

追求沉思还是体验快感流行音乐再思考析阿多

诺的流行音乐批判理论

1. 本文概述

本文旨在深入探讨阿多诺（Theodor Adorno）的流行音乐批判理论，特别是他对沉思与快感、以及流行音乐在社会文化中所扮演角色的看法。阿多诺，作为 20 世纪著名的音乐理论家和社会学家，他的批判理论对后世的文化研究产生了深远的影响。通过对其理论的再思考，我们试图理解流行音乐为何在当下社会中仍然占据重要地位，以及它如何影响我们的日常生活和审美取向。

文章首先将对阿多诺的流行音乐批判理论进行概述，包括他对流行音乐的基本定义、流行音乐与社会文化的关系、以及他对流行音乐所持有的批判态度。随后，我们将探讨阿多诺所提出的“沉思”与“快感”这两个概念，并分析它们在流行音乐中的体现。通过具体案例分析，我们将展示流行音乐是如何在提供快感的同时，也可能引导听众进行更深层次的沉思。

文章还将对阿多诺的理论进行批判性评估，讨论其理论在当下社会的适用性和局限性。我们将探讨流行音乐在现代社会中的角色和影响，以及阿多诺的理论如何帮助我们理解和分析这一现象。文章将提出对流行音乐未来发展的展望，以及对阿多诺理论的进一步思考。

通过本文的论述，我们期望能够深化对阿多诺流行音乐批判理论的理解，并启发对流行音乐文化价值的进一步思考。

2. 阿多诺的流行音乐批判理论核心观点

阿多诺认为，流行音乐是一种工业化的产物，其标准化和商品化的特征导致了音乐的内在价值和创造力被牺牲。他指出，流行音乐的模式化和重复性剥夺了音乐的个性和深度，使听众沉溺于肤浅的快感中，而忽视了音乐应有的沉思和批判功能。

阿多诺进一步提出，流行音乐作为文化工业的一部分，强化了社会的同一性，抑制了个体差异性和批判性思维。他认为，流行音乐通过其易于消费和理解的特性，使人们习惯于被动接受，从而削弱了社会成员对社会现实进行深入思考和批判的能力。

在阿多诺看来，流行音乐还具有拜物教的特性。它不仅仅是商品，更成为一种社会控制的工具。音乐的制作、分发和消费过程，都受到资本主义逻辑的驱动，使音乐失去了其作为艺术表达和批判现实的本质。

阿多诺区分了“真正的音乐”（如古典音乐）和流行音乐。他认为，真正的音乐能够激发深层次的思考，反映复杂的社会现实，而流行音乐则仅仅提供表面的愉悦和逃避现实的机会。这种对立反映了阿多诺对于音乐作为一种文化形式应承担的社会责任和批判功能的重视。

我们可以探讨阿多诺的流行音乐批判理论在当代的意义。虽然他的理论受到时代的限制，但对我们理解当代流行音乐产业、文化消费模式以及音乐在现代社会中的作用仍具有重要的启示作用。

3. 阿多诺理论中的沉思与快感

在阿多诺的流行音乐批判理论中，沉思与快感是两个核心概念，它们代表了音乐体验的两种截然不同的模式。阿多诺认为，真正的音乐欣赏应当是一种沉思的体验，这种体验要求听众投入时间和精力去理解音乐的深层结构和内在意义。沉思是一种主动的、反思性的音乐接受方式，它鼓励听众深入探索音乐作品，挖掘其背后的文化和社会意义。

与沉思相对的是快感，阿多诺将其视为流行音乐的主要特征之一。在流行音乐中，快感往往是直接的、表面的，它追求的是即时的满足和简单的快乐。这种快感的体验是被动的，不需要听众进行深入的思考或情感投入。流行音乐通过重复的旋律、简单的和声和节奏以及易

于记忆的歌词，创造出一种易于消费和消化的音乐产品，使得听众在享受音乐的同时，逐渐丧失了对音乐深层次理解和批判的能力。

阿多诺批判的不仅仅是流行音乐本身，更是其背后的文化工业。他认为，文化工业通过标准化的生产和广泛的传播，将音乐变成了一种商品，这种商品化的流行音乐剥夺了听众的沉思空间，使他们沉浸在一种被操控的快感之中。在这种模式下，音乐不再是艺术的表达，而是一种为了满足市场需求而设计的产品。

阿多诺的理论也受到了一些批评。一些学者认为，流行音乐同样能够提供沉思的机会，听众可以通过对流行音乐的个人体验和情感投入，来达到一种反思性的欣赏。流行音乐的多样性和创新性也为听众提供了丰富的音乐体验，使得音乐不仅仅是一种简单的快感来源。

