

热点时刻的摇滚诠释： 以《乐队的夏天》为中心的考察

黄顺铭 曾维涵

【摘要】在一家视频平台上播出的音乐节目《乐队的夏天》为中国摇滚乐创造了一个“热点时刻”。本文以“诠释社群”作为统摄性的理论视角，辅以“边界工作”、“集体记忆”与“怀旧”的支持性视角，系统考察乐队、嘉宾、乐评人等各种诠释者如何围绕摇滚展开话语实践。从“乐夏”和其他衍生性节目诠释者的话语中，浮现出了三组重要的摇滚元素：乐队作为主要音乐实践主体、摇滚的现场音乐特质、摇滚所表征的乌托邦。这些元素也被他们作为话语资源，针对摇滚展开边界工作和记忆工作。“乐夏”还被纳入中国摇滚的历史中，并被赋予承上启下的意义。此外，作为大众文化之产物，《乐夏》通过多种方式形塑了中国摇滚的诠释社群。

【关键词】《乐队的夏天》摇滚；诠释社群；边界工作；集体记忆；怀旧

【作者简介】黄顺铭，四川大学文学与新闻学院教授、博导，教育部青年长江学者；曾维涵，浙江大学传媒与国际文化学院硕士研究生。

【原文出处】《新闻记者》(沪),2023.3.82~96

摇滚在中国已艰难跋涉三十余载。以1986年5月9日崔健唱响工人体育馆为标志，正式宣告了中国摇滚的诞生。作为西方舶来品，摇滚与我国当时的文化意识一拍即合，被年轻人用以表达反叛、率真和对精神家园的渴望(杨雄,1991)。随后，中国摇滚界迅速进入一种“饕餮”的学习状态，模仿和复制了流行金属、激流金属、朋克、后朋克等各种摇滚类型，但在1994年的“魔岩三杰”和1998年的《中国火3》之后，饕餮步入尾声(李皖,2008)，中国摇滚面临着被边缘化的危机(王黔,2015)。新世纪前后，伴随“北京新声”的崛起、摩登天空的成立、音乐节的兴起，摇滚呈现出复苏迹象(欧宁、颜峻、聂笋,1999；王黔,2015；de Kloet,2010)，然而其音乐与文化影响力均已不复

从前，更无法逆转其在公共文化空间或大众文化市场中相对失语的窘况(曹红蓓,2005；Baranovitch,2003)。在相当长一段时间内，摇滚乐队、音乐人、乐迷大多游离于主流文化的边缘，在音乐节、Livehouse、网络论坛圈等空间圈地自萌，以“独立”自居(曲舒文,2017)。在为纪念中国摇滚二十、三十周年等节点而发表的文章与报道中，被唤起的“黄金时代”记忆也表达对于当下的不胜唏嘘(谭怡,2019)。

2019年夏天，以视频平台“爱奇艺”播出音乐综艺节目《乐队的夏天》(下文简称“乐夏”)为标志，中国摇滚迎来一个“媒介可见性”的转折点。相关话题一度冲上知乎、微博、抖音等平台的热榜前十(肖志芬,2019)。大量摇滚乐队集体走出“地下”状态，乐队文



化和摇滚音乐重返大众视野,迎来久违的高光时刻。接连两季“乐夏”(2019和2020)的热播为中国摇滚提供了一个面向公众展开“自我言说”的宝贵机会。沉寂多年的中国摇滚如何在公众面前被人重新谈起?在新的时代中,摇滚拥有何种新的内涵与意义?一档大众文化的综艺节目对作为小众文化的摇滚的“收编”有何影响?这些问题构成了本文的研究起点。

一、诠释社群、边界工作、集体记忆与怀旧

“诠释社群”为考察人们对于摇滚的不同情感投资与话语构型提供了一个有用的理论视角。斯坦利·费什(Stanley Fish)在文学批评中提出这一概念,旨在反对文本形式特征的先在性,主张文本意义乃读者诠释之产物(Fish, 1980)。不同读者虽各有经验,却可形成某些共识,因而其阅读反应亦可彼此认同(任虎军, 2005)。存在于不同群体内部的“共识”可能是某种隐性的、可协商的传统,成员们可藉此去识别、创造、体验、谈论特定文本(Coyle & Lindlof, 1988; Zelizer, 1993)。在这些传统的基础上,共享的诠释策略得以形成,共享诠释策略的人即构成了一个诠释社群(Fish, 1980)。换言之,同属一个诠释社群的读者对于同一文本的理解大体一致,而不同诠释社群之间的理解则各不相同。

诠释社群的视角可为诸多领域的研究提供启发。除了受众研究之外(Hermes & Stello, 2000; Radway, 1984; Rlindlof, 1988),在法律研究中,不同诠释社群的互动也被用于解释具体的法律权益(Golden, 2007),而这些社群也要有相应的政治与社会基础(Goldsmith, 1998)。在社会抗争中,网民可形成消费“另类媒体”的诠释社群,以达到对主流媒体及其价值观的抵制(Mitra, 2010; Rauch, 2007)。媒介社会学则将其视作新闻职业研究中的一种文化取向(Schudson, 1989)。面对媒介社会学侧重于新闻业的职业视角、社会结构、组织常规等维度的主导框架,泽利泽(Barbie Zelizer, 1993)引入“诠释社群”来作为一种另类框架。她发现,报道策略、新闻从业者间的非正式交流,以及他们的叙事中心等因素共同形塑着围绕关键公共事件(如“水门事件”)的共享话语与集体诠释,新闻从业者们也藉由这些话语实践而构成了诠释社群(Zelizer, 1993)。

音乐同样可以作为诠释对象。音乐的诠释社群广泛地与自然语言的诠释社群联系在一起(Fonseca, 2017),故而这种诠释往往具有超越音乐本身的意义。摇滚与其他音乐一样,其意义也可能来自音乐之外。同时,音乐的诠释社群不仅围绕话语而形成,而且也依赖于社群成员的实践。例如,在摇滚乐迷内部,不同的意义生产和实践方式具化着不同的诠释社群(Harvey, 2013),乐迷可藉由购买实体专辑以坚守传统收听模式(Bennett, 2012)、借助技术逃避既有的音乐发行网络等方式(Harvey, 2013),而形成有别于主流的、临时性的诠释社群。围绕“乐夏”而浮现出来的“中国摇滚”诠释社群也将涉及如何“说摇滚”和“做摇滚”。由诠释社群的角度观之,围绕此节目的话语实践中包含了摇滚音乐人、乐评人等多元诠释主体,同时这些诠释也有望展现其内部异质的情感投资和话语构型(曲舒文, 2012),并兼顾对摇滚音乐性的讨论(王珉, 2005; Wicke & Fogg, 1987)。

