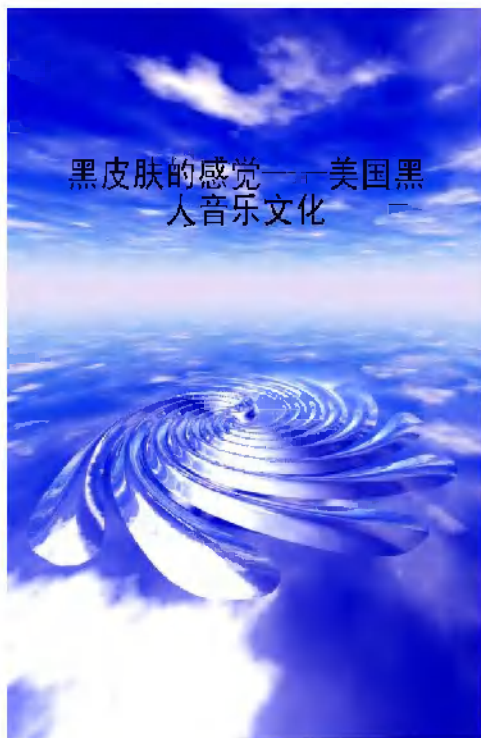


黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化



529290



529290

黑皮肤的感觉

——美国黑人音乐文化

陈铭道 著



世界知识出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黑皮肤的感觉: 美国黑人音乐文化/陈铭道著. —北京: 世界知识出版社, 1999. 11

(世界民族音乐丛书/钱茸, 安平主编)

ISBN 7-5012-1252-X

I. 黑… II. 陈… III. 黑人-音乐史-美国 IV. J809.712.

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 64307 号

黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化

责任编辑/吴健生

封面设计/郭宝珍

责任出版/王勇刚

责任校对/艾 和

出版发行/世界知识出版社

地址电话/北京东单外交部街甲 31 号 (010) 65265928

邮政编码/100005

经 销/新华书店

排版印刷/世界知识出版社电脑科排版 煤炭工业出版社印刷厂印刷

开本印张/850×1168 毫米 32 开本 11.125 印张 253 千字

版次印数/1999 年 11 月第 1 版 1999 年 11 月第 1 次印刷 1—10000 册

定 价/17.00 元

版权所有 翻印必究

献 给

W. H. 克瓦贝纳·恩克蒂亚教授

痛苦与自由的长号

——序《黑皮肤的感觉》

每个民族的命运都闪烁着独特的色彩，而美国黑人具有最传奇、最悲惨、最极端的色彩，它凝固和映衬了美国资本主义的血腥和不义，它质询着从《圣经》到《独立宣言》到一切以人类自由解放为宗旨的信条，它究诘一切奴役、暴政和摧残人性、鄙视人道、践踏人权、分裂人类的制度，它的自由梦想和正义呐喊，一如约伯天平上加伯利的号角长鸣不息。

1852年，美国女作家斯陀夫人反对黑奴制度的小说《汤姆叔叔的小屋》在美国出版，立即震撼美国，后来竟成为美国南北战争的导火索，伟大的林肯总统称斯陀夫人为“发动南北战争的妇人”。

本世纪初，这部小说被译介到中国。翻译先驱林琴南自始至终泪洒黄卷：“非巧于叙悲以博闻者无端之眼泪，特为奴役之势遍及吾种，不能不为大众一号！”到了世纪之末，有今人重译此书，依旧是涕泗长流，悲从中来，不能自已。可见天理人心攸同，古今中外皆然。

铭道兄流畅、理性、甚至俏皮、调侃的文字后面，实际上同样承载着分外沉重而艰难的主题：三百年来作为美国最大隐忧和内伤的美国黑人命运，如何与如此伤感、帐惘、美妙、独



特、卓绝的美国黑人音乐相生相伴？如何用音乐破译人类学枯燥概念中令人心碎销魂的密码？如何用汉语对美国黑人音乐——人类关于苦难和救赎的高峰体验——加以历史性而非音乐专业的言说？如何既展示历史进步的节奏，又深察人类本性和集体（民族）命运中的局限和无奈？如何既无情剖析别国（美国）荆棘丛生的罪恶历程，又适时对自己的同胞提出肯切的警示？最后，选择美国黑人音乐，无异于选择一柄黑色的十字架，作者由此再次出色地证明：真正的艺术永远源于苦难，永远指向自由。

以其非洲祖先原始野性的无畏强悍，以其无与伦比的种族悲剧，美国黑人理应上演无数惊天地、泣鬼神的造反或革命，不在沉默中死亡，就在沉默中爆发。然而，美国黑人选择了另一条道路。基督教和《圣经》既是他们苦难命运的历史代码，又是他们通向自由天国的福音和世俗的政治纲领；他们在北美广袤大地上的重重迁徙；灭绝人性的南方种植园主和林肯总统、斯陀夫人等坚守自由、平等、博爱精神的白人同胞；这一切与那颗巨大而痛苦的民族心灵激荡交融，在道义和艺术上革新了自己的命运和世界的面貌。

铭道兄在本书正文行将结束时写道：“美国黑人对人类音乐最大的贡献是爵士乐。它的诞生，不是什么人在 20 世纪初产生的灵感，更不是什么人突发的狂想，它是几百年苦难的产物。它是黑人天才极致的创造，被压抑长达几个世纪的天赋终于迸发出来，从社会的最底层汇聚成 20 世纪人类音乐发展的巨浪。”曾几何时，人们硬把爵士乐当作西方世界资产阶级的颓废玩意儿，而从 1993 年起，中国每年举行一次国际爵士乐节，至今办了六届，可见历史已经有了长足进步。看来，避免偏见和傲慢以及建基于此的愚昧和专断，并不是某一民族、某一国家的单独责任，中国人在认识世界从而更正确地认识自己



的道路上，才刚刚起步。

本书是第一本中国人研究美国黑人音乐文化的学术专著。尽管作者申言不用枯燥的学术分析为难读者，但本书匠心独运的构思，逻辑明晰而编排自如的体裁，大量独立成篇又浑然一体的举证选例，扎实深厚的国学根底和生动流畅的西式叙述，独到精辟的见解以及对于人类命运的忧患意识和终极关怀，却正是现代学术创新的本色，何况作者还为自己的专业同行们贡献了历史学和音乐理论的必备知识。

铭道兄要我这样一个音乐外行写序，惶恐之余，顾不得是否严重误读，辜负作者美意，写下了几段随想。最后，借铭道兄选择的作为本书结语的一段话，作为本序的结语：

美国生活中强劲的正义潮流，给美国黑人提供了一种希望，即：热爱平等的美国人民能够在新的历史条件下，在政治日益多极化、文化日益多元化的时代，用无可估量的资源来实现奇迹。

王 康

1999年4月19日

前言

这是第一本由中国人写的全面介绍美国黑人音乐的书。

这本书写得很累，累在想让读者读起来不累。笔者不想使人失去读书的乐趣。

很多读者都知道布鲁斯、爵士乐，但很少有人知道它们背后的故事，更不知道它们是怎么出现的，该如何从人类文化的角度来对待它们。改革开放这么多年了，而很多喜爱布鲁斯或爵士乐的人对美国黑人音乐的了解是零碎的、不完整的、甚至是被歪曲过的。本书为读者提供很多不为人知的事实。不过，本书不是枯燥的学术著作，也就是说，谁都可以读，可以在空闲时翻它几页。开卷会有益的，更何况有很多历史事实让人感慨不已。

因自己的肤色而受到歧视是什么滋味，大多数中国人没有尝过。中国人是宽厚的，中国人从来不是一个搞种族歧视的民族。但我们应该了解



一下在奴役和歧视中，一个民族的感觉是什么，她的文化会发生什么变化，创造性又怎么表现出来。民族是人组成的，是人就有感觉，拥有文化，发挥创造性。这一切不会因为悲惨得惊心动魄的境遇而失落，反而会顽强地表现出来。真诚地希望读者通过本书对这很多事情有所了解，但不希望读者戴上我的老花眼镜。

在本书中，作者绝对没有说教，更不想向任何人布道，只是如实地与读者交谈。如果有什么段落使你觉得费劲，很不好意思，那是笔者的书生气在作怪——多年养成的论文习惯一下子改不了，请跳过那几行；如果有什么地方觉得要思考一下，就放下书，过一会儿再看。

本书题献 W. H. 克瓦贝纳·恩克蒂亚教授，是为了感谢他给我的启迪和帮助。恩克蒂亚教授是非洲加纳的阿坎族人，读了两个大学——英国的牛津大学和美国的哥伦比亚大学。恩克蒂亚教授 48 岁时被加利福尼亚大学洛杉矶分校从加纳聘到美国，从此开始他在美国各大学执教的生涯。他在加州大学工作了 15 年，63 岁时匹兹堡大学把他聘为卡耐基·梅隆教授，这是极大的荣誉，三万七千多学生的匹兹堡大学只有六位教授享有这个头衔。笔者相当幸运——跟他学习了三年。他说，中国给加纳人民做了很多好事，他要为中国培养一些学生。恩克蒂亚教授的学识以及对音乐问题的理解，特别是非洲音乐，简直是百科全书。他使我从全新的角度看问题，在那几年中承蒙他单独为我开课，笔者对他永怀感激之情。他为人谦和，是一位典型的忠厚长者。为了帮助我尽快提高运用英语的能力，他竟然要我每天到他的办公室大声诵读两个小时的文章，他耐心地听着每一句话，不时为我纠正不当之处。他当时是系主任，每天拨出两小时，就为了听我那带着四川口音的英语！事实上，他给我的启迪和帮助已经成了一种恩惠，笔者将终身受用不尽。恩克蒂亚教授在美国工作了 24 年，一直没有要美国的永



久居住权(绿卡)。1992年他退休回了加纳。临走时,他说,不希望我留在美国,他把我带在身边是为中国培养人才,不是为美国。他很讲义气。我也讲义气,放弃了唾手可得的绿卡,回到中国。我身上肩负着两个国家的友谊,我不能辜负他的期望。当这本书出版时,我献给他。我永远欠他开启茅塞之债。

写完这本书,回想一下,发觉从在美国读书到写书介绍美国黑人音乐,这是一个很长的过程。在这个过程中,有很多人帮助过我。在这本书出版的时候,我应该对他们表示感谢。

首先要感谢的是美国匹兹堡大学美国音乐研究中心主任迪恩·鲁特(Deane Root)博士,他给研究生上文献书目与研究方法课。这门课使我掌握了在美国检索资料的方法和美国的学术规范。写期末论文时,鲁特博士要求就研究的题目至少列出40本参考书,并就每一本书写出内容概要和评论。这是一件苦不堪言的工作,其结果形成我的第一篇英文论文《非洲木琴研究与民族音乐学》。我的英文写作尽管在语法上没什么毛病——学了多年英语,几乎全是语法分析,但绝对带着中国味——从思想方法到文风都是中国文化造就的。鲁特给了我一个很好的评语,同时却要我重写——论文格式不符合美国要求。同班同学李海伦(Helen Reese)主动帮我润饰(smooth)文句,调整格式。如果没有她的帮助,鲁特博士不会轻易放我过关。海伦现在在加利福尼亚大学当教授,我至今找不到机会感谢她。后来,我把这篇论文带回国,由音乐学系的学生皮全红译成中文,稍加改动发表在《中国音乐学》1996年第四期上,当时皮全红在读本科五年级。尽管皮全红已经毕业并到深圳工作,但本书使用了这篇论文中的一些材料,这里仍应予以说明。

匹兹堡大学教授南森·戴维斯博士为我上了两门课:美国黑人音乐史和爵士乐写作。他曾要我继续跟他学爵士钢琴演奏和萨克斯演奏,考虑到功课太忙,没有时间练习,我只好对他



的一片美意敬谢不敏。我的黑人音乐史课论文题目是《美国黑人灵歌研究》。这时我已基本适应美国大学紧张的学习节奏，做论文也比较得心应手了。为了保险，仍请同班同学盖南茜(Nancy Guy)帮我检查文句，尽管该文得到她很高的评价，但冠词的使用仍有不符合英文习惯的地方，我死背的文法规则不够用。据说，准确地使用冠词是中国人学英语的一大关，人生有限，我恐怕永远过不了这关。后来盖南茜来到北京，我请她到什刹海边的烤肉季吃了顿饭，算是感谢。席间，盖南茜对敝国通行的宴请颇不以为然，说，你们太浪费了。她恐怕不明白这是中国的文化行为——几千年了，中国人上上下下都好美食。盖南茜现在在加州桑塔帕巴拉大学当教授。这篇学期论文由硕士研究生任也韵翻译成中文，发表在《中央音乐学院学报》1996年第四期上。本书也使用了其中的材料，篇首、篇末的引文都是任也韵的译笔，我觉得自己不见得会译得更畅达，就直接引用了。任也韵同学已经毕业，在北京师范大学工作；我不能掠昔日学生之美，应该说一句谢谢。

这本书写得很累，其中还有一个原因，有关的中文资料太少，绝大部分资料要到英文书刊中去查。个人藏书当然有限，只好跑图书馆，在这方面得到中国音乐学院图书馆参考咨询室各位工作人员的全力相助。可以这样说，没有他们的帮助，这本书根本就写不出来。顺此，谨致谢意。

本书即将杀青时，通读全书后发觉，如果一位读者根本不了解美国黑人的情况，那么很可能会误解他们的音乐。于是赶着整理了一个附录，全面介绍美国黑人历史。

硕士研究生李辛和音乐学系本科四年级学生马英君帮助我整理了部分资料。杜波依斯和马丁·路德·金的传记由李辛承担，黑人暴乱和政治进展由马英君负责；最后由我润饰统一文风。在她们工作的基础上，这几个专题才得以尽快完稿。顺



此，一并表示感谢。

《音乐人类学》一书的作者阿兰·梅里亚姆在自己书中的前言里写道：

It seems fashionable to use a Preface to thank one's wife, who is almost inevitably pictured as long-suffering; indeed, one might be tempted to suspect either that most author's wives lead lives of pain or that they are shrewish to a remarkable degree and must be carefully appeased. But I am as certain as any man can be that my wife has enjoyed the writing of this book almost as much as I, and that we stand firmly together in the sharing of whatever may have been achieved by it. I am grateful for all these things, and many more. (在前言中感谢自己的妻子看来已成一种时髦,她们的固定形象几乎都是长期操劳;确实,人们会由此而产生怀疑:要么大多数作者的妻子都过着痛苦的生活,要么她们精明到可圈可点的程度,因而必须认真地安抚她们以平息烦乱。像很多人一样,笔者确信自己妻子欣赏本书的写作几如笔者本人。而且,我们坚定地站在一起,分享本书所能企及的任何东西。笔者对此以及其他很多事情非常感激。)

梅里亚姆是一位睿智的学者,他的《音乐人类学》是经典之作,1964年出版,到1997年已经印了四版。他自己写的前言,充满学者的幽默,看来他说的事情是世界性的现象。兹不赘述。

陈铭道

北京德外丝竹园

幸运的是，黑人民间音乐——奴隶有节奏的呼喊声——雄踞今日，它不仅是独一无二的美国音乐，而且是产生于大洋此岸的人类体验的最美妙的表达。它一度被忽略，一度被鄙视，并一直遭到误解。尽管如此，它却作为黑人民族卓绝的精神遗产、黑色人种最伟大的财富保留至今。

——W. E. B. 杜波依斯：《黑民族的灵魂》
(英文版)，纽约：哥伦比亚大学出版社，
1970年。

目 录

前 言 /9

第 一 章 深深的河啊，我家在约旦河那边/1

故乡的遗产/4

宪法是色盲，而人不是/14

摩西说：让我的人民回家——Let my people go! /20

布道——美国的一个传统/23

黑皮肤的神祇——伏都教/29

物尽其用——黑人乐手的出现/34

第 二 章 在夹缝里萌芽/40

白人的国家/40

白人国家里的黑人/43

白人国家里的黑人教会/50



- 野外去布道——野营会歌曲/56
- 第三章 天使加百利，吹起你的号角吧/62
- 上帝支持奴隶/62
- 灵魂的呼喊/73
- 禧年/78
- 非洲 DNA/82
- 痛苦的精神支柱——黑人灵歌/87
- 白人的黑人歌曲/91
- 第四章 撕心裂肺的歌/97
- 模糊中不模糊的声音——伤感的音调/97
- 上帝给它一个名字——布鲁斯/105
- 撑起一片天空——布鲁斯“皇族”和贝丝小姐/113
- 南方来的雄蜂——矮子帕顿和瞎子雷蒙/122
- 失去童贞的乡土艺术——工业化的布鲁斯/135
- 第五章 把时间切成一堆零碎/147
- 埃塞俄比亚“买卖”——黑脸娱乐/147
- 烫伤全美国的拉格泰姆/150
- 码头上的热节奏/153
- 第一位“王”——司各特·乔普林/158



