

华语流行音乐的记忆：郑华娟的离去与“被沉默”的专业词曲创作者

并非怀旧的自我质询：在这些音乐人逐渐离我们远去的当下，音乐的生产方式如何迁移？



词曲创作者郑华娟。图：网上图片

“那就唱一首《长相忆》吧。”

麦克风传到我手上时，郑华娟一脸惊诧。她不相信我熟知《长相忆》这首歌。在彼时“三字头”的网友眼里，我只是一个二十不到的小孩子，却对伊80年代早期的作品如数家珍。

那是2010年九月的北京，金秋。正是这个城市最好的季节。东城Deluxe海豚湾咖啡馆里飘出阵阵笑声和歌声，从《快乐天堂》到《太委屈》，从《少年游》到《多情种》，从《本城女子》到《三字头》……说好的她和丈夫的婚前好笑合约还没开始讲就被打断，“唱歌吧”，这才是大家想见到郑华娟的真实原因。

我说我是陈淑桦的歌迷，有陈淑桦的全部唱片，但我当时没好意思告诉华娟的是，当我听到《长相忆》时，我立刻去翻查了唱片内页，看到了郑华娟的名字。彼时多少有些强说愁的年纪，而《长相忆》隽永绵长的歌词（据华娟所说，这是半夜三点多写出来的，情感最浓缩的时候——“就像牛反刍一样”），不偏不倚精准命中了我。于是我立刻邮购了当时能够买到的她的三张唱片：《岁月与旅途的纪念品》、《郑华娟的招牌歌》和《郑华娟的Demo》。而后通过《招牌歌》，我了解了更多诸如张清芳、林慧萍等滚石系以外的台湾歌手，以及施文彬这样的台语歌手，从而令我进一步踏入华语流行乐的门。

彼时网购还方兴未艾，音乐也正处在一个实体与数字交替的时代。就我所处的时代而言，时代的印记是周杰伦，是陶喆，是王力宏……他们在我的身上轻轻划过，却未曾留下什么太深刻的印记。我走在一条不尽相同的路上，却探索得越来越深。某种程度上，属于我的印记的名字是林秋离，熊美玲，厉曼婷，何厚铨，陈扬，陈冠蒨，丁晓雯，黄国伦，陈志远，李子恒……信手拈来的名单可以无限长，当然，同样刻下印记的，还有这些名字所缔造的每一个专业唱片歌手：这其中的绝大部分不会涉及创作领域，哪怕偶有词作或曲作，也多属于跨刀玩票的性质。

这条道路所衍生出的评判体系，是有孰高孰低的：会创作的歌手，好像比较厉害。然而令我好奇的是，这样的评判体系，或者说这样的“滤镜”，究竟是“古已有之”与生具来，还是由某种音乐生产模式乃至其背后的整个社会经济-文化背景所炮制的？

这样两条路自然没有谁对谁错，但长年累月下，必然会在听众的脑海中炮制出完全不一样的，关于流行音乐的话语，乃至流行音乐的生产方式。华娟北京网聚数年后，我与同事友人相约在附近的朝外SOHO（海豚湾可惜已经倒闭）。彼时正值周杰伦发表了一首风评不佳的新单曲，而我的这位前同事友人——沿着我大多数同龄人所走过的、千禧年前后华语流行音乐的道路——忙着哀悼周董死去的才华。然而在聊天过程中，她仍不忘补充：“直到Jay的出现，谢天谢地，华语流行终于会有自己创作的歌手了。”



词曲创作者郑华娟。图：网上图片



很显然，这条道路所衍生出的评判体系，是有孰高孰低的：会创作的歌手，好像比较厉害耶。然而令我好奇的是，这样的评判体系，或者说这样的“滤镜”，究竟是“古已有之”与生具来，还是由某种音乐生产模式，乃至其背后的整个社会经济-文化背景所炮制的？

当我们不知不觉中认同同事友人内在化了的评判话语是一种常态，当“会自己创作的歌手才是真正的音乐人”成为某种正统，真正被沉默了的，是如华娟一般曾经存在过繁荣过辉煌过的专业作者，以及音乐工业曾经存在的行业细分。当华娟追随着她的“老同事”，林秋离，何厚铨，陈扬，还有早些年辞世的陈志远和花比傲，去到另一个世界奏响属于他们的“快乐天堂”时，我们切实地感受到一个时代的远去。

