ISSN 2058-4261

思逸
siyi

issue 5 | Spring 2017

未來的音樂
Music in the Future

Critical stimulations from drifting minds

《思逸》期刊於2014年在英國註冊，為一由海外學人共同創辦的免費人文學術期刊，每年兩期，以電子格式出版發行。《思逸》致力開拓一個新穎、開放、公平的交流平台，並提供一個跨學科、跨文化思考空間。

Siyi journal was registered in the UK in 2014. It is an open access journal in Chinese language. It publishes two issues per year in digital format. The journal aims to produce an interventional and creative platform for critical communications. At the same time, it hopes to promote an interdisciplinary and cross-cultural thinking that contributes to the studies of art and culture more generally. Each issue of the journal is designed with a special theme of focus, across different disciplines and subjecs related to art and culture.

ISSN: 2058-4261

Web: http://siyi-journal.lofter.com
issuu: https://issuu.com/siyi-journal

微博: @思逸期刊
微信: siyi-journal
Twitter: @siyijournal
Facebook: siyijournal

Published in Birmingham, United Kingdom
April, 2017

版權歸作者所有
(c) to all authors

設計排版：Hiu M. Chan, Weida Wang
審稿：Ariel Chen

《思逸》

第五期：未來的音樂
客席編輯：王緯達

Siyi

issue 5: Music in the Future
Guest Editor: Weida Wang

目錄
CONTENTS

王緯達
導論 **1** Weida Wang
Editorial

陸正蘭
音樂 - 空間文本 **3** Zhenglan Lu
Music - Space Text

夏初行
第一代民謠在唱什麼 **9** Chuxing Xia
What is the first generation of Minyao singing?

徐雨霽
看見/不見的聲與日常流動的景：另一種重構中國公園文化的可能 —— 從紀錄片《人民公園》談開去 **13** Yuji Xu
The In/visible Voice and the Scape of Everyday Mobility: Another Approach of Reconstructing Park Culture in China

王緯達
商業化還是數字化：新社會語境下的古典音樂圖景 **17** Weida Wang
Commercialization or Digitization: Classical Music In The New Social Context

葉琿
景觀化音樂：作為現代社會景觀的少數民族音樂 —— 一項基於《中國好聲音》和在京蒙古族藝人田野調查的探索性研究 **21** Hui Ye
Music of the Ethnic Minorities as Social Spectacle: An Exploratory Study Based on the Field Work Data from The Voice of China and Mongolia Musicians in Beijing

《思逸》第六期徵稿啟事：愛的冥想 **29** Siyi issue 6 Call for Papers: The Wonder of Love

導論：
音樂的民主

王
緯
達

音樂，或許應該是無政府主義的，卻往往因為各種原因而被束縛了自由。我們在這裏來談論未來的音樂實際上是猜想一種音樂自主的可能。因為回顧歷史，音樂從未像這個時代這樣「獨立」過，音樂的類型也從未像這個時代這樣普及和多樣，乃至引發人們開始重新思考音樂的內涵。

音樂作為一種藝術形式或者藝術創作的材料早已被納入到了藝術史、傳媒理論、人類學、社會學等非音樂研究領域了：如在社會學框架內所進行的流行音樂研究、聲音藝術的音樂人類學方法研究以及傳媒學領域關於音樂產業的研究；這一方面得益於音樂本體隨著社會形態發展而逐漸被形塑，另一方面音樂不僅僅是聲音的藝術，實際上在轉變為一種多元化的藝術乃至已經超出了音樂的範疇到達諸如視覺藝術等領域。當今社會，科技的發展打破了音樂的邊界，音樂沖破了機構政治與商業利益所制造出的困籠，走向民主化。

音樂的民主化實際上源於20世紀八十年代中期英國的獨立廠牌(Indie)在龐克音樂運動時期的興起。而這股風潮很快就迅速播散到歐洲大陸以及美國等地。音樂從一個被政治規訓和商業妥協挾持下的產物轉變得充滿創造力，為青年群體尤其是青年中產階級為代表的反商業品味群體提供了豐富多產的文化養分。音樂主體性的解放打破了主流音樂公司以及機構權力所建構的市場與政治體系對音樂審美的作用而讓不同類型的音樂直達其所需人群。而吊詭的是，在新自由主義思潮影響下的今天，市場利益觸及到了社會的各個角落從而一定程度上改造了人的主體性，原本強調審美自律的獨立音乐廠牌在在如今商業市場繁榮情況下也在一定意義上促進了音樂的歷史載體（如黑膠唱片和磁帶）的在商業層面的復興。根據獨立廠牌銷售網站Bandcamp的最新的年度銷量統計顯示2016年相對於2015年，黑膠唱片的銷量增長了48%，磁帶銷量增長了58%，而CD銷量也增加了14%。唱片的功能性已經從單純的音樂媒介的載體逐漸轉化為了音樂收藏品，這不僅是对本雅明在其《機械復制時代的藝術作品》裏靈光（Aura）理論的讽刺，也是對其理論的一種發展，音樂的現場感轉化成了唱片指針摩擦唱片的瞬間,唱片本身變成了藝術品。

關於音樂作為產品的「公共性」與「私人性」關系以其載體唱片為例，唱片在普遍衰落的時代背景下被賦予了新的意義，成為了人的私有收藏品。在音樂無處不在，任何音樂都可以隨意用 spotify、soundcloud 或 youtube上欣賞的時代，對物品私有性的欲望以及懷舊情緒驅使下，拜物主義者們從未像如今這樣對唱片的收藏趨之若鶩。美國文學批評家托馬斯·戴維斯在其論著《滅絕的場景——晚期現代主義與日常生活中》提出歷史物件對公共與私人空間「侵入」的問題：怎樣喚起歷史重新入侵人們時常生活的公共

與私人對社會生活的重新的入侵。對唱片的拜物主義也是對某種品味或美學的文化歸屬和向往，這也極大的體現在對唱片的挑選上。音樂的公共化與音樂產品的極度私人的占有欲促成了各種別具特色的音樂獨立廠牌的誕生。

比如 Clean Feed 是一個2001年成立於葡萄牙裏斯本的獨立現代爵士樂廠牌。葡萄牙這個或許是處於全球音樂市場邊緣的地帶的國家，也在全球在地化（Glocalization）和音樂民主化的引導下，開始浮現出活力，就像其官網的自我介紹中所寫的那樣：「是否可以說世界上還有周邊地區？　或許從政治，經濟和文化方面來說是有的，歷史告訴我們，世界的東方和南方並不是事情發生的焦點。　但是，由於互聯網革命，技術發展所促成的民主化改善了這種情況。更重要的是，人們的思想方式發生了變化：直到最近，人們會發現創業和創造力的原則是『思考全球，行動本地』，正確的道路是按照你的想法行事，而不是取決於所為全球的地理環境。」

音樂產品在本世紀初在商業領域遭遇過網絡化和盜版化帶來的商業危機，很多業內人士宣揚「音樂已死」的論調，因為音樂的生存模式超出了人類的可控範圍，而正如剛才所述，我更願意把其看作是一個政治和經濟問題：主流音樂廠牌的流失，超出了文化商業掌權者對社會品味的把控能力。此時，獲得審美主動權的社會民眾忽然對音樂以及自己喜歡的音樂類型豁然開朗了：明白了以前唱片時代自己聽的音樂只不過是主流廠牌的商業把戲，但也迷茫了：在如今海量的音樂類型，到底要聽什麼樣的音樂才符合自己的口味，或者說到底什麼才是真實的音樂：音樂被重新推倒並形塑了。聲音是具有不可操控性的，而音樂恰恰相反，是一種被繁瑣的技術與技巧所駕馭的藝術形式。我把音樂在現實社會全球化以及數字的背景下其主體性的變化看作是一個音樂發展的轉捩點和危機，從而滋生出「例外狀態」：不同於福柯所醉心的權力的去中心化形式，或阿甘本關註的權力的諸種中心化方式。這個邏輯站在「例外狀態」的反推層面：以前，不管任何音樂類型，主流唱片公司始終站在一個不受權力制衡的位置，把控著社會品味趨向的脈搏，社會流行音樂的風格都在其掌握之中。而這些把控者卻也站在主流風格之外，並不受到約束。而音樂的例外狀態在於：獨立音乐文化的出現恰恰跳出了絕對權力者（即主流唱片公司和國家）對音樂環境的控制，權力中心的真空，促使了一個音樂烏托邦的出現。

我們在這裏談「未來的音樂」，其設想並非如作曲家瓦格納的同名論著《音樂的未來》那樣，從民族主義和創作美學的角度去梳理音樂本體的流變以及創造出一種新的音樂表達形式，而是希望突破音樂學力量的桎梏，在其他的豐富的音樂力量之間找到一個新的歸宿與方向。現在是一個音樂泛濫的時代也是一個美學雕零的時代，新自由主義的社會和文化環境賦予了音樂新的意義和文化內涵，正是我們這裏希望探討的主題。

音樂 - 空間文本

陸
正
蘭

內容提要：音樂經常需要與空間組合構成文本，本論文稱之為音樂 - 空間雙文本組成的全文本。音樂 - 空間中的「空間」，經常不是是純物理的空間，而是文化空間，甚至媒介化的空間。此音樂 - 空間文本展現出一系列因符號文本主要因素變化而形成的類型。空間功能為主音樂為輔的第一亞型主要為從古代延續至今的儀式音景；音樂為主空間為輔的第二亞型則是現代出現的一般的「音樂表演場所」；但當空間被以影視為代表的新媒體媒介化後，與音樂的集合方式發生巨大變化，形成視覺中有聲源的與視覺中無聲源的第三、第四亞型。這四種亞型形成了符號修辭四體演進的格局，昭示了音樂 - 空間在人類文化中的漸次變化，它們也是文化的聲音空間實踐的體現。

1. 音樂的文本，伴隨文本及全文本

符號是「被認為攜帶意義的感知」。「文本」，即符號的組合，即一個「合一的表意集合」，起表意作用的不是單獨的符號，而是符號文本。任何一個符號文本，除了本身表達的意義之外，攜帶了大量社會約定和聯系，這些約定和聯系並不顯現於文本之中，而只是被文本「順便」攜帶而來，伴隨著符號文本，一起發送給接收者的附加因素，被稱為「伴隨文本」。這些因素與文本一道出現，隱藏於文本之後、文本之外或文本邊緣，一般不認為是文本的一部分，但對文本的解讀起了非常重大的作用，甚至某些伴隨文本因素，對解釋起的作用超過文本本身。因此，要對文本做個比較完整的解釋，就需要全文本這個概念，全本文就是必須進入解釋活動的主文本與伴隨文本元素之集合，它是主文本吸納一部分伴隨文本而形成的解釋對象整體。

音樂是一種特殊的聽覺符號，符號是用來表達意義的，要表達任何意義必須用符號。但音樂符號的意義究竟在哪裏，卻引發了幾百年不休的爭論。有的論者甚至認為音樂並不表達明確意義，正如卓菲亞 · 麗薩（ZofiaLissa）對它的描述:「音樂所喚起的對它的『體驗』 遠遠勝過對它的認識上的把握」，因為音樂「像一個沒有形體的心靈所經歷的夢境」。然而，音樂符號從來就不是一個獨立的文本符號，對音樂的理解，離不開它的伴隨文本。音樂的伴隨文本很多，比如，音樂生產的歷史文化背景，音樂的標題，音樂的解說詞，音樂發行唱片公司，音樂專輯的封面設計，音樂評論廣告，現場演出舞臺布置，甚至演唱會歌手的服飾等等。

