

「你有自己一套」？— 從組合 at17 看流行音樂與性別政治

陳銘匡

1. 引言

流行音樂是不少年輕女性日常生活中的重要範疇。她們當中有小部份躋身流行音樂工業中參與製作；大部份作為聽眾/歌迷，在日常生活中聽歌、唱卡拉OK、追星、購買 CD 及偶像產品等。

女性可通過日常生活的各個環節，「去發現個人的需要，佔有不同的社會位置以至與整體社會和文化建立不同的關係」（陳順馨，2005）¹。流行音樂作為其中一個重要環節，自然也會是「主體性建構過程中的重要推動力」。女性怎樣參與流行音樂工業的生產、流行音樂所呈現的女性形象，以至女性如何消費流行音樂，當中的互動過程，都有其政治及文化含義，值得反思及探討。

不少論者早已指出，流行音樂向來是男性主導的工業。Sheila Whiteley (2000)直指性別不平等仍然普遍存在於歐美的唱片業，管理層中甚少由女性出任，女性音樂人的成就常被男性主導的業界及樂評所質疑²。在香港，John Erni (2007)指出廣東歌(Cantopop)工業的結構把女性排除於監製、作曲、作詞等崗位以外，由男性音樂工作者建構行內文化；即使部份女歌手廣受歡迎，但她們面對的卻是一個近似父權家庭結構 (patriarchal family structure)的工業³。

當本地音樂工業自九十年代末開始隨香港經濟低迷而下滑之際，二人年輕女子偶像組合 Twins 於 2001 年平地一聲雷，甫出道即大受歡迎，取得空前的商業成功。隨後，不少女子組合在唱片公司的撮合下湧現，賣點皆是她們的形象而非音樂，所呈現的盡是(異性戀)男性眼中典型的理想少女形象— 青春、漂亮、活潑、純真、甜美等等。

¹ 陳順馨 (2005), 〈女性的主體性和日常生活政治〉, 《再讀女流上集》, 新婦女協進會, 頁 32。

² Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 3-5

³ Erni, J. (2007), 'Gender and everyday evasions: moving with Cantopop', *Inter-Asia Cultural Studies*, 8(1): 93.

有關這些組合冒起所展現的性別政治以及身份建構的議題，自有不少值得討論之處。本文的重點卻是在這男性主導的音樂工業以及女子組合風潮的脈絡中，討論另一隊組合—at17。

at17 是一隊於 2002 年出道的二人組合，以其演唱、演奏及創作實力為賣點；幾年間，她們愈來愈受歡迎，並成為不少年輕人的偶像。本文將焦點放在年輕女性—包括 at17 二人，以及與其年紀相近的女歌迷，探討 at17 在既有男性主導的流行音樂工業中，如何岔出歧路及呈現不一樣的性別身份，並在歌者/歌迷的互動過程中，怎樣與年輕女歌迷，在社會建構的制約中，突破既有的性別框架和衍生的規範。

本文參考大量與 at17 相關的文本（歌曲/歌詞、演唱會錄像、at17 著作、照片、歷年的傳媒訪問、報導等），以及 at17 歌迷所寫的文章、留言等，並就此作分析。由於研究時間及篇幅所限，未能作較全面的受眾研究（audience research），但會借用外國有關流行音樂與歌迷關係的研究作討論。

2. at17 簡介⁴

at17 的成員為盧凱彤及林二汶，她們於 2000 年的一次歌唱比賽中相識，隨即惺惺相惜，自此常常爭取機會，拍檔到商場等地方演出，其後更獲歌手黃耀明賞識。她們於 2002 年正式簽約黃耀明旗下音樂品牌「人山人海」，取名 at17，當時盧林二人分別僅得十六歲及二十歲。

at17 於 2002 年推出首張專輯《Meow Meow Meow》，在沒有龐大宣傳下賣出二萬多張，成績相當理想。五年來，at17 推出共三張專輯（不計演唱會現場錄音及精選唱片），屢屢獲獎，音樂風格以清新的電子民謠為主，但亦有較具搖滾味的歌曲。曲詞創作方面，早期二人的參與比例較少，由林二汶胞兄林一峰及「人山人海」其他音樂人協力，到 2005 年的專輯《變變變》，at17 二人參與曲詞創作的比例已達半數。

無論在唱片錄音及現場演出中，盧凱彤幾乎負責所有結他彈奏。林二汶除偶然彈結他外，亦會演奏敲擊樂。at17 熱衷於現場演出，而她們在舞台上的演唱及演奏水準，亦深受觀眾及傳媒稱譽。她們從小型場地、校園、藝術中心唱至亞洲國際博覽館，演出次數頻密，是香港罕有地以現場音樂功力為賣點的年輕女歌手。近一年，她們更到台北、上海等地舉行多場中小型音樂會，口碑載道。

除音樂外，她們亦曾出版結他譜、散文集及攝影作品集等，進一步突顯她們的創作能力。

⁴ 部份資料綜合自 at17 官方網站 (<http://www.at-17.com>) 及傳媒報導。

3. at17：突破框框與禁忌 建構女性主體性

正如前述，社會對全女班的流行音樂組合有既定的想像，一方面因為工業主導者理所當然的男性視點，另一方面也因為在疲弱的市道下，唱片公司有見 Twins 的成功例子，為求保險而複製的因循做法。於是從 Twins 開始，組合如 Cookies、女生宿舍、Krusty、2R、Cream 等，莫不以青春、活潑、可愛的形象出現，主要賣點是美貌（甚至性感）、服裝，重點是唱片包裝、戀愛新聞、廣告代言。她們的歌曲主要由市場上產量甚高的（男性）作曲填詞人負責，題材離不開暗戀失戀的「少女情懷」。她們不會在台上演奏樂器，唱歌技巧常被批評，偶然會表演能展現其活力的舞蹈。因為唱片公司/經理人公司的精心安排，讓她們經常進佔傳媒版位，廣受注目。

