

王  
黔  
著

# 摇滚危机

20世纪90年代中国摇滚音乐研究

# ROCK CRISIS



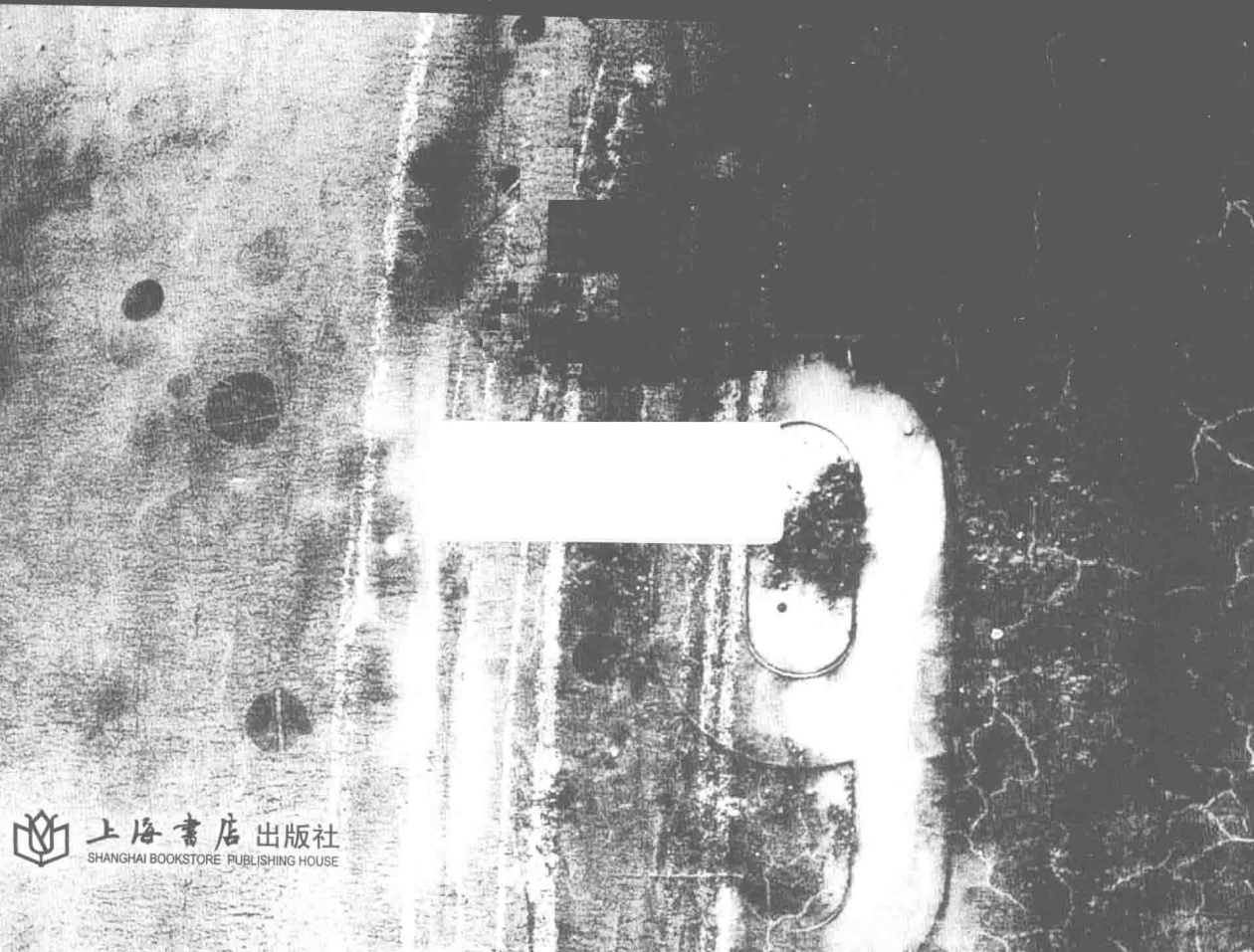
上海書店出版社  
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

王  
黔  
著

# 摇滚危机

20世纪90年代中国摇滚音乐研究

# ROCK CRISIS



上海書店出版社  
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

摇滚危机:20世纪90年代中国摇滚音乐研究/王黔  
著.—上海:上海书店出版社,2015.7  
ISBN 978-7-5458-1027-1

I. ①摇… II. ①王… III. ①摇滚乐-研究-中国-  
现代 IV. ①J609.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第032790号

责任编辑 孙 莺 马丽娟  
封面设计 范昊如  
技术编辑 吴 放

摇 滚 危 机

——20世纪90年代中国摇滚音乐研究

王 黔 著

上海世纪出版股份有限公司

上海书店出版社出版

200001 上海福建中路193号 www.ewen.co

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

上海叶大印务发展有限公司印刷

开本 710×1000 1/16 印张 20 字数 300,000

2015年7月第1版 2015年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5458-1027-1/J·289

