

南 華 大 學

傳播學研究所

碩士論文

雙軌節奏—90 年代後中國流行音樂的想像

Dual Formalities—The Imagination of Chinese

Pop Music After The 90s



研 究 生：唐萱榕

指 導 教 授：張裕亮 博士

中 華 民 國 九 十 八 年 十 二 月

南 華 大 學

傳播學研究所

碩 士 學 位 論 文

雙軌節奏—90年代後中國流行音樂的想像

研究生：唐萱榕

經考試合格特此證明

口試委員：_____

高如如

張裕亮
張益良

指導教授：張裕亮

系主任(所長)：張裕亮

口試日期：中華民國 98 年 12 月 24 日

《致謝銘》

生當作人傑，死亦為鬼雄。至今思項羽，不肯過江東

回首來時路，一個人獨自面對大學畢業前夕的焦躁與徬徨，終究是下了正確的決定，如今論文的完成，既是人生的轉捩點，也是階段性任務的完成。當然，面對未來人生還有很長的道路中，必須時時刻刻以李清照的詩詞為警惕，作為我踏浪人生的座右銘。

常言道，「為成就論文之完美，必經完成之痛苦」，在兩年半論文寫作的歲月中，長時間與資料文獻抗戰，每每執筆燈下，渴求靈感湧現，幾進日復一日的思考與寫作，盡量讓論文能盡善盡美。過程中，自己也成長不少，了解到唸書不再是為別人而讀；應有的態度與責任感等等，都是碩士生除了寫作之餘，最大的生命體悟。

學生生涯的最後旅程中，非常感謝張老師的細心指導，師徒兩人會晤之後，使得我茅塞頓開，才能引領我完成論文。同時，細數修課過的陳老師、劉老師以及蔡老師等人，在修業過程中，也使我對於思考的深度與廣度，有著極深的影響。當然，兩位口試委員，張登及老師與簡妙如老師，兩人對於本文的精闢見解，他們的建議也使這篇論文更添完美，避免我人生重要作品徒留遺憾。

其次，學生生涯的旅程中，也很感謝一路支持我的朋友與同學，黑龍、邱哥、謹至、方舟、浩子等台中朋友，謝謝他們在夜深人靜透過電話或 msn 的殷勤問候與鼓勵。碩士班同學志豪、濯豪、靜君、力英、容安、品瑜與冠伶，深夜相約消夜話家常、導讀讀書會的奮戰、日劇與倒垃圾時間，還有總是會「玩過頭」的學弟致嘉、志杰、可名、立成，他們都是填補苦悶的寫作過程中，一帖仙丹妙藥。以及分處各地的朋友璿安、聖彬、俊傑等人，他們的互相打氣，也成為生命中不可或缺的一部份。最後，感謝母親與父親對於當初執著的決定，給予最大的支持與疼惜，每次短短的電話問候，總是讓我倍感溫馨。

論文的句點，不過只是人生旅途中一個小小的分號，未來還有許多事情等著我們去實踐。夢想可以越想越大，格局可以越看越遠，但我們仍是需要一步一腳印，築夢踏實的過程中，學得更多，得到的也更多，與未來有志研究者，共勉之。

2009年12月30號 雨夜
我在嘉義為論文劃下最後的句點

《摘要》

中共自建政以來，長期運用音樂的政治性力量以達動員群眾、塑造黨國權威目的，是既有力卻無形的統治工具；即使面對眾聲喧嘩的90年代，中共官方仍然透過形而上思想召喚，從中收編逐漸面臨異化的個體，目的是有效的控管與制約，是故中國流行音樂仍深受黨國意識型態影響。為此，本文試圖檢視現行中國流行音樂的文本生產政經制度，從中了解中共黨國機器在其中運行的軌跡？再者，本研究透過符號學分析，檢視最早引進流行音樂的中共中央電視台春節聯歡晚會，與因應90年代初期音樂商業化邏輯的上海東方風雲榜。在兩者相比較下，論述90年代後中國流行音樂蘊含的意義。

研究結果指出，春晚流行音樂再現黨國主旋律意識，目的旨在維繫黨國思想一致性，且建構出安邦治國的宏偉論述；反觀上海東方風雲榜，提供中國流行音樂的真實現況，呈現社會脈絡下的大眾心理底蘊，足以印證流行音樂與尋常百姓「相知相惜」的共生關係。由此可見，90年後中國流行音樂體現「弘揚主旋律，提倡多樣化」的文藝指導方針，並描繪了「雙軌節奏」的真實圖像。

關鍵字：中國流行音樂、文化霸權、意識型態國家機器、春節聯歡晚會、上海東方風雲榜

《目錄》

第一章 緒論	1
第一節 前言	1
第二節 研究動機與目的	2
第二章 文獻探討	6
第一節 流行文化與流行音樂	6
第二節 流行音樂與批判理論	11
第三節 中國流行音樂相關研究	19
第三章 研究方法與研究對象	23
第一節 符號學分析法	23
第二節 研究對象	26
第四章 90年代後中國思潮與流行音樂文本生產政經制度	30
第一節 90年代後的政治文化論述	31
第二節 中國流行音樂市場結構	41
第三節 中國流行音樂的黨國政策	58
第五章 安邦治國的春晚流行音樂	63
第一節 國家形象符號化	65
第二節 頌揚黨國成就	68
第三節 俠之大者，為國為民—塑造樣板人物	77
第四節 海上昇明月，華夷共此時—民族團結的再現	86
第五節 國族認同的凝聚	91
第六節 小結	101
第六章 建構精神烏托邦的上海東方風雲榜	102
第一節 重拾理想與純真的民謠風	102
第二節 捨其「大我」完成小我—都會的男歡女愛	112
第三節 國學熱的延續與扭轉—再現文化中國	123
第四節 莫忘初衷動心情—網路音樂興起	129
第五節 小結	134
第七章 結論	135
第一節 研究結果—雙軌運行的流行音樂圖像	135

第二節 未來研究建議.....	140
參考書目	142

第一章 緒論

第一節 前言

音樂在人類的日常生活中往往存有密切關係，經過縝密的填詞譜曲，更是精煉的藝術創作。音樂除了撼動人心的旋律之外，也是某種表達個體精神或集體意識的政治宣言，成為傳遞政治理想與意識型態的絕佳武器。因此，音樂的價值不只是單純的純美學層次，是一種兼具社會功能的溝通與傳遞媒介，同時是一種社會行動¹。

隨著歷史時代的演變與發展，音樂的形式不只流於單一，相較於古典音樂、藝術音樂、宗教音樂等「嚴肅」音樂，在商業化運作下，流行音樂的通俗性與普及性，無疑是貼近大眾、更容易深入人心。甚至，伴隨當代大眾文化的強勢發展，流行音樂逐漸取代了精英文化在大眾生活中的首要位置，並對大眾產生極大的影響。簡言之，流行音樂在大眾文化中是一個主要的文化類別，對於大眾的生活方式、審美方式和生活觀念都發生了很大的影響²。

音樂既然是一種藝術形式，自然是在一個特定的文化脈絡中創作出來的，無論是創作者、聽眾甚至媒體，在認知、情感與行為上，亦是在特定的社會情境、文化脈絡與政治氛圍下賦予意義的。當我們體認到「脈絡」與「文本」的互動關係時，音樂就不只是簡單的旋律拼湊起來的藝術作品而已³。

Attali 曾舉例：希特勒（Adolf Hitler）於 1938 年所說：「少了擴音器，我們就沒法征服德國」，從希特勒不斷以擴音器播放華格納的音樂，激起愛國情操，鼓動群眾情緒反應，便可瞭解到音樂與政治的關係是密不可分的。民族在建國前，總是建構本身的歷史傳承、文化象徵、神話、國家旗幟，甚至在國歌的召喚下使得全國人民為建國奮鬥，即不難明白音樂的政治經濟成份⁴。

而文化研究尋求扮演一種「去迷思的角色」（de-mystifying role），指出文化的建構性格，試圖強調根植於文本之中的迷思與意識型態，希望藉此產製主體

¹ 徐子婷，「搖滾樂中的國族想像—以羅大佑與閃靈的音樂創作為例」，國立台灣大學政治學系碩士論文（2007 年），頁 1~2。

² 岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究（1980—2005）」，西南大學文藝學碩士論文（2006 年），頁 1。

³ 徐子婷，「搖滾樂中的國族想像—以羅大佑與閃靈的音樂創作為例」，頁 3。

⁴ Jacques Attali 著，宋素鳳等譯，噪音：音樂的政治經濟學（Noise: The Political Economy of Music）（台北：時報出版社，1995 年），頁 xi。

位置，從真實的主體中有能力去反對不利的從屬地位⁵。質言之，歌曲其中所形塑的符號意義，正是本文關注與討論的。

第二節 研究動機與目的

1938年4月中共在延安創辦魯迅藝術學院⁶，毛澤東等領導人在其開學典禮上，將音樂、戲劇、美術和文學等學系定為「宣傳鼓勵與組織最有力的武器」。毛澤東認為經過縝密構思及在黨的領導下，歌曲是訴諸情感不須強調理性與辯論的，它容易在目不識丁的農村社會傳播開來，且能振奮人心與提高凝聚力，更帶來不少政治和社會利益。例如，30、40年代的抗日與國共內戰期間，戰爭歌曲就是塑造民族意識的一股強大情感動力⁷。

中共在1949到1978年間，音樂領域上出現了大量歌曲，其中八成的作品是歌頌黨、祖國、領袖、人民，以及各類政策方針的頌歌。尤其「文革」時期，中共將歌曲力量轉化為革命才是生活的唯一方向、目的與生存方式，並企圖利用革命行動的召喚，將理想主義與造神運動的符碼埋藏於歌曲之中⁸。換言之，中共建政初期的三十年，音樂往往成為神化權力的工具。

在1978年中共第十一屆三中全會「解放思想」的方針下，中國實施改革開放政策，結束了過去政治意識型態的核心論述，轉以經濟建設為中心的政策導向，中國歌曲意涵也隨之改變。隨著政治、經濟、與文化的全面轉型，中國社會的物質與精神文明隨之提高，同時催生了文化市場的建立，諸如影視媒介文化與廣告文化等大眾文化日漸蓬勃發展。在政策的鬆綁下，香港與台灣的流行音樂紛紛進入中國流行音樂市場，比起「文革」的空泛與理想主義音樂內涵，港台流行音樂帶給中國社會是來自內心的深刻感受，更貼近大眾日常生活⁹。

⁵ Chris Barker 著，羅世宏等譯，文化研究—理論與實踐 (Cultural Studies: Theory and Practice) (台北：五南出版社，2006年)，頁438。

⁶ 魯迅藝術學院是抗日時期中國共產黨為培養文藝幹部和文藝工作者而創辦的一所綜合性文學藝術學校，1940年後更名為「魯迅藝術文學院」，簡稱「魯藝」。參見：「紅色記憶：魯迅藝術文學院」，新華網，2007年2月1日，http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/misc/2007-02/01/content_5682632.htm。

⁷ 洪長泰，「歌曲的政治：中共戰爭音樂中的神話與象徵，一九三七年至一九四九年」，新文化史與中國政治 (台北：一方出版社，2003年)，頁187~188。

⁸ 陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態 (1949-1979)」，暨南大學文藝學系碩士論文 (2005年)，頁7；邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究」，世新大學口語傳播學系碩士論文 (2007年)，頁107。

⁹ 任麗華，「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」，西南大學音樂學系碩士論文 (2003年)，頁10；謝軼群，流光如夢：大眾文化熱潮三十年 (廣西：廣西師範大學出版社，2008年)，頁1、23。

20 世紀 80 年代中期，中國社會出現資源分配不均、貧富差距拉大等種種因素，改革的力量開始產生疲軟現象，為反映社會大眾內心的空虛與未來的焦躁感，中國文化界興起反思和尋根意識，它以尋根文學為發端且相繼影響音樂、電影與繪畫等領域。「西北風¹⁰」歌潮就是尋根熱在音樂領域的一種體現，以民族風味的「黃土音調」和強勁節奏配上激進唱腔，正與社會文化心理產生契合。另外，不同於西北風對傳統話語的依戀，以崔健為代表的搖滾樂也在此時發跡，中國搖滾樂初期反映了當代城市苦悶青年，由此而生的叛逆性格，顯示出流行音樂除了抒發真實情感之外，亦有政治與社會反思意識。質言之，「西北風」與搖滾樂的出現，無疑是流行音樂本土化展現，更是中國流行音樂第一波高峰的代表音樂，並預示日後中國流行音樂發展的多元趨勢¹¹。

90 年代開始，中國境內除了港台流行音樂，歐美流行音樂也大規模的進入中國。1993 年後，中國流行音樂開始普遍施行製作人制、經紀人制、簽約制、與版權制，連帶使得流行音樂製作體制開始形成，商業化過程使得聽眾接受範圍逐漸擴大、心態也逐漸多元。此種情況下，各類型流行音樂獲得了一定的發展空間，不同曲風都有固定的市場與受眾，呈現多元並進的美好現象，從此中國流行音樂也進入第二波高峰¹²。

21 世紀之初，中國經濟已經有了很大的改善，但是主流階層對於社會主義文化建設並無弱化，一方面基於對固有文化遺產的發掘和保護；另一方面，在香港回歸、澳門主權移轉、成功申辦奧運、順利加入 WTO、與綜合國力的不斷壯大，使得民族凝聚力更加鞏固。此時，中國流行音樂興起一股「中國風」，傳統民俗與流行音樂融合的新曲風，無疑是國家認同與民族主義的最佳體現¹³。

2004 年在中國播出的電視劇「小魚兒與花無缺」中，由謝霆鋒演唱的片尾曲〈黃種人〉¹⁴，成為 2004 年度廣東電台音樂之聲舉辦《音樂先鋒榜》的年度十大金曲，2008 年更入選為中國北京奧運的代表歌曲。〈黃種人〉¹⁵唱出了中國

¹⁰ 來自中國北方民歌曲調，代表歌曲有〈信天遊〉、〈我熱戀的故鄉〉、〈黃土高坡〉等。電影《紅高粱》上映，主題歌〈妹妹你大膽地往前走〉讓「西北風」達到高潮。參見：「流行音樂三十年：貧脊土地長出為微薄希望」，網易新聞，2008 年 11 月 11 日，<http://news.163.com/08/1111/08/4QF32JGK000120GU.html>。

¹¹ 趙樸，「從『西北風』到『中國風』－社會環境對流行音樂影響芻議」，交響（西安），第 26 卷第 1 期（2007 年 3 月），頁 93；劉忠，「國家話語·現代化話語·後現代話語－對當代流行音樂的一種文化解讀」，瀋陽音樂學報（瀋陽），第 4 期（2001 年 12 月），頁 26~27。

¹² 任麗華，「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」，頁 23。

¹³ 趙樸，「從『西北風』到『中國風』－社會環境對流行音樂影響芻議」，頁 94。

¹⁴ 此為北京慈文影視製作有限公司、北京福緣視線影視文化有限公司發行電視劇《小魚兒與花無缺》的片尾曲。

¹⁵ 〈黃種人〉作詞：周耀輝 作曲：謝霆鋒
天下那兒看不到黃色的臉 鮮紅色的血 流在十三億的人 你說這是我的憤怒 我說這是我的

忍受的百年屈辱，一種悲憤與奮起的誓言，更呼應毛澤東在開國大典上宣告「中國人從此站立起來了」的經典誓詞。

北京奧運之後，2008年11月22日，美國老牌重金屬搖滾樂團「槍與玫瑰」(Guns 'N Roses)，耗費4億2千萬台幣發行新專輯《民主大中國》(Chinese Democracy)，堪稱搖滾樂界一大盛事。第一首同名主打歌〈民主大中國〉(Chinese Democracy)¹⁶，直接闡明中國迫害法輪功成員：「你將一切歸咎於法輪功，他們看見了你的末日，你已無法繼續掌握，因為你招來更多怨恨，即使你用鐵腕也無法統治下去。」〈民主大中國〉極盡挑釁權力核心的歌詞，令中共當局相當不滿，中國圖書進出口集團下令唱片經銷商不得銷售「槍與玫瑰」專輯，其官方網站和相關搜尋也都在中國境內遭到封鎖。另一方面，中國傳媒也對「槍與玫瑰」的專輯不以為然，認為中國社會已不同往日，對於此種批判性音樂置若罔聞，並強調是西方流行樂團慣用的商業「炒作」手法¹⁷。

另外，2009年台灣的樂團「縱貫線 Super Band」在中國中央電視台「春節聯歡晚會」演唱的組曲中，將原來在台灣曲目〈亡命之徒〉¹⁸更名爲〈出發〉¹⁹。甚至，將歌詞刪去喪志、茫然的部分，留下勵志與鼓舞人心之部份。筆者認爲〈亡命之徒〉原意是針對人們沮喪與茫然時，充滿勵志的歌曲，但春晚是一個民族大融合及鼓舞向上的節目，「亡命之徒」的字眼過於煽動，因此改爲符合向上、勵

態度奮不顧身勇往直前 只有我們中國人

¹⁶ 〈民主大中國〉(Chinese Democracy) 作詞、作曲：槍與玫瑰

I know that I'm a classic case 我知道我是個典型的個案 Watch my disenchanted face 看著我不抱幻想的臉 Blame it on the Falun Gong 把一切歸咎於法輪功 They've seen the end and you can't hold on now 他們看見了末日而你已無法繼續掌握 Cause it would take a lot more hate than you 因爲那招來更多的恨 To stop the fascination 才能夠結束這場依戀 Even with an iron fist 甚至是使用鐵腕 All they've got to rule the nation 比你統治國家需要的還多 But all I got is precious time 而我只有珍貴的時間

¹⁷ 袁世珮，「槍與玫瑰推新輯 諷中國民主」，聯合追星網，2008年11月2日，

<http://udn.com/NEWS/ENTERTAINMENT/ENT6/4583339.shtml>；「樂迷評論槍花新專輯：概念落伍動機可疑」，新浪音樂，2008年11月27日，

<http://ent.sina.com.cn/y/i/2008~11~27/10452269398.shtml>；「『槍與玫瑰』新專輯批中國 官媒批網友反噏」，新浪新聞，2008年11月25日，

<http://news.sina.com.tw/article/20081125/1114189.html>。

¹⁸ 〈亡命之徒〉作詞、作曲：縱貫線 Super Band

歌詞：可笑的是 我好想求主幫我贖回 贖回我那一丁點的尊嚴 想起媽媽的臉 對不起這幾年 是否有機會再見你一面 媽媽我犯了錯 你會原諒我嗎 我已經踏上了末路 別人眼中的亡命之徒 哪裡還有我的藏身處 我的兄弟 離我遠去 我還傻呼呼的相信道義 所謂的人性莫非要用血和淚來換取教訓 不想再混下去 想說幹完這一票就不再擦落去 想著想著我的眼淚就流不停

¹⁹ 〈出發〉作詞、作曲：縱貫線 Super Band

歌詞：出發啦 不要問那路在哪 迎風向前 是唯一的方法 出發啦 不想問那路在哪 運命哎呀 什麼關卡 當車聲隆隆 夢開始陣痛 它捲起了風 重新雕塑每個面孔 夜霧那麼濃 開闊也洶湧 有一種預感 路的終點是迷宮

志的字眼「出發」。春晚節目中，同一流行音樂與演唱團體，在台灣與中國不同的社會脈絡下，歌名與歌詞的調換、刪減，再現出不同的解讀意義。

基於上述例子，引發本文的研究動機。本研究試圖了解長期以來發揮音樂政治力的中共，面對 90 年代後流行音樂市場的蓬勃發展，流行音樂具備群眾之間的感染力與滲透力，成為社會大眾日常娛樂消費重心的情況下，中共官方如何因應時勢變遷，持續對流行音樂產業實行有效控管？

為此，本文從文本生產政經制度著手，企圖檢視現行中國流行音樂的文本生產政經制度，從中了解中共對於流行音樂的控管是否弱化，以及黨國機器在其中運行的軌跡？

其次，本研究透過符號學分析，檢視作為國家級的中共中央電視台，最早引進港台流行音樂的春節聯歡晚會，從中了解面對 90 年代後，「春晚」音樂文本如何持續呼應國內外的政治環境變化，在歌曲主要蘊藏了何種黨國意識？

最後，90 年代以後，中國流行音樂在商業化與市場化的發展過程中，勢必多了可供選擇，且體現中國社會發展與經濟轉型的大眾心理蘊涵。本文特別選定上海文廣集團「東方風雲榜」頒佈的十大金曲作為研究文本，探討流行音樂在快速變遷的中國社會中，歌曲文本體現了何種意義？同時，比較「春晚」與「東方風雲榜」兩者，論述 90 年代後中國流行音樂建構的圖像。

第二章 文獻探討

第一節 流行文化與流行音樂

一、流行文化之定義

探究「流行文化」定義之前，首先必須先瞭解何謂「文化」，「文化」一詞在歐洲語系的發展史中，其意涵逐漸複雜而分歧，這概念出現在多知識領域，甚至出現相異的思想體系，「文化」對於文化研究有著極深的重要性，卻無「正確」或是絕對的意義。Raymond Williams 認為文化與文化研究引人爭議之處，就是文化並非「在那裡」（out there）等著被理論家正確地去描述，而是「文化」一詞如何被使用，以及人們爲了什麼目的而使用它²⁰。

文化概念最普遍的意義大致上分爲兩種：19 世紀開始以人類學的意義，指出文化指人類社會生活方式的總體，且是「一個完整而特殊的生活方式」，強調「實際生活經驗」（experience），如宗教儀式、典章制度、人造器物、觀念、想像和文本（texts）。另一種是 19 世紀 Matthew Arnold 將文化譽爲「世界被想到的與說過的精隨」，並將「閱讀、觀察與思考」視爲通往道德完美與社會共善的必要途徑²¹。基於文化定義，一者是以人類普遍生活的總體；另一者又以道德完善的精緻文化，延伸出的流行文化定義也相對多元。John Storey 認爲流行文化（popular culture）主要有下述六種定義²²：

第一，流行文化是廣受許多人們喜愛的文化。而且，以數量取勝的指標無疑會獲得許多人的贊同；

第二，先決定什麼是精緻文化，其餘所剩的就是流行文化，亦即流行文化是次等文化（substandard culture）。透過精緻文化直得道德和美學的回應，而通俗文化只需要以社會學稍作檢驗就可看出其乏善可陳。因此，「流行」與「流行文化」都是帶有次等與貶低之義，是給那些無法理解、更不懂欣賞真正文化的人，是一種次好的文化（second-best）；

²⁰ 洪翠娥，霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判（台北：唐山出版社，1988 年），頁 7；Chris Barker 著，羅世宏等譯，文化研究－理論與實踐，頁 43。

²¹ Chris Barker 著，羅世宏等譯，文化研究－理論與實踐，頁 44。

²² John Storey 著，李根芳、周素鳳等譯，文化理論與通俗文化導論(Cultural Theory and Popular Culture)（台北：巨流圖書公司，2003 年），頁 9~24。

第三，流行文化是大眾文化（mass culture），根據前述定義之概念，將大眾文化視為毫無希望的商業文化。流行文化是大量生產大眾消費的文化，其閱聽眾是大群無法分辨的消費者。在結構主義觀點中，流行文化被視為意識型態機器，可以輕易複製主流意識型態；

第四，流行文化是來自於「人民」（people）的文化。此定義下反對將流行文化當成社會統治者的工具，而是指稱「真實」的「人民」文化，亦即是一種民俗文化（folk culture），一種屬於人民、為人民存在的文化；

第五，流行文化是藉由 Gramsci 的政治分析，又被稱為「新葛蘭西理論」（neo-Gramscian hegemony theory），將流行文化視為某種鬥爭的場域，社會從屬群體的「反抗」和社會支配主導集團的「收編併入」（incorporation）之間的鬥爭；

第六，受到近來各種後現代主義辯論的影響。主張後現代文化就是不再承認精緻文化和流行文化之間的區分，而是關注商業與文化間的相互滲透。

John Street 從美學、政策方針與政治活動看待流行文化的定義，主要有以下五種²³：

第一，右翼現代主義（right modernism），強調文化的「標準」，企圖去維護其價值的評斷。「標準」的重要性，認為美學評價連結著道德評價。簡言之，美學評價和道德評價之間是密不可分的。這點負面看法視為流行文化的出現，使得文化美學評判和道德標準低落；

第二，左翼現代主義（left modernism），亦著重文化與道德的連結，但是更強調「政治性」，認為資本家再現了美學，使得流行文化服膺於資產階級所再製了既存的社會關係。此觀點亦是認為流行文化成為資產階級維繫支配地位的合法性；

第三，後現代民粹主義（postmodernism populism），如 John Fiske 於 *Understanding popular culture*、Paul Willis 於 *Common culture*、Iain Chambers 於 *Popular culture*，均認為研究觀點不必有關客觀的美學標準，而是藉由本身的文化經驗來表述。這種觀點是以正面的看法，強調流行文化的價值在於使用，並非僵硬的美學評判，而是「民俗文化」的對等方式；

第四，後現代實用主義（postmodernism pragmatism），Shusterman 在 *Pragmatist Aesthetics* 書中，認為「後現代美學」（postmodern aesthetics），有啟發文化價值特殊性的能力，且不管文化命名上的高或低。Shrum 的觀點指出：「文化的等

²³ John Street, "Aesthetics, policy and politics of popular culture," *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 3, no.1(January 2000), pp.30~37.

級是被建構（constructed），而非被發現（discovered）。」Simon Frith 亦認為文化的產生與合理化，其評判的標準落於媒體的建構以及論述實踐；

第五，新功能主義（neo-functionalism），Pierre Bourdieu 在 *Distinction*（1986）一書中認為，後現代主義學者認為高低區分是論述的。Bourdieu 認為區辨（distinction）是基於社會的結構分配。在 *Distinction* 書中寫道：「文化消費就是完成將社會差異正當化的社會功能，無論它是否有意或故意為之，它原本就是這個傾向。」簡言之，文化的區別是基於社會結構劃分，並且透過美學與文化消費功能，使得社會結構差異自然化。

綜上所述，所有流行文化的定義有個共通點，從任何角度切入，流行文化絕對是因為工業化和都市化而產生的文化型態。甚至，流行文化不是固定歷史性的流行文本和實踐，也不是歷史上某個固定的概念類別²⁴。簡言之，流行文化定義迄今尚無一個確切定論，而是透過不同定義均有詮釋的立足點。

二、流行音樂定義

流行文化具有顯著的獨特語言符號系統，同時這些語言符號也以特殊邏輯而運作。在這個意義上，流行文化的語言結構及性質具有雙重性：它一方面共有一般語言符號的特性；另一方面又顯示出其特殊的語言符號特性，對於研究流行文化來說，分析和研究特殊語言符號更具重要意義²⁵。

流行音樂在流行文化中佔據非常重要的地位，往往是整個流行文化傳播和擴散的重要媒介和推動力量。近年來，隨著音響設備與傳播科技，更為流行音樂的氾濫推波助瀾。曾慧佳亦指出，流行音樂是我們生活週遭最明顯的流行文化之一，它創造了許多就業人口與資金市場，並也創造了偶像崇拜，讓青少年多餘的體力、精神，有了抒發與放置的管道與地方²⁶。

Simon Frith 認為流行音樂（pop music）是對立於音樂光譜一端的古典音樂與藝術音樂，亦和音樂光譜另一端的民謠音樂區分開來，卻也可以把所有音樂類型都包含在內，它是一種社會大眾所服務的音樂，而不是針對具備專業知識與聆賞技巧的專業人士。蘇郁惠亦認為，流行音樂具有商業性與生命週期性，是相對於學院派嚴肅音樂（serious music）的小眾文化，兩者品味類型不同²⁷。

²⁴ John Storey 著，李根芳、周素鳳等譯，文化理論與通俗文化導論，頁 22。

²⁵ 高宣揚，流行文化社會學（台北：揚智文化，2002 年），頁 96~97。

²⁶ 曾慧佳，從流行歌曲看台灣社會（台北：桂冠出版社，2000 年），頁 8。

²⁷ Simon Frith, Will Straw, John Street 著，蔡佩君等譯，劍橋大學搖滾與流行樂讀本(The Cambridge

高宣揚指出，流行音樂發展在 20 世紀經歷了三個階段；第一，從 1900 年到 1948 年；第二，1949 年到 70 年代；第三，從 70 年代迄今。從三個時代的劃分，基本上同當代社會工商業及科學技術的發展進程相對應。流行歌曲的社會命運必須放在這樣時代變遷環境中去考察。流行歌曲的發展過程，更加明顯地突出了當代西方消費文化整體系統、文化工業、媒體系統以及社會受眾心態因素之間的相互滲透所扮演重要的角色²⁸。

另外，第三時期的流行音樂面向更顯多元與複雜，這一時期的特點是：第一，電子媒體進一步發展，造成流行歌曲創作、演出和傳播的最佳條件；第二，流行文化中的電影、電視、廣告等領域與流行音樂是相互滲透的，綜合各個媒介管道，更廣泛地影響其受眾；第三，唱片製造業與電視業同步發展，並面對類似市場結構；第四，歌曲表演與傳播形式隨著錄音、複製、佈景以及製作技術的迅速改進，採取越來越先進的科學技術手段，並與同期發展起來的各種民間表演技術結合起來，使流行歌曲的演出和傳播得以採取多樣化的活潑形式；第五，流行歌曲的演出和表演，是採取與聽眾心態結構相對應的方式，流行歌曲成爲瞭解社會大眾心態有效媒介²⁹。

中國大陸學者曾遂今認爲，音樂流行是指社會上的一部分在一定時間內，由受某種特定心理需求驅使，而追求某種特定的音樂行爲方式，致使這種唱、奏、聽某一曲或運用某一風格的行爲方式及其對象，在一定的社會範圍內擴散蔓延，並形成不同的社會風靡與社會群體性狂熱。音樂以不同的流行方式作用於社會，社會群體在不同的地域、社區、年齡、職業、文化結構層次上用連鎖性的行爲，爲音樂現象中各元素的流動推波助瀾，不同的音樂形態參與不同的流行形式³⁰。

在流行音樂的諸多立論下，主要是流行音樂的多元內涵以及文化特徵所決定，中國大陸學者王思綺針對流行音樂以下九種文化特徵，以求得對流行音樂整體認識³¹：

第一，非主流社會意識型態傾向。流行音樂無論是作爲一種觀念還是文化意識的載體，所反映出的意識型態，本質上是一種非主流社會意識型態，而是更強調感官刺激功能、娛樂功能與遊戲功能，相對淡化和抑制了政治功能、教育功能

Companion to Pop and Rock) (台北：商周出版社，2005 年)，頁 89；蘇郁惠，「青少年流行音樂偏好、態度與音樂環境之相關研究」，藝術教育研究，第 9 期（2005 年 5 月），頁 5。

²⁸ 高宣揚，流行文化社會學，頁 231。

²⁹ 高宣揚，流行文化社會學，頁 231。

³⁰ 曾遂今，音樂社會學概論－當代社會音樂生產體系運行研究（北京：文化藝術出版社，1997 年），頁 230。

³¹ 王思綺，「『流行音樂』的概念及其文化特徵」，音樂藝術（上海），第 3 期（2003 年 9 月），頁 80-83。

甚至審美功能；

第二，娛樂性。流行音樂的主要社會功能，是服務於社會娛樂圈的音樂生活需要，其作品大多取材於日常生活，多數以愛情為表現主題，其中也會有描寫人物、親情友情、思念故鄉等等。因此，更為注重和強調自身的娛樂性、消遣性；

第三，商品性。流行音樂作為一種商品文化現象，更成其傳播載體如各類錄音磁帶、唱片作為大眾文化的消費品，儘可能滿足消費者的需求。換言之，流行音樂一旦進入消費市場，以商品的面貌出現時，就具備了商品的價值和使用價值；

第四，流行性和時尚性。流行音樂必然是「建立在契合某種具有代表性的社會心理，因而能為大眾普遍接受的基礎之上」，某種類型的流行音樂勢必在特定的社會範圍與對象，有著某種程度受歡迎性與接受度；

第五，很強的參與性。由於當代社會中，流行音樂活動本身具有很強的社會群體參與性，也包含了社會心理原因，透過文化認同、情感的宣洩、觀念的投入與尋求共鳴，構成其文化心理特徵；

第六，傳播手段的科技性。科技的進步為流行音樂的產生和發展提供了必不可少的支援，以及高科技的傳播，為流行音樂的廣泛「流行」提供了最大限度的可能；

第七，亞（次）文化的特徵。流行音樂創作大多以表現青少年的文化心態，迎合青少年的欣賞口味為主。換言之，社會主流意識型態對青少年的影響越小，流行音樂的亞（次）文化特徵就越明顯；

第八，商業運作機制。流行音樂是大眾文化的一種，也是在市場經濟體制下用工業化方式生產出的音樂商品。現代流行音樂商業化運作機制，主要包括市場的預測、歌手的形象定位、作品風格的設計、宣傳廣播計畫的實施等一整套的商業運作邏輯；

第九，「多細胞體」的文化特徵。中國當代流行音樂包含了不同類型，如抒情歌曲、港台流行音樂、大陸原創流行音樂、搖滾樂、校園歌曲、國際流行音樂等內容。僅以「流行性」為流行音樂定義，無法呈現出多元的文化屬性，則「多細胞體」，表現出流行音樂本身具有不同的文化類型，亦是認識流行音樂複雜的文化現象。

綜上所述，流行音樂的定義與流行文化一樣，無法對其概念作出窮盡解釋，只能特別針對某一特徵為出發點，面對不同國家、不同時期與不同研究者，角度不同定義也不盡相同。簡言之，流行音樂的發展，必然受到所處社會文化環境各種文化因素影響。

本文旨在爬梳 90 年代後「中國的」流行音樂圖像，在市場化進程下，官方

主流意識型態對於流行音樂觀念做出適度的調整，但並不代表非主流意識型態有著根本性的改變。因此，面對中國以黨領政的社會脈絡，流行音樂勢必受到環境的影響甚深，既然是「流行」音樂，定包含了「黨國意識」與「市場化」的音樂範疇，在中共的有力推行下，歌曲在官方舉辦的活動場合中廣為傳唱，順勢成為中國社會的「黨國意識」曲目，如〈愛我中華〉（1991年）、〈春天的故事〉（1994年）；在商業化的施展下，歌曲不斷推陳出新，也造就了「市場化」的流行音樂，如〈霧裡看花〉（1993年）、〈老鼠愛大米〉（2004年）。由此可見，當代中國流行音樂與社會環境及變化有著密不可分的關係。

第二節 流行音樂與批判理論

從流行音樂定義發現音樂是以聲表意的「社會形式」（social form），同時也是「一種聲音記號」（sign of a voice），即音樂之中含有「社會性」。因此，音樂批評活動是一項與社會音樂活動緊密相關的社會科學思維、實踐活動，並通過音樂批評家對多種多樣的音樂現象觀察而形成，對該現象社會功利價值、藝術價值的雙重評斷並以文字或語言表述出來的一種音樂知識體系³²。

曾遂今認為，中國的音樂批評建立在馬克思主義科學基本原則基礎之上，並以音樂美學、音樂史學、音樂社會學等學科研究為理論依據，以現實的音樂對象為目標，按一定的價值標準，合理而完整地對音樂現象進行論述³³。簡言之，對於音樂批評的實踐，就需要探究文本意義生產的過程，驅使我們探究意義如何在各種不同的情境脈絡中產製出來。

一、流行音樂工業化

西方馬克思主義陣營裡，其認為文化概念是「意識概念」的思維核心。意識既受縛於事物存在的狀態，又似可以改變事物的狀態。因為文化具有雙重意義，一者是知識的「反映說」，認為知識只是獨立自存的實在反映；另一者是知識的「工具說」，主張智慧生產活動是一種工具性的概念思考作用。簡言之，文化既是經濟基礎的反映，又是階級鬥爭中的宣傳武器³⁴。

³² 曾慧佳，從流行音樂看台灣社會，頁 i；曾遂今，音樂社會學概論－當代社會音樂生產體系運行研究，頁 393。

³³ 曾遂今，音樂社會學概論－當代社會音樂生產體系運行研究，頁 393~394。

³⁴ 洪翠娥，霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判，頁 8。

隨著社會經濟的發展，大眾媒介早已成爲商業化工業生產的一個重要部分，當代文化不僅僅通過大眾媒介來傳播，更多的情況是許多文化形式，亦即大眾媒介製造與特有的大眾文化是由文化工業產生的通俗文化，且是統治階級意識型態的一種形式，它確保了資產階級的統治穩定性和連續性；結構主義把大眾文化看成社會和精神結構的一種複雜表現，它淡化、隱藏了統治階級的強權統治³⁵。

30、40年代，Horkheimer 與 Adorno 因受迫於法西斯主義，並且目睹了希特勒運用大眾媒介營造的法西斯景觀；又親歷二次世界大戰，見證美國巧妙運用大眾媒介作爲宣傳工具，國家對於媒介的控制與政治運用，以及資本家對於娛樂事業的控制，就爲批判理論解析「文化工業」（cultural industry）作爲社會控制工具模式提供了歷史起源。在此種意義上，Adorno 把大眾文化和法西斯主義的集體化原則相提並論。他認爲，啓蒙把理性當作統治的工具，通過對內外自然的控制，啓蒙的意識型態成爲現代法西斯極權主義的邏輯起點³⁶。

Adorno 認爲文化工業給予人謊言式的幻想，使人忘掉真實和現實的困境，陶醉到這虛假的幻想當中。文化工業宣稱自己提供給人們所需要的，實際上大眾的感情與其說是被滿足了，倒不如說被詐取了。文化工業提供的任何一套娛樂都是社會統治的一部份³⁷。要言之，文化工業是由上而下的社會控制與規訓工具，同時是意識型態的宰制武器。

文化工業雖然致力推敲大眾的意識和潛意識狀態，但群眾僅是次要，並非首要目的；人們只是被當成物品來計算，只是文化工業大機器的附加物。另外，文化工業濫用群眾之名，爲的是行使複製、統治、僵化群眾心態之實。儘管文化工業若不適應群眾，便幾乎不可能存在，但大眾並非因此是它的準據，而只是它所塑造的意識型態神話。文化工業的控制者包括命令執行者與權力擁有者，並將文化予以吸納與收編，在意識型態被文化工業物化的過程中，使大眾受制於它而不自知³⁸。

Brecht 和 Suharkmp 認爲，左右文化工業產品的是商品交換獲取價值的原則，而非本身獨特的內涵與其統合的結構。文化工業將其求取利益的動力赤裸裸地加諸在文化藝術形式之上。從經濟學的角度切入，文化工業一直追求新的機會將產品轉化爲資本；透過「標準化」過程，以及分配、行銷的正當、合理化，目

³⁵ 于德山，當代媒介文化（中國：新華出版社，2005年），頁14。

³⁶ 朱元鴻，「文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念」，張苙雲著，文化產業：文化生產的結構分析，（台北：遠流出版社，2000年），頁13~14；轉引楊小濱，否定的美學（台北：麥田出版社，1997年），頁142。

³⁷ 轉引楊小濱，否定的美學，頁135。

³⁸ Theodor Adorno 著，李紀舍譯，「文化工業再探」（Culture Industry Reconsidered），中外文學，第25卷第2期（1996年7月），頁146~147。

的使從屬階級去政治化，亦指限制其政治視野與經濟目標，成為資本主義剝削的對象。簡言之，文化工業阻撓「大眾」的思考，藉由滿足某些需求的途徑，資本主義就能夠防範更基本的慾望形成³⁹。

因此，文化工業借助於工業技術的加工，其產品從此大規模地按照單一標準和模式被生產出來，並依據生產經營和管理規則，通過廣告和媒體的強行推銷策略，被銷售到整個社會中去。文化的性質在整個過程中始終受到工業和商業規則的加工與扭曲，並使得文化特點只是從屬於商業的利益和需求⁴⁰。

Horkheimer 與 Adorno 在《文化工業，作為大眾欺騙的啓蒙》（*The culture industry: enlightenment as mass deception*）文章中曾舉例，在輕音樂裡已經習慣了耳朵從流行歌曲第一個小節就可以猜到後面的旋律，而當旋律果然若合符節時，聽眾就會心滿意足。這是文化工業的大量生產與標準化的技術性下，犧牲了作品的邏輯與社會體系的區別，使得歌曲實質並無差異性，聽者的愉悅經驗早已經被文化工業給預設了⁴¹。

Adorno 在《論流行音樂》（*On popular music*）文章中，提出三點看法：其一，流行音樂是「標準化」的。標準化涵括了最普遍的性質到最特定的性質，一旦某種音樂或歌詞的模式成功了，就會受到商業剝削，最後使得「標準具體化」；其二，流行音樂推銷是被動的聆聽。在資本主義體制下工作是無聊的，因此使大眾尋求逃避，但是工作無聊得使人反應遲鈍，所以沒有人有太多力量可以真正逃避並追求「真實的」文化。Adorno 認為「嚴肅」音樂喚起想像力的滿足，使我們可以追求「世界可能成為的樣子」；流行音樂只是週而復始的儀式性聆聽；其三，流行音樂是「社會水泥」。流行音樂的「社會心理功能」就是使消費者達成「心理上的調適」，配合當前權力結構的要求⁴²。

從閱聽眾角度切入，Adorno 認為流行音樂建構一種「閹割符號體系」，其「殘缺」與「幼稚」的構成要素，讓音樂體驗的「不完整性」使得聽眾對音樂的感受能力下降，即「聽覺退化」。甚至，Adorno 認為流行音樂中「音樂人」，以及所有大眾文化生產者與聽眾的關係是一種「施虐」與「受虐」的關係，音樂商品化的過程中，擁有權力的「施虐者」將文化藝術全面具體化與商品化，且「受虐者」必須服膺於其下，因為別無其它可以選擇。質言之，Adorno 的立論，便

³⁹ Theodor Adorno 著，李紀舍譯，「文化工業再探」，頁 147~148；John Storey 著，李根芳、周素鳳等譯，文化理論與通俗文化導論，頁 155~156。

⁴⁰ 高宣揚，流行文化社會學，頁 217。

⁴¹ M.Horkheimer & T.Adorno 著，林宏濤譯，「文化工業，作為大眾欺騙的啓蒙」，啓蒙的辯證（台北：商周出版社，2008 年），頁 157、161。

⁴² T. Adorno, "On popular music," in John Storey ed., *Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), pp.197~206.

對流行音樂提出尖銳的批判，聲明其如何麻醉群眾的社會意識，使它們忘卻本身在資本社會被壓制的事實，持續不均等的社會關係和經濟分配⁴³。

如以 Adorno 的觀點切入，中共善於發揮通俗的民間形式來包裝上層觀點，透過大量且標準化的論述，將原來具有差異性與原創性的民俗歌曲，轉化成權力運作的工具。例如 1937 年至 1949 年間，中共戰爭歌曲不斷湧現。歌曲大約分為兩類：一類是抗日音樂如聶耳的〈義勇軍進行曲〉；另一類則是歌頌領袖及黨國的歌曲如〈東方紅〉，兩者被視為早期中共音樂的重要部分。但是，許多戰爭歌曲被中共列為「民歌」，實際上卻是經由中共的菁英改寫，在原有的曲調加上新詞和新意念，即是體現中共的動員全體人民的政治目的⁴⁴。

大體上，流行音樂表現出兩個最基本的特徵：標準化與偽個性化，而導致聽覺退化的正是它的標準化特徵；面對文化工業產品，消費者所能採取的姿態只能消極被動接受，他們失去了任何抵抗能力。文化工業的發展是藉助於對於作品的顯著效果、確實執行和技術細節的掌握，原本作品還承載著理念，但是被文化工業給摧陷廓清了。文化工業以極權的方式把這一切劃上句點，儘管它只注重效果，卻壓抑效果的反叛性，讓它們臣服於那取代作品本身的公式⁴⁵。

Simon Frith 在《*Toward an Aesthetic of Popular Music*》中，指出流行音樂具有的社會功能可以歸類為以下四點：其一，創造認同，聽者可以運用流行音樂來建立自我，並獲得認同，如在公開的場合播放國歌可以及時產生集體認同。其二，經營感情，音樂提供了一種方式，如情歌的氾濫，就是人們需要透過情歌賦予的意象，從中得到宣洩公開和私下的情感生活，情歌成為個人情緒的抒發途徑，並使人們的情感更顯豐富和強烈。其三，塑造普遍記憶（popular memory）與時間感，音樂的存在感（presence），使得歌曲和曲調往往成為我們回憶過往的媒介，且發揮組織我們時間感的效用。其四，鞏固自我意識與認同，樂迷有一種「擁有」音樂的感覺，使音樂成為自我認同的環節，從而強化自我意識⁴⁶。

Simon Frith 認為，研究流行音樂應該了解其如何建構社會，如何創造「人民」。流行音樂的經驗是一種安置（placing）的經驗，它用特定的方式稱呼它的

⁴³ 趙勇，「從精神渙散到聽覺退化－試析阿多諾的流行音樂接受理論」，音樂研究（北京），第 1 期（2003 年 3 月），頁 44；葉月瑜，歌聲魅影－歌曲敘事與中文電影（台北：遠流出版社，2000 年），頁 205。

⁴⁴ 洪長泰，「歌曲的政治：中共戰爭音樂中的神話與象徵，一九三七年至一九四九年」，新文化與中國政治，頁 215~218。

⁴⁵ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno 著，林宏濤譯，「文化工業：作為群眾欺騙的啓蒙」，啓蒙的辯證，頁 161~162。

⁴⁶ S.Frith, "Toward an Aesthetic of Popular Music," in Richard Leppart & Susan McClary eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*(Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp.144~148.

閱聽人，而在對於一首歌的反應當中，我們被帶入與演出者及其它歌迷們的情緒與情感鏈結中，並給予我們關於認同與排異的知覺⁴⁷。如此，便可瞭解流行音樂如何召喚（interpellate）閱聽人其本身所邀約（invite）的主體位置；並建構了什麼樣的文化樣貌⁴⁸。

綜觀上述，流行音樂意義指向政治、經濟、文化與日常生活，媒介文化總體上呈現社會化、經濟化、大眾文化多元速劇烈的特徵，成為大眾傳播建構社會生活最重要的方向。因此，本文輔以 Althusser 的意識型態(ideology)理論與 Gramsci 的霸權(hegemony)理論，藉此彌補文化工業著重的藝術審美判準，瞭解音樂文化在中國社會脈絡轉變下是如何建構與傳佈。

二、Althusser 的意識型態理論

Althusser 一改古典馬克思經濟決定論概念，對於意識型態概念與理論重新建構，讓傳統馬克斯主義者對於經濟生產的過度重視，有了一個新的方向。Althusser 拒絕機械式的詮釋「上層結構（政治、文化）是下層結構（經濟）的一種被動反映。」相反的，他認為上層結構對於下層結構的存在是積極且必要的，同時也賦予了上層結構一種「相對自主性」⁴⁹。換言之，經濟的宰制力量雖大，但是 Althusser 更強調意識型態的運作。

Althusser 認為個人是文化的「主體」，並非其創造者，主體是文化建構的。意識型態本質上是物質性的實踐，其生產主體的方式就是通過說服、教育等非強制性手段，把個體從中作為主體召喚（interpellate）到社會的象徵秩序面向加以「安置」，進而形成一個有秩序的社會角色和地位系統。人們在意識型態中表現，不是他們和生存情況之間的關係，而是他們體現這種關係的方式：這預設了真實關係和「想像的」、「體現的」關係。意識型態是人們和所處「世界」關係的表現，亦即在人們與真實存在情況之間的真實關係和想像關係的整體⁵⁰。如此，在所有意識型態中，表現的事物不是支配個體存在真實關係的系統，而是那些個體與他們所生存世界之間的想像關係。

⁴⁷ S.Frith, "Toward an Aesthetic of Popular Music," *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, pp.139~140.

⁴⁸ 周倩漪，「解讀流行音樂性別政治：以江蕙和陳淑樺為例」，*中外文學*，第 290 期（1996 年 7 月），頁 32。

⁴⁹ Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯，*概述通俗文化理論(An introduction to theories of popular culture)*（台北：韋伯出版社，2008 年），頁 143。

⁵⁰ 劉明君、鄭來春、陳少嵐，*多元文化衝突與主流意識型態建構*（北京：中國社會科學出版社，2008 年），頁 25；L. Althusser, *For Marx* (London: Allen Lane, 1969), pp.233~234.

在現代國家中，意識型態是以政治信仰為核心的，且是關於社會生活的思想體系，它是一定社會階級、集團基於自身利益對現存社會關係認識的結果，是該階級、社會集團的政治綱領、行為準則、價值取向、社會思想理論依據。而主流意識型態就是占據主導和支配地位的思想體系，也正是維繫主流階級「合法性」的重要體系⁵¹。

Althusser 認為維護主流階級的合法性權威，必須仰賴「意識型態國家機器」（ideological state apparatuses），如宗教、教育、家庭、商會、大眾媒介以及通俗文化等等，主要是靠意識型態大規模的運作；與之不同的「壓制性國家機器」（repressive states apparatuses），如軍方、警方、監獄和法庭等，主要是靠武力或是強制力，大規模的壓制運作來達到目的。質言之，Althusser 認為意識型態的工作，主要是再製社會的生產關係，透過複製支配意識型態的支配性，在生產關係的再生產獲得權力的穩固⁵²。

Althusser 的意識型態理論說明了意識型態，如何藉由符號、分類建構、迷思或刻板印象，從中產製主體，並再製既得利益者的權力合法性，進而應用意識型態分析於其中。當主體思考與社會文化有何連結關係時，則是透過意識型態所形塑的「想像關係」，將主體與社會文化彼此扣連在一起。如 1983 年開播至今的中央電視台春節晚會，其晚會演出音樂都須事先送審，目的是確保「盛世、聯歡、團結」的圖像不被破壞，並確保每年播映的節目足以傳達黨國強勢意識。此種情況下，春晚的「儀式性召喚」體現意識型態國家機器的支配性，再製了支配與從屬的社會關係。

總括而論，Althusser 的概念中，有四個面向構成他對意識型態的理論核心。其一，意識型態具有構成主體的普遍功能。其二，意識型態透過生活實踐而存在，因此不全然是虛假的。再三，意識型態作為有關的真實狀況的誤認是謬誤的。其四，意識型態涉及社會形構的複製及其權力關係⁵³。

但是，Althusser 對於意識型態再現體系功能的解釋，無疑是認為意識型態是個牢不可破的大網，其中忽略了意識型態抗爭層面的解釋，也缺乏對社會關係變遷的推演。雖然 Althusser 對於建構主體的論點值得重視，卻仍是必須破除機械決定論的功能觀點⁵⁴。

因此，即使我們同意社會現實具有主體建構效用，但實際上主體也因為可能

⁵¹ 劉明君、鄭來春、陳少嵐，多元文化衝突與主流意識型態建構，頁 19。

⁵² L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and other Essays*(London: New Left Books, 1971), p.143.

