

The Cambridge Companion
to
Pop and Rock

劍橋大學搖滾與流行樂讀本

The Cambridge Companion to Pop and Rock

目錄

編按	5
導論	6
搖滾與流行樂簡略年表	8
第一部 脈絡	15
1. 「插電」：科技與通俗音樂 Paul Théberge	17
2. 通俗音樂工業 Simon Frith	49
3. 音樂消費 Will Straw	69
第二部 文本、類型、風格	85
4. 流行樂 Simon Frith	87
5. 重探搖滾 Keir Keightley	101
6. 靈魂到嘻哈 Russell A. Potter	127
7. 舞蹈音樂 Will Straw	141
8. 世界音樂 Jocelyne Guilbault 428	155
第三部 辯論	167
9. 流行樂、搖滾與詮釋 Richard Middleton	169
10. 通俗音樂、社會性別與性慾特質 Sara Cohen	181
11. 搖滾、流行樂與政治 John Street	193
12. 從萊斯到冰塊：搖滾與流行樂中種族的面貌 Barry Shank	203
13. 通俗音樂的「在地」與「全球」 Jan Fairley	215
參考書目	229



編按：

本書使用popular music與pop, rock'n'roll 與rock 各有不同指涉，但是一般中文翻譯並無特殊分別。本書特統一翻譯如下：

1. 通俗音樂 (popular music)：意指所有在商業機制運作下的非嚴肅音樂。將popular music 翻成通俗音樂，而不是流行音樂或是民眾音樂，有幾個原因。首先，本書將我們習以為常的「流行音樂」動態化，即是考察其「流行化」(popularization) 過程。所以若將popular music 翻成流行音樂，容易把商業中介問題自然化。若把它翻成民眾音樂，固然貼近了原來popular 的意義，即是「人民的音樂」對立於宮廷、貴族、專業中產階級政治與美學的音樂。但人民的召喚有其歷史及文化脈絡，並不是所有的popular music都符合此意義。因此我們取其描述性意義，把popular music 翻成通俗音樂，既可避免上述兩詞的缺失，也顧及「通」與「俗」有對立於「菁英」與「嚴肅」的古典音樂的藝術美學與政治觀，而更接近百年來popular music 的指涉。

2. 流行樂或流行曲 (pop)：針對商業流行口味、特別炮製的音樂作品，常用來作為搖滾、另類音樂等的對立面。

3. 初期搖滾 (rock'n'roll)：最純正的形式為3和絃、持續的強勁重拍，以及吸引人的旋律。最

早的初期搖滾自藍調、節奏與藍調、鄉村歌曲、福音歌曲、傳統流行曲、爵士與民謠取材。全部融合成一個以藍調為基底、節拍快速、可隨之起舞的迷人音樂，如果要用節奏和樂理上來說明，藍調12小節，就是搖滾的基本結構，而五聲音階 (pentatonic scale) 是在藍調12小節的結構中，非常容易辨別，也是最常用的音階。藍調12小節由ADE三個和絃構成，每個英文字母為一個小節，進行方式為：AAAADDAEADAE。而所謂的帶有附點，切分的boogie節奏，則是最基本的節奏進行方式。第一波初期搖滾樂手有Chuck Berry, Elvis Presley, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Buddy Holy, Bo Diddley, Bill Haley, Gene Vincent, Everly Brothers, Carl Perkins。

4. 搖滾 (rock)：從藍調的12小節為基礎，搖滾也因為時空的變化有不同的發展，甚至簡化

I-IV-V (ADE) 的和絃進行，加上穩定，沒有切分的基本節奏，更快的速度，發展出了藍調

以後，各種不同搖滾的樣貌。搖滾除了指涉從初期搖滾中廣泛的衍伸類型音樂外，搖滾特指

在60年代興起的、對立於流行樂的意識型態下的音樂文化。它意涵了音樂作為真誠的、不受

商業運作箝制的創作表達。具體地顯示在如Beatles, Rolling Stones等樂團的興起，取代了世

人習以為常並接受的產製分工，即詞、曲、演唱、編曲、錄製等專業的分工。由於60年代中

末期反叛的青年文化推波助瀾，搖滾成為社會表達的符號，使得日後人們對於它冠上「真誠

的搖滾精神」來對抗與區分「虛假的商業運作」的流行樂。

以上名詞解釋感謝何東洪、小白兔唱片的小花提供，並部份參考www.allmusic.com

導論

本篇導論之後的「流行樂與搖滾年表篇」，乍看之下，或許只是記錄一些瑣細平庸的事，標示著一些世俗片刻，其間經歷了兩次世界大戰、總統和民權運動領袖的被暗殺、政變和飢荒、原子彈的投射和DNA結構的發現。在這樣的歷史中，一些樂手（Brian Jones，Janis Joplin，Jimi Hendrix，Ian Curtis，還有Kurt Cobain）的死去究竟有什麼重要？遑論Gerry and the Pacemaker的‘How Do You Do It?’或者Hanson的‘MMMBop’有何重要？但當然，這些人的死亡和這些歌有其重要性。它們所屬的工業光是1999年就創下全球380億美元的銷售額。美國一地就有150億，全球發行了38億張CD、卡帶和MD。這些數字描述的不只是一項重要工業、國家收入的重要來源、貿易關係的鍵連，也是意義和樂趣的來源。生產和購買歌曲和聲音，已變成人們記憶的一部分，標示著每個時間階段；它們成為審禁者的目標，因為害怕這些東西帶來的影響，而政治宣傳者卻想要利用它的影響力：這些歌曲和聲音幫助建構了國族、民族和性別的認同；它們也曾被利用來募款，使世人注意到貧窮、飢荒、壓迫和生態的破壞。這本書便在討論這是怎麼發生的，及關於如何發生的辯論。書中追溯構成流行樂與搖滾的音樂形式的演變；檢視賦予其特有性格的工業、科技和表演者。本書也探索音樂的樂趣是如何構成和被享受的，以及觀察這種樂趣是如何與全世界的各種身分認同和地域發生關聯。最重要的是，這本書記錄了使通俗音樂的討論變得活絡的各類辯論和爭議：通俗音樂生產工業的權力；形塑通俗音樂的重要人物；通俗音樂是在什麼情況下帶給人們樂趣，又是何以致之。

曾有一度，流行樂和搖滾沒有相關的文獻，不然就是被忽略，不受重視。近來，這類音樂的書籍如汗牛

充棟，不只搖滾明星的傳記和自傳，連搖滾樂新聞記者的傳記都有人寫。學術市場也蓬勃起來，因為大學不斷增開通俗音樂的課程。晚近出版了一些搖滾和流行樂的指南，最詳盡的就是「入門指南」（Rough Guide）系列，出版有世界音樂入門、舞曲與電子音樂入門、搖滾入門、古典音樂入門等入門指南。配合《西班牙音樂入門》、《墨西哥音樂入門》等CD，還有書，告訴你欣賞佛朗明哥、騷沙音樂、環境浩室舞曲、車庫音樂的好地方。這些指南對於旅行的新手等於是權威地圖，告訴人們血拼的要點和非看不可的地方。

讀本就不同了。指南是指引，讀本是為伴；指南命令，讀本則提出看法並分享。這本讀本不會就所涵蓋的音樂形式刻意提供定於一尊的描述，而是對其歷史提出新鮮而具挑戰性的詮釋。本書主張沒有固定的歷史，也沒有決定性的典律。本書各篇的作者都是來自不同領域的專家，針對各領域探討該範圍內出現的觀點和論辯。然而，我們不要求他們寫枯燥乏味、太過正式，或者過於拘泥的歷史和研究。他們的任務是刺激想法，質疑傳統的智慧 and 既有迷思。每一章都要能激發討論，回饋到流行樂和搖滾本身所經常引起的辯論和回應。

本書分為三大部分。第一部分提供背景脈絡。流行樂與搖滾不單是年輕創造力勃發的結果。也是人口統計學、文化生產模式，以及科技發展上的變化所造成的結果。前三章會追溯唱片工業的出現和與之相關的實作。

「流行樂」（Pop）和「搖滾」（Rock）這兩個字指的不是已經確立的傳統，有著清楚界定的範圍。從一開始就有潮流和音樂類型，各有歷史及其生產條件。本書第二部分要思考當中幾個分歧互異的類型，主要是流

行樂與搖滾、饒舌音樂和舞曲音樂。當然這些形式並非截然分明，而是納入彼此的構成元素。雖然如此，重點在於指出這些音樂形式如何以不同的方式被創造和欣賞，各自的歷史如何重疊與分離。

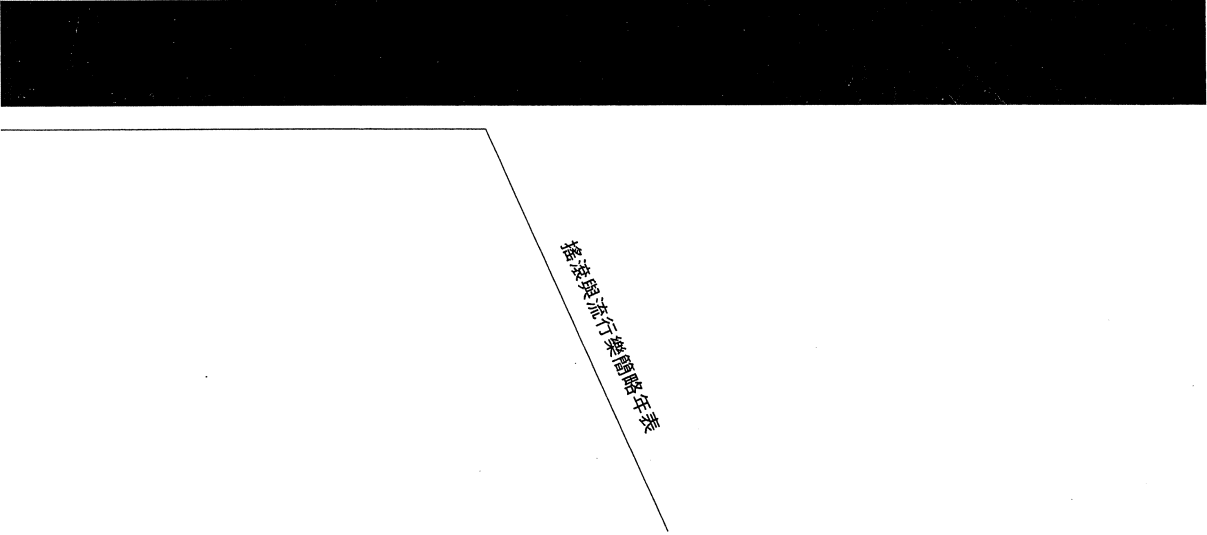
最後一部分所思考的議題和辯論，標示當今通俗音樂的關切所在。包括理解通俗音樂，必定會有貫穿其間的政治、學術，以及理論方面的辯論，各者之間也無法做明確的劃分。本書有一個中心議題，最後一部分的開場也不例外，那就是「我們如何理解音樂」，不管是從音樂學或是社會學的角度，抑或是把它當作聲音還是社會經驗。透過學院知識體制化，我們對這個基本問題得到答案，再繼續往上探討社會形式和利益如何寫入音樂當中。這包括音樂和性別、族群認同、種族主義、性別主義、國家、反對政治，以及和全球化後果的密切關係。

本書插入了一系列流行巨星的側寫。就像其他讀本一樣，針對這些對流行樂與搖滾饒有貢獻的人物，我們不打算寫得像通俗音樂百科全書的辭條，而主要是提出一個觀照點。被側寫的人物不必然是最暢銷或音樂壽命最長的創作表演者，也不一定是出現在眾多「百大」名單上的人。對象的選擇，是因為他們的音樂生涯道出了流行樂與搖滾的歷史和特性。譬如，吉米韓崔克斯（Jimi Hendrix）的音樂生涯就代表了與爵士樂的連結，而「貓王」艾維斯普里士萊（Elvis Presley）則代表與鄉村音樂的連結。選擇標準也在於他們在某種音樂類型佔有核心地位——詹姆斯布朗（James Brown）和放克音樂，阿巴合唱團（Abba）和歐式狄斯可，人民公敵（Public Enemy）和饒舌樂，德瑞克梅（Derrick May）和電子音樂；或者因為他們在推介新觀念和新

作法上有突出表現：大衛鮑伊（David Bowie）和藝術；鮑伯狄倫（Bob Dylan）和波希米亞作風；瑪丹娜（Madonna）和音樂錄影帶。再說一次，這些人物或許不是最暢銷的，但他們是流行音樂蜿蜒曲折歷史中的關鍵人物。

本書的各部分並沒有仔細劃分歷史與事實、爭議與論證，也沒有區分提供事實和採取立場。每一篇章都是兩者兼顧。將新近的研究納入通俗音樂的過去和現在，並對看似熟悉不過的風景，提供新鮮的觀看方式。特定主題在全書一再出現：「種族」的觀念和種族主義的實情，如何成為音樂工業組織和音樂形式的一部分；變動中的科技如何改變製品和聆聽的方式；通俗音樂政治經濟學的「全球化」如何變成流行音樂的體驗和使用的核心要素。

伴隨這些主題且與之相關的還包括，音樂感動與震撼、引起愉悅和絕望的力量。這本讀本意在反省流行樂與搖滾的這些特徵，同時深化我們對通俗音樂這些作用的理解：幫助我們解釋為什麼在下篇年表中看來老掉牙的片刻，會是那麼重要。



搖滾與流行樂簡略年表

- 1877 愛迪生 (Thomas Edison) 展示第一架留聲機
- 1889 「太平洋留聲機公司」 (Pacific Phonograph Company) 的Louis Glass發明最早的點唱機
- 1896 艾米爾·貝林納 (Emile Berliner) 取得圓盤膠 (唱) 片的專利
- 1909 美國「版權法」修正，奠定給付權利金給錄音音樂的基礎，而不只有現場表演要付費
- 1914 「美國作曲家、作者與出版商協會」 (ASCAP) 成立，使寫歌者可以根據修正後的版權法要求應得的酬勞
- 1920 第一家美國新聞及音樂電台，華盛頓的KDKA，開始播音
- 1926 英國國家廣播公司 (BBC) 成為公共機構；音樂部門於次年成立
- 1939 「廣播音樂公司」 (Broadcast Music Incorporated, BMI) 成立，與ASCAP競爭，並代表

被對手忽略的藍調和鄉村音樂

- 1947 Wynonie 'Blues' Harris灌錄了'Good Rockin' Tonight'，被某些論者視為第一首搖滾歌曲；Roy Brown在1948年發行另一個版本
- 1952 DJ Allan Freed將他的廣播節目命名為'Moondog's Rock'n'Roll Party'
- 1953 Bill Haley and the Comets的'Crazy Man Crazy'成為登上《告示牌》(Billboard) 排行榜的第一張初期搖滾 (rock'n'roll) 唱片
- 1954 Elvis Presley在美國發行'That's All Right Mama'，英國則到1956年才發行
- 1955 Little Richard灌錄'Tutti Frutti'
Bill Haley and the Comets在電影*The Blackboard Jungle*中表演'Rock Around the Clock'
- 1956 Elvis Presley的'Heartbreak Hotel'在美國蟬聯八周排行榜冠軍；在英國則升到第2名
Lonnie Donegan發行'Rock Island Line' (英國第8名；美國第6名)
Tommy Steele的'Sing the Blues'在英國拿到第1名
- 1957 「美國音樂台」(*American Bandstand*) 節目在全美播出，觀眾人數達到兩千萬，成為50年代許多青少年偶像的跳板
- 1958 Elvis Presley被徵召入伍，加入美國陸軍
- 1959 Buddy Holly, Richie Valens和the Big Bopper在一次飛機失事中喪生
Cliff Richard and the Shadows的'Lining Doll'奪得排行榜冠軍
*Juke Box Jury*在BBC電視台開始播出，由名人表決哪一首單曲會變成「熱門」或「敗北」
- 1960 美國國會開始調查賄賂事件：揭露唱片公司和廣播業者「付費播出」的協議
- 1962 The Beatles發行'Love Me Do'，隨後是他們的首張專輯*Please Please Me*
Cliff Richard and the Shadows以'Summer Holiday'一曲奪冠
The Rolling Stones開始在Richmond的Crawdaddy Club每週日晚間駐唱
Bob Dylan發行第一張專輯，*Bob Dylan*
Gerry and the Pacemaker的'How Do You Do It?'奪冠
The Beatles在利物浦的Cavern Club作最後一場表演
第一篇關於「披頭四狂熱」(Beatlemania)的報導刊出
- 1963 The Beatles發行*With the Beatles*，並在Sunday Night at the London Palladium以及Royal Variety Show登台
Ready Steady Go! 在英國的獨立電視台 (ITV) 開播
- 1964 Beatles在「蘇利文秀」(*Ed Sullivan Show*) 現身；'Love Me Do'和'She Loves You'在美國登上排行榜榜首；John Lennon出版《藍濃說法》(*In His Own Write*)，收錄了他的繪畫和故事；Beatles的第一部電影《一夜狂歡》(*A Hard Day's Night*) 上演；Beatles在

- 紐約Shea Stadium登台表演（觀眾55,600人，破世界紀錄）；獲英國女皇頒發英帝國勳章。
- Rolling Stone也在「蘇利文秀」登台
- 地下電台Radio London和Radio Caroline開播
- 鄉村歌手Jim Reeves死於空難；他的八張唱片迅速登上英國Top 20
- 第一集的「流行之王」（Top of the Pops）播出；現在依然每周播出一次
- Robert Moon推出第一部電子合成樂器
- 1965 Otis Redding的專輯*Otis Blues*發行
- Bob Dylan因為開始「插電」演出，在Newport Folk Festival和其他地方都被人喝倒采；次年到歐洲巡迴時也遭到同樣對待。
- 1966 Cavern Club關門大吉
- 英國單曲唱片價格上漲（英幣舊制）7便士，變成7先令3便士
- John Lennon說Beatles現在比耶穌基督還有名
- Pink Floyd參加倫敦Marquee Club的'Spontaneous Underground'表演
- Beatles在舊金山Candlestick Park舉行最後一場巡迴演唱會
- The Jimi Hendrix Experience樂團在英國第一次表演，並發行'Hey Joe'
- 1967 「一夜迷亂銳舞」演唱會（Giant Freakout All Night Rave）在Roundhouse舉行，主要參與團體有the Who、the Move以及Pink Floyd
- 「一夜迷亂」在舊金山Winterland舉行，主要參與團體有Jefferson Airplane、Grateful Dead、Quicksilver Messenger Service
- Monkees首次在英國電視台出現，這個團體和節目之前一年即已在美國首播
- Rolling Stones在Sunday Night at the London Palladium節目現身；Mick Jagger和Keith Richards因為藥物問題被送進監牢（在上訴之後獲釋）
- The Who首度在美國巡迴表演
- Elvis Presley和Priscilla Ann Beaulieu在拉斯維加斯結婚
- Beatles發行*Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band*；《一夜狂歡》在BBC遭禁
- Beatles的經理人Brian Epstein去世
- 「蒙特瑞國際流行音樂祭」（Monterey International Pop Festival）吸引了三萬個樂迷，表演團體包括The Mamas and Papas、Jefferson Airplane、the Grateful Dead、Janis Joplin、Ravi Shankar、Otis Redding，以及Jimi Hendrix
- 《滾石雜誌》（*Rolling Stone*）發行
- Cream樂團發行*Disraeli Gears*
- BBC的Radio 1開播，取代當時非法的電台
- Otis Redding死於空難
- Beatles的電視影片*Magical Mystery Tour*播出
- 1968 Beatles前往印度學習冥思
- 首次免費的海德公園音樂祭（Hyde Park Festival），主要演出團體有Pink Floyd以及Jethro Tull
- 1969 Led Zeppelin發行首張專輯*Led Zeppelin*
- Paul McCartney和Linda Eastman結婚；John Lennon與小野洋子結婚，並將他的英國皇室榮譽勳章歸還給白金漢宮

- The Who發行其「搖滾歌劇」*Tommy*
Blind Faith，第一個「超級團體」（Eric Clapton、Ginger Baker、Stevie Winwood、Ric Grech）在海德公園演出
Judy Garland去世
Rolling Stones在海德公園表演，Brian Jones此前不久去世
「烏茲塔克音樂祭」（Woodstock Festival）吸引四十萬樂迷參加
The Hell's Angel在滾石合唱團所主辦的免費Altamont Festival中殺死了一名聽眾
- 1970 Jimi Hendrix及Janis Joplin去世
Beatles解散
《靈魂列車》（*Soul Train*）在美國的電視播出；對於向美國黑人報導新舞蹈、形象和流行有很大的影響（1973年CBS買下其播映權）
- 1971 *Old Grey Whistle Test*在BBC2開播；節目中樂團在沒有裝飾的電視錄影棚現場表演
加拿大政府實施「加拿大內容」法，規定廣播電台的曲單中應包含加拿大樂曲的最低數量。加拿大的葛萊美獎Junos根據負責執行這些法規的官員Pierre Juneau命名
- 1973 Pink Floyd的*Dark Side of the Moon*登上美國排行榜（流行類排行榜），停留了超過一千周。
- 1975 Bruce Springsteen發行*Born to Run*
- 1976 Sex Pistols發行'Anarchy in the UK'；因為在電視上口出穢言，唱片公司EMI停止與之繼續合作，許多英國演出場地也禁止該團登台
- 1977 Elvis Presley去世，年42
Kraftwerk發行*Trans Europe Express*，一張影響嬉哈樂和舞曲文化的唱片
- 1979 11名樂迷在The Who於俄亥俄州辛辛那提的演唱會上死亡
- 1980 John Lennon在紐約被刺身亡
- 1981 「音樂電視台」（MTV）開播
Abba的'Super Trooper'成為該團最後一首榜首歌曲
The Specials的'Ghost Town'排行榜冠軍；夏季時發生了幾場市區暴動
- 1982 Michael Jackson的專輯*Thriller*發行（共銷售4500萬張）
- 1983 第一張雷射唱片上市
第一屆美國錄影帶獎（American Video Award）頒發，認可音樂錄影帶的出現
「樂器數位介面」（MIDI）開始上市；可與電子合成器相接，代表音樂製作的新的技術可能性
Culture Club合唱團的'Karma Chameleon'登上排行榜榜首
- 1984 Frankie Goes to Hollywood的'Relax'登上榜首，但BBC禁播
George Michael第一支個人單曲'Careless Whisper'（第1名）

- Band Aid活動發行'Do They Know It's Christmas?'
Marvin Gaye被其父射殺身亡
- 1985 「四海一家」(Live Aid)活動募得五千萬英鎊
Wham! 成為第一個於中國表演的西方樂團
Bruce Springsteen發行*Born in the USA*(在美國銷售1500萬張)
「父母音樂資源中心」(PMRC)對參議會委員會舉證明顯含有性及暴力內容的唱片
唱片公司為平息「父母音樂資源中心」的控告,在唱片封套引進「輔導級」(Parental
Advisory)的標籤
- 1986 Paul Simon發行*Graceland*專輯;關於這張唱片是否違反對種族隔離的南非施行文化制裁的禁令,出現一連
串爭議
Madonna的*True Color*成為英國專輯排行榜冠軍,是第一個達到此成績的美國藝人
Bob Geldof因籌辦「四海一家」活動獲頒榮譽騎士勳章
- 1987 MTV在歐洲開播;全球收視國家達到七十九國,收視戶二億八千一百七十八萬戶
M/A/R/R/S樂團的'Pump Up the Volume'登上榜首,標示著以DJ技術和取樣機科技製作之音樂的興起
Derrick May主導的Rhythim is Rhythim發行'Strings of Life',是底特律電音出現的關鍵時刻
- 1988 Kylie Minogue的'I Should Be So Lucky'排行榜冠軍
英國Wembley舉行了一場聲援曼德拉(Nelson Mandela)的演唱會,當時曼德拉猶在南非獄中服無期徒刑
;演出者包括Whitney Houston及Peter Gabriel
CD銷售量開始高於黑膠唱片
「愛之夏」(Summer of Love)的舞曲派對文化開始在英國出現
- 1989 Public Enemy發行*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*
- 1991 Brian Adams的'Everything I do (I do it for you)'在英國排行榜保持16周冠軍,在其他
17個國家的排行榜也是第1名
Nirvana的'Smells like Teen Spirit'成為歐洲MTV最常播出的錄影帶
- 1992 Garth Brook的*Ropin' the Wind*成為第一張登上美國流行音樂排行榜榜首的鄉村音樂專輯
CD的銷售量開始超過卡帶
- 1993 Snoop Doggy Dogg以*Dogstyle*成為首張專輯就登上《告示牌》排行榜冠軍的樂團
- 1994 Nirvana主唱Kurt Cobain自殺身亡
M People發行*Bizarre Fruit*;成為有史以來賣座最佳的舞曲專輯
Julio Iglesias的專輯*Julio*發行,全世界銷售兩億張
英國政府提出「刑事訴訟與公共秩序法案」(Criminal Justice and Public Order Act),目的在約束非法的
銳舞派對(並定義銳舞為「重覆節拍」的音樂)
- 1996 Shania Twain發行*The Woman in Me*成為女性藝人銷售成績最佳的鄉村音樂專輯(在美國銷售1100萬張)
Spice Girls的'Wannabe'在21個國家登上排行榜第1名

- 1997 MP3出現，它是一種電腦的數位檔案格式，可以大量壓縮聲訊檔案，讓音樂透過網際網路傳輸
Oasis的專輯*Be Here Now*在發行當天即銷售34萬5千張
Prodigy的*Fat of the Land*在20個國家登上排行榜冠軍
《告示牌》排行榜鄉村音樂類前75名內有12首Garth Brooks的歌曲
- 1998 Madonna破紀錄獲得6項MTV音樂錄影帶獎
B*Witched成為首支單曲即登上英國排行榜冠軍的女子樂團（該曲為‘C’est la vie’）
Elton John悼念英國王妃戴安娜的‘Candle in the Wind’第一周即賣出150萬張；美國方面預約780萬張
- 1999 Napster軟體引進；大舉提高從網際網路取得音樂的機會
美國排行榜被饒舌金屬樂團大舉佔領，包括Limp Bizkit、Rage Against the Machine，另外還有Santana
- 2000 Napster被Metallica控告侵犯版權
唱片公司和網路音樂提供者建立版權交易關係
- 2001 Hear’Say——因英國電視記錄片（「流行巨星」〔Popstars〕）專輯系列集合起來的一個團體，首張唱片就同時登上英國專輯和單曲排行榜的冠軍，是有史以來第一次有這種成績的樂團

1. 「插電」：科技與通俗音樂 Paul Théberge

2. 通俗音樂工業 Simon Frith

3. 音樂消費 Will Straw

第一部

脈絡

Pop, rock and interpretation

第一章

「插電」：科技與通俗音樂

保羅·賽貝吉 Paul Théberge

作者簡介：任教於加拿大University of Western Ontario資訊與媒體系，教授通俗音樂、音樂與全球化，電影音樂等課程。他也是作曲家，為廣播與電影等媒體創作聲音作品，曾獲Canada Council以及美國National Endowment for the Arts頒獎。著有*Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*，獲1998年美國「國際流行音樂研究協會」書卷獎。

關於通俗音樂中科技角色的任何討論，都應該從一個簡單的前提開始：沒有電子科技，21世紀的通俗音樂是無法想像的。不過以這個前提出發，還需要對音樂科技有所理解，它不只是一堆樂器、錄音和放音的任意組合。科技也是我們經驗音樂與思考音樂的環境；那是一系列的實作（practice），我們在此中投入樂音的製作和聆賞；科技也是論述中的一個元素，用以分享並評價我們的經驗，也在這過程中定義音樂是什麼，以及音樂可以是什麼。就這方面而言，用以製造、分配及感受當代音樂的電子設備，就不只是我們用來感受音樂的科技「手段」而已。科技變成了一種音樂生產和消費的「模式」：也就是，科技變成了音樂製造的一個先決條件，一個定義音樂聲音和風格的重要元素，也是音樂變化的催化劑（Blacking 1977）。不過，科技不只決定了音樂的創製。流行樂手和消費者運用科技的方式，經常也出乎發明者的意料。通俗音樂的實作經常透過出乎意料或另類的使用方式，重新定義了音樂科技。

本章將概觀音樂科技上若干平行但互有關聯的演進：電磁科技的發展及其持續不墜的重要性；錄音室錄音科技和技術的演進；新樂器技術的演進；消費者的音響設備和消費形態的演進，包括在網際網路上以數位模式進行音樂散播的最新發明。本文對於樂器、再生產設備和技術類型的簡單討論，是對科技史的探索，也是在探索音樂概念、科技、社會與美學價值。因而，首要之務是承認音樂技術的新發展，必然伴隨音樂美學和價值的衝突。其次要認知的是，在音樂產業的各種面向裡，並不是每一項音樂新科技都被平等利用，甚或被平等接受。科技的不同用法確實反映了美學的差異和文化優先性（Rose 1994）。因此，對各種技術的具體使用、

濫用或明顯排斥，在界定某種特定「聲音」（即流行美學）時，是有幫助的，也有助於不同的通俗音樂類型各自建立其「差異」感。

基礎科技

20世紀後半葉，聲音的錄製、再生產科技及其相關的工業，已經穩固建立起來，變成西方與全世界音樂文化的核心要素。但在二次世界大戰後，通俗音樂開始使用的大量技術設備，及其經常引發的經濟和美學的激辯，致使許多在20世紀早期發展出來的其他附屬科技，其重要性一直被掩蓋了。具體而言，麥克風、電子擴音技術和揚聲器，都應該被視為是對當代通俗音樂有絕對重要性的發明。反諷的是，它們的重要性因隱而不見且被「視為自然」，而遭到忽略。不過，即使在數位時代，上述科技依然是音樂生產和再生產的起點及終點，足資證明流行歌曲可以「不插電」，根本是個謊言。「高傳真」的美學一再強調麥克風、擴音機和揚聲器乃隸屬再生產技術，也就是消費者清晰可見其運作。然而，這種意識型態只是抹除了這些科技仍在持續衝擊我們的通俗音樂經驗，即便是在21世紀。

奇怪的是，最開始的時候，這些基礎科技不是在唱片工業、也不是為了唱片工業而發明。麥克風一開始是由電話和廣播工業所開發，之後才被音樂錄音和電影製作採用。20年代早期，唱片工業還在猶豫要不要採用通電的方式錄音，揚棄他們已經大量投資的原音錄音（acoustical recordings）方式。但很快就證明，麥克風以及通電的擴音設備，對於呈現人聲和器樂聲的微小變化，比不用電傳音的音響方式更為穩定，於是唱片工業被迫轉向電氣科技，以便和收音機這項新媒介競爭。

麥克風對音樂風格的衝擊既微妙也深刻：譬如在爵士樂錄音中，因為有了麥克風，首度能清楚聽到低音提琴的聲音，因此，它很快就取代了早期爵士錄音中經常使用的低音號。更重要的，麥克風在通俗音樂的運用激發出一種親密的演唱新風格，即「柔聲低吟」（crooning）的唱法，但也馬上引發爭議。如同西蒙·傅禮思（Simon Frith 1986）所指出的，早期的評論家批評使用低吟唱腔的歌手是娘娘腔，並認為此種演唱風格在技術上是「不誠實的」，引申而論，此種唱腔風格的「情感」也是不誠實的。

雖然有此批評，早期的低吟歌手卻逐漸明白，現在他們的工作不只是把歌唱出來而已，還必須發展出適合麥克風的演唱技巧。這時期的演唱者，似乎沒有人比平克勞斯貝（Bing Crosby）更了解這一點，他充分利用麥克風所提供的親密性：他那種較為「陽剛」、「沙啞」的男中音不僅異於許多早期低吟歌手採用的歌唱風格，也因為麥克風的「鄰近效應」（proximity effect）物理現象，他的低聲區還得到強化。

流行歌手不管是對著真實或者想像的聽眾而唱，首先，都是對著麥克風而唱。相對的，麥克風也在每個親密的細節上，透露了不同歌者的唱腔風格的細微變化。但麥克風的作用不是透明的：每支麥克風都有自己的特性，都以一種細緻但清楚的方式影響音色。流行樂手對於麥克風如何改變音質，變得最敏感，連公開斥責過度使用現代樂器和錄音科技的樂手，在接受訪問時，都會興奮誇稱某種麥克風能夠為聲音表現帶來「溫暖」的感覺。

作為聽眾，我們如何感受通俗音樂中的聲音

「顆粒」（Barthes 1990，詳本書第九章譯注4），受到麥克風的微妙中介影響，更遑論我們自認原音吉他或其他傳統樂器聽起來「應該如何」。聆聽流行樂手聲音所獲得的感官愉悅——從Brad Roberts（Crash Test Dummies）反諷、談話式的聲調，到席琳狄翁（Céline Dion）或惠妮休士頓（Whitney Houston）高頻的抒情唱腔，再到Axl Rose扭曲痛苦的尖聲——這些聲音本質上都帶有情慾的色彩（Frith 1981）。套句錄音師所使用的美學、隱喻、半技術性的名詞，麥克風所提供的特殊「臨場」感，讓愉悅的感覺表現得更為有力。

當代的現場表演和錄音，麥克風從不是單數的技術，它總是複數的。確實，50年代初期搖滾（rock'n'roll）出現以來，同時使用多支麥克風的收音技術演進，影響通俗音樂的發展至鉅。在這之前，多支麥克風同時出現在現場演出或錄音室，是很不平常的事。但是有創意的錄音師和製作人在為新的音樂尋找新的「聲音」時，開始對麥克風及其配置位置進行實驗：譬如大西洋唱片（Atlantic Records）的「湯米（Tommy Dowd）使用麥克風收貝斯和鼓的聲音，有了革命性的效果。那個年代〔50年代〕沒有人用麥克風收鼓聲的……後來，他開始使用多支麥克風收音。我們因此知道它在混音與柔和聲音上的好處」（引自製作人Jerry Wexler，出自Fox 1986: 146）。如此，錄音師逐漸扛起了音樂平衡的責任，先是錄音室的整體音響平衡，之後是運用在現場表演。同時使用多支麥克風收音的技術實驗，涉及了麥克風配置位置的選擇，以及不同樂器之間聲響的隔離，這是邁向現代多軌錄音的第一步，對於製造出今日多數通俗音樂特有的透明聲音和樂器分離的效果方面，一直都是很重要的因素（Schlemm 1982）。

然而，麥克風以及相關的電磁科技像吉他的拾音器、唱針，如果沒有以通電方式擴大產生訊號的能力，就等於沒用。李·狄佛瑞斯特（Lee DeForest）在1904年開發的「三極管」（Audion Tube），為擴音技術、廣播和20世紀早期其他電氣技術奠定了基礎。50年代以降，擴音不僅是一種技術需要，更成為通俗音樂聲音演變上的關鍵要素，特別是搖滾（rock）。從一開始，初期搖滾就因為強調擴大的電吉他聲音而成為響亮喧鬧的音樂，接下來的幾十年，搖滾變成音量和破音（distortion）的同義字。破音效果來自擴音器被推出正常的負荷，電氣成分過度驅動，導致一種更亮的聲音，充滿和原來的聲源不相關的泛音。羅伯·瓦瑟（Rober Walser 1993）曾主張，吉他聲擴大後所造成的破音，已變成重金屬（heavy metal）和硬搖滾（hard rock）類型的重要聽覺符號，也是音樂中一個重要的權力和情緒強度的符徵。

但即使真空管擴音器沒有過度驅動，它還是有一種許多樂手和錄音師所珍視的特殊聲響，不易透過其他途徑再製。光是真空管技術的持續不墜，便能證明：與其說通俗音樂的生產側重美學，還不如說它更側重技術。固態電晶體正式出現已數十年，晚近又有數位電路系統的發明，但是真空管依然存活。從90年代到21世紀，以真空管為基礎的麥克風前置擴大機、吉他擴音器、壓縮器以及其他訊號處理器，銷售滾滾。同樣，當電腦在音樂製作方面日形重要時，程式設計師也開始以軟體形式模擬特定的破音、茲茲聲和真空管科技產生的「溫暖感覺」，以便靠著盛行於各種通俗音樂類型的「復古」美學賺進大把鈔票。

不過也就是與揚聲器的結合，使擴音裝置對

通俗音樂文化產生了最重要的貢獻。自從50年代透過電晶體迴路系統的擴音方式發明之後，它就同時符合力量（power）和微型化（miniaturization）的經濟需求，大者可符合公眾演出場所如舞吧和體育場的音響需求，小者則符合比較親密的空間如汽車、手提收音機和隨身聽的音響需求。在這裡，「力量」一詞是物理現象的描述，也是一種文化價值：因為是將通電的擴音裝置應用到揚聲器（或耳機），我們才得以讓公眾和私人空間都享受到文化史上前所未有的音樂飽和度。可以說，沒有其他科技比揚聲設備更能影響我們對通俗音樂的主觀經驗：搖滾的大音量、嘻哈音樂貝斯的砰砰響，都是透過科技途徑才能製造並體驗的聲響。錄音師肯定揚聲器在音樂消費中的重要性，通常也使用兩、三個不同的擴音器，嘗試在既有的混音中模擬不同聆聽環境的效果。

揚聲器最開始是在20年代時引進到無線電廣播和群眾演說中，但最有意義的發展出現在有聲電影問世的初期。聲訊工業中最受敬重的幾個大名如J. B. 蘭辛（J. B. Lansing）是在30年代為電影院開發揚聲系統，據此創業，之後，才轉向製作符合錄音室錄音、舞台演出和家庭聆賞所需的揚聲系統。但直到60年代，通俗音樂才開始對揚聲技術有特殊要求。當流行樂團如「披頭四」（Beatles）、「誰」（The Who）等逐漸以體育館為演出場所時，他們原始的吉他擴音器和音響系統（public announcement, PA）就顯得不敷所需。製造商研創出更強有力的音響系統，以回應這些新的需求，研發過程中，也造就了現代的現場演出的基礎技術建設。更重要的，擴音機和揚聲器成為複雜社會科技的一部分：它讓通俗音樂的現場演出可以聚集更多聽眾，也因此支持了樂迷以及不斷擴張之音樂工業

的雙重需求。

不過，如上所述，搖滾離不開大音量，只有部分原因是「需要」，在不斷演化的搖滾美學中，它也是一個基本組成要素。而就如因擴音器所造成的破音，搖滾樂手很快就知道，揚聲器在形成某種音樂風格方面有其作用，可以用來達成音樂上的目的。當麥克風或吉他拾音器的位置很接近高度擴音的揚聲器時，就會產生所謂的「迴授」（feedback）效果。搖滾吉他手如吉米韓崔克斯（Jimi Hendrix），就知道對著擴音揚聲器演奏，從中誘出新奇的聲音，使之成為樂器的真正延伸。

除了吉他為主的搖滾，從雷鬼樂到與現代舞曲音樂相關的所有音樂類型，揚聲器都應該被視為是聆賞經驗的核心。從早期雷鬼樂的「音響團」（sound system）——即移動的狄斯可舞廳——到一般舞吧，到銳舞派對（rave party），都會特別注意擴音機和揚聲器產生人工的大聲響或「重」貝斯音的能力。亞音速的揚聲器系統製造出的音調不只可以被聽到，更可以被感覺到，因此支撐了舞者的動作，就如同支撐了音樂本身的節奏。再者，在各種非洲裔美國的音樂類型，如嘻哈音樂或饒舌樂，誇張的貝斯頻率也被許多樂迷和流行樂評人視為一種記號，不只標示了音樂類型，也標示著文化認同（Rose 1994）。

當然，麥克風、擴音機和揚聲器等，實際上對於各種錄音作品都很重要：不論是古典音樂、民謠、爵士或者通俗音樂。但只有在通俗音樂和搖滾中，這些科技才可以被視為是音樂表達和音樂經驗之過程不可或缺的部分。

錄音

磁帶錄音，不管以何種形式，都是50年代以來通俗音樂製作發展上的核心因素。第一部磁帶錄音機早在1898年就開發出來了，而鋼帶磁性錄音機在30年代廣播上的利用很有限，一直要到二次世界大戰，德國工程師才使得盤帶錄音方式更為完美。1948年，美國從德國的原型出發，開發了第一部在商業上獲得成功的盤帶錄音機，馬上廣泛使用在廣播、電影和唱片製作上。在聲音的傳真性、錄音時間的延長，尤其是將一場演出的不同錄次（take）¹ 剪輯和疊接能力的整體進步，大大增進了傳統唱片錄音方式所不可能達到的品質和彈性。歌手平克勞斯貝又是第一個利用這種可能性的表演者：40年代後期開始，他堅持廣播節目要預錄（先是錄在唱片上，後來就錄在盤帶上），以此確保「完美」的演出。製作方式的容易以及相對的低成本，也是50年代具有開創精神的獨立製作興起的重要因素，特別是節奏與藍調、初期搖滾這兩種勃興中的音樂類型，更大大促成了唱片工業的全面重組。

這些有抱負的製作人和錄音師，從一開始就對盤帶應用的各種技術可能性進行實驗，以便創造出新的聲音。譬如，50年代初期起，錄音機的錄音頭和放音頭之間的物理距離所產生的回音（echo），就已經被用作通俗音樂錄音作品中的一種新奇效果（一些初期搖滾作品中便可明顯聽到，例如貓王（Elvis Presley）版的‘Hound Dog’），而後來又變成通俗音樂錄音的標準部分。同樣，60年代晚期，一種稱之為flanging的實驗技術成為許多迷幻搖滾錄音作品中很特出的聲響，它是以不同速率播放兩台盤帶機，然後藉由聲波相位抵銷所造成的一種嗖嗖聲的效果。音響製造商很快就加以回應，發明出

可以重製這種實驗性技術的電子設備，但控制力更佳，也更準確；這些效果在今天的數位效果處理器和軟體中都還是標準配備的一部分。這就是流行歌的商業操作特色，原本實驗性質的東西，馬上被包裝，以商品的形式回銷給流行歌曲工作者。

不過，除了種種新奇設計，通俗音樂和科技之密切關係最鮮明的例子，莫過於多軌盤帶機的發展。沒錯，它的誕生的確是為了回應通俗音樂的需求，但同時，60年代起，通俗音樂與搖滾的變遷也取決於相關的科技及其運用。多軌錄音不單是一種聲音製作的技術過程；也是一種編曲的過程，因此在最根本層次上，對通俗音樂的創作至關重要（Eno 1983）。

多軌錄音技術首先是用在50年代的主流音樂，在專業錄音機的立體聲雙軌上加上第三軌。多出一軌用來將流行歌手如法蘭克辛那區（Frank Sinatra）和納京高（Nat King Cole）的人聲部分獨立出來並強化。這種應用方式或可視為是為了商業目的服務的一種權宜技術。不過，搭音（overdubbing）的作法在50年代Les Paul and Mary的多重吉他和人聲錄音方面有更為廣泛而創意的運用（Les Paul也被認為對第一座八軌錄音機的發明有功勞；參見Sievert 1978）。單一歌者同時擔任多重合聲，所創造出來的音色融合只有透過搭音才可能達成，60年代末和70年代初，一些樂手像瓊妮米契爾（Joni Mitchell）就將這種作法推展到極至。60年代初，4軌錄音機的流通讓一些製作人如菲爾史貝特（Phil Spector）在創造新通俗音樂之聲的整體策略中，將它當作不可或缺的成分來運用。60年代末到70年代初，軌數容量迅速擴增，從4軌、8軌、16軌到24軌錄音，為聲音的控制和疊層提供更

大可能性，像史提夫汪達（Stevie Wonder）等樂手就充分利用這種提昇後的性能，發行了由樂手一人包辦所有樂器與聲部的唱片。

多軌磁帶錄音機是多軌錄音室的主要科技發明，而後者又是一個全面性的技術環境，必須放置在廣義的「科技」下來理解。錄音室是由特別設計的音響空間所組成的環境，包含各式各樣的技術設備：麥克風、錄音機、混音控制台、信號處理器、監視器、耳機，以及最近的數位取樣機（sampler）、電子合成器和電腦等。此外，多軌錄音室也由有彈性的音樂努力組織和理性的技術分工所構成，各部分的分界也很清楚：多重麥克風、搭音以及其他放大錄音分軌、處理信號以及混音（Théberge 1989）的設備。混音變成一種很複雜而專業的工作，有時會需要同時用到一個以上的錄音師與錄音室。從70年代的狄斯可音樂製作人（如Freddie Perren及Giorgio Moroder），到80和90年代的舞曲混音師（如Shep Pettibone），有創意的錄音師和製作人都讓人注意到錄音室在重新創製既有素材，以便符合不同消費脈絡需求的能耐。這類作法也都明顯符合唱片工業經濟上的要求，因為它可以讓每首曲子的潛在利益獲得最大利用（Tankel 1990）。傑出的混音師有製作暢銷單曲的能力，往往得以和許多大廠牌簽下長期合約，自是不令人訝異了。

整體而言，技術空間、設備和實作聯合構成的多軌錄音過程，已變成通俗音樂的主要生產模式。它的結果是造成一種特殊的「聲音」——力度上是壓縮的，而空間上是分隔的（Schlemm 1982）——這是大多數當代錄音作品的特徵，也導致新的創作取向。雖然60年代初，樂團一般不會在沒有排

練挑選好的歌曲前，就進錄音間，但不到10年，樂團在錄音間編曲已是稀鬆平常，花幾個星期或幾個月的時間實驗多軌錄音的各種創造可能性。就這方面而言，「搭音」是重要的添加過程，當作編曲工具使用的時候，就成了錄音間裡的重要技術（Eno 1983）——各種器樂聲在暫時的連續中疊接起來，然後在混音時候再結合起來或抽掉。舞曲是將多軌錄音室作為編曲工具利用得最淋漓盡致的類型。在舞曲音樂中，樂手的貢獻不過是提供原始素材，然後就在錄音室裡加以操縱、轉化並重新編曲。

最開始時，這種新的「編曲」媒介並非每個參與多軌錄音工作的人都可以享有的特權：錄音間裡，製作人的判斷凌駕其他人（關於製作人的角色，參見Hennion 1989）。確實，在現代版權法規中，製作人的地位最高：就錄音產品的錄音版權（mechanical rights）而言，製作人（或唱片公司）握有所有再製的權利。不過漸漸的，流行樂手堅持對多軌錄音過程有更大的主導權，最後，更企圖主控他們的音樂所發出的聲音。艾德華·凱利（Edward Kealy 1979）曾仔細描述1965-67年間，搖滾錄音工作的合作方式改變。根據凱利的說法，這期間發展出一種音樂製作的「藝術模式」，錄音藝人自己負責錄音間裡的美學決策過程。於是流行樂手對技術專家的依賴變得更重了，錄音工程師的藝術貢獻逐漸加重，藝人也和他們發展出創作上的關係。這種關係通常得以讓樂手以非正統的方式對技術應用進行實驗：譬如，崔西亞·羅斯（Tricia Rose 1994）就描述，饒舌樂手和製作人和60年代的搖滾吉他手一樣，經常「破表」，往上探觸磁帶錄音機的負載量，以便創造出更激烈的破音。

70年代開始，許多成功的藝人投資數萬美元

建造自己的錄音室，以便在自己的錄音室自由實驗，沒有商業錄音室的計時收費壓力。錄音室錄音的慣常程序和實作逐漸變成每個樂手必備的知識和技巧，就像懂得吉他調音一樣。半專業和業餘樂手也開始用製造商特別為「家庭錄音室」市場所設計的低成本設備，來建造自己的錄音室。為了簡化多軌設備的設計以符合業餘錄音工作者的需求，製造商如Tascam發明了消費者取向的「輕便錄音室」（Portastudio），將錄音機和混音功能整合在單一裝置中。現在，有抱負的年輕樂手習慣在還沒有實際演出經驗之前，就先製作出音樂母帶；史提夫·瓊斯（Steve Jones 1992）就曾指出，要在音樂市場「累積經驗」，意味的不再只是每天晚上在小酒館裡演奏，也包括在自家的錄音室裡用功（還有付錢買錄音室裝備）。家庭錄音室設備所產生的聲音品質已有長足進步，常可媲美商業錄音室做出來的東西：到了90年代中期，數位多軌錄音系統，不論磁帶或硬碟／電腦軟體的形式，都可以用合理的價格購得。

聲訊市場這種持續的「民主化」很重要，因為它允許某種程度的自己幹（do-it-yourself）錄音活動及其相關美學，這在當代文化生產中並不常見。70年代的龐克樂手和80年代的「另類」樂團，對錄音媒介發展了一種具有攻擊性、「低傳真」（lo-fi）的處理方式，既拒斥了錄音工業的支配性作法和美學，也對自己的音樂類型做出界定，用意識形態的用語來說，就是使它們比主流流行與搖滾等其他類型更「原真」（authentic）。這種低成本、獨立製作的類型與比較商業化的錄音實作並存的現象，是音樂工業的特色，也和其他文化部門（電影或電視）的「獨立」製作類型，有著顯著差異。

在一個相當不同的層次上，由於下一代科技——數位科技——開始進入錄音室實作中，多軌錄音的意義也變得更顯著。MIDI (Musical Instrument Digital Interface, 樂器數位介面) 是硬體／軟體間的資料傳輸協定，於1983年引進電子合成器的市場。它使得數位合成器、取樣機、電子鼓以及電腦可以串聯成一個網絡。編曲機²——讓MIDI資料得以被錄下的軟體程式——已將多軌錄音系統當作使用者的介面來運用，即使MIDI並不攜帶聲音資料，只攜帶與聲音演出表情相關的資料。如此，軟體製造商是在一個已經存在的技術知識和實作基礎上發展的，因此也負擔了再生產的任務 (Théberge 1997)。同樣，當家用電腦逐漸有了高傳真的數位聲訊錄音功能，整個多軌錄音室就變成軟體模擬的對象：包括多軌錄音機的功能、混音控制台和訊號處理器的模擬。

這種技術的再生產並非沒有社會性影響。流行與搖滾生產的科技長久以來都是男性主導的領域，如同最基本的搖滾技術應用、電吉他，以及更廣泛的與舞台和錄音室相關的電子科技都是如此 (見Bayton 1990)。晚近樂器工業所進行的研究顯示，即使在具備電腦和樂器技巧的女性之間，音樂軟體的使用還是相當有限。在以軟體形式再製多軌錄音室的過程中，程式設計者會自行假定使用者已經有了使用軟體的必備知識。因此再度複製了早年人們在接近科技時所體會到的社會不平等。

樂器

樂器經常是流行與搖滾爭議的中心，因為它和樂手的個人表達有非常緊密的關聯，另一方面也和聽眾對於音樂「原真性」的注重密切相關。鮑伯

狄倫 (Bob Dylan) 在60年代的民謠樂曲中使用電吉他，就被樂迷嗤之以鼻。但是從歷史的觀點看，就電吉他的聲音、演出表情 (樂迷經常會在原音吉它上面模仿搖滾樂手誇張的表情) 以及形象塑造而言，它和搖滾一直有著錯綜複雜的關聯。由於特殊聲音 (及形象) 和音樂類型的相關，以及流行歌與搖滾的懷舊作用，某種類型或某個年代的吉他在會在吉他手之間享有特殊地位，譬如美國公司Gibson出品的Les Paul吉它系列或Fender出品的Stratocaster和Telecaster。特別是1954年推出的Stratocaster，被許多製造商不斷模仿，透過廣告宣傳和其他管道，Stratocaster成為最常被拿來和搖滾聯想一起的圖像。

但對通俗音樂與搖滾而言，最重要的或許是電吉它所能製造出來的廣泛聲音變化。除了前面提到的破音和迴授的效果以外，它的聲音已逐漸和電子科技整合：從60年代的「哇哇」踏板³到90年代的精巧多重數位效果器，我們對於吉它是什麼、可以是什麼的想法，已經被轉化了。可以說吉它不再只是「插電的」——也就是，一種聲音曾經被擴大的樂器——而是吉他的聲音在本質上真的變成「電子的」。

同樣地，我們對於最「原始」的樂器——鼓——的感受，也被錄音和電子操縱的過程改變了。多軌錄音過程讓鼓和鑼鈸的聲音，可以在立體聲混音中，分處於不同空間，因此製造出一種人工化、強化過、空間分離的節奏結構 (Théberge 1989)。人聲和其他樂器的聲音，最後還包括聽者的聲音，都被放置在空間／節奏場域當中。此外，鼓通常會經過高度動態壓縮和其他的訊號處理，而在最後的混音中加強節奏聲響的整體效果。菲爾考林

斯 (Phil Collins) 標記性的小鼓 (snare sound) 是 80 年代許多流行歌的主導聲音，它就是透過麥克風的配置和訊號處理的結合而造成的：包括壓縮 (compression)、加工的回響 (reverberation) 和噪音的區隔 (noise gating)。70 年代末推出的電子鼓以及 80 年代初如 Simmons Electronic Drums 等樂器，雖然引發了一些爭議，但經過處理的原音鼓聲和取樣後的電子鼓聲之間的差異可說是微不足道。

如同電吉他在搖滾中所填補的位置，電子鼓或許已經成為生產各式流行歌與舞曲音樂類型的最重要樂器。電子鼓起源於 50、60 年代與家用風琴相結合的伴奏節奏箱，因而證明了器樂的創新不單是從上而下（也就是從專業市場到消費市場）；更應該說，有意義的創發可以從幾乎任何市場部門開始。這些微小的源頭甚至延伸到一些電子鼓的製造商：日本樂蘭企業 (Roland Corporation) 的創始人梯郁太郎，就是從設計家用風琴和節奏箱開始樂器製造的事業，而樂蘭企業今天是世界上主要的電子樂器供應商之一。

建構電子鼓節奏模式的聲音和特徵一直是定義流行曲美學的重要元素。譬如 Roland TR-808 型的電子鼓 (1980 年推出)⁴，成為許多嘻哈音樂、饒舌樂和浩室舞曲製作人所選擇的樂器。因為它有將貝斯鼓降調的能力，創造出一種近似低頻的嗡嗡聲，以及必須以準確的格網架構建立節奏模式，這兩個因素一直被認為強烈影響上述的音樂類型。這項樂器已經奠定經典地位，即使在二手樂器市場，價格依然看俏，它的聲音也經常被舞曲音樂的製作人所取樣，甚至以電腦軟體程式的方式重新現身 (Steinberg 的 'ReBirth'，1997 年發行)。

不過，大部分聽眾沒見過 TR-808，如果說有什麼樂器在舞曲音樂中取得了如吉他的音樂和偶像地位，那就是唱盤了。舞吧的 DJ 用創新的技術像是混音和「刮擦」(scratch)⁶，把唱盤這個基本上是再生用的機器，轉化成生產的工具，轉化成第一層次的樂器。同樣，一般會以為 DJ 的技術最初是奠基在消費知識上——對音樂類型的知識，以判斷和品味為基礎——然後，再結合特殊的音樂技巧：也就是將一連串的樂曲和節奏段落加以編排和混音的能力 (Straw 1993)。除了唱盤，黑膠唱片的形態也被轉化了：早在 70 年代就有特別為跳舞而發明的 12 吋單曲唱片，後來又發展出專門化的發行網絡來滿足專業 DJ 的需求 (為了迎合他們偏好密技的傾向，唱片通常是以沒有標示的「白標」版發行。) 直到 80 年代末和 90 年代初，許多 DJ 都還是喜好唱盤和黑膠唱片勝過 CD 技術，有點像搖滾吉他手對於真空管擴音裝置的偏好。

從最早 70 年代的 Kool Herc⁷ 牙買加風格的作品，以及他對紐約嘻哈音樂領域的影響開始，到後來底特律和芝加哥的浩室舞曲發展，DJ 的美學和實作的演變創造了一種環境條件，讓其他更先進的科技如數位取樣機得以引進至舞曲音樂創作。羅斯·哈雷 (Ross Harley 1993) 反對粗糙的科技決定論，並不認為科技直接影響音樂風格，而是舞池的脈絡以及舞吧 DJ 的實際操作方式導致了數位取樣科技的採用，並造就了 80 年代浩室舞曲的特殊運用方式。

數位取樣機 (digital sampler) 是一種混種的裝置，身兼錄音和樂器功能，目的是再生出傳統樂器的聲音，便可省掉傳統伴奏樂手，將錄音室製作過程變得更經濟。與此用途類似的是 60 年代推出的一

種使用磁帶製造循環樂段 (loop) 的類比鍵盤樂器 Mellotron。它所錄下來的弦樂團聲音在60年代末到70年代初透過Moody Blues和King Crimson等樂團而大為流行，而披頭四、滾石合唱團和其他樂團也會用在個別樂曲上。在許多商業錄音中，數位取樣機有特定的例行用途，設計上也是為了這個目的：以廉價作法替代平台鋼琴、鼓、管絃樂團的聲音，最近更用以取代世界各地傳統樂器的聲音。

不過，在浩室舞曲製作人和混音工程師的手裡，取樣機是用來剪裁聲音片段，並將各種來源的節奏段落環接起來，使之無盡循環：特別是靈魂樂、放克 (funk) 以及重金屬音樂等的商業錄音，但是他們運用的來源也愈來愈多樣，包括電影原聲帶和電視配樂。取樣機擴大了抽離段落節奏、並與各種來源的錄音段落混合的可能性，這樣一來，用取樣方式作曲的藝人便在80年代的音樂工業中造成了一種危機，即有侵犯版權之虞 (Frith 1993)。雖然對於版權法規的明顯威脅相對而言並不長——基本上，唱片工業會先透過脅迫和訴訟的威脅，讓原本想要以取樣方式作曲的人有所警惕——不過，這段混亂時期對流行歌的影響卻不應低估。到了90年代，取樣方式在音樂實作中已逐漸受到容忍，雖然還不是完全被接受：譬如1993年，酸爵士 (acid jazz) 樂團US3就獲准大規模取用Blue Note廠牌的舊版唱片錄音，以便創造出他們特有的爵士樂和饒舌樂的混合風格。

取樣技術應用的興起，應該和通俗音樂中鍵盤合成樂器的全面發展和使用一併考慮。60年代之前，電子合成的聲音多數使用在前衛音樂領域中，電影音樂作曲家也用，但較少。60年代末，組合式類比合成器已經用在商業錄音室，但卻是1970年推

出的Minimoog小型類比合成器，將合成器設計的強調重點轉向現場演出，愈來愈多人能認同通俗音樂使用電子合成器科技。雖然樂手工會反對電子合成器，認為它威脅到傳統錄音室樂師的生計；70年代的狄斯可音樂圈也有人反對，不過，類比合成器的聲音在整個70年代卻變成各種流行歌與搖滾類型的核心：從史提夫汪達的放克味靈魂樂 / 節奏與藍調風格，到Emerson, Lake and Palmer強勁有力的搖滾聲，以及Kraftwerk和Devo反諷的電子流行樂風等，不一而足。

80年代初的一些重要發展改變了現代電子合成器的性質。製造商開始使用數位迴路系統，使電子合成器的技術更穩定、經濟、容易使用。他們採取主動的經濟和科技策略，降低電子合成器和取樣機的成本，使合成器性能擴張，容量也不斷增加，用以儲存和再生預製的聲音程式。伴隨著聲音程式容量的開發，一個微妙的轉變誕生了，那就是製造商看待樂手的方式：樂手不再被視為原始聲音的程式編排者，而逐漸變成預製聲音的消費者，一個小型的家庭手工業因而逐漸生成，以符合這個新市場的「需求」。90年代時，電子合成器使用者開始大大依賴預製的電子合成器程式和預製錄音、數位取樣後的聲音CD資料庫，這使得他們和樂器及軟體製造商締結了一種新的關係。

MIDI在1983年推出後，使用多重電子合成器、電子鼓和取樣機，加上個人電腦，彼此搭配的能力已大大增強。於是電子合成器市場更為穩定，並為樂手提供更大的創作可能性。更重要的是，讓電子方式創製的音樂變成整體生產系統的一部分，如前所述，這個系統是以多軌錄音室為模式；也使得用這種方式製作出來的音樂較以往更能與傳統錄

音充分整合。電子流行樂雖然還是被許多人，特別是搖滾樂記者，視為「冷酷」、「沒有人性」，數位電子合成器製作出來的聲音卻在許多音樂類型中出現，種類之多樣令人驚訝：譬如蘇珊薇格（Suzanne Vega）80年代的民謠風格，就是原音吉他和電子合成器的結合——這樣的結合在此前10年是不曾聽聞的。

當流行歌曲的生產領域發生這些重大變化的同時，製造音樂和消費電子產品的大企業如山葉（Yamaha）和功學社（Casio），也將可攜式電子鍵盤引入消費者市場。雖然許多人認為這些樂器不過是小孩的玩意兒，它們對整個音樂消費世代品味的衝擊和影響卻不容低估。此外，數位取樣日漸普及，家用風琴和直立式鋼琴的市場也逐漸被電子鍵盤和數位鋼琴取代。如此一來，不只通俗音樂在本質上逐漸電子化，連西方的業餘音樂文化亦復如是。

消費性聲訊產品

上面談到，專業和半專業的通俗音樂製造界以及消費電子產品界的關係非常密切而複雜。科技創新的經濟學的確如此，音樂專業人士也依賴家用電腦和消費聲訊工業的成功，來確保有取得數位組件的機會和購買能力，但唱片工業漸漸對聲訊產品製造商產生敵意，但在許多方面，這些製造商和唱片工業息息相關，只有少部分不相關。晚近，它們也對電腦工業不懷好感，因為它提供消費者可能破壞錄音產品版權的工具，挑戰了唱片工業控制分配和消費模式的權力。

然而，完全撇開版權的問題不談，我們必須

了解，消費性科技、聲訊器件類型和音樂行銷／分配的結構之間，有十分密切而錯綜複雜的關係。就這方面而言，唱片和聲訊工業的歷史衝突，通常伴隨著音樂工業中更大的結構性轉變，以及音樂消費特性的變化。譬如，當哥倫比亞唱片（Columbia Records）於1948年推出12吋、33又1/3轉的唱片（LP），RCA就以7吋、45轉的唱片形式相對抗，讓它的科技產品和對手的唱片無法相容，來確保消費者的忠誠，之後便造成了所謂的「速度之戰」。但有許多原因使得這場戰爭提早結束，包括高傳真設備的小型獨立製造商決定開發可以同時適用這兩種新唱片形式以及舊式78轉唱片的唱盤，如此便破壞了唱片公司的排他性策略。最後，若不是RCA積極推廣其發明，使45轉唱片變成通俗音樂單曲唱片的新標準，此項產品就可能徹底失敗。45轉唱片很快變成50年代年輕消費者所喜歡的唱片形式，並促成年輕人成為通俗音樂的重要消費力，33轉的專輯唱片則要到60年代末才成為年輕消費者的主流目標。

80年代雷射唱片（CD）出現，面對的是一系列不同的衝突。在日本新力（Sony）和歐洲飛利浦（Philips）長期的協力合作之後，1983年CD科技出現。但當時還不能保證會成功佔領市場，除非大多數的唱片公司同意以這樣的形式發行音樂，而最初，唱片公司並不願意。在聲訊產品製造商將CD唱機的價格大幅降到只有最初零售價格的一部分時，這項新科技的消費需求才開始成長。聲訊工業所遭遇的利潤流失，一般認為是哥倫比亞唱片被新力公司併購的原因之一：他們希望未來硬體設備的發明和引進，不會因為音樂「軟體」的不可得而受阻。CD的形式一被採納，唱片工業馬上停止新專輯的黑膠唱片生產，開始投資於CD唱片，並以

CD形式重新發行龐大的舊目錄。樂迷的忠誠和對過去流行歌的懷舊情感，對唱片工業來說，頗具策略性價值。然而，黑膠唱片卻以一種半衰期的形式在DJ的操作中生存下來。很奇怪的，黑膠唱片也受到鍾情於高傳真和低傳真（另類音樂）樂迷的喜愛，而各類開發中國家也繼續接受黑膠唱片，這些地方的消費者對於投資CD產品比較沒興趣。

唱片及聲訊工業與大眾之間（確切而言是20世紀後半段的大眾）最重要的衝突，也許是出現在卡式錄音帶的普遍使用所引發的爭議。錄音工業對未獲授權的盜錄進行了長期的戰鬥，攻擊對象包括工業化國家中的「家庭錄音」，以及幾乎各國都有的「盜版」行為。要對這樣的盜用直接要求補償並不容易，但是近幾十年，業界卻能夠說服許多西方政府對錄音機和空白錄音帶課稅。工業界掌控了關於卡帶技術濫用的公眾論述，卻似乎掩蓋了這項媒介所具有的更廣泛的社會和文化意義：就經濟方面而言，進行遊說的工業大多遮蔽了一項事實，即是整個80年代，音樂卡帶銷售額多過黑膠唱片和CD，它是這段期間唱片工業的重要支柱之一。

從早期愛迪生蠟質唱片的終結開始計算，過去100年裡，盤帶錄音科技從未在音響玩家的高檔市場以外立足，卡帶錄音是第一個獲得消費者廣泛接受的可錄式聲訊媒介，它提供使用者一種前所未有的、潛在的培力（empower）機會。通俗音樂的樂手和消費者同樣都使用卡帶作為替代的散發媒介，讓不會獲得唱片或廣播工業青睞的音樂形式有機會被聽見（見Pareles 1987）。卡帶技術為家庭、汽車以及可攜式用途而設計，諸般形式快速擴展。由於耐久、容易操作，而且廣大的硬體基礎已經就位，卡帶現在依然能夠抵抗其他的競爭技

術，也有可能會一直生存到21世紀的上半葉。卡帶被數位聲訊帶（DAT）取代的可能性，在80年代就被唱片工業有效的遊說阻擋下來，而90年代出現的其他數位聲訊產品形式，如新力公司的迷你光碟片（MiniDisc），大眾的接受度有限；而數位檔案類型如MP3，主要使用者還是侷限在熱衷電腦的人。

同樣重要的是，卡帶科技的成本低且具可攜性，有助於它在70年代間於非工業化世界的分佈和流傳，而對於地方音樂文化衝擊之深遠也不下於其廣佈的程度（Wallis and Malm 1984）。卡帶所造成的效果經常是互相矛盾的，一方面，卡帶使得地方通俗音樂文化興盛起來，因為相較於唱片工業或國家掌控的媒體所提供的內容，卡帶提供的內容還要多樣；但另一方面，它也促進了西方通俗音樂的傳播。不過許多評論者都同意，卡帶是非工業化世界通俗音樂的一個民主化觸媒，有效造成許多國家音樂工業的重新組構（例見Regev 1986及Manuel 1993）。儘管有數位科技，就全球的規模而言，卡帶依然是我們這個時代最重要的聲訊科技產品。

21世紀肇始，數十年前因為卡帶的發明而出現的關於盜版和家庭錄音的許多辯論，在線上文化的世界——電腦與網路溝通的世界——再度回返，且帶著新的急迫感。80年代末起，少數的樂手、獨立音樂廠牌和樂迷已開始利用專門化的電腦網路分享並傳佈音樂資訊，不過他們的努力還受限於數位聲訊檔案的大小，以及相對上較為緩慢的資料傳輸速度。但到了90年代，各種檔案壓縮技術出現，電腦網路整體速度增加，讓音樂（不論是合法取得或非法取得）的數位傳播變成一種大眾現象。音樂在國際間上百萬使用者——理論上至少有這麼多人——之間拷貝和傳播的速度，已變成唱片工業一個迫

切的關注課題。

具體而言，MP3檔案類型是Moving Picture Experts Group 1（MPEG，動態影像壓縮標準）之第3層的簡稱，這是一種數位檔案類型，可以將聲訊檔案壓縮到正常規模的一小部分，但仍保留合理的聲訊品質，它在90年代突然大為流行，而成為有用的個案，一方面用來探究涉及聲訊類型、企業資本和消費者利益之間的複雜關係，另一方面則是和唱片工業市場行銷及分配結構的關係。從一開始，樂迷、聲訊產品的非法盜錄者就將MP3當作是在網際網路上分享和傳佈音樂的可行類型。雖然大約從1996年起，唱片業者可以對一些提供非法下載音樂的較大型網站提起告訴，但是要和個體消費者周旋還是比較困難。1999年，Napster軟體程式的出現，使得管理網路上個人行為的相關問題變得更嚴重。Napster的基礎是去中心化的分配模式，讓使用者得以取得其他上千個個人使用者電腦中的聲音檔案，這種功能立刻使得Napster廣受美國及其他地方學生的歡迎。許多樂迷（甚至有些樂手）認為在網路上分享有版權的歌曲並不是有害的行為，它可以是一種社會互動形式，最終還可能促銷唱片並提昇銷售量，不過唱片工業卻視之為剽竊行為，而馬上對Napster提出法律訴訟。

MP3型式的廣受歡迎也讓提供另類音樂傳佈形式和消費者服務的網站愈來愈多。譬如MP3.com架設於1997年，是傳佈獨立製作音樂的網站。MP3.com的經費來源主要是廣告收益，但更重要的是大量的創投資本。在這經費基礎上MP3.com迅速擴張，到了2000年，已經代理了五萬個獨立音樂藝人。為了分散營運內容，MP3.com也開始提供新的音樂服務，其中之一是允許會員從集中的資料庫

下載有版權的音樂檔案。音樂工業再度對MP3.com提出告訴，理由是這種資料庫的建立違反了版權法規。

在寫作本文同時，這兩件法律訴訟的結果都未定案，但重要的是要認知到，環繞著MP3檔案的各種爭議的關鍵，不只是版權本身的問題。Napster的個案必須被理解為是極端不同的價值系統的觀念衝突，一方是何者構成樂迷間社交互動的合法形式，另一方是業界的營利需要。MP3.com本身是一種新型的商業模式，以數位科技和電腦網路所提供的可能性為基礎（見National Research Council 2000）。唱片工業對MP3.com提出法律訴訟，某種程度可說是在阻撓新興企業在新興市場的競爭優勢。同時，唱片工業也在試圖調整自己的行銷和分配結構，以符合線上貿易的需求。

除了支持聲音再生——唱片、卡帶、CD及MP3——等技術類型，以及它們提供給消費者和業者的可能性之外，從20世紀中葉開始，各種與音樂再生品相關的消費「硬體」在通俗音樂的聆賞經驗中也逐漸扮演起重要角色。尤其是，聲訊工業強烈偏好有助於重塑通俗音樂感性及聆聽的社會條件的微形化發明。50年代，手提電晶體收音機與戰後青少年文化息息相關，它給青少年一種自由感和移動性。同樣，70年代和80年代的貧民窟大聲箱（ghetto blaster），或稱「手提收錄音機」（boom box），體積上比電晶體收音機大很多，也助長了嘻哈的街頭文化。其劃分領地的能力——即以聲音宣告佔有街道的能力——因為史派克李（Spike Lee）的電影《為所當為》（Do the Right Thing）而變成不朽，電影中，最關鍵的戲劇片刻是由大聲箱的音量較勁，以及其所象徵的文化衝突所促動

的。

對於比較謹慎的人來說，新力「隨身聽」(Walkman)提供了80年代都市景觀中，一種聽覺和視覺環境經驗的平衡(Hosokawa 1984)。隨身聽似乎比其他任何科技更是一種移動性的縮影，將聲音再生科技一個世紀以來不斷承諾的音樂經驗私密化了。以全球為視野、以青少年市場為目標的設計哲學和行銷手法，使得新力隨身聽在80年代和90年代初大為流行，影響一整個世代的聆聽習慣(見du Gay et al. 1997)。在這背景下，當電腦周邊產品的製造商，如Diamond Multimedia以及其他公司在90年代末推出針對MP3檔案放音用的聲訊設備時，最初的設計重點就是放在像隨身聽一樣的可攜帶收音機，看來並不是巧合。美國唱片工業協會(Record Industry Association of America)看出可攜帶收音機有可能將MP3合法化成為一種主流消費類型，而將其可及範圍擴展到電腦以外，就對Diamond Multimedia展開法律鬥爭——一場終究是失敗了的戰鬥。

當微型化和可移動性已成為聲訊科技設計中的重要考慮因素，也帶動各類的美學和社會實作時，它們在家庭音樂消費的複雜科技發展上同樣有貢獻。現代音響組合系統，所謂的「高傳真音響」(hi-fi)，在戰後時期出現，連同電視機，取代客廳鋼琴和收音機，變成了家庭中最重要娛樂科技。高傳真音響設備是家中聆賞音樂的主要方式，我們必須從兩個角度理解它：它是如何適應家庭關係的建構，又如何促進這個關係的建構：的確，音響設備納入了家居生活，可以被視為是中產階級文化以及50年代性別關係的一個個案研究(見Keightley 1996)。與音響設備經驗的相關論述強

調，高傳真音響的聲音再生是使自我融入音樂的方式；同時，透過論述建構，一般也認為高傳真音響不同於電視，基本上，是屬於男性的領域。

和高傳真音響再生相關的美學，也造成家庭和公眾娛樂形式之間顯見的對立(但我傾向認為，兩者之間有一種互補性。)譬如，60年代末和70年代初，通俗音樂愈來愈常出現於電影配樂中，這時家用音響優越的聲音品質就被視為一個重要的力量，使得業界挹注更多資金改善電影製作和放映的聲訊品質，成為必要之舉。這股力量在現場音樂會的表演上也扮演推動角色，導致擴音裝置的改善。90年代，音響美學又回到家庭，杜比環繞音響系統家用版的推出促成「家庭劇院」的概念，也是對於高傳真音響設備「臨場感」經驗的美學(及社會)理想的新呼應。

20世紀初的評論家常認為聽唱片是一種「被動」的消費形式，但從上述的例子應該可以清楚看出，如果聆聽唱片曾經是被動的消費形式，現在可不再如此。最後再舉一個例子，我們也可參考卡拉OK的興起。它源起日本，80年代末和90年代初逐漸流行於西方世界，消費者在這裡不只是跟唱他們喜歡的歌，而是在伴唱帶播放下，實際成為主唱者。民族音樂學者查爾斯·凱爾(Charles Keil 1984: 94)提示，我們必須將這種新型的「中介的現場」表演形式，看做是一種「將機械程序人性化，更好的說法是，將之個人化」的過程。凱爾的分析同樣可以適用於上述其他許多科技。而我認為這也凸顯了認識消費聲訊科技的重要性：科技作為是一個重要動因，在許多層面的運作上，影響了一系列根本上是參與的、社會的以及音樂的實作。

結論

超過一個半世紀，科技一直是通俗音樂生產、分配、消費的核心；科技確實也在最廣泛、最根本的層次上，變成通俗音樂文化的先決條件。伴隨通俗音樂新科技之引進，所引發的辯論通常倚賴一套嚴格的二分法：譬如，「現場」和「錄音」音樂的區分。然而就像我在整篇論文中嘗試說明的，這樣的區分通常會造成誤導，因為通俗音樂的現場演出就像錄音間的錄音，同樣依賴聲訊生產和再生的科技，更遑論燈光、視訊及其他科技（見 Goodwin 1992）。

科技是通俗音樂創製的先決條件，它必須被視為是一個能動與限制的因素，在音樂生產、分配、消費中發揮了複雜而矛盾的影響，在很多情況下，也模糊了這幾個音樂流通階段的區隔。若不是因為科技的推動，這幾個階段的劃分是很清楚的。利用科技來提高、合理化或控制音樂的流通，符合了唱片工業的利益，但樂手（在取樣方面）和消費者（卡帶和MP3檔案方面）也利用科技來阻斷工業的運作，雖然這情形可能只是暫時的。如上所概述，在21世紀轉換之際，網路網路是目前這齣相互競爭的利益劇碼的舞台。一方面，對傳統唱片工業和新一代企業主而言，在直銷策略、銷售和授權方面，網際網路被認為是有潛在獲利機會的地方；但另一方面，網路也引發新的消費類型（如MP3及其他），對所有獨立製作的音樂而言是一個替代的散發網絡，也是消費者獲得新音樂經驗和社交互動機會的潛在場所。最後，諸此種種可能性的開發和阻撓，取決於這項科技可能如何被利用，以便調解工業和通俗音樂實作之間不斷變動的權力關係。

延伸閱讀

要對聲訊科技以及對於聲音錄製工業演化的影響有整體的歷史綜觀，可以參考 Pekka Gronow and Ilpo Saunio's *An International History of the Recording Industry* (Christopher Moseley, trans., London: Cassell, 1998)；另外一本書是 Michael Cannan's *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music* (London: Verso, 1995)，本書比較不是那麼詳盡，但是對於聲音錄製的音樂和文化意義，包括從麥克風到數位取樣技術等科技的重要性，提出了比較具有議題性的立場。William Moylan's *The Art of Recording: The Creative Resources of Music Production and Audio* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1992) 對於和錄音間錄音相關的科技和美學實作提出了不錯的綜觀。

電吉他是從爵士跨越到流行搖滾年代最重要的一項樂器，有本書對於電吉他相關的音樂及文化意義，提出精采的敘述，見 *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, by Steve Waksman (Boston: Harvard University Press, 1999)。筆者的著作，*Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997)，討論了數位科技對樂器設計和樂手實作的影響，也探討發明及推銷這些技術的工業。關於科技在饒舌樂的運用，下述這篇文章提出了頗具見解的個案研究：Tricia Rose所寫的'Soul sonic forces' in *Black Noise: Rape Music and Black Culture in Contemporary America* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994)。

過去也出版了許多重要研究，敘述了卡帶科技的擴散，特別是與非西方文化的關係。首先是 Roger Wallis and Krister Malm 對12個國家的世界音樂工業進行研究，這也討論基礎最廣泛的著作，書名是：*Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* (New York: Pendragon Press, 1984)。Cassette Culture: Popular

Music and Technology in North India, by Peter Manuel (Chicago: University of Chicago Press, 1993) 一書則探討卡帶在印度的出現對於通俗音樂所造成的戲劇性變化。Paul du Gay和同僚合作的*Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (London: Sage, 1997) 採取略為不同的方式，針對Sony隨身聽的設計和全球行銷策略及其對消費習慣的衝擊，作了相當廣泛的探討。

一般出版品（以及網際網路本身）關於MP3檔案和網際網路問題的討論，大都很簡化、偏頗，不然就是充滿情緒性。美國的國家研究委員會（National Research Council）最近檢視了新科技所引發的工業和結構上的問題，並發表研究結果，書名為：*The Digital Dilemma: Intellectual Property in the Information Age* (Washington, DC: National Academy Press, 2000)。

【譯注】

1. 進行錄音時按下錄音鍵和停止鍵之間形成的錄音片段稱為一個take。
2. Sequencer，簡單說是MIDI資料的處理器，可記錄並播放MIDI的資料訊息。
3. 和擴音器相連的一種電子效果器裝置，以便使電吉他的演奏聲變得柔和。
4. 程式化的節奏機，透過微電腦晶片的運用，幫助使用者隨意編寫各種歌曲節奏。
5. house music，80年代自狄斯可發展出來的跳舞音樂，不同之處在於其多半結合新科技如電子合成器和編曲機的運用；參考本書第七章。嘻哈與饒舌樂則參見本書第六章。
6. scratch，DJ常用的技術之一，將唱片放在唱盤上旋轉，刮擦唱針，發出節奏性的音效，把唱片當樂器使用。
7. Kool Herc，牙買加出身、紐約布朗區成名的嘻哈音樂DJ。

明星剖繪 1

艾維斯普里士萊 Elvis Presley

披頭四合唱團 Beatles

鮑伯狄倫 Bob Dylan

吉米韓崔克斯 Jimi Hendrix


滾石合唱團 The Rolling Stones

詹姆斯布朗 James Brown

馬文蓋 Marvin Gaye

通俗音樂史就是流行樂明星的歷史。音樂工業是靠製造明星而建立的。眾多的明星對善變大眾而言是最佳的銷售擔保人。流行樂迷幾乎都是特定樂手的樂迷，好像這些樂手專門就是為他們而唱的。舞曲音樂比較特別，因為它和主唱者比較無關。話雖如此，有些頂尖DJ之所以頂尖，也還是因為他們能吸引一些追隨者。流行樂手體現了口味的改變、不同的音樂風格組合，以及標示了流行樂歷史的新作法。弔詭的是：儘管唱片公司努力製造或推銷他們的歌手，表現最搶眼的團體或藝人總是出乎他們的意料，這些明星的成功對想賺錢的人，提示了他們原本並不理解的市場需求及興趣。音樂史上最重要的流行樂樂手改變了流行樂運作的方式。就因為這樣，他們的成功是值得注意的，也值得喝采。

50到60年代間，初期搖滾轉變成搖滾，有幾個關鍵人物讓此兩種音樂形式變成新的通俗音樂，他們的地位少有爭議：艾維斯普里士萊（此間通稱貓王）仍是初期搖滾的最佳代言人。初期搖滾是一種輝煌的、有缺陷的、年輕的美國之聲混合體，它混合了節奏與藍調、鄉村音樂、草根藍調、黑人與白人的教堂音樂、入耳動聽的抒情曲，或者新奇的曲調。披頭四、鮑伯狄倫遊走於流行音樂光譜的兩端：從每天聽到的廣告暢銷曲到很草根性的民謠，他們勾畫了一種新的流行文化企圖。而滾石合唱團則成功象徵了搖滾行銷的結果，搖滾變成最成功的商業流行音樂。儘管新出現的搖滾歌星，他們所擁有的財富、權力，及耽溺享樂的權力達到了前所未有的程度，每個樂手都不會忘記他們的音樂是和不斷具有挑戰性的非洲裔美國音樂對話的結果：包括放克音樂（尤其是詹姆斯布朗）、受爵士樂影響的即興編曲天才吉米韓崔克斯，以及最重要的，靈魂音樂、摩城風格，以及在70年代成為白人流行樂常規的一種情感洋溢的演唱方式。馬文蓋的職業生涯在此是最好的範例，即便他只是呈現了何謂美國黑人流行樂的戲劇性感知與轉變。

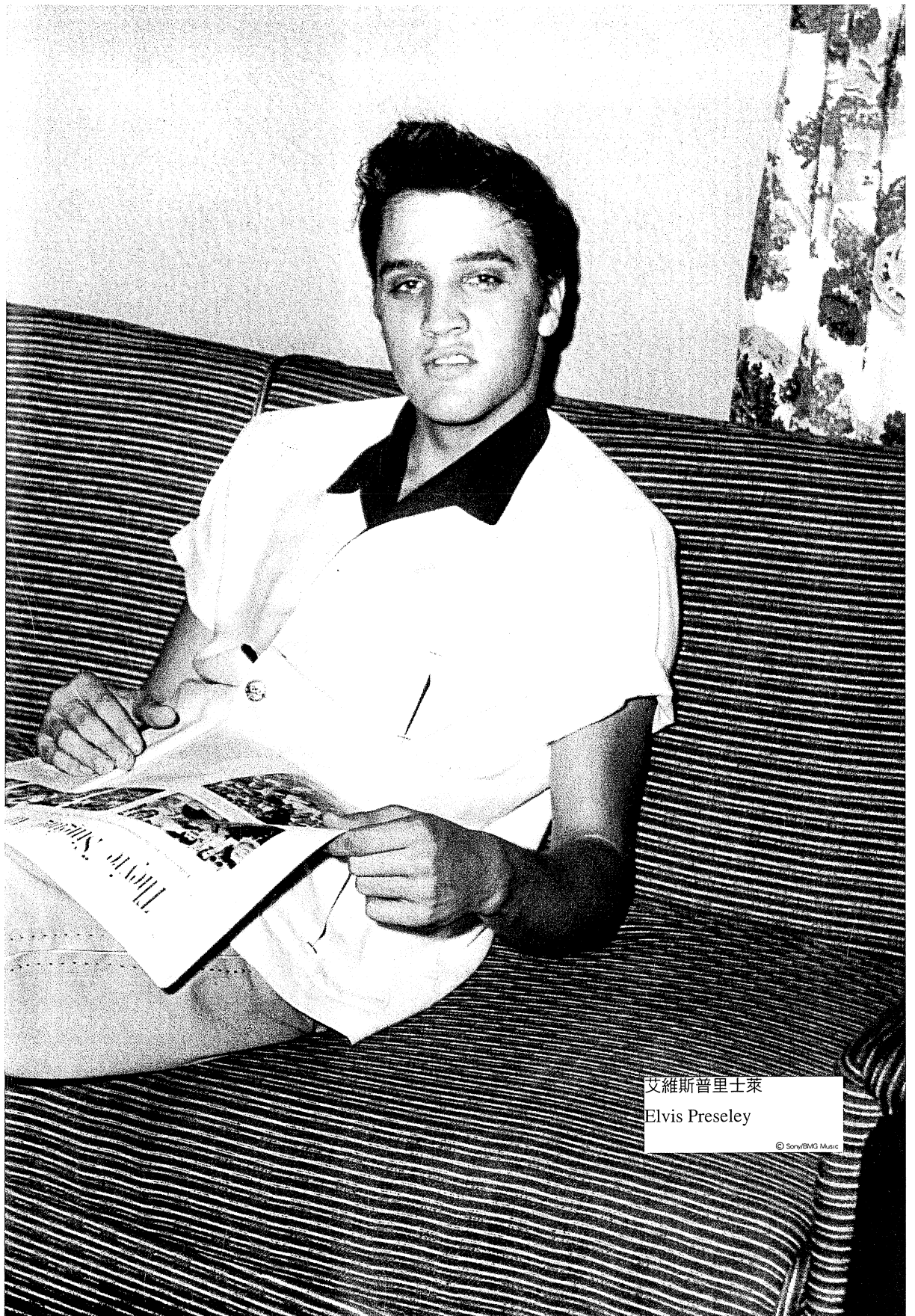


貓王是20世紀最偉大的流行歌手之一。就一個樂手而言，他有兩個很特別的特質。首先，他運用了大量的身體語言。某個層面來說，他的身體就是他的歌聲，不管是演唱抒情歌曲時充滿聲色感官的挑逗，或是演唱快節奏歌曲時的嬉弄蹦跳。其次，貓王的演唱風格涵蓋甚廣，以便配合他不尋常的音域——從低音到假聲。初期搖滾通常被認為是鄉村音樂及節奏與藍調的綜合，而他把更多東西投進這個綜合體，包括宗教及世俗歌曲、錫盤街風格、那不勒斯流行音樂、新奇樂曲，還有民謠曲調。年輕時，他並沒有那麼大的野心和信心把不同種類的音樂重新改編，以符合自己的需求。他是在錄製唱片生涯的前3年裡，也就是1955-58年他滿20歲的期間，曲目涵蓋了美國流行歌曲中最具代表性的各種音樂。貓王的演唱沒有法蘭克辛納區的內斂功力，但我們可以感受到他對歌曲節奏活力有同樣程度的精湛掌握，而演唱活動本身也具備一種前所未見的歡愉氣氛。結果是放電一般的性感，尤其當聽眾在舞台或電視螢光幕前也能看到他本人的表演時。貓王或許不是第一個流行偶像，但他的確是第一展現純粹青春魅力的歌星，同一時間，詹姆斯狄恩（James Dean）也成為第一位展現青春魅力的電影。

用流行樂的術語來講，貓王很快變成一個文化現象（就唱片的銷售及歌迷的忠誠度而言），之後又成為一個神話。他浪擲才氣、他的天真被扭曲，這樣的故事變成了搖滾的故事。不像鄉村音樂、節奏與藍調，或主流的流行樂表演者，大家期待搖滾樂手在事業起步之初有最棒的表現，之後因為商業利益或者想要成名而出賣自己、甘墮落。貓王的生涯就是最佳例證：一開始，年輕的他與家鄉一個獨立廠牌太陽唱片（Sun Records）簽約，太陽唱片很排斥當時音樂界的音樂類別以及種族音樂的區隔。太陽唱片後來被湯姆帕克上校（Colonel Tom Parker）買下，帕克是個精明能幹但缺乏想像力的經理人，他對音樂一點興趣都沒有，卻能迅速看準什麼樣的唱片會賣錢。之後，太陽唱片把貓王轉到一家大唱片公司RCA。RCA（加上從軍的幫忙）把貓王比較狂野的音樂傾向收斂起來，讓他以風度翩翩的白人表演者，以及他在無數好萊塢大爛片中那種善良又具親和力的明星姿態銷售到世界各地。而就日日後，在1968年12月那次著名的電視特別節目中，貓王確實宣告了自己的音樂興趣，但是他在拉斯維加斯時，那種身材臃腫、自我戲仿式

（self-parody）的表演，再度昭示了他的腐化。到他去世時，貓王已經給人一種荒誕的印象。也難怪「死去的艾維斯」（Dead Elvis）成了一個流行，成為小報炒作和怪異模仿的對象²。

貓王生平故事的真實性，相較於它本身的神話意義，顯得不重要。無疑，貓王一生都受到深植於階級意識的輕視，從他踏入歌壇之初，參加的電視節目主持人的語氣中，以及亞伯特·高曼（Albert Goldman）在他去世之後為他寫的傳記裡，都可以明顯看出：貓王是「南方的白種垃圾」、一個「鄉下老粗」。這個背景並未讓他後來的成就更非凡，尤其是他對種族文化隔閡的否定，而是表示他所作的每件事情都是無可救藥的垃圾。雖然如此，這也意謂用鄉村音樂的角度來看貓王的事業生涯，要比用搖滾的角度看更容易理解。貓王去世時42歲，死在田納西州的孟菲斯，這是在13歲時移居的城市。他很少到國外旅行，而他在好萊塢和拉斯維加斯的成功時期，朋友多半是老朋友、家人，而不是明星和其他樂手。優雅園（Graceland）在貓王死後成為美國最受歡迎的歷史景點，原因之一正如如同卡拉爾·安·瑪琳（Kara Ann Marling）所說：並不是因為它特別有異國情調，而是因為優雅園正是美國的南方工人階級發了大財後，會想要建造的那種房子，優雅園簡直就是照著廣告目錄蓋的！換句話說，貓王是一個特殊的民粹主義者。他自修而成的傑出音樂技巧，傳達了纖細的情感、一種宗教情懷、一種愛國情操，同時也表現構成鄉村音樂重點的忠誠態度、生活的喜樂，以及寬容的態度。他是位超級巨星，是轟動的媒體現象，但他一直都是也確實是鄰家的大男孩。相對於其他的流行巨星，搖滾樂評人之所以無法真正理解貓王，是因為他可以呼風喚雨、想要什麼就有什麼，卻又不真正想要。

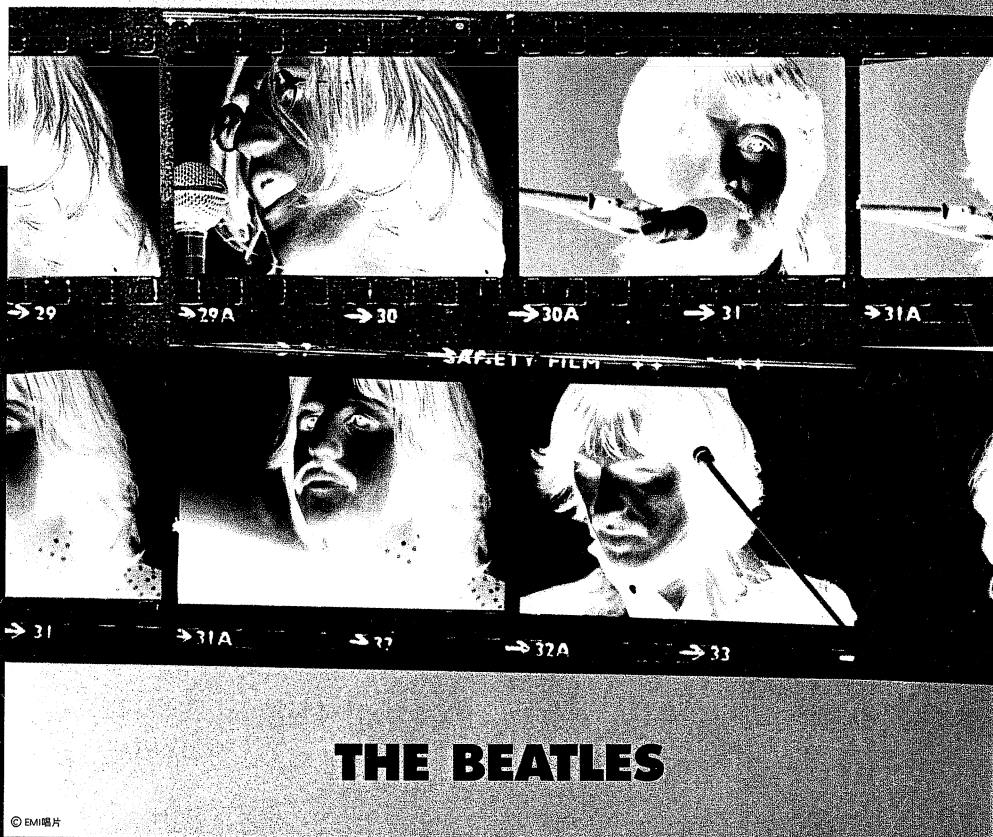


艾維斯普里士萊

Elvis Presley

© Sony/BMG Music

LET IT BE... NAKED



披頭四合唱團 Beatles

披頭四是20世紀最重要的流行音樂明星，不單是因為他們留下的音樂，更不是他們在商業上的大規模成功，而是他們永遠改變了流行樂的社會和音樂意涵，以及其可能性。他們對流行樂史所造成的核心震撼，有兩個特質現在已被視為理所當然，但在當時（也就是60年代）卻是很不尋常的。第一個特質是自主性。披頭四是個自給自足的團體，自己寫歌、自己決定產品價值，自己掌控事業生涯的進程。對比的例子是同年代的樂手Cliff Richard，一開始也是走史基佛 / 搖滾音樂（skiffle/rock'n'roll）³路線。第二個特質是：野心。披頭四是第一個挑戰上／下層文化截然劃分的流行樂手，他們把流行樂當藝術。60年代後期，搖滾的萌芽，披頭四大有影響。簡言之，披頭四之所以成為文化現象，不僅因為他們有音樂才華，也在於當時的特殊歷史與社會環境讓這些才華得以發展。事實上，披頭四的事業包括三個相當不同的領域。他們之所以出眾，是因為這些事業領域彼此協調融合，但在發展某個事業的當兒，下一個階段卻是他們沒辦法預料的。從1957-62年，披頭四基本上只是一個翻唱他人歌曲的樂團，只是走史基佛音樂路線的男孩團體，在他們的青少年末期階段，靠著在利物浦或漢堡的俱樂部裡表演就可以生存。他們學習的技巧大部分是演奏技巧：發展了一種引人注意的聲音風格，足以蓋過俱樂部裡人們聊天的聲音；其特出之處又使他們的競爭力高於其他互相較勁的翻唱樂團；他們也聰明地利用最少的技術和資源，複製出美式搖滾音樂、節奏與藍調、以及摩城唱片風格的錄音室效果。在這個階段，披頭四是在學藝，一位荷籍學者路加特慕札爾（Lutgart Mutsaers）曾提出很具說服力的論點，指披頭四其實是受到60年代早期橫霸北歐俱樂部表演圈的摩鹿加樂團⁴的影響，而真正讓披頭四與眾不同的，是波西米亞的氣息，約翰藍儂（John Lennon）和當時的吉他手史都華薩克里夫（Stuart Sutcliffe）都是藝校學生，受到當時到處混雜著船員、酒徒、畫家和青少年的利物浦及漢堡夜生活很大的影響。

1962-66年，披頭四改寫了英國流行樂的法則。他們的名氣本來只在利物浦流傳，這個時候開始先是揚名全英國，後來又進入國際巨星之列。有史以來第一次，英國表演團體贏得了廣大的美國市場。雖然這時，披頭四需要英國最大的唱片公司EMI的銷售能力，以及國家廣播公司BBC的宣傳支持，來獲取商業上的成功，但他們的事業在很多方面都是非常特別的。他們的經理人是來自利物浦音樂零售公司的布萊恩·艾普司坦（Brian Epstein），沒有倫敦演藝圈的背景；他們在EMI的製作人喬治·馬丁（George Martin）不是個一板一眼的流行樂工作者，而是多才多藝的錄音師，還製作過電影明星彼得謝勒（Peter Sellers）的專輯。披頭四也不是天真無邪的青少年，而是經驗豐富的樂手，自信寫歌勝過丹麥街⁵的專門寫歌者。特別的個性和聰穎，使他們成為新聞和廣播節目製作人的寵兒；他們的成功喚出了一群新的流行音樂聽眾。「舊」與「新」的差別在披頭四兩張專輯封面便明顯看出：原本是穿著線條分明的套裝、蹦蹦跳跳的工人階級表演者，搖身一變，成為穿著黑色高圓領套衫、表情憂鬱的學生。他們歌曲的性質和竄起的時間正是與工黨政府上台，一種新式的、針對年輕人的自由消費主義興起，顯然是奠定披頭四轟動成功的基礎，但同樣重要的是，他們有能力去運用成功，而不被成功所利用。披頭四屬於某種音樂社群，這個社群比較受藝校訓練影響而非商業思惟影響，同儕間的競爭遠超過排行榜名次的相較。

1966年，披頭四開了最後的一次演唱會，然後變成嬉皮。回顧起來，這似乎無法避免，但在當時，披頭四以流行文化領導者身分變成青年文化的追隨者，的確是一個正向且驚人的決定。就社會角度來看，這意謂公開與嬉皮文化結合，最明顯的是藥物使用。就音樂層面來看，表示他們從取悅大眾的流行歌手轉變成以錄音間為基礎的藝術工作者。儘管Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band和The White Album兩張專輯還是取悅了大眾，但這些唱片也象徵了披頭四致力於創製具有實驗性質、插電的，或用60年代晚期的新字眼——「前衛進步的」（progressive）——音樂的承諾⁶。而如果說披頭四缺乏新一代前衛搖滾樂手那種對樂器掌握的精湛能力和作曲方面的複雜成熟度，他們卻仍保有旋律方面的天賦和幽默感。1970年披頭四解散，卻依然是站在流行文化革命的最前線，這是10年前他們初登漢堡舞台的那段日子根本無法想像的。

