鮑勃·迪倫：一位“反叛者”的自我背叛

原創： 肖元 中國流行音樂研究小組 2016-10-17

假如一位流行音樂工作者創作的歌詞被納入文學作品之列，真的是件值得人們為之感到歡欣鼓舞的事，那麽照此邏輯，在鮑勃·迪倫獲頒本年度諾貝爾文學獎之際，更該因其視野開闊、目光獨到而被稱頌和記念的，或許應是那些長期從事外國文學譯介和研究的中國學人。

1985年，曾為“九葉”詩人之一的袁可嘉編選過一本《美國歌謠選》。書中收錄的《時代改變了》和《就在空中飄》，正是1963年在英美世界廣為傳唱的迪倫名曲。20世紀最後二十年裏，憑借劉詩嶸、鐘子林、譚冰若、鄭向群、薛範、莫裏斯·迪克斯坦《伊甸園之門》的譯者方曉光，李皖、袁越、王曉峰等樂評家，以至包括《巴布·迪倫30周年現場演唱紀念特輯》磁帶文案撰寫者在內的眾多人士的斷續努力，漢語世界對其社會意義、美學成就和文學價值的闡發，已足以構成“迪倫學”譜系中不容忽視的鏈環。

不難想到，諾獎的背書也將會給“迪倫學家”（Dylanist）這個標簽正式“平反”，徹底抹去其中的嘲諷意味——既針對歌迷求解過甚的粉絲心態，也針對那種以學院派方式處理大眾文化產品的姿態和操作方式。在人們對“迪倫學家”後繼有人的企盼或慶幸中，迪倫家門口等待垃圾桶、試圖從中翻尋零星字紙的身影，或許也會驀然變得高大幾分。然而，當吉他、風琴、口琴與歌聲的濁流滲入沈默的書架或電子屏幕，音樂之“熱”轉為文字之“冷”，接納這份背書是否也就意味著對迪倫的背叛？

幾天來，一則關於迪倫“拒領”諾獎的洋蔥新聞被當作實情廣為貼布，“收編”之類的字眼也不止一次被提起。這種一廂情願的誤判所透露出的，其實是一份在今日中國社會一息尚存、但一經說出卻又將難免罹受錯位之苦的愛與忠誠。

可以說，迪倫與“搖滾”的相互纏繞，以及回響其中、關乎反抗的記憶與狂想，仍將是今後人們的接受視野中無法避開的預期。甚至不妨說，鮑勃·迪倫之所以成其為鮑勃·迪倫，恰恰是發生在20世紀後半期的歷史顛轉和與之因應的重重背叛的結果。

冷戰之子的精神裂變

從“直接電影”代表作之一——D.A.彭尼貝克的《別回頭》，到托德·海恩斯導演的《我不在那兒》，以及馬丁·斯科塞斯的《無路歸鄉》；從1960年代的“彼得、保羅和瑪麗”、“鳥”（The Byrd）樂隊開始，迄今已無數次發生的翻唱與致敬；從格雷爾·馬爾庫斯的《老美國志異》到相關人士撰寫的訪談和回憶錄，圍繞鮑勃·迪倫神話般的個人形象展開的各類創作和再創作，可謂層出不窮。說得刻薄點，甚至他本人的《編年史·一》【徐凱峰的中譯本名為《像一塊滾石》，江蘇人民出版社2006年版】，也不妨看作是躋身這一行的一份投名狀。如今，神話變作新聞頭條（反之亦然），也算得上是“蒼天不負有心人”的一例印證。

總體而言，盡管他擁有同代人中鮮見其儔（或許只有萊昂納德·科恩除外）的詞曲創作才華和表演天賦，鮑勃·迪倫卻並沒有超越自己的時代。相反，他倒是更像神話中的雅努斯，總是長著一副向後看的面孔。

