

流變中的大陸流行音樂黨國意識

張 裕 亮

(南華大學傳播學系副教授兼系主任)

摘 要

中共在革命建國的歷程中，長期來有效地發揮音樂的政治性運用，進而達到動員群眾與凝聚民心。90年代後，面對眾聲喧嘩的流行音樂在普羅大眾間的廣泛聆聽、傳唱與分享，中國官方開始收編一些在流行音樂走紅的歌曲與歌手，透過黨國控管的演出場域，將音樂文本適時地轉喻，達到傳達黨國意識的目的，並使得其中蘊藏的黨國意識處於流變中的狀態。

關鍵詞：大陸流行音樂、大陸流行文化、文化霸權、意識形態國家機器

* * *

壹、研究動機與目的

法國思想學家阿達利 (Jacques Attali) 在其名著噪音：音樂的政治經濟學裡指出，希特勒於 1938 年倡言，「如果沒有擴音器，我們是不可能征服德國的。」確實如此，從希特勒崛起過程中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，便可以了解到音樂與政治的密切關係。事實上，每個民族建國前，總是要建構自身的歷史傳承、文化象徵、神話、國旗，特別是譜出國歌，使全國上下通過歌曲為建國而奮鬥。^①

中國共產黨在建立政權過程，經歷抗日以及與國民黨鬥爭的 28 年間，明顯地體會到音樂潛藏的政治動能，也充分地掌握到音樂在動員群眾、凝聚民心時發揮巨大力量的技巧。中華人民共和國國歌〈義勇軍進行曲〉的誕生，最能體現中共如何運用音樂傳播的力量，達到其政治目的。

〈義勇軍進行曲〉原本是作曲家聶耳於 1935 年為電影〈風雲兒女〉譜寫的愛國歌曲，反映了人民對日本帝國主義侵華禍行的沈痛憤恨，以及對國民黨政府無能的抗議。聶耳的音樂創作廣泛吸取民間音樂，但從不生搬硬套，而是根據歌曲內容的需

註① 宋素鳳等譯，Jacques Attali 著，噪音：音樂的政治經濟學（台北：時報出版社，1995 年），頁 xi、119。

要，創造性地吸取其中某些音調上、形式上的因素，例如人民大眾生活中富於典型意義的呻吟、憤怒、吶喊等語調特點，進行藝術的處理，某些作品的音調甚至是從自己直接的生活體驗中概括、提煉和創造的。是以〈義勇軍進行曲〉在八年的抗日戰爭中感染了千千萬萬心靈，當時就有歌曲評論家指其影響力媲美〈馬賽曲〉在法國大革命期間所起的作用。1949 年中國共產黨取得政權後，就採用〈義勇軍進行曲〉為中華人民共和國國歌。^②

事實上，從 1938 年延安魯迅藝術學院音樂系開辦的教育方針，強調同當時的抗日鬥爭實際結合，並且在教學實施中注重與生產勞動的結合、與群眾音樂運動的密切聯繫，以及對民間音樂的學習和研究，就說明了中共對音樂的政治性運用。其次，1942 年毛澤東發表了著名的「在延安文藝座談會上的講話」，確立革命文藝的最高目標和最重要的任務，亦即利用文藝的各種形式為黨的政治目標服務之後，^③中共廣大音樂工作者更掀起了前所未有的搜集、學習及研究民間音樂的熱潮。他們在掌握了人民群眾喜聞樂見的音樂語言和表演形式的基礎上，創作了大量民族風格鮮明、藝術形象生動豐滿的音樂作品。^④

中共藝術家常用的手法是把現存的流行民間曲調配上新詞。在延安和其他「邊區」，作曲者先是挑選歌詞然後把它們重新組合，使民歌脫胎換骨，產生新的時代意義。例如，廣為流傳的〈東方紅〉取自陝北民歌〈騎白馬〉，〈解放區的天〉取自河北民歌〈十字調〉。或者是以民歌音樂素材作為基本曲調，再進行改編。例如，陝北民歌〈咱們的領袖毛澤東〉，內蒙民歌〈紅旗海〉等。中共這樣重譜歌詞，顯示了他們有計畫地利用民間根深柢固的傳統音樂來達到政治目的。^⑤

1949 年中共建立政權之後，對於音樂在國共鬥爭中發揮巨大的鼓舞力量顯然瞭然於胸。1949 年 7 月 2 日，中共在北平召開了「中華全國文學藝術工作者第一次代表大會」，來自「解放區」的革命文藝工作者和在「國統區」的「進步」作家 824 人齊聚一堂。會中，一致擁護毛澤東「在延安文藝座談會上的講話」提出的文藝新方向，並確認為今後文藝運動的總方針。^⑥

在此種情形下，中共為了持續發揮音樂的政治性力量，開始將 1949 年以前的城市民間藝人進行清理、組織、整頓與吸收工作。過去那些以賣唱營生的城市民間藝人（包括街頭流浪藝人）被國家有計畫地組織起來，而那些本身就是職業社團組織，並在社會上具有相應影響的戲曲表演班社，也被國家整體吸收。從此，全中國各省、地

註② 洪長泰，*新文化史與中國政治*（台北：一方出版社，2003 年），頁 185；郭建民，*聲樂文化學*（上海：上海音樂出版社，2007 年），頁 125。

註③ 高華，*紅太陽是怎樣升起的一延安整風運動的來龍去脈*（香港：中文大學出版社，2000 年），頁 351~352。

註④ 郭建民，*聲樂文化學*，頁 129~130。

註⑤ 洪長泰，*新文化史與中國政治*，頁 193~195；郭建民，*聲樂文化學*，頁 130。

註⑥ Maria Galikowski, *Art and Politics in China 1949-1984* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1998), pp. 11~12.

(市)、縣、軍隊、學校、機關等，都逐步建立起由政府統一管理的職業文藝表演團體。^⑦

中國官方在條塊兩個層級上都建立了多個音樂職業團體，目的就在於訓練黨國的音樂宣傳團隊，能夠在堅持「在延安文藝座談會上的講話」精神下，上山下鄉、進廠赴礦作無償的服務性演出。這些音樂工作者的歌聲，以極大的政治熱情，鼓舞了當時人們投入黨國的革命建設。最重要的是，將所有民間社會的聲音全部收編、納入黨國的體系裡，不僅能夠統一音樂的宣傳口徑，更使得民間不再存在與黨國不同調的異聲。

1956 年毛澤東提出「百家爭鳴、百花齊放」的「雙百方針」後，歌曲開始走向多元化發展，出現大量歌頌領袖、黨、人民，回顧革命歷史，宣傳各種政策運動的革命群眾歌曲和抒情歌曲，^⑧將音樂的政治功效發揮到極致。1966 年文革開始後，歌曲發展走向單一化，文革十年期間傳唱的只限於革命戰鬥歌曲、語錄歌、電影與樣板歌曲、紅太陽頌歌、知青歌曲等，^⑨音樂在政治上的作用甚至淪為打擊異己的工具。

70 年代末 80 年代初，大陸改革開放伊始，最先悄悄進入大陸的流行音樂是從港台來的流行歌曲盒帶，其中最具代表性的當屬鄧麗君演唱的歌曲。鄧麗君的歌聲柔美親切，有如黃鶯出谷，這對過往文革時期聽膩了「高、硬、快、響」^⑩革命歌曲的大陸民衆，無異是聽覺震撼。然而，擔心港台流行音樂可能引發政治上的衝擊，鄧小平在 1983 年 10 月 12 日召開的中共第十二屆中央委員會第二次全體會議的講話中，嚴厲譴責包括鄧麗君等港台流行音樂都是「精神污染」，是資產階級的腐朽文化。^⑪

其後，中央電視台在 1984 年春節聯歡晚會，播出港星張明敏演唱的〈我的中國心〉、〈外婆的澎湖灣〉、〈壟上行〉，以及同為港星的奚秀蘭演唱的〈花兒為什麼這樣紅〉、〈阿里山姑娘〉等，正式將港台流行音樂介紹給大陸民衆。1987 年台灣歌星費翔

註⑦ 中國官方成立的職業文藝表演團體，包括地方戲劇團、說唱團、文工團（文藝工作團）；總政歌舞團、歌劇團、軍樂團、戰友歌舞團、海政歌舞團、第二炮兵文工團；中央音樂學院、中國音樂學院、上海音樂學院等；以及中央樂團、中央歌劇院、中國廣播交響樂團、電影樂團、北京交響樂團、全總文工團、鐵路文工團等。參考：曾遂今，*音樂社會學概論*（北京：文化藝術出版社，1997 年），頁 351~361。

註⑧ 陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態（1949—1979）」，廣州暨南大學文學碩士論文（2005 年），頁 6~7。

註⑨ 邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究」，世新大學口語傳播系碩士論文（2007 年），頁 70~95。

註⑩ 文革時期的聲樂作品，適應「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」指充滿了堅硬的槍炮味，歌唱語氣生硬、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、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。整體而言，文革歌曲多是高門大噪，乒乒乓乓往前進。參見：張綏，「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。

註⑪ 居其宏，*20 世紀中國音樂*（青島：青島出版社，1993 年），頁 124。

在當年央視春節晚會，演唱〈故鄉的雲〉、〈冬天裡的一把火〉，引起了極大的轟動，使得此後費翔的專輯〈跨越四海的歌〉狂銷 160 萬盒。^⑫大體上，這些歌曲內容無論是歌頌中國情懷的愛國歌曲還是譜寫情感抒懷的校園民歌，都是以流行唱腔演唱，從而具備了流行文化的元素。

從原本將鄧麗君等港台流行歌曲視為「精神污染」，到邀請港台歌手參與代表黨國話語的中央電視台春節聯歡晚會（以下簡稱央視春晚）演出，無疑說明港台流行音樂已從過往透過磁帶翻拷的半地下狀態登堂入室，獲得中國官方的背書。中國當局對港台流行音樂態度的迅速轉折，不啻說明了其了解流行音樂對普羅大眾的巨大影響力，而背後隱藏的則是 80 年代中國當局提出對台和平統一與加速香港回歸談判時的政治考量。

80 年代末 90 年代初，大陸音樂界人士為了在歐美及港台流行音樂雙重衝擊的夾縫中生存，開始有意識地從港台移植了 MTV（音樂電視），用來宣傳包裝大陸商業化流行音樂和歌手。^⑬1992 年大陸傳媒商業化進程加速後，隔年中央電視台推出第一個音樂欄目〈東西南北中〉，隨即引發地方電視台跟進，總計一年間播出多達 400 餘部的 MTV。^⑭MTV 的普及使得大陸流行音樂的傳播，除了透過傳統廣播電台、電視晚會、電視劇、演唱會、磁帶等方式進行，更增加了一個音樂製造商、唱片公司、歌手宣傳自我的重要舞台。同時，卡拉 OK 掀起的熱潮也普及了流行音樂的傳唱。

MTV 的登陸急遽地加速大陸流行音樂的傳播。對於此種源自西方國家，一向被視為肩負「和平演變」，同時是文化殖民主義利器的 MTV，中國官方自然是戒慎恐懼，解決之道就是在表現內容上體現「民族化」。至於如何落實 MTV 民族化，原中央電視台台長楊偉光即曾指出：「根據中國人的審美情趣，發揚中華文化的優良傳統，把現有膾炙人口的優秀民族歌曲拍成音樂電視系列，並不斷創造出一批又一批新的民族歌曲，拍出具有民族特色、人民喜聞樂見的音樂電視作品。」^⑮楊偉光的說法，清楚地說明中國官方對於 MTV 的政治性運用。

為了進一步推動中國 MTV 的創作，中央電視台於 1993 年舉辦首屆中國音樂電視大賽。其後，大陸流行音樂市場也開始仿照西方流行音樂工業，出現歌曲排行榜制度。例如，中央電視台與全球音樂台舉辦的「CCTV—MTV 音樂盛典」、Channel V 舉辦的「全球華語榜中榜」、上海文廣傳媒集團舉辦的「東方風雲榜」、北京音樂台舉辦的「中國歌曲排行榜」、中央人民廣播電台之聲舉辦的「Music Radio 中國 TOP 排行榜」、廣東電台音樂之聲舉辦的「9+2 音樂先鋒榜」，以及由外商可口可樂公司旗下雪

註⑫ 羅艷妮，「大眾傳播媒介在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 20。

註⑬ 羅艷妮，「大眾傳播媒介在新時期中國流行音樂發展中的作用」，頁 25。

註⑭ 肖怡，「光聲電影中的本土變奏—中國聲樂電視美學的民族化探析」，南昌大學人文學院影視藝術研究中心碩士論文（2007 年），頁 2。

註⑮ 何曉兵，「中國音樂電視興起的原因及其特徵（下）」，中國音樂（北京），第 2 期（2002 年 4 月），頁 9。

碧品牌掛名舉辦的「中國原創音樂排行榜」等。

在此同時，大陸音樂體制也從單一的國營計畫經濟模式，朝多元化的市場經濟發展，逐步成立了簽約制、經紀人制、版權制，流行音樂的製作體制開始形成。2007 年底，大陸音像產業上游由 363 家音像出版社、1000 餘家音像製作公司組成；產業中游由 80 餘家光碟複製公司和數百家盒帶與複製廠組成；產業下游由 1000 餘家專業發行公司和 10 萬餘家音像製品銷售商組成，從而形成了成熟的流行音樂產業。^⑩

本文的發想動機就在於，長期來充分發揮音樂政治性力量的中共，在面對當前大陸流行音樂市場蓬勃發展，流行音樂具備在群眾間迅速傳播、強烈感染力的特質，成為民眾日常娛樂消費重心的情況下，中國官方如何持續對流行音樂施展政治性的運用，從而在流行音樂文本中繼續賦予黨國意識。

為此，本文試圖論證 90 年代以來，中國官方藉由何種方式，在眾聲喧嘩的流行音樂文本中持續賦予黨國意識，以達到藉由流行音樂作為其收編群眾的新的統治技術，遂行過往「從群眾中來到群眾去」的群眾路線？

其次，本文觀察大陸流行音樂裡，有哪些文本持續呼應中國國內外政治環境的變化，蘊藏著黨國意識？其本文呈現了何種形態的意義？

第三、本文也試圖了解中國官方是否開始收編一些在流行音樂市場走紅的歌曲及歌手，透過黨國控管的演出場域，將音樂文本適時地轉喻，達到傳達黨國意識的目的，並使得大陸流行音樂蘊藏的黨國意識處於流變中的狀態？

貳、文獻回顧

法蘭克福學者阿多諾 (Theodor Adorno) 在其「論流行音樂」(*On Popular Music*) 文章中，對流行音樂提出三點看法：1. 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」。2. 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，因此使大家尋求逃避，但是因為工作無聊的使人反應遲鈍，所以沒有人有太多力量可以真正的逃避，亦即追求「真實的」文化。3. 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」，以配合當前權力結構的要求。^⑪

註 ⑩ 大陸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 等為載體的記錄音樂與戲曲等內容產品；錄像產品包括紀錄電影、電視劇、音樂錄像、卡拉 OK、百科等內容的錄像帶、VCD、DVD 等產品。簡言之，有別於港台以及西方世界對於流行音樂，通稱為唱片業，中國將錄像部分含括在內，統稱為「音像業」。參見：周星，「中國音像產業現狀與發展分析」，*現代傳播*（北京），總第 138 期（2006 年 1 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。

註 ⑪ T. Adorno, "On Popular Music," in John Storey ed., *Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd ed. (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), pp. 197~206.