Bob Dylan

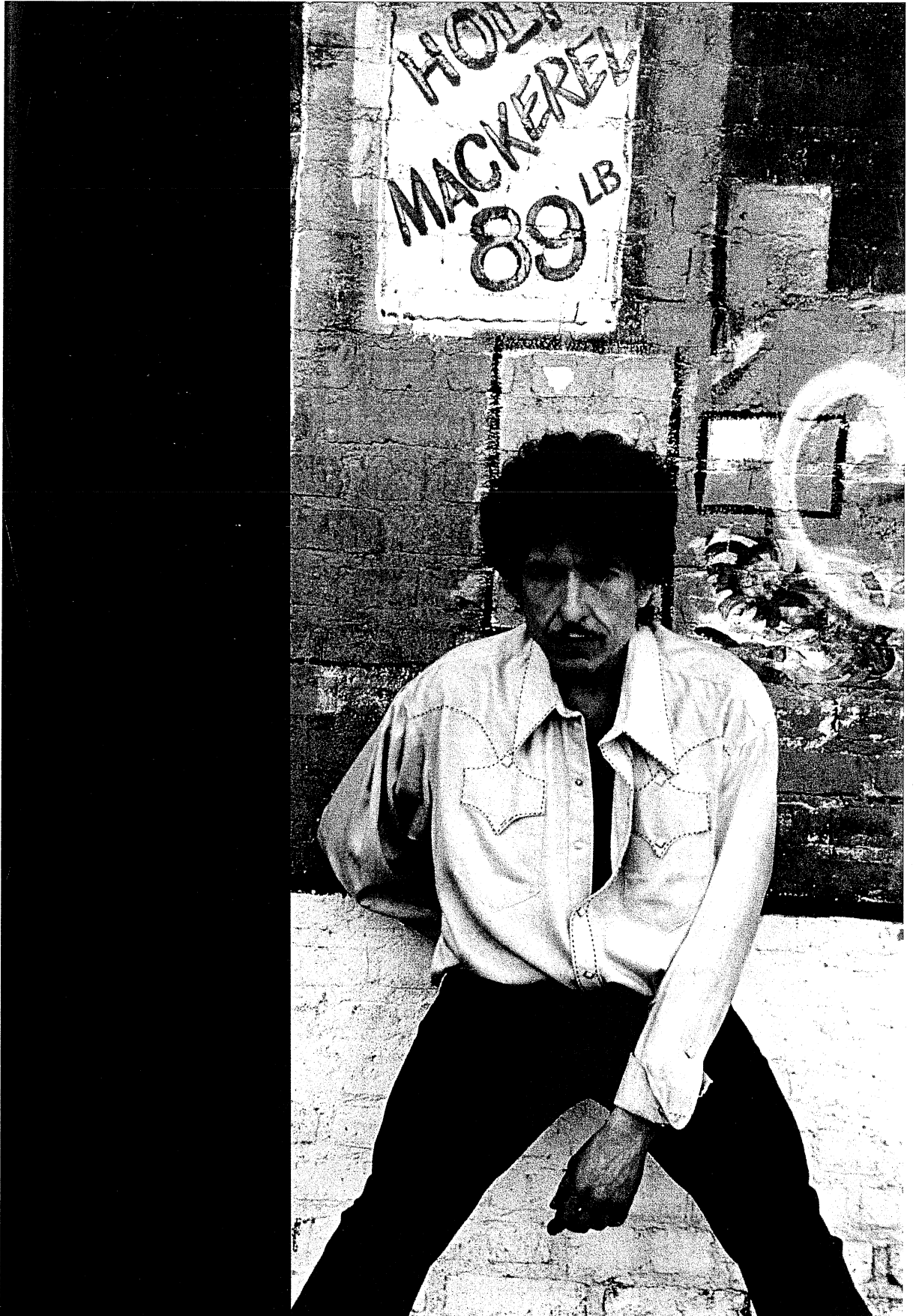
鮑伯狄倫

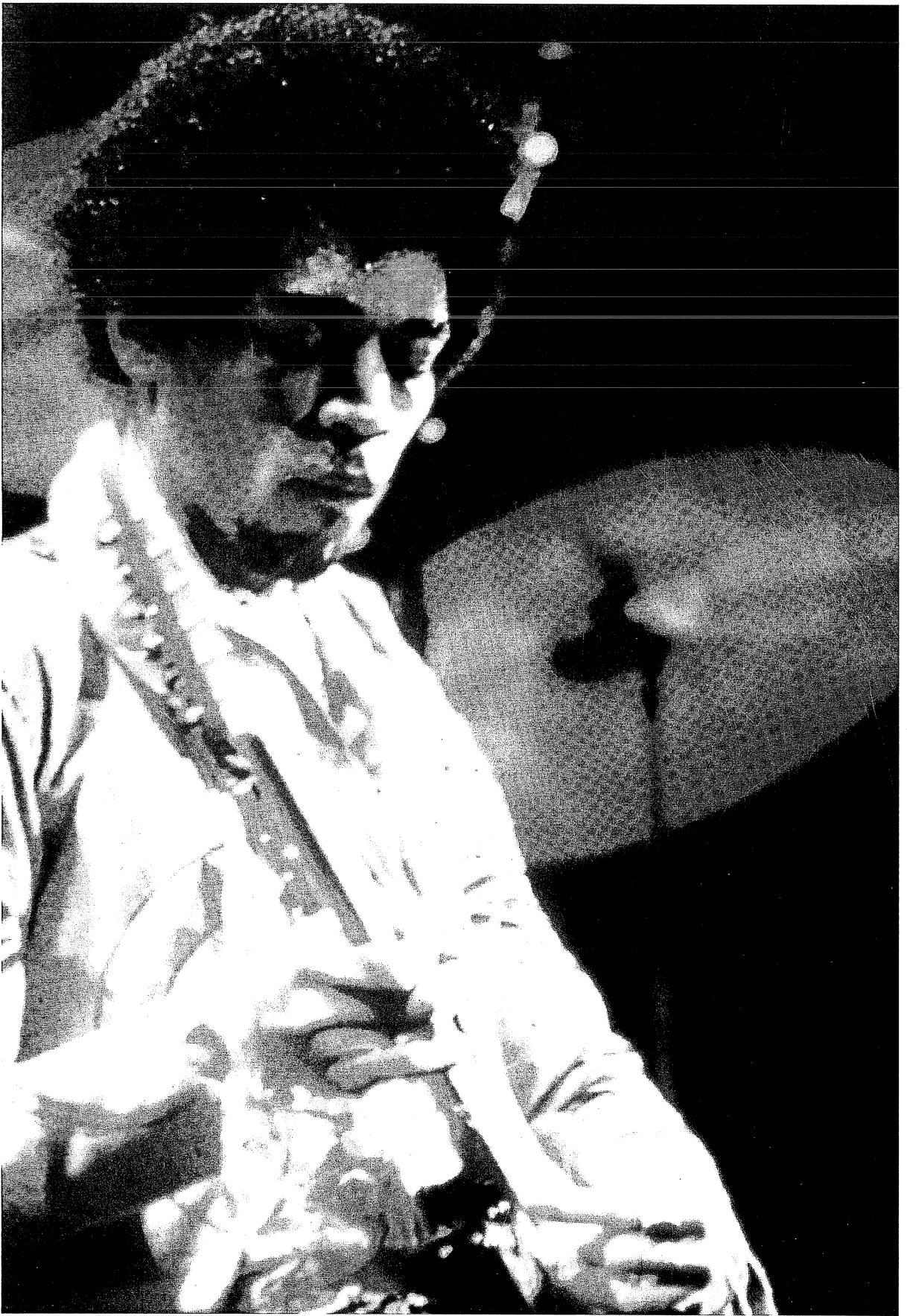
© Sony/BMG Music

鮑伯狄倫於1941年出生於明尼蘇達州，原名為勞勃·艾倫·辛摩曼（Robert Allen Zimmerman），1961年遷至紐約市。19年，他在新一波創作歌手運動中，以充滿魅力的嗓音替紐約的民歌界注入了新活力，而這波運動後來迅速延燒到大西洋兩岸。之後狄倫開始插電表演，從1965-66年，灌錄了3張專輯：*Bring It All Back Home*、*Highway 61 Revisited*，以及*Blonde Blonde*，這些專輯到今天還可以稱得上是搖滾史上最偉大的系列作品。它們對同儕樂手產生深遠影響，也啟發了一種新的寫、搖滾樂評，以及一群新的流行樂迷——他們追尋意義，而不只是迷戀牆壁上的海報。用商業角度來說，狄倫唱片銷售的速從來不像搖滾超級巨星那樣前所未見，也許這個原因可以解釋他日後事業中較奇特的部分，一種幾近執迷的現場表演巡迴生，這些表演的特色在於狄倫對自己的歌曲有一種反傳統甚至輕蔑的詮釋。此外，他需要與忠心不二的超級樂迷接觸。

狄倫崛起於民歌界，對美國通俗音樂史的熱愛及敏感度是無庸置疑的。不管是早期對伍迪古思利（Woody Guthrie）的仰慕或是他在第一次駐唱的民歌俱樂部 and 音樂節表演中的精彩曲目，或是與the Band樂隊幾次合作、最後以*The Basement Tapes*名發行的專輯中，對美國本土音樂中較冷門部分所做的探索，又或僅僅是他拒絕理會音樂類型之區別的態度，藍調、商業取的鄉村音樂或流行歌曲，都是他音樂取材的對象，由此，可以看出他對美國流行樂史的熱情和熟稔。但是，狄倫開始時涉足民歌音樂場景，並不是40及50年代那個靠著左翼分子支撐、傳統的、政治的場景（這也是狄倫同時受到熱情與敵意兩種態回應的原因——譬如*Sing Out!*這份雜誌的反應）。狄倫所在的紐約俱樂部場景，與其說是民謠，不如說是波西米亞社群。一面，這個紐約圈子比較明顯的是它反建制（anti-establishment）的政治態度，它們和享樂主義的關係大於和社會主義的關係，而且對階級的團結和其他社會成規都抱著懷疑的態度。狄倫寫政治歌曲，還把「抗議」一詞帶入流行樂的語彙中。但他政治態度並沒有組織性。另一方面，紐約的波西米亞風氣為浪漫主義態度所籠罩，想成為詩人和表演藝術家的人到處出沒，這些人物（不是Peter Seegers那樣的人）正是狄倫最能夠認同的。最重要的是運用個人風格、晦澀意象、詩般語調，以及某程度的神秘感，所表達出來的一種獨特感性。

狄倫對搖滾最大的貢獻，在於提出一種音樂形式，其靈活程度如同其他的浪漫藝術形式。狄倫是60年代的人物，也是個披四迷，他利用了50年代民歌界反對的流行樂手法，包括讓樂器裝上擴音機，也使用明星的虛飾、包裝和促銷手法，一樣不。狄倫最初的成功部份歸功於此，但是今日，他卻拒絕陷入搖滾俗套，而兩者居然都代表了他在藝術方面的威信。一個最了本土歌曲傳統的美國樂人，竟也擁有搖滾界中最獨特、最多變、也「最跩」的聲音，再適合不過了。過去35年，沒有一位作歌手不是向狄倫取經的；沒有人能寫出種類如此豐富的歌曲；也沒有一位歌星可以如此受到喜愛，同時又如此忠於波希米的理想——一無所恃，唯己是從。





吉米韓崔克斯 Jimi Hendrix

◎ 環球音樂

Jimi Hendrix

吉米韓崔克斯1942年生於西雅圖。高中以及在美軍空降師服役時代都在樂團演奏吉他，而後才替不同的節奏與藍調歌手擔任伴奏，以此維生。1966年，吉米韓崔克斯來到英國，他和貝斯手諾耶瑞丁（Noel Redding）、鼓手米契米歇爾（Mitch Mitchell）組成「吉米韓崔克斯經驗」（Jimi Hendrix Experience）樂團，主要目的在展示韓崔克斯的彈奏技術。隨著1966-67年的暢銷曲‘Hey Joe’及‘Purple Haze’，「吉米韓崔克斯經驗」一開始就對英國音樂界造成極大的衝擊。一方面，這個團體的成功暗示了迷幻流行樂（psychedelic pop）的商業可能性。這個三人組的搭配並不是從一個音樂場景或音樂網絡中有機地出現，他們的組合如果不是出於憤世嫉俗，至少也是著眼於市場，他們的形象也被小心打點，特別是利用英國人對於真正非洲裔美國人的敬重！在節拍樂團（beat groups）大行其道的時刻，韓崔克斯以一種個人明星的新姿態屹立：他利用在節奏與藍調圈中學到的技巧，讓吉他演奏變成一種奇觀。韓崔克斯第一次在「流行之王」（Top of the Pops）現身，是一次真正的轉變時刻。另一方面，韓崔克斯的音樂技巧、電吉他演奏的多才多藝和創意，是無庸置疑的，他也證明了，要把藍調的表達能力融入大型演唱會的寬敞空間，使用的樂器至關重要。在吉米韓崔克斯之後，電吉他（而非人聲）成為主要的搖滾樂器，是音樂性感能力的象徵，唱片只是為樂器攻擊火力的展現作暖場而已，現場演唱會成為主要的搖滾儀式。就短期而言，這個現象意謂其他著重吉他的超級樂團如Cream、Led Zeppelin的形成；就長期來看，這個現象後來發展成重金屬樂以及主流的硬式白人搖滾。

雖然如此，韓崔克斯是個美國黑人樂手，在某方面，他最重要的影響力在他遺留下來的音樂傳統，而不是對英國或歐洲之搖滾想像的影響。首先，他的錄音遺產提醒大家：搖滾不只是白人的，更是黑人的音樂形式；韓崔克斯作為一個聲音拓荒者的影響力，遍及放克音樂到饒舌樂的領域。但是韓崔克斯音樂走向的精華就像個爵士人，譬如對即興表演的強調、把插電擴音後的聲音當作新的聲音和音效來源加以探索。結果，他成了第一位讓Miles Davis和Herbie Hancock等爵士表演者感到興趣的搖滾樂人，這兩位爵士樂手在70年代演出所謂的「爵士搖滾」（jazz rock），更追求音量、破音、噪音等的即興可能性。

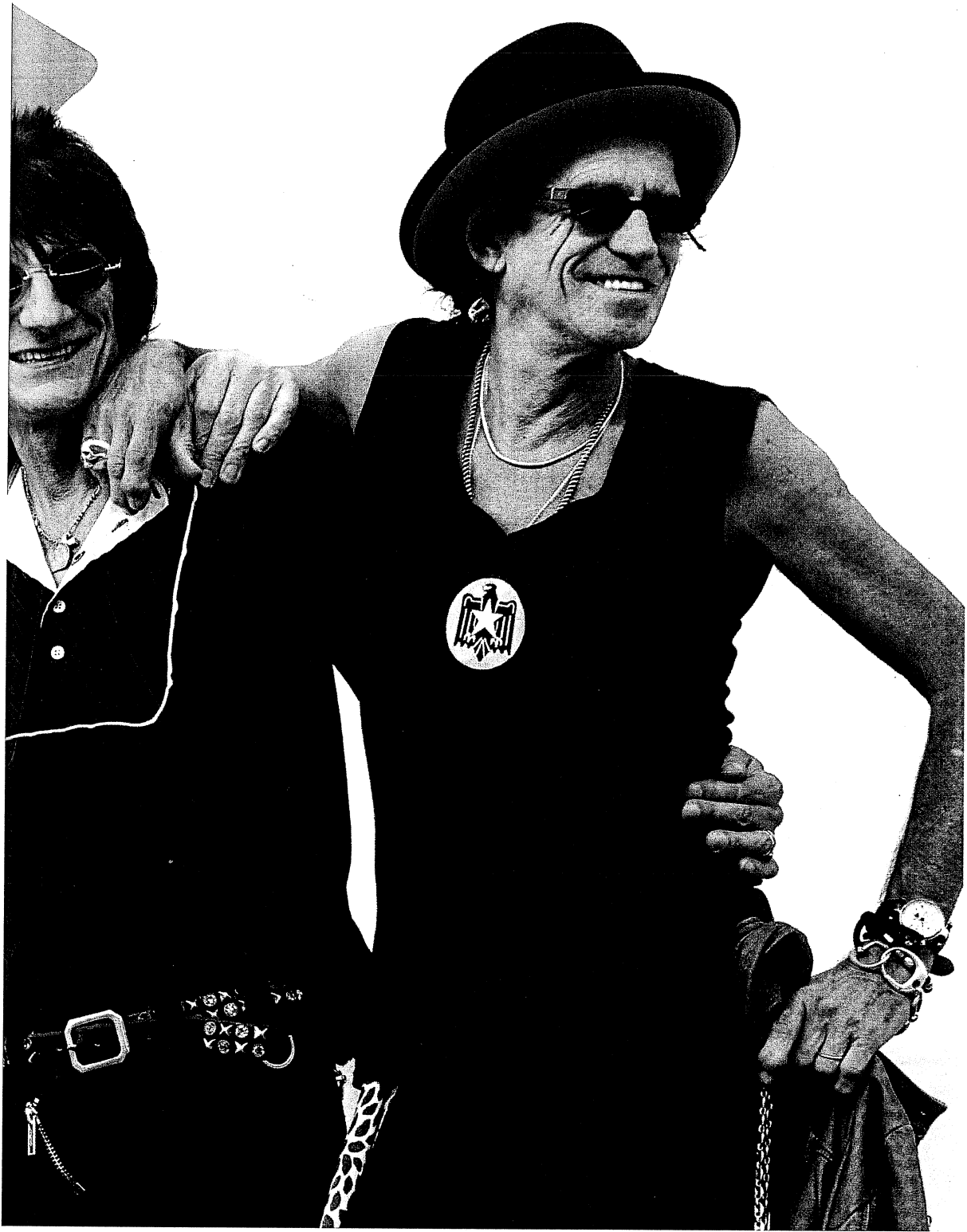
韓崔克斯在1970年去世。雖然他對搖滾有那麼重要的影響，卻從未真正樂於別人賦予他的明星角色。最後的幾年，他曾經和空軍的老朋友Billy Cox、也和一個新團The Band of Gypsies合作，試圖創作更強烈、更黑暗的音樂。許多早逝的搖滾樂手也做過相同的事，但他們的事業多半已功德圓滿，不管是貓王、Brian Jones、Janis Joplin，甚至約翰藍儂和Kurt Cobain的死亡，讓人們懷想他們既有的成就，而不是遺憾他們尚未完成的可能。韓崔克斯的死卻不然。或許因為他從未和技巧、想像力能與他相提並論的樂手合作過，他真的讓人覺得如果他活得久一點，最好的音樂還會出現。

The Rolling Stones

滾石合唱團 The Rolling Stones

滾石合唱團是個堪稱原型 (archetypal) 的搖滾團體，絕對不是因為他們看起來毫不費力地就吸收了搖滾明星地位的矛盾：藝術與商業，叛逆與服從，技巧性與原創性等。滾石合唱團成形於1932-63年間倫敦的節奏與藍調場景，其中多的是傳統爵士的純粹主義者和藝校的風格主義者，他們很快就注意到披頭四在流行音樂上紮實的成功，在年紀相仿的經理人 Andrew Loog Oldham 的帶領下，滾石成為第一個將藍調場景中所重視的「不從眾」(non-conformist) 價值轉譯為青年文化語彙的英國藍調團體，比方說透過萬用的叛逆概念。他們現場表演的吸引力來自主唱米克傑格 (Mick Jagger)、吉他手凱斯李察 (Keith Richard) 及布萊恩瓊斯 (Brian Jones) 的群眾魅力，還有他們對音樂的始終不渝。而滾石之所以成為英國僅次於披頭四的團體，關鍵在於傑格和李察出人意料的靈活寫歌才能。他們的口吻比披頭四更為諷刺而輕蔑，加上傑格裝模作樣的露淫性感 (campy sexuality) 融合李察專注的節奏感 (儘管李察一直是比較神經質、前衛野心的)，滾石合唱團發展出一種獨特帶有威脅性的流行風格，其巔峰就是 'Can't Get No (Satisfaction)' 一曲在英國和美國的成功。

60年代末期，滾石的音樂雖然帶有迷幻搖滾和摩登小子花俏的那一面，其實卻朝向更黑暗而普遍的方向發展，兩者都反映了李察對於美國黑人 (和加勒比海) 音樂奇特的後巷文化的迷戀，*Beggars Banquet* 專輯最明顯，也是一招行銷之計：滾石扮反派，對上正派的披頭四 (這招卻招致一些私人後果——滾石被警察和媒體跟追的方式，絕不會落到披頭四頭上)。1969年，滾石在加州阿特蒙音樂節 (Altmont Festival) 的表演發生致命的暴力事件，危險墮落者的形象因此更加確定，不過，最後，滾石和享樂主義式狂野的結合，卻強化搖滾傳奇的地位，最能勾勒出這個地位的莫過於他們最偉大的專輯唱片 *Exile on Main Street*。



詹姆斯布朗 James Brown

詹姆斯布朗在流行萬神殿中的地位頗尷尬。他當然是個偉大的娛樂界人物，但人們也會想到他坐過牢，有過女人和金錢方面的問題，而在音樂上，他的名聲起伏，不是受敬重的那一型。他的表演內含一種破壞力。對生命咄咄相逼，要刺激、要歡愉、要遺忘，但就本質而言，那是不可能被滿足的，而就布朗的情況來說，也因此不是被昇華成個人的愛與性（或上帝和救贖）之歌，而是一直停留在迫切的社會面。就好像布朗在為受挫折的凡夫俗子發言，像一般大眾拒絕束縛著中產階級的常規。即使搖滾史家在討論布朗的地位時，也都小心翼翼。在所有關於20世紀最偉大唱片的問卷或消費者調查中，最具代表性的黑人搖滾人名多半是馬文蓋和史提夫汪達（Stevie Wonder），甚至Miles Davis，而不是布朗。不是這位靈魂樂的教父。

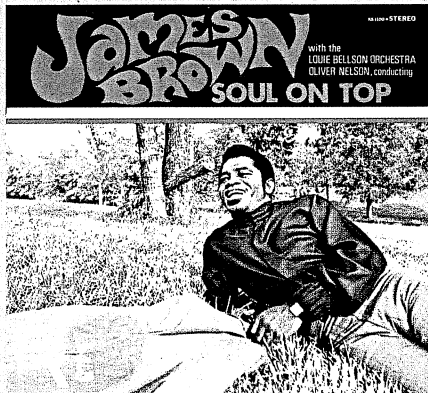
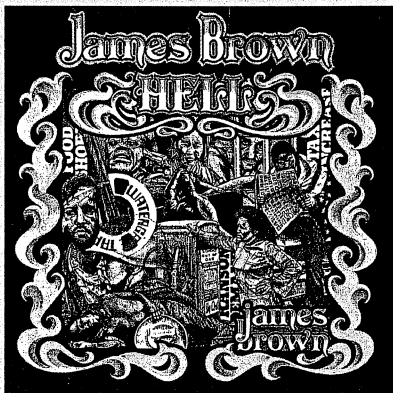
布朗的音樂生涯始於40年代，在那樣的音樂年代裡，聽眾或追隨者的聚集都是透過現場表演而不是電視秀，透過在黑人娛樂劇場（chitling circuit）馬不停蹄的巡迴演出。成功不關市場調查，或是精心計算的跨界演出，而是依賴活躍分子對於大眾需求的本能直覺，以及表演者舌燦蓮花的能力，說服群眾相信他可以滿足大家的需求。就是在那時候，布朗發展出讓時間停止的能力，他有辦法讓眾人覺得，除了他的表演，一切都不重要。事實上，他的音樂生涯示範了爵士樂和靈魂樂之間的連續性：布朗身兼樂團領隊、編曲者、工頭，也是歌手兼能秀善演的人，而他的音樂會不只在表現團隊的紮實能力、精準度、器樂獨奏者有所控制的攻擊火力，布朗本人的能秀善演也是焦點所在。他的Famous Flame樂團成為一代又一代伴奏樂手學藝完成的最終學校，他和更古怪的人物如桑拉（Sun Ra）以及喬治克林頓（George Clinton），都讓所有非洲裔美國音樂中最重要的傳統——集體即興——得以不斷持續，雖然早已有更經濟的方法去表現即興。

粗略來說，從50年代節奏與藍調以來，美國黑人音樂的歷史就可以分成兩支——靈魂樂（由雷查爾斯所發展）和放克樂（由布朗所發展）。同樣的音樂元素（爵士、藍調、福音歌曲）為了不同的目的而發展。靈魂樂是一種誘惑的形式，以音樂作為表達個人想法的語言，而演出是討人歡心。放克則衝著你來，樂手的音樂昂首闊步向你挑戰，要你抗拒他們的、而不是你自己的慾望力量。大體而言，靈魂樂因為比較符合商業銷售作法，是當代流行樂的主流模式；放克音樂的狀況則不確定。布朗沒有一首歌曲可以被歸類為悅耳曲目。

布朗仍然是最可能被電腦取樣的樂手，他的歌聲（這方面他還有辦法保有某種程度的法律控制權）、他的反覆樂句（riffs）（這方面他就沒辦法了）都會被取樣。他的音樂之所以被取樣，不是因為他的歌聲特出——他的尖叫歌聲會讓人背脊發毛，即使只是出現在舞池裡的短暫片刻——而是因為他的音樂等於是饒舌樂（就其聲音調性而言）和鼓打貝斯（就其節奏形式而言）的先驅。布朗的音樂特徵或可號稱是「鼓打貝斯和小號」（drum'n'bass'horns）：一種建構於節拍而非旋律上的音樂，是來自脈動之微小變化造成的情緒效果，而不是來自民謠般的和弦改變。布朗是勾勒出放克美學的第一人，這是他在20世紀流行音樂史上的地位，在這種音樂中，反覆與同樣東西的不斷改變（the changing same），就是興奮的來源。這怎麼說都不是原始藝術，但布朗的表演和角色形象卻也和現代主義搭不上；雖有著放克音樂表面上的複雜世故和國際都會風格，但也仍保有非洲裔美國的農村根源，一種和現代城市生活不同的、更為奇異的節奏情調。

MR. JAMES BROWN

gettin' down to it

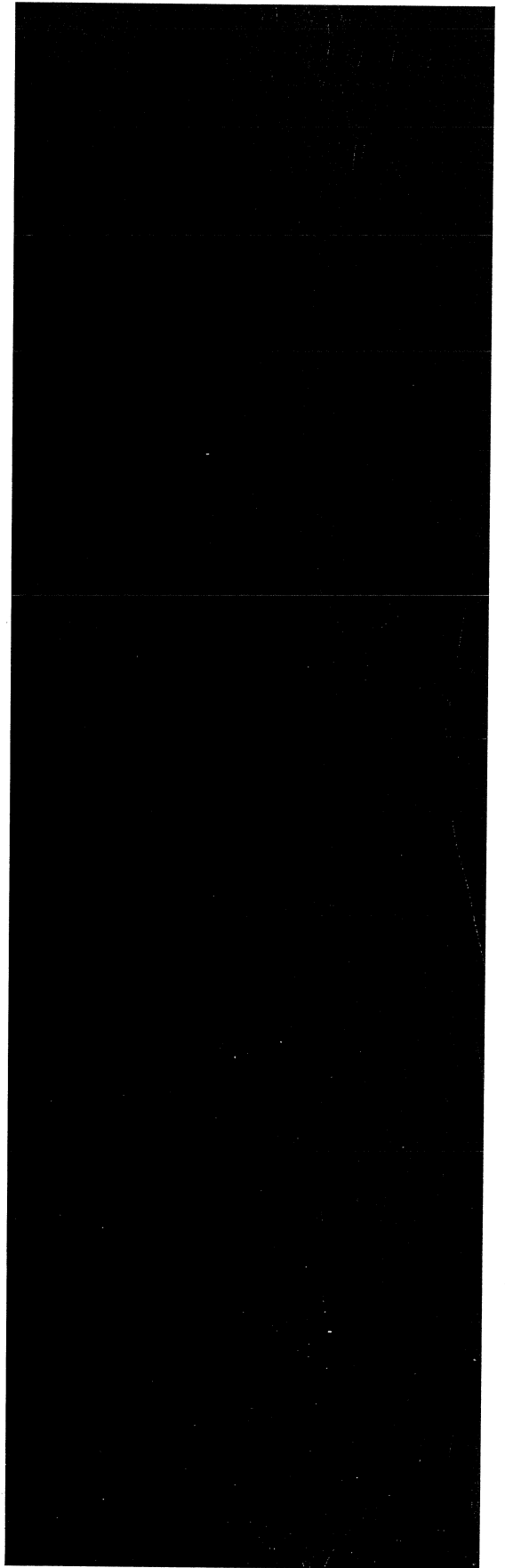
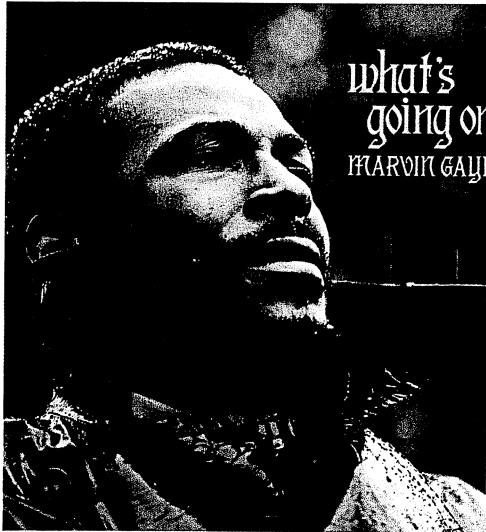


The Cambridge Companion to Pop and Rock

馬文蓋 Marvin Gaye

Marvin Gaye

© 環球音樂



馬文蓋的事業生涯是靈魂樂的典型。他的歌唱生涯始於教堂的唱詩班（父親是牧師）；加入一個世俗合唱團The Markees；之後參加一個較為成功的樂團Moonglows；又跟著Moonglows的團長兼製作人Harvey Fugua，加入底特律新成立的摩城唱片（Motown Records），馬文蓋受雇為錄音室鼓手和合音歌手。他在史提夫汪達的第一張唱片中打鼓，和人合作寫了Martha and the Vandella的‘Dancing in the street’，後來公司以其本名推銷馬文蓋，包裝成上城的流行抒情歌手。60年代，他以熱門曲‘How Sweet It Is To Be Loved by You’（1965）和‘I Heard Through the Grapevine’（摩城唱片有史以來最暢銷的單曲，於1968年首度發行）以及他的二重唱（特別是和Tammi Terrell的組合），成了摩城靈魂樂的象徵。60年代後期，一種新的黑人政治意識興起，對於靈魂樂也有了新的運用方式，這在摩城唱片反映得最清楚，尤其是馬文蓋1971年的專輯*What's Going On*，以及1972年的電影原聲帶*Trouble Man*。1973年發行的‘Let's Get It On’則標示了另一個新時代的開始，當中有性的政治、狄斯可，以及一種新的舞池感性。後來的10年，馬文蓋的私人問題以及他與摩城的決裂，限制了他所能帶來的衝擊，但是1982年的專輯*Sexual Healing*卻影響了下一個世代的製作人。1984年，馬文蓋被父親殺害去世。

許多藝人可以稱得上代表「摩城之聲」（唯有這個廠牌能夠結合令人咋舌的一長串作者、演奏者、製作人和歌者），尤其是該廠牌的女歌星如Diana Ross and the Supremes。但馬文蓋的事業雖然起起伏伏，卻確實觸及了摩城故事的所有面向，特別是關於性、種族及商業的緊張關係。首先，他有著完美的摩城嗓音，柔中帶剛，節奏感靈活，得以涵蓋所有性感覺的基點。就像之前的低吟歌手，靈魂樂歌手本質上也重親密感，從靈魂音樂中取其特有柔順的侵略性，以退為進（以Sam Cooke為榜樣），使之符合流行樂取悅人心的成規。靈魂樂的歌聲也像低吟歌手，表現出一種曖昧的陽剛特性：靈魂歌者似乎在噪音的柔致優雅中女性化了，奉獻出脆弱的一面，即使他們就在幕後操縱著誘惑的場景。把靈魂樂帶到70和80年代公開之性政治核心的人，也是馬文蓋（而不是Smokey Robinson或David Ruffin）。此一議題和種族議題無法分割，另一方面，也離不開金錢。貝瑞·高蒂（Berry Gordy）創辦摩城唱片，目的正是要把黑人音樂賣給白人聽眾。它的政策在於控制產製以及製造利潤的過程，但它的成功則有賴於投合白人聽眾的需求。就種族政治的角度，以及民權運動的脈絡和美國黑人意識的發展而言，這個政策在經濟方面總是很明智的，摩城確實是有史以來最成功的黑人企業之一，作為一個黑人自有的大公司，它獨樹一幟；但在文化方面的成果卻令人困惑：摩城旗下的人是為誰表演？而在搖滾及其反商業主義意識形態的脈絡中（60年代末，摩城的唱片最常被搖滾樂迷和樂評人斥之為「商業垃圾」），即便該廠牌在白人市場獲得成功，也變成一個政治議題。馬文蓋就像摩城這個廠牌，從來沒有真正解決這個問題，在一個搖滾主宰的市場，如何達成具有可信度的商業成就。而在白人舞場重新宣告摩城為其靈感來源之前，馬文蓋就已在人世了。

馬文蓋的恐怖死亡卻暗示了他臨死也能代表摩城唱片的一個面向：也就是家族在他事業生涯中所扮演的角色。摩城的成功，有賴於不尋常的家族網絡和朋友關係，先是聚集了眾家樂手，然後讓他們彼此脫離不了關係。馬文蓋就娶了貝瑞高蒂的妹妹；他所做的許多歌曲都基於長期的忠誠態度和承諾。這種網絡的連結，一般來說對於流行音樂事業是重要的，但在摩城唱片及其他黑人音樂場景，出於被剝削的長期經驗，以及深知黑人音樂事業的常規——包括版權法規或工會規定，都帶有種族偏見——不可避免的，使人將信任感放在個人關係而非契約關係上，意思就是，如果信任破裂，就會糾纏上個人被背叛的感覺。對馬文蓋以及摩城的其他明星而言，開拓個人的音樂事業意謂著逃離摩城這個家族，也代表由此導致的漂流感。馬文蓋雖然做出許多卓越的音樂，卻多少仍是一個未能充分展現才華潛能的音樂家，而這，依然是對美國音樂工業的一個控訴。

譯注

1. 40年代，美國唱片公司發現針對黑人發行的黑人音樂有市場，因此便開發出所謂的「種族唱片」，針對黑人大眾所製作的錄音產品。
2. 意指貓王死後得到的注意遠遠勝過他的晚年。不僅有各種貓王的模仿大賽，還有成群的人到他的優雅園參觀，更重要的，許多八卦小報不時宣稱貓王其實並未死亡，只是隱居，還有目擊者的證詞。
3. skiffle是1955-60年間盛行於英國的音樂形式，年輕人以洗衣板等素人音樂的樂器，伴以無比活潑的方式演繹美國的傳統歌謠與民謠。
4. Moluccas是位於印尼東部、西伯利亞與新幾內亞的群島。後殖民時代，許多麋鹿加人流亡到印尼與荷蘭，將他們的音樂藝術帶到該地。
5. Denmark Street，號稱倫敦的錫盤街，長期以來是音樂出版商和唱片店聚集之地。
6. progressive是60年代末興起的搖滾形態，強調樂器的精良與樂手的技術，樂手經常以概念性專輯取勝，貶抑流行唱片。有人稱之為art rock。
7. Woody Guthrie，奧克拉荷馬出身的美國民謠歌手，其歌曲被讚為美國社會史詩。
8. beat，是60年代盛行於英國的樂風。

The popular music industry

第二章

通俗音樂工業

西蒙·傅禮思 Simon Frith

作者簡介：Stirling University 電影與傳播系教授，「國際流行音樂研究協會」（International Association for the Study of Popular Music）的創始成員和前主席。著作有 *Sound Effect*（1981）、*Art into Pop*（1987）、*Music for Pleasure*（1988）以及 *Performing Rites*（1996）。

音樂工業的問題很簡單：如何用音樂賺錢？但答案並「不簡單」，因為音樂已經變成商品，想要賺錢得不斷適應新的科技，這兩樣事情形塑了通俗音樂產業的面貌。

這些問題背後的要旨卻是形而上的。就本質而言，音樂是非物質。可以聆聽，但無法持有；持續的時間只有播放的時間那麼久；它不是可以直接擁有的東西。因此，打從流浪歌者在邊吃晚餐邊唱歌表演以來，如何把無法觸摸、受時間限制的聽覺經驗變成一種可以買賣的東西，這個問題便不斷推動著通俗音樂歷史的滾動。針對這個問題，我待會將檢視各種不斷變化的答案。不過這裡有另外一個議題要注意。音樂是人類的普同經驗。就像交談或製作工具一樣，每個人都能做音樂，而我們每個人也都在做音樂：唱歌給自己或小孩聽，哼唱、吟詠、舞動或輕輕敲打出一段節奏。於是，要用音樂賺錢，即意謂將一套音樂實作（我們會為之掏出錢包的）和另一套音樂實作（我們不會掏錢買的）區分開來。日常生活中，音樂無所不在，這意謂我們為自己所做的音樂和我們會去買購的音樂，兩者之間的界線比音樂工業所樂見的還要模糊。

換個方式來說，要開始了解音樂工業，必須從一個事實出發，即「通俗音樂」（popular music）不等於通俗音樂工業產品的總和。如果通俗音樂是日常生活的音樂，顯然我們的聲音景觀（soundscape）不只是由收音機的音樂、商店放送的音樂或立體音響播放出來的音樂所組成的。從浴室裡的放聲高歌，到遊樂場裡斷斷續續的音樂，到小酒館裡口齒不清的哼唱，從教堂和火車廂的音樂，到業餘唱詩班和合唱團、車庫樂隊、前台的管絃樂團和所謂的臥室製作人搞出來的電子音樂¹，

許多日常的音樂都是自己做的。當然，一般都把商業音樂視為歌曲和表演型態的來源。但還有許多我們或可稱之為「半商業」的音樂：酒吧的卡拉OK之夜、婚宴上表演的地方同樂性質樂團、小孩派對中的青少年DJ。這一切都暗示，在通俗音樂中很難劃分業餘和專業，也容易混淆。地方酒吧樂團或演唱者可能突然發現自己和大廠牌簽了約，以往以業餘身分行之有年的事情，現在居然有人用不錯的價格要你做同樣的事。或者某個樂手可能和某個樂團一起「打響名號」，享名得利好幾年，最後回到半職業的圈子，他們的真實生活和音樂圈不再有任何關係。

我要說的是，通俗音樂文化不是通俗音樂工業造成的結果；相反，音樂工業是通俗音樂文化的一個面向。工業在這個文化中有重要功能，但並沒有控制這個文化，事實上它經常在回應其中的變化。這也是說，音樂工業不能當作與日常生活之社會學不相干的對象來處理，因為工業活動本身就是受文化決定的。通俗音樂作為一種社會活動，可以用雙軸加以鋪陳。第一：音樂有著不同程度的中介（mediation）。單就某種意義而言，所有的音樂經驗都是相同的，因為我們是在聆聽由某種溝通型態組織而成的聲音。雖然如此，音樂觸及我們的方式，其直接性卻有程度上的不同：從洗澡唱歌自娛時享受到的單純生理愉悅，到同一個旋律變成等電話接通時的背景音樂（即所謂的Muzak）所產生的疏離感受。第二，洗澡時唱歌是放縱自我，如果知道有人在聽，我們馬上會覺得尷尬；電話等候時的背景音樂則討人厭，處處盛行，那是機器強迫我們聽的。這情況關係到我要說的第二條軸線：集體性的程度。此處有個弔詭，意即對音樂進行中介的科技，也讓音樂經驗可以明顯私人化。譬如，我們

可以從集體活動到個人活動的轉移，來書寫20世紀的通俗音樂史。留聲機的發明，意謂著公眾的音樂表演現在可以在自家欣賞；手提留聲機和電晶體收音機代表音樂已移到了臥室；而隨身聽則意味你即使在公共場所，也能聆聽私人的音樂。一般而言，音樂的工業化既是科技也是經濟的過程，這個工業化過程描述了音樂的本質如何被界定為是個體的經驗：那是我們在市場上為自己選擇的經驗，也事關吾人日常生活文化的自主性。音樂可以被個人擁有，這在19世紀是完全無法想像的。

雖然如此，手裡擁有的東西依然是一種可以接近集體世界的機會：我們買一張唱片，心裡知道別人和我們有類似的品味——排行榜是一個衡量標準；我們聽某個電台的節目，它的吸引力在於播放唱片的主持人能使我們感覺隸屬於某個品味「社群」。即使是聽隨身聽，轉向只有自己聽得到的東西，而抵擋外在的噪音和人聲，這樣的人其實也在向外移動，移向實質和想像的表演者的世界，而自己就是被涵蓋的隱性聽眾，身處在隱性的現場。通俗音樂文化可說是一種無遠弗屆的溝通網絡（communication network）。這些網絡有些包含與其他人的直接關係（合唱團、樂團，或者舞廳的成員）；有些則透過唱片公司、電台和朋友錄製的帶子而建立。這種網絡構成，本質上是社會性的，不管我們是在實質層面經驗這種社會交往性（sociability）——在音樂會或舞會中碰到別人；或只是虛擬的，聆聽一位歌者只為我們歌唱，他的聲音帶你漂浮到一個想像的社群。如果音樂是普遍的人類行為，那麼音樂經驗根本上就是人性化的經驗，一種社會交往性的理想，一種使我們感覺與他人產生關係的方式。就是這個緣故，讓音樂工業有機會拿音樂來賺錢：音樂經驗對我們是如此有價

值，以致於那價值可以從商業角度被變賣；但也因為它對我們是如此重要，它的意義便絕對無法被市場所限制或決定，尤其市場總是傾向將我們視為原子般的個體。這便是音樂工業的問題。

音樂的儲存

我想回到開始時的問題：你怎樣可以將轉瞬即逝、飄飄然如音樂這樣的東西變成實質的物品，變成金錢買賣？答案可用資料存取（storage and retrieval）的觀念來看。如果你可以儲存音樂，再透過資料的抓取，重新將音樂當作音樂來感受，那麼人們就可能願意花錢買那儲存的裝置。音樂儲存方式不斷變化的可能性，及其塑造音樂工業及其運作的可能性，最好是從歷史的角度來理解。

第一個音樂的儲存處就是樂手和他們的樂器。樂手將音樂貯藏在記憶中，此處的記憶不僅止於把一個曲調或旋律記在腦海裡，更是記住如何以特定的肌肉、手和呼吸的運動，將那個曲調重新生產出來。這才叫樂手，因為音樂是以身體和心智的方式來記憶的。製作音樂也涉及取出「儲存」在樂器裡的聲音，不管這種取出的方式是敲擊兩塊木板、吹奏笛子這種簡單方式，或者以大師的專業技巧取得，比如彈奏貝多芬鋼琴奏鳴曲、在電吉他的上來段即興表演。

於是，在這裡出現了第一個以音樂賺錢的來源。音樂家可藉著重新擷取——表演——換得報酬，不論這報酬是來自世俗或宗教的贊助者，來自社群團體或過路人。人們愈覺得音樂家技巧深厚，音樂家就可以要求更多的報償。我們甚至可以認定，在所有早期社會裡，便有技藝專業化的傾

向。於是技藝出眾的音樂家，音樂表演變成他們最重要的活動，而音樂家背後，還有一些人可因此獲利，不管是成為音樂家的經理人或經紀人，為他提供的音樂服務討價還價，或是成為樂手的隨員，幫助演出者保持清醒，確保他們會在對的時間出現在對的地方（有點像今天流行樂手們的親朋好友）。同時，樂器製造者（有時自己也是音樂家，有時不是）可能因為他們所提供的樂器具有更豐富的音色、更結實的骨架、更易於使用，而賺得相對的報酬。從人類音樂創製的初始，製造音樂與樂器這兩種技能和活動就有了必然關係。而專家和日常事物的分化，一開始就不只是技巧的問題，更是社會組織的問題，因為每個人都可以從記憶中擷取出一首歌，而每個人也都能夠吹吹打打。專業音樂家和樂器製造者的演化，是分工發展的一部分，標示著更大的社群、更廣泛的貿易和製造網絡的出現。就通俗音樂而言，需要特別強調樂手對社群、聽眾或贊助者的「價值」，因為社群、聽眾或贊助者決定了一個樂手配不配靠技藝維生。而樂手是優秀還是差勁牽涉到他是否能打動人，也根據聽者的音樂記憶來判斷，特別是當這麼多音樂創製被儀式化，而成為社會活動的一個面向，譬如收割、婚姻和死亡。而即便有技藝者組成同業公會，有執照、師徒制度等，音樂創製還是一個很常民的技能，不易被官僚化。樂手的能力仍然是以他的音樂好壞為判斷標準，而非師承。雖然在今天，古典音樂表演者仍會列舉他們的師承，好像他們的演奏品質有老師的聲譽為保證。

音樂儲存的第一次革命是記譜法和印刷技術的結合。現在，音樂能夠透過樂譜來儲存，而樂譜可以無數次複製。但這就像大部分的科技革命，並不表示新的作法就取代了舊作法（樂譜要化為音樂，

還是需要音樂家和樂器），應該是說，新作法隨著舊作法而出現。寫譜馬上造就兩種新角色：新的音樂創製者，即作曲家（不再需要站上舞台；作曲現在可以和表演分離），以及新的賺錢角色，即出版商（作曲家需要有人幫他們把作品推到市場上）。當然，音樂出版的最初時期，作曲家和出版者經常是同一人。

這個轉變對於音樂工業的發展有三個意義特別深遠的面向：首先，商業音樂和非商業音樂的區別開始出現。我指的不是我們熟悉的古典和通俗、高級文化和粗俗文化的區別——所謂的古典音樂正是由第一個音樂出版工業所生產出來的音樂；我指的是記譜和非記譜音樂、商業音樂和民謠的區別。換句話說，現代音樂工業形成的方式奠基於作曲、編曲和學習音樂，排除了最通俗的音樂創作形式，亦即口述音樂的傳統。第二，樂譜帶入一種音樂製作的新階層制度：一方面，導致了19世紀演奏大師以明星姿態出現，隨之出現的是把作曲家當天才的浪漫思想；另一方面，表示人們可以購買樂器（特別是鋼琴）和樂譜，在家演奏印成樂譜的音樂。這些發展涉及兩個新的音樂市場：為現場演奏付費的顧客（取代贊助制度），以及為樂譜、樂器和音樂課付費的中產階級家庭。第三，新的音樂商業和市場意謂著保障投資和財產不被盜用或剽竊，此一課題愈來愈受到關注。音樂一旦變成出版工業，便也像一般出版商，開始關注法律的保障和版權法規。

音樂工業還沒變成唱片工業以前，就已經是個版權事業。獲利取決於擁有版權。一旦出版者基於和創作者的契約，對一部音樂作品確立了合法所有權，就可以防止其他人出版，之後，根據公開演出的版權法規，可以對此作品的各式公開演出做授

權。因此除了市場需求，新的音樂工業也取決於法律結構，稍後我會再回到其本質為版權事業這個問題上。這裡我只想提醒，記譜法的儲存是以音樂表演賺錢的一種新方式：因此在商業音樂界中，一個音樂活動即表示從樂譜，也從樂器重新擷取聲音。

音樂工業第二次的主要革命，是隨著錄音科技而來的：聲音可以透過圓形鋅板和滾筒式錄音²來儲存和取出。從某個角度來說，留聲機不過是另一種樂器，一種可以「承裝」音樂的裝置，操作機器，就可以聽到音樂，當然，就銷售和製作方面而言，從販賣鋼琴到自動鋼琴（儲存在打孔紙捲裡的音樂³），再到留聲機（儲存在唱片裡的音樂），彼此之間有相當直接的連續性。直到60年代，還常可看到樂器和樂譜店同時兼賣唱片，至少英國的小城鎮是如此。但留聲機（以及自動鋼琴）和樂器之間有一個關鍵差異：音樂現在是儲存在紙捲或圓形鋅板（最早的軟體裝備）中，變成不需任何音樂技巧就能「演奏」（play）一項樂器。音樂可以在家裡產生，變成一樁消費之事，無關技能。

這種情形所造成的直接商業影響就是新工業部門的發展——留聲機和唱片的製作。音樂工業變成電子產品工業的部分，它的市場具有龐大的擴張可能性：那就是每個家庭。家用唱片的買主不必是音樂人，同時，唱片也大大增加公開使用音樂的可能，不論是新的電子媒介如收音機，或者只是用於各類公眾娛樂場所。版權範圍如今涵蓋了錄音作品和音樂作品，版權所有者有了史無前例的新收入來源。到了20世紀末，從公開使用所賺得的版稅至少和銷售唱片給私人消費者的所得一樣多。

雖然如此，錄音科技對於通俗音樂最重要的影

響是讓音樂得以在演奏時，而非譜寫時，儲存並重新獲取，因此也使民歌的商業化變成可能。換句話說，錄音讓某場特定演出可以透過大量發行而重複聆聽。音樂特質如音色、音調及節奏特殊性，可以像旋律與合聲透過記譜一樣，有效率地加以儲存。於是，出於獲利動機而推動的過程，便將民歌從地方性的即興表演，變成商業的通俗音樂。美國黑人的藍調和爵士樂能夠影響全球，靠的就是錄音產品，因為它們並非照譜演奏的音樂類型。錄音科技方面後來的發展，如麥克風、磁帶錄音，同樣有出乎意料的影響。以前，唱片公司靠著替已成名的歌星錄製音樂起家，利用其名聲銷售新機器，現在卻也成了最重要的明星製造者。像平克勞斯貝（Bing Crosby）這樣的歌手，成名方式就是透過廣播、唱片和電影表演，而不是現場演出。同樣的，如果一張錄音製品原意只是記錄真實的錄音室演出，它就變成聲音的構成，是錄音室製造的成品，從未實際被演出，經常也無法演出——不論是披頭四的*Sgt. Pepper*當中刻意製造的噪音，或是顧爾德（Glenn Gould）⁴把一首郭德堡變奏曲剪接成「完美的」版本。錄音室比較不像攝影師的工作室，每樣東西都安排得好好以便就位拍攝，反而像藝術家的工作室，從塗鴉碎片抹抹貼貼變成完成的作品。製作一張唱片，等於做出全新的東西；不再要求「高度符合」原本的現場演出。

我之所以強調這一點，是因為音樂儲存技術的第三次革命，數位科技，顯然是經由類比技術的實作所塑造：讓人們可以更快、更容易地做出他們反正已經在做的事。CD取代了唱片，數位剪輯取代錄音機器，但音樂大致是一樣的。

但長遠來看，音樂當作資訊儲存，為工業帶

來三大影響。第一，以新的方式提出音樂所有權的問題。一方面，對於什麼東西是可以被擁有的，數位科技延伸了其界定：從作品（樂譜）到表演（唱片），再到聲音（數位資訊）；另一方面，也因此延伸了盜用的可能性，不管是取樣（從一個作品取出聲音，在另一部作品裡改裝運用）或剽竊（數位複製品和原作幾乎等同，更容易複製與傳佈）。第二個影響是，改變了音樂創作的本質，從譜寫音樂變成音樂訊息處理，因而混淆了長久以來奠定的音樂和噪音的區別（數位錄音已經改變了電影和電動遊戲等多媒體的音樂製作）。最明顯的是，早在類比科技時代，我們便無法輕易辨別樂手和錄音師的角色，而90年代DJ成為表演者，也表示消費和生產之間的分界逐漸模糊：刮碟混音（scratch mixing）是什麼音樂活動？它最大的意義是對集體音樂創作的影響：不再是找來一堆樂手，而是虛擬集合許多樂手，就是這樣。也許有點反諷，但最成功的「後數位」通俗音樂——饒舌樂，就是在形式上將數位錄音室的編曲、技術精巧的錄音師，連同老派的面對面即興表演結合起來。第三，數位科技使得一個醜陋字眼所描述的狀況變成可能，那就是「去除中間介入」（disintermediation），不論這意思是樂手將他們的作品直接寄給聽者（跳過音樂出版商和唱片公司），還是聽者直接從唱片公司下載音樂（跳過零售商）。

在音樂工業本身，數位科技仍被視為大有潛力，眼前的對策是鼓舞某些數位科技（用聲音賺錢）的發展，阻擋其他的數位科技（譬如盜版）。容我稍後再針對音樂工業的未來著墨，在此，我想強調的是它的過去，歷史形塑了當代音樂工業的面貌。概括而言，音樂工業是：

版權的工業，取決於所有權的法律規範和對音樂作品的諸種授權。

出版的工業，將作品帶給大眾，但本身有賴於樂手和作曲家的創意。

藝人的工業，透過契約和明星制度的發展，對作曲家和樂手做有效管理。

電子的工業，有賴於各種設備的公開使用和家庭使用。

供給面

音樂工業可以說是個供給面（音樂工作者）和需求面（消費者）皆為非理性的事業；因此，唱片公司的組成就是要以官僚途徑將混亂組織起來，使供需面相符合，進而獲利。這造成了兩個明顯的後果。第一，就經濟面而言，如同在其他文化工業，絕大多數的音樂工業產品是失敗的，因為無法平衡成本，也就是虧損超過收入，但一個九成產品都虧損的工業，顯然是以特殊方式來組織的：對這個工業來說，失敗是常態。我稍後會回到這一點。其次，唱片公司和旗下藝人及消費者，都有著持續的緊張關係。唱片工業是環繞著契約而構成的，它的假設是唱片公司會剝削樂手，樂手會佔唱片公司的便宜，除非以法律來約束；而音樂工業多數的遊說工作都是在嘗試阻止消費者做某些事情，如私自盜錄，或至少逼他們要付費。

這兩個衝突都反映了音樂所有權的問題：只能用版權法的規範來解決。原始出發點是一般的法律原則，「創作者」（作家、藝術家和發明者）必須被鼓勵創作，並使他們的作品能作為公眾教育和娛樂之用。創作者應該獲得經濟回報，其報酬應該足夠涵蓋他們在技巧和資源上的投資。另一

方面，他們的作品要能為大眾所用，就必須有合理的價格，社會整體才可能從中獲益。因此所謂的版權（copyright）制度即是：樂手透過授權公眾付費使用其作品，而獲得經濟上的收益。音樂可以公開取得，取用得越多，就越流行，創作者的報酬就越多，其他人投入創作的誘因也越強。

將這個理想化為實際作為，涉及兩個問題。第一，個別樂手和表演者很少有將作品呈現給大眾。他們必須和其他人締結契約——經紀人、活動贊助者、出版商、唱片公司——以便安排或推動巡迴演唱會，製作樂譜、唱片或CD。即使網路販售也漸漸需要有人來中介：知名的團體或許可以直接觸及重要的市場；沒名的團體就得另尋他法，也許是靠像廣播主持人約翰·皮爾（John Peel）一樣有品牌的網路音樂提供者，來打開自己的知名度。其次，光是監督自己作品的版權，成本就很高了。要追蹤未經許可的使用，收取有音樂使用許可之場所的使用費、監聽地方電台和髮廊，成本就可能比獲利還高。因此，為求經濟，版權制度便有賴於集合的協會（如英國的演出權利協會〔Performing Rights Society〕），由出版商和作曲家組成的非營利組織，代理音樂版權所有者處理授權和授權費用的事宜。這樣的全國性協會多數是在20世紀初國際對於版權有共識後所成立的，它們也透過一連串的互惠協定，收取應給外國作曲家和出版者的費用，但是在跨國出版商興起以及音樂開始以數位方式跨越國界直接流通之後，這種互惠的連鎖已受到威脅。換言之，藝人要從其創作權獲利，就必須和出版者交涉，這通常也意謂著出讓部分的創作力。除了地位固定、有市場的明星以外，唱片公司很少只是單純的發行者，只是某樂手用來觸及聽眾的一個機制；而是，公司會企圖塑造這位樂手的音樂，以

符合他們對市場的了解。這種塑造音樂的權力是內建在樂手與廠牌的契約中。通俗音樂因此有賴於創作者和權力體系的協力，此種緊張關係是體系本身的問題，意識型態上，卻通常解讀為「藝術對抗商業」。

相較於電影及電視工業，音樂工業直到現在都很少做正式的市場調查，除了排行榜。排行榜用來判斷什麼歌曲暢銷、什麼可能會暢銷（根據電台播送次數），基本上，它的主要功能還是在控制庫存：有暢銷跡象的唱片，可以趕快再版；滯銷的唱片，相關工作一切停擺。如果音樂工業假設音樂市場的本質是非理性的，那麼這個假設可以說是兌現了，從「錫盤街」（Tin Pan Alley）⁶的世紀開始，到那些被認為有「好耳力」的人（作曲者、星探、DJ、製作人等）皆然，他們對於大眾品味的認識似乎都是「出於本能」。

即使有些業者的耳力超越同行，也不能保證每次成功，因此音樂工業發展出兩項設計，來控制不可靠的需求。第一項設計也常見於其他文化工業——明星制度。明星可以定義為曾有過暢銷紀錄的樂手，此紀錄可以保證他未來的唱片也會暢銷。對唱片工業來說，用此一方式來反制常見的需求不確定性，一直是不可或缺的作法，可以為唱片公司帶來最大的獲利（譬如貓王之於RCA唱片，披頭四之於Capitol，U2和巴布馬利〔Bob Marley〕之於Island唱片）。唱片公司的核心活動變成是製造明星甚過推銷唱片；唱片銷售取決於明星的生產。這表示一個樂團或樂手所做的音樂必須符合明星的形象和性格；近來，形象塑造經費已和音樂製作費一樣多，藝人跟唱片公司簽約前，一定會先討論唱片公司該如何行銷他們。

音樂工業為音樂市場尋求秩序的另一個方式是使用類型標籤。通俗音樂的行銷一向就是推銷不同類型的音樂給不同類的消費者。唱片行裡擺放唱片的方式是最明顯的例子：分為搖滾、鄉村音樂、舞曲、饒舌樂、世界音樂等等。廣而言之，每種音樂類型就是一個小型的通俗音樂世界，有自己的雜誌、廣播節目、表演場地、專門店和網站等。就像凱斯·聶格斯（Keith Negus）所說的，唱片公司根本不是在這些不同領域強加單一的企業文化，相反的，他們是企圖去適應不同音樂被不同聽眾所使用的不同方式。每個唱片公司的分類——搖滾、騷沙（salsa）音樂、鄉村音樂、饒舌樂——都有自己的商業和文化性格（Negus 1999）。

需求面

這方面的討論回到我最初所講，也就是我們只能在通俗音樂文化的脈絡中認識通俗音樂工業。現在我想轉到這個等式的需求面，也就是人們想從音樂得到什麼。有一點很清楚，人們願意付錢，你才有可能拿音樂賺錢；比較不明顯的一點可能是，評斷特定音樂作品的價值如何，還不如評價某種音樂被視為必要的那個環境來得重要。譬如在今天，參加一個沒有音樂的喪禮，看一部沒有配音的電影，在百貨商場閒逛卻沒有聽到任何背景音樂，我們都會覺得怪怪的。如果音樂工業的發展有賴於音樂市場的發展，表演者和作曲家就會競相爭取大眾的注意，而不是為贊助者做音樂。這樣一個市場的出現，本身就有賴於人們生活和休閒的結構。娛樂作為一種社會活動——一種必要的音樂性活動——塑造了音樂工業，也為其所塑造。

我想從三個議題來討論。第一，特殊性vs日常

性。從歷史角度來說，音樂被用來凸顯特殊事件——宗教禮拜、生死與成年等的儀式、生命中歡慶或悲傷的片刻。音樂標示出一個不同於日常生活的時空。它強化適當的感情（就像音樂將某種特殊的參與活動變成可能，使人集中注意力在某片刻，不受干擾），也將這感情集體化。我們各自感受音樂，但也是民族音樂學家約翰·布雷金（John Blacking）所稱的「夥伴情感」（fellow feeling）形式，運動場或足球賽都少不了歌曲助威，這種夥伴情感的形式表現非常明顯。雖然不同的音樂意識型態有不同的說法，但是這裡有一種共同的音樂經驗讓我們忘我，超越日常的物質世界。我再強調一次，這種音樂經驗是和特殊場合相關聯的，也是因這特殊場合而成為可能。

相對的，今天我們生活中的各種活動都少不了音樂。起床有鎖定某音樂頻道的鬧鈴設定，自動把人喚醒；沐浴或刮鬍子有音樂為伴；帶著隨身聽或聽著車裡的卡帶、CD上班去。工作、逛街、等電話接通時都有音樂。我們吃喝、等公車來或等火車開動，坐在電腦螢幕前或是在健身房做有氧運動時，音樂隨時在播送。不論音樂是我們自己選擇的或是外在環境強加的，都很難想像現在有什麼活動沒有音樂伺候，睡眠是唯一例外，但現在也有了床邊音樂。20世紀代表了音樂的爆炸。我們不僅隨時隨地聽到音樂，且理所當然認為無論處於何種時空，都可以聽到錄音史上的任何音樂作品。

毫無疑問，唱片的無所不在，深刻影響了音樂和噪音的關係。我們現在聽到的許多音樂是噪音，不論噪音是來自亂七八糟的環境音，還是因為那聲音擾人清夢。於是在某種程度上，我們聽到的音樂變成了以前所謂的噪音，最明顯的地方就是音量：

當代通俗音樂純粹以音量來與聲音景觀中的各種噪音競逐人們的注意力，這可能是它最明顯的美學特徵。還有無數以電子方式生產的聲音，以前會被當作「干擾」，現在卻被編成音樂。雖然如此，有一件事情沒有改變，即相信音樂是（也可以是）一種特殊經驗。但有時我們仍然會特別注意周遭出現的聲音，搞音樂的人必須理解這種狀況。

唱片工業有種感人的信念，認為是歌曲（和歌者）本身創造了對的環境。如果行銷團隊、電台企宣（radio pluggers）、影帶製作者能夠吸引人們片刻的注意力，聽者就可能被一段曲調、一句歌詞或聲音表現所「勾住」。但是人們真正聽音樂的場合，和體制也和情緒有關。流行抒情歌曲（如席琳狄翁〔Céline Dion〕的作品）持續受歡迎，證明愛情生活會使人特別容易受到音樂情緒力量的感動（反之亦然），同樣的，如果我們考慮到舞廳已變成嚴肅聆聽音樂的場所，就不會訝異舞曲音樂竟在90年代成為英國通俗音樂的主流。簡言之，我們可以說通俗音樂首先是取決於休閒生活的例常化、工作和遊戲的規律節奏、週末與假日、玩樂的概念、愛情生活的意識形態，以及因之而產生的自戀式情感抒發。音樂仍和特殊事件有關，只不過這些事件現在不是平凡無奇的，就是個人化的。

這引到我的第二個議題：公共性vs私人性。從歷史角度來說，我們可以描繪出通俗音樂經驗一個明顯的轉變，即是從集體活動變成私人娛樂。假如有一個人從1850年，來到21世紀探訪，最讓他驚訝的可能不是街上的聲音（19世紀中葉的維多利亞時期，倫敦已經充滿嘈雜之聲），而是家庭中的音樂量，居家空間發展成舒適自在的空間，清楚表示家庭在某方面已變成表演音樂的地方。雖然如此，

從公私對比的角度來說，音樂的家庭化並不是直接的：如果說音樂在某種意義上變成私人的，那麼我們所聽的東西並非如此。廣播、唱片和電視工業因為將公眾事件帶入家中而繁榮發展，於是許多人從沒看過歌劇、爵士表演、龐克樂團演出，或者DJ表演鼓打貝斯（drum'n'bass），會固定在自家客廳用唱片搬演音樂演出。

廣泛來看，我認為與其說20世紀的媒體效果是將音樂或其他文化經驗變成私人經驗，不如說它模糊了公共和私人領域的區分。從收音機聽到一場現場的BBC古典音樂會，或者在電視節目Later中觀看綠洲（Oasis）合唱團表演，究竟是公共活動還是私人活動？如果音樂廳和搖滾俱樂部可以在想像的臥室空間中形成，那麼公共空間就可能變成私人事件的背景。有人說自動點唱機救了30年代末和40年代初的唱片工業，至少在美國如此，唱片公司賣唱片給有自動點唱機設備的營業點，銷售量還超過直接賣給公眾，而對備戰時期全國各地移動的美國軍人和女性來說，自動點唱機變成在陌生營地或酒吧建立熟悉空間的珍貴方式。晚近，數位科技最早的一種運用方式是在卡拉OK。卡拉OK的吸引力似乎在於，它讓私人變成公眾面前的表演者，而公開表演又變成私人的演出。

與其談論音樂的私化（privatisation），或許更應該把音樂視為一種媒介，我們透過這個媒介處理公眾自我和私人自我之間的複雜關係。音樂能夠從舞台來到起居室，從特殊愛情關係的情感微妙處移向酒吧間感傷氣氛的嘈雜喧囂，這正是它在吾人生活中如此重要的原因。音樂工業當然也是這樣看的。對於販售樂譜者、電影明星製造者、唱片公司和廣播節目而言，重要的不是音樂的私化，而是

音樂的個人化 (individualisation)。音樂工業要興盛，需要激發一種特殊的音樂消費方式：買東西，不管是買唱片、錄音帶、CD、音樂會票券或舞廳入場券都成。這又意謂著提供音樂讓消費者擁有，就像其他購買行為一樣。這便是為什麼音樂業者反對私自錄音的行動並沒有說服力：一方面我們收到的訊息是，購買唱片多少可以使音樂變成我們的；另一方面，我們又被告知不能因此為所欲為。

商業通俗音樂核心的個人主義，說明了我在此想要討論的第三個議題：認同vs差異。音樂對於集體認同似乎一直很重要，社群透過音樂記憶而認識自己，但音樂也一直被主張民族主義的政客所操縱，不論是出以國歌的形式或做作的民歌，都可以用來把我族類者標示為「他者」，是不唱「我們」的歌的人。商業音樂工業所做的事，就是把音樂所能提供的歸屬感變成銷售宣傳的一部分。不管是透過明星體系（樂迷認同偶像），或者透過更為深層的類型行銷（音樂類型——鄉村音樂、重金屬——代表意識型態的共同體），唱片銷售都意謂說服人們，他們的音樂選擇不只關乎個人享樂，也使他們和一個社群發生關聯。音樂品味對人們是如此重要，因為他們都用音樂品味來表現自己，不管這作法是如何徒勞無功。

這裡有一個弔詭：音樂工業運作中最明顯的「商業化」部分（譬如周邊產品的開發），往往也是和創造樂迷社群最明顯相連（譬如，針對年輕女孩來塑造並推銷男孩團體）。我們或許可以下此結論：從外部看來最商業化的部分（針對青少年市場包裝流行新人），對隸屬「西城男孩」（Westlife）或「男孩特區」（Boyzone）等樂迷俱樂部的青少年消費者而言，他們從內部看來，並

不覺得那麼有操縱性。當然最為眾所周知的就是搖滾樂迷，他們根本看不見販售、包裝、聰明行銷的種種策略，如何影響了他們對「綠洲合唱團」、貝克（Beck）或「崔維斯合唱團」（Travis）等樂手唱片的投資。可憐的是那些指出銷售「創世紀」（Genesis）和「兄弟合唱團」（Bros.）並沒有多大差別的搖滾樂評人，就像我以前一樣！當然這裡也有性別的意識型態在運作：男生鄙視收集「男孩特區」的雜誌和玩具的女生，他們會驕傲秀出自己收藏的「電台司令」（Radiohead）唱片的B面⁸和巡迴演唱會T恤；女生好像都是笨蛋；男生才是行家。

音樂媒體

對工業來說有一個更大的議題。建構消費者社群（主要是利用社群感創造明星和唱片魅力）時，唱片公司必須依賴非他們所能掌控的其他媒體。少女文化是由《暢銷歌曲》（*Smash Hits*）和《流行之王》（*Top of the Pops*）這類雜誌所塑造的；獨立搖滾文化靠的是《炫》（*Spin*）、《新音樂快遞》（*New Musical Express*）。每種音樂類型都有專門的雜誌，重金屬的*Kerrang!*、饒舌音樂的*Vibe*、舞曲音樂的*Muzik*，唱片公司也會透過這些雜誌觸及其銷售目標。換句話說，唱片公司很少自己建構出一個新的音樂市場；他們的銷售活動反而是以或快或慢、效率不等的方式，來回應市場本身浮現出來的音樂品味類型，也由音樂媒體賦予意義，最明顯的例子是美國雜誌*Crawdaddy*和《滾石雜誌》在60年代末主導了美國新搖滾的形成。對音樂工業而言，重要的不是唱片的評價好壞，而是他們推出的東西是否在適合的音樂領域找到一席之地。一個試聽帶（demo tape）來到了唱片公司主

管桌上時，第一個問題就是：這是什麼樣的音樂？意思是：它針對的是哪個市場？

平面媒體在通俗音樂行業的歷史上有特殊地位：對於人們如何理解音樂、如何談論某種音樂類型，平面媒體也許是最有影響力的。不過音樂市場中只有少部分人會去閱讀。因此一般效果是間接的：音樂評論者對新人或新聲的回應，反過來影響唱片公司行銷的方向，引導非專業報章、電台和電視的報導方式，再影響零售的宣傳、舞台演出，以及更廣泛的通俗音樂文化。在這溝通網絡中，最初的論證被簡化，但還是可以辨認，70年代中期龐克音樂的發展是最明顯的例子，證明關於音樂的書寫和評論，界定了表演者和聽眾對自己作為的認知，以及行銷龐克音樂的方式。不過，不論平面媒體記者在標定音樂類型範圍時，有何意識形態上的影響，唱片業者觸及唱片買者最重要的管道還是廣播。

20世紀早期，廣播和唱片工業似乎在爭奪消費者：對於在家中欣賞音樂的人，這兩者好像是彼此競爭，非此即彼。有唱片的人為什麼還需要聽不是他們所選擇也不一定喜歡的音樂廣播節目？可以打開收音機免費聽音樂的人為什麼還要出門去買唱片？這些問題至今依然存在，即使我們會理所當然認為這兩種聆聽方式是相輔相成的，今天很難找到只聽收音機或只聽唱片的人。自從收音電唱兩用機發明以來，就假設居家消費者想要的是可以自由選擇不同收聽方式的電子產品，而自20年代以降，廣播和唱片工業就有了共生而非競爭的關係：廣播需要音樂吸引聽眾，而最廉價的音樂供給方式就是錄音產品；唱片公司需要廣播以觸及其市場對象，而從廣播獲得的版權收入本身也是不可小覷的。

雖然唱片和廣播工業如此為彼此的利益服務，它們的利益卻非完全一致。廣播電台需要的聽眾（不論是要轉給廣告主，還是作為公共服務），不必然是唱片工業所需要的市場，整體而言，是唱片工業適應了廣播的要求，而非反過來，不論我們說的是四十大榜單（Top 40）的流行類型節目，還是FM的搖滾節目。我想可以這麼說，在60年代的英國，地下電台是在唱片工業的壓力下發展出來的（這種壓力終於導致英國廣播公司BBC一台的開播），但當非法者發展出自己的音樂意識形態，唱片工業便不得不開始提供適合的唱片；從英國唱片公司可以利用作為直接銷售管道的盧森堡電台（Radio Luxembourg）的例子就可看出，電台播放的音樂越是根據唱片公司銷售部門的考量，收聽率就越差。

重點在於，廣播電台就像其他媒體，想從聽眾當中建立起一個社群，而以音樂作為手段，但不必然要建立一個唱片消費者的社群。因此，90年代在美國和英國同時出現的「老歌電台」（Gold Station)⁹，便丟給唱片公司一個難題：老歌電台聽眾打開收音機，聽的正是他們已經有的唱片；業者愈來愈不容易在電台推出新人，除了主打青少年的節目。商業電台和公共服務電台之間的差異，對音樂工業也一直很重要。商業電台的運作以人口統計學為根據，根據不同年齡、收入、種族等的購買習慣區分，以廣告主會有興趣的社會族群為訴求對象；公共服務性質的電台則以服務一般大眾為目的。商業電台因此傾向調性一致的音樂（從單調到使人安心的音樂，但視口味而定）；公共服務的電台則傾向多樣（根據音樂的差異，而非人口統計學的差異而設定的專業節目）。說服商業電台或公共電台節目製作者使用某張唱片，必須採取不同手

段，也就是要有不同的唱片製作策略。這也是為什麼70年代英國搖滾全盛期以來，大西洋兩岸通俗音樂的交流會如此之少的原因（1991年，美國十大暢銷單曲中沒有一首來自英國）；因為兩國通俗音樂電台的聲音是如此大異其趣。

不論播歌的原則為何，不論是什麼類型的音樂，音樂電台的主要人物都是DJ。吸引一群聽眾形成社群的不只是音樂，而是音樂加上播放音樂的人，因此，透過聲音特色和語言的使用，造成一種歸屬感。從唱片公司的角度，DJ不論風格如何，都是幫助銷售的人。在節目中放一張唱片，就是替唱片背書，而多數時候，電台DJ不只是放唱片，還是推銷人。確實，除了類似BBC的排行榜這類節目，播歌是由消費者而非節目製作人挑選，很少會有DJ放了一張唱片，然後在空中大表不屑的。更廣泛來說，電台DJ的角色就像舞廳的DJ，是主持人，也兼推銷員。

電視的情形比較不同。電視是音樂觸及率最高的媒體，電視觀眾比電台聽眾多。就習慣上來說，電視節目的設計也是跨越各種音樂品味，對閱聽人的影響力也比較大。部分原因在於，電視比收音機更能提供閱聽人一些事件，令人感覺音樂出現的時候，人就在那裡，部分則因為要捧一位歌星，除了聽到聲音，也要讓人看到表演者。因此電視讓貓王變成全美知名的歌星，讓披頭四和滾石合唱團變成英國的文化現象，即使現在，在「流行之王」或「樂透秀」（Lottery Show）節目中現聲，就促銷唱片而言，也許比在BBC的曲單上等待輪播還要有價值。

電視也可以有電台那種俱樂部性質的功能，

並模仿類型音樂電台介紹音樂，不過只有在針對特定觀眾群的節目中可以這樣做。英國和北美的電視上，真正可用這種方式打動的聽眾群就是小孩和青少年。想在青少年流行市場獲得成功，兒童電視節目一直是關鍵，從Monkees和奧斯蒙兄妹（Osmonds）到「接招合唱團」（Take That）和S Club 7。而音樂工業所重視的電視節目，如英國的*Oh Boy!*、*Ready Steady Go!*、*Whistle Test*以及*The Tube*，美國的「美國音樂台」（American Bandstand）和「靈魂列車」（Soul Train），從收視率的角度來看，觀眾卻不多。即使這些節目的塑造是奠基於電視台對觀眾的了解，而非唱片公司對唱片市場的理解。重點在於，此類節目可以提供觀眾類似親眼見到現場事件的感覺，不論是在青少年的俱樂部、舞廳或狄斯可。這些節目帶出來的明星，不僅要能唱片暢銷，還要在攝影棚裡有出眾的台風。直到MTV（音樂電視台）發明之後，音樂電視節目才有類似音樂電台的功能。

電影可能比電視對特定唱片的銷售更具影響力，或許令人訝異，但事實如此。就流行樂角度而言，電影最重要就是作為明星的工具，它比電視節目更能做宣傳的控管，也有較高的全球觸及率——貓王的音樂生涯就只用影片推銷他的唱片。英國樂手從Cliff Richard到All Saints，在事業生涯的某個階段都會製作一部電影，雖然這些影片對電影的意義大多有限，而披頭四的電影《一夜狂歡》（*Hard Day's Night*）無疑將他們的事業推上一個高峰，特別是在國際上。但從有聲電影開始以來，不論是歌舞片（整個60年代中期，披頭四和《真善美》的電影配樂一直在爭奪排行榜榜首的位置），或是在《第凡內早餐》片頭與片尾字幕出現的亨利·曼西尼（Henry Mancini）的「月河」（Moon River），

電影對音樂工業最重要之處就是，能否讓一首曲子留在觀眾的腦海裡。

在美國，電影配樂依然是暢銷單曲的最重要來源，而電影 / 音樂工業現在也發展出共生的關係：電影的創作和製片成為電影 / 唱片公司的共同事業，像《週末狂熱》和《熱舞17》；他們根據複雜的跨公司協商挑選既有專輯的曲目來主打。不管哪一種方式，電影同時為配樂和其中的單曲做了宣傳；電影原聲帶（可能和你在電影中聽到的只有部分類似）推銷了唱片；而電影的廣告片段則可以用來同時為電影和音樂做宣傳。

守門員和媒體網絡

音樂媒體曾被當作「守門員」。這個形象意謂著，一張發行的唱片（已經通過唱片公司這一關的新人）要成功，必須經過各種仲裁者的認可：音樂報刊評家、廣播節目排曲人、電視製作人、舞廳DJ、音樂會承辦人、唱片零售業者等。每一關都可能阻擋唱片進入市場；沒被看過沒被聽過的唱片，一開始就大可不必發行了。於是問題變成如何說服守門員讓一張唱片過關（有一個方法是誘之以利或行賄）；守門人選擇樂曲的原因可能是老闆覺得適當，符合節目風格或排曲順序，這些和唱片公司的市場評估很可能不盡相同。

雖說如此，如今這個模式卻有誤導之虞。唱片仍然透過媒體網絡觸及閱聽人，但不再有那種不斷對抗障礙的意思。很少唱片公司在發行新唱片之前，不事先打通關節；行銷和宣傳策略甚至可以在唱片簽約之前就先擬定；事實上，塑造這種策略的能力變成簽約的一個理由。從這角度來看，唱片事

實上可以說是為了媒體而為非大眾所製作，或者應該說，是為了由媒體所界定的大眾而做。電影宣傳的模式——為電影配樂所寫的歌曲；為唱片而集結的電影配樂——或許可以更廣泛沿用。一個男孩樂團上電視做秀，《暢銷歌曲》在唱片發行之前就先大幅報導；唱片公司和一個獨立樂團簽約，因為覺得他們的音樂正適合Steve Lamacq或Jo Whaley的節目¹⁰，這樂團的錄影帶可以出現在MTV台；一張舞曲唱片因為DJ下單而做，像Ministry of Sound這樣的公司，便利用自己的舞廳來銷售它的唱片，再用唱片來推銷舞廳，又用雜誌來推銷兩者。打響品牌（明星的名字基本上就是一個品牌）本質上是多媒體的策略；媒體網絡的連結描繪了一種商業音樂文化，而成功有賴於經過協調的價值的流通，這種連結或許比守門員的模型更能確切描述所涉及的關係（譬如，相信他人的判斷）。守門員的說法，本身就是銷售宣傳：它助長了搖滾的意識型態，此意識形態意味著成功的藝人與他們的樂迷衝破了西裝革履的保守商業主義。

雖說如此，音樂工業在商業上特別依賴它所無法控制的媒體，仍是實話。即使形式上有牽連（譬如透過公司控股有線電視），在經濟利益上仍有所不同。除了電影 / 音樂的連帶關係，很少見到唱片公司能成功運用它對電視網或雜誌出版的控股。由大唱片公司控制的明星製造機制和唱片的銷售宣傳，涉及不同的建制。

首先是廣告。大體而言，唱片廣告只對已成名的明星有效。電視廣告打的是熱門暢銷曲合輯和「精選」集的樂手；海報則宣傳超級巨星新發行的唱片。新人卻不能用這種方式達到有效宣傳——新片的播放要比宣傳廣告更能引起聽眾的興趣，不論

是電視或電台的播歌。這又回到一點，一個樂團或樂手或專輯要大賣，必須在某一音樂文化中已經有其地位，而就文化層面而言，宣傳的作法就是不對勁。這種情況因為MTV的出現而有某種程度的轉變，MTV可以被視為是電視上的音樂電台，有曲目編排、排行榜、VJ (video deejay) 等等。錄影帶本身是混雜 (hybrid) 的東西，只是為了推銷一張唱片或是豐富樂手的形象而存在，但不是唱片的宣傳。它所提供的反而是體驗唱片的新方式 (譬如錄影帶多半在解釋歌詞的意思)；目的還是在說服人去買這張唱片 (而不是音樂錄影帶)。從唱片公司的觀點來說，錄影帶的好處是可以自行剪裁，以此控制新人被呈現的方式。不過錄影帶要有成效，有賴於MTV節目的決定——不只是決定是否播送或輪播，還要決定播放頻率、類型歸屬以及呈現過程。重複觀看錄影帶比重複聆賞唱片更快令人感覺厭煩，而對於一個錄影帶是否持續保有興趣，要看它在眾多錄影帶的不斷流動之中的觀看效果，而那是由不同的VJ以不同方式塑造出來的。

這裡還有一個關於宣傳的議題。相對於海報或雜誌廣告，錄影帶製作很昂貴，要讓這樣的花費合理化，行銷部門必須保證影片可以廣泛播出，不是此張唱片保證有銷路 (比如是已成名歌星的音樂錄影帶)，就是這支影片有跨越國界的可能，可以在不同國家的MTV台或其他音樂節目做宣傳。就宣傳方面而言，好的音樂錄影帶是可以符合許多種電視脈絡的錄影帶，這對賣唱片又帶來新的限制：大廠牌近來很少在沒有參考唱片潛在的國際吸引力之前就和新入簽約。

唱片公司可以施加影響力的另外一種宣傳形式是現場表演。唱片公司會策劃巡迴演唱會以推銷

一張專輯唱片；承辦者實際上便成了付費的專業服務提供者。巡迴演唱會就宣傳而言是重要的，不只因為在現場演唱會中，一個樂團可以決定自己的形象，也因為演唱會 (而不是發行唱片) 變成一個事件，可以在地方層次集中所有宣傳活動的焦點——電台播歌、零售展示、媒體報導、銷售等等。雖然如此，除了大明星之外，演唱會都是賠錢的生意，而且適當的演出場所網絡日趨縮減。它的影響是過去10年來，至少對搖滾而言，年度音樂祭 (festivals) 變得愈來愈重要。這種音樂祭通常串聯許多個樂團在兩三天的節日裡演出。音樂祭是以較低成本舉辦演唱會的好方法——宣傳者和聽眾都可以從精簡的規模而獲得好處；對於超級巨星和新面孔都同樣有用；音樂祭已經變成展現音樂類型社群的地方，而這對於唱片銷售過程本就是關鍵。音樂祭的興起意謂回歸到直至60年代末都還主宰英國通俗音樂舞台的套裝巡迴 (package tour) 演唱會，但是現在多了一點烏茲塔克 (Woodstock) 的叛逆氣氛、一點銳舞的感覺、一種普遍的新世紀風格。

唱片工業

搖滾音樂祭可視為是在象徵層次上代表當代唱片工業的狀況。這裡會看到一群無法預期的樂迷和樂手，嗑藥、酗酒，混亂的威脅似乎近在眼前，事實上，一切都在控制之中。音樂祭要經過冗長的協調，誰要出現在哪裡，海報上形象的大小、誰在什麼時候上台演出，表演時間多長；還要與當地消防安全警力協調，做周詳的安排；要仔細規劃垃圾、食物的運送以及急救事宜。唯一真正會造成混亂的是天公不作美。因此音樂祭是象徵性的，業者最關心的是在策動充滿冒險的歡樂慶典時，也要將

非理性的力量——樂手天賦、聽眾口味——做理性的組織。

麥克·瓊斯 (Mike Jones) 說過，如果我們知道音樂工業面對的失敗多於成功，就更能夠理解它 (Jones 1998)。他所指的不只是我提過的統計數字：如果11張發行的唱片中，有10張無法回收成本，那麼顯然業者花那多時間籌劃都是徒勞無功的，不管暢銷唱片的收益可以彌補多少。瓊斯也提醒我們注意經營策略以及宿命感的經營文化。首先，業者雖然自認是在冒險，而每次新片的發行確實都是一次賭博，但在日常操作中，冒險卻意謂著採取一種避免冒險的策略。一個公司要獲利，必須將可能成功的唱片的利潤極大化，將可能失敗者的損失減到最低，因此會有以排行榜當作市場研究的主要形式，而這市場的大小也很重要，是防止誤判的最佳依據 (小公司無法承受太多次損失，因此很吊詭的，也常常不容易中斷看起來快行不通的計劃並撒手)。由此產生的投資組合管理 (portfolio management) 方式，是以發行多種產品以確保其中有一部分可以抓住市場潮流並獲利，結果便是可以用不同方式來經營旗下的不同樂手。能夠採取這種策略，部分原因是公司的音樂類型部門在運作與經費方面各自分開，也因為公司對一個新人的潛在價值不斷在做評估，而不論藝人在音樂上如何發展，他們的評估結果也可能改變。我會再回頭談這一點。

從瓊斯和聶格斯 (Keith Negus) 等音樂工業分析者的說法中，我要提出第二個重點：唱片工業的內在是一種我們可以稱為歸咎文化 (a culture of blame) 的東西。首先，一個計劃的失敗可能會先怪罪大眾口味的多變，或是樂手的頑固和自戀，

但就像聶格斯所指出，這種歸咎也是轉向內部的 (Negus 1992)。唱片工業在實作方面需要兩組員工的協力合作：藝人與版權管理部門 (A&R, Artist and Repertoire) 的工作人員，他們的工作是與樂手交涉，包括新人簽約、開發樂手潛力、負責使他們創造出吸引市場的東西；另外是行銷部門，他們負責抓住吸引市場的部分，努力進行銷售。這些部門在經費方面地位平等 (廣告和生產的成本差不多)，部門決策者的重要性也一樣 (與誰簽約，之後如何培養，行銷主管也參與討論和決策)。一個計劃成功，這些部門同樣有功 (我總是驚訝發現在「水星音樂獎」 [Mercury Music Prize] 頒獎典禮上，獲獎唱片公司的藝人與版權管理部門和行銷部門的主管會謙虛的接受喝采，好像理所當然的是自己的功勞)。不過如果一張唱片失敗了，兩個部門彼此歸咎是常事。行銷主管會問，這種爛東西要叫我們怎麼賣？怪罪樂手以及應負責和樂手交涉的藝人與版權管理部門。後者就回應：你們怎麼不做好宣傳銷售的工作？將錯誤推給大眾和應該注意大眾需要的行銷部門。然後兩方都同意，一切都是製作人的錯。製作人通常不是公司職員，而是受雇將樂團藝人潛能轉變成為有銷路之產品的人，因此是好用的代罪羔羊。

聶格斯指出，藝人與版權管理部門和行銷部門之間的緊張，經常反映了社會差異。他在80年代做英國的研究時，藝人與版權管理部門是由男性搖滾樂迷所主導，他們致力於尋找藝人、拱出明星的長期策略。行銷部門則比較可能是女性通俗音樂迷，她們對建立形象有興趣，也必然著重短期——她們的工作是銷售手邊交付的東西。但我想強調一個不同的觀點。在這裡，兩組人員背後的預設是，唱片公司確實在追求成功，但是受到阻礙，不是

樂手和製作人沒有做出對的產品，就是大眾沒有反應，通常都是非公司所能控制的因素，譬如來自其他唱片或其他媒體的競爭；風尚與流行無法預測的起起落落。但如果問題是唱片公司根本沒有在追求成功呢？如果一張唱片的失敗反映的不是樂手和消費者的非理性活動，卻是唱片公司本身完美的理性活動呢？這些是瓊斯的質疑。

這裡，關鍵在於將已經投資巨額的唱片擱置不予發行。對於不為人知的藝人團體，這不是罕見的作法。有時是決定要發唱片，但又不做宣傳。唱片公司為什麼會這麼做？答案不在潛在市場判斷的改變，如果是這樣，至少會編列經費做某種市場調查，而在於更廣泛的公司政策議題上：投資組合管理的結構發展；仔細整合過的全球發行和宣傳計劃；懂得計算什麼時候該用多少經費在什麼產品上；隨時能敏感得知投注精力在什麼計劃上會有意義。原本要發行的東西可能進入公司體制內，就找不到位置了，跟它的音樂或市場吸引力沒有任何關係。

瓊斯曾是一個還算成功的搖滾樂團「拉丁區」（Latin Quarter）的成員，他的作品取自本身的經驗。他說，唱片公司決定讓已簽約的樂手自生自滅，原因繁多。當唱片公司逐漸加強對媒體的宣傳，變動的媒體需求就會改變唱片公司對旗下各類藝人團體價值的評估，而這又是和全球策略緊密相關的。全球性唱片公司的全國或區域性的決策（簽約通常是透過地方或區域的部門），本身受制於不同部門間的內部競爭，以及來自公司高層的發行決策命令。譬如，有些證據顯示，大的股份公司像環球（Universal）唱片，會計結構多導致短期的利益取得，而較大的獨立公司如Island（現在屬於環

球）則比較不會如此。同時，公司根據音樂類型區分部門的組織方式，也可能使得藝人團體隨著音樂類型的變動而被邊緣化。唱片公司總是提出類似的產品彼此競爭，而不去開發完全不同的東西；就類型而言，其他廠牌藝人（Garth Brooks、Chemical Brothers、Steps）的成功，也會立即影響一個廠牌對旗下藝人的評估。

其中的一個影響是藝人經理人角色的變動，包括從經理（無論如何都要極力炒作藝人）到幕僚（參與公司策略會議，盯住樂手的準備工作）等人。瓊斯回憶「拉丁區」的經理人（後來接手「綠洲合唱團」的監製工作）曾有過不自知的轉變，從代表樂團的利益向公司交涉，到代表公司觀點與樂團交涉；他與聞唱片公司的決定，認為與樂團保持距離，他會有更好的判斷。晚近，經理人同時提供專業服務給唱片公司和藝人團體（唱片公司便建議，與新人簽約的共同條件是他們得有專業的經紀人），也有自己的專業團體——「國際經理人論壇」（International Managers Forum）。一些怪人和老頑固像派克上校（Colonel Parker）和亞伯特·葛羅斯曼（Albert Grossman）、布萊恩·艾丕斯坦（Brian Epstein）和安卓·龍·歐坦（Andrew Loog Oldham），他們遺留的神話不過就是神話而已。

結論：21世紀的音樂行業

很久以前（至少到70年代末），大唱片公司應付風險（risk）的策略是確保：不管怎樣用音樂賺錢，它都要有份，從一個少年第一次買吉他，到他變成電視音樂會中被人紀念和致敬的對象那一刻為止。EMI唱片就是如此，加入樂器銷售業，參與出版事業、音樂廳和狄斯可經營、零售業、雜誌業

等。至於唱片製作，則盡可能由自家（in house）提供一切支援服務——錄音室、錄音師與製作人，包裝與唱片封套設計者和攝影師，宣傳與公關人員等。但70年代末美國唱片事業的衰退以及各部門的裁員措施，使人們重新思考，近20年來，公司避免風險的策略已變成：必要的賭博一定要由他人來接手。

雖然並非大家都是這樣想，但培養新樂手的最大經濟負擔都是樂手自己承擔的。大部分樂手自己出錢出力鍛鍊技巧，即使第一次從事商業活動（表演、錄音）也常常是虧本的。以往，藝人的首張作品多半由唱片公司發行，現在則多半是在其他地方發行了首張專輯後，才被簽下：獨立製作人和獨立廠牌實際上已變成大廠牌的研發部門，開發新人和市場，直到他們和（或）他們的樂手有足夠的銷售影響力來說服大唱片公司加入。同時，音樂事業中較具風險的部分（譬如錄音室服務的提供），現在也多由獨立業者接手；相關的服務（譬如公關、塞電台宣傳、封套設計等）可以隨著每次的唱片發行，根據不斷變化的銷售策略和經費限制而購買。

結果，現在的唱片公司變成是以版權所有與音樂發行為核心的事業。大型音樂公司通常身兼唱片公司、音樂出版商（music publishers）¹¹和音樂發行（distribution），像環球、BMG、EMI、新力、華納這類唱片公司是超級娛樂事業體的一部分，會用各種方式獲得最大利益，因為音樂現在可以全球流通——樂譜、CD、有線和無線電視、電影、網路。內容創造、藝人發掘、新市場規劃，都留給獨立業者。這些獨立業者在經濟上是獨立的，但和大公司基於深刻的信任和名聲的網絡而緊

密互賴。就是在此脈絡下，由於所有權受到威脅而產生對未來的恐懼，被新數位傳播科技的商業可能性所帶來的興奮感所平衡了（時代華納和美國線上AOL的合併就暗示了這種狀況）。一方面，MP3這樣的發明和Napster的軟體，開啟了一場可能的惡夢：一個家庭複製的全球網絡，能透過電話線傳送每一片CD的完美拷貝，卻沒有明顯的法律或實質障礙可以限制；但在另一方面，家庭消費者從唱片公司直接下載音樂，每播出一軌，版權所有者都會有機會獲利，而不只是最初的銷售獲利。

預測未來總是魯莽之舉，特別是音樂工業，科技的效應很少是在預料之中。但應該可以說，數位科技和娛樂、通訊及電子產業部門的同時發展，並不會演變到將一種音樂工業變成另外一種的地步，不過是加速了不同音樂工業並行發展的過程，這過程有時候在利害關係及人事上會形成重疊；有時候不會。我自己的預測是，我們在音樂界至少會看到三種平行的發展。第一，主流流行/搖滾事業，會運用銷售宣傳活動中所有可用的音樂媒體，來幫助推銷已成名的全球巨星，如席琳狄翁和惠妮休士頓（Whitney Houston），並投資於有望成為全球巨星的人如羅比威廉斯（Robbie Williams）和瑞奇馬汀（Ricky Martin）。這個部門在發展網路通路時，也仍會依賴直接販售的大商場零售業，如伍爾沃夫（Woolworth）和沃爾瑪（Walmart）連鎖超市；而將音樂賣給大眾也逐漸和其他過程糾纏在一起，譬如音樂也會被利用來販售其他各類服務和娛樂。第二，一個混亂的非法事業，一端涉及直接的非法作為，以非法方式剝削他人權利；另一端涉及實驗樂手和有政治傾向的樂手，他們使用「自己發現」的聲音和意象，拒絕接受版權法的限制；包括各種地下電台、非法舞廳和舞會承辦者、家用數

位器材分銷商、快速賺錢的DJ中介人等。第三，類型音樂的場景：連上網站和數位電台的半商業地方樂手，他們可以賺夠錢繼續玩音樂，卻不求更上一層樓，獲得更大成功。

這種對未來的描繪，當然只是從過往經驗來推論。第一部音樂版權法通過以來，就有了非法的音樂部門，而如同我在本章開始時所說，商業音樂工業底下總是有各種業餘活動加以鞏固。雖然如此，在未來，這幾個領域的區分可能會變得愈來愈穩固，從一者到另一者的移動愈趨困難。搖滾是一種特殊的通俗音樂形式，其特點是它佔據了上述全部的音樂領域：搖滾在商業方面的成功傲視全球，卻也在意識形態和實質上運用非法的部門，同時大言不慚自是反商業的商業部門。它仰賴音樂才華從地方場景流向專業的主流，然後再流回來。現在不清楚的是，這種體制的混亂可否能在數位流通和數位去中間化的世界中繼續生存。目前最常問到的問題是，音樂工業是否能夠捱過MP3的銷售、Napster及其他科技對其權利和利益的威脅？但更有趣的問題是關於音樂文化本身：當一個數位音樂家，意謂著什麼？

延伸閱讀

音樂工業的文獻比起多數其他學院的研究，容易有過時（和絕版）的傾向，這裡所列出來的讀物都應該連同最近期的同業報刊如*Music Week*或*Billboard*以及*Popular Music*這樣學術期刊一起閱讀。通俗音樂類的傳記，也可以讓我們知道許多音樂業界的實際操作情形，特別是提到明星捲入合約糾紛的時候（如喬治麥可（George Michael）和Stone Roses）。最容易取得的硬性資料，是「獨占與合併委員會」（Monopolies and Mergers Commission）所進行的各類調查。關於美國音樂工業

的歷史，可參見Russell and David Sanjek: *The American Popular Music Business in the 20th Century* (New York: Oxford University Press, 1991)。對英國音樂工業最佳的敘述仍屬Keith Negus's *Producing Pop* (London: Edward Arnold, 1991)。Negus's *Music Genres and Corporate Cultures* (London: Routledge, 1999) 對於國際唱片公司的組織有不錯的說明，雖然很快就要過時了。Roger Wallis and Krister Malm's *Big Sounds from Small Peoples* (London: Constable, 1984) 在全球化方面有獨到見解，即使出版至今已將近20年。Simon Frith ed., *Music and Copyright* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993) 對於音樂版權提出說明，雖然法律細項和技術爭議已經有所改變，但所涉及的道德議題和原則卻未改變。關於科技的衝擊，最精闢的分析莫過於Paul Théberge, *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997)。Sarah Thornton, *Club Culture. Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity, 1994)，對於舞廳和俱樂部場景是一份深具影響力的社會學分析。關於平面音樂媒體或音樂電台，沒有切合目前狀況的較好書籍，不過Simon Garfield's *The Nation's Favourite* (London: Faber, 1999) 確實看到了英國的青年通俗音樂服務部門BBC Radio 1的奇特之處，提供了頗為令人不安的洞察力。Andrew Goodwin's *Dancing in the Distraction Factory* (London: Routledge, 1993) 是美國MTV台的案例研究。至於歐洲的MTV，參見Lida Hujik精采的博士論文，'MTV Europe,' Department of Media and Communications, Goldsmiths College, 1999。除了前面提到Mike Jones的博士論文，「由下往上看」的音樂工業研究，近來最好的可能是Mavis Bayton's *Frock Rock* (Oxford University Press, 1998)、Jason Toynbee's *Making Popular Music* (London: Arnold, 2000)，以及Andrew Bennett's *Popular Music and Youth Culture* (London: Macmillan, 2000)。最後，Simon Frith and Andrew Goodwin eds., *On Record. Rock, Pop and the Written Word* (New York: Pantheon, 1990) 集結了通俗音樂研究發展中的重要論文，其中有一部分專門探討音樂工業。這些文章影響了我以及其他

許多人的研究取向。

【譯注】

1. 意指現代音樂人大量利用電子合成樂器與取樣機做音樂，在臥房裡就可製作唱片。
2. 此處原文為cylinder，唱片發展初期，愛迪生最初是以錫箔製滾筒，銅針播放，但因磨損大，每個滾筒只能播放兩、三次即耗損。10年後，1887年，亞力山大·葛蘭姆·貝爾將愛迪生的錫箔滾筒改為塗了蠟的紙筒，且以寶石針頭播放，不但噪音減少很多，重複使用次數增加，壽命也隨之延長，這部改良過的機器稱為Graphophone。詳見《新台灣週刊》450期。
3. 自動鋼琴為有自動演奏裝置的樂器，1897年由一位英國工程師取得專利權。該裝置放在鍵盤前面，經過踏板和手操縱桿的操作，敲擊琴鍵，並透過有孔洞的紙捲將音樂記錄下來。改良後的裝置可放入鋼琴內，紙捲能準確複製鋼琴家的演奏。
4. Glenn Gould，加拿大當代鋼琴家，酷愛錄音室演奏安排勝過現場演出。
5. 在嘻哈音樂裡，DJ會旋轉唱片，利用唱針與唱盤的摩擦，做出特別的音效，謂之刮碟（scratching），但有些常見的刮碟效果聲其實是混音機做出來的，是假的，這類假刮碟，就叫做刮碟混音，後來還有刮碟混音軟體上市。
6. 錫盤街（Tin Pan Alley）位於紐約百老匯大道附近，在20世紀前期可說是美國通俗音樂、爵士樂與舞台音樂發展最重要的地區，許多作曲、作詞家聚集在此，為唱片工業創作大多數的暢銷名曲。
7. Genesis是被譽為前衛搖滾宗師的樂團，而Bros.是在90年代曇花一現的美男樂團。
8. B面在通俗音樂裡具有特別意義，因為主打歌曲通常放在唱片A面的第一首，會聽B面的人變成內行者。
9. 所謂的Gold Station是指針對40歲左右的中年人，他們的播放曲單以經典老歌以及上市時間已經超過一年半以上的歌曲為主。
10. Steve Lamacq，主持英國BBC radio 1具影響力的獨立

音樂廣播節目“Lamacq show”。Jo Whiley曾與Lamacq共同主持節目，現為BBC radio 2的主持人。

11. 所謂的音樂出版，通常是指唱片公司的版權部門，握有詞曲創作權的代理與錄音版權，針對各種授權使用收費，包括詞曲譜的出版。這是唱片公司很大的利潤來源。

Consumption

第三章

音樂消費

威爾·史卓 Will Straw

作者簡介：加拿大魁北克蒙特婁McGill University藝術史與媒體研究系大眾傳播副教授。
◦ *Topia: A Canadian Journal of Cultural Studies* 期刊的創辦主編，也是加拿大社會科學
與人文研究委員會（SSHRC）「城市文化」協力研究計劃的共同研究者。

2003年3月，美國的MTV電視網的主管向記者略述了他了解青少年音樂品味的方法。「有時候我們真的是把人催眠，」54歲的湯姆·傅瑞斯敦（Tom Freston）如此說道：「然後拍攝下他們的生活。」他說這話的時候，小甜甜布蘭妮（Britney Spears）和超級男孩（'N Sync）的新唱片正打破全美新專輯上市第一周的銷售紀錄。當警覺的搖滾樂評人感嘆青少年音樂品味無奇、完全可以預料時，傅瑞斯敦卻認為青少年文化是個難以掌握的神秘世界。為了加以了解，他訴諸心理治療師和人類學家的方法。