阿多诺的流行音乐批判理论强调了沉思与快感在音乐体验中的对立关系，同时也揭示了文化工业对音乐体验的深刻影响。这一理论为我们理解和评价流行音乐提供了一个重要的视角，同时也引发了关于音乐、文化与听众之间关系的广泛讨论。

4. 阿多诺理论的当代价值与批判

尼古拉卡尔桑巴特阿多诺的流行音乐批判理论，尽管植根于 20 世纪中叶的文化社会背景，其核心议题和深刻洞见在当下全球化的音乐产业与文化消费语境中仍具有不可忽视的当代价值与启示意义。随着时代变迁与学术研究的发展，对阿多诺理论的审视亦不可避免地伴随着对其局限性与批判性的讨论。本节旨在探讨阿多诺理论在当代语

境下的适用性与影响力，并对其可能面临的挑战与批评进行剖析。

阿多诺通过对流行音乐的批判，揭示了资本主义文化工业如何通过标准化生产、商品化包装与大众消费机制，导致艺术作品丧失其批判性与创新性，沦为意识形态的附庸。这一观点在当前数字化、网络化环境下尤为凸显。互联网平台算法推送的个性化音乐推荐，看似满足了个体喜好，实则强化了同质化的内容生产和消费，加剧了音乐创作与欣赏的模式化倾向。阿多诺的理论提醒我们警惕这种“文化快餐”现象，倡导对音乐艺术保持深度思考与独立审美，呼吁文化产业回归艺术的人文关怀与社会责任。

阿多诺强调音乐教育应培养个体的批判性思维与审美能力，而非简单灌输既定的音乐知识与规范。这一主张在当代教育改革中得到共鸣，尤其是在提倡素质教育、跨学科整合以及培养创新人才的背景下，阿多诺的理论推动我们反思音乐教育体系，倡导更加开放、包容与互动的教学模式，鼓励学生主动参与音乐创作与实践，以提升其音乐素养并抵御消费主义文化对个体精神世界的侵蚀。

阿多诺的音乐社会学研究，特别是其对流行音乐与社会结构、权力关系的深刻剖析，为后世学者提供了丰富的理论资源与研究框架。当代音乐社会学研究在探讨音乐与身份认同、文化抵抗、全球化与本土化等议题时，往往能够从阿多诺的理论遗产中汲取养分，深化对音乐现象背后社会、政治、经济动因的理解。

阿多诺的批判主要基于工业化早期的大众传媒环境，对于后现代时期音乐传播方式的多样性、用户生成内容的兴起以及网络社群对音乐文化生产的积极参与等因素考虑不足。例如，互联网平台虽存在同质化推送的问题，但同时也为独立音乐人、小众流派及多元音乐风格提供了前所未有的展示空间，一定程度上打破了传统唱片工业的垄断格局。

阿多诺对流行音乐的批判有时过于严厉，倾向于将其整体视为资本主义意识形态操控的产物，忽略了其可能蕴含的社会批判力、情感表达功能以及群体认同建构的价值。事实上，许多流行音乐作品与运动，如民权运动时期的抗议歌曲、女性主义音乐浪潮以及 LGBTQ 社群的音乐表达等，均展现出强烈的反叛精神与社会变革力量。

阿多诺倾向于将个体的音乐消费行为理解为被动接受文化工业的“欺骗”，忽视了听众在音乐欣赏过程中的主观能动性与多元解读可能性。现代受众研究揭示，个体在消费流行音乐时并非完全被动，而是能够在一定程度上主动选择、重组甚至反抗所接收到的信息，形成独特的审美体验与文化实践。

阿多诺的流行音乐批判理论在当代语境下依然彰显其深刻的洞察力与批判价值，特别是在警示文化产业异化、启发音乐教育改革与构建音乐社会学研究框架等方面。我们也应清醒认识到其理论的时代局限性，以及对流行音乐文化过度

5. 结论

简要回顾阿多诺对流行音乐的主要批判点，如标准化、商品化、缺乏艺术深度等。

强调阿多诺理论中的核心论点，即流行音乐如何反映和强化了资本主义社会的异化现象。

讨论阿多诺理论的当代适用性，考虑现代流行音乐的发展和变化。

探讨阿多诺理论的局限性，如可能忽视流行音乐在文化多样性和社会表达中的作用。

提出如何结合当代文化和社会现象，进一步发展和完善流行音乐批判理论。

讨论流行音乐在全球化背景下如何影响和被影响于不同文化和社会结构。

强调沉思与快感在流行音乐体验中的复杂关系，以及阿多诺理论对此的启示。

总结文章的主要发现，指出阿多诺理论在理解流行音乐文化中的

重要性。

参考资料：

华语流行音乐 (Mandarin pop music) 指普通话或其他北方方言演唱的流行歌曲。它是中文流行音乐 (Chinese pop music) 类型之一。