定价 42.00元

# 前言



对于传统的学术研究来说,中国流行音乐似乎是一个无关紧要、也登不了大雅之堂的话题。流行的前缀,好像就已经说明了一切,这样的音乐无非是没有内涵,只能算作唱片公司和媒体共同生产制造出来给大家娱乐的东西,给年轻一代当作文化快餐,提供一时的开心就好了。而且提起流行音乐,好像是人人皆知,随便在大街上找个人问问,都能够就流行音乐发表几点自己的意见和看法。流行音乐似乎已经被众人熟知和理解,那还有什么研究、学习的必要呢?事实果真如此吗?当然不是。流行音乐及其文化作为现代社会大众文化中重要的一部分,其扮演的角色、带来的社会影响力、在个人和集体每日生活中起到的作用绝对是值得学者们研究和分析的。

在西方学术界,流行音乐已经被系统和全面地研究了几十年。一代理论家 Adorno 早在 1949 年,就已经发表了他极具影响力的《现代音乐哲学》一书。他根据 20 世纪上半期美国的流行音乐和文化,对比从小在德国所接受的古典音乐教育,代表着法兰克福学派,对流行音乐提出了强烈的批判。他认为流行音乐不过是资本主义社会里,在产业控制的格局下,生产出来的商品,目的只是赚取利润。听众只是被动地接受着唱片产业提供的产品,没有真正意义上的鉴别音乐好坏的能力。他的这种观点在较长时间里被西方学术界广泛认同,一直到 20 世纪 70 年代伯明翰学派崛起之后,才开始被更多学者质疑和挑战。

与法兰克福学派从经济、产业角度来审视流行音乐,将其视为商品的观点不同,伯明翰学派将流行音乐视为文化,并和社会的不同阶层联系起来。以 Dick Hebdige 和 Stuart Hall 等学者为首,发展了影响力巨大的亚文化理论。特别是 Dick Hebdige,他在《亚文化:风格的意义》一书中详细阐述和分析了 70 年代英国

社会朋克音乐和社会非主流文化之间的互动关系。从那时开始,越来越多的学者发表了大量关于流行音乐的学术著作,比如 Simon Frith, Dave Laing 和 Richard Middleton 等。1981年,国际流行音乐研究协会(IASPM: International Association For the Study of Popular Music)的成立,正式确认了流行音乐学术价值的重要性。而1988年在英国利物浦大学成立的流行音乐研究所,也标志着流行音乐正式成为了大学课程的一部分。在相当多的西方大学中,虽然没有像利物浦大学那样单独成立一个学术部门,但在社会学、大众传媒、文化研究、文学、哲学等专业中都开设了和流行音乐有关的课程,对流行音乐进行学术研究的学者数量也不少。

最先对中国流行音乐的学术研究引起重视的也是西方学者们。20世纪80年代末,Barme 就率先关注了中国流行音乐的政治和文化意义。对西方的社会学家们来说,中国流行音乐是映射中国社会文化和变迁的最好证据之一。当然,基于不同的社会和文化背景,西方学者们往往把注意力集中在和政治联系紧密的中国摇滚身上。在探讨中国流行音乐的时候,经常忽视了中国摇滚以外的其他音乐流派。这是一个很大的遗憾,因为这些探讨无法客观、全面地展示中国流行音乐及其文化。不过这也不是哪个人的过失,毕竟对一种社会文化现象的研究和分析,如果只是依靠数量有限的一些学者,做不到全面和客观。而是需要大量的中、西方学者从各自的研究兴趣点,比如音乐美学、女性主义、人类学等,来充分剖析中国流行音乐的各种特性和社会意义,中国流行音乐及其文化才能够被更好地理解。

~ § ~

本书是在西方学者对中国摇滚研究的基础之上,针对其中没有阐述清楚的问题和有错误解释的地方来研究和撰写的。虽然在利物浦大学流行音乐研究所期间得到了众多学者们的帮助和点拨,但这仍旧是一个人孤军奋战的结果。个人的能力终是有限,对于问题分析的视角也会因个人的原因有一定的局限,书中肯定会存在这样或那样的问题,因而心中颇为忐忑不安。斗胆将其整理出版,也是希望能够得到其他学者和学生们的响应,以期将来有更多的学者能够关注中国流行音乐及其发展和文化意义等。欢迎对本书给予批评和建议,因为关心或关注的人多了,中国流行音乐的学术研究才能成其气候。

