

Lyrics for
WORLD ROCK'N'ROLL

人间、地狱和天堂之歌

世界摇滚乐歌词集

李皖 译 郝佳 译校

南京大学出版社



Lyrics for
WORLD ROCK'N'ROLL

人间、地狱和天堂之歌

世界摇滚乐歌词集

李皖 译 郝佳 译校



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

人间、地狱和天堂之歌:世界摇滚乐歌词集:汉英对照 /
李皖,郝佳译. —南京:南京大学出版社,2012.5
(精典文库)

ISBN 978-7-305-07897-2

I. ①人… II. ①李… ②郝… III. ①摇滚乐—
歌词—作品集—世界—现代—汉、英 IV. ①I12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 236517 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

丛 书 名 精典文库
书 名 人间、地狱和天堂之歌
译 者 李 皖
译 校 郝 佳
责任编辑 芮逸敏

照 排 江苏南京大学印刷厂
印 刷 南京爱德印刷有限公司
开 本 880×1230 1/32 印张 49.5 字数 989 千
版 次 2012 年 5 月第 1 版 2012 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-07897-2
定 价 88.00 元

发行热线 025-83592169 025-83592317
电子邮箱 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

序言：唱出来的诗

有一段时间，我随心地翻译着那些感动了我的摇滚歌的歌词，感觉它是现代诗歌的一个经常被人看不见的堡垒。当各种复杂的原因使人们与诗歌隔绝开来，摇滚乐却重新建立了与它的联系。我一直将那些好的摇滚歌词称为“摇滚诗歌”，但好的东西任何时候都不会超过十之一二，摇滚乐也是如此，即使在那些非常优秀的乐队身上，我们也常常感到诗歌的匮乏。比如“赶时髦”、“治疗”、“波提斯海德”，甚至“险境”、“U2”，他们有第一流的歌，却鲜有第一流的诗，当然，这有时并不会贬损他们的价值。

60年代的鲍勃·迪伦、70年代的佩蒂·史密斯、80年代的“R. E. M.”，如同他们与时代之间所发生的有趣关系一样，他们的诗是以晦涩、复杂和介入式的方式引起听众欢呼的代表。如果不是身临其境，我们几乎无法相信迪伦被一代青年引为战歌的《像一块滚石》，竟是一位贵族小姐的破落史，当她终于与乞丐、流浪汉和变戏法的魔术师一起成了大街上的游民，这样的问句使那些在无穷动荡和时代变乱中挣扎的一代人感到了心脏被攥紧的疼痛：“这感觉如何/这感觉如何/独自一人感觉如何/没有家的方向感觉如何/像一个彻底的无名氏/像一块滚石”；而一个时代幻灭的巨大回声，再没有什么比迪伦在新港音乐节末尾演唱的语句更为撼人：“现在一切结束了，蓝宝宝/一切结束了，

一切结束了，一切结束了。”而历史确实就是这么延续的，佩蒂·史密斯是迪伦的孩子，R. E. M. 又是佩蒂·史密斯的孩子，他们都用同样的方式指证了他们的时代，同时让同时代的年轻人感受到快意的宣泄和简捷的把握。前者喊道：“我是如此年轻，我是如此他妈的年轻，给我点儿什么吧，给我点儿什么吧上帝”（佩蒂·史密斯《特权（放我自由）》）；后者则像个寓言的讲述者一般发出了半醒半睡的梦呓：“最大的马车是空的马车，也是最吵人的马车/领事，马儿，杰斐逊，我想我们是迷路了”（R. E. M.《小美国》）。