主要流行于中国内地、中国港澳台地区、马来西亚、新加坡以及其他通用华语的社区，且在华人社区外如韩国、日本等地也有一定影响力。

在 20 世纪 30 年代中国内地出现流行音乐，1949 年以后转到中国港台地区发展。1977 年起，随着对外开放的先声，中国港台流行音乐开始进入内地，并逐渐成为华语流行音乐的核心。21 世纪形成了港、台、东南亚和内地的华语流行音乐呈现一种融合、渗透、互相影响的状态。

华语流行音乐亦催生了如邓丽君具有国际影响同时欧美、日韩流行音乐也对华语流行音乐的市场有较大冲击，包括在曲风上也出现了盲目模仿。有一定数量的音乐人正探索着民族文化与现代音乐的结合，发展更加丰富和多元化并尽力向全世界推广。

商业性的中文流行音乐是与留声机同步出现的，后者最早是由法国人 Labansat 带至上海西藏路的。百代是创建华语流行音乐工业的最早的唱片公司之一。

20 世纪 20 年代，华语流行音乐被称为时代歌曲。它们被视作华语流行音乐的原型。从地域上说，上海是华语流行音乐的中心。被视为“中国流行音乐之父”的黎锦晖是该种音乐体裁的创始者。他创作于 1920 年代的作品《毛毛雨》被视为最早的中文流行音乐。而巴克·克莱顿（Buck Clayton）——美国爵士乐小号手——曾在上海同黎锦晖一起工作，他们两人彼此学习，相互影响，使对方熟习的音乐元素融入自己的音乐中。黎锦晖创建的明月歌舞团也是首个中国流行音乐团体，后于 1931 年并入联华电影公司，成为首个进入中国电影工业的流行音乐团体。时代曲的影响，从上海发射到了香港、台湾、新马等各处，同期的这些地方，也出现了很多的时代曲歌星。

20 世纪 40 年代，在上海，一大批真正意义上的华语流行音乐作品涌现了出来，众多音乐人成长了起来。借助唱片、电影、歌舞、播音等传播媒介，在当时的中国乃至远东地区掀起一种前所未有的新式的歌曲传唱热潮。有专家认为那个年代的上海老歌已经彰显出一种现代性。

中华民国时期最初的“七大歌星”奠定了华语流行音乐在亚洲社会中的地位。这些歌星在演唱中结合了中国传统的小曲、日语流行音乐等的演唱技巧，其演唱风格与之前任何中文音乐均不尽相同。此时，处于襁褓之中的中国电影工业正在成长，并网罗歌手担当电影演员或电影歌曲配唱工作。由于其成功的歌唱和电影表演生涯，周璇被视为这一时代中最具代表性的华语流行音乐明星。这一代人见证了女歌手在舆论中从“歌女”一跃成为“明星”的历程。她们甜美的歌声也通过位于各大城市的广播电台传到家家户户的收音机里，而唱片则在唱片公司的包装下成为极具吸引力的娱乐商品。该时代由于中国抗日战争中日本军队占领上海而遭到干扰，但最终仍延续至 1940 年代末期。

1949 年后，台北成为华语流行音乐的新中心之一。台湾本地的特别是中上层阶级的年轻人自台湾日据时期起便开始受日本娱乐文化的影响，又有早期闽语流行音乐的熏陶，故比较容易接受流行音乐。第二次世界大战结束，国民党在控制台湾后禁止使用日文，并限制台湾原有居民使用闽南语。这在流行音乐领域也使日语流行音乐及其阴影下发展的闽语流行音乐继第二次世界大战的打击后再受重创。日语流行音乐从台湾日据时期的发展高峰一落千丈。华语流行音乐后来居上，成为中国台湾地区的主流音乐。闽语流行音乐则在华语流行音乐的包围中挣扎求生。国民党败退至台湾，这些新移民的涌入也使中

国台湾地区的华语流行音乐的听众相对增加，有利于华语流行音乐的传播。

在中国香港地区，随着不少华语流行音乐企业及词曲作家、歌星以及听众从上海等中国内地城市移居至此，华语流行音乐也开始繁荣。香港直至 1960 年代也一直流行着上海的华语流行音乐。

