

May 2016

The Cultural Political Significance of Form: On the Musical Practices of the New Worker's Art Troupe

Chunlin Guo

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Guo, Chunlin. 2016. "The Cultural Political Significance of Form: On the Musical Practices of the New Worker's Art Troupe." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (3): pp.150-160.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss3/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

形式的文化政治意义

——试论新工人艺术团音乐实践的形式

郭春林

摘要：本文以新工人艺术团的音乐实践为考察对象，从文化研究的角度，着重分析不同层面的形式在新工人艺术团的音乐实践中所具有的文化政治意义。新工人艺术团是一种新的组织形式，其音乐创作及演唱以与文化工业决裂的姿态，以免费和深入基层的传播形式实践着一种更具未来性的创作，以充满现实感的音乐内容、民谣/民歌曲调、方言演唱等形式实践着一种真正的“人民文艺观”。

关键词：新工人艺术团；组织；形式；文化政治；音乐实践

作者简介：郭春林，博士，教授，上海大学文学院文化研究系，主要从事现当代中国城乡文化分析和文化研究。电子邮箱：gchl@vip.163.com

Title: The Cultural Political Significance of Form: On the Musical Practices of the New Worker's Art Troupe

Abstract: The paper examines the musical practice of the New Worker's Art Troupe from the perspective of cultural study, and focuses on the cultural political significance of forms in their practice. As a new kind of organization, the New Worker's Art Troupe purposely keeps a defiant posture to distance itself from cultural industry. They showcase many popular music works to the grass roots free of charge and their music works are usually imbued with keen sense of reality, adopting folk song's melodies and singing in dialects, and the paper observes that their musical practice is realizing the concept of "people's literature and art" and that this points to a new direction for the literature and art's development.

Keywords: The New Worker's Art Troupe; organization; form; cultural politics; musical practice.

Author: Guo Chunlin is a Professor of Cultural Studies at the Department of Cultural Studies, Shanghai University (200444 Shanghai, China), with main research interests in cultural studies. Email: gchl@vip.163.com.

引言

无论是文化、政治还是经济，都自有其形式；而文化与政治、经济三者之间又存在着相互表征与被表征的关系，同时，三者亦各有其独立性。不同的文化，其形式也必定存在差异；而一种新的文化也必须发明、创造为其赋形的形式，才能得以传播。这仍然是过于宽泛的结论。在某种意义上说，艺术是文化重要的载体，也是其最具表现力和影响力的手段；另一方面，艺术又是社会的组织形式，艺术承担了组织和再组织的使命，而社会关系

和社会结构，乃至情感结构在形式化的艺术中得以重新组织。因此，透过艺术（作品），可以把握到一个时代和社会的文化。而这仍然是就艺术作为一个集合名词而言，一方面，艺术有门类之别，诸如文学、美术、音乐等等，在这些大的门类中，同样存在更具体的分类，譬如文学就有体裁或文类的划分，也就是说，在分类的意义上存在形式的类属关系；另一方面，在每一个具体的艺术样式中，又有更为细致的形式存在，譬如音乐中的民谣，也可以有旋律与节奏、叙事与抒情等方面的差异。每一个形式，无论种属，还是具体到每一个作品内部的形式化因素，都自有其独立的价值，这一价值

就是其不可替代性。但是,这一不可替代性往往被限定在审美的范畴中,而不是更为整体性的意义维度。换言之,创作者选择这样而不是那样的形式,所隐含的意图和目的、再现的情感与观念、表征的文化与精神等层面常常被忽略。而新工人艺术团^①音乐实践的形式正需要我们以这样的方式进行讨论。^②

在我的理解中,艺术的生产和再生产关涉到其生产方式、组织形式、文化存在/斗争的形式、美学形式等不同的层面,而这些不同的层面既彼此独立,又相互关联。这些又同时作为一个整体与更大的整体性的世界存在着关联。

一、创造新的组织形式

新工人艺术团的诞生并不是一个偶然现象,虽然一定意义上说,没有孙恒等发起人,似乎也就不可能有打工青年艺术团,以及此后的新工人艺术团,但这并不意味着完全不可能出现类似的新工人自己组织的其他类型的团体/集体。就其组织的最初动力来说,虽然一般都会有外力的作用,但根本上说,它们基本上属于自组织形式。可以说,2002年左右的当代中国社会现状,已经为此类新工人的自组织的形成提供了现实基础。换言之,是现实召唤出了这些新工人的自组织。

究竟是什么样的现实使新工人艺术团的诞生成为一种必然呢?汪晖在与佩里·安德森的访谈中是这样描述的:“[……]从1985年城市改革开始之后,‘三农’问题重新陷入新的困境,只是由于整个经济的高速增长掩盖了问题的严重性。WTO协议条款中的相当部分内容涉及中国农业市场的开放,从而极大地暴露了农村的危机和农民在政治公共领域中毫无发言权的状况”(汪晖32)。^③而温铁军则是从制度经济学的角度,更清晰地分析了新中国60多年来不同时期经济发展过程中必然发生的经济危机,及其所造成的后果。80年代初农村实行家庭联产承包责任制,农村经济因农贸市场的复兴和农产品价格的提高得以改善,自发的小农经济在获得政策的合法性后极大地活跃了农村市场,苏南发达的乡镇企业启发并带动了很多农村地区的经济发展,农村的状况一度繁荣兴旺。费孝通先生在调查中发现,农村的繁荣主要是乡镇工业的发达。费孝通认为,当代

中国乡镇企业带动农村现代化的方式不同于西方资本主义“以农村的崩溃为代价”(费孝通352)的资本主义发展模式。^④但汪晖也指出,对乡镇企业,“不能评价过高,以为这些企业代表了中国为世界市场体系提供的一个新的发展模式等等。乡镇企业的成功和改革初期实行的价格双轨制分不开”(汪晖17)。价格双轨制一定程度上给城市国有企业和集体企业造成了经营压力,并因此累积为困境,从而引发80年代中期城市的企业和相关领域的改革。也正是在这个意义上,汪晖将1989年的政治事件不仅仅视为思想文化领域的“新启蒙”所带来的结果,而是经济危机与思想文化在一个特定的历史时期因两者的高度吻合而爆发的社会事件。