文化學者費里夫 (Simon Frith) 在一篇論及流行音樂美學的文章中，指出聆聽者經驗的超越可以總結為四大特點：1.創造認同：聆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音樂（特別是國歌等），更可以產生即時的集體認同。2.經營感情：音樂提供了一種方式，使聆聽者得以處理公開和私下情感生活之間的關係。3.組織時間：透過塑造群眾的記憶，流行音樂發揮組織我們時間感的效用。4.鞏固自我意識：樂迷可以有一種「擁有」音樂的感覺，因而可以使音樂成為自我認同的一個環節，從而強化自我意識。^⑮

費里夫認為研究流行音樂，應該了解流行音樂如何建構社會，如何創造「人民」。費里夫指出，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閱聽人，在對於一首歌的反應當中，閱聽人被帶入與演出者及歌迷們的情緒與情感鏈中，並給予閱聽人關於認同與排異的知覺。如此，便可了解流行音樂如何召喚 (interpellate) 閱聽人至其本身所邀約 (invite) 的主體位置，並建構了什麼樣的文化樣貌。^⑯

法國思想學家阿達利在其名著噪音：音樂的政治經濟學裡強調，音樂的功能不在欣賞或審美，而在其政治經濟的效力。音樂在政治上透過滲透、分裂和排斥，將噪音轉化為和諧、控制社會暴力、消解任何反對意見，以音樂語言建構並強化統治階級的地位，導致社會上人們的噤聲不語。如此一來，音樂便成了現實的消音器、文化壓制的手段，以及政治掌控的工具。據此，阿達利以政治經濟學的生產、消費、分配，亦即從音樂的使用價值到交換價值的轉化作為基本框架，詳盡分析了音樂的歷史發展，進而發現整個音樂史展現的無一不是音樂與權力關係的歷史。^⑰

上述學者的論證都說明了流行音樂具備了創造集體認同、鞏固自我意識，召喚閱聽人建構主體意識，以及作為強化統治階級地位的力量。由於流行文化作為一種採取象徵符號結構的文化體系，本身就具備一種無形但又是相當強大的象徵性權力。^⑱而作為流行文化一環的流行音樂，自然也具備了象徵性權力，足以生產文化霸權與意識形態。

大體上，關於流行文化中的意識形態生產，在法國馬克思主義思想家阿圖塞 (L. Althusser) 的意識形態理論、義大利馬克思主義思想家葛蘭西 (A. Gramsci) 的「爭霸／霸權」(hegemony) 理論，都有相當深入嚴謹的論證。

阿圖塞意識形態觀念的整體架構，是根據馬克思的上層與下層結構 (base and superstructure) 所演變而來。他認為，社會是一個總體，是由三個次級結構經濟、政治

註⑮ 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.

註⑯ S. Frith, "Toward an Aesthetic of Popular Music," pp. 139~140；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。

註⑰ 宋素鳳等譯，*噪音：音樂的政治經濟學*，頁 32~34。

註⑱ 高宣揚，*流行文化社會學*（北京：中國人民大學出版社，2006 年），頁 312。

及意識形態等構成，而經濟只是在最後才有影響力；經濟提供了物質上的條件，但這些條件均會受到多方面的影響而變化。阿圖塞將政治和意識形態兩者歸諸於上層結構，並以兩個辭彙來界定上層結構：壓制性國家機器（Repressive State Apparatuses）和意識形態國家機器（Ideological State Apparatuses）。前者指軍隊、警察、法律等系統，後者則包含各種意識形態、宗教、道德、倫理、教育、傳播媒介、文化（包括文學、藝術、運動）等組織機構和價值體系。^②

阿圖塞將意識形態定義為「再現個體和他們真實生存情況間的想像關係」，^③這使得人們將他們的想像，聯繫到現實環境中。阿圖塞也指出，意識形態具備召喚個體成為特定意識形態中的主體。阿圖塞對意識的定義，已被媒介結構主義者採納，並進一步將媒介視為社會再生產的主要意識形態機構，媒介文本是建構於強勢意識中，用以召喚閱聽人，而閱聽人就成了強勢意識結構中的一員。在強勢意識中，閱聽人對文本的閱聽方式，是受「限制」的，閱聽人均會接受強勢意識所主導的意義。這概念很明顯認為意識有著強大的力量。^④

阿圖塞有關意識形態的定義對於文化研究，產生了重大的影響。例如，茱迪斯·威廉森（Judith Williamson）便運用阿圖塞對意識形態的定義，撰寫對廣告研究影響深遠的作品解碼廣告（*Decoding Advertisements*）。她強調，廣告是意識形態的，它再現了與我們真實存在情況的想像關係。廣告是依靠召喚、收編發揮作用，從中建構主體，而這個主體又臣屬於文化消費的意義與模式。消費者被召喚來製造意義，最後在召喚之下進行購買行為，進行消費，如此循環不已。^⑤

阿圖塞對意識形態的分析固然凸顯了意識形態再現體系的功能，但卻忽略了意識形態抗爭層面的解釋，從而缺乏對社會關係的推演。這也使得阿圖塞的文化研究被批評是方法學上的「狹隘文本主義」，也就是認為無論是電視節目、廣告或電影等，都具有再製主控意識形態的功能，而閱聽人會被文本設定。^⑥

在這種情形下，如何破除阿圖塞意識形態分析流於機械決定論的觀點，就顯得相當重要，這方面可援引葛蘭西的「爭霸／霸權」理論補充。

葛蘭西的「爭霸／霸權」理論的精義即在於，霸權的取得不能僅靠軍隊、警察、司法單位、行政科層等政治社會的剝削與鎮壓，霸權維繫的真正關鍵是掌權者，透過市民社會的教育機構、大眾媒體、宗教、家庭等文化意識形態機構或制度，塑造一套

註② L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and other Essays* (London: New Left Books, 1971), p. 143.

註③ L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," p. 162.

註④ 李根芳、周素鳳譯，John Storey 著，文化理論與通俗文化導論（台北：巨流圖書有限公司，2005年），頁179~181；馬傑偉，電視文化理論（台北：揚智文化，2000年），頁22~23。

註⑤ Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (London: Marion Boyars, 1978), pp. 11~14.

註⑥ Terry Lovell, "The Social Relations of Cultural Production: Abscent Center of A New Discourse," in Simon Clark et al. eds., *One-dimensional Marxism: Althusser and The Politics of Culture* (London: Allison and Busby, 1980), pp. 44, 250.

道德共識或價值標準，以取得文化領域的領導權。進一步論之，「爭霸／霸權」的意義，即在於統治者爲了鞏固其霸權統治而從事的意識形態抗爭過程。爲了贏取道德及文化的共識和領導權，統治者一方面透過市民社會散佈其既有的統治意識形態，另一方面面對市民社會中產生的反對意識形態，也必須不斷抗爭、妥協、包容或重構。霸權的概念因此必須以「爭霸」的過程來理解，這是一種「動態的平衡」，同時解釋了社會中衝突與共識的現象，宰制與抗爭的過程。^⑦

葛蘭西也指出，在爭霸的過程中，由支配階級構成的歷史集團，爲了贏取人民的同意，得以擁有社會權威且凌駕於受制／從屬階級之上的領導權。亦即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的權力。質言之，霸權所牽涉的正是意義創造並贏取人民同意的過程，重新產製與穩固支配性或權威的合法性。^⑧

葛蘭西「爭霸／霸權」的理論，引發了 Chantal Mouffe 與 Ernesto Laclau 進一步用意識形態「構連、解構、重構」的語意分析，詮釋意識形態的抗爭過程，也從而拓展了「爭霸／霸權」對大眾媒體運作的分析。研究者開始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」，以及如何經歷「攻擊、重構和轉換」。簡言之，此種意識形態分析強調語意類目的意義，必須從整體結構的關係位置上去解析。^⑨

事實上，也有學者援引葛蘭西的「爭霸／霸權」作爲文化研究的分析，認爲採用「懷柔收編」一詞更能精確傳達 hegemony 的原義，並指出流行文化其實就是一處宰制者施行「懷柔收編」的場域。在此場域裡，宰制者經常適時配合社會變遷，選擇地與局部性吸收某些異質元素，以便稀釋反對力量，並更加強化鞏固原先的領導中心。^⑩

學者 Reede Garofalo 在「自主性是如何相對的：民衆音樂、社會形構與文化抗爭」一文中，援引了葛蘭西「爭霸／霸權」的理論，分析民衆音樂如何享有一定程度的「相對自主性」(relative autonomy)。文章指出，霸權對民衆音樂的實踐雖然也包含直接的鎮壓，但通常是以爭取被統治者的同意爲主。例如，60 年代時，哥倫比亞唱片公司便將旗下的一個「地下」音樂團體，塑造成「新革命分子」(The New Revolutionaries) 來行銷。同時，霸權並非永遠都能成功，即使一時成功也不一定會持續，在面對社會劇變及階級聯盟重組的時候，霸權必須經常地重新建立。反霸權實踐的可能性，正是源自這個持續變動的領域之中。而這也使得民衆音樂享有一定程度的相對自主性，免於受統治階級聯盟的直接宰制，有時甚至可以突破霸權的意識形態統治。搖滾樂就發揮了反抗霸權組織的作用。^⑪

註⑦ 張錦華，*傳播批判理論*（台北：黎明文化事業公司，1994 年），頁 67~100。

註⑧ 羅世宏等譯，Chris Barker 著，*文化研究—理論與實踐*（台北：五南出版社，2006 年），頁 434~435。

註⑨ 同註⑦。

註⑩ 林芳玫，*解讀瓊瑤愛情王國*（台北：商務印書館，2006 年），頁 293。

註⑪ 張育章譯，Reede Garofalo 著，「自主性是如何相對的：民衆音樂、社會形構與文化抗爭」，*島嶼邊緣*，第 11 期（1994 年 6 月），頁 41~47。

近年來，大陸以及國內學術界有關分析大陸流行音樂文本的研究，主要集中在博碩士論文。例如，王思琦的「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」、任麗華的「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」、張燚的「中國當代流行歌曲演唱風格發展脈絡及其相關問題研究」、岳春梅的「中國大陸流行歌曲研究（1980—2005）」、羅艷妮的「大眾傳播媒介在新時期中國流行音樂發展中的作用」、胡淑棻的「當代中國流行音樂文化的發展—以文本觀照流行文化的變遷」。^②這些論文都是以歷史分期，從總體面觀察流行音樂對改革開放後中國大陸社會文化心理變遷的影響。大體上，這些論文試圖觀察的大陸流行音樂範圍過於廣泛，問題意識不夠聚焦，同時並未提出適宜的研究途徑與其觀察範圍對話論證。

國外學術界有關大陸流行音樂的研究，有 Nimrod Baranovitch 的 *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*，探討了改革開放至 90 年代中期，大陸流行音樂在民族、性別與政治上的變化。在有關流行音樂與黨國政治互動上，Baranovitch 觀察了 1993 年起播映的中央電視台音樂台發現，該台宣傳的系列主題集中在民族主義、愛國主義、模範公民、集體主義、生產力、教育、北京中心觀、中國對香港西藏的主權、中國共產黨權威。^③ Andrew F. Jones 的 *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music* 一書，觀察了 90 年代初期大陸流行音樂的意識形態及文類，通俗音樂的製作、演出，通俗音樂在意識形態構連上的文類角色，以及搖滾樂的意識形態。^④這 2 本專書關切了大陸流行音樂與黨國政治以及意識形態的關連，但是並未提出適宜的研究途徑，解釋大陸流行音樂是在何種政治經濟制度下，進行黨國意識形態的生產。

參、研究方法

流行音樂的定義頗為複雜，很難予以精確的界定。有些論者是從「消費」的觀點出發，將流行音樂視為一種庶民文本，注重閱聽人、消費者對流行音樂的意義與享用。例如，學者費斯克（John Fiske）的文化研究領域，就將流行音樂視為諸多庶民文

註 ② 請參考：王思琦，「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博士論文（2005 年），頁 1~11；任麗華，「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」，西南師範大學音樂學院（2003 年），頁 5~10；張燚，「中國當代流行歌曲演唱風格發展脈絡及其相關問題研究」，頁 5~10；岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究（1980—2005）」，西南大學文學理論批評與文化研究碩士論文（2006 年），頁 1~7；羅艷妮，「大眾傳播媒介在新時期中國流行音樂發展中的作用」，頁 1~5；胡淑棻，「當代中國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），頁 1~6。

註 ③ Nimrod Baranovitch, *China's New Voice: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997* (Berkeley: University of Press, 2003), pp. 196~197.