媒介社会学往往利用“热点时刻”来观照诠释社群,这些时刻也同样有望成为观照音乐诠释社群的宝贵机会。在新闻的诠释社群中,“热点时刻”一方面有助于新闻专业群体展开“边界工作”(曹林, 2019; 陈楚洁, 袁梦倩, 2014)。边界工作的概念源自科学社会学,关注科学家如何以“扩张”、“驱逐”和“保护自主性”等方式划界,其中扩张通过强调自身与其他专业人士的优劣对比以取得科学权威和职业机会,驱逐通过给“伪科学家”贴上诸如“业余”和“越轨”等负面标签而拒绝向其提供职业资源,保护其自主性则是阻止政府、资本等外部力量的干预(Gieryn, 1983)。而新闻从业者们则会从新闻事件和常规作业出发,借助于“新闻专业性”这一核心话语资源,驱逐内部的“不专业者”,并在面对外部的新媒体冲击时保护其自主性(白红义, 2015; 陈楚洁, 袁梦倩, 2014)。另一方面,“热点时刻”也为新闻工作者提供了建构关于特定新闻事件乃至新闻业自身的“集体记忆”的宝贵机会,以此维系与巩固新闻工作者的职业共同体(白红义, 2015; 郭恩强, 2014; 李红涛, 黄顺铭, 2015; 束开荣, 2020; 张志安, 甘晨, 2014)。对历史事件的追忆和对集体记忆的塑造乃是新闻业建立文化权威的重要方式(陈楚洁, 2018)。其中,“怀旧”为新闻业记忆中常见内容之一,可以有诸多指向,譬

如指向对职业偶像的纪念(白红义,2014),指向卓越媒体人及其供职机构(陈楚洁,2015),指向关于“黄金时代”的话语实践(李红涛,2016)。怀旧既关乎理想与现实,也连结过去、现在与未来(李红涛,2016)。本文所考察的“乐夏”对于中国摇滚同样是一个热点时刻,它激荡着诸多行动者的摇滚诠释,其中也蕴含着独特的边界工作、集体记忆,以及怀旧。

讨论诠释社群也不应回避“诠释圈”(circle of interpretive community)之外的影响因素(Goldsmith, 1998:422)。举例而言,政治与社会基础(Goldsmith, 1998)、信息生态(Cornford et al., 2013)、作为文化结构的语言(Carpenter & Sosale, 2019)、作为信息和娱乐中介的大众文化(张洋,2020)均可成为形塑诠释社群的隐秘力量。“乐夏”作为大众文化的产物,无疑影响着节目内外各种行动者对摇滚的诠释,中介着观众的摇滚想象。从这个意义上说,它为考察大众文化对诠释社群的中介作用提供了一个绝佳的案例。

在上述文献回顾的基础上,本文将以“诠释社群”作为统摄性的理论视角,辅之以“边界工作”、“集体记忆”与“怀旧”的支持性视角,并基于一整套扎实的经验材料,试图回答如下研究问题:首先,在“乐夏”中,各种行动者如何言说或诠释摇滚乐?其次,围绕这档节目,乐队、乐评人、节目组等行动者如何展开摇滚边界工作?第三,节目播出这一热点时刻如何连结中国摇滚的过去与未来,其中牵涉何种记忆实践,节目被赋予了何种意义?最后,“乐夏”作为大众文化之产物,如何形塑了中国摇滚的诠释社群?

二、研究方法

本文拟通过文本分析回答上述问题。主要分析材料为两季“乐夏”节目、幕后花絮《乐队我做东》、不赖电台与Music Only Broad-cast合制的《乐队的夏天高频碰瓷》系列乐评节目。之所以将“碰瓷”也纳入进来,主要因为从主持人到嘉宾均从事音乐电台主播、音乐厂牌主理、演出策划等摇滚乐相关工作,其中三人甚至在“乐夏”中担任过“专业乐迷”——参与投票和讨论的乐评人或媒体代表。“碰瓷”中的讨论不仅弥补了专业乐迷在“乐夏”中话语机会偏少之缺憾,而且也在很大程度上避开了“乐夏”的节目剪辑与内容审查。此外,分析材料还包括纪录片《少年心气》和《从狂欢到狂欢》,它们为理解中国摇滚的历史

提供了必要补充。我们对“乐夏”两季节目中的发言逐字转录,并对其他相关节目中的重要发言做了摘录。

在分析策略上,本文借鉴泽利泽在考察新闻记者的诠释社群时对于“在时模式”和“延续模式”的基本区分(Zelizer, 1993),努力勾勒中国摇滚诠释社群中的这两类话语实践。其中,前者着眼于当下的关键事件,分析社群对事件的诠释和对专业权威的声称,而后者则将历史事件纳入讨论当中,以构建社群的集体记忆,并树立文化权威。本文将一方面关注乐队、乐评人等行动者在“乐夏”播出的“热点时刻”关于摇滚基本要素的声称和针对其他音乐文化展开的边界工作,另一方面也历时地分析他们围绕节目调用的记忆资源和对未来的展望。

在写作风格上,本文大量援引诠释者们的话语,并竭力将其话语的独特质感与我们的“论述”融为一体。我们以数字加连字符的方式来交代视频材料的出处,具体而言:连字符前的1或2指“乐夏”的季数,其后的数字为期数,如“1-1”和“2-1”分别指第1季第1期、第2季第1期;连字符前的数字3指“碰瓷”,其后同样为期数;“4-1”和“4-2”分别指“心气”和“狂欢”。

三、摇滚元素:乐队、现场与乌托邦

“乐夏”围绕摇滚的讨论从音乐、文化、历史、个体经历、市场环境等诸多层面展开,讨论中浮现出三组重要的摇滚元素:一是“乐队”被视作摇滚的主要实践主体;二是“现场音乐”乃是摇滚的重要实践形式;三是对摇滚的想象带有强烈的“乌托邦”色彩。

(一)乐队作为摇滚的实践主体

“乐夏”中一再强调乐队之于摇滚的重要性。这一方面是因为节目本身被定位为一个“乐队”综艺节目,另一方面则因为摇滚本身脱胎于传统的乐器“三大件”(吉他、贝斯、鼓),是一种多声部协调配合的复合音乐形态。只有在各个乐手和各种乐器的协同配合下,才会产生摇滚乐。即使是曾经以个人名义亮相的崔健和“魔岩三杰”,也各有其乐队,譬如崔健最早的七合板乐队,窦唯的黑豹乐队以及后来的译乐队。对乐队成员而言,“一个人就只是练习,但是一群人才是一起玩儿”(刘杰瑀,1-1),并且只有通力合作才能创造出更好的作品。

乐队内部的合作并非根据不同乐器或声部简单

分工,而需要成员们的志同道合与取长补短。“喜欢摇滚乐”和做着“摇滚明星梦”(蒋晗,1-3)几乎是所有乐手组建乐队的初衷,而前辈乐队的启蒙更是激励他们“拿起吉他、贝斯、鼓”(赵梦,1-12)的重要原因。同一乐队的成员拥有相似的兴趣爱好和音乐品位,有人甚至声称,“只有共享相同世界观的人才能跟我一起组乐队”(文件夹,2-1)。与乐队中的其他角色相比,主唱往往因为嗓音的辨识度、旋律性、审美性等因素而更为光彩夺目,以至于外界常常只关注主唱,而忽视乐队中的其他角色。但在乐队内部看来,他们追求的不是“一个人在台上唱卡拉OK”,而是大家协同配合,“哪怕有人出错了,然后其他人力挽狂澜”(刘忻,2-4)。如此,乐队被诠释为一个整体,“每个人都在用自己的乐器进行着自己的表达”(白举纲,2-4),并将音乐创作实践的集体身份摆在首位(王黔,2015)。不仅主唱,“每一个团员都有他独特的位置和个性”(小玉,1-1)。实际上,在不同的乐队中,“有的时候主唱特别强,有的时候吉他特别强”(高晓松,1-1),还有些时候“贝斯手表现可能比主唱都要活跃”(张亚东,2-15)。在组建乐队时,“刚好有一些东西你不会,其他人又那么合适,他们拥有那样的才能”(韦伟,1-1),大家各司其职,一个乐队才会成立。