“从1989年开始,农民人均现金收入增长速度连续3年下降,迫使农村劳动力大量进入城市寻找工作,并最终在九十年代初演化为‘民工潮’现象”(温铁军等117)。1992年南巡讲话后开启并加快了全面市场化进程,城市的国企改革、住房制度改革、医疗制度改革的负资产不断累积,加上未曾改善的农村状况,终于在1997年爆发的东亚金融危机的诱发下,发生了又一次的经济危机。90年代逐渐形成规模的“世界工厂”所代表的外向型经济遭遇冲击,冲击不仅仅对乡镇企业产生很大的影响,也深刻地改变了国有企业的发展方向。在震荡中,财富和权力依据自由市场逻辑重新组合;而从另一个角度看,危机的酝酿及爆发也是国际劳动分工逐渐在资本主导下完成的过程,虽然国际劳动分工绝不会从此不再变化,资本的逻辑一定会在劳动力成本升高后再次进行转移。也正是在这一轮的重组中,城市下岗工人和进城农民及广大的农村农业人口等构成了当代中国社会庞大的社会底层,而在这个之上的则是已经结成联盟的各种资本精英、技术精英和政治精英的精英集团。新的社会分层基本完成,并形成新的社会结构。稳定的结构化遂日益凝固化,底层的生活状况普遍陷入难以改变的困境。

在底层普遍的困境中,即使我们不能说进城的农民处在整个社会结构的最底端,我们也应该清楚地认识到,他们的人数在底层中所占的比例一定最高,他们所受到的压迫也最为多重,既有源于城乡二元结构体制的各种限制,也有务工所在城市针对他们的各种不合理规章的束缚,更有来

自于各种资本的盘剥和压榨。可以说,90年代初“民工潮”之后直至今天仍然在逐年递增的新工人,显然已经不是费孝通先生在80年代初期于苏南乡镇企业见到的那些新工人,后者是离土不离乡,而前者则是“待不下的城市”“回不去的农村”(吕途,《中国新工人:迷失与崛起》18-169)。这种处境显然也不是一般的“尴尬”可以描述,更不是文学家们“生活在别处”这样美学化的表达所能涵盖。孙恒的“我们的世界,我们的梦想”就很真实地再现了这一处境:

我们的世界是狭小的九平方/从早到晚不停地奔忙/从乡村到城市从工地到工厂/打出一片天地来是我们的梦想//我们的世界是长长的流水线/赶货加班加点不知疲倦/付出了青春泪水和血汗/省吃俭用寄钱回家是我们的梦想//我们的世界是钢筋混凝土/高楼大街桥梁都是我们双手来建/脏活累活儿没日没夜地干/顺利拿到血汗钱是我们的梦想//我们的世界是孤单和寂寞/背井离乡四处漂泊/城市灯火辉煌我心空空荡荡/梦里时常回到妈妈温暖的身旁//我们的世界是别人的冷眼/冷漠与偏见我习以为常/我一不偷二不心底坦荡荡/顶天立地做人要有做人的尊严[……]

歌词很朴实,如果以文学的标准来评判,简直可以说直白得毫无韵味,然而,它所描述的“我们的世界”恰恰是一个无比真实的世界。

只有看清楚现实,才能正确地想象一个可能的未来,并将这个可能的未来始终纳入现实,付诸实践。如何将未来放进现实之中,作为实践的动力?毫无疑问,它既受制于现实提供的可能,也取决于实践者的主体性。

也正因此,在《我们的世界,我们的梦想》中,我们听到的是现实的一个方面,但意味的是,这个糟糕的现实却生产出了它的批判者和否定者。批判和否定不一定都具有实践性,实践性需要现实的基础。于是,我们看到,一个糟糕的现实其实具有双重甚至多重可能,换言之,现实中始终存在着不同方向的能量,在其内部可能是搏斗的关系,

也可能是和谐共处的关系,抑或时而搏斗,时而相安无事。在这个意义上,当我们回到新工人的问题,我们发现,正是新工人普遍的贫困使一部分人意识到了社会生产和社会分配等问题的严重,正是新工人在国家的退出和单位制的瓦解后所遭遇的生存困境,使越来越多的人重新思考市场经济,正是在新工人普遍被视为商品的劳动力,被当做市场要素而失去了劳动者的尊严的时候,越来越多的人开始重新讨论劳动的政治经济学意义,讨论尊严的政治,也正是在绝大多数新工人被时代和社会的主流裹挟向前的时候,越来越多的人开始认真检讨我们的主流文化观念和我们寄身其中的文化环境。但是,更重要的是,在这些思考和讨论中,不仅有纯粹知识和思想生产的层面,也逐渐地有了一种将实践的可能性带入思想的趋势,甚至彻底翻转知识/思想与实践的关系,从实践的可能性入手,直接在现实中的日益被资本和权力掌控的社会空间里,在那些缝隙中,探索新的、反抗性的、具有实践性的空间。在一般意义上,这就是民办非企业社会组织诞生的条件。^⑤

根据《中国民政事业发展报告(2007—2008)》,2000年全国共有民办非企业社会组织2.3万,2001年则有8.2万,2002年更增加到11.1万,截至2007年,2001年的增长速度无疑是惊人的,2002年延续了较为强劲的增速,此后的增长率基本上维持在10%左右。这与孙恒的叙述非常吻合。据孙恒回忆,1998年10月,离开开封后,他到处流浪,像一个行吟诗人,靠卖唱为生,2000年,终于确定留在北京。此后他参加了不少大学生社团和民办非企业组织的活动,诸如“农民之子”“打工妹之家”“新希望社团”等等。正是在一次大学生社团的活动中,他萌生了自己创办组织的念头(吕途,《中国新工人:文化与命运》272-90)。这也就是新工人艺术团的前身——打工青年演出队,之后又改为打工青年艺术团,再之后就是如今的新工人艺术团。新工人艺术团的主要人员除孙恒外,还有从开始到现在始终作为骨干的、曾经担任春晚总导演的王德志和许多。而他们也是公益组织“北京工友之家文化发展中心”的主要创办人和组织者。

