

Adorno, Jazz, and the Reception of Popular Music
Rock & Roll as Cultural Practice
Sexual Mobilities in Bruce Springsteen:
Performance as Commentary
Romanticizing Rock Music
Voguing at the Carnival: Desire and Pleasure
on MTV

摇滚与文化

先锋译丛 1

天津社会科学院出版社

先锋译丛 1

摇滚与文化

主 编 王逢振

副主编 史 建

汪民安

天津社会科学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

摇滚与文化/王逢振等编译. —天津: 天津社会科学院出版社, 1999. 12

(先锋译丛: 1/王逢振主编)

ISBN 7-80563-767-9

I. 摇… II. 王… III. 摇滚乐-研究-文集
IV. J609-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 54822 号

书 名: 摇滚与文化

责任编辑: 史 建

封面设计: 张 伟

出版发行: 天津社会科学院出版社

出 版 人: 荣长海

地 址: 天津市南开区迎水道 7 号

邮 编: 300191

电 话: (022) 23366354

电子信箱: TSSAP@Public.tpt.tj.cn

印 刷: 天津新华印刷二厂

开 本: 850×1168 毫米 1/32

印 张: 7.5

字 数: 137 千字

版 次: 2000 年 1 月第 1 版

印 次: 2000 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1—8000 册

定 价: 13.00 元

前 言

“先锋译丛”第一辑即将面世,也许有必要对我们的编辑意图和今后的打算略加说明。

1998年春,史建先生告诉我,他希望出一些文化研究方面的学术译作。当时我恰好正在考虑几位外国朋友的建议,想编辑出版一些“短、平、快”的翻译小册子,介绍国外文化研究的有关理论和现状。于是我们一拍即合,很快便初步确定了这套书的基本框架。

正如“先锋译丛”这个名字本身所表明的,我们所选作品带有某种“先锋”的特点。但这里“先锋”一词的含义不是指“先锋派”,而是指前卫和新的意思。也就是说,我们将尽量跟踪国外文化研究的一些热点问题,选译新近出版的作品。历史不可能割断,因此与当前热点问题相关的作品也将适当考虑。人们可能会说,“新”不一定就好,应该选译一些经典作品。此说固然有其道理。但毕竟新的更贴近当前的社会文化现实。就文化研究本身而言,因其与后现代或后当代(post-contemporary)社会的密切联系,紧扣当前的社会文化现实,多以“现在时”甚至“将

来时”的话语讨论，充满了创新的活力，所以越来越受到人们的重视。

其实，文化研究是一种跨学科的综合研究，涉及到社会生活的各个方面。“文化”是个不断变化的概念，在我们当前所说的文化研究里，“文化”这一术语变成了生活经验结构与认识社会变化的一种新的联系方式，变成了一种可以同时讨论两者的话语，它为个人感情结构、社会感情结构，以及不断变化的社会机制提供了一种新的洞察。今天所说的文化研究，实际上就是出于对文化的这种理解；所谓某个社会的文化逻辑，其内涵也是出于同样的考虑。当前，随着全球化的蔓延，世界秩序正在重构。在这样一个时代，社会如何发展，文化如何反应，构成了当前知识界的一个重要话题。

在后期资本主义社会里，文化产品以更快捷的、更多样的方式传播。其中影视文化的作用尤其明显，它可以把过去和现在、现在和将来、国内和国外的东西统统制作在一起，以视觉叙述的方式使它们变成后现代的平面万花筒，并由此使文化泛化，成为可供日常消费的东西。因此，今天要研究社会文化，不可能不考虑大众文化或通俗文化里的种种现象，如迪斯科、乡村音乐、摇滚音乐、音乐电视、广告招贴、流行小说，乃至妓女和性文化。

基于上述考虑，我们在第一辑的三本书里分别侧重于三个不同方面。《摇滚与文化》收入的文章从不同角度探讨摇滚音乐的文化内涵及其对听众的影响。摇滚音乐

在西方影响了现在仍然活着的几代人,在我们国家正在影响着年轻的一代。我们希望这本研究摇滚音乐的小册子能为学者和爱好者提供某些借鉴,从文化研究的角度对摇滚音乐进行正确的认识。

