

New Sound from the
Impassible Age

百花文艺出版社



末世新声

胡凌云 / 著

Mo Shi Xin Sheng
SHiXin



末世新声

NEW SOUND FROM THE IMPASSIBLE AGE

NEW SOUND FROM THE IMPASSIBLE AGE

胡凌云
著

百花文艺出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

末世新声/ 胡凌云著. —天津: 百花文艺出版社,
2001
ISBN 7-5306-3202-7

I. 末 … II. 胡 … III. 摇滚乐—音乐史
IV. J609

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 040843 号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区张自忠路189号

邮编: 300020

e-mail: bhpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话: (022)27312757 邮购部电话: (022)27116746

全国新华书店经销

河北省三河市宏达印刷有限公司印刷

※

开本 850 × 1168 毫米 1/32 印张 9 插页 2 字数 202 千字

2001 年 9 月第 1 版 2001 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1 — 5000 册 定价: 15.00 元

序

我总是记得那个夜晚，据他们说我可能是喝多了点儿，我把他们都数落了一顿，其中心议题早已经忘了。那是这本书的编者马上要去美国前的一个夜晚。我知道他们无非是出于礼貌没有反驳，因为我数落的中心议题就是所谓的乐评。在那个夜晚之后，乐评和乐评人的声望依然是毫无止境地坠落，按网上那些小斗士们的意见，或是在那些自以为是艺术家的歌星心中，似乎这些写乐评的才是万恶之源。以至于吵架也可以说“你们家才是乐评人，你们全家都是乐评人”了。

我向也并不喜欢“乐评人”这个词，我一直认为，许多人，包括胡凌云，无非是偶然选择了去写摇滚乐。但是，在如今这个没人愿意当乐评人的时候，想这些人反而不会退缩，当然，他们也会自觉同另一些乐评人划清界限，呵呵。

这本书显然不是一本最适合的入门读物，它更适合那些听过，读过一些东西

的人，而这恰恰也是某种乐评与其他音乐文字的界限所在。有些人相信，在摇滚乐作为一种娱乐手段之外，还可以有一些意义留存，而摇滚本身的留存，也的确让那种认为摇滚只是娱乐，毫无深层意义的肤浅显得更加肤浅。但是，并不是所有人都愿意和能够在那些在外行（我们如此的反对精英化摇滚，以至于可以把《摇滚先锋》、《摇滚文化》中那些可笑的错误也归于精英们太过精英的结果，让他们有苦说不出）听来全都一个样的，的确也总是时髦的声音中找到更深的意义，或是找到让某些更深的意义瓦解的东西。这既需要能力，也需要信心，还需要热情。

误用那个法国思想大佬关于脱衣舞的比喻，不管是歌词的表面意义，音乐的种种结构，林林总总的外在因素，它最终进入的媒介形式，都无非是一件件的內衣或外衣。美色当前，各有嗜好，有的人只沉溺于感情代入，借他人之乐浇自己心中块垒；有的人只随形起舞，深信一切只是声色犬马；也有人透过其阴影看到自己和他人的现实生命；还会有一种人，会直逼最后的防线。

毫无疑问，各人有各人的欢愉，各人有各人的艰辛。我第一次见到胡凌云，是这种欢愉和艰辛的最好见证。那时候他在北京一著名打口黑店里同那个老板在争

抢着什么。这么些年过去，他给人最深的印象就是不说话，然后每一句话都像是对外人的拷问。这种人也许生来就是逼近最后防线的人？

这个人刚到美国就在机场买了一本摇滚杂志，然后在妹儿里告诉我说里面有我喜欢的 Anthony DeCurtis 写的文章。我恰好记得 DeCurtis 同 R. E. M 的 Peter Buck 谈及乐评时说过：“当我第一次在 *Rolling Stone* 上发表点儿玩意儿的时候，我真的以为街上的人都会认得我。然后你就会意识到，那些玩意儿只会存在两个星期，你的几个朋友会读到它，如此而已。”中国的这些乐评人好像幸运点儿，他们大都没有希望谁会在大街上认出他们（所以不会绝望），他们的读者也不止几个朋友（如果不抱太大希望），所以尽管此行因为并无多大前途和钱途而缺乏吸引力，尽管此行中也同中国任何一个行业一样有以观念之名行帮派之实的党同伐异者，尽管也有任何一个行业中都有的令人齿冷之徒，我还是想改改我在送这个人出国时的主意，那时候我让他好好研究他拿到奖学金的那个我说不上名称的专业，现在我倒想说那句老说的话，与其让毫无创造力可言的傻 B 呼风唤雨，倒还真不如冒一冒被指责为叛变的危险赤膊上阵。那些毫无理智可言的恋人都能分辨情感的真假，况乎