本书内各种定性数据和定量数据是通过两次实地调查收集而来:2003年3

月到5月和2005年1月到10月,数据收集点主要是北京,但也包括其他城市的短期访问。大量的数据,包括第一手和第二手数据,和各种材料,比如中国摇滚专辑和杂志,都通过各种途径收集而来。在刚开始进行数据收集的时候,我采用正式采访的方式。我问问题,被采访者回答,然后我做笔记。在与一些音乐人相熟以后,他们诚恳地告诉我,正式采访的方式不会给我真实的答案,而必须依靠不拘形式的闲聊和观察。比如我第一次采访陈劲的时候,我询问为什么他90年代初期的音乐如此黑暗和痛苦,他略有迟疑,然后说:

老实说,我不知道。那一段日子,我只是不知原因地非常不快乐。如果你真想得到答案,常和我接触,或许你会自己发现原因。

王钰棋也给了我类似的建议:

如果你正式采访我,你会把我搞得很紧张。我会猜想,你希望得到什么样的答案,而那样的答案对于我的生活和工作没有负面的影响。所以,如果你想要真实的答案,别问太多,但要常来多看多听。

许多中国摇滚音乐人,特别是那些成名于90年代初的,已经被(西方)研究人员和媒体采访很多次了。他们已经学会了根据采访者的背景与目的随机应变,给出不同但又能让各个采访者满意的答案。与他们的相熟对于数据的顺利收集非常有帮助。根据他们的建议,我改变了数据收集方式,更多地去看他们的排练和演出,有时也去一些人的家里和他们就各种问题闲聊。通过这样的方式,他们没有心理防备,愿意说真心话。

书中所探讨的摇滚音乐人的选择是按照1980、1990和2000年三个时间段来决定的。以90年代中期中国摇滚的危机为参照,三个时间段可以代表它的过去、现在与未来。音乐人选择基于以下三个原则:第一,他们在中国摇滚圈子里和被听众所熟知;第二,他们仍然活跃在舞台上或从事与中国摇滚有关的工作;第三,他们在圈子里和音乐产业内有较好的人脉,他们知道这个行业里发生的大多数事件。用以上三个原则作为评判,所探讨的那些中国摇滚音乐人们的意见有一定的代表性和说服力。当然,他们没法代表中国摇滚圈子这个整体。

在田野调查期间,我还有机会采访或接触到了其他一些人,如摩登天空老板沈黎晖和隐藏乐队的王波等。摩登天空和沈黎晖对于中国摇滚的蜕变和发展所起的作用是非常重要和关键的。他们给予了中国摇滚全新的面貌——西化和现

代化的生活方式,并推进了中国摇滚的商业化进程,把90年代后期的中国摇滚与90年代初期的摇滚截然分裂开来。王波的“隐藏”一度被视为中国的第一饶舌乐队。最近几年,饶舌和嘻哈在中国乐坛大行其道。在一定程度上,饶舌音乐里的社会批判性已经不逊于中国摇滚音乐,所以听听其他音乐流派的音乐人对中国摇滚的评价有利于从音乐圈内部了解摇滚音乐在中国的位置。

对于崔健,摇滚音乐可以是他思想意识形态的武器,用来反抗社会上存在的不公平和不公正。因此,他的许多作品,如《一无所有》、《新长征路上的摇滚》、《投机分子》等能够映射一个真实的他。在分析中国摇滚的歌词和报道等文字数据时,定性研究方式的优点是:“它们能够描绘出问题,并给予可能的解释,这对所有寻找意思的研究都是必须的。”(Gillham, 2002:10)当研究涉及到数量清点和尺寸衡量的时候,定量研究则显示了它强大的能力。在本书内,它将用于摇滚专辑、乐队的数量统计和分析。中国流行音乐研究面临一个非常奇怪的情况,中国的政府机关和国际唱片业联盟(IFPI: International Federation of the Phonographic Industry)都没有中国唱片制造、发行、传播、消费的各种数据,因此,本书内的各种数据分别来自唱片公司、媒体、歌迷网站等,这也就给本书的研究和分析埋下了潜在的风险及问题,但这不是我个人所能够掌控和解决的。