第 六 章	巧弹多唱，叫人再想念你/170
	三面夹攻的冤案——为爵士乐正名/170
	“爵爷”下贱的故乡“思多丽村”/177
	爵士乐先驱/185
	他们又拿走了——白人的爵士乐队/191
第 七 章	三十年风水/197
	热闹的曼哈顿——爵士乐的摇摆时代/197
	摇摆乐的白人翘楚/203
	比波普/209
	“酷”——冷爵士/215
第 八 章	数风流人物/224
	冷战的秘密武器——满载荣誉的“公爵”· 埃林顿/224
	阴沟里的参天大树——爵士乐天王巨星阿 姆斯特朗/230
	“我的人民是美国人”——充满狂想的乔治· 格什文/238
第 九 章	创造自由/247
	肤色不是罪过/247
	新历史条件下的“继续革命”——当代爵 士乐/254
	爵士乐的“后裔”/262
	旧世界被打得落花流水/273



	我想 /279
附 录 一	美国黑人历史述要 /284
	早期状况 /285
	黑奴在美国 /287
	自由黑人和废奴主义 /290
	南北战争 /291
	恢复时期 /293
	布克尔·华盛顿时期 /295
	杜波依斯 /297
	黑人北迁与第一次世界大战 /299
	加尔维运动与哈莱姆文艺复兴 /300
	大萧条与罗斯福新政 /301
	第二次世界大战 /303
	民权运动 /304
	马丁·路德·金 /306
	黑人暴乱 /309
	罗德尼·金事件 /311
	政治进展 /312
附 录 二	有关美国黑人音乐的一些音乐理论
	说明 /316
	非洲跨节奏 /316
	十二平均律与布鲁斯音 /321
	“热”节奏 /324
参考书目	/329

第一章 深深的河啊， 我家在约旦河那边

大约是8月份的最后一天，
来了一艘荷兰军舰，卖给我们20名黑人。

——约翰·史密斯上尉
1619年

1 989年8月的最后一天，我赶到了伦特大学，但比指定的报到日期迟到了一周。报到时，秘书简·哈里茨通知我，系主任杰瑞·福勒已经到德国开会去了，他临走以前指定了这学期我应该修的课程：文献学与研究方法、音乐人类学导论、美国黑人音乐史，共9个学分。这区区三门课，直读得我脱了一层皮；至今还觉得，在美国读文科不是人干的。

麦克·史密斯教授高大魁伟，皮肤黑得发绿，是货真



价实的黑大汉。他祖上是西非的阿坎人（the Akan），但他出生在纽约，父亲是位红遍全世界的爵士小号手。他有博士学位，但讲起课来跟其他教授不同，文雅的直截了当，中夹着粗鲁：

“哥伦布发现新大陆是在哪一年？谁知道？没人知道？屁话！没哥伦布，你们今天会坐在这儿？1492年8月2日哥伦布启航横渡大西洋。两个月后他还在海上寻找日本。船上的水手开始烦躁不安，但哥伦布确信日本就在前边，只消再坚持那么几天就大功告成。10月9日，满船的人开始抱怨：让日本见鬼去吧，咱们要回家。哥伦布安抚弟兄们说：要是三天内还看不到陆地，就返航。即将满三天，瞭望台上的水手发现了巴哈马群岛中的一座小岛，人们欢呼起来。哥伦布把这个岛命名为圣萨尔瓦多岛。屁话！人类命运就此发生转折。不过，历史上最大的嘲弄是哥伦布至死都相信他已经到达亚洲。他确信圣萨尔瓦多离日本非常近，只消再找找就行。屁话！哥伦布这个错误导致人们进一步探测南北美洲，直到在墨西哥和秘鲁发现大量的财富，西班牙人就蜂拥而至了。1530年，第一船非洲黑奴被运到巴西。非洲奴隶最先到达的地方不是美国，那时还没有美国。”

有一次上课，我们几个同学给数了一下，他一共说了38次“屁话”。

他说话直言快语，屁话归屁话，布置参考书却几近残酷：每周平均十几本。他一边说某些书是屁话，一边要我们去读这些书，并写出书评，指出哪些是屁话。还真得感谢他，如果不是那么多参考书都走了一遍，认真地品味屁话，笔者就不敢写这本书，在此来讨论美国黑人音乐文化了。笔者将尽量努力不使自己的书充斥剪刀加浆糊的



屁话。

“英王政府为它那些不安分的臣民，在遥远的地方买下了一大片荒凉的土地，让他们到那里去自生自灭。第一船奴隶在1619年到达北美殖民地。奴隶的来源主要是非洲西海岸，这里离美洲最近。那时，我的祖先简直不被当人，黑奴贩子用一盒缝衣针就可以从当地酋长那儿换一名黑人，一支前膛枪能换三至四名黑人。黑人被塞在肮脏的底舱里，挤得像罐头沙丁鱼，连转身的地方都没有。到哪儿上厕所？屁话！那船舱根本没有卫生间！你别想方便以后清洁一下自己，有水喝就不错了，哪里还管身旁就是粪便。开始是一小批、一小批、后来整船整船地运。每运一船黑人，航途中大约要死五分之一。活下来的都是顶呱呱的身体素质，劣种不可能活着到美国，难怪今天的NBA是黑人的天下。”



（图片1. 贩奴隶底舱中的黑人）



故乡的遗产

美国的黑人主要来自现在的几内亚、加纳(旧称黄金海岸)、科特迪瓦(旧称象牙海岸)、刚果(布)、刚果(金)、多哥、贝宁(旧称达荷美)等等地区,那是非洲西部海岸。

非洲,没有文字历史的大陆,美国黑人失去的故乡。从非洲被发现以来,她就遭到掠夺,黄金、钻石、象牙以及她黑皮肤的居民,都成了高度文明的欧洲人猎取的对象。“他们带着十字架,唱着感恩赞美诗,列队开枪,杀上岸去;然后,放下十字架,动手抢劫一切”(《全球通史》,上海社科,1988年,中文版)。在这个世界上,富裕和文明属于欧洲,古老和贫穷分配给了亚洲,落后、野蛮和政变留给了非洲。非洲至今还受到世界的蔑视,现代人在分享非洲文化遗产的同时,仍在分享着她的误解。

非洲可以说是人类的摇篮,人们在非洲发现了世界上最早的猿人遗骨。400万年以前,非洲出现了猿人。非洲大草原气候温和,即使没有御寒的纺织品,也不必畏惧寒冷;那里水源丰富,大多是可以直接饮用的纯净水;那里植物茂盛,提供了很多天然绿色食品;动物繁多,不愁补充蛋白质。如此得天独厚的条件,难怪猿人的质量越来越高,早期的人类在那儿发展起来。我们实在无法想象400万年以前、40万年以前、哪怕4万年以前的祖先活得有多惨。那时没有一棵人类播种栽培的植物,没有一头人类驯养的动物,没有一件金属工具,他们拿着一些尖石头、尖木头从南跑到北,从西跑到东,摘点果实、戳点野兽填饱肚子,胡乱生些孩子听天由命。根据达尔文提出的进化论(这与他的宗教信仰相矛盾),生命之线就此绵延下来,进化到今天的我们。如果告诉某一位当代时装名模,她的祖先



也是丑得不可思议的非洲猿人，她肯定认为这是心态不平衡的呓语，蓄意贬低集中在她身体上的人类之美。但某条生命之线确实存在着，清、明、元、宋、唐……直至远古，不然我们大家从哪里来？我们的祖先约在 35000 年前终于完成自己的进化，变成人。人是高度发展的动物：只有人会笑，笑的生理机制十分复杂，其他任何动物都达不到这个高度；只有人知道自己终将死亡。当忠实的狗为自己的主人冲向敌人时，它不知道那敌人手里的枪会结束它的生命，而它的主人知道并聪明地躲在一边，狡猾地唆使它：“上！”只有人类会想象现实中不存在的事物和抽象概念，也只有人想认识宇宙及其起源，想知道自己在宇宙中的地位和将来的处境。其他生物改变自身的遗传因子以适应环境，而人具有独特的、彻底改变甚而破坏环境的能力，若干万年以来，用不着再有生理突变，便足以应付环境。一代一代的人，在自己短短几十年的生命过程中，残酷地毁灭其他生命形式（甚至人），无情地攫取自然资源，其目的只为了自己。一代一代的人，通过非生物学的途径，即所谓的文化——生产方式、社会制度、宗教、艺术和生活习俗，诗意地栖居在地球上。天行健，人类自强不息地伤天害理。

非洲猿人，将自己的活动范围从非洲扩展到欧亚大陆的温带，爪哇猿人、元谋猿人、北京猿人和海德堡猿人都是他们的后代。在长达上万年的时间里，人类推进到东南亚热带雨林和西伯利亚冻土地带。在占领这些地区以后，人类跨过一个大陆桥进入澳大利亚，经过另一个大陆桥进入阿拉斯加，然后占据了剩余的大陆。在人类向各地分散的同时，逐步有了种族上的差别——在肤色、毛发和面型上有了显著的不同的特点。人种差别产生得很晚，在人类出现之后。如果我们以千年为单位来倒推祖宗，现代各个种族都很快就会奔向共同的祖先，这些祖宗作为人类，已经得到了充分的发展。当代人类学的研究表



明：就与生俱来的大脑而言，石器时代的人跟当代任何种族的成员一样，没有多大差别。换句话说，如果我们不幸出生在他们的时代，我们只会玩儿石头；而他们如果有幸受到现代教育，也大有希望攻读一个学位。

当白人到了非洲的时候，他们没有我们现在所享有的种族平等观念。奴隶贸易时期，非洲西海岸已经处于王国、城邦国家时代。这里的政治制度各种各样，有的结构严密，有的组织松散。不管他们的政治体制如何，他们看重的是建立在血缘基础上的氏族、祖籍和村落，并在这个基础上形成了自己的生活习俗。这些习俗与欧洲习俗大不相同，于是，他们被看作是没有进入文明的野蛮人，不被当作人看待。人们总是通过特定的风俗来观察一个社会，并总是把它跟自己的习俗加以比较；不过，不应当对人家的习俗评判高低。在没有理解别的风俗习惯的文化涵义以前，如果用自己的习俗来判断它们的价值，就会形成偏见，这已经够蠢了，如果再加以贬低，那就蠢到了家。中国人用碗筷吃饭，印度人用蕉叶和手指，欧洲人用刀叉，谁也没必要贬低谁。犹太人信上帝，不信耶稣，这并不说明犹太人野蛮，更不应当成为犹太人被屠杀的理由。人类各种族相互歧（仇）视了多少年？平等了多少年？种族平等观念，在大多数国际事务中，至今是学者发明出来的学术奢侈，是强国许诺恩赐的福音书，是弱国尴尬自慰的震颤器。

非洲黑人文化，在世界还没有来得及全面了解它以前，已经被种族主义蹂躏成了一团团黑色的烂泥。人们仅仅从奴隶贸易获得有关非洲的知识，只知道奴隶的来源是非洲，那是一个没有开化的大陆。按照《圣经》的说法，亚当和夏娃是人类的祖先，可是，亚当和夏娃不是黑人。《圣经》明确记载了人类的第一次性生活——Adam lay with his wife Eve, and she became pregnant and gave birth to Cain（《圣经·创世记》第4章



第1节，NIV本），亚当和夏娃同房后的第一个产物是该隐，他是白人。这恐怕是最庄严的荒唐：人类的性事居然能有个头，并煞有介事地记载下来。按照《旧约》记载的亚当和夏娃的谱系往下排，非洲黑人怎么也攀不上亲。他们是不是亚当和夏娃的子孙？为了揭示黑人的起源，过去几个世纪起码冒出了几十种理论。这些理论共同的精要在于：要说黑人另有起源，那是不可思议的，这意味着二元创造——在非洲伊甸园还另外有一对亚当和夏娃。这与欧洲基督教的教义水火不容。基督徒们来到黑非洲（即撒哈拉沙漠以南非洲）^①时，草率地得出结论：黑人必然是亚当和夏娃的后代，然而却是被历史遗忘的支系，因此，热带非洲没有参与人类历史，黑人是在蒙昧中徘徊的原始人。当然这是偏见。它之所以出现，是因为当时的人们只知道



（图片2. 尼日利亚古代雕塑）

《圣经》描述的人类原始生活方式，不知道人类还可以有其他的生活方式。事实上，很多年来，即使是没有种族主义观念的

① 通常意义上，我们所讨论的非洲音乐是指非洲撒哈拉沙漠以南的非洲各黑人种族部落的音乐，不包括非洲北部即阿拉伯非洲的音乐。参见 W. E. 克瓦贝纳·恩克蒂亚：《非洲音乐》（英文版），纽约：W. W. 诺顿公司，1974年，pp. 3-4。



人，也没有认识到黑人在自己的历史。

黑非洲确实没有文字记录的历史——直到1960年，尼日利亚政府才同意用英语把他们的历史写下来。古埃及、罗马人统治的北非和埃塞俄比亚阿克苏姆古国，以及后来北部非洲的阿拉伯—伊斯兰文化可以被称为巨石文化：为了永垂不朽，人们用巨大的石块建造纪念物、神殿，刻上铭文，给后来的子孙留下永不腐烂的记载。埃及的金字塔和卢克索神庙是其典型代表。而黑非洲却不同，她没有类似的东西。但是，她用其他的方法保存着自己的历史。黑非洲的黑人发展出一种活生生的方式来保存古代的信息，那就是文化历史的口头传承形式。黑人并不保存永恒不朽的文化，哪个文化可以万岁？黑人把自己的生命投入时间的长河中，成为文化历史的活的载体。人类历史无始无终，所谓“有史以来”，不是仅仅指书面记录的历史。

一位日本学者到加纳的阿坎人（the Akan）部落调查酋长的谱系。人们告诉他，明天早上有人到酋长的宫殿前来宣告酋长的家族史。第二天，这位学者很早就来到宫殿门口，并以日本人惯有的敬业精神做好了一切准备，静静地等候着。太阳升起前，有三个黑人来到这宫殿前——那不过是比子民们的茅草土屋稍好一点的茅草土屋，敲打了一通鼓，然后离去。到了中午，日本学者还不见有其他的人来，问道怎么还不开始？人们回答说已经来了，而且宣告完了——不同节奏的鼓声，就是酋长的家族史。“恩克纳是冈代雷的王，他的父亲是萨科达。萨科达做了18年的王，给了我们很多好处。萨科达的父亲是恩迪，恩迪从英国人那里买来了割草机……恩迪的父亲是姆巴姆……”这一切，全在鼓声中。黑非洲人没有书面文字，他们没有用文字把自己的文化写下来。不仅是历史，即使生活技能和战斗技能，也可以在音乐活动中传承：

“（领唱）猎象时，不要刺它的屁股，



(合) 大象摇耳朵，你快躲开；

(领) 猎象时，要把长矛投向耳朵后的软处，

(合) 大象摇耳朵，你快躲开……”

尽管黑非洲没有历史文献说明这种呼应歌唱形式 (call-response)，然而传教士的记录证明它在欧洲文化到达以前就存在，它有“史”可查地传承了几百年：鲜活的东西证明着僵死的记录。哪个更可信？如果我们只承认写下来的东西才是历史，我们就不应该荒唐到凭想象去描述原始人的生活并把它当信史的地步。

1532 年，葡萄牙传教士费尔南迪斯向教廷提供了一份报告，详细描述了自己在乔皮人 (the Chopi) 部落所见到的木琴乐队，以及他觉得很野蛮的舞蹈。问题在于，1532 年以前，他们的乐队肯定已经存在，但偏信文字的坏习惯使我们把人家的历史冻结在 1532 年。

四百多年后，英国传教士雨果·崔塞于 1948 年写出一本不带偏见的专著，他称乔皮人为音乐家，研究他们的音乐、诗歌和乐器。原来，乔皮人的木琴乐队既伴奏歌唱也伴奏舞蹈，那舞蹈举盾投矛，顿足晃肩扭屁股，实际上传授着战斗技能。不过崔塞没有用欧洲五线谱记录乔皮人的音乐。欧洲五线谱上的每一个音，有固定的音高，只适用于欧洲的大、小调音阶，而乔皮人的音阶完全不同，五线谱上没有它们的位置，因此乔皮人音乐的结构仍然是谜。雨果·崔塞的伟大贡献在于提醒世界，对于一种音乐，要在它自身的生存环境中去研究它，不能把外界的理论强加于它。

过了 36 年，1984 年，雨果·崔塞的儿子安德鲁·崔塞长大成人，子承父业，用摄影机把乔皮人木琴乐队拍成了电影，逐个画面进行分析，揭示出它的奥秘，证明了乔皮人木琴音乐的节奏组织、乐句、乐段和曲式。学者们大跌眼镜：乔皮人的音



乐节奏复杂得无以复加，欧洲作曲大师也想象不出来，然而却没有乐谱——他们不需要书面形式来传承这种音乐。口传文化是人类文化大树上的一枝，书面文化这一枝没有理由贬低它。《圣经》在公元后 200 年左右才全部编定，成为书面文本，《旧约》中的很多材料在公元前 700 年已经开始口头传承，我们不能说 2700 年前的口传是假冒伪劣，公元 200 年后的文本才是消费者协会认定的质量信得过产品。