註 ④ Andrew F. Jones, *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music* (Ithaca, N.Y.: East Asian Program, Cornell University, 1992), pp. 1~6.

化中所產生的顛覆性及愉悅性，其意義的產生是由人民自行生成，而非由上而下的給定。^⑤有些論者則從「生產」的觀點出發，將流行音樂視為社會機制的一環，注重生產、演出、傳佈的過程。例如，阿多諾就將流行音樂視為文化工業體系下的一種商品，強調流行音樂在文化工業的產製下呈現出標準化與假個體主義的特質。從而使得流行音樂是為資本主義體系服務，是基於消費目的而生產，它的文化意涵被消蝕於商業機制中，成為一種複製的意識形態，鞏固資本主義既存的價值觀及生活方式。^⑥

Baranovitch 在 *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997* 一書中，將當前中國大陸流行文化分成三個面向：例如，將流行文化視為掌權者加諸於被動的群眾，同時是掌權者為強化其利益與維持權威的工具；其次是強調無權勢者與受宰制民眾在接收流行文化時，是有所選擇與主動接收，以促進其利益；第三、將流行文化視為持續鬥爭的場域，掌權者與被宰制者在流行文化中均扮演積極的角色。在此種概念下，該書並未對當前大陸流行音樂作出確切定義，強調觀察大陸流行音樂的面向，應該聚焦在國家如何控制流行音樂的演出場域、國家如何運用流行音樂宣揚意識形態與鞏固權威，以及大陸搖滾樂者如何運用流行音樂抗拒國家的控制與權威。該書也強調，流行音樂與國家的共生關係，認為國家與最異議的聲音無需永遠是對立的，兩者間可能共享重要的概念、期盼、實踐與論述。^⑦而這也凸顯當前大陸流行音樂定義的複雜性與變動性。

一、研究對象

目前大陸流行音樂是在國家資本主義制度運作的成熟產業，因此在生產、演出、消費、傳佈的過程，一方面依照資本主義制度運作，一方面又受到黨國機器的嚴格控管。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，目前多數均已倒閉。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。在流行音樂的創作類型與審核機制上，當前大陸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。至於進口音像製品，則仍需新聞出版總署進行內容審核。^⑧

在此種情形下，為了論證 90 年代以來中國官方是運用何種方式，在流行音樂文本中持續賦予黨國意識，本文在研究對象選擇上，聚焦於：1. 中央電視台春節晚會、2. 官方舉辦、許可的音樂排行榜、3. 紀念節慶的音樂演唱會、4. 賑災目的的音樂會等演出場

註⑤ 轉引自曾慧佳，*從流行歌曲看台灣社會*（台北：桂冠圖書股份有限公司，2000年），頁25。

註⑥ T. Adorno, "On Popular Music," pp. 196-208；曾慧佳，*從流行歌曲看台灣社會*，頁26-33。

註⑦ Nimrod Baranovitch, *China's New Voice: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*, pp. 190-192.

註⑧ 2010年4月23日，e-mail 訪談中國大陸跨國性及港台音樂集團資深製作人所得。

域裡演唱的歌曲。其次，考量到 1992 年鄧小平南巡後，大陸流行音樂逐步形成成熟的產業體制，以及深受港台音樂影響，因此將觀察時間從 1992 年擴展迄今。本文試圖從這些演出場域裡傳唱的流行音樂文本，分析是否仍蘊藏著黨國意識，以及是何種形態的黨國意識？

（一）中央電視台春節晚會

中央電視台在 1984 年的春節聯歡晚會上，播出港星張明敏演唱的〈我的中國心〉，讓大陸社會不僅重新了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。港台流行歌曲在春晚的亮相，宣告了流行音樂正式為中國官方所接受，表明長期以來作為黨和政府喉舌的電視台，宣傳功能開始向商業化的大眾媒介功能轉變，同時造就了無數的流行歌曲與流行歌星。「要想紅，上春晚」，成為大陸娛樂圈的一句俗諺，^⑩央視春晚的魅力與傳播力量可見一般。

根據 1983 年至 2000 年統計，歌舞類型節目佔央視春晚總量的 37%，佔所有時間的 40%，遠遠高於其它類型節目。^⑪央視春晚播出的歌曲及安排的歌手，都是國家廣播電總局及中央電視台依照各階段重大的政治、社會事件、經濟建設等，刻意嚴選規畫，以召喚群眾進入黨國邀約的特定位置。例如，由張也演唱、慶祝中共十五大的〈走進新時代〉；為了迎接香港回歸，由大陸歌手孫國慶、朱明瑛、韓磊、田震、孫楠、王霞、左純、馮桂榮以及香港歌手彭羚大合唱演出的〈公元 1997〉；由香港歌手成龍、陳奕迅、容祖兒以及大陸歌手譚晶在 2009 年合唱的〈站起來〉，作為北京奧運會的獻禮；紀念 2006 年青藏鐵路竣工，由藏族歌手韓紅演唱的〈天路〉；以及由陳楚生演唱、作為 2008 年汶川大地震的賑災歌曲。同時，本文搜集了 1992 年央視春晚播出迄今的歌曲。

（二）官方舉辦、許可的音樂排行榜

大陸內地音樂排行榜的雛形，最早誕生在首先受到港台流行音樂影響的廣州。由廣東人民廣播電台於 1987 年創辦的「廣東創作歌曲健牌大獎賽」，是大陸內地第一個原創音樂排行榜。此一排行榜幾經更名，2005 年 3 月 13 日改名「9+2 音樂先鋒榜」，目前是南中國地區最有影響力的原創流行音樂排行榜。^⑫本文搜集了 2005 年迄今該排行榜的演出歌曲。

廣東電視台公共頻道於 2004 年推出「亞洲新勢力」金曲榜，以華語流行音樂為主，甄選全亞洲流行樂壇最優秀的 10 首金曲，由全亞洲流行音樂發燒友和專業音樂評審團共同決定每週排名，試圖打造亞洲最權威、代表最新潮流指標的流行音樂排行

註 ⑩ 羅艷妮，「大眾傳播媒介在新時期中國流行音樂發展中的作用」，頁 20~21。

註 ⑪ 同前註。

註 ⑫ 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」，信息時報（廣州），2008 年 11 月 2 日，第 B02 版。

榜。^②本文搜集了 2004 年迄今該排行榜的演出歌曲。

至於份量最重要的音樂排行榜，當屬 MTV 全球音樂電視台與中央電視台第 3 套頻道，於 1999 年舉辦的「CCTV－MTV 音樂盛典」。MTV 全球音樂電視台作為全球覆蓋收視人口最大的媒體，與作為中國電視業層級最高、影響力最大的中央電視台合作，象徵著大陸流行音樂全球化與在地化的結合。該節目於每年 7 月至 10 月間不定期舉行，覆蓋了大陸 38 個地方電視台、四分之一中國人口、1 億 500 萬青年受眾，並運用 MTV 全球音樂電視台縱橫全球的頻道優勢，將大陸本土音樂推向世界。^③本文搜集了 1999 年迄今該排行榜的演出歌曲。

除了廣東作為大陸流行音樂的啟蒙地之外，上海、北京兩地也是流行音樂重鎮。例如，上海文廣傳媒集團旗下的東方電台於 1993 年，在華東地區率先推出大陸流行歌曲排行榜「東方風雲榜」，以密集攻勢宣傳大陸內地原創音樂作品的音樂節目。2005 年，被評為首屆上海市媒體優秀品牌。^④本文搜集了 1993 年迄今該排行榜的演出歌曲。

北京音樂台則於 1993 年創辦「中國歌曲排行榜」。2004 年起，每年五一假期，「中國歌曲排行榜」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，演出場次、觀眾人數屢創新高，成為年度標誌性的流行音樂節日。「中國歌曲排行榜」在活動方面，2007 年 1 月 23 日在世紀劇院舉辦了「2006 年度北京流行音樂典禮」。之後在 7 月 26 日即舉行「2007 年度北京流行音樂典禮」發佈會，在大陸樂壇首創提前半年為典禮預熱宣傳的系列活動「歡唱會」。^⑤本文搜集了 2003 年迄今該排行榜的演出歌曲。

近年來，由於民營資金對大陸音像業的投入，使得一些私營企業或外資企業也涉足舉辦音樂排行榜活動。例如，可口可樂公司旗下雪碧品牌掛名舉辦的「中國原創音樂排行榜」於 2000 年創辦以來，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。該活動組委會按照文化部要求，不斷完善執行方案，目前是中國國內第一個得到政府機構認可的音樂流行榜。^⑥本文搜集了 2000 年迄今該排行榜的演出歌曲。

至於廣播作為 80 年代改革開放以來，較早播放流行音樂的媒體，再加上容易接觸的特質，使得大陸各級電台舉辦的音樂排行榜，有其觀察的必要。例如，作為中國行

註② 「亞洲新勢力·金曲榜招商」，268 廣告超市，2008 年 9 月 2 日，http://www.268mt.cn/_d268946099.htm。

註③ 「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)。

註④ 「東方風雲榜簡介」，東方風雲榜，2009 年 6 月 29 日，<http://yule.smgbb.cn/ecms/dfyb/index.html>。

註⑤ 「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>。

註⑥ 「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>。

政級別最高的中央人民廣播電台，於 2003 年舉辦的「Music Radio 中國 TOP 排行榜」頒獎晚會。該節目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，是唯一國家級媒體舉辦的年度頒獎活動，更是中國政府認可的「中」字級頒獎盛事。^④本文搜集了 2003 年迄今該排行榜的演出歌曲。

這些由國家級、地方級廣電傳媒或者私營、外資企業舉辦的音樂排行榜，事實上都在中國國家廣電總局審批下通過，目的在於引導流行音樂的創作，以多種形式表彰中國流行音樂的優秀作品和歌手。同時，唱片公司也根據自身的年度計畫製作產品，透過這些音樂排行榜，在一定程度上反映歌手及歌曲在市場受歡迎程度，並極力為藝人爭取獎項，進而站穩市場地位與對外曝光的機會。在此種情況下，這些獲選音樂排行榜的歌曲仍以在市場上廣為傳唱為主，但也不乏黨國意識濃厚的歌曲。而這些流行音樂排行榜出現的蘊藏黨國意識歌曲，基本上就是掌握了「政治正確、商演不斷」的市場策略。^⑤

除了廣電傳媒紛紛舉辦音樂排行榜之外，主管中共意識形態宣傳的中共中央宣傳部在 1992 年舉辦「五個一工程獎」評選活動，^⑥目的是為了試圖導引流行音樂創作方向，貫徹文藝為人民服務、為社會主義服務的方向。

（三）紀念節慶的音樂演唱會

中共一向重視政治宣傳，建國前如是，建國後更加如是。中共的宣傳網中，節日慶典是非常重要的。^⑦例如，在二七工運、三八婦女節、五一勞動節、八一建軍節、十一國慶等政治慶典中舉辦大型音樂演唱會，藉由歌曲的聆聽、傳唱與分享，召喚民衆對革命建國過程血淚交織的記憶，從而凝聚民衆對黨國的高度認同。例如，重慶市配合中央電視台〈激情廣場〉節目，於 2009 年中華人民共和國建國 60 週年，推出「愛國歌曲大家唱」活動，藉此展示全國各地 60 年來精神文明成果的一個平臺。^⑧再如，為了慶祝中國人民解放軍建軍 82 週年，2009 年自 7 月 28 日起，武警文工團、北京軍區戰友文工團、總政歌劇團等 5 家軍隊文藝團體，接連在國家大劇院推出〈我們的隊

註 ④ 「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>。

註 ⑤ 2009 年 12 月 23 日，e-mail 訪談中國大陸跨國性及港台音樂集團資深製作人所得。

註 ⑥ 「五個一工程獎」是針對精神產品中五個方面精品佳作評選，包括「一部好的戲劇作品、一部好的電視劇（片）作品、一部好的圖書作品（限社會科學方面）、一部好的理論文章（限社會科學方面）」。1995 年開始，將歌曲與廣播劇列入評選範圍。2005 年評選項目改為「一部好的文藝圖書、一部好電影、一部好電視劇（片）、一部好戲劇和一首好歌曲」。參見：「五個一工程獎」，[百度百科](http://baike.baidu.com/view/1252844.htm)，2009 年 8 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/1252844.htm>；國家廣電總局電視司、中國傳媒大學，*中國電視劇年度發展報告 2005—2006*（北京：中國傳媒大學出版社，2007 年），頁 66—69。

註 ⑦ 洪長泰，*新文化史與中國政治*，頁 298—299。

註 ⑧ 「愛國歌曲激情唱響山城」，CCTV，2009 年 6 月 18 日，http://big5.ce.cn/ztpd/xwzt/guonei/2009/mf/mf1/200906/18/t20090618_19349202.shtml。

伍向太陽》、〈長征組歌〉、〈慶祝建軍 82 週年大型音樂會〉等 6 場軍旅題材的演出。^②

（四）賑災目的的音樂會

對中國這種幅員極為遼闊，同時經常遭受自然天災肆虐的國家來說，要有效發揮音樂在撫慰、宣洩、鼓舞、激勵災民民心的巨大力量，主要就是透過舉辦賑災音樂會。2008 年春節期間，中國南方面臨來百年來最大的雪災。面對災區災民心靈的重創，中央電視台新聞部和第 3 套頻道即刻聯手籌辦了表現南方抗擊雪災的晚會〈情感中國〉，並在該台第 1 套頻道現場直播。^③再如，2009 年 5 月 12 日，正值汶川大地震一週年，中央電視台「心連心」藝術團派出 20 多位著名主持人，以及 300 多名明星再度前往災區慰問演出等演出。^④

