鮑勃·迪倫的多重“背叛”

邁克·瓊斯 中國流行音樂研究小組 2016-03-10

1998年，我第一次聽到了鮑勃·迪倫1966年的“皇家埃爾伯特廳”音樂會。我發覺，這場由索尼公司以“私錄系列”之“第四張”為名發行的演出既吸引人又令人不安。出於一些原因，我在此前從沒聽過這場演出的原始“私錄”版本——盡管，在它的“官方版”最終面世之前，我當然已經在三十年裏不斷聽說或是讀到過對它的引述。我們現在了解到，就像很多人早就知道的那樣，所謂的“埃爾伯特廳”演出實際是1966年5月17日，也就是鮑勃·迪倫以兩場倫敦演出結束其英國巡演之前幾天，在曼徹斯特自由貿易廳演出的錄音。不僅如此，我們還會發現，這場演出在迪倫的生涯中足以稱得上最為臭名昭著的一場，因為在這天晚上，在那些辱罵他的人當中，有人喊出了或許是最具侮辱性並被錄進音帶的一句：“猶大！”

在演出現場對迪倫的辱罵早在前一年就已開始。同樣，這也不是什麽新鮮事：在1965年的新港民謠節上，據報道稱，迪倫由於用電吉他並以慣常的“搖滾”設備——貝斯、鼓和鍵盤演奏了幾首歌而激怒了“民間音樂”群體。自此以後——直到他在1966年遭遇一場摩托車車禍之後退出公眾視野——迪倫的演出都有兩“套”編配方式，在他和電聲樂隊演奏一組新作品和改動極大的老歌的混編曲目之後，接著就會來一段相對較新的作品的原聲吉他獨奏。在從一個城市到另一個城市、從一個國家到另一個國家不間斷舉行的每場演出中，新港的情形也不斷上演：一些觀眾大聲地噓他，另一些則熱烈鼓掌，還有一些（或許占多數），他們會從演出本身來判斷，同時或許也會被圍繞著他們的緊張氣氛弄得不知所措。

如果“埃爾伯特廳”的演出稱得上是“臭名昭著”，那麽這部分是因為一定比例的觀眾在那個特殊事件（被那句糟糕的‘猶大！’所定性）裏所做出的反應的激烈程度，但它變得聲名狼藉，同樣也是由現場錄音所捕捉並保存下來的東西所致。在他的“世界巡演”臨近結束的時刻，“私錄”錄音如此生動地予以傳達的，是迪倫在他的數量相當可觀的一部分支持者身上激起的憤怒的量級，以及他通過有意且徹底地與他先前的形象公開決裂，從而在他作為一個整體的觀眾當中造成的兩極分化的程度。在此之前，他一直——罕有匹敵——不僅是“民謠覆興”、而且也是更其散亂的“抗議運動”中領頭羊式的創作歌手。如今似乎已經很難想象會有這麽一位歌手，他在很多國家都能令觀眾塞滿禮堂，同時卻又是把票賣給了那些跑來罵他的人。同樣也很難想象，一場音樂演出當中會有如此多的東西處於危險之中。舉例而言，艾米納姆也是一位引發爭議的作者和表演者，但是他的演唱會卻從未像是鮑勃·迪倫1965、66年的演唱會那樣變成戰場；數十年後，這些演唱會還在持續地為鮑勃·迪倫在流行文化中賦予一種地位。

作為那些年裏的一名“迪倫迷”，我還太年輕，無法領悟這些舞台在他從歌手轉向創作者的自我發展過程中所具有的重要意味：比方說，我就沒看出在《時代在變》和《絕對第四大街》之間存在著沖突。對我而言，不存在“不一樣”的迪倫們。自然而然地，我當時也就不可能把他看成是一個叛徒；原因很簡單，我既缺乏對文化氛圍的了解，個人的投入程度也不足以建構出一個自己版的“鮑勃·迪倫”，從而他那些錄好的、並且可以公開獲得的曲目裏的任何歌曲也就不會對我構成冒犯。這麽說不是為了表明自己的虔誠，毋寧說，我是想說明在全球即時性大眾媒介興起之前的時代，文化距離經常遠遠大於物理距離：我自己的“鮑勃·迪倫”是一些異質性的、錯位且不連續的“事實”，意象和看法的覆合體。我，想必絕大多數我的同伴也都一樣，只能通過電台偶爾播放的他的作品（主要是盧森堡電台和海盜電台），主流音樂媒體提供的片段，以及靠哄騙那些辦公條件良好的朋友和熟人短期借給你的一張迪倫唱片，來獲取關於他的信息。對任何新的信息的任何可能出現的回應都會被親近的朋友們和更加親密的同伴們在成百上千個小時的談話中、在共同聆聽中，待到歲月稍逝，又在起居室和翻唱迪倫歌曲的當地民謠俱樂部裏，被翻來覆去提到。

到1966年的時候，要是能年長五歲的話，我或許就會更多地傾心於作為“抗議者”的“鮑勃·迪倫”，從而對那個新出現的“存在主義者”（借用當時迪倫的主要批評者之一，Irwin Silber的說法）報以敵意。而事實上，除了模糊地為他激怒了某些人而感到高興之外，我對“新港”事件所知甚少；伯德（The Byrd）樂隊翻唱的《鈴鼓先生》那時是、如今依然是我最喜歡的歌，我絕對不知道有任何人曾經在任何地方對正在進行表演的鮑勃·迪倫喊過“猶大”。此後數年，聽說了這起事件也沒能讓我對實際聽到它之後所感受到的沖擊做好心理準備；不過，等聽到這張唱片的時候我當然已經有所變化，擁有更多的可調動的文化經驗，以便將“猶大！”這一高潮所標明的對峙語境化。我在這裏使用的“高潮”一詞有雙重意味——這聲喊叫不僅預示著這場特殊演出的高潮時刻即將到來（迪倫同喊叫者的言辭交涉似乎為最後一首歌《猶如滾石》增添了巨大的余味），而且還攜帶著遠為巨大、似乎使得迪倫與民謠覆興決裂的整個痛苦過程達到高潮的重量和意義。

基於這一心理狀態，當我最終聽到“官方私錄”版本的時候，我突然被自己對這一事件的情感反應所擊中；我想知道為什麽會這樣。過了些時候，我認為“猶大”的喊叫之所以令我感到煩擾，是因為我從中感受到某種共謀的成分；而錄音中的那個時刻之所以觸動了我，則是因為迪倫對責罵者的回應——“我不相信你，你是個騙子”——恰好也是以責罵的語氣說出，這比我對鮑勃·迪倫（在某種程度上也是對我自己）比之前的了解更多。基於此，我想先將曼徹斯特事件當成一起“惱人”的事件、然後再視之為一起“動人”的事件加以討論，最後再在我對錄音的這一雙重回應的維度上做出總結。

遭遇“煩擾”

