

嘻哈美國

HIP HOP AMERICA
BY NELSON GEORGE

作者：尼爾遜·喬治
譯者：何穎怡

商周出版

1999 美國書卷獎得獎作品
AMERICAN BOOK AWARD WINNER

嘻哈
美國

HIP HOP AMERICA

BY NELSON
GEORGE

作者：尼爾遜·喬治 譯者：何穎怡

《嘻哈美國》一書裡，尼爾遜·喬治（舉世最具洞見的嘻哈文化作家——《滾石雜誌》語）以第一人稱帶領我們進行一場嘻哈歷史之旅。從它的七〇年代源頭到它竄起成為一股文化力量，再到今日它的影響力顯現在電影、時尚、廣告與運動各領域裡。它探索黑人青年文化與大眾媒體在過去二十年裡發生的碰撞，以及這些碰撞如何改變社會。此書觸及毒品、時尚、監禁、籃球、企業、科技、語言等議題。尼爾遜·喬治檢視嘻哈的各個面向——音樂、時尚、商業、迷思、道德力量，探索它如何投入企業美國的懷抱，不光是為了觸及黑人聽眾，更懷抱觸及所有年輕消費者的野心。從「閃手大師」到「人民公敵」到「吹牛老爹」，《嘻哈美國》告訴我們嘻哈文化在過去二十多年如何跨過所有障礙，緊緊扣住美國心弦。

最有成就的黑人音樂評論家針對震撼全世界的流行文化現象所做的權威剖析。

——《華盛頓郵報》書評

少有嘻哈文化的記錄者像尼爾遜·喬治一般頭腦清晰、態度客觀。《嘻哈美國》交織評論與報導，成為極具可讀性的饒舌音樂及其文化震撼性的調查報告。

——《費城詢問報》

引人入勝、資料豐富。它給嘻哈追隨者一個完整架構與歷史，給了畏懼嘻哈者詳盡解釋與理解途徑。

——《休士頓紀事報》

充滿知識、堅持己見，迷人……對嘻哈的熱情讓此書充滿生氣。

——Michiko Kakutani，《紐約時報》

ISBN 957-469-996-X

00300



13391303

定價 300 元

cité 城邦

商周出版

嘻哈美國 Hip Hop America

感謝		5
譯後記		6
序言		8
第一章	後靈魂樂時代	18
第二章	嘻哈不只是一段情	45
第三章	幫派分子——事實與虛構	60
第四章	主體本位的「我」	81
第五章	黑人擁有？	90
第六章	永恆的行業	117
第七章	嚐新一下	133
第八章	我眼所見	143
第九章	新貴搖擺到貧民窟魅力	167
第十章	全國化音樂	185
第十一章	費城之聲——灌籃	205
第十二章	資本家的工具	219
第十三章	太棒了	245
第十四章	賴以維生的技巧	266
第十五章	放克全世界	275
第十六章	「好歌」與之後	283
資料來源與延伸閱讀		289

感謝

Nelson George

在此感謝過去多年與我合作的音樂編輯：《告示牌》雜誌的Radcliff Joe, Roman Kozack, Adam White。《唱片圈》雜誌的Peter Keepnews。《花花公子》的Barbara Nellis。《村聲》雜誌的Doug Simmons, Joey Levy, Bob "the Dean" Christgau。

祝我所有喜愛的同事平安：Lisa Jones, Barry Michael Cooper, Greg Tate, Carol Cooper，以及我們一起在閱讀室打鬧的人。

感謝新來同事：Kevin Powell, Toure Morgan, Joan Morgan。幹得好，繼續努力。

獻給摯愛的Russell Simmons, Chris Rock, Sean Daniel, Bill Stephney, Lee Davis, Ann Carli, Mtume, Reggie Hudlin。感謝他們永誌不渝、充滿洞見與思辯的友誼。

對那些我曾在評論中鄙夷過的人，我想告訴你們：我已力求公正。

獻給幫助我打理事業的Stephen Barnes, Brian Siberell, Scott Gilden, Sarah Lazin。

獻給我摯愛的女兒：Arizona, Ebonee, Amber, Jade, Andrea。

這是我與編輯Wendy Wolf合作的第五本書，她一本編得比一本好。

祝Robert "Rocky" Ford身體康泰，當初就是他讓我踏入這個充滿未知的行業。

最後向許多人致上歉意，寫作本書期間，你們對我忍耐頗多，原諒我未能經常與你們通電話。不過，現在，我寫完了。

譯後記

何穎怡

我在一年半前，為商周出版音樂線挑了此書。簽約後，送給許多譯者看過，每個都婉拒翻譯。後來我才知道原委，它實在太難翻譯了。

難在它牽涉太多領域，包括禁藥、音樂、塗鴉、舞蹈、時裝、電影、幫派、籃球、企業、科技、文學、女性主義批評，而我們對黑人文化竟是如此全然陌生。

難在它使用大量嘻哈術語與黑人俚語，旁徵博引黑人歷史與文化。我花了一整個月時間遨遊網路（每天十二小時）才將所有相關資料查完。這段期間，我深切感受科技是一種福氣，憑藉網路，我漫遊了美國黑人心靈版圖。

這仍然不夠，我還騷擾了許多朋友幫忙解惑。感謝遠在英國趕博士論文的何東洪幫我發信給「國際流行音樂協會」（IASPM）的會員，總有人熱心回答我的疑問。感謝DJ @llen幫我解釋許多打碟術語。感謝誠品書店吳子嬰與我切磋電影術語的翻譯。翻譯第四章標題The "I" of Me時，頗傷腦筋，英文一目瞭然，中文卻找不到對應。想了許久，翻成「主體本位的我」，把整章全文傳給還在念哲學博士班的聽友蔡幸芝，她同意我的翻法雖大膽卻貼切，讓我放心不少。

但這還是不夠。依然有上天入地、騷擾所有朋友仍查不到正解的詞。只好硬頭皮寫信給作者Nelson George。他很快就回信，詳盡解釋，每封信後面還祝我peace（注1）。

我從事翻譯多年，從未碰過Nelson George這樣的作者。他要求審查封面以及所有中文注釋。翻譯此書期間，我逐步探索

美國黑人的心靈，品味他字裡行間在客觀論述與憤怒指摘間的掙扎。《紐約時報》稱他為opinionated（堅持己見的），我毫不覺意外，如果你屬於世代受到壓抑迫害、被妖魔化、汙名化的非洲裔美國人，心平氣和，究竟有何意義呢？嘻哈文化本身就是憤怒的宣洩表達，它的記錄者、愛好者、剖析者又怎能低調平和呢？他要大聲吶喊讓你注意黑人的痛苦過往、困頓現在與拚命衝出貧民窟的未來遠景。他要求審閱封面與所有中文注釋，是因為他希望這本勾勒黑人同胞心靈地圖的書，飄洋過海到台灣，不要有一絲曲解與誤讀。

翻譯過程的所有難題與痛苦，只要苦功，都可解決。無法解決的是好書寂寞、陌生文化無法引起共鳴同情的焦慮。這才是譯者的真正困厄。

Nelson George在本書序言說：「有人說，美國文化是全世界行銷得最成功的病理學，但我期盼世人不致如此頭腦簡單與膚淺。」

這也是我的誠摯願望。

Peace!

【譯注】

1. Peace在嘻哈用語裡有兩個意思，一個指「嘻哈一切精神所在」，另一個意思是再見。

序言

我們想過昔日生活，但歷史不允許。

——約翰·甘迺迪總統（一九六三年十一月）

三〇年代，整個美國南方鄉下，任何一個芳香的夏夜，晚間娛樂拳賽通常以「皇家戰鬥」(battle royal)開場。帝王式名稱完全無法勾勒此種活動的本質。一群「有色人種年輕人」(年紀從青少年到大學生不等)聚在拳擊場，展開一場蒙眼、無底線的鬥毆。雖然除了拳頭，別無武器，但伴隨狂暴鬥毆而來的身體傷害卻極大。群架打到最後，尚未倒下的最後一人可獲得極微薄的獎金，完全無法補償斷牙、骨裂的傷害。

對觀賞「皇家戰鬥」的觀眾(白人)來說，它是一整晚男子漢活動的開胃菜。海明威是美國事物與男子漢事物的定義者，他在定居最愛的佛羅里達州基威斯特(Key West)時，便曾籌辦拳賽前的「皇家戰鬥」。

對為了些微零錢而痛毆對手的年輕黑人而言，「皇家戰鬥」是他向朋友、對手與自己證明剝悍的機會。對最魁梧、最殘忍的參與者來說，這不僅是賺錢機會，還是以一種奇怪的方式，向白人觀眾炫示他們平日畏懼的身體力量。激烈的鬥毆讓白人觀眾得以將黑人視為丑角——黑人闖割了他們最侵略性的衝動，來娛樂白人。

當嘻哈(hip hop)文化最具悲喜性格的時刻，我可以想像它是九〇年代的「皇家戰鬥」——非洲裔美國年輕人踏入競技場，以言語、情緒甚至身體互相戰鬥來取悅全世界觀眾(主要為白人)。作家羅夫·艾禮森(Ralph Ellison)(注1)在小說《隱形人》(*Invisible Man*)中一段有關「皇家戰鬥」的描述，讀起來就像當代饒舌(rap)歌曲(注2)的歌詞：「我們分成兩隊對打，我滑入場內，揮出一拳，然後跳出場外，把別人推入混戰去承受盲目揮向我的拳頭。場內菸味刺鼻難受，而且戰鬥不分回合，沒有鈴聲，也沒有三分鐘休息來緩和我們的疲憊。房間在我眼前旋轉，燈光好似漩渦，菸味、汗水溼淋的身體，緊張的白人臉孔團團圍繞我們。」

但多數時候，我知道現在是九〇年代，而非三〇年代，並對此滿懷感激。對嘻哈文化的發展與維持動能而言，「戰鬥」或許很重要，但是嘻哈文化的表現與影響太過複雜，甚至有時互相矛盾，任何單一的隱喻就算獲得再大的共鳴，也無法完全抓住它的本質。嘻哈文化內含戰鬥意志，但它的肌理也包含樂趣、舞蹈、文學、犯罪、性、政治的脈絡——多到無法說它的意義只是其中一、二項。

想像一下這個「後靈魂樂」(post-soul)時刻：某個午後，你可以在紐約的黑人老歌電台KISS-FM聽到Grover Washington Jr.的一九七五年流行爵士經典曲“Mr. Magic”。然後你將轉鈕往下轉幾格到嘻哈音樂台Hot 97，你聽到青少年美聲團體Soul for Real的一九九五年科技/節奏藍調(techno-R&B)暢銷曲“Candy Rain”，它摘取“Mr. Magic”的片段，電腦取樣合成(sampling)為伴奏部分。但是“Mr. Magic”一曲問世時，Soul for Real多數團員還沒出生呢。「後靈魂樂」時代裡，黑人音樂的過往片段會以奇特甚至有時失諧的角度並存於現在。

就其基本而言，嘻哈是美國「後民權運動」時代的產物，它是一套文化形式，最早出現在七〇年代的紐約及其周邊，由非洲裔、加勒比海裔、拉丁美洲裔的美國孩子孕育而成。它最受歡迎的表達形式是音樂，雖然舞蹈、繪畫、流行服飾、錄影帶、犯罪、商業也是它的表現場域。嘻哈是後現代藝術，蒐羅功夫電影、黑人娛樂劇場（chitlin circuit）喜劇、七〇年代放克音樂（funk）（注3）及其他性質各異的陳舊流行文化，重塑其素材，以符合藝人各自的性格與時代的口味。

一九八七年，我寫了一本書《節奏藍調之死》（*The Death of Rhythm and Blues*），檢視白人宰制的音樂工業裡，黑人音樂在三〇年代到八〇年代的變遷。這本書論及音樂，但也觸及商業、媒體、種族平等待遇、政治，以及種族與經濟在現代美國的交會。我是以另一種方式來陳述民權運動，以及那一代不分膚色為民權奮鬥的人。該書的部分結論非常悲觀，我預測同化（assimilation）必帶來稀釋，但我也看到某些藝人與製作人似乎另闢蹊徑，聚焦於黑人文化的存續。現在我們看到饒舌音樂（或者嘻哈文化整體）徹底掙脫貧民窟的根，除了充斥唱片與電影外，也對美式穿著、雜誌發行、電視、語言、性與社會政策形成持久的影響。

《嘻哈美國》一書探索嘻哈美學的形成、變形，以及它如何在二十世紀的最後三十年深深影響美國及全世界。本書描述的不只是發生於唱片公司藝人／版權管理（A&R）高層辦公室的事，它探索黑人青年文化與大眾媒體在過去二十年裡發生的碰撞，以及這些碰撞如何改變社會；它也追溯黑人青年被發掘（或許應稱為綁架）成為創作者與消費者的過程。本書直言檢視廣告主、雜誌、MTV、流行服飾公司、啤酒與軟性飲料製造商，以及時代／華納（Time-Warner）這類跨媒體大集團如何擁

抱嘻哈文化，不僅用以觸及黑人青年，也包括所有年輕人。嘻哈是七〇年代中期唱片工業「跨界」（cross-over）概念的延伸，後者則是六〇年代摩城唱片（Motown）風潮的副產品。在九〇年代的這股跨界潮裡，有時，Run-D.M.C.（注4）變成了Supremes（注5）。但是九〇年代的行銷技巧成熟度與跨越種族界線的複雜運動，都使嘻哈的跨界變成貝瑞·高帝（Berry Gordy）（注6）無法想像的利益龐大。六〇年代的靈魂樂常被饒舌樂大量取樣，它幾乎是「後靈魂樂」一代的墊腳石（雖然有時饒舌樂會顛覆甚至笑諷它的源頭），但就像靈魂樂，嘻哈也不再屬於它最原始的創造者。這樣的事，為何再度發生？

我無法提供單一理論供大家瞭解嘻哈文化，因為自從它在一九七九年初次現身美國，它的運用便快速轉化，因此它的意義也不斷改變。儘管如此，我還是希望能傳達出嘻哈文化的多元面向與互動本質。想要徹底瞭解嘻哈文化，你或許需要社會學碩士學位、蹲過牢，以及對非洲節奏有深度瞭解。每當我自認對嘻哈文化完全掌握時，它的故事便出現轉折，讓我必須以另一個角度來觀看嘻哈文化以及催生它的這個國家。

《嘻哈美國》是一則愛恨交織的故事，是嘻哈文化與美國的愛恨相纏，也是我對嘻哈文化的既愛又恨。我第一次撰寫有關嘻哈文化的文章，還是個在讀大學的瘦小孩子，渴望成為搖滾樂評人，因為它看起來很好玩。現在我的鬍子已略帶灰白，仍然在寫嘻哈音樂的文章，只因為我對它執迷，無法逃脫。每次我看到有人為文攻擊嘻哈文化、它的創作者或聽眾，不管文章的真實性有多高，我依然憤怒不已。這些攻訐泰半來自和我同齡的黑人，充滿說理清晰、立論正當的憤怒，卻沒有一絲絲的愛。彷彿攻擊嘻哈文化是一種釋放可鄙的種族與世代恨意的方法。

套入世代觀念，我逐漸明白為何嘻哈文化成為爭論戰場。我出生於一九五七年，搭上嬰兒潮的末班車。民權運動時代，我是個只能做壁上觀的小學生，因此那些重大事件對我而言，就像是電視影集 *McHale's Navy*（注7）。我年紀太輕，沒趕上民權運動的遊行，卻又太老，擠不進人口統計學上所謂的「X世代」。雖然我和嘻哈文化有許多共同興趣，過去二十年我也來持續報導它的文化新領域，但我始終是個熱情有餘、上了年紀的觀察者，而非嘻哈一代的真正同儕。摩城的四十五轉唱片與饒舌的十二吋單曲都是我珍愛的唱片收藏，但如果你的心靈空間處於高帝與羅素·席蒙斯（Russell Simmons）（注8）之間，便很難從容自處；摩城與Def Jam兩家唱片公司代表了非洲裔美國人兩種截然不同的自我表達方式，我常覺受困其中。

所以，我雖然喜歡嘻哈音樂的精神與節奏張力，卻常覺得它的某些價值觀及其價值觀的表達方式與我格格不入。在我的成長過程裡，嘻哈不是最具主宰力的流行音樂形式，因此我不像一些年輕作者，對它的熱愛毫無保留。我不僅看到它的缺點，也看到它可能的結局。英國人一度自誇日不落國，但是他們現在生活在終年不消的陰霾下。所有強大的文化運動在它的巔峰時期，都覺得自己不敗、無可否定、無法摧毀。但是有一天，它終將成為AM電台的懷舊歌曲。

嘻哈文化誕生近三十年，影響力滲透全球。雖然它出現過度仰賴大唱片公司金援、偶爾快樂謳頌反社會傾向等弱點，但它尚未顯現即將彌留的徵兆。嘻哈文化活得比譏謗它的人更久，並以不斷改變的面貌令最熱情的早年支持者吃驚，因為每次改變都擴大了它的聽眾。它比龐克、後龐克、新浪潮、瑞舞（Rave）、浩室（House）、科技舞曲（techno），以及任何一種言過其實的當代音樂形式都更具火力。一九八六年，我和人合寫

了《新而好，嘻哈永不停息》（*Fresh, Hip Hop Don't Stop*）。直到今日，我也看不出嘻哈有邁入尾聲的跡象。

《嘻哈美國》一書的開場拉回到七〇年代尾，當時，因為一群先鋒者的創意行動點燃火花，嘻哈音樂透過街坊派對與公園的即興演出，逐漸由紐約市上城區街頭擴散開來。這些先鋒者個個頂著瘋狂的綽號，稱自己為DJ，但他們如果有絲毫類似率先使用唱片騎師（DJ, disc jockey）一詞的美國AM電台主持人，一定會羞愧至死。站在唱盤前，Kool Herc、Afrika Bambaataa、Grandmaster Flash等DJ推出一種震耳、刮擦、挑釁的美學，直到今日，依然是嘻哈文化的特質。但是嘻哈並非無中生有，這種「致命病毒」不是隨性世代的產物。霹靂男孩（b-boy）（注9）如霹靂舞者、塗鴉畫者以及晃蕩街頭的小孩，他們對狄斯可音樂、放克音樂甚至七〇年代紐約市的混亂世界做出反應，將嘻哈文化的態度拓展出去。這些霹靂男孩與霹靂女孩多半是黑人或西班牙裔。他們是嘻哈第一代、美國第一波「後靈魂樂」孩子。

我稱他們為美國第一波「後靈魂樂」孩子是因為他們成長的年代，許多阻礙美國夢實現的障礙瓦解，無論哪一州的黑人都可以投票，也可以進入黑白兼收的學校。他們遷進新鄰里、進入新行業、快步迎向未來，他們假設中的未來迥異於美國史上任何一個少數民族小孩的想望。的確，舊有障礙已倒下，但是現在，備受讚美、彩虹未來那一頭的卻是新而狡晦的障礙。

「後靈魂樂」小孩長於越戰年代。他們的父親不是戰死沙場，便是帶回毒品與噩夢。伴隨著這些孩子逐漸長大，黑人中產階級與低下階層也逐漸擴大；他們和華爾街的貪婪、新保守主義意識形態、雅泰利（Atari）的Gameboys遊戲、快克（crack）（注10）、愛滋病、非洲中心主義（Afrocentricity）一起成長，

而麥爾坎X (Malcolm X) 則是電影英雄 (注11)、政治偶像與行銷利器。他們看到曼德拉走出監牢，拳王麥克·泰森 (Mike Tyson) 卻鋸鐐入獄。有人說他們是第一個體驗到懷舊滋味的美國黑人世代。而這一切都呈現在他們的音樂裡。

霹靂男孩不是「後靈魂樂」時代的唯一副產品，還有霸痞 (buppy) (注12)。他們藉著上升的社會流動力，進入新開之門，躋身重要的白人大學與大公司白領階級。他們與嘻哈文化的互動是本書的重要故事，同時，白人也在嘻哈歷史扮演重要角色。自八〇年代初起，白人便以聽眾、創作者、贊助者幾種方式參與，成為嘻哈文化要角。事實上，促使嘻哈文化成長的幾個要角如Fab Five Freddie、席蒙斯、Eazy-E都是與白人支持者建立強烈聯繫，才得以成功。這是六〇年代那種導致靈魂樂死亡的聯合陣線再度上演嗎？如果是，那麼這本書的名字應該叫《節奏與饒舌之死》。但是基於幾個重要理由，它不是。

我認為兩股無關音樂的脈絡嚴重影響嘻哈歷史的發展：藥物與籃球。嘻哈萌芽於雷根執政時代的美國，並非巧合，而饒舌音樂吸取的力量與活力，似乎也 and 快克相同。任何一天，走進老舊的市中心區，那些搞犯罪勾當、大賺其錢、影響街頭穿著的毒販，都在籃球場附近忙著經營摧毀他人的生意。籃球場是黑人夢想成名、快速致富的地方，也是展示創新、特異風格的場域。有時，毒販與球員是同一批徘徊、拉扯於籃球夢與撈錢夢的男人 (現在，則包括女人)。有時，他們是朋友，均是當地街坊的明星。我們將在本書檢視籃球與毒品在嘻哈文化裡，如何沿著同一條路線演化。

科技也在嘻哈的故事扮演要角。人們捕捉甚至綁架科技，運用於大小不同層面。毒販是最早運用呼叫器的人 (僅次醫療圈人士)，現在看看這項有用、侵入性甚大的通訊工具將我們帶

到何種境界。科技運用的另一層次是電腦取樣合成技術，它徹底改變唱片的製作，創造出新品種的製作人，他們最主要的作曲工具就是舊唱片。自然，它讓人們質疑創作的本質與所謂的原創性，更別提侵犯智慧財產權的問題。但是它也以傳統歷史學者不曾注意的方式，改變了過去與現在的關係。現今時代裡，究竟什麼是「過去」呢？

饒舌音樂本身也受舊有與新式傳播模式的形塑。正如嘻哈翻新了電腦取樣合成的角色，音樂錄影帶也改變了嘻哈。它原本是側重節拍與韻腳的地下音樂，到了九〇年代，卻成為最側重影像的流行音樂。錄影帶誕生於狄斯可年代，現在饒舌歌手卻在影像中找到改變一生的機遇，造型設計師與電影攝影師開始扮演重要角色。

儘管如此，音樂仍是嘻哈的核心。《嘻哈美國》其實是兩個重疊世代的傳記——舊派 (old school) 嘻哈人與新派嘻哈人。舊派嘻哈迷偏好直接自狄斯可與放克 (一九七七到一九八七年) 取材的嘻哈，新派嘻哈迷則在Run-D.M.C與Kurtis Blow等人的音樂中長大，這是他們音樂文化的根。本書也聚焦於重要的製作人 (如Rick Rubin、Teddy Riley、Dr. Dre、Puff Daddy)，詳實揭露他們的崛起、如何達到今日的成就。我感興趣的是饒舌這門藝術的本質，它既是非洲裔美國人的男性氣概表現，也是言語機巧與說故事能力的藝術展現。

重要的是，我們必須瞭解支撐嘻哈文化的價值觀如物質主義、品牌意識、槍枝意象、反智主義，是整個大美國文化的副產品。儘管嘻哈文化充滿「危險」銳角，但它所有令人不安的主題都植根於這個國家已經失常的價值觀。對嘻哈樂手而言，反猶太主義、種族主義、暴力、性別主義並非什麼新鮮事，它們只是這個國家最邪惡的性格面向。

就像《節奏藍調之死》，《嘻哈美國》並非編年史的寫作，它不告訴你誰在哪一年做了什麼唱片、成為什麼服裝品牌代言、跳槽到哪家唱片公司，或者買賣了哪個創意。相反的，它訴說個人的故事，這個人或許正好反映了某個潮流（不論好壞），或者對嘻哈文化的成長有特殊貢獻。有人說，美國文化是全世界行銷得最成功的病理學，但是我期盼世人不致如此頭腦簡單與膚淺。嘻哈文化為美國帶來新的節奏、敘述與運動語言，啟發一個新世代的人勇於用韻文的方式，來訴說有關這個國家、久未有人觸及的議題。如果饒舌音樂明日褪流行了，上述的討論是否也跟著消失？還是它會轉化為另一種形式？

《嘻哈美國》訴說的不是心懷怨恨的少數民族衝出貧民窟的故事，也不是有關邊緣文化、當前流行風潮的故事。它記錄一個世代，他們在一個極端種族困惑的年代裡長大成人。在那個年代裡，法律雖明文廢除了種族隔離，但實質的隔離有增無減；而美國低下階層正坐困經濟大蕭條（注13）以來最差的經濟處境，困惑「平等」究竟代表何意？誠如後面章節揭示的，嘻哈文化是許多事物的產物。但最重要的，它產自精神分裂、「後民權運動」的美國。

【譯注】

1. **Ralph Allison** (1914-1994)：美國著名黑人作家。
2. **rap**：饒舌音樂是嘻哈文化的音樂表達形式，通常以加重音式的風格、半說半唱押韻歌詞。
3. **funk**：放克演變自靈魂樂。它雖然常以藍調風格演奏，卻不倚

賴任何特殊的和弦行進，有些作品甚至從頭到尾不改變和弦。放克風格需要一個特殊的節奏團（打擊組與貝斯組）來支撐和弦與做節奏變化，它和一般搖滾樂一樣，多採拍數均等的節拍，而非爵士的情調與切分音。它最重要的特徵是低音線，可以相當複雜。最常見諸於放克音樂的形容詞是「街頭感」。它是一種音樂感覺，也是一種態度。詳見**Charles T. Brown**著，林芳如譯，《搖滾樂的藝術》，台北：萬象圖書（1994），pp.293-294。

4. **Run-D.M.C.**：饒舌樂團，詳見後續章節。
5. **Supremes**：摩城唱片在六〇年代的超級暢銷女子合唱團。
6. **Berry Gordy**：摩城唱片的創辦人。
7. **McHale's Navy**：美國電視一個影集，從一九六二年播到一九六六年，主角是個叫**Quinton McHale**的魚雷艦艦長，故事發生於二次大戰。
8. **Russell Simmons**：著名嘻哈唱片公司**Def Jam**的創辦人。
9. **b-boy**：饒舌音樂的忠實愛好者，最早是指那批一九八〇年代中期的霹靂舞者。
10. **crack**：快克源於古柯鹼，由鹽酸古柯鹼混合氨水或發酵蘇打除鹽酸而得，是一種不純的古柯鹼。
11. **Malcolm X**：麥爾坎X是美國黑人運動領袖，後遭暗殺。他的故事曾被黑人導演史派克·李（**Spike Lee**）拍成**Malcolm X**，此間翻譯為「黑潮麥爾坎」。因此，作者才會說麥爾坎是「後靈魂樂」孩子的電影英雄。
12. **buppie**：黑人雅痞之意。
13. **depression**：發生於一九二九年十月，橫跨到三〇年代的經濟不景氣。

第一章 後靈魂樂時代

★嘻哈美國

這麼多煩惱在心裡
 (在心裡)
 我拒絕輸
 這是你的票
 聽鼓手的樂音變得邪惡

——Chuck D, “Welcome To The Terrordome”

本故事的開始正是另一個故事的結束。舊的那則故事充滿樂觀情緒與崇高理念，深信人類有能力透過政治行動與道德辯論達成改變。新的故事則發生於我們現今所處時代，充滿犬儒、嘲諷與幾臻化境的自我涉入。轉捩點發生於七〇年代，那時，寬大的彩色套頭毛衣、麵包鞋、尼克森還在流行。由金恩博士領導的那個民權運動階段（講究非暴力哲學，遊行者都穿漿過的白襯衫、打細領帶）幾乎已死亡。繼之而起、充滿暴力語言的民權運動階段，也在美國政府對待窮人的政策改採海洛英惡毒控制、用金錢鼓勵聯邦調查局線民通風報信，並以善意忽略取代自由主義者內疚（liberal guilt）後，趨向衰退。追求社會改革的街頭動盪已經結束。這個階段的美國黑人可以坐在巴士前排，也可以坐在戲院樓上，在美國任何一州都有投票權，黑人政治家開始把目標放在控制各大小城鎮的市議會。原本純白人的大學開放收黑人學生，而這些野心勃勃的黑人大學

生也開始投入美國大企業的銅臭懷抱。

金恩博士視民權運動為打開機會大門的方法，它也的確辦到了，至少對某些人來說是的。七〇年代第一批黑人大學畢業生便是「積極行動」（affirmative action）（注1）的產物。他們尚未被稱為「霸痞」——那時連「雅痞」這個詞都還沒誕生呢——但他們的確為後來的「霸痞」做了先鋒。南方的遊行示威者與北方的激進民族主義者為他們踹開了大門，他們並不比父母輩更聰明或更值得尊敬，只是受過更好的訓練，熟悉白人主流的議定規則，自傲於黑人的新力量，也準備好面對非洲裔美國人從未面對過的曖昧挫折。

七〇年代開始，新近躋身專業人士的黑人開始以前輩不曾享有的自由追求野心實現，但也面臨效忠白人雇主（保住飯碗）與信奉支持黑人議題（可能危及飯碗）的衝突。獲准進入某個領域不代表你適應融入。難怪商業雜誌《黑人企業》（*Black Enterprise*）在一九七四年七月號做了一個高血壓專題，指出美國兩千三百萬高血壓患者中有六百萬人是黑人，高血壓是非洲裔美國人第一號健康殺手。

這群新中產階級是象徵主義（tokenism）、積極行動與自身努力的結晶，他們的生活型態也和美國七〇年代多數中產階級相同，住在郊區，通常是黑人為主的社區如紐澤西州的提內克（Teaneck）、加州巴德溫山（Baldwin Hills）、馬里蘭州銀泉（Silver Springs）。他們開始嘗試古柯鹼，追求它的豪華快感與地位象徵。傳統代表富裕黑人的凱迪拉克轎車悄悄讓位給較不招搖炫示的歐洲高級轎車。

而大企業也終於以另一種眼光觀看黑人社群，不再只是狹隘的雇傭關係。隨著黑人專業人士增多，各企業的執行長發現直接迎合黑人大眾的商品有利可圖。所以我們看到七〇年代產

生了所謂的「特殊市場」(special market, 等同於黑人市場)——針對原本遭受冷落的黑人消費者產生的新部門。我們在七〇年代的《黑人企業》雜誌不時可看到「通用食品」(General Foods)、「嬌生公司」(Johnson & Johnson)與各式美國製造商打著「特殊市場」委婉說法大肆叫賣自己的產品。對第一批大企業的黑人僱員來說,「特殊市場」部門常是個富裕陷阱,它保障員工可以得到美國主流生活的紅利(住在郊區、信用卡、週末滑雪),另一方面,卻阻絕黑人員工接近公司真正的利潤中心,剝奪他們真正掌握全面大權的機會。成為公司「特殊市場」部門的副總裁,通常代表你轉換跑道至物流或生產等真正核心部門的機率很低,不管該企業亟欲促銷的產品是什麼。黑人主管經常發現他們的角色重要性是讓公司可以對股東大眾炫示,或者對「平等就業機會委員會」(Equal Employment Opportunity Commission)有所交代。

七〇年代之前,唱片公司仍不被視為是企業美國的一部分。叛逆的六〇年代,唱片工業為鼓吹自由性愛、左翼意識形態、吸食毒品的吉他手與樂團打開大門,讓主流社會嚇個半死。反諷的是搖滾革命音樂帶來的利潤以及它製造的市場擴張,讓小廠牌變大,也使唱片工業原本的大勢力更形鞏固。「門戶合唱團」(The Doors)、「滾石合唱團」(Rolling Stones)、吉米·漢醉克斯(Jimi Hendrix)與形形色色反文化樂手為唱片公司賺進大把鈔票,讓它們不得不因應市場需求而擴張,尤其是衍生性商品與發行部門。Warner-Reprise、Elektra-Asylum與Atlantic唱片在一九七〇年合併成為WEA發行系統,就是一大徵候。

六〇年代的搖滾明星幻想一個可以搭配他們雄辯訴求的美好世界,但就和七〇年代公眾生活的許多面向一樣,他們失去

了烏托邦願景,分裂成子類型,為高度鎖定目標行銷的市場服務。儘管如此,打從二次大戰起便由摩城、Stax、Chess等獨立唱片公司掌控的黑人音樂市場,對大公司而言,似乎是個完全未開發且不斷成長的領域。六〇年代已經證明(尤其是摩城唱片)以節奏藍調為基礎、黑人演唱的音樂,可以輕易大量銷售給白人青少年,創造出獲利可觀的商業/文化跨界。

如同「通用汽車」與「通用食品」,一九七一年哥倫比亞唱片公司(CBS)也開創了特殊市場部門,華納唱片(Warner Bros.)、寶麗多唱片(Polydor)與ABC-Dunhill緊追在後。有的唱片公司甚至稱自己的特殊市場部門為節奏藍調部,或者,更大膽點的,直接稱為「黑人音樂部」。基本上,這些部門的創立是雇用非洲裔美國人販售黑人流行音樂,並為樂手塑造「跨界」魅力。從僱傭機會、薪資與藝人預付版稅(advance)的角度而言,這是值得大書特書的進步。黑人副總裁人數激增,豪華派對繼之產生。靈魂樂歌手原本棲身小唱片公司(這些公司打從二次大戰起便不斷孳育節奏藍調音樂),收入微薄,現在唱片合約、錄音預算與版稅抽成都大幅增加。對哥倫比亞唱片、WEA、RCA這些大唱片公司而言,黑人音樂部門就像「二軍工廠」,為他們培育O'Jays、Earth, Wind & Fire與麥可·傑克森等跨界大明星。

當然,轉型不見得總是平順或毫無副作用。許多上了年紀、早已成名的靈魂樂歌手無法適應黑人音樂部門的要求,因為後者的欲望是打入流行音樂消費群。不少在舊環境中茁壯的歌手如Tyrone Davis、Bobby Womack、Candi Staton都在大系統裡遭到挫敗。

此外,黑人音樂部門的黑人高階主管也和「通用汽車」與「嬌生公司」的同輩一樣,在銷售跨界音樂「產品」(唱片公司

稱唱片為產品)時,並無足夠的自主權。除了少數例外,野心勃勃的黑人主管在體制內爬升,很快便撞到高而厚的升遷天花板,切斷他(或她)繼續成長與取得權力。儘管黑人音樂不因種族差別而被圈困不得動彈,但發展此種音樂的唱片公司員工顯然並非如此。

悲哀反諷的是,這些「特殊部門」成為企業常設單位的時間正好是非洲裔美國流行音樂創造力最低落時(大約在一九七六到一九八一年間)。原因有二。第一,為了達到跨界目的,製作人經常重塑黑人音樂的音色,甚至發行稀釋過的唱片。許多時候,許多單曲唱片之所以問世,純是唱片公司高層認為它有跨界潛力。歌手的生涯進展、黑人消費者的品味、唱片品質都是次要考慮。雖然這些唱片是由黑人音樂部門行銷上市,但是它們的長期銷售成功與否,往往取決於流行音樂電台(也就是白人電台)的白人主管。藝人在這種轉化過程中迷失了。第二個因素是狄斯可音樂的興起。倒不是狄斯可音樂本身對黑人音樂發展不好,其實不是,傷害來自唱片公司內部對狄斯可音樂的認知,以及許多白人樂迷對它的看法。

來去狄斯可

首先聲明,年紀太輕的讀者可能不知道曾經有過一種產品叫做唱片。簇新、沒有刮痕、平滑。你打開包裹唱片的塑膠膜,迎面是硬紙板做成的唱片封套,然後將唱片從白色的封套內膜拿出來,就會看到一張黑膠圓盤,中間有一個洞。繞著這個洞的紙是圓標,上面印有設計圖案與文字。你將唱片放到唱盤上,喇叭就會傳出像雷射唱片般的聲音。原諒我的懷舊——我還是愛我的黑膠唱片。

狄斯可(Discothèque)原是法文,創於五〇年代,形容播放唱片而非現場演奏的舞廳。美國民眾早已習慣在酒吧與啤酒館裡,伴著音樂點播機放的音樂跳舞。特意掏鈔票去舞廳聽唱片跳舞,倒不常見。搖滾樂剛開始大受歡迎的時候,著名的廣播DJ如Alan Freed、Murray the K會舉辦「躍動年輕人」(teeny bopper)舞會,年輕孩子花錢買門票去看著名DJ以及對嘴唱歌的歌手,然後在唱片聲中跳舞。電視台開始聘請地方DJ將舞會搬上螢光幕,狄克·克拉克(Dick Clark)的「美國音樂臺」(American Bandstand)原本在費城播出,而後進軍全國電視網,連續播出二十年。六〇年代的跳舞狂潮如扭扭舞、Frog、Mashed Potato、Hully Gully(注2)掀起在舞廳聽唱片跳舞的風潮,後來被統稱為go-go,成為大城市夜生活的常態景象。但是離開紐約/洛杉磯這個軸線,美國多數酒吧與舞廳仍然以樂隊現場演出為主,忠實翻版詮釋當時的暢銷曲與老歌。

當時,唱片科技仍很簡單,舞廳播放的唱片不是四十五轉的七吋單曲,就是三十三轉的十二吋單曲,只用一個唱盤放唱片。但是變遷的七〇年代也為這個領域帶來改變。

最重要的改變是「混音機」(mixer)這個小科技的誕生。1975
混音機讓舞廳DJ可以從這個唱盤將聲音轉到另一個唱盤,不減音樂的流暢,為舞會創造一種不間斷的聲音流動。一九七五年,在主流音樂圈注意到混音機前,整個美國舞廳經驗都是根據這個簡單的科技突破,在地下圈子茁壯開花。

混音機產生的後續效應十分驚人。樂聲持續不斷的環境創造出一種令人想跳舞、喝酒的氛圍,也擴大了舞廳消費者的聽覺廣度。現場演出樂隊失去飯碗,經驗與曝光度都減少,導致舞曲音樂領域很少有現場演出樂隊,再加上電子合成樂器(synthesizer)的誕生,終於徹底改變舞曲音樂的本質,從原本

講究樂器的編排，變成操作合成或預錄（pre-recorded）的聲音。

混音機的誕生也激發了舞廳DJ的小眾膜拜。站在混音機後面的「打碟者」（record spinner）（注3）運用起音樂來，越來越見創意與特立獨行。碰到喜歡的作品，具有創意野心的DJ開始要求唱片公司推出較長版本。獨立唱片公司如Salsoul、West End、Wing & a Prayer開始針對DJ與舞廳聽眾的需要，推出加長版的十二吋單曲，是專供舞廳播放的唱腔與演奏版本。當某些DJ在舞廳播放的混音方式逐漸受到矚目，這些舞曲廠牌（後來，大唱片公司也加入）便開始灌錄他們的混音版本，上市發行。當時，Larry Levan、Tom Moulton與其他明星DJ就像今日的「吹牛老爹」（Puff Daddy），他們的混音版本可為一張唱片加分不少，雖然只針對較小的特定聽眾。

到了一九七四年，狄斯可一詞可同時用來指稱舞廳與舞廳裡流行的音樂。紐約市的狄斯可舞廳還依金錢、性別與種族區分：西村（West Village）有同志狄斯可；城中區的Studio 54、Zenon是有錢人流連所在；Leviticus、Othello's則是黑人中產階級的純黑人狄斯可舞廳；哈林區的Charles' Gallery則是粗獷的黑人場所；白人勞工階層的狄斯可舞廳則由布魯克林區、皇后區與紐澤西州的義大利DJ掌控。《滾石雜誌》（Rolling Stone）估計，到了一九七五年，全美約有兩千家狄斯可舞廳，光是紐約地區便有兩百到三百家。每個週末，紐約市約有二十萬人買票進場狂歡。

當時在紐約的加勒比海裔社區興起一種非常重要卻少為人知的舞曲潮流，那就是源自牙買加的「音響團」（sound system）（注4）。六〇年代開始，牙買加的DJ便使用他們自創的混音器材，經常舉行後院舞會，播放貝斯與鼓宛若鑽孔機重擊的音

樂。這些流動DJ的「重混」（dub）風格（注5）是拿掉一首歌曲的旋律，讓雷鬼音樂有一種更深沉幽暗的魅力悸動。在這些大麻充斥的派對裡，音響團開路先鋒DJ如King Tubby、Prince Buster、Duke Reid創造出一種滾動、龐然的聲響，讓他們攀上和美國舞廳DJ相抗衡的巨星地位。

如果強調低音節奏仍不足以構成正字標誌，沒多久，牙買加DJ便開始「吐司」（toast），這個圈內行話意指DJ一邊播唱片一邊對著麥克風唸白，吹噓自己的調情能力或DJ功力。一位「吐司」DJ——U-Roy——的唱片在牙買加狂銷，甚至以“Wear You to the Ball”一曲登上牙買加排行榜第一名。儘管如此，流暢混音的神奇藝術與流行於地下圈的雷鬼音響團重音攻擊，並未被等同視之。狄斯可是流行文化現象；「重混」則是民族風音樂，只受圈外的搖滾評論家與少數人讚美擁護。但是狄斯可混音、牙買加重混聲和「吐司」唸白終於結合，為嘻哈音樂的誕生提供了所需的技術與感情。

狄斯可白爛

狄斯可從地下風格變成地區性場景、再躍變為全國性甚至國際潮流的旅程，是一個發生於流行文化心臟的文化遷移模式。旅程對文化產品本身會產生何種改變，我們無法預期。狄斯可音樂與舞廳強烈連結，在一九七三年到一九七六年間轉變成一種節奏與配器都明顯僵化的公式（依舞廳DJ口味而定）。一開始，狄斯可舞廳播放的音樂主要是高品質的黑人舞曲音樂，Kenny Gamble與Leon Huff製作的優雅、放克感十足的費城之聲（注6），加上Barry White的低音唱腔搭配華麗的音樂，是當時藝術品味的標準。不幸，費城之聲的特殊元素與Barry White的暢銷曲讓位給畫蛇添足、強調鏗鏘的鼓樂模式、眩人的弦樂編排、拉丁樂的打擊過門與白癡囈語般的歌詞，形成大眾認知中那種負面的

狄斯可音樂。

主流文化在一九七五年發現這種音樂，因為它突然衝上流行音樂排行榜。目睹狄斯可音樂衝破（或稱跨界）地下跳舞音樂圈，點燃了大唱片公司的狂熱。黑人樂手多半對舞曲文化頗友善，不是被製作人與唱片公司主管推進狄斯可音樂的火線，就是自己轉往狄斯可領域發展，大撈一筆。雖然創造出一些重要暢銷曲（如Johnny Taylor的“Disco Lady”、Peaches & Herb的“Shake Your Groove Thing”、Diana Ross的“Love Hangover”），但較典型的作品是偉大的歌手與樂團臣服於笨重的管弦樂編曲與糟糕的節奏。狄斯可年代裡，最叫人厭惡的糟糕作品有Aretha Franklin（注7）的“La Diva”，Ohio Players的“Everybody Up”也同樣墮落，由狄斯可明星Van McCoy製作，只顯露出一支偉大的放克樂團可悲出賣靈魂。Spinner的“Dancin' and Lovin”由只問鈔票的狄斯可製作人Michael Zager操盤，愚蠢至極。這些作品（以及那些不值一提的新創作如Meco的“Theme from Star War”和Ritchie Family的“Brazil”）不僅浪費寶貴的唱片資源，更點燃狄斯可的反挫風潮，玷污了所有的黑人流行音樂。

這些可怕的音樂促使「狄斯可白爛」（disco sucks）一詞誕生，悲哀的是，它也常被用來無知攻擊全體黑人樂手。唱片公司有種樂觀說法——狄斯可音樂可以幫助黑人歌手觸及更廣大的聽眾，讓歌唱事業更有利可圖。排行榜數據卻顯示實情正好相反。

狄斯可年代高潮，流行音樂電台播放黑人歌手作品、讓他們觸及更廣大聽眾的意願反而降低。我們再看看一九七三到一九七八年間打入「告示牌十大金曲」的黑人歌手數目：一九七三年，黑人歌手共有三十六首作品打入年終百大排行。其後的

兩年，狄斯可音樂廣為大眾所知，音樂界著魔於跨界念頭，黑人歌手擠進年終百大排行的作品數反而降為二十七（一九七四年）與二十八（一九七五年）。美國建國兩百週年，黑人歌手擠進年終百大排行的作品微幅上升至三十首，顯示鐘擺又擺盪回來。但是狄斯可臻於巔峰的一九七七年，跨界作品擠進年終百大排行只有可憐兮兮的二十三首，包括一些黑人電台強力促銷的狄斯可舞曲。

這種對黑人歌手跡近罪惡的鄙視態度也反映在一九七七年葛萊美獎節奏藍調項目的得獎結果。五首入圍的歌曲中有四首是非狄斯可作品，分別由兩支偉大的非洲裔美國樂隊Earth, Wind & Fire與Commodores創作，這四首作品卻不敵英國白人歌手Leo Sayer演唱的輕量級狄斯可小曲“You Make Me Feel Like Dancing”。在那些沒知識的葛萊美獎評審員（當時，全是白人唱片公司員工）心目中，狄斯可歌曲與節奏藍調是互可替代的。大公司對跨界音樂的熱求與困惑於狄斯可對黑人音樂的衝擊，引發了深層的音樂認同危機，除了George Clinton所組的Parliament-Funkadelic樂團、Marvin Gaye與Stevie Wonder等少數例外，極少美國黑人歌手能逃過。

處心積慮的跨界意圖，對狄斯可的執迷，加上大唱片公司對音樂控制日嚴，在在說明了美國音樂當時的偏狹。「地理」亦可反映出唱片企業的現實。七〇年代中期，多數大唱片公司集中於曼哈頓的第六大道，以及第六大道東西兩側的一、二條街。步行即可穿梭於各唱片公司以及時髦的狄斯可舞廳Regine's、Zenon，還有不朽的Studio 54。紐約市最時髦的黑人狄斯可舞廳Leviticus則在第六大道尾，緊臨哈洛德廣場，離麥迪遜花園廣場僅兩條街。出入Leviticus，你必須穿西裝，白蘭地是最受歡迎的飲料，企業美國新鑄造出爐的「特殊市場」部

門主管在此摩肩接踵又盡量避免大汗淋漓。

唱片公司的高度集中，高級主管又常躲在廁所裡吸古柯鹼，這種環境孕育出來的腦袋，讓過去二十年裡最重要的音樂文化現象——嘻哈——必須經過漫長延宕，才能躍入主流。回想起來，它能成為主流，還真是僥倖。

不羈去也

你必須出去，去畫，同時贏得不法之徒美名。

——Lee Quinones，塗鴉畫家，語出電影「狂野風格」(Wild Style)

一九七六年，美國建國兩百週年，這個國家替自己舉行了盛大派對。就連深陷恐怖經濟危機、高度神經質的紐約都愛國旗幟飄揚，充滿吹捧民主制度、高尚無比的沸騰言論。古老的高桅船駛進大港向美國致敬，忘記充滿愛意的美國只存在於刻意忽略美國曾種族屠殺印第安人、對黑人大動私刑，並以「人人生而平等」揭櫫諸種偽善的歷史中。

美國的黑暗面由那些無法完美嵌入官方歷史的人組成——多餘的勞工、未受教育的年輕人——他們與美國政府的接觸通常侷限於心態惡劣的警察執法，他們骯髒荒廢的街坊繪滿塗鴉。由政府支持、廣受大企業（汽車業、石油業、橡膠業、房地產業）讚美的郊區革命，加上一般大眾對黑人與西班牙裔美國人的偏見，讓美國大城市留下大塊的經濟死亡區，嘲弄著建國兩百週年慶所頌揚的「美國乃應許之地」。

七〇年代中期的美國社會在批判性指責後，還容許短暫的

反思，當時全美沒有任何地方像紐約布朗區更常被標舉來象徵「可憐、亟待優先處理的都市議題」，尤其是布朗區最南邊的區域。儘管紐約洋基隊棒球場剛重新裝潢完成，球隊也贏得世界大賽，但是媒體對南布朗區的主要印象仍是斷垣殘壁的建築物與了無生氣的街道。「今夜秀」(The Tonight Show)裡，主持人強尼·卡森(Johnny Carson)與無數諧星每當需要廉價笑話，便拿南布朗區開玩笑，讓觀眾發出「紐約真變態呀」的可悲訕笑。南布朗區的確有幫派與海洛英問題，並且與其他遠離中心的區域一樣，欠缺重建的工業基礎。

好萊塢在一系列剝削性電影裡，利用「南布朗區等於地獄」的印象大賺其錢，包括在「戰士幫」(The Warriors)裡以南布朗區為場景，呈現高度風格化的幫派火拼；「紅番區」(Fort Apache: The Bronx)裡，保羅·紐曼飾演一個感傷憂思、在南布朗區值勤的好心警察。這部電影挽救了他走下坡的演員事業。數年後，湯姆斯·伍爾夫(Thomas Wolfe)寫出了暢銷書《虛榮的篝火》(The Bonfire of the Vanities)，以大量篇幅諷刺紐約白人最畏懼的噩夢——在布朗區迷途失陷。

但是，一九七六年，真實的布朗區根本不是文化荒原。在傾頹與無人問問的表象下，布朗區卻因種族混雜、與外界隔離，成為一口深鍋，培育出未受注意卻深具活力、想像力的創意。與嘻哈文化相關的表現形式如塗鴉藝術、霹靂舞、MC(注8)和混音都扎根於布朗區界裡。

標籤

打從人類碰到第一面石牆以來，塗鴉藝術便存在了。我們對人類早期歷史的認識多半來自遠古石牆上的繪畫與象徵。當

人類越來越進步，紙張成為主要的傳播工具，石牆變得神聖，以文字髒污牆面被認為是一種退化回原始時期的行為，這也是為什麼塗鴉這門藝術會歷久不衰的原因。它是表達「不符傳統」意見的方法，也用來標示地盤，或僅僅是呈現一團紛亂的鮮豔色彩。塗鴉永遠不會消失。它太有用，也太有趣了。

二次世界大戰後，美國為它的歷史與建築戴上了純潔乾淨的面具，當代塗鴉便進入了新的生涯階段，成為官方正式定義的市民擾亂行為。但是直到七〇年代布朗區爆發的塗鴉風潮讓繪者攀上藝術家地位前，它只算是都會區尚可容忍的脫序行為。七〇年代初，一群塗鴉藝術家開始聚集在布朗區的克林頓高中（De Witt Clinton High）附近，該學校距離運輸管理局的廢棄車廂停放廠只有兩條街。對無所事事、手拿噴漆利器的年輕人而言，最大的樂子便是在報廢的地鐵車廂內外塗鴉猥褻文字與打油詩。克林頓高中的學生與同儕以畫家與藝術系學生使用的開朗牌（Krylon）、魯斯特寧（Rustoleum）、紅魔鬼（Red Devil）、流暢大師彩墨（Flowmaster Ink）等噴漆，再加上最新研發的毛氈尖筆（felt-tipped pen）作畫，不是污損牆壁，而是創造游擊藝術。

因為塗鴉充滿樂趣，也是觸法行為，這些青少年便為自己取了輝煌新名字，稱之為「標籤」（tag），避免暴露身分，也給作品增添神祕色彩。克林頓高中學生龍尼·伍德（Lonny Wood）便取名「第二階段」（Phase 2），他的作品出現在IRT地鐵線的車廂後，立即在紐約聲名鵲起。身材瘦長、膚色微棕的伍德是非洲裔美國人，但是許多早期的重要塗鴉畫家是波多黎各人與白人。不過，特殊的個人筆觸很快就凌駕種族背景，成為辨識風格的標準。一般紐約人不覺得塗鴉者的種族背景有何重要，在他們的心目中，塗鴉者不過是遊手好閒、危險的年輕人。事實上，許多紐約居民憂懼這個城市開始走下坡，塗鴉侵入公眾生活領域就是鐵證。塗鴉讓他們覺得事態失去控制，成為搬去紐澤西

州、佛羅里達州的一大理由。

整個七〇年代，紐約市的地鐵車廂與地鐵站既是運輸工具，也是畫布。來自各區的塗鴉畫者完全鄙視同城居民的心靈寧靜，以精心繪製的大幅繪畫污損、註記、標籤（這是塗鴉者傾向使用的名詞）各種大眾運輸工具，並以彩色、長度達一整個車廂、卡通式的字體簽下畫者的「標籤」。塗鴉巔峰時期，紐約市似乎沒有一輛大眾運輸工具未遭毒手。

在年輕人或觀察敏銳者的眼中，塗鴉不是騷擾乘客，而是年輕孩子使用噴漆與神奇馬克筆（Magic Marker）創作藝術並吶喊要人注意。但是紐約兩任市長約翰·林賽（John Lindsay）與艾比·畢恩（Abe Beame）卻認為塗鴉是公共政策的夢魘。對尋找叛逆宣言、想趁六〇精神完全僵死前抓住最後一口氣的人來說，塗鴉全然滿足他們的需求。這也是一九七三年一次畫廊展出二十幅巨大塗鴉作品會引起媒體高度注意的原因，雖然部分評論語帶屈尊就教的味道，而部分評論則直言駁斥塗鴉是藝術。

大眾對塗鴉是「高級藝術」的興趣迅速衰退。一九七五年，蘇活區的一次塗鴉藝展，畫作標價由一千到三千美元不等，交投冷清，令一度企圖將此「市民擾亂行為」轉化為商品的流行趨勢觀察家大為失望，將審美眼光轉向他處。

但，嘻哈就是有韌性。雖然姿態高傲的評論家瞧不起塗鴉藝術，它仍在前衛圈中找到新的追隨者。這可能要歸功於幾位通曉藝術的推動者，包括一位有企業眼光的藝術家佛德·布萊夫偉特（Fred Braithwaite），世人較為熟悉他的標籤名「佛迪愛」（Freddie Love）與「妙手佛迪」（Fab Five Freddie）。他籌組了一個塗鴉藝術家組織，將他們推廣到下城區的藝術圈，然後與龐克搖滾俱樂部聯手，讓塗鴉藝術開花結果。他的想法是塗鴉

這種充滿活力與攻擊性的藝術，與CBGB（注9）等反建制龐克地標是完美搭配。如果龐克是叛逆音樂，塗鴉就是貨真價實的叛逆藝術。

大眾對塗鴉重燃興趣，必須歸功幾位深富魅力的人物，最著名的就是薩摩（Samo），他來自布魯克林區，身材瘦削，有點令人畏懼，以本名尚米榭·巴斯基亞（Jean-Michel Basquiat）闖蕩藝術圈，成為原始藝術的博學之士。他就像手拿噴漆罐的吉米·漢醉克斯（注10），僅僅活了璀璨的二十七年，從噴漆作畫轉畫油畫，而後進入三度空間的藝術形式。不管使用什麼材料，巴斯基亞都熱情保留布魯克林特色，他對繽紛色彩的偏好透露出他的家族來自海地，略微脫軌的透視畫法則是全然的波希米亞口味。

悲哀的是他的藝術生涯也和流行歌手一樣起起落落（後來還被拍成電影，成為一則傳奇神話），群眾擁抱他的程度一如漢醉克斯在六〇年代廣受倫敦搖滾樂圈的愛戴，但也似乎預告了後來的饒舌明星如何被成功窒息，因為他們的藝術旨在「刺痛」群眾，反而備受愛戴。一九八八年，巴斯基亞死於海洛英過量。八年後，紐約惠特尼博物館為他舉辦了一場完整的回顧展，確立他在藝術史的不朽地位。

八〇年代初，格林威治村、蘇活區、下曼哈頓區的作家與趕時髦的人開始將「第二階段」、Doni White、Lee Quinones等塗鴉藝術家的視覺作品，與紐約街頭滲出的音樂與舞蹈風格連結起來。一九八二年，一個年輕白人地下導演查理·阿席恩（Charlie Ahearn）湊了一筆錢，拍攝了「狂野風格」，這部充滿活力的小成本電影以Lee Quinones、「妙手佛迪」與其他塗鴉藝術家為主角，將布朗區街頭藝術與擁抱此項叛逆藝術的下城區人士連結起來。因為連結上、下城區的加乘效果，「狂野風

格」至今仍是嘻哈文化最好的一部記錄電影。

現在我們知道塗鴉的噴漆美學加上街頭草根，影響了全世界的藝術工作者。早期的嘻哈舞會籌辦者總是聘請塗鴉畫家設計宣傳單與海報，當作促銷利器。後來，嘻哈音樂躍入大眾意識，八〇年代有段時間，所有與銷售（或者，更精確點說，拉皮條）嘻哈音樂有關的活動，無不用到塗鴉藝術的某些陳腐老套意象。儘管如此，只要有神奇麥克筆與噴漆罐的地方，塗鴉依然影響抗議藝術的表現，譬如在墨西哥不時可見的憤怒革命標語，或者富有的蘇黎世浮躁年輕人的無聊畫作。今日幫派橫行的美國城市，幫派分子依然透過塗鴉警告其他幫派莫搶地盤，或者傳達暴力威脅的警訊。

不幸的，美國廣告界過度使用塗鴉風格，榨乾了它在表達上的迫切性。長如地鐵車廂的塗鴉作品已經和免繫鞋帶的愛迪達球鞋一樣過時。但是塗鴉依然保有一種年輕正直與幽默，讓人在疲憊的九〇年代憶起嘻哈文化原本不是一種事業選擇，而是向世人宣示自我存在的方式。

霹靂而出

一九九七年，¹⁹⁷⁹一群霹靂舞明星組成的GhettOriginals在卡文克萊的贊助下，巡迴全國演出，團員包括最早的霹靂男孩K-Swift（本名Kenny Gabbert）與Crazy Legs（本名Richie Colon）。當他們出現在演唱會舞台、學校或者購物中心的卡文克萊專櫃前，這些上了年紀的男人（團員中還有幾個女人）以他們在遙遠年代時自創的舞步震驚觀眾，那個年代，貝殼頭愛迪達球鞋（注11）與Lee牌直筒牛仔褲正流行。

我在東村的P.S.122看過他們表演，後來又在哈林區的市立

學院與洛杉磯的比利佛山購物中心看過他們，每一次都將我帶回霹靂舞者在時代廣場表演月球漫步的年代。當時，舞廳裡如果沒有年輕孩子表演頭轉動作（注12），那簡直是遜斃了。儘管如此，霹靂舞倒不是可以完美嵌入所有人的懷舊回憶裡。

那是因為霹靂舞者是嘻哈文化的最忠實信仰者，也是最嚴厲的批評者。霹靂舞這種表現形式在短短幾年內誕生、備受頌揚、進而被流行文化機器剝削而後棄之如敝屣。八〇年代，霹靂舞不是唯一的嘻哈舞步，那時你可以跳Freak、Smurf、Patty Duke，甚至Wop，它們全是簡單有趣的社交舞。但是霹靂舞不一樣，它是特技奇觀、危險，骨子裡深藏相互競技的信念。饒舌歌手有唱片合約，只需用話語誓言他們對嘻哈文化的效忠，但是霹靂舞者以頭碰地旋轉，在“*It's Just Begun*”的音樂聲中連跳二十年，只能偶爾搞到服裝代言、少量曝光與極低的報價。

霹靂舞與塗鴉一樣，也有兩個階段完全不同的歷史。霹靂舞史的第一個階段是在七〇年代初，與狄斯可年代同期。當時的霹靂舞只是數個風格的組合與調整，包括James Brown（注13）的滑行與曳足而行、Don Cornelius主持的全國性電視節目*Soul Train*中的舞步、麥可·傑克森一九七四年暢銷曲“*Dancin' Machine*”中的機械人舞步，還有功夫電影裡的掃腿與旋踢——全是紐約黑人想像力的產物。

根據舊派者的說法（我將在後面討論饒舌音樂時，再解釋何謂新派與舊派），最早的霹靂舞者是街頭混幫派的孩子，跳的是戰鬥舞，取名El Dorado、Sasa、Mr. Rock、Nigger Twins，絕大多數是非洲裔美國人。對他們而言，霹靂舞只是當時的一種跳舞方式，而非生活型態的表現。在非洲裔美國人圈中，霹靂舞風潮來了又去，如果不是波多黎各裔年輕孩子對霹靂舞近乎

宗教執著的熱情，它早就被人遺忘了。

最早的霹靂舞團Starchild La Rock的成員Trac 2在《饒舌篇章》（*Rap Pages*）一書中回憶霹靂舞的兩個階段：

你知道早期軋饒舌歌的百分之九十是非洲裔美國人，最早的霹靂男孩也多是黑人，但是他們多半把跳霹靂舞當作階段、流行。我這麼說的原因是我們出來跳霹靂舞時，他們的表情是「嘿，霹靂舞已經完了」，因為西班牙裔孩子開始跳霹靂舞。對這些黑人來說，霹靂舞「風潮」在七〇年代中期就已經結束，他們的興趣轉向別的方向——寫作、塗鴉、做DJ。但我們依然拉住觀眾。西班牙裔孩子永遠在場中跳舞。當波多黎各裔的Charles Chase開始出來做DJ，對我們真是一大鼓舞，因為現在我們有一個拉丁美洲裔的DJ做我們的代表。我不管黑人孩子怎麼說，現在我們有了一個自己的DJ，我們要用波多黎各方式跳舞。

西班牙裔孩子讓霹靂舞變成競技，本著傳統悠久的都會幫派文化，霹靂舞團（breaking crew）挑戰其他團舞者到運動場、某個街角，或者地鐵月台碰頭軋舞。他們帶著大塊紙板或油布（沒有槍或刀），圍成一個圓圈，兩人一組捉對軋舞，對方做什麼動作，你就做什麼動作，直到一方敗下陣來為止。霹靂舞和籃球一樣，是團隊運動，也仰賴個別成員的技術。它是高度風格化的戰鬥，充滿李小龍式的功夫動作與其他武術儀式。帽舌反扣的造型雖然是做旋轉動作的務實考量，但也表現出當時霹靂文化裡漫流的對抗態度。「閃手大師」（Grandmaster

Flash) 記得：「當霹靂舞者打算做一些接觸動作，譬如飛踢或者在地板動作騷擾對手時，就會將帽子反扣，好像在說：『我不是和你軋舞，而是要傷害你。』」

一九八四年，美國公共電視推出記錄片「風格戰爭」(Style Wars)，而後好萊塢推出三部電影「街頭舞士」(Beat Street)、「霹靂舞」(Breakin')、「霹靂舞續集：電子波卡洛」(Breakin' 2: Electric Boogaloo) (注14)，讓霹靂舞風潮達到巔峰。此外，霹靂舞者也出現在各式的音樂錄影帶中，包括節奏藍調紅伶 Gladys Knight 的“Save the Overtime (For Me)”，還有藝術放克樂團 Talking Heads 的“Once in a Lifetime”。

但是霹靂舞最持久的貢獻是西班牙裔舞者對嘻哈音樂發展的衝擊。Jimmy Castor 的“it's Just Begun”、Incredible Bongo Band 的“Apache”、Herman Kelly 的“Dance to the Drummer's Beat”絕非憑空成為嘻哈的經典歌曲。DJ 播放（甚至有時是發掘）它們，卻是霹靂舞者為它們品質背書。是霹靂舞者的品味、認定某些歌曲配得上霹靂舞、不斷在舞池裡要求 DJ 播放，才影響了那些嘻哈的早期先鋒 DJ 與 MC。

搞音樂

一九九二年，我為了一篇 Source 雜誌的封面故事專訪，和「非洲邦巴塔」(Afrika Bambaataa, 又名 Afrika Bambaataa Aasim)、「酷哈洛克」(Kool Herc, 本名 Clive Campbell) 及「閃手大師」對談。「非洲邦巴塔」帶了一群「祖魯國」(Zulu Nation) (注15) 學員，部分人是來提供精神支持，其餘的只是頻頻打斷訪談，搞得我怒火中燒。「非洲邦巴塔」身材魁梧、面露沉思、威嚴；接受訪問時，他很少露出笑容，不管你是否

聲明「不列入記錄」，他都很少透露私人細節。他對這些事情滿懷戒心，以致他的本名比瑞士祕密戶頭的帳號還難搞到手。但是他關心的話題（如碎拍節奏作品、「祖魯國」、世界和平），則口若懸河、暢所欲言。

「酷哈洛克」和妹妹一起前來，是她說服「酷哈洛克」勉強接受訪問的。即便對最死忠的嘻哈迷而言，「酷哈洛克」都像神話而非真人。他的表演錄音帶極罕見，八〇年代後，他更少表演。在此次訪問前，他的最後一次重要曝光是在「街頭舞士」演個小角色，再來就是一九九四年在 Terminator X 的個人專輯說點唸白。如果說「非洲邦巴塔」是選擇性警戒，「酷哈洛克」則是對嘻哈過往歷史侃侃而談，對現今場景則無話可說，只表示他對「黑街饒舌樂」(gangster rap) 失望至極。

「閃手大師」則獨自前來，是三人中最和藹可親、開誠佈公者，或許因為他的事業最成功。訪談中，「非洲邦巴塔」與「酷哈洛克」偶爾會聯手修理「閃手大師」。譬如究竟誰才是摩擦唱片 (scratch) (注16) 的祖師爺，這個議題便引起一陣緊張。雖然剛開始大家認為「閃手大師」是第一個摩擦唱片的人，現在多數人則認為 Grand Wizard Theodore (一度是「閃手大師」的助理) 才是率先使用此項技術者，「閃手大師」只是將它發揚光大而已。

伴隨三位傳奇人物相處逐漸融洽後，緊張氣氛沉澱，對話展開，性格差異的銳角變軟了，因為他們實在有許多共同點，大約在福特總統與卡特總統時代，這三人共同創建了嘻哈音樂的聲音面貌。

「酷哈洛克」出生於牙買加，對祖國的音響團風格非常熟悉，他不是公園或狄斯可播放熱門歌曲，而是蒐羅不知名的唱片，將歌曲中的樂器獨奏加長，直到聽起來像張全新的唱

片。「酷哈洛克」玩的不是狄斯可打碟，而是他所謂的「鼓奏式」打碟（break spinning）。「酷哈洛克」在布朗區的Club Hevalo、Executive Club和公園表演時，將Bongo Band的“Apache”與“Bongo Rock”、Jimmy Castor的“It's Just Begun”、James Brown的“Sex Machine”與“Give It Up or Turn It Loose”、Baby Huey and the Babysitter的“Listen to Me”、Mandrill的“Fencewalk”，以及Average White Band的“Pick Up the Pieces”這些歌曲的鼓奏與打擊部分拆解加長，創造了嘻哈音樂的獨特聲音，建立了自己的名聲。

很重要的，「酷哈洛克」還聘請了「可樂拉搖滾」（Coke La Rock）擔任MC，來介紹與評論他的選曲，使演出內容更強。「可樂拉搖滾」的唸白方式不像今日的饒舌歌手，而是接近牙買加音響團的「吐司」風格，或者像黑人DJ在節目裡吹噓某張唱片。儘管如此，「可樂拉搖滾」最喜歡的幾句炒熱舞會氣氛的口號如「耶，搖下去，耶，不要停」、「跟著我的話陶然」或「你們全跟著節拍搖」，後來都成為饒舌用語。有些舊派嘻哈迷堅稱「可樂拉搖滾」是第一個嘻哈饒舌者。我不確定，但他顯然夠稱得上是先鋒。

「酷哈洛克」對嘻哈的貢獻主要在音樂，但「非洲邦巴塔」最大的貢獻則是嘻哈文化的社會影響力。青少年時期起，「非洲邦巴塔」便收集唱片，參加過幾次「酷哈洛克」的舞會，發現他也有不少同樣的唱片收藏。雖然他和「酷哈洛克」根源相同，後來的領域卻越來越廣，他的混音素材包括一點點非洲、加勒比海、soca（注17）與華盛頓地區的go-go音樂，讓他的作品有一種放電、多民族的質素。因此，許多當過他助手的人都封他為「唱片大師」。Ralph McDonald的“Jam on the Groove”與“Calypso Breakdown”、Herman Kelly的“Dance to the

Drummer's Beat”、Mohawk的“Champ”，以及Kraftwerk的“Trans-Euro Express”都是他發掘的唱片，大加推廣，擴張了嘻哈音樂的深度。