二手数据来自不同的研究领域。Mason(1996)的意见是,如果各种收集来的素材和信息直接被使用,那这种简单的数据收集等同于二手数据。与此相反,在二手数据的基础上进行数据生成则可以被视作一手数据。也就是说,收集来的二手数据是无用的,但在该数据的基础上通过科学手段,比如计算,它能够成为有用的数据。本书内的很多数据都通过这样的方式获取。适合样品的选择对于分析的结构肯定有影响。本着继续发展中国流行音乐研究的原则,在先前学术著作中出现的音乐人,如果他们还在继续从事音乐工作,会在本书里再次分析,诸如崔健、唐朝、窦唯等。为强调中国摇滚的不断发展及更新换代,90年代后期以来崛起的音乐人们也将被研究学习,比如朴树、“跳房子”、许巍、汪峰等。因为他们的音乐作品能够清楚说明他们和早期摇滚音乐人们在思想意识和文化口味等多方面的区别。

~ § ~

本书的第一章首先粗略介绍了中国摇滚的发展历程,然后阐述和定义本书的



三个关键词：危机、内容和形式，目的是一开始就清楚地说明本书的理论方向，避免理解上的差异。第一章里还简单勾勒了中国流行音乐的学术研究背景，解释了本书辩驳的逻辑语境。为了给全书的辩论和分析打下坚实的理论基础，六个非常重要的关键词——中国流行音乐、中国摇滚、真实性、思想意识、政治和表演将在第二章系统地探讨，并明确各个关键词在本书内的清楚含义。因为中国摇滚是一个文化全球化的产物，这种源自西方的音乐怎样逐步成为中国音乐文化的一部分，在渗透进中国文化过程中与中国传统产生的冲突和矛盾，以及中国摇滚由北京发展到全国许多城市会在第三章仔细解释。研究中国摇滚，社会力量、社会阶层和文化资本是三个非常重要的因素。虽然从表面看它们和流行音乐之间没有实质性的联系，但实际上其影响力是决定性的，这将在第四章内详细阐述。中国摇滚的发展严重地受到其社会公共空间里位置的影响。从社会边缘逐步过渡到大众空间（尽管不是所有的摇滚音乐人赞成这个位置的转移，一部分人甚至强烈抵触），中国摇滚已经不可避免地由一种政治化的亚文化发展为商业化的青少年文化。此发展进程会在第五章内一一讨论。在第六章，中国摇滚的内容将重新被检查。虽然各种歌词的分析模式都有利有弊，歌词也不是中国摇滚的唯一内容，歌词内容将作为重要的证据和数据来验证中国摇滚的思想意识和真实性。当然音乐内容和社会文本也会大量使用来描绘一个社会不同历史时刻的全景图，以便懂得音乐人们的创作意图。中国摇滚内容的多元化明确揭示了不同中国摇滚阶层思想意识的碎裂和变化，那是一个中国摇滚的力量从80年代和90年代初的摇滚音乐人向90年代后期崛起的摇滚音乐人转移的信号。中国摇滚90年代中期的危机就发生在这个转移之间，并在此期间展示了创作中心的转移。中国摇滚形式的变化和音乐内容的变化同时发生。在已经发表的著作和文章里，学者们关于中国摇滚形式的意见大致分为两类：一是传统的、很常见的商业侵蚀艺术的观点，二是商业和艺术既相互支持又相互约束的看法。第七章对于中国摇滚形式的分析也将从最初的生产延伸到中间的传播与推广到最终的消费。因为只有这样，才可能看清中国摇滚形式的改变并非摇滚音乐人和唱片公司的旨意，而是错综复杂的多重社会势力为了各自的利益或迫使或引诱中国摇滚做出改变。第八章，分析的位置将从与中国摇滚的面对面拉开到一定距离，在一个远角的、大社会背景的视野里来再次探讨危机出现的根本原因。中国社会自70年代末以来的发展变



化基于经济改革,而经济条件的改善对于社会文化的形成与发展至关重要。在经济社会里,音乐也需要从政治经济学的角度来分析。但最为重要的是在90年代期间,各种社会运动在中国不停地发生,对中国摇滚危机的出现产生了巨大却隐藏不见的影响。在第九章,对前面八章的分析与探讨做出总结。