《“怪异”理论》论及当前在美国出现的文化热点——“怪异”的文化内涵及意义。“怪异”(queer)指人际关系中的“奇怪”现象,如同性恋、双性恋、易装癖、第三性等。这些现象通常被人们认为“怪异”或“奇怪”,有这种现象的人常常遭到歧视,形成不平等的群体关系。而有这种现象的人并不认为自己奇怪,而是千方百计地争取与他人的平等关系。从文化研究的角度出发,人们认为“怪异”现象可以与国家-民族、种族、性别、阶级等之间的压迫与被压迫的关系相类比,可以帮助人们认识各种不平等关系的意识形态构成和无意识的影响。因此,从理论上对“怪异”现象进行阐述无疑具有积极的意义和参考价值。

60年代是20世纪的一个特殊的时期。中国的文化大革命、法国的学生运动、美国的嬉皮士和反传统运动,都出现在这个时期。它们之间有什么联系?有什么历史意义?《六十年代》收集了当时一些参与者的文章,从不同视角描述了当时的一些活动和事后的认识,并根据今天的认识做了必要的理论阐述。总结60年代,吸取经验教训,仍然是当今知识界的一项重要任务。因此,我们希望《六十年代》能够激发人们的思考,不是否定,而是以辩证的、历史化的方法去认识其中的积极意义。

按照我们的设想,“先锋译丛”每年将出版3~4本,每本一个主题,收集多人相关的文章,尽可能反映该主题项下的最新成果。但是我们清楚地知道,我们有许多方面的限制,除去时间、空间(包括版面空间)之外,还有人力(如译者)和物力(如购买资料)的限制。不过,我们有一个坚定的信念:无论作为“头道贩子”还是“二道贩子”,我们都会“贩卖”货真价实的东西。

第一辑三本可以说是我们的实验,希望广大读者和各方面的专家、学者不吝批评指教,以便使以后的工作做得更好。我们初步设想,明年的“先锋译丛”将侧重于“形象的转变”——从以语言为中心的形象转变到以视觉为中心的形象,对此也希望各方面的朋友提出积极的建议。

王逢振

1999. 11.

目 录

前 言

王逢振 1

阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受

西奥多·格拉西克 1

摇滚：一种文化活动

大卫·R. 沙姆韦 54

论布鲁斯·斯普林斯汀表演中性的变动性及意义

马沙·内尔·史密斯 78

把摇滚乐浪漫化

西奥多·格拉西克 109

狂欢的时髦：音乐电视的欲望和快感

丹·鲁比 174

阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受

西奥多·格拉西克

你不能迎合这类模式：总是带给听众他们想要的东西；否则，你是在毁自己，也毁了听众。因为他们并非真地想要它。只是因为他们对某物有所反应并不意味着就要它。

——布鲁斯·斯普林斯汀¹

历史地看，摇滚乐是美国特产。但是，最优秀的摇滚乐音乐人和创新者住在国外的人数呈上升趋势。只有最坚定的形式主义者才能纯粹从音乐的角度对摇滚乐作

出反应。“U2”乐队的博诺(Bono)认为,“我们都生活在美国,但仅仅在你打开电视时画面上是美国这一意义上讲是如此。我们听得很多的便是这种音乐。”²“U2”乐队所作出的公开反应就是推出《嘎嘎作响与浅吟低唱》(*Rattle and Hum*, 1988)。但那是“纽结”演唱组(the Kinks)逼出来的,尤其是以《穆斯韦尔山地音乐》(*Muswell Hill-billies*, 1971)逼出来的。《美国俄克拉荷马州》这首单曲糅和了达观和温柔,表现英国想像的美国化。它所描写的是一名英国工人阶层的女孩,显然是属于“戴维斯兄弟”乐队自己的穆斯韦尔山地。她从当地一家商店走回家的时候,把自己想像成音乐剧《俄克拉荷马》中的人物。不过,“纽结”演唱组在其音乐生涯大部分时间里,将精力作了均等分配,把美国大众文化与英国高雅音乐有机地结合起来。