除了古怪的品味外，「非洲邦巴塔」的重要性還在他樹立的神話。成長於「布朗河計畫」（Bronx River Projects）（注18）時期，「非洲邦巴塔」當年是紐約市最大青少年幫派Black Spades的一員。一般說法是七〇年代中期，Black Spades之類的青少年幫派逐漸褪流行，嘻哈文化的表現形式（如塗鴉、霹靂舞、DJ、饒舌）填補了空缺，有效扼殺了紐約的幫派文化。「非洲邦巴塔」完全不接受這套理論，他說：「女孩們厭膩了幫派那些狗屎，而男孩逐漸退出幫派，因為看到有人為幫派喪命。」以九〇年代角度觀之，這個說法很詭異，很難想像因為幫派分子的女朋友討厭幫派，首善之都的幫派因而絕跡。

一九七四年，「非洲邦巴塔」成立了「祖魯國家」，這是個DJ、霹靂舞者、塗鴉藝術家與街坊年輕孩子的組合，一方面填補幫派在都會文化中扮演的兄弟會角色，也淡化了犯罪與鬥毆的重要性。「祖魯國家」早期成員如Rock Steady Crew（注19）與DJ兼製作人Afrika Islam在當時都扮演了重要角色。二十五年後，這個組織依然存在，做為穩定團員的力量，也是嘻哈文化的安全閥。過去這些年，嘻哈文化屢起爭端，都賴「非洲邦巴塔」與「祖魯國家」介入擺平。

「閃手大師」現在以錄音室作品聞名，但是幾項純DJ技術的突破，都要歸功這位大師優越的手眼協調性。我前面提及Grand Wizard Theodore或許是最早發明摩擦唱片技術的人，卻是「閃手大師」讓這項技術變得重要。至於punch phrasing與鼓奏式打碟這兩項技術則要歸功「閃手大師」。所謂的punch phrasing是指在一個唱盤上弄出快聲，然後另一個唱盤以正常速

度播放（注20）。而鼓奏式打碟則輪流將兩張唱片往後旋轉播放，可以不斷重複同一個樂句。「閃手大師」是個「秀」味十足的人，不像「酷哈洛克」只會趴在唱盤上播歌，不和觀眾多說話。「閃手大師」是既會播歌又會娛樂觀眾。娛樂觀眾的伎倆是嘻哈文化重要一環，不管是背對著唱盤打碟或者是用腳混音，都是「閃手大師」的靈感之作。

「閃手大師」電器工出身，永遠勇於探索他的器材，予以創新。譬如他發明「時鐘理論」（clock theory）混音，可以讀唱片，用spinning logo（注21）來定出鼓奏點。他也將Vox電子鼓改裝成他所謂的「節拍盒」（beat box），可以為一段音樂混音添加新的打擊，讓電子鼓機成為製作饒舌音樂的重要配備。

就像「酷哈洛克」有「可樂拉搖滾」做MC，「閃手大師」也斷斷續續和一群年輕MC合作，後來他們以「憤怒五人組」（Furious Five）闖出名號。一九七六到一九八〇年間（那時DJ尚未開始灌錄唱片），「閃手大師」和Cowboy（本名Keith Wiggins）、Melle Mel（本名Melvin Glover）、Kidd Creole（本名Nathaniel Glover）、Rahiem（本名Guy Williams），以及Mr. Ness（本名Ed Morris，綽號又叫Scorpio）這五個年輕人合作。當時他們在一一六街的Harlem World Disco或時代廣場的Diplomat Hotel表演，所得微薄，經常為了錢和敬業態度起紛爭，有時五個年輕MC全都現身，有時，統統沒露面。偶爾，「閃手大師」合作的MC是年輕的「克帝斯重擊」（Kurtis Blow，本名Curtis Walker）。

不管是否與「閃手大師」合作，「憤怒五人組」創造了一些嘻哈文化重要語彙，「閃手大師」回憶：「Cowboy發明了不少重要語彙，而且聲音強而有力，很能引起注意。」嘻哈表演最經典的三句老口號：「高舉雙手，用力揮舞，好像你不鳥全

世界！」「隨著節拍鼓掌！」「尖聲吶喊吧！」全是Cowboy的創作。

根據「閃手大師」的說法，Kidd Creole和他的兄弟Melle Mel是：「最早的押韻專家。他們是最早玩要我說你接的人，譬如Kidd Creole會說『我』，Melle Mel就會接『走』，然後Kidd Creole再接『在』，Melle Mel跟著說『路上』。他們可以整場表演這樣接來接去，看起來真是奇觀，聽起來也神奇萬分。」

我前面說過現今大家將饒舌歌者與饒舌音樂愛好者分為「舊派」與「新派」。所謂的「舊派」其實就是嘻哈文化的創建先鋒，簡言之，就是在七〇年代邁入青春期、居住在布朗區與上曼哈頓區、精力旺盛、充滿創意與天真的年輕人所組成的鬆散社群。「天真」或許是個出人意料卻十分關鍵的形容詞，甚至堪稱至為重要。我不光是說他們對錢天真，我碰過的每個年輕樂手都有這種特質（就算擁有再多大家盛讚的街頭智慧，都無法防止他們被剝削）。

當我說「天真」，我指的是創建嘻哈文化的那種心胸開放、無邪精神。當年他們在公園與社區中心舉辦舞會，顯示賺錢不是他們真正的目標，現在，這已成為大家競相以懷舊口吻訴說的「嘻哈真正精髓」。三位先鋒DJ——「酷哈洛克」、「非洲邦巴塔」與「閃手大師」推動此種音樂，期望的不過是地區性名氣、街坊的尊重，然後在上城區與古老城中區舞廳賺點小錢。他們可能這裡搞個幾百元，那裡賺個幾百塊，但不妄想憑這些演出成為百萬富翁。就像塗鴉畫家與霹靂舞者，舊派DJ與緊接的追隨者播放嘻哈音樂是因為它有趣好玩，而且他們有這個本事。

塗鴉畫家在牆上留下自己的標籤，不是為了模仿藝術學院的技巧，也不是刻意表現「後現代」。而西班牙裔的霹靂舞者表

演激烈的旋轉與戰鬥舞姿，也不是為了要脫離拉丁社交舞傳統。同樣的，DJ玩耍「鼓奏式打碟」也不是要擺脫靈魂音樂的範式。他們只是在無意間發現了一種非常直接、自給自足、完全能自我控制，而且能讓他們鶴立雞群的表現方式。他們的藝術創作只需要非常簡單的工具，創作的好壞標準也由他們設定。在那時，嘻哈仍不是一個大眾商品的概念。嘻哈也不是一個事業選擇。

舊派者完全不知道嘻哈將走向何方，對它的後續發展大為吃驚（雖然有的驚喜，有的則未必）。當我第一次接觸嘻哈，我住在布魯克林一個飽受毒品侵蝕的勞工階層區。相信我，當時我完全沒想到數十年後，我還依然在乎嘻哈文化的一切。

【譯注】

1. **Affirmative Action**：一九六五年，美國總統頒佈行政命令「優待性差別待遇法案」，要求政府單位與聯邦政府簽約機構不得因膚色、種族、宗教與原有國籍而有僱傭等歧視。一旦有違反情事，將以刪減聯邦補助為制裁。三年後，行政命令予以擴張，將性別歧視納入，要求聯邦簽約機構與政府單位實施積極招募、升遷女性與少數族裔的「積極行動」。詳見尤美女等譯《美、德、日、瑞典有關男女工作平等之相關法條譯述》，台北：婦女新知基金會（1988）。

2. **Frug**、**Mashed Potato**、**Hully Gully**：興起於六〇年代初期、單人自由舞姿的舞蹈。

3. **record spinner**：即播放唱片的DJ，此間稱在舞會裡播唱片為打碟。

4. **sound system**：音響團原指雷鬼舞會場景裡，巡迴各舞會、活動及慶典表演的團體。成員包括DJ、饒舌歌者，還搭配燈光音響系統。

5. **dub**：在雷鬼音樂有兩大勢力，一個是錄音室的演唱歌手，一個是舞廳裡的DJ。大約在一九七〇年代初，DJ King Tubby開始將歌曲的唱腔軌抽掉，留下伴奏軌，後來又將其他的樂器軌抽掉，只留下鼓與貝斯，在這個基礎上重新混音變化，讓唱腔可以飄進飄出（帶著大量的echo），吉他反覆樂句與其他小噪音也可以不時加入、淡出，形成所謂的dub技術，這也是電腦取樣合成（sampling）與嘻哈舞曲的祖師爺。詳見Simon Broughton, etc., ed., *World Music: Rough Guide* (2nd edition), London: Penguin Books Ltd. (1995), p.530。

6. **Kenny Gamble**、**Leon Huff**：Philadelphia International Records的老闆兼製作人，他們將孟斐斯與摩城的經典靈魂樂與放克樂做結合，創建了所謂的「費城之聲」（Philly Sound）。

7. **Aretha Franklin**：美國靈魂樂天后。

8. **MC**：全名為**Master of Ceremony**，是指在舞會中帶動氣氛的主持人，他要對眾人說話，還要會以人聲製造節奏以及模仿機器所發出的聲音如鼓聲與唱片摩擦聲，而後演變為饒舌的說唱技巧。

9. **CBGB**：紐約著名的地下樂圈俱樂部。

10. **Jimi Hendrix**：著名歌手兼吉他手，以技術高超聞名。

11. **shell-toed Adidas**：早年一種鞋頭像貝殼的愛迪達球鞋。

12. **head spin**：就是頭著地的旋轉動作。

13. **James Brown**：美國靈魂樂教父。

14. **electric boogaloo**：有時又稱為**popping**，利用肌肉的緊繃與放鬆，而產生身體的震動與停格，就像機械人一般的運動。詳見<http://home1.8d8d.com/Personal/Students/ymonkey.in2000.com/dance2.htm>

15. Zulu Nation：是Universal Zulu Nation簡稱，一九七三年由「非洲邦巴塔」在紐約創立，是一個有計畫性推廣各式黑人音樂文化的組織，紐約許多重量級的嘻哈藝人與團體都是這個團體的成員。詳見<http://read.doml?now=punk&file=M963508136.A>。

16. scratch：DJ將唱片放在唱盤上來回做節奏性旋轉，摩擦唱針，便會發出奇特的聲效。

17. soca：soul calypso兩字的濃縮新字，意指美式靈魂樂與加力騷樂的融合。一九七〇年代，越來越多加力騷歌手跑到紐約布魯克林錄音，受到狄斯可音樂風潮影響，將加力騷音樂融合靈魂樂的貝斯、狄斯可電子鼓節拍、放克音樂、中板的ska，形成所對的soca。

詳見Simon Broughton, op.cit., pp.508-509。

18. Bronx River Project：重整布朗河的計畫，除了清除河裡的垃圾，並在沿岸開闢公園。

19. Rock Steady Crew：非常重要的早期霹靂舞團。

20. phrasing：在DJ術語裡，如果用同樣的兩首作品或兩段音樂，在兩個不同唱盤播放，一開始維持同樣的速度，然後透過混音機將其中一個唱盤播放加快或放慢，使其出現聲音上的變化。如果是不同的兩首作品，則是將某張唱片的片段加入到另一首作品中。

21. spinning logo：用長條狀的紙貼在唱片上，讓DJ可以很快找到摩擦唱片時要用的鼓奏點。

第二章 嘻哈不只是一段情

許多時候，我們的表演會搭配饒舌歌手，比單純一個人播放唱片，更能吸引觀眾。越多傳單、貼紙、海報上印有你的名字，你就是越受歡迎的饒舌歌手。

——席蒙斯，一九八五年

嘻哈不是我的生命，不過，它一直舉足輕重。有時，我愛它勝過任何女人。有時我痛恨它的程度一如遭到情人背叛。現在，年過四十，有時我對嘻哈的熱情稍減，它就像我許久以前愛過的女人，愛上她的理由已不復記憶，對她卻是無法忘懷。

七〇年代中期，我正邁入青春期，家住布魯克林區的東邊，那裡全是簡樸的兩層樓獨棟房子、出租公寓與快速傾頹的平民住宅。我和媽媽、妹妹同住的家位於狹窄的街上，對面是所小學，還有談戀愛不可或缺的操場。那也是流動DJ的年代，拿著一疊唱片與大喇叭的傢伙殺進市立公園，不為別的，只為連續數小時用兩個唱盤播歌震撼聽眾。

一九七七年某個炙熱夏夜裡，一個帶著巨大喇叭（以及足以匹敵喇叭的龐然自負）的流動DJ讓我認識了兩首作品，那兩首歌不僅帥而且前衛，二十年後，依然影響著嘻哈的形貌。其中一首是Kraftwerk樂團的“Trans-Europe Express”，另一首是M.F.S.B.的“Love Is the Message”。這兩首歌聽起來就像白天與

黑夜一樣涇渭分明，但都傳達了都市青年某些特別的新東西。“Trans-Europe Express”是緊湊濃密、魅惑十足的電子合成樂饗宴，由四個來自德國、看似機械人的樂手創作。“Love Is the Message”則是費城之聲的產品，由一群人味十足、人種混雜、實力堅強的樂手演出，充滿華麗的放克風味。

不過當時我還不知道這些細節與細微差異。那時我還不是樂評人，只是個喜歡閱讀唱片評論的四眼田雞年輕人。我只知道這兩首歌紅遍我們的街坊。它們屬於穿裙褲的女孩以及手綁腕帶、穿緊身短褲打籃球的男孩。也屬於畏懼雷根而後投票給卡特的人。對那些穿Converse球鞋與布面軟底涼鞋、夏天裡在瀝青路面跳舞的人而言，這是他們的歌。它們也屬於當時已跡近破產，卻仍為不知感恩的喬治·史坦布納（George Steinbrenner）（注1）斥資數百萬美元重新裝修洋基隊棒球場的紐約市。這兩首歌代表了美學品味的轉變。連接這兩首作品的共同因素是狄斯可，但我不知道它們會開出一條完全不同的音樂道路。

我是在一九七八年真正進入嘻哈世界，當時我在紐約最大的黑人週刊《阿姆斯特丹新聞》（*Amsterdam News*）實習。每天我在皇后區的學院下課後，便搭地鐵到《阿姆斯特丹新聞》的哈林區總部上班，聽命做各式雜活——拆信、改寫公關稿或報導教堂的活動。慢慢的，我被擢升去寫些爛電影的評論，偶爾寫些籃球明星特稿或者硬性新聞。午餐時，我會在一二五街離Apollo舞廳幾步遠的Blimpie快餐店買個三明治果腹。天氣如果暖和，我便站在街上看哈林區人踱步而過。那正是我進入嘻哈文化那天的情景。

當時我正準備點午餐，一個青少年手拿震天作響的廉價手提音響昂首闊步而來。這是常見的都市景觀。好幾年來，手提

收錄音機為神聖的公共空間製造了不少「垃圾」。但是這個年輕人聽的不是精力充沛的都會熱門音樂台WBLS，也不是爵士風的RVR或播放狄斯可音樂的92。他聽的是卡帶，一個男聲以飛快速度押韻唸白，搭配的音樂，如果我沒聽錯，應當是“Love Is the Message”。

過去幾年來，我聽過WBLS的Frankie Crocker、WWRL的Gary Byrd等廣播DJ跟著這首歌的節拍唸白，也聽過歌星Isaac Hayes與Barry White以這首歌襯底用緩慢、誘惑的語調「饒舌」。但是我從未聽過這麼抑揚頓挫、速度這麼快的唸白。它聽起來像另一個星球的音樂，而我剛剛抵達這個外星球。「喂，你！」我問：「這是什麼？」

他頭也不回、以一種「這傢伙真笨呀！」的語氣回答：「好萊塢。」我隨後上街晃了一會兒，根據我的調查結果，這卷自製卡帶已經流通五條街，在嘻哈音樂還未正式灌錄唱片前，已經形成一種地下的音樂經濟。

幾個星期後，我在市立學院體育館舉行的演唱會，第二次聽到DJ「好萊塢」的大名。當天的節目單印著老牌節奏藍調樂團Harold Melvin & the Blue Notes（Teddy Pendergrass那時已經離開這個樂團）、一個相當不錯的獨立樂團Brainstorm，此外還有Evelyn "Champagne" King（我替《告示牌》雜誌寫的第一篇自由投稿便是訪問他）。最引我注意的是「好萊塢」將和一個名叫「愛蟲史達斯基」（Lovebug Starski）的人聯手主持那場演唱會。我使盡手段才從杰瑞·羅布克（Jerry Roebuck）那兒搞到兩張票，羅布克是個黑人舞會籌辦者，後來在全國巡迴舉辦Black Expos舞會，賺了不少錢。

一九七八年的那一晚，我看到節奏藍調現場演出的歌手、樂團薪火相傳，交棒給DJ、MC與一疊唱片。資深節奏藍調樂

團表演中規中矩，Evelyn King當時還是個青少年，演唱膽氣大過技巧，頗具娛樂效果。但擠滿體育館的數千名青少年就和我一樣，是來看「好萊塢」表演而非Evelyn King。每當節奏藍調歌曲表演中段休息，「愛蟲史達斯基」便在「鐵輪」（唱盤的俗稱）上玩耍碎拍節奏（注2）搭配「好萊塢」表演，每每讓全場瘋狂，黑人與拉丁裔孩子全都狂熱起舞。「好萊塢」不僅帶領全體觀眾唱和，並流暢說些精心處理、充斥俚語與切分音的押韻唸白，譬如「低滴答，大家熱絡一下吧，打開耳朵，搖搖你的尾巴」。從體育館的這一頭，我可以看到「好萊塢」是個胖嘟嘟的年輕男子，留著短髮與鬍子，全身流瀉快活精力。他的聲音是可以帶動全場的洪亮男中音——有點類似今日「全民公敵」（Public Enemy）團長查克·D（Chuck D）那種昂揚震耳的嘻哈音樂「樂天版」。

同樣震撼人的是「愛蟲史達斯基」的混音技巧。他播放的歌曲有些和我在布魯克林學校運動場聽到的一樣，效果卻截然不同。他擷取的鼓奏段落更小，將它們與小段的放克結合。那天他播的最棒作品是Earth, Wind & Fire演唱的“Brazilian Rhyme (Interlude)”，選自*All 'n All* 專輯。那段間奏曲原長只有一分半鐘，主要特色是Philip Bailey的一段虛字吟唱，中間還有幾拍放克。那一小段間奏實在甜美無比，我真希望它長一點。現在，「愛蟲史達斯基」滿足了我的渴望，將“Brazilian Rhyme (Interlude)”不斷重複混音，完全不給人它會漸進至反高潮結尾的感覺。每當「愛蟲史達斯基」表演這首混音，整個紐約市立學院的觀眾便陷入瘋狂，Harold Melvin、Evelyn King或Brainstorm都無法望其項背。

那晚以及後來的無數場合，我也看到凡有嘻哈音樂表演便有群架。當天的演唱會，擺置了塑膠座椅的一樓觀賞區兩度爆

發群架，我坐在露天看台，清楚看到揮舞的拳頭、憤怒的臉孔與偶爾飛砸的椅子。我訝異觀眾從容面對群架的能力。每當衝突爆發，其他孩子便迅速離開衝突中心，鬥毆結束，又以同樣的迅捷速度回到座位，繼續聽歌的樂子。他們對暴力鬥毆不覺吃驚，也不覺得受到威脅，那是觀賞表演的附加代價。這種寧死不放棄享受是嘻哈迷的典型特徵，不管威脅是來自演唱會的暴力群架還是台上表演者虛構的暴力想像。

我第二次重要的嘻哈經驗來自同年夏天，陪著我的「精神導師」——《告示牌》雜誌記者、綽號洛基的羅伯·福特（Robert "Rocky" Ford）——前往布朗區。他接獲情報，「酷哈洛克」要在塔夫特高中的操場打碟。透過時代廣場「樓下唱片行」（Downstairs Records）員工的介紹，福特開始注意剛興起的嘻哈場景。因為年輕的黑人DJ會到這家唱片行的貨架尋找不知名但鼓樂打擊強烈的唱片。Incredible Bongo Band的“Bongo Rock”一上架，就被搶個精光。

當我們到達南布朗區的塔夫特高中時，一大群西班牙裔與黑人小孩已經在操場上晃蕩。黃昏時分，一輛旅行車載著「酷哈洛克」與他的助手抵達。助手們搬下幾個攜帶式唱盤，從操場鐵絲網的破洞長驅而入，「酷哈洛克」忙著拆下電線桿的插座蓋子，將一個延長線插座連上。沒多久，唱盤、巨大的喇叭箱與其他DJ配備全部安裝完畢，「酷哈洛克」忙碌起來。

根據「非洲邦巴塔」、「閃手大師」與其他人的說法，「酷哈洛克」的Herculoid牌喇叭音量奇大，沒人敢在學校操場與他對壘。但我不記得他的喇叭比其他流動DJ更具威力，令我吃驚的是群眾的專注力。年輕男孩圍在「酷哈洛克」的唱盤旁，研究他的風格，默記他的動作以及他放了哪些唱片——認知、吸收，準備剽竊他的大師精湛風格。

1979
★嘻哈美國

我將當晚所見寫了一篇文章登在《阿姆斯特丹新聞》。這是我職業生涯最早的作品之一，也是我第一篇有關嘻哈音樂的文章。一年後，嘻哈音樂才正式被灌錄唱片，因此這篇文章也是最早描述此場景的作品。標題是「DJ 哈洛克與他的B-beat」。

布朗區，溫暖的週五夜，四面八方來的人湧進塔夫特高中操場聆聽DJ哈洛克表演。他很高，二十六歲，靜默自持的態度幾乎惹得青少年咯咯笑。他主持舞會的名氣在布朗區無人出其右。哈洛克（本名Clive Campbell）和同儕DJ不同，他不是快嘴饒舌歌手，以喋喋快語讓觀眾的頭跟著點個不停。不，他是個以唱盤創新音樂的人。他不滿足只是播放最新熱門曲，開始在唱片垃圾堆裡尋找減價商品——每張只賣兩塊九毛九或者更便宜的老唱片。根據他的DJ經驗，布朗區的跳舞年輕人喜歡歌曲的「鼓奏」部份，也就是把鼓樂從旋律抽離出來，以彰顯活力十足的拉丁打擊。

他會在一首熱門歌曲裡插入Dennis Coffrey暢銷老歌“Scorpio”的一段打擊，或者插入電影Willie Dynamite（注3）原聲帶的片段。哈洛克創造了一種加長版、令人更加興奮的舞曲經驗。他的最偉大發現是Incredible Bongo Band的“Bongo Rock”，那首歌曲全部是康加鼓與邦加鼓的演奏。這首作品變得極受歡迎，人們因而稱哈洛克的混音技術為B-beat，以標示其源頭為“Bongo Rock”。B-beat大約發展於四年前，現在已被其他紐約市內城區的DJ廣泛使用於各種形式。

哈洛克與他稱為「力士們」（Herculoids）的助手，現在固定在高中舞會、畢業舞會與他在杰朗街一五九〇號開設的Sparkle狄斯可演出。

哈洛克偏愛使用老唱片，一大原因是「年輕孩子不喜歡過分加工的音樂」，不幸的，今日瞄準狄斯可舞廳的音樂正是如此。另一個原因是現今舞曲風格旨在配合「哈騷舞」（hustle）（注4）的華麗扭動與旋轉。但誠如一個綽號Shortstuff的年輕女士所言：「哈騷舞已經褪流行，現在當道的是瘋客舞（freak）。」所謂「瘋客舞」是一種鬆散、充滿放克味的舞，最激烈的時刻看起來像在快速磨轉。這種舞最好的搭配便是B-beat重節奏唱片。

當哈洛克在塔夫特高中操場一開始打碟，便有觀眾跳起「瘋客舞」。音樂越來越棒，跳舞的人也越來越多。哈洛克與他的「力士」助手們專注監控看似「星艦迷航記」裡的先進機器。許多人可能對狄斯可音樂不感興趣，但看到新世代年輕男子因為接觸DJ器材而對電子學感興趣，還是很有趣。未來的黑人電氣工，今晚可能就在公園裡播放狄斯可音樂。

撇開重讀這篇文章令我覺得蒼老外，由它觀察嘻哈文化至今的變化，依然頗有趣。B-beat後來變成嘻哈。根據我當時所寫，B-beat發展於四年前（這是哈洛克告訴我的），也就是說他在一九七四年便開始玩B-beat。文章末段的「黑人電氣工」則顯示我的視野狹窄。事實上，許多非洲裔美國年輕孩子因為對

DJ科技感興趣，從公園舞會邁向唱片錄音，存夠了錢，便在自己家裝設錄音室，而後擁抱電腦取樣合成技術。這種將科技轉塑以符合黑人美學口味，已成為嘻哈文化的商標。

稍後，那年夏天我碰到了威利·岡斯（Willie Gums）。他是個年輕的舞會籌辦人，在第七大道靠一三〇街的「文藝復興舞廳」辦青少年舞會。那是個搖搖欲墜的場所，但是三〇年代時，它是爵士大樂隊舞廳，也是第一支黑人自資籃球隊「哈林文藝復興隊」的球場。

到了七〇年代，岡斯的Rolls Royce Movement舞會與其他較小的舞會籌辦人，利用這家骨董舞廳來賺狄斯可風潮錢。由於年輕DJ、MC、霹靂舞者的參與，它快速成為上城區的嘻哈中心。「文藝復興舞廳」離Small's Paradise只有一條街，那也是個值得尊敬的哈林區夜生活據點，籃球傳奇理查·張伯倫（Richard Chamberlain）一度是這家店的老闆，原本是爵士表演俱樂部，後來「好萊塢」、「克帝斯重擊」等MC都曾在此主持舞會。

不幸的，「文藝復興舞廳」所在的那條街轉角處就是「阿比西尼亞浸信會」教堂。二〇年代起，該教堂就是哈林區中產階級的柱石，由亞當·克來登·包爾二世（Adam Clayton Powell, Jr.）牧師暨參議員創建，混合政治、上帝與煽動言語，成為權力基地。岡斯開始籌辦這類享樂舞會時，包爾牧師已過世多年，但是年輕、野心勃勃的繼任牧師卡文·巴特斯（Calvin Butts）卻以攻擊Rolls Royce Movement為己任。

巴特斯牧師是個緊繃的年輕人，散發出一股比實際年紀大上二十歲的傲慢專橫氣味。他認為岡斯的舞會是引誘年輕人吸毒、淫亂、放縱的觸媒，而且距離「阿比西尼亞浸信會」的莊嚴大門只有幾步之遙。在教友的支持下，他誓言讓Rolls Royce

Movement關門大吉。

我和岡斯約在《阿姆斯特丹新聞》辦公室碰頭，提及他的遭遇，我自然滿懷同情。但報社和我看法相左。違逆哈林區最受人尊重的教會，去捍衛年輕黑人狂歡的權利，對報社管理階層來說，是件沒腦袋的事。我和岡斯會面沒多久，他的Rolls Royce Movement便被阻於「文藝復興舞廳」門外。

但史書春秋之筆已將巴特斯牧師列為年輕新文化的頑固敵人。幾年後，他在「阿比西尼亞教會」門口公然砸毀饒舌唱片，抗議它們的負面內容，並與「冰T」（Ice-T）及其他嘻哈大將展開熱火舌戰。多年來，巴特斯牧師一直是譴責饒舌音樂與嘻哈文化的代言人。對他而言，與Rolls Royce Movement的鬥爭只是第一回合。

一九七九年，黑人與西班牙裔聽眾都是去上城區的舞廳（如Small's Paradise、Broadway International、Charles' Gallery）與時代廣場附近的舞廳（如Diplomat Hotel的舞廳、Nell Gwyn狄斯可）聽嘻哈音樂。我、福特以及《告示牌》雜誌的摩爾（B.J. Moore）考慮找個上城區年輕MC灌唱片。他們看中在哈林與布朗區頗受歡迎的Eddie Cheeba，也接觸了「克帝斯重擊」。「克帝斯重擊」長相英俊，是哈林區土生土長的孩子，因為市立大學的同班同學席蒙斯是舞會籌辦人，他在皇后區經常有表演機會。

我和這兩位朋友並不是唯一在觀察嘻哈發展的人。一九七九年十月，第一批Sugar Hill Gang的“Rapper's Delight”十二吋單曲唱片上市，白色封套，橘色圓標。沒有現今大家熟悉的「糖山唱片」（Sugar Hill）藍標，也沒有精心的多彩美術設計。儘管外表不起眼，這批唱片卻在極短時間內銷售一空。在貝佛德—史達文森（Bedford-Stuyvesant）社區諾德專街上的Birdel唱

片行，這張唱片簡直是狂銷。連我老媽的朋友Joe Long都滔滔不絕“Rapper's Delight”有多正點。而這股興奮狂熱終將橫掃全美而後席捲全球。

就歷史記錄而言，由Fatback Band樂團演出、King Tim（本名Tim Christopher）主唱的“King Tim III（Personality Jock）”饒舌歌曲，發行時間早於Sugar Hill Gang，但是就和當時許多搞節奏藍調的人一樣，Spring唱片漏接好球，將它擺在另一首單曲“You're My Candy Sweet”的B面。到Spring唱片發現錯誤時，為時已晚。

“King Tim III”的出現雖在嘻哈圈掀起漣漪，“Rapper's Delight”掀起的卻是海嘯。這首歌的名字讓上城區的MC以「饒舌歌者」（rapper）為名，沿傳至今。但是一些舊派者討厭「饒舌」這個標籤，直到今日，仍稱呼自己為MC。

許多舊派者從未想過他們所做的這種音樂有商業生存能力，現在機會卻來敲門。就在“Rapper's Delight”出版後，Mercury唱片同意發行我的朋友福特與摩爾製作的唱片。那首新創節慶歌曲名為“Christmas Rappin”，讓「克帝斯重擊」順利進入唱片圈。

嘻哈音樂開始受到上城區以外的人注意，我則不然，不管在上城區或任何地方都吃癩。《阿姆斯特丹新聞》裁員，代表我大學畢業後，無法繼續經常觀賞演出。更慘的是，賜我自由投稿機會的《告示牌》雜誌總編輯，發了一封備忘錄給我，指控我寫作使用「黑人式英語」，不要我繼續為該雜誌寫稿。我在短短幾個月內，連續失去兩份主要收入來源。

幸好福特救了我一命，他在製作“Christmas Rappin”前，幫《音樂人》（*Musician*）雜誌撰寫唱片工業專欄，他把機會轉給我。我也替《搖滾樂與靈魂樂》（*Rock & Soul*）之類的同仁誌

拚命寫稿，每篇一百美元。還替「克帝斯重擊」金唱片單曲“The Breaks（Part I）”擔任和聲，有趣雖有趣，但是一九八〇年，我的手頭緊到不堪回首。

十二月時，《唱片圈》（*Record World*）雜誌總編輯Peter Keepnews想起他曾看過我在《告示牌》寫的文章，聘我去擔任黑人音樂的編輯。《唱片圈》當年是《告示牌》的頭號競爭對手。薪水在望，我在一九八一年一月加入《唱片圈》，馬上將嘻哈場景列為黑人音樂報導範圍——當時《告示牌》還未跟進。我對嘻哈文化十分熟中，建議《唱片圈》與「糖山唱片」接觸，談一個專刊，用編輯式廣告（advertorial）（注5）來呈現，找來「糖山唱片」的朋友刊登廣告，吹捧他們的偉大。一九八一年春天，連續好幾個星期，我都往返紐約與紐澤西州英格場，企圖完成這個專案。

「糖山唱片」的辦公室是兩層樓建築，具有郊區大街購物中心的魅力風味。從外觀上看，它完全無可名狀，進入裡面，牆壁是那種廉價地下室木板鑲嵌，辦公家具也同等「優雅」。照明不均勻，地毯非常薄。建築雖破舊，裡面卻充滿生氣。幾年前，它的所有人羅賓森夫婦（Joe and Sylvia Robinson）在此經營節奏藍調唱片公司All-Platinum。不幸，唱片公司宣告破產，肇因於大唱片公司的黑人音樂部門與資源不斷成長。七〇年代節奏藍調市場的激烈競爭讓All-Platinum關門大吉，眼睜睜看著他們最大牌的Moment樂團跳槽寶麗金唱片（PolyGram Record），改名Ray, Goodman & Brown。All-Platinum的老闆娘席薇雅是老牌唱片歌星，曾在一九五七年以Mickey & Sylvia二人組推出暢銷單曲“Love Is Strange”，而後單飛，在一九七三年推出“Pillow Talk”。

因此當她在——六街Harlem World Disco的一次生日舞會裡

看到幾個饒舌歌手表演，馬上抓住機會重返唱片圈。羅賓森夫婦（尤其是席薇雅）知道饒舌音樂不僅可以賣，還可闖出真正事業。他們用以前替Moment、Shirley & Company還有席薇雅自己灌錄唱片的錄音室，建立起第一個嘻哈帝國——「糖山唱片」。這家公司組了一個很棒的專屬樂隊，全國巡演，全部使用自己的藝人，而且率先推出饒舌歌手個人專輯，而非以往的十二吋單曲合輯。爾後四年，繼“Rapper's Delight”的成功後，他們推出一連串史上最重要的嘻哈唱片，包括「閃手大師」的“The Message”、“The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel”。從一九七九到一九八三年，「糖山唱片」是支持嘻哈文化最力、最大、最有名的唱片公司。饒舌唱片雖然讓羅賓森夫婦在這棟舊房子重起爐灶，卻沒時間粉刷它。

在“Rapper's Delight”之後，其他黑人創立的獨立唱片公司也開始推出十二吋饒舌單曲，羅賓森夫婦因為起步早，累積起足夠的資本與影響力，可以買下主要對手的頭牌藝人。一九八〇到一九八一年間，「糖山唱片」從Winley唱片挖來了Spoonie Gee，從Enjoy唱片挖來「閃手大師」、「憤怒五人組」、Funky Four + I與Traacherous Three。他們同時簽下第一個女子饒舌三人組Sequence。就連席薇雅原本陷入冬眠的演唱事業都復甦，她灌錄了“it's Good to be the Queen”做為對梅爾·布魯克斯（Mel Brooks）的回應，布魯克斯執導的「世界史：第一部」（*History of the World: Part I*）電影原聲帶中便有一首“it's Good to be the King”。

創造這則成功故事的羅賓森夫婦是搭配完美的團隊。喬·羅賓森以硬漢形象著名，外表也頗符合硬漢模樣。臉色紅潤、長滿痘子，聲音粗嘎不耐，性愛與所有挑釁他的白人爭吵。在他的木板鑲嵌辦公室裡，喬經常憤怒批評社會現況，連

艾爾·夏普敦（Al Sharpton）（注6）聽了都會臉紅。相對於喬的直率與粗暴，席薇雅便顯得圓滑。長年討好觀眾，無須賣力，她便有一種自然湧生的甜言蜜語與假裝誠懇的能力。她總是用一種母愛洋溢的狡猾口吻形容手下的饒舌藝人，彷彿她是發善心收養了這些好孩子，而不是順便拿他們搖出百萬橫財來。

種族混雜的「糖山唱片」員工則沒口子讚美羅賓森夫婦。有些藝人如Melle Mel與Sequence樂團成員推崇席薇雅在音樂上的投入，有的藝人則是巧言令色多過真實熱情。與「糖山唱片」洽談專案期間，最令人厭惡吃驚的景象是一個不知替哪個神祕財務機構工作的肥胖英國紳士不時出入「糖山唱片」。我知道羅賓森夫婦之所以能夠以「糖山唱片」東山再起，背後是由摩里斯·李維（Morris Levy）支持。李維是唱片界傳奇人物，擁有一個獨立唱片發行網，曾替All-Platinum唱片做發行。我猜這位英國紳士是李維派來保護他的投資，但是他沒說，我也沒問。

結果，《音樂圈》與「糖山唱片」的合作案變成一場小災難。針對唱片工業，喬發表了一番煽動與激情的攻擊，我們拿來做社評的素材。席薇雅看到那篇問答式文章，大發脾氣，要求撤稿，她要重寫。最後一秒鐘換稿，讓《音樂圈》雜誌面臨可怕夢魘。更糟糕的是，「糖山唱片」包辦了那集專案多數廣告，結果沒付錢，我始終沒搞清楚問題出在哪裡。但這都不重要，反正《音樂圈》落得兩手空空，負擔那期全部的製作費用。

「糖山唱片」特集不過是《音樂圈》雜誌許多財務錯估的案例之一，終於導致一九八二年春天的關門大吉。幸運的是，我在《音樂圈》的一年資歷成為我的事業跳板。除了策劃那期「糖山唱片」特集外，我採訪了許多跨界重要偶像，包括Lionel

Richie、Chic樂團的Bernard Edwards、Nile Rogers、王子(Prince)、Morris Day，並與《村聲》雜誌(Village Voice)的音樂編輯Bob Christgau建立交情，他很早就知道嘻哈音樂的重要性。

我替《村聲》雜誌寫的第一篇重要文章是短評Harlem World Records出版的Lovebugs & Harlem World Crew演唱的“Positive Love”，還有「閃手大師」的“The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel”。一九九二年，我當上《告示牌》雜誌的黑人音樂編輯。這個圈內最有地位的雜誌兩年前不由分說辭退了我。我能得到這個位置是因為大學時代我曾在這個雜誌實習(那時的總編輯Adam White還記得我)，也因為我熱愛黑人流行音樂的兩大最新潮流——「王子」所創建的明尼亞波里之聲與饒舌音樂。

與時代同步是我的運氣。我進入主流音樂媒體圈，正逢紐約黑人社區以外的人開始注意嘻哈，尤其是那些辦公室位於城中區、一直吹噓狄斯可音樂是唱片工業救世主的人。但還要再過一段時間，這些唱片界高級主管(不管膚色黑白)才真正抓住流行。回首過往，我必須說我也是讓他們大夢初醒的人之一。

我替《告示牌》寫的第一篇專欄探討饒舌樂的製作人升格至節奏藍調領域。文章主角是Larry Smith，他是貝斯手、作曲者，也是「克帝斯重擊」製作團隊的一員。一九八二年，他升格替資深樂團Con Funk Shun製作唱片。現在看看，我那篇專欄太過大膽預測、時機也過早，因為還要五年，嘻哈圈培養出來的製作人才得以真正重塑節奏藍調的聲貌。

儘管如此，當時我便毫不懷疑嘻哈將是下一波文化勢力。但是一九八二年，一般人還無此認知。那時，塗鴉與霹靂舞仍

比嘻哈音樂熱門，沒多久，嘻哈音樂的元素趨於成熟，完全發揮潛能，我與嘻哈的一段情終於開花結果為一輩子的愛戀關係。

【譯注】

1. George Steinbrenner：洋基隊的經理人兼股東團隊合夥人。與紐約市簽下合約，Shea球場在一九七六年裝修完畢後，洋基隊將在這個球場打三十年。
2. Break Beat：碎拍節奏，非傳統的4/4拍，而是改良自放克音樂的鼓樂節拍，做速度的改變，然後只留鼓聲或僅搭配極微的器樂。詳見[Http://www.geocities.com/faustandshortee/ShorteeDJDictionary.html](http://www.geocities.com/faustandshortee/ShorteeDJDictionary.html)。
3. Willie Dynamite：一九七四年電影，由Gilbert Moses導演，是早年描寫黑人皮條客最具深度的電影之一。
4. Hustle：一九七四年興起於紐約的一種狄斯可舞風，著重身體接觸與各種炫耀花招，因Van McCoy的暢銷歌曲“The Hustle”而得其名，後來還有Continental Hustle、Latin Hustle等各種新變化。詳見Tom Hibbert, ed., *Rock Speaks!*, London: Omnibus Press (1983), p.78。
5. advertorial：以新聞報導的方式所作的廣告。
6. Al Sharpton：夏普敦是紐約黑人運動領袖，經常率領遊行示威。一九九一年曾在遊行時被刺傷，一九九七年並與朱利安尼角逐紐約市長落敗。

第三章 幫派分子——事實與虛構

★嘻哈美國

人常是出身背景的產物。你與他人的連結、所屬世界的規範，都影響你後來的人生。你可以排拒它們。你可以說：「好吧，這些規範對我而言不存在，因為我不再屬於那個世界。」但那些規範（亦即，人們為何如此生活）之所以存在，內含很強的訓誡。最大原因是求存。追根究柢，就是為了求存——讓人類這個形體、皮囊、肉體得以繼續存在——盡其一切，繼續生存。我想這些規範是你終身無法擺脫的。

——馬丁·史柯西斯 (Martin Scorsese)，《滾石雜誌》一九九〇年

民權運動之後，黑人中產階級家庭與許多勞工階層家庭終於有權住到他們負擔得起的社區。當然，種族主義還是將他們阻擋在某些區域之外，但是許多在經濟階梯攀爬而上的人終於累積起足夠的資本與勇氣，搬出老舊、充滿戰鬥氣息的街坊。不僅醫師、律師搬出黑人社區，連公車司機、老師，還有在市政府找到新工作的人都搬走。諷刺的是，黑人受薪階層的社會流動力增加反而讓舊社區門戶大開，犯罪激增，加速白人飛快撤離。常被非洲裔美國顧客誹謗為剝削者的白人商販，不是店面焚燬於都市暴動，就是被犯罪事件趕出社區。

多數犯罪事件導因於毒品。休斯兄弟 (Allen & Albert Hughes) 導演的電影「絕命戰場」(Dead Presidents) 便強有力

勾勒了這種黑人社區的致命驟變。在那部電影裡，一位黑人士兵參與越戰前，家鄉雖清苦卻充滿希望，退伍返鄉時，舊有街坊卻變成齷齪、絕望、海洛英滲透的貧民窟。事實上，越戰退伍士兵是促成此種悲劇轉變的原因之一，他們既是受害者也是加害人。

一九七一年，美國陸軍估計美國大兵在駐紮越南時，約有百分之十使用過海洛英，其中百分之五是嚴重成癮的毒鬼。當部分黑人士兵返鄉，面對充滿不確定感的未來，他們帶回了海洛英，做為對抗失業的緩衝，他們協助創造了黑人犯罪行業的新浪潮——販毒。它是來自街角、對尼克森總統倡言以「鼓勵黑人創業」取代「政府補助」的最直接反應。

海洛英的入侵（一方面也歸功黑手黨與其他犯罪組織的推波助瀾），為美國的犯罪場景帶來新勢力，包括亞洲與南美洲毒品走私客，也給了手段殘忍的黑人新幫派力量。在這之前，黑人犯罪階層的營生多半是數字賭博 (number running) (注1)、賣淫、銷贓與搶劫，海洛英買賣讓他們變得大膽，不斷擴充，更具掠奪性。

在六〇年代末海洛英開始大量出現於市場前，原型的黑人罪犯是數字賭博的組頭，這是北方貧民窟特有產物，系譜可追溯至三〇年代。組頭是社區必要之惡，朝好的方面看，他是社區銀行家，為顧客處理每日的投資；換個較不浪漫的觀點，組頭是不可信賴的騙子，從贏家的彩金賺取抽成，碰到賭客贏了大票的，乾脆捲款潛逃。雖然組頭的顧客也常不付錢，讓他（或她）的生活風險頗高，但是組頭就和後來的毒販一樣，都是從社區最窮困的人身上賺錢。他們販賣夢想，一點一滴，從黑暗美國榨出錢來。

當然，數字賭博不像販賣本質致命的商品，它和賭馬與其

第三章 幫派分子——事實與虛構

他賭博遊戲一樣，只是訴諸逃避心態的致富夢。數字賭博雇用不少人從事網絡式的犯罪活動，但社區與警方都睜一隻眼閉一隻眼，因為它給人們希望，偶爾也讓顧客賺大錢。事實上，數字賭博就像膠水，黏合許多貧窮的非洲裔美國人社區，對數字賭博的共有狂熱支撐也磨損了他們日復一日的的生活。

在海洛英犯罪時代之前，與組頭並列黑人罪犯萬神殿的還有皮條客與酒鬼。雖然皮條客明顯剝削女人與男性的性慾，許多男人（女人更多）嘴裡或許不承認，心裡卻認為皮條客是充滿迷人魅力、有點令人敬畏、叫人暗地尊崇的人物。這種興趣源自皮條客控制他人的能力。任何人懂得利用生意竅門、性能力、對人類心理的洞察與暴力（是的），讓他人從事最親密的性活動，賺錢給他花用，無可否認，會觸搔某些人最底層的意識。

人們以一種扭曲不健康的角度，將皮條客控制環境（也就是他旗下女孩）的能力視為黑人男性權威控制領域的罕有樣板。儘管數十年來，教會領袖與不齒剝削女性者道德譴責並禁止皮條客，但皮條客依然是黑人年輕男性的反英雄樣板。他們的穿著、俚語與角色性格直到今日仍對黑人文化深具影響，絲毫不減。

相對於有勢力、浪漫化的皮條客，酒鬼是海洛英成癮者的前身、都市悲劇的具體表現。六〇年代時，海洛英成癮者在黑人社區並非新鮮事，只是他們較隱密，多半出現在爵士樂的洗鍊世界與樂手圈；但是打從非洲裔美國人遷移至北方，廉價葡萄酒與烈酒的受害者便浪蕩街角。Ripple、Wild Irish Rose與其他添加果汁風味的「毒液」在貧民窟與黑人區狂銷，預告了八〇、九〇年代麥芽酒的目標行銷策略。

從六〇與七〇年代的黑人流行文化，可以看到黑人犯罪的

演變。偉大的喜劇演員李察·普瑞爾（Richard Pryor）*That Nigger's Crazy*專輯中有一首歌曲“*The Wino and the Junkie*”，將酒鬼描繪成居住在大都市的鄉下笨蛋，而將毒鬼形容為都會年輕「殭尸」廢物。普瑞爾是藝人也是海洛英成癮者，對他而言，酒鬼與毒鬼的分野非常重要，兩種成癮有細微差異，這種差異又影響了整個黑人社群。

哈洛威出版社（Halloway House）在六〇、七〇年代出版的「瘦子冰塊」（Iceberg Slim）與唐納·高恩斯（Donald Goines）系列小說，記錄了黑人犯罪形態從拉皮條、組頭、詐欺到賣白粉的轉變過程，令人難忘。「瘦子冰塊」（本名Robert Beck）是個膚色白皙的騙子，常被誤認是白人，書中主角多半是來自鄉間的騙子，流浪到大城市，使用各種心理策略讓女人賣身為他賺錢（如《皮條客：我的故事》〔*Pimp: The Story of My Life*〕），或者拐騙男人的辛苦血汗錢（如《狡猾寶貝》〔*Trick Baby*〕）。高恩斯成名較「瘦子冰塊」為早，他的作品是黑人理容院的通俗讀物。高恩斯也是毒癮史頗長的海洛英愛用者，一九七四年被人槍殺，死在打字機前，一起被槍殺的還有他的太太。高恩斯在世的短短三十九年受難史裡，一共寫作了十六本小說，早年以率直殘酷的筆法描繪生存於悲慘環境、心靈迷失且生病的人，散發出一股粗俚小說（pulp fiction）（注2）的醜惡詩意。

現實世界裡，非洲裔美國人的海洛英王朝於七〇年代在全美國茁壯：芝加哥由暴力的艾爾·魯金斯幫（El Rukins）統管；哥倫比亞特區則由雷菲·艾得蒙斯二世（Rayfield Edmonds, Jr.）掌控；紐約市先由「所向無敵先生」李洛“洛基”·邦斯（Leroy "Nicky" Barnes）統治，後由法蘭克·馬修（Frank Matthews）接棒。他們都建立了龐大的分銷網絡，邦斯

甚至與海外接觸直接進口毒品，跨過傳統的白人控制。就如同許多「黑人剝削電影」(blaxploitation film) (注3) 的情節圍繞著黑人區犯罪勢力爭奪戰打轉，現實生活裡，這些黑人幫派首腦也經常與勢力逐漸衰微的義大利、愛爾蘭犯罪組織進行高分貝、快速的戰鬥。久而久之，新勢力取代了義大利幫。隨著新毒品如天使塵 (angle dust) 與古柯鹼氾濫街頭，美國犯罪體系裡歷史悠久、結構穩定的序列階層也隨之崩解。

海洛英成為大眾化商品，終結了它與黑人樂手浪漫連結的想像。當毒蟲悲慘的生活形態在美國街頭清晰可見時，Charlie Parker (注4) 之類樂手的「美麗失敗者」浪漫神話也就崩解了，因為本質上，他們只是才氣縱橫卻飽受毒癮侵蝕的人。成年人在街頭乞討零錢、偷汽車音響、蜷縮睡在街角，這些景象毫無啟發人之處。

如果不是腐敗的警方與政府聯手協助毒品散佈，海洛英不可能充斥街頭。除了這個道德敗筆外，尼克森政府還削減了民主黨主政時的反貧窮計畫預算、系統化忽視美國都會住民要求經濟發展的呼籲 (他們的工作機會全外移至郊區)。

對於海洛英為何如此密集入侵黑人社區，有各種陰謀理論。證據顯示中央情報局涉入亞洲毒品走私「金三角」，向他們購買並協助經銷海洛英，做為暗殺或其他祕密行動的資金。此一事實進一步發展為陰謀理論，指出是政府勢力 (包括惡毒的種族主義者、聯邦調查局頭子胡佛) 將海洛英弄進黑人社區，以此破壞民權運動。由馬文·范比柏斯 (Melvin Van Peebles) 撰寫劇本、兒子馬里歐·范比柏斯 (Mario Van Peebles) 執導的一九九五年電影「黑豹黨」(Panther) 便是奠基於這套政府陰謀論。當然這套說法有點偏執意味，但如果你對聯邦調查局與法務部針對黑人領袖執行的「反情報計畫」(COINTELPRO)

(注5) 瞭解越多，便越容易相信政府陰謀論。

事實是七〇年代的反間計畫滲透了「黑豹黨」全美各個分會，甚至爬上權力高層，成功破壞這個本來就高度緊張的組織。一九六九年，芝加哥警方在某個政府買通的黑豹黨成員告密下，射殺了佛德·漢普頓 (Fred Hampton) (注6)，這只不過是政府眾多反間計畫中曾留下明文紀錄的一章。

一九九六年八月，加州的《聖荷西水星新聞》(San Jose Mercury News) 刊載了系列報導「黑暗同盟」，指出毒品快克在八〇年代入侵南加州與中情局有關。黑人運動領袖迪克·葛來理 (Dick Gregory) 與洛杉磯中南區女眾議員梅心·華特斯 (Maxim Waters) 全盤接受這個系列的論點，雖然中情局激烈否認，而《聖荷西水星新聞》最後也收回了它原始的說法。

非洲裔美國人深信政府對他們施展兩面手法，這個想法根深蒂固，有時顯得偏執，但邪惡的美國史讓政府陰謀論變得可信。從美國政府資助土斯基吉 (Tuskegee) 梅毒實驗 (注7)、讓阿拉巴馬州貧窮黑人受害於性病達四十年，到聯邦調查局在金恩博士的床下偷藏麥克風，竊聽錄下他的性生活，再到「反情報計畫」陰謀顛覆黑人激進組織，在在顯示這個國家的執法機構對非洲裔美國公民進行不法行動已行之有年。雖然眼前看來，想要確立中情局與快克氾濫間的連結，已走入死胡同，誰知道未來會有什麼新資料曝光？

不管是出於政府的背地陰謀，還是執法人員腐化、輕忽的素常產物，都市毒品文化的快速增長的確窒息了美國民權運動。它腐蝕了白人 (尤其是大都市裡的猶太人與自由主義者) 對黑人崇高掙扎的善意回應。到了七〇年代初，黑人與猶太人間的對話焦點已從平權移轉到犯罪，終於使兩個族群間長久以來的同盟關係趨於分裂。

由於供給的下滑，海洛英用量在八〇年代初減少，但是非法禁藥工業證明了它是美國最具適應力的企業，開始針對毒品愛好者開發新的產品線——天使塵（即PCP，phencyclidine）。這種人工合成的影響精神物質（psychoactive drug）會讓服用者產生幻覺，導致嚴重的心理傷害。使用者通常將天使塵撒在一般香菸或大麻菸裡抽，導致無法自制的暴力反應。一個「蒙塵」（dusted）（注8）的傢伙很危險，因為你永遠不知道他再抽一口後會變成什麼樣。八〇年代初，地方清晨新聞的頭條常是警察與醫院員工努力制伏那些「光束分解去史考特那兒」（beaming up to Scotty）（注9）的人。就藥效而言，天使塵就像致命的貧民窟LSD（注10），許多孩子嘗試它，以求進入一個生猛、逼真的夢幻世界。就我的經驗觀之，喜歡幻想、不顧危險、只求高度愉悅感的人，特別喜歡天使塵。我記得一個「蒙塵」的鄰居總是說他看到飛碟在哈林區天空盤旋。

在嘻哈文化的早期，天使塵是舞會常用毒品。它便宜、藥效快、隨手可得。不少饒舌明星與歌迷到了嘻哈活動的場子，一臉「蒙塵」樣，結果，天使塵變成嘻哈文化的創作靈感刺激物。但是就在天使塵肆虐街頭時，一種更具威力的古柯鹼提煉物正悄悄從華爾街菁英往低下階層滲透。

快克

七〇年代電影「超級佛萊」（*Superfly*）裡，古柯鹼是擺在茶几、唱片封套或別人身體上，用鼻子吸進去（或說「噴嚏」（注11）進去的）。在城中區，吸食古柯鹼的人如果想和相同嗜好者社交，就到過了合法營業時間仍開門的俱樂部碰頭，以示他們和抽大麻、注射海洛英的人高下有別。一九七九年，我曾

訪問一個毒販，他說：「吸古柯鹼的人是國王與皇后，這個國家的頂尖階層。」與跟他購買大麻的「二等人物」正好相反。

到了八〇年代初，吸古柯鹼變成煮古柯鹼來吸（freebase）（注12），這是讓古柯鹼還原到最基本的鹼基。和許多人一樣，在李察·普瑞爾於一九八〇年六月九日因燃燒古柯鹼，在加州自宅被警方逮捕前，我從未聽過freebase這個名詞。古柯鹼一直是非常貴的毒品，這種「煮古柯鹼」的行為，看起來像是無聊富人的另一個專屬行當。

freebase的過程是將古柯鹼放到水裡加熱，殘渣放到冷水冷卻，便會形成鹼基（base）或游離鹼基（freebase）。freebase過程所產生的碎裂結晶物就叫「快克」（crack），因為燃燒時會發出辟啪聲。這種形式的古柯鹼大受歡迎，正逢玻利維亞、祕魯與哥倫比亞地區的古柯葉產量大增，古柯鹼價格因而大幅滑落。

社會學者泰利·威廉斯（Terry Williams）在一九九二年出版了一本頗具深度的書《快克毒窟：末路筆記》（*Crackhouse: Notes from the End of Line*），描寫快克成癮者的生活形態。根據這本書，快克的售價從一九八〇年的一公斤五萬美元滑落到一九八四年的三萬五千美元，到了一九九二年，一公斤快克只值一萬兩千美元。快克將古柯鹼從大豪客手中奪下，讓較窮的毒蟲也可享用。只要區區兩美元，就可弄到一管快克，管蓋顏色有紅、藍、黃、綠，以標示它是哪個製造者的產物，以及來自哪個地盤的毒販。往往，毒販依最新流行文化產品給自己的品牌命名，例如電影「致命武器」（*Lethal Weapon*）或P-Funk樂團。

第一次有人正式提到快克是在兩張饒舌唱片——Melle Mel主唱、「閃手大師」與「憤怒五人組」合作、在一九八三年推

出的“White Lines”，以及Toddy Tee在一九八五年推出的“Batterram”，後面這首作品裡描寫洛杉磯警局用迷你坦克推倒「快克毒窟」。沒多久，美國媒體便充斥有關快克的報導與討論。從這些街頭報導來看，是嘻哈音樂記錄、歌頌、促進了這個毒品文化的進一步發展。

快克產業聘用不少年輕孩子，填補了產業外移郊區而後又外移至貧窮的第三世界國家、所導致的勞工階層工作機會驟減的經濟真空。快克產業熱情徵召年輕孩子，提供不需技術的禁藥產製、包裝、分銷等勞力工作。一九九二年，據估計紐約市的禁藥買賣一共雇用了十五萬人。其他大都市也不遑多讓。當MC Guru在歌曲中形容禁藥買賣是「日常運作」時，一點也不誇張，因為美國經濟很重要的一部分突然從股市移轉到快克產業。

毒癮一直是最講究「機會平等」的剝削者。它一視同仁侵蝕老人、有錢人、白人與黑人。但是它對年輕女人的戕害特別令人心酸。據社會學家威廉斯的估計，快克毒窟裡的「住民」約有百分之四十是女人。看到那麼多年輕媽媽只為了再吸一管的刺激，棄孩子於不顧，實在叫人抓狂。往往，這些女人必須出賣肉體來滿足對毒品的依賴。

雷根總統執政八年，快克掀起的漣漪漫流全國的社福單位——社會福利處、托兒中心、美國聯邦醫療補助制度(Medicaid)單位——在在可見快克導致的衝擊。任何一天，你走進家事法庭，都可看到老祖母打監護權官司，爭取被棄養、忽視的孫兒，掙扎維繫搖搖欲墜的家。看到老人被剝奪了應有的頤養天年權利，還要從原本就拮据的財源擠出錢來、少活好多年，這真是悲劇。在這種三代糾纏的混亂中，能夠喘息生存就不錯了，遑論聰明計畫未來。

對那些活在快克成癮輻射雲下的人（快克毒蟲的孩子、近親、朋友與鄰居），希望變成一個空洞的字眼。他們的世界現在由心愛的人日日尋找毒品的街坊、暗巷與角落所構成。八〇年代一步步走過，海洛英掀起的身心腐化因天使塵與快克使用「麥當勞化」，而急速加快。

因此對許多人來說，物質主義取代靈性精神成為生命價值的定義，是自然的進展。對生命無形喜悅如生養孩子、浪漫愛情的欣賞體會，已被淘汰，取而代之的是孩子可有可無、性變成商品。雷根時代（與美國貪婪的大企業）大步開走的資本主義精神沖刷到了街頭，已剝除了它的愛國口號與虛偽虔誠。完全不受束縛、自由市場的快克產業不僅賺進大把鈔票，更激起美國人對「物」(goods)而非「善」(good)的貪婪欲望。

崩裂

在我們街坊，你不是加入幫派就是屬於某個團體，
有的兩者皆是。

——Smokey Robinson，一九九七年

黑街饒舌歌(gangsta rap，又稱寫實饒舌歌或任何你傾向使用的形容詞)是快克風潮下的直接副產品。如果不掌握這兩者的連結，你永遠無法理解嘻哈音樂為何變成美國替罪羔羊。這可不是雞生蛋或蛋生雞的辯論，的確是先有快克然後才有黑街饒舌歌。

因為快克藥效衰退很快，它讓普通的毒販搖身變成大角

色。如果你是注射或吸食海洛英，可以飄飄然好幾個小時；但是快克成癮者只能經驗極短暫強烈的快感，五分鐘後便需要另一顆石頭（rock）（注13）。快克創造了一個商品週轉率極快的速食經濟。因為它是如此容易成癮又利潤驚人，都會裡即興形成的生意區（即都會街角毒品買賣區）競爭變得激烈無比。隨著形銷骨立的顧客快速增加、快克熱錢越來越多，致命武器也湧進都市。到了八〇年代，俗稱「週六夜特別場」的點四五自動手槍已經成為美國頭號殺人武器，其他重火力武器如以色列烏茲衝鋒槍、沙漠之鷹、奧地利葛拉克手槍（Austrian Glock），甚至美國傳統的莫斯堡十二口徑獵槍都讓華盛頓特區、洛杉磯、底特律、印第安那州葛里市的謀殺死亡人數創下新高。

毒販不分對象拔槍相向，讓毒品氾濫社區的居民開始擁槍自重，以對付毒販、毒蟲與他們所代表的道德淪喪。警方無能掃蕩毒品走私淨化社區，加上政府掃毒失敗（甚或是共謀推廣毒品），都讓這個國家瀰漫犬儒主義與疏離心態，不僅總統夫人南茜·雷根的「向毒品說不」運動淪為笑話，也讓她丈夫的「迎向美國晨曦」充滿黑夜美國的槍戰煙硝味。

八〇年代中，黑街饒舌歌首度出現，八〇年代尾攀至高峰，而後和快克使用一樣，在九〇年代趨於平緩。此種次類型饒舌樂銷售主力在郊區。這和硬派饒舌歌者給青少年的印象有關（我將在後續章節深入探討），也和當代青少年的郊區生活經驗本質息息相關。

郊區孩子不再是我們刻板印象中的白人，而是由黑人、亞裔、西班牙裔組成。早在六〇年代，他們對毒品的認識便遠超過民權領袖的想像（雖然郊區並未充斥隨處可見的禁藥隨性交易，但也不是沒有，毒販未必到你家草坪賣藥，卻從不錯過任

何一個購物中心）。主流美國的骯髒小祕密就是不管哪個年齡層的孩子（尤其是初中與高中生），隨時有管道可買到各式管制禁藥。毒品與販毒的神祕不法浪漫連結，年輕孩子早不陌生。黑街饒舌歌原本應與白人青少年距離遙遠，聽起來卻很熟悉，原因便在此。歌曲中的都會脈絡對他們而言，也非某些評論者所認為的神祕、充滿異國情調，因為都市街坊常是郊區毒販與毒癮者進行交易的「得來速」窗口。

快克瘟疫的另一個結果是黑人男性入獄人數激增。一九九〇年，華盛頓特區的一個非營利組織「量刑計畫」（Sentencing Project）發表了一份駭人的報告，標題是「年輕黑人男性與刑事訴訟體系：日益嚴重的全國性問題」（Young Black Men and the Criminal Justice System: A Growing National Problem）。這份報告指出二十歲到二十九歲的美國黑人男性中，每四個人就有一人在坐牢或假釋中，總人數為六十一萬人。相對的，高中畢業後繼續求學的年輕黑人男性才四十三萬六千人。

造成這種驚人數字的原因很多——快克買賣、輕度毒品犯行（如持有毒品）遭到重判、美國都會區日益侵蝕的經濟基礎、深度的絕望感、無效的教育體系。入獄人數激增造成的社會影響卻比上述原因顯而易見。這麼多年輕黑人坐牢或遭執法機構監控，結局是多數非洲裔美國家庭都有親人或朋友與司法系統脫不了關係，他們既是加害人也是受害者。也難怪寫實主義的電視影集「警察」（Cops）、電影「鄰家少年殺人事件」（Boyz N the Hood）、「權威」（Juice）（注14），還有（當然）許多嘻哈唱片討論監獄文化，都造成特殊吸引力。

更重要的，它深深影響了黑人文化的心理狀態。牢獄經驗讓人對暴力無動於衷，也造成全面性的社會疏離，散播到整個社群裡。對不少人來說，坐牢不再是殘酷的懲罰，而是人生過

渡儀式 (rite of passage)，有助形塑他們的男子氣概。牢獄經驗可以嚴重扭曲何謂男人的定義。對許多年輕男子而言，鐵籠裡的性活動永遠改變了他們的性關係與愛情關係。

雖然黑人社區普遍譴責同性戀行為，但是監獄裡的同性性交卻鮮少被議論。因為它多半是強暴或心理恫嚇的產物，不被視為是性取向，只是權力與宰制的展現，兩者都與「幫派心理」或「幫派分子心理」吻合。如果性交是用強的，它不是愛的行動而是展現權力。不管用哪種理由去合理化，它都透露出監獄文化的男性緊密連結有種同性情色的質素。事實證明監獄所形塑的價值觀也蔓延到監獄外，讓性等同權力而非愛。你與其他男子同盟並不僅僅是基於興趣相同與友誼，也是尋找保護者，進而取得掠奪力量。某些男人從青春起便不斷進出監獄，監獄取代了一切，成為他唯一的環境。

懷疑女人、忠於同夥、以冷硬臉孔面對世界、厭惡權威，這些都是黑街饒舌歌的主題，它們之所以進入歌詞並對聽眾造成衝擊，九〇年代非洲裔美國男性入獄人數大增是一大原因。

犯罪頭腦

每當人們痛罵黑街饒舌歌的弊端，我便想起一張特別的唱片以及一個未完成的訪問。

一九八五年，紐約KISS-FM週五晚有個饒舌歌節目，我不是躺在床上聽，就是拿它當寫稿的背景音樂。但是有一晚，某首作品卻頑強抵抗，拒絕成為背景音樂。當時電台播的是「感化院童D」(Schoolly D)演唱的“PSK—What Does It Mean?”，我的情緒整個變了。演唱者以第一人稱敘述他曾是個持械打劫的邪惡孩子，也是費城「公園殺手幫」(PSK，即

Parkside Killer) 的一員。吸引我的不只是「感化院童D」的歌詞，他那種冷血的敘述與亢奮怒罵的歌曲風格一向令我不寒而慄。“PSK”一曲給我的震撼只有兩次聆聽經驗可比：一個是初次聽到羅伯特·強森 (Robert Johnson) 鬼魅般的三角洲藍調，另一次是一九九七年在紐約演唱會裡聽到Tricky那種厚重、陰森的末世降臨表演。

當然，以藝人而言，「感化院童D」無法與傳奇人物強森或者「催哈」(trip-hop) (注15) 先鋒Tricky平起平坐，但是這個費城孩子透過“PSK”傳達出一種扭曲與痛苦。每當人們批評黑街饒舌歌的卡通式暴力多麼令人反感，我很能理解，因為它使我想起“PSK”所激起的不舒服。在仍算純真的一九八五年，相較於“Message”一曲的警世口吻，「感化院童D」對暴力毫不批判的敘述態度的確罕見且令人震驚。

我第二個黑街饒舌歌曲回憶與Boogie Down Productions製作公司的創辦人史考特·勒羅克 (Scott LaRock，本名Scott Sterling) 有關。場景在麥迪遜花園廣場舉行的大型饒舌表演。八〇年代中期黑人偏好的流行文化口味也現身那場表演，包括主演「天才老爹」(Cosby Show) 影集的麥康賈瑪·華納 (Malcolm-Jamal Warner) 坐在舞台左側看L.L.Cool J震撼全場；而來自我的故鄉布朗區、冥頑不悔的重量級拳王泰森經過一個女孩身旁，輕擊她的手臂，然後咯咯發笑。

一會兒後，有人介紹我認識勒羅克，他那時是最紅的嘻哈製作人，也是Boogie Down Productions的老闆之一，協助策劃傑出的「犯罪頭腦」(Criminal Minded) 專輯。該專輯以KRS-One (本名Kris Parker) 擔任主唱，他原本是街頭流浪兒，以強悍的押韻唸白與古怪唱腔聞名。「犯罪頭腦」整張專輯都在探討快克在雷根時代引發的各式犯罪，創下唱片史先例。

「犯罪頭腦」出版於一九八七年，由布朗區黑人出資創設的B-Boy Records發行。該公司只擁有Boogie Down Productions一張唱片的發行權，加上KRS-One每次接受訪問，一有機會就謾罵B-Boy Records，自然，每家唱片公司都找上門來，最後由Jive唱片的Barry Weiss與Ann Carli敲定合作。我告訴勒羅克說我要幫《告示牌》雜誌做篇專訪。他在我的筆記本上寫下名字與電話。我說下個星期打電話給他。但是那個週末——一九八七年八月二十六日——勒羅克便死於一場我們現在習以為常的槍戰轟行。

勒羅克在踏入嘻哈圈前，曾在遊民收容所做過諮詢員，他就是在那兒認識了KRS-One。Boogie Down Productions裡有個十五歲的DJ名叫D-Nice（本名Derrick Jones），他是個靦腆、頗具吸引力的孩子，勒羅克與KRS-One把他當自己的門徒教導。不幸的，D-Nice俊美、孩子氣的長相吸引了布朗區一個毒販的女友，惱怒的男友威脅要給D-Nice好看。麥迪遜花園廣場演唱會之後的那個週六下午，勒羅克、D-Nice與幾個公司員工開車到該毒販的地盤，希望擺平這個爭議。顯然那個毒販與同夥知道他們要來。他們聽過「犯罪頭腦」專輯，知道它很暴力，認為這群人鐵定是來找麻煩。但是勒羅克只是想坐下來談。當載著Boogie Down Productions一群人的吉普車駛進毒販住的那條街，一聲槍響，子彈穿進吉普車，射死了勒羅克。和許多都市暴力事件一樣，這件謀殺案，檢方亦無法將任何人定罪。

