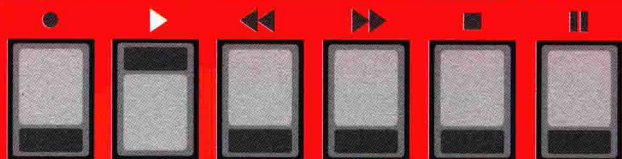


钱丽娟／著

A

宽容的主流

中国八十年代的流行歌曲



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

中国音乐史(1911-1949)

第一卷 1911-1949 中国音乐史(1911-1949)

1. 1911-1949 中国音乐史(1911-1949)

钱丽娟/著

宽容的主流

中国八十年代的流行歌曲

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

宽容的主流: 中国八十年代的流行歌曲 / 钱丽娟著. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2016. 11

ISBN 978 - 7 - 5495 - 8890 - 9

I. ①宽… II. ①钱… III. ①流行歌曲—音乐评论—中国
IV. ①J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 239273 号

出品人: 刘广汉

责任编辑: 解华佳 李 昂

装帧设计: 喃 风

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 882/883

山东临沂新华印刷物流集团印刷

(山东省临沂市高新技术开发区新华路中段 邮政编码: 276017)

开本: 890mm × 1 240mm 1/32

印张: 8.75 字数: 180 千字

2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷

定价: 48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷单位联系调换。

序

满纸通俗言，一把人文泪

金兆钧

钱丽娟女士的《宽容的主流：中国八十年代的流行歌曲》即将付梓了，邀我为序。我近年很少动笔，不得已而遵命，是因为在钱女士写作她的博士论文过程中，我们有过不少愉快的交流，也算是“当事人”之一吧。

流行音乐进入学术界，是较晚的事情，尽管从上世纪70年代末流行音乐又出现在大陆开始，关于流行音乐的争论就没停止过，但大多是存在于报纸刊物等相对大众化的媒体上。在当时的情况下，流行音乐很难也不大可能进入高等学府的视野。早如武汉音乐学院、沈阳音乐学院开设流行音乐专业也仅是限于演唱领域。对中国流行音乐的专业化研究倒是来自国外，上个世纪80年代末，美国学生安德鲁·琼斯来中国留学，研究中国流行音乐，此后据说他关于中国流行音乐的研究使他成为西方第一人。此后则是以色列学者尼姆罗德·巴拉诺维奇撰写了他的博士论文《中国新声音：流行音乐、民

族与政治》。上世纪末,才开始看到一些以流行音乐为题的硕士、博士论文出现。其中,河南大学王思琦、中央音乐学院项筱刚、首都师范大学雷美琴等是较早的几位,钱丽娟女士则稍晚一些。

中国流行音乐能够进入学术界视野实在是一件重要的事,因为,多少年来,中国流行音乐就在“两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山”的状态中苟且并奔向远方。缺乏了理性的观照,它永远是“妾身不分明”。也在此意义上,我一直对流行音乐进入学术界视野持有厚望。

钱丽娟女士此书是在其博士论文基础上关于20世纪八十年代中国流行音乐的专论。再次阅读,有几点感受可作导读吧。

一、钱女士此书建立在大量田野工作的基础上,从印证中可以看到为本书写作,作者付出了大量的努力。尤其重要的是,不仅是文献搜集,更重要的是她对乐坛一些重要人物的实地采访。时下有些人对“口述史”研究方式颇有微词,我却以为,对于流行音乐这一特殊学科来说,“口述史”实际上是极为重要的一种工具,不少鲜活的史料留待后人去做总有难以追补的遗憾。自然当事人的回忆未必精准,但我的体会是,就算人人都在撒谎,把谎言放在一起真实就会呈现。本书中大量引用付林、徐沛东、陈哲等人的实地采访,本身即是功绩一件。

二、本书建立在史学、社会学和音乐学三位一体的结构上,我以为是适合于本书论域的恰当方式。对于中国流行音乐特别是上世纪80年代的研究,仅从音乐学角度进行可以说什么都说

不明白,仅仅从史学角度记叙也可以说会进入“知其然不知其所以然”的误区。当然,宏大叙事 80 年代社会文化也容易陷入跑马看花,不着四六的浮夸之谈。本书从史学上不但谈上世纪 80 年代,也从整个近现代史谈社会、谈文化、谈音乐,这就具备了历史上的纵深感,从而为本书主体提供了清晰的背景。在社会学角度,本书没有将中国流行音乐看作孤立的文化现象,而更多地强调了它可以“兴观群怨”的社会功能。这就抓住了流行音乐的一个本质:基于社会需求而存在的音乐商品。自然,作者也用了一定的篇幅进行音乐学分析,特别注重探讨了中国流行音乐与传统音乐、西方音乐在美学和技法上的异同,线索清晰。总之,三位一体的结构方式使得本书既具有较强学术价值,也能给音乐爱好者较丰满的审美参考。