在一定程度上说,孙恒们及其工友之家和新工人艺术团就是一种自组织,是目前社会组织常见的形态。如果将这样一些自组织看成是新世纪

以来逐渐兴起的现象,那么,这一现象显然与新世纪以来的中国社会现实存在着很大的正相关性;如果将它们视为一种基于现实的实践,那么,这种实践也是在现实展开的过程中进行的。同时,此类自组织的形式在其构成上颇似传统的“同仁”组织,以志同道合为凝聚力而形成。但不同的是,以新工人艺术团为例,它并非通常意义上的知识者组织,而是几乎清一色地来自新工人群体。而这个不同也在很大程度上决定了他们与普通知识群体的组织不一样的实践方向和实践形式。正如汪晖所说,“主体性不是通过结构关系来加以界定的,而是通过创造性的过程得以生成的,因此,必定存在着比抽象地讨论‘底层能否说话?’更具创造性和实践性的问题,问题本身会对说话者的身份和角色进行重新界定”(汪晖 43)。

就孙恒和他的新工人艺术团的同道们而言,虽然主体性的成长是一个艰难的过程,他们都曾经经历过迷茫、痛苦的阶段,更重要的是,他们始终处在社会的底层,他们就是在流浪中,在饭馆、工地、工厂等所有能够打工的地方,作为一个普通的打工者而切身感受着新工人的困苦和艰辛。但他们从个人的困境中看到了普遍性的问题,他们了解到他们的队伍其实很壮大,大到数以亿计,孙恒的《彪哥》^⑥一歌中的主人公彪哥就是这个举世无双的庞大群体中的一员,于是,他们自己的经历和彪哥的遭遇促使他们意识到,应该为他们做一点他们能做的事。这个能做的事就是要用音乐的形式说出他们的故事,唱出他们的酸甜苦辣,喊出他们的声音。在我看来,这也正是他们的音乐作品的网站取名为“大声唱”的根本原因。^⑦当他们选择了大声唱的时候,他们的主体性也就赫然站立在那里了。也就是说,当知识界还在闭门讨论“底层能否说话”的时候,孙恒们其实早已大声地发出了他们的声音。在这个意义上,“大声”和“唱”就是他们选择的形式。在很大程度上说,无论是他们的“大声”还是“唱”已经不是主流所称的音乐,我甚至想说,他们的“大声唱”与音乐无关。

二、与文化工业决裂

根据新工人艺术团音乐作品的传播方式,可以分为两种基本的类别:CD版(包括大声唱网站上的网络版)和现场版。实际上,所谓媒介即信

息,其传播方式也是他们的实践形式之一。而在我看来,就新工人艺术团独特的音乐实践形式而言,曲风,或通俗歌曲的类型等形式层面的因素,是内在于这两种基本类别之中的,这些具体的形式因素同样是其实践的组成部分,而且,它们不仅构成了一个具有整体性的实践,也有效地参与了意义的生产。在这个意义上说,传播方式就是形式的一个层面,而且,媒介即信息也理应有更进一步的表达,媒介即意义。

虽然新工人艺术团已经正式出版了8张CD,可实际上销量并不大(除了第一张专辑^⑧),但重要的是,销量并不是他们的目的,正如孙恒的歌中唱到的那样:“唱了几首破歌,也不是我的梦想/我的梦想是所有人都能开口歌唱”(孙恒《家在哪里?》)。我们都知道,在当今文化工业的体制和逻辑中,在其被广泛认同的现实环境中,这样的想法简直荒唐,起码是过于浪漫化、理想主义(但其实他们要说的是“不切实际”,甚至是傻。而且,在这样的表述中,“理想主义”已经完全不是它原先的意涵,只意味着“好高骛远”“空洞”“不实在”等,另一种表述看起来是对理想主义的承认,但当一个人将老板、CEO当作自己为之奋斗的“理想”的时候,其实那也早就不是什么理想,不过是一个完全个人主义的生活目标)。也有对新工人艺术团的实践表示认同和理解的人,他们会这样说,销量就是市场,就是回报,就是收益,为什么不通过占领更大的市场,卖出更多的CD,获取更多的收益,这既扩大了作品的影响,也获得了应有的收入,可以把这些钱拿来干很多有益的事情,就像他们当初将第一张专辑的版税悉数投入到同心学校的筹建、启动中一样,这不是挺好的嘛。看起来,事情似乎确实应该这样做,可实际上,在我看来,选择这样的方式是要表明他们与文化工业的决裂,至少是保持距离的一个姿态和行动。这其中,一方面是对文化工业产品市场营销方式及目的的反抗,就文化工业的商品营销策略和方式而言,基本可以概括为锁定消费的目标群体后,征用一切可以征用的手段,包括明星制度、时尚化、符号化/象征化,凭借已经被文化工业完全掌控的,同样已经市场化/商品化的各种媒介和媒体,以广告或其他广告式的形式大肆宣传,吸引眼球,吊足胃口。其实,这样的方式并不仅仅是文化工业商品的营销策略,基本上可以说是现代社会商

业的基本模式,差别也只是具体手段和细节。而且,这些资本主义式的文化工业商品对其消费者在构成一种剩余价值的榨取的同时,更对消费者的精神和情感形成了一种内在的“榨取”。

显然,对新工人艺术团来说,这样的策略和手段意味着对现代资本主义商业的承认,也意味着自身进入了市场体系,更意味着他们将接受者当成了消费者,而他们的作品也不过是与市场上可以买到的商品一样,是一件消费品。他们当然不会这样自我定位;另一方面,这也是对文化工业生产方式的反抗,姜国良就曾经说,当音乐成为产业,他就不喜欢了(吕途,《中国新工人:文化与命运》395-418)。文化工业的生产方式从根本上说就是利用资本霸权、技术霸权有效地生产资本主义的意识形态,包括发展主义、个人主义、消费主义、功利主义等等,同时,它还生产着这些意识形态继续操控社会所需要的消费者主体,用阿尔都塞关于意识形态的理论来说,它制造了“个人与其实在生存条件的想象关系”,而这个想象关系实质上不过是个幻象(路易·阿尔都塞 320-75)。这也就是上文所谓被“榨取”的内容。而对文化工业生产方式的反抗也就是对整个现代资本主义生产方式的反抗。说到底,他们并没有将自己的音乐作品视为资本主义经济体系中的商品,他们拒绝将自己的作品以资本主义商品的形式进行传播,宁愿选择义卖的方式。因为,在义卖的“买卖关系”中首先起作用的是认同,而不是一般商品关系中的交换关系。也许这一认同存在着不同的层面,情感的、道德的、价值的、文化的认同,但无论哪一种认同,也必然包含着一定程度的对资本主义生产方式的批判性认识。也正是因为这样一些认同,使买和卖的关系从本质上颠覆了资本主义的商业关系,而更具支持、帮助、声援和引为同道(同志)的意义。