這場先發制人的突襲是否和Boogie Down Productions的暴力形象有關，沒有人能確定，但是每當有人將饒舌音樂等同於幫派主義，我便再度想起勒羅克的死。回想這件意外，它似乎預告了現實即將與饒舌押韻詩悲劇交會的未來。勒羅克不是個暴力的人。事實上，他一生中泰半時間都在絕望氣氛充斥的收

容所擺平紛爭。他死的那天，是為了朋友進行一項和平任務。但是做為一個音樂人與娛樂者，勒羅克所製作的「犯罪頭腦」已經觸及了他那個時代狂暴自毀的物質主義。

諷刺的是，勒羅克的生與死讓我質疑人們對黑街饒舌歌曲的單一解釋。不是所有寫出暴力歌詞的饒舌歌手都真實過著歌詞描繪的生活。他們多數只是和好萊塢電影人一樣，在行使描繪暴力故事的創作自由。不管是虛構或依據真實生活創作的饒舌歌曲，均使用多種敘述策略。許多暴力歌詞只是卡通，它的真實性就和「快腿嗶嗶鳥」（Road Runner）（注16）差不多。Eazy-E與Kool G Rap駭人聽聞的歌詞屬於這一類。有的歌是與街頭生活危險本質有關的警世故事，Melle Mel與Duke Bootee創作的“The Message”正是這類歌曲的原型。有的歌曲以第一人稱、帶著幾乎類似攝影鏡頭、全然客觀的眼睛敘述所見，這類風格的大師是「冰塊」（Ice Cube）與KRS-One。有的歌曲則以大膽、血腥的勝利敘述做結尾，Scareface與「冰T」是運用此類技巧的佼佼者。少數創作者更大膽，讓敘述者死掉，整個故事以來自墳墓的回述為表現手法，吐派克（Tupac Shakur）與「惡名昭彰大人物」（Notorious B.I.G.）最喜歡使用這種哀傷預言。

某些暴力的饒舌歌詞，譬如查克·D、Rakim和Nas以詩意手法鋪陳的細微幽暗作品，具有小說家的敏銳觀察。相反的，Too Short與Luther Campbell寫作赤裸粗暴，一如金凱瑞在電影「阿呆與阿瓜」（Dumb & Dumber）裡的那些粗俗屎尿笑話。有的歌詞因敘述者可能精神錯亂，而充滿複雜的道德糾葛，這是休士頓Scarface的專利。有的歌詞則極端空洞、機械化，只有最反動的聽眾才會認為它們能引來輕蔑以外的反應。我的論點是許多饒舌歌手被歸類為黑街饒舌派，其實是論者對其中的風格差異一無瞭解的粗率結論。

何況，到底什麼是黑街饒舌歌？聆聽N.W.A.的所有專輯、Eazy-E的個人專輯、「德瑞博士」(Dr. Dre)的*The Chronic*，還有「史奴比狗狗」(Snoopy Doggy Dogg)的*Doggystyle*專輯，他們頌揚槍枝、性愛、歡欣的虛無主義，快克是他們的經濟世界中心。這些專輯所描繪的黑暗面正是人們對黑街饒舌歌最畏懼的地方。但是除了上述作品（它們都由「德瑞博士」監製、唱腔極具諧和性），我很難同意將哪個重要饒舌歌手打成黑街饒舌派。譬如「冰塊」（他平淡乏味的West Coast Connection出片計畫例外）與Scarface的作品便太複雜多元，有折衷主義的味道，不符合大眾傳媒過分簡化的刻板印象。

九〇年代的嘻哈烈士——吐派克與「惡名昭彰大人物」（本名Christopher Wallace）——死後，馬上被冠上黑街饒舌派，但是快克和犯罪並不是他們唯一的創作主題。這兩個年輕黑人死後，媒體寫了不少胡扯淡。宣稱他們是「一個世代的英雄」、「暴力唱片的犧牲品」、「烈士」、「惡徒」等等。撇開這些，讓我們先還原他們的歌手面貌。如果說嘻哈從布朗區崛起二十多年，已成為一種藝術，那麼這兩位藝人就是站在前人奠下的雄厚基礎上嶄露頭角。他們雖是東西岸大對抗連續劇的兩大對手，其實卻角色互補，雖然兩人的外表完全不相稱。

「惡名昭彰大人物」身材圓胖，講起話來，刻意帶著布魯克林混合加勒比海的慢吞吞口音，這是遺傳自他出生牙買加、擔任老師、口才甚佳的母親。吐派克則面容嚴峻，講起話來，帶著運動者的迫切感與演員的戲劇感，源自他母親搞街頭鬥爭的背景與他高中時代所受的戲劇訓練。「惡名昭彰大人物」衣著奢華、氣宇高貴，贏得「紐約之王」綽號，源自九〇年代的黑幫電影「黑道皇帝」(*King of New York*)。吐派克喜歡打赤膊，炫示他六塊腹肌、肚皮上刺青「惡棍求生」(*Thug 4 Life*)字眼

的強健軀體。

撇除外型的差異，這兩個年輕人都有熟練機敏的歌詞創作力、作家的強力觀點，以及歷經街頭淬鍊而顯得強硬的苦楚反諷味。總而言之，吐派克、「惡名昭彰大人物」就和許多跟隨政治演說家「人民公敵」（注17）腳步、飽受爭議、最好的饒舌歌者一樣，他們是虛無與否定主義的詩人，總是激怒主流文化的守門人與黑人社會中畏懼上帝的公民。非洲裔美國人一直畏懼探索心靈複雜面（亦即生活邪惡面）的藝術，擔心引起白人的壓制。從顯而易見的層面而言，這種想法有理。黑人揭發自己的黑暗面，的確會強化非黑人的種族主義心態。

但是，毋庸置疑，政治與社會制約絕不能、不該能、也不能限制一個真正藝術家的視野。吐派克與「惡名昭彰大人物」是藝術家，正眼凝視所處世界黑暗面，盡情描繪他們最惡心的夢魘與最惡劣的夢想。他們擁抱快克美國的邪惡，並以傑出風格清楚述說其中種種——但彰顯並不代表頌揚。導演馬丁·史柯西斯的作品才有頌揚邪惡的藝術衝動。他的暴力電影如「殘酷大街」(*Mean Street*)、「蠻牛」(*Raging Bull*)、「四海好傢伙」(*GoodFellas*)藝術成就不容質疑，卻道德扭曲，掙扎於勾勒義大利裔美國人的靈魂與人類普遍的暴力潛能，卻沒有人指控史柯西斯是個「自我美化」的掠奪者。

史柯西斯被奉為當代美國最偉大的導演之一，而吐派克與「惡名昭彰大人物」的訃文卻註記著黑街饒舌者。但是喬派西(Joe Pesci)、勞勃狄尼諾(Robert DeNiro)在「四海好傢伙」中所扮演的那種自毀角色，任何一天走進吐派克、「惡名昭彰大人物」的唱片，都會覺得賓至如歸。吐派克與「惡名昭彰大人物」做唱片不是為了「有色人種促進協會」(NAACP)，他們創作的是粗礪、強硬、令人深思、生動如畫、刻意暴力的美式

粗俚藝術。

吐派克就像嘻哈界的吉米·凱格尼 (Jimmy Cagney)，而「惡名昭彰大人物」則是愛德華·羅賓森 (Edward G. Robinson) (注18)。他們的死不是因為惡貫滿盈或他們唱的歌，而是他們的生活型態——他們自己選擇，但也無從拒絕的生活型態。當你所處的世界，十六歲孩子可以被同班同學近距離槍殺；十五歲的小孩因為瞄了另一個青少年一眼，就被對方戳死；而十七歲的孩子可以因為傳球失誤被圍毆致死時，饒舌歌詞描寫暴力，只是自然結果。在那個世界裡，因販賣快克而羽翼壯大的幫派以老式、極端、不知足、無止盡的報復哲學統治街頭，這也是從「搜索者」(*The Searchers*)到「星際大戰」(*Star Wars*)，美國經典電影一再支持的哲學，黑街饒舌歌只是進一步探索這個主題罷了。

引人爭議、快克時代的嘻哈音樂本質帶著虛無主義色彩，它不是由歌者創造，而是反映美國年輕人心理狀態，他們不分膚色、不斷進出大都市，過著枯竭急躁的生活。和快克交易一樣，虛無主義也會漸漸沉寂，但不會消失，因為促使毒品走私、隱伏於虛無主義饒舌歌曲創作衝動之下的社會情境不會消失。也因為在美國靈魂的深處，它召喚著我們，而我們喜歡它的聲音。

【譯注】

- 1.number running：一種非法的賭博，賭客可以針對任何會出現數字的活動下注，賭某個數字會出現。
- 2.pulp fiction：印刷紙張粗糙、內容多半以冒險、科幻、牛仔故事與赤裸挑情為主的小說。

3.blaxploitation film：以一般認定的黑人經驗為主軸所拍的商業剝削電影，譬如以黑人為主角（如警察、罪犯、賭徒）的煽情英雄電影。詳見Robert L. Chapman, Ph.D. with Barbara Ann Kipfer, *Dictionary of American Slang*, 3rd edition, New York: HarperCollins Publishers (1995), p.36。

4.Charlie Parker：美國爵士樂手。

5.COINTELPRO：counterintelligence program的縮稱，是六〇年代聯邦調查局為了對付風起雲湧的民權運動所設立的一個祕密計畫行動。

6.Fred Hampton：漢普頓是「黑豹黨」芝加哥分會的領導人，芝加哥檢察署買通他的保鏢William O'Neal，讓他提供「黑豹黨」芝加哥分會的建築藍圖。一九六九年十二月四日，O'Neal在漢普頓的晚餐裡添加安眠藥，芝加哥警方與武裝部隊趁他與其他黨員熟睡時，攻入他們所在的公寓，亂槍掃射，殺死了漢普頓，將他的屍體拖出公寓，然後繼續掃射該公寓，以「企圖謀殺警察」罪名逮捕其他黑豹黨成員。詳見<http://www.providence.edu/afro/students/panther/hamptonr.html>

7.Tuskegee syphilis experiment：從一九三二到一九七二年，美國阿拉巴馬州梅康郡共有三百九十九名貧窮的黑人契作工罹患梅毒，卻被美國公共衛生部的人員欺騙，說他們只是「血液不好」而未給予投藥治療。這是「土斯基吉梅毒實驗計畫」的一部分，刻意不治療，以觀察梅毒這種疾病的自然進程。一九七二年七月二十六日，《紐約時報》揭發此事，稱它為「醫療史上，最長的、非治療性的人體實驗」。詳見<http://www.med.virginia.edu/hs-library/historical/apology/report.html>

8.dusted：毒品俚語，意指服用天使塵，變得很high。

9.beaming up to Scotty：意指服用毒品變得很high的人。這句俚語源

自電視影集「星艦迷航記」，裡面有一個角色叫Scotty，他可以用光束將人分解，從一處移到另一處。後來在大學生圈裡，這句話便意指「讓我飛升」。詳見Robert L. Chapman, Ph.D., op.cit., p.29。

10.LSD：一種迷幻藥。

11.把成撮的古柯鹼直接吸進鼻內，由鼻腔黏膜進入血管，會刺激鼻腔黏膜，吸者往往會打噴嚏。

12.freebase：這個字原指游離鹼基，後來引申為將古柯鹼加熱，去除雜質，然後吸它的煙，可吸進最強的物質。詳見Robert L. Chapman, Ph.D., op.cit., p.189。

13.rock：快克的俗稱，源自碎石般的結晶狀。

14.Juice：一九九五年電影，由Ernest R. Dickson執導。juice在黑人街頭俚語裡，代表勢力與權威。

15.trip-hop：將緩慢重擊的嘻哈節拍、厚重的貝斯，加上一些噪音、取樣一些舊電影裡的爵士、古典或環境音樂與自然環境的聲音，拿掉饒舌唱腔，所形成的音樂便叫trip-hop。詳見林強等，《2001電音世代：電子舞曲聖經 1》，台北：商周出版（1999），p.189。

16.Road Runner：卡通裡的一隻鳥，它能以極高速奔跑，邊跑還邊發出嗶嗶聲。

17.Public Enemy：著名饒舌團體，後續章節將繼續討論。

18.Jimmy Cagney：凱格尼是早年美國電影中專演幫派分子的影星，代表作有「人民公敵」；Edward G. Robinson：羅賓森則以硬漢角色聞名，以「小凱撒」中的黑幫份子角色最為人所知。

第四章 主體本位的「我」

我們可以韻腳接韻腳、字接字、文接文，一直不斷。

——Big Daddy Kane，摘自“Raw”單曲

對某些非洲裔美國男性來說，驕傲與自大就像電線配電般綁在一起。兩股緊緊相絞，產生強大電流，燒走一切卑微。一般來說，驕傲與自大是缺點。對世世代代被剝奪的人來說，卻是自我培力（self-empowerment，或譯成自我增權）的活力來源。

在歐洲文學的尊貴傳統裡，不少死掉的白人作家（如但丁、米爾頓）在作品裡，都將驕傲列為七大罪之一。根據但丁《神曲》的「煉獄篇」，撒旦因驕傲被逐出天堂，這個墮落天使遂創造了地獄。或許對死去的白人來說，驕傲是壞事。但是對仍活著、仍在呼吸的黑人，驕傲自大至關重要。在一個人們長久以來厭惡鄙視黑人、將其妖魔化、墮落化的國度裡，囂張的傲慢往往是生存方法。

此種傲慢也是非洲裔美國男性一種認同的積極表現。它是雷吉·傑克森（Reggie Jackson）（注1）站在本壘前滿足望著全壘打高飛；它是面容嚴峻的「伊斯蘭國家」（Nation of Islam）成員穿著西裝、白襯衫、打領帶、戴墨鏡，筆直挺立審視世界；它是喬丹再度於比賽結束鈴響前一秒投籃中的；它是賈克

遜牧師 (Jesse Jackson) 兩度角逐總統，兩次都把民主黨嚇得屁滾尿流；它是亨利·蓋茲二世 (Henry Louis Gates Jr.) (注2) 在哈佛大學建立黑人學術帝國；它是小山姆·戴維斯 (Sammy Davis Jr.) (注3) 寫了一本名為《是的，我可以》(Yes, I Can) 的自傳，雖然在美國，你常聽到的是「不，黑鬼，你不行」；它是作家艾禮森為小說睿智取名《隱形人》，因為他知道黑人走到哪兒，都不可能隱形；它是支撐嘻哈文化的那種昂首闊步。黑人男性的驕傲是武器也是態度。它正面迎擊所有的否定，把它當球踢。

「我」這個字是非洲裔美國男性強有力的語彙。黑人兄弟訴說自己的故事時極端主觀，使勁要讓別人以我們的眼光來看事情。艾禮森的小說《隱形人》第一個字就是「我」。二十世紀有關非洲裔美國男性的一些重要故事如理查·萊特 (Richard Wright) 的《黑人男孩》(Black Boy)、克勞岱·布朗 (Claude Brown) 的《應許之地的兒子》(Manchild in the Promised Land)、詹姆斯·包德溫 (James Baldwin) 的《下次的火》(The Fire Next Time)、納森·邁考 (Nathan McCall) 的《想要吶喊》(Makes Me Wanna Holler)，還有整個饒舌音樂創作，都是源自一種為自己作傳的強大衝動，渴欲探索那個「我」。

當然，對黑人兄弟來說，光是以「我」開頭並不夠，表達觀點還必須風格十足。賈克遜牧師曾說某些黑人領袖和他一樣，是「撼樹者」(tree shaker) (注4)；有人則是「製醬者」(jelly maker)，默默做事，如鮑威爾將軍 (Colin Powell) (注5)。不少最受推崇的黑人領袖是善於辭令的「撼樹者」，譬如金恩博士、麥爾坎X、包威爾牧師。雖然在黑人社會，努力耕耘、墨守成規、專注細節的人亦享有重要地位，少了他們，便只有坐而言，而無起而行，但是傳統上，我們偏好能夠撼動群

眾者，深受他們吸引。

黑人男性的驕傲顯現在重新給自己命名上。不管我們多愛父母，二十世紀的非洲裔美國男性對父母為他取的基督教名，總是覺得芒刺在背。幸好過去二十年左右，這個問題逐漸解決，黑人父母傾向用拼音法為孩子創造新名，朱萬 (Juwan)、安法妮 (Anfernee)、安塔萬 (Antawn) 只是非洲裔美國家庭為孩子取的幾個新名字，捨棄了約翰、保羅、約瑟夫等基督教名，不僅讓命名過程個人化，也為英文增添新字。

這股重新命名風潮其實沿自一個悠久傳統，依那個傳統，非洲裔美國人創造出新的「我」，用以表明他的自我認知，以及他希望別人如何看待他。藍調音樂是多數美國音樂的根，也是非洲裔美國人慣用的重要表達形式，它便充滿重新創造的「我」。歌手「泥濘之水」(Muddy Waters, 本名McKinley Morganfield)、「卑微的保」(Bo Diddley, 本名Ellas McDaniel)、「嚎叫之狼」(Howling Wolf, 本名Chester Burnett) 都創造大膽的新身分，傳達出一種堂皇的自我意識。依重新命名創造新我的精神，「伊斯蘭國家」的卡西斯·克萊 (Cassius Clay) 變成穆罕默德·阿里；受到功夫電影影響，約瑟夫·薩德勒 (Joseph Saddler) 為自己取名「閃手大師」。爵士年代，許多非洲裔美國樂手都冠上「公爵」、「伯爵」等皇室威嚴名號。到了期許降低、感受苦澀的現代，自我命名出現「人民公敵」甚至「骯髒老混蛋」(Ol' Dirty Bastard)。不管是自我冊封皇家頭銜或沐恩冠用本意貶抑的字眼，非洲裔美國男性總是蠢動不安尋求自我定位。

儘管黑人男性渴求展現自我獨特性，他也希望為自我表達的風格找到脈絡，這個脈絡往往來自某個男性為主的共同團體，可能是理髮店，也可能是政治運動、教會或嘻哈樂團。有

時他們只是鄰家男孩，有時這些鄰家男孩被貼標籤為幫派，但有時他們真的是幫派。但不管這個共同體是他的街坊鄰居、幫派、球隊、嘻哈樂團，還是嘻哈樂團的跟班，重要的是同進同出、同步行動。對黑人男性的本質而言，用他的「我」去強化一個集體的「我們」，至為重要。

這種將每個行動予以個人風格化的潛在欲望，讓旁人羨慕甚至憎恨我們。也就是這股衝動，讓我們走路的樣子必須有嘻哈族的酷酷跳動感、幫派男孩的昂首闊步，還有霹靂男孩微微躬背的站姿。拿打籃球來說，如何得分和得分一樣重要。聲東擊西的傳球、背後傳球、在兩腿間來回運球，還有空中挺腰一三百六十度旋轉一滯留空中一伸出舌頭一灌籃，一樣只有兩分，但那是多漂亮的兩分呀！

我們黑人喜歡將以往無緣接觸的東西——薩克斯風、取樣機、呼叫器——予以創新，以符合我們的形象。薩克斯風是由艾爾多夫·薩克斯（Adolphe Sax）於十九世紀中發明，但直到黑人兄弟在三〇年代開始玩薩克斯風前，它一直不受音樂界重視。同樣的，音響科學家早在七〇年代便發明取樣機，卻是在嘻哈音樂製作人的耳朵發現它們後，這項科技才發揮了最大的潛能。呼叫器長久以來是醫生「待呼」的工具，因為年輕黑人的好奇與想像力，它才成為美國文化的重要產品。一開始，它是毒販的連絡工具，然後散播到整個黑人社群，最後進入美國人的日常生活中。

英雄與反英雄

如果你問我八〇年代末，誰最能具體表現嘻哈文化，我的答案不會是任何藝人，而是拳王泰森。和所有黑人偶像一樣，

泰森也是眾多黑人心中受挫的宰制夢想的赤裸、強大投射。傑克·強森（Jack Johnson）、喬路易（Joe Louis）、「蜜糖」雷·羅賓森（"Sugar" Ray Robinson）、阿里（Muhammad Ali）和許多拳王，儘管風格與人格各異，卻都能喚醒黑人觀眾一種驕傲、近乎獸性的強烈情感，這種感受唯有男人以雙拳戰勝另一個男人，才能產生。

儘管我們住在一個白人佔絕大多數的國家，我們的英雄多數是黑人（當然，我們也愛李小龍）。我們希望這些英雄撼動大街，進入董事會。不管是言語或姿態，他們必須有格調。他們要能把到女孩，把的時候還要酷斃了。他們必須無畏無懼，但不能蠢笨無腦。如果他們用有格調的腔調說話，就必須用有格調的樣子走路，否則就是個拙蛋，活該眾人瞧不起他。我們的英雄藍圖不包括那些畏縮、不安或內向的，他們要膽大包天，不管是革命家或饒舌歌手，都要能具體表現黑人的男性氣概。我們希望這些英雄隨時願意慷慨赴死——雖然，我們並不希望他們真的去死。通常，我們的英雄並非英雄，而是「反英雄」，至少在別人眼中，他們是如此。這個反英雄可能是三更半夜在密西西比州將靈魂賣給魔鬼的羅伯特·強森（注6）；也可能是戴著寬邊帽、開卡迪拉克的「超級佛萊」（注7），或者是不顧一切、火爆憤怒的泰森（至少，他曾經如此）。

泰森從街頭幹架到幫派混戰，一路爬升到較為精緻的暴力——拳擊賽。他從街頭混混快速竄升為拳王的經過，就像麥爾坎X般，是一則真實人生的神話，對他的同輩以及那些因貧富差距加大而恐懼落後的男女而言，充滿吸引力。泰森和他們是同一國的人，以行動與語言宣誓效忠他們的欲望。

泰森是八〇年代產物，打拳不講究策略技巧，沒有「蜜糖」雷·羅賓森與阿里為拳壇注入的那種細膩誘騙。相反的，泰森

的招牌是穿著黑色短褲，在對手尚未揮出第一拳時，就以殘酷重擊讓對方倒地，恰恰反映出拳場外的八〇年代氛圍——政府與整體社會都冷淡無情。當泰森的拳賽保證在第一回合就能立即滿足觀眾、閹割對手，誰還有那種慢條斯理的時間欣賞拳擊的甜美學問？

部分美國人（不論黑白）對泰森的竄起甚感不悅。他太像美國夢魘的再現，類似萊特筆下的畢格·湯姆斯（Bigger Thomas）（注8），也像被共和黨已故舵手、黑人病理學專家李·亞華特（Lee Atwater）搞出名的罪犯威利·霍登（Willie Horton）（注9）。泰森缺少「蜜糖」雷·李納德（Sugar Ray Leonard）的英俊魅力，也沒有伊凡德·荷利菲德（Evander Holyfield）那種敬畏上帝的謙卑、虔誠心（注10）（饒舌歌手MC Hammer曾是荷利菲德的經紀人，「奴奴比狗狗」也曾做歌讚美他，他的支持者中有不少非東岸的饒舌歌者）。「蜜糖」雷·李納德與荷利菲德是多數美國人能夠輕易消化的兩種類型。但泰森從來就和這個國家所讚揚的社會正確格格不入。無數次的賽前記者會，你都可看到他墨鏡背後的眼珠散發出對傳統禮儀的不耐。

泰森將拳擊場上的精力同樣發洩在俱樂部粗暴動武上，讓他成為饒舌統治領域的英雄。他的力量與不敬贏得饒舌歌手的尊重，許多唱片都提到他。當威爾·史密斯（Will Smith）藝名還叫做「新鮮王子」（Fresh Smith）時，曾灌錄一首歌曲叫「我想我能打敗泰森」，拍攝音樂錄影帶時，泰森為表「謝意」，將史密斯的手臂打出淤血。

八〇年代，泰森讓嘻哈國度的子民同感驕傲，邁入九〇年代，他卻成為性格弱點的祭品。拳擊圈的既得勢力控制了他的事業與錢財；缺乏自律讓他在日本出賽意外輸給比他弱的對手

巴斯特·道格拉斯（Buster Douglas）；物化女性的心態讓他踏進完全錯誤的婚姻，娶了電視女明星；而自認有性特權則讓他在印第安那州因強暴罪而銀鐐入獄。

就和許多同輩人一樣，泰森坐監時放棄基督教，皈依伊斯蘭教，但是他出獄後，顯然很難持守伊斯蘭教的嚴峻戒律。接著他在一場有史以來最詭異的拳賽裡，咬掉強勁對手荷利菲德的耳垂，顯示出他的不耐與失焦的憤怒，這正是最戕害當代年輕黑人的兩大特質。

身為真正戰士，在戰鬥場域裡如此大失臉面、公然蒙羞是重大打擊。某些文化裡，這樣的墮落可能必須以自殺謝罪。但我們是在美國，而泰森還年輕，還有機會繼續比賽。但是最重要的，身為一個男人與社會象徵，當大眾不再認同鬥毆的價值後，泰森將如何面對他未來的人生。

泰森所面臨的挑戰是他該如何維持動能，奮力迎向不確定的未來；與他同輩、標舉傲慢風格的一代亦然。因帕金森氏症沉默多年但姿態依然表情十足的拳王阿里，距離最後一場偉大勝利已隔數十年，但仍深具影響力。泰森也必須找到屬於他的優雅，否則他過去所有的憤怒勝利都將無法產生迴響，只是徒然成為幾個音符，點綴著他失敗的生命之歌。

【譯注】

1. Reggie Jackson：全名Reginald Martinez Jackson，美國職棒界著名的十月先生，職業生涯共擊出五六三支全壘打。
2. Henry Gates Jr.：美國知名黑人學者，目前於哈佛大學擔任「杜布瓦非洲裔美國人研究所」（W.E.B. Du Bois Institute for Afro-

American Research) 所長，出版過數本重要的文學批評專論。

3. Sammy Davis Jr.：美國著名黑人演員與歌星。

4. tree shaker：在英文俚語裡，shake one's tree 意指吸引取悅某人。

5. Colin Powell：美國波灣戰爭英雄，現任美國國務卿。

6. Robert Johnson：羅伯特·強森是美國藍調史上最偉大的傳奇。雖然他死時才二十七歲，生平僅灌錄過二十九首作品，但是他的吉他風格深深影響後續的創作者。根據傳說，強森之所以擁有神奇的吉他技巧，是因為他將靈魂出賣給魔鬼。

7. Superfly：「超級佛萊」拍於一九七二年，是史上最賺錢的黑人剝削電影之一，描寫一個毒販想要大幹一票後金盆洗手，卻遭到同伴陷害。整部電影充滿快速、華麗與放克的風味。

8. Bigger Thomas：理查·萊特小說《土生子》(Native Son) 的主角，二十歲的湯姆斯僅受過八年教育，曾進過感化院，社工員安排他去一個富有白人達爾頓家做司機。達爾頓的女兒瑪麗經常參加共產黨聚會，一天喝醉酒要湯姆斯載她回家，湯姆斯將她扛上臥房，正好聽到失明的達爾頓太太在呼喚女兒的名字，他擔心瑪麗醒過來，暴露他在她房間的事，情急之下，用枕頭悶死了瑪麗。將她的屍體丟入焚化爐，然後謊言她被綁架。屍骨曝光後，湯姆斯展開逃亡，殺了自己的女友，最後在警方圍捕下落網，被判死刑。《土生子》一書出版於一九四〇年，三個星期內便銷售二十一萬五千本，奠定萊特的作家地位。

9. Willie Horton：霍登是麻省犯人，當時的麻省州長杜卡吉斯相信犯人是可矯正的，因此通過「犯人暫時歸假計畫」(prison furlough program)，允許犯人在沒有人監視之下，離開監獄返回社區一段時間。一九八七年十月二十日，霍登得到「暫時歸假」，卻一去不返，侵入Clifford Barnes的家，殺害了他，並強暴了Barnes的女友。後來霍登被捕，判刑兩個無期徒刑外加八

十五年刑期。杜卡吉斯後來與布希角逐總統，亞華特以霍登的故事做負面廣告攻擊杜卡吉斯，據信，這是導致杜卡吉斯敗選的原因之一。詳見[http://www.forerunner.com/forerunner/X0158-](http://www.forerunner.com/forerunner/X0158-Dukakis-Willie-Hort.html)

Dukakis-Willie-Hort.html

10. Evander Holyfield：荷利菲德是位非常虔誠的拳王，每次出賽前都會播放宗教祈禱歌。一九九四年四月，荷利菲德的醫師宣佈他心臟有破洞，必須退出拳壇。但是同年十月，荷利菲德參加基督復活聚會，一個名叫Benny Hinn的牧師將手按在荷利菲德的身上，宣稱治好他的心臟病。幾天後，醫院檢查證明他的心臟破洞已經痊癒。第二年五月，他重返拳壇，十回合後，技術擊倒Ray Mercer。有人認為荷利菲德的心臟根本沒毛病，而是第一位醫師誤診。詳見

<http://sportsillustrated.cnn.com/features/1998/holyfield/timeline/2.html>

第五章 黑人擁有？

★嘻哈美國

緊張時代，種族封鎖
我突圍而出（眾聲讚美他）

——3 RD Bass, “Product of the Environment”

八〇年代中某一天，「胖小子」(Fat Boys)的經理人查理斯·史岱勒(Charles Stettler)指控我是種族主義者。他說：「你不喜歡我，因為我是白人，而且經紀一支黑人樂團。」史岱勒是個伶牙俐齒的禿頭歐洲人，巧妙策劃行銷，將三個布魯克林胖小子變成饒舌明星。在他的指導之下，「胖小子」三個成員Markie Dee（本名Mark Morales）、Kool Rock-Ski（本名Damon Wimbley）、Human Beat Box（本名Darren "Buffy" Robinson）唱出不少暢銷曲，包括“In Jail”、“All You Can Eat”、“Can You Feel It”，獲得不少廣告贊助。

當時色彩繽紛的Swatch手表急欲打入美國年輕人市場，史岱勒說服他們獨家贊助「胖小子」全國巡演的電視轉播，就企業贊助與嘻哈音樂的全國性曝光而言，這都是一大突破。繼「胖小子」與「人民公敵」合演一九八五年電影*Krush Groove*（注1）後，史岱勒又幫「胖小子」談妥電影「藥到命除」（*Disorderlies*）的演出，那可能是有史以來最劣質的嘻哈電影之一。

「胖小子」原本以Disco 3為藝名，贏得紐約一項才藝表賽，被史岱勒改名較具喜感的「胖小子」，狡黠利用這三個孩子的粗壯腰圍，讓他們成為可愛的小丑，而非呈現他們的本色——來自紐約最困苦的布魯克林區、健康堪虞的三個胖孩子。史岱勒就像馬戲團領班，以「胖小子」的體重為題操縱媒體馬戲團、創造出利潤可觀的衍生性商品。尤其盡情賣弄胖到不健康的Human Beat Box和他多律性的唱腔技巧。

如果說我與史岱勒有何真正齟齬，那也是來自他的風格，而非他的膚色。我對騙子並無本質上的厭惡，唱片這行，免不了，我的好友席蒙斯推銷起自己的藝人來，也是面無愧色。史岱勒和我就是沒共鳴。必須強調的是，我們之間不起火花絲毫不影響他的事業，十年後，史岱勒在這個圈子依然生龍活虎，經紀廣播DJ「德瑞博士」與Ed Lover的全國連播節目，我們的關係也依然冷淡。

但是史岱勒的種族主義批評讓我思索許久。不是說他批評有理，而是它讓我豁然領悟史岱勒在這個黑人音樂圈子一定碰到不少「反白人情緒」。「反白人」言論氾濫嘻哈音樂，他有什麼理由認為我例外？

早期，大家對嘻哈音樂的一大假設是它是非洲裔美國人獨創、擁有、控制與消費的音樂。這個原初神話頗吸引人，但欠缺證據支持。先從誰發明了嘻哈說起：在它早年竄起街頭時，拉丁美洲裔的舞者與品味創造者（也就是後來的霹靂舞者）對它的演化舉足輕重，因為DJ播放的音樂與舞者感動興奮的東西會相互影響、加乘。此外，加勒比海文化深深影響嘻哈音樂的聖三位一體——「非洲邦巴塔」、「閃手大師」與「酷哈洛克」。「閃手大師」與「酷哈洛克」不是帶有加勒比海血統，便是有近親來自那兒。而「非洲邦巴塔」的音樂品味一向側重非

第五章
黑人擁有？

美國的黑人音樂。

就黑人全權擁有嘻哈音樂部分，我必須提出更異端的觀點，如果不是白人企業家的投入，嘻哈音樂開始進入唱片體系後，根本不可能熬過頭一個十年。不可否認，黑人自有的獨立唱片公司如「糖山唱片」、Enjoy、Winley從一九七九到一九八一年間耕耘並支持了嘻哈音樂，但接下來卻由白人小企業家接棒。大批白人「繼父母」收養了嘻哈，視為己出，不少人比許多著名黑人「正牌父母」更忠於這個孩子。

這個繼父母名單很長，包括Tommy Boy唱片的創辦人Tom Silverman、總裁Monica Lynch、已故的總經理兼製作人Dave "Funken" Klein、公關Bill Adler、藝人／版權管理部的Michael Berrin、唱片執行製作Dante Ross。還有Jive唱片的Barry Weiss、Ann Carli；Select唱片的Fred Munao；Tuff City唱片的Aaron Fuchs；Priority唱片的Brian Turner（他是西岸與非紐約饒舌系的大將）。當然還有「胖小子」的經紀人史岱勒，以及席蒙斯長期夥伴李爾·柯罕（Lyor Cohen），他原先是Rush Management經紀公司的一員，後來轉至Def Jam唱片，一直是幕後功臣。而Def Jam唱片原始創辦人之一是充滿冒險心的Rick Rubin，他是白人。演唱會經紀人Cara Lewis在滿佈鯊魚的演唱會領域始終勇冠三軍，她也是白人。

有趣的是上述男女多數是猶太人，追隨猶太人與黑人在草根音樂的悠久盟友傳統（大約早在四〇年代，猶太裔的唱片界人士包括芝加哥的Leonard & Phil Chess以及紐約的Jerry Wexler，便率先灌錄插電的藍調與節奏藍調音樂）。這些人為嘻哈音樂奉獻了許多時間與熱情，當然，不少人也獲得可觀報酬。我的想法是，有何不可？在很多人還不相信嘻哈音樂時，他們相信了。

一九八九年，因為公關「葛里芬教授」（Professor Griffen，本名Richard Griffen）發的一份新聞稿，「人民公敵」被許多人指控反猶太。這個失足引來音樂媒體的交相指責與扼腕，「葛里芬教授」也黯然離去。一九九〇年，「人民公敵」出版*Fear of a Black Planet*專輯，裡面一首歌“Welcome to the Terrodome”可能是他們有史以來最好的作品，卻被批評為反猶太，再度提供談話性節目許多素材。諷刺的是當「人民公敵」兩度捲入反猶太爭議的同時，他們身邊許多工作人員是猶太人。譬如他們是由Def Jam唱片公司猶太裔的瑞克·魯賓（Rick Rubin）簽約旗下，他們的演唱會由任職Rush Management、猶太裔的柯罕與Cara Lewis聯合籌辦。「人民公敵」不少形象公關是由Rush Management猶太裔的Bill Adler負責。而「人民公敵」的團長查克·D則和饒舌歌手Hank Shocklee、兩個猶太人Ed Chalpin與Ron Skuller合組Rhythm Method Productions製作公司。如果「人民公敵」真如外界所攻擊的——反猶太人，那他們一定是服膺黑幫名言：「親近朋友，更要拉近敵人。」

事實是，一九八一到一九八五年嘻哈音樂發展階段，唱片公司黑人音樂部門的黑人主管與黑人都會電台並不支持這種音樂。從八〇年代初到八〇年代中期，負責掌管黑人音樂部門以及編輯播歌電台（programmed radio）（注2）的霸痞，還將重心放在追隨麥可·傑克森腳步的歌手，或者來自明尼亞波里、搞起鍵盤樂器純粹模仿「王子」的那類樂手。他們不懂、不尊敬也不支持饒舌音樂。

一九七九年簽約Mercury唱片的「克帝斯重擊」是當時唯一和大唱片公司簽約的饒舌藝人。簽下他的也不是該公司黑人音樂部門，而是藝人／版權管理部一個英國籍白人主管。當時有種非常不利嘻哈音樂的階級分裂，當然，厭惡嘻哈者不限於唱

片圈的黑人（但是，他們的缺乏熱情造成實質影響）。如果你掌握了幾個關鍵時間點，譬如黑人成年人何時開始與年輕人嚴重斷裂，而九〇年代裡，這種世代間的緊張又是何時變得一發不可收拾，你就可看到八〇年代初期，黑人音樂主管厭惡嘻哈音樂的同樣心態。

在我擔任《告示牌》雜誌黑人音樂編輯期間，我常訪問位居哥倫比亞、華納、寶麗金、RCA、MCA與其他唱片公司高職的霸痞。他們的位階越高，對饒舌音樂越抱持「能維持多久」的質疑態度。他們認為饒舌音樂最多只是一時風潮，朝壞的方面看，還可能成為非洲裔美國人的一個污點。這種致命錯誤源自這些擁有郊區華宅與大筆交際費的黑人主管，已經和都會青年文化嚴重脫節或刻意排拒，他們只信任在*Jack the Rapper*與*Black Radio Exclusive*等雜誌年會上認識、往來的律師與經紀人，以及他們所推薦的藝人。

當小唱片公司的饒舌藝人開始經常擠進排行榜時，這些大公司的黑人音樂部門投入黑人音樂製作不過十年光景，他們認為饒舌是種青少年音樂，缺乏音樂性，聽眾也有限，不符合麥可·傑克森與Lionel Richie等藝人所建立的跨界正統標準。有趣的是少了他們的支持，嘻哈卻仍茁壯發展，自行摸索出吸引白人聽眾的方法。

如此跨步

一度大家錯誤推論嘻哈音樂消費者都是黑人。第一首饒舌暢銷曲“*Rapper's Delight*”被「全美唱片商協會」（National Association of Record Merchandisers）票選為年度最佳單曲，這個團體可不會熱中讚揚「純黑人青少年消費」的音樂。“*The*

Breaks”是史上第二張銷售超過五十萬張的十二吋單曲唱片，這種唱片當初是專為狄斯可舞廳設計的。如果你認為沒有許多白人購買這張單曲，那你可是瘋了。「非洲邦巴塔」與Soul Sonic Force合作的“*Looking for the Perfect Beat*”，以及「閃手大師」與「憤怒五人組」合作的“*The Message*”也同理可證。銷售數字推翻「黑人才買饒舌唱片」的迷思。這幾張作品為嘻哈音樂、藝術成就與多元文化打下致勝的基石，正是大唱片公司渴望的跨界市場。

事實上，“*Rapper's Delight*”是個分水嶺，從那時到現在的嘻哈，光從某些暢銷曲的銷售量，就能證明過去二十年裡，白人青少年對嘻哈音樂的投入與支持。

Sugar Hill Gang “Rapper's Delight” 1979

在《告示牌》流行歌曲排行榜雄踞十二週，雖然最高名次只達三十六名。當時的排行榜嚴重受流行電台播歌率左右，“*Rapper's Delight*”並未得到許多播歌機會。但是連續在排行榜停留十二週顯示這首作品的吸引力。當時《告示牌》排行榜的計算標準包含銷售量，也包括電台播放次數，因此饒舌單曲的排行榜名次並不能真實反映它的銷售量。在加拿大等幾個國家，“*Rapper's Delight*”都擠進排行榜前五名。

Kurtis Blow “The Breaks (Part I)” 1980

這是史上第二張十二吋單曲金唱片（注3）。第一張是芭芭拉·史翠珊與Donna Summer合唱的“*Enough is Enough*”。

Grandmaster Flash & the Furious Five (featuring Duke Bootee) "The Message" 1982

社會批判的內容首度讓搖滾評論者看重饒舌音樂的歌詞，並啟發了許多年輕MC。也是金唱片。

Herbie Hancock (with Grandmixer DST) "Rockit" 1983

雖然它只爬上流行排行榜第七名，卻是金唱片，主要歸功當時創立沒多久的MTV頻道大力播放這首歌趣味十足的音樂錄影帶。

Chaka Khan (with Melle Mel) "I Feel for You" 1984

這是第一首饒舌歌手與著名唱將合作的大暢銷曲，爬上排行榜第三名，成為金唱片，也順勢推動Chaka Khan的專輯*I Feel for You* 成為白金唱片。這首作品改編自「王子」的原作。

Run-D.M.C. (with Aerosmith) "Walk This Way" 1984

這首作品和“Rapper's Delight”具有同等文化重要性，改編自Aerosmith的經典歌曲，讓饒舌歌手Run及其團員成為超級巨星，也讓Aerosmith的事業回春，更讓搖滾圈注意到魯賓的製才華。Run-D.M.C.的*Raising Hell* 專輯賣出三百萬張。

Jazzy Jeff & the Fresh Prince "Parents Just Don't

Understand" 1988

威爾·史密斯那時還叫「新鮮王子」，他後來的一切成就，包括電視影集與電影巨星地位，全從這首歌曲與音樂錄影帶開始。

Beastie Boys "Fight for Your Right to Party" 1986

這首鼓吹大學男生派對狂歡的歌曲，讓「獸性男孩」(Beastie Boys)的*Licensed to Ill* 專輯賣出四百萬張，創下里程碑，是當時賣得最好的饒舌唱片。

L.L.Cool J "I Need Love" 1987

L.L.Cool J創造了抒情饒舌樂派，爬上黑人單曲排行榜第一名，售出一百萬張單曲，專輯*Bigger and Deffer*賣出兩百萬張。

Salt-N-Pepa "Push It" 1987

這首單曲賣出一百萬張，隨後推出的專輯*Hot, Cool & Vicious*也成為白金唱片，全是女性饒舌歌者第一人。

Bob Base & DJ E-Z Rock "It Takes Two" 1988

真正不循常規、天才之作的舞曲，取樣的片段令人朗朗上口，Bob Base水銀瀉地的押韻唱腔，都使這首作品創造佳績，賣出一百萬張。

Tone Lōc “Wild Thing” 1989

另一首偉大的舞曲，爬上流行榜第二名，在榜內停留二十五週。專輯*Lōc-ed After Dark*登上排行榜第一名，另一首單曲“Funky Cold Medina”爬上排行榜第三名。

Digital Underground “Humpty Dance” 1989

如果你想懷舊，回味嘻哈昔日的趣味時光，這張唱片就對啦。有趣，有趣極了，足以震撼任何一場浩室舞會。共賣出一百萬張。

MC Hammer “U Can't Touch This” & “Pray” 1990

MC Hammer這首歌曲取樣自Rick James與「王子」的作品，搭配上動能十足的音樂錄影帶，創造出迄今不衰的公式——熟悉的取樣，動感十足的視覺。結果，*Please Hammer Don't Hurt 'Em*專輯賣出一千萬張，比起Beastie Boys幾年前創下的里程碑，足足多出一倍。

Vanilla Ice “Ice Ice Baby” 1990

如果說MC Hammer是饒舌樂界的Jackson Five（注4），Vanilla Ice就是奧斯蒙兄弟（注5），這首歌曲不僅登上排行榜第一名，專輯更賣出七白金，他還拍了電影，被舒吉·奈特（Suge Knight）（注6）威脅，與瑪丹娜約會。雖僅是十五分鐘的

盛名（注7），但那十五分鐘從頭到尾絕無冷場。成為嘻哈文化怪誕面的象徵。

Naughty By Nature “OPP” 1991

主唱Treach有本事用重砲出擊的唱腔演唱流行旋律，兩者結合，極富感染力，讓這首聰明的作品爬上流行排行榜第六名，賣出兩百萬張。

L.L.Cool J “Around the Way Girl” 1990

任何一個饒舌歌手都比不上L.L.Cool J那麼愛女人。這首頌揚都會女子的作品成為金唱片，也為L.L.Cool J最好的專輯*Mama Said Knock You Out*設立基調。

Salt-N-Pepa “Let's Talk About Sex” 1991

可愛，充滿玩笑氣氛但直言坦率。九〇年代的女子團金唱片。

Arrested Development “Tennessee” 1992

「一片」奇蹟。該團被提名為一九九二年葛萊美獎最佳新進藝人。*3 Years, 5 Months & 2 Days in the Life of……*專輯賣出兩百萬張。

House of Pain “Jump Around” 1992

另一個白人饒舌「一片」奇蹟，但這首歌曲可真的好。

Sir Mix-A-Lot "Baby Got Back" 1992

一首歌頌非洲裔美國人美臀的歌曲，爬上排行榜第一名。誰說饒舌歌不能為善？

Kriss Kross "Jump" 1992

這兩個青少年以反穿牛仔褲為號誌，歌曲還有令人忍不住跟唱的片段，再加上製作人Jermaine Dupri敏銳聰明的操盤，亞特蘭大終於趕搭上嘻哈的末班車。

Naughty By Nature "Hip Hop Hooray" 1993

值得放進時間膠囊收藏的嘻哈國歌，合唱部分令人難忘，簡單的揮手波浪舞姿取代了球場邊的波浪舞。是大導演史派克·李拍過最成功的音樂錄影帶。

Tag Team "Whoomp! (There It Is)" 1993

受到亞特蘭大脫衣舞俱樂部表演的啟發，這首作品成為有史以來賣得最好的饒舌單曲之一，共賣出四百萬張，也成為大家對九〇年代記憶認同的一部分。

Dr. Dre "Nuthin' But a 'G' Thang" 1993/Snoop Doggy

Dogg "Gin & Juice" 1994

這兩首作品凸顯街頭智慧。展現「德瑞博士」緊湊、空間感寬廣、放克味十足的製作手法，也呈現「史奴比狗狗」饒富歌唱性、邪惡、旋律感十足的唱腔。「瑞德博士」的*The Chronic*專輯賣了三百萬張，「史奴比狗狗」的*Doogystyle*賣了四百萬張。

Coolio "Gangsta Paradise" 1995

借用MC Hammer的公式，搭配一頭勁爆頭髮，這位前幫派分子參與電影「危險遊戲」(*Dangerous Minds*)的原聲帶演出，取樣一小段Stevie Wonder的“Pastime Paradise”，成功轉型為流行歌星。

Salt-N-Pepa "Shoop" 1995

不是一個偉大嘻哈樂團，這首歌卻是極棒的單曲，來自皇后區的「皇后們」再度稱霸歌壇。

Puff Daddy (featuring Mase) "Can't Nobody Hold Me Down" 1997

在「惡名昭彰大人物」被殺死亡後，「吹牛老爹」攀上巔峰，始終與時代同步，這首單曲銷售超過三百萬張，成為九〇年代版的“Ain't No Stoppin' Us Now”。

上述作品有不少相似處。它們都非常舞曲取向、歌詞昂揚、副歌簡單，頗能吸引年輕女孩與孩子（L.L.Cool J節拍舒緩的“I Need Love”與Coolio的“Gangsta's Paradise”是少數例外）。它們也多從七〇或八〇年代的知名節奏藍調歌曲、流行歌曲取樣一段音樂或大家朗朗上口的唱腔段。“Rapper's Delight”一曲特地請來樂隊，重新演繹Chic樂隊的“Good Times”，做為取樣片段，這種真人演出是極少數例外。不少八〇年代的饒舌暢銷曲讓人記憶深刻的片段都使用搖滾的吉他反覆樂句，後來和免繫鞋帶球鞋一樣褪流行了。

從“Rockit”一曲開始，饒舌音樂便挾鮮活有趣的音樂錄影帶之助，替藝人創造出比本性膨脹許多的角色性格，也大幅側重超棒的舞蹈，有時兩者兼具。觀眾熱情擁抱一些內容無害、強調動感的舞曲音樂錄影帶如“Ice Ice Baby”、“Bust a Move”，讓它們得以擠入銷售百萬的殿堂。聆聽Young MC與Vanilla Ice的歌曲，無法不連想起他們的音樂錄影帶，就像想到嘻哈DJ，必想到混音機一樣。

對死硬派純粹主義者來說，我這張名單上的每首歌曲都是「跨界狗屎」，不是「真正嘻哈」。這個立場就和各種藝術領域的純粹主義者一樣，眼光短淺、缺乏歷史縱深。過去二十年來，這些暢銷曲讓一般聽眾對嘻哈音樂感到興奮，至少意識到它的存在，並不斷證明不相信它的業界人士錯了。

所謂的「口香糖饒舌唱片」(bubblegum rap record) (注8) 通常是由「一片」(或兩片) 歌星灌錄，它們只是饒舌樂與白人聽眾的交集之一。搖滾媒體對“The Message”的高評價(《滾石雜誌》給了它五顆星) 預告了白人青少年搖滾迷與嘻哈音樂的血脈相連。最會利用這層關係的是Def Jam唱片的老闆席蒙斯。打從他和Larry Smith聯手製作Run-D.M.C.的“Rock Box”

開始，便將他們當作搖滾樂團來行銷。席蒙斯認為饒舌音樂有一種叛逆、不願屈從大眾的態度，相當類似他在曼哈頓流連Mudd Club、Hurrah's、Peppermint Lounge等龐克俱樂部時所感受到的搖滾態度。

追求時髦的白人曾對嘻哈文化中的塗鴉藝術與霹靂舞大感興趣，現在又成為饒舌音樂迷，讓早期的饒舌音樂得以在《村聲》雜誌、《蘇活週刊》(SoHo Weekly News) 以及其他下曼哈頓區的雜誌曝光。饒舌音樂最早在「美國廣播公司」的「完美視界」(20/20) 節目亮相，也是拜這個社群推動之賜。但是出身皇后區、後來搬到紐約下城區的席蒙斯，想玩更大的遊戲。他希望讓整個美國成為「嘻哈美國」，而他在魯賓身上找到相同視野，兩人都深信饒舌可以等同於搖滾。魯賓當時是紐約大學學生，出生長島，一頭長髮，是吉他手，也是硬派嘻哈迷。

魯賓將饒舌音樂「精簡化」，移走「克帝斯重擊」與「憤怒五人組」的那種節奏藍調味，注入強硬頑固的聽覺重擊，令人想起AC/DC樂團的“Back in Black”與Billy Squier的“The Big Beat”，後者是來自布朗區的舊派碎拍節奏作品。他和Run-D.M.C.合作的Raising Hell、和L.L.Cool J合作的Radio，以及為「獸性男孩」操盤的Licensed to Ill，都經過這種精簡手續，讓這些饒舌專輯除了舊派DJ所強調的節拍重擊外，又添加了重金屬搖滾的音色，創作出全新的嘻哈聽覺。更重要的，在席蒙斯與魯賓的鼓勵下，這些藝人證明了嘻哈專輯不只是單曲與補白的拼湊，也可以是搖滾歌迷能夠理解的完整藝術表達。

非洲裔美國文化最特殊的一點就是：每當白人開始對我們的藝術感興趣，便會激起我們的社群對此項藝術所有權的爭議。最明顯的例子是「獸性男孩」的快速崛起。這個曼哈頓的白人MC三人組首張專輯Licensed to Ill賣出四百萬張，引起黑人

同胞的種族沙文主義，成為第一個（但絕不是最後一個）被抨擊為入侵純黑人地盤的白人團體。

反諷的是這些年輕人是由席蒙斯經紀與極力推銷。這是流行音樂史上極少數的例子，一支成功的白人團體玩黑人風格的音樂，而且由一個黑人密切主導他們的事業。（繼「獸性男孩」之後的例子是由波士頓製作人兼作曲家Maurice Starr一手培養出來的青少年偶像團體New Kids on the Block，他們後來的經理人Dick Scott也是黑人。）「獸性男孩」的音樂製作由魯賓操刀，席蒙斯則鼓勵這些男孩幹些青少年壞胚行為，為這個三人組塑造出惡劣有理的形象，以促銷*Licensed to Ill*。幸好，他們現在已經長大成熟，邁過那個階段。

「人民公敵」由魯賓簽下，由席蒙斯負責行銷，為極具跳舞性的饒舌歌與搖滾重擊尋找到特殊平衡。黑人常訝異為何強調黑人民族主義的「人民公敵」會吸引一大群忠心的白人聽眾。道理很簡單：「人民公敵」的音樂搖滾，而且反叛一切現狀。美國青少年（偶爾，部分大人）心中有一大片可愛園地，討厭這個國家主流文化所彰顯的價值。有時這種年輕叛逆只是膚淺表象，而非尖銳的政治立場，因此顯得高度虛偽，但它可用來大賣唱片。

這種有限度的叛逆讓白人青少年跟著「人民公敵」的*It Takes a Nation of Million to Hold Us Back*專輯（1988）跳動，也跟著「冰塊」的*AmeriKKKa's Most Wanted*（1990）、N.W.A.的*Niggaz 4 Life*（1991）、「史奴比狗狗」的*Doggystyle*（1993）專輯跳動。N.W.A.（全名為*Niggaz with Attitude*）與同樣來自西岸的「冰塊」、「德瑞博士」、「史奴比狗狗」、吐派克繼承了「人民公敵」的反叛姿態，但省略了首尾一貫的政治批評。取而代之的是一種廣泛的反權威主義，加上頌揚美國人最執迷的兩樣

東西——槍枝與報復的生活哲學，合併一種近乎卡通化的仇恨女性態度，不管是搖滾樂手還是饒舌歌手，這種結合總能挑動年輕男孩聽眾。

當流行饒舌歌曲訴諸小孩與女孩，叛逆饒舌則吸引郊區男性，這是嘻哈與白人消費者的第三個交集。八〇年代與九〇年代初的紐約，幾個饒舌團體頗受鑑賞家賞識。*Source*雜誌便對Brand Nubian大加讚賞，給了*One for All*專輯四根麥克風高評價。也對該團的團員Grand Puba和出身皇后區的Nas（本名Nasir Jones）讚不絕口。如果你讀了那篇評論，會以為這幾個饒舌歌者不僅是上帝送給嘻哈界的禮物，還是一座寶藏，代表了一切真實、都會與黑人事物。

不管是Brand Nubians的合約，或者是團員Grand Puba與Nas的個人唱片約，都是由白人簽下，聰明狡黠的簽約不僅僅是基於市場評估，也因為這些白人和上述歌手一樣，都是饒舌音樂文化的產物。他們和席蒙斯、魯賓堪稱「同學」，都出身伊莉莎白街二八九號，那裡曾是Def Jam唱片與Rush Management經紀公司在格林威治村的據點。

當快克毒蟲在對街飄飄然時，新一代的唱片公司主管正在這個據點邊做邊學。Bill Stephney、丹迪·羅斯（Dante Ross）、Lisa Cortez、Sean "Captain Pissy" Casarov、Faith Newman、Dave（Funken）Klein、Hank Shocklee、Lindsay Williams都在這棟建築做過實習生或低階員工、助理。五年內，他們全爬上大唱片公司副總裁的位置，或者在大唱片公司內開創副品牌。

Brand Nubians是由羅斯簽約Elektra唱片旗下。羅斯生於紐約，銳利瘦長，有股「寶華利街男孩」（Bowery Boys）（注9）新貴味。羅斯在嘻哈圈以酷愛籃球與脾氣暴躁聞名，在Def Jam唱片從收發室小弟做起，後來成為Rush Management副總裁柯罕

的助理。他替幾支地下樂團（其中一支取名Uptown，恰如其分）製作唱片兼寫歌，被Elektra唱片的頭頭巴布·克斯瑙（Bob Krasnow）發掘，一九八九年起用他做饒舌音樂的藝人／版權管理。克斯瑙是白人，對黑人音樂有極高鑑賞力，早在Blue Note唱片時代，便曾做過Ike & Tina Turner Revue（注10）。羅斯雖是白人，對嘻哈音樂卻有紐約客的高級挑剔品味，憎惡流行饒舌與搖滾饒舌，傾向舊派節拍與流暢的押韻唱詞。這種敏感觸覺讓羅斯簽下Brand Nubian。Brand Nubian是個四人組，虔誠信奉「百分之五國家」（Five Percent Nation），它是「伊斯蘭國家」的分支，在紐約嘻哈圈有非常多信徒。

有關上帝與魔鬼

「百分之五國家」的神學基礎來自「伊斯蘭國家」創辦人法德（W.D. Fard）在一九三四年所寫的一篇文章「失而復得的穆斯林訓誡二」（Lost and Found Moslem Lesson #2）。在這篇問答形式的短文裡，法德說地球上百分八十五的住民為「野蠻蒙昧者、吃毒化動物者、甘於做腐化心靈與權力奴隸者」，另外百分之十的住民則為「驅役窮人為奴者，妄稱真實上帝是個謊言，無法為肉眼所見」，只有剩下的百分之五的人是「窮而正直的導師，知道活生生的上帝就是人子、至高無上之物、來自亞洲的黑人。」

從「伊斯蘭國家」出來的Clarence 13X（本名Clarence Jowars Smith）拿著法德的訓誡，成立了「百分之五國家」，用所謂的「至高無上字母」、「至高無上數學」來解釋宇宙。根據他的宇宙學，他位於哈林區的基地是麥加，後來搬去的布魯克林基地則是麥地那。女人被稱為月亮或地球，繞著男人運轉，

存在的目的就是讓「黑人上帝們」播種。

七〇年代起，「百分之五國家」就在美國東北部的地下圈頗具影響力，一方面是它給了年輕黑人安慰，一方面它也不像「伊斯蘭國家」及其他傳統伊斯蘭信仰那麼強調嚴格的穿著與生活誠律。自從Clarence 13X在一九六九年被射殺身亡（至今未破案），「百分之五國家」便沒有正式領袖，信徒只要看到教義適合，就可加入。我在紐約東區的住所隔壁住了一群兇暴的傢伙，他們皈依「百分之五國家」，改名為「真實上帝」、「力量」等各種自我培力的字眼，雖未因此變得較不兇暴，卻增加了一種驕傲感與社群感。

在所有皈依「百分之五國家」的饒舌歌手中，Rakim可能是最傑出的，他將宗教想像灌注在他的歌詞寫作裡。許多紐約饒舌明星如Lakim Shabazz、Poor Righteous Teachers、King Sun、Big Daddy Kane也多多少少傳達「百分之五國家」的宗教信念。嘻哈圈中的信徒多半認為白人是魔鬼（這和「伊斯蘭國家」傳達的信念一樣），而高喊「黑人就是俗世上帝」的聲響也像鼓樂般喧囂。相對於基督教的白人耶穌，「百分之五國家」的信徒在自己身上找到力量與真理，此種哲學極易導致自我本位與唯心論。

羅斯在Def Jam唱片曾製作過一個白人饒舌二人組3rd Bass，團員分別是Pete Nice（本名Peter J. Nash）與MC Serch（本名Machael Berrin）。薩齊（Serch）雖是白人，卻符合一切霹靂男孩的條件。他成長於皇后區的Far Rockaway，街坊多是黑人，青少年時期，多數週末都在時代廣場Latin Quarters舞廳表演。Latin Quarters是一家傳奇據點，有很棒的MC，還有伴隨而生的猖獗偷竊。雖然一開始，觀眾對薩齊頗具敵意，但他仍不斷得到上台表演的機會，終於以高超的押韻技巧與充滿戰鬥力

的姿態，贏得觀眾的尊重。另一支白人團取名詭異的「黑人青少年」(Young Black Teenagers)，雖曾替Hank Shocklee與Bill Stephney短命的Soul唱片公司錄過音，卻得不到Latin Quarters觀眾的愛戴。

因此當3rd Bass於一九八九年在Def Jam旗下出版首張專輯時，他們在紐約的饒舌圈已頗具聲望。“Steppin' to the A.M.”與後續的單曲如“The Gas Face”在東北部頗受歡迎。終於在一九九一年以“Pop Goes the Weasel”單曲獲得全國性突破，成為Vanilla Ice的白人饒舌勁敵。但是薩齊與Peter Nice開始產生齟齬，終致分手，毀了這個團體的動能。Pete Nice爭得了3rd Bass團名使用權，找來DJ Richie Rich，出版了一張賣得極差的唱片。薩齊也出版了一張不成功的個人專輯，後來轉往製作與經理部門發展。

就是在做經理人期間，薩齊遇見了Brand Nubian的納斯(Nas)。納斯是個瘦小、總是睡眠惺忪的年輕孩子，許多嘻哈圈大人物認為他是有史以來最好的作詞者。納斯的首次錄音是替Main Source的“Live at the BBQ”客串主唱，令人難忘的演出讓納斯頓時成為紐約的小眾崇拜人物。薩齊在曼哈頓的錄音室碰見納斯，請他替3rd Bass的單曲“Back to the Grill Again”擔任客串主唱，並問他與唱片公司簽約沒。當時不少人接觸這位年輕天才，但都尚未敲定合約。

薩齊開始擔任納斯的經紀人，一九九一年帶著他的試錄帶去麥迪遜大道上的新力唱片，找藝人／版權管理部主管費芙·紐曼(Faith Newman)投石問路。紐曼出生費城郊區，是忠實的靈魂樂愛好者，五年前赴紐約大學唸書，但是她真正的教育來自Def Jam唱片公司的實習機會，後來並在Def Jam做到藝人／版權管理部經理。當薩齊把錄音帶交給她後，才赫然發現紐

曼已經企圖連絡納斯好幾個星期。對紐曼(後來她跳去Jive唱片)來說，這是簽下重要歌手，對納斯來說，這是事業的開端，後來他出版了兩張白金唱片，吸引了嘻哈圈最忠貞不貳的一群歌迷。

BMOC (校園大人物)

當羅斯、薩齊、紐曼都在Def Jam「大學」接受高等教育時，這個紐約嘻哈前衛圈的三人組並非特例。他們只是新一代白人時髦圈的一份子，這些人出入的不是Roxy俱樂部，嘻哈不是新鮮東西，而是他們的第一個音樂語言。除了他們外，還有兩個年輕白人約翰·謝克特(John Schecter)、大衛·麥伊斯(David Mayes)也聽到「真正嘻哈」的呼喚。

謝克特還在哈佛大學唸書時，便灌錄了一張饒舌唱片BMOC(Big Man on Campus)，被布萊特·雷特納(Brett Ratner)的唱片公司相中，簽約旗下。雷特納也是個熱愛饒舌樂的年輕人，他的公司與Sire唱片簽有發行約。(雷特納後來成為首屈一指的音樂錄影帶導演，並執導克里斯·塔克主演的喜劇電影「超級轟天雷」。)儘管BMOC專輯請來Chic合唱團的前團員Nile Rodgers助陣，古怪的歌曲如“Play That Funk”仍讓這專輯聽起來像是搞新搞怪，而非正宗饒舌唱片。

麥伊斯也是哈佛大學畢業，曾在校園電台擔任DJ。一九八八年，他和謝克特以及一個低調的黑人愛德·楊格(Ed Young)聯手創立Source雜誌，對嘻哈音樂產生長遠影響。這個雜誌一開始只是兩頁的新聞通訊，售價美金兩元半，只在宿舍間流通。九〇年代初，Source遷到紐約，已經茁壯成彩色月刊。麥伊斯負責廣告與行銷，謝克特負責社論，召集了一批以非洲裔

美國人為主、才氣縱橫的編採、攝影與美編群。*Source*雜誌以其唱片評分標記聞名，異於其他雜誌以「星號」為標誌，他們用的是麥克風（五支麥克風為最佳）。*Source*也以持續不斷報導嘻哈音樂及其無數的文化分枝而聞名，地位越來越重要。一度，昆西瓊斯（Quincy Jones）（注11）和華納唱片都想併購它，但是伊麥斯與謝克特不肯賣。一九九二年，這兩個買主轉而創立*Vibe*雜誌，成為*Source*的最大競爭者。

一九九四年，*Source*雜誌面臨重大分裂，因為麥伊斯一再支持來自波士頓、水準平庸的饒舌樂團Almighty RSO，謝克特所支持的一批員工因而公開與他翻臉。麥伊斯自大學時代起就與Almighty RSO交好，此種友誼讓編輯部關係變得緊張，因為其他人看不起該團的表現。更糟糕的是，Almighty RSO感覺到這分鄙視，對麥伊斯無法幫他們更多忙甚覺挫折，竟然威脅*Source*的數名員工。

這齣連續劇終於抵達高潮，麥伊斯寫了一篇關於Almighty RSO的報導，未經編輯部同意，偷偷登出來。經過公開書信往來譴責與叫罵，謝克特和編輯部員工決定辭職，讓麥伊斯與楊格全權控制*Source*。這場戰爭打得醜陋，完全撕裂了原有團隊，好長一段時間，*Source*都元氣大傷，影響了品質。

但*Source*依然訴求嘻哈文化的廣大魅力，終於平安度過風暴，找到一批執迷於饒舌音樂的年輕記者不在乎低薪為它工作。到了一九九七年，*Source*的編輯群全部是黑人與西班牙裔，平均二十五歲。同一年，*Source*成為全美零售量最大的音樂雜誌，每期共賣出三十一萬七千三百六十九份，《滾石雜誌》則為十六萬九千六百二十五份，確立了它的重要性。相對於*Vibe*雜誌以華麗、彩色照片為主，*Source*則以平實風格成為另一種選擇，持續成長。

一九九七年，當初離開*Source*雜誌的幾個黑人編輯包括Reginald Dennis、James Bernard創辦了一個令人印象深刻的季刊*XXL*，與*Source*打對台。只不過再度與發行人因編輯控制權起衝突而被迫辭職。

嘻哈圈中最重要的白人

當反饒舌歌的運動者朵拉羅絲·塔克（C. Dolores Tucker，我將在後面章節繼續介紹塔克）攻擊唱片公司白人主管，批評他們促銷饒舌音樂是一種不負責任、性別敏感度過低的行為，她指的是拜瑞·魏斯（Barry Weiss）。從一個刻板印象觀點（塔克的立論與刻板印象相去並不遠）來看，魏斯符合上述指控。他是白人，過去十五年來培養過不少嘻哈藝人。不僅如此，他還是猶太人、來自紐約，完全符合那些陰謀論者認定的「唯利是圖」本質。更慘的是他的父親海·魏斯（Hy Weiss）在五〇、六〇年代擁有Old Town唱片，那是以出版doo-wop-R&B（注12）聞名的公司，這使得拜瑞·魏斯成為唱片建制圈的合法一員。除了Tommy Boy唱片的創辦人Tom Silverman之外，沒有其他白人比魏斯在饒舌圈熬得更久、更堅持、更成功。

Jive唱片是英國賺錢出版集團Zomba的子公司，一九八二年聘雇魏斯成為他們第一個美國員工。Jive唱片最早出的幾張片子是Zomba擁有出版權的碎拍節奏歌曲合輯。銷售數字雖不驚人但也頗令人印象深刻，驚醒魏斯開始注意發展中的饒舌場景。魏斯想替Mr. Magic灌錄一張十二吋單曲。Mr. Magic在WHBI電台的週末夜節目*The Rap Attack*是第一個固定播出的饒舌音樂節目。但是Mr. Magic臨陣退出，由他的助理Jalil Hutchins和這位助理的朋友Ecstasy（本名John Fletcher）灌錄了

“*Magic's Wand*”，匆促上場之作。魏斯替這個二人組命名「胡迪尼」(Whodini)，在DJ Grandmaster Dee (本名Drew Carter) 助陣下，「胡迪尼」先後推出了好幾張白金唱片。

之後，魏斯又簽下不少饒舌歌手，包括勇於打破傳統的KRS-One、俊美如海報男孩的DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince、平易近人的Kool Moe Dee、倡導母語的A Tribe Called Quest、皮條客饒舌派的上帝Too Short、以擅寫西岸殺人事件聞名的Spice I、奧克蘭饒舌要角E-40等。也是因為魏斯的協助，我和Jive唱片的Ann Carli才能讓宣傳「終結暴力」(Stop the Violence Movement)運動的單曲“Self-Destruction”完成，並在一九八九年一月發行。這是張宣揚反暴力的慈善募款唱片，我們先前接觸了許多重要的非洲裔美國饒舌藝人，都遭到拒絕或沒有回應。

饒舌音樂開始灌錄成唱片，魏斯便參與了嘻哈圈，目睹它變成全國性現象，又在九〇年代開始不斷區域化改變。魏斯之所以能敏捷地與嘻哈的變化始終保持同步，是因為他沒有任何「藝術堅持」。他和奈特、Andre Harrell、席蒙斯不一樣，非常機靈，從不讓自己的品味干預他的商業判斷。Jive唱片的成功之道是仔細研究全國各地的零售數字，找出各獨立唱片公司的突破之作，然後魏斯便會與這些唱片公司或藝人接觸，不是直接將這些藝人簽約旗下，就是從這些獨立唱片公司手中買下母帶權。