重新去思考这些问题，并不仅仅只是出于对过去的怀恋，我无意回到其实那个我并未算是亲身经历的过去，我更感兴趣的，是对我们脑海里的华语流行音乐范式的一次自我质询：在这些音乐人逐渐离我们远去的当下，音乐的生产方式如何迁移？

但我想，在这样一个当下，重新去思考这些问题，并不仅仅只是出于对过去的怀恋，我无意回到其实那个我并未算是亲身经历的过去，我更感兴趣的，是对我们脑海里的华语流行音乐范式的一次自我质询：在这些音乐人逐渐离我们远去的当下，音乐的生产方式如何迁移？它又如何影响着听众对音乐的评价华语体系？在这之中，专业的音乐作者究竟是因为什么、怎么式微的？

马世芳在他的电台节目《耳朵借我》专访郑华娟的时候，提出的一个观点引起了我的好奇：尽管没有详尽确切的统计，但是他猜测说郑华娟是当代华语流行乐坛作品最多的“专业作者”。对于该观点，彼时的华娟也是一脸不信，而当马世芳反问“那你觉得有谁比你多呢”时，华娟苦思良久，给出的答案饶有兴味：“陈升也写很多呀。”

“专业作者”与“创作歌手 | (singer-songwriter)，代表的绝不是两种不同的审美品味，而是两种完全不同的生产模式——并非只是经济意味上的生产，尽管这好像是大多数人所认同的，唱片工业的腾飞源自经济的腾飞，台湾唱片业从“手工业”到“轻工业”到“重工业”的发展似乎也模糊对应了台湾经济迅速发展的阶段。

马世芳立刻反诘：“但是陈升大部分作品还是写给自己的吧。”当时的二人并未就此问题进行深入探讨，而在悼念华娟的脸书推文上，马世芳再度提出了这个观点，并为“专业作者”下了个补充定义：“能够兼治词曲创作的幕后工作者。”即使如此，或许还是有些模糊，或许有人会提出反驳：“那李宗盛呢？”比起陈升这样写了太多词曲给自己的，李宗盛在创作给他人的作品数量和质量上也丝毫不逊色，那他和郑华娟此类的“专业作者”差别又在哪呢？我的观点是，如果在此刻引入“填词人”这个概念，或许会更容易使人理解：“专业作者”本质上是和诸如林夕、林秋离等专业词人相同的“创作提供者”。只不过不同于填词人绝对幕后的属性，这些兼治作曲的作者偶尔也会跨刀献声出片。

需要注意的是，“专业作者”与“创作歌手 | (singer-songwriter)，代表的绝不是两种不同的审美品味，而是两种完全不同的生产模式——并非只是经济意味上的生产，尽管这好像是大多数人所认同的，唱片工业的腾飞源自经济的腾飞，台湾唱片业从“手工业”到“轻工业”到“重工业”的发展似乎也模糊对应了台湾经济迅速发展的阶段——但本文试图强调的是，这二种完全不同的生产模式，实际上是两种不同的组织建构声音景观（soundscape）和体验景观（experience-scape）的编码解码体系。在“轻工业”到“重工业”发展过程中出现的所谓“行业细分”，其实质是一个由专业作者、歌者、编曲、制作人等所有创作者所形成的“装配装置”（assemblage），是一个“去个体化”的，或者说尚未“个体化”（individualisation）的发生器（generator）。不同的歌者和专业作者，都是该装置上可以随意更改、随意进行重新装配的零部件。需要注意的是，“装配”本身并不仅仅是集合不同的元素，更在于其动态性和生成属性，它们之间如何相互震荡与摩擦，从而迸发新的可能性。此外，这个装置在结构上是去中心化的——虽然看上去中心是那些代表时代的“天王”和“天后”们——但是他们也仅是这个装置其中的一个模块。该装置的具象化呈现，是那些“仅此一次”的录音室唱片作品。

“装配”本身并不仅仅是集合不同的元素，更在于其动态性和生成属性，它们之间如何相互震荡与摩擦，从而迸发新的可能性。此外，这个装置在结构上是去中心化的——虽然看上去中心是那些代表时代的“天王”和“天后”们——但是他们也仅是这个装置其中的一个模块。

仅以郑华娟自己的唱片作品《旅途与岁月的纪念品》为例，同时拥有创作、制作、编曲和演唱能力的郑华娟并没有选择包办一切，而是选择部分词作与台湾填词作者陈乐融合作，编曲上更是将编曲全权交给了日本新兴音乐人光宗信吉。光宗在两年后因为制作了动画《少女革命》的音乐一炮而红，而我因为华娟这张专辑产生了想了解光宗信吉的想法，从而观看了《少女革命》的动画，从而踏入了另一个完全不同的大门：百合动画，并从而了解几原邦彦这个天才动画导演。