但这还只是一个方面。新工人艺术团的创作者们更愿意让自己的作品无偿地被人们所欣赏,就如他们去企业、工厂和工地,乃至学校等演出一样,他们绝没有所谓出场费的说法,完全是义务。所以,我们能在“工友之家”的“大声唱”网站免费下载他们的所有作品。也可以说,这是他们彻底拒绝资本主义文化工业的实际行动。众所周知,近年来,在中国大陆,知识产权的概念和意识深入人心,特别是在文化工业领域,更与其形成了一种

相互生产的关系。层出不穷的各种版权纠纷也正是因此而起,其名目不过是维护著作权人的合法权益,说白了就是个人利益。反盗版的呼声也是一浪高过一浪,而剽窃之风却屡禁不止,其根本原因仍然是利益的驱动。就知识而言,所谓产权,从本质上说,是私有观念的体现。但是一个最浅显的道理是,你的知识或发明是从哪里来的呢?可以肯定的是绝非无中生有,而是建立在前人和他人发现、创造的基础之上的,如此回溯、延展,构成了人类知识宝库的丰厚积累。而知识的根本目的,就其普遍性的意义而言,是为了全人类的未来,并非为了攫取利润。所有的知识理应由全人类共享,它是全人类的财富。然而,在资产阶级将人理解成私欲的经济主体的逻辑中,个人和个人的一切是至高无上的,一切都是为了个人,更遑论由此遂形成知识垄断(包括技术垄断)所造成的人为的区隔,并导致对各种不平等结构的进一步强化。而由垄断形成的知识霸权,以及更大范围、更深程度的霸权更使强权越发猖獗和无所不能。可是,当发明、创造(创作)的驱动力只是为了个人利益乃至私欲的满足时,那样的发明、创造本身恐怕就需要我们保持应有的警惕。正是在这个意义上,新工人艺术团将他们的作品完全免费地发布在网络上,就是对知识产权所代表的资产阶级私有观念的坚决反抗。

当然,我们也必须看到这样一个事实。在一个文化已经处于深重危机的时代,绝大多数人的音乐品味已经被全球资本操纵下的文化工业所塑造,新工人艺术团的音乐作品完全在主流之外,就像新工人团体不在大多数公众的视线之中一样。作为资本精心打造的文化工业商品的流行音乐,可谓花样繁多,小资的小清新,非主流的摇滚,中产的奢华、高贵,与之迥然有别、大异其趣的新工人艺术团面对如此强势的文化市场,显然根本无力与之对抗,或竞争,他们的作品因此不可能有多少市场。但我们要强调的是,文化工业所生产的音乐品味从根本上说也很难与新工人艺术团的音乐作品兼容,即使他们的部分作品也借鉴了一些通俗音乐的形式,但其文化取向和精神内涵几乎与之完全相左。也可以说,文化工业生产的耳朵听不进新工人的歌,他们会觉得这些东西都很不专业,也太粗糙、太肤浅、太不切实际,而且太锐利了。说到底,实际上是他们并不明白这几个曾经

的文艺青年、摇滚青年现在究竟在做什么,又为了什么在这么做。

三、相互生产的现场感与现实感

如果说新工人艺术团采用共享作品的形式是为了表达与资本主义文化工业彻底决裂的决心,而他们在作品及其表演的具体形式上,也多半能较好地体现他们的主张和精神追求。确实,他们无论在创作上还是在演唱上面,都相对地缺乏专业训练,即使如孙恒,虽然接受过师范学校音乐教育专业的教育,但毕竟不是专业的音乐教育。而更重要的是,专业化并不是他们的追求,某种程度上说,他们其实是在跟专业化的音乐创作方法唱对台戏,以业余的方式对抗专业化导致的文化壁垒和文化垄断。而且,如果我们更进一步看,这其实也是两种不同的创作观念在创作方法上的反映。正如李云雷在其《“新工人美学”的萌芽与可能性》一文中所说:“他们的艺术来源于生活,来源于内心真切的感受,他们的艺术也与生活紧密联系在一起,成为组织生活的一种方式,成为精神生活的重要形式。”^⑨新工人艺术团的许多有更明确的表达:“我们要打破精英对文艺表达的垄断。通常我们在剧场看到的演出总是由学过表演的演员来演出的。通过观看戏剧和戏剧实践,我看到了精英文艺和大众文艺的区别,精英文艺把如何表达放到第一位,大众文艺首先是有话要说,然后才通过一种形式表达出来。”也正是在这个意义上,许多和他的朋友们始终坚持“人民文艺观”,“打破‘艺术家’的幻象,真正地回归到一个劳动者、一个打工者的身份认同”(吕途,《中国新工人:文化与命运》376-90)。也只有在这个意义上,我们才能够真正地理解新工人艺术团的这些作品为什么会选取这样一种“不入流”的形式。

我无法从专业音乐评论的角度对其作品形式进行具体地分析,从音乐知识和理论的准备而言,我连业余者的资格都不具备,但我确实从他们的作品中感受到一种不同寻常的力量,这个力量不仅仅与其内容相关,也直接地来自于其形式。

我们先就录制的CD来看。《走南闯北》的过门乐曲声中是许多以列车播音员的身份播报的“信息”:“各位乘客同志请注意,去往城市的列车马上就要开了”。一句兴高采烈的“进城去咯”

之后,在快节奏的鼓点中,我们似乎看见了奔驰的列车,看见了千千万万新工人浩浩荡荡开进城市的“壮观”场景。第二段开始仍然是播音员的声音:“欢迎大家来到这座美丽的城市,农村包围城市。”而在结尾中,“叫一声‘老乡你们好吗’”之后是一个集体的大声回应:“好!听听这回声/已是气壮山河”。这一“气壮山河”的回声不是虚构,不是想象,更不是肥皂剧里那些早就录制好了的掌声和笑声,而是真真切切的新工人们的声音,是许多们在一次次工地和厂矿的演出中亲耳听到的呼喊,它就是《天下打工是一家》中那些来自四川、河南、东北、安徽的打工者们的声音,就是无数穿梭在小区间,为城市人提供家政服务的小时工们的声音,就是《这矮矮的村庄是我们在这城市的家》中那些居住在“城市现代化的公寓别墅的旁边”,“许多裸露着砖墙的矮矮的村庄”里的来自“五湖四海的兄弟姐妹”们的声音。