在所有的音樂伴隨文本中，音樂有一個最基本也最容易被忽略的伴隨文本，這就是音樂的空間。可以說，音樂必然需要空間才成為一個解釋對象，音樂 - 空間構成一個整體性的全本文。

2. 空間是音樂最重要的伴隨文本

音樂在物理上必然是一種空間的存在，作為一種持有規律頻率的聲音，音樂和其他聲音一樣由空氣的振蕩，引發的聲波向空間的各個方向擴散，音樂的這種「音響的高度感、方向感和環境感」，讓我們從其空間屬性中感知到音樂的物質存在。而在文化學意義上，空間與音樂結合得更緊。音樂的誕生都伴隨著某種空間而出現。音樂作為一種特殊的文化形態的起源，無論是「勞動說」，還是「巫術說」，總是與其相關的社會情境空間共存。

從符號學角度來理解，音樂符號的一個顯著特點在於它和它的傳播空間密不可分，這個傳播空間對音樂文本來說，重要性已經超過一般的伴隨文本，而形成一種「雙文本」結合體。換句話說，沒有一定的空間，就不可能有音樂文本，空間的品質成為音樂文本一個至為重要的組成部分，二者合成一個雙文本互相結合的全文本。不考慮空間而分析音樂文本，是虛幻的，因為剝離了音樂文本的根本品質。

更重要的是，空間直接將音樂文本種植到文化中去，成為聲音文本的文化性之間的紐帶，脫離文化品質的音樂文本，只剩下物理性，其文化意義就不在場，其表意過程就沒有完成。所以，當我們研究作為聽覺藝術的音樂文本時,分析的中心應該區別於一般的文化文本分析，而應該將這些音樂產品放回到他們被創造、被體驗的社會環境和文化空間中，尤其要分析音樂與空間的相互構成問題，音樂 - 空間雙文本的建構，不但決定了音樂不同的使用方式，也表現出不同的互構方式，從而完成不同的空間文化。

3. 空間的兩個變異方式

音樂與空間之間，有一種在物理上很正常，在文化符號學上很難分析的特殊關系。音樂必然是時間上綿延的，是時間性的，而空間的原本形態是靜止的，與時間相對立。音樂 - 空間之所以必然結合，是基於空間的兩個基本變異方式。

第一種空間變異，是空間的文化化。即從物理空間變成文化空間。亨利 · 列斐伏爾在《空間的生產》中說：「空間是一種社會關系嗎？當然是，……空間裏彌漫著社會關系；它不僅被社會關系支持，也生產社會關系和被社會關系所生產」。在列斐伏爾的論述中，空間已不是一個空洞的物質存在，相反，它承載了各種意識形態，反過來，空間又表現、生產、強化這種意識形態，是意識形態轉化成為實際的關鍵，因而空間對於生活其間的人來說具有重要意義。後現代主義思想家米歇爾 · 福柯甚至提出：「我們時代的焦慮與空間有著根本的關系，比之與時間的關系更甚」，並尖銳地指出「今天，遮擋我們視線以致辯識不清諸種結果的，是空間而不是時間；表現最能發人深思而詭譎多變的理論世界的，是「地理學的創造」，而不是『歷史的創造』」。福柯這個深刻的觀點，犀利地看到空間性問題的凸顯。

一旦空間被理解為文化空間，音樂與空間的集合就變得順理成章。比如，美國音樂民族誌研究學者瑞斯通過時間——空間——隱喻三維分析法，列出的從小到大九種不同音樂空間 ,就是空間文化化的一個例子。這也是本文下面要討論到的音樂 - 空間第一、第二亞型的立足點。

第二種空間變異，是空間的媒介化。即物理空間的媒介化。它的主要手段是圖像流動化。靜態的圖像很少與音樂聯手組成文本，只有現代影視類的圖像出現，空間的媒介化才變成了一種具有實踐延展度的再現。此時雙媒介的音樂 - 空間文本潛力得到發展，出現了獨特的文本身份。這就是本文下面要討論到的音樂 - 空間的第三第四型的基礎。

此時，音樂 - 空間就不在是一個靜態的文本，而是列斐伏爾所說的「空間實踐」，由「空間呈現」和「呈現的空間」辯證地混合而成一種基質構成，他們各自與一種特定的認知方式結為一體。一個體驗音樂的自我不可能自我完成，它需要不斷與世界、與他人、與他所在空間建立意義聯系，這種意義表現的音樂 - 空間文本身份，會對每個人自我進行不斷地重新塑造。這樣，就不是自我身份建造音樂空間文本身份，而是音樂空間文本身份構築了每個分享者的身份。

4. 音樂 - 空間文本的主導因素與文本類型

音樂 - 空間雙文本，可以稱為音樂空間，也可以稱為空間音樂，但在具體的分析中會很複雜，究竟是空間意義重要，還是音樂意義重要？音樂看起來好像是主文本，實際上並非每個場合均如此。所謂主導，就是文本中決定意義類型的最主要因素，這是雅克布森提出的理論。音樂 - 空間這二者的對比主導性，構成了音樂的跨媒介分析中最復雜的難題。然而，雖然在任何一種亞型中，輔助和主導同樣，必不可少，因為音樂 - 空間是一種雙聯合文本，缺一不可，但還是主導因素決定意義。

A) 音樂 - 空間文本的第一種亞型：空間的功能為主，音樂為輔，音樂服務於空間。這種類型最典型文本是儀式音樂。越來越多的音樂人類學學者開始注意到，「空間」是儀式音樂分析中一個不可缺少的維度，因為它至少包含了儀式中所具有的「物質、關系、儀式」等層面的空間關系。不少學者在分析這類儀式音樂時，也常用「儀式音景」來描述其空間文化意義。

在古代，符號是珍貴之物，有神秘感，帶有權力和超越凡庸的能力，往往是酋長和祭司所掌握。音樂因為制作困難，而且轉瞬即逝，更是珍貴。因此音樂通常在宮廷朝廷這種權力場所，廟宇這種宗教場所，作為權力和神性的隱喻而現，象徵著某種人不可及的崇高存在。即使在延續至今的「儀式音景」中也是如此，比如在湘中拋牌儀式中，音樂是一種情境，此時，空間的品質顯然比音樂更為重要，由此空間，隱喻的喻本才得以在場，音樂本身的品質與風格等倒是其次的。

在後世，儀式音樂漸漸民間化，成為民間紅白喜事的必要成分。這種儀式音樂顯然是為空間服務的，只有在一定的空間場合才能起作用。而到現代，此種為空間服務的音樂深入到各種平凡生活場合，空間-音樂雙文本已經日常化，作為空間的風格化方式，這尤其在城市生活中比較突出。因為城市具有營造空間的文化性的需要。在商場，飯店，咖啡廳，酒吧，舞廳，廣場舞，遊樂場，小區的庭院等空間中，都可以聽到音樂的塑造空間作用。所謂的「情調音樂」，也就是讓空間具有一定的文化品格，成為攜帶某種文化意義的符號文本。

音樂就有如商場空間的裝修，看來附加的風格不僅決定空間的風格，無這些符號意義的空間只是「零度空間」，無風格也不文化的空間實際上是非空間。據有人在賣酒的商店做實驗，如果用古典音樂作為背景，與播放搖滾音樂作背景時相比，顧客選擇的酒的品牌就貴三倍之多，這證明音樂的意義是滲透性的，它把同樣的商店空間文化化了，使顧客感覺到自己的身份，應當與音樂 - 空間同一格調。此類調查研究的結論相當一致，促進的市場營銷形象的音樂類型，完全不同於所創造的「金錢價值」形象的音樂類型 。

再例如「高檔小區」的庭院，一般都用隱蔽於草叢中擴音器調成最低聲，播放背景音樂，而此音樂總與小區所希望達到的總體風格相反，通常都採用並非特別難懂的流行化的輕音樂（如克萊德曼的鋼琴曲，恩雅的新世紀音樂），顯然這是為追求「家庭」「小資」「格調」的買家與住戶提供的音樂空間。而坐落在城市中的酒吧，則會盡量采用各種風格的西方搖滾、爵士音樂等，以取悅酒吧中的常客，這些常客多為自以為品味國際化的時尚青年。相反，在中國近年興起廣場舞中，音樂往往則是耳熟能詳的節奏鮮明伴舞的流行曲和民族舞曲。而所謂的「音樂廣場」，「音樂噴泉」，則追求宏達開闊。可以說，第一亞型中的音樂是廟堂或儀式的空間符號隱喻，一定的儀式空間要求一定的音樂與之配合。

B) 音樂 - 空間文本的第二亞型：音樂為主，空間為輔。此類亞型是現代化生活的產物，主要以音樂廳，音樂會廣場，歌劇院，戲院等形式出現。這些空間是特地為音樂的最佳效果而設立，明顯是空間為音樂服務。不同類型的音樂會要求不同的空間，例如搖滾音樂會的空間要求大型空地，以及具有各種燈光、煙霧、灑金屬片等設備，有足夠縱深的舞臺，功率強大的擴音設備等。而以交響曲為主的音樂廳，通常更關註音樂的演奏效果，以保持音樂的純粹，這些設置因音樂類型而異。比如，由瓦格納親自參與創建的拜羅伊特歌劇院（Margravial Opera House Bayreuth），這個只容納500人的劇院中，從合唱隊的位置，到指揮的舞臺布景，均作精心設計，與瓦格納的「歌劇是用音樂展開的戲劇」理念一致，充分發揮音樂的戲劇效果。

在電子時代個人化終端，尤其是當今的微終端時代，出現了耳機這樣的微縮音樂 - 空間，音樂在這裏被壓縮了的空間中可以為一個人單獨欣賞服務。它實際上是家庭的、個人的音響設備之進步微縮化，這種空間趨近於零幅度，但不能說它不再是空間，只能說它是空間的極小值。這時音樂為主空間為輔之間的比例達到了最大值。此種亞型中，音樂是音樂 - 空間全文本中的一部分，因此它起了一種提喻功能。

C) 音樂 - 空間文本的第三亞型，是音樂與空間互滲的全文本，它是全媒介化的音樂 - 空間。雖然音樂本身是通過聲波渠道傳送的聲音媒介，這一點任何音樂都是如此，但空間卻是非媒介化的物的直接呈現。正如艾科指出，媒介的定義就是具有與符號原載體「異物質的」(heteromaterial)。因此，音樂 - 空間是半媒介化的文本，即使是錄音重放，也是半媒介文本，因為音樂總是需要一個實體空間。

然而空間也可以媒介化地再現，尤其可以用圖像再現，而不是物理性呈現。被媒介化的空間應當很難與音樂互相構成雙媒體文本，但在現代影視的媒介化的空間中，這種雙媒介化,甚至多媒介化音樂 - 空間卻極為普遍。比如電影音樂 - 空間,電子遊戲音樂 - 空間,甚至廣告音樂- 空間, 聲音商標 等。

以電影為例。瑪麗-洛爾 · 瑞恩（Marie-Laure Ryan）主編的《跨媒介敘述》（Narrative Across Media）一書中，將電影列為跨媒介敘述的典範。因為語言、視覺、聽覺三大媒介家族中，三者的結合，以電影最為豐富 。影視中的音樂 - 空間的第一種類型，通常依靠有聲源的音樂，即音樂表現的空間，畫面中出現音樂的聲音來源。比如，電影《黃土地》中的祈雨儀式中嗩吶與腰鼓隊，《海上鋼琴師》中遊船上的演出廳。它們分別是第一第二亞型的媒介再現。唯一不同是，在雙媒介化之後，音樂 - 空間文本可以整體地保存，原來只是一次性的演示音樂 - 空間文本，保存後可供後世讀者一再重新接收。這是一種轉喻性的文本，因為是原文本復現到影視媒介之上。