二、符號學分析法

流行文化具有顯著的獨特語言符號系統，這些語言符號也以特殊邏輯運作。流行文化的語言符號結構具有雙重性，一方面是一般語言符號的特性，另一方面又顯示出特殊語言符號的特性。流行文化的語言符號學，所研究的就是流行文化採取的特殊語言的符號結構及其運作規律。法國符號學者羅蘭·巴特（Roland Barthes）論證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，對於揭示它的神秘性具有特別意義，絕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。^⑤

符號學強調符號的意義是定位於深層的社會文化情境之中，表面的訊息不足以真正了解意義的產製方式。傳播學者 Fiske 依據巴特對意義的分析，指出符號的三個層次意義：（1）表面意涵：亦即符號中的符號具（signifier）、符號義（signified）之間，以及符號和它所指涉的外在事物之間的關係。巴特稱這個層次為明示義（denotation），指的是一般常識，就是符號明顯的意義。^⑥

（2）社會迷思：巴特提到符號產製意義的第二層次有三種方式。第一種方式是隱含義（connotation），它說明了符號如何與使用者的感覺或情感，及其文化價值觀互動，也就是說解釋義是同時受到解釋者與符號或客體所影響。第二種方式就是透過迷思（myth）。巴特認為迷思運作的主要方式是將歷史「自然化」，亦即迷思原本是某個社會階級的產物，而這個階級已在特定的歷史時期中取得主宰地位，因此迷思所傳佈

註② 蔣波，「『八一』國家大戲院好戲連台 全面展示軍旅文化」，人民網，2009 年 7 月 29 日，<http://ent.people.com.cn/BIG5/42070/46955/9746767.html>。

註③ 祖薇，「央視明轉播抗災晚會 白岩松主持〈情感中國〉」，新華網，2008 年 3 月 1 日，http://news.xinhuanet.com/ent/2008-03/01/content_7695550.htm。

註④ 「央視賑災晚會節目單網上曝光 傅王菲獻唱」，新浪娛樂，2009 年 5 月 6 日，<http://ent.sina.com.cn/v/m/2009-05-06/11572505419.shtml>。

註⑤ 張錦華等譯，John Fiske 著，*傳播符號學理論*（台北：遠流出版社，1990 年），頁 115~133。

註⑥ 同前註。

的意義必然和這樣的歷史情境有關。但是迷思的運作就是企圖否定這層關係，並將迷思所呈現的意義當作是自然形成的，而非歷史化或社會化的產物。迷思神祕化或模糊了它們的起源，也因此隱匿了相關的政治和社會層面的意義。第三種方式是象徵 (symbolic)。當物體由於傳統的習慣性用法而替代其他事物的意義時，透過隱喻 (metaphor)、轉喻 (metonymy)，即成為象徵。^{⑤7}

(3) 意識形態：符號靠其使用者才免於成為過時品，也唯有靠使用者在傳播中與符號的一唱一和，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，正是一種意識形態的關係。^{⑤8}

要揭示流行音樂文本背後隱藏的意義，最便捷的方式就是分析歌詞這一最明顯的符號。文化學者費里夫針對流行音樂的研究曾指出：「一首歌經常就是一次表演，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為，它不單單承載著語義學上的意義，而是一組聲音的結構，標誌著感情的記號和角色的印痕。」^{⑤9} James Lull 也指出，歌詞的影響力絕對不容忽視，針對流行音樂歌詞跨時性的分析，往往能夠準確地掌握每個階段的音樂。他同時指出，聆聽者不斷地傳唱歌詞，在聆聽的距離內，是相當有效的，從而牢記對其個人有特殊意義的主要歌詞。^{⑥0}

由於有些音樂在歌詞被了解前就已發揮音樂的效果，這意謂著音樂的聲音、旋律以及節奏本身，就已存在歌詞以外的意義。為此，費里夫遂主張音樂分析的範圍應該要擴及聲音、歌曲的旋律及節奏，以及歌手演唱的方式及其意義。^{⑥1}另外，分析流行音樂也必須注意演出的方式。R. Shuker 就認為，音樂活動的演出可分為「現場」(live) 和「假現場」(pseudo-live) 兩種。前者指的是公開的、戶外的演唱會；歌友會等，後者則透過媒體傳送，例如電台、電視台、MTV 等。^{⑥2}

基於此，本研究在論證 90 年代以來，大陸流行音樂是否仍蘊藏著黨國意識，將分析的面向集中在歌詞隱含的意義、演唱者演唱方式及其意義、歌曲旋律、以及演出場域。另外，本研究也將詞曲創作者列入分析範圍。

肆、大陸流行音樂蘊藏的黨國意識

中國在 90 年代中期即已進入國家資本主義的發展階段。一方面，國有工業在全國工業總產值的比重低於 50%，但國家仍然擁有從事主要行業（如電訊與石油化工等）

註 ⑤7 同前註。

註 ⑤8 同註 ⑤，頁 225。

註 ⑤9 S. Frith, "Toward an Aesthetic of Popular Music," pp. 130~138.

註 ⑥0 James Lull, *Popular Music and Communication* (London: Sage Publications, 1992), pp. 20~21.

註 ⑥1 同註 ⑤。

註 ⑥2 R. Shuker, *Understanding Popular Music* (London: Routledge, 1994), pp. 147~159.

的國有企業控制性股權；另一方面，國家也容許愈來愈多的外資及本土資本家擁有自己的企業。這些都是國家資本主義的特性。^③

既然現階段的中國政經發展模式，是採行國家資本主義，大陸流行音樂在 90 年代形成成熟的產業體制後，自然也是在國家資本主義制度下運作，因此資本主義的流行音樂生產、消費、演出等方式，開始出現在大陸流行音樂產業體制上，但是社會主義黨國機器並沒有弱化，從中央電視台春節晚會、官方舉辦、許可的音樂排行榜、紀念節慶的音樂演唱會、賑災目的的音樂會裡，可以發現當前大陸流行音樂文本，仍然潛藏著黨國意識，持續發揮了流行音樂的政治性功能。

大體上，這些蘊藏著黨國意識的大陸流行音樂，其文本再現了以下諸多意義：

一、歌頌黨國成就

音樂作為歌頌黨國成就的工具，從 1942 年毛澤東發表在「延安文藝座談會上的講話」之後即已確立，同時從 1949 年至 1979 年改革開放前，音樂的政治性功能更是發揮到極限。當時大陸流行的革命歷史歌曲、群眾革命歌曲、抒情歌曲、民歌等，歌曲背後反映的意識形態大體上都圍繞在「頌」的主題上，包括謳歌領袖和典型人物、歌頌執政黨和軍隊、歌頌國家政策方針、歌頌祖國河山，以及謳歌人民大眾的新生活，表現個體生活或小集體狀態。^④

目前這些歌頌黨國成就的大陸流行音樂，有些是具體的紀念某個特定事件。例如，慶祝中共十五屆黨代表大會的〈走進新時代〉。歌詞清楚地唱出：「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……」這首歌創作於 1997 年中共十五大前夕，是歌頌中國第三代領導集體的一首紅色歌曲，由著名女高音歌唱家、國家一級演員的張也，以高昂激越的聲音謳歌黨國的成就，歌曲洋溢著愛國主義精神，旋律充滿正氣，歌詞健康向上。歌詞中提及「東方紅」，是歌頌中共第一代領導集體，「春天的故事」則歌頌中共第二代領導集體。^⑤

張也於 1991 年畢業於中國音樂學院聲樂系，2005 榮獲年度最佳演唱女歌手獎，近幾年來做為文化使者，代表中國出訪世界各地，深受海內外觀眾的喜愛和歡迎。^⑥〈走進新時代〉曾在 1998 年、1999 年央視春晚演唱，並獲得 1992 年「五個一工程」獎。〈走進新時代〉是由總政歌舞團團長、國家一級作曲家印青譜曲；^⑦以及二級編劇、現任職於深圳羅湖區文聯的蔣開儒填詞。^⑧

註③ 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。

註④ 陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態（1949-1979）」，頁 9-11。

註⑤ 「走進新時代」，*百度百科*，2009 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/870831.htm>。

註⑥ 「張也」，*百度百科*，2010 年 1 月 2 日，http://baike.baidu.com/view/157514.htm?fr=ala0_1_1。

註⑦ 「印青」，*百度百科*，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/667103.htm>。

註⑧ 「蔣開儒」，*百度百科*，2010 年 1 月 2 日，http://baike.baidu.com/view/948952.htm?fr=ala0_1_1。

對比張也以美腔聲樂式演唱的〈走進新時代〉，由台灣歌手卓依婷演繹、收錄於 2003 年 10 月由中國金碟豹唱片公司發行〈中國時代經典〉MTV 專輯的〈走進新時代〉，則更加展現流行音樂的特質。由於歌曲旋律重新改編為輕快、活潑的曲調，再加上卓依婷甜美的嗓音，使得該首歌曲更為普遍傳唱，除了發行 CD 音樂專輯外，也發行 DVD 影片專輯。^⑩另外，2009 年 10 月 3 日香港各界青少年慶祝中國建國 60 週年，在紅勘體育場舉行「青春中華」主題晚會裡，香港知名歌手梁詠琪身著彩色旗袍，以其一貫舒緩流暢的唱腔演繹〈走進新時代〉，娓娓道出對黨國成就的歌頌。^⑪

〈天路〉是為青藏鐵路開通而作，歌詞洋溢著藏族的喜悅之情以及對黨國建設的感恩。〈天路〉由解放軍空軍政治部歌舞團專業作家石順義作詞，知名作曲家印青譜曲。原唱是藏人、身兼中共黨員、解放軍中校的文藝工作者巴桑，在總政舉辦的建軍 80 週年大型文藝晚會首次演出。^⑫之後，由同樣具備藏人身分、解放軍空軍政治部文工團副團長的大陸當紅歌手韓紅，於 2006 年央視春晚中接續演繹。

〈天路〉是一首極富抒情性的歌曲，旋律特徵十分鮮明，音樂素材簡約凝煉。作曲家印青並未照搬套用藏族民歌旋律，而是將骨幹音調的高低長短重新排列組合，由韓紅渾厚的嗓音唱出，聽上去新穎別致。^⑬歌詞提到：「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……」，將青藏鐵路譬喻為「天路」，「人間的溫暖」則隱喻著北京對西藏的建設。〈天路〉由同為藏族文藝工作者巴桑、當紅歌手韓紅接續唱出，清楚地召喚藏族同胞堅信在中共的領導下，能夠「走進人間天堂」。

〈天路〉也曾由活躍於日本流行樂壇的藏族女歌手阿蘭（藏語：Alan Dawa Dolma），在 2006 年中國人民解放軍藝術學院畢業晚會上與韓紅合唱〈天路〉。阿蘭現為日本音樂公司 Avex 旗下藝人，2007 年 11 月 21 日在日本初次亮相，製作人是菊池一仁。2009 年，阿蘭的第 9 張單曲〈久遠の河〉於日本 Oricon 週銷量榜上獲得季軍，打破王菲於 1999 年憑〈EYES ON ME〉打入同榜第 9 位的紀錄，成為最高打入 Oricon 榜的中國歌手。^⑭

由於〈天路〉旋律動人、傳唱迅速，大陸民間的龍源音像公司與天津文化藝術音像出版社，在 2007 年發行、出版了哈尼族女歌手米線的第二張專輯〈情迷唐古拉〉，其中就搜錄了〈天路〉。米線飽滿圓潤的聲線、穿透力極強的嗓音、自由寬廣的音域、嫺熟的音樂技巧，再加上獨特的民族樂器，配上西方的時尚弦樂，使其演繹的〈天

註⑩ 「卓依婷」，卓依婷官方網站，2010 年 3 月 26 日，<http://www.timitimi.com/>。

註⑪ 「梁詠琪獻唱〈走進新時代〉」，文匯報，2009 年 10 月 4 日，<http://paper.wenweipo.com/2009/10/04/EN0910040002.htm>。

註⑫ 「石順義」，百度百科，2009 年 8 月 25 日，<http://baike.baidu.com/view/1046665.htm>；「印青」，前引文；「巴桑」，百度百科，2009 年 8 月 25 日，<http://baike.baidu.com/view/304689.htm>。

註⑬ 「屈塬」，互動百科，2010 年 1 月 2 日，<http://www.hudong.com/wiki/屈塬>。

註⑭ 「阿蘭·達瓦卓瑪」，維基百科，2010 年 3 月 26 日，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%98%BF%E8%98%AD%C2%B7%E9%81%94%E7%93%A6%E5%8D%93%E7%91%AA>。

路〉在市場大受歡迎。而米線也藉由〈情迷唐古拉〉專輯獲得中國金唱片獎新人獎，其後又獲得首屆中國音樂金鐘獎最佳女歌手獎。^⑦

由宋祖英於 1998 年、2004 年在央視春晚演唱的〈好日子〉，生動地描繪了群眾對黨國建設「盛世享太平」的感恩愛戴。歌詞中提到：「開心的鑼鼓敲出年年的喜慶 好看的舞蹈送來天天的歡騰……今天是個好日子 心想的事兒都能成……今天明天都是好日子 趕上了盛世咱享太平……」相較於以美聲唱法歌頌黨國廟堂之音的歌手，宋祖英這位苗族歌手，是走民歌唱法的聲線，嗓音甜美醉人，由其演繹〈好日子〉，大大拉近了演唱者與民眾間的心理距離，特別是其溫柔婉約的嬌美模樣，更擄獲了普羅大眾的心靈。^⑧