自命不凡的觉得乐评人谁都能当的一代新人？

这本书可能同它原来的目的——一样充满了画面感，但是它也一样渗透着无数曾被用于摇滚乐的那些理论工具和立场。其实判断这类玩意儿的最佳态度就是体察它们是否能通向一个与摇滚乐本身如出一辙的情感和气场。摇滚乐如同任何一种现代娱乐一样在工业、商业、影像、媒体的狂猛旋涡和碎石堆中打转，如同那些原书想要说明的画面或是现实生活场景一样，个人的努力有时候微不足道，但是一些游击队员般的对它的意义的转置，也往往引发艺术或生活本身的转变，这就是乐评人存在的理由。

郝舫

目 录

P₁ 序 和 勉

P₁ 第一章 新声破晓

P₂₃ 第二章 春光乍泄

P₃₅ 第三章 魂音传奇

P₅₇ 第四章 滚动巨石

P₇₁ 第五章 十字路口

P₈₇ 第六章 几英里高

P₁₀₅ 第七章 畸零狂徒

P₁₂₃ 第八章 动感革命

P₁₄₅ 第九章 空白一代

P₁₆₅ 第十章 行星摇滚

新

声

破

晓

Nature Born Rock & Roll

Nature Born Rock & Roll

第1章

“我的音乐有一点儿精神品味，但它也挺原始。我弹吉他就像是在敲鼓。”

——鲍·迪德利

“那很与众不同，它应该能卖得很好。”

——列奥纳德·切斯对鲍·迪德利说

“当我还在教堂唱歌，十二三四岁时，姐妹们会坐下拍着手摇晃着。我想那会永远停留在脑海里。但现在，‘今晚摇得好’——你明白其中的含义。在卧室里惦记着这女孩。我不想对你撒谎。听吧，我写的就是这类歌曲。我是个下流的家伙。”

——“今晚摇得好”的作者罗伊·布朗

“原来他们在白人电台不播我的唱片时说‘这是低级趣味’。但那正是人们喜欢的，他们喜欢其中的那种性感声调，因为它说明了什么，毫无疑问。见鬼，让我们正视它吧，每个人都明白那事儿，那也是我们怎么会来到世上的原因。我真不知道这世界究竟想隐瞒点儿什么。”

——瑞·查理斯

摇滚乐于 50 年代中期的降世，并不完全能称为开启美国音响洪水之门的事件——毕竟，音乐家们早已在美国大陆摇滚许多年了：在南方腹地有“布吉屋吉”(Boogie - Woogie)和“布鲁斯”(Blues)；得克萨斯和西南部盛行爵士风格的“跳跃布鲁斯”(Jump Blues)和“西部摇摆”(Western Swing)；黑人教堂里有力的“福音”(Gospel)节奏；伐木区的钢琴；山区的“乡村布吉”；城市舞厅的“大乐队布吉”——所有这些，都孕育了摇滚乐。

除了偶尔有几首流行的布吉曲子外，那时的主流流行音乐是干干净净和令人困倦的：佩瑞·柯莫(Perry Como)就是个穿着 V 领 T 恤衫的城市瞌睡虫；弗兰基·莱恩(Frankie Laine)哀叹着“我要去往那野鹅的归处”；而婉转的帕蒂·佩奇(Patti Page)小姐则想知道“橱窗中的小狗值几何？”流行论者们自我感觉良好。但是，“汀潘胡同”(Tin Pan Alley, 本世纪初美国流行音乐工业的俗称)的全盛期，由像埃尔文·柏林(Irving Berlin)、乔治(George)和埃拉·格什文(Ira Gershwin)、柯尔·波特(Cole Porter)这样的音乐家统治的时期已经远去了——绝大多数 50 年代流行乐都是些糖浆。

那些植根于非主流文化的新声，存活在流行音乐工业的边缘，在小酒馆和乡村客栈，在独立唱片品牌，在后半夜的电台节目中。这些声音绝大部分并非来自像纽约或洛杉矶之类的音乐工业中心，而是来自美国中部城市——在那儿，人们仍有着相当的乡村根源。其中特别突出的三个城市：新奥尔良、孟斐斯和芝加哥，成了新声之源。虽然那些音乐中心迅速闻声而动，竭力效仿，但在这三个城市中，一群新的音乐家和实业家找到了真实而富有想象力的空间来构造全新的事物。