此外,乐队的创作与表演往往会超越单纯的音乐合作,而深入乐队内部的人际关系与情感联系当中。“亲人”是乐队成员形容彼此关系的常用修辞,诸如“乐队就是家庭”和“异父异母的亲兄弟”之类的比喻由此而成为乐队内部的一种情感实践,同时也表征着其“共同经历”。乐队成员在共同经历了“一块肥皂或者香皂会分成四份,一条毛巾可能会切断,然后大家分开用”(聪聪,2-5)之后,或共同经历了一次“像西游记一样”(付菡,2-7)的西部巡演之后,其关系会变得愈益紧密,会逐渐培养起乐队的默契感。久而久之,乐队个性会在音乐合作、共同经历、情感实践的共振中生成出来,并有望成为乐队的独特标识。

(二) 摇滚的音乐现场与身体实践

当摇滚圈外的嘉宾参加节目时,编导经常在采访中询问“你以前接触过摇滚乐吗?”以后,继续追问“你之前有(接触)过音乐节吗? Livehouse 呢?”这里的音乐节专指户外音乐节,音乐人在台上表演,乐迷在台下休闲娱乐和欣赏音乐。而 Livehouse 则是空间相

对较小的室内音乐现场,音乐人和乐迷在其间的音乐实践与音乐节基本类似。此二者都指向“现场音乐”的形式,而现场音乐与摇滚的关系已可由上述提问略窥一二。

现场对于摇滚乐队的重要性不言而喻。“乐队最重要、最重要的就是现场”(刘家辉,2-5),因为现场更少依赖录音技术及其所表征的文化工业与声音政治,使之可从“非场所”(non-place)的围困中脱身,得以保有一种“人类学场所”(anthropological space)的神秘内涵(周志强,2017:94)。在“乐夏”中,有个表述摇滚现场魅力的经典修辞:“摇滚乐是一把刀子……重塑(雕像的权利)是一把两米长的大砍刀”(臧鸿飞,2-9)。这种音乐现场的冲击及其制造出的强烈生命气息与空间存在感在其他乐手的言说中也得到了有力印证,例如:“不是说你底下有多少评论,你的微博有多少粉丝,而是你在现场一眼就能看到这个乐队是什么样”(虫子,2-5);“我们的歌是一贯地更注重现场,到现场它会更直接地打到你的脸上”(刘家辉,2-7)。

音乐现场不但可凸显摇滚表演带来的“打到你的脸上”(刘家辉,2-7)的感官震撼,而且也折射着中国摇滚乐队的生存状态与音乐追求。就生存状态而言,音乐现场是对 1990 年代末以来摇滚“地下”状态的延续。彼时,中国摇滚进入一个独立创作实践、构建独立传播网络的阶段。与主流音乐的发行渠道不同,地下摇滚主要依靠音乐节和 Livehouse 等小范围具身传播的本土音乐场景(曲舒文,2017)。因地下摇滚不为商业与资本所青睐,现场演出遂成为乐队生存的主要收入来源。此运营模式沿用至今,因此也就不难理解为什么“多去他们的现场看”和“一定要看看我们的现场”会在节目中成为一种呼吁人们支持乐队的重要方式。

再就音乐追求而言,现场可淋漓尽致地展现乐队的技术和对表演的自我要求。因为“技术的成熟度、现场的完成度”(白岩松,1-11)乃是圈内不言自明的评价标准,“乐夏”中才会频频上演键盘 solo、鼓 solo、“茬琴”等彰显乐手演奏技术的场景。这也意味着摇滚要挑战“一个比较有难度的现场”(华东,2-14),同时也要追求“新的东西”和“更好的东西”(黄锦,2-14)。与此同时,摇滚的表达方式会在现场中得到拓

展。对乐队而言,跳水、砸琴,乃至在地上打滚均可被视作音乐表达和情绪释放的另类途径。“现场没有什么安排的,这个都是取决于心情跟歌曲演奏时的那个点”(赵子健,1-3),只要“情绪到了,我觉得就可以做了,我觉得特别摇滚乐”(石璐,1-3)。而对乐迷而言,在某些特定类型音乐的笼罩之下,现场可使摇滚成为一种平等的创作实践。现场乐迷亦可通过“金属礼”向乐队致意,通过合唱和嘶吼来参与制造声音景观(王曼曼,张敏,2017),通过舞蹈、“跳水”、pogo等方式,制造出无法单靠乐队本身去实现的群体性视觉景观。在乐队与乐迷的集体协作中,摇滚躁动、破坏与反叛的侧面得以释放出来。一场摇滚现场演出不仅可超越音乐的第一性,而且还可被拓展为一场身体狂欢,进而彰显乐迷之主体性。

“乐夏”的现场与音乐节和Livehouse的现场迥然不同。最明显的差异在于,“在音乐节演,你可能就对几十万人负责就可以了,现在手机上可能有上亿观众”(彭磊,1-11)。更重要的是,“乐夏”的现场经由媒体的中介,至少对于手机和电脑前的观众而言,不再是充满生命力和实在空间感的“人类学场所”。因此,如何回归现场和“回到Livehouse与观众零距离”的状态,成为节目中乐队的演出追求,而节目组也通过调用有关摇滚身体实践的符号资源来努力模仿现场。首先,“跳水”作为摇滚现场典型的身体实践形式,其被用作该节目logo设计的原型,音乐现场和身体实践之于摇滚的符号意义也由此而凸显。其次,节目的拍摄与剪辑经常聚焦于录制期间发生的某些具有“现场意义”的行为,诸如对乐手砸琴、朝观众“跳水”、向观众扔拨片等场面给予特写镜头。第三,节目中频频提及“Livehouse”和“音乐节”等重要的摇滚场所。如此,一个想象的音乐现场经由一系列符号实践被建构起来,媒介的表征代替真正的现场而塑造着观众的体验。更有趣的是,摇滚的“反叛”和“破坏”等侧面在节目中只是被暗示,而并无明确提及,就连乐手的纹身之类可能勾起“越轨”联想的符号也在录制中被遮蔽了。

(三) 摇滚乌托邦的理想世界与现实关怀

乌托邦源自对现存状态的批判,同时也寄托着

对未来世界的美好愿景(汪行福,2009)。在“乐夏”中,人们赋予摇滚的文化意涵同样具有乌托邦色彩。“很多时候大家做乐队,是出于这是一个非常浪漫的和理想主义的事情”(付菡,2-5),摇滚甚至可成为残酷现实中的“避难所”(张亚东,2-14),这样“全世界的风雨都会绕过你”(大张伟,2-14)。无论是节目中的乐队,还是节目组,都在竭力以“摇滚乐的方法”(谢强,2-9),勾勒一个关于“青春”、“自由”与“真实”的理想世界。