⁵³ Chris Barker 著，羅世宏等譯，文化研究－理論與實踐，頁 70。

⁵⁴ 張錦華、柯永輝，媒體的女人·女人的媒體（台北：碩人出版社，1995 年），頁 53。

接觸不同的表徵體系，產生矛盾與衝突。筆者輔以 Gramsci 動態爭霸角度，從「文化政治學」的層面，兼顧從屬階級與主控階級之間的爭霸過程，將文化與意識型態領域視為政治與文化角逐的重要陣地，藉此彌補 Althusser 立論不足之處。

三、Gramsci 的意識型態「霸權」與文化政治

文化的建構可從意義串流中展現多樣性，而且包含了許多不同意識型態和文化形式。在結構主義（structuralism）觀點中，通俗文化總是注重「意識型態的機器」（ideological machine），如何支配著我們的想法；相較於結構主義，文化主義（culturalism）注重社會階級與社群中，其通俗文化的真正興趣與價值，從中可以瞭解特殊階級與性別的本質。如許多社會學家透過通俗文化來瞭解勞工階級的真正聲音，以及一些純真的形式。從文化與意識型態的實踐，可以瞭解並確立他們的功能與對抗關係，介於中產階級與勞工階級在社會中。但是，其中一組特殊的意義可以是主控或優勢的文化意義，其在形成、維持和複製這類權威性的意義與實踐過程，Gramsci 稱為「霸權」（hegemony）⁵⁵。

對 Gramsci 而言，霸權是一種情境，特別是當一個統治階級諸派系構成「歷史集團」（historical bloc）掌握對被統治階級的領導權。Gramsci 對霸權的詮釋，不僅可以說明政府統治霸權的形成與維繫，亦可施展社會權威，並且適用來說明有關於性別、種族、宗教以及各種文化與次文化領域中主控權力的行使與維繫⁵⁶。

Gramsci 與 Althusser 一樣，希望消除馬克思主義的經濟決定論，並改進其對於上層結構的解釋，相較於馬克思主義身為一門政治鬥爭理論，比它本身科學性的憑據來得更有趣。Gramsci 反對馬克思主義科學性與決定論的解讀方式，而是對於歷史的變遷中，階級以及其它社會鬥爭裡，強調人類動力基本角色的詮釋⁵⁷。

霸權體制的形成與維繫並不是光靠強取豪奪、高壓統治即可收服天下。Gramsci 爭霸理論的精義在於：「要取得社會領導權，除了必須在經濟領域中取得優勢，並以武力作為後盾；同時必須設法在文化領域上建立一套道德、教育、法規等共識與規範，來維護既有體制及秩序。」如此，Gramsci 對霸權的解釋跳

⁵⁵ Tony Bennett. "Popular culture and the turn to Gramsci," in Boyd-Barrett, Oliver & Chris Newbold eds., *Approaches to Media: A reader*(London: Arnold, 1995), pp.348~350; Chris Barker 著，羅世宏等譯，*文化研究－理論與實踐*，頁 73。

⁵⁶ 張錦華、柯永輝，*媒體的女人·女人的媒體*，頁 45。

⁵⁷ Dominic Strinati 著，袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯，*概述通俗文化理論*，頁 157。

脫機械論的高壓制觀點，轉而強調文化建構對於維繫優勢權力體系重要性。但這並不是說統治體系絕對可以掌握這個文化統治權，Gramsci 用霸權的概念來指涉在進程中的情況（condition in process），在動態過程中透過「道德和知識領導權」的運用來領導社會⁵⁸。

Gramsci 認為任何一個社會集團要通過「政治霸權」和「文化霸權」兩個途徑來表現自己的權力，前者對應於國家，後者對應於市民社會，如果沒有市民社會，文化霸權就不能訴諸實施，國家也不等於強權統治，它還必須有被民眾認同的倫理基礎。在此意義上，霸權概念用來指稱一個社會雖然有剝削和壓迫的情況，但仍有高度共識與相當的社會安定性，國家統治的達成必須政治社會與市民社會相輔相成，經由抗爭、溝通、妥協，不斷轉換並達成意識型態共識，以穩固霸權體系的基本利益⁵⁹。

因此，Gramsci 提出維繫社會秩序是從意識型態抗爭的過程來解釋。在霸權論點成爲思索其中各種相關勢力折衝的方式，使得市民社會之中的意識型態抗爭和衝突，變成了文化政治的核心領域。由統治階級構成的「歷史集團」贏取人民同意，而得以擁有「社會權威」且凌駕於從屬階級之上且享有「領導權」，亦即霸權對於文化有命名權力；再現常識的權力；創造「官方說法」的權力；以及再現何謂正當合法性的社會世界。質言之，霸權正是意義創造並贏取人民同意的過程，重新產製與穩固了支配性或權威的合法性⁶⁰。

在文化研究上，Chantal Mouffe 與 Ernesto Laclau 進一步用意識型態「構連、解構、重構」的語意分析詮釋此一過程，因此拓展了對大眾媒體運用的分析層面，研究者從社會事實建構的觀點，分析所謂的「社會事實」是如何被「建構、合法化、再產製」（constructed、legitimized、reproduced），以及如何經歷「攻擊、重構、轉換」（contested、rearticulated、transformed）。Hall 認爲現代媒介首要文化功能就是提供選擇性的建構社會知識、社會影像，我們才對於「種種世界」、「種種人們曾經生活過的實體」來產生認知，且合併爲可理解的「整體世界」（world-of-the-world）⁶¹。簡言之，Gramsci 的理論核心常常置於流行文化與大眾媒介中，作爲一種意識型態轉變的場域。

援引 Gramsci 的立論觀察中國流行音樂的黨國意識，在所有政治目的而改編

⁵⁸ 張錦華、柯永輝，*媒體的女人，女人的媒體*，頁 45~46；John Storey 著，李根芳、周素鳳等譯，*文化理論與通俗文化導論*，頁 182。

⁵⁹ 劉明君、鄭來春、陳少嵐，*多元文化衝突與主流意識型態建構*，頁 24；張錦華，*傳播批判理論*（台北：黎明文化事業公司，1994 年），頁 77。

⁶⁰ Chris Barker 著，羅世宏等譯，*文化研究－理論與實踐*，頁 434~435。

⁶¹ 張錦華，*傳播批判理論*，頁 80；John Tomlinson 著，馮建三譯，*文化帝國主義(Cultural Imperialism: A Critical Introduction)*（台北：時報出版社，1994 年），頁 276。

的民間曲調中，影響力最大的非〈東方紅〉莫屬，它鼓吹了毛澤東的個人崇拜。〈東方紅〉源自於陝北民歌〈騎白馬〉，經過陝西農民歌手李有源在舊曲的基礎上創作了新詞〈移民歌〉，接著被魯迅藝術學院音樂系民歌採風組編進《陝北民歌選》，最後在中共劉熾和王大化等人，為這首歌曲填上新詞，改名〈東方紅〉。這首改編的〈東方紅〉，首次於 1945 年 11 月在瀋陽由東北文藝工作團公演，此它在中國成為流傳最廣的歌曲。從一首普通的陝北民歌，幾經修改之後成為歌頌毛澤東偶像崇拜的歌曲〈東方紅〉，即驗證了中共在通俗音樂產製過程中，發揮了收編與整合的官方論述霸權⁶²。

90 年代後，中國流行音樂在引進市場邏輯之後，中共更加注重音樂發揮的穿透力量，如田震演唱的〈風雨彩虹鏗鏘玫瑰〉被選為中國女足隊隊歌，其歌詞再現堅毅女性意涵的「鏗鏘玫瑰」，也成為謳歌中國女性職場上的主要形象。直至今日，中共仍是持續將流行音樂擴編與收納為黨國霸權論述的有力工具。

本文整理出意識型態是一個社會型構的主要場域，並且是影像、神話、思想與概念的再現系統，而此系統又是一種意識型態鬥爭場域，例如：一般社會規範、價值觀及約定俗成之社會行為，均可以成為研究對象；各類大眾傳播媒介播放的節目、流行時裝與流行術語等流行文化，也是意識型態理論感興趣之處。甚至，霸權的觀點中，不僅跳脫「菁英文化」與「大眾文化」的二元對立，也突破了文化是否庸俗之價值判準，而是著重意識型態在動態移轉過程中如何發揮影響力。簡言之，意識型態理論的概念，更重視文化內容的分析。

第三節 中國流行音樂相關研究

近年來，中國大陸與國內有關分析中國音樂文本研究，主要集中在博碩士論文。如陳志菲的「中國當代頌歌的文化形態（1949—1979）」指出，在中國共產黨從 1949 年建政以來到 1979 年三十年間，在音樂領域上出現大量歌曲，其中八成的作品是歌頌黨、祖國、領袖、人民，以及各類頌歌⁶³。

邱怡嘉的「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究」，探討文化大革命時期的歌曲，以及歌曲文本的論述形構。在文化意義上，文化大革命時期的音樂表現被侷限在「高、強、硬、響」的頌歌型態，服膺於政治目的的歌曲文化現象；社

⁶² 張裕亮，「中國流行音樂黨國意識建構的政經制度」，發表於 2009 中國傳播學論壇暨第三屆全球傳播論壇（上海：交通大學全球傳播研究院，2009 年 10 月 29~30 日）。

⁶³ 陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態（1949-1979）」，頁 3。

會意義上，一個政治權威的形成，除了憑藉武力上的強制，最主要也最常見的方式就是透過長期「說服」，即透過形塑一種信仰，來建構出一個兼具正當性與合法意義的權威體系⁶⁴。

謝彤的「簡論文化轉型時期中國流行歌曲的歌詞創作」，指出當今中國社會在快速轉變的過程中，政治、經濟與文化等影響甚鉅，特別是文化轉型期中國流行歌曲的歌詞創作在內容與表現形式上，凸顯出明顯的時代文化和思想特徵。謝彤強調中國進入新的歷史時期，中國流行音樂創作也傳承了優秀的傳統，並擺脫歷史的羈絆，在歌詞創作上以「世俗性」、「超越性」、「口語化」、「陌生化」四個大概念，展現流行音樂的創作力量⁶⁵。

岳春梅的「中國大陸流行歌曲研究 1980—2005」，文中整合時代背景並穿插歌曲文本分析，將中國流行音樂的發展脈絡分為兩個階段。她認為 80 年代的中國流行歌曲是社會轉型期的心靈慰藉；90 年代面對經濟與物質生活發達的同時，人的精神迅速萎縮，歌曲對於社會現實的批判與文化的反思日趨薄弱，同時轉為愛情與精神烏托邦世界的建構⁶⁶。

李蘭青的「反叛與皈依的長征路—大眾文化視閥下的中國當代流行音樂」，以宏觀角度回顧流行音樂初期所經歷的變化，並以 Adorno 的文化工業批判視角出發，認為流行音樂早期自由反叛精神逐漸在 90 年代商業「標準化」、「偽個性化」下造成皈依的流行音樂現況。在比較崔健與周杰倫兩者後，作者認為前者是反叛抗拒的自由象徵；後者卻是在後現代消費語境下，商業媒體操弄的「偶像神話」⁶⁷。

羅艷妮的「大眾傳播媒介新時期中國流行音樂發展中的作用」，認為流行歌曲已經滲透到現代生活各個領域，成為大眾文化生活重要的精神糧食，尤其仰賴電視媒介的發展，中國中央電視台舉辦的「春節聯歡晚會」更是引領港台流行音樂在中國登堂入室，並成為近代中國的「新民俗」⁶⁸。

王思綺的「1978—2003年間中國城市流行音樂發展和社會文化環境互動關係研究」，以全觀視角探討中國流行音樂發展與中國社會文化。文中強調，中國流行音樂開始從邊緣化逐漸走向中心的文化景觀，成為中國當代社會生活中影響力

⁶⁴ 邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲研究」，頁 151~172。

⁶⁵ 謝彤，「簡論文化轉型時期中國流行歌曲的歌詞創作」，華中師範大學中國當代文學碩士論文（2006 年），頁 3、33。

⁶⁶ 岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究 1980—2005」，頁 20、37。

⁶⁷ 李蘭青，「反叛與皈依的長征路—大眾文化視閥下的中國當代流行音樂」，華中師範大學新聞學系碩士論文（2006 年），頁 1、29。

⁶⁸ 羅艷妮，「大眾傳播媒介新時期中國流行音樂發展中的作用」，武漢音樂學院碩士論文（2006 年），頁 3、19。

最大的傳播媒介，且是受到當時政治、經濟、文化等因素影響⁶⁹。

綜觀上述相關研究發現，中共建政初期的三十年，音樂往往成爲政治因素與國家機器鬥爭力量，在中共威權的控制與領導下，音樂遂由原本的感官娛樂，變成是精神與思想上的囚禁。另外，上述這些研究從歷史面切入，探討改革開放後流行音樂如何因應中國社會文化心理變遷，以及中國流行音樂的未來方向。大體上，中共目前仍是以黨領政的國家，面對改革開放後中國國內外政治社會變遷，作爲影響大眾甚深的流行音樂，至今仍受到國家機器的監督與控管，但是這些研究並未探討 90 年代中共國家機器在其中運行軌跡，也未關注流行音樂與黨國意識的扣連之處。

根據張裕亮的「中國流行音樂黨國意識建構的政經制度」，指出中共面對 90 年代後眾聲喧嘩的社會環境，其官方仍然透過音像產品審核機制、官方出版的歌曲曲庫、紀念節慶的音樂演唱會、賑災目的的音樂會，以及官方舉辦、許可的音樂頒獎典禮五種政經機制，賦予流行音樂黨國意識⁷⁰。要言之，中共並未放棄音樂作爲統治意識的工具。

另外，張裕亮的「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，指出中共官方的音樂政經制度運作下，大陸流行音樂仍然呼應著中國國內外政治環境的變化，歌曲文本在歌頌黨國成就裡，群眾被召喚成滿懷感恩的庶民百姓，黨國則被想像成能力卓越足以照顧百姓權益的崇高偶像。在塑造典型人物的歌曲文本中，群眾被召喚成黨國期待的「社會主義新人」角色，黨國則被想像成足以孕育「社會主義新人」的先鋒隊。在凝聚國族認同的歌曲文本中，群眾被召喚成不分大陸內地、台灣、港澳，全體一致以身爲中國人爲榮的「想像的共同體」，黨國有時被想像成洗刷了中國百年屈辱的「父親」、有時則被想像成殷殷期盼港澳、台灣早日回歸的「母親」。在唱響民族團結的歌曲文本中，群眾被召喚成團結圍繞在以大漢民族主義下、和諧歡樂的「56 朵鮮花」，黨國則被想像成公平無私灌溉「中華民族大花園」的園丁。在鼓舞激勵人心的歌曲文本中，群眾被召喚成相互關懷打氣的好伙伴、好弟兄，黨國則被想像成時而流露關懷、時而鼓舞群眾向上的好領導⁷¹。

此結果誘發筆者研究動機。首先，本文企圖透過二手文獻資料爬梳中國流行音樂文本生產的政經制度，在中國流行音樂現行的市場機制下，從中檢視現行中

⁶⁹ 王思綺，「1978—2003 年間中國城市流行音樂發展和社會文化環境互動關係研究」，頁 393~394。

⁷⁰ 張裕亮，「中國流行音樂黨國意識建構的政經制度」，發表於 2009 中國傳播學論壇暨第三屆全球傳播論壇（上海：交通大學全球傳播研究院，2009 年 10 月 29~30 日）。

⁷¹ 張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。

共官方對於流行音樂實行的黨國政策。再者，筆者欲援引意識型態國家機器與文化霸權理論，並輔以 90 年代後中國政治文化論述，探討春晚與上海東方風雲榜的流行音樂文本，論述其中所再現的意義為何。

第三章 研究方法與研究對象

流行音樂歌曲不僅是人類娛樂的媒介，在社會教育中，更常借用歌曲的普遍性與易接受性，來協助社會化的進行與相關意識的瞭解。音樂與社會的聯繫，主要是一種集體想像的過程，是一種聯想的結果，透過音樂的結構與音樂以外的經驗相互作用而成⁷²。

如此，流行音樂與日常生活是息息相關的，透過歌曲文本可以瞭解，意義建構的過程與符號再現的認同問題，並進一步瞭解意識型態所再現的文化意涵。面對 90 年代後，中國流行音樂文本所形塑的想像與再現的意義，勢必有一套意義建構與語言論述。故本文選擇符號學分析法，論證歌曲符號意義中的宰制情況，與背後隱含的意識型態。

第一節 符號學分析法

對於西方馬克思主義而言，大眾文化就是由文化工業產生的通俗文化，是統治階級意識型態的一種形式，確保了資產階級的統治穩定性和連續性；結構主義把大眾文化看成社會和精神結構的一種複雜表現，它淡化、隱藏了統治階級的強權統治⁷³。

文化研究，應當成為診斷式批評與社會變革的實踐相結合產物，對各種主宰和征服性的文化霸權進行有效批判。其中診斷式批評更是突出，將人們熟悉的各種媒介文化現象的迷思 (myth) 層層剝開，解析其社會語境與意識型態上的意義，及其在複雜的社會衝突中所發揮的功能⁷⁴。

流行音樂作為社會機制的一個環節，其中蘊含了一定的社會性，特定的音樂曲調組織方式，能喚起社會群體共有的態度與想像。將流行歌曲文本視為一組符號意義，勢必隱藏著時下社會價值觀與意識型態。

因此，筆者須從流行歌曲文本中有效地找出深層意涵，深入文本生產、使用和消費的語境，一方面透過中國政治經濟發展脈絡，了解黨國意識型態下的文本生產意義；另一方面是媒介如何使用這些文本，以及歌曲文本再現的文化意涵。

符號學是結構主義的一種形式，強調唯有我們所屬的文化裡，透過其概念與

⁷² 邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲研究」，頁 18、54。

⁷³ 于德山，當代媒介文化，頁 17。

⁷⁴ 同上註。

語言的結構，我們才能認識世界。結構主義學者希望能發掘概念的結構，不同的文化是透過不同的概念結構，才能組成他們對世界認識和瞭解⁷⁵。

符號學關懷的焦點集中於符號意義形成的功能，透過符號學研究媒介文本代表性學者包括 R.Barthes、J.Fiske、J.Hartley 等，其中 Barthes 的神話學分析對「他者」再現研究的影響最深遠，「他者」再現被理解成符號化的一種迷思（myth）或刻板印象，而詮釋迷思背後的意義是揭露「他者」如何被一組符號所塑造⁷⁶。

符號學主要是基於 Saussure 的結構語言學，主張語言是傳達觀念的符號體系。Saussure 將符號分為符徵（signifier）與符旨（signified）兩個部分。符徵是符號形式本身，或是文字的語音部分，符旨則是文字所指稱的意義（meaning），符徵與符旨間是一種人為的、武斷的再現關係，亦即符旨做為一種固定的「概念」或「展現」（presence），使符徵有「再現」符旨的可能⁷⁷。

Barthes 談到流行文化的符號結構時強調，它的特殊語言符號結構及其運作邏輯，對於揭示它的神話秘密具有特別意義，我們不能停留在一般語言符號分析的層面，而是要深入發現它的特殊符號運作邏輯。Barthes 是 Saussure 的追隨者，他首創意義分析的系統模式，經由這個模式，「意義」溝通和互動的觀念得以分析，而 Barthes 理論核心就是探究符號含有兩個層次的意義⁷⁸。

第一層的意義是描述符號中的符徵與符旨之間，以及符號和他所指涉的外在事物之間的關係，Barthes 稱之為明示義（denotation），指的是一般常識，也就是符號明顯的意義。

在這第二層上，Barthes 認為符號如何產製意義有三種方式。第一種方式是隱含義（connotation），Barthes 指出附加符徵上的符旨除了直接意指外在事物的明示義，還有鑲嵌在文化價值體系中的隱含義，或稱第二層次的符旨⁷⁹。例如：中國流行音樂歌詞常出現「長江」、「黃河」等象徵中國特有地理環境，以及文化共用、互為主體的意義，來表現情感上或主觀的隱含義。

第二種方式就是透過迷思（myth）。迷思是一種文化思考事物的方式，一種概念化事物、理解事物的方式。它的主要運作方式是將歷史「自然化」，亦即主張迷思所呈現的意義是自然形成的，而非歷史或社會情境下的產物。在迷思被自然化、神秘化的過程中，它的相關政治與社會意義就被隱匿了。Barthes 強調迷

⁷⁵ John Fiske 著，張錦華等譯，傳播符號學理論(Introduction to Communication Studies)（台北：遠流出版社，1990年），頁153。

⁷⁶ 倪炎元，「再現的政治：解讀媒介對他者負面建構的策略」，新聞學研究，第58期（1999年1月），頁90。

⁷⁷ 倪炎元，「再現的政治：解讀媒介對他者負面建構的策略」，頁96。

⁷⁸ 高宣揚，流行文化社會學，頁97；John Fiske 著，張錦華等譯，傳播符號學理論，頁115。

⁷⁹ John Fiske 著，張錦華等譯，傳播符號學理論，頁116~117。

思另一面是它的動態性，它們會改變，甚至會快速改變以適應所屬文化價值與需求⁸⁰。例如：中國改革開放以前的歌曲，偏向「假、大、空」的政治宣傳內容，改革開放之後，流行歌曲為符合商業取向，內容偏向世俗化與生活化等等，目的就是因應政策方針與時勢潮流，歌曲內容所形塑的意義也跟著改變。

最後，在第二層次上，第三種方式就是象徵（symbolic）。當物體由於傳統的習慣性用法而替代其事物的意義，透過隱喻（metaphor）、轉喻（metonymy），即成為象徵⁸¹。例如，中國流行歌曲內容中，出現「母親」、「太陽」、「紅色」等詞彙，背後象徵著祖國的偉大並受人愛戴的歌頌意義。

符號必須依靠意識型態，唯有使用者在傳播中與符號的一唱一合，才能保存文化裡的迷思和隱含的價值，存在於符號與使用者、符號與迷思、和隱含義之間的關係正是一種意識型態關係。根據 Althusser 的意識型態理論，否定了過去 Marx 認為的「經濟決定論」，並將意識型態重新定義為一種持續且無所不在的實踐過程，且大多數的實踐活動更是為了優勢階級而存在⁸²。例如：在中國流行歌曲中，內容敘述工農兵的辛勤勞動以及無私奉獻，在意識型態召喚下大眾透過實踐來獲得主體認同，進而為黨為國盡孝盡忠。換言之，符號展現的最終意義，就是需要透過意識型態從人的內在運作，深深烙印在每一個階級的思想模式和生活方式。

在流行音樂文本中，「歌詞」（lyric）就是最明顯的符號，歌詞是一種特別的體裁，最大的特色是不以「視覺」為主導。歌詞既由文字組合而成，必須受制於語言的規則，更需配合歌曲旋律，因篇幅有限，填詞的技巧與小說散文等文體不同；又因為要求精簡，與詩詞較為接近，但是歌詞又必須比詩詞坦白直接。Simon Frith 指出：「一首歌經常只是一次表演，而歌詞則是表演中說出的道白，人們聽起來具有加強的意義。因此，歌更像是戲劇，而非僅是詩而已。歌詞的作用如同言語和言語行為，它不單單承載著語意學上的意義，而是一組聲音的結構，標誌著感情的記號和角色的印痕。」簡言之，流行音樂歌詞感染力會使大眾接觸其歌曲時，就能朗朗上口並享受其箇中樂趣⁸³。

Simon Frith 在〈*Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*〉一書中提到，西方學術界普遍對歌詞的兩個看法。第一，秉承著傳統知識份子如 F.R. Leavis 對大眾文化的批判。Richard Hoggart、Wiffrid Mellers 等質疑大眾文化體系內流行歌詞的「本真性」（authenticity），認為它們的陳腔濫調使人變得膚淺濫情，

⁸⁰ John Fiske 著，張錦華等譯，傳播符號學理論，頁 120~122。

⁸¹ John Fiske 著，張錦華等譯，傳播符號學理論，頁 123~129。

⁸² John Fiske 著，張錦華等譯，傳播符號學理論，頁 217~230。

⁸³ 陳清僑，情感的實踐—香港流行歌詞研究（香港：牛津大學出版社，1997 年），頁 1；曾慧佳，從流行歌曲看台灣社會，頁 3。

又毫不批判且接受現行社會體制，對文化缺乏正面作用。另一個研究方向，則持相反觀點，認為歌詞作為文化產物，不只能寫實地反映社會上的結構和看法，還可協助大眾回應現實，容許我們從中瞭解並製造意義⁸⁴。

但是，單單由歌詞分析並不能完全掌握音樂或其所承載的資訊，有些音樂在歌詞被瞭解之前就已發揮了音樂的效果，意味著音樂的聲音呈現及旋律型態，以及節奏本身就已有歌詞之外的意義。為此，Simon Frith 主張音樂分析的範圍應予擴大，必須包括：一，歌手演唱的方式及其意義；二，各種不同的通俗音樂都有類型的差別意義，因而具體的分析必須建基於類型分析上；三，歌詞分析必須以音樂本身的分析加以補充⁸⁵。

除了歌詞是一個外顯的符號之外，「聲音」部分也須視為文化中的符號。對流行音樂的研究除了音樂／歌詞部分之外，也應包含歌曲中多面向的探討，例如旋律、節奏、編曲等部份，才能完整涵蓋流行音樂的面貌⁸⁶。

綜觀上述，流行音樂是體現社會氛圍的有效途徑，它有異於嚴肅音樂，是貼近普羅大眾且傳播著社會意識，同時猶如一面鏡子反映社會政治、文化、心態的更迭，並與各種文化、權力較量角逐。此種情況下，符號學能揭示流行音樂建構隱含的意識。

第二節 研究對象

一、中央電視台春節聯歡晚會

隨著大陸人民生活水準大幅提高，中國電視事業也進入黃金時期，電視台形成了由中央、地方、基層單位組成的電視網。在全球 10 億台電視機中，中國即佔了三成，而在中國 13 億人口中，收看電視觀眾就已達 12.05 億人，其電視綜合覆蓋率已達到 93.7%⁸⁷。簡言之，電視的高普及率連帶提高流行文化的影響力。

西方世界發明的電視在以家庭為中心的中國社會發掘出了特殊功能，一方面強化了傳統的家庭中心主義；另一方面把家庭匯聚成「想像性共同體」的國家。

⁸⁴ 轉引陳清僑，情感的實踐－香港流行歌詞研究，頁 17。

⁸⁵ 曾慧佳，從流行歌曲看台灣社會，頁 3。

⁸⁶ 鄭君仲，「我迷，故我在－流行音樂樂迷和流行音樂文本互動關係之探索」，世新大學傳播研究所碩士論文（2001 年），頁 15。

⁸⁷ 「電視發展這 30 年：高速行進的影像世界」，人民網，2008 年 12 月 9 日
<http://media.people.com.cn/BIG5/40606/8482190.html>。

但是，現代社會的「國」／「家」概念已經與過去傳統儒家思想的「國」／「家」概念有著極大的不同，背後是中國百年社會複雜的現代性轉換⁸⁸。

現代化進程意味著作為電視媒體重新集結整個中國社會的時間點，讓每一戶家庭的時間與整個民族有了明確的交集，這就是中國中央電視台舉辦「春節聯歡晚會」（以下簡稱春晚）所被賦予的精神意義。春晚試圖將過往傳統過節的儀式化重新置換，並賦予一個新的文化意涵。換言之，當春晚匯集全中國大眾的目光時，已成為一個中國主流意識型態的產製機器。

中國中央電視台在 1982 年開始籌備春晚，1983 年除夕夜首次推出。春晚匯聚了中國國內的知名演員、影視紅星或是港台藝人，各個節目又是精挑細選、歷經反覆修改與審核。春晚節目類型是以歌舞、相聲小品、戲曲三大類，以及少量雜技、遊戲、體育表演與所謂的「動情節目」、「記實節目」集結而成，堪稱一個嘉年華式大眾媒介文化商品，同時是中國中央電視台的一大品牌⁸⁹。

此後，大陸民眾的過年風俗除了闔家團圓、吃年夜飯、放鞭炮、給小輩壓歲錢之外，更多了一個固定項目「看春節聯歡晚會」，春晚從此廣泛介入中國民眾的日常生活，更形成一種民俗活動。此種情況下，春晚已成為中國大眾傳播的主導媒介形式，並擁有最為大眾化的受眾群體，同時使得當代中國社會開始轉型⁹⁰。

春晚在 1984 年開始引進港台流行音樂，港星張明敏一曲〈我的中國心〉讓中國社會重新瞭解港台流行音樂不光是靡靡之音而已，更喚起聽眾的愛國熱潮。流行歌曲在春節聯歡晚會上的亮相，宣告了流行音樂正式為官方所接受，表明長期以來作為黨的喉舌電視台，宣傳功能開始向商業化的大眾媒介功能轉變，由於深受廣大受眾歡迎，從而造就無數的流行歌曲與歌星。「要想紅，上春晚」，成為中國娛樂圈的一句俗諺，春晚魅力與傳播力量不言可喻⁹¹。

根據 1983 年至 2000 年統計，歌舞類型節目佔春晚總量的 37%，佔所有時間的 40%，遠遠高於其它類型節目⁹²。歌舞類型是構成春晚最主要的節目類型，流行音樂從此作為一個全新的文化形態進入中國社會。大體上，春晚的流行音樂不單是表演工具而已，而是在刻意安排與特定場合下集結時代脈絡，延伸出的敘事體，如慶祝中共十五大，由李光曦、李谷一、張也演唱的〈走進新時代〉；1997 年香港的主權移交，由王菲與那英演唱的〈相約一九九八〉；1999 年澳門主權

⁸⁸ 呂新雨，「儀式、電視與意識型態」，讀書（北京），第 8 期（2006 年 8 月），頁 121。

⁸⁹ 范紅霞，「『春節聯歡晚會』—世俗神話的建構和消解」，新聞知識（陝西），第 8 期（2006 年 8 月），頁 39。

⁹⁰ 謝軼群，流光如夢：大眾文化熱潮三十年，頁 149；于德山，當代媒介文化，頁 31~32。

⁹¹ 羅艷妮，「大眾傳播媒介在新時期中國流行音樂發展的作用」，頁 20~21。

⁹² 羅艷妮，「大眾傳播媒介在新時期中國流行音樂發展的作用」，頁 20。

移交，由容韻琳演唱的〈七子之歌—澳門〉；紀念 2005 年青藏鐵路竣工，由韓紅演唱的〈天路〉；紀念 2007 年的鞍山雪災，由韋唯、白雪、廖昌永、韓磊演唱的〈大雪無情人有情〉；2008 年北京奧運，由眾多歌手演唱的〈同一個世界，同一個夢想〉等歌曲，皆是在特殊時空脈絡下達到一致的宣傳與召喚目的。

因此，春晚不僅使流行音樂獲得合法身分，帶給大眾娛樂與精神寄託，反映大眾生活紀錄，亦是反映黨國意識型態的重要指標。在「自然化」、「去政治化」的過程下，春晚音樂隱匿了政策控制與權力運作，卻也在恰當的時空脈絡下，成功形塑國家認同與維繫黨國權力的合法性。

誠如 Hall 所言：「我們不必把我們對意識型態的理解侷限於對它如何為統治階級服務的分析。」意指我們需要認識到，有一些抵抗性的、可選擇的意識型態⁹³。90 年代後，中國流行音樂在商業化與市場化的發展過程中，勢必多了可供選擇，甚至出現與傳統黨國意識相抵觸的意識型態，那麼選擇春晚音樂作為探討中國流行音樂的想像之外，本文特別選定上海文廣集團的「東方風雲榜」頒佈的十大金曲作為研究文本。

二、上海東方風雲榜

1987 年，廣東電台文藝部負責人白玲引薦，創辦了中國流行音樂排行榜最早的「健牌創作歌曲大賽」，年終總決賽成為最早的頒獎典禮雛型。1989 年，全國電台相繼開辦面向市場的經濟台、音樂電台等專業電台，大大加強了娛樂性，再次為流行音樂提供了重要的傳播通道和市場。另外，1990 年，全國的報紙相繼開辦和開設娛樂與生活板。1992 年開始，廣東電台舉辦的「廣東新歌榜」為了鼓勵中國本土的流行音樂創作及長遠發展，已是成熟的流行歌曲排行榜，每週、每季進行金曲評選，每年度更舉行頒獎典禮，評選出「年度十大金曲」⁹⁴。

1993 年 10 月，上海東方電台在華東地區率先推出中國流行歌曲排行榜「東方風雲榜」，1993 年 11 月起先後在《上海文化報》、《青年報》、《新民晚報》、中央電視台「東方時空」、北京音樂台、《演藝圈》雜誌、廣東電台、廣州電台以及臺灣「眾樂傳播」等數十家傳媒中舉辦每週一期的「東方風雲榜」，並在

⁹³ John Fiske 著，陳永國譯，羅鋼校，羅鋼、劉象愚主編，文化研究讀本（北京：中國社會科學出版社，2000 年），頁 233。

⁹⁴ 白玲現為南方集團董事長。2005 年開始「廣東新歌榜」更名為「9+2 音樂先鋒榜」，並沿用至今。參見：葉毅，「一線歌手發片寥寥，頒獎典禮是非從未間斷 內地音樂頒獎典禮步入熊市」，資訊時報（廣州），2008 年 11 月 2 日，第 B02 版；金兆鈞，「再回首我心依舊—歌壇十年禮讚」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評，頁 12。

1994年2月20日在上海黃浦體育館，成功舉辦了「群星耀東方首屆東方風雲榜十大金曲評選頒獎演唱會」，自1994年開始「東方風雲榜」就成爲一年一度的歌壇盛事⁹⁵。

此後，中國境內出現了許多流行音樂的頒獎典禮，除了表揚港台的流行音樂之外，也對中國音樂創作增添活化的觸媒。流行音樂頒獎典禮的出現，不但受到樂迷以及媒體注目，得獎作品或是演唱者的知名度也相對提升，使得頒獎典禮成爲中國流行音樂的晴雨表，無疑是中國流行音樂產業化進程的里程碑⁹⁶。

本文選擇90年代後的中國流行音樂，除了考慮到時間橫跨長度能增加研究的縱向深度，原因有三，第一，1992年鄧小平南巡之後，流行音樂開始逐漸走向商業化，中國流行音樂也進入第二個高峰；第二，1997年香港主權移交之後，促進了兩岸三地在流行音樂上合作的機會，台灣、香港、新加坡等地，都對於中國廣大腹地市場躍躍欲試，直接衝擊中國流行音樂的內容與創作；第三，2000年迄今，在國家發展趨於穩定之後，整體中國社會環境有了明顯的提升，「80後」成爲中國社會新生力量，享受優越的物質生活，並構成都市流行文化與娛樂消費的主體。

大體上，90年代後中國流行音樂亦受到港台流行音樂的影響甚深，但是基於流行音樂的「社會性」，本文只針對中國境內詞曲創作者、演唱者的歌曲，輔以符號學與當時的中國社會脈絡予以分析。

由於春晚長時間扮演著黨國喉舌的重要角色，透過春晚的音樂文本，自然是了解90年代後如何持續呼應國內外的政治環境變化，歌曲所蘊藏的黨國意識爲何？因此，本文針對春晚音樂文本，配合當年度的重要事件及政治社會變化，選擇黨國意識濃厚的歌曲，既能凸出文本的代表性，亦能深化音樂文本的背後意義。

「東方風雲榜」是90年代初期中國少數推廣境內的原創音樂排行榜之一，亦是活化中國歌壇的觸媒，透過「東方風雲榜」的音樂文本，則是本文因應90年代後社會變遷轉型，了解音樂再現何種大眾心理蘊涵？因此，本文蒐集「東方風雲榜」創辦迄今15屆的年度獲獎名單，從中選擇年度十大金曲，並配合中國網路論壇與百度音樂網站，進一步釐清歌曲文本的代表性並予以分析論述。

此種情況下，春晚與「東方風雲榜」的音樂文本，呼應了本文認爲「中國的」流行音樂定義，既擁有「黨國意識」又有「市場」性。同時，面對90年代後的中國流行音樂現況，亦是描繪了「雙軌」的表面圖像。

⁹⁵ 「東方風雲榜簡介」，東方風雲榜，2009年6月29日，<http://yule.smgb.cn/ecms/dffy/index.html>。

⁹⁶ 王思綺，「1978—2003年間中國城市流行音樂發展和社會文化環境互動關係研究」，頁150。

第四章 90年代後中國思潮與流行音樂文本生產政經制度

1942年毛澤東在《在延安文藝座談會上的講話》在結論中提及：「文藝工作必須到工農兵群眾中去，瞭解底下階層的心聲，以及普及工作的迫切性；其次，無產階級的藝術必須為黨服務，服從黨在革命時期所賦予的革命任務；第三，基於辯證唯物主義思想，文藝應以政治目標為首要目的，其次才是藝術標準；最後，延安文藝界中還存在很多唯心論、教條主義、空想、空談、輕視實踐、脫離群眾等缺點，需要有一個確實的嚴肅的整風運動。」⁹⁷

1942年11月7日，中共中央宣部做出了《關於執行黨的文藝政策的決定》，強調「全黨都應該研究這個檔，以便對於文藝理論與實際問題獲得一致性的正確認識，糾正過去各種錯誤的認識」⁹⁸。此後，中共的文藝政策必須遵循毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》中強調的基本方針。

1949年中華人民共和國成立之後，中國在國際形勢與自身發展要求下，逐漸確立了具有社會主義特色的發展路線，中共為了盡快將人民團結起來、發展經濟、鞏固政權等種種因素，在公社與合作化的推行使得經濟短暫好轉，並透過浮誇、急躁、盲目等方式取代過去的穩健作風，更埋下日後文化大革命的潛在因素。

1956年毛澤東提出「雙百方針」，在「百家爭鳴，百花齊放」的原則下，文藝工作在此段時間呈現活躍與多元。1958年在「三面紅旗」的口號，以及「大躍進」等精神統治之下，真正具有藝術價值的作品則屬少數⁹⁹。

1966年的文化大革命，儼然是一場「政治」與「文化」的革命，作為「政治」革命是毛澤東為剷除異己；作為「文化」革命，是為了徹底掃除資本主義、封建主義思想，在思想文化建設上都完全服膺於毛澤東的無產階級思想。由於極左派意識型態思維的壟罩，中國落入十年之久的動亂，社會、經濟等呈現停擺的狀態，文藝活動也流於單一化¹⁰⁰。

1978年中共十一屆三中全會後，中國實行改革開放政策，在解放思想的方針下，為了有效改善經濟，開始逐漸接受資本主義的商業邏輯。改革開放的諸多

⁹⁷ 劉益濤，「在延安文藝座談會上的講話」，中國共產黨新聞，2007年6月25日，<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64162/82819/83774/84792/5906514.html>。

⁹⁸ 朱鴻召，1937~1947 延安日常生活中的歷史（廣西：廣西師範大學出版社，2007年），頁122。

⁹⁹ 陳志菲，「中國當代頌歌的文化型態」，頁7。

¹⁰⁰ 林榮基，「革命樣板戲《智取威虎山》的再現與文化認同」，21世紀網路版，總第18期，2003年9月30日，<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0307067.htm>。

政策，對計劃經濟的鬆綁與對外交流的開放，也產生了重大改變。

在經濟改善和生產力逐步改善的大環境下，文藝活動開始追求利潤與企業經營，同時中國流行音樂面向也日趨多元。為求瞭解中國流行音樂文本背後的意識型態，就須掌握改革開放之後中國政治經濟制度的變遷歷程，大體上經歷了以下歷程：走向改革開放的「六五計畫」（1981—1985），中國經濟加入了社會發展的內容，強調國民經濟與社會發展；改革潮湧的「八五計畫」（1991—1995），此段時期在 1992 年鄧小平南巡之後，是中國改革開放推進最快的時期，並且確立了社會主義市場經濟目標，形成了總體開放的格局；邁入 21 世紀的重要革新「指令計畫退場、市場配置資源」（2001—2005），國家角色退居二線，按照社會主義市場的經濟需要，以市場來衡量資金的投資，且更多關注教育、文化、醫療與體育等社會事業。雖然中國將國有工業在全國工業總產值的比重降低於 50%，但國家仍然擁有從事電訊與石油化工業等主要行業的國有企業控制性股權；另一方面，中國也容許越來越多外資及本土性資本家擁有私人的企業¹⁰¹。

綜觀上述，本章試圖分析透過中國的政治文化論述與社會心底蘊涵為背景，以及流行音樂的投資主體、出版單位與製作機構、生產方式、發行與交易管道、創作類型與審批機制，進而瞭解中國流行音樂市場結構。同時，藉此論證現行中國流行音樂文本生產的黨國政策。

第一節 90 年代後的政治文化論述

80 年代，中國市場經濟剛剛啟動，正在培育中的流行文化尚未成熟，主導文化和知識份子精英文化處在協調共進的時期，但隨著 90 年代經濟改革的推行，東南沿海地區和大城市逐漸進入消費社會，各種形式的大眾文化娛樂消費層出不窮，它和主導文化的關係也越來越緊密，而精英文化逐漸邊緣化¹⁰²。

本文欲探討 90 年代後中國流行音樂形塑的想像，面對身為黨國喉舌的中央電視台春節聯歡晚會，官方傳達的意識型態究竟為何？以及，體現社會大眾多元心理蘊涵的上海東方風雲榜，是在什麼樣的環境氛圍下促成？因此，90 年代後中國的政治與社會發展等主流價值觀，其與文化意義有著何種共生關係，則是本

¹⁰¹ 王家寧，1978~2008 中國經濟改革 30 年·撫脈歷程，頁 79~82；梁文韜，「鄧小平理論與中國大陸社會主義發展的前景」，陳祖為、梁文韜主編，政治理論在中國（香港：牛津大學出版社，2001 年），頁 248~250。

¹⁰² 張莉莉，「大眾文化研究視野中的流行音樂」，人民音樂（北京），第 5 期（2005 年 5 月），頁 35。

節討論的重點。

一、90 年代中國民族主義建構

中國民族主義是一種基於「所謂」共同血統、語言、文化、情感所建立起的認同概念，藉由這種認同在歷史的發展過程中形成一種民族情感與民族意識，並區分出「我者」與「他者」之間的差異。從 19 世紀至 20 世紀中葉，中國在列強瓜分下，割地賠款淪為次殖民地，在這種屈辱下中國產生現代意義的民族主義思潮，訴求民族的救亡圖存與富國強兵，來對抗帝國主義的入侵，因此民族主義在近代中國發展歷程中，往往成為「集體主義」、「國家主義」的代名詞，而非西方民族主義思潮中所強調的個人自由和權利¹⁰³。

中共對於民族主義的運用大致上可分為三個時期。第一，延安時期的統一戰線操作模式，是以對民族認同操作當作該階段最重要的政治工程，並以民族認同取代了階級認同。第二，革命社會主義階段，以集體認同的方式，與資本主義徹底切割開來，將代表資本主義的西方國家視為「他者」；透過與蘇聯的論戰、鬥爭，亦將蘇聯視為「他者」。利用將兩者皆視為「他者」的方式來表現民族主義的操作，將大眾安置於傳統社會主義的身分認同。最後，後毛澤東時期的民族認同，揮別了「文革」時期的過分神化、威權化論述，以及個人與偶像崇拜，官方開始以「再啓蒙」方式，重新由個體主義、自由主義去理解認同的意涵，找尋認同問題的答案¹⁰⁴。

1989 年「六四天安門」事件，中共的武力鎮壓與原先民主化和政治改革期望有著極大的差異，當局意識到鎮壓行動徹底摧毀了共產黨最後的、傳統的合法性基礎。在內外交困的形勢下，除了大力推動經濟自由化，更需抓住民族主義的論述，改以「愛國主義」的媒介宣傳包裝重建合法性。因此，1992 年，鄧小平為挽救個人信譽和政權合法性的嚴重受損，以「南巡」的方式警告保守派並強調改革開放的政策方針，在穩定第一和經濟優先的官方政策下，揮別了過去十年短暫的自由主義啓蒙話語，而是全心全意在經濟發展¹⁰⁵。

¹⁰³ Suisheng Zhao, "Chinese Nationalism and It's International Orientations," *Political Science Quarterly*, Vol.115, no.1(Spring 2000), pp.1~33.

¹⁰⁴ 李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸為例」，國改研究報告（台北：財團法人國家政策研究基金會），2002 年 2 月 27 日，
<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA~R~091~025.htm>。

¹⁰⁵ 劉曉波，「九十年代中國的極端民族主義（上）」，右派網，2007 年 3 月 26 日，
<http://www.youpai.org/big5/read.php?id=1469>。

一直以來，中國與西方帝國主義之間的關係，決不是純粹的意識型態上的完全對立（oppositional），是中國在力爭要變得與西方一樣強大，成為西方的「對等國」。1993年，北京申辦奧運的失敗，對於極須證明自身能力的中國來說，對其民族自尊影響甚鉅，官方和民間遂將美國為首的西方集團作為共同發洩對象。從官方到民間，中國大陸至此掀起了本土化和民族主義浪潮¹⁰⁶。

大體上，中國民族主義的概念自中共建政後至鄧小平主政期間的轉折，對中國共產黨取得政權有很重要的影響。現階段的中共仍是以民族主義作為號召，通過愛國主義口號，對外面對國際關係時，採取現實主義的立場來處理，這也是中共在後毛澤東時期的一貫操作模式¹⁰⁷。

Gellner 認為民族建構與民族主義得以成立的條件，是因為國家政治權力與文化必須相互依賴與支持，在此情況下，國家力求確立其統治疆域，以及塑造其內部文化的同質性。因此，民族主義既可以是一種意識型態，亦被視為一種政治運動或制度文物的表現方式。人們將民族主義與自由主義、社會主義相提並論時，將它當成是由諸多意理、信條所構成的意識型態。若是用它來描述一個群體追求獨立自治的過程，則是將它當成一種社會動員的過程或實現。另外，我們也常認為某些民俗、文學歌謠、建築繪畫表現了某一民族特有的風格，則是將民族主義當成廣義的文化現象¹⁰⁸。

明顯的，中共將文化性的「民族主義」（nationalism），擴大到政治性的「愛國主義」（patriotism）論述。首先，對內關係上可以凝聚人民的認同，穩固其權力合法性。再者，對外關係上可以強化國家主權的行使與正當性，且能將中國大眾團結起來，一方面在國際上不會為人輕侮，另一方面則是新崛起的霸權。最後，在敏感的主權統一問題上，社會普遍高漲的民族意識，使得西藏、新疆與台灣問題等被視為「內政問題」，是外人所不得任意置喙的，這對中共處理內部的統一問題顯然十分有利¹⁰⁹。

有鑑於此，面對 90 年代全球化浪潮，以及 21 世紀資訊化、科技化的快速發

¹⁰⁶ 周蕾，「寫在家國以外」，寫在家國以外（香港：牛津大學出版社，1995年），頁13；劉曉波，「九十年代中國的極端民族主義（上）」，右派網，2007年3月26日，<http://www.youpai.org/big5/read.php?id=1469>。

¹⁰⁷ 李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸為例」，國改研究報告（台北：財團法人國家政策研究基金會），2002年2月27日，<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA~R~091~025.htm>。

¹⁰⁸ 江宜樞，自由主義、民族主義、與國家認同（台北：揚智出版社，1998年），頁36；Ernest Gellner 著，李金梅譯，國族主義(Nationalism)（台北：聯經出版社，2000年），頁iii。

¹⁰⁹ 李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸為例」，國改研究報告（台北：財團法人國家政策研究基金會），2002年2月27日，<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA~R~091~025.htm>。

展，除了帶給中共發展所需要的資源外，還包含許多避之唯恐不及的「精神污染」。中共在接受西方資本主義物質挹注的同時，要面對隨之而來的思想、意識型態與價值觀，正是中共擔心「西方和平演變」的利器，所以中共一方面除了以有「中國特色」的包裝，將這些「舶來品」消毒和改裝之外，在區分「我者」與「他者」之間的差別，同時也利用民族主義、愛國主義來塑造中國大眾的集體認同¹¹⁰。因此，90年代迄今中共不斷強調現實主義與國家利益，目的是引進資本主義納入生產體系與發展模式；以及凝聚大眾身分的集體認同。

二、90年代後中國文化論述

1978年改革開放以來，中國的經濟活動與國際社會漸次接軌，在其大幅發展下加深改變了中國與國際的相互瞭解與認知，但是在與世界產生密切的互動關係時也衝擊了中國社會、文化與政治等各層面，這種認知調整與相互影響的過程中，除了中國本身內部因素影響「國家發展」，外部的「全球化」因素亦牽動中國的一切行爲¹¹¹。

80年代開始，伴隨著「三個信念危機」的出現，無疑是對「文革」激進統治的反動，以及對毛澤東「神化」的幻滅。此時，中國興起一股泛稱「文化熱」的「新啓蒙運動」，這個運動的重點，則多傾向批判中國傳統文化轉向擁抱西方文化，取其精要有四：「全盤西化論」、「西體中用論」、「儒學復興論」、「綜合創新論」¹¹²。

「全盤西化論」與「西體中用論」，就是一種「師夷之長技以制夷」的學習心態，主張大力引進、學習西方文化以補中國文化之缺漏。另外，「儒學復興論」與「綜合創新論」，是爲了實現所謂的「傳統文化資源的創造性轉化」，強調的主要還是正面的對外開放，但卻保有文化保守主義立場，更是間接或是直接的引發了90年代的「國學熱」¹¹³。

¹¹⁰ 李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸爲例」，國改研究報告（台北：財團法人國家政策研究基金會），2002年2月27日，
<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA~R~091~025.htm>。

¹¹¹ 林奎燮，「文化霸權與中國特色的中共意識型態」，國立政治大學東亞研究所博士論文（2004年），頁108。

¹¹² 林奎燮，「文化霸權與中國特色的中共意識型態」，頁111；「三個信念危機」是指信心危機、信仰危機和信任危機。參見：李金詮，「九十年代中國民族主義的媒介建構」，超越西方霸權：傳媒與「文化中國」的現代性（香港：牛津大學出版社，2004年），頁98；楊維中，「從『文化熱』與『國學熱』的觀點轉換看傳統文化研究路向」，東方論壇（山東），第4期（1997年8月），頁61。

¹¹³ 劉曉波，「大陸八十年代的民族主義」，右派網，2007年3月11日，

大體上，對於過去文化大革命與階級鬥爭擴大化的錯誤認識，在政治、經濟與社會關係等方面的轉變，在鄧小平主張「解放思想」的號召下，使得重新審視「傳統主義」呼聲出現於「民間社會」，並逐漸在 80 年代形成具有影響力的文化熱潮¹¹⁴。

但是，1989 年爆發天安門事件後，是中國現代化進程中親西方力量與保守力量的一場大攤牌，中共以「反西方和平演變」為號召，國際社會及主流媒介和北京當局尖銳對立。中國當局不斷聲稱指它能代表全體人民的利益，西方主流媒介本來就關注中國政治和社會的陰暗面，如人權、異見份子、西藏問題和宗教自由，並常黑白分明，簡單劃分「我者」與「他者」，對中國社會的大眾民族情緒推波助瀾¹¹⁵。

由此，相較於 80 年代「西學」擴張時期，90 年代的知識界、文化界形成了一股強大的反西化、反西方主義思潮，或者稱為新保守主義文化思潮。學術界、知識界抨擊「現代性」、「現代化」之類的概念，宣判「現代性」的終結，並轉以強調本土性及本土文化資源的價值；或是主張進行「第二次思想解放」，將人們從西方現代化道路的迷信中解放出來，實踐一種具有中國特色的現代化之路。此種情況下，90 年代即是「國學」復興的時代，中共官方亦透過「國學熱」論述，在「六四」發生後，為求社會祥和，遂號召弘揚民族文化等「共用」意義，以求找到民族的凝聚力，並成為對抗外來文化的一種手段¹¹⁶。

90 年代後，「國學熱」則強調從中國「本土文化」出發，從本土文化本身醞釀出新的觀點和方法，並信奉「越是民族的，越是世界的」，相信只有不受任何外來影響的、純而又純的本土文化才能稱雄於世界，以至於取代過去「西方中心論」的位置¹¹⁷。

李中華認為，「國學」是指中國傳統文化，即關於中國自己民族在長期的歷史發展中所形成的學問，所涵蓋的內容，實為中國特有的，或在中國特有的地理環境、語言環境，甚至是中國政治、經濟、社會等各種特定條件下，所形成的中國文化母體孕育、產生、發展的學問總體或總和¹¹⁸。

<http://www.youpai.org/big5/read.php?id=1429>；楊維中，「從『文化熱』與『國學熱』的觀點轉換看傳統文化研究路向」，頁 61。

¹¹⁴ 林奎燮，「文化霸權與中國特色的中共意識型態」，頁 112。

¹¹⁵ 李金詮，「九十年代中國民族主義的媒介建構」，超越西方霸權：傳媒與「文化中國」的現代性，頁 100、103。

¹¹⁶ 林奎燮，「文化霸權與中國特色的中共意識型態」，頁 114；張嘉娟，「當代中國文化變遷與轉型：兼論『八九民運』文化意義及其啓蒙意涵」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2001 年），頁 163。

¹¹⁷ 林奎燮，「文化霸權與中國特色的中共意識型態」，頁 115。

¹¹⁸ 李中華，「國學、國學熱與文化認同」，北京行政學院學報（北京），第 3 期（2007 年 6 月），

綜觀 80 到 90 年代後的歷史情境，西方世界既是現代化的導師，亦是有敵意的外來者，對西方的愛恨交織下，形塑了近代中國民族主義論述以及現代化進程中複雜和遊移。鄧小平南巡講話以後經濟改革加速，「市場社會」在中國全面登場，使得知識份子對中國改革的現實、道路和發展前景的分歧大大加深，原先的「態度的同一性」不復存在，思想界的裂縫越來越深¹¹⁹。

三、90 年代後中國社會心理蘊涵與流行音樂

1978 年改革開放的實施，中國開始並加速從封閉社會向開放社會、從農業社會向工業社會、從鄉村社會向城鎮社會、從禮俗社會向法理社會的深刻轉型，現代化成為社會發展的時代主題，同時社會大眾心理發生了巨大而深刻的變化。90 年代初，「南巡講話」成為中國思想解放的里程碑，以及「三個有利於」論斷¹²⁰，打破了長期困擾人們創新行動，與阻礙改革開放步伐的思想禁錮，提供了判斷時代進步與社會發展的新標準。1992 年中共十四大確立了發展社會主義市場經濟的目標，並啟動了中國社會新的變革，此時中國社會大眾心理再次發生深刻轉折。由此可見，社會發展走向和主導價值觀念的確立，對社會大眾心理的改變有著強力的推動作用¹²¹。

1992 年至 1997 年，中國在對外資、鄉鎮企業、私營企業政策大幅度開放的同時，中國經濟體制實現了三大突破：一是取消糧票，「票證經濟」的結束預示著中國開始由命令經濟走向市場經濟。二是開放股市，並且很快升溫到狂熱的「股潮」。中國式的股市開創了一種同時具備化公為私與化私為公兩種功能的機制，推動中國的原始積累，從單純「挖國庫」的階段走向「通過國庫這個仲介去挖民間」的階段。三是在蘇南等傳統集體經濟（所謂「地方政府公司主義」經濟）性

頁 97。

¹¹⁹ 李金詮，「九十年代中國民族主義的媒介建構」，超越西方霸權：傳媒與「文化中國」的現代性，頁 97；許紀霖，「啓盟的自我瓦解」，21 世紀網路版，總第 44 期，2005 年 11 月 30 日，<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0503013.htm>。

¹²⁰ 1992 年初，鄧小平在視察南方時指出：要害是姓「資」（資本主義）還是姓「社」（社會主義）的問題。判斷的標準，應該主要看「是否有利於發展社會主義社會的生產力」、「是否有利於增強社會主義國家的綜合國力」、「是否有利於提高人民的生活水平」。從此，「三個有利於」成為人們衡量一切工作是非得失的判斷標準。參見：權娟，「『三個有利於』是什麼？」，中國共產黨新聞網，2007 年 8 月 30 日，<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64156/64161/6190220.html>。

¹²¹ 沈傑，「中國社會心理十年嬗變：1992~2002」，中國社會學網，2009 年 6 月 3 日，http://www.sociology.cass.cn/shxw/shxlx/t20041108_3375.htm。

質的鄉鎮企業發達地區進行了私有化運動¹²²。

同時，在中國官方推行「九五計畫」下¹²³，國民經濟順利實現「軟著陸」¹²⁴，並適時的通過增加投資、刺激消費等措施，中國經濟持續發展。進入 21 世紀，中國社會已經遠離短缺經濟，人民生活水準達到了小康水平，此時中共的「十五計畫」，強調政府不再是資源配置的主角，市場發揮著資源配置的基礎性作用。而 2006 年至 2010 年的「十一五計畫」，使得以往推行的「部份先富」，為「共同富裕」所取代，目的旨在解決改革開放以來，當前中國經濟發展出現的貧富差距、社會兩極化等問題¹²⁵。

由於政治和經濟的大幅轉型，中國社會加速世俗化的步伐，整個社會已經從過去的政治氣氛中擺脫出來，發展經濟成了社會的「主旋律」。市場經濟在促進社會生產力發展、提高人民生活水準的同時，也由於諸如貪污腐敗、權錢交易、色情氾濫等不健康因素，導致社會各種負面現象的產生，包括人的私心、私慾畸形，以及社會陷入愛的缺失狀態¹²⁶。

如此，中國傳統以集體名義、信仰維繫的社會活動，自然不能適應新型社會的需要，中國大眾必須回應這現實問題，積極調整自我心態，以獨立的個體面對世界。由於心理的調整往往落後於現實經濟發展形勢，如此不論從外在體制或是人們內在心理，都需要一步步調整，中國大眾的心態也開始呈現多樣化¹²⁷。

由於商業社會是一個契約型社會，社會成員的聯結是以商品契約為紐帶，而不是以血緣、地緣、宗教感情、道德觀念為紐帶的聯合體。世俗化的趨勢具體表現為追求實實在在的物質、以感官享受為滿足、以眼前利益為目標的價值取向，它與市場經濟、商業文化貼近而融洽。因此，世俗化所帶來的另一個後果就是大

¹²² 卡悟，「二十世紀末中國的經濟轉型和社會轉型」，二十一世紀網路版，總第 6 期（2009 年 9 月），<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0205055.htm>。

¹²³ 國民經濟和社會發展「五年規劃（計畫）」是中國國民經濟發展規則的重要組成部分，主要是對全國重大建設項目、生產力分部和國民經濟重要比例關係等作出規劃，為國民經濟發展規定目標和方向。從 1953 年第一個五年計劃開始，已經編制出了 11 個五年規劃（計畫）。參見：王家寧，1978~2008 中國經濟改革 30 年·撫脈歷程（重慶：重慶大學出版社，2008 年），頁 79。

¹²⁴ 經濟軟著陸是指國民經濟的運行過一段過度擴張之後，平穩地回落到適度增長區間。參見：「軟著陸」，MBA 智庫，2009 年 11 月 4 日，<http://wiki.mbalib.com/zh-tw/软着陆>。

¹²⁵ 王家寧，1978~2008 中國經濟改革 30 年·撫脈歷程，頁 81；趙文瑾整理，「中國市場轉型、社會變遷與上海發展座談會內容實錄」，發表於中國市場轉型、社會變遷與上海發展座談會（國立政治大學中國大陸研究中心，2005 年 11 月 23 日），頁 7。

¹²⁶ 陶東風，「流行歌曲與社會心理（二）」，知識學術網，2005 年 7 月 20 日，<http://www.zisi.net/htm/ztlw2/whyj/2005~07~20~34127.htm>。

¹²⁷ 任麗華，「多元的選擇與接受：內地、港台和歐美的交錯—90 年代初期中國流行音樂的文化分析」，大眾文藝（河北），第 3 期（2009 年 3 月），頁 78。

眾心靈的變異、情感的缺失¹²⁸。

總括而論，中國大眾心理的困惑主要原因有二：一是，由於舊的標準或規範已經失效，但新的尚未完全建立，心無所依靠；二是，由於開放性所帶來的多樣性，往往造成一種相對化情境，於是產生諸多的不確定性與困惑感。此種心理層面反映在流行歌曲上，比起其它的文化產品與藝術形式體現得更為真實、直接、與生動具體¹²⁹。

由於中國隨著現代化、城市化、工業化程度的提高，人口流動空前加大。人際關係向金錢與利益關係靠攏，人與人之間的「異化」加深，在感情上變得冷漠、疏遠。此種情況下，對於來自農村的「外鄉人」、「打工族」而言，大城市是人頭攢動，充滿機會也充滿排斥的、人情冷漠的世界。這些離家出走的人不可避免地成為城市中的「邊緣人」，城市對於他們既充滿誘惑也懷有敵意。城市的生存邏輯、規則，與農村的的生活世界、方式兩者價值觀相去甚遠。現代化的「問題」真實擺在人們面前，於是中國大眾開始反思現代性，懷疑社會轉型的價值與意義，開始懷念「天人合一」的農業文明、田園生活與和諧自然的人際關係¹³⁰。

1993年毛澤東冥誕屆滿一百週年，在大規模的紀念儀式中，「毛澤東」熱潮達到了高峰，思鄉與懷舊頓時成為普遍的社會心理蘊涵。甚至，中共以往依照「階級鬥爭為綱」建構的社會生活核心，在文藝策略上使用了「英雄」、「犧牲」、「憂患」、「拯救」、「解放」等堂皇敘事，全部在社會語境的變革下，開始散入生活敘事中，人們不再關心政治的「宏大敘事」，而是關心自己身邊的生活方式、消費方式等「小型敘事」，傳統的理想文化在新的歷史語境已被弱化了¹³¹。

戴錦華認為，「毛澤東熱」引發了90年代中國大陸社會轉型的重要心態，體現在一個漸趨多元的、中心離散的時代，人們對權威、信念的不無深情的追憶；以及實用主義、商業大潮和消費主義大獲全勝之前，對一個理想主義時代的不無戲謔。更精確的說，意味著人們對於社會安全感與信託感的渴求¹³²。

¹²⁸ 王瑾，「當代流行音樂中的懷舊分析」，青年研究（北京），第9期（2006年10月），頁26。

¹²⁹ 沈傑，「中國社會心理十年嬗變：1992~2002」，中國社會學網，2009年6月3日，http://www.sociology.cass.cn/shxw/shxlx/t20041108_3375.htm；陶東風，「流行歌曲與社會心理（一）」，知識學術網，2005年7月20日，<http://www.zisi.net/htm/ztlw2/whyj/2005~07~20~34128.htm>。

¹³⁰ 陶東風，「流行歌曲與社會心理（二）」，知識學術網，2005年7月20日，<http://www.zisi.net/htm/ztlw2/whyj/2005~07~20~34127.htm>。；任麗華，「懷舊的時代：校園民謠與同一首歌—世紀之交中國流行音樂的文化分析」，大眾文藝（河北），第4期（2009年4月），頁34。

¹³¹ 金元浦、陶東風，闡釋中國的焦慮—轉型時代的文化解讀（北京：中國國際廣播出版社，1998年），頁189~190。

¹³² 戴錦華，「消費與救贖」，鏡城地形圖（台北：聯合文學出版，1999年），頁61。

此時，中國流行音樂市場開始蓬勃發展，中國也形成不同的地域特色。其一，廣州在最早推行簽約制度，形成了以陳小奇為代表的「嶺南派」，主要是創作都會愛情題材的流行音樂。其二，北京作為中國政治文化中心，以崔健為代表的搖滾樂，體現出北京音樂圈著重的文化氣息，在商業性追求尚未完全佔領的北京流行音樂界，北京搖滾樂大步發展的同時，其它多種風格的流行音樂也開始出現，尤以「校園民搖」為代表。其三，上海開始實行音樂工作室制度，「紅太陽」、「新音樂」、「新星座」等音樂工作室開始包裝歌手，推出作品取得了不可小覷的成績，上海也逐漸成為中國重要的唱片發行基地¹³³。

尤其是 1994 年，中國各地音像公司在資金大量挹注下，廣東音樂人陳小奇等人開始挖掘出李春波、陳明、林依輪、黃格選、張萌萌、廖百威、高林生等歌星進行包裝；北京的音樂人則是發現陳紅、陳琳、潘勁東、謝東、孫悅等歌手；上海音樂人則發現了王焱、甄凌、石雲嵐等歌手。儘管歌手的包裝方式大多未能擺脫港台的模式，演唱的歌曲亦未達到港台歌壇鼎盛時期的作品水準，但已經在中國青少年歌迷中產生了很大的影響，這批歌手則被稱為「94 新生代」¹³⁴。