然而，也因為一切皆被精心安排，這些女子組合在傳媒及舞台上的一舉一動，都被認為是經過高度設計的，真實性（authenticity）存疑。她們在台上踏著被設計的舞步，唱著別人寫的歌，在主導者的框架中努力維持男性社會建構的「美麗」形象，鞏固少女應當要漂亮、要戀愛、要純真的刻板印象。她們成了被「觀看」、被「設計」的客體，難以從自己的演出中呈現她們的個性和價值觀。

比較起來，at17 不僅是組合中的異數，更是香港樂壇受歡迎女歌手中，罕有地能夠同時突破多種女性角色和性別關係的定型，呈現不一樣的性別身份和主體性。而她們二人如何在男性主導的音樂工業另闢新徑，以及在日常生活與工作中實踐對音樂的熱愛，也能為女性主體性的建構和女性意識的提昇帶來反思。

3.1 少女與結他：闖進男性疆界

at17 兩位成員演出時，林二汶偶有彈結他，而盧凱彤差不多一直是結他不離手的，無論是專輯錄音或現場演出，她都包辦近乎所有歌曲的結他演奏。很多時，她彈的是民謠風格的木結他 (acoustic guitar)，但有時也會彈電結他，以爆發力極強的搖滾風格演奏。

在香港流行樂壇，自彈自唱的女歌手是少數，彈電結他的則更少，即使偶有幾位，在成名後也只會偶然以玩票性質客串⁵，像盧凱彤般在大小演出中邊奏結他邊唱歌而廣為人知的女性音樂人更是絕無僅有，而她更屢次透露自己偏愛搖

⁵ 女歌手盧巧音、何韻詩等均曾彈結他演出，但成名後已較少在台前彈奏。另外，at17 所屬音樂廠牌旗下的音樂人李端嫻亦擅於彈奏結他及其他樂器，但以幕後演奏為主。一些女性獨立音樂人也有在台前彈奏結他，但接觸的觀眾層面較有限。

滾，不時在現場演出時轉以搖滾風格演繹歌曲。才二十歲的盧凱彤，結他技巧備受行內人和樂評讚賞，更不時應邀為其他歌手演奏，例如在 2005 年即曾擔任本地經典組合達明一派二十週年演唱會的結他手。

流行音樂工業中女性結他手罕有的現象，其實既不是偶然也不是自然的，而要像盧凱彤般僅二十歲便能經常站到台前，以眾口皆譽的技巧彈奏電結他/木結他，這條路走來並不容易。

Mavis Bayton(1997)⁶就歐美搖滾/流行樂的分析指出，女性多作為演唱者(vocalists)而非樂器演奏者(instrumentalists)，即使彈奏樂器，也是以鍵盤為主，木結他較次，而電結他則往往被認為是男孩的玩意。Bayton提出女性電結他手的缺乏是社會建構而非自然的：女孩自小被訓練成要女性化(feminine)，學習鋼琴、小提琴這些傳統上較女性化的樂器是被家庭所容許的，但電結他就因為被視作「男性化」(masculine)而不被允許。在電視等傳媒中，結他手幾乎清一色是男性，女性電結他手的模範(role model)從來缺席。女孩自小接收這些單一影像，根本從沒想像自己要彈起電結他，即使有這想法，也難以相信可以成功。社會往往認為彈電結他与女性形象是有抵觸的，彈電結他(以至電子樂器)所要掌握的複雜「技術」並不屬於女性的，相反，男性會認為電結他能讓他們顯得更男性化、更剛強。

我會補充認為，比起歐美，香港甚至傾向將木結他也視為男性化的樂器(雖然不及電結他的陽剛)。在歐美一直也有女性民謠(folk music)創作歌手的傳統，Joan Baez, Joni Mitchell 等隨著六十年代女性主義與反戰等社會趨勢而冒起，她們提著結他自彈自唱民歌的形象十分鮮明。在香港，流行音樂與民歌的發展脈絡與西方完全不一樣，女性創作與彈奏民歌並不常見，八十年代的林志美已算是異數(但她在竄紅以後也甚少以彈結他的形象示人)。在大眾傳媒中缺了女性彈結他的模範，相反七八十年代男歌手彈結他的形象卻一直不缺 - 從許冠傑、區瑞強到盧冠廷等，在此氛圍下，無論木結他或電結他都容易被歸類為男性樂器，香港學習與演奏結他的女性數目也遠不及男性。

即使像盧凱彤一樣堅持學習結他的女性，或許仍會面對重重困難。Bayton (1997)在英國的研究中就曾發現女結他手會被男結他手排擠、批評或訕笑、售賣結他的環境往往對女顧客不友善等，他們認為女性無法理解電結他的複雜技巧 and 技術語言(technical language) — 這與社會一般認為女性生來「不擅科技」的本質主義(essentialism)觀點吻合。而她的研究中更直指電結他本身就被視為「男性」的，甚至是象徵男性性器官的，搖滾樂手的電結他技巧會被視為其男性能力的象徵，彈奏時充滿象徵陽具的力量(phallic power)。

⁶ Bayton, M.(1997), 'Women and the Electric Guitar', in S. Whiteley ed. "*Sexing the Groove: Popular Music and Gender*", London: Routledge: pp 37-49.