这些边缘音乐在二战后的出生高峰期中已经存在了一段时间。城郊移民和新经济政策都在无意中创造出一个全新

的消费群体：美国青少年。山姆·菲利浦斯(Sam Phillips)，这位塑造了埃尔维斯·普莱斯利(Elvis Presley)和杰瑞·李·刘易斯(Jerry Lee Lewis)等早期摇滚偶像的孟斐斯人指出，50年代的年轻人没有能与他们交流并为他们声言的音乐。那时，在成人和儿童唱片领域之间是一片空白。当时的黑人流行音乐——节奏布鲁斯(Rhythm and Blues)，并没有明确的受众指向，但对年轻人而言，无论他们的种族与社会经济背景如何，他们都体验到了这种音乐带来的兴奋。与佩瑞·柯莫和帕蒂·佩奇相比，即便是最公式化的节奏布鲁斯也显得狂野不羁。它比任何主流流行乐都更性感，有着强烈的舞曲节奏，在年轻人眼中如镜子般直露。美国正在改变，而改变，正是青春期体验的必然内容。

希腊哲学家柏拉图曾在其《共和》(Republic)中警告，流行音乐中曲式与节奏的变化将不可避免地导致社会的变革。在柏拉图看来，这并不是件好事，所以他建议统治者严格限制音乐形式。在50年代中期，家长们和自发社团也正是这么干的。“当白人孩子买了我的唱片，他们必须把它藏起来别让父母发现。”小理查德(Little Richard)说——他的叫喊声率先打入流行排行榜，并上了电视，录了唱片。就在这些事发生几周后，亚拉巴马州蒙特戈梅(Montgomery)市的罗莎·帕克斯(Rosa Parks)女士在公汽上坐了白人专用座，并拒绝让位给一个白种男人，此事引发了旷日持久的民权运动——这正如美国青少年学习摇滚一样热闹，而很少有摇滚唱片能达到这种与社会现实的同步。小理查德、查克·贝瑞(Chuck Berry)和埃尔维斯们那狂放、感性而自信的声形在广播、电视和电影中出现，伴着乖女孩们的神魂颠倒，都足以引发家长式统治的中风。

那时，摇滚乐最初的听众们不得不处于秘密状态，少年们只有在放学后聚众驾车游荡或深夜蒙在被子里时才能放胆

聆听。他们的耳朵边贴着当时还是新发明的便携式晶体管收音机，搜索着电台，找寻着那些富于冒险精神和激情的DJ们。“你听到消息了吗？”罗伊·布朗(Roy Brown)吼道；几年后，埃尔维斯说：“今晚摇得好”，“山上很刺激”；“汉克·巴拉德和午夜人”(Hank Ballard and the Midnighters)声称，“让我们走吧走吧走吧！”

当时，有几家电台雇用了黑人DJ，开辟了全时段黑人音乐节目，其中最著名的要算孟斐斯的WDIA电台。大多数DJ还是白人，他们中也有人雇用黑人来传授给自己最时兴的俚语。而使节奏布鲁斯突破种族藩篱的，是纳什维尔(Nashville)的WLAC电台。它以五十千瓦的强大发射功率传播乡村布鲁斯和城市节奏布鲁斯。在某些理想的夜晚，其节目在加拿大或加勒比海地区都能收到。该电台DJ威廉·“霍思”·艾伦(William “Hoss” Allen)还能回忆起自己在哈瓦那度假时，因在酒吧里不慎走漏了自己的真声而遭到众人围拥的热闹场面。他还说，自己常收到来自地中海基地美国驻军的问候——在有些夜晚，WLAC的信号确实能传那么远。

“WLAC的基尼·诺伯斯(Gene Nobles)是第一位在大功率电台播放黑人音乐的DJ。”艾伦说，“这实际上挺偶然的。1946年的一个晚上，一些回到纳什维尔费斯克(Fisk)大学的黑人青年出现在电台。他们买了些黑人音乐唱片请他播，他于是就这么做了。结果是，电台收到了来自南方各地的信件，使得那年晚些时候，有了个黑人赞助的黑人音乐节目。”