金兆鈞認為，「94 新生代」開始的造星運動是以歌手為中心，而不是以作品為中心，很大程度上適應了已經被「偶像」和「玉女」制約的聽眾。儘管如此，90 年代初期的〈小芳〉、〈中華民謠〉、〈濤聲依舊〉、〈同桌的你〉、〈江湖行〉、〈笑臉〉〈你的柔情我永遠不懂〉等歌曲，仍是具有廣大的共鳴性與影響力。此後，流行音樂作品已經逐漸告別「西北風」尋根意識，而是回歸到流行音樂「風花雪月」的敘事本位¹³⁵。

1997 年，由台灣歌手任賢齊演唱的〈心太軟〉正說明了中國大眾已習慣當下的世俗生活，且習慣沒有「政治偶像」的生活，此時並非物質短缺的時代，同時也不再是因為政治壓力而產生的激情時代，大陸流行音樂開始出現城市情歌氾濫的景象。1998 年起，中國的演出市場迅速繁榮，學生為主的流行音樂消費群體的消費能力大大提高，流行音樂本身對於青少年的心態直接映射功能，被無限擴大化，延伸到社會層面，甚至是意識型態層面¹³⁶。在愛情歌曲的充斥下，中國

¹³³ 王思綺，「1978—2003 年間中國城市流行音樂發展和社會文化環境互動關係研究」，福建師範大學音樂學系博士論文（2005 年），頁 238~239。

¹³⁴ 文松輝，「內地流行樂壇 20 年 94 新生代走過風化雪月」，人民網，2006 年 7 月 14 日，<http://culture.people.com.cn/GB/40473/40477/4593093.html>。

¹³⁵ 文松輝，「內地流行樂壇 20 年 94 新生代走過風化雪月」，人民網，2006 年 7 月 14 日，<http://culture.people.com.cn/GB/40473/40477/4593093.html>。

¹³⁶ 李皖，「從解放到迷茫：中國流行歌曲 20 年」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評（廣州：敦煌文藝出版社，2006 年），頁 19；金兆鈞，「銳變、徬徨、尋根與圍城—中國流行音樂當下狀態解析」，藝術評論（北京），第 10 期（2003 年 10 月），頁 73。

青少年沉浸於都會的男歡女愛中，相較於過去人文傳統，虛假與空話的愛情敘事，正是 90 年代以後人們精神缺乏、心靈荒漠的深刻反映。

同時，原以崔健為代表的搖滾樂，其原本精神越來越在中國搖滾樂界稀釋化，原有的批判精神變成了「無能的力量」，原初不妥協態度轉變為作秀的工具，正體現「生在改革開放之初，長在市場經濟下」的「80 後」世代¹³⁷。在整個流行音樂中，缺乏自覺的思考和科學的選擇，更多是隨波被環境左右，以往歌曲的理想色彩開始褪色，藝術熱情更加消滅¹³⁸。

2000 年後，中國取得北京奧運的主辦權、舉辦了第 21 屆世界大學生運動會、國家足球隊第一次進入世界盃決賽圈、召開了 APEC 會議、正式加入了 WTO。基於此，21 世紀之初中國在國際間事務表現，極大地提升了中國人的民族自豪感，社會心理對於國家發展和民族振興的預期進一步增強¹³⁹。

此時，中國音樂人試圖重新尋找音樂與生氣的根源，開始恢復采風民間的傳統、走入山寨，發覺民族民間音樂。劉錫梁指出中國流行歌壇上，相繼出現了由大陸音樂家創作的膾炙人口的流行歌曲，集結了濃郁民族風格且具有鮮明的藝術特性受到大眾喜愛，並強調中國流行音樂的創作題材、旋律風格和表現風格，應以「民族化」的道路才有發展的前途。新世紀之初，基於對固有文化遺產的發掘和保護，為使得民族凝聚力大大加強，中國流行音樂「中國風」的出現，更體現出傳統民俗文化與流行音樂交織而成的新曲風¹⁴⁰。

2007 年，中國共產黨十七大報告中便明確指出：「弘揚中華文化，建設中華民族共有精神家園，並要全面認識祖國傳統文化，取其精華，去其糟粕，使之與當代社會相適應、與現代文明相協調，保持民族性，體現時代性。」¹⁴¹此種情況下，中國以自身具有極為豐富的民族民間音樂資源和消費市場，將成為新世紀中全球音樂人和產業人士、文化學者矚目的對象，亦是國際唱片業所關注的「商

¹³⁷ 「80 後」狹義指稱 1980 年至 1989 年出生的人；廣義指稱是 1980 年以後出生的人，也是中共改開放後的第一代，堪稱「沒有電腦和綜藝的童年，卻又是在沒有戰爭和飢餓的成年」。「80 後」在中共的「一胎化」政策下，普遍屬於一個家庭的獨生子女，集三千寵愛於一身，也在經濟大幅發展下，成為時下的娛樂與消費主體。從「超女」脫穎而出的李宇春、周筆暢、張靚穎、何潔等，以及「快樂男聲」俞灝明、王櫟鑫等，還有花兒樂隊等，都屬於「80 後」。在 21 世紀之後，成為中國流行音樂的時下當紅人物。參見：「80 後」，百度百科，2009 年 9 月 21 日，<http://baike.baidu.com/view/4689.htm>。

¹³⁸ 金兆鈞，「銳變、徬徨、尋根與圍城－中國流行音樂當下狀態解析」，頁 73~74。

¹³⁹ 沈傑，「中國社會心理十年嬗變：1992~2002」，中國社會學網，2009 年 6 月 3 日，http://www.sociology.cass.cn/shxw/shxw/t20041108_3375.htm。

¹⁴⁰ 劉錫梁，「我國當代流行歌曲民族化概念」，韓山師院學報（廣東），第 2 期（1995 年 6 月），頁 149；趙樸，「從『西北風』到『中國風』－社會環境對流行音樂影響芻議」，頁 94。

¹⁴¹ 「胡錦濤在中國共產黨第十七次全國代表大會上的報告(7)」，人民網，2007 年 10 月 25 日，<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64093/67507/6429849.html>。

機」所在¹⁴²。

綜觀上述，中國政治、社會與經濟的轉型，影響著文化變遷且牽絆大眾的心理。90 年代後迄今，中國文化與西方文化及港台文化的互動關係進一步加深，並與國際和跨國資本投入相適應，加強了當代社會的國際化程度；另一方面，當代主流文化也開始向商業接軌，主流文化亦是促成多樣市場經濟的組成元素。這兩者成爲文化轉變的重要背景，它意味著意識型態及文化話語的構成，已經由「硬」性轉爲「軟」性，加入了文化市場之中，試圖依靠自身魅力獲得發展¹⁴³。

中國文化景觀不再是知識份子以理性方式影響社會整體，而是被商業性的明星、影歌星和政治活動取代。但是，中國依舊是標榜「社會主義」國家，中共官方仍有其主導意識型態，呈現在政治上主要便是「愛國主義」論述，文化面向直接或間接成爲「民族主義」的論述工具¹⁴⁴。

第二節 中國流行音樂市場結構

改革開放初期，中國每人平均 GDP 值不到 200 美元，尙未解決民生基本問題。到了 1998 年，中國 GDP 總值達到 1 萬億美元，人均達到近 1000 美元，基本民生問題得到解決。2007 年，中國成爲世界第四大經濟體、世界第三大貿易國、世界第一大外匯儲備國。2008 年，中國每人平均 GDP 達到了 2600 美元，與三十年前相比，每人平均收入增長了 30 多倍¹⁴⁵。在政治與經濟的轉變下，中國人民生活狀況也有極大的改善，連帶社會環境從傳統走向現代社會，半封閉型的經濟體制轉而開放型的經濟體制。

由於當前中國政治經濟發展模式是採行國家資本主義，中國流行音樂的產製流程自然也是在此制度下運作，因此在資本主義下的流行音樂生產、創作與出版、發行通路，開始出現在中國流行音樂的產業鏈結中，但是社會主義國家機器並未弱化，而是更有效監督、控管與主導整個流行音樂產業。

從唱片業（Record Industry）開端延伸發展，成爲「視聽產業」的音像產業，被認爲是文化產業最具商品屬性的行業。傳統音像業的產品包括錄音、錄像兩大類：錄音產品主要指以唱片、盒帶、CD 等記錄音樂與戲曲的內容產品；錄像產

¹⁴² 金兆鈞，「銳變、徬徨、尋根與圍城－中國流行音樂當下狀態解析」，頁 74。

¹⁴³ 張法、張頤武、王一川，「從『現代性』到『中華性』－新知識型的探詢」，文藝爭鳴（吉林），第 2 期（1994 年 4 月），頁 14~15。

¹⁴⁴ 張嘉娟，「當代中國文化變遷與轉型：兼論『八九民運』文化意義及其啓蒙意涵」，頁 6。

¹⁴⁵ 王家寧，1978~2008 中國經濟改革 30 年·撫脈歷程，序言。

品包括記錄電影、電視劇、音樂錄像、卡拉 OK、百科等內容的錄像帶、VCD、DVD 等產品¹⁴⁶。簡言之，中國有別於港台以及西方世界將流行音樂產業通稱為唱片業，中國更將錄像部分含括在內，統稱為「音像業」。

中國音像業大致包括三大部分：上游，製作出版（節目原的開發、製作和出版）；中游，複製生產（節目的工業化生產）；下游，發行銷售（包括批發、零售、和租賃），縱向的產業鏈構成了中國音像產業核心¹⁴⁷。

伴隨中國政治經濟結構的轉變，中國流行音樂市場結構也隨之更替，過去單一的市場結構，在國民所得提高與商業運作邏輯引進下，一個相對成熟的體制也逐漸成形，並吸引外資投入，紛紛在中國設立私營音像出版單位。在此種情形下，包括投資資金、製作機構、生產與交易發行與歌曲文本創作的中國流行音樂市場結構，體現出以下特徵：

一、多元的投資主體

產業的發展關鍵在於是否能吸納資本與融入市場。由於中國音像產業過去是一個國有資本為主的「特許」行業，因此阻礙了許多的投資與發展。許多音像出版企業經過十幾年的經營，已經有了一定的資本累積，但是因為「國有獨資」性質，以及在社會主義國家無法「名正言順」的投資，更別提及吸收國際資本等問題。

1998 年後，國有音像出版業的市場競爭力不斷下降，希望進入有發展潛力的文化產業投資商，資本紛紛轉而投資民營唱片公司，將原是一灘死水的市場結構重新活化，連帶著音像市場產生了變化¹⁴⁸。

據 2001 年統計，流行音像產業化程度日漸提高，在近 300 家專業音像出版單位中，註冊資金在 200 萬元以上的有 107 家，占總數的 50.2%；註冊資金在 1000 萬元以上的有 10 家，占總數的 4.7%。簡言之，大幅的資金投入與商業化運作邏輯，將是中國音像業的發展趨勢¹⁴⁹。

¹⁴⁶ 周星，「中國音像產業現狀與發展分析」，現代傳播（北京），第 1 期（2006 年 2 月），頁 8~9；王炬，「我國音像產業發展狀況分析」，出版發行研究（北京），第 8 期（2006 年 8 月），頁 22。

¹⁴⁷ 王炬，「我國音像產業發展狀況分析」，出版發行研究（北京），頁 22。

¹⁴⁸ 「中國音像業需解決的問題：利益體制資本的衝突」，江西省新聞出版局，2006 年 11 月 1 日，<http://www.jxcbj.gov.cn/default.aspx?newsid=2679>。

¹⁴⁹ 蘇金興，「破解國有音像出版社的產業困局」，廣東省文化廳，2007 年 12 月 7 日，http://www.gdwht.gov.cn/shownews.php?BAS_ID=19359。

2003年10月，中國文化部召開「全國音像市場建設成果山東現場會」，進一步深化「控制總量、調整結構、規模經營、規模發展」的思路，重申要繼續採取各種措施，鼓勵電子商務和連鎖經營，在政策引導下，音像分銷業的投資前景吸引了許多業外資本的注意，多元資金投入也使得「跨業整合」成為中國音像業的趨勢。同年，具有雄厚資金實力、深諳連鎖經營之道的國美電器，正式進軍中國音像產業，並宣佈要在5年內投入五億元建成5000家直營店。此外，房地產界的今典集團也投資兩億元，將營運範圍拓展到中國音像產業市場¹⁵⁰。

經營主體的多元化有利於形成市場競爭局面。在廣東，正是由於大量社會資金的投入，使得這裡成為中國音像業發展最具活力的地區。在廣東音像產業中，民營資本發揮著舉足輕重的作用，民營企業已佔據了廣東音像業經營總額80%以上的份額，其中絕大多數位於珠三角。例如：俏佳人、飛仕、聆聽、中凱等公司已形成了自己的品牌，並逐漸由單一的發行企業向音像製品生產、銷售等上下游環節延伸¹⁵¹。

2004年是中國文化產業進程中的關鍵點，在各類資金的投注，本土的企業受惠於資金的整合，更有利多在擴大海外市場的營運。在2005年10月至2006年3月短時間內，就有太合麥田、華友世紀、A8音樂集團等通過出讓股份或其它融資手段，獲得將近7億元人民幣的資金。在大量資金的進入下，使中國流行音樂產業市場經營主體趨於多元化，同時中國音像市場發展吸引越來越多的投資者、經營者，國家、集體和個人紛紛躋身其中¹⁵²。

中國在國家指令計畫退場，市場配置資源機制日趨成熟後，中國音像業的投資主體，規模不斷的擴大以及跨業結盟資金的投入，中國音像製作與連鎖租賃等服務業規模發展，加快推動中國音像市場和產業的發展。

二、出版單位與製作機構

自1904年勝利唱片公司灌錄京劇大師孫菊仙京劇老唱片為源頭，1908年在上海成立了「東方百代唱片公司」為起點，1914年東方百代唱片公司在上海建

¹⁵⁰ 「2004 音像業：一半海水，一半火焰」，文化發展論壇，2007 年 4 月 16 日，
http://www.ccmedu.com/bbs/disppbbs_56_42148_6_1.html。

¹⁵¹ 「廣東省佔據全國音像製品的半壁江山」，廣東省新聞出版局，2003 年 9 月 18 日，
<http://xwcbj.gd.gov.cn:82/gate/big5/xwcbj.gd.gov.cn/news/html//zxd/article/7143676531565.html>。

¹⁵² 「中國音像業需解決的問題：利益體制資本的衝突」，江西省新聞出版局，2006 年 11 月 1 日，
<http://www.jxcbj.gov.cn/default.aspx?newsid=2679>。

立了第一座唱片廠為標誌，中國唱片業 1949 年前基本上是以外國資本為主軸¹⁵³。

1949 年至 1978 年間，中國只有「中國唱片社」負責全中國的音像出版事業，並在中央廣播事業局¹⁵⁴的直接領導下，建有北京、上海、廣州、成都四大唱片出版、製作和銷售基地。而中共官方為因應改革開放政策以及提高產業效能，中央廣播事業局在 1979 年批准成立第一家中國唱片社之外的音像出版機構「太平洋影音公司」，開啓了中國音像產業出版與製作機構的多元化契機¹⁵⁵。

1980 年至 1988 年間，中共中央各部委和各省廣電、文化系統經由廣電部門審批，紛紛註冊成立其直屬音像出版社，大多是國有事業單位經營的音像出版社，也有部分音像出版社由服務業直接轉變而成。這十年間，音像業就形成了 300 餘家出版社、數萬家經銷商的產業雛形，盒帶、錄影帶成為這一時期的主流產品，北京、上海、廣東、浙江、湖南、湖北等地都有音像出版社¹⁵⁶。

在經濟體制改革的背景下，中國音像製作行業也逐漸擺脫單一的國營計劃經濟模式，開始了多元化的發展，出現了魔岩、大地、紅星等海外投資公司，正大、新星座幾家中外合資公司以及星碟、銀碟等國內的私營企業¹⁵⁷。1992 年中國流行音樂開始實行「簽約制」，以及 1993 年初，北京成立中國第一家經紀公司「藍月明星經紀公司」，中國音像產業正式引入流行音樂體制，提升中國流行音樂產業內涵。所謂流行音樂體制就是，製作人、經紀人、版權等制度的配套措施，將

¹⁵³ 周星，「中國音像產業現狀與發展分析」，現代傳播（北京），頁 9。

¹⁵⁴ 中華人民共和國主管廣播電影電視工作的政府部門。1949 年 10 月起，中央人民政府政務院設廣播事業局（後改稱中央廣播事業局）。1982 年 5 月，全國人民代表大會撤銷中央廣播事業局，成立廣播電視部。1986 年 1 月，改為廣播電影電視部。它既是宣傳機關，又是事業管理機關。主要職責是：領導中央人民廣播電台、中國國際廣播電台和中央電視台的國內外宣傳工作；領導和管理全國電影事業；指導地方廣播電視宣傳工作；管理全國廣播電視事業；領導中國唱片公司和中國廣播電視出版社的錄音、錄影製品和圖書、雜誌的出版發行工作，以及中國廣播藝術團和中國電視劇製作中心的節目製作工作；受國務院委託，歸口管理全國錄音錄影製品的出版發行；領導和管理部直屬單位的幹部工作；領導直屬院校，有計劃地為本系統培養專業人材；主辦和歸口管理本系統的外事工作。廣播電影電視部領導的直屬事業單位有：中央人民廣播電台、國際廣播電台、中央電視台、電影局、電視劇製作中心、中國唱片公司、中國廣播藝術團、無線電管理局、工業管理局、設計院、廣播科學研究所、北京廣播學院、北京電影學院、中國廣播電視出版社、對外經濟辦公室和物資供應站等。參見：「中華人民共和國廣播電影電視部」，互動百科，2009 年 11 月 25 日，<http://www.hudong.com/wiki/中華人民共和國廣播電影電視部>。

¹⁵⁵ 王炬，「繼往開來展新猷—中國音像業 30 年回顧」，中國新聞出版報（北京），2008 年 10 月 22 日，第 7 版。

¹⁵⁶ 王炬，「繼往開來展新猷—中國音像業 30 年回顧」，第 7 版。

¹⁵⁷ 金兆鈞，「中國內地流行音樂發展概況」，博正學術，2006 年 7 月 12 日，http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://www.xueshubook.com/Article/ShowArticle.asp%3FArticleID%3D2274&sa=X&oi=translate&resnum=6&ct=result&prev=search%3Fq%3D%25E4%25B8%25AD%25E5%259C%258B%25E6%25B5%2581%25E8%25A1%258C%25E9%259F%25B3%25E6%25A8%2582%25E6%25A6%2582%25E6%25B3%2581%26complete%3D1%26hl%3Dzh-TW%26rlz%3D1T4GGIH_zh-TWTW261TW261。

企劃、包裝、製作與宣傳的流行音樂生產線。90 年代中國流行音樂邁向從藝術出發，以歌帶人，以人推歌的商業體制¹⁵⁸。

中國音像出版社改變過去一成不變的商品，更加努力在商品的創作上，在一定程度上主導了影音文化的社會風潮。例如：上海聲像出版社、上海音像公司和中唱上海公司，90 年代這三家的營業額就佔了中國音像市場的一半以上¹⁵⁹。

2000 年，全國共有音像出版單位 290 家，音像複製單位 250 多家，音像批發單位 1450 家，音像零售、出租和放映單位 13.9 萬家。音像業初步形成了包括製作、出版、複製、進出口、批發、零售、出租、放映等門類比較齊全的產業體系¹⁶⁰。

2006 年底，中國音像出版單位已成長達 339 家，電子出版單位 198 家；磁介質複製企業（包括盒帶和錄影帶複製加工業務）168 家；光碟生產廠 143 家（唯讀光碟企業 92 家，可錄光碟企業 51 家），製作發行公司約 1000 餘家；銷售商約 10 萬餘家¹⁶¹。

2007 年底，產業上游由 363 家音像出版社、1000 餘間音像製作公司組成；產業中游由 80 餘家光碟複製公司和數百間盒帶與複錄廠組成；產業下游由 1000 餘間專業發行公司和 10 萬餘間音像製品銷售商組成，製作出版到銷售網路一氣呵成¹⁶²。

大體上，進入 90 年代後，擁有出版音像製品版號的音像出版社，已經逐步喪失經營業務能力，往往依靠轉賣版號給有能力經營的音像製作公司，掙取微薄利潤，目前則多數均已倒閉。目前大陸音像製作公司一般都註冊為文化傳播有限責任公司、音樂公司或者唱片公司，但仍需向擁有版號的音像出版社購買版號，才可以製作發行唱片。當前大陸較著名唱片公司包括華友世紀通訊有限公司、北京六合麥田音樂文化發展有限公司、北京竹書文化傳播有限公司、海蝶唱片股份有限公司、天娛傳媒有限公司、摩登天空有限公司等¹⁶³。

跨入 21 世紀，由於大陸流行音樂市場規模迅速擴充，逐漸受到全球性的跨國集團所青睞。環球音樂集團（Universal Music Group）、索尼音樂集團

¹⁵⁸ 王思琦，「1978—2003 年間中國流行音樂發展和社會文化環境互動關係研究」，頁 151~154。

¹⁵⁹ 王炬，「繼往開來展新猷—中國音像業 30 年回顧」，第 7 版。

¹⁶⁰ 陳通，「中國音像產業的狀況與機遇」，中國網，2002 年 1 月 25 日，http://big5.china.com.cn/zhuanti2005/txt/2002~01/25/content_5101142.htm。

¹⁶¹ 張曉明、胡惠林、章建剛、中國社會科學院文化研究中心、上海交通大學國家文化產業創新與發展研究基地主編，文化藍皮書：2008 年中國文化產業發展報告（北京：社會科學文獻出版社，2008 年），頁 123。

¹⁶² 王炬，「繼往開來展新猷—中國音像業 30 年回顧」，第 7 版。

¹⁶³ 張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。

(Sony Music)、華納唱片(Warner Music)三家跨國音像集團紛紛進駐中國。此外,香港的英皇娛樂集團、大國文化集團、東亞唱片製作有限公司、金牌大風娛樂事業有限公司,台灣的華研國際音樂股份有限公司、福茂唱片音樂股份有限公司、種子音樂有限公司(已為中國大陸華友收購)、亞神音樂娛樂集團、風華唱片股份有限公司、滾石國際音樂股份有限公司均已進軍中國。這些全球跨國性及港台音樂集團,目前只要具備足夠資本額,依照一般商業公司流程審核,即可登記為公司¹⁶⁴。

2008年中國音像協會在北京成立「中國音像協會唱片工作委員會」,宗旨是發展和繁榮中國音像產業,加強對唱片內容製作企業的協調、管理及企業之間的交流與合作。更有利於在中國建立完善唱片產業的良性生態產業鏈,成員包括國內已具規模的唱片公司,與境內的國際著名唱片公司20餘家,這些公司就佔全球華語音樂版權的90%以上¹⁶⁵。

中國音像市場有了階段性的成長,形成包括出版、製作、複製、進出口、批發、零售和出租等門類較齊全的音像製品產業體系。最早是1994年由中國國務院頒佈的《音像製品管理條例》,目的就是推進音像事業,豐富人民文化生活、促進社會主義物質文明和精神文明建設。隨著2001年中國加入世界貿易組織,中共官方也適時修訂原有的條例,中國國務院在2001年12月25日頒佈了新的《音像製品管理條例》,於2002年2月1日起正式實施¹⁶⁶。

中國文化部文化市場副司長張新建指出,新條例規定國務院文化行政管理部門負責音像製品的進口、批發和出租的監督管理工作;縣級以上地方人民政府文化行政部門負責本行政區域內音像製品的進口、批發、零售和出租的監督管理工作。如此,更理順了音像市場的管理體制¹⁶⁷。

現任中國音像協會常務副會長兼秘書王炬認為,中國音像業具有相當明顯的「中國特色」,是世界各國少有的景像,亦即出版許可和複製許可是由新聞出版總署音像複製主管部發放,批發和銷售許可由文化部文化市場管理部門發放¹⁶⁸。2004年由中國新聞出版總署頒佈的《音像製品出版管理規定》,是根據中國國務院《出版管理條例》、《音像製品管理條例》所制定。新聞出版總署是負責全

¹⁶⁴ 同上註。

¹⁶⁵ 「中國音像協會唱片工作委員會在京成立」,人民網,2008年7月25日,
<http://expo.people.com.cn/BIG5/58536/7560185.html>。

¹⁶⁶ 鄭文,「文化部負責人詳談新音像製品管理條例」,人民網,2002年1月31日,
<http://www1.peopledaily.com.cn/BIG5/shizheng/3586/20020131/659599.html>。

¹⁶⁷ 同上註。

¹⁶⁸ 王炬,「我國音像產業發展狀況分析」,出版發行研究(北京),頁22;崔保國,2009年:
中國傳媒產業發展報告(北京:社會科學文獻出版社,2009年),頁155。

國音像製品出版的監督管理工作。縣級以上地方人民政府負責出版管理的行政部門，負責本行政區域內音像製品出版的監督管理工作。而音像的出版單位應按照法律、法規和規章，對音像出版單位的出版活動履行管理職責¹⁶⁹。

在中國出版音像製品是實行「許可證制度」，如欲申請設立音像出版單位，由主辦單位向所在地省、自治區、直轄市人民政府出版行政部門提出申請；省、自治區、直轄市人民政府出版行政部門自受理申請之日起 20 日內提出審核意見，連同申請材料報新聞出版總署審批，新聞出版總署應當自收到申請書之日起 60 日內作出裁示¹⁷⁰。

音像出版單位及經批准出版配合本版出版物音像製品的其它出版單位，應在其出版的音像製品及其包裝的明顯位置，標明出版單位的名稱、位址和音像製品的版號；出版時間、責任編輯、著作權人和條碼。出版進口的音像製品，也應當標明進口批准文號。另外，音像出版單位不得向任何單位或者個人出租、出借、出售或者以其它任何形式轉讓本單位的名稱，不得向任何單位或者個人出售或者以其它形式出售或轉讓本單位版號。單位與個人不得以購買、租用、借用、擅自使用音像出版單位的名稱，或以購買、偽造版號等形式，從事音像製品出版活動¹⁷¹。

中國音像業經由核發許可證的制度，中國官方有效掌控多元投資主體與日漸多元的音像出版單位。2004 年實行《音像製品出版管理規定》（以下簡稱《規定》）以來，體現出以下四項特點¹⁷²：

首先，注重政府職能，簡化行政審批手續，強化屬地管理意識，審批權力下放省級出版部門，亦即經所在地省、自治區、直轄市人民政府出版行政部門審核批覆後，報新聞出版總署備案；

第二，要求更具體明細，操作性更強，透明度更高。如對音像出版單位的設立條件《規定》提出了更爲具體、明確的要求，增強了申辦者和審批者的可操作性。

第三，突出了管理工作的要點，以確保出版隊伍的素質。其一，對音像出版單位設立條件、年檢登記各項指標嚴格審核。其二，對音像出版物的外在包裝形式、品質、內容等方面均提出了具體要求。同時突出了對於出版活動的監管。其三，從業人員的從業資格把關；

¹⁶⁹ 「音像製品出版管理規定」，黑龍江政報（黑龍江），第 15 期（2004 年 8 月），頁 40。

¹⁷⁰ 同上註。

¹⁷¹ 「音像製品出版管理規定」，頁 41。

¹⁷² 弘浩，「《音像製品出版管理規定》四大特點」，出版參考（北京），第 1 期（2005 年 1 月），頁 3。

第四，強化了公共服務職能。《規定》中審批時限、辦理手續明細化、申辦條件的具體化等內容體現了便民、利民服務意識。

2008年2月21日，由中國新聞出版總署頒佈《音像製品製作管理規定》亦是根據中國國務院《音像製品管理條例》、《出版管理條例》所制定，並在同年4月15日開始正式施行。音像製作是通過錄音、錄像等技術手段，將聲音、圖像、文字等內容整理加工成音像製品節目源的活動。在中國境內從事音像製品製作經營活動實行許可證制度。但是，音像出版單位如以從事音樂音像製品製作經營活動，無須再申請取得《音像製品製作許可證》。新聞出版總署是負責全國音像製品製作管理工作實施監督，縣級以上地方人民政府負責出版管理的行政部門，負責本行政區域內音像製品製作的監督管理工作¹⁷³。

《音像製品製作管理規定》明確規定申請設立音像製作單位，由所在地省、自治區、直轄市新聞出版行政部門審批。省、自治區、直轄市新聞出版行政部門應當自收到申請設立音像製作單位的申請書之日起60日內作出裁示，並通知申請人，批准者發給《音像製品製作許可證》¹⁷⁴。

爲了加強音像製品製作經營活動的管理，促進音像製品製作行業的發展，中國新出版總署也提出具體的規範，應當「有適應業務範圍需要的組織機構和音像製作專業技術人員，從事音像製作業務的專業技術人員不得少於5人」；「有50萬元以上的資本」；「有必要的技術設備」；「固定經營場所面積不低於100平方米」，亦是增強了申辦者和審批者的可操作性。審批設立音像製作單位，也應符合本地區音像製作單位總量、佈局和結構的規劃。報請新聞出版總署同意，各省、自治區、直轄市新聞出版行政部門可以根據本地情況，對設立音像製作單位所需註冊資本和經營場所面積另行規定¹⁷⁵。

音像製作經營活動管理上，音像製作單位的法定代表人或者主要負責人，應當接受所在地市以上新聞出版行政部門組織的崗位培訓。音像製作單位設立條件、年檢登記各項指標嚴格審核，如音像製作單位必須有健全的內部管理制度，並依照新聞出版總署制定統一格式，填寫製作文檔記錄，製作文檔記錄須歸檔保存2年以備查驗。另外，音像出版單位可以與香港特別行政區、澳門特別行政區、台灣地區或者外國組織、個人合作製作音像製品，但應由音像出版單位在製作完成後10日內，向所在地省、自治區、直轄市新聞出版行政部門備案¹⁷⁶。

¹⁷³ 「音像製品製作管理規定」，中國對外經濟貿易文告（北京），第20期（2008年4月），頁48。

¹⁷⁴ 「音像製品製作管理規定」，中國對外經濟貿易文告（北京），頁49。

¹⁷⁵ 同註173。

¹⁷⁶ 「音像製品製作管理規定」，中國對外經濟貿易文告（北京），頁49。

綜觀上述，隨著中國音像產業的發展以及多元資金挹注下，出版與製作機構，已經揮別過去的單一壟斷的霸權思維。90年代後，中國音像產業發展較快，音像出版與製作單位逐年增多，單一中國新聞出版總署頒佈的《音像製品管理條例》與《出版條例》已無法因應音像市場的新狀況與問題。21世紀開始，中國新聞出版總署陸續頒佈的《音像製品出版管理規定》與《音像製品製作管理規定》，目的則是在客觀上進一步加強出版、製作管理，且完善法律制度。由此，中國音像業在市場化機制的運作下，體現出產業鏈符合生產規律，日漸與國際唱片工業接軌。但是，整體的出版與製作仍受制於國家機器的監控，可見黨國機器並未弱化，而是體現出具有「中國特色」的音像出版與製作機構。

三、中國流行音樂生產方式

中國音像業的產業化趨勢逐漸加快，音像製品經營單位從 90 年代初期即按照企業的模式運轉，按照市場規則經營並接受市場經濟規律的調節，以市場為導向，製作、出版、發行、出租、放映、銷售各部門，環環相扣，分工合作，垂直整合的生產經營方式，完成了音像製品從產品形成到商品交換直至價值實現。

中國音像出版社（公司）的生產過程如下：（1）制定選題計畫：大型出版社一般會有全年出版計畫，具體制定詳細出版計畫時間。中國音像市場傳統的銷售季節分為春秋冬三季，分別為 5 月至 6 月、9 月至 10 月和 12 月至 2 月。春季訂貨會在 3 月、夏季訂貨會在 8 月、秋季訂貨會在 11 月。因此，一般的選題規劃，都會在訂貨會召開前的 3~5 個月確定。例如，3 月訂貨會上市的產品選題，會在每年的 1 月或春節前確定¹⁷⁷。

「選題計畫」一般是和「經費預算」同時提交和批准的。出版單位也會將新的創意與思路，下達到各個實行單位，因此各個選題，從提出到確定是在不斷地修善形成。根據國外唱片公司的營運經驗，大唱片公司的選題計畫是按月提出，主要是根據市場需求和公司的歌星、樂隊、新節目等資源來確定的出版計畫¹⁷⁸。

（2）安排製作進度：首先，詞、曲和配器等組織創作週期較長；其次，進棚錄製時一般錄製一盤帶子的週期為一週左右，包括錄音、混音，個人專輯的錄音週期需一月左右；其三，交由編審和修改、重錄或補錄；最後，製成母帶。（3）

¹⁷⁷ 王炬，「中國音像業的產業基礎與發展」，2003 文化產業白皮書，2004 年 4 月 21 日，<http://philosophy.cass.cn/org/zxin/whzxin/lbs/04/04021.htm>。

¹⁷⁸ 王炬，「中國音像業的產業基礎與發展」，2003 文化產業白皮書，2004 年 4 月 21 日，<http://philosophy.cass.cn/org/zxin/whzxin/lbs/04/04021.htm>。

設計封面，確定封面設計者，以及提出設計彩圖提供編輯和領導審定，一般是 2 至 3 個設計彩圖；確認之後，拍攝照片、製作、打樣；確定首批印刷數量後付印。

(4) 將印刷樣品和錄音樣品交付訂貨會，根據訂貨數量來確定加工數量。(5) 成品入庫和發行。(6) 在正式發行前或同時，開展產品的宣傳攻勢，以便推廣促銷¹⁷⁹。

中國音像生產單位必須經由中國國務院出版行政部門認可，才具有生產、出版、創作的權力。但是，近年來生產體制也發生了一些變化，出現了許多不具備發行權的專業製作單位，自行籌措資金，且獨立製作完成母帶，再交由國營音像公司出版發行，多家公司聯手製作出版成爲中國音像業中非常普遍的現象¹⁸⁰。

四、中國流行音樂的發行與交易管道

中國音像出版社（唱片公司）有兩種發行方式：一類是根據訂貨會經銷商的訂單發貨。訂貨會召開之後，根據經銷商的訂單總數，安排加工，供貨單位看好的商品會多生產一些，以備追加。另一類是「主發」的方式。這是由出版社直接向銷售商發貨的一種方式，「主發」的數量一般是根據客戶通常的要貨量與客戶的銷售能力而定¹⁸¹。比起經銷商的訂單總數，主發較能控制商品數量與掌握銷售的方式。

中國音像市場區隔上，分爲俗稱「快貨」的暢銷帶與「慢貨」的長銷帶兩類。快貨一般是指流行歌曲和社會上流行的音樂節目，特點是發貨快、數量大、回款快（有時客戶追加貨品要用現金）、通常有三個月的銷售期；慢貨則是指嚴肅歌曲、經典老歌或是藝術歌曲，市場競爭力較弱¹⁸²。

目前中國音像市場的交易與結算關係是實行「代銷制」。出版社將產品按批發價批給二級批發商或大型零售商，同時簽訂銷售合同，往往是六個月或更長時間才能收款。基於市場經濟邏輯，並非每種產品都有流行性，經銷商往往以「銷

¹⁷⁹ 同上註。

¹⁸⁰ 金兆鈞，「中國內地流行音樂發展概況」，博正學術，2006 年 7 月 12 日，http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://www.xueshubook.com/Article/ShowArticle.asp%3FArticleID%3D2274&sa=X&oi=translate&resnum=6&ct=result&prev=search%3Fq%3D%25E4%25B8%25AD%25E5%259C%258B%25E6%25B5%2581%25E8%25A1%258C%25E9%259F%25B3%25E6%25A8%2582%25E6%25A6%2582%25E6%25B3%2581%26complete%3D1%26hl%3Dzh-TW%26rlz%3D1T4GGIH_zh-TWTW261TW261。

¹⁸¹ 王炬，「中國音像業的產業基礎與發展」，2003 文化產業白皮書，2004 年 4 月 21 日，<http://philosophy.cass.cn/org/zxin/whzxin/lbs/04/04021.htm>。

¹⁸² 王炬，「中國音像業的產業基礎與發展」，2003 文化產業白皮書，2004 年 4 月 21 日，<http://philosophy.cass.cn/org/zxin/whzxin/lbs/04/04021.htm>。

售不佳」或「商品欠佳」為理由，拖欠貨款；出版社則對發行管道幾乎沒有約束力，因此「發新貨，結舊款，成了不成文的規定。」¹⁸³

中國音像製品的發行管道亦可分為兩類，一類是俗稱的「主管道」，即國營的各地新華書店、音像書店和較大的二級批發商以及各地大型零售商；另一類是「輔助管道」，指各地集體或個體批發商和零售商。中國音像市場的主要發行管道，主要還是依賴國營的新華書店與音像書店，以及由文化行政部門所發放的《音像製品經營許可證》，才能合法的販售與經營音像製品¹⁸⁴。

在中國有意設立全國性音像製品連鎖經營或批發單位，依照主管機關總部所在地，由省、自治區和直轄市的人民政府文化行政部門審核同意後，通報中國國務院文化行政部門審批。申請從事音像製品零售、出租業務，應當通報縣級地方人民政府文化行政部門審批¹⁸⁵。

中國國務院文化行政部門在收到申請書之後，應在 30 日內有審批結果，並通知獲得批准的申請人，發給《音像製品經營許可證》，申請人必須持《音像製品經營許可證》到工商行政管理部門登記，依法領取營業執照《音像製品經營許可證》，並註明音像製品經營活動的種類。在「許可證」制度下，音像製品等經銷單位或者個人，不得經營非音像出版單位出版的音像製品，或非音像複製單位複製的音像製品，以及中國國務院未經許可之音像商品¹⁸⁶。

五、中國流行音樂創作類型與審批機制

改革開放以前，中國音樂內容單純是黨的喉舌、為政治服務，主要音樂創作集中在專業音樂團體，如中央和軍隊的專業音樂藝術團體與音樂院校。八十年代後，隨著音像出版社的增多，專業音樂團體社會創作功能的退化，以及流行音樂的迅速發展，導致原創音樂創作群體逐漸由專業團體向個人與流行樂隊過渡¹⁸⁷。

中國當代流行音樂歌詞創作上，一改「高、快、硬、響」的形而上內涵¹⁸⁸，

¹⁸³ 同上註。

¹⁸⁴ 同上註。

¹⁸⁵ 「音像製品管理條例」，新華網，2001 年 12 月 31 日，
<http://news.sina.com.cn/c/2001~12~31/433145.html>。

¹⁸⁶ 同上註。

¹⁸⁷ 王炬，「中國音像業的產業基礎與發展」，2003 文化產業白皮書，2004 年 4 月 21 日，
<http://philosophy.cass.cn/org/zxin/whzxin/lbs/04/04021.htm>。

¹⁸⁸ 文革時期的音樂作品為因應以階級鬥爭為綱的需要，以「高、硬、快、響」為主要演唱特徵。「高」既是指「格調高」，不食人間煙火，又指調門高、聲音高，不拿出人聲的極限、高音的高緊張度就是「革命熱情不高」；「硬」指充滿了堅硬的槍砲味，歌唱與氣生硬、刻板，直奔主題，沒有含情脈脈；「快」指速度快，多為進行曲風格，杜絕「布爾喬亞」式的優柔、

開始貼近日常生活與社會大眾。「世俗性」與「大眾化」較貼近日常生活的體驗，雖然題材非常廣泛，但是訴說愛情的酸甜苦辣等內容，就佔據了中國流行音樂創作的八成以上。流行性商品也須負起社會與歷史責任等創作，「超越性」的流行音樂內容，使得大眾各有機會反省喧囂與變遷快速的社會環境。文化的轉型也讓歌詞的表述，偏向大眾的「口語化」與新穎的「陌生化」，前者透過簡單易懂符號傳達創作者欲表達之情感，後者更創作一股新潮的話語與流行感¹⁸⁹。

目前，中國境內的海外跨國音像集團都是以發行海外古典、流行、搖滾與舞曲為主，同時簽約在華藝人並製作發行華語專輯；港台唱片公司則多是製作華語或粵語流行專輯，並交由中國境內交由發行公司發行¹⁹⁰。中國流行創作的曲風上，受到不少西方流行音樂類型的影響，例如，搖滾樂（Rock）、饒舌樂（Rap）、民謠（Folk）、爵士樂（Jazz）等。這些不同的流行音樂分眾市場，是擁有一定數量且具有忠誠度的目標受眾，在全球化與在地的辯證關係上，擦出特殊的火花。近期中國本土文化在全球文化中獲得了新的表達，推動了第三世界向第一世界的文化流動。在中國流行音樂領域中，「世界音樂」（World Music）和「新世紀音樂」（New Age Music）就是此形態的典型例子。中國目前已有相當一批藝術家致力於這種音樂的創作。例如，何訓田與朱哲琴在 1995 年合作的《阿姐鼓》，是以西藏文化為主體的一張世界音樂專輯，在世界範圍中被認為是真正有影響力的第一張中國唱片¹⁹¹。

改革開放是中國歷史的轉折點，連帶活化了流行音樂內涵與歌曲創作者的視野，大到社會省思、小到內心情感，都是中國流行音樂創作上的靈感來源。由於越來越多的藝術家投身中國的世界音樂與新世紀音樂創作，結合京劇、蘇州評彈、古箏等中國民族音樂與鋼琴、小提琴、大提琴等樂器的對話，許多西方音樂元素作為資源與載體，用以襯托或顯現東方文化的精華，造就現今中國流行音樂內容的多元化¹⁹²。

關於中國音像製品內容審查部分，1996 年中國國家廣播電影電視部與文化

多愁善感；「響」指音量大，聲音亮、尖銳，否則不足以顯示力量和決心。參見：張焱，「中國當代流行歌曲演唱風格發展脈絡及其相關問題研究」，福建師範大學音樂學碩士論文（2004 年），頁 13。

¹⁸⁹ 謝彤，「簡論文化轉型時期中國流行歌曲的歌詞創作」，頁 4~28。

¹⁹⁰ 2009 年 9 月 1 日，e-mail 訪談滾石移動集團美妙音樂執行長、前 EMI 百代唱片中國總經理／新聞集團 Channel V 大中華區音樂總監邵先生所得。轉引自張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。

¹⁹¹ 殷瑩，「文化全球化的複雜面向－以中國的流行音樂為例」，學術中國，2007 年 8 月 31 日，<http://www.xschina.org/show.php?id=10446>。

¹⁹² 殷瑩，「文化全球化的複雜面向－以中國的流行音樂為例」，學術中國，2007 年 8 月 31 日，<http://www.xschina.org/show.php?id=10446>。

部根據《音樂製品管理條例》頒佈《音像製品內容審查辦法》，包含錄有內容的錄音帶、錄像帶、唱片、激光唱盤與激光視盤等音像製品，並適用於中國境內出版、複製、進口的音像製品¹⁹³。1999年，文化部根據《音像製品進口管理辦法》和《文化部關於實施音像製品進口管理辦法的通知》，設立音像製品內容專家審查委員會，負責音像製品內容審查工作¹⁹⁴。

《音像製品內容審查辦法》明確指出整體屬下列情況之一的節目，可以出版、複製、進口：第一，主體積極，能陶冶聽眾、觀眾高尚情操，有益於青少年健康成長的；第二，傳播科學、人文知識，開闊觀眾眼界，啓迪人們智慧的；第三，真實再現歷史，皆是人類社會發展必然規律的；第四，突出娛樂功能，具有一定審美情趣，符合社會公共道德規範，有教育意義的；第五，主題思想可以接受，並有一定藝術價值，能為聽眾、觀眾提供藝術享受和文化借鑑¹⁹⁵。

《音像製品內容審查辦法》亦指出，在個別情結和畫面上有下列內容，刪剪內容後仍可以出版、複製、進口：第一，夾雜、色情、低級庸俗的；第二，夾雜凶殺暴力內容的；第三，夾雜宣揚封建迷信內容的。另外，中國境內流通的音像製品禁止載有違背憲法和法律、法規的；第二，危害國家統一、主權、和領土完整的；第三，煽動民族分裂、破壞民族團結的；第四，洩漏國家機密的；第五，宣揚種族、性別、地域歧視、誹謗、汙辱他人的；第六，整體上宣揚淫穢內容、具有強烈感官刺激，傷害未成年心理健康，誘發未成年墮落的；第七，整體上宣揚凶殺暴力等犯罪活動，描述罪犯踐踏法律；唆使人們藐視法律尊嚴，足以誘發犯罪，破壞社會治安秩序的；第八，整體上宣揚封建迷思，足以蠱惑人心，擾亂公共秩序的；第九，主體思想平庸，藝術創作粗糙的；第十，有違反國家重大政策內容的；第十一，國家規定禁止出版的其它內容¹⁹⁶。

在中國國產音像製品部分，當前中國境內唱片公司在製作唱片時，在選題計畫上均有年度計畫，主要是依據藝人定位及產品特性，題目可自由發揮，無需送審，歌曲播出後若有問題予以禁播¹⁹⁷。

¹⁹³ 「音像製品內容審查辦法」，廣東廣播影視網，2007年3月20日，
http://www.rftgd.gov.cn/node_15/node_44/2007/03/20/11743799814519.shtml；「文化部音像製品內容專家審查委員會」，中國音像電影網，2009年8月19日，
<http://www.ccnt.com.cn/av/avmkt/index.htm?lm=jigou&fl=shencha>。

¹⁹⁴ 「文化部音像製品內容專家審查委員會」，中國音像電影網，2009年8月19日，
<http://www.ccnt.com.cn/av/avmkt/index.htm?lm=jigou&fl=shencha>。

¹⁹⁵ 「音像製品內容審查辦法」，中國文化網，2009年9月28日，
http://www.chinaculture.org/gb/cn_law/2004~06/28/content_49585.htm。

¹⁹⁶ 「音像製品內容審查辦法」，中國文化網，2009年9月28日，
http://www.chinaculture.org/gb/cn_law/2004~06/28/content_49585.htm。

¹⁹⁷ 張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。

在進口音像製品部份。2008 年，中國新聞出版總署根據《國務院辦公廳關於印發國家新聞出版總署（國家版權局）主要職責內設機構和人員編制規定的通知》的有關規定，發佈《關於音像製品進口管理職能調整及進口音像製品內容審查事項的通知》，其指出音像製品進口管理的職責由文化部劃入新聞出版總署，指出日後凡從外國及香港、澳門和台灣地區進口音像製品成品，和進口用於出版、資訊網路傳播及其它用途的音像製品，均應報新聞出版總署進行內容審查；新聞出版總署負責全國音像製品進口的監督管理工作。另外，新聞出版總署將設立進口音像製品審查委員會，由若干名專家組成進口音像製品審查委員會下設辦公室，負責受理進口單位申報材料和報審樣品，並組織專家進行內容審查，同時根據專家審查意見做出裁示，批准期限為 30 日，批准的發給《進口音像製品批准單》；不批准的發給《進口音像製品審查通知單》，並說明理由¹⁹⁸。

音像製品的進口管理職能移轉至新聞出版總署後，出版管理司在較短時間內便成立了進口音像製品專家審查委員會和審查辦公室，建立了《新聞出版總署進口音像製品審查委員會章程》、《出版管理司進口音像製品審批規則》、《進口音像製品內容審查標準》等多項配套制度¹⁹⁹。

大體上，雖然在音像市場是以多元開放的趨勢，中國仍對於進口音像製品仍持有一定的「戒心」，正也延續了鄧小平曾提及「思想戰線不能搞精神污染」的指導方針。在審核的機制上，由文化部移轉自新聞出版總署後，在其下設審查委員會，特別簡化了繁雜的手續，卻能確切掌握進口音像製品在中國境內的傳播情形，無疑是對異議雜音的有效過濾。

當前港台藝人如欲在中國境內舉辦演唱會，藝人及歌曲名稱均向文化部申報，在批文上均註明不得違反「一個中國」政策，甚至歌詞內容不得出現髒話、暴力、色情等敏感議題²⁰⁰。例如，2004 年來台參加「台灣魂演唱會」的中國樂團「盤古」就是極富爭議，常在公開場合提倡台灣獨立與批判中共的集權統治等音樂與言論，遭到中共的通緝，並流亡海外，他們的音樂在中國境內也被禁止與消音²⁰¹。另外，2008 年 11 月 22 日，美國「槍與玫瑰」（Guns 'N Roses）樂團，

¹⁹⁸ 「關於音像製品進口管理職能調整及進口音像製品內容審查事項的通知」，中央政府門戶網站，2008 年 9 月 2 日，http://www.gov.cn/zwjk/2008-09/02/content_1085100.htm。

¹⁹⁹ 孫海悅，「新聞出版總署近一步加強和改進音像製品進口審查」，中國出版集團，2009 年 4 月 1 日，<http://www.cnpubg.com/space8/?action~viewnews~itemid~1021>。

²⁰⁰ 張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）；2009 年 9 月 19 日，e-mail 訪談中國饒舌歌手李萌先生所得。李萌簡歷請參見：「李萌」，百度百科，2009 年 11 月 7 日，<http://baike.baidu.com/view/145872.html?wtp=tt>。

²⁰¹ 張倩瑋，「愛台灣而流亡盤古樂團無悔」，新台灣新聞週刊，第 578 期（2007 年 4 月），<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=69516>。

發行《民主大中國》(Chinese Democracy)新專輯，其同名主打歌〈民主大中國〉，內容闡明中共對於法輪功成員的迫害，並也無法在中國境內發行。換言之，中國流行音樂雖然接受西方世界的衝擊與洗禮，音樂曲風呈現多元發展的態勢。但是，整體的音樂內容仍受到國家意識型態的制約與綑綁，看似合理卻又空洞的法令口號上，實則流於黨國教條主義的巢臼中。

六、中國網路音樂經營與內容審核機制

2006年5月，中國文化部開始查處違法違規經營網路音樂的專項行動，重點打擊違法違規經營行為：一是不具備《網路文化經營許可證》，擅自從事網路音樂經營活動的；二是未經文化部內容審查，擅自從事進口網路音樂節目經營活動的。如此，2006年12月中國文化部為貫徹中共中央辦公廳、國務院辦公廳印發的《國家「十一五」時期文化發展規劃綱要》，並根據《國務院對確需保留行政審批項目設定行政許可的決定》和文化部《互聯網文化管理暫行規定》，提出《文化部關於網路音樂發展和管理若干意見》(以下簡稱《意見》)，此《意見》目的旨在立足解決網路音樂發展的現有問題，並體現文化部對於網路文化市場管理的一貫指導思想，亦即「堅持疏堵結合、發展和管理並重」的指導方針²⁰²。

為了有效控管網路音樂發展，《意見》特別嚴格市場准入，加強內容監督，而欲從事網路音樂產品經營活動，須取得中國文化部核發的《網路文化經營許可證》，並禁止外商投資的網路文化經營單位。《意見》對於網路音樂也實施音樂產品內容的審查制度。凡在中國境內傳播的網路音樂產品，必須經由文化部批准進口或備案。進口網路音樂產品，必須經文化部內容審查後，方可投入運營；擬專門通過網路傳播的國產音樂產品，應報送中國文化部備案²⁰³。

目前中國網路文化產業的基本管理制度有兩個。其一是網路文化經營單位的市場准入制度。《意見》重申，從事網路音樂經營活動應當符合《互聯網文化管理暫行規定》要求，必須由文化部批准的經營性互聯網文化單位實施，包括網路音樂進口活動。文化部核發的《網路文化經營許可證》的許可業務範圍應當是網路音像產品經營，如果《網路文化經營許可證》不包括該項內容，如從事網路遊

²⁰² 「解讀《文化部關於網路音樂發展和管理若干意見》」，人民網，2006年12月12日，<http://news.people.com.cn/GB/71648/71653/5154641.html>；「文化部關於網路音樂發展和管理若干意見」，中國網，2006年12月12日，http://www.china.com.cn/policy/txt/2006-12/12/content_7491763.htm。

²⁰³ 「文化部關於網路音樂發展和管理若干意見」，中國網，2006年12月12日，http://www.china.com.cn/policy/txt/2006-12/12/content_7491763.htm。

戲經營活動，則屬於超範圍經營²⁰⁴。

其二是進口網路文化產品的內容審查制度。按照中國國務院《關於加強文化產品進口管理的辦法》的規定，文化部負責在使用環節對進口互聯網文化產品內容進行審查。任何單位和個人不得擅自進口、傳播和流通未經文化部批准進口的境外網路音樂產品。凡未經文化部內容審查的網路音樂產品，一律不得在中國境內運營和傳播。對擅自傳播進口網路音樂產品的，由文化部門依法查處，並提請通信管理部門對相關網站依法處理²⁰⁵。

《意見》附件指出，進口香港、澳門與台灣的網路音樂產品參照外國網路音樂產品辦理相關手續。中外合資、中外合作企業、外商獨資企業擁有著作權的網路音樂產品，參照外國網路音樂產品辦理相關手續。內地與香港、澳門特別行政區、臺灣合資、合作以及香港、澳門、台灣獨資企業擁有著作權的網路音樂產品，參照外國網路音樂產品辦理相關手續²⁰⁶。

2009年，中國文化部為落實《文化部關於網路音樂發展和管理若干意見》根據《資訊網路傳播權保護條例》、《互聯網文化管理暫行規定》、《文化部關於網路音樂發展和管理的若干意見》，於同年8月26日印發了《文化部關於加強和改進網路音樂內容審查工作的通知》（以下簡稱《通知》）。《通知》著眼於網路音樂管理工作面臨的問題與形式，力求解決當前網路音樂管理面臨的突出問題²⁰⁷。

《通知》對網路音樂的內涵和外延做出如下界定：「網路音樂是指用數字化方式通過互聯網、移動通信網、固定通信網等資訊網路，以在線播放和網路下載等形式進行傳播的音樂產品，包括歌曲、樂曲以及有畫面作為音樂產品輔助手段的MV等。」目前，網路音樂的管理面臨網路音樂產品內容良莠不齊、市場行為缺乏監管、交易規則缺乏規範、侵權盜版現象嚴重等突出問題，《通知》著眼於制度建設，從依法行政的角度為網路音樂的管理提供依據，主要解決以下幾方面問題²⁰⁸：

一是加強網路音樂經營主體管理。《通知》明確指出從事網路音樂產品的相關經營活動，必須是經文化部批准設立的經營性互聯網文化單位。

²⁰⁴ 「解讀《文化部關於網路音樂發展和管理若干意見》」，人民網，2006年12月12日，<http://news.people.com.cn/GB/71648/71653/5154641.html>。

²⁰⁵ 同上註。

²⁰⁶ 同上註。

²⁰⁷ 「《文化部關於加強和改進網路音樂內容審查工作的通知》解讀」，中央政府門戶網站，2009年9月4日，http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/zwhd/2009-09/04/content_1409188.htm。

²⁰⁸ 「《文化部關於加強和改進網路音樂內容審查工作的通知》解讀」，中央政府門戶網站，2009年9月4日，http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/zwhd/2009-09/04/content_1409188.htm。

二是加強網路音樂內容管理。《通知》要求，文化部將加強網路音樂內容管理，對進口網路音樂產品進行內容審查，對國產網路音樂產品進行內容備案。

三是加強進口網路音樂報審主體管理。《通知》要求，只有直接獲得進口網路音樂產品獨家且完整的，在中國內地的資訊網路傳播權或代理權的經營單位具備報審資格。

四是規範進口網路音樂交易規則。《通知》對進口單位與境外網路音樂版權人簽訂的網路音樂進口合同(協議)進行了一系列規定，提出了嚴格要求。例如：進口網路音樂的授權期應在一年以上(含一年)；合同(協議)標的物為音樂產品的信息網路傳播權；合同(協議)應在文化部內容審查通過後方可生效執行等。《通知》還規定，中國香港、澳門特別行政區和臺灣地區的網路音樂產品，參照進口網路音樂產品報審。

五是加強對網路音樂的知識產權保護。對從事違法網路音樂經營活動和提供違法網路音樂產品的經營單位依法開展監管和查處工作。

六是加強對音樂產品搜索服務的管理。《通知》明確指出，經營單位要確保通過該種方式傳播的是經文化部內容審查通過後投入運營的音樂產品。

另外，《通知》在網路音樂內容自審自查方面明確了企業責任，要求網路音樂經營單位建立網路音樂內容自審制度，要設置專門部門負責本單位經營的網路音樂內容的審查工作。進口網路音樂產品經營單位要對擬進口的網路音樂產品的內容進行初審，並將自審意見通過「報審系統」報文化部。甚至，文化部對網民自行編創和表演的網路音樂不進行內容審查。而經營中國境內的網路音樂單位，特別是提供網民自行編創和表演等網路音樂上傳服務的經營單位，應嚴格按照《互聯網文化管理暫行規定》第十七條規定，對網路音樂內容加強審查，確保所提供的網路音樂內容的合法性²⁰⁹。

有鑑於 21 世紀是資訊爆炸的年代，網際網路成了訊息傳遞的重要窗口，尤其在虛擬世界高匿名性的特點下，多元意見得以暢所欲言。同時，網絡無遠弗屆的滲透力也影響網路音樂的發展與走向，成為當代新興傳播工具，因此中共官方