D) 音樂 - 空間文本的第四種亞型，也是音樂與空間互構形式的文本，盡管他們各自表現出強烈的獨立性。典型的是影視中的無聲源音樂，即在影視畫面上看不到聲源，沒有再現音樂的源頭。「無聲源」音樂 - 空間是現代技術的一種奇特的產物，因為空間雖然在影視中被媒介再現了，而音樂卻脫離了媒介再現空間，逃逸到另一種媒介（聲軌）中，此時的音樂似乎來自空無，無法歸入文本組成之中，但它們也能很自然地與空間形成互構。

在早期無聲電影放映時，往往請一位鋼琴師在銀幕下彈奏，此種實為無聲源影視音樂的前驅，可見這種跨媒介音樂空間構成方式，是為觀眾接受影視時的自然需要。現代影視的音響技術已經極為先進，這種雙媒介保持距離的復合關系也越來越復雜，經常有人稱之為「氣氛音樂」，實際上，烘托氣氛只是其中音樂與空間配合最簡單的方式。相當多的「畫外音樂」起了獨立的敘述故事的作用。例如姜文導演的影片《太陽照常升起》，有一段伴隨「抓流氓」事件革命音樂片段。學校操場放映電影芭蕾舞劇《紅色娘子軍》，在《娘子軍連歌》歡快活潑的音樂聲中，女戰士與炊事班長共同上演一段根據地軍民魚水情的革命浪漫主義故事。此時電影的「戲中戲」的音樂是後來作為中國紅色音樂的代表作之一《軍民魚水一家親》，它是一段有聲源音樂，構成電影中的「看電影」一個重要情節。但在革命音樂的襯托下，一幕群情激憤抓流氓的悲劇在暗夜中的臺下上演。被誤認為碰了女人屁股的梁老師倉皇逃跑，後面是一群手持手電筒的追捕群眾，銀幕上男女戰士相互戲逗音樂，帶著激越歡快的鼓點，轉換為畫面之外群起抓流氓的場景，革命電影的有聲源畫內音，轉化成鬧劇無聲源畫外音，明顯的音畫不合，由「似是而非」變成「說是而非」，從悖論轉換成反諷，紅色音樂取得了獨立而又強烈的反諷效果。

因此，這種無聲源音樂 - 空間文本，經常可以是一種反諷文本，文本在場性中二者的聯系已經失去，雙方不再是統一文本的有機構成部分，而是具有張力關系的對照，不再有音樂依存於空間的關系。這種音樂 - 空間關系需要接受者進行聯合解讀，才能構成具有整體性的文

本。

我們可以說，這種音樂文本實現了真正的跨媒介文本的潛力，音樂與空間這二種符號表意方式各自保持了自己的獨立性。音樂 - 空間文本抵達這個階段，走向了反諷式文本。反諷，作為藝術中最深刻的一種修辭。布魯克斯認為文學藝術的語言永遠是反諷語言，任何「非直接表達」都可以稱為反諷。語言是單媒介的，而電影符號表意經常是多媒介的，反諷在當代電影表意中出現的較多，它需要解釋者「矯正解釋」，矯正的主要手段依靠情景語境和伴隨文本語境。

5. 結論

音樂 - 空間文本的表意方式在人類文化中的發展，經歷了典型化符號修辭四體演進的過程，即隱喻的互相映照，提喻的部分替代，轉喻的另媒介映照，以及反諷的各自媒介化的聯合解讀，這就是音樂 - 空間雙文本的分之合，不分之合，不合之分，與合之分，這四個關系演變方式。

這是四種歷史演變模式，更是當今文化中四種共存的文本方式。我們文化中的音樂 - 空間如今無比豐富，四類均常見，以至於我們忘記了這四種類型實際上是歷時地次第演變出來的，音樂 - 空間的雙文本互構成方式，或許並沒有脫離所有雙文本形態所遵循的一般規律，但音樂空間可能最為典型地體現跨媒介符號文本的無比豐富性。

福特漢姆大學安娜比德 · 卡沙比安(Anabid Kassabian)，在研究流行音樂時，提出一個新銳的觀點，她認為，現有對流行音樂的定義，限制了對音樂的研究。音樂已經進入了一種新形態，音樂的欣賞模式與人的生活逐步融合，音樂實際變成了「隨處可聞的聆聽」(Ubiquitous Listening）的音樂。音樂的存在變得片段化、環境化、媒介化，這種新的存在於聆聽方式，反過來又重新定義了流行音樂的邊界和含義。由此可以預見，隨著現代媒介傳播技術的發展，人類社會接觸到的音樂 - 空間文化更為多樣。音樂與其存在的空間的共生形態，將出現更豐富的符號意義。正如詹姆斯 · 羅爾所論:「由於音樂容易獲得並且富有『彈性』，它可能是不同政治文化團體和運動表達的完美形式。」而音樂 - 空間本身既是一種產物，是由不同範圍的社會進程與人類幹預形成，又是一種力量，反過來，它影響、指引和規約人類在世界上的行為與方式的各種可能性。

陸正蘭

四川大學文學與新聞學院教授，博士生導師。主要從事藝術傳播符號學研究。luzhenglan69@163.com

第一代民謠在唱什麼

夏
初
行

女性作為被物質化的形象出現在中國當代民謠 (folk ballads) 音樂中並不是新鮮事物。「被物化的女性」（objectified women） 這一概念從第一代民謠（即校園民謠）的身上就可以探出蹤影。

雖然自2005年，「新民謠」音樂會在北京798的舉辦作為標誌以來，出現了小河，周雲蓬，低苦艾，劉東明，野孩子等一批個性鮮明的民謠音樂人。他們將自己對生活和社會的反思，批判與審美放進民謠音樂創作中，使得民謠在近十年來逐漸擴大其影響力，從以北京為軸心向多元地域化擴散。但是在大眾傳播度上，他們的歌曲卻遠不如宋冬野的《董小姐》和馬頔的《南山南》流行。

當歌迷，尤其是女性歌迷唱著「愛上一匹野馬，可我的家裏沒有草原」，又或者唱著「你在南方的艷陽裏大雪紛飛，我在北方的寒夜裏四季如春」的時候，卻很少有人質疑其中隱性的男性視角。在當代民謠創作朝著多元化發展的當下，隱性的男性視角仍在延續。而趙雷的《三十歲的女人》將這一視角赤裸裸地暴露在聽眾面前。 其中一段歌詞這樣唱道：

「她是個三十歲身材還沒有走形的女人／這樣的女人可否留有當年的一絲清純／可是這個世界有時候外表決定一切／可再燦爛的容貌都扛不住衰老……」

然而，比這首歌的歌詞本身更值得爭議是兩極化的聽眾。豆瓣一位網友在2013年回復：「作為一個30歲還沒結婚，身材還沒走形的女人，我太喜歡這首歌了。」[1]　而反觀知乎上的一位匿名用戶，在「如何評價趙雷的《三十歲的女人》？」的帖子上回復到：「因為看到這個題目去聽這首歌，真想跳起來揍這個歌手一頓，你大爺！年近三十，剛失戀，剛剛尋回點正能量，正準備激情澎湃積極生活，這首歌讓我吃了個蒼蠅，你大爺！」[2]

截然相反的聽眾接受度讓我不禁想起自己第一次切身感受到的「被物化感」。2016年6月22日的夜晚，當我被濕熱的人群包裹在李誌位於南京太陽宮的Live House —— Ola 空間裏，頭腦卻被一股涼意襲來。　我分明地體會到一股無意識的「去女性」話語蔓延在大汗淋漓的民謠音樂人和歌迷之間。

作為空間的開幕演出，主辦人李誌請來重量級的開幕歌手——民謠「教父」老狼。我坐在樓梯上看著以男性為主的歌迷們手拿著酒瓶站在舞臺下，在近兩小時的演出裏，他們一直在大聲跟唱。但是當女性歌迷們也偶爾加入大聲跟唱時，她們似乎無意識地忽略掉了隱藏在這些歌曲的歌詞背後的男性色彩。

南京，歐拉藝術空間。2016年6月22日 攝影：夏初行

這不禁讓我想到因為「中國好聲音」和「我是歌手」（現更名為「歌手」）兩檔節目而火起來的歌曲《米店》和《成都》。當為數不少的女性歌迷唱著這兩首歌的時候，我不知道她們是否意識到，民謠的話語權究竟握在誰的手裏？而作為觀眾，我們又是否意識到，當我們在唱民謠的時候究竟在唱什麼？

1994年可謂是民謠的誕生年。大地唱片公司推出了第一張民謠專輯《校園民謠 I 1983-1993》。這張收錄了11首新創作歌曲的專輯被冠以「校園民謠」（campus ballads）的標簽，喚起經歷過80年代和90年代初期大學生活的聽眾們在情感上的共鳴。同年，歌手老狼在中央電視臺的春節聯歡晚會上演唱了他的成名作《同桌的你》。登上春晚的舞臺，一方面意味著官方的認可與全國關註度；另一方面，春晚效應使得這首歌成為流行文化的一個記憶節點。

時隔22年後的2016年4月，當老狼登上「我是歌手4」的舞臺時，這檔最具全民聯歡性質的歌唱節目瞬間讓校園民謠的年代（即第一代民謠）又重新回到觀眾的視野。但頗反常態的是，在最後一場的競演中，老狼把最後的舞臺獻給了中國搖滾音樂三十年（1986 - 2016），並將自己的搖滾精神傳遞給了全國觀眾。

老狼的這一行為與民謠迷們口中頻頻談論的「情懷」不謀而合。作為第一代民謠音樂人，搖滾是老狼心中的情懷。那麼對90年代的第一代其他民謠音樂人以及歌迷來說，他們的情懷又是什麼呢?
在此，我想借用米蘭•昆德拉在《生命中不能承受之輕》中對「刻奇」（kitsch）的一段描述：「在我們遺忘之前，我們成為刻奇。刻奇是存在與遺忘之間的中途停留。」[3]第一代民謠（即校園民謠）正如刻奇一樣作為中途停留，為正在加速改革開放的國家和這個國家在傷痕時代曾遭受的創傷，提供了一個極度自我感傷的庇護所。這種感傷的情緒藉由校園民謠從個人擴散到集體。

三個女性化的意象：「往日」，「女孩」/「你」和「回憶」則是這個滿溢著感傷群體的集體情懷。在面對傷痕時期集體失語的語境下，這三個女性化的意象以「文」（feminine minyao）代「武」（masculine rock），柔和地代替了當時蓬勃的搖滾樂且不著痕跡地抹去了文革的創傷，從男性角度誇大了青春已逝的悵然和失落。

在中國歷史上，「文」和「武」代表兩種不同類型的男性。「文」代表中國文化的文人精英階層，又多與陰柔，女性化以及中庸等品質聯系在一起；「武」則代表武官武將，多與草莽英雄，綠林好漢以及好強好戰聯系在一起（Moskowitz 2013）。「文」風格的男性在皇

權的中國作為最理想的文化象征，而第一代民謠隱含著這一「文」的音樂風格，很好的例證了中國長久以來的「文武論述」以及精英階層的男性審美。

以民謠代表作「同桌的你」（1994）為例，這首講述往日校園生活的歌曲最後唱到：「誰娶了多愁善感的你，誰安慰愛哭的你。誰把你的長髮盤起，誰給你做的嫁衣。」從歌詞中清晰可見男性視角的表述，而女性視角全然缺失。歌曲「白衣飄飄的年代」（1996）是作詞人高曉松獻給已故詩人顧城和他生活過的時代。這首由校園民謠最具代表性的女歌手葉蓓演繹的「往日」，同樣是以男性視角作為主體進行描述：「在這夜涼如水的路口，那唱歌的少年已不在風裏面，你還在懷念一片白衣飄飄的年代」。最後一個意象「回憶」同樣出現在高曉松的筆下。「睡在我上鋪的兄弟，睡在我寂寞的回憶，那些日子裏你總說起的女孩，是否送了你她的發帶。」

