洲流行音乐研究小组开拓视野，取得突破，加深国际合作。



第六届亚洲流行音乐研究双年会
Inter-Asia Popular Music Studies Conference





回归劳动： 全球经济中不稳定的劳工¹ 简介

■ 姚建华、苏熠慧

1 社会科学文献出版社，2018。

基本介绍

20世纪70年代以来不稳定劳工数量的增长已经成为当代政治家、媒体工作者和研究人员关注的核心问题。具有不稳定性和不可预期性的工作与第二次世界大战后三十年间工作的相对稳定性形成了鲜明的对比。“不稳定的劳工”构成了一个全球性的挑战，并对社会学家关注的诸多领域都产生了广泛的影响。因此，回归对劳动力的研究，探究产生不稳定的劳工及其不断带来不安全感的制度性安排逐渐成为批判研究的重镇。本书旨在从理论和实践的两个维度出发，由引介西方学者对“不稳定的劳工”的一般理论研究成果推进到聚焦中西方丰富多彩的实证研究，从而为分析经济全球化提供最新的、最有力的批判视野，同时启发我们更为深刻地理解和更富有创造性地解决当代中国社会转型过程中的一系列政治、经济、文化和社会问题。

附目录

导言 回归劳动：全球经济中不稳定的劳工

苏熠慧、姚建华

第一部分 理论引介：全球经济、不稳定性与劳工研究

1. 不稳定的无产者：从失权者到公民

盖伊·斯坦丁，周洋（译）

2. 新瓶装旧酒：全球化、劳动与不稳定的无产者

罗纳尔多·蒙克，孙萍（译）

3. 工人阶级不稳定性的马克思主义理论及其与当今的关联

贾米尔·乔纳、约翰·福特斯，苏熠慧（译）

第二部分 全球经济中不稳定的劳工：西方的实证研究

4. 不稳定的工作、无保障的工人：转型中的雇佣关系

阿恩·考利博格，那宇琦（译）

5. “自由鸟”：印度手机制造业中的新“不稳定无产者”

安妮贝儿·费鲁斯—科米罗，仝晓霞（译）

6. 系统偏误：微软公司中劳工的不稳定性和集体组织

恩达·布罗菲，盛阳（译）

7. 不稳定的玩工：游戏模组爱好者和数字游戏产业

尤里安·库克里奇，倪安妮（译）

第三部分 当代社会转型中不稳定的劳工：中国的实证研究

8. 中国国有企业中的不稳定劳动与二元劳动体制的兴起

——基于对四家国有企业的比较分析

贾文娟

9. 从“赶工游戏”到“老板游戏”：非正式就业中的劳动控制

郑广怀、孙慧、万向东

10. 劳动力的商品化与不稳定的学生工劳动体制——以申厂为例

苏熠慧

11. 知识女工与中国大陆出版集团的弹性雇佣制度改革

曹晋

12. 新媒体语境下众包新闻生产中的弹性雇佣关系研究

姚建华、刘畅

13. 强控制与弱契约：互联网技术影响下的家政业用工模式研究

梁萌

2018 “n 地域” 投稿指南

2018 年，“n 地域”将征集围绕以下话题的稿件：

“财务处的故事”：在一轮又一轮的制度改革中，各类“奇葩”的高校报销规定，持续出新，变本加厉，构成了今天学术发展的巨大障碍。“n 地域”，不仅是要将这些规定记录在案、立此存照，以待未来 IT 考古学的研究，更希望由此引发现世的讨论：对于中国而言，今天的“经济基础”——财务经费，究竟如何决定了上层建筑——不仅是思想和知识的生产，更是对学院中人的再生产？

“国际化的，更国际化的”：新世纪中国社会的各行各业，莫不以“世界一流”为旨规，致力于提高自身的“国际化”程度。中国大学无疑是其中的典型。与之相伴随的一个新颖现象是，近年来，各高校纷纷出台规定，凡是在中国大陆举办的会议，一律不算国际会议。这个新颖而吊诡的现象提醒我们，“国际化”在今日之中国，早就不是上世纪八十年代那样的定解，而是“俱分进化”为一个极具时代特点的混乱词语。记录发生在你身边的各种各样的“国际化”——学术交流、留学观光、“外国人”，将有利于我们更整体性地思考，究竟是什么是这二十年来正在形成的中国人的“国际化”和新的国际视野。