“非洲音乐最重要的特征是跨节奏 (cross-rhythm)，不同的人演奏不同的节拍，从横向历时角度看，保持同样的时间长度，不断反复。”史密斯教授说着就把讲台当成鼓来敲。他两手节奏不同，一只手快，一只手慢，但始终保持着各自不同的节拍。“从纵向共时角度看，就形成极为复杂的节奏组合，用大致相同的欧洲古典音乐术语说，就是形成切……”

“对不起，先生，什么是切分？”一位小女生怯怯地问。此问一出，全班哄堂大笑：修黑人音乐史，不知道切分！史密斯翻了翻白眼，回答说：

“Music-making is something like love-making (音乐演奏有点像做爱)，突然改变已形成的强弱规律，那就是切分。”这个比喻使得全班喷饭，贴切然而粗鄙不堪，不能在课堂上用。史密斯教授端正面孔，继续讲课：

“非洲黑人被运到美洲，几百年的奴役使他们丧失了自己的非洲母语和习俗，但他们把非洲节奏保留了下来……”

史密斯教授在课堂上的性比喻传到了系主任杰瑞·福勒教授那儿。福勒说：“除了脏话和音阶，黑胖猪能讲什么？”史密斯教授带的五名博士研究生有四位是黑人，他



们联名写信给教务长，抗议爱尔兰裔美国人福勒博士有种族偏见，对非洲裔美国人史密斯博士出言不逊，污辱他们的导师就是污辱他们。福勒教授只好在系务会上向史密斯道歉。最后，福勒补了一句：“幸亏你说的是 making，你要说的是另一个词，我停你的职。”史密斯呲呲白牙，说：“If, Doctor Yorkshire.” 一语双关地反讽福勒是英伦岛约克夏白猪。从此，学生们背地里管福勒叫“台约克博士”；他们并不在乎史密斯的比喻，反而都很喜欢上他的课，他的课通透（关于跨节奏，喜欢音乐理论分析的读者可以参看附录二）。

音乐是非洲黑人文化的重要组成部分。在黑非洲，每一个黑人部族都有自己的一整套风俗习惯，世代相传。几乎一切社会活动都要有配套服务的音乐。诞生、成人、结婚、生病、收获、打仗、去世，人生的任何重要时刻，都要有音乐。事实上，我们所用的“音乐”这个词远远不能表达出黑非洲音响的丰富内涵。对于黑非洲人来说，更恰当的词是音响文化。他们的“音乐性”音响不仅由我们的教科书所说的“具有周期性振动频率的音”组成，而且由规则或不规则的，单一或复合的、甚至我们认为是噪音的音组成。这样，笛、铁铃、木鼓、皮鼓、猎弓、铁犁铧片、装有树籽的椰壳，拍手、顿脚、在木棍上摇刮葫芦……一切的一切，所有能提供音响的物体和手段，在特定的环境中，都可以用来创造音乐。这个特定的环境非常重要：如果一位西非加纳阿坎族的人用罐头皮刮掉玻璃瓶上的泥，刺耳的声音当然不具有音乐性；而当他在阿耶瓦仪式（Ahyewa）音乐的表演中做同样的事，音响仍然相同，却有了不同的文化含义，他的行为便具有音乐性感知的目的。更进一步说，他必须遵循部族中已有的控制刮奏的规矩，产生出有序



的声音，这才被人们认为是音乐。这当然不意味着非洲黑人没有噪音的概念，他们也有噪音的感觉，例如汽车的马达声或勋伯格的协奏曲。基督教到达加纳已有 200 年，阿坎人却没有“现代化”到用贝多芬的交响乐去取代自己的音乐。音乐性是文化地界定的概念，他们自己的音乐跟自己的习俗联系在一起，他们没有必要提倡普及交响乐。



(图片 3. 非洲鼓乐队和乐队中的节奏乐器拉托)

黑非洲有很多自己的乐器。从形制上看，这些乐器极为简单，甚至可以说粗糙：它们仅用自然界所提供的原始材料制成，如用木块、芦苇、马鬃、兽皮、象牙、兽角、葫芦、椰壳……等等。但是，我们不能根据朴素的外形来评价它们，而是应该从它们所产生的音乐和这些音乐的社会作用来评议它们。这些乐器采用的声学原理也同样潜藏在欧洲乐器富丽堂皇的外表。穷人乐器的衣着跟富人乐器或许不同，但音乐给穷人和富人提供的愉悦，本质是相同的；正如一位政治家在某件



政治操作成功后的喜悦，跟某位棉花匠弹出一条好棉被的喜悦相较，生理机制上没有差别；不过，政治家有很多漂亮的说辞，而棉花匠没有。

非洲最重要的乐器当然是鼓，非洲鼓著称于世，各种各样的非洲鼓简直叫人数不胜数。非洲鼓在音色、音质方面有严格的要求。每个部落使用一种或几种鼓，在基本音质的基础上，人们用各种演奏技巧来变换音色。不同的鼓有不同的用途和节奏模式，在不同的场合还要求有不同的演奏技巧。根据不同类型的鼓和它的敲击模式，鼓声能有不同的意思：召集部落、宣告战争或和平；说话——词语、句子能与鼓声相对应；伴奏歌唱、舞蹈；宣告酋长的到来，等等。鼓声有严格的规定，鼓手敲错了，甚至会被处死。因为敲错了节奏而死，太不值，但这一方面说明了节奏在非洲的重要性；从另一方面，就社会学的角度说，他们已经有了社会规范。

黑非洲有职业乐师，他们靠演奏乐器或歌唱来挣得自己的那一份生活。民间的乐师们到处流浪，为人们提供音乐消费。他们描述部族的历史，回忆参与这些历史事件的人；赞美部落的祖先或某位神灵；告诉人们哪里有水源，某个部落住在什么地方；在各种仪式上演奏，为割包皮或阴蒂的少男少女减轻痛感，等等。当然，他们更重要的任务是歌颂国王或酋长，那些阿谀奉承的话，听了直叫人肉麻，文化程度和想象力可以跟咱们媲美。他们的行为让我们想起马克斯·韦伯的名言：“人是挂在自己创造的意义之网上的动物。”人是社会的人，社会是人组成的社会。社会组织本质是对人行为的一种规范，是人对别人的行为和外在环境而做出的反应、选择和决定。今天的我们并不比部落民超脱。想想我们曾说过多少假话、套话、恭维话？

不过，黑人到达美洲的时候，就来到一个完全陌生的地



方——踏上新大陆，他就是奴隶。他身上只带着锁链，但故乡的音乐烙在他脑海里。

宪法是色盲，而人不是

美国宪法劈头第一句话是：

“We, the People of the United States, in order to form a more perfect union, establish justice, insure domestic tranquillity, provide for the common defense, promote the general welfare, and secure the blessing of liberty to ourselves and our posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America.”（我们，合众国之人民，为建立一个更完善的联邦，确保国内安宁，规划共同防务，促进公共福祉，并使我们自己和后代得享自由之赐福，特为美利坚合众国制定和确立本宪法。）

然而，罗马雄辩家西塞罗在 2000 多年前就说，最愚蠢的想法就是相信一个国家法律中的内容代表着全部正义。与其说美国宪法是一份政治契约，不如说它更像一份经济合同。它最大的成功是确立公民的私有财产神圣不可侵犯，为此，建立分权的政府；它最大的误区也在于此——黑奴被不言而喻地视为财产，对此，分权的政府在 80 多年的时间内无能为力。宪法的这个错误直到 1865 年 11 月 18 日才被第十三条修正案纠正。

1776 年（〔清〕乾隆四十年），约翰·亚当斯兴高采烈地对理查德·李说：“亲爱的朋友，我们俩生在这个时代，一定使古代制定法典的大师们感到羡慕。在这个世界上像我们这样有机会为自己和子孙选择合适政府的人真是太少了。”他们为自己和子孙选择的政府至今已历 223 年，其间，发生过一场内



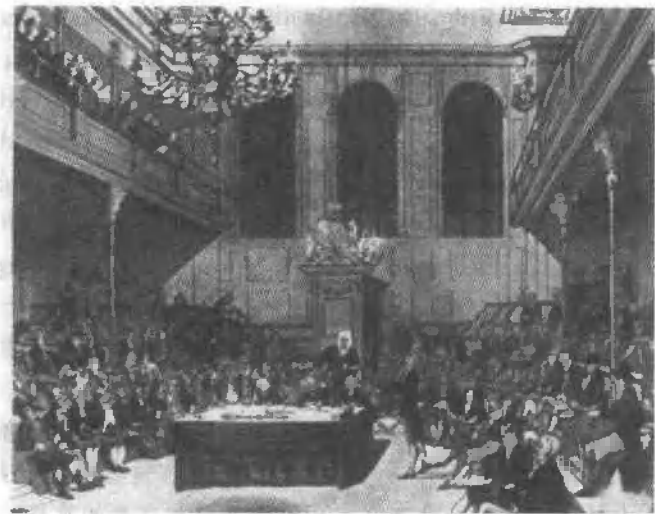
战，但从没有过政变。

6月7日，托马斯·杰弗逊为北美13个殖民地起草独立宣言，他在第二段写出了一个慷慨激昂的长句子，一句话用了110个单词：

“We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness—That to secure these Rights, Governments are instituted among Men, deriving their just Powers from the Consent of the Governed, that whenever any Form of Government, becomes destructive of these Ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its Foundation on such Principles, and organizing its Powers in such Form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness”（我们认为下列真理不言自明：人人生而平等，他们都由造物主赋予某些不可剥夺的权利，其中包括生存权，自由权和追求幸福权；为了保障这些权利，人们便设立政府，而政府的正当权利，则系得自被统治者的同意；如果遇有任何一种形式的政府损害这些目的，那么，人民就有权利来改变它或废除它，以建立新的政府；这新的政府，必须是建立在上述原则上，并且按此方式来组织其权力机构，庶几就人民看来，该政府最能够促进他们的安全和幸福）。

这个句子虽长，却无冗词，干净利落，直陈要义。英文铿锵上口，很让人有真理在手，正义在胸，要把那反动派一扫光

的感觉，读来令人回肠荡气，痛快淋漓。当然，这是写在纸上的。在后来的岁月，这白纸黑字对美国黑人的生活确实发生了极大的影响。要是没有这些义正辞严的话，他们的历史就不仅是悲壮而且是悲剧。《独立宣言》的思想和词句，在以后的日子里，对全世界都有着深远的意义。1945年，胡志明领导建立越南民主共和国时发表的独立宣言，以及1965年罗得西亚发表的独立宣言，一开头，都引用了美国《独立宣言》的词句。不过，当代的人们已经意识到，权利不是天生的，也不是造物主赋予的，后来美国的反种族歧视斗争将证明这一点。



(图片4. 独立宣言签字场面)

1776年7月4日，宣言全文在会议上通过，代表们在上面签了字。北美13个殖民地宣告：解除对英王的一切隶属关系，废止与大不列颠王国之间的一切政治关系，成立独立自由的合众国。这一天被定为美国独立日。尽管杰弗逊头脑里不无种族观念，但在正义的鼓舞下，他写出了这份至今金声玉振的



文件。这是枚定时炸弹——他给美国人开了一张民权支票。作为政治家，杰弗逊也预见到，为了黑人，白人将会划分成不同的党派，国家将发生动乱。为了兑现这张支票，取得与白人同样的权利，192 年以后，黑人牧师马丁·路德·金博士付出了自己的生命。他是被谋杀的。马丁·路德·金有句名言——我有一个梦想。1963 年 8 月 28 日，他面对 25 万人宣布他的梦想：

“... I have a dream that one day on the red hills of Georgia the sons of slaves and the sons of former slave-owners will be able to sit down together at the table of brotherhood...”

I have a dream that my four little children will one day live in a Nation where they will not be judged by the color of their skins, but by the conduct of their character...”

(……我有个梦想：有一天，在乔治亚州的红土地上，奴隶的子孙和昔日奴隶主子孙会亲同手足……)

我有个梦想：有一天，我的四个孩子将生活在这样一个国家里，人们不会再按其肤色而是凭着他们的品行相互对待……)

次年，马丁·路德·金获诺贝尔和平奖。1968 年 4 月 4 日，马丁·路德·金在田纳西州被刺杀，年仅 39 岁。他是个和平主义者，但一颗不和平的子弹射进了他的脖子，打断了支撑他和平头脑的颈椎。这块土地上的宪法是色盲，而人不是。今天，美国人强调的民主政治的正确性，常常使我们淡忘了种族歧视的黑暗，应该记住，当代美国黑人由各种法令规定的每一个平等机会，都是他们用鲜血和生命换来的。

事实上，在杰弗逊写独立宣言以前二百多年，贩卖黑奴的



勾当就开始了。1492年（〔明〕弘治四年）哥伦布发现新大陆，西班牙和葡萄牙随即开始向中、南美洲大量移民。1530年（〔明〕嘉靖八年），第一船非洲黑人被运到巴西。1619年8月，第一批黑人，约20人，被贩运到弗吉尼亚，北美大陆最不光彩的历史就此开始。1649年，弗吉尼亚共有白人15000人，黑奴300名。此后，从南方到北方，殖民当局规定，黑人一经运到，就是终身奴隶。从1660年起，北美各殖民地纷纷通过法律，承认蓄奴合法。到1700年，蓄奴这种“特别制度”在北美所有13个殖民地中成为事实。数字很枯燥，但很说明问题：杰弗逊写独立宣言时，法律规定奴隶不是“人”，他们是奴隶主的“财产”。美国历史上的奴隶制，如同世界上其它任何地方历史上的奴隶制一样，是伤天害理、灭绝人性的制度。自从非洲黑人踏上美洲的土地，他们就开始经历其他美国人所未曾有过的经历；他们被自己无权参与制定的法律判处终身为奴。



（图片5. 运到北美殖民地的黑人）



要谈美国黑人音乐，必须从非洲开始，接下来的内容应当是奴隶制下的黑人。

“奴隶制是不是种族歧视的根源？”史密斯教授在课堂上问，没有人回答。

“认为奴隶制是种族歧视的根源，这才是屁话！尽管移民到美洲的英国清教徒自己曾受到过迫害，但在他们的脑袋里，早就播下了种族歧视的种子。爱尔兰人怎么样？他们既是欧洲人，又是白人，还是基督徒，在当时的北美仍被看作‘圈子外边的人’，有的甚至被叫做奴隶。奥赛罗怎么样？打了大胜仗的将军，人们仍旧看不起他。奥赛罗本人是基督徒，这也不管用。苔丝德蒙娜的父亲无法接受自己的女儿爱上了黑人这一事实，朝奥赛罗嚷道：‘我的女儿居然扑进了你这个又脏又黑的东西怀里，惹得世人嘲笑！’”史密斯说着，拍了拍自己的胸脯，仿佛那就是奥赛罗的怀抱。

博士生沙巴特·埃克斯（黑人）转过身去，向着邻座的白人女生勒奥娜（意大利裔）夸张地做出拥抱姿势，勒奥娜装腔作势地重复道：“哇，你这东西又脏又黑。”全班乐不可支。

17世纪的北美殖民地，已经存在种族歧视，如：黑人不得随意行动，不得经商，不得携带武器；白种男人与黑种女人的子女承袭母亲身份；主人惩罚黑人，“失手”把他打死，不负责任——理由是谁也不会故意损坏“自己的财产”；主人可以在遗嘱中把“卖给我们的人”及其子女留给继承人，因为他们是用钱买来的东西，等等。后来的立法，只不过把既成的事实固定下来——北美殖民地的英国移民，在英国法律没有任何先例的情况下，通过立法把在种族、宗教和文化上都与他们不



同的民族规定为奴隶。然后，奴隶制和种族歧视交织在一起，给黑人打上劣等民族的印记。这一过程不是从有了奴隶制才开始的。独立战争以前的美国黑人，实际上已经全面沦为奴隶，但这些黑人的音乐天赋，没有因奴隶身份而丧失。只要他们还是人，哪怕是奴役下的人，也会有音乐。



(图片 6. 南北战争前的黑奴拍卖场)

摩西说：让我的人民回家——Let my people go!