我發覺，這場演出“極度惱人”的原因，歸根結底，就在於“猶大”的喊聲本身。倒並非因其種族主義——盡管很顯然這個字眼的沖擊力起源於兩千年來由基督教促成的反猶主義——而是其中凝結著的不耐煩。猶大之吻是對背叛的提喻，也是一張空白支票，部分參與了對十字軍大屠殺、西班牙裁判所和奧斯維辛恐怖的背書；迪倫也在他自己的歌曲《上帝在我們一邊》裏以這種方式引用了這個典故。要是把所有這些負面性都扣在基斯·巴特勒（據稱的喊叫者），當時是吉勒大學一名22歲的學生——或是（令人困惑地）自稱此事系其所為的約翰·考德威爾頭上——都將顯得過於嚴苛：據報道稱，迪倫舉行紐約森林山演唱會，即在新港音樂節之後的首次演出，也是後來在埃爾伯特廳告終的系列巡演的首場演出中，就有人沖他喊了“叛徒”這個詞——或許“猶大”在別處已被喊過，尚無法確證。不過，有錄音的這次發生在英國——距離那些可能會感到被鮑勃·迪倫出賣的直系圈子的人們相當遠。而且，它發生在距1965年的新港民謠節一年以後，迪倫的第二張“電聲”專輯《重訪61號公路》發行數月之後。經過這麽長時間的中斷（有兩張專輯已在此期間面世）之後再來接受迪倫的新作品，為什麽人們還會不惜代價去侮辱他呢？同樣的情形為什麽會在英國、會在九個月之前就已開始的巡演的最後一站上演呢？答案不能從巴特勒或者考德威爾的病態心理中去找（至少不會是全部因素）；而應該在語境中去追尋新的、極端的認同是如何在1960年代中期形成和得以維系的。

“猶大”不僅是“叛徒”的另一種說法；它也是最極端的侮辱，尤其是對一個猶太人而言——這至少是從猶太教外部觀察得到的印象。完全有理由假設巴特勒/考德威爾的動機和意圖既非源自種族意識也非由種族主義所驅動，然而這又或多或少使得動用這一“終極侮辱”顯得更加惡劣：“惡劣”是因為它的使用既是故意的、卻又幾乎是漫不經心的。我用“漫不經心”是因為，喊聲中存在著一種如此任性的東西——像是一個孩子想要某樣菜，吃到嘴的卻是另一樣。當然，在那個時刻，還有更多東西也處在危險之中，嘲笑和噓聲之所以會被那些表示抗議的人正當化（或至少是下意識地表示讚同），正是因為1960年代激進政治的曼尼教情結（善惡二分法）——同樣也因為，抗議在那個時期和激進左派的政治實踐是同義語。鮑勃·迪倫“跨過了界線”，已經“加入另外一邊”，人們需要的全部證據如今都已展示在他的現場表現上。令我煩擾的正是這一還原論，因為在此後的日子裏我從自己身上也發現了這種還原主義，不過此處我關心的問題是，為什麽迪倫會在脫離直接語境的層面上被看成是最惡劣的叛徒，而他當時似乎正在摧毀的形象最初正是在這一語境中被建構出來的。

民謠覆興及其矛盾

無論是對1950和60年代早期，或是對“民謠覆興”本身的“歷史”加以概述，在此處都難免顯得冗贅：我想推薦坎特維爾（1996）關於美國覆興和布羅肯（2003）關於英國相應現象的論述。除了均屬格外精彩之作之外，這兩本書還分享另外一個共同點，它們都不諱言覆興運動本身的矛盾。具體體現在美國的佩特·西格和英國的伊萬·麥考爾（他娶了西格的妹妹佩吉）身上，這倆人都代表著——盡管最終分別以決然不同的方式展開——一種明確而堅決地通過音樂傳達並維系既存之激進政治的意向。他們借以實現這一目標的一致舉措，是對音樂中任何“商業化”的蛛絲馬跡都報以激烈的抵抗，而由此產生的意識形態束縛正是迪倫試圖擺脫的東西；當然，與此同時，兩種方案之間、兩位人物之間也存在著決定性的差異，這也有助於解釋為什麽一個英國人會在鮑勃·迪倫把電聲樂隊推向前台的時候，會有更加強烈的被背叛之感。

佩特·西格，雖然是個和平主義者，我們卻也不難想象出他在其他時代參與美國獨立戰爭或是法國大革命鬥爭的樣子——為了自由、博愛（兄弟之愛）和平等而對抗專制統治。在他身上體現出的美國激進主義傳統至今仍回響在“反全球化”的政治行動當中，他對這一運動頗有助力——正如他從1930年代晚期以來對巨大範圍的道義事業所做出的貢獻。西格於1942年加入美國共產黨且這一身份保持了八年，但他當時並不是一個原教旨主義的馬克思主義者。相反，西格的政治立場自始至終都更加接近於英國內戰時期出現的平均派和掘土派的激進共有主義（communitarianism），但同時又借現代精神發酵，面對集團工業的掠奪和冷漠而對自然環境的需求表現出更為清醒的自覺。從而，他所信奉的從來都超越於“體系”的任何外觀和維度，而指向“人民”的需求。就歷史的這個層面而言，“人民”所指的經常是被無論呈現為何種形式的（專制）權威所壓迫的人；他們是窮苦的大多數，抵抗壓迫以求存活，他們通過歌曲來表達他們積累的經驗以及他們的抵抗所具有的價值與準則。

作為一位表演者（和創作者）個人，同時也是影響力巨大的政治音樂團體（年歷歌手、織工）中的一位成員，西格不知疲倦地致力於通過，他一定會補充說，有史以來即充當著人民做出選擇的媒介與生活必需品的東西——音樂，去推進人民的事業；但並是不是所有音樂。毋寧說，西格所投身的，向來是參與性的音樂。經過對音樂的地點和能量加以這樣的闡發，這種表達了人民需求和目標並且被共同唱出的音樂就具有一種近乎煉金術式的力道，籍此，異化本身（比如人與自己同類和自身認同的分離）似乎也有望得到克服。這樣一來，人民的音樂就不能夠從“廷盤巷”生發出來，因為出於牟利目的而做的音樂將無法承擔聚焦於並用以反對無論何種形式的壓迫的鬥爭的任務；相反，它必然得是由一組混合物構成，既包括那些為了表達特定或普遍的困苦境況或政治目標所作的新舊歌曲；也包括那些由其他資源中改編而來，但卻因為用於新的集體主義目標並被轉化為團結鼓舞鬥爭者的手段而受到重構的歌曲。由此，後來被成為“民謠歌唱”的東西，對西格而言，向來是一種經過淡化的誤用。民間音樂的“民間”是個討好的、保守的概念，“人民”則是對於一個社會實體更具動態和活力的命名，這個社會實體總是承擔著歷史的債務：這債務是如此深重，以至於人民音樂的存在像是一枚巨大的幹電池，受壓迫者隨時都能從中汲取能量、決心、事例與解釋。同樣，通過集體性的歌唱，今日所創生的新發現、改編和新材料也能被傳承下去，變成一種抗爭音樂的活的傳統：在這一音樂競技場中不存在什麽業余愛好者、名角、過客或裝腔作勢者之分。

伊萬·麥考爾也是一位共產主義者，尤其就英國來說，從1930年代之後，作為一名共產黨員同時也就意味著身居斯大林主義者之列。盡管他在1950年代早期脫黨，麥考爾卻依然保留了斯大林主義者的姿態並且是一位特別頑固的斯大林主義者，如果這不是在做同義反覆的話。他所代表的、同時也成為他的動力的，是一種對於“工人階級歷史”強烈而又非常偏狹的理解，該理解正是英國共產主義之各種變體的根本特征，並延續至今。按照這種理解，在工業化之前，勞動者曾經一度就是“人民”，他們因身為薩克遜人和（特別是）凱爾特人而自豪。資本主義對“人民”所做的就是奴役他們，這打碎了他們的身體，卻無法摧毀他們的意志。需要做的就是一種投入同情但又堅定不移地引導和幫助“人民”（或者工業化之後的‘工人’），使他們恢覆那種已然隨著受薪勞動而失落的感受，並使他們意識到，只要能夠重新與其潛在力量相結合去促成激進的變革，他們就將會有何種收獲。通過這一歷史性的訴求，麥考爾堅信，工人所擁有的是一種對於自身潛力的鮮活而又幾乎未曾獲得自覺的“記憶”，而這一記憶就棲身於“工人階級文化”及其傳統當中——在集體活動之中，在團體互助行為之中，在面臨如開采煤礦和航海（僅舉這兩個例子）般危險境地時表現出的同志之愛當中，最終，也存在於那些唱出了以所有這些為其組成部分的“生活方式”的歌曲當中。從而，為使激進變革得以被促成，所需要做的就是通過全面革新來恢覆這種文化，它的對立面是文化表達的異化形式，也是工人們日益沈迷其中的東西（雜志，低俗小說，好萊塢電影等等）。