因此，根據 Bayton 的分析，女性握著電結他在台上奏出激情嘹亮的音樂，打亂了性別符碼(gender code)，為演奏者和觀眾都帶來了困惑。一位女性要經常彈電結他並且技巧能獲得認同，無疑是鬆動了典型性別身份建構，也同時展現了新的可能性 — 開拓了女性參與音樂創作/製作的機會，向公眾示範了不一樣的性別秩序 — 不是由男結他手為女歌手伴奏，而是女性可以有技術有自信自彈自唱甚至為男歌手伴奏(如盧凱彤為黃耀明彈結他)。女結他手罕見、彈結他之路難熬，因此也更可貴。

盧凱彤九歲開始跟父親學習結他，其後到低質素的琴行學習，之後才拜一位行內有名的結他手為師。她曾寫道：

「……到了某一年，我忽然覺得自己真的很喜歡彈結他，很自然地就會由早彈到晚……」⁷

「……就像學習一種樂器，就算身邊的人不支持你，當你拿著它去彈出自己喜愛的曲目時，那種快樂我相信在其他地方是找不到的。只要你找到自己喜歡的事便堅持去做吧！」⁸

她因為喜歡結他，所以堅持日練夜練，彈結他成為日常生活的重要環節。她始終肯定自己的主體需要，努力闖進男性主導的疆界，打破本質標籤規範（「女性不能掌握結他技術」），擔當罕有的女結他手角色，呈現出主動、自主的年輕女性形象。

其後，她甚至出版結他譜、講授結他講座等，為渴望彈結他的年輕女性樹立模範（role model），並為她們在面對個人選擇受本質標籤制約時，提供參考實證及反思空間。

3.2：「邊個話肥妹唔可以唱歌？」

有異於男性，女性音樂人站到台前，觀眾的焦點往往先落在她們的外表而不是她們的歌聲⁹。因此，為求更受歡迎，年青女子偶像組合向來特別強調臉孔和身材。從一開始，唱片公司/經理人公司便以主流社會既定的「青春」、「美麗」標準，挑選合適的少女撮成組合（因此大部份女子組合的成員都是首先以其外型吸引唱片公司注意而非其歌藝，而且不少更是模特兒出身）。

⁷ 林二汶，盧凱彤（2005），《我有冇問題？》，青春文化事業出版有限公司，頁 105

⁸ 同註 7，頁 72

⁹ Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 52

近年在媒體的反覆論述之下，纖瘦被建構成為美麗的必須條件，女性肥胖是「醜」、「懶」的象徵，後果就是得不到男性的目光，生活中得不到快樂。唱片/經理人公司與媒體互相配合，將這些偶像組合置於男性視線中「被看」的位置，經常以身材、衣著為話題，青春的意思就是能夠展現纖瘦的身體，性感就是能吸引男孩的凝視和女孩的豔羨。

at17 打破了過往全女班組合的方程式，從一開始便不以外貌為賣點，無疑擾亂了觀眾傳統上對女歌手（特別是年輕女歌手）的想像。唱片封套向來是最能樹立歌手定位的途徑之一，但她們的唱片封面從不以慣常的「女性美」

(feminine beauty) 面目示人，第一張專輯的封套戴上頭套把面孔蓋住，第二張的封面將臉孔繪上「大花面」，第三張的封面則以誇張的化妝和燈光來將她們的面容變模糊，貫徹地展示她們有異於其他組合的定位。她們從不穿性感衣服，經常是一身簡單樸實的 T 恤牛仔褲。而更與別不同的，是成員之一的林二汶，二十歲出道時體重達 170 磅，絕對算是社會所標籤的「肥妹」一名。

當 at17 奪得商業電台頒發的最受歡迎組合獎時，林二汶在台上引述了老闆黃耀明當初與她簽約時的說話：「邊個話肥妹唔可以唱歌？」她更說：「入行之後我有減肥，反而仲增磅。」¹⁰

at17 出道後，漸受公眾注目，演出機會愈來愈多，而林二汶亦開始減肥，至 2003 年已成功減去三十磅，但她強調減肥的原因純粹是爲了健康，更絕不會拍纖體廣告：

「……我減肥唔係爲咗靚，係想健康啲，因為嗰時我覺得自己除咗食之外，生活好空洞，就跟阿妹（另一成員盧凱彤）學跳 hip hop，又跑吓步，將食量減少，慢慢就開始瘦番啲囉！……呢樣（拍纖體廣告）唔係我個皮，我唔會評價人啲，但我嘅事業唔係減肥，係唱好啲歌，瘦咗只係 bonus。」¹¹

林二汶在訪問中提到即使在她最肥的時候也沒有自卑，更在她 2005 年出版的書中寫下對肥胖的看法：

「十七歲前我還是個大肥妹，穿起長衫剪裁的校服活像個大水桶……被嘲笑當然在所難免，有時更被同學視作玩弄對象……那些取笑你的人根本不在乎你，

¹⁰ 2006 年 1 月 1 日商業電台叱吒樂壇頒獎禮；報導可見：〈at 17 超磅〉，《東 Touch》，2006 年 1 月 10 日

¹¹ 〈食天山雪蓮—Fat 不可收拾 at17 林二汶 跳 Hip Hop 減 30 磅〉，《蘋果日報》，2003 年 8 月 8 日

何需介意他們怎麼說呢？從今天起接受自己多一點，有自信的人自然美麗。」

¹²

她甚至計劃就肥胖寫一本書，卻不是坊間女藝人出書時常寫的減肥心得：

「……這本書主要講的是脂肪。因為我自己本身就肥，我很清楚肥人的心態，觸動我去寫這本書的原因是有雜誌報道過肥英被殺的消息。我不忍心，但非要弄明白她被人打死的原因，最後我終於明白問題出於價值觀身上……到底我們應該怎樣去肯定自己？這個就是我想帶出的問題。希望能夠運用書本這個平台讓更多人去接觸我們的想法，把正面的信息帶出去……」¹³

林二汶從最初出道至成爲最受歡迎組合成員的幾年間，一直也樂意與傳媒暢談自己的體型，多番強調自己不介意做「肥妹」，甚至常自稱「肥妹」¹⁴，又表示「多多錢也不會做瘦身代言人」¹⁵，這在香港娛樂圈來說簡直是不可思議的。近年，在瘦身風潮下，社會愈來愈容不下較胖的女藝人，中年的女藝人或因其「母親」形象而尚可維持略胖的身材，但年輕女藝人若稍爲有贅肉，即會被傳媒揶揄，如林二汶在06年的演唱會中，雖然體重已比過往輕，但傳媒總是要強調她「肥」：「二汶肥背誘fans」、「露出肥厚背及肩部」等¹⁶。