但是反觀這張專輯的另兩首歌——《那天》和《我們相識》。從女歌手金立填的詞曲中，可以看出她的兩性對等視角的傾向。歌詞中會以「我們」這一字眼以及描述性的敘事來平衡兩性關系在歌詞中的呈現。例如《那天》中「原來我們自己不明白自己」和《我們相識》中的「從前我們倆那小小得失成敗的故事。」

第一代民謠音樂作為西方大眾文化的衍生物，滲透進以男性為主導的民謠詞曲創作者潛意識的男性色彩，以致在無形中傳遞著男性主導的價值觀。這篇文章從第一代民謠音樂為出發點進行性別批評，旨在當我們在聽民謠唱民謠的時候，我們能聽之所以唱之所以；讓民謠音樂在元多發展的當代，能進一步反思與前行。

註釋

[1] 豆瓣的趙雷小站，《30歲的女人》歌詞跟帖。https://site.douban.com/leizizhao/widget/notes/718180/note/119857507 https://site.douban.com/leizizhao/widget/notes/718180/note/119857507

[2] 知乎帖子“如何評價趙雷的《三十歲的女人》網絡鏈接。https://www.zhihu.com/question/3718863

[3] 根據Grove Art Online和Encyclopedia of Aesthetics的詞條，kitsch作為一種藝術形式的術語被廣泛運用在各種大眾藝術和娛樂領域中。但本文僅 抽取群 體的過度感傷這一特征，借用在校園民謠聽眾的集體性上，並不涉及政治權利，中產階級以及媚俗品味等其它特點。

參閱文獻

Bearn, Gordon C. F. “Kitsch.” Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 16, 2017, http://www.oxfordartonline.com.ezproxy.lib.utexas.edu/subscriber/article/opr/t234/e0314.

Denis, Dutton. “Kitsch.” Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 16, 2017. http://www.oxfordartonline.com.ezproxy.lib.utexas.edu/subscriber/article/grove/art/T046768.

Moskowitz, Marc L. 2013. Go Nation: Chinese Masculinities and the Game of Weiqi in China. Berkeley: University of California Press.

夏初行

上海音樂學院文學碩士（音樂學專業），工作經歷包括執行當代藝術音樂的音樂節，管理音樂檔案室和組織國內外交換課程。現居美國攻讀第二個碩士（民族音樂學專業）。主要研究領域為中國音樂，涉及中國傳統音樂在當代的繼承與發展和當代中國流行音樂批評。其它相關研究興趣包括東亞三國——中國，日本和韓國的音樂文化比較。xiaziko@gmail.com

看見/不見的聲與日常流動的景：另一種重構中國公園文化的可能——從紀錄片《人民公園》談開去

徐
雨
霽

史傑鵬（J. P. Sniadecki）和張莫所合作的作品《人民公園》（People's Park，2012）試圖利用「一鏡到底」（single shot）的技術手段，來逼真地重現或還原當代中國日常都市生活於公共空間的縮影。然而，這種「求真」意志的實踐，卻在一定程度上將影像所依賴的視覺連貫性，轉交於此起彼伏、混雜重疊的聽覺經驗。換而言之，當一台零售的攝影機被安放在輪椅上，按照既定的路線計畫而進行跟拍之際，具有標誌性的各種不同的場景聲音（如廣場舞的音樂、喝茶人們的閒聊聲、中老年人在歌友會上的曲樂……），成為了影片剪輯轉場的「工具」。作為一部頗具「道格瑪95」（Dogme 95）風格的紀錄片，它將當代中國公園乃至城市公共空間研究的另一面向展現了出來：音樂/聲音是如何作用於中國公共空間的形成和演變的?當看不見的聲音在呈現流動性的日常景觀之際，公共空間與私人空間，是如何完成了邊界的妥協，而在這部影片中所反映出來中國城市的音樂與噪音，彼此又如何完成了角色的轉換?

依據 Leo Samama 對於「什麼是音樂」這一命題的探討，他認為音樂（不僅是由有聲的聲音組成，也包括了無聲）創造了一種獨特的時間經驗，「對於我們作為聽者而言，『音樂性』的時間總是提供了一種永恆的感受（timelessness），這意味著我們可以從鐘錶時間（clock time）中解放出來」（Samama, 2015:29）。然而，伴隨著工業與城市的發展，音樂逐漸充斥在日常生活各個角落的時候，它所能帶來的超越世俗時間的體驗必然受到了衝擊與淡化。諸如在車站、商場、街道、餐館等一些公共場所，無論是高雅的古典樂亦或者是流行的曲目，都逐漸變成了人們閒聊與消遣的背景聲。聽覺，正如視覺一樣，正在經歷著爆炸式的審美疲勞。我們在對音樂逐漸「不以為然」之際，也必須認識到，在當下中國的公共空間中，音樂所帶來的空間想像並沒有停止，甚至比以往來得更為密切。以廣場舞來舉例，當我們聽到遠處傳來旋律簡單、歌詞平俗、具有「洗腦」效果的網路歌曲，通過大喇叭進行連續播放之時，我們似乎理所當然地能想像出在那個地方一定有一片公共場所，給中老年的人提供集體娛樂的場地。我們不必面對面、近距離、實在地看見一個空間，而是可以通過一些場景所特有的聲音，而聽見這種空間。

事實上，聲音一直與中國公共空間的誕生有著密不可分的關係。作為清末民初市民活動的主要公共場所，上海張園中駁雜交錯的聲音一直是其現代性的表徵之一。且不論西洋音樂、名妓演唱、戲劇影像、婚嫁喪禮等聲音如何塑造一個新舊交織的現代景觀的迷思，臺灣學者張世瑛則對辛亥革命期間，普羅大眾在張園所進行「聲淚俱下的賑災愛國行為」現象進行了分析。他認為，不論是妓女梁靜珠賣身捐餉或是陸文琴的美人券機構組織，亦或是雜交著

音樂會、煙火和演說會講的「義賑會」和辛亥革命紀念活動，「時髦男女借此展現，如何在新權威尚未建立之前、舊勢力還未完全崩解之際，以身體為戰場來挑釁統治權威，或表示對禮教束縛及道德規範的不滿」（張世瑛，2013：34）。但對筆者而言，張世瑛所勾勒出的世紀初上海城市圖景，一方面將身體、革命以及性別話語相互齟齬的畫面，放置在新興的公共空間內，建立了中國公共空間自誕生起就必須要去面對的議題。另一方面也可以將庶民階層（mass public）在公園利用聲音媒介（如愛國宣講、賑災演說、洋樂戲曲……），來完成對一個失敗的、不徹底的革命符號進行解釋、參與和填補的行為，視為聲音在建構「後革命」想像的同時，也締造了中國式公共空間的特殊意涵。若將聲音作為一種政治修辭，在毛時代它無疑是徹底顛覆、摧毀在視覺意義上敞開、平等與公開共用的物質空間。香港學者洪長泰（Chang-tai Hung）在《地標：北京的空間政治》一書中指出，勞動人民文化宮從本質上而言是一個被共產黨所操縱的政治公園，它並非像官方文件如《人民畫報》、《人民日報》及古元的木刻所呈現的，是一個「到處充滿歡樂的歌聲，或是讓職工們『度過一個愉快假日的好去處』」（洪長泰，2011：189-190）。當共產黨利用國家儀式如任弼時的葬禮、「勞動模範」的公開表彰、高唱工人階級歌曲歡迎國際工會代表團的演出，乃至利用廣播、標語、電影來進行鎮壓反革命運動和抗美援朝戰爭的宣傳之際，聲音將空間形式上的公園變成了認知意義上封閉的「黨園」。也就是說，此時文化宮裏的聲音所指已經不再是辛亥時期漂浮于國族想像與道德倫理之間的想像，而是單一集權的政治規訓。從這個角度來看，聲音毫無疑問是一種具有侵略（occupation）性質的現象，即使是在當下的公園環境之中，廣場舞與中老年熱的聯誼歌會看似是一種去政治化的（depoliticized）文化姿態，卻也不免在自我與他者的生活邊界進行不斷的入侵、協商與重塑。

對於任何聲音而言，時間性是其擁有空間性的基礎。英國人類學家 Georgina Born 曾提出，「音樂擁有自身特定的物質性和符號性……相對比視覺和文字媒介，音樂沒有物質的實質，卻具有重疊複雜和分佈散播的物質存在本質」（Born, 2013: 138）。假設我們將這種液態流動的聲音物質特性空間化，看作一種具有區隔跨界效果的「閾限空間」（liminal/ threshold space），我們會發現當聲音滿溢出一個共用的空間而進入私人領域的時候，公與私的分界便不再是純粹一種物質的、絕對的區分。聲音在這裏所扮演的角色呈現出一種徘徊於自我與他者、外在與內部之間的曖昧姿態，即在極大程度上，如果人們一旦從情感接受的層面對外來的、侵入性的音樂或聲音進行接受與認同，那麼個人所處的私人空間就敞開了接納公共領域的通道口，反之亦然。正如在上海的人民公園，上了年紀的父母代替工作繁忙的子女進行相親，他們將屬於個人私密的婚嫁意願曝露在公共空間之中。尤其是當人們拿著子女照片和條件與他人進行交流、諮詢甚至「討價還價」之際，人與人的談論聲將性別、階級和傳統倫理等幽靈再一次召喚而出，將人民公園重塑成為了一個充滿著私人利益的聲音的「相親市場」（marriage market）。

通過聲音不斷調整公與私的空間邊際，同樣

也值得我們重新去反思音樂與噪音在城市空間之中如何完成對立身份的轉換。「爵士樂的音樂家和先鋒藝術的作曲家直接從現代世界的噪音中獲得靈感，創造新的音樂種類。通過這樣的方式，他們質疑長期以來被定義為音樂的聲音以及他們挑戰聽者，去重估他們所認定的、在聲音與噪音之間的區別」（Thompson, 2002: 119）。流行樂將噪音作為自身挑戰高雅、經典音樂標準的一種手段，無疑是將審美意義上的不和諧聲音議題化、政治化。另外，吉見俊哉（Shunya Yoshimi）在《聲的資本主義：電話、Radio、留聲機的社會史》一書的開頭，將唯美主義作家永井荷風在《墨東綺譚》中流露出對昭和時代的廣播聲音的厭惡，放置在莫里·薛弗（Murray Schafer）所稱的「聲音分裂症」（Schizophonia）之下進行討論。吉見俊哉認為複製技術讓聲音喪失了原創的靈氛，「而荷風在煩躁的同時，也堅持繼續尋找具備場域性的聲音世界」（吉見俊哉，2013：8）。這種喪失了「場域」歸屬的聲音，暗示了人們對於往昔聽覺習慣的依賴和著迷。在尚未形成新的聽聲方式之前，由機器複製所帶來的陌生、重複和無孔不入的聲音，打破了耳朵感知在時空上的立體感、局限性和方向性，使原屬於特定環境中的「珍貴」聲音不斷被氾濫化和普遍化，填充了傳統聽覺經驗中喘息的沉默與空白。進而言之，噪音不僅僅只是因為其物理屬性（如聲波頻率、強弱規律等）引發人們在情緒和生理反應上的排斥，更是因為它自身所帶有的工業時代的烙印，即是一種具有後設意味的、「先進文明」的破壞性言語。伴隨著工廠、交通、資訊傳播、基礎設施的建設發展，城市在噪音的滲透中不斷地擴展——如果將噪音不斷帶來的新鮮事物，作為其破壞鄉村和古時人們與外在世界親密而又局限的關係的基礎，我們可以說噪音本身就是一個矛盾體。它一方面參與見證著城市空間不斷得到一種現代使命的感召，完成了從「舊」到「新」的過程，同時它卻必然被剩餘、被拋棄。