但是,摇滚乐只是最近才成功地作为出口物推出国门的美国音乐。提到有关摇滚乐的争议,现在习惯上总要重提早期关于爵士乐的争议。如果说,爵士乐作为一种大众文化艺术形式,其内容和形式特别丰富多样,或者说,爵士乐是美国唯一自产的艺术形式,这些已是常识,那么,这一情形并不能那么轻而易举地安在摇滚乐身上。不过,曾几何时,爵士乐能否实现音乐独立的理想,许多知识分子表示过怀疑。一些评论家至今仍表示遗憾,假使路易斯·阿姆斯特朗不那么热衷于去取悦那些希望看他早期成功演唱会的录像的观众,就好了。那

又会怎样？摇滚乐比爵士乐更加赤裸裸地商业化，也更
为俗套，现在人们认为它身上有着爵士乐的所有缺点，却
基本上没有它的优点。

我们有必要提醒自己注意早期对现代资产阶级中的
流行音乐的关注，尤其是泰奥德·W. 阿多诺就爵士乐
和流行音乐所作出的“悲观分析”。这一跨学科的文化批
判深深地浸染了黑格尔和马克思的理论，又受到亲身经
历的纳粹极权主义的磨难，在许多场合极其频繁地被转
述，以至于似乎“它本身已成为陈词滥调”。³ 令人莫名其
妙的是，罗兰·巴尔特就是转述者之一，他谈起大众文
化来，像阿多诺一样。⁴ 同时，阿多诺恶意诽谤流行音乐
时更为恶劣的调子每每被说成“欧洲中心主义和恶意”而
完事，好像他说的那些话没有一句属于其美学思想范
畴。⁵ 我们不抹煞他的功劳，他是最早提出音乐评价必须
从社会历史和文化准则开始的理论家之一。他的这一洞
见假如包括流行音乐，那就好了。

古典的二分法

运用黑人的绝望——仔细滤过——来表达青年
白人的希望：摇滚乐……就这样，一种堕落的、被
审查过的、做作的音乐占据中心舞台。这是为低迷
的市场而制作的大众音乐。

——雅克·阿塔利 (Jacques Attali)⁶

尽管在摇滚乐美学范畴中来谈论爵士乐评论也许有点奇怪，不过，我们必须考虑两点。第一，摇滚乐不像雅典娜那样从宙斯头中一蹦出来就已经成熟，它并非从埃尔维斯·普莱斯利或任何最早的摇滚乐歌手喉咙里一唱出来，立即就羽毛丰满。摇滚乐，不管是早期摇滚，还是某种变体，皆为流行爵士乐的衍生物。爵士乐迷常视之为私生子而唾弃它，但是，“滚石”乐队的鼓手、名称和罗伯特·约翰逊的歌曲都来自爵士乐队、节奏布鲁斯和乡村布鲁斯。如果说，爵士乐通过贬低娱乐价值和为器乐技巧服务的舞蹈节奏而成为流行音乐的正宗，那么，摇滚乐则大体上靠吸引被爵士乐抛弃了的听众而获得成功。

第二，如果某人认为摇滚乐不能或者不应该被视为正常的审美活动来面对，那么，阿多诺的爵士乐评论则为这一排斥性观点提供了主要的思路。可以发现，他的思想遗产就是不断努力，促使艺术与商业娱乐分离，目的是要否认后者的美学价值；要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提，根据欣赏能力的不同来区别不同趣味的文化；强调（因而贬低）流行音乐通俗易懂的标准化因素；将流行音乐的重复形式理解为被动消费，因而也就是公司战胜了消费者。