總括來說，在傳媒的報導與訪問中呈現的林二汶，不願意服從於主流社會對「肥妹」不受人歡迎、沒有自信等的定型，不認同一個「被看」的客體位置，她要減肥也是主動爲了健康而不是要被動地服從社會建構的標準，是要肯定自己的價值觀而不是理所當然地附和既定的二元思維—女性瘦就是美、多（男）人愛，肥就是醜、沒（男）人愛。她在音樂、唱歌方面努力，愈來愈受歡迎和讚賞，證明了即使在一個如此注重女性外表的行業，她仍可擺脫社會建構的美麗標準，展現自己獨有的個人特質。

一如其他體型較重的女性，無論在日常生活或工作中的領域，林二汶都要面對因「肥胖」而被社會目光加諸的壓力，經常要面對掙扎。但她更積極地以自己的聲音，利用演出與寫作的機會，不諱言地向別人闡述個人作爲「肥妹」的第

¹² 林二汶，盧凱彤（2005），《我有冇問題？》，青春文化事業出版有限公司，頁18

¹³ 〈at17 青春縮影〉，《am730》，2007年4月16日

¹⁴ 林二汶自己的網誌（blog）的名稱也名爲 fatty beauty：

<http://hk.myblog.yahoo.com/fatty1717>

¹⁵ 〈食天山雪蓮—Fat不可收拾 at17 林二汶 跳Hip Hop 減30磅〉，《蘋果日報》，2003年8月8日

¹⁶ 〈二汶肥背誘fans〉，《東方日報》，2006年10月2日

一身經驗和感受。在經過傳媒及聽眾/歌迷間的接收、轉述、中介（mediation）以後，她為更多人提供了對肥/瘦，美/醜，看/被看的反思空間。

3.3 at17 歌曲中的性與性向

《16+少女口述歷史》一書中曾提到，香港少女在成長過程中面對性及情慾等課題時，往往被社會注入道德要求，而這些要求又常常自相矛盾，既希望守住「正統道德」，將她們的性與情慾納入「正軌」，另一方面消費媒介卻鼓勵女性放開繩規，放大情慾¹⁷。

在香港，女子偶像組合的性別身份呈現也出現上述矛盾的情況。大部份女子組合被塑造成男性的觀看/欲望對象，而娛樂新聞又經常將注意力集中在她們的樣貌、身材、緋聞等，總是有意無意間讓人聯想起性。

然而，這些組合的歌曲內容又常圍繞「純真」、「少女情懷」式的戀情，著重對（異性）戀愛的憧憬，歌詞「去性(欲)化」，幾乎從不會觸及性。於是，她們的形象與外觀一方面要滿足男性的欲望幻想，另一方面歌曲內容卻要同時顧全「正統道德」。性不能從她們自己的位置唱出，而只能被（男性）幻想；少女要引起男性的欲望而非滿足自己的欲望¹⁸。

at17 卻正好顛覆了這套公式，提供了不一樣的性/別關係思考空間。正如前述，at17 無論在唱片封套、演出或媒體中均不以性感形象示人，加上林二汶的身型與社會建構的「美麗」標準有異，兩人不會如其他女子組合般，被塑造為男性的欲望對象。

儘管 at17 唱片銷量比很多女歌手都毫不遜色，但她們在印刷媒體的曝光率相對上並不算多。除了因為她們沒有「性感」照片可供消費以外，她們也缺乏戀情緋聞見報。綜觀她們出道五年多以來的報章雜誌報導或訪問，完全沒有男女緋聞，全部皆集中於音樂、生活方面。一般來說，緋聞的出現，取決於藝人本身的生活、唱片/經理人公司的宣傳策略及傳媒推動三者之間的互動而造成。

at17 所屬公司不熱衷推動緋聞爭取曝光，傳媒也沒有興趣把她們與性聯繫起來，因此她們可以免於像很多女星一樣，被媒體的鏡頭與文字繪影繪聲地將一舉一動與性掛鉤（例如走光照、與男性一起就被寫成情慾勾搭等）。

¹⁷ 吳俊雄、曾嘉燕（2002）編，《16+少女口述歷史》，新婦女協進會。頁 5-7。

¹⁸ Lemish, D. (2003), 'Spice World: Constructing Femininity the Popular Way' in "Popular Music and Society" Vol. 26, No.1, 2003.

而在 at17 僅有的少數緋聞報導中，則是一些對林二汶性取向的懷疑。不過，at17 比其他年輕組合或歌手，卻是更坦率地觸及不同性取向的內容，在舞台演出中也樂於呈現多元性向的想像空間。

換句話說，一般全女班組合在外表、形象上強調女性化(femininity)和性的聯想，但歌曲內容卻少有觸及性；相反地，at17 從衣著、打扮、談吐都沒有典型的女性化或男性化特質（因此也難以界定為「中性」或「雌雄同體」¹⁹），挑戰社會既定的女歌手形象，不會惹來性的聯想，但歌曲卻敢於觸及年青人的性（雖然歌詞並非由她們執筆）。

在性取向方面，at17 從一出道開始便很容易讓人將她們跟同志文化連繫上。她們的隊名—at17，來源正是美國女同志音樂人 Janis Ian 的首本名曲 *At Seventeen*。她們經常掛在口邊，提攜與照顧她們的老闆—音樂人黃耀明、為她們創作不少詞曲的林一峰，以至為她們製作音樂的人山人海團隊，都不難讓人聯想到同志或性/別議題。

很多女歌手/女子組合有關愛情的歌曲中，歌詞都會明確地透露對象是一名男生，對心儀少男的形象會有描述，或在 mv（音樂錄像）中有男角的出現。但在 at17 的歌曲及 mv 中，卻幾乎不會有明確的男性對象出現，歌詞多僅以「我/你」相稱，也沒有讓人聯想男性的描述，聽者可以自由將戀愛對象解讀為男或女性，在更廣闊的性別關係想像中自由擺盪。而有明確提及男生的歌曲，卻是充滿曖昧的一首《女扮男生》—描寫女生自告奮勇為另一女生「練習」與男生約會的情景：

Kissing U 讓我不呼吸也不張開眼睛
你吻下吧 Wanna try a little tenderness
這滋味 當作練習
扮作男生 沒有鬚根的吻
細膩感覺很有趣 是嗎
沉默數秒 然後放聲笑著 繼續走吧

.....