因此，西格和麥考爾有許多共同點：他們吸取的道德能量不僅來自於自身的信念，而且來自那種具有支撐性和保障性的感覺，即“歷史”本身就站在他們一邊；這種感覺在每一次集結和遊行中，在每個工人階級社群和每次與當權者的對峙過程中都會獲得再度確認。他們立足當下，不知疲倦地努力促使想象中的未來成為可能，這個未來的原材料一方面是由（想象的）過去恢覆而來，同時也是從（本質上說也是想象的）現在收覆所得——只要能夠在足夠長的一段時間內擊退和平息商業音樂的浪潮並讓人民音樂廣為流傳，讓傳統的音樂獲得認可，讓集體音樂創作的改造性力量被普遍體驗到。這兩位（以及大西洋兩岸的‘覆興主義者’們）在所有這些方面的意識形態都是一致的：但仍然有可能在下面討論一下他們這種一致之下的明顯差異，這些差異在一定程度上也有助於解釋，為什麽迪倫演唱會上的英國聽眾會感到格外憤憤不平。

大眾文化與“大眾”

麥考爾付諸“民謠覆興”（確切地說是對英國-以及蘇格蘭、威爾士和愛爾蘭-‘傳統主義’的全面覆蘇）的努力和西格的多項方案之間最主要的張力，在於麥考爾的工作大多乃由否定的方面——即由它所反對的：美國音樂，而且反諷的是，並不限於美國流行音樂——而非它所倡導的東西所定義的。正如他在很多年後向羅賓·丹瑟洛解釋的那樣：

我開始擔心…我們有整整一代人都變成了準美國人，我覺得這絕對是畸形的！我堅信我們擁有一種和美國生產出來的任何東西都同樣活力充沛的音樂，我們應當追求某種民族認同，而不僅僅充當美國文化帝國主義的臂膀。（丹瑟洛 1990：25-6）

“美國文化帝國主義”的觀念正是把麥考爾同西格區分開來的東西，籍此，兩場覆興運動的政治維度也互相區別開來。麥考爾關於“我們擁有一種音樂”的沈思當中存在著一種近乎確鑿的絕望：他借此想予以表明的是，“我們”（英國人）——在當時，1950年代——擁有一種音樂，但他暗示出的卻是，在過去某個時候，“我們”曾經擁有這種音樂，而如今它（事實上）已經消逝。他的評論中特別令人不堪的地方在於，“準美國人”這個詞同樣也可能指向那些被他最初支持、在同一時期也受到西格不斷地擁護的音樂（比方說，經由隆尼·多尼根之手變成上榜歌曲的鉛肚的民歌布魯斯）所鼓舞的人們。麥考爾的反應始終是找尋“傳統”曲目並且堅持，在國內那些受他啟發而建立的歌手俱樂部裏，歌者們須得保持並遵循“他們的”傳統——也即蘇格蘭人就唱蘇格蘭歌曲，依此類推。此外，他還掌握著一份同時也意味著經典的曲庫——只有他自己創作的或是由他和他的小圈子認可的同時代歌曲才能入選。這樣一來，麥考爾就在方案中對英國“民謠覆興”的文化場域（或至少是其中的一些區塊）施加了一重更加契合於F·R·利維斯而非佩特·西格的權威，它不僅映射著、而且實現了利維斯本人在一般意義上對文化生產的場域進行裁定的欲望。

美英兩國民謠覆興運動的實際反差，並不限於西格和麥考爾在分別應對各自的傳統音樂（盡管二者存在著歷史聯系）時角度的不同，而在於西格有條件與一種鮮活的傳統建立更為親密的聯系。如果我們把伍迪·格斯裏當作這一反差的試金石來看待的話，那麽格斯裏並不像麥考爾和A·L·洛伊德（A.L.Lloyd）（以及Cecil Sharp和Percy Grainger在更早的時期出於完全不同的理由所作的）那樣致力於搜集傳統歌曲。格斯裏介入政治鬥爭和運動——他通過這種方式來維持自身。如果他不唱自己寫的歌，他所選取的主要是那些大體上出現較晚、廣泛傳唱的曲目——特別是與世界產業工人聯盟（IWW或‘Wobblies’）相關聯、尤其是喬·希爾所寫的歌曲——以及出現得較晚、從1930年代非常激烈的美國勞工抗爭運動之中產生的歌曲。

倡導工團主義的“工盟”成立於1905年。該組織至今依然存在，成員在第一次世界大戰期間達到十萬人的巔峰。美國參戰之際的政府協約法案在很大程度上使工盟陷於無力，但它的榜樣和影響一直延續到1930年代。與工盟相關的歌曲（他們向加入的成員發放大紅歌本）——也成為西格對於集體主義音樂之力量的信心的來源——一直到二戰都在工會的鬥爭中與有力焉。進而，歌唱實踐作為一種團結和提升士氣的做法（通常是面臨嚴酷的身體恐嚇和攻擊）成為貫穿1930年代鬥爭的特色。繼而，當年歷歌手唱起《你站在哪一邊》的時候，他們就是在唱一首同時代的歌曲，這首歌由一位工會領導人的妻子，弗洛倫斯·瑞絲，創作於1931年的哈蘭縣煤礦鬥爭期間。與之類似，《我不要你那一百萬，先生》由吉姆·加蘭德所作，他是莫莉·傑克遜阿姨的同胞兄弟，後者也是一位礦工群體的積極分子，她本人在1930年代也創作了很多工會歌曲。總起來看，就在麥考爾不得不艱難地在不列顛搜尋這類創作歌例，或者更準確地說，尋找同樣的歌曲使用方式的時候，西格則能夠沈浸其中，同時還能與這類歌曲最偉大的吟遊詩人——伍迪·格斯裏同台演奏和表演它們。

那種構成麥考爾和西格對於人民歌曲傳統的不同體驗、而且使得“電聲”的鮑勃·迪倫在英國遭遇敵意的東西，其源頭就在於兩個人（以及倆人分別施予其運動或‘覆興’的影響）大異其趣的意識形態型構。西格全身心地愛護迪倫，麥考爾卻從一開始就聲明迪倫不足以令人信服——這一點又反過來促使人們對部分觀眾賦予迪倫的敬意產生了一種謹慎的態度。沒有證據表明基斯·巴特勒或約翰·考德威爾與麥考爾或是他的觀點有任何聯系，但是麥考爾的觀點（特別是在確定哪些音樂可以、哪些不可以以及為什麽被視為‘激進’）卻有助於青年激進分子“共識”的形成，後者的社會生活也即其政治生活（根據我的一位通信者提供的消息）包括核裁軍運動的會議、青年社會主義者的行動，同樣也包括參與日常的民謠俱樂部活動。在這一氛圍當中，成敗的關鍵系乎一種新的集體的認同——這一認同圍繞著“民間”音樂在美英組織起來，但值得爭辯的是，它在兩國之間卻發生了不同的屈折。