那些被称作“民谣歌手”的作者，则大大发展了民歌叙事曲的传统，从内容直到形式。有时候，这种诗意并不倚仗语言的优美，甚至从某种程度弃绝了文雅和诗意，而成为一些非常形而下的、表面上没有多少超越性的琐碎生活的内容。斯普林斯汀一直在孜孜不倦地书写着他的小镇生活；早期忧郁的朦胧诗人保罗·西蒙，后期却越来越随意、越来越不讲究，但他用最随便的口语写出了最缤纷的诗意；比利·布拉格在爱情、生活和左翼思想之间游弋，抒写着视角极为独特的抒情短章；劳里·安德森虽不是民谣中人，但她偶一为之的叙事佳作《不能说话》、《明天同一时间》，里面蕴藏着巨大的叙事美感和藏在平凡琐事后几乎是无穷无尽的意蕴。这样的诗艺，也可以在黑人女歌手特蕾西·查普曼的一首短诗中略见：昨晚我听见尖叫/墙后有很响的声音/对我来说/又是一个不眠之夜/叫警察无济于事/警察总是来迟/如果他们能来的话//警察到了/他们说他们不管/这属于家庭纠纷/在一个男人和他老婆之间/当他们走出门/眼泪涌出了女人的眼睛//昨晚我听见尖叫/然后是一片死寂/使我灵魂发冷/我祈祷但愿是在做梦/我看见路上有救护车驶来//然后警察

喊/“现在维持秩序/请人群散开/我想大家最好去睡觉”(《墙后》)。这种情形,就像绘画从中世纪、古典主义突然走进了印象派,室内的僵死的阴暗光线突然被鲜艳的阳光照亮了,摇滚乐中的民谣作品也带来了阳光,生活的阳光,普照人间的阳光,它是民歌叙事诗体的一次丰收,很好地保持了诗歌与现实生活的联系,使诗歌重新成为民间的曲、生活的歌、人间的唱。

而有阳光就有黑暗,就像有白天就有夜晚,摇滚诗歌还是黑暗诗的渊藪。它们在爱伦·坡、波德莱尔的城市污秽中潜行,在兰波、迪伦·托马斯的黑夜和梦境中游荡,在金斯堡、博罗斯、凯鲁亚克的放浪中嚎叫。迪伦、“地下丝绒”、“大门”、“滚石”、希德·巴里特、戴维·鲍伊、伊基·波普、佩蒂·史密斯、“快乐部”、“治疗”、“这这”、“耶稣玛丽链”、“山羊皮”等,都与这一线索息息相关;而属于重金属、工业噪音的那一路作品,则用污秽的想象、过剩的荷尔蒙和无节制的丑恶堆砌,炮制出大量的文字垃圾,最终走向这一诗派的反面。读这一类作品,我们经常感到的是人生的沉重负面,是生命的极端甚至扭曲的体验;天堂和地狱的想象,就像黑夜一般,如影随形在人生的背面。

而这些诗全部是唱出来的。当你阅读着它们并得到诗的愉悦,千万不要忘记了:它们是唱出来的。鲍勃·迪伦绵延徐缓、情节扑朔迷离的《低地的愁容夫人》是唱出来的吗?“甲壳虫”节奏多变角度不断转换的杰出叙事短诗《生命的一天》是唱出来的吗?“大门”乐队长度超过了150行,又是讲故事又是角色扮演又是戏剧布景又是仪式法术的《蜥蜴的庆典》是唱出来的吗?保罗·西蒙像后现代生活写生、像全球化世界即景、记事平白、口语四溅的《雅园》各篇是唱出来的吗?纳西门图黄金般沉默、河谷般智慧、充满了南美神秘的《河的第三条岸》是唱出来的吗?

伦纳德·科恩与一封书信无异，叙情、念旧还随手写进写信时的环境、心情的《著名的蓝雨衣》是唱出来的吗？佩蒂·史密斯洋洋千余言、汪洋恣肆、泥沙俱下、五色斑斓、枝节纷披的《鸟国》是唱出来的吗？“脸部特写”毫无规整之意、句子长长短短的《瞎》是唱出来的吗？“一万个疯子”一篇篇的散文诗是唱出来的吗？是的，它们是唱出来的，不仅唱出来，而且，唱得优美，唱得奇异，唱得惊心动魄，唱得充满了创造力。

译 者

二〇〇六年八月十六日

原序：诗·民歌·摇滚乐

诗歌同源。最早的歌也是最早的诗，并且，最早的歌的范围当比诗的范围更大，因为有些东西是不能由文字单独承载的。诗的充分发展当在书面文字充分发育之后，到了近代，诗甚至可以跟歌一点儿没关系了，虽然在它的灵魂里，依然暗暗踩着歌的节律。