~ § ~

最后,要感谢过去这些年帮助和支持我的人。首先是我在英国利物浦大学流行音乐研究所做博士研究期间的导师 Michael Jones 博士,没有他的支持和信任,我成为一名学者的梦想可能早就破灭了。我能够回报他的是将来像他对待我一样地对待我的学生。Anahid Kassabian 教授、Hae-kyung Um 博士和 Robert Strachan 博士不仅在学术上给予了我极大的帮助,还常常提供了美食和美酒以及各种各样的聚会,让单调、艰难的研究生活不那么令人难熬。和我同时做博士研究的 Holly Tessler 博士、办公室的 Debbie Ellery 女士和 Alice Bennett 小姐也一直给予了力所能及的种种帮助。Gregory Lee 教授和 Nimrod Baranovitch 博士也不厌其烦地通过电子邮件回答了我的各种问题。我研究期间在北京结识的一帮音乐人,尤其是王钰棋、姜昕和陈劲等,帮助我更好地懂得了中国摇滚。对于中国摇滚,我只能算是一名旁观者,是他们这些摇滚梦想的追求者,让我更好地体会到了摇滚的精神力量。尽管利物浦是一座不太让人愉快的城市,但它已经深深烙印在我生命地图上,我总是不时想起那座城市以及在英国认识的朋友们,尤其是 Jakob Schlandt、Stefano La Cesa、Riccard Frezza、Simone Elviretti、Aggie Davis、James Richardson、Phil Wood、于砚杰、郑锦桥一家人等。回想起每一条走过百十遍的大街小巷。最后,我要感谢我的家人和几位多年的老朋友们,特别是袁卫东、曾立名、老祁、老夏、老歪、林春兰、Cliff Vizer 和 Natalie Vizer,是他们让我在最艰难的时候还有勇气去追随着梦想,永不放弃。这本书的出版还要感谢宜宾学院提供的出版基金,以及诸多领导、同事和朋友的支持,尤其是许菁、崔风暴和冯学愚。而最诚挚的感谢要送给上海书店出版社和孙莺、马丽娟两位编辑,没有你们的支持,这本书或许永远也没有出版的一天。

# 目 录



|   |           |
|---|-----------|
| 前言 .....                                  | 1         |
| <b>第1章 概述 .....</b>                       | <b>1</b>  |
| 1.1 中国摇滚大事记 .....                         | 2         |
| 1.2 理论关键词 .....                           | 6         |
| 1.2.1 危机 .....                            | 6         |
| 1.2.2 内容 .....                            | 10        |
| 1.2.3 形式和音乐产业 .....                       | 16        |
| 1.3 中国摇滚学术研究的背景 .....                     | 23        |
| <b>第2章 理论辩驳.....</b>                      | <b>28</b> |
| 2.1 中国流行音乐 .....                          | 28        |
| 2.2 中国摇滚 .....                            | 35        |
| 2.3 真实性(Authenticity) .....               | 44        |
| 2.3.1 政治真实性(Political Authenticity) ..... | 45        |
| 2.3.2 边缘真实性(Marginal Authenticity) .....  | 46        |
| 2.3.3 文化风景真实性(Scenic Authenticity) .....  | 47        |
| 2.3.4 真实性和地域性(Locality) .....             | 47        |
| 2.4 意识形态 .....                            | 52        |
| 2.4.1 意识形态作为政治意识和理性 .....                 | 54        |

|            |  |            |
|------------|--|------------|
| 2.4.2      | 意识形态作为多重否定的精神 .....                        | 54         |
| 2.4.3      | 意识形态的多元化 .....                             | 55         |
| 2.5        | 政治 .....                                   | 56         |
| 2.5.1      | 政党政治(Party Politics) .....                 | 57         |
| 2.5.2      | 国家政治(State Politics) .....                 | 58         |
| 2.5.3      | 自我政治(Self-politics) .....                  | 58         |
| 2.6        | 表演 .....                                   | 60         |
| <br>       |  |            |
| <b>第3章</b> | <b>从全球到地方</b> .....                        | <b>65</b>  |
| 3.1        | 全球化(Globalization)和本地化(Localization) ..... | 66         |
| 3.1.1      | 中国摇滚的崛起,1980—1992年 .....                   | 68         |
| 3.1.2      | 中国摇滚的危机,1992—1997年 .....                   | 70         |
| 3.1.3      | 中国摇滚的重生,1997年以后 .....                      | 72         |
| 3.2        | 传统和现代 .....                                | 78         |
| 3.3        | 身份和地理 .....                                | 86         |
| <br>       |  |            |
| <b>第4章</b> | <b>社会力量、社会阶层和文化口味</b> .....                | <b>98</b>  |
| 4.1        | 发展中国摇滚的社会力量(Social Power) .....            | 99         |
| 4.2        | 发展中国摇滚的社会阶层(Social Classes) .....          | 105        |
| 4.3        | 发展中国摇滚的文化资本(Cultural Capital) .....        | 111        |
| 4.3.1      | 中国摇滚音乐人的文化资本 .....                         | 113        |
| 4.3.2      | 中国摇滚听众的文化资本 .....                          | 118        |
| <br>       |  |            |
| <b>第5章</b> | <b>社会领域和中国摇滚文化</b> .....                   | <b>122</b> |
| 5.1        | 公共领域和中国摇滚音乐人的角色 .....                      | 123        |
| 5.2        | 亚文化 .....                                  | 127        |
| 5.3        | 青少年和青少年文化 .....                            | 132        |