譬如Boogie Down Productions的歷史性首張專輯「犯罪頭腦」原本是於一九八七年在布朗區的B-Boy唱片公司發行，後來母帶權落在Jive手中。八〇年代末，魏斯也特別注意費城方面的唱片銷售數字，從這個「兄弟之愛」城市簽下不少藝人，包括Jazzy Jeff & the Fresh Prince。而Moe Dee在加入Jive唱片

前，是哈林區Rooftop Record唱片的藝人。Too Short在一九八八年加入Jive唱片前，曾在奧克蘭的Dangerous Music出版過三張專輯，大肆頌揚皮條客之樂。在Too Short之後加入Jive唱片的E-40，是加州灣區活躍的嘻哈圈之王，錄製了幾張暢銷作品，才和Jive唱片簽下藝人約，並在Jive唱片內成立自己的製作品牌Sick-Wit-It。就連九〇年代最有才氣的節奏藍調創作歌手R. Kelly 都是在芝加哥出版了首張專輯*R. Kelly & the Public Announcement*後，被Jive網羅旗下。這個策略並非萬無一失。一九九〇年，Jive唱片簽下奧克蘭Hieroglyphics Posse的團員——Casual、Souls of Mischief、Profilic——而後捶胸頓足，因為沒一個成功。但是在極度強調潮流的嘻哈圈，魏斯與Jive唱片的打擊率還是令人印象深刻。

令人不安的是Jive唱片這種「不帶價值判斷」的選片態度，看起來就像塔克女士批評的「沒道德」。簽下Too Short，魏斯與Jive唱片將「與好色女性打炮」的無止盡狂言幻想端上全國檯面。當嗜血成性的西岸饒舌開始流行，Jive唱片也毫不遲疑，簽下來自奧克蘭的Spice，炮製出許多殺人故事。事實上，由導演休斯兄弟精心編排的「社會公害」(*Menace II Society*)電影原聲帶，就是虛無主義黑街饒舌類型的最佳記錄。

Jive唱片的最佳辯護理由就是它的折衷主義本質。它不像Death Row唱片，後者的商標便標出它的惡棍形象，Jive唱片總是讓聽眾來主導它的方向。就因為Jive唱片的藝人／版權管理部完全逐市場（至少區域性市場）成功範例而行，品味偏向許多成年黑人痛恨而黑人企業家與嘻哈聽眾擁抱的領域。將責任推到「信差」身上，雖是美國人的嗜好，卻不是漠視信息的方法。

對我而言，魏斯任內最大的成就是他對KRS-One的堅持。

Jive唱片在十年內推出八張Boogie Down Productions製作的KRS-One專輯。這些唱片沒有一首歌曲是跨界作品，也只拍了幾支音樂錄影帶，吸引極少數的白人聽眾。魏斯與Jive唱片對KRS-One的執著，透露出毫不妥協、不追求流行、不帶節奏藍調、硬派與性好議論的作風，實在是嘻哈史上罕見的「白金作品」。除了L.L.Cool J外，沒有其他饒舌歌手與同一家唱片合作過這麼多專輯。魏斯對KRS-One的支持，給了饒舌音樂界最複雜的心智腦袋充分的創作自由。

勞工節

結束這章白人與饒舌樂的討論，我必須說一個故事。一九九五年夏天，我正在長島的一棟房子度勞工節長假。出我意料，我在一個地方性刊物上看到Run-D.M.C.的表演活動訊息，演出地點是East Quogue地區漢普頓鎮的Bay Club。我和兩個舊派嘻哈同行Ann Carli、Bill Stephney驅車前往那家俱樂部，看到一大群喝得爛醉的大學生與年輕白人。俱樂部擠滿人，小小的舞台被音響器材淹沒。

當Run-D.M.C.與Jam Master Jay登台，震撼了整個俱樂部。百分之九十九點九的白人觀眾知道每一句歌詞。觀眾對“My Adidas”、“Rock Box”與“King of Rock”這些曲子毫不陌生。這是伴隨他們成長的音樂。就像Temptation-Four Tops的演唱會是六〇懷舊一樣。對這些二十出頭的年輕人來說，Run-D.M.C.是他們的八〇懷舊。他們對這些歌曲的感受不像哈林區那些黑人孩子。不，就如同白人對黑人流行樂的一貫感覺——這些歌曲深深勾起他們對童年樂趣的歡樂、甜美回憶。在狂暴的押韻歌詞、熟悉的節拍與朗朗上口的合唱片段裡，這些白人

觀眾喝酒、笑鬧，將頭抵住喇叭深吻。許多人可能認為嘻哈的意義當不只如此，但這的確是嘻哈蛻變過程裡的一個真實面貌。

【譯注】

1. *Krush Groove*：由Michael Shultz導演，以Def Jam唱片公司老闆席蒙斯的故事為本拍攝的音樂電影。
2. *programmed radio*：有些電台不允許DJ自由放歌，而是由音樂編輯選定該播放的歌曲，交由DJ播。一般流行音樂台，播歌公式通常包括多少比率的新出片單曲、多少排行榜金曲、多少經典老歌，DJ自由選歌的範圍因而受限。
3. *gold record*：在美國，銷售要超過五十萬張，才能稱金唱片，銷售超過百萬，才是白金唱片。
4. *Jackson Five*：麥可·傑克森的家族合唱團，在一九六九到一九七五年間共有十六首排行榜前四十名單曲，光是一九七〇年便有三張排行榜前五名專輯。
5. *Osmond Brothers*：著名的白人家族合唱團。*Vanilla Ice*也是白人饒舌歌手。
6. *Suge Knight*：奈特是Death Row唱片的總監。他常用威脅暴力手段對付他人，他與饒舌歌手吐派克在拉斯維加斯觀賞泰森拳賽時發生衝突，當天晚上，吐派克便被槍殺身亡。後來他被判刑九年，不得假釋。
7. 安迪沃華的名言：人人都能成名十五分鐘。
8. *bubblegum rap record*：目標鎖定青少年與前青春期的音樂稱之為口香糖音樂，它通常結構簡單，歌詞易記，不斷重複。

詳見Tom Hibbert, op.cit., p.31。

9. *Bowery Boys*：「寶華利街男孩」是美國四〇、五〇年代一個暢銷的系列鬧劇電影，黑白片，主題經常圍繞著鬼屋、瘋狂科學家、大猩猩：腦部移植打轉。詳見<http://us.imdb.com/title?0046802>

10. Ike and Tina Turner：著名的黑人靈魂歌曲夫妻檔。

11. Quincy Jones：美國重要唱片製作人。

12. Doo-wop：一種五〇年代發展於美國的樂風，通常由五到六位歌者組成，使用很少樂器，強調和聲，哼唱部份很多。這種樂風到了六〇年代便快速式微。詳見Tom Hibbert, op.cit., p.51。

第六章 永恆的行業

我只聽到收銀機的聲音
錢財滾進來，然後我離開
繼續炮製暢銷曲

——Eazy-E，“We Want Eazy”

一九九五年夏天。嘻哈與節奏藍調圈中最多才多藝的一個製作人想聘個總經理，管理他在某發行公司的個人品牌（boutique label）。這位製作人曾發掘過幾個黑人新秀，又讓一個八〇年代超級巨星的演唱事業起死回生，一家大發行公司為了酬謝他，出資協助他自創廠牌。一開始，這位製作人讓弟弟管理他的廠牌，這個年輕人有衝勁卻不了解這個行業。製作人的律師在圈中頗有實力，與唱片公司高層往來密切，他向製作人保證他的弟弟會慢慢進入狀況，他也會從旁替製作人監督重要的商業交易。

更重要的，這位活躍的律師替他牽線搞到上述的大發行公司做唱片發行。開始頭兩年，製作人負責製作唱片、弟弟學習這行的竅門，律師實質控制該公司一切。

那兩年，製作人做出許多暢銷曲，野心逐漸變大。他看看Def Jam、LaFace等大公司的副廠牌，發覺自己與發行公司的簽約條件並未若他們優渥。他要求發行公司付他更高的版稅、母

帶權最後要歸他的公司所有，而且他的廠牌要成為該發行公司旗下編制完整的「內屬廠牌」（注1），有自己的宣傳與行銷部門，而且他可自由裁量每張專輯的宣傳費用。該製作人認為缺少這些擴張，他的廠牌永遠只徒具唱片公司的殼子。

當時他和一位唱片界主管很熟，這位主管經理一家非常成功的大公司副廠牌、很照顧藝人、熟知唱片圈作業，還是個少數族裔女性——所有條件都讓這位製作人覺得棒透了。他覺得這位女主管可以幫他重整公司，並協助他與大公司談判，打算邀請她來擔任總經理。活躍的律師馬上對這位女主管滿懷敵意，頻頻說她壞話。發行公司對這項人事安排亦表反對，暗示什麼條件都能談，只要她不加入談判。

這位女主管對此反應頗覺不解。她自認在圈中聲譽頗佳。探聽後，她發現關鍵事實，原來製作人的律師同時也代表大公司主管負責監督此樁談判。事實上，這位律師與該發行公司的主管有長達十年的生意合作關係。

女主管以「利益衝突」質問該律師。那位律師先是說此種現象在唱片圈並不罕見（事實如此）。然後他提出一項建議：只要女主管說服製作人同意發行公司提出的某些條件，他們便不再杯葛她的任命。換言之，律師建議女主管做個有「團隊精神」者。女主管把這件事告訴製作人，製作人大吃一驚。這個律師打從他製作第一首暢銷曲以來，便與他合作至今，也是他提議和該發行公司合作的。此外，製作人心想他的律師與發行公司關係密切，難道不好嗎？

女主管向製作人指出其中利害：該律師與發行公司主管的關係，顯然要比他與製作人的關係，或者製作人與發行公司的關係來得堅固且持久。而且該律師顯然與發行公司聯手，讓製作人續簽對該公司有利的合約。對這位女主管而言，她與該律

師的一番談話就是「清楚警訊」。

接下來的一個月，製作人搖擺不定。這個棘手問題不是年輕藝人是否準時現身演唱會，或者如何安撫難搞的大牌歌手。這是硬碰硬的美國商場。女主管氣憤他的猶疑不決，自動求去。

最後，製作人與發行公司續約，找來一個知名、半退休、黑人男性、唱片界資深老手擔任兼職顧問。但是他想取得更多控制的願望並未實現。兩年後，製作人想和發行公司拆夥。經過一番談判，終於取得自由，卻付出慘痛代價，他花了許多時間孕育的大牌藝人被迫留在該發行公司。至於那位女主管，她後來受聘某位知名的歌手兼演員，管理他的製作公司，賺的錢比原先那位製作人提的還多。

至於那位律師？他繼續與該發行公司、製作人維持生意往來，持續抽取佣金。總而言之，這不過是「永恆行業」的另一則故事。

威利闖天關！

七〇年代，扒糞記者傑克·紐菲德（Jack Newfield）創造「永恆政府」（permanent government）一詞，形容紐約市政府裡那些不必經過選舉淘汰的官僚，他們佔據公職多年，完全不必對納稅人負責任。我挪用他的概念，用以形容那幫實質控制唱片業的律師、經理人、個人經理人、會計師、經紀人與廠牌主管。他們才是這行的守門人，控制領域不止於嘻哈音樂。浪掏盡單打獨鬥的製作人與才氣縱橫的藝人，唯有他們——這行的永恆者——不動如山。嘻哈音樂雖給了不少年輕黑人權力，但就是因為這些人，滿懷革命理念的嘻哈音樂無法對娛樂圈革命

成功。

下面是另一則有關「永恆行業」的故事：新秀「大威利」(Big Willie) 竄起美國都會街頭。他可以成為戰鬥力十足的饒舌明星。他可以是個賺大錢的製作人。他的經紀人是女的，手上經理一大堆哈林區最熱的藝人。他(或她)出身哪兒並不重要。他們是黑人，年輕，有味。然後，一家大娛樂公司擁有龐大國際資源，無厭貪求新產品、新明星、新刺激物，相中了「大威利」。

這時「永恆行業」切進來了。在「大威利」與國際大唱片公司上床燕好前，他必須聘請律師、會計師、財務經理，還有，新聘一個高知名度的經紀人。「大威利」受寵若驚，但是不願表露，因為他感到畏懼、不安。

老實講，「大威利」需要這些資源。如果他已經有了，那麼大唱片公司的代表會告訴他，他需要更好、更強、更有人脈的幫手。簡言之，如果「大威利」夠熱，這些「永恆行業」的人會企圖讓他做些有利大唱片公司更勝過有利於他自己的事。譬如，大唱片公司建議「大威利」聘某位在圈內十分活躍的律師。任何對唱片行業略識一二的人都知道，聘用唱片公司建議你的律師，是「坐等錯誤降臨」。

但是別忘了，儘管「大威利」有都市孩子的猖狂樣，但他還是缺乏安全感。他不希望合約告吹。他希望簽下最好的合約。他認為(大家也這麼告訴他)那位律師既與唱片公司關係良好，必定對他有利。當「大威利」相信了這一點，也就是他的終結。他以為「永恆行業」者會在面臨利益衝突之際，與他站在同一陣線，這個天真想法最後會毀了他。

對「永恆行業」的人來說，計算式很簡單：右邊是大唱片公司，提議讓他的藝人成立自有品牌。左邊是「大威利」，知道

這筆交易能讓他買拉風吉普車，給媽媽買棟大房子，還有能力簽藝人、製作他們的唱片。站在中間的是「永恆行業」的成員，他們與大唱片公司往來多年，未來，「大威利」做完最後一張昂貴混音唱片後，他們還會繼續與大唱片公司做生意。

問題是「大威利」如果聘用「永恆行業」裡的黑人成員，會有幫助嗎？我很希望答案是爽快的「是」，但不是。我第一次察覺「永恆行業」的運作是在八〇年代初。一天，我與某唱片製作人共進午餐，席間，他嚴厲指控他的律師，某位當時在業界十分傑出的黑人。這位製作人剛和某個藝人／版權管理部主管(也是黑人)簽下十萬美元的製作約，他應該很高興才對。

原來，他發現這紙合約原本是十五萬美元。他的律師與那位藝人／版權管理部主管關係密切，另搞祕密合約，其中一萬美金是這位律師的「法律顧問費」，另外的四萬美元則到了這位黑人主管的口袋裡。帳面上，製作人是簽了一紙十五萬美元的合約，但只有十萬美元進到他的銀行戶頭，他還要付百分之五的佣金給他的律師呢。我問製作人怎麼認識這個律師的，他翻了翻眼睛，呢喃道：「那個藝人／版權管理部經理介紹的。」

對付「永恆行業」的人有幾套策略。某些「大威利」賺進大筆銀子、為唱片公司創造大筆利潤，地位重要到大唱片公司與圍繞他身邊的「永恆行業」者都不敢得罪他。也有一些「大威利」有智慧、深度瞭解唱片界、個性鮮明，因而與「永恆行業」者建立起穩固的事業關係，迫使這些律師與會計師必須替他看緊荷包。悲哀的是，多數的「大威利」擁抱了「永恆行業」灌輸給他們的價值——腐化是必然現象、剝削新人是理所當然——最後，他也成為「永恆行業」的正式成員。

所以下次當你聽到饒舌歌者在唱片裡詬罵「唱片工業毒蛇」，那不是幻想，也不是誇大的烈士言語。它很可能是另一則

「大威利」對抗「永恆行業」的故事，只不過以押韻歌詞表現。

嘻哈歷史上，只有極少數非洲裔美國人能夠三面俱到，一方面與「永恆行業」者建立親密的個人連結、發展出聰明忠心的支援網絡，而後在圈內得到長久的成功。事實上，我想了許久，發現只有一人能做到。

羅素·席蒙斯是……

近來，某些人想到席蒙斯，不再認為他是嘻哈時代的重要文化人物，而覺得他是諷刺漫畫的人物。在這幅粗略勾勒的圖像裡，席蒙斯坐在時裝秀第一排，頭戴棒球帽，上面有他自創服裝品牌Phat Farm的商標。服裝秀結束後，他和一個六呎高、瘦到不可思議的模特兒一起離去。席蒙斯一邊接聽大哥大，一邊陪著這位瘦到不可思議的模特兒走向他加裝了防彈玻璃的勞斯萊斯。他正要去錄製*Def Comedy Jam*秀，每次節目結尾，他都會以大家競相模仿的聲音高喊：「晚安，上帝祝福你們。」

因為此種諷刺漫畫形象，人們常不把席蒙斯當一回事。這多半是他自己的錯。多年來，他老是招待記者看一場「神奇的自我推銷之旅」，包括永不離身的大哥大、他在格林威治村的三層華廈故居（本來是歌星雪兒的），以及種種令「瘋狂艾迪」（Crazy Eddie）（注2）都會為之暈頭轉向的動感宣傳。

席蒙斯的聰明面經常被忽略，包括精明的商業觸角、成功背後的敏銳眼光，隱藏於眾所周知、花花公子生活型態下的脆弱感性。他在嘻哈音樂圈扮演的角色也被自我吹噓淹沒了，事實上，八〇年代中期，是他將嘻哈音樂從紐約地下圈推廣為橫掃國際的文化力量。

我認識席蒙斯近二十年，他是我成年生涯裡重要的一部

分。所以我對他的地位評價是近距離觀察，而且不可否認，略有偏見。但是席蒙斯出身皇后區中產階級家庭，擁有圈內屹立最久的饒舌唱片公司，不需要我來確立他的歷史地位。但是如果你不瞭解這個人，就不可能理解嘻哈文化的旅程。

羅素是另一個高帝？

人們常拿席蒙斯做膚淺比喻，說他是嘻哈界的高帝。這個比喻很受用，但用以判斷席蒙斯卻不夠精準。高帝是民權運動年代的英雄，他的摩城唱片王國建立在高明的歌曲寫作、挖掘新秀的銳利眼光，以及對傳統娛樂圈的嗅覺。高帝的音樂出版公司Jobete（注3）擁有很棒的目錄，囊括二次大戰後美國重要作曲家的珍寶，包括Stevie Wonder、Smokey Robinson、Ashford & Simpson、Holland-Dozier-Holland、Marvin Gaye，以及其他名氣較不響亮但作品同樣重要的作曲家。饒舌樂界即便連席蒙斯都無法擁有這樣的歌曲目錄，連四分之一都沒。

談到挖掘藝人，兩人倒可平起平坐，雖然大家還是覺得高帝比席蒙斯強些。三十年前簽約摩城唱片的藝人如Stevie Wonder、Diana Ross、Four Tops、The Temptation、Gladys Knight、Isley Brothers到現在仍在巡迴演唱，甚至灌錄唱片。相較於當時（以及現在）許多節奏藍調歌星演唱事業的短暫，摩城唱片的成就真是不簡單。

在嘻哈音樂的二十年歷史裡，席蒙斯的Def Jam唱片以及已經收攤的Rush Management經紀公司曾是搖籃，培育出許多藝術成就與商業成就非凡的藝人。L.L.Cool J、「人民公敵」、「獸性男孩」、EPMD、3rd Bass、Warren G、Method Man、Onyx、Slick Rick、Foxy Brown、DMX都曾在Def Jam出過唱片。而

Run-D.M.C.、Jazzy Jeff & the Fresh Prince、「胡迪尼」、「克帝斯重擊」都曾和Rush Management簽約。從最早灌錄饒舌唱片的「克帝斯重擊」到「武當派」(Wu-Tang)的Method Man, 席蒙斯始終與饒舌發展同步。

這種走在潮流尖端的能力源自席蒙斯不屬於嘻哈舊派。他出生皇后區賀立斯(Hollis)的一個勞工階層家庭, 七〇年代開始舉辦舞會時, 便始終保持一種局外人觀點。當布朗區、哈林區的DJ與舞會籌辦人將目標鎖定已經迷上嘻哈音樂的聽眾, 他則在紐約市其他尚未聽過嘻哈音樂的地方辦舞會。打從一開始, 席蒙斯的目標便是擴張嘻哈的市場, 找出能夠促銷嘻哈的新場地。他後來的事業發展始終顯現這種冒險性格。

拿九〇年代初來說, 當「人民公敵」的銷售下滑, 而威爾·史密斯與「獸性男孩」另謀唱片公司, Def Jam簽下了Warren G, 這個才華洋溢的歌者是「德瑞博士」的弟弟, 他的一九九四年處女作專輯*Regulate...G-Funk Era*讓Def Jam唱片終於首度拿到冠軍單曲“Regulate”。

因為席蒙斯能夠緊跟著潮流, Def Jam的商標成為最常被等同於黑人文化的符號之一。在這個圈子裡, 黑人自創品牌經常在短時間內急速發光(「糖山唱片」、Cold Chillin'、Uptown), 然後就為之疲軟, 將原有的音樂目標與企業經營轉往其他方向。但是Def Jam已經成為唱片圈固若磐石的機構, 而席蒙斯也成為嘻哈時代的企業家模範。

Def Jam的經營方式絕非照本操課。至少, 它的老闆從八〇年代末起便很少出現在唱片公司、經紀公司或其他子公司的辦公室。他先是透過傳真機, 後來使用大哥大來遙控公司。早在走動式管理尚未蔚為風潮前, 席蒙斯便是如此, 他經常在StairMaster健身房、俄羅斯澡堂或格林威治村的時代咖啡屋遙

控指揮。

席蒙斯這種自由漂蕩、步伐快速的生活型態標示出他不喜歡專注於同一件事太久。如果說成立Def Jam與Rush Management經紀公司是他在八〇年代的目標, 那麼到了九〇年代, 人們便發現他執迷於流行服飾、電視、電影, 以及嘻哈文化裡其他非音樂領域的商業機制。人們不了解策略多變的席蒙斯不是另一個高帝, 而是黑人娛樂圈另一種截然不同但同樣傑出的人物代表。

席蒙斯是另一個小山姆·戴維斯?

小山姆·戴維斯是美國史上最偉大的藝人之一。他能優雅跳踢毽舞、唱腔華麗美妙、講起笑話來像冷面笑匠, 擁有強烈的戲劇氣質。但是他最大的天賦是建立人際網絡的本事。

雖然美國出過無數非洲裔的多才藝人, 但小山姆·戴維斯是唯一能在五〇年代衝破種族隔離藩籬的藝人, 因為他與許多心胸開放的白種藝人建立了堅強友誼。早在摩城唱片的藝人前進拉斯維加斯, 或在Copacabana等晚餐俱樂部表演歌舞前, 小山姆·戴維斯就已經是這些表演場所的常駐藝人了。以迷人個性為武器, 小山姆·戴維斯與法蘭克·辛納屈、狄恩·馬丁等頂尖藝人交好, 當種族主義阻礙小山姆·戴維斯的發展, 這些朋友拔刀相助。

除了多才多藝, 小山姆·戴維斯的熱情與幽默也是一大資產。如果我們能忽略他因過度熱情而失足(譬如, 我們都想忘了他熱情擁抱尼克森的那一幕), 他的人際網絡讓他在「跨界」一詞尚未誕生前, 就已經是個跨界人物了。席蒙斯也會建立人脈, 讓王國不墜。席蒙斯的人生哲學重心是「社交」, 批評他的

人說是「攀龍附鳳」。不管如何，這都對他的生意有利。一九九六年，他在*One World*雜誌上批評好萊塢的一番話，很能具體呈現他的哲學。

這是我見過最種族隔離的地方。不管參加哪個好萊塢派對，走進房間，除了我，僅有的黑人就是昆西·瓊斯、薛尼·鮑迪（Sidney Poitier）（注4）和侍者。原因是好萊塢是個種族主義圈子，另一方面，搞電影的黑人沒興趣與其他膚色的人融合。他們認定自己只能待在界線裡。我不接受這一套。我不會讓我對種族主義與隔離主義的怨恨阻礙我跨越界線。不管「黑色好萊塢」或「白色好萊塢」同意與否，我都要拍自己感興趣的電影。我才不會活在框架裡。

因此，某些人眼中的「霹靂男孩社交花蝴蝶」席蒙斯利用自己的名氣，鞏固了他在非洲裔美國人社群之外的影響力。八〇年代，他與資深的演唱會籌辦人Jeff Wald、藝人經理Shep Gordon成為好朋友，他們指導他如何舉辦大規模的饒舌演唱會。每年，他會飛往夏威夷與Shep Gordon等唱片圈資深老將共度耶誕，一起研商事業大計。九〇年代，他將自己的聖誕節度假地點改至有錢名人聚集的聖巴特（St. Bart）。好多年夏天，他和饒舌界大亨Andre Harrell在漢普頓租下豪宅，吸引許多常到漢普頓度假的藝人、年輕的唱片公司主管、華爾街黑人企業家到他們那兒打一整天籃球。

席蒙斯與不少猶太裔的頂尖娛樂界人士交情不錯，對他的事業成長大有幫助。哥倫比亞廣播公司前執行長Walter Yetnikoff、勢力龐大的律師Paul Shindler、財務經理人Bert Podell、億萬富豪

Ron Perelman只是其中幾個不斷協助席蒙斯的「永恆行業」者。昆西·瓊斯給了這位饒舌大亨不少指導（兩人還合資創辦了*Vibe*雜誌），此外還有Tommy Hilfiger（席蒙斯創立服裝品牌Phat Farm，他給了不少指導）與Brian Grazer（席蒙斯拍攝電影「隨身變」，他是副製片）。

換言之，經常破壞黑人企業家努力、同樣的一批「永恆行業」者卻支持席蒙斯。席蒙斯並非沒有敵人，一九九四年，Def Jam與新力唱片合作破裂，主因便是他和新力的執行長Donnie Jenner搞不好。但是總體而言，當其他人受阻於文化鴻溝，他卻是唯一能架橋度過壕溝的嘻哈產物。

從哲學面而言，席蒙斯從不覺得他的成就是一種「黑人」宣言。相反的，他認為自己是個大使，將嘻哈音樂推廣給任何感興趣的人。正當他忙著在外建立關係、擴大基地時，公司內，他與一群猶太裔男性夥伴建立堅強持久的關係，為他穩定了事業。

八〇年代中期饒舌音樂爆發，席蒙斯身邊有兩個年輕、野心勃勃的助手，一個是製作人魯賓，另一個是經理人柯罕。Def Jam原本是屬於魯賓的商標，他還在紐約大學唸書時，便用這個商標替T LaRock出版了*It's Yours*專輯，後來簽下L.L.Cool J。魯賓與席蒙斯共同擬定策略，與哥倫比亞唱片簽下發行約，將Def Jam擴張成圈內重量級公司。Def Jam唱片原本位於格林威治村伊莉莎白街二九八號那棟永遠在翻新裝修、永遠不知何時完工的四層樓房。一樓是Rush Management、二樓是Def Jam。魯賓住在樓上，地下室則是堆滿累贅器材的錄音室。

柯罕在一樓角落的辦公室上班，他出生以色列，身材高瘦，曾在洛杉磯做過演唱會籌辦人，與席蒙斯相識於一九八三年。席蒙斯魅力十足，柯罕則個性緊繃，當他搬到紐約加入席

蒙斯的公司後，便由他扮黑臉，席蒙斯則負責笑臉迎人。柯罕會大聲斥罵不想辦演唱會的籌辦人、長篇教訓懶惰的藝人，以要求甚高的鐵腕作風管理公司。愛發奇想的魯賓在二樓、果斷堅決的柯罕在一樓，八〇年代中的伊莉莎白街二九八號散發出一股能量，讓訪客都覺得興奮有趣。當魯賓在一九八八年離開Rush Management，到洛杉磯成立Def American（後來改名American），柯罕終於決定結束Rush Management，全力投入Def Jam。九〇年代，柯罕被任命為Def Jam與所屬子公司的負責人，讓席蒙斯放手去追求「非音樂」的興趣。

九〇年代裡，席蒙斯涉入幾項「非音樂」的事業冒險，包括成立總部設在蘇活區一家精品店的Phart Farm服裝線；替幾個大廠商拍廣告片（替可口可樂便拍了好幾支），起用Def Jam的音樂與藝人；他也製作（或共同製作）了幾部電影如「夜癮」（*The Addiction*）、「玩家守則」（*How to Be a Player*）；同時，他還是黑人自創生活雜誌*One World*的主筆。他與畫家老哥丹尼爾聯手，成立了Rush Philanthropic Arts Foundation，這個非營利性機構旨在推廣少數族裔藝術家的作品。

在席蒙斯眾多「非音樂」的事業冒險中，最具影響力、最能提升他在嘻哈界地位的仍是一項有關「語言」的藝術，只是和嘻哈音樂不同。

席蒙斯是喜劇之王？

一九九一年，當*Russell Simmons' Def Comedy Jam*在HBO首播時，為非洲裔美式幽默打開新頁，和嘻哈音樂一樣，引來兩極化反應。這個節目的喜劇演員就像李察·普瑞爾與艾迪·墨菲（Eddie Murphy）的混合體，以褻瀆與屎尿笑話見長，能夠講些

直接了當的性器官笑話，便絕不隱晦表達。但是他們缺乏普瑞爾的才氣，也沒有墨菲的模仿技巧，取而代之的是對良好品味的猥褻鄙視，以及全國性電視節目的觀眾前所未見的喧囂妄為。

*Def Comedy Jam*的樣板是美式黑人娛樂劇場（chitlin circuit）黃金年代的粗俚風格，也就是三〇到六〇年代走江湖賣藝的黑人表演秀。雖然這類表演以偉大的歌者與團體為主軸，但丑角與喜劇演員卻是它的黏合劑。約莫有數十年時間，Redd Foxx、Moms Mabley、Slappy White、Nipsey Russell、Wildman Steve、Skillet & Leroy、La Wanda Page在表演時，以精心選擇的低俗比喻大談通姦與性交。位於哈林區、由Monteria Ivey（他曾和人合著過*Snaps I and Snaps II*）主持的Uptown Comedy Club，其表演風格對*Def Comedy Jam*也頗具影響。

但*Def Comedy Jam*可不是炒懷舊冷飯。它的表演風格就像近來的十二吋單曲——快速直接的重擊。現場由Kid Capri打碟，播放Def Jam的暢銷曲，年輕觀眾的亢奮情緒引領演員做出最狂熱最high的表演，完全沒有內省、猛瞧自己肚臍眼的表演環境。*Def Comedy Jam*的這種氣氛引來電視評論家與乾淨、老派的喜劇演員如比爾·考斯比（Bill Cosby）（注5）的批評，卻迅速成為黑人青年文化現象。

在*Def Comedy Jam*之前，黑人喜劇的世界分為三個層次。第一是NBC電視網的考斯比，他是主流的乾淨幽默之王，影響「不一樣的世界」（*A Different World*）影集裡的常客辛巴德（Sinbad）及不少喜劇演員如Lodel Sheridan、Mario Joyner、George Wallace，走的都是無關種族、不褻瀆大眾的乾淨幽默路線。第二個層次是「黑鼠幫」（Black Pack），由墨菲帶頭，領導年輕夥伴Keenan、Damon Wayans、Robert Townshend、Arsenio Hall，以及不因循常規的Paul Mooney。第三個是年輕聰明、剛冒出頭來

的三人組——馬丁·勞倫斯（Martin Lawrence）、Tommy Davidson與Chris Rock。

*Def Comedy Jam*改變了生態。它由強勢的喜劇演員經紀人Brad Grey與Bernie Brillstein製作，搭檔的還有資深電視導播Stan Latham與席蒙斯。這個每週一次三十分鐘的節目讓許多低知名度的喜劇演員有了一個全國性舞台，狂濤般引發觀眾的興趣，而後影響了電影、電視與廣告的表現手法。馬丁·勞倫斯當時已經慢慢竄紅，利用*Def Comedy Jam*為跳板，主持了兩年後，他成為福斯電視網情境喜劇的主角，也演出賺大錢的「絕命戰警」（*Bad Boys*）。*Def Comedy Jam*裡頂尖表演者如Bill Bellamy、Joe Torre、克里斯·塔克（Chris Tucker）、Eddie Griffin、Adele Givens、Bernie Mac後來都跑去拍音樂錄影帶、演出情境喜劇、擔任電視解說員或在巡迴演出掛頭牌。因為這個喜劇秀，席蒙斯與Stan Latham、Bernie Brillstein、Brad Grey合組了一個經紀公司，專門經理年輕有才氣的黑人喜劇演員。

大約有三年時間，*Def Comedy Jam*是大家非看不可的電視節目。九〇年代，當表演場地業主與保險公司憂慮引發暴力，導致大型饒舌演唱會越來越少，*Def Comedy Jam*的巡迴演出適時填補空缺，所到之處，場場爆滿，一度，還拆成兩團表演才足以應付。

從草根角度觀之，黑人喜劇成為和饒舌音樂鼎足的俱樂部表演形態。酒吧、狄斯可、社區中心的喜劇之夜已經成為非洲裔美國文化的主要產品。和饒舌一樣，喜劇也是一種容易親近融入的藝術形態。表演者憑著一支麥克風，便可以面對觀眾，無須大堆高科技器材，也不需要複雜的表演技巧。由於太多藝人從*Def Comedy Jam*跳躍到別的媒體，也因為這個節目為黑人文化帶來強電衝擊，它在席蒙斯事業版圖的重要性不下於*Def Jam*

唱片。藉由*Def Jam*，席蒙斯為發展中的音樂類型盡一臂之力；透過黑人喜劇，他活化了一個原本已經僵滯的環境。

席蒙斯本色

多數唱片界大亨年過四十便走下坡。不再領導潮流，只在乎生意，成為「永恆行業」的常駐會員。一九九七年，席蒙斯正好四十歲，面臨心理十字路口，他和現代嘻哈的關係遭到挑戰，挑戰來自新潮流不斷產生，也來自難以預測的文化口味轉變。他在「非音樂」領域的多元化投資，便是抓住嘻哈邁向成熟過程所提供的各種機會。

不管席蒙斯是否會停止演化（我賭他不會），成為另一個荷包滿滿的「永恆行業」者，他的開創貢獻已經為年輕孩子樹立典範，讓他們相信自己也可以逐一場不可能的夢。

【譯注】

- 1.in-house label：一般大唱片公司除了自己製作發行唱片外，旗下也有許多副廠牌，這些副廠牌有的是in-house label，由公司來承擔製作、宣傳、行銷與發行。有的副廠牌則是製作公司形式，他們自己發掘藝人、製作好母帶後交由大唱片公司發行，他們抽取版稅，負責自己的宣傳與行銷。合作方式有許多種。
- 2.Crazy Eddie：美國單元劇的一個角色，偏執狂的「陰謀理論」專家。
- 3.publishing company：在國外，歌曲的詞、曲往往透過音樂出版公司處理版權與平面出版。

4. Sidney Poitier：黑人電影明星，「誰來晚餐」、「吾愛吾師」的主角。

5. Bill Cosby：電視黑人影集「天才老爹」的主角。

第七章 嚐新一下 (注1)

「迷宮」可以搞到女人，「吹牛老爹」開賓士
從八〇老歌變出暢銷曲，聽起來夠瘋狂吧！

——「迷宮」(Maze)，"Bad Boy"，一九九七年

一九八八年某個週日上午，我與製作人／作曲家Mtume以及幾個唱片界人士，一起接受紐約KISS-FM「一週評論」(Week in Review)節目主持人Bob Slade的訪問。我們大談非洲裔美國文化，Mtume劈頭痛罵嘻哈音樂。Mtume曾在八〇年代寫出經典歌曲如Roberta Flack的“The Close I Get to You”、Stephanie Mills的“I Never Knew Love Like This Before”，是我見過最辯才無礙、最深思的音樂人。六〇年代，他曾加入朗·卡尼加(Ron Karenga)的「奴隸聯合」(US)幫(注2)，並在一次與「黑豹黨」槍戰裡倖存。在他頗具爭議性的放克音樂階段，曾和Miles Davis合作，接著替Roberta Flack、Miles Davis、Phyllis Hyman，還有自己的樂團寫歌並擔任製作人。Mtume廣博的音樂經驗加上街頭政治的根柢，讓他對黑人文化與黑人音樂的發展有非常「挑釁」的觀點。

那個上午，Mtume多數時間都在批評嘻哈唱片的製作過分奴性仰賴舊唱片取樣。他痛批：「這是非洲裔美國人首度做音樂完全不思拓展領域。」他們所出版的唱片「不過是唯讀光碟

驅動器音樂」。他以一個大膽比喻進一步闡釋自己的「獨到鄙視」：嘻哈音樂拿James Brown的舊唱片鼓點做取樣合成，就如同我寫書大抄詹姆斯·包德溫的文章，然後宣稱是自己的創作一樣。

首先聲明。Mtume並不是全盤反對以電腦取樣做音樂工具，他只是反對用它取代作曲。他很氣許多嘻哈音樂製作人完全不懂音樂理論、不會玩樂器，只有一大疊唱片收藏，便倚賴它們為主要的創作工具。他認為這只會炮製出一群懶惰的音樂人與聽眾。如果一般大眾對嘻哈音樂的批評是：做為一種社會宣言，它過於褻瀆；那麼，Mtume之流的音樂行家早就不滿嘻哈音樂過於氾濫使用取樣技術。

Daddy O（本名Glenn Bolton）那天也聽了KISS-FM的節目。他是布魯克林區饒舌六人組Stetsasonic的一員，該團由饒舌歌者、一個DJ加一個現場演奏的鼓手組成，大膽自稱是饒舌「樂團」。如果說Mtume的冷酷批評反映出靈魂樂時代的音樂人對取樣合成（尤其是唱片還不注明取樣出處）的普遍厭惡，那麼，Stetsasonic的反應就是典型的嘻哈戰士：碰到有人挑戰，就吐槽回去。

Stetsasonic對Mtume的回應是“Talkin' All That Jazz”，一首針對取樣合成、口才便給的辯護歌曲，後來成為該團的註冊商標暢銷曲。這首歌出版於一九八八年，取樣七〇年代Lonnie Liston Smith的演奏曲“Expansions”，做為支撐全曲的循環鼓奏，歌詞唱道：「老實說，James Brown過氣了／直到Eric and Rick推出了“I Got Soul”／饒舌讓老掉牙的節奏藍調起死回生／如果不是這樣／它們早被遺忘。」Stetsasonic指的是Eric B & Rakim的單曲“You Know You Got Soul”取樣了幾段James Brown的作品以及Bobby Byrd的唱腔。Mtume不激賞Stetsasonic

的歌詞寫：「你說這不是藝術／現在，我們要把你撕成碎片。」更不可能為他們的反應所動。

取樣的爭議不過是搖滾史上常見的「世代分裂」之一。一九六五年，巴布·狄倫（Bob Dylan）使用插電樂器，便遭到民謠純粹主義者圍攻。Miles Davis在七〇年代初放棄原音樂器，也被爵士純粹派攻擊（巧合的是，那段時間，Mtume是Miles Davis的打擊樂手）。同樣的論戰延續至今，取樣合成究竟是非洲裔美國音樂傳統的可悲斷裂，還是激進（甚至卓越）的延伸？

新玩具

二次大戰結束前，科技便是推動黑人音樂的重要力量。它給了樂手可資憑用的工具，為傳統樂器開發出難以想像的可能性。Charlie Christian（一位傑出的爵士樂手）是第一個摸索電吉他的人，然後來自南方與中西部的鄉野樂手如Muddy Waters、Chuck Berry才把藍調「加電」，給它一種粗硬、嘈雜、都會化光采，為後來的搖滾樂開路。專搞跳舞樂的Lionel Hampton大樂隊貝斯手Monk Montgomery是第一採用Fender牌電貝斯巡迴演出的人。電貝斯加上電吉他、大型的套鼓，加大了美式跳舞音樂的火力。

昆西·瓊斯有一次對我說電貝斯的聲音：「相較於傳統的低音大提琴，實在壯麗……，功能完全不同。你不能拿它來玩些4/4拍的東西，因為它的個性太強烈了。在電吉他與電貝斯問世前，樂隊的節奏部只是支援，用以烘托管樂與鋼琴。但是它們一旦出現，以往那種強調心智品味的音樂都得靠邊站……，舊風格不再管用，它們創造了全新的音樂語言。」

同樣的，Stevie Wonder在七〇年代率先使用Moog牌電子合成樂器，也為流行音樂注入新元氣。他在*Music of My Mind*專輯中首度將Moog介紹給世人認識，而後在一系列經典專輯如*Innervisions*、*Fulfillingness' First Finale*、*Songs in the Key of Life*裡進一步發揮，透過這項新創的電腦科技，充滿冒險精神的作曲家不但可以取得傳統音色（如弦樂、管樂），還可創造出許多新的音色。就像五〇年代，節奏部門橫掃爵士大樂隊，Stevie Wonder的電子合成樂專輯也衝擊了整個流行音樂文化。電子合成樂器功能多樣化，副作用之一是讓許多偉大的非洲裔美國樂團在七〇年代萎縮或解散。

七〇年代末，奧地利的Fairlight Computer Musical Instrument問世。電腦取樣合成不是這項樂器的首要功能，但許多樂手都是用它來取樣。有了Fairlight，你可以將一個自然聲音透過電腦做數位化處理，改變它的音高或音色，然後重播它。八〇年代初，頗受尊重的英國樂手Peter Dinklage以及較沒那麼受尊重的Heaven 17、Human League樂團都用Fairlight。節奏藍調製作人Kashif與Earth, Wind & Fire也用Fairlight，合作出聽覺深邃的*Powerlight*專輯。

一九八一年左右，第一個純取樣機E-mu Emulator研發成功，在美上市。這個數位機器（以及後來更先進的機種）能夠儲存、處理，然後重播任何儲存進去的聲音。使用E-mu Emulator，你毋需任何音樂專才，當然，想將不同的錄音編寫成一首全新的作品，你還是需要一點音樂嗅覺，但是基本上，想玩E-mu Emulator，只要會按鈕就可。

傳說，饒舌樂手最早使用Emulator來取樣舊唱片的鼓聲，純粹是意外，後來這個機器竟成為饒舌音樂的創作重心。傳說，Marley Marl好像是在一九八一年還是一九八二年時，正在

做混音，使用Emulator取樣，他和Harry Allen說：「不小心，一段小鼓跑了進去。」他非常喜歡那段老舊的小鼓聲，突然明白「我可以從任何舊唱片裡取樣任何鼓聲，抓進這台機器，然後加到它媽的任何作品裡。」

最先正式使用取樣技術的饒舌歌手是「克帝斯重擊」，他在一九八三年用Fairlight抓取“A.J. Scratch”一曲的倒數計時聲，然後從go-go樂團Trouble Funk的“Pump It Up”取樣做成循環鼓奏，創造出他的經典歌曲“If I Ruled the World”。

在嘻哈音樂之前，製作人使用電腦取樣技術，多半為了掩飾缺少真人演奏某樣樂器。如果某首作品需要一段管樂，或者少了一段鍵盤樂器演奏，流行歌曲製作人便利用取樣技術，從某張舊唱片「偷」過來，然後盡量掩飾它的「造假」。但是饒舌音樂製作人的聲音美學概念，本來就受取自老唱片的碎拍節奏形塑，因此毫不羞愧使用別人的聲音。嘻哈音樂原本就肇始於重組他人聲音的脈絡。譬如製作人Marley Marl便以「炒豆」聲聞名，他替Big Daddy Kane、Biz Markie、L.L.Cool操刀的許多唱片，都可聽到老唱片的那種豆子聲、摩擦聲與環境噪音。

嘻哈音樂的創作者與消費者也就是「後靈魂樂」一代，他們習於使用遙控器、微波爐、電視遊樂器。對他們來說，用E-mu SP-1200（「人民公敵」製作人的最愛）或Akai MPC-60（Teddy Riley的最愛）來取樣、做成循環鼓奏，再加上其他打擊元素，就叫「做音樂」，再多惡毒批評也不能改變他們。

取樣

一九七九年，「糖山唱片」用公司所屬樂隊演奏Chic的“Good Times”，做為“Rapper's Delight”的背景音樂。十八年

後，「吹牛老爹」用電腦取樣Diana Ross的“I'm Coming Out”，做為「惡名昭彰大人物」的“Mo Money Mo Problems”單曲的背景音樂。這兩首被取樣的歌曲都是Nile Rodgers和已故的Bernard Edwards合寫的。Sugar Hill Gang以及許多早期使用真實樂隊伴奏的饒舌唱片，可能是想模仿DJ打碟的味道，或創造一種黑人電台主持人覺得比較適合播放的聲音，但是它的製作過程與聽起來的感覺，和正宗的饒舌樂無關。它只是反映出那些靈魂樂時代製作人的觸覺策略，他們當時主控了Sugar Hill、Enjoy等唱片公司的製作。

取樣的彈性不僅讓聽嘻哈音樂長大的音樂人可以用傳統方式玩嘻哈樂，還可以擴展這個傳統。對他們而言，一張用來取樣、充滿創意的唱片，能夠提供的音源既豐富又複雜，讓真實的樂器演奏顯得多餘，至多是附屬品。唱片不再是樂器演奏的成品，它還是「舊有錄音」與新聲音的集合。

嘻哈音樂的兩個取樣里程碑出現在八〇年代末，兩支團體都來自紐約長島。第一個是「人民公敵」於一九八八年出版的*It Takes a Nation of Million to Hold Us Back*，它的震撼不僅令人想起「黑豹黨」、「伊斯蘭國家」等無畏對抗「反黑人機器」的黑人兄弟，織錦般的取樣更建構出一股重金屬音樂的氣勢，強化了它的雄辯論述，樹下至今仍少有人可及的典範。

Greg Tate形容它為：「從幾乎為人忘懷的靈魂樂經典擷取片段做成的聲音工藝品。吉他尾奏可能來自Funkadelic、一聲呻吟可能來自Sly Stone、一句咆哮可能來自Bobby Byrd。這些東西並非以節奏拼合，而是以旋律串接成繽紛的敘述。就像羅梅爾·畢爾登（Romare Bearden）（注3）的畫。」這位著名的非洲裔美國畫家使用色彩、紋理、拼貼（照片、廣告、布料）來製造視覺效果，創意的路徑常被拿來和Bomb Squad製作的*It*

*Takes a Nation of Million to Hold Us Back*相提並論。Bomb Squad取一段「伊斯蘭國家」艾娃·穆罕默德（Sister Ava Mohammad）姊妹的談話，又抓一段John Coltrane的爵士獨奏、一段Anthrax的搖滾反覆樂句，加上一大堆其他音源，讓*It Takes a Nation of Million to Hold Us Back*實踐了人們的幻想——取樣可以成為「煽動宣傳」的工具。

同樣充滿想像力的是De La Soul怪誕有趣的首張專輯*3 Feet High and Rising*，這張二十四首歌的作品發行於一九八九年，集合了饒舌歌、一般歌曲、雙關語、諷刺短文與歡天喜地的情緒。假如說「人民公敵」在尋求一種清楚表達憤怒與鄙夷的聲音，De La Soul尋找的就是有趣、隨意即興的噪音與乍聽之下童稚十足的旋律，譬如“Eye Know”一曲便將Steely Dan的“Peg”與Otis Redding的“Dock of the Bay”放在一起；“Say No Go”又將Sly Stone的片段取樣與Hall and Oates二重唱耳熟能詳的“I Can't Go for That”拼貼起來。這些歌曲由技巧高明的Prince Paul負責製作，兩名饒舌歌者Trugoy與Posdnous則以俏皮機智、聊天般的自在唱腔搭配歌詞。

*It Takes a Nation of Million to Hold Us Back*與*3 Feet High and Rising*全創作於取樣還很自由的時代。八〇年代的製作人常隨意使用取樣，完全不在乎智慧財產權。隨著唱片公司（尤其是目錄作品常被人拿去取樣的）、製作人對著作權領域日益嫻熟，這種態度改變了。“Rapper's Delight”在一九七九年衝上排行榜，Bernard Edwards與Nile Rodgers提出訴訟，不僅迫使Sugar Hill Gang將他們掛為此曲作者，還拿到版稅。媒體大幅報導此樁訴訟，但是饒舌音樂製作人還是隨意取樣，直到律師發現原作者可自取樣歌曲得到豐厚版稅為止。

從種族的角度觀之，這聲警鐘有其明顯意義。因為直到

「人民公敵」與De La Soul這類前衛樂團開始跨出黑人音樂領域，才引來取樣的負面反應。當搖滾與流行音樂團體發現饒舌歌手居然用他們的音樂，真是恐怖至極！對此侵權行為，他們第一個攻擊反應常是憤怒鄙夷饒舌音樂這種形式。舊派的節奏藍調藝人比較不那麼憤怒，或許是他們早已習慣被「剝削」。De La Soul的“Transmitting Live from Mars”使用了六〇年代Turtles樂團某首歌的片段，製作人Prince Paul（曾是Stetsasonic的一員）與Da La Soul一起被告上法庭，陪了一大筆錢和解了事。

最具破壞力的一樁反嘻哈取樣的報復官司，原告是大家想像不到的人物。一九九二年，聲音溫柔的七〇年代抒情歌手吉伯特·歐蘇利文（Gilbert O'Sullivan）控告Cold Chillin'唱片與華納唱片，指他們旗下的饒舌歌手Biz Markie非法使用他的一九七二年暢銷曲“Alone Again（Naturally）”。他並非主張唱片公司支付他版稅（這是應該的），而是要求唱片公司全面回收Biz Markie的專輯，拿掉那首非法使用的歌曲，才能再上市。曝光率驟減讓Biz Markie的饒舌演唱事業大傷，也讓唱片界到現在仍背脊發涼。

顯然，電腦取樣並未自饒舌創作中消失，但是使用野心卻降低了。「人民公敵」專輯中那種緊湊的聲音織錦，被頭腦簡單的循環鼓奏與取樣自熟悉歌曲的旋律段取而代之。此一公式讓M.C. Hammer、「吹牛老爹」賺進萬貫家財，也讓節奏藍調歌曲舊目錄成為金礦。

到了九〇年代，最厚顏無恥使用取樣技術的不是饒舌歌者，而是受饒舌音樂美學影響的其他藝人（如「獸性男孩」、Beck、Tricky、Forest for the Trees），以及將饒舌樂當作重要創作參考的樂團如Prodigy、Chemical Brothers。嘻哈音樂為樂器

演奏與電腦取樣的鴻溝搭起一座橋，現在被全世界的舞曲音樂廣泛使用。嘻哈音樂將取樣技術推進唱片工業的中心位置，一如五〇年代，節奏藍調音樂將電吉他與電貝斯推至中心地帶，而Stevie Wonder在七〇年代讓電子合成樂器變成潮流一樣。

鐵般事實有時讓我不快樂。當我聽到伴隨我長大的歌曲，譬如Diana Ross的“I'm Coming Out”（由Bernard Edwards與Nile Rodgers聯合製作）被拿來取樣挪用，我真的氣瘋了。我痛恨嘻哈一代的毫無創作力。我渴望那個熟悉的舊聲音永遠維持原樣，希望年輕樂手以新的創作路徑來稱霸音樂主流。

但這只是老派純粹主義者的痛苦吶喊，近十年的文化氛圍不容許這類論述存在。關於取樣合成究竟是不是非洲裔美國音樂傳統的延伸？我的答案是「是」，也是「非」。如果說非洲裔美國音樂的傳統是創造新音符、新和弦、新和聲，取樣當然不符此種傳統。如果說非洲裔美國音樂的傳統是擁抱「新聲音」、竄用新科技以符合音樂創作者尋找新節奏形式、滿足取悅聽者的需求，那電腦取樣堪稱和藍調一般「黑」。取樣改變了一整個世代的聆聽方式，嘻哈音樂正是這種蛻變的主角。套一句Run-D.M.C.的話：「就是這樣，事實如此！」

閒話一句。邁入九〇年代，Mtume多半時間都在替福斯電視網的「紐約臥底警探」（*New York Undercover*）影集做嘻哈風味的配樂。每個周日上午在紐約WRKS電台的節目，也依然批評饒舌樂過度仰賴電腦取樣。儘管他的樂團所做的“Juicy Fruit”成為取樣熱門，被「惡名昭彰大人物」使用在“Juicy”單曲裡（處理得非常高明，也賺了大把鈔票），並未使Mtume的態度軟化，但是他不再諷刺這類歌曲為「唯讀光碟驅動器音樂」。不。他的批評進化了，現在他稱這類歌曲為「藝術戀屍癖」。然後大肆嘲笑。

【譯注】

1.本章標題為sample this。一語雙關。意思可指品嚐新東西，亦可指電腦取樣合成。

2.Ron Karenga：朗·卡尼加是美國黑人運動者，早年曾組「奴隸聯合」(US, United Slaves) 幫派組織，是個激進的黑人運動團體，經常與「黑豹黨」對陣。朗·卡尼加曾因教唆殺人而入獄，後來致力推動黑人文化。目前在長島加州州立大學教書，並主持該校的「黑人研究系」。詳見<http://bigeye.com/kwanzaa.htm>

3.Romare Bearden：美國黑人畫家(1914-1988)，並未接受過正式的美術教育，以擅長畫爵士樂場景聞名。

第八章 我眼所見

人們說攝影機不會說謊，在我看來，攝影機除了說謊，什麼也不會。你將它對準哪裡，它便只能看到那裡。攝影機只看到你使它看的東西。

——詹姆斯·包德溫，*The Devil Finds Work*

所有影響嘻哈文化的東西(金錢、唱片公司、快克、電腦取樣、犯罪、暴力)中，沒一樣比音樂錄影帶更重要。透過影像，美國都會街頭青少年的態度與偏執播散到全世界，點燃地球另一端(或另一洲)年輕人的著迷、畏懼、憤怒與模仿。好萊塢在嘻哈電影上投資無數，演唱會籌辦人亦斥巨資推動大型演唱會，卻是音樂錄影帶讓嘻哈文化變成神話。

音樂錄影帶始自六〇年代，一開始，不管是以黑人或白人藝人為主的音樂錄影帶，主要播放地區在歐洲，用來推廣藝人的形象。MTV台剛創立時，也是播放歐洲的音樂錄影帶，對各類型的黑人音樂採取不干涉政策。雖然MTV把自己界定為「影像化的搖滾電台」，而且黑人音樂也不「搖滾」，但它還是經常播放白人歌手演唱的節奏藍調與雷鬼歌曲。

美國的「黑人娛樂電視台」(Black Entertainment Television)成立於一九八一年，對節奏藍調音樂的推廣大有幫助，但是直到好多年後，作風保守的管理階層才擁抱了嘻哈音樂。當主流

的黑人音樂歌星（如Solar唱片旗下的Whispers、Shalamar、Midnight Starr）一出片，「黑人娛樂電視台」馬上播放他們的錄影帶，但是一九八一年到一九八八年間，嘻哈音樂錄影帶反而是在倫敦曝光的機會超過布朗區。

譬如“Rapper's Delight”的錄影帶拍攝於Sugar Hill Gang在倫敦俱樂部的現場演出，直到這首歌在美國大受歡迎，此間觀眾都還不太有機會看到它的錄影帶。同樣的，「胡迪尼」的“Magic Wand”錄影帶是一九八二年攝於時代廣場與後來成為MTV總部的百老匯大道一五一五號，但錄影帶只在英國播出，還是靠該團當時與英國當紅製作人Thomas Dolby交情良好。

八〇年代中，我經常收看「錄影帶音樂盒」（Video Music Box），它是紐約市立電視台WNYB的一個嘻哈先鋒節目，頻道在UHF三十一台。這個節目早「耶！MTV饒舌」（Yo, MTV Raps!）好多年，每日放學時間與週六播放，那是你唯一保證看得到饒舌音樂錄影帶的節目。「錄影帶音樂盒」由Ralph McDaniel與Lionel 'the Vid Kid' Martin聯合主持（Lionel Martin後來成為嘻哈音樂錄影帶頂尖導演），是當時最前衛的饒舌電視節目。此外，好多年來NBC電視網的「週五夜錄影帶」（Friday Night Video）都由著名人物輪流主持，碰到資深電台DJ Frankie Crocker做主持人時，都會偷渡播放饒舌音樂錄影帶。

八〇年代拍攝節奏藍調音樂錄影帶的預算很低，最高不過四萬到五萬美元，而當時的搖滾樂團音樂錄影帶預算動輒超過十萬美元。同期的饒舌音樂錄影帶，預算往往低於一萬美元。當時還是菜鳥的導演史派克·李為了拓展事業，一九八三年首度執導音樂錄影帶，拍的是Grandmaster Melle Mel的“White Lines”，之後才拍了電影「美夢成真」（She's Gotta Have It）。這支超低預算的錄影帶由勞倫斯·費許朋（Laurence Fishburne）

（注1）擔綱演出，遭到製作人Sylvia Robinson否決，但有時你可以在區域性錄影帶秀看到盜錄版。

當時黑人音樂錄影帶很少，不管哪種類型，表現手法都很原始。通常不是以電影膠片而是用錄影帶拍攝，拍攝地點多半是俱樂部、街頭，或者讓表演者站在場景繪製拙劣的藍色布幕前拍攝。概念性音樂錄影帶很少見，豪華的取景更少，由於國內播出機會不多，對市場的衝擊更是微乎其微。

有趣的是，八〇年代最具原創性的黑人流行歌手「王子」，他的音樂錄影帶也是預算極低。早年的錄影帶如“Little Red Corvette”與“1999”全是演唱會現場演出的剪輯。主鏡頭常是一個舞台全景，唯一的變化只有「王子」的手在鏡頭前隨著節拍扭來扭去的特寫。整體而言，它們比較像小型演唱會影片（像他後來的狂想曲Sign O' of the Time），而非具有創意的音樂錄影帶。直到一九八四年，「王子」才拍出了第一支具有創意的音樂錄影帶“When Doves Cry”，它以電影膠片拍攝，影像與歌一樣煽動撩撥。

當麥可·傑克森在一九八三年推出Thriller專輯的三支音樂錄影帶“Billie Jean”、“Beat It”與“Thriller”，當然是永遠改變了音樂錄影帶的世界。他不僅拓展了概念性音樂錄影帶的範疇，更提升它的拍攝風格，讓各種膚色藝人的音樂錄影帶拍攝預算都大幅增加，更重要的，他為那個時代的跨界歌手在MTV頻道開了大門，包括惠妮·休士頓、「王子」與Lionel Richie。至於嘻哈音樂，Run-D.M.C.則扮演了領航角色，就如同麥可·傑克森的“Beat It”單曲使用了搖滾吉他，讓MTV頻道的人更樂意播放，Run-D.M.C.使用搖滾的創作動機（motif）也讓他們音樂顯得較為「友善」。他們在獨立唱片Profile推出三張專輯，每張都有一首強調吉他的單曲——“Rock Box”（1984）、

“King of Rock”（1985）、“Walk This Way”（1986）。一張賣得比一張好，MTV曝光度也不斷增加。

這幾個皇后區饒舌皇帝的音樂錄影帶或許達成某些突破，但是在嘻哈音樂錄影帶發展史上，最關鍵性的人物是「妙手佛迪」。誠如我在前面章節提到的，「妙手佛迪」協助塗鴉藝術從地鐵車廂進入畫廊。透過塗鴉藝術，他為上城區都會藝術家與原本著迷於龐克／新浪潮美學的下曼哈頓區場景搭起一座橋。（Blondie〔注2〕在一九八一年拍攝向饒舌音樂致敬的“Rapture”單曲錄影帶，「妙手佛迪」也在裡面蹦蹦跳跳。）但是「妙手佛迪」在塗鴉藝術的奉獻，不過是他涉入嘻哈視覺藝術的一個階段而已。

一九八三年，「妙手佛迪」不但演出阿席恩拍攝的嘻哈記錄片「狂野風格」，還幫忙召集塗鴉藝術家、擔任該影片的共同創意，在主流文化尚未發覺嘻哈前，他便抓住了紐約嘻哈場景的實驗風味。利用上城／下城區文化守門人的角色，講究穿著（他到哪兒都一定戴太陽眼鏡、高頂帽或棒球帽）的「妙手佛迪」輕鬆遊走於霹靂男孩、波希米亞族與生意人間。

基於這股跨文化熱潮，當時擔任Jive唱片副總裁的Ann Carli提議「妙手佛迪」拍攝饒舌歌曲錄影帶。他的首支音樂錄影帶真是劃時代之作，是以黑白手法處理的“My Philosophy”，選自Boogie Down Productions的*By All Means Necessary*專輯。那支錄影帶充滿黑人青少年哥兒們的團結友誼、樂團所屬街坊的場景（南布朗區）、暴力事件的「遺腹子」（史考特·勒羅克的兒子），還有黑人英雄（麥爾坎X、巴布·馬利〔注4〕）。“My Philosophy”錄影帶成為里程碑，它使用饒舌樂團能夠認同的地理學標誌、非洲中心主義的偶像、部落想像力——創造出至今仍風行不墜的主題。「妙手佛迪」將他的波希米亞傾向與個別

藝人的角色性格巧妙結合，迅速成為當代最重要的饒舌音樂錄影帶導演。

當饒舌音樂錄影帶變成有搞頭的行業，兩家黑人自創的製作公司竄起紐約：一家是由導演Rolando Hutson與製作人Pam Gibson合組的「亞特蘭提斯」（Atlantis）；另一家是導演Lionel Martin與製作人Ralph McDaniel合組的「經典概念」（Classic Concepts）。八〇年代末，Paris Barclay、Chuck Stone、Millicent Shelton雖仍以低預算拍片，卻不斷提升饒舌音樂錄影帶的視覺野心。到了九〇年代，嘻哈音樂以及帶有嘻哈風味的節奏藍調音樂越來越受歡迎，終於讓這類歌曲的音樂錄影帶拍攝預算與搖滾樂團、流行巨星並駕齊驅，甚至超過。兩位年輕的非洲裔美國人Hype Williams、Paul Hunter利用這個新增資源，拍出光輝燦爛、技術高超、樂趣無窮的黑人音樂錄影帶。

毫不意外，Def Jam、Cold Chillin'、Uptown這類黑人自有唱片品牌是「經典概念」與「亞特蘭提斯」兩家公司的最大贊助者。製片人Reggie Hudlin與Warrington Hudlin便是替Uptown拍音樂錄影帶起家，後來進軍電影界，拍了「家庭派對」（*House Party*）與「花花大少闖情關」（*Boomerang*）。而Hype Williams與Paul Hunter也是在「吹牛老爹」的Bad Boy唱片支持下，才得以完全發揮。

不久，白人導演與製作公司也全力進軍此一市場。原因是這類錄影帶有極高的曝光率，這都要拜「妙手佛迪」之賜。因為高知名度與角色鮮明，「妙手佛迪」自然成為MTV台第一個饒舌音樂節目「耶！MTV饒舌」的主持人。它於一九八八年九月首播，迅速成為這個年輕電視台有史以來收視率最高的節目。因為收視率高，一九八九年二月，MTV台又推出一個帶狀的饒舌音樂錄影帶節目，由「德瑞博士」、Ed Lover、T-Money

主持。這兩個節目都由知名導演Johnathan Demme的侄子Ted Demme製作，他以此為跳板，後來拍攝了電影「那人是誰？」(Who's that Man?)，由Ed Lover與「德瑞博士」主演，而後又拍了主流喜劇片「小偷兼差」(The Ref)。

「耶！MTV饒舌」不僅吸引了大批觀眾，更在整個音樂工業掀起巨浪。這個節目給了嘻哈的音樂、舞蹈、服飾一個全國性的表演舞台，將這種特殊的都會文化灌輸到全國。就它對業界的衝擊而言，「耶！MTV饒舌」在美國創造出全球最多的嘻哈音樂購買者，鼓勵更多嘻哈音樂錄影帶誕生，副產品還包括嘻哈風格的記錄片大幅增加。

此外，嘻哈音樂錄影帶的表演者與消費者也形成一種有趣的交互作用，（或者你可以稱之為錄影帶循環迴路？）表演者穿上街頭最新流行裝扮，不管是Run-D.M.C.的帽子或「史奴比狗狗」的髮辮，透過錄影帶播送，觀眾馬上起而效尤。幾個星期內，紐約皇后區或康普頓(Compton)的穿著風格迅速變成全美甚或全球性流行。這種交互作用有時會反過來，譬如免繫鞋帶的愛迪達球鞋是最新流行，饒舌表演者便迅速抓住潮流，在錄影帶裡穿上這種球鞋，進一步鞏固此一風潮。這種文化對話顯示在「耶！MTV饒舌」現身的藝人不僅可賣出更多唱片，還可藉由獨樹一幟、令人興奮的穿著打扮，製造出一種膨脹鮮明的角色性格。

「耶！MTV饒舌」的高收視率催生許多地方性音樂錄影帶節目，大部分在地方有線電視或公共近用頻道(public access)(注4)播出，轉播地點多半是地方上的舞廳或演唱會。這種地下風格的音樂錄影帶成為饒舌文化的一部分，給了地方性藝人與場景曝光機會，也讓極少在MTV台亮相的粗質錄影帶一個曝光機會。「耶！MTV饒舌」的高收視率迫使「黑人娛樂電視台」保守的節目主管開始製作「饒舌城市」(Rap City)，整整晚MTV台一年，才讓饒舌音樂成為常態節目的一部分。

位於邁阿密的Box有線電視網，有一個叩應點播音樂錄影帶的節目，最能表現嘻哈的互動性。它創立於一九八五年十二月，原本是邁阿密地方的UHF電視台，當地觀眾可以根據銀幕上的跑馬歌單，叩應進去點播音樂錄影帶。到了一九九二年，Box已遍及全美三十六州，共有一百六十個聯播的UHF台與有線電視台。邁阿密土產歌手Luther Campbell(注5)的賺錢錄影帶如“Doo Doo Brown”成為Box的招牌，讓觀眾有機會看到地方廣播電台沒播出的歌曲。為了爭取某些歌曲的曝光，唱片公司宣傳還會聘人打叩應電話。

一九九五年，Box遭逢重大挫折。當時，控制紐約市有線系統的時代／華納公司迫於壓力，減少他們在嘻哈音樂上的涉入，將Box的節目從紐約的有線電視網撤下，改換History Channel。這是塔克女士、威廉·班尼特(William Bennett)這夥人的勝利。儘管如此，Box仍在全國播出，持續扮演重要角色，幫助無法打入MTV與「黑人娛樂電視台」的邊緣藝人揚名露臉。

八〇年代中，傳統份子喧囂吵鬧要饒舌樂退出主流媒體，但為時已晚。饒舌已有兩樣要素不容否定——風格與明星力量。光是都會穿著的表達，饒舌音樂便沒有敵手。在九〇年代量產的設計師品牌鎖定饒舌消費者之前，所謂的風格往往是功能與品味的反映。從一九七九年Sugar Hill Gang的鬚角與馬甲，到一九八九年Cameo的髮型與Big Daddy Kane四根手指都戴上戒指，嘻哈風格無情快速轉變。

音樂錄影帶將不斷改變的嘻哈流行風格與藝人推到全世界，以往，沒有任何一種非洲裔美式音樂可以如此。六〇年代，James Brown與Temptation合唱團可以上全國電視網的綜藝節目如「蘇利文劇場」(Ed Sullivan Show)、「美國音樂台」或

者地方電視台模仿全國電視網的綜藝節目，以及摩城唱片偶爾推出的特別節目。到了七〇年代，黑人流行音樂可以在 *Soul Train*、*Midnight Special*、*In Concert*、*The Mike Douglas*，以及許多由非洲裔美國人（比爾·考斯比、Diana Rose、Jackson Five）主持的特別節目播出。

但是比起Glen Campbell、Sonny and Cher、Tony Orlando等白人歌星的曝光度，黑人音樂只是偶爾現身媒體，而且常處於敵意環境。相對的，音樂錄影帶可以不斷播放，而且通常由對嘻哈文化友善的主持人介紹。嘻哈的影像與它的音樂一樣，有一種剛從街頭蹦出來的新鮮感，讓遠在愛荷華州、東京的年輕孩子和洛杉磯中南區的孩子同感興奮。嘻哈那種膨脹誇大的角色性格非常適合做視覺表現。八〇年代的明星如Luther Vandross、Freddie Jackson、惠妮·休士頓的穿著是好萊塢貴族的耀眼閃爍，但饒舌歌者無論穿得多誇張，都只是街坊小孩。