东南亚各国在第二次世界大战之后纷纷获得独立，其流行音乐也在不断发展创新。印度尼西亚的流行音乐发展较早，其音乐元素对华语流行音乐有一定影响。马来西亚、新加坡等地的华语流行音乐也不断发展，词曲作家及歌手迭有出现。

1970-1980 年代，随着电视在大中华地区等地的普及，流行音乐工业也借助其获得了新的成长。电视剧继电影之后，与包括华语流行音乐在内的中文流行音乐形成相互扶持的关系。而流行音乐的传播媒介也在广播电台之后又增加了电视这一新媒体。收录机与磁带的流行使留声机及唱片逐步退出历史舞台。流行音乐工业也随之迈向了新阶段。

1979 年，新加坡正在推行讲华语运动。许多电视台和广播电台包括新加坡广播局会播出华语流行音乐。

台北保持并发展了其华语流行音乐的工业中心地位。例如邓丽君即来自中国台湾地区。自 1970 年代起，邓丽君成为了横跨数种流行音乐的明星。她在华语流行音乐、日语流行音乐、闽语流行音乐、粤语流行音乐以及英语流行音乐世界中均独树一帜，其歌迷遍布亚洲乃至全球。

罗大佑歌曲的流行将华语流行音乐带到了一个新的高度。该时代最成功的歌曲之一便是罗大佑的《明天会更好》。这首歌最初由 60 位歌手于 1985 年演唱。该歌曲迅速传遍了亚洲并成为华语流行音乐的一个标杆。随后在 1986 年，中国内地的郭峰等人创作了歌曲《让世界充满爱》，该曲由 128 名华语流行音乐歌手在北京首唱。当时这两首歌曲都是从美国歌曲《We Are the World》中吸收了灵感。这种群体大规模共同演唱的形式使华语流行音乐的创作和表演形式更为丰富。

而在中国香港地区，粤语流行音乐成为乐坛的主力军，这对中国香港地区乃至整个大中华地区的乐坛都算作举足轻重的转折。数十年形成的流行音乐创作班底以及制作企业使香港乐坛的工业化水平得以长期保持较高水平。在粤语流行乐发展状况最好的时期，中国香港涌现出众多杰出歌手，他（她）们以各自的音乐特点引领时代潮流，亦为华语流行乐的发展做出了不可忽略的贡献。而粤语歌坛盛世时期的谭咏麟、梅艳芳、张国荣以及 Beyond 乐队等在整个大中华地区也拥有很高知名度和影响力。2003 年底，梅艳芳与罗大佑一同获得中国金唱片奖颁发的“评委会艺术成就奖”。

1977年起，随着对外开放的先声，少量港台流行音乐通过广州进入内地。1979年，广州太平洋影音公司成立，内地中国唱片总公司独家垄断唱片生产和发行的格局解体。内地开始大规模生产流行音乐。太平洋影音公司成立一年即生产800万盒带。采录了内地几乎所有有名的歌手。伴随盒式录音机的引进，刘文正、邓丽君等歌手的盒带开始流入内地，引发了内地听众的强烈追捧。1980年起，台湾校园民谣风靡内地。内地流行音乐开始进入开拓时期。同年，《北京晚报》与东方歌舞团举办“新星音乐会”，同年，《北京晚报》记者刘孟洪发表文章为歌曲《何日君再来》辩护，引发激烈争论。

在改革开放初期，邓丽君的歌曲一度被视为“靡靡之音”。但由于她的音乐充满魅力，但仍不断输入邓丽君灌录的各种音乐制品，并于1986年正式解除了对她的歌曲禁令。当时在中国大陆流传着这样的说法：“白天听老邓，晚上听小邓。”其中体现出的开放与包容，值得人民欢欣鼓舞，改变使人进步。

从1979年到1984年，内地成立的音像出版单位达三百多家。由于中国内地当时还没有著作权法，所以，大量的出版社使用内地歌手大量翻唱港台作品。邓丽君、刘文正几乎是所有歌手们学唱的样板。大批内地词曲作家也开始了流行音乐写作的尝试。

经过五年的发展，对流行音乐的争论渐渐淡化。1984年中央电视台春节晚会邀请了香港歌手张明敏和奚秀兰，表明了国家层面上对流行音乐的认同。张明敏演唱的《我的中国心》和奚秀兰演唱的《阿里山的姑娘》不胫而走，说明流行音乐受欢迎程度。1985年，北京国际声像艺术公司举行“南腔北调大汇唱”音乐会，将流行音乐形式与传统戏曲、民歌相结合取得了成功。广州率先举行了“红棉杯新人新风新歌大奖赛”，开流行音乐大赛先河。中央电视台“九州方圆”栏目采用流行歌曲为主题曲。