遵照一般的心理學原理，可以認為，迪倫的精神結構大致定型於冷戰趨於熾烈的五、六十年代之交。參照他回憶錄中的說法，“我們在小學裏學的一件事就是，當空襲警報響起時要躲到書桌底下，因為俄國人會用炸彈攻擊我們。我們還被告知俄國人隨時都可能從飛機上跳傘降落到我們所在的城鎮。這些俄國人就是幾年前和我的叔叔們一起戰鬥的俄國人。現在他們變成了來切斷我們脖子、燒死我們的怪獸……我們不知道我們做了什麽讓他們這麽瘋狂。人們告訴我們，紅軍無處不在，而且極度嗜血。”（《像一塊滾石》，第29-30頁）。他歌曲中透露出的敏銳與不安，似乎均可溯源於此。

這樣一來，他倒是和同一時期的“垮掉的一代”更多相似，而與1960年代中後期的青年造反運動保持著一定的距離。

事實上，當時代的動蕩逐漸醞釀成“一種富有創造力的疾病”之際，他卻成了一個在場的缺席者。1969年的伍德斯托克音樂節，他的住所就位於現場附近，但他並未登台表演。金斯堡的《嚎叫》就像是一則讖語，當年輕的人群匯集“青年”這面大旗之下、發出異口同聲的吶喊時，真正賦予“青春”別樣意味的人，卻或則毀於瘋狂，或則已在孤苦隔絕和被遺忘中悄然死去。而鮑勃·迪倫，仿佛得益於那場傳說中的車禍，竟幸免於此。另外，他也始終未曾涉身於美國青年運動對異質性、神秘主義的“東方”文化的膜拜。

那麽，迪倫之所以離開抗議歌曲的舞台，約翰·F·肯尼迪和馬丁·路德·金的遇刺以及學生運動趨向暴力所造成的刺激，似乎是更加確鑿的動因。但是，在更大範圍的參照付諸闕如的情況下，車禍、暴力，甚至毒品將只能讓原本就不甚可靠的人性抉擇愈發不堪重負。時過境遷，它們給人的印象，又都難免像是虛張聲勢、隔靴搔癢的托詞。更不用說，以個人為中心的傳記書寫樣式，原本就是中產階級意識形態的重要組成部分。

對於迪倫的身份裂變，《我不在那兒》一片選用多名演員來呈現其妄想癥式的精神投射，庶幾乎神來之筆。參照格雷爾·馬庫斯在《老美國志異》中的敘述，迪倫及其樂隊（The Band），其實是在位於地下室的錄音棚裏，重新體認和覆活1930年代、以至更為久遠的黑人布魯斯與散落各地的民間音樂傳統。

換句話說，伴隨詩人、預言家、冒名頂替者和亡命徒在歌曲中的交替出現，隱居的迪倫乃是在為一個“古老而怪異”（書名直譯）的美國招魂。就美國社會的現實而言，從1929年的“大蕭條”到貫穿整個1950年代的麥卡錫主義或“紅色恐慌”，經濟崩潰與政治迫害已使“美國夢”和個人主義遭遇雙重打擊。換個角度看，迪倫式的精神分裂，既可解釋為天才藝術家所特有的欺騙性人格，也可理解成是他面對吃骨頭不吐人的文化工業，從金蟬和狡兔身上學來的求生之術。

猶大之名、錯位與顛倒的歷史

從“幸存者”的身份來看，鮑勃·迪倫的“背叛”，又是當時美國社會的政治狀況和音樂文化所無法解決的內在矛盾的一個縮影。一方面，這起事件見證了始於1930年代的美國民間文化覆興運動的一次重大轉折；另一方面，鮑勃·迪倫在此期間遭遇的不安與蛻變，不僅構成搖滾史敘述的重要篇章，而且也折射出彼時英美社會內部在階級構成、代際差異和民族身份等層面上發生著的沖突。

所謂“背叛”事件，指的是1965-1966年間，迪倫演唱會上持續上演且呈愈演愈烈之勢的、歌者與聽眾及聽眾之間發生的激烈對抗狀態。先是在美國，當迪倫在新港民歌節上突然采用電聲配器演唱起自己的歌曲時，觀眾紛紛對他用商業化的手法玷汙了民間音樂的傳統與純真表示惡感。據說，被激怒的民謠運動領軍人物之一佩特·西格甚至打算用斧頭砍斷電纜以中止他的表演。爾後在英國，支持或反對他的觀眾在演出現場分裂成形同水火的兩派。彭尼貝克的紀錄片中就有一幕，一位剛剛看完演出、走出音樂廳的觀眾，滿臉忿忿，沖著鏡頭罵了句“真爛”（rank）。