奴隶的生命过程是终身无偿劳役。在劳役生活中，他们用自己的方式保存了非洲的传统。整个殖民地时期（即美国独立以前时期），北方各城市中，奴隶自己的聚会和节日庆祝活动一直没有中断过。黑人有一个自己独特的节日——酋长节。每年的5月或6月，黑人聚会选举自己的酋长。这个选举形式是充分的民主，自由推举候选人，以得票多少确定谁是酋长；然而充分的也仅仅是形式，没有奴隶主承认酋长的权力。



这个节日的意义，关键不在选举酋长，而在于黑奴们有几天休息时间并从事自己的娱乐活动。在酋长节到来时，奴隶从礼拜三开始放假，一直放到礼拜天。在这几天以内，黑人可以尽情娱乐。他们穿上自己最漂亮的衣服——多半是主人淘汰的旧衣或“黑人专用粗布”制成的新衣，先排着队伍游行一番。打头是一面旗帜，后面跟着的是鼓、笛和各种能到手的乐器组成的乐队。这游行宣告选举开始。接着，在一刻也不停的鼓声中，黑人开始投票。选出酋长以后，在这几天内，酋长身边就一直跟着一位永远不知疲倦的鼓手。鼓手不停地敲着代表酋长的鼓声。这是真正的非洲传统。不过，鼓手不用担心敲错了会像在非洲部落里那样被处死，在他已成为奴隶的北美殖民地，处死他的只会是他的白种主人，而且原因也绝不会是他打错了鼓。



(图片 7. 种植园中的黑人舞蹈)

北美黑奴真正的狂欢节是“平克斯托节”。这个节日起源于宗教，后来被黑人占为己有，成为他们的专用节日。纽约州奥尔巴尼城的黑人庆祝这个节日时，首先涌向他们中血统最高贵的“老查理”，向他致敬。老查理在被掳卖到美洲以前是一位王子。尽管这些黑人来自非洲不同的地区，但他们仍对安哥拉昔日的王子殿下极为尊敬。成群结队的黑人向他欢呼，其热情犹如集中营的战俘见到了接自己回家乡的故国领袖；而这



位王子殿下则在人群的簇拥下向自己昔日的子民颌首致意，其举止犹如一位真正的王子。可怜的王子，而今他自己也是奴隶。这个开幕式的精神意义一直被忽略。事实上，来自非洲的黑奴在内心不承认白人的宗主权。尽管他们迫不得已身为人奴，但在他们的心目中，故上的事物仍旧占据着不可取代的地位。在模仿酋长选举的节日，奴隶仿佛回到了自己的家乡。

接下来，纯非洲的狂欢节开始了。在一只非洲鼓的伴奏下，人们尽情地歌唱、跳舞。在奴隶制下，按照自己的传统歌唱、舞蹈，这种回归对黑奴当然是十分难得的享受，就他们的奴隶身份而言，对故乡的回味便显得多少有点奢侈。黑人用的鼓都是自己做，他们没有忘记这门手艺。鼓手也没忘记故乡的节奏，“嘣嘣 嘣嘣！0 嘣嘣 嘣嘣 嘣嘣 嘣！嘣！叭！0”（此处举例为扎伊尔开鼓节奏）不停地敲打。妇女们也没忘记部落的仪式，在旁边拍手唱和：“哇 基 哇 基 哇 基！0 哇 基 哇——”（此处举例为南非祖鲁人婚礼仪式歌）。兴高采烈时，人们用舌头在嘴里打着嘟噜，欢快地喊叫：“呜噜噜噜噜……”这种喊叫遍及非洲，战斗、舞蹈、节日人们都发出这种声音。舞蹈动作同样地道——摇头晃肩扭屁股，拖着脚在地上滑动，每走一步，脚都带出一个附加节奏。笔者曾多次参加当代美国黑人的聚会，跟他们一起打鼓、唱和、跳舞，发现他们至今还跳这种拖着脚步的舞蹈。遥想他们祖先当年是在一种什么情况下保住了自己的传统，心里总有些感慨：只想发财致富的人多半拿自己的传统不当回事，总有些败家子要变卖传统、倒卖文物。穷得连人身自由都没有的黑人却顽强地保持着自己的传统。

1811年，荷兰裔占主导地位的奥尔巴尼市政府禁止举行平克斯托节。黑人过去庆祝自己节日的地方，现在是一片静寂的草地，一个纪念碑静寂地立在那里。

有关黑人民间音乐的资料大多难以置信地逸散了，保留下



来的最早的资料是宗教歌曲集。于是，我们只好从宗教开始。

布道——美国的一个传统

据说，奴隶贸易起于1412年。当时，葡萄牙航海家亨利王子把12名非洲奴隶运回了里斯本。从此，罪恶的奴隶贸易开始了。几个世纪以来，欧洲人普遍认为对非洲异教徒的奴役促进了非洲文明的发展，并使他们向真正的信仰转变。“从此，他们的命运与过去完全相反；因为以前他们生活在灵魂和肉体的地狱中；就他们的灵魂而言，他们仍是异教徒，没有明确、光明的信仰；至于他们的肉体，因为他们像兽畜一样的生活，所以没有任何有理智的人所具有的习惯——他们不知道面包和酒，没有衣服穿，也没有房子住；而且，比这些更糟的是，由于他们的极度无知，他们不懂得美德，只知道像兽畜一样懒惰地生活”（《发现和征服几内亚史》，伦敦，1890年）。

带着这种自鸣得意的精神，欧洲人把成千上万的非洲黑人变成了奴隶。与此同时，大量的传教士去了非洲。应该指出，这些传教士去征服“非洲——这真正的魔王，自然界反对人类兴旺的反动势力的主要堡垒”，绝非是被迫，而是出于自愿。由于他们勤恳真诚地关心黑人的灵魂，非洲的原始宗教——如伏都教，被窒息殆尽。而在奴隶的新家——美洲殖民地，奴隶主对黑奴灵魂的关怀同样勤恳真诚，远远胜过对奴隶肉体的关怀。1638年，美洲殖民地的市民向教会递交请愿书，要求派牧师用基督教精神教育自己的子女和黑奴。在社会生活中并不平等，然而耶稣基督只有一位，《圣经》也只有一本，只好用同一位教师和同一本教科书。

当时的北美殖民地蓄奴制实际上是家长宗法制小家庭。家长是一家之主，黑奴通常姓这个家庭的姓，他们的姓名被列



(图片 8. 黑人教堂中的布道)

在这个家庭的洗礼记录册上，算作家庭的一员——这个家庭的终身奴仆，除非主人把他（她）卖了。在北美殖民地，如果一个人不信教，他将被自己的社区排斥在外。信教的主人和他的教区牧师，最乐意做的事情就是替耶稣基督捕捉灵魂。殖民地的行政机构以同样的热情参与这种活动。1648 年，马萨诸塞殖民地甚至用法律规定：“各家家长每周必须给自己的孩子们和奴仆们讲一次基督教教义。”基督教把犹太教《旧约》接纳为正经后，沿袭了《诗篇》的唱颂，宗教熏陶必不可少的功课是唱赞美诗，大多数黑人都以极大的热情投入唱宗教歌曲。他们参加宗教活动并从基督教教义中汲取了很多文化营养（下文我们会看到他们将如何利用这些营养），这使得他们的主人很感动，不知道赞美了多少遍万能的主。事实上，在奴役生活中，黑人从《圣经》的故事找到了自己受难的倒影——流浪在沙漠的希伯来人、囚禁在巴比伦的犹太人、被钉死在十字架上



的耶稣，他们把这一切当成自己的悲剧传奇。黑人如饥似渴地吸收宗教知识，要为自己度过苦难一生找到精神支柱。应该指出的是，北美的殖民者帮助黑人培养宗教信仰，确实是出于自己对宗教的虔诚。

居住在新英格兰地区的白人几乎全部来自英国，他们是清教徒，大部分属于基督教公理会教派。而其他各殖民区的白人就形形色色各不相同了，锱铢必较的荷兰人聚居在哈得逊河和特拉华河上游，在奥尔巴尼，到处都可听见荷兰语；北欧海盗的后裔瑞典人和芬兰人占据了特拉华河下游，莱茵河的德国乡巴佬集中在宾夕法尼亚，魁北克和新奥尔良是法国胡格诺派信徒的地盘。这些殖民者来自不同的国家，以万木向阳之势追求发财，同时他们带来了五花八门的教派：公理会、浸信会、卫理会、长老会、路德宗、门诺宗、阿门宗……等等。他们笃信上帝，方式却不同，为此，他们迫害过他人或受过他人迫害；然而他们的旗帜都是保卫上帝，他们都是造反派——造其他教派的反。欧洲的宗教冲突证明，人们信教的方式比上帝本身还重要。

这些移民，大多是穷人，是在故国没有可能发财的人——没有哪个国家的公爵或主教、部长或省长会移民去垦荒，鱼肉乡民的镇长或税吏也不会放弃权力去冒死和印第安人争土地。早期移民的文化程度并不高，因此，在北美殖民地没有宗教的理论性著作和抽象争论。但是，在拼命发财之余，灵魂仍必须要有休息的地方，那就是布道会。路德改革宗教以后，每个灵魂与上帝之间的中间人不再重要，但福音仍必须传播到每一个人，最好的方式就是布道。北美殖民地的布道会多得令人吃惊——居然有那么多有罪的灵魂需要抚慰。一旦听说有福音布道将要在什么地方举行，农民们就放下手中的活计赶去参加。气喘吁吁的农民们听完收师对他们的灵魂所作的分析后，一个



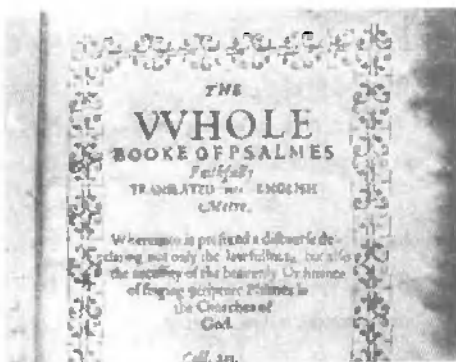
个神情沮丧，充满内疚感。发明避雷针的科学家本杰明·富兰克林记载了他参加一次布道会的情况：听了著名的布道家乔治·怀特菲尔德的开场白以后，“我的态度开始软化了，就决定捐几个铜版。当我听完他的第二段话之后，我觉得很惭愧，决定捐一枚银币。还来不及等他把话都讲完，我把口袋里的东西，不管是金币还是别的什么东西，统统掏出来放进收款人的托盘里……，而在听他布道以前，我曾下定决心一分钱都不给。”

在新英格兰地区，礼拜大要参加两次祈祷：早上一次，晚上一次。有罪的灵魂没有黑白肤色之分，于是，白人家庭通常都带着他们的黑奴一起来。那时，还没有黑人白人分别使用的教堂；黑人专用教堂是后来的种族隔离赐给黑人受用的奢侈，当时的北美殖民地还没有“进化”到这一步。不过，当时的种族歧视也为此种迫不得已的落后准备好了规矩：在同一座教堂里，白人与黑人分开坐，教堂里设有黑人专用座位，上面标着字母 BM 或 BW，即 Black Men（黑男人）和 Black Women（黑女人）。在祈祷布道开始之前和结束后，按规矩要唱几首赞美上帝的诗篇。黑人在教堂跟他们的白种教友一起唱圣歌，声音分不出黑白，也就不必再讲究规矩去分开唱，黑人赞颂上帝的声音和白人的声音混在一起，上帝一样会觉得很受用。这些圣歌的歌词选自《圣经·诗篇》，曲调非常少，多半取自人们熟悉的民间小调，只有那么十来首，一曲多用。新英格兰殖民地的这些信徒，无论黑白，大部分不识字，更不识五线谱，他们唱不了约翰·巴赫（1685~1750年）或亨德尔（1685~1759年）的宗教歌曲，那是贵族化的专业音乐作品；他们只会用自己熟悉的民间通俗小曲来赞美上帝。黑人自己的非洲曲调和演唱形式从根儿上就不同，他们那些“野蛮”的东西不配荣耀上帝。

基督教进入中国后，传教士曾用中国传统的工尺谱来教中



国信徒唱圣诗；在边远的苗族、傈僳地区，他们甚至搞出一套符号为当地民族语言注音，并且也用它作为音符和字符，教人们唱赞美诗。同样地不遗余力，在北美殖民地，神父、牧师也特意为黑人编写教材，用特殊的方法教黑人唱赞美诗。1682年，



(图片9. 1640年出版的赞美诗集)

清教徒们建立学校，规定每天的教学要以诵读《圣经》开始，唱赞美诗结束。1693年，黑人协会建立起来，每个星期天的晚上，黑奴来到这里听讲道、念祈祷文、唱赞美歌。18世纪上半叶，福音宣讲会、主日学校纷纷出现，主要活动内容是解释教义、唱赞美诗。1741年，一位神父说：“每堂课快结束的时候，我都应教师的要求，起调唱赞美歌。当我看见二百多黑人和白人一起大声歌唱，全心全意地赞美上帝时，心中十分满意。”上帝的仆人十分满意，上帝自然也会十分满意。黑奴在基督教经典中，找到了寄托自己不幸的地方。他们借用基督教的典故述说自己的感情：

“Nobody knows the trouble I’ ve seen but Jesus
(没有人知道我的痛苦，只有耶稣)。”

他们学会了唱赞美诗，就对原有的曲调、诗句甚至唱法进行加工改造，以反应自己的苦难。下例是基督教卫理派教堂的赞美诗和黑人的灵歌，对比之下，我们可以发现，基本内容是相同的，但面貌大变：



Hymn

Behold the awful trumpet sounds
The sleeping dead to raise
And calls the nations underground
O how the saints will praise

Behold the Savior how he comes
Descending from his throne
To burst asunder all our tombs
And lead his children home

But who can bear that dreadful day
To see the world in flames
The burning mountains melt away
While rocks run down in streams

The falling stars their orbits leave
The sun in darkness hide
The elements asunder cleave

The moon turn'd into blood

Black spiritual

My Lord, what a morning
My Lord, what a morning
My, Lord, what a morning
When the stars begin to fall

You'll hear the trumpet sound
To wake the nations underground
Looking to my God's right hand
When the stars begin to fall

There's no hiding - place down there
There's no hiding - place down there
Went to the rocks to hide my face
No hiding - place down here

And the moon will turn to blood
And the moon will turn to blood
And the moon will turn to blood in
that day

Oh, joy, my soul
And the moon will turn to blood in
that day

1852年，哈丽特·斯陀夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》出版，其中有一个情节，一个黑人孩子看见汤姆叔叔十分虔诚，天真地问：

“汤姆叔叔，上帝也是黑鬼吗？”

汤姆回答：“闭上你那邪恶的嘴！”



黑皮肤的神祇——伏都教

行文至此，有一个合乎情理的问题：白人奴隶主对黑奴的思想改造工作效果如何？

非洲黑人有自己的宗教。正如非洲黑人没有成文的历史，他们的宗教也没有成文的经典和教规，但确实已经存在。西非黑人相信有一位超神，他是世界的创造者，但这位超神并不直接和人接触，而是通过祖先的神灵跟人交流。在他们的信仰中，至高无上的超神只有一位，不过他们也不排斥多神的概念。在人和神之间，他们区分出了众多的神祇、神灵，分管各种事物，如野兽、植物和矿物之神。这些杂神、鸡毛神、草头神都是超神创造的，他们也有某些超凡的力量。由此，我们可以得到解释，为什么非洲社会崇拜月亮、太阳，甚至某些树。在非洲宗教信仰中，超神同时是美好和罪恶的创造者。

非洲人相信人分为两部分：肉体 and 灵魂。肉体会消失，而灵魂不会。死亡不会造成家族的减员，因为一旦活着的家庭成员有麻烦，只要召唤去世者的灵魂，在任何时间、地点，死人的灵魂都会返回人世来帮助自己的亲人。在他们的信仰中，灵魂甚至会生气，报复或伤害活人，因此，活着的家庭成员得仔细地照看祖先，免得他们生气。没有请教祖先，征求祖先的意见，他们不会做出任何决定。非洲部落中，家族纽带非常牢固，非洲人很关照自己的亲属，直到他们有能力照看自己。婚姻不仅是两个人的结合，而且是两个家庭的结合。孩子属于整个族群，每位辈分高的族人都可以管教他们。尊卑长幼是任何社会都要确立的社会秩序。

从这些方面看，非洲黑人的宗教观念很像昔日的中国人。中国人的宗教观念比较随和，对神明采取一种功利主义的态



度：有什么事情了，到供着神仙或菩萨的地方求保佑，根本不管它是道教还是佛教；武当山（道教）、五台山（佛教）到处参拜，见神仙就磕头没有坏处；刮风下雨打雷落雹对农业收成至关重要，就设个龙王来管；种庄稼要靠上地，就建个土地庙，给土地爷烧香；发财是梦寐以求的大事，就设赵公元帅米上供；福星、禄星、寿星、真武帝君、皂君、送子娘娘、阎王爷、关帝爷……中国人的神明杂得一塌糊涂，这些神明都有具体的用处，如果没用，中国人不会去拜。非洲黑人跟这差不多。

非洲人非常喜欢符号和象征物，这些东西使他们的信仰具体化；他们不喜欢空泛的标志。因此，拜物教很普遍，巫术和巫师不仅是社会遗产，而且还是很多人的生活方式之一。他们不接受意外事件这种观念，就他们来说，任何事件都有其神秘的原因，并能得到解释。巫术是对人们实施保护的一项发明，人们有很多具有巫术魔力的装饰品，戒指、手镯、项圈以及其他饰品，既有装饰性也有魔力。他们把这些东西带在身上或悬挂在房屋的入口处避邪。其实，从欧洲基督教的理念来看，他们的这些行为全是“邪”的，还避什么？