郑华娟的CD。图：网上图片

它是一种无限的“可能性”：并不仅仅只是来自于创作者的可能性，更是观众的可能性。在这样的可能性中，唱片作品，或者说更准确一点，“歌声”——则成了在音乐这个领域的罗兰·巴特所谓的“刺点”（punctum），它邀请完全不同的听众带着他们各自的差异化经验和感知进入到装配中，成为该装配的一部分，继续在装配中的摩擦与震荡。

当然，这些后话就是另一个故事了。我想要强调的是，类似从台湾唱片到日本动画的跃动，这些奇妙的连动和人生印记，正是因为有“装配”——有诸如郑华娟作为代表的音乐工业的“行业细分”——才得以产生。它是一种无限的“可能性”：并不仅仅只是来自于创作者的可能性，更是观众的可能性。在这样的可能性中，唱片作品，或者说更准确一点，“歌声”——则成了在音乐这个领域的罗兰·巴特所谓的“刺点”（punctum），它邀请完全不同的听众带着他们各自的差异化经验和感知进入到装配中，成为该装配的一部分，继续在装配中的摩擦与震荡。“生产”并不仅仅发生在经济层面物理层面，在听众拿到唱片放到CD机中的那一刹那，“生产”还在继续。在加拿大的友人水畅因为郑华娟写的《传说》从而知道了曾淑勤这位歌者，这不禁让我想到以前算是尚有“歌友会”社群时，大家互相推荐音乐的模式：不仅会因为相似曲风给你推荐，也会因为相同的词曲创作者，甚至因为同一个摄影师，同一个唱片封面的装帧设计。张惠妹和范怡文看上去八杆子打不着，但就是会有人跟你说，你去听听范怡文喔，《听海》的作者很多年前写的第一首词，就让范怡文红了耶。而林秋离这个名字，曾几何时在许多歌迷的脑海里，又总是和林俊杰绑定的。而这种具有无限可能的拓展生命宽度的方式，和郑华娟所推崇的青年壮游不谋而合，或者更时髦一点，我们叫它“游牧精神”：去远方，去往天涯的尽头单飞，去在无尽的邂逅中，发觉在不稳定的裂缝蕴藏着的无限可能性。

而郑华娟在这其中，即特殊又普世，她特殊在于她在词曲之间并未过于明显的倾向，是真正的双修作者（或许同样“双修”较为均衡的还有周治平，但就数量上而言难以比肩）。令马世芳（还有我们）乍舌的是她作品经典比例之高，出手机乎皆是精品，“经常是『歌者人生转捩点』的重量级作品，那些歌，不只是一代人的青春背景，也反映甚至改变了一个时代。”譬如各大媒体通稿皆采用的陶晶莹的《太委屈》，譬如林志炫的《蒙娜丽莎的眼泪》，又譬如当时正在巡演的万芳放在开场的《满火车》和《孩子气》，陈淑桦在自信、独立、勇敢的“都会女子代言人”形象后被视为转型之作的《聪明糊涂心》，还有被当时滚石所有人都认为是在“念经”却阴差阳错被选为主打歌的《谢谢你曾经爱我》，都是歌手在某一个时期乃至整个歌手生涯的“爆款”代表作。而普世性或许体现在这样的专业作者在2010年前后无可避免的式微。虽然没有专业统计，但郑华娟的创作似乎止于2012年陈永龙专辑《海岸线》中的《一秒钟》一曲，这是最后一首她包办词曲的商业作品。

唱片工业在经济意味上的萎缩难道仅仅是因为所谓盗版猖獗，因为MP3便利快捷的传播性吗？“装配”作为某种前个体化/去个体化的装置，倘若不具有某种自知意味的反思，它必然会无可避免地会朝向“个体化”进行缓慢演变，无可避免地裂变出更多的创作歌手。