對於當下中國而言，噪音尤其是機器噪音（mechanical music）已然成為生活「不可或缺」的一部分，人們似乎減弱了對它喋喋不休的抱怨，甚至不免接受了它與城市文化共用「文明榮光」的地位。然而，人們似乎對噪音的注意卻轉向了「音樂」。成都的人民公園被美國的《紐約時報》戲稱為「世界上最吵鬧」的公園。正如這部影片所反映的，露天拉卡OK、廣場舞（壩壩舞）的大音響、團體演出等形式，讓該公園曾經多處「製造」了高達100分貝的噪音數。根據紐約時報的報導，最近幾年，成都政府部門不得不將五台噪音監測儀安置在公園內，嚴格要求各個演出團隊和個人把音量控制在80分貝以下。對於退休人員而言，卡拉OK、廣場舞樂以及舞蹈演出本身只是一種利用音樂進行娛樂休閒的方式，但有時候，這些音樂之所以成為擾民噪音，並不僅僅因為在音量分貝超出了規定的標準。相比於西方公園的安靜，在中國當下的公園文化中，老年人佔據著「發聲權」：噪音文化與中老年人自身的社會位置具有一定的相似性。作為「有閑階級」，這些退休（或即將退休）的中老年人通過大喇叭將當下流行音樂進行消費之際，高分貝的音樂一方面暴露出老一輩人自毛時代以來，習慣於「大喇叭」的美學宣傳和集體主義的潛在思維意識，同時，這也與城市新崛起

的年輕人（尤其是中產階級）的聲音趣味產生了巨大反差。正如必然遭受廢棄命運的噪音，中老年人也會逐漸退出社會生產的核心舞臺。他們將流行音樂進行新一輪的自我詮釋與傳播，與其說他們是在參與年輕一代流行音樂的文化氣氛，不如說他們在參與之際就遭到了表現聲音手段上的「斷代」。這種「斷代」使退休人群成為了一種製造噪音的「懷舊機制」，任何音樂經由高分貝音箱的投遞，便成為了一種社會文化意義上的「噪音」，其中所掩蓋的年齡代際、文化消費乃至後毛時代的審美取向等問題，都值得我們重新進行思考與判斷。

參閱文獻

Born, Georgina. “Music: Ontology, Agency, Creativity.” Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell. Ed. Liana Chua and Mark Elliott. New York and Oxford, Berghahn Bookd. 2013.130-154.Print.

Samama, Leo. The Meaning of Music. translated by Dominy Clements. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.Print.

Thompson, Emily. The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002. Print.

洪長泰，《地標：北京的空間政治》。香港：牛津大學出版社，2011。

吉見俊哉著，李尚霖譯，《聲的資本主義：電話、Radio、留聲機的社會史》。臺北：群學出版社，2013。

張世瑛，〈顛覆的笑聲——辛亥革命中的嘉年華會〉，《國史館館刊》，35期（頁1-37。）

徐雨霽

香港理工大學中國文化學系碩士。研究興趣為中國近現代思想史、東亞戰爭史以及視覺藝術。

商業化還是數字化：新社會語境下的古典音樂圖景

王
緯
達

1.古典音樂的商業危機

當今西方媒體都在鼓吹古典音樂的危機，其觀點主要匯聚在經濟層面，主要關注古典音樂產業營業額下降、票房慘淡、受眾群老化等問題，亦認為東亞國家古典音樂正在呈現一種欣欣向榮的景象。當人們在搜索「古典音樂」與「危機」兩個關鍵詞就會出現諸如「安魂曲：古典音樂在美國已死」、「古典音樂正在面臨死亡嗎」、「古典音樂未死」，但我們需要給它一個未來”等類似的主題論調。

但是很明確的是，媒體關於這個話題已經出現了無休止的爭論，這些爭論主要源於近年來古典音樂市場的不景氣。舉個例子，從2004年到2013年，根據官方數據，紐約的大都會歌劇院一直在面臨財政赤字危機。而去年起英國的國家歌劇院由於政府財政撥款的減少所造成的嚴重的財政危機而不得不選擇改變其經營策略：作為一家倫敦西區的著名歌劇院，開始向市場妥協，通過引進較為通俗的音樂劇演出吸引票房，從而來平衡其財政赤字。另外近年來，美國的各大交響樂團也都面臨著不同的經濟困難，最顯著的如2013年費城交響樂團的破產以及2014年明尼蘇達樂團頻臨破產。英國國家歌劇院（ENO）作為倫敦除了皇家歌劇院（ROH）之外最重要的歌劇演出場所，雖然它們在歌劇的製作方面一直以創新性著稱，藝術的標準也毋庸置疑，但是最近幾年來卻一直飽受經濟危機的困擾。從2014年七月起，由於經營不善，機構內部矛盾重重，英國藝術基金會（ACE）決定削減對ENO三分之一的贊助資金(約1240萬英鎊)以視對其經營表現的不滿。這樣的變動對於ENO而言是一個毀滅性的打擊，其連鎖反應是導致了經營ENO二十年的藝術總監John Berry黯然離職，此外主席 Martyn Rose 也早在前年二月份選擇離開了歌劇院。

ENO在短短的時間內失去了藝術總監、主席、執行總監、三分之一的藝術贊助資金，深陷經營管理不善的泥淖之中。ENO與ROH不同，它是一個更具有英國民族色彩的歌劇院，飽受爭議的對英語歌劇唱詞的堅持，也仿佛成為了英國人固執的代名詞。ENO是在自我理念的構建上出了問題。首先，其經營理念無法長期保證上座率，坐落於倫敦西區的ENO擁有2359個座席，但是這些座位鮮有滿座的時候。平心而論，相對於ROH，ENO不管是在舞臺的制作還是在道具的使用上都是更具創新性的，觀眾結構上也更為年輕化，但是對劇院藝術定位的不清晰造成觀眾群的區隔性模糊：年紀成熟更具購買力的中產、富人階層的觀眾不願意選擇在ENO這個相對簡陋、看起來不夠典雅的劇院去欣賞翻譯成英語唱詞的傳統劇目，而年輕觀眾的相對較弱的購買能力以及其他娛樂項目對年輕觀眾的吸引讓ENO也不能在這個年齡層觀眾的占有率方面上取得太多優勢。這些因素導致了ENO常年票房不佳。

雖然ENO的遭遇可以看作是一種經營不善的案例，但是我們需要追問的是，古典音樂市場為什麼會面臨問題，古典音樂是否失去了其創造財富的能力呢。其實我在這裏需要說的是，古典音樂其實從來未成為過可以獨立獲利的文化產品，換言之，古典音樂從未依靠市場獨立生存過。而過於強調其經濟問題，顯然是對古典音樂作為產業的內在經濟規律不理解而產生的一種誤解。

以藝術推廣與藝術融資著名的美國藝術管理人丹尼·紐曼在其論著『subscribe now! Building arts audiences through dynamic subscription』裏寫到「西方古典音樂在九十年裏其觀眾數從未有增加，樂團與演出內容也基本保留原來的樣貌。」他試圖挖掘這種現象的根源以及試圖研究其原因所在，他發現，

一個成立於擁有2000名註資者的1883年成立的交響樂團，到了半個世紀之後的1933年，其會員仍然是2000人，到了1973年，其會員減少到了1912人，相對之前還減少了88人。樂團所使用的可以容納3000人的音樂廳也從未坐滿過，每場音樂會都會有1000張左右未售出的票。

紐曼用「凝結」這個詞來表述古典音樂市場長期固定的售票狀況，他認為除了一些長期頻繁去現場聽音樂會的人之外，大部分人都把古典音樂完全排除於其生活之外。

從紐曼這個早在1977年就得出來的結論可以看出，吸引新觀眾能力的匱乏問題長期困擾著西方古典音樂產業的發展。所以說，古典音樂產業的危機並不可以只是視為一種新生現象，實際上長期處於商業結構的末端乃是古典音樂產業的特質。古典音樂基本無法脫離政府資助或慈善捐資來獨立生存。

雖然紐曼的結論是通過二十世紀七十年代的數據而得到的，但是其宜可影響當今的學術領域。斯坦福大學經濟學教授羅伯特·弗蘭納甘在其2012年著述《交響樂的危難生活》中分析了美國古典音樂市場所面臨的經濟危機。弗蘭納甘指出古典音樂產業所固有的經濟頑癥：「這個世界上沒有任何交響樂團可以獨立承擔其運營費用，沒有樂團可以自己養活自己。」（2012：4）他指出，美國的交響樂團主要依靠於三類收入：企業贊助，政府扶植以及個人慈善收入。因此是美國經濟的動蕩實際上客觀上影響了交響樂團的收入，而與樂團的經營策略關系不大。藝術產業學者德裏克·鐘在他的《藝術管理學》中指出，這些所謂非營利組織在經濟方面所遇到的問題，並通過包莫爾和保溫的研究得出結論：話劇、音樂、舞蹈、歌劇等藝術形式都會遇到的普遍問題：表演藝術組織往往面臨嚴重的經濟危機，其原因通常歸結於這些藝術形式很難跟上科技發展的步伐。鐘又繼續補充：勞動密集型特質的表演藝術以及其勞動所得與生產效率提高與否的無關聯性使得票房收入與支出永遠存在著無法填補的缺口（科技的發展與樂團的演出數量和質量都沒有直接關系）。由此也可以得出結論：古典音樂產業是一個非常古老的、傳統產業，其商業模式在過去一百年內幾乎未發生改變，作為一個非營利產業，其自身的價值生產模式阻礙了盈利的可能性。

2. 三十年代大都會歌劇院應對大蕭條的應對以及媒體技術革新的商業使用

紐約大都會歌劇院對歌劇的直播可以回溯到其廣播直播與電視直播時代，1931年開始大都會歌劇院在美國全國境內播放的第一部歌劇是Engelbert Humperdinck的Hansel und Gretel, 當時這樣的嘗試也是迫於當時大都會歌劇院處於美國經濟大蕭條的經濟背景下去尋找觀眾拓展的新的路徑，國家性的經濟危機，往往會刺激文化產業的革新，通過成本較低的創新經濟來拉動內需。一開始這些廣播受迫於技術原因只能播放部分歌劇片段，但是從1933年3月十一日的Frida Leider與Lauritz Melchior版的《特裏斯坦與伊索爾德》開始有全劇的歌劇廣播出現。而現在大都會歌劇院的演出以及可以通過廣播傳遍世界。在現在新的古典音樂產業德整體危機的情況下，是否仍然需要革新來挽救，在新的數字化的文化與社會的語境下，需要有新的美學上的、欣賞方式方面的創新通過技術的革新來實現。另外，去年在倫敦南岸藝術中心北方歌劇院的《尼伯龍根的指環》並未采用全歌劇舞臺的形式，而是采用了音樂會的形式，摒棄了舞美設計和道具的累贅，把舞臺與歌手並置於舞臺。這實際上是對瓦格納樸實的音樂理想的回歸：沒有那樣多的炫技和與藝術本身無關的東西，可以突出音樂和戲劇的藝術本體的價值；只是運用了舞臺中央的一個大屏幕變換不同的畫面色彩與動態背景，來配合樂劇劇情的發展並播放歌劇唱詞。這樣極度簡約的舞臺，雖然作為音樂會舞臺的演出形式（交響樂團與歌手置於舞臺，沒有歌劇舞臺設計和道具），主要依靠舞臺中央的視頻配合音樂和劇情推動演出的發展。