诗与歌的孪生兄弟般的联系，我们可以从《诗经》，从唐诗宋词元曲，这些几百年甚或上千年的作品中一再地发现。宋词和元曲实际上就是歌，词牌曲牌就是歌的曲调，而唐诗也是有声的，即使不算唱，至少也是吟诵调最早的实践。变成无声的文字，或者变成有声的朗读，而不会意会到与歌的联系，是发生于新学涌入中国之后，传统发生了断裂，及至湮没。当然，它早就该湮没，作为一个太老的老古董，它的格式、墨守成规和僵化，早已把可能的生命虚耗殆尽。

在西方，诗与歌的悲欢离合，经历了与中国大致相近的过程。但在传统的内部，诗与歌的分离并不像中国“进化”得这么彻底。比如，作为歌诗一体的一个基本形式——民歌，它的发展一直是源远流长的，并能在不同时期被诗歌界的不同实践所表现，所体认。比如，18世纪的苏格兰大诗人彭斯，他是诗人，也是歌谣巨匠，他的民间采集和整理活动曾使一大批濒临失传的民歌得以留存于世，而他最出色的杰作，属于那些根据苏格兰民

歌调子所写的朴素的抒情诗。以民歌的生命为源泉、为方向并写出“民歌型诗歌”的人，在世界各国都不鲜见，比如德国的海涅、西班牙的洛尔伽、法国的保尔弗、俄罗斯的叶赛宁、秘鲁的巴耶霍……都是十分出名的例子；甚至，法国的大诗人普列维尔，他的努力方向之一，就是用现代的口语和日常的生活，寻找一条克服现代诗与歌分家的途径。可以说，在这些大诗人笔下，诗不仅是诗的发展，也是他们民族的歌的延续，他们广泛运用歌谣的形式，以重唱和变奏来加强音乐效果。通常，他们也是最为音乐家所关注的，他们的词被谱了曲，他们的歌被人民喜爱。

在我们这个世纪，使诗与歌走得最近的当属美国的诗人。死于 1931 年的林赛是第一个把诗的实践当成某种歌唱的诗人，他因此获得了“现代行吟诗人”的雅号——如果我们对西方的文化有一点记忆，我们当知道，古代的行吟诗人，实际上就如同现代的弹唱歌手。林赛在中西部的生活，使他对黑人布鲁斯——也就是黑人的民歌，有十分深切的体认。早年他在纽约学美术，但不久就开始步行流浪，横穿整个美国，将他的诗歌朗诵给那些有着各种职业背景的劳动者听。他的某些诗作边页上注明了乐器和鼓的伴奏方法，而他自谓他的诗是“三分之二说，三分之一唱”。林赛自己是个优秀的朗诵家，自己用手鼓伴奏，灌录唱片；他把爵士乐的节奏引入诗歌，这些诗几乎是无法翻译的；而他的诗，如同黑人的布鲁斯一样，有一种热情和忧伤的调子。

另一个更出名的诗人是桑德堡。他与林赛的起步时间相同，但活过了 40 年代和 50 年代的动荡，诗歌生涯一直延续到 60 年代。桑德堡也是个民歌搜集者，而且后期写作愈加倾向于民歌的风格。他朗诵，也是歌手——这一点往往为中国读者忽略，他的诗诵会一般是带了吉他，自己弹，自己唱（诵），在全国各地

巡回表演。

摇滚乐兴起后，诗歌一体的创作在一定程度上的中断后，第一次获得了大范围的复兴。这一点在阅读了本书——最好是听了本书所入选的歌曲后，读者自会形成自己的看法。但是，由于诗歌分离已在客观上成为历史事实，诗歌界人士想必已忘记将这一方面的进步纳入诗歌的视野。尤其是近现代的发展，社会分工和文化分区越来越细，我们的视野越来越狭隘，越来越画地为牢。事实上，在摇滚乐这个领域所发生的诗歌事实，远远超过了任一个诗歌评论者——尤其是中国评论者的想象。编这本书的目的之一，就是告诉诗歌的读者们：诗歌在当代的重要发展，有一部分是在摇滚乐中发生的。