非洲的黑猩猩没有宗教，而所有非洲种族部落全有宗教。赞比亚的一些黑人部落崇拜一只羚羊角，里面塞满了泥和草；加蓬的黑人部落膜拜一棵巨大的枯树；科特迪瓦的黑人部落顶礼世界上最伟大的东西——包了一层又一层的兽皮，里面是一卷斑马尾巴。这好像是很滑稽而扫兴的事情，其实不然。这些东西有神附着在上面，能够避邪赐福。它们不是呆板的物件，而是有超自然力量的象征物。这个力量也许属于一位神或一位精灵，也许只是一种无人格的超级力量，但他们崇拜的正是这个力量，不是那没有生命的死物件。黑人雕刻一个木偶，它也不能立即成为神像，要把神力送进去。没有神力，它也许可以



当成一件美术品，但不能当作一个宗教神器。这正如中国人捧一尊佛像回家，要请高僧大德开光，否则它就没有保佑人的功力。从宗教的本质讲，非洲人的宗教信仰及其表达方式跟欧洲人或亚洲人没有什么不同。我们没有理由说人家原始，说人家是邪教。

非洲黑人在家里的宗教活动，是家庭的事务。神灵到处都可以感知，不需要专用的神人交流的场所，没有人会把神限制在某一个特殊的地方，比如教堂。出于对符号的偏爱，非洲人通过想象把他们的信仰联合在一起，每个家庭都有特殊的地方安置神灵，在那儿神灵能被召唤降临。每个人都可以献祭，不过，年龄较大的家族成员享有优先权，他们是社区和家族中受人尊敬的成员。神职人员性别不拘，男女皆可，不过在他们的宗教中，人们通常认为女巫比男巫效果更好。

非洲宗教不是建立在先知的基础上或任何上帝的代言人的基础上，它的基础是自然崇拜。尽管它没有《圣经》或其他宗教经典和规则汇编，但它仍是一种统一的宗教，充满理解和容忍精神。自然、神和人统一在一起，永不分开。

非洲黑人被贩运到美洲，头脑里带着自己的宗教。西班牙奴隶贩子把他们从非洲运来，把他们变成奴隶，在异国他乡不同的文化中毫无人性地对待他们；但奴隶贩子没有意识到这些奴隶会带着自己的信仰同行，他们对奴隶的头脑没办法检查；而对奴隶来讲，除非砍脑袋，否则头脑中对神、神灵和祖先的信仰不可摧毁。只图卖奴隶赚钱的人，没有想到黑人是人，也有自己的精神生活。在来到美洲之前，非洲黑人已经有自己的精神生活方式，他们不会轻易地忘记或放弃它。

奴隶制存在的整个时期，基督教对黑人产生了巨大的影响，这些影响将在黑人的音乐中表现出来；但这种文化同化并不完全成功，黑人自己的神祇顽强地活着。种植园主们相信，



一旦改信基督教，奴隶们将会获得基督教的恩泽福佑。后来他们却发现，这对于他们的庄园帝国并不太灵光。尽管奴隶顺从地做祷告，接受残酷的现实，传教的作用仍值得怀疑。教义和现实的矛盾反而使奴隶获得思想武器：既然人都是上帝的羔羊，那么白羔羊不应该残酷地对待黑羔羊。更何况很多牧师同情奴隶，他们不断地给奴隶灌输在上帝面前人人平等的思想，甚至建立组织，帮助奴隶逃亡。对奴隶来讲，礼拜天可以离开种植园到镇上的教堂去做礼拜，那是最大的享受，因为他们可以暂时离开苦难的环境。而种植园主却很现实，他们发现礼拜天上教堂对黑奴显然过于奢侈，对自己也弊大于利。首先，黑奴可以利用这个机会逃跑，其次，这种宗教活动收效甚微，既浪费时间又糟蹋钱。于是，他们在种植园里建立起简陋的教堂供黑人使用。这样，黑人在种植园中就可以很方便地赞美上帝；这对于种植园主役使黑人，也同样方便。

这样做的结果是黑奴得以组织属于自己的秘密宗教集会，他们经常在自己专用的教堂碰头。黑人那一点点基督教知识和自己非洲信仰杂交的结果，诞生了一种新的宗教，在这个宗教中，基督教中神圣的名字和象征跟非洲草头神结合起来。这黑



（图片 10. 种植园黑奴棚屋中黑人的伏都教舞蹈）



自宗教的混血儿就是伏都教（Voodoo）。

基督教的神和非洲的神混了血，上帝、天使和圣徒有了自己黑色的替身。在基督教中，圣·彼得是天堂的守门人，在伏都教中，他被称为帕·勒格巴（Pap Legba），道路之神；圣母玛丽亚成为娥祖丽·芙勒达（Erzulie Freda），这位女神是所有女性智慧和美的象征；上帝成了丹巴拉（Damballah）——最高神祇的化身；赞杰（Zange）顶替了天使，并尽他们的职责。在伏都教仪式中，圣徒詹姆斯被欧果·费拉伊（Ogou Feray）换下场，圣·乔治换成了加布·灵勒苏（Djab Linglesou），最灵验的圣·约翰则成了黑人珂嘎乌·勒凡（Agau Lefan）。所有这一切全从基督教中借过来用于伏都教仪式，他们全都有基督教所赋予的德行、法力和功用。基督教的神长出了黑面孔。

基督教有关炼狱的教义意味着活人应当帮助已到冥界的灵魂，这在伏都教中有所体现，活着的人总是对死去的人忠心耿耿。基督教冗长的仪式有各种礼仪要求，如身体姿态，下跪，双手合十，歌唱，颂经等等；这一切给人以神秘的宗教气氛和宗教体验，伏都教仪式也借用过来。基督教的教义说上帝可以祈请到家里供奉起来，伏都教照搬；基督教划十字，伏都教也划；总而言之，黑奴在自己的宗教实践中，把基督教改造成了跟自己肤色相同的宗教。人类创造宗教的能力真令人赞叹。在路易斯安那州，伏都教在黑人中保留至今。

对于本书的主旨——音乐而言，最重要的是，举行伏都教仪式时，黑人不再用欧洲的方式唱基督教的赞美诗，而是用非洲的方式唱自己的神歌。非洲的音乐特征、体裁保存下来了。在后来出现的黑人音乐体裁布鲁斯中，伏都教及其神祇，成为很多布鲁斯歌曲的内容。



(图片 11. 本世纪初的美国黑人在伏都教仪式上跳非洲舞蹈)

物尽其用——黑人乐手的出现

对音与音之间关系的感知，是人类的天赋，是人类文明的标志之一。黑猩猩再聪明，它也不会玩乐器，它的那些嘤叫实在算不得歌声；鹦鹉再灵巧，也不会音乐。只有人能在瞬间辨别出音与音振动频率的比例关系，并按照这种比例关系唱出一段段曲调，奏出一段段音乐。黑人在奴役生活中，仍旧展现出人类的音乐天赋。

美洲拓荒者的生活琐碎而索然寡味，甚至出现暂时的文化退化现象。他们的几根木桩撑起的小木屋千篇一律：几只三条腿的凳子，劈开圆木做成的桌子，树杈支起的床，等等；此外，一口锅、一把壶、十来个锡盘构成了全部家当。没有学校，没有教师，没有课本，威士忌喝得太多使人们忘了自己学过的知识，差点儿把上帝也给忘了。1636年，清教徒们建立



起了哈佛大学。在整个 17 世纪，哈佛是美洲唯一的高等学府。清教徒们发行了一本小册子（其中很多词句已镌刻在哈佛大学校园里的金属纪念碑上），他们说：“上帝已经把我们安全地送到了新英格兰，我们下一步想做的工作是发展学术，并把它传给子孙；我们不希望在这一代牧师长逝以后，把教堂留给文盲来主持。”这么说并不言过其实，当时，在弗吉尼亚殖民地，受过高等教育的不足五人，其余的多半是文盲。因此，北美殖民地那些枯燥的开发岁月里，主要的教育是《圣经》读写。人们在固定的时间来到教堂，读《圣经》唱圣诗。

在大多数不固定的时间里，人们主要的娱乐是跳舞。千万不要误会他们是跳华尔兹舞什么的，那时，欧洲还没有发明出华尔兹。事实上，当时的欧洲也不见得文明到哪儿去。17、18 世纪，丹麦还盛行草屋，直到 20 世纪初，才把草屋从城里赶出去——城市再也经不起它引起的火灾了；1681 年，普鲁士公爵还在下令禁止柏林市民养猪；法国巴黎竟发生猪惊了王子的坐骑，王子落马而死的不幸事件。想想看，如果北京市区居民现在还养猪，北京将是个什么样子？因此，我们不能过高期望殖民地的拓荒者，他们是些粗人，本来就不登大雅之堂。殖民地的舞蹈是移民们从欧洲带过来的民间舞。这些舞蹈比较简单，无非男男女女排成排，进进退退（line dance）；或男男女女手拉手，转转圆圈（circle dance）。那时，清教徒们还不敢跳男女搂抱捉对厮杀的舞蹈（course dance），即使跳，也是教会所不能容忍的：殖民地教友派教会的极端分子，甚至“反对各种类型的音乐和蹦蹦跳跳的玩意儿，这些东西将扼杀纯洁的生活，使精神追求虚妄”。当然，这是个别神父异想天开的说教，没多少人听他的。现代研究证明，如果没有休闲娱乐，人很有可能患上精神疾病。幸亏我们的祖先发明了那么多玩儿的东西。



人们从四面八方来参加这种舞蹈集会，这是重要的社交活动。有的人也带着他们的黑奴来，但黑奴不能去跟白人跳舞。白人跟他的黑女奴发生性关系，在社区里通常不当一回事，这种事太多了，上帝和行政当局没法把手伸到床上去。不过，黑白混血的后代，不能算作白人的合法子女，其奴隶身份也不能改变。而白种女人跟黑种男人有了这种事，那就是极大的丑闻，殖民地的规矩是用私刑处死黑人，然后把那白种贱货驱逐出去。不过，人们都知道黑人的性能力出神入化，一些饥渴的白女人也冒险和黑奴来一腿，尝尝这“性感的巧克力”。（原话为：Everybody, however, knows black men's sexual performance is outstanding and unbelievable. A few hungry white women undertook the risk of having a crush with them and tasting the attractive chocolate.）因此，芳微社渐，在公众场合，黑人不能跟白人跳舞，更不用说手拉手。

这是史密斯博士在讲课。他没有使用一个脏字，但如此直言不讳，让我这个中国教师吃惊：这种奇谈怪论般的讲课，我从来没有听过。我觉得，他这段极富表达力的话只会让人记住一点——黑人很性感。他经常在讲课时涉及性关系，后来给自己惹来了大麻烦——被起诉在课堂讲爵士乐时现场涉黄。该案很奇特，是典型的美国“秀”。

这种舞会的伴奏乐队多半因陋就简，有什么乐器用什么乐器，不考虑和声，也顾不上讲究管弦乐配器。黑人不能参加跳舞，但可以跟白人一起演奏乐器为舞蹈伴奏。主人跳舞，如果他的黑奴会演奏乐器，就奏音乐为主人伴奏。这很自然，在当时的欧洲，专业乐师也还是靠贵族豢养为生，音乐家通常也要主动找一个恩主——爱好艺术的贵族，不然就会活得很艰



（图片 12. 白人舞会及伴奏的黑人）

难。在那个时代，大师级的人物如莫扎特，也还傍着有钱有势的贵族；资料证明，当时莫扎特的年收入相当于 100 个仆人年收入的总和，所以他穿绸着缎戴假发。可见，在美洲殖民地，白人跳舞，黑人伴奏，太正常不过了。这并不是抬举黑人，而是物尽其用；不过黑奴没有收入，也不可能穿绸缎，而是穿黑人专用粗布。1760 年，有一位法国移民写道：“尽管我们没有欧洲那样豪华的舞会、美妙的音乐会，不过能有一个黑人为我们拉小提琴，心情也照样十分愉快。”只有傻瓜才想不到叫会乐器的黑奴奏乐，以便自己心情愉快。

在殖民地，一名黑奴如果会演奏乐器，他的身价会比普通黑奴高。在出售黑奴的广告上，主人会特别注明该黑奴的音乐技能：

待售。青年黑人一名，身体健康，有多年服侍老爷的经验，小号吹奏技术极佳。



待售。青年黑人一名，年18或20岁，长相不错；具有作为一个听话和萨道理的仆人所需要的一切优点，足迹遍及世界各地……会吹小号，带有两套新衣服，还有一支小号，这些东西将一并归买主所有。

待售。成年黑奴一名，40岁左右，是附近有名的小提琴手。

……小提琴拉得十分出色。

……会拉小提琴。

……

另一方面，在缉拿逃奴时，通常奴隶主也把他们的音乐技能作为识别标志：

100 DOLL. REWARD. RAN AWAY

From me, on Saturday, the 18th inst.

Negro Boy Robert Porter,
aged 19; heavy, stoutly made;
dark chestnut complexion;
rather sullen countenance,
with a down looking face large head low on the
shoulders. I believe he entered the City of
Washington on Monday evening, 20th inst. He
has changed his dress probably, except his
boots, which were new and best.

I will give \$500 if taken and secured in the
District of Columbia, or \$1000 if taken north
of the "M-tiel, and wanted in each case and
delivered before the reward shall be good.

Dr. J. W. THOMAS.

Potomac P. O., Charles Co., Md.

缉拿逃奴……黑人

波比，击鼓技术精湛。

缉拿逃奴……黑人

杰克，会吹短笛和波姆
键长笛。

缉拿逃奴，罗伯特·

巴达，黑白混血……是
个出色的歌手。

缉拿逃奴，克里斯

蒂娜·琼斯，爱喝酒，爱
唱下流歌曲，喜欢与木
手鬼混，喝了酒更加
放肆。

(图片13. 通缉逃奴广告，酬金100美元)



就是在当代社会，一个人具有音乐技能，也会使他/她身价倍增，连进学校都要降低录取分数。至今，麻省理工学院也特招音乐特长生，它的交响乐团，弦乐组坐满了亚洲女孩子。她们还都是业余选手，在人才交流中心或劳务市场，有谁见过专业音乐家挂牌标价要找份工作？音乐就是饭碗，音乐家是社会的宠物。北美殖民地的黑人乐师当然不会是宠物，但主人通常会对他另眼相待。尽管会音乐的好处微乎其微，黑人也乐意学会欧洲乐器，甚至不消上音乐学校，他们自己摸索学会了演奏提琴、小号或长笛。我们不能低估黑人的演奏技巧，以为他们仅仅是些业余级别的选手，对付着奏点流行小曲而已，上不了档次。事实上，在北美殖民地短短 100 年的时间里，黑人的演奏技巧已经达到了很高的水平，很多地方出现了以音乐为专业的黑奴。1780 年，独立战争刚刚结束，在波士顿就建立起了第一个黑人交响乐团，从指挥到各种乐器演奏员全是黑人。日本人要到 1895 年才由回国的留学生演奏了门德尔松的小提琴协奏曲，还只是难度不太大的第一乐章。与此同时，拖着辫子的中国人尚不知道协奏曲为何物；皇家内务府库房锁着一个管弦乐队的全套乐器，这些乐器在康熙以及他的孙子乾隆的时候就进贡来了，一直没有物尽其用。对比之下，我们可以了解黑人交响乐团的成立，对黑人的演奏技术意味着什么。他们演奏的音乐不是一般水平。

第二章 在夹缝里萌芽

谁是美国艺术界真正至高无上的君主？当然是黑人诗人。创造出一种流行时尚并左右大众趣味的不正是他们吗？……这首歌会越出盎格鲁——撒克逊人国家的边界，传播到全世界。在这个过程中，它的作者仍旧每天在田里劳动，对自己的天才作品一无所知。

——杰·肯纳德 1845年

白人的国家

1800年，美国黑人100万；1840年，增加到300万；1860年南北战争前最后一次人口普查，黑人4,441,830人，其中3,953,760人是奴隶。资料证明，到南北战争爆发为止，在二百多年的时间里，美国黑人总数达1,500万，然而这个国家却是白人的。



就1800年到1860年而言，黑人增加了4倍多。就在这段时间，美国人明确表示，他们的社会是一个平等、开放的社会。其根据在于：1800年时，在15个州中只有3个州允许所有的白人男子参加选举而不问其财产状况如何；到了1860年，美国已增加到30个州，其中23个州允许所有白人男子不论贫富都可参加选举。这是一个重要的变化，公民身份成了唯一的选举资格——普通老百姓获得了参政议政的权利。从此以后，人民参政的原则在美国人的政治思想中牢牢地扎下了根，少数服从多数成为不可动摇的国家政治游戏规则。但在大多数州里，黑人根本没有选举权，谈不上什么扩大。国家政治蛋糕没有他们的份额。