為了減少龐雜的舞臺經費開支，歐洲的各大劇院越來越重視性價比較高、舞臺效果絢麗的多媒體視頻燈光技術在舞美方面的運用。而除了歌劇演出之外，多媒體技術運用在古典音樂會領域作為一種豐富音樂會內容的手段和增進演出趣味的模式也已經逐漸為古典樂迷們接受。經常會有古典音樂的從業人員抱怨，反復演出一些經典曲目的職業生涯令人覺得枯燥無味。而多媒體視頻加入演出而作為演出的一部分毋寧說，也是一種反主流的、反傳統又順應傳統的現代性嘗試，也是一種最節省開支的音樂會包裝手段。

3. VR技術

VR技術的出現，可以說是一種體驗經驗的創新，也開始有文化產業領域內追求創新的公司力求使其商業化和娛樂化，如索尼在去年十月份推出的 PlayStation VR 就是利用VR眼鏡與其ps4遊戲的結合而實現遊戲體驗上的創新，這樣的革命性的用戶體驗，必然影響到遊戲產業的多樣性變革。英國愛樂樂團為此專門在在倫敦南岸藝術中心策劃一個VR技術與交響樂結合的展覽 「Universe Sound」，向倫敦觀眾生動的展示聲學現場感所帶來的樂趣。英國愛樂樂團從來都是一個在技術創新上走在前端的交響樂團，可能一方面得益於樂團前身是一只以錄音為主的交響樂團，另一方面其藝術總監芬蘭指揮家薩洛寧也是一位非常強調藝術美學創新的音樂家。英國愛樂樂團從2014年起在其樂團的架構中就增加了一個主要研究體驗式交響樂的VR Orchestra部門來研究體驗式交響樂的創新並在今年四月份在南岸中心策劃了關於視頻交互藝術與

人互動的re-rite的展覽並在南岸中心專門為虛擬現實技術的交互式體驗設計的展覽universe sound來探討多媒體技術在交響樂中應用的可能性。以前可能從未有人想過VR技術如果在交響樂體驗中實現創新，而VR技術是否有可能與向來給人刻板印象的古典音樂欣賞方式相結合呢？英國愛樂樂團的創新讓人看到了可能性，按照薩洛寧的說法：「富有創新意識的藝術家長久以來一直夢想著創造一個通過他們自己制定法律、物理規律、語言系統，給觀眾獨特經歷的世界，我們現在就希望創造這樣一個世界。難以置信的虛擬現實技術對於古典音樂而言將會作為一個有力量的實用的媒介……」英國愛樂樂團對VR技術的實用是側重於用戶體驗，讓觀眾走入到交響樂團的各個角落，可以聆聽各個聲部的聲響，獲得新的聆聽感受與經驗，交響樂團在此時變成了一個空間，（交響樂團的空間化）這是一個符合如今聆聽美學在技術上的嘗試：可以從局部到整體配合著視覺的變化感受交響樂音色的變化，一種音樂的視覺化與空間化的體驗就建立了起來。

古典音樂的傳統商業模式與演出方式幾百年來並沒有發生太大改變，但是現在也在面臨變化，商業化的驅動力結合數字化生態的發展賦予了古典音樂很多新的可能性：在世界各大歌劇院以及音樂廳出現的網絡直播平臺、古典音樂在當代藝術中的結合（例如藝術家阿布拉莫維奇與俄羅斯鋼琴家伊戈·列維特合作為《哥德堡變奏曲》打造的行為裝置藝術以及冰島藝術家Ragnar Kjartansson大量的在他的作品中運用到了莫紮特音樂）以及新科技對直播技術的改革（例如剛談到的芬蘭指揮家薩洛寧在英國愛樂樂團和英國Aurora交響樂團積極推動的 VR技術等新科技在古典音樂會直播中的運用）都大大豐富了古典音樂的表現形式，這些創新的嘗試也賦予了古典音樂新的文化意涵，進而會影響到古典音樂產業的新商業模式以及新策劃理念的產生。在新科技以及演出理念的推動下，古典音樂的商業模式是否會隨之受到影響並產生變化，作為文化產品的古典音樂在新科技的影響下未來將會賦予被怎樣的新的符號價值等問題都會在一段時間內不斷被探討。

（本文為2016年9月作者在北京國家大劇院媒體部講座全文）

王緯達

倫敦大學皇家霍洛維學院音樂學博士在讀，研究涉及音樂產業、文化批評、跨文化研究等。
weida.wang.2013@live.rhul.ac.uk

景觀化音樂：作為現代社會景觀的少數民族音樂 —— 一項基於《中國好聲音》和在京蒙古族藝人田野調查的探索性研究

葉
琿

在西方學者的表述中，所謂的「少數民族」群體在被中國政府認定成單一民族之前，既沒有統一的族稱，也沒有共同的族群意識，從而也不像是西方學界一般所稱的單一族群（ethnic group 或ethnos）。由此推及的結論是，中國的少數民族是中國政府通過民族識別發明創造出來的。（例如，Katherine. Palmer. Kaup，2000；Louisa.Schein,2000；Ralph Litzinger. 2000.）他們認為，這個過程是一個在充滿異質的現實中進行同質梳理、歸類和構建的政治過程，也是一個製造「他者」的過程，因為只有在想象、構建「他者」的過程中，作為漢族主導的「我們」的主體性才得以確立，民族（nationality）成為國家意識形態的表達，也因國家的需要而被「製造」出來。

在少數民族被製造、書寫的歷史過程中，權力與秩序、民族與國家暗含其中，而少數民族之發展也顯現了少數民族作為他性的表述和物化（objectification）的過程。在中國，少數民族首先被政治話語製造出來的，而改革開後在文化產品的製造和傳播中，主流意識形態對民族身份的想象、利用及消費，少數民族一如既往地以「他者」身份出現。由經濟多元化所導致的文化多樣性的重新合法化，民族身份作為「文化產品」在社會生活中不斷地被製造出來並受到控制，體現在音樂、影視作品和旅遊資源等各種文本中。於是，在現代社會，大眾媒體提供了客觀條件，而消費文化又提供了主觀動力，兩者相互影響，最終達成了共識，完成了對少數民族文化身份的建構。

音樂是所謂「少數民族文化」的重要組成部分，也是主流大眾文化消費過程中「他者」識別最顯在的材料。對於邊際成本幾乎為零的文化產品來說，如何促進大眾持續維持消費興趣是當代以消費為主導的文化產業的首要目標。德波的景觀理論（2006）突出了可觀看性和凝視在現代消費文化中的中心位置。在這種文化中，世界變成了可展示的文本，各種景觀構成了世界的本質。

謝勒梅等人編著的《聲音謝勒梅等人編著的《聲音景觀》(2000)一書中，運用了文化地理學的「景觀」框架來探討音樂，尤其是音樂的空間傳播，涉及移民(時空變遷)，記憶(想象的空間)，以及全球的市場(實際與想象的空間)，凸現了當今音樂的空間流動性(fluidity)。這裏既有實際空間，也有想象空間。理解文化景觀不是簡單地理解在某個空間里可以發現的「客觀現實」及其單一意義，而是存在多重「現實」及可以闡釋的多重意義，每個群體都可以通過各種媒介「表徵」某個空間、從而聲稱自己發現了該空間里的「真實」，體現在本文的主題，即探討少數民族音樂如何在

本文的主題，即探討少數民族音樂如何在由消費邏輯、大眾媒體主導、製造的社會空間內呈現的「詩學」(poetics)方式。換言之，以詩學的邏輯去對本文研究對象展開分析，其关键词是影响研究对象存在状态的主导话语及其再现方式；即筆者的旨趣將是少數民族在這一音樂傳播空間下被建構的「實然」狀態，而非「應然」的狀態。

案例研究綜述：《中國好聲音》裏的少數民族音樂及在京蒙古族音樂人的民族志

本文將依據筆者與另一位青年學者在分析作為商業媒介的電視娛樂節目代表《中國好聲音》中的少數民族音樂人和作為都市消費文化代表，以北京演藝吧為空間載體的live演出市場里蒙古族音樂中所獲取的數據資料為依據，初探少數民族音樂是如何以他者的姿態被主流文化作為景觀所凝視、消費的。依據兩個研究田野資料，筆者認為，人們不僅在都市景觀和消費生活中尋找現代性的表徵，也在對少數民族的身份注視中完成現代性進程的想象。少數民族身份，既是一種內部東方主義姿態的注視和消費，也是少數民族選手主動渴望被現代性接納、對前者身份消費的積極配合。當少數民族音樂通過媒介以及都市景觀的方式與主流生活方式下群體的目光相遇，並從中產生了主客二元的分野，少數民族音樂在獲得話語表達空間的同時，也成為主流文化目光凝視、評論和規訓的對象，這一過程同時也是文化身份重塑和再生產的過程，並且暗示了兩者之間存在互動中確立「他者」的關係。

1.流散敘事：關於身份的自我表達

根據薩夫蘭（1991）的界定，流散往往是指作為少數群體的在異文化環境中的社區，他們離開故土、甚至是被故土驅逐，但是卻依然對故土保持著記憶與迷戀；他們對於自己並不能被異文化環境完全接納有明確的意識，並且渴望能夠回歸故土。他們的集體記憶事實上由他們與故土之間的關係以及他們對故土持續不斷的支持來界定。

在《中國好聲音》中，每一位少數民族選手都涉及到了家鄉的話題，無一例外地都在演唱前的VCR介紹里通過將自身特定民族區域的成長背景作為塑造特殊民族身份和文化特質的符碼資源。通過對「他者」地理文化空間的理想化描述，鄉土敘事在觀眾欣賞歌手演唱、深入瞭解歌手背景之前就已經建構了一個遠離漢族文化和都市生活的前現代異族社會想象。

此外，家人經常與挫折相聯繫（例如，親人去世、故鄉人對夢想的不解與反對），而承接挫折敘事的又往往夢想和榮譽主題。例如，在第三季中同樣來自彝族聚居地四川大涼山的王凱琪和南瑪子呷，有著近乎相同的故事敘述。首先是在演唱前VCR中建構一個現代性缺席（沒有商場、只有一條公路等等）、人們能歌善舞的家鄉形象，並以此為語境將音樂理解為自由和親近自然的。隨後在一個小地方大夢想的敘事結構中提煉出一個經歷挫折而孤獨堅守的夢想家形象，從而表達了對夢想和榮譽的渴求。在第二季中，哈薩克族選手塔斯肯與同為少數民族（高山族）的導師張惠妹在交流中共同表達了為了追夢遠離家鄉的經歷，並通過演唱各自民族的思鄉歌曲引出家鄉v.s.漂泊，家庭

v.s.工作（夢想）的敘事矛盾。同樣，第一季的吉克雋逸作為他者想象中能歌善舞的彝族成員，在獲得轉身之後與導師的交流中卻將重點放在母親 —— 一個當年山村中走出的大學生教授她從小演唱英文歌曲上。

上述事例說明，關於選手家鄉、家人的浪漫化的表述顯然與文化工業語境下流行音樂及《好聲音》本身所處的文化生產邏輯是相悖的。吊詭的是，這樣的「他者」在追求所謂的夢想之時，卻至少需要在身體上遠離家鄉，並在電視節目的注視中自覺接受現代性所定義的成功邏輯。他們提供的「前現代文本」最終都必須納入到現代性和以凝視者眼光所界定的民族身份框架中，才能成為可見，因而才能具有流通價值的文本。