民兵與（托帕德Tolpuddle）蒙難者

坎特維爾提供了一份關於戰後美國社會變遷的特別有用且充滿同情的敘述。他論稱，這個年代見證了數量不容忽視的一代白人中產階級青年的誕生，他們的生活於其中成形的那個美國極大地區別於（對於白人中產階級青年而言）他們父母輩所處的那個分裂而充滿絕望的社會（1996：319）。他詳盡地論述了催生這憑借“嚴苛的社會自覺”界定自身的一代的文化語境的方方面面之後，他總結稱，經由他們之手，民謠覆興運動毋寧說是變成了一項“覆原性”而非“革命性”的方案，自始至終，

“年輕人…追尋並相信…父母一代的祝福——因其最高目標正是那一代對他們的孩子所做的道德的、文化的以及事實上是經濟的投資的回報。”

由於對民謠覆興支持者之動機的這一陳述，乍看起來，或許會有點難以同那些冒著外面橫飛的拳頭石塊，在密歇根州弗林特的通用汽車廠高唱《凱西·瓊斯》的工會戰士，取得協調——同樣也難以同西格對格斯裏的崇敬及其本人一貫的戰鬥姿態達成一致——因此我們有必要對美英兩國激進主義的巨大歷史差異展開反思。伴隨著獨立戰爭，美國徹底脫離了王室；從而，美國公民也能徹底地脫離英國的等級制度。至於有另外一個同等強大的等級體系起而代之，在此倒並不重要，重要的事實在於，從覆辟以來，英國本土的激進分子所面對的就是圍繞著統治階級之統治權（無論對政府做出了何等艱難的民主化調整）的神聖性，這一神聖性是從一個幾乎是立足於封建的意義上的、財富與其主宰社會的合法性相匹配的象征性的權威（及其真實的國家權力）那裏取得的。

在美國，激進主義的地位（既是特點也是局限所在）仍然在很大程度上植根於身為美國人的意味——自由的權利與憲法的保障。在1950年代的英國，與美國平行浮現的一代年輕人開始就中想象他們的“新左派”的社會文化環境，與坎特維爾所描述的——鑒於所有那些抗拒民權運動和清除共產主義的決心——相比，並不那麽“積極能動”。至少，美國的“民歌分子”們擁有移動和調整的空間——從郊區到城市；從郊區生活到波希米亞生活；從東岸到西岸再轉回來；從密不透氣的地點深入南部諸州，在那裏制止屠殺，再繞回來。在英國則沒有與之對等的社會文化經驗和地理“空間”。相反，有的只是勞工運動及其陳腔濫調，“抗議”只能在其陰影之下並且遵照它們的策略和禁令去積攢勢能。這些限制最終也都被超越——正如加諸美國運動之上的限制（當然只是短期地）那樣——可當它們占據支配地位的時候，一旦鮑勃·迪倫給野馬吉他插上電，他就會被它們判定為否棄了那些與英美（不同的）激進主義相聯系的價值。然而，問題的覆雜之處在於，即便迪倫大體上可以基於一組共同的理由而被指責為是“背叛”了民謠運動和“抗議”運動，但大西洋兩岸的情況卻並不完全如此，在英國，在包括巴特勒、考德威爾和麥考爾在內的支持者那裏，他被視為背叛因而“有罪”，是基於更深一層、也是更為獨特的標準。由此我們可以區分出支撐著從曼徹斯特發出的、針對迪倫的敵意的三重主要“背叛”：

在美國，西格的努力使得“原聲”（吉他和班卓琴）音樂變成了真正的美國激進主義者之聲（正如麥考爾在英國使之被‘傳統’表演所容納那樣）。基於此，鑒於他出場時的樂器不僅是“不標準”的，而且顯然也是“非原聲”的，迪倫已經打破了民謠覆興運動所認可的一條中心法則——人民的音樂不能用電吉他去演奏，因為“人民”（尤其是在美國）慣用的是原聲吉他。他們彈原聲吉他是因為他們買不起而且不需要放大器——人聲是一件重要的樂器，因為歌詞才是重要的東西：“人民”並不在娛樂商業之內。（這裏還有一組潛台詞是鄉村的價值高於城市——其象征性正如‘貧窮’高於‘富有’，‘自然的’高於‘人為的’，等等）

同樣，對大西洋兩岸的覆興者而言，電吉他也確鑿地象征著“商業主義”——“廷盤巷”，音樂工業以及與之相伴的“大眾文化”和對“人民”的文化征服。迪倫對電聲樂器的采用，尤其是對西格而言，成了一枚特別難以下咽的苦果。在所有早期那些《大聲唱》（關於覆興運動的美國雜志）上發表的稱讚迪倫的文章，以及評論文章和唱片封套文字中，他都被呈現為一個“神童”，幾乎是伍迪·格斯裏本人的轉世（1963年新港音樂節的紀錄片以極其感人的方式記錄下了這一點）。當迪倫帶著一把電吉他出現在新港的時候，西格是如此憤怒，以至於有報道稱他威脅要用斧頭砍斷電纜的主線（盡管觀眾是否同樣忿怒尚未可知）。對那些不在新港現場的人來說，報道所稱的迪倫和西格之間的“對峙”將成為對此事件的“有傾向性的解讀”，由此所傳達的信息是，前者越過了某條關鍵性的“界線”，已經加入了“敵人”的陣營並由此變成了敵人。你站在哪一邊？真是這麽回事。

正如我們註意到的那樣，截至迪倫1966年到達英國的時候，《席卷而歸》和《重訪61號公路》都已經上市幾個月。劇場的大多數觀眾應該都已經知道這些唱片；很多很可能已經很熟悉它們。這樣一來，針對他的敵意就在很大程度上是有預謀和故意的。在詳細討論這一點之前，首先得說明他的第三重“背叛”在於，迪倫到不列顛來不僅是為了演奏美國音樂，而且顯然還是美國音樂中最糟糕的一種——聲音經過放大器處理的、我們很快將會稱之為“搖滾音樂”的流行歌——麥考爾後來對登塞洛描述稱這種音樂為“政治上非常可疑…非常腐敗…非常墮落”（1990：28）同樣，重要的不在於巴特勒個人如何描繪他的喊叫（‘我想真正令我冒火的是他怎麽能這樣對待那些可愛的歌曲…’），而在於如果辱罵迪倫沒有變成某種禮儀、如果那天晚上質疑的激烈程度和水平沒有隨著電聲設備逐漸增加的話，巴特勒或考德威爾將壓根就沒有發聲喊叫的動機。保羅·威廉姆斯對此作出了引人入勝且令人信服的解讀，但就關鍵時刻本身而言，還是格雷爾·馬爾庫斯說得最好：

之後，他仿佛等待了很久，直到迪倫開口唱歌，才精確地與迪倫同時彈奏起來。觀眾席上有人跳出來高喊，這句話一定是這個人整個晚上都在默默準備醞釀的。他一定是在自己心裏一遍又一遍地想象自己的行動，他站起來，停頓片刻，他的呼聲打斷了演出：“猶大！”（中譯本第37頁）