利物浦大學的邁克·瓊斯在《鮑勃·迪倫的多重‘背叛’》（2004）一文中提到，1966年5月17日，曼徹斯特自由貿易廳的演出現場，有人大聲向台上的迪倫喊出了那句對身為猶太人的他而言，極具侮辱性的字眼：“猶大”。借助現場錄音（即後來發行的‘私錄系列’唱片）的記錄與傳播功能，這聲辱罵變成了永遠的歷史瘡疤。瓊斯就此評價說：“如今已很難想象有這麽一位歌手，他在很多國家都能讓觀眾塞滿禮堂，同時卻又是把票賣給了那些跑來罵他的人。”可以說，“背叛”事件既固定、也終結了迪倫在“世界”歷史中的地位。

自此之後，即便迪倫推出匠心十足、立意不凡的專輯，也遠無法在眾聲喧嘩的搖滾樂場景中再拔頭籌。

1970年代，他的生涯隱沒在因精神崩潰而虔信宗教的傳聞中。1980年代，雖則美國文化工業將“搖滾”經典化的規劃免不了他的助陣。他在邁克爾·傑克遜發起的《我們是世界》群星合唱中露過面，也在1988年被納入“搖滾名人堂”。但是，他的專輯被樂評人借《這是什麽狗屎》的標題予以痛撻的軼事，卻也再度暴露出他的力不從心和貌似堂皇的產業敘事背後的尷尬與漏洞。

當他再度追隨布魯斯·斯普林斯汀的步伐，在2002年參加向“9·11”事件中撲火救人的紐約消防隊“英雄”們致敬的音樂會，他在影音群星中的位置，與在《我們是世界》中其實差不了多少。

回頭來看瓊斯的分析，迪倫的“背叛”選擇當屬藝術家不斷突破自身（姑且不論它本身就由多重虛構組成）成就的嘗試。而英國受眾之所以用“叛徒”之名回敬這一選擇，一方面源於英美兩國青年抗議浪潮所應對的社會語境與前提的差異；另一方面，則與所謂“民謠覆興運動”在兩國的代表人物伊萬·麥考爾（Ewan MacColl）和佩特·西格（Pete Seeger）所秉持的理念有關。在他看來，西格基於20世紀前半期美國工人音樂文化的發展軌跡對“人民音樂”實現其“自然”成長的寄望，忽略了大眾媒介的興起對工人集體意識和音樂傳播方式的根本性影響。麥考爾又因為執迷於他對英國工人階級生活和精神狀況的經驗主義理解，而將其理想置於前工業時代的盎格魯-薩克遜民族認同，並將迪倫所代表的音樂視為一種代表美帝國主義的文化侵略。可見，在冷戰對峙的情形之下，即便在“同文同種”的意識形態感召之下，人們也還是會“被同樣的語言分離”——無論這裏的“語言”指的是音樂還是英語。

由此再反觀中文世界，袁可嘉在1985年的編者按語中介紹說，“作者包勃·叠蘭是美國六七十年代著名歌謠作家和演唱家，曾被譽為美國群眾不滿情緒的代言人”。顯見其所依標準，並非語言或藝術形式。

值得多說一句的是，編者的編選體例是將美國歌謠分為五類：印第安人歌謠，黑人歌謠，兵士歌謠，農民歌謠和工人歌謠。迪倫的歌詞因此就被納入“工人歌謠”一類（張藝謀獲頒‘五·一勞動獎章’，正是這一歸類方式的有趣參照）。實際上，袁先生並不是沒有意識到其中的錯位。他主編的《歐美現代十大流派詩選》1991年在上海文藝出版社出版時，同樣的兩首歌詞就與“工人歌謠”分列了開來。