事實上，宋祖英還具備國家一級演員，第九屆全國人大代表，第十、十一屆全國政協委員、全國婦女聯合會執委、中國音樂家協會副主席、國家環保部第三屆「中國環境大使」、解放軍海軍政治部文工團副團長。^⑨宋祖英這些身分說明了其甜美溫柔的嗓音，已成為國家「供養」下傳達黨國意識的優質發聲器。同時，〈好日子〉是由目前任職於解放軍空軍總政文工團的著名作曲家李昕譜曲，現任解放軍空軍總政文工團編導室創作員的車行填詞，^⑩曾於 1998 年、2004 年春晚演出，也獲得 1992 年「五個一工程」獎的獲選歌曲、中央電視台第五屆音樂電視大賽金獎、最佳演唱獎。

由台灣歌手卓依婷演繹的〈好日子〉，同樣收錄在上述提及之〈中國時代經典〉MTV 專輯中，歌曲音樂錄影帶之取景地點，大多為馬來西亞各著名觀光勝地，如麻六甲。由卓依婷演繹的版本，有別於原唱宋祖英之美聲民歌演唱形式，以通俗唱法重新詮釋，搭配喧囂熱鬧的鑼鼓、鎖鈸伴奏聲，音樂旋律充滿過年喜氣洋洋的氣氛。^⑪

檢視〈走進新時代〉、〈天路〉、〈好日子〉這些歌曲的歌詞，基本上都歌頌著黨國為民眾帶來的建設成就，以及民眾對黨國建設的感恩愛戴，演唱者都具備了政府或者軍方演員身分，演出場域集中在央視春晚。從阿圖塞意識形態的觀點論之，中國官方試圖藉由這些國家「供養」的聲音，透過流行音樂的旋律，召喚每年除夕夜端座在電視機前觀看央視春晚的億萬觀眾，接受音樂文本裡的黨國意識。同時，從中港台流行歌手阿蘭、米線、梁詠琪、卓依婷以流行歌手通俗唱腔分別演繹的〈走進新時代〉、〈好日子〉、〈天路〉看來，說明了中國官方認知到藉由收編流行歌手，重新演繹這些蘊藏黨國意識形態的歌曲，往往更能發揮其傳唱範圍。從葛蘭西的「爭霸／霸權」觀點論之，說明黨國當局開始選擇地與局部性地吸收「市場」的聲音，以其巨大的市場

註⑦ 「米線」，百度百科，2010 年 4 月 4 日，<http://baike.baidu.com/view/1964.html>；「米線—情迷唐古拉」，百度百科，2010 年 4 月 4 日，<http://www.baidu.com/s?cl=3&wd=%C3%D7%CF%DF%C7%E9%C3%D4%CC%C6%B9%C5%C0%AD&fr=ikw1rs0>。

註⑧ 潘知常，「第三章 宋祖英：『東方茉莉』的表演政治」，潘知常主編，最後的晚餐—CCTV 春節聯歡晚會與新意識形態，2007 年 2 月 15 日，http://pan2026.blog.hexun.com/7839916_d.html。

註⑨ 「宋祖英」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/13519.htm>。

註⑩ 「車行」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/1006188.html?wtp=tt>。

註⑪ 同註⑩。

影響力，轉而強化鞏固黨國試圖傳達的文化霸權。

有些歌頌黨國成就的流行音樂，爲了爭取更多的聽眾，即便歌曲是在黨國控管的場域演出，但是演唱者身分已經朝市場化靠攏。例如，〈西部狂想〉的三位演唱者，雖然其中的麼紅是中國中央歌劇院首席女高音，是由國家「供養」的聲音，但另二位那英、解曉東就不具備黨國身分，是當前大陸流行音樂市場當紅歌手。

1999 年 9 月，中共十五屆四中全會明確提出實施西部大開發戰略。2000 年 10 月，中共十五屆五中全會通過的《第十個五年計畫的建議》，決議把實施西部大開發，加快中西部地區發展，作爲一項戰略政策。^⑦〈西部狂想〉就是因應西部大開發政策的作品，由大陸知名音樂人張俊以作詞、國家一級作曲家卞留念譜曲，由中國內地第一流行天后那英、大陸流行樂壇頂級男歌手解曉東，以及中國中央歌劇院首席女高音、中國中央歌劇院一級演員，國務院政府特殊津貼獲得者的麼紅，^⑧聯手在 2000 年央視春晚演唱。

〈西部狂想〉以麼紅的高音起頭，讓聽眾彷彿置身於遼闊的大西部，緊接著曲風轉至柔和與慢板旋律：「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 才有那哼不完的信天遊情義長……流不完悠悠的黃河浪 激起了西部狂想……」歌詞透過陝北秧歌「賽腰鼓」以及陝北民歌曲風「信天遊」，指出西北地區是中華民族發源地，最終則寓意了對西部開發的想像與熱情。

二、塑造典型人物

在中共歷史中，典型人物的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。這些典型人物都是某個行業的先進人物和模範，雖然他們有各自不同的活動領域和獨自的工作背景，但都集中體現了中共道德觀念中的共性，他們沒有個人的感情世界，共同口號是「我是黨的人」。同時，典型人物是中共的路線、方針、政策的最有力的體現者，代表著先進的生產力，推動著歷史前進。在中共的宣傳工作中有一句名言：「榜樣的力量是無窮的。」^⑨

大陸流行音樂文本裡出現各行各業的典型人物，可以說凸顯出中國官方在面臨六四事件後統治合法性基礎動搖的情形下，試圖藉由塑造這些在各行各業兢兢業業、任勞任怨的「想像的族群」，召喚聆聽者進入黨國期待的「社會主義新人」角色。同時，藉由流行音樂裡典型人物的傳唱，建構成爲當代大陸社會的政治和道德榜樣，以說服和引導大陸民衆認同自我的社會位置。

當前大陸流行音樂體現的典型人物，頗多集中在解放軍戰士。例如，曾經分別於

註⑦ 「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。

註⑧ 「中國公主唱響巴黎 女高音麼紅暢談〈圖蘭朵〉」，新浪網，2005 年 5 月 29 日，http://news.xinhuanet.com/overseas/2005-05/29/content_3016307.htm。

註⑨ 何川，中共新聞制度剖析（台北：正中書局，1994 年），頁 150。

1986 年、1999 年、2006 年三度在央視春晚演出的〈桃花盛開的地方〉。〈桃花盛開的地方〉原唱是瀋陽軍區前進歌舞團的董振厚，真正唱紅的是蔣大為於 1986 年央視春晚的演出。^②蔣大為是中國著名男高音歌唱家，由其渾厚清純的嗓音唱出：「在那桃花盛開的地方 有我可愛的故鄉……爲了你的景色更加美好 我願駐守在風雪的邊疆」，歌曲型塑了駐守在風雪邊疆、捍衛祖國疆土的解放軍戰士形象。〈桃花盛開的地方〉是由一級作曲、瀋陽軍區前進歌舞團原藝術指導，並享受國務院特殊津貼的鐵源譜曲；^③以及部隊文藝工作者、著名作詞家鄔大爲填詞。^④

由中國流行歌手龔玥演繹的〈桃花盛開的地方〉，收錄於 2009 年個人專輯〈對玥當歌〉中，歌曲中大量使用中國古典樂器做樂句之鋪陳，曲風部分呈現濃厚的民謠風，編曲部分也採用她慣用「化大爲小」方式，將原本蔣大為演繹、呈現音色宏遠、意境寬闊的版本，簡化爲民謠風版本，使得作品更易爲大眾所接受，在欣賞樂曲的同時也能跟著哼唱。龔玥曾於 2007 年時發行第一張個人專輯〈民歌紅〉，銷售達 6 萬張，專輯的最大特色是對經典老歌進行重新編曲，在節奏的變化上力求創新，將流行、民謠等元素融入老歌中，並加入電聲樂器爲老歌添加新時代的味道。第一張專輯的成功，使得龔玥受到央視的重視，並成爲其簽約歌手，目前專注於北京發展。

除了解放軍戰士之外，大陸流行音樂也再現了在運動場上爲國家榮譽拚搏的運動員。例如，由毛阿敏在 1991 年央視春晚演唱的〈都是一個愛〉，是以深情、婉轉、大氣的美聲通俗唱法，高貴、端莊、典雅的形象呈現在舞台。〈都是一個愛〉唱出：「金閃閃的獎杯 光閃閃的獎牌 掌聲湧著國旗 幾度夢中走來 多少次拚搏 多少次失敗……榮譽繫著千萬家 都是一個愛……」，毛阿敏以聲音鼓舞激勵了 1990 年北京亞運勇奪金牌的運動選手。〈都是一個愛〉是由曾任海政歌舞團演奏員、副團長等職，目前兼任中國音樂家協會理事音協發展委員會副主任等職的詞曲作家付林譜曲。^⑤

毛阿敏是第一個在國際流行歌曲大賽中獲獎的中國通俗唱法歌手，多次擔綱央視春晚以及各類國家級重大文藝晚會的壓軸演出，爲多部經典電視劇、央視品牌欄目配唱主題曲，同時經常參與部隊勞軍演出，以及前往國外進行大型交流演出活動。毛阿敏的歌聲深受中央領導、社會知名人士、廣大官兵和人民群眾喜愛，是大陸流行音樂公認的代表人物。她目前也擔任中國音樂家協會會員、全國文代會代表。^⑥由毛阿敏來演繹〈都是一個愛〉，從中傳達黨國對勇奪北京亞運金牌運動選手的關懷，自然不言而喻。

再如，1994 年央視春節晚會裡，一首歌頌基層教師努力教學的〈長大後我就成了你〉經宋祖英演唱後，宋祖英收到了全國各地教師寄來的一千多封信。報導說，有的

註② 「在那桃花盛開的地方」，百度百科，2009 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/877009.html>。

註③ 「鐵源」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/699707.htm>。

註④ 「鄔大爲」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/699712.htm>。

註⑤ 「龔玥」，百度百科，2010 年 3 月 26 日，<http://baike.baidu.com/view/1067095.html?wtp=tt>。

註⑥ 「付林」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，http://baike.baidu.com/view/156101.htm?fr=ala0_1。

註⑦ 「毛阿敏」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/9434.htm>。

基層教師曾不安心教學，聽了這首歌後改變了想法。^⑧這首歌提到：「長大後我就成了你 才知道那塊黑板 寫下的是真理擦去的是功利……長大後我就成了你 才知道那個講台舉起的是別人 奉獻的是自己……」。〈長大後我就成了你〉是由曾經創作〈春天的故事〉傳唱內地，同時中國文聯授予「德藝雙馨百佳藝術家」稱號的王佑貴譜曲；^⑨並由著名詞作家、曾任中國音樂文學學會副秘書長等職、現任北京市石景山區文聯主席的宋青松填詞。^⑩

三、凝聚國族認同

1982 年，在鄧小平提出的「一國兩制」方針指導下，從當年 10 月開始，中英兩國政府就香港問題舉行了 22 輪正式談判，最終於 1984 年 9 月 18 日達成協定。^⑪中英香港問題談判的開啓，挑動了港人似迎還拒、複雜矛盾的中國情懷，也反映在香港流行歌曲上。1980 年至 1985 年間，香港永恆唱片公司就發行一系列與中國情懷有關的歌曲，歌者以張明敏、張德蘭、葉德嫻為主。^⑫

緊接著，從 1984 年起至 1988 年，香港歌手張明敏、奚秀蘭、汪明荃、羅文、蔣麗萍紛紛登上央視春晚，演唱了〈我的中國心〉（1984 年）、〈故鄉情〉（1985 年）、〈萬里長城萬里長〉（1985 年）、〈家鄉〉（1985 年）、〈中國夢〉（1985 年）、〈故鄉情〉（1988 年）。央視春晚邀請這些香港歌手登台演唱蘊含中國情懷歌曲，明顯的是在九七香港回歸前，凝聚大陸民衆香港回歸「祖國」是中國神聖的歷史使命，也宣洩了中國人百年來飽受帝國主義侵略的壓抑。同樣從 80 年代中期起，中共提出「一國兩制」的對台政策後，央視春晚也開始邀請台灣歌手登台演唱，藉此傳達中國官方推動和平統一台灣的緊迫感。例如，費翔演唱的〈故鄉的雲〉（1987 年）、萬沙浪演唱的〈相聚在龍年〉（1988 年）、范宇文演唱的〈我愛你中國〉（1998 年）、張信哲演唱的〈大中國〉（1998 年）。大陸歌手蔣大為演唱的〈最後一個夢〉（1986 年），也深情的唱出「祖國」對台灣早日回歸的殷殷期盼。

進入 90 年代，在面臨六四鎮壓後統治權合法性的空前挑戰，以及伴隨而來以美國爲首西方國家對中國的圍堵，迫使中國官方試圖抓住民族主義的話語，改以愛國主義在傳媒上宣傳包裝。由於炒作愛國主義商品，對中國傳媒來說在政治上較爲安全，同時又蘊藏巨大商機。因此在政治需要與商業誘因的相乘下，中國傳媒在 90 年代期間大

註 ⑧ 同註 ⑦。

註 ⑨ 「王佑貴」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/2300918.htm>。

註 ⑩ 「宋青松」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/2541107.htm>。

註 ⑪ 杜燕，「香港的割讓與香港問題談判、回歸」，中國新聞網，2007 年 5 月 30 日，<http://www.chinanews.com.cn/ga/kong/news/2007/05-30/946993.shtml>。

註 ⑫ 張美君，「回歸之旅：80 年代以來香港流行曲中的家國情」，陳清僑主編，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 52。