“接着，基尼遇上了兰迪·伍德(Randy Wood)。那时后者正准备开办‘圆点’(Dot)唱片公司，并与帕特·波恩(Pat Boone)合作得很成功。”艾伦说，“兰迪来自纳什维尔附近的加拉廷(Gallatin)，他战后还乡后，在那里买了一家小工具店。他

在后屋里找到了三四千张老式七十八转唱片，全都是布吉屋吉和布鲁斯音乐。他认识基尼后，就想和他一块儿把这些唱片通过电台卖出去，每五张算一个很低的价钱，并包括一切手续费。起初没有什么反响，但在第三周周一，他们收到了来自南方和西南的大量信件，而兰迪的唱片店也成了诺伯斯的主要赞助商。”

“霍思”·艾伦在 WLAC 最初的工作之一便是替补广受欢迎却又常缺席的诺伯斯。“基尼有一帮真正的追随者，不光是黑人。”艾伦指出，“早在 1952 年，他就被密西西比大学学生投票选为最佳 DJ，而那里全是白人。基尼有很强的驾驭力，他从不缺赞助人，而且能够全身心地投入工作。”

WLAC 的 DJ 必须成为老练的叫卖者。艾伦轻笑着回忆说，要卖“任何东西，从鸡仔到发夹——使头发拳曲或竖直的，直至自慰用具。这很难，而且不能超过六十秒钟，而在三到十分钟之间可能随时会再来一次。基尼·诺伯斯在进电台前当了三十年狂欢节小贩，所以他直播时也充满了狂欢气息，就像个拉丁人”。

WLAC 其他一些 DJ 总是表现着黑人情趣。“约翰·瑞奇伯格 (John Richbourg) 来自查尔斯顿 (Charleston)。”艾伦说，“我也是在小镇长大的，儿时常和黑孩子们玩耍，学会了许多口语和黑话。这些正是我们在直播中使用的。我的节目里从没出现过白种艺人。我从不播埃尔维斯·普莱斯利，不为什么。可能我已经完全进入黑人音乐了。我觉得将这两者混合是毫无道理的。从生活上讲，我并不和白人聚在一起。下班后，我会到纳什维尔的‘新年代’ (New Era)——一个黑人酒吧去消闲。在这儿，白人不听我们的节目，而在大多数南方大学城，你收不到很多电台，常常只能在 WSM 电台的乡村乐和我们的布鲁斯间选择——而他们总选择后者。我在亚拉巴马大学，路易斯安娜州立大学，佐治亚，佛罗里达，所有的大学，

都发现了这一点——我们被锁定了。在农村也是这样。那些在田纳西、路易斯安娜、密西西比、阿肯色、得克萨斯和亚拉巴马长大的白人孩子，如果他们喜欢音乐，那么他们会演奏乡村乐，但听的却是 WLAC，它和 WSM 一样影响着他们。他们开始试着掌握布鲁斯和弦，以小调式演奏。但那听起来并不像玛迪·沃特斯 (Muddy Waters) 或霍林·沃尔夫 (Howling Wolf)，出来的是‘洛卡比利’ (Rockabilly)，再从‘洛卡比利’中出来了白人摇滚乐。”

50年代初，WLAC 和有相似理念的电台播放的纯布鲁斯和硬式节奏布鲁斯是具有启示性的。它不仅是为白人，更是为全体青少年播放的。它对那些由媒体制造的反叛偶像，如詹姆斯·迪恩 (James Dean) 和马龙·白兰度 (Marlon Brando) 等人掀起的青年亚文化运动起了推波助澜之功。如果说人们还没有将这些银幕上的反叛形象与电台中的反叛音乐联系起来的话，好莱坞却已经准备这么干了：那就是 1955 年的电影《黑板丛林》(The Blackboard Jungle) 及其主题曲，比尔·哈利 (Billy Haley) 及其“彗星” (The Comets) 乐队的“汀潘胡同”手笔——“绕时钟摇滚” (Rock Around the Clock)。

在摇滚乐的演进中，制作人、歌手和乐手，一直都致力于去完美地融合其自我创造和反映地区音乐素材的内容。这在新奥尔良尤为明显。在北美别处备受排挤的非洲风格击鼓、歌唱和舞蹈，从 18 世纪早期起便风行于此——这也使得新奥尔良的音乐向来充满活力，有别于其他美国音乐文化，并使其成为摇滚乐，这一非主流音乐的理想发源地。

事实上，在新奥尔良，摇滚乐扮演了推翻种族隔阂的主角。柯西莫·马塔萨 (Cosimo Matassa)——其微型录音棚曾录制了法兹·多米诺 (Fats Domino) 和小理查德的突破性作品——