²⁰⁹ 《互聯網文化管理暫行規定》第十七條：(一)反對對憲法確定的基本原則的；(二)危害國家統一、主權和領土完整的；(三)洩露國家秘密、危害國家安全或者損害國家榮譽和利益的；(四)煽動民族仇恨、民族歧視，破壞民族團結，或者侵害民族風俗、習慣的；(五)宣揚邪教、迷信的；(六)散佈謠言，擾亂社會秩序，破壞社會穩定的；(七)宣揚淫穢、賭博、暴力或者教唆犯罪的；(八)侮辱或者誹謗他人，侵害他人合法權益的；(九)危害社會公德或者民族優秀文化傳統的；(十)有法律、行政法規和國家規定禁止的其他內容的。參見：「《互聯網文化管理暫行規定》」，中央政府門戶網站，2006 年 11 月 24 日，http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/fwxx/bw/whb/content_453017.htm；「《文化部關於加強和改進網絡音樂內容審查工作的通知》解讀」，中央政府門戶網站，2009 年 9 月 4 日，http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/zwhd/2009-09/04/content_1409188.htm。

從 2006 年開始整併紛雜的網路音樂市場，2009 年更對網路音樂內容審查列出法令規章與具體規範，在比照傳統音像製品的審查標準下，中共國家機器對於網路音樂仍是持保守態度，且有效控管網路音樂創作的潛在反動力量。

第三節 中國流行音樂的黨國政策

自改革開放以來，在資本與商業運作邏輯之下，中國原有社會主義的意識型態也一直不斷接受挑戰，社會文化也遭逢劇變，新時代的主體性對文化認同、新價值之迫切需要，使得中國在大力拓展市場經濟的同時，也不得不回過頭來對意識型態問題有所關照²¹⁰。在鞏固既有的意識型態，同時兼顧市場經濟等面向，中國近年來政策上有著非常大的轉變。

1992 年，鄧小平南巡談話中明確指出：「堅定不移地貫徹執行『一個中心、兩個基本點』的基本路線，堅持走有中國特色的社會主義道路，抓住當前有利時機，加快改革開放的步伐，集中精力把經濟建設搞上去。」²¹¹所謂「一個中心」，是以經濟建設為中心；「兩個基本點」，則是堅持「四項基本原則」與「改革開放」²¹²。在經濟建設為前提的目標下，政策的開放與修定，使得中國文化產業也隨著資金的多元，更彰顯其經濟獲利價值與實力，中國音像產業成為文化產業中最早市場化的產業類型。

21 世紀之後，中國流行音樂市場的活躍及流行音樂創作活動興起至今，已有十足的發展，各地音像公司紛紛成立。流行音樂製品銷量攀升，在中國音像市場得到了長足的發展，形成了包括出版、製作、複製、進出口、批發、零售和出租等門類的音像製品產業體系。但是，中國音像產業商業化與市場結構快速成長下，國家機器並未弱化，而是透過相關法令制定，有效控管與掌握音像業的製品、出版與營運。

有鑑於此，隨著中國音像產業的迅速發展，中國也出現了相關的流行音樂比賽與頒獎典禮。1992 年開始，由中共中央宣傳部組織的精神文明建設「五個一工程」評選活動，此後每一年評選上一年度各省、自治區、直轄市、中央部分部

²¹⁰ 羅曉南，「文化產業、意識型態與知識精英－兼論三種有關中國電視劇文化策略的論述」，東亞研究，第 36 卷第 2 期（2007 年 7 月），頁 22。

²¹¹ 「鄧小平視察南方談話」，新華網，2003 年 1 月 20 日，http://news.xinhuanet.com/ziliao/2003-01/20/content_698046.htm。

²¹² 四項基本原則是 1979 年 3 月 30 日鄧小平在中國共產黨的理論工作務須會上講話中提出，中共中央認為：必須堅持社會主義道路；必須堅持無產階級專政；必須堅持共產黨的領導；必須堅持馬列主義、毛澤東思想。

委、以及解放軍總政治部等單位，組織生產、推薦申報的精神作品，包含了戲劇作品、電視劇、限社會科學類的圖書、限社會科學類的理論文章，並對於組織這些精神文明產品的各級宣傳部與部隊有關部門，予以表揚並授予組織工作獎，1995 年開始，將「歌曲」與「廣播劇」列入評選範圍，但是「五個一工程」的名稱不變²¹³。

「五個一工程」評選活動出現以後，對各地、各單位精神文明產品生產的發展與提高，產生了積極的促進作用，體現了中共提出的精神文明重建方針，以科學理論武裝人、以正確的輿論引導人、以優秀的作品鼓舞人的號召，落實到實際工作中。如今「五個一工程獎」也確切貫徹了文藝為人民服務、為社會主義服務的方向，弘揚黨國的主旋律，又呈現多元的文化氛圍，體現出鮮明的時代精神與貼近生活氣息。在流行音樂方面，如〈春天的故事〉、〈青藏高原〉〈中國，我可愛的母親〉、〈珠穆朗瑪〉、〈常回家看看〉、〈好日子〉、〈爲了誰〉、〈走進新時代〉等都是「五個一工程」獎的獲選歌曲²¹⁴，並在歷屆春晚節目演出，可見歌曲除了動人的旋律之外，也承載了負責黨國意識宣傳的重要責任。

另外，中國爲了表彰音樂工作中成績卓著、貢獻突出的音樂家，由中共中央宣傳部批准設立了中國音樂「金鐘獎」，且是中國唯一常設性的國家級獎項。「金鐘獎」下設榮譽獎、表演獎和作品獎，2001 年開始每年舉辦一屆，先後在河北廊坊、廈門鼓浪嶼和廣州舉辦了五屆，歷屆分別對在創作、表演、教育、理論、評論、編輯出版等方面，有突出成就的音樂家進行褒獎。2005 年開始變成每兩年一屆，並在 2007 年在第六屆「金鐘獎」設立首屆流行音樂比賽，亦是中國唯一由業內人士組織的流行音樂比賽，目的旨在促進流行音樂人才的成長，提升音樂人國際化水準，且通過比賽的方式，遴選出優秀的青年演唱人才，進行表彰與獎勵²¹⁵。

同時，中國廣電總局也通過各級媒體舉辦流行音樂競賽，試圖促進和引導流行音樂創作，以多種形式來表彰中國流行音樂的優秀作品和歌手。例如，中國中央電視台與全球音樂電視台（CCTV-MTV；Music Television）舉辦的「CCTV

²¹³ 「五個一工程獎」，百度百科，2009 年 8 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/1252844.htm>。

²¹⁴ 「五個一工程獎」，百度百科，2009 年 8 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/1252844.htm>；「中宣部精神文明建設『五個一工程』」，文明風，2009 年 8 月 12 日，http://www.civilness.com/dynamic_web/special_topic/51/listinfo.asp?info_id=20030422135914906&class_id=20030310155926468。

²¹⁵ 「中國音樂金鐘獎簡介」，中國古典網，2007 年 4 月 27 日，http://news.guqu.net/News/20070427022132_1166.html；「中國音樂金鐘獎幾年一屆」，百度百科，2009 年 2 月 18 日，<http://zhidao.baidu.com/question/85769028.html?si=1>；「中國音樂金鐘獎流行音樂大賽簡介」，中國音樂金鐘獎流行音樂大賽，2009 年 8 月 12 日，<http://jzj.szmj.com.cn/js.html>。

—MTV 音樂盛典」²¹⁶、光線傳媒舉辦的「音樂風雲榜」²¹⁷、Channel V 舉辦的「全球華語榜中榜」²¹⁸、上海文廣新聞傳媒集團舉辦的「東方風雲榜」²¹⁹、北京音樂廣播舉辦的「北京流行音樂典禮」（中國歌曲排行榜）²²⁰、中央人民廣播電台音樂之聲舉辦的「Music Radio 中國 TOP 排行榜」與「中國民歌榜」²²¹、福建廣播

²¹⁶ 從 1999 年開始，MTV 全球音樂電視台與中國中央電視台 CCTV-3 合作，憑藉 CCTV 的收視保證，以及 MTV 電視網的豐富資源，每年舉行的時間由七月至十月不定。覆蓋了 38 個中國地方電視台、四分之一中國人口、一億零五百萬青年受眾，並利用 MTV 縱橫全球的頻道優勢將中國本土音樂推向世界。參見：「CCTV-MTV 音樂盛典」，維基百科，2009 年 6 月 25 日，[http://zh.wikipedia.org/wiki/CCTV~MTV 音樂盛典](http://zh.wikipedia.org/wiki/CCTV~MTV_音樂盛典)；「MTV 全球音樂電視台」，百度百科，2009 年 6 月 25 日，<http://baike.baidu.com/view/656613.htm>。

²¹⁷ 音樂風雲榜原本是北京光線電視傳播有限公司從 2001 年，每年舉辦一次的音樂風雲榜頒獎盛典，是大陸最有影響力的音樂獎項之一。每年音樂風雲榜都有商業贊助冠名，頭兩屆是由喜之郎 CiCi 贊助。第四至第六屆改名為百事音樂風雲榜。至現在第八屆名為蒙牛酸酸乳音樂風雲榜。音樂風雲榜頒獎活動的年度入圍歌手、年度候選歌曲，均選自前一年《音樂風雲榜》的節目，有著近 3 億的收視人口。該活動自詡以打造「中國的格萊美獎」為目標。參見：「音樂風雲榜」，2009 年 6 月 25 日，維基百科，<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=音樂風雲榜&variant=zh-tw>；「音樂風雲榜」，北京文藝網，2009 年 6 月 25 日，<http://wiki.artsbj.com/index.php?doc~view~2743>。

²¹⁸ 「全球華語榜中榜」創立於 1994 年，並於 1998 年起開始在中國大陸舉辦。Channel[V]視為一年一度的旗艦大型活動，華語榜中榜(CMA)是在中國內地舉辦最早、最具權威的針對全球華語歌曲的年度頒獎盛會。參見：「全球華語榜中榜」，中國文化網，2004 年 6 月 28 日，http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2004~06/28/content_49860.htm。

²¹⁹ 「東方風雲榜」創始於 1993 年，是以密集攻勢宣傳和推廣內地原創音樂作品的音樂節目。如今它已經成為由每天播出、每週發佈榜單、每年舉行頒獎演唱會和大量演唱會以及評論活動構成的完整的新歌發佈和推廣體系。尤其是權威、公正、專業的運行方式，使之在中國歌壇產生了重要影響。2005 年，被評為首屆上海市媒體優秀品牌。參見：「東方風雲榜簡介」，東方風雲榜，2009 年 6 月 29 日，<http://yule.smgb.cn/ecms/dffyb/index.html>。

²²⁰ 自 1993 年北京音樂台成立時創辦，一直堅持耕耘、扶持華語樂壇原創音樂。作為中國歷史最悠久的流行歌曲排行榜，「中歌榜」多年秉持健康積極的審美原則，慧眼獨具地成功推出許巍、韓紅、羽泉、樸樹等群眾喜愛的優秀歌手更挖掘出〈青藏高原〉、〈笑臉〉、〈家鄉〉、〈最美〉、〈白樺林〉、〈藍蓮花〉、〈吉祥三寶〉等膾炙人口的好歌傳遍大江南北。2004 年起，每年五一假期，「中歌榜」在北京朝陽公園「朝陽流行音樂節」內舉辦「紅五月歌會」，強大的明星陣容和一流的製作使演出場次、觀眾人數屢創新高；當地政府也積極配合，加派警力維持秩序，使「紅五月歌會」成為年度標誌性的流行音樂節日。參見：「《中國歌曲排行榜》介紹」，新浪音樂，2008 年 9 月 10 日，<http://ent.sina.com.cn/y/2008~09~10/19112164331.shtml>。

²²¹ 中央人民廣播電台誕生於 1940 年 12 月 30 日。辦有中國之聲、經濟之聲、音樂之聲、都市之聲、中華之聲、神州之聲、華夏之聲、民族之聲、文藝之聲等 9 套無線廣播節目，每天播音 200 個小時，覆蓋全中國。中央人民廣播電台是中華人民共和國國家廣播電台，是中國最重要且最具有影響力的大眾傳媒之一。中國 TOP 排行榜獎項大致分為兩類，聽眾票選出的最受歡迎獎，與專業人士評選出的最佳獎從頒獎情況來看，因為最佳與最受歡迎兩類都相吻合。參見：「中央人民廣播電台簡介」，中國廣播網，2009 年 12 月 6 日，<http://www.cnr.cn/introduce/cnrweb/web/zytj.html>。2003 年舉辦的 Music Radio 中國 TOP 排行榜頒獎晚會，是全華語樂壇覆蓋最廣，影響力最大的年度流行音樂頒獎活動。也是唯一國家級媒體舉辦的年度頒獎活動，更是政府認可的「中」字級頒獎盛事。參見：「Music Radio 中國 TOP 排行榜介紹」，百度娛樂，2008 年 2 月 26 日，<http://yule.baidu.com/music/c/2008~02~26/15564464557.html>。「中國民歌榜」是中央人民廣播電台對台灣廣播中心文藝部 2003 年推出的一檔音樂節目，由畢業於音樂學院聲樂系，具專業造詣的主持人琳琳主持，著名錄音師宮進生監製，特聘音樂界 10 多位專家學者作為常任評委

影視集團舉辦的「東南勁爆音樂榜」²²²、廣東電台音樂之聲舉辦的「9+2 音樂風先鋒榜」²²³，以及可口可樂公司旗下雪碧品牌掛名舉辦「中國原創音樂排行榜」²²⁴。

由於中國幅員廣闊，從國家級、民間企業甚至跨國組織都有舉辦流行音樂競賽，唱片公司並非會依照排行榜或評比活動，主動製作與發行唱片，反倒是根據自身的年度計畫製作產品，獎項或排行榜只是程度上反映歌手及歌曲在市場受歡迎程度，但唱片公司仍會為藝人爭取獎項，爭取市場地位與對外曝光的機會。換言之，目前中國境內的流行音樂排行榜與台灣香港相似，依照歌手與唱片在市場「熱度」，而被評選為最佳歌曲²²⁵。

在上述眾多獎項中不乏黨國意識歌曲，多數由電視媒體與邀請歌手或唱片公司一起合作，如 2004 年謝霆鋒演唱的〈黃種人〉則是廣東電台音樂之聲舉辦《音樂先鋒榜》的年度十大金曲，2008 年更入選為中國北京奧運的代表歌曲²²⁶，謝霆

組成專家評審組，以保證「中國民歌榜」的權威性和專業性。「中國民歌榜」下設「新歌放送」、「老歌新唱」、「對歌」、「琳琳有約」、「尋訪歌王」和「中國民歌排行榜」揭榜時間等節目。「中國民歌榜」開播以來，受到廣大聽眾歡迎。參見：「《中國民歌榜》節目介紹」，你好台灣，2009 年 12 月 6 日，http://www.nihaotw.com/folk/lmzjs/200707/t20070702_259753.htm。

²²² 福建省廣播影視集團成立於 2004 年，由福建人民廣播電台，福建省電影製片廠，福建電視台及其他所屬單位整合而成。參見：「關於福建省廣播影視集團」，福建省廣播影視集團，2009 年 12 月 3 日，<http://www.fjtv.net/folder86/index.php>。2002 年開始舉辦的東南勁爆音樂榜有一個特別的獎項「閩南語歌曲類獎」，閩南語歌曲是閩南文化中最通俗、最廣泛的一個項目，佔據著華語樂壇的一席之地，已成為海峽兩岸人民兩情相依、音聲相隨的情感紐帶，加深台灣民眾對「根、源、祖、脈」的認同感。參見：「東南勁爆音樂榜：歌聲跨越海峽」，人民網（海外版），2008 年 11 月 28 日，<http://culture.people.com.cn/GB/87423/8425665.html>。

²²³ 由廣東電台創辦的「廣東創作歌曲健牌大獎賽」於 1987 年誕生，到目前的「9+2 音樂先鋒榜」，在持續不斷的發展前進中，這個內地第一個原創音樂排行榜已經有 19 年的歷史。廣東電台率先與有關部門合作，不遺餘力地推動本土民族音樂和原創音樂的發展，憑藉「9+2 音樂先鋒榜」在泛珠三角地區的影響力，加強泛珠三角地區音樂文化交流，向整個泛珠三角地區乃至全國輻射原創音樂的力量，推動中國原創音樂發展繁榮的、合力最強的廣播音樂活動品牌，將使其成為南中國地區最有影響力的原創流行音樂排行榜。參見：「先鋒榜簡介」，92 碰碰網，2009 年 11 月 25 日，http://92.pengpeng.com/van_about.jsp。

²²⁴ 中國原創音樂流行榜自 2000 年創建以來，致力於成為中國原創音樂界具有權威性、宣導公正性、覆蓋面最廣、最受歡迎的音樂排行榜。該活動組委會按照中國文化部的要求，不斷完善執行方案，最終成為中國國內第一個得到政府機構認可的音樂流行榜。參見：「大陸原創音樂在台灣受歡迎」，中國新聞網，2008 年 12 月 11 日，<http://www.chinanews.com.cn/tw/lajl/news/2008/12~11/1482211.shtml>。

²²⁵ 2009 年 9 月 1 日，e-mail 訪談滾石移動集團美妙音樂執行長、前 EMI 百代唱片中國總經理／新聞集團 Channel V 大中華區音樂總監邵先生所得。轉引自張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。

²²⁶ 〈黃種人〉是由謝霆鋒創作的歌曲，早在 2004 年 4 月就已完成，原本就是寫給奧運參賽者的，後來因為其他原因而沒有發表，為了突出歌曲中的黃種人的氣勢，更選用了笛子、鼓等傳統的民族樂器，而為了更好推廣這首歌，還特意製作了國粵語兩個不同的版本。如此，顯見為拓展中國內地市場，唱片發行策略也是服膺於市場需求。參見：「謝霆鋒新歌宣揚民族精神 新專輯於 1 月 6 日發行」，大紀元，2005 年 1 月 7 日，

鋒本身也曾宣佈不排斥宣揚民族精神的歌曲，既是在黨國意識的庇蔭下，拉抬自己在中國境內的聲勢。簡言之，在中國境內，歌手一旦唱紅了主旋律歌曲，實屬「政治正確，商演不斷」的演藝策略。如台灣團體 S.H.E 的歌曲〈中國話〉也有這層涵意²²⁷。

大體上，中共官方對於音像產業的規範有著明確的法令規章，目的是在商業化使然下，中國音像產業不至於在「茫茫錢潮」中迷失方向，總以「促進社會主義物質文明、建設精神文明」等口號，作為最後的意識堡壘。針對流行音樂部分，國家級的音樂賽事也在 90 年代中期開始紛紛出現，一方面鼓舞培育本土的音樂創作人才，不完全仰賴進口；另一方面也在解放思想的態勢下，對於整體的音樂內容有所把關。

再者，中央到地方級媒體紛紛舉辦音樂頒獎典禮，以及外資進入之後，跨國際傳媒與投資公司也加強贊助音樂頒獎典禮，都提升流行音樂在中國的普遍性與商業價值。事實上，各級頒獎典禮的出現，形式上接納符合黨國意識型態的流行歌曲，並且允許在中國境內流通，使得過去被視為毒草的資本主義，在商業化體系下的流行音樂能夠登堂入室。

最後，筆者在蒐集流行音樂文本過程中，發現國家級的春晚與「五個一工程獎」的作品，呈現出為數頗多的黨國意識歌曲，雖然揮別過往政治神話色彩，但仍呈現黨國主旋律架構，目的旨在維繫黨國思想一致性。另外，地方性傳媒與跨國投資傳媒頒獎典禮的流行音樂文本中，內容則呈現較多愛情歌曲的意涵。

<http://www.epochtimes.com/b5/5/1/7/n772971.htm>。

²²⁷ 2009 年 9 月 1 日，e-mail 訪談滾石移動集團美妙音樂執行長、前 EMI 百代唱片中國總經理／新聞集團 Channel V 大中華區音樂總監邵先生所得。轉引自張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。

第五章 安邦治國的春晚流行音樂

1942 年，毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》確立了中國文藝政策的發展，面對廣大工農兵等社會低下階層的受眾，除了透過文字與影像等文藝作品宣傳黨國政策，音樂也扮演重要宣傳角色。音樂歌曲除了歌詞表像的意義外，更有深化人心之作用²²⁸。

中國共產黨革命以推翻「三座大山」為號召²²⁹，鼓舞農民、工人與大眾投身革命，實行無產階級革命達到共產理想世界。三、四十年代中共藝術家以大量貼近大眾的作品，並結合流行民間曲調與新詞，加以重新組合，使民歌脫胎換骨產生新的時代意義²³⁰。

1949 年，中共建政初期大陸各項文藝活動推展都與政策宣導息息相關，此時中國並沒有台灣所謂的流行音樂，為了強化社會主義優越性和反帝國主義的思想信念，只有傳統的各省民歌及革命歌曲，而革命歌曲大都取材自民歌，像〈唱首山歌給你聽〉，革命歌曲就成了〈唱首山歌給黨聽〉，形成早期中國流行音樂的有趣現象²³¹。簡言之，中國流行音樂不僅取材自社會大眾，也成為當權者的意識型態宣傳機器。

尤其文革時期，中國歌曲開始走向單一化，文革期間允許傳唱的歌曲只有語錄歌、造反派歌曲、毛澤東詩詞歌曲和領袖頌歌。甚至，1970 年開始，中國國務院連續出版了五冊一系列的《戰地新歌》，共收集了 516 首歌曲，代表了 70 年代中國歌曲發展狀況。因此，中國建政後的前 30 年，傳唱的頌歌數量至少有幾千首之多，大部份頌歌會隨著整體社會環境，沾染了浮誇、盲從的信息，許多作品在歌功頌德的同時，不自覺步入了平面化、庸俗化、單一化的道路²³²。如以流行音樂工業化的角度切入，中共建政後早期的音樂發展即是產製單一論述，在不斷填充黨國意識符號下，從中達到宣傳目的又穩固權力運作的合法性。

改革開放之後，中國音樂經歷了文革的「高、硬、快、響」後，80 年代開始，初期港台流行音樂的登陸，使得過往精神緊繃與桎梏心靈得以解放，從而提

²²⁸ 劉益濤，「在延安文藝座談會上的講話」，中國共產黨新聞，2007 年 6 月 25 日，<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64162/82819/83774/84792/5906514.html>。

²²⁹ 毛澤東把帝國主義、封建主義、官僚資本主義形象，比喻為壓在中國人民頭上的「三座大山」。

²³⁰ 洪長泰，「歌曲的政治：中共戰爭音樂中的神話與象徵，一九三七年至一九四九年」，新文化與中國政治，頁 195。

²³¹ 翁嘉銘，「搖滾在新長征的路上」，從羅大佑到崔健－當代流行音樂的軌跡（台北：時報文化出版社，1992 年），頁 228。

²³² 陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態（1949~1979）」，頁 7、8。

升中國流行音樂的發展。1984 年春晚開始引進港台流行音樂，宣告了流行音樂開始為官方主流話語接受。春晚憑藉高收視率吸引了眾多歌手競相爭取演出，春晚演出的流行歌曲，往往也成為當紅主旋律，在社會上廣為流傳。

1982 年中國共產黨第十二次全國代表大會，由鄧小平提出的「建設有中國特色的社會主義」，即在共產主義的基礎上，引入資本主義的部份概念，使中國在發展經濟之餘，仍然能夠保有共產主義社會結構的特色。面對改革開放和發展商品經濟的新形勢，鄧小平一再強調：「堅持四項基本原則²³³，警惕資本主義和封建主義腐朽思想的侵蝕，反對資產階級自由化；在進行經濟體制改革的同時，必須同時推進社會主義民主和法治建設；在物質文明建設的同時，決不能忽視社會主義精神文明建設；越是改革開放，越要注意防止消極腐敗現象的滋長，加強黨的自身建設。」²³⁴要言之，中國隨著物質文明逐漸興盛下，國家機器運轉並未停歇，目的是確保黨國意識型態不受影響。

1989 年爆發的六四天安門事件，是一場中國人力爭自由與民主的社會運動，但是中共將其歸因於「資產階級自由化」（bourgeois liberalization）以及「西方和平演變策略」（western strategy of peaceful evolution）。1990 年與 1991 年，在蘇聯與東歐相繼垮台之際，導致中共在意識型態與傳播政策更加緊縮，首要目的就是加強防止資產階級自由化與西方和平演變策略²³⁵。

90 年代在中共「愛國主義」論述下，中央電視台自然必須承擔黨國意識型態宣傳的重任。央視春晚創辦迄今，已經成為中國一個獨特的電視事件，且被稱為中國人的「新民俗」²³⁶，體現傳統國學文化的基礎，並成為國家主要敘事文本。因此，春晚音樂是「具有中國特色」的，一方面既能服膺黨國意識，另一方面又能彰顯民族認同。

為此，本文蒐集 1990 年至 2008 年中央電視台春節聯歡晚會節目演出的歌曲，其文本再現了以下意義：

²³³ 鄧小平在 1979 年 3 月召開的黨的理論務虛會上，提出了「堅持四項基本原則」的主張，強調：「我們要在中國實現四個現代化，必須在思想上堅持四項基本原則。這是實現四個現代化的根本前提。這四項是：第一，必須堅持社會主義道路；第二，必須堅持無產階級專政；第三，必須堅持共產黨的領導；第四，必須堅持馬列主義、毛澤東思想。」

²³⁴ 「第九章 走自己的路，建設有中國特色的社會主義」，中央政府部門網站，2007 年 9 月 6 日，http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/ztzl/17da/content_740106.htm。

²³⁵ Chan, Joseph Man, "Commercialization without Independence: Trends and Tensions of Media Development in China," in Joseph Cheng & Maurice Brosseaueds., *China Review* 1993(Hong Kong: Chinese University Press, 1993), p.25.3.

²³⁶ 呂新雨，「儀式、電視與國家意識型態－在解讀 2006 年『春節聯歡晚會』」，當代文化研究網，2006 年 8 月 13 日，<http://www.cul~studies.com/Article/contribute/200608/4283.html>。

第一節 國家形象符號化

傳統春節印象中是有許多象徵符號集結而成，比如灶神、財神等神祇形象，以及燈籠、炮竹與紅包等象徵物。春晚節目將此等象徵物繼續挪用，目的營造出傳統年節的喜悅，但是傳統神祇形象已不復見，黨國才是唯一的信仰中心。

90年代初期，過去中共崇尚政黨與領袖的論述已經瀕臨破產，爲了挽救頹勢，國家論述趁勢而起，「國家」頂替了黨與領袖，甚至取代了傳統神祇形象，並化身爲中國「新民俗」的唯一信仰。

大體上，「國家」意義是空洞的，它是一個可以任意填充意義的符號，春晚音樂長期透過黃河、長江、長城、泰山等景象轉化爲國家外顯符號，進而豐富了國家圖像。關於中國國家圖像可從以下歌曲發現，流行音樂曲目也體現在時空背景的轉變略有不同，分析如下：

1. 〈大黃河〉

天地這悠悠 歲月這悠悠 一道啣那個長河啣 垂呀宇宙 雲水悠悠
風雨悠悠 一條呀巨龍走呀走神州 萬里大奔流 萬古大奔流 五千
年的大愛 灑在炎黃心頭 噢哦 噢哦 啣噢 啣噢 呀得兒啣啣
灑在炎黃心頭 天地這悠悠 歲月這悠悠 一道啣那個長河啣 垂呀
宇宙 雲水悠悠 風雨悠悠 一條呀巨龍走呀走神州 國風永不朽
國魂永不朽 五千年的豪歌 織出華夏錦繡 噢哦 噢哦 啣噢 啣
噢 呀得兒啣啣 織出華夏錦繡 織出華夏錦繡

1991年的〈大黃河〉是由劉君俠所演唱，並由任衛新作詞。劉君俠素有「榮譽礦工」稱號，現任中國煤礦文工團獨唱演員，身受黨國意識教育並多次應邀參加春晚演出。任衛新則是畢業於中國音樂學院，擔任中國廣播藝術團創作員²³⁷。

歌曲開始透過演唱者以高亢的聲音引出「天地這悠悠、歲月之悠悠、一道啣那個長河啣」，讓人感受到這條「長河」的磅礴氣勢。旋律開始加快，轉眼間長河化身爲巨龍，越過神州大地，「萬里大奔流、萬古大奔流、五千年的大愛」，表達出長河經過時間淬鍊，永不衰竭的生命力；第二段開始，仍是以慢板的旋律陳述長河的宏偉氣度，長河的意識扣連上了「國風、國魂」意義，緊接著再以「五

²³⁷ 「任衛新」，百度百科，2009年8月20日，<http://baike.baidu.com/view/1021934.htm?func=retile>；
「劉君俠」，百度百科，2009年8月20日，<http://baike.baidu.com/view/2160427.htm>。

千年的豪歌、編出華夏錦繡」，體現出長河孕育著國家的錦繡前程。

〈大黃河〉的歌詞敘事手法利用了大量的時間符號，尤其是象徵著中國五千年悠久歷史，以及諸如「巨龍、神州」等傳統符號，令人聯想到「長河＝五千年＝巨龍＝神州＝中國」的符號意義。歌詞並無提到「黃河」，卻能透過上述符號層層轉化與挪用，緊緊扣住中國的國家想像。

究其深意，〈大黃河〉透過許多中國傳統符號與國家意義扣連，並在「五千年的大愛 灑在炎黃心頭」轉化成國家賦予社會大眾的關切之愛，最後透過「國風永不朽 國魂永不朽 五千年的豪歌 織出華夏錦繡」，體現中國豐富的文化底蘊，形塑出「盛世中國」的圖像。

中共政權是以工農兵起家，尤其演唱者具有礦工身分，詮釋歌曲意境更具意義，因此〈大黃河〉是中共體現愛國主義論述的典型歌曲，雖然歌詞並未提及有關「中國」等符號，而是透過既有的傳統符號，轉化成具體圖像。另外，中國是以黨領政的國家，歌詞末段闡述的「國風、國魂」勢必在黨的領導之下才能顯現。換言之，歌曲的意義表現上將黃河扣連上中國的意圖非常明顯，背後的意義卻是必須服膺黨的意識，國家方能繼續運作。

2. 〈長江之歌〉

你從雪山走來 春潮是你的風采 你向東海奔去 驚濤是你的氣概
你用甘甜的乳汁 哺育各族兒女 你用健美的肩膀 挽起高山大海
我們讚美長江 你是無窮的泉源 我們依戀長江 你有母親的情懷

1996年由胡宏偉作詞、王世光作曲的〈長江之歌〉並由殷秀梅演唱。胡宏偉是擅長寫大主題的「主旋律」歌曲作家，以及美聲與民聲風格的作品，如〈中國共產主義青年團團歌〉即是出自於他手。殷秀梅是中國廣播藝術團國家的一級演員，且是中國的人大代表及中國青聯與婦聯委員²³⁸。

〈長江之歌〉分為三段敘事，首先，歌詞以長江發源地「雪山」為起頭，並以「春潮」敘述長江的磅礴氣勢，再以長江終點「東海」，「驚濤是你的氣概」敘述長江的衝擊力量；第二，由於長江橫跨之地幅遼廣，自古以來即是中國社會命脈，並用「甘甜的乳汁、哺育各族兒女」擬人化的方式，將長江譬喻成「母親」形象，其與生俱來的天性賦予滋養下一代義務與責任，緊接「用健美的肩膀挽起

²³⁸ 「胡宏偉簡歷」，百度知道，2006年9月10日，<http://zhidao.baidu.com/question/12018910.html>；
「殷秀梅」，百度百科，2009年8月20日，<http://baike.baidu.com/view/52422.htm>。

高山大海」，暗喻為母則強的堅毅韌性，足以扛起鎮守家園的重責大任；最後，「我們讚美長江 你是無窮的泉源 我們依戀長江 你有母親的情懷」亦是透過擬人化的方式，體現出演唱者為代表「我們」（社會大眾）對於「你」（長江）的愛戴，並在長江庇蔭之下，見證了社會演變。

〈長江之歌〉透過國家一級演唱者的詮釋，以及擅長撰寫主旋律的詞曲家，將「長江」轉化成國家，並譬喻成生命中重要角色（母親），國家關愛之情溢於言表，並驗證「長江＝母親＝國家」的宏偉圖像。

〈長江之歌〉背後意義呈現出權力的不對等關係，雖然前兩段陳述是擬人化手法來形容長江，第三段開始則以「我們」起頭，透過「讚美、依戀」詞彙，並以渺小與受照顧的「我們」，對比於宏偉的「你」，「我們」與「你」之間出現不對等差異，長江成為國家的具體符號，表面上是讚頌長江，實質是歌頌國家之偉大。

21 世紀之後，上述將天然地景轉化成國家符號的歌曲還是繼續出現，相較起來，隨著社會的穩定發展，歌曲的曲調就並非如此高亢嚴肅，而是呈現另一種曲風意境。

3. 〈與世界聯網〉

想用泰山的朝霞裝裱富士山的仲夏 想用黃河的木槳濺起多瑙河的浪花
想用海南島的椰風撫摸西伯利亞 想用絲綢之路的駝鈴帶走的我的哈達
想用長城的青磚連接艾非爾的鐵塔 想用長江的波浪親吻撒哈拉的流沙
想用鼓浪嶼的琴石動聽維也納 想用尼亞加拉瀑布衝開我的香茶
哦拉拉 哦拉拉 哦拉拉 與世界聯網 西方有人造的神話
與世界聯網 東方有天成的風華 與世界聯網 讓鴿子飛翔波斯灣 與世界聯網
讓童心飄過百幕大 與世界聯網 西方有似神的油畫 與世界聯網
東方有如夢的書法 與世界聯網 讓老人常去夏威夷 與世界聯網
讓孩子讀懂金字塔 哦拉拉 哦拉拉 哦拉拉 哦拉拉

2002 年由當紅歌手解曉東與孫燕姿共同演唱的〈與世界聯網〉，是由車行作詞與戚建波作曲，車行現職為空軍政治部文工團詞作家，戚建波則是業餘的作曲家。

首先，此歌曲是以詼諧輕鬆的曲調貫穿整首歌，歌曲利用了「泰山、黃河、海南島、絲路、長城、長江、鼓浪嶼、書法」等符號，將中國與世界各地的印象符號相接合，如「想用泰山的朝霞裝裱富士山的仲夏 想用黃河的木槳濺起多瑙

河的浪花 想用海南島的椰風撫摸西伯利亞……」，體現出 21 世紀中國與世界接軌的意識，在歡慶愉悅歌聲中形塑「地球村」的圖像。

副歌開始，「西方有人造的神話 與世界聯網 東方有天成的風華 與世界聯網……西方有似神的油畫 與世界聯網 東方有如夢的書法」，將西方與中國的印象符號兩相比較，強調中國亦有「自豪」之處，無須「東施效顰」。再者，「讓鴿子飛翔波斯灣 與世界聯網 讓童心飄過百幕大」，以「鴿子、童心」等和平與純真的象徵意義，跨越「波斯灣（Persian Gulf）、百幕大（Bermuda）」等戰爭與危險地域，體現了世界和平的價值觀。

中國在 2001 年加入世界貿易組織之後，不僅在政治經濟與世界接軌，文化衝擊更勝以往。雖然〈與世界聯網〉表象是與世界接軌的喜悅，實質上卻是「國族中心」的概念，如「裝裱、濺起、撫摸、帶走、連接、親吻、動聽」等動詞，透過「主動」的方式增添世界風采，亦彰顯中國躍居世界霸權的野心。

第二段副歌部份，則是 80 年代「西體中用」的意識型態扭轉，延續著 90 年代興起的「國學熱」論述，使得中國不再以西方馬首是瞻，而是確認既有的文化風潮，以此對比於西方世界，中國文化的深刻蘊涵表露無疑。21 世紀之後，中國的黨國意識不僅是國家論述而已，而是將既有文化符號拼湊，顯現足以站穩世界並與西方世界分庭抗禮之姿。

綜觀上述，國家的建構過程必須創造統一而整合的國族文化，將一組共同的象徵、神話、記憶、地景與傳統交織於人民意識，在地方差異同質化下，使得國界之內的異質社群予以同化。歷屆春晚節目的「國家形象符號化」歌曲，即是從中再現出「同質」的集體意識，召喚民眾皈依於黨國之下，「國家」順勢成為民眾的信仰核心。

第二節 頌揚黨國成就

由於春晚從 1983 年開播迄今從未間斷，並見證了中國改革開放以來重要歷程。例如，1982 年起的中英香港問題談判；1984 年中共黨的 12 屆 3 中全會，決定加快以城市為重點經濟體制改革的步伐；1984 年鄧小平提出「一國兩制」對台政策；1989 年六四事件後中共面臨以美國為首西方國家的全面圍堵；1992 年鄧小平南巡後經改重行啓動；1997 年香港回歸；1999 年澳門回歸；2008 年北京奧運等。同時，春晚播出的歌曲經常扣緊重大事件的發展，使其成為凝聚民眾國族認同以及召喚黨國成就的盛典²³⁹。

²³⁹ 張裕亮，「中國流行音樂黨國意識建構的政經制度」，發表於 2009 中國傳播學論壇暨第三屆

流行音樂能鼓舞人心、召喚愛國主義熱忱，配合春晚舞臺歌曲順勢成爲頌揚黨國成就的對外文本，體現出另類的「國家年度施政報告」。春晚不僅是晚會節目，更具精神象徵意義，成爲中國繁榮、富強、統一與團結的象徵符號，並肩負了重大政治意識型態作用²⁴⁰。

1. 〈春天的故事〉

一九七九年那是一個春天 有一位老人 在中國的南海邊畫了一個圈
自 神話般地崛起座座城 奇跡般聚起座座金山 春雷啊喚醒了長城內外
春輝啊暖透了大江兩岸 啊 中國 中國 你邁開了氣壯山河的新步伐
你邁開了氣壯山河的新步伐 走進萬象更新的春天 一九九二年又是一個春天
有一位老人在中國的南海邊寫下詩篇 天地間蕩起滾滾春潮
征途上揚起浩浩風帆 春風啊吹綠了東方神州 春雨啊滋潤了華夏故園
啊 中國 中國 你展開了一幅百年的新畫卷 你展開了一幅百年的新畫卷
捧出萬紫千紅的春天

1994年10月，由孟欣創意與策劃，張國立導演兼攝影，董文華演唱的音樂電視〈春天的故事〉在中央電視台播出後一炮而紅，同年12月〈春天的故事〉又在中央電視台第二屆音樂電視大賽中榮獲金獎。此後，〈春天的故事〉被選爲大型文獻紀錄片《鄧小平》的主題曲，並獲得1995年中宣部「五個一工程獎」、1996年中國音樂最高獎「金鐘獎」以及廣東省魯迅文藝獎音樂獎等獎項，成爲獲得國家獎項最多的歌曲²⁴¹。

流行音樂是反映社會波動的敏感神經，它集結了豐富與複雜的政治、文化、時代信息，是各種權力、力量角逐的場域。〈春天的故事〉獲得國家級獎項，以及入選爲國家領導人紀錄片的主題曲，在黨國權力軟性收編下，以及身爲中國人民解放軍總政歌舞團，國家一級演員董文華的詮釋自然承載了國家喉舌使命。

〈春天的故事〉透過董文華婉約與激昂的吟唱，作曲者王佑貴採用中國民間音樂曲調，以平和、親切、感人的音樂主題，塑造了兩個重要的音樂形象，一者是鄧小平的領袖形象，另一者則是擁戴領袖的大眾音樂形象，在運用音區、音色、音調對比下，使歌曲瀰漫一股懷舊與感恩的氛圍。

全球傳播論壇（上海：交通大學全球傳播研究院，2009年10月29~30日）。

²⁴⁰ 范紅霞，「『春節聯歡晚會』—世俗神話的建構和消解」，頁40。

²⁴¹ 「春天的故事」，中廣網，2008年12月19日，

http://211.89.225.4:82/gate/big5/nm.cnr.cn/lywh/cyjq/200812/t20081219_505181084.html。

「一九七九年那是一個春天 有一位老人在中國的南海邊畫了一個圈 自神話般地崛起座座城 奇跡般聚起座座金」，意指改革開放的啓發，直指鄧小平（老人）在東南部沿海的深圳、珠海、廈門、汕頭建立的經濟特區，為整個中國改革開放帶來新契機，從而迎來文革之後第一個「春天」到來。「一九九二年又是一個春天 有一位老人在中國的南海邊寫下詩篇 天地間蕩起滾滾春潮 征途上揚起浩浩風帆」，在鄧小平南巡發表了一系列重要講話，中共提倡經濟改革之姿，將中國帶入了第二個「春天」，「春雨」滋潤了整個「華夏故園」，並描繪出中國社會未來圖像。〈春天的故事〉陳述了中國近代重要發展時間點，順勢形塑居功厥偉的中共領導人形象。

深入探究，90年代初期社會動盪，黨國機器基於穩定社會和諧必須重新塑造一個神話，神話除了有巨大的治療作用使人內心有所依歸，亦能鞏固當權者位置。〈春天的故事〉實質上就是「神化」鄧小平，將他的政策比擬作「春天」，並呼應「中國改革開放總設計師」的美名。鄧小平的神話確立之後，歌詞又形塑出黨國對於社會的照顧有加，也將鄧小平的神話敘事縫合在國家論述中。

2. 〈走進新時代〉

總想對你表白 我的心情是多麼豪邁 總想對你傾訴 我對生活是多麼熱愛 勤勞勇敢的中國人 意氣風發走進新時代 啊 我們意氣風發走進那新時代 我們唱著東方紅 當家做主站起來 我們講著春天的故事 改革開放富起來 繼往開來的領路人 帶領我們走進那新時代 高舉旗幟開創未來 讓我告訴世界 中國命運自己主宰 讓我告訴未來 中國進行著接力賽 承前啟後的領路人 帶領我們走進新時代 啊 帶領我們走進那新時代 我們唱著東方紅 當家做主站起來 我們講著春天的故事 改革開放富起來 繼往開來的領路人 帶領我們走進那新時代 高舉旗幟開創未來 我們唱著東方紅 當家做主站起來 我們講著春天的故事 改革開放富起來 繼往開來的領路人 帶領我們走進那新時代 高舉旗幟開創未來 開創未來

創作於1997年中共十五次全國代表大會前夕的〈走進新時代〉是蔣開儒作詞與印青作曲，張也演唱。印青是中國的知名作曲家，代表作有歌曲〈當兵的歷史〉、〈走進新時代〉、歌劇〈黨的女兒〉，是具有濃厚黨國色彩的作曲家。張也畢業於中國音樂學院聲樂學系，現為中國音樂學院聲樂系青年教師²⁴²。

²⁴² 「印青」，百度百科，2009年8月25日，<http://bk.baidu.com/view/667103.htm?func=retitle>；

中共十五次全國代表大會是中共極為重要的一個會議，在張也具有聲樂的背景饒富穿透力的嗓音下，將〈走進新時代〉詮釋成充滿朝氣與高亢的曲調。因此，〈走進新時代〉成為中共十五大的「主打歌」，目的是透過音樂的穿透力，描繪錦繡前程的圖像。

〈走進新時代〉首段「總想對你表白 我的心情是多麼豪邁 總想對你傾訴 我對生活是多麼熱愛」，「我」代表著社會大眾，而「你」則指涉中共，透過演唱者的詮釋具體呈現大眾心聲，並從中再現在黨領導下中國是繁榮昌盛的。「我們唱著東方紅 當家做主站起來 我們講著春天的故事 改革開放富起來」，歌曲以「東方紅」轉化毛澤東時期的浪漫意識，並透過「春天的故事」揭示鄧小平時期的重要舉措。「繼往開來的領路人 帶領我們走進那新時代 高舉旗幟開創未來」，描繪中共歷屆領導人在明確施政目標下社會發展日趨完善。第二段，「讓我告訴世界 中國命運自己主宰 讓我告訴未來 中國進行著接力賽」，體現黨的領導下民族自信心提升，而「接力賽」則是指「東方紅」、「改革開放」、「春天的故事」以及「走進新時代」等歷史脈絡，成為近代中國發展的歷史軸線，具有承先啓後之義。

大體上，中共十五大前夕香港主權甫移交中國，緊接著 1999 年澳門主權回歸。20 世紀末期，中共國家主權有如收復「失土」之姿，〈走進新時代〉頌揚了改革開放振興中華的時代潮流，扣連時空脈絡成為黨國意識的文宣品，不僅彰顯民族自信與驕傲，也弘揚了民族主義、國家主義的宏大敘事。

3. 〈西部狂想〉

爺爺對我講 先有那黃土黃 才有那黃皮膚的 中華好兒郎 奶奶對我講 先有那黃土黃 才有那黑眼睛的 華夏好姑娘 爸爸對我講 先有那黃土燙 才有那打不夠的威風鼓震天響 媽媽對我講 先有那黃土揚 才有那哼不完的信天遊情義長 掀起你的蓋頭來 神州昂首向東方 流不完悠悠的黃河浪 激起了西部的狂想 掀起你的蓋頭來 神州昂首向東方 流不完悠悠的黃河浪 激起了西部的狂想 爸爸對我講 先有那黃土燙 有那打不夠的威風鼓震天響 媽媽對我講 先有那黃土揚 才有那哼不完的信天遊情義長 掀起你的蓋頭來 神州昂首向東方 流不完悠悠的黃河浪 激起了西部狂想 掀起你的蓋頭來 神州昂首向東方 流不完悠悠的黃河浪 激起了西部狂想

「張也」，百度百科，2009 年 8 月 25 日，<http://bk.baidu.com/view/157514.htm>。

1999年9月中共十五屆四中全會通過《中共中央關於國有企業改革和發展若干重大問題的決定》明確提出：國家要實施西部大開發戰略。2000年10月，中共十五屆五中全會通過《中共中央關於制定國民經濟和社會發展第十個五年計劃的建議》，強調：「實施西部大開發戰略、加快中西部地區發展，經濟發展、民族團結、社會穩定，地區協調發展和最終實現共同富裕，是實現第三步戰略目標的重大舉措。」²⁴³

爲了因應西部大開發政策，2000年春晚由中國當紅音樂人張俊以作詞，國家一級作曲兼演奏家卞留念作曲，並由中國當紅歌手那英、解曉東與中國中央歌劇院女高音麼紅共同演唱〈西部狂想〉，目的旨在呼應中共官方對於西部發展的重視，並結合現實政令指示，使得「狂想」成爲促成發展契機的觸媒。

歌曲以麼紅的高音起頭，讓人有如置身於廣大的西部中，刹時曲風轉至柔和與慢板旋律，「爺爺對我講 先有那黃土黃 才有那黃皮膚的 中華好兒郎 奶奶對我講 先有那黃土黃 才有那黑眼睛的 華夏好姑娘」，以先人對我們的告誡，體現出西部雖然黃沙滾滾卻是華夏民族的根。「爸爸對我講 先有那黃土燙 才有那打不夠的威風鼓震天響 媽媽對我講 先有那黃土揚 才有那哼不完的信天遊情義長」，透過陝北秧歌「賽腰鼓」活動，以及「信天遊」等陝北地區流行的民歌曲風，前後相呼應西北地區是中華民族發源地。副歌部份，「掀起你的蓋頭來」原是新疆維爾族的民歌，在此確有揭開那古老神秘面紗的意味，扣連上「神州昂首向東方」，表示中國發展至今持續的穩定發展，「流不完悠悠的黃河浪 激起了西部的狂想」，則探究黃河古文明發展源頭，興起了西部地區發展的契機。

中國西部地區特指陝西、甘肅、寧夏、青海、新疆、四川、重慶、雲南、貴州、西藏、廣西、內蒙古 12 個省、自治區和直轄市。由於早期東岸沿海通商，較易提升經濟發展，導致中國東西部發展落差，並影響著中國發展的完整性。中共爲了貫徹鄧小平關於中國現代化建設「兩個大局」的戰略思想，西部發展是面對新世紀所擬定的重大決策，目的是實現東西部平衡發展²⁴⁴。

²⁴³ 第三步戰略目標是中國要在 21 世紀中葉，使中國人均國民生產總值達到中等發達國家水平，從「小康」上升到「富裕」，最終實現「現代化」。參見：李永明，「中國邁向第三步戰略目標」，聯合早報網，2001 年 3 月 6 日，

<http://www.zaobao.com/special/npc/pages1/npc060301e.html>；「西部大開發」，新華網，2009 年 8 月 25 日，http://news.xinhuanet.com/ziliao/2005-11/02/content_3719691.htm。

²⁴⁴ 所謂「兩個大局」，是鄧小平「三步走」社會主義現代化戰略思想的重要內容。其基本精神，是在社會主義現代化建設過程中，部分地區先富，然後帶動另外部分地區發展，最終實現共同富裕。參見：蘇偉，「推進『兩個大局』統籌區域發展」，重慶地產評論，2004 年 8 月 13 日，http://www.cq.xinhuanet.com/subject/2004-08/13/content_2679272.htm；參見：「西部大開發」，新華網，2009 年 8 月 25 日，

2001 年春晚也出現類似歌曲〈西部放歌〉，「多少年的期盼多少代追求 年輕的高原人趕上了好年頭 大開發的號角在新時代吹響 神奇的西部追趕那潮流競風流 大開發的號角在新時代吹響 神奇的西部追趕那潮頭競風流」，呼應了〈西部狂想〉，〈西部放歌〉將原有單純的想像化作實踐，顯示中共全面性與系統性建設西部的決心。同年 3 月，《中華人民共和國國民經濟和社會發展第十個五年計劃綱要》出台後，再次對西部發展進行了具體部署。由此可見，中共的西部發展政策，配合著春晚音樂的謳歌，體現中共對於西部發展決心，以及試圖消弭「東強西弱」的社會發展頹勢。

4. 〈風景這邊獨好〉

也許你也聽得多看得少 很多事情還不知道 只要你踏上這片土地
就會說風景這邊獨好 這裡的人們熱愛和平 這裡的人們智慧勤勞
守好建好自己的家園 心平氣和把幸福創造 風景這邊獨好 江山如此多嬌
風景這邊獨好 神州歡歌如潮 也許你人到來才看到 這裡的變化真奇妙
城市裡展示著東方的美麗 風雨中走出了陽光大道 幸福的人們面帶微笑
親朋好友喜上眉梢 好戲連台連年看都紅火 所有的目光向這裡聚焦
風景這邊獨好 江山如此多嬌 風景這邊獨好 神州歡歌如潮
哎~風景這邊獨好 哎~江山如此多嬌 哎~風景這邊獨好 哎~神州歡歌如潮

2002 年〈風景這邊獨好〉是由宋祖英演唱，並由劉福波作詞、徐沛東作曲。宋祖英是國家一級演員曾連續 16 年在春晚登台演出，是當代中國國家論述的重要文化符碼。如此，春晚除了是絢麗奪目的聯歡晚會之外，也反映出主流意識型態試圖通過明星敘事對多元文化進行軟性收編²⁴⁵。

21 世紀之初，中國境內除了穩定發展之外，對外亦有重大的國際事件。2001 年 7 月 13 日北京申奧成功、10 月 6 日中國足球隊順利踢進韓日世界盃，以及 11 月 10 日中國成功加入世界貿易組織 (WTO)，成為當年最具影響力的三大事件。

由 2002 年春晚主持人陳述：「在這除舊迎新的喜慶時刻，回顧過去的一年，我想我們每一個中國人，都可以面對世界痛痛快快說一句，『風景這邊獨好』」，

http://news.xinhuanet.com/ziliao/2005-11/02/content_3719691.htm。

²⁴⁵ 「宋祖英」，百度百科，2009 年 8 月 20 日，<http://baike.baidu.com/view/13519.htm>；潘知常主編，「第三章 宋祖英：『東方茉莉』的表演政治」，最後的晚餐—CCTV 春節聯歡晚會與新意識型態（電子版），2007 年 2 月 15 日，http://pan2026.blog.hexun.com/7839916_d.html。

緊接著，宋祖英登台獻唱〈風景這邊獨好〉，以民歌曲調呈現並大量使用民間傳統樂器，在演唱者獨特嗓音下，使人落入輕鬆與愉悅的氣氛中。

「也許你也聽得多看得少 很多事情還不知道 只要你踏上這片土地……也許你人到來才看到 這裡的變化真奇妙 城市裡展示著東方的美麗 風雨中走出了陽光大道 幸福的人們面帶微笑 親朋好友喜上眉梢 好戲連台 連年看都紅火」，歌曲大量呈現改變中的中國社會樣貌，緊緊扣連著舉國歡慶的重大事件，並以「所有的目光向這裡聚焦」，體現出中國成為世人矚目的焦點。但是，歌曲並無提及當年度重大事件，而是引用了毛澤東的詩詞「江山如此多嬌 風景這邊獨好」，結合中共革命時期的浪漫符號，扣連上 2001 年度的重大事件，藉此深化民族復興意識。

5. 〈天路〉

清晨我站在青青的牧場 看到神鷹披著那霞光 像一片祥雲飛過藍天
為藏家兒女帶來吉祥 那是一條神奇的天路哎 把人間的溫暖送到邊疆
從此山不再高路不再漫長 各族兒女歡聚一堂 黃昏我站在高高的山岡
看那鐵路修到我家鄉 一條條巨龍翻山越嶺 為雪域高原送來安康
那是一條神奇的天路哎 帶我們走進人間天堂 青稞酒酥油茶會更加香甜
幸福的歌聲傳遍四方 幸福的歌聲傳遍四方

〈天路〉是由空軍政治部歌舞團創作專業作家、一級編劇且是中共黨員石順義作詞，以及名作曲家印青譜曲，原唱是藏族人巴桑是官拜中校的文藝工作者。巴桑於 2001 年 8 月，在總政舉辦的建軍 80 週年大型文藝晚會上首唱〈天路〉；2004 年 7 月被聘請為中國鐵路文工團名譽演員；2005 年 4 月，因演唱〈天路〉獲得「青藏鐵路杯」全國征歌比賽一等獎；2006 年 7 月，〈天路〉獲得全國聽眾最喜愛十大金榜歌手「金號獎」²⁴⁶。由此，〈天路〉在國家機器認可下深受眾人喜愛，不僅傳遞黨國意識，更增添了真摯情感。

〈天路〉的曲子充滿十足民族風味，讓人感受濃郁的西部氛圍，原唱巴桑尖銳的嗓音讓人對於浩瀚的自然景觀肅然起敬。2005 年春晚由中國當紅歌手韓紅演唱〈天路〉，韓紅是繼成龍、劉德華、宋祖英之外第四位被選為獨唱的歌手，在中國歌壇魅力之大不言可喻，由其詮釋的〈天路〉另有一種感受。韓紅聲音雖

²⁴⁶ 「石順義」，百度百科，2009 年 8 月 25 日，<http://baike.baidu.com/view/1046665.htm>；「巴桑」，百度百科，2009 年 8 月 25 日，<http://baike.baidu.com/view/304689.htm>。

不如巴桑尖銳，但其渾厚嗓音有溫暖人心之感。如果巴桑的詮釋是將自然神化，韓紅則是令人身處其中感同身受。

〈天路〉內容是敘述青藏鐵路，因通往四千多公尺象徵天險的青藏高原，故有「天路」之稱。歌曲以第一人稱角度演唱「清晨我站在青青的牧場 看到神鷹披著那霞光……黃昏我站在高高的山岡 看那鐵路修到我家鄉」，讓人感受到廣大西部風光，彷彿置身其中，「像一片祥雲飛過藍天 為藏家兒女帶來吉祥……一條條巨龍翻山越嶺 為雪域高原送來安康」，青藏鐵路綿延廣大的腹地，直到西藏首府拉薩，不僅彰顯青藏鐵路工程難度，並也為西藏地區帶來物質效益。

副歌部份，「那是一條神奇的天路哎 把人間的溫暖送到邊疆 從此山不再高路不再漫長 各族兒女歡聚一堂……那是一條神奇的天路哎 帶我們走進人間天堂 青稞酒酥油茶會更加香甜 幸福的歌聲傳遍四方」，在「人間」與「天堂」的對稱下，青藏鐵路化身為「天梯」，黨國被想像成修補天梯的「天兵神將」，並引領著民眾進入世外桃源，在一片祥和的氣氛中，民眾對於黨國充滿感恩之情。

1952 年解放軍進入西藏之後，中共就計畫興建鐵路，但是早期工程技術水平不足，且發生大躍進、文化大革命等人為因素，以及地理環境險峻等天然因素，青藏鐵路的興建一直遲遲未能完工，最終在 2005 年全線貫通，2006 年 7 月正式通車。無疑地，〈天路〉除了歌頌青藏鐵路的竣工，亦是新世紀中共西部開發政策重要實質政績。

6. 〈同一個世界，同一個夢想〉

你讓南極雪親吻北冰洋 你讓旭日溫暖昨天的月亮 我們的心窗打開
想像 看流星與花兒一起綻放 奧林匹克 我對你講 你在記憶中把我
眼睛點亮 奧林匹克 我對你講 你是陽光 陽光灑在我身上 在同一
個世界 有同一個夢想 穿破黑暗和憂傷 讓星空見證我成長 在同
一個世界 有同一個夢想 握住堅強和希望 無論北京還是那遠方
你讓快樂成為我的力量 你讓彩虹染亮我的家鄉 我們的船槳劃開惆
悵 聽春天的細雨打濕衣裳 奧林匹克 我對你講 你在記憶中把我眼
睛點亮 奧林匹克 我對你講 你是陽光 陽光灑在我身上 在同一個
世界 有同一個夢想 穿破黑暗和憂傷 讓星空見證我成長 在同一
個世界 有同一個夢想 握住堅強和希望 無論北京還是那遠方 在
同一個世界 有同一個夢想 穿破黑暗和憂傷 讓星空見證我成長
在同一個世界 有同一個夢想 握住堅強和希望 無論北京還是那遠