通俗音樂的消費，一直都被認為亂無章法、難以理解，即便看起來好像符合宣傳花招（hype）和流行風尚最粗糙的法則。潮流好像是由自身所推動，一股無法停止的衝力，大家都知道一張唱片或音樂風格是否受歡迎是很難預測的。對音樂工業長期發展的預測，結果經常是錯的，即使景氣循環的最佳狀態，也經常出現音樂工業即將過時的預測。一方面我們看到上百萬消費者湧入店家購買小甜甜布蘭妮的‘Oops!...I Did It Again’，報紙卻繪聲繪影說成千上萬的美國大學生正在宿舍裡忙著（也可能是非法的）從網路下載歌曲。在美國和其他國家，2000年專輯銷售量持續攀升，同時網路工業通訊刊物卻也談論音樂工業的逐漸消退，消費者要求的是更便宜、更便捷的音樂形式。

同樣的歷史時刻裡，數以百萬計的人也以其他方式取得音樂，這些方式卻無法納入簡單的統計分析。許多唱片連鎖店販賣新產品，也銷售二手CD，和80年代後期出現的眾多二手商店相互競爭。青少年會因為取樣機的需求或看到DJ玩唱盤而受到刺激，向舊貨店和舞曲音樂專賣店購買黑膠

唱片。有些人則在自家或辦公室拷貝CD，和網路上的聽友相互交易。在eBay拍賣網站上，平日可供取得的個人錄音成品多達25萬種或更多。這些另類的消費音樂方式很少計算進音樂工業銷售額中或流行排行榜上。

有這麼多工業統計看不到的消費，各種關於消費型態巨大轉變的說法就令人懷疑了。美國女性消費者真的像1998年錄音工業所宣稱的，唱片購買消費額首度高過男性嗎？搖滾真如90年代末報章報導所懷疑的，已經死亡、正在死亡，或暫時不流行嗎？超過45歲的音樂產品購買者真的在90年代成長兩倍嗎？還是這些統計數字只衡量了以舊方法（上唱片行）消費的習慣？新興潮流的時尚愛好者現在不太可能光顧傳統唱片行，致使他們的品味未被音樂工業列入銷售成功的正式衡量基準嗎？

唱片工業史上，業者很少投入對消費者行為的分析，他們比較喜歡發行產品、推銷，然後看看市場的回應如何。相對的，經常有人指責商業廣播界對聽眾「過度研究」，說他們以謹慎設計節目的安排方式來觸及界定得很窄的各區塊人口。廣播和宣傳工業的密切關係，產生了眾多對於廣播聽眾音樂喜好的市場調查，以各種新型的人口統計學和性格分析工具具體分出聽眾類型。唱片工業則比較喜歡投資在社會學家保羅·赫許（Paul Hirsh 1972）所謂的「媒體守門員的收編」（說服電台或電視排程人員、批評家和其他音樂品味的塑造者，因為這些人在新唱片進入公眾領域的過程扮演著中介的角色）。在美國和加拿大，廣播節目排程人會細分「傳統另類搖滾」和「成人專輯另類音樂」類型，而唱片工業自己的消費者分類則是將各種風格類型混在一個界定廣泛的範疇中，像美國錄音工業

協會 (Recording Industry Association of America) 的「節奏與藍調 / 都會音樂類」(R&B/Urban)，就把節奏與藍調 (R&B)、藍調 (blues)、狄斯可舞曲 (disco)、放克音樂 (funk)、融合爵士 (jazz fusion)、摩城音樂 (Motown)、雷鬼樂 (reggae) 和靈魂樂 (soul) 全兜在一起。

有兩類形象不斷競奪通俗音樂消費者的注意。一類形象是，隨著明星或風尚的出現以及流行趨勢的流轉，百萬消費者跟著選擇，因此集結成某種效果。在這裡，音樂的消費是公眾事件，遍及媒體空間的集體能量的運動以及大眾的迷戀。不論這類事件在道德或美學層次上受到何種評斷，它們和市場的關係是容易掌握的。另一類形象中，音樂的消費是私人的，甚至秘密的，老是會碰觸合法性的界限。通俗音樂讓人聯想到藥物、夜總會的風流社會和不道德行為，還有違背社會禁忌，這樣的聯想由來已久，讓外界覺得通俗音樂的消費者在道德上都是可疑的。近年不斷有人指控音樂消費者盜竊屬於他人的所有權。關於網際網路下載的爭議、對二手商店或CD出租業的法律質疑，以及聲稱「CD是最常被剽竊的家用產品」這種普遍說法，更讓人以為音樂是肆無忌憚地在法律範圍裡外流通著。沒有一種文化工業像這樣，消費者總是被冠上污名，是不思悔改的犯罪者，或者像最近的美國消費者，不斷被說教必須為音樂付費，以展現「良好的公民品德」。在這裡，我們可以說面臨了通俗音樂及其消費的最重要矛盾：通俗音樂樂迷長久以來被嘲笑，說他們最容易受到資本主義消費者奴隸般的操弄，現在卻被指責是市場經濟社會契約中最不負責的違法者。

消費的形式

我們用各種方式「消費」音樂，當然，許多並不涉及金錢的直接交換。種種消費方式之間的差異，使我們無法充分描繪音樂在吾人生活中的位置。大多數時候，音樂是所有文化形式中最普遍存在、最容易被忽略和瑣碎化的。會在我們不注意時流洩，譬如電影配樂或者小酒館、餐廳的背景噪音。如艾倫·杜藍特 (Alan Durant 1984) 所說，音樂似乎是不請自來，「根本就是從空氣吹到身體裡面的。」這也是一種音樂的「消費」，與之並存的是一種無比著迷的消費方式，而讓音樂佔據了注意力的核心。

然而，音樂的無所不在也提高了它的社會權力，而成為有效標示公眾的存在和社會差異的因素。書籍和電視一樣，是在自家的私密性中被消費的，但音樂通常會侵入吾人生活的各種空間。這樣的侵入，可能會激怒、疏離或吸引聽到這些聲音的人，就像暗示某人來了，是他們帶來那些聲音。音樂如此容易侵犯他人的生活，讓它帶著政治的意味，在世代、性別、種族和階級等衝突中佔了一席之地。在這些衝突中音樂是重要的，因為它使我們不得不對他人的娛樂作判斷。他人的音樂通常讓人覺得過度重複或毫無章法，喧囂吵鬧或不痛不癢，乏味無趣或是製造混亂。這幾組對立的雙邊都會引發一種感知，也就是他人的情緒經濟 (emotional economy) 相對於規範而言都是扭曲的，而這種感知顯著影響了對種族和年齡之刻板印象的建立。成人抱怨搖滾或舞曲音樂太吵，這在某個層次上是道出身體容忍度的極限，但也意味音樂未能守其分際，破壞了一種自然的層級制度，在這層級中，音樂應該次於交談和對話，次於街道上或酒吧裡的日

常聲音。我們常在年輕人身上看見對音樂的瘋狂投入，卻被年長者視為不當，隨著年齡的增長，都應該拋棄這種對音樂的強烈依附。

我們在規模不一、親密程度不同的各類場所消費音樂。我們在群眾聚集、大規模的場合聽音樂，像搖滾音樂會，其場面之大，只有某些體育活動可與之相比。我們會在閱讀時聽音樂，那是獨自一人而不受干擾的片刻。但環境不同並不能充分解釋不同種類的消費行為。詹姆斯·強森（James H. Johnson 1995）在關於法國大革命前後音樂表演的史書中，描述聽眾行為的一個重要轉變。大革命之前，來聽音樂的人會把音樂會當託辭，實際目的卻是進行談話、策劃密謀、玩性愛遊戲等。多數時候，陪襯的音樂表演是被忽略的；聽眾會晚到，想離開的時候就離開。50年後，聽眾會靜靜坐著，震懾於音樂會或歌劇的演出，人們尊重音樂家，陶醉在高度個人的情緒反應中。強森指出，這種新的禮儀象徵著大城市生活的新性格。原本緊密結合的貴族階級崩潰後，新興的中產階級生活在一個陌生人的世界，想找出可以支持其個人主義自我提昇意識的娛樂形式。由於不確定自己的判斷力，於是他們努力要了解作曲家和歌者想要表達的是什麼。由於不確定自己的地位，所以他們堅守著最基本的禮儀和自制的法則。

類似的轉變也發生於其他音樂形式的發展史上，譬如爵士樂從夜總會移入音樂廳，又來到戶外音樂節，就是隨著音樂地位的轉變而發生。表演場地的移動，也可從爵士樂聆賞方式的各層次轉變看出，從圈內人齊聚分享，到孤立於群眾之中的個人啟蒙式而獨享等等。現場演出的聽眾通常可分為兩種音樂觀點和特有的消費方式。一類是把音樂當作

最適合同歡共享的文化形式，是社交活動和儀式的背景。另一類則將音樂當作藝術中最純粹、最抽象的一種，超越語言和敘事的社交形式，而連結到聽者的情緒核心。搖滾樂團或俱樂部DJ表演及操作的聲音淹沒了人們的對話，他們知道，雖然如此，這些對話還是會繼續下去，這些表演者比許多人都更能對付這種狀況。欣賞音樂的種種消費方式中存在著緊張關係，在這緊張關係中，聆賞模式和聆賞背景的關係通常會被重劃。除了熟悉的體育館演唱會或酒吧表演，最近幾年也有新的變形，像DJ在餐廳裡面打碟，顧客被動地坐在椅子上聽。在以美國為基礎的「家庭音樂會運動」中，音樂家會為幾個樂迷做現場表演，地點是在主人家的客廳，通常是在餐聚或談天的晚間時分（不過可能沒有菸酒）。

半個世紀以前，搖滾和通俗音樂演唱會一律都是為了宣傳新片而做。在那之後，這個系統就開始出現瓦解之象。老牌搖滾藝人如大衛鮑伊（David Bowie）或布魯斯史普林斯汀（Bruce Springsteen）終於知道，會買昂貴音樂會入場卷的人想要聽的是比較老、熟悉的暢銷歌曲，而不是新作品，對老資格的樂迷來說，新東西通常代表著怪異或者欠缺吸引力的方向轉變。巡迴演唱會變成轟動的事件，是觀光和休閒工業不斷持續整合，通俗音樂只是整合過程當中的一環。現在，演出爵士樂、世界音樂、Cajun音樂¹、雷鬼樂²和種種其他樂風的年度音樂祭，點綴著北美和歐洲城市的節慶行事曆。後來還加上牙買加的ska³和龐克音樂，這些音樂祭的特色是時間延長，由數個樂團在幾個小時或幾天內輪番上陣。早已習慣巡迴各露天市集和音樂會場所做長時間表演的老牌鄉村歌手，會在以他們的名字命名的音樂廳所在地定居下來，吸引樂迷到這些地方聽

他們表演，一方面也是渡假。雖然現場演唱會長久以來都是為了實驗和試驗新作品的場合，但也逐漸成為相當保守的音樂事件，在演唱會中重溫熟悉和已通過試煉的老東西。

音樂、空間和時間

音樂的消費促進了吾人空間感的重塑。它深深促進了文化地圖的繪製，西方的聽眾就以這面地圖認識世界。當出版和電影工業把倫敦、巴黎、好萊塢和紐約奉為聖地，是文化權力的核心，音樂則大大充實了文化地域主義的意識。在許多人共同分享的文化地理上，孟菲斯、利物浦、西雅圖、曼徹斯特、紐奧良都佔有顯著的地位，因為它們迴盪著各類的音樂風格，是重要樂風的發源地。（確實也很難想到有什麼重要的音樂運動是起源於紐約市或洛杉磯的。）廣播和留聲機有助於為地方性的樂風，如鄉村音樂或迷幻浩室舞曲⁴。這些媒介創造出遍及全國甚至全球的聽眾，將音樂帶出原生之地，進入分享的流行文化。就技術上而言，它讓樂手可以留在家中，而他們的音樂則自行傳播，但也鼓勵樂手去巡迴演出，為了那些因新媒體而產生的遠方聽眾做現場表演。理查·派特森（Richard Peterson 1997）在其鄉村音樂史的著作中提到，30年代樂手巡迴表演範圍，是隨著收訊範圍的不斷擴大而成長，這些電台會轉播鄉村樂手在穀倉舞會⁵的現場節目。現在，傑出的舞廳DJ所混音的CD也使他們揚名國際，創造了良好條件，讓他們可以受邀到全世界掛牌表演，主持舞會。

同樣重要的轉變是，音樂消費也塑造了吾人的時間感。留聲機使較早的表演風格及音樂類型在今天也聽得到，可以模仿或純粹為了樂趣而聆賞。

確實，借用一位媒體史家的說法，錄音可以一種「體外記憶」（貯存在身體之外的記憶）的形式，將音樂保存在有形的人造物，這物品可以比音樂演出的當下更經久。唱片不斷重新發行，在一般商店就可以買得到，音樂歷史因此為我們而累積，而不是從身邊流逝，消失在風格和流行的不斷更迭中。更廣泛而言，音樂傳播系統的每個新發展都擴大了吾人親近過往音樂的可能性，就算只是因為儲存能力的擴大讓以前的音樂可以用更豐富而精細的方式包裝重現。明顯的例子包括33轉唱片（激發了蒐集舊78轉單曲唱片的風潮）、卡帶（使我們可以做個人化的編輯選曲，比典型的黑膠唱片維持更久），以及雷射唱片（其延長的錄音時間稍微減緩大眾對於CD高價的不滿，雖然減低的程度不多。）雖然每一種發明都為新音樂風格的製作人所欣然接受，大眾的接受度（特別是對老顧客）則和新發明保存過往之能力大有關係。就某方面來說，舊片大量重新發行，有助於緩和每種新科技造就的新奇事物所帶來的震撼。從傳播媒體歷史來看，這是常見的模型，馬歇爾·麥克魯漢（Marshall McLuhan 1995）和其他學者都有同樣的說法。如同15世紀時，印刷媒體激發了古典典籍的大量印行，今天的網際網路也導致舊事物的廣泛流通：舊唱片封面、已變成公共財的早年錄音，以及討論罕為人知或已被遺忘的重要音樂時刻的樂迷網站等。音樂的過去，現在似乎分化得比任何時刻都更細緻，記錄得更豐富，可取得的量更多。

如果說音樂的過往歷史份量逐漸增加，通俗音樂的現在卻總是很脆弱。廣播和電視一方面將音樂從文化的不同角落吸引出來，卻也將可取得的音樂轉成不斷演變的歌曲風潮。透過各種機制（流行歌曲排行榜和發行時間表等等），我們已習慣音樂每

周都會有變化。如同傅禮斯（Frith 1981）所說，為什麼上百萬彼此不認識的青少年竟會在同一時間聽同一張唱片，原因並無邏輯可循。唱片不像電視或廣播節目，受制於固定的時間表，也不像報紙內容，短時間內就不再是新聞了。不過，唱片的更迭有點像報紙，為時間的過去賦予一種特殊的節奏。對消費者來說，音樂多數時候是受限於一個分明的變動速度，一種標示時間的特殊（幾乎像節拍器一樣）方式。50年代由廣播節目製作者構想出來的類型——Top 40（一段特定時間內的40張最暢銷唱片）——可能是這類節拍器式脈動最純粹的例子。Top 40絕不是來自不同傳統之歌曲的鬆散結合，而是直接在受歡迎程度的單一競賽中彼此競爭。這個競爭的事實就造成了Top 40的統一性，而不是音樂本身有什麼共同特徵。音樂工業想在至今仍無Top 40的國家引入全國銷售排行榜，顯示這個關於流行程度的概念是如何具有文化特殊性。若放在其他類似的脈絡中，想要讓不同類型的東西在每周變動的基準下彼此競爭，會顯得相當荒謬。

菲利浦·安尼斯（Philip Ennis 1992）曾指出，現代音樂工業的誕生是在二次世界大戰後，各種衡量音樂流行度的方式開始結合，電台的播放、唱片和樂譜的銷售、自動點唱機的點播，在某方面來說，開始相互校準，形成單一過程的一環。在不同領域所獲得的成功，不再對應於各有聽眾和運作方式的不同音樂領域，現在每一個都是唱片整體生命循環的部分，進入公眾領域過程的一步。如果廣播播放率高，經過一段時間，自動點唱機的點播率也跟著提高，那麼業者就可以視狀況，來針對點唱機業者做分銷。如果慢歌的歌迷在買唱片時一般會比快節奏舞曲的樂迷花長一點的時間做考慮，針對成人類型電台發行的慢歌可能會延長唱片的銷售

期，因為這些動作較慢的樂迷將會「取代」舞曲樂迷，成為購買主力。摩比（Moby）的專輯Play在1999年到2000年間緩慢但驚人的銷售佳績，來自於眾多不同聽眾和市場（舞廳、音樂電視台、服飾店的音響系統）整合成串，結果不斷引進新的樂迷，到唱片行來買這張唱片。

不同年齡層音樂品味的差異，比起他們喜愛的樂風或類型之改變和發展的速度，通常比較不明顯。地下舞曲音樂的樂迷會知道，唱片流行度的起伏週期是3個禮拜，而當整個樂風在風行一年之後就褪流行，他們也不會感到訝異。但是，重金屬音樂的樂迷一般都了解重金屬的複雜譜系——包括其創始者和個別的偶像——那是他們成為一種或多種重金屬樂迷的見習過程。隨性的中年樂迷，在7月時聽到席琳狄翁的歌，可能會在耶誕節才買來當禮物，也不擔心它可能會過時。

音樂、消費和科技

吾人的音樂消費幾乎總是有科技作為中介，將音樂帶入生活的各種設備發明塑造了我們的消費模式。搖滾文化最喜歡（也最自以為是）的一個創始神話是，戰後美國青少年夜半躺在床上，會聽小型床邊收音機播放的美國南方黑人音樂。這種聆聽行為的孤獨和秘密性，20年前時，幾乎無法想像，那時的收音機是放在客廳裡的笨重家具，當時一般人都認為音樂的吸引力會跨越世代的分界。二次世界大戰後的年代，家中收音機的數量成倍數增加，收音機也愈來愈小巧。這些發明進入了私人的空間，臥房或工作地點。個人可以更容易的聆聽別人不見得會接受或喜歡的音樂。同樣，80年代MTV的興起和有線電視、衛星科技的發明有關，而帶動

這些發明的，正是愈來愈多中產階級家庭傾向購置多部電視機。其中一部可能就放在青少年的臥房或地下室的娛樂間，可以轉到非閤家欣賞的節目。

更廣義而言，我們或許可以思考音樂消費的科技如何有助結合團體中的人，或將之孤立為個體。大衛·史托（David W. Stowe 1994）曾論，收音機和唱片在將個體組織成聽眾的過程中，作用方式經常是不同的。收音機為音樂形式創造大量的聽眾（如20年代的搖擺樂），唱片則讓人可以獨自發展更為個人的音樂品味。但就像史托在其他地方所說，爵士錄音變成了爵士社群的焦點，樂迷會聚集討論，交換唱片，或分析唱片的獨奏部分。瑪莎·貝爾斯（Martha Bayles 1994）指出，美國南方著名的黑人和白人樂風的「混合」——又是一個搖滾音樂的創始神話——只有在白人可以透過收音機與唱片接觸到黑人音樂、而又不需面對面的身體接觸時，才可能出現。80年代早期推出的個人立體音響，讓人們可以將自己的音樂帶上街頭和大眾運輸系統，也意謂著現在音樂聆賞更多是私密而單獨的。飛機或火車上並肩而坐的乘客，可以獨享自己偏好的音樂，而不怕干擾到別人，或洩漏太多的自我。相反，同時期流行的手提錄音機（boom box）則用音樂來宣告某人於公共場所的出現。更廣泛來說，透過卡帶、CD或樂器的形式，音樂放在人們的袋子裡移動，或在服務流動社群的餐廳和零售商店播放或販售，都有助於象徵個人與其他空間的連結。

音樂和年輕人的市場

從70年代末起，音樂工業逐漸了解，人的年紀愈大，就愈不常花錢買音樂。1999年在美國所做的

一項音樂購買習慣調查，卻顯示45歲以上人口的唱片購買狀況突然好轉，購買額在全部音樂市場的份量提高，一年之間就從18%上升到24%。不過這份調查也顯示，在比較狹窄的15到24歲年齡層，消費者買唱片的金額也差不多（RIAA 2000）。西方國家的通俗音樂市場已有大約30年的時間一直是比較偏向年輕人，其中只有微小的起伏。對於這種現象有無數的解釋，許多解釋都是在繞圈子。一般認為年輕人會買比較多的唱片錄音，是因為業者一直在製造年輕人比較會買的音樂產品。

民營電台發達的國家如美國和加拿大，音樂和年輕人的連帶關係一直在廣播業者和唱片公司之間造成緊張關係。唱片公司希望廣播電台多播放一些新發行的唱片，佈達消息給潛在的買者，長久以來也欣然接受Top 40、排行榜倒數揭曉，以及聽眾點播熱線這類節目在介紹音樂時所帶來的興奮感。相反的，電台卻愈來愈偏離當代流行與搖滾，只想觸及廣告主最期待的聽眾群。譬如到了70年代，北美多數的電台節目都取消聽眾點播熱線，因為最可能點播的人可能並不代表電台最渴望的聽眾。他們想要的聽眾是受薪階級、經濟穩定的成人，年齡為30或40多歲，了解他們的音樂品味變成廣播業者的主要挑戰。

早年，一般人可能會認為，年紀較長的聽眾成長於搖滾出現之前的年代，比較偏好早期的音樂。到了80年代，人口學上的轉變使這個問題更為複雜。受到搖滾影響的人年紀增長後，音樂品味會變成什麼樣？有沒有其他的樂風或類型是聽者會隨年齡增長而逐漸喜歡上的？如果他們一直忠於搖滾，會持續注意搖滾的每個新發展嗎？還是會去搜尋提供熟悉甚至懷舊音樂的節目？隨著年齡增長，對於

音樂中什麼是重要的、什麼是好聽的，判斷標準會不會也跟著改變？整個80和90年代，這些問題都激起無數研究調查，對樂迷隨年齡增長而出現的轉變建立心理素描。譬如80年代中期，一位頂尖的美國廣播音樂類型顧問就曾嘗試描繪當時甚為流行的專輯取向（album oriented）搖滾類型節目（典型聽眾為25歲到40歲）的聽眾特性。他說，他們是「喜歡派對」的保守主義者，看著電視節目「週末狂熱」長大，依然保有一點點叛逆性格的「周末嬉皮」。要觸及這群人，廣播業者應該安排布魯斯史普林斯汀和約翰庫克（John Cougar）等藝人，他們的音樂傳達「強烈的真實情感」。搖滾聽眾逐漸年長，似乎挑戰了長久以來對於中年廣播聽眾的一個偏見，也就是這類聽眾隨著年齡的增長，會愈來愈偏好器樂為主的背景音樂。60年代末期，主打中年成人的音樂多會貼上「美好音樂」或「中間路線」的標籤——指的就是流行歌曲的演奏版，去除人聲或將之降為背景合聲。到了80年代早期，音樂工業中的傳統看法指出，比較吸引30到40歲聽眾的音樂，事實上是人聲為主的音樂。人聲提供了一種和真人、真實情感接觸的感覺，當聽者在面對中年的脆弱性時，這些感覺對他們來說會更有意義。同樣的想法導致音樂業者提出，以鄉村音樂作為可能選擇，來滿足已不再聽搖滾的人。「70年代的成人音樂是鄉村音樂，」一位電台主管在1977年這樣告訴《排行榜》（Billboard）雜誌，之後就一直有人重複這種說法。

要抓住成人消費者，就表示必須重新設計音樂錄音品販售的地方。70年代末，唱片零售業者開始了解他們的店面對於許多類型的消費者都不具吸引力。年長者覺得有疏離感（覺得店中音響系統中播放出來的東西他們都不熟悉），女性覺得受威脅

（在銷售人力多為男性的唱片行，她們自覺不受重視），而那些鼓起勇氣詢問一些訊息的人，則感覺銷售人員一派高傲、瞧不起人。90年代初巨型唱片行的興起，解決了一部份問題。位居大城市主要街道的大型唱片行，營造了一種可以隨意翻看搜索的氣氛，將不同類的音樂（像是爵士樂或古典音樂）分離於隔音的空間中，降低一般顧客感覺敵意環伺的可能。就像現在許多坐落在美國都會中心摩天大樓中的大型書店，大型唱片行也以一種精心設計、沒有威脅感的環境，吸引潛在顧客多多逗留，慢慢尋索。

音樂業者一心一意想留住並贏得老顧客，卻忽略了另一個人口區塊的重要性逐漸增加，這部分人口對於營業額的貢獻已開始攀升。90年代末，玩具連鎖店（如美國的玩具反斗城）的業主注意到，兒童要求的禮物類型開始發生變化。所謂的玩具已經逐漸失去吸引力；青春期的男孩女孩現在要的是音樂和衣服。電視節目網節目策略的大轉變是其因，也是其果，他們的觀眾年齡已逐漸降低了。辣妹合唱團（Spice Girls）在商業上締造的佳績持久不墜，頗出人意料，而她們的新樂迷多是8、9歲的女孩，這提供了驚人的證據，說明所謂低年齡層的音樂消費者，年齡是一直在降低。分析家對於性化（sexualized）程度不斷加深的前青少年消費市場感到焦慮，也注意到兒童的音樂消費在整個90年代大幅增加。10歲大的兒童現在會積極注意音樂訊息並消費音樂，並不只是因為他們想要跟上自己的兄弟。其實從幼童時期，音樂電影和所謂的「兒童專用」CD，就是兒童重要的娛樂來源，對於品味和消費習慣有長期的影響，這個現象的結果還有待更完整的觀察。

音樂與年輕人的生活

音樂在年輕人生活中的重要性，以及年輕人對於音樂的重要性，這個較廣泛的問題一直少有充分的討論。通俗音樂學者和業者長久以來都在猜測，隨著年齡的增長，音樂在人們生活中的重要性就愈低。因為有這樣的臆測，於是便主張音樂在青年或青少年特有的心理狀態中有其地位。理查·狄克森（Richard Dixon 1980）在一份青少年音樂品味的研究中，認為青少年時期「這個階段，一般的特色是有顯著的社會、情緒、性慾以及偏差行為的嘗試。」他指出，過了青年期之後，「承諾、義務和責任感……出現，轉移對於音樂參與的注意力。」對於這個議題的其他討論，「參與」（involvement）一詞有助表明許多事情。可以表示對音樂本身的心理或感情的聯繫。這種參與，音樂的吸引力來自其表達的能力，能夠抒發（或甚至接近）年輕人在生命周期中某個特別熱情或迷惘的階段的情緒能量。這類說法常被拿來解釋搖滾音樂的興起。有些人認為，二次世界大戰後通俗音樂的單調同質性激發了青少年被壓抑的需求，他們要求更熱切、更具爭議性的音樂。搖滾音樂從音樂工業的獨立部門浮現，以滿足這樣的需求。

說年輕人在情感方面對音樂的投入較其他人強烈，是誤導的說法，也指出了真正的問題所在。說此說法誤導，因為它將對音樂的參與化約為購買唱片錄音產品。事實上，花在聽音樂的時間，並不能充分指出人們購買錄音產品的頻率。有更多閒暇時間、也常聽收音機的年長者和退休人士，很少買唱片，但音樂卻是他們生活中常常出現的陪襯。（辦公室職員、服務業工作人員，或公共交通工具駕駛員亦然。）廣播工業所迎合的聽眾對於音樂節目所

投注的專注，不一定會導致他們去購買唱片。

不過，通俗音樂最近的發展有一個「問題」逐漸出現，也就是年長聽友的音樂消費。從60到80年代，年長者因為較少買唱片，他們的音樂偏好和音樂界的新發展明顯地愈來愈沒有關係。他們不熟悉琳瑯滿目不斷推出的新唱片，對於歷史面的發展也沒有深刻感受。漸漸的，看起來好像有一群人隨著年齡增長而退出音樂，而唱片工業也漸漸放棄這些人所愛聽的樂風。在這樣的印象下，就只能想像年長聽友的音樂品味是不重要的，是他們在青年時期以及一種集體分享的歷史時刻的殘留餘緒。這樣的品味不再被看作是特殊、一貫的喜好和偏見，可以像年少時的品味一樣給人強烈感覺。每隔一段時間，樂評家和業者就直稱這個過程並非不可避免的，業者若願意製造一些投合年長顧客喜好的音樂，還是會發現一個熱情而積極的新市場。

我們有許多理由去質疑這個說法。如果人一輩子都對音樂懷有情感的聯繫，其他方面的投入也仍有可能減少；包括音樂相關訊息的吸收，或者對以音樂為主的活動的偏好程度。這方面的音樂參與確實隨著年齡的增長而式微，至少在西方社會是這樣。我們的文化中，音樂與年輕人有著強烈的聯繫，或許是由音樂流通的方式所塑造的。錄音品、錄放裝置和收音機的可攜帶性，使得聽音樂很容易和其他活動結合，譬如開車兜風，或在咖啡館、酒吧閒坐等。音樂是社交生活的重要部分，對年輕人而言更甚中年成人，對後者來說，社交互動通常是比較正式的。經常買唱片是與一種非常特殊的消費者行為結合，涉及了影響力和資訊來源的引導，從眾多選項中作一抉擇。這些導引形式包括音樂的對話、新發行唱片的媒體報導等，在年輕人的生活

中，都比對成年人來得重要。

這樣的論證又好像在兜圈子：音樂在年輕人的生活中是重要的，因為年輕人賦予它重要性。但音樂提供了一個領域，使人在青少年時期就開始探索其作為消費者的品味和技巧，這一點似乎沒有爭議。音樂商品是年輕人為自己購買的第一種產品；比較不貴，容易攜帶，而且可以重複欣賞。音樂變成個人美學判斷標準成形的關鍵階段，年輕人在消費交易中摸索。或可說在這種交易中，人們對於消費者選擇的社會和個人意義，有了初期的瞭解。很早開始，消費者就拿藝人的商業性／原真性、真誠／裝模作樣、已經過氣／猶有影響力相互估量比較。這些選擇是在不斷變化的新樂風及專輯的潮流中形成的。強烈的同儕文化賦予潮流變化很大的重要性，而只有年輕人是存在於這種同儕文化之中，也使得對潮流變化採取某種態度成為他們所面對的根本的社會挑戰。

選擇的必要性使得音樂（和服裝）成為個體學習過程中的關鍵表徵，個體在這長期過程中知道了何謂年輕或年老、何謂黑人或白人、何謂男性或女性。就這方面而言，音樂提供了重要的標幟，讓年輕人在複雜的地位和認同遊戲中標示自己與他人不同之處。中學生會在校園中根據音樂品味形成社團，我們並不訝異。倒是很難想像在保險公司或政府部門上班的員工會有同樣的作為。

音樂與世代

各世代自有獨特文化的這個想法，是晚近才形成的，原因來自於兩方面。其一是不斷增強的世代身分感，相信共同分享的文化經驗在同年齡層的人

當中最為強烈。研究家庭關係發展的史家提到這是現代生活的產物。200年前，教室和家庭中有可能包含數個不同世代的人，一起生活和學習。隨著農業生活的式微，人們大規模遷徙到城市，學校的編組開始以年齡相同的人為主。到了20世紀，人們與同年齡層的人以緊密步伐共同度過青少年時期，擁有同類的經驗，並在每個年齡階段彼此影響，已經是很正常的情况。

在20世紀，同世代的連帶感會被新的媒介，多半是電子媒介，如廣播和電影所影響。隨著名稱和流行樣式的更迭，這些東西標示了時間，而時間是新奇事物和感覺的不斷接續。隨著年齡增長，我們進入次序展開的文化經驗。當然，我們同時和千百個同樣年齡的人都有這經歷，而我們生命周期的集體運動是和歌曲、電影、書籍以及歷史事件的更迭交纏在一起的。如果某些歌曲喚起多數人在生命中特定片刻的感受，那麼那個片刻通常就是那些歌曲發行並且風行的時刻。於是，這些被喚起的片刻是集體共享的，感受最深的也是同年齡的人。我們出了學校體系，進入職場，可能接觸到的年齡層範圍便會加大，與周遭人的世代連帶感——共同的文化參考點和共享經驗——就會開始減弱。如果青年文化看起來比其他生命階段更為一致而熱切，與這種世代歷史及文化工業所造成、更大的一連串公眾事件的交纏有很大的關係。

音樂與次文化

次文化（subculture）這名詞在通俗音樂的分析中很常用，我們或許因此忘記它的其他出處。社會學家羅伯特·派克（Robert Park 1996）在20世紀初時寫道，「次文化」觀念使西方國家的學者將

人類學家的方法應用於自己的環境研究，譬如對格林威治村（Greenwich Village）或芝加哥北區的研究。二次世界大戰後，社會學家開始不斷操作這個概念，以賭博者、爵士樂手或嗑藥者的都會地下世界為研究焦點。到了60年代，次文化分析已變成社會科學中基進學者的重要政治工具。他們大力主張，先前被視為偏差和產生破壞作用的群體——譬如小偷之流——都應該從那些使他們的生命產生意義的價值和世界觀的角度加以審視，而不只是用他們所破壞的普遍法則和主流規範來批判。

60及70年代風起雲湧的青年文化中，「次文化」一詞捕捉了音樂以及音樂在人們生活中的角色轉變過程。「次文化」是個有用的縮寫，代稱了年輕人生活其中的風格世界，環繞著特殊音樂種類而發展出來的一系列具有風格一致性的服裝、藥物、聚會地點以及慣用語彙。新聞記者和學者鎖定這些世界最明顯部分，但他們多半只在結夥於公共空間的年輕人（多半為男性）身上尋找所謂的次文化。（早期的社會學家則主要以小流氓、小賭徒的隱匿世界，以及比較引人注目的街頭少年幫派為對象。）「XX一族」、「儀式」之類的詞經常出現在談論摩登小子（mods）⁶和龐克族（punk）的報章文章中，保留著將次文化分析作為大都會人類學的意義，但其中的議題卻在轉變。50年代和60年代早期學者的焦點在於分析次文化如何雷同日常工作，譬如說購買藥物並維持嗑藥習慣，有其慣例和行話。相反的，許多人則因為對於有創意、但可能是踰越（transgression）的休閒面向有興趣，而來研究音樂次文化。

「次文化」已逐漸被用來形容消費文化商品的特定方式。社會學家早期對非法活動的注意，

已經變成針對各類活動——多數為合法的——如何挑戰或支持既有經濟秩序的方法之辯論。在這轉變中，次文化分析的重點轉為流行樣式的配備以及文化製品的流通。70年代著名的次文化，如龐克，其為人所知者在於公開展示暴力的行徑，但也在小規模的資本主義和手藝勞動的新網絡中重新界定了消費的意義。他們幫助創造了某種微形經濟，創造了某種社會和企業領域，在其中，生產者和消費者、藝人和聽眾的區別已減少。次文化分析開始將焦點放在這些領域的產品，以及由之導致的風格衝突和符號學的重新安排。次文化展示於眾的姿態引人注目，但奇怪的是，常常和流通於次文化世界中那些賤價、壽命短暫的商品並不相稱。

次文化如同一般的藝術界，經常把社會革命的前衛承諾和獻身於藝術經驗的貴族夢想結合起來。70年代和80年代的次文化經常對大眾品味發出不屑的攻擊，再加上道德的宣稱：除了完全奉獻給音樂的生命之外，音樂是墮落的。就這意義而言，連看起來天真單純的次文化，比如由北方靈魂樂⁷或沙發音樂衍生的次文化，當他們所專注的無數微小物件或行為自成一個世界，這個世界又成為成員日常生活所繫，這些次文化看起來就可能具有反對意味。

音樂次文化的辯論，多數時候是關於作品和休閒活動的辯論。次文化研究當中有一派嘗試將龐克或嘻哈人士的活動重新認定為一種作品（work）——將主流世界的素材做創意的轉型。這一嘗試把次文化定義為實驗和創新的空間，但也牽涉到一種堅持（受到文化研究中一種幾近諷刺的影響），認為他們的消費行為內在有著創意的勞動。對這種「勞動」的認定，挑戰了消費者是被动

傻子的說法，但也注意到消費者創意對於休閒和流行樣式工業的重要貢獻。次文化將來自更大文化的種種元素混合配對，於是導致了一系列新的意義——標指了新的可能性，以新的觀念挑戰市場，也拒絕市場。

次文化成員以創意方式工作，從主流文化的碎屑中生產出新意義，這樣的宣稱可能也洩漏一種不被承認的工作倫理。今天，很少音樂次文化會願意擁抱較早波希米亞傳統的那種享樂、頹廢的氣質。即連80年代早期的新浪漫派⁸也覺得有必要將他們酷愛誇張服飾以及迷人夜生活的作為加以理論化，說成是在挑戰余契爾政府關於不切實際期待之警告。近來伊維薩島（Ibiza）⁹和其他俱樂部為主的渡假勝地的浩室音樂（house music）文化，或許最接近自在的享樂主義，但其歷史卻經常被人從革命的嚴肅角度來重新敘述，是對商業化與沉滯無趣的持續性戰鬥，有人宣稱這場革命勝利，有人則說它的理想遭到背叛。

60和70年代時，次文化戲劇性地受到公眾的矚目，之後似乎又消退了。到了2000年，次文化顯然不再消失，相反的，它們存留下來，彼此並行發展，使得對於不同樂風和歷史片刻的熱愛及認同得以永久存在。末日金屬（doom metal）、死亡金屬（dead metal）、ska、經典龐克、LA硬蕊（hardcore）、車庫迷幻（garage psychedelia）、70年代放克（funk）、獨立流行樂（indie 流行曲）、搖滾山歌（rockabilly）¹⁰、搖擺樂、80年代電音舞曲、德國電音以及許多其他樂風，現在在樂迷的網絡與體制中持續存在著。如果早期音樂次文化的效果是宣示一場革命，是火炬的傳遞，現在的次文化則是要確保樂風的長存，讓社群繼續生存，

好使發現這些樂風的人可以找到一個家。這暗示，通俗音樂中的改變帶有曖昧的價值。某些時候，改變是透過風格的更新必然將過往清除，但在其他時候，音樂工業既是以新奇為號召，改變則是它的一種犬儒式運作。譬如龐克的形成便是用來對抗音樂工業過度專注於投資成名歌手；它拿自己的騷動當作解藥。面對今日過度強調炮製短期流行的音樂工業，次文化反而是在支持已經具有長久屹立之風格的價值。

音樂次文化的批評者有時主張，相較於次文化成員不斷詆毀的主流文化樂迷，這些人不過就是更好、更為熟練、更忠誠的資本主義商品消費者而已。90年代中期，經常有人批評美國另類搖滾樂迷，說他們為了晦澀而擁抱晦澀，將所有龐克的政治簡化為一個人應該購買罕見、精緻的7吋黑膠單曲唱片、而不是大量生產的雷射唱片。在某個層次上，這批評似乎是不必要的苛刻且憤世嫉俗。（因為龐克的論點是，唯一符合現實的政治方案是支持小型事業的消費倫理。）不過，這批評也抓住了一點，即音樂次文化在追逐晦澀難解、被忽略或者邊緣的音樂作品時，使人不斷感覺音樂工業是複雜而日新又新的。樂迷或收藏者的次文化，擔負起歷史篩檢和檔案歸類的工作，導致主要廠牌重新發行60年代的車庫迷幻和50年代異國風情演奏曲（instrumental exotica）¹¹的舊唱片。他們這麼做的同時，可以說也將無人知曉的一頁剝削史，重新塑造成兼容並蓄、心胸開放的歷史。從更廣義的面向來說，通俗文化製品的蒐集幾乎總是一種復原市場經濟的方式。關於唱片，隨著時間從流行到晦澀的複雜變化中，會發現它充分駁斥了精心計算、理性的資本主義。（畢竟，連席琳狄翁的樂迷也可能花錢、花時間追蹤罕見的宣傳用單曲CD¹²或國外壓製

的唱片。)

流行與搖滾中許多具有歷史重要性的潮流是誕生在英美中心以外的地區，討論這些地區的音樂消費時，其意義就更難以捉摸了。譬如在加拿大魁北克或墨西哥，早期搖滾（rock'n' roll）次文化似乎不過是露骨地模仿美國或英國的同好，更證明只是對文化權力中心的從屬。60年代早期，兩地都有上百個樂手開始組團，用自己的語言翻唱英美的暢銷歌曲。10年之後，樂手和樂迷開始覺得他們早期音樂活動的爆發是一件尷尬的事。從好的方面來說，那是在朝向本土、嚴肅搖滾傳統的路上，一個輕浮的片刻；從壞的方面想，再度標示了每個國家的殖民化和低度開發。二、三十年之後，此類音樂的復興才會到來，這時回頭看60年代的風潮，後見之明顯示它是一個政治與社會的覺醒，企圖超越50年代陰沉的道德氣氛。在魁北克和墨西哥兩地，一個看似象徵著國家低度開發的風格，也是樂迷表達反對意見的工具，反對天主教會的說教，或者國家及其機關宣傳的官方文化。

次文化分析在討論這些脈絡時有它不足的地方，原因在於它鎖定了消費的倫理面向。在英美世界以外的國家，消費絕不只是針對資本主義的一種姿態；而是和資訊、影響力及商品本身於其間流通的複雜國際迴路緊密相關。譬如在加拿大或澳洲，消費地下音樂通常意謂搜索紐約或曼徹斯特的最新唱片和流行品味變化的資訊，閱讀進口音樂雜誌、從專門的唱片店購買國外壓製的唱片。每種次文化姿態——做某種風格的打扮或選擇特定種類的唱片——比其他一切東西都更能表現一種國際都會風格，表示他們關注其他地區正在發生的事情。結果，來自其他地方的次文化風格，幾乎總是透過有

國際都會觀、掌握流行資訊的中產階級消費者的中介影響，而進入這些國家。在這種狀況下，次文化活動和原本要表達的經驗的「真實」，便有著一種不安而不確定的關係。

全球通道

20世紀末，音樂工業發現來自美國的音樂在全世界有逐漸沒落的趨勢。工業分析家注意到，亞洲和歐洲的市場對於來自美國的歌星和唱片錄音有抗拒的傾向。一直佔據美國銷售排行榜的樂風，像鄉村音樂和饒舌樂，在美國以外的地方都沒有那麼受歡迎。歐洲唱片公司的主管抱怨，問題在於美國音樂市場太偏向次文化，太堅持藝人要持續做出代表這些音樂形式的最純粹、最中堅的作品。當其他的市場都在擁抱跨界的表演者，要吸引各類聽眾時，美國市場反映的卻似乎只在於該國更為深刻的種族、階級和地區的隔閡。U2和REM作為真正全球性的著名搖滾樂團屹立不搖、一般買者和行家通吃的時代，顯然已逐漸式微。英國、日本和德國的銷售排行榜顯示，美國表演者的穿透力已經大不如前25年。英美世界以外的藝人，如義大利團體Nek，在許多國家賣出上百萬張的唱片，卻無法突破北美地區。

之後不久，美國表演者如小甜甜布蘭妮、阿姆（Eminem）、邦喬飛在全球的成功，暗示了美國音樂在世界地位的復興。這些藝人證明了美國工業已經開始重新調整方向，以便推銷青少年的流行樂和嘻哈樂。大家預測21世紀，青少年將是美國史上的最大族群，僅存的5大唱片公司面臨了一種指責，說他們放棄了栽培藝人的長期策略，只專注行銷可以行之全球的流行巨星。

然而，消費者接觸音樂的方式已有改變，使地區或國家的市場自主性提高。在亞洲、魁北克、墨西哥和若干歐洲國家，一國的音樂文化已因新的媒體服務而強化了，比如音樂錄影帶節目網。這些都刺激了各國本土的錄音工業，也將人們結合在深具意義的新媒體市場中。在這樣的背景下，本地的表演者和一國的語言都受到強化了。對長久存在的原真（the authentic）概念的挑戰中，最具國家特色的音樂風格和表演者經常也有最強烈的商業性，僅僅因為他們是由本地的娛樂和名人傳統所塑造的。自詡有國際都會觀、能欣賞英國舞曲音樂或哥德派金屬樂（gothic metal）的人，大聲宣告他們擁抱的地下樂風代表的是選擇的自由，但這些人經常是最盲目追隨全球中心的流行風尚的人。

1999年為《紐約觀察家雜誌》（*New York Observer*）撰文的樂評人D·史特勞斯（D. Strauss），曾努力描繪他在西方流行圈內觀察到的新品味類型。他說許多人開始拋棄英美搖滾的傳統和經典，在他所謂的「對『他者』之過往必然誤解的想像中」找尋靈感，譬如「法國流行歌、德國嬉皮、巴西新歌謠（Brailian Tropicalia）」¹³，以及日本對上述各者的模仿。」對這些異國事物的興趣，確實在近年的英美音樂文化界攪動一池漣漪，塑造了所謂「後搖滾」（post-rock）的形式演練：包括貝克（Beck）此類藝人的大規模策略招數，以及在法國和日本舞吧音樂中頗具新意的趣味綜合。

不斷演變的工業結構塑造了音樂工業中的全球主義（globalism），但全球主義也表現在消費者對新的或重新發現的製成品的無止盡繁衍所賦予的意義。隨著各類音樂品味和音樂傳播科技幅度的擴大，可以看到一種傾向：使某個中心維持得

更久，英美經典的價值在不斷的重新評估中愈見提升。大廠牌所發行的盒裝成套CD、未曾公開的現場錄音，以及數不盡的經典專輯改編版，加深也鞏固那套經典的存在，更令人感覺那套經典是偉大而不朽的。另一方面，全球音樂關係也受到一種往外輸送音樂品味的離心傾向所影響，意外導致一國音樂風格和製成品的全球流通。這種離心運動的養分來自於以蒐集唱片為癖的舞吧DJ、沙發音樂復興者，或者大衛拜恩（David Byrne）¹⁴之類的聲音策展人與選輯編輯人（curator and compiler），以及側重舊片重發（reissue label）¹⁵的廠牌的邊緣性活動。這些傾向正將那些被貶斥為錯誤模仿或濫用之例的音樂潮流重新拉回來，回到具有時尚可信度的範圍內。義大利爵士放克風、亞洲的女性樂團車庫迷幻，或是來自印度犯罪電影、具有放克風的配樂，近年來都進入西方混音DJ或沙發音樂復興者的雷達偵測範圍內。這些混種形式的重新發現，部分是因為它是大膽的反正典作為，帶來強烈的刺激快感；但要擁抱這些形式，牽涉到和其他音樂的關係，而這種關係則翻轉了備受尊敬的音樂典型，世界音樂就是一例。（譬如，60年代魁北克通俗音樂對英美肆無忌憚的模仿，近來重新引發了人們的興趣，因為音樂工業是一種全球化工業，而這些國家位於邊緣位置，它們的模仿改編卻呈現出一種比原始正典更為有趣、影響力交互滋養的現象。）

如同消費電影或電視節目，我們消費音樂是為了意義和滿足，但音樂的特殊性來自於在時間中連結吾人消費行為的那道線。這些連接線劃出我們與同儕團體一致性和個人探索的演化關係。顯示不斷變化的選擇傾向，有的加強了我們的社會認同，有的則（有意或無意）踰越了這些認同。音樂消費的樂趣或許不容易說清楚，但它所表達的傾向和這

些傾向所標示的背景幅度都是豐富的。我們所消費的通俗音樂製成品在不斷更迭之中，或許個別而言微不足道，且存活時間也不久，卻勾繪了我們在這社會世界的分隔和連帶性當中的位置。

延伸閱讀

與我合編本書的Simon Frith的著作，在連結音樂消費的社會和美學層面方面上是不可或缺的。尤其是*Sound Effect* (London: Constable, 1981) 和*Performing Rites* (Oxford: Oxford University Press, 1996)，對於通俗音樂的品味和樂趣提供了細致豐富的分析。由Sarah Thornton和Ken Gelder合編的*The Subcultures Reader* (London: Routledge, 1997)，集結了討論與通俗音樂分析大有關係的次文化概念的文章，深具說服力且涵蓋面廣。近百年的音樂消費歷史幾乎都是音樂工業本身的歷史，而Philip Ennis's *The Seventh Stream: The Emergence of Rock'n Roll in American Popular Music* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1992) 對我而言依然是最有用的文獻。面對變動的人口統計學狀況、新興科技以及相互競爭的新音樂方向時，音樂工業不斷懷有的焦慮，在同業報刊可以找到更好的證據記錄，勝過學術文獻。特別是*Billboard*和*The Wall Street Journal*，近年來在討論普遍的音樂和文化消費方面，都愈來愈深入。

【譯注】

1. Cajun音樂源自於定居在美國路易斯安那州地區法裔加拿大人後裔所組成的社群，其語言為古代法語混雜其他語言形成的方言。音樂表現上是一點點的藍調、一點點法國民謠旋律、加上一點點節奏與藍調，配器結合了手風琴、鄉村小提琴、洗衣板。
2. 雷鬼音樂 (reggae)：1970年代發展於牙買加的音樂，融合牙買加的早年的民間音樂mento與rock-steady。rock-steady的先驅形式是ska，以速度較快的節奏與藍

調為基礎，切斷節奏循環，留下連串弱拍，樂隊編制為鋼琴、電吉他、貝斯、鼓與管樂。rock-steady在ska的基礎上發展，管樂部份減少，貝斯部份加重，節奏吉他強調穩定的弱拍。雷鬼音樂將ska的節奏加以切分，將弱拍的音延長到下一小節的強拍上，並把後拍 (backbeat) 當作強拍來使用，形成一種上下倒置的感覺。reggae是第一種橫掃國際的世界音樂，強烈的政治訴求 (抗議政治腐化與專權、反強權，追求社會公義、泛非主義、黑人認同與重返非洲) 是其一大特色。詳見《漫遊歌之版圖：世界音樂聆聽指南》，Howard Blumenthal著，何穎怡譯寫，台北：商周出版 (1998)，p:301。

3. ska，請見注釋2。
4. acid house，一種強節奏的電音舞曲，house music的重要分支。
5. barn-dance，傳統上於穀倉舉行的美國鄉村舞會。
6. mods是moderns的縮寫，意指60年代英國白人工人階級青少年模仿黑人爵士樂手、法國及義大利新電影中年主角，穿著筆挺的西裝、騎義大利偉士牌摩托車，週末嗑speed，聽美國黑人流行樂所形成的次文化風格。他們自稱'faces' (得自於樂團Small Faces)。電影Quadrophenia (此間片名《四重人格》) 有非常清楚的社會觀點勾勒mods的假期狂熱。
7. Northern Soul，流行於英國北方舞吧的一種靈魂音樂，找來不太有名的靈魂樂或藝人的音樂混音而成。
8. New Romanitics，興起於英國後龐克運動的80年代初。電子音樂與簡約音樂風格中結合英國華麗搖滾、流行文化的性別政治為其明顯的風格。代表性的團體有Human League, Duran Duran, Yazoo等。
9. Ibiza島為西班牙一觀光島嶼，島上以舞吧、俱樂部和擅播舞曲音樂的DJ著稱。
10. rockabilly是早期的黑人音樂與白人山區音樂 (hillbilly) 的結合，是rock and roll的雛形。有人稱之為「帶有鄉村歌曲節奏的藍調」。
11. Instrumental exotica，編曲上意在喚起異國風情的輕音樂，主要訴諸美國白人觀光客對於異國風情的想像。
12. promotional CD singles是指贈送給店面、電台播放的

宣傳用單曲CD，上面會蓋著promotion only（僅供宣傳、禁止銷售）等字樣。變成一般民眾沒有管道拿到的罕見品。

- 13.1960年代在巴西掀起的文藝復興運動，影響了音樂、電影、舞蹈、視覺藝術甚至商品的走向。以音樂而言，所謂的Tropicalia是混合多個地方性樂種，加上搖滾的電吉他、精心炮製的錄音，以及非常隱晦的歌詞寫作，用以規避政府的出版審查。巴西在1964—1984年間處於軍人專政，實施嚴格的出版檢查，甚至迫害表演工作者，當時許多藝術工作者都改採晦澀的歌詞來抒發心聲。詳見《漫遊歌之版圖：世界音樂聆聽指南》，op.cit, p.296。
- 14.David Byrne是Talking Heads的主唱與團長，策劃過許多概念性的專輯，也做過聲音展覽的策展人。
- 15.reissue label：有些小唱片公司專門和大唱片公司洽談某些經典老作品的重行發行。因此這類唱片公司的重心不在出版新作品，而是舊片重發。

第二部

文本、類型、風格

4. 流行樂 Simon Frith
5. 重探搖滾 Keir Keightley
6. 靈魂到嘻哈 Russell A. Potter
7. 舞蹈音樂 Will Straw
8. 世界音樂 Jocelyne Guilbault

Pop Music

第四章

流行樂

西蒙·傅禮思 Simon Frith

作者簡介：Stirling University 電影與傳播系教授，「國際流行音樂研究協會」（International Association for the Study of Popular Music）的創始成員和前主席。著作有 *Sound Effect*（1981）、*Art into Pop*（1987）、*Music for Pleasure*（1988）以及 *Performing Rites*（1996）。

有史以來最暢銷的流行單曲是艾爾頓強 (Elton John) 為了紀念黛安娜王妃所錄製的「風中之燭」，而這首曲子在1997年於西敏寺大教堂舉行的黛安娜王妃葬禮上現場演唱，更可說是英國流行樂壇最值得紀念的時刻。引起爭議之處在於流行曲仍被視為一種不適合宗教儀式與皇室典禮的通俗形式，而且艾爾頓強也不算是官方的代表人（雖然他很快就會跟隨Sir Cliff Richard、保羅麥卡尼 (Sir Paul McCartney) 以及韋伯 (Sir Andrew Lloyd Webber) 的腳步，受封騎士爵位）。他之所以被選為獻唱者，只不過因為他是黛安娜王妃最親密的好友，某一個角度，代表了她的社交圈。但從另一個角度來看，這種安排是很貼切的，不僅因為王妃本人就是艾爾頓強的歌迷，同時也反映出她一向被譽為「平民王妃」的形象。由此看來，艾爾頓強的獻唱除了個人因素，也代表了整個世代的情感聲音 (emotional voice)。

70年代艾爾頓強和他的作詞者Bernie Taupin完美地詮釋了一種足以在20世紀的最後數年間，主宰北美流行樂的樂曲形式，也就是所謂的「抒情搖滾」(rock ballad)。他們自一些(19世紀末商業化的)感傷歌曲取材，擷取其平易近人的旋律線條、拉高音調以發洩情感的技巧、自憐意味的歌詞，最後搭配力道十足的新潮搖滾節奏與放大的音量。除此之外，艾爾頓強本人的歌唱技巧來自靈魂樂：與維多利亞時代抒情歌謠歌手厚實、外放、富有自信的嗓音風格相比，他的歌聲顯得猶豫、內斂而深沉。透過海德堡公園大型電視牆的轉播，讓所有的觀眾深深感動於他在西敏寺大教堂的演唱。現場觀眾掌聲不斷在教堂中迴響，正如斯賓塞公爵 (Earl Spencer) 發表感言之後獲得的掌聲，同樣久久不止。

誠然，在黛安娜王妃葬禮儀式上的受邀來賓，無不以各種方式來表達他們的心意，但是艾爾頓強較為特殊，因為他同時也是一位流行歌手。與其說那些掌聲是肯定他個人情感的真誠，不如說是肯定他表演真誠的方式：因為掌聲是一種用來肯定表演精采與否的方法。悲傷而哭泣並不會得到掌聲，因為它的抒發不需要技巧也不需要精心計算，它不是一種設計來博得掌聲的行動。相反的，艾爾頓強的表演則可以稱之為情緒抒發技巧的呈現。觀眾的掌聲不是因為他的真實悲傷，那是他個人的事；而是因為藉由他的表演，提供一種讓所有觀眾也能抒發情感的氣氛。畢竟「風中之燭」最初是為瑪麗蓮夢露所寫的曲子，這首歌變得流行是因為曲中的情感如此容易轉移；每一個逝去的愛都可以因為這首歌曲而被記憶。這是黛安娜王妃的歌，不是因為她現在成為歌曲的主角，是因為她非常喜歡這首歌。

這裡我們得到一些線索，知道流行歌手和搖滾樂手，以及古典音樂家要如何區別。艾爾頓強是個流行歌手而非搖滾樂手，因為他的原真性 (authenticity)——所表達之情感的原真性——不是問題所在。「風中之燭」不是一首抒發他的個人情緒，或是用來展現他的獨特風格的歌曲。這是一首為大眾所寫的流行歌曲。它的娛樂價值既不抽象，也沒有什麼先驗的音樂意義。它只是一首為了感情效果，灌注了艾爾頓強的人格特質的歌曲，也灌注了集體的感嘆與惋惜。與約翰塔維納 (John Tavener) 在葬禮儀式上的表演相比，後者同樣也撥動了群眾的心弦 (因而適時地被列在廣播電台 Classic FM 聽友票選最受歡迎的歌曲榜單上)，但很清楚的，他的表演屬於精神的層面，將群眾由世俗情感中提升起來。因而它並無法獲得掌聲。

定義

因為太常見、也太過濫用的關係，流行曲（pop）其實只能代表一個很模糊的概念。流行曲可以和音樂光譜這一端的古典音樂、藝術音樂區分開來，也可以和音樂光譜另一端的民謠音樂區分開來，卻也可以把所有的音樂類型都包含在內。它是一種為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。流行曲是商業生產、利益取向的；是企業經營而非藝術。由這些特質來加以定義，流行曲包含所有當代流行形式——搖滾、鄉村、雷鬼、饒舌等等。但如果從國家對流行曲的法律定義來看，使用這種集合式的定義描述會遇到麻煩。1990年英國立法（為了規範音樂性電台的播放內容）將流行曲定義為：「所有包含強烈的節奏要素，以及表演時運用大量電子擴音設備的音樂」，引起了音樂工業強烈的不滿，因為這種定義完全顯示了立法者完全不瞭解流行曲（「針對青少年的單曲音樂」）和搖滾樂（「針對成年的專輯音樂」）在社會學上的差異。

於是，今日流行曲不再是一種集合式的範疇，反而只是殘餘物：也就是所有其他流行曲類型消去之後所剩的音樂。不僅搖滾樂的擁護者希望和流行樂劃清距離，流行，對他們來說是一個丟臉的名詞。就連奧莉維亞紐頓強（Olivia Newton-John）這樣的「流行明星」獲頒鄉村音樂獎項，同樣遭到鄉村音樂歌手的駁斥；近來，饒舌歌手同樣也鄙視威爾史密斯這樣的跨界明星，認為他不過是「流行藝人」。由此觀之，流行曲的定義似乎來自「負面表列」，而非它究竟是什麼。

市場

流行樂是為所有人而設計的，因此並沒有特定的、次文化的、社群市場的文化。流行樂既不自來自某個特定的地區，也未標出任何特定的音樂品味。不過青少年流行樂（teen pop）算是例外，它的確是為了特定的市場族群（少女）量身訂做，但如果由此推論流行樂是一種女性音樂，或主要訴求者是女性，卻是誤解。許多流行樂都可稱之為家庭音樂。舉例而言，自從Los Bravos於1966年推出銷售達百萬的單曲‘Black is Black’以來，歐洲流行樂（Euro pop）就成為一種夏日假期的音樂風潮。Los Bravos是西班牙樂團，主唱是德國人，製作人則是英國人。他們成為跨歐洲合作與商業投機主義的成功模式。歐洲流行樂的製作模式是一種由製作人領軍的音樂型態，將時下最新、最流行的音樂風，配上歐洲語言的歌詞，用每個人都可以跟著哼唱、高中程度的外語，加上一種在歐洲大陸每個狄斯可舞廳與渡假地都可以一起哼唱的合唱旋律。於是一個德籍製作人Frank Farian領軍、來自加勒比海、取道英國與荷蘭的4人團體邦尼M（Boney M），在1975-78年間創下5千萬張的銷售紀錄，而瑞典團體阿巴（Abba）從1974的「歐洲歌唱大賽」（Eurovision）中脫穎而出之後，連續18首單曲進入歐洲十大的榜單。這兩支樂團（特別是透過電視）對老少聽眾的吸引力，勝過對週末狂熱狄斯可舞客的吸引力。尤其是阿巴，他們的歌曲結合了青少年容易接受的流暢和聲進行、靈巧的編舞，以及俗氣的情慾魅力，賦予阿巴一種露淫（camp）的吸引力，影響了70年代後期的同性戀音樂文化。最為著名的80年代英國流行團體製作人Stock、Aitken與Waterman很明顯受到這種流行類型，以及此類音樂的行銷流程影響。例如在20世紀末走紅

的樂團「跳跳舞」(Steps)，在Waterman的指導下，便嘗試把最新潮的歐洲流行樂，與英國海濱踢踏舞風結合在一起，後者對於19世紀末的音樂表演者應該不陌生。

意識形態

流行樂的動力，除了獲利與商業收入之外，沒有其他重大企圖。流行樂史就是一頁連續性或標準化生產的歷史，以音樂上的意義來說，它本質上是保守的。流行樂只是將大眾已知他們想要的事物再一次提供給他們，而不是想要超越現有的技術限制或美學成規。因此流行曲裡的「新」只是一種新鮮感(novelty)(例如Tornados的'Telstar'那種純器樂的熱門曲，以及Althia和Donna的'Uptown Top Ranking'那種異國情調的曲風)，流行樂的特色就是其價值的延續性。一般常見的流行樂詞彙——悅耳好聽、輕鬆的娛樂——以及像平克勞斯貝以及Val Doonican自在低吟的那種模樣，在暗示流行樂的目的是盡量不礙事：如果搖滾的表現方式是當面挑釁，那麼流行樂就是舒緩人心。James Last將性手槍(Sex Pistols)的歌曲以管絃樂改編的版本，就可以聽出這種風格的對比。

生產

流行樂是一種由上(由唱片公司、廣播電台，以及演唱會主辦者)而下的供給模式，而非反之。它並不是「自己幹」的音樂，而是經過專業生產與包裝的音樂。因此在流行樂中，不僅詞曲創作者與製作人很重要，歌手也非常重要。兼具詞曲創作者身分的歌手並不常見(雖然Barry Manilow證明他能夠同時勝任)，但成功的關鍵人物則是從

Stephen Foster、Irving Berlin到Carole King和Dianne Warren等商業歌曲創作者，Berry Gordy及Mickie Most這樣有企圖心的製作人，以及氣質多變的表演者如Jessie Matthews、辣妹合唱團。

美學

流行樂不是藝術，而是工藝。它不是用來實現個人願景或者展現任何新視野，而是透過最流行的旋律和語言，表達一般人的共通情感——愛、失去、忌妒。若要有效，流行樂必須以獨特的方式讓聽者產生共鳴。箇中秘訣就在於歌手直接訴諸聽者的能力，看他們能否賦予一首歌曲自己的人格特質，讓我們也會認同那是我們自己的歌。流行樂的這種矛盾之處也就是Noel Coward所描述的廉價音樂的「潛力」所在。我們或許會因為流行曲的太過平凡和商業導向而通盤鄙視，同時也被它感動，因為無意之中，它已深入我們的生活，在心中喚起共鳴。

歷史

從搖滾的觀點來看，流行樂被看作是一種沒有改變的「老」音樂，與「前衛進步」的搖滾或舞曲音樂相對比。部分原因是世代變遷在文化上運作的方式(雖然將搖滾與青年等同確實產生奇異的效果，例如一些有30年歷史的搖滾歌曲，有時也會被廣告或是時尚業者用來表現年輕的氛圍)，但同時也反映了流行樂文化的懷舊特質：流行樂除了讓人感到親切與熟悉，也會讓人感嘆人世的不斷變遷。但在這種變遷當中，流行樂也會慢慢改變：今日超過25歲的人大概很少會否認，現在的人寫歌不像以前了。

原因之一可以從技術層面解釋。流行樂先是樂譜音樂，從而發展成唱片工業；並經過電影、廣播以及電視的運用而成形。（流行曲科技史上最革命性的時刻，就是麥克風的出現，這點將在稍後解釋。）另一個原因則屬於社會學層面。作為市場導向的音樂，流行樂反映歌迷特質的變化，也是一把音樂量尺，用以衡量遷移、人口變遷，以及破除聲音的地理障礙。假如21世紀的美國流行樂成為世界的主流，這種音樂其實是從東歐來的猶太移民，以及非洲黑人在美國的後裔所融合產生的。流行樂雖然不屬於某個特定地區，卻吸收了各地方的音樂。因此，即使比較具有區隔性的音樂，例如搖滾、鄉村音樂等等的樂迷不斷嘗試與流行樂劃清界線，他們還是得承認，這些界線始終是非常模糊的。任何東西都可以搖滾，任何東西也都可以流行。畢竟流行樂史本來就包含了各種音樂的軌跡——散拍樂（ragtime）與藍調、爵士樂與山區音樂（Hillbilly）、雷鬼與狄斯可、搖滾與靈魂樂。甚至古典音樂也可以流行化，無論是將歌劇演唱家當明星宣傳，譬如從卡羅素·蘭薩（Mario Lanza）到帕華洛帝，或是剽竊古典音樂以供流行曲使用，譬如21世紀初成立的波士頓大眾管絃樂團便是由波士頓交響管絃樂團分枝成立。而老歌電台（Classic FM）的成功，象徵在英國，古典音樂也可以為流行樂電台提供比較耳熟能詳的曲目。

流行樂有它的歷史，也有它改變的關鍵時刻。或許最重要的莫過30年代開始使用麥克風。技術上來說，麥克風是一種放大音量的方法，可以讓歌手的嗓音輕易凌駕在爵士樂隊或是搖擺樂大樂團之上。歌聲的電子擴音技術發展是與電吉他、木管以及銅管等樂器的電子擴音技術同時發展的，後者則將鄉間的藍調轉變成都會的節奏與藍調，將西

部搖擺樂（Western Swing）²轉變成低級酒館音樂（honky-tonk）³，後來由此衍生出初期搖滾。但就流行樂而言，麥克風的重要性不在讓歌手唱得更大聲，反而是讓他們唱得更柔和。麥克風對流行樂所造成的直接衝擊，則是在廣播與錄音室，而不是現場演唱的舞台上。它造就了新的演唱技術（低吟、單戀敘述）和演唱技能，是建立在麥克風的運用技巧，而不是傳統運用橫隔膜的歌聲演唱上。這些歌手（以法蘭克辛納屈與比莉哈樂黛（Billie Holiday）為代表）因此能夠以一種更親密而抒情的方式演唱。這種聲音原本只能在最私密的交談，如愛的告白中才聽得見，而今卻能夠在大眾面前重現。於是聽眾可以假裝他們認識歌手，而歌手則巨細靡遺地表達出他們的情感。這種改變將新的情感主義與情慾帶入流行樂當中，最明顯的例子就是法蘭克辛納屈開始擁有眾多年輕女歌迷，預告了青少年迷戀歌手現象的到來，因而誕生了一種新的明星：偶像流行歌手。

在30年代末，歌唱成為流行樂的代名詞，而非器樂演奏的唱片；歌手取代樂團領班，主宰舞台，不久後，也取代了整個大樂團，這個過程同樣拜廣播與電影之賜，兩者在催生這種新的演唱風格上，同時扮演了極為重要的角色。到了40年代末期，這對音樂工業造成的影響愈來愈深遠。愈來愈多的流行歌曲是為了呈現歌手的特質而寫，而不是為了展現作曲者的作曲技巧；這些詞曲作者必須藉由歌手的表現性，用更具有情感的方式創作，不是樂譜上設定的音樂氣氛——歌曲流露的是歌手法蘭克辛納屈的感情世界，而不是創作者的。因此，原本從爵士樂或是戲劇音樂創作者提供的作品已經不適用了，這些新的偶像流行歌手需要一種更單純、更直接表達情感的歌曲。歌手和所屬唱片公司開始從民

謠、鄉村，以及節奏與藍調的曲目中尋找。於是機智的歌詞與複雜的旋律被抒情敘事和大膽釋放的感傷風格所取代。新興媒體電視的風行，則又將流行歌手與提供家庭娛樂的角色串聯在一起（譬如狄恩馬丁〔Dean Martin〕成為美國電視上最重要的焦點人物），也將一種新的自我意識與嘲諷風格帶入流行表演中（最誇張的代表人物就是Liberace）。

50年代中期在美國電視以及英國電視（雖帶有某些不同的國情特質）裡的流行樂，在許多方面，為流行樂以及明星工業奠定了基礎，其模式，我們現在都還很熟悉。但是有兩個複雜的因素值得注意。首先，50年代，大家似乎注意到了青少年市場以及青少年品味的出現，其中一種是初期搖滾，青少年用以宣示他們和成年人娛樂的不同；另一種則是青少年流行樂，以顯示青少年的音樂是一種新的娛樂業潮流。青少年的流行偶像被塑造出來（白潘〔Pat Boone〕以及費比安〔Fabian〕），或是從原本的初期搖滾樂手轉型而成為全方位的娛樂人，譬如Cliff Richard、Tommy Steele，以及貓王。成人的流行曲傳統也變得必須適應青少年市場。電視有其重要性：美國的青少年偶像出現在「美國音樂台」，英國的偶像則出現在6-5 Special以及Oh! Boy等節目。這些節目裡，初期搖滾和抒情歌曲交叉出現，最受歡迎的表演者都長相俊美又平易近人，就像理想的鄰家男孩。當Billy Fury在電視上演唱‘Halfway to Paradise’的時候，他基本上就像是另一個David Whitfield，只不過更年輕，更令人憐愛罷了。雖然褲子和髮型都改變了，但我們仍然能在新舊偶像的交替中，發現音樂與意識形態的連續性：例如，從Ricky Nelson到David Cassidy、從喬治麥可到羅比威廉斯、從白潘到羅蘭基亨（Roland Keating），當然也總是會有典型的女性青少年流

行偶像，像從康妮法蘭西絲（Connie Francis）、Helen Shapiro到蒂芬妮（Tiffany）和小甜甜布蘭妮。

從商業角度來看，50年代對於青少年流行偶像的塑造與市場操作，和一般作法並沒有特別不同，到了60年代，整個流行市場大多被青少年主宰了。但仔細看，兩者之間還是有重大差異。60年代，除了市場被青少年霸佔外之外，連詞曲作者、製作人的年齡也逐漸下降，因此，無論對於青少年的想法、他們的情感世界與語彙，以及對於時興風格的判斷，都比那些老一輩來自錫盤街的音樂人更敏銳，更能加以掌握。「布里爾大廈」（Brill Building）變成錫盤街裡擅長寫作青少年流行歌曲作者的停靠站，而相關的新製作人也比既有的唱片公司錄音團隊更能適應新的盤帶錄音方式。唱片製作人的作法也變了，不再像米契米勒（Mitch Miller）那樣，本身對於音場具有專業的組織能力，開始錄製之前會讓一切事物就定位，一開始錄音就演奏到底；新一輩才華洋溢的製作人，如菲爾史貝特，卻是將每個音軌當成新鮮的素材，任由他們組合拼湊。最重要的是，新一代的流行樂創作者和製作人用新的方式將非洲裔美國人的音樂傳統也帶進了他們的音樂當中。50年代，黑人逐漸在電視媒體中找到了屬於他們的流行角色，不論是像路易阿姆斯壯（Louis Armstrong）的天才表演者，或是像納京高和強尼馬賽斯（Johnny Mathis）那樣形象憂鬱、老練而性感的風格歌手。但是讓新一代猶太裔詞曲作者以及製作人如Jerry Leiber、Mike Stoller以及菲爾史貝特感到興趣的，並不是這些感動他們父母的爵士樂，那些與作曲家蓋西文同一輩的音樂，而是他們在社區裡非洲裔美國人鄰居那裡從小聽到大的歌曲：節奏與藍調、「嘟哇調」（do

wop)⁵，以及人聲團體的聲音。

從流行歌手到流行團體的變動（披頭四就是最終極的商業成功範例），有一部分是反映了多聲部吟唱青少年故事的曲風趨勢：因為青少年的情感似乎是日常生活對話的一部份，成年人的情感卻不是如此。於是製作人菲爾史貝克和Shadow Morton就和Crystals、Ronettes以及Shangri-Las等團體合作，創製了「給孩子的小歌劇」（little operas for kids）。但從長遠的觀點來看，多軌錄音的美學其實更具重要性。多軌錄音在美學上的貢獻猶如doo-wop曲風把原本標準流行歌曲的模式打散，變成許多聲部的搭配，產生更加豐富的節奏變化與音色效果，以及使用了福音歌曲的領唱應答式（call and response）結構。雖然在白人流行歌曲傳統中也曾經出現類型的團體演唱方式（例如，理髮店樂風⁶），但是這種和聲組合的利用，則等到海灘男孩（Beach Boys）之後才真正發展出來。一般而言，在流行樂當中，團體的聲音組合是由一個歌聲具有煽動性的主唱者領唱（從福音歌手如Sam Cooke和Ben E. King的模式借鏡），再以豐富的和聲作背景，這種樂風在60年代由摩城唱片旗下的藝人與團體達到完美的境界（很快也雄霸了當代流行曲銷售排行榜），包括如Martha and the Vandellas、Smokey Robinson and the Miracles、the Supremes、Temptations和以及Four Tops等等。

英國節奏團體（beat groups）將這些流行歌曲作法融入了搖滾樂，但很快卻被剛竄起的搖滾迷斥為「商業味」太重，20世紀的最後10年，音樂影響的方式已經開始走向相反方向，流行樂的發展愈來愈無法撼動搖滾，反而是搖滾樂風對流行樂產生影響。其中有兩股潮流應該特別以注意：一是強力

抒情曲（power ballad）的崛起，一是靈魂樂女伶（soul diva）大放異彩。

雖然搖滾和流行樂在定義上是相對的，但抒情曲一直都是它主要的訴求。假設爵士表演者借用了舊的抒情旋律作為即興表演的基礎——透過即興將一首標準流行曲目完全改頭換面——那麼搖滾樂手則是創作全新的抒情曲（領銜者乃披頭四的名曲‘Yesterday’），但借用部分流行樂的處理手法，引領他們的樂迷融入一個情感的共同體。原本是初期搖滾樂歌手的普里士萊就借用既有的抒情傳統，不論是義大利歌謠旋律（‘It’s Now Or Never’）或者是美國歌謠（鄉村搖抒情樂手如Roy Orbison、Charlie Rich以及Willie Nelson，都賦予錫盤街情感一種新的憂鬱味道）。這類的抒情搖滾取材自於靈魂樂，特別是著名黑人歌手雷查爾斯（Ray Charles），他以福音歌曲方式詮釋鄉村歌曲‘I Can’t Stop Loving You’就變成搖滾的主要靈感來源。透過充滿滄桑感的嘶吼嗓音，雷查爾斯在演唱時流露真誠情感，即使在樂曲速度緩慢的時候，這種風格也不變。他的個人風格直接影響了許多男歌手，例如Eric Burdon（the Animals主唱）、湯姆瓊斯（Tom Jones）以及喬庫克（Joe Cocker）。他們又將抒情曲變成搖滾的形式，而形成一種傳統，透過這樣的形式，男歌手高超的歌唱技巧得以發揮（在最高音用最強大的音量唱出深刻的情感），而和聲線條也適時地襯托出音樂高潮。外國人樂團（Foreigner）的‘I Want To Know What Love Is’（加上紐澤西彌撒合唱團的和聲），以及史密斯飛船（Aerosmith）的‘I Don’t Want To Miss A Thing’（搭配主唱Steven Tyler在高音處的自我戲仿），可說是經典強力抒情曲：情感的抑制與爆發；情緒與性慾釋放總算在音樂上相提並論了。

這是抒情歌融入搖滾的例證，但這種擴大歌曲力道的作法，很快就在流行樂當中蔓延。正如我一開頭所提到的，在70年代，先有艾爾頓強的發跡，接下來在美國有麥可波頓（Michael Bolton）的成功，英國又出現Mick Hucknall與他的Simply Red樂團。90年代後期最暢銷的女歌手席琳狄翁，小時候唱的是加拿大法語民歌，代表瑞士贏得「歐洲歌唱大賽」，但是讓她成為一位超級巨星的原因，顯然是運用了強力抒情演唱技巧的曲風（她甚至曾經和Meatloaf合唱團的製作人Jim Steinman在一張專輯中合作過）。這裡就來到了我所提到的第2個重點：靈魂樂紅伶在流行樂壇的重要性。綜觀流行樂史，女歌手演唱風格的演進與男歌手在許多方面都十分類似。60年代，Dionne Warwick那種老練的夜總會演唱風格（大多演唱由Burt Bacharach和Hal David等人所作的成人歌曲），逐漸被艾瑞莎富蘭克林（Aretha Franklin）那種帶有福音和靈魂樂味道的赤裸唱腔、以及帶有更多思春而挑逗氣質的黛安娜羅絲（Diana Ross）所取代，又逐漸發展成葛蘭迪絲奈（Gladys Knight）、蒂娜透納（Tina Turner）以及後來的惠妮休士頓所代表的新類型歌唱技巧與名氣。但是從另一個角度來看，女歌手的角色又與男歌手不同。就從比較廣的性別意識形態來看，多數人會在女性聲音中聽到男性所缺乏的楚楚可憐形象——更令我們感到疼惜與不忍。同樣的，女性也被認為對於細微的情感表達比較有技巧，情感表達能力更強，更能自信地掌握情緒讓聽眾去探索。因此我們也不難想像，譬如茱迪嘉蘭（Judy Garland）、Shirley Bassey和Dusty Springfield會有一種露淫（camp）的吸引力，總有一群同性戀的追隨者，他們感興趣的地方正在於那種表露情感的誇張演出；我們也不會訝異，在席琳狄翁、惠妮休士頓、瑪麗亞凱莉、瑪丹娜這些超級女性流行巨

星身上所散發的性吸引力，都帶有一點媚俗的成分了。

雖然如此，更重要的是，這種演唱風格的情緒影響力，為赤裸的情感穿上堅強的外衣，使得音樂和表現的脈絡脫離了關係：因為這種強烈情感的抒發並不需要任何理由或場合，就可以直接摻合進去。當Giorgio Moroder發現唐娜桑瑪（Donna Summer）的嗓音最適合放在他的電子音樂裡時，歐洲與北美洲播放較具流行樂風舞曲的舞池，已經被這些靈魂樂風女伶（多數沒沒無聞）的聲音所佔據，一種女子福音合唱團，她們渴望愛情、失去愛情、讚美愛情、為愛情哭泣、誇耀獲得真愛、以及蔑視失去的戀情。彷彿只有這種聲音，才能讓人感受到電子音樂裡的人性。

多愁善感的歌曲

前披頭四成員保羅麥卡尼曾經將流行樂歸納成「無聊的情歌」，而匹特曼（J. G. Peatman）在40年代（1942-43）對於美國熱門歌曲曲目內容最早的一份分析，也認為「所有受歡迎的流行歌曲都和浪漫愛情有關」。他認為要整理美國流行樂只需要三種分類：戀愛中的情歌、受挫之愛的情歌、以及與性愛有關的新式情歌。不過從歷史角度來看，通俗音樂不見得一定和愛情有關。我認為把流行樂定位成感傷歌曲是比較恰當的，之後可以進一步說明，在20世紀（至少在西方世界），所謂傷感，談的幾乎只限於男女之間的感情。

當19世紀流行工業發端之時，情況並不是這樣的。樂譜歌曲時代，第一位重要的商業歌曲創作者佛斯特（Stephen Foster）最著名的歌曲是為雜耍技

藝團的表演而寫的，諸如‘The Old Folks at Home’的農莊歌曲，抒發的是對於家庭、鄉村生活與過去時光的感情，而不是少男少女的愛情。即使在90年代，寫給有意從事流行歌曲創作者看的歌曲目錄或手冊，也提供了非常廣泛的主題。流行樂的曲目分為兩種，一是抒情歌謠、一是新奇之歌，前者除了與愛情有關的歌曲之外，也包含了鄉村歌曲、愛爾蘭民歌、以及描寫母親的歌曲。

這裡最明顯的問題在於，20世紀前半葉到底發生了什麼事：為什麼流行歌曲變得只談男女情愛？稍後我們再回頭解釋。首先，我要說明，那份90年代的流行曲目分類方式雖然看起來有點奇怪，其實有其道理。我了解那些愛爾蘭民歌如‘Danny Boy’、‘When Irish Eyes Are Smiling’，以及鄉村歌曲都在唱些什麼（譬如桃莉巴頓〔Dolly Parton〕等人到80年代都還在創作與演唱類似‘My Old Kentucky Home’等歌曲。）而所謂和母親有關，或是描寫失去母親的歌曲，其實也並不是那麼陌生（音樂劇《安妮》〔Annie〕就是一例），而Clive Dunn的歌曲‘Grandad’到了70年代都還是英國的熱門歌曲。我要說的重點是，匹特曼的觀點或許真能忠實地反映熱門流行歌曲榜單上的現象，但這份榜單不一定充分反映40年代的流行樂。到了50年代末，當單曲銷售榜單成為衡量青少年品味的重要參考時，相較於大部分人所聽的東西，也就是所謂的流行曲（它包括音樂劇、電影配樂、老歌、晚餐秀歌曲、電視綜藝歌曲、爵士、鄉村輕音樂標準曲等等），所謂的「排行榜流行曲」（chart pop）已經變成特定與較不重要的流行樂支流。簡而言之，把流行樂與唱片銷售數字畫上等號，是誤導的說法。

匹特曼的說法同時也暗示了一點，就是曾經

在各種社會情境中引起迴響的音樂，由於各種社會原因，已變成專注於個人對於另一個人所投射的自戀情感。這種個人化的投射，無疑是和流行樂行銷方式的轉變相互糾結的：由樂譜音樂轉變成唱片工業，也就等於從集體消費變成個人消費。然而此處有趣的問題不在於為什麼有這麼多人購買唱片，而在於傷感的場合。很顯然的，流行樂史標誌著許多引發集體情感的事件。20世紀的戰爭伴隨著許多充滿憐憫意味的抒情歌曲誕生：‘It’s A Long Way To Tipperary’（還是首愛爾蘭歌曲！）、‘We’ll Meet Again’，甚至Animals合唱團的歌曲‘We’ve Gotta Get Out Of This Place’也是越戰美國大兵最喜愛的一首歌（勉強也可算是一種情歌）。20世紀世界各地移民也會運用傷感歌曲，來提醒自己記住家鄉，緬懷美好的時光。因此，愛爾蘭歌曲在整個20世紀都具有其重要性，60年代愛爾蘭民歌的復興風潮，以及Tommy Makem、the Clancy Brothers和Dubliners在流行樂壇的成功，最初是源自紐約的愛爾蘭酒吧，而大河舞（Riverdance）一開始是「歐洲歌唱大賽」中場演出節目，作為觀光包裝的一部份。在較世俗的層面上，集體傷感表現最明顯的例子是觀看運動比賽，無論是最古老的英國足協盃決賽的溫布里球場的傳統所必唱的歌曲‘Abide With Me’，或是近來在利物浦足球隊隊主場Anfield裡必唱的Rodgers與Hammerstein的‘You’ll Never Walk Alone’，還有喝酒的時候。至於卡拉OK現象更是將現代人的情感生活加入舊的傷感歌曲之中，將‘I Will Survive’以及‘My Way’變成女性主義者、同性戀以及異性戀族群文化的國歌。

這些例子值得注意的是，流行樂在這裡不僅指購買唱片的行為，同時也指表演的過程，而且是一種特定的方式表演。傷感描述的不只是如何聆聽，

也包含如何去唱，發自內心的唱，即使會感到不好意思，我們還是知道如何表達自我。我在此的論點則是，並非真的因為心中有了強烈的情感，才引導我們放聲唱歌，而是我們唱歌的方式，讓我們也感受到類似的情感。正如好萊塢電影配樂作曲家所同意的，讓觀眾落淚的是音樂，而不是情境。換句話說，事實上，是這些傷感歌曲與傷感唱腔，變成了一種大眾認同的真誠標誌。從最早的音樂廳時代，連喜劇性質的演出最後都會以一首傷感歌曲作為結尾：這似乎表示，忘了先前那些舞台上的嘻鬧嘲諷，此刻才是最真實的你我。這也成為電視喜劇的特徵之一（例如Ken Dodd演唱‘Tears’），即使是像Millie Jackson這種風格更為尖銳的表演者，在節目結束時也會收起她對男性諷刺模仿的饒舌秀，以一首傷感的靈魂抒情曲作結。

因此或許不難想像，在20世紀的後半，音樂劇與電影配樂的最大賣點都變成了傷感歌曲。從Rodgers與Hammerstein在40年代將音樂劇轉化為地方敘事風格（如《奧克拉荷馬之戀》〔Oklahoma〕、《天上人間》〔Carousel〕以及《南太平洋》〔South Pacific〕等），並且運用了一種新的show stopper⁷模式，插入一些和音樂劇情無關的抒情曲調（如‘If I Loved You’以及‘Some Enchanted Evening’等歌曲）。這些劇中的抒情曲被視為流行歌曲（《西城故事》〔West Side Story〕當中的歌曲‘Somewhere’就是一道經典例證），甚至成為音樂劇票房的銷售保證。韋伯就是將這種行銷策略發揮得淋漓盡致的一位音樂家。例如‘I Don’t Know How To Love Him’（《萬世巨星》〔Jesus Christ Superstar〕），以及‘Don’t Cry For Me, Argentina’（《艾薇塔》〔Evita〕）等暢銷歌曲，甚至許多人其實是為了聽‘Memories’這首歌

才去看音樂劇《貓》（Cats），而不是因為《貓》這齣音樂劇的成功使這首歌變成熱門，《真善美》（The Sound of Music）和《孤雛淚》（Oliver）的情況也是一樣。我認為這也是韋伯的作品比較不像音樂劇，更像是華麗舞台流行樂秀的原因，或許也就是《貓》劇深受喜愛的原因之一。

近30年來，一首賣座的抒情歌曲對於電影行銷也同樣重要。亨利曼西尼（Henry Mancini）為電影《第凡內早餐》（Breakfast at Tiffany’s）片頭字幕所寫的歌曲‘Moon River’，經常被用來標示電影與音樂工業開始新的合作關係。這種關係不只是用一首歌曲來推銷一齣電影（反之亦然）這麼簡單而已，而是這首歌曲和整齣電影的關係僅屬次要。歌曲可能和曼西尼的其他音樂部分有關聯性，也捕捉了電影的氛圍，但歌詞本身的意思是相當含糊的，即使將其抽掉或用其他歌曲取代，也不見得會傷害到整齣電影的完整性。這種用一首流行歌曲作為電影宣傳的模式，在007情報員系列電影當中運用得十分出色，到了80年代，這些流行歌曲連在電影結尾字幕也用上了。這不僅具有行銷意義而已，觀眾在離開戲院時，耳中迴響的是強力抒情曲，而這歌曲的歌詞和音樂與整齣電影卻沒有多大關係。這種潮流讓那些大嗓門歌星如喬庫克與珍妮佛沃娜斯（Jennifer Warnes）的事業有了新的生命（為電影《軍官與紳士》唱主題曲）。而這種發展的最高潮就是電影《鐵達尼號》（Titanic）在電影和流行曲方面同時獲得成功，包括詹姆斯霍納（James Horner）的《鐵達尼號》配樂，以及席琳狄翁的歌曲‘My Heart Will Go On’。不過最有趣的不是電影與音樂如何彼此推銷，而是結尾時播放的傷感歌曲如何決定了電影的意義（一齣愛情片而非災難片）。

流行樂與社會

流行樂可以定義成一種我們不刻意去聆聽的音樂；我們熟悉這歌曲，卻不知道是從何認識的。近來，我們將流行樂與流行唱片畫上等號。許多我們所聽到的音樂都是「罐裝的」。如此一來，流行樂從廣播電台中流洩、從過往車輛的窗戶中呼嘯而出，或充斥在大型購物中心。過完假期、孩子的派對結束後，甚至出了牙醫診所，流行歌曲就發瘋似地纏繞不去；腦筋裡老是響著‘La Paloma Blanca’、‘Barbie Girl’，或者阿巴合唱團、安迪威廉斯（Andy Williams）的一首歌。但是用「流行」這個名詞去描述所有悄悄溜進我們生活中的音樂和商業取向的音樂，只道出一部分的實情。我們都在各種音樂文化當中成長，這些形形色色的歌曲、旋律、以及風格，已經成為我們不假思索的音樂常識。150年來，商業創製的音樂成為此中不可分割的一部分，但也只是部分而已，效應也各不相同。

舉例而言，我們在孩童時期聽的是搖籃曲，認識童謠，唱些家庭同樂的歌曲。學校則教導民謠曲調，以及兒童歌曲；在遊樂場，我們邊唱邊跳邊玩，學校出遊時則學來一些粗俗的調子。絕大部分的人一輩子都會記得這些歌曲，並且一代代傳給子孫。其結果就是產生了許多夾雜各種音樂片段的豐富曲目，從可能來自數百年前的傳統歌謠，到近年某個流行曲調，只是想不起來是哪一首。在歐皮耶斯（P. and I. Opies）（1985）針對學童的歌謠和語言的經典研究中，追溯了‘The Ballad of Davy Crockett’這首歌在50年代的奇異旅程，從美國電視影集一直流傳到世界各地英語系國家的兒童遊戲場合，所到之處不斷衍生，出現豐富的變化。但似乎

任何一首暢銷流行歌曲（皇后合唱團的‘Bohemian Rhapsody’或辣妹合唱團的‘Wannabe’）在遊戲中都可以用無伴奏的清唱方式來演唱。

這裡所牽涉的並不在於暢銷歌曲的翻新，或者說是將流行曲轉成民謠。「兒童歌曲」本身就是一個商業範疇。打從有音樂市場開始，就已經有兒童的音樂市場，同樣的「兒童精選」總是在不同世代一賣再賣。雖然BBC廣播電台早已停掉了「兒童時間」（Children’s Hour）節目，以及家庭音樂點播節目，這些歌曲現在卻轉移到兒童的電視節目（或錄影帶）當中，由「會唱歌的水壺」（Singing Kettle）這類取悅兒童的角色來介紹。兒童的唱片與錄音帶仍然是流行工業當中的重要區塊。一位音樂學者或許能夠輕易地找出‘Nellie the Elephant’、‘Going to the Zoo’、‘Puff the Magic Dragon’、‘The Lion Sleeps Tonight’、‘The Runaway Train’以及‘How Much is that Doggie in the Window?’等歌曲的音樂旋律出處，但它們卻已經轉變成一種超越時間、永遠新鮮的旋律，今天4歲的小孩聽得很快樂，就像他們的父輩、祖父輩，甚至曾祖父輩一樣。

當然，這種音樂吸收的過程不會在過了兒童時期就停止，雖然這個時期聆聽的音樂素材範圍可能是最多的。長大之後，我們常會訝異自己怎麼記得這麼多首歌曲，卻不記得是從哪裡認識的。音樂廳的歌曲（‘My Old Man Said Follow The Van’）、酒店歌舞秀曲目（‘Mad Dogs and Englishmen’）、迪士尼歌曲（‘Whistle While You Work’）、著名的19世紀英國小歌劇作曲家與劇作家吉伯特與蘇利文（Gilbert and Sullivan）的歌曲（‘Three Little Girls From School Are We’）、電影歌曲（‘White

Christmas’），以及我不知道出處的歌曲（‘I Love To Go A-Wandering, A Knapsack On My Back’）。顯然我們之所以知道這些音樂，可能是透過階級、地方、家庭或是朋友的關係，甚至包括種族與國家。大部分的英國人可能知道‘Auld Lang Syne’這首歌歌詞的第一句，蘇格蘭人可能還會知道第二句的意思，而多元文化社會的特徵之一，就是流行樂曲目的增廣，譬如‘Pass the Dutchie’就出現在遊樂場。這種定義下的流行樂，為變動中的社會提供了一張地圖，正如它勾勒了我們的人生，將記憶中的孩童時期、友誼、愛情故事、人生轉變，化為一首首的歌曲。而流行歌曲也變成一種材料，一個涵蓋所有社會價值的儲存庫，供音樂家任意擷取、引用和採樣。

並不是每個人都用這種正面態度面對流行樂，因此我必須強調以下兩點。首先，歌曲的來源只有學者才會感興趣。對於年輕歌迷來說，去研究‘How Much Is That Doggie In The Window?’歌曲背後是不是有什麼商業意圖，就跟研究童謠‘The Grand Old Duke of York’、或是‘Boby Shafto’s Gone To Sea’裡頭是不是參雜了政治企圖一樣毫無意義，就像Davy Crockett與Tom Dooley和John Henry或Hohn Barleycorn差不多，都算是人民英雄。無論運用音樂學或是社會學的判斷標準，企圖區分何為具有原真性的流行歌曲，何為不真的歌曲，都是無意義的。流行樂來自哪裡並不重要，重點是它到了哪裡。‘Jingle Bells’和‘White Christmas’現在都和‘I Saw Three Ships’或者‘Silent Night’一樣，成了不折不扣的聖誕歌曲，只因為它們現在都被歸類為每個人的聖誕音樂歌曲了。

我要強調的第二點是，流行樂可以讓我們聆

聽，也可以讓我們吟唱、表演。這種歌唱通常是集體進行的，我們在學校、酒吧、足球場、婚喪喜慶場合，以及派對結束時都會唱歌。但我們私下也唱歌，對我們的子女唱，和最好的朋友一起唱，最重要的是，對自己唱歌。的確，我必須在流行樂的定義上添加一項，那就是流行樂是可供大眾演唱與表演的，不需要具有古典、爵士、甚至搖滾樂手的專業技能也辦得到。這種關於聆聽者也可成為表演者的論點，將我們引導到一種音樂，它通常不會被列入流行樂範疇，但有些人卻認為它決定了流行樂為何。我所指的，當然就是宗教音樂：雖然現今時代比較不那麼虔誠，大多數人在生命中的某些階段都唱過聖歌和聖誕頌歌，悲傷或歡慶的儀式中都曾有宗教歌曲相伴。

Tim Fleming（1999）提出一種極具說服力的觀點，他認為當代感傷歌曲的根源，一方面來自商業樂譜歌曲的大宗，也就是浪漫的世俗歌曲，但也可穩當地追溯到18世紀時Isaac Watts⁸以及Charles Wesley的感傷聖歌。這些聖歌提供了流行歌曲許多感情豐富的附加段（tropes）⁹主題，至今仍可分辨出來：為失去的純真感到遺憾、祈求桃花源的田園生活，以及用愛撫平憂傷。用另一種方式來說，羅比威廉斯的‘Angel’和Isaac Watts的作品其實沒有太大的差別，而宗教福音歌曲轉化為世俗的靈魂樂，顯示在音樂上，用愛上帝的同樣方式去愛一個男人或女人是多麼容易。因此我們也可以說，在西方音樂文化向東方與南半球擴張的文化帝國主義過程中，教會和音樂工業具有同等的重要性。我始終認為，金瑞姆斯（Jim Reeves）之所以擁有世界知名度，原因之一就是經過多年的美國傳教工作後，他的唱腔已經讓大眾十分熟悉了。

無論金瑞姆斯成功的原因是什麼，流行樂運作的方式確實不是像簡化的商業主義說法所暗示的那麼直接。為什麼King Sunny Adé¹⁰那麼喜歡金瑞姆斯的歌曲？為什麼Smokie合唱團成為韓國激進學生的避邪物？為什麼有些歌曲一發表就成為經典（例如‘Yesterday’），而某些類似的歌曲卻沒有引起注意？可以確定的是，流行樂不能單用音樂學或是美學的方式作出有意義的分析。沒錯，我們一開始的確只對歌曲本身有回應，但這首歌曲很快就會被附加各種應用方式、回憶以及聯想。一首流行歌曲面市後，各種事物都可能和它發生關係。Bobby Vinton在錄音室錄下他比較抒情感傷的名曲‘Blue Velvet’的時候，他能想像這種歌曲會成為好萊塢最著名的同志情慾電影，肯尼斯安格（Kenneth Anger）¹¹的《天蠍上升星座》（Scorpio Rising）當中的配樂嗎？或是經過大衛林區（David Lynch）的運用後，永遠帶有威脅的意味？而當艾爾頓強和Bernie Taupin發表單曲「風中之燭」的時候，他們能料到有一天這首歌曲會變成一首國殤曲？

如果歌曲會有意外的添加，自然也會對我們產生意外的效果。我最喜愛的阿巴合唱團歌曲‘The Day Before You Came’，藉由陳述愛情來臨之前人生的平淡無趣，對比墜入情網時的各種奇蹟。這種奇蹟同樣可以用來描述音樂本身的魔力。於是諷刺繼續存在著。流行樂常常被我們歸類為一種平凡無聊的音樂，但也只有流行樂——勝過任何的樂種——就算沒有實質上改變了人生，但至少改變了我們感受人生的方式。

延伸閱讀

這篇文章裡的部分論點來自我的著作*Performing*

Rites. On the Value of Popular Music (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / Oxford: Oxford University Press, 1996)，雖然該書中對於流行曲沒有多加區分。最好的學術研究是歷史性的。若要建立基本概念，先參考Peter Van Der Merwe的*Origins of the Popular Style* (Oxford: Clarendon Press, 1989)。書中引用了Tim Fleming的博士論文，也是我所見過關於傷感歌曲的起源、商業與文化衝擊最詳盡的研究。關於美國可以參考Nicholas Tawa的著作*The Way to Tin Pan Alley: American Popular Song 1866-1910* (New York: Schirmer Books, 1990)。研究英國則可以參考Dave Russell的著作*Popular Music in England 1840-1914* (Manchester: Manchester University Press, 1987)，以及Derek B. Scott的著作*The Singing Bourgeois. Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour* (Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press, 1989)。雖然許多流行巨星都有詳盡的個人傳記可供參考，但我不知道有哪一本流行樂史完全涵蓋了20世紀之後所有的細節。從學術研究的觀點看來，流行樂似乎一直都是不受重視的樂種。近20年來書名帶有流行樂字眼的書籍，幾乎都是在談論搖滾樂，而最受推崇的流行曲著作研究的卻是饒舌音樂與鄉村音樂。當流行歌手或是流行樂作曲家受到重視與研究時，通常都是因為他們被認為超越了商業價值，因而具有與古典音樂作曲家或是爵士樂手同等價值。唯一的例外是Henry Pleasant所著的*The Great American Popular Singers* (New York: Simon and Schuster, 1974)。雖然他的結論經常耐人尋味，但並不是都和流行樂有關，而我還沒有發現任何一本學術論著是研究Perry Como、Andrew Lloyd Webber或是Cher的。

談論音樂與日常生活現象的書籍，可參考Ruth Finnegan對於Milton Keynes地方音樂現象的民族誌研究著作：*The Hidden Musicians. Music Making in an English Town* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)，以及由Susan D. Crafts、Daniel Cavicci和Charles Keil共同蒐集各種訪談一般人音樂生活的札記，*My Music* (Hanover and London, Wesleyan University Press, 1993)。研究流

行樂的方法可參考Mark W. Booth的著作*The Experience of Song* (New Haven: Yale University Press, 1981)，包含了從數百年前的牧歌，到今日的廣告串場旋律等各種音樂形式的歷史性論文。還有Michael Billig的著作*Rock'n'Roll Jews* (Nottingham: Five Leaves, 2000)，本書表面上似乎是關於初期搖滾世界中的猶太人歷史，其實則是對於流行曲與文化認同的沉思。