三、本书最可注意的一点在于副题本身:宽容的主流。这是钱女士对中国上世纪 80 年代流行音乐最为精当而有个人独见的判断。中国改革开放后的流行音乐至今 30 多年,几个重要的发展阶段各有千秋。如果一概而论自然缺乏了学术的严谨,更失去了学术的真正价值:学以济世。钱女士通过大量史料及分析得出“宽容的主流”足以让我们重温上世纪 80 年代流行音乐风云的同时,进入更深沉的思考。“敢问路在何方,路在脚下”。“前事不忘后事之师”。历史是不会重复的,但历史在回旋式上升的过程中有时也会“惊人地相似”。这或许是本书除了

历史的钩沉之外更能令我们获得启示的意义。所以我说本书是
“满纸通俗言，一把人文泪”。

自然，就本书而言，有些判断观点我并不一概同意，但学术探索
的路上各成一家之言本为正常，因此仍然希望本书对有意于流行音
乐研究的朋友们有所裨益，希望钱女士在学术领域取得更多成就。
毕竟：“重整河山待后生”，“江山代有才人出”！

2016年6月26日于北京

目 录

1 引 言

7 第一章 政治场景下的抒情歌曲

11 抒情歌曲的革命意识形态

23 经济改革下的抒情歌曲演变

42 第二章 “文化热”下的流行歌曲

44 大陆流行歌曲的变迁

61 新一代流行音乐家

84 第三章 文化再平衡：传统与西化

86 民族主义 vs. 现代化

97 中西音乐的交融

103 被选择的传统文化

115 现代性的支点

124 第四章 回应历史：从革命到改革

128 北方民间音调的传统

153 抒情歌曲的模式

166 第五章 精英还是大众？民间文化的精英阐释

168 精英和大众的聚拢

175 农耕文化的城市化

184 流行文化的精英式样

199 第六章 登上政治舞台的人道主义者

203 集体主义的隐喻

221 被解决的历史伤痕

239 结语 复杂的平衡：融合和协商

245 参考文献

271 后 记

引言

在很大程度上,二十世纪八十年代的流行歌曲相当于一个更为国人所熟悉的术语“通俗歌曲”。“通俗”在文学上是指“大众化的”(popularized),^①在大范围内为观众所欣赏和接受的,以及更为重要的,由观众自身的趣味和选择所塑造的。这样一个概念非常接近于雷蒙·威廉姆斯(Raymond Williams)提出的一个更为公正的流行音乐的定义——那些打破了“从上至下视角的”满足聆听者自身需要和兴趣的音乐。^②这样一个以听众为主体的理想,早在二三十年代流行歌曲在中国出现的时候,已被流行音乐先驱黎锦晖所倡导。他所

① Stock, 1995, p. 119.

② Williams, 1976, p. 236 - 238.

2 宽容的主流：中国八十年代的流行歌曲

创作的“家庭爱情歌曲”旨在满足日常百姓对他们所喜爱音乐风格的自由选择。音乐上,他将西方流行音乐的节奏模式、和声进行和配器与中国民间歌曲的旋法和五声音阶相结合,歌词的内容主要围绕那些普通市民感兴趣的家庭和爱情主题。^①黎锦晖这个创造性的歌曲写作模式使得流行歌曲在日常百姓中流行开来。然而,这种关注个人娱乐的风格与解放前中国大范围内抵抗外国侵略者的社会运动格格不入。当时的社会政治空气欢迎更为激越的音乐风格,比如,进行曲风格的群众歌曲。建国以后,许多流行歌曲写作者迁移到了香港和台湾,他们的创作在新的社会情境中经历了不同的发展脉络。七十年代末出现在大陆的港台歌曲在一定程度上包含了三十年代大陆流行歌曲的风格。^②基于这个脉络,西方学者尼姆尔德·巴拉诺维奇(Nimrod Baranovitch)认为,中国改革开放后的流行音乐包括七十年代末的港台音乐和解放前的流行音乐。^③

八十年代的流行歌曲受到开放后进入大陆的港台歌曲的影响,间接显示了与三十年代大陆流行歌曲的亲缘性。然而,这一时期的流行歌曲更多地受到开放前抒情歌曲的影响。因为这些歌曲是继流