鮑勃·迪倫的多重“背叛”（下）

邁克·瓊斯 中國流行音樂研究小組 2016-03-10

被共同的語言所分隔

基斯·巴特勒或約翰·考德威爾是否沖著鮑勃·迪倫喊了“猶大”，這事無關緊要；要緊的是，英國民謠覆興運動中很大的一部分參與者都反對迪倫對其音樂做出改變。這一人群最顯著的特征或許就是，他們或則曾經身為共產黨員，或則是屬於規模更小的馬克思主義組織，或是年輕的左翼工會成員、左派工黨成員和身處當時的核心“戰役”（特別是，但不僅限於，核裁軍運動）中心或周邊的無黨派個體。這麽說絕對不是在論證某種“共產主義陰謀”；毋寧說，這反映出，在作為一個整體的英國極左力量的歷史形成中，始終存在著一種堅持對工人階級——關於其本性、文化和需求報以單維度視點的顯著傾向。

強有力地存在於1950年代的極左派當中（並且至今仍在一些區域中延續著）的東西，在理查德·霍加特1957年出版的《識字的用途》這本書裏獲得了保存。霍加特的作品展現出一種懷舊且極為保守的對於工人階級的尊崇。極左派的習慣就是將工人階級簡化為若幹職業——特別是那些擁有強大的工會代表的職業——進而，將所有被認為是從那個階級的文化“邊界”之外生發出來的文化產品和實踐都說成是有害的。這樣看來，麥考爾和F.R.利維斯的觀點不謀而合絕非巧合——在一戰之後的幾年裏，對於一個“失去”的不列顛和一種已然消失的民族整體性的懷舊乃是包括細察集團和共產黨在內的相當大範圍內的文化政治方案的特征——而且這種反應也並不局限於英國。於是，公開地蔑視和敵視那些新的、基本上由美國所有並主導的“文化工業”的產品，就成為把這些從根本上有著反動性質的方案（就其所有關於需要通過某種方式恢覆不列顛的宣稱而言）“統一”起來的東西。

晚近歷史的巨大反諷之一在於，從1930年代開始，“美國文化帝國主義”的“威脅”，就總是以一種不被承認的方式承擔著“統一”整個歐洲的左翼和右翼傾向的功能——更加反諷的是，這跟那種（根據某種政治妖魔論的論調）認為猶太人控制了此類工業（特別是電影和音樂）的觀點只有一步之遙。從而，我第一次聽曼徹斯特錄音時體驗到的共謀感來源於一種令人不舒服的混合物：對我後來針對極左派所持的那種善惡二分法（‘還原論’）的自我指認；以及這種還原論所強調的、本質上保守而守舊的政治（它所重新提出的問題更多不是關於我們為什麽而戰鬥，而是如何去戰鬥？）的指認。但同樣浮出水面的還有一份記憶，關於有所遵從之需求——遵從於對“工人們”的某些看法以及那種被歸於他們、只能被描述為是一種天生的道德品行的東西——一種在鮑勃·迪倫亮相埃爾伯特廳很多年後仍然普遍流行於左派體驗之中的需求的記憶。作為一個在工人階級和衛理公會教派背景中長大的人，我還記得我（以及很多像我一樣的人）多麽頻繁地受到我們恰好身處其中的不管是什麽小組織的“牧師”、“管理層”的壓力，要求我們為自己的“波希米亞主義”——對於音樂、衣著、讀物等等的趣味——負責。就好像每個共產黨員身上都存放著一小片伊萬·麥考爾（同時還回蕩著西格的福音教義），而在我們聽到那聲臭名昭著的喊叫的時候，我們已經過於接近、近乎是在妖魔化流行文化、指責其生產者“猶太化”了。

也就是說，總而言之，鮑勃·迪倫實際上沒有“背叛”任何人——無論是在埃爾伯特廳、曼徹斯特自由貿易廳、森林山還是新港。作為一名創作表演者，鮑勃·迪倫並不對他的觀眾們的“世界觀”負責。在1966年對鮑勃·迪倫發出的辱罵不能跟，比方說，1970年在皇家埃爾伯特廳舉行的“世界小姐”大賽上的擾亂行為相提並論——後者是一項政治行動（旨在引發人們關註施予女性的體制性壓迫）；而前者只是一次卑怯（迪倫是個‘軟柿子’）的泄憤行為。這是我為什麽會覺得迪倫對那聲“猶大”喊叫的回應如此令人觸動的部分原因——他聽上去脆弱而受傷——由此也使得對此加以“窺探癖”（無論‘聽’和‘看’的區別將決定何者應該始終保持‘隱蔽’）式的傾聽成為可能。這當然也是一種令人不舒服的感受，但它卻不是，或不完全是使我感動的東西；毋寧說是迪倫說話的聲調——不只是他所說的話——使我猜測，如果鮑勃·迪倫沒有背叛任何人的話，或許羅伯特·齊默曼則確實背叛了。

感受“觸動”

聆聽“埃爾伯特廳”私錄唱片就意味著嘗試去想象對峙；並為他說的“我不相信你”這句話而歡呼。這句話產生的效果只能是毀滅性的——對於喊叫者——因為從我對他的綜合了解而言，鮑勃·迪倫似乎不僅冷靜有力，而且還“全能”而“超酷”。憑著心靈之眼，我看到的是一個大於真人的形象，掌控自如，吉他像武器一般掛著，噴吐的字句帶著那種在D.A.潘尼貝克給他的1965年英國巡演《不要憤怒回望》拍攝的影片中與記者對抗時明顯表現出的惡意。而且，奇怪的是，這正是人們在提起這起事件時人們經常對迪倫做出的描述——他是個言辭毒辣的勝利者，他對自己同名歌曲的引用充滿了“絕對的輕蔑”（馬爾庫斯1997：36）。仿佛評論者中的大多數，幾乎也都是迪倫的歌迷，即便是在評論私錄錄音本身時，也都希望事件會按照一個他們已經設想過的劇本展開——他們的英雄會說出具有摧毀性的華麗語詞，一舉征服批評者。

至於錄音，即便就其官方版本作為“直接采自三軌母帶的全新混錄”（索尼專輯護封語）而言，其關鍵問題在於，緊接在倒數第二首歌《瘦子之歌》後面，唯一發自觀眾且真正可以被聽辨出來的喊叫聲，就是“猶大”。之前有一句評論，之後又有幾句。我們沒有辦法確定後者是針對迪倫的還是針對喊叫者的反吼，它們對於喊叫者發出的指控是支持還是反對。進而，鑒於從第二首歌（就是《我不相信你》）結束起，就能聽到觀眾喊出的話語，我們必須承認，觀眾們之中本身已經建立起對話，以至於喊叫已經呈現為對談或爭論的形式。當然，從他對《我不相信你》的口頭介紹來看（第一首歌《告訴我，媽媽》或整場演出之前都沒有介紹），迪倫采取了防衛的姿態。這一點在他的話裏很明顯——“這首歌叫《我不相信你》，以前是那樣，但這次它變成了這樣”——但在他說話的方式裏更明顯——以一種未加改變腔調的、單調的、不像是自然說話的方式，但在說出“相信”這個詞第二個音節的時候存在著不自然的演唱。這是迪倫在運用他作為權威的“酷”（或是酷的權威）。他期待著麻煩，而他明顯是不動感情的語氣（事實上已經達到了超脫的地步），就其對觀眾的不尊重而言，是一種挑釁的象征。