【譯注】

1. 塔維納，英國古典宗教歌曲作曲家。
2. 經濟大蕭條時期的音樂，誕生在德州和俄克拉荷馬州，西部搖擺樂把鄉村樂的感覺嫁接在複雜的爵士節奏上。採用不同於傳統鄉村樂而更接近大樂隊 (Big band) 的陣容 (一般包括小號)。
3. honky tonk，發源於美國南方的酒館音樂，鄉村歌曲的一大根源，配器多半使用空心 (或電) 吉他、低音大提琴、鋼弦吉他，唱腔則是所謂的high lonesome，大量使用鼻音、泣訴愛情的背叛等等。
4. Brill Building，紐約市中音樂出版商聚集的地方，有專業的寫歌、編曲團隊，為許多樂團創作 (其創作於60年代早期呈現的風格稱為Brill Building 流行曲，詞曲旋律都較當時的搖滾音樂複雜)。
5. 所謂doo-wop，是一種完全由人聲演唱的表演方式，以主唱者 (lead singer) 所演唱的旋律為中心，其他和聲部分則以簡單的三和絃、重複合聲旋律或以單音節聲音或器樂摹擬來配合主唱者。
6. barbershop group: 早年理髮店裡的男人會組四重唱，以傳統和聲、無伴奏方式演唱一些感傷歌謠，稱之為理髮店樂風。此種音樂特別強調密集和聲。
7. 意指戲劇演出中彷彿時間暫停，當中插入一段表演，這段表演完之後劇情又繼續進行，而所插入的這段表演就稱為show stopper。
8. 著名的教會詩人。
9. 附加段 (trope) 開始使用於聖歌裡，大約開始於西元9世紀，原意指的是將旋律加上華麗的花腔裝飾，後來

漸趨複雜成熟，甚至發展成獨立的歌曲形式。

10. King Sunny Adé，奈及利亞著名歌手。

11. Kenneth Anger，1927年生，美國前衛電影導演。

Reconsidering Rock

第五章

重探搖滾

凱爾·凱特利 Keir Keightley

作者簡介：加拿大蒙特婁Concordia University博士。目前任教於安大略省University of Western Ontario的資訊與媒體研究系。他的著作*Sinatra's Capitol: Celebrity, Masculinity, and Taste, 1953-62*將由Duke University Press出版。

「童年最真」——‘Cybele’s Reverie’, Stereolab, 1995

「搖滾」(Rock)一詞乍聽之下涵義豐富，再思則意義模糊，感覺挫折。搖滾可能意謂著音樂形式的反叛，扭曲的吉他、攻擊性的鼓聲，還有使壞的態度。但搖滾代表的也不只是音樂表演的單一風格。有許多各種不同的聲音、樂手，在不同時候都曾被稱為是「搖滾」，包括鄉村藍調、早期的鮑伯狄倫、摩城音樂、Otis Redding、Kraftwerk、P-funk、騷沙音樂、Run-D.M.C.、Garth Brooks、Squirrel Nut Zippers等，雖然他們也同樣被說成是「非搖滾」。若說這些表演者和樂風的折衷融合可以歸在「搖滾」項下，那不是因為他們有共同的、超越時間的音樂特質；而是特定的歷史脈絡、聽眾、批評論述以及工業實作，共同形塑了對於種種音樂的感知，而將這些音樂歸屬於「搖滾」。同時，沒有任何樂風或表演者可以自動將「搖滾」兩字黃袍加身，因為搖滾文化也被歷史性地定義為一個排他的過程。搖滾的概念包含排除暢銷音樂中被認為是軟趴趴、安穩或微不足道的那些部分，以及被貶斥為毫無價值的「流行」(流行樂)成分，而流行樂正是搖滾的對立面。相對的，有資格擔當「搖滾」之名的類型或表演者，必定在某方面被視為是嚴肅、意義深刻而且正當的。對於搖滾的各種概念，在過去40年已有轉變，現在在不同脈絡或不同社群中，那些意義都有不同的解讀。

20世紀後半葉最大的一個反諷是，搖滾一方面牽涉了數百萬人購買大量銷售、標準化的商品(CD、卡帶、黑膠唱片)，另一方面，這些購買行為也造就了強烈的自由感、反叛感、邊緣性、對立性、獨特性和原真性。正是這種困境狀況界定了

搖滾樂，因為大眾藝術中「大眾」與「藝術」之關係的折衝，從60年代以來就成了搖滾文化與眾有別的意識形態計劃。搖滾必須在大眾文化中製造秀異性(distinction)，而不是區分大眾文化與精英文化或口語文化(vernacular culture)的老問題。搖滾的價值與判斷產生了一個高度分層化的通俗音樂概念，其中小小的區別就會套上天差地別的重要性。嚴肅看待通俗音樂，不把它只當作是娛樂或消遣，自始以來，就是搖滾文化的關鍵特徵。

本文嘗試勾勒出搖滾文化的出現，以及它在發展和改變歷程中所呈現的最鮮明特徵。這裡關注的是動態的文化過程，而非靜態的音樂風格特色。或許每個人對於什麼是「真正的搖滾」，什麼不是，各有看法，但這些想法不必然和前人理所當然擁抱的「真正搖滾」相一致。「搖滾」這個名詞，一直是辯論的焦點，因此也深嵌在看似矛盾或弔詭的定義和立場之中。

搖滾雖然經常被當作一種音樂類型，不過視之為更廣泛的音樂文化來處理是比較有用的。當然，有些特定的聲音或風格在某些情況中比較得天獨厚，被看作是搖滾的「核心」或本質。不過我們會看到，搖滾文化同時涵蓋也超越各種音樂風格和類型；被歸類在「搖滾」項目下的風格，過去幾十年已有戲劇性的轉變。譬如，90年代中期沙發音樂之類入耳好聽的音樂重新翻身，吸收了60和70年代搖滾文化的死對頭，而將之轉化為前衛搖滾樂手可以利用的一項工具。如此一來，在過去某個歷史關頭被視為與搖滾樂絕對悖反的音樂形式——成人的輕音樂——對於感覺油漬音樂(grunge)太過公式化、太主流的聽者來說，竟然就變成搖滾信念的守護者。

本章的第一部分將從批判的角度探討導致60年代中期搖滾出現的30年。這段搖滾之前的歷史及其誕生的重探，將觸及影響搖滾出現的工業和文化方面的發展。第2部分將放棄線性的歷史敘述，將焦點放在鞏固搖滾文化的若干重要原則。

初期搖滾 (rock'n'roll) 及其前歷史

如前所述，搖滾的概念涵蓋嚴肅看待或許會在商業主流中出現的音樂。搖滾文化假設這個主流已是豐富多樣的，包含不同程度品質和誠懇的音樂與樂手。搖滾文化挑揀與區分有價值的音樂和沒有價值的音樂。這不只是「喜歡」或「不喜歡」的問題而已。而是，搖滾迷的偏好總是體現了對於某一特定歌曲的道德判斷——從他們對資本主義體系運作的看法出發，對音樂的美及愉悅進行評估。搖滾提供了一種盤整的世界觀，其中音樂的實作（風格與聲音、形象和工業過程）和音樂的偏好（品味、樂趣）複雜交錯，美學與道德的判斷彼此影響。搖滾迷宣稱「較高的」音樂品味奠基於對通俗音樂的社會脈絡有所洞察，並以此對通俗音樂做出嚴肅判斷。他們認為其他主流音樂的樂迷是欠缺這種洞察力的。因此搖滾文化所做的區分，有效地將通俗音樂主流分層別級，區辨出「嚴肅」（搖滾）和「微不足道」（流行）的成分。

雖說在搖滾文化中，這樣的區辨活動最為強烈，但有些聽者在搖滾出現之前，就已經以嚴肅態度看待通俗音樂了。主流的高低分層可以上溯到30及40年代的大樂隊（big band）²時期。從30年代中葉起，聽眾對於通俗音樂主流中表演者和風格的區分，就已開始有了超越單純個人選擇的意義。逐漸的，通俗音樂品味可能深嵌在關於表演者、聽者

音樂工業（以及三者相互的關係）之誠懇與原真性的道德判斷形式中。隨著大樂隊時期的開展，具體的音樂偏好和品味開始呈現議論的特性。這或可在大樂隊和非大樂隊之通俗音樂風格的對立發展過程中看出，特別是大樂隊文化中搖擺樂（swing）和甜蜜風格樂團（sweet band）（譬如Benny Goodman樂團和Guy Lombardo樂團的對比）³的區分、獨奏者和歌者、聽「爵士」的人和跳吉魯巴⁴的人的區分、甚至黑人和白人樂團的區分。上述各組對立中的前者，通常用來表示有價值、「原真」的地位，而後者則會被許多評家和樂迷斥為是代表商業，因此也是可疑的品味。在這段時期，我們或可看到一種逐漸增強的觀念，即美學判斷的道德面向（這樂手在獨奏小號時真的投入情感，抑或他只是為錢而演奏？）可以作為通俗音樂價值的基礎（這個團是玩真的，那個團是假裝的）。這個發展將會造成深遠的影響。

在大樂隊或搖擺樂之前，聽眾當然也會就歌手、樂團及歌曲的品味作區分。差別在於大樂隊時期逐漸呈現的文化政治中，個人品味變成與更廣泛的評判標準連結起來，像是商業主義、意向的嚴肅性或原真性。大樂隊的分層化在相互競爭的通俗音樂觀念中造成了緊張。一方面，通俗音樂被看作是一種嚴肅藝術，其自身就是目的（為藝術而藝術）；另一方面，又被視為只以利益為目標的娛樂形式（粗俗的商業主義）。這些緊張關係導致40年代一種特殊音樂形式的興起，那就是「爵士樂」。20和30年代時，「爵士樂」通常是用來指稱任何當代的通俗音樂，現在爵士樂卻逐漸遠離大眾，和通俗音樂對立，藉此定義自己。

大樂隊文化也出現年齡分層的現象，也就是認

定有以年齡為基礎而劃分的特殊亞群聽眾。將聽眾區分為青少年和成人兩塊，是二次大戰之後對通俗音樂發展最具影響力的一件事。30年代中期之前，錫盤街（美國音樂工業最早聚集的核心）產品並不區分銷售對象，同樣的歌曲，從祖輩到孫輩都是行銷對象。但在大樂隊時期，樂評家和唱片工業開始進行區分，不只區分品味大眾，也區分年齡族群。早在1939年，樂評家抱怨有些新的搖擺樂團只有青少年聽眾聽得「懂」；同時，一些比較老的、成名的流行曲，所謂的標準曲（standards），則漸漸和成年聽眾掛連在一起。在這個時期，年齡分層對通俗音樂來說，還算很新的作法，到了40年代末和50年代就變成了切割白人主流音樂的主要方式。

我們習慣認為通俗音樂聽眾中青少年與成人的分割，是和50年代的革命力一同爆發的，而這場革命通常被認為與初期搖滾的興起有關聯，但是更精確的說法則指出，初期搖滾標示了通俗音樂文化中長期革命的最高峰。從大樂隊時期到40年代末，人們愈來愈覺得主流音樂被品味所切割，被年齡切割得更厲害。要到50年代中，青少年的品味才正式被制度化，成為主流中的獨立部門，而這品味的名稱就是「初期搖滾」。1955年夏天，比爾哈雷與彗星合唱團（Bill Haley and the Comets）的‘Rock Around the Clock’攻佔《告示牌》流行單曲排行榜的榜首，被認為標示了初期搖滾世紀的開始。之前也有許多熱門搖滾唱片上榜，包括比爾哈雷好幾首進入前20名的熱門單曲，但沒有一首攻上榜首。因此‘Rock Around the Clock’的主要意義是：它是第一張進入「錫盤街」最高階的唱片。這首歌曲的成功與其說標示著革命的開始，不如說是主流終於徹底認可了青少年與成人年齡有別品味文化。

在此之前，唱片與廣播的新格式也導致了50年代通俗音樂的青少年／成人市場分割制度化。1948年的LP（33轉的唱片）和1949年的45轉單曲唱片推出後，通俗音樂不再只能以一面一首歌曲的78轉唱片現身。很快的，上述兩種新格式開始針對不同的通俗音樂市場部門做調整：比較昂貴的LP成為標準曲、氣氛音樂和主題專輯的專有格式，較為便宜的45轉唱片成為當代熱門曲的媒介。這種格式與素材之間的配合，使得成人和青少年品味區分得更清楚。於是，50年代初期搖滾的歷史是刻劃在單曲而非專輯之上。非成年人通俗音樂唱片的大眾市場要到60年代中葉才出現。而我們會看到，搖滾文化的發展（始於1965-67年）與單曲到專輯的轉變，以及伴之而來的文化正當性，都有重要關聯。

同時，美國廣播節目也在改變，一體適用、全家皆宜的電台聯播網，讓位給特別針對成人或青少年聽眾的地方類型電台。最驚人的發展是以Top 40為播歌類型的廣播電台，只有最新、最流行的熱門曲目才能登上名額有限的播歌曲單，而且是針對青少年聽眾而做。Top 40的播曲方式不像成人電台那樣從容不迫地介紹成名標準曲，而是充滿能量、快速換曲，不斷要求改變和新奇。結果，先前位於主流邊緣的樂風和樂手開始出頭。節奏與藍調和鄉村歌曲、風格和表演者提供Top 40電台所需，而50年代廣播的特色就是曲目多樣性提高。青少年節目類型的體制化，意味著「熱門曲」的聲音已有所轉變。

至此，我一直將焦點放在白人主流音樂，為的是強調青少年與成人聽眾切割的形成。不過一般認為，初期搖滾的興起也代表著音樂工業中種族界線的瓦解，在這之前，普遍認為音樂工業的種族偏見

表達了白人主導社會的偏見。節奏與藍調、風格，以及非洲裔美國籍的表演者進入通俗音樂主流，與初期搖滾的出現約莫同一時間，也標示著關鍵的「跨界」時刻。從1955年開始，非洲裔美國表演者在主流流行樂榜的出現機會逐漸增加，到了1963年，商業雜誌《告示牌》乾脆放棄獨立的黑人音樂排行榜，與其說它「獨立」，不如說很多人稱它為種族隔離排行榜。但是該類型排行榜在1965年因英倫音樂的入侵和靈魂樂的興起而重新出現。《告示牌》從40年代起就將「種族音樂」（race）以及後來的「節奏與藍調」（rhythm and blues）單獨成榜，因為大家認為流行曲和節奏與藍調的個別排行榜，正是用來形容兩個截然不同的種族市場。50年代，愈來愈多源自非洲裔美國樂手的錄音進入白人流行曲排行榜，擴大了一個實際上早已開始的過程，30年代黑人大樂隊的成功，以及40年代像路易斯喬登（Louis Jordan）和納京高等表演者領導的小型樂團的大受歡迎，便足資證明。

這裡必須強調，體制對於新素材和新聲音的要求，是帶動流行樂主流這些轉變的主要原因。許多史家曾說，50年代白人青少年沒有上一代的種族偏見，會主動去找非洲裔美國樂手的音樂來聽，這種說法顯然是後見之明，企圖將流行品味議題政治化，其實當時大眾才剛開始對通俗音樂產生所謂的道德判斷。這些學者的主張透露的其實是60年代末期（也就是他們自己的時代背景）的政治觀。我們也不應忘記，50年代整體而言，銷售最好的唱片是挪用並混雜「黑人」音樂風格的白人唱片，而採用這種風格的表演者，往往音樂生涯歷久彌新，比如貓王。

聽起來如快節奏初期搖滾的音樂，在40年

代和更早之前就有，但這種音樂一般不認為是初期搖滾，因為它沒有以白人、主流及青少年為主的聽眾。廣義的快節奏初期搖滾風格的成分，可以追溯到30年代的都會藍調風格，以及和非洲裔美國樂手及聽眾相關的風格。演奏布基烏基（Boogie-woogie）⁵音樂的鋼琴手，還有演變成40年代跳躍藍調樂團（jump blue band）⁶的30年代藍調小樂團，就是快節奏的50年代初期搖滾風格最明顯的先驅。雖然如此，我們必須記得這些都是獲得商業成功的流行樂風，也是都會性的樂風。如同搖擺大樂隊，它們在培養大眾對於快節奏、4/4拍舞曲、藍調和絃進行以及反覆樂句（riff）⁷為基礎的旋律品味上，扮演了重要的角色，雖然它的重要性常常被忽略。30與40年代西部搖擺風，對於前搖滾樂時期的鄉村音樂、爵士樂以及藍調的融合，以及成為主要針對白人、鄉村聽眾的懷舊舞蹈音樂，同樣有很深刻的影響。都市演奏跳舞音樂的樂團比較著重鋼琴和薩克斯風，但地區性和鄉間樂團則強調吉他。50年代時，有表演者演奏融合西部搖擺和節奏與藍調的樂風，形成所謂的「搖滾山歌」（rockabilly），他們也開始跨越界線，從獨立分開的「鄉村與西部音樂」排行榜跨足到白人流行榜和節奏與藍調榜。

不過，前面這段搖滾樂源起的敘述忽略一個主要的潮流，即是較為緩慢、抒情民謠取向的素材運用。事實上，第一個登上流行榜榜首的非洲裔美國人的初期搖滾樂團「五黑寶」（The Platters）⁸，其風格衍生自較老的主流黑人藝人，那些在30及40年代「跨界」的表演者，如Ink Spots和Mills Brothers。很重要的一點，在貓王之後，「五黑寶」可能是50年代最成功的初期搖滾表演者，他們的音樂有時候會運用上述快節奏的成分；雖然如此，他

們更常迎合錫盤街的主流音樂傳統。不過因為他們的聽眾多為青少年和跨界者，所以也總是被視為初期搖滾。

50年代搖滾樂的另外一個關鍵成分也是如此，即緊密和聲的演唱風格，稱為「嘟哇調」（doo wop），這名稱可能是出於Turbans的1955年熱門曲‘When You Dance’當中沒有任何意義的音節。當「五黑寶」在專業演藝界中出頭時，嘟哇調表演團體則多由來自內城區、年輕而沒有經驗的男生所組成，他們以無伴奏方式演唱，灌了一兩張唱片，之後就銷聲匿跡。嘟哇調是第一個（於60年代早期）復興的初期搖滾風格。更重要的，到了60年代末，回頭看嘟哇調，它變成濃縮了許多初期搖滾的主要價值：對於唱片工業機制的純真尊敬、業餘表演者的隨性自發，以及年紀不比聽眾大的表演者。（許多嘟哇調歌手當時都是十幾歲，是名副其實的青少年。）這些團體不像一些快節奏初期搖滾樂手有鮮明的反叛性，他們造成的情緒刺激卻同樣令人振奮。不過，後來在嘗試界定初期搖滾的「本質」時，這些團體就被忽略了。這多半是因為「五黑寶」和多數嘟哇調樂團雖然與青少年文化及其機制有關，但他們所運用的音樂素材類似前初期搖滾的民謠曲風，而這種民謠風卻被之後的搖滾文化歸類為成人輕鬆音樂。在討論搖滾作為一種音樂風格的主流敘述中，這些聲音沒有辦法輕易納入搖滾文化所獨鍾的強硬、陽剛美學。

現在應該很清楚了，如果試圖界定出50年代初期搖滾的決定性或核心風格，都是問題重重。我們也應注意50年代，一般人認為初期搖滾不過是一連串短暫的舞蹈熱潮當中的一種，之後就讓位給加力騷（calypso）⁹和扭扭舞（twist）¹⁰。青少

年文化還沒取得它在60年代所獲得的特權，而如果說初期搖滾表演者所做的一切，目的不只在於娛樂聽眾，他們自己大概也會對這種說法嗤之以鼻。但是到了50年代中期，成人通俗音樂已變成音樂工業中最賺錢的部門，被賦予的文化價值也隨之增加。成人流行樂手如法蘭克辛納屈及艾拉費茲傑羅（Ella Fitzgerald）逐漸被肯定為嚴肅藝人，而他們呈現藝術的媒介就是高利潤的LP唱片，透過它，可以深度表現成熟而複雜的主題。同樣，爵士和民謠雖然比較不流行，卻得到更大的尊敬，有一群忠誠的聽眾，包括年紀較輕的成人和老聽友，他們購買唱片，聆賞音樂，是將這些音樂當作重要的藝術形式，而非用後即丟的消遣。或許，我們可以說初期搖滾讓青少年作為一個社會群體，有了發聲的機會，但那聲音在當時並沒有明顯出現在藝術辯論或社會抗議中。以短命的45轉唱片為介的初期搖滾，被嚴肅看待音樂的人貶為（並非毫無理由）是一時的風尚和新奇事物而已。

中間年代及英倫音樂的入侵

大約在1955-58年的搖滾樂年代之後，到60年代中期搖滾大放異彩之前的這段期間，在當時所謂的「青少年音樂」中有兩個重要的歷史時刻。這些時刻有其重要性，是因為後來的搖滾史家解釋這段時期的音樂所採取的角度。其中一個時刻是「中間年代」（in-between years），即1959-63年；另一個是英倫音樂的入侵（British Invasion），約在1964-65年。根據許多搖滾史家的說法，搖滾樂在1959年左右經歷了一次近乎死亡的經驗：貓王被徵召當兵，查克貝瑞（Chuck Berry）正準備去坐牢，Little Richard已經退休，而Buddy Holly、Big Bopper以及Ritchie Valens則因飛機失事身亡。於是

黃金年代結束了。在披頭四於1964年來到美國，重振失落的搖滾精神之前，據說這中間年代的青少年音樂又回復到初期搖滾出現之前那種盲從的狀態。搖滾文化在解釋自己的歷史時，經常會選擇某些表演者而忽略其他，以便暗示中間年代的搖滾品味不是它應有的模樣。結果，青少年偶像如Fabian、Frankie Avalon和Bobby Vee，就被拿來當作此時期的代表，而事實上，此年代乃是通俗音樂史上一個豐富而複雜的時期。將中間年代的音樂貶為公式化、膚淺，是介於貓王和披頭四之間一個無足輕重的過渡時期，這種解釋使得1964年英國節奏樂團的到來，被看作是推翻建制的英雄事蹟，它就像初期搖滾，是再一次與過往的決裂。這點強化了搖滾之為革命性斷裂的意義，從而使人打消從初期搖滾（rock'n'roll）演變到搖滾（rock）的演化論說法（即便演化論的說法暗示著兩者之間有著神秘的連續性）：貓王點燃了火苗，中間年代卻幾乎將之撲滅，但披頭四及時來拯救，從左翼出現，讓美國人看看，搖滾到底該怎麼做。

中間年代的音樂和文化極為重要，可視為一個實驗室，後來所謂的搖滾文化的許多東西就在其中成形。1959-63年，錄音室有許多實驗在進行，菲爾史克貝特、貝瑞高蒂、布萊恩威爾森（Brian Wilson）等製作人，利用新出現的科技使聲音可存在盤帶上，創造出令人興奮的新聲。節奏與藍調的樂手發展新的編曲和節奏，帶動靈魂樂和放克音樂的誕生。這些年也出現扭扭舞，這種舞曲節奏擴大了青少年音樂對於老聽眾的吸引力，更重要的是，加速了初期搖滾的節奏轉變，從搖擺拖曳的風格過渡到現代搖滾的1/8拍的節奏。純器樂演奏和衝浪樂團（surf band）¹¹的興起，也有助電吉他業餘風格的發展。民謠音樂在這段時期大受歡迎，我們會

看到它更助長了搖滾的興起。中間年代主流音樂中，愈來愈多的非洲裔美國樂手和女性樂手出頭。隨著福音及靈魂歌手Sam Cooke和Chubby Checker變成主流巨星，排行榜各榜分列的狀況也加速瓦解了。先前的初期搖滾年代幾乎沒有女性明星，中間年代的特色卻是有許多成功的女性表演者，出現像Shirelles和The Crystals這樣活力十足的女聲團體，還有廣受歡迎的獨唱歌手或獨奏者如Brenda Lee和Connie Francis佔據排行榜。其他女性如「布里爾大廈」的寫歌者Carole King和Cynthia Weil以及唱片公司老闆Florence Greenberg，也都成為該時期重要的音樂界圈內人。

1964年披頭四進入美國，英倫音樂開始入侵，女性及非洲裔美國人的表演者便經歷了大規模的事業挫敗，白人、男性的英國樂團如戴夫克拉克五人組（Dave Clark Five）、動物合唱團（The Animals）、滾石合唱團等團體，將女性及節奏與藍調的歌手擠出排行榜。此間沒有任何陰謀，重要的是搖滾文化頌揚這兩個高度男性主宰的時期（50年代初期搖滾以及英倫音樂的入侵），稱之為搖滾文化的奠基時刻。搖滾品味對抗大眾主流的戰爭，很大一部分是以性別化的語言來進行的，於是「柔和」、「感傷」或「優美」變成無足輕重的同義詞，是排斥貶抑的用語；而「堅硬」、「強悍」或「陽剛」則成為對通俗音樂的高度讚美。60年代中期逐漸以「搖滾」（rock）一詞排擠掉「初期搖滾」（rock'n'roll），箇中意味也和上述的對立相關。搖滾文化把多餘的'n'roll去除，驕傲舉稱那天生強硬的rock，以暗含陽剛特性的語言表達了其嚴肅態度和成熟性。

搖滾文化的發展，英倫音樂的入侵可視為轉

女生
別
化
的
行
動

振點，理由繁多。1964年以前，英國表演者對於美國排行榜的影響一直微不足道，因此英倫音樂的入侵被視為是美國流行品味的突變。不過，英國節奏樂團的音樂和美國團體如「海灘少年」並非截然不同，當然在英倫音樂入侵時期也有許多美國樂團大放異彩。雜誌和專訪對於英國樂團特殊之處的解釋，提供了重要的線索，讓我們了解英國樂團在搖滾興起過程中所扮演的角色。有一個不斷出現的說法是，此時的樂團代表了一種復古的情感，他們以先前Top 40所欠缺的一種新的轉折和新的嚴肅性，重現了失落的音樂精神。披頭四灌錄的那些50年代初期搖滾、節奏與藍調歌曲，以及摩城音樂，被看作是一種致敬，而不是出於商業動機的翻唱，這事實就證明樂手本身的品味開始受到嚴肅看待，其品味就是藝術抱負的象徵。更重要的，有些英國樂團在60年代以復興美國藍調作為事業的開端，如滾石合唱團和動物合唱團，他們在扭轉大眾品味方面幾乎是以救世主的姿態，對於受到忽視的非主流、非洲裔美國的樂手表現出鑑賞家般的賞識。

英倫音樂入侵之時，先前數年逐漸演進的許多音樂潮流現在開始開花結果，或許是與英倫音樂入侵時間上的巧合——清楚的時間落點——導致大眾在音樂記憶上對於因果關係有過分簡化之虞。譬如，青少年對於LP（專輯唱片）的銷售一向是無足輕重，卻就在英倫音樂入侵之前，青少年購買LP的量開始攀升，而在1964年真正起飛。LP在此時被認為是「可敬」音樂（不論是成人流行樂、爵士樂、民謠、古典音樂）的「嚴肅」媒介，而搖滾的興起在關鍵點上則與非成人專輯唱片市場的出現息息相關。到了1967年，「青少年」專輯唱片首次超越《告示牌》榜上成人專輯的銷售，標示著搖滾文化建立的里程碑。搖滾在商業上的成功（LP比

單曲唱片賺錢）以及搖滾的藝術正當性（專輯唱片可以是嚴肅的「宣言」，不像新潮卻短命的單曲唱片）於此攜手並進。民歌及其LP文化在英國樂團進入美國之前數年，受歡迎的程度就不斷在累積，民歌演唱者鮑伯狄倫從1961年就開始發行專輯唱片，卻是在英倫音樂入侵之後，才開始以表演者身分成為主流巨星，使得此時期音樂變革的敘述更加複雜。

1964-68年，出現前所未有且快速的風格轉變，英國樂團的影響只是部分原因。事實上，是英美樂手密集的互相滋養和觀念交流，造成了搖滾之聲在當時的誕生。就如同美國的黑／白樂手在過去百年不斷進行創意對話，現在美／英的音樂也彼此交織。英國史基佛（流行於50年代末期的一種原音樂器伴奏的節奏民歌音樂）是採納了美國民謠藍調歌曲，而它的根源又可上溯到英倫群島和非洲；60年代早期的默西節奏（Merseybeat）¹²樂團，從演奏史基佛音樂開始，進而以現場表演錄音的方式重新詮釋美國初期搖滾和節奏與藍調，締造了英倫音樂入侵的新聲；民謠搖滾樂團如Byrds以英國新聲的節奏和改編，重現美國民歌；鮑伯狄倫從原音樂器到電子樂器為伴奏、從民歌到搖滾的轉變，有一部分就是受到披頭四和Byrds的創新招數影響；而中期的披頭四也深受狄倫和民歌搖滾之聲的影響（聽聽‘You’ve Got to Hide Your Love Away’中約翰藍儂如何模仿狄倫）。同樣的交流也發生在等號的另一邊，即藍調的復甦，有滾石合唱團重新將芝加哥風格電子藍調（Chicago electric blues）¹³詮釋為硬式搖滾之雛形，之後英國樂團Cream以及美國的Blues Project、Paul Butterfield都作過同樣的嘗試。

搖滾衍生自數種音樂文化的重疊，沒有任何一

者可以自成搖滾：一個青少年的Top 40流行世界，不再是早期的初期搖滾，但也還不是搖滾，有「布里爾大廈」的專業歌曲寫作者、錄音室製作、新的聲音和舞蹈節奏的投入；郊區處處有衝浪樂團和車庫樂隊；各種非洲裔美國人的音樂文化，特別是芝加哥電子藍調，以及受福音歌曲影響的靈魂樂風；英國的「傳統爵士」（trad jazz）¹⁴、史基佛、民歌和藍調復興者；還有複雜的美國民歌音樂文化，其中包含安格魯—居爾特風格民謠、鄉村與藍調復古風、波希米亞抗議歌手和暢銷流行民歌。搖滾不只取用這些音樂文化的聲音感覺、風格和技巧。也許更重要的是，搖滾採納並改造了這些音樂文化的世界觀、美學和政治的敏感，還有它們在一個以大量生產為中介、以商品為動力的全體社會中，用什麼方式來處理音樂、樂手及聽眾之間的關係。從青少年的Top 40中衍生出以下的投資，包括樂風快速更迭，透過錄音室科技探索新聲音的構造，並相信排行榜有助於以才能定高下（meritocracy），最棒的歌曲和表演者可以觸及最廣的聽眾；郊區的衝浪樂團和車庫樂隊則帶動對於熱情和自發性的欣賞，認為那比技巧能力更重要，也讚美充滿原始攻擊性的音樂；靈魂樂和芝加哥電子藍調以自傳性的音樂作為音樂原真性的極致表現，並提供技巧，展示如何透過人聲和吉他聲表達得之不易的真理；而我們也會在以下的詳述中看到，各種民歌音樂文化及其用心經營的原真概念，呈現了或許是最豐富、最充分表達的意識形態源頭，這源頭就成為後來的搖滾文化。以下我們就要談談搖滾意識形態的起源和信念。

美國的民歌vs大眾社會

許多不同的音樂文化對搖滾的成形有貢獻，但

「民歌」（folk）文化則表達了許多觀念，後來都成為搖滾的核心，而且非常明顯，因此我們必須更仔細檢視這項文化。在美國，一般認為民歌（最後包括搖滾）是在所謂「大眾社會」（mass society）背景下發展出來的。在英國由於戰後的緊縮狀況，關於大眾社會的議題出現得稍晚，討論方式也有所調整。這個名詞同時描述也批判了許多社會和文化上的發展。一般認為快速的都市化和工業化導致平凡人中社群、傳統以及生命意義的喪失。在工業化的西方國家，愈來愈多人生活在大城市，彼此不認識，在工廠或辦公室做著例行化工作，然後在文化工業大量生產的幻想中尋求逃避。如今，大規模的公司、組織和官僚機構對個人生活的影響，已達到前所未有的程度。社會的規模變得非常龐大，一般相信社會互動的歷史基礎已經轉移。更有人認為，當日常生活愈來愈遠離以社群為基礎的傳統根源，當經驗愈來愈透過科技和商業的中介，或者被它們腐化時，個體也會變得更為從眾，隨波逐流，更容易受到操縱，更疏離。

漸漸地，「大眾」凌駕「個體」，「大眾媒體」經常背負使現代文化變得低俗和同質化的罪名。「大眾社會」成為批判工業資本主義之劇變的重要藉口，但嚴格說起來，這既非民粹主義的觀點，也不是基進的觀點。這說法同樣也可以用來激發菁英主義的論點，貶斥民眾多數是一團無知、無人性、無法辨認的爛泥，是被廣告和娛樂所塑造和洗腦的一團無形無狀的東西（mass）。從菁英主義的角度，漫畫書、電影和通俗音樂等大眾文化，同時是大眾社會失敗的原因，也是失敗的症候。這種批評和更為前進的另一面向是並存的；「大眾社會」終究表達了一種逐漸增強的焦慮，憂心疏離的、商業—官僚的利益無節制增長，會凌駕個人

和社群的利益。「大眾社會」標誌了逐漸伴隨工業化、都市化的現代生活而出現的疏離感。

重要的是，大眾文化的這個批判觀點不是邊緣民歌手所獨有的，也不是新興的搖滾文化所獨占的批判工具。而是透過具有影響力的知識分子和小說家，廣泛流傳於社會中堅，也反映在美國50年代環繞於「從眾性格」、「激烈的日常競爭」及「郊區文化」所衍生的普遍焦慮中。這些問題和青少年或初期搖滾原本沒有太大關係，但到了70年代，卻在搖滾及其文化中充分表達出來。新興的搖滾文化是如何從大眾社會批判汲取養分？要探索這個吸收過程，我們必須簡短回顧民歌在重新提出這種批判的許多元素時所扮演的重要角色。

民歌文化的出現，是回應大眾社會的發展。民歌對自身的定義是拒斥大眾社會和大眾文化。將我們稱為「大眾主流」(mass mainstream)的東西(Top 40的熱門歌曲排行榜，以及地位已確立的商業通俗音樂)視為敵人，代表了現代生活所有負面的部分：沒有靈魂的歌曲和可疑的成功，加工後的青少年偶像和被操縱的群眾等。民歌文化認為自身是不同於大眾主流的嚴肅選擇。它是嚴肅的，因為它和社會及美學的關懷密切交織，民歌文化的原真性概念則將兩者結合。以下也會討論到這個觀念在搖滾文化中的發展。這裡的重點在於，民歌的原真性表示它所重視的是未被疏離、未遭腐化的音樂經驗，也是「反大眾」(anti-mass)的愉快經驗，在音樂上是純粹的、誠懇的，和創生民歌的社群的關係是有機的。民歌強調根源、傳統、共同體和農村性(「folk」有時候也當作我們現在說的「鄉村」音樂的同義詞)，追求音樂的原真性，以抵抗大眾社會對人的異化。

影響搖滾之興起的民歌文化，事實上是一種民歌復興，在整個50年代日受重視。它吸引了高教育的都會人，他們排斥主流、大量生產的音樂，斥之為人工化而膚淺。他們轉而尋求「原真的」、邊緣的音樂傳統，和鄉村、前工業以及社群的音樂創作相關聯的，不論那是黑人或白人的音樂。因此，他們擁抱原音樂器、口傳歌曲以及鄉土的表演模式。民歌文化藉由復興老樂風、老歌曲，對當代音樂提出暗中批判。它強調(比較古老、農村性格的)藍調，意謂著民歌也是一個重要的導管，讓非洲裔美國人的音樂文化和意識形態能夠透過這個導管觸及白人中產階級。

民謠文化複雜而且層次眾多，有一重要支派比較公開關注音樂作為社會改革動力的功能，主張民歌是「民眾的音樂」。抗議歌手從傳統風格和歌曲出發，在歌詞中觸及社會議題。但到了60年代初，民歌中出現大量新素材的創作，提出對大眾社會的議論觀點。不論是民歌抗議歌手公開提出的論點、復古派，或者以校園為基礎的美國流行民謠樂團如Kingston Trio對主流音樂的暗中批判，都有助於搖滾文化發展出對於大眾主流的議論觀點。

然而，自從搖滾在許多音樂文化的重疊中浮現後，它並不全盤採用民歌的意識形態。相反的，由於各自聽眾年齡層的決定性差異，也因為對成功和流行度的態度分歧，搖滾乃針對其獨特處境，改造民歌意識形態的主要面向，引為己用。民歌文化自認不同於通俗音樂，也提防那些跨越民歌自我區隔的世界，而進入主流的表演者。民歌論者用原真性的議題來保衛民謠音樂的領域，以抵擋通俗音樂的主流。鮑伯狄倫在1965年開始放棄具有「原真性」的原音樂器，而使用被斥為「疏離」、「人為」的

電吉他科技，就被民歌圈視為背叛行為，是背棄民歌而迎合大眾主流。民歌文化還有一個顯著特色，即樂手間高度的世代互動，包括了大學生、中年波西米亞族，以及受敬重的老樂手如伍迪古思利（Woody Guthrie）和都市民謠歌手密西西比約翰賀特（Mississippi John Hurt）。

相反的，搖滾是從大眾主流當中誕生、專以青年人為對象的音樂。這些差異深深影響了搖滾文化如何表現出它受到民歌影響的世界觀，因為這些差異，搖滾可以在同時擁抱反大眾的意識形態和大眾商業成功兩者中興起。新生的搖滾文化立足於Top 40，不怕優秀且具備原真性搖滾樂手得到商業成功，它訴諸廣大的年輕聽眾，而這批聽眾又自認反對大眾主流以及其代表的一切。這一明顯的矛盾，正是60年代青年人的獨特處境所造成的。

青年人

從1964-65年，搖滾風格和態度的內部多樣性，因「青年」（youth）這個範疇而凝聚起來。「青年」不單是生命的一個階段，雖說這新的廣大青年人口當然強化了搖滾盤根錯節的宣稱，宣稱他們有著文化和市場的正當性。到了1967年左右，搖滾吸收了許多25歲以下的大學生聽眾，雖然這群人在傳統上是民歌的樂迷。「青年」也是一個觀念，一個理想，而這個時期正好出現一個重要的文化轉變：「成人」與「青年」的相對評價變得更為鞏固了。青年人不再努力想成為「成年人」，追求成年人的固有特權，常保「年輕」的渴望愈來愈普遍。搖滾提供了與「青年人」相屬的重要途徑。

從50年代成形的成年人 / 青少年的分割中，

搖滾文化很明顯是由「青少年」這一邊衍生過來的，大大影響了搖滾文化如何看待成功和流行性的態度。「青少年」主要是由Top 40和熱門歌曲排行榜的感覺意識所塑造，不必然由統一的樂曲風格所組成。相反，Top 40可能將許多不同的音樂帶到一起，而這些樂曲共同的「事實」就是很流行。搖滾在風格上兼容並蓄，並且堅信最好的音樂不只有吸引大批聽眾的潛力，事實上更應該主動觸及聽眾，這兩種想法都是從青少年Top 40的心態發展出來的，又因為嬰兒潮下成長的青年現在購買力增強，這兩種想法於是更強烈了。民歌文化汲取浪漫的（甚至是捏造的）農村傳統，經常以民粹主義之名行菁英主義之實，對於真正的流行品味抱持懷疑的態度。但是，搖滾從流行樂衍生的「民粹主義」，卻是誕生在流行的土壤上。不斷意識到銷售排行榜是搖滾狀況的指標——這樣的態度就是前搖滾的、青少年文化的遺緒。

於是搖滾保留了一種對於「青少年」的象徵性同理心，雖然它私下採納了50年代成人通俗音樂文化的重要成分，作為自己藝術追求的目標。最明顯的便是搖滾主張它具有嚴肅認真的特性，認同傳統上被定義為「成人」的專輯音樂機制（特別是「主題」或「概念」專輯），以及可以永續經營的事業，而不是青少年音樂典型的那種45轉唱片，樂手一曲成名，然後銷聲匿跡。（80和90年代的獨立製作及另類音樂文化中，獨立廠牌對45轉單曲的強調，就這方面而言，是一種移離舊有搖滾正統的逆勢操作，即使依然保有搖滾對於音樂事業長期投入的態度。）如同rock'n'roll，「青少年」這個詞也不是可以承載「搖滾」文化抱負新重量的嚴肅標籤。反之，「青年」這個詞則標示了這種新的嚴肅性，一種非成人的嚴肅性。如同搖滾，「青年」之

於青少年及成人，都存在著緊張關係。搖滾文化因此排斥了成人輕鬆音樂，以及聽起來太「青少年」的音樂（比如Monkees的那種音樂）。

青少年及青年，和主導社會機制的成人群的權力或權威不相關聯。「青年」的界定，關鍵在於和「成年人」的對立，而「成年人」是大眾社會的象徵性代表。從50進入60年代，成人取向的通俗音樂佔據了電影、電視、廣告的銷售，最重要的還有唱片的銷售。成人取向的LP（包括成人流行、爵士、古典以及民謠）在50年代佔美國市場銷售額的60%，青少年的單曲唱片不到40%。就經濟面與文化面而言，通俗音樂的主力是「成人」音樂。成人的經濟優勢，更廣泛來說，如同其社會權力，使得「成人」在新興的青年文化觀點裡，很容易和大眾社會的特徵結合。對於大眾社會「異化」的焦慮，便有效地轉移到「成人」的範疇。如果「青年」是和「成人」對立的，而成人又要為「大眾社會」負責，那麼「青年」就可以說自己內在本質上是「反大眾」的，不論銷售了幾百萬張搖滾唱片。以民歌所衍生的論點現在是透過青年表達出來，重新解讀了50年代音樂的「青少年／成人」對立，現在，「青年」和「成人」變成「兩個文化」，陷入品味的戰爭，而這場戰爭甚至延續到後來，搖滾取代了成人音樂的地位，成為主流音樂中佔有優勢的部門，而嬰兒潮也已將其生理的青年期遠遠拋在背後了。

「青年」是具有反對意義的概念，這種構想也有賴於長久以來青年與純潔、天真的聯想。這層關聯隱含在對大眾社會的批判中，或許也可追溯到一個影響該批判的關鍵：即18世紀末和19世紀初的浪漫主義運動。在60年代，所謂的嬉皮

（Hippies）更以「棄絕社會」的作法實際活出搖滾對於「正統」社會的浪漫主義式批判，他們自稱「花孩兒」（flower children），以此標舉對於「青年」理想的投入，即使他們是屬於較長的青少年或年輕成人。嬉皮所擁抱的理想，就是自認帶有赤子之心，是隱喻意義的小孩，而這象徵性童年（譬如披頭四的‘Yellow Submarine’）的特殊恩典變成搖滾文化不間斷的特徵，在後來另類搖滾社群對刻意表現「業餘」、「天真」或「花俏」的讚揚中便可以看到，從Jonathan Richman到Shonen Knife皆然。Stereolab宣稱「童年最真」，是因為相信童年是天真與自由的最後淨土，沒有成人世界的墮落和疏離。但這種對於童年的浪漫主義式認知，當然不是搖滾文化獨有的，重要的是白人中產階級遠較其他社群更鍾愛「童年純真」，因而孕生了如此多的搖滾文化。這再次證明，搖滾文化雖然出自叛逆之姿，卻不斷複製其所痛斥的家父長制的核心價值。

視孩童為極端「反成人」，這種象徵性的擁抱姿態凸顯與青年範疇相關聯的社會附屬地位及無力感。我們已經看到，「成人」被當作所有大眾社會弊病的淵藪。青年因此可以自視為外人，一個「反大眾」的社會次團體，幾乎有著次文化的意涵。這種差異感、「他者」（otherness）的感受，使青年人得以想像與勢力受剝奪的少數族群文化有著親近關係。因此，數百萬的白人中產階級搖滾迷便得以挪用各種差異形式，不管是種族的、性別的、階級的或其他。這強化了搖滾文化對於各種邊緣性和他者性的持續幻想和挪用。不管是「黑人」音樂、雌雄同體的風格，或工人階級的反叛，搖滾都加以運用，以表徵自己的特出性，而可以依附在青年相對於大眾的邊緣性上。這也是為什麼有這

麼多搖滾史家誤解了白人青年對於非洲裔美國人音樂的喜好，比如說，他們認為這是白人青年公開的「政治」宣言。事實上，非但不是如此，白人青年採納這種音樂，是為了標舉青年人自己的特有差異性，特別是表達對大眾主流的排拒。

搖滾是廣受歡迎的反大眾音樂，這一個本質性上的弔詭，更因為人口統計學之反常的刺激而加深。60年代中期，美國和加拿大25歲或更年輕的人口驟增，逼近總人口數的50%。這意謂傳統社會地位邊緣化的族群——青年人——現在佔有前所未有的社會能見度和經濟力。青年人形成一個經濟方面影響深遠的大眾市場，不只因為數量眾多，更因為他們經驗了戰後年代可支配所得的驟增。青年人的收入幾乎全部花在休閒娛樂上面。音樂工業比其他文化工業更能提供看似為年輕消費者量身定做的產品。一邊是社會邊緣性，一邊是新擴大的購買力（以及由此而來的文化影響力），兩者的結合促進了搖滾特殊之文化政治的發展。「青年」所包含的這些對立面，讓搖滾可以大規模地追逐那些所謂「反大眾」的現象——可以批評有些表演者是出賣搖滾（sell-outs），雖然另一些受尊敬的搖滾歌手也會賣出幾百萬唱片——同時自認為屬於地下派別，即使搖滾到了70年代已經變成音樂工業中的主導力量。

分層化

搖滾神話堅信創造的故事，其原初場景則發生在主流之外：被邊緣化的藍調和鄉村音樂傳統的非法媾和，孕生了一個野孩子，經過一段短暫、純真的童年，被音樂工業擄獲、收服，進而腐化。以有機方式誕生於大眾文化之外的搖滾，如此在大量

分配的過程中被馴服了（稱為「商業化」）。這則神話訴說了搖滾意識形態的構成原則，卻也忽略一件事：一個富裕、以大眾為介的青年文化對於60年代中期搖滾的誕生有絕對重要的意義。披頭四的音樂事業軌道，在短短3年間從暢銷青少年偶像變成暢銷搖滾明星，就象徵搖滾是在真正的流行土壤上誕生和茁壯的。大約在1963-64年間，披頭四還不是站在反對立場的詩人先知，而不過是一個大受歡迎的青少年流行樂團。到了1967年，披頭四的唱片還是大賣幾百萬張，專輯形式比例愈來愈高，他們已成為大眾主流的新階層代表，而這階層被認為是恰恰與用後即可拋的流行歌曲相對立的。披頭四變成了嚴肅而重要的藝術家，批評並對抗英美社會的支配價值。這對抗的文化潮流卻是透過百萬架電視機、收音機和留聲機而進行的，也透過大眾市場雜誌、報紙以及電影院廣為散佈。

60年代大規模的青年人口，讓搖滾得以在通俗音樂的主流中誕生，同時以反對大眾文化的對立姿態加以組織。可以說，第一個「反對的」通俗文化形式是在主流中誕生的，搖滾也在其中茁壯和勃發。這是使搖滾在歷史和文化方面顯得特出的關鍵因素。爵士樂已連同搖擺樂，從邊緣化的非洲裔美國人的音樂變成大眾主流，然後在40年代又離開主流成為「藝術」音樂，刻意追求邊緣性，聽眾更少而精。民歌音樂努力不陷入主流之中，堅持其相對的邊緣性，雖然50年代有許多民歌和表演者獲得商業的成功。爵士跨越到主流聽眾，剛開始時一般都認為這個舉動提升了爵士樂的地位，但民歌攻入主流，卻被看作是降低了此一音樂文化的聲譽。

然而，搖滾的歷史不同於爵士和民歌，不能以跨界的過程來理解。從一開始，搖滾就不是取

自「其他地方」然後「變成主流」，可能作為搖滾誕生地的並不在「外邊」或主流以外的地方。雖然搖滾挪用、修改，或公然竊取非洲裔美國人、鄉村或工人階級的音樂文化，它本身卻不是跨界的音樂形式，也不是被支配性文化吸收的次文化，更不是反文化（counterculture，這個名詞最常和60年代的搖滾政治聯結）。搖滾或許穿著次文化的外衣，認同邊緣化的少數，標舉反文化的政治立場，顛覆有教養的禮儀觀念，但從一開始，搖滾就已經是大規模、以工業方式組織、透過大眾中介、在社會的核心運作的主流現象。

隨著時間的發展，搖滾終於孕生了不同於主流搖滾的樂風和類型，而成為真正次文化的一部分，比如80年代的硬蕊龐克（hardcore punk）或死亡金屬（death metal）。這些次文化的元素或許之後會被主流所吸收，以其次文化的可信性和印記，重新恢復搖滾的生氣，油漬搖滾就是一例。這些搖滾孕生的次文化推動了搖滾內部的分層化，但是此一過程卻是在搖滾開始支配主流以後才發生的（內部的分層化過程，我們會在以下討論）。誕生之初，搖滾就是主流的一個部分。

人們堅信不移：搖滾是在主流之外興起，先於唱片工業、大眾媒體或大批聽眾的參與；這種信念表達了一種普遍的感覺，也就是即使搖滾在商業上締造了佳績，卻神奇地未受「大眾」的污染。雖然如此，搖滾所源起的那個神秘「他方」，既非時間，亦非地方。相反，它指涉的是搖滾從主流文化核心開拓出來的一種特殊認同。搖滾透過電子大眾媒體讚揚原真個體性的時候，也努力製造消費資本主義以外的一個虛擬文化空間——聽起來反諷，但那也就是供銷售之用的空間。搖滾提供了音樂的庇

護地，自認是不同於大眾消費的「特例」，藉此來抵禦資本主義和消費主義的複雜與矛盾。嚴肅性和自覺，讓搖滾聽眾參與消費文化的行為與眾不同，不像那些膚淺而無自覺的「大眾」。將大眾主流分割為搖滾和流行樂，就是在用語上將音樂消費分為「好」「壞」兩大區塊的原初作法。

搖滾改寫民歌文化反抗大眾社會的論爭元素，將其運用於主流中（而非對抗主流）。由主流的分層化所導致的新搖滾論爭，有效地將通俗音樂分割為兩個對立的領域，後來即成為搖滾對抗流行樂。（在英國，流行樂一詞從未像在美、加兩地一樣不斷受到批評，而是比較中立地指涉更廣的通俗音樂領域。）從搖滾文化的角度來看，搖滾是由較高級、具有原真性的音樂所組成，流行領域則包含較次等、疏離異化的音樂。如此區分主流的意義在於，先前的一些音樂文化也曾想和腐化的大眾音樂區隔，最有效的作法就是將自己與主流隔離，限制聽眾的規模，或者完全自外於市場。但搖滾的作法不同，搖滾在通俗音樂的領域劃分新階層時，打破了大眾消費和墮落、低俗音樂的聯想，也拋棄與市場制度隔絕的孤立主義立場（有時候會宣稱要在體制內轉化體制）。然而，搖滾文化不但保留也擴大了大眾社會批判理論的許多核心議題，尤其是對媒體中介過程—異化、原真性—社群、從眾—與體制共謀等問題的關注。更重要的，在於它堅持大眾社會批判理論所最強調的獨特個人主義，認為這是對抗大眾社會異化過程的關鍵。

搖滾透過在主流當中區別「嚴肅」和「膚淺」、「對抗的」和「共謀的」、「真實的」和「佯裝的」、「反大眾」和「大眾的」，「原真的」和「異化的」，完成了分層化的工作，由此分

殊當中興起。上述幾組對立的第二項，皆描述了搖滾用以勾勒流行樂音樂的性質。流行樂如同搖滾本身，不是一種音樂風格，而是通俗音樂文化的一個領域。從搖滾的觀點，流行樂的定義在於它不在意音樂生產和消費所代表的更廣大社會意涵。當然，流行樂是據說由道德的妥協和投降所標示的通俗音樂領域。流行樂是個一網打盡的範疇，搖滾更籠統地把成人輕鬆音樂、泡泡糖青少年流行歌曲，以及背叛自我、詐騙、微不足道的音樂雜碎都扔到流行樂的範疇。流行樂是「未加嚴肅看待的」通俗音樂。相對的，搖滾則是（本應或必須）被嚴肅看待的主流音樂。

第一代搖滾樂團如披頭四和滾石合唱團，都因為參與了搖滾的誕生，而從青少年流行樂進入青年搖滾的領域。隨著70年代搖滾雜誌和評家的擴張，搖滾的論點鞏固了，從搖滾到流行樂的移動變成典型的單向移動。從搖滾的觀點來看，那是「走下坡」（比如洛史都華〔Rod Stewart〕從搖滾的優美墮落為流行樂的可悲）。膚淺的流行樂表演者成功轉型為嚴肅搖滾藝人的例子不常發生，比如約翰庫克（John Cougar）變成約翰麥倫坎普（John Mellencamp）、青少年舞后艾拉妮絲（Alains）變成艾拉妮絲莫莉塞特（Alains Morissette），證明了搖滾的律則，要賣座但仍保有搖滾的崇高，並不容易。

搖滾將「壞」的部分——大眾社會負面和腐化的部分——轉嫁給流行樂，有助搖滾穩固其顯見的原真性和自主性，卻也模糊了搖滾也是被大眾媒體中介的商品文化地位。有趣的是，搖滾常譴責流行樂文化過分商業化（「後街男孩」的午餐盒，有人要嗎？），卻比較不關心自身的消費形式，只關注

搖滾內在美學和工業生產的條件。（大眾常檢視搖滾樂手和唱片公司，卻不常檢視搖滾消費者，即便檢視，也比較不從批判角度為之。）大眾商品消費似乎不再和搖滾不相容，因為其消費行為隱含著搖滾對於異化和共謀的批判，而這又再轉變為對音樂生產方式的批判。

譬如，獨立（製作的）搖滾（indie rock）高度評價非大廠牌的出品，以及樂團公演時直銷產品的行為，就忽略了一個事實，那就是獨立製作和主流音樂消費都是消費資本主義的一部分，只有共謀程度的高低之別而已。獨立搖滾的界定在於對消費資本主義規模的關注，而非對於經濟系統的全然排斥。獨立製作文化注重規模的簡化，從它們對微型事物的投資便可看到：包括唱片行專櫃、45轉單曲唱片、自製卡帶的小量生產，或者對過往時代或專輯之微型模範致敬的重新創作。

要指出搖滾文化過度誇大自己的嚴肅價值，指其為過於自負，等於挑戰搖滾的傳統敘述，傳統總以為搖滾是一股反對支配性社會價值的基進反叛力量。搖滾真正的關鍵在於其對品味的分殊作法，而非與文化活動形式的親近連結。搖滾在同時強調、調和以及隱藏消費資本主義的矛盾時，事實上，並沒有挑戰消費資本主義。非但沒有，搖滾的對抗性（oppositonality）還為一個不同的議題所挪用。搖滾的命脈來自對於資本主義消費社會有系統的分層化，而且是搖滾對於嚴肅觀念的挹注，賦予了它這種對抗特性，而非反之。嚴肅性在這裡是一個關鍵的概念，因為搖滾之不同於大眾流行，可以用明顯非對抗性的方式來呈現（譬如，進步搖滾¹⁵的古典企圖，或者像無數前衛樂團對於無害的復古樂風的利用——特別是昔日的流行樂風格，或

Rock is not just a music style, it's a cultural movement

者像U2的「流行賣場」〔Pop Mart〕巡迴演唱會在K-Mart百貨賣場表演。搖滾必須永遠在意「嚴肅與否」，遠勝過它在意公開的對抗性，它所追求的是比愉悅或歡樂「還多一些」的什麼。反叛不過是最明顯的「多點什麼」。即使讚頌胡鬧瞎搞的樂團如雷蒙斯（Ramones），也因為斥責支配性搖滾文化中的自負矯情元素，而多了些什麼；對於他們認為是主流「爛」搖滾中的錯誤、過度或膚淺，雷蒙斯實際上採取了相當「有意」的態度，標示自己與樂迷的與眾不同，自成「共同批判爛搖滾」的小圈子。（在此狀況下，「胡鬧瞎搞」被刻意提升為一種批判哲學。）

我們應該想到，大眾社會批判既非純粹基進的、純粹菁英主義的，也非全然訴諸民粹主義，而是結合了所有這些元素，但個人主義（individualism）則以種種面貌貫穿這一批判的各種表達方式。大眾社會批判可以輕易地套用到人們堅持其品味、用以區隔自我與他人的常見方式上。民歌文化的論爭被搖滾文化採納和利用，不是因為它反對大眾社會，甚至不滿。（我們確實可以說50和60年代的年輕人是大眾社會的最大受益者。）而是，民歌的論爭提供了一個讓某部分的青年人得以凸顯自我的途徑，表示他們對通俗音樂有一種不同的嚴肅態度，有別於欠缺這種態度的其他人。對於民歌論爭而言，很重要的，大眾社會批判被化約成對大眾流行樂的批判。

二次大戰後，成長於商品充斥世界的眾多青少年，希望在過了青少年時期之後，還可以不斷擁有商業性通俗音樂所提供的娛樂。戰後青年人在透過媒體取得行銷和人口學上的優勢、意識到自身作為現代性先鋒的特出地位之後，就開始警覺到音樂

品味會隨著年齡而變化的傳統。通常，「成熟」意謂著轉向「成人」通俗音樂（或古典音樂，或爵士樂），而逐漸遠離年齡漸增後會覺得膚淺的音樂。搖滾文化卻能夠採用主流的文化價值系統（以及其嚴肅勝於膚淺的主張），又在大量生產的通俗音樂領域中找到嚴肅的東西。在其中找到嚴肅性，意謂馬齒漸增、品味逐漸成熟的年歲裡，還是可以繼續聽搖滾，購買各式搖滾商品。

嚴肅看待通俗音樂、當它「不只」是娛樂或可拋棄的消遣，也意謂著排斥音樂的功能性，譬如用音樂搭配舞蹈、創造浪漫氣氛，或者幫助放鬆等。搖滾聽眾將淺薄或功能性的消遣排斥於搖滾經驗之外；全然融入音樂才標示著一種與眾不同的嚴肅性。他們和未能嚴肅看待音樂的樂迷保持距離，自認自己的作為是真正的個人主義，是高於「大眾」之上，與「大眾」不同的。搖滾變成這一通俗音樂嚴肅階層的名稱。同時，原真性開始成為包羅一切的价值，統攝了搖滾關於嚴肅性的各種觀念。

原真性（authenticity）

原真可以看作是為搖滾在主流的航行中引導方向的羅盤。搖滾樂迷、評家和樂手都不斷評估通俗音樂的原真性，提防異化和不原真的徵兆（包括過度商業化、不誠懇、操縱、欠缺原創性等）。對於「原真」的關注，讓搖滾文化能不斷在通俗音樂主流中劃分界線——分割搖滾和流行樂，甚至在搖滾文化本身中又將某些形式的搖滾和其他分隔。

「原真」指稱那些直率而誠實的音樂、音樂人或音樂經驗，是未被商業、時髦趨勢、模仿或欠缺靈思的東西所腐蝕的。誠懇表達真正情感、原

始創意或有機社群感的音樂，就用「原真」一詞來形容。原真性不是音樂「內」的東西，雖然在欣賞的時候經常會有這樣的感受，相信原真性是聽得到的，以為它是有形的。其實，原真性反而是一種價值，是我們賦予音樂、社會及工業實作，以及聽者或聽眾間關係的一種特質。因此，我們覺得是「真搖滾」的東西，可能就是「原真的搖滾」，但不必然人人皆做此想，也不是永遠如此。青少年早期認為原真的，現在可能覺得一點也不；相反，曾經被視為「不原真」的音樂（比如Kiss合唱團，狄斯可、阿巴合唱團、舊派饒舌樂），現在回顧起來，卻非常原真。原真性是一個複雜現象，牽涉的不只個人偏好。我們必須認識音樂的外在背景、唱片公司行銷策略、音樂製作科技，以及持續不墜的音樂風格演變史等因素對音樂的「客觀」影響，才能對原真性略知一二。

許多討論戰後青年人音樂的文章，讓人有錯誤印象，以為原真性是搖滾獨有的特質。原真性一詞在任何關於搖滾文化的敘述中都是絕對重要的，但原真的概念，事實上，卻是西方社會好幾個世紀以來的核心價值。大力擁抱原真時，搖滾就和西方社會存在已久的重要潮流同一陣線了。搖滾在此再度延續上一代文化的許多重要傳統和價值。由於原真性是非常核心的文化價值，於是為搖滾提供了建立自身嚴肅性認知的基礎。搖滾文化念念不忘嚴肅性，卻不斷要和「嚴肅性」可能帶有的負面意涵抗鬥：嚴肅性可能會使人聯想到菁英主義或高人一等的態度，或者「自詡有修養」、小眾之排他性；嚴肅性也可能被人以純形式的方式界定，透露他們對形塑音樂經驗的社會或工業環境毫無體認——這種定義下的「嚴肅性」，沒有一個能變成搖滾文化的核心。

搖滾文化堅稱它比「大眾」優越，搖滾能夠自詡在當代社會具有絕對重要地位，此乃關鍵。不過，搖滾的大批聽眾並未讓傳統菁英主義的判準支配搖滾文化。雖然搖滾文化的論點主要在拒斥大眾文化的膚淺面向，在於「修正」大眾品味的錯誤，但搖滾卻保有同樣重要的民粹性（如同它相信，Top 40可能作為一種「以才能定高下」的評估制度）。沒錯，我們可以說暢銷成功乃有才者的天賦權利。搖滾文化體會真正的成功是對藝術特質的肯定。譬如，有些獨立或另類樂團的忠誠樂迷雖然不願意看到他們備受大眾忽略的偶像，得到更廣大歌迷的支持，但大部分樂迷都會欣賞自己喜歡的小樂團不斷往前走、往上爬，吸引新的欣賞者，並咒罵MTV或BBC電台視野狹隘，竟忽略這類高品質的音樂，而一旦樂團有了突破的進展，他們就歡呼「正義終於到來」。如果新的主流聽眾未能像原始歌迷一般了解這個樂團，因「錯誤的」理由而喜歡上這個樂團，或者樂團本身開始改變，取悅「會付出高額回報」的聽眾，而疏遠了核心擁護者，歌迷可能會背棄這些樂團，但大部分搖滾樂迷至少希望他們喜愛的表演者能獲得大眾青睞和成功。他們會將樂手的成功視為是對自己獨特優越品味的認可。大眾聽眾有時會懂，有時不會，但搖滾文化雖然打破了「受大眾歡迎」和「壞音樂」之間的聯想，卻仍得提防不真，以避免獲得不應得的成功。

原真性是搖滾判斷音樂和樂手的標準。它是一種價值，在對文化價值進行一連串評估時，發揮調節的功能，它的根基是堅持個體自我的完整性。搖滾文化非常明顯地以原真性作為中心價值，因此得以將強調「嚴肅看待通俗音樂」和身為大眾社會之個體的困境聯繫起來。搖滾樂迷不是單純地模仿「自命風雅」的文化，取其嚴肅性而鄙視藝術的社

會面向，相反的，他們熟知通俗音樂從生產、分配到消費的社會和工業脈絡，加上個人音樂選擇的自知，凸顯了他們在評估通俗音樂的價值時，會將藝術和社會判準整合起來。這意謂著他們的美學判斷中也有可查知的道德面向，因此，「好的」搖滾多少必也是「公正」或「真實」的。「原真」掌握了這種判斷面的交纏。很大程度上，這就是為什麼偏好搖滾的品味可以稱為「正當的」，而不「只是」娛樂。再一次，搖滾對自身的界定不是單從個人偏好或感覺出發。原真性可以有效地建構對於通俗音樂地位的公開討論，因為許多相關辯論是隱然從道德面進行的，環繞在有形的成功、唱片工業策略和大眾媒體政治經濟學等明顯「客觀」的問題。搖滾文化堅持以道德角度談論通俗音樂和商業、大眾文化的關係，藉此將自身與那些理應毫無自覺的主流部門區隔開來。

在腐化和從眾心態之中找到真正的自我——搖滾的原真性透過這樣的方式，混合了美學判斷與道德判斷。前者問：這音樂好聽嗎？後者質疑：這音樂與大眾社會異化面向共謀的程度高低，亦即這音樂是妥協的嗎？譬如，一般人對聽起來像「機械製造」的音樂感到不屑，這就同時涉及對於文本和工業關係的複雜主張。「機械製造」的音樂聽起來容或「流暢順耳」或「公式化」；但這種對於作曲和編曲實作的判斷，顯示了我們關切音樂生產過程的工業和科技條件。對「機械做的」音樂感到不屑，同樣標誌我們所質疑的音樂經驗因為某種反個人主義勢力的介入，已經被異化了，因此也是不原真的，這些反個人主義的勢力包括電子合成器、取樣機、錄音室樂手、生產線般的詞曲創作過程、跨國唱片企業等等。

廣泛而言，異化（alienation）是原真性的對立面，是不受歡迎的。原真的音樂經驗可以作為抵禦現代生活欺騙和異化面向的堡壘。20世紀音樂和樂手的異化，大半是從中介方面來解釋：造成異化的，就是那些妨礙藝人和聽眾直接交流之理想狀態的東西。不過，不同的搖滾文化部門會用很不相同的方式來定義「妨礙」。譬如對某些人來說，工業之聲（industrial sound）樂派的「機械製造」聲音，實際上，可能就是某種原真性的標誌，是體悟到機械主宰之機械生活的嚴酷現實。許多現象都可能干擾藝術家和聽眾的聯繫：技術中介的形式、過多的工作人員、工業過程的介入、金錢對藝人表演動機的腐化、過於關注「趕上潮流」的樂風、舊飯新炒，或是各種扭曲音樂表達或強迫其自我妥協的勢力。

這種對於直接性和去除中介的關注，或可追溯到「原真」一字古希臘文的意義，意指「自為的」（self-made）。「自為」可與大量生產、金錢為念、匿名而異化的現代生活面向相抗衡。在這個脈絡下，搖滾對原真性的追求，凸顯了對於現代自我之地位的焦慮。因此，所謂「原真」的音樂經驗，就是強調或支持個體認同的音樂經驗，或者標示自己與堅持此種認同的較小社群、次文化有著親近關係。

搖滾文化對創作歌手的支持便表現出它對中介性的關注。就語源學上來說，「創作者」（author）和「原真」一樣，都和「自我」有關。搖滾文化相信，如果搖滾樂手的「自我」未參與其所表演之歌曲的創作，那這個自我就比較容易被腐化或異化（反過來，聆賞者的自我意識也可能減低。）搖滾對於不是「創作者」、未參與詞

曲創作的歌手或樂手甚感懷疑。創作歌手在60年代末期成為原真搖滾的典範，助長一種想法，即創作和表演的整合才是道德完善的證明。許多通俗音樂文化對於音樂的勞動分工並不太介意（寫歌的人寫歌、編曲的人編曲、伴奏的人伴奏、合音的合音），但搖滾文化認為這樣的中介可能造成扭曲和腐化，可能干擾原真思想和情感的直接表達。因此搖滾偏好的表演者是能透過創作和溝通、原創和表演的結合，克服音樂的勞力分工，展現有機表現力的人。特別是搖滾樂團作為一個自給自足單位的這種典範，促進了一種擺脫中介的意識、一種自主性（autonomy，又是一個和「自我」有關的字）。理想的搖滾樂團「自我導引」，表示它獨立於外在干擾和控制，也意謂更強的原真性。能擺脫音樂創作任何結構化安排的搖滾樂團，就有可能脫離音樂勞動的異化，它們的表現也不會被工業文化暗中介入。（反過來說，逐漸倚賴外人寫歌的已成名搖滾樂團，比如史密斯飛船〔Aerosmith〕，大家也就認為他們的原真性隨之衰減了。）

這種對中介的批判，近來還表現在重視樂手放棄電子化，而進行「不插電」或原音表演。將某種科技移離溝通過程，或許即可達成一種直接和親密的感覺（事實上，加拿大MuchMusic音樂台就將其「不插電」演出的節目稱為「親密而互動」〔intimate and interactive〕，聽眾也可以點播歌曲）。不過，我們必須了解這是象徵的「不插電」和虛擬的「親密性」，因為沒有麥克風、攝影機和大規模的通電網，這些「直接」溝通的節目就不會產生。同樣，90年代興起的所謂「低傳真」（lo-fi）運動，也是拒絕電子中介的又一次象徵作為。低傳真樂團使用「老的」（非數位化的）錄音器材，寫歌和表演方面也故作「天真」，試圖逃離

當代聲音（再）生產那種的順暢機械性。然而，這些樂團並不完全排斥使用電子錄音設備；只是降低其效能，盡量不引人注意，如同獨立製作或另類文化一般主張「微型」和低調的利用，藉此凸顯對於直接溝通和原真演出的保證。

原真性、自主性和創作者身分這些概念，是從18和19世紀兩個互補但不同的歷史運動發展出來的：浪漫主義（Romanticism）和現代主義（Modernism）。兩者皆為大眾社會批判的主要來源，對於搖滾文化也有重大影響。浪漫主義和現代主義皆挑戰工業、都市資本主義的興起，兩者都頌揚創作者、藝術家或音樂家是原真、個體自我的表率。然而兩者的論述方式複雜，且略微不同，這個差異也促成搖滾文化本身複雜的（經常也是分歧的）原真性表述和呈現。

原真性對於浪漫主義和現代主義都很重要。浪漫主義是18世紀末19世紀初出現的社會與藝術哲學的一支，因應工業革命的社會紊亂而興。浪漫主義者珍視傳統的田園社群，生命可以和大自然親近，而人的勞動和身分合為完整的部分，而不是用一張支票就可以購買的東西。浪漫主義的藝術家可以說是透過內心深處的情感和思想的直接表達，而參與了自我發現和實現的個人旅程。現代主義從19世紀中的浪漫主義發展出來，延伸並擴展藝術家作為社會良心的浪漫主義概念，但認為藝術家的政治角色更具公開抗爭性。浪漫主義認為高貴的自然和鄉村是逃離都市禍害的出口，但現代主義卻擁抱城市的混亂和機械的美學可能性。浪漫主義相信藝術家、表達的實質方式和閱聽眾之間有一種有機的、甚至是傳統的連帶關係，現代主義則鼓吹震驚效果的製造和基進的實驗，主張藝術題材和意義之間

的關係就像社會中的權力關係，終究是隨心所欲建構，因此也有變革和改善的空間。現代主義相信，真正的藝術必須和過去斷裂，浪漫主義則珍視前工業時期的往昔。現代主義排斥當前事物狀態，偏好新的、不同的、基進的，因此也隱含著對當時社會的政治批評。現代主義這種對於基進創新和實驗的承諾，顯現於相信藝術家必須不斷進步，不斷自我更新。

浪漫主義將原真性的重點放在藝術家和聽眾的直接溝通，現代主義則以比較間接的方式在美學層次上，展現它對原真性的關懷，原真的藝術家是忠於現代主義實驗、創新、發展、改變等信條的人。浪漫主義者把內在經驗的誠懇、直接表達視為根本，現代主義者則相信他們的第一保證不在於直接觸及聽眾，而更在於忠於自己的藝術完整性。這包括拒絕美學上的自滿，也暗含著與藝術家所生存的社會交往時避免自滿。浪漫主義者和現代主義者都努力避免因涉入商業而變得腐化，也反對他們視為根植於工業資本主義的異化。

上述簡要說明了兩個複雜的歷史和哲學運動，或可幫助吾人了解搖滾文化內部的重要傾向和緊張關係，並加以歸類。由於搖滾文化是從許多特殊音樂文化的匯聚中誕生的，因此在信念、議題或實作各方面少有一致。搖滾的譜系複雜，意謂著有許多斷層線穿過搖滾的中心，最明顯的表現就在對原真性的定義，繁多且彼此競爭。搖滾從分割為搖滾和流行樂的主流中興起，之後便開始在內部進行再分割，分層化，分為眾多陣營和派別。雖然所有搖滾類型都強調原真是其核心價值，但表達和理解原真性的方式卻不盡相同。事實上，我們可以指出搖滾原真性的兩大派——浪漫主義派和現代主義

派。為清楚闡釋，或許有必要將這兩種搖滾原真性的一些主要表現分門別類，切記，這些表現都只是傾向而非絕對：

浪漫主義的原真性比較在於：

傳統以及和過往根基的連續性

社群感

民粹主義

相信核心或基本的搖滾樂風

民歌、藍調、鄉村、搖滾樂風格

漸進的風格轉變

誠懇、直接

現場演出的

「自然的」聲音

隱藏音樂科技

現代主義的原真性比較在於：

實驗與進步

前衛

藝術家的地位

菁英主義

對於搖滾風格的開放態度

古典、藝術音樂、靈魂、流行樂風

基進或突然的風格轉變

反諷、嘲弄、旁敲側擊

錄音的

「震驚的」聲音

頌揚科技

上列這些傾向有助於將搖滾放在與大眾流行主流對峙的地位，也創造出搖滾文化的內在差異並加以整理。許多搖滾樂迷會反對那些強調現代主義原真性的表演者或音樂類型，指其為「人工化」，

但有些樂迷則可能不屑浪漫主義的搖滾，認為它太簡單，或者被民粹主義連累。因此，搖滾對原真性的兩種說法助長了搖滾內部活動領域、社群和品味文化的分散。即使關於搖滾的各種說法之間有根本一致之處，以至要將搖滾從主流的腐化的區隔開來，就必須提出某種原真的形式，但是對於應該採取哪一種形式，可能還有爭議。經常發生的情況是，這些區別會被派用來區分原本可能是同質的文化空間——比如白人中間階級郊區——於是搖滾樂迷固執堅持的小細節，就可能變成形成個別差異的唯一明顯來源。

比如，我們可能以為綠洲合唱團（Oasis）和 Blur 合唱團的樂迷，都會堅稱他們喜愛的樂團是原真的，但雙方都會認為兩者的原真性有明顯差異。綠洲合唱團得到好評，可能因為他們強調60年代浪漫搖滾傳統的連續性，強調現場表演、直接表達，也自認是民粹主義者，是和他們的樂迷沒有太大差別的勞動階級。Blur 得到好評則可能來自對於各種流行樂風的現代主義實驗，因為他們強調電子合成器和錄音室的使用、風格反諷，自認是搖滾菁英，受過大學教育，對於樂風和認同的遊戲比較有自覺的「掌握」。

不過，綠洲合唱團當然和別人一樣擅長使用錄音室，Blur 也大聲「搖滾著」古典的60年代吉他，兩者基本上都屬於一種定義含糊的搖滾類型，都被歸類在所謂的「英倫搖滾」（Brit Pop）。因此，雖說區分浪漫主義和現代主義的傾向可以幫助我們辨識表演者和音樂類型的差異，但是單一類型或單一樂手也可能混合這些傾向，而且屢見不鮮。

如此討論搖滾原真性，可幫忙澄清搖滾文化

中一些明顯的矛盾。譬如在70年代，龐克（punk）¹⁶ 被看成是搖滾的對立面，是有意摧毀搖滾文化的致命敵人。但是龐克不過是在實踐搖滾傳統對差異化和原真性的挹注，以便將自己和主流區隔。龐克吸收現代主義的原真性概念，而攻擊70年代佔有優勢的搖滾浪漫主義。同樣，雖然有許多搖滾樂評人認為運用太多技巧是否定原真性，而將大衛鮑伊的玩弄技巧和布魯斯史普林斯汀誠懇直接並比，但問題在於兩派的原真性概念是不同的。搖滾技巧（artifice）所重視的絕不只人工化（artificial），而是經過深思熟慮後，對浪漫主義原真性模式的排斥，選擇複雜且更微妙的現代主義原真性策略，強調的是表演者塑造想像世界的能力——而不是被這個世界所塑造。譬如王子（Prince）賣弄雌雄同體，拿性來作怪，就凸顯他作為獨特藝術家的地位，刻意超出世俗規範、社會性別（gender）與性的常規之上。王子玩弄搖滾技巧，他是忠於藝術家改造自我的特權，操弄技巧以作為他現代主義原真性的最後證明。

我們或許認為浪漫主義原真性強調的是鄉村，而現代主義原真性注重的是都市；但還有所謂的「心臟地帶搖滾」（heart-land rock），比如布魯斯史普林斯汀的音樂頌揚的是都市的黑暗後街和屋頂，即使他的音樂主要還是屬於浪漫主義類型。相反的，我們在像史密斯（Smiths）等現代主義樂團那裡卻可以感受到一種田園的特質，他們使用原音或未運用破音效果的吉他和浪漫主義的意象，就是屬於更廣的現代主義策略，也就是，玩弄性別和性的政治，特別是「史密斯」的主唱莫里斯（Morrissey）那種顛覆搖滾「自然」演唱規範的唱腔，吉他手強尼瑪（Johnny Marr）儘管演奏技巧高超，卻盡力表現浪漫主義搖滾的音樂「自然主

義」。

雖然大部分的表演者或音樂類型會自動分列到上面的表格裡，搖滾的內在複雜性卻使得將個別類型或表演者貼上標籤的作法困難重重，不容易指認它們是絕對屬於「浪漫主義」或「現代主義」，常會來回擺盪。無數搖滾類型或表演者混用不同的原真性表現，取浪漫主義原真性的元素和現代主義原真性的一小部分混用（比如鮑伯狄倫在60年代中期就把音樂中的民歌浪漫主義和歌詞及態度上的現代主義藝術技巧加以混合）。搖滾文化似乎認為最有創意的搖滾表演者，是能夠以具有豐富張力的方式同時派用浪漫主義和現代主義原真性的人，比如70年代的性手槍（Sex Pistols）或90年代的麂皮合唱團（Suede）。有時表演者在長期的表演生涯中，會從一種形式的原真性跨越到另一種。U2就是一個有趣的例子；他們從一個實驗聲音的搖滾現代主義樂團開始，很快轉進浪漫主義階段，這階段的高潮是Rattle and Hum專輯中頌揚美國南方那種沙啞吶喊的搖滾和藍調根源傳統。90年代時，U2在Achtung Baby中又驚人地轉回到他們形成時期的現代主義，卻沒有失去浪漫主義的氣勢和史詩搖滾的野心。不同的原真性模式彼此摩擦而爆發，造就了他們以複雜性、能量和藝術創意著稱的作品。

雖然我們長久以來已習慣認為，搖滾這些不同的表現，證明對於何謂搖滾之構成，大家有根本的歧見，但顯而易見的，它們擁有表層之下的一致性。種類廣泛的搖滾風格和類型、活動領域和社群，都稱為「搖滾」，因為他們都側重最為重要的原真性價值。「嚴肅看待音樂」的個別姿態或許不同，原真性的具體表述可能有異；但之間的衝突或能刺激搖滾不斷向前邁進，創造出經常被視為激變

的時刻或音樂革命的東西。不過，搖滾的主要構成原則在20世紀最後30年仍算是穩定，即使搖滾的文化聲望從80年代以來就逐漸下降。

結論

搖滾的興起是因為通俗音樂主流的一個區塊接合了某種人口統計學的異常現象——二次世界大戰之後，有錢的青年人大量增加。弔詭的是，嬰兒潮人數是將青年文化擴大了——而非大眾化了。長久以來，青年人處於邊緣、地位次要的感覺，使得這個新興的支配性文化不斷自我想像它是一種次文化。（事實上，戰後時期青年人有時會被誤認屬於次文化，這是透過搖滾意識形態的眼鏡觀看的結果。）因此搖滾的誕生，是一個帶有特殊反大眾意義的大眾現象。嬰兒潮本身偉大而籠統的敘述，變成是一則社會邊緣者的史詩故事，事實上，這群邊緣者卻佔據著社會的核心位置。他們的購買力賦予青少年音樂正當性和意義，即使該音樂文化的特性是反商業交易。搖滾應得的份量和正當性多半來自與之相符的大規模的世代支持，這種支持力使得搖滾樂手和樂迷相信，他們可以相當嚴肅地「革」周遭世界的「命」。當嬰兒潮青少年人數逐漸減少，搖滾的論爭力道也逐漸萎縮。到了80年代中期，再也沒有人理所當然地認為「搖滾」所表達的大眾社會批判是最強有力的——它曾經很成功，事實上卻也因此逐漸成為眾多批判版本當中的一種。標誌著搖滾文化聲望抬高的種種論爭，也不再固定於「青年」之整體概念的確定性上。

結果是，音樂文化之間可見的差異點減少，許多搖滾樂迷不管心裡怎麼想，在譴責他們認定是「次等」或「異化」音樂品味時，不再那麼大無畏

了。60年以後逐漸降低的出生率，促動了我們可以稱之為搖滾文化「微型化」的現象。當代搖滾一個重要部門被稱為「另類」（alternative）——這名詞實實在在描繪了所有搖滾意識形態的一個決定性面向——這個稱呼暗示著投降，放棄60和70年代搖滾擴張時特有的那種野心和促進改變信念的作法。「另類」之名，暗示搖滾喪失了轉化主流、「矯正」錯誤的大眾品味，進而改變世界的原創慾望。相反的，微型化的另類搖滾樂迷，退縮成只是分散市場中的一個部門，逐漸調整他們的期待和音樂實驗，以適應後嬰兒潮時代縮減了的音樂文化規模。

搖滾變成不過是許多主流音樂文化中的一支，另外一個原因在於，搖滾成功轉化了一般對於通俗音樂可以是什麼、可以做什麼的觀念，反而自己成為受害者。一方面，搖滾不再據有通俗音樂的中心地位，不再像以前可以獨占人們的注意力和敬意。另一方面，隨著搖滾的「微型化」，搖滾的野心和聽眾規模的減低，其文化價值也分散到許多音樂領域了。原真、反叛、對抗性、藝術正當性和嚴肅性，在那些先前缺乏或低估這些特徵的音樂文化中，如今成為它們最重要的特徵。世界之聲（worldbeat）¹⁷、舞曲音樂、「新鄉村音樂」以及看似無限的各種類型，現在都揮舞著這些名詞來尋求及創造它們的正當性，改變自身過去受到輕視的地位，並運用衍生自搖滾的觀念來宣告自身的價值。

最後，從廣義的反大眾傾向而言，搖滾滋生於反大眾的文化，而後發展成龐大的規模，無疑是首例，也是最具影響力的例子。主流文化擁抱次文化或社會次級部門所持有的反對態度和品味，是當代生活中一個意義深遠的發展。在搖滾出現

之前，一般都認為高／低文化、文化主流／邊緣，是截然對立的。搖滾破除了大眾文化和頭腦簡單的從眾性之間的象徵性關係，之後便有可能在通俗的領域之中和之上，建立新的區別方式，透過大眾中介之商業文化表達反對的意義。搖滾促進了支配和被支配文化之間的關係重組，造就一種同時是邊緣和主流、反大眾和大眾、次要和主導的東西。雖然搖滾不能再作為我們稱為「次優位」（subdominant）文化的最有力模型，它的一些決定性特徵卻已開始出現在其他文化生活領域。在大眾之中反對「大眾」，如今可是商業文化的專擅：在壞男孩形象的電影明星身上、平民王妃黛安娜衝破規範、大談八卦的電視脫口秀和屎尿卡通影片，或者虛構的FBI幹員超越法律、組織甚至理性的作為，在在都顯示出次優位文化衝動已經往外散佈了，範圍遠遠超出這些衝動的發源之地——搖滾。

延伸閱讀

我在這裡所主張的東西，許多是和搖滾史的主流論點相反的，當然也試圖挑戰搖滾意識形態對樂迷和樂手所大力表明的叛逆性及反文化認同。因此很難推薦任何以類似立場來檢視搖滾文化或搖滾歷史的書籍。不過Simon Frith開創性的作品惠我良多，也建議有興趣的讀者可以特別去找以下兩篇文章：‘Art versus technology: the strange case of popular music’（*Media, Culture and Society* 8（3），1986，pp. 263-79）以及‘The industrialization of music’，收於*Music for Pleasure*（Cambridge: Polity, 1988，pp. 11-23）。第一篇談搖滾意識形態中科技的特殊地位，第二篇則快速瀏覽搖滾興起的重要歷史轉變。當然Simon Frith的*Sound Effects*（London: Constable, 1981）和*Performing Rites: On the Value of Popular Music*（Oxford: Oxford University Press, 1996）——前者較偏向社會面，後者較偏向美學面——對搖滾和搖滾文化有興趣的讀者

獲益良多。對於搖滾歷史有興趣的讀者，Philip H. Ennis的*The Seventh Stream: The Emergence of Rock 'n' roll in American Popular Music* (Hanover: Wesleyan University Press, 1992)一書前兩部分對造成搖滾興起的工業和制度方面轉變提供了詳盡的歷史解說。50年代專輯與單曲唱片銷售對比的統計，在1958年一篇對於美國通俗音樂領域的精采回顧中可以找到：Richard Shickel的‘The big revolution in records’ (*Look*, 15 April 1958, pp.26-35)。如果你對搖擺樂有興趣，Lewis A Erenberg的*Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1998)是晚近對於這一搖滾文化的原型提供重要說明的書籍。關於原真性概念中的緊張關係的討論，有一篇有用的參考文章，見Dave Laing的*One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes: Open University Press, 1985)當中對於Sex Pistols的分析。對搖滾的變革有興趣者，我高度推薦Gina Arnold, *Route 666: On the Road to Nirvana* (New York; St Martin's, 1993)；Arnold敘述龐克到噪音音樂中間年代的故事，對於後嬰兒潮的搖滾有很精采而生動的說明。Will Straw的‘Systems of articulation, logics of Change: scene and communities in popular music’ (*Cultural Studies* 5 (3), 1993, pp. 368-88)從較複雜的理論角度對同一個時期提出了出色的分析。最後，法國哲學家Pierre Bourdieu關於當代社會藝術品味和地位的著作，對任何想了解搖滾在做什麼的人，都是十分重要的，即使Bourdier本人對搖滾沒有興趣。想了解他的思想，以下是很好的入門文章，見Pierre Bourdieu, ‘The field of cultural production, or: the economic world reversed,’ in *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 1993, pp. 29-73)。

【譯註】

1. grunge: 油漬搖滾是一種重金屬音樂與龐克音樂的混種，雖然它的吉他直接承襲70年代的金屬樂，美學卻遠離金屬樂。歌詞與音樂震撼力沿襲自龐克樂，尤其是80年代美國硬蕊音樂。首波油漬樂團如Green River, Mudhoney, Soundgarden顯然音色較Nirvana領軍的第2波油漬搖滾來得重。詳見www.allmusic.com
2. big band: 通常指樂隊編制超過10人的爵士樂團，包含3支小號、3支伸縮喇叭、4隻或更多的薩克斯風，節奏部門包含鋼琴、吉他、貝斯與鼓。樂迷經常將大樂隊和「搖擺時代」(swing era)的爵士樂相連。詳見www.allmusic.com
3. 甜蜜風格是指30年代以來的商業樂團演奏風格，旋律優美、曲調如歌的演奏。
4. Jitterbug, 合著搖擺樂和boogie beat節奏的花式舞蹈。
5. Boogie-woogie, 美國南方早期的即興鋼琴演奏，以藍調和弦為基礎而進行。
6. Jump, 爵士樂術語，節奏跳動，搖擺感更為強烈。
7. Riff, 演奏者配合獨奏者的即興演奏，重複演奏作為伴奏背景的樂句。
8. 50年代洛杉磯藍調合唱團，代表作有‘Smoke Gets in Your Eyes’等
9. Calypso, 源自加勒比海的一種舞蹈音樂。
10. 50年代末開始盛行的一種舞蹈，強調上軀體與臀部的左右大幅旋轉。
11. Surf, 衝浪搖滾為60年代初期最受歡迎的美國搖滾樂形式，以吉他和其他樂器造成碎浪一般的聲音。
12. Merseybeat, 以英國利物普主要河流Mersey為名，指的50年代末、60年代當地(Merseyside)酒吧表演的音樂場所形成的樂團文化。以融合美國rock'n'roll、節奏與藍調和英式史基佛的音樂形式為著。最為代表的樂團如披頭四與Gerry and the Pacemakers。Merseybeat從80年代後至今，再度被用來區分英國音樂中的在地認同。著名樂團如Echo and the Bunnymen、Frankie Goes to Hollywood。
13. Chicago Electric Blues, 40年代末、50年代初發展出來的樂風，以小樂團形式演奏，樂器以吉他和口琴為主，加上鼓、貝斯、鋼琴等，這樣的組合成為後來標準藍調樂團的組合。
14. Trad Jazz, 40年代後期英國爵士愛好者復興紐奧良爵

士的演奏之謂。

15. Progressive rock，進步搖滾，也簡稱prog rock，企圖類似art rock，在形式上將搖滾提高到藝術的層面，編曲傾向交響化，音樂常以概念專輯出之。
16. Punk，旋律方面回歸搖滾的基本面，但比搖滾更快、更吵、更粗暴，先是被稱為punk-rock，70年代中期開始自成一個音樂類型。最初的代表團體，在紐約是Ramones，在倫敦是Sex Pistols。
17. Worldbeat，非特指某種音樂風格，應該說是在全球化、多元文化觀點才有可能發展的各種風格的融合；譬如以最新科技手法將傳統風格加以現代化，或者將流行至全世界的西方搖滾做不同程度的轉化等作法皆屬之。也是美國方面對於「世界音樂」的稱法。

Soul into hip-hop

第六章

靈魂到嘻哈

羅素·波特 Russell A. Potter

作者簡介：Richard Island College 英語系副教授。著有 *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*，許多文章收錄在關於通俗音樂與流行文化的書中，包括 *Unspun: Key Concepts for Understanding the World Wide Web*；*Key Terms in Popular Music and Culture*；以及 *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*。

叫它靈魂樂，叫它放克，叫它嘻哈（hip-hop）；這是非洲裔美國通俗音樂最深處的核心，是表演者和聽眾不斷回返的所在，也是一個離心機，不斷把它的風格和態度往外散放到全世界通俗音樂的光譜。表面上，美國音樂工業行銷體系的種族隔離色彩在「種族唱片」（race record，1920-1950）時期後就廢止了，但依然籠罩著音樂工業的實作，拖慢了它的腳步，使其內外壓力經常處於高張狀態。不論黑白聽眾有多少跨界的情形，類型音樂電台、零售業和排行榜對於種族和性別界線的不斷重複強調，一再迫使黑人藝人和製作人在方言美學（通常說是「街頭的」）和饒舌藝人Guru所稱的「大眾訴求」間回來移動，稀釋街頭風格以迎合設想中的「更廣大」聽眾（意思是：白人）。因此我們常會發現黑人社群一直有一種策略性的內轉需求，要為那些拒絕「出賣自己」以迎合白人聽眾的音樂加以命名，並宣為自有。這些音樂創發於自家鄰里，透過黑人廣播電台以及之後的「都會當代」電台、排行榜和零售商，以及未列入銷售排行榜的重混錄音帶、DJ混音帶和靴子腿（bootlegs）的日常交易網絡進行。這種斷裂來自白人以及中產階級黑人，他們與都市低下階層的經濟差距不斷加大，鞏固並加速了這種斷裂。因為前者的經濟力形塑唱片工業對「成功」的定義，而後者那種陋街窄巷的商業行為卻無法讓他們持續掌控自己創造出來的藝術形式。

50年代，當孟菲斯太陽唱片的作品跨越了這道想像界線，迅速擄獲成功，「節奏與藍調」和「初期搖滾」（rock'n'roll）之間麻煩的名詞交叉指涉，卻為接下來的事情定了調。當然，初期搖滾的許多白人藝人本身就是原創者，不只是挪用他人的音樂。初期搖滾出現在流行歌走向的音樂電台，為

黑人音樂創造了大批的新聽眾，最後更完全取代原先用以界定流行歌的低吟歌手和輕搖擺樂的融合。然而，唱片工業成功推出翻唱黑人藝人的版本，譬如白潘不斷翻唱Little Richard的系列歌曲，吸取了這些黑人藝人的利潤，進而加深既存的緊張關係。由於白人的翻唱在大商業電台有許多輪播機會，為出版商和唱片公司創造了遠大於付給黑人原創者微薄版稅的利潤。因此，即便節奏與藍調贏得了更多的白人聽眾，它的創作者卻沒有從這個搖滾「革命」中獲得應得的酬勞。因此，節奏與藍調就像以前的爵士，經濟和藝術上，必須不斷面對被白人樂手、製作人和唱片公司挪用的問題。

對於這樣的挪用，黑人樂手的回應方式各有不同。有些人和大廠牌簽約，尋求自己應得的正式利益；有些人則繞過白人唱片工業，靠巡迴表演取得大部分收入，並和訴求黑人聽眾的小唱片廠牌簽約。結果是，相對於《告示牌》初期搖滾排行榜歌曲的同質性，黑人的節奏與藍調則較為異質，它們透過黑人表演場地（老式的黑人娛樂劇場〔chitlin' circuit〕），以及依然有顯著的在地與地區認同的唱片廠牌而流通。此期間，在這個地方性的「秘密途徑」中，音樂潮流自由流動，節奏與藍調逐漸成熟，發展成自己的舞曲、抒情曲和唱腔風格，自成一派。50年代藝人如雷查爾斯和胖子梅百利（Big Maybelle）已經奠下基石，前者將福音歌曲豐富的吟唱聲調帶入世俗的藍調式抒情曲，而後者根植於福音歌曲的呼喊唱法則撼動了節奏與藍調的世界。

在初期搖滾逐漸主宰音樂工業的那幾年間（1955-1967），將節奏與藍調帶到下一個階段的是「靈魂樂」（soul）。但它是什麼？靈魂樂雖是細火慢燉，但更熾熱、更即興，更因表演者的各

自聲音特質而各有味道，也更有參與感。如果初期搖滾和速度更快的節奏與藍調風格就某方面而言比較外向，那麼靈魂樂就是比較內向的，暗中對著投合的「靈魂」兄弟姊妹訴說，是一種召喚的、向心的力量。它從福音歌曲獲得聲音表現方式，但是它的節拍，要說有區別的話，比50年代那種可以拍掌附和的節奏與藍調更充滿能量，拍子較慢時亦然。靈魂樂通常是整團錄音，如一年現場演出上百場的詹姆斯布朗的Famous Flames樂團，它的音樂充滿動力而粗獷，憤怒且有所思，可以隨之舞蹈，卻又多變難料。譬如，很少有白人製作人或唱片公司會要求樂手在錄音室裡即興對鬪（jam），然後讓盤帶不間斷地錄音；靈魂樂手卻一直這麼做。50年代末、60年代初，詹姆斯布朗為辛辛那提的King廠牌灌錄唱片，他在錄音室的即興發揮，長度可拉到2面、3面或4面的黑膠單曲唱片。詹姆斯布朗不只是歌手，更是一位講道者；他那正字標記的嘶吼和吶喊，讓他的樂團和聽眾都達到興奮的新高度。詹姆斯布朗的音樂建構在和聽眾的不斷對話，不只是透過現場表演，更透過他自己對歌曲素材連續不斷地再造和翻新，以至於在他巡迴演出一段時間之後，會根據表演以最新的版本再度發行。這種與聽眾的對話是大唱片廠牌的主管所無法理解的，因為他們總是依賴電台和銷售排行榜來評估音樂的價值，也很少願意把同樣的歌曲發行兩次，除非是由另外一個歌手來演唱。

大唱片廠牌也依賴較小廠牌來發掘藝人以及應該追隨的新潮流。這些小廠牌一方面維持和地方黑人電台、零售業者的關係，也和唱片工業有經銷關係，於是大廠牌可以從中「挑揀」他們認為有「全國性」潛力的唱片。許多人認為代表60年代的孟菲斯Stax廠牌，就是採取這種作法。Stax是在

1960年於孟菲斯一家廢棄的電影院起家，當時一位白人銀行家（之前是鄉村小提琴手）和姊妹合作，攢足經費購買一架Ampex盤式錄音機。這家後來閃爍著Stax of Wax傳奇霓虹天篷的戲院，雖是方寸之地，卻容納了比全美任何錄音室更多的人才。它的成功部份歸功都會和文化的地利。鍵盤手布克瓊斯（Booker T. Jones）是身材瘦長的16歲青少年，就住在街角；作曲家大衛波特（David Porter）也在轉角一家「大明星」雜貨店工作；魯佛斯湯馬斯（Rufus Thomas）則在孟菲斯的WDIA電台主持一個受歡迎的節目，他們的享譽全國卻讓街坊感到失望：WDIA是當時全美最強的黑人電台之一，功率有5萬瓦，收聽區域內居住了超過一千兩百萬的美國黑人，等於當時全美黑人的1/10。Stax和Atlantic唱片在1961年的合作，使它得以連結後者的全國分銷和宣傳網絡，也保證Stax旗下的藝人可獲得比較高的版稅。

如果Stax是靈魂樂的陽，那麼城唱片就是陰。它的成功不下於Stax，也代表了唱片工業與黑人音樂形式交易的另一種困境。摩城唱片創辦人員瑞高蒂努力經營他的藝人，把他們送上巴士，風塵僕僕巡迴各地為廠牌作宣傳，卻只付給他們標準版稅的5分之1。高蒂倚賴流行歌音樂電台和零售商的跨界訴求，選擇的曲目多半是抒情曲和輕飄飄的舞曲，每一首歌都經過公司內的團隊「品管」，以確保符合摩城唱片的風格²。樂師只得到基本的酬勞，他們幫助完成音樂的功勞卻幾乎從未獲得認可，公司並嚴格禁止他們自行錄製音樂。Stax不一樣，它靠公司所屬樂團（in-house band）來建立一種氣味更重的、充滿現場感的音樂，樂團成員也可以追求個人的事業，如Booker T.和MGs樂團；他們的作曲貢獻也會被慷慨列在工作人員表上。雖然Stax的

老闆、藝人與版權管理經理是白人，對黑人藝人、作曲者卻有更強的承諾，並透過黑人電台做宣傳。摩城唱片的目標就是流行排行榜以及白人消費者，Stax則總是先迎合節奏與藍調的聽眾，即使《告示牌》雜誌在1963-65年完全停止此項排行榜。梅柏約翰（Mable John）是最早與高帝簽約的藝人，1965年跳槽Stax時說：「基本上，摩城不是靈魂樂的公司，它比較重流行，但我不是流行歌手。高帝沒有靈魂樂的寫手或製作人，所以我要求解約。」雖然梅柏約翰有所不滿，摩城唱片依然是藝人的跳板，比如馬文蓋和史提夫汪達，他們有辦法挑戰摩城的標準音樂類型，而最終和Stax的巨星奧提斯雷汀（Otis Redding）、「山姆與戴夫」二重唱（Sam and Dave）或卡拉湯姆絲（Carla Thomas）一樣，都成為定義「靈魂樂」不可或缺的部分

其他還有許多區域性和地方性的廠牌，發揮了Stax以及摩城一樣的功能。除了辛辛那提的King之外，還有芝加哥的Chess 和 Vee-Jay、洛城的Specialty 和 Modern、紐奧良的Minit 與 Josie（Neville Brothers和the Meters的廠牌）、休士頓的Peacock、費城的PIR、紐維克（Newark）的Savoy，和紐約的Atlantic（這家公司之下有許多廠牌，算是眾多小廠牌之中的大廠牌）。這些小公司一同使靈魂樂的鎔爐在整個60年代不斷燃燒，雖然付出了一些代價。和白人藝人比較起來，黑人藝人還是只斷斷續續獲得全國性的行銷和宣傳機會，而大企業的經營者還是不太知道黑人聽眾真正想聽的是什麼。音樂工業為白人控制，這些小廠牌某種程度是他們的人工味蕾。但70年代初斷層線開始移動；Atlantic被華納公司併吞，被迫取消和Stax的分銷交易關係；雖然還不太確定該怎麼做，大廠牌開始繞過小廠牌，直接和他們發掘的黑人藝人簽約。