方

2008 年春晚〈同一個世界，同一個夢想〉演唱之前，由中央戲劇學院學生劉澄宇朗誦的〈百年圓夢〉，如「一家美國報紙發表了一篇評論說 隨著一個運動員的失敗 整個中國都失敗了……當時的歐洲的一家報紙 甚至刊出了一幅題為東亞病夫的 嘲諷中國人的漫畫 畫中是一群蓄著長辮 身穿長袍馬褂 形容枯槁的中國人」，內容敘述中國參加奧運百年史，西方世界對於中國存有貶低與藐視之意。劉澄宇大聲地讀道：「沒有國家的富強 民族的興旺 何來我們運動員在奧運場上的更高 更快 更強 沒有世界的認同 全民的參與 就算獎牌掛在了胸前 也難以閃耀奧林匹克夢想的光芒」，強調國家發展與民族認同之外，渴望藉由舉辦奧運比賽博得國際社會目光與認可。

由參加奧運的體育選手代表，共同朗誦「這天來了 寄望百年 近在眼前 這天終於來了 就在 2008 北京的微笑之間……我們繼往開來 我們不辱使命……我們是新北京 新奧運 五環世界 北京歡迎您」，意指身受百年屈辱的中國終於一吐怨氣，尤其「新北京 新奧運」不僅代表主辦國的雀躍，更是向世界宣示蛻變後的中國。

緊接著，由中央電視台文藝部導演孫濱作詞，運動員與眾多歌手共同演唱〈同一個世界，同一個夢想〉，簡單的節奏且富含衝擊力，更有不同國家演唱者參與其中，體現奧運和平與友誼的原始意義。〈同一個世界，同一個夢想〉出現「奧林匹克 我對你講 你在記憶中把我眼睛點亮 奧林匹克 我對你講 你是陽光 陽光灑在我身上」，其深層意義是「我」（中國）對於「你」（奧運）的傾訴，奧運是中國自我認同的啓蒙，雖然過程中飽受挫折，最終收穫卻是甜美，並呼應了〈百年圓夢〉朗誦的宏大敘事。

大體上，舉辦奧運對於中國而言，既是將西強東弱的意識扭轉，同時亦體現民族主義與國家認同。最後一句「穿破黑暗和憂傷 讓星空見證我成長 握住堅強和希望 無論北京還是那遠方」，中國歷經苦難之後，在申辦北京奧運與社會現況的轉變，已經讓世界見證崛起的中國。

如 Simon Frith 指出：「一首歌經常只是一次表演，而歌詞則是表演中說出的道白，人們聽起來具有加強的意義。歌詞的作用如同言語和言語行爲，它不單單承載著語意學上的意義，而是一組聲音的結構，標誌著感情的記號和角色的印痕。」²⁴⁷〈百年圓夢〉標誌著近百年處於受辱被動，且急需證明自己的中國，爾後〈同一個世界，同一個夢想〉，使用了「堅強、希望、成長」字義，在春晚節

²⁴⁷ 曾慧佳著，從流行歌曲看台灣社會，頁 iii。

目安排下，大眾被召喚至舉辦奧運等同於中國富強的想像中，從中再現中國今非昔比之姿，更深化了民族認同感。

綜觀上述，伴隨 1992 年後中國經濟體制的深化改革，社會發展有著明顯改善，同時中國與西方世界接軌日漸深化，必須更加穩固權力的合法性。此種情況下，歷屆春晚節目不乏出現謳歌黨國成就的歌曲，目的在體現與深化延安文藝策略，並表明主流意識與流行音樂之間的協商與共用。

第三節 俠之大者，為國為民—塑造樣板人物

在中共歷史上，典型人物塑造一向是中共傳媒宣傳的重點，也是社會主義政權標榜道德崇高的基礎。如 Benedict Anderson 所言「想像的共同體」（Imagined Communities），民族國家依照文化體系再現的意識而凝聚成群，民族國家透過集體身分的建構，以及具體的文字和語言形成一組敘事體系，經過時間的累積與傳遞，便形成民族國家的文化身分認同²⁴⁸。

早在文革時期，革命樣板戲即致力於打造無產階級的族群想像，這些人物並非真實存在現實生活當中，卻是被中共認定社會必須要有的，這些人物是按照政治鬥爭的要求及概念去塑造，就是在形塑無產階級的族群，使得工農兵起家的中共政權得以維繫。樣板人物是官方權力話語的展現，這種藝術形式是特定時期國家在發聲的表徵，意味著下面的人不能做出任何的更動。如列寧所言：「榜樣的力量是無窮的」，並且是一種資源，凝聚的力量，中共正是動用國家的具體表徵，如軍人、工人、老師、以及運動員等等，透過意識型態的召喚將個體確切安置在社會制度與文化期待的位置上，順勢臣服於黨國意識的主流論述中。

大體上，春晚音樂體現出幾種樣板人物。春晚節目中歷年觀禮嘉賓最多就是中國解放軍，因此春晚音樂也體現最多中國解放軍的形像，音樂不僅跳脫過往「剛、硬」的進行曲曲風，同時透過不同音樂調性，展現軍人為國為民，從軍割捨骨肉心情的軍人形像。例如：

1. 〈說句心裡話〉

說句心裡話我也想家 家中的老媽媽已是滿頭白髮 說句實在話我也
有愛 常思念那個夢中的她 夢中的她 既然來當兵 就知責任大

²⁴⁸ Benedict Anderson 著，吳叡人譯，想像的共同體：民族主義的起源與散佈（Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism）（台北，時報文化，1999 年）頁 xi、55。

你不扛槍 我不扛槍 誰保衛咱媽媽誰來保衛家 誰來保衛家 說句
心裡話我也不傻 我懂得從軍路上風吹雨打 說句實在話我也有情
人間的那個煙火 把我養大 話雖這樣說 有國才有家 你不站崗
我不站崗 誰保衛咱祖國誰來保衛家 誰來保衛家 話雖這樣說 有
國才有家 你不站崗 我不站崗 誰保衛咱祖國誰來保衛家 誰來保
衛家

1992 年春晚演出了由石順義作詞，國家一級作曲家、中國解放軍總政治部歌舞團創作員士心作曲，以及郁鈞劍演唱的〈說句心裡話〉。郁鈞劍擅長演唱民歌和抒情歌曲，曾多次在全國、全軍文藝匯演中榮獲一等獎或優秀獎，還曾先後被評為「全國十大歌手」、「神州歌壇十二星」、「全國聽眾最喜愛的歌唱演員」、「全國十大金星」等，並曾榮獲中國金唱片獎和 1994 年至 1998 年歷年中國音樂電視、中國軍旅歌曲音樂電視金獎²⁴⁹。

〈說句心裡話〉以第一人稱為起頭，詮釋從軍報國之後的思鄉情緒。「老媽媽」的母親典型表徵是異鄉遊子的投射對象；「夢中的她」暗指在家鄉等待的情人，親情與愛情的召喚下思鄉之情不言而喻。「說句心裡話我也不傻 我懂得從軍路上風吹雨打 說句實在話我也有情 人間的那個煙火 把我養大」，承襲傷感情緒，體現軍人在鋼鐵意志下仍有七情六慾感性之處。

但是，「既然來當兵 就知責任大 你不扛槍 我不扛槍 誰保衛咱媽媽誰來保衛家 誰來保衛家……話雖這樣說 有國才有家 你不站崗 我不站崗 誰保衛咱祖國誰來保衛家 誰來保衛家」，意指男兒志在四方，軍人的責任重大，擔負保家衛國的擔子，就必須有其擔當，並強調「扛槍、站崗、保家衛國」是身為軍人應有的責任與義務。

〈說句心裡話〉透過郁鈞劍詮釋出不同進行曲式曲風，透過軍人內心的思鄉情緒，填補了軍旅音樂空缺的「感性」部分。但是，〈說句心裡話〉的副歌仍強調軍人「理性」的一面，亦即軍人形象仍受制於男性霸權之下，軍人應當理性勝於感性，彰顯出中共解放軍犧牲奉獻的精神。

另外，2003 年由譚晶演唱的〈妻子〉則是以「成功男人背後總有賢內助」的女性形象，刻劃出軍人妻子的樣板形象「真正的男兒 你選擇了軍旅 癡心的女兒 我才苦苦相依 世上有那樣多的人 離不開你 我驕傲 我是你的妻」，抒發了作為軍人妻子心中的寂寞哀愁，卻也比不上軍人從軍報國的高尚情操，而妻子的自立與驕傲則是歌曲賦予應有的形象建構，但也落入「男主外女主內」的

²⁴⁹ 「郁鈞劍」，互動百科，2009 年 8 月 29 日，<http://www.hudong.com/wiki/郁钧剑>。

傳統迷思中。

2. 〈軍中姐妹〉

藍天大道上彩雲在追 年輕的我們歌聲在飛 陸海空天亮麗的星 共和國女兵軍中姐妹 風雨中幾多浪漫真情 一起品嚐一起回味 剛強中幾分溫柔嬌媚 一起歡笑 一起流淚 行進在讚美的目光裡 太陽和月亮為我們舉杯 青春換來和平陽光 共和國女兵軍中姐妹 藍天大道上彩雲在追 年輕的我們歌聲在飛 陸海空天亮麗的星 共和國女兵軍中姐妹 風雨中幾多浪漫真情 一起品嚐一起回味 剛強中幾分溫柔嬌媚 一起歡笑 一起流淚 行進在讚美的目光裡 太陽和月亮為我們舉杯 青春換來和平陽光 共和國女兵軍中姐妹

2000 年春晚由張薇薇與張莉莉共同演唱的〈軍中姐妹〉，兩人是一對孿生姊妹，由於兩人外型亮眼又熱愛軍旅深受好評，更是中國國慶 50 週年女兵方隊領隊，被人稱之為「軍中姊妹花」。〈軍中姐妹〉是由王曉嶺作詞，他是國家一級編劇、北京軍區政治部戰友歌舞團團長、中國音像協會理事、中國音樂文學學會副主席，主要作品有〈風雨兼程〉、〈祖國讚美詩〉、〈軍中姐妹〉、〈當兵的人〉。作曲者臧雲飛亦是北京軍區政治部戰友歌舞團一級作曲、中國音像協會理事，作品有〈祖國萬歲〉、〈珠穆朗瑪〉、〈軍中姐妹〉、〈當兵的人〉、〈駐香港部隊之歌〉、〈駐澳門部隊之歌〉²⁵⁰。由此，〈軍中姐妹〉與〈說句心裡話〉相同，形塑軍人形象歌曲都出自於軍隊歌舞團之手，並在黨國認證下成為建構樣板形象的一時之選。

雖然春晚歷年出現較多中共解放軍歌曲，但卻鮮少出現刻劃女兵的樣板音樂。〈軍中姐妹〉不同於傳統男性為尊的意識型態霸權，正是一首不同以往謳歌男性軍人形像的歌曲，如同毛澤東所言：「女人能頂半邊天」，女性意識在中國社會是平等與高漲的。

歌曲起頭，「藍天大道上彩雲在追 年輕的我們歌聲在飛 陸海空天亮麗的星 共和國女兵軍中姐妹」，使用了既定軍旅進行曲式旋律，顯示女性從軍不含糊的形象。歌詞顯示女性從軍是年輕具有活力的樣貌，含括三軍在內女兵有如璀璨的星星，對外是女兵形象，對內則是姊妹同袍相互照應。

²⁵⁰ 「王曉嶺 詞作家」，央視國際，2006 年 6 月 24 日，<http://big5.cctv.com/qgds/20060624/101039.shtml>；「臧雲飛」，百度百科，2009 年 9 月 1 日，<http://baike.baidu.com/view/1810041.htm>。

第二段，歌曲的旋律由急轉緩，「風雨中幾多浪漫真情 一起品嚐一起回味 剛強中幾分溫柔嬌媚 一起歡笑 一起流淚」，仍不脫鉤於女性從軍的青春洋溢，比起男性解放軍剛正不阿，女兵更增添了溫柔與浪漫形象，「行進在讚美的目光裡 太陽和月亮為我們舉杯 青春換來和平陽光 共和國女兵軍中姐妹」，後段呈現為了和平揮灑青春的女兵，深受世人所稱道，並以身為中共女兵為榮。

〈軍中姐妹〉透過女性演唱者的詮釋，體現出青春與年輕的樣板形象，並且重複多次「共和國女兵軍中姐妹」，國家符號與女兵的扣連，再次形塑黨國意識下的女兵樣板形象。

另外，除了建構樣板軍人形象之外，春晚音樂呈現出兢兢業業、埋頭崗位犧牲奉獻的人們。例如：

3. 〈好大的一棵樹〉

頭頂一個天 腳踏一方土 風雨中你昂起頭 冰雪壓不服 好大一棵樹
任你狂風呼 綠葉中留下多少故事 有樂也有苦 歡樂你不笑
痛苦你不哭 灑給大地多少綠蔭 那是愛的音符 風是你的歌 雲是
你腳步 無論白天和黑夜 都為人類造福 好大一棵樹 綠色的祝福
你的胸懷在藍天 深情藏沃土

1989 年適逢中國流行音樂第一波高峰「西北風」時期，此時期的中國流行音樂講求原創性與反思性，更是早期鄧麗君陰柔演唱風格的否定和改變，喊唱成爲一種突出的演唱方法，歌詞內容具有批判意識，風格慷慨激昂，像是處於萌生狀態的鄉土搖滾與傳統民歌的折衷表現²⁵¹。由鄒友開作詞、伍嘉冀作曲的〈好大的一棵樹〉即是「西北風」時期的音樂，在代表性歌手田震以獨特的北方民歌嗓音詮釋下，令人沉浸在感懷師恩的氛圍中。

但是，90 年代初期中國社會依然是政治主導一切，春晚對於「西北風」的曲風與唱腔尚未通盤接受。因此，1990 年春晚〈好大的一棵樹〉是由總政歌舞團擔任主要演員的張筱梅登台演唱，歌曲轉以婉約口吻詮釋出溫柔的氣質。由演唱者的選角，可窺見春晚在 90 年代初期仍是保守的，部分音樂演唱者仍是受到國家機器嚴格把關。

〈好大的一棵樹〉是形塑教師的樣板形象，「頭頂一個天 腳踏一方土 風

²⁵¹ 肖執纓、植嘉寧，「三十年中國流行音樂之變遷」，北方音樂（黑龍江），第 11 期（2008 年 11 月），頁 4。

雨中你昂起頭 冰雪壓不服 好大一棵樹」，歌詞中闡述教師如同大樹一樣，隨著世事磨難但堅忍不拔，「任你狂風呼 綠葉中留下多少故事」，體現教澤永銘的形像。「樂你不笑 痛苦你不哭 灑給大地多少綠蔭 那是愛的音符」以擬人化的方式，呈現教師表面雖是拘謹的容顏，內心卻是充滿著愛。「風是你的歌 雲是你腳步 無論白天和黑夜 都為人類造福 好大一棵樹 綠色的祝福 你的胸懷在藍天 深情藏沃土」，展現有教無類並強調大愛精神與應有的風骨。

4. 〈風雨彩虹鏗鏘玫瑰〉

一切美好 只是昨日沉醉 淡淡感受 才是今天滋味 想想明天 又是日曬風吹 再苦再累 無懼無畏 身上的痛 讓我難以入睡 腳下的路 還有更多的累 追逐夢想總是百轉千回 無怨無悔 從容面對 風雨彩虹 鏗鏘玫瑰 再多憂傷 再多痛苦 自己去背 風雨彩虹 鏗鏘玫瑰 縱橫四海 笑傲天涯 永不後退 思緒飄飛 帶著夢想去追 奔放灑脫 做人要敢做敢為 人生苦短 哪能半途而廢 不氣不餒 無懼無畏 桃李爭輝 颯爽英姿鬥豔 成功失敗 總是歡樂傷悲 紅顏嬌媚 承受雨打風吹 拔劍揚眉 豪情快慰 風雨彩虹 鏗鏘玫瑰 芳心似水 激情如火 夢想鼎沸 風雨彩虹 鏗鏘玫瑰 縱橫四海 笑傲天涯 風情壯美

〈風雨彩虹鏗鏘玫瑰〉收錄於田震第二張專輯《順其自然》中，田震是中國歌壇的長青樹，且是華語歌壇具實力、個性、商業、音樂性、流行性與原創性的華語女歌手。田震最早與中國錄音錄像簽約，開啓了歌手生涯；1988年隨著「西北風」演唱了〈我熱戀的故鄉〉與〈黃土高坡〉成爲廣爲人知的「西北風」代表作品，1994年3月與紅星生產社簽約，開啓了另一波「田震」風潮²⁵²。〈風雨彩虹鏗鏘玫瑰〉在田震這位具有號召力的歌手詮釋下，既能喚醒民眾愛國情操，又能深化形塑運動員的樣板形像。2003年春晚由田震登台演出〈風雨彩虹鏗鏘玫瑰〉，此後更成爲中國女足隊隊歌。

首段，「一切美好 只是昨日沉醉 淡淡感受 才是今天滋味 想想明天 又是日曬風吹 再苦再累 無懼無畏 身上的痛 讓我難以入睡 腳下的路 還有更多的累 追逐夢想總是百轉千回 無怨無悔 從容面對」，陳述運動員追求夢想面對的苦難，而短暫勝利的喜悅有如明日黃花短暫而絢麗，但是追求夢想

²⁵² 「田震」，百度百科，2009年9月1日，<http://baike.baidu.com/view/77389.htm>。

的腳步不曾停歇，其中的路途不管多麼迂迴，也總是無悔付出從容以對。緊接著，「風雨彩虹 鏗鏘玫瑰」，雨過天晴出現了彩虹，「鏗鏘」是金屬碰撞後產生優美的清脆聲，「玫瑰」是鮮明女性形像的隱喻，接合上述運動員的心理特質，歌曲再現了女性運動員應有的形像。

「桃李爭輝 颯爽英姿鬥豔」，令人聯想到毛澤東詩詞《為女民兵題照》裡「颯爽英姿五尺槍」，描述革命時期中國女性的圖像，而「紅顏嬌媚 承受雨打風吹 拔劍揚眉 豪情快慰」，體現了女性運動員的嬌媚體態卻仍能承受磨練，甚至在運動場上的氣勢更是不輸男性運動員。曲末，「風雨彩虹 鏗鏘玫瑰 芳心似水 激情如火」，隱喻女性運動員有如優美卻又帶刺的玫瑰，平凡中卻有著無比熱情，「縱橫四海 笑傲天涯 風情壯美」，則唱響女性運動員在各項賽事中無往不利，成就不朽的體育傳奇。

隨著世界人道主義傳散，國際運動比賽漸漸取代了國與國之間鬥爭與對立，不僅可以提升國家能見度，具有宣傳效果，對內又可以激發愛國情操表現國族認同。因此，運動賽事既是一場遊戲亦是深具政治性的文化活動，〈風雨彩虹鏗鏘玫瑰〉深層意義沿續了「不愛紅妝愛武裝」意識，跳脫傳統嬌喘微微的女性樣貌，成功建構當代中國女性應有的樣板形像，並召喚至各個社會職場中。

5. 〈農民工之歌〉

身上沾泥花 臉上掛汗花 為了一個夢 進城闖天下 昨天我是農民
今天當工人 城市的新主人意氣風發 兄弟姐妹把胸膛挺起來 歷經
艱辛不怕風吹雨打 相信自己的力量 相信未來 我們的人生一樣好
年華 你也有思念 我也有牽掛 一年忙在外 誰能不想家 為了咱
們父母為了咱的娃 也為了更多的高樓大廈 兄弟姐妹把歌兒唱起來
用那汗花擦亮霓虹彩霞 相信自己的力量 相信未來 我們的人生一
樣好年華

2008年由王寶強與近百名農民工演唱的〈農民工之歌〉，是由王曉嶺作詞、印青作曲。春晚主持人開場介紹：「在我的心理，他（農民工）就像新時代的游擊隊，從一個城市遊動到另一個城市，卻為我們留下適合生活的幸福根據地。」演唱者王寶強本身是工人出身，因為喜好藝術並受到導演青睞，進而踏上演藝之路²⁵³。當年度是春晚首次出現農民工的身影，同時〈農民工之歌〉在主持人殷情

²⁵³ 王寶強出生於河北南河縣大會塔村，6歲時開始練習武術，8歲至14歲在嵩山少林寺做俗家

介紹下，呈現出「有夢最美，希望相隨」的欣欣向榮之感。

〈農民工之歌〉以曲調詼諧輕鬆的口吻，近似鄉野民間說唱的曲調貫穿全曲，首段歌詞「身上沾泥花 臉上掛汗花 為了一個夢 進城闖天下 昨天我是農民 今天當工人 城市的新主人意氣風發」，敘述辛勤勞苦的農民爲了夢想進城闖蕩，體現出中國社會發展現況，「你也有思念 我也有牽掛 一年忙在外 誰能不想家 為了咱們父母為了咱的娃 也為了更多的高樓大廈」，爲了夢想、家中摯親，甚至爲了國家社會發展必須堅守崗位犧牲奉獻，在歡愉的氣氛下激起拼鬥士氣，爲人生開創美好將來。「兄弟姐妹把胸膛挺起來 歷經艱辛不怕風吹雨打 相信自己的力量 相信未來 我們的人生一樣好年華……兄弟姐妹把歌兒唱起來 用那汗花擦亮霓虹彩霞 相信自己的力量 相信未來 我們的人生一樣好年華」，從中號召更多農民工群起效尤，不怕苦難相信力量與未來，描繪出前程似錦的美麗圖像。

隨著中共改革開放之後，相對地拉大了城鄉與貧富差距。〈農民工之歌〉形塑的樣板形象實質就是撫慰農民工，在不斷重複「相信自己的力量 相信未來 我們的人生一樣好年華」，進而合理化了農民工奮鬥目標，並成功形塑中國農民工應有的樣板形象。

〈農民工之歌〉建構的這些「夢想」，事實上反映了國家賦予的角色期待，恰如主持人開頭結尾說道：「祝天下農民工，社會保障多、掙錢多、歡聲笑意多」卻與當前大陸城市農民工實際處境大相逕庭，相當諷刺。

除了各行各業的樣板人物之外，春晚音樂也再現一些爲黨國無私貢獻的人士，而此類歌曲近似歌頌的方式呈現。例如：

6. 〈實心漢子〉

實心的漢子火辣辣 吹著中原的風黃河的水走天下 一腔熱血報效國家
從不低頭也不自大 來去無牽掛 心裡的話擱不下 直來直去說說吧
堂堂七尺漢有淚不輕灑 做的是一生榮辱說來算個啥 你就放心吧
恁啥也不怕亮亮堂堂平平安安這天下

弟子，之後來到北京闖天下，在各個劇組當武行做群眾演員。命運似乎很眷顧這個看上去普普通通的孩子，16歲時，王寶強被導演李揚挑中，主演獨立電影《盲井》，這部電影讓他一夜之間從武行變成金馬獎最佳新人。2004年參演馮小剛賀歲劇《天下無賊》「傻根」一角，名聲大噪。參見：「王寶強」，騰訊娛樂，2009年9月3日，<http://datalib.ent.qq.com/star/2472/starinfo.shtml>。

2004 年春晚演出由韓磊演唱，易茗作詞與李海鷹作曲的〈實心漢子〉。李海鷹是中國有名的作曲家，以一首〈彎彎的月亮〉風靡了中國，堪稱不朽的經典代表作品。李海鷹驚人的創作力橫跨了三個世代，80 年代有〈彎彎的月亮〉；90 年代〈七子之歌〉、〈走四方〉、〈過河〉等歌曲街知巷聞；21 世紀打造了〈愛如空氣〉造就樂壇神話，跨領域與跨風格的音樂長才在中國樂壇有著一席之地。韓磊曾為《漢武大帝》與《康熙王朝》等 400 多部的電視劇配唱主題曲，並為《甲方乙方》與《離開雷峰的日子》等電影配唱主題曲。韓磊父親是漢族、母親是蒙古族，韓磊則隨母親為蒙古族人，1991 年踏入樂壇後，擔任中央全國青聯委員與內蒙古青聯名譽主席²⁵⁴。

歌曲開頭曲調類似舞曲的方式氣勢磅礴，首段「實心的漢子火辣辣 吹著中原的風黃河的水走天下 一腔熱血報效國家 從不低頭也不自大 來去無牽掛」，透過韓磊「菸酒嗓」²⁵⁵的喉音唱出「火辣辣」的感受，「男兒當自強」的意識油然而生，拋頭顱灑熱血此生了無牽掛。第二段「心裡的話攔不下 直來直去說說吧 堂堂七尺漢有淚不輕灑 做的是一生榮辱說來算個啥 你就放心吧 恁啥也不怕」，結合了兩位女演唱者合音旋律由快轉慢，「堂堂七尺漢有淚不輕灑」再現了「男兒有淚不輕彈」的意識型態，而「吹著中原的風黃河的水走天下 一腔熱血報效國家……做的是一生榮辱說來算個啥」，與國家符號相扣連，目的在強調男人一生榮辱不足掛齒，只為奉獻自己報效國家。曲末持續不斷重複「你就放心吧 恁啥也不怕」，同時曲調越拉越高，在「亮亮堂堂平平安安這天下」中，展現恢弘氣度的「漢子」形象。

〈實心漢子〉舞曲風格以及節奏分明的曲調，配合韓磊震撼力十足的歌聲，使人沉醉在歌聲曲調中。韓磊因為參與眾多主旋律電視劇的歌曲演唱，在中國樂壇的號召力不言而喻，而其蒙古族的血統更成為「實心漢子」的鮮明表徵。無疑地，韓磊演唱的〈實心漢子〉正是建構出中國男性樣板形象的最佳體例。

7. 〈夢圓〉

²⁵⁴ 「李海鷹」，百度百科，2009 年 9 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/83178.htm>；「韓磊」，百度百科，2009 年 9 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/21968.htm>；原名李南剛的易茗，本是想換個筆名，順勢把「改名」的意思寫成了「易名」，卻又覺得含義淺薄，故改為「易茗」，易茗是北京人且是中共黨員。參見：劉棟，「從容最真－專訪名作詞家易茗」，電影評介（貴州），第 2 期（1998 年 1 月），頁 12。

²⁵⁵ 菸酒嗓類似公鴨嗓，似事菸酒過度所導致，而此類的嗓音唱起歌曲來，別有一番風味。諸如阿杜、楊坤等歌手都是有此特色，而透過此種嗓音，添加音樂特有元素，讓人印象深刻。

又見裊裊炊煙 又見群群飛雁 你播撒一路春風 只為百姓夢圓 又見如虹長堤 又見如岱青山 你拋卻一生名利 只為百姓夢圓 誰說流水無意 歲月無痕 誰說落花無情 往事如煙 請聽山的訴說 請聽海的呼喚 真情感天動地啊 真愛在人間 在人間

2005 年由彭麗媛演唱的〈夢圓〉是由蘇文與張金豹作詞，知名作曲家印青作曲。彭麗媛是中國著名的女高音，亦是中國當代民族聲樂圈中最早擁有民族聲樂碩士文憑的歌唱家，且是中國人民解放軍最年輕的文職將軍，深受軍內外觀眾喜愛的著名軍旅歌唱家。彭麗媛多次榮獲「五個一工程獎」、「文華獎」、「梅花獎」、「中國金唱片獎」、「國家音像大獎」等國家級大獎和國家級聲樂比賽大獎²⁵⁶。彭麗媛曾多次擔任春晚的演唱嘉賓，詮釋的樣板歌曲經常引起廣泛共鳴，進而達到宣傳效果。

〈夢圓〉不同於〈實心漢子〉般的嘹亮高亢，而是配合民族聲樂的背景音樂，彷彿令人置身於感性氛圍中。首先「又見裊裊炊煙 又見群群飛雁 你播撒一路春風」，在「又見」的詞意下體現時間流逝之感，「春風」則是譬喻大眾旺盛與生機之意，以及「又見如虹長堤 又見如岱青山 你拋卻一生名利」，同時意指隨著時光飛逝捨棄自身私利，兩段敘事最終都以「只為百姓夢圓」作結，從中形塑捨己為人的大愛性格。「誰說流水無意 歲月無痕 誰說落花無情 往事如煙」，大愛不因時光蹉跎漸漸忘去，而是「請聽山的訴說 請聽海的呼喚 真情感天動地啊 真愛在人間 在人間」，在「山」與「海」見證下真情感動天地，大愛精神永留人間。

〈夢圓〉普遍用第三人稱方式，敘述「你」為百姓圓夢，現實社會也許並未出現此等人士，但經過歌曲的形塑彷彿真有其人，使得聽眾藉由現實經驗與歌曲再現的情境，兩者時空相互交織並沉浸在似有若無的圖像中。再者，〈夢圓〉亦謳歌不辭辛勞的中共基層黨員與幹部，頌揚他們「拋卻一生名利 只為百姓夢圓」的奉獻精神，且再現了「為人民服務」的官方論述。因此，〈夢圓〉不僅將「犧牲奉獻」的樣板精神深植人心，且召喚了中共黨員為黨國「盡忠盡孝」的想像關係。

大體上，Althusser 認為意識型態的召喚具有建構主體之用，再現出個人與真實存在之間的想像性關係。歷年春晚慣用讚揚社會各個角色，並建構出十足樣板的人物圖像，比起僵硬的政令宣導更具說服力。樣板歌曲的創作者大都來自於軍

²⁵⁶ 「彭麗媛」，新華網，2008 年 6 月 24 日，
http://news.xinhuanet.com/audio/2008-06/24/content_8431049.htm。

隊歌舞團，或是國家級演員，再次驗證音樂文本落入黨國機器的巢臼中。同時，春晚音樂透過想像性關係的建構，從中再現社會各個階層、位置，使得社會個體在被召喚的過程中，得知屬於自己身分並善盡責任與義務。

第四節 海上昇明月，華夷共此時－民族團結的再現

中國自秦朝以來就是一個統一的多民族國家，漢族及其它 55 個少數民族共同生活在中國社會中，目前中國少數民族人口約為一億多人，占全國人口數的 8.41%，民族自治地方的面積占全國國土總面積的 64.3%，各民族大雜居、小聚居相互交錯居住。中國少數民族少數主要分佈在內蒙古、新疆、寧夏、廣西、西藏、雲南、貴州、青海、四川、甘肅、遼寧、吉林、湖南、湖北、海南、臺灣等省、自治區²⁵⁷。中國是帝國轉型成多民族的國家，自古就有「華夏」與「蠻夷」之間的民族對立關係，而江澤民也曾提及：「民族，宗教無小事」²⁵⁸，亦即民族與宗教問題一直困擾著中共，並也是國際關注的議題。此種情況下，春晚音樂歷年出現許多具有「民族融合」的歌曲。在文化層面上透過春晚音樂體現出國家多元民族意義；政治層面上透過民族歡歌的方式呈現，使聽眾沉浸在民族團圓和諧的氛圍中。

1. 〈愛我中華〉

五十六顆星座 五十六枝花 五十六族兄弟姐妹是一家 五十六族語言
匯成一句話 愛我中華 五十六顆星座 五十六枝花 五十六族
兄弟姐妹是一家 五十六族語言 匯成一句話 愛我中華 愛我中華
健兒奮起步伐 愛我中華 建設我們的國家 愛我中華 中華雄姿英
發 愛我中華 五十六族兄弟姐妹 五十六族語言 匯成一句話 愛
我中華

²⁵⁷ 王麗萍，「新中國民族教育政策的理論與實踐」，中央民族大學碩士論文（2007年），頁4。

²⁵⁸ 「江澤民論民族工作」，新華網，2009年2月13日，

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2009~02/13/content_10812801.htm。

〈愛我中華〉是 1991 年爲了第四屆中國少數民族運動會創作的歌曲，由喬羽作詞與徐沛東作曲。喬羽現任職於中國歌劇舞劇院院長，是中國音樂創作的詞壇泰斗，代表作品有〈我的祖國〉、〈牡丹之歌〉、〈愛我中國〉、〈祖國頌〉以及春晚閉幕曲〈難忘今宵〉等等，歌曲歌詞表達了廣大中國人心聲，成爲人民廣爲傳唱的經典之作。徐佩東現任中國音協分黨組書記、駐會副主席，亦是國家一級作曲家，享受國務院特殊津貼，其代表作品有〈我熱戀的故鄉〉、〈亞洲雄風〉、〈愛我中華〉、〈風景這邊獨好〉以及〈中國永遠收穫著希望〉獲得國家級獎項肯定，是中國樂壇的一大創作主力²⁵⁹。

〈愛我中華〉最早由具有苗族血統的宋祖英演唱，但是並非用「苗語」而是以北京話演唱。探究演唱者的背景，在黨國意識的薰陶下，已成爲對外展現民族和諧的外顯意義，內涵意義則是黨國喉舌的化身。〈愛我中華〉是採用廣西、雲南等少數民族曲調來演唱，1999 年與 2000 年連續在春晚登台演出，同時也編入初中生音樂教材，有些小學音樂教材也選此歌曲²⁶⁰。如此，〈愛我中華〉不僅是少數民族運動的應景歌曲，更是黨國機器深耕基層形塑民族團結的工具。

〈愛我中華〉首段重複兩次「五十六顆星座 五十六枝花 五十六族兄弟姐妹是一家」，表現出中國是漢族與其它 55 個少數民族匯聚而成的國家，「五十六族語言 匯成一句話 愛我中華」，語言是民族共同的文化基礎與記憶，透過整合所有民族語言並匯聚在愛國主義下，再現民族團結的圖像。第二段歌曲以國家的圖像爲主軸，並從「健兒奮起步伐」、「建設我們的國家」到「中華雄姿英發」此三段敘事的轉折，體現出民族團結方能使中國興旺富強。

〈愛我中華〉整首歌曲以「愛我中華」歌詞貫穿，透過高亢的音調象徵著充滿衝勁與富含生命力的「中華民族」，成爲當代中國的具體表徵，重新扭轉過去以「中國共產黨」爲召喚的主體，而是轉以「國家」論述將少數民族與主流社群凝聚爲一個整體，以此展現出新的國家意義。

2. 〈中華全家福〉

長江黃河那個貼門對兒（大江南北那個貼門對兒） 萬裡長城那個掛橫批兒（嫦娥奔月那個掛橫批兒） 三山五嶽扭著秧歌兒 五湖四海端起那個酒杯兒（盛世中國端起那個酒杯兒） 五十六個民族排成了對兒

²⁵⁹ 「喬羽」，百度百科，2009 年 9 月 6 日，<http://baike.baidu.com/view/73961.htm>；「徐沛東」，百度百科，2009 年 9 月 6 日，<http://baike.baidu.com/view/143150.htm>。

²⁶⁰ 「愛我中華」，百度百科，2009 年 11 月 10 日，<http://baike.baidu.com/view/97422.htm?fr=ala0>。

港澳臺的同胞也靠在身邊兒（港澳臺的同胞也團聚身邊兒） 大團圓的場面今天最紅火 大中華的全家福早就該按快門兒 照一張大中華的全家福 讓祖先看看他的後代最爭氣（讓春天來做和諧社會新呀新背景兒） 照一張大中華的全家福 讓世界看看中華兒女心使一股勁兒 長江黃河那個貼門對兒（大江南北那個貼門對兒） 萬里長城那個掛橫批兒（嫦娥奔月那個掛橫批兒） 三山五嶽扭著秧歌兒 五湖四海端起那個酒杯兒（盛世中國端起那個酒杯兒） 龍的傳人情系個同心結兒（新的北京就要開那新的奧運會兒） 中華兒女抖出個精神勁兒（龍的傳人最有那精氣神兒） 大團圓的場面今天最紅火（大聯歡的場面今天最紅火） 大中華的全家福早就該按快門兒 照一張大中華的全家福 讓祖先看看他的後代最爭氣（讓春天來做和諧社會新呀新背景兒） 照一張大中華的全家福 讓世界看看中華兒女心使一股勁兒²⁶¹

〈中華全家福〉是由曲波與劉敬昌作詞，戚建波作曲，2002年由呂薇、梁音、吳海燕、李暉共同演唱，2008年則是由江濤、呂薇、林依輪、湯燦共同演唱出。2002年春晚是第二次使用三地直播的方式，其它分會場設在上海、深圳兩地²⁶²。2007年中國「嫦娥一號」人造衛星首發成功，且期待北京奧運的到來，2008年春晚演出的〈中華全家福〉即是將原有「團圓」之意，在透過新詞的填補將其深化成「聯歡」之意。要言之，〈中華全家福〉因應時勢變化營造出不同的感受。

〈中華全家福〉以年節喜慶的調性貫穿全曲，每句歌詞結尾都有捲舌音，令人感受到輕鬆詼諧的俏皮感。歌詞體現了「全家福」應有的印象，照片中應景的景色圖像以中國特有的山川景物為陪襯；重要的人物角色，以五十六個民族以及港澳台海外同胞，象徵國家主權的完整性。第二段開始，則以時空脈絡不同有所更換，但也不失民族團結的面貌。

2002年版本，歌詞內容體現團圓的氣氛，長江、黃河拼湊出「照片」外框，並透過「龍的傳人、中華兒女」等同根同種的符號，從中召喚所有主體且延續國家認同感。另外，「讓祖先看看他的後代最爭氣」彰顯出21世紀之初，中共在國內外政治社會的「亮眼」成績。

2008年版本，〈中華全家福〉繼續延續團圓並添加「盛事聯歡」的圖像，其中「嫦娥奔月那個掛橫批兒」可視為隱喻嫦娥一號成功發射，以及「新的北京就要開那新的奧運會兒 龍的傳人最有那精氣神兒」，凸顯舉辦奧運成為中國蛻

²⁶¹ 歌詞括弧處為2008年春晚〈中華全家福〉版本。

²⁶² 1996年春晚首次使用跨地直播與衛星連線，除了北京主會場之外，分別在上海和西安設計了分會場。

變的新契機。在「人逢喜事精神爽」中，擺脫長期萎靡不振的民族自信，「讓春天來做和諧社會新呀新背景兒」呼應了國家成就，以「春天」之姿隱喻一片祥和的社會環境。

大體上，〈中華全家福〉將民族團圓與聯歡的圖像與時事緊扣，透過「大中華的全家福早就該按快門兒」，再現了民族團結的圖像，並且延續與改變傳統儒家思想「大一統」概念，背負著社會複雜的現代性轉換，形塑出一幅「民族團結」的完美底片。

3. 〈中華美中華親〉

中華美呀 中華親 五十六朵鮮花哎 根連根叻 中華美呀 中華親
五十六個民族哎 心連心 紅牡丹連著金達萊 叻喂 含苞吐蕊飄芳
心 叻喂 紫荊花連著格桑花 枝繁葉茂鋪彩雲叻 中華大花園華美
如錦 同在燦爛的陽光下 萬紫千紅總是春 叻嘍喂 象角鼓連著馬頭
琴 叻喂 舞美歌甜唱不 叻喂 彩壯錦連著白哈達 幸福祥和一家
人叻 中華大家庭相依永不分 同在母親的懷抱裡 山高水長總是情
叻嘍喂 中華美呀 中華親 五十六朵鮮花哎 根連根叻 中華美
呀 中華親 五十六朵民族哎 心連心

2003 年春晚由呂繼宏與李丹陽共同演唱〈中華美中華親〉，是胡宏偉作詞與徐沛東作曲。呂繼宏是中國男高音歌唱家、國家一級演員，中國音樂家協會理事，並享有中國國務院頒發的特殊政府津貼，曾為《楊家將》、《三國演義》、《漢武帝》、《燕子李三》等多部影視劇錄製主題曲與插曲，是中國具有實力的歌唱家。李丹陽現為第二炮兵政治部文工團國家一級演員，中國著名女高音歌唱家、中國音樂家協會會員、中國青聯常委，曾錄製四川地震賑災歌曲〈真情〉、〈有我在你身旁〉、〈我們的心在一起〉、〈就在這一刻〉、〈感激在心〉等歌曲²⁶³。

〈中華美中華親〉簡單的節奏配上鮮明鼓聲貫穿整首歌，在男女演唱者高音的詮釋下有著十足民族風味。「中華美呀 中華親 五十六朵鮮花哎 根連根叻 中華美呀 中華親 五十六朵民族哎 心連心」，歌詞將「根與根」意義，轉化成「心與心」的民族融合態勢。

²⁶³ 「呂繼宏」，百度百科，2009 年 9 月 7 日，<http://baike.baidu.com/view/481121.htm>；「李丹陽」，中華娛樂網，2009 年 9 月 7 日，<http://star.67.com/22704/starInfo.html>。

「紅牡丹連著金達萊 含苞吐蕊飄芳心」與「紫荊花連著格桑花 枝繁葉茂鋪彩雲叻」，1995 年牡丹花被評選為中國國花²⁶⁴，象徵雍容華貴的樣貌；而金達萊是生長在中國東北、華北、山東等地，同時也是延邊朝鮮自治區的州花；紫荊花產於中國滇、桂、粵、閩、海南等南部省區，是香港特別行政區的區花；格桑花則是西藏首府拉薩市的市花，歌詞中花朵象徵著各民族之間與國家是緊密相連的。「中華大花園華美如錦 同在燦爛的陽光下 萬紫千紅總是春」，形容中國就如大花園般花團錦簇，在陽光下開著耀眼的花卉，象徵著民族的向心力。

「象角鼓連著馬頭琴、彩壯錦連著白哈達」，象角鼓是彝族的傳統樂器；馬頭琴則是蒙古族慣用的弓弦樂器；壯錦是中國壯族的特色手工錦；哈達是藏族用捐布織成的禮敬法器，透過民族特色的展現，呈現出多元的民族底蘊。「中華大家庭相依永不分 同在母親的懷抱裡 山高水長總是情」，在幅員廣大的中國，民族之間總是藉由情感相互依偎。

〈中華美中華親〉堆疊出大量民族的象徵符號，目的是將既有的圖像扣連，將聽者召喚至多元民族文化的想像中，並透過「中華大花園、中華大家庭」等形象，體現出民族團結和諧的氣氛中，而其中「陽光、母親」不僅是在「花園、家庭」擔任重要角色，並也成為「國家」的外延意義，在其庇蔭之下，民族的花卉才能盛開，民族情感方能持久並共享太平。

大體上，中國民歌古已有之，它起源於上古原始歌謠，產生於原始人類的生產勞動過程中，為了協調勞動動作、鼓舞勞動情緒而隨口唱出來的。這些觸景生情、情由衷發的民歌，真實、廣泛反映當時人民的勞動和生活，表達他們的願望和苦樂，也是作者鮮明的憎惡或悲傷之情，從側面反映了當時社會現實²⁶⁵。

近些年，流行音樂發展促成了以歐美為中心逐步擴展到世界各地，對各民族民間音樂的搜尋，這些音樂也類同於中國傳統戲曲和民歌，從古至今一直流傳的民間歌唱，因而表現了與現代民間歌唱的巨大親和力。因此，李皖認為同為民間音樂的表達形式，戲曲和民歌正是中國流行音樂是一個真正屬於自己的傳統²⁶⁶。

而此正與 90 年代中國「國學熱」論述相呼應，李中華認為所謂的「國學熱」

²⁶⁴ 1994 年，經中共人大提出，中國花卉協會牽頭成立國花評選領導小組，由中共「全國人大副委員長」陳慕華任名譽組長，並由專家學者組成國花評選專家組，審定國花評選條件，迄 1995 年，經該小組決定一致同意以牡丹為國花。參見：法務部調查局展望與探索雜誌社，「第壹類 總論」，中國大陸綜覽—97 年版（台灣：法務部調查局，2008 年），頁 25。

²⁶⁵ 潘知常主編，「第三章 宋祖英：『東方茉莉』的表演政治」，最後的晚餐—CCTV 春節聯歡晚會與新意識型態（電子版），2007 年 2 月 15 日，http://pan2026.blog.hexun.com/7839916_d.html。

²⁶⁶ 李皖，「一切從傳統開始—從《野花》而及流行音樂中的說唱藝術」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評，頁 43。

應熱衷於民族精神和融合世界文化，因為未來世界沒有哪一種文化形態可以獨霸世界，它必定是在充分理解自身文化的同時，吸收和消化其它民族的優秀文化成果²⁶⁷。

由此，春晚音樂透過民族音樂的巨大親和力，廣泛的號召民族情感，進而達到了民族團結的意義。但是，中國少數民族的過年多數與漢族的農曆春節不相同，當代年度的春節僅是漢族傳統節日，因此春晚音樂必須填充許多民族意義與各地風土民情，才能描繪出「聯歡」圖像，展現多元民族團結氣氛。此種情況下，中國的民族主義實則是以漢族為中心的民族主義。

第五節 國族認同的凝聚

由於音樂具有創造即時的集體認同，並牽動著愛國熱忱的功能。如〈松花江上〉與〈義勇軍進行曲〉等，便是透過激昂的調子和愛國內容製造共鳴²⁶⁸。80年代初期，香港電視劇如《霍元甲》與《陳真》的主題曲〈萬里長城永不倒〉與〈孩子，這是你的家〉，以及1984年春晚由港星張明敏〈我的中國心〉，三首歌曲成為當時流行音樂的主旋律，並獲得極為廣泛的認同。中國境內則由谷建芬的〈年輕朋友來相會〉呼應著當時由北大、清華大學生喊出：「從我做起、從現在做起、振興中華」的口號²⁶⁹。

流行音樂中的愛國主義和民族主義歌曲，容易喚醒在帝國主義與殖民主義中受損的民族自信，使得悲情苦難的中華民族有了依靠，也精確反映華人世界自立自強與建立國族認同的迫切感，而民族認同建構莫過於主權的完整性。90年代中期後的春晚音樂，為了迎接香港與澳門兩地主權的回歸紛紛出現相關歌曲，明顯透過歌者演唱，召喚社會大眾沉浸於「統一大業」的想像，並藉此宣洩百年受迫的窘態與壓抑。

1. 〈公元一九九七〉

男：一百年前我眼睜睜地看你離去 一百年後我期待著你回到我這裡
女：滄海變桑田抹不去我對你的思念 一次次呼喚你 我的一九九七年
男：一百年前我眼睜睜地看你離去 一百年後我期待著你回到我這裡

²⁶⁷ 李中華，「國學、國學熱與文化認同」，北京行政學院學報（北京），頁99。

²⁶⁸ 張美君，「回歸之旅：八十年代以來香港流行曲中的家國情」，陳清橋編，情感的實踐：香港流行歌詞研究，頁50。

²⁶⁹ 金兆鈞，「顛覆還是捧場？—中國流行歌曲歌詞的另一種解讀」，赤潮編，流火：1979-2005最有價值樂評，頁46~47。

女：滄海變桑田抹不去我對你的思念 一次次呼喚你 我的一九九七年
合：一九九七年 我悄悄地走近你 讓這永恆的時間和我們共度 女：
讓空氣和陽光充滿著真愛 合：一九九七年 我深情地呼喚你 讓全世界
都在為你跳躍 讓這昂貴的名字永駐心裡 男：一百年前我眼睜睜地
看你離去 一百年後我期待著你回到我這裡 女：滄海變桑田抹不去我
對你的思念 一次次呼喚你 我的一九九七年 合：一九九七年 我悄
悄悄地走近你 讓這永恆的時間和我們共度 男：讓空氣和陽光充滿著真
愛 合：一九九七年 我深情地呼喚你 讓全世界都在為你跳躍 讓這
昂貴的名字永駐心裡 女合：曾經有過的長長黑夜 曾經有過的痛苦離
別 男合：多少個夢中擁抱過你 你和我心永遠不分離 合：一九九
七年 我悄悄地走近你 讓這永恆的時間和我們共度 男：讓空氣和陽
光充滿著真愛 合：一九九七年 我深情地呼喚你 讓全世界都在為你
跳躍 讓這昂貴的名字永駐心裡

1997 年〈公元一九九七〉由孫國慶、朱明瑛、韓磊、田震、孫楠、彭羚、王霞、左純、馮桂榮等共同演唱，除了彭羚是香港歌手身分之外，其它都是中國國家一級演員的歌手，透過他們的詮釋〈公元一九九七〉更加深了社會大眾對於香港主權回歸的迫切期盼。

〈公元一九九七〉作詞者是靳樹增、作曲者是肖白。靳樹增經歷過文革並且在 80 年代初期被安排至四川省南充市文聯工作，1986 年創建了「四川嘉陵電視製作中心」，堪稱中國第一個獨立製作人，1997 年與 1998 年是其生涯最高峰，與作曲者肖白共同創作〈一九九七，我的愛〉與〈相約九八〉，成為中國樂壇中膾炙人口的歌曲。現任中國第二砲兵團副團長的肖白，先後為電視劇《突出重圍》、《康熙大帝》、《國家使命》、《國寶》、《海棠依舊》、《非常案件》等作曲共 200 多部，並曾多次擔任中央電視台青年歌手電視大獎賽等國家級音樂賽事評委，作品〈奧林匹克風〉獲得 1992 年中國十大金曲作曲金獎第一名；〈不能沒有你〉獲 1996 年春節晚會觀眾最喜愛的歌曲一等獎；〈公元一九九七〉獲中國音樂電視 MTV 大賽作曲金獎等各種國家級獎項十餘座；〈相約九八〉獲 2000 年中國音樂電視 MTV 大賽最佳作曲獎²⁷⁰。

〈公元一九九七〉以男女交錯演唱與合唱來演繹，「一百年前我眼睜睜地看你離去 一百年後我期待著你回到我這裡 滄海變桑田抹不去我對你的思念 一次次呼喚你 我的一九九七年」，「曾經有過的長長黑夜 曾經有過的痛苦離別 多少個夢中擁抱過你 你和我心永遠不分離」，歌曲不以過往歷史事件陳

²⁷⁰ 「靳樹增」，百度百科，2009 年 9 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/2078697.htm>；「肖白」，百度百科，2009 年 9 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/2165474.htm>。

述，甚至並未出現「香港」二字，而只是用「一百年」、「長夜」與「夢中」等時間符號，拼湊出「南京條約」、「北京條約」與 1898 年《展拓香港界址專條》劃定「百年契約」等不堪回首的歷史記憶。在此種情況下，「你」順勢成爲香港的外部指稱，而「我」則屬於中國，在演唱者的歌聲中將大眾召喚至「我」對「你」的思念告白，即中國對於香港主權回歸的殷切期盼。

緊接著，「一九九七年 我悄悄地走近你 讓這永恆的時間和我們共度」與「一九九七年 我深情地呼喚你 讓全世界都在為你跳躍 讓這昂貴的名字永駐心裡」，「一九九七年」成爲「百年契約」即將終止的外顯符號，而這舉國歡騰的事件也成爲世界矚目的焦點，曲末強調這只「百年契約」代價甚鉅，藉此告知社會大眾國家主權的重要性。

大體上，〈公元一九九七〉歌曲並未出現中國傳統的印象符號，而是從「我」與「你」之間的「情感」訴求爲依據，從中形塑國家認同。同時，歌曲穿插了許多歷史畫面，如 1954 年周恩來在日內瓦會見英國外相艾登；1974 年毛澤東會見英國首相希斯；以及 1984 年 12 月 19 日鄧小平與訪問北京的柴契爾夫人正式簽訂《中英聯合聲明》等畫面，呈現中共對於香港政策發展的歷史軸線，醞釀國家主權完整性的迫切需要。由此觀之，「你」代表著是香港指稱，而「我」實則是黨國意識的內隱符徵。

1998 年，春晚演出靳樹增與肖白兩位詞曲創作的〈相約九八〉，並由中國歌手那英與香港歌手王菲共同演唱，堪稱華語樂壇兩大天后難得同台，引起觀眾的熱烈迴響。適逢 1998 年春晚是香港回歸後的第一次春節聯歡晚會，除了歌曲本身的旋律動人之外，歌詞「相約在甜美的春風裡 相約那永遠的青春年華 心相約 心相約 相約一年又一年 無論咫尺天涯」，更是耐人尋味並深具深層意義。

2. 〈七子之歌—澳門〉

你可知 Ma-cau 不是我真姓 我離開你太久了母親 但是他們掠去的是我的肉體 你依然保管我內心的靈魂 你可知 Ma-cau 不是我真姓 我離開你太久了母親 但是他們掠去的是我的肉體 你依然保管我內心的靈魂 那三百年來夢寐以求的生母啊 請叫兒的乳名 叫我一聲澳門 母親啊母親 我要回來 母親 你可知 Ma-cau 不是我真姓 我要回來 回來 母親

由聞一多作詞與李海鷹作曲的〈七子之歌—澳門〉是 1998 年中央電視台為迎接澳門回歸，並由江澤民題寫片名的電視劇《澳門歲月》主題曲，片中記錄澳門歷史淵源、回歸歷程以及傳統文化和過渡時期各項發展，並記述了「一國兩制」方針在過渡期取得巨大成果和良好前景，而為了符合電視劇以及歌曲所傳達之意，演唱者則由澳門土生土長的小女孩容韻琳演唱²⁷¹。

〈七子之歌—澳門〉並非是為澳門回歸而寫的新作品，它原是中國民主同盟早期領導人、新月派代表詩人與學者的聞一多創作〈七子之歌〉組詩其中一篇。聞一多於 1925 年完成其代表作品〈七子之歌〉，內容描述中華「七子」澳門、台灣、香港、九龍、威海衛、廣州灣、旅大（旅順與大連）淪落到英、法、日、俄等列強手中。〈七子之歌—澳門〉詩詞體現了當年國難當前割地賠款的窘態，〈七子之歌—澳門〉則是適逢澳門回歸之際得以傳唱²⁷²。

〈七子之歌—澳門〉以鼓、鑼、二胡、古箏等民族古典樂器合奏，令人沉浸柔和又具傷感的氛圍中。「你可知 Ma-cau 不是我真姓 我離開你太久了母親 但是他們掠去的是我的肉體 你依然保管我內心的靈魂」，當年葡萄牙人在媽閣登陸時，詢問當地漁民此為何地，漁民以為是詢問媽閣，於是就說這裡是「媽閣」，由於媽閣與「Ma-cau」發音相近，故將澳門稱為「Ma-cau」²⁷³。〈七子之歌—澳門〉是以近鄉情怯的調性貫穿歌曲，澳門如同失散的遊子「母親」則是「祖國」擬人化後的圖像，雖然澳門領土被據，但仍改變不了「母子連心」的精神意義。

緊接著，「那三百年來夢寐以求的生母啊 請叫兒的乳名 叫我一聲澳門母親啊母親 我要回來」，由於澳門早在明朝時期已是對外的通商港口，1557 年葡萄牙人從明朝廣東地方政府取得居住權，成為首批進入中國的歐洲人。在歷史的波折下澳門淪落葡國之手。1974 年葡萄牙革命成功，新政府實行非殖民化政策，承認澳門是中國屬地，中葡雙方從 1986 年至 1987 年間經過四輪談判，終於在北京簽訂《關於澳門問題聯合聲明》，中國並於 1999 年 12 月 20 日對澳門恢復行使主權。如此，澳門幾近四百年的遊蕩歷史，透過中國「母親」對於澳門「乳名」的呼喚，深化了彼此之間的情感，「我要回來」成為整首歌曲的高潮，間接轉化了澳門迫切渴求「回歸祖國」的情緒。

〈七子之歌—澳門〉不以一般成人歌手演唱，而是由小女孩容韻琳領唱，體現出「母親」與「孩子」之間的真摯情感，童言童語令聽者落入依依不捨的氛圍

²⁷¹ 「澳門歲月」，百度百科，2009 年 9 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/2043195.htm>。

²⁷² 杜桂，「從《五子之歌》到《七子之歌》」，中國經濟網，2009 年 6 月 9 日，http://cathay.ce.cn/history/200906/09/t20090609_19276579.shtml。

²⁷³ 媽閣廟近似於台灣的媽祖廟，為澳門半島西南方標誌性的建築物之一，現為澳門三大古蹟中最具歷史的。

中，甚至配合回歸倒數週年播映的《澳門歲月》電視劇，亦是深化「母與子」之間骨肉相連的想像。

3. 〈澳門我帶你回家〉

海天相連是我們的家園 你我相見是世界的企盼 都說回家的路 很近 很近 可這一路卻走了幾百年 家是長路和出發的地方 如今我們又在家裡團圓 這個家是你和我共同的名字 江山一統就在海峽間 我們回家 我們回家 母親的懷抱 我感覺那樣溫暖 親情永遠 鄉情纏綿 海天相連是我們的家園 你我相見是世界的企盼 都說回家的路 很近 很近 可這一路卻走了幾百年 我們回家 我們回家 回家的路上 我一刻都不停留 我們回家 我們回家 母親的懷抱 我感覺那樣溫暖 親情永遠 鄉情纏綿

2000年春晚演出〈澳門我帶你回家〉，對於澳門「回歸」有打鐵趁熱之感。由名作詞人靳樹增作詞，孫川作曲，並由梁詠琪、黃偉麟、周冰倩、蔡國慶等中港澳三地歌手共同演唱。歌曲延續並深化〈七子之歌—澳門〉的激昂情緒，在鼓聲與琴聲的伴奏下，配合著演唱者具有磁性的嗓音，使無數聽眾落入了思鄉情緒。

首段，「海天相連是我們的家園 你我想見是世界的企盼 都說回家的路 很近 很近 可這一路卻走了幾百年」，歌詞描繪出家鄉的圖像，卻因歷史變故讓近在咫尺的回鄉路走了百年之久。「如今我們又在家裡團圓 這個家是你和我共同的名字」，而2000年春晚正也是澳門回歸後的第一個春節聯歡晚會，團圓之意更勝以往。副歌部分，「我們回家 我們回家 母親的懷抱 我感覺那樣溫暖 親情永遠 鄉情纏綿」，「母親」又為國家的具體形象，血濃於水的至親至情令人倍感溫暖。