1986年，中央电视台青年歌手大奖赛首次设立“通俗唱法”，同年，中国音乐家协会举办“首届全国民歌通俗歌手大赛”。最具标志性的事件则是由中国录音录像出版公司和东方歌舞团录音公司共同主办、献给世界和平年的首届中国百名歌星演唱会《让世界充满爱》。演唱会上，一批内地原创作品，特别是《让世界充满爱》和崔健的《一无所有》大获成功，宣告中国内地流行音乐的崛起。

进入20世纪90年代，中国的大众文化界最重要的变化是娱乐业的大幅度发展。它典型地表现在卡拉OK产业在内地的飞速发展、明星包装制的全面引进特别是媒体的娱乐化这样几个方面。这一切基本上在20世纪90年代初的三年内完成。随着新科技的发展，包括两岸三地的大中华地区乃至亚洲甚至全世界的经济与文化联系都日益紧

密。这不仅促进了包括华语流行音乐在内的各种流行音乐在世界各地的传播，更对流行音乐工业的发展起了重大的推动作用。1990年代后期，CD 的出现和广泛流传不仅逐渐结束了磁带的时代，也使华语流行音乐获得了传播上的更大便利。

中国台湾在 1990 年代仍然保持了华语流行音乐中心的地位。华语流行音乐同台语流行音乐一起，在结合了成熟的包装、服装、设计、编舞、音乐电视、媒体宣传等之后，形成了庞大的音乐产业。许多享有盛誉的华语流行音乐重要歌手、词曲作家出身台湾。中国台湾地区多元的音乐环境亦吸引了来自欧洲，美国，日本，韩国、新加坡，马来西亚，中国（中国内地和中国香港）的音乐人。根据统计，1990 至 2000 年，台湾流行音乐总体产值，每年平均约百亿元新台币。华语流行音乐及闽语流行音乐，每年的平均发片量、签唱会、节目宣传、演唱会数不胜数。

1990 年代，中国香港仍旧是华语流行音乐及粤语流行音乐的中心。香港歌手（尤四大天王）亦在华语流行音乐领域中取得傲人成绩，其中又以张学友为代表人物。1997 年台湾最重要的音乐奖项金曲奖亦在某种程度上因为他的成功而取消了最佳国语演唱人需为台湾籍的限制，而他亦不出意外的摘取了当年的金曲奖最佳国语男演唱人奖。

由此给中国流行音乐带来的影响是复杂多元的。原先相对隔离的香港、台湾和内地歌坛开始置身于越来越同一的大文化环境中。由此产生的观念冲突和市场化选择越发激烈。第三，随着娱乐业的进一步发展，日、韩流行音乐及欧美流行音乐也大量渗入。

20 世纪 90 年代初，港台歌曲和歌手全面进入内地。港台歌曲和歌手很快地吸引了年轻的一代。这就给内地流行音乐提出了严峻的挑战。对此，以广州为基地的音乐人们采取顺应港台的态度，努力学习现代歌手包装技术，同时转向都市题材、更贴近青少年审美需求的创作方向。以北京为基地的音乐人们在对此保留一定抗拒态度的情况下开始出现多方向的分化。

1993 年后，整个中国特别是内地的流行音乐从此进入一个再次高速发展的时期。香港流行音乐正处于“四大天王”势不可挡的火爆期，台湾则是原创音乐人才辈出的时代。内地歌坛经过几年的再酝酿，全国各地纷纷设立旨在支持推动流行音乐创作的“原创音乐排行榜”，以“包装歌星”为主要手段，迅速打造了一批新歌手和新作品。到了 1994 年，在南京音乐台举办的台庆活动上，这批歌手和作品集亮相在名为“光荣与梦想”的大型演唱会上，史称“94 新生代”的又一代音乐人和歌手宣告崛起，这也是内地歌坛发展的第二次高峰期。

进入 20 世纪 90 年代后半期，中国流行音乐整体上又进入了一个分化、探索、略显低迷的阶段。无论是作品还是歌手较少出现 20 世纪 80 年代后期和 90 年代中期那样集体出场的状态。与此同时，“日流”和“韩流”日益兴盛。更年轻的“80 后”开始成为流行音乐主要的消费群。而他们大部分的童年期是在日本动画、漫画和游戏的熏陶下长大的。这种情况越接近世纪末就越明显。这使得无论是音乐人自身还是乐评人都越来越难以应付。由年龄决定的“代沟”现象在歌坛上显得格外明显。“三年一代人”已经成为业界和教育界的共识。