結果有成有敗；有些表演者會發現把他們套牢的，是忍不住在歌曲裡濫用小提琴的製作人，或者搞不清怎樣讓唱片出現在電台的藝人與版權管理部門。沒有暢銷單曲，大廠牌就不願意發行專輯，銷售數字是暢銷曲的定義，但是由於推銷方法不當，新簽約藝人幾乎無法達成這種銷售數字。同時，有些藝人找到了黃金契機；1970年，Stax營運不良，暫時與哥倫比亞公司達成分銷關係，艾薩克海斯（Isaac Hayes）的專輯*Hot Buttered Soul*衝過超載的發行線，意外獲得成功，也開啟了一個新運動，邁向比較露骨性感、懶洋散漫、帶有爵士風味的靈魂樂風。

其他人就沒那麼幸運；拍子樂團（The Meters）和MGs樂團一樣，是當年最有影響力的靈魂樂團，卻被大廠牌所誤。這些大廠牌寧可發行一堆才氣較差的藝人單曲，企圖擠上排行榜，卻不願意發行「拍子樂團」一整張專輯的好歌曲。他們的哲學是把東西往牆上扔，看哪一個黏得住，至今亦是如此。藝人通常又因經理人和演唱會籌辦人的折爛污而更受其害，很多偉大藝人就在很短的時間內，從明星世界落到破產。結果是，商業性節奏與藍調的錄音作品在幅度和人才方面都嚴重衰減，這種情況，樂評人尼爾森·喬治（Nelson George）曾說是「節奏與藍調之死」。雖然如此，音樂依然多重發展，預兆即將來臨的重生：在紐約哈林區，「最後的詩人」（Last Poets）樂隊開始以「庫爾一夥」（Kool and the Gang）的放克音樂背襯下玩詩歌；在中西部，Funkadelic 和Parliament 兩個樂團把節奏與藍調和搖滾變成他們獨特的放克燃料（funky gasohol）；而來自好萊塢的艾薩克海斯、寇帝梅菲（Curtis Mayfield）以及威力哈契（Willie Hutch）正在創造一種新的交響樂式靈魂

樂電影配樂，這些音樂是為70年代的黑人剝削電影（blaxploitation film）³所做，之後依然風行。隨著70年代的腳步，這三個音樂型態都形成了自我的風格，雖然它們的到來多少被音樂工業差勁的抓球技術所延誤。

60年代的節奏與藍調努力經營節拍，嘻哈音樂以及90年代靈魂樂則側重重節拍切分節奏，放克則是連結兩者的關鍵。放克是黑人音樂類型的中間產物，總是在尋求（或獲得）許多注意力。它起源於美國中西部工業城市，一個世代以前，這裡也也是藍調的目的地，就在心臟地帶工業崩潰的頂點，放克誕生了。器樂方面，它直接源自詹姆斯布朗那種快節奏的靈魂樂，放克的兩位傑出樂手布特西柯林斯（Bootsy Collins）與鮫魚柯林斯（Catfish Collins）都是從詹姆斯布朗的伴奏樂團起家。放克音樂的領頭人兼終身指揮人喬治克林頓（George Clinton）捧起柯林斯兄弟，以及形形色色的搖滾、節奏與藍調樂手，形成一個集團，包括Funkadelic、Parliament以及（90年代）的P-Funk Allstar的團體。克林頓在許多方面都可稱是饒舌樂的教父，就像搭配現場樂隊的深夜DJ，獨特而充滿意義的音樂漫遊，處處留下可以薪火相傳的知識。在‘Chocolate City’這樣的樂曲中，克林頓將靈魂樂抒情傳統的反思元素、比較舞曲導向的強低音路線，以及節拍結合起來。放克速度慢，不是因為它快不起來，而是因為不需要，緩慢和低調是它不斷出現的修辭，不管在言辭或音樂上；而在較高音區，節奏化的九和絃（七和絃上面再疊一個三度音），和不時出現的銅管樂——愈多愈好——造出切分的重音和充足感。重要的是，放克也從初期搖滾那裡重新收回某些聲音版圖，譬如Funkadelic的歌‘Who Says a Funk Band Can’t Play Rock?’ 便以快

速撥彈模糊音效的電吉他（fuzz guitars），來加以嘲諷模仿。

放克也有比較炫耀的一面，譬如喬治克林頓蹬著9吋高、鑲有假寶石的厚底麵包鞋，從宇宙母艦⁴走下來時，或者布特西柯林斯的星型眼鏡以及超寬喇叭褲，但抓住聽眾的終究還是音樂。在搖滾樂手主宰了大型體育館演唱會的世代，放克演唱會來點雷射和煙霧，沒啥壞處。但是放克的本質就像以前節奏強烈的節奏與藍調，是派對音樂，它的聲音與心靈世界是繞著社交儀式和性慾望而旋轉。許多放克樂團也在靈魂抒情傳統印上自己的記號，額外添入貝斯，把節奏放慢，而至發出愉悅感性的效果，比如「球風火合唱團」（Earth, Wind and Fire）的音樂可以在光線幽暗的臥室播放，也可以在擁擠的體育館裡聆聽。放克維繫著靈魂樂的火焰，度過連音樂工業也不太注意它們的年代，那時，胡亂找尋流行潮流的音樂界，找上了狄斯可，一定要使每一首狄斯可樂曲都變成大熱門。

如果大廠牌在70年代初期的漏接球造成了「節奏與藍調之死」，那麼狄斯可的商業化就是點燃火葬柴堆的火把。狄斯可並非如貶抑者所稱，一開始就是粗糙的商業利益本位；其實，它直接演變自愈來愈快的節奏與藍調和放克，而在美國和歐洲兩地的黑人、白人同志俱樂部場合逐漸成熟。就社會表現而言，狄斯可一開始是有著強烈集體元素的進步音樂力量（現在，根據定義，狄斯可是一種「預製」的音樂，因此它的集體元素顯現在消費層次，而非生產層次上）。它的聽眾在社會階級與性別方面，都存在著緊張關係，但也有某種程度的團結感。如果我們說舞廳音樂的大歷史是一個從60年代的靈魂樂，而至90年代的浩室舞曲、科技舞曲和叢

藍調 ← 7th L339 9th

林舞曲 (jungle) 所建立起的連續體，音樂工業對於狄斯可的挪用只是一個暫時突擊。但是這一次，音樂的商業化是如此迅速而徹底，模仿者比原創者更先爬上連鎖商店的架子，而許多後來的聽眾聽到狄斯可音樂時，無法將它與類型脈絡或歷史脈絡做參照；對這些聽眾而言，狄斯可好像從一開始就是編製好的，是「假」音樂，強迫推銷給無動於衷的大眾。

對唱片工業最大的挑戰是，狄斯可主要是流通於舞廳（程度大於以往的舞曲音樂），也就是說，雖然沒有現場表演者，它還是一種有現場感的音樂，而不是家庭消費用的產品。結果，個別唱片的單位銷售量就變低了，因為作為聽眾中介者的DJ才是購買者。然而，業界還是有辦法使狄斯可變成更大的大眾媒體現象；不論有意或無意，像1977年《週末狂熱》等電影便成功將狄斯可的意涵轉移，脫開同性戀者和黑人訴求，將之變成階級流動的劇場，一個讓一般人（大概是異性戀者吧）以及僵硬身體的勞動階級可以打扮得漂漂亮亮，快樂舞開煩惱的音樂。狄斯可音樂的主要媒介是單曲唱片，藉此，它的銷售被導回到專輯形式，包括電影原聲帶和概念專輯，而銷售量很快就達到龐大驚人的程度。但由於這些唱片是工業的產物，不是由支持這種音樂類型的DJ或群眾所製造，所以大廠牌的狄斯可音樂很少有辦法成長，或回應它的聽眾。而業界既然一鳥在手，就覺得沒有必要繼續遍野搜尋了；不再向黑人電台尋求新人才、測試市場，而老牌黑人藝人若不是跟上潮流就是消失。狄斯可音樂乃源自對詹姆斯布朗和艾塞克海斯的模仿，現在連這兩位已有名氣的表演者也得模仿他們的模仿者，灌錄狄斯可音樂。

藝人從各方面來看都是輸家，唱片公司可以隨時組裝團體，而新的錄音技術使得歌聲和節拍可以無盡代換。但值得注意的是，這些新科技本質上並非沒有創造力，只是還沒有落入新世代黑人藝人手中。一直要到「非洲邦巴塔」（Afrika Bambaataa）⁵和Davy DMX（用他最愛電子鼓給自己命名）這樣的「街頭」搖滾樂手，在80年代早期接觸了「節拍盒」（beat box）⁶和能夠編程的鍵盤樂器，狄斯可音樂才重新取得其源自藍調與節奏的放克感，不過那時候，大廠牌並沒在聽這些音樂了。反諷的正是業界一連串火速複製狄斯可樂風的動作，妨礙了他們充分接觸舞曲領域，而無法聆聽新崛起的音樂類型如嘻哈或電子放克。當庫存過剩的唐娜桑瑪（Donna Summer）專輯成堆被傾倒到拍賣箱之後很久，舞曲音樂依然茁壯，不過現在這種音樂已經進入業界的探索雷達中了。

此時還有一個（在大眾市場的層面上）很重要、但鮮為人所見的音樂創新，它先於嘻哈且將明顯影響嘻哈的創新。靈魂樂一直有說唱派（talking school）；叨絮著愛情故事的羅拉李（Laura Lee），傾心之談如詹姆斯布朗的‘King Heroin’，都可回溯至78轉唱片時代蓋茲牧師（J. M. Gates）等佈道歌手的歷久彌新傳統。但是種種的黑人唸歌（verbalism）形式，吹牛（toasts）、吐槽（dozens）⁷，或饒舌布朗（H. ‘Rap’ Brown）和瘦子冰塊（Iceberg Slim）⁸等作家筆下有關於「街頭騙子」（hustler）的韻詞，卻很少有機會變成錄音。雖然如此，在哈林區，新一代具有政治意識的年輕街頭詩人逐漸冒出頭，以拉丁美洲的康加舞（conga）節奏即興押韻創作，宣講一種更具戰鬥意味的佈道語言。作出‘Small Talk at 125th and Lenox’的憤怒青年吉爾史考特海隆（Gil

Scott-Heron），以反種族隔離的國歌‘Johannesburg’而名揚全國。而回頭看哈林區的閣樓上，人稱「最後的詩人」的一個鬆散組織，正和擊樂家尼拉加（Nilaja）即興對飆。「最後的詩人」雖然是從黑人藝術運動（black Arts movement）出發，獻身非洲中心主義的爵士樂，但即將採納新風格和新方向；他們雖然以康加鼓和非洲鼓起家，70年代中期，卻漸漸獲得放克樂手像艾瑞克蓋爾（Eric Gale）和「庫爾一夥」的伴奏支援。帶頭的「詩人」賈拉紐瑞丁（Jalal Nuriddin）對節奏與藍調並不陌生，而當他1973年的‘Hustler’s Convention’從爵士詩（Jazzoetry）⁹轉向描寫街頭混混的詩，他正在建立一種連結，而這樣的連結以後還會再度出現，雖然這回搞這類韻詩的是一群街頭小子，他們的尖銳風格很快就讓賈拉的街頭混混風，變成像在門廊坐搖椅的老爺爺了。

關於嘻哈音樂（hip-hop）在70年代看似荒蕪的音樂地景中崛起的故事，已經有許多相關的討論。就像之前的黑人音樂形式，大家經常忽略嘻哈基本上並不是新東西；從黑奴時期以降，黑人小孩（和成人）便不斷用言詞吐槽來示意和對答。不同的是，這門一直被忽略的藝術結合了從舊唱片（後來則利用「節拍盒」或電子鼓合成器）取來的碎拍節奏（breakbeat）¹⁰，造成一種新奇聲音（一開始，許多業界專家都嘲笑饒舌樂不過是「新奇搞怪」作為）和強烈舞曲節拍的結合。你可以說胖子梅百利1952年的‘Gabbins Blues’或者Pigmeat Markham在1929年的‘Heah come de Judge’是饒舌樂，就這個標準，其實不乏前例。但嘻哈就像靈魂樂，它的全部遠大過它的組成部份。嘻哈的根源不只深而且廣，吸收（也影響）牙買加的「吹牛者」（toaster）¹¹。像I-Roy和Big Youth、搭混（dub）

詩人Linton Kwesi Johnson和Ranking Anne，還有頗具戰鬥力的爵士唸白好手「最後的詩人」和吉爾史考特海隆。嘻哈不像先前的節奏與藍調，它是誕生在一個全球化的時代，在幾年的時間內就會看到霹靂男孩（b-boy）¹²風格從紐約擴展到東京，從倫敦延伸到達雷斯薩蘭姆¹³，一個文化相互指涉（cross-references）和15秒聲帶（soundbites）¹⁴的時代。不過它還是有很強烈的地方性，有些最早的地盤爭奪戰（像皇后橋／南布朗區的對壘中，BDP 槓上Juice Crew¹⁵）便侷限在幾個街區裡。一開始，那些遲遲未能賞識節奏與藍調是國寶的人，也鄙視嘻哈，因為它故意乖張利用及濫用預製技術，來迸出原創風格。但是嘻哈，這回來了，就不走了。

一般來說，嘻哈不只饒舌樂，還包含塗鴉和霹靂舞。霹靂舞在風行10年之後就不再流行，但這些嘻哈藝術還是有一種共通性。它們都有一種刮擦（scratch）的美學，對於刻在城市舊建築剝落的牆壁上、老黑膠唱片上以及厚紙箱¹⁶的藝術重新評價。就像當舖裡的吉他和破瓶子¹⁷讓藍調變成一種地方藝術（vernacular art），舊唱盤、應急用的音量推鈕，還有70年代「公園派對」裡盜接電線桿的電力，使嘻哈變成一種本質上為都會的、年輕人的藝術。這當然是一種黑人藝術，雖然波多黎各和白人DJ以及霹靂舞團都是激發早期嘻哈場景的人；它也是一種地方藝術，雖然大眾媒體的陰影總在不遠處，後來，有人甚至認為媒體陰影遮蔽了嘻哈的光彩。然而就像其他類似的藝術，沒有人馬上認出它們有什麼商業價值，連發明此項藝術的人也不作此想。最偉大的「舊派」（old-school）嘻哈DJ之一的閃手大師（Grandmaster Flash）曾把自己的作品作成卡帶，以每分鐘一塊錢自銷，但他不是第一個進入錄音室的嘻哈藝人。在他開始打出一片江

山之前，必須經歷一段痛苦的入門期，眼見「糖山幫」（Sugarhill Gang）¹⁸率先用預製的玩法灌錄唱片和表演饒舌，而後才輪到他有機會灌錄唱片。即便當時，距離饒舌歌手與大廠牌簽約也還有一段時間，第一個與大廠牌簽約的嘻哈樂手是「克蒂斯重擊」（Kurtis Blow），而他的門徒Run-DMC樂團證明嘻哈音樂也可以雄踞排行榜第一名，是更久以後的事了。

部分原因在於任何新的音樂類型要立足，都需要時間。唱片工業不願意經營主要訴求對象為年輕黑人聽眾的音樂形式，也是因素之一，因為這些聽眾可沒有足夠的零用錢來讓唱片銷售大舉攀升。而且嘻哈發展至今，糾纏著節奏與藍調的那種麻煩的種族二分法，也一直不放過它；一個藝人如果在音樂中處理黑人社群的美學或關懷，就不太有機會躍上流行排行榜，但音樂若是以白人聽眾為考量，這種藝人就會得到遠比前者豐厚的報償。即使追求原真性，也難免會產生奇怪的反挫力量；白人對於何謂原真的「黑人特性」（blackness）有先入為主的觀念，這代表頭綁幫派式破爛頭巾、身穿垮褲的中產階級黑人饒舌歌手，可能會比身穿法蘭絨襯衫與工作褲、同樣灌錄帶有放克韻味歌曲的姊妹，有更好的唱片銷售成績。就像之前的幾十年，現在大廠牌的藝人與版權管理部門還是由白人控制，他們在尋找和經營黑人藝人時也一樣毫無頭緒。所以明顯的事實是，嘻哈最初的駐處是黑人的自有廠牌，它們是節奏與藍調時期依偎倖存的幾家唱片公司，包括Winley、Sugarhill以及Enjoy。雖然這次大廠牌沒多久就注意到嘻哈音樂。

在最早的「舊派」時期（1967-83）¹⁹，嘻哈主要是舞曲音樂，有感覺很爽的領唱應答

歌詞（‘Everybody say hey—ho’, ‘ho-tel, mo-tel ho-li-day-inn’等）以及合成樂器做出來的節拍和噪音。DJ的藝術在於打碟與「刮擦」唱片，使用的是從前的錄音取樣，這是公園和舞廳音樂的基本藝術，卻還要過一陣子才真正跨到商業錄音中。閃手大師的第一張經典作‘Adventures on the Wheels of Steel’（1983），用的大部分是自己的唱片，但到了Run-DMC的‘Peter Pipe’（1986），Jam Master Jay才變成第一個利用他人的黑膠唱片（如Bob James的‘Mardi Gras’）加以刮擦，變成另一個錄音作品的人。但從一開始，嘻哈的取樣就涵蓋所有類型，讓所有想要界定嘻哈音樂素材的人希望落空，事實上，嘻哈從搖滾取樣（譬如Jeff Beck、Def Leppard、Aerosmith），就像從節奏與藍調取樣一樣稀鬆平常（James Brown、Bobby Byrd，或是the Meters）。這種跨界對話的結果就是當Run-DMC在1983年崛起，並和Aerosmith合作翻唱‘Walk This Way’，把嘻哈引入搖滾電台，並成功打入排行榜。事實上，接下來幾年，有些人就認為嘻哈是搖滾的一種，令許多舊派巨匠（克蒂斯重擊、閃手大師）在這種快速的風格碰撞中摔了一鼻子灰，因為基本上，搖滾市場仍以白人為主，對於讓他們聯想到狄斯可味道的音樂依舊反彈。要到80年代中期，硬派饒舌歌手像LL Cool J以及人民公敵（Public Enemy）「把噪音帶回來」，嘻哈才完全確立其獨立類型的地位。到那時候，刮擦取樣開始透過AKAI數位取樣機來做，而如果唱片不能刮擦，你還可以用數位方式加進去。饒舌樂手大肆利用取樣、多軌錄音、破音和音效的可能性，種種作法很像披頭四的Sergeant Pepper之後的搖滾。

「人民公敵」的*Fear of a Black Planet*（1990）專輯標示著這種「刮擦美學」的高峰；由於其

製作群Bomb Squad的才華，像‘Welcome to the Terrordome’一曲把循環樂段倒著放，搭配上街頭吟唱、無法辨認的破音取樣，和DJ Terminator X的如拉繩放氣般的刮擦段落，熔接成一個緊密的聲音單位，其上飄著Chuck D顯著的音色，聽起來活像輪胎在熱騰騰的瀝青上滾動，噴激出各式技巧。這張專輯也利用了非音樂的橋段（嘻哈的另一個標記），把「宣傳用語」（hype）取樣合成：電台脫口秀主持人、激動叩應的人和廣告聲，都拿來切段重組，分散在音樂各處，好像在披薩上灑配料。這些招數如狂風襲捲嘻哈樂界，雖然它原先的目的只在刺激那些想要查禁嘻哈音樂的人。如果藍調對於詆毀它的人來說是魔鬼的音樂，而爵士是肆無忌憚的情感調性，那麼嘻哈就是美國白人最可怕的音乐惡夢，一種聲響的起義，讓所有個人的、政治的、經濟的憤懣融合成一股令人驚顛的噪音。

然而反諷的是，即使有國會委員會調查饒舌音樂的「危險」，而幾乎每一張嘻哈唱片上都貼了「自願的」分級警告標誌，但PE、Paris、the Coup，以及Disposable Heroes of Hip-Hopcracy這些樂團所激發的政治能量開始衰微，被所謂的黑幫饒舌樂（gangsta rap）所掩蓋。「黑幫」這個標籤最先是詆毀它的人傳開，但它有自己特出的元素，譬如節拍較慢，比較可能從喬治克林頓而非自詹姆斯布朗的作品取樣，韻詩則避開政治評論，恢復較早期饒舌歌手的「混混」風格，主要談金錢、汽車和女人。這不單純是男性氣概的展現，因為許多新的「黑幫」饒舌歌手是女性（如Bo\$\$、Bigga Sistas、Conscious Daughters或Heather B）；它的特色似乎是不相信透過抒發意見的政治行動，能夠造就什麼更美好的未來。如果80年代的雷根政權和對於城市補助的降低，讓中期的嘻哈文化充滿

憤怒和挫折，90年代就是那道怒火的餘燼，在許多黑人社群裡，憤怒業已變成絕望。嘻哈就像之前的靈魂樂，反映年輕黑人青年的心態，而在‘Rapper’s Delight’這首歌曲之後才誕生的新生代，集體感覺就是走投無路和自尊受損。從來不願多花一分力氣尋找經營對象的音樂工業，只緊緊抓住「黑幫」饒舌藝人，盡其所能發行一堆唱片，也不管他們到底有沒有才氣。結果，80年代末期嘻哈界最有強有力的聲音——Chuck D、Paris，甚至Ice T——都像舊派嘻哈的流亡者Kool Moe Dee以及Whodini一樣被打入冷宮。

但即使「黑幫」饒舌褪了潮流之後，嘻哈仍繼續往多重方向延伸，橫跨整個音樂光譜。一度和嘻哈領域無所交涉的爵士，也透過「波希米亞派」饒舌樂團如A Tribe Called Quest、De La Soul和Digable Planets的不尋常節奏以及電鋼琴的反覆樂句，而滲入嘻哈領域之中。饒舌歌手Guru和他的DJ夥伴Premier所組成的Gang Starr向爵士樂手探尋，看看是不是相互激賞，結果徵召了Donald Byrd、Roy Ayers和Lonnie Liston Smith等爵士樂手加入他的‘Jazzmatazz’計劃（1993）。不久，其他爵士老手像Ornette Coleman、Herbie Hancock和Branford Marsalis等也嘗試玩嘻哈；同時，像Roots這樣更深刻下探爵士樂風的新生代饒舌歌手也出現了。這種具有建設性的協力合作和交互影響，看來會繼續下去，雙方都能注入新活力，嘻哈增添了一種圓熟老練，而爵士則多了街頭的威信。

嘻哈在區域性（和美學）方面也有陰陽兩面。如果靈魂樂有時候會有南北之分，一端是底特律，另一端是紐奧良，那麼，嘻哈則有東西岸之分，加州重貝斯、汽車喇叭放送的放克，積上較老派、

較快速的紐約兄弟，而且彼此影響。休士頓融合各家傾向，如同亞特蘭大，在多媒體時代逐漸成為黑人文化城市的中樞。定義不是很嚴謹的各派嘻哈來了（又走了），其中有波希米亞嘻哈的「本土腔幫」（Native Tongues Posse）、帶著秘密集團放克味的「密碼團」（Hieroglyphics）、信奉「百分之五國家」²⁰的硬蕊伊斯蘭幫，還有比較小支的福音嘻哈派，由華盛頓地區的DC Talk所率領，連硬派嘻哈的雙人組Black Sheep也和福音團體Sounds of Blackness合作，灌錄了‘We Shall Not Be Moved’。通常來說，嘻哈不管到哪裡就會成為黑人音樂圈的一股中心力量，如同它的先驅者，而不論各派在聽覺上的對比有多明顯，它們也仍是嘻哈的一分子。

雖然嘻哈已度過加速到來的中年危機，它分散各地的子孫卻在科技和舞曲的空隙間持續繁衍。從「非洲邦加塔」取材德國科技搖滾樂團Kraftwerk而奠定的Planet Rap開始，「電子放克」（electro-funk）派就另闢蹊徑。80年代從紐約到底特律，電子放克不斷測試數位取樣機、編曲機和電子合成樂器等新科技的能耐，演化結果產生了每秒拍數更高的音樂類型，像科技舞曲和銳舞。隨性自發的銳舞派對在英國工業城市的舊倉庫中如雨後春筍般迸發，如同60年代的搖滾，科技舞曲在英國也經歷一場轉譯（translation）。在那裡，遭遇了雷鬼樂、舞廳音樂（dancehall）和重混（dub）²¹不間斷的反響共鳴，各種類型進一步雜交混成，變成「叢林舞曲」（jungle），一種重混音的、空間感的、保留了某種牙買加口味的科技舞曲風格。而在倫敦和伯明罕周圍，嘻哈、雷鬼和班加拉舞曲（Bhangra）²²進行了不可思議的融合，產生像Apache Indian這樣的藝人，在印度和美國高度受歡迎的情形都不輸英國。在法國，饒

舌歌手MC Solaar以連珠炮般的法語，在取自「義大利西部片」²³的電影原聲帶上溜出一連串的押韻歌詞；在南非，Prophets of the City在種族隔離制廢除之後，抓住了整個南非的脈動，而在日本，Scha-dara-parr（譯為「廢話塔」）撼動了整個舞廳愛死饒舌的霹靂男孩女孩。嘻哈變成全球化離散的混合（diasporic mix），不管它在各地的命運如何，都在通往後殖民聲音的節奏路線上形成另外一種連結。

那麼在嘻哈時代，節奏與藍調何去何從？很有趣的是，嘻哈竟刺激了節奏與藍調的再生；在十多年之後，歷經一段較為靜態「平緩」、各部分可以互換的靈魂之聲，90年代初的節奏與藍調又重新取得立足點。嘻哈讓它的節拍加快，但更重要的是節奏的徹底翻新；福音歌曲再一次出借聲音的火焰，而搖滾則捐出了一兩手吉他技巧。部份原因是像The Artist Formerly Known as Prince（也就是歌手「王子」後來的藝名）等樂手的特立獨行，他自組的Paisley Park錄音室將搖滾、放克和嘻哈樂兜在一起，合成一種朦朧但快節奏的迷醉感（groove），還給Mavis Staples和喬治克林頓等樂壇老手的音樂生涯注入新動力。不過專屬王子的Paisley Park唱片公司跟許多大廠牌內的副廠牌一樣，以破產收場，所以，他的混合才能未來能有什麼發展，還很難說。不過，織起節奏與藍調新衣的是無數條線，從福音風格的合奏團如Sounds of Blackness以及Sisters of Glory到Sade或Me'shell Ndegeocello嘶啞響亮的氣勢，後兩者都返回自己的根源，去開拓新地盤。英國方面也可看見健康的復甦跡象，一些藝人像Soul II Soul（其名取自美國靈魂樂手在迦納舉行的一場著名音樂會）放送出「浩室舞曲」的節拍，一種女主唱歌聲（通常是透過數位取樣納入）和嘻哈

或迷幻舞曲DJ節奏的特殊組合。而一直是美國黑人音樂風格哈鏡的牙買加，把舞廳音樂及雷鬼節奏和Beres Hammond等歌手比較抒情的風格（更別說Patra、Buju Banton或Shabba Ranks等人較為粗狂的素材）結合在一起，為節奏與藍調和嘻哈賦予新的角度。

除了上述發展，哥倫比亞唱片變成新力音樂的一部份，RCA 賣給博德曼（Bertelsmann），伴隨著仰賴賺錢的音樂變得跨國化後，唱片工業也變成跨國工業，而它一如往常，繼續大膽尾隨黑人音樂所走的路，希望可以撿到一兩點暗示。不過，就像以往，黑人社群的「影子」聽眾還是被遺忘在他們自己的音樂領域之外，當Sound Scan系統²⁴的自動計算大型零售店的銷售數量時，許多靴子腿錄音、混音帶和廣播節目的錄音販售等則未列入計數，一張唱片15美金，口袋麥克麥克的聽眾才會被計算到銷售額裡。90年代的操作手法，和以前一樣，就是到處和有才氣的年輕黑人樂手簽約，但如果他們首張唱片的銷售低於10萬張，就讓這些藝人團體自生自滅。即使有新秀銷售破10萬，也會出現所謂的「大二的詛咒」，也就是第二張唱片通常變成唱片公司和藝人的不愉快妥協，唱片公司想強迫藝人跟上最新潮流，以便投資能盡快回收，藝人卻渴望以自己的方式成長和發揮。反動的右派和音樂工業評論人隨時準備抨擊太過偏激的東西，使得太多藝人的第二張專輯在最後階段取消發行，唯一壓製的版本就是那些交付評論者聽的試聽版。業界繼續和已經成名的藝人簽重金之約，只把新人當作一份保險單，以免不小心錯過某個潮流或哪個地方冒出來的才氣藝人。不過業界常態是，無名小卒最終還是無名小卒，因為如果10萬張被視為銷量最低標，成功機會的確太少。嘻哈對於較少的電台曝

光率總是將就湊和，不過要在業界的阻礙中迴身，辦法畢竟有限。節奏與藍調和嘻哈音樂都還是被大公司玩家所主宰，獨立唱片少之又少，如Priority和Profile，也從未達到Stax或摩城那樣的深度。最大的半獨立公司RUSH聯合廠牌（由舊派嘻哈經理人Russell Simmons所經營），還是必須依賴外部的鋪貨系統，先是和新力音樂合作，然後換成寶麗金（Polygram），產品才能上架。

最終，唱片工業雖然不斷努力要掌握下一波的黑人音樂潮流，還是弄巧成拙。舊聲音從未褪流行，每一個新發展都可以在舊東西裡找到多重迴響，嘻哈總是不吝拋出致敬；因為取樣與刮擦作品的出現，詹姆斯布朗和喬治克林頓等老將的事業生涯有了新生命，許多時候是整首歌被拿來處理，當作饒舌歌的背景音，像Naughty By Natures的OPP（這首歌取樣了Jackson Five的‘ABC’），或者Fugees翻唱Roberta Flacks的‘Killing Me Softly With His Song’。黑人音樂一直是個連續體，總是在東山再起中換得新生，而且未來也會一直讓音樂工業追求可預測性的渴望落空，除非未來有更多的黑人自有廠牌，或者藝人與版權管理部門有更多黑人經理。情況的確有進步，過往，唱片公司視老搖滾唱片為鐵飯碗，而唱片行也總是傾向膨脹此類唱片的銷售量，現在，拜Sound Scan系統之賜，雖然嘻哈樂手可能觸犯了「中產階級美國」的品味，還是不斷攻上銷售排行榜。黑人電影製作者在90年代地位愈來愈重要，也將年輕美國黑人的音樂引進電影，包括節奏與藍調和嘻哈音樂。隨著大公司不斷取得更多的商業廣播頻道，學校與社區電台就變成了年輕樂手的新試煉地，不論是黑人或白人樂手。而雖然男性氣概從一開始就圍繞著嘻哈不去，許多女性饒舌歌手，如Queen Latifah、Salt’n’Pepa以及MC

Lyte，已經證明她們在這門藝術的核心地位不下於任何男性，在這個出過第三張唱片才算存活下來的領域裡，她們保持不墜的勇健能力更是不讓鬚眉。在詩的層次，嘻哈構成非洲裔美國詩史上最響亮而騷動的措詞，並給那些認為書本裡才有詩的上城區居民當頭一擊。說教、抨擊、謾罵、規勸；舞曲、迷幻音樂、街頭音樂、舞蹈音樂——嘻哈是「全都包，再加上一袋話」，表演藝術詩人D-Knowledge如是說。

延伸閱讀

關於這個題目，最佳延伸閱讀書目如下：Amiri Baraka (LeRoi Jones), *Black Music* (New York: William Morrow, 1967)；Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues* (New York: Pantheon Books, 1988)；Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993)；Russell Potter, *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism* (Albany: State University of New York Press, 1995)；Tracia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Hanover: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994)；David Toop, *Rap Attack II: African Rap to Global Hip-Hop* (London: Serpent's Tail, 1992)。

【譯注】

- 靴子腿是此間對演唱會偷錄或偷攝版的暱稱。
- 摩城唱片有公司附屬的樂隊，唱片均由公司的樂隊伴奏。
- 警匪類型電影的延伸。多為描述黑人的都會街道生活。但反好萊塢之道而行，英雄不再是白人，匪徒也不再是黑人的刻板印象，取而代之的是黑人英雄自行清理失序的都會生活。
- 典故來自克林頓的一首歌曲，‘T.A.P.O.A.F.O.M. (the awesome power of a fully operational mothership)’。
- Afrika Bambaataa，成長於紐約，嘻哈音樂和文化的重要推手。
- 一種電子鼓，原本是作為計算編曲節拍用的器材。
- 根據原文作者Russell Potter的說明，Toast一字源於牙買加，指兩人一來一往自我吹噓，好似口頭上的吹牛比賽；在英語中相應的詞就是dozens。
- H. Rap Brown是美國黑豹黨人權鬥士，Iceberg Slim是美國著名的粗俚小說家，他們的詩歌均曾灌錄唱片。
- jazzoetry是「最後的詩人」創造的名詞，也是他們的一張專輯名，意指用切分節奏、爵士襯底的音樂來朗誦帶有政治意味的詩歌。
- 碎拍節奏，非傳統的4/4拍，而是改良自放克音樂的鼓樂節拍，做速度的改變，然後只留鼓聲或僅搭配極微的器樂。
- 由toast所衍生的詞，就是邊播唱片邊唸白、吹噓自身功力的DJ。
- 霹靂男孩現在泛指嘻哈的死忠愛好者，最早是指80年代中期的霹靂舞者。
- Dar-es-Salaam，坦尚尼亞首都。
- 聲帶是電視新聞用語，意指剪接出來的受訪者對白。
- BDP，布朗區的唱片公司Boogie Down Productions。Juice Crew原本是紐約一個廣播節目，後由節目的眾家DJ合作成立為唱片公司。
- 早年拉美裔美國霹靂男孩會尬舞，兩隊人馬約在某個地點集合，各自帶著油布或者厚紙箱，圍成尬舞的場地，捉對比賽，對方做什麼動作，你就得做什麼動作，直到一方敗下陣來為止。詳見，《嘻哈美國》，尼爾遜·喬治著，何穎怡譯，台北：商周出版（2002），p.35。
- 早期藍調藝人會將酒瓶打破，留下約3到4寸的瓶頸這一段，打滑後套在手指上，用來壓吉他弦，形成滑音吉他的效果。此譯注感謝蘇重提供。
- 專門發行饒舌音樂的Sugar Hill唱片公司之專屬樂團，他們的‘Rapper’s Delight’是史上第一首嘻哈暢銷曲，套用Chic合唱團的狄斯可金曲‘Good Times’。它在排行榜

- 上的最高名次為23名。
19. 指嘻哈文化的先鋒，多半是這時期於紐約布朗區和曼哈頓上城區成長的年輕人所組成的鬆散社群孕育出來的次文化。參考《嘻哈美國》，op.cit.,第一章。
 20. 是「伊斯蘭國家」(The Nation of Islam)之分支，有著黑人本位的宇宙觀，在嘻哈圈中信徒眾多。《嘻哈美國》，op. cit., p. 106-107。
 21. 源自牙買加舞廳文化。由於雷鬼音樂的盛行，在播放費的爭議中與舞曲需求下，錄音師預先抽掉演唱部份的音軌，而強化節奏與低音聲軌，此種唱片成為舞廳的主要音樂來源。風行的程度使得幾乎所有70年代發行的單曲的B面，都必須要有這樣的版本，才能大賣。dub混音大師中的King Tubby堪稱最為多產與具創意者。
 22. Bhangra，源自印度旁遮普省農村地區，原本是在收穫時節(bhang的意思就是「大麻」，是該地區最常種植的植物)歡慶收割的舞蹈音樂，後來逐漸成為英國第二、三代印度移民所喜歡的音樂，而融入英國的音樂地景。使用此音樂最為有名的樂手為Apache Indian，Asian Dub Foundation、Cornershop。
 23. 風行於60、70年代的好萊塢西部亞類型。在美國由於成本與工會問題，多數的西部片因而在歐洲拍攝。或是在義大利語上配上英語發音，或是由義大利人出資、導演，其中最為有名的導演如Sergio Leon(與Clint Eastwood, Charles Browson, Peter Fonda等合作)。但最為特殊的是這類電影的配樂，在其民謠、西部傳統音樂之上加入60年代的電子實驗、搖滾風格，讓這些配樂獨立於電影而獨樹一格。長期與Leon合作以及多產的Ennio Morricone被認為是這類音樂的大師。
 24. Billboard早期是以全美各地唱片銷售業者及主要城市電台按時以人工方式回報歌曲銷售量(Sales)及撥放率(Airplay)，再加權計算出當週的排行榜名次，但如此決定出來的成績容易受到人為因素操控，因此自1991年開始Billboard改採電腦連線方式統計，在銷售量方面採取Sound Scan系統，透過偵測連線商店販售出的音樂產品條碼即時精確計算，而在撥放率方面則採用PBS(Program Broadcast System)系統，隨時追蹤偵測連線電台每一首歌曲的撥放次數，Billboard並於當年度11月30日的Hot 100榜單全面改採新方式計算，如此嚴謹的統計方式也更確立了其排行結果的公信力。詳見<http://topmuzik.com/>

Dance Music

第七章

舞蹈音樂

威爾·史卓 Will Straw

作者簡介：加拿大魁北克蒙特婁McGill University藝術史與媒體研究系大眾傳播副教授。
◦ *Topia: A Canadian Journal of Cultural Studies* 期刊的創辦主編，也是加拿大社會科學
與人文研究委員會（SSHRC）「城市文化」協力研究計劃的共同研究者。

1978年，社會學家理查·彼得森（Richard Peterson）說美國的通俗音樂正面臨20世紀的第三次革命。彼得森認為前兩次革命是爵士和搖滾所開啟，第三次革命從狄斯可音樂的興起可見端倪，因為狄斯可音樂使舞吧（dance club）變成推廣新唱片的強大力量。彼得森做出這樣的預測時，狄斯可唱片在歐洲和美國都穩坐銷售排行榜的首位，而狄斯可電影《週末狂熱》正大賣，逐步成為史上重要的票房電影。兩年之後，當狄斯可文化有式微的傾向，彼得森的預測彷彿變成尷尬的錯估。需要再過20多年的時間、名詞的轉化，以及科技、社會和經濟的全盤發展，這則舞曲音樂「革命」的宣稱才似乎值得重新評估。1997年，有紀念書籍和週年舞曲派對，歡慶英國和西歐10年的狂熱舞曲活動，而長久以來忠於搖滾的北美年輕人也有逐漸往舞吧回游、跟上舞曲音樂的跡象。

在西方通俗文化中，舞蹈的地位長期以來一直不穩定。安·華格納（Ann Wagner 1997）對於反舞蹈活動的研究便顯示，好幾個世紀以來，舞蹈就是關於「動作、禮節和道德」之爭議的焦點。舞蹈一直頗具爭議，因為我們在舞蹈中看見了兩個處於運動狀態的人類身體意象。其一，舞蹈代表規訓和節制的勝利。在這裡，一如大革命以前的法國貴族世界，舞蹈是社會儀式中最符合秩序者，必須同用餐禮節和宮廷的應對進退一同學習。在舞蹈中，個體將他們的認同淹覆在不是發自自身，而是由傳統和權威所指導的姿勢和動作中。因此，教導年輕人跳舞是傳遞儀態規矩和禮節，塑造個體成為有道德的好公民最有效的方式。

另一個與上述相反的意象是，舞蹈代表著社會的失序。跳舞，是抗拒規範和禮節的約束，向熱切

的生理衝動投降，而危及社會的穩定。對20世紀初期許多造訪舞廳的人來說，舞蹈讓人瞥見社會的崩潰，欠缺有用目標或良善目的的慾望肆意奔流。從這個角度來看，舞蹈為親密接觸和肢體表達提供了一個場合（甚至藉口），而在大部分地方，那卻是無法被容忍的。舞蹈和學習良好行為規範不再有任何關係，卻變成破壞這些規範的機會。就是這樣一個舞蹈的意象，好幾世紀以來讓道學改革者怒焰高張，壓制性的法律、勸導手冊以及舞蹈是魔鬼之作的宣稱紛紛出籠。

關於這個辯論有一個比較現代的版本，即舞蹈和資本主義經濟體系的關係，才是問題所在。時有人們認為舞蹈體現了現代資本主義世紀最糟糕的音樂文化特徵。譬如，許多作者抨擊70年代的狄斯可音樂，他們發現在狄斯可舞蹈看似不用動腦筋的享樂主義和狄斯可音樂公式化的特性之間，有一種邏輯關聯性。兩者似乎都證明在頹廢物質主義的年代，美學和道德標準皆已淪喪。爵士樂或搖滾史家常常把舞蹈看作一種魅惑的力量，誘引這些音樂傳統脫離其藝術嚴肅性的道路。舞蹈會使批判能力減弱，因為它鼓動人們以一種既不需要思考也不需要尊重的方式，來回應音樂，聽任肢體擺動。最後，舞蹈音樂被看成是「有問題」的東西，因為它的流行總是一陣一陣，短暫無常，和評論家及音樂工業所重視的傳統價值及所追求的事業久長互相抵觸。

然而，舞蹈卻也可以獲得正面評價，因為它的走向似乎與現代商業娛樂的主要傾向逆反。有人指出看電視、電影以及聽音樂會等活動，會使閱聽眾變得被動，但舞蹈或許是最主動、最有創意的娛樂方式。同樣，人們批評現代媒體將個體隔離於家中，或者關在黑暗戲院的匿名性中，彼此不相聞

問，舞蹈卻不是如此，它邀請我們和眾多的人在公共場合互動。以前，人們會在自發的社群慶典中歡聚酣舞，現在，舞蹈有時候就被認為是這種過去民俗文化的現代殘餘，是我們與那種過往時空的最後一道連結。舞蹈經常成為新社群的焦點，比如環繞同性戀者解放運動或迷幻浩室舞曲（acid house）次文化所形成的社群。的確，音樂表現社會連帶感或個人解放的潛能，似乎只有透過舞蹈才真正得以充分體現。

運動中的身體

開始談論舞蹈之前，我們將面對一個難題：也就是在討論時欠缺通用的詞彙。對於舞蹈的學術分析分散在許多學門和領域，從人類學到音樂史，從高級藝術的編舞研究，到比較不為人知的次學門，舞蹈哲學。藝術史家諾門·布萊遜（Norman Bryson 1997）曾指出，我們研究舞蹈，是將它當作一種我們稱之為「社會性構成的運動」，而進行更廣泛的探討。不同的社會（或社會中的團體）會以不同的方式組織運動，從最小的表示禮貌和尊重的姿勢，到重要慶典中的遊行或其他儀式等等。布萊遜認為，舞蹈是「社會性構成的運動」中一個特別鮮明的範例，但是不應該被孤立起來看。

將舞蹈和其他身體運動方式作這樣的連結，早已有人注意。20世紀的舞蹈作品常常試圖打破舞蹈動作和非舞蹈運動之間的藩籬，而就從日常生活的舉止發展出舞蹈動作。（譬如1949年的好萊塢電影《錦城春色》〔On the Town〕當中許多的舞蹈段落。）通俗音樂的樂迷也經常想當然爾，認為社會是否准許一個人跳舞，關乎這個人在社會其他脈絡下的行動性。這種想法就存在於大家對不同社

會、民族與種族的刻板印象核心裡，用以審視上述團體的成員對身體的自在程度。這些從刻板印象而來的想法包括認為在非盎格魯—薩克遜文化中，舞蹈最充滿性感，無所壓抑，比如拉丁美洲人或非洲裔美國人。但事實上，李奧波·桑格爾（Leopold Senghor）¹就曾說，非洲社會基本上鄙視舞者間的身體接觸，而這種接觸在歐洲社交舞蹈中還比較常見。同樣，賈吉·馬隆（Jacqui Malone 1996）也曾指出，非洲裔美國人的舞蹈在嚴格的節奏和個人即興發揮間，經常維持一種緊張關係。「敞開來跳」有不加節制的性放縱意味，會引起不悅，因為它缺乏非洲裔美國舞蹈傳統中最受重視的風格形式化（stylization）。白人中產階級的舞蹈通常在精緻儀式和無拘無束的個人表現的兩個極端之間調轉方向，從華爾茲、方塊舞和流行於19世紀的其他形式，到60年代末嬉皮舞蹈自由狂放的形式等。

大眾舞蹈的場所

西方世界流行舞蹈的歷史，某種程度，就是舞蹈場所的一頁發展史。現代舞吧的根源是19世紀的沙龍和餐廳。過去一百年，舞蹈已經移離私人舞會或社交俱樂部，進入比較匿名的空間，顧客來到這些地方吃吃喝喝。在更早的年代，跳舞的人可能彼此熟識，和其他舞客有同樣的社會背景，但是20世紀的舞蹈場所就像電影院和其他娛樂場所，將陌生人聚集在一個新的公眾娛樂場所。在19世紀末盛行的舞廳、餐廳秀（cabaret）和夜總會等，顧客已經比較有可能和不知其社會背景或道德地位的人混雜同處。在這些情況下，跳舞便強烈牽涉到性的可能或性的危險。

從其他方面來看，這些新的娛樂場所也是新

奇的。歷史學家路易斯·艾倫伯（Lewis Erenberg 1981）曾討論發生在北美洲兩次世界大戰之間、緩慢但重要的娛樂概念轉變。為符合新起之需求而建造的新舞廳和夜總會中，受眾變成娛樂的主要焦點，顧客起身跳舞，也享受觀看其他陌生人在他身旁跳舞的樂趣。此時，夜總會的吸引力和顧客的特色有關，而非仰賴受邀演出的專業表演者的名氣或能力。此一轉變的影響，至今未歇。從20年代餐廳秀到70年代狄斯可舞廳以及不斷延伸下去的這個傳統中，跳舞場所已經變成去看一大群顧客展示穿著風格的地方。夜總會是人們尋找與自己的品味與社會背景相同者的典型場所，也是社會觀光的景點。來到這些地方，人們可能接觸社會各個階層，他們在此上下冒險，或探索現代社會的邊緣和次文化。

這個世紀的流行舞蹈史上斷續出現的舞蹈熱潮，大大使得跳舞的人變成俱樂部吸引力的主要來源。到夜總會去看人——通常不是專業舞者——舞動最新的舞步。在美國，20世紀前20年大為風行的步態舞（cakewalk）、狐步舞（fox-trot）、散拍（ragtime）、旋轉傑克（Ballin' the Jack）等，刺激餐廳和其他機構舞池的擴張。當接下來的探戈、查雷斯敦（Charleston）、林第舞（lindy hop）和吉魯巴²逐漸形成風潮時，跳舞熱潮已經是非洲裔美國或拉美的音樂風格跨界到白人歐洲聽眾這邊的主要方式了。後來的扭扭舞（Twist），哈騷舞（Hustle），騷沙（salsa），黏巴達（Lambada）和數十種的舞步也有著這般的意涵。

不過，夜總會和舞廳等舞蹈場所不過是故事的一部分。舞蹈風格從一個城市傳播到另一個城市，又延伸到私下練習舞步的客廳和臥房，這樣的擴展和現代娛樂及溝通形式的演變有密切關係。

20世紀初的跳舞熱潮是透過舞台秀而普及的，舞台秀常將這些舞蹈融入到滑稽歌舞的節目編排中。跳舞學校藉著每一種新出現的舞蹈趨勢而賺錢，將新舞步規則化，也經常贊助指導手冊刊行或唱片發行，讓學生可以在家自己練習。電子媒體的出現又加速舞蹈風格及其伴舞音樂往更廣泛的地理區域傳播擴散。強調獨舞或「對」舞而非複雜團體舞法的音樂片，如佛雷亞斯坦（Fred Astair）³和琴姐羅潔斯（Ginger Rogers）合作的電影，對於建立並維持一個參與社交舞的公眾群，是很重要的。30年代末的美國，廣播電台的實況轉播是發展出搖擺樂（swing）聽眾的重要因素，而飯店舞廳放送的搖擺大樂隊現場表演，則強化了新音樂和大眾舞蹈的關聯。的確就如大衛·史托伊（David W. Stowe 1944）對30年代搖擺樂的研究所顯示，電影、唱片、電台廣播和現場表演彼此互動，使得搖擺樂以及隨搖擺樂起舞的舞蹈風格成為真正全美國性的運動。

在戰後時期漫舞

珍與馬修·史登（Jean and Marshall Stearns 1994）指出，美國的流行舞蹈史在二次大戰後，最初有一段「黑暗期」，社交舞受歡迎度降低，許多社交舞的場所也消失了。勞動和交通的成本增加，導致許多搖擺大樂隊解散，他們曾成功地將電台、唱片，與上百人聚集共舞的現場演出結合起來。美國城市的舞會場地和舞廳在40年代末到50年代大多關門大吉，許多人移到郊區，而內城貧瘠化的現象不斷擴散，降低這些場所對中產階級的吸引力。而對以跳舞為主的娛樂場所課征新稅，導致通俗音樂轉向無法隨之起舞的小樂團爵士樂和歌唱音樂等其他選擇發展。在英國，戰後各種對於休閒消費的限

制也造成同樣的影響。

但是，跳舞活動並沒有完全消失。它轉進其他場所，而那裡的音樂有各種新的呈現方式。這些場所比30年代的舞會場地小，這個改變反映了美國和其他歐洲國家音樂品味的分散。菲利普·安尼斯（Philip Ennis 1992）認為高中舞會（dance ‘hops’）部分取代了搖擺樂時期的舞會場地，而成為大眾跳舞的主要場所，至少在美國是如此。這些地方比以前的舞會場地更針對年輕人。如此一來，高中舞會為戰後新的青少年文化奠定了基礎，音樂和跳舞也成為這個文化重要的一環。戰後的節奏與藍調與初期搖滾透過高中舞會這個管道逐漸流行，形成音樂風格，也成為社交舞蹈的背景。英國和西歐社區青年俱樂部則提供了年輕人可以跟隨唱片或地方樂團演奏而起舞的空間。設置在小酒館、餐廳和咖啡館裡的自動點唱機，讓年輕顧客可以自由選曲，隨音樂舞動。

然而，對青年人而言，戰後音樂風格普及的最重要媒介卻是廣播。北美Top 40電台的節目播歌政策是密集輪播一定數量的歌曲，這是受到自動點唱機的啟發，自動點唱機讓酒吧和餐館的顧客可以根據喜好，經常選聽自己喜歡的唱片。如同菲利浦·安尼斯（1992）所指出，自動點唱機和Top 40電台對新唱片是求之若渴，它們對新產品不間斷的需求，刺激了許多小型唱片公司的興起。一張唱片的受歡迎與退潮自成循環，加深了一種印象，即現今的音樂乃由風潮來標記，而風潮則來去如風。在20世紀造成革命的「初期搖滾」，當它於50年代中期伴隨著新型舞步興起時，一般也認為它不過是種種風潮的一種。在空中頻道助長這種音樂流行的電台DJ，經常會到各地方的唱片舞會去，也組織大型

舞會活動，舞會中間可能會穿插一些新的音樂團體作短時間的演出。當音樂節奏、初期搖滾或鄉村搖滾的組團形式開始標準化時，地方樂團就比較容易在高中舞會或青年俱樂部等地方演奏這類音樂。這些都促進了舞蹈風格和音樂在整個北美和多數西方世界的擴展。

1957年，一個地方電視節目「費城音樂台」改名「美國音樂台」（American Bandstand）後，開始向全國播放。到了1959年，美國已有超過一百家的地方電台播送這個節目，觀眾約兩千萬人。「美國音樂台」和眾多地方上的舞曲節目，都會特別找當地青少年到攝影棚當來賓，隨著最新熱門流行歌曲起舞。由於觀眾可以透過看電視而學到新舞步，這些舞蹈電視節目便掀起連串的舞蹈風潮，在60年代初的北美、西歐和其他地方狂熱蔓延。1960年出現最熱的風潮是扭扭舞，其他還包括Madison、Hully-Gully、Go-Kart、Frug、Mashed Potato和Swim'等等。

整個60年代，這些舞蹈風潮順次更迭，也吸引了中產階級成人聽眾的注意，刺激了一種新的夜生活場所的擴展，即狄斯可舞廳。吉姆·道森（Jim Dawson 1995）提醒我們，discotheque（狄斯可舞廳）字面上的原意是「唱片收藏館」。30年代，這個名詞指的是法國的夜總會，人們會聚集在這樣的地方聆聽來自美國最新進口的爵士唱片。這類俱樂部在二次世界大戰後的西歐國家不斷開張；主打唱片而非現場表演者，它們的吸引力在於人們不易取得的罕見進口錄音。在這些場所，我們或可瞥見今日舞吧DJ的前身，這類雇員因能從遠方或地下管道取得唱片的能力而聲名遠播，但操作設備、連續播放唱片的技術能力也是重點。

60年代，西方主要城市紛紛出現狄斯可舞廳。（1960年在曼哈頓開張的Le Club是這波風潮中最早的一家。）在這期間，狄斯可舞廳扮演了雙重角色，蔚為它之後的特色。一方面，狄斯可舞廳常常是罕見樂種的忠實樂迷的避風港，提供聆聽最新唱片（並隨之起舞）的機會，也隱約保證顧客可以永遠站在品味和潮流的尖端。但同時，狄斯可舞廳也經常是引人注目的公眾機構，吸引大城市夜生活社會的各種人等，包括觀光客、在時尚或媒體工業工作的人、世界各地的闊佬，以及各式對音樂本身的興趣可能既不深刻、也不專門的人。

60年代迸生的狄斯可舞廳是為了迎合源自勞工階層的舞蹈類型，或者是迎合大城市裡的民族區域劃分，而它也直接面對了這兩者的衝突。扭扭舞最開始時可能是非洲裔美國人和內城校園操場上貧窮白人所跳的舞，但在兩年內，它就變成城中區狄斯可舞廳裡社交和媒體名流愛跳的舞了。馬修與珍·史登（Marshall and Jean Stearns 1994）說，當中產階級白人開始群聚跳舞，他們就逐漸取消經過編排、儀式性的舞蹈，而偏向自由表達的舞式。發源於工人階級的舞蹈，如Madison，步法錯綜複雜，在60年代開始讓位給go-go舞那種狂放鬆快、激烈搖擺的舞步，或者到了60年代末期變成嬉皮舞不講章法的陶醉自娛。狄斯可舞廳直到60年代中都還不斷大量開張，不過新舞蹈熱潮的吸引力逐漸讓位給刺激的多媒體環境。莎拉·桑頓（Sarah Thornton 1995）就指出，不管是在紐約、倫敦或其他城市，這時期的狄斯可舞廳都以感官的遊樂場所為號召。燈光、裝置和整體設計都成為狄斯可舞廳的重要吸引點，一個舞吧如果不想失去新奇魅力，就得定期變化。

60年代末，狄斯可舞廳史的一個重要時期結束了。舞蹈熱潮一波接一波，每一波都短暫攫住舞台中心，這樣的感覺已經結束。原因之一前面已經提到：中產階級白人的舞蹈，已碎解成相當不拘形式的個人表達，不再循著既定的舞步。同樣重要的一個發展是，60年代末的搖滾朝向更複雜廣泛的方向演化，不太容易隨之起舞。（也是在這個時期，搖滾「音樂會」開始變成支配性的概念。）到夜總會跳舞的風潮一直持續到60年代末期，但是舞蹈場所不再像60年代早期舞蹈熱時那樣，足以吸引不同社會階級和種族團體的人們聚合。舞吧漸漸退到大城的地下場景，這種模式此後還會多次重複出現。60年代末，西班牙裔和非洲裔美國音樂風格，如拉丁靈魂樂、放克和boogaloo，皆發展成愈來愈不可能和搖滾互動的新舞曲音樂種類。這類音樂如同搖滾，不斷擴展歌曲的界線，融合新的樂器，但是它有較長的器樂演奏段落，打擊樂和貝斯的份量也逐漸加重，使得這類音樂更適合興起於廢棄倉庫或其他大型場地改建的新式舞吧。

在紐約市，1969-70年時有許多新舞吧開張，部分是為回應1969年所謂「石牆暴動」（Stonewall Riot）事件後同性戀文化新產生的社群意識。（這些暴動事件的主要特色是，同性戀者要求可以在酒吧和舞吧聚集而不受警察的騷擾⁶。）這些舞吧包括Salvation、Sanctuary和Haven，而這些場所的許多特徵都預示了70年代中期和末期勃興的狄斯可文化。如今，舞吧可能出現在工廠撤離後的大城市工業區，也可能開在時髦的商業和娛樂中心區，這個轉變加添了夜生活總是和探索都市地下世界有關的感受，帶著一股冒險的意味。舞吧的DJ也逐漸成為新名流，以能夠連續好幾個小時創造並維繫一種氣氛而著稱，唱片公司也會認可他們對顧客音樂品

味的影響力。

狄斯可和70年代

70年代的狄斯可狂潮或可說是起自1974年，最初是在舞吧公開曝光的兩支單曲登上美國銷售排行榜榜首，各賣出兩百萬張。這兩張唱片是Hues Corporation的‘Rock the Boat’和George McCrae的‘Rock Your Baby’。「狄斯可」便代表一種特別的樂風，特色是4/4拍的節奏和比較屬於古典音樂而非搖滾的配器方式（如弦樂器、木管和銅管樂器）。最開始時，它的目的不過是「跨出」狄斯可舞廳的「界線」，而訴求更廣大的流行歌曲聽眾而已。在唱片公司的策略思考中，舞吧可以為歌曲帶出第一批聽眾，進而促使廣播電台將曲子納入播歌單，最後刺激包含這些曲子的專輯唱片銷售。如果70年代中期，唱片公司會到舞吧替唱片「打歌」，部分原因是廣播電台播放新歌的作法漸趨保守，至少北美地區的電台如此。舞吧則提供了一個場所，讓廣播電台在決定節目的歌曲排程前，唱片公司可以先在這些場所測試該唱片的吸引力。

當60年代末新興的舞吧數量不斷增加，整個西方世界都在模仿，相較之下，狄斯可音樂的出現算是緩慢。在70年代前半葉的費城靈魂樂與大型樂團放克樂的華麗製作風格影響下，與狄斯可舞廳相關的音樂類型也逐漸成形。不過，狄斯可音樂在1974-75年間好似雨後春筍，勃然流行，部分原因在於唱片公司開始急於投資這類型的音樂，以便好好利用狄斯可舞廳所提供的推銷唱片的新機會。同時，全世界的餐廳和旅館經理人從70年代中期開始也在原有設施內添建舞池和夜總會，有點像20世紀初期酒吧餐廳的老闆，他們發現舞池可以吸引更

多人前來用餐。狄斯可音樂勃興時，1976年美國的狄斯可舞廳有就一萬多家，許多是整合在連鎖飯店內，或者作為分店單位經營。1979年，曼哈頓區的區長安卓·史坦（Andrew Stein）讚揚狄斯可舞廳對於振興紐約等大城市的經濟卓有貢獻，因為在那10年間，許多大城市都面臨了財務危機以及白人中產階級出走的問題。在紐約或蒙特婁之類的狄斯可都市中，地方電視台更以狄斯可舞廳為攝影棚製作節目，結合了新近舞步的指導和八卦閒談，內容涵蓋都會的夜生活和重新復甦的下城名流文化。

70年代，各式關於狄斯可現象的詮釋紛紛出籠。從一個觀點來看，狄斯可代表保守的回歸，回到較老式、甚至戰前的夜生活傳統。狄斯可舞廳強調亮麗耀眼的服飾、既定舞步的對舞（比如「哈騷舞」⁷），編曲華麗的管弦樂配器，與搖滾的結構毫無相似之處，令人想起30、40年代的夜總會和有歌舞表演助興的餐廳。不過，也常有人認為狄斯可文化是在文化墮落的長路上又邁進一步，與過度強調享樂主義的搖滾（如藥物和濫交）、向上流動的都會中產階級的膚淺而炫耀的消費同一陣線。事實上，狄斯可舞廳的成功，和它把社會背景和生活形態迥異的各類顧客聚集在一起的程度有絕大的關係，這些顧客從尋找夜生活放縱氣氛的郊區異性戀者，到居住在內城的同性戀社群，從白人的工人階級到都會年輕黑人專業人士都有。

重新混音和加長版單曲唱片

1975年，許多舞吧DJ收到了一張RCA唱片的單曲宣傳片，它是12吋單曲，一首佔一整面。這張唱片是Calhoun樂團的‘Dance, Dance, Dance’，它代表了一種影響未來的舞曲音樂發展至巨的唱片類

型。加長版單曲唱片回應了DJ們5年多以來所面對的一個問題。60年代以降，舞吧的音響系統不斷改進，可容納比以往更為寬廣的聲音幅度，但是一般45轉、7吋單曲的舞曲唱片無法容納這般幅度。新的12吋單曲可有更寬的刻紋（groove），使貝斯和打擊樂器的聲音更低沉，整體音色也更豐富。它也延長了一首曲子的長度，使得導奏與結尾的段落都可以出現器樂合奏轉獨奏。藉由疊接過渡樂段，可以讓一張唱片的結尾和另一張唱片的起始段落混接起來，再稍微操縱一下唱盤的轉速，兩張唱片的節奏便可同步。12吋加長版單曲唱片馬上在DJ之間流行起來，1976年，唱片公司開始大量製造，銷售給一般大眾。（Salsoul廠牌Double Exposure的單曲‘10 percent’為第一張商業發行的12吋單曲。）

舞曲音樂史中有一個反諷之處，那就是，12吋單曲唱片原本的目的是鼓勵DJ在舞吧中播放，以便向廣大聽眾推銷舞曲唱片，但它的長期效果卻是使舞曲音樂孤立於其他音樂文化之外。許多觀察者認為，12吋單曲唱片的引入加速了狄斯可商業力的瓦解，它們給了忠實的狄斯可樂迷一種可以購買的東西，但不是唱片公司希望所繫的專輯唱片。（12吋單曲唱片和專輯唱片「同類相殘」的問題，一直到70年代末都一直有人提出。）更重要的或許在於，12吋舞曲唱片會刺激新音樂形式的產生，而這新形式不再是歌曲「正版」的微調修飾而已。這新音樂類型不再只是專業的工具，而變成有自己獨特地位的文化形式。

自70年代初以來，舞吧DJ變成唱片公司重要的資訊來源。他們會告訴唱片公司某張唱片是否得到舞吧顧客的青睞，也對剛竄出頭的流行趨勢或者適用於舞吧的各種生產技術，給予有用的回饋。到

了1975年，大部分主要城市裡的DJ聯合組成「小組」，共同協調唱片公司送給DJ的新唱片，整理填寫好的「意見單」，讓唱片公司知道某張唱片在他們的舞吧裡得到的反應。很快的，唱片公司也開始僱用DJ為12吋舞吧版唱片作重新混音的工作。

這一切的改變使舞吧DJ確立他們在舞曲音樂的中心地位，他不只是個中介人，像廣播電台的節目播歌編審一樣，只是唱片公司宣傳人員爭取的對象。以混音起家的DJ很快就了解他們大可輕易製作自己的樂曲，尤其許多狄斯可「團體」出了錄音室，就等於不存在，也不為大眾所認可。12吋單曲不再被認為就是慣常的3到4分鐘的歌曲，再加上一點其他元素。起而代之的是，12吋單曲提供一種感受音樂的新方式，在其中，嘗試新的節奏結構和聲音效果。80年代初始，只以12吋黑膠單曲型態出現的唱片開始大量生產。複雜的機制和資訊管道在周邊逐漸衍生，唱片訊息可以藉由這些組織和管道而流通。獨立的舞曲音樂唱片行、經銷和進口公司、DJ的內部情報表單、DJ小組和評論12吋單曲的專門雜誌，到70年代末期都已經各就各位了。

上述這些發展開啟了一個10年的過程，促使舞曲音樂成為一種全球化的地下現象，根植於獨立廠牌和小規模的生產團隊，雖然它在世界許多地方已經變成最受年輕人歡迎的音樂。70年代晚期，唱片公司愈來愈不容易成功推銷狄斯可唱片，上述的轉變就是眾多因素之一。從狄斯可音樂迅速發展開始，唱片工業就擔心這種音樂改變得太快，他們無法有效地開發其商業潛能。舞曲唱片的生命週期是眾人皆知的短命，因為DJ和舞吧顧客是喜新厭舊的。於是，要成功推銷舞曲唱片就必須快速回應舞吧的反應，確保唱片行有足夠的唱片以符合需求，

而不要再花錢去壓製和促銷那些注定失敗的唱片，把它們下到通路去。一般來說，小唱片公司比跨國大唱片公司更能靈活回應市場。

更重要的是，唱片工業只把單曲視為不具商業價值的促銷品，如何把一首舞吧暢銷曲轉化成整張專輯的銷售，是嚴酷的問題。因為在大眾耳中，許多狄斯可音樂專輯就是一首熱門歌曲，加上一堆填塞的東西，買7吋或12吋的單曲唱片就滿足了。狄斯可唱片的管絃樂編制演奏和製作，使得它們不容易在現場音樂會複製，所以巡迴演出的宣傳價值也有限。更糟的是到了1979年，唱片公司終於大悟，大多數狄斯可樂迷只把音樂當作不間斷的都會生活背景配樂，而不是可資辨認的單支歌曲，因此也不會上唱片行去找來聽。這類「配樂」很容易從不斷播放狄斯可混音音樂的廣播電台，或者收錄許多最新熱門歌曲的唱片合輯中取得。

狄斯可之後的舞曲音樂

晚近的通俗音樂史經常宣稱狄斯可「死」於1979年，因為唱片公司不顧一切，把低品質、制式化的產品塞滿市場，企圖從一個衰退的風潮中大撈一筆。有許多和狄斯可有關的特定音樂風格，確實在1979-80年間萎縮或轉化，而舞吧的顧客則分裂成各種專門化品味的團體。不過，舞吧文化的基礎結構——專門唱片行、小唱片廠牌，以及舞吧本身——在1980年之後仍不斷成長，與各種新的音樂風格結盟。同志舞吧的Hi-NRG樂風⁸在80年代初期最為流行，而電子放克（electro-funk）、英式電子合成流行樂（synth-pop）、歐式狄斯可（Eurodisco）、饒舌樂和許多其他的樂風在同一個時期也盛行於舞吧。

80年代初，舞曲音樂面對的最重要問題，對許多人而言，可能是它和搖滾的關係。70年代的搖滾迷一般都鄙視狄斯可音樂，但到了1980年，當舞吧開始把後龐克樂團如Blondie或Talking Heads的音樂納入播歌單中，音樂同行刊物開始大談某種風潮，就是所謂的「舞曲傾向的搖滾」。著眼於舞吧的搖滾唱片生產逐漸增加，這是受到英美音樂文化中兩個發展的刺激。一是狄斯可舞廳開始擁抱以搖滾為基礎的音樂，以便抓住新的聽眾，以便在分裂而萎縮的狄斯可市場中生存。狄斯可在70年代末的普及，讓郊區、大學校園以及其他地方也開設狄斯可舞廳，而這些地方的主要潛在聽眾群比較可能是搖滾樂迷。另一個比較不明顯的發展是，龐克樂手與樂評人提出了一個疑問，龐克樂在1976-77間以戲劇性之姿登場，而後便停滯不前，它該怎麼走下去，可跳舞的搖滾正是此疑問的回應。龐克分裂成許多新風格和運動，其中許多（如電子合成流行以及ska的復甦）開始擁抱舞蹈和舞吧。其後10年，後龐克音樂史的特徵就是一連串多少可以隨之起舞的音樂風格，從Gang of Four或Scritti Politti的戰鬥放克（militant funk），一直到Spandau Ballet或Dexy's Midnight Runners的白人男孩靈魂樂，Siouxsie and the Banshees或the Cure的哥德搖滾風，B-52s或Yello古怪但可以起舞的流行音樂，還有Cabaret Voltaire或Test Department這類團體強悍的工業電音。

80年代前半葉，播放這類音樂的舞吧和70年代的狄斯可舞廳，在許多方面都大不相同。前者的顧客絕大多數都是白人，特別是在北美地區，因為後龐克搖滾的聽眾似乎和新類型非洲裔美國音樂的聽眾相當不同。同時，70年代大部分狄斯可舞蹈的高度儀式化和對舞取向的特性，在搖滾舞吧中也逐漸

讓位給動作較為節制，而舞者的肢體接觸隱然受到禁止的舞蹈風格。最後一點，70年代的狄斯可舞廳吸引的年齡層較廣，以20幾歲和30幾歲的年輕成人為核心，而後龐克舞吧，如同後來的銳舞或浩室舞曲俱樂部，吸引的清一色是年輕顧客。

80年代中，每隔一段時間就有搖滾評論宣佈新的搖滾和舞曲音樂混種的出現，認為每一種混合都象徵青年文化的新統一。80年代早期是如此，在新興活躍的舞會場景中跟著搖滾唱片起舞，暗示搖滾和舞曲聽眾之間的敵對已然消失。1989年時，同樣有許多人用類似的方法談論搖滾和舞曲的綜合。當時，英國樂團浪潮席捲（如Happy Mondays和Stone Roses），它們的品味便是受到80年代中晚期銳樂和浩室舞曲文化的影響。1997年，音樂刊物再度談論舞曲和搖滾的結合，且看Prodigy或Chemical Brothers這類的團體提供了強烈狂野的舞曲樂風，吉他和其他搖滾樂器的使用是司空見慣，而以舞吧為目標的唱片也愈來愈常取樣自重金屬音樂。

事實上，80年代和90年代舞曲音樂的命運，和它與搖滾結合的方式並沒有太大關係。這些混種音樂的風行幾乎總是侷限在年輕白人的音樂文化中，對於黑人舞曲音樂的生產影響很有限。更重要的是，80年以來的舞曲音樂史最重要的事件顯然是浩室舞曲的興起，而其風格及發展和搖滾本身幾無任何關係。浩室舞曲作為一種新的音樂風潮，它抓住了80年代中期舞曲樂迷的注意力，也有助於奠定接下來大規模的舞曲爆炸。浩室舞曲誕生於80年代初芝加哥的俱樂部和倉庫舞會，為舞曲音樂注入新的節奏基礎，而這種節奏將稱霸10年，直到90年代都是舞曲音樂的中心特徵。浩室舞曲「強有力、持續不斷的4/4拍」（four-on-the-floor rhythms），讓

無數的音樂或非音樂元素都好像可以加在它的結構上。浩室舞曲吸收其他樂風，以及它適應節奏速度及新影響的能力，是它成功流行的主要原因。就某層次而言，浩室舞曲不過是最新的一種舞曲風潮。就像之前的狄斯可，浩室舞曲音樂的引進掀起一陣慌亂的跟風，剝削這股新風潮的唱片紛紛出籠：舊曲子重新配上浩室節拍、以浩室舞曲節奏重新搭配的舊曲調，串成組曲，還有將新的流行歌曲重新混音，使之能與浩室節奏主宰的舞吧樂風相容。

然而，浩室舞曲的影響又延伸得比其原來特有的節奏結構還要遠。浩室舞曲強化了舞吧音樂與其他種通俗音樂的分離。浩室舞曲藉著一張又一張的唱片、始終如一的節奏改變了DJ工作的性質。歌曲的概念愈來愈讓位給「音軌」（tracks）的概念，在持續4到10分鐘左右的唱片播放中，如何在始終如一的節奏裡，將各式各樣的東西混入其中，這是很重要的。一位DJ可能會用某張唱片的一小部分來提供一種浩室節奏，而在該節奏之上添加其他唱片的片段，或加入電子樂器現場演奏的聲音。利用其他唱片的小部分拼組成音樂的作法，並非新鮮事，它是70年代末以降饒舌音樂的關鍵元素。浩室舞曲有助於更輕易地創造出不間斷的長段音樂，通常可以持續數小時之久，DJ會將唱片和聲音交織在一起，這樣的過程或可視為現場作曲。

浩室音樂從80年代中起就開始往數不清的方向發展。風格從「取樣浩室」（sample house）的熱鬧、嘈雜，到車庫音樂的低沉、靈魂風格，從瘋狂歡鬧、以電子合成樂器為基礎的硬蕊風格，到環境浩室（ambient house）田園般的聲音景觀。浩室舞曲曾短暫和既存的風格交融，如饒舌樂和Hi-NRG，也曾經和其他風格交織，比如和浩室舞

曲一起蓬勃興起的科技舞曲（techno）、玄幻舞曲（trance）和big beat⁹等等。過去的看法是，各種樂風會依序更替、彼此取代，但現在舞曲音樂文化的成長和片段化卻意謂著幾乎所有風格都持續發展，各有各的俱樂部和唱片廠牌，許多雜誌對於各種風格也都配有不同的評論專欄，對新的舞曲唱片一一分類並提出評價。

銳舞文化和跨大西洋的區隔

舞曲音樂文化的爆炸，並不是整個西方世界全然一致。90年代末的大爆炸使得大不列顛成為舞吧音樂生產的國際中樞，也是舞曲音樂風格互相影響、彼此滋養的實驗室，但也加深了歐洲和北美地區音樂品味及購買習慣的差異鴻溝。可能的原因有許多，其重要性也難以比較、衡量。有些人探究美國和加拿大舞吧文化的低度發展，是源自聽眾在音樂喜好方面沿著種族界線區隔的結果。他們指出，80年代中期以降，美國黑人音樂由嘻哈音樂或比較類似流行樂的節奏與藍調風格（譬如所謂的swingbeat，搖擺節拍）所主導，和白人的搖滾文化存在著根深柢固的分裂。也有人將這些英美的差異歸因於英國地理規模較小，平面音樂媒體活躍且具影響力；這些因素使得風尚的普及更快速，並不斷引發對於新樂風和新唱片的興奮感。英國的人口密度較高（廣而言之，歐洲亦然），對於舞吧觀光的流行甚有幫助，帶動舞會人士和DJ們連跑好幾個城市或渡假勝地，去參加通常持續好幾天的舞蹈馬拉松。同樣，舞曲音樂在英國和歐洲的電台出現的頻率也高於北美，可能因此讓舞曲音樂比較受歡迎，久而久之，舞曲就變成大風潮。

關於新舞蹈文化的神話，北美和英國各有

不同說法。在90年代中期，鼓打貝斯（drum and bass）¹⁰和trip-hop¹¹出現之前，每個舞曲音樂的主要風格都可以追溯到它的美國誕生地：浩室舞曲之於芝加哥，科技舞曲之於底特律，車庫音樂之於紐澤西和紐約市。這些音樂場景都還保留其傳奇性，即使這些樂風最重要的發展顯然是在其他地方產生的。舞曲音樂神話中英國的地位，和銳舞作為一個事件賦予舞蹈文化真正革命性次文化特徵，兩者都是密不可分的。莎拉·桑頓（Sarah Thornton 1995）及其他作者（譬如Benson 1997）皆認為銳舞乃源自80年代初在英國逐漸普遍的雷鬼音響團（sound system）和倉庫舞會派對；當時由於房地產價格上揚，以及針對大城市夜總會之菁英主義興起一股反挫，促使主辦者將舞會班師到廢棄的倉庫。地方警察的騷擾限制了倉庫派對的擴展，於是舞會主辦者又開始尋找其他比較不會引來警察干涉的地方。新的活動稱為「銳舞」，在寬廣開闊的空間舉行，比如野外或停車場。可能會吸引五千人的銳舞派對經常極為秘密，總是在活動快開始之前才公佈場地。

1995年來，出現許多書籍記錄銳舞歷史，多數是英國出版，內容宣稱銳舞具有革命性影響。銳舞推廣了一種觀念，即舞蹈可以變成一種奇觀事件，而不只是發生在擺設和音樂風格一成不變的舞吧裡。從這一點看來，舞蹈文化沾染了搖滾音樂會的色彩，銳舞和戶外舞蹈派對已等同於搖滾音樂祭的現代版了。當大量的人繼續到地方狄斯可舞廳跟著Top 40音樂跳舞時，銳舞則認為跳舞和舞曲音樂也可能同時是群眾現象和新地下活動的中心焦點，並將此概念神聖化。新類型的感官環境（音樂、燈光、佈置等）和新流行的藥物（如快樂丸）攜手同進，讓銳舞得以自我定義為新的反文化，雖然它還談不上是一種更廣泛的知識和經驗的突變，但它也

不只是青年休閒文化的一波浪潮而已。銳舞讓以下的觀念變得普及：主顧來跳舞，會一連跳上好幾個小時，並自行安排他們的週末和要喝的酒、要嗑的藥，而不只是在其他夜間活動的空檔，來舞吧耗個兩三個小時而已。由於面對來自立法和司法的反對，跳舞文化和銳舞促使了流行音樂政治焦點的轉移：搖滾裡由來已久的原真性和商業主義的爭議，已被擺脫，轉移到具體抗爭，諸如佔有公共空間或擬公共空間的權利，以及群眾聚會的權利。

銳舞在英國的重要性進一步鞏固了英國和北美之間的差異。1992或1993年之前，銳舞派對在北美還不常見，還碰上一些限制銳舞派對成長的狀況。其中之一是比較傳統的新夜總會の開張，以迎合北美青年人對於舞曲音樂逐漸增加的興趣。其二是著名DJ北美巡迴表演機會的增加。許多DJ來自英國，他們在大型活動中表演，規模和形態都類似銳舞派對，卻都是合法的「地上」活動。當聽眾逐漸轉向在英國已經流行10年之久的舞曲音樂時，從90年代以來一直大受北美年輕人歡迎的另類搖滾，在1997年似乎漸漸失去吸引力。北美或許正處於自己的舞曲文化「爆炸」開端，但是當舞曲樂風朝向北美搖滾音樂文化核心移動時，經常牽涉到一種爭議，那就是聆聽舞曲音樂的適當場所不應該只在舞吧裡。譬如「電音」（Electronica）一詞原本用以描述新近流行於北美年輕人、以電子設備為基礎的舞吧音樂，現在，則愈來愈像一種靜靜聆賞，或為音樂會表演而作的音樂類型。

舞吧文化穩定的脆弱性

大衛·史托伊在他的搖擺樂史（Stowe 1994）中寫道，30年代搖擺樂迷有逐漸變成大樂隊音樂鑑

賞家的傾向，他們熱切比較獨奏和樂手，就像努力精通新舞步一樣。而舞曲音樂的樂迷即使在放縱肢體舞動時，好下評斷的態度可是無人不知，他們會迅速宣佈某種風格已經過時，也會譴責舞曲音樂整體文化商業化傾向愈來愈嚴重。雖然每隔一段時間就有人宣稱舞曲音樂快亡了，成為過度宣傳的受害者，認為那些為了風尚而非音樂本身的舞者入侵舞吧，導致了舞曲音樂死亡，但舞吧在過去40年經過種種變化，還是存活下來。目睹無數的舞吧和上百家小型舞曲唱片公司起起落落，看到舞曲樂風被淘汰，或者片段化成各種變形，舞曲音樂文化的脆弱性，看來至為明顯。但事實上我們或許可以說，在過去40年裡，現場搖滾演唱會和播放通俗音樂的類型電台也歷經同樣多的變化。從60年代早期的扭扭舞廳到90年代「速斃車庫」（speed garage）音樂舞場，在公共空間跟著DJ的唱片起舞，一直是青年人文化中持續而不可或缺的特色。

延伸閱讀

關於舞蹈的討論文章散佈在各領域和學門中，但這類書寫中有三個重要部分值得注意。第一部分包含對特定舞蹈的歷史研究，譬如Jim Dawson的*The Twist: The Story of the Song and Dance That Changed the World*（London: Faver, 1995），Marshall and Jean Stearns的*Jazz Dance: The Story of American Popular Dance*（New York: Da Capo, 1995）以及Marta E. Savigliano的*Tango and the Political Economy of Passion*（Boulder: Westview Press, 1994）。第二部分包含舞蹈研究領域的作品，有些還是很近的作品。Jane C. Desmond所編輯的文選*Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*（Durham and London: Duke University Press, 1997），或許是這類文集最好的一部。最後，過去幾年關於銳舞和舞曲音樂文化的寫作暴增，大部分於英國出版，最具代表性的作品

有Hillegonda C. Rietveld的*This Is Our House* (Aldershot: Ashgate, 1998)，以及Jeremy Gilbert and Ewan Pearson, *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound* (London: Routledge, 1999)。

【譯注】

1. Leopold Senghor, 1960-1980年塞內加爾總統，詩人，提倡「黑人性」文藝理論和非洲式社會主義。
2. Charleston是20年代爵士音樂中，以2拍節奏的變形而成的舞曲或節奏名稱，節奏以4/4拍加入強烈的切分音為主；lindy hop是起源於紐約的一種活潑的花式交際舞，隨快速的2拍子即興舞動，30、40年代風行時也稱Jitterbug；Jitterbug是結合搖擺樂和boogie節奏的花式舞蹈。
3. Fred Astair, 1899-1987，美國著名舞者、通俗歌手、演員；舞而優則演，和Ginger Rogers合作過多部電影。1950年獲美國電影藝術學院頒發最高榮譽特別獎。
4. 所謂的唱片舞會，就是放唱片來跳舞的舞會，而非樂隊現場伴奏的舞會，這是狄斯可舞廳的濫觴。
5. Madison為50、60年代的一種集體舞，Frug為一種原地扭擺的舞步，上述舞步也多與扭扭舞相關。
6. 事件發生在一家名為Stonewall Inn的酒吧，因而得名。
7. Hustle，一種歡快的狄斯可舞，男女對舞，著重身體的接觸與各式炫耀花招，因Van McCoy的暢銷歌曲‘The Hustle’而得到此名。
8. 風行於80年代、舞蹈導向的電子音樂類型，是狄斯可的變形，但更為快節奏，更重，可說是科技舞曲和浩室舞曲的前身。
9. 碎拍節奏 (break beat) 加上重搖滾的音色，謂之big beat。
10. 鼓打貝斯 (drum'n'bass)，起源於英國。與叢林舞曲同源，深受牙買加ragga舞曲影響，在黑人音樂，如爵士和與放克節奏與樂句中發展出來的舞曲。其風格最為明顯的是它在超深沈的貝斯上，臺上碎拍的節奏律動。

11. trip-hop，緣起於英國的Bristol城。比浩室舞曲節奏緩慢，在嘻哈音樂的基礎上融合爵士、放克、靈魂音樂的實驗舞曲音樂。代表團為Massive Attack，Portishead，Tricky等。

World Music

第八章

世界音樂

喬絲林·吉爾包特 Jocelyne Guilbault

作者簡介：柏克萊加州大學音樂系民族音樂學教授，專長為加勒比海研究。從1980年以來便致力在克雷歐語的島嶼及加勒比海英語國家，針對傳統及通俗音樂做廣泛的田野調查研究。最近出版著作有 *Zouk: World Music in the West Indies*。她目前正計劃兩本書的寫作，一是關於加勒比海人在島內和國外音樂經驗中的連帶、範圍和邊界問題（Traditions and Challenges of a World Music: The Music Industry of Calypso），另一者為討論加勒比海英語系國家的幾個巨星（Superstars of the English Caribbean: The Politics of Difference in World Music）。

一直以來，定義「世界音樂」這個名詞——以及相關樂種，諸如「世界節奏」（worldbeat）、「民族流行樂」（ethnopol）、「新世紀」（New Age）、「世界之聲」（sono mondiale）以及「混種音樂」（musique métisse, hybrid music）——總是環繞著許多的矛盾和爭議。舉例而言，所謂的「世界」，其地理指涉一直是很狹隘。世界音樂，僅僅指稱來自「一般」英美語系國家以外地區的音樂（包含加拿大與澳洲），主要是熱帶國家。由於一般認為世界音樂最迷人的地方在於其節奏，而這個部分又是非洲音樂的核心，因此人們經常都會將世界音樂和非洲音樂以及散居各地之非洲人的音樂畫上等號。不過，隨著時代變遷，世界音樂所涵蓋的範圍也愈來愈廣。如今，這個名詞還涵蓋了美洲、亞洲、以及歐洲的音樂，雖然是這些區域裡的少數族群音樂文化。因此我們可以說，世界音樂是弱勢族裔的產物，不是來自第三世界國家（非洲及散居各地的非洲裔人），就是普遍意義下的居於弱勢的族群人口。由此觀之，以下這狀況就十分驚人且發人深省，MTV是美國首要的音樂電視台，它所提供的通俗音樂全球經濟，世界音樂只代表了一小撮次文化現象。

以下我將檢視世界音樂在行銷和學術研究脈絡中如何被討論，並指出世界音樂何以無法自外於今日音樂工業的權力關係。底下我將對世界音樂提出不同的陳述，以加力騷（calypso）和騷卡（soca）¹音樂的民族誌研究為基礎，而特別著重在與這類音樂相關的巨星所進行的音樂實作。本研究將論證，世界音樂不該單單被視為是反對的或解放的。不過，同樣地，也不應該認為世界音樂只是文化帝國主義或經濟宰制的結果。因此，要充分了解世界音樂，我們必須體悟世界乃是歷史、社會、空間的複

雜相互關聯，處於不斷變動的動態中，而在其中去檢視世界音樂的位置。

世界音樂的銷售

僅就音樂方面來說，世界音樂通常是指現代和傳統音樂的融合。這些音樂通常分別關係到第一世界和第三世界的音樂。就圖像方面而言，正如學者東尼·米樹爾（Tony Mitchell 1993）所指出，現代與傳統融合的象徵通常會出現在唱片的包裝設計上。唱片封面的一面呈現西方面貌，藝人穿著第一世界的服裝出現；另一面則呈現較為異國風味的觀點，通常是讓歌手穿著非西方世界的服飾，周圍環繞各種神秘的符號，或是看似典型的遙遠國度景致。諸如此類的專輯包裝設計，也令人想起學者對後殖民性的說法，他們注意到了內植於「他者」（the Other）刻板印象中的愛恨矛盾。在這些圖案中，可以同時發現對於種族和地理之他者特性（Otherness）的認同感和疏離感。

從語言學層面觀之，世界音樂通常被歸類為「非英美語系的」，並且在專輯內會附上歌詞的逐字英譯。在廣告宣傳方面，世界音樂多半和舞曲畫上等號，是會喚起非比尋常的原始感官性的刺激來源。譬如以下這段加拿大某日報所刊登的「世界節奏音樂入門」，它描述加力騷這種音樂為：「來自千里達群島的嘉年華風音樂，激發了加勒比海人最激狂的舞蹈。甜美、銷魂的舞迷群集，酒香四溢，揮舞毛巾」（Feist 1994）。有時候甚至引領讀者進入文章所描述的情境：「是的，是隨著這種新節奏搖擺的時候了，而不是饒舌、搖滾、雷鬼、或是狄斯可。讓你的身體隨著soukous、rai、juju或者zouk²旋轉起舞吧。但可千萬注意，這種全球之聲

極具煽惑力，會上癮的……」（Wentz 1991）。在唱片行和音樂雜誌裡，「世界音樂」已經取代了舊有的「國際音樂」，成為歸納第三世界音樂的範疇標籤。同時，「世界音樂」也被視為一種演化過程的產物，這個演化過程豐富了非歐洲國家的音樂風格。

與世界音樂相關的寫作總是遭遇到定義的困難。大家似乎都同意，世界音樂不可能有清楚而統一的定義，是一種不易掌握的樂種或分類。但無論如何，世界音樂已經被建構成一個音樂類型，在唱片行有單獨陳列的區域，有自己的雜誌、唱片廠牌和廣告，自己的音樂祭、廣播和電視節目等。總括來說，世界音樂已經在音樂與媒體工業當中被建制化了。

研究世界音樂範疇如何包含某些族群，又是如何將某些族群剔除在外，有助我們對它的進一步了解。假如世界音樂指涉非英美語系的音樂來源，更明確一點，也就是熱帶國家以及文化上的少數民族，是否意謂世界音樂就是來自某些特定區域及空間、種族或民族，或是屬於特定社會階層獨有的產物？顯然，用這個新的音樂分類並無法說明它「包含」了什麼，反而比較凸顯使用這個分類者的觀看角度。這些角度充滿了歐美的、後殖民的觀點。西方行銷這類音樂的各種方式在在預設了一個獨具特色的「他者」，包括異國情調、有品質的藝術搖滾、舞蹈狂熱、探索神秘心靈的音樂、具有學術性的民謠。這個「他者」不是來自此地（也就是非源自於西北半球的歐美國家，或受其影響），是異國的（意思是罕見）、是感官的（與舞曲相關）、是神秘的（就哲學面向而言），而且充滿吸引力。

整體而言，「世界音樂」的標籤可以說預設了許多東西：（a）由固定範圍的區域所組成的一種地理空間感知；（b）一種相應的文化感知，同質且隸屬於特定在地人口；（c）奠基於固定的生物性和音樂特徵的一種種族觀；以及（d）認為上述現象所涵蓋的人必定都處於劣勢，包括社會、經濟或其他方面的劣勢——不論他們是非洲人、播遷離散的非洲裔人，或是歐美各地的少數民族。

世界音樂的爭議

隨著世界音樂的產品、行銷、分配和消費而來的各種議題當中，最具爭議的問題就是在地、國家以及種族認同，如何被音樂融合的過程所定義。從某個角度來看，透過音樂融合而被定義的人們，世界音樂可能使他們喪失原有的認同。音樂家為了商業利益，必須放棄根植於長遠文化傳統的音樂形式，全球音樂工業就像是一種文化帝國主義的勢力，造成全世界音樂文化的同質化發展。然而從另一個角度來看，世界音樂卻又提供了音樂家抗拒歐美文化及其建制的機會。透過全世界各種音樂元素折衷組合而產生的音樂形式融合，世界音樂成為一種破除國界限制以及音樂工業市場需索的象徵。

這些爭議的主要概念在於挪用（appropriation）一詞。這個字眼通常指的是第一世界對於第三世界音樂的挪用，隱然將兩個世界的人對立起來，而引發一連串倫理和道德的議題。這些議題包含了廉價僱用音樂家，卻沒有對其才華給予合理的酬庸；剝削人力和藝術資源，卻沒有給予適當的認可，並給付相等值的版稅；或者剔除音樂創作者眼中屬於該作品最本質的元素不用。音樂挪用的例子，常被視為是樂手及其相關人等欠缺個人倫理。但就像許多

人已經點出的問題，媒體帝國主義得以持續存在，並不是因為樂手而得以鞏固，而是西方文化霸權的一部分，內建於全球音樂工業的結構中。

實際的音樂生產過程，無論是在錄音室或是現場演出，世界音樂樂手想要爭取混音的表現時，經常遇到阻礙，這或許源自不同音樂感性之間的彼此競爭。主流音樂的混音通常傾向優先強調某些聲音或特定的器樂線條，捨棄對聲音的其他思考方式。又或者，灌錄非西方音樂時通常比較不注重混音和編曲，以回應大眾對原真性的假設，認為這就是它最吸引西方人之處。

世界音樂中聲音和實作的新組合，以及它常常導致的音樂元素融合，引發了新美學的重要辯論：對世界音樂發展的判斷，有多少是根據它與西方音樂定義的相容性？評價世界音樂的美學時，使用拼貼（pastiche）這類後現代、全球文化中認定的指涉性喪失（loss of referentiality）的概念，是否會比較恰當？這種在新的音樂脈絡中混合各類音樂元素的過程，是否挑戰了曾經叱吒風雲的古典、歐洲模式所啟發的美學理論當中的認識論侷限？

雖然許多對於世界音樂的觀點把焦點放在其失落與迷失方向的過程，或著重環繞著世界音樂產生的收編、欺瞞以及衝突現象，但也有人將世界音樂視為一個可以讓樂手們起而抗拒英美中心主義的音樂霸權的情境。舉例而言，有人認為當創作世界音樂的樂手取用來自自全世界的音樂元素作新的折衷融合時，他們也正在破除國界限制，並對抗主流音樂工業的需索。同樣的，來自第三世界的樂手在那用新技術時，也使他們獲得更大的獨立性，提昇音樂實驗的能力，而不受第一世界錄音室的限制。在

某些人士的觀察中，世界音樂的樂手甚至有能力翻轉民族或少數族群的文化，變成全球性主流，而具有重要的經濟、政治、與社會潛力。

由此觀之，世界音樂特有的跨國及跨文化交流，對於在地文化就有了正面的意義。例如，有人說世界音樂對於某些在地樂種的復興貢獻良多，也造就一批有能力從不斷擴大的世界音樂市場中獲益的新企業人。同時也有人認為，世界音樂透過其美學以及相關的各種實作，造就了可能的新結盟模式。世界音樂的產品、行銷、分配與消費，都可以解釋成是對「他者」態度趨於開放的證據，在這過程中，逐步破除種族優越感和偏狹，並削弱音樂上的派系意識。就這方面而言，世界音樂樂手是以社會與政治運動者的角色來自我呈現，大家對他們的觀感亦復如是。他們在音樂人的角色裡實現這個功能，有時也會公開把這個角色視為個人目標。

本章無意在世界音樂的悲觀和樂觀敘述中擇一。然而，顯然這些問題的形構一直和權力關係及領域的劃分脫離不了關係。一般認為，世界音樂涉及了第一世界和第三世界，這兩者又被視為是截然有別的實體。兩個世界不僅有實體上的距離，且在不對等的關係中彼此對立，而這個不對等關係更反映了南北半球更廣泛的不對等模式。

實作中的世界音樂

世界音樂既然是整個世界體系的一部分，與之相關的議題便不能孤立起來談。本節中我打算深入觀察音樂生產和消費的在地化（localized）實作，而非在地（local）實作。具體而言，我將以加勒比海英美語系國家的加力騷和卡騷樂壇的明星為研究

對象，檢視環繞在這些明星的母國以及居住國之間的意識形態、生活風格、活動以及網絡等。加勒比海這些成名樂手及其相關的音樂實作將會以跨國觀點來研究。事實上，這些來自加勒比的巨星，多半是頻繁地四處移動，對多倫多、倫敦、紐約等大城的熟悉度，不亞於自己的源出地，以致於難以辨認他們到底屬於何處。但不論他們的永久居住地何在，這些樂手的人生確實跨越了地理、文化及政治的邊界。由此觀之，這些加勒比海巨星可以說是跨國者（transnationals）。

說這些加勒比海巨星是跨國者，主要在強調他們的主體性和認同、他們的行動與承諾都深嵌於將他們同時和兩個以上的民族—國家連結起來的關係中。我們也必須就資本的逐漸國際化、生產過程的重構以及其所導致的在地經濟的崩潰等方面看待這些藝人。更重要的是，這些過程引領我們思考，身為跨國者的加勒比海巨星是如何被其活動的跨國性質所改變，一如他們的表演活動也同時改變了藝人所從出的國家，以及他們現在活躍的那些國家地區。

「跨國」一詞並非新造。人類學家米榭·拉蓋爾（Michel Laguerre）在他的著作《跨國離散者的公民身分》（*Transnational Diasporic Citizenship*, 1997）中指出，此一術語在1916年就已經出現，當時是用來指稱「跨國性的美國」（*transnational America*），認為美國社會的移民者並不是唯一受到移民過程改變的人，不單是收容他們的居留國，連移民的母國也會轉變。本文所使用的「跨國」，並非指稱各地皆同的音樂實作，而是跨越民族、國家或其他傳統空間界域的種種實踐。這個名詞也暗示著，建立在第一世界和第三世界國家（被視為各

據有不同區域，彼此區隔而對立）那種僵化二分法的世界音樂，並不足解釋所謂「世界音樂」的所有人口族群以及其中音樂實作的複雜性。

加勒比海藝人當今的跨國性格，必須就藝人所源出的特定歷史環境來考察。這些藝人本身就是移民傳統的一部分，一個織入加勒比海文化已超過150年的傳統。以千里達為例，殖民時代、60年代的去殖民化、在地經濟結構的重組，以及自80年代原油價格跌落後，至今仍不斷嘗試的除弊救衰，都是導致許多千里達人（包括藝人）向外移民的社會脈絡。這種外移現象可以視為千里達人對於他們在全球經濟（就音樂人而言，指的是全球音樂工業）處於邊緣地位，所做的回應和抗拒。然而，跨國實作的蘊生不單來自將移民者和其母國聯繫起來的情感連結、文化實作，或者藕斷絲連的政治依附關係。移居外地的加勒比海人在居留地所面對的種族歧視，還有對於民族認同的顯著強調，也是他們始終與家鄉保持緊密聯繫的重要動因。

在此脈絡下，來自加勒比的巨星便發展出複雜的跨國關係與活動網絡。這些網絡不單透過錄音的生產，也透過音樂的分配、行銷、現場演唱和消費，來加以扣連。加力騷歌手艾羅（Arrow）的典型專輯就是明顯的例子。艾羅來自蒙瑟拉特（Montserrat）³，他的專輯大部分是在牙買加裔樂手Charles Dougherty位於紐約的錄音室錄製完成。錄製歌曲，艾羅通常同時雇用兩位編曲者，一個負責銅管部分，另一位負責節奏與低音部分，這兩人未必來自同一個國家。艾羅通常也會請在加勒比海英語國家最炙手可熱的千里達編曲者Leston Paul飛來紐約，為他的歌曲做管樂編曲並指揮演出。他總是讓美國和加勒比的樂手一起吹奏管樂部門，以

獲得一種特殊的聲音。Leston Paul向我解釋說：

〔艾羅〕總是用美國樂手吹奏管樂部門，尤其是小喇叭以及低音號（費用很貴！你知道），薩克斯風總是可以用西印度群島的樂手……但在衝勁處，有時候我們讓美國樂手吹奏第一小喇叭、西印度群島的樂手吹奏第二小喇叭，加上一位美國低音號手……我們在尋找那種高亢的音色。還有，我們必須鎖定騷卡的舒暢感，因為你知道它就是舒暢的音樂。有時候，如果我們管樂部門全部採用美國樂手，節奏聽起來就會充滿太多放克味道，變得有點疏離。我們必須繼續抓住那種搖擺的感覺，一種舞蹈的感覺。所以我們會混用〔各地樂手〕。

就上面的描述來看，艾羅的唱片製作所呈現的跨國實作相當成熟，這情況並不罕見。加勒比海樂手唱片的錄製，基本上都包含了不同國籍、不同區域的樂手，而各個錄製階段也常常是發生在不同地方。例如節奏組的錄音可能在千里達的某個錄音室進行，而管樂組和最後的混音可能都在紐約完成，而這部分又可能是在不同錄音室作的。

英美語系加勒比海巨星的跨國實作，並不侷限於南北軸線關係。事實上，新世界中第三世界各國的多邊交流，以及南半球第三世界國家和亞洲民族交流互動，皆合力造就了一個不斷成長的商業市場。在Leston Paul每年固定合作的80位藝人中，我們發現了一個由他操刀撰寫編曲的日本團體。另一位同樣知名的千里達音樂家Kenny Philips，則曾為來自聖基次島（St Kitts）、安提瓜島（Antigua）、多明尼加（Dominica）、聖路希亞（St Lucia）、巴巴多斯島（Barbados）以及格瑞那達（Grenada）等地的加力騷樂手擔任編曲。

由此我們可以獲得結論，加勒比海巨星涉及的議題有明顯跨國性質，而這些議題同時塑造了全球音樂工業，也反過來受到影響。在地區和國際層面上，藝人都努力要增加他們的機會和財富，並提升自己的社會地位。同時他們也依賴自身的關係網絡來增加對國際場景的認識，以便回應與與抗拒全球音樂工業的需求。

藉著加速觀念和產品的跨國界流通，加勒比海的巨星大大強化了移民者和母國同胞的聯繫。光是1995年，五屆加力騷霸主，綽號「黑色史達林」的Leroy Calliste，就在加勒比海群島、加拿大以及美國做了一百多場表演。從「黑色史達林」對1995年2月到9月初所舉辦的表演自述中，當可瞥見箇中狀況，而對這個現象有更深入的了解：

2月嘉年華會一結束，我就到安提瓜參加教育部舉辦的一場音樂會；幾天之後，到巴巴多斯，參加Spektakula公司⁴在那裡舉辦的年度音樂會，網羅的都是「千里達嘉年華加力騷音樂的好手」；4月回到安提瓜，參加Spektakula在該地舉辦的年度第二場音樂會。安提瓜的表演是在星期六晚上，星期天晚上我就到Isaac MacLeod的生日宴會上演奏，此人是麥狄遜廣場花園秀的主辦人；然後回到千里達，4月底又到紐約，和Sundar參加Chutney秀，那是星期六晚上的活動，星期天再度回千里達，在聖費南多（San Fernando）「黑色史達林」的勝利慶功宴上表演〔黑色史達林在該年的加力騷大賽贏得霸主地位〕；然後去聖路希亞一晚，那是Sandal旅館的一週年慶——當晚是私人的表演。5月6號回到千里達，參加聖費南多最後一場Chutney秀。之後我回到紐約，參加母親節（5月的第3週）演出；這場活動我們努力找來所有加勒比海的藝人……所