Cold Chillin'唱片的Juice Crew（注6）系列歌手，不管是揉合劉易士（Carl Lewis）（注7）與葛莉絲·瓊斯（Grace Jones）（注8）髮型的Big Daddy Kane，或者是舞姿幽默詭異的Biz Markie、擺出剽悍鄰家女孩姿態（或許下意識模仿Queen Latifah）的Roxanne Shanté，都是八〇年代中期明星，兼具平凡百姓與閃亮巨星性格。面對鏡頭，饒舌歌手就像香檳砰地開了瓶，鮮明的個性創造出小眾狂熱崇拜，刺激唱片的銷售，也引來好萊塢的注目。

私家偵探與險惡社區

嘻哈電影分兩種，一種協助創造嘻哈文化，一種反映嘻哈文化。第一種類型擁抱「黑人剝削電影」、功夫電影與各式動作

片。第二種類型有的只是工具，用來表現音樂與舞蹈，有的勾勒貧民窟成長故事，有些奇怪珍寶則完全不要花招，忠實捕捉當代非洲裔美國人的生活現實。

七〇年代，民權運動領航團體如「種族平等議會」（CORE, Congress of Racial Equality）與「有色人種民權促進協會」抨擊「黑人剝削電影」，認為長此以往，這類電影會給黑人青年帶來不良影響。身為當時的青年之一，我必須承認這類電影對我（以及對我們的文化）的影響力至今仍殘存。我的衣櫥裡仍擺滿套頭毛衣與皮夾克，只因為Richard Roundtree在電影「謝夫特」（*Shaft*）（注9）從頭到尾都穿套頭毛衣與皮夾克，酷極了。整體來講，這類電影是「黑人剝削」與都會娛樂文化的一部分，直到二十世紀尾，影響力依然不墜。

譬如，好多年來，這類電影的對白不時出現在饒舌唱片裡，「德瑞博士」*The Chronic*專輯的單曲“Rat-Tat-Tat-Tat”便以電影「皮條客」（*The Mac*）一段對白做開場。除了聲音取樣外，著名電影的片段也會被改寫、影像重塑，變成饒舌音樂錄影帶的一部分。「皮條客」的年度舞會場景（主角當選年度最佳皮條客的那場戲），便出現在好幾支音樂錄影帶裡。女歌手Foxy Brown的藝名是向潘·葛蕾兒（Pam Grier）（注10）致敬，而Jim Brown、Fred Williamson，以及小眾崇拜的黑人諧星Rudy Ray Moore（以主演、撰寫「竇麥特」〔*Dolemite*〕系列爆笑電影聞名），均常在饒舌音樂錄影帶露臉。曾主演「謝夫特」與「一百街那一頭」（*Across 100th Street*）的Antonio Fargas是「黑人剝削電影」的常客，以喧鬧式喜劇表演聞名，在他尚未加入「警網雙雄」（*Starsky and Hutch*）影集前，經常出現在饒舌音樂錄影帶裡。Antonio Fargas浮華的打扮、誇張的表現常被Eazy-E與Public Enemy的團員Flavor Flav引用。

昆丁·泰倫提諾 (Quentine Tarantino) 原本是錄影帶店員工，後來成為膽氣十足的作者論導演 (auteur) (注11)，將搶錢性質的「黑人剝削電影」情節、黑人式語言灌注到自己的作品裡。「黑色追緝令」(Pulp Fiction) 裡，馮雷姆 (Ving Rhames) 飾演的黑道老大馬西勒斯·山繆·傑克森 (Samuel Jackson) 飾演一頭捲髮燙直 (jhericurled) 的殺手，其血緣均可追溯至橫行於「黑人剝削電影」的那種上城區角頭老大。此外，如果潘·葛蕾兒早年不是挺著豐胸豪乳、機關槍橫掃銀幕，也不會有「黑色終結令」(Jackie Brown) 這部電影。

我們毋庸討論「黑人剝削電影」(或其他當代的剝削電影如功夫片) 是否仍有影響力，答案當然是「是的」，應該探究的是為什麼。回首童年，我想答案應該是「攻擊性的黑人英雄主義」。謝夫特·漢默 (Hammer) (注12)、麻煩者 (Trouble Man) (注13)、屠宰者 (Slaughter) (注14) 都是嚴峻的硬漢，酷到斃了。就連「超級佛萊」裡那個反社會、綽號「牧師」的古柯鹼毒販，以及「皮條客」裡的高帝，他們在銀幕上的形象都散發出一股狡黠魅力，只有虔誠上教堂的太太和「有色人種民權促進協會」的發言人能夠抵擋。

相較於六〇年代知名黑人男星薛尼·鮑迪那種白襯衫、領帶、深色西裝，象徵黑人高貴掙扎的溫和形象，「黑人剝削電影」裡的男女就像彩色喇叭褲、雙色麵包鞋般「放克味」十足。配合當時糖果般色彩繽紛的美學品味，這些電影為明星穿上最時髦的服飾，讓他們在銀幕上顯得龐大、傲慢，大家都欣賞不已。

美國電影史上從未出現過這麼多充滿侵略性、大扁不甩的黑人。這點非常重要。「黑人剝削電影」鮮少謳歌黑人性靈、純潔之吻與「敵人打你右臉，把左臉也奉上」的精神。擁有這

些性格的人反倒首當其衝，成為被盡情嘲弄的對象。在「黑人剝削電影」裡，黑人以大口徑手槍回擊、昂首闊步任何危險之地，做起愛來，大汗淋漓、床搖地動。不管故事多麼曲折，火熱的動作才是電影重點。

「黑人剝削電影」輝煌時代，戲院常一次演雙部，事隔兩個世代，現在它的錄影帶又成為青少年的收藏品，而且深深影響嘻哈音樂與節奏藍調的槍枝意象。如果說我那一代人首度嚐到黑人的侵略性表現變成商品所帶來的暈眩快感，那麼嘻哈世代便是將「迎面痛擊」當作指導原則。對當代消費者來說，「黑人剝削電影」往往顯得粗糙、隨性。但是這種急促的特徵不在回顧充滿公開羞辱的黑人過往，而是聚焦於頌揚狂妄態度、硬漢臉孔、俗麗物質主義的當下。

嘻哈音樂奉為法典並予以商品化的青年侵略文化，其實根植功夫電影。當好萊塢的「黑人剝削電影」退潮，香港與亞洲電影湧入，一度取代西部電影，成為草根道德劇。功夫電影套用「原野奇俠」(Shane) 的僵硬公式以及亞洲的民間傳說，情節往往是一個品德崇高但虛懷若谷的武功新手，因某個邪惡門派殺了他的家人、老師、同學或村人，而被迫展開復仇。雖然主角一開始不願投入戰鬥，一旦動手，芭蕾舞般生龍活虎的動作馬上湧現。無數功夫電影的結尾都是沉冤得雪，散場後，大群饑渴的年輕孩子仍深深記得那些迴旋踢、劈手的場面，以及配音奇差無比的對白。

「黑人剝削電影」的魅力是赤裸裸的黑人侵略性行為，功夫電影提供的則是非白人、非西方式的優越格鬥能力。在這些被《綜藝雜誌》(Variety) 冠為「雜碎格鬥」(chop socky) (注15) 的電影裡，黃種人飾演的好人與壞蛋以飛騰、跳躍、掃腿，展示令我們瞠目結舌的格鬥能力，最偉大的便是功夫電影小巨人

李小龍。他第一次現身流行文化是在漫畫改編的電視影集「青蜂俠」，扮演司機加藤。在李小龍的提議下，電視台決定拍攝一部功夫單元劇，但是最後一刻，主角被換成白人。李小龍回到亞洲發展，拍攝一系列功夫電影，聲名大噪。他在代表作「死亡遊戲」(Enter the Dragon)裡展現精湛武藝與超人魅力，超越種族界線，讓功夫電影類型得以提升，一如同時代的巴布·馬利讓雷鬼音樂跨越國界一樣。如果你造訪七〇年代美國黑人家庭，常會看到金恩博士的肖像掛在客廳，地下室裡，擺在音響與印度經星象圖旁邊的赫然是李小龍的海報——一個真正值得尊崇的非白人偶像。

雖然“Rapper's Delight”於一九七九年問世時，功夫電影已經褪流行，它依然在嘻哈文化扮演龐然角色。Joseph Sandler如果不是看了許多「雜碎格鬥」電影，也不會取名「閃手大師」這個經常出現在功夫電影裡的尊稱。同樣的，他的饒舌MC取名「憤怒五人組」，也點出他們的老式表演風格可溯源至功夫電影。

到了九〇年代，香港現代動作片融合了七〇年代的武功與精心特效（如「倩女幽魂」與「人間道」等頗受歡迎的系列），對「武當派」這支嘻哈團體的押韻唱詞、命名乃至宇宙觀，都有極大影響。雖然這個九人組來自紐約史達頓島，但是他們宣稱屬於某個尋找武學第三十六密室的古老祕密教派。他們的武學知識談不上有條理可言，但是「武當派」對亞洲動作電影的興趣的確為嘻哈注入某種神祕感。

七〇年代粗俚電影與九〇年代青年文化的最後一條連結（也是最重要的）是「黑人剝削電影」的原聲帶。沒有人能否認Isaac Hayes演唱的「謝夫特」電影歌曲，還有Curtis Mayfield主唱的「超級佛萊」原聲帶是歷久彌新之作。這兩個電影原聲帶

均由六〇年代的靈魂樂作曲家製作，使用電影配樂來拓展作品的聲音版圖，充滿哇哇吉他(wah-wah guitar)（注16）、性感的拉丁打擊樂、嘹亮的管樂器、柔軟的長笛以及合唱，直到現在，依然影響當代作曲家。

譬如，九〇年代初最紅的嘻哈製作人「德瑞博士」擅長寫些驅車開槍掃射、男性氣概的故事，便常用長笛、鍵盤樂器與貝斯做出新樂句，為作品添加「電影感」。身為傑出的黑街饒舌歌製作人，「德瑞博士」自然常在「傷風敗俗」的歌曲裡向「黑人剝削電影」致敬。靈魂樂與嘻哈樂之子D'Angelo演唱會時以「謝夫特主題曲」(Theme from Shaft)開場，這不是對懷舊做後現代式的嘲諷，而是鄭重陳述自己的壞胚性，而觀眾也歡喜認同。

最棒的「黑人剝削電影」音樂包括「謝夫特」與「超級佛萊」原聲帶、Marvin Gaye演唱的「麻煩者」、Willie Hutch演唱的「皮條客」插曲“Brothers Gonna Work It Out”、James Brown演唱的「黑色凱撒」(Black Caesar)主題曲“Down and Out in New York City”，這些作品都有一種戲劇氣氛與空間感，遠非任何一種黑人流行音樂（包括嘻哈）可及。但是嘻哈音樂擁抱這些電影音樂的節奏支架，仔細聆聽Premier、Marley Marl與其他資深製作人的作品，就知道早期的嘻哈DJ如何運用這些唱片的拍子與節奏片段。

我還記得七〇年代尾，「謝夫特在非洲」(Shaft in Africa)的電影原聲帶頗受派對歡迎。這張唱片的暢銷曲是Four Tops演唱的“Are You Man Enough”，但是大家鍾情的卻是某首不知名演奏曲的打擊過門。三位嘻哈先鋒DJ——「非洲邦巴塔」、「閃手大師」與「酷哈洛克」酷愛挖掘不知名的唱片，經常跑到位於時代廣場四十三街、雜亂擁擠的「樓下」唱片行，挖掘一些

不知名、遭到無情忽視的唱片。夏威夷吉他、鼓樂補白，以及追逐場面的疾駛節奏經常出現在他們的混音裡，將B級電影（B-movie）（注17）音樂與大眾偏好的歡暢音律感（groove）結合起來，演變成一種成熟的文化。

但是其他電影也影響了嘻哈音樂的命名儀式，尤其是其他類型的剝削電影如牛仔電影（Spaghetti Western），還有克林·伊斯威特與查理士·布朗遜主演的白人都會偵探電影，都對嘻哈音樂的風格、場景與語彙貢獻良多。八〇年代兩部科幻電影「機器戰警」（*RoboCop*）與「魔鬼終結者」（*Terminator*）成為街頭常用語，雖然未必是親切用法。「人民公敵」的一位團員取名Terminator X，顯然是熱情回應詹姆斯·柯麥隆（注18）塑造的催命殺手，但是殘暴或帶有種族偏見的警察也常被封為「魔鬼終結者」或「機器戰警」，用以形容他們執法手段的兇暴。此外，低成本、微帶存在主義色彩的電影「黑道皇帝」，後來也成為「惡名昭彰大人物」的專輯名稱。

但是八〇年代影響嘻哈音樂最劇的電影是布萊恩·狄帕瑪（Brian De Palma）執導的「疤面人」（*Scarface*, 1983）。這部電影推出時飽受影評痛批，卻自有其生命力，片中主角——古巴籍的古柯鹼毒梟首腦湯尼·蒙坦納成為毒販的守護天使。本片劇本由當時還非常年輕、風格怪誕的奧利佛·史東撰寫，渾身充滿古怪精力的艾爾·帕西諾擔綱演出蒙坦納，成功詮釋這位以邊緣人身分、強大火力與大量古柯鹼為榮的毒梟。一九八三年的「疤面人」是三〇年代的舊片重拍，狄帕瑪也沿用了原主角保羅·莫尼（Paul Muni）在片中的名言「世界屬於我」。這句話後來頻頻出現在嘻哈文化的各種產品裡，包括音樂錄影帶、專輯名稱與歌名。紐約饒舌歌手Nas頗受好評的首張專輯便是以此為名。休士頓一位MC萬分激賞這部電影，取「疤面人」

為藝名，並以主角的暴力形象來塑造自己的舞台性格。狄帕瑪執導的「疤面人」散發出一股粗暴、充滿攻擊性、放縱不羈的精力，正是將貪婪的八〇年代縮影到人身上，成為嘻哈音樂最重要的文本。

新貴影片

相較之下，嘻哈文化最令人失望的分枝是專門以嘻哈為主題的電影。不管是劇情片或記錄片，這些電影大多技術粗糙、焦點模糊，對嘻哈文化及青少年一無所知。一九九三年，我與人合寫並聯手製作了*CB4*，那是一部有關嘻哈及其影響力的喜劇片。因此，我能以第一手經驗告訴大家電影實在很難捕捉嘻哈的特質。因為電影缺乏音樂錄影帶那種即時感，某種程度來說，任何有關嘻哈主題的電影到上片時都已經過時了。因為嘻哈變動太快，企圖勾勒此種文化的任何面向，不管是服飾、俚語、舞蹈、音樂，都會顯得跟不上它的步伐。就算電影拍竣六個月後就上片，六個月對嘻哈文化而言，卻是漫長永恆。情節式的敘述（或者更精確一點說：好萊塢的說故事公式）鮮少能增進觀眾對任何一種次文化的瞭解，更何況嘻哈是如此多層次。

就我來看，九〇年代唯一能捕捉住嘻哈經驗的電影不是「鄰家少年殺人事件」，也不是「社會公害」或演唱會電影*The Show*。雖然這三部影片多少呈現出嘻哈文化的部分真貌，但談到創造且支撐嘻哈文化的日常生活，唯有一部電影能真確勾勒它的真實肌理。諷刺的是，這部電影的真正主題是另一項都會青年執迷物——籃球。

拍攝這部史詩記錄片「籃球夢」（*Hoop Dreams*）的工作人

員，花了四年時間記錄兩個芝加哥籃球校隊隊員及他們的家庭。導演Steve James與拍片小組全力投入，探討理想生活的夢想、社會力量、合理化行為與各種悲劇如何影響美國黑人勞工家庭。「籃球夢」記錄了藝術衝動與金錢導向的商業操作如何交互運作，造就了極少數才華洋溢的黑人運動員，卻毀了多數。因為「籃球夢」處理曖昧灰色地帶、充滿人道精神、拒絕強化鞏固刻板印象，它反而捕捉住多數嘻哈電影扭曲掉的真實景觀。

因為「籃球夢」是超低成本製作，能勾勒嘻哈文化的本質，卻無法呈現它的鮮亮光彩。理論上，以劇情片來呈現嘻哈文化，應該比「籃球夢」佔優勢，因為劇情片的任務就是以舞蹈設計的手法來呈現吸引人的嘻哈音樂、聲音與影像蒙太奇。但是甚少有嘻哈電影的視覺語言能像它的音樂一般令人振奮。電影「權威」(Juice)片尾，歐瑪艾普(Omar Epps)跟蹤吐派克到哈林區的某家庭派對，Cypress Hills的“I Could Just Kill a Man”歌曲幽幽傳來，對我而言，那是嘻哈電影最戰慄的一刻。此外，在史派克·李執導的電影「為所應為」(Do the Right Thing)結尾，也有一段令人印象鮮明的音樂反覆進行，那是口吃的先知史邁利走進薩爾被燒掉的披薩店，將一張「麥爾坎X」迎接金恩博士的照片掛在該店的英雄照片牆上，這幕的背景音樂是沉重敲擊的“Fight the Power”，塑造出情感異常複雜強烈的一刻。

但就如同電腦取樣技術改變了嘻哈音樂製作的本質，音樂錄影帶的誕生也使電影更難捕捉嘻哈的影像。Scott Calvert為Jazzy Jeff & Fresh Prince所拍的“Parents Just Don't Understand”、Lionel Martin為「人民公敵」所拍的“Nights of the Living Baseheads”、「德瑞博士」自導自演的“Let Me Ride”

只是幾個例子，證明五分鐘的音樂錄影帶可以比一整部嘻哈電影（或許「狂野風格」是唯一例外）更能呈現緊湊、有趣、具有挑戰性的嘻哈樂子。

饒舌演員

雖然大銀幕故事無法忠實表現嘻哈文化，但是饒舌演員(raptor，即饒舌歌手擔任演員)卻常為這些電影增添膽氣、樂趣與可信度。饒舌是一種外向性格的藝術，講究的是如何投射歌者自我創造的身分認同。因此饒舌歌手可以輕而易舉從錄影帶跨入大銀幕，令許多有聲望的黑人演員怨妒不已。「冰塊」、「冰T」以及已故的吐派克即使飾演最荒謬的角色，也能為大銀幕帶來一股逼真的街頭剽悍感。「冰塊」在「鄰家少年殺人事件」、「冰T」在「萬惡城市」(New Jack City)裡展現的龐然力量，給了這兩部電影一種真實基礎。相較於他們的硬漢角色，吐派克則散發出真正的男主角魅力。他不僅可以在「權威」一片中表現出勞勃·狄尼諾式的邪惡，也能在「馬路羅曼史」(Poetic Justice)與Gridlock'd兩片中呈現一股容易受傷害的氣質，透露出隱藏於不法之徒形象下的真正內在。

就像七〇年代飽受剝削的美式足球退休球員，饒舌歌手的冷酷無情形象也是將「超悍」的黑人男性氣概予以擬人化。令人訝異的是許多饒舌歌手變成喜劇演員。雖然充滿明星氣質的「人民公敵」團員Flavor Flav從未演過喜劇角色，但是一大堆MC成功為喜劇表演注入一種韻律感。電影「家庭派對」出乎意料的暢銷與高品質(由Reggie Hudlin與Warrington Hudlin執導)，讓和藹可親、舞曲導向的紐約饒舌二人組Kid 'N Play(Christopher Reid與Christ Martin)成功邁向大銀幕，連續演了

四部電影、一部情劇喜劇試播片、一個短命的綜藝節目，贏得遠超過他們押韻技巧的盛大名氣。饒舌演員潮流的另一個受害者是Tone Lōc（本名Anthony Smith），一雙惺忪睡眠搭配威嚴的聲音，讓他成為頗具吸引力的滑稽人物，從一九九一年起，便經常擔綱演出電影、電視，出現在「馬路羅曼史」、「夥伴」（*Posse*）與暢銷巨片「王牌威龍」（*Ace Ventura: Pet Detective*）。在「王牌威龍」裡，他與諧星金凱瑞口才便給的屁眼有一番精彩對話。（注19）

饒舌演員紀元裡，最令人吃驚的不是饒舌歌手變成情境喜劇明星，而是哪些人。昆琳·拉提法（Queen Latifah）初出道時，穿非洲服飾，是饒舌圈中第一個真正的剽悍女MC。而L.L.Cool J初出道時總是唱些吶喊、挑釁、煽動的霹靂男孩戰鬥歌，難以想像他後來會成為情境喜劇演員。但是昆琳·拉提法演出「單身女郎」（*Living Single*）裡的黑人雜誌發行人Khadijah，在福斯電視網連續播出四年。而L.L.Cool J在NBC電視網演出*In the House*影集，表演方式趨向粗悍的戲路與肢體幽默，演了一季便下檔，但派拉蒙電視網（UPN）在一九九七年接手過去播。這些一度面容嚴峻的嘻哈英雄似乎頗能適應那些看似限制重重、每集只有三十分鐘的喜劇影集公式，因為它投合這些歌手的演藝本性。

昆琳·拉提法挑選電影角色似乎比L.L.Cool J運氣好。不管是「小生當差」（*The Hard Way*）、「玩具兵團」（*Toys*）或小區域發行的*Out of Sync*，對L.L.Cool J的電影形象都無太大助益。相對的，昆琳·拉提法客串「權威」與「叢林熱」（*Jungle Fever*）兩片，以及挑大樑演出「辣姊妹」（*Set It Off*），都讓她得到極大發揮。在一張製作良好的饒舌唱片裡，歌手（即敘述者）扮演許多角色——智者、傻瓜、英雄、受害者、罪犯、社

會批判者。到目前為止，昆琳·拉提法很技巧地將這種多樣性轉化到演員事業上。

毫不意外，最紅的饒舌演員是最不具街頭味的威爾·史密斯（一度叫做Fresh Prince），片酬超過千萬美元（感謝兩部大賺錢的電影「ID4：星際終結者」與「MIB星際戰警」）。威爾·史密斯不像M.C.Hammer或Vanilla Ice這類流行饒舌歌者，明明做出來的唱片是青少年口味舞曲，卻要假裝硬漢。出生費城的威爾·史密斯從不偽飾自己的本色，他就是個中產階級孩子。早在他在一九八八年推出“Parents Just Don't Understand”單曲，成為購物中心最愛播放的歌曲並贏得好萊塢注目前，死硬派的饒舌迷就對他頗抱懷疑態度。

他的歌唱夥伴Jazzy Jeff出身紐約，是早年頗受稱譽的DJ。早在一九八七年便以“The Magnificent Jazzy Jeff”一曲贏得街頭敬重。但是威爾·史密斯乾淨的長相、毫不粗獷的聲音，對許多將查克·D奉為精神導師的歌迷而言，實在有點討厭。在全國電視網演了六年單元劇、一部艾迪·墨菲式的兄弟情誼喜劇電影（與馬丁·勞倫斯合演「絕地戰警」）及兩部大賺錢的科幻片後，威爾·史密斯現在看起來不是「仍在培訓中的丹佐·華盛頓」，就是膚色晒得過黑的湯姆·漢克。他的成功來自謹守嘻哈守則一：表現本色。他的本色就是「購物中心」而非鄰里街坊風味。

長久以來，嘻哈音樂就因為向全世界投射粗暴的都會現實（或稱病理學）而遭口誅筆伐。但是它的跨媒體巨星級畢業生卻是本質最溫馴的學生。這點出兩個相互關連的論點：第一，美國主流文化的牽引力十分頑強且極具誘惑力。第二，不管一個次文化一開始是多麼叛逆，美國主流文化總是挑選其中最不具摩擦性的素質，予以最大促銷，給予最大報償。或許威爾·史

密斯的音樂對硬派歌迷而言，太軟弱了，但是他的嘻哈歷史卻給了他足夠撩撥世界的銳角。

錄影帶殺死震撼現場的MC

音樂錄影帶造成的最可悲後果是讓現場表演不再成為嘻哈美學的中心。一九八三年起，饒舌錄音技術的進步便讓DJ不再位居嘻哈文化重心，先後被MC與唱片製作人取而代之。數位錄音帶（DAT，digital audio tape）的大受歡迎最能彰顯這種舞台演出的轉變，它的超高品質讓DJ現場演出顯得多餘，因為DAT音質清晰，用來取代DJ，現場演出便不再出現摩擦唱片錯誤或撞到唱盤的疏忽。不幸的，這種轉變也讓饒舌歌曲表演失去DJ、MC與觀眾的三方互動，變成對嘴唱歌的鬧劇，讓人悲哀連想起糟糕的電視綜藝節目。

這種機械化的演變（讓節奏變死、MC對著配唱帶唱歌）已經夠糟了，更慘的是，音樂錄影帶的誕生迫使許多沒有太多現場演出經驗便灌錄唱片的年輕藝人，必須跟剪接超炫、燈光超猛、鏡頭角度超戲劇化的錄影帶競爭。偶爾，一場厲害的現場演出（如「人民公敵」在*Fear of a Black Planet*、N.W.A.在*Straight Outta Compton*階段）可以端出足足一小時的聲光視覺饗宴，但多數饒舌現場演出缺乏查克·D或「冰塊」的緊湊魅力，也沒有Bomb Squad與「德瑞博士」繁複的節奏織錦，甚至沒有Flavor Flav與Eazy-E的喜劇趣味，讓表演者在舞台上頓時形象萎縮。他們的演唱會根本比不上他們的錄影帶。

嘻哈現場表演走下坡的另一個原因是錄影帶美化了「夥伴文化」（posse culture）（注20）。饒舌歌者極力提倡「我為人人，人為我」倫理，譬如「史奴比狗狗」便曾唱過「如果大

夥兒沒得玩，我也無趣」。但是這種文化根本和順暢的舞台演出水火不容，所謂的「夥伴文化」讓MC、DJ的現場演出毫不「孤單」，舞台上總是擠滿來自街坊的夥伴，有時二十個甚至更多。

透過錄影帶的安排，這種場面可以傳達出力量、團結的訊息，但是在演出現場，卻變成擁擠無序。一大群僵硬的身體（有的站得僵直、有的狂飲四十盞斯裝的啤酒，有的更糟，和MC搶麥克風）站在台上，讓付錢進來看明星的觀眾失去焦點，破壞精心安排的燈光、舞台佈置或其他砸大錢的製作，淪為和公園隨性演出沒兩樣。唯一能讓「夥伴文化」發揮真正作用的是「武當派」，他們的「夥伴」不是「跟班、嘍囉」，而是具有成熟的韻律技巧，潛伏在舞台上，伺機沾光露一手真功夫。多數饒舌歌手的「夥伴」是表親或鄰居孩子，但「武當派」的「夥伴」有如殺人蜂突襲，是真正的明星。

饒舌音樂錄影帶不僅貶低了現場演出的價值，也讓嘻哈歌迷從品味塑造者變成商品消費者。饒舌音樂從草根形式的公園表演開始，一直到八〇年代末，都是靠熱愛此種音樂的買家（黑人與白人）塑造出MC的神聖地位，他們是嘻哈文化的核心消費者。因為這些積極的消費者購買十二吋地下單曲，才讓Run-D.M.C、「人民公敵」、「冰T」、N.W.A.、Too Short及其他知名饒舌藝人冒出頭來。但是音樂錄影帶誕生，讓M.C. Hammer、Vanilla Ice、Arrested Development這類魅力與押韻技巧無關的藝人，在還沒有培養出真正的草根追隨者之前，就成為全國明星。突然間，嘻哈明星的「產製」可以先於「真正的歌迷」，此種概念在流行音樂已行之數十年，但直到音樂錄影帶誕生，才侵入嘻哈文化圈。只要拍了一、二支好看的錄影帶，巨星就膨脹成形，Kris Kross憑藉“Jump”在一九九二年竄

起，Onyx在一九九五年以“Slam”走紅，就是例子。

這倒不是說區域性藝人無法再從地下圈竄起。一九九五年，Master P先在紐奧良累積名氣，終於在一九九七年登上「告示牌」專輯排行榜第一名，證明傳統模式依然可行。音樂錄影帶只是嚴重改變嘻哈圈生態，讓蠢蛋MC擁有許多暢銷曲，佔據了優秀藝人的空間。有人對音樂錄影帶的看法比我樂觀，認為它可以幫助藝人快速攀爬，這是真的。音樂錄影帶的確讓饒舌音樂的創作「民主化」了，但「民主化」對藝術有益嗎？

嘻哈音樂一度是真正的「實才實能主義」(meritocracy)。你在公園與人拚台。你在舞廳裡震翻全場人。你生產自己的十二吋單曲。你創造自己的歌迷。你巡迴表演。你累積聲譽。如果你熬過這些階段，你便成為真正的饒舌明星，擁有某種程度的名氣。到了九〇年代，你只要結合正確的電腦取樣、錄影帶，你就瞬間膨脹成明星。這是事實。或許此種生態對唱片銷售有利，也對黑人自有的錄影帶製作公司有利，但是今日，一個有節奏感的影帶剪接師，其地位和押韻驚人流暢的MC鼎足而立，這對嘻哈文化可是大大有害。

【譯注】

1. Laurence Fishburne：著名黑人影星，演過「駭客任務」、「撕裂的地平線」等。
2. Blondie：美國新浪潮重要樂團。
3. Bob Marley：牙買加已故的雷鬼音樂傳奇，被稱為第一個真正的第三世界國際巨星。
4. Public Access：美國政府規定鋪設電纜線必須申請執照，有線

系統業者必須繳納定額費用做為執照費用，此外也必須提供近用頻道供地方教育、政府及公眾免費使用。後來聯邦法院雖在一九七二年推翻近用頻道規定，但有線系統業者設立近用頻道供社區使用，已成為不成文的傳統。

5. Luther Campbell：饒舌團體2 Live Crew的團長。

6. Juice Crew：原本是紐約一個廣播節目，由Mr. Magic主持，後來主持陣容越來越龐大，包括Biz Markie、Roxanne Shanté、Big Daddy Kane等。後來成立Cold Chillin'唱片公司，推出許多暢銷作品，一九九五年，旗下歌手灌錄合輯，取名*Juice Crew Story*，對嘻哈音樂的視覺表現極具影響力。

7. Carl Lewis：美國短跑兼跳遠名將，頭髮很短。

8. Grace Jones：美國黑人女歌手兼影星，頭髮也很短。

9. Shaft：「謝夫特」是著名黑人電影，主角是私家偵探約翰·謝夫特。

10. Pam Grier：著名黑人女星，是七〇年代黑人剝削電影女王，以復仇女性角色聞名。最著名的電影便是*Foxy Brown*，後來她主演昆丁·泰倫提諾的「黑色終結令」(*Jackie Brown*)，原本片名叫*Jackie Burke*，泰倫提諾為了向*Foxy Brown*電影致敬，將片名改為*Jackie Brown*。

11. auteur：五〇年代法國《電影筆記》一幫人提倡的電影理論，強調導演是電影藝術的主要創作者，在片子的素材上凸顯他個人的視野、風格與主題。詳見Louis Giannetti著，焦雄屏等譯，《認識電影》，台北：遠流出版（1992），p.484。

12. Hammer：一九七二年電影，由Bob Clark執導，主角名為B.J. 漢默。

13. *Trouble Man*：一九七二年電影，由Iran Dixon執導，主角綽號為Mr. T。

14. *Slaughter*：一九七二年電影，由Jack Starrett執導，主角名為屠宰者。
15. chop socky：這個新創字顯然源自西方人印象中的中國雜碎（chop suey）菜。
16. wah-wah guitar：加裝踏板效果器的吉他，會發出哇哇聲。
17. B-Movie：美國大片廠時代，二流製作的低成本電影。這類電影通常沒有大明星，但類型是大眾喜愛的，如驚悚片、西部片、恐怖片等。大片廠常以此類電影來試驗新手。詳見Louis Giannetti, op.cit., p.484。
18. 「魔鬼終結者」由柯麥隆執導。
19. 「王牌威龍」裡有一幕金凱瑞飾演的寵物偵探到警局探聽消息，老友Tone Lōc飾演的警察拒絕透露辦案進度，金凱瑞便彎下腰來，用雙手拉扯屁股，假裝他的屁眼會說話，連番插科打諢，Tone Lōc擔心長官看見這幕鬧劇，只好趕快透露金凱瑞想知道的訊息。
20. posse：這個字在饒舌文化裡指經常泡在一起的夥伴，未必結成幫派。

第九章 新貴搖擺到貧民窟魅力

用力敲出那首歌
感覺真棒
剛剛削了一票

——Johnny Kemp，“Just Got Paid”

一九八七年，安德烈·海羅（Andre Harrell）終於從邊緣擠進中心。海羅曾是饒舌二人組Dr. Jeckyll & Mr. Hyde的一員，也曾做過Rush Management的副總裁與WINS新聞台的廣告業務員。現在，他不再是搞怪的MC（他與團員Alonzo Brown以前曾穿西裝唱饒舌），也不再是日益茁壯的席蒙斯王國的年輕一員，更不再是白人企業的黑人雇用政策象徵。某家大唱片公司突然體會到嘻哈音樂將是一種常駐不走的現象，海羅便是此種領悟下的受惠者。

MCA唱片當時的黑人音樂部門主管傑哈·巴斯比（Jheryl Busby）是唱片界最有權力的非洲裔美國人，他決定要為位於加州的MCA唱片增設一個嘻哈廠牌。在所有具有影響力的業界黑人主管中，巴斯比是第一個積極投入嘻哈音樂的，增設嘻哈廠牌是歷史性時刻，也是早該實現之事。霸痞終於和霹靂男孩攜手，大賺其錢。

海羅為這個廠牌取名「上城」（Uptown），具有高度象徵意

義，不僅因為他來自上城區（他是布朗區孩子），也點出這個廠牌想要表現的精神與風格。但什麼是「上城之聲」呢？我記起上城唱片成立幾個月，我和海羅的一次談話透露了玄機。

當時我們正在聊唱片，我提到Classical Two唱的那首“Rap's New Generation”實在很棒。那首作品以James Brown的歌曲取樣做中心，搭配上鍵盤樂器做出來的放克味十足的循環貝斯，充滿街頭的即時感與新鮮感。海羅笑答：「你覺得那首歌很棒，是吧？泰迪·萊利（Teddy Riley）做的。」接著他告訴我Doug E. Fresh那首“The Show”也是萊利做的，這個天才孩子來自哈林區。“The Show”一曲有非常複雜、充滿戲劇氣氛的鼓樂與鍵盤演奏，一上市，馬上成為經典。

讓上城唱片後台老闆開心的是海羅與萊利關係密切，後者正在幫MC D. & the Boyz製作首張專輯，剛要跟上城唱片簽下藝人約。海羅知道投資萊利絕對是筆好生意，但是當時沒有人知道這個孩子會將嘻哈與節奏藍調重新連上線。

貝瑞·麥可·谷博（Barry Michael Cooper）在《村聲》雜誌裡形容萊利的樂風是「新貴搖擺」（New Jack Swing），這個標籤就此打響。谷博在一九八七年寫道：「萊利的音樂不給人喘息空間，管弦樂鞭打你，鼓聲撕裂你的心臟。萊利的音樂是火力全開的『機器戰警』式放克，以饒舌與電子樂槍擊go-go音樂，然後以更猛烈的節拍予以重組，投射出龐然自負、全然掌控的態度。」

New Jack這個字是八〇年代末俚語，指使用燙金名片、頭戴高帽、聰明過人、穿著時髦的都會人士。Swing則來自Linn牌電子鼓上的某個按鈕，按下去，會出現「搖擺樂」風味的鼓樂節拍，萊利的緊湊切分音樂常以此為基底。谷博用New Jack加上Swing來形容萊利為嘻哈樂創造的新鮮風格，把兩種在八〇年

代仍是積不相容的樂風品味串連起來。

打從孩提時代，萊利的音樂天分便展露無遺。五歲就能以鋼琴演奏福音歌曲，十二歲就精通打鼓、小號與薩克斯風。八〇年代中，他的叔叔買下哈林區的Rooftop，那是一家室內溜冰場混合狄斯可舞廳，萊利與幾個後來成為饒舌明星的人（包括Treacherous Three的前團員Kool Moe Dee）經常泡在那兒。

萊利的成長過程裡，一個粗率唐突、時髦的禿頭男子金·葛里芬（Gene Griffin）扮演了亦父亦師的角色。葛里芬擁有獨立唱片Sound of New York，八〇年代中曾出版過紅遍舞廳、Indeep演唱的“Last Night a DJ Saved My Life”。可是做唱片不是葛里芬唯一的興趣，在萊利的事業正要起飛時，葛里芬卻因持有古柯鹼被判刑兩年（刑期最高可達六至十年）。但是萊利並未與葛里芬分道揚鑣，恩師的入獄只讓萊利對他更忠心。葛里芬坐牢時，萊利與Jive唱片的姊妹公司Zomba Music簽下一紙獲利豐厚的歌曲版權合約。Zomba Music深信萊利往後的歌曲目錄會為他們賺進大把鈔票。

因此，當海羅開始勸誘萊利時，這個年輕天才早就和兩家頗有影響力的唱片公司有生意往來，所以壞消息是海羅無法盡享萊利的服務，好消息是萊利的三邊合作關係（葛里芬出獄後，成為萊利的經紀人與製作夥伴）讓他的事業更順遂。到了八〇年代末，萊利創造的「新貴搖擺」聲已無所不在，讓他的地位不像是風格獨特的製作人，而像是「隻手推動音樂運動」。

萊利是第一個能自由穿梭饒舌歌者（Heavy D.、Kool Moe Dee）與聲音唱將（Keith Sweat、Johnny Kemp、Bobby Brown）間的作曲家／製作人，嘻哈音樂強調節奏導向，而節奏藍調強調歌曲寫作，兩者間的壁壘被他一筆抹消。這讓萊利得以影響黑人流行音樂領域裡的所有巨星，包括Jimmy "Jam" Harris、

Terry Lewis、Kenny "Babyface" Edmonds、Antonio "L.A." Reid、Dallas Austin、Jermaine Dupri、「王子」，甚至麥可·傑克森都捨昆西·瓊斯，選擇他做製作夥伴。Bell Biv DeVoe在一九九〇年的單曲“Do Me!”提出座右銘：「以節奏藍調祕方打磨嘻哈的銳角，再添加一點流行風味。」如果不是萊利為他開了先鋒，恐怕無法達成。不少嘻哈製作人撿拾萊利的祕方，使用放克味的鍵盤演奏、鼓樂設定，以及通俗易懂卻又動感十足的歡暢音律。偉大的嘻哈製作人「德瑞博士」便顯然受到萊利啟發，聆聽他的*The Chronic*以及後來的專輯，便一目瞭然。

因為萊利精通福音歌曲，又懂P-Funk樂團Bernie Worrell的電子合成樂器反覆樂句、饒舌的韻律與電腦取樣，為嘻哈文化注入了一股「後靈魂樂」的感性。他不像「糖山唱片」的所屬樂團，背景來自節奏藍調，也不像魯賓，聲音觸感來自硬式搖滾，他是聽嘻哈長大的孩子，這深深影響他的創作。早年，他為Cool Moe Dee製作的突破之作“*How Ya Like Me Now*”取樣James Brown的“*Night Train*”，中間一段鍵盤樂器演奏便令人想起Dizzy Gillespie的爵士經典歌曲“*Salt Peanut*”，並以電子合成樂器做的打擊樂層層鋪疊，創造出厚重的節奏。

一九八七年到一九八九年「新貴搖擺」樂風大盛行期間，萊利似乎參與了每個重要的「非饒舌」音樂計畫。他為Johnny Kemp寫曲並製作了“*Just Got Paid*”；替Keith Sweat製作*Make It Last Forever*專輯，並寫作其中多數歌曲；替Al B. Sure!的首張專輯*In Effect*做編曲；寫作Bobby Brown的暢銷單曲“My Prerogative”並擔任製作人；同時間，他還在上城唱片籌組了自己的樂團Guy。

Guy以前福音歌手Aaron Hall擔任主唱（他是萊利合作過的歌手中，唱腔功力最好的），展現最不摻水的「新貴搖擺」風

格。不幸的是，Guy並未像Al B. Sure!、Keith Sweat、Bobby Brown一樣獲得商業成功，他們的同名首張專輯雖然賣了雙白金，卻沒有一首讓人津津樂道的暢銷單曲。儘管如此，Guy的首張專輯與後來的*The Future*專輯是萊利的真正傑作。除了招牌的節奏特色與豐富的鍵盤表現外，萊利高明的唱腔處理功力（不管是萊利自己普普通通的唱腔，或者是Aaron Hall漂亮的花腔裝飾音）都樹下了里程碑。

就音樂性而言，萊利與Guy的合作是一大成就，但一九八八年，他為Bobby Brown做的“My Prerogative”卻更具文化重要性。Bobby Brown和Aaron Hall、Keith Sweat等「新貴搖擺」歌手不同，他的形象始終與饒舌有較密切的連結。早年，他曾是New Edition的一員。New Edition是波士頓一支混合節奏藍調唱腔與饒舌音樂的男孩團體，Bobby Brown是五名團員中形象最叛逆憤怒的。雖然New Edition的舞台演出講究精心安排的舞蹈，Bobby Brown卻一直遠較其他四人來得粗硬、性感。這種野性男子的態度讓他和三名團員起齟齬，最後離去。之後Bobby Brown傳出吸毒惡習、經紀合約出問題、一九八六年的個人首張專輯*King of Stage*口碑不佳，大家預言沒多久Bobby Brown便得滾回New Edition的老家——波士頓貧民住宅區。

但是MCA唱片一個聰明的藝人／版權部主管Louis Silas為Bobby Brown和當時最有名的製作人L.A.、Babyface與萊利率上線。雖然Bobby Brown的一九八八年專輯*Don't Be Cruel*多數歌曲由L.A.和Babyface製作，卻是萊利操刀的“My Prerogative”成為專輯中心。這首歌以男性陽剛的低音線為主軸，有種雄赳赳踏步的感覺，加重了Bobby Brown的歌詞：「人人都在討論我的是非／他們幹嘛不能別管我。」自傳色彩濃烈的歌詞勾勒出一個男子深陷敵陣，卻以鄙夷還擊，展現一種充滿攻擊性的

角色性格，成為都會文化的商標。

更重要的，Bobby Brown那種怒吼吶喊迥異於Luther Vandross、Freddie Jackson這類老派節奏藍調唱將絲絨般的美聲，令人連想起早年藍調歌手Wilson Pickett的風格，又添加了L.L.Cool J那種高度張力。讓Bobby Brown超過所有的「新貴搖擺」歌手，*Don't Be Cruel*專輯賣出四百萬張。一九八七年巡迴演唱，他替New Edition與Al B. Sure!唱熱場，鋒頭壓過這兩個主秀，鞏固了他的巨星地位，還因為邀請女歌迷上台和他一起表演「做愛」，而在好幾個城市被逮捕。

萊利塑造明星的功力非凡無比（包括Kool Moe Dee、Al B. Sure!、Bobby Brown、Wreckx-n-Effect、James Ingram、Today、Redhead Kingpin），以致他不再替這些人製作唱片後，他們便無法繼續維持巨星地位。唯一的例外是Heavy D與Keith Sweat，他們的作品持續投射出強大的性格。

就連萊利自己到了九〇年代初，也顯然失焦（雖然他替麥可·傑克森製作了不錯的“Jam”、“Remember the Time”）。他與Aaron Hall的失和導致Guy樂團解散，他的導師葛里芬雖和他合寫不少作品，並掛名共同製作，兩人的關係也破裂。一九九〇年，萊利從紐約搬到維吉尼亞海灘，換了幾個經紀人，做了幾張唱片。

上城！上城！

雖然興趣駁雜與工作過量拖緩了萊利的步伐，但是「新貴搖擺」的影響力持續增強。海羅利用萊利創造的音樂美學引導上城唱片的發展，它不僅僅是個唱片品牌，還是生活型態的領航員。一九九二年，海羅之所以能與Universal/MCA唱片簽下一

紙五千萬美元的多媒體合約（依據這個合約，他們製作了嘻哈警探影集「紐約便衣警探」），是因為他能以高超技巧為自己的品牌塑造出神祕氣息。就海羅看來，所有上城唱片的簽約藝人如Heavy D、Guy、Al B. Sure!、Mary J. Blige、Jodeci、Soul for Real，不管是穿著、錄影帶或公共形象都代表了一種都會模樣，迥異於Def Jam的粗質，也不同于多數成人黑人流行樂的圓柔形象。幾年後，「貧民窟棒帥」（ghetto fabulous）成為這種都會形象的標籤，也有人稱之為「貧民窟魅力」（ghetto glamour）。

海羅對黑人聽眾有強烈意見，他將他們分類，確知哪些黑人會受上城唱片吸引。一次他接受《浮華世界》（*Vanity Fair*）雜誌訪問，將黑人分為四類：

第一種是貧民窟黑鬼（nigger），他們來自貧寒至極的環境，擁有最少的社會資源。貧民窟黑鬼有種天生的銳角。第二種是中下階層的黑人，他們為了力爭上游，順應白人的喜好。你稱這類人為「有色人種」（colored folks）。第三類人是黑人上層階級，他們是第二代、受過教育、住在郊區、中上階層，極有可能是知識分子、菁英「黑鬼」。第四類最棒，超越貧民窟黑鬼、有色人種、菁英黑鬼，就是「黑人」（black）。他們不管在哪種情境都能表現本色，對自己的身分泰然自若。你不覺得有必要為他人改變自己的穿著、態度，這時你就成為一個真正的「黑人」。你跨越所有界線。這就是上城唱片的理念。它是一種生活方式。

上城唱片的簽約藝人以及非簽約藝人Keith Sweat（他是

海羅最激賞的藝人，認為他的音樂與諷刺風格其實該是最完美的上城唱片出品），反映的其實不是都會青年所面對的粗礪現實，而是他們渴望的一種生活——啜飲酪悅香檳（Moët）、開勞斯萊斯。上城唱片風格就和其他嘻哈表達形式一樣唯物主義取向，卻少掉虛無主義與種族迫害的陰暗感。儘管如此，上城唱片的出品依然有它的銳利面，因為萊利的風格深深影響他們，讓Overweight Lover的舞曲取向作品，比起其他輕口味的嘻哈同儕如Fresh Prince、M.C. Hammer、Young MC要來得更強硬、更酷。

上城唱片稱霸嘻哈圈十年，它推出的每個藝人都不可能招來塔克女士的反彈。其中尤以皇后區饒舌四人組Lost Boyz為最。該團擺出硬派形象，骨子裡卻一點不似「冰T」，反而像Heavy D. 一樣軟趴趴。上城唱片的軟性觸角公式證明有效，在一九八六到一九九五年間，他們旗下六個團體創造了無數白金與多白金唱片。

吹牛老爹膨脹成形

大約在上城唱片成立第五年，海羅收了一個年輕學徒西恩·康布思（Sean Combs），他們相識於華盛頓特區的一個派對。當時康布思還在哈佛大學就讀，想要進入唱片圈，對舉辦派對與舞會的投入遠超過唸書。

他開始每日從華盛頓特區搭乘國鐵到紐約上城唱片上班，接聽電話、過濾一些主動送上門來的試錄帶、做些打雜工作。當時上城唱片寄居於MCA在曼哈頓的辦公大樓，為了表示尊崇，康布思這位未來的流行領導者第一週上班，天天打領帶、穿西裝白襯衫。

但是康布思「多采」的一面迅速浮現。他輟學離開哈佛，沒回佛蒙特州的老家，反而搬進海羅位於紐澤西州的華宅。那裡早就以狂野派對聞名，康布思這個「新貴」來了後，派對更是盛大。

海羅與康布思是典型的師生關係，雖然有時角色互易。海羅那時年近三十，是天生的觀察者與理論家。他非常自豪能精準分析市場、發掘新秀、製作利基精確的唱片。就像他當初相中萊利，他也在康布思身上看到特殊處，發現他對流行有敏銳觸覺、願意冒險、對音樂感覺頗佳。康布思這個大學輟學生令許多上城唱片老人驚惶，因為他開始影響海羅的決策。如果說萊利是第一個饒舌音樂餵養長大的製作人，康布思就是第一個嘻哈文化孕育出來的唱片公司主管，快速從一個消費者轉變成為坐擁大權的人。

康布思（擁有眾多綽號，又名Puff、Puffy、「吹牛老爹」、PD）剛進上城唱片的那段時間，與潔西卡·羅森布倫（Jessica Rosenblum）頗交好，她是個聰明、世故的年輕猶太女人，狂愛黑人音樂與辦舞會。康布思與羅森布倫聯手，開始以「老爹之家」（Daddy's House）之名舉辦舞會。這些舞會讓康布思初嘗喝采滋味。之後，參與「老爹之家」舞會就成為唱片圈人士、饒舌歌手、街頭混混、美貌女孩必要之務。上城唱片作品投射出來的「貧民窟魅力」在「老爹之家」的舞會具體呈現。穿梭於派對與上城唱片雜務間，康布思似乎快要闖蕩出一番事業了，突然悲劇在一九九一年十二月降臨。

那天，康布思、羅森布倫、Heavy D.在哈林區市立學院的體育館辦大型派對，那是席蒙斯初識「克帝斯重擊」的地方，也是我初嘗嘻哈超凡經驗與初次看到饒舌群架的地方。當天的重頭戲應當是名人籃球賽，結果過多的觀眾卻在體育館門口演

出一場「奔牛賽」。觀眾從坡度過陡的入門台階摔下，跌成一團，互相踐踏。有人斷骨，九人死亡，受重傷者更不計其數。

死亡意外加上報紙頭條報導會摧毀多數人的事業，至少也會讓名譽蒙上陰影。海羅當時正在加勒比海度假，連忙飛回紐約，聘請專替名人打官司的律師Alan Dershowitz代表康布思。他們安排了一場記者會，會中，這位律師將責任移轉至市立學院的安全警衛與行政單位。他們辯稱派對主辦單位毋需為管理觀眾負起責任，校方也應更合作一點，總之，責任不在他們。

輿論跟著轉移。大眾雖未忘記這場悲劇，卻認為紐約市立學院應負起責任，康布思、Heavy D、羅森布倫因而倖免大眾譴責。這三人後來各有不錯發展，羅森布倫創立的經紀公司Stress Management不斷茁壯，羽翼許多紐約製作人與DJ。康布思不僅未毀於此場悲劇，反而聲名日隆，展現他最大的本錢——抗壓性，鞏固了他在嘻哈文化的影響力。

最能展現康布思影響力的例子是Jodeci。這個北卡萊納州的四人組由Al B. Sure!與Kyle West操盤製作，在上城唱片出版首張專輯*Forever My Lady*。這是該團寫作最嚴謹的一張作品，團員之一DeVante Swing後來還成為傑出的製作人。對於Jodeci的音樂發展，康布思並未扮演中心角色，他最大的貢獻是改變了該團的南方形象，使用他的「貧民窟魅力」直覺，讓他們成為Boyz II Man的叛逆翻版。就如同*Source*雜誌形容的：「康布思讓Jodeci那種鬆垮褲子的打扮變成全國流行，也讓卡文克萊牛仔褲掉到肚臍下的穿著，以及『吹牛膨脹』的惡劣態度蔚為風潮——愠怒臉孔以及『只要我喜歡，有什麼不可以』的大屌不用模樣。」

對另一個藝人Mary J. Blige，康布思則涉入較深。她的首張專輯孕育很久，康布思擁有製作控制全權，利用此機會創造出

史上第一張女性「新貴搖擺」專輯，有人戲稱是new jill swing。憑著這張*What's the 411?*，Mary J. Blige頓時躋身九〇年代最具影響力的藝人，將「女聲」帶回非洲裔美國青年文化的中心位置。

Mary J. Blige和多數節奏藍調藝人不同，她的歌聲並不充斥福音歌曲的味道，而是黑暗憂鬱的藍調感，傳達出一股辛辣銳利、憂國憂民的質素，讓人連想起街頭而非教堂。康布思接受*Source*雜誌訪問時對Adario Strange說：「她代表底特律、哈林、芝加哥、洛杉磯都會社區裡的『甜心』，她們的成長經驗與日日面對的生活就是嘻哈文化的一部分。Mary J. Blige唱道：我們可以製造戰爭或製造孩子。但你如果膽敢『玩她』，你就死定了。」

*What's the 411?*專輯找來許多年輕的「後萊利新貴搖擺」製作人／作曲者幫忙，包括Kenny Greene、Jeff Sanders、Clinton Wike（來自被低估的美聲三人組Intro），還有Dave "Jam" Hall，他利用萊利的理論做出結構美麗的作品。康布思則與當時關係密切的夥伴Chucky Thompson共同擔任製作人。

*What's the 411?*是康布思第一次完全呈現自己的美學。他替Heavy D製作的*Blue Funk*並不貼合這位形象快活的饒舌歌者，但是Mary J. Blige的歌聲透露出一股不滿足、世故的慾望，完全符合康布思的流行感（他也影響了Mary J. Blige的形象塑造與音樂錄影帶拍攝）。Mary J. Blige的第二張專輯*My Life*更幽暗、更仰賴電腦取樣，同樣由康布思與Chuck Thompson聯手製作。雖然部分歌曲的唱腔製作有點弱（譬如Mary J. Blige演唱Rose Royce的「I'm Going Down」），歌曲旋律刻意營造一種熟悉感（許多是拿節奏藍調經典配上新詞），但*My Life*證明Mary J. Blige首張專輯的成功絕非僥倖。

壞男孩

上城唱片的成功關鍵在高成本的品管系統。在該公司最成功的年代裡，每年只發行三張專輯，所有作品都必須經過海羅與他的年輕員工認定「超棒」才能上市。這代表許多歌曲被打回票，也代表浪費不少錄音室時間，更代表他們的專輯預算經常超支。康布思挑剔的製作哲學加上糟糕的行政文書作業能力，沒多久，上城唱片的財務狀況便一團糟。MCA的財務稽查經常挑剔上城唱片的發票和錄音室時間超出預算。MCA的財務長甚至還飛去紐約，與上城唱片對質他們「不循常軌」的製作模式。

就在財務爆發衝突的時刻，海羅還對MCA施加壓力，要求更多的行銷與宣傳自主權、增加唱片製作預算。MCA資助成立上城唱片時，他們的都會音樂在市場上斬獲頗豐（包括Jet、Jody Watley、New Edition、Ready for the World、Pebbles），背後功臣是巴斯比。但是當巴斯比在一九八八年離開MCA，跑去摩城唱片做董事長與合夥人後，海羅在MCA也就少掉支持者。MCA認為上城唱片應縮減唱片製作預算，海羅則認為上城唱片應當擴張，並擁有更多自主權以強化它的跨界銷售實力。在上城唱片的亮眼成功表象下，海羅正在與母公司的合作夥伴進行一場私下的戰爭。

海羅的壓力影響到他與康布思的合作。康布思告訴《滾石雜誌》：「上城唱片不斷茁壯成長，海羅必須面對母公司那兒的壓力。從創作的角度，我完全無法理解這其中的問題，不斷煩他、叛逆得要命，搞得他快抓狂。這就好像一個城堡有兩個國王，但那是海羅的城堡，我只能躺在壕溝裡。」一九九四年

某日下午，局面終於無法挽回，海羅開除了康布思。兩人都未對外說明拆夥原因何在，但是私人交情仍在，康布思喜獲麟兒賈思丁，海羅還是孩子的教父。

康布思突然變成自由人，所有大發行公司的邀約紛沓而至，其中一人是克里夫·戴維斯（Clive Davis）。戴維斯在七〇年代成立Arista唱片，創建了最成功的成人流行樂品牌，以Barry Manilow、Air Supply、Ray Parker, Jr.、Dionne Warwick、Aretha Franklin、惠妮·休士頓的抒情歌曲攻佔市場。戴維斯最擅長中板愛情歌曲與結構龐大堆砌的抒情曲。人們常忘記六〇年代戴維斯在經營哥倫比亞唱片時，協助該公司搶攻搖滾市場，簽下Sly & the Family Stone、Santana、Janis Joplin、Chicago等藝人。也是在戴維斯任內，哥倫比亞唱片完成一項黑人音樂史的劃時代創舉，答應幫Kenny Gamble與Leon Huff的Philadelphia International唱片做發行。相較於摩城唱片的獨立發行模式，這項合作開創了黑人自創品牌與大唱片公司結盟的傳統。到了七〇年代中期，多數成功的黑人流行音樂都循這種模式發行。

九〇年代起，帶有節奏藍調風味的嘻哈音樂大流行，讓戴維斯再度回到熟悉的領域。兩年內，他與Babyface、L.A.簽約成立LaFace唱片；與年輕的製作人Dallas Austin合作成立Rowdy唱片；最後與康布思合作成立「壞男孩」（Bad Boy）唱片。憑著正確的押注，戴維斯讓Arista唱片從一家出品惠妮·休士頓強力抒情曲的公司，變成黑人頂尖創作者視之為家的地方。

因為旗下招牌藝人Christopher Wallace（又名Biggie Smallz、惡名昭彰大人物）的悲劇死亡，「壞男孩」唱片一度蒙上惡名。一九九七年，「惡名昭彰大人物」在洛杉磯遭槍殺身亡，命案至今未破，對許多人來說，他的死是東西岸嘻哈大

對抗的最後悲劇（我將在後面章節繼續討論此一主題）。但是在這裡，我們的焦點將探討「惡名昭彰大人物」的傑出成就，以及康布思成立「壞男孩」第一年便端出何種亮眼成績。

在戰後的黑人流行音樂史上，從未有人像康布思創建這麼多豐功偉業。他能製作唱片、寫歌、唱饒舌歌，還經營一家唱片公司。其他人也幹過，但都沒他那麼成功。一九九七年，他自己演唱的單曲連續兩首登上排行榜冠軍，一首是和Faith Evans合作的“I'll be Missing You”、一首是和「惡名昭彰大人物」、Mase合作的“Mo Money Mo Problems”。流行音樂史上只有「披頭四」、貓王與Boyz II Men創下同樣成績。

加上他與Mase合作的“Can't Nobody Hold Me Down”、與「惡名昭彰大人物」合作的“Hypnotize”，康布思的「壞男孩」唱片成為自摩城唱片以來，第一個一年內有四首冠軍單曲的唱片公司。打從「壞男孩」成立以來，出版的每張唱片都是金唱片或白金唱片。他在一九九七年出版的合輯*Puff Daddy & the Family*共賣出四百萬張。

就連高帝、Kenny Gamble、席蒙斯甚至昆西·瓊斯都無法像康布思一樣，在製作、演唱與經營企業上三面都贏。一九九七年七月，康布思的單曲“I'll Be Missing You”登上冠軍寶座、成為《滾石雜誌》封面人物、推出個人專輯*No Way Out*，上市第一週便賣出五十六萬一千張，是九〇年代排名第二的首週銷售量。

「後靈魂樂」時代的一大特色便是頂尖人物的多才多藝。史派克·李不只會導電影，他還寫書、擁有自己的廣告公司、演電影（雖然他的演技不怎麼樣）；俠客歐尼爾不只會打籃球，他還會唱饒舌歌、經營唱片公司，演電影（雖然你無法承認那叫演技）。這股多媒體「瘋」潮有許多面向，擁有某項精湛技術

往往是踏向另一個領域（儘管表現平庸）的跳板。「吹牛老爹」康布思便是這股「瘋」潮的終極代表，也是最成功的。儘管市立學院與「惡名昭彰大人物」的悲劇始終揮之不去，但他的確是嘻哈文化的「土產」成功故事。

帝國大反擊

正當康布思以令人目眩的速度快速從悲劇攀上成功。一手創建「新貴搖擺」的上城唱片卻在一九九七年停止運作。弔詭的是，它不像某些黑人自創的唱片公司如Philadelphia International或Dick Griffey一度非常成功的Solar唱片，緩慢失去音樂動力。上城唱片在最後一年還出版了Jodeci的多白金專輯*The Concert, the Afterparty, the Hotel*，並推出兩支新團體，一個是四人美聲組Soul for Real，另一個是饒舌團體Lost Boyz。

到底發生何事？一九九五年，海羅與MCA的長期衝突終於無法挽回。當時，他與MCA的發行約面臨續約，他仍不斷對MCA施壓，要求更多的控制權，MCA終於祭出收購條款，將上城唱片買過來，並施展極端有效的「人格暗殺」伎倆，對媒體暗示海羅有挪用公款之嫌。

一如康布思離開上城唱片引來業界熱烈討論，海羅的事也引來繽紛揣測，充斥那年夏天業界刊物的耳語八卦專欄。不管人格是否染上污點，都未能阻止海羅登上黑人音樂圈最尊貴的職位——摩城唱片的董事長。

一九八八年，摩城唱片被一家國際財團（投資者中包括「波士頓創投」與MCA）購併。當初就是這筆購併吸引巴斯比離開MCA轉投摩城唱片。他努力挖掘新人，讓這家歷史性的老字號重新變成業界巨人。在他的領導之下，摩城唱片脫離

MCA，加入寶麗金唱片（後者在九〇年代買下了控股股權），推出Boyz II Men。這個費城的四人美聲組原本由New Edition的團員Michael Bivens簽下，在巴斯比的手上成為摩城唱片史上最暢銷的團體，頭兩張專輯全球一共賣出兩千一百萬張。這真是好消息。

壞消息是巴斯比手上的其他藝人都都不成功。從Stevie Wonder、Johnny Gill到Another Bad Creation (ABC)，摩城唱片的藝人推出過不錯的單曲，專輯銷售也差強人意，但是和Boyz II Men比起來，全小巫見大巫。而對那些諷謗巴斯比的人而言，Boyz II Men的成功純屬僥倖，無法證明是他的才智結晶。摩城唱片始終無法在嘻哈領域佔有一席之地，因此他們決定聘請海羅。

如果海羅願意靜悄悄轉戰摩城唱片（顯然寶麗金唱片希望如此），或許他的寶座可以坐得久一點。但是他以最喧囂的方式接管這家高帝創建的公司，展開全國性的宣傳，在地鐵、看板、同業雜誌刊登廣告。照片中，他高坐在一張皮椅上，右手拿著一根雪茄，重返鎂光燈下。廣告詞寫著「開動了！」海羅希望以這種奇襲手法將摩城唱片打進年輕人的版圖。效果卻非他所料。

寶麗金唱片的高級主管（包括董事長Alan Levy）氣壞了。業界人士不是覺得被冒犯了，就是覺得好笑。許多不諳業界政治遊戲的消費者只是狐疑：「這人是誰？」廣告奇襲加上一大堆媒體報導（包括上了《紐約》雜誌封面），讓海羅成為眾人攻擊的目標。當初離開上城唱片，不管他承受了多少壓力，經營全美最有名的黑人音樂廠牌，壓力至少放大十倍。

一九九七年八月，海羅上任未滿兩年，尚未重演他當年的暢銷曲熱潮，便被迫辭職。投效摩城唱片，對他和跟著他跳槽

的上城唱片員工都十分痛苦。摩城唱片老員工與他們之間有種顯著的公司文化差異，經營一家大公司的副廠牌與經營一家完整的公司，也有很大不同。寶麗金唱片批評他花錢太隨便，給員工薪水過高。此外，摩城唱片的老人或許有一種不願承認的痛苦心態——他們失掉一手打造的心肝寶貝。海羅從一個高壓力的職位跳到另一個高壓力職位，而且把增壓閥開到底。他離開「摩城唱片」時，不僅沒有捧出足以和Boyz II Men匹敵的藝人，連ABC這樣次級暢銷團體都沒。經歷過上城唱片的成功與困頓的摩城唱片階段，海羅現在又創立了Harrell Entertainment，實驗他的理論與證明他的選秀眼光。

正當海羅掙扎著在摩城唱片留下自己的印記時，「新貴搖擺」之父萊利重整自己的事業。他連續換了幾個經紀人，終於在一九九四年找到穩定合作夥伴，全力衝刺事業。

他推出了BLACKstreet樂團，取代以前的Guy。一度，BLACKstreet的團員簡直像Menudo一樣變動頻繁（最早的主唱根本就是Aaron Hall的翻版）。他們第一次現身是在我拍的電影CB4原聲帶裡，演唱單曲“Baby Be Mine”，還可以，但是離萊利的經典作品還差得遠。萊利不改本色，迅速轉移方向，推出的頭兩張專輯BLACKstreet與Another Level兼具領導潮流與跟隨潮流的特色，雖然節奏依然緊湊，旋律卻拾七〇年代經典歌曲牙慧，非常惱人。

但是萊利變得老成也睿智了，一旦他的新樂風搞上手後，生產的作品似乎比「新貴搖擺」風華年代更好。他替BLACKstreet首張專輯寫的“Joy”與第二張專輯裡的“Before I Let You Go”都展現出音樂成熟度，以及其他嘻哈年代音樂人無法企及的敏銳製作水準。他甚至想為自己的新樂風創造新詞「重節奏藍調」(heavy R&B)。雖然他一九九七年的暢銷單曲

“No Diggity”依然充滿熟悉的「新貴搖擺」自信味兒，但萊利的樂風的確與時俱進。他不像許多先鋒，創造了一種風格，然後被一大堆模仿者淘汰出局，時隔十年，萊利依然是嘻哈圈實力派，即使邁入二十一世紀，仍有足夠才氣成為舉足輕重人物。

第十章 全國化音樂

一度，我們被你們這些黑鬼（nigga）（注1）打壓，
你們對西岸饒舌只有批評。

——「冰塊」與「西岸連結」，“All the Critics in New York”

一九八九年，「冰塊」剛與N.W.A.做出暢銷歌曲，來到紐約，與「人民公敵」的製作群Bomb Squad合作。結晶專輯*AmeriKKKa's Most Wanted*是嘻哈音樂里程碑，給人一種嘻哈音樂終於有了團結陣線的感覺。七年後，他與「西岸連結」（West Side Connection）合作，推出尖酸刻薄、謾罵非難的“All the Critics in New York”。從上面引用的片段歌詞，你可以察覺「冰塊」的受傷情緒，但是隱藏於表面鄙夷之下，你知道他渴望紐約愛他。不知為什麼，他覺得自己並未得到此種愛。

有異於多數人，我不認為“All the Critics in New York”是掀開東西岸轟炸對決的序幕。紐約市似乎總能激起美國其他地方對它又愛又恨，西岸尤然，「冰塊」這首曲子不過是彰顯了這種由來已久的愛恨並存情緒。早在嘻哈唱片與混音歌曲之前，美國其他地方便常對紐約有一種跡近偏執的敵意與迷戀。這個大熔爐充滿自大、創意與「恣意的多元文化主義」，激怒那些來自鄉下地區的參議員、憂心忡忡的神職人員與憤怒的保守

主義者，反彈情緒之大，僅次於葛希文（George Gershwin）創作“Rhapsody in Blue”（注2）。

以嘻哈圈來說，不安全感源自嘻哈音樂誕生於紐約，不容否認；而自鳴得意、令全世界都討厭忌妒的紐約人，從不忘記提醒世人嘻哈是他們發明的。拿東西岸對抗來比喻這種情緒，是太過狹隘了。自始至終，它都是較鬆散的美國廣大都會實體對抗紐約，也是一場美學品味的對壘——粗礪強硬的鄉野黑人積上自我中心、雙重標準的紐約人。「冰塊」並不光是為加州中南區說話；他生動描述了紐約的傲慢吸引力遠比饒舌音樂還大。

在非洲裔美國人的歷史裡，此種緊張對峙瀰漫了整個二十世紀。藍斯登·修斯（Langston Hughes）便捕捉了這種鄉村與都市的對比，在他以傑西·辛普（Jesse B. Semple）（注3）為主角的系列小說中，描繪一個南方人來到紐約哈林區，以天真眼光觀察一切，發現這個大城市聰慧與愚蠢並存。五〇年代，Ad Libs合唱團演唱的do-wop風格的陳腐之作“The Boy from New York City”便代表了紐約市刻意引為表徵的酷風格。紐約與藍調、爵士樂的關係更值得深刻觀察。當世故、都會、時髦酷斃的爵士樂手印記在紐約市的DNA裡，藍調音樂卻始終得不到擁抱。藍調過於簡單、內容過於鄉野氣、表現過於粗糙，簡言之，就是太土。

同樣的二元對立也出現在七〇年代，當時紐約是狄斯可世界的中心，黑人自有的WBLS電台強力擁護Donna Summer、Chic、Bee Gees等樂手。但是帶有粗糙草根氣味的大型放克樂隊如Bar-Kays、Maze（以Frankie Beverly為主唱）、Cameo、Meters、Con Funk Shun雖然在美國內陸擁有廣大支持者，卻很難打入紐約。P-Funk（Parliament-Funkadelic）與Bootsy Collins