|  |     |
|--|-----|
| 第 6 章 中国摇滚内容的文本分析 .....                        | 141 |
| 6.1 中国摇滚内容的“反主流”特点 .....                       | 146 |
| 6.1.1 民族主义(Nationalism)和爱国主义(Patriotism) ..... | 148 |
| 6.1.2 政治内容清楚的和政治内容含蓄的中国摇滚 .....                | 156 |
| 6.2 中国摇滚内容的“反传统”特色 .....                       | 170 |
| 6.3 中国摇滚内容的绝对个人主义特点 .....                      | 180 |
| 6.3.1 爱情和感受 .....                              | 181 |
| 6.3.2 性和肉欲 .....                               | 187 |
| 6.3.3 女性主义和其他 .....                            | 191 |
| 6.4 中国摇滚里的方言 .....                             | 197 |
| <br>   |     |
| 第 7 章 中国摇滚的生产、调解和消费 .....                      | 201 |
| 7.1 中国摇滚的生产 .....                              | 208 |
| 7.2 市场推广与调解:媒体和摇滚教育 .....                      | 222 |
| 7.2.1 媒体功能的改变 .....                            | 224 |
| 7.2.2 摇滚知识的传播和教育 .....                         | 235 |
| 7.3 中国摇滚的消费 .....                              | 237 |
| 7.3.1 摇滚音乐会 .....                              | 237 |
| 7.3.2 酒吧表演 .....                               | 239 |
| 7.3.3 摇滚音乐节 .....                              | 240 |
| <br>   |     |
| 第 8 章 中国摇滚危机的社会背景 .....                        | 245 |
| 8.1 经济环境和中国摇滚文化 .....                          | 245 |
| 8.2 中国摇滚的政治经济阐释 .....                          | 251 |
| 8.3 社会思潮和中国摇滚 .....                            | 254 |
| <br>   |     |
| 第 9 章 结论 .....                                 | 259 |

|                 |     |
|-----------------|-----|
| 附录 中国摇滚专辑 ..... | 266 |
| 参考书目 .....      | 281 |
| 英文 .....        | 281 |
| 中文 .....        | 300 |
| 参考音乐 .....      | 304 |
| 综合索引 .....      | 305 |

# 第 1 章 概述



在西方,流行音乐已经被系统地研究了几十年,大量的学术研究发展了各种理论和模式来分析流行音乐及其文化的产生、形成和蜕变。与西方不同,中国流行音乐的研究和学习仍然处于初级阶段。对大多数的(中国)学者而言,这还是一个新的研究领域。原因比较简单,因为中国流行音乐的发展有断裂期,缺乏连续性。在 20 世纪二三十年代,一批音乐人和唱片公司在上海开创了“中国流行音乐文化”,并产生了相当大的全国影响力。“金嗓子”周璇和明月社的“四大天王”——黎莉莉、薛玲仙、王人美和胡笳成为了耀眼的明星,她们的代表歌曲,如《天涯歌女》和《四季歌》等,在全国范围内广为传唱。但后来的抗日战争、解放战争以及中华人民共和国的成立等,中国流行音乐的发展转向了不同的方向。在 70 年代末期改革开放进行以后,中国流行音乐才重新得到了发展。随着改革开放的深入,港台和西方流行音乐逐步地通过各种渠道进入了大陆,并很快就成为广大民众文化生活中不可缺少的一部分,比如从未踏足祖国大陆的邓丽君很快就成为了无数青年人的偶像,而宝岛台湾 70 年代的校园歌曲也赢得了无数大陆听众。政府很快认识到了流行音乐的影响力,所以在 1986 年第二届全国青年歌手大奖赛上,流行音乐被冠之为“通俗唱法”正式成为独立的一个音乐流派,那届大奖赛的获奖歌手,如毛阿敏和韦唯等,红极一时,并至今还活跃在舞台上。数量众多音乐人创作了大量的流行音乐作品,但因为创作方式、目的和传播上的不同,中国流行音乐可以被粗略地划分为官方和民间两大块。(Jones, 1992)官方流行音乐以歌唱祖国和集体为主,而民间流行音乐受港台影响则以反映个人感情和感受为主。一般民众乐见港台和海外流行音乐甚至持狂热的态度,特别是邓丽君,她的音乐、表演和形象等在 80 年代的中国产生了难以置信的社会和文化影响力。不单是普通听