① 夏滢洲,2001。

② 孙蕤,2004。

③ 巴拉诺维奇将流行音乐定义为那些在上世纪二三十年代出现在上海以及其他一些繁华大都市中的受到西方影响的流行音乐。这些流行音乐主要在当时新兴的城市娱乐文化场所演出和播放,例如舞厅、俱乐部和夜总会等场所。(Baranovitch,2003,p.11)

行歌曲在大陆消失整整三十年后才出现的,其间抒情歌曲占据绝对的主流地位。改革开放初期的流行歌曲主要出自那些中年作曲家。这些流行歌曲的先驱们大都经历了从写抒情歌曲或传统音乐到创作流行歌曲的转换。八十年代的流行歌曲,尤其在最初的几年,在精神、审美和音乐风格上都显示了与开放前抒情歌曲之间的联系。自八十年代中期起,年轻一代的流行音乐家将人道主义和个体性的诉求加入到歌曲创作中。然而,他们的歌曲在写作模式、政治热情和民族主义的表现上仍然带有鲜明的抒情歌曲的信息。

中国的主流媒体接受和强调了八十年代中年和青年两代流行音乐家的权威地位,将他们的歌曲视为中国流行音乐的代表。例如,2008年中央电视台《五星夜话》的节目《八十年代的流行歌曲》中采访了四名活跃于八十年代流行乐坛的音乐家和乐评人:谷建芬、徐沛东、金兆钧和甲丁,让他们回忆八十年代的流行歌曲。这些活跃于八十年代的中年和青年两代流行音乐家对于流行歌曲的定义,代表和暗示了从主流层面理解的八十年代流行歌曲的风格和意义。一方面,他们试图让歌曲接近和反映普通听众的趣味。另一方面,这些创作仍然不自觉地受到革命抒情歌曲的影响。音乐理论家凌瑞兰在《中国现代优秀歌曲精粹集成:通俗歌曲,1978—1990》一书的前言中对中国的通俗歌曲有了一个明确的描述:“以生活题材为主(也有重大题材),歌词通俗易懂,旋律易记易唱,音域不宽,运用自然嗓音演唱和以爵士鼓为主的电声乐队伴奏,以情动人,易于流传的世俗性

歌曲。”^①

与三十年代一样，八十年代早期的流行歌曲在发声方式、节奏模式、配器和技术上主要模仿港台或西方的流行歌曲。直至八十年代中期，带原创风格的本土流行歌曲才大规模出现，包括公益歌曲、摇滚、西北风、囚歌以及一些带流行风格的抒情歌曲。这些新兴出现的本土流行歌曲具有现在看来引人侧目的特点，综合了革命抒情歌曲中的民间音乐风格、西方流行歌曲中的节奏和配器模式、学院派的创作技巧、具社会批判内容的歌词，以及在主流音乐创作中缺席已久的人道主义诉求。这样一种综合过去、当下和未来的多样化诉求的写作模式不仅让流行歌曲为大多数听众所接受，更使其成为表达主流文化的一个有效媒介，担当起了主流音乐的功能，成为八十年代流行歌曲最值得深思的特质。

这种综合性的写作模式以及主流文化的特质，也正是那个时代的思维模式和文化特质。八十年代充满了文化热、精英意识、乌托邦热情以及革命式的民族主义。这十年，农业社会向工业社会大规模转型，各种社会思潮随之快速变迁或并存。革命的意识形态仍根深蒂固，刚刚实行的改革开放政策已在社会的各个层面产生作用，国外的社会和文化思潮不断被引进，并随之引发了对中国传统文化的反

① 凌瑞兰，1994，p. 6。

思。这一切,正如很多学者所认为的,最终以一种文化狂热的方式表现出来。“文化”一词涵盖了当时的知识分子和怀有知识分子情怀的流行音乐家们致力于改造政治、经济和文化的多元理想,被他们用来表达在社会转型中产生的复杂诉求。因此,“文化”一词成为一个含糊的媒介,把那些来自不同社会背景、持有不同政治立场的人聚集和团结在一起。八十年代流行歌曲的写作模式,其综合的音乐风格以及多元的文化意义,正是写出了不同社会群体的多元性诉求、他们对于社会动荡的感知,以及基于共同社会理想之上的相互协商和妥协。

在中国历史上,流行音乐成为一种主流文化的表达,而不是被视为一种亚文化,这将八十年代的流行歌曲与其他时期的流行歌曲区别开来。它既区别于三十年代举国抗战的大社会背景下被视为靡靡之音的流行歌曲,也区别于九十年代后全球化影响下以商业为中心的流行歌曲。在八十年代这样一个多种社会力量并存的历史转折期,流行歌曲如何被中年和青年两代流行音乐家^①用来表达一个共