在儿时为父亲的自动放唱机生意帮忙时就已看到这种变迁。他记得那时黑人和白人有分开的房间和放唱机，“但至少耳机插座是一样的”，于是，白人可以选择黑人唱片，而黑人也有机会聆听白人的流行乐和乡村乐。

当这位白人马塔萨开始经营唱片制作时，他常与黑人乐队领班一制作人戴夫·巴索罗密奥(Dave Bartholomew)合作，这也使他再次看到了黑白交汇。巴索罗密奥认为法兹·多米诺音乐的重要特色在于他演奏的是布吉屋吉，而唱法却像一个西部乡村艺人。也许这也解释了乐手一制作人艾伦·托桑特(Allen Toussaint) 50年代末在新奥尔良城里电线杆上发现的手写标语：“黑人滚回非洲去——法兹·多米诺除外。”

新奥尔良有一家歌剧团，还有周日舞会的传统——这一传统在纽约和波士顿还是殖民地前沿贸易点时就有了。这些背景，还有家庭四邻奏乐的悠久习俗，孕育了非凡的音乐家。他们能同时掌握着“迪克西兰”(Dixieland)和“摇摆爵士”(Swing Jazz)，迅猛的布鲁斯和欧洲调性音乐。

戴夫·巴索罗密奥的乐手们树立了新奥尔良音乐家的形象：他们既能演奏法兹·多米诺的大拍子流行、乡村、民谣及其他传统风格，又能在小理查德身后以威猛的气势助阵。巴索罗密奥和马塔萨在不断的失误与改进中，学会了通过调整乐手与麦克风的相对位置来“混合”不同声部。通过这一点，他能够突出厄尔·帕尔默(Earl Palmer)——第一代摇滚乐大师级鼓手，曾与多米诺·理查德、山姆·库克(Sam Cooke)、埃迪·柯赫兰(Eddie Cochran)、瑞奇·瓦伦斯(Ritchie Valens)和菲尔·斯佩克特(Phil Spector)等人合作——的行进式鼓点，以贝司、电吉他和低音萨克斯的声音。在50年代，低音声部越来越突出。

那些新奥尔良的音乐,如多米诺·理查德·劳埃德·普莱斯(Lloyd Price)——有1952年的“劳迪克劳迪小姐”(Loudy Miss Clawdy)、斯迈利·刘易斯(Smilely Lewis)——有1955年的“我听见你在敲”(I Hear You Knocking)、“雪莉和李”(Shirley and Lee)——有1956年的“滚动好时光”(Let the Good Times Roll)——等人的带有摇滚乐风的作品,都在纽约和洛杉矶等音乐大都会产生了影响;而在孟斐斯和得克萨斯亦是如此。埃尔维斯的鼓手D. J. 方塔纳(D. J. Fontana),和“巴迪·霍利和板球”(Buddy Holly and the Cricket)乐队的鼓手杰瑞·艾利森(Jerry Alison),最初都为厄尔·帕尔默的鼓声所激励;而J. M. 范·伊顿(J. M. Van Eaton),这位“太阳”(Sun)公司的鼓手,杰瑞·李·刘易斯的台柱,上台前则以听小理查德的唱片为热身方式。许多年里,这些鼓手与公众都只把帕尔默记做“小理查德和法兹·多米诺唱片里的人”。90年代,帕尔默得到了摇滚名人祠的提名——其在摇滚乐手中的地位由此可见一斑。

孟斐斯,以其坐落于密西西比河北岸的地理位置和那短暂、破碎、带着暴力气息的社会史,成为一个各类农村人口和农村传统相遇并自由交融的城市。它没有长期存在的社会平衡,而是被种族隔离所约束。如果说新奥尔良的第一代摇滚乐手很城市化,那他们的孟斐斯同道则是视自己的城市为“大都会”甚至是“梦想之地”的乡下孩子。亚拉巴马出生的山姆·菲利浦斯(孟斐斯“太阳”公司老板)回忆当年,声音里仍含着敬畏:“当我第一次听到比莱(Beale)大街的音乐时,我就明白自己注定要来这儿:田纳西的孟斐斯。”

和新奥尔良的戴夫·巴索罗密奥一样,菲利浦斯的摇滚背景是大乐队爵士和摇摆乐。他当时也和别人一样被节奏布鲁斯和其他黑人音乐迷住,并且也是从那些为多种族听众群播