迪倫實際上是在期待麻煩，這是毫無疑問的，出於完全可以理解的理由，從這時往前，巡演的每個夜晚，他幾乎都是在經歷對抗。他未曾體驗過的是強度達到“猶大！”的侮辱。他清楚地聽到了這聲喊叫——幾乎不可能聽不到——但他過了差不多20秒才做出回應。當他回應的時候，他的聲音明顯不同於前面兩次他跟觀眾說話的時候——《我不相信你》之前的介紹和（緊接著《豹皮女帽》之後）令人印象深刻的套話，他用這套話來使顯然數量巨大的一批緩慢地、有節奏地拍著手的觀眾安靜下來。當迪倫沖著麥克風喃喃自語、聽上去像是在講“故事”的時候，他迫使吵鬧的那一部分人群靜下來，因為他們很緊張地聽著他在對他們“說”些什麽。一旦他吸引了他們全部的註意力，而且並未打亂他的胡言亂語的節奏，他說出了這句：“你們要是不這麽使勁地拍手的話”。這明顯是一次定位進攻，那時沒有人在有節奏地拍手；他“調整”一把已經調好弦的吉他，根本上是刺激對手、讓他們發起新一輪攻擊，對此他則轉而利用起一種他極度嫻熟的口頭“柔道”。

鮑勃·迪倫很大的一部分名聲——作為一名特別酷、特別世故、無畏和精明的文化人物——就建立在這一類的“戰鬥”之上，因為這些戰鬥，即便在他已經將自己從其最早的支持者手中解放出來之後，他對很多人來說也依然算得上是個有潛力的人物。就其最“正面”的形式而言，在駁倒主流記者提出的笨拙問題之際，迪倫會被理解成是一個典型的叛逆者，這個在很大程度上可與“白蘭度”、“迪恩”甚至“卓別林”相匹敵的合體——在迪倫的聖徒言行錄中一遍一遍地被端上來——也是在這些對峙中誕生的。鮑勃·司匹茲回憶起一個更加邪惡的迪倫，可是，這個迪倫是受到鮑勃·紐沃斯的驅策，以據說毫無來由地野蠻發作的這一“柔道”，擊潰了菲爾·奧克斯和布萊恩·瓊斯等一系列不如他有名的人物。迪倫或許就是個惡棍，或者更準確地說，羅伯特·齊默曼可以用他的“鮑勃·迪倫”身份去欺淩別人，同樣也可以用它來保護自己。如果他有時在運用他培養出來的公共權力方面顯得有些任意的話，那我們可以把這歸咎於他的年少或是那種非同尋常的讚許使得自由放縱變得難以拒絕。但我們絕不應當忽視的是，那個“鮑勃·迪倫”實際上是個虛構出來的人物，正如最初兩次對觀眾的講話所證實的那樣，他在曼徹斯特是口若懸河；我始終關心的是，在他第三次講話時，是以人物後面那個男人遠為平常、遠不那麽做作的聲音說出來的。

錯位

羅伯特·齊默曼最早到1959年才把“鮑勃·迪倫”發明出來。他從1950年代早期就開始彈吉他唱歌。他最早開始寫歌的嘗試，情有可原，是缺乏原創性的。

我在那個年紀寫的歌不過是些四個和弦的節奏布魯斯歌曲。取材於“鉆石”、“平頭”或是諸如此類的樂團唱的那些東西。

齊默曼所聽的這些“嘟沃普”樂團都是從1950年代中期開始就比較流行的，但是他的“初戀”卻是漢克·威廉姆斯。1953年元旦，威廉姆斯在他29歲時去世。此前四年裏，他已經推出一連串的熱門鄉村歌曲。在去世之前，他的個人生活和生涯都已經急劇衰落，盡管他還在做出熱門唱片。在他死後出現了更多的熱門歌曲，年輕的齊默曼就是個非常狂熱的歌迷：

我從開始寫歌之後就開始唱歌。那時我大概十歲。十或十一歲——開始玩鄉村和西部音樂——漢克·威廉姆斯、左撇子弗裏澤爾之類的東西。漢克·威廉姆斯…去世不久，我有時會去那邊玩…我試著唱他唱過的所有東西…漢克·威廉姆斯是最初的影響…我覺得在很長一段時間裏都無可匹敵。

我並不是想說，年輕的羅伯特·齊默曼全部的追求就是效仿漢克·威廉姆斯，“塑造出”一個名叫“鮑勃·迪倫”的民謠音樂家就是他實現這一野心的方式；但齊默曼所做的並不止是改名——他編造出一整套自傳並學會了一整套全新的曲目，就其規模而言，他通過這一精彩的偽裝所獲得的成就是驚人的。十九歲時，他自作決定離開家鄉前往紐約。他去醫院拜訪了伍迪·格斯裏並開始在格林威治村的民謠俱樂部演出。鮑勃·謝爾頓的書顯示，在1961年三月到九月間（當時謝爾頓在《紐約時報》上發表了他地標性的迪倫評論），迪倫已經進入紐約民謠場景的核心——同樣也進入波士頓和坎布裏奇的民謠場景核心。他認識當地每個有影響力的人物並已成為東岸三個民謠場景中的“熟臉”。他有了立足之處，也有了演出場所——在九個月裏，他已經從完全藉藉無名發展到被歡呼為“民間音樂的全新面孔”並將一路“飆升”。這一切發生的時機正是對民謠覆興至關重要的表演者大半已經就位、覆興已經建立起金字招牌的時刻。這不是“運氣”，這是“策略”；不是“獨立”，而是聚焦；不是（或不僅是）“天才”，而是商業。羅伯特·齊默曼想成為明星；不僅想成為，而且是需要成為，而這一“需求”在他和我們聽到曼徹斯特自由貿易廳裏的某個人喊出“猶大！”的那個夜晚，明白得令人刺痛。

正如迪倫在1965年的一次訪談（艾弗隆和艾德米斯頓1965，見於邁爾斯1978：46）中所說：“我對民間音樂感興趣是因為我無論如何都得玩點”，也如他在同年另一次訪談、也是後來在英國達到巔峰的同一系列巡演途中所說，

我投身民間音樂並不是為了掙錢，而是因為它簡單，你可以全靠自己，不需要任何人。

以及

我過去玩搖滾樂…15歲那會兒…等到我17歲的時候你就根本沒法再玩那個了，除非你想從事伴奏…我可不能那樣…於是我發現了一種叫做民謠的東西。我玩了一陣民謠之後就停了下來，開始自己寫歌，你知道我一直是想要樂隊伴奏的，可就是承擔不起費用…現在等到事情發生的時候我其實不會東想西想。我更喜歡現在這樣。

在最低限度上，羅伯特·齊默曼想要成為一支樂隊的首領，某個在聚光燈下唱自己歌的人。這在流行音樂領域內，直到甲殼蟲的出現及其後續效應發生之後，才成為可能。與此同時，民謠覆興運動當中沒有“樂隊”；確實存在像“屋頂歌手”那樣真誠的組合，但並不存在像漢克·威廉姆斯和他的“漂泊牛仔”那樣的樂隊。因此之故，收取的費用就不足以供給長期的“伴奏樂手”，所以齊默曼妥協了一段時間——主要是出於後勤方面的考慮——但他的妥協絕非出於憤世嫉俗或是背信棄義。