① 在八十年代,主要有两代音乐家活跃于流行音乐领域。那些中年音乐家(主要出生于三四十年代,例如谷建芬、付林)在八十年代初期发起了本土流行音乐写作。他们的创作结合了之前抒情歌曲中的旋律写作以及西方流行音乐的一些元素,例如节奏、旋律形和配器。这样一种结合使得本土流行歌曲在八十年代早期仍然对流行音乐持批判态度的文化氛围下得以生存。正是在这些中年作曲家努力的基础上,更为年轻一代的流行音乐家(主要出生于五六十年代,例如徐沛东、陈哲)自八十年代中期起开始发挥他们的创作力。笔者认为,正是这两代作曲家的共同努力使得一些新的本土流行音乐体裁相继涌现,例如西北风、公益歌曲、囚歌,以及类似风格的抒情歌曲。

同的社会身份？歌曲中的多样音乐元素各自有着怎样的文化暗示？流行歌曲如何完成一个从边缘文化到主流媒介的转换？本书将要揭开这些面纱。

“主流”或者“主流文化”一词是探入八十年代流行歌曲的关键术语。从西方学者的观点来看，“主流”相对于另一个术语“边缘”而言。^①我们习惯上将摇滚视为一种文化和意识形态上的亚文化形式，这样一个“主流”与“边缘”的对比成为理解本书的基础。在八十年代流行歌曲的语境中，“主流”一词包含两层含义。它相当于一个被社会中多数人认同的文化模式，也泛指被官方认可和推进的文化。

基于这样一个“主流”的定义，本书专注于那些兴起于八十年代的表现主流文化的歌曲体裁。书中几乎所有歌曲案例都有广泛的群众基础，被大众传媒和主流团体接受和传播。同时，本书关注这十年里所有那些中年和青年作曲家中的代表，而非一个特定的亚文化社会群体。这个主流文化加上代表人物的研究点是为凸显：在八十年代文化热潮席卷全国的语境下，流行音乐家如何将之前一个以政治为核心的主流文化的表达转换到一个政治与文化相结合的表达。这样一个突破，在二十世纪的背景下，是与五四相呼应的另一个文化顶峰。由此，那一代流行音乐家的追求、努力和作品，值得我们重温和致敬。

① Morgan, Leggett, 《Mainstream(s) and Margins: Cultural Politics in the 90s》, preface, p. 7.

第一章 政治场景下的抒情歌曲

在过去很长时间内被等同于靡靡之音的流行音乐终于在1986年开始为主流文化所接受。通俗唱法在这一年第一次正式被两年一度的全国青年歌手大奖赛列入比赛类别,与民族唱法和美声唱法一起被列入官方承认的歌曲演唱范畴,吸引了更多的电视观众。^①也在这一年,为庆祝世界和平年组织的百名歌手演唱会在北京举行。108名流行歌手乘着公交,或骑着自行车,聚集到一起参加晚会。这些在过去被称为一盘散沙的流行歌手们在晚会上肩扶着肩,手拉着手,低吟浅唱着《让世界充满爱》,打破了之前三个流行歌手不能同

① 付林,2003a,p.30;Baranovitch,2003,p.18。

台演唱的官方规定。^①

其实,当时在流行音乐工业工作的人士更早地注意到了主流文化对流行音乐的接受。据中国国际声像艺术公司的总经理刘伟仁回忆说,1984年,中央电视台在为庆祝国庆日而制作的节目《九州方圆》中播放了流行歌曲。广为国人喜爱的歌手程琳和成方圆也被邀请在节目中演唱。而在1982—1983年间的反精神污染运动中,程琳因为流行音乐唱法而受到批判。^②中央电视台播放的节目是八十年代的观众获得主流文化信息的一个重要渠道,《九州方圆》起到了向观众宣传流行歌曲的作用。在这一节目中播放流行音乐直接暗示了当时的主流文化对流行音乐的接受态度。刘伟仁感到,中国的政治和文化政策自1984年后逐渐变得比较宽松。同时,流行音乐的发展在八十年代仍然受到主流文化政策的影响。

八十年代早期是中国流行音乐史上的一个转折期。^③ 改革开放带来了相对宽松的文化政策。磁带和录音机生产设备的引进让听众可以在任何私人空间和时间自由选择他们喜欢的音乐。相对于之前盛行的广播和收音机而言,磁带的发行可以让音乐爱好者自己控制在购买磁带上的投入。人们从之前单一地聆听抒情歌曲转换到了可以选择各类音乐风格,如抒情歌曲、本土流行音乐、港台歌曲,甚至是

① 金兆钧,2002,p.82-86;付林,2003a,p.31-32。

② 作者对刘伟仁的个人采访,北京,2008年8月26日。

③ 付林,2003a,p.10。