深究其義，〈澳門我帶你回家〉，歌詞中未提及「澳門」名字，而是將「家」與「國」之間的情感加劇，「我們回家」成為國家認同的具體象徵，甚至在「你我相見是世界的企盼」與「江山一統就在海峽間」這些富有統戰意味的歌詞中，顯示中共對於國家主權完整性的迫切感。如今，澳門主權移轉後，所謂「中華七子」唯獨台灣尚未「回歸」，因此〈澳門我帶你回家〉不僅鞏固既有國家認同，更喚醒中國社會完成「統一大業」的渴盼之情。

另外，80年代中期以後，中共提出「一國兩制」對台策略後，春節聯歡晚會也開始邀請台灣歌手，1984年費翔演唱〈故鄉的雲〉，1988年萬沙浪與大陸歌手韋唯合唱〈相聚在龍年〉深受中國社會歡迎。90年代以後，春晚也陸續邀

請台灣歌手登台演出，反映出中共中央和平統一台灣的迫切感。

4. 〈心中常駐芳華〉

也許隔著海角隔著天涯 也許行色匆匆 你剛剛趕回自己的家 兒女
燈前父母膝下 情意殷殷般笑語喧嘩 今夕何夕 親人如此盼望團聚
今夕何夕 人們如此眷戀溫馨的家 可能是那一陣陣笑聲 溶解了一年
寂悶 可能是那一串串鞭炮 送走了一年的疲乏 也許隔著海角隔
著天涯 也許行色匆匆 你剛剛趕回自己的家 兒女燈前父母膝下
情意殷殷般笑語喧嘩 今夕何夕 親人如此盼望團聚 今夕何夕 人
們如此眷戀溫馨的家 可能是那一陣陣笑聲 溶解了一年寂悶 可能
是那一串串鞭炮 送走了一年的疲乏 祝福你爸爸祝福你媽媽 祝福
你我的左鄰祝福我的右舍 祝福你爸爸祝福你媽媽 祝福你我的朋友
我的冤家 願你心大志大家大業大 願你種豆得豆種瓜得瓜 願你總
與幸福同在 願你心中常駐芳華

1992年春晚首次採用中港台三地歌手異地合作，雖然沒有同台演出，但透過音樂文化的合作，演唱頗具敏感與深層意味的〈心中常駐芳華〉，同時昇華音樂合作的意義。這首〈心中常駐芳華〉是由大陸歌手毛阿敏、香港歌手劉德華與台灣歌手張雨生演唱，詞曲創作者喬羽與谷建芬亦是中國樂壇的一時之選，集結兩岸三地當紅音樂人於一身的〈心中常駐芳華〉，造成的話題與號召力自然不在話下。

開場由主持人說道：「觀眾朋友們，此時此刻海峽兩岸的同胞都在歡度除夕、喜迎佳節，讓我們向台灣同胞、港澳同胞、海外僑胞拜年，祝大家新春快樂、萬事如意。」緊接著，歌曲透過明亮、震撼與細膩、婉約的嗓音相互交疊，令人倍感清新且散發芬芳氣息。首先，「你剛剛趕回自己的家 兒女燈前父母膝下 情意殷殷般笑語喧嘩 今夕何夕 親人如此盼望團聚」，描繪年節團圓的圖像，「人們如此眷戀溫馨的家 可能是那一陣陣笑聲 溶解了一年寂悶 可能是那一串串鞭炮 送走了一年的疲乏」，敘述了出門在外辛勞與苦悶，最終仍在「笑聲」與「鞭炮」年節喜悅中，消解思鄉情緒也沖淡了日以繼夜的疲倦感。曲末演唱者合唱「祝福你爸爸祝福你媽媽 祝福你我的左鄰祝福我的右舍 祝福你爸爸祝福你媽媽 祝福你我的朋友我的冤家 願你心大志大家大業大 願你種豆得豆種瓜得瓜 願你總與幸福同在 願你心中常駐芳華」，更體現純真的中華情誼，人與人之間應有的關懷。

春晚主持人開場說道兩岸三地「同胞」是透過春晚國家機器對於台灣主權問題的表態，接連其後的〈心中常駐芳華〉由三地當紅的歌手詮釋，歌詞詳盡描繪「歸鄉」與「團圓」的景像，「今夕何夕 親人如此盼望團聚 今夕何夕 人們如此眷戀溫馨的家」，演繹為兩岸三地血脈相連的歌曲，亦即〈心中常駐芳華〉透過「家鄉情」與「骨肉情」召喚了國族認同，情感的實踐比起威嚇的強行壓迫，更具說服力。

5. 〈我愛你，中國〉

百靈鳥從藍天飛過 我愛你 中國 我愛你 中國 我愛你春天蓬勃的秧苗 我愛你秋日金黃的碩果 我愛你青松氣質 我愛你紅梅品格 我愛你家鄉的甜蔗 好像乳汁滋潤著我的心窩 我愛你中國 我要把最美的歌兒獻給你 我的母親 我的祖國 我愛你中國 我愛你碧波滾滾的南海 我愛你白雪飄飄的北國 我愛你森林無邊 我愛你群山巍峨 我愛你淙淙的小河 蕩著清波從我的夢中流過 我愛你中國 我要把美好的青春獻給你 我的母親 我的祖國

〈我愛你，中國〉是 1979 年中國電影《海外赤子》的主題曲，內容描述海外僑胞悲歡離合的故事影片。最早由馬來西亞華僑葉配英演唱，用自己的經歷詮釋這首歌，發自心底的呼喚源自海外僑胞對於國家的傾訴，並感動了千萬僑胞與中國社會。〈我愛你，中國〉更被評選為 1980 年「優秀群眾歌曲」，1983 年獲得第一屆優秀歌曲評選「晨鐘獎」，1998 年首次登上春晚舞臺，演唱者范宇文是台灣著名的歌唱家與聲樂家，被譽為「天生就屬於舞臺的聲樂家」，並曾在《弄臣》、《浮士德》、《卡門》、《圖蘭朵》、《西廂記》等歌劇中擔任女主角²⁷⁴。

〈我愛你，中國〉透過演唱者清晰嗓音與甜美婉約的音色，令海外遊子彷彿重回母親懷抱。歌詞是以傳統詞律「賦比興」的手法創作²⁷⁵，以「我愛你 中國」貫穿整曲，歌詞開頭以「百靈鳥從藍天飛過」把聽者引入一個俯瞰中國大地的情境中，而「我愛你春天蓬勃的秧苗 我愛你秋日金黃的碩果」，刻劃出海外遊子對於家鄉原始的記憶；「我愛你青松氣質 我愛你紅梅品格 我愛你家鄉的甜蔗

²⁷⁴ 「我愛你中國」，寶山黨建，2007 年 10 月 7 日，<http://www.bsdj.cn/21/266/269/200710132691522.html>；「范宇文」，百度百科，2009 年 9 月 15 日，<http://baike.baidu.com/view/2170397.htm>。

²⁷⁵ 「賦」：平鋪直敘，開門見山。「比」：比喻。「興」：托物起興，先言他物，然後藉以聯想，引出詩人所要表達的事物、思想、感情。參見：「賦比興」，百度百科，2009 年 10 月 28 日，<http://baike.baidu.com/view/22505.htm>。

好像乳汁滋潤著我的心窩」，透過比喻形塑記憶中的中國圖像；而「我愛你白雪飄飄的北國 我愛你森林無邊 我愛你群山巍峨 我愛你淙淙的小河」，則是直接表達出愛國情操。

〈我愛你，中國〉體現中國地大物博與物產豐饒的面貌，強調中國在風雨嚴寒中剛正堅忍的性格，並透過沉穩內斂的曲調描繪壯麗河山的美好畫面，目的旨在深化「我愛你中國」的主要意識。曲末，「我的母親 我的祖國」，則是歌曲的高潮處，傾瀉出海外遊子對於國家的真摯情感，呼應了前述的中國印象。

改革開放以前，在左傾思潮的劇烈影響下，海外華人地位與作用並未得到中國社會的充分理解，文革十年「海外關係」常被劃定為「反動關係」標籤，直到「四人幫」瓦解後，正面表現海外華人的文藝作品也漸漸受到矚目。〈我愛你，中國〉歌詞看似普通，卻能引起海外華人的共鳴「我愛你」是整首歌曲的靈魂，演唱者的演繹到位，將出外遊子的眷念之情發揮得淋漓盡致。如此，〈我愛你，中國〉在台灣歌唱家范宇文演唱之後，意義不僅是挑動了海外僑胞的思鄉情緒，更深具中共對台統戰的深層意義。

另外，〈我愛你，中國〉不僅特別體現在黨國主權完整性的議題，歷年春晚在凝聚國族認同的音樂中亦有不同的呈現方式，甚至面對「80 後」的新世代群體，歌曲內容更須跳脫「八股」作法，在新世代中挖掘出新的題材，特別在 1992 年鄧小平南巡講話以後，中國境內全面提倡經濟發展，連帶流行文化也深受影響，此後中國流行音樂更成為最早商品化與資本主義運作邏輯的文化類型。隨著流行音樂的繁榮景象以及嚴肅音樂的滑落，在音樂傳播科技迅速發展下，使得中國傳統社會音樂規律出現新的變化和特點²⁷⁶。簡言之，春晚音樂在國族認同的表現上實則與時並進，並非一成不變。

6. 〈大中國〉

我們都有一個家名字叫中國 兄弟姊妹都很多景色也不錯 家裡盤著
兩條龍是長江與黃河 還有珠穆朗瑪峰是最高的山坡 我們都有一個
家名字叫中國 兄弟姊妹都很多景色也不錯 看那一條長城萬里在雲
中穿梭 看那青藏高原比天空還遼闊 我們的大中國好大的一個家
經過那個多少那個風吹和雨打 我們的大中國好大的一個家 永遠
那個永遠 那個我要伴隨他 中國 祝福你 你永遠在我心裡 中國
祝福你 不用千言和萬語

²⁷⁶ 曾遂今，音樂社會學概論－當代社會音樂生產體系運行研究，頁 3。

〈大中國〉是 1994 年由高楓包辦詞曲創作與演唱，之後被中央電視台《東方時空》選上拍攝 MTV，並從 1995 年元旦開始向全國頻繁播出，同年度適逢中共十四屆五中全會舉行，通過了《中共中央關於制定國民經濟和社會發展「九五」計畫和 2010 年遠景目標的建議》，《建議》提出實現「九五」計畫和 2010 年遠景目標的關鍵，是實行兩個具有全局意義的根本性轉變，一是經濟體制從傳統的計畫經濟向社會主義市場轉變；二是經濟增長方式從粗放型向集約型轉變²⁷⁷。

由此觀之，〈大中國〉其實是歌頌國家為主題的歌曲，但比起文革頌歌的嚴謹與死板，〈大中國〉曲調則吸收了許多民歌素材，合唱方式體現出中國社會歡愉、意氣風發的面貌。由於〈大中國〉輕鬆淡化的曲調迅速在各地蔓延傳唱至大街小巷，並於 1996 年首度登上春節聯歡晚會，更在 1998 年由中國歌手毛寧、香港歌手劉德華、台灣歌手張信哲等兩岸三地歌手，共同詮釋出和諧氣氛的「大中國」。

歌詞開頭「我們都有一個家名字叫中國 兄弟姊妹都很多景色也不錯」，歌者堅定的唱出中國是「我們」的家，並且闡述「人多」與「景物優美」的中國印象，而「長江」、「黃河」、「穆朗瑪峰」、「青藏高原」等著名天然地景，呼應前述的優美景色，透過符號延續與深化國家記憶。另外，「我們的大中國好大的一個家 經過那個多少那個風吹和雨打 我們的大中國好大的一個家 永遠那個永遠 那個我要伴隨他」，顯示出國家經過苦難與悲慟，大眾仍是堅守家園，至今仍表現出國人的愛國心切，「中國 祝福你 你永遠在我心裡中國 祝福你不用千言和萬語」，使歌曲邁入高潮，唱出中華兒女對國家的共同心聲，在曲調與演唱者的帶動下，全場情緒也達到沸騰。

〈大中國〉是以青年愛國情懷的語言形式透過「多」與「大」等符號，彰顯出中國不再是過去受盡欺辱的國家，「兄弟姊妹都很多景色也不錯」轉化與拉抬了民族自信，「我們都有一個家名字叫中國」，在「家」的圖像下描繪國家完整形像，並在末段以聯歡合唱的方式，在謳歌國家過程中間接凝聚國家認同。

7. 〈百家姓〉

同祖同宗是炎黃 同根同脈是漢唐 橫平豎直方方正正的中國字 爹娘生養我華夏邦 天地君親堂堂正正的中國心 香火鼎盛我華夏之邦 百家姓裡你姓李我姓張 骨血裡淌的都是黃河長江 百家姓裡你姓趙

²⁷⁷ 「中國共產黨大事記·1995 年」，人民網，2006 年 6 月 24 日，<http://theory.people.com.cn/GB/40557/67082/67088/4526535.html>。

他姓王 心臟裡裝的都是龍族的榮光 百家姓裡你姓李我姓張 骨血
裡淌的都是黃河長江 百家姓裡你姓趙他姓王 心臟裡裝的都是龍族
的榮光

2006 年的〈百家姓〉是當年度春晚特別創作具有中國風味的歌曲，晚會邀請了中國歌手滿文軍、香港歌手謝霆鋒與台灣歌手庾澄慶，由兩岸三地當紅歌手共同演繹，在新世紀唱響國族認同的歌曲，意義不言而喻。〈百家姓〉是由名作詞人任衛新操刀，作曲是由中國內地第一個流行音樂原創組合「新空氣音樂組合」創始人張全復負責，其率先在中國制定了歌手簽約制度，催生了毛寧、楊鈺瑩、李春波、陳明等眾多紅歌手，是一個影響力十足的作曲家²⁷⁸。

〈百家姓〉開場曲調以鼓聲展現濃郁中國風，歌詞「同祖同宗是炎黃 同根同脈是漢唐」，以「炎黃」與「漢唐盛世」為起頭，強調同一「血緣關係」，「橫平豎直方方正正的中國字 爹娘生養我華夏邦 天地君親堂堂正正的中國心 香火鼎盛我華夏之邦」，以「中國字」呈現出古老中國的文化意義，並以「方正」隱喻中國的道德觀，且描述了「漢唐盛世」的興盛樣貌。副歌部份，「百家姓裡你姓李我姓張 骨血裡淌的都是黃河長江」，早期中國因為「姓氏」的多元而分屬不同的社群與部落聯盟，但是歌詞能透過「血脈關係」彰顯出「同根同種」的認同意義，「百家姓裡你姓趙他姓王 心臟裡裝的都是龍族的榮光」，由於「龍」是中國古代傳說的神異動物，在封建時期即是帝王的表徵，在歷代皇帝的推崇之下，中國大眾常驕傲自詡為「龍的傳人」。此種情況下，〈百家姓〉盡是填充了古老封建時期的文化內涵，目的旨在形塑無論「統一大業」進行到哪一步，同為炎黃子孫一家親，是不可否認的事實。

大體上，改革開放以來，中國便陷入全球化與本土化的矛盾中，並且在這種矛盾中產生了對西方愛恨交織的後殖民心態，隨著中國國力日漸強盛，中國開始走出後殖民心態，並且以自己為主體建構符合中國知識論述²⁷⁹。〈百家姓〉旨在透過自身為主體的知識觀中，在既有的文化符號中召喚所有個體服膺於其下。

邁入 21 世紀，中國漸漸脫離西方制約形成自我主體，春晚流行音樂也呼應「建設有中國特色的社會主義」指導方針，將自身行為與意識型態的改變和建構反映在現實主流論述上，進而使中國人對自我認同、認知印象與文化印象產生轉變，並可清楚主體的定位與角色，同時對此深具信心。

綜觀上述，90 年代春晚音樂在國族認同的建構中，可窺見其慣用兩岸三地

²⁷⁸ 「張全復」，百度百科，2009 年 9 月 19 日，<http://baike.baidu.com/view/2750078.htm>。

²⁷⁹ 李英明，「全球化與後殖民：中國大陸世界圖像的建構分析」，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告（2003 年），頁 20。

的歌手同台演唱，在天然地景的符號轉化下，再現了貼近人群的情感敘事。歌詞常將「鄉」、「家」與「國」融合為一體，透過尋根歸鄉的情境轉化，使得受眾情緒被安置在「同根同種」的意識中。由於中國傳統的觀念「家」與「國」有著千絲萬縷的關係，鄉情與國情又很難輕易劃分，對於「異鄉遊子」而言，「回鄉」實踐了歸國的願望。歷年春晚出現許多國家土地認同的音樂，即是緊扣了故土與國家之間的緊密關係，從中形塑國家具體圖像，進而凝聚國族認同。

Anderson 認為「民族」的想像能在人們心中召喚出一種強烈的歷史宿命感。如同中港澳台海四地政治經濟文化等因素有其差異，但春晚音樂在凝聚認同的過程中，基於黨國意識具有論述「民族想像」的詮釋權，將「血緣」、「家鄉」、「印象地景」、「傳統文化」等符號拼湊出一段「共同歷史記憶」，並在相同「語言」（北京話）的基礎與認同中達到了召喚目的。

在面對中西文化雜揉的「80 後」世代，民族歷史記憶與浪漫的革命論述，只能化作春晚舞臺或是電視劇中的大型展演。流行音樂在國族認同論述中，以拼貼民族意象與歷史文化等符號，將破碎與游移的圖像重組，在昔日敏感的主流論述逐漸鬆綁下，繼續穩固與凝聚國家認同意識。

第六節 小結

春晚音樂總以「山高水長、大山大水」等符號，輔以中共國家級演唱家，或是當紅的主流歌手，順應悲情傷感的民族性，在「感性」為主「理性」為輔的基調下，再現了完整的國家圖像。同時，在謳歌黨國意識的過程中，往往成為大眾耳裡的流行曲目，無論是紀念節慶的演唱會、賑災的音樂會，甚至中共建政六十周年的晚會中，春晚音樂順勢成為對外的重要表演符號，使得聽眾繼續浸淫在黨國神話中，並且再三回味。

由此，90 年代後的春晚音樂體現出「安邦治國」論述，弭平多元紛擾的意見雜音，使得整體社會趨向合諧穩定的環境氛圍，並在 21 世紀的發展路途中，高舉「國家旗幟」拉抬中國聲勢，試圖挽救「西強東弱」的全球局勢。此種情況下，春晚音樂再現了「齊家、治國、平天下」的傳統意識型態，不僅呼應「國學」熱潮，亦避免受制於「西化」的殖民框架中。

第六章 建構精神烏托邦的上海東方風雲榜

90 年代初期，鄧小平南巡講話進一步深化了社會改革與經濟發展，中國社會開始急劇轉型，市場經濟繁榮也帶動了流行歌曲的繁盛。1992 年後，中國流行音樂為抵制港台歌星的競逐，中國境內開始「造星運動」，尤以「簽約制」的建立，中國境內開始了歌手包裝制度，並孕育著歌曲風格的變化。同時，中國境內的廣播電台也引進了「原創歌曲排行榜」吸引廣大青少年歌迷，中國境內的流行音樂排行榜，為明星制度提供了宣傳管道。

在香港主權移交與加入世貿組織之後，中國流行音樂市場開始與香港匯聚並走向國際化進程。90 年代後期，中國流行音樂在跨國資本引進下立足深耕，不但使工業體本身產生結構性變化，也使市場優勢由本土轉至跨國集團，進而逐漸將當地市場內化至全球資本體系中²⁸⁰。

由於流行音樂日益成為中國大眾生活的一部分，在揮別過去模仿港台歌曲的模式下，不僅審美性和藝術性均有斬獲，尤其在個體情感體驗上更顯豐富，同時顯示出世紀交替時的人心焦慮與浮躁。由此，90 年代後中國流行歌曲表現在世俗化、個人化、娛樂化等傾向。另外，歌詞內容在創作與表現形式上，明顯地凸顯時代文化和思想特徵，歌詞的「世俗性」、「超越性」、「口語化」、「陌生化」，使得中國流行音樂進入新的時期，並展現出中國流行音樂的創作力量²⁸¹。

大體上，90 年代後中國流行音樂體系正在急遽轉型，在經濟發展與商業化進程下音樂工業自然成形。同時，「80 後」世代亦逐漸成為中國社會流行文化的主要消費族群，故體現商業邏輯的流行音樂排行榜，勢必會向這些消費主體靠攏。為此，本文蒐集 1994 年至 2008 年歷屆上海東方風雲榜之十大金曲，如此一來既能顯現流行歌曲受歡迎程度，更凸顯社會大眾心理蘊涵。

第一節 重拾理想與純真的民謠風

鄧小平南巡講話之後，中國的市場化進程明顯加快，在中國社會急速「異化」下，過去集體依靠的現實和感覺都已消逝，如同剛出社會新鮮人對未來充滿迷茫

²⁸⁰ 岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究 1980—2005」，頁 24；黃櫻棠，「華語流行音樂的中國意象與消費」，當代，第 138 期（1999 年 2 月），頁 106。

²⁸¹ 岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究 1980—2005」，頁 24；謝彤，「簡論文化轉型時期中國流行歌曲的歌詞創作」，頁 4、22。

與未知，只有昨日仍清晰可見，於是戀戀不捨與惆悵的心態油然而生，並形塑成此時社會普遍的懷舊情緒²⁸²。

特別在 1993 年適逢毛澤東冥誕 100 週年，中國境內出版了紀念版大型叢書「中國出了個毛澤東」，同時其它有關毛澤東的著作與相關產品也大為暢銷，頓時掀起一股「毛澤東熱」。此種情況下，流行音樂亦颯起「紅太陽」熱潮，諸如〈東方紅〉等「紅色」歌曲大量出現，盒帶銷量數以百萬計，整個中國社會陷入對「毛澤東時代」的激情歌頌與深情懷念²⁸³。

由於 90 年代後中共的經濟改革導致貧富差距拉大，此時懷舊熱潮反映了中國人民對過去信仰失落的追求，以及社會變革心理不適應所引發的情緒宣洩。90 年代初期的流行音樂即是形塑過去「理想」與「純真」的精神意義。分析如下：

1. 〈小芳〉

村裡有個姑娘叫小芳 長得好看又善良 一雙美麗的大眼睛 辮子粗
又長 在回城之前的那個晚上 你和我來到小河旁 從沒流過的淚水
隨著小河淌 謝謝你給我的愛 今生今世我不忘懷 謝謝你給我的溫
柔 伴我度過那個年代 多少次我回回頭看看走過的路 衷心祝福你
善良的姑娘 多少次我回回頭看看走過的路 你站在小河旁

1993 年，李春波填詞譜曲的〈小芳〉收錄在中國唱片廣州公司發行的《小芳》專輯，銷售突破兩百萬張，並成為時下熱門的歌曲。〈小芳〉名列廣州四大排行榜金曲，創廣東第一；甚至登上北京、上海、南京等城市的排行榜榜首數週不下，創全國第一。演唱者李春波原是北京一個小樂隊的樂手，憑藉〈小芳〉與〈一封家書〉連續兩年在中國流行樂壇創下輝煌的成績，成為家喻戶曉的人物，他以樸素、平實、口語化的民謠風格，在中國流行音樂的發展中佔據代表性的地位，生涯獲獎無數也曾參與話劇演出，並在 2001 年執導電影《女孩別哭》獲得好評，可謂影歌雙棲的演藝人員²⁸⁴。

²⁸² 任麗華，「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」，頁 26。

²⁸³ 胡淑棻，「當代中國大陸流行音樂文化的發展—以文本觀照流行文化的變遷」，政治大學東亞研究所碩士論文（2005 年），頁 76；岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究 1980—2005」，頁 25。

²⁸⁴ 「李廣平：《小芳》的成功本質是民謠的成功」，中國製造，2009 年 10 月 19 日，<http://ent.163.com/09/0914/17/5J6J6Q7L00033JIU.html>；「李春波」，百度百科，2009 年 10 月 19 日，<http://baike.baidu.com/view/108652.htm>。

〈小芳〉是根據 70 年代上山下鄉「知青」²⁸⁵的經歷所描寫，歌曲形塑出文革時期知青的愛情故事，製作人李廣平說道：「這首歌跟當時的主流流行音樂差異太大，歌詞口語化、吐字不標準，演唱相比音樂學院的歌手還要粗糙。」²⁸⁶由此，〈小芳〉能在港台流行音樂大量競逐的中國音樂市場中確立獨特位置，即是憑藉平鋪直敘的口吻，以及朗朗上口的旋律吸引大眾目光。

首先，「村裡有個姑娘叫小芳 長得好看又善良 一雙美麗的大眼睛 辮子粗又長 在回城之前的那個晚上 你和我來到小河旁 從沒流過的淚水 隨著小河淌」，描述知青對於「小芳」的既有印象，在返城前一晚兩人依依不捨之情愫，刻劃出不滲染世俗的愛情。副歌開始，「謝謝你給我的愛 今生今世我不忘懷 謝謝你給我的溫柔 伴我度過那個年代」，在迫於現實無奈，「愛」與「溫柔」道盡了男方對於女方的追憶與虧欠。最後，「多少次我回回頭看看走過的路 衷心祝福你善良的姑娘 多少次我回回頭看看走過的路 你站在小河旁」，歌詞透過「回頭」、「走過」等追索過程中，「小芳」樣貌仍是清晰可見。〈小芳〉描繪了返城知青純真的愛情，沒有怨懟的情緒，只有淡淡的離別情，無奈回憶有如明日黃花。

究其深意，〈小芳〉是歷史的回聲，在「紅太陽」熱潮下大大觸動老知青的深刻回憶。同樣地，隨著中國社會的城市發展，〈小芳〉不僅引發了濃烈的懷舊情緒，也碰觸了離鄉遠到城市的農民工，爲了謀生不免割捨家鄉的至親至愛。因此，〈小芳〉所引發的意義體現中國社會發展後，城鄉差距拉大普遍的心理問題。

2. 〈我的 1997〉

我的音樂老師是我的爸爸 二十年來他一直待在國家工廠 媽媽以前是唱平劇的 她總抱怨沒趕上好的時光 少年時我曾因唱歌得過獎狀 我那兩個妹妹也想和我一樣 我十七歲那年離開了家鄉瀋陽 因為感覺那裡沒有我的夢想 我一個人來到陌生的北京城 還進了著名的王昆領導下的東方 其實我最懷念藝校的那段時光 可是我的老師們並不這麼想 憑著一副能唱歌的喉嚨啊 生活過得不是那麼緊張 我從

²⁸⁵ 「知青」即所謂的知識青年，是中國對特定時期特定人群的歷史名詞。知識青年本義是泛指有知識的青年或特指受過高等教育的年輕人，指從 1950 年代開始一直到文化大革命結束爲止自願或被迫從城市下放到農村做農民的年輕人，這些人中大多數人實際上只獲得初中或高中教育，少數獲得大學或大學以上教育。參見：「知識青年」，維基百科，2009 年 10 月 19 日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/知識青年>。

²⁸⁶ 「李廣平：《小芳》的成功本質是民謠的成功」，中國製造，2009 年 10 月 19 日，<http://ent.163.com/09/0914/17/5J6J6Q7L00033JIU.html>。

北京唱到了上海灘 也從上海唱到了曾嚮往的南方 我留在廣州的日子比較長 因為我的那個他在香港 甚麼時候有了香港 香港人又是怎麼樣 他可以來瀋陽 我不能去香港 香港 香港 那個香港 小侯說應該出去闖一闖 香港 香港 怎麼那麼香 聽說那是老崔的重要市場 讓我去那花花世界吧 給我蓋上大紅章 1997 快些到吧 八佰伴究竟是甚麼樣 1997 快些到吧 我就可以去 HONG KONG 1997 快些到吧 讓我站在紅磡體育館 1997 快些到吧 和他去看午夜場 1997 快點兒到吧 八佰伴衣服究竟怎麼樣 1997 快些到吧 八佰伴究竟是甚麼樣 1997 快些到吧 我就可以去 HONG KONG 1997 快些到吧 讓我站在紅磡體育館 1997 快些到吧 和他去看午夜場 1997 快點兒到吧 八佰伴衣服究竟怎麼樣 1997 快些到吧 我就可以去香港啦 1997 快些到吧 讓我站在紅磡體育館 1997 快些到吧 和他去看午夜場

〈我的 1997〉是由香港大地唱片首位簽約的大陸歌手艾敬自行創作，且收錄於 1992 年發行的《我的 1997》專輯，此張專輯首先在台灣發行並引起廣大迴響，一掃當時普遍認為大陸歌曲刻板陳舊的偏見。《我的 1997》隨後在中國大陸、香港地區、馬來西亞、新加坡以及日本發行並屢獲好評。〈我的 1997〉以獨特視角和個性化的旋律，使之成為艾敬最廣為傳唱的作品。艾敬是擅長自彈自唱的創作型歌手，更被稱為「中華最具才華的民謠女詩人」。此後，中國女性唱作群體也開始備受矚目²⁸⁷。

〈我的 1997〉透過簡單的吉他和弦伴奏，並以三段敘事描述人生經歷，配合演唱者純淨嗓音與淺顯易懂的歌詞，使人沉浸於輕鬆愉悅的氣氛中。首段，「我的音樂老師是我的爸爸 媽媽以前是唱平劇的 少年時我曾因唱歌得過獎狀我那兩個妹妹也想和我一樣」，歌詞介紹了家中父親、母親以及兩個妹妹等成員，描繪從小生長的家鄉環境。第二段，「我十七歲那年離開了家鄉瀋陽 因為感覺那裡沒有我的夢想 我一個人來到陌生的北京城 還進了著名的王昆領導下的東方 其實我最懷念藝校的那段時光 可是我的老師們並不這麼想」，演唱者為了實現理想離家背景，來到充滿機會與願景的北京且加入「東方歌舞團」²⁸⁸，雖

²⁸⁷ 中國搖滾手冊，「第一部分 艾敬（1）」，讀吧，2007 年 4 月 28 日，<http://www.du8.com/novel/html/20070428/494/27172.html>。

²⁸⁸ 東方歌舞團是在周恩來總理和陳毅副總理的宣導關懷下，於 1962 年 1 月成立的文化部直屬歌舞團。歌舞團堅持「以我為主」的建團方針，把中國傳統民族民間歌舞藝術和表現現代中國人民生活的音樂舞蹈作品介紹給國內外觀眾，同時把外國健康優秀的歌舞藝術介紹給中國人民。絢麗多姿、風格各異的中低頻音樂、舞蹈，通過藝術家們的精湛演技，展示出特有的神韻和風采，形成了東方歌舞團鮮明獨特的藝術風格。參見：「東方歌舞團簡介」，東方歌舞團，2009 年 10 月 20 日，<http://ys.ccnt.com.cn/df.htm>。

然北京帶給演唱者很大的驚奇，但是最懷念仍是純真的校園時光。

第三段，「憑著一副能唱歌的喉嚨啊 生活過得不是那麼緊張 我從北京唱到了上海灘 也從上海唱到了曾嚮往的南方 我留在廣州的日子比較長 因為我的那個他在香港」，演唱者靠著優異的歌聲漸漸能獨當一面，只因爲演唱者的情人在香港，而主人公長時間駐留在廣州，正是藉由地利之便一解情侶的相思之苦。第四段是歌曲的轉折處，使用了中國傳統樂器及京劇曲調，「甚麼時候有了香港 香港人又是怎麼樣？ 他可以來瀋陽 我不能去香港 香港 香港 那個香港 小侯說應該出去闖一闖 香港 香港 怎麼那麼香 聽說那是老崔的重要市場」，由於香港在英國的治理下，城市建設與經濟發展是優於當時的中國，同時在友人的簇擁下，「香港 香港 怎麼那麼香」道盡演唱者對於香港的綺麗幻想，而「讓我去那花花世界吧 給我蓋上大紅章」，則是演唱者「去香港」的殷切期盼。緊接著旋律由慢轉快，「1997 快些到吧 八佰伴究竟是甚麼樣 1997 快些到吧 我就可以去 HONG KONG 1997 快些到吧 讓我站在紅磡體育館 1997 快些到吧 和他去看午夜場 1997 快點兒到吧 八佰伴衣服究竟怎麼樣」，由此「愛情」並非歌曲真正主軸，而是陳述演唱者對於香港充滿更多的想像，如「八佰伴」²⁸⁹、「紅磡體育場」與「午夜場」展現時下年輕人對於新鮮事物的好奇心。

〈我的 1997〉描述來自東北瀋陽的鄉下女生，憑藉著歌唱天賦與機運，殷殷期盼夢想得以實現。歌詞陳述了演唱者的人生經歷，在「國家工廠、沒趕上好的時光」與「曾嚮往的南方、因為感覺那裡沒有我的夢想、應該出去闖一闖」相比之下，呈現改革開放前後期的社會樣貌，彰顯時下年輕世代更勇於尋夢、追夢的勇氣，且透過實踐展現主體認同。

〈我的 1997〉在「我」與「紅磡體育館」²⁹⁰不斷交錯下，體現出個人「機會主義」，即是資產階級或小資產階級思想的反應，這已經與 80 年代末期「反資產階級自由化」的概念相衝突，當然這也是中共大力推行經濟發展後的結果。如此，〈我的 1997〉是個人理想的追求與主體實踐，跳脫了香港回歸的政治性論述，也瓦解過去集體主義思維，展現新一代年輕人逐漸過渡到個人主義。

²⁸⁹ 八佰伴 (Yaohan, 在日本使用的漢字名稱爲八百半或片假名ヤオハン) 是一家已結業的大型連鎖零售商。1984 年於香港開設首店，並於 1995 年在上海開設亞洲其中一家面積最大的百貨店。參見：「八佰伴」，維基百科，2009 年 10 月 20 日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/八佰伴>。

²⁹⁰ 紅磡體育館雖以「體育館」命名，實際上只有很少體育活動在這裡舉行，卻經常有不少歌星舉行演唱會，因其座位之多在香港稱得上數一數二，更是少數可以開設四面台的場地，故香港每一位歌手都將在體育館舉行個人演唱會爲榮。例如：許冠傑、鄧麗君、梅艷芳、劉德華、譚詠麟等歌手都是一時之選。如此，能在紅磡體育館開演唱會的歌手，在華語流行音樂界都是歌壇天王天后級人物。

3. 〈笨小孩〉

寧靜的小村外 有一個笨小孩 出生在陸零年代 十來歲到城市 不怕那太陽曬 努力在柒零年代 發現呀城市裡 朋友們不用去灌溉 花自然會開 轉眼間那麼快 這一個笨小孩 又到了捌零年代 三十歲到頭來 不算好也不壞 經過了玖零年代 最無奈他自己 總是會慢人家一拍 沒有錢在那口袋 哎喲 往著胸口拍一拍呀 勇敢站起來 不用心情太壞 哎喲 向著天空拜一拜呀 別想不開 老天自有安排 他們說城市裡 男不壞女不愛 怎麼想也不明白 媽媽說真心愛 會愛得很精彩 結果我沒有女孩 笨小孩依然是堅強得像石頭一塊 只是晚上寂寞難耐 哎喲 往著胸口拍一拍呀 勇敢站起來 管它上天下海 哎喲 向著天空拜一拜呀 別想不開 老天自有安排 老天愛笨小孩

1998 年劉德華發行《笨小孩》專輯，其中由劉德華、吳宗憲與柯受良三人演唱，劉德華作詞，高楓作曲的〈笨小孩〉獲得了東方風雲榜第六屆十大金曲。劉德華是兩岸三地著名歌手，並多次在春晚登台演出，1999 年更獲頒「香港十大傑出青年」，可見在華語歌壇魅力與影響力。原名曾焰赤的作曲者高楓，曾為中國雙胞胎團體「楚奇楚童」的專輯跨刀，作品就占了大部分。高楓的精力都投入到音樂歌曲的創作中，包括黃格選的〈春水流〉、紅霞的〈讓往事飛〉、思濃思雨的〈雙雙飛〉、老狼的〈美人〉，尤其〈大中國〉更為中國大眾所熟知²⁹¹。

〈笨小孩〉延續著民謠曲風的敘事風格，以簡單的吉他和弦與鼓聲，搭配演唱者們「邊玩邊唱」打開情緒成為歌曲的最大特色。首先「寧靜的小村外 有一個笨小孩 出生在陸零年代 十來歲到城市 不怕那太陽曬 努力在柒零年代……轉眼間那麼快 這一個笨小孩 又到了捌零年代 三十歲到頭來 不算好也不壞 經過了玖零年代」，歌詞首段以時間序列鋪陳，描述一個出生在 60 年代村莊的「笨小孩」，在 70 年代後來到都市打拼，經過了 80、90 年的蹉跎歲月生活仍稱尚可。緊接著，「發現呀城市裡 朋友們不用去灌溉 花自然會開……最無奈他自己 總是會慢人家一拍 沒有錢在那口袋」，由於農村和城市之間的資源與資訊落差甚大，導致城市成長的小孩比農村長大的小孩更有競爭力，不需耗費太多心力目標就手到擒來；反觀農村中的「笨小孩」，不管多麼努力向上，卻永遠慢人一拍且「口袋空空」，經濟利益頓時成為現實社會成功的價值判準。

²⁹¹ 「高楓」，百度百科，2009 年 10 月 24 日，<http://baike.baidu.com/view/68173.htm>。

第二段，「他們說城市裡 男不壞女不愛 怎麼想也不明白 媽媽說真心愛 會愛得很精彩 結果我沒有女孩 笨小孩依然是堅強得像石頭一塊 只是晚上 寂寞難耐」，描繪時下「男不壞女不愛」的戀愛圖像，這與「笨小孩」既有印象 相差甚遠，在看似堅強的外表下，仍是苦無戀愛對象。副歌部份，「哎喲 往著 胸口拍一拍呀 勇敢站起來 不用心情太壞 哎喲 向著天空拜一拜呀 別想 不開 老天自有安排……管它上天下海……老天自有安排 老天愛笨小孩」，其 描繪在急功好利的城市中，做人無須自怨自艾，上天自有安排，「天公疼憨人」 的人生哲學成為歌曲的主軸。

由於劉德華是香港土生土長的歌手，自行填詞的〈笨小孩〉旨在刻劃出自己 的人生經歷，但是透過時間縱軸的陳述，亦是中國社會大眾年過 30 歲的人生寫 照。對於傳統農村社會，大眾在城市中汲汲於名利，使得生活步調落差拉大， 而歌曲描繪形塑「笨小孩」的形象具有勵志之意，因為每個人並非都具有成為「第 一」的條件，歌曲背後深刻的涵義即是「天公疼憨人」衍伸成的「老二哲學」。 由此，90 年代後期中國社會發展日趨穩定，〈笨小孩〉跳脫以往對於現實的好 勝心，將自己嘲諷為一個「笨小孩」，做人無須急功好利，放慢腳步順應天命， 才是當代社會普遍的處世之道。

由於〈小芳〉、〈我的 1997〉、〈笨小孩〉以口語化的說唱方式，描繪中 國社會發展期間的市井小民，以及新世代群體的情緒反應成為時下熱門歌曲。此 種情況下，強烈「敘事性」歌曲也順應中國城市發展脈絡，逐漸成為獨樹一幟的 「城市民謠」曲風，並在港台歌曲強勢競逐下成為 90 年代中國主要的音樂形式。

1993 年後，模仿李春波的唱作歌手如雨後春筍般湧現。李廣平說：「李春 波啟發了很多人，他讓別人看到了希望，不需要從音樂學院出來，拿一把吉他自 己作曲、唱自己的歌也能成為歌手。」²⁹²同時描寫校園故事的「校園民謠」也逐 漸成為中國樂壇的主流形式，從中號召中國廣大的莘莘學子，連帶引發中國版「唱 自己的歌」運動²⁹³。

校園民謠是 90 年代中國流行歌曲的一股新興創作潮流，它的出現是中國原 創音樂的強大力量。1994 年正是校園民謠的豐收年，當時的校園民謠多是吉他 伴奏，旋律簡單流暢，歌詞內容都是大學校園裡純真愛情、友情的歌頌與懷念，

²⁹² 「李廣平：《小芳》的成功本質是民謠的成功」，中國製造，2009 年 10 月 19 日， <http://ent.163.com/09/0914/17/5J6J6Q7L00033JIU.html>。

²⁹³ 1975 年 6 月 6 日在台灣臺北中山堂，作曲者楊弦以「中國現代民歌之夜」為名舉行了一場演 唱會，發表以餘光中譜曲的 21 首歌，此後被稱為「民歌紀念日」，也吸引了一批知識青年投 身「寫自己的歌、唱自己的歌」熱潮。參見：李皖，「風雅頌和藝術的業餘精神－概括台灣 校園民歌」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評，頁 61-62。

理想追求與青春無悔為主要創作題材²⁹⁴。分析如下：

4. 〈同桌的你〉

明天你是否會想起 昨天你寫的日記 明天你是否還惦記 曾經最愛哭的你 老師們都已想不起 猜不出問題的你 我也是偶然翻相片才想起同桌的你 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 你從前總是很小心 問我借半塊橡皮 你也曾無意中說起 喜歡和我在一起 那時候天總是很藍 日子總過的太慢 你總說畢業遙遙無期 轉眼就各分東西 誰遇到多愁善感的你 誰安慰愛哭的你 誰看了我給你寫的信 誰把它丟在風裡 從前的日子都遠去 我也將有我的妻 我也會給她看相片 給她講同桌的你 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

1994年由香港大地唱片發行的《校園民謠 I》專輯，由老狼演唱〈同桌的你〉、〈睡在我上鋪的兄弟〉兩首主打歌，成為中國各個流行音樂排行上的數週冠軍，〈同桌的你〉同時被評選為第二屆東方風雲榜的年度十大金曲。在此之前，老狼是中國首支學生搖滾樂團「青銅器」主唱，曾與崔健、唐朝和黑豹等樂團同台演出²⁹⁵。

〈同桌的你〉詞曲創作人高曉松是中國「校園民謠」的重要推手。從 1994 年開始，在《校園民謠 I》專輯中，作品有包括〈同桌的你〉、〈睡在我上鋪的兄弟〉、〈流浪歌手的情人〉、〈上班族〉。2000 年後，高曉松已經完全轉型成音樂製作人，筠子的《春分立秋冬至》專輯中〈立秋〉、〈冬至〉、〈天涯相隨〉三首歌則是由高曉松親自操刀。此後，高曉松的作品都是延續 60 年代末至 80 年代初期大眾年過 30 的心態轉折所創作的²⁹⁶。

〈同桌的你〉沒有複雜的伴奏，只有演唱者聲音與吉他和弦伴奏，歌曲在一絲憂鬱中開啓了純真校園記憶，歌詞先是描繪演唱者印象中的「你」，「明天你是否會想起 昨天你寫的日記 明天你是否還惦記 曾經最愛哭的你 老師們都已想不起 猜不出問題的你 我也是偶然翻相片 才想起同桌的你」，以「明天」與「昨日」、「曾經」時間上的對比，透過「是否」提問喚醒聽眾的無限回

²⁹⁴ 岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究 1980—2005」，頁 24。

²⁹⁵ 「老狼」，百度娛樂，2009 年 10 月 21 日，

http://data.yule.baidu.com/star_details/%C0%CF%C0%C7。

²⁹⁶ 「高曉松」，百度百科，2009 年 10 月 21 日，<http://baike.baidu.com/view/22512.htm>。

憶。演唱者在追憶「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」過程中，「誰」成爲一個不確定的客體，只有「多愁善感」、「愛哭」、「長髮」、「嫁衣」等記憶仍舊清晰可見。緊接著，「你從前總是很小心 問我借半塊橡皮 你也曾無意中說起 喜歡和我在一起 那時候天總是很藍 日子總過的太慢 你總說畢業遙遙無期 轉眼就各分東西」，繼續描述記憶中的「你」，徜徉在美好的回憶中。最後，「我也將有我的妻 我也會給她看相片 給她講同桌的你」，離開校園之後成家立業，一切記憶成爲迴響，只能在相片與既存話語中回首遙望過去。

由於演唱者與詞曲創作人都經歷過校園生活的洗禮，此種青春戀曲引起廣大學子熱烈迴響。〈同桌的你〉描繪出校園單純的學生戀情，純粹情感體現了天真樸實的學生風情。但是，青澀戀情只是學生記憶裡的一部份，〈同桌的你〉歌詞中日記、橡皮、書桌、老師等校園符號，深意不單單只是戀情的表達，更有學校同儕之間的隱喻，使得寒窗苦讀與相知相惜的友情躍然紙上。

5. 〈回到拉薩〉

回到拉薩 回到了布達拉 回到拉薩 回到了布達拉宮 在雅魯藏布江把我的心洗清 在雪山之顛把我的魂喚醒 爬過了唐古喇山遇見了雪蓮花 牽著我的手兒我們回到了她的家 你根本不願擔心太多的問題 她會教你如何找到你自己 那雪山 青草 美麗的喇嘛廟 沒完沒了的姑娘正沒完沒了地笑 那雪山 青草 美麗的喇嘛廟 沒完沒了地唱我們沒完沒了地跳 拉呀伊薩 感覺是我的家 拉呀伊薩 我美麗的雪蓮花 純淨的天空飄著一顆純淨的心 不必為明天愁 也不必為今天憂 **來吧 來吧 我們一起回拉薩 回到我們已經闊別很久的家

〈回到拉薩〉是由中國搖滾樂手鄭鈞創作與演唱，鄭鈞在 1987 年至 1990 年在杭州電子工業學院求學，期間大量接觸了西方流行音樂，並組建了火藥樂隊，在杭州各大學演出。1992 年隻身前往北京，結識了黑豹樂隊的經紀人郭傳林，並被推薦至紅星生產社。1994 年，由紅星生產社爲鄭鈞發行的首張專輯《赤裸裸》，〈回到拉薩〉則是收錄於此張專輯之中。此後，鄭鈞至今共發行六張專輯，並不時入選東方風雲榜的最佳男歌手及十大金曲。鄭鈞的《赤裸裸》專輯主要面對的聽眾是從 11 歲到 30 歲之間，包括高中生、大學生，以及走出校門步入社會不久的新鮮人，歌曲描述了生活、事業和愛情等經歷，在廣大中國青年中產

生巨大的共鳴²⁹⁷。

〈回到拉薩〉除了具備搖滾樂曲基本元素之外，更穿插了西藏民樂旋律和女聲吟唱。因為鄭鈞並非西藏人，但是將「布達拉宮」、「雅魯藏布江」、「唐古喇山」、「喇嘛」、「雪蓮花」描繪出西藏首府拉薩的圖像，對於演唱者而言，那是一個既夢幻又遙遠的國度。布達拉是梵語（Potalaka）的音譯，意為「佛教勝地」，雪蓮花的花語則是「純白的愛」，在結合雪山、青草的純潔意義下，歌曲彷彿將聽者置身於遙遠而聖潔的西藏。由此，「在雅魯藏布江把我的心洗清 在雪山之巔把我的魂喚醒……你根本不願擔心太多的問題 她會教你如何找到你自己……純淨的天空飄著一顆純淨的心 不必為明天愁 也不必為今天憂」，意指遙遠的西藏在純潔的雪山中，靈魂已完全洗滌，且徹底忘卻紅塵俗世，純淨的心境已經不再煩惱憂愁。

鄭鈞有別於一般校園民謠歌唱學生記憶，反倒是透過搖滾樂的撞擊力尋找遠離俗世的「桃花源」。對於社會大眾而言，「拉薩」雖然遙遠卻又這麼清晰可見，如同已經逝去無法回溯的家園，故將精神投注在此聖潔之地。如此，「我們一起回拉薩 回到我們已經闊別很久的家」，已經將過去家園印象昇華成一個精神性的圖像，代表著追尋主流價值未果後，另一種心靈與精神寄託。

面對著社會轉型期大眾的普遍心理，〈同桌的你〉、〈回到拉薩〉彰顯出中國青年即將面臨社會現實的壓力與考驗，產生的徬徨與迷惘心態，而原初學生的激情與理想，在面臨日益激烈的就業市場也已消磨殆盡。由此可見，校園民謠能有巨大召喚力，即是撫慰了青年們的困惑與焦慮，面對未知的生活將情緒寄託在歌曲之中，成為重拾純真與理想的避難之地。

綜觀上述，90年代後中共全力發展經濟下城鄉差距急速拉大，中國民眾頓時無法適應，以及競爭激烈的市場經濟，導致普遍人民的心理開始緬懷過往的單純生活。在社會處於惶恐與焦慮的氛圍中，「毛澤東熱」、「城市民謠」與「校園民謠」等流行音樂相繼出現，適時撫慰社會轉型期間心理受挫的大眾，深刻反映出當代大陸社會大眾人心求治的普遍狀況。

但是，在中國流行音樂市場體現商業邏輯後，中國音樂人學習到了「市場」概念，「西北風」時期的理想主義和純粹音樂追求已經向市場觀念讓位，從「我有話要說」變成了「你讓我說什麼」的市場結構²⁹⁸。大體上，「城市民謠」雖然

²⁹⁷ 「鄭鈞」，維基百科，2009年10月25日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/鄭鈞>；「鄭鈞」，百度娛樂，2009年10月25日，http://data.yule.baidu.com/star_details/%D6%A3%BE%FB。

²⁹⁸ 金兆鈞，「再回首我心依舊—歌壇十年禮讚」，赤潮編，流火：1979-2005最有價值樂評，頁12。

彰顯時下年輕人對於追求理想、尋夢的勇氣，卻已經流於個人的情感宣洩；而「校園民謠」普遍流於友情與愛情等題材，青年才俊應有的批判力與反動力逐漸消失殆盡，以往崔健的社會批判意識已不復見。

第二節 捨其「大我」完成小我一都會的男歡女愛

中國流行音樂過去面對以個體關懷為主的世俗情感，都會被認定為不健康、不道德、消極頹廢的，甚是被冠上享樂主義、自我中心等負面字眼。在傳統社會中，集體控制著社會生活的整體，日常生活的許多方面都是在某個集體中展開，個人並沒有獨立地位。反觀 90 年代後，當代青少年已不同於上一世代，他們從單一的政治模式中解放出來，不再懼怕權威，個體的自由與發展將成為主要目標，「我就是我」成為新世代的生活邏輯²⁹⁹。

90 年代後，中國流行音樂開始出現關於肯定自我、表現自我的作品。許多歌曲中的「我」都是一個「小我」，表達的都是「我這個人」的感覺、「我這個人」的情懷、「我這個人」的理想和追求，而遠離一切基於政黨、階級、國家等「宏大敘事」³⁰⁰。90 年代的中國流行音樂在非政治化、非意識型態化的世俗內容日益彰顯，更多體現日常生活的歌曲頻頻出現，主體的「感覺」使人恢復自主地位，不再相信空洞的政治教條與神話。因此，當人們心態趨向複雜與情感糾結時，流行音樂如何體現「相知相惜」的一面，分析如下：

1. 〈笑臉〉

常常地想 現在的你 就在我身邊露出笑臉 就可是可是我 卻搞不清
你離我是近還是遠 但我仍然 仍然相信 你和我前生一定有緣 於是
我就讓 你看看我 一往情深的雙眼 書上說有情人千里能共嬋娟 可
是我現在只想把你手兒牽 聽說過許多山盟海誓的表演 突然想看看
你曾經純真的笑臉

由謝東自行創作並演唱的〈笑臉〉，收錄於 1994 年謝東的第一張專輯《笑

²⁹⁹ 任麗華，「多元的選擇與接受：內地、港臺和歐美的交錯—90 年代初期中國流行音樂的文化分析」，頁 78；王彬，「大眾文化對青少年一代的影響」，青年研究（北京），第 1 期（2001 年 2 月），頁 14。

³⁰⁰ 胡紅艷，「1986-1996 年中國大陸流行音樂文化精神—以一些音樂作品或音樂現象為例」，南京藝術學院碩士論文（2008 年），頁 10~11。

臉一路等候》，隔年〈笑臉〉被選為東方風雲榜第二屆十大金曲，謝東此後成為中國樂壇一線歌手。1996年謝東發行第二張專輯《孩子他爸》，歌藝與作品更添成熟，順勢拉近與聽眾的距離，但銷量和認可度上都大不如前。1997年，謝東發行第三張專輯《我們的故事》，隔年考取北京電影學院文學系，此後逐漸淡出歌壇³⁰¹。

〈笑臉〉延續著90年代初期的懷舊風潮，以電子琴為主旋律，搭配演唱者磁性與生澀的嗓音，使得歌曲不流於情歌般的矯情做作，而是增添一份真摯情感，使聽眾容易沉浸於歌曲的想像中。〈笑臉〉開頭，「常常地想 現在的你 就在我身邊露出笑臉 可是可是我 卻搞不清 你離我是近還是遠」，說到雖然身邊的「另一半」總是洋溢著幸福的笑容，但是男方仍對於女方的態度持著不確定感。第二段，「但我仍然 仍然相信 你和我前生一定有緣 於是我就讓 你看看我 一往情深的雙眼」，抹煞了諸多揣測，男方堅信上輩子修來的福氣使得兩人墜入情網，並透過「一往情深的雙眼」表達了一切盡在不言中的情緒。副歌旋律開始急促，「書上說有情人千里能共嬋娟 可是我現在只想把你手兒牽 聽說過許多山盟海誓的表演 突然想看看你曾經純真的笑臉」，充分反應時下年輕人對於戀愛的態度，他們認為「千里共嬋娟」與「山盟海誓」只是虛假套詞，他們情感態度是外顯且直接的，並顯示時下年輕人已經逐漸告別傳統保守的價值觀。

同一年度的東方風雲榜十大金曲，由高林生演唱的〈牽掛你的人是我〉，亦是當代青年對於感情的大膽告白，「捨不得你的人是我 離不開你的人是我 想著你的人哦 是我 牽掛你的人是我是我 忘不了你的人是我 看不夠你的人是我 體帖你的人 關心你的人是我是我還是我」，演唱者將如膠似漆的愛情發揮得淋漓盡致，歌詞不斷重複同樣的話，雖然過分「肉麻」，亦確實反應當下年輕人對於感情世界直來直往的特徵。

2. 〈最美〉

baby 為了這次約會 昨夜我無法安然入睡 準備了十二朵玫瑰 每一朵都像你那樣美 你的美無聲無息 不知不覺讓我追隨 baby 這次動了情 彷徨失措我不後悔 你在我眼中是最美 每一個微笑都讓我沉醉 你的壞你的好 你發脾氣時翹起的嘴 你在我心中是最美 只有相愛的人最能體會 你明瞭我明瞭 這種美妙的滋味 baby 記得那次約會 那夜我想你想的無法入睡 送你的十二朵玫瑰 是否還留有愛

³⁰¹ 「謝東」，百度娛樂，2009年11月9日，<http://data.yule.baidu.com/star/%D0%BB%B6%AB>。

的香味 你的美無聲無息 不知不覺讓我追隨 baby 這次動了情 彷徨失措我不後悔 你在我眼中是最美 每一個微笑都讓我沉醉 你的壞你的好 你發脾氣時翹起的嘴 你在我心中是最美 只有相愛的人最能體會 你明瞭我明瞭 這種美妙的滋味 走在街中人們都在看我 羨慕我身旁有你依偎 陷入愛情中的我不知疲憊 為了伴你左右與你相隨 你在我眼中是最美 每一個微笑都讓我沉醉 你的壞你的好 你發脾氣時翹起的嘴 你在我心中是最美 只有相愛的人最能體會 你明瞭我明瞭 這種美妙的滋味

〈最美〉收錄在男子雙人團體組合羽·泉的首張專輯《最美》，〈最美〉是由羽·泉自行作詞作曲。羽·泉（陳羽凡與胡海泉）從 1998 年出道就備受矚目，最早是滾石（中國）唱片公司旗下的歌手，1999 年發行首張專輯就受到台灣歌手周華健的大力讚賞。羽·泉出道迄今獲獎無數，2000 年獲頒東方風雲榜最佳組合獎，〈最美〉則是當年度十大金曲之一。羽·泉目前共有七張音樂專輯問世，唱片累積銷量逾七百萬張，堪稱「中國最受歡迎男子團體」³⁰²。

《最美》這張專輯充分展示羽·泉的創作演唱實力，特別是陳羽凡低音的渾厚、高音的沙啞音色，與胡海泉清澈透亮的嗓音，同時發揮了兩人的優勢，主打歌〈最美〉使用木吉他和弦伴奏，配合著兩人合聲，歌唱著色彩明麗的青春戀情，浪漫感性³⁰³。

歌詞首先，「baby 為了這次約會 昨夜我無法安然入睡 準備了十二朵玫瑰」，鋪陳了期待約會前緊張得睡不著覺，並且準備了玫瑰花，「每一朵都像你那樣美 你的美無聲無息 不知不覺讓我追隨 baby 這次動了情 彷徨失措我不後悔」。由於戀愛中的男女總是「情人眼裡出西施」，使得演唱者對於「另一半」深深依戀著，並對其訴說著自己的情緒。緊接著，「你在我眼中是最美 每一個微笑都讓我沉醉 你的壞你的好 你發脾氣時翹起的嘴……只有相愛的人最能體會 你明瞭我明瞭 這種美妙的滋味」，演唱者將對方的形象刻劃出不管是「微笑」、「壞處」、「好處」或是「發脾氣」等形像，在演唱者眼中都是最美的容顏，而這種感覺只有熱戀中的情侶才能體會箇中滋味。

兩人交往之後，「baby 記得那次約會 那夜我想你想的無法入睡 送你的十二朵玫瑰 是否還留有愛的香味」，透過回想的方式問候當初的玫瑰花是否仍保有愛意。歌曲陳述約會樣貌，「走在街中人們都在看我 羨慕我身旁有你依偎 陷入愛情中的我不知疲憊 為了伴你左右與你相隨」，在「佳人」的陪伴下，使