其实相比这些身分定义更为模糊微妙的“专业作者”，专业填词人的式微似乎发生得更早。2010年，陈乐融发表了《我，作词家》，香港词坛也发表了《词家有道》，两本书分别采访了台湾和香港十多位专业填词作者。现在看来，这两本书与其说是华语流行词坛的集大成之作，不如说是各自献给港、台词人各自的，最后的挽歌。在梁伟诗（《词家有道》作者之一）和陈乐融的采访系列中，二人都不约而同的谈到千禧年前后，唱片工业从“装配”到“个体化”的转变：专业词曲作者式微，像周博贤、苏打绿、卢广仲、陈绮珊那样的创作歌手成为新的当红炸子鸡。唱片工业在经济意味上的萎缩难道仅仅是因为所谓盗版猖獗，因为MP3便利快捷的传播性吗？“装配”作为某种前个体化/去个体化的装置，倘若不具有某种自知意味的反思，它必然会无可避免地会朝向“个体化”进行缓慢演变，无可避免地裂变出更多的创作歌手。

不同于“装配”的生产方式，创作歌手则是非常典型的“个体化”的生产方式。这并不是指他们通常会包办词曲，像是历史工业革命之前的手工业从业者那样；而是比起“装配”所呈现出的震荡与不稳——之间松动的连结和可以任意更改变换的零部件——“个体化”所趋向的是永恒不被质疑的“作者的权威”：不断接近稳定，不断界定边界，不断趋向同质化。再度强调，同质化并不是因为创作歌手本人所谓的“创作才能枯竭”，这在某种程度上是个伪命题；而是因为没有



“装配”作为去个体化的发生器去模糊和重组趋于固定的边界，于是稳定与同质化被贴以个性化和细分市场的标签，再度强化了“个体化”。而在这样生产方式下，歌声亦非“刺点”，不同的听众也不再被邀请成“装配”的一部分。在“个体化”理念下，创作歌手更会趋向于预期稳定的听众群，而这些听众群无疑会更加加固创作歌手的个体化。

不同于“装配”的生产方式，创作歌手则是非常典型的“个体化”的生产方式。这并不是指他们通常会包办词曲，像是历史工业革命之前的手工业从业者那样；而是比起“装配”所呈现出的震荡与不稳——之间松动的连结和可以任意更改变换的零部件——“个体化”所趋向的是永恒不被质疑的“作者的权威”。

陈乐融在《我，作词家》采访中批评了台湾乐坛“大小比稿”模式，他认为这种模式不仅是一种对词人揠苗助长式的伤害，更是一种比武招亲式的傲慢。其实，这种模式何尝不也是“个体化”思维方式的产物：去客制化所谓最好最“适合”的歌词，是因为拥有“最适合”的预期。任何等级制的比较结果，必然会反哺这个等级制本身。而与大小比稿相对的，是郑华娟曾提到过的关于《情字这条路》的创作历程。喜欢写副旋律的华娟早就创作好了《情字这条路》的旋律。不同于一般的流行歌，《情字这条路》的旋律没有传统意味上的主歌（A-melody），一开始的三组相同音阶的反覆难坏了不少人。最后我们听到的填词成品，是慎芝琢磨了一个星期后的作品。华娟讶异于慎芝把这三组六个音符之间相似但不尽相同的细微情绪层次，通过填词（“那会那会走来”/“那会那会同款”）表达了出来。我以为，华娟的讶异恰好说明了她对词作本身是没有任何预期的。同理，在选取潘越云《旧爱新欢》专辑主打歌时，《谢谢你曾经爱我》也并没有被预期制作成主打歌，只是被深谙市场行销的张艾嘉一锤定音，才有了其如今的传唱度。“装配”的生产方式，是一种“互相兜底”，亦是不带强烈预期地去期待任何发生的可能性。



词曲创作者郑华娟。图：马世芳 Facebook

我们当下的舆论和评判体系无疑是偏好创作歌手的，而这种评判体系无论是在专业奖项还是在大众的声音都是一种隐藏且不自知的等级结构，是有优劣之分的。这种等级结构的浮现，其背后是专业作者的式微和流行音乐生产模式改变的互为因果，更是“装配”遭到扬弃、“个体化”的全面呈现。在专业作者繁荣昌盛的时代，“歌手自己写歌”更多是一种市场营销的策略和标签，且在生产方式上仍然呈现出装配式的基本特征。诸如彼时的陈珊妮一样，可以和张惠妹这样的实力派唱将、还有范晓萱这样的偶像歌者一起彼此竞争，但彼此之间并不存在等级制的孰优孰劣，反而更是一种多元的具现化。

偶像产业看上去和创作歌手看上去似乎处于南辕北辙的两极，并以其粉丝群体作为高度区隔（distinction）。而偶像团体内部的成员彼此有不同人设的区隔借以吸引及维系不同的细分粉丝群，更是将个体化发挥到了极致。但细究其生产模式，实际上二者皆是殊途同归的循环，都试图以个体化的方式去同质化、高度统一编码化其听众。