从单纯形式的角度说,一般的通俗音乐录制,除非是现场版,不会出现作品之外的声音,这为的是保持作品的独立性、纯粹性,但有意思的是,新工人艺术团的这些作品,本非现场版,却在不少作品中加进了作品之外的声音。在我看来,这个声音的合成并不是为了玩技术化的花样,实际上,他们的八张CD,就其制作质量,无论是光碟的质量,还是配器,或混成,乃至录音的效果,根本无法与文化工业专业化制作的商品相比,其技术完全是最普通的级别。但这些作品之外的声音的进入非但没有使作品本身的效果受到影响,反而极大地增强了作品的感染力。电影里称这样的声音为画外音,法国新浪潮的电影理论家安德烈·巴赞在对罗贝尔·布莱松著名的《乡村牧师日记》的评论中指出,布莱松在影片中将画面外的声音置于与画面平行的位置,“不是用来填充影像表现的事件,它是对事件的渲染和扩展”(安德烈·巴赞122),并由此到达一种现实主义的美学境界。这一论断同样适用于新工人艺术团作品中的这一表达形式。当我们在《这矮矮的村庄是我们在这城市的家》的开头听到那些打工者被问及在城市里的家的感觉的时候,我们能从他们亲切而朴素的回答声中感受到一丝无奈,但并不颓废,更不绝望:“也有,呆时间长了就有”;“有时候能感觉到,但是有时候会受到城市里边那些人的歧视”;“家的感觉很飘渺”;“好像有又好像没有”……在

许多舒缓地唱着新工人们在城市中的生活的时候,再次传来公交车上售票员的声音,还有打工子弟学校孩子们的声音,最后是一组混杂的声音,隐约听到一个声音,“家就是那种温暖的感觉”,声音渐渐消失,乐曲终了。这些声音与许多的歌声、乐曲的声音交织在一起,表达的正是作为一个“集体”的新工人们共同的体会和心声:“我们带着双手和行囊远走四方/我们努力生活不曾失去方向”。

这样的声音已经与歌唱者的声音完全融为一体,他们不是流行音乐现场版中歌手与粉丝的关系,不是生产者与消费者的关系,孙恒、许多、段玉们其实就是他们中的一员。所以,我们在段玉的《小时工》中听到独唱与合唱的集合,我们听到了那些“连爬带跪就为了六块钱”的小时工,常常要面对太太们给的一张张“苦瓜脸”,也还是会说,“我感到生活很愉快,虽然很辛苦,还是有人把我谢,我的生活全在这抹布间,感谢社会能让我生存下来。”而在孙恒的《团结一心讨工钱》中,则是“辛辛苦苦干一年,到头来不给结工钱”的工人们,面对“面善心黑的周老板”,在“身经百战的王老汉”的带领下,齐声高喊:“团结一心跟他干!条件一个结工钱”,还有工人们一片愤怒的质问:“我们从早上干到晚上,这都是我们工人的血汗钱!”“你凭什么不给钱!你心也太黑了,我们累死累活为了啥?你咋恁狠心呢?你还有良心没有?你这么做,天打五雷轰,老天爷也不会放过你!”“你干嘛不给啊,我们怎么回去跟一家老小交代,不给钱,兄弟们老少爷们,拉他去法院!”可以肯定地说,这些语言完全来自工人们,没有什么艺术加工,也不需要什么艺术处理。这样的声音与孙恒演唱的陕西方言,和他用吉他拨弦弹奏出的铿锵有力的声音汇成了一个强劲的集体的声音。我们除了感动,还有激昂,还有张承志在《劳动者的休憩时刻》的开头说起的“中国有希望了”的由衷感受。中国的希望绝不仅仅是日益高涨的GDP,没有他们的劳动,资本永远只是一个抽象的数字,既不可能增值,也不可能实现国家的富强和人民的富裕;而没有他们的尊严和地位,也就不可能有国泰民安和世界和平。

这种将词曲之外的声音与词曲合成一个浑然天成的组合本身就是一种新的音乐的组织形式。这一形式最重要的特点就是制造了一个高度真实

的现场和现场感。而之所以需要这个现场感,在我看来,是为了表达他们的现实感,更为了将这一现实感传递给听众,使听众可以从音乐中感受到一个真切的现实的存在。文化工业在技术和资本强劲推动下生产的大量过剩商品充斥着市场和社会,他们不得不更加依赖广告,依靠更为强烈的各种刺激吸引着诱惑着人们购买,而所有这一切都只是给予消费者一个似乎有力其实虚幻的幻象,现实感正在离我们远去,通往现实的道路多半也已经被阻断,而更为严重的是,我们在文化工业商品潜移默化的作用下,已经逐渐失去感受现实的能力。然而,也正是在现实感日益稀薄的今天,新工人艺术团以现实感的再现为创作目的的“书写”既抵抗着幻象的侵蚀,也在呼唤人们重新建立对这个时代的现实感。

需要特别指出的是,在新工人艺术团的音乐实践中,现实感与现场感是紧密联系在一起的,他们在企业厂矿和工地上义演时的现场感就正是其现实感,而他们的现实感也正来自于这一现场;同时,我们还要看到,对他们来说,这个现场绝不仅仅是义演的现场,而是整个当代中国。哪里有新工人,哪里就是他们的现场。面对这个当代世界中无比巨大的现场/现实,令人震惊而又极其真切的现实感必将将我们包围并撼动我们久已迟钝的身体感。而这样的现实感,对于亿万新工人群体而言,则是他们身份认同最重要的前提。在身份政治被无聊的学术研究越来越细化为籍贯、年龄、收入、职业、性取向、生活习惯、方言、趣味等等的方法时,细化最直接的后果就是一叶障目不见泰山,就是对结构性的社会关系的遗忘和舍弃,就是对整体性的无视,就是将占全中国人口四分之一的新工人从他们狭隘的视野中清除出去,只剩下小趣味和小情调的差异,说到底,不过是小资化在学术领域的反映。也就是说,对新工人群体而言,包括新工人艺术团的所有成员,他们的现实感很大程度上就来自于他们的身份。在全球资本扩张和转移的作用下,既作为世界工厂的劳动力主体而遭遇压迫、剥削,更遭遇着城市与乡村二元社会结构的体制所形成的边缘化,这就是这个举世无双的庞大群体共有的身份的全部内容。