其一,青春是一种不断为人称道的摇滚状态。“永远都有年轻人会站在摇滚乐的舞台前面”(高虎,1-2),因为摇滚往往在表达一种“比较青春的、比较热烈蓬勃的那种感觉”(谢强,2-15)。从节目现场大众乐迷的年龄分布即可见一斑:参与现场投票的大众乐迷以90后为主(80人),80后和00后各有13、7人。而对摇滚的描述中也经常见到“激素”隐喻。年轻乐队正处于“最好的年龄”(Ricky,1-5),“有能量、有荷尔蒙”(谢强,2-5),摇滚乐在很大程度上“玩的是肾上腺素”(石璐,1-3)。而对于老牌乐队,哪怕“年龄回不来了,但是那个年轻的状态”(吴涛,2-6)也应该试着找回来。摇滚乐队之所以对青春津津乐道,主要在于“摇滚乐不缺情怀,不缺深刻,缺的真的就是那一针肾上腺素”(大张伟,2-13)。

其二,追求自由、忠于自我被认为是摇滚信条。“摇滚乐的魅力是一种开放性,就是打破常规的一种生活方式”(李岩,2-3)。在摇滚的理想世界中,没有“循规蹈矩那样的无聊的生活”(高虎,1-11),“灵魂的自由是第一自由”(李红旗,1-8)。在“乐夏”舞台上,乐队和节目组常以打破规则的方式践行此理念。举例而言,在第一季复活赛中,Click#15以两票之差不敌痛仰乐队,现场观众、乐评人和乐队纷纷呼吁“给年轻乐队机会”,主持人马东未跟导演商量便当即决定,给予年轻的Click#15复活资格。在第二季首秀中,五条人乐队上台前临时擅自换歌,以致调音、灯光、字幕等工作都被打乱,而他们自己觉得这完全“no problem”,辩称感觉到位了就“just do it”(仁科,2-1)。在改编赛中,野孩子乐队对于指定的改编曲目都不满意,以付出退赛的“代价”,表演了一首指定曲库外的心仪歌曲。当然,这些规则挑战行为其实



仍被框限于大众文化的逻辑之下,打破规则并非某种实在的越轨行为,亦无法动摇既有的现实基础,而只不过是一种摇滚经由综艺节目的文化展演。

其三,摇滚承载着一种乌托邦想象。“玩摇滚乐就是你能说一些真实的事情”(吴狄,2-5),而现实中存在虚伪、“讨好和谄媚”(蒋哈,1-8),要求“人人都懂得顺应这个时代”(张亚东,2-3),以至于“keep it real”(李岩,2-3)和“愣头青的感觉”(Junky,2-3)弥足珍贵,因此真实才会成为摇滚乌托邦之一部分。理想世界与现实境遇通过摇滚的创作和诠释连缀在一起,乐队的作品与言说中既浮现出了摇滚的乌托邦情结,也表达了此情结投射的现实关怀。一方面,这种现实关怀被具象为具体的、关注社会现实的音乐作品。在“乐夏”舞台上,这样的作品并不鲜见:新裤子乐队以一场行为艺术表演,反击社会对“野生艺人”的审丑与亵渎;九连真人乐队在跟嘻哈歌手的合作中,呼吁对男女平等的关注;五条人乐队则在城中村寻找创作灵感,聚焦“打工仔、打工妹还有蜗居白领”,力求揭示“另一种赤裸裸的真实”(仁科,2-1)。另一方面,乐队又将现实关怀抽象为“爱”这一人类终极情感。“摇滚乐的一切都是为了爱”(高虎,2-11),它既表达个体“对爱的渴望”(边远,2-10),也在期许让“世界充满爱”(陈辉,1-8)的美好未来。

四、中国摇滚的边界工作与价值分野

在过往的中国摇滚研究中,先锋意识和反叛精神成为划界摇滚乐与流行乐的基本话语资源。近年来,在“流行摇滚化”的浪潮(Regev,2002)和新兴音乐

技术与融合创作理念的影响下,摇滚乐与流行乐的边界愈益暧昧不清。而“乐夏”为我们提供了一个宝贵的机会,去观察中国摇滚如何借助于话语展开边界工作。

(一)摇滚的边界工作

与科学领域中的划界相似,“乐夏”中关于摇滚的边界工作也表现在“扩张”、“驱逐”和“保护自主性”三方面。首先,“青春”和“年轻”是中国摇滚在边界扩张中主要争夺的话语资源。在该节目播出前,中国摇滚在音乐市场上处于边缘位置,而嘻哈文化的破圈为它如何打开市场提供了极富启发的参考。2017年,《中国有嘻哈》曾以一小时20亿的播放量掀起一场嘻哈热潮(陈丹阳,2018),次年的《这就是街舞》又通过街舞文化延续了嘻哈的文化影响力。因倍受年轻人追捧,嘻哈顺理成章地在青年文化中确立了正当性与号召力。但“青春”和“年轻”不为嘻哈独有,摇滚也洋溢着强烈而鲜明的青春气质,因此“青春”符号成为摇滚在音乐市场和文化空间中的必争之地。争夺策略之一是强调摇滚的“真实性”。“这个节目的意义就是在于,让年轻人知道不是除了你会diss别人,会双押、会这个舞蹈动作,然后就叫年轻人了”,而摇滚不像街舞那样是“被控制的”和“学出来的”(大张伟,1-12),它保证了有关创造力的元素可以被展示,并具有严肃、独特、真诚等内涵。可见,“乐夏”将摇滚与嘻哈相区分,推崇前者的灵晕和创造性,将后者的创造性斥责为一种虚假的、有意识的操纵(Negus & Pickering,2002)。

其次,“个性”和“专业性”成为“乐夏”中驱逐“伪摇滚”的主要依据。摇滚乐与流行乐长期的审美冲突延续至今,已形成一条“鄙视链”(刘亭亭,王逸楠,2020)。许多摇滚乐迷和音乐人将流行乐——尤其是被打上“流量”和“偶像”等标签的流行乐——置于鄙视链底端,以显示自身的审美优越性。在“乐夏”中,关于摇滚的“个性”和“专业性”的话语实践不但为鄙视链中的“等级划分”赋予正当性,而且也藉此将“伪摇滚”驱逐出去。因为“摇滚乐队最重要的就是个性”,必须“有自己的声音”(肖骏,2-1),所以“被公司凑出来的”偶像乐队Bongbong在节目中成为众矢之的。此乐队中六人均为主唱,每个人的个性都湮灭不见,被贬斥为只是“把男团跳舞变成了玩乐

器”(杜凯,1-3)。“长得帅不是错”(高晓松,1-3),偶像形象本身并不必然导致偶像乐队被驱逐,问题出在它缺乏共同经历、情感牵绊与音乐默契。真正被驱逐的是标准化和产业化的偶像生产,以及打压个性和制造“伪个性”的文化工业逻辑。毫无疑问,邀请这支偶像乐队来上节目乃节目组的有意设计,通过将其树立为“靶子”,为摇滚社群的自我确认与边界划分制造一个显性的对立面。