其實你 有沒有想過 珍珠美 鑽石也絢麗
如若身邊景致美麗 誰又會捨得浪費
（節錄自《女扮男生》，林一峰曲詞）

歌詞細緻地描寫兩位女生親吻的場景，由兩位女生娓娓唱來，雖然明言是「練習」與男生接吻，但「*沉默數秒/然後放聲笑著*」卻展現了少女之間曖昧的情

¹⁹ 在 2006 年舉行的大型音樂會「at17 Sing Sing Sing 演唱會」中，服裝經設計師精心設計，讓她們展現出多個頗堪玩味的性別形象。由於這是個別例子，篇幅所限，本文暫不討論。

懷，這或許也是一些少女曾經歷過而不敢明言的感覺。「其實你有沒有想過/珍珠美/鑽石也絢麗」便進一步將想像空間拉闊，輕輕走出男女二元關係想像的局限。

《女扮男生》與另一首「描寫年輕人對性取向迷思」²⁰的《他和她的事情》，提出了與其他女子組合截然不同的「少女情懷」，而到了at17的第三張專輯《變變變》，二人既離開了學生身份，多首歌曲亦帶有強烈的性暗示。從《青春》的期待、到《良夜》的回味、到《Don't worry》的主動，歌曲隱隱呈現性的歡愉，卻沒有聳動誘人的描述，沒有道德掙扎，唱來自然真切。性既然可以是年輕女性生活的一部份，自然也不應該在流行歌曲中成為禁忌：

刺激嗎 幸福嗎 讓快樂穿透我吧
敏感嗎 害羞嗎 別顧慮相擁抱吧
留住分秒 激烈燃燒
凝著心跳 等待破曉
(節錄自《青春》，at17 曲，于逸堯詞)

想起你 心跳如昨晚
而我太快樂 如夢中
等待 心癢 想念床上那髮香
(節錄自《良夜》，林二汶曲，胡詠絲詞)

吻著你 鑽入被內轉 從來不覺是幼稚
Don't worry 門縫後沒有人
Don't worry 門牌上畫上不准騷擾
(節錄自《Don't worry》，盧凱彤曲，陳浩峰詞)

即使 at17 二人寫的只是旋律而非歌詞（分別由其他男女作詞人寫出），但加上她們真誠，簡樸的演繹，卻也足以呈現年輕女性在性方面的主體性，她們可以輕鬆面對，可以歡愉可以細味，而不僅是男性的欲望客體、被動的一方。歌詞或衝擊了成人社會一向對年輕女性施加的道德壓力，但也正因為寫的唱的也都輕盈自然，加上 at17 沒有傳統「女性化」的「誘惑」形象，反而可以讓歌曲避過道德責難，讓 at17 以至年輕女性可以透過歌曲分享對性的真實感覺，坦誠地陳述很多女性也會有的相近生活經驗。

總括來說，作為舞台上的演出者，at17 一方面在外型上沒有社會建構的「女性美」(feminine beauty)，在衣著方面也沒有如傳統般強調女性化/男性化的特質，反而以最簡單、普遍的年青服飾，將性別/性向的差異和界線都模糊掉，

²⁰ 此解說摘自「人山人海」官方網頁<http://www.peoplemountainpeoplesea.com>；《他和她的事情》：林一峰曲，郭啓華詞

呈現的性別身份及相關的聯想便更為多元豐富（在個別大型演唱會所穿著的一些誇張服飾，則可理解成一種刻意打破性別符碼的「演出」或遊戲）。

Stan Hawkins (1997)²¹指出，我們透過流行音樂逃避現實、追求歡愉，並在過程中重新發現(rediscover)、拒絕(reject)以至重新建構(reconstitute)個人對性別身份的觀念。觀眾（特別是年紀相若的年輕女聽眾）在日常生活中看見、聽見at17，或也因此可以看見及思考更多的性/別角色和關係的可能性。

3.4 〈你有自己一套〉－自我價值與主體性

多年來，at17 二人一直在媒體的訪問中強調她們愛音樂，在她們著作的文集《我有冇問題？》中，處處流露對音樂的熱愛。無論在大小場合，都可以看見她們對音樂的專注，體會到音樂帶給她們的快樂。

盧凱彤：音樂令我不會「兩頭騰」，有一個好肯定的目標……

林二汶：音樂與我一起時，可做很犀利的東西……²²

也因為這種熱愛，她們肯定自己的價值，並堅持自己的位置。在 at17 剛出道時，盧凱彤還在預備中學會考。後來她考獲理想成績，但卻為了要實現個人的音樂理想，毅然放棄升學，全身投入為全職音樂人。她不願受制於社會對年輕人要升學讀書的規範，也不甘於只做一個「被看」的歌者，於是努力練習結他與音樂，在台上表演自己的技術（而不是「女性美」）、唱自己的旋律、寫自己的文字。

Sara Cohen指出，關於搖滾與流行樂的報導或評論，經常忽略或小看女性樂手的活動，女性創作地位和創造力遭到忽視，對她們的判斷多基於外表而不是音樂才華²³。at17 在男性主導的音樂圈中不只要唱歌，還要兼顧創作、演奏，所面對的困難肯定不少。她們展現了走出社會規範、實現主體理想的可能性。

女性之間生活經驗的分享，對彼此的主體性建立與提昇女性自我意識有重要意義。作為流行文化界名人，at17 突破框框的實踐經驗亦為其他女性展現了更多的可能性。最重要的，是她們會主動地透過訪問、講座²⁴、或以文字寫下自己的感受，將經驗與歌迷及公眾分享。盧凱彤就她決定停學的經驗，就曾寫道：

²¹ Hawkins, S (1997), 'The Pet Shop Boys: Musicology, Masculinity and Banality', in S. Whiteley ed. "Sexing the Groove: Popular Music and Gender", London: Routledge: 120.