然而新意识形态既遮蔽了这一现实,又依靠和利用传统媒体和新媒体阻断了人们对这一现实认知的通道。就整体的状况而言,新工人群体的

自我认识尚处在模糊朦胧的状态,甚至其中的很大一部分人更认同主流的价值观和文化,他们将骗人的成功学作为自己人生的最大动力,将渺茫的成功视为自己人生奋斗的目标,让自己在幻想中想象性地“融入”主流。这同样是那个巨大现实的一部分,甚至是更为触目惊心的部分。正是面对如此的现实感,新工人艺术团的音乐实践不仅仅要承担激活、再造新工人主体意识的使命,还要承担组织的使命。2009年10月在第二届新工人文化艺术节上,台湾工人乐队黑手那卡西音乐工作坊现场集体创作的《怎么办》就很好地再现了这一点:

城市的路太硬踏不出足迹
小草扎不下根难以活下去
我来到这城市感觉无能为力
没有金钱没有后台明天到底在哪里

老师说要追寻梦想但现实把梦想
击碎

我像浮萍一样四处无依靠
怎么办?怎么办?
我要怎么办?

团结起来
建立集体
就这么办

音乐是组织现实的形式,对新工人艺术团而言,音乐及其相关的实践也是他们的组织手段,他们将现实组织进作品中,在再现现实的同时又对现实进行再组织。于是,我们在他们的歌里就常常听到这样的表达:“天南地北四海皆朋友/有福同享有难同当/一个好汉需要三个来帮[……]我们的世界是同一个世界/我们的梦想是同一个梦想/平等团结互助合作/创造一个新天地是我们的梦想[……]一起走,大家一起来走!/大道就要靠我们大家来走”(《我们的世界,我们的梦想》)。这些一般被理解成互相鼓励的话,甚至被当做抱团取暖的吁求,但是,即使是这样,也并不是见不得人的事,可事实上,它更是组织动员的方式。它用最朴素的语言,也是与我们最基本的经验相一致的方式,以“我们”共同遭遇的同一个现实和命

运将一个个被分隔的人们重新凝聚在一起,以“平等团结互助合作”的方式与资本“分而治之”的组织方式相抗衡。而这才是真正的“大道”,也是“大道”实现的唯一可能。

如果说民歌、方言、民族/民间乐器、革命历史遗产的继承等等是他们再组织的重要形式,那么,“人民艺术观”就是其再组织的基本原则。

四、人民文艺观的实践

作为一种音乐风格的民谣自然可以从旋律、节奏乃至配器等形式的角度来理解,但我想说的是,在他们看来,民谣就是“来自大地的人民之声”。这其实就是他们的人民文艺观。而方言、民歌等元素的运用就是其人民艺术观在形式上的具体表现。

在新工人艺术团中,方言演唱比较多的是孙恒,用的是陕西方言,许多也曾经以吴方言创作并唱过一支《劳动·青春》,在其《这草淡的日子》里也有一句越剧《红楼梦》中的唱词,但吴方言显然比北方方言难懂,基本局限于吴方言地区的听众。在当代中国,随着基础教育的普及,普通话成为基本的交际语言,然而,也正是因其与教育的关系,在教育资源等方面的分配不平衡,相当程度上造成了广大的内地方言使用人口明显比沿海等经济发达地区多很多的格局,同时,方言形成的区域文化差异也更多地体现在乡村和城镇,尤其是社会底层。在这个意义上,基本上只有孙恒一个人使用方言演唱的新工人艺术团的音乐实践也仍然有其特别重要的意义。听着孙恒陕西方言的《团结一心讨工钱》《我的吉他会唱歌》和《开胸验肺》这样的作品,泥土的质朴感扑面而来,同时,我们还能体会到底层劳动者的果断、干脆、坚决的品质和斗争的勇气。

许多虽然是曾经的摇滚青年,至今在他身上和他的创作中也还保留了摇滚音乐人的浓郁气息,但他对摇滚乐有清醒的认识和反思,他说,“搞摇滚乐给人这样一种感觉,就是在旁观这个世界,但是没有走入这个世界,是在屋子里看外面的世界。比如,可以很感性地表达一种愤怒,时间长了,愤怒也稀释掉了,也不知道为什么愤怒了。”当他开始跟着孙恒去工地,参加打工妹之家的一些活动之后,他“才发现,原来生活不在遥远

的别处,意义不在自由得只剩下自己的天空中,生活的意义在脚踏实地地前行中,在拥挤的人群之中。”也正如吕途借许多的故事进行的讨论中所说,“当摇滚歌手一旦成为摇滚歌星以后,并成为只有资本才可以有经济实力搭建的辉煌的舞台上的歌星以后,摇滚乐中的反抗精神往往就变得苍白无力了。”^①这样的一些认识使许多在创作中能更充分地对个人的愤怒保持距离,克服商业化摇滚乐创作中过于概念化、符号化的表达方式,而是代之以叙事为主的形式。他既准确地捕捉到了现实中具有代表性的事件和人物,譬如《老张》《一个村里来的小伙》等,又能以“我们”为叙述者展开叙事和抒情,譬如《北京,北京》《六里桥》等。虽然叙事性是新工人艺术团音乐实践中很普遍的特征,因为叙事性是其现实感的根本保证,但在许多的摇滚风的作品中恐怕体现得最充分。也可以说,这一叙事性正是许多的作品区别于文化工业制作的摇滚乐产品最重要的地方,它不是个人化的情绪宣泄,更不是无病呻吟,而是这个群体真实生活和感受的再现。而且,许多还有意识地将民歌很好地揉进摇滚曲风中,譬如《挂红灯》《和这世界谈恋爱》等,在我看来都是非常成功的实验。这些古老的民歌因此被重新激活,获得新的生命。