在流行话语中，这些对峙被包装成作为艺术表现的音乐与被娱乐业所操纵的音乐之间的一种选择。于是，首届伍德斯托克音乐节所谓的纯洁性常被用来谴责 1994

年伍德斯托克音乐节的贪婪。埃里克·韦斯巴德（Eric Weisbard）指出，“独立摇滚”（indie rock）的整个类型使人醒悟到，“人们可以成为消费者，而不会马上联想到俗气的商业交易、听众的被动性和大众化。”⁷《纽约时报》音乐评论员约翰·罗克韦尔算是美学理论行家，可在分析尼尔·扬（Neil Young）的作品时，仍对同样的二分法表示默认：

扬的一些最佳硬石音乐表现出一种超常的、猛烈的力量——《拉斯特从不睡觉》（*Rust Never Sleeps*）专辑的B面结束时，那反复出现的不协和吉他弦音必须称作有艺术性的，因为它们已经将“娱乐”甩得老远老远。⁸

但是，难道我们必须像罗克韦尔所暗示的那样，在商业娱乐和个人表现之间作一选择吗？《淘金热之后》（*After the Gold Rush*, 1970）属于扬的最甜美的旋律和最有名的歌曲之一，现在仍是他现场演唱中的保留节目，不过，歌中个人表白和环境悲观主义的结合并没有多少“娱乐性”。

这种二分法在独立国家和《纽约时报》中根深蒂固，诱惑着几乎所有为流行艺术辩护的人。理查德·舒斯特曼（Richard Shusterman）将流行音乐置于杜威的实用主义框架之中来看待。他劝告说，流行音乐“值得我们对

其作出认真的美学观照，因为认为它不值得我们从美学上去审视而弃之不顾，那就是使对它的评价和它的未来处于市场最大的金钱压力之下。”⁹舒斯特曼吹嘘流行音乐佳作的美学优点，但警告说，流行音乐中的很多作品会产生“有害的”社会效应，“人们以一种被动的、全盘接受的方式进行消费”。¹⁰它们的失败恰好体现了阿多诺指出的那类缺点。我认为，“娱乐”和“市场”在这里只是起到一个假想怪物的作用；这么说当然要冒“购进”会得罪舒斯特曼的那种乐观的风险。他将斯特萨索尼克（Stetsasonic）的《说说所有的那种爵士乐》（1988）作为具有挑战性和多层次的流行音乐的主要例子，而其实，这首歌不过是像琳达·朗斯苔特（Linda Ronstadt）《疯狂的爱》（1980）这种垃圾歌曲一样，同为市场的产物。朗斯苔特向“新浪潮”（new wave）倾斜很可能是她处于生涯最坎坷的阶段的标志，但它作为商品的地位与她的代表作《心潮滚滚》（*Heart Like a Wheel*, 1974）完全一样。

个人表现必定要有一个分享一种共同语汇的群体。如果这个群体由某人或千百万的同时代人组成（而并非那些支持最盛时期的古典音乐作曲家的成千上万的中产阶级听音乐会的人），那么，基本的语汇就必植根于大众传媒所提供的物质材料之中。同时，个人表现要求有个人的或者特征鲜明的风格，这反过来也只是作为一个更为普遍的风格的一种个人变异而存在。至少罗克韦尔发现了这一点：“扬像任何伟大的作曲家一样，改变并拓展

了一种风格，而这一风格对他本人及其听众来说是一种共同语言。”¹¹ 尼尔·扬并非因为比同时代人更有表现力而更优秀，他更有表现力，因为他已经掌握他所采纳的摇滚乐风格。朗斯苔特的《疯狂的爱》平板、呆滞、“伪装”(fake)，因为她未能掌握“新浪潮”音乐的风格特征。

因此，我建议，我们应该在常常被认为互相排斥的两端之间折中行事。首先，旨在娱乐而采用的风格迥异于艺术表现的风格，这种肤浅之见要避免。但是，对以下观点我们也要保持同样的警惕：只有一种风格适合于所有音乐家在所有特定的时间里采用（即诉诸一种普适性标准，暗含于习见的辩护中，有关辩护认为所有的音乐皆为音乐，音乐类型无关宏旨）。