进入新世纪以来，对于中国内地流行音乐来说，有三个关键词最为重要。它们是网络音乐、数字音乐(blog)和选秀。1997 年，音乐人陈哲即建立了第一家音乐网站。到 2000 年，全国已有各类音乐网站数百家。同年，北京喜洋洋唱片有限公司与新浪网合作在网站上推广卢庚戌(听歌)的新歌《蝴蝶花》。2001 年，雪村的《东北人都是活雷锋》在网络上一炮走红，成为歌坛特大新闻。从此，众多的歌手发现了一个新的可能。2004 年，《老鼠爱大米》、《丁香花》、《两只蝴蝶》相继走红，网络歌曲迅速成为风靡一时的文化现象。

在网络歌曲兴起之前，内地的互联网行业经历了一段艰难时期。一些网站因为无法明确赢利模式而出现财政危机，有的开始大规模裁员。但是一种新业务的出现改变了一切，这就是彩铃服务。简便的支

付方式，个性化的音乐选择使得消费者大为兴奋。网络歌曲的作者、网络运营商和通讯运营商也就挖到了第一桶金，获得了巨大的利润。

后校园民歌的人文歌曲。台湾早期的校园民歌和内地在 1994 年出现的校园民谣现象，都以其人文化的歌词，吉他伴奏为主的忧郁旋律，清新质朴的演唱风格，而成为中国流行音乐的一脉理想主义清流。中国民谣的发展，已经进入分化阶段：城市民谣、原生态民谣、民谣摇滚，都可以看作校园民谣的分支。早期在校园最受欢迎的朴树、张楚、何勇、丁薇、小柯依然在坚持他们的民谣或民谣摇滚之路；而后期内地的“羽泉组合”、“水木年华”、黄征、曹芳、王筝和台湾的陈珊妮、陈绮贞、杨乃文等其实走的依然是后校园时代的“文艺青年”路线，以个性化的创作吸引一批固定听众；而出身民间的张广天、洪启、万晓力、周云蓬、苏阳、马条等人，则以他们来自底层的独特的生命体验和新鲜的诗歌语汇，在歌坛开创了一条坚持个人理想主义和抵制强势庸俗音乐的路径，在城市知识分子、“小资”阶层和中产阶级得到了支持。

中国标签的摇滚歌曲。自从崔健用《一无所有》打开了中国摇滚的一片天空后，中国摇滚就在摇摇晃晃中艰难前行。摇滚音乐在音乐形式上的先锋实验色彩、在歌词的犀利与审视社会的多变的角度的上，都有商业流行音乐所没有的宝贵的文化元素，所以，拥有超前眼光的唱片商，其实不该忽视摇滚在中国的巨大市场：早期崔健、唐朝、黑豹以及“魔岩三杰”的大热，中期郑钧、许巍、汪峰的成功。

在中国的现实语境中，还有一种歌曲是繁荣发展的，那就是中国学院派的民歌创作和演唱。以宋祖英、阎维文和刘斌等为代表的中生代演员和以王宏伟、刘和刚、汤灿、祖海、陈思思等为代表的新生代民歌演唱家们，他们每年在唱片市场所占的份额也不小，而且他们还是各地演出市场的主力军。

就是对原生态民歌进行改造或移植或引用部分素材进行创作而获得巨大成功的唱片：如朱哲琴（DADAWA）与作曲家何训田合作的《阿姐鼓》，在全球 56 个国家出版发行，是第一张全球发行的中文唱片，赢得无数国际赞赏并取得巨大的商业成功。而同样走发烧唱片路线的布仁巴雅尔的《天边》因为歌曲《吉祥三宝》在春节晚会的意外走红而成为唱片市场的黑马；同样，把欧美 R&B 与蒙古族音乐结合而成的凤凰传奇的《月亮之上》也因成为最红的网络歌曲而浮出海面成为真的“传奇”。而用苍凉沙哑的声音翻唱新疆民歌的刀郎（罗林）也以几百万的销量创造了唱片市场的神话；韩红、容中尔甲的藏式流行歌曲，腾格尔、斯琴格日乐的内蒙民歌与流行音乐的结合，山鹰组合和彝人制造的彝族题材歌曲。