²² 〈音樂組合at17 青春玩樂故事〉，《東方日報》，2002年12月23日

²³ Cohen, S. (2001), 'Popular Music, Gender and Sexuality', in S. Frith (ed) "The Cambridge Companion to Pop and Rock". 中譯本：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，商周出版，2005年。

²⁴ At17 過去曾應嶺南大學等機構邀請，與學生分享創作及生活經驗。

「……從老師和同學的角度看，這絕對是一個非常浪費的決定……當你自信地踏出第一步，為自己的理想而鋪路的時候，姑勿論有沒有凱旋而歸，你已經做對了，就是做了一個忠於自己的決定。」²⁵

翻閱歷來有關 at17 剪報，我們不難發現，有別於其他偶像歌手，她們甚少談論戀情、消費、服裝等話題，反而常掛在口邊的，是她們學習音樂、創作及演出的經驗，又或是她們對年輕人身份及生活態度的反思。她們常到世界各地工作及旅遊，當中更包括隨非政府機構到非洲、巴布亞新畿內亞等地的探訪；在她們的創作及談話內容中，亦常會主動注入對環保、貧窮、地域等議題的反思。

一直以來，歐美的女性主義學者對女性演唱者能否自由地「做回自己」有各種的辯論，其中Sheila Whiteley 認為最出色、最重要的女歌手應能把她們的個人主體經驗與真實生活誠實地表達出來，而傳統上，民謠（folk music）及創作歌手正正特別強調「真實性」（authenticity）及對個人經驗的坦誠（truthfulness）²⁶。

誠然，at17 的歌以電子民謠為主，也參與部份曲詞創作，屬創作歌手行列，但部份歌曲及歌詞仍是由其他（男性）創作人所譜寫。不過，正如Keith Negus所指出，我們分析一位女表演者的身份，除了音樂文本以外，也應一併閱讀她的訪問、外表、公眾場合中的行為等，因為受眾怎樣理解一位歌手，是經過一連串媒體文本（media text）的中介（mediation）所影響的；Negus 認為，重要的不是去驗證歌者唱的字面意義是否就是她的真實經驗（畢竟我們根本無法驗證歌手的「真實」生活和想法），而是探討經過各種表演方式及身份表述後，受眾如何在歌者/中介的引導下對歌曲作出特定理解（例如相信歌曲傳遞的訊息就是她的真實想法）²⁷。

因此，即使很多歌詞甚至旋律也非出自 at17 手筆，但當中不少內容與她們在傳媒中所呈現的身份是一致的，她們在各種場合所分享的經驗與流露的價值觀與歌曲也是相輔相成的。當 at17 每次在台上邊彈邊唱「*你有自己一套/有得有失/只有自己知道*」，或訴說「*沒那些標準的美貌/仍然能被愛/路途或苦一點/不過值得參賽*」時，我們都因為從各種中介累積而來的印象以及 at17 在台上揮灑自如（以至偶然隨興）的演繹，樂於相信這些歌曲都代表她們發自內心真切的心聲，相信寫詞的人僅是代筆寫出她們的想法，而不是將詞人自己的價值強加於她們身上。

²⁵ 林二汶，盧凱彤（2005），《我有冇問題？》，青春文化事業出版有限公司，頁23

²⁶ Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 196-212.

²⁷ Negus, K. (1997), 'Sinead O'Connor – Musical Mother', in S. Whiteley ed. "*Sexing the Groove: Popular Music and Gender*", London: Routledge: 178-183.

再者，在有關流行音樂的論述中，真實性(authenticity)作為其中最核心的概念之一，與現場演出(live performance)有極密切的關係。Lawrence Grossberg就指出，現場演出的重要性在於唯有在此場合，觀眾才可親身目睹聲音(sound)的生產過程，以及歌者如何透過聲線傳遞情感，亦因此現場演出為真實性提供了視覺上的標記(mark)及證明(proof)²⁸。at17 五年多以來只出版過三張錄音室專輯，但卻以各大小現場演出而為人所認識與欣賞，這亦加強了歌迷認同她們音樂的真實性。(有關真實性的討論部份是對應流行音樂工業在商品化影響及電子音樂興起而促成的「不真實」，這方面並非本文焦點範圍，故不作詳細討論。)

所以，歌迷聽著她們這些有關成長經驗、開拓自我空間的歌時，會把歌曲與歌者一直講述的個人經驗連結起來，相信當中的真實性，歌迷或會更認同 at17 作為年輕女性「有自己一套」的自我意識，又或至少藉她們的歌開始反思「沒那些標準的美貌」時可以怎樣：

你有自己一套
有得有失只有自己知道
如果接近崩潰
總有歌來給你輔導
.....

你信自己一套
如別人打擊你 熱情不損耗
如果最後失望
總有歌來給你暗示
有更好 不愁得不到
(節錄自：《你有自己一套》，林二汶曲，林一峰詞)

就算長得不美麗 亦有一點可愛吧
就算天生不是可愛 亦能平凡得優雅
.....

成就了 自己一種風格 亦能被記得
沒那些 標準的美貌 仍然能被愛
路途或苦一點 不過值得參賽
.....