众,包括不少音乐人,比如甲丁第一次听到她音乐时都不能抑制自己情绪上的波动。(ibid.)相当数量的大陆音乐人的音乐作品和表演都有邓丽君的痕迹。当邓丽君于1994年去世以后,纪念她的音乐专辑一张接一张,连当时自视为思想家和艺术家、不轻易放低身份的摇滚音乐人们也推出了一张集体向她致敬的专辑《最后的摇滚》。因为出生和身份,中国摇滚与其他的流行音乐流派,特别是政府所推广的通俗音乐,在90年代末之前保持着相当的距离。在其他非官方的音乐,比如广东音乐界在90年代初期针对青少年市场而制作的大量作品,为创造经济利益而以吟唱个人情怀和感情生活为主的时候,中国摇滚却在针对社会的种种问题与现象进行着颇有力度批判。用中国“摇滚教父”——崔健的话来说,摇滚音乐像一把思想意识形态的刀子,用来切入社会的深处和阴暗面,以便他能够找寻到真实的生活。(Jones, 1992)中国摇滚的形成和发展与中国社会80年代的进步、改革、矛盾和冲突都紧密相连,与主流意识不同,在一些艺术家、知识分子和听众看来,摇滚才是最真实音乐,有他们所渴求的精神上与肉体上的激情和发泄,他们全力支持。就在这样的一种矛盾和不谐中,中国摇滚开始了其坎坷的旅程。

## 1.1 中国摇滚大事记

中国摇滚的萌芽可以追溯到1980年当“万、马、李、王”乐队在北京第二外国语学院成立的时候。尽管乐队成立的目的是为了自娱自乐,却成为了中国摇滚发展的第一步。而当崔健于1986年5月9日登上北京工人体育馆的舞台时,还未开口,他的装束打扮立即清楚地说明了他和其他的通俗歌星们实质性的不同。牛仔裤和他肩上的吉他所代表的已经不再是简单的个人着装喜好和一件乐器,而代表了一种拥抱(西方)现代化的态度和立场。今天看来,一曲《一无所有》标志着从1986年开始中国流行音乐不再一无所有,一种新的流行音乐文化出现在了,但这样一首摇滚化的歌曲在当时的社会环境里并不能说明什么东西,更多时候只是被视为西北风热潮中的一首优异作品。即使崔健颠覆性地翻唱了《南泥湾》,在80年代开放、自由的文化和政治大浪潮里,摇滚这种西方音乐也没有被政府否定和禁止,但在80年代后期因为各种原因逐步地转换了其作为一种音乐的性质,而被抹上了浓重的政治色彩。(Jones, 1992)对当时的主流而言,中国摇滚是一种



不利社会稳定的艺术形式,而对一些普通听众,特别是知识分子来说,中国摇滚是一种新的艺术形式,艺术家们可以通过摇滚音乐来表达他们对社会某些现象的不满与诉求。两种对于摇滚音乐的不同理解和态度造就了中国摇滚未曾预料的影响力,但同时也将中国摇滚带进了政治分歧的漩涡。一些对中国摇滚的压制态度反而促进了中国摇滚的发展。自80年代末开始,有更多的摇滚乐队在北京成立,并创作了大量针对特定社会现象的批判作品。同年,崔健发行了中国摇滚的第一张专辑《新长征路上的摇滚》。和其他各种形式的艺术一样,中国摇滚成为了超越单纯艺术的载体和一种艺术工具,被用来表达一些人或团体的情绪和态度。