美国人最为得意的是他们国家的民主制度，他们的国家思想像地球绕日那样，以一个至高无上的原则为核心，那就是“让人民来统治”。激进的民主党机关报《美国杂志和民主评论》在创刊号上宣布：“民主是全人类的事业。这一事业寄希望于人性，它相信人性的本质是善良的。它以十分恭敬的态度尊重人的灵魂，而社会上的一切豪门贵胄、一切达官名流都无权得到这种尊重。”1840年大选，政客们把大量的金钱和演说词献给一个共同目标——公开讨好人民。这成了美国竞选的惯例。纵观美国历史，任何一个统治阶层都确实享受不到欧洲贵族那种世世代代的荣华富贵。美国没有世袭的贵族和君王，美国没有产生贵族的土壤，她的社会金字塔是平顶的；然而却不乏贫富悬殊、两极分化的温床，这个平顶金字塔的顶面和底面的差别犹如天上地下。

美国人对平等的信念就像一座不断得到补充的水库，而水源就是美国社会中的各种机会。美国简直就是机会的同义词。1834年，一位作家写道：“对劳动阶级来说，美国无疑是一片充满希望的乐土。”人们认为，在美国，任何一个普通人的儿



子，都可能获得与任何一个大人物的儿子同样的机会。一名鞋匠，有可能成为州长或国会议员。在镇子里闲逛的穷小厮杰克逊，居然也当上了总统；林肯总统的父亲毕竟只是四处流浪的拓荒者。只要存在这种改变自身状况的可能，人们就会发奋图强。事实上，在美国，只要愿意干活，不愁没工作；只要肯出卖劳动力，不愁没饭吃。当然，在一些人飞黄腾达的时候，还有一些人始终飞不起来，甚至一蹶不振，潦倒终身。不少人（这里说的是白人，黑人且不谈）一辈子无法改善自己的境遇。但美国人的口号是“尽管不能人人都发财，但人人都有权利发财”。

人人都有机会是美国信念，贯穿美国历史的现象是美国没有严格的阶级分界线。如果硬要以钱财的多少划条阶级分界线，那么，分界线两边的人也很容易转化融合。1821年，纽约州召开制宪会议，有人宣称：“我们这里没有代表不同利益的不同等级，因此不必提防那些有嫉妒心的人来侵占我们的利益。我们都属于一个等级——平民。”1860年以前，这种阶级阵线不分明的现象成了美国人引以为荣的事。富兰克林说：“没有一个人会长期当雇工，当一段时间后，他就会自己当老板。”在谈到社会财富的分配时，费城的报纸问道：“本市的一半财富难道不是在那些腰系皮围裙的人手里吗？至于掌握另一半财富的人，他们的父亲或祖父难道不也是腰系皮围裙的人吗？”在美国的确容易发财，只要肯吃苦，就能积累起财富。摆脱了贵族统治的平民获得了发财的权利，全社会掀起了一场发财的高潮。全国上下无分贵贱，大家一致追求财富。这是一场邪恶与邪恶之战，一大批精明能干的人与另一大批精明能干的人决斗。然而，黑人在各种机会的洪流之外，他们是伺候决斗者的仆从，等着胜利者把他们领走。

在19世纪，成千上万的外国人涌入美国，以各种方式卷



入到美国的发财疾流中去，经过一、两代人就进入社会主流，而黑人仍然是“永远无法同化”的移民。他们是戴着镣铐来的，成了稀奇古怪的黑色的一族。

白人国家里的黑人

在北方，奴隶解放得比较早。美国独立后仅仅5年，1781年，马萨诸塞州最高法院宣布在该州废除奴隶制，因为这一制度不符合该州的行为准则和宪法精神。该州的宪法接受“所有的人生而平等这一思想”，人们认为，一方面为了自己和子孙的自由而战斗，另一方面却继续奴役成千上万的黑人，这是自相矛盾的。在理想主义的鼓励下，到了1827年，北方最后一个州实施废奴法案，城市和农村中所有的黑人都成了自由民。尽管黑人奴隶被释放，但处境十分尴尬。他们也算公民，但只有纽约和新英格兰等五个州给他们选举权。他们的主要职业是仆人或国家机关的勤杂工，他们的个人简历提供不出受过高等教育的资格，只有伺候老爷、太太以及在田里锄地或收割的工作经验：黑人女仆擦拭的餐具符合卫生标准，干净得可以用来招待总统；黑人杂役殷勤周到，巴结的笑容在脸上堆得恰到好处。

美国黑人离开农村的速度惹人注目，他们被释放后，就很快向城市流动——在不属于自己的田地上能做什么？涌到城市，聚成团不失为躲避迫害的一种办法。北方尽管废除了奴隶制，却仍旧存在着种族隔离——事实上，种族隔离最严苛、最可耻的形式是从北方传到南方的。社会压力和自身的恐惧心理，以及无法选择的抉择，迫使黑人的活动范围局限于城中之城他们自己的小范围里。黑人区形成了自己的特征，它有独特的魅力，独特的烦恼和不幸。黑人移居城市是另一种美国式的



传奇，充满了风险、希望和失望。其他移民，如英国人、德国人、荷兰人、法国人等，通常是到达一个城市后，在本民族的聚居区开始自己的美国经历，适应新环境，然后再向其他地区挺进。黑人却不同，他们虽不是一个种族，却被当成一个种族；他们不是一个民族，却仅仅因肤色被划入一个民族。他们不是从本“民族”集中的社区向外扩散，而是从分散改为集中。他们一小团、一小团地夹杂居住在不同民族的白人聚居区中，就近服侍白皮肤的主人或雇主。在波士顿、纽约、华盛顿、巴尔的摩、费城、匹兹堡和芝加哥等北方城市中，都出现了黑人区（black quarters）。以后我们将会看到，这种黑人聚居区对美国黑人音乐产生了何等巨大的影响——可以说，没有黑人区，就没有今天的美国音乐。

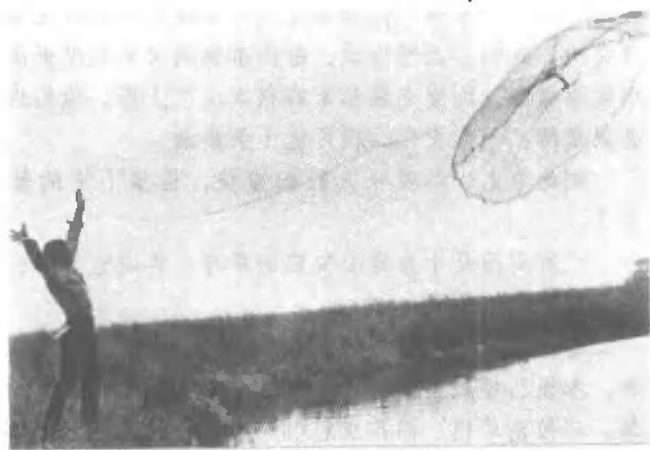
在南方，黑人仍旧是奴隶，是法律上无资格的人，也就是说不是人。Negro 一词不过是个平平常常惯用的蔑称。90%的黑奴被拘禁在种植园里。关于黑奴在种植园的生活，在哈丽特·斯陀（Harriet B. Stowe）夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》中，有催人泪下的描写；但这是一本小说，从学术角度讲，我们不能用它来证明黑奴在南方种植园的遭遇。尽管其中的情节令人惊心动魄，我们也只得割爱。从殖民时期算起，奴隶制在美国存在二百多年。除了斯陀夫人的小说，当然还有其他历史材料给我们提供可信的情况。1787年，有位白人写道：

天蒙蒙亮黑人就起床，草草喝上三碗玉米粥，或啃几块玉米贴饼，就被带到地里去干活……午饭……是咸玉米粥；如果主人心善，还有一小块黄油，一点脱脂牛奶，几片火腿或者几条腌鲱鱼，用来就玉米粥或贴饼子……吃完中饭，他们便继续干繁重的农活……直到太阳下山为止；然后他们来到烟草仓，每人分几捆烟草，要把它们捡干



净，这得花几个钟头时间……当他们终于能坐下来吃每天的第二顿正餐时，夜已经深了。

劳动强度这么大，然而在种植园中，他们却吃不饱。一有机会，他们逮着什么能吃的东西，就往嘴里塞。河里捞的鱼、野地捡的生蘑菇，都是他们填肚子的好东西。发现自己的食物被人偷吃，是件恶心的事情，于是种植园的主人把一切吃的东西都锁起来，不让黑奴有可能染指，免得自己恶心。通常，主人允许黑奴在棚屋附近开点“自留地，”种点蔬菜。这样做能替主人节省开支，但必须是在优先完成种植园集体劳动的情况下，才有可能。



（图片 14. 种植园中捕鱼的黑人）

笔者曾经在田纳西州纳什维尔（美国乡村音乐生产中心）参观过一个种植园，这种植园曾属于麦克莱尔家族（McLares），现在辟为历史博物馆。沿着林荫道走进，一幢两层的广厦是主人住的，建筑风格照搬英国庄园，这



被叫做殖民地风格。一层是客厅和书房，地面是锃亮的彩色大理石。书房中，整个一面墙全是书架，上千本书用做成书籍一样的木盒装起来，摆放整齐，颇为不俗。客厅中有两台钢琴：一台是彩绘的古钢琴，一台是立式琴。显然，主人很喜欢音乐。他们一般举止高雅，应该不时有音乐会或舞会来展示情趣；或许某位黑人乐师曾为他们伴奏过？笔者试了试这两台琴的音，都还可以用。

主人及其子女住在二层，屋内是美国式的简洁陈设，并不像欧洲贵族府邸那样豪华，但应有尽有。主人的卧房旁边是“卫生间”，他们也用木制的马桶（抽水马桶要到1870年才在英国发明出来），这跟中国习惯一样，这令笔者很开心——原来中国排泄方式一如殖民地的绅士淑女一样文明。我们甚至可以说，敝国恭桶的文明程度更高——用生漆髹制，而麦克莱尔家的根本没有上漆。他们这种设备很危险：气候变化，很可能干裂渗漏。

到此为止，参观令人轻松愉快，但接下来的就很沉重了。

广厦周围是十分赏心悦目的草坪。走完这草坪，尽头处是奴隶住的棚屋。

这些大小不一的棚屋用木板钉制而成，由于日晒雨淋，木板已经成了咖啡色。大棚屋是工作场所，里面放有犁、马拉割草机、棉花脱籽机等等劳动工具。墙上钉着的照片表现黑奴的生活：

一队黑人拿着不同的工具，一根长绳把他们连成一串，正出工（或收工？），旁边是骑在马上的监工，他把皮鞭举得很高；

黑人在脱棉籽机旁工作，几个黑人妇女包着头巾，穿着欧式长裙，在接棉籽，装棉花，一个黑小孩举着篮子在



递什么东西，稍远处是一名背枪的监工，他也是黑人；

几名脚上戴着木枷的黑人，仰卧地上，其中一个翘首苍天；

一名黑人孩子跟在马后面，双手扶着比他还高的犁把在犁地；

一名黑人被铁环扣在长凳上，裸着上身，在受鞭挞，旁边有几人围观，都是黑人；

.....

这不是电影场面，而是记录美国历史最不光彩一页的照片。看着这些照片，遥想当年的黑人，让人直揪心。从广厦步行到棚屋，顶多几分钟，然而却是两个世界。

小一些的棚屋是黑奴居住的地方，里面没有任何家具；地上有些灰色的旧棉毯，棉毯上扔着的一把班卓琴很引人注目；一个墙角放着铁锹、铲子，墙边地上放着他们的餐具——木勺、木碗，门边有一块磨刀石，屋后有一个用旧铁皮遮挡的茅坑，他们不用马桶。

这个博物馆是麦克莱尔家的后裔捐献出来的。暴露一个时代的罪恶，做这样事情需要勇气。在美国很有一些种植园博物馆。

在一个一无所有的小棚屋门口，有一个牌子：当代爵士钢琴师易卜拉欣·穆罕默德的祖父约翰·麦克莱尔出生在该屋。麦克莱尔明摆着是苏格兰人的姓，约翰是黑奴，他跟着主人姓麦克莱尔，他的孙子也姓麦克莱尔。但后来这孙子信了伊斯兰教，归宗为穆斯林，改姓穆罕默德。于是在苏格兰后裔麦克莱尔种植园里出现了实在不沾边的伊斯兰教圣徒的姓名。这一切，有来龙有去脉，我们不得不站到了历史面前。正视历史也需要勇气。



(图片 15. 在棉田工作的黑人)

黑人是个矛盾体，笔者有切身的感受。

在波士顿参加世界音乐人类学年会，就在哈佛大学门口，有三名黑人企图抢劫我；然而，同样是波士顿，我在街头打电话，把钱包忘在电话机旁，里面有 210 美元现金和各种信用卡，一位女士在电话旁边等了两小时，把钱包还给了我，拒绝要任何酬金，她也是黑人。离开美国时，我发现我的哥们儿 (Buddies) 全是黑人。我们一块儿上课，一块儿泡酒吧，一块儿演出，一块儿在芝加哥寻找昔日爵士乐的辉煌，建立起了友谊。临回国，我去黑人区看他们的演出，酒吧的黑人女招待拒绝为我服务——她把我当成了日本人，日本人买了钢铁厂，她失业了。然而，就在这家酒吧，我胶卷用完了，准备出去买，还是这位女招待奉劝我别出去，出去不安全；最后，她开车把我和太太送回家。如何看待这些矛盾的场景？

黑人在美国沦为奴隶，时间长达二百多年，他们原有的生活习俗大多消失了，自己种族的语言也大多消失了，仅有的一



点非洲文化观念也只能在奴隶制所允许的范围内存在。黑人的一举一动都受到奴隶制的限制，他们在皮鞭的教导下学会了一种毕恭毕敬的态度，知道见了主人必须笑脸相迎，也懂得在白人面前不能显得太聪明，不然就会有危险。奴隶们被迫劳动，却不能从劳动中获得任何直接好处，当然也就不必承担任何责任。进入城市后，他们被推到社会的最底层，很难挣脱贫困。他们无所事事，或站在街头嗑葵花子，或一天到晚在酒吧喝啤酒，见到肤色比他浅的人说一声：“Sir, could you buy me a sandwich (先生，能给我买个三明治吗)?”明要暗抢。至于从背后对人说一句“Give me your money (把钱给我)!”那简直是让人魂飞魄散。他们的劳动观念、责任感、自尊心和道德感都被降到了最低点。他们中的一部分人变得无所用心，得过且过，拒绝服从社会规范。

早在18世纪，《独立宣言》的起草人杰弗逊就意识到奴隶制损害了奴隶们的道德观念，他写道：“奴隶身上的偷摸习性只能归咎于他们的处境，而不应该以此来证明他们天生道德败坏。”认为黑人天生卑劣的理论早在16世纪就出现了，但到了南北战争前的最后10年间，这一理论居然以科学的面貌出现，成了为奴隶制辩护的主要根据。19世纪50年代，南方著名的人种学家J. C. 诺特博士写道：“黑种人属于最低等的人类，我们无法用任何精神或物质的手段把他们从道德的沉沦中挽救出来。他们显然不会管理自己，想改善他们境遇的任何企图都是与不变的自然规律相抵触的。”更有人认为，黑种人和白种人之间的生理上的差别使这两种人在思想上和政治上也各不相同：“这两种人在生理上存在着巨大的差别，因此像自由以及共和制等对白人十分有益的东西对黑人来说不但无益，反而有害。”事实上，黑人就是黑人，他们的肤色是主要的共性，他们的乡土观念、地理和社会因素被抹掉了。黑人的感受只有身



为黑人才能知道。黑人在进入美国生活的途中被推入一条曲折的、惨遭隔离的通道，他们的种族感难以消除。黑白难以相容，再加之白人对他们横施私刑或非法处死，就更使他们充满恐惧。奴隶制造成了黑人软弱无能的状态，这种状态又被用来证明黑人是劣等民族。事实上，黑人对其他民族的反向歧视是被逼出来的，他们的卑劣性是被迫害、训练出来的，但这种强加给他们的品质被当成了天性，使人们误以为这个“民族”已不可救药。

白人国家里的黑人教会

在殖民地时期，黑人和白人共用教堂，黑、白两种子民共同服侍同一位上帝，唱同样的赞美诗和颂歌，但分开坐。随着种族歧视在美国遍地开花，黑人越来越不能忍受在白人教堂中所受到的歧视：黑人不能入正席，连黑人神父都要被赶到走廊上去。于是黑人开始筹建自己的教堂，建立自己的教派。1794年7月29日，美国第一座黑人教堂——贝索尔非洲人美以美圣公会教堂（Bethel Methodist Episcopal Church，黑人称之为贝索尔圣母堂），正式对信徒开放。这座教堂是黑人牧师理查德·埃伦（Richard Allen，1760～1831年）建立的，Bethel意为非英国国教，用它给教堂起名表达出强烈的对抗意识。差不多同时，黑人的教派如非洲监理公会（Congregationalism）、黑人卫理公会（Wesleyans）、长老会（Presbyterians）先后独立。