虽然孙恒也有一些抒情性作品,但是毫无疑问,姜国良和段玉是新工人艺术团中最具抒情性的作者。当我们还以刻板的印象想当然地认为新工人既然是工人阶级的一部分,他们一定不需要抒情,除了那些过于政治性的激情和口号化的表达之外,他们也不会抒情,但是,当我们听到姜国良、段玉等的作品后,我们一定会改变这一先入为主的成见。而且,我们除了明白新工人也有感情需要抒发,新工人完全有能力自我表达这一事实外,还可以清楚地看到,他们所抒发的情感多半不是一己之情,而是一个集体、一个共同体的感情,即使歌曲中的抒情主人公只是一个单数的“我”和“你”。谁说抒情只是有闲阶级的特权?谁说抒情必然是个人的行为?实际上,这样具有高度集体性的抒情性作品恰恰是文化工业根本不可能生产出来的。而这也正是新工人艺术团音乐实践的现实主义美学原则和精神的重要方面。

所有这些在形式上的独特性最终构成了他们形式创造上的自觉意识。这一形式自觉的意识并非源自什么“影响的焦虑”这一类基于个人完善

和成功的追求,而完全来自他们对自己所属群体的深刻认同和深厚感情。他们在自创的“唱谈会”这一形式中,在将创作经验和体会与听众无保留交流的过程中,就既很好地营造了共同体的氛围,也实现了演唱者与听众共同作为参与者的集体理念。在这个意义上,新工人艺术团音乐实践的所有形式其实都来自现场/现实,都是现场/现实的产物。而这也再次充分证明了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的核心思想:“人民生活[……]是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉”(毛泽东 860)。

在我看来,新工人艺术团所创造的就是一种新时代的新兴大众文化,但绝不是文化工业所生产的大众文化。新工人创造的大众文化乃是致力于激发新工人的阶级意识,并更进一步地创造更具有未来性的新文化。雷蒙·威廉斯曾经说,“新阶级通常总是新兴的文化实践的发源地,但当它作为一个阶级尚处于相对从属的地位时,这种文化实践总是显得不那么平衡,总有一些不够完备的地方。因为[……]一种试图对它进行收编[incorporation]的过程便意味深长地开始了”(雷蒙·威廉斯 133)。虽然,中国的新工人是否作为一个阶级已经存在尚待实践的检验,虽然新工人艺术团的音乐实践还“不够完备”,但他们以尊严抵挡住了被各种权力和意识形态“收编”的诱惑,以服务新工人群众为目的而确立起了自己的音乐创作和文化实践的原则和方向,以更具现实感和整体性的书写揭示了被文化工业及其商品所遮蔽的时代和社会的真相,以积极而健康的作品培养新工人群众乃至更多同情者的审美趣味,一言以蔽之,以行之有效的文化实践的方式引导人们重新树立建设一个良性社会环境的信心。

注释[Notes]

① 新工人艺术团的前身是打工青年艺术团,成立于2002年5月1日国际劳动节,最初成员10人,核心成员有孙恒、许多、姜国良、孙元等,他们基本上都是打工青年。他们利用业余时间到工地、工厂和社区、校区为打工者演出。

② 关于“新工人”的命名,吕途在《中国新工人:迷失与崛起》(北京:法律出版社,2013年)中说,“新工人是一种诉求意义上的概念。在中国,工人这个词是有着历史的烙印的,说工人就让人联想到过去国企的工人,他/她们被赋予了工厂和国家的主人的地位,享受各种社会保障和

福利待遇”(5)。这里包含两层意味,其一是尊严政治意义上的政治地位,其二是与其相关联的经济地位。但可以肯定的是,新工人群体的组成主要是进城打工的农民,也包括从小城镇进入大中城市的人员。已故的费孝通先生在1980年代初期对小城镇的调查研究中已经使用了“新工人”这一概念,他指的是苏南地区乡镇企业的发达地区,有相当一批兼业者,他们或“以农为主兼营工业”,或“亦工亦农”,或“以工为主兼营农业”,“这批兼业劳动者中的绝大部分与城镇工人之间已经不存在本质的差别,他们同样与先进的生产力相联系,承担着约占办在镇上的工业1/3的生产任务[……]因此,他们无疑是从农村中生长出来的一批新工人,是中国工人阶级新一代的一部分。”参见:“小城镇 再探索”,《费孝通全集》第十卷(呼和浩特:内蒙古人民出版社,2009年)360—61。费孝通的“新工人”指的就是“离土不离乡”的农民。

③“新批判精神——答〈新左翼评论〉杂志问”,《别求新声——汪晖访谈录》(北京:北京大学出版社,2009年)32。访谈时间是1999年秋,但对话中已经涉及到发生在2001年的“9·11事件”,应是根据录音整理后修改的痕迹。

④参看费孝通关于小城镇的几篇文章,特别是《小城镇大问题》和《小城镇 再探索》,在《小城镇 再探索》中,他说:“农民富裕靠工业,已成了普遍的事实。[……]这个事实应当大书特书,因为它向人们展示出我们社会主义建设中的一个崭新的特点:中国社会基层的工业化是在农业繁荣的基础上发生、发展的,而且又促进了农业发展,走上现代化的道路。[……]资本主义国家现代工业的成长是以农村的崩溃为代价的。这是西方资本主义工业化的道路。[……]这种工业化的道路,从具体历史发展来看,并不是从理论上推论出来的结果,而是农民群众在实际生活中自己的创造,经过了多年实践的检验,‘实行几亿农民离土不离乡,积极发展乡镇企业’,终于被肯定为从我国国情出发的一个具有战略意义的方针。”《费孝通全集》第十卷(呼和浩特:内蒙古人民出版社,2009年)352—53。

⑤ 社会的类型很多,类型划分的依据同样有很多。可参看百度百科“社会组织”条目(http://baike.baidu.com/link?url=M6cTg5-gSykwOO23_Z1i5sCgPaA3OKKWPnnc95RWH6n5gsK5gXYZXz8m2g5ZO6WroDS86cnYEagpe6m06L4S3q)。根据民政部1998年10月颁布的《民办非企业单位登记管理暂行条例》的定义,“民办非企业”指的“是指企业事业单位、社会团体和其他社会力量以及公民个人利用非国有资产举办的,从事非营利性社会服务活动的社会组织。”参看民政部网站(<http://www.mca.gov.cn/article/zwgk/fvfg/mjzzgl/200709/20070900001726.shtml>)。

⑥ 彪哥是孙恒1999年在北京师大附近的一个建筑工地

上认识的建筑工人,《彪哥》就是以他的生活经历为素材创作的一支歌,歌词值得抄录于右:“认识你的时候,已是在你干完每天十三个小时的活儿以后。大伙儿都管你叫彪哥,你说这是兄弟们对你习惯亲切的叫法。喝醉了酒以后,你说你很想家,可是只能拼命地干,才能维持老小一家——安慰的生活。每天起早贪黑,你说你感到特别的累,可是只能拼命地干,才能维持老小一家——安慰的生活。你说你最痛恨那些不劳而获的家伙,他们身上穿着漂亮的衣服,却总是看不起你。你说究竟是谁养活谁?他们总是弄不清,他们总是弄不清这个道理。一天天一年年,就这样过去……你拥有的只是一双空空的手[……]你总说也许明天日子就回改变,可清晨醒来后,仍得继续拼命地干!”