个性更具体而微地表现在乐队的音乐审美上。周志强(2017)以“听觉一发音”循环原理来区别流行乐与摇滚乐的审美实践。“乐夏”中也对此有所谈及。例如,流行乐带给听众“贴耳的愉悦”,让“你们听了会爽”,而摇滚乐则试图打破这种愉悦,“更愿意去接受一些不同的东西”(张亚东,1-2)。摇滚乐的这种审美理念最明显地体现于“乐夏”的改编赛中,许多流行歌曲被改编成了带有乐队个性与气质的摇滚版本。刺猬乐队在改编张杰和张碧晨的《只要平凡》时,基于传统的吉他、贝斯、鼓三大件编排,将四三拍节奏改为四四拍,再改变了一两个音,让原本“典型的流行音乐路子”(张亚东,1-4)散发出一种浓烈的摇滚气质。痛仰乐队在改编王菲的《我愿意》时,对某些尾音降半调,再加上标志性的吉他 solo,制造出一种与众不同的摇滚审美体验。

如果说个性作为一种象征资本在摇滚乐对流行乐的划界中还显得比较抽象的话,那么体现其专业性的编曲与演奏技术则是更具体、显性的资本。在“乐夏”中,“追求技术,追求非常细致的编排的乐队”(张亚东,1-1)被认为是“表现水准”很高的乐队(高晓松,1-1)。有人甚至戏称,“和演奏无关的东西,我都非常痛恨”(不速之客,2-3)。那些编曲停留于初学者水平或者“吉他全是 program”(杨策,1-1)的乐队不但被排除在专业范畴之外,而且还被贴上“伪摇滚”的标签。

第三,在当前音乐审美和音乐文化生态被新型视听媒介重塑的背景下,摇滚通过抵抗浮躁的审美习惯和畸形的流量逻辑,以保护自主性。如今,短视频形塑着人们“快餐式”的视听实践,“新人听歌只有十五秒”(大张伟,2-1),而听众或用户往往依靠本能与惰性做出选择。在与朗朗上口的“口水歌”(石璐,2-12)的竞争中,需要更长时间才能体会其编曲、演

奏与情感表达的摇滚难以在瞬息之间引发生理层面的共鸣。在节目中,快餐式的音乐消费被诠释为一种在流量逻辑裹挟下懒惰而浅表的审美惯习。在此逻辑下,“流行或时髦的东西太容易了,你根本不用获得,你每天起来都是这样”(小乐,1-1)。在此逻辑下,“音乐好多都是商品”(彭磊,1-8),“谁点赞最多,谁就是了不起的那个人,总有一个数据能证明你是了不起的”(大张伟,2-5)。然而,那些“一直持续好多年还会有人听”(彭磊,1-8)的音乐,以及“这个时代经历不了也再也不会经历的辉煌跟故事”(小乐,1-1),才是“最了不起的”(彭磊,1-8)。由此,在对流量逻辑与浮躁审美的抵制中,在对摇滚失落的诗性与深刻蕴涵的乡愁感慨中,重申了中国摇滚的文化价值。

(二)边界工作中的价值分野

尽管通过“乐夏”“把小众的东西推出来”(曹程玮,1-3),让“更多人去关注摇滚乐”(高虎,1-11)似乎成了乐队、乐评人和节目组的共同目标,但这套主导叙事本身也可能遮蔽关于中国摇滚发展的某些边缘声音。其中,反对摇滚走向大众的观点即为显例,它折射出中国摇滚在文化边界与发展方向上的价值分歧。商业化的综艺节目对摇滚文化的推广可能导致另一种发展趋势:改造本应小众的文化,使之成为大众接受与追捧。在反对者看来,“不能要求任何一种东西都是涵盖所有人的”,推动小众文化并入主流的行为被指控为在“东亚内卷式社会”中上演的商业资本与偶像崇拜等流行文化之间的合谋(郭师傅,3-022)。总之,他们反对摇滚从“地下”来到“地上”。

一方面,他们担忧,在商业和综艺的逻辑下,把持相关资源的媒体、音乐厂牌和投资人将为摇滚塑造出一个感动自我又取悦大众的诠释框架,使摇滚陷入一种刻奇的陷阱当中。当摇滚被包装为媒体奇观而加以推广,推广者必然“审时度势地去考察”大众的口味、偏好与惯习,“照着他喜欢的方向来”,以构建一个关于摇滚似应“永远年轻永远热泪盈眶”(郭师傅,3-022)的刻板印象。经过这种简化的诠释框架过滤后,摇滚原本的文化内涵无法全面彰显,只能被某些侧面代表。这些侧面不仅是推广者从自身出发对其自以为的摇滚信念的投射,而且也是摇滚在适应甚至迎合大众喜好之后展现的片面形象。这

既消解了摇滚乐内部异质多元的意义空间,也往往在无形中使这种刻奇的信条被毫无批判地接受。

另一方面,这种反思也可在某种程度上被理解为对中国摇滚在“地下”时期所孕育出的文化基因之体现。中国的“地下”摇滚具有独立生产与发行的经济特征,同时先锋性和批判性也是其引以为傲的文化品格。在地下圈看来,清醒的旁观者立场和启蒙者姿态赋予其音乐以“贵族”身份(郭发财,2007)。而当“喜欢光着脚”(石璐,2-12)、“在泥潭里打滚”(大张伟,2-12)等田园牧歌式的想象成为这种精英主义姿态的文化隐喻时,对“地上”的商业和大众的拒绝往往被奉为圭臬,以保持独立的意识和孤傲文化的气质。毕竟,正是因为“地下”时期特有的运作模式与文化自觉,才让中国摇滚即使曾经在身处逼仄的政经环境下,也保留住了火种与希望。因此,对“地下”和“小众”的坚持堪称一种带有原教旨主义色彩的自主性保护。

有趣的是,无论是节目中鼓吹摇滚的主导叙事,还是反对其走出“地下”的另类叙事,都诉诸类似的诠释策略,即诉诸反对商业主义下某些“畸形的逻辑”以展开边界工作,只是不同的期待导致了大相径庭的立场。正因为如此,有人批评,这种对“地下”的坚守只是精英主义在摇滚文化中自我合理化并标榜自我优越感的象征资本:“他们之前把摇滚乐作为自己傍身的武器,我要自己懂得特别多,我听摇滚乐,我比你们都强,你们听流行音乐。但是有一天这个摇滚乐变成主流了,他失去了这个话语权了,他也变成了那个流俗之辈了,他就觉得特别难受,这个太可怕了”(彭磊,1-8)。抛开这种相对个人化的道德揣测,两种立场的割裂说明,“乐夏”并未在中国摇滚界促成一个紧密的诠释社群。然而,无论如何,节目提供了一个话语交锋的舞台,围绕摇滚的诠释也在这种矛盾中延续,并为中国摇滚文化积蓄了再生产的潜力。此外,围绕“乐夏”体现出来的价值分野也在一定程度上折射着当下的文化生态现实,诸如摇滚乐和其他独立音乐在商业浪潮中左右为难的处境、大众文化与小众文化之间持续的文化张力与边界冲突。

五、中国摇滚的怀旧实践与未来展望

(一)不止于“黄金时代”的摇滚怀旧

中国摇滚史中的高光时刻常常成为人们的怀旧

对象。在媒体、学界和前辈摇滚音乐人的言说中,上世纪80年代末到90年代这一公认的“黄金时代”被塑造为摇滚神话,作为最耀眼的高光时刻被反复提及、再现与加冕。其神话般的光芒当然也带来了消极后果:中国摇滚的辉煌与乡愁被过于狭隘地锁定于那个时期,以致遮蔽了其他高光时刻。而在“乐夏”中,不同年代的乐队、乐迷和乐评人的怀旧实践使某些被遮蔽的高光时刻重新闪耀。在节目中,中国摇滚的高光时刻除了指向“黄金时代”之外,也指向新世纪后以北京为中心、以13 Club、D-22等音乐现场作为据点的“D-22时代”。