受了騙？

對很多人而言，“猶大！”這聲喊叫暴露出一個傷口似的東西，那就是羅伯特·齊默曼好像嘲弄和欺騙了他們本人以及民謠覆興本身還有它所代表的全部理念。然而，作為一個通過一些零散的聲音和意象的混合物接觸到迪倫的人，我沒有一個框架來把他歸類為一個犬儒主義者。聽到與喊“猶大”的人展開的交流，我之所以更多地被感動而非感到煩擾，是由於它讓我意識到，羅伯特·齊默曼利用並作為“鮑勃·迪倫”而試圖予以成就的，要比我之前認識到的更多。這倒不意味著迪倫“失去自制”貶損了他在我心目中的形象（相反，這倒增加了傳奇色彩），毋寧說，那個摘去面具的聲音讓我意識到，在我那個“酷版迪倫”背後還有一個人，正如在民謠覆興主義者們堅決不願放手的那個作為伍迪格斯裏轉世的“民謠迪倫”背後，也還有另外一個人一樣。於是，這又反過來促使我面對自己“消費”迪倫時的局限性——把他當成是曇花一現的“搖滾明星”，而不是一位以其一生致力於前後具有連貫性的藝術探索的個體。鑒於此，我不相信我是受到了一個喜歡冷嘲熱諷的羅伯特·齊默曼的欺騙，民謠覆興也沒有被騙：最大的“觸動”就是嘗試著去理解其中的原因。

伊安·麥克唐納德對齊默曼-迪倫的轉型做出了最為強有力的辯護——他辯稱，本質而言，民謠覆興沈溺於齊默曼那些關於他從事民謠之證據的荒誕謊言，從而獲得的只會是一個只能存在於他們夢想當中的耀眼明星：

時隔兩年半之後，他把自己變成了美國最令人信服和引人註目的民謠表演者。只有真正的音樂天才、真實的創造能力和巨大的自信才能做到這一點。受到精心研究的那個偽造出來的角色…後來錄制了他的首張專輯…只不過是個徹頭徹尾的假貨。毋寧說，他是一塊披著民謠外衣的真材實料，他的強大和過目難忘乃是被其天生的藝術才能和人格強度所造就。

麥克唐納德的這一評價幾乎已是不差“毫厘”，但他忽略掉的恰恰也是民謠覆興者對於齊默曼-迪倫的批評謬以千裏的東西：羅伯特齊默曼並不簡單地只是想成為“明星”，他想成為的是他的意義上的明星——這是他的方案展開過程中得以保持完整性的根與錨。羅伯特齊默曼打算做且成功做到的，是創造並維系一個角色，這個角色反過來又會吸引相當多的喝彩（以及與之相伴的收入），使得齊默曼——（眾多）面具背後的那個人——能夠以其優先的位置去展開探索。一旦從追求聲望以便能有空間（仍然是有邊界的）去從事創造、專事創造的巨大努力中脫身出來，鮑勃·迪倫（他在1962年改掉了齊默曼這個名字）的生命就被用於在付費的舞台上擔憂和應對那個內在於最初以漢克·威廉姆斯及其音樂的形式賦予他靈感的東西的謎——一個赤裸、但又經常是覆雜的事實在於，用威廉姆斯的話來說，（我們）永遠無法活著離開這個世界。

當厄文·西爾伯（1990：103）指責迪倫在賣弄“存在主義哲學”（並試圖用他1964年發表在《大聲唱！》上的‘公開信’對其施以情感敲詐）時，他就像“猶大！”那聲喊叫作為一封只有一個詞的書信一樣，並沒有抓住要領。西爾伯、民謠覆興、基斯·巴特勒和約翰·考德威爾，包括我在內，都沒能意識到，迪倫所投入的生活是一個有著致命危險的難題，與其說在這一生活當中改變或重新發明是必不可少的，不如說改變就是這一生活的形式本身。這樣看來，迪倫並沒有欺騙民謠覆興主義者，他必須選擇一個起點且最終選擇了這裏，在此過程中，他賦予了覆興運動它除此之外絕無可能獲得的聲望。在民謠覆興的重要性被提升到“全球”層面的同時，覆興主義者沒能預見到的是“通過鮑勃·迪倫取得成功”那不可預知的雙重效果：首先，一路“飆升”的迪倫只是一度有可能走上一條老路——流行音樂的老路，而這就意味著民謠覆興有可能獲得實際的“展開”，但卻只有通過普及才能實現。“流行”音樂不是“人民的音樂”，就西格和麥考爾對它的理解而言，但它也不是“大眾文化”：流行涉及意義的協商。這樣一來，它就有可能成為一個人們通過它來探尋另類可能性的媒介，一個快感的場所，一種對個體和集體進行確認的手段，甚至一個從中恢覆共同體的空間。通過把民謠帶進流行音樂（二者從未像西格和麥考爾所宣稱或是傾向的那樣斷然分隔），鮑勃·迪倫的功勞在於打開這一領域、把它變成一個受歡迎的資源——這是一個意義深遠的成就，遠非人們在對他的指責中所說的那樣，淡化了它的“信息”並放棄了它的“神聖性”。其次——且最終正是因為他們實現其政治目標時心胸狹窄、因循守舊的態度——覆興主義者沒能意識到迪倫不僅並未放棄“傳統音樂”，而且他還從中找到了一種遠比僅僅通過共同唱歌更為強大的力量。

更加仔細地審視上述兩點中的第一個方面，我們首先需要考慮的是，在1960年代初，音樂工業並不具備今天這樣的一個“全球”市場和分銷體系。事實上，正是迪倫本人為一套在眼下正開始崩潰的產業邏輯奠定了基礎。簡言之，他以“專輯”形式取得的成功促使甲殼蟲專註於專輯長度的作品，為此他們——至少是對《左輪手槍》和《佩珀軍士的孤獨之心俱樂部樂隊》而言——花費巨大才能創作熱門歌曲。於是，甲殼蟲巨大的銷售額和與之相伴的文化影響力就通過被納入一套配合錄音室的專輯制作和隨即發行一系列密集銷售的單曲對專輯加以推廣——增加了附贈曲目之後，同一張唱片還可以被第二次銷售，因此專輯的單位邊際效益要遠遠高於單曲——的商業實踐而得到鞏固和常規化。一旦唱片公司針對大眾消費市場制作專輯，他們所銷售的——也是他們樂於出賣的——就是一種新型的商品。至於這種商品對有些人來說是獨特的“藝術”方案，對他們來說倒是無關緊要——正如對鮑勃·迪倫而言他的作品會被視作商品這件事也完全無關緊要一樣：只要他從出唱片和做演出中獲得收入，他就能夠繼續從事探索的工作——而他的“工具”和靈感恰恰是他從傳統音樂中找到的。

回到麥克唐納德的觀察；如果從他的生涯之初起，迪倫的“藝術才能”和“強度”就不可能是假的，那麽他從傳統歌曲中找到的能量和神秘性也不可能是假的——無論它們是來自“歐洲”還是起源於非洲-美洲傳統。正如迪倫1965年在同諾拉·艾弗隆和蘇珊·艾德米斯頓的訪談中所說的那樣：

我開始對民間音樂感興趣，因為我無論如何總得玩點。我顯然不是那種勤快的人。我彈彈吉他，就這樣。我覺得這是偉大的音樂。當然從來沒有出現過我背棄它或任何類似的情況。事實上——我堅信沒人意識到這一點，所有寫些它是什麽或它應該是什麽的那些權威人士，當他們提出讓它們簡單化、讓它們易於理解的時候——民間音樂恰恰是那種絕對不簡單的音樂。它從來都不簡單。它相當古怪，哥們，充滿傳奇神話、聖經和鬼魂。我從沒寫過任何難於理解的東西，至少在我看來是這樣，從來沒有超出有些老歌所能達到的範圍。很多歌都沒人知道了…比如《小棕狗》。“我買了一條小棕狗，它的臉全是灰的。現在我要騎著我的瓶子飛到土耳其去”。還有《諾特蒙鎮》，就像一群鬼怪穿過，前往丹吉爾。《愛德華勳爵》、《芭芭拉·艾倫》，他們都充滿了神秘性。（迪倫，見於邁爾斯1978：46）