以周杰伦为核心的 R&B 中国风，把西方嘻哈文化与中国色彩结合起来，成为这几年唱片与歌手趋之若鹜的创新手法。中国风是指内涵用中国文化做底蕴的、采取中国文化意象描摹世俗人情历史变迁，歌词采用深具中国古典文化背景的语句、并用现代流行音乐的旋律、唱法及编曲技巧，达到中国背景与现代世界音乐节奏的结合，成为把含蓄空灵、写实写意、古典与现代、时间与空间融合在一起的文化歌曲。

为了追随潮流，大部分歌都趋向于听上去千篇一律的 R&B 和 Hip-hop。虽然这些音乐风格还不能完全代表华语流行音乐发展的趋势。

“选秀”被湖南卫视成功地用于“超级女声”之后，就产生了令人不可思议的轰动效应，和巨大的经济效益。选秀活动虽然已经受到各方面批评和遏制，仍然大有蔓延之势。从另一个方面来看，所谓的海选歌手也给歌坛带来了不小的冲击。

2012 年的《中国好声音》出现后中国内地各媒体纷纷在 2013 年推出《中国最强音》、《中国梦之声》、《中国好歌曲》等。

随着一些网络软件的出现与兴起，降低了歌曲创作的模式，拓宽了创作群体的范围，使音乐创作不再具有局限性，使流行音乐的发展更加平民化，大量流行歌曲被翻唱。《最炫民族风》、《小苹果》、《忐忑》都在网络上引发了巨大的轰动式效应，但也遭遇巨大质疑。

歌手大多数缺乏真正的音乐态度。粗糙的包装制作早已丧失了音乐的本质，其实质意义只是策划者们获得的充足利益。制作团队愿意花更多的时间去进行外在的包装而不愿去提升词曲的创作，当过于重视外在形式而忽略了内在本质。

20 世纪 80 年代，因为当时版权未清，大量翻版音乐横行于市，可由于当时流行音乐发展迅猛，音乐人还不懂得如何处理自己的利益，当时的世道尚好，盗版虽然销量巨大，也未能对正版的发售造成威胁。在过去台湾市场上，盗版占有率一直控制在 15%左右，突然在世纪末盗版业者愈加嚣张。99 年，盗版占有率一下子高扬到 35%，在 2001 年更是夸张的达到 48%，彻底打击了流行音乐的发展。当时香港也饱受盗版困扰，ifpi 不断调低认证数字，台湾 IFPI 为避免台湾重蹈覆辙，从 1999 年开始发起一连串活动抵制盗版。可是情况愈演愈烈，IFPI 宣布盗版不除将不再公布台湾业界销售榜单和排行数字统计，台湾仍然没有官方的销售数字统计，使得台湾音乐在华语界的统治力一降再降。盗版的猖獗也让台湾的原创音乐深受打击。因为 IFPI 停止统计，台湾唱片公司开始肆无忌惮播报销售数字，由此带来浮夸风遍及两岸三地。直至周杰伦公开质疑唱片销量，太合麦田公布李宇春专辑销售数字之后，才让听众们真正直面唱片数字注水的严重性。

港台的盗版业也让内地盗版业者开始效仿，内地音乐本来制度尚未健全，顿时受到更严重的冲击。眼见原创歌手终于在内地可以发行专辑，内地的引进公司也做得有声有色，旋即受到盗版的强烈冲击。

随着互联网的逐渐普及，完全不需要成本的网络共享成为了两岸三地流行音乐工业新的噩梦。

中文流行音乐(英文: Chinese Pop)

简称：C-pop)，子音乐分为华语流行音乐、粤语流行音乐、闽语流行音乐、客语流行音乐。绝大部分音乐工作者活动在中国内地、中国台湾地区与中国香港地区，还有一些在华人人数众多的地区如马来西亚和新加坡地区，著名的有歌手曹格，孙燕姿等等。

中文流行歌时常结合美国一些特色如：饶舌和蓝调，一般认为中文式饶舌最早是由台湾歌手杜德伟所先带动演奏，中文流行音乐同时也混合了不少美国风格的嘻哈和摇滚，中国台湾地区流行乐类似这种音乐风格但本质却比较根植于日本的演歌，所以必须与这种风格做一种区别分开来。

粤语流行音乐于 1970 年代开始在中国香港地区蓬勃发展，至 1980 年代末已经开始影响大中华地区，一些中国香港歌手，如张学友，刘德华等在中文流行音乐领域亦取得广泛成功。1990 后，有不少主要流行歌手如：周杰伦，方大同，陶喆和王力宏等歌手出现并引领这类风格的中文流行音乐带入风潮。