後來實在太紅，紐約電台無法繼續忽略，但是紐約擁抱他們的程度仍無法和華盛頓特區、底特律、洛杉磯所掀起的狂潮相提並論。紐約就是無法像美國其他地方，擁抱未經雕琢的放克音樂。諸此種種，加上紐約在各方面的優越感，形成了一種很早便影響嘻哈音樂的品味與態度。

以嘻哈音樂的脈絡來說，紐約人對「非紐約饒舌樂」的不屑始自曼哈頓人瞧不起紐澤西州的Sugar Hill Gang。位於布朗區的Boogie Down Productions和皇后區的MC Shan針對嘻哈音樂的誕生地，在“The Bridge”與“The Bridge is Over”（注4）兩首歌展開論戰。紐約瞧不起費城，費城和紐約又一塊兒瞧不起「非東北部」的饒舌音樂。這種「東北部態度」——東部走廊地區以外的音樂都是次等——也是第一代嘻哈樂迷普遍抱持的觀感。

第一批擁有全國知名度的非紐約MC來自費城，狂暴的「感化院童D」、態度溫和的Jazzy Jeff & the Fresh Prince、粗野的Roxanne Shanté靠著一些深夜電台節目的推廣（尤其是WHAT電台的女主持人Lady B，她在費城的地位就有如紐約的Mr. Magic），跨出費城疆界，獲得全國擁抱。

一九八四年，Fresh Fest與Run-D.M.C.掛頭牌的全國巡迴演唱，將嘻哈音樂的疆界推向西部。這些大型演唱會讓藝人變成嘻哈音樂的傳道士，吸引全國聽眾叛教皈依。不管是在風靡go-go音樂的華盛頓特區、文化豐富多樣的奧克蘭，或者是盛行「後狄斯可時代」流動舞會的洛杉磯，這些來自皇后區的饒舌皇帝都吸引了許多年輕人前來一觀。這些觀眾不僅皈依為饒舌樂迷，還相信自己也可以成為嘻哈藝人。

一九八八年，我為《村聲》雜誌寫了一篇名為「從南到北：美國饒舌回來」。我在文章內提出：「饒舌音樂變成全國性

音樂，也正逐漸走向區域化。聽起來似乎矛盾，但道理很簡單。饒舌音樂從紐約蔓延，吸引全國忠實聽眾。現在美國各地正在『饒舌』回來。」我列出一些證據：譬如休士頓的Rap-A-Lot 唱片捧紅了Geto Boys；邁阿密的Luke Skyywalker（後來更名為Luke Records）唱片發行了2 Live Crew。事實上，在達拉斯、休士頓、克里夫蘭、底特律、費城、邁阿密、洛杉磯等地，有些饒舌唱片賣得比紐約市還好，顯示區域性品味正逐漸形成，各地也逐漸建構出饒舌音樂的支持系統，譬如休士頓有大型的饒舌舞廳Rhinestone's、Spud's；克里夫蘭的電台主持人Lynn Tolliver也非常前衛，在節目編排上相當具有野心，將饒舌音樂與傳統節奏藍調串連混接。

最特殊的一點是地方性饒舌歌手表現區域特色的能力（或者缺少這種能力）。以後者而言，*Boston Goes Def*合輯收錄十五個饒舌歌手的作品，只有兩首提到比恩城（Beantown）（注5），沒有一首特別提到波士頓，而且整體製作風格很像紐約的饒舌樂，沒什麼特別的波士頓味。

又譬如洛杉磯地區最有名的饒舌歌手是出生紐澤西州紐華克的「冰T」（本名Tracy Morrow），他是擅長押韻的夢想家，一九八七年的首張專輯*Rhyme Pays*在Sire唱片旗下發行，融合了舊派韻詞的監獄吟唱，歌詞風格令人遙想專門描寫騙子行徑的小說家「瘦子冰塊」，搭配上自成一格的洛杉磯黑暗世界故事，讓*Rhyme Pays*兼具華麗的詞藻與種族色彩，一共賣出三十萬張。以首張專輯而言，這個成績尚稱不錯，但比起紐約饒舌歌手動輒上百萬張的銷售，還是差很遠。就我來看，這張作品之所以未能打入今日所謂的「洛杉磯饒舌派」廣大群眾，是因為它太紐約味了。*Rhyme Pays*由「冰T」的好友——「祖魯國家」成員Afrika Islam——製作，錄音地點在紐約。所以「冰T」雖然號稱

是第一個大唱片公司發行的「洛杉磯」嘻哈歌手，區域特色的可信度卻打了折扣。他的作品未能挑起隱伏於全國嘻哈迷的反紐約情緒。

邁阿密的2 Live Crew在一九八八年發行的*2 Live Is What We Are*創下歷史，成為第一個專輯銷售超過五十萬張的非紐約饒舌團體。它之所以成功，是因為它聽起來一點都不像紐約的饒舌樂，還是頗具挑釁姿態的「土味」。針對此張唱片，我曾在《村聲》雜誌發表如下觀察，至今立論仍站得住腳：

就我聽來，這張作品各方面都很粗糲；歌詞毫不機智（如“Throw the D”）、韻詞朗誦邇邇、錄音品質極糟。但是它的速度極快（顯然源自邁阿密人對狄斯可音樂永誌不渝的愛）、歌詞赤裸粗暴，加上一股家鄉土味，讓它成為今春南方最熱的一張唱片。或許這就是重點。南方（或中西部與西岸）的饒舌樂不該對它的源頭——紐約——銘感五內。就像嘻哈音樂藐視狄斯可音樂與放克音樂，非紐約地區的嘻哈樂如果想要有些意義，就應當有自己的聲音、自己的霹靂男孩智慧。

西岸！西岸！

雖然紐約是嘻哈的誕生地，但此種文化的部分根源顯然來自洛杉磯。六〇年代末，一個洛杉磯三人組Watts Prophets（團員為Otis O.、Richard Dedeaux、Dee Dee MacNeil）以充滿詩意的「領唱應答」（call-and-response）風格吸引許多當地歌迷。對許多愛詩人而言，他們在一九七一年出版、現在已經很難買到

的*Rappin' Black in a White World*專輯是經典，足以和知名度較高的東岸對手如Last Poets、Gil Scott-Heron相提並論。不幸，這個三人組唯一的主流曝光機會是替昆西·瓊斯的一九七五年專輯*Mellow Madness*唱了一首情歌。

霹靂舞雖是在紐約淬鍊精緻，卻深受「鎖死」(locking)與「彈跳」(popping)兩種舞蹈風格影響。這兩種舞蹈均發展於洛杉磯，而後七〇年代在*Soul Train*節目得到全國注目。「鎖死」與「彈跳」是一種直立式舞蹈，舞者運用他的手臂、腿與軀幹做出各種類似機械人的分離動作，需要極高的肢體控制能力。八〇年代初霹靂舞狂潮時，加州拍攝的許多低成本電影裡都可看到這兩種舞蹈。當時，洛杉磯鬧區的Radio舞廳尚未被黑道把持，有點像紐約的Roxy，常見時髦的白人舞者與黑人霹靂男孩一起跳舞，「鎖死」與「彈跳」是當時的熱門舞蹈。舞廳的DJ則來自東西兩岸，有紐約的Afrika Islam，有以“Rockit”一曲聞名的Grandmixer DST，也有洛杉磯的Evil E（他後來成為「冰T」的DJ）與後來在摩城唱片出版過單曲的Chris “the Grove” Taylor。

相較於Roxy，Uncle Jam's Army則較草根風味，它是一個DJ與舞會籌辦人的聯合組織，經常在大型場地辦舞會，譬如可容納一萬六千人的洛杉磯運動館。但不管是Uncle Jam's Army或Radio舞廳的舞會，都以紐約藝人為主。即便當地MC表演，也以東岸的演奏曲為底搭唱詞。第一個真正的洛杉磯嘻哈之聲是受「非洲邦巴塔」早期作品影響的「電子流行樂」(electropop)。「德瑞博士」與他的第一個樂團World Class Wreckin' Cru的作品聽起來像「非洲邦巴塔」的“Planet Rock”，譬如“Surgery”單曲便是以電子流行樂為底，搭配摩擦唱片聲。就連「德瑞博士」、DJ Yella（本名Antonie Carraby）以及團員的

衣著也像「非洲邦巴塔」的翻版——皮衣、長及腳踝的大衣、臉上化妝。不過這種造型也令人連想到西岸的樂團如Earth, Wind & Fire。後來Eazy-E與「德瑞博士」鬧翻，還把他的照片印在衣服上，以示嘲諷。

八〇年代，洛杉磯的嘻哈場景其實有一點比紐約強。當時一家AM電台KDAY急著要在擁擠的廣播市場建立自己的特色，在節目總編排Greg Mack的掌舵下，採用嘻哈模式。紐約的嘻哈音樂當然佔多數，但是邁阿密、費城、西雅圖、奧克蘭與洛杉磯本地的作品也在播歌名單內。不少本地DJ在該台表演現場直播的混音，包括「德瑞博士」與他的搭檔DJ Yella。聆聽KDAY的節目、吸收全美各地的嘻哈音樂，影響了「德瑞博士」的製作風格，從早年他和World Class Wreckin' Cru合作的電子流行曲風（他們曾在一九八四年推出暢銷單曲“Turn Out the Light”），轉變成黑暗、複雜，以放克為基調。

這時，「德瑞博士」與DJ Yella開始與聰明、矮小、很酷的Eazy-E（本名Eric Wright）往來。Eazy-E的母親在康普頓有棟房子，他在車庫搞了個小型錄音室，並成立自己的音樂廠牌Ruthless。這個基地附近有個孩子Lorenzo Patterson（後來藝名MC Ren）很有押韻天分，他的老哥與渴望成為唱片大亨的Eazy-E頗熟。Eazy-E答應替他灌錄唱片。另一個孩子則很會將饒舌暢銷曲改編成猥褻歌詞，也曾加入地方樂團CIA，與「德瑞博士」頗熟，開始替他的作品寫詞。這個孩子本名O'Shea Jackson，後來藝名為「冰塊」。除了這個核心團體外，出入Eazy-E基地的熟面孔包括來自德州、聲音低沉粗啞的寫詞者D.O.C.（本名Tracy Curry）；替MC Ren做DJ的MC Train（他集資替J.J. Fad出版了*Supersonic*專輯，後來又替「冰塊」的*Wicked*專輯打碟）。此外還有Sir Jinx，他後來成為「冰塊」的DJ與製

作夥伴，以及饒舌歌者兼製作人Arabian Prince，他後來脫離了這個團體，自己出版個人專輯。

他們全集中Eazy-E的車庫。Eazy-E是個異常迷人、有著諷刺扭曲幽默品味的人，願意把買毒品的錢投資在饒舌新風潮上。他認為紐約饒舌在西岸有市場，特地從紐約市搞來一支團HBO，打算在康普頓為他們灌錄唱片。沒想到HBO對西岸風味的歌曲與韻詞有點猶豫，最後是「德瑞博士」說服Eazy-E自己上場。

因此，Ruthless唱片的一九八八年創業作名符其實，取名“Boyz N the Hood”（鄰家少年），由Eazy-E主唱。接著又推出兩首「冰塊」作詞、Eazy-E演唱的作品“Dopeman”與“8 Ball”。就在那一年，Eazy-E與傑瑞·海勒（Jerry Heller）牽上線。海勒是唱片圈資深老人，算是「永恆事業」的一員，與不少七〇年代重量級藝人如Pink Floyd、Elton John、Journey都有關係。但是他經營的一支洛杉磯饒舌團體運氣似乎不好。就在一九八八年，海勒要改運了。

幫派國度裡的披頭四

當我們成立N.W.A.時，我們想紐約有那麼多超強隊伍，高居饒舌版圖之首。當時我的想法是——我不講假話，不管其他團員怎麼說——我們也想把洛杉磯、康普頓的名字擠上饒舌地圖。KRS-One唱“South Bronx”，「人民公敵」唱他們的故鄉長島，Run-D.M.C.描寫皇后區，「冰T」唱有關洛杉磯的歌。我們的想法是「天殺的，幹他媽的，我們來自康普頓。」

——MC Ren, *Source*雜誌，一九九四年

一九八八年，佐治·西諾加沙（Jorge Hinojosa）陪我走過Sire唱片的辦公室。他是個口若懸河的演唱會籌辦人，也是「冰T」的第一任經紀人。我曾做過一篇「冰T」的專訪登在《告示牌》雜誌上，但是他現在嘴裡興奮訴說的是一支新團，我猜是他的新客戶。他將“Straight Outta Compton”放上唱盤，連放兩次。一次是讓我適應它的速度，一次是讓我可以真正聆聽。

但是我聽了不止兩次，才真正明白N.W.A.在唱些什麼。一開始，我不認為這些笨蛋可以真正「饒舌」。或許那個藝名叫「冰塊」的孩子押起韻來有點流暢感，MC Ren也還可以，但是他的高音唱腔好像什麼怪胚縮影，既不流暢也沒韻律感，只有刺耳惱人。歌曲本身還可以，有點戲劇張力。但聽起來好像摻了水的「人民公敵」。而且，到底康普頓是個什麼東西？

我的耳朵屬於舊派紐約嘻哈，認為「人民公敵」是上帝，當時還無法真正品味N.W.A.。它太褻瀆、太激進，如果這就是「康普頓」特色，那麼，N.W.A.也太康普頓了一點（不管天知道康普頓在哪一州）。但是沒多久，我和全美國（甚至全世界）歌迷便發現這幾個卷髮燙直的拙蛋真的值得尊敬。如果說Eazy-E早期的單曲是這家車庫唱片公司的創業喝采作，那麼“Straight Outta Compton”便是一場成熟的聲音革命。

他們剝掉東岸饒舌歌「正面積極」的歌詞，換上「冰T」所寫的黑街劫掠故事，勾勒快克毒品橫掃黑暗洛杉磯的邪惡力量，N.W.A.的作品讓紐約饒舌界陷入癱瘓，持續排拒它五年。經過多年的道德譴責、好萊塢大拍黑幫電影，再加上許多拙劣的模仿之作，大家都快記不得N.W.A.當年的作品多麼新鮮。它

姿態剽悍、韻腳鮮活（由最棒的兩個填詞者「冰塊」與D.O.C.撰寫），而「德瑞博士」的製作功力一張比一張進步。

全美的購買者——參加Run-D.M.C.大型演唱會、種族混雜的聽眾；社區日益遭受快克侵襲的都會孩子；把饒舌當作搖滾叛逆的郊區青少年——紛紛擁抱N.W.A.。它的成功打開了年輕黑人歌手的黑暗想像力，釋放他們自由選擇粗糙的語言，去勾勒前一輩的非洲裔美國人不敢公開表達的事物。

從一九八八年秋天N.W.A.推出首張專輯*Straight Outta Compton*到一九九〇年底，大唱片公司紛紛推出西岸「寫實」饒舌團體，包括Above the Law、Boo Yaa Tribe、Too Short、Mob Style、Compton's Most Wanted、King Tee等。隨著美國西南部與中西部的獨立唱片公司越來越剽悍，他們對紐約的敵意也越來越深（紐約對他們亦然），因為他們發現紐約的藝人、電台、現場演唱會觀眾似乎頗瞧不起他們。

紐約的不安全感充分顯露在Tim Dog一九九一年的單曲“Fuck Compton”。Tim Dog是布朗區地下饒舌樂團Ultramagnetic MCs的成員，自以為發行了史上超強「吐槽」歌曲，其實反而透露出嘻哈的誕生地對其他地方的闖入者充滿忌妒與畏懼。

N.W.A.與邁阿密的Luther Campbell、休士頓的Geto Boys、奧克蘭的Too Short，聯手改寫了「好」饒舌唱片的定義。紐約的仲裁者不再是唯一的標準。現在，從吉普車與手提音響流洩出來的饒舌歌不再只有紐約歌手那種粗硬的鼻音唱腔，還有來自其他地方的口音。有德州與路易斯安那州的南方鼻音，加上長堤海灘的啦啦唱腔、少見的克里夫蘭與西雅圖地區的切分音。這些黑人大城市的樂手高歌自己的街頭與城市故事。在靈魂樂巔峰時代，地域性的聲音與地方樂手總是以他們的「正宗」味道豐富音樂傳統。現在，饒舌樂也開始嚐到全國化之後的

「副作用」。

現在，不管是康普頓明星DJ Quick、Too Short，或者是奧克蘭的「性學專家」饒舌歌手都不需要在紐約銷售拉出長紅，或者在紐約開演唱會，照樣能創造白金唱片佳績。被紐約人視為饒舌救星的藝人如Poor Righteous Teachers、Brand Nubian卻無法跨越南北分界線（Mason-Dixon line），越發讓紐約饒舌界變得心胸狹隘與防衛心十足。誠如Tommy Boy唱片的總裁Monica Lynch在一九九一年於*Break Beat*（現已停刊）雜誌發表評論，標題寫著：「紐約已經，幹，沉淪了嗎？」

但紐約饒舌並未全然趨於疲軟。Native Tongues唱片旗下充滿波希米亞風、多采多姿的霹靂男孩如De La Soul、A Tribe Called Quest、Jungle Brothers、Monie Love、昆琳·拉提法，以貧民窟融合格林威治村風格，為饒舌音樂注入新貌。他們就像流行樂界的Tracy Chapman、搖滾樂界的Living Colours，顯示出高教育程度的年輕黑人品味十分多樣化。此外，De La Soul的插科打諢、A Tribe Called Quest的爵士酷感，都為當時充滿槍枝意象的饒舌音樂注入新意。

一九八八年，N.W.A.開始分裂，先是「冰塊」求去，接著「德瑞博士」在第二年跳槽。分裂的齟齬充斥在他們心懷怨恨的歌詞裡。N.W.A.在*100 Miles and Runnin'*迷你專輯裡吐槽「冰塊」，後者則在*Death Certificate*專輯裡以“No Vaseline”還擊。Eazy-E在*It's On (Dr. Dre) 187 umKilla*專輯以同名單曲痛罵「德瑞博士」，後者則以一整張詬罵專輯*The Chronic*回贈。N.W.A.的分裂是饒舌界最有趣的連續劇，這些互相詬罵的作品就像連載的回目。

就商業層面而言，N.W.A.給饒舌界帶來的最大衝擊不是分裂，人才鳥獸散，反而讓它的影響力更加擴散。N.W.A.不是康

普頓的成就巔峰，只是開始。從「冰塊」的一九九〇年經典專輯*AmeriKKKa's Most Wanted*到「德瑞博士」一九九六年推出的*The Aftermath*，這些N.W.A.前團員創下嘻哈史上前所未見的銷售佳績，史上沒有任何一支解散的黑人樂團比得上。「德瑞博士」的*The Chronic*專輯賣出三百萬張；Eazy-E的三張專輯*5150*、*Home 4 Tha Sick*、*Its On (Dr.Dre)*、*187 umKilla*、*Eazy-Duz-It*共賣出五百萬張；「冰塊」的六張專輯*AmeriKKKa's Most Wanted*、*Kill at Will*、*Death Certificate*、*The Predator*、*Bootleg & B-Sides*、*Lethal Weapon*共賣出六百萬張；MC Ren的*Kizz My Black Azz*專輯則賣出一百萬張。如果你把那些曾和N.W.A.一起做過唱片，但非N.W.A.成員的藝人算進去，成績更為驚人，譬如D.O.C.的一九八九年專輯*No One Can Do It Better*賣了五十萬張。此外，曾是「冰塊」門徒的Da Lench Mob的*Guerillas in the Mist*專輯成為金唱片；「瑞德博士」的作詞夥伴「史奴比狗狗」的*Doggystyle*專輯賣了四百萬張；Eazy-E發掘的Bone Thugs-n-Harmony推出由恩師製作的*Creepin' on ah Come Up*也賣了三百萬張。在引人錯覺的分裂混亂表象下，這是極為驚人的成就。

萊利創建了「新貴搖擺」，「德瑞博士」則主宰了黑街饒舌。就算不是他操盤製作的唱片，他的電腦取樣方向、強調放克樂的歡暢感、高音鍵盤樂器的背景聲都普現於西岸的嘻哈樂。雖然他也做了一些「非黑街饒舌」（譬如Michel'e一九八九年的同名專輯便充滿靈魂樂的味道），但是*Straight Outta Compton*、他自己的專輯*Chronic*與「史奴比狗狗」*Doggystyle*這類風格才是他的註冊商標。後面兩張作品收音乾淨俐落，使用真人現場彈奏的貝斯、鍵盤樂器，加上「德瑞博士」優秀的編曲觸感，娓娓道來黑人兄弟自相殘殺的街頭故事。

「德瑞博士」優秀的音樂感及其音樂所支持的黑暗醜惡魅

力，才是真正的饒舌宣言，充滿天才氣息、痛苦與矛盾的價值觀。他也身兼音樂錄影帶導演，展露同樣的敏銳才華。以身穿比基尼的派對俏女郎、駕駛凱迪拉克轎車的家鄉大人物，以及歡樂氣氛來掩蓋暴力歌詞，看起來像「海灘男孩」(Beach Boys) (注6) 歌曲中的加州，而非「大麻幫」(Crips) (注7) 橫行霸道的加州。許多金髮女郎與大學男生跟著「德瑞博士」的音樂起舞，卻絲毫不明白歌詞意涵。

同樣充滿矛盾與魅力的是「冰塊」逍遙漫遊的事業途徑。他最好的專輯*AmeriKKKa's Most Wanted*灌錄於紐約，幾年後，卻在*Source*雜誌的專訪痛罵紐約。他剃掉了燙直的卷髮，宣示效忠「伊斯蘭國家」的自助、自尊信條，卻在貧民窟促銷St. Ides麥芽酒，大發其財。他在好萊塢發展順遂，內心卻渴望饒舌硬派形象。總之，「一以貫之」不是「冰塊」的風格。

但是「冰塊」的分析能力特強、敘述手法細膩如小說家，加上流暢無比的押韻能力，成為史上最有趣的饒舌歌手之一。他的創作能力多元，而且不肯定格。「冰塊」是個行動派，譬如他不愛演電影，但是包辦電影執導、劇本寫作與影片製作。一九九五年的「星期五」(*Friday*)是他的劇本首度被拍成電影，充滿趣味卻不失硬派作風，揭示了他後續電影作品的自律風格。接著他執導喜劇電影「玩家俱樂部」(*Players Club*)，故事場景設於脫衣舞俱樂部。至於挖掘新人方面，「冰塊」的眼光雖不及「德瑞博士」或Eazy-E銳利（雖然他力捧女饒舌歌手Yo-Yo還滿酷的），但是他請來音樂錄影帶導演F. Gary Gray執導「星期五」，卻讓這位年輕黑人導演聲名大噪。

在N.W.A.的三名大人物中，Eazy-E最忠於他的原旨。他說他之所以進入嘻哈音樂圈是為了滿足自大、賺錢與泡妞。他也的確做到了。貪婪見證了他的走下坡。如果不是他疏離「冰塊」

與「德瑞博士」，與經紀人海勒連成一氣對抗前兩者，他的公司 Ruthless或許還能一路長紅。但他還需要向世人證明他的眼光嗎？捧紅「德瑞博士」、「冰塊」、D.O.C.、MC Ren、Bone Thugs-n-Harmony，他已經證明他是嘻哈圈中最具選秀慧眼的人。或許因為深諳黑街法則，他知道沒多久，合作夥伴也會剝削他，何必分享一切？

Eazy-E的王國崩盤在一個比他更像黑道的狠角色手裡。根據傳說，Death Row唱片的老闆奈特與七名大漢手持棒球棒威脅 Eazy-E，提出一項他無法拒絕的提議。會晤結束後，Eazy-E自動放棄他與「德瑞博士」的合約。這則恐怖故事曝光後，人們還是很難同情Eazy-E或海勒，畢竟他們的公司叫做「無情」(Ruthless)，而且他也在唱片裡得罪了一大堆兄弟，讓人誤以為他罩得住一切狠場面。到頭來，一個比他更狠的角色以威脅手段瓦解了他的王國。一九九五年三月二十六日，Eazy-E死於愛滋病，但世人對他的追念之愛遠不及吐派克。對多數人來說，Eazy-E只是一則值得警惕的故事，而非烈士。

下台一鞠躬

一九九二年，奈特、律師（也是毒販代言人）大衛·坎納 (David Kenner) 與Interscope唱片的富豪老闆泰德·費爾德茲 (Ted Fields) 達成一筆交易，將Death Row唱片與Interscope結盟。這是繼Def Jam在一九八六年與哥倫比亞唱片結盟後，另一個永遠改變嘻哈音樂圈景觀的大動作。Def Jam唱片的交易讓野心勃勃的嘻哈音樂推廣人席蒙斯、頂尖製作人魯賓與大財團掛鉤。同樣的，Death Row與Interscope聯姻，也讓手段強硬的奈特、傑出的創作者「德瑞博士」與財力雄厚的唱片公司連成一

線，將Eazy-E與N.W.A.一手創建、頌揚虛無主義精神的洛杉磯黑街饒舌變成純流行音樂。

奈特與費爾德茲投注大把鈔票拍攝高成本音樂錄影帶、推出大規模行銷與廣告活動。不管當時Interscope的發行公司是大財團時代／華納公司，或者後來跳槽至MCA-Universal，他們的策略都一以貫之——幫派分子的趾高氣昂、魅力四射的明星，以及符合嘻哈倫理守則的「對抗全世界」態度。不同的是，Eazy-E賺飽了錢，揣在口袋裡偷笑；驕傲的奈特卻志得意滿於以暴力建立王國。

美國資本主義的一個優點是「健忘」。一個家族可以僅隔一代，便由犯罪行當邁入白宮（喬·甘迺迪是私酒走私販，約翰·甘迺迪是總統）。美式資本主義另一個優點是大公司透過子公司或合夥投資型態，可以與大眾「厭惡」的行當保持距離，這也是總統們最愛的否認伎倆。因此，Death Row可以為所欲為搞黑街饒舌，Interscope可以躲過外界的嚴厲批評。費爾德茲是民主黨大金主，同時資助Death Row唱片成立。當柯林頓總統在一九九二年痛批索賈姊妹 (Sister Souljah) 挑起種族主義 (注8)，他的金主卻與嘻哈圈最大的黑街饒舌唱片公司往來密切，後者的出品比索賈姊妹說過的任何話，都更能邪惡影響年輕人。

東岸與西岸對峙

想像一個畫面。拳擊台上，Death Row唱片、奈特、吐派克代表西岸，身穿紅色運動短褲；Bad Boy唱片、「吹牛老爹」康布思、「惡名昭彰大人物」代表東岸，穿凡賽斯名牌短褲。根據Vibe與Source雜誌編輯所勾勒的畫面，這場九〇年代中期的東

西岸偉大對壘，結局一如泰森／荷利菲德那場拳王賽般荒謬。若依我的評斷，冠軍腰帶應屬於「吹牛老爹」康布思，他不僅存活下來，還茁壯到不可思議的規模。但這場東西岸對決的確血淋淋。現在回顧起來，那場爭執根本不是真正反目，而是Death Row陣營偏執心態下的虛構產物。但是好一陣子，它給嘻哈圈帶來的摧毀力量不亞於快克對黑人社會的衝擊。

一九九四年十一月三十日，吐派克在時代廣場的Quad錄音室大廳遭到槍擊，這條新聞躍登所有媒體。這是「所謂」東西岸對決的關鍵事件，至少也稱得上最具象徵意義。當時，吐派克因涉嫌於一九九三年強暴一個女歌迷，正在接受審判。打從他一九九一年自Digital Underground崛起，在Interscope旗下成為巨星，幾年下來，面臨無數刑事官司纏身。遭到槍擊時，他正前往錄音室替上城唱片的歌手Little Shawn客串配唱一曲，可以輕鬆賺進七千美元。那天齊聚Quad樓上三間錄音室的是海勒、「惡名昭彰大人物」與「吹牛老爹」，等在樓下電梯口的是兩名持槍大漢，一共對吐派克開了五槍，搶走四萬美元的珠寶，棄吐派克於血泊中等死。

但是吐派克沒死。第二天他坐著輪椅被推進曼哈頓法院，聆聽判決。他被判性侵犯罪名確立，刑期為一年半到四年半。由於許多人認為這項強暴告訴頗可疑，加上近距離中槍未死，吐派克迅速從一個魅力歌手爬上偶像地位。

在判刑與入監服刑這中間，吐派克不知為什麼認為「吹牛老爹」、「惡名昭彰大人物」與其他紐約饒舌圈人物（如海勒、Little Shawn，以及M.A.F.I.A的Little Caesar）共同設局，找人槍殺他。這個毫無根據的狂想原本只適合登在八卦小報，但是奈特與坎納走訪監獄，籌了一百四十萬美元讓他交保，為他提起上訴。然後他們安排吐派克從Interscope轉到子公司Death

Row。就像「德瑞博士」事件重演，奈特也是在吐派克危急關頭伸出援手，贏得對方的效忠，將自己勾勒成拯救「誤入歧途的黑人明星」者。

就像克林伊斯·威特飾演的「無名者」（注9）角色，奈特也將自己定位為「保安團員」，矢志壓制威脅小鎮治安的壞胚。問題是這個「無名者」解除你的威脅後，你才發現他要的是什麼。吐派克渴望以歌曲展開報復、奈特則在旁煽風點火，加上兩人過熱的西岸沙文心態，其結果非常驚人。

吐派克在尚未加入Death Row前，就已是個明星。他的前一張專輯*Me Against the World*以兩首親善女人的單曲“Dear Mama”、“Keep Your Head Up”打頭陣，一共賣出兩百萬張。與Death Row掛鉤，使他的形象與歌詞都轉趨強硬，降低他的複雜度，更容易被歸類為黑街饒舌歌手，或者如他喜歡人家稱呼他的——惡棍。他在出獄後推出嘻哈史上第一套雙CD *All Eyez on Me*，共賣出四百萬張。

吐派克成為Death Row唱片的主要發言人，逮到機會，便大肆頌揚它，並高分貝批評「吹牛老爹」的Bad Boy唱片。他的生活就像歌詞所述：「打起仗來，我毫不容情。」他遇害前接受*Source*雜誌專訪（文章在他死後刊出），宣稱：「一開始，我就說會幹掉那些圈中黑鬼，我保證做到。人們現在看到『惡名昭彰大人物』，都忍不住嗤笑，他的力量已被我剝奪殆盡。任何人要幫助他，我就一併毀了他。」儘管「德瑞博士」已逐漸退出Death Row核心（成立自己的唱片公司Aftermath，與Interscope結盟），而「史奴比狗狗」專心打謀殺未遂官司（後來獲判無罪），吐派克仍盡情沉溺於惡棍角色。

一九九六年九月七日，吐派克在拉斯維加斯看完泰森拳王賽後，被一個不知名的槍手槍擊而死。死後六天，大家才發現

吐派克打算脫離Death Row，正在祕密籌組自己的唱片公司。

也是在吐派克死亡後，Death Row唱片的重重黑幕才逐漸曝光。原來大毒梟兼娛樂事業投資者麥可·海里斯（Michael Harris）宣稱是他拿錢出來，透過雙方的共同律師坎納，資助奈特成立Death Row。海里斯曾投資百老匯舞台劇*Checkmates*，由丹佐·華盛頓擔綱。就在吐派克被殺之前數小時，奈特在拉斯維加斯某旅館大廳痛毆某個年輕黑人被捕，加上涉嫌謀殺吐派克，交保請求被駁回。吐派克的母親Afeni Shakur發現兒子死後，戶頭僅有幾百美元，憤而對Death Row提出告訴，贏得吐派克生前未發表的一百五十首歌曲母帶權。一九九七年，Afeni Shakur自創品牌，將這些歌曲交由Jive唱片發行。

到了一九九七年底，這股由Eazy-E家車庫吹起、而後移轉到Death Row、大發利市、暴力充斥的洛杉磯黑街饒舌風，似乎後繼無力了。黑街幫派歌詞（至少西岸版本）聽起來疲態盡露（譬如「史奴比狗狗」的*The Doggfather*），主要關鍵人物不是死了、退休，就是鋃鐺入獄。少掉奈特坐鎮指揮，Death Row的武功也廢了，不再構成威脅或成為重要力量。「德瑞博士」當然有足夠才華重振局面，但是他與前En Vogue的團員Dawn Robinson的合作，顯示他已改換軌道，朝較流行取向的歌曲發展。

這種由「冰T」創建、N.W.A.發揚光大，而後由「德瑞博士」與奈特精心包裝成適合大眾消費的樂風，已成歷史。它曾激發大眾的偏執恐懼、創造出百萬唱片銷售佳績，其中一些作品可列入史上最好的嘻哈音樂行列，但它也創造了一種氣氛（雖然是無心的），導致兩個極有才華的年輕人死於非命。

黑街饒舌音樂將永遠烙印在大眾對八〇、九〇年代南加州的歷史記憶裡。就像「海灘男孩」代表六〇年代的理想主義加

州，而「老鷹合唱團」（Eagles）象徵了七〇年代那種犬儒、圓熟的加州。來自康普頓與長堤海灘這條軸線的歌曲則訴說了貧窮、槍戰與絕望，這些現象在一九九二年洛杉磯大暴動後（注10），終於獲得大眾重視，但它們早已存在嘻哈唱片裡。

【譯注】

1.nigga：這個字通常是一個黑人用來稱呼另一個黑人，並非一般具有歧視性的禁忌字眼，常用於饒舌作品。

2.Rhapsody in Blue：一九二四年，美國古典作曲家葛希文推出「藍色狂想曲」，揉合哈林區爵士、意第緒劇場音樂、後浪漫主義氣息，掀起一陣狂潮。但是樂評對此作品的評價一直很兩極。

詳見<http://www.ffarie.com/gershwin/rhapsody.html>

3.Langston Hughes（1902-1967）：美國著名黑人小說家、詩人，常常待在哈林區的爵士俱樂部，坦承爵士樂的韻律節奏影響他的詩作構成。Jesse B. Semple（取「簡單」Simple的諧音之意）是他一系列短篇小說的主角。

4.紐澤西州與紐約市只隔一條橋。

5.Beantown：波士頓地區一個賞鯨城市。

6.Beach Boys：六〇年代加州有名的衝浪搖滾樂團。

7.Crips：加州著名幫派。

8.Sister Souljah本名Lisa Williamson，是強硬的黑人民權運動女將，也是著名的作家、政治評論家與饒舌歌手。Sister Souljah目前幫「吹牛老爹」主持Daddy's House Social Program，該計畫每年容置無家可歸的黑人孩童六百人。詳見第十二章。

9.「無名者」（Man with No Name）這個角色出現在塞吉歐·里昂

(Sergio Leone) 執導的 *Per un pugno di dollari* (1964) 電影。

10. Los Angeles Riot: 一九九一年三月三日，四名白人警察攔下黑人 Rodney King，要開他超速罰單，指稱 King 似乎嗑了藥，有攻擊態度，因此聯手圍毆他，一共打了他五十六下，還用電擊棒數度攻擊他。全部經過被路人以 V8 拍攝下來。兩天後，影片在電視播出。四名警察被提起公訴。一九九二年四月二十九日，四名警察被無罪開釋。洛杉磯黑人居民群情激憤，開始連續三天的暴動，直到老布希總統派出四千五百名軍隊鎮壓為止。那次暴動共計五十人死亡、四百人受傷、一千七百人被捕，損失超過十億美元。

詳見 http://www.africana.com/Articles/tt_601.htm

第十一章 費城之聲——灌籃

所有忌妒的痞子
擋不住重砲抨擊
這一派人的灌籃

——「人民公敵」的查克·D，「Don't Believe The Hype」

打從路易斯·阿姆斯壯(注1)在一九三一年資助成立棒球隊——「阿姆斯壯的紐奧良祕密九人隊」(Amrstrong's Secret Nine of New Orleans) 以來，音樂與非洲裔美國運動員就連結在一起。每次阿姆斯壯去看球賽，總是穿著時髦，戴白帽、繫條紋領帶、身著色彩鮮豔的運動外套、背心、白色細條紋褲、雙色鞋，左手無名指上一個閃亮的鑽石戒指。在那個年代，黑人棒球是展現黑人風格的寶庫，球員演出膽氣十足的好球賽，包括盜壘(甚至盜本壘)、投手公開以言語威脅蔑視打擊者，球迷更是像週六夜赴宴般盛裝打扮。

在黑人自組的棒球聯盟(Negro Leagues)(注1)解散後，拳擊變成黑人揉合汗水與風格的表現領域。從事「不名譽行當」的黑人弟兄總是盛裝出席拳賽，觀看喬·路易(Joe Louis)與「蜜糖」雷·羅賓森對壘，就像我們現在去看泰森與人打拳一樣。整個二十世紀裡，這群從事高冒險行業的人一向是黑人娛樂的最大宗消費者，不管是爵士樂表演、靈魂樂秀或饒舌演唱

會。你拿一九九八年紐約尼克隊的比賽來說，場邊常客是名模 Tyra Banks、導演史派克·李、「吹牛老爹」，這些黑人流行文化的偶像全來品嚐NBA籃賽的緊張刺激。當然，他們的穿著絕無「老爹」阿姆斯壯那麼講究，但氣氛是一樣的。

這也難怪在大眾心目中，樂手與運動員是連在一起的，是白人社會象徵，也是黑人角色模範，兩者間有「血緣」關係。他們享有跨越種族界線的響亮名氣，賺錢遠超過一般黑人兄弟。六〇年代初期的紐約，你如果走進哈林區一一六街的餐館，可能看到歌手Sam Cooke、拳王阿里與民權運動領袖麥爾坎X共享一塊青豆派、暢談宗教。就像九〇年代中期，在拉斯維加斯拳賽後，你可以看到泰森、吐派克與賈克遜牧師同桌大談拳擊之道。黑人名流串連起來的加乘力量非常龐大，這種緊密聯合來自黑人同胞的崇拜、白人社會的無情監視，以及驟享巨大財富所帶來的暈眩感。

在美國黑人運動員身上，我們總能找到類同音樂表演台與舞場的熱情詩意，呈現出來的是細膩的靈活腳步與強烈力量。這是早於嘻哈文化之前的文化事實，或許，也會存在得比嘻哈文化更久。嘻哈與籃球是定義黑人男性才氣的兩項事物，過去三十年來，兩者間緊密連結，值得探索。

我的探索焦點不是喬丹，也非魔術強森或其他明顯人選，而是集中於某支球隊。這支球隊曾有過三個極具創意、縱橫籃壇的球員，透過他們，我們可以勾勒出籃球美學與嘻哈音樂的關係。這支球隊便是費城七六人。

風格戰爭

七〇年代初期，正當放克樂隊、狄斯可音樂製作人、頗能

說唱的搖滾鼓手為嘻哈音樂打下聲音基礎時，職業籃壇的硬木地板上正進行另一場戰爭。一邊是誕生於一九四七年的NBA，高舉籃球比賽的傳統旗幟——棕黃色籃球、擋切戰術（pick and roll）、傳切戰術（give and go）；波士頓塞爾蒂克隊老教頭瑞德·奧爾巴克（Red Auerbach）會在贏球後點燃一根雪茄，這就是NBA最騷包的炫耀了。NBA玩的是保守遊戲，只出過兩個怪俠：第一個空中漫步的球員艾金·貝勒（Elgin Baylor）；還有運球投籃美妙如Thelonious Monk在彈奏爵士鋼琴的厄爾·「珍珠」孟洛（Earl "the Pearl" Monroe）。

戰場另一角落是ABA（American Basketball Association）（注3），這個籃壇「壞孩子」是由幾個白手起家的富翁與活躍人物籌組而成。ABA聯盟的比賽指定用球是紅、白、藍三色球，首創三分球，還給年僅十九歲的球員數百萬年薪。這些壞孩子之所以免遭末日審判，是因為他們放手讓黑人兄弟自由發揮，釋放了長久以來遭NBA壓抑的黑人街頭感——球員可以頂著黑人爆炸頭，戴頭帶、腕帶，穿短筒直襪打球——永遠改變了籃球運動的本質與風貌。

黑人兄弟不僅為籃球運動帶來高超的彈跳能力，還有旺盛的贏球欲望，更重要的，贏要贏得漂亮、有風采。光是有效率屠宰對手，不好玩；打球沒個人風格，也不好玩。籃球之所以成為黑人男性風格的表現場域，是因為它既講究團隊概念，卻也容許個人表現。你可以人盯人，依然幫助隊友贏球，只要它是在戰術結構內。ABA的球員不打球時，穿騷包的喇叭褲、麵包鞋，上了場，他們也不照傳統打球。ABA塑造的狂野風格有康利·哈金斯（Connie "the Hawk" Hawkins），在他巨大的雙手裡，籃球看起來小得像葡萄柚；還有剛從高中畢業沒多久、打球剽悍無情的摩斯·馬龍（Moses Malone）。更不要忘了史賓

塞·海伍德 (Spencer Haywood)，全方位的高超球技讓他從大學直接跳進職籃，成為百萬富翁，也讓他的官司一路打到最高法院。(注4) ABA 充斥這類故事，幾乎每支隊伍與每個球員都是一則傳奇史詩。

ABA 多數比賽沒轉播，觀眾又少，因此到了九〇年代，它的存在好像一則童話故事，唯有頭髮已灰白的高大球員能笑著證實它曾有過的放蕩奇行。但是一則傳奇不容否認——頂著黑人爆炸頭、留山羊鬍、能夠漫步空中的J博士歐文 (Julius "Dr. J" Erving)。他把街頭籃球的運動精神與創意帶入職籃。小時，我曾數次看J博士在ABA打球，覺得他挑戰地心引力的方式，就好像放克音樂重拍在後的韻律感。J博士雖然成長於長島地區的中產階級家庭，卻在哈林區的Rucker錦標賽中，打敗那些在街頭混大的孩子，證明了自己的實力。許多紐約舊派籃球迷會告訴你，當年一起打球的孩子中，J博士絕不是最有天分的，就像老派嘻哈迷瞧不起新派樂手一樣。但是當J博士長大後，他的籃球水準可不容質疑。

一九九七年，Converse球鞋推出懷舊的“Right On”廣告，以Stevie Wonder的“Higher Ground”音樂搭配J博士不可思議、空中扭腰灌籃的威武畫面。這支六十秒廣告讓大家一窺J博士為何是一則傳奇，也頌揚他對美國球鞋文化的影響力（雖然經常被忽略）。J博士的形象與Converse球鞋緊緊貼合，以致當他退休後，Converse便一蹶不振。J博士在八〇年代初退休，現在，Converse球鞋幾乎已在都市街頭絕跡。企圖透過退休球員來重振雄威，雖證明了J博士的傳奇地位，卻也印證了Converse在九〇年代美國文化版圖的可憐處境。

到了一九七六年ABA併入NBA，J博士的爆炸頭小了點、山羊鬍不見了、灌籃似乎較有節制了。但他仍是個奇才「天行

者」，而他加入的費城七六人隊也不是謹守傳統的保守舊派。在當時NBA保守氣氛的容忍範圍內，七六人隊的球風是最接近ABA的一支。中鋒是綽號「巧克力雷霆」(Chocolate Thunder)的達爾·道金斯 (Darryl Dawkins)，六呎十一吋高，兩百六十磅重，十九歲便進入NBA，心態上始終像個「大男孩」。後來，道金斯以灌破籃框聞名 (兩次)，不但替自己的灌籃取名 (如Earthquake Shaker、Turbo Delight、Sexophonic、In Yo' Face Disgrace)，還宣稱他誕生於「愛之星球」(planet Lovetron)。

當時七六人隊有個瘦高的後衛，他出生布朗區，來自我們那兒的街坊，本名叫洛伊·佛瑞 (Lloyd Free)，後來取名「全世界」(All World，這是七〇年代俚語，意指超特棒)，最後正式改名為World B. Free，以證明他對人類的愛 (注5)，也炫示他抽冷子的二十五呎跳投能力是舉世無敵。七六人隊另一個明星是喬治·麥金尼斯 (George McGinnis)，他來自印第安納州，從小就是球場傳奇、普杜大學 (Prudue) 球星、ABA閃亮巨星，加入七六人隊，不甘做J博士候補球員，每次無法上場從邊線單手投籃，就在場邊噘嘴不樂。

就連七六人隊的白人球員，套句嘻哈用語，也是瘋狂小子。譬如滿場飛的後衛道格·科林斯 (Doug Collins) 最愛陰險地從下面拋射，就算打半場進攻，他也像個瘋子般快攻。七六人隊的教練金·蘇伊 (Gene Shue) 雖曾讓巴的摩爾子彈隊捷足先登，搶走孟洛，但是在他領軍下，七六人隊鼓勵自由球員制度、喜用快攻戰術，創造出一種狂野冒險的風格，完全適合J博士和偏愛灌破籃框、抽冷子遠射、高空漫步的隊友。

雖然七六人隊直到一九八三年才得到NBA總冠軍，但是有J博士助陣，他們的比賽總不乏高高躍起的灌籃。在其他較講究整體技巧的隊友如馬龍、巴比·瓊斯 (Bobby Jones)、莫里

斯·齊克斯 (Maurice Cheeks) 的督促與調理下，慢慢的，J博士也發展出灌籃以外的技巧，因此退休前，他已成為一個更好的全能球員。

J博士成為可口可樂代言人（後來還拿到費城區的經理權）、重要的性感象徵，並將Converse從布鞋帶進皮面球鞋時代。他從ABA的叛逃者蛻變成全美角色模範，讓他後來更順遂轉型成電視播報員。到了八〇年代中期，J博士已經柔滑似節奏籃調音符，他在七六人隊時所創造的空中漫步、魅力大師形象，已經被綽號「籃板圓丘」(the round mound of rebound) 的另一個傑出身體「標本」所取代。

J博士又高又瘦，優雅如曼丁克戰士 (Mandinka Warrior) (注6)；相較之下，查理士·巴克利 (Charles Barkley) 則又粗又魁，屁股大得可以擠走大象。J博士學會外交手腕，巴克利則酷愛不經大腦、未經深思熟慮的狂言。J博士來自放克音樂時代，巴克利則大放異彩於嘻哈變成藝術的年代。因此當查克·D在一九八七年的單曲“Bring the Noise”中唱道「像巴克利一樣摺倒對手」，不是因為這位阿拉巴馬州出身的球員是嘻哈重量級人物，而是因為他不管在球場上或球場下，都帶著一股頑固愚蠢的怒火，就像Bomb Squad製作的那些重砲出擊歌曲幻化成了人形。以大前鋒這個位置而言，巴克利嫌矮了點，號稱六呎六吋，實際只有六呎四吋，身材矮壯如消防栓，看他以經典的碩壯身材在籃下跳起來壓過那些比他高的球員，實在是一大奇觀。

但是巴克利不僅在球場上挫敗對手，也經常激怒敵隊的球迷。不管是在紐約或任何七六人隊打客場的地方，巴克利盡情扮演令人痛恨的角色。他惡名昭彰，會對球迷叫罵、伸出中指做侮辱手勢，還有一次對球迷吐口水並不小心打到一個小女

孩。他將這種毫不文雅的態度帶到一九八八年奧運夢幻隊伍，讓身材比他高大許多的對手吃拐子，對那些不幸必須防守他的外國球員極盡侮辱。巴克利有一次告訴某位大嘴巴記者：「我的夢想是有一天走在暗巷裡，突然一個對我不爽的球迷撲向我，然後被我一拳打進牆裡。」（他的夢想多少成真，一九九七年他在奧蘭多時，一個討厭鬼對他丟冰塊，被巴克利一把抓起來丟破玻璃窗而出。）

在費城七六人隊期間，巴克利對隊友、教練、地方媒體同樣不爽。是的，這支曾經偉大的隊伍大走下坡，巴克利毫不客氣批評隊友是「娘娘腔」、「怨聲載道者」。他有一次說：「我不想做個善於詞令者，我要做自己。我要做真實的自己。我就是生命。我不要手段也不作假，我不說些人們愛聽的話，我只說實話。」聽起來真像饒舌雜誌Source的專訪。

早在小蟲羅德曼之前，與瑪丹娜、史派克·李、「人民公敵」同時代的巴克利便以壞孩子形象贏得媒體注意、報導篇幅與大筆鈔票。在不少全國性廣告裡，不管是與口操標準英語的人打馬球，或者飛身躍過酷斯拉灌籃成功，巴克利都扮演粗漢形象。在饒舌音樂形成類型的八〇年代，巴克利和許多偶像一樣，將叛逆轉化成一種大眾消費的商品。

答案 (注7)

一九九二年，巴克利吵鬧不休，要七六人隊將他轉賣鳳凰城太陽隊。這筆交易讓七六人隊從「平庸隊伍」降至「悲慘爛隊」。少了J博士與巴克利，二十年來，七六人隊首度在NBA失去動能與清楚定位。但塞翁失馬焉知非福。因為排名掉至谷底，七六人隊拿到優先選秀權，從大學籃賽脫穎而出的低年級

生中挑選一人。

九〇年代初，一批不到二十歲的球員開始對NBA產生衝擊，影響力不輸ABA在一九七六年併入NBA。這些青少年才剛踏出校門，便有數百萬美元合約捧上門來，還有足以媲美喬丹、待遇豐厚的球鞋代言廣告。由J博士帶進籃壇、令人屏息的空中灌籃，在巴克利時代成為標準動作，現在則成為每個球員必備的技術。鈔票加上球技，讓他們迅速攀上J博士與巴克利奮鬥多年才達到的聲名。這些年輕運動員認為知名度乃理所當然之事，將它等同於球員更衣室裡震耳欲聾的饒舌音樂，其影響力毋庸多言。

八〇年代的饒舌歌手把巴克利當作耍酷比喻，九〇年代的籃球員則投資饒舌唱片公司，甚至自己唱饒舌歌。一九九五年，三位奧蘭多魔術隊球員——丹尼斯·史考特（Dennis Scott）、布萊恩·邵爾（Brian Shaw）、俠客歐尼爾——推出饒舌唱片。事實上，早一年，七六人隊的三分外線專家丹拿·巴路斯（Danna Barrows）也推出饒舌唱片，他可能是NBA最好的饒舌歌者。但是直到七六人隊一九九五年第一輪選秀挑中北卡羅萊納大學的傑瑞·史泰克豪斯（Jerry Stackhouse），該隊才又與當代饒舌精神鍵連起來。

大學時代，史泰克豪斯飛身灌籃的技術就被人稱為「小喬丹」，NBA第一年，他享盡職籃紅利——球鞋代言合約、定期出現在ESPN擔任一週精華講評。問題是史泰克豪斯在球場上或許很有「嘻哈」精神，下了場，卻缺乏類似的角色性格。在一個反英雄主義（或自以為是個反英雄）才能刺激嘻哈樂迷的時代，史泰克豪斯那種鎮定、溫文有禮的態度，無法留下任何印記。

到了球季一半，七六人隊將史泰克豪斯賣掉，換進一個較

惡名昭彰的年輕球員，為球隊增添嘻哈風味。在籃球圈裡，綽號「狀元前鋒」的德瑞克·柯曼（Derrick D.C. Coleman）和黑街饒舌歌手一樣充滿爭議。他超級有天分、狡猾似鬼，以態度惡劣與後仰式跳投聞名。他在紐澤西籃網隊打球時，雖是才氣縱橫卻毫無紀律，不僅球隊管理階層受不了他，還登上《運動畫刊》（*Sport Illustrated*）封面，被稱為「未達應有成就」的新秀代表。柯曼被轉賣至七六人隊時，宣稱要洗心革面，但是受傷加上怠惰練習，柯曼的球場表現無啥改變，仍是讓大家期望幻滅。

一九九六年，七六人隊換了酷愛騎機車的派特·克羅斯（Pat Croce）做老闆，又換了嶄新球場，邁入了新紀元，當年選秀挑中的不僅是籃球超級好手，還是個頂尖霹靂男孩。艾倫·艾佛森（Allen Iverson）進入NBA時才剛滿二十歲，但他已多年浸淫男子漢遊戲。還在維吉尼亞州時，他便兼任足球校隊的四分衛與籃球校隊的得分後衛，率領球隊打入維州冠軍賽。紐波特紐斯（Newport News）家鄉父老為他取了封號「投籃兄弟」（Bubbachuck）（注8）。艾佛森雖身高僅六呎，體重不過一百六十磅，卻縱橫維州體壇。他可以飛身上籃一如J博士，灌籃的威武自信不遜巴克利，運球技術更超過他們，兩手交替運球技巧完美，成為嘻哈街頭籃球的代表風格。

艾佛森的生涯也類同多數非洲裔美國年輕人，差點被司法體系搞到出軌。一次，艾佛森在維州某個保齡球館的種族衝突裡，被控以椅子攻擊其他年輕人。「聚眾鬥毆傷害」罪名成立，判刑五年，看來，艾佛森的體育生涯在十七歲這年就要結束了。幸好，維州當時的州長道格拉斯·韋爾德（Douglas Wilder）——二十世紀唯一的美國黑人州長——決定有條件赦免艾佛森，宣稱引用來判刑艾佛森的過時法律在「維州史上只出

現過一次判例」。最後法庭撤銷告訴，但艾佛森已是有污點的商品。他的母親（只比艾佛森大十五歲）向喬治城大學的教頭約翰·湯普森（John Thompson）求援。湯普森是大學體育圈重量級人物，不僅因為當過中鋒、身材壯碩，更因為他敢直言批評NCAA（全美大學體育聯盟）箝制黑人學生的諸種規定。

八〇年代起，湯普森訓練球員的方式便著重硬碰硬的防守風格，特別適合要進入NBA的大塊頭球員，譬如派崔克·尤英（Patrick Ewing）、亞蘭梭·莫寧（Alonzo Mourning）、迪康貝·穆湯波（Dikembe Mutombo）、奧瑟拉·哈林頓（Othella Harrington）。（閒話一句，喬治城大學籃球隊的夾克是藍、銀相間，上面繡了一隻牛頭犬。八〇年代，該校屢屢問鼎大學聯賽，那件夾克也風靡嘻哈圈。）但是湯普森不只是個野心勃勃的教練，更經常批評大學規則對吸收黑人運動員限制重重，批評風格之嚴厲，一如他領軍作戰。

湯普森為了栽培艾佛森，做了不可思議之事——改變教練風格。喬治城大學籃球隊以大塊頭、拚肌肉的防守聞名，現在卻著重進攻。艾佛森是得分後衛，兩次重要比賽，他都整場控球，直到投籃中的。大學時代，艾佛森便稱霸強悍的大東部聯盟，建立起傑出球員的地位。

一九九六年，帶著湯普森的祝福，艾佛森成為喬治城大學史上第一個未畢業便加入NBA的學生。他是當年的選秀第一名，被七六人隊挑走。隨之而來的是Reebok球鞋的天價廣告合約（由喬丹的經紀人David Falk牽線），成為NBA注目焦點。雖然許多人討厭艾佛森頗受女性球迷歡迎的形象，但是他迅速在職籃圈建立起自己的地位，以高超的兩手交換運球擺脫防守，在禁區內與大個子球員硬碰硬。速度與力量的結合，讓艾佛森成為奇觀。更重要的，他毫不畏懼資深球員，有種大扁不用的

嘻哈態度。一次出賽芝加哥公牛隊，賽後，他說「到了球場上，我誰也不尊敬」，大家認為他蔑視喬丹、羅德曼與皮朋（Scottie Pippen）。嘲笑羅德曼為「怪胎」是一回事（這個，大家都理解），但是瞧不起喬丹可讓他登上全國性報紙的頭條，雖然艾佛森後來說媒體「斷章取義」。

艾佛森的意思是一旦他上了球場，便不在乎對手是誰，管他是超級球星還是無名小卒。照道理，NBA新秀不該這樣說話。但是艾佛森並未吹牛；真正的嘻哈者就是以這種態度面對世界。傳統、位階、制度全是該被挑戰的東西。你不該順從被眾人封為「最佳者」，而該正面迎戰他。（弔詭的是，至少就我而言，巴克利居然也加入譴責艾佛森的陣容。巴克利剛加入七六人隊時，曾逕自召開球隊會議，事前未曾知會隊長J博士，這是嚴重藐視團隊精神的作法。）

儘管主流媒體經常對艾佛森有負面報導，他還是成為嘻哈文化膽大包天的象徵，滿足大眾對「有限度叛逆」的渴望。艾佛森來自紐波特紐斯，這個移民城市與紐約市關係深厚（紐約有不少人的老家在紐波特紐斯，我們家也是），艾佛森的性格明顯有「大蘋果」味道，反映在他的穿著、講話腔調與舉止上。

當艾佛森坦承隨身攜帶槍枝，惹怒不少人，雖然他的同輩不少人都攜帶槍械，因為富有的黑人經常碰到搶車或持械搶劫。一次，他的「跟班」與史泰克豪斯的支持者在七六人隊練習場外打群架，艾佛森挺身捍衛自己人，這種團結象徵是嘻哈文化的中心。毫不令人訝異，史泰克豪斯一年後被賣給底特律隊，艾佛森在球場上的控球表現與閃亮的公眾形象，完全淹沒了史泰克豪斯。如果把艾佛森頗具爭議性的「新秀年」放在嘻哈文化的脈絡裡探討，這不過是「巨星盛名」的附加行李罷了！

不改嘻哈本色，艾佛森成立了自己的製作公司Crew Tricks。第一個藝人是老友Madd Rigid。艾佛森也登上*Rap Pages*封面（照片中，他的帽子反扣在腦後），這是一個全國性的嘻哈雜誌。此舉確認了他在嘻哈文化星群中的地位。

艾佛森的盛名能享多久，現在還難斷言，但是他和一起成長於嘻哈年代的同儕史戴芬·馬布瑞（Stephon Marbury）、凱文·賈奈特（Kevin Garnett）、沙利夫·亞度羅辛（Shareef Abdur-Rahim）、考比·布萊恩（Kobe Bryant）是職籃的未來。他們令人興奮之處是儘管薪資優渥，卻仍像戰士般鬥志高昂。J博士可能覺得他們過於粗悍，巴克利可能覺得他們對老球員不夠尊敬。但他們不是傲慢自大又懶惰如肥貓。他們渴望得到尊重——這是隱伏於許多嘻哈對陣下的暗流，也像烈焰熊熊燒過黑人兄弟的胸膛。就像許多不承認ABA的人嘲笑它，這一代的籃球員也必須克服許多猜疑臆測。和饒舌音樂的報導一樣，好人（譬如賈奈特、亞度羅辛）常被用來烘托壞胚的壞。但是別懷疑，艾佛森這輩流著嘻哈血液的球員球技日益成熟，還有堅強意志力，將使二十一世紀的職籃更有看頭。

【譯注】

1. Louis Armstrong：美國爵士樂手。
2. Negro National League：因為種族主義與黑人歧視立法（Jim Crow Law）的關係，美國黑人直到二十世紀初都無法擠入職業運動聯盟。黑人便組織自己的棒球隊，到各地打球。一九二〇年，在Andrew Foster的籌組下，七支中西部黑人隊伍成立了「黑人全國聯盟」（Negro National League）。沒多久，東岸與南方各州也成立自己

的黑人棒球聯盟，互相對陣比賽。一九四五年，白人大聯盟的布魯克林道奇隊網羅了「黑人全國聯盟」的游擊手Jackie Robinson，成為第一個在大聯盟打球的黑人球員。沒多久，黑人棒球聯盟的好手便紛紛被網羅至大聯盟。「黑人全國聯盟」遂在一九六〇年代正式宣告解散。詳見<http://www.nlbm.com/history.html>

3. ABA：成立於一九六七年，解散於一九七六年。ABA的風格強調狂野，球員常表現一些超酷的動作，服裝則講究時髦（有時甚至可笑），態度則強硬有如壞孩子。他們的比賽指定用球使用紅、白、藍「愛國顏色」，戰術大量使用快攻，並首創三分球。許多後來在NBA大放光芒的球星當年都出身ABA。

詳見www.insidehoops.com/aba.shtml

4. Spencer Haywood：在一九七一年之前，NBA規定球員高中畢業，必須等四年才能被NBA球隊選秀。這條規則並未明文規定球員必須上大學，但顯然是它的主要目的。海伍德在一九六八年參加美國奧運代表隊，隨後加入ABA的丹佛火箭隊，一九七〇年被NBA的西雅圖隊選秀。這時，海伍德高中畢業未滿四年，並未完成大學學業。NBA不核准此合約，並打算對西雅圖隊展開懲罰性杯葛。海伍德不服，對NBA提起「反托拉斯法」告訴，一路打到最高法院，法院裁定NBA對西雅圖隊的杯葛違反「反托拉斯法」，丹佛地方法院亦裁定海伍德可以在高中畢業未滿四年，便進入NBA打球。此判例為其他球員打開先例，被喻為是海伍德在球場外最大的勝利。

詳見<http://www.sportslawnews.com/archive/history/spencerHaywoodcase.htm>

5. World B. Free可以解讀成「世界得到解放」。

6. Mandinka：中非地區一族裔。

7. 此處小標題為the answer，一語雙關，因為作者在本段裡討論的球員是艾佛森，他有兩個綽號，一個是Bubbachuck，一個便

是 Answer。

8. Bubba：黑人俚語代表兄弟，chuck：代表投籃。

第十二章 資本家的工具

我的愛迪達
站在五街二
放克一樣棒
穿在我腳上
絕對的完美

——Run-D.M.C.， “My Adidas”

嘻哈文化並不符合一般定義的政治運動。它的支持者並不競選公職。針對白人世界的優越感，它提不出一套系統化甚至原創性的批評。它無法提出具有集體政治煽動力的宣言。它產製不出麥爾坎X、金恩博士。它也不曾激發出類似「南方基督徒領袖會議」（Southern Christian Leadership Conference）、「黑豹黨」、「有色人種民權促進協會」，甚至「鄉村音樂協會」的草根運動團體。

事實上，嘻哈文化對非洲裔美國人政治的長期影響力，出奇得小。它的成功處在引發聽眾對真正的政治偶像（如麥爾坎X）、過去的政治激進組織（如「黑豹黨」）、現在的黑人自助組織（如「伊斯蘭國家」）產生興趣。透過歌詞，它彰顯種族隔離的邪惡、預告且勾勒了一九九二年洛杉磯大暴動的爆炸性怒火。它給了兩代的年輕人一個不受審查箝制的表達管道與躋身娛樂圈

的途徑。查克·D曾說他希望「人民公敵」能刺激數千個黑人領袖誕生。他的樂團讓聽眾睜亮眼去認識政治思想，就這個層面而言，「人民公敵」對年輕人的影響遠超過它的期望。

嘻哈做為一種政治運動，它的最大問題是MC並非社會運動者，既未受過這方面的訓練，也無此種傾向。他們是藝人，做為訊息傳達者，其有效性與曝光率都受制於市場。拿「人民公敵」而言，他們有將近四年的時間象徵了嘻哈文化最好的一面，但是他們的力量還是來自搞音樂與賣唱片。

這不代表嘻哈文化毫無政治影響力，恰恰相反。從查克·D自己設計的「人民公敵」商標（一個槍靶，靶心是個霹靂男孩），到查克·D與Flavor Flav在舞台上模仿拳王阿里與祝爾·布朗（Drew "Bundini" Brown）的互動（注1），再到Security of the First World（注2）在舞台上揮舞玩具烏茲衝鋒槍、製作群Bomb Squad 充滿黠武氣息的音響出擊，「人民公敵」讓政治顯得很酷。但是在這個過程裡，他們也讓政治變成商品。講得更精確點，政治變成一種擴大消費群的行銷手法。其效果就和L.L.Cool J唱浪漫情歌、N.W.A.以黑街饒舌掛帥沒兩樣。偉大的流行文化波浪掏盡多少風流人物，強調黑人民族主義的饒舌歌曲一度站在浪頭上，現在則伴隨著「人民公敵」與後起的Paris、X Clan逐漸不行而退潮。

雖然嘻哈的價值觀（叛逆精神、對街頭文化的認同、唯物主義、侵略性等）多少有點僵固，做為一種傳達工具，它卻極端具有彈性，可調整適應各種訊息。這是嘻哈能撐那麼久的原因；而沒有一種嘻哈音樂類型可以風行三、四年以上，也是這個原因；更因為如此，嘻哈的任何元素都能輕易被轉化成商品——無論是湯米·席爾費格（Tommy Hilfiger）販賣休閒服裝、學院人士以嘻哈為論文題目、麥片廠商販售添加糖分的麥片，或者總統候選

人以抨擊嘻哈為競選議題。

嘻哈的商品化過程並非簡單的連連看。它像科幻電影中的異形，會變形幻化以符合不同主子的需求。但是，嘻哈和多數地下文化的表達形式不同，二十年來，它始終維持生命力、粗礪與銳角。嘻哈文化與缺乏媒體發聲管道的黑人勞工、中下階層緊密連結，讓他們得以抒發令「局外者」芒刺在背的夢想與感情。因此，儘管Sony Playstation的主唱是個溫和稚氣的饒舌歌者，卻不會對Mobb Deep、「武當派」等粗漢派歌者造成致命性的稀釋效果與衝擊。到目前為止，即使面對最愚蠢的商業主義侵蝕，嘻哈文化仍存活了下來。

有太多故事可以勾勒嘻哈文化的變形能力，它們有的充滿文學性、電影感、流行味甚至政治意圖，但都和黑人民族主義無關，因為嘻哈是最終極的資本家工具。

服裝秀

一九九七年六月的Source雜誌封面是個摺頁的「武當派」商標——將團員的眼睛做驚人的蒙太奇處理。摺頁背面是這群史達頓島孩子的照片。Source此舉是互蒙其利，他們可以多賣一點雜誌，「武當派」則可促銷外界期待已久的Wu-Tang Forever專輯。Source恰如其分扮演推廣嘻哈文化的角色。

消費者購買此期Source的誘因是深入了解「武當派」，但是打開雜誌一看，它販賣的東西可遠超過唱片。三十七頁的全彩廣告中，二十九頁是服裝廣告。同年八月號的Vibe雜誌，服裝廣告（二十六頁）佔全部廣告頁（九十三頁）的比率沒那麼驚人，但也頗可觀。但比率不是唯一的差異。Vibe的廣告頁數較多、主流口味較濃，顯示它的廣告主多半是全國性大公司（如卡文克萊的

CK牛仔褲、Union Bay、Ralph Lauren的Polo)。Source的服裝廣告少數來自全國性大公司，多數是小精品店（如555 Soul、Pure Playaz、PNB），且多為少數族裔自有或與人合夥的公司。

Vibe的偏向白人大製造商與Source的偏向草根民族風設計師，其分野點出了嘻哈流行服飾的多元觸角與整體演化，顯示它可能是嘻哈文化裡層次最複雜的一個面向（或許是刻意的）。過去二十多年來，嘻哈的服裝潮流比它的舞蹈、唱片製作、押韻唱詞變形得更快。如果我們以照片連續記錄嘻哈的服裝潮流，再依斷代、地域、設計師、嘻哈團體、個人特有風格區分，便可清楚看出服裝風格的轉變，還有它忠實反映時代步伐的本質。嘻哈流行服飾的支流繁多如尼羅河，為了敘述方便，我擇其一報告。

一九八五年，記者莎莉·芬林克（Sally Flinker）在《新而好，嘻哈永不停息》一書提出她對都會流行服飾的觀察：「真正的嘻哈精神不需要（也不想要）繡有設計師名號的牛仔褲。嘻哈藝人自己的名字、自己的外號，才是唯一需要促銷的商品，把它驕傲印在粗布夾克、鑲有名牌的項鍊與腰帶扣環上。」芬林克認為「後靈魂樂時代」的美學強調「高度的自我認同感、亟欲打出自己的名號、傳播自己的形象」。芬林克的觀察適用於嘻哈文化的第一階段。幫派打扮（粗布夾克反穿，上書Savage Nomads、Jolly Stompers等名號）是最早的嘻哈流行。還有塗鴉畫者常穿的連兜帽夾克與毛衣，可掩飾真面貌，也可防止穿越地鐵鐵絲網時腦袋被刺傷。另外，重而粗的金項鍊（貴重到足以買棟公寓了），上面掛著名牌，鑲刻項鍊主的街頭名號。塗了油彩的畫家帽、帽沿反扣的棒球帽、運動服、愛迪達球鞋普通款、貝殼頭的愛迪達（繫粗鞋帶或免繫鞋帶），這些全是最早的嘻哈流行服飾。那些叫得出名號的服裝配備（不管是Lee牌的稜紋布褲子、Ban-Lon襯衫，或者Tommy Boy唱片出品、廣受歡迎的滑雪帽）