肆生產愛國主義商品。^⑧對流行音樂產品來說，情況也是如此，主要的訴求就在於凝聚中國國族認同，強調「中國人站起來了」。

台灣偶像歌手周杰倫近年來在大陸流行音樂市場爆紅，與其自行譜曲、方文山作詞，濃厚的中國曲風高度吻合當前中國官方主流意識有密切關係。例如，2003 年於央視春晚演出的〈龍拳〉鮮明地刻畫中國人的驕傲：「我右拳打開了天 化身為龍 那大地心臟洶湧 不安跳動 全世界的表情只剩下一種 等待英雄 我就是那條龍……」而 2009 年於央視春晚與宋祖英合唱的〈本草綱目〉，則歌頌中藥這種老祖宗傳承的智慧：「馬錢子決明子蒼耳子還有蓮子 黃藥子苦豆子川棟子我要面子……快翻開本草綱目多看一些善本書這些老祖宗的辛苦我們一定不能輸……讓我來調個偏方來治你媚外的內傷 這些個古老的漢方 有你所不知道的力量……」同時，這首歌在呈現時，是選用原本由大陸網友張倚僑製作，並受到廣大網友熱捧的〈本草綱目 MIX 辣妹子〉版本。此一原本屬於青少年次文化的即興創作在代表黨國主流文化的央視春晚播出，以及由台灣當紅流行天王以及大陸重量級民歌天后的攜手演出，^⑨說明了黨國官方準確掌握、適時收編了廣大網民熱愛的歌曲。

台灣歌手 S.H.E 於 2008 年在央視春晚演唱的〈中國話〉，描述了全世界學習中國話的熱潮，也宣揚了中國話的文化霸權力量：「全世界 都在學 中國話 孔夫子的話越來越國際化 全世界 都在講 中國話 我們說的話讓世界都認真聽話……」〈中國話〉同時獲得 2007 年「雪碧中國原創音樂排行榜」全國至尊金曲金獎、2007 年「Music Radio 中國 TOP 排行榜」年度金獎、2007 年「北京流行音樂典禮」年度金曲。〈龍拳〉、〈本草綱目〉、〈中國話〉能夠在央視春晚演出以及登上官方舉辦、許可的音樂排行榜，說明了這些歌曲傳達的中國文化霸權意義符合了目前中國當局的主流意識形態。同時，這也顯示出中國官方圖收編這些在華文音樂市場廣泛傳唱的歌曲，在黨國控管的演出場域裡，迂迴地將其文本意義轉喻成黨國當局試圖發揮的凝聚國族認同。

90 年代起，中國經歷了 1997 年香港回歸、1999 年澳門回歸、2001 年申奧成功、2008 年北京奧運，這些事件一次次凝聚了中國人的國族認同，也讓中國走出了百年來飽受帝國主義侵略的屈辱，從而振奮了中國人對未來的自信與期許。

例如，為了喜迎香港回歸，由大陸歌手孫國慶、朱明瑛、韓磊、田震、孫楠、王霞、左純、馮桂榮以及香港歌手彭羚在央視春晚大合唱演出的〈公元 1997〉。〈公元 1997〉是以男女交錯演唱與合唱來演繹，首先雄渾的男生唱出：「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」，接著婉約的女生呼應，「滄海變桑田抹不去我對你的思念 一次次呼喚你 我的 1997 年」。明顯的，「我」隱喻著殷殷期盼香港回歸的中國，「你」隱喻著渴望中國恢復行使主權的香港。歌曲結尾是男女生合唱唱

註 ⑧ 黃煜、李金銓，「90 年代中國民族主義的媒介建構」，李金銓主編，*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 102~110。

註 ⑨ 李妍，「從央視春晚英倫組合節目看網絡民意傳播」，*新聞愛好者*（河南），第 22 期（2009 年 11 月），頁 63~64。

出：「1997 年 我悄悄地走近你 讓這永恆的時間和我們共度」，象徵著苦盼了百年的分離，終於畫下句點。〈公元 1997〉還穿插了許多 80 年代中英香港談判的歷史畫面，例如 1974 年毛澤東會見英國首相希斯，1984 年 12 月 19 日鄧小平與訪問北京的英國首相柴契爾夫人簽訂《中英聯合聲明》等，完整呈現中英香港談判的歷史過程。〈公元 1997〉是由 80 年代初期曾在四川省南充市文聯，其後創建四川嘉陵電視中心的靳樹增填詞，現任中國第二炮兵團副團長的肖白譜曲。^⑤

相較於在春晚演出、從國家層次演繹的〈公元 1997〉，由大陸歌手艾敬演唱的〈我的 1997〉，則從庶民的角度描繪一般大陸民衆對香港回歸的熱烈期盼。歌曲透過吉他和弦伴奏，在艾敬清純嗓音的演繹下，以淺顯的歌詞娓娓道出演唱者離開家鄉瀋陽之後，陸續轉往北京、上海、廣州四處演唱飄泊的三段人生經歷，以及期盼 1997 年香港早日回歸，與摯愛的愛人暢遊香港的願望：「1997 快些到吧 八佰伴究竟是什麼樣 1997 快些到吧 我就可以去 Hong Kong 1997 快些到吧 讓我站在紅勘體育館 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，收錄於 1992 年首先在台灣發行並引起廣大迴響的〈我的 1997〉專輯。〈我的 1997〉隨後在大陸、香港、馬來西亞、新加坡及日本發行，並屢獲佳評。^⑥〈我的 1997〉原本是幾近艾敬獨白式的人生憧憬描繪，歌詞寓意著期盼著香港回歸後與愛人暢遊香港，但是從獲選為上海文廣傳媒集團舉辦的「東方風雲榜」第一屆十大金曲，說明了中國官方試圖收編這首在華文音樂市場廣為傳唱的流行歌曲，轉喻文本意義成為北京當局對九七香港回歸的渴望。

流行音樂同樣見證了大陸民衆喜迎澳門回歸的喜悅，〈七子之歌－澳門〉就是一首深具代表性意義的歌曲。〈七子之歌－澳門〉是 1998 年中央電視台為了迎接澳門回歸製作的電視劇〈澳門歲月〉主題曲，由江澤民題寫片名，李海鷹作曲，歌詞則取自原本是中國民主同盟早期領導人聞一多於 1925 年代表作〈七子之歌〉的一篇，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、俄等帝國主義列強手中。聞一多創作的〈七子之歌－澳門〉詩詞，是反映當年中國面臨帝國主義列強侵凌割地賠款的窘態，而〈七子之歌－澳門〉則適逢澳門回歸之際得以傳唱。^⑦

〈七子之歌－澳門〉由澳門土生土長的小女孩容韻琳在 1999 年央視春晚演唱，小女孩清純嘹亮的聲音，配合鼓、鑼、二胡、古箏等古典民族樂器合奏，營造出溫馨又略帶傷感的氛圍，召喚了澳門民衆對回歸中國的殷殷期盼：「你可知 Ma-cau 不是我真

註⑤ 「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>。

註⑥ 李宏杰，「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/index.html>。

註⑦ 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。

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……」

2001 年中國申奧運成功，對曾經經歷六四事件後西方國家圍堵經驗的政權來說，這除了顯示西方國家對中國崛起的接納，從而使其合法性更加穩定外，也反映了多年來中國渴望舉辦奧運焦慮的消解。由於 2008 年奧運的舉辦，是 90 年代以來中國官方、民間持續高漲民族主義的最高潮，在民族主義商品兼具「政治正確」與暴利可圖的情形下，使得官方與民間的流行音樂工作者紛紛投入奧運流行歌曲的製作、演出，〈站起來〉這首作為 2008 年北京奧運會獻禮片〈一個人的奧林匹亞〉主題曲，最足以說明此一現象。

〈站起來〉在北京奧運會獻禮片中，是由成龍（香港）、王力宏（台灣）、韓紅（大陸）、孫燕姿（新加坡）4 人演唱，並由成龍、陳奕迅、容祖兒（香港）、譚晶（大陸）在 2009 年央視春晚再次合唱。⁹⁸這些歌手分別出身大陸內地、港台、新加坡，都是華人流行音樂市場深具影響力的流行歌手；至於韓紅、譚晶兩位來自大陸的當紅流行歌手，都分別任職黨政表演機構，韓紅身兼解放軍空軍政治部文工團副團長，譚晶則身兼總政歌舞團獨唱演員、國家一級演員。〈站起來〉譜曲者是任職中國電影家協會會員、電影〈建國大業〉原聲音樂創作舒楠；作詞者則是負責北京奧運會歌曲徵集評選工作，擔任北京奧組委文化活動部奧運會文化活動處處長的王平久。⁹⁹

從〈站起來〉詞曲創作者及演唱者的安排，說明中國官方試圖藉由大陸、港台等地當紅流行歌手的共同演繹，描述：「站起來 我的愛牽著山脈奔跑才有了期待 起點寫著我的未來 Hey ya... Hey ya 終點沒有成敗……」，營造出北京奧運的舉辦是全世界所有「中國人」共同的驕傲，並試圖呼應 1949 年毛澤東以高亢音調說出的「中國人站起了」。

四、唱響民族團結

1989 年六四事件後，為了對抗以美國為首西方國家對中國的圍堵，北京當局在 1997 年香港回歸、1999 年澳門回歸、2001 年申奧成功、2008 年北京奧運上，成功地向全世界展示，凝聚了中國人的國族認同。至於如何對中國內部廣大的民衆塑造國族認同，一個有效的方式就是營造內部民族團結。中國傳統以來歷史悠久、多元豐富，深具民族特色的各地通俗樂曲，就成了中國官方施展音樂政治性運用的最佳素材。

營造中國內部民族團結的流行音樂，最主要的就是凸顯 56 個民族對黨國的熱愛，其中以出身苗族背景的宋祖英演唱的〈愛我中華〉最具代表性。〈愛我中華〉這首歌是 1991 年由喬羽作詞、徐佩東作曲，作為第四屆中國少數民族運動會創作的歌曲，採用廣西、雲南等地少數民族音調。〈愛我中華〉除了在 1999 年、2000 年連續兩年在央視

註 98 「站起來」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/1721636.htm>。

註 99 「王平久」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/1814495.htm>。

春晚登台演出外，也被編入大陸初中與小學的音樂教材。^⑩

宋祖英風格清新、旋律優美的獨特嗓音，長期以來是央視春晚最受觀眾熱愛的歌星，在民衆間享有廣泛知名度，並具備多項黨政軍職。由宋祖英這位苗族歌手以北京話唱出〈愛我中華〉，強調：「56 顆星座 56 枝花 56 族兄弟姊妹是一家 56 族語言匯成一句話 愛我中華……」，一則營造 56 個民族和諧融合、對黨國建設的謳歌，二則向全世界展示中國內部民族緊密團結的形象，凸顯中國民族主義。在此種情形下，宋祖英清新、嘹亮的獨特嗓音，就成為國家話語的優質發聲器，同時也讓民衆在聆聽、傳唱音樂的過程，接受黨國的意識形態。

類似〈愛我中華〉的流行歌曲，還包括了呂繼宏、李丹陽於 2003 年央視春晚演唱的〈中華美中華親〉，將 56 個民族譬喻成「56 朵鮮花」。歌詞唱道：「中華美呀 中華親 56 朵鮮花哎 根連根呦 中華美啊 中華親 56 個民族哎心連心 紅牡丹連著金達萊……紫荊花連著格桑花……中華大花園華美如錦……」值得注意的是，牡丹花在 1995 年被選為中國國花，自古以來即以雍容華貴、端莊嚴謹著稱；金達萊生長於中國東北、華北、山東等地，是延邊朝鮮自治州州花；紫荊花生長於中國雲南、兩廣、福建、海南等地，是香港行政區區花；格桑花則是西藏首府拉薩市市花，^⑪由此可見作詞者以富含各地區意義的花朵隱喻各民族，同時在「根連根、心連心」情況下，共同將「中華大花園」灌溉成「華美如錦」。

西藏議題近年來一向是北京當局戒慎恐懼，同時是國際傳媒關注的焦點。為了營造漢藏民族和諧，大陸流行音樂裡也流傳著頗多從北京當局大漢民族主義觀點下凝視的西藏面貌。

2006 年 7 月 1 日青藏鐵路通車後，中共中央總書記胡錦濤發表講話，盛讚這是中國社會主義現代化建設取得的又一個重大成就，也實現幾代中國人的心願。^⑫由獲得 2006 年深圳最佳女歌手徐千雅以高亢嘹亮的嗓音演唱的〈坐上火車去拉薩〉，生動的召喚藏胞對青藏鐵路通車的歡欣鼓舞：「終於盼來啊 這條天路 像巨龍飛在高原上 穿過草原啊 越過山川 載著夢想和吉祥 幸福的歌啊一路的唱 唱到了唐古喇山 坐上了火車去拉薩 去看那神奇的布達拉宮去看那最美的格桑花呀……」〈坐上火車去拉薩〉是由知名作曲家及音樂製作人何沐陽譜曲，並獲得 2007 年度「雪碧中國原創音樂排行榜」內地金曲獎。徐千雅〈坐上火車去拉薩〉的 MTV 是由北京大音華典唱片公

註 ⑩ 夏恩博，「愛我中華」，中國廣播網，2009 年 4 月 25 日，http://211.89.225.4:82/gate/big5/www.cnr.cn/09zt/aggq/gqzs/200904/t20090425_505314081.html。

註 ⑪ 1994 年，經中共人大提出，中國花卉協會帶頭成立國花評選領導小組，由全國人大副委員長陳慕華擔任名譽組長，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，中國大陸綜覽—97 年版（台北縣：法務部調查局，2008 年），頁 25；「金達萊」，百度百科，2009 年 10 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/54618.htm>；「紫荊花」，百度百科，2009 年 10 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/39083.htm>；「格桑花」，百度百科，2009 年 10 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/332117.htm>。

註 ⑫ 胡錦濤，「在青藏鐵路通車慶祝大會上的講話」，新華網，2006 年 7 月 1 日，http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/.../2006-07/01/content_4780424.htm-54k-。