音乐，作为一种跨越国界、文化和时代的艺术形式，一直以其独特的魅力影响着人们的生活。而音乐流行，作为音乐的一个重要分支，更是引领着大众的审美潮流。本文将通过考析音乐流行现象，结合音乐社会学的实践思考，探究其背后的深层含义和影响因素。

在探究音乐流行之前，我们需要对音乐的演变有所了解。从早期的古典音乐，到摇滚、流行、嘻哈等多元化风格的出现，音乐的流行趋势一直在不断变化。例如，20 世纪 60 年代的摇滚、70 年代的迪斯科、80 年代的流行乐、90 年代的嘻哈音乐以及 21 世纪的电子音乐等，每一种音乐风格的流行都与当时的社会背景、文化氛围和科技发展密切相关。

音乐流行的背后，隐藏着诸多社会学因素。社会文化环境对音乐的流行趋势产生了深远影响。例如，在某些时期，由于战争、经济萧条等原因，人们更倾向于聆听能带来慰藉和希望的音乐；而在其他时期，随着科技的进步和社会的发展，人们对于音乐的追求则更加多元化和个性化。

媒体在音乐流行的推广中扮演着关键角色。从早期的唱片、广播到现代的数字媒体、社交平台，媒体为音乐的传播提供了广阔的舞台。通过媒体的推广，优秀的音乐作品得以迅速传播并成为流行趋势。

经济因素也对音乐流行产生了影响。随着经济的发展，人们对音乐的消费需求逐渐增加，这为音乐产业的壮大提供了动力。同时，经济的波动也会对音乐流行趋势产生一定的影响。例如，在经济繁荣时期，人们有更多的时间和金钱投入到音乐消费中；而在经济萧条时期，人们则更倾向于选择性价比高的音乐产品或服务。

随着科技的不断进步和社会文化的多元化发展，音乐流行的趋势也在不断变化。未来，音乐将更加注重个性化和多元化，以满足不同听众的需求。随着数字媒体和社交平台的普及，音乐的传播将更加迅速和广泛。虚拟现实、增强现实等新技术的应用也将为音乐带来全新的体验和表现形式。

音乐流行的背后隐藏着丰富的社会学内涵。通过考析音乐流行的演变、社会学因素和未来展望，我们可以更深入地理解音乐的魅力所在及其对社会文化发展的影响。作为音乐社会学的实践思考者，我们应该关注音乐流行的动态，探究其深层含义和影响因素，以期为音乐的传承和创新做出贡献。

流行音乐 19 世纪末 20 世纪初起源于美国，从音乐体系看，流行音乐是在叮砰巷歌曲、布鲁斯、爵士乐、摇滚乐、索尔音乐等美国大众音乐架构基础上发展起来的音乐。其风格多样，形态丰富，可泛指 Jazz、Rock、Soul、Blues、Reggae、Rap、Hip-Hop、Disco、New Age、Funk、R&B 等 20 世纪后诞生的都市化大众商品音乐。

流行音乐，根据英语 Popular Music 翻译过来的。按照汉语词语表面去理解，所谓流行音乐，是指那些结构短小、内容通俗、形式活泼、情感真挚，并被广大群众所喜爱，广泛传唱或欣赏，流行一时的甚至流传后世的器乐曲和歌曲。这些乐曲和歌曲，植根于大众生活的

丰厚土壤之中。又有“大众音乐”之称。

这样的界定有可能使那些本不属于流行音乐的音乐，仅仅因为它们也在群众中广泛流传而都可被划归为流行音乐，如：《国际歌》《义勇军进行曲》《马赛曲》《洪湖水浪打浪》《歌唱祖国》《东方红》《南泥湾》等。另一方面，又把那些分明是流行的音乐，由于它们流传不开（这在流行音乐中也为数不少）而排除在流行音乐之外。显然，流行音乐不一定都流行，流行的音乐也不一定是流行音乐，流行音乐是指被大众熟知的音乐。

准确的概念应为商品音乐，是指以赢利为主要目的而创作的音乐。它是商业性的音乐消遣娱乐以及与此相关的一切“工业”现象。（见苏联《音乐百科词典》1990年版）它的市场性是主要的，艺术性是次要的。

有些歌曲虽然用通俗唱法演唱，但它的思想性、艺术性较高，这类歌曲不属于商品歌曲。如《众人划桨开大船》《亚洲雄风》《十五的月亮十六圆》《好大一棵树》《可爱的中华》《中华美》等。这些歌曲可称为“优秀通俗歌曲”。

以上内容仅为本文档的试下载部分，为可阅读页数的一半内容。

如要下载或阅读全文，请访问：

<https://d.book118.com/498042112036006061>