黑人教会并非只在自己的教堂里举行宗教仪式。美国黑人完全被摒弃于白人社会的政治、经济、文化生活之外，因此，对黑人来说，自己的教堂既是宗教活动的场所，又是学习文化的地方；既是集会地点，又是培养未来黑人领袖的摇篮。此



外，黑人教会跟过去的欧洲教会一样，是黑人艺术，特别是黑人音乐的保护者。我们不能低估黑人教会在黑人生活中的巨大作用：许多黑人领袖曾当过教士，很多杰出的黑人音乐家在黑人教堂的唱诗班开始了自己的艺术生涯。



(图片 16. 很多现代黑人音乐家仍在教堂学习演奏和演唱)

从马里兰州、新泽西州或其他各州进入宾夕法尼亚州，在宾州州界处有一个很大的标牌，上面写着：THE UNITED STATES STARTED HERE. WELCOME TO THE KEYSTONE STATE (美国在此起步；欢迎来拱心石州)。此话并非言过其实，美国独立由费城始，费城曾是美国首都，现在是宾州州府。美国的黑人教派也由宾州始，理查德·埃伦诞生在费城。埃伦一生下来就是奴隶，他的主人是位著名的律师。费城律师非同寻常，美国俚语中，机敏和精明的律师，尤其是手段狡猾者被称为费城律师 (Philadelphia lawyer)。美国独立以前，这位大律师——埃伦的主人——家里常有不少名流造访。他们经常议论当时人们最关心的一些事情，如自由、平等、独



立等等，黑小厮埃伦伺候他们高谈阔论。在这个知识环境里，埃伦长大成人。埃伦没有受过教育，但他聪明过人，耳濡目染的事物把他熏陶得能言善辩，费城律师的贴身家仆也非等闲之辈。

1777年，埃伦被律师卖到特拉华州的一个种植园，那年他17岁。埃伦如饥似渴地吸收宗教营养，成了虔诚的基督徒。他经常偷偷从种植园溜出来，去参加各种布道会。在布道会上，埃伦的演讲能力得到了实践的机会，他无师自通，讲起道来口若悬河，他随口征引《圣经》，并用黑人中通行的种植园英语把《圣经》讲得活灵活现——布道时引用拉丁文或占英文对黑人没有意义，而这正是白人牧师最喜欢炫耀的技巧。20多岁时，埃伦成了没有受过正规神学教育的流动教士，所到之处，受到黑人的欢迎。

埃伦在费城曾被赶出白人教堂，他随即组织抗议活动，反对剥夺黑人在白人的“教堂里获得赞美上帝的愉快”，他的讲演极富煽动力，闻者风从。此后，他组织修建黑人自己的教堂，1794年教堂落成并对黑人开放。他筹建了黑人独立教派，并和白人教派断绝一切关系。1816年埃伦被推选为美国第一位黑人主教。在那个年代，主教也可以自学成材，在当代，没有神学博士学位，绝对当不上主教。60年代被暗杀的马丁·路德·金有博士学位也只是位牧师。出于在黑人中的威望，马丁·路德·金或许有希望成为黑人主教，但这希望被一颗子弹断送了。埃伦是黑人通过努力获得成功的一个范例，他的经历给黑人带来了希望。在美国宗教复兴的年代里，成为牧师的主要条件是必须懂《圣经》，还要会演说、会唱圣歌。因此，黑人的宗教集会给有才干的黑人提供了独一无二的当领导的机会。对于参加黑人宗教活动的人来说，这种宗教活动再也不是必须服从的死板的礼仪，而是同一肤色的人们自发的、纯朴的个人需



求。最重要的是，当黑人的宗教团体形成以后，它就成为黑人活动的独立的、完整的天地，为黑人提供所有政治、文化、美学和社会生活的场所，成为领袖人物活动的舞台。

对于本书，埃伦的意义并不在于他的宗教活动或个人成就，而在于他对黑人音乐的贡献——编出了第一本黑人圣歌集。身为黑人，埃伦了解音乐在黑人生活中的重要性；身为牧师，埃伦知道宗教颂歌在宗教活动中的作用；身为黑人教堂的本堂牧师，埃伦熟悉黑人喜欢的宗教歌曲。他收集了黑人最喜欢唱的颂歌，编成黑人专用的圣歌集——《选自不同作者的灵歌和赞美诗集》，这是现存的最早的黑人音乐资料。这本颂歌集共选了54首颂歌；1801年再版时，增加为64首；1818年出第三版时，扩充为314首。埃伦自己也为这颂歌集写了一些歌词。为适合黑人信徒的口味，他的歌词用的是种植园英语，显得比较粗俗。于是在第二版中，只保留了第一版中的15首歌词，一些歌词还被人改写成了文雅的英文。这样做就失去了原作的风貌，其真实性很值得怀疑。举个中国的例子来说，“人家的女婿吆高又大，我家的女婿吆一低低噢”（湖北民歌《小女婿》），这是通用的大白话，若改写成“他家快婿如徐公，贱妾夫君似武人。”既文雅又用了典，然而趣味尽失，没有人会相信这是民歌。同样，黑人使用的种植园英语是特定环境的产物，保持歌词原貌就是保持历史的真实。幸好，后来的人们不再做这样的蠢事了，于是我们才可以看到原汁原味的黑人灵歌：

I know moon - rise, I know star - rise,
Lay dis body down
I walk in de moonlight, I walk in de starlight
To lay dis body down
(中文大意：



我知道月亮出来了，我知道星星出来了

让这身体躺下吧

我走在月光中，我走在星光中

让这身体躺下吧)

其中，dis = this; de = the

Ole Satan is a busy ole men

He roll stones' n my way

Mas' Jesus is my bosom friend

He roll' em out' o my way

(中文大意：

魔鬼老撒旦是个忙碌的老人

他把石头滚到我的路上

基督老爷是我心中的朋友

他把石头从我的路上滚走)

正确的英文应是：

Old Satan is a busy old man

He rolls stones on my way

Master Jesus is my bosom friend

He rolls them out of my way

笔者曾经问过白人同学：“几个黑人在一起说话，怎么听不懂他们在说什么？”他回答：“不仅你听不懂，我也听不懂。如果他们要让我们懂，一换词儿，我们马上就懂。”其主要原因在于，他们讲的是由种植园英语演变而来的黑人英语。黑人从到达“新世界”起，他的非洲文化和传统习惯就遭到奴隶制的摧毁。非洲的语言多如牛毛，奴隶们来自不同的地方，讲的方言各不相同，连奴隶之间都难以交谈。不难设想，当时语言



不同造成了多大的混乱。奴隶主不屑学习奴隶的语言，奴隶之间也无法用母语交谈，于是奴隶们创造出一种“洋泾浜”英语来交谈。下面是一段黑人英语：

When dey come to de praise meeting dat night dey sing
about it. Some 's very good singers and know how; and dey
work it in, you know, till dey get right; and dat 's de way
(那天晚上，他们来参加赞美诗聚会，唱起了它。有些人
是很好的歌手，知道该怎么唱，他们加入进来，你瞧，直
到唱对了；就是这样。)

埃伦在自传里说：“我当时深信，任何一种信仰，任何一个教派，都不能像非洲人圣公会那样充分满足有色人种的需要。因为用简单的语言讲解福音，大家就都能懂，不仅受过教育的人能懂，文盲也照样能懂。”近200年前，主教大人都用黑人英语，难怪当代黑人要自绝于主流文化之外，坚持使用他们那怪头怪脑的“英语”。事实上，这是一种自发的文化手段，通过它，黑人确认自己。

埃伦的歌集没有曲调，对此，人们提出了解释：埃伦可能不识谱。屁话！他当然不识谱。他生下来就是奴隶，他卖过血，当过马车夫、泥瓦匠、伐木工，他是从防沟里爬出来的黑鬼，能读能写已经是奇迹了。当时通行的《圣经》的英文译本是什么？那时用的是1611年英国国王詹姆斯三世钦定译本（King James' s Version），是古英语。一个没有受过教育的黑人，能把这《圣经》读懂，还说得头头是道，当然是天才，但这恐怕得花云毕生的精力。他还抽时间学音乐理论，目的就为了编圣歌集时有乐



谱？屁话！编本有乐谱的圣歌集也当不了主教。埃伦的功绩在于他使黑人有了自己的上帝，自己的基督教，自己的圣歌。

不知道史密斯教授是在讲课还是在骂人。参考他指定的阅读材料，才明白他是按自己的风格在批判某些专家。这些专家认为，因为埃伦不识谱，所以他仅仅是为已有的曲调指定歌词，并把它们汇聚成册，印刷出来。因此，埃伦的所作所为不过是捡白人曲调，填黑人的歌词，没什么意义。这和说法等于是创了黑人音乐的祖坟，难怪史密斯会如此激烈。

资料表明，埃伦的圣歌确实使用了已有的白人圣歌曲调。他是宗教活动家，不是作曲家，他不可能为自己的圣歌另外创作新的曲调。承认这点并不丢人。不过，资料同时也表明，黑人圣歌（black gospel）使用了黑人自己的曲调。埃伦是黑人，他熟悉黑人民歌，他为黑人民歌填新词，用来赞美上帝，形成了圣歌的种族特征，对后世黑人音乐产生了很大的影响。强调这点也并不过分，这二者并不矛盾，但不应把种族观念搅和进来。这当然是局外人在和稀泥；局内人并不这样看，他们都认为自己在坚持神圣的真理。这个世界没有一成不变的真理，真理一旦成了神圣的，其坚持的手段必然日渐卑鄙，其学术表现则是偏见。有时这些针锋相对的偏见把自己打扮成严肃的学术研究成果。乔治·杰克逊就认真地做了这样的研究。

野外去布道——野营会歌曲

1 943年，乔治·杰克逊出版了自己的专著《白人灵歌和黑人灵歌：它们的生活差距与血缘关系》。这本书逐个比较了116



首白人灵歌和黑人灵歌。书中的材料经常被研究灵歌的白人学者所引用,他们在各种文章中说黑人灵歌不过是模仿白人灵歌;然而黑人学者却不买账,在有关的文章中,他们说大量的黑人灵歌被忽略,而这些灵歌与白人的灵歌根本不相同。争论持续了几十年,双方都不断发现新的学术证据,火上加油。

1800年,在肯塔基州出现了一种新的宗教活动形式——野营会。这种宗教聚会在森林中或野外举行,参加者多达几千人。人们从四面八方来到森林里,在临时搭起的帐篷中聆听牧师布道并举行其他活动。1778年美国独立战争基本结束时,美国各教派达到最低落的阶段。野营会是美国宗教信仰复兴运动的产物。宗教复兴加速了基督教在北美的传播和发展,但它不仅仅是一场简单的宗教运动,这场运动加强了各教派的联系,促成了美利坚“民族”的形成:“上帝帮助我们忘掉各教派的名称,使我们名副其实地成为基督教徒。”

基督教的全部历史表明,它是同时提倡谦让精神和战斗精神的宗教,它既是自我折磨的殉教者的宗教也是向外扩张的十字军的宗教。在基督教教义中,黑人既可以找到医治心灵创伤的药方,又能发现忍受奴役的精神支柱,同时还可以找到要求平等的理由,以及鼓励反抗的动力。宗教感情的加深可以略微减轻奴隶制带来的痛苦,这种感情出自个人内心,十分天真,但又十分强烈。美国黑人的宗教体验确实与众不同,由于他们深深地感到惶恐、孤独、无能为力,他们只能祈求上帝保佑,以求减轻他们的痛苦,这种在黑暗中探索的感情一直顽强地在黑人音乐中表现出来。

野营会是多种族的宗教活动,黑人以极大的热情参加这种聚会,有时野营会黑人信徒的人数甚至超过白人信徒。我们永远不可能找到统计数字,用以说明成千上万的黑人参加野营会的真实情况,也永远不可能证实黑人的宗教情感。但我们能够



从有关的记载中发现，它是具有典型美国特征的宗教生活，是在奴隶制的特定环境下发展起来的。

营地到处燃起篝火，仿佛整个森林都在燃烧。几千名教徒聚集在巨大的帐篷里听牧师布道。牧师在神坛上宣讲，下面是教徒们，白人在一边，黑人在另一边。有时，也有黑人牧师给大家布道。牧师布道以后，人们便开始唱圣歌。唱圣歌要持续几个小时，白人和黑人一起唱。根据这种情况，合乎逻辑的推测是黑人跟着白人唱白人会唱的圣歌。因为白人不会屈尊去学黑人的歌曲，要大家一起唱，只能是黑人学白人的圣歌。这个推测可以解释为什么黑人灵歌中有白人的曲调。乔治·杰克逊的研究证明了这一点。不幸的是，他夸大了自己的发现，断言黑人不过是拾白人的牙慧，进而发展出自己的灵歌。事实上，他忽略了一些材料：

他们（黑人）的喊声和歌声震耳欲聋，白人的歌声常常被这些有色人种发出的嘈杂声所淹没……

在黑人的帐篷里，有色人种聚集在一起放声歌唱，长达几个小时之久；他们唱着内容支离破碎的歌曲，有的摘自祈祷文，有的摘自诗篇，有的摘自牧师的讲道；主歌唱完以后，还有不断反复的“合唱”部分。他们唱任何歌曲都一样地轻佻，就像南方的黑人奴隶在收庄稼期间或剥玉米时唱民歌一样……

上面的最后一句话明显地带着轻蔑，但从另一个角度说明黑人演唱的歌曲有所不同。白人不可能唱黑奴收割庄稼、剥玉米时唱的民歌风格的歌曲。黑人把民歌用于野营会，表达自己独特的感情。他们可以唱上几个小时，正统的宗教圣歌开始被黑人自己的歌曲取代。一种新的宗教歌曲——黑人灵歌——开



第二章 在夹缝里萌芽 ●

始萌芽。当代学者普遍认为，野营会歌曲是黑人灵歌的原型之一。

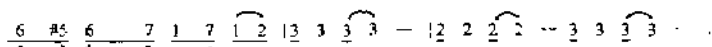
《约书亚战斗在杰里科》是一首黑人灵歌，所有刊载这首歌曲的歌曲集都把它归入传统灵歌类。

谱例 1

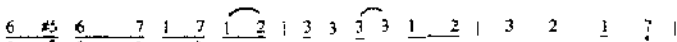
《约书亚战斗在杰里科》

1 = F 4/4

美国黑人灵歌



Josh-ua fought the bat-tle of Jer-i-cho, Jer-i-cho, Jer-i-cho,



Josh-ua fought the bat-tle of Jer-i-cho, And the walls came tum-blin'



down You may talk a-bout your King of God-e-on, You may talk a-bout your men of



Seal, There's none like good old Josh-ua, At the bat-tle of Jer-i-cho

这首歌实际上只有两句歌词：“约书亚在杰里科战场上打仗，那城墙就塌了。你们可以说说基甸王、你们可以说说扫罗王的士兵，但没人能像老约书亚那么棒，约书亚在杰里科打仗。”从表面看，这首歌断章取义，支离破碎之极，实际上却有着丰富的内容。它的题材取自《圣经·约书亚记》：以色列人在埃及受到迫害，他们在摩西的带领下逃了出来。渡过红海以后，他们在西奈半岛的沙漠中流浪了40年。摩西即将离开人世时，嘱托约书亚带领自己的人民回到故乡。80岁的约书亚



临危受命，率部转战 11 年，终于回到家乡。约书亚进攻杰里科城时，久攻不下。神晓谕约书亚：

你们的一切兵丁要围绕这城，一日围绕一次。六日都要这样行。七个祭司要拿七个羊角，走在约柜前。到第七日你们要绕城七次，祭司也要吹角……

约书亚对百姓说完了话，七个祭司拿七个羊角走在耶和華面前吹角……

到了第七次祭司吹角的时候……百姓听见角声，便大声呼喊，城墙就塌了。

（《圣经》，串珠本）

短短两句歌词引用了《圣经》中的三个典故：约书亚、抵抗外敌的基甸王和建立犹太国的扫罗王，但歌颂的中心人物是约书亚，他为以色列人打出了一片安身立命的土地，基甸王和扫罗王都不能和约书亚相比。黑人在这首歌中寄托了自己的愿望——回家！那隔开他们的墙将会坍塌！看待这首歌，我们的全部理性都要求我们不要脱离黑人生活的社会环境，如实承认歌曲所表达的情感。一种宗教能风行于世，它必然要能为信徒提供精神食量，帮助他们度过人生的关键时刻，承受现实生活中的痛苦。黑人在自己的悲惨境遇中需要意识形态的支撑，他们参加野营会，演唱自己的歌曲，潜白悲辛，宣泄的是为人奴仆、生命没有保障的悲哀。这种悲哀痛彻心脾——他们要回家。

关于这首歌，所有的专家都承认，第二、三、四小节中的切分节奏是典型的黑人音乐特征。有的歌曲集甚至把这几小节挑出来，要求演唱者数着拍子专门练习切分（syncopation）。后来，电影《汤姆叔叔的小屋》选了这首歌，用于黑奴和庄园



上战斗的场面，可见电影的编导也认识到了这首歌的种族属性和精神内涵。

然而，乔治·杰克逊的书居然忽略了这首歌。乔治·杰克逊的书出版于1943年，考虑到这本书出版的年代和当时美国的社会背景，我们可以原谅作者的疏忽，但不能接受他的结论。1980年，《美国音乐百科全书》出版，该书的主编美国音乐史权威维利·希区科克（Wiley Hitchcock）说：“乔治·杰克逊关于黑人灵歌是模仿白人灵歌的看法，夸大了自己的发现，不幸而成为偏见。”这就是学者，该怎么评价就怎么评价，没有什么客气可讲；他恰如其分地表达出学术上的遗憾。这是知识分子的批判特权，不可滥用，但也不能没有。

第三章 天使加百利， 吹起你的号角吧

我恨它，是因为奴隶制本身具有极大的不公正性；我恨它，是因为它使我们的共和政体模式失去了在世界范围内的公正影响，使自由组织的敌人有可能辱骂我们是伪君子，使崇高自由的真正朋友怀疑我们的诚意；我恨它，尤其是因为它使我们当中许多相当杰出的人也会公开反对国内解放的基本原则，批评独立宣言，并认为没有正确的行动原则，只有自我的私利。

——亚伯拉罕·林肯 1854 年

上帝支持奴隶

1854 年 10 月，林肯和来自伊利诺斯州的道格拉斯议员进行了一次辩论。道格拉斯的行为主张十分偏激，他说他不关心新领地是支持还是反对奴隶制度，这个问题应该留给当地居民去考虑，是他们的自治权利。与之针锋相对，林肯发表了长达 4 个小时的讲演，阐述了自己的原则，这些原则指导了他



以后所有的行动，他把反对奴隶制提高到了宗教信仰的高度，当时的美国人不敢找上帝的岔子。他说：

我们已经逐渐放弃旧的思想，代之以新的信仰，这一过程就如人最终将走向死亡一样，是必然的。大约 80 年前，我们开始宣称人生来是平等的；但是现在我们已退步到宣称某些人奴役别人是“神圣的自治权利”。这些原则是不能同时并存的，它们之间的对立就如上帝和贪欲之神之间的对立。

.....