以不是每個人都在同一個晚上出現。〔這個活動〕今年我總共參加了三場表演，一場在麥狄遜廣場花園，兩場在布魯克林。母親節之後我待在紐約，5月底有兩場在亞特蘭大為櫻桃樹嘉年華舉辦的音樂會；好吧，我漏掉了什麼，你知道……那場表演，4月底在「布魯克林森巴會」的一晚；那是在紐奧良那場演出的前一天；然後我回千里達，又在巴巴多斯一場私人活動中表演；接著，6月中到多倫多參加一位獨立音樂會籌辦人舉行的單晚表演——通常這場表演是在七一〔加拿大〕國慶日前夕舉行。然後和Sparrow到聖湯瑪斯參加一個單晚的表演，那是星期五，星期六則是我一個朋友辦的年度音樂會，是替邁阿密的一間美容院辦的。接著回到千里達，7月6號左右去到聖文森，〔以加力騷藝人的身分〕慶祝Becket的20週年；7月16號有一場中央公園的音樂會，一個夏日舞台音樂會；然後我在聖費南多又有一場「家庭日」的表演，是警察局主辦的，8月1日在Laborie〔千里達〕還有一場政府為「解放日」舉辦的表演。8月第一個禮拜有兩晚在多倫多的「加勒比海狂歡節」（Caribana）表演；之後飛到紐約，8月13號在那裡有兩場表演，一個是勞動節音樂節委員會主辦，另外一場是在布魯克林的一所高中；8月25號，在休士頓有一場嘉年華會前的一場什麼東西，跟嘉年華委員會合作；8月28號，和Sparrow參加休士頓最後一場夏日音樂會；31號在布魯克林博物館的Soca Chutney秀登台；星期五晚上我和Sundar得到〔皇后區〕的「加力騷城」去jam一場Chutney；星期晚上到曼哈頓的Rose Bowl替Spektakula籌辦的演唱會表演兩晚；然後是勞動節，我在下午3點有表演，隔天早上飛到亞特蘭大，參加一個家庭之夜的演出。

黑色史達林認為他到處表演是為加勒比海的社

群「服務」，不管這社群在哪裡。就像他進一步解釋的，「一場表演就像麵包（roti），可以讓人吃飽。那是來自家鄉的東西，那個記憶會持續幾周甚至幾個月。」這樣的過程幾年下來，黑色史達林和他一樣的跨國藝人，可以說對於泛加勒比海認同的發展有長足的貢獻，也替一種反映跨國經驗的認同發聲，那種認同是藝人和移民者共同擁有的。

不過，要形成這種狀況，關鍵要素是「流通」。加勒比海的藝人要流通，必須和他們所依賴的娛樂工業有所聯繫。娛樂工業藉由加速加勒比海區域內外各個國家的交流，同時為移民者和加勒比海藝人創造一個跨國的場域。譬如，千里達人所擁有的Spektakula Promotions所僱請的藝人，近年來從這組織所舉辦的表演中獲利甚多，不只在千里達，還有巴巴多斯、安提瓜、多倫多，1995年開始在紐約也有。Spektakula Promotions和其他類似的組織，讓加力騷樂手和其他音樂表演者在各個地方表演同樣的熱門曲調，可以說因此對於不同地域的加勒比海社群經驗的勾畫有很重要的貢獻。擴大來說，全世界無數的加勒比海嘉年華會組織（特別是在英國、瑞典、加拿大、美國以及幾個加勒比海島嶼），都因為提供表演場所給頂尖的加力騷樂手，而使這個普遍受到激賞的文化現象得以流通。

從同樣的角度來看，這些加勒比海音樂籌畫組織或許也提供了重要的脈絡，讓加勒比海藝人和散居人口的集體認同得以在其中被界定、傳達和辯證；這些組織有著跨國的面向，而加勒比海巨星也開始在許多層面上依賴它們，像「加勒比海狂歡節」和勞動節的音樂節。這些組織所籌畫的跨國演出，有效促進了社會和政治空間的重新組構。以勞動節音樂節為例，《無邊界國家》（*Nations*

Unbound)的作者說道：

這種西印度群島集體認同的公開表達，也是一種團體的宣言，宣示他們在紐約政治的族群化結構中佔有一片政治空間。在這樣的情境中……在東公園大道吃一片牙買加肉餅，就有了你在牙買加吃肉餅所沒有的象徵性意義。成千上萬的西印度群島人每年在勞動節傾巢而出，全套嘉年華服飾，趾高氣揚佔領布魯克林東公園大道，等於進一步標示政治地盤。對這節日的擁有權已經非常完整，現在連紐約市長和全國性的政治領袖如傑西·傑克森(Jesse Jackson)都會來參加，在嘉年華遊行中領頭(Basch et la. 1994: 74-5)。

加勒比海巨星所活躍的跨國領域包含許多不同的國家，巨星們在這些地域中與所居地的霸權過程互動，建構、爭奪，並重新建構自己的認同與策略。加勒比海巨星的跨國經驗明顯呈現在音樂創作時的藝術抉擇，也呈現在由關係網絡所造成的主體性和認同上，透過這些面向，他們同時和許多國家有聯繫。他們的跨國經驗形塑了音樂的創作，除了歌曲主題的選擇必須考慮與之互動的各種族群的政治、經濟與社會經驗，影響層面還擴及聲音風格、節奏速度以及樂器配置，它們與聲音景觀、意識景觀(soundscapes and ideoscapes)相毗鄰，也是藝人的壓力，迫使他們必須作出某些決定，採取特定行動。

接下來我將舉些例子說明，樂手如何參與全球工業，具體層面上而言，則是加力騷樂手如何回應和抗拒全球音樂工業的一些傾向。這些例子也要證明加力騷樂手的音樂特色如何受到廣泛音樂種類的影響，如何與之互動，而這些音樂並不盡然都是所

謂的主流音樂。

第一首曲子是‘The Doctor Daughter’，由Lord Kitchener在1995年12月為隔年的嘉年華會所發行的歌曲。Lord Kitchener是一位傳奇樂人，和現年70歲而仍然活躍於音樂界的Mighty Sparrow同為加力騷音樂風格的中流砥柱(Lord Kitchener, ‘The Doctor Daughter’, *Incredible Kitch*, JW Production 1996)。這首歌說明了這位老牌加力騷樂手的最後一張專輯如何利用了全球音樂工業的「最新聲音」，卻不礙他繼續忠於加力騷歌曲的傳統格式。在‘The Doctor Daughter’當中，電子鼓、電子合成器，以及近年來廣泛流行之特殊音色的利用，結合了典型的韻文副歌及加力騷歌詞題材的感性取向。領唱應答的設計很典型地分配在銅管樂組的不同部分，以及領唱者(在這裡就是Kitchener本人)和應答的合音之間。

第二個例子是‘Out de Fire’，也是老牌加力騷樂手Roaring Lion的作品，他在退出鎂光燈之後數年再度復出，把自己過去的加力騷樂曲重新混音，在過去4年獲得極大成功(Roaring Lion, ‘out de Fire’, *Carnival Special '96: Ringbang*, Ice Records 1996)。「Out de Fire」一曲顯示，90年代一些全球性音樂地景與千里達地區性的重要樂種，大大影響了加力騷音樂編曲者，這些樂種並不必然源自歐美音樂的中心。*Carnival Special '96*專輯中的‘Out de Fire’是新版本，混合Roaring Lion的歌聲以及可以說受到「重混」(dub)影響的編曲。「重混」這個受到全球高度歡迎的音樂類型(也稱dancehall)，來自牙買加，是所謂的第三世界國家，卻也是世界公認的音樂中心。重混聲的影響出現在眾多特徵的組合裡，包括歌唱部分的慢拍，突

出的貝斯線條，以及強調節奏組、儉省而謹慎的器樂配置。

第三個例子意在說明加力騷歌手如何在歌詞當中融入自己以及眾多加勒比海人的跨國經驗。1995年夏天發行的‘Iron Band Jam’ (*Black Stalin: Message to Sundar, Ice Records 1995*) 一曲中，加力騷歌手黑色史達林敘述千里達人是如何屬於許多個世界，歡慶他們的嘉年華會，還去聽「輪機房」，也就是紐約布魯克林鋼鼓樂隊 (steelband) 的節奏組，也到千里達最南端的村落Point Fortin：「珍去年回布魯克林，聽她怎麼誇口，千里達人嘉年華教她快活賽神仙，喬伊絲跟著鋼鼓樂隊跑，梅繞著銅管樂隊，她去Point Fortin，只為了聽輪機房 (鋼鼓樂隊) 演奏。」

第四個例子是一首速度極快的騷卡歌曲，這是整個90年代千里達音樂的特色。不像之前幾年，是以一般110rpm或120rpm的速度，Superblue 的這首曲子‘Bounce’贏得1996年嘉年華「道路進行曲」 (Road March) 競賽，它是以144rpm的速度演奏 (*Carnival Special '96: Ringbang, Ice Records 1996*)。西印度群島對於90年代騷卡音樂快節奏所作的說明，值得在此重述，證明以歐美主流以外的音樂可能如何彼此影響。90年代千里達的騷卡歌曲朝快速度發展，據說是受到像安提瓜的Burning Flames等騷卡樂團的影響。安提瓜的樂團早自80年代起便使用快速節奏。接著，有些瓜達羅浦島 (Guadeloupe) 和多名尼加的樂手說這些安提瓜樂團的快速度取向，是源自馬丁尼克島和瓜達羅浦的zouk音樂。而又據說，馬丁尼克和瓜達羅浦zouk音樂的快節奏，是因為zouk樂手與soukous樂手在巴黎合作密切，以致zouk音樂受到法屬非洲soukous

音樂的影響。

最後一個例子則用來顯示，某些巨星的一些決定和行動，或許是刻意要和主流相反，歌曲的創作可以被解讀為對抗或挑戰全球音樂工業的索求。黑色史達林發行於1995年的‘Man Out For Change’，似乎有著同樣的企圖。他的樂器配置不同於一般的銅管組、節奏組和獨奏吉他、電子合成器、貝斯、鼓樂器組、牛鈴和康加鼓，伴奏部分只用了一把原音吉他和電子鼓節奏，演唱的速度也不快 (76rpm)，歌詞則似乎比較是為了聆聽而非舞蹈。這種加力騷歌曲在90年代頗為罕見。

從以上的例子，我們可說除了極少數明顯的例外，整體而言，加勒比海巨星的加力騷和騷卡音樂所發展和反映的音樂風格及文化品味，扣連了一個跨國的社會、音樂和政治領域，這領域不只橫跨加勒比海居民以及海外同胞的經驗和態度，也為之劃出了一個疆界。

衝突中的世界音樂

到目前為止提出的民族誌分析中，沒有考量的是加勒比海巨星跨國實作核心當中的各種掙扎衝突，以及這些實作所可能產生的雙面刃效果，不管是在這些藝人的母國或者他們所活躍的國家。

從許多方面來看，加勒比海巨星的跨國實作可以說是強化了他們最開始時被迫採納的跨國作法。透過跨國活動和各類音樂會，加力騷藝人的音樂給人的印象是來自一個健康的加勒比海音樂工業，雖然實際的狀況遠非如此。(大部分的加勒比海樂手仍需保有一個白天的工作以維持溫飽。) 以至

母國同胞不會從在地層次來關心這些藝人的需求，譬如，實施版權法，或建立管理藝人工作條件（主要是薪資和適當的工作場所）的法規機制。結果，藝人繼續被迫當個跨國者，到別國工作賺取生活所需。尤有甚者，如前面所提到的，在這過程中，他們又間接強化了那些民族國家的霸權文化和經濟實作，正是這些國家的宰制力量——譬如透過出租設施的方式——迫使人們移居他鄉，或變成跨國者。

雖然跨國的音樂實作讓加力騷巨星得以抗拒地主國和本國社會的壓制，但他們的作為在某方面也幫助了這種壓制狀況的延續，使得他們必須繼續跨國工作。當任何一個地方的狀況變得無法忍受時，這些藝人就可以在情感、文化以及物質等層面，移動於地主國和本國之間，於是，跨國的音樂實作便降低了加力騷樂手要集體挑戰任何一個體系的可能性。

在另一層次上，身為跨國工作者，加勒比海巨星的生計活動必須仰賴移居外地的同胞和組織，特別是涉及唱片銷售和音樂會的部分。除了情感、文化以及政治的關係使加勒比海藝人和許多海外同胞維持緊密關係外，這些藝人也得和他們維持社交的關係，以便得以繼續跨國的活動。意思就是，定期打電話或以其他方式互動。同時，為了獲得認可，藝人必須先在本國贏得（或至少參加）一場加力騷大賽，而這又使得這個存在很久的保護主義體系不斷延續。結果，相較於母國，移居外地的藝人可能其他國家獲得更大成就，他也可能在同鄉藝人跨國表演時給予道德和經濟的支持，而受到擁戴，卻不會把這套作法延伸到家鄉的表演。這種體系在移居人口之間更為強固，這表示加勒比海跨國組織通常只邀請來自「家鄉」的加力騷巨星在他們的音樂

會裡表演。

有時候，加勒比海巨星會對重組社會和政治空間大有幫助，譬如先前提到的紐約勞動節的加勒比海嘉年華會。不過要讓努力被看見、被嚴肅看待和尊敬，這方面，他們並不是所向披靡。對一些長久存在、對於加勒比海社群和個人的刻板印象，他們常常得持續抗爭。民族音樂學者安瑪莉·加勞爾（Anne-Marie Gallagher 1955）觀察道，加拿大多倫多的主流媒體報導加力騷音樂和加勒比海狂歡節的方式，無法讓其中的歷史與族群認同滲透到主流社會裡。加勒比海文化形式常常會被簡化為觀光商品，談論到它時只會想到加勒比海狂歡節為這個城市的經濟挹注了好幾百萬元。

在這一節中，我們提供了具體例證說明加力騷巨星的跨國實作在類似紐約這樣的地方，所可能具有的解放作用。他們的活動有助於宣示政治空間，而面對種族歧視和族群貧民化的壓力時，更強化了集體的認同。但同時，我們觀察到跨國藝人也可能會鞏固原有的霸權結構和實作，不論是在家鄉的社會，或者是藝人活躍其間的那些民族國家。不論有意識與否，藝人有可能助長了保護主義的措施或者剝削體系的延續。這種緊張狀況表明了跨國樂手面對的兩難——他們身處的世界充滿明顯的不平等，而在地音樂創作與全球音樂工業之間又有著複雜詭譎的關係。

特定視野下的世界音樂

現在應該很清楚，「世界音樂」的標籤不能單單透過馬克思角度的化約鏡片來詮釋，也不該無條件地頌揚世界音樂的政治效果。以馬克思主義為

研究進路是不妥的，因為其基本前提假設了一個截然分隔的世界，其基礎範疇分界明確：這個世界中的團體具有同質性，清楚切割為宰制者和被宰制者；這個世界的空間標示若不是中心就是邊緣；這個世界的文化若不是屬於第一世界就是屬於第三世界。這些前提假設現在已受到挑戰。在美國和加拿大也有第三世界的空間，就如同在通常被視為邊緣文化的地區，比如牙買加，也會出現世界性的音樂中心。此外，隨著全球音樂工業的重組，傳統上的中心已經被取代。最好的錄音室現在並不一定全在倫敦、巴黎和紐約。就像上面提到的，一般以單數（多半是指南北半球的關係）定義的國際市場不再有效。而那些一般認為受宰制的人們也不再理所當然是商品和風格的被動收受者了。

如此說來，我們必須體認，「世界音樂」的標籤以及它所欲涵蓋的人和產品，也不能再無條件地當作解放政治的象徵而大加稱讚。世界音樂工業中依然有許多樂手因為種族的因素而沒有出頭的機會，有許多聽眾受到操縱而抱持東方主義（orientalist）的態度，還有許多音樂實作被挪用，其結果卻與他們原有的意圖完全抵觸。可口可樂廣告運用雷鬼樂，就是明顯的例子。

世界音樂樂手作為跨國者的這個概念，或許會變成我們認識真實的關鍵，用它來了解這些巨星在在地和全球層面所面對的社會政治、經濟以及文化的限制和機會。這個概念使我們更能領會全球音樂工業底下人們和實作的相互關聯性。更確切地說，幫助我們理解樂手如何參與這個全球工業，不只改變它，同時也順應它的許多特徵。具體層面上，比如上述的加勒比海巨星，使我們得以觀察藝人如何和散居各地的本國人發展密切關係，也說明

他們如何從這種關係中獲得好處。透過檢視所有這些特點，我們也能知道藝人的企圖和中介的全球結構是如何互動，而理解形成世界音樂的跨國實作以及這類音樂得以流通的場域。

總結來說，世界音樂絕不是關於特定的曲目或特定的人口族群，而是相對應於主流文化的特定音樂實作的定位（positioning）。「世界音樂」的標籤，在指涉音樂與藝人的跨國活動，以及永遠可能出現的新結盟（包括社會和音樂方面的結盟）時，或許是個適當的稱呼。事實上，這或許是最能喚起無法定位之事物的最佳稱呼，可以包含不同時空之交會所產生的音樂，可以是出於必需，也可以是為了娛樂。「世界音樂」的標籤或可提供並引發各種不同的音樂經驗，但這標籤本身卻提醒人們主流音樂工業對它所控制的音樂市場，所強加建構的階層關係：藉著「世界音樂」這個無法加以形容的稱呼，它們將不在所謂主流之內的所有音樂，以及這類音樂的樂手與歌迷，阻擋於門外。

延伸閱讀

在‘Global imaginings’一文中，Gage Averill對於有在地特性的產品（如世界音樂唱片）和全球文化工業的關係，提供具有批判性的精闢分析（收錄於*Making and Selling Culture*, edited by Richard Ohmann, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1996, pp. 203-23）。Veit Erlmann的*Music, Modernity, and the Global Imagination*（New York: Oxford University Press, 1999）是從歷史角度剖析所謂「世界音樂」的傑出範例。Erlmann在這個研究當中有技巧地凸顯，南非的幾個重要藝人面對國際音樂工業的多面向經驗，不只傳達南非和西方深刻的糾葛，更扣連了殖民和後殖民世界的遺產。Steven Feld的‘A sweet lullaby for “world music”’（刊於*Public Culture*,

Globalization Issue, edited by Arjun Appadurai, Millennial Quartet, vol. 2, January 2000), 犀利道出所謂「世界音樂」的音樂創作者最常經驗到的問題,特別是在版權和所有權的議題。《Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place》(New York: Verso, 1994) 這本書中,作者George Lipsitz以一系列文章提出珍貴的見解,從理論和實作方面探討若干非主流之通俗音樂在在地和國際場景中文化、社政及經濟各層面上的複雜定位。

【譯注】

1. 加力騷, 加勒比海地區一種跳舞音樂, 19世紀時發源於千里達, 而後蔓延到紐約、倫敦, 直到1970年代騷沙與雷鬼音樂崛起前, 都是加勒比海區最強勢的音樂形式。早年的加力騷音樂起源於非洲黑奴的工作歌 *gayup*, 它帶有強烈的競賽意味, 第一段是勝利褒揚, 第二段是譏諷對手。影響所致, 辛辣諷刺、社會批判成為加力騷歌詞的主要精神, 一度還引發歌詞審查。音樂上, 它融合了非洲音樂的旋律模式與節奏結構、法國的面具遊行音樂 (*mas*)、西班牙旋律、爵士與美式音樂, 使用英語發音。加勒比海地區每年都會舉辦加力騷大賽, 冠軍封為「加力騷之王」, 奪魁者均為男性, 直到女歌手 *Calypso Rose* 在1978年奪魁, 冠軍頭銜才改為「加力騷霸王」(*Calypso Monarch*)。soca是soul calypso兩字的濃縮新字, 意指美式靈魂樂與加力騷的融合。1970年代, 愈來愈多加力騷樂手跑到紐約布魯克林錄音, 受到迪斯科音樂風潮影響, 將加力騷音樂融合靈魂樂的貝斯、迪斯科電子鼓節拍、放克音樂、中板ska樂, 成了所謂的soca。soca樂的唱腔已失去了加力騷音樂特色, 變得較為平板, 而是以音樂、音色取勝。詳見, 《漫遊歌之版圖: 世界音樂聆聽指南》, Howard J. Blumenthal著, 何穎怡譯寫, 台北: 商周出版(2001), pp.303-304。
2. 本文側重加勒比的樂種, 因此以下名詞我們只作簡短解釋。soukous又稱作薩伊倫巴樂, 顧名思義採用加勒比海倫巴樂的節奏, 主要特色是將非洲拇指琴的指法融入吉他演奏中, 而以吉他獨奏取代倫巴音樂即興部份的鋼琴。Rai是阿爾及利亞的跳舞樂, 於20世紀初開始與青年文化結合, 傳達社會批判的思想。它的特色在簡單的2到3和絃, 但導奏多半保留阿拉伯音樂的自由即興特色, 近年由於此種音樂成功融合搖滾、雷鬼、靈魂、放克, 而成為歐陸舞吧的熱門異國風。Juju則是奈及利亞境內Yoruba族裔的當代流行跳舞樂, 以大編制的打擊樂搭配吉他、鍵盤樂器與夏威夷吉他。Zouk源於法屬西印度群島, 盛行於1980年代, 結合非洲音樂、加勒比海流行樂與美國放克樂。Ibid, pp.272, 278, 281。
3. Montserrat, 英屬蒙塞拉特是加勒比海上位於小安地列斯群島北部的島嶼。
4. Spektakula Promotions成立於1977年, 專門籌辦北美與加勒比海各國的大型音樂祭, 與會表演者還包括國際巨星。他們還有Spektakula專屬的加力騷音樂會。
5. Caribana, 每年仲夏於多倫多舉行為期10天的加勒比海狂歡節, 號稱北美最大。

9. 流行樂、搖滾與詮釋 Richard Middleton
10. 通俗音樂、社會性別與性慾特質 Sara Cohen
11. 搖滾、流行樂與政治 John Street
12. 從萊斯到冰塊：搖滾與流行樂中種族的面貌 Barry Shank
13. 通俗音樂的「在地」與「全球」Jan Fairley

辯論

第三部

Pop, rock and interpretation

第九章

流行樂、搖滾與詮釋

理查·米德頓 Richard Middleton

作者簡介：英國University of Newcastle-upon-Tyne音樂系教授。之前在Open University教書達25年之久。著有*Pop Music and the Blues*, *Studying Popular Music*、*Reading Pop*，也寫了其他許多關於流行音樂的文章。也是*Popular Music*的創刊主編。

任何對流行樂有興趣的人，對於流行樂的意義、價值、效果和重要性，都有自己的見解。但樂評人或學者的意見通常比較受重視，大半因為他們有管道讓大眾聽到他們的看法；令人吃驚的，一般樂迷的詮釋，我們知道的非常少。這有關係嗎？對於音樂聆聽感想的明確闡述大多闕如；但這裡的問題所在，卻不止於一般常言的音樂的「神秘性」。

1994年的水星音樂獎，由知名的流行音樂學者西蒙·傅禮思領軍評審團，頒獎結果引得音樂同業雜誌《音樂周刊》（*Music Week*，1994年8月6日）對於這些「太為自己利益著想的蛋頭學者與記者」的介入大表遺憾。時間再往前推13年，當時成立不久的「國際流行音樂研究學會」（International Association for the Study of Popular Music）召開第一次國際研討會，而由劍橋大學出版社發行第一期關於「通俗音樂」（Popular Music）期刊，都引發《泰晤士報》（*Times*）專文嘲諷（1981年6月16日）。這裡似乎出現一種明顯不協調的現象——投入高價值的教育資源去研究一種沒有價值的音樂，將理性套用在頑強的非理性現象上，用講求精確的論述去說明反覆無常的愚蠢現象——這種不協調卻深植於學術界對於流行樂的研究參與之中。常有人懷疑流行樂是被利用了。那些信仰「1968世代」¹基進政治理念的男性左派推動了早期的學術風潮、所謂的「搖滾主義者」²（rockist）、「陽剛至上者」和反建制者。晚近，「後現代主義」的知識分子又發現，「認識」所謂的後龐克流行樂好像對他們在尋找的一種「認同」政治正好有幫助。而一旦人們看清了他們顛倒的邏輯，其「民粹主義」的選項——「讓樂迷為自己說話」——就失去了原有單純的吸引力。此般介入與反映、娛樂與理論、「大眾」與「知識分子」之間的衝突和交集，恰好構成

了所有對通俗音樂文化之詮釋的存在條件。

大眾文化批判及原真性的追尋

學術界和大眾一直有個疑問，那就是流行樂這個高度資本主義的產物，是否仍能找到表達真實情感的方式；而即使它是這樣的產物，是否能夠代表我們的心聲？

流行樂出現的時代正是資本主義社會面臨大幅重整時，重整過程帶動60年代文化領域和教育體制的重新組構，最早關於流行樂的許多評作，其特色似乎都帶有源自於這種組構過程的痕跡。然而，樂評縱使訴諸文化和政治的變遷，還是受到較早期觀點的影響，最顯著的就是與20世紀初期大眾文化批判（mass culture critique）相關的見解。在英國有文學評論家李維斯（F. R. Leavis）；在美國有研究群眾社會的社會學家的論作；在歐洲大陸有法蘭克福學派（Frankfurt school）的「批判的馬克思主義」（critical Marxism）。對流行音樂的探索以及詮釋，背後都有種種不同卻互補的學術理論在推動，希冀流行樂可以逃脫商業剝削的惡意擁抱。

在戰後的英國，李維斯對於「忠於經驗」、以「有機共同體」為基礎的「少數文化」的論點，提供了強有力的典範。理查·霍格特（Richard Hoggart）就引用他的論點，主張勞動階級工人所流連之酒吧的「傳統」音樂文化，優於初期搖滾之「光鮮亮麗的野蠻」。但到了60年代中期，這種區辨的標示開始轉移，有些評家開始認為，流行樂還是可能產生帶著「內在成長」的「嚴肅」作品。雖然一些受到認可的源頭——爵士、藍調、民謠——還是比商業性流行樂更受喜愛，不過，

搖滾研究已經打開了一條通往原真性政治 (politics of authenticity) 的道路，另一個研究路徑則以「青年」這個新的社會範疇為中心，來探討社群音樂的表現 (參考Hall and Whannel 1964; Hughes 1964)。

美國學者所汲取的傳統雖然稍有不同，提出的立場卻頗為相似。葛雷爾·馬可斯 (Greil Marcus 1977) 研究一種包含「風險」和「自由」的音樂，其中「每個獨立的嘗試都暗含一種理想的社群」；譬如「貓王」從一個英雄少年淪落到被音樂工業玩弄於股掌間的傀儡，在馬可斯的敘述中，這個過程根本不是粗糙如所謂的「出賣」自己 (此乃最庸俗的一種觀點)，而是信念的喪失。正是這種觀點鼓舞了反文化的搖滾音樂雜誌如*Rolling Stone*、*Cream*，一如「左派李維斯主義」的觀點也廣泛滲透到許多英國的流行樂刊物，更別說早期一些流行樂的學術音樂學研究。

在新左派崛起的背景下，60年代後期搖滾的原真性神話逐漸從自由派轉到馬克思主義傾向；馬庫色 (Herbert Marcuse) 與美國的垮掉一代 (American Beats) 交織，形成一個矩陣，在當中發展出「學院美學觀」 (在英國則是一種藝校的美學)，同時模塑出音樂實作、地方理論 (vernacular theory) 和學術論述。與美國方面平行 (且相互關聯) 進展的是英國的文化研究，以位於伯明罕、由史都華·霍爾 (Stuart Hall) 領軍的當代文化研究中心 (Centre for Contemporary Cultural Studies) 為中心，將符號學及後結構主義與義大利馬克思主義者葛蘭西 (Antonio Gramsci) 提出的霸權理論交叉運用，開創了所謂的次文化理論。

次文化理論雖然看似提出新的概念標籤，但舊有大眾文化批判的影響卻是再鮮明不過了：李維斯的「常民」、古典馬克思主義的普羅階級、馬庫色的波西米亞浪蕩者和社會棄民 (outcast)，現在都由青年人的次文化取代：泰迪仔 (teds)、摩登族 (mods)、搖滾客 (rockers)、嬉皮士、龐克族，都是革命的主體，或者至少代表一種抗拒。理論的進展方面是運用葛蘭西的觀點發展出一種關於流行風格的解釋，這種解釋認為流行不是單純「強行植入」或只是「自動產生」，而是一種在不斷移動的文化地域內產生的「折衝」形式。這又結合了另外一層詮釋，那就是把音樂的消費解釋為意義生產的一部分：風格元素雖然一開始是大量生產的，現在則「重新扣連」 (re-articulated) 到次文化的表達需求和社會脈絡。此一研究取向隨著同源性 (homology) 概念 (結構上的「相適」) 而起落。但很少次文化研究會去舉證說明音樂方面的相適，而只是假設如此而已；嘗試進一步的人通常會落入分析概化，或含糊不清，或不夠精準，這個缺陷背後有更深層的問題，那就是在充滿流動性和多重中介的文化中，要保護文化形式的社會所有權並不容易 (見Willis 1978; Hebdige 1979)。龐克文化則是分水嶺。音樂與文化風格上的內在矛盾將彼此炸開，使得社會—音樂的同源意象終究失去了可信度 (Laing 1985)。

近年來，所謂的「原真性」雖然受到浪漫主義式的願望滿足和政治剝削的污染，仍奮力爭取智識上的可信度。不過在通俗文化研究上，以「藝術」與「垃圾」、「主流」與「地下」 (其實就是「流行」與「搖滾」) 等區分為基礎的模式，仍然強烈影響著流行的論述。但原真性業已失焦了；它標明差異，卻沒有明確的社會主體性的參照。可以這

麼說，要重新確立原真性的概念就必須更注意「扣連」(articulation)而不是「同源性」的問題，使得主體性的流動性和社會定位獲得認可，並在商業媒介過程當中(而非之外)，從理論角度討論音樂的功能。

莎拉·桑頓(Sarah Thornton)對於「舞吧文化」的研究提示了這種可能性。她反對伯明罕學派的研究取向，主張次文化其實是經由媒體所建構，而非受其阻礙，而次文化更不能自外於商業邏輯。她放棄分析深度，而是宣稱「原真性，終究只是環繞著通俗音樂論述的一種效果……〔因此〕次文化的最佳定義應是被標籤為『次文化』的社會群體。」作為「次文化資本」的手段，次文化標示秀異、鞏固層級，宣稱排他性，將中產階級社會中典型的分化機制導入青年文化本身。桑頓提出的圖像頗具說服力，顯示原真性的概念已經變得多少薄弱。再者，舊有的某些通行概念依然存在，譬如「音樂偏好是受社會背景影響的、根深柢固的品味，因此也是合理而可靠的社會關係指標」，但是至於決定「社會背景」的廣泛因素，以及音樂風格本身所扮演的角色，相對而言，都還模糊不清(Thornton 1995; 66, 162, 112-13)。桑頓所使用的術語如「消費者」、「品牌」、「標籤」、以及「利基市場」(niche market)等等，都暗示舞曲音樂次文化一方面與她的民族誌方法論、另一方面與廣義的新右派消費主義之間，同時有著同盟關係。桑頓很清楚，「差異」有壓抑的可能，也有解放的潛力；但嘗試將新的文化區隔連結到更廣泛的社會力方面，她似乎又裹足不前。

我們現在很容易看出，次文化理論學家經常忽略或低估了這些社會力的力量。這也解釋了最

具威嚴的大眾文化理論家阿多諾(Adorno 1990)為何會被忽略，只被視為是自負的精英主義者。誠然，阿多諾理論中散發的訊息，即使最有力的部分，也可能是簡化了通俗音樂研究，將其變成音樂僅是一種商品崇拜的佐證。沒錯，音樂的元素調配(formula)原本可能是創意的一個潛在生產基礎，阿多諾卻將它說成是音樂形式的標準化。他過分解讀獨占性，以至於音樂工業和消費的經驗性研究都無法開脫。他把音樂理論比附為一種馬克思·黑格爾式、直線發展的人類解放計劃，該計劃把種屬人類學「向上」化約為沒落階級(歐洲中產階級與布爾喬亞)的觀點。但誰能否認那些娛樂集團及其「守門員」的偏見策略，不是就常常類似於阿多諾式的惡夢？研究流行意義的任何文化理論都必須在這個角度內充分考量，但很少人做到這樣。

理解音樂文本

聽眾在聽流行樂時，聽到了什麼？他們如何解釋聲音的內在關係和意義？音樂學的訓練應該能夠回答這個問題。但是其既定的方法卻未必永遠勝任。阿多諾的毛病之一正是音樂學，他將古典音樂的研究套用(或是誤用)到一個必要條件幾乎完全不一樣的曲目領域。早期的「流行樂音樂學」並不乏此類嘗試，雖然不見得都像阿多諾那麼差勁(見Mellers 1973)。事實上，對於崛起於70年代、受到新興文化研究影響的年輕一代流行音樂學家，最重要的研究主題正是分析方法的問題：流行樂文本要如何掌握和理解？這個問題有時會被簡化成對既有音樂學研究典範的批判(Tagg 1982; McClary and Walser 1990; Shepherd 1991)。

流行樂在許多面向都不同於古典音樂。因此

有必要以新的方式來聆聽和聲，建立新的節奏分析模式，注意音色和音高的變化，從與音樂類型和社會功能相關的角度來理解文本和形式，以避免菲利浦·泰格（Philip Tagg）所謂的「樂譜中心論」（notational centrality，也就是將注意力集中在樂譜而非聲音本身）。雖然我們更進一步來看，音樂方法學上的問題其實是來自不同的音樂學典範的深層概念性矛盾。不顧及音樂的文化脈絡、社會與情感效用，以及與之相伴或甚至可能由它帶動的肢體運動，而只將音樂的意義置放在客觀建構的聲音類型中，是後啟蒙主義中產階級美學中廣泛傾向的一部分。將音樂作品視為具有超越歷史的「自主性」；要求「超然」（disinterested）的聆聽方式；將音樂表達的「精神」與較低的物質層次區隔；將「作曲過程」物化：這種種情形加起來而形成的本體論，似乎在相當程度上排除了流行歌曲的世俗生活經驗。這樣的聆聽方式（如同傳統分析方法對於欣賞方式的暗示），意指所有的實作都被藝術徵收了。

西蒙·傅禮思（Simon Frith 1996）主張「音樂學是為想要創作或演奏的人製造了通俗音樂」；其文本的建構著眼於生產部分，而非聆聽。對於不做如此觀的人，譬如我，我們認為「音樂學家」也必須戴上「評論者」面具，又以評論者的角色模擬「樂迷」，其挑戰是在於向眾人顯示，分析可以同時在直覺與科學知識的基礎上，對音樂的反應提出說法。

但如果分析者也是樂迷，非典型的樂迷，那麼，「在文本分析的行為中，誰是聽者？」針對這樣一個問題，回應方式就可能是深入民族音樂學的領域，而在這領域內，經常性的問題是如何串連

「外來者」（etic, outsider）和「內在者」（emic, insider）的角度。爭論點在於（詮釋符碼、分析典範的）切題性。通常會認為西方古典音樂和非洲裔美國音樂及流行樂之間，差別懸殊。人稱前者著重於語法（syntax，「所體現的意義」、「外延的發展」），後者則著重於過程（process，「所產生的情感」、「內涵的發展」）（Keil 1966; Chester 1990）。這話頗值得參考，但必須小心。「非此即彼」的區隔常是可懷疑的，或許所有的音樂風格都是兩者皆備，只不過比例各有差異。甚至同一首音樂作品也可以用不同的方式來聆聽：對分析者（嘗試「進到內部」的「外來者」）來說，一首歌曲應屬於某個特定風格範疇，也不見得就表示所有聽者都會同意這種看法；於是我們還是會繼續猜測，到底作品的「內部」何在，或者這首作品究竟是否有單一的位置。

大部分流行樂的文本分析，都不是乞靈於民族音樂學，而是求助於符號學（semiology，或譯「形名學」），也就是「符號的科學」，因為他們相信「社會意義」乃關鍵所在，且聽者覺得歌曲是有意義的。問題在於音樂是如何讓人有這樣的感覺。依據這個研究進路所完成的研究伴隨著焦點的不同，方法論上的折衷主義程度，而各有殊異。不過某些問題會一再出現：哪些音樂特徵是最重要的；一首歌曲中的特徵與部分如何彼此區分和相互牽連；音樂的「文本」（text，一首歌、一種風格、表演者的曲目）到底是什麼，又如何與各種「脈絡」（context）產生關聯；意義是否已經「符碼化」成特定的聲音特色，還是那意義是由聽者彈性地賦予的；若詮釋的過程是吾人經驗的產物，則在多大程度上是如此，而其對經驗的建構又能達到何種程度。泰格著名的研究方法，主要是倚賴經驗

性的測試。泰格解讀意義的方式，首先是替換音樂中的個別元素（音高、節奏等），以便了解這樣的作法如何改變音樂效果；接下來他把原本的歌曲和相同或是類似領域的其他作品拿來作互為客體的比較；兩個方式都會參酌一群聆聽者的反應。這種研究方式對於那些具有戲劇色彩的音樂極為有效，尤其是和視覺影像結合的音樂（電影音樂、電視節目主題曲）——雖然這種研究法會被批評為把意義固定得太過明確，未留空間讓人去探討音樂脈絡所造成的效果，或發揮值得辯論的詮釋。不過，對於那些可預料且一再重複的典型排行榜流行樂或舞曲，這種研究方法就比較無能為力了，因為這些音樂比較缺乏鮮明的「聲音—影像」供揀選。

泰格（1992）後來的研究比較強調大範圍的意義標示：「風格指標」（style indicator，所探討之風格的規範）以及「類型提喻」（genre synecdoche，以部分代表全部的方式，作為其他風格的參考），兩者都還包含一連串的聯帶關係（association）。我個人也曾採用類似的方法，參考俄國文學理論家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）的對話意義理論，試圖解讀音樂的結構和過程，而視之為風格元素和連帶部分之間的對話，透過對話，眾「聲」喧嘩（Middleton 1995）。這種作法不是把意義置放在文本「內」，而是放在相互交錯（經常也是彼此競爭）的論述交會點上。有趣的是，近年來由羅伯·瓦瑟（Robert Walser 1993）以及大衛·布雷克特（David Brackett 1995）所分別提出的兩個重要的詮釋研究，方法上也強調這種論述脈絡的重要性。然而，如瓦瑟所主張的，音樂本身也發揮論述（discourse）的功能，就像文本不只是被脈絡所決定，也創造了脈絡。同樣，當分析開始接受自己的位置，認清楚闡述者不過是眾多闡述當中的一

種，音樂——音樂的實作——也更能清楚地呈現自身：它亦是理論的一個支系，在音樂中隱合對周遭環境的評論，不論是音樂的或非音樂的環境。

正是在這層意義上，舞曲音樂可以說是將人們大談的「搖滾的終結」給理論化了。如此一來，或許誇大了一種可能性，那就是，即使音樂必然到處都被意義所圍繞，音樂的再現（musical representation）——用來表陳某些已存在之現實的音樂文本——這樣的觀念，將符號學觀點和意義生產的具體形式（這過程如今或已式微）聯繫起來的程度，也不下於搖滾美學。如果說舞曲結構確實掏空了流行樂先前以表情豐富的歌詞所保證的「再現的環境場景」（representational mise-en-scène），那麼擴展到這個空間的，似乎就是以動作示意的身體了。

流行的身體

雖說如此，這個身體或許從來沒有缺席過。從流行樂的誕生以來，它的肉體性（physicality）也就不斷為人所討論，也就是所謂的「初期搖滾中帶動活力的原始歡愉」（Carson 1990: 448）。流行樂將感情與動作以特定方式結合起來，這通常是針對表演者而言，尤其是那些流行之星，他們本身似乎就體現了音樂所要表達的情感，而透過舞蹈和其他方式，他們的動作刺激了樂迷，也代表了樂迷有形的肉體回應。弔詭的是，很少有人從這個角度對明星的行為，或者表演整體作嚴肅詳細的研究；而正當流行音樂錄影帶和MTV的盛行，促使眾多研究將電影理論的成果套到視覺分析時，這股研究風潮卻經常忽略音樂與舞蹈表演（或演唱會）動作設計的關連，譬如由聲音移動而形成的「擬勢」³。

歌唱在此的重要性不止於「表達」，因為歌唱時身體的脈動也會向外延伸，形成一道氣息。身體的投入可以說貫注於音樂的全程，有些人甚至還覺得它繞過了「表達」的中介。彼得·維克（Peter Wicke）拒絕符號學機制，將「聲音」的重要性置於形式之上，他認為，這是一個關於「情緒、擬勢、表情」之集體呈現的問題；「此時最重要的東西是『充滿律動的結構』……〔音樂〕不是一種符號，用以象徵某種它本身之外的事物，而是它本身就代表某種東西，它是各種運動、運動模式、運動場景的模擬呈現」（Wicke 1990: 19；重點部分為筆者所加）。瓦瑟（1993: 45）也以同樣方式描述，「當一個人由內由外都可以感受音樂時，身體似乎直接就會隨之歡欣舞動」。但假如像約翰·薛浦德（John Shepherd 1993）所說，這種聲音的運動構成一個讓內在和外交流的場所，而主體的身體社會性和他們的身體在此彼此穿涉，那麼問題就會變成：找出流行樂與眾不同之處，這意指我們要問的是，假如考慮到特定文化狀況內存的中介符碼，那麼身體的「表陳」（presentation）可以有多「直接」。當然，回答這個問題需要一套音樂表情的理論，它的基礎要涵蓋我們周圍和我們內在所有的「自然」節奏（包括身體節奏），以及特定音樂傳統在各文化中介之下的實作。

這樣的一套理論將樂手「歡暢樂風」（groove）的本土語彙，轉譯成更寬廣的、瀰漫於所有音樂結構的節奏概念，暗示了一種「隱含的」符號學，它的意義無法言傳，但可以意會。這個概念可能會讓我們想起羅蘭·巴特（Roland Barthes）所說的「身體的意象」（figures of the body），也就是所謂的「身體主題」（somathemes），音樂中的身體擬勢。巴特

雖然沒有提到流行樂，但是他對於音樂「顆粒」（grain）⁴的研究，很快就成為流行樂研究方面的典律，無疑是因為它對於音樂各層次擬勢的直覺，提供了理論探討的方式。「顆粒」標示了「歌聲當中的身體……表演時的四肢」（Barthes 1990: 188）。那是在意符（signifier）交互作用下的盈餘，在巴特所謂的表意過程（signifiacnce）層面移動，而為聆聽者開啟通往歡愉（jouissance）的可能性（歡愉是一種忘我的「極樂」狀態——忘我，不同於認同過程的肯定，後者所產生的是樂趣〔plaisir〕，是由刻畫著文化意義的意指活動〔signification〕所產生的效果）。曾經「在音樂中忘我」的流行樂迷應該會了解巴特所指的是什麼。

可惜巴特對於流行樂研究的影響，大部分只在通論層次：「顆粒」（通常被窄化或誤解為音色）的含糊訴求；對「極樂」的浪漫化等等。他所提出的條件限定也常常被轉移開來：身體的社會建構過程以及其表意的實作都容易為人所忽略；樂趣和歡愉之間不斷變動的交互作用也被簡化成一種固定的對立關係，而「歡愉」似乎不屬於精神分析的想像（imaginary）領域，而是隸屬於一個不含文化印記的奇特中立娛樂區。要挑戰巴特精英主義式的自由，在他所要的地方找出他所謂的「表意過程」（通常是在現代主義者、前衛的文本當中，而「意義」則是留給大眾文化產品的「形容詞作用的寫實主義」），則需要認可一種被文化培育過的身體（encultured body）。

這特別是指社會性別化（gendered）⁵的身體。以性別符碼分析流行文化是一股逐漸強化的潮流。然而，指出支配流行樂中之男女角色的社會成規是一回事，找到方法去討論「男性特質」和「女性特

質」的模式如何在音樂本身當中建構起來又是另外一回事（也比較困難）。我們可以將特定的音樂風格與技巧同社會性別化的價值連在一起嗎？蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary 1991）分析西方音樂中的父權性格，認為是透過線性敘事和調性終止（父系法則、理性的勝利）而顯示其權威，她探討了瑪丹娜如何透過反諷、拒絕線性、捨棄終止式以及「陽具性的弱拍」，顛覆這個父權⁶。瓦瑟（Walser 1993）則將重金屬音樂當中快速的節拍、強大的音量、強力吉他和炫技表演，與男性氣概相結合，但仍然在這陽剛的形象中找到變化的空間，特別是在雌雄同體的華麗金屬（glam-metal）團體身上。在《性的造反》（*The Sex Revolts* 1995）一書中，西蒙·雷諾德（Simon Reynolds）與喬伊·浦雷斯（Joy Press）把類似的解讀方式擴展到陽剛的「叛逆搖滾」（rebel rock），不過他們也在環境音樂、夢幻流行以及迷幻音樂當中那種海洋般的、前伊底帕斯的、「子宮般的愉悅」中，建構出另一種選擇。理查·戴爾（Richard Dyer 1990）則認為，與搖滾樂「強行插入」式的「陽具」節奏相對立的东西，可以在狄斯可音樂中更具複節奏性、帶動全身的（因此也是解放的）情慾本能中找到。

這些學者都很有理由地拒絕了本質主義的標籤。但隱然猶有一種二元分割（與某種「他者」相關的「陽性支配」），將他們的解讀導向先入為主的社會性別位置。所以戴爾認為，「即使由女性來表演搖滾，搖滾還是無可避免地有著『陽具中心主義』的色彩」。這種研究取向有辦法處理所有流行樂的文本性質和結構，以及比如說從「女子樂團」到饒舌樂等的性別解讀嗎？這個疑問提示了一個更廣泛的問題，只要社會性別的解讀法不是由二分「切割」的方式來定義，而是以互補方式來彼此

建構，帶動論述的相互作用、多元的性別歷史，以及對於音樂和情慾的樂趣的各種可能性，那麼這個問題就會變得比較和緩了。若說米克傑格（Mick Jagger）體現了陽具中心主義的男性慾望、雌雄同體的露淫，或是偽青少年的自戀，似乎都說得通，也都可以在滾石合唱團的音樂當中找到支持。

類型、論述、認同

音樂要有意義，首先必須符合「可聽得見」，也就是說，討論的焦點事物要是「音樂」，還是一種耳熟能詳的音樂，最後是一種過程與價值都為人所理解的音樂。這點類似法蘭哥·法布里（Franco Fabbri 1982）對音樂類型的定義：「一組音樂事件（真實的或可能的），其進程是由一套被社會接受的明確規則所支配。」法布里認為這些規則是形式的、技術性的，但同時也是符號的、行為的、社會的、意識形態的、經濟的以及法律的。就是在這個緊密、強大卻又容易變動的矩陣當中，產生了對於抒情搖滾、英倫搖滾、催哈（trip-hop）等音樂形式的理解，更別說「搖滾」和「流行」本身包羅一切的共生張力了。不過這些範疇分類從來不是固定不變的。樂手、市場標籤和品味大眾，也不是都以完全相同的方式來劃分它們的範圍；此外，「各類詮釋團體間也不斷有著定義上的鬥爭」（Fornas 1995）。這意謂著，要充分描述搖滾最好不要當它只有單一的生命史，而是視之為涵蓋永久性對話的多意義主題，有時，它對有些人而言，是不同譜系之間的鬥爭，有時，對另外一些人而言，它是透過與各式各樣的「他者」的關係而定義的中心，而此中心乃為男性的、白人的、反動的、次文化的。然而，我們總還是可以說「透過類型的構成……音樂提供人們……進入社會化世界的機會，成為某

種社會敘事 (social narrative) 的一部分」(Frith 1996)，換句話說，就是取得一種認同。

此處——也在晚近多數著作中出現——明顯的「論述的轉向」(discursive turn) 造成了若干後果。其中之一是「在地」優勢的重新出現，那是指具體的音樂場景和「社會敘事」，不只體現在音樂實作當中，也在於它如何自我建構，以及如何被他人所描述。這個觀點可以視作是改寫長久以來對於青年消費實作的關注，也是對散碎化和全球化的後現代敘事的回應。但把消費這一環從音樂流通的漫長循環中扯開，而同時將生產的過程和結果以及更大的傳播型態暫存不論，是有危險的。威爾·史卓爾 (Straw 1991) 對於「社群」(community) 和「場景」(scene) 的分析深具影響力，他雖然不太注意樂種的音樂面向，但確實將在地的音樂空間置放於品味的都會網絡中。「自我原真化的音樂次文化」，此一舊式想法已被「場景」(scenes) 所取代，而場景的特徵是音樂範疇的移動「結盟」，而其合法性則是由特定的論述實作和體制實作的邏輯所控制。「某些社會差異……是扣連在環繞特殊音樂形式之結盟而建立的聽眾群當中」，這樣的看法正符合許多當代音樂流動的型態，即使這個看法也好似抽空了更廣泛的對文化力量的政治詮釋。

就在地研究而言，要避開這樣的視野窄化並不容易。貝瑞·商克 (Barry Shank 1994) 以民族誌方式研究美國德州奧斯汀音樂場景，他著重於相互銜接的一連串音樂風格是如何在「誠懇性」(sincerity) 凝聚起來，而誠懇性就是他所認為的在地俱樂部場景的主要論述特徵。同樣的，崔希亞·羅斯 (Tricia Rose 1994) 也將紐約饒舌樂放置在「黑人文化表達性」傳統與「後工業時代的壓制所

導致的文化斷裂」兩者相會的所在。上述兩例中，更寬廣的音樂世界，包括「主流」(之內或之外) 都出現在敘述之中，卻是以聽眾角色而非行動者。

「歸屬感」透過選擇性而確定下來，卻相當程度地犧牲了刻畫在音樂風格發展過程中的歷史對話。80年代，當奧斯汀地區把自己「出賣」給逐漸成長的音樂工業現象時，一向認同「誠懇性」的商克所提出的解釋卻落入了「商業化墮落」的陳腔濫調。面對饒舌樂是「一再重複」與「吵鬧」的批評，羅斯予以反駁，說那是黑人文化與眾不同之處，這種論點將流行樂裡的兩大特質簡化成族群的獨特性，而不是以整體現代文化的更廣泛對話來為之定位。

誠然，要在在地和全球之間找尋正確的連接機制並不容易。勞倫斯·葛羅斯伯 (Lawrence Grossberg 1992) 提出所謂「情感的聯盟」(affective alliances)。這些情感的聯盟是將「文化形構」，比如「搖滾的形構」，扣連到特定的社會脈絡。此一概念和史卓爾提出的概念類似；但葛羅斯伯從意義偏離開來，而強調效果 (effect)、效果的「明確性」及其「力線」，這樣的堅持卻掏空了中介因 (agency) 的領域，以及具特定性的音樂：「什麼可以搖滾，什麼不能搖滾，沒有……音樂上的限制。」但我們可以說，音樂的認同總是結合到音樂類型的定義，以及人們所選擇的歷史敘事。音樂的歷史可以解釋成一種對話，以真實特出性為基礎的大眾記憶在其中扮演應有的角色。大部分的評論家認為，假使初期搖滾等同於貓王、Chuck Berry、Little Richard，那麼洛杉磯的墨西哥裔美國人的感覺或許不太一樣，誠如喬治·李普席茲 (George Lipsitz 1990) 所指出，他們的搖滾英雄是Richie Valens；不過Valens的音樂是學自非洲裔美國音樂和鄉村音樂，以及拉丁音樂，而他這種

多元混雜的風格使他創作出風行國際的暢銷之作。

因此，所有音樂，無論原本起源是否在地地方，一旦進入流行領域，都會被一種長期存在之論述形構所影響。西蒙·傅禮思（Frith 1996）對比「民俗」、「藝術的」以及「商業的」論述，認為其焦點分別是「原真性」、「原創性」以及「流行性」的概念。這些概念的運作橫跨現代社會的所有音樂範疇，永遠試圖做音樂的區辨。傅禮思的社會學主義（sociologism）由他的構成論（constructionism）所支撐：前者指的是音樂的效果總是由其論述脈絡和社會脈絡所定位，後者則是說音樂使人們有機會獲得可能的認同，建立聽眾群，而非再現既存的事實。但就結果而言，解釋音樂特殊性的需要不僅使得他走入某種相當傳統的領域（例如，中產階級的音樂美學），同時也進入他自己的文本詮釋。這種相當專家式的「音樂學」（對歌曲、演唱風格、表演技巧等等的闡釋）和著重本土的理論派產生若干齟齬，使得「音樂」與「論述」之間的連結產生問題。這個連結是樞紐所在。假設音樂總是有論述以及體制定位過程的中介，那麼就又有音樂—生產之實作的特殊型態中介。喬治尼亞·波恩（Georgina Born 1993）在她對於「消費主義」（consumptionism）的權威性批判中曾明確指出，要理解「文化客體」，得將它視為「複雜的中介叢結」，需要全面再次啟動美學能动性論（aesthetic agency）、體制權力以及創意策略等理論。

現代主義／後現代主義

流行價值被無遠弗屆的高／低文化的論述辯證所箝制，這組辯證貫穿了整個音樂領域。（不

認為情況依然如此的人，1996年「韓德爾故居事件」可能會有所啟發。當年有人提議將韓德爾在倫敦的房子改建成紀念博物館，但當有人發現著名的搖滾樂手吉米韓崔克斯（Jimi Hendrix）也住過這個房子，這項提議便引起古典音樂圈的一陣嘩然；或許也該掛上一面紀念韓崔克斯的銜牌！）「藝術的」、「民俗的」以及「商業的」論述，都折射並參與了其辯證；而這些「字眼」全源起於18世紀末、現代社會特有的文化階層形構剛浮現時，但如今，有些人認為，高低階層的分野逐漸模糊，象徵著一種更寬廣的新興後現代形構，其特徵在於商品形式的接受，在地的、散碎之認同的價值提昇，以及對反諷表象的讚揚。在美學層面上，這種模糊化當然也是很明顯的：比較一下簡約主義（minimalism）和銳舞文化（rave）吧；或是嘗試將Brian Eno、Orbital、Psychic TV或Glenn Branca加以歸類，或者流行歌手Freddie Mercury和歌劇女伶Montserrat Caballé在「巴塞隆納」這首流行歌劇曲中的重唱也可以；在音樂創製方面，模糊化的現象多少也清楚可見，部分是在電子技術的應用，部分則是古典音樂更為徹底的商品化所造成的結果。

關於確切的「決裂」究竟始於何時，始終有所爭議——是龐克的結束？舞曲的開始？更重要的是，如同方才所說，在社會學和論述層面上，舊有的階層關係仍舊有影響力。因此，雖然有某些風格和意識形態的連結是跨越了不同領域（譬如貫穿不同的前衛派別），大致而言，古典和流行樂依然自成不同的經濟圈，有著不同的運用，也鎖定不同的聽眾群。雖然如此，也許有辦法開始銜接這些社會的與美學的斷裂。波恩（Born 1993）曾探討音樂投入「文化之想像共同體」的訴求，不論那共同體是全球的（大眾流行性的樂趣）或是在地的（「他

者性」〔alterity〕的樂趣)。傅禮思(Frith 1996)的論證結論也差不多,他的描述頗具說服力,認為音樂有能力提供既是理想的、也是可實踐的「社會互動的另類模式」。賈克·阿達利(Jacques Attali 1985)則認為音樂的實作有能力預示政治經濟學的改變。安東·埃尼翁(Antoine Hennion 1990)堅持主張,對流行樂理論家而言,音樂的社會學不如一種「社會的音樂學」來得有用。音樂的社會建構力如今在文化理論中已被接受,由此觀之,波恩眼中的現代主義殘骸,其重要性可能不下於重新陳述一個從流行樂研究出現以來就是核心的辯論——即「音樂性」與「社會性」之間的辯論。如果真要履行流行樂從一開始就設定(樂迷或學界人士都會加以設定)的政治承諾,那麼,「想像」與「真實」重新連結的問題,依然有待解決。

延伸閱讀

On Record: Rock, Pop and the Written Word, ed. By Simon Frith and Andrew Goodwin (London: Routledge, 1990), 包含關於大眾文化批判及文化研究傳統中的重要選文,包括數篇次文化理論的經典文章。其中也提供各種比較傾向音樂學的研究,以及Hennion和Barthes反音樂學的文章。*Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, ed. By Richard Middleton (Oxford: Oxford University Press, 2000), 選輯了一系列詮釋性研究。*Key Terms in Popular Music and Culture*, ed. By Bruce Horner and Thomas Swiss (Oxford: Blackwell, 1999) 一書,收錄了數篇與本章主題相關的論文。Simon Frith的 *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 是流行音樂美學的研究中最完整的論文。Richard Middleton所著的 *Studying Popular Music* (Milton Keynes: Open University Press, 1990), 詳細發展了本章中討論到的許多論題。對於流

行音樂最佳的個人詮釋著作有: Robert Walser的 *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993), David Brackett's *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 以及 Dave Laing's *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes: Open University Press, 1985)。至於 Jason Toynbee's *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* (London: Arnold, 2000) 則企圖透過「社會創作權」(social authorship)的概念,重新確認創意能動性(creative agency)的重要性。

【譯注】

1. 指法國六八學運。
2. 所謂的搖滾主義者是指標高搖滾原真性神話,將龐克音樂、地下音樂奉為偶像,鄙夷流行樂、舞曲音樂,酷愛現場表演,瞧不起音樂錄影帶及對嘴唱歌等。他們將「搖滾」視為一切精神所繫,卻完全不質疑搖滾為何該是所有人與所有音樂的目標。
3. gesture在社會學裡翻譯為「擬勢」,意思是指身體的一種行動、姿勢、或者臉部表情,以傳達文化上的標準化意義。而這種傳達能引起一人或多人的反應,當它對行為者與反應者均有同義的效果時,便可以作為行為者的自我參考。
4. 這個名詞出自羅蘭巴特的La grain de la voix, 此間翻譯為《羅蘭巴特訪談錄》。交通大學朱元鴻教授翻譯為「微晶體」,他在〈聽不清的切分音〉中寫道,巴特在〈聲音的微晶體〉這篇評論,將克莉絲蒂娃(J. Kristeva)的符號學分析概念「表型文本」(phenotext)與「基因文本」(genotext),轉借為「表型聲」(pheno-sung)與「基因聲」(geno-sung),用來分析歌曲聲樂。簡單說,「表型聲」包括了唱詞的語言結構、花腔碼式、慣用唱型、作曲與詮釋風格,以及所有在演唱中用來溝通、再現、表現的成分,受到文化價值(被認可的品味、

流行、批評)與某個時期的意識形態(藝人的性格,主體性、表現性、戲劇感)所結構出來的,表象型態的聲音。而「基因聲」則是語音歌聲之中萌發的表意作用,不為了溝通、不為了再現、不為了表述,而是某種由旋律作用於語言的深度或強度。這個表意的聲音,不在於訴說什麼,而在於慾力與快感。若說它是語言,那麼絕不是語言的符號結構,而是語言的作用力道。然而在聲樂歌曲之外呢?器樂演奏的音樂呢?不再有話語的表意,但仍然,我們至少可以從演奏者的身體感覺到樂音「微晶體」的有或無。那種結晶的光澤,煥發在演唱者的聲音裡、在作家振筆的手中、在演奏者的指尖、舞者的肢體中,這也是巴特覺得他們的聲音與身體最情慾的時刻。他強調這時聆聽者與演唱者或演奏者之間,是一種情慾的關係,但不是主體之間的情慾。反觀在為了大量銷售而錄製的唱片裡,吊詭的,儘管錄音技術與演唱技巧都臻於「完美」,聽到的卻只有徹底的「表型聲」,捕捉不到微晶體的光澤。〈聽不清的切分音〉,朱元鴻著,《文化研究月報》(10期,2001.12.15.)

5. 我們通常將sex翻譯為生理性別,gender則是社會基於生理性別而賦予我們的文化角色,翻譯為社會性別。
6. 請見《陰性終止:音樂學的女性主義批評》(*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*),麥克拉蕊著,張馨濤譯,商周出版(台北:2003)。

Popular music, gender and sexuality

第十章

通俗音樂、社會性別與性慾特質

莎拉·柯恩 Sara Cohen

作者簡介：1987年獲牛津大學社會人類學博士，現任教於Liverpool University流行音樂研究所。著有*Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*，亦發表多篇以民族誌學角度探討通俗音樂的文章。最近的研究焦點是通俗音樂、空間與在地認同。她也是期刊*Popular Music*的編輯委員。

90年代中期一個寒冷的冬天晚上，一個名為Kyzer Sozer的3人獨立搖滾（indie rock）樂團在利物浦的Lomax俱樂部表演。聽眾大約20來個，大部分遠離舞台，拿著玻璃杯，擠在吧台旁，舞台前方顯得冷清。但是Kyzer Soze似乎不以為意，他們精力充沛，開始唱起一首名叫‘Girls’的歌。這個樂團認真排練過，「表演緊湊」，歌曲的音量和速度環繞著強有力的旋律和活潑的變奏而進行，開始時是溫柔撥彈的電吉他，Fender貝斯和低音鼓以低沉的律動伴奏，然後吉他開始轉向略帶破音效果的即興段落，漸次加強而衝向結尾。Darren根據需要轉換他有力而洪亮的唱腔，音高和音色隨之變化。他剃光頭，圍著一條羽毛製的女用長圍巾，穿銀色長褲，彈吉他時，他的身體伸向麥克風，讓身體扭曲的線條更為明顯。Chris站在他旁邊，一雙運動鞋、黑色牛仔褲和一襲皮夾克，夾克晃盪開來，露出裡面緋紅色的胸罩和袒露的肚腹，頭髮垂盪在臉頰的一邊，頭部跟著她所彈奏的貝斯線條抖動時，髮色便閃爍著。Sam坐在舞台後方，穿著黑色汗衫和紫色的天鵝絨長褲，但大部分被套鼓給遮住，看不太清楚。歌曲終了時有些掌聲，和著零落的歡呼，表演結束，樂團離開舞台後便加入聽眾，看下一個樂團表演。對自己的表演和整個事件本身，他們既沒顯得快樂，也無失望的表情。

這一章裡，我想討論像這樣的一場演出和社會性別（gender）¹可能有什麼樣的關係。搖滾、流行樂和社會性別有緊密的關聯，包括男性和女性行為的模式或成規，還有男女有別的舉止尺度觀念等等。這和性慾特質（sexuality）²又息息相關，因為男女都是性的生物，我們的情感與認同，跟身體的愉悅和慾望相關連。社會性別可以和流行與搖滾文化的所有面向合起來討論，從饒舌歌詞中男性氣

概的表陳，到鄉村及西部音樂中男性和女性樂迷的活動及品味的差異等等，但本章將以現場音樂表演以及所謂的「獨立」搖滾（我所指的是白人組成、吉他為主的後龐克樂團）為主，以Kyzer Sozer樂團的Darren為例，嘗試作更詳細的理解和說明。本章的討論根據我在利物浦進行的民族誌研究，將駁斥獨立搖滾的表演，與它的生產者和消費者的生理性別兩者之間，有任何自然或本質性的關連。本文也不認為獨立搖滾反映了任何社會性別的文化預設成規。反之，本文旨在檢視社會性別如何透過獨立搖滾的表演而建構。本章的論點是，嘗試解釋這個建構過程時，需要考慮的不只是表演風格和所涉及的文本，還包括形塑其形式和意義的關係、事件及脈絡。此外，搖滾與流行樂雖然總是提供一個場域，讓我們探索社會性別及性慾特質等議題，但是本章也會強調，搖滾與流行樂所達成的社會性別建構也是受到侷限的。

性別、表演實作和意識形態

Kyzer Sozer在Lomax的表演可以用來說明，搖滾與流行樂樂手的音樂、形象和表演風格，可能和特定的社會性別實作及意識形態有關，以及社會性別如何透過搖滾與流行樂而被建構、展演和具象化。

Kyzer Sozer的主唱兼吉他手Darren，年26，11歲就在獨立搖滾樂團演出。16歲開始，他也在利物浦的錄音室兼差打工，當音響工程師，大部分是沒有酬勞的。他和Sam（19歲）曾經在純男子獨立搖滾樂團Fuzzy Models演出，一個傳統的兩把吉他、鼓和貝斯的4件組樂團。就在準備和倫敦的大公司簽約時，樂團拆夥了。Darren最後以個人寫歌

者的身分簽下合約，他和Sam決定另組新團，稱為Kyzer Sozer。同時Sam也固定在一地方樂團打鼓，這個樂團專門演唱或翻唱其他樂團的成名曲，他還在當地的學校教打鼓。Darren和Sam找來Chris（24歲）加入他們，擔任Kyzer Sozer的貝斯吉他手。Darren幾年之前曾經和Chris合作過，當時Chris還在大學攻讀樂團音樂技巧（Band Musicianship）的學位，也到Darren的錄音室工作過一段時間。Darren和Sam曾經就Chris適不適合樂團的問題，和他們的經理人Carl，以及其他朋友和同事大加辯論。她是吉他手，從沒有樂團貝斯手的經驗，但是她和Darren相處得不錯，在舞台上看起來也滿登對，Chris的女性與女同性戀雙重身分，可以幫樂團塑造一個特殊的新形象。他們當時正好有一個發行約，Chris對於參與這個樂團相當緊張，對上台表演（還是擔任貝斯手）也缺乏自信，但是她很熱中參與。她和Darren、Sam搭配得相當好，Darren形容他們之間「很緊密，有心電感應」，造就一種「團體意識」，能呼應樂團的音樂和視覺形象的變動。

Darren之前的樂團Fuzzy Models音樂技巧熟練，久經排練，主要表演中緩速度、具旋律性與和諧和聲的歌曲。Darren和Les是樂團的核心，都彈吉他和擔任主唱。他們是多年好友，經常往來。Les是Camel Laird船廠的電工，95年被解雇。樂團大部分的歌是Darren所寫，他寫完歌詞和基本旋律後，會先徵詢Les的意見，再交給樂團其他人共同完成編曲。有一次Darren看了一部關於印度變性者的電視記錄片，根據這個靈感寫了一首‘Boys R Us’，參考了Les的意見。歌詞環繞一些讓Darren著迷、有關性的名詞和詞彙（包括「愛和男同志為伴的女人」〔fag hags〕、「脂粉男同」〔lipstick

femme〕等），還有副歌「我們是這樣的男孩，我沒必要下判斷」。那時，Darren正在思索自己的性慾取向，以及和女人的關係，他覺得音樂和歌詞是探索和表達這些問題的最佳方式。但是Les用一種Darren認為「略帶同性戀恐懼（homophobia）傾向和剛愎批判」的態度嘲笑他寫的歌詞，還說他不了解為什麼Darren要寫這樣的歌。

組成Kyzer Sozer之後，Darren開始寫新歌，實驗不同的唱腔、吉他聲音以及製作技術。如Darren所描述的，此團的聲音變得比較「袒露」，「比較乾」，脫離從前Fussy Models那種較大而共鳴的鼓聲和複雜的聲音製作，而現在的Darren認為過去那種效果把他們的歌給「稀釋」了。新的聲音卻反映他的音樂製作中一種新的誠實性，他的情感和關係的誠實：「如果你想把你的靈魂放到歌詞裡面，用誠實的態度唱出，你就必須開誠佈公、裸裎相見，無所隱瞞。」和Kyzer Sozer合作，他說：「我們都在傳達歌曲，跟著歌曲走。」他最喜歡的歌手都是以信念唱出東西的人。他要相信那些東西，也要別人相信他。

‘Girls’是Darren表達對女人的愛、處理他和女人的關係、呈現他對女人的態度是如何隨著年齡增長而轉變的一首歌。副歌歌詞如下：

沒錯都是善良的女孩，都是好女孩
重點是要你變成我的女孩
從你到來的那一刻
這樣年少沒經驗的我

副歌第一句由大調和弦伴奏，搭配電子合成的弦樂伴奏，有一種60年代的感覺，也讓Darren想起

007電影的主題旋律。他曾用這種音色去表現美麗和豐滿身軀的性感。唱副歌第二句的時候，Darren的歌聲轉為嘶啞。伴奏部分也由大調和弦轉為小調和弦，聽起來更粗暴而扭曲（或者像Darren所說的，「像在罵人」）。但到了第三和第四句，他的聲音又稍微帶著依戀，第四句結束的時候，吉他和弦從大調主音變成屬七和弦，造成一種Darren所形容的「失落的小男孩」的聲音感覺。副歌結束於一段吉他獨奏的反覆樂句，帶著一種粗野性感、龐克味道的70年代感，Darren形容為比前段的風格更為「強有力」，一種「搖滾焦慮」的聲音。在短短一段副歌中，Darren使用了好幾種風格和音色，用以傳達不同的男性特質形象，幫助他探索自己是怎樣的人，或者他感覺自己可能或應該是哪一種人，以及他對男人和女人的看法。他找到將自己的片段和生命連接起來的聲音。

Darren也透過Kyzer Sozer的視覺表演風格探索不同的男性典型。小時候，他會表演給家人看，穿不同的服裝，打扮成偶像貓王。他和Fuzzy Models表演時，都不能這樣打扮，不管台前台後，一般是「街頭小子」那種休閒、運動風格的穿著。不過在Kyzer Sozer和Chris同台，Darren覺得可以更自由地表達：

我自己陰柔的那一面……我並不覺得自己永遠是男性，即使在台下……身為一個異性戀者，我其實是滿女性的，而Chris身為一個女人，卻是滿男性的……沒有Les提防著我……這種作法很誠實。乃正確之事。

因此，Darren感覺人是由陽剛的自我和陰柔的自我結合而成。身為Kyzer Sozer的成員，相對於

Chris「陽剛」的衣著風格和姿態，Darren的舞台裝扮比較女性化，有如雌雄同體。他買了一套橡膠製衫衣和銀色長褲作為舞台裝，也考慮了化妝和不化妝的優缺點。他也開始注意Kyzer Sozer的舞台姿態和動作，還向當演員的哥哥尋求意見。之後他鼓勵Chris改變舞台形象，變得「華麗」一點，於是有了在Lomax表演時那套皮夾克和緋紅色胸罩的組合。不過Darren認為Sam還是要保持「非常異性戀的典型少年」形象，這點很重要。似乎從Darren的觀點，Sam可以造成平衡效果，樂團和Darren才不會顯得太女性化或同性戀味道太濃，又因為Chris的舉止強化了他與Sam的異性戀特質，他們3人得以用樂團的身分一起談論女人，對女人拋媚眼。

如此一來，Kyzer Sozer成員的舉止和互動，顯示了社會性別是隸屬於關連性的範疇。Darren舞台上的陽剛性，是透過他與同台的男樂手Sam和女樂手Chris的關係、也透過他與先前的樂團，以及他自己舞台下的陽剛性而建構起來的。於是，陽剛／陰柔的男／女形象是不斷透過彼此的關係而建構，而同性戀與異性戀的形象亦然。社會性別於是變成一種範疇，用以標示社會差異，而它是透過男人與女人、男人和其他男人、女人和其他女人的關係和區別而建構出來的。Darren對於Kyzer Sozer的樂風和形象的評論，也說明社會性別的存在是一套對於男人和女人、男性行為和女性行為的認定。Darren對其音樂創製的談論，也說明上述觀念是如何存在的，更說明了透過音樂表演，這些觀念是如何被觸動的。再者，Darren的站姿、移動以及穿著方式等，也在肢體上體現了這些觀念。有些學者將這些發生在舞台前或舞台後的行為，統統稱之為社會性別的「表演」（例如Butler 1990），即是在日常生活中，我們都不斷在實踐關於社會性別的觀念。樂

手在生活裡必須執行或表演許多角色，社會性別與性慾特質只是其中之一罷了。

上述對Kyzer Sozer和Fuzzy Models的概述，說明社會性別如何是一種社會建構。女性主義的主要目標之一，就是質疑「性別分化乃天生的」此一預設究竟有何自然基礎。女性主義者一直強調，生物性不會決定男女的行為和思考，並強調社會性別乃是一種社會建構，用以對照存在於基因的生物性別。她們指出我們是如何透過社會化的方式，以男性或女性的行為模式來體驗並活動於這個世界。Darren對於陽剛女人和陰柔男人的觀念凸顯了男人和男性特質、女人和女性特質之間的差別，而附著於「男人」(man)、「女人」(woman)、「陽剛」(masculine)和「陰柔」(feminine)、「男性」(male)和「女性」(female)等名詞的不同意義，則強調了這些都不是生物分類而是社會分類，是將人及其身體加以分類的許多方式之一。因此，不管是搖滾或流行樂，它們跟樂手與聽眾的生物性別之間，並沒有自然的關聯(Frith and McRobbie [1990] 很早便對這類假設提出具有原創性的批評)。

此外，Darren的音樂表演不只是反映或表現一種預存的男性文化，更是透過歌曲和表演風格，產生男性舉止應如何的觀念與形象，而積極「建構」了陽剛特質(Frith 1990; Taylor and Laing 1979; Walser 1993)。社會性別角色和意識形態並不先於音樂而存在，被音樂所表達或壓抑。相反的，對於男/女行為模式的建構（也就是我們認為男/女行為的合宜尺度），音樂有其貢獻。搖滾並非本質為男性的，或是固著為男性的，而是透過社會實踐和意識形態，而被積極建構為男性的。建構乃是一

個持續性的過程，社會實踐與意識形態只是其中的一部份，在此，各種陽剛角色和範疇不斷被界定、辯論和轉化。為了進一步理解和解釋這個過程，我們將簡短檢視Kyzer Sozer音樂生產的某些脈絡和事件。

性別、音樂類型和場景

搖滾與流行樂裡的社會性別建構和表演，與特定的社會和文化脈絡交互影響。仔細檢查Kyzer Sozer所連結的音樂類型和場景，就可以清楚說明這一點。

誠如泰格(Tagg 1990)和薛浦德(Shepherd 1991)所言，在特定的社會和文化脈絡裡，某些音樂聲響、結構及某些音域，已經被符碼化(codified)為男性的或女性的，對熟悉這些符碼的人而言，它們就代表熟悉的男/女形象或刻板印象。同樣的，樂器和音樂科技也被符碼化為男或女(Bayton 1997; Walser 1993; Gabbard 1995; Green 1997; Théberge 1997; Keightley 1996)。歐美文化似乎有一種普遍的認定，即搖滾是男性的文化，其組成活動和風格象徵了男性的性慾特質、宰制和威望(Leonard 2000; Gottlieb and Wald 1994)。女性則一向和搖滾文化中比較邊緣、裝飾性，或者不那麼有創意的角色聯想在一起，刻板印象是：打扮迷人的女性充當男性樂團裡的和聲、在音樂錄影帶與其他周邊商品中擔綱演出，還有帶著崇拜眼神對著男性表演者尖叫不已的女孩樂迷。關於搖滾與流行樂的報導或學術研究，經常忽略或小看了女性樂手的活動。女性的創作地位和創造力遭到否認，對她們的判斷多基於外表而不是音樂才華，其音樂表現卻被誤認為理所當然和男性所創

作的不同，又因為她們是女性而致音樂價值受到貶抑。一般印象中，創意、控制力以及音樂的生產，多半會和男性作聯想。於是音樂風格和類型也被視為是有社會性別的，每一個風格與類型都自有一套關於男／女行為舉止的特定成規。

譬如，羅伯·瓦瑟（Walser 1993）就指出，重金屬音樂也分有不同的陽剛類型。像AC/DC這樣的樂團，創造了沒有女性的音樂幻境；槍與玫瑰（Guns N'Roses）表達了厭惡女性的態度；邦喬飛顯現浪漫英雄的姿態；Poison樂團則採取比較雌雄同體而「華麗」、「陰柔」或「露淫」（camp）的表演風格或裝扮。這些風格都表現了對女人的不同支配類型，但不必然反映這些音樂的創造者或聆聽者真實擁有這些權力。毋寧說是呈現了一種男性權力的奇觀場面，提供男性得以展現陽剛特質的音樂途徑。因此，根據瓦瑟的說法，重金屬音樂不單反映一種預存的男性文化，事實上，它是透過陽剛特質的刻意「鑄造」，創造出該種男性文化。重金屬聲音、歌詞以及其視覺表演，透過熟悉的符碼和成規，象徵了歐美文化中關於陽剛性的集體形象、觀念及意義。譬如電吉他，還有黑色皮革或粗棉布舞台裝，刺耳、嘶啞的唱腔，都是許多金屬樂團表演者所取用的男性權力形象或刻板印象。

獨立搖滾文化也是由男性主宰。就表演者而言，男性主宰的意味可能沒有重金屬那麼重。但是在90年代，利物浦絕大多數的獨立搖滾樂手都是男性，而數百個樂團，大多數是純男性組成的。少數參與的女樂手，多半是歌手，而純女子樂團大概只有一兩個。地方性的獨立搖滾樂團，尚未成名前的聽眾以男性為主，而絕大多數在地方音樂界工作的人是男性（Cohen 1991b）。獨立搖滾所展現的

陽剛典型不同於重金屬，比較不強調男性權力和侵略性，較無粗率的厭女情結或英雄主義，比較強調「小伙子們」和男性焦慮與脆弱的一面。利物浦的獨立搖滾也很注重歌曲和旋律，比較不強調節奏、不和諧音、強力和弦（power chords）和迴授效果，主唱聲音不會太低沉或刺耳，聲音較高而細，音色較尖或帶有鼻音。

根據Darren所說，像他這樣的男性，可能想要表達自己的陰性特質而開始參與搖滾的創製，因為搖滾給他們一個大眾可接受的途徑來表達其陰性特質。Darren先前在Fuzzy Models樂團時，採用典型的「年少放蕩」獨立搖滾形象，現在試圖脫離，但是在試驗新形象時，他還是會汲取獨立搖滾和搖滾整體中相當傳統的性別類型。譬如像大衛鮑伊和Marc Bolan³，在舞台表演風格、形象和歌詞上都曾利用戲劇性的露淫作態又雌雄同體的意象，而女性表演者如Annie Lennox、瑪丹娜和kd lang等人，都因表演中結合各種不同男性陽剛及雌雄同體的形象（有時也有女同志和同性戀的形象），而激發許多議論。搖滾和流行樂中這類所謂的「社會性別的彎曲」（gender-bending）情況，多數都會清楚切分藝人的真實自我和表演的自我，雖然這種區分有時候也刻意或無意地被模糊（見Leonard and Cohen將出版之書）。這類的搖滾與流行樂表演者，有時候有辦法凸顯出先前理所當然被當作典範的性別成規和意識形態。許多女性龐克和獨立搖滾樂手也透過音樂和表演的呈現而達成類似的效果，包括以反諷地利用刻板印象中的女性風格穿著，譬如女龐克的魚網狀絲襪，以及「暴女」（riot grrrl）⁴表演者的娃娃洋裝。Chris在Kyzer Sozer中展現了一種新的「華麗」形象，若從其女同志身分，以及她在男性主宰的地方音樂場景中，卻擔任女演奏手的特殊地

位來看，可以視為一種類似的表演策略，也是對搖滾、流行樂的社會性別政治與性慾特質政治的一種貢獻。

不過，利物浦獨立搖滾文化在許多方面都積極頌揚陽剛特質，許多參與者也經常描述它的文化特色是呈現男性的攻擊性、競爭性，以及脆弱的男性自我。對於像Darren這樣的男性來說，參加搖滾樂團是一項吸引人的選擇，可替代失業或一份無聊、沒有成就感的工作，雖然Darren搞團還不能填飽肚子，但是參與音樂圈卻提供一條誘人途徑，有變成搖滾明星、獲取財富的潛在可能。在樂團中，Darren有一群朋友以及社交生活，讓他在家庭之外還有一個認同、自信、目標感，以及一套夢想和抱負。Darren工作的錄音室，也是Kyzer Sozer練團和錄音的所在，如同利物浦搖滾文化核心的許多機構（包括樂器行和演出空間），主要都是男性為主的空間，許多女性（以及某些男性）在此覺得被排除。經常造訪錄音室的是男性，錄音室多半也坐落在男性經常往來，交換資訊、意見和小道消息的社會網絡中；在其中交流樂器、技術支持和其他服務；音樂錄音品、期刊雜誌以及其他產品。他們分享搖滾樂團成員聚在一起常說的笑話、打屁、誇口、胡鬧，也交換一些關於樂團的故事，以強化男性友誼和集體性。他們的對話常常是有顏色的，把女人當作性慾望、征服或取笑的對象。

利物浦搖滾文化的陽剛，是建構於大家對女性的看法以及對女性特質的概念。對於一些男人而言，參與搖滾樂團提供了緊密的男性友誼，互動過程也免除了和女人相關的壓力；對一些人而言，音樂則保證帶來成功、地位以及吸引女性的可能性；還有一些人認為音樂提供了一個逃離女性的路徑

和避所，逃離家庭責任的壓力（Cohen 1991a）。Darren像其他許多當地的獨立搖滾樂手一樣，以音樂創作來徹底思考、探索他和女性的關係。他所寫的大部分歌詞都是關於愛情、背叛、破裂的關係，以及「我的人生路徑如何與女性交錯」。他從未和家人或朋友直接討論這些問題，因此透過音樂，他以一種在其他公眾背景中通常不受到鼓勵的方式，表達了自己的想法和情思。有些利物浦的獨立搖滾樂手說，他們還小的時候，如果在課內或課外沉醉於音樂創作，就會被男性同儕說成是「娘娘腔」。音樂創作之所以和女性特質聯想在一起，是因為它被看成「柔性」的休閒活動，不像大部分以競爭為主的運動，或許也因為音樂和情緒、身體有關。這些態度可能就促使許多獨立搖滾樂手將女性排除於音樂創製活動之外，以便和上述女性化的聯想保持距離，而增加自己的男性氣概。

Darren和許多一起合作的樂手都是來自利物浦白人工人階級家庭，他們就像Darren和Les，是愛爾蘭裔。這種家庭中，男／女的興趣及活動有顯著差別，同性的休閒活動也很常見。利物浦是港口城市，港口曾是最重要的雇傭單位，招募臨時和非技術勞動力（Darren的叔伯和祖父都曾在碼頭工作）。對許多出海的人或者待在家裡等著找工作的人來說，音樂創作是消磨時間或賺取額外收入的一種方式。同時，這些男人的女眷一般都以家庭為主，雖然有時會去打工，但大部分是在照管日常家務和家政。許多當地的樂手，包括Darren在內，都強調他們在音樂創作方面得到女友、妻子、女性親屬的經濟與其他方面的支持（Cohen and McManus 1991）。利物浦港口的活動，過去數十年已逐漸式微，失業率也攀高，但港口生活所營造出來的男女角色和形象，對於該城市的社會和文化生活依然有

巨大的影響。

像Darren、Les以及Sam的家庭對於男／女及其行為規矩，會有較為固定而保守的觀念，經常不能容忍踰越界線的人。Darren說Les聽到‘Boys R Us’這首歌的歌詞時出現同性戀恐懼症的反應，是那種「愛逞威風、有著狡猾裂齒笑臉的小太保，卻仍留有老實保守工人的男性刻板印象」，他認為這種態度是受到利物浦港區文化的影響。有些地方性搖滾樂手則認為這種無法寬容的態度是一般城市的典型特徵。知名的利物浦搖滾樂手如Dead or Alive樂團的Pete Burns以及Frankie Goes to Hollywood樂團的Holly Johnson，都曾在訪談中描述他們在利物浦因為招搖的外表和性表徵而遭到敵視，其他地方性樂手也曾經因為裝扮有一點點嬉皮或龐克的味道，而被趕出利物浦的俱樂部和小酒吧，或者在街上受到言語或肢體的攻擊。

社會性別、事件與詮釋

Kyzer Sozer的音樂對社會性別的建構或表演，受到了普遍的搖滾文化以及利物浦特殊獨立搖滾文化的性別成規所影響。不過，此一過程的確會因涉及的特定表演事件，而有所改變。

本章一開始就敘述Kyzer Sozer在Lomax的表演。對於一個尚未出名的地方樂團而言，表演通常只會吸引一小批聽眾，大多是當地的男樂手，包括接著Kyzer Sozer上台表演的團體、Kyzer Sozer的經理人Carl和一些同事及合夥人、Lomax的老闆和酒吧員工、樂團成員的朋友和親戚。像Darren的父親和兄弟，幾乎Darren的每一場演出他們都會來看。Kyzer Sozer還沒發行過唱片，所以他們的聽眾只限

於來聽現場的人，而他們也很倚賴親朋同儕對他們的表演和音樂創意提供批評和建議。這場表演，最重要的缺席者就是倫敦的唱片公司代表（一般稱作「藝人與版權部門」人員），他們保證要來看表演，而Kyzer Sozer和他們的經理人也亟需獲得他們的注意和評賞，雖然要到演出完畢，才知道他們根本沒來。

Kyzer Sozer的許多表演都是在利物浦，Lomax的表演結束後不久，Kyzer Sozer還到曼徹斯特一個同志俱樂部登台，配合另一個利物浦樂團演出，後者正在全國巡迴，推銷他們的新專輯。巡迴表演是不同的事件，自有其特殊的男／女行為成規。在Lomax，聽眾主要為男性，穿著休閒，也比較嚴肅而多思。他們和樂團沒有很多互動，也不跳舞。巡迴表演時的聽眾相當不一樣。Kyzer Sozer配合演出的那個樂團，在排行榜上已經有不錯的成績，也受到全國性媒體的注意。他們的巡迴表演就吸引了為數眾多對表演很有反應的聽眾，包括許多年輕女性，她們通常是來找樂子，聽音樂消遣。這些女性會擠在台前，跟著Kyzer Sozer的音樂起舞、尖叫、唱和，有些還在表演中間與Darren說話。Kyzer Sozer在曼徹斯特同志俱樂部表演時，聽眾大多數是男同志，許多人的打扮也很招搖而華麗，舉止誇耀，行為喧鬧。有些會對樂團成員提出幽默的評語。

這些表演事件，都讓Kyzer Sozer面對不同的關係模式，提供不同的關心重點，也會看狀況稍微調整曲目、表演的方式和順序，以便呼應相關的場合和聽眾。樂團在Lomax表演之前，Darren認真想過聽眾和演出場地的經理部門對他們的新形象會有什麼反應，而這是樂團第一次在利物浦的造型嘗試。

Darren很清楚當地搖滾文化的男性陽剛和異性戀中心傾向，他也有心理準備會遭到某種強烈的反對或至少些許嘲弄。而在同志俱樂部的第一場表演，對Darren來說，也有它不一樣的問題。他擔心聽眾可能會覺得他的穿著打扮是紆尊逢迎，他想過是否拿掉舞台裝扮中的羽毛長圍巾，他也得安撫從未接觸過男同志文化的Sam，後者對這場演出侷促不安。結果，前面那場巡演對Kyzer Sozer而言，樂趣較多，一方面，他們和挑大樑的樂團有同志情誼，也因為聽眾（特別是女性聽眾）的反應熱烈。

Darren談到他的音樂時，曾擔心聽眾能不能聽得懂他的歌詞和其中的意義，以及他想透過這些歌詞和音樂來傳達的經驗和情感等。他說他嘗試過用人家能懂的方式來寫‘Girls’一曲並表演出來，透過他的「激情和控制」、他的表演技巧和力道來說服聽者。然而，音樂的意義不是固定的，它的詮釋是開放的。Darren或許在音樂、形象和表演風格中注入熟悉的性別符碼，好傳達特定的意義，但他不能決定這種表演會對聽眾造成什麼樣的效果。音樂的意義不是只落在音樂文本裡，而是透過聽者與文本的互動而創造，也會受到特定聆聽習慣、相關的場所和脈絡的影響。因此‘Boys R Us’以及‘Girls’這些歌曲，在Kyzer Sozer的聽眾聽來都可能引發諸多不同的意義。

根據瓦瑟（Walser 1993），「較硬」類型的重金屬樂迷通常會抨擊華麗金屬，指責他們將男女的形象混合，暗示同性戀傾向，他們認為「真正的男人不會化妝，」女性樂迷則會替華麗搖滾表演者辯護，稱讚他們的音樂才能，強調其音樂所帶動的經驗強度，或者單單就是仰慕他們的「勇氣」。瓦瑟也指出同性戀和異性戀者對於金屬樂手和歌曲的

不同解讀。不過我們不能假定，Kyzer Sozer的聽眾在詮釋這個樂團的音樂時就是這麼同質，或者認為男／女、同性戀／異性戀都會有共同的詮釋方式。即使Kyzer Sozer的成員以及和他們在創作上密切合作的人，也會用相當不同的方式來看待‘Girls’和‘Boys R Us’。譬如說Les，他取笑‘Boys R Us’，可能是他對公開演唱這樣一首歌曲感到不安，也憂心它對形象的可能影響。Chris知道‘Girls’這首歌在唱什麼，也知道它對Darren的意義，但被問到這首歌對她有何意義時，她只說「這曲子演奏起來很過癮」。Darren把‘Girls’中「失落的小男孩」的聲音和Prefab Sprout樂團的風格連結起來，但是Darren簽約出版商的藝人與版權管理部門負責人，則認為這首歌風格類似Cat Stevens的音樂，他的同事則認為比較像約翰藍儂單飛後所創作的音樂。用對比和比較的方式來描述一個藝人的音樂，是常見的作法，而藝人與版權管理部門人員也經常用這種方式來把音樂和熟悉的、先前就存在的產品類型和行銷類別做聯想。人們以不同的方式聆聽和詮釋音樂，因此Kyzer Sozer的聽眾在聽這個樂團時，社會性別可能只是許多常見的「詮釋方法」之一（Feld 1994b）。即使音樂和社會性別有某種連結，其可能具有的意義仍相當廣泛。

社會性別、表演和限制

透過檢視表演的脈絡和事件，我們可以凸顯音樂上的社會性別建構和詮釋，是如何因為特定的環境而發動，也受其侷限。在整個搖滾與流行樂歷史裡，樂手和聽眾都會用音樂表演來探索社會性別和性別行為、形象及認同，在此同時，他們也經常挑戰或顛覆已經確立或比較可被接受的成規和意識形態。有些學者稱讚這樣的過程，在對抗與培

力（empowerment）這個象徵性過程裡，音樂的參與者是積極因子。搖滾確實為Darren提供了一個空間，去探索他作為一個男人的行為和認同，去表達另類的男性認同，而音樂表演的感官和特殊本質，或許正凸顯了這種可能性。然而，我們也有可能過度強調或讚美這個過程裡的自由和對抗的元素。Darren所出身的音樂場景，關於社會性別的行為成規和觀念相當固著，而且根深柢固，這個環境雖然刺激他努力透過音樂表演，來挑戰成規和發展其他選擇，卻也對他男性特質的表演造成限制。

此外，如同其他利物浦的搖滾樂團，Kyzer Sozer亟望拿到一紙唱片合約，音樂製作也朝向這方面，因此有‘Girls’一曲的出現，那是Darren刻意寫的一首「真正商業化的歌曲」。倫敦的出版商曾經很詳盡討論Kyzer Sozer的樂風和形象，主要是Darren和Steve之間的辯論，後者是唱片公司藝人與版權管理部門指派的樂團代表。Steve對於Kyzer Sozer外型 and 風格有很強烈的個人意見，而他和樂團對於諸多議題都必須加以協調，由於Steve代表出版商的立場，而Kyzer Sozer還是一個不太有名氣的樂團，所以出版商的優先考量、策略和經費在談判中佔有優位。Steve希望把Darren當作90年代的Elvis Costello來推。一開始，他對於「女性貝斯手之類的事情」並不是太敏感，不過後來對於Darren意圖雕琢Chris的舞台形象、朝更華麗的方向發展，Steve愈來愈熱中，也支持這個作法。Darren和Steve對於此類事情的討論，都是根據他們對於商業市場流行樂潮流的認知，以及對於英國和國際獨立搖滾樂界的認識，獨立搖滾有自己一套的媒體、體制及意識形態網絡，對於男／女性表演也有既定的成規。因此，Kyzer Sozer的音樂、形象和身分，乃是相對於既定的獨立搖滾樂團和風格來塑造的，

鼓勵他們和人家「不一樣」，但同時也要順應一般熟悉的社會性別類性、可資辨認的利基市場，以及受過檢驗和測試的行銷策略。

因此，社會性別必須和權力及其侷限連結起來討論，這一點也可以從Chris的角色來證明，她的舞台形象和風格一直受到很多討論。利物浦的獨立搖滾文化雖然缺少女性，也將女性排除在外，像Chris這樣的女性卻能在當地搖滾樂創製方面扮演積極而引人注目的角色，雖然很多人抱怨她們不像男性樂手那樣被看重（Cohen 1991a, 1991b；Bayton 1998）。Chris是女性又是女同志，這樣的身分帶給她的問題或限制不同於Darren和Sam。Darren會和其他人討論她的舞台裝扮，但是他們的外型裝扮卻沒有徵詢過她的意見。她也覺得，他們對於她的舞台形象偏好反映了異性戀男的觀念，他們眼中的女性「華麗」，和她的女同志朋友看法不同。同時，當唱片公司的Steve把Darren介紹給同事時，卻忽略了Chris和Sam，而當Kyzer Sozer陪那個成功的利物浦樂團去做巡迴表演時，擠到後台的年輕女孩等著看的是Darren和Sam，而不是Chris。除此之外，雖然Chris、Darren及Sam算很親密，有時候，她卻覺得他們的行為太「男孩氣、太異性戀」。在某種程度上，她滿高興變成「男孩中的一員」，但是她擔心「如何劃分界線」的問題，對自己的音樂才能和她對樂團的貢獻，也不是很確定，覺得自己好像是利物浦搖滾場景的外人或新來者。她很希望自己「不要像其他獨立搖滾圈中的女性貝斯手，只是站在那裡」，但大家對她的音樂表現的詮釋和評價，會著眼於她是女性的這個事實，對於Darren和Sam的表現，卻比較不會參照到他們的生物性別以及社會性別。因此，社會性別這個分類不僅將差異具體化，也將不平等具象化了。

結論

本文引為例證的素材，敘述上容或簡略，但我用它來舉出搖滾、流行樂和社會性別關係中的幾個要點。本文將焦點放在一個特定獨立搖滾樂團的現場表演，以凸顯社會性別是如何被實踐和體現，又是如何被思考的，以及社會性別如何涉及一個演變的過程，而不是一個人與生而來、固著，或本質化的認同。因此，本文強調搖滾、流行樂和社會性別之間，沒有自然而簡單的連結關係；相反的，搖滾與流行樂對於樂手和聽眾都提供了一個在音樂上建構社會性別、表演社會性別的方式。我們說明了社會性別在音樂上的建構過程，它不只透過演出的文本、形象和風格，也透過形塑其形式和意義的關係、事件和脈絡。Kyzer Sozer的音樂表演所建構的社會性別，乃是透過樂團成員之間的關係、樂團和利物浦的搖滾文化，以及更廣泛的搖滾文化及音樂工業中之聽眾、同事、同行與合夥人的關係等。這些關係是由具體的社會性別成規所形塑，給樂團的表演引發靈感、能量，也帶來限制，顯示社會性別是如何透過搖滾與流行樂創造出來，也受到它的限制。

延伸閱讀

關於搖滾與流行樂、社會性別與性慾特質的問題，有許多重要的讀物。1978年，Frith and Angela McRobbie合寫了一篇具有原創性的文章‘Rock and Sexuality’，文題如此，內容事實上事關於社會性別的，也針對搖滾的男性特質提出社會學的論證觀點。對這篇文章的批評刊於 *Screen Education* 31 (1979)，由於Dave Laing and Jenny Taylor所寫，是有用的參照，兩篇文章重印於下書：Simon Frith and Andrew Goodwin (eds) *On Record: Rock, Pop and the Written Word* (London: Routledge, 1990)，

包括一篇Frith寫的‘Afterthoughts’，對整個此議題加以反思。*On Record*一書也收錄其他關於流行樂、社會性別與性慾特質的重要文章。譬如，Mavis Bayton談女性如何成為搖滾樂手；Barbara Bradby分析女子樂團的音樂；Richard Dyer討論狄斯可音樂中的性慾特質；而Sue Wise將性慾特質和她身為貓王樂迷的經驗連起來談；Sherry Garratt則從身為Bay City Rollers小樂迷的經驗來討論社會性別。除了*On Record*，Keith Negus在其著作*Popular Music in Theory* (Cambridge: Polity Press, 1996)的一篇文章也檢視了關於流行音樂、社會性別與性慾特質問題的一些主要理論性辯論。

除了上述範圍廣泛的來源，也有一些重要書籍是專門研究搖滾與流行樂、社會性別，以及性慾特質的。包括一本討論各類相關議題的論文集，*Sexing the Groove* (edited by Sheila Whiteley, London: Routledge, 1997)；*The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll* by Simon Reynolds and Joy Press (London: Serpent's Tail, 1995)從精神分析的途徑探討搖滾與流行樂中的男性與女性特質；Lucy Green的研究*Music, Gender, Education* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)，一如Susan McClary的*Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)一書，也將焦點放在古典音樂、搖滾與流行樂，討論關於音樂的社會性別化的論述，以及這種論述和學校中音樂教學的關係。此外有一本特別有用的著作，是研究搖滾、流行樂和男性特質：Robert Walser's *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993)，這本書對於重金屬音樂的複雜分析，採取了跨學科的研究途徑，主要是音樂學和文化研究。

另外有幾篇專論把焦點放在流行樂或搖滾女性，包括Mavis Bayton所寫的*Frock Rock* (Oxford: Oxford University Press, 1998)，以關於女性搖滾樂手的廣泛社會學研究為基礎。還有一些書是以更通俗的、描述性而非分析性的方式所寫的，包括*Signed, Sealed and Delivered*

by Sue Steward and Sheryl Garratt (London: Pluto Press, 1985)，訪談了音樂工業中的女性：*Women, Sex and Rock'n'Roll: in their Own Words* by Liz Evans (London: Pandora, 1994)；*She's A Rebel: The History of Women in Rock and Roll* by Gillian Gaar (London: Blandford, 1993)；*She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul* by Lucy O'Brien (London: Penguin, 1995)；*Never Mind the Bollocks: Women Rewrote Rock* by Amy Raphael (London: Virago, 1994)；*Sweethearts of Rhythm: The Story of Australia's All-Girl Bands and Orchestras to the End of the Second World War* by Kay Dreyfus (New South Wales: Currency Press, 1999)以及*Will You Still Love Me Tomorrow?* by Charlotte Grieg (London: Virago 1989)。

最後還有一些有用的參考書是關於流行音樂以及男女同志文化，包括*Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* edited by P. Brett, E. Wood and G. Thomas (London: Routledge, 1994)；John Gill's *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music* (London: Cassell, 1995)，以及Richard Smith's *Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music* (London: Cassell, 1995)。

【譯注】

1. 詳見本書第9章譯注4。
2. sexuality這個字有很多譯法，包括性、性慾、性事、性態、性意識、性慾特質、性慾取向，不管哪種翻譯，通常是指基於性別的慾念或活動而建構的身分認同。
3. 這兩位樂手均是華麗搖滾的祖師爺，造型有雌雄同體的視覺意象。
4. 「暴女」是發源於美國的一個重新定義女性主義的運動。1991年10月20日，華盛頓州奧林匹亞舉辦第一屆「國際地下流行樂大會」(International Pop Underground Convention)，開幕的表演是純女子的