并且，这一部分诗歌，是与当代受众有着最密切联系的诗歌。在切入生活的深度方面，在介入社会的广度方面，在与当代文化、当代大众的互动方面，在世态人心的反应和反映、捕捉和被捕捉方面，它们都是最有说服力、最具有考证价值的文本。摇滚乐的方向，显然，也会为我们诗歌的方向，提供某些有益的思索。

——它们是关注当代的，关注我们生存的现实。而它们引起的反响，是热烈的，甚至是狂热的。由于它介入的特色，诗歌不仅没有被世俗弃绝，反而被一代人的欢呼拥抱，甚至它的隐晦，它不断发展的复杂，也被并不高深的听众接受，你难以想象它的呼应层次竟会有那么广泛。“一大批群众性的听众出现了，他们对晦涩的容忍和不可思议的着迷丝毫不亚于本世纪上半叶的听众们对它的厌恶。”“现代主义的高贵宗教通过了它最意想

不到的阶段：它被吸收，并且——天哪！——被普及了。”^①

——它们发展了民歌叙事的传统，这种发展是突飞猛进的。我们可以在所有被称作“民谣歌手”的作者中看到这种发展，从内容直到形式，都有一些前人不及之处。有时候，这种诗意并不倚靠语言，也不局限于文人雅士所认为的诗意的范畴，而是一些非常形而下的、没有多少超越性的生活内容的升华。可以说，摇滚乐中的民谣作品，是民歌叙事诗体的一次丰收。

——摇滚诗歌中还有相当一部分诗作，延续了诗歌中阴郁、黑暗的一脉，暗含着爱伦·坡——波德莱尔——兰波——迪伦·托马斯——金斯堡——博罗斯的线索。这条线索包含了三个重要方面。一个是它在题材上的启发，开启了揭示城市丑恶和人性阴暗面的闸门；另一个是它的叛逆精神，奇异的幻觉和非理性的、怪诞的、超现实主义的意境，激发了摇滚乐中激进分子和叛逆分子的想象；再一个是它的音乐性，这些前辈诗人的作品，不少都有易于朗诵、富于音乐内质的特色，与音乐的目的暗暗相合。摇滚乐中与朋克相关的部分，与迷幻乐相关的部分，与金属党相关的部分，尤其是那些吟唱型诗人，与这一线索密切相关。尤值得注意的是，美国二战之后以金斯堡、博罗斯、凯鲁亚克为核心的“垮掉的一代”文学，与摇滚乐中这一脉有着直接的启承关系。垮掉派的诗歌打开了摇滚乐感知的大门，并直接促成了一些摇滚人物、摇滚作品、主题意念和表演形式的诞生。本诗集原意要收入博罗斯、爱伦·坡、托马斯等与摇滚乐密切相关的一些诗作，由于时间、篇幅，也包括一些资料的限制，最后只保留一首金斯堡的作品，列在诗集末尾作为提示。值得说明的是，

^① 见[美]莫里斯·迪克斯坦《伊甸园之门》(*Gates of Eden*)。

这绝不是一种简单的附会，金斯堡这首作品，包括译者原意要收录的众诗人的诗作，都是被摇滚歌手谱曲和演唱过的，可以提示大家的是，这一批作品的范围相当广泛。

自摇滚乐进入中国以来，摇滚乐听众以及听众对摇滚乐的理解，都已有了很大发展。但我以为，如果没有对摇滚乐的重要组成部分——和音乐相辅相生的歌词——的相应深入的了解，我们对摇滚乐的认识就不可能是全面的，顶多是一种一知半解，甚至不排除误解的可能。从目前已有的诸多介绍，尤其是近年的一些介绍，我们看到，这种错误比比皆是，甚至，错误的认识、讹误的内容，在数量上远远大于正确、准确的译介。不要以为这无关紧要，标榜说音乐的语言是毋须翻译的，真实的情况恰恰是：因为文字的污染，这些译介已在很大程度上歪曲了听者对音乐的理解。