通過他的作品，格雷爾·馬爾庫斯已經充分闡明了傳統音樂的力量，它上演著美國作為定居者和移民、權勢者和無權者於其中實現自我更新的場所的潛能，也有能力對那些由變遷所帶來的酷烈磨難發言並為之代言。在《看不見的共和國》這本他就迪倫的《地下室錄音帶》（在1966年巡演之後被音樂產業流放的迪倫同‘樂隊’合作的音樂）所寫的長篇著作裏，馬爾庫斯這樣總結道：

那些作為不朽傳統的叛徒而離開舞台的人們其實有著更加深刻的傳統，並在一間沒有鏡子的房間裏重塑著傳統。那些傳統的人們仍然活著，只是帶著新的面孔休息和勞作。布谷鳥化身為地上的鳥，飛回來了。（1997：223中譯本225）

當人們在1965到66年間以傳統本身的名義朝著迪倫發泄無休無止的敵意，並導致他去更加全面地思考傳統、更加赤裸地與之相對、更加深入地對它進行開掘的時候，情況或許正是如此，某種程度而言，他最初與之相遇的時候，只是出於偶然而非投機地利用它而變成了“鮑勃·迪倫”。無論是什麽動機促使他在1968年重新開始錄制唱片並推出《約翰·韋斯利·哈丁》之前的那段時期裏，呆在他位於伍德斯托克的地下室裏演奏和錄音，鮑勃·迪倫始終都在從廷盤巷之外的音樂中吸取能量和洞見。

富於啟發之處在於，每次他返回美國傳統音樂的泉源，迪倫離開時都會換上一幅新的面貌，而不是變成一個新人——我們只需考慮到，在其歌曲的形式、以及當歌詞被他用不同的唱法唱出的情況下仍然極大地存在於內容之中，在舊作品的重新編配中，在音樂類型的轉換之間，甚至在他擺蕩於信仰體系之間的忠誠裏，都貫穿著一種一致性，即會發現，身份的變換不僅象征著他畢生的工作，而且他畢生的工作就是改變本身。借其如今已進入第二個十年的“無盡的巡演”，迪倫經常是夜以繼日地在世界範圍舉行演出，仿佛通過表演他的這些歌曲，他將始終與歌曲脫胎而來的那些原型的力量保持聯系——這種力量能夠完全調和生活中的極端與荒謬。

結語

第一次聽“皇家埃爾伯特廳”演出時，最令我感動的是迪倫音樂那純粹的美和力量，這在兩張唱片中都很明顯。聽到“猶大”的喊聲在這場演出的高潮響起真是既令人不安又令人感動——我已經列出了令人不安的原因，但也一樣令人感動，因為他用“我不相信你”這句話來回答他的對手——並不在於“我不相信你會這麽愚蠢”這層意思（盡管他確實有這層意思），而更多在於“我不相信你不能理解我們在這裏卷入了什麽”。那位喊叫者，不管他是誰，都代表著所有那些感到被鮑勃·迪倫背叛的人，然而鮑勃·迪倫不僅不是他們希望與夢想的化身，他也不是他們的目的的化身——或即便他是，那種作為化身的方式也不能被民謠覆興中的激進分子輕易把握。作為一個加入了這樣一批激進分子並繼續創作（熱門的）“政治歌曲”的人，我自己最受觸動的地方在於，在播放鮑勃·迪倫唱片多年之後，我已經不再能夠領會到，在我建構出的那個版本的鮑勃·迪倫背後還有一個人，一個在為某種東西而努力的人。相反，我被演唱風格上的變化弄得驚慌失措，對《慢車開來》和《獲救》感到沮喪，為《扭一扭》感到震驚——然而我仍然會播放那些早期的專輯並從中吸取一種虛假的“力量”（或者說是出於虛假的理由獲取真實的力量）。

終曲

在寫作這篇論文期間，我碰巧參加了一場鮑勃·迪倫的音樂會——2003年11月15日在溫布利體育館，“無盡的巡演”之中的一場，讓我感到非常失望；但這失望還沒有大到讓我不想再看迪倫“現場”的地步，也沒有深到使得他演唱和演奏的樣子令我想重估我對他的作品的愛，不過即便如此，我還是很失望。在這場演出中他全場都在彈電鋼琴。在每首歌結束的時候他都會繞著鍵盤晃悠一圈，然後繞過主音吉他手的正面，停在鼓台前。他在那裏跟鼓手交談幾句。然後他會繞回到鍵盤邊上開始下一首歌。但這是首什麽歌幾乎無關緊要；他的鋼琴演奏風格（根據節拍猛按和弦）和對那種近乎酒吧樂隊的東西（搖擺，吵鬧，毫無輕松、漸變或克制的意思）加以凸顯的欲望的結合方式表明，旋律已經為了保持一個連續的節奏而被放棄了。結果就是，每句歌詞都被壓縮進這樣一個毫不松懈的結構，以至於像是被閹割了一般。

我對這場演出是如此幻滅，以至於在迪倫糟蹋過《鈴鼓先生》並將《每一粒沙子》虐個半死之後，我都想大喊“你接下來還想弄死哪首歌？”當時確實也有機會這麽幹——就在《哈蒂·卡羅爾孤獨的死亡》之前。我是不會真的喊的——我沒那麽魯莽——而且在一個容納11000人的體育館裏他也聽不見，然而我已瀕臨喊叫“猶大！”邊緣這件事的反諷之處卻久久未去；事實上，它正好鞏固了我在1998年聽到曼徹斯特錄音時的反應。

這個小插曲的目的在於提出進一步的問題：當我們購買音樂會門票的時候，我們在期待什麽，或者我們被賦予了什麽權利去期待？如果迪倫是我們的畢加索，我們是不是就該期待他為了娛樂並討好我們，就每天晚上都一筆一筆地重新畫出一幅《格爾尼卡》？這樣說來，當我們付錢買票的時候我們買到了什麽又擁有了什麽？我在溫布利的錯誤同基斯·巴特勒在曼徹斯特的錯誤一樣——我們所期待的正是迪倫本人鼓勵我們去期待的東西：就此而言，他的計劃的特殊目的，或其決定性方面就在於，不斷地打斷他的神話並由此打破觀眾或聽眾的自我滿足。他的作品之所以成為藝術，就在於它們和那些搖滾演出不同，每當後者需要現金進賬的時候，他們就會拖著自己穿梭於體育場館去演奏他們的熱門金曲，他對自己作品的解構與重組的實踐展示出的是，重要的不在於僅僅在世界之內行動，而在於對世界付諸行動。

鮑勃·迪倫唐突而不可預知的變化是一個自然的結果。基斯·巴特勒、約翰·考德威爾、佩特·西格以及其他成千上萬的人在1960年代中期都不明白這一點，他們認為迪倫“背叛”了他們的那種反應也是可以理解的。我時隔良久方才發現的一個事實是，迪倫看上去似乎背叛了他的作品，但他從未背叛自己善於創造的決心。人們不能對一位“流行歌星”抱有比這更多的要求了。

史晉譚 譯