Love Rock Revolution Girl Style Now。表演者都是來自太平洋西北岸、名氣不太響亮的女歌手。一年內，愈來愈多女歌者集結，高舉「暴女」旗幟。媒體將此解讀為「搖滾樂圈的憤怒女性」(Angry Women in Rock，即「搖滾怒女」)。這個集結只得到極短暫的媒體注視(因為很多「暴女」成員拒絕和媒體對話)，她們與聽眾的溝通管道多半是透過同仁誌(fanzine)。許多人誤以為「暴女」是純女歌手與女樂手的組織，其實不然，它的成員包含作家與活躍的社會運動者，也積極推動同志人權與墮胎合法化運動，總體目標為協助年輕女性面對90年代的文化與政治各種領域。詳見，《搖滾怒女》(Angry Women in Rock)，Andrea Juno編著，楊久穎譯，商周出版(台北：2002)，p.40。

5. 本書中譯本為《陰性終止：音樂學的女性主義批評》，蘇珊·麥克拉蕊著，張馨濤譯，商周出版(台北：2003)。

Rock, Pop and Politics

第十一章

搖滾、流行樂與政治

約翰·史崔特 John Street

作者簡介：英國University of East Anglia經濟與社會研究中心政治學高級講師。著作有*Rebel Rock: The Politics of Popular Music* (1986)、*Politics and Technology* (1992)，以及*Politics and Popular Culture* (1997)。目前為期刊*Popular Music*的編輯委員，時為*The Times*撰寫搖滾與流行樂評論文章。

最強烈宣稱通俗音樂具有政治重要性的人，往往是它最大的敵人。是那些最鄙視搖滾和流行樂的娛樂性的人指出了通俗音樂最基進的政治影響。從初期搖滾最早期開始，教士、父母和政客就警告大家注意這些音樂的節奏、聲音、文字和意象中所內含的危險。通俗音樂史中每一波浪潮，都會碰到害怕其後果的人士在大聲疾呼、大表反對。在西方，政治右派一直害怕它會破壞資本主義、家庭生活和傳統價值。種族主義者視之為對「白人純粹性」的威脅。共產主義者認為它會顛覆社會主義的夢想。這些敵人都不斷發出警告，說通俗音樂對於人們思考和行動的方式有驚人影響力。他們的恐懼不只助長義憤之情的爆發，事實上，也導致直接影響流行樂生產和消費的政策與實作。檢禁制度在音樂史上屢見不鮮。在共產主義或資本主義底下，以種族隔離或伊斯蘭教之名，流行樂都曾遭禁，樂手也受過懲罰。

1995年，鮑勃·道爾（Bob Dole）在美國參議院號召反對時代／華納（Time-Warner）集團。他抨擊該公司大力促銷「史奴比狗狗」（Snoop Doggy Dogg）之類的饒舌藝人，「史奴比狗狗」和他們的子公司簽了約，而根據鮑勃·道爾所言，「史奴比狗狗」的種種態度和舉動都是對美國人的公然侮辱。道爾發起的運動成功了，時代／華納和其子公司脫離關係。同時在英國，政府提出「刑事訴訟法案」（Criminal Justice Act），宣告某些音樂表演形式為不合法。10年之前，「華盛頓特區妻子團」（包括當時的美國副總統高爾之妻蒂波·高爾〔Tipper Gore〕）領軍的「父母音樂資源中心」（Parents' Music Resource Center），說服唱片公司引入分級制度，把會引發挑釁的音樂貼上識別標籤。在此之前，60年代時披頭四的唱片就曾在美國

南部被公開焚毀；70年代，英國國家廣播公司拒絕播放保羅麥卡尼一首關於北愛爾蘭的歌曲。這類的檢禁制度在前蘇聯和東歐國家是家常便飯；種族隔離制度時的南非也是如此。今天在中國、阿富汗、阿爾及利亞等地依然。這些流行樂和搖滾的敵人有各種反動作法和理由，結果都是：把通俗音樂變成一個政治議題，認為它會危害並瓦解既定秩序。

聽起來或許有點奇怪，但那些替通俗音樂辯護，或者喜歡通俗音樂的人，對於所謂的音樂政治從來不是太有把握。當然也有過用4/4拍來替革命修辭伴奏的時候。60年代末在音樂祭、自發性即興演出（happenings），以及披頭四、鮑伯狄倫、Country Joe和the Fish、Jefferson Airplane等人的歌曲和音樂裡，有許多關於革命的談論。根據唱片封套上的背書，革命甚至可自哥倫比亞唱片公司一張低價選輯中獲得。差別在於，沒有人仍以傳統的意義來理解革命，更別提哥倫比亞唱片公司了；沒有先鋒黨派和幹部；沒有宣言或5年計劃；沒有徹底廣泛的政治改革。當年的那場革命是一場集體夢想的經驗；它沒有政策和綱領。它的美學多於政治，而它的政治是在生產通俗音樂的工業當中付諸行動的。

1970年英國的懷特島音樂祭（Isle of Wight Festival）主要表演者有門戶合唱團（the Doors）、吉米韓克崔斯、the Who及Joni Mitchell，是流行樂政治的縮影。明星們在台前表演基進的修辭，卻在後台對酬勞爭論不休。來自法國和英國的行動主義者推倒圍籬，主辦者懇求他們住手，想看表演請付費，這一切紛擾都是舉著烏托邦公社的理想旗號。企業家如同樂手，也陷在政治理想主義和商業現實、信仰和底線的緊張關係中。可以說，實際上就

是這股張力，產生了流行樂最微妙的片刻和最真實的政治。烏托邦幻想經常激發出語調模糊、聲音乏味、自以為是的爭論。通俗音樂的政治是在試圖結合商業邏輯和浪漫理念的時候才最有活力。

如果音樂不是在商業上那麼成功，它褻瀆的一面就不會讓敵人如此憂心忡忡。換個角度來說，如果它在商業上不成功，受國家津貼補助，這時候大家才會關切它的政治權利。同樣的，如果音樂沒有激發樂迷熱情、捕捉其夢想的能力，也就不會合理化它左右逢源的修辭——既能掩蓋其中的商業常態，又能激起民粹主義政治。

因此，企圖理解流行樂和搖滾的政治，都必須了解這些衝突和對立的需求是如何妥協的；必須在圈外人的恐懼和圈內人的機會主義、在烏托邦的修辭和權威主義的可厭中穿梭。最後，我們必須承認針對通俗音樂的力量，各方觀點不同。一邊是將音樂視為抒發政治理念、鼓吹政治理想的方法，這些人視音樂為政治表達的形式。從這一觀點來看，音樂有象徵性的力量，它調度語言的力量，以創造願景，清晰扣連理想而形成社會連結。另一邊則害怕音樂造成的影響，對這些人來說，音樂的政治在於它對聽者發揮影響力、形塑並影響思考及行動的力量。流行樂有再現的力量和影響的力量（the power to represent and the power to effect），這兩個面向奠定了流行樂政治的寬廣範圍。本章將予以探討，最後指出兩者的密切關聯。

標示時代

雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）¹有一句耳熟能詳的宣稱：「文化即日常」（culture is

ordinary）。不過，「日常性」（ordinariness）並非世俗。文化衍生自人們的生活環境，也是其中的一部份。話雖如此，它不只反映每日的存在，也加以組織，並展望更好的生活方式。「文化有兩個面向，」威廉斯寫道（Williams 1989），「已知的意義和方向，成員皆接受之；新的觀察和意義，是提出來受檢測的。」文化存在生活當下（culture is lived）。它體現了形構人之存在的希望和規則。人們的生活受到政治鬥爭多大程度的模造，其文化也就銘刻著多大程度的政治經驗。

這一見解影響了我們如何敘述流行樂的過往。流行樂變成一種社會史（口述歷史）；每一張唱片收集都變成一則回憶錄，人和社會的歷史在通俗歌曲中被記述。這種思考促使電影、記錄片和廣告配樂運用流行樂；音樂成為速記一個時代的方便手法。1968年巴黎社會運動的場景，有滾石合唱團的‘Street Fighting Man’為伴奏；嬉皮的場景因披頭四的‘All You Need is Love’而充滿生氣。流行樂變成政治和社會脈絡的表達。美國的黑人音樂史有時被敘述為「一則紀事」，記錄了非洲裔美國人不斷變化的政治覺醒。於是Impressions的‘People Get Ready’中傳播福音的希望感，變成了艾瑞莎富蘭克林‘Respect’曲中更為堅決而迫切的要求；之後則有Nina Simone的‘Revolution’那種幻滅感與戰鬥性。音樂作為社會現實主義和政治教育的觀點，也繼續出現在饒舌樂對於布朗區或洛杉磯貧民窟生活的讚頌。

流行樂是時間的產物，它強調發行時間表和電台的播歌表，進一步強化了此一概念，這兩者都把音樂鎖定在一個片刻，過去的馬上付諸遺忘。但是過度以社會意義解讀這個過程，會有一個危險。唱

片的發行，以及伴隨的流行，或許使時間的過渡和市場的運作有條理可循，卻不必然標示社會和政治的轉變。（最近一個夏天，我在一個法國的露營地看3個男人打扮成修女，仿唱‘Respect’一曲。卻看不出它和民權及女性解放有什麼關係。）

以這樣的方式看流行樂的政治，將其視為政治歷史的直接產物，是太過簡化了。一個時代和那個時代的音樂，兩者之間並無直接的因果關係，而在母帶重製（remastering）與未發行的作品重發CD的時代，其間的關聯變得更模糊了。例如我們怎麼解釋披頭四合唱團在1963年錄製、卻在1990年代才發行、以前從未面世的歌曲？音樂的政治不能直接從其誕生的脈絡來解讀，因為音樂創製不只是打著搖滾節拍（backbeat）的新聞報導。音樂是商業、美學、制度及政治過程交互作用的結果。

音樂的消費也是如此。音樂的樂趣不只是（該說根本不是）政治經驗的一個結果。一個時代和它當時「流行」的音樂之間，沒有單純的關聯。光是說因為音樂是買來的，所以它反映了人們的經驗，此一說法是不夠的。報紙總自認為民喉舌，無論在社論或報導中，總會直接或間接指道一般人在想什麼。但這類宣稱是修辭多過真實。畢竟沒有直接的管道，讓民眾的觀點（如果這東西真的存在）可以傳達到編輯會議或新聞編輯部。音樂也是如此。即使藝人聲稱他們是在表達真正的「街頭」民意，也是在強化自己的論點與威信，勝過事實。我們當然不能照單全收，如此，只是聽到了行銷部門和音樂記者的修辭，而忽略了中介並經營通俗音樂生產的制度其本身的利益。不可能有一種決定論的說法，指哪種具體的音樂表達了哪種具體的政治經驗，而它聽起來一定得像戴安娜蘿絲或艾瑞莎富蘭克林的

歌。搖滾音樂記者可能會堅稱「真正」黑人政治之聲是Stax而不是Tamla，但此一說法只是流行樂政治的一部分，而不是對它的全面描述。

通俗音樂的政治乃衍生自脈絡的政治，就此角度而言，理應將音樂視為塑造時代，而不是反映時代。作者鍾·賽維居（Jon Savage 1991）在敘述英國龐克音樂時，同時也對塑造70年代社會和政治的變革作評論。不過賽維居的敘述之所以有力，不在於他將社會史連結到音樂，而在於反向的連結。賽維居在書中節錄許多他當時的日記，也使人逐漸明白，是龐克音樂的經驗模塑了他的世界觀。「性手槍」賦予時代一個框架，並加以詮釋。龐克音樂為變化和衰敗的感覺提供了一個架構。

音樂與社會關係的這一觀看角度，在許多方面都更符合威廉斯「文化即是日常」的原初說法。音樂建立了一個脈絡，政治透過這個脈絡被觀察和評判。但我們如此看待這層關係時，注意力不可避免會從社會轉向音樂——轉向聲音、意象、文字。它將政治落定在文本（text）而非脈絡（context）。在文本中，流行樂的象徵力變得最明確。

文本的政治

左傾或右傾的樂手都用通俗音樂作為政治的表達工具，將他們的觀點轉譯成無韻體詩文或押韻對句，然後配上貝斯鼓的擊響。許多表演者都曾將他們的政治立場變成其藝術和事業生涯的決定性部分，譬如Bob Dylan、Merle Haggard、Curtis Mayfield、Joan Baez、the Clash、John Lennon、Victor Jara、Bob Marley、Peter Gabriel、Public Enemy、Tracy Chapman、Sting、Tomas

Mapfumo、Midnight Oil、the Gang of Four、Crass、the Dead Kennedys、Billy Bragg、Christy Moore、Rage Against the Machine等等。

音樂之所以會這樣被運用，在於它一向是個易懂而有彈性的政治感情（political sentiment）平台。音樂對於集權體制下的人民有好處，歌曲像詩一樣，可以將政治觀點隱藏在隱喻和擬態中，讓表演者避開針對文字和視覺事物的檢禁。流行樂和搖滾的形式本身比較容易理解，而組織其形式的制度又具有強烈滲透性，大大有助它們成為政治平台。流行樂雖然受到商業化和工業化的影響，但訓練、科技和資本等問題比較不會對它形成障礙，而這障礙卻發生在其他流行文化形式上。也由於它的商業化和工業化，適用於補助藝術（如劇場）或高成本商業製品（如電影）的那種監督，比較不會影響到流行樂。

因為通俗音樂淺顯易懂，管控又有侷限性，它已經替許多不同的政治理念發聲。音樂可以宣稱是最民主又是政治最基進的大規模民眾形式。同樣的政治也可以在實驗獨立劇場（fringe theatre）中找到，但後者的觸及率非常有限，基進的報紙亦然。電視以其充滿政治張力的戲劇和記錄片，或許可以觸及得更遠，但都受到來自憲法政治傳統和商業利益（如廣告主）、正式或非正式的高度箝制。即使最生動有力的電視諷刺劇，要像人民公敵（Public Enemy）樂團那樣噴吐政治憤怒，都會有所遲疑。

若是著重表演者的政治名聲和歌詞的政治內涵，以此決定音樂政治的特徵，會有危險。以為唱片封套上的文字，就是傳達歌曲的（政治）意義，就大錯特錯了。我們不僅在歌曲的其他面向中聽到

歌曲的意義，譬如它的節拍、產製過程等脈絡，歌者的聲調和唱腔轉化也會呈現歌曲的意義。一首歌有其絃外之音（a song is more than its words）。同樣一首歌可以在不同的演唱中變化。我們以利物浦創作歌手Elvis Costello的‘Shipbuilding’一曲為例，它傳達戰爭所引發的兩種衝突情感——工作希望與死亡恐懼。它有兩個翻唱版本，一個版本是由Robert Wyatt所唱，另一個版本則是Suede的演唱；前者低調而遲疑，後者誇張而剛愎。他們唱的是同一首歌，但是所造成的效果、所傳達的情緒，卻判然有別。

文字不僅是經驗的再現方式，也是經驗的表達方式；文字是素材，歌者以歌聲探索音節的聲音，以此記錄情緒。文字或許會產生政治的意義，其意義卻未必一如文本書寫所示。唱腔的抑揚變化和風格，事實上可能與歌詞表面的意義相反。如果你仔細聽Tammy Wynett的‘Stand By Your Man’，歌聲裡的抱憾，便不像文字表面所呼籲的，要女人在家俯就丈夫。「Tammy Wynett的這首歌以『有時，女人難為』開場，然後你體會到她的難處，Tammy Wynett知道為什麼你心有所感，因為她的歌聲是集體的聲音」（Frith and McRobbie 1990）。同樣，搖滾裡面也可以聽到顛覆的次文本（subtext）。搖滾叛逆的姿態從Mick Jagger到Jim Morrison到John Lydon到Kurt Cobain，或許像是一連串對自由的讚頌，但那聲音同樣表達了逃離承諾和親密的渴望。音樂訴說了另一個隱藏在文字和意象之下的故事。即使無言歌也可能傳達豐富意義。Cocteau Twins合唱團的Liz Fraser的歌聲被形容成「攪混了的音素湯（請想像威爾斯語倒過來唱，中間還透過一個篩網），大半無法辨讀，但是聽起來總是充滿完整私密的、無法化為語言的意義。」（Reynolds and

Press 1995)。如此分析音樂的意義，指出了一種一種探討音樂政治的不同途徑。政治藏在聲音和結構之下，拒絕或擁抱音樂的正統，順從或攪亂人們的預期，訊息可能是在兩者的混合。

從這個論法的另一面來談，赤裸裸的「政治」歌曲以文字直接指道具體議題或理念，結果可能變成缺乏任何實際的政治反響。對政治意識形態之正式關懷的文字，可能無法成就為歌詞，因為它忽略了歌曲媒介與表現類型的約束，或者它們所能提供的機會。歌詞中的政治分析或許正確，但除非它能感動聽者、發揮一首歌曲（作為旋律和節奏）的作用，其中的政治就可能變得不對題。

如果歌曲——作為文本——的政治意義比乍讀之下更為晦澀難明，就表示我們應該嘗試作更細緻的閱讀，不然就是完全放棄這樣的讀法。雖然採取第一個途徑，我們可能真的可以呈現一首歌曲中更細微的政治訊息，但我們懷疑這些解讀不過是解讀，透露的更多是讀者的想法而不是文本本身。我寧願說，比較有建設性的途徑是：檢視特定歌曲或歌曲的演出如何介入特定的政治關頭和議題。這不是重彈音樂乃時代之表達的老調，而是注意音樂在塑造和聚焦經驗時的角色。

歌曲拯救生命

音樂的這種能力實際上是可以衡量的。我們可以算出Live Aid、Farm Aid或War Child這類的募款演唱會的募款金額。也可以看到「搖滾反種族主義」（Rock Against Racism）、「撼動選票」（Rock the Vote）為主題的演唱會，或者為了聲援曼德拉（Nelson Mandela）或「國際特赦組織」

（Amnesty International）所舉辦的音樂會，而導致的意識改變。

通俗音樂參與政治的例子有之。參與的形式，以及相伴的意識形態，或許各有不同，但無法掩蓋的是，流行樂可以發揮政治影響力。Band Aid演唱會活動成功之後，發起人英國歌手鮑勃格道夫（Bob Geldof）馬上受到當時的英國首相奈契爾夫人召見。他在自傳中說：「我知道只能面見幾分鐘，所以我得直言」（Geldof 1986）。之後就是對於歐洲聯盟食物過剩問題的一場針鋒相對。「每次我說什麼，她就會反駁，」格道夫記道，「現在我得到的是冰冷的眼神對待。」格道夫或許沒能改變首相的想法，但他有資格作為一個合法的政治代表。他造訪白宮，和衣索比亞的政府談判，在英國政府所在地的白廳走廊昂首闊步。一場流行樂的成功造就了他全部的威信。

他的成就在組織並形塑了一個理念的熱情。格道夫和同儕樂手開闢了一條看待問題和回應問題的道路。他們利用自己所有的技能去表達我們的關懷。我們的（聽眾的）感情透過流行樂裡各種音樂、視覺，以及其他的設計而建構起來。在這建構關懷的過程中，音樂的政治潛力展現出來了，變成了我們思考、感受、行動過程的一部分。然而這過程不是一個簡單、決定論的過程。同情心的政治（politics of compassion）可以有許多面貌。

拿針對「四海一家」（Live Aid）的不同評斷為例。對某些人而言，它推動的是一個乏味、籠統的人道主義，和可口可樂這類商業產品的大規模行銷並無不同（也許好一點）。對另一些人來說，「四海一家」的活動提供了一個場所，使得人們

有可能從內部挑戰新契爾主義（非關）道德主義式的霸權。新右派的個人主義遭遇了集體同情心的對抗。再舉由史汀、Peter Gabriel和布魯斯史普林斯汀所領軍的國際特赦組織巡迴演唱會為例。某個角度來說，這代表一種傳佈自由理念、挑戰壓迫作為的努力；從另一個角度，它卻為某種形式的殖民道德主義提供了基礎，在這種理念下，西方的利益和價值反而取代了地方的利益和價值。

在這些論證中，關於帝國主義和現代化的那些熟悉的政治辯論，與關於音樂的美學辯論——它的意義和效果——相互重疊。這不只是支持哪個理念的問題，或是關於某個立場背後的原因，而是關於如何在美學上支持某個理念。英國的「搖滾反種族主義」（RAR）活動採取的音樂策略不同於美國。英國的RAR認為他們採取的音樂途徑是反狄斯可，而與雷鬼樂和搖滾結盟，美國卻一方面提防英國所採取的「狄斯可白爛」（disco sucks）的修辭，策略上卻比較包羅萬象，刻意納入所有的音樂形式。

在評估這種種活動的成敗時，美學和傳統政治的結合呈現最鮮明的面貌。不是搖滾或流行巨星所採納的每個理念都會得到同樣的支持，有些理念顯然比較能得到共鳴。理由不全然是美學的（「要是他們找到好一點的歌／歌手……」），或政治的（「要是他們把問題像這樣分析清楚……」），而是關於音樂和政治實際上如何互動，關於政治和美學的回應如何連結。

聲音的理論

在此，音樂的政治關係到互競的社會理論，

以及文化和社會行動之間的關係。在象徵層面利用流行樂的能力，是根據人們如何主張他們與其文化實踐（cultural practice）之間的關係。這個問題，就像在其他許多通俗音樂的研究，都是從阿多諾（Theodor Adorno）開始。

阿多諾關於通俗音樂中標準化和偽個體化、以及兩者有著企業根源的斷言，似乎支持一些人的觀點，認為「四海一家」這樣的活動其實是維繫了既有的支配秩序。沒有理由期望音樂可以做得更多，它最多不過強化既存的同情心和趨勢。與此立場相反的人，則希望把通俗音樂當作武器和群體認同的來源。對他們來說，聽眾是積極參與消費音樂的；而他們可以利用這一點來扣連另類觀點。消費滲透著政治意義——尤有甚者，消費是一種政治實踐的形式，不只是功利主義的、商業性的交易，而是一種集體認同的表述。如此，它建立了不同於支配性秩序的替代道路。流行文化在政治上變成像工作場所和國家一樣重要。它成為被邊緣化和被剝奪者的政治表達及資源。

這論點的危險是會變成不帶批判的民粹主義（uncritical populism），而忽略消費的物質條件。民粹主義者對音樂作出堂皇的政治宣稱時，實際上是把我們對音樂的注意力，轉移到音樂被消費的方式，轉移到消費者的利益和強烈期望。音樂從它被使用的方式取得政治重要性，但這並未解釋音樂為什麼以及如何產生這樣的作用。以民粹主義方式解讀音樂，比較依賴的是次文化的社會學，而不是音樂的美學。少有人嘗試探索音樂實際上是如何，或者從哪一個方面，構成一個政治的回應。

這個問題引出了兩個反應。首先，曾有人認為

「反抗」(resistance)式的文化民粹主義只提出了貧乏的相對主義，你做什麼就會變成什麼。它只頌揚一切流行的事物，到處都可以找到反抗的意味。但是，我們需要的並非這個，而是運用判斷力去區辨扣連不同政治傾向的文本，以及當作藝術作品的文本（且不論其效力多寡）。這意謂著要更仔細探查政治意義如何從文化消費中衍生出來，看記憶和迷思如何包納在通俗音樂裡，而每一個記憶與迷思又是如何敘述想像共同體的不同版本，而為人們的生活注入活力。

這些修正過的討論方式，最重要的內涵在於，音樂的政治並不是事先賦予的。我們不能假定音樂可用於暗中破壞或者質疑支配的秩序。事實上，我們完全可以想像音樂可能有助鞏固原有秩序。鄉村音樂的保守性或許會透露出一顆基進的心靈，就像史普林斯汀的基進主義也可以證明是極保守的。但即使音樂並不保守，不以表面意義去處理音樂內涵還是很重要的。不論是以表演者或聽者的身分，我們必須去認識人們聆聽以及取得音樂的過程。音樂不是在無所拘束的狀況下生產或消費的。樂迷被安排進入消費的實踐中，一如樂手被安排（出）入生產的過程。

如果是這樣，通俗音樂的政治就不能侷限在它的象徵角色、再現理念和扣連認同的能力。要認識通俗音樂的政治，我們必須離開對於音樂的權力（power of music）的關注，而去討論施加在音樂上的權力（power over music）。

聲音的實踐與政治

到目前為止，一般都認為流行樂的政治就在

其扣連心靈和情感狀態、再現社會經驗、宣揚政治理念和理想的能力。不過，在這個討論方式中，音樂政治的一個面向卻被遺忘，那便是揮之不去、最傳統的政治面向：政策的影響以及國家所扮演的角色。通俗音樂是政治過程的產物，就如同它也是商業和美學的產物。

未能嚴肅看待這些形式的政治實踐，會導致我們不加批判、全盤接受全球化的邏輯和事實。過去我們一直以為，中介的制度（特別是一個國家的政府）對於全球化文化的形式和特性不會有任何實質的影響。現在卻有充分證據顯示：國家可以偏轉或重塑全球的壓力。

✓ 忽略通俗音樂的政治經濟學，後果難以承受。許多晚近研究指出，通俗音樂的政治經濟學是決定流行樂和搖滾特性的關鍵所在，因此，對於理解音樂的政治也至關重要。光是用意識形態的角度解讀音樂並不夠，還必須注意音樂的政治經濟學、經濟和政策的考量如何蝕刻出音樂的輪廓。若沒有參照音樂進入流行文化肌理的傳播方式以及取得的形式，我們就不能理解音樂的形式，也無法體會它被接受的方式。

在蘇維埃共產體制中，這樣的過程最為明顯。通俗音樂或許不像其他文化形式（比如印刷文字）經常成為注意的目標，政治檢禁和管控卻對它產生很大的影響。音樂家或者下獄，或者流亡，也會受到國家的熱情對待和推崇。檢禁制度通常伴隨著贊助制度。這些作法在以壓迫手段進行統治的國家依然明顯，但在「自由派」政體中也可能發現。電台或電視公司已在實行檢禁了。有時候公開而明顯，有時候是透過排行榜或曲單等設計的運用，而成為

篩選與正當化的日常結果。

這樣的國家也和音樂的推廣有所牽連，顯現於廣播頻率分配的裁定、音樂祭和表演場地的規定，以及藝術贊助的制度等。國家以這些方式塑造了通俗音樂的聲音，以及取得音樂的途徑。但是這種狀況之所以成為一種政治關係，不只在國家涉入的事實，而是它要對音樂下政治的判斷。在英國，於「刑事訴訟法案」中針對銳舞立法的決定，法案具體指出音樂所含的「重複節拍」，就構成對於音樂、它的效果和意義的判斷³。英國政府也以類似的方式對通俗音樂應佔有多少廣電頻道作了判定。全國學校課程內容的決定，也牽涉到相同的判定，學童應接觸哪些範圍的通俗音樂，以何種形式接觸，以及學童作為表演者或聽眾，要如何去認識這類音樂？這類的政治決定在其他國家也看得到，譬如規定「外國」音樂的定額。上述種種都屬於一種廣泛的作法，也就是地方政府或一國政府制定法規，來管理音樂的消費和表演。法規可以決定贊助某種音樂類型，或者迎合某類聽眾。

這些政策議題、施加權力規範通俗音樂的嘗試，所在意的並不是音樂象徵行動的能力，或表達某些觀點或情感的能力。它所關心的更在於音樂的效果，在於它改變事物、顛覆或維持既有習慣、傳統及認同的能力。

結論

在強調政治對通俗音樂施加的權力、憂心音樂的效果時，如果讀者認為我們在探討的是非此即彼的解讀流行樂政治的方法——不是從象徵的角度，就是從效果的角度——那就錯了。重點在於兩者是

息息相關的，不可能加以分割。這道關聯有一個意義經常被忽略，那就是，音樂的象徵政治，部分是制度性實踐所構成的，而政策可改變音樂的重要性。何以如此，或許從國家對於所謂通俗音樂的全球化的反應，可以說明得最清楚。

對於這個問題，通常有兩派意見：要保護本土／本國的音樂形式；或者，排除接收外來影響的所有障礙。這兩種選項的形成是環繞著「文化帝國主義」的辯論，以及全球同質化所造成的可見威脅。它和關於認同的文化形構（cultural formation of identity）以及文化的政治形構（political formation of culture）的論證有著密切的關係。這辯論看似呈現了「地方文化」vs.「全球文化」、「保護主義」vs.「解除規範」的對立。但這種理解方式忽略了音樂形式可能再現政治立場的方式。粗糙的「文化帝國主義式」辯論忽視了（全球）文化融合於在地脈絡的不同方式。在地文化可與全球文化建立不同形態的關係，而在各種關係中可以作出不同的政治陳述。換句話說：忠於傳統形式不必然就是基進或原真的，實際上，反而可能是保守或反動的；以此反推，「外來」風格的使用可能是更基進的。非傳統的風格可以對支配性的秩序提出一種政治的挑戰。這樣的政治不單是象徵意義上的鬥爭，也是政策和制度形構的政治。

聚焦於通俗音樂的構成，就是強調政治過程先於「內容」和「效果」，它們是政治過程的產物，兩者皆不能界定流行樂的政治。同時，關注於決策如何影響音樂，並非就是認可政治操縱的形式。觀察政策的角色和為之背書是兩回事。而是採納以下觀點：音樂並非獨立於社會、經濟、政治制度而存在。音樂依然可以改變世界，也可以反映世界，不

過，當我們在談音樂的政治時，我們談的不只是音樂如何扣連觀念和情緒。我們也在談塑造音樂的政治。

延伸閱讀

一直努力不懈監督全球檢禁制度的一份期刊，*Index on Censorship*，有一期專門報導音樂，還細心地夾入一張引發問題的音樂CD（專刊名稱：*Smashed Hits: The Book of Banned Music, Index on Censorship*, 6, 1998）。對音樂檢禁制度更詳細的研究，我推薦Martin Cloonan的*Banned! Censorship of Popular Music in Britain 1967-1992*（Aldershot: Arena, 1996）。以通俗音樂推動政治理想，Reebee Garofalo所編的文集對這問題作了很好的檢視，*Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*（Boston: South End Press, 1992）。Ron Eyerman和Andrew Jamison在*Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*（Cambridge: Cambridge University Press, 1998）一書中，對於上述現象另有引人入勝的複雜分析。在指出舞曲文化的政治方面，George McKay這本書是很好的參考，書名也很棒：*Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance since the Sixties*（London: Verso, 1996）。大公司和國家對於音樂的涉入，在Tony Bennett, Simon Frith, Laurence Grossberg, John Shepherd and Graeme Turner（eds）*Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*（London: Routledge, 1993）一書有許多不同角度的探討。Simon Reynolds and Joy Press' *Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n' Roll*（London: Serpent's Tail, 1995）重新對搖滾要角的政治表達提出打倒偶像式的精采解讀。Andrew Collins' *Still Suitable for Miners. Billy Bragg: The Official Biography*（London: Virgin, 1998）對當代具政治性的搖滾表演者的生活有其洞見之處。最後，我所讀過探討以上所有主題及其他問題的最佳書籍是Robin Kelley的論文合集：*Yo's mama's disfunkional! Fighting the Cultural Wars in Urban America*（Boston: Beacon Press, 1997）。

【譯注】

1. Raymond Williams，英國最為重要的文化馬克思主義理論家之一，也是英國成人教育奠基者。他的理論與英國社會史學者暨社運活躍者E.P. Thompson、20世紀上葉的義大利共黨領導人Antonio Gramsci，影響了70年代起始關於流行文化與馬克思主義政治扣連在實踐可能性的持續反思。
2. Theodor W. Adorno，德國法蘭克福學派第一代哲學家，其美學與文化理論著作影響當代文化理論、美學、音樂研究甚深，尤其他與Horkheimer的著作《啟蒙的辯證》一書中對於當代文化工業的批判最為有名。
3. 此一法案全稱為「刑事訴訟法及公共秩序法草案」（簡稱CJB），在英國於1994年包裹立法完成。法案中定義了何者為浩室音樂，以及它在何種狀況下演出為非法。法案中說：「這種音樂的定義為：全部或大部分以連續快速重複節拍所構成。」詳見《迷幻異域：快樂丸與青年文化的故事》（*Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*），Matthew Collin & John Godfrey著，羅悅全譯，台北：商周出版（2003，2nd edition, pp.249-250）

From Rice to Ice: the face of race in rock and pop

第十二章

從萊斯到冰塊：搖滾與流行樂中
種族的面貌

貝瑞·商克 Barry Shank

作者簡介：任教於Ohio State University比較文學組，教授美國研究和文化研究。著有 *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*。也發表多篇關於流行音樂的認同演出、歷史研究中理論的角色、美國研究史，以及聖誕卡片中藝術與商業之匯聚等文章。目前準備撰寫的書籍是關於美國賀卡中階級和愛的交接。

如果說是白人迷戀黑人音樂，導致了通俗音樂的轉變，進而影響了搖滾的興起與發展，應該不會引人爭議。50年代，愈來愈多白人青少年把收音機轉到為黑人聽眾製播音樂的電台，開始在自家附近的唱片行指定購買黑人樂手的錄音，更嘗試進到黑人區的夜總會聆聽黑人的演出。在工業化現代美國裡，身體的愉悅和支配性的社會形構之間，節奏與藍調音樂似乎給予年輕白人聽眾一種允諾，要提供一種不同的關係。不論是種族偏見者的原始主義作崇，或是自由派的跨文化認同，白人對黑人音樂的極度喜愛並非新鮮事（見McClary and Walser 1994）。

1828年，一位巡迴各地表演的樂手湯瑪斯萊斯（Thomas D. Rice）看了一位年老、患有風濕症的非洲裔美國人一面跳著奇怪扭曲的舞，一面唱著：「旋個腰、轉個身，就是這樣做；每次我轉身，就來個Jim Crow¹。」萊斯是個經驗老到的表演者，正在尋找一些小把戲讓自己的表演更有吸引力。他把這首歌連同舞步學了起來，配上新歌詞，還用燒焦的軟木上妝，讓自己看起來更像他所取材的來源。結果這首新曲子大為轟動，在許多重要娛樂中心巡迴演出，包括紐約和倫敦。這種對於非洲裔美國文化的錯誤詮釋並不令人訝異。‘Jim Crow’的旋律來自熟悉的英國曲，歌詞多半是萊斯自己的發明，既不出奇，也不是特別好。萊斯大受歡迎的關鍵是他的表演可能帶出的社會緊張性。萊斯改編‘Jump Jim Crow’的表演是第一個轟動國際、奠基於白人對黑人文化詮釋的音樂事件。這種跨文化的表演風格——黑臉滑稽秀（blackface minstrelsy）——穩穩把種族（race）變成通俗音樂的一個中心議題。

萊斯和‘Jump Jim Crow’的故事牽涉到我們對於種族在通俗音樂中所造成之效果的傳統理解。萊斯的所作所為不僅僅是「剝削」黑人音樂來服務具有經濟支配地位的白人聽眾，而更是根據白人聽眾的需要，利用音樂來呈現社會差異和種族認同。19世紀種族構成的大鎔爐（包括工業化和受薪勞動的開始、對奴隸制度的辯論，以及導致美國內戰的地域衝突危機），是萊斯、Dan Emmett、Stephen Foster和其他許多人創造黑臉滑稽秀時的世界背景，並且將美國對種族差異的著迷置入他們所創作的通俗音樂的核心。Eric Lott、David Roedigger和其他學者都舉例說明了白人對黑人文化的著迷，以及這種著迷對於白人特性（whiteness）建構的矛盾貢獻（Lott 1993；Roedigger 1991；Saxton 1990；Radano 1996）。19世紀初黑臉滑稽秀的觀眾是靠著白人對黑人文化的描繪，標示白人對於前工業生活（用帶有種族意味的方式解讀，即是blackness，「黑人特性」）的渴望，也標示出面對日漸現代化的社會，白人勞動階層的狀況。從19世紀中期開始，針對黑人特性和白人特性作為種族的形構，美國和英國的通俗音樂就成為一個不斷協商和重新定義的基本場域（參見Gilroy 1987）。

黑臉滑稽秀以降的所有通俗音樂形式，種族身份一直被強調、辯護、協商、否認。種族身份的音樂印記歷經不斷的轉化，而種族差異透過對話一再協商，則激發新形式的創製。美國種族隔離的歷史塑造了音樂工業的興起，而留給我們一個種族界線鮮明的音樂傳統，一個破裂的聲音風景。以種族為基礎而延續的社會不平等，增加了搖滾和通俗音樂中的種族意義被檢視、分析、內化及否定的強度。雖有些學者否定所謂「黑人音樂」、「非洲裔美國音樂」或「白人音樂」這類名詞的有效性，並堅稱

所有當今的通俗音樂傳統都有衍生自歐洲和非洲的特徵，但不能否認，種族和種族差異的詰問的確存在於搖滾與流行樂的核心，白人特性或黑人特性皆然。本章將焦點放在搖滾與流行樂中種族辯證的歷史，把範圍限制在美國塑造此一歷史的條件，而不嘗試處理其他英語系國家音樂文化的種族形構，或者亞洲裔美國音樂、拉美裔多元音樂傳統等更晚近的種族化建構。在有限的篇幅中，我希望能夠敘述一段特定的歷史，也探索一個更普遍的重點。解開音樂中種族意義的鑰匙，不在於具體的音樂特性，而在於音樂如何被社會性地運用（Tagg 1989）。

對黑人社群的某些人來說，黑人音樂的原真性（authenticity）提供一套必要的文化功能，是來自於奴隸制度和種族隔離的歷史，並以推動族群凝聚為中心。對其他人來說，黑人音樂成功打入主流，代表向文化和社會的融合邁進一步。對某些白人而言，黑人音樂變成詰問自身種族認同的手段，也許還提供了潛在資源以抗拒他們所繼承的白人優越意識形態中最糟糕的一面；用喬治·李普席茲（George Lipsitz 1994）的話來說，黑人音樂可以變成一種材料，讓某些白人用來標舉「策略性的反本質主義」（strategic anti-essentialism）。但對其他白人而言，黑人音樂只是更鞏固既存的種族主義信念。

從草根藍調²和鄉村音樂的小提琴及班鳩琴（banjo）、大樂團爵士樂特殊的切分音，到重金屬高速猛烈的吉他連奏，到硬蕊搖滾呼嘯般的極限主義，白人特性在上述音樂形式的公開展示，均以不同方式將音樂中的白人特性，和衍生自歐洲、對於社會組成和現代性之「進步」的理解銜接起來。鄉村音樂和草根藍調音樂自覺地強調其根源在於蘇

格蘭—愛爾蘭民謠和抒情歌傳統，面對新興科技與管理式的組織時採取退卻的態度，並顯示一種反現代的種族認同，緬懷獨立的農業文化（Malone 1985；Sharpe 1917）。但是重金屬和大樂團爵士樂似乎是擁抱科技和官僚現代性的興起，而龐克音樂則對現代性崩解的殘骸大吐口水。不論何者，在每種通俗音樂類型裡都存在典型種族身分以外的跨界情形；因為就在其存在的共鳴裡，音樂沒有種族之別。

種族是文化的建構，它的發明是為了解釋種族主義的社會現象。種族的概念在19世紀變成一個科學名詞，大約是英國商人來到非洲、提出最初觀感報告之後的300年，而商人們最初的報導，後來就會被稱為帶有種族差異的色彩。如Winthrop Jordan（1974）、Edmund Morgan（1975）、Barbara Fields（1982）及其他人所說的，只有當英美菁英人士必須解釋其理想與經驗之間的矛盾——一邊是其所堅持的民主與平等的理想，另一邊是生活在帝國主義或施行奴隸制國家的實際經驗——這時，種族這個科學概念才成為必要。當這必要性出現時，種族的概念便發展成一種以想當然爾的生物學差異合理化社會不平等現象的企圖。我說「想當然爾的差異」，是因為晚近的基因研究顯示這些差異大半是不存在的。換句話說，種族這個將社會及文化差異同生物學差異銜接起來的概念，根本是個謊言。

不過就如哲學家安東尼阿琵亞（Anthony Appiah 1985）所主張：「承認種族在解釋人之間的生物學差異時相對上不重要……這並不意味說種族概念在解釋文化差異時並不重要。」文化構想的產物是很有意思的東西：它的效果不會只因為有人說它是錯誤的概念就消失。文化構成一步步累積

歷史的殘餘，然後又為活生生的經驗賦予形狀和外貌。白人優越的信念聯合著殖民主義和奴隸制的歷史經驗，歷來已經創造了活生生的種族化差異的現實。種族差異的經驗、種族形構的生活、種族造成的持續性文化效應，都是由其殖民主義和奴隸制度的歷史根源所塑造和決定（Omi and Winant 1986；Keil 1994）。

於是，種族這個概念帶著一連串政治與音樂所動員的矛盾，進入搖滾與流行樂的分析中。搖滾與流行樂中的種族感知，可以表現在可供辨識的音樂聲音——某種節奏、音色、歌曲風格及音高結構；或者可能在表演者或聽眾的種族身份中看出；也可能透過音樂工業中以種族為標的的分支部門來探查；又或可能以回顧的方式指認該音樂對於某種種族化的音樂傳統有所貢獻。當種族確實進入對搖滾與流行樂的認知時，何謂黑人特性和白人特性，就展開意義的協商了，一種音樂的、也是政治的協商。

當搖滾與流行樂的討論聚焦在表演者或聽眾的種族身份時，就會產生一些反諷的情況，音樂社會學家雷比·蓋羅法洛（Reebee Garofalo 1993）曾對這此加以探討。他指出，強調表演者的種族身份，等於是將種族的概念本質化、去歷史化，將音樂本身排除於討論之外。實際上，有些白人表演者會做黑人的音樂，而有些黑人表演者的音樂也可能聽起來很白人。唱片工業的行銷結構本來就強調組織，它是一個歷史產物，發展自社會隔離的文化價值觀，強調目標聽眾只會使這個結構更加具體化。事實上，如果將重點放在跨界現象，則可能在討論不同族群如何運用音樂達成不同目的之前，就在表面上重新肯定不同音樂傳統的有效性。為了

避開這些陷阱，也為了對於「黑人或白人的……音樂提供文化的有效定義」，我想很快討論一下美國音樂工業的歷史發展，以及音樂上對種族的符碼化（encoding）。

歷史、種族隔離，以及唱片工業

1954年以前，種族隔離在美國不是非法的。音樂工業引入分隔而不平等的部門，以便迎合種族分離的市場。二次大戰以前，業界用特殊（specialty）市場這個名詞來指稱種族音樂和南方山區音樂（hillbilly）的聽眾，當主流流行樂的聽眾有較為一貫而有組織的零售、批發及分銷網絡為之服務，服務特殊市場的方式則是以「能抓多少算多少」的郵購系統，或在理髮店及家具店等場所零售。《告示牌》雜誌在40年代期間開發了排行榜制度以追蹤唱片的銷售成績，而在1947年出現個別的榜單，分別追蹤「流行類」（pop）和「種族類」（race）音樂的銷售成績。從20年代到40年代，唱片工業都在（可能是正確的）假設下運作——假設人口統計學上佔較大數的白人聽眾主流比較會喜歡購買由白人樂手所演奏的音樂。50年代之前，每當一種新的非洲裔美國通俗音樂受到歡迎，將要在商業上取得佳績時，獲益較大的通常是那些採納當前流行風的白人表演者，因為他們跟業界有較好的管道，可以訴諸廣大的白人聽眾。就在歷史進程的此一階段，界定特殊音樂的形式、並在音樂上對種族加以符碼化的社會意涵（connotation）改變了：曾經是「黑」的變成了「白」的。

因此，由於音樂工業的安排，受歡迎的音樂，在商業雜誌登上「流行類」排行榜的音樂，指的就是「白人」音，銷售於白人社區的音樂。於是內建

於工業結構的種族化假設，複製了文化和經濟優勢的種族化範疇（Jones 1963）。

唱片工業發明「種族」音樂和「種族」唱片類型的同時，也發明了所謂的南方「山區音樂」（今日所稱鄉村音樂的俗稱）。山區音樂類型的開發，是為了向美國南部的白人推銷唱片。山區音樂一如種族音樂，是針對另一種和主流熱門聽眾不同的「特殊」市場。但他們的品味不是直接以種族標示之，而是透過地理區域加以公開標示——南方。這個區域的人對於工作和娛樂的關係也有不同的立場。一般相信美國南方白人因其反現代主義的心態、對「老南方」的懷舊情感，以及對都會工業美國的發展所造成的文化後果心存抗拒，因而在文化上有別於主流白人熱門音樂的聽眾。南方人對於現代性的立場，乃是這個地區自我形象的關鍵。南方的反現代主義和對內戰前之世界的懷念是相連的，那是一個建立在前工業經濟的社會，其農業形態乃是高度依賴種族化奴隸勞動的經濟作物。

大唱片公司首次刻意嘗試服務南方白人「特殊市場」，是Ralph Peer在1923年為Okeh簽下小提琴手John Carson時。在灌錄‘Little Old Log Cabin in the Lane’之前，Carson就因為連續數年贏得「喬治亞傳統小提琴手錦標賽」（Georgia Old-Time Fiddlers’ Championships）而名揚亞特蘭大。這個「傳統」的競賽從1913年起每年舉行，是南方白人特性音樂建構的主要場所。這些比賽結合了對老南方的懷舊和一套特定的音樂聲音，把小提琴和班鳩琴的音色連同某種擠壓的唱腔，與他們對於前工業世界的渴望結合起來，如此一來，便扣連了山區音樂白人特性的一個核心成分。但就像比爾·馬隆（Bill Malone）所指出的，我們必須記得班鳩琴是

從一種有時稱之為「班嘉」（banjar）的非洲樂器衍化而來的。此外，在南北戰爭之前，南方許多最受到讚美的小提琴手都是非洲裔美國人。要到19世紀末、20世紀初時，這些樂器所製造出來的聲音才被歸為白人的音樂。因此，山區音樂的白人特性並不是某種聲音的本然特性，也不是單單表達白人的優越性，而是透過一種具體的音樂實作而產生，這種音樂實作和南方的過往有著懷舊（種族化的奴隸制勞動）的聯繫，結合了山區音樂的白人特性和對於現代工業勞動的批判。草根藍調、鄉村及西部音樂等這些由山區音樂衍生而來的音樂類型，也繼承了許多這種白人特性的扣連概念。

初期搖滾興起時的音樂工業結構，則反映在主流「熱門一百」（Hot 100）排行榜，以及與該主流有所區別的兩種排行榜——「節奏與藍調」、「鄉村與西部音樂」，它們的前身是40年代末的「種族音樂類」和「山區音樂類」。這些次部門都帶著特定的種族符碼；雖然區分這些類型的特定音樂風格是會改變的，但每種音樂的行銷都是針對不同種族區隔的聽眾群。雖然過去數十年來，還是會有零星的白人購買黑人的藍調與爵士樂，但是初期搖滾在這個歷史時刻誕生，是因為不同種族音樂領域的表演者，愈來愈有可能跨過社會隔離的障礙，邁向「流行樂」的主流（Riesman 1990）。

黑人特性的音樂符碼化

強尼·歐提斯（Johnny Otis）在自傳《給你腦袋一擊》（Upside Your Head 1993）中，把非洲裔美國人的音樂藝術定義為「世故與心靈的臨界平衡」，並且說：「聽眾中如果有黑人，非洲裔美國表演者就會得到鼓舞……有黑人聽眾在，群眾會以

一種很特殊的方式成為表演的一部分。這很像黑人教堂常有的領唱應答的形式，黑人的魔力瀰漫在氣氛中。」歐提斯的父親是希臘移民，他本人則成長在一個各種族混合的街坊。他的音樂生涯證明白人樂手也有可能「因信仰」而變成「黑人」，但也示範了這過程必須通過的考驗。若要使音樂在功能上成為黑人的，它必須成為一種集體式表演，將聽眾和樂手一同帶入合一與凝聚的境界。

黑人音樂在建構黑人認同上的重要性，深深根植於非洲裔美國人的歷史。對此山繆·福洛伊德（Samuel Floyd 1995）和史特林·史塔基（Sterling Stuckey 1987）都認為，奴隸們的「團呼」（ring shout）³提供了文化儀式和表演脈絡，在這脈絡中，「奴隸的音樂活動聚合在黑人靈歌及其他非洲裔美國音樂的形式和類型上。」「團呼」的功能很像傳統的小提琴競賽之於山區音樂，它提供了一個文化的陣式，讓黑人音樂的核心意義得以於其中發展。福洛伊德的權威著作，《黑人音樂之力》（*The Power of Black Music*）巨細靡遺地列出特有的非洲裔美國音樂元素——「呼、叫、喊；領唱應答的設計；添加性節奏和複合性旋律（polyrhythm）；支聲複音（heterophony）；擺動的三度、藍調降音⁴、降音及滑音；哼唱、呻吟、咕嚕、虛字，以及其他節奏性或口語性的喟嘆、強調；強音弱拍的旋律分段和平行的音程及和弦；節奏和旋律的音型及樂句的不斷反覆（由此會衍生出反覆樂句〔riff〕和即席伴奏〔vamp〕）；各式各樣的音色變化；集體性中的音樂個體性；競技；擊掌、頓足，及其他類似作法；角色扮演；所有非洲裔美國音樂都具有的節奏性律動。」這些特徵每一項都是能夠喚起「文化記憶」的「表意」修辭，將非洲裔美國人的歷史和當代（美國）的黑人特性經

驗連結起來。但同時，上述技巧都曾使用在不能被視為黑人音樂的音樂形式中，這便是為什麼福洛伊德要用「文化記憶」的概念來固定這些表意特徵。

另一方面，波西雅·摩茲比（Portia Maultsby 1985；1990）卻拒絕倚賴一組聲音風格，或者獨立表列的黑人音樂專屬特徵來界定。她極力主張黑人音樂的黑人特性必須在其特有的概念取向（conceptual approach）中去尋找。福洛伊德主張「非洲裔美國人的音樂詮釋策略（interpretative strategy）和構成非洲家鄉音樂之基礎的詮釋策略是相同的……也繼續為非洲裔美國音樂賦予連續性和盤整」（Floyd 1995: 6），這似乎就很接近摩茲比的主張。福洛伊德詮釋策略的概念，和摩茲比的「特出概念取向」有很多共通之處。兩個概念都是工具，用以判別原真性在黑人傳統音樂的貢獻。

但是，對摩茲比和福洛伊德兩人來說，界定黑人音樂的關鍵特徵是繼承自西非社會的文化功能：「主導非洲和自非洲衍生之文化的音樂表演，其根本概念在於音樂創製乃參與式的團體活動，並將黑人結合成凝聚的團體，以達成某個共同目標」（Maultsby 1990: 187）。文化活動對於團體的凝聚力有其必要性，中繼航程⁵和奴隸制度下生活的險惡條件更強化了這種必要性；就是這樣的社會及政治脈絡，讓團呼保留了某些非洲音樂的特徵。

不過與其將焦點放在具體的音樂特徵——這些特徵經常會轉移其中的種族意涵——或許著重於黑人音樂的文化功能，並將之視為決定性特質，會更有用。美國南北戰爭前後，「黑人樂手扮演了黑人社區發言人、顧問、政治家、歷史家、娛樂者以及角色模範。透過歌曲，他們提出黑人社群的關注、

問題及社會議題，至今仍是」（Maultsby 1985: 46）。因此，黑人音樂變成扣連黑人特性、協商黑人歸屬感意義的重要場域。黑人音樂的最主要特質一直是在於上述功能。因此，如果一個白人樂手可以用音樂扣連黑人特性，將關心黑人社群問題和議題的人們結合到一起，那麼這個樂手，就像強尼歐提斯，他所表演的就是黑人音樂。但是如果樂手只是從黑人音樂傳統學到一些非洲裔音樂的皮毛特徵，而未持續黑人樂手的文化傳統，那麼本質上，同樣的聲音就不再具有黑人音樂的功能。

如果將這個文化定義用到搖滾與流行樂的領域，對於黑人音樂的理解將讓我們避免依靠市場分類或表演者的膚色。我們可能會把強尼歐提斯的音樂視為黑人音樂，但饒舌樂手MC Hammer的音樂就不必然。當惠妮休士頓唱她所根源的福音歌曲時，可以說是在表演黑人音樂，不過若在電影《終極保鏢》（The Bodyguard）裡大唱‘I Will Always Love You’，可能就不符合這個定義的要求了。饒舌團體Third Base可能有資格，但House of Pain就不一定。實際上，是評論者和聽眾對音樂的「黑或白」做出判斷，他們在區辨的過程總會回應音樂之外（extra-musical）的社會和政治考量，以及音樂「本身」。

白人特性的音樂符碼化

如果我們認為音樂中的黑人特性在於創造和強化團體凝聚性的社會標準，那麼何者又構成音樂的白人特性？白人是透過聆聽重金屬、草根藍調這類被種族符碼化的音樂，而被建構為白人的嗎？70年代中期在德州奧斯汀，透過進步的鄉村音樂（progressive country music）的發展和推廣，白人

特性才在音樂上被建構出來。進步鄉村音樂結合了傳統鄉村及西部音樂的器樂音色和後60年代的搖滾，融合電吉他重音敲擊、小提琴的呢喃及立式電吉他的甜蜜吟唱。鋼弦的聲音，特別是小提琴，將進步鄉村音樂同鄉村及西部音樂聯繫起來，尤其是在傳統小提琴競賽開始之初。多半時候，進步鄉村音樂的節奏基礎鎖定一般的搖滾的2/4拍，但偶爾會聽到鄉村搖擺樂（country shuffle）或者honky-tonk音樂裡的sock節奏⁶。進步鄉村音樂的歌聲由男性歌手如Willie Nelson、Waylon Jennings、Jerry Jeff Walker和Michael Murphey等人所主導，聲音特徵從粗啞的嗓音到帶有鼻音的南方鄉村音樂傳統腔調，喚起對Jimmie Rodgers、Roy Acuff、Ernest Tubb、Hank Williams和Lefty Frizzell等歌手的記憶。

在進步鄉村音樂的高峰期，Joe Gracey是奧斯汀最富人氣的DJ。他在這種曲風高峰之後幾年，有一次接受訪談，清楚呈現進步新村音樂的種族化意義：

鄉村音樂是比較溫和的；它很美，你可以從容跟著跳舞。這是作來玩樂的音樂。沒有什麼不祥的感覺……還有一件事，鄉村音樂基本上是德州土長的，而人們正在重新發現他們的根……就像墨西哥裔後代、就像黑人，我們也有快要失根的感覺，每個人都說：「他媽的等一下。我是德州來的，我愛德州，住在那裡很棒。我喜歡我們的飲食、衣著、風俗與傳統，我也喜歡我們說話的方式。我喜歡德州的一切——為什麼不？這地方很棒啊！」（引自Shank 1994: 58）。

進步鄉村音樂的文化力量來自它劃分「墨西哥

裔人」、「黑人」和「德州人」的差異；這種白人特性顯然是一個音樂的建構。

進步鄉村音樂最成功的綜合，或許是Jerry Jeff Walker翻唱Guy Clark的歌'Desperados Waiting for a Train'。這首歌曲的錄音版強調進步鄉村音樂類型的歷史，導奏的小提琴與吉他編排令人想起南部山區音樂和傳統小提琴競賽，然後是sock節奏的honky-tonk風格和紮實的小鼓節拍，最後是搖滾歌曲般的破音吉他聲和強勁的節奏部。歌詞描寫白人男性跨世代的情感聯繫，這種連繫只有藉著白人的德州文化傳統的連續性才可能形成。

'Desperados Waiting for a Train'這首歌，連同整個進步鄉村音樂類型，代表著因民權運動、越戰和藥物使用而分裂的地方文化中、對白人特性的一種重新扣連。音樂的聲音和歌詞的主旨相結合，為反現代、以南方為腹地的鄉村音樂傳統裡的白人特性，注入新的活力，又依靠這股種族化的核心認同，將後60年代的德州白人年輕世代，和先前世代的支配性文化傳統成功地重新連結起來。

不過，鄉村音樂的特質不是白人特有的。黑人表演者Charley Pride在1971年贏得「鄉村音樂協會」(Country Music Association)年度最佳表演者，他依然對著Grand Ole Opry廣播音樂會中擠滿滿、站著聽的聽眾表演。DeFord Bailey是原始Grand Ole Opry隸屬樂團的黑人口風琴手，整個20和30年代都不間斷表演。在白人傳統或黑人傳統中，不論音樂聲音、表演者的膚色，或以種族來界定的音樂類型市場，都不能對通俗音樂的種族意義作任何保證。它的種族意義是來自音樂聲音應用的社會方式與目標。

跨界與矛盾

查爾斯·漢姆(Charles Hamm 1981)曾指出，音樂工業根據文化(也就是種族)區分出3種排行榜，50年代初期搖滾的興起標示了一張單曲唱片現在可同時榮登3個排行榜，但也終結了這種排行分類。在那10年間，貓王、Everly Brothers、Johnny Horton和Jerry Lee Lewis等人的唱片都曾同時登上3種排行榜。許多錄音藝人都可以從跨越特殊市場，打入主流通俗音樂的聽眾。被視為鄉村或西部音樂的藝人，從Charlie Rich到Garth Brooks，都已登上「流行」排行榜。無數節奏與藍調、靈魂樂和饒舌樂手——從Sam Cooke到Four Tops到Marvin Gaye到Coolio——都曾站上「熱門百大」的榜首。但是50年代之後，就不再有哪個藝人可以宣告同時佔有3種市場。大眾對種族化音樂差異的理解，顯然繼續分裂著通俗音樂的聲音地景，強化種族的刻板印象並塑造了跨界(crossover)現象的矛盾意義。

關於黑人樂手跨界到白人聽眾的研究，擘畫出最鮮明立場的是史狄夫·派瑞(Steve Perry 1988)及尼爾遜·喬治(Nelson George 1988)。派瑞認為黑人藝人攻上「熱門百大」榜首的現象和種族差異的消弭有關係，在他眼中，這現象對跨族群和諧有正面的意義。喬治則將跨界現象詮釋為黑人社會和文化權力的稀釋，認為以主流為目標的黑人藝人是拋棄黑人音樂的傳統。蓋羅法洛(Garofalo 1993)在一篇精采文章中分別指出這兩種立場的優缺點，並暗示關於跨界的辯論還沒有最終定論。不過，這幾篇文章都沒有討論到黑人搖滾(black rock)引人入勝的跨界現象。

80年代中，樂手維農萊德（Vernon Reid）和記者葛雷泰特（Greg Tate）聯合成立黑人搖滾聯盟（Black Rock Coalition），對黑人搖滾跨界現象表達公開的立場，支持並鼓勵黑人樂手表演一般會和白人特性聯想在一起的音樂風格——硬搖滾、重金屬和重擊搖滾（thrash）。來自馬里蘭州駁次區的黑人硬蕊樂團Bad Brains，可說是在70年代末率先這種逆向跨界的樂團。用泰特（Tate 1992）的話說，Bad Brains沒有「把白人搖滾狗屎搞成感性的黑人搖滾方言……他們演奏〔硬蕊搖滾〕活像白人男孩——只是更硬一點。」特泰覺得這件事左看右看都是反諷。「Bad Brains是黑的；硬蕊是白的……而且誰會想到有一天有些黑人同胞會跑到白人男孩那裡去乞靈？」Bad Brains確實將一些雷鬼樂融入他們的重擊搖滾裡；不過他們的表演未能發揮黑人音樂的功能。他們的聽眾95%是白人。「黑人搖滾聯盟」於1985年成立，目的不只在重申「搖滾」雖已變成白人的，但它乃是源自黑人根源。他們不只指出節奏與藍調先驅對搖滾的影響，特別還點名黑人搖滾藝人如Chuck Berry和吉米韓崔克斯，並抨擊音樂中種族刻板印象的塑造（racial stereotyping），更致力於重建搖滾形式，將它變成具有功能性的黑人音樂⁸，並進一步證明黑人音樂有能力做創新的突變。

Living Color這個樂團主打維農萊德的吉他演奏和寫歌技巧，和「黑人搖滾聯盟」的關係最密切。他們的第一張專輯Vivid，刻意避開會聯想到饒舌音樂的明顯非洲節奏，節拍更受到John Bonham而不是Clyde Stubblefield擊鼓風格的影響。同樣，萊德的吉他演奏參照從Jimmy Page到Eddie Van Halen的整個金屬世系，而Corey Glover的歌聲乍聽還會誤以為是Sammy Hagar。但像‘Open Letter

（to a Landlord）」這樣一首歌的歌詞，直接提到了內城美國黑人的生活條件。‘Which Way to America’將分裂兩半的國家對立起來：一者是電視上看到的富足而快樂的中產階級家庭，另一者是從敘事者的窗戶往外看到的貧困景象。雖然兩種美國的區別並沒有很明顯的種族化色彩，但其中隱含的意義則透過「生活不錯」的「你們的美國」，和「受重創」的「我們的美國」的區分而強化。其中的代名詞暗指白人聽眾，歌詞中的一句話加強了這個暗示，直陳了問題重重的政治和跨界的經濟學。「不想跨界 / 但怎樣讓自己不會往下沉？」‘Funny Vibe’一曲則嘗試在歌詞上和音樂上將Living Color的硬搖滾放入背景脈絡中來處理。歌詞的對象也是一群假設的白人聽眾，內容說：「不會，我不會搶你……打你……強暴你 / 所以你幹嘛發出那種奇怪的氣？」開頭幾節標準的硬搖滾反覆樂句之後，樂團爆發出一段由貝斯主導、幾乎充滿放客趣味的段落。然後，好像這種音樂上的暗示還不夠黑一樣，中間又出現了「人民公敵」樂團的Chuck D和Flavor Flav。這段落只持續到讓Flav喊道：「嘿，Chuck，那裡有幾個不相信的人。」而Chuck回道：「是啊，Flav，我已經厭煩媒體看不起黑人兄弟。我們得想想辦法。你知道我的意思？」這段混音用了一小段「人民公敵」的錄音中常見的刮擦技巧和爆炸性的打擊聲。但Living Color還是繼續在快奏段落演奏他們自己的放克。‘Funny Vibe’這一小段所造成的效果，是將Living Color和黑人音樂的關係定位。這首曲子中，Living Color似乎希望聽者認為他們是在參與黑人音樂的傳統，從社會和政治面（也就是文化面）與這個傳統相連結，證明自己置身黑人音樂傳統，並且能演奏出來（也就是，針對這傳統而表意）；不過，我們也很清楚看到，他們的言語和表演是針對包含白人在內的聽

眾，有些狀況，更是以白人為主。Living Color在其早期音樂生涯都維持這種雙向的立場。他們利用策略性反本質主義的可能性，不只在音樂中瓦解種族的刻板印象，也延伸黑人音樂的可能性，他們知道有時候需要和被種族化的他者（也就是白人）對話。Living Color的音樂不只是將黑人結合到一個凝聚的團體，更體現負責任的跨界潛力，跨出黑人社群而傳達黑人的議題。

1988年，Vivid發行，同年NWA⁹也發行了當時最具爆炸力的黑幫饒舌（gangsta rap）專輯*Straight Outta Compton*。雖然*Straight Outta Compton*強調饒舌音樂最黑人取向的元素，音樂和歌詞似乎也排除了白人聽眾，但許多白人買了這張專輯，證明「貧民窟中心性」（ghetto-centricity）的跨界銷售潛力。黑幫饒舌樂在90年代初期逐漸受歡迎，為音樂之社會衝擊力的辯論注入新活力，強調跨時代黑人音樂矛盾的雙重責任。為了維持其原真性的地位，在街頭取向的饒舌樂界中工作的樂手，必須不斷在歌詞或音樂上將他們的樂風推到極端；他們被迫不斷創造出更聳動的市區生活瓦解的形象。然而，由此產生的暴力和厭女心態的再現，可能又會強化種族主義文化中最糟糕的刻板印象，暗示內城生活的問題不是那些恐懼城市及城市中少數族裔的公共政策所造成的，而是因為「病態的」黑人文化。至此，黑幫饒舌樂實踐黑人音樂內在社會功能的能力，與一種普遍的認知迎頭相撞，那就是所有通俗音樂類型的潛在聽眾，都有可能超出它原本的目標聽眾，而這些多出來的「他者」聽眾將因為他們使用此種類型音樂的方式，而轉移了該音樂的原先意義。

這種意義的潛在轉化的例子可以在‘Cop Killer’

衍生的爭議中看到。這首歌是1992年春天由冰塊-T (Ice T) 的「純黑人硬蕊樂團」Body Count所發行。Body Count跟循Living Color和Bad Brains所走出來的音樂路線，在詞曲方面都對著白人聽眾發話，以嚴格但活力充沛的2/4拍節奏推出硬蕊搖滾的速度，強烈的破音吉他狂洩猛衝。不過‘Cop Killer’的歌詞是汲取自黑幫饒舌樂的暴力形象和正面對衝的姿態。因此這首曲子有點像是對立傳統的雜交融合，音樂方面召喚出白人特性，歌詞上則予人黑人特性的聯想。

1992年春天，羅尼金（Rodney King）遭白人警察圍毆的案件獲陪審團無罪判定，引發洛杉磯地區連續幾天的激烈暴動和街頭抗議。到了當年夏天，洛杉磯大暴動成為1992年美國總統競選的主要意義指標。該年夏天也出現一個運動，要求華納唱片公司把‘Cop Killer’從Body Count的唱片中抽掉。在記者會、報章媒體和電視的公開辯論中，‘Cop Killer’都被指為是一首饒舌歌。曲中混血的身分——「白人的」金屬和「黑人的」饒舌——都被忽略，而一概宣稱它是「黑人」歌曲，從而遵從著「一滴黑血原則」（one drop rule）¹⁰。把‘Cop Killer’貼上饒舌歌的標籤，然後加以禁止，這只能放在當時對「洛杉磯暴動」所展開的激烈公共辯論的時空脈絡來理解。指‘Cop Killer’是一首會刺激聽者參與暴力的饒舌歌，這樣的攻擊等於在指控黑人文化本身。當冰塊-T和Body Count的目的是在以白人符碼的音樂形式傳達帶有黑人符碼的歌詞，來對白人聽者溝通內城黑人的經驗時，這歌曲卻被治安單位、保守派評論員以及競選國家公職的候選人拿來當作代表黑人文化的例子，說黑人文化應該為洛杉磯的暴動事件負責（Shank 1996）。

‘Cop Killer’所凸顯的社會緊張性，只是揭露了搖滾與流行樂中一直持續的種族力量和複雜性。當一個社會仍然被種族化的社會不平等所扭曲，召喚出黑人特性、白人特性，或甚至是當代美國生活中不可否認的混血性格，都可能造成強有力的音樂陳述，而激發不同的聽眾群相互衝突且對立的反應。一首歌的種族意義絕不能以抽象的方式來討論，一定要考慮其所源出的詞曲傳統，以及曲子本身被賦予的社會用途。從黑臉滑稽秀到進步鄉村音樂、到黑人搖滾，通俗音樂清楚闡明了史都·霍爾（Stuart Hall 1988）的斷言：「以歷史觀之，種族的中心議題總是在其他分類、斷裂的扣連與形構中出現。」

儘管種族有其社會權力，有種種矛盾和複雜性，它絕不能只是單獨拿出來討論。搖滾與流行樂時代的通俗音樂提供了一個必要的文化論壇，讓環繞著種族這個主軸的社會緊張性可以在其體現的複雜性中被演出、聆聽、分析、批判，以及隨之起舞。

延伸閱讀

關於通俗音樂中種族的再現及種族化分裂的歷史，參考素材非常豐富，它引發了搖滾與流行樂的表演和欣賞，也透過表演欣賞的活動，對上述再現方式和分裂歷史進行探索。但關於搖滾與流行樂中種族意義的辯論卻經常敗在本質主義（essentialist）的種族觀念上。糾纏著本質主義之種族理論的謬誤，在Philip Tagg, ‘Open Letter: ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’」（*Popular Music* 8(3), 1989, pp. 285-98）以及Charles Keil, “Ethnic’ Music Traditions in the USA（Black Music; Country Music; others; all）」（*Popular Music* 13(2), 1994, pp. 175-8）兩篇文章中有詳細分析。為了避開這個問

題，許多學者開始將通俗音樂在種族化過程中被利用的方式加以概念化。這個研究取向是建立在反本質主義的種族（race）和族群性（ethnicity）理論上，主張種族不是先天的生物條件，而是被用來支持不平等制度的社會分類。不可否認的事實是，通俗音樂是跨越種族分界的工具，卻也同時強化了這個分界。

詳細說明黑人對搖滾、流行及靈魂樂之貢獻的早期著作包括：LeRoi Jones, *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed From It* (New York: William Morrow and Company, 1963), Charles Keil, *Urban Blues* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), Paul Oliver, *The Story of the Blues* (2nd edition) (Boston: Northeastern University Press, 1997), 以及Robert Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta* (New York: Penguin Books, 1981)。也有綜合性的書籍試圖詳探黑人離散民族對搖滾與流行樂的具體貢獻，其中最具野心的是Samuel Floyd的*The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States* (New York: Oxford University Press, 1995), 以及Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation* (London: Hutchinson, 1987)。探討黑人文化更大範圍的貢獻的書籍包括：Sterling Stuckey, *Going Through the Storm: The Influence of African American Art in History* (New York: Oxford University Press, 1994)及Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (New York: Oxford University Press, 1977)。嘗試發掘白人迷戀黑人音樂之緣由的著作通常是從分析黑臉滑稽秀的歷史傳統著手，這方面最重要的書籍是Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and their World* (New York: Cambridge University Press, 1997)以及W. T. Lhamon Jr, *Raising Cain: Raising Cain Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998)。討論音樂中之白人特性的社會意義的作品有：George Lipsitz, *The Possessive Investment in Whiteness: How White*

People Profit from Identity Politics (Philadelphia: Temple University Press, 1998), 以及Barry Shank, 'Fears of the white unconscious: music, race, and identification in the censorship of 'Cop Killer'', *Radical History Review* 66, Fall, 1996, pp. 124-45。Jeffrey Melnick的著作*A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews and American Popular Song* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999)則把焦點放在跨種族的協力合作。

大多數關於種族和通俗音樂的著作都是從黑白二分的種族概念化出發，晚近關於種族化過程的理論則承認持續構成種族新貌的過程是多重而不間斷的。這類著作最重要者是Michael Omi and G. Howard Winant, *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s* (New York: Routledge, 1994)。要認識亞洲裔美國文化研究之新發展的關鍵，有Lisa Lowe的突破性著作可供參考，*Immigrant Acts: On Asian America Cultural Politics* (Durham, NC: Historical University Press, 1996)和David Palumbo-Liu, *Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999)。使用邊界理論 (border theory) 分析拉丁美洲裔文化，強調新種族區分的文化建構的著作包括：Jose David Saldivar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: University of California Press, 1997)，以及Carl Gutierrez-Jones, *Rethinking the Borderlands* (Berkeley: University of California Press, 1995)。這些研究種族議題的新作，其衝擊現在才開始在搖滾與流行樂的研究中發酵。不過影響力一定還會增加。

【譯注】

1. 據史學家研究，在萊斯的第一次表演後，Jim Crow便在由白人扮演黑人的滑稽秀中不斷出現。泛稱對於黑人的取笑，後來將1870年到1950年間對黑人的隔離政策與衍生的隔離文化與歧視視稱為'Jim Crow law'。詳見 www.jimcrow.history.org

2. bluegrass，美國南方白人鄉村音樂的一種形式，融合鄉村舞蹈音樂、家庭娛樂音樂和宗教音樂，並強調其中已有的黑人音樂元素，再融入爵士樂元素而形成。
3. 團呼的儀式起源於西非，舞時圍成圓圈呼叫，仍可見於美國南方黑人教堂。
4. blues note，黑人藍調歌曲中特殊的降半音音符，即將Mi音和Si音降半音。
5. middle passage，指昔日從西非海岸販運黑人到新大陸的這段航線。
6. sock是指帶有打擊意味、採開弦式的和絃。
7. Grand Ole Opry，位於田納西州的那希維爾，WSM電台自1925年起每周六晚上以此做現場鄉村音樂表演的放送。此地已經成為美國鄉村歌曲與觀光聖殿。
8. 此處原文為re-establish rock forms as functionally black music，據審閱者何東洪去信給作者Barry Shank，他指出貫穿本文的概念是「真正的黑人音樂在功能上，必須能建立或重建黑人社群意識」。因此，此處是講搖滾被白人篡奪，他們要將搖滾形式予以重建，變成一種「能發揮上述功能」的黑人音樂。
9. NWA，為Niggers With Attitude的縮寫。開始為5人團體，歷年來的著名人物有Ice Cube，Eazy-E，Dr.Dre，MC Ren等。
10. 一滴黑血原則，意指只要血液裡有一滴黑人的血，就被判為是黑人。

The 'local' and 'global' in popular music

第十三章

通俗音樂的「在地」與「全球」

珍·費爾利 Jan Fairley

作者簡介：牛津大學比較文學學士、拉丁美洲研究碩士，以及愛丁堡大學民族音樂學博士。自由撰稿的記者，也主持過一個世界音樂的廣播節目，定期撰寫樂手專訪以及音樂評論文章。90年代她最先在蘇格蘭的BBC電台開闢世界音樂節目，連續主持四年。目前在Liverpool University流行音樂研究所工作，主要研究拉丁美洲和西班牙、古巴音樂的創作歌手。

通俗音樂裡的「在地」(local)與「全球」(global)關係,是新的千禧年最複雜、最有爭議性,也最具深遠意義的議題。加入這場辯論的學者來自各學科,也關係到世界各地音樂的研究。論辯不單是學術性的;也是情感的和政治的,關心個人面與政治面,微觀面與宏觀面。用直接的分析性語彙來說,用「在地」與「全球」的名詞描述網絡和權力關係時,這兩個詞的界定並不好,有多重的制高點。不管如何,在重新評估文化帝國主義的問題時,這些名詞都已經變得很重要,這也是我在此處有意討論的部分。我想從「世界音樂」的角度來考慮「在地」與「全球」的創造和商業關係:這些範疇是如何成立的,按照什麼方式;是如何繼續的,對誰有利(或不利)?對多數音樂人而言,音樂的創造和表演都意謂參與一個過程,裡面包含因人際關係(relationship)而得以產製音樂、樂手之間的關係、樂手和其群眾的關係,在這種種關係中建立溝通,產生意義,並為人所感受。因此,我所關注的問題是,是什麼性質的在地與全球網路激發並推動了「世界」音樂場景,以及上述關係的過程。

但是「在地」和「全球」又是什麼?「在地」是說樂手在社區空間裡,不論是家中、小酒館或酒吧,對著地方上的一群聽眾演奏嗎?或者是指來自羅馬尼亞小鎮的「在地」樂手如「綠林好漢」(Taraful de Haidouks)樂團,讓法國小型獨立公司Mélodie,將他們的音樂傳播全歐洲,甚至更遠的地方,只要是可行銷得到的地方?或者是說像西莎莉亞艾美拉(Cesaria Evora)這樣的人,一位來自維德角共和國(Cape Verde)的赤足女歌手,她平常的表演空間是在地方上的鋼琴酒吧,後來因為替Mélodie公司錄音,而成為巴黎的最愛,名揚

歐洲甚至更遠地方?或是說像智利樂手、Quimantú樂團的創始人Mauricio Venegas,他以英國艾賽克斯郡(Essex)為根據地,和印度及英國樂手一同錄音,資助自己和Tumi Music公司相關的CD製作,透過Tumi的行銷網、也在演唱會上販售?或者「在地」指的是投資在地有才氣樂手的多國公司,以便能徹底開發利用「在地」市場?而所謂「全球」,意思是大的休閒企業不斷向全世界的市場擴張,銷售從Phil Collins到U2等藝人團體的「跨國」產品?或者像EMI的子公司Hemisphere與加拿大魁北克的樂團La Bottine Souriante簽約,並在全世界推銷像*Rock and Reel*以及*La Mistrine*(原本是由該樂團的自有廠牌Millepattes所灌錄)這樣的CD專輯?或者我們說的是一種「全球」取向,如全球性的公司接手本國公司,以便利用後者的專門知識,並控制其市場?「全球」音樂,指的是獲得全球媒體矚目的音樂,比如古巴樂團Buena Vista Social Club²近來的錄音?或是指透過最新數位傳播網絡,透過網際網路等科技而流通的音樂,比如那些會把歌賣給www.people.sound.com的樂團作品?

前面所言的重點在於「全球」與「在地」不單是對立的形容用語。它們暗示的是同一過程的不同角度。某個角度,全球化(globalisation)這個名詞是用來形容一個過程:在地樂手開始利用來自全球聲音景觀中的音樂元素,在利用「跨國的」音樂形式(如搖滾)的同時,可能失去自己的在地認同。另一個角度來說,「全球化」也用來形容全球性樂手採納在地音樂風格,甚至也挪用在地「傳統作品」的版權。兩種狀況中,論證的重點都涉及動機,也關係到效果。許多音樂例子並不符合上述任何一個角度。譬如,加勒比海地區的在地樂手採用「歐美的音階、調音、和聲法、已成為標準配器的

電子樂器、唾手可得的舞曲節奏，和以歐美為基礎的發音法」（引述Guilbault, Lipsitz 1994: 62），是因為自己的音樂興趣，還是因為他們想觸及國際市場（或賺取國際收入）？全球知名的搖滾巨星 Peter Gabriel 吸收非洲音樂形式，是因為它的音樂價值，還是因為對增加商業收益有幫助？上述兩例的答案可能是兩者皆是。許多樂手一輩子都得用他們的技藝掙飯吃；創造自己的音樂和找到聽眾，兩者之間的緊張關係總是影響了曲目、編曲和風格的選擇。

就這個意義，全球化（也暗含文化帝國主義）的動態性早就不是什麼新鮮事了。樂手總是努力趕上時代，不只為了取悅聽眾，也為了替自己的表演注入新活力、實驗，或者出於好奇。音樂上的改變原因複雜，卡洛斯·努恩茲（Carlos Nuñez）在其晚近的研究中便提出這一點。他重新發現了古老的加利西亞³音樂，並重新加以編曲（Irmandade das Estrelas, BMG Ariola）。努恩茲引介這種現在聽起來像是「新」演奏風格的音樂，是因為他察覺加利西亞的風笛調音在20世紀有所改變，是習自現今蘇格蘭風笛音樂中仍然使用的調式調音（modal tuning），也察覺到當時的風笛吹奏法失去了技術上的細節和有著微妙差異的演奏風格。這個改變的發生不是因為跨國際品味或媒體的壓力，而是因為在30年代以及其後佛朗哥統治時期，西班牙風笛吹奏者的專業地位不受重視，他們必須改變曲目，自我調適以求生存。他們引入當時聽起來「新鮮」的曲目，許多事實上是取自加利西亞離散者的音樂，移民到古巴和美洲的加利西亞人的音樂，又以不同的音調和新的演奏方法回傳到了西班牙。

世界音樂

西方許多關於所謂「世界音樂」的寫作中，可以明顯舉出悲觀面和樂觀面的對立。如彼得·饒爾斯（Peter Jowers）所說，悲觀的定義可總括為「西方流行歌星挪用非西方的音樂，第三世界樂手使用西方式搖滾和流行樂，或西方人消費非西方的民俗音樂。」他也舉出對立的、樂觀的定義：

一種獨特而新型的音樂正在創造。那是混種的，因為一種音樂傳統正在吸收其他傳統的元素，而不致落入簡單的折衷主義。從這個觀點來看，參與音樂變成一種深化的過程，詮釋性的「視野交融」生成並發展，對音樂的興趣由此擴大，變成對一個領域的歷史及其更廣闊文化的探索。反過來，也對當代政治和經濟議題以及西方在持續剝削的過程所扮演的角色給予批判性的關注。……此外，隨著這種參與的增加，囊括一切的「世界音樂」標籤，就會逐漸變得多餘而陳腐，雖然在取得媒體注意力和尊敬方面，這標籤曾發揮了重要的中介功能。……它或許暫時吸引了善變的音樂風潮跟隨者……但也建立了自己的聽眾，現在這群聽眾已經穩定下來了，它還可能會擴張，雖然很慢。

（Jowers 1993: 69-71）

饒爾斯在這裡挑戰了一些憤世嫉俗的報導者的說法（比如Melody Maker作者Paul Oldfield和Simon Reynolds），他們說像Peter Gabriel、Paul Simon或David Byrne這些鍾愛世界音樂的人，事實上，很少在其他文化中發現什麼奇特陌生的東西。相反的，他們創造了這個「世界」，是在減緩對於英國和北美流行樂的信心危機，然後把自己的西方風格、非常80年代的關照嫁接其上。Oldfield and

Reynolds指出兩種喜歡世界音樂的人——非西方的樂手、西方的樂迷——這兩群人互相吸引，因為他們都對自己陷於危機的社會感到幻滅，而在對方的文化中投射了「間接的歸屬感、社群感，不管哪裡都行」（Jowers 1993中的引言）。這種對非地理的、非空間的、想像之社群的編造，有著後現代的意義，但也直接帶出一個問題：「幻滅」是推動的力量嗎？就經驗而言，這真的是90年代世界音樂場景的動力嗎？如本書第8章Jocelyne Guilbault所言：「世界音樂不該單單被視為是反對的或解放的……（也不單是）文化帝國主義或經濟宰制的結果。要充分了解世界音樂，我們必須在複雜而不斷變動的世界動態中檢視它的價值，而這世界的動態在歷史、社會、空間各方面都是相互關聯的。」

諸此種種，都在指陳許多關於世界音樂的論證，不論是從悲觀面或樂觀面，均缺少民族誌證據（ethnographic evidence）的支撐，缺乏關於在地／全球的音樂傳播運作的經驗式分析。即使就商業面而言，這裡的議題也不只是什麼音樂在什麼廠牌下發行，而是整套權力關係；藝人簽約、音樂灌錄、發行唱片排入廣播節目曲單、演唱演奏會敲定等，都要透過這套權力關係。（在不忽略宏觀的經濟權力關係時，我常會對一個反諷狀況感到訝異，也就是以文化帝國主義角度看待世界音樂的悲觀解讀法，經常容易變成文化種族中心主義，而對於樂手或企業界的動機極不了解。）

網絡的重要性

在歐洲，世界音樂行銷的主要角色是由小型獨立公司而非大型企業所扮演，網絡的重要性尤其明顯。饒爾斯特別以WOMAD組織作為英國「世界

音樂運動」的中樞點。「世界音樂、藝術與舞蹈組織」（WOMAD, World Music, Arts and Dance）以英國為根據地，但同時也在歐洲大陸與世界其他地方主辦音樂祭。這個國際音樂祭組織同時身兼唱片公司，與Peter Gabriel的RealWorld唱片公司和錄音室有關係。藉由對WOMAD的研究，饒爾斯認為網絡是世界音樂的關鍵特徵，這也是「新社會運動理論所預期的網絡」（Jowers 1993）。不論英國世界音樂運動的中樞是WOMAD，還是樂手兼唱片製作人伊恩·安德森（Ian Anderson）所經營的《民俗根源》（Folk Roots）雜誌，亦或身兼樂手、唱片製作人和GlobeStyle唱片老闆的班·孟德森（Ben Mandelson），英國的世界音樂「場景」顯然就是在各種錄音、表演、分銷以及廣播計劃中，串聯起這些人以及其關係網絡。饒爾斯在對WOMAD的研究中寫：

網絡是非階層性的，展現多重領導地位，也意味著它是個暫時性、特殊的組織結構，建立在個人程度不同的投入上。任何浮現的組織都根據其現有成員的學習過程而改變。網絡中的每個節點（個人、團體、組織）都自己做決定，溝通則在節點之間流動，方向不拘。互動的密度使得網絡的主要區域更加重要……網絡作為整體監督……建立在以往成果表現上的友朋關係、可信賴的人脈、隱含的規則、相互理解、正當性都浮現出來（Jowers 1993: 71）。

在回過頭考量在地／全球音樂創製的協力典範之前，我想先參照兩個個案研究，檢視上述論點，它們分別是英國的世界音樂場景，以及歐洲的世界音樂排行榜。

網絡與英國的世界音樂

英國方面的「世界音樂運動」源自於一群利益相關的音樂工業人士，1987年在倫敦經由各種會談而形成的（見Anderson 2000）。他們應Ace/GlobeStyle Record唱片公司的Rodger Armstrong和孟德森的正式邀請，參加「國際流行廠牌會議」，分別於6月29日、7月13日以及7月27日晚間7點於伊斯林敦聖約翰街的「俄國皇后」酒吧聚會。會議內容作了完整的記錄，分發給出席者、受邀但未能出席者，以及他們認為會有興趣的人（這些在《民俗根源》的網站都可以查得到，見Anderson 2000）。出席者都是經營小型唱片公司的人、評論記者以及活動籌辦者（promoters）。集會討論的問題是如何銷售「我們的東西」、「如何擴大曲目的吸引力」。討論的細項包括辨識特定聽眾、如何觸及他們、在零售的層次如何面對這群聽眾，以及很重要的一是「宣傳及媒體之標題的採用」。其中討論了6種銷售設計：（1）寫有「世界音樂」（World Music）標題和相關公司個別商標的瀏覽卡片；（2）為《新音樂快遞》（New Music Express）製作「世界音樂」卡帶，由每家公司提供素材；（3）《音樂週報》（Music Week）製作廣告性質的報導（《音樂週報》是英國音樂工業的同業報，主要讀者是零售業者）；（4）店家櫃檯放置傳單／聯合目錄／海報；（5）集體雇請公關公司；（6）製作一個世界音樂排行榜。

結果，他們將1987年10月訂為世界音樂月。11家獨立唱片公司根據其唱片目錄的多寡共同投入宣傳活動專款（募得的3,500英鎊中，貢獻最多者為GlobeStyle/Ace Record，出資1,100英鎊；其他公司的投資則在100到400英鎊之間，這些投資都存入專

款帳戶中）。他們設計並製作瀏覽卡片，分發到各商店；Sterns African Music Shop隨著瀏覽卡片推出協力廠牌的首批25/50張唱片，以剩貨包退的方式分銷，鼓勵零售業者給這些唱片專門的架櫃，提高活動的能見度。自由撰稿的媒體公關Suzanne Parks以契約方式短期受雇，撰寫並發布新聞稿和各類資料組合。孟德森收集編製了給《新音樂快遞》作為宣傳和銷售用的1500份卡帶，名為*The World At One*（卡帶名稱玩弄BBC電台的午間新聞節目名稱）。而曲目是由每家參與的唱片公司所提供的音樂選取製作而成；卡帶的一面是「可以舞蹈的」，另外一面則是「可以聆賞的」。隨附的新聞稿清楚地陳述了這個活動的意圖：

對非西方藝人音樂的需求確實在增加當中。而「世界音樂」專輯的潛在買者面對的問題可能就从這裡開始——商業大街上的唱片行沒有某張唱片，或者就連有清楚標示可以搜尋的專櫃都沒有，發行的排行榜中也沒有這一類，到這個地步，除了最堅持的，其餘早就放棄了——但誰能怪他們？

為了回應這種狀況，經營國際／草根音樂的主要獨立唱片廠牌集會討論，一致決定在整個10月發動密集的世界音樂宣傳活動。實際上，這就意謂著用世界音樂這個名詞，會讓你比較容易尋找到馬利共和國的21弦豎琴唱片、保加利亞音樂、薩伊的zoukous音樂或印度的ghazal輕古典樂。你到了唱片行，新的「世界音樂」部門就是第一個要找的地方……《新音樂快遞》的「世界音樂盒」收集11家廠牌的重量級曲目，大手筆的編輯……發行日期為10月。

唱片宣傳由現場音樂表演來支持，那是在

「城市鄉村俱樂部」所舉行的「跨界音樂祭」(Crossing Border Festival) (Crossing Border/11th Hour的John Martin先前的已參加過各場會議。)

參加第一次集會的人有Chris Popham；GlobeStyle/Ace的Ben Mandelson、Rodger Armstrong和Ted Carroll；Crammed US的Jonathan Rudnick；WOMAD的Amanda Jones、Thomas Brooman以及Steve Hadrell；Oval的Charlie Gillett；Channel 4的Mark Kidel；Folk Roots/Rogue Records的Ian Anderson和Lisa Warburton；Arts Worldwide/World Circuit的Anne Hunt、Mary Farquharson和Nick Gold；Sterns/Triple Earth的Scott Lund和Iain Scott；Hannibal的Joe Boyd；以及作家Chris Stapleton。之後的會議有更多人參加 (Anderson 2000: 37)。根據安德森所述：

你可以說，「世界音樂」類型現在開始出現，是這群人的緣故……Rodger Armstrong所提出的邏輯，是讓確立的、統一的類型名稱給零售業者有地方可以自信地擺置那些先前無法歸類的進貨，而顧客雖然不知道怎樣拼，或者拼錯或者記錯藝人的名字和專輯名稱，也可以找得到他們在收音機裡聽到的音樂，在更廣的目錄中搜尋瀏覽。會議中討論到的各種名稱，包括世界節奏 (Worldbeat) (遺漏了沒有鼓的音樂)、熱帶音樂 (再見囉，保加利亞)、民族音樂 (單調而且太學術性)、國際流行樂 (Johnny Nash和Nena致死症候群嗎？) 以及地方草根音樂 (遺漏了Johnny Nash和Nena)。「世界音樂」這個詞似乎可以包含最多、遺漏最少，獲得一致舉手通過。沒有人想到要給它一個定義，或者假裝「世界音樂的定義」這個怪物是存在的：它只是個包櫃，就像爵士樂、古典音樂或搖滾樂……

(Anderson 2000: 37)

加入這次銷售宣傳活動的十一家英國廠牌包括Cooking Vinyl、Earthworks、GlobeStyle、Hannibal、Oval、Rouge、Sterns、Triple Earth、Tropic、WOMAD和World Circuit。他們的新聞稿說明如下：

這些廠牌不是只經營世界音樂，但他們聯合起來，認可許多從西方角度無法歸類的各式音樂形式。嘗試對「世界音樂」作出定義時，激發了長時間的辯論，最後大家一致同意，實際上，它就是指所有目前無法像雷鬼樂、爵士樂、藍調、民謠那樣，用一個範疇去顧及的音樂。或許，將所有這些「世界音樂」廠牌團結起來的最大的共通因素是，大家對於此類音樂的熱切投入。(Anderson 2000: 37)

他們的熱切投入與他們本質上非常主觀的美學觀點 (不管如何受到殖民或後殖民關係，以及個人接觸及旅行的影響)，GlobeStyle的孟德森一句話可以作為總評：「只因為我們都非常酷愛這些音樂，所以才挑選它們。」錄音和代理的決定帶有個人特殊癖好，是世界音樂運動最初階段的重要特徵。顯然每個決定都受到參與者的文化背景、教育、接觸、語言能力及其他難以說明的音樂傾向所影響，但絕不是基於市場認識——「給人們他們要的東西」；也不是出於競爭，想在市場上分一杯羹。1987年9月，《民俗根源》的伊恩·安德森在一篇評論中，對民俗音樂唱片的出現提出說法，他說：「這一切希望微光之所繫，就只在於從世界音樂廠牌的合作中所能學到東西，大家聯合起來作宣傳，分享商業訊息，去轟炸他們的音樂經銷商。

也許民俗音樂／草根音樂廠牌也應該這樣做；只消在某個宜人的傍晚，聚集在倫敦某家客店，把令人佩服的合作關係給搞起來」（《民俗根源》，51，1987：4）。（安德森後來宣稱用在世界音樂行銷的最初一筆經費，是「媒體和音樂工業史上花得最值得的2,500英鎊。」（Personal Communication, 14 May 1995）

英國的世界音樂場景後來被批評是自家人搞把戲，是大都會倫敦中心主義，沒有顧及大眾（及外省），而最終是他們的種族主義。但這就是網絡運作的本質。在「俄國皇后」會談的人，本來就彼此幫助建立事業；他們的想法是「管控參與者，只收納對這方面有熱情的人，便於運作」（Anderson, Personal Communication, 14 May 1995）。當記者瑞克·葛蘭維爾（Rick Glanville）指責這活動「就好的來說，是誤解的，就最壞的來說，是剝削的」時，安德森回應道：

葛蘭維爾就是不能理解這些願意做點事情的熱心人士，他們不管是發行唱片、為藝人籌辦巡迴表演或音樂會、在電台節目放音樂等，完全是因為希望有更多人能分享他們所發現的東西……這些熱心人推出這類音樂讓更多人注意，卻被看作是敵人，被各種半生不熟的社會政治論點摧毀其可信性（《民俗根源》，64，1988：4）。

葛蘭維爾在倫敦出版的《都會人事物》（City Limits）的一篇標題為〈鬼扯的發現者〉（Bullshit Detector）文章中詳述他的反對意見，並批評這些參與者是家父長心態和白人中產階級主義。在某種意義上，安德森和葛蘭維爾的立場，正是放大了史蒂芬·費德（Steven Feld）視為的「焦慮」和「頌

揚」的敘事對立（Feld 2000），一種後馬克思主義觀點解釋的動機論。

還有其他一些事件，都使得1987年成為英國「世界音樂」發展關鍵的一年。Paul Simon發行*Graceland*的巡迴演唱會在這年舉行；Peter Gabriel和Youssou N'Dour*在英國同台演出。BBC的古典音樂台Radio 3，在倫敦巴比肯音樂廳舉辦深具影響力的「皇家宮廷音樂節」（Music of the Royal Court），連續兩周每天晚上現場空中播放各式的世界音樂。接下來我就會談廣播在世界音樂所扮演的角色。

廣播：歐洲世界音樂排行榜

在歐洲，「世界音樂」傳播有一個重要管道，就是透過廣播，雖然歐洲許多國家一星期只有一個世界音樂節目（甚至只有一個小時）。這些節目大多是由自由撰稿的記者收集資料製作而成，不論其個人知識和資源，他們獲得的體制支持都有限。這狀況導致兩個結果。首先，對世界音樂DJ而言，像世界音樂唱片公司那樣結成一個網絡是有意義的，DJ們是透過「歐洲廣播協會」（European Broadcasting Union, EBU）的「世界音樂工作坊」形成網絡。第二，市面上發行了多少世界音樂（即全球此類唱片的發行量），和事實上播放了什麼音樂，兩者之間是有落差的。世界音樂的DJ雖然各有偏好，但是曲單容易出現同樣的唱片，因為同一唱片的宣傳片散發時間相同。我們必須了解DJ和唱片公司的網絡是如何連結起來的。

我在這裡提出的論點是，歐洲「世界音樂」的出產主要是由少數幾個獨立的，甚或一人公司所

組成，有些公司採家庭工廠路線，個人的美學成為公司政策和方針的正當理由（包括倫敦GlobeStyle唱片的孟德森；柏林Piranha唱片的Christoph Borkowsky；倫敦Tripe Earth唱片的Iain Scott；倫敦World Circuit唱片的Nick Gold）。音樂的銷售狀況各有差異，但分配給廣播電台的過程卻很有效率，是透過EBU的「世界音樂工作坊」成員提供服務（工作坊在90年代和「非洲流行樂在世界」〔Afro-Pop Worldwide〕節目製作人Sean Barlow也有聯絡，這節目是在美國的國家公共電台播放）。令人訝異的是，這些關係網絡的形成如同主流歐洲音樂市場，是透過排行榜。

「歐洲世界音樂排行榜」（World Music Charts Europe, WMCE）是由柏林的一位DJ，Johannes Theurer，於1991年5月開始推出。Theurer的發動有EBU和《柏林日報》（Berliner Morgenpost）的支持。排行榜的構想雖然也出現在「俄國皇后」會議上，討論卻尚未落實，Theurer是自己有這個想法，他在1990年秋天世界音樂工作坊於柏林舉行的會議中向EBU尋求支持，得到許多柏林廣播電台對排行榜的贊助。排行榜的結果每個月由製作人和DJ（必須在屬於EBU的電台中主持一個每週播出的世界音樂節目）投票決定。這些排行榜不是以商業銷售量為基礎，而是奠基於DJ的品味和曲單；排行榜結果會廣泛分發給有興趣者：記者、音樂雜誌、商店、報刊等。DJ每個月固定一天同時將包含10個項目專輯名稱的選單傳真或發電子郵件到柏林。（1998年11月時，已有來自17個國家的39位DJ參與：分別來自奧地利、比利時、捷克共和國、芬蘭、法國、德國、匈牙利、荷蘭、挪威、波蘭、蘇俄、斯洛凡尼亞、瑞典、瑞士、土耳其和英國；1999年11月，則有來自20個國家的46位DJ

列名。）投票的對象是DJ在每周節目中播放之曲目所出自的專輯，以及上個月發行的唱片中DJ播得最多的專輯（名單上第1名的專輯獲得10分，第2名得9分，以此類推）。唱片的選擇是開放的，但也受限於每個人能取得或找得到的唱片。唱片供應者（他們會收到排行榜結果）也會主動將新發行的唱片分送給每個參加投票的DJ，以便在同一時間使某藝人或某唱片的曝光率達到最高。最能從這制度中獲益的，似乎是小型的獨立唱片公司，因為跨國公司區域化的發行政策無法配合。譬如BMG，他們在1996年於西班牙發行卡洛斯·努恩茲的*Irmandade das Estrelas*（「眾星的兄弟」），卻遲至1998年才在英國發行。這張專輯在西班牙銷售了15萬張，卻從未進入「歐洲世界音樂排行榜」。

當時，這些排行榜還是特殊的音樂地圖。一方面，它所依賴的是參與者的文化和個人美學偏好、各節目的特性，及選曲的自由（大部分的歐洲世界音樂節目都是由主持人兼製作人，不受明顯的控制或檢查，雖然節目簡報可能會提出選曲原則來導引其播歌選擇）。這些節目的性質特殊，不同於常見的主流流行和搖滾節目，許多時候導致明顯奇特的取向，DJ刻意遊走於比較容易取得和比較罕見的音樂之間，遊走於塞內加爾的mbalax樂人Youssou N'Dour和Huun-Huur-Tu的蒙古荷麥唱法之間。雖然有著意識形態上的個人主義，這些排行榜也賦予歐洲的世界音樂電台節目某種一致的外貌，看一下排行榜的內容，就會發現跨國公司發行的「跨國」音樂並不佔優勢。「歐洲世界音樂排行榜」的年度報告會將該年的結果作一總結，也確認這點——至少在這排行榜中，大公司和小公司是站在平等位置彼此競爭的。不過也會出現同一張唱片捲土重上排行榜的模式（這是因為參與排行榜的節目內容從

傳統 / 民俗音樂、到舞蹈 / 熱帶音樂都有)。的確有些樂手的作品無法用「異國風情」或歐洲的「他者」來形容。佔最大比例的唱片，就音樂學上來說，當然是非洲的音樂，雖然在90年代後半期有愈來愈多的歐洲專輯進入排行榜，也出現更多古巴音樂（由於當地的授權與發行安排的改變）。證據顯示此一排行榜對銷售不會立即產生影響，雖然對小公司而言，電台播曲是他們吸引潛在市場注意新發行唱片的唯一管道。換言之，即使「歐洲世界音樂排行榜」不會影響唱片的銷售，卻的確有助建構出一個架構，讓有些唱片（而非其他唱片）可以被當作「世界音樂」來聆聽。由此，我將繼續討論電台節目變成世界音樂網絡重心的第二種方式，也就是創造出自己的「聽友社群」。