阿多诺的评论另有一个观点渗透进了多数摇滚乐的讨论之中，即：流行必然以牺牲艺术为代价。事实上，我们决不能低估大众。用阿多诺的话来说，只有那些“通俗易懂的”才好销，一套有限的储备因素以虚假的个性化伪装起来，不断滚动推出。普通听众并非真正地口味相同，他们更多地属于亚文化群；多数音乐都有意识地瞄准了一些特殊的听众；阿多诺更新了他的观点，以便考虑上述事实。我们决不会去超市听“重金属”摇滚乐，或者像尼尔·扬的《时光流逝》(*Time Fades Away*, 1973) 或朗——D. M. C. (Run-D. M. C.) 的《摇滚乐王》(*King of Rock*, 1985) 这种伴有自己独特癖性的东西。但是，我在杂货店购物时，可一直听到那些年

代的主流音乐热门歌曲，包括“霍尔和欧茨”演唱组（Hall & Oates）演唱的《她走了》，“班格尔”演唱组（the Bangles）演唱的《像埃及人那样走路》。我认为不错，我都喜欢。但是，任何刺耳的、混乱的，或者出人意表的音乐，任何为了质感和节奏而削弱和声的音乐，都令非此类音乐的乐迷敬而远之。

我们来看一下“重金属”摇滚乐。一般听众大多不喜欢它的音乐风格，不过，人气日旺的“重金属”摇滚乐吉他手知道必须对音乐素材进行“裁剪”，以满足“重金属”音乐听众的种种期待。尽管迪娜·魏因斯坦因（Deena Weinstein）并不隐瞒她对摇滚乐的忠诚，认为阿多诺属于文化精英分子，可他的精神却常常活跃在她的论著中。魏因斯坦因的社会学巨著《重金属摇滚乐》在两端之间摇摆不定。一端是很像阿多诺的观点，提出一个浮士德式的契约，“重金属”摇滚乐队为了商业生存而牺牲艺术。另一端则与阿多诺的观点相背，认为娱乐业既不带来、也不构想“重金属”作为一种摇滚乐类型在日后的发展。¹²

一开始，魏因斯坦因承认，与正宗的“大众”娱乐方式相比，“重金属”摇滚乐无论多么特殊，唱片公司都大致像阿多诺所说的那样运作：

唱片公司需要把产品推向市场，这些产品既要有别于同类竞争产品，以引起注意并因此吸引消费

者，又要尽量接近已为人熟悉的产品，以便吸引一个已打开的可靠市场。在一个层面上，可以说，（一个成功乐队的）特征鲜明的音乐就类似于放入洗涤剂中的蓝溶珠或绿屑，要将一种品牌与它的货色几乎相同的竞争对手区别开来。¹³

魏因斯坦因关于“重金属”摇滚乐的论述可以涵盖所有已取得商业成功的摇滚乐队。每支乐队都能归入某一特殊类别。每支乐队都展现出有别于同类型中其他乐队的某些“鲜明特征”。假使“滚石”乐队换个新鼓手或领唱者（试听一下基思·理查兹的独唱作品），那么，他们会变成什么样的乐队呢？如果摇滚乐队面临失去一位主要成员的局面，通常也就面对一种选择：是精心制作一个新声音（然后“卖给”也许会拒绝接受他的听众），还是复制那个熟悉的声音而冒风险去循环往复地自我滑稽模仿？“何许人”乐队（The Who）的例子就能说明一种鲜明风格的音乐的必要性这个问题。他们的鼓手凯思·穆恩（Keith Moon）去世后，乐队继续灌制唱片和巡回演出，结果成了“何许人”乐队的“化石”，不时新了。所以，鼓手约翰·博纳姆（John Bonham）死后，齐柏林飞艇（Led Zeppelin）就很明智地罢手认输。

魏因斯坦因暗示说，在另一个层面上，商业考虑并非是全部情况。然而，她又未能进一步提出理由来证明这一点。她的结论是，每支乐队风格鲜明的音乐都不可