價格都不貴、強調功能、持久耐穿。如何將這些服飾穿出個人風格（不管是在衣服上鑲刻名字、衝突色系的搭配，或者夏天穿冬衣、冬天穿夏衣），至關重要。穿著鑲毛連兜帽夾克到擁擠的舞廳跳舞興起於嘻哈早期，至今依然不墜。

舊派嘻哈（依我的定義，約從七〇年代末到八三年）的穿著風格有種即興味道。那時許多頂尖設計師從街頭風格取材，大量使用塗鴉畫者彩繪地鐵車廂的螢光色彩。最早採用此種風格的設計師是Willie Smith，他聘雇數位塗鴉畫者（包括Dondi White、Futura 2000、Zephyr）替他設計趣味十足、頗受歡迎的T恤。一九八四年，當紅設計師Stephen Sprouse也將螢光色、塗鴉畫風融合到他的作品裡。

但是主流服裝工業仍不吃這一套。洛杉磯某錄影帶製作公司建議數位服裝設計師用霹靂舞、饒舌樂為背景，來呈現他們的服裝，遭到拒絕，只有Norma Kamali同意一試。一九八四年，那支名為“Street Beat”的錄影帶展示了她的服裝作品，還有「霹靂舞」電影中的明星Boogalo Shrimp、Shabbadoo。後來製作公司推出重剪版，裡面有歌唱紅伶Chaka Khan，這支錄影帶便成為她暢銷單曲“I Feel for You”的MTV。

大筆交易（注3）

一九八五年，運動用品商開始發現嘻哈如果與產品聯手，可以賺進大把鈔票。毫不令人訝異，是席蒙斯讓此連結成真。

Run-D.M.C.的「我的愛迪達」（My Adidas）是第一首獻給運動鞋的嘻哈歌曲。席蒙斯與Rush Management公司決定把這首歌的內容變成鈔票。當時，運動員常為運動用品代言，喬丹即將簽下里程碑的Nike合約，掀起體育用品市場的革命。席蒙斯希望

Run-D.M.C.也分到一塊餅。

一九八六年，Run-D.M.C.在麥迪遜花園廣場演唱會掛頭牌演出，那個地點最適合席蒙斯證明自己的想法。他邀請愛迪達的德國高級主管坐包廂，觀賞Run-D.M.C.如何在這個傳奇場地撼動兩萬名的霹靂男孩與女孩。就在Run-D.M.C.準備演唱「我的愛迪達」時，主唱Run要求觀眾脫下愛迪達球鞋揮舞。頓時，多數聽眾舉起三條斜線的愛迪達球鞋在頭上揮舞，形成一片白色的皮革海。一九九三年，Run接受Source雜誌專訪，回憶那晚步下舞台後：「愛迪達的代表說他們還要推出以我命名的愛迪達服裝線。那真是我一生最難忘的日子。」（當然，直到他失去興趣為止）一年內，愛迪達與Rush Management簽下一千五百萬美元的廣告代言合約，包括Run-D.M.C.球鞋、相關配件，還有我至今仍很珍惜的Run-D.M.C.運動衫。

這筆交易突破了既有疆域。以前，嘻哈樂手只能購買既有的流行服飾，以現成的東西做些風格改變，現在嘻哈圈有了大公司為他們生產的專屬服飾。其他廠牌紛紛跟進（包括Whodini低價代言Locoste的Sportif、L.L.Cool J天價代言Troop）。更令人高興的是，嘻哈的流行服飾創造力依然十分強勁，下一波流行潮來自地下文化圈便是一大明證。

超帥

一九九〇年，我到哈林區走一圈，尋找新的流行，以下是我那天所見：

週六晚，近子夜，一二五街的嘻哈精品店「盛裝男子」（Dapper Dan）鬧哄哄。店主達普身材瘦長，面容嚴

肅，穿卡其襯衫、卡其褲，還有招牌紅色便鞋。他正在展示一桌子的套頭毛衣、褲子，上面印滿名牌Bally的商標。

三個全副武裝（登陸靴球鞋、鑲金牙齒、環套戒指）的兄弟正在翻檢這堆貨。其中一人拿起一件萊姆綠上衣，另一個試穿鼠蹊部位印著Bally商標的橙黃短褲。達普與兩位非洲裁縫師在一旁看著。終於，達普開口了：「無論你想要什麼款式，我們三十分鐘內就可趕給你。告訴我，你們要什麼。」

那三兄弟繼續搜尋貨色。這時，惡名昭彰的黑街饒舌歌者Just-Ice（其實他本人還滿善良）走了進來，他剛結束在Apollo的表演。他需要一件表演服，子夜場要穿的，沒時間趕去布朗區，有沒什麼適合他的貨色？還有，可以掛帳嗎？

主流服飾與嘻哈的關係便是在「盛裝男子」這種店遭到篡改。一九八八年，拳王泰森正準備去拿他訂做的皮夾克（上面印著「別相信宣傳炒作」），就在這家店外的街上狠揍了Mitch "Blood" Green一頓。Eric B. & Rakim專輯*Follow the Leader*封面上穿的Gucci仿冒品，也是出自這家店。就是「盛裝男子」（以及跟隨它腳步的許多店）將大批印有名牌商標（如Gucci、Louis Vuitton、Fendi、MCM）的布料樣品做各種剪裁，將它們貼在輪胎蓋、吉普車或家具上，讓高貴的法國、義大利品牌與嘻哈風格聯姻。

嘻哈文化挪用高級流行品始自七〇年代末，當時紐約黑人兄弟喜歡戴Cazals的設計師名牌眼鏡框，只是鏡框裡沒鏡片，純是風格展現。後來貧民窟設計師開始挪用Gucci、Fendi等名牌式

樣，一如饒舌音樂製作人以電腦取樣前人作品的鼓奏，這些設計師也將「仿製」帶至另一個境界。一旦大眾習慣了名牌口味，Run-D.M.C.的訓誡「我的屁股才不印上他人的名字」就成了歷史。

舊派嘻哈強調的自我認同（皮帶扣環上有自己的名牌、鏤刻了名字的T恤）全面讓位，取而代之是熱中甚至執迷於象徵地位的昂貴物品。年輕的都會成人（甚至青少年）成為第五大道高級服裝店的常客，有時嚇到其他顧客或引來保全人員的密切注意。這種對名牌的喜愛遠比hi-top fade髮型（注4）、Sportif運動衫，或者印有Louis Vuitton商標圖案的汽車座椅都要來得更持久，引起大小廠商密切注意。

「非洲邦巴塔」、「酷哈洛克」與「閃手大師」還在布朗區公園打碟時，紐約幫派少年會在夾克或粗布褲管畫上（或噴漆）自行設計的幫派標記。十年後，另一種幫派創造的風格於西岸崛起。八〇年代，奧克蘭突擊者隊（Oakland Raiders）搬到洛杉磯，他們的標記——怒目而視的海盜，背後兩把劍交叉，頭上寫著「突擊者」——迅速被洛杉磯兩大青少年幫派採用，一個是穿紅衣的「赤血幫」（Bloods），另一個是穿藍衣的「大麻幫」，兩大陣營夾縫中的青少年也採用此一標記。「突擊者隊」的標記銀黑相間，你毋需宣稱自己屬於那個幫派，只要採用這個標記，自然流露一股力量。洛杉磯曲棍球隊國王隊從無「強悍」聲名，原本和湖人隊一樣，採用藍、金為隊色，後來改用突擊者隊的銀、黑色，突然間，也變成西岸嘻哈制服必備配件，完美烘托剛剛竄起的暴力黑街饒舌。事實上，N.W.A.剛出道時不僅突擊者隊、國王隊商標俱全，還搭配Locs牌太陽眼鏡、Dickies牌硬邦邦的牛仔褲與夾克，為體育用品增加一股邪惡的風味。全美各大城市，不同幫派與販毒組織各自選擇不同品牌的體育用品。拿紐約來說，

戴上繡有白色紐約字樣的藍色洋基隊球帽，代表你手上有某種毒品。波士頓某幫派則喜歡穿綠、黃相間的連兜帽夾克，搭配綠灣包裝人隊的帽子。

由於幫派分子（尤其是快克藥頭）是街坊矚目人物，體育用品店的老闆開始巴結他們。當最新款的喬丹氣墊鞋或公牛隊連兜帽夾克來了，零售商便趕忙通知當地藥頭。這些年輕藥頭不認為自己是惡棍，而是浪漫的不法之徒，也是新產品的鑑賞家，領導顧客與社區的品味。

嘻哈文化史上，大尺寸的連兜帽夾克與毛線帽是基本裝扮，笨重的靴子則因快克藥頭日夜流連黑街暗巷，而從冬日配備變成四季皆宜的穿著。譬如數十年來盛行於新英格蘭與中西部地區、高品質的Timberland靴，因應嘻哈場景挪用高級品的傳統，突然間成為都會造型必備配件。有好幾年時間，這種被暱稱為Tims的靴子就像Air Jordan，出現在所有的音樂錄影帶、舞台表演與街頭上。

Tims風潮為該公司賺進數百萬美元，但是他們對產品形象突然與都會青年連結頗感困擾。一旦Timberland不想擁抱嘻哈消費者的消息傳到街頭（拜Lugz等競爭廠牌散佈消息之賜），它的靴子馬上從嘻哈文化消失，速度之快，一如它的竄起。到了一九九六年，Tims風潮唯一的遺跡是維吉尼亞州某製作人取名Timberland。除此之外，它就和「糖山唱片」一樣，已成歷史名詞。

也有其他主流品牌拒絕與嘻哈文化掛鉤。九〇年代初，A Tribe Called Quest樂團的Q-Tip希望替Polo代言，卻遭到Polo母公司Ralph Lauren的代表拒絕。據說他們擔心此舉會損及該公司的形象。幾年後，Ralph Lauren更弦易張，起用膚色黝黑、加勒比海裔的美籍模特兒Tyson Beckford代言產品，販售產品從太陽眼

鏡到內衣，不一而足。Ralph Lauren的策略改變顯然是受到席爾費格與嘻哈聯手大為成功的影響。身材瘦小的美國設計師席爾費格從一九八五年自創品牌以來，便以色彩繽紛、寬大的運動服系列聞名。他的產品缺乏Gucci、香奈兒等名牌的高貴外表，也沒有Ralph Lauren的美式平易魅力，卻充滿早期嘻哈消費者喜愛的服飾氣質。

曾經加入Masters of Ceremony、Brand Nubian兩樂團的Grand Puba，作風有種脫軌魅力，不僅唱片賣得好，穿著打扮也頗受時髦人士激賞，算是小眾膜拜的明星。Grand Puba出生並定居於紐約，一次接受Source訪問時說：「如果我的唱片只能賣給紐約人，我也心滿意足。」這話讓東岸風信仰者很受用。因此當他在歌曲中提到席爾費格的衣服（甚至在Mary J. Blige的*What the 411?*專輯客串演唱也提到席爾費格），這就像「品質保證」，其他饒舌歌手、唱片圈人士、嘻哈消費者連忙上街採購席爾費格的衣服。

一九九二年，Grand Puba穿著一身席爾費格行頭，和團員在約翰甘迺迪機場準備搭機飛往香港，巧遇席爾費格與他的弟弟安迪。席爾費格不知道Grand Puba是誰，但安迪是音樂迷，知道這位饒舌歌者，也知道他熱愛席爾費格的衣服。這場巧遇的結局是Grand Puba與他的團員受邀參觀席爾費格的展示間，隨便挑選他們愛的衣服。

接下來幾年，Grand Puba的背書加上席爾費格的友善回應，在嘻哈文化圈掀起漣漪。越來越多MC穿席爾費格的Tommy Jeans服裝線產品，並在歌詞裡提到Tommy Hill（包括Q-Tip、Rackwon），吸引了更多消費者（白人與黑人）追隨這股潮流。在安迪的鼓勵下，席爾費格開始調整產品線，以符合喜愛嘻哈音樂的年輕人市場。由於品牌認同具有強大吸引力，席爾費格發現

年輕孩子喜歡衣服上的商標越大、越多、色彩越繽紛越好。席爾費格抓住了這股發展中的潮流，創造出所謂的「都會私校生」（urban prep）風格——模仿私校制服的穿著，予以改變，迎合九〇年代年輕人喜愛寬大鬆垮衣服的品味。席爾費格聘請不少年輕設計師來協助產品線改變。其中一人是昆西·瓊斯的女兒卡達達（Kadada），她是嘻哈穿著的品味家，曾和L.L.Cool J、吐派克約會過，成為Tommy Jeans服裝線最珍貴的流動資產。麥可·傑克森登上*Vibe*雜誌封面的摩登造型便是由她打理，有時她則擔任Tommy Jeans的廣告模特兒，一度還正式在席爾費格那兒上班。

席爾費格在流行圈中獨占鰲頭引來反挫，謠傳他上「歐普拉脫口秀」說了蔑視黑人市場的話，雖然沒有人拿得出錄影帶證明此事為真，但謠言就像「都市傳說」（urban legend）（注5）野火般傳開。事實正好相反，席爾費格剛開始對嘻哈音樂一無所知，後來與席蒙斯、昆西·瓊斯交好，成為*Vibe*雜誌最大的廣告主與活動贊助廠商。一九九六年，席爾費格成為紐約股市交易所排名第一的服裝公司，這都歸功他擁抱嘻哈文化，以及投合了喜好「都會私校生」風格的大批郊區消費者。

有趣的一點是，席爾費格、Ralph Lauren等品牌擁抱嘻哈文化而業績大幅成長，並未使非洲裔美國人的自有品牌淘汰出局。相反的，大廠牌加入戰局擴大了市場，優秀設計師的地位因而更形穩固。大廠牌不僅讓白人小孩注意到嘻哈風格，也讓敢穿敢秀的人更積極尋找黑人設計師的作品。非洲中心主義並未死亡，而是和嘻哈文化的其他面向一樣，進化成另一種面貌。

現在許多黑人與時髦白人不再穿「麥爾坎X」T恤，這好像還在聽MC Hammer的唱片一樣，遜到斃了。他們開始購買黑人設計的流行服飾，這不僅是一種文化民族主義的經濟宣言，也能得到更大滿足，因為黑人自創品牌通常在材質、商標與色彩的選

擇上更前衛大膽。

卡爾·卡尼（Karl Kani，本名Carl Williams）應當是嘻哈流行服飾圈最成功的非洲裔美國人，他出生布魯克林，到洛杉磯打天下。一九七七年，他的Karl Kani Infinity營業額達五千萬美元，頓時成為全美最大的黑人自創服裝品牌，那時卡尼才二十九歲。一九九一年，卡尼率先推出超鬆垮的褲子與毛衣，上面有他大膽的簽名商標。都會年輕人開始流行寬大到幾乎要滑下屁股的「監獄風」褲子時，穿的多半是卡尼的產品。但是他的成功之路並不順遂。

一九九一年時，卡尼的作品是與Threads 4 Life的Cross Colours 產品線一起搭配發行，這家位於洛杉磯的廠牌以寬大的粗布工作褲、鮮紅搭配黃、綠的商標而聞名。卡尼與Cross Colours的合作為東、西兩岸黑人設計品味的結合首開先例，兩者的產品都反映出一種都會品味與黑人自尊。Cross Colours的廣告曾自吹：「唯有Cross Colours的衣服才是真正街坊黑人兄弟所製」。卡尼的服裝線是Threads 4 Life的副廠牌，一九九三年的營業額為三千四百萬美元，年底卻破產了。管理不良、應付帳款過多，讓卡尼與Cross Colours的合作宣告終止，但是就某個層面而言，卡尼替後來的席爾費格打開了市場。Cross Colours至今元氣尚未恢復，卡尼卻已東山再起，買回自己的品牌名稱使用權，以五十萬美元資本額在一九九三年十一月重新開業。

卡尼的名氣依然受街頭孩子肯定。他的設計眼光、與全國零售商的關係也日益增強。雖然不再生產最新潮、最酷的街頭風味衣服，產品的穩定性卻日高，一九九七年八月號《財星》雜誌推出「黑人新勢力」專輯，卡尼是封面人物，躋身主流大公司傑出黑人企業家行列。一九九六年，他的事業重心移往高級訂製服，設計昂貴的西裝、寬鬆運動褲與運動夾克。許多有創意的非洲裔

美國設計師跟隨卡尼的腳步，在全美各地成立自己的品牌，譬如Maurice Malone、前Mecca的設計師Tony Shellman（他的Enyce品牌由義大利Fila公司資助成立，就好像寶麗金唱片資助Def Jam一樣）、成功推出尼龍頭盔帽系列的Sir Benni Miles，以及設立於紐約、一九九八年起狂銷街頭的FUBU。

不斷向前滾動的流行風潮

嘻哈二十年歷史裡始終有兩股衝突的流行風潮，反映出整體文化的對立美學觀。一邊是時髦、衣不驚人死不休、擁抱神格化（譬如Gucci）高級名牌者，譬如「吹牛老爹」Bad Boy旗下藝人的華麗風格、凡賽斯的絢麗，或者像Foxy Brown酷好Dolce & Gabbana品牌。過去，高格調者如達普之流挪用名牌設計，將它非法顛覆為上城區風格。現在這個陣營已剝除一切隱晦意涵，成為炫耀鈔票的「消費主義」。

另一陣營較令人鼓舞，他們依舊秉持嘻哈固有的「自己幹」哲學。好多年來，查克·D經營自己的服裝線Rapp，而Naughty By Nature與「武當派」也有自己的服裝店，還有免付費訂貨電話。席蒙斯位於蘇活區的Phat Farm服裝店也日益茁壯，還在洛杉磯成立Fred Siegel精品店。許多饒舌音樂企業家與設計師攜手，希望除了創建像Def Jam一樣成功的唱片公司外，也在服裝界像卡尼一樣有斬獲。

我不知道嘻哈服裝風格會如何發展，但都會服裝流行在過去二十年裡不斷改變，驅使它改變的那股好奇心與野心至今絲毫未減。雖然思想開放的大廠商不斷從市場汲取鈔票，但嘻哈文化的百變性格確保非洲裔美國企業家永遠有發揮創意的空間，或許因而創建穩固、賺錢的公司。

粗俚小說

我第一次讀到谷博（詳見第九章）的文章是在已停刊的《蘇活新聞週刊》，那是一篇Chic的*Risque*專輯樂評，他的文筆既風趣又慧黠，我真希望那是我寫的。不久，我在一次試聽會上遇見谷博。他身材高大、膚色深棕、氣質嚴肅，講起話來深思熟慮又憂國憂民，掩蓋了他的真心笑意。谷博雖然出身哈林區，敏捷快活的文筆卻顯露他依然保有天真、理想主義的性格，與沉重的議題恰成反比。

結果，谷博也讀過我在《阿姆斯特丹新聞》寫的「美國舞男」（*American Gigolo*）影評，非常喜歡。這部一九八〇年電影由保羅·舒瑞德（Paul Schrader）執導。我和谷博都很喜歡它那種疏離的中心主旨；勾勒出一個時髦、無道德感的洛杉磯，以及男主角李察·基爾炫示高級亞曼尼西服的模樣。電影中李察·基爾滿懷愛意撫摸襯衫的那一幕，導演舒瑞德搭配了Smokey Robinson的“The Love I Saw in You Was Just a Mirage”做配樂。我和谷博針對這場戲討論許久，認為它是浪漫主義與物質主義的合流，靜默預告了嘻哈時代的來臨。嘻哈時代裡，對那些道德指南針已破損的人而言，物質之愛遠比肌膚之愛更能帶來深層滿足。

打從很早起，谷博的心願便不光是記錄這個時代，還希望塑造它。他曾製作幾張十二吋單曲，並彈奏鍵盤樂器，因此他的樂評總是特別側重電子合成鍵盤部份。但是他真正的功績是在報導並記錄伴隨快克興起的毒品、槍枝與電腦取樣合成文化。他曾進入監獄採訪Larry Davis（布朗區一位傳奇人物，替腐敗的警察跑腿送毒品），也曾報導中央公園強暴案，甚至為萊利的風格創建了「新貴搖擺」一詞。總言之，谷博永遠走在時代尖端。

他最著名的一篇報導是《村聲》雜誌的封面故事「孩子殺戮孩子：新貴城市吞食年輕人」。這篇一九八八年的報導描寫底特律地區殘暴、世故的毒品圈，勾勒這個汽車城的毒梟與年輕世代正是體驗快克各種可能性與腐化的「開路先鋒」：

「新貴城市」的不法之徒知道幫派風格是形式也是功能。想要擁有「幫派風格」，必須荷包滿滿，大賺一筆，直到有錢到呆了，才能以扭曲的方式得到自己想要的品味，才有能力購買華麗輝煌與貴族姿態。看到這些新近躋身「新貴城市」的住民揮舞著鈔票堆出的綠卡，正是最令我心寒的地方。不管是年輕孩子走進Gucci名品店，花三千美元買一件豪華衣裳，卻只能在L.L.Cool J的演唱會、快克毒窟與貧民區亮相。或者某個孩子剛在街上殺了搶地盤的藥頭及其跟班、口袋揣著兩萬美金、回到背靠樹林的家中痛睡一場，而他的父母卻毫不知情，忙著在電腦上做報稅資料。這一切都讓我驚覺年輕人「展現自我、證明實力」的欲望被推到了最極致。

這篇報導非常深入，以致底特律幫派分子警告谷博不要再踏入該地。它也極其生動，引來兩位黑人製片家George Jackson與Doug McHenry的注意。他們正在為華納公司籌拍一部有關哈林區海洛英大毒梟Nicky Barnes的電影，原本由Thomas Lee Wright撰寫劇本，場景設定在七〇年代。但是George Jackson與Doug McHenry（兩人曾合作過*Krush Groove*與「藥到命除」）認為嘻哈與快克的興起已經改變了都會街頭生活的面貌，所以請來谷博重新打造八〇年代哈林區「新貴」毒梟。

通常，一個替另類雜誌撰寫樂評的人不會被網羅去寫好萊塢

劇情片，但是谷博的文章既能抓住街頭的即時感又強有力，這是對他的一種肯定，也標示出「後靈魂樂文化」的衝擊力，好萊塢大片廠裡的黑人製片有權聘用一個從未寫過電影劇本的人，只因這人了解街頭文化。在「黑人剝削電影」年代裡，擁有此種大權者沒一個是有色人種。嘻哈文化的竄起讓「真實感」的重要性大增，谷博便受惠於此種氛圍的轉變。

谷博的那篇經典報導成為電影「萬惡城市」(注6)的片名，並創造出幾個令人難忘的角色如Nino Brown、Gee Money、Pookie。谷博的作品一貫充斥俚語，他也將這種風格帶入電影敘述，以緊湊的對白勾勒了快克的興起。更重要的，谷博做到了劇作家鮮能達到的境界，在作品裡烙印了個人風格。「萬惡城市」以谷博的鄰里為場景，描繪兩個男人的衝突、從事毒品交易的黑人兄弟，還有跨過忠誠界線後的致命結局。在「萬惡城市」裡，衛斯利·史奈普(Wesley Snipes)飾演的Nino Brown與艾倫·潘恩(Allen Payne)飾演的Gee Money，兩人的關係是劇情關鍵，為這部步調奇快的電影注入一種情感觸動。

谷博另外兩部電影「糖山唱片」(*Sugar Hill*)與「霹靂硬小子」(*Above the Rim*)都在一九九四年發行，也是哈林區犯罪故事，同樣描寫陷入衝突的黑人兄弟。雖然這兩個劇本還有其他劇作家、導演、演員共同參與寫作，但是三部電影都描寫陷入困境的上城區家庭，執迷於上城區的美麗污穢。

多數高尚階級(至少高教育程度者)厭惡粗俚小說(此處，我指的是正宗粗俚小說，而非導演昆丁·泰倫提諾從中取材、予以藝術美化的作品)，而慢性病般的犯罪生活型態正是非洲裔美國人的痛腳，因此，谷博的作品常被譏評為當代「黑人剝削電影」。其實，谷博的三齣電影劇本是他記者文學的延伸，正如Nick Pileggi編寫電影「四海好傢伙」、「賭國風雲」是以當年報

導黑手黨的故事為本。更重要的，谷博的劇本為史奈普、吐派克、Chris Rock、「冰T」、Michael Wright塑造了令人難忘的角色，而且和KRS-One、「冰塊」等人的黑街饒舌一樣，都是謹遵「瘦子冰塊」、唐納·高恩斯等人的粗俚小說正統。

跨界常促成另一種形態的交會。譬如，嘻哈文化為谷博鋪路，讓他得以進入好萊塢，也製造了一種氛圍，讓較不知名的黑人粗俚小說得以出版。一九九六年，老牌主流出版社W.W. Norton開了一條書系「舊派書」(Old School Books)，這個名稱顯然是向嘻哈文化致敬。在酷愛粗俚小說的Marc Gerald、Samuel Blumenfeld操盤下，該書系將早年描寫靈魂樂時代黑暗面的小說重新付梓，這些一九五八年到一九七〇年的作品就像今日的饒舌樂(雖然沒有那麼顯目)，以嚴酷絕望的眼睛檢視美國生活。

「舊派書」裡有幾個頗具知名度的作者如Chester Himes、John Williams，他們較不為人所知的作品*The Angry Ones*、*The End of Primitive*都得以再度上市。但是「舊書系」的最大成就是重新出土不知名作家的作品，如Clarence Cooper Jr.的*The Scene*、*Black!*；Herbert Simmons的*Corner Boy*；Charles Perry的*Portrait of a Young Man Drawing*。這些粗俚小說不全是犯罪故事，John Williams便描寫種族隔離的六〇年代裡，一個黑人企圖成為霸痞的挫折故事。但誠如某編輯為此書系頭幾本書所寫的前言所示：「這是一個充滿絕望、狂亂、註定毀滅者與受詛咒者的世界，一個太陽永不照耀的世界。」

同一年，英國Payback Press出版社的再版粗俚小說反銷回美國，他們取得不少絕版多年的經典作品，包括Gil Scott-Heron的*The Vulture*、*The Nigger Factory*；Melvin Van Peeble的*Panther*(後來被拍成電影「黑豹黨」)；「瘦子冰塊」的*The Long White Con*。Payback Press書系不少作品請「冰T」寫導讀，和「舊派書」

一樣，將寫實主義饒舌音樂（或稱黑街饒舌）與被人遺忘的硬派文學書寫連結起來，提醒眾人探索黑暗美國的虛無種族主義與殘酷夢魘，粗俚小說是共有遺產，有時雖或不光彩，卻不應被忽略。「冰塊」與KRS-One這些「後靈魂樂時代」的黑人粗俚文學敘述者實在很幸運，他們的作品因為與音樂連結，免除重蹈前輩藝術創作者沒沒無聞、備感挫折的宿命。

酒瓶紙袋與汽水流行樂

我有記憶以來，酒商便在黑人社區大力推銷麥芽酒。為人父母者在廚房餐桌上打撲克，小孩在校園操場賭西羅骰子（cilo dice）（注7），喝的是Colt 45麥芽酒。它不像喝廉價葡萄酒那麼丟臉，但它的社會接受度也不像米勒或百威啤酒，當然更遠不及白蘭地。但是Colt 45自有其特徵，它是屬於生活困苦、男子漢的酒，高大白色的酒罐握在手裡，是狂妄自負的炫耀表示。

七〇年代，我還是青少年時，Olde English 800（簡稱Olde E）大受歡迎，Colt 45變成叔伯輩才喝的酒，不及Olde E的年輕帥勁。金／棕色Olde E鋁罐裡裝的是保證快速醉倒的瓊漿，如果你星期五下課後買一罐來喝，太陽還沒下山，就醉醺醺了。但隔天可要注意，Olde E的宿醉非常可怕。如果拿Colt 45來比節奏藍調，Olde E就是舊派饒舌者最愛的奠酒。它和黑色帽子、愛迪達球鞋一樣，與Run-D.M.C.的形象緊密連結，該團甚至做了一首詩讚美Olde E：

「打開一夸脫裝的Olde E／湊近嘴邊／輕搖一下、啜
上一口／現在你該知道它的厲害／只要一口便有感覺。」

八〇年代，商店裡的麥芽酒海報商標旁不是雄赳赳的男性雙關語，便是穿得極少的肉感女郎。麥芽酒廣告從不搞白蘭地那套虛偽的上流氣息（譬如著名廣告語「我猜你喝馬爹利白蘭地？」）它也不渴望百威啤酒所標榜的球賽、野餐必備飲酒的形象。早在饒舌歌者MC Lyte打響「粗漢」一詞前，麥芽酒就是粗漢的飲料。

長久以來，麥芽啤酒廣告是黑人男性氣概的象徵（譬如Fred Williamson〔注8〕是King Cobra酒的代言人），也是黑人電台的廣告大戶。因此新品牌的麥芽酒想要打入嘻哈一代，自然會找饒舌歌者做代言人，而且市場鎖定精準無比。譬如St. Ides麥芽酒不找L.L.Cool J或Heavy D這類主流饒舌歌者，而是直攻硬蕊饒舌聽眾，它在西部地區亮相的第一支電台廣告找來King Tee演唱毛骨悚然的廣告歌，他是「冰T」的子弟兵，首張專輯封面是一張手持散彈槍的照片。我認為King Tee那支六十秒的廣告歌其實比整張專輯還棒。搭上麥芽酒廣告便車，這首作品在黑人電台的曝光率遠超過任何洛杉磯饒舌歌手的發片廣告。

當St. Ides前進東部市場，代言人也變了。它找來「錄影帶音樂盒」節目主持人Ralph McDaniels執導電視廣告，以當時還是地下圈音樂英雄的「武當派」團員為主角。起用King Tee、「武當派」為代言人，St. Ides傳達強烈訊息給麥芽酒主力消費群——它是屬於粗漢的酒。

St. Ides更進一步擴大嘻哈消費群，在一九九一年簽下「冰塊」為主要代言人。當時「冰塊」街頭盛譽正隆，不僅在電影「鄰家少年殺人事件」裡表現出色，還推出*Kill at Will*迷你專輯。好一段時間，St. Ides商標上那個彎曲的“I”都和「冰塊」的形象密不可分，在各地社區到處可見。「冰塊」註冊商標的嚴峻面容懸掛在酒類專賣店、雜貨鋪與二十四小時便利商店裡，音樂錄影帶

與他刻意模仿007的麥芽酒廣告競相出現在電視上。St. Ides強力的市場行銷加上「冰塊」的高知名度，讓嘻哈音樂、黑人青年、麥芽酒巧妙連結，搞得饒舌圈文化警察查克·D跳出來批評，在「一百萬個酒瓶紙袋」中唱道：「他們以為喝這個很棒／但這酒不賣到白人社區／有多少次你看到黑人兄弟喝了一瓶酒或六罐裝麥芽酒後／互相鬥毆？」

查克·D批評麥芽酒不遺餘力，奇怪的是，「冰塊」居然還取樣這位「人民公敵」團長的歌聲，放在St. Ides的廣告歌裡。查克·D對此不當挪用自然怒不可遏，一狀控告St. Ides的經銷商McKenzie River Corporation，要求五百萬美元賠償，最後庭外和解，據說查克·D以這筆和解金做自備款，買下位於亞特蘭大的房子。

當「史奴比狗狗」成為新的硬派英雄，St. Ides便將「冰塊」淘汰出局，改以這位Death Row唱片公司明星為代言人。針對「史奴比狗狗」的一系列廣告，St. Ides特地找人畫了一幅狗漫畫，用來推銷水果加味酒Crooked，企圖擴大該公司的品牌。因為此一系列廣告，「史奴比狗狗」的形象與St. Ides緊密連結，他推出Doggystyle專輯時，還請這位漫畫家設計充滿屎尿趣味的封面（後來成為塔克女士出席國會公聽會的批評重點）。

St. Ides以銳利眼光挑選硬派饒舌歌者促銷產品，溫和的雪碧雖是不含酒精的汽水，觸角也同樣敏銳。雪碧一度市場區隔模糊，完全不是七喜汽水的對手，九〇年代中期開始，也鎖定嘻哈族群。雪碧很聰明，完全不走「粗漢」路線，相反的，它的姿態比較不挑釁、強調對話。雪碧的第一支廣告以A Tribe Called Quest為主角，色彩鮮豔的場景與時髦的視覺影像鎖定青少年與年輕女人，廣告詞是「服從你的饑渴」。接著推出色調較為幽暗的黑白廣告，主角是Brand Nubian的前團員Grand Puba和Main

Source的前團員Large Professor，兩人在錄音間的主控室自由即興（freestyle）押韻饒舌。這支廣告走低調的軟性促銷路線，看起來像記錄片而非廣告，目標鎖定饒舌音樂的鑑賞家，這些飽學的消費者知道這兩個紐約地下樂圈的MC，而且對硬性促銷滿懷戒心。

這是目標行銷，而且帶有一點勢利自負的味道。一九九七年，雪碧將這種手法更上層樓，以阿席恩的一九八三年小眾狂熱電影「狂野風格」為本，重新架設場景，找來當代饒舌歌手Nas、A.Z.在布魯克林區住家門口自由即興對飆。「狂野風格」從未做過大規模發行，錄影帶店裡更是難尋，雪碧從這部電影取材，更加深了該品牌的自負品味，展現他們對饒舌舊派的歷史有深刻瞭解，而這種歷史意義正是雪碧用以聰明區隔分眾市場的基礎。他們甚至添加一句更為嘻哈取向的文案：「雪碧風格萬千，因為你依本色行事。」我不知道這是否能讓雪碧成為嘻哈陣營一員，但它的確讓雪碧與嘻哈文化最酷的一面產生連結，也為這個產品重新定位。以前，誰又能想像我會在了一本嘻哈專書裡花這麼多篇幅談雪碧？

索賈姊妹的故事（注9）

八〇年代末，我常在學術研討會或群眾示威場合看到麗莎·威廉森（Lisa Williamson）發言，總是印象深刻。她鐵定可以躋身非洲裔美國人未來領袖。她的聲音充滿對同胞的炙熱愛意，她的心智則屬辛辣、飽學、非洲中心主義的知識份子。我常覺得「後靈魂樂時代」的人對政治思想缺乏專注且系統性的瞭解，威廉森則大大不然。

威廉森在羅格斯大學（Rutgers University）主修美國歷史與

非洲研究，積極參與反種族隔離運動，在冷漠的八〇年代，這是唯一能真正團結非洲裔美國大學生的政治訴求。威廉森讓我想起民權時代那些極端投入運動的高級知識份子。

她的概念不在種族平等待遇，而是受黑人民族主義廣泛影響。她曾為文：「我相信我們必須組織所處環境。我們必須奉獻技術、資源與關懷給社區裡的非洲裔年輕孩子。就我看來，人人都應先幫助自己社區的孩子，這是最重要的目標。」

儘管我在威廉森身上看到前輩運動者的影子，但她的確是這個時代的產物。她出生布魯克林區一個破碎家庭，由母親扶養長大，先後住過幾個紐澤西州小鎮。她討厭黑人教會裡那些長輩，喜歡饒舌音樂。她曾說：「饒舌音樂讓我覺得極端性感，被鼓聲控制。它也讓我意識到美國黑人可悲處境的迫切性。」大學畢業後，威廉森在「美國聯合基督教會種族正義委員會」（United Church of Christ Commission for Racial Justice）裡替班·查維斯（Ben Chavis）牧師做事。一開始，她很懷疑替牧師做事有什麼用，但是查維斯建議她組織一個年輕社運者的網絡，立即吸引了她。

查維斯不是那種建制階層的牧師，他除了參與民權運動外，在加入民權運動組織Wilmington Eight期間，還曾因該組織涉入北卡羅萊納州一個種族衝突事件，而入獄服刑四年半。許多人認為該指控是捏造的。查維斯多次目睹威廉森參與學生活動的表現，認定她有領袖氣質。這種識人之明也顯示查維斯思想開放進步，讓他當選「有色人種民權促進協會」的主席。他在擔任主席期間，大力推廣黑人少年幫派份子外展事工（outreach），一九九七年，他因財務處理失當被開除主席一職，稍後棄絕基督教，加入「伊斯蘭國家」，成為Louis Farrakhan的副手。

在「種族正義委員會」期間，威廉森大部分時間用來與其他

年輕運動者溝通，整頓資源，在黑人社區舉辦座談會與活動。就是那段期間，她遇見一個孩子，改變了她的一生。這個孩子住在紐約惡名昭彰的福利旅社（welfare hotel）（注10），那是政府出資補助、骯髒污穢的住屋單位。威廉森認識了居住此地的青少年後，執意改變他們的生活。

結果她發現「美國聯合基督教會」在北卡羅萊納州擁有一個廢棄的黑人學院，游泳池、宿舍、教室一應俱全。威廉森相信：「如果每年夏天將一百名孩子帶到那兒過幾個月，遠離城中區的高度壓力生活，一定可以得到某些成效。」在那兒，他們可以開設傳統課程，也可以教導孩子黑人歷史甚至個人衛生習慣。

威廉森的音樂職業生涯始於她與Def Jam副總裁Bill Stepney的相識。她提議舉辦一場饒舌演唱會，替她的夏令營募款，讓饒舌音樂直接挹注陷於危機的黑人青少年。那場一九九〇年演唱會在阿波羅劇場舉行，紐約饒舌巨星全體參與，包括「人民公敵」、L.L.Cool J、Heavy D、Big Daddy Kane、Stetsasonic、MC Lyte，一共募集了六萬美元，成為威廉森「非洲青年求生營」（African Youth Survival Camp）的開張經費。這是威廉森的一大勝利，也讓饒舌圈人士刮目相看。憤怒的言語、高度的投入，在在讓威廉森與「人民公敵」互相吸引，逐漸與該團的製作人Hank Shocklee、團長查克·D交好。一九八九年，「人民公敵」的公關「葛里芬教授」被控發佈反猶太人言論遭撤職，威廉森成為該團繼任公關部長。查克·D為她取名索賈姊妹，將她重新定位為足以匹敵「人民公敵」的女藝人。

相較於凝聚人心、樸實無華的幕後工作，威廉森蛻變成索賈姊妹，一開始便鎖定成為具有高度自覺、公眾影響力的流行偶像。挾著「人民公敵」的背書，威廉森被設定從青年領袖轉型為市場商品。一九九二年，索賈姊妹與Epic唱片簽約，在總統大選

正熱時，她的首張專輯*360 Degrees of Power*與煽動性極強的單曲“Slavery's Still in Effect”上市。儘管立意良好，這張專輯卻全是「人民公敵」的翻版，索賈姊妹的押韻唱詞能力也十分薄弱。如果不是前阿肯色州州長柯林頓注意到威廉森五月十三日接受《華盛頓郵報》訪問的談話，或許到頭來她只是個模仿「人民公敵」不成的藝人。

針對種族議題，柯林頓批評索賈姊妹的談話是「呼籲黑人戮殺白人」，要求賈克遜牧師與他的「彩虹聯盟」(Rainbow Coalition)共同譴責索賈姊妹。柯林頓陣營一定有人誤解索賈姊妹是饒舌大明星，雖然他的談話是項莊舞劍，志在賈克遜牧師。柯林頓的訴求對象是白人選民，他們認為民主黨過分迎合「討厭鬼」賈克遜以及他所代表的「特殊利益團體」——黑人。柯林頓對索賈姊妹的批評是刻意讓賈克遜處於防守地位，並進一步在「黑人種族主義」議題辯論上取得道德制高點。要不是柯林頓陣營斷章取義索賈姊妹的談話，這一招或許會成功。

索賈姊妹在接受訪問時，針對一九九二年洛杉磯大暴動說：「政府與加州州長都清楚知道洛杉磯每天都有黑人死於幫派暴力。如果你是幫派份子，通常都會殺人，何不殺白人？當黑人戮殺自己的兄弟時，你難道認為他們當中有人會認為白人較好，或者不該死？」

共和黨常以攻擊流行文化做為政治便宜手段，柯林頓這一代所謂的「新中間」民主黨員也常以嘻哈文化為替罪羔羊。強迫唱片公司為猥褻唱片做分級標示的「父母音樂資源中心」(Parents Music Resource Center)，便是由高爾夫人蒂波在一九八四年所創。總是高唱公共道德卻在私生活屢屢跌跤的柯林頓成功利用索賈姊妹事件，讓白人選民認為他無畏民主黨一向「曲意逢迎」、讓他們「備感威脅」的黑人選民，他也利用主流選民對索賈姊妹

的一無所知，扭曲了她的談話原意，巧妙操縱大眾對嘻哈文化在美國社會日趨重要的普遍憂慮。結局是，索賈姊妹享有的不只是十五分鐘的短暫名氣，媒體到處可見有關她的社論，還有各種電子媒體訪談。《新聞週刊》拿她做封面人物，她也接受《花花公子》訪問。儘管廣受媒體矚目，她的專輯僅賣出五萬張。

索賈姊妹如果是一個缺少資源或者性格無趣的人，這種銷售數字極可能敲起她的事業喪鐘。但是她在「時代出版社」(Times Books)的協助下，順利轉型為作家。就像黑人民族主義一度是嘻哈音樂熱門話題，以非洲裔美國女性愛情關係為主旨的小說與非小說，也成為熱門出版類型。一九九六年，索賈姊妹的《並無不敬》(*No Disrespect*)上市，那是一本高度坦白的回憶錄，以政治運動為背景，記錄她對X世代情愛關係的觀察。這本書非常暢銷，卻隻字不提她與柯林頓總統的衝突以及後續的爭議，也未觸及這件全國皆知的醜聞對她的心理衝擊，更未提及她個人的情愛生活。諷刺的是，索賈姊妹筆下的軼聞——與毒梟約會、性成長、愛情關係裡的規矩——處處令人想到SWV、TLC、Changing Face等嘻哈／節奏藍調暢銷團體的歌詞。

索賈姊妹現已結婚生子，替「吹牛老爹」主持「老爹安置」(Daddy's House)慈善計畫，還主持一個類似當年她創建、讓她和饒舌圈拉上線的夏令營。她的生涯從反種族隔離運動者到憤怒的民族主義饒舌歌者、兩性問題專家，而後重返慈善工作，凸顯出「過動兒」般的嘻哈文化不時在兩極間擺盪。嘻哈文化裡，最具銷售力的不是牢不可破的理想主義、對目標的投入與堅持，甚至不是朗朗上口的旋律，而是它最一以貫之的元素——極具吸引力、不斷蛻變的自我意識。

【譯注】

1. Drew "*Bundini*" Brown：布朗是阿里的拳擊指導，阿里最有名的口號「像蝴蝶飛翔，像蜜蜂猛叮」(float like a butterfly, sting like a bee)便是由他發明的。每次拳賽前，阿里都會與布朗一起高唱這兩句口號。

2. Security of the First World：「人民公敵」的舞群。

3. 本小節標題原為Fat Laces，一方面指當時的愛迪達球鞋盛行寬鞋帶，另一方面，fat一詞代表油水豐厚。意思是指Run-D.M.C.與愛迪達搞定一筆球鞋代言的大合約。

4. hi-top fade：一種頭頂高聳、兩側削薄的髮型。

5. urban legend：恐怖而毫無根據的故事，透過耳語形式傳播開來，被視以為真。譬如拐騙集團剝掉小孩的手腳、抓去當乞丐，或者衛生棉裡有蟲會進入陰道等。

6. *New Jack City*：Wesley Snipes主演，在台上映時取名「萬惡城市」。

7. cilo dice：一種必須擲出四、五、六才算贏的骰子戲。

8. Fred Williamson：黑人演員。

9. 本節小標為Souljah's Story，描寫Lisa Williamson的故事，Sister Souljah是她的藝名。Jah是牙買加rastafarian信仰裡的「上帝」，souljah即為上帝之靈。此處翻譯索賈採音譯。

10. welfare hotel：將廢棄的工廠、旅館、學校改建，廉價出租給低收入的家庭，謂之福利旅社。

第十三章 太棒了 (注1)

遮住你的嘴，因為你幾乎嗆著

看到郵差的那話兒塞在你老婆的嘴裡

——Slick Rick, "Treat Her Like A Prostitute"

一九八九年，我參加亞特蘭大史柏曼學院 (Spelman College) 的一個座談會，我不記得確切主題，但應當和嘻哈音樂有關，因為那段時間我參加的所有座談會都是談嘻哈：它為什麼存在？意義何在？能持續多久？那時，嘻哈音樂進入唱片圈十年，這些是一般人最常問的問題。史柏曼是美國南方的女子學院，當時，2 Live Crew的猥褻歌詞是全國爭論議題，因此我得意洋洋對路德·路克·坎貝爾 (Luther "Luke" Campbell) 發動攻擊，指出他的歌詞是對女性暴力相向 (在我看來，他們是以此卑劣手段來彌補歌詞押韻能力的不足)。史柏曼學院似乎是發表上述看法的完美場所。

但是我錯了。座談會場的前排是史柏曼學院的女學生與教職員，後排卻全是隔鄰莫浩斯學院 (Morehouse College) 的男生。當我抨擊2 Live Crew時，禮堂後排傳來陣陣噓聲。來自邁阿密的黑人弟兄企圖轟我下台，大叫：「路克知道他寫的是哪些女孩。」「他唱的是他認識的那些自由城 (Liberty City) (注2) 騷貨。」更令人吃驚的是數位史柏曼學院的女生也加入捍衛路克的行列。

她們堅稱那是路克對浪貨的親身體驗，每句惡劣歌詞都有所本。不管路克的女性觀感多麼變態，史柏曼學院某些女生並不認為「給我你的屎」「掏出那話兒」有什麼不對，只要歌詞描寫對象是路克認識的爛女人即可。對那些攻擊我的莫浩斯學院男生以及捍衛路克的史柏曼女生而言，路克不是「色情歌者」，而是文化英雄。他們是「寫實」擁護者，而我是錯誤詆毀一個用歌詞呈現街頭現實的人。2 Live Crew是否以大眾商品形式促銷性別主義，這個大議題對他們而言，並不重要。

座談會結束後，史柏曼學院一位女教授讓我對那晚的境遇有了較全面的瞭解。她說，莫浩斯及鄰近黑人學院的男生性騷擾、性攻擊史柏曼女生的現象不斷升高，該校因而成立一個輔導機構，教導學生如何對付性騷擾與約會強暴，反觀，男學生為主的鄰近學院並無任何輔導措施。

我發覺這些男、女學生的態度老派到恐怖程度。如果一個女孩被貼上「爛女人」、「浪貨」、「騷女」標籤，沒有人要挺身捍衛她。如果一個男學生對她得寸進尺，她的淫亂名聲是否便合理化了男生的侵犯作為？想到這些學生並非出身破敗、貧窮的國宅計畫區，而是生活在全美最富有、最有名望的兩所黑人學院，居然還抱持這種維多利亞時代僵化的道德觀，更加令人不寒而慄。

當晚，我坐在旅館裡思索2 Live Crew與黑人的厭惡女性（misogyny）表現。顯然，有些基本東西我沒搞懂。首先是音樂。2 Live Crew的音樂不是紐約節奏，也不是康普頓的電腦取樣放克，它是一種具有邁阿密特色的貝斯重擊、熱力十足、歡樂派對的音樂，節奏架構是類似Soul Sonic Force “Planet Rock”單曲的電子放克。

就是這種音樂充斥自由城的浩室舞會，它也是波瓦郡（Broward County）白人大學男生的最愛，最後，成為全球脫衣

舞俱樂部的背景音樂。對春假狂歡的大學男生而言，不管他們是參加亞特蘭大Freaknik（注3）的黑人學生，還是在達通納海灘（Daytona Beach）盡情享樂的白人大學生，2 Live Crew的音樂都是「溼T恤」比賽與其他狂歡活動的非正式配樂。某種層面來說，我貶抑2 Live Crew，是因為我對此地文化一無所知。

但真正困擾我一整晚的是那些學生所謂的「寫實」。直到今日，我仍覺震撼，許多成長於嘻哈時代的孩子對生活的看法其實很狹隘，他們或許不曾有過街頭經驗，卻認定街頭教條定義一切真實。悲哀的是，他們往往缺乏更大的視野。2 Live Crew作品的社會分殊化意涵——黑人男性以可怕字眼描繪女性——絲毫不撼動這些學生。至於2 Live Crew成為兩性戰爭最新砲火，也未獲得學生重視。

文化戰爭

整個「後靈魂樂時代」，非洲裔美國人陷入一場兩性戰爭，形式雖間接，戰況卻高度緊張。這是一場以言語文字、書籍、雜誌互相攻擊的戰爭，一邊是詩人，另一邊是電影與饒舌歌手。就我記憶所及，第一發砲火是由恩托薩姬·桑吉（Ntozake Shange）（注4）在一九七六年發射。武器是她的劇場詩作*for colored girls who have considered suicide/when rainbow is enuf*。這個詩作以七個女人為主角，用詩人的敏銳語言搭配女性交心的精神，回憶她們的生活、愛情，以及愛人施諸她們的惡行。詩作的重頭戲是「紅衣女子」（注5），那段詩取名「與愛人威利·布朗的一夜」。威利·布朗是個越戰退伍軍人，迷人、瘋狂，但有毒癮，不僅虐毆女友，並在盛怒之下，將他們的幼兒丟出窗外。*for colored girls who have considered suicide/when rainbow is enuf*是劇場震撼

之作，捕捉了黑人女性長期以來的挫折、困惑與痛苦，讓觀眾久久無法忘懷。

第二波砲火來自蜜雪兒·華勒絲（Michele Wallace）（注6）的巨著《黑人男性氣概與超級女人迷思》（*Black Macho and the Myth of the Super-Woman*），這本書出版於一九七八年，造成頗大轟動。當時女性主義者正處於「黑人男性是布基人」（注7）階段，非洲裔美國男性常被刻畫成強暴犯、搶劫犯或各式劫掠者，好像我們都活在葛里菲斯（D.W.Griffith）的電影「國家的誕生」（*Birth of a Nation*）（注8）裡。華勒絲的《黑人男性氣概與超級女人迷思》一書揉合告白式寫作與文化史，點出黑人男性在民權運動與黑人民族主義階段，經常剝削女性同胞，指出不少具有夢想遠見的黑人領袖常自認有權亂搞性關係。這個骯髒秘密惹惱女性主義者，也引來黑人領袖恐慌否認。《黑人男性氣概與超級女人迷思》雖不是毫無瑕疵的作品，卻點出非洲裔美國政治領袖圈那種令人不安的男性中心思想，並甘冒被同胞指摘背叛的不諱，將大家對民權奮鬥的討論轉移到兩性平權。

桑吉與華勒絲開創了黑人文學史頗具震撼與爭議性的新頁，但她們不是唯一者。從一九七〇年代開始，不少黑人小說家受到女性主義影響，以生活點滴為靈感，創作出一些令人難忘、突破性的文學作品。不管是蓋兒·瓊斯（Gayle Jones）的 *Corregidora*、愛莉絲·華克（Alice Walker）的《格藍治柯布蘭的第三段人生》（*The Third Life of Grange Copeland*），還是諾貝爾文學獎得主湯妮·摩里森（Toni Morrison）的早期作品《最藍的眼》（*The Bluest Eye*）、《舒拉》（*Sula*），這些作品全源自同樣的欲望：讓長期遭到壓抑的非洲裔美國女性發聲，它批判白人種族主義，也檢討生命中男人帶給她們的痛苦。

透過華克與學者瑪麗·海倫·華盛頓（Mary Helen

Washington）的努力，佐拉·妮爾·賀斯頓（Zora Neale Hurston）（注9）成為黑人女性成長的守護聖者。在這之前，她只是黑人文選裡的一個名字、哈林文藝復興運動（Harlem Renaissance）（注10）的小角色。賀斯頓那種充滿母性智慧、南方儀式，以及敏銳的人物性格描寫筆法，深深影響華克的《紫色姊妹花》（*The Color Purple*）與泰莉·麥柯蜜蓮（Terry McMillian）的 *Disappearing Act*。非洲裔美國人的文學傳統一向由男性主宰，這股賀斯頓復興熱讓她與艾禮森·萊特並列文壇重量級，宣告黑人女性開始重新思考過去歷史，用一支筆將自身經驗寫入論述場域。

這種努力與懷舊無關。對人數日益增多的黑人中產階級女性而言，這種自發性努力是為了尋找一個適用於現代的角色模範。就像霹靂男孩成為「後靈魂樂時代」一股力量，受過大學教育、向上流動、社會意識強烈、關心政治的黑人女性族群，也成為一股重要力量。她們有的是大學教授，有的是社工、雜誌總編輯、地方新聞主播、精品店老闆、行政助理、製片公司主管——各式各樣的職業婦女。黑人女性月刊 *Essence* 於一九七一年創立，成為幫助女性培力、提供務實建議、頌揚姊妹情誼的重要論壇。反觀，過去三十年來，並未出現和 *Essence* 同等分量、相同影響力的黑人男性雜誌。

八〇年代初，黑人女性從《紫色姊妹花》（原著小說以及史匹柏改編的電影）汲取一種新增的自我肯定，引來黑人男性的厭惡。多數批評和當年桑吉、華勒絲面臨的圍剿理由一樣——何必家醜外揚？進一步深究，便會發現黑人男性其實是痛恨這些針對黑人社群而發的「女性中心觀點」居然這麼受到歡迎。他們批評華克將黑人男性的厭惡女性意識等同於白人種族主義，令他們非常不爽。當我還是個年輕作家時，參加過不少次作家會議，發現

黑人女作家的種族忠誠度常成為會中被批評、叫囂、鄙夷的一大原因。

嘻哈音樂的威利·霍登 (注11)

史柏曼學院那晚的經驗讓我回想起那些作家會議，尤其是我想到在場應有不少女學生讀過華勒絲·桑吉、摩里森的作品，可能是課堂指定讀物，也可能有人純為享受這些作品散發的自我培力意識而讀。但是正如人類有趣的矛盾本性，這些年輕女孩居然也能捍衛2 Live Crew的性別主義歌詞，並在他們的歌聲中歡欣起舞。

黑人總是兩種矛盾立場並存，一邊讚美上帝，另一邊與魔鬼快樂起舞。後來我才尷尬發現我對路克的批評，和許多年前那些「高尚」黑人批評藍調、爵士音樂沒兩樣。這真是悲哀的醍醐灌頂。

《紫色姊妹花》與2 Live Crew在藝術成就上，如雲壤之別，但兩者都是南方地區慘烈的兩性戰爭產物，都反映了存在於鄉野地區的沙文主義，只是各據兩個極端。

我還是想瞭解人們為何捍衛路克謾罵女性。如果你稱路克是「文化毒梟」，銷售快速刺激、能隨之起舞的厭惡女性意識，他的同儕捍衛者可能會反擊說，路克不過是想賺錢罷了。這代表賺錢可以合理化一切。某種程度，這些人是在說此類音樂除了賺錢，沒有其他意義。

對不少南方人而言，路克是賺錢的表率。他在邁阿密最糟糕的社區自由城有一整棟樓，雇用不少社區居民，在邁阿密有家舞廳，還做過一首歌“Janet Reno”讚美達地郡 (Dade County) 檢察官雷諾 (她後來成為柯林頓政府的司法部長) 強迫父親必須支

付子女贍養費。這首歌曲讓路克成為傑克·湯普森 (Jack Thompson) 的仇人，後者正代表共和黨角逐州檢察長。除了這些豐功偉業，或許從唱片工業角度來看，路克最成功的地方是他的作品完全獨立發行，不讓新力、華納、寶麗金這些國際大公司賺他一毛錢。

不像備受讚揚與尊崇的上城唱片或Def Jam，路克的廠牌從來不仰賴國際大公司金援，很諷刺的，這點讓他超越許多國際大公司支持的嘻哈唱片公司，在精神上更趨近摩城唱片的傳統。因此路克不僅是社會逆小子，也是唱片工業的叛逆者。就連厭惡他歌曲的嘻哈鑑賞家也佩服他的獨立精神。但千萬別把投入與才氣混為一談。他的公司剛創立時，取名「天行者路克」(Luke Skywalker Records) (注12)，導演喬治·盧卡斯甚為不悅，幾番律師信函往來後，「天行者路克」唱片消失了，改名路克唱片。

史柏曼學院演講不久後，2 Live Crew成為全國茶餘飯後議題。當時佛羅里達州的共和黨籍州長巴布·馬丁尼茲 (Bob Martinez) 為了爭取強調家庭價值的選民，猛烈攻擊2 Live Crew。他對全州的政治人物與警察發動傳真攻勢，提醒他們注意2 Live Crew的猥褻歌詞。不久，他要求州檢察官展開調查。這些都創造一種不利路克、充滿敵意的法律環境。

所有針對路克而來的怒火攻擊，都及不上某位佛州聯邦法官裁定*Nasty as They Wanna Be*專輯內容猥褻，這讓2 Live Crew成為美國第一個唱片不得販售給未成年人的音樂團體。審判期間，不少人挺身捍衛2 Live Crew，包括哈佛大學黑人學術巨擘蓋茲二世、「美國公民自由聯盟」(American Civil Liberties Association)。根據他們的證詞，2 Live Crew不是一支惡劣的饒舌團體，而是一個範例，表現黑人歷史悠久的幽默、諷刺傳統。

2 Live Crew熬過這次攻擊（銷售還因此狂增），但並未完全脫離火線。

一九九〇年，羅德堡一個唱片零售商因為販售*Nasty as They Wanna Be*給未成年人而遭逮捕。沒多久，另一個佛州店員也因同樣理由遭捕。一九九〇年底，這股反2 Live Crew運動終於逮到「本尊」，他們在波瓦郡一個大學男生派對表演，因為動作猥褻遭到逮捕。隨之而來的媒體大幅報導，讓這個齒列不整的唱片大亨成為好色饒舌與反出版審查的英雄。

一九九一年，2 Live Crew戲仿改編Rob Orbison的名曲“Pretty Woman”，遭到該曲版權代理公司Acuff-Rose的強力攻擊。Acuff-Rose是鄉村歌曲界極有勢力的公司，認為他們是在保護珍貴的智慧財產免受2 Live Crew惡名玷污。諷刺的是，2 Live Crew改編“Pretty Woman”倒是該團少見的音樂佳作。這場「高尚」與「粗鄙」的戰爭一路打到最高法院，法院判決2 Live Crew的“Pretty Woman”是一首戲仿（parody）（注13）作品，因此受著作權法的合理使用（fair use）條款保障。

儘管得到輝煌勝利，路克的王朝卻不復昔日光芒。2 Live Crew的團員DJ Mr. Mixx與Brother Marquis因為金錢糾葛離團而去。一九九四年，路克唱片旗下藝人MC Shy-D控告該公司積欠版稅，判決獲賠七十萬美元。路克面對紛沓而至的官司、公司開銷過大，以及連續數年纏訟的龐大律師費，終於在一九九六年宣告破產。就在路克的事業走下坡，由他創建的那種邁阿密重擊音樂，正野火般蔓延全國，光是邁阿密／亞特蘭大這條軸線，便爆出不止乾淨（與路克相較之下）的暢銷曲，包括Tag Team的“Whoomp! (There It Is)”、69 Boyz的“Tootsie Roll”、Quad City DJ的“Ride the Train”、Ghost Town DJ的“My Boo”、B-Rock & the Bizz的“My Baby Daddy”。

一九九七年，路克和Island唱片簽下合約，雖然2 Live Crew已經不存在了，但他的作品依然「性」掛帥。在他的演唱會現場，女歌迷經常被請上台來跳舞、脫衣，如果她們願意，還可以和路克在舞台上來段口交活春宮（在日本表演時，便出現這種場面）。或許是唱片內容的自然延伸，路克為自己取了「大扁船長」（Captain Dick）綽號，出版一份黑人男性雜誌，並主持付費收視的限制級脫口秀。

路克做為嘻哈界「威利·霍登」的日子已經過去，但是，那晚我在史柏曼學院被視為叛徒遭到圍剿的記憶卻未能淡去。當拳王泰森被控在日本強暴選美參賽者，數位牧師跳出來捍衛他時，我想起了史柏曼那一幕。當吐派克在紐約旅館涉嫌強暴，歌迷不問理由群起捍衛他時，我想起了史柏曼那一夜。當O.J.辛普森對妻子施暴，多數黑人否認那是家庭暴力時，我也想起了史柏曼那一夜。針對男性同胞的特權妄為，非洲裔美國社群總是不加思索全面捍衛，這種態度既不理性亦頗具摧毀性。支撐此種立場的是一股偏執心理，認為這些黑人兄弟（不管是路克、吐派克或泰森）是因為名氣太大，才成為白人的攻擊目標。通常，他們是對的。許多白人喜歡打倒黑人偶像。但並不是所有黑人弟兄都可以此為藉口。這種偏執心態常使人對事實盲目。他們以陰謀論出發，認為這些都是白人企圖摧毀黑人的陰謀，但事實是，有時是黑人兄弟自己搞砸鍋了，活該遭到社會禁絕、送去坐牢。

其實，兩種解釋都可能正確——白人陰謀加上黑人男性的蠢行，肇下無法收拾的災難。拿2 Live Crew來說，他們的歌詞就像賴利·佛林特（Larry Flynt）創辦的《好色客》雜誌，不斷大力衝撞對女性應有的莊重界線。路克的作為簡直就是邀請天上女神懲罰他。

但另一事實是湯普森（路克以“Janet Reno”一曲讓他在邁

阿密檢察長選舉落敗)也將逮捕路克視為第一要務。這個行動毫無陰謀。只要記者願意將麥克風對準他,湯普森便大肆叫罵2 Live Crew猥褻。這個反2 Live Crew運動延燒到州長馬丁尼茲、全佛州的政治人物,甚至影響了波瓦郡檢察長的選舉。

或許這個讓豐臀黑人女孩錄影帶變成唱片銷售利器、在愛滋猖獗時代還高唱多重性伴侶的路克,並不是我所認定的那種惡棍,但他也絕不是十年前史柏曼學院與摩浩斯學院捍衛者口中的英雄。

歌唱皇后與毒蟲野雞

嘻哈並未創造出Bessie Smith、Billie Holiday(注14)與Aretha Franklin,或許你可辯稱昆琳·拉提法是女性培力的一種象徵,是饒舌樂界的Aretha Franklin,但是她的藝術影響力與這位「靈魂樂皇后」絲毫不能相提並論。同樣的,你或許會說Salt-N-Pepa的四白金唱片與乾淨的性感形象堪比Supremes合唱團的流行魅力,但是該團的兩位歌者與美麗的DJ Spinderella永遠不是Diana Ross。

嘻哈音樂進入唱片圈已二十多年,這段期間,我們看到黑人女歌者Chaka Khan、惠妮休士頓、Anita Baker、Tracy Chapman、Mary J. Blige、Erykah Badu竄起,但是饒舌圈除了拉提法、Salt-N-Pepa與MC Lyte屹立十餘年,Yo-Yo、資深DJ與混合作品(mix tape)女將DJ Jazzy Joyce獲得某些尊敬外,並未出現深刻影響饒舌藝術發展的女歌者。九〇年代末期,Foxy Brown與Lil' Kim曾證明粗糙的語言與性魅力有助唱片銷售,但她們可不是先創者。舊派MC如「糖山唱片」的女子三人組Sequence,以及Funky Four + 1的Sha-Rock是最先使用這套公式者。(九〇年

代末,維吉尼亞州的饒舌歌者兼作家Missy "Misdemeanor" Elliott以多面向歌手形象竄起,展現某種萌芽階段的創造力。)但我必須說,上述女藝人如果沒做唱片,嘻哈的發展也不會有不同。

嘻哈與靈魂樂不同,後者源出黑人教堂,女性的感性是整體靈魂樂環境的重要元素,但是饒舌樂的感性在街頭形塑而成,受男子氣概主宰。除了極少數例外,嘻哈文化的強烈競爭特質將女性排除在外。一九八五年的「饒舌世界至尊戰鬥賽」(Rap Battle for World Supremacy),Roxanne Shanté打敗Stetsasonic的Fruitkwan以及舊派英雄Busy Bee,幾乎贏得當年的MC王座,至今仍令人難以忘懷,因為女性在嘻哈圈甚少有平等競爭的機會。嘻哈文化有種「青春期」氣息,它的表達多在取悅青春男孩,往往將女人排除在對話之外。藍調與靈魂樂的骨幹是以成年男女情愛關係的動盪為主,在其中,男女都可訴說自己的愛、恨、不忠與慾望。嘻哈音樂的典型敘述者則是憤怒、好色的年輕男性,往往痛恨(至少不感興趣)維持固定情愛關係。

毋庸贅言,在嘻哈的泰半歷史裡,男性消費者(不管黑人或白人)根本不接受饒舌女歌者。饒舌圈中歌詞最具女性特色的歌者如拉提法與MC Lyte,在踏入歌壇初期,都必須擺出強硬姿態與男性競爭。MC Lyte在一九八八年灌錄首支單曲,卻直到一九九三年的“RuffNeck”才得到金唱片。拉提法於一九八九年出道,四年後才得到金唱片專輯。但是“RuffNeck”是一首頌揚黑人雄性作風的歌曲,靠傑出的節奏與音樂錄影帶獲勝。拉提法的金唱片則要歸功她參與福斯電視網情境喜劇「單身女郎」演出,攀上巨星地位。

MC Lyte靠著性感魅力在饒舌圈獲得突破,一點不令人訝異。Salt-N-Pepa耕耘此套公式已久。這支嘻哈樂圈最成功的女子

團（也是不論性別，賣得最好的團體之一）剛出道時，還是幾個略顯肥胖的霹靂女孩，慢慢變成肌肉結實的魅力女子，在製作人Hurby Luv Bug（本名Hurby Azor）的監督引導下，從一九八六年起，便不斷以「性」做為唱片販售利器。

Foxy Brown與Lil' Kim套用Salt-N-Pepa的公式，更加明目張膽使用性魅力，穿上設計師服飾（Foxy Brown偏好Dolce & Gabbana、Lil' Kim喜愛凡賽斯），成為主動出擊的慾望客體。不管是性感小貓或需索無度的慾女形象，事實是她們均未能在音樂裡探索九〇年代黑人女性的複雜處境，至少未能呈現此一議題的灰色地帶或提出任何洞見。

平心而論，這些女MC都受到侷限，只能表現黑人年輕女性在都會生活裡的困頓角色。八〇年代中期起，非洲裔美國人社群高度聚焦貧民窟生活，將其視為美國黑人生活的樞紐。這種貧民窟中心觀點非常嚴酷、缺乏同情心，而且反女性，讓柔軟、優雅與母性直覺顯得毫無必要。也是在那段時間，稱呼女人為「賤貨」（bitch）變成一種值得尊敬的表達方式。這一切都和快克氾濫大有關係，它嚴重摧毀男人與女人、為人父與為人母者。

嘻哈風格促使女性穿得和男人一樣、口出同樣的穢言與粗口，不僅全盤接受霹靂男孩的人生觀，心態上也認為女性特質不值一晒。嘻哈文化裡，所謂的女性氣質就是大耳環、鄰家女孩，活躍的性生活更是被讚美，證諸於未婚生子現象急劇上升。但是八〇年代嘻哈文化裡，雌雄莫辨的形象還是一股強大力量，讓更為傳統、堅固的女性價值如柔軟、育養、忠誠、親密顯得毫無必要、無關宏旨，甚至危險。直至今日，嘻哈文化裡還是有一種同性情色（監獄生活培養出來的）成分，讓女性除了成為性慾出口外，無足輕重。

九〇年代中起，鐘擺垂盪到另一邊。好像急於補償八〇年代

的損失，緊身衣服、華麗髮型、設計師修剪過的長指甲與露出肚皮的穿著，打敗了雌雄莫辨風格。或許是大家厭倦了「強硬」是唯一的都會酷派風格代表，微調回去早期的性感路線。這種對七〇年代的懷舊顯現在九〇年代的電影、廣告、音樂裡，流行服飾更是此種「性感裝扮」的源頭。一百五十美元的耐吉運動服讓位給凡賽斯的太陽眼鏡。一九九〇年，En Vogue點燃熱火，饒舌圈雨後春筍出現亮眼華麗、身穿設計師名牌服飾的女子團，正是這股「女性氣質復甦熱潮」的最佳反射。