但是作为一种新的艺术形式,政府对于中国摇滚的管理其实也不是那么严格,比如政府允许了“90现代音乐会”于1990年2月在北京举办。因为只有表演自己作品的乐队才能参加,所以这场音乐会实际上成为了“中国首届摇滚音乐节”。50元一张的黑市票和离首都体育馆一里之外那些等待在雨雪交加的街头的青年用行动证明了中国摇滚所具有的号召力。这场音乐会对于原创音乐的强调也清楚地划清了一道摇滚音乐人和其他国家单位音乐人之间的界线。这场音乐会的举办其实是政府为缓和民间对立情绪的一种姿态。(Baranovitch, 2003) 1992年,在第十四届全国人民代表大会召开以后,随着改革开放的进一步深入,中国摇滚的发展进入了新的阶段。港台独立唱片公司立即来到北京,比如大地,开始帮助北京的摇滚音乐人们制作、发行他们的专辑,用把艾敬成功包装成为了明星的案例给内地的唱片公司上了一堂音乐产业市场营销的课。与此同时,作为改革开放的前沿地区,广东音乐界率先引进了港台和西方的产业模式,包装推出了他们的音乐商业产品,并且取得了巨大的成功。一时之间,毛宁、杨钰莹等明星顶着“金童玉女”等头衔和他们的《涛声依旧》、《心雨》等歌曲席卷中国,稍后还有林依轮、甘苹、陈明等一拨拨的广东产明星。而从90年代初期开始,港台的音乐明星们,比如苏芮、童安格、香港“四大天王”等,更加巩固了他们在大陆音乐潮流引领者的地位,拥有数以百万计的忠实歌迷。在此阶段,中国流行音乐和产业的局面是南方主导北方。

1997年对于中国摇滚也是重要的一年,首先,以摩登天空有限公司为代表的国内独立唱片公司的成立。在“摩登天空”之前,国内已经有一些独立唱片公司,比如“红星生产社”,但中国摇滚音乐的相对大量生产、推广和商业化等系列工作



是从1997年以后才铺开的。因为商业化和市场化,对于摩登天空的评价常常是毁誉参半,但摩登天空对中国摇滚的发展所起的非常关键的推动作用是不能否认的。摩登天空将西方摇滚和中国摇滚介绍给了中国的广大听众,特别是青少年一代,将原本和社会主流文化及商业市场龃龉的中国摇滚带入了人们的日常生活。这种商业化并不意味着中国摇滚已经完全成为了另外一种大量传播和消费的音乐商品,但至少给一些用心创作,同时又希望能登堂入室的音乐人提供了一个可选择的新途径。其次,中国摇滚新一代的崛起。盘古乐队在南昌向北京摇滚的权威发出了第一次正面的挑战。中国摇滚或当时的北京摇滚在盘古的音乐里简直一无是处。很多外地音乐人和乐队,比如舌头,开始从全国各地奔赴北京,他们要在祖国的心脏用音乐发表自己的意见,让听众听到他们的声音。虽然这里没有一个可以用年龄、经历、教育背景、社会阶层等因素来非常明确、清晰界定的代沟,但摇滚新一代的出现触发了中国摇滚意识或摇滚精神的多元化。最后,地方摇滚的出现。早在1994和1995年,广州的一些乐队就联合推出了两张摇滚专辑,试图改变南方经济前沿被称为文化沙漠的现象,但是专辑的音乐和文化水平不太高,两张专辑被北京的摇滚精英们取笑为南方歌舞厅的卡拉OK作品。这两张专辑的不成功反倒稳固了北京摇滚的中心统治地位。从1997年开始,摇滚音乐再次在南方的一些城市萌芽,比如武汉、成都、昆明等。而且相当数量的摇滚音乐会和音乐节都出现在南方城市。比如1997年5月4日,以纪念五四青年节为主题,四场摇滚音乐会同时在深圳、开平、武汉和上海举行。地方摇滚音乐活动的频繁进行说明北京摇滚开始失去其曾有的统治力和对中国摇滚的代表力。中国摇滚地方化的发展却证实了摇滚音乐逐步在中国社会和中国文化里扎下根基,慢慢地与其他音乐文化共存。

新千年的开始对中国摇滚也是一个新的起点。自1992年以来,港台独立唱片公司开始帮助大陆摇滚乐队制作和发行专辑,在一定程度上淡化了摇滚和其他流行音乐之间的界限。在摩登天空和嚎叫唱片成立以后,两家公司从港台和海外唱片公司手里接过了中国摇滚制造的接力棒,连续推出了大量的摇滚专辑。尽管这种大量的生产和消费还没有办法和港台明星们的专辑销售量相提并论,但中国摇滚开始重新回到社会大众的音乐消费里。花儿乐队于2000年出现在了中央电视台的节目里,虽然是以非摇滚的名义表演,但登上中国第一媒体平台意味着政