費特·艾爾曼 (Veit Erlmann 1993: 12) 說：「傳統上比較和『世界音樂』一詞相關的許多風格，透過四方各地情感連結的塑造，變成劃分社群的標準。但在較深層的意義層次上，『世界音樂』重組時空關係時，卻把整個時間和空間消滅了。」本文作者曾主持「大地節奏」(Earthbeat) 4年多，這個節目在蘇格蘭BBC廣播電台每周播出一小時，經驗顯示，「世界音樂」的聽友確實會將節目錄在卡帶上，在朋友之間流通，部分原因是尋找和聆聽這種音樂有其困難，至少在90年代早期如此，當時網際網路尚未提供網上購物可能性給不住在都市中心的人，而且把節目錄音下來分送，開銷也比較少。如艾爾曼所說，「以往概念裡，音樂傳統是一個完整的有機體，『聆聽習慣』卻可以同時記錄來自完全不同文化時空的片段。」我們還必須對廣播收聽的情形多加研究，才能做此斷言，但確實許多世界音樂節目正是（雖然是暗中）運著作這種同時存在的片段。世界音樂節目DJ把來自不同

藝人、國家以及不同洲的音樂同時並置，卻完全沒有鋪陳其「在地化的音樂脈絡」。簡而言之，這些音樂所屬的世界是由網絡所塑造的，和地理不再有太大關係。譬如1998年11月，「歐洲世界音樂排行榜」的榜首是 *Vihma*，芬蘭團體 *Värttinä* 的最新專輯，也是美國大學校園電台排行榜的冠軍。其他佔據「歐洲世界音樂排行榜」前10名的專輯還包括來自南非、馬達加斯加、巴西、塞內加爾、厄瓜多爾、古巴、吐瓦共和國、西班牙以及（概括而言）歐洲和美國地區的藝人。以下我就要談兩個不時出現在這些排行榜的自由遊走的樂手網絡和音樂「友誼」。

音樂創製典範

我想提出兩個範例，來談跨國的、「在地 / 全球」互動的音樂友誼。這兩個範例會凸顯整個音樂創製過程的觀念。我將以瑞庫德 (Ry Cooder) 和保羅賽門 (Paul Simon) 為代表，說明與來自不同音樂文化和地區的樂手，在合作時所採取的兩種截然不同的途徑。我無意說這兩個典範是獨一無二、標準模範，或是音樂合作的唯一方式：有的人可能還會想到 Peter Gabriel (和他的廠牌 RealWorld)；David Byrne (和他的廠牌 Luaka Bop)；Henry Kaiser、David Lindley、Mickey Hart，這只是最有名的幾個人（亦見 Feld 2000）。我想做的是利用瑞庫德和保羅賽門的世界音樂活動，對先前提出的在地性、全球性以及文化帝國主義的問題進行討論。一方面，他們示範了「第一」世界樂手可以如何和「第三」世界樂手合作；另一方面，也顯示和大唱片公司簽約的國際巨星，可以如何進行全球性的宣傳。這兩人也提供我們敘事與參與者的神話，讓我們可以在其中為所有參與的樂手找到位置。

在這些例子中，誰是「在地」誰是「全球」，會比乍看之下更不明顯。但可以馬上斷定的是，保羅賽門和瑞庫德的世界音樂唱片都有巨大的影響力。保羅賽門的Graceland在80年代售出700萬張，也將從前沒有人聽過的非洲音樂風格帶給聽眾。瑞庫德參與製作的*Buena Vista Social Club*專輯在2000年初期銷售300萬張（激發導演溫德斯拍攝同名的「記錄片」，得到奧斯卡獎提名）。

庫德式典範

這一典範可稱之為全球知名樂手和「在地」樂手的邂逅，所謂的「在地」樂手，意指在其地理市場才為人所知的樂手。此次邂逅，樂手集結起來，參與音樂創製，製作結果公開發行，皆大歡喜。這是一則合作和尊重的故事。藉由全球性樂手的中介，所有參與樂手得到全球聽眾的注意。

瑞庫德和古巴樂手合作*Buena Vista Social Club*，是在1997年，由以英國為據點、Nick Gold主持的World Circuit唱片統籌執行。瑞庫德參與每一首樂曲的製作，彈奏各種吉他和其他樂器，比如非洲傳統樂器拇指琴（mbira），他的兒子Joachim Cooder亦參與其中。後來在World Circuit發行的CD中，瑞庫德也掛名製作。

瑞庫德在這計劃中的角色，是循著他先前和馬利共和國吉他手Ali Farka Toure在*Talking Timbuktu*（World Circuit發行）合作的模式。瑞庫德在這計劃中明顯將中心位置留給Toure和馬利曲目。雖然這張錄音因為有他的參與而變得不同，但他的角色主要是橋樑，將Toure既有的風格帶給更廣、更多的聽眾（*Talking Timbuktu*在1995年贏得美國葛萊美

獎。非北美的樂手在美國市場有這樣的影響力是很罕見的。）更早，在1992年時，瑞庫德還和來自印度北部齋普爾市的古典樂人Vishwa Mohan Bhatt合作，成果是專輯*A Meeting By the River*（Water Lily Acoustics發行）。參與安排這次合作的Jeluddin Rumi，對錄製過程提供了一段敘事說明：

沒有計劃，也沒有事先準備，樂手之間馬上就建立起對話，在對話中彼此探試，看看河流會怎麼轉，會有多深，水流會有多快……兩條小溪匯成一條大河。河流的節奏是Sukhvinder的tabla鼓，和Joachim玩的dumbek鼓，他是瑞庫德14歲的兒子……這個錄音既沒有預先計劃，也沒有事先排練過。（*A Meeting By the River*封套文字）

Rumi提及Bhatt和瑞庫德在音樂和樂器方面有類同傾向時，先描述了瑞庫德之前和Flaco Jimenez及其他人合作的模式。瑞庫德的作法是先仔細聆聽音樂的本質，然後跟隨。譬如1967年的專輯*Chicken Skin Music*，他對福音音樂、德—墨邊界音樂和夏威夷風格都操作自如，而在整個音樂生涯中，他親近自己所喜歡的音樂方式都是一樣的：和樂手會面，建立起音樂的對話，一點點預備動作之後，盡量在最短的時間完成錄音。

瑞庫德對*Buena Vista Social Club*的貢獻也像之前的合作關係一樣細緻，沒有問題。（雖然開始的時候有點令人擔憂。原來的計劃是瑞庫德要在古巴和一些吉他手錄音，包括來自非洲的樂手。這計劃後來必須取消，而曾提出討論但尚未發展的*Buena Vista*計劃卻在幾天之內促成，以先前World Circuit唱片已在Egrem錄音室進行的Afro-Cuban All Stars計劃為基礎發展起來。）瑞庫德說明道：

這張專輯有幸獲得當今最棒的古巴樂手參與，他們的全心投入和彼此的關係，在我的經驗中是獨一無二的。參與這個計劃是件樂事，也是一大殊榮。這音樂在古巴是活生生的，不是我們在博物館裡碰巧發現的遺跡。我感覺自己好像一輩子就在為這一刻作準備，但在90年代，我卻想都沒想過會做這樣一張唱片。音樂像尋寶。你挖啊挖，然後找到某個東西。在古巴，音樂像河一般流動。它照顧你，從內部開始重新塑造你。對參與這張唱片創製的每個人，我致上最深的謝意。（CD導聆小冊文字）

瑞庫德在*Buena Vista Social Club*專輯中掛名製作，但所有音樂的功勞都歸給參與的樂手。

賽門式典範

此一典範指的是1986年保羅賽門在華納唱片所錄製的專輯*Graceland*。計劃由保羅賽門自己發起，其模式和瑞庫德在許多方面都不一樣，譬如，保羅賽門和不只一個國家的多名樂手合作。合作的樂手又會再邀請其他人來和自己表演。有些人會認為這個模式是在不平等立場上的合作，做決定的是發起計劃、提出邀請的人。結果，參加的樂手有些人非常滿意，有些人則比較保留。譬如‘All Around the World’這首歌，標明作詞作曲者是保羅賽門，結尾地方才又加上「與Los Lobos合作」。每一首歌曲，參與表演的各個非洲樂手都掛名創作者；但CD的封套上卻清楚標示，專輯中所有歌曲歸「版權所有人，保羅賽門，1986」。

發行之時，關於*Graceland*的爭議焦點在於當

時南非還處於種族隔離狀態，保羅賽門有沒有權利打破聯合國對南非的文化杯葛，將南非歌曲收入其中？不過他和合作者的關係完全不同，也是很明顯的。洛杉磯的墨西哥裔美國樂團Los Lobos指控保羅賽門對待他們的方式很差勁：保羅賽門和他們一起錄音，卻把所有歌曲的功勞歸給自己。相反的，保羅賽門為南非的Ladysmith Black Mambazo製作了一張唱片*Shaka Zulu*，1988年贏得葛萊美獎最佳世界音樂專輯，賣出10萬張。毫無疑問，參與*Graceland*的許多第三世界樂手會覺得，能和世界級的藝人錄音是自己的榮幸。Ladysmith Black Mambazo確實也一直很高興，*Graceland*專輯使他們和他們的音樂在全世界曝光，得以從中獲益：譬如，「海因茲烤豆」（Heinz Baked Beans）的電視廣告用了他們的一首歌曲，他們變成家喻戶曉，有廣大的流行音樂聽眾聽到他們的音樂，另一方面，也可以為英國那些比較專門的世界音樂／非洲音樂樂迷演奏。Ladysmith Black Mambazo認為他們獲得了知名度，音樂上也沒有任何妥協（與Joseph Shabalala的訪談，2000年3月17日）。

不過，*Graceland*遭到許多批評，是其中涉及的權力關係：保羅賽門按自己的主張行事，即使他的角色只是編曲者而非原創者，卻一人獨攬音樂上全部的功勞。保羅賽門不像瑞庫德，他的作法牽涉到挪用和權力關係。如史蒂芬·費德所說：

從成品的整體所有權來檢視賽門的角色（賽門掛名「製作人」，「所有歌曲版權所有人……保羅賽門」）……〔我們可以看到〕……在他〔賽門〕菁英流行巨星的地位和參與合作的樂手地位之間，他的所有權如何維持了一個特殊的距離。……好像在參與及協力的所有權中畫出一道界線。誰的

音樂？保羅賽門的音樂。……近來一些國際巨星的錄音，譬如Peter Gabriel的*So*，Talking Heads的*Naked*，也可以透過這種考古學風格的階層劃分來探究，其中顯示層層多樣的樂曲挪用、流通和往來，以及附帶的音樂所有權的深嵌和鞏固。（Feld 1994a: 241-2）

基於對南非的杯葛，南非樂手當時可能有版權限制的問題，或許採取了私下處理的方式，但保羅賽門和其他參與Graceland的樂手的關係，在許多方面顯然是不平等的。這張專輯也許是個分水嶺，影響深遠，卻在背後留下一道可疑的痕跡。再次引述費德的話：

顯然……成品的流動和所有權的性質因市場價值因素而形成差異。……由於唱片公司的性質、它們培養國際流行巨星與大量銷售唱片的能力，世界節奏中的「非洲化」（Africanization）和「非洲裔美國化」（Afroamericanization）重新復甦的循環，漸漸和權力及控制的議題糾纏在一起。這些勢力會傾向利用並吸收非洲及非洲裔美國的素材、成品，以及想法，然後不斷操控，穩定其勞力、人才或「影響力」，以改換後的形式出口或重新流通。於是像*Graceland*這樣一張唱片的政治化美學，看起來愈來愈像墨漬測驗，投射出來的根本就世界音樂的一張黑／白地圖。（Feld 1994a: 246）

結論

世界音樂對許多人而言，是一個烏托邦式全部涵蓋的名詞，如同爵士或古典音樂，但有些人又覺得這名詞顯得太侷限，有集中隔離的味道。如果我們回到本章最開頭所提的在地和全球的動態性來

看，顯然世界音樂為通俗音樂研究提供一個豐富的辯論場域。這個辯論所關注的重點，不只是定義、過程、實作和音樂產品，更在於一個「範疇」；許多關於文化帝國主義、後殖民主義及後現代主義實踐的爭議性話題，就是環繞著這個範疇而集結。關於「世界音樂」這個名詞，容或有各種不同意見，它卻有助於將以往不曾聽到的許多音樂搬上世界市場，大大提高它的能見度。然而，與其注意世界音樂一詞多麼容易落入跨國公司主宰策略的辯論，或者美學已破產的西方樂手如何利用世界音樂，我們在意的是各式經營這類音樂的個人獨立網絡，它們發揮功能的複雜方式。我想強調的其實也就是唱片公司、音樂祭活動以及媒體管道這些非正式網絡的重要力量。這類網絡的活動如何納入並影響宏觀經濟的行動以及國際資本的轉移，還有它會如何影響市場，都有待評估。可以確定的是，由於各種關係的複雜性——包括樂手和大企業、小型事業和熱心人士、文化中介人或執行者和媒體的複雜關係——要將這種網絡及其活動，簡單地用文化帝國主義或後殖民主義的籠統說法來涵蓋，是不可能的。我們注意到複雜的權力關係和音樂創製的觀念——音樂創製不是以本身為目的，而是透過經驗產生意義的過程。這種關係所隱含的意義同時是倫理的，也是道德的，特別是再現方式、版權及所有權等問題未決的時候（Feld 2000）。世界音樂隸屬更廣泛的音樂工業世界，其間充滿經濟的不平等。如同我在最開始所說，過程最後會界定不同音樂團體的優勢和劣勢；背後的機制和表面的陳述，音樂創製實作中經濟、法律以及政治的關係，都會受到檢視。有趣的地方在於，不同的重要樂手是如何進入「世界音樂」關係，以及它所產生的倫理和道德辯論（Reed 1999）。我們需要的是民族誌式的調查和個案研究，以探索他們的理論立場與實際立場的根

基所在。在本書的脈絡下，世界音樂的重要性似乎不只在於敘述不同地方創造、聆聽、利用不同音樂的人的故事，更在於它如何對通俗音樂的研究提出新問題、研究途徑和挑戰。

延伸閱讀

英國世界音樂場景參與者的敘述，可以看看Ian Anderson所寫的‘World Wars’(Folk Roots, No. 201, March 2000, pp. 36-9)。作者Anderson是Folk Roots的編輯兼Rogue Records的所有人，上述文章是受到樂手David Byrne(擁有Luaka Bop廠牌)刊登於New York Times的一篇文章的刺激而寫。另外一位樂手兼廠牌所有者的觀點，見‘Peter Gabriel in conversation with Lou Reed’(Real World Notes, no. 8, summer 1999, Real World Holdings Ltd., pp. 4-6)。這是對於Real World Records相單平淡的敘述，提供的觀點不多，卻也透露一些關於這個廠牌的事情。Anderson以批判的角度提到Rick Glanville, Granvill的‘World music mining, the international trade in new music’，收於F. Hanly and T. May (eds.), *Rhythms of the World* (London: BBC Books, 1989)算是率先對第一和第三世界關係之意涵提出許多問題的人之一，雖然只是在新聞報導的層面。Louise Meintjes出色的文章，‘Paul Simon’s *Graceland*, South Africa and the mediation of musical meaning’(Ethnomusicology 34(1), 1990, pp. 37-73)，對保羅賽門在南非依然施行種族隔離制度時，與南非樂手合作之爭議性作品的探討方式，提出多元主義的說明。Steve Feld’s ‘A sweet lullaby for world music’(Public Culture 12(1), April 2000, pp. 147-71)，提出了或可被視為一種後馬克思主義二元論的觀點，即關於世界音樂「焦慮」和「頌揚」詞藻的論述，關注焦點部分就在版權、所有權，以及由錄音所獲取之金錢/版稅的問題。第二部分則詳細敘述Deep Forest樂團取樣‘Rorogwela’所引發的種種爭議，‘Rorogwela’是來自貝古社(Baegu Community)的Afunakwa的田野錄音⁶，Deep Forest的取樣沒有徵得完全的許可，而這段旋律後來又

被挪威音樂家Jan Garbark在不知情的情況下採用，這整件事所引發的關於全球化和權力的議題，至今仍未解決。Hugo Zemp’s ‘The/ an ethnomusicologist and the record business’(Yearbook for Traditional Music 28, 1993, pp. 36-57)一書詳述了這個爭議的開端。

Peter Jowers’ ‘Beating new tracks: WOMAD and the British world music movement’(in Simon Miller (ed.) *The Last Post, Music After Modernism*, Manchester University Press, 1993, pp. 52-8)，從一位同時替WOMAD工作的學院人士的角度，對世界音樂場景中網絡所發揮的功能提出了有趣的說明。Jocelyne Guilbault的‘On redefining the ‘local’ through world music’(The World of Music 35(2), 1993, pp. 33-47)，以及Debbie Pacini Hernandez的‘A view from the South: Spanish Caribbean perspectives on world beat’(The World of Music 35(2), 1993, pp. 48-69)，都提出強有力的說明，對環繞「世界節奏」的問題，透露出不同的北美觀點——美國方面用「世界節奏」一詞取代世界音樂，形容同樣的現象但略為不同的東西。Veit Erlmann從理論角度寫了‘The politics and aesthetics of transnational musics’(The World of Music 35(2), 1993, pp. 3-15)，Reebee Garofalo的‘Whose world, what beat: the transnational music industry, identity and cultural imperialism’提供一種刺激思考的研究途徑(The World of Music 35(2), 1993, pp. 16-31)。Garofalo編纂的文集，*Rockin’ The Boat: Mass Music and Mass Movements* (Boston: South End Press, 1992)，是了解背景的絕佳讀物。環繞世界音樂的「文化帝國主義」辯論，早就變成後馬克思主義知識氣候中被重新思考的素材，可以在以下的重要文章中去追溯這個問題：Andrew Goodwin and Jo Gore, ‘World beat and the cultural imperialism debate’(Socialist Review 20(3), July-September 1990, pp. 63-80)，Dave Laing, ‘The music industry and the ‘cultural imperialism’ thesis’(Media Culture and Society 8(3), 1986, pp. 331-41)。David Hesmondhalgh的‘Globalization and cultural imperialism: a case study of the music industry’(in R. Kiely and P. Marfleet (eds.), *Globalization and the Third World*, London: Routledge,

1998, pp. 163-86)也持續這個主題的討論。Roy Shuker的 *Understanding Popular Music* (London: Routledge, 1994) 值得一讀。Steve Feld的文章富有思想，總是很好的參考，特別是‘Notes of world beat’ (*Public Culture Bulletin* 11(2), 1988, pp. 31-7)，重印於 *Music Grooves*，由Feld和 Charles Keil合寫的書 (University of Chicago Press, 1994, pp. 238-46)。Line Grenier and Jocelyne Guibault的‘Créolité and francophonie in music: socio-musical repositioning where it matters’ (*Cultural Studies* 11(2) 1997, pp. 207-34)，是一篇有開創性的文章，從zouk⁷的敘事和魁北克主流音樂的角度探討社會關係、網絡以及結盟關係。

【譯注】

1. 世界音樂 (World Music) 一詞最早為民族音樂學者使用，涵蓋所有的現存音樂形式，特別強調觀察音樂與人類社會行為的關係，並與西方狹隘的音樂學有所區分。在這個定義下，民族音樂學者所謂的「世界音樂」包括代代口傳的民謠，以及非西方國家社會的藝術音樂。
1987年，許多獨立唱片公司出版了許多非西方藝人的錄音作品，發現這些作品在唱片行面臨不知如何上架與分類的困難，遂共同協議採用「世界音樂」一詞來推廣與包裝。從此，「世界音樂」一詞的定義開始擴張與變得紛雜。包括：
(一) 非西方文化國家，因科技進步、廣播與唱片製作蓬勃成長，而直接刺激產生的一種本土的、現代化的都會流行音樂。(2) 西化的產品，是非西方的傳統音樂與西方的搖滾、爵士元素相結合。(3) 西方唱片公司包裝促銷的「第3世界現象」，藉此吸引具有世界地球村觀念的年輕人。引自 *Bloomsbury Guide to Human Thought*, 1993。
2. 由美國製作人Ry Cooder領軍，集合一群古巴老藝人的組合，因為德國大導演溫德斯為他們拍攝的記錄片《樂士浮生錄》而揚名國際。
3. Galicia，西班牙西北部的地區，有其獨特的文化傳統

和獨立的地域意識。

4. Youssou N'Dour，塞內加爾知名樂手，改編傳統鼓樂 mbung mbung的節奏，自創mbalax風格，樂風符合國際品味。
5. 當時捷克與斯洛伐克尚未分成兩國。
6. Baegu Community為所羅門群島一地區，‘Rorogwela’為當地傳統的搖籃曲，比利時樂團Deep Forest所取樣者為女歌者Afunakwa所唱。
7. zouk，80年代開始盛行於法屬西印度群島的一種舞曲音樂，此字是克里歐語，意指派對，結合非洲音樂元素、加勒比海地區的流行樂、美國的放克音樂，是加勒比海地區第一個真正的高科技舞曲音樂。詳見《漫遊歌之版圖：世界音樂聆聽指南》，Howard J. Blumenthal著，何穎怡譯寫，台北：商周出版 (2001)，P.303。

參考書目：

- Adorno, T.W. (1990) 'On popular music', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 301-14
- Anderson, I. (2000) 'World wars', *Folk Roots Magazine* 201, pp. 36-9
- Appiah, A. ((1985) 'The uncompleted argument: DuBois and the illusion of race', *Critical Inquiry* 12(1), Autumn, pp. 21-37
- Attali, J. (1985) *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester: Manchester University Press
- Aubert, L. (1992) 'The world dances to a new beat: an invitation to the "Great Pluralistic Jamboree"', *World Press Review* 39, pp. 24-5
- Barthes, R. (1990) 'The grain of the voice', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York//London: Pantheon/Routledge, pp.293-300. (Also: Barthes, R. (1972) 'Le grain de la voix', *Musique en jeu* 9, pp. 57-63)
- Basch, L. et al. (1994) *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*, London: Gordon and Breach
- Bayles, M. (1994) *Hole in Our Soul: The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music*, New York: The Free Press
- Bayton, M. (1990) 'How women become musicians' in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 238-57
- (1997) 'Women and the Electric Guitar', in S. Whiteley (ed.) *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, London: Routledge, pp. 37-49
- (1998) *Frock Rock*, Oxford: Oxford University Press
- Beatty, S. and Hymowitz, C. (2000) 'How MTV Stays Tuned to Teens', *The Wall Street Journal*, 21 March, p. B1
- Bennett, T., Frith, S., Grossberg, L. Shepherd, J. and Turner, G. (eds.) (1993) *Rock Music: Politics, Policies and Institutions*, London: Routledge
- Benson, R. (1997) *Nightfever: Club Writing in the Face 1980-1997*, London: Boxtree
- Bissoondath, N. (1994) *Selling Illusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*, Toronto: Penguin
- Blacking, J. (1997) 'Some problems of theory and method in the study of musical change', *Yearbook of the International Folk Music Council* 9, pp. 1-26
- Born, G. (1987) 'Modern music culture: on shock, pop and synthesis', *New Formations* 1(2), pp. 51-78
- (1993) 'Afterword: music policy, aesthetic and social difference', in T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd and G. Turner (eds.) *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge, pp. 266-92
- Borzillo, C. (1992) 'Afropop program is

spreading the world on world music', *Billboard* 104, 66, 13 June

Brackett, D. (1995) *Interpreting Popular Music*, Cambridge University Press

Bradby, B. (1990) 'Do-talk and don't-talk: the division of the subject in girl-group music', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written World*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 341-68

(1993) 'Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music', *Popular Music* 12(2), pp. 155-76

Bryson, N. (1997) 'Cultural studies and dance history', in J. C. Desmond (ed.) *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham and London: Duke University Press, pp. 55-77

Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge

Carson, T. (1990) 'Rocket to Russia', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written World*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 441-9

Chester, A. (1990) 'Second thoughts on a rock aesthetic: The Band', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written World*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 325-49

Cheyney, T. (1993) 'Artists in Southern Calif. march to world beat', *Billboard*, 2 October, 1, p. 88

(1991) 'The importance of planet beat: myriad influences make world of difference' *Billboard* 103, 52, p. 56

Clarke, G. (1990) 'Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures', in S.

Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written World*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 81-96

Cloonan, M. (1996) *Banned! Censorship of Popular Music in Britain 1967-92*, Aldershot: Arena

Cohen, S. (1991a) *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford: Oxford University Press

(1991b) 'Survey of the music industries on Merseyside', *Music City Report*, Liverpool: Ark Consultants

(1991c) 'Popular music and urban regeneration: the music industries of Merseyside', *Cultural Studies* 5(3), pp. 332-46

(1995) 'Popular Music in 20th-century Liverpool: a case study', *Popular Music Perspectives* 3, Berlin: Humboldt University

(1997) 'Men making a scene: rock music and the production of gender', in S. Whiteley (ed.) *Sexing the Groove*, London: Routledge, pp. 17-36

Cohen, S. and McManus, K. (1991) *Harmonious Relations: Popular Music and Family Life on Merseyside*, Liverpool: National Galleries and Museums on Merseyside, pp.1-59

Collin, M. (1997) *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, London: Serpent's Tail

Cross, B. (1993) *It's not about a Salary...Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, London: Verso

Cushman, T. (1991) 'Rich rastas and communist rockers: a comparative study of the origin, diffusion and defusion of revolutionary musical codes', *Journal of Popular Culture* 25, pp. 17-61

- Dawson, J. (1995) *The Twist: The Story of the Song and Dance That Changed the World*, Boston and London: Faber and Faber
- Dixon, R. (1980) 'Suggested scales for the measurement of musical involvement and genre tastes', *Popular Music and Society* 7(4), pp. 223-44
- Duffy, T. (1992) 'Pop goes the global music scene as MIDEM provides a stage for the universal language', *Billboard* 104, 10, 8 February
- du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H. and Negus, K. (1997) *Doing Cultural Studies*, London: Sage
- Durant, A. (1984) *Conditions of Music*, London: Macmillan
- Dyer, R. (1990) 'In defence of disco', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 410-18
- Ellison, M. (1989) *Lyrical Protest: Black Music's Struggle Against Discrimination*, New York: Praeger
- Ennis, P. H. (1992) *The Seventh Stream: The Emergence of RocknRoll in American Popular Music*, Hanover, NH: Wesleyan University Press
- Eno, B. (1983) 'The studio as compositional tool-part I and II', *Down Beat* 50 (7 and 8), July and August, pp. 56-7, 50-3
- Erenberg, L. A. (1981) *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*, Chicago: University of Chicago Press
- Erlmann, V. (1993) 'The politics and aesthetics of transnational music', *The World of Music* 35 (2), pp. 3-16
- (1994) 'Africa civilized, Africa uncivilized : local culture, world system and South African music', *Journal of Southern African Studies* 20, pp. 165-79
- Fabbri, F. (1982) 'A theory of musical genres: two applications', in D. Horn and P. Tagg (eds.) *Popular Music Perspectives*, Gothenburg and Exeter, pp. 52-81
- Feist, D. (1994) 'A beginner's guide to worldbeat music', Special Supplement, *The Gazette*, 12 November
- Feld, S. (1994a) 'Notes on "world beat"', in C. Keil and S. Feld, *Music Grooves*, University of Chicago Press, pp. 238-46
- (1994b) 'From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of "world music" and "world beat"', in C. Keil and S. Feld (eds.) *Music Grooves*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 257-89
- (2000) 'A sweet lullaby for world music', *Public Culture* 12 (1), pp.145-71
- Fields, B. (1982) 'Ideology and race in American history', in J. M. Kousser and J. McPherson (eds.) *Region, Race and Reconstruction: Essays in Honor of C. Vann Woodward*, New York: Oxford University Press, pp. 143-78
- Fleming, T. (1999): 'Awfully affecting. The development of a sentimental text in the lyric of British and American popular song', PhD thesis, Department of English Studies, University of Strathclyde
- Floyd, S. (1995) *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*, New York: Oxford University Press
- Fornas, J. (1995) 'The future of rock: discourses that struggle to define a genre', *Popular Music* 14 (1),

pp. 111-25

Foucault, M. (1991) 'Politics and the study of discourse', in G. Burcell et al. (eds.) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, University of Chicago Press, pp. 53-72

Fox, T. (1986) *In the Groove: The People Behind the Music*, New York: St Martin's Press

Frith, S. (1981) *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York/London: Pantheon/Constable

(1986) 'Art versus technology: the strange case of popular music', *Media, Culture and Society* 8 (3), pp. 263-79

(1988) *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge: Polity

(1990) 'Afterthoughts', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 419-24

(1992) 'The cultural study of popular music', in L. Grossberg, C. Nelson and P. A. Treichler (eds.) *Cultural studies*, New York and London: Routledge, pp. 174-86

(ed.)(1993) *Music and Copyright*. Edinburgh: Edinburgh University Press

(1996) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford: Oxford University Press

Frith, S. and Horne, H. (1987) *Art into Pop*, London: Methuen

Frith, S. and McRobbie, A. (1990) 'Rock and Sexuality', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 371-89

Frith, S., Goodwin, A. and Grossberg, L. (eds.) (1993) *Sound and Vision: The Music Video Reader*, New York and London: Routledge

Gabbard, K. (ed.) (1995) *Representing Jazz*, London: Duke University Press

Gallaughier, A. (1995) 'Constructing Caribbean culture in Toronto: the representation of Caribana', in A. Ruprecht and C. Taiana (eds.) *The Reordering of Culture: Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*, Ottawa: Carleton University Press, pp. 397-408

Gardinier, A. (1991) "'World music" or sounds of the times', *The UNESCO Courier*, March, pp. 37-9

Garofalo, R. (1991) 'Review of Simon Frith's *World Music, Politics and Social Change*', *Popular Music* 10 (2), pp. 255-7

(1993) 'Black popular music: crossing over or going under', in T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd and G. Turner (eds.) *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London and New York: Routledge, pp. 231-48

Gehr, R. (1993) 'World beat: world music library', *Spin* 9, November, pp. 130-1

Geldof, B. (1986) *Is That It?* London: Sidgwick and Jackson

Gendron, B. (1986) 'Theodor Adorno meets the Cadillacs', in T. Modleski (ed.) *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 19-36

George, N. (1988) *The Death of Rhythm and Blues*, London: Omnibus

Gilroy, P. (1987) *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*,

London: Hutchinson

(1992) 'Cultural studies and ethnic absolutism', in L. Grossberg et al. (eds.) *Cultural Studies*, New York and London: Routledge, pp. 187-98

(1993) *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, London: Serpent's Tail

Glanville, R. (1989) 'World music mining, the international trade in new music' in F. Hanly and T. May (eds.) *Rhythms of the World*, London: BBC Books, pp.58-68

Goodwin, A. (1992) 'Rationalization and democratization in the new technologies of popular music', in J. Lull (ed.) *Popular Music and Communication* (2nd edn). Newbury Park, CA: Sage, pp. 75-100

(1993) *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, London: Routledge

Goodwin, A. and Gore, J. (1990) 'World beat and the cultural imperialism debate', *Socialist Review* 20, pp.63-80

Gottlieb, J. and Wald, G. (1994) 'Smells like teen spirit: riot grrrls, revolution and women in independent rock', in A. Ross (eds.) *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, London: Routledge, pp. 250-74

Green, L. (1997) *Music, Gender, Education*, Cambridge: Cambridge University Press

Grenier, L. and Guilbault, J. (1997) 'Créolité et francophonie in music: socio-musical repositioning where it matters', *Cultural Studies* 11 (2), pp. 207-34

Grossberg, L. (1992) *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern*

Culture, London: Routledge

Guilbault, J. (1993a) 'On redefining the "local" through world music', *The World of Music* 35 (2), pp. 33-47

(1993b) *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago: University of Chicago Press

Hall, S. (1988) 'New ethnicities', in K. Mercer (ed.) *Black Film, British Cinema*, London: BFI/ICA, pp. 27-31

Hall, S. and Jefferson, T. (eds.) (1976) *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, London: Hutchinson

Hall, S. and Whannel, P. (1964) *The Popular Arts*, London: Hutchinson

Hamm, C. (1981) 'The Fourth Audience', *Popular Music* 1, Cambridge: Cambridge University Press

Haralambos, M. (1974) *Right On: From Blues to Soul in Black America*, London: Eddison Press

Harley, R. (1993) 'Beat in the system', in T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J.

Shepherd and G. Turner (eds.) *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge, pp.210-30

Harvey, S. and Bates, P. (1993) 'Behind the groove', DJ, 'Disco Supplement' 84, 11-24 March, pp. 4-9

Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen

(1987) *Cut 'n' Mix*. London: Comedia/Methuen

(1988) *Hiding in the Light*, London: Routledge

Hennion, A. (1989) 'An intermediary between production and consumption: the producer of popular music', *Science, Technology, and Human Values* 14 (4),

pp.400-24

- (1990) 'The production of success: an antimusicology of the pop song', in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 185-206
- Hirsch, P.M. (1972) 'Processing fads and fashion: an organization set analysis of cultural industry systems', *American Journal of Sociology* 77, pp. 639-59
- Hoggart, R. (1957) *The Uses of Literacy*, London: Chatto and Windus
- Hosokawa, S. (1984) 'The Walkman Effect', *Popular Music* 4, pp.165-80
- Hughes, D. (1964) 'Pop music', in D. Thompson (ed.) *Discrimination and Popular Culture*, Harmondsworth: Penguin
- Johnson, J. H. (1995) *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press
- Jones, L. (1963) *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music that Developed From It*, New York: Morrow Quill
- Jones, M. (1998) 'Organising pop – why so few pop acts make pop music', PhD thesis, Institute of Popular Music, Liverpool University
- Jones, S. (1992) *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*, Newbury Park, CA: Sage
- Jordan, W. (1974) *The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States*, New York: Oxford University Press
- Jowers, P. (1993) 'Beating new tracks: WOMAD and the British world music movement', in S. Miller (ed.) *The Last Post, Music After Modernism*, Manchester: Manchester University Press, pp. 52-87
- Kealy, E. R. (1979) 'From craft to art: the case of sound mixers and popular music', *Sociology of Work and Occupations* 6 (1), pp.3-29
- Keightley, K. (1996) "'Turn it down!'" she shrieked: gender, domestic space, and high fidelity, 1948-59', *Popular Music* 15 (2), pp.149-77
- Keil, C. (1996) 'Motion and feeling through music', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, pp.337-49
- (1984) 'Music mediated and live in Japan', *Ethnomusicology* 28 (1), pp.91-6
- (1994) "'Ethnic" music traditions in the USA (black music; country music; other; all)', *Popular Music* 13 (2), pp. 175-8
- (1995) 'Transnational citizenship', a keynote address delivered at the annual meeting of the Sociology of Education Association, Monterey, California, February
- ✓ Laguerre, M. (1997) *Transnational Diasporic Citizenship*, Berkley: Institute of Governmental Studies, University of California
- Laing, D. (1969) *The Sound of Our Time*, London: Head and Ward
- (1985) *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Milton Keynes: Open University Press
- (1994) 'Scrutiny to subcultures: notes on literary criticism and popular music', *Popular Music* 13 (2), pp. 179-90
- Leonard, M. (1997) 'Rebel girl, you are the queen

of my world: feminism, "subculture" and grrrl power', in S. Whiteley (ed.) *Sexing the Groove*, London: Routledge, pp. 230-55

✓ (2000) 'Gender and the Music Industry: an analysis of the production and mediation of indie rock', PhD thesis, University of Liverpool

Leonard, M. and Cohen, S. forthcoming, 'Gender and sexuality', *Encyclopaedia of Popular Music of the World*, London: Cassell

Leppert, R. (1993) *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body*, Berkeley, Calif.: The University of California Press

Lipsitz, G. (1990) *Time Passage: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota

(1994) *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London: Verso

Lott, E. (1993) *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York: Oxford University Press

Malm K. and Wallis, R. (1993) *Media Policy and Music Activity*, London: Routledge

Malone, B. (1985) *Country Music*, U.S.A. revd edn, Austin: University of Texas Press

Malone, J. (1986) *Steppin' On the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*, Urbana and Chicag: The University of Illinois Press

Manuel, P. (1993) *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago: University of Chicago Press

Marcus, G. (1977) *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, New York: E. P. Dutton

Marsh, D. (1985) *The First Rock and Roll Confidential Report*, New York: Pantheon

Martin, L. and Segrave, K. (1993) *Anti-Rock: The Opposition to Rock'n'Roll Music*, New York: Da Capo

Maultsy, P. (1985) 'West Africa influences and retentions in US black music: a sociocultural study' in Irene Jackson (ed.) *More than Dancing: Essays on Afro-American Music and Musicians* (prepare under the auspices of the Center of Ethnic Music, Howard University) Westport, CT: Greenwood Press, pp. 25-58

(1990) 'Africanisms in African American music' in Joseph Holloway (ed.) *Africanisms in American Culture*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 185-210

McClary, S. (1991) *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press

McClary, S. and Walser, R. (1990) 'Start making sense! Musicology wrestles with rock', in S. Frith and A Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 277-92

(1994) 'Theorizing the Body in African-American Music', *Black Music Research Journal* 14(1), Spring, pp. 75-84

McLuhan, E. and F. Zingrone (eds.) (1995) *Essential McLuhan*, Concord, Ontario: Anansi Press

Meintjes, L. (1990) 'Paul Simon's *Graceland*, South Africa, and the mediation of musical meaning', *Ethnomusicology* 34, pp. 37-73

Mellers, W. (1973) *Twilight of the Gods: The Beatles in Retrospect*, London: Faber

Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*,

Buckingham: Open University Press

(1995) 'Authorship, gender and the construction of meaning in the Eurythmics' hit recordings', *Cultural Studies* 9(3), pp. 465-85

(ed.)(2000) *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press

Mitchell, T. (1993) 'World music and the popular music industry: an Australian view', *Ethnomusicology* 37, pp. 309-37

Moore, A. (1993) *Rock: The Primary Text*, Milton Keynes: Open University Press

Morgan, E. (1975) *American Slavery, American Freedom: The Orland of Colonial Virginia*, New York: Norton

National Research Council (2000) *The Digital Dilemma: Intellectual Property in the Information Age*, Washington, DC: National Academy Press

Negus, K. (1992) *Producing Pop*, London: Edward Arnold

(1996) *Popular Music in Theory*, Cambridge: Polity

(1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, London: Routledge

Nettleford, R. (1993) 'Introduction' in *Inward Stretch Outward Reach: A Voice from the Caribbean*, London: Macmillan Caribbean, pp. vi-xiv

Omi, M. and Winant, G. H. (1986) *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1980s*, New York: Routledge and Kegan Paul

Opie, P. and I. (1985) *The Singing Game*, Oxford: Oxford University Press

Otis, J. (1993) *Upside Your Head: Rhythm and*

Blues on Central Avenue, Hanover: Wesleyan and University Press of New England

Pacini, D.H. (1992) 'Bachata: from the margins to the mainsteam', *Popular Music* 11(3), pp. 359-64

(1993) 'A view from the south: Spanish Caribbean perspectives on world beat', *The World of Music* 35(2), pp. 48-69

Pareles J. (1987) 'Record-it-yourself music on cassette', *The New York Times*, 11 May, C13

Park, R. (1996) 'The city: suggestions for the investigation of human behaviour', in K. Gelder and S. Thornton (eds.) *The Subcultures Reader*, London: Routledge, pp. 16-27

Peatman, J. G. (1942-43) 'Radio and popular music' in P. F. Lazarsfeld and F. Stanton (eds.) *Radio Research*, New York: Dull, Sloan and Pearce

Perry, S. (1988) 'Ain't no mountain high enough: the politics of crossover', in S. Frith (eds.) *Facing the Music*, New York: pantheon Books, pp. 51-87

Peterson, R. A. (1987) 'Prof compares disco to jazz and rock eras', *Billboard*, 22 July, p. 61

(1997) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago: University of Chicago Press

Pratt, R. (1990) *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*, New York: Praeger

Radano, R. (1996) 'Denoting difference; the writing of the slave spirituals', *Critical Inquiry* 22(3) Spring, pp. 506-44

Reed, L. (1999) 'Peter Gabriel in conversation with Lou Reed', *Real World Notes* 8, Summer, Real World Holdings Ltd, pp. 4-6

Regev, M. (1986) 'The soundscape as a contest

area: "oriental music" and Israeli popular music', *Media, Culture and Society* 8(3), pp. 343-55

Regis, H.A. (1988) 'Calypso, reggae and cultural imperialism by reexploration', *Popular Music and Society* 12, pp. 63-73

Reynolds, S. (1990) *Blissed Out: The Raptures of Rock*, London: Serpent's Tail

Reynolds, S. and Press, J. (1995) *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, London: Serpent's Tail

RIAA (Recording Industry Association of America) (2000) 'The recording industry association of America's 1999 consumer profile', web address: <http://www.riaa.com>

Riesman, D. (1990) 'Listening to popular music' in S. Frith and A. Goodwin (eds.) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, New York/London: Pantheon/Routledge, pp. 5-13

Roediger, D. (1991) *The Wages of Whiteness: Race and the Marketing of the American Working Class*, New York: Verso

Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, NH: Wesleyan University Press

Savage, J. (1991) *England's Dreaming*, London: Faber

Saxton, A. (1990) *The Rise and Fall of the White Republic: Class Politics and Mass Culture in Nineteenth-Century America*, New York: Verso

Schlemm, W. (1982) 'On the position of the "Tonmeister" (sound recordist) in the musical communication process,' in Kurt Blaukopf (eds.) *The Phonogram in Cultural Communication*, Vienna:

Springer-Verlag

Schneider, A. (1991) 'Traditional music, pop and the problem of copyright protection', in M. P. Bauman (ed.) 'Music in the dialogue of cultures: traditional music and cultural policy', *International Music Studies* 2, Berlin: International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, pp. 302-16

Shank, B. (1994) *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, NH: Wesleyan University Press

(1996) 'Fears of the white unconscious: music, race, and identification in the censorship of "Cop Killer"', *Radical History Review*, Fall, pp. 124-45

Sharpe, C. (1971) *Folk Songs from the Southern Appalachians*, London: Oxford University Press

Shepherd, J. (1982) 'A theoretical model for the socio-musicological analysis of popular musics', *Popular Music* 2, pp. 145-77

(1991) *Music as Social Text*, Cambridge: Polity

(1993) 'Music as cultural text' in J. Paynter et al. (eds.) *A Companion to Contemporary Musical Thought*, London: Routledge, pp. 128-55

Sheridan, M. (1993) 'Jamaica Brings Copyright Law in Step with Globe', *Billboard*, 11 September, 9, p. 80

Sievert, J. (1978) 'Les Paul', in J. Ferguson (ed.) *The Guitar Player Book*, New York: Grove

Simosko, V. (1990) 'World Music Appreciation: 1990', *The Bulletin of Canadian Folk Music*, 24, pp. 8-10

Sinclair, D. (1992) 'World music feasts flourish in

- UK: WOMAD throwing 7 events this year', *Billboard* 104, p. 12 and p. 31
- Starr, F. (1983) *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union*, Oxford University Press
- Stearns, M. and J. (1994) *Jazz Dance: The Story of American Popular Dance*, New York: Da Capo
- Stibal, M. E. (1977) 'Disco: birth of a new marketing system', *Journal of Marketing*, October, pp. 82-8
- Stowe, D. W. (1994) *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*, Cambridge, Mass: Harvard University Press
- Strauss, D. (1999) 'I have seen the future of rock, and its...a shrubbery!', *The New York Observer*, 25 January, p. 42
- Straw, W. (1991) 'Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music', *Cultural Studies* 5(3), pp. 368-88
- (1993) 'The booth, the floor and the wall: dance music and the fear of falling', *Public* 8, pp. 169-82
- Street, J. (1986) *Rebel Rock: The Politics of Popular Music*, Oxford: Blackwell
- Stuckey, S. (1987) *Slave Culture: Nationalist Theory and the Foundations of Black America*, New York: Oxford University Press
- Tagg P. (1982) 'Analysing popular music: theory, method and practice', *Popular Music* 2, pp. 37-67
- (1989) 'Open letter; "black music", "Afro-American music" and "European music"', *Popular Music* 8(3), pp. 258-98
- (1990) 'An anthropology of stereotypes in TV music?', *Svensk Tidskrift fur Musikforshning*, pp. 19-42
- (1992) 'Towards a sign typology of music', in R. Dalmonte and M. Baroni (edss) *Studi e Testi 1, Secondo Convergnno Europeo di Analisi Musicale*, Trento, pp. 369-78
- (1994) 'From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground', *Popular Music* 13(2), pp. 209-22
- Tankel, J. D. (1990) 'The practice of recording music: remixing as recording', *Journal of Communication* 40(3), Summer, pp. 34-46
- Tate, G. (1992) 'Hardcore of darkness: Bad Brains,' in *Flying in the Buttermilk: Essays on Contemporary America*, New York: Simon and Schuster, pp. 20-4
- Taylor, D. (1996) 'Modern rock fans surprisingly affluent, study says', *Billboard*, 12 March, p. 72
- Taylor, J. and Laing, D. (1979) 'Disco-pleasure-discourse: on rock and sexuality', *Screen Education* 31, pp. 43-8
- Th berge, P. (1989) 'The "sound" of music: technological rationalization and the production of popular music', *New Formations* 8, Summer, pp. 99-111
- (1997) *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, Hanover, NH: Wesleyan University Press
- Thornton, S. (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press
- Wagner, A. (1997) *Adversaries of Dance: From the Puritans to the Present*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Wallis, R. and Malm, K. (1984) *Big*

Sounds from Small Peoples, New York/ London:
Pendragon/Constable

Walser, R. (1993) *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, NH: Wesleyan University Press

Wentz, B. (1991) 'It's a global village out there', *Downbeat* 58(4), p. 22

Wicke, P. (1985) 'Aesthetic aspects of rock music', paper presented to the Third International Conference of IASPM, Montreal

(1990) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press

Widgery, D. (1986) *Beating Times: Riot'n'Race'n'Rock'n'Roll*, London: Chatto and Windus

Williams, R. (1989) 'Culture is ordinary', in *Resources of Hope*, London: Verson, pp. 3-18

Willis, P. (1978) *Profane Culture*, London: Routledge and Kegan

音樂河14

劍橋大學搖滾與流行樂讀本

原著書名 / The Cambridge Companion to Pop and Rock
原出版者 / Cambridge University Press
原著者 / Simon Frith, Will Straw, John Street
譯者 / 蔡佩君, 張志宇
選書顧問 / 何穎怡
責任編輯 / 辜雅穗

國家圖書館出版品預行編目資料

劍橋大學搖滾與流行樂讀本 / Simon Frith, Will
Straw, John Street編 ; 蔡佩君, 張志宇譯。
—初版。—台北市：商周出版；家庭傳媒城邦分公司
發行；2005(民94)
面：公分。—(音樂河：14)
譯自：The Cambridge Companion to Pop and Rock
ISBN 986-124-493-X (平裝)
1. 流行音樂—評論 2. 搖滾樂—評論
913.6 94017876

發行人 / 何飛鵬
法律顧問 / 中天國際法律事務所
出版 / 商周出版

城邦文化事業股份有限公司
台北市中山區民生東路二段141號9樓
電話：(02) 2500-7008 傳真：(02) 2500-7759
E-mail：bwp.service@cite.com.tw

發行 / 英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司
台北市中山區民生東路二段141號2樓
讀者服務專線：0800-020-299
24小時傳真服務：02-2517-0999
讀者服務信箱E-mail：cs@cite.com.tw
劃撥帳號：19833503
戶名：英屬蓋曼群島商家庭傳媒股份有限公司城邦分公司

香港發行所 / 城邦(香港)出版集團有限公司
香港北角英皇道310號雲華大廈4/F, 504室
電話：25086231 傳真：25789337
馬新發行所 / 城邦(馬新)出版集團【Cite(M)Sdn. Bhd.(458372U)】
11, Jalan 30D/146, Desa Tasik,
Sungai Besi, 57000 Kuala Lumpur, Malaysia.
電話：603-9056-3833 傳真：603-9056-2833 email：citekl@cite.com.tw

美術設計 / 游筆文

印刷 / 韋懋印刷事業股份有限公司

總經銷 / 農學社
電話：(02)29178022 傳真：(02)29156275

行政院新聞局北市業字第913號

■2005年10月19日初版 Printed in Taiwan

定價700元 特價450元

Copyright © Cambridge University Press 2001
Complex Chinese edition © 2005 by Business Weekly Publication, a division of Cite Publishing Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED.

版權所有·翻印必究

ISBN 986-124-493-X

搖滾在60年代興起，是聚集新觀眾的一種方式，追尋新的文化夢想，以新的方式把音樂的中心舞台帶到人們的生活之中。這是一種烏托邦，也是為什麼60年代的流行歌手是如此讓人念念不忘；而這烏托邦是屬於英美的。從那時候開始，通俗音樂在商業及美學方面都開始制式化；新的音樂市場、新的音樂版圖，都曾是有利基的市場，而最傑出的搖滾藝人都自認是和主流音樂相抗衡的。儘管如此，超級巨星依然不斷出現，依然令人驚喜；他們的音樂依然以出人意料的方式，在大廠牌的網絡中流傳。巴布馬利不僅讓牙買加雷鬼音樂成為西方流行樂的常見元素，也預示了從第三世界到第一世界再到第三世界的傳播路徑，將成為「世界音樂」的特色。至於阿巴合唱團，不僅是瑞典最大宗的出口，也造就了一種新的歐洲舞曲流行文化，而後在大西洋兩岸激起出人意料的迴響。同時，搖滾商業交易的透明性，激發出新的藝術抱負。首先是大衛鮑伊，之後是瑪丹娜，他們的重要性並不在於使自己站上藝術與時尚界（雖然他們的確如此），而更在於他們打響特有風格和形象，讓銷售過程本身也成為藝術的一個面向。他們的影響在90年代後期的流行文化現象——辣妹合唱團——可以明顯看出來，辣妹合唱團以一種最世故老練、最具有自覺性與掌控性的行銷方法，來結合女子團體（girl group）及男孩團體（boy band）最傳統的歡樂氣氛。就是針對這種直接的商業主義，各類型的獨立搖滾繼續擁抱抗衡的位置，有最來者不善的，比如龐克音樂；最堅持而絕決的，比如重金屬音樂；最深刻憂鬱的，比方涅槃合唱團的音樂；還有最重要的，非洲裔美國演唱音樂的最新形式饒舌樂，這種音樂在80及90年代成為最成功的音樂類型，同時以合作／對抗企業意識形態的方式，成功地流行於新的全球音樂圈中。饒舌音樂的政治、藝術和混亂，最佳代言人就是「人民公敵」。而同時，在饒舌樂的都市噪音中，另一種音樂革命正在悄悄發生——各種新舞曲音樂意味著新的跨文化結盟；各種生產音樂的新科技，意謂著新型音樂創製者的出現——樂手變成工程師、混音師，甚至DJ；新的舞場美學盛讚匿名的、無唱腔的唱片。於是，德瑞克梅成了本文中不為人知的名字，但是他的音樂顯示音樂工業那種永不間斷的循環再度翻轉，就是這種循環界定了何謂流行歌曲與搖滾、美國風與歐陸風、藝術與商業、機械與情感。

明星剖繪 2

巴布馬利 Bob Marley

大衛鮑伊 David Bowie

阿巴合唱團 ABBA

瑪丹娜 Madonna

涅槃合唱團 Nirvana

人民公敵 Public Enemy

德瑞克梅 Derrick May

辣妹合唱團 The Spice Girls

巴布馬利 Bob Marley

◎ 環球音樂

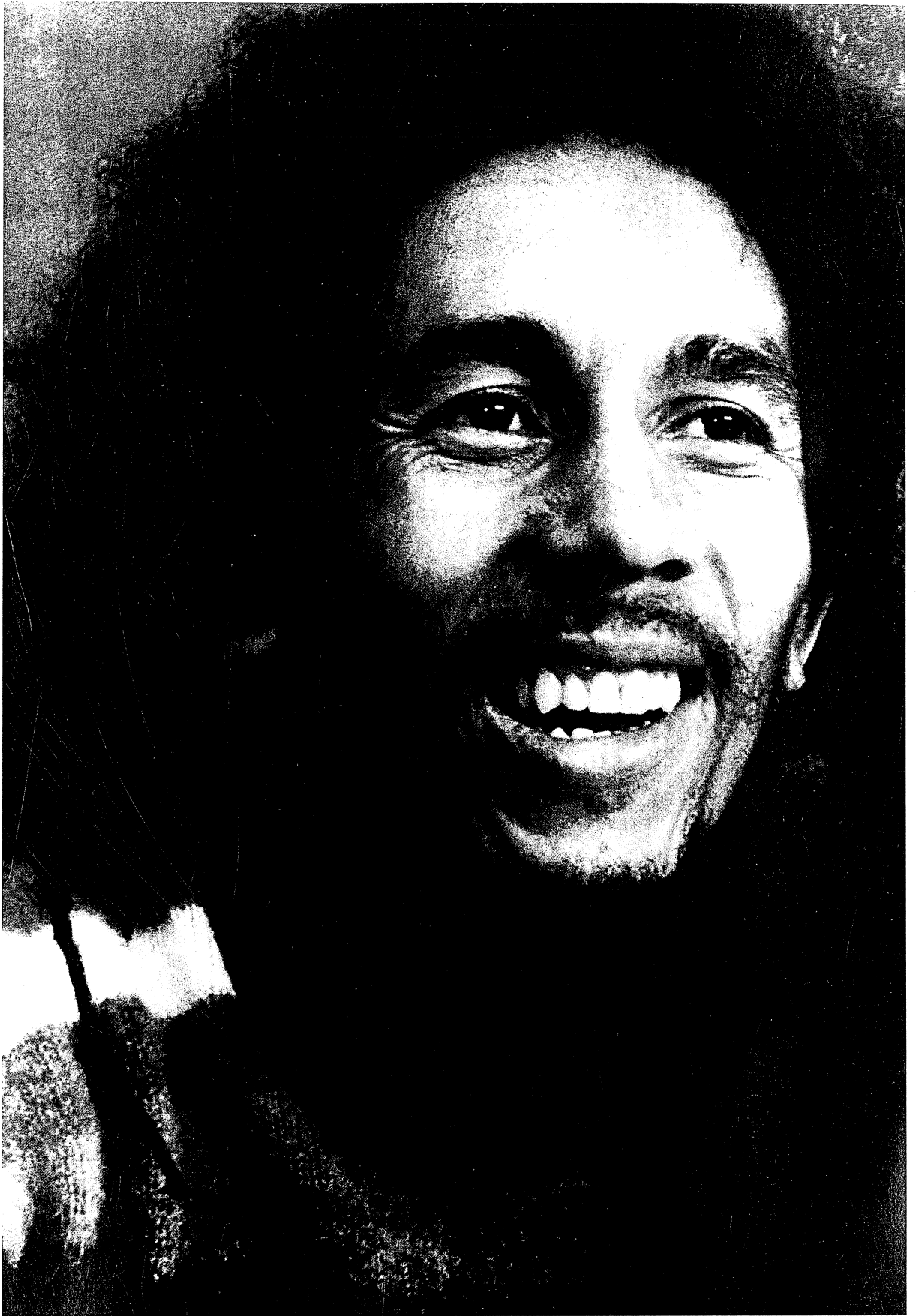
在現在被大家稱為「世界音樂」的音樂範疇裡，巴布馬利算是第一位明星。他生於1945年的牙買加。母親是位黑人，扶養他長大，而他幾乎一無所知的父親則是白人。馬利在50年代特殊的牙買加音樂文化中長大，身旁淨是非洲鼓樂、清教徒信仰重振運動（Revivalist）的詩歌、歐洲的國際標準舞、加勒比海的加力騷和倫巴舞曲，當然還有美式的節奏與藍調。由於牙買加的家族和離散至英國和北美的社群多有連結（譬如，馬利的母親在1964年便移居美國德拉威州的威靈頓），跨島的舞吧和旅館網絡也有掛連，對於牙買加的通俗音樂樂手而言，在地已然就是全球了。

17歲的馬利在1962年以歌手身分灌錄了首張唱片，又於1963年組了一個人聲樂團Wailers。受到Curtis Mayfield的樂團Impressions這類當代美式靈魂樂團的影響，製作人卡克森·戴得（Coxsone Dodd）將Wailers當作公司所屬樂團，來演唱任何本地舞廳流行的音樂：包括翻唱國際性的靈魂樂、流行暢銷曲、斯卡音樂，以及Rocksteady等。在1963-66年間，Wailers發行了大約80張單曲唱片，暢銷單曲數量足以讓他們成為牙買加最成功的團體。1966年，Wailers縮減成一個3人的人聲團體（包括馬利、他的兒時夥伴Bunny Livingstone以及Peter Tosh）。這個縮編的Wailers堅信rastafarianism²，並開始與製作人李·派瑞（Lee Perry）合作，派瑞替他們加了一個節奏組（由Aston和Carlton Barrett負責的貝斯和鼓），並且鼓勵他們發展自己的素材和聲音。

從這個時期開始，Wailers的唱片逐漸促進了雷鬼樂的定位，如果說雷鬼樂一開始是牙買加音樂（馬利甚至整個1969年夏天，都跟他的母親住在德拉威州，為克萊斯勒公司工作），那麼很快的，它開始在英國流行歌曲中留下鮮明印記。有一位名叫克里斯·布萊克威爾（Chris Blackwell）的牙買加音樂商，一邊透過Trojan廠牌將雷鬼樂唱片供應給英國的牙買加社群，也以自己的島嶼（Island）唱片栽培新的搖滾團體；當布萊克威爾聽到Wailers的新聲音時，就了解到這兩個市場是不需要分開的。Wailers是可以賣給搖滾迷的雷鬼樂團。

馬利在「島嶼」發行的第一張專輯*Catch a Fire*（1973年），一直是行銷世界音樂的一張藍圖。Wailers的獨特之處不容否認，不只在雷鬼樂不同於搖滾節奏的複雜度和活力神韻，也在於Rastafarianism的異國情調——髮結的樣式、使用的語言，還有大麻捲煙。同時，Wailers的音樂也愈來愈為人所熟悉，包括它的生產價值、高亢的吉他，還有馬利嗓音的甜美（如果把同樣歌曲的「島嶼」版和派瑞版本相比較的話）。身兼錄音藝人和表演藝人的馬利，迅速竄紅，1974年艾瑞克克萊普頓（Eric Clapton）翻唱馬利的「I shot the Sheriff」成為暢銷曲，確定了馬利在搖滾樂的地位。Wailers這個3人團體不久便解散（Bunny Livingstone以及Peter Tosh各自單飛，追求自己的表演生涯），但在1974年到1981年馬利死於癌症期間，他變成舉世聞名的超級巨星。

在世界音樂圈，馬利的地位獨一無二。輕柔嗓音、舞台魅力、作曲技巧，在在給了他搖滾明星的吸引力。（「島嶼」曾試圖以同樣的作法栽培奈及利亞樂人King Sunny Ad，卻不成功）。不過真正讓馬利的事業與眾不同的是：他從來不曾放棄第三世界樂手的身分。馬利的rastafarianism信念有兩個意義：第一，他來自牙買加最貧窮社區的事實，永遠不會被遺忘；第二，他散發出的全球吸引力，不僅出於演藝人的身分，也由於他支持辛巴威獨立運動、支持澳洲原住民，甚至支持歐洲白人龐克樂手，使得70年代年代的雷鬼樂成了表達抗議的音樂形式。因此，馬利受歡迎的程度以及他所造成的影響，在他死後依然續存，一點也不令人訝異。到了20世紀末，Wailers的唱片銷售量更甚於以往。



David Bowie
©EMI唱片



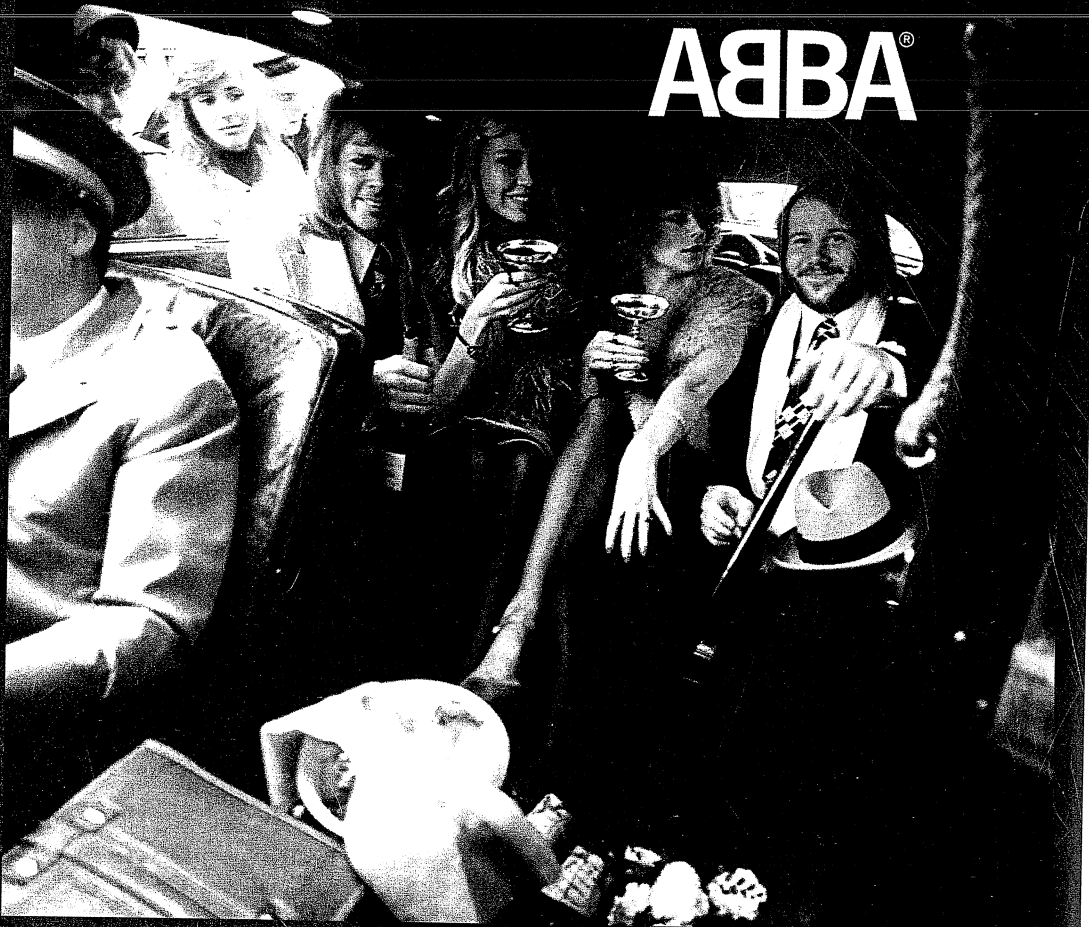
若要檢視大衛鮑伊的音樂事業，往回看要比往前看有意義。如果片段片段地看，大衛鮑伊在聲音和形象上的善變似乎是投機取巧，任性胡為。如果回顧過往，審視由一個緊張不安、假冒倫敦佬的60年代中期流行樂手，變成沉浮在1997年紐約股市交易所的優雅藝術家／企業家的過程，會發現鮑伊是有跡可循的。常有人說鮑伊是把高級藝術中的論點和風格帶入了低層商業流行歌曲，而且是最成功的一位。但如此論之，他的許多同儕都屬於流行藝人（比方The Who、Velvet Underground、Roxy Music等）。大衛鮑伊之所以特別還在：他是第一個能夠真正了解藝人作為一個品牌，在流行文化方面的重要性，而他也很早就了解，品牌身分（以及品牌忠誠度）並不意謂音樂上的貫徹一致：鮑伊在音樂風格上戲劇性的變化，成為「鮑伊風格」的一個重要標記，而從事業的角度來看，可以發現他在選擇電影／表演的角色時，極其小心，一如他對舞台角色的選擇。他是搖滾明星中少數幾個表演紀錄值得信賴的人。

在60年代各種充滿抱負的郊區節奏團體中，鮑伊並沒有出類拔萃、邁向巨星的特徵（他的1973年*Pin Ups*專輯是對當時走紅樂團的一個諷刺致敬），但他確實發展了兩項興趣，日後使他的音樂與眾不同。首先，他開始對有敘事角色的歌曲發生興趣。他公開表露對Anthony Newley³仰慕。但最後，他受到英國音樂廳或綜藝傳統的影響，還不及歐洲的香頰傳統和德國式的歌舞秀（他曾翻唱法國香頰歌手Jacques Brel以及Brecht/Weill合作的歌曲⁴）。敘事歌曲——比方說鮑伊第一支熱門歌曲‘Space Oddity’（1969年）——需要表演技巧，這點出了他第二個令人意想不到的興趣：表演藝術。這種結合後來變得很普遍，但在當時，鮑伊是第一個把演唱會視同表演，每一首歌曲都編舞；而到了70年代初期，他顯然又有不同於倫敦同儕樂手的野心：他把搖滾明星地位視為一個藝術計劃，並視自己為美國／歐洲當代藝術界的一員。因此對他來說，普普藝術家安迪沃荷（Andy Warhol）、鮑伯狄倫、約瑟夫博伊斯（Joseph Beuys）⁵和Kraftwerk一樣，都是靈感的來源。

接下來的十年，鮑伊的風格從華麗搖滾（glam rock）（Hunky Dory、Ziggy、Stardust、Aladdin Sane、Diamond Dogs）變成白人靈魂樂（Young Americans、Station to Station）再跳到歐式電子樂（Low、Heroes），到最後落定於一種機智又淘氣的折衷主義（Scary Monsters [And Super Creeps]）。70年代絕對是鮑伊的年代——非指唱片銷售量（他在70年代發行的專輯，重新包裝過的銷售成績比較好），而是針對他對歌迷及其他藝人的影響而言，譬如70年代中期席捲英國各處的「鮑伊男孩」就是龐克的先驅，而身為製作人和表演者，鮑伊曾與各式各樣的音樂家合作過。

其他藝人可能是無意之間成為偶像，鮑伊則故意扮演「搖滾明星」的角色，為自己撰寫一個劇本角色，同樣也可以為他人撰寫（他也確實做過這事）。從這個角度來看，鮑伊的專長就是藝人／形象經理人；其他藝人交由經理人、製作人，和公關小組負責的工作，他自己一手包辦。鮑伊之所以能成功做好這些工作，是因為他能夠精準掌握流行文化和科技細節。他最出色的才華就是在一首3分鐘的流行歌曲中抓住一個文化趨勢（‘Rebel Rebel’，‘Boys Keep Swinging’，‘Let’s Dance’）。從那些時日開始便十分輝煌的鮑伊，日後更一直是少數不斷令人驚豔的老一輩搖滾歌星。

ABBA®



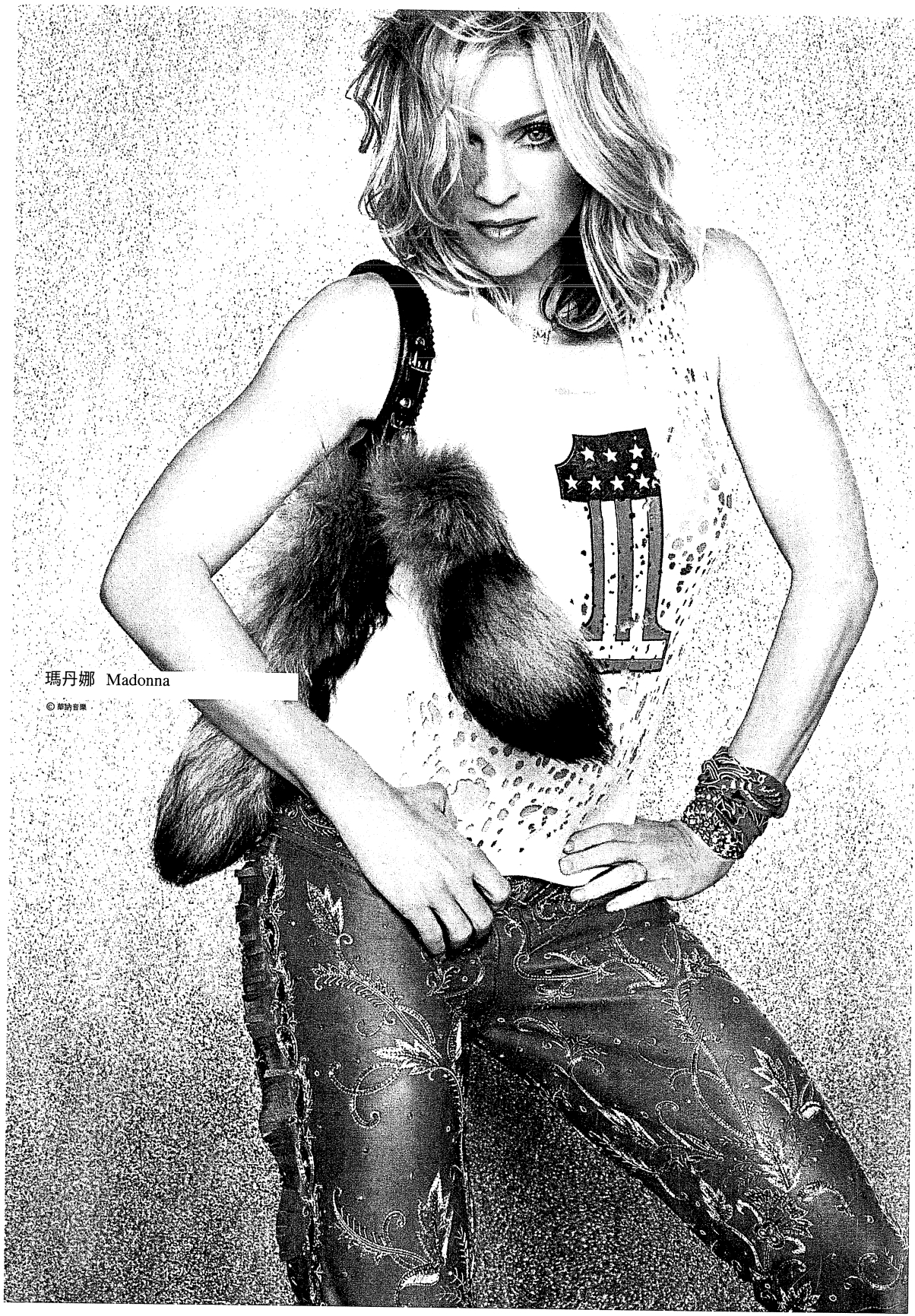
阿巴合唱團 ABBA

阿巴這個瑞典四重唱，是有史以來最成功的歐洲流行樂（Europop）團體。歐洲流行樂是專為一般歐洲消費市場所作的音樂，可以和專為某個國家的消費者（比方說荷蘭語的人）而製作的歐洲音樂，以及在歐洲製作而專攻英美市場的音樂互做對照。歐洲流行樂的暢銷曲保有各自的國族根源痕跡；而作為一個音樂類型，歐洲流行樂已透過舞池而有了國際性的意義，但一般而言，這個標籤主要在形容跨越語言和文化隔閡的音樂，但它們的範圍一直都沒有跨越大西洋，也沒有進入美國人的耳朵。所以阿巴合唱團在美國市場的表現不如其他地方出色（在美國，‘Dancing Queen’是他們唯一的暢銷曲）。

一般公認第一支暢銷的歐洲流行樂是Los Bravos的‘Black is Black’，這是1966年的一支百萬暢銷曲。Los Bravos是西班牙團體，主唱來自德國，製作人是英國人。他們的成功成為歐洲跨國合作及商業機會主義的典範。理想中的歐洲流行樂是把最時髦的樂風或節奏融合到歐洲通用語言的歌詞（euroglot，意指任何一個在課堂中稍微修過外國語的人就能跟唱的），以及副歌當中（在歐洲的每個狄斯可舞廳或渡假村的人們都可以脫口唱和）。這種音樂類型其他早期的成功作品有Middle of the Road樂團的‘Chirpy Chirpy Cheep Cheep’，它在1971年狂賣了1,000萬張，還有Chicory Tip合唱團1972年的暢銷曲‘Son of My Father’，這是一首德/義語歌曲的英國版本，原先是由作曲家之一的Giorgio Moroder所錄唱。但綜觀70年代，阿巴合唱團唯一稱得上對手的是Boney M。這是來自加勒比海、取道英國和荷蘭的4人組，由德國製作人法蘭克法利安（Frank Farian）組成，1975-78年間，他們共賣出5,000萬張唱片。

阿巴合唱團在1974年「歐洲歌唱大賽」中以‘Waterloo’一曲奪冠之後，有18首歌連續進入歐洲排行榜前10名；到了70年代末期，阿巴被認為是比富豪汽車更能替瑞典賺進大把鈔票的角色。阿巴和Boney M一樣，吸引比一般舞吧或狄斯可樂迷更年長或更年輕的聽眾，特別是透過電視媒體，他們的音樂結合了俏皮、稚氣的副歌段落，搭配靈巧的編舞和俗氣的情色魅力，賦予他們一種露淫的吸引力，因而對70年代後期的同性戀音樂文化產生很大的影響。80年代最成功的英國流行文化生產團隊Stock, Aitken, Waterman，明顯受到阿巴以及該團的宣傳流程影響。事實上，製作人Pete Waterman在90年代末捧起來的團體Steps，就是阿巴的翻版。

阿巴在80年代初解散，到了90年中期，他們的音樂顯然有了第二生命。一部奧地利影片《妙麗的春宵》（Muriel's Wedding）講述一個迷戀阿巴成癡的樂迷故事，在世界各地都開出好票房。向阿巴致敬的樂團Bjorn Again，現場演出甚受矚目。集結阿巴歌曲的音樂劇《媽媽咪呀》（Mama Mia）成為倫敦西區長期上演的劇碼。阿巴的歌曲吸引力不墜，不只是懷舊意義而已，也是他們音樂品質的指標，從這個角度來看，阿巴確實超越了歐洲流行樂類型的限制。阿巴的組成，是其說是商業考量，倒不如說是出於情感的理由（他們是兩對夫妻）；而雖然製作人史迪格·安德生（Stig Anderson）對他們大有助益，但是團員自己編寫所有的歌曲。在組阿巴之前，他們都是經驗老到與成功的表演者，Anni-Frid Lyngstrad（她事實上是挪威籍）以及Agnetha Faltskog都是歌手，Benny Andersson是Hep Stars的團員，Bjorn Ulvaeus則是Hootenanny Singer的一員。他們最具瑞典風格的地方無疑是民謠，而如果說阿巴在‘Mama Mia’，‘SOS’，‘Ring Ring’，‘Fernando’等作品的歌詞上追隨了歐洲通用語言的傳統，他們的旋律本身就有一種魅力，和聲予人清新感，編曲則有歐洲流行樂不常聽見的燦爛光輝。隨著這個團體的成功，他們也利用了歐洲流行樂類型中平庸的一面，表現了歐洲新興富裕的某種平庸性。‘The Day Before You Came’依然是中產階級流行樂的經典。



瑪丹娜 Madonna

© 華納音樂

Madonna

瑪丹娜·奇康妮 (Madonna Ciccone) 是80到90年代初的超級流行巨星，她的名氣是如此響徹全球，以致於可能一輩子都掌握媒體焦點和唱片銷售。她和麥可傑克森都是最早懂得以錄影帶作為宣傳手段並大加利用的流行明星，而且和全球性贊助商結盟，一如百事可樂。在眾家流行和搖滾藝人中，她的聲音與形象的整合最成功（電影明星、模特兒，也是樂手），她也是第一個後女性主義的女性偶像，沒有人懷疑她主宰了自己的命運，也沒有任何跡象顯示她什麼時候不愛自己所擁有的名聲。

瑪丹娜的才華事關品味，而不是技巧；毫無疑問也帶有一絲運氣。在受過舞台、舞蹈、表演等課程訓練之後，她從底特律來到紐約，來得正是時候，遇上黛比哈瑞 (Debbie Harry) 的風騷，成為流行女伶。哈瑞是把廉價性感當作表演藝術來推銷的先驅人物，她讓精明大姊頭和想要出頭的小妹妹的幻想同時都有宣洩的地方。瑪丹娜變成狄斯可女歌手時，正當紐約的舞曲場景達於巔峰，機械尖端和靈魂味道並行不悖，而歌聲傳達滄桑慾望的節奏與藍調舊傳統，正被新一代的錄音師重新部署，在舞池的背景噪音疊上一種令人震動、細緻的新變化。

瑪丹娜的成功，一個原因在於她放棄單曲唱片那種隨手可拋的匿名性，因為舞曲只為了抓住舞場最流行的片刻，而她專注在充滿洛可可式華麗符號的音樂錄影帶（這也學術史上最過度分析的流行文化案例）。從狄斯可音樂的角度來看，瑪丹娜的聲音是項單薄的樂器，血肉不足；她的聲帶無法產生足以和節奏部門抗衡的噪音；但是在選擇製作人和合作寫歌者方面倒是十分精明。她的熱門歌曲雖是為了舞池而作，歌詞部分卻掌握了某種較能產生迴響的東西。'Everybody'、'Holiday'、'Like a Virgin'、'Material Girl'、'Into the Groove'、'Papa Don't Preach'，瑪丹娜唱出了大城市單身女郎享樂主義的副歌（故事就留給錄影帶來述說）。她編寫的歌詞會在開展部改變節奏的結構，靈活巧妙，賦予她的歌聲一種必要的肢體動力，而她從對話的重音建構出旋律單位的純熟，讓某些字或詞可以自由流動，最後也就是這種隨性發揮的感覺（而不是她精心安排製作的錄影帶），讓瑪丹娜的樂迷如痴如醉。除此之外，加上她對明星地位的自在享受的態度，變成偶像並不令人訝異。如同羅伯特·克里斯高 (Robert Christgau) 在談到瑪丹娜最暢銷專輯時所說：「那種粗野的、冷酷的後女性主義自信，以歡愉為中心的電子脈動，還有在尺度邊緣嫻熟地走鋼索，在在捕捉了一種感性，也掌握了一個時代。」



◎ 環球音樂

1994年，涅槃合唱團的作曲、主唱兼吉他手寇班（Kurt Cobain）自殺身亡，讓涅槃合唱團的故事有了十分戲劇性結局，令人不得不視之為一個舊搖滾神話的新敘述。三個諸事不順遂、未來沒啥可指望的青少年，不服在校多年只被人笑柄而組成了一個樂團。他們希望世人聽到他們的聲音，決心之強烈，先是在地方上（西雅圖及附近地區）引來一批狂的追隨者，與Sub Pop廠牌簽約後，更是風靡了全國獨立樂團的歌迷。Sub Pop唱片的宣傳與鋪貨則交給大廠牌Geffen；Smells Like Teen Spirit”一曲在音樂電視台引領一時風騷，而Nevermind也成為代表一個世代的專輯（Geffen唱片公司淨了8,000萬美元）。在Geffen發行的第二張專輯*In Utero*，以及兩年的巡迴演唱、音樂節活動，也讓涅槃合唱團進入全球滾巨星之列。就在生活中諸般狂樂幻想皆可能成真的時候，寇班自殺了。他極度痛苦的歌詞突然有了新的戰慄性，也保了針對他的商業剝削，在他死後會更勝生前。

在接受這個神話之前，有兩點必須考量。第一，寇班不是因為自己是搖滾明星而自殺；明星光環是一種新的壓力，如果滾曾經是逃避日常生活種種問題的出口，那現在，每天生活本身就變成了問題。（從樂迷的角度來看，寇班嗑藥的問題然不是一個富有明星自我放縱的嗜好，反而是一個可憐人的悲情。）寇班以前是個油漬小孩（grunge kid），因此涅槃不能是他的搖滾烏托邦。他知道涅槃的成功需要投入多少勞力和大公司的投資。涅槃所定義的油漬音樂（grunge）是以噪壓制焦慮、破碎的歌詞、遲疑的旋律、碎裂，不論是節奏衝到爆破點、吉他放縱鞭擊的喧囂，或是副歌混成一團（在涅而言，這通常意謂寇班的歌聲被他自己所引領的搖滾動力所掩蓋）。這或許可以用來涵蓋獨立搖滾的美學：帶著底層逆傾軋的狂喜，向音樂的死胡同逃逸；是人們毫無希望地抵禦環境壓力的聲音。在90年代，沒有人能夠像涅槃合唱團一樣如此精采地掌握青少年的這種挫折感；沒有一個團體讓樂迷這般喜愛。

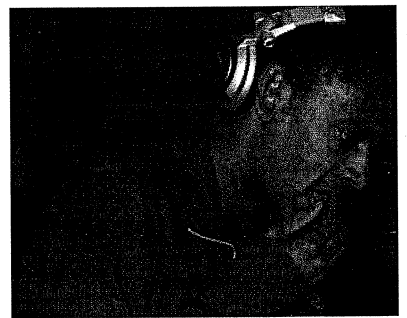
這又關係到第二點。涅槃合唱團的確是依靠Geffen和MTV聯合發揮的力量，才獲得最終的成功，但也仰賴涅槃的主流潛尚未被發掘之前，就已經建立的文化社群。商店、電台、雜誌和俱樂部的網絡，對於涅槃本身的團體意識是非常重要的因此在他們的MTV不插电演唱會會動用到地方上的朋友和偶像。初期搖滾誕生已40年，當行銷的石磨將一切碾成齏粉時涅槃在90年代中期成為獨立音樂的代表，並不是因為歌曲中的內省或是無政府主義的本質，更不是因為寇班的自殺，那一件私事，而是他們毫不動搖的社會交往性（sociability），一種充分利用轉變中的科技，從家庭錄音到MP3，從樂迷雜到網站，所建構的獨立音樂社會交往性。

「我要我的音樂聽起來像電腦彼此在對話，」德瑞克梅有一次這樣告訴記者，「我不要聽起來像『真的』樂團。我希望聽起來像是技師做的。這就是我：一個帶有人類情感的技師。」德瑞克梅是來自底特律地區的一群技師，他們在80年代發展了所謂的科技舞曲（techno）。這是一種都會音樂，與其說是反映後福特時代、後暴動的底特律所呈現的廢墟般的工業地景，倒不如說是透過它看到一個烏托邦的未來，其中重工業的殘骸透過電子技術轉化成無重量的魔法運動。

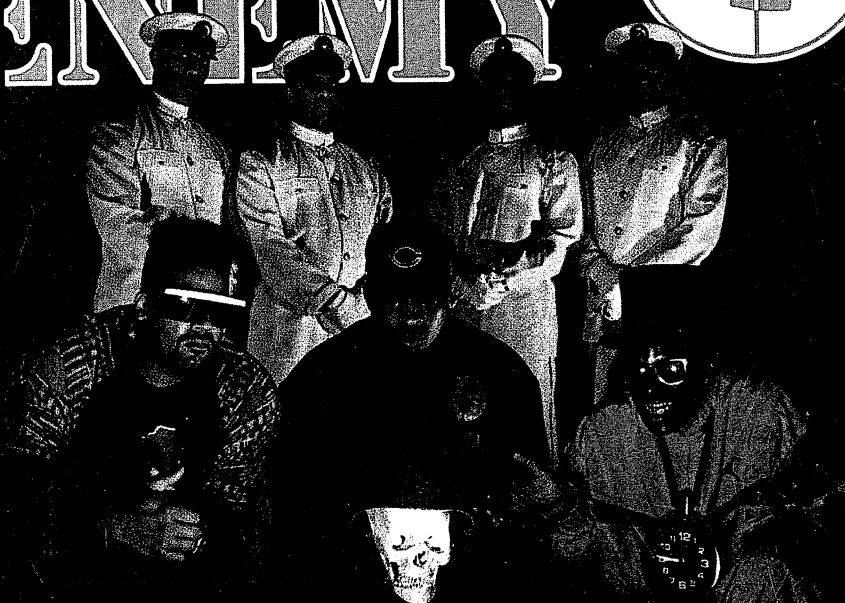
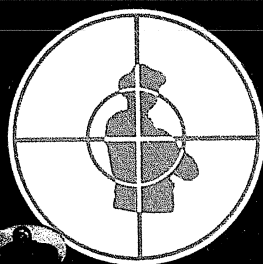
紐約的車庫音樂、底特律的科技舞曲和芝加哥的浩室舞曲，改變了80年代末歐洲舞池的聲音，並促進英倫音樂場景重心的移轉，舞吧和舞客變成青年團體的注意焦點，也變成「個體戶企業家」的注意焦點，他們先前的興趣是搖滾樂。從一開始，科技舞曲就是一種刻意藐視既定類型觀點的音樂。德瑞克梅和他的朋友Aaron Atkins、Juan Atkins、Kevin Sanderson從地方電台的DJ，Electrifyin' Mojo身上學得音樂知識，此君完全無視音樂分類。他們也從托佛勒（Alvin Toffler）《第三波》（The Third Wave）一書所預見的電腦未來（cyber future），汲取其中的世界觀。他們在便宜的電子合成器和卡式錄音機上作出第一次音樂實驗，Giorgio Moroder、Gary Numan（尤其是Kraftwerk）等的歐洲電子流行樂，和喬治克林頓古怪的未來主義式放克音樂，同樣刺激他們的靈感。他們開始注意紐約和芝加哥各種新的舞池音樂，而在底特律上演自己的「進步派」之夜。

30年前，貝瑞·高帝在這個城市創辦了摩城唱片，拿他和這群年輕的音樂倡導者相對比，是很驚人的。摩城利用了福音教會和黑人家庭娛樂的現場音樂文化；主要的錄音室樂師都是爵士樂手，屬於底特律爵士俱樂部的社群；它的市場是以電台播放和摩城包裝的巡迴演出節目為基礎。而浩室舞曲的製作人是為自己做唱片——當DJ，跑一家又一家的俱樂部。就傳統的摩城定義而言，他們稱不上是樂手或表演者，所帶動的社群也只限於他們所在的俱樂部。反諷的是，摩城唱片協助建立了一條底特律通往歐洲的貿易路徑，不僅60年代全盛時期的流行歌曲，70年代也以北方靈魂樂的形式，流通於這條貿易路徑上，科技舞曲之所以流行，也是因為這條路徑。1988年，北方靈魂樂老將Neil Rushton聽到德瑞克梅在底特律發行的作品（在Rhythm is Rhythim名下），便邀請他到英國；結果Rushton更喜歡德瑞克梅未發行的曲子，於是和他一道返回底特律，共同完成專輯：*Techno! The New Dance Sound of Detroit*。其中一首Kevin Sanderson所作的‘Big Fun’（由Inner City錄音），馬上在英國登上十大熱門曲。

英國最好的舞曲音樂記錄者馬修·柯林斯（Matthew Collins）寫道，車庫、浩室以及科技舞曲有一個共同的前提：利用科技提昇感受力和愉悅。80年代末，英國的藥物，特別是「快樂丸」，也被用來達成同樣的目的，結果產生了迷幻浩室場景，打破了自70年代初搖滾／流行分裂以來一直存在的文化分界。新一代的獨立樂團如Shamen、Primal Scream、Happy Mondays、Prodigy同樣受到科技舞曲和搖滾的影響，而銳舞文化的興起則融合了各種次文化的愉悅政治——嬉皮、龐克、舞蹈。有一首曲子總是清晰切過這團混亂，那就是Rhythm is Rhythim的‘Strings of Life’，這首德瑞克梅的器樂經典曲；雖然是舞曲，卻像摩城的作品一樣充滿靈魂味道。



PUBLIC ENEMY



APOCALYPSE 91... THE ENEMY STRIKES BLACK

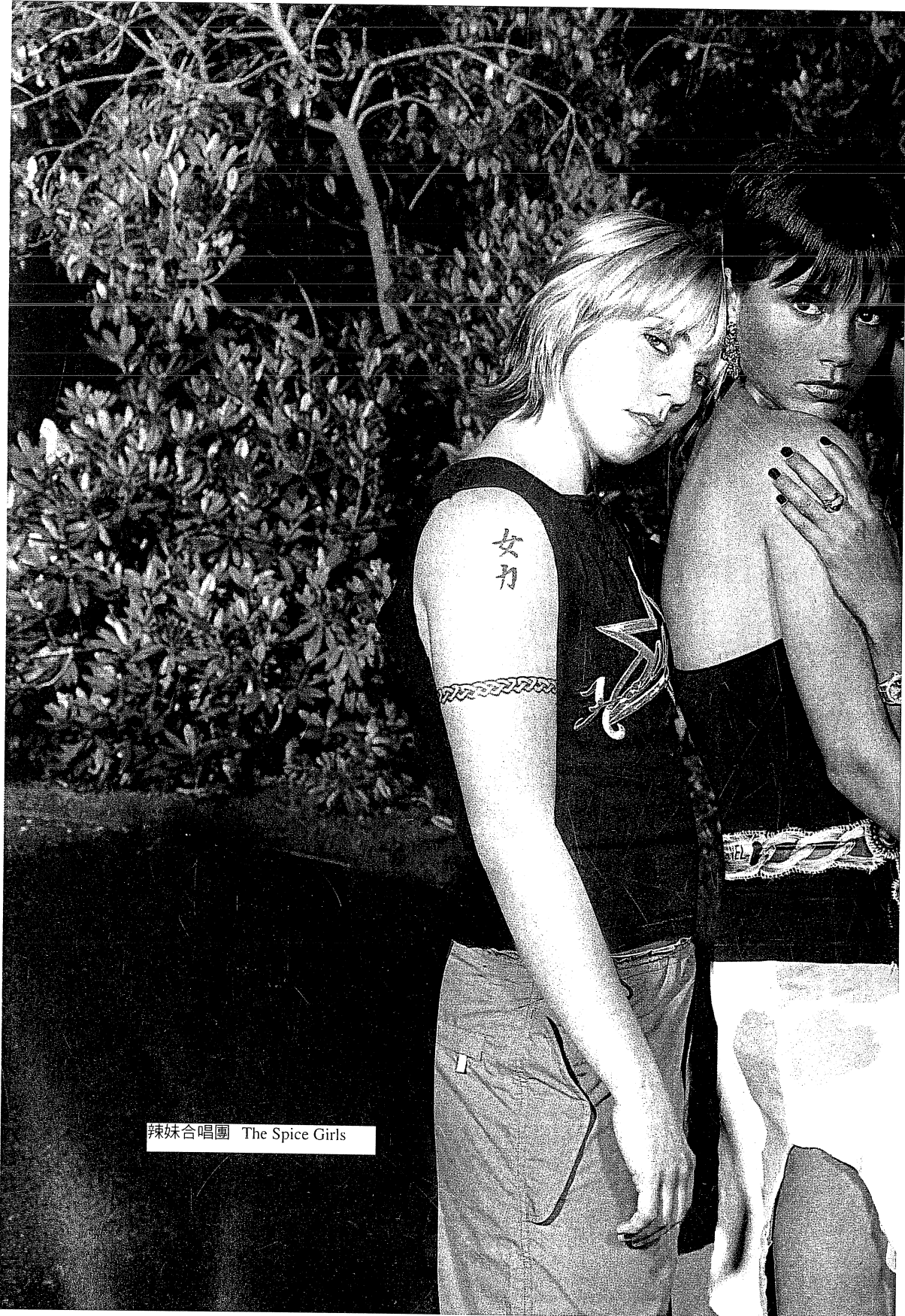
INJUSTICE IS DEFEATED" ... "JUSTICE EVOLVES ONLY AFTER INJUSTICE IS DEFEATED" ... "JUSTICE EVOL

人民公敵 Public Enemy

饒舌樂是最可稱得上和藍調有點關係的通俗音樂形式。兩者有共同特色，音樂基本上（但非全部）是非洲裔美國人所有；一開始，它們都被商業流行建制斥為藝術性原始、社會性粗糙，之後，卻被當作容易製作的新奇事物來剝削，最後才成為一種有無盡彈性（譬如在電影和廣告配樂方面）和多變性的重要類型。到了90年代末，全球都出現使用本國語言的饒舌樂藝人（也許會夾雜美國主義）。10年之間，從俱樂部到街頭和聚會場所，再到廣播、電視和電影，饒舌樂已成為少數族裔道出自身認同的全球性方式。雖然如此，它卻未真正得到美國文化建制的認可，他們猛烈攻擊饒舌演出、饒舌樂的政治觀點、暴力和厭惡女性的傾向，程度遠超過當年對初期搖滾的批評。

饒舌樂作為一種大眾娛樂暨少數族裔的抗爭，「人民公敵」比任何團體都更能界定它的可能性與問題。饒舌樂利用新科技，清晰控訴美國的權力結構充滿種族化的本質。就像錄音科技曾經讓藍調得以活躍發展，變成一種通俗形式，人們現在可以聽到某個藍調演出中獨特的音質和器樂特色；同樣的，今天的取樣和數位混音技術也使得饒舌藝人可以利用街頭聲音和媒體，作為表演的場域。饒舌樂雖以歌詞為表相，但它的藝術卻在後台，在於聲音組織，饒舌歌者必須與之對抗，並讓自己的歌聲清晰可聞。饒舌的藝術也在於對脈動的堅持，不斷推動著饒舌歌者乘著每個片刻前進，像塗鴉藝術家一樣緊張不安⁷，風格狂野。而即使當「人民公敵」在為黑人青年的嘈雜聲音賦予美學形式的時候，他們也同時暗示了一種政治態度：黑人青年作為人民公敵，而這個立場卻被MTV的*Yo, MTV Raps!*節目以及黑幫饒舌派所簡化與美化。

20世紀通俗音樂歷史的核心是種族關係，而「人民公敵」以不平凡的力道道出其中的涵義，不論是從音樂分離主義的可能性（或不可能性），或是藉由指涉舊藍調的兩難困境：黑人的憤怒和痛苦變成白人娛樂的來源，這究竟有麼意義，又有何重要性？不過最重要的，「人民公敵」的唱片顯示饒舌是一種藝術，而不只是社會學；是技藝，而不只是社群感受的隨意流露。1972年，「人民公敵」成立於紐約長島的艾達菲（Adelphi）大學：查克D（Chuck D）和漢克薛克利（Hank Shocklee）在校園電台作混音節目（這時又有Flavor Flav加入），提供流動的DJ服務，也經營一個饒舌現場表演場所。1987年，該團和瑞克·魯賓（Rick Rubin）創辦的廠牌Def Jam簽約，「葛雷夫博士」（Professor Griff）加入成為「人民公敵」的理論家，而Terminator X成為該團DJ。從*Yo! Bum Rush the Show*（1987）到*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*（1988）再到*Fear of a Black Planet*（1990），「人民公敵」提出了最棒的取樣成績和標語、對黑人的文化聲音和歷史提出最聰明的看法，並為饒舌樂這種20世紀末最重要的通俗音樂類型，提出一個最清晰的藍圖。



辣妹合唱團 The Spice Girls



辣妹合唱團是90年代英國最轟動的流行現象，更令人訝異的，也是在美國有史以來最成功的英國青少年流行樂團。1997年，她們的首張專輯Spice和單曲“Wannabe”同時迅速登頂美國的專輯和單曲排行榜。就像多數一夜成名者，辣妹其實也是經過一段長而迂迴的道路才爬上頂峰。Victoria Adams、Melanie Brown、Emma Bunton、Melanie Chisholm和Geraldine Halliwell（在市場宣傳上綽號分別高貴辣妹、媚兒喜、寶貝辣妹、運動辣妹、嗆辣妹），在掙扎於演藝事業底層、鬱鬱不得志的時候相遇。1993年，她們組成團體，一起寫歌，共同打理舞台演出事宜；和經理人希蒙·傅勒（Simon Fuller）接上線後，她們的歌唱事業開始起飛，傅勒替她們和Virgin唱片達成交易，並使她們和倫敦頂尖的錄音室樂師接軌。1996年6月她們開始公開演出時，已經不只是另一個通俗音樂團體，而是一個意識型態的包裝：女孩權力！

辣妹的故事在許多方面並不陌生。Virgin唱片推銷她們的方式就像推銷男孩團體（這個傳統可以上溯到「接招合唱團」、兄弟合唱團〔Bros〕，到Wham!以及Bay City Rollers等樂團）；她們的歌曲甚至汲取了更老的傳統：青春洋溢、活潑健談的女孩團體。她們有特殊的跨性別吸引力（雖然不是史無前例——瑪丹娜就是她們最明顯的模仿對象），也設法達成了艱鉅任務，那就是一方面塑造出特有的鮮明性格，一方面也觸及當代流行和舞曲音樂的所有基本元素。她們在塑造音樂風格和形象方面，更是長時間投入經營，這是很重要的，就像她們的成功不是曇花一現，在在證實她們不是一群唯命是從的傀儡。所以1997年底與希蒙·傅勒合作關係的破裂，對她們的命運並沒有太大影響。

辣妹在流行歌曲方面獨樹一格，是因為她們能掌握現今的流行世界疆界無限。以電影《名揚四海》的方式將她們拱上巨星地位，標示了她們成功的程度：至少在英國就有一長串校園流行團體追隨她們的模式。而辣妹成功的速度則反映了明星身分在不同媒體流通的驚人速度，從單曲到廣播、錄影帶到電視、雜誌的專訪和寫真照、小報的八卦報導等。到了90年代末，辣妹的每個成員都各有名氣，而團員的單飛作品似乎只是為了打響個人名號，而不是為了提昇音樂事業。雖然這作法又使她們顯然不同於搖滾樂界（Monkees可不是披頭四），但多虧了舞曲音樂，超級巨星身分似乎和舞吧文化很能相容。當最不妥協的饒舌歌星被好萊塢用老套的方式來追逐時，當在伊維薩島上最熱門的DJ音樂可以透過電視廣告配樂而觸及一般大眾時，辣妹有可能同時是舊式表演團體，又是引領當代潮流者。而如果在Spice專輯之後，她們的音樂變得缺乏特色，做唱片只是為了不讓自己從大眾目光中消失，那麼想想滾石合唱團吧，他們不也一樣？

譯注

1. rock-steady的先驅形式是ska，以速度較快的節奏監調為基礎，切斷節奏循環，留下連串弱拍，樂隊編制為鋼琴、電吉他、貝斯、鼓與管樂。rock-steady在ska的基礎上發展，管樂部份減少，貝斯部份加重，節奏吉他強調穩定的弱拍。詳見，《漫遊歌之版圖：世界音樂聆聽指南》，Howard J. Blumenthal著，何穎怡譯寫，台北：商周出版（2001），p.301。
2. Rastafarian：又稱為Ethiopianism，源起於牙買加的黑人政治／宗教運動。20世紀初，以Marcus Garvey為首的幾位牙買加牧師推動黑人教會，對舊約聖經提出特殊解釋，認為黑人上帝真正的選民，而非洲將崛起一位王子，帶領非洲裔黑人子民重返非洲聖土衣索比亞。不久，衣索匹亞塞西拉一世（Haile Selassie I）登基，率領衣索匹亞人民打敗墨索里尼的軍隊，Rastafarian信徒認為他就是預言中的救世主降臨。後來，塞西亞登基前的名字Ras Tafari（Tafari王子）便成為此信仰的名稱。塞西亞一世在位期間力行現代化，頒佈衣索匹亞第一部成文法，1974年遭到軍人推翻，幾年後死亡。Rastafarian信徒並未因塞西拉的死亡而消失，繼續等待下一個救世主的降臨。
此派信徒都留長髮辮（dreadlock）、素食、行公社生活，並定期舉行辯經儀式（nyabinghis），在會中閱讀聖經、頌唱聖詩，並伴隨跺腳、擊鼓，吸食ganja（大麻）以求超越感官極限，達到與上帝溝通的目的。Ibid, p.302。
3. Anthony Newley，身兼演員、歌者、作曲家的英國表演者。
4. 德國劇作家Bertold Brecht的詞和作曲家Kurt Weill的曲，創造了德國20世紀初戲劇表演音樂的里程碑之作，後人不斷翻唱。
5. Joseph Beuys，德國知名多媒材藝術家。
6. 嘻哈藝術包含塗鴉，在公共建築或車廂塗鴉，這是非法行為，因此必須與警察躲迷藏。

何穎怡