而如今，一个更为明显更极端的“个体化”例子，是现在如日中天的偶像产业。偶像产业看上去和创作歌手看上去似乎处于南辕北辙的两极，并以其粉丝群体作为高度区隔（distinction）。而偶像团体内部的成员彼此有不同人设的区隔借以吸引及维系不同的细分粉丝群，更是将个体化发挥到了极致。但细究其生产模式，实际上二者皆是殊途同归的循环，都试图以个体化的方式去同质化、高度统一编码化其听众。或许有人会好奇，为何专精唱跳、不以创作为己任的偶像团体并没让专业作者有焕发第二春的可能性？因为偶像产业从其最末端（偶像粉丝）开始就早已高度同质化了。与其说偶像是粉丝需求的反应，不如说粉丝需求本身就是个体化规训的产物，一个精密且内向闭合的完熟系统。 在这样一个领域，音乐创作只需要讨好早已完熟、高度稳定的粉丝群体，“装配”是不被需要的，那代表差异化和可能性的专业作者，自然也是不被需要的。

在撰写这篇文章的同时，多年没发新歌的林忆莲发表了最新作品《是你治愈了我的孤单》，支离破碎毫无逻辑的旋律和毫不讲究平仄韵辙的歌词，只能令人长叹一口气。而令人感叹扼腕的又何止是林忆莲？在《超级星光大道》选出了林宥嘉萧敬腾等一众会唱歌的歌手同时，这样的隐忧就从未停止。就像萧敬腾

歌迷的共识是“要去他的演唱会听他的翻唱”一样，当时我们戏称他的原创是属于“乱曲打死好小伙”，而现在则是连林忆莲这样的老师傅都要被当下词曲创作的乱拳给打死了。

创作的式微，某种程度上正是被无限的对“创作歌手”的追捧所杀死的，因为边界已经稳固到完全无法被撼动，震荡、摩擦与重组完全不可能发生了。

讽刺的是，创作的式微，某种程度上正是被无限的对“创作歌手”的追捧所杀死的，因为边界已经稳固到完全无法被撼动，震荡、摩擦与重组完全不可能发生了。是周杰伦创作力枯竭了吗？并不是，是这种同质化的、同一编码化的生产机制，它必然导向创作力的枯竭。是萧敬腾没有作为天王巨星的资质吗？并不是，而是不再有不同的分工和不同的切入点去引发不同的可能性。对“个体化”的极度笃信导致了对创作歌手的极度推崇，这令拥有音乐才华的年轻人争相变成了创作歌手，令专业作者式微，令“装配”变成了不可能，而“装配”，却是有可能发生巨星的地方。不是萧敬腾不配成为天王巨星，而是作为天王巨星的萧敬腾的可能性，发生不了。

“愿你的心上，开出宁静的繁花。” 在郑华娟因思念写给陈淑桦的、算是其绝笔的最后弹唱中，她如此写道。其实“装配”的音乐生产方式，何尝不是互相播种开花种子的装置？《聪明糊涂心》是属于谁的？它不属于任何人——不是属于陈淑桦的，不是属于郑华娟的，也不是属于沈光远的——它仅是一个可能性发生的场所，让创作者、歌者和听者，短暂却奇妙地互构在了一起。“装配”中的各种元素并没有融合在一起，但是它们确实互构了——甚至每一次互动都是仅此一次、独一无二的。在华娟逝世消息传来后的两三天，我在通勤路上听到了《聪明糊涂心》，瞬间泪如雨下。相信我，这绝不是我联想到了华娟逝世的新闻，在扼腕她的才华和时代的逝去。而是我仿佛在那极其微妙的一瞬，在这首情感上洒脱、旋律上舒缓的歌曲中，听到了一种仿佛隐藏在另一个空间和次元内的，极其微妙的绝望和痛苦的情绪。这是仅此一瞬间的震荡，仅此一次发生的“刺点”——这之后，无论我哪怕再听多少遍这首歌，都不可能再复现的瞬间。

对于华娟和她同侪专业作者和歌者，一个常见的褒奖是她们写出/唱出了时代听众的所思所想。而我想，或许更准确的说法并不是我们的故事被她们写了，唱出来了，而是因为她们写了，她们唱了，所以有了我们和故事。

[#台湾流行音乐#华语音乐](#)

本刊载内容版权为端传媒或相关单位所有，未经[端传媒编辑部](#)授权，请勿转载或复制，否则即为侵权。