(節錄自：《又美麗又可愛》，于逸堯曲，黃偉文詞)

盧凱彤寫過：「我與二汶一樣，都喜歡用寫歌的方法記下自己的心聲……記錄你的情緒，每一刻都是值得回味的……再向前走的時候，你就會有更大的力

²⁸ Grossberg, L. (1986) *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York: Routledge, 208

量。」²⁹對於at17二人來說，她們的生活離不開創作—包括寫歌、寫書、攝影等，而這些層面可以體現她們的主體性，建立個人價值，並將自己的經驗和感覺與人分享，從而獲得賦權（empower），她們二人有更大力量生活之餘，或許也能把這些力量，傳遞給更多女性歌迷。

4. 女歌迷與 at17

於2006年，at17與網站合辦徵文比賽，請歌迷寫出「與at17的故事」，大部份參賽者為女歌迷，部份節錄如下³⁰：

Puiman Ng :

「at17給我做了一個好榜樣。世界上爲了迎合他人而改變自己的人太多，可能是因爲人言太可畏，所以很多人都會因爲他人所說的而動搖，不能堅持自己、完成目標……她們始終都堅持她們的理想，以真心演唱每首歌，真心愛她們所做的。」

Puiki Wong Cathy :

「你們的歌曲中，時時透露著你們最喜歡唱歌，不論怎樣都能從歌中找到安慰、找到出口。雖然我最喜歡的不是唱歌，但我卻得到你們歌中面對挑戰的勇氣與無所畏懼，那些都是勇往直前的青春氣息……

……你們也好讓其他人知道，「美」不是只得一種，不只是漂亮的樣子和纖瘦的身材，就像你倆，我覺得你們美得不得了。……」

流行音樂與身份建構向來被認爲有重要的關係，我們從流行曲中知道自己是誰³¹。這兩位歌迷的例子，正好與前文所述的吻合—喜歡at17的歌迷，都可在at17的作品及（傳媒呈現的）生活經驗中找到認同，會欣賞她們打破既定限制、堅持自己理想的個性，並從她們的歌曲中找到勇氣和力量，在啓發下反思性別身份及自我價值。

另一點不容忽視的，是歌迷之間自行建立的聯繫。雖然at17沒有一個官方的歌迷會，但歌迷之間仍可透過各種途徑（例如演出時的會面、互聯網聯繫等），彼此討論有關at17的訊息、感受，形成一個無形的想像社群，並透過對at17價

²⁹ 林二汶，盧凱彤（2005），《我有冇問題？》，青春文化事業出版有限公司，頁48-49

³⁰ 轉載自網址：<http://hompy.netvigator.com/main/page/atseventeen>

³¹ Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 226-227

值觀的認同，建立共同的身份感（sense of identity）³²。對於女歌迷來說，社群中各人自發地互相支持、互相分享、交流生活經驗等行爲，在她們的自我身份建構過程中，也有著不可忽視的意義——尤其當偶像所呈現的是一種突破性別框框、自主選擇的模範時。

5. 矛盾及局限

無論對於 at17 或歌迷來說，她們作為年輕女性，在日常生活中仍必然要面對各種矛盾、扎掙、限制，而本文的分析亦有其局限。以下為一些重要而具爭議的論點，或許沒有明確的答案，但在我們思考流行音樂與女性身份建構的過程中，應該也注意這些角度。

5.1 at17 到底有多自主？

at17 身處的仍是一個男性主導的音樂工業，她們需要在競爭激烈的資本主義市場中售賣音樂。雖然她們對創作及製作的參與程度愈來愈高，但其所屬公司「人山人海」團隊，對歌曲面貌及 at17 形象的影響顯然是十分關鍵的。多年來，at17 掛在口邊的，是黃耀明對她們的提拔、指導及影響。到底 at17 所呈現的形象和性別身份，有多少是她們主導的？抑或她們也不過與其他組合類似，是爲了某個特定市場而被「形塑」出來以供消費的組合？

在這點討論上，如果要將 at17 跟其他年輕女子組合比較，我們不難發現至少兩點重要分野：

（一）at17 未出道前二人已認識，並在未屬任何公司時早已在公開場合一起自彈自唱表演，成名後繼續在大小場地演出，舉辦規模不一的音樂會。她們在台上的默契，現場彈奏與演唱時的多變與投入，都是一般偶像組合所罕有的，也讓人相信她們在台上會有一定的主導能力。

（二）at17 接受傳媒訪問或公開演講中，總能侃侃而談，闡釋她們的觀點，分析音樂，講述她們自己的經驗，談吐表現經常贏得傳媒的讚譽，欣賞她們說得「專業」、「多金句」、「實而不華」、「有方向」³³；加上她們的文字書寫，一路走來也呈現貫徹的思考態度。我們很難認為她們這些說法，都是經由別人設計操控的，亦因此不可以低估她們在各方面的自我意識及自主能力。

從上述兩點，我們有理由相信，雖然音樂生產過程中充斥主流性別意識及權力運作，是一個充滿矛盾和掙扎的場域（site of conflict），但對於音樂就是生活

³² Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*, UK: Polity Press.

³³ 例子可見：〈at17 結他篇〉，《蘋果日報》，2003年7月29日；〈at17 超磅〉，《東touch》，2006年1月10日

的at17二人，一方面正如Langbauer所指出，女性對她們每天生活是必然有其自覺性而非僅受壓迫卻一無所知的³⁴，另一方面她們也的確能在其歌曲、形象等方面，作出一定程度的主動參與、協商甚至控制，而她們可以自行主導的能力，也應該是隨著經驗增長而愈來愈高的³⁵。然而，在音樂生產過程中at17二人與其他製作人或相關人士的互動情況，她們實際上面對什麼樣的權力、壓迫和掙扎，也是值得深入探討而本文無法細述的。

5.2 歌迷到底有多自主？

at17的女歌迷，作為流行文化的消費者，到底又能多自主呢？從消費的角度看，市場上既已有如此多的偶像、音樂產品，女性聽眾選擇at17的音樂而非其他歌手組合，本身就突顯了歌迷的主動選擇權，是對at17明星文本（star text）³⁶的認同。

此外，Brian Longhurst引述John Fiske的觀點，指出歌迷可以就文本再創造不同的文化意義，她們之間的書寫、討論、交流感受等行爲，是另一個意義生產過程³⁷，往往會加強、刻意誤用、甚至顛覆原來的文本意義。這些都是她們自發所做的創造行爲，並非at17，或者其唱片公司、媒體所能操控的。