“黄金时代”的叙事主要诉诸对关键历史事件的重温和代表性乐队/音乐人的重返。北京工体和香港红磡作为表征两起关键事件的地理—空间符号,分别代表“中国摇滚乐的第一个声音”(田建华,1-1)和中国摇滚走出内地“跟国际接轨的英气”与“文化的自信”(贾敏恕,1-1)。崔健、唐朝乐队、黑豹乐队、魔岩三杰、面孔乐队等被公认为黄金时代的“摇滚英雄”。面孔乐队作为当年代表内地到红磡演出的四支乐队之一,成为节目中黄金时代怀旧的重要入口。面孔现身“乐夏”让后辈乐队想起“当时为什么去追求摇滚乐”(大治,1-1)、“当他的吉他一起来”,就将大家“拽到了那个时代”(大伟,1-1),唤起大家对“中国摇滚乐势力”演唱会这一“史无前例的”和“里程碑的”(祥宇,1-1)事件的记忆。

历史感怀不只是在重温往昔岁月的峥嵘和追忆踏上摇滚征程的初心,更是对当下中国摇滚的观照。怀旧之“旧”反衬现实之“新”,当下的中国摇滚真正缺失的是“把乐队做好”(欧洋,1-1)的心无旁骛、钻研音乐的集体氛围、足以引领时代风气的“乐队风格里的大明星”(张亚东,1-4)。

跟“黄金时代”相比,“D-22时代”是一段被大众的集体记忆冷落的光阴。这一方面由于其影响力受制于地理和文化圈层的局限,另一方面也跟当时摇滚依然相对“地下”的状态有关,即使活跃的乐队也难被主流媒体关注。而“乐夏”的热播在一定程度上改写和扩展了关于中国摇滚史中高光时刻的记忆。继“黄金时代”后,“北京新声”以朋克摇滚等风格告别了那个“失真”与“嘶吼”的“流金岁月”(陈辉,1-8)。新世纪初,以刺猬、后海大鲨鱼、Carsick Cars等

乐队为代表的“后北京新声”也登上了摇滚舞台(欧宁,颜峻,聂筝,1999)。当时,正好“有D-22这么一场所,给这些乐队聚在一起演出”(赵子健,1-8),于是“成就了一批乐队,成就了 rock scene”(石璐,1-8)。在节目中,D-22时期被迫认为中国摇滚的高光时刻,被新一代乐队塑造为新的摇滚符号,代表着一个“永远没有束缚”和“无忧无虑”的乌托邦(赵子健,1-8;刘虹位,4-2)。正是这样的环境,才“造成了这些乐队的创造力”(张守望,4-2)。

与“黄金时代”记忆的“英雄造时势”主题不同,“D-22”时代的记忆主题则为“时势造英雄”。在对D-22的怀旧中,摇滚文化景观往往与多元而向上的时代和社会背景勾连在一起。之所以“无论什么样的音乐风格都可能在Livehouse或者D-22有上台的机会”,主要因为当时文化上“百花齐放的那种感觉”：“也许你喜欢音乐、喜欢电影、喜欢文学……无论你喜欢什么,都可以跟你年龄相仿的朋友一起往上走”(赵大宝,3-012)。但可惜,随着D-22的停业和社会环境的变迁,“现在没那景了,不可能有那种场景,因为确实时代不一样了”(刘昊,4-2)。

值得指出的是,对D-22时代的记忆表现出一种“溢出效应”。D-22时代严格来说只是北京摇滚的高光时刻,因为其当时的影响力主要集中于北京及其周边地区,但在“乐夏”中,围绕它和“后北京新声”的记忆建构中有意无意地淡化了地理—空间尺度,将其符号化为彼时摇滚文化的代言者,从而纳入更大的中国摇滚记忆当中。

(二)“一代人终将老去,但总有人正年轻”

“乐夏”不只是一个呈现乐队文化和摇滚乐的综艺舞台,其中还蕴含了各种诠释活动、边界工作和记忆工作。同时,它本身也作为一个摇滚的高光时刻而被纳入中国摇滚历史中,被赋予承上启下的意义:这不但“是一个怀旧的节目”,而且是“一个与明天有

关的节目”(白岩松,1-11)。

摇滚界将“乐夏”视作一个“友谊的夏天”(仁科,2-14)、一次久违的“摇滚乐的聚会”(汪峰,2-15),以及一次对乐队能力的考验。对于所有参演乐队,该节目“就是一个联欢”(高虎,1-4),为乐队创造了一个机会,“坐下来听这么多乐队的创作”(张亚东,1-11),“认识很多很多的朋友”(刘虹位,2-15),大家甚至“有点像一家人”(张守望,2-9)。这有点像对过去“在Livehouse里面玩的那个状态”(付菡,2-9)的回归,那是一种“想干翻对方同时又很欣赏对方”(张守望,4-2)的状态。只可惜,如今“像这种时候这么多乐队能在一起看演出或者哪怕就聚在一起这样的—一个机会也很少”(武锐,2-9)。

“乐夏”既考验着每支乐队作为创作实践集体的“凝聚力、创作能力、舞台魅力”(李源,1-11),也充实着乐队成员问的共同经历与情感实践。“密集的改编、新歌的创作,能过这一关—关真的是因为挺团结的”(赵子健,1-11),即使是曾经只有“同甘”而无“共苦”的年轻乐队,也在面对“不完美的结局”后开始变得“更有信念”(肖骏,2-14)。同时,“乐夏”提供了一个不同乐队相互学习的平台,不同风格与背景的乐队彼此交流,走出“安于自己的范围”的狭隘,收获了诸多不参加便“听不到的建议或意见”(卓越,2-15)。

“夏天”作为节目中一个面向未来的修辞具有独特的意义。节目名称《乐队的夏天》—语双关,既指向节目的播出季节,也表达对中国摇滚重新进入繁盛状态的美好期许。“夏天”的隐喻在节目中还被进一步拓展:“乐队的夏天”不单是“摇滚乐的夏天”,也是“小众音乐与独立音乐的夏天”,还是“年轻人的夏天”。

之所以从摇滚乐进一步扩展至小众或独立音乐,是因为接受多元音乐是摇滚乐得以确立其正当性的底层逻辑。“我们活在一个多元的时代,很多东西都是相互融合、相互包容的”(全胜,2-6),只有“对



各种不同类型的音乐有更多的包容,更多理解,对于音乐市场才是好的事情”(玛斯卡,2-8)。正是因为对多元审美的价值倡导和丰富音乐市场的目标,作为小众音乐的摇滚才能正当化自身在音乐市场中的推广,并争得一席之地。因此,不管是“希望《乐队的夏天》这一档节目……来开天辟地”(孔一蝉,1-8),还是“希望把这种东西带得更远”(高虎,1-12),其背后都涵盖了更为广泛的“小众音乐的胜利”(华东,2-15)、“独立音乐的夏天”(孔一蝉,1-8),乃至“中国音乐的夏天”(马东,1-11)。