就此而言，恰恰就在“搖滾樂”於1980年代的中國演變成一個宏大敘事的同時，現代化的進步主義幻象也遮蔽和篩去了二戰結束後的幾年裏曾達成世界性共振的民族解放和社會主義革命浪潮。也正是因此之故，迪倫作為美國民間文化傳承者的面目變得模糊不清，而他從個人主義成功學的範例跌落為毒品受害者或不受歡迎的“皇帝新衣”揭破者的故事，則在不斷的重覆中獲得了唯一的合法性。與之相應，異乎於此的接受框架或闡釋賴以建立的音樂類型學基礎，也都已因其言不及義而墮入被遺忘的深淵。

作為政治遺囑的人民之歌

透過袁越繪聲繪影的說書人語體，以及格雷爾·馬爾庫斯或羅伯特·坎特維爾對活色生香、一以貫之的美國精神傳統的牽懷，鮑勃·迪倫的人生道路與藝術生涯的選擇，只有放在歷史轉折的大背景中，才會獲得合情合理的解釋。

迪倫的精神導師之一伍迪·格斯裏曾經說過：

“我不會去唱那些富婆的第九次離婚或者某個怪人的第十個老婆。我沒時間去唱這些東西。即使有人每周付我十萬塊錢我也不會唱。我只唱那些普通的人們，他們幹著被人認為是瑣碎和骯臟的艱苦工作。我只唱他們對美好生活的渴望。”

事實上，在迪倫登上歷史舞台之際，20世紀美國的“民歌”已歷經多次涅槃式的重生，從黑人囚徒的怨曲到西格父子對民間音樂的搜集整理；從伍迪·格斯裏“殺死法西斯”的自信到對抗美國社會內部種族主義的苦鬥；從“工聯”（IWW，國際工人聯盟的簡稱）的會眾歌唱到底層民眾和邊緣人士大聯合促成的“民謠覆興”運動，音樂的主體從來都寄存在一個匿名的他者身上。

無怪乎鮑勃·迪倫、魏爾倫、格斯裏等都會成為羅伯特·齊默曼（Robert Zimmerman，迪倫原名）的名字，也無怪乎他會向往重新回到早期白人移民定居點那些推銷農藥和種子的流動集市，或是售票展覽來自暹羅的連體嬰兒的馬戲篷和小攤點。

一如電影《醉鄉民謠》末尾借鮑勃·迪倫登台演唱的遠景來反襯主人公的落寞與黯淡的事業前景，戰後的美國社會以競爭和成功為其立國之本，但其精神活力卻永遠寄托在那些失意的、不知名的、在時代的劇變面前手足無措的渺小個體身上。

迪倫曾在《自由的鐘聲》一曲中這樣唱道：

這自由之鐘把暗夜照亮

照亮了那些真正勇敢的士兵，他們拒絕向人民開槍

照亮了那些流亡的人，他們手無寸鐵走在逃難的路上

…

那鐘聲敲給所有反叛的人，敲給所有的浪子

敲給所有倒黴的人和所有被命運遺忘的男女老少

還有那些被拋棄的人，他們正被綁在火刑柱上忍受煎熬

…

這鐘聲敲給所有那些不能自由表達意見的人們

敲給那些被冤枉的人、單身母親和所有落入風塵的姑娘

敲給所有被追捕的犯了罪的人，社會已經把他們拋棄

…

（譯文引自袁越《來自民間的叛逆：美國民歌傳奇》）

然而，當斯德哥爾摩的評委們在2016年秋季為鮑勃·迪倫舉杯之時，宣告的卻是瑞典國苦心經營一百來年的諾貝爾獎，試圖在一個無限碎片化的時代重申其世界性影響的野心。

相對於來自前第三世界的苦難敘事和前東方陣營女性作家的申訴，迪倫的“中獎”也意味著“西方”的又一次自我確認與封閉。憑借此舉，詩與歌的“跨界”，兼容雅俗的“開放”，還有“老夫聊發少年狂”式的青春懷舊，似乎都有望給諾貝爾這個品牌帶來更大的附加值。

假如關於諾貝爾賭局賠率的傳聞實有其事，贏家所投的，恐怕都是諾貝爾獎本身。在這個意義上，鮑勃·迪倫之於諾貝爾文學獎，借他評論那個刺殺了黑人民權運動領袖麥德加·艾弗斯（Medgar Evers）的白人兇手的歌名，將不過是“他們遊戲裏的一枚棋子”（Only a Pawn in Their Game）罷了。