司出資拍攝，主要是配合 CD 專輯的銷售，以及增加徐千雅的曝光率。^⑩

〈坐上火車去拉薩〉也被收錄在哈尼族女歌手米線的〈情迷唐古拉〉專輯中，在其被雲南山水孕育的獨特歌喉，發出的高亢遼遠、質樸、乾淨的自然之聲，清越委婉千轉百回，讓聆聽者對西藏充滿無限的想像與迷戀。^⑪事實上，2007 年 4 月發行的〈情迷唐古拉〉專輯，收錄了 14 首傾訴西藏雪域高原的歌曲，以米線天籟般的聲音或者男女情歌對唱方式，唱片公司既趕上了 2006 年 7 月 1 日青藏鐵路通車後掀起的西藏熱，又迎合了北京凝視下「純潔」、「和諧」西藏的觀點。^⑫

由大陸搖滾樂手鄭鈞創作與演唱的〈回到拉薩〉，歌詞提及：「……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……」，原義是描寫 90 年代大陸青年面臨升學、就業、婚姻等壓力的處境，將西藏想像成遙遠、夢幻的「香格里拉」，足供遁世出逃的理想國度。這首具備搖滾樂曲元素，樂曲中穿插藏族旋律以及女聲吟唱的〈回到拉薩〉，由非藏族的鄭鈞演唱，並獲選為上海文廣新聞傳媒集團舉辦的第二屆「東方風雲榜」十大金曲，恰恰在於音樂文本內容與北京當局從大漢民族主義觀點下凝視的「純淨」、「和諧」西藏面貌不謀而合。這也說明了中國官方試圖將〈回到拉薩〉文本的意義，透過黨國控管的演出場域，轉喻成黨國當局試圖灌輸的唱響民族團結。

五、鼓舞激勵人心

中國自然災害極多，在協助災民及早走出創傷的巨大陰影，大陸流行音樂往往扮演了撫慰、療治的功能。2008 年初春襲捲大陸華南各省的雪災，以及 2008 年 5 月的汶川大地震發生後，大陸流行音樂界立即製作、發行、傳唱了多首賑災歌曲，藉此撫慰平順災民重創心理，並鼓舞激勵災民重新站起。

〈大雪無情人有情〉是在雪災發生後不久，由著名軍旅作曲家印青作曲、西南作詞，解放軍總政治部於 2 月 3 日連夜錄製完成，並由蔡國慶、韋唯、白雪、廖昌永、韓磊於 2008 年的央視春晚演出。^⑬〈大雪無情人有情〉歌詞裡毫不掩飾地譜寫黨國的關切：「當春天正向我們走來 暴雪把南方的一片土地覆蓋 多少回鄉的人們歸心似箭 多少搶險的人們熱血澎湃 風雪中黨的聲音傳來千百萬人牽著手抗雪災 冰雨中黨的溫暖傳來 心貼心傳遞著愛 大雪無情人有情 萬眾一心連著中南海……」

汶川大地震發生後，災情震撼全球，北京奧運組委文化活動部奧運會文化活動處處長王平久有感而發譜寫了〈生死不離〉這首詩，著名作曲家舒楠感同身受，特地為這首詩譜曲，並由香港資深藝人成龍緊急趕赴北京錄製，一同為災區民眾祈福。5 月

註⑩ 「徐千雅」，百度百科，2010 年 1 月 7 日，<http://baike.baidu.com/view/336380.html>。

註⑪ 「米線」，前引文。

註⑫ 2010 年 4 月 23 日，e-mail 訪談中國大陸跨國性及港台音樂集團資深製作人所得。

註⑬ 「總政推出首部賑災歌曲：大雪無情人有情」，北京青年報，2008 年 2 月 3 日，http://www.big5.xinhuanet.com/gate/big5/.../mil/2008-02/03/content_7559013.htm。

14 日晚間，央視主持人白岩松在抗震救災直播節目朗誦這首詩，立刻引起熱烈迴響，隔日在網上被網友迅速轉貼。歌詞中寫到：「無論你在哪裏 我都要找到你 血脈能創造奇跡 你的呼喊就刻在我的血液裏 生死不離 我數秒等你消息 相信生命不息 我看不到你 你卻牽掛在我心裡……」這句句撼動人心的歌詞，透過成龍深情動人的演唱，為無數災民民衆和救災人員加油打氣。^⑩同時，〈生死不離〉獲選為 2008 年第九屆「CCTV-MTV 音樂盛典」、「9+2 音樂先鋒榜」2008 年度最佳先鋒公益歌曲。

同樣面對汶川大地震的慘烈災情，大陸著名偶像歌手陳楚生以一週時間創作錄製了〈與你同在〉。歌詞寫道：「與你同在 風雨中每一天 堅強的信念 是夢魘的祭奠 與你同在 生命中每一天 擁抱著明天 希望就在眼前……你睜開眼看啊 繁星在烏雲中掙扎手牽著手 我們衝破這黑暗……」透過陳楚生在湖南衛視「五月的燭光」等國家舉辦的川震賑災演唱會深情的演出，傳達黨國對災民關懷的想像。^⑪〈與你同在〉同時獲得 2008 年「雪碧中國原創音樂排行榜」總選獲獎、2008 年「北京流行音樂典禮」完全獲獎。

〈愛的擁抱〉是由大陸著名偶像歌手李劍演唱，其好友同時是廣東飛樂影視發掘的歌手西域刀郎作曲。2008 年 1 月推出後，2 月即獲得「9+2 音樂先鋒榜」，並停留在榜內長達 8 週之久，2 至 3 月在「中國歌曲排行榜」、「9+2 音樂先鋒榜」、「Music Radio 中國 TOP 排行榜」、「華語流行音樂潮」、「亞洲新勢力」等多個音樂排行榜獲得冠軍寶座，並停留長達 8 週之久。^⑫〈愛的擁抱〉歌詞中提到：「就我們奔向 太陽升起的方向……愛的擁抱 請把手給我 再也不要閃躲 忘掉所有陌生目光 其實我們都一樣需要溫暖 就像一個朋友 在寒冷的夜裡為你守候 沖淡一切黑暗 肩並肩緊緊相擁……」，藉由李劍在「517 全城抗震救災募捐大行動」、廣東電視台主辦義演籌款活動、央視慈善晚會，以及「中華情」、「同一首歌」等大型籌款義演活動，充分傳達了黨國對汶川大地震災民的由衷關懷。〈愛的擁抱〉同時也獲選「9+2 音樂先鋒榜」2008 年度最佳先鋒公益歌曲。

除了因應雪災、震災緊急製作的賑災歌曲外，一首由中國歌壇宿將那英、解小東，在 2003 年中國抗擊「非典」期間慰問抗典前線人員的〈姐妹弟兄〉，由於歌詞溫馨、旋律感人，當時曾鼓勵感動了廣大群眾。汶川大地震後，那英、解小東在由中國扶貧基金會主辦的「眾志成城抗震救災」大型賑災文藝晚會，再度合唱〈姐妹弟兄〉，現場兩人十指相扣、眼含淚水，令在場觀眾無不動容。^⑬〈姐妹弟兄〉曾經獲得 2004

註⑩ 「成龍演唱生死不離」，雅虎網，2008 年 5 月 19 日，<http://www.tw.myblog.yahoo.com/jw!Pfnfs0qQHBY8jnH1IGhTxRI-/article?mid=3795->。

註⑪ 「試聽：陳楚生與你同在」，中國新聞網，2008 年 6 月 3 日，<http://www.cns.hk:89/y1/kong/news/2008/06-03/1270561.shtml>。

註⑫ 「李劍演藝紀錄」，我愛你音樂網，2009 年 8 月 24 日，<http://www.yinyue521.com/musiclist/17629.shtml>。

註⑬ 「那英、解小東參加義演為賑災合作演唱〈姐妹弟兄〉」，搜狐音樂網，2008 年 5 月 16 日，<http://www.music.yule.sohu.com/20080516/n256899633.shtml-119k->。

年六屆「CCTV-MTV 音樂盛典」內地年度最受歡迎歌曲，並曾在 2004 年春晚、抗擊非典、2008 年「中華情」川震賑災晚會，以及 2008 年情滿中國抗擊冰雪專題文藝晚會演出。

從賑災歌曲的製作者與演出者的背景看來，除了任職於職黨國表演機構的歌手之外，活躍於當前華文流行音樂市場的歌手也紛紛投入，這些歌曲由於「政治正確」，肩負黨國當局及時鼓舞激勵人心的作用，因此經常安排在各項賑災公益晚會演出，而流行歌手樂於參加，因為對其市場形象有正面助益，進而商業演出暴增。黨國與流行歌手的利益在此「合謀」了。

伍、結 論

誠如霍爾等文化研究學者指出，人們在消費流行文化的時候，往往被其外在的物質性質和感性特點所吸引，從而忽視隱藏其中的意識形態，因此經過官方正當化程序審核的流行文化傳佈到社會大眾時，其中隱藏的意識形態便輕而易舉地征服群眾，並成為群眾追求流行文化產品的日常生活實踐的一部分。事實上，歷來的意識形態製造者為了發揮意識形態的功效，最注意的就是使普羅大眾「誤認」和「無視」流行文化中的意識形態成分。^⑩

中共音樂工作者早在延安時期就選擇一些原本在民間廣為傳唱的民歌，填上蘊藏黨國意識的新詞，展現全新的政治意義，使得群眾在聆聽、傳唱、分享音樂的過程中，不設防地接受隱藏其中的黨國意識。〈東方紅〉這首歌曲的產製過程，就是絕佳案例。這首歌其實源自於陝北民歌〈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，改編成〈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〉，最後在中共音樂工作者劉熾和王大化等人，為這首歌曲填上新詞，改名〈東方紅〉，內容則為高度歌頌毛澤東個人崇拜。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，從此它成為中國流傳最廣的歌曲。^⑪〈東方紅〉的產製過程，也鮮明地驗證中共在通俗音樂產製過程中，發揮了葛蘭西所謂的文化有重新命名權力以及創造官方說法的權力。

1942 年，毛澤東發表著名的「在延安文藝座談會上的講話」，具體規定文藝的基本方向是「工農兵方向」，文藝家只能以此方向作為創作原則和創作內容，心甘情願地做革命的「齒輪和螺絲釘」。^⑫「講話」的精神從此成為中共音樂創作原則的上綱。1949 年中共建政後，為了持續發揮音樂的政治性力量，中共有系統地收編城市民間藝人，同時依照行政體制建立由政府統一管理的音樂表演團體，從而統一音樂的宣傳口

註⑩ S. Hall, *Popular Culture and the State* (Milton Keynes: Open University Press, 1986), pp. 22-49；高宣揚，*流行文化社會學*，頁 315。

註⑪ 洪長泰，*新文化史與中國政治*，頁 208-210。

註⑫ 高華，*紅太陽是怎樣升起的－延安整風運動的來龍去脈*，頁 351-352。

徑，更使得民間社會不存在與黨國不同調的異聲。這些都清楚說明中共明瞭音樂作為統治階級文化霸權或意識形態國家機器的巨大作用，在明確音樂的官方創作原則下，運用集體化的音樂生產、演出，從而發揮了音樂召喚群眾認同黨國革命建設的功能。

90年代後，面對著大陸流行音樂多元紛雜、眾聲喧譁的環境，中國官方並沒有放棄流行音樂作為統治階級文化霸權或意識形態國家機器的信念，仍然透過黨國「供養」的演唱者，例如麼紅、毛阿敏、宋祖英、韓紅等這些國家優質發聲器，以及具備黨政軍職務的詞曲創作者，並經由央視春節晚會、官方舉辦許可音樂排行榜、紀念節慶音樂演唱會、賑災目的音樂會等黨國控管的演出場域，賦予流行音樂的黨國意識，從而達到召喚民眾成為黨國強勢意識的成員。此種作法相當程度符合托爾斯泰所說的：「音樂應該是國家的事，這種具有危險魔鬼力量的音樂，必須由國家控制。」^⑩

本文透過官方舉辦、「輿論導引」功能十足的特定節慶、活動音樂會，或者以商業活動包裝、其實是官方在背後主導的音樂排行榜，或者蘊藏強烈黨國意識的央視春晚節目的流行音樂文本分析，可以發現其中蘊藏了歌頌黨國成就、塑造典型人物、凝聚國族認同、唱響民族團結、鼓舞激勵人心五大意義。如同阿圖塞將意識形態定義為「再現個體和他們真實生活情況間的想像關係」，並認為意識形態具備召喚個體成為特定意識形態中的主體，當前大陸流行音樂蘊藏的五種黨國意識，事實上就是試圖再現群眾和黨國間的想像關係，召喚群眾進入黨國邀約（invite）的主體位置。這也驗證了費里夫指出的，流行音樂是一種安置（placing）的經驗，它用特定的方式召喚聆聽者進入與演出者與歌迷的情緒中，從而產生認同與排異的知覺。同時，也呼應了阿達利指出音樂的政治經濟效力，是足以控制社會暴力、消解任何反對意見，以音樂語言建構並強化統治階級的地位。

相當值得觀注的是，為了讓民眾在聆聽流行音樂時更容易接受隱藏其中的黨國意識，中國官方也開始收編華文音樂市場或者大陸流行音樂市場當紅歌手，例如成龍、陳奕迅、容祖兒、王力宏、孫燕姿、那英、解小東、艾敬、陳楚生、李劍等，在上述黨國控管的演出場域，以其市場巨大的影響力，進一步強化流行音樂裡的黨國意識。更巧妙的是，中國官方開始收編一些原本並非作為傳達黨國意識，但在流行音樂市場走紅的歌曲及歌手，例如周杰倫的〈龍拳〉、〈本草綱目〉、S.H.E的〈中國話〉、艾敬的〈我的1997〉、鄭鈞的〈回到拉薩〉，在上述黨國控管的演出場域演唱，進而將其文本意義轉喻成黨國當局試圖傳達的意識形態。特別的是，2009年在春晚演出的〈本草綱目〉，是選擇由大陸網友製作、受到廣大網友熱愛，由周杰倫、宋祖英合唱的〈本草綱目 MIX 辣妹子〉版本。