译者

一九九八年六月十三日于武汉大学

编选说明

一、本诗集收录 1963—1997 年在世界摇滚乐坛出现的作品计 316 首。在选择篇目时,译者实际考察的范围,起点自 50 年代始,终点至截稿时的 1998 年。

二、入选原则:以“是否诗歌”为主要遴选标准。一些有成就、有影响但歌词完全不具诗歌品质的歌曲,排斥在本书选目之外。为了让读者更深入地了解摇滚乐,少数诗歌水平不高,但影响极大的作品,亦被收入诗集。

三、一些作者收与不收,译与不译,以及收与译的多寡,还受制于资料获取的难度,这是读者阅读时应该注意的。目前的各家编选比例虽反映了译者的倾向,但这一倾向建立在当前的资料水平上。

四、作品在各辑中的排列顺序,基本以作者活跃的年代先后为序。因资料暂缺,一些歌手或乐队找不到其鼎盛期的代表作,只能收录其后期作品,但编选入书时,仍以乐队活跃时的年代为序。

五、翻译所据版本,多以正式出版印行的歌词为准。正式歌词有多个版本的,以末次出版的定稿为准。少数歌词取自网上,其中“R. E. M.”最可靠,据称依据了其正式印行的歌词;“快乐部”、“音速青春”也较可靠,来自乐队官方网站;佩蒂·史密斯、“孪生科克托”可靠性稍差,但译者编选时做了慎重的甄别,

有意略去了疑窦较多的篇什。

六、少数歌词,其正文大小写形式为原词原始印行形式,明显有其用意,译者完全依据原样,不做修改。

七、歌手姓名后附注年份为其生卒年份;乐队名后附注年份为乐队成立和解散时间。

八、作品后附注年份为唱片制作时间。有些作品的发表年代明显早于这个时间,因资料缺乏,无法一一注明。

九、考虑到阅读的韵味,对原词中一些重复段落,译者做了自行其是的处理。出于歌唱需要的重复,阅读时却显累赘,凡有此种弊端者,译时均作删改。

十、作为一部较完整的摇滚诗歌选集,理应收入中国方面的作品,因版权方面的工作难于完成,只能暂留缺憾。

译者
一九九八年六月九日

某些东西把我们忘得好干净^①

颜 峻

有一年我在《绿风诗刊》上读到王久辛的“摇滚诗”，仅仅是因为事先接触过这个人才没有突然地呕吐——“轰轰！轰轰！我要打炮。/我要打炮。轰轰！轰轰！”当然了，这位老兄不过是对语言艺术缺乏才能而已，那些“汉语诗歌”操作者对于摇滚乐的理解其实也不比他强。对于僵死的经典写作者和高高在上的精英文化而言，摇滚乐就像安迪·沃霍尔的梦露一样，不过是消费文化的一个符号罢了。

就在李皖译了这本原名《摇滚诗歌》的歌词集之前，还真的没见过哪位学者说过这样的话：“阅读现实比阅读典籍更重要，阅读当代比阅读历史更重要；或者说，用书的感觉去阅读生活，用历史的感知去阅读新生事物。”尽管这后半句来得不甚彻底，但我们还是开始了惊心动魄的时代之旅。按照最有人情味的后现代主义艺术理论，我们会发现把摇滚乐和学院派音乐，或者把音乐艺术与语言艺术，或者把艺术作品与生活之间的界限过分夸大是一件多么愚蠢的事情。在很多时候，我的确弄不清这样干是为了画地为牢还是瓜分艺术阵营内的话语权力。