不過，我們也難以否認，歌迷所認識的at17，是來自充滿性別定型的主流傳媒。歌迷們也要面對生活中種種性別的規範。歌迷認同at17，與她們自己的身份建構過程有怎樣的關係，歌者與歌迷之間在既有社會性/別脈絡之下的互動，是值得深入探討的課題。然而，由於時間及篇幅所限，本文未能就聽眾/歌迷的部份作深入研究，為另一不足之處。

6. 總結及反思

at17是香港樂壇的異數。她們在男性主導的流行工業中，抹去本質主義的標籤，闖進結他演奏的男性領域；不靠誘（男）人的服裝化妝，樸實地站在台上唱自己創作的歌；挑戰歷來社會建構的「女性美」（feminine beauty），證明

³⁴ Langbauer, L (1992) "Cultural Studies and the Politics of Everyday" in *Diacritics*, Vol. 22, Issue 1, 47-65.

³⁵ 從Langbauer此角度看，其他女子組合或女歌手應該也不致完全受操控而沒有體現其主體性；本文難以再詳細就此分析，但正如前述，at17二人的獨特性就此開拓了豐富而多元的空間。

³⁶ 明星文本包括所有與該明星相關的商品，包括歌曲、卡拉ok、電影、電視、演唱會等，加上其形象與新聞；引述自梁偉怡、饒欣凌（2006）〈「百變」「妖女」的表演政治：梅艷芳的明星文本分析〉，載於游靜（2006）編《性政治》，香港：天地圖書有限公司

³⁷ Longhurst, B. (1995) *Popular Music and Society*. Polity Press.

「肥妹」也可以受歡迎。她們擺脫流行曲中既定的「少女情懷」，不避忌性與性向的話題；也唱出年輕女性生命中的故事、自主選擇的可能性，並且在她們自己的生活中也顯示了活出自己的勇氣。

從 at17 的音樂及她們的故事中，我們看到年輕女性在主體性建構過程中的可能性和充滿掙扎的過程。與此同時，跟她們年紀相若的女歌迷，在性別身份建構過程中，也會跟作為新模範（role model）的 at17 連繫起來，開拓更廣闊的反思空間。

然而，無論對於 at17 或她們的女歌迷來說，她們始終還是處於充滿性別定型和規範的場域，對生活有不同程度不同形式的制約。她們還如此年輕，面對的壓力也許不少，但將來的可能性也更多。

在為本文搜集資料的過程中，留意到外國有大量關於女性與流行音樂的研究，就各種風格的女性音樂人及歌手，從女性主義的角度，作詳盡的分析。香港這方面的研究比較少。流行音樂作為日常生活以至身份建構的重要一環，香港的女歌手與女性歌迷之間的互動關係以及相關的性別議題，絕對值得我們關注。

最後，以 at17 在 06 年推出的一首歌曲《我們的序幕》歌詞作結。從 at17 的經驗拉開序幕，期待更多人都能在這個充滿性別定型與規範的社會中，在生活中唱出自己的歌、唱活自己的感覺：

*我們一雙手努力的作
一張嘴唱活感覺 我信有收穫³⁸*

～完～

³⁸（節錄自：《我們的序幕》，盧凱彤曲，林若寧詞）

參考書目：

- 何穎怡 (1997) , 《女人在唱歌：部落流行音樂裡的女性生命史》, 台北：萬象圖書。
- 林二汶, 盧凱彤 (2005) , 《我有冇問題?》, 香港：青春文化事業出版有限公司。
- 吳俊雄、曾嘉燕 編 (2002) , 《16+少女口述歷史》, 香港：新婦女協進會
- 陳寶瓊、陳順馨等 編 (2005) , 《再讀女流上集》, 新婦女協進會。
- 張小虹 (2006) , 《後現代女人》, 台北：聯合文學。
- 游靜 編 (2006) , 《性政治》, 香港：天地圖書有限公司。
- 馮應謙 (2004) , 《香港流行音樂文化：文化研究讀本》, 香港：麥穗出版
- Erni, J. (2007), 'Gender and everyday evasions: moving with Cantopop', *Inter-Asia Cultural Studies*, 8(1): 93.
- Frith, S. (1998), *Music for Pleasure: Essays in Sociology of Pop*, Cambridge: Polity Press.
- Frith, S. ed. (2001) *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (中譯本：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》, 台北：商周出版, 2005年.)
- Grossberg, L. (1986) *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York: Routledge
- Lemish, D. (2003), 'Spice World: Constructing Femininity the Popular Way' in "Popular Music and Society", Vol. 26, No.1, 2003.
- Longhurst, B. (1995) *Popular Music and Society*, UK: Polity Press.
- McClary, S. (1991) *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (中譯本：《陰性終止：音樂學的女性主義批評》, 台北：商周出版, 2003年)
- Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*, UK: Polity Press.
- Whiteley, S. (2000), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, London: Routledge.
- Whiteley, S. ed. (1997), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, London: Routledge.
- Wong, E., (1997), *The Making and Using of Pop Music in Hong Kong (1960's - 1990's)*, Unpublished M. Phil Thesis, Hong Kong University.

唱片：

- at17, 《Meow Meow Meow》, 人山人海, 2002.
- at17, 《Kiss Kiss Kiss》, 人山人海, 2003.
- at17, 《變變變》, 人山人海, 2005.
- at17, 《at17 Sing Sing Sing 2006 Live CD》, 人山人海, 2006.
- at17, 《at17 Sing Sing Sing 2006 Live DVD》, 人山人海, 2006.

網站：

- 人山人海：<http://www.peoplemountainpeoplesea.com>
- at17: <http://www.at-17.com>
- at17 網誌：<http://hompy.netvigator.com/main/page/atseventeen>
- 林二汶網誌：<http://hk.myblog.yahoo.com/fatty1717>