但是，服裝並未改變嘻哈文化裡功能失調的女性形象。饒舌音樂創造許多有關女性的俚語，譬如「浪貨」（skeezer）、「搖屁股的」（hootchie）、「毒蟲野雞」（chickenhead）（注15），還有到處聽得到的「賤貨」（西岸人發音為bee-yatch），已經成為非洲裔美國人的重要辭彙。氾濫到年輕黑人女性都隨口用來攻擊其他女人，更驚人的，甚至用來形容自己。充滿性自主是一回事，全盤照收男性攻擊性語言，是另一回事。嘻哈文化增強了黑人男性的精神與財富，卻將女性框架於刻板印象裡，削弱她們的價值感。就是這樣的文化景觀，讓2 Live Crew可以大削一票。

厭惡女性的饒舌音樂並不是男性對女人主義文學（womanist literature）（注16）的直接反應，也不是針對八〇年代在中產階級間萌發的黑人女性主義運動。多數嘻哈文化領導人物對這些文學論戰一無所知。他們當中不少人堪稱「功能性文盲」。但是隨著饒舌音樂不斷發展，這些作品不斷論述一種普遍的假設，那就是黑人男性飽受白人種族主義以及黑人女性的壓迫。打從一九八九年「酷哈洛克」推出“*They Want Money*”以來，嘻哈文化便充斥「女性淘金者」意象。“*They Want Money*”是第一首將女性刻畫為「斂財者」的暢銷歌曲。而根據Source雜誌的研究，一九八四年，Doug E. Fresh & Slick Rick的“*La-Do-Da-Di*”是第一首

稱呼女人為「賤貨」的歌曲。

一九八七年，「人民公敵」Yo, Bum Rush the Show專輯裡的「世故賤貨」(Sophisticated Bitch)單曲是里程碑，那首曲子不僅批評女人愛財，還點出向上流動的黑人女性與勞工階層黑人男性間的階級差異。查克·D在那首歌裡攻擊傲慢的黑人女性在派對裡不僅忽視他，還鄙夷他：「現在她要的是手提公事包的混蛋／如果你沒有／她就不甩你。」基本訊息是「她以為她比我好，幹她的。」這首歌直指黑人勞工階層男性與專業女性間的尖銳關係，透露出令人不安的真相。「人民公敵」因這首作品以及It Takes a Nation of Millions專輯裡的“*She Watch Channel Zero?*”單曲，而被評為「仇恨女性」，而如果饒舌音樂真如查克·D所言，是黑人的有線電視新聞網(CNN)，那麼它的確散佈仇恨女性的訊息。

「人民公敵」歌詞裡所勾勒的性與階級緊張對立，反映在嘻哈與黑人女性的關係上。不少MC靠詆譏中產階級黑人姊妹大賺其錢，得到的回報是不少黑人女性視此種音樂為黑人社區的洪水猛獸。雖然幾個有才氣的年輕女孩以寫作嘻哈歌曲維生(如Joan Morgan、dream hampton、Sheena Lester、Danyel Smith)，但其他女人(尤其是成長於靈魂樂與福音歌曲的年長女性)對饒舌音樂、它的主題、它的聽眾絲毫不起共鳴。事實上，嘻哈文化裡有太多東西當面侮辱她們珍視的價值。「難道金恩博士犧牲性命，就是讓年輕人唱歌時可以公然抓褲襠、詆罵女人為賤貨？」就是在這樣的脈絡下，塔克女士竄起勢不可免。

戴頭巾的女士

被暴風雪困在華盛頓特區是最慘的事，它的城市公共服務惡

名遠播，九〇年代時因管理不良與共和黨佔多數的議會大幅刪減預算，還差一點崩盤。所以，一九九四年二月十一日那一天，我原本要在聯合車站搭國鐵，結果淪落到坐計程車，讓一個原籍衣索比亞的司機載著我穿越滿城的雪堆，前往國會山莊，出席「商業、競爭、消費者保護委員會」下的「能源與商業」小組委員會所舉辦的公聽會。主題是「黑街饒舌」。

此次公聽會證明一個六十多歲女性對嘻哈議題設定舉足輕重。當我抵達公聽會場時，一眼便看到「史奴比狗狗」的Doggystyle專輯封面被放大掛起。這張封面以猥褻好色的漫畫筆法勾勒一隻發春的狗以及它的超長陽具，激怒不少女性。塔克女士已經高坐在這間天花板挑高、四壁鑲木板的房間，頂著她的註冊商標頭巾(這次是紫色的)，威嚴似皇后，身旁圍繞著一群黑人女性忠僕。這些女性多數年過三十，不光是她的政治助手，有些還是唱片圈資深老將，提供塔克女士唱片工業的生態資訊，利用塔克女士抒發她們對饒舌音樂的不滿，以及她們在唱片圈的無力感。歌手Dionne Warwick、Melba Moore都挺身支持塔克女士，她們只是冰山一角，隱於幕後的是一群女人，她們痛恨嘻哈文化賦予黑人年輕男性的力量。不僅饒舌音樂激怒她們，她們還有強烈的不平，覺得饒舌音樂創造出一批毫無價值的新企業家，讓她們變成被淘汰的前浪。

在陰謀論者眼中，黑街饒舌佔領了黑人文化。「德瑞博士」的The Chronic專輯賣了四百萬張，為Interscope-Death Row唱片賺了不少錢；「史奴比狗狗」的Doggystyle專輯破五百萬；西岸那些鼻音腔甚重的歌手則似乎無所不在，他們的派對狂歡音樂錄影帶攻佔BET與MTV。以此為觸媒，塔克女士直接攻擊Death Row的發行公司時代／華納，當時它是唯一美國自有的跨國娛樂媒體集團。塔克女士身旁一位女士介紹我認識她，她用那種我常在

「夜線新聞」裡看到的冰冷眼神與嚴峻面容迎接我。我知道老一輩的人不愛饒舌樂，但他們通常對年輕同胞頗友善。但是我發現塔克女士就和外面冰雪覆蓋的人行道一般冷淡。因為我參加公會是為黑街饒舌說話，根據她的定義，我勢必是白人複製品，而後者又控制了饒舌音樂圈。

塔克女士是民權運動資深老將（她曾和金恩博士並肩遊行），也是自由主義運動者，並擔任過公職（一九七一到一九七七年間，她是賓州州務卿）。塔克女士為黑人奮鬥盡過力。現在，她的明確目標是說服饒舌歌者「淨化」歌詞，這我可以理解，它源自年長黑人婦女長期以來對饒舌音樂的不安觀感。但是，針對饒舌歌詞的過分踰矩，她的批評不具可信度，反而像脫離現實的老祖母，更糟的，像個無知的投機主義者。基本上，她的論點是饒舌音樂（至少，她與那些女人不喜歡的饒舌音樂）會受歡迎，不是因為這種音樂有什麼優點，而是白人公司大力促銷的結果。

她告訴記者愛芮卡·布朗特（Erika Blount）：

黑街饒舌是種族屠殺文體的象徵，唱片圈人士受毒癮、貪婪、種族主義驅使，鼓勵此種音樂創作和發行。最純粹的饒舌樂是一種詩詞與散文藝術，和靈歌（spiritual）一樣，都在表達人生。黑街饒舌則是某些人推波助瀾下的變態表達形式，這些人長期以來利用娛樂工業剝削並投射負面形象，將非洲裔美國人貶抑勾勒成次等人種，和真正的我們正好相反。

我也討厭仇恨女人的饒舌歌曲，但是塔克女士不是接收了錯誤訊息，便是對饒舌音樂的歷史一無所知。三個創建仇恨女性饒

舌歌的團體2 Live Crew、Niggaz with Attitude、Geto Boys，全由黑人男性組成、簽約在黑人企業家旗下，而且唱片獨立發行。他們的歌詞不是穿西裝白人的觀點。它的歌詞、音樂，加上貧民窟中心觀點的行銷手法，讓它躍上全國論壇，但它卻是黑人男性想像力的惡臭產物。就連創立於一九八四年的Death Row唱片，雖是透過Interscope公司交由時代／華納發行，但是塑造其音樂與形象的幕後黑手卻是奈特、「德瑞博士」、「史奴比狗狗」，以及影響他們世界觀的那群夥伴。因此塔克女士最侮辱人、最弄巧成拙的論點是指這些黑人創作者的生命缺少自發力量，沒有白人大公司的介入，這類音樂根本不可能存在、發行，也不可能擁有聽眾。

出於一種紆尊降貴的種族忠誠心，塔克女士認定每樁黑人惡行背後必有一隻白人的手，拒絕直接挑戰黑人創作者與唱片公司黑人主管。這也是塔克女士後來被奈特與Death Row唱片欺騙的原因。在一次密談裡，奈特向塔克女士抱怨時代／華納公司主導了Death Row的音樂方向，請求她協助他重獲自由（以免償付數百萬美元的解約金）。奈特保證只要脫離時代／華納公司的腐化影響，他的唱片公司一定會走上全新方向。

為了表明雙方的信任，奈特自告奮勇要幫塔克女士向Capitol唱片取得Melba Moore演唱的“Lift Every Voice and Sing”的使用權。這首由James Weldon Johnson（注17）創作的歌曲被稱為「黑人國歌」。沒多久，塔克與她的女助手便幫奈特與時代／華納的音樂部門頭子Michael Fuch安排了一場會面，希望幫助Death Row唱片解除現有的發行約，還希望奈特或Michael Fuch能出資成立一個新的公司。塔克女士的智囊們懷抱美麗夢想，認為社會運動場域裡常見的權力運作，可讓她們達成上述目標。兩邊代表都希望我扮演會談的協調者，我拒絕了。

這場會面背著Interscope公司祕密進行，安排在歌手Dionne Warwick的家。但是奈特並未現身，倒是來了一封律師函，聲明Interscope公司對塔克女士的「非法干涉」提起告訴。塔克陣營相信Interscope發現此次祕密會談，對奈特施壓。我則覺得整件事根本是圈套，奈特與Interscope把塔克女士當成與時代／華納公司談判的抗衡籌碼。

如果說塔克女士的紆尊降貴態度、對唱片圈生態的缺乏瞭解還不夠糟，那麼她與自以為是、自私自利的共和黨右翼道學者威廉·班奈特（William Bennett）結盟，便堪稱糟糕至極。她的理由是少了共和黨的支持，她的呼籲就成空谷足音，但此舉卻是與美國黑人的大敵牽手。班乃特擔任全國掃毒總指揮期間，也正是快克橫掃各地城中區時，而共和黨大幅刪減社福預算，讓狀況更惡化，硬派饒舌樂就是在這種背景下竄起。更重要的，塔克女士犯了她用來指責嘻哈文化的同樣偽善毛病——與白人權力結構打交道，以遂自己的私利。無論塔克女士用什麼解釋合理化她與班乃特的聯手，都減低了她的道德正當性，讓她的錯誤看起來像是不擅權力遊戲，而非單純的無知。

一九九四年那個大雪紛飛的華盛頓特區早晨，沒其他大事。*Soul Train*節目的創辦人用最高貴的言語攻擊饒舌樂。塔克女士展示「史奴比狗狗」的專輯封面。嘻哈文化捍衛者——饒舌歌者Yo-Yo、Def Jam唱片總裁David Hareleston和我——則宣讀事先準備的聲明。出人意料，加州中南區的國會議員梅心·華特斯步入公聽會現場，發表一篇雄辯滔滔、捍衛饒舌的聲明，對加州那種頗具煽動力的饒舌類型更是不遺餘力辯護。當然，奈特、「冰塊」與其他饒舌明星均曾捐錢支持她在瓦特區推動的反貧窮計畫，對她捍衛饒舌樂的熱心不無影響。塔克女士的助手全然蔑視華特斯的論點，指責她收了「髒錢」，好像與共和黨的結盟給了她們論

斷他人的道德權威性。那次公聽會除了一大堆媒體報導外，一無結論。

一九九七年，塔克女士東山再起，出席時代／華納公司股東大會，攻擊這個娛樂跨國集團不該出版Lil' Kim的*Hard Core*專輯。塔克女士還是獲得一些媒體報導，但是沒人在意她的論點。Death Row唱片現在透過Interscope交由環球唱片（Universal）發行，她的老友奈特因違反假釋法入獄。（奈特最後一次出庭時，塔克女士坐在他母親旁邊，提供精神支援，似乎也在默默為奈特的人格背書。）「史奴比狗狗」在經歷謀殺官司勝訴後（注18），變得沉澱，也較不受歡迎了。兩個永遠位居報紙頭條的饒舌歌手吐派克與「惡名昭彰大人物」，則已經死了。

但塔克是個頑強的女士，不許死亡阻撓她為大眾高舉警告標語。一九九七年，她控告「吐派克」的遺產執行人，要求精神賠償，原因是吐派克*All Eyez on Me*專輯裡有兩句醜化她的歌詞，傷害了她的婚姻，讓她與老公足足兩年無法做愛——此一控訴的低級與剝削，遠勝過任何路克曾灌錄過的歌曲。

【譯注】

- 1.本章英文標題為too live, live這個字在饒舌語彙裡代表「很棒」之意。而本章一開始以邁阿密樂團2 Live Crew為主角探討饒舌音樂裡的仇恨女性意識，有一語雙關之意。
- 2.Liberty City：自由城是邁阿密某區的俗稱，位於邁阿密市與Dade郡之間，約莫三平方英里，它是當年「自由廣場國宅計畫區」的延伸，因此被稱為自由城。此地曾出過許多民權運動領袖，後來淪為暴力、謀殺、毒品充斥的貧民窟，最近幾年經過「還我自

由城」運動，治安逐漸改善。詳見<http://www.miami/c/community/guide/cities/docs/liberty.htm>

3. **Freaknik**：每年春假期間在亞特蘭大市舉行的黑人大學生狂歡會，也是男生追逐女生的大好場合。近年因意外頻傳，惹來外界批評，不少亞特蘭大商家在Freaknik期間都被迫關門。

4. **Ntozake Shange**：本名Paulette Williams，是美國著名劇作家、作家與教育工作者。Ntozake Shange是她後來取的非洲名，意指懷抱天賦、像獅子般行走的女人。

5. 這首劇場詩以七個女子為主角，分別以彩虹七色命名。

6. **Michele Wallace**：紐約大學博士，現任紐約市立學院教授，是著名的黑人文化評論者。

7. **Boogeyman**：虛構的恐怖人物，用來嚇小孩。

8. *Birth of a Nation*：「國家的誕生」以南北戰爭為背景，公然頌揚三K黨，反對黑白通婚，電影中的「好」黑人是知所本分的，「壞」黑人則是企圖跨越種族界線的。片中一群「黑人叛黨」衝進民宅濫殺，追殺小女孩。詳見Gerald Mast著，陳衛平譯，《世界電影史》，台北：電影圖書館（1985），pp.66-70。

9. **Zora Neale Hurston**：（1891-1960），美國非常重要的黑人女作家，寫作故事、小說、人類學民俗故事與自傳。她的作品影響許多黑人女作家，死後，她的作品更見光芒，獲得應有評價，被視為美國與世界文學的珍寶。

10. **Harlem Renaissance**：1920到1930年間，紐約格林威治村與哈林區出現活躍的黑人文化活動，包括音樂、文學與詩的創作，稱之為「哈林文藝復興」。這股運動不僅是文化性的，也是對種族主義的一種社會反抗，鼓勵許多黑人勇於頌揚自己的傳統，成為社會學者Alain LeRoy Locke所說的「新黑人」（The New Negro）。

11. **Willie Horton**：詳見第四章注釋九。

12. **Luke the Skywalker**：電影「星際大戰」中的角色。

13. **parody**：戲仿，是指借用原作品的形式、美學或文體，予以嘲諷顛覆。

14. **Bessie Smith**：美國早期藍調女伶；**Billie Holiday**：著名爵士女歌手。

15. **chickenhead**：有兩個意思，一個是染有快克毒癮、出賣肉體以滿足毒癮的女人。另一個意思是幫人口交的女人，可能是口交時女性頭部動作像雞啄米。詳見Robert L. Chapman, op.cit., p.89與<http://www.rapdict.org/terms/c>

16. **womanist writing**（女人主義書寫）一詞由Alice Walker所創，意義比女性主義書寫還廣，源自黑人傳統稱獨立、意志堅強的女孩為womanish。

17. **James Weldon Johnson**：出生於一八七一年，在一九〇〇年時寫作“Lift Every Voice and Sing”，大受歡迎，被譽稱為「黑人國歌」。一九二〇年，他成為「有色人種民權促進協會」的全國籌辦人，在一九二二年編輯出版*The Book of American Negro Poetry*，是非洲裔美國文學重要論述。

18. 一九九三年，「史奴比狗狗」被捕，罪名是謀殺共犯。他的保鏢McKinley Lee涉嫌槍殺Phillip Woldermarian，當時是由「史奴比狗狗」駕車。「史奴比狗狗」辯稱遭到跟蹤，保鏢拔槍之舉是出於自衛。此官司纏訟到一九九五年，「史奴比狗狗」才獲判無罪。

第十四章 賴以維生的技巧

★嘻哈美國

你是五塊錢男孩，我是百萬富豪
你是個白爛MC，你是我的歌迷

——Run-D.M.C. “Sucker MCs”

一九九五年十一月，瑞士蘇黎世機場，「武當派」團員「規律人」(Method Man)與DJ「愛蟲史達斯基」站在一起。前者的個人專輯創下白金銷售、嘻哈最新偶像；後者是舊派嘻哈先鋒DJ，也是個饒舌歌者。他兩人加上席蒙斯、各式樂手與演唱會工作人員，浩浩蕩蕩巡迴歐洲，慶祝Def Jam唱片創立十週年。每到一個城市，「規律人」演唱他最新個人專輯*Trial*的作品，史達斯基則負責打碟，做開場演出，讓歐洲聽眾品味一下紐約舊派嘻哈的風味。

史達斯基總是談他要東山再起，而且還是做個MC。他拿出一個手提收錄音機，播放他最新歌曲，跟著節拍開始押韻唱歌。那不是太壞的東西——史達斯基的確有韻律感，至死也不會消失。但那是老派的韻律感，七〇年代的遙遠遺物、有趣回憶，當時，他是上城區傳奇。

然後「規律人」上台，猛力攫住節奏，震撼整個現場。支配現場的能力加上流暢的節奏是「規律人」的註冊商標，這個年輕MC隨口便能唱出聰明的押韻歌詞與巧妙的切分音。「規律人」

的表演說明了史達斯基的東山再起企圖是多麼徒勞無功。史達斯基的打碟功力依然不錯，大量聆聽最新唱片，不斷淬鍊他舊派嘻哈的播歌技巧，做DJ，他不怕沒工作，但是做饒舌歌者，他不行。

構成當代饒舌樂要素的唱腔抑揚頓挫（更別提歌詞）風格變化快速，有如印第安那500大賽車。饒舌歌的內容從派對狂歡頌唱、自吹自擂、政治到黑街幫派主義，再回到派對狂歡主題；饒舌歌的速度、切分、音色也不斷與時俱進。幾乎所有偉大巨星如Melle Mel、Run、Rakim、查克·D、「史奴比狗狗」與「惡名昭彰大人物」都以流暢的押韻詞、具有個人特色的節奏感與歌詞內涵聞名。Melle Mel的熱烈辯論、Run與查克·D的吶喊、Rakim的迂迴暗示是各有特色的註冊商標，「史奴比狗狗」與「惡名昭彰大人物」則以輕鬆對話取勝，分別帶著濃厚的加州與布魯克林腔。

L.L.Cool J是MC中最屹立不搖者，長期以來都是暢銷歌者，原因就是他才多藝。他灌錄唱片十多年，可以唱出頗具說服力的吶喊（如“Rock the Bells”、“Mama Said Knock You Out”），也可以充滿誘惑力（如“Jingling Baby”、“Hey Lover”）或流暢傾訴（“I’m That Type of Guy”、“Going Back to Cali”），然後在這些風格裡再做各種變化。他當然也有失敗作品，譬如一九九三年*14 Shots to the Dome*專輯多數歌曲都不好。也嘗過丟臉滋味，在一九八九年哈林區紀念Yusef Hawkins（注1）的遊行裡，被噓下台來。但L.L.Cool J總能迅速彈回。他就像嘻哈界的變色龍，不管演唱哪種風格，永遠兼顧流行與正宗品味。誠如L.L.Cool J在一九九七年說的：「只有我，才能給自己制定規則。」後來這句話成為他的傳記書名。

格調已褪流行

企圖為嘻哈文化作史的人，一開始都套用常見說法，指稱「好萊塢」是第一個饒舌DJ。我自己在好幾篇文章裡也這麼理直氣壯陳述。現在回顧，嘻哈的源頭與發展似乎不是那麼斬釘截鐵。已故的「憤怒五人組」團員Cowboy，還有Kidd Creole、Melle Mel都協助創建了現代饒舌的語彙。不少人認為和「酷哈洛克」一起演出、撼動群眾的「可樂拉搖滾」也是嘻哈風格的重要貢獻者。此外還有許多先鋒人物如Pete "DJ" Jones，舊派嘻哈迷對他亦滿懷尊敬。

但無可否認，在饒舌歌者尚未開始灌錄唱片的年代，「好萊塢」的確是巨星之一。他在哈林區、布朗區的狄斯可舞廳與俱樂部闖出名號，創造許多註冊商標語彙。一九七七年，我還在紐約讀大學時，他就是個傳奇。十年後，套句唱片圈術語，他已是「過氣的人」，甚至「根本沒紅過」。

我記憶中的「好萊塢」是個神奇的表演者，但是對許多成長於八〇年代中期的饒舌樂迷而言，他只是沒有臉孔與聲音的名字。一九八六年夏天，上城區一家獨立唱片為他發行了十二吋單曲。說這首作品「毫不出奇」，簡直是太客氣了。「好萊塢」沒有模仿Run-D.M.C.的吶喊式唱腔，也沒拷貝L.L.Cool J的誇耀風格，他的「吐司」採用老式鄉村歌曲（Poon tang, poon tang, I don't want it, slept all night with my hands on it, gimme some of that yum yum yum before I go to bed）風格，和當時嘻哈的流行方向完全無關。通常這種水準的歌曲，我只會在《告示牌》專欄裡略提一筆，但當時我參與一個全國性節目「搖滾夜線新聞」（*The Rock & Roll Evening News*）的製作，我雖不是布蘭特·甘博（Bryant Gumbel）（注2），但負責替該節目做些採訪工作。收到

「好萊塢」的單曲後，我說服製作單位替這位嘻哈先鋒做個單元，我們在蘭諾司街的一個兒童遊樂場採訪他。七〇年代後，我便不曾見過「好萊塢」，當年他是個胖嘟嘟、樂天活潑、放克味十足的貧民窟巨星。但是採訪那天，現身的歌手至少比以前瘦了三十到四十磅。講話時警戒心十足，眼神空洞。可以揣知他有過極不好的際遇。做完問答訪談後，我們移師Roof Top，這家狄斯可舞廳是早年嘻哈文化的神聖殿堂。我安排Dr. Jeckyll and Mr. Hyde幫襯「好萊塢」，好讓我們拍攝的B-roll（注3）看起來熱鬧點，也給這對即將過氣的組合一點曝光機會。

在那首十二吋單曲之後，「好萊塢」銷聲匿跡了。但我們又能期望什麼？「人民公敵」曾公開指責創建音樂類型（不管是藍調或爵士）的先驅者，往往獲利遠不及踏著他們步伐前進的人。這話不錯。直到今日，人們經常拿史達斯基、「好萊塢」與後來的藝人相比，不少後輩的造詣顯然遠不及這些舊派嘻哈者。譬如Run-D.M.C.的成員來自「軟趴趴」的皇后區，一度被嚴批為不如布朗區的嘻哈先驅。同樣的，紐約人也常嘲笑西岸與南部的饒舌歌者口音可笑、缺乏技巧，彷彿紐約人認同的標準才是唯一標準。

事實是藝術領域裡，誰也不欠誰。的確，老藝人影響年輕藝人。但「影響」可能是個錯誤字眼，我寧可說表現傑出的年輕藝人是在老藝人創建的基礎上精益求精，在舊有基礎上創建屬於他們的特色。Run-D.M.C.、KRS-One與「史奴比狗狗」都從「好萊塢」活力十足的表演獲益良多，但他們能爬上巨星地位，憑藉的是自己的性格與眼光。

美國人總有一種心理，傾向浪漫化美國黑人音樂文化裡的無名先驅（雖然他們未必是天才），這種心理源自種族主義煉獄的無情淬鍊，再加上「自由主義者內疚心理」的煽風點火。但是在

嘻哈文化裡，這種心理衝動往往對新進藝人不利，不是被抨擊為「剽竊前人」就是偏離嘻哈根源。事實上，史達斯基、「好萊塢」與他們的同輩為嘻哈奠定基石，但是當嘻哈場景由公園移往錄音間，他們便失去競爭力。這不是悲劇，這是適者生存鐵律——完全吻合嘻哈的競技本質。

真正的悲劇是老一輩藝人不肯優雅邁入人生另一階段。我講的不是那些唱了幾十年仍不罷手的老邁藍調藝人，而是正值三十壯年、還有漫長人生的饒舌男女歌手。第一個躍入我腦海的是Cold Crush。早年，這支布朗區四人組是饒舌圈最具威力的表演團體，它的團員在舞台上龍騰虎躍，對著麥克風吶喊，火力十足昂首闊步。他們是真正的地下樂圈傳奇，由大唱片公司發行的*Punk Rock Rap*專輯在紐約激起不少迴響，卻始終跨不出紐約市。多年來，他們的團長Grandmaster Caz一直指控Sugar Hill Gang的“Rapper's Delight”單曲剽竊他的歌詞。當年Sugar Hill Gang的團員Big Bank Hank曾做過舞會保鏢，好幾次Grandmaster Caz表演時，都是由他做保鏢。顯然他借用了這位布朗區饒舌歌手的歌詞，卻忘了告知「糖山唱片」的老闆。因此，Grandmaster Caz始終對唱片工業滿懷敵意，這也情猶可原。

但是，Grandmaster Caz就和史達斯基、「好萊塢」一樣，不願放棄成為全國巨星的夢想，痛恨所有爬上巨星地位的年輕藝人。我記得一九八九年，「獸性男孩」在紐約二十街與第六大道交接的Factory開演唱會。那場演場會由新進藝人Cypress Hill唱熱場，接著是「獸性男孩」的表演。他們正在全國巡迴促銷新專輯*Paul's Boutique*，那張作品風格慧黠詭異，讓該團從惡劣男孩成功轉型為成熟的說書者。更重要的，這是「獸性男孩」搬到加州後，第一次返回紐約開演唱會，因此觀眾極端興奮。

精彩表演進行到一半，「獸性男孩」介紹Grandmaster Caz出

場。對觀眾而言，他只是個傳奇名字，而非令人難忘的表演者，但還是給予他熱烈掌聲。他回報以抓住麥克風就再也不放手。如果他只唱一首，那還蠻酷的，但這個舊派歌者不肯放手，高談闊論要觀眾尊敬他、吹噓自己在舊派嘻哈的地位，而不是與大家分享知識。

舊派嘻哈裡有一句箴言（遠溯至早年在公園裡拚台軋歌時）——你給MC一支麥克風，他就絕不放手，直到震撼全場觀眾為止。顯然「獸性男孩」太天真了，居然放棄麥克風控制權，更何況，格調與圓滑從來就不是嘻哈文化的同義詞。事實上，嘻哈的存在就是為了反對各種乾淨的禮儀概念，圓滑手段與嘻哈的「正面對幹」態度天差地，就好像Luther Vandross與Flavor Flav的差別一樣。儘管如此，還是有些舊派巨將優雅下台，譬如Kool Moe Dee（本名Mohandas Dewese）。

我第一次聽到Kool Moe Dee的名字是在Mr. Magic主持的WHBI深夜節目，大約是一九八〇年。當時他是Treacherous Three的主唱兼作詞者，上電台宣傳他們在Enjoy Records出版的十二吋單曲“The New Rap Language”，一起上節目的還有團員Special K、L.A. Sunshine與DJ Easy Lee。一九八二年，Enjoy Records的老闆Bobby Robinson將他們賣給「糖山唱片」，他們在這家公司灌錄了一些不錯的作品（如“Feel the Heartbeat”、“Yes We Can Can”），但是銷售數字始終無法與他們的才氣相等。後來Treacherous Three拆夥，Kool Moe Dee徹底改變作風，在一九八六年於哈林區的Rooftop Records推出個人首張同名專輯，以單曲“Go See the Doctor”為主打。那是首小調歌謠，描寫染上性病（當時，這種主題還能博君一粲）。這首歌後來被Jive唱片買下（主要是因為它輕快的曲調與幽默的歌詞，聽起來有點像「克帝斯重擊」的“The Breaks”），銷售不錯。在Treacherous Three時

代，Kool Moe Dee頭戴Kangol帽，身穿色彩搭配的襯衫、西褲與軟底便鞋。到了單飛時代，他的造型改為藍色漸層的太陽眼鏡、兩件頭皮衣（通常是Pelle廠牌）搭配皮靴與皮帽，充滿未來主義風格。

Kool Moe Dee的單飛生涯並未馬上一飛沖天，直到他探入嘻哈文化最核心的能量來源——戰鬥的欲望。從早年霹靂舞團的軋舞到敵對的塗鴉畫者以自己的標籤蓋住他人的作品，再到饒舌歌者在公園裡拚台軋歌，嘻哈的核心始終是追求最終的「勝人一籌」。Kool Moe Dee選擇L.L.Cool J做為攻擊對象。這是舊派與新派的鬥爭，也是哈林區對抗皇后區，更是Kool Moe Dee強硬有勁的饒舌風與L.L.Cool J吶喊式唱腔的對壘。

Kool Moe Dee在一九八七年推出註冊商標專輯*How Ya Like Me Now*，在作品裡大肆攻擊L.L.Cool J剽竊他的風格（以及其他滔天罪行），專輯封面甚至是一輛吉普車輾爛L.L.Cool J的招牌Kangol帽。早在dis（注4）這個字還沒誕生前，Kool Moe Dee便公然鄙夷L.L.Cool J，引來後者在“Jack the Ripper”一曲中回擊，Kool Moe Dee又回贈以“Let's Go”，用刻意貶抑的手法詮釋L.L.Cool J的作品，甚至還出現那種付費電視台拳擊賽的詬罵語言。這場戰鬥的美妙處在它不是肉體對陣，而是兩個男人間的健康競爭。當然，Kool Moe Dee的事業不全是詆譏L.L.Cool J，他與「新貴搖擺」製作人萊利合作，推出不少暢銷舞曲（如“*They Want Money*”、“*Wild Wild West*”、“*I Go to Work*”），喧囂吹噓自己的性能力與饒舌功力，加上現場演出的編舞活潑緊湊，更添他的魅力。

八〇年代末期，饒舌音樂仍在奮鬥爭取黑人電台的播出機會，Kool Moe Dee的成就打破許多偏見藩籬。他以自己的方式贏得市場認同，和Heavy D以及對手L.L.Cool J一起讓饒舌樂成為成

年黑人容易入口的音樂類型，消除嘻哈聽眾與節奏藍調聽眾的鴻溝。雖然他不像「人民公敵」或KRS-One這類社會意識強烈的藝人，卻也以*Knowledge Is King*專輯為自己打造正面積極形象。他最好的作品只有兩句歌詞，出現在饒舌明星為「終結暴力」運動灌錄的慈善單曲“*Self-Destruction*”裡，沒有貶抑鄙夷任何人，他只簡單唱道：「面對三K黨，我不會畏懼逃跑／面對黑人兄弟，我當然也不該逃跑。」

那是一九八九年。之後，Kool Moe Dee和多數紐約饒舌明星一樣，被九〇年代竄起、由「冰T」與N.W.A.領軍的西岸饒舌蓋過光芒。Kool Moe Dee在九〇年代只發行了兩張專輯，一張是Jive旗下，另一張交由亞特蘭大的獨立唱片公司Ichiban發行，一張賣得比一張慘。和許多習於「角色膨脹」的饒舌歌手一樣，Kool Moe Dee也涉足電影圈，在Forest Whitaker替HBO執導的*Strapped*演一個軍火走私販，表現尚可。後來也參與吐派克最後一部電影*Gang Related*演出。Kool Moe Dee進一步拓展演藝事業，搬去洛杉磯，成為編劇，賣出一些作品，與好萊塢歡欣起舞。一九九六年，Kool Moe Dee與導演Matty Rich合作，簽約迪士尼做脫口秀主持人。這個計畫連試播片（pilot）（注5）都沒拍就叫停。但是從饒舌歌手轉行電視節目主持人，似乎是自然發展，因為饒舌歌手擁有電視主持人所需的言語便捷能力與街頭智慧哲學。（Geto Boys的Willie D便主持休士頓電視台的叩應節目，「冰T」在英國有談話性節目，並在美國主持一個聯播的廣播節目，查克·D則為福斯電視網主持政治評論。）

Kool Moe Dee在他的新行業裡並未竄成巨星，但是他在嘻哈巨星光芒褪去十年後，仍能在舊有基礎上重塑新生活，並在其中尋找希望遠景。Kool Moe Dee和許多退休拳王一樣，有時也難抑重返插台的蠢動慾望。一九九六年夏天，L.L.Cool J發行十二吋

單曲“*I Shot You*”，這首老派風格的吹噓作品活潑有勁，請來Fat Joe、Foxy Brown等人客串。在最後一段歌詞裡，L.L.Cool J唱道：「我摺倒了MC Hammer、Kool Moe Dee與冰T。」把Kool Moe Dee列為戰利品，L.L.Cool J重燃這位退休饒舌歌者的戰鬥怒火。他自掏腰包進錄音室灌錄一首回敬歌曲，打算自己發行。

但是當「惡名昭彰大人物」被殺身亡，Kool Moe Dee打消了原有出片計畫，認為饒舌歌手不該再互相逞強鬥狠（即便是在唱片裡玩笑爭鬥）。他更與新一代的饒舌樂手聯合策劃灌錄「終結暴力貳」慈善募款專輯（但是後來流產）。雖然Kool Moe Dee已不再是明星，但是他始終忠於饒舌音樂與饒舌聽眾。他既不心懷怨恨也不超脫現實，成功邁過嘻哈時代，進入另一個領域。

【譯注】

1. 一九八九年，十六歲黑人少年Yusef Hawkins到白人社區Bensonhurst去看一輛他在廣告中看到的車子。碰到一群喝醉酒的白人，誤以為他是先前和他們幹架的人，開槍將他冷血射殺。
2. Bryant Gumbel：全國電視網「今日秀」(*Today Show*) 的主持人。
3. B-roll：剪接過、吸引人的片段影片，方便電視新聞節目播放。
4. dis：這個字是黑人俚語，源自disrespect，意指藐視、侮辱對手。
5. pilot：美國影集在正式推出前，都會拍一兩集試播片，看看觀眾的反應，再決定要不要繼續，還是腰斬。

第十五章 放克全世界

我覺得很奇怪，有才氣的黑人無法在美國得到認同，
飄洋過海到歐洲，馬上便受到激賞，成為大名人。

——Dizzy Gillespie (注1)，一九七九年

一九九五年，我身處蘇黎世一個穀倉改裝的夜總會。這地方擠滿青少年與年輕人，身著鬆垮褲子、T恤、球鞋、Stussy牌帽子與Kangol帽。高級大麻的香味飄散空中。令我訝異的，在場的並非全是白人，而是膚色由淡棕到黃色、各色民族的混雜。音樂全部是舊派與東岸嘻哈，“Theme from SWAT”流暢混接Poor Righteous Teachers的“Rock Dis Funky Joint”。Blahzay Blahzay的紐約地下樂圈名作“The East Is in the House”好像天降福祉，大受聽眾歡迎。

蒼白的皮包骨女人搖擺瘦削屁股、裸露肚皮，其狂熱（雖然不是全部）不遜布魯克林區的黑人姊妹們。在這個全世界最昂貴、以洗錢而非跳舞聞名的城市裡，上演著夜晚部落儀式。是的，嘻哈就和舊派風格的塗鴉一樣，烙印在這個城市各個角落。

一天後，我到了巴黎，在黑暗、人擠人的兩層樓舞廳「浴缸」，與一個身材矮小、剛剛踏入社交界的伊朗少女在馬賽「自產」的嘻哈音樂聲中跳舞，接著又與一個身材高大、曼妙無比的非洲女孩跳舞。此處嘻哈音樂的流暢感與抑揚頓挫，和美國家鄉

的嘻哈音樂一樣緊湊，卻有一種我從未聽過的感性。一個唱片公司法國籍年輕黑人主管解釋，法國南部的嘻哈音樂受非洲與阿拉伯文化強力影響，歌詞內容則側重法國騷動不安的種族混合現狀。他指出舞廳那一頭正在接受聽眾觀見膜拜的是法國目前最有名的饒舌巨星MC Solaar。Solaar是個瘦削的黑人，約莫快三十歲，還蠻和氣的，這真是出人意表，因為法國霹靂男孩素以性好爭鬥聞名。

幾個小時後，我到了較為俗麗、勞工階層的巴黎比卡區一家舞廳，跳舞時與一個滿頭卷髮的黑人女子貼得太近，惹惱一群粗漢哥兒們。他們口操洋涇濱英語步步逼近我，女孩連忙解圍，讓我逃過遭到海扁的命運。儘管巴黎十分美麗，這座「光芒城市」（注2）與法國其他地方還是隱伏一股敵意，或許如此，它才能炮製出全歐洲最好的嘻哈樂。

到了阿姆斯特丹，我看到班尼頓服飾的斑斕色彩幻化成成人。膚色各異的孩子在馳放區大抽合法大麻，面帶微笑聊天，全然處於涅槃狂喜。一個身穿紐約遊騎兵隊夾克的黑人青少年跑過來，他知道我，因為他訂閱美國音樂雜誌。當擁擠的聽眾聆聽當地DJ漂亮混音的美國東岸嘻哈節奏時，我則耽溺享受在阿姆斯特丹可自由吸食的「合法藥草」，覺得Q-Tips娓娓細訴的歌聲穿過我頭頂的灰色煙霧飄來，真是再適合不過了。

接著，我到了倫敦一個天花板挑高的舞廳，大批粗魯男孩憤怒推擠「伊斯蘭果實」（Fruit of Islam）（注3）的成員，決心擠進去看「規律人」表演。舞廳充斥一股惡劣、混亂、唯有酒醉年輕男孩才有的奔竄能量。資深電台播音員Tim Westwood（也是英國最重要的嘻哈守門人）企圖安撫群眾，但是空氣中瀰漫年輕叛逆氣味，不肯平息。當「規律人」表演時，觀眾像足球賽加油般跳起波浪舞。一度，「規律人」躍入觀眾中，一些敢衝的觀眾扯

下他的球鞋，稍後，又將球鞋朝他頭上擲去。八〇年代後，我便不曾見過這種饒舌歌者與觀眾的熱情狂野互動。

恕我挪用Craig Mack的話，嘻哈真的「放克全世界」了。八〇年代中期後，嘻哈音樂與它的文化便受全球年輕人擁抱，成為資訊與態度參考的管道，激怒了各國的「塔克女士」。但是這些國家擁抱嘻哈的方式各自殊異。有些國家裡，嘻哈代表的「美國味」正是它的魅力來源，讓它顯得膨脹且危險。有些國家裡，嘻哈被轉塑以適應該地原有文化的語言與需求。一般而言，嘻哈訴求的是趣味、異國浪漫，一如它對美國郊區消費者的吸引力。因為嘻哈擁有許多面向——音樂、服裝、舞蹈、態度——它的變異能力讓它得以適應全世界。

各國密碼

法國的饒舌歌者使用法語演唱，但是丹麥與瑞典的MC多半使用英語，因為他們母語的語法結構不適合饒舌。由於多數歐洲樂團是由文化背景不同的年輕孩子組成，因此他們選用英語做為共同語言。譬如瑞典的ADL有瑞典人，也有千里達團員。而丹麥的bootfunk則由三個MC組成，一個是丹麥本地人，另兩個來自美國與奈及利亞。

非美國人其實比美國同儕更忠於嘻哈文化的某些面向。在西班牙大城市裡，塗鴉藝術依然盛行、充滿活力，謹遵紐約七〇年代傳統，四處揮灑、「標籤」地鐵與街道。當地一家生產噴漆的公司Montana從塗鴉藝術獲利頗豐，還特地請當地藝術家做顧問，研發色彩與噴漆蓋。跨越邊界到了義大利，羅馬與米蘭的火車廂與牆壁到處可見塗鴉裝飾。

DJ打碟在海外顯然比在美國本土更受尊重，不只當它是饒舌

演唱的伴奏，還是一門獨立藝術。舊派MC如「閃手大師」、Eddie Cheeba、「愛蟲史達斯基」在日本、法國、德國、荷蘭的演出，依然擁有高票房。在這些國家裡，他們的系譜與技巧頗受推崇，一如備受尊敬的爵士藝人在歐洲所獲的崇高待遇。同樣的，非美國籍的年輕DJ讓「打碟者」(turntablist) 這個辭彙廣為人知，用來形容那些為混音、摩擦唱片技術注入藝術表現的年輕DJ。「打碟者」的目標不是播歌給觀眾跳舞，而是為聽者創造聲音的織錦，展現DJ熟練技術與音樂知識。隱含其中的是對「流行嘻哈」的菁英式鄙夷。如果他們的打碟技術聽起來類似「酷哈洛克」、「非洲邦巴塔」或「閃手大師」的早年作品，那是因為他們的重點在刻意展現技巧，而非讓觀眾震動起舞。

到了南美洲，到處可聽見美式押韻唱詞與電腦取樣的作品，那是因為北美洲與南美洲都享有同樣的非洲音樂架構，而且拉丁美洲移民與美國人有頻繁的文化互動。從波多黎各到巴西，拉丁美洲文化從美式嘻哈汲取材料，用以豐潤騷沙(salsa)、merengue與森巴(samba)(注4)音樂的表現，就像美國各地可見本土音樂挪用雷鬼元素一樣。

歌詞最具密碼特色的是愛爾蘭嘻哈，使用大量愛爾蘭土腔與當地俚語，美國人聽起來就像牙買加土語一樣難解。海外嘻哈也可以很恐怖，譬如德語發音強硬、充滿喉顫音，和嘻哈的流暢韻詞毫不搭嘎。八〇年代中期德國最暢銷的嘻哈團體die fantastischen vier採用類似Jazzy Jeff & the Fresh Prince的流行風格，以克服文化障礙。

日本出版過一些頗具創意的饒舌音樂，但是基本上，日本人對嘻哈時尚的興趣大過音樂內容。年輕的日本嘻哈孩子經常出沒紐約，身穿Mecca與Phat Farm的最新出品，對嘻哈音樂的最新草根發展知之甚詳。一般來說，日本嘻哈迷對軟調與流行取向的嘻

哈音樂容忍度很低，喜歡粗糙生猛、絕不跨界的團體如Alkaholiks、Large Professor等，他們覺得這些團體比較接近嘻哈精髓。東京人稱這種對嘻哈文化的執迷為「新黑人主義」，不是什麼客氣話。有些年輕日本嘻哈迷甚至跑去美容院大照紫外線燈，以錯誤方法企圖讓自己變黑。

奇怪的是，英國從未出現真正有影響力的嘻哈MC(如果把出生英國但在美國長大的Slick Rick剔除在外)。許多英國MC試過，譬如八〇年代的MC Derek B，八〇年代中期的女饒舌歌者Wee Papa Rappers與Monie Love曾引起一些注意。Monie Love曾與昆琳·拉提法合作，並簽約華納唱片旗下，但推出首張專輯*Down to Earth*，單曲“Monie in the Middle”銷售僅差強人意後，她已改行做廣播員。大不列顛帝國之所以缺乏撼人饒舌歌者，是因為它的舞廳文化太強。如果你是加勒比海裔英國人，有歌唱天分，就比較可能偏向牙買加式舞廳音樂發展，譬如calypso(注5)、soca或其他類同於美國饒舌樂的加勒比海音樂形式。又譬如Shabba Ranks或Super Cat都非常忠於自己的音樂類型，贏得不少美國聽眾追隨，他們最差的作品就是那些向市場彎腰，曲意迎合嘻哈口味的歌。同樣的，牙買加的舞廳文化也非常蓬勃，因此嘻哈表演團體沒什麼發展機會。

或許受嘻哈音樂影響最深的英國藝人是Tricky。這位惡魔般聰明、總是愁思默想的加勒比海裔英國歌者來自布里斯托，融合嘻哈音樂的電腦取樣、鼓樂設定，配合特殊的吉他、鍵盤演奏與唱腔，他創建了一種陰鬱、誘人的英國式嘻哈，稱之為「催哈」(trip-hop)。Tricky與Portishead、Morcheeba及其他藝人共同創造了一種新的聲音，音樂結構隱埋嘻哈元素，卻不做嘻哈陳腐公式的俘虜。雖然Tricky對嘻哈滿懷敬意，事實上，他卻顛覆了這個音樂類型。他重新演繹「人民公敵」的“Black Steel in the Hour

of Chaos”，由合作的女歌者Martine演唱，將這首雄赳赳、充滿好戰氣息的經典作品，翻轉成充滿動能的聲音景觀，聽者原本耳熟能詳的歌詞變得神祕且性別角色翻轉（gender-bending）（注6），遠非查克·D始料所及。

嘻哈音樂在社會意識階段（即「人民公敵」利用音樂掀起政治議題的時代）留下的遺產，在世界各地仍清晰可見。義大利人素以政治極端思想聞名，又與熱情的天性相互碰撞，讓許多表演團體偏向選擇能夠清晰表達憤怒的嘻哈音樂。Articolo 31演唱的“Legge Del Tanlione”就是使用嘻哈宣洩憤怒的最佳範例，這首歌名翻譯為英文是「以眼還眼」。

到了法國，嘻哈的政治面向成為音樂人、電影人表達抗議的工具。由法西斯主義者勒龐（Jean-Marie Le Pen）領導的右翼「國家陣線」，在九〇年代靠著攻擊移民在選舉中竄起，提出「純法國人的法國」與「收容移民等於失業」等口號。這種「恐外國人」策略之所以成功，具體呈現了白人對非洲人、阿拉伯裔的恐懼，尤其是阿爾及利亞人，激化了法國的種族緊張。

一九九五年，「國家陣線」成員勒法里葉（Jean-Marie Le Chevallier）勝選法國南部土倫市的市長。一支受到硬派樂團「人民公敵」、KRS-One影響的法國硬蕊嘻哈樂團NTM(nique ta mere，「幹你老母」之意）七月舉辦演唱會，抗議勒法里葉的選舉。該團的主唱Kool Shen（本名Bruno Lopez）與Joey Star（本名Didier Morville）吶喊「幹他媽的警察」、「幹他媽的勒龐」、「幹所有國家陣成員」，結果該團當場被捕。之後被判刑一年，並禁止演出半年。

法國青年宣洩憤怒的另一個場域是電影。一九九五年，法國年輕的作者論導演馬修·卡索維茲（Mathieu Kassovitz）以「恨」（La Haine）奪得坎城影展最佳導演獎。卡索維茲的前一部電影

「牛奶巧克力」（Café au Lait）受到史派克·李「美夢成真」的影響，描寫一個騎腳踏車、喜歡嘻哈音樂的法國白人霹靂男孩，為粗礪有力、黑白影像的「恨」片奠下基礎。

卡索維茲從「為所應為」與「鄰家少年殺人事件」兩部電影汲取養分，勾勒三個巴黎郊區貧民窟男性住民的一天，其中一個是黑人，一個白人，還有一個是猶太人。這些男孩飽受暴動、貧窮與警察暴力的折磨，用美式風格的嚴酷眼睛觀照法國的內部問題。「恨」呈現嘻哈藝術所有元素——MC饒舌、DJ打碟、塗鴉與霹靂舞，生動勾勒嘻哈對法國青年文化的衝擊。就像它汲取靈感的美國嘻哈電影，「恨」片也有一個哀傷暴力的結局，暗示社會正瀕臨崩潰邊緣。這部電影在法國造成風潮，成為當年最暢銷的國產片，鼓勵了新一波的電影人。從嘻哈角度來看，它不僅是對嘻哈文化致敬，也顯示嘻哈文化在大西洋彼岸所造成的廣大迴響，再度證明嘻哈文化的生命力。

從加拿大溫哥華、多倫多到塞內加爾的達卡，再到荷蘭、古巴哈瓦那，以及有衛星播送音樂錄影帶、工廠生產CD（儘管可能是盜拷翻版）的所有地方，嘻哈都展現了它的影響力。諷刺的是，根據海外樂迷與音樂界人士表示，如果美國藝人企圖心強烈點，嘻哈的穿透力將更強。歐洲、加勒比海、南美洲的演唱會籌辦人眾口一詞抱怨美國藝人經常取消演唱會，即使現身，表演也常極不敬業。譬如Kriss Kross一九九四年在牙買加的表演，以及「惡名昭彰大人物」坐輪椅現身一九九六年的演出，都成為兩位藝人的「傳奇」蠢行，因為他們是受邀參加牙買加最大規模的音樂祭。一九九八年，「吹牛老爹」取消大型演唱會，也激怒不少歐洲樂迷。

許多美國嘻哈藝人不願出國表演，是一種滲透嘻哈文化的「貧民窟中心觀點」的詭異延伸。聽起來可能孩子氣十足，但事實是許多饒舌巨星因為不願離開旅館房間、不喜歡在海外坐巴士巡迴演

出、討厭食物不合口味、氣候不佳，而寧可放棄探索他國文化。相較於查克·D這類樂手基於對嘻哈的熱愛，勇於出國表演、為「人民公敵」建立堅強的國際聽眾群，這麼多饒舌歌者（不論舊派或新派）杯葛海外演出或扯爛砸鍋，實在是太丟臉了。爵士樂或靈魂樂時代的樂手所到之處，都能開發忠心歌迷，嘻哈的錄音室歌星卻經常漏接好球。他們在美國現場演出的失焦狀態，也顯現在海外演出上。的確，嘻哈擁有全球性支持者，但是它的狹隘心態阻礙它擊出「國際性長打」。

【譯注】

1. Dizzy Gillespie：美國知名黑人爵士樂手。

2. City of Light：巴黎的別名。

3. Fruit of Islam：「伊斯蘭國家」下面的組織，其成員負責守衛清真寺與公共場所的安全。

4. salsa：從古巴son樂發展而來的快拍舞曲，採爵士大樂隊編制。
merengue：源自多明尼加鄉間的舞蹈音樂，歷經多次樂器編制變革，除了傳統的手風琴、薩克斯風、木盒低音樂器、金屬刮響器外，還加入吉他、鍵盤、電子合成樂器，並使用dub混音技術。
samba：二十世紀初發展於巴西里約的一種2/4拍切分音樂，有許多表達形式，包括嘉年華各森巴學院參賽表演的「主題曲森巴」、「歌曲森巴」等。

詳見Simon Broughton, op.cit., p.487, pp.495-496, pp.559-560。

5. calypso：加勒比海地區一種跳舞音樂，十九世紀發源於千里達，而後蔓延到紐約、倫敦，直到七〇年代salsa與雷鬼音樂崛起前，它都是加勒比海區最強勢的音樂形式。

詳見Simon Broughton, op.cit., pp.504-508。

6. gender bending：意指翻轉或改變性別角色。

第十六章 「好歌」與之後

至於饒舌的未來，我認為它將成為所有舞廳黑人DJ（甚至許多白人DJ）的必備條件，他們必須通曉此種音樂語言的某些形式。

——Nelson George，《音樂人雜誌》，一九八〇年

我還記得好多年前，迷人女性叫做fly，好歌，我們稱它為da joint。穿免繫鞋帶的球鞋、棒球帽斜戴，這是fresh。有一陣子，有創意的東西叫stoopid或stoopid fresh，也可以稱之為def或dope。有時，你希望別人相信你，你說「依我的諾言」（on the strength），以示自己的投入決心。或者說「我的話就是約定」（word is bond），到後來簡化成「就這話」（word）。一度，當你口出「就這話」，代表你極有誠意與他人分享知識。表演時，如果你「掌控全場」（in effect），你就真是「大條」（large）。一度，女人與好歌「打開我的心」（get me open），但是就在我寫這本書時，他們最好是能「賺大錢」（jiggy），才能引我注意。

嘻哈的語言是非洲裔美國人語言學傳統裡特別活躍的子集，標記曾一度鮮活而後消失的過往。這些字與過時的衣服、關門的舞廳與巔峰不再的事業一樣，令人心驚它們的短暫。Funky Four + I的“*That's the Joint*”（注1）與Will Smith的“*Getting Jiggy with It*”，恰好橫跨饒舌唱片史兩端，呈現嘻哈文化從小眾狂熱之物快速轉化成娛樂商品的旅程。對許多人來說，這些字眼、辭彙顯得老舊過時甚

至古怪，這代表我們正進入一個同時擁抱新潮與懷舊的嘻哈新時代。

紐約廣播電台裡，「閃手大師」與Kool DJ Red Alert主持午間的舊派嘻哈節目，到了洛杉磯，你可看到「克帝斯重擊」擁有深夜節目，並製作了一套三張的嘻哈史合輯。一九九七年，我曾在HBO擔任Chris Rock喜劇秀的製作人，征召「閃手大師」做音樂指導，看到攝影棚的現場觀眾熱情擁抱「閃手大師」，真是令人欣慰。Rhino唱片的檔案部門專家將「狂野風格」重新上市，變成錄影帶與CD，證實大家對嘻哈歷史的興趣日增。

過去二十年來，嘻哈一直是新潮前衛的界定者，它的舞蹈、藝術與音樂成為「為過往設定氛圍」、「攪動回憶」的一種參考捷徑。一九九八年，喜劇電影「婚禮歌手」(Wedding Singer)故事場景設為一九八六年，便讓一個白人老太太演唱「Rapper's Delight」。三條線的愛迪達球鞋成為模特兒最酷的休閒穿著，霹靂舞者又開始在Mariah Carey、KRS-One等人的音樂錄影帶現身，顯示這些歌者與嘻哈根源的靠攏。當然，「吹牛老爹」在九〇年代中期一連串的暢銷歌曲常使用早期嘻哈歌曲的反覆樂句，是以新音樂包裝淡淡潛伏的懷舊。

但是嘻哈拒絕像爵士或六〇年代靈魂樂一樣，成為博物館文物。它像皮膚，不斷更新，伴隨每一代新藝人的誕生，它就根柢越穩固，找到越多新同盟。譬如，霸痞與霹靂男孩的鴻溝已完全彌平，因為兩者都渴求金錢利益。席薇雅·隆恩(Sylvia Rhone)來自賓州，是華頓商業學院高材生，資深唱片人，目前擔任Elektra唱片總裁，是唱片圈中職位最高的黑人主管。她在一九九七年大膽簽下融合嘻哈與節奏藍調風格的Missy "Misdemeanor" Elliott，頗獲成功。隆恩和那些錯過嘻哈班車的唱片公司黑人主管不同，她以全公司之力支持這位維吉尼亞州女歌手，相信她偏離主流、歌詞乾淨、

微帶英國叢林舞曲(jungle)節奏風味的作品，和逐漸褪流行的搖滾樂隊或鄉村抒情歌手一樣，都值得推介給美國聽眾。

霸痞與霹靂男孩的攜手，在其他領域亦清晰可見。譬如Vibe雜誌雖由昆西·瓊斯催生，實際卻由基夫·克林斯蓋爾(Keith Clinkscale)負責編務。他是哈佛商學院畢業生，黑人。六〇年代，當黑人學生首度有機會進入大學，黑人商學院畢業生跑去編嘻哈雜誌，可不是黑人同胞的期望。但是克林斯蓋爾先是發行了自創的霸痞雜誌《都會素描》(Urban Profile)，而後加入Vibe，這是黑人街頭文化與黑人向上流動階層加乘合流的一大象徵，普現於唱片業與美國。幾乎每所大學裡都有一些非洲裔美國學生涉入嘻哈相關的行業。

但是就像以往，嘻哈文化的創新幾乎全直接來自街頭。譬如Master P(本名Percy Miller)原本是紐奧良街頭活躍人物、休士頓大學輟學生，後來變成南部地區的MC、饒舌大亨。他在一九九〇年創立No Limit唱片，銷售了幾十萬張唱片。他自資與自行發行的Ice Cream Man雖只在南部地區販售，卻賣出三十萬張。旗下藝人Mia X、TRU與Mr. Serv-On同樣只做地區性發行，都創下銷售佳績。他全權控制行銷、宣傳，發行則交給長期支持「非紐約」饒舌樂的Priority唱片。

Master P雖用舊派嘻哈行事風格創建名聲，卻又大膽開發未來。他想拍電影，招來電影圈質疑眼光。他資助導演兼作家Moon Jones拍攝了I'm 'Bout It，這部粗糙的電影剪輯幾部音樂錄影帶與黃色電影，勾勒紐奧良地區的毒蟲生活，只發行錄影帶，從未在戲院上映，卻成為一九九七年夏天的錄影帶旋風。它高居音樂錄影帶排行榜第一名，並在《告示牌》錄影帶排行榜上與電影「征服情海」(Jerry Maguire)激烈競爭王座。當好萊塢的黑人弟兄抱怨缺乏發行情道，Master P讓大家見識有膽氣、敢冒險的黑人企業家可以不必

倚賴傳統發行管道去接觸觀眾。光就影像而言，*I'm 'Bout It*非常粗糙。Master P不是史匹柏，也不是史柯西斯，但他卻證明他是個「靠自己力量往上提升」的卜克·華盛頓（Booker T. Washington）（注2）門徒。在這個大企業控制的時代，Master P既是個舊派人物，也是夢想家。

一度席捲美國的快克瘟疫逐漸退潮。警方的嚴格執法與快克銷售方法的改變（從街頭兜售改為祕密走私交易），讓全美的犯罪率下降。嘻哈文化的要旨也隨之趨軟。取而代之的是強調節奏藍調合唱、以女歌者搭配嘻哈節奏、舞曲取向的嘻哈唱片蓬勃興起。在柯林頓總統連任期間，多數黑人的處境依然困頓，但一種渴望多點人道精神、少點虛無主義、遠景可期的心理已逐漸反映在嘻哈作品裡。

雖然嘻哈舞者並未重返以頭轉動作吸引人的時代，但舞蹈再度成為嘻哈文化重心，舞者頻頻現身音樂錄影帶與現場表演，為嘻哈音樂增添動感與性感訴求。人們現在穿設計師服飾（或惟妙惟肖的仿製品）揮汗起舞，低調穿著已經褪流行。一度嘻哈場域為耐吉的運動服主宰，現在四處可見Dolce & Gabbana的T恤。一度high-top fade髮型流行，後來籃球明星的光頭造型當道，現在艾佛森刻意復古的七〇年代玉米頭是最新流行。年輕黑人弟兄思索要不要追隨艾佛森的腳步，舊派嘻哈迷則狐疑：「玉米頭再度當道，非洲爆炸頭還會遠嗎？」的確，加州湖人隊明星布萊恩已本著舊派嘻哈所謂的fresh，頂著非洲爆炸頭出賽。

就音樂方面而言，能和籃球巨星艾佛森比擬的風格者是D'Angelo，這位頂著玉米頭、低聲吟唱、展現假音與鍵盤技巧的歌手，其觸感與風格讓人連想到未經雕琢的靈魂樂。D'Angelo和艾佛森一樣，在維吉尼亞州長大，許多人認為他是黑人音樂的未來希望。（艾佛森、D'Angelo、Timbaland、Missy Elliott都出身維吉尼

亞州，加上新近搬去的萊利，讓不少人認為此地將是嘻哈最新潮流所在。）當然，D'Angelo的成就仍有待觀察，但外界對他的期望說明了大家一直在默問的問題：嘻哈之後，是什麼？因為六〇年代以降，各種音樂與文化風潮便不斷快速興起又燃燒殆盡。

但是嘻哈持續下來了。儘管柯林頓政府倡言自由主義精神，但貧窮並未消滅、學校教育日漸惡化、階級差異日漸赤裸，而毒品使用雖從快克變成大麻與海洛英，氾濫現象並未隨之退潮。

上述現象嚴重破壞一個國家的社會肌理，卻餵養了尖銳、攻擊性文化的製造者與消費者。事實是：嘻哈的無數幻化面貌喚起、反映、內化了這個社會的傷痛，讓它從一種少數族裔的表達方式變成主流大眾激賞之物。我們的服飾、語言、娛樂標準、性感定義與角色模範無不受到嘻哈文化的影響。這個被我們稱為「嘻哈」的文化力量還在成長，邁入二十一世紀，也不見衰微。嘻哈的忠誠信仰者用情極深，終生不悔。而不論膚色、把文化當商品而非召喚的美國主流大眾似乎也尚未對它厭倦。

兩個完全不同的因素將決定美國的長遠方向，以及嘻哈文化在其中扮演的角色。第一個是美國的靈魂。服膺社會正義、去兩極化的政治觀，以及舊派社群意識能否再現？如果可以，此種人道取向將會改變美國文化，或許有可能產生類似摩城唱片黃金時代那種充滿樂觀氣息的音樂運動。別吃驚置疑。

第二個不可知因素是二十一世紀青少年的品味。他們被嘻哈產品——音樂錄影帶、CD、網頁——圍繞，他們的觀感會是如何？他們極有可能和所有世代的青少年一樣，鄙夷年長者的喜好，高喊：「乏味無聊！」然後大步前行。

或許到了二〇〇五年、二〇一〇年、二〇二〇年某一天，所有嘻哈的趣味與憤怒都變成類似短綁腿、爵士大樂隊一樣的骨董。新一代的人會因另一波勢如破竹的文化潮流而排拒嘻哈。依據流行文

化的邏輯準則，也該是如此。

但不管他們喜歡嘻哈與否，他們會知道曾經有過一個「嘻哈美國」。

就是這話！

【譯注】

1 joint：大麻菸之意。

2 Booker T. Washington (1856-1915)：美國黑人教育家，童年困苦，無緣求學。後來跟著一個識字的先生受教，終於因識字而開啓人生另一個大門。他後來成立Tuskegee Institute，鼓勵黑人向學，完成不可能任務。原文這裡用的是up-by-his-bootstrap，意思是指抓住自己的拔靴帶往上升，靠自己力量往上提升之意。

資料來源與延伸閱讀

【期刊】

雜誌方面，我少不了參考*Vibe*, *Source*, *Rap Pages*, *Rolling Stone*, *Musician*, *Billboard*，也參考了許多主流刊物如*New York Times*, *Daily News*, *Los Angeles Times*, *Time*, *Newsweek*。更別提取之不竭的智慧來源*Village Voice*。

此外，我也從*Premiere*, *Amsterdam News*, *Black Enterprise*, *Essence*蒐羅資料，並參考了英國發行的*Melody Maker*, *New Music Express*。

【書籍】

我從自己的書籍收藏尋找資料（有些已經絕版了），也參考了其他幾本書。

Adler, B. *Tougher Than Leather: The Authorized Biography of Run-D.M.C.* New York: Singet, 1987.

Adler, William M. *Land of Opportunity: One Family's Quest for the American Dream in the Age of Crack.* New York: Atlantic Monthly Press, 1995.

Beadle, Jeremy J. *Will Pop Eat Itself?* London: Faber and Faber, 1993.

Benjamin, Daniel K. and Roger Leroy Miller. *Undoing Drugs.* New York: Basic Books, 1991.

Block, Fred, ed., *The Mean Season: The Attack on the Welfare State.* New York: Pantheon, 1987.

Campbell, Luther, and John R. Miller. *As Nasty As They Wanna Be: The Uncensored Story of Luther Campbell Story of the 2 Live Crew.* New York: Barricade Books, 1992.

Christgau, Robert. *Christgau's Record Guide: The '80s.* New York: Pantheon,

1990.

Cross, Brian. *It's Not About a Salary: Rap, Race + Resistance in Los Angeles*. New York: Verso, 1993.

Gillespie, Dizzy. *To Be or Not...To Bop*. New York: Doubleday, 1979.

Goff, Stanley, and Robert Sanders with Clark Smith. *Brothers: Black Soldiers in the Nam*. Novato, CA: Presidio Press, 1982.

Goodman, Fred. *The Mansion on the Hill*. New York: Times Books, 1997.

Hager, Steven. *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. New York: St. Martin's, 1984.

Ianni, Francis. *Black Mafia: Ethnic Succession in Organized Crime*. New York: Simon & Schuster, 1974.

Katz, Jack. *Seductions of Crime*. New York: Basic Books, 1988.

Lapham, Lewis H. *Money and Class in America*. New York: Ballantine, 1989.

Lusane, Clarence. *Pipe Dream Blues: Racism and the War on Drugs*. Boston: South End Press, 1991.

Murray, Albert. *Stomping the Blues*. New York: McGraw-Hill, 1976.

Peck, Abe, ed., *Dancing Madness*. New York: Rolling Stone/Anchor, 1976.

Perkins, William Eric, ed., *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.

Sister Souljah. *No Disrespect*. New York: Times Books, 1994; Vintage, 1996.

Tate, Greg. *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America*. New York: Fireside, 1992.

Toop, David. *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. Boston: South End Press, 1984.

Williams, Terry. *Crackhouse: Notes from the End of the Line*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1992.

【回憶】

《嘻哈美國》一書主要資料來自我堆積在地下室、幾乎可以拿來當柴火燒的多年剪報與訪問稿。我回顧在《告示牌》任職期間的訪問稿與專欄「節奏藍調」(The Rhythm & the Blues)，也看了許多七〇年代的音樂錄影帶，鮮活自己對嘻哈某些階段的流行配備與風格的記憶。

更重要的，這是本回憶之書。追憶觸動我心的某件事、某個人，將它們重新回流過去，看看它們是如何影響未來。這是本非常難寫的書，因為涉及我和某些事、某些人的個人關係，有時很難把自己拉開來，客觀評估他們的貢獻（或者毫無貢獻）。我必須完全停止寫音樂文章，才能專心寫作《嘻哈美國》，聽起來或許奇怪，但實情如此。

而且，時光必然流逝。當我開始認真執筆此書時，黑街饒舌階段已過去，讓我備感欣慰。我希望嘻哈進入唱片圈二十年，它的下場不是殘酷描寫「自我滅族」的暴行。這會讓我極感悲哀。當然，嘻哈文化現在不是全然乾淨清新，但是每個時代都會創造新的可能，我知道我們正處於一股fresh（新而好，套句嘻哈用語）力量的爆發關口。

國家圖書館出版品預行編目資料

嘻哈美國 / 著者：尼爾遜·喬治
譯者：何穎怡
初版-台北市
商周出版：城邦文化發行：
民90 面：公分。
ISBN957-469-996-X (平裝)
1.流行音樂-美國2.美國-文化
913.652 91002556

音樂河 003

嘻哈美國

作者 / 尼爾遜·喬治
選書顧問 / 何穎怡
譯者 / 何穎怡
責任編輯 / 蕭秀琴
發行人 / 何飛鵬
法律顧問 / 中天國際法律事務所 周奇杉律師
出版者 / 商周出版
台北市愛國東路100號2樓
電話：(02) 23587668 傳真：(02)23419479
e-mail: bwp.service@cite.com.tw
發行 / 城邦文化事業股份有限公司
台北市愛國東路100號2樓
電話：(02) 23965698 傳真：(02) 23570954
副撥：1896600-4 城邦文化事業股份有限公司
城邦閱讀花園網址：www.cite.com.tw e-mail: bwp.service@cite.com.tw
香港發行所 / 城邦（香港）出版集團有限公司
香港北角英皇道310號雲華大廈4/F. 504室
電話：25086231 傳真：25789337
馬新發行所 / 城邦（馬新）出版集團
Cite(M)Sdn.Bhd.(458372U) / 11, jALAN 30D/146. Desa Tasik, Sungai Besi.
57000 Kuala Lumpur, Malaysia
電話：603-90563833 傳真：603-90562833
email:citekl@cite.com.tw
封面設計 / 王志弘
內頁排版 / 糖葫蘆
印刷 / 韋懋印刷股份有限公司
總經銷 / 農學社
電話：(02) 29178022 傳真：(02) 29156275
■2002年3月初版
定價300元
著作權所有·翻印必究
ISBN 957-469-996-X

Copyright © 2000 by Nelson George
Complex Chinese Translation Copyright © 2002 by Business Weekly Publication, a division of Cite
Publishing Ltd.
This Edition Arranged with Sarah Lazin Books
Through Big Apple Tuttle-Moir Agency Inc.
All Rights Reserved