而在另外一個田野里，散居於北京的蒙古族音樂人亦通過對家鄉的地方性關注和族群發展的關切以維持其身份，不同之處在於，音樂人更熱衷於將自己的身份特徵通過音樂的形式予以表達，當然，這之中也表達出一定程度的無奈。這也表現出相對孤獨的流散者，在群體歸屬的選擇中，「我們」與「他者」的重新確立。有趣的是，在研究過程中發現相當數量的喜愛進而學習蒙古族語言、音樂以及文化的非蒙古族人，打扮就像蒙古族，常認為自己就是蒙古族或者「上輩子」是蒙古族。對於這樣的個體，受訪研究對象表達出了不同的態度。部分研究對象認為，「他們肯定是學習蒙古文化裏好的部分，不可能學那些不好的方面」，如果能認真學習和有效傳播蒙古族文化就是好事，在身份上也認可他們。另一部分則認為不是在血緣上有了草原的生活經驗來傳播蒙古族文化就是好事，在身份上也認可他們。另一部分則認為不是血緣上的有草原生活經歷的便不是「真正的」蒙古族，他們也不會真正明白民族文化，所以並不理解。

同時，儘管散居於北京的蒙古族主要來自於內蒙古自治區、青海、新疆等地，分屬於不同蒙古族族系，然而在進入北京這個相對來說具有一定文化差異的環境之中後，地域的區分變得模糊，各地蒙語方言方面的差異與溝通障礙亦顯得不再重要，而民族共同體的概念則佔據理念中最核心的地位，成為跨越地界、支撐想象進而凝聚流散族群的共有信念。

從兩處田野資料中我們可以這麼認為，「流散敘事」是他們在處理身份政治的問題上最基本的話語基調。

2. 風格化敘事：身份凝視下的迎合性策略

1)獵奇的樂風：

從音樂本體的角度看，漢族音樂重旋律，而少數民族音樂在律動和和聲方面有更複雜的表現力。漢族音樂普遍缺少規則律動，節奏相對簡單，較少運用切分，同時也鮮有多聲部形態的和聲，演唱的表現力主要由唱腔的變化彌補。而西北、西南少數民族受印度、阿拉伯音樂的影響，通常都有複雜的聲部和豐滿的配器組合。因此，少數民族音樂元素無疑會極大增加電視節目的個性化特徵。(見蔣曹、管建華、錢茸，2001：381-641；王耀華，1993)在《好聲音》中，

從編曲和演唱風格來說，少數民族音樂的律動與和聲鮮有體現在編曲之中。第三季的伊克拉木的表演算是在編曲層面融入最多「異域」元素的一個例子：由弗拉明戈散板和維吾爾吟唱開始，指彈吉他逐漸介入，演唱中善用裝飾音和切分節奏；在律動樂段前使用散板吟唱鋪墊，樂段中反復出現弗拉明戈標誌性的復合節拍和增音程。歌曲的整體改編和拉丁風格原曲在律動和調式上都實現了有機融合。但值得注意的是，在觀眾文化趣味的注視下（具體呈現為決定節目審美取向的觀眾和作為流行音樂代言人出現的導師），這種風格化音樂的演繹必然被納入到主流流行音樂的「他者」審美框架之下。楊坤評價他的維吾爾吟唱技法是其「血液里的東西」，並稱自己能感受到紅裙舞者和弗拉明戈吉他手共同表演的畫面；齊秦則表示自己在歌唱中體會到了「流浪、孤單和邊疆的感覺」，這無疑是從主流華語流行音樂的角度完成了對他者文化景觀的注視過程，充滿了對異域風情以及少數民族身體形象的想象。此外，伊克拉木表達了在遊歷西班牙之後決心回國做「本民族的東西」，但他演唱的卻是一首主流的流行歌曲，而且略顯生硬地將「我的心裏只有你沒有他」詮釋為對本民族文化的熱愛，這個矛盾的過程也說明瞭歌手渴望通過主流民族意識形態秩序下「他者」身份的建構來獲得主流的認可。

這種景觀注視更加直接地體現在演唱上，諸多歌手均體現出近乎獵奇的唱腔和發聲技巧。第三季的王凱琪在演唱技巧上較為主流，在尊重原曲意圖的基礎上結合自己的嗓音進行處理，其高音摸到#F4的高度成為演唱中的hook，確保了導師的轉身。但在盲選成功後，她立即不忘反復利用自己與少數民族的聯繫，在PK階段則成功利用一首彝族原生態歌曲獲得晉級。相比之下，秦宇子的旅美華裔和少數民族雙重身份在敘事上是她的巨大優勢。在演唱中，她翻唱布蘭妮的《I Love Rock'n Roll》引出其伴唱經歷，過渡段用 Rap 闡述了自己的美籍身份和音樂理想，最後用一段壯族山歌亮明身份。

而帕爾哈提的《你怎麼捨得我難過》在唱腔呈現上堪稱獵奇，採用撕裂程度很高的啞音唱法，編曲上巨大的音階差和唱腔上的音色差異感顯得很有聽覺衝擊力。但音樂上的處理，除了吉他彈唱之外，已經沒有太多少數民族音樂元素的介入。比較而言，他在轉身後彈唱維語歌時，聲音沒有那麼多的表演成分，卻出現了不少很有辨識度的少數民族音樂裝飾音。

總之，這些歌手的演唱顯示出個性化、意境化甚至「獵奇」的演唱風格，旨在建立粗糲野性或悠遠遼闊的聽覺形象，與典型的華語音樂風格形成鮮明差異。但矛盾的是，在主要面向漢族觀眾的電視平台上，他們又必須通過音樂結構中符合主流華語音樂審美的旋律和唱腔，而非少數民族音樂中豐富的和聲、律動和民族特色調式等來嵌入觀眾的認知結構。這樣，無論是這種聽覺形象本身還是圍繞著聽覺形象的討論，都有意無意形成了同質化的類型模式，並且建立了一種景觀注視的認識框架——異域風情的展示、能歌善舞的身體形象以及非常規（或者非漢族化）的藝術天賦，這不僅是他們被動接受電視媒介認識框架限定的過程，更凝結了他們對大眾文化中少數民族想象的附和與參與。

而依據研究者對在京的蒙古族樂隊現場live的田野調查發現，這些蒙古族藝人多半都會改編民歌，他們稱之為「吃老本兒」。在樂器的選擇上多會使用蒙古族傳統的馬頭琴、笛子、口弦等樂器，亦有音樂人把吉他的技巧融入火布斯的演奏中，開發了傳統樂器的使用。在演唱技法的方面則更多運用長調、呼麥等技巧。進而呈現出某種聽覺上的景觀甚至奇觀化，客觀上一定程度地滿足了異族聽眾和觀眾的文化想象。

在問及「平時聽什麼音樂」時，他們表現出對於民歌、圖瓦音樂、世界音樂的欣賞取向。以祖魯樂隊為代表的音樂人，融合了蒙古族和維吾爾族的音樂風格。他們使用維吾爾族的高音和轉音技巧配合圖瓦呼麥的技法運用，融入其他音樂元素和風格，呈現出某種不易於判別和歸類的聽覺形態，但有一點可以認為是統一的，即將展演「差異」作為他們音樂風格選擇的基本策略。在對北京一些 live house 和演出酒吧經營者的訪談中，有經營者表示對於少數民族音樂演出的偏愛，「現在北京的演出市場其實並不好，大牌的樂隊不來小場兒演出，新的樂隊樂手素質和音樂質量又太差。少數民族樂隊不一樣，都有自己的風格。」

實際上，音樂人本身也能意識到自身的身份特徵和音樂特色在市場經濟中的價值，在演出的過程中通過樂器、服飾、獨特唱法而展現出的異域風情景觀，也在體驗經濟時代極大地滿足了消費者的文化想象。當然，在這個過程中，對於傳統的改良和叛逆極有可能是不被認可的。在田野調查中，這是由於對蒙古族音樂的刻板印象與眼研究者觀察到有不少觀眾表示出對創新的不理解，這是由於對蒙古族音樂的刻板印象與眼前展現的衝突而造成的，比如對於融入funk風格的民歌，有觀眾表示「不夠遼闊啊這個，不夠悠遠」；認為新的蒙古音樂不夠地道純正，無法滿足其對原有印象的應證與補充。而在即興表演的時刻，觀眾往往會喊出《烏蘭巴托之夜》、《鴻雁》、《酒歌》等歌曲名稱，以期待實現他們熟悉的體驗。對於在臺上表演的音樂人來說，這些歌曲往往是受其詬病的爛俗歌曲，可是在臺上為了達到讓觀眾滿意、與觀眾互動的效果，有時仍會表演。在此過程中，觀眾獲得了文化想象的滿足並且有可能進一步加深了之前的刻板印象。

2)鮮明的服飾裝束

服裝和配飾是能直接體現少數民族身份的視覺要素。這些要素往往在各種語境下被調用，以迅速激活主流意識形態中關於某一民族身份的認知和價值判斷模式。在《好聲音》中，大多數少數民族背景選手均在視覺形象上（穿著、生活景觀等）突出了自身的符號獨特性，以期讓觀者迅速建立對自己民族身份的認知。例如，作為兩個維吾爾族選手，伊克拉木和吐洪江在形象包裝上如出一轍，兩人均在演唱前的VCR中攜家人一同步入演播廳，人物依據性別差異，頭戴維吾爾族皮帽或頭巾，身著裕袢或裙裝，加上維吾爾族本身在膚色、五官上的高辨識度，形成十分醒目且高可識別度的景觀展示。而西南少數民族以及高山族在外貌上與漢族人差異不大，在這種情況下，服飾和配飾成為展示他們民族身份的重要符號。南瑪子呷的段落以剪影畫面開始，然後一直保持在臉部以

下的構圖。在鏡頭順序上，他的彝族傳統服飾先於人臉出現。張心傑和阿蜜絲女孩這樣的高山族參賽者則在手和脖子上都佩戴了具有濃郁山民色彩的首飾，作為親友團出現的家人同樣身著民族服裝盛裝出現。而依據關於蒙古族在京藝人的田野資料中，在外形和裝扮方面，研究對象的蒙古族特徵尤為突出，分別表現在日常和演出兩種不同空間。日常生活中，部分表現出極為明顯的不同於漢民族的特徵，以相對有區別的頭顱和體態特徵為基礎，配合蒙古族傳統的髮型或者有一定民族特徵的髮型，比如長髮、扎辮子、頭顱正面或兩側剪短而後面留長等不同樣式。有被訪者表示「我不想太傳統，也不想太一般了，就這個改良的髮型吧，都不太一樣。」同時，在飾品的選擇上，多佩戴蒙古族傳統喜愛的珊瑚、寶石、銀飾、皮製品以及佛珠，部分具有一定的紀念性，比如長輩贈予或是家傳之物，更多的則是在家購買、訂製（不同蒙古族聚居區的飾品亦有不同特徵），也有部分是在網上購得。有受訪者指出「這就是個標籤，和其他人區別開」。在進行訪談和田野調查的過程中，筆者發現所有的蒙古族音樂人都佩戴以上種類的飾品，幾乎無一例外。可以說飾品在蒙古族身份特徵維持和突顯方面是最為常態化的表徵。

而在演出過程中，通常會穿著民族服飾或有民族特徵的服裝，在問及原因時，有受訪者回答，「得讓他們知道我們是誰」。也有受訪者認為，在舞台上「傳統服飾和演出服並不舒服，特別熱」，「自然一點好，沒必要可以非得這樣」。而在現場演出的田野觀察中，筆者發現，多數都會有至少一名樂隊成員穿著民族服飾演出，有的全部成員均穿著蒙古袍，甚至包括樂隊中的漢族和其他民族成員。