³⁰² 「羽·泉」，百度百科，2009 年 11 月 8 日，<http://baike.baidu.com/view/6086.htm?fr=ala0>。

³⁰³ 「羽·泉」，百度百科，2009 年 11 月 8 日，<http://baike.baidu.com/view/6086.htm?fr=ala0>。

得男方沉浸在幸福滋味中，走在街上都能吸引旁人目光，並期許兩人相守到老。

由於羽·泉的歌曲描繪了生活與人生的真實體驗，〈最美〉將青年們陷入戀愛中的情緒描繪的絲絲入扣，從曖昧不明至激盪熱戀，自然激發了「80 後」對於愛情的嚮往之情，以及熱戀中男女的共鳴。2000 年，羽·泉第三張專輯《熱愛》主打歌〈深呼吸〉，被評選為第九屆東方風雲榜十大金曲，同時成為當年度 Motorola 手機的代言單曲。〈深呼吸〉比起〈最美〉的旋律增添了活潑氣氛，並展現青春無敵的朝氣，歌詞以「深呼吸閉好你的眼睛 全世界有最清新氧氣 用最動聽的聲音 消除一切距離 努力愛 超越所有默契所有的動力」，清楚表現時下年輕人對於愛情的執著，「努力愛」成為歌曲所傳達的主軸，很快成為時下年輕人效法的對象。

3. 〈奇蹟〉

總想把你要的全給你 你卻說只想和我在一起 愛到深處誰會知道
耗盡了熱情丟失了自己 不知誰讓你我相遇 傷痛處含著淡淡的甜蜜
當閉上眼睛把你沉到了心底 才發現聚聚散散原來是場奇跡 你看著
平淡故事裡總有分分離離 斷斷續續卻又歡歡喜喜 曾約定生生世世
與你面對風雨 只因那對對錯錯相伴在每個朝朝夕夕 你看著平平淡
淡故事裡總有分分離離

〈奇蹟〉收錄於 2002 年由易伯文化為滿江發行的同名專輯《奇蹟》，此張專輯充分表現滿江的創作才華，包辦四首曲子和三首詞作，〈奇蹟〉就是其中之一，作曲是由小柯負責創作。小柯本名柯肇雷，畢業於中國北京首都師範大學音樂系，1995 年開始與紅星生產社簽約，成為該公司的歌手與創作人，小柯也曾為奧運會創作〈生命之風〉、〈北京的聲音〉、〈北京歡迎你〉三首歌曲，前兩首歌曲表達了中國人對奧運的期盼和祝福，第三首歌曲則彰顯了中國「東道主」的氣度，引領期盼北京奧運到來。同時，小柯也涉足廣告界，先後為中國銀行、松下、海南航空與廣播網站等著名企業創作廣告音樂，小柯的作品橫跨的幅度甚廣，堪稱中國樂壇的「鋼琴詩人」³⁰⁴。

滿江從出道開始即受到注目，獲選為東方風雲榜第六屆最佳新人，作品常獲選為各大類型音樂排行榜金曲，〈奇蹟〉即是 2002 年各地方廣播電台冠軍，且

³⁰⁴ 「小柯」，百度百科，2009 年 11 月 9 日，<http://baike.baidu.com/view/20345.htm?fr=ala0>；「音樂人小柯—北京歡迎你」，2008 年 8 月 17 日，<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/1321/2008/08/07/542s2183176.htm>。

有北京音樂廣播三連冠的佳績，並獲選為東方風雲榜第十屆十大金曲³⁰⁵。

〈奇蹟〉以鋼琴的慢板旋律貫穿整首歌曲，使聽眾沉浸傷感情緒中。首先，「總想把你要的全給你 你卻說只想和我在一起 愛到深處誰會知道 耗盡了熱情丟失了自己」，演唱者深愛著「另一半」，無論物質與精神總是無悔付出，卻在「愛到深處無怨尤」中，喪失了自己。此時，演唱者回憶到「不知誰讓你我相遇 傷痛處含著淡淡的甜蜜」，兩人的相遇冥冥之中自有定數，「命中註定」使得愛情的苦澀滋味，也順勢成為男方的「甜蜜負擔」。副歌部分，「當閉上眼睛把你沉到了心底 才發現聚聚散散原來是場奇蹟」，當男方冷靜沉澱下來，頓時領悟兩人的相戀只是一場「偶然相遇」，男方細數到，「你看著平淡故事裡總有分分離離 斷斷續續卻又歡歡喜喜 曾約定生生世世與你面對風雨 只因那對對錯錯相伴在每個朝朝夕夕」，呼應了前述「奇蹟」般的邂逅，轟轟烈烈的愛情故事只能歸於平淡，在後段大量使用疊字，目的是加強「看淡」一切塵世遭遇。

〈奇蹟〉比起前述的〈笑臉〉與〈最美〉，反倒是以悲觀看淡世俗愛情想像，歌曲彰顯了男性對於情感的理性層次，使得原本熱情澎湃派情緒霎時領悟看透。由此可見，〈奇蹟〉是一首「療傷」歌曲，再現愛情是一場偶遇與奇蹟，奉勸受眾化整為零的心態，讓「失戀」的痛苦減至最低。

4. 〈那一天〉

記得那一天 上帝安排我們見了面 我知道我已經看到了春天 記得那一天 帶著想你的日夜期盼 迫切地不知道何時再相見 記得那一天 等待在心中點起火焰 我彷彿看到了命運的終站 記得那一天 你像是丟不掉的煙 瀰漫著我再也驅趕不散 那一天 那一天 我丟掉了你 像個孩子失去了心愛的玩具 那一天 那一天 留在我心裡已烙上了印 永遠無法抹去 生命在故意和我周旋 給你一個難忘的瞬間 卻不能讓她繼續永遠 那天你走出我的視線 再也沒有出現

2001 年北京竹書文化唱片公司簽約楊坤，從出道開始隨即受到市場與觀眾矚目，首張專輯《無所謂》就包含創作全部歌曲的旋律和部分詞作。專輯主打歌〈無所謂〉就是楊坤自行創作的，並被評選為東方風雲榜第十屆金曲，同時是當年度東方風雲榜最佳新人銀獎，隔年又獲得了最佳男歌手獎。楊坤出道迄今共發行五張專輯，歌曲作品的時常入選為東方風雲榜十大金曲，2006 年以身價七位

³⁰⁵ 「滿江」，百度百科，2009 年 11 月 9 日，<http://baike.baidu.com/view/59274.htm?fr=ala0>。

數加盟華誼兄弟唱片公司，足以印證楊坤在中國樂壇的魅力與影響力³⁰⁶。

由於楊坤獨特的菸酒嗓，常使人沉浸滄桑的曲調中，在他發行與獲獎的作品中，可發現皆以悲情方式呈現並延續「楊氏傷感情歌」的招牌。2003年發行的〈那一天〉是收錄於第二張同名專輯《那一天》，亦被知名導演馮小剛選為電影《天下無賊》的片尾曲，並為電影結尾留下美好註解。〈那一天〉以事後回溯的方式，「記得那一天 上帝安排我們見了面 我知道我已經看到了春天……帶著想你的日夜期盼 迫切地不知道何時再相見」，從印象中「那一天」開始，演唱者注定與女方見面，女方出現有如春天暖和男方的心，在一見鍾情下，演唱者對於女方的仰慕展露無疑。「等待在心中點起火焰 我彷彿看到了命運的終站」，延續著對於女方的思念之情，有如火焰般燃燒，使得男方彷彿快失去生命。副歌部分，「那一天 那一天 我丟掉了你 像個孩子失去了心愛的玩具……留在我心裡已烙上了印 永遠無法抹去」，描繪了心中「那一天」已經遠去，割捨摯愛的情況下令人悲痛萬分，「那一天」對於男方而言，則是無法抹煞的椎心記憶。男方感嘆世事無常，「生命在故意和我周旋 給你一個難忘的瞬間 卻不能讓她繼續永遠 那天你走出我的視線 再也沒有出現」，在上天安排的邂逅下，美麗的回憶有如曇花一現，悲嘆兩人世界無法永存，最後歌詞意境彰顯出「此情可待成追憶」之感，令聽者不勝唏噓。

〈那一天〉透過悲嘆的口吻體現「逝去的美」，有別於一般情歌描繪的喜悅之情，比起戀愛的甜蜜滋味，〈那一天〉牽動著大眾心底的真摯感動，苦澀的單戀引起大眾內心共鳴，並且沉浸其中細細咀嚼。究其深意，〈那一天〉亦有其生活哲理，人生在世並非諸事完善，也許因為不圓滿、不完美的結局生命方能更添豐富。

楊坤在2005年發行的第三張專輯中《2008》中，將其出道以來的心路歷程加以總結。〈我比從前更寂寞〉中「夢最多的男人最忙 沒夢做了又很緊張 得到越多折磨越多 這不是我要的生活」，說明在追逐名利下，內心惶恐茫然與莫名悲悽的感受逐漸填滿生活，「天沒亮 為何我這麼難過 拿著電話不知給誰撥得到了 所謂的太多 我卻比從前越來越寂寞」，描繪了楊坤內心空蕩寂寞，急需找尋宣洩出口。〈我比從前更寂寞〉不只是一般的世俗情歌，而是彰顯都會男性心中的焦慮與失序，體現都會單身男士內心的深層感受。〈我比從前更寂寞〉有如一面明鏡，透過它瞭解自己的內心世界，從「小我」看天下，試問在急功好利的世道中，是否曾停下腳步思索內心感受，是否仍是在「患得患失」中度過人

³⁰⁶ 「楊坤」，百度百科，2009年11月9日，<http://baike.baidu.com/view/27169.htm?fr=ala0>。

生的精華時期。

90 年代開始，除了男性對於愛情歌曲的詮釋，也不乏出現女性視角詮釋的愛情歌曲，不僅體現了中國都市發展下的女性風貌，同時表現了女性愛情態度的時代特徵。見以下分析：

5. 〈霧裡看花〉

霧裡看花水中望月 你能分辨 這變幻莫測的世界 掬走雲飛花開花
謝 你能把握 這搖葉多姿的季節 煩惱最是無情夜 笑語歡顏難道
就說那是親熱 溫存未必就是體貼 你知哪句是真哪句是假 哪一句
是情絲凝結 借我借我一雙慧眼吧 讓我把這分擾看的 清清楚楚明
明白真真切切

〈霧裡看花〉是由閻肅作詞、孫川作曲。原名閻志揚的閻肅是中國著名劇作家、詞作家，且是中國作家協會會員、中國劇協副主席、中國音協委員，並曾歷任西南軍區文工團分隊長、空軍歌劇團編導組組長、空軍歌舞劇團創作。閻肅創作的歌詞〈我愛祖國的藍天〉、〈下四川〉在 1964 年獲第三屆中國人民解放軍文藝會演創作優秀獎，歌劇作品《江姐》在 1977 年獲第四屆中國人民解放軍文藝會演創作獎。作曲者孫川畢業於西安音樂學院且具有音樂碩士學歷，他從 1990 年開始從事音樂創作，迄今在中央、省級發表歌曲近二百首。除了〈霧裡看花〉之外，其代表作有〈萬事如意〉、〈今晚我們相識〉、〈爲我加油〉、〈帶著月光〉等歌曲³⁰⁷。

1993 年 3 月 15 日，中央電視台第二頻道爲慶祝《商標法》十週年³⁰⁸，舉辦中國消費者權益晚會，由那英演唱的〈霧裡看花〉則是晚會的主題歌。〈霧裡看花〉呈現出 90 年代初期中國大眾飽受假冒偽劣商品之苦，期許能有一雙「慧眼」辨明商品真假好壞。1995 年，〈霧裡看花〉登上春晚舞臺且是當屆經典曲目，〈霧裡看花〉不僅彰顯中國經濟發展初期，商品品質與經濟發展之間的不協調狀況，同時也轉化成訴說愛情世界迷濛的一面³⁰⁹。

³⁰⁷ 「閻肅」，百度百科，2009 年 11 月 7 日，<http://baike.baidu.com/view/321440.html?wtp=tt>；「孫川」，百度百科，2009 年 11 月 7 日，<http://baike.baidu.com/view/1926010.html?wtp=tt>。

³⁰⁸ 中共官方爲了加強商標管理，保護商標專用權，促使生產、經營者保證商品和服務質量，維護商標信譽，以保障消費者和生產、經營者的利益，促進社會主義市場經濟的發展。參見：「中華人民共和國商標法」，中國知識財產權在線，2009 年 11 月 8 日，<http://www.ipsoon.com/faGui/HTML/1070.shtml>。

³⁰⁹ 肖黎，「1993：『霧裡看花』紀錄蹉跎歲月」，中國經濟網，2009 年 1 月 15 日，

那英是中國歌壇乃至亞洲歌壇屈指可數的天后，具有「內地第一天后」之稱。在那英具有磁性嗓音與爆發力詮釋下，作品具備相當的流行性。〈霧裡看花〉以不疾不徐的旋律，歌詞近似於新詩的方式，使聽眾有如置身於一片「迷霧」中。首先「霧裡看花水中望月 你能分辨 這變幻莫測的世界」，開頭以「霧裡的花」、「水中的月」描繪朦朧的世界，再以「掬走雲飛花開花謝 你能把握 這搖葉多姿的季節」，體現出多樣變幻的時光，「煩惱最是無情夜 難道就說那是親熱」以「煩惱」、「笑語歡顏」揣摩大眾的複雜情緒，「溫存未必就是體貼 你知哪句是真哪句是假 哪一句是情絲凝結」，直指情侶之間短暫的「溫存」也未必是真心，而偽善的話聽了太多，也未必分的清楚。緊接著，「借我借我一雙慧眼吧 讓我把這分擾看的 清清楚楚明明白真真切切」，期許一雙「慧眼」來看清「朦朧多變的世界」，結尾透過層層疊字運用，加深了女性渴望辨別情感真假的心態。

由於〈霧裡看花〉原是打擊盜版與劣質商品的歌曲，是此在特定情況下創作的歌曲，〈霧裡看花〉歌詞描繪了大眾身處的朦朧世界，以及大眾渴望追求「真理」的實質心態，在 90 年代初期引起廣大的共鳴與迴響。此後，隨著中國經濟發展日趨完善，〈霧裡看花〉不僅只是彰顯《商標法》倡導的法令規章，更加體現一般女性對於情感的捉摸不定，以及普羅大眾前途渺茫的徬徨與未知。

6. 〈第三天〉

在你出現後的第三天 我就改變了行車的路線 不想再遇到你面對面
交錯過往在一瞬間 在你發現我的第三天 你已戴上我送你的項鍊 難
道你還想往事重演 只是把時間換一換 愛讓我們相見 愛讓我們相戀
愛讓我們怨恨卻不停地彼此掛念 愛讓我們改變 愛讓我們孤單 愛讓
我們相遇卻又裝作視而不見 如果當時不是你要離開 去追求現在你所
擁有的生活 我怎能忍心放棄了你 放棄了我最愛的人 在你消失後的
第三天 我便悄悄哭了一整夜 誰讓感情被時間改變 交錯過往在一瞬
間

由新生代歌手謝雨欣所演唱的〈第三天〉，收錄於第三張專輯《愛是怎樣的練成的》，且是東方風雲榜第八屆十大金曲。謝雨欣在 1995 年獲得華東六省一市青春歌手電視大獎金星獎，1999 年首次主演《將愛情進行到底》電視劇，且同時錄製與演唱該劇主題歌〈誰〉、〈遙望〉，並出任重慶衛視首播的《MTV

封神榜》節目主持人，2000年因演唱歌曲〈將愛情進行到底〉獲得了 Channel V 的年度神州歌曲大獎，2001年參加春晚並成爲重要藝人，〈第三天〉亦是當年度晚會受邀演唱的歌曲³¹⁰。

〈第三天〉在名作曲人小柯的操刀下，普遍使用了鋼琴爲配樂，歌曲旋律保有淡淡的哀愁，容易使得歌曲與聽眾真實經驗相契合。首先，「在你出現後的第三天 我就改變了行車的路線 不想再遇到你面對面 交錯過往在一瞬間 在你發現我的第三天 你已戴上我送你的項鍊 難道你還想往事重演 只是把時間換一換」，以時間回溯將兩人相識、相戀的經過娓娓道來。

副歌部分，「愛讓我們相見 愛讓我們相戀愛讓我們怨恨卻不停地彼此掛念 愛讓我們改變 愛讓我們孤單 愛讓我們相戀卻又裝作視而不見」，體現當下年輕人「敢愛敢恨」的直率性格，在「愛情」的見證下，「相見、相戀、分開、怨憤、掛念、改變、孤單」等情緒，都是戀愛過程中情侶間微妙心理變化。歌曲高潮處，女方大聲傾訴著「我怎能忍心放棄了你 放棄了我最愛的人 如果當時不是你要離開 去追求現在你所擁有的生活 我怎能忍心放棄了你 放棄了我最愛的人」，呼應「愛讓我們相戀愛讓我們怨恨卻不停地彼此掛念」，在對方「執意」離開下，女方最終選擇了成全對方，最後女方卻問到「誰讓感情被時間改變」，即是愛情賦予雙方犧牲與改變。

〈第三天〉以女性的視角詮釋男女戀愛過程，體現時下年輕女性對於戀情的深情、勇敢與執著態度。事實上，〈第三天〉的故事是從一個小女孩轉變爲小女人的心路歷程，從戀情的發展相遇直到相愛，都是短暫的「第三天」中發生，而甜蜜與浪漫則隨著時間考驗逐一瓦解，歌曲後半段彰顯愛情世界的多種色彩，描繪相對殘酷與無奈的現實，使得中國時下女性從中體會愛情世界的陰暗面。

7. 〈哭泣的百合花〉

窗臺上時鐘滴滴答答 窗外面 雨在下 我凝視著 落滿塵埃的吉它
只是愛情 這根弦鬆了 我是花瓶中 哭泣的百合花 告別了泥土
就是愛你的代價 你是我眼中 最後一粒沙 我含淚 也要輕輕的擦
我是花瓶中 哭泣的百合花 被你輕吻後 不經意的留下 你是我心
頭 最深的傷疤 讓我明白愛恨的落差 時鐘走停了 雨也下夠了
勸自己別再哭了 一切都算了 曲終人散了 對你說再見吧

³¹⁰ 「謝雨欣」，百度百科，2009年11月10日，<http://baike.baidu.com/view/19752.htm?fr=ala0>。

由中國音樂狂童董赫男創作的〈哭泣的百合花〉，是由 90 年代中期崛起的女歌手孫悅所演唱，並收錄於 2002 年發行《百合花》專輯，主打歌〈哭泣的百合花〉並在中央電視台及中國境內各大電視台、機場熱播，佔據全國 200 多家排行榜冠軍達數週，並獲得第九屆東方風雲榜十大金曲殊榮。孫悅從 1994 年一曲〈祝你平安〉就已打開知名度，1995 年簽約正大國際音樂製作中心開始晉升為中國一線歌手，且是唯一同時參與北京奧運開閉幕式的女歌手，歌藝與作品多次獲得東方風雲榜的肯定，顯示孫悅在中國樂壇十足的號召力與影響力³¹¹。

〈哭泣的百合花〉同樣由鋼琴營造出感情世界的淒美意境。「窗臺上時鐘滴滴答答 窗外面 雨在下 我凝視著 落滿塵埃的吉它 只是愛情 這根弦鬆了」，在時鐘的滴答聲與窗外雨聲下，周邊景物形塑寂靜與冷清的寂寞感，而原來為女方伴奏的「吉他」，卻因分手的痛楚無力再撥動「愛情」和弦。副歌部分，「我是花瓶中 哭泣的百合花 告別了泥土 就是愛你的代價 你是我眼中最後一粒沙 我含淚 也要輕輕的擦……被你輕吻後 不經意的留下 你是我心頭 最深的傷疤 讓我明白愛恨的落差」，演唱者自比為純潔的百合花，為了愛情付出，就像是百合花離開了泥土，在男方的照料(親吻)下毅然決然留在「花瓶中」，就此失去「養分」的百合花只得依靠男方生存，卻在男方的離開後，徒留下孤單的百合花慢慢凋謝，進而女方漸漸明白「愛」與「不愛」之間落差甚大。

〈哭泣的百合花〉在孫悅如泣如訴的詮釋下，體現女性對於男性的依附心理，在女性勇於追逐愛情的外表下，卻是處於「被動」、「依賴」的弱勢位置，真正擁有主動權的實屬男性，兩者之間呈現不對等的關係。但是，歌曲最後一句「勸自己別再哭了 一切都算了 曲終人散了 對你說再見吧」，從中呼籲女性自主意識，女方向自己喊話，拭去眼淚勇於向「不快樂」道別。由此可見，〈哭泣的百合花〉實質體現柔美卻堅強的女兒心，容易引起時下都會女性共鳴。

8. 〈愛不後悔〉

舊夢逝去 與酒相偎 感覺到疲憊 誓言全都被一一違背 是錯還是對
夜裡無法安然入睡 縫補心的碎 原來以為會越來越美 醒來才知是我
醉了 愛已經被荒廢 卻從未流過淚 情已變得憔悴 它雖然被浪費 我
不後悔 記憶的美 已開始發黴 如何去體會 瞭解鮮花是怎麼枯萎
不會再傷悲 夜裡無法安然入睡 縫補心的碎 原來以為會越來越美
醒來才知是我醉了

³¹¹ 「孫悅」，百度百科，2009 年 11 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/6886.htm?fr=ala0>。

2000 年的〈愛不後悔〉由田震演唱並收錄在《震撼》專輯中，同時入選為東方風雲榜第八屆十大金曲。〈愛不後悔〉由楊嘉松創作，楊嘉松是中國樂壇的精英級音樂製作人與策劃人，生涯獲獎無數，且是田震、龐龍、水木年華、郝蕾、愛戴、伯文等歌手的御用製作人³¹²。

在中國歌壇，田震代表著一種力量，一條與眾不同的人生軌跡，獨特之處在於她的聲音寒冷如泉，在眾多新人輩出的歌壇，田震堅守著自己既有的搖滾、民謠、鄉村風格配合濃烈民族特色，讓她在中國歌壇獨樹一幟³¹³。在〈愛不後悔〉中，田震透過獨特的沙啞嗓音，配合搖滾樂的巨大張力，賦予有別於一般愛情歌曲的不同感受。首先，歌曲以慢板搖滾節奏帶出了「舊夢逝去 與酒相偎 感覺到疲憊 誓言全都被一一違背 是錯還是對 夜裡無法安然入睡 縫補心的碎 原來以為會越來越美 醒來才知是我醉了」，歌詞表露女方的心事，在追憶愛的過程中只有烈酒相陪，令人感到心酸無奈，女方在遍尋愛情真諦未果後，原來深信相知相守的諾言，卻在分手後一一粉碎與瓦解，最後當自己認清一切假像，才發現是自己一味沉浸在微醺的感情世界。第二段，「記憶的美 已開始發黴 如何去體會 瞭解鮮花是怎麼枯萎 不會再傷悲」，呼應了前述很難再追憶逝去的美，從鮮花的枯萎體悟出感情的真諦，女方從此不再對於感情唯唯諾諾。

〈愛不後悔〉將女性對於愛情的執著不悔，在女方大方宣稱「愛已經被荒廢 卻從未流過淚 情已變得憔悴 它雖然被浪費 我不後悔」，即是女性在感情受創後對自我的重新認識。〈愛不後悔〉在田震不羈性格詮釋下，不僅展現其內在深處的細膩心思，亦體現了都會女性極欲擺脫被動角色。

同樣地，東方風雲榜第九屆十大金曲〈醒了〉，在韓紅的演唱下「我要飛了 不再受你的負累 纏繞的心亂的罪 統統銷毀」，體現女性嚮往自由與不受約束的時代特徵。「說過的承諾比時光還要脆」，諸多諾言與承諾無法經得起時光考驗。最後，「這一刻我發現 我是醒著的 被孤獨灌醉 醒著的夢真美」，彰顯女性對愛情的灑脫，不被「孤獨」拖累，清醒的一切才是最真最美，成為歌曲所傳達的主要意識。

大體上，90 年代後的中國社會已經不再是一個物質短缺的年代，同時也不是政治壓力產生激情的時代。從上述歌曲中發現，相較於傳統情歌的拘謹，特別凸顯時下都會男女心聲表達是外顯與直接的，甚至面對多樣的感情世界亦能坦然處之。此種情況下，90 年代中國流行音樂已經跳脫僅有的黨國論述，而是逐漸

³¹² 「楊嘉松」，百度百科，2009 年 11 月 11 日，<http://baike.baidu.com/view/78520.htm?fr=ala0>。

³¹³ 滿岩，「從暗夜走向陽光 田震愛不後悔」，人民網，2000 年 7 月 17 日，<http://www.people.com.cn/GB/channel6/34/20000717/148030.html>。

轉向私人與內在經驗，歌曲的個人化、情感體驗與生命感悟成爲主要表達內容。在音樂作品擴大至人性與愛情歌曲的氾濫下，凸顯了中國「80 後」世代著重表達個體內心感受，且成爲當代大眾宣洩內心複雜情緒的主要管道。

第三節 國學熱的延續與扭轉—再現文化中國

由於天安門事件的爆發，80 年代興起的「西化」熱潮在 90 年代開始消退，此時新保守主義的興起，使得「反西化」熱潮達到了極致，以往激進主義已經成爲過去，中國大眾開始回顧既有的文化資源，中國社會於是在文化心理逆轉中出現了「國學熱」³¹⁴。

李中華認爲，「國學熱」的意義及其基本精神不在於形式化的理解傳統文化，更不能以「民族復興」與「和平崛起」的口號，倒退到「文化本位」或「華夏中心」立場。再者，對於國學不能採取固步自封的保守主義，以及批判的激進主義，應該是既繼承又超越，在多元文化的氛圍中走出中西文化融通之路，創建符合時代精神的新文化體系³¹⁵。

在此種情況下，面對 90 年代西方流行音樂的強勢介入，中國流行音樂反以較爲理性與自主的心態處之，其中不乏體現「國學」熱潮的流行音樂，並再現出「文化中國」的樣貌。請見以下分析：

1. 〈濤聲依舊〉

帶走一盞漁火 讓他溫暖我的雙眼 留下一段真情 讓它停泊在楓橋
邊 無助的我 已經疏遠那份情感 許多年以後卻發覺 又回到你面
前 留連的鐘聲 還在敲打我的無眠 塵封的日子 始終不會是一片雲
煙 久違的你 一定保存著那張笑臉 許多年以後 能不能接受彼此
的改變 月落烏啼總是千年的風霜 濤聲依舊不見當初的夜晚 今天
的你我 怎樣重複昨天的故事 這一張舊船票 能否登上你的客船

1992 年，毛寧演唱的〈濤聲依舊〉很快受到矚目且廣爲傳唱，直至 1994 年毛寧已連續三年獲得廣東省最受歡迎男歌手獎，甚至從出道至今幾乎包辦了中國

³¹⁴ 史成明，「國學熱與當代中國文化的定位」，鹽城師範學院學報（江蘇），第 24 卷第 3 期（2004 年 8 月），頁 86。

³¹⁵ 李中華，國學、國學熱與文化認同，北京行政學院學報（北京），頁 99。

樂壇的重要獎項，也奠定在中國樂壇的實力與地位。〈濤聲依舊〉的詞曲創作人是知名音樂人陳小奇，現職中國音樂文學學會主席團成員、中國音樂著作權協會理事、中國音樂家協會會員等職務，在中國樂壇具有相當的影響力，作品也多次獲獎，如〈濤聲依舊〉、〈大哥你好嗎〉、〈九九女兒紅〉、〈爲我們今天喝彩〉、〈擁抱明天〉等等，其中〈濤聲依舊〉自問世以來迅速風靡海外，甚至在 1995 年成爲台灣電視劇《帝女花》的片尾曲³¹⁶。

陳小奇延續「嶺南派」的創作風格，將唐朝詩人張繼的《楓橋夜泊》³¹⁷，轉化成符合現代社會心理蘊涵的〈濤聲依舊〉，在當時的中國流行音樂市場中堪稱一大突破，中國流行音樂也相對步入成熟期。

〈濤聲依舊〉使用了笛子、古箏等中國傳統樂器，刻劃出濃郁的古典風味。歌詞首先，「帶走一盞漁火 讓他溫暖我的雙眼 留下一段真情 讓它停泊在楓橋邊 無助的我 已經疏遠那份情感 許多年以後卻發覺 又回到你面前」，描繪情侶在楓橋上相遇、相識、相戀的記憶，但在社會急遽變遷中回憶都僅止於在那一夜楓橋上，無奈時不我與的情況下，主人公開始逐漸發現過去既存的真摯情感。第二段，「留連的鐘聲 還在敲打我的無眠 塵封的日子 始終不會是一片雲煙 久違的你 一定保存著那張笑臉 許多年以後 能不能接受彼此的改變」，鐘聲仍迴盪在演唱者耳際，雖然塵封的記憶不會只是過往雲煙，演唱者卻感嘆在物換星移之後，記憶中的那張笑臉，是否能接受已經改變的彼此。歌曲的高潮處，「月落烏啼總是千年的風霜 濤聲依舊不見當初的夜晚 今天的你我 怎樣重複昨天的故事 這一張舊船票 能否登上你的客船」，在時空轉變下過去的所見所聞早已物是人非，徒留下的「舊船票」令人無限哀思且倍感遺憾。

〈濤聲依舊〉延續 90 年代初期的懷舊熱潮，透過現代大眾心理來審視一段舊有的美好時光，在優美與富有詩意的情境中，深刻反映出都市變遷所造成的人心困惑與徬徨。此時，〈濤聲依舊〉的音樂形式開始在中國樂壇醞釀發酵，陳小奇說道：「作為一種易於傳唱的音樂形式，流行音樂一旦包容了高雅的情感和文化內涵，就更具誘惑力。」³¹⁸此種情況下，中國流行音樂開始尋找豐富的文化資源，同時向中國傳統文化取經。

1995 年第二屆東方風雲榜，由尹相杰和于文華合唱的〈繡夫的愛〉，以傳

³¹⁶ 「毛寧」，百度百科，2009 年 11 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/108024.htm?fr=ala0>；

「陳小奇」，百度百科，2009 年 11 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/863531.htm?fr=ala0>。

³¹⁷ 作者：唐朝詩人張繼，《楓橋夜泊》：月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠。姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。

³¹⁸ 高峰，「陳小奇：爲流行音樂注入文化內涵」，中國藝術報，2008 年 12 月 18 日，http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.cflac.org.cn/ysb/2008-12/18/content_15215522.htm。

統戲曲的方式演唱，「你一步一叩首呀 沒有別的祈求 祇盼拉住我妹妹的手 跟你並肩走 妹妹你坐船頭 哥哥在岸上走 恩恩愛愛縴繩盪悠悠」，雖然只是一般的世俗情歌，卻是承襲 80 年代的新民歌傳統，並配合流行音樂元素，使得歌曲增添了濃郁的民族風味，成爲一首膾炙人口的歌曲。

2. 〈中國娃〉

祖籍在那黃土高坡大槐樹底下 家住東方神州又名叫華夏 走到天邊 不改的名咱叫中國娃 最愛喝的水呀永遠是黃河水 給咱一身太陽色 能把那雪融化 最愛吃的菜是那小蔥拌豆腐 一青二白清清白白做人 也不摻假 最愛穿的鞋是媽媽那兒的千層底 站得穩走得正踏踏實實 闖天下 最愛說的話呀永遠是中國話 字正腔圓落地有聲說話最算話 最愛寫的字兒是先生教的方塊字 橫平豎直堂堂正正做人也像它 最愛做的事兒呀是報答咱媽媽 走遍天涯心不改永遠愛中華

由解曉東演唱的〈中國娃〉是由曲波作詞、戚建波作曲合作完成的，並於 1997 年春節晚會唱紅。〈中國娃〉此歌成爲他們二人的成名作品，並獲得當年春節晚會歌曲類節目二等獎。曲波是中國的一級作詞家，並領有國務院的特殊津貼，創作的〈中國娃〉、〈鼓震神州〉、〈好消息〉、〈中華全家福〉等作品，入選六屆中央電視台春節聯歡晚會並紛紛獲獎，尤其〈中國娃〉還被選入北京市小學教材。戚建波是山東省威海的業餘創作家，作品亦廣爲傳唱，例如：〈常回家看看〉、〈咱老百姓〉、〈好運來〉，從 1997 年迄今戚建波陸續有 16 首作品出現在春晚音樂中³¹⁹。

〈中國娃〉使用鑼鼓、嗩吶、笛子與二胡等傳統樂器，營造濃郁的中國風味，歌詞大量挪用中國的傳統符號，其中「小蔥拌豆腐」、「千層底」、「方塊字」等特定的文化記憶，使得聽眾在日漸異化的社會中，開始尋覓原初的歸屬感。「踏踏實實闖天下、堂堂正正做人、報答咱媽媽」，彰顯基本做人、孝順等儒家思想，並再現了傳統中國社會價值觀。

由於 1997 年適逢香港回歸，〈中國娃〉能在春晚演出自然就被賦予宣傳黨國意識的重要責任，歌詞最後「走遍天涯心不改永遠愛中華」呼應「主旋律」意義並從中喚醒大眾的愛國意識。但是，〈中國娃〉不比以往「生硬」的愛國歌曲，

³¹⁹ 「曲波」，百度百科，2009 年 11 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/10076.htm?fr=ala0>；「戚建波用真情感動聽眾」，新華網，2006 年 8 月 14 日，http://www.sd.xinhuanet.com/sdsq/2006-08/14/content_7771160.htm。

而是透過輕快愉悅如同「三字經」的旋律，藉由文化歷史符號再現出既有的民族風味，描繪多元深厚的國學底蘊。

在面對西方強勢文化侵襲下，中國流行音樂在追溯傳統記憶過程中，不僅是透過古典詩詞，也透過傳統符號的拼貼手法，增添民族自信，更能有效貼近生長在消費世代的「80後」一代，從中再現了文化與國家認同。

3. 〈和尚〉

叢林深處一座破廟不為香客關注 一個和尚形單孤獨 與世隔絕沒人光顧
穿著打滿補丁的僧服 寒風吹透身上破布 看家狗瘦得皮包骨 一日三餐以吃草為主
廟裏神仙破斑駁 依然擺著 POSE 瞪著眼珠 神龕前的簾布 掛著碩大的黑珍珠
和尚雖然沒人監督 照樣念經頌佛 吃糧全靠自己耕鋤 見了可作葷菜的獵物不敢捕
早起晚睡看起來很忙碌 兢兢業業從不知道辛苦 偶爾來了趕路的歌腳此處 齋飯恭候並指明下山的路
要是燒香的是位年輕的女施主 嚇得和尚直念阿彌陀佛 年復一年 和尚變得殘年風燭
年復一年 和尚變得殘年風燭 心中有佛 行善只是衣鉢 扶幼助儒 豈能熟視無睹
權貴財富 本是身外之物 習文弄武 求知強身之路 心中有佛 行善只是衣鉢
孤單寂寞 靜心修煉 脫俗 茶淡食粗 穿腸都是汙濁 不矢勞苦 修得來世成佛 阿彌陀佛

〈和尚〉是中國新生代歌手胡彥斌演唱且包辦詞曲創作。胡彥斌是上海音樂學院作曲系的學生，1999年出道即受到歌壇矚目，且是首位同時在兩岸三地推出個人專輯的新人歌手，首張專輯《文武雙全》在中國境內發行25萬張，主打歌曲〈和尚〉推出便引起諸多知名音樂人與國際唱片公司的關注。此後，胡彥斌幾乎囊括了中國各大音樂獎項，堪稱「80後」一代的指標性歌手³²⁰。

〈和尚〉結合西方的饒舌（rap）曲風，在歌詞巧妙安排下句句皆有押韻。〈和尚〉不以想像中「念佛經」般的嚴肅，反倒是以鮮明且忽急忽慢的節奏，在中西音樂元素的碰撞下彰顯歌曲獨特性，令人耳目一新。〈和尚〉歌詞內容敘述在深山不受世俗侵擾的出家人，勤儉、自律與高道德標準的處世態度，也體現了中國「德重於才」的傳統意識。

由於中國大陸幅員廣闊，尤其多元民族都有各自的信仰中心，在「民族、宗教無小事」的主導意識中，民族與宗教問題往往交織在一起，如果對宗教問題處

³²⁰ 「胡彥斌」，百度百科，2009年11月14日，<http://baike.baidu.com/view/3776.htm?fr=ala0>。

理不當，也會影響民族關係甚至釀成衝突，這是中共權力合法性的最大隱憂³²¹。此種情況下，中國境內對於宗教團體採取嚴格控管，每一種宗教都隸屬於政府單位，並有效監督管理其活動運作，因此「無神論」即是官方所欲倡導的主流意識。

〈和尚〉的「念經頌佛、心中有佛」打破了中共的「無神論」意識，將以往被視為禁忌的神、佛符號徹底顛覆。但是，早在中國先秦百家學說思想中，佛學對於中國社會歷史等傳統文化是極具影響力的，可以普遍被視為傳統「國學」文化。有鑑於此，〈和尚〉的深層意義並非宣揚宗教信仰，而是旨在當今眾聲喧嘩的世俗社會中，透過「扶幼助儒 權貴財富 本是身外之物 習文弄武 求知強身之路 靜心修煉脫俗 茶淡食粗 穿腸都是汙濁」，傳達禪意甚深的人生哲學。

〈和尚〉是歌手胡彥斌的初試啼聲之作，不僅充分表現了胡彥斌的詞曲創作能力，同時開啓了「胡式」中國古典曲風。2006年，胡彥斌為華誼兄弟年度古裝電視劇《少年楊家將》親自演繹主題曲〈訣別詩〉，夾帶著「以劇推歌」的巨大效應，讓〈訣別詩〉順勢成為東方風雲榜第十四屆評選金曲。

〈訣別詩〉不僅顛覆一般世俗情歌給人羸弱感受，同時大量出現中國元素，「出鞘劍、千軍萬馬、好兒郎、兒女情、前世帳、胭脂燙」等符號，都是再現「文化中國」的樣貌。「風起無月的戰場 千軍萬馬 獨身闖 一身是膽 好兒郎 兒女情 前世帳 你的笑 活著怎麼忘 美人淚 斷人腸」，描繪古代沙場上的兒女情長，詮釋戰亂時代的淒美愛情。「訣別詩 兩三行 寫在三月春雨的路上 若還能打著傘走在 你的身旁……誰來為我 黃泉路上唱 若我能死在你身旁 也不枉來人世走這趟」，演唱者悲情與滄桑的詮釋下，更勝聲嘶力竭的吶喊，使得聽眾彷彿沉浸「奔赴沙場君莫忘」的不捨情緒，同時見證這不朽的愛情史詩。

4. 〈長安長安〉

生命沒有了 靈魂他還在 靈魂漸遠去 我歌聲依然 一路西行一路
唱 唱盡了心中的悲涼 我生來憂傷 但你讓我堅強 長安 長安 遙
望著殘缺 昨日的城樓 吼一句秦腔 你熱淚縱橫 娘親還守在城門
外 妹妹在風雨中等待 她生來憂傷 但我讓她堅強 長安 長安寒
夜常夢見 你鶴髮童顏 此去幾千年 誰將你陪伴

2007年，鄭鈞發行第六張專輯《長安長安》，同名主打歌〈長安長安〉是

³²¹ 「江澤民論民族工作」，新華網，2009年2月13日，
http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2009~02/13/content_10812801.htm。

東方風雲榜第十五屆十大金曲。鄭鈞的作品主要是以搖滾樂與民族風格為創作元素，〈長安長安〉同樣延續著鄭鈞的不羈性格，透過搖滾樂的巨大張力與爆發力，傳達創作者所賦予歌曲的時代意義。

〈長安長安〉除了開場有一小段「秦腔」，其餘部份則不見傳統唱腔或外顯的詩詞歌賦，更遑論既有的傳統符號。歌詞部分，「生命沒有了 靈魂他還在 靈魂漸遠去 我歌聲依然」，描繪出雖然生命會漸漸逝去，靈魂依然不死，但如果靈魂也隨著歲月凋零，徒留下的仍還有歌聲，彰顯出演唱者對於歌唱與靈魂的重視勝過於物質層面。「一路西行一路唱 唱盡了心中的悲涼 但你讓我堅強 長安 長安」，雖然家鄉「長安」賦予演唱者甚深的生命力，但越靠近它不免有近鄉情怯之感。第二段，「遙望著殘缺 昨日的城樓 吼一句秦腔 你熱淚縱橫」，由於長安是中國千年古都，歷史上最強盛的漢朝和唐朝都曾在此建都，但是隨著中國的政治中心漸漸遷往東部沿海地區，長安的風采也漸漸褪色。「秦腔」則是當時的重要文化特色，其中「吼一句秦腔 你熱淚縱橫」體現「吼」不只是秦腔的唱法³²²，而是面對逝去文化記憶的反思與咆哮。

從〈長安長安〉歌詞中發現，表面並無鮮明的中國文化特徵，深意即是「此去幾千年 誰將你陪伴」闡述社會歷史變遷下人心迷網之感，呼應「我生來憂傷」中國人歷來的困境與混沌。如今，在長安「鶴髮童顏」之際象徵著「國學」復興，在中國靈魂與精神層面大大提升下，順勢成為中國民眾的情感寄託。

大體上，21 世紀初期中國社會整體環境已經有了明顯的改善，再加上國際事件上有著舉世矚目的焦點，例如，香港、澳門的主權移交、順利加入 WTO、甚至世界盃足球首度踢入 32 強，在經濟、政治日漸強大的影響下，大大提升了民族的自豪感，揮別過去的陰霾，民族的自信與凝聚力相對更加鞏固。

此種情況下，中國流行音樂開始結合傳統國學符號與西方流行音樂元素，兩者相撞擊下再現了「文化中國」的音樂樣貌，並且揭示以中國為主體的世界圖像。如此，面對生長在消費社會的「80 後」世代，在市場經濟大行其道與傳統黨國論述紛紛式微下，流行音樂的「中國化」正是「80 後」世代群體想要的「主旋律」歌曲，既能深化國家想像，也形塑「80 後」世代的文化認同。

³²² 秦腔是中國北方古老劇種之一，被尊稱為「中國戲劇鼻祖」，唱腔精獷、豪放，需氣運丹田，神聚於一方能發聲，故唱秦腔不叫「唱」，而是稱做「吼」。參見：「秦腔」，百度百科，2009 年 11 月 14 日，<http://baike.baidu.com/view/9366.html?wtp=tt>。

第四節 莫忘初衷動心情—網路音樂興起

21 世紀後，中國與世界的接觸逐漸頻繁，社會資訊化亦更加深化，大眾容易在網路中找到世界任何音樂形式，中國流行音樂亦不得不順應潮流向世界靠攏。此種情況下，網路音樂的出現象徵著引進市場邏輯之後的再次革新，且是中國容納多元文化、發展文化的一次改革³²³。

一般流行音樂普遍經過唱片公司的製作、包裝與發行流程，除了歌手演唱實力與歌曲內容能否引人入勝之外，大部分需要仰賴唱片公司的資金挹注，廣泛的行銷、宣傳與推廣，諸多媒體關係都是成就歌曲「好壞」的重要關鍵³²⁴。

反觀網路歌曲的出現，一定程度上改變流行音樂界的既有框架，因為它向傳統的流行音樂工業發起了挑戰，社會經濟、文化都因為它產生巨大的改變。中國新浪網甚至專門推出「網路歌曲排行榜」，可見網路歌曲之魅力。網路為廣大的網民提供了一個展現自己的舞臺，打破了一度為歌星們壟斷的話語權，平凡人也可以在自由的網路空間揮霍自己的想像，甚至有機會被唱片公司挖掘，由此走向幕前灌錄唱片、宣傳專輯，躍上枝頭³²⁵。

由於網路歌曲的傳遞規避現實社會的普遍規則，它依靠的是歌曲廣泛接受度，從中脫穎而出。網路音樂回歸到最單純的概念，即是音樂來自人民最初的感動。大體上，本文選擇的網路歌曲文本，早已在中國境內的網路世界竄紅，並藉由唱片公司發行實體唱片，且被評選為東方風雲榜的十大金曲。分析如下：

1. 〈東北人都是活雷鋒〉

老張開車去東北 撞了 肇事司機耍流氓 跑了 多虧一個東北人
送到醫院縫五針 好了 老張請他吃頓飯 喝得少了他不幹 他說
俺們那嘎都是東北人 俺們那嘎盛產高麗蔘 俺們那嘎豬肉燉粉條
俺們都是活雷鋒 俺們那嘎沒有這種人 撞了車哪能不救人 俺們哪
嘎山上有珍蘑 那個人他不是東北人 翠花 上酸菜

1995 年，由中國歌手雪村創作的〈東北人都是活雷鋒〉，在 2001 年經由網

³²³ 王賀，「文化的多元化趨勢—從流行音樂中看中國改革開放以來的文化的變遷」，青年文學家（黑龍江），第 4 期（2009 年 4 月），頁 96。

³²⁴ 趙麗娜，「淺析網路歌曲對當前中國文化發展的作用」，商業文化（山東），第 4 期（2009 年 4 月），頁 157。

³²⁵ 趙麗娜，「淺析網路歌曲對當前中國文化發展的作用」，頁 157。

民在網路製作 Flash 動畫，由於歌詞淺顯易懂配合畫面逗趣，很快成爲中國社會街知巷聞的網路歌曲，亦是中國第一首在網路竄紅的歌曲。〈東北人都是活雷鋒〉在大陸幾乎可用「沒事就唱」來形容，歌詞中的一句「翠花 上酸菜」，更成爲中國青年的流行語。此後，〈東北人都是活雷鋒〉在中國樂壇颯起旋風，並評選爲東方風雲榜第九屆十大金曲，2005 年更成爲中央電視台《東北一家人》電視劇的片頭曲³²⁶。

〈東北人都是活雷鋒〉以「無厘頭」的口語化唱法，輔以動畫圖像與淺顯易懂的歌詞使人會心一笑。歌詞中，「俺們那嘎都是東北人 俺們那嘎盛產高麗參 俺們那嘎豬肉燉粉條 俺們都是活雷鋒」，描述一個世俗印象的東北大漢，喜歡喝酒、吃豬肉燉粉條，在偶然機遇下與一個外地人之間的互動，歌詞敘述兩人的遭遇與對話，「俺們都是活雷鋒 俺們那嘎沒有這種人 撞了車哪能不救人……那個人他不是東北人」，透過東北口音，強調「東北人都是活雷鋒」，沒有撞車不救人的道理，肇事逃逸的人一定不是「東北人」，兩者相對比下再現了「東北人即是雷鋒」的形象。

事實上，雷鋒是湖南人且是中國共青團的成員，並多次評選爲「勞動模範」與「先進生產者」，1960 年加入中國共產黨，1962 年在遼寧省一次偶發意外中身亡。此後，中共高層紛紛透過詩詞標語嘉許雷鋒，如毛澤東題詞：「向雷鋒同志學習」、鄧小平題詞：「誰願當一個真正的共產主義者，就應該向雷鋒同志的品德和風格學習」，同時中共也拍攝關於「雷鋒」的主旋律電影，從 60 年代首部《雷鋒》到 90 年代的《少年雷鋒》等電影，都是爲了刻劃「雷鋒」樣板形象攝製而成，目的正是維繫符合黨國意識下的樣板形象³²⁷。

因此，〈東北人都是活雷鋒〉不只刻劃東北大漢豪放不羈的刻板印象，亦是對於黨國神話的解構。在 60 年代主旋律歌曲〈學習雷鋒好榜樣〉的大肆傳送下，「雷鋒」的形象在中國六、七十年代出生的大眾，都是熟悉不過的樣板人物。反觀，當代中國社會與經濟發展的日益變遷下，一個昆明市的小學生竟然說道：「雷鋒是東北人」³²⁸，可見〈東北人都是活雷鋒〉的歌曲力量足以取代傳統主流意識的神話位置。質言之，網路歌曲並非「難登大雅之堂」，而是確切貼近群眾，同時具有消解神話的巨大力量。

³²⁶ 「網路傳唱紅遍大陸『東北人都是活雷鋒』登台」，大紀元，2002 年 3 月 14 日，<http://www.epochtimes.com/b5/2/3/14/c7668.htm>。

³²⁷ 「雷鋒」，維基百科，2009 年 11 月 15 日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/雷鋒>；「雷鋒主題電影：從《少年雷鋒》到《離開雷鋒的日子》」，人民網，2003 年 2 月 26 日，<http://www.people.com.cn/GB/shizheng/252/10343/10243/10306/20030226/931734.html>。

³²⁸ 林霞，「一半中小學生猜想雷鋒是雜務員」，星辰在線，2007 年 3 月 2 日，http://school.changsha.cn/rmht/200703/t20070302_639304.htm。

2. 〈丁香花〉

你說你最愛丁香花 因為你的名字就是它 多麼憂鬱的花 多愁善感的人啊 當花兒枯萎的時候 當畫面定格的時候 多麼嬌嫩的花 卻躲不過風吹雨打 飄啊搖啊的一生 多少美麗編織的夢啊 就這樣匆匆你走來 留給我一生牽掛 那墳前開滿鮮花是你多麼渴望的美啊 你看那滿山遍野 你還覺得孤單嗎 你聽那有人在唱那首你最愛的歌謠啊 塵世間多少繁蕪 從此不必再牽掛 院子裡栽滿丁香花 開滿紫色美麗的鮮花 我在這裡陪著她 一生一世守護她

〈丁香花〉創作於 2000 年 4 月，演唱者唐磊因為朋友車禍去世，在得知噩耗後有了創作靈感，但完成之後卻遲遲無法錄製。2002 年唐磊生病住院被醫生誤診為癌症，為了給自己做最後的記錄，他才錄製這首歌。2002 年底唐磊將這首〈丁香花〉放到網路上引起廣大的迴響；2003 年底〈丁香花〉在百度搜索榜都是保持前十名，電台流行音樂排行榜卻從未播放過〈丁香花〉，直至 2004 年底，〈丁香花〉的網路點擊率已超過 2000 萬次。此後，〈丁香花〉受到中國音樂人高曉松與海岩的重視，在兩位音樂「大腕」³²⁹賞識下，並為唐磊發行同名專輯《丁香花》³³⁰。

〈丁香花〉使聽者追憶逝去年代的純真，並感受到失去的殘酷。歌詞，「你說你最愛丁香花 因為你的名字就是它 多麼憂鬱的花 多愁善感的人啊」，以花喻人形容女方是個憂鬱且多愁善感的人，「當花兒枯萎的時候 畫面定格的時候 多麼嬌嫩的花 卻躲不過風吹雨打 飄啊搖啊的一生 多少美麗編織的夢啊」，丁香花的特性是適應性較強，耐寒、耐旱，除了形容花如其人，亦是象徵著兩人的堅貞愛情。「那墳前開滿鮮花 是你多麼渴望的美啊 你看那滿山遍野 你還覺得孤單嗎 你聽那有人在唱那首你最愛的歌謠啊 塵世間多少繁蕪 從此不必再牽掛」，雖然愛情終究以悲劇收場，卻也呼籲女方不要眷戀塵世的繁蕪。最後，「我在這裡陪著她 一生一世守護她」，呼應了兩人愛情的堅貞與不朽，可惜女方已不在人世，只剩男方在回憶裡惆悵。

由於〈丁香花〉原來是一首網路歌曲，製作過程與專業素養自然無法與龐大

³²⁹ 「大腕」即指某人在某領域非常出色，或者說話「算數」，有話語權的意思。參見：「大腕」，百度百科，2009 年 11 月 17 日，<http://baike.baidu.com/view/22485.htm?fr=ala0>。

³³⁰ 「網路讓他們火得天翻地覆」，青年時訊，2005 年 1 月 20 日，http://www.wakin.idv.tw/wakin_news/200501/2005012410.htm；「唐磊《丁香花》網路歌手受高曉松大腕賞識」，TOM 音樂，2004 年 12 月 16 日，<http://music.yule.tom.com/1030/1092/20041216-46445.html>。

的流行音樂工業相比擬，甚至連唐磊本身的「歌喉」也流於一般。雖然〈丁香花〉歌曲敘事是偶發事件所激盪出的靈感，並透過杜撰形塑愛情淒美的圖像，但是唐磊卻是將歌曲回歸至原初的「感動」位置下，引起廣大的迴響。

同時在 2004 年由楊臣剛作曲、王啓文作詞的〈老鼠愛大米〉在網路上爆紅。「我愛你愛著你 就像老鼠愛大米 不管有多少風雨我都會依然陪著你」，透過「老鼠與大米」來比喻單戀者的心情，相愛並無理由就是簡單的「看對眼」，不管經過多少苦難仍會長相左右。事實上，〈老鼠愛大米〉歌詞並無艱深的愛情道理，只是一般人樸實與純真感受，創作者將日常生活經驗加以詮釋，使得看似十足「土味」的歌曲，在一片高調頌揚與哀怨悲傷落寞的情歌市場中，使人有清新脫俗的感受。此後，〈老鼠愛大米〉成爲眾所皆知的歌曲，香港與台灣歌手紛紛翻唱，且同時翻譯成香港、日文、英文與韓文等多種版本。2005 年，楊臣剛更應春晚之邀演唱〈老鼠愛大米〉，可見其魅力與影響力也受到國家機器的重視。

3. 〈香水有毒〉

我曾經愛過這樣一個男人
他說我是世上最美的女人
我為他保留著那一份天真
關上愛別人的門
也是這個被我深愛的男人
把我變成世上最笨的女人
他說的每句話我都會當真
他說最愛我的唇
我的要求並不高
待我像從前一樣
可是有一天你說了同樣的話
把別人擁入懷抱
你身上有她的香水味
是我鼻子犯的罪
不該嗅到她的美
擦掉一切陪你睡
你身上有她的香水味
是你賜給的自卑
你要的愛太完美
我永遠都學不會

2005 年胡楊林的《有故事的女人——胡楊林·香水有毒》專輯並未正式發行，由好友王啓文製作〈香水有毒〉樣帶（DEMO）很快就在網路上迅速傳開，在中國各大音樂網站紛紛點擊下載。2005 年 8 月〈香水有毒〉在音樂市場上已經出現十幾種盜版，並被收錄在一些暢銷合輯拼盤裡銷售，此後由台灣名音樂製作人江建民爲胡楊林跨刀編配〈香水有毒〉和〈GOOD BYE〉兩首專輯主打歌曲，同時正式簽約北京太格印象文化傳播公司，並在 2006 年爲胡楊林發行《香水有毒》專輯³³¹。

胡楊林憑藉傾情演繹的〈香水有毒〉得到多方肯定與讚譽，被諸多業界人士預言將成爲比〈老鼠愛大米〉更流行的網路歌曲，胡楊林則是中國境內少數網路

³³¹ 「胡楊林」，百度百科，2009 年 11 月 15 日，<http://baike.baidu.com/view/73991.htm?fr=ala0>。

歌曲的女歌手³³²。〈香水有毒〉體現出當代年輕人對於愛情的態度，在胡楊林略帶沙啞的嗓音下，使人彷彿進入「香水」的迷霧中，並傾聽胡楊林娓娓道來，「我曾經愛過這樣一個男人他說我是世上最美的女人 我為他保留著那一份天真 關上愛別人的門」，男方對於女方的一見鍾情，在男方的熱烈追求與溫情攻勢下，女方允諾兩人的交往，「也是這個被我深愛的男人 把我變成世上最笨的女人 他說的每句話我都會當真 他說最愛我的唇」，而深愛對方的女主人公，願意為感情做出任何犧牲，並對男方的一言一語都信以為真，可惜「我的要求並不高 待我像從前一樣好 可是有一天你說了同樣的話 把別人擁入懷抱」，男方變心且移情別戀，使得女方痛徹心扉。

副歌部分，「你身上有她的香水味 是我鼻子犯的罪 不該嗅到她的美 擦掉一切陪你睡 你身上有她的香水味 是你賜給的自卑」，雖然已經嗅出男方身上的「異味」，女方卻認為不應該如此，只得裝作若無其事，此刻女方自認其「香味」已相形見拙。「你要的愛太完美 我永遠都學不會」，女方卻是把男方的背叛，歸咎是自己的「不完美」，並呼應「把我變成世上最笨的女人」，體現了「留不住男人心是女人不完美」的弔詭關係。

「你身上有她的香水味」暗喻香水是女性的外顯符號，每位女性身上都有獨特的香味，香水分有前調、中調、後調不同時期有不同味道，就像女性情感旅途一樣，經歷過單戀、熱戀、失戀、結婚與背叛等諸多分合。因此，純淨的香水不會有毒，它帶給人撲鼻香氣與愉悅感受，有如兩人墜入情網熱戀時的圖像。但是，當情感破裂時，就像是變質、走味的香水，味道令人難聞且作嘔，甚至是一瓶致命毒藥侵蝕腐朽受創者的心靈。〈香水有毒〉哀嘆的就是那瓶致命毒藥，在字裡行間隻身道出刻骨銘心的痛處，使得聽者無不鼻酸。同時，〈香水有毒〉在演唱者帶有淡淡的哀愁下，將都市女性潛藏壓力與困頓適時的解放出來。

綜觀上述，由於中國社會經濟穩定發展，網路歌曲的流行性甚廣，其中所蘊含的意義正是中國社會產業、教育、資訊結構變化的結果。網路的力量不容小覷，俗民反動性已打破文化灌輸既有的位階關係，畢竟商業音樂歌詞的矯情做作難以貼近大眾日常生活，而網路音樂正是憑藉「不專業性」與原創性，配合著朗朗上口的旋律，以及真實質樸的歌詞，才能獲得廣大受眾的認可與共鳴。

但是，網路歌曲的無規則運行導致紛雜繁蕪、魚目混珠的局面日漸擴大，像是網路上唱紅的歌曲，紛紛有人予以惡搞翻唱，造成許多輿論批評網路音樂是敗壞道德風俗，並影響「80後」一代的年輕受眾。