“青年与工作”：“青年人如何工作？”“如何通过工作走出自己的路，找寻未来？”是现代社会的常设话题。只是，倘若对照资本主义诞生以来一路陪伴人们的成长小说，便会发现，这个老话题，正面临新的社会状况和青年人自身变化的最为强烈的冲击。这不光是指，在互联网、弹性工作制、（伪）共享经济、人工智能等一系列新的或可能的制度设计中，青年人正面临看似越来越多的选择 / 限定，也是指，青年人越来越将自己细化为“**后”，企图以公元纪年来标示或凝结自身对于工作、生活乃至未来的基本态度。当国家和社会企图用“匠人精神”来填补漏洞百出的现代工作伦理的时候，如何在新的社会条件下重新定义和想象“工作”已经成为争夺文化霸权的焦点所在。“n 地域”企图记录文化研究的师傅和学徒们，对这一问题的感受和思考，期待由此展开更多样的线索和探讨的可能。

具体投稿方式，参见 [《稿约》](#)。

..... 《热风学术（网刊）》稿约

1 本刊为立足于中国当代社会文化和思想议题的文化研究类刊物。这一立足，不仅是指聚焦于中国的当代性，关注中国问题，解析这一快速变动社会中的文化现象，更是指，在“亚际”“第三世界”“全球”等这一系列既是历史又是虚构的框架的选择和比照之下，重新放置和结构中国当代社会的文化和思想议题。

2 为保持文化研究的野气和灵气，本刊对来稿有两个“不在意”。一，不在意是否一定写成论文模样，欢迎以生动、恰当的文体形式，呈现“问题意识”和清晰思考的文字。二，不在意是否一定是首发稿，提倡各个友邻刊物和网站之间的资源共享和推广。

3 在此共识之上，本刊欢迎各类来稿，来稿请注明是否首发。凡首发稿一经采用，即奉薄酬。其中，“专题”一栏为特约组稿栏目。如有专题的组稿建议和想法，欢迎来信，来信请注明“专题”字样。

4 来稿请用 word 文档发送至《热风学术（网刊）》邮箱 (refengxueshu2017@163.com)。本刊会在收到稿件的一周内确认收到投稿；并于收稿后一个月内，回复作者是否用稿。

5 来稿一经录用，除在本刊刊登之外，也将在当代文化研究网及其微信公共号陆续发布。同时，本刊拥有授权友邻刊物和网站共享的权利。



封面故事：《声音机器与幸存者》



远处的草坪上正在举行一场盛大的音乐 party, 装扮各异的年轻人在那里载歌载舞, 个性十足。即便不在现场, 在这高楼里, 老 D 也能感受到远处那跳动的音符和火热的激情。

这让老 D 想起了自己年轻的时候。当老 D 还是小 D 的时候, 他也和这群年轻人一样, 想要通过种种独特的形式, 来表达自己。不同的是, 在他的那个年代里, 战争与动荡刚刚过去不久, 他们所有独具个性的表达, 都是对于过去一个年代的反叛。现在回过头来看, 他们那个年代的种种“声音”, 即便不是十分成熟的, 也开辟了一个时代的新方向。

可是现在的年轻人呢? 他们的“声音”是如此多样, 但却又彼此相同, 他们也反叛, 可这反叛是如此苍白无力。那些互相矛盾的音符, 杂糅在一个相同的时空里, 那些本该彼此矛盾的, 却又和谐地共存着。

和平的声音大概就是这样吧! 如今人们已经难以想象, 在众人不断摇摆身躯的露天音乐会的大草坪上, 曾经矗立着巨大且怪异收音机器, 军人们操作机器, 企图收到敌人的军事动向——尽管还不到百年, 然而遗忘与漠然是历史中最常见不过的事情。

想到这里, 老 D 呵呵一笑, 拉下窗帘, 继续投入到自己忙碌的工作中去了。

XX热风学术网刊

213

主 编 _ 罗小茗

学术编委 _ 雷启立 孟登迎 潘家恩 朴姿映(韩国) 滕 威 章戈浩

责任编辑 _ 王欣然 美术编辑 _ 刘 睿 编辑助理 _ 李许涛

《热风学术(网刊)》来稿邮箱 refengxueshu2017@163.com

本刊每年 3 月、6 月、9 月、12 月 15 日上线。

版权声明: 自由转载 - 非商用 - 非衍生 - 保持署名。



请登陆“当代文化研究”网 - “网刊”栏目, 下载《热风学术(网刊)》杂志:

<http://www.cul-studies.com/index.php?m=content&c=index&a=lists&catid=47>

热风学术网刊



扫描二维码，回顾往期。