「民族的就是世界」？脫域再嵌入的無奈

「民族的就是世界的」的話語使這些少數民族藝人發現民族特徵是使他們與其他競爭者區別開的重要籌碼，也是獲得演出機會、受眾關注與經濟收入的重要原因。因而在市場層面，身份的使用屬於具有一定實用主義色彩的工具性使用。由此，身份本身呈現出某種整體的商業價值和具體的演出價格。

基於空間距離和社會距離的客觀存在，儘管信息的傳播與人際的往來日益頻繁，中心與邊緣之間信息流動仍舊處於不平等的狀態，而城鄉的二元對立結構也在一定程度上加劇了這種隔閡，加之媒介往往呈現出單一且具有一定傾向性的少數民族形象，使得當代的城市人對於遊牧文化往往會產生某種並不準確的原始性的刻板印象和文化想象。

在一年前的央視某選秀節目中，某在京的蒙古族樂隊奪冠。儘管體現了新的蒙古族歌曲風貌，也敘述了其在國際音樂層面受到認可的程度，可是在媒介呈現上仍偏向原始而非現代，傳統而非變革，其中包含著一直以來的民族政策話語以及政治意識形態。總體來說，仍未跳脫出蒙古族音樂的固有標籤。

通過對視覺形象的塑造、對特定身體技術的規訓展示、對特定敘事語境的建構來完成對以少數民族藝人為載體的「他者」民族的凝視過程。少數民族主體的視覺形象在知識/權

力默許的注視場合形成，以歌手的視覺和聽覺要素為載體的少數民族群體及其文化特質成為一種景觀化的「他者」形象。因此，「少數民族」作為一個漂浮能指表達的其實是一個吉登斯（1990：21）所謂的脫域和再嵌入的過程，即「他者」的真實文化特徵已經不再重要，重要的是經過各種專家系統和象徵符號過濾的被重新語境化的文化表徵及其所傳達的意識形態內涵及其實際權力效果。作為這個凝視機制的身體性載體，少數民族歌手的視、聽覺呈現受到傳媒生產體系、作為消費者的觀眾的深度凝視。對這些凝視的回應段則包括服飾、身體使用技術（例如，演唱技巧）、語言、自我邊緣化以及異域化的音樂元素展示。這一凝視和反凝視的過程，體現了這些不同凝視主體的權力意志：作為商業邏輯驅動的電視機構需要以差異化的娛樂元素來提高節目的商品化水平；觀眾，尤其是作為收視主要人群的漢族觀眾，則在對「他者」的獵奇性消費中再次確認了自己的民族主體性；所有凝視主體則在國家所定義的民族意識形態框架內合作再生產了這一元敘事框架。

在這個框架中，少數民族的主體性只有通過不斷的自我「他者化」來實現，即按照凝視者對少數民族群體本質主義化的界定來構築自身的身份認同，並在大眾文化生產和消費的表徵循環中再生產出民族話語的不平等秩序。

結論

作為一個統一的多民族國家，新中國成立以來少數民族就被納入到了國家敘事的主流話語之中，透過視覺文化所體現出來的少數民族民族問題，重要的「不僅在於誰言說，或誰製造了他者，更在於一旦製造出來，何種表述在更廣闊的社會中超越於上（之範疇）經驗普及。」（Schein, Louisa. 2000：105）從音樂的展演策略上看，少數民族元素在音樂表演中運用本質上是一種體驗「差異」的行為。我們觀看選秀節目、參與現場live演出，都潛移默化地將少數民族音樂作為他者的一個表徵置於我者的文化、慣習以及社會規範系統之外。在這種語境下，少數民族音樂往往被掌握主流話語的群體刻寫上「異域他者」的文化意涵。同時，少數民族音樂人也將少數民族元素轉化為一種文化資本，通過他者性的展演，積極地響應主流文化對於自我的建構，以此換取在主流社會系統下生存、發展的機會。這可以視為一種對社會結構中的先決條件作出反應的文化實踐策略。

行文至此，筆者希望可以喚起大家注意的是，在符合宏大敘事所表達的被書寫、被表達，自我/他者這樣充滿著權力二元對立的意識形態話語同時，在本文涉及兩處田野的描述里我們同樣可以看到少數民族身份這一問題在微觀層面上複雜而細膩的肌理——少數民族音樂人與漢族凝視目光的相遇並不是截然的你和我的對立，在你中有我我中有你的複雜互動中，身份認同是流動和多樣的。民族身份對於少數民族音樂人來說，即意味著被檢閱、觀看和消費的不平等地位，也是他們游弋在現代與前現代社會空間縫隙中的策略、工具和資本。在這裏，單純有關身份的理論是蒼白且無力的，光譜式的審視遠比簡單的統治被統治二元邏輯要豐富和可靠。

建構少數民族文化，遠有更多問題需要回答。

參閱文獻

Kaup, K. P. (2000). Creating the Zhuang: ethnic politics in China. Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Schein, Louisa. (2000). Minority Rules: The Miao and Feminine in China's Cultural Politics. Durham & London： Duke University Press.

Litzinger, Ralph. (2000). Other Chinas: The Yao and the Politics of National Belonging. Durham & London: Duke University Press.

[法]居依・德波(2006),《景觀社會》, 王昭風譯，南京：南京大學出版社

Shelemay, K. K., Chazir, V., Odetta, Burgess, M., Connolly, M., Connolly, D., ... & Ng, S. C. （2006）. Soundscapes: Exploring music in a changing world. New York: WW Norton.

Safran, William.(1991).Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. Diaspora. vol.1 (1).pp.304 -305.

蔣曹、管建華、錢茸主編，(2001)，《中國音樂文化大觀》，北京：北京大學出版社，第381-641頁

王耀華，（1993），《中國音樂的跨文化比較研究》，《中國音樂學》，1993年第一期

Giddens, Anthony. 1990. The Consequence of Modernity. Stanford: Calif: Stanford University Press. pp.21

葉琿

中國傳媒大學傳播研究院以及倫敦大學皇家霍洛威學院媒體藝術系聯合培養博士研究生。探究領域：文化研究理論與歷史；媒介人類學；媒介與移民、流散族群。主要感興趣的學術議題集中於，旨在考察媒介技術的歷史變遷以及主體對於媒介技術的使用，來探討媒介是如何深入卷入主體身份、群體共識的構建之中，致力於通過解決經驗性的研究問題來審視宏觀語境下媒介技術與社會的關系。darthvictor87729@gmail.com

《思逸》第6期徵稿

截止日期: 2017年10月1日
將於2017冬季出版

第六期主題：愛的冥想
期刊語言：中文
投稿語言：簡體繁體皆可

宗旨

對「愛」的探討從來沒有離開過哲學家的思考。此主題不但在古典哲學中經常出現，近年來的當代哲學也嘗試從不同方面去推敲「愛」的問題與真理。

在這個「愛」已被物質沖昏頭腦的時代，我們更有必要去探討並思考「愛」的根源及其本質。當我們對著親人、伴侶說「我愛你」的時候，其真正的意義為何？任何事物太被簡單化，總會失去她真正的魅力。華麗的包裝，僅僅是為了遮掩其複雜交織的原態。維根斯坦曾批判哲學的弱點之一，為某種「對共性的渴望」（craving for generality）。這似乎也是人類的本性，我們對某種概念逆來順受，再通過大眾媒體的廣泛傳播與簡單化，導致今天我們對「愛」的理解成為了某種「共性」。思維上的懶惰是可悲的。總有一群人對「愛」是有著自己的理解和實踐，並頑強地在抵抗這種每日可見可聽的「共性」。若我們連去揭發「愛」的複雜性與多元性的勇氣都缺乏，談何愛也？

在這個時代，我們更有必要去考究「愛」的多元化本質。

*為了探究本期所關注的主題，所有的話題與討論將可以圍繞（但不局限於）以下內容：

非傳統或傳統「愛」的概念在文學中的塑造
「愛」的價值觀在大眾媒體中的塑造
「愛」在藝術作品中的體現
「愛」不同的表達或敘事方式
「愛」與性的關係
「愛」的本體論
「愛」的形而上學
有關「愛」的哲學性探討
有關「愛」一概念的歷史性梳理
有關「愛」一概念的社會學梳理
「愛」與倫理
「愛」與人工智能的關係
「愛」的進化論與未來

征稿類別

1. 學術論文（6,000 - 8,000字）
2. 學術隨筆（2,000 - 4,000字）
3. 書評文章（1,000- 2,000字）

投稿方式

以 Word 格式發送到 hiumchan@icloud.com
執行主編：陳曉雯

引用格式詳情請參考 siyi-journal.loter.com

《思逸》編輯部
Editors

執行主編 Editor-in-Chief
陳曉雯 | Hiu M. Chan
英國伯明翰城市大學 Birmingham City University
E: hiumchan@icloud.com

編輯助理 Editorial Assitant
陳韋如 | Ariel Chen
英國卡迪夫大學 Cardiff University
E: arielchen1987@hotmail.com

書評類文章編輯 Book Review Editor (英文書)
楊槃槃 | Panpan Yang
美國芝加哥大學 Chicago University
E: panpan@uchicago.edu

書評類文章編輯 (法/西/義/葡文書)
Book Review Editor (Books in French/Spanish/Italian/Portuguese)
向在榮 | Zairong Xiang
德國柏林 ICI 文化研究中心 Berlin Institute for Cultural Inquiry
E: zairong.xiang@ici-berlin.org

報告類文章編輯 Report Editor
曹柳鶯 | Liuxing Cao
法國里昂高等師範學院 - 中國華東師範大學
Ecole Normale Superieure de Lyon / East China Normal University
E: am_dom@163.com

訪談類文章編輯 Interview Editor
胡瀝丹 | Lidan Hu
四川大學 Sichuan University
E: hulidansue@gmail.com

編委會成員
Editorial Board Members

韓晗 | Han Han
中國科學院博士後，深圳大學文化產業研究院研究員，《東亞人文》主編
Chinese Academy of Sciences, Journal of East Asian Humanities, Editor-in-Chief

周雲龍 | Yunlong Zhou
福建師範大學比較文學與世界文學教研室副教授
Associate Professor at School of Arts, Fujian Normal University

陳向陽 | Cindy X.Y. Chen
美國紐約大學電影研究系兼職教授
Adjunct Professor in Cinema Studies, New York University

范可樂| Victor H. L. Fan
英國國王學院電影研究系助理教授
Assistant Professor in Film Studies, King's College

馮琳 | Lin Feng
英國赫爾大學中文系助理教授
Assistant Professor in Chinese Studies, Hull University

章戈浩| Gehao Zhang
澳門科技學院人文藝術學院助理教授
Assistant Professor at Faculty of Humanities and Art, Macau University of Science and Technology

俞亮華 | Liang-Hua Yu
美國新澤西州西東大學，語言文學文化學院助理教授
Assistant Professor, Department of Languages, Literatures and Cultures, Seton Hall University

李莉 | Li Li
中國北京師範大學文化創新與傳播研究學院博士後
Post-doc, Beijing Normal University

王遲 | Chi Wang
中國傳媒大學紀錄片研究講師
Lecturer in Documentary Studies, Communication University of China

Lucas Klein
香港大學中文學院助理教授
Assistant Professor, School of Chinese, Hong Kong University

檀秋文 | Qiuwen Tan
北京大學電影研究博士在讀、《當代電影》編輯
PhD Candidate in Film Studies, Pekin University; Editor at Contemporary Cinema

思逸
siyi

ISSN 2058-4261

Critical stimulations from drifting minds