³³² 同上註。

事實上，網路音樂的亂象叢生仍與社會實情有絕對的關係，仗著網路世界的高匿名性與隱蔽性，實則令人可以「唱」所欲言，並揭示社會種種惡習，同時在浩瀚的樂海中引起廣大迴響與共鳴。中國網路音樂不僅具有強大的解構力量，甚至撫慰大眾內心的空虛與混沌，正是為逐漸僵化的流行音樂市場注入強心劑。因此，中國網路音樂彰顯了庶民力量，並體現「莫忘初衷動心情」的普遍意識。

第五節 小結

90 年代在中共的「治國」論述下，中國社會持續穩定發展，但是在官方強調經濟發展與城市建設之餘，大眾心理是無所依歸且徬徨的。在「東方風雲榜」的音樂文本中，可發現流行音樂順勢填補了社會大眾的焦慮心態，在汲汲名利的世道中，賦予聽眾宣洩情緒的管道。同時，延續「國學」熱潮，因應音像市場化進程，亦再現出「中國風」的曲風。此外，網際網路的興起，導致市井小民都能飛上枝頭變鳳凰，展現了民間的爭霸力量。

由此，「東方風雲榜」的音樂文本，在時空的斷裂、拼貼與重構下，面對整體「80 後」世代，展現時勢所趨的音樂「市場性」，也再現了社會大眾心理的烏托邦世界。面對黨國意識不再強硬，「主體」認同漸漸成為主流的 21 世紀，國家機器透過軟性收編，使得中國流行音樂更趨多元，呈現出「海納百川，有容乃大」的態勢。

第七章 結論

第一節 研究結果—雙軌運行的流行音樂圖像

在禮記的樂記第十九篇開頭說道：「凡音之起，由人心生也。人心之動使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。比而樂之，即干戚羽旄。謂之樂。」³³³音樂藝術創作是外在事物與心靈相交會的結果，外在事物在人們內心的折射下，人們對於事物的詮釋就已經不是原來真面目了。因此，音樂既是以情感為中心，亦是參雜人們內心「固執」與「偏見」的創作藝術。

事實上，音樂藝術在中國的社會氛圍中，中共官方卻是對於「異議雜音」加以控管。早在 1942 年毛澤東《延安文藝座談會上的講話》確立中共文藝政策之後，標誌著毛式「黨文化」觀正式形成，其中具體規定文藝基本是以「工農兵」為方向，文藝家只能以此創作內容為原則，且心甘情願地做革命的「齒輪和螺絲釘」³³⁴。1949 年中共建政後，《講話》成為日後中共音樂創作標的，中共官方為了持續發揮音樂的政治性力量，中國社會大量出現歌頌領袖、領導方針以及人民日常生活瑣事的「頌歌」文化，尤其 1966 年至 1976 年間的「文化大革命」更是發揮至極，頌歌在「高強硬響」的形式中再現了領袖、黨國等精神信仰，並為中共建構正當性與合法性權威。

中共確切使用音樂作為統治階級的霸權意識，以及發揮意識型態國家機器的巨大力量。如 Adorno 指出流行音樂是「社會水泥」，流行音樂的社會心理功能就是大眾配合當前權力結構的要求，在服從旋律意識下，使得大眾轉移被剝削和壓迫的情緒，並浸淫在統治者的威權意識中。

大體上，筆者經相關研究整理發現，多數研究是針對中共革命建國歷程，音樂在其中發揮的政治性作用；以及改革開放之後，中國社會經歷 90 年代轉型至 21 世紀穩定的經濟發展期，社會文化對流行音樂的影響。但是，面對中國流行音樂引進商業運作邏輯後，其市場結構體制逐漸成熟，導致中國流行音樂多元發展態勢。基於此，本文旨在揭示中共國家機器在流行音樂中運行的軌跡，並深入論述歌曲文本再現的意義。

³³³ 「禮記／樂記」，維基文庫，2009 年 11 月 18 日，<http://zh.wikisource.org/wiki/禮記/樂記>。

³³⁴ 高華，紅太陽是怎樣升起的一延安文藝整風的來龍去脈，頁 351~352。

一、背後操控「節奏」的無影手

1992 年開始，中國大力提倡經濟改革，社會文化開始向市場經濟過渡。此時中國流行音樂也逐漸建立完整的市場機制，在生產、創作與出版、發行通路等明確的產業鏈結下，中國音像市場成爲境內最早商業化的文化產業，但是中共在政治保守主義驅使下，社會主義國家機器並未弱化，中共官方開始透過音像法規的制定，實行監督、控管與主導中國流行音樂發展趨勢。

中國在市場配置資源機制日趨成熟後，中國音像業的投資主體規模不斷的擴大，以及跨業結盟資金的投入更加快中國音像產業的發展。目前在中國境內從事出版、製作、發行、經營等相關音像活動，都是實行「許可證制度」，因此中共官方能有效掌握音像市場結構的各個環節，對外是具有「中國特色」的音像市場結構，事實上卻仍受制於官方的嚴密監控。

針對音像內容審核部分，由於80年代後在中共解放思想的態勢下，流行音樂開始呈現百花齊放的局面，但是中共對於歌詞內容的煽動力量仍然沒有輕忽。目前中共官方對於國產音像內容審查是採「先播後審」的方式；而進口音像內容審查部分，中共官方仍持保守態度，包含了海外與港澳台地區的音像產品，都須經過新聞出版總署進行內容審查，才能在中國境內發行。

由於網路給予「無權者」發言的力量、行動的可能，它推進了資訊傳播、強化了公民社會，也衝擊了政治領域³³⁵。2006年，中共官方爲了有效控管網路音樂發展，特別指出如欲從事網路音樂產品經營活動，須取得中國文化部核發的《網路文化經營許可證》，並禁止外商投資的網路文化經營單位。在網路音樂內容的審查制度部份，凡在中國境內傳播的網路音樂產品，必須經文化部批准進口或備案；進口網路音樂產品，則是經文化部內容審查後方可投入營運。要言之，爲防堵網路音樂便捷與快速流通，中共在21世紀特別著重網路音樂潛在的反動力量。

目前中國流行音樂的商業體制已趨成熟，中國境內透過舉辦國家級、民間企業與跨國組織舉辦流行音樂競賽。中國境內「政治正確，商演不斷」下，使得許多歌手趨之若鶩紛紛演唱主旋律歌曲。例如，大陸歌手董文華、宋祖英、殷秀梅、香港歌手劉德華、謝霆鋒等歌手，不僅「仕途」看好更是名利雙收。此時，中國流行音樂的黨國政策，已經不再是單一的政治論述，而是具有兩種不同意義，一是歌曲仍是具備維繫黨國意識的責任；二是在不違背黨國意識下，中國流行音樂

³³⁵ 「文化週報#14 中國 2.0 網路如何改變中國」，旺報文化副刊，2009 年 11 月 8 日，<http://blog.roodo.com/wantculture/archives/10611917.html>。

更貼近大眾的情緒反應。

綜觀上述，中國流行音樂的黨國政策並非僵硬不變，而是在明確的法令規章下，透過流行音樂比賽與排行榜進行軟性收編，在「去蕪存菁」的策略下，中共官方宛如無形的手，在中國流行音樂產業背後操控與監督其「節奏」，在國家機器的制約與綑綁下，更加體現具「中國特色」的流行音樂政策。

二、春晚音樂－中共的治國之音

是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣³³⁶。

自 1949 年中共建政以來，音樂向來都是黨國意識的重要宣傳工具，具有教化人心之效，更有輔弼政權之用。Simon Frith 認為流行音樂是一種安置的經驗，它用特定的方式召喚它的閱聽人，而在對於一首歌的反應當中，我們被帶入與演出者及其它歌迷們的情感鏈結中，並給予關於認同與排異感知。

為此，筆者經由符號學分析，論述春晚音樂文本體現了「國家形象符號化」、「頌揚黨國成就」、「塑造樣板人物」、「民族團結的再現」、「國族認同的凝聚」的黨國意識，不僅彰顯出音樂的政治力量，更表明了主流意識型態與流行音樂之間的共用協商。如同 Althusser 認為意識型態是在人們與真實存在情況之間的想像關係，在意識型態的召喚下，大眾進入符合黨國期待的位置上，同時在春晚的「聯歡」意義上再現了「盛世中國」圖像。

首先，「國家形象符號化」的歌曲文本常以長江、黃河、泰山等地景轉化成中國具體形象，將群眾召喚至相同的歷史記憶中，種種既有的符號不僅豐富了國家圖像，並達到形塑國家認同的目的。其二，在「頌揚黨國成就」歌曲文本中，音樂文本不斷透過謳歌方式，從中呼應「中國人民從此站起來了」的時代意義，並將大眾召喚至「與有榮焉」的想像中，從中再現黨國機器的卓越能力，同時在神化過程中，書寫了國家主義的宏大敘事。其三，「塑造樣板人物」的歌曲文本中，在想像性關係的建構下，春晚音樂再現了大眾順從黨國意識的特定形象，從中整合了日漸異化的個體，並有效的受制於黨國機器掌握與控管。其四，「民族團結的再現」的歌曲文本中，再現了「盛世聯歡」圖像，在愛國主義論述下向蠻夷「招安」，使得中國多元民族性被召喚至漢族中心主義的框架中。其五，「國

³³⁶ 徐自明，「樂記選講（三）」，明倫月刊資訊網，2009 年 11 月 29 日，<http://www.minlun.org.tw/old/320/T320/t320-5-1.htm>。

族認同的凝聚」的歌曲文本中，在中共的歷史論述權下，再現了「同根同種」的歷史記憶，兩岸四地群眾都被召喚至以身為中國人為榮的想像中，同時黨國則是洗刷百年屈辱，且肩負「未完成」統一大業使命的英雄偶像。

如 Stuart Hall 在《*Popular Culture and the State*》所言，國家與流行文化之間保持著非常複雜而微妙的關係。在官方正當化程式審核和推廣各種各樣的論述，都滲透著意識型態的內容，在媒體和流行文化的散布下，這些意識型態便輕而易舉地征服群眾³³⁷。本研究發現，春晚不僅使流行音樂獲得合法身分，帶給大眾娛樂與精神寄託，亦肩負了黨國喉舌的重要使命，在音樂「自然化」與「去政治化」的過程中，隱匿了中共的政策控制與權力運作。

中共在面對 90 年代眾聲喧嘩的社會環境，黨國論述欲建構完整的國家圖像，上述五個意義總結了黨國對外宣傳口徑，目的在撫平多方不穩的情緒，且隨著國學熱與愛國主義的持續加溫，透過文本的符號達到了召喚目的。同時，春晚音樂高舉國家旗幟，再現了國家前途似錦的未來想像。此種情況下，90 年代後中國在特定的歷史與政治脈絡下，春晚音樂是中共的治國之音，在「穩定壓倒一切」的政令口號下，春晚音樂發揮了「與政通矣」的巨大力量。

三、東方風雲榜—精神烏托邦的建構

在心為志，發言為詩。情動於中而形於言³³⁸。

由於時代脈絡決定了流行音樂的發展方向，流行音樂同時也反映當下大眾心理。因此，我們應把「人民」視做一個多元不斷變化的概念，以眾多方式適應或抵制主導價值體系的社會群體，所以人民是針對社會環境氛圍，不斷應變、相對短暫的扣連。它既不是一個統一的、也不是一個穩定的概念，在與統治階級的辯證關係中，它的條件始終處於不斷重構³³⁹。

為此，筆者亦透過符號學分析，發現上海東方風雲榜的音樂文本，體現了「重拾理想與純真的民謠風」、「都會的男歡女愛」、「再現文化中國」、「網路音樂興起」等四種意義，在不違背官方的審批機制下，上海東方風雲榜中的音樂已遠離政黨、階級、國家等敘事，大至社會省思、小至個人情感都是創作者的靈感

³³⁷ S. Hall, *Popular Culture and the State*(Milton Keynes:Open University Press, 1986), pp.22~49.

³³⁸ 「詩經·序」，錦繡中華之一頁，2009 年 11 月 29 日，
<http://www.chinapage.com/poem/shijing/gb/1.htm>。

³³⁹ John Fiske 著，陳永國譯，羅鋼校，羅鋼、劉象愚主編，「大眾經濟」，文化研究讀本，頁 227~249。

泉源，且深具自我表達與自我認同的時代意義。由此可見，90 年代迄今，中國流行音樂不只是單一的「主旋律」歌曲，同時是確切反映當下社會情境與大眾情緒的音樂形式。

首先，「重拾理想與純真的民謠風」的歌曲文本中，體現了中國在經濟發展與城市建設下，現代化與都市化的進程是一個「無法歸去」的事實，唯有透過大眾既有的記憶，在歌詞符號中再現「不如歸去」的時代焦慮，並釋放人們心中的壓抑與徬徨。其二，「都會的男歡女愛」的歌曲文本中，大量出現「小情小愛」的音樂形式，並適時填補都會男女在情感上的創傷。同時顯示「80 後」世代逐漸與個人情感敘事接軌，在主體情緒的大聲疾呼下，清楚地表明主人公的內心感受。其三，「再現文化中國」的歌曲文本，實質意義體現音樂「商品化」的概念，諸多中國傳統符號或是詩詞歌賦，都將變成被消費的文化商品。如〈和尚〉就實屬無關「信仰」而是「經濟」的問題。甚至，在消費傳統文化下，聽者已經無法分辨何謂「真正」的歷史敘事，而是置身於歌曲再現的軌跡中，並表現了社會大眾重拾舊有文化的內心糾結與矛盾。其四，「網路音樂興起」的歌曲文本中，網路音樂不僅解構了人們對於神話的崇拜，甚至撫慰大眾內心的空虛與混沌，在僵硬化的傳統音樂工業中，中國網路音樂彰顯了庶民力量。

如同 Gramsci 指出意識型態是在「解合」與「再接合」的動態過程中，因應不同時空脈絡適時的改變策略，其框架亦隨之轉變。流行音樂作為一個與社會大眾貼近的媒介，既是一個宣洩情緒的窗口，亦是反映社會現實的一面鏡子，它忠實記載中國社會轉型與變遷的結果，歌曲創作者既然生活在此脈絡中，內心的感觸往往成為一首動人的曲目，在創作者內心的「固執」與「偏見」下容易引起聽者的共鳴。因此，上海東方風雲榜音樂往往是來自主體內心的感動。

大體上，21 世紀中共意識型態是以「共同利益」為訴求核心的國家意識型態，在強調國家利益、民族利益和社會各階層的利益飽和下，將這三者統合成一個主體，並塑造完整「中國式」的國家圖像³⁴⁰。此種情況下，春晚流行音樂再現了黨國主旋律架構，目的旨在維繫黨國思想一致性，且建構出安邦治國的宏偉論述，即是彰顯「國家利益」與「民族利益」。反觀上海東方風雲榜，提供了中國流行音樂現況，呈現社會變遷下的大眾心理底蘊，足以印證流行音樂與大眾「相知相惜」的共生關係，不僅滿足了音樂市場的「商業利益」，亦提供中國大眾更多的流行音樂內涵。由此可見，90 年代後中國流行音樂，不僅呼應胡錦濤在紀

³⁴⁰ 范江波，「春節聯歡晚會的意識型態與修辭」，紫金網，2006 年 6 月 14 日，
<http://www.zijin.net/news/campus/bylw2/2008-1-11/n08111964K6H9GB865AFFE5.shtml>。

念中國文學藝術界聯合會³⁴¹成立 60 周年大會上強調「弘揚主旋律、提倡多樣化」的文藝指導方針³⁴²，同時亦刻劃了「雙軌節奏」的深層圖像。

第二節 未來研究建議

同樣是身為「80 後」世代的筆者，流行文化或音樂對筆者本身都有莫名的吸引力，而中國流行音樂在台灣樂迷眼中，歌曲總不免令人感到「俗氣」，樂迷對其也是「貶多於褒」的刻板印象。但是，流行文化的特殊性正是反映社會氛圍與大眾心理，中國流行音樂自然有研究價值與意義。

事實上，春晚橫跨近三十年的歷史脈絡，本文使用的符號學分析法，雖然著重在音樂文本的分析，卻也只針對文本的歌詞分析，未來在春晚音樂曲調、舞臺擺設、表演場域、服裝與其他非音樂文本符號，都是有志研究者可以進一步討論的方向。再者，面對整體中國流行音樂仍是一個「局外人」，故無法感同身受。在分析過程中，雖然參閱相關資料與同好意見，但論述上仍難完全避免主觀之嫌，建議後續研究可以透過田野調查、深度訪談等方式，平衡本文主觀詮釋上的缺失，並為研究結果增添深度與廣度。

另外，本文為了著重「中國的」流行音樂部分，捨棄了港台的流行音樂文本，但面對 90 年代迄今的流行音樂工業，實則不可小覷港台流行音樂，像是周杰倫、S.H.E 或是五月天等台灣演藝人員，對於「80 後」世代的影響力不言而喻，建議未來有志研究者，可以擴大至了解港台流行音樂，相信對中國流行音樂圖像有更完善的建構。另外，由於中國大陸幅員廣闊，本文的範圍是以宏觀的視角切入，同樣無法特別針對各地區流行音樂的特性全盤解釋，如北京的搖滾樂現況；甚至，礙於敏感議題與政治因素，至今尚無有關中國民運的歌曲研究，如為紀念天

³⁴¹ 中國文學藝術界聯合會（簡稱中國文聯），是由全國性文學藝術家協會，各省、自治區、直轄市文學藝術界聯合會和全國性的產業文學藝術工作者聯合會組成的人民團體。它成立於新中國誕生前夕的 1949 年 7 月，是中國人民政治協商會議發起單位之一。參見：「中國文學藝術界聯合會簡介」，中國文聯網，2009 年 12 月 5 日，<http://www.cflac.org.cn/wlgk/jianjie.html>。

³⁴² 「弘揚主旋律」即是在建設中國特色社會主義理論體系指導下，大力宣導一切有利於發揚愛國主義、集體主義、社會主義的思想和精神，大力宣導一切有利於改革開放和社會主義現代化建設的思想和精神大力宣導一切有利於民族團結、社會進步、人民幸福的思想和精神，大力宣導一切用誠實勞動爭取美好生活的思想和精神。「提倡多樣化」即是在堅持正確導向的前提下，推動百花齊放、百家爭鳴，實現文藝風格、流派、題材、形式的充分發展，積極構建和諧文藝生態，不斷滿足人民群眾日益增長的多方面多層次多樣化的精神文化需求。參見：「弘揚主旋律、提倡多樣化：一個重要的文藝方針」，光明網，2009 年 8 月 12 日，http://www.gmw.cn/CONTENT/2009-08/12/content_961747.htm。

安門事件歌曲，都是有志研究者可以深化的研究方向。

總的來說，當代中國是一個快速崛起的國家，其在文化、經濟與國際關係的影響力是有目共睹，透過流行音樂此媒介，我們更清楚地了解國家機器在其中發揮的力量，以及與中國社會發展脈絡的互動。此種情況下，中國流行音樂的研究意義，更也提供身處一海之隔的我們，在「或獨或統」的政治角力外，更具「知己知彼」的深刻省思。

參考書目

一、 中文部份

1. 專書

- Anderson, Benedic 著, 吳叡人譯, 想像的共同體: 民族主義的起源與散佈 (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*) (台北, 時報文化, 1999 年)。
- Barker, Chris 著, 羅世宏等譯, 文化研究—理論與實踐 (*Cultural Studies: Theory and Practice*) (台北: 五南出版社, 2006 年)。
- Strinati, Dominic 著, 袁千雯、張茵惠、林育如、陳宗盈譯, 概述通俗文化理論 (*An introduction to theories of popular culture*) (台北: 韋伯出版社, 2008 年)。
- Gellner, Ernest 著, 李金梅譯, 國族主義 (*Nationalism*) (台北: 聯經出版社, 2000 年)。
- Attali, Jacques 著, 宋素鳳等譯, 噪音: 音樂的政治經濟學 (*Noise: The Political Economy of Music*) (台北: 時報出版社, 1995 年)。
- Fiske, John 著, 張錦華等譯, 傳播符號學理論 (*Introduction to Communication Studies*) (台北: 遠流出版社, 1990 年)。
- Fiske, John 著, 陳永國譯, 羅鋼校, 羅鋼、劉象愚主編, 文化研究讀本 (*Culture Studies Reader*) (北京: 中國社會科學出版社, 2000 年)。
- Storey, John 著, 李根芳、周素鳳等譯, 文化理論與通俗文化導論 (*Cultural Theory and Popular Culture*) (台北: 巨流圖書公司, 2003 年)。
- Tomlinson, John 著, 馮建三譯, 文化帝國主義 (*Cultural Imperialism: A Critical Introduction*) (台北: 時報出版社, 1994 年)。
- M.Horkheimer & T.Adorno 著, 林宏濤譯, 啓蒙的辯證 (*Philosophische Fragmente*) (台北: 商周出版社, 2008 年)。

Frith, Simon. Straw, Will. Street, John. 著，蔡佩君等譯，劍橋大學搖滾與流行樂讀本 (*The Cambridge Companion to Pop and Rock*) (台北：商周出版社，2005年)。

于德山，當代媒介文化 (中國：新華出版社，2005年)。

王家寧，1978~2008 中國經濟改革 30 年·撫脈歷程 (重慶：重慶大學出版社，2008年)。

朱鴻召，1937~1947 延安日常生活中的歷史 (廣西：廣西師範大學出版社，2007年)。

江宜樺，自由主義、民族主義、與國家認同 (台北：揚智出版社，1998年)。

李金詮，超越西方霸權：傳媒與「文化中國」的現代性 (香港：牛津大學出版社，2004年)。

李皖，「一切從傳統開始—從《野花》而及流行音樂中的說唱藝術」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評 (北京：敦煌文藝出版社，2006年)，頁 38~44。

李皖，「風雅頌和藝術的業餘精神—概括台灣校園民歌」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評 (北京：敦煌文藝出版社，2006年)，頁 61~84。

李皖，「從解放到迷茫：中國流行歌曲 20 年」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評 (北京：敦煌文藝出版社，2006年)，頁 15~20

周蕾，寫在家國以外 (香港：牛津大學出版社，1995年)。

法務部調查局展望與探索雜誌社，中國大陸綜覽—97 年版 (台灣：法務部調查局，2008年)。

金元浦、陶東風，闡釋中國的焦慮—轉型時代的文化解讀 (北京：中國國際廣播出版社，1998年)。

金兆鈞，「再回首我心依舊—歌壇十年禮讚」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評 (北京：敦煌文藝出版社，2006年)，頁 2~15

金兆鈞，「顛覆還是捧場？—中國流行歌曲歌詞的另一種解讀」，赤潮編，流火：1979-2005 最有價值樂評 (北京：敦煌文藝出版社，2006年)，頁 44~55。

洪長泰，新文化史與中國政治 (台北：一方出版社，2003年)。

洪翠娥，霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判 (台北：唐山出版社，1988

年)。

翁嘉銘，從羅大佑到崔健－當代流行音樂的軌跡(台北：時報文化出版社，1992年)。

高宣揚，流行文化社會學(台北：揚智文化，2002年)。

高華，紅太陽是怎樣升起的一延安文藝整風的來龍去脈(香港：中文大學出版社，2000年)。

崔保國，2009年：中國傳媒產業發展報告(北京：社會科學文獻出版社，2009年)。

張荳雲，文化產業：文化生產的結構分析，(台北：遠流出版社，2000年)。

張曉明、胡惠林、章建剛、中國社會科學院文化研究中心、上海交通大學國家文化產業創新與發展研究基地主編，文化藍皮書：2008年中國文化產業發展報告(北京：社會科學文獻出版社，2008年)。

張錦華，傳播批判理論(台北：黎明文化事業公司，1994年)。

張錦華、柯永輝，媒體的女人，女人的媒體(台北：碩人出版社，1995年)。

陳祖為、梁文韜主編，政治理論在中國(香港：牛津大學出版社，2001年)。

陳清僑，情感的實踐－香港流行歌詞研究(香港：牛津大學出版社，1997年)。

曾遂今，音樂社會學概論－當代社會音樂生產體系運行研究(北京：文化藝術出版社，1997年)。

曾慧佳，從流行歌曲看台灣社會(台北：桂冠出版社，2000年)。

楊小濱，否定的美學(台北：麥田出版社，1997年)。

葉月瑜，歌聲魅影－歌曲敘事與中文電影(台北：遠流出版社，2000年)。

劉明君、鄭來春、陳少嵐，多元文化衝突與主流意識型態建構(北京：中國社會科學出版社，2008年)。

戴錦華，鏡城地形圖(台北：聯合文學出版，1999年)。

謝軼群，流光如夢：大眾文化熱潮三十年(廣西：廣西師範大學出版社，2008年)。

2. 學術期刊

Adorno, Theodor 著, 李紀舍譯, 「文化工業再探」(Culture Industry Reconsidered), 中外文學, 第 25 卷第 2 期 (1996 年 7 月), 頁 146~153。

「音像製品出版管理規定」, 黑龍江政報(黑龍江), 第 15 期 (2004 年 8 月), 頁 40~43。

「音像製品製作管理規定」, 中國對外經濟貿易文告(北京), 第 20 期 (2008 年 4 月), 頁 47~50。

王思綺, 「『流行音樂』的概念及其文化特徵」, 音樂藝術(上海), 第 3 期 (2003 年 9 月), 頁 80~85。

王炬, 「我國音像產業發展狀況分析」, 出版發行研究(北京), 第 8 期 (2006 年 8 月), 頁 22~25。

王彬, 「大眾文化對青少年一代的影響」, 青年研究(北京), 第 1 期 (2001 年 2 月), 頁 11~17。

王賀, 「文化的多元化趨勢—從流行音樂中看中國改革開放以來的文化的變遷」, 青年文學家(黑龍江), 第 4 期 (2009 年 4 月), 頁 96。

王瑾, 「當代流行音樂中的懷舊分析」, 青年研究(北京), 第 9 期 (2006 年 10 月), 頁 24~29。

史成明, 「國學熱與當代中國文化的定位」, 鹽城師範學院學報(江蘇), 第 24 卷第 3 期 (2004 年 8 月), 頁 85~88。

弘浩, 「《音像製品出版管理規定》四大特點」, 出版參考(北京), 第 1 期 (2005 年 1 月), 頁 3。

任麗華, 「多元的選擇與接受: 內地、港台和歐美的交錯—90 年代初期中國流行音樂的文化分析」, 大眾文藝(河北), 第 3 期 (2009 年 3 月), 頁 78~79。

任麗華, 「懷舊的時代: 校園民謠與同一首歌—世紀之交中國流行音樂的文化分析」, 大眾文藝(河北), 第 4 期 (2009 年 4 月), 頁 34~35。

呂新雨, 「儀式、電視與意識型態」, 讀書(北京), 第 8 期 (2006 年 8 月), 頁 121~130。

李中華, 「國學、國學熱與文化認同」, 北京行政學院學報(北京), 第 3 期 (2007

- 年 6 月)，頁 96~101。
- 肖執纓、植嘉寧，「三十年中國流行音樂之變遷」，北方音樂（黑龍江），第 11 期（2008 年 11 月），頁 4~5。
- 周星，「中國音像產業現狀與發展分析」，現代傳播（北京），第 1 期（2006 年 2 月），頁 8~13。
- 周倩漪，「解讀流行音樂性別政治：以江蕙和陳淑樺為例」，中外文學，第 290 期（1996 年 7 月），頁 32~59。
- 金兆鈞，「銳變、徬徨、尋根與圍城—中國流行音樂當下狀態解析」，藝術評論（北京），第 10 期（2003 年 10 月），頁 72~74。
- 范紅霞，「『春節聯歡晚會』—世俗神話的建構和消解」，新聞知識（陝西），第 8 期（2006 年 8 月），頁 39~41。
- 倪炎元，「再現的政治：解讀媒介對他者負面建構的策略」，新聞學研究，第 58 期（1999 年 1 月），頁 85~111。
- 張法、張頤武、王一川，「從『現代性』到『中華性』—新知識型的探詢」，文藝爭鳴（吉林），第 2 期（1994 年 4 月），頁 10~20。
- 張莉莉，「大眾文化研究視野中的流行音樂」，人民音樂（北京），第 5 期（2005 年 5 月），頁 33~36。
- 張裕亮，「召喚與想像：大陸流行音樂的黨國意識」，中國大陸研究（審稿中）。
- 黃櫻茶，「華語流行音樂的中國意象與消費」，當代，第 138 期（1999 年 2 月），頁 106~121。
- 楊維中，「從『文化熱』與『國學熱』的觀點轉換看傳統文化研究路向」，東方論壇（山東），第 4 期（1997 年 8 月），頁 60~62。
- 趙勇，「從精神渙散到聽覺退化—試析阿多諾的流行音樂接受理論」，音樂研究（北京），第 1 期（2003 年 3 月），頁 44~48。
- 趙樸，「從『西北風』到『中國風』—社會環境對流行音樂影響芻議」，交響（西安），第 26 卷第 1 期（2007 年 3 月），頁 92~96。
- 趙麗娜，「淺析網路歌曲對當前中國文化發展的作用」，商業文化（山東），第 4 期（2009 年 4 月），頁 157。

劉忠，「國家話語·現代化話語·後現代話語－對當代流行音樂的一種文化解讀」，瀋陽音樂學報（瀋陽），第 4 期（2001 年 12 月），頁 25~28。

劉棟，「從容最真－專訪名作詞家易茗」，電影評介（貴州），第 2 期（1998 年 1 月），頁 12。

劉錫梁，「我國當代流行歌曲民族化概念」，韓山師院學報（廣東），第 2 期（1995 年 6 月），頁 146~152。

羅曉南，「文化產業、意識型態與知識精英－兼論三種有關中國電視劇文化策略的論述」，東亞研究，第 36 卷第 2 期（2007 年 7 月），頁 1~24。

蘇郁惠，「青少年流行音樂偏好、態度與音樂環境之相關研究」，藝術教育研究，第 9 期（2005 年 5 月），頁 1~32。

3. 研討會論文與專題研究計畫成果報告

張裕亮，「中國流行音樂黨國意識建構的政經制度」，發表於 2009 中國傳播學論壇暨第三屆全球傳播論壇（上海：交通大學全球傳播研究院，2009 年 10 月 29~30 日）。

趙文瑾整理，「中國市場轉型、社會變遷與上海發展座談會內容實錄」，發表於中國市場轉型、社會變遷與上海發展座談會（國立政治大學中國大陸研究中心，2005 年 11 月 23 日），頁 7~18。

李英明，「全球化與後殖民：中國大陸世界圖像的建構分析」，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告（2003 年），頁 1~25。

4. 博碩士論文

王思綺，「1978－2003 年間中國城市流行音樂發展和社會文化環境互動關係研究」，福建師範大學音樂學系博士論文（2005 年）。

王麗萍，「新中國民族教育政策的理論與實踐」，中央民族大學碩士論文（2007 年）。

任麗華，「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」，西南大學音樂學系碩士論文（2003 年）。

李蘭青，「反叛與皈依的長征路－大眾文化視閥下的中國當代流行音樂」，華中師範大學新聞學系碩士論文（2006 年）。

岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究（1980—2005）」，西南大學文藝學碩士論文（2006年）。

林奎燮，「文化霸權與中國特色的中共意識型態」，國立政治大學東亞研究所博士論文（2004年）。

邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究」，世新大學口語傳播學系碩士論文（2007年）。

胡紅艷，「1986—1996年中國大陸流行音樂文化精神—以一些音樂作品或音樂現象為例」，南京藝術學院碩士論文（2008年）。

胡淑棻，「當代中國大陸流行音樂文化的發展—以文本觀照流行文化的變遷」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2005年）。

徐子婷，「搖滾樂中的國族想像—以羅大佑與閃靈的音樂創作為例」，國立台灣大學政治學系碩士論文（2007年）。

張嘉娟，「當代中國文化變遷與轉型：兼論『八九民運』文化意義及其啓蒙意涵」，國立政治大學東亞研究所碩士論文（2001年）。

張焱，「中國當代流行歌曲演唱風格發展脈絡及其相關問題研究」，福建師範大學音樂學碩士論文（2004年）。

陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態（1949—1979）」，暨南大學文藝學系碩士論文（2005年）。

鄭君仲，「我迷，故我在—流行音樂樂迷和流行音樂文本互動關係之探索」，世新大學傳播研究所碩士論文（2001年）。

謝彤，「簡論文化轉型時期中國流行歌曲的歌詞創作」，華中師範大學中國當代文學碩士論文（2006年）。

羅艷妮，「大眾傳播媒介新時期中國流行音樂發展中的作用」，武漢音樂學院碩士論文（2006年）。

5. 報紙

王炬，「繼往開來展新猷—中國音像業30年回顧」，中國新聞出版報（北京），2008年10月22日，第7版。

葉毅，「一線歌手發片寥寥，頒獎典禮是非從未間斷 內地音樂頒獎典禮步入熊

市」，資訊時報（廣州），2008年11月2日，第B02版。

6. 網頁資料

- 「《中國民歌榜》節目介紹」，你好台灣，2009年12月6日，
http://www.nihaotw.com/folk/lmzjs/200707/t20070702_259753.htm。
- 「《中國歌曲排行榜》介紹」，新浪音樂，2008年9月10日，
<http://ent.sina.com.cn/y/2008~09~10/19112164331.shtml>。
- 「《互聯網文化管理暫行規定》」，中央政府門戶網站，2006年11月24日，
http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/fwxx/bw/whb/content_453017.htm。
- 「《文化部關於加強和改進網絡音樂內容審查工作的通知》解讀」，中央政府門戶網站，2009年9月4日，
http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/zwhd/2009~09/04/content_1409188.htm。
- 「『槍與玫瑰』新專輯批中國 官媒批網友反噏」，新浪新聞，2008年11月25日，
<http://news.sina.com.tw/article/20081125/1114189.html>。
- 「2004 音像業：一半海水，一半火焰」，文化發展論壇，2007年4月16日，
http://www.ccmedu.com/bbs/dispbbs_56_42148_6_1.html。
- 「80後」，百度百科，2009年9月21日，<http://baike.baidu.com/view/4689.htm>。
- 「CCTV—MTV 音樂盛典」，維基百科，2009年6月25日，
[http://zh.wikipedia.org/wiki/CCTV~MTV 音樂盛典](http://zh.wikipedia.org/wiki/CCTV~MTV_音樂盛典)。
- 「MTV 全球音樂電視台」，百度百科，2009年6月25日，
<http://baike.baidu.com/view/656613.htm>。
- 「Music Radio 中國 TOP 排行榜介紹」，百度娛樂，2008年2月26日，
<http://yule.baidu.com/music/c/2008~02~26/15564464557.html>。
- 「八百伴」，維基百科，2009年10月20日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/八百伴>。
- 「大陸原創音樂在台灣受歡迎」，中國新聞網，2008年12月11日，
<http://www.chinanews.com.cn/tw/lajl/news/2008/12~11/1482211.shtml>。
- 「大腕」，百度百科，2009年11月17日，
<http://baike.baidu.com/view/22485.htm?fr=ala0>。

- 「小柯」，百度百科，2009年11月9日，
<http://baike.baidu.com/view/20345.htm?fr=ala0>。
- 「中央人民廣播電台簡介」，中國廣播網，2009年12月6日，
<http://www.cnr.cn/introduce/cnrweb/web/zytjj.html>。
- 「中宣部精神文明建設『五個一工程』」，文明風，2009年8月12日，
http://www.civilness.com/dynamic_web/special_topic/51/listinfo.asp?info_id=20030422135914906&class_id=20030310155926468。
- 「中國文學藝術界聯合會簡介」，中國文聯網，2009年12月5日，
<http://www.cflac.org.cn/wlgk/jianjie.html>。
- 「中國共產黨大事記·1995年」，人民網，2006年6月24日，
<http://theory.people.com.cn/GB/40557/67082/67088/4526535.html>。
- 「中國音像協會唱片工作委員會在京成立」，人民網，2008年7月25日，
<http://expo.people.com.cn/BIG5/58536/7560185.html>。
- 「中國音像業需解決的問題：利益體制資本的衝突」，江西省新聞出版局，2006年11月1日，
<http://www.jxcbj.gov.cn/default.aspx?newsid=2679>。
- 「中國音樂金鐘獎流行音樂大賽簡介」，中國音樂金鐘獎流行音樂大賽，2009年8月12日，
<http://jzj.szmj.com.cn/js.html>。
- 「中國音樂金鐘獎幾年一屆」，百度百科，2009年2月18日，
<http://zhidao.baidu.com/question/85769028.html?si=1>。
- 「中國音樂金鐘獎簡介」，中國古典網，2007年4月27日，
http://news.guqu.net/News/20070427022132_1166.html。
- 「中華人民共和國商標法」，中國知識財產權在線，2009年11月8日，
<http://www.ipsoon.com/faGui/HTML/1070.shtml>。
- 「中華人民共和國廣播電影電視部」，互動百科，2009年11月25日，
<http://www.hudong.com/wiki/中華人民共和國廣播電影電視部>。
- 「五個一工程獎」，百度百科，2009年8月12日，
<http://baike.baidu.com/view/1252844.htm>。
- 「巴桑」，百度百科，2009年8月25日，
<http://baike.baidu.com/view/304689.htm>。
- 「文化部音像製品內容專家審查委員會」，中國音像電影網，2009年8月19日，

<http://www.ccnt.com.cn/av/avmkt/index.htm?lm=jigou&fl=shencha>。

「文化部關於網路音樂發展和管理若干意見」，中國網，2006年12月12日，
http://www.china.com.cn/policy/txt/2006~12/12/content_7491763.htm。

「文化週報#14 中國 2.0 網路如何改變中國」，旺報文化副刊，2009年11月8日，
<http://blog.roodo.com/wantculture/archives/10611917.html>。

「毛寧」，百度百科，2009年11月12日，
<http://baike.baidu.com/view/108024.htm?fr=ala0>。

「王曉嶺 詞作家」，央視國際，2006年6月24日，
<http://big5.cctv.com/qgds/20060624/101039.shtml>。

「王寶強」，騰訊娛樂，2009年9月3日，
<http://datalib.ent.qq.com/star/2472/starinfo.shtml>。

「弘揚主旋律、提倡多樣化：一個重要的文藝方針」，光明網，2009年8月12日，
http://www.gmw.cn/CONTENT/2009-08/12/content_961747.htm。

「田震」，百度百科，2009年9月1日，<http://baike.baidu.com/view/77389.htm>。

「石順義」，百度百科，2009年8月25日，<http://baike.baidu.com/view/1046665.htm>。

「任衛新」，百度百科，2009年8月20日，
<http://baike.baidu.com/view/1021934.htm?func=retitle>。

「先鋒榜簡介」，92 碰碰網，2009年11月25日，
http://92.pengpeng.com/van_about.jsp。

「全球華語榜中榜」，中國文化網，2004年6月28日，
http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2004~06/28/content_49860.htm。

「印青」，百度百科，2009年8月25日，
<http://bk.baidu.com/view/667103.htm?func=retitle>。

「曲波」，百度百科，2009年11月13日，
<http://baike.baidu.com/view/10076.htm?fr=ala0>。

「江澤民論民族工作」，新華網，2009年2月13日，
http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/politics/2009~02/13/content_10812801.htm。

- 「羽·泉」，百度百科，2009年11月8日，
<http://baike.baidu.com/view/6086.htm?fr=ala0>。
- 「老狼」，百度娛樂，2009年10月21日，
http://data.yule.baidu.com/star_details/%C0%CF%C0%C7。
- 「西部大開發」，新華網，2009年8月25日，
http://news.xinhuanet.com/ziliao/2005~11/02/content_3719691.htm。
- 「呂繼宏」，百度百科，2009年9月7日，<http://baike.baidu.com/view/481121.htm>。
- 「宋祖英」，百度百科，2009年8月20日，<http://baike.baidu.com/view/13519.htm>。
- 「我愛你中國」，寶山黨建，2007年10月7日，
<http://www.bsdcj.cn/21/266/269/200710132691522.html>。
- 「李丹陽」，中華娛樂網，2009年9月7日，<http://star.67.com/22704/starInfo.html>。
- 「李春波」，百度百科，2009年10月19日，<http://baike.baidu.com/view/108652.htm>。
- 「李海鷹」，百度百科，2009年9月3日，<http://baike.baidu.com/view/83178.htm>。
- 「李萌」，百度百科，2009年11月7日，
<http://baike.baidu.com/view/145872.html?wtp=tt>。
- 「李廣平：《小芳》的成功本質是民謠的成功」，中國製造，2009年10月19日，
<http://ent.163.com/09/0914/17/5J6J6Q7L00033JIU.html>。
- 「肖白」，百度百科，2009年9月12日，<http://baike.baidu.com/view/2165474.htm>。
- 「東方風雲榜簡介」，東方風雲榜，2009年6月29日，
<http://yule.smgb.cn/ecms/dfyb/index.html>。
- 「東方歌舞團簡介」，東方歌舞團，2009年10月20日，<http://ys.ccnt.com.cn/df.htm>。
- 「東南勁爆音樂榜：歌聲跨越海峽」，人民網（海外版），2008年11月28日，
<http://culture.people.com.cn/GB/87423/8425665.html>。
- 「知識青年」，維基百科，2009年10月19日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/知識青年>。
- 「春天的故事」，中廣網，2008年12月19日，
http://211.89.225.4:82/gate/big5/nm.cnr.cn/lywh/cyj/q/200812/t20081219_505181084.html。

- 「流行音樂三十年：貧脊土地長出為微薄希望」，網易新聞，2008年11月11日，<http://news.163.com/08/1111/08/4QF32JGK000120GU.html>。
- 「紅色記憶：魯迅藝術文學院」，新華網，2007年2月1日，
http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/misc/2007~02/01/content_5682632.htm。
- 「胡宏偉簡歷」，百度知道，2006年9月10日，
<http://zhidao.baidu.com/question/12018910.html>。
- 「胡彥斌」，百度百科，2009年11月14日，
<http://baike.baidu.com/view/3776.htm?fr=ala0>。
- 「胡楊林」，百度百科，2009年11月15日，
<http://baike.baidu.com/view/73991.htm?fr=ala0>。
- 「胡錦濤在中國共產黨第十七次全國代表大會上的報告(7)」，人民網，2007年10月25日，<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64093/67507/6429849.html>。
- 「范宇文」，百度百科，2009年9月15日，<http://baike.baidu.com/view/2170397.htm>。
- 「郁鈞劍」，互動百科，2009年8月29日，<http://www.hudong.com/wiki/郁钧剑>。
- 「音像製品內容審查辦法」，中國文化網，2009年9月28日，
http://www.chinaculture.org/gb/cn_law/2004~06/28/content_49585.htm。
- 「音像製品內容審查辦法」，廣東廣播影視網，2007年3月20日，
http://www.rftgd.gov.cn/node_15/node_44/2007/03/20/11743799814519.shtml。
- 「音像製品管理條例」，新華網，2001年12月31日，
<http://news.sina.com.cn/c/2001~12~31/433145.html>。
- 「音樂人小柯—北京歡迎你」，2008年8月17日，
<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/1321/2008/08/07/542s2183176.htm>。
- 「音樂風雲榜」，北京文藝網，2009年6月25日，
<http://wiki.artsbj.com/index.php?doc~view~2743>。
- 「音樂風雲榜」，維基百科，2009年6月25日，
<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=音樂風雲榜&variant=zh~tw>。
- 「唐磊《丁香花》網路歌手受高曉松大腕賞識」，TOM音樂，2004年12月16日，
<http://music.yule.tom.com/1030/1092/20041216-46445.html>。

- 「孫川」，百度百科，2009年11月7日，
<http://baike.baidu.com/view/1926010.html?wtp=tt>。
- 「孫悅」，百度百科，2009年11月12日，
<http://baike.baidu.com/view/6886.htm?fr=ala0>。
- 「徐沛東」，百度百科，2009年9月6日，<http://baike.baidu.com/view/143150.htm>。
- 「殷秀梅」，百度百科，2009年8月20日，<http://baike.baidu.com/view/52422.htm>。
- 「秦腔」，百度百科，2009年11月14日，
<http://baike.baidu.com/view/9366.html?wtp=tt>。
- 「高楓」，百度百科，2009年10月24日，<http://baike.baidu.com/view/68173.htm>。
- 「高曉松」，百度百科，2009年10月21日，<http://baike.baidu.com/view/22512.htm>。
- 「張也」，百度百科，2009年8月25日，<http://bk.baidu.com/view/157514.htm>。
- 「張全複」，百度百科，2009年9月19日，<http://baike.baidu.com/view/2750078.htm>。
- 「戚建波用真情感動聽眾」，新華網，2006年8月14日，
http://www.sd.xinhuanet.com/sdsq/2006-08/14/content_7771160.htm。
- 「第九章 走自己的路，建設有中國特色的社會主義」，中央政府部門網站，2007年9月6日，
http://big5.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/ztl/17da/content_740106.htm。
- 「軟著陸」，MBA 智庫，2009年11月4日，[http://wiki.mbalib.com/zh~tw/软着
陆](http://wiki.mbalib.com/zh~tw/软着陆)。
- 「陳小奇」，百度百科，2009年11月12日，
<http://baike.baidu.com/view/863531.htm?fr=ala0>。
- 「喬羽」，百度百科，2009年9月6日，<http://baike.baidu.com/view/73961.htm>。
- 「彭麗媛」，新華網，2008年6月24日，
http://news.xinhuanet.com/audio/2008~06/24/content_8431049.htm。
- 「愛我中華」，百度百科，2009年11月10日，
<http://baike.baidu.com/view/97422.htm?fr=ala0>。
- 「楊坤」，百度百科，2009年11月9日，
<http://baike.baidu.com/view/27169.htm?fr=ala0>。

- 「楊嘉松」，百度百科，2009年11月11日，
<http://baike.baidu.com/view/78520.htm?fr=ala0>。
- 「解讀《文化部關於網路音樂發展和管理若干意見》」，人民網，2006年12月12日，<http://news.people.com.cn/GB/71648/71653/5154641.html>。
- 「詩經·序」，錦繡中華之一頁，2009年11月29日，
<http://www.chinapage.com/poem/shijing/gb/1.htm>。
- 「雷鋒」，維基百科，2009年11月15日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/雷鋒>。
- 「雷鋒主題電影：從《少年雷鋒》到《離開雷鋒的日子》」，人民網，2003年2月26日，
<http://www.people.com.cn/GB/shizheng/252/10343/10243/10306/20030226/931734.html>。
- 「電視發展這30年：高速行進的影像世界」，人民網，2008年12月9日
<http://media.people.com.cn/BIG5/40606/8482190.html>。
- 「靳樹增」，百度百科，2009年9月12日，<http://baike.baidu.com/view/2078697.htm>。
- 「滿江」，百度百科，2009年11月9日，
<http://baike.baidu.com/view/59274.htm?fr=ala0>。
- 「網路傳唱紅遍大陸『東北人都是活雷峰』登台」，大紀元，2002年3月14日，
<http://www.epochtimes.com/b5/2/3/14/c7668.htm>。
- 「網路讓他們火得天翻地覆」，青年時訊，2005年1月20日，
http://www.wakin.idv.tw/wakin_news/200501/2005012410.htm。
- 「臧雲飛」，百度百科，2009年9月1日，<http://baike.baidu.com/view/1810041.htm>。
- 「劉君俠」，百度百科，2009年8月20日，<http://baike.baidu.com/view/2160427.htm>。
- 「廣東省佔據全國音像製品的半壁江山」，廣東省新聞出版局，2003年9月18日，
<http://xwcbj.gd.gov.cn:82/gate/big5/xwcbj.gd.gov.cn/news/html//zxdt/article/7143676531565.html>。
- 「樂迷評論槍花新專輯：概念落伍動機可疑」，新浪音樂，2008年11月27日，
<http://ent.sina.com.cn/y/i/2008~11~27/10452269398.shtml>。
- 「賦比興」，百度百科，2009年10月28日，<http://baike.baidu.com/view/22505.htm>。

- 「鄭鈞」，百度娛樂，2009年10月25日，
http://data.yule.baidu.com/star_details/%D6%A3%BE%FB。
- 「鄭鈞」，維基百科，2009年10月25日，<http://zh.wikipedia.org/wiki/鄭鈞>。
- 「鄧小平視察南方談話」，新華網，2003年1月20日，
http://news.xinhuanet.com/ziliao/2003~01/20/content_698046.htm。
- 「澳門歲月」，百度百科，2009年9月12日，
<http://baike.baidu.com/view/2043195.htm>。
- 「興觀群怨」，百度百科，2009年10月27日，
<http://baike.baidu.com/view/81702.html>。
- 「閻肅」，百度百科，2009年11月7日，
<http://baike.baidu.com/view/321440.html?wtp=tt>。
- 「謝東」，百度娛樂，2009年11月9日，
<http://data.yule.baidu.com/star/%D0%BB%B6%AB>。
- 「謝雨欣」，百度百科，2009年11月10日，
<http://baike.baidu.com/view/19752.htm?fr=ala0>。
- 「謝霆鋒新歌宣揚民族精神 新專輯於1月6日發行」，大紀元，2005年1月7日，
<http://www.epochtimes.com/b5/5/1/7/n772971.htm>。
- 「韓磊」，百度百科，2009年9月3日，<http://baike.baidu.com/view/21968.htm>。
- 「禮記／樂記」，維基文庫，2009年11月18日，<http://zh.wikisource.org/wiki/禮記/樂記>。
- 「關於音像製品進口管理職能調整及進口音像製品內容審查事項的通知」，中央政府門戶網站，2008年9月2日，
http://www.gov.cn/zwgk/2008~09/02/content_1085100.htm。
- 「關於福建省廣播影視集團」，福建省廣播影視集團，2009年12月3日，
<http://www.fjtv.net/folder86/index.php>。
- 中國搖滾手冊，「第一部分 艾敬（1）」，讀吧，2007年4月28日，
<http://www.du8.com/novel/html/20070428/494/27172.html>。
- 文松輝，「內地流行樂壇 20年 94 新生代走過風化雪月」，人民網，2006年7月14日，
<http://culture.people.com.cn/GB/40473/40477/4593093.html>。

- 王炬，「中國音像業的產業基礎與發展」，2003 文化產業白皮書，2004 年 4 月 21 日，<http://philosophy.cass.cn/org/zxin/whzxin/lbs/04/04021.htm>。
- 卡悟，「二十世紀末中國的經濟轉型和社會轉型」，二十一世紀網路版，總第 6 期(2009 年 9 月)，<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0205055.htm>。
- 呂新雨，「儀式、電視與國家意識型態－在解讀 2006 年『春節聯歡晚會』」，當代文化研究網，2006 年 8 月 13 日，
<http://www.cul~studies.com/Article/contribute/200608/4283.html>。
- 李永明，「中國邁向第三步戰略目標」，聯合早報網，2001 年 3 月 6 日，
<http://www.zaobao.com/special/npc/pages1/npc060301e.html>。
- 李英明，「民族主義發展之研究：以中國大陸為例」，國改研究報告（台北：財團法人國家政策研究基金會），2002 年 2 月 27 日，
<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/IA/091/IA~R~091~025.htm>。
- 杜桂，「從《五子之歌》到《七子之歌》」，中國經濟網，2009 年 6 月 9 日，
http://cathay.ce.cn/history/200906/09/t20090609_19276579.shtml。
- 沈傑，「中國社會心理十年嬗變：1992~2002」，中國社會學網，2009 年 6 月 3 日，
http://www.sociology.cass.cn/shxw/shxlx/t20041108_3375.htm。
- 肖黎，「1993：『霧裡看花』紀錄蹉跎歲月」，中國經濟網，2009 年 1 月 15 日，
http://views.ce.cn/fun/corpus/ce/xl/200901/15/t20090115_17973544.shtml。
- 林榮基，「革命樣板戲《智取威虎山》的再現與文化認同」，21 世紀網路版，總第 18 期，2003 年 9 月 30 日，
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0307067.htm>。
- 林霞，「一半中小學生猜想雷鋒是雜務員」，星辰在線，2007 年 3 月 2 日，
http://school.changsha.cn/rmht/200703/t20070302_639304.htm。
- 金兆鈞，「中國內地流行音樂發展概況」，博正學術，2006 年 7 月 12 日，
http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh~TW&sl=zh~CN&u=http://www.xueshubook.com/Article/ShowArticle.asp%3FArticleID%3D2274&sa=X&oi=translate&resnum=6&ct=result&prev=/search%3Fq%3D%25E4%25B8%25AD%25E5%259C%258B%25E6%25B5%2581%25E8%25A1%258C%25E9%259F%25B3%25E6%25A8%2582%25E6%25A6%2582%25E6%25B3%2581%26complete%3D1%26hl%3Dzh~TW%26rlz%3D1T4GGIH_zh~TWTW261TW261。
- 范江波，「春節聯歡晚會的意識型態與修辭」，紫金網，2006 年 6 月 14 日，

<http://www.zijin.net/news/campus/bylw2/2008-1-11/n08111964K6H9GB865AF FE5.shtml>。

孫海悅，「新聞出版總署近一步加強和改進音像品進口審查」，中國出版集團，2009年4月1日，

<http://www.cnpubg.com/space8/?action~viewnews~itemid~1021>。

徐自明，「樂記選講（三）」，明倫月刊資訊網，2009年11月29日，

<http://www.minlun.org.tw/old/320/T320/t320-5-1.htm>。

殷瑩，「文化全球化的複雜面向－以中國的流行音樂為例」，學術中國，2007年8月31日，<http://www.xschina.org/show.php?id=10446>。

袁世珮，「槍與玫瑰推新輯 諷中國民主」，聯合追星網，2008年11月2日，

<http://udn.com/NEWS/ENTERTAINMENT/ENT6/4583339.shtml>。

高峰，「陳小奇：為流行音樂注入文化內涵」，中國藝術報，2008年12月18日，

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.cflac.org.cn/ysb/2008-12/18/content_15215522.htm。

張倩瑋，「愛台灣而流亡盤古樂團無悔」，新台灣新聞週刊，第578期（2007年4月），<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=69516>。

許紀霖，「啓盟的自我瓦解」，21世紀網路版，總第44期，2005年11月30日，<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0503013.htm>。

陳通，「中國音像產業的狀況與機遇」，中國網，2002年1月25日，

http://big5.china.com.cn/zhuanti2005/txt/2002~01/25/content_5101142.htm。

陶東風，「流行歌曲與社會心理（一）」，知識學術網，2005年7月20日，

<http://www.zisi.net/htm/ztlw2/whyj/2005~07~20~34128.htm>。

陶東風，「流行歌曲與社會心理（二）」，知識學術網，2005年7月20日，

<http://www.zisi.net/htm/ztlw2/whyj/2005~07~20~34127.htm>。

滿岩，「從暗夜走向陽光 田震愛不後悔」，人民網，2000年7月17日，

<http://www.people.com.cn/GB/channel6/34/20000717/148030.html>。

劉益濤，「在延安文義座談會上的講話」，中國共產黨新聞，2007年6月25日，

<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64162/82819/83774/84792/5906514.html>。

劉曉波，「九十年代中國的極端民族主義（上）」，右派網，2007年3月26日，

<http://www.youpai.org/big5/read.php?id=1469>。

劉曉波，「大陸八十年代的民族主義」，右派網，2007年3月11日，

<http://www.youpai.org/big5/read.php?id=1429>。

潘知常主編，「第三章 宋祖英:『東方茉莉』的表演政治」，最後的晚餐—CCTV春節聯歡晚會與新意識型態（電子版），2007年2月15日，

http://pan2026.blog.hexun.com/7839916_d.html。

鄭文，「文化部負責人詳談新音像製品管理條例」，人民網，2002年1月31日，

<http://www1.peopledaily.com.cn/BIG5/shizheng/3586/20020131/659599.html>。

蘇金興，「破解國有音像出版社的產業困局」，廣東省文化廳，2007年12月7日，

http://www.gdwht.gov.cn/shownews.php?BAS_ID=19359。

蘇偉，「推進『兩個大局』統籌區域發展」，重慶地產評論，2004年8月13日，

http://www.cq.xinhuanet.com/subject/2004~08/13/content_2679272.htm。

權娟，「『三個有利於』是什麼?」，中國共產黨新聞網，2007年8月30日，

<http://cpc.people.com.cn/BIG5/64156/64161/6190220.html>。

二、英文部分

Adorno ,T., “On popular music,” in John Storey ed., *Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd (Hemel Hempstead:Prentice Hall, 1998), pp.197~206.

Althusser ,L., *For Marx* (London: Allen Lane, 1969).

Althusser ,L., “Ideology and Ideological State Apparatuses,” *Lenin and Philosophy and other Essays* (London:New Left Books, 1971), p.143.

Bennett ,T., “Popular culture and the turn to Gramsci,” in Boyd-Barrett, Oliver & Chris Newbold eds., *Approaches to Media: A reader* (London: Arnold, 1995), pp.348~350.

Chan, Joseph Man., “Commercialization without Independence: Trends and Tensions of Media Development in China ,” in Joseph Cheng & Maurice Brosseau eds., *China Review1993* (Hong Kong: Chinese University Press, 1993), pp.25.3~25.21.

Frith ,S., “Toward an Aesthetic of Popular Music,” in Richard Leppart & Susan McClary eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance,*

and Reception (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp.139~148.

Hall ,S., *Popular Culture and the State* (Milton Keynes:Open University Press,1986).

Street ,J., “Aesthetics, policy and politics of popular culture,” *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 3, no.1(January 2000) , pp.30~37.

Zhao ,S., “Chinese Nationalism and It’s International Orientations,” *Political Science Quarterly*, Vol.115, no.1(Spring 2000), pp.1~33.