要真正迎来“乐队的夏天”,需要不同世代的共同努力。不能只指望老一辈“把这个路铺好”(双喜,1-3),更要“有年轻的去跟上”(张亚东,1-4)。“乐夏”让人看到,“有这么多年轻的人依然那么热爱摇滚乐”,依然有许多“新鲜的血液”在延续“乐队的香火”(张亚东,1-11)。节目中的很多年轻乐队备受关注与赞赏,这当然不单单因为“年轻”,更因为年轻的他们已拥有成熟的技术、创新的思维、优秀的作品。其中,敢于尝试与创新被诠释为年轻乐队最可贵的品质,他们“在编曲上面融合非常多东西”(张亚东,2-1),同时“打破形式、打破乐器(的限制)”(刘虹位,2-1),展现了“年轻人应该有的样子”(朴树,1-12)。在肯定这些已经加入“摇滚队伍”中的年轻人之外,也对尚未加入队伍的年轻人寄予厚望。参加乐队只是老乐队“给大家起个头”,“你看我们都可以在舞台上这么去玩儿,你们(也)同样可以,只会比我们更好”(高虎,1-4)。总之,“乐夏”传达出对中国摇滚的期待,借用刺猬乐队的一句歌词来讲,“一代人终将老去,但总有人正年轻”。

六、余论

我们所关心的另一个问题是:作为大众娱乐文化之产物,“乐夏”如何形塑了中国摇滚的诠释社群。首先,节目播出成为一个中国摇滚的仪式性事件,激发出对此事件的不同脚本书写,为摇滚诠释社群在当下文化生态中的自我定位提供了文化参照。这档录播网综艺节目既不能像电视直播那样打破社会成员的日常生活节奏,也不能垄断观众的收看,主要锁定于年轻观众,因此它并非丹尼尔·戴扬(Daniel Dayan)和伊莱修·卡茨(Elihu Katz)所言的那种严格意义上的“媒介事件”(Dayan & Katz, 1992)。但不可否

认,节目播出为中国摇滚制造了一个仪式性事件,其中同时包含“竞争”、“征服”与“加冕”的多重脚本(Dayan & Katz, 1992),即众多乐队同台比拼之“竞争”脚本、在追忆过往“摇滚英雄”和创造当下“摇滚新星”中建构卡里斯玛权威之“征服”脚本、为唤起中国摇滚的过往辉煌时刻和强调整体对于中国摇滚的重要意义之“加冕”脚本。这些脚本为不同诠释社群的自我定位提供了不同的参考:一方面,他们通过“征服”和“加冕”的脚本重申摇滚社群本身独立的精英意识与文化权威;另一方面,节目中的“竞争”脚本也透露出某些乐队对自身未来发展的危机感和对自身得到大众文化加冕的期待。为此,不少诠释者在对大众流行文化保持开放态度的同时,也与精英文化若即若离。事实上,围绕“乐夏”而浮现出来的摇滚诠释社群在“大众/流行”、“小众/精英”等光谱上滑动,而非固定于某一点。

其次,摇滚的诠释社群在与商业综艺合作下共同生产出其正当性的话语资源。节目组、参与节目的乐队与乐评人一起,共同谱写一个关于“小众音乐的夏天”的美好愿景,并构成了主导这一热点时刻的诠释社群。经由节目背书,他们强调独立音乐、小众音乐能够丰富音乐市场和推动音乐产业发展,试图为其在大众文化市场中争得一个立锥之地。与此同时,他们展演摇滚乐的青春、自由、真诚等文化内核,以“永远年轻永远热泪盈眶”(郭师傅,3-022)的情怀来积极回应当下的主流价值观,使之代表一种主流的、上进的理想主义。乐队、乐评人、节目组通过反复调用这些话语资源,将“乐夏”变成了一个“自我指涉”的仪式(self-referencing ritual)(Rothenbuhler, 2009)。此外,此节目也为不同诠释社群的话语交锋提供了“舞台”,节目组、乐队、乐评人、乐迷等各种行动者都参与到了话语的协商和争夺当中。不过,这些行动者及其话语在其中的可见性并不相同,譬如“原教旨主义者”在“乐夏”中被边缘化,而基本上只能在相关的乐评节目中表达其观点。

再者,“乐夏”也是一场对中国摇滚诠释社群进行文化收编的展演。在摇滚诠释社群与节目组甚至文化制度之间,存在相对隐蔽的话语协商和文化收编。在这场小众摇滚乐与大众文化的“联欢”中,虽凸显了摇滚的积极侧面,但也抛弃了其某些严肃意

义。特别是,节目组的自我审查和综艺逻辑“净化”了摇滚的文化内涵。一方面,节目组受制于有关的广电规章制度,自然会在策划与制作过程中加以必要的自我净化,比如节目中就刻意遮蔽了“纹身”这一可能引发负面联想的符号。另一方面,摇滚原本的反叛与抵抗意义被节目的竞赛和娱乐等媒介逻辑冲淡了。对所谓的“反叛”精神往往避而不谈,即或偶有提及,也多指向“青春期的叛逆”(咸俊,2-6)和“与亲人间的代际冲突”(大张伟,李剑,李岩,2-6)的意义,或是外化为砸琴、扔毛巾等动作镜头。在节目中,摇滚曾经看重的社会关怀和结构性反思被音乐人个体的成长故事取代,摇滚神话中原有的政治想象也被回避,仅保留了有限的批判和娱乐化的反叛。

本文的分析表明,大众文化产品可以显著提升中国摇滚的媒介可见性,但也会限制其诠释社群的自我表达与文化诠释。既然如此,小众文化若想争取更大的媒介可见性,不但需提高诠释社群本身及其相关话语资源的可见性,而且也需对原有话语资源加以必要改造,以便更好地与制度、商业、大众文化等展开互动,甚至不得不接受后者的重新塑造。如今,整个社会都在日益迈向一个“深度媒介化”(Hepp, 2020)的时代,小众文化又还有多大可能兀自生存于“媒介化”的逻辑之外呢?

参考文献:

- [1]白红义(2014). 新闻权威、职业偶像与集体记忆的建构: 报人江艺平退休的纪念话语研究.《国际新闻界》,(6),46-60.
- [2]白红义(2015). 记者作为阐释性记忆共同体:“南都口述史”研究.《国际新闻界》,37(12),46-66.
- [3]曹红蓓(2005). 十年,中国摇滚魂飞魄散? .《中国新闻周刊》,(1),60-61.
- [4]曹林(2019). 扩张、驱逐与维权:媒体转型冲突中的三种博弈策略——以兽爷、咪蒙、呦呦鹿鸣争议事件为例.《新闻大学》,(6),19-31+121-122.
- [5]陈楚洁(2015). 媒体记忆中的边界区分,职业怀旧与文化权威——以央视原台长杨伟光逝世的纪念话语为例.《国际新闻界》,(12),26-45.
- [6]陈楚洁(2018). 意义、新闻权威与文化结构——新闻业研究的文化—社会路径.《新闻记者》,(8),46-61.
- [7]陈楚洁,袁梦倩(2014). 新闻社群的专业主义话语:一种边界工作的视角.《新闻与传播研究》,21(05),55-69.
- [8]陈丹阳(2018).《“Keep it real”:中国嘻哈音乐的本真性演绎》.硕士学位论文,浙江大学.
- [9]郭恩强(2014). 多元阐释的“话语社群”:《大公报》与当代中国新闻界集体记忆——以2002年《大公报》百年纪念活动为讨论中心.《新闻大学》,(3),18-25.
- [10]郭发财(2007).《枷锁与奔跑:1980-2005中国摇滚乐独立文化生态观察》.武汉:湖北人民出版社.
- [11]李红涛(2016).“点燃理想的日子”——新闻界怀旧中的“黄金时代”神话.《国际新闻界》,(5),6-30.
- [12]李红涛,黄顺铭(2015). 传统再造与模范重塑——记者节话语中的历史书写与集体记忆.《国际新闻界》,(12),6-25.
- [13]李皖(2008). 热情是如何冷却的——中国摇滚30年.《南方周末》,12月11日,C23.
- [14]刘亭亭,王逸楠(2020). 平台化音乐记忆作为一种自我关照:基于社交性音乐应用上90年代摇滚乐迷怀旧实践的分析.《传播与中国·复旦论坛》(2020).上海:复旦大学.
- [15]刘宁,颜峻,聂笋(1999).《北京新声》.长沙:湖南文艺出版社.
- [16]曲舒文(2012). 谁的“摇滚精神”——警惕中国摇滚音乐研究的定式思维.《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》,(3),74-79+162.
- [17]曲舒文(2017). 中国独立音乐的话语流变与场景重构.《文艺研究》,(11),113-126.
- [18]任虎军(2015). 从读者经验到阐释社会——斯坦利·费什的读者反应批评理论评介.《四川外语学院学报》,(1),43-46.
- [19]束开荣(2020). 协商、整合与离散:阐释社群与媒体记忆实践——基于中国新闻界“三鹿事件”报道文章(2008-2019)的研究.《新闻记者》,(1),72-83.
- [20]谭怡(2019).《记忆的政治:中国摇滚乐“黄金时代”神话的集体记忆研究》.硕士学位论文,浙江大学.
- [21]王曼曼,张敏(2017). 表演性视角下音乐节的空间生产——以太湖迷笛音乐节为例.《地理研究》,(2),294-306.
- [22]王珉(2005). 剖析摇滚乐在美国兴起的社会因素和文化原因.《中国音乐》,(2),154-157.
- [23]王黔(2015).《摇滚危机:20世纪90年代中国摇滚音乐研究》.上海:上海书店出版社.
- [24]汪行福(2009). 乌托邦精神的复兴——西方马克思主义对乌托邦的新反思.《复旦学报(社会科学版)》,(6),11-18.
- [25]肖志芬(2019). 情感共鸣与符号消费:综艺节目中的符号建构研究——以《乐队的夏天》为例.《新闻与写作》,(9),48-53.
- [26]杨雄(1991). 摇滚乐与青年文化.《青年研究》,(12),18-23.
- [27]张洋(2020). 中介化的新闻想象:大众文化中新闻业表

征的意义新探.《新闻记者》,(7),70-80.

[28]张志安,甘晨(2014).作为社会史与新闻史双重叙事者的阐释社群——中国新闻界对孙志刚事件的集体记忆研究.《新闻与传播研究》,(1),55-77.

[29]周志强(2017).声音与“听觉中心主义”——三种声音景观的文化政治.《文艺研究》,(11),91-102.

[30]Baranovitch, N.(2003). *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. Berkeley, CA: University of California Press.

[31]Bennett, L.(2012). Music Fandom Online: REM Fans in Pursuit of the Ultimate First Listen. *New Media & Society*, 14(5), 748-763.

[32]Carpenter, J. C., & Sosale, S.(2019). The Role of Language in a Journalistic Interpretive Community: Building on Indonesia's "Biggest Scoop Ever". *Journalism Practice*, 13(3), 280-297.

[33]Cornford, J., Wilson, R., Baines, S., & Richardson, R. (2013). Local Governance in the New Information Ecology: The Challenge of Building Interpretative Communities. *Public Money & Management*, 33(3), 201-208.

[34]Coyle, K., & Lindlof, T.(1988). Exploring the Universe of Science Fiction: Interpretive Communities and Reader Genres. Paper Presented at the International Communications Association Conference, New Orleans, LA.

[35]Dayan, D., & Katz, E.(1992). *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge and London: Harvard University Press.

[36]de Kloet, J.(2010). *China with a Cut: Globalization, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

[37]Fish, S.(1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge and London: Harvard University Press.

[38]Fonseca, M.(2017). Lectura Musical Vicaria. *Lectura, Comunidades Interpretativas y Discurso Sonoro: El Caso del Hei mihi Domine de Francisco Guerrero y su Lectura en La Catedral de Bogot á*. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 38(117), 145-173.

[39]Gieryn, T. F.(1983). Boundary-work and the Demarcation of Science from Non-science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists. *American Sociological Review*, 48(6), 781-795.

[40]Golden, J. M.(2007). Construing Patent Claims according

to Their "Interpretive Community": A Call for an Attorney-plus-artisan Perspective. *Harvard Journal of Law & Technology*, 21, 321.

[41]Goldsmith, A.(1998). Is There Any Backbone in This Fish? Interpretive Communities, Social Criticism, and Transgressive Legal Practice. *Law & Social Inquiry*, 23(2), 373-428.

[42]Harvey, E.(2013). Collective Anticipation: The Contested Circulation of an Album Leak. *Convergence*, 19(1), 77-94.

[43]Hepp, A.(2020). *Deep Mediatization*. London and New York: Routledge.

[44]Hermes, J., & Stello, C.(2000). Cultural Citizenship and Crime Fiction: Politics and the Interpretive Community. *European Journal of Cultural Studies*, 3(2), 215-232.

[45]Mitra, R.(2010). Resisting the Spectacle of Pride: Queer Indian Bloggers as Interpretive Communities. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54(1), 163-178.

[46]Negus, K., & Pickering, M.(2002). Creativity and Musical Experience. In D. Hesmondhalgh & K. Negus(Eds.), *Popular Music Studies*(pp.178-190). London: Arnold.

[47]Rauch, J.(2007). Activists as Interpretive Communities: Rituals of Consumption and Interaction in an Alternative Media Audience. *Media, Culture & Society*, 29(6), 994-1013.

[48]Regev, M.(2002). The "Pop-rockization" of Popular Music. In D. Hesmondhalgh & K. Negus(Eds.), *Popular Music Studies*(pp.251-264). London: Arnold.

[49]Radway, J.(1984). Interpretive Communities and Variable Literacies: The Functions of Romance Reading. *Daedalus*, 113(3), 49-73.

[50]Rindlof, T.(1988). Media Audiences as Interpretive Communities. *Annals of the International Communication Association*, 11(1), 81-107.

[51]Rothenbuhler, E. W.(2009). From Media Events to Ritual to Communicative Form. In N. Couldry, A. Hepp & F. Krotz (Eds.), *Media Events in a Global Age*(pp.61-75). London and New York: Routledge.

[52]Schudson, M.(1989). The Sociology of News Production. *Media, Culture & Society*, 11(3), 263-282.

[53]Wicke, P., & Fogg, R.(1987). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York, NY: Cambridge University Press.

[54]Zelizer, B.(1993). Journalists as Interpretive Communities. *Critical Studies in Media Communication*, 10(3), 219-237.