或者，中國流行音樂市場製作人也開始選擇一些原本由具備黨政軍職務歌手在央視春晚演繹的歌曲，重新改編旋律，將流行、民謠等元素融入老歌中，再由流行歌手重新演繹，更加發揮了這些歌曲的傳唱。由中國、港台流行歌手阿蘭、米線、龔玥、卓依婷重新演繹的〈天路〉、〈桃花盛開的地方〉、〈走進新時代〉、〈好日子〉，就是鮮明

註⑩ 邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究」，頁6。

的例子。甚且，中國流行音樂市場製作人也敏銳地掌握黨國官方重視的政治、社會事件，製作迎合主旋律的流行歌曲或專輯，例如，徐千雅演繹的〈坐上火車去拉薩〉、米線演繹的〈情迷唐古拉〉專輯，扣緊了青藏鐵路的通車，而陳楚生演繹的〈與你同在〉、李劍演繹的〈愛的擁抱〉則是為汶川大地震而作。^⑮

從葛蘭西「爭霸／霸權」的理論觀之，說明了中國官方已經注意到如何適時掌握流行音樂市場的迅速變遷，選擇性與局部性收編某些不同於黨國「供養」的演唱者，或者篩選一些在流行音樂走紅的歌曲，運用黨國控管的演出場域，將音樂文本適時地轉喻，從而達到傳達黨國意識的目的。同時，黨國當局的上述方式，也吸引流行音樂市場製作人主動投入將一些蘊藏黨國意識的老歌重新改編旋律，並由流行歌手重新演繹，或者製作迎合主旋律的流行歌曲，依照「政治正確，商演不斷」的邏輯，進而擴大了這些歌曲的傳唱。這也使得 90 年代以來，大陸流行音樂蘊藏的黨國意識是處於流變中的狀態。

*

*

*

(收件：98 年 10 月 21 日，第 1 次修正：98 年 12 月 18 日，三審：99 年 2 月 10 日，
第 2 次修正：99 年 3 月 17 日，接受：99 年 8 月 16 日)

註⑮ 同註⑳。

The Changing Party-state Consciousness in Chinese Pop Music

Yu-liang Chang

Associate Professor, Chairman
Department of Communication
Nanhua University

Abstract

Music has been used for political purposes throughout the development of China after the revolution to mobilize the crowd and hold people together. After the 90s, pop music has begun to be broadly shared, sung and listened among the public. The Chinese government therefore began to collect popular songs and singers from which the metaphors of the lyrics would be slightly changed sometimes to match the party-state consciousness. While the government may convey their policy in this way, it also exposes the party-state consciousness in a changing status.

Keywords: Chinese pop music; Chinese pop culture; cultural hegemony;
ideological state apparatus

參考文獻

- 「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)。
- 「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>。
- 「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>。
- 「中國公主唱響巴黎 女高音麼紅暢談〈圖蘭朵〉」，新浪網，2005 年 5 月 29 日，http://news.xinhuanet.com/overseas/2005-05/29/content_3016307.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>。
- 「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>。
- 「毛阿敏」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/9434.htm>。
- 「王平久」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/1814495.htm>。
- 「王佑貴」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/2300918.htm>。
- 「付林」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，http://baike.baidu.com/view/156101.htm?fr=ala0_1。
- 「央視賑災晚會節目單網上曝光 傳王菲獻唱」，新浪娛樂，2009 年 5 月 6 日，<http://ent.sina.com.cn/v/m/2009-05-06/11572505419.shtml>。
- 「石順義」，百度百科，2009 年 8 月 25 日，<http://baike.baidu.com/view/1046665.htm>。
- 「印青」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/667103.htm>。
- 「在那桃花盛開的地方」，百度百科，2009 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/877009.html>。
- 「成龍演唱生死不離」，雅虎網，2008 年 5 月 19 日，<http://www.tw.myblog.yahoo.com/jw!Pfnfs0qQHBY8jnH1lGhTxRI-/article?mid=3795->。
- 「米線」，百度百科，2010 年 4 月 4 日，<http://baike.baidu.com/view/1964.html>。
- 「米線—情迷唐古拉」，百度百科，2010 年 4 月 4 日，<http://www.baidu.com/s?cl=3&wd=%C3%D7%CF%DF%C7%E9%C3%D4%CC%C6%B9%C5%C0%AD&fr=ikw1rs0>。
- 「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。
- 「宋青松」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/2541107.htm>。
- 「宋祖英」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/13519.htm>。
- 「李劍演藝紀錄」，我愛你音樂網，2009 年 8 月 24 日，<http://www.yinyue521.com/musiclist/17629.shtml>。
- 「肖白」，百度百科，2009 年 9 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/2165474.htm>。
- 「走進新時代」，百度百科，2009 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/870831.htm>。

- 「車行」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/1006188.html?wtp=tt>。
- 「那英、解小東參加義演為賑災合作演唱〈姐妹弟兄〉」，搜狐音樂網，2008 年 5 月 16 日，<http://www.music.yule.sohu.com/20080516/n256899633.shtml-119k->。
- 「亞洲新勢力·金曲榜招商」，268 廣告超市，2008 年 9 月 2 日，http://www.268mt.cn/_d268946099.htm。
- 「卓依婷」，卓依婷官方網站，2010 年 3 月 26 日，<http://www.timitimi.com/>。
- 「屈塬」，互動百科，2010 年 1 月 2 日，<http://www.hudong.com/wiki/屈塬>。
- 「東方風雲榜簡介」，東方風雲榜，2009 年 6 月 29 日，<http://yule.smgb.cn/ecms/dfyby/index.html>。
- 「金達萊」，百度百科，2009 年 10 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/54618.htm>。
- 「阿蘭·達瓦卓瑪」，維基百科，2010 年 3 月 26 日，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%98%BF%E8%98%AD%C2%B7%E9%81%94%E7%93%A6%E5%8D%93%E7%91%AA>。
- 「徐千雅」，百度百科，2010 年 1 月 7 日，<http://baike.baidu.com/view/336380.html>。
- 「格桑花」，百度百科，2009 年 10 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/332117.htm>。
- 「站起來」，百度百科，2010 年 1 月 3 日，<http://baike.baidu.com/view/1721636.htm>。
- 「張也」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，http://baike.baidu.com/view/157514.htm?fr=ala0_1_1。
- 「梁詠琪獻唱〈走進新時代〉」，文匯報，2009 年 10 月 4 日，<http://paper.wenweipo.com/2009/10/04/EN0910040002.htm>。
- 「紫荊花」，百度百科，2009 年 10 月 13 日，<http://baike.baidu.com/view/39083.htm>。
- 「愛國歌曲激情唱響山城」，CCTV，2009 年 6 月 18 日，http://big5.ce.cn/ztpd/xwzt/guonei/2009/mf/mf1/200906/18/t20090618_19349202.shtml。
- 「試聽：陳楚生與你同在」，中國新聞網，2008 年 6 月 3 日，<http://www.cns.hk:89/yl/kong/news/2008/06-03/1270561.shtml>。
- 「鄒大為」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/699712.htm>。
- 「靳樹增」，百度百科，2009 年 9 月 12 日，<http://baike.baidu.com/view/2078697.htm>。
- 「蔣開儒」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，http://baike.baidu.com/view/948952.htm?fr=ala0_1。
- 「總政推出首部賑災歌曲：大雪無情人有情」，北京青年報，2008 年 2 月 3 日，http://www.big5.xinhuanet.com/gate/big5/.../mil/2008-02/03/content_7559013.htm-。
- 「鐵源」，百度百科，2010 年 1 月 2 日，<http://baike.baidu.com/view/699707.htm>。
- 「龔玥」，百度百科，2010 年 3 月 26 日，<http://baike.baidu.com/view/1067095.html?wtp=tt>。
- 王思琦，「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博士論文（2005 年）。
- 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。
- 任麗華，「社會轉型期中國流行音樂及其文化心理蘊涵」，西南師範大學音樂學院（2003 年）。
- 何川，中共新聞制度剖析（台北：正中書局，1994 年）。

- 何曉兵，「中國音樂電視興起的原因及其特徵（下）」，*中國音樂*（北京），第 2 期（2002 年 4 月），頁 9。
- 宋素鳳等譯，Jacques Attali 著，*噪音：音樂的政治經濟學*（台北：時報出版社，1995 年）。
- 李宏杰，「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/index.html>。
- 李妍，「從央視春晚英倫組合節目看網絡民意傳播」，*新聞愛好者*（河南），第 22 期（2009 年 11 月），頁 63~64。
- 李根芳、周素鳳譯，John Storey 著，*文化理論與通俗文化導論*（台北：巨流圖書有限公司，2005 年）。
- 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。
- 杜燕，「香港的割讓與香港問題談判、回歸」，*中國新聞網*，2007 年 5 月 30 日，<http://www.chinanews.com.cn/ga/kong/news/2007/05-30/946993.shtml>。
- 肖怡，「光聲電影中的本土變奏－中國聲樂電視美學的民族化探析」，南昌大學人文學院影視藝術研究中心碩士論文（2007 年）。
- 周星，「中國音像產業現狀與發展分析」，*現代傳播*（北京），總第 138 期（2006 年 1 月），頁 8~9。
- 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。
- 居其宏，*20 世紀中國音樂*（青島：青島出版社，1993 年）。
- 岳春梅，「中國大陸流行歌曲研究（1980－2005）」，西南大學文學理論批評與文化研究碩士論文（2006 年）。
- 林芳玫，*解讀瓊瑤愛情王國*（台北：商務印書館，2006 年）。
- 法務部調查局展望與探索雜誌社，*中國大陸綜覽－97 年版*（台北縣：法務部調查局，2008 年）。
- 邱怡嘉，「瘋狂的節奏：中國大陸文革歌曲之研究」，世新大學口語傳播系碩士論文（2007 年）。
- 洪長泰，*新文化史與中國政治*（台北：一方出版社，2003 年）。
- 胡淑棻，「當代中國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）。
- 胡錦濤，「在青藏鐵路通車慶祝大會上的講話」，*新華網*，2006 年 7 月 1 日，http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/.../2006-07/01/content_4780424.htm-54k-。
- 夏恩博，「愛我中華」，*中國廣播網*，2009 年 4 月 25 日，http://211.89.225.4:82/gate/big5/www.cnr.cn/09zt/aggq/gqzs/200904/t20090425_505314081.html。
- 祖薇，「央視明轉播抗災晚會 白岩松主持〈情感中國〉」，*新華網*，2008 年 3 月 1 日，http://news.xinhuanet.com/ent/2008-03/01/content_7695550.htm。

- 馬傑偉，**電視文化理論**（台北：揚智文化，2000年）。
- 高宣揚，**流行文化社會學**（北京：中國人民大學出版社，2006年）。
- 高華，**紅太陽是怎樣升起的一延安整風運動的來龍去脈**（香港：中文大學出版社，2000年）。
- 國家廣電總局電視司、中國傳媒大學，**中國電視劇年度發展報告 2005—2006**（北京：中國傳媒大學出版社，2007年）。
- 張育章譯，Reedee Garofalo 著，「自主性是如何相對的：民衆音樂、社會形構與文化抗爭」，**島嶼邊緣**，第 11 期（1994 年 6 月），頁 41~47。
- 張美君，「回歸之旅：80 年代以來香港流行曲中的家國情」，陳清僑主編，**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 52。
- 張燚，「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）。
- 張錦華，**傳播批判理論**（台北：黎明文化事業公司，1994 年）。
- 等譯，John Fiske 著，**傳播符號學理論**（台北：遠流出版公司，1990 年）。
- 梁文韜，「鄧小平理論與中國大陸社會主義發展的前景」，陳祖爲、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。
- 郭建民，**聲樂文化學**（上海：上海音樂出版社，2007 年）。
- 陳志菲，「中國當代頌歌的文化形態（1949—1979）」，廣州暨南大學文學碩士論文（2005 年）。
- 曾遂今，**音樂社會學概論**（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：桂冠圖書股份有限公司，2000 年）。
- 黃煜、李金銓，「90 年代中國民族主義的媒介建構」，李金銓主編，**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 102~110。
- 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」，**信息時報**（廣州），2008 年 11 月 2 日，第 B02 版。
- 潘知常，「第三章 宋祖英：『東方茉莉』的表演政治」，潘知常主編，**最後的晚餐—CCTV 春節聯歡晚會與新意識形態**，2007 年 2 月 15 日，http://pan2026.blog.hexun.com/7839916_d.html。
- 蔣波，「『八一』國家大戲院好戲連台 全面展示軍旅文化」，**人民網**，2009 年 7 月 29 日，<http://ent.people.com.cn/BIG5/42070/46955/9746767.html>。
- 羅世宏等譯，Chris Barker 著，**文化研究—理論與實踐**（台北：五南出版社，2006 年）。
- 羅艷妮，「大眾傳播媒介在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）。
- Adorno, T., "On Popular Music," in John Storey ed., *Cultural Theory and Popular Culture*, 2nd ed. (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), pp. 196~208.
- Althusser, L., "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and other*

- Essays* (London: New Left Books, 1971), pp. 143, 162.
- Baranovitch, Nimrod, *China's New Voice: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997* (Berkeley: University of Press, 2003).
- 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. 130~148.
- Galikowski, Maria, *Art and Politics in China 1949-1984* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1998).
- Hall, S., *Popular Culture and the State* (Milton Keynes: Open University Press, 1986).
- Jones, Andrew F., *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music* (Ithaca, N.Y.: East Asian Program, Cornell University, 1992).
- Lovell, Terry, "The Social Relations of Cultural Production: Abscent Center of A New Discourse," in Simmon Clark et al. eds., *One-dimensional Marxism: Althusser and The Politics of Culture* (London: Allison and Busby, 1980), pp. 44, 250.
- Lull, James, *Popular Music and Communication* (London: Sage Publications, 1992).
- Shuker, R., *Understanding Popular Music* (London: Routledge, 1994).
- Willamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (London: Marion Boyars, 1978).