⑦ 参看大声唱网站(<http://www.dashengchang.org.cn/>)。本文中涉及到的他们的音乐作品均可在该网站欣赏并下载。

⑧ 据孙恒介绍,因为第一张是“市场化运作,销售最好,卖了十万张”,此后七张,“基本靠义卖,收入微薄”。首张专辑《天下打工是一家》,第二张《为劳动者歌唱》,第三张《我们的世界 我们的梦想》,第四张《放进我们的手掌》,第五张《就这么办》,第六张《反拐》,第七张《家在哪里》,第八张是十年精选《劳动与尊严》。

⑨ 参看(http://www.xingongren21.com/usershow_15743_25_1.htm)。

⑩ 参看吕途《中国新工人:文化与命运》中许多的故事。有乐评人就这样评论中国的摇滚乐:“中国摇滚乐从不缺乏底层关怀,但一直以来却都是一种精英式存在,在面向底层大众的时候,总显得比较躲闪,更不用说主动代某个庞大的人群发言。尽管很多乐手和打工者一样同处城市底层,但摇滚乐手还是会很自觉地将自己区分出来。”(见昆鸟:“致‘额们’伤痛倔强豪放的青春——‘新工人剧场’为劳动者歌唱”,《新周刊》第406期,见(<http://www.newweekly.com.cn/newsview.php?id=5528>))。

引用作品[Works Cited]

路易·阿尔都塞:“意识形态和意识形态国家机器(研究笔记)”,《哲学与政治——阿尔都塞读本》,陈越编。长春:吉林人民出版社,2003年。

[Louis, Althusser. “Ideology and Ideological State Apparatus.” *The Philosophical and the Political—An Althusser Reader*. Ed. Chen Yue. Changchun: Jilin People’s Publishing House, 2003.]

安德烈·巴赞:“《乡村牧师日记》与罗贝尔·布莱松的风格化”,《电影是什么?》,崔君衍译。南京:江苏教育出版社,2005年。

[Bazin, Andre. “Diary of a Country Priest and Robert Bresson’s Stylization.” *What is Cinema?* Trans. Cui

- Junyan. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2005.]
- 费孝通:“小城镇 大问题”,《费孝通全集》第十卷。呼和浩特:内蒙古人民出版社,2009年。
- [Fei, Xiaotong. “Small town, Big Problems.” *Complete Works of Fei Xiaotong*. Vol. 10. Hohhot: Inner Mongolia People’s Publishing House, 2009.]
- .“小城镇 再探索”,《费孝通全集》第十卷。呼和浩特:内蒙古人民出版社,2009年。
- [——. “Small Town, Re-Exploration.” *Complete works of Fei Xiaotong*. Vol. 10. Hohhot: Inner Mongolia People’s Publishing House, 2009.]
- 吕途:《中国新工人:迷失与崛起》。北京:法律出版社,2013年。
- [Lv, Tu. *Chinese New Workers: Lost But Rising*. Beijing: Law Press, 2013.]
- .《中国新工人:文化与命运》。北京:法律出版社,2014年。
- [——. *Chinese New Workers: Culture and Destiny*. Beijing: Law Press, 2014.]
- 毛泽东:“在延安文艺座谈会上的讲话”,《毛泽东选集》第三卷。北京:人民出版社,1991年。
- [Mao, Zedong. “A Talk on Literature and Art Forum in Yan’ an.” *Selected Works of Mao Zedong*. Vol. 3. Beijing: People’s Publishing House, 1991.]
- 汪晖:“新批判精神——答《新左派评论》杂志问”,《别求新声——汪晖访谈录》。北京:北京大学出版社,2009年。
- [Wang, Hui. “The New Spirit of Critique: A Reply to the New Left Review.” *Searching for Alternatives: Interviews with Wang Hui*. Beijing: Peking University Press. 2009.]
- 雷蒙·威廉斯:《马克思主义与文学》,王尔勃、周莉译。开封:河南大学出版社,2008年。
- [Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Trans. Wang Erbo, Zhou li. Kaifeng: Henan University Press, 2008.]
- 温铁军等:《八次危机:中国的真实经验 1949—2009》。北京:东方出版社,2013年。
- [Wen, Tiejun, et al. *Eight Crisis: China’s Real Experience 1949 – 2009*. Beijing: The Oriental Press, 2013.]
- (责任编辑:王嘉军)

(上接第100页)

- [Tolstoy, L., et al. *Tolstoy’s Literacy Letters*. Trans. Zhang Qi. Changsha: Hunan People Press, 1984.]
- 雷纳·韦勒克:《近代文学批评史》,第四卷,杨自伍译。上海:上海译文出版社,2009年。
- [Wellek, René. *History of Modern Literary Criticism*. Vol. 4. Trans. Yang Ziwu. Shanghai: Shanghai Translation Press, 2009.]
- 瓦·瓦·津科夫斯基:《俄国哲学史》,上卷,张冰译。北京:人民出版社,2013年。
- [Zenkovsky, V. V.. *A History of Russian Philosophy*. Vols1. Trans. Zhang Bing. Beijing: People’s Press, 2013.]
- 日丹诺夫:《日丹诺夫论文学》。北京:人民文学出版社,1959年。
- [Zhdanov, Andrei. *Zhdanov on Literature*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1959.]
- 周扬:《周扬文集》,第一卷。北京:人民文学出版社,1984。
- [Zhou, Yang. *The Works of Zhou Yang*. Vol. 1. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1984.]
- (责任编辑:王嘉军)