现在，《摇滚 1955—1999》开始引导大伙的视线了——第一位入选的不是音乐家，而是以叛逆青年精神领袖而著名的“垮

^① 这是颜峻在湖南文艺出版社出版了《摇滚 1955—1999》之后所写的一篇书评，写于1998年末。

派”诗人艾伦·金斯堡。金老在美国诗歌史上的地位只有文盲不知道，不过他这首《咒语》（长诗《嚎叫》的脚注）的朗诵却通常仅为我们这些摇滚青年所收藏，在 Kronos 弦乐四重奏的伴奏下，金老的声音高贵平静，音色饱满但又始终偏硬。有耳朵的人都不会昧着良心说这只是念诗而和听觉艺术并无瓜葛。而接下来的那位“摇滚之父”鲍勃·迪伦则通常遭到相反的待遇——众所周知，他是美国 60 年代民权运动中的另一位马丁·路德·金，他的歌词朴素、智慧、现实，因此深为炫技派诗人所不齿，谁让他缺乏技巧呢？在这专业、复杂的世纪！李皖没有提起天才诗人迪伦·托马斯对鲍勃·迪伦的影响，尽管那样可以为后者抬高身价；他也没有把范·莫里森、斯汀、佩蒂·史密斯的顺序调到前边来，尽管他们的歌词本来就可以进入诗歌的教室。李皖的意思是，我们能不能先停止界定，让形式从艺术那儿走开片刻？

歌词就是歌词，它是歌的一部分，它并不因为像诗而更让作者骄傲。这本集子的意义在于，让读者从诗歌界的精英文化气氛中解放出来，看一看另一种更有体温的文字，它们对语言规则的颠覆、对现实和人性的发现、对个人的尊重、对秩序外存在（例如病态和暴力）的探索都堪与时代称荣。李皖译了很多，但只有 39 位作者的 47 首作品得以结集出版，大约占总数的十分之一。我不知道在另外的十分之九中，会不会有黑人说唱乐的特殊语法和词汇、流行金属的消费主义赞歌、死亡金属对中世纪死亡哲学的极端嗜好，或者哥特摇滚中纯正的威廉·布莱克式的象征主义传统和某些怪才手里的后现代主义倾向。但就这 47 首而言，也已经足够从语言艺术的标准上扭转诗人对摇滚乐的偏见，并进一步指明艺术与生活无所不在的互动关系。从手法上看，

原歌词在音韵、格式上，既有传统民谣、布鲁斯的形式，也有的是对形式的遗忘——正像他们的音乐也在不时突破曲式的束缚一样；而那些来自本能的跳跃、断裂、隐喻、含混和奇异的意象，则又和另外一些口语、自白甚至俚语化的篇章一样，被归属于个人主义的修辞立场。如果用诗学的观念来解释，它们显然太过庞杂，但我们知道摇滚乐是艺术教条之敌，它的传统或先锋、朴素或晦涩，都同样来自一颗颗敢于进入时代的心。

或许以我国摇滚乐爱好者的普遍素质，莱德·泽普林或保罗·西蒙那些最广为人知的作品也是听得懂看不懂的，但我还是要额外请他们停止对张楚、金武林和超级市场的指责，转而体验更加自由和隐秘的表达方式，“爱情刺激了我的幻想（琼尼·米契尔）”，至少，他们对当下，对肉体现实的理解力要远胜过领取薪俸的学者。李皖的选择，基本上没有涉及摇滚乐更接近消费文化和更尖锐、政治化或极端实验的部分，但这已经足够中国的诗歌阅读者和摇滚乐听众重新思考艺术的可能性了。的确，我不能肯定是米尔顿·纳西门图的“言辞的水/坚硬的玫瑰的水”更让我感动，还是八哥的“我讨厌在学校的每一周/我也讨厌星期六/讨厌星期天”更诚实，或是“我们的莎士比亚”娄·里德的“当你通过了卑贱/当你通过了疾病”更有魔力。但我知道，为什么伦纳德·科恩要唱出：“纽约天气很冷，但是我喜欢，因为我住在这里”，这是一位从语言的无尽秘密中归来的歌手，作为诗人，他还写过“我擦亮舌头对着浮石般的月亮/将灵魂漂浮在樱桃酒中/一艘飘香的驳船抛向/记忆之王”（《给 E. J. 普拉特》）这样绚丽的句子……因为形式的隔绝，我们似乎仅仅生活在一个技术的世界上，诗的、歌的、日常生活的、哲学的、社会学和经济学的技术早已让我们分裂，“太晦涩”可以成为麻木心灵的借口，