现在我们的政治问题是，“我们能作为一个半奴隶制半自由制的国家长期和平共处下去吗？”这个问题对我而言太严峻了，也许仁慈的上帝在指挥着结果。

在奴隶制度统治下，受害最深的当然是黑人奴隶。当时南方的法律规定，与奴隶做买卖或教奴隶识字，将会受到巨额罚款的处分；怂恿或协助奴隶逃跑则有可能被判死刑，甚至被私刑处死；发表有可能直接或间接导致黑人产生不满情绪的文章或言论，将被送上重罪法庭。黑人是在法律上无资格的人，即被终身剥夺政治权利的人。奴隶制给南方带来了巨大的财富，它像一条粗大的黑线贯穿南方的经济生活中；它直接关系到财富和种族问题，左右着一切有关的重大事情，影响一切重要人物，是南方政治生活的中心。为了维护奴隶制，在白种人联合起来的口号下，奴隶制问题掩盖了各种社会矛盾和分歧，使南方出现了一派虚假的政治团结，与北方对抗。

奴隶制把黑人天生卑劣的观念灌输到人们的头脑里。为了维护奴隶制，南方人甚至开始批判一位伟大的南方人对美国的重大贡献：杰弗逊提出的人人生而平等的人道主义观点——美



国立国的基础。杰弗逊写《独立宣言》时，迫不得已地把奴隶制当成一份不受欢迎的历史遗产接受下来。对这一邪恶的制度，他无比厌恶，却不得不三缄其口，只能提出美国立国的基本原则，埋下一颗摧毁奴隶制的定时炸弹。19世纪30年代，南方的思想家们意识到《独立宣言》是维护奴隶制最大的障碍，他们开始攻击《独立宣言》。南卡罗来纳州的法官写道：“如果说没有一个人人生下来就是自由的，也没有两个人人生下来就是平等的，这比说所有的人生来就是自由和平等的不是更接近真理吗？”《独立宣言》成了众矢之的，受到嘲讽。这位法官更进一步宣称：“人必须互相奴役，就像动物必须互相捕食一样，这是自然的规律。”对许多南方人来说，《独立宣言》与奴隶制之间的矛盾使他们很为难。1840年，为了“尊重南方人的感情”，植根于南方的民主党，在自己的党纲中删掉了与该党创始人杰弗逊这篇宣言有关的词句。奴隶制使“人人生而平等”这句掷地作金石声的话成为笑柄。

但是，有头脑的南方人也发现：“实际上，全世界的道德力量都在谴责我们，这是无法掩盖的事实。”到了19世纪中叶，西欧各国都已经不能再容忍这种人奴役人的制度，没有一个国家为之辩护。美国人一直以自己选择的民主制度为骄傲，但在国际事务中，奴隶制使美国直不起腰来。事实上，当时的欧洲国家中，只有仍处于半文明状态的反动的俄罗斯帝国还在坚持农奴制，这就使美国的奴隶制更显得失道寡助，孤立于人类进步的世界潮流之外。

1854年到1856年之间，一个新的政党在北方宣告成立，这就是共和党，它的宗旨是坚决制止南方为了维护奴隶制而得寸进尺，提出无休止的要求。在此以前，反对奴隶制的任务主要由废奴主义者承担。废奴主义者是激进的改革派，他们从道德良心出发深深地仇恨奴隶制。他们宣称，只要废除奴隶制，



哪怕宪法被撕毁，国家被分裂，也心甘情愿。废奴主义者的口号是“与奴隶制誓不两立”。在这个伟大的口号指引下，废奴主义者采取了一些极端手段，甚至以恶还恶。在他们看来，奴隶制不仅是加在黑人身上的枷锁，而且是罪恶的毒瘤，侵蚀着美国人的灵魂。为了摘除这个毒瘤，一切代价都可以支付，一切痛苦都可以忍受。他们中间出现了一批勇敢的人，这些人为了铲除奴隶制贡献出了自己的一切。但他们的做法是国家所不能容忍的，政府不得不处死违反国家法律的废奴英雄约翰·布朗。布朗为解放黑奴献出了自己的生命，但在人民心目中，布朗是位英雄，至今人们传唱着歌颂他的歌曲：

John Brown's body lies amoulding in the grave.

John Brown's body lies amoulding in the grave.

John Brown's body lies amoulding in the grave.

His soul goes marching on!

(Chorus):

Glory, glory! Hallelujah! Glory, glory! Hallelujah!

Glory, glory! Hallelujah! His soul is marching on!

etc.

约翰·布朗的遗体在那坟墓中腐烂。

约翰·布朗的遗体在那坟墓中腐烂。

约翰·布朗的遗体在那坟墓中腐烂。

他的精神永不散！

(合唱):

荣耀！荣耀哈利路亚！荣耀！荣耀哈利路亚！

荣耀！荣耀哈利路亚！他的精神永不散！

(略)



词作者朱莉亚·沃尔德·豪 (Julia Ward Howe), 1819年5月27生于纽约, 1843年与塞缪尔·豪结婚, 婚后随丈夫移居波士顿。在波士顿, 朱莉亚成为坚定的废奴主义者, 并协助编辑反奴隶制的报纸《政府》。1854年, 朱莉亚开始诗歌创作。后来, 她致力于论文和演讲稿写作, 支持各和民主运动, 特别是女权运动。1861年11月19日, 她走访了北方联邦军在华盛顿近郊的营地, 当晚写出了《共和国战歌》的歌词。1862年, 《太平洋月刊》二月号发表这首歌词后, 她声名鹊起。同年4月, 迪特逊对歌词进行改写, 配上《光荣的哈利路亚》的旋律, 词曲结合无间, 朗朗上口, 于是该歌不胫而走, 传遍北方。自此以后, 这首歌曲成为流传最广的美国爱国主义歌曲。20世纪, 这首歌曲被多次填词, 出现各种语言的版本, 成为全世界的劳工运动歌曲。朱莉亚于1910年10月17日在南普茨茅斯云世。

在约翰·布朗的问题上, 我们不能奉行“造反有理”的原则。他的悲剧有点儿类似中国的“山杠爷”——为实现崇高的目标而采取违法手段。我们不能为了与杀人犯战斗, 就去抢劫国家的军火库, 乃至不惜打死警卫军火库的士兵。就一个法治国家而言, 在道义上允许人民抵制宪法——在更高的道德准则的名义下可以不遵守法律, 实际上是极其危险的理论, 对于一个依法办事的政府来说绝不可行。当人们为了一个高尚的道德目的而斗争时, 尽管可以借助法律之上还有更高的道义原则这一理论来伸张正义, 抵制暴政, 并且保护个人, 但另一方面, 也会有人可以根据同样的理论来践踏法律, 设立私刑, 剥夺个人权利, 乃至推翻合法政府。废奴主义者悲壮地失败了, 然而共和党获得了显著的成功。



共和党人的政治和经济观点五花八门，但他们一致反对奴隶制蔓延。老练的政治家林肯指出：可以不必触动宪法，也不影响南方根据宪法享有的权利，就能找到一种办法来制止奴隶制的扩张——那就是根据现有法案禁止西部不蓄奴州成为蓄奴州。南、北两方围绕着西部是否实行奴隶制进行了惊天动地的斗争。在其他一切问题上，奴隶制都有宪法作为保护伞——奴隶是财产，国家保护私人财产，没有争论的余地，唯独这狭小的范围内还有隙可乘。共和党坚决制止奴隶制向西部不蓄奴州蔓延，南方寸步不让（参见附录一）。双方的态度日益强硬，国家的分裂难以避免。北方人口多于南方，这等于给南方一个警告：用不了多久，一个反奴隶制的联邦政府将在华盛顿出现。

19世纪50年代末，南、北两方都坚持自己的立场，已经不可能妥协。北方仗着世界舆论的支持，显得理直气壮，咄咄逼人；南方自知理亏，难免心虚，但他们操纵着全国最大的政党——民主党，因此也不甘示弱。到了1860年，反对奴隶制的共和党人林肯当选为联邦政府总统。南方的政治势力发展到了尽头，无法再前进一步了。走投无路的南方提出了脱离联邦，独立出去的要求，企图一劳永逸地把自己从困境中解脱出来。在南方人看来，这是新的独立战争，他们建立起南方同盟；而北方则认为，这是一场武装叛乱，他们代表联邦政府。北方无情地拒绝南方另立一个国家的要求，亮出保卫宪法、维护联邦统一的旗帜，毫不手软地同南方打了起来。

于是，奴隶制在南、北方之间引起了一场可怕的战争。这场战争打响伊始，就意味着美国独立以来一个时代的结束，另一个完全不同的时代开始了。整个盎格鲁—萨克逊民族历史上规模最大的没收“私有财产”的行动——废除奴隶制，在血与火中展开较量。这场战争是为该死的奴隶制举行的火葬仪式，讨伐奴隶制大军的正义的巨浪荡涤了50万美国人投资20亿美

元的“黑色家业”。这不是一般的战争，而是一部分人摧毁另一部分人的战争，目的是使后者再也无法作为一个国家而存在。北方联邦军不仅要把南方同盟军打败，而且要使南方人明白他们根本无法抵抗中央政府的威力。也许南方人杰弗逊在写《独立宣言》时，应当把可以从联邦政府独立出去的权利，同美国当年从英帝国独立的权利相提并论。但林肯不这么想，对他而言，对大部分美国人而言，美国是一个完整的国家，他们



(图片 17. 美国第十六任总统亚伯拉罕·林肯；任期 1861~1865 年)

将为这个国家而战。这场战争的火光把某些真理照耀得一清二楚，其中之一就是“民主制度具有惊人的力量和同样惊人的稳定性”。

林肯出身贫穷，他的祖父是拓荒者，死于印第安人之手。他从小在森林中过着孤独的生活，没有玩具、书籍，没有受到必要的教育。他只知道努力工作，沉寂的森林构成了他的环境。他爱人类，主要原因在于他成长的过程中，森林里人烟稀少，他渴望与人交往。林肯当过店员、职员、邮递员、驳船上的押运员。他最初的愿望仅仅是当一名铁匠，后来他却成功地锻造出一个坚强的国家。他当过兵，参加过消灭印第安人的残酷的战争，他没有被



印第安人杀死，却被蚊子咬得“痒”不欲生。他办过公司，但没有发财。他口才极好，走到哪里都受欢迎。由于这些优点，1834年，他在选举中获胜，开始从政。1841年，经过多年的刻苦钻研，他又开始做律师。这时，他获得生平最高的收入——200美元，然而他却不得不通过起诉才迫使当事人付给他这笔酬金。林肯长于辩论，他总是能一针见血地揭示问题的本质，用辛辣的语言使自己的对手狼狈不堪。林肯越来越崭露头角，越来越受到公众的拥戴，这个肯塔基穷困拓荒者的孙子是天生的政治家。1846年，他被选入国会。他的立场永远一样，个人不应与民选的政府对立；他不仅信仰人民选举组成的政府，而且信任人民的政府。他痛恨奴隶制，然而，他要一步一步地实现自己的目标。

林肯经验丰富并熟练地运用宪法，出于对欧几里德几何体系的精通，他演绎出了禁止奴隶制向西部扩张的必然结果——战争。他比其他公众人士更明白，在奴隶制问题上爆发武装冲突不可避免：“在扩大奴隶制的问题上不能妥协，否则我们就会前功尽弃，不久以后还得重新努力。既然早晚要有一场较量，不如现在就开始。”他用奇特的机智推测到将来必然出现的局面，毫不犹豫地推动并合法地激发一场内战，一场赶尽杀绝、直到对方彻底投降才结束的战争。他政治运作的全部合法性在于——脱离联邦是非法的。林肯明确地说：“我在这场战争中的首要目标是挽救联邦，而不是为了挽救或摧毁奴隶制。”只有作为一种军事措施，直接打击那些与联邦政府为敌的人，解放奴隶才是符合宪法的，才能保持公正。无疑，林肯希望奴隶获得自由，为了达到这一目的，他准备采取任何手段，但他不愿意违背宪法，他提出的奴隶解放宣言非常巧妙地避免了违宪。当他第一次将这个宣言提交给内阁时，有人建议他静候胜利，等修改了宪法再发布，他说：



如果上帝使我们在即将到来的战争中获胜，他将以此宣言为神旨的暗示，废除奴隶制是上帝的责任……在这个问题上，上帝支持奴隶。

1862年9月22日，这个宣言发布了：参与叛乱各州的奴隶从1863年1月1日起被释放，从那时起直到永远，他们都是自由的。但修改宪法，使奴隶制在全国范围内永不合法，还需要履行一系列法律手续，而林肯没有等到这一天。

1863年7月1日至3日，北军在宾夕法尼亚州的葛底斯堡重创南军，一举改变整个内战局面。为了悼念并掩埋牺牲在这里的参战人员，宾夕法尼亚等数州合资在葛底斯堡建立烈士公墓。公墓举行落成典礼那天，一万五千人从四面八方聚拢在主席台前。当过哈佛大学校长和国务卿的爱德华·埃弗雷德（Edward Everett, 1794—1865年）担任主要演讲人。他面向听众，静默了片刻，眼前是人群、麦田、牧场、果园、连绵不绝的坡地，远方陷入沉思的青峰历历在目。许久，响起了他那深沉自信的声音：

站在明净的长天之下，从这片经过人们终年耕耘而现在已安静憩息的广阔田野放眼望去，那雄伟的阿勒根尼山脉隐约耸立在我们前方，弟兄们的坟墓就在我们脚下，我真不敢用我这微不足道声音来打破上帝和大自然所安排下的这意味无穷的寂静……

(Standing beneath this serene sky, overlooking these broad fields now reposing from the labors of the waning year, the mighty Alleghenies dimly towering before us, the graves of our brethren beneath our feet, it is with hesitation



that I raise my poor voice to break the eloquent silence of God and nature. ...)

这篇演说是一生中的精心杰作，他一共讲了一小时又五十七分钟。他讲完以后，巴尔的摩合唱队演唱了颂歌。这时，大会主席宣布：“现在请合众国总统讲话。”

林肯站起来，戴上金丝眼镜，手里拿着两页稿纸。他的声音高亢清晰，偶尔向稿纸瞟上一眼：

八十七年前，我们的先辈们在这个大陆创立了一个新国家，它孕育于自由之中，奉行一切人生来平等的原则。我们现在正从事一场伟大的内战，以考验这个国家，以及其他任何同样接受和奉行这些原则的国家，是否能够长期存在下去……我们这些还活着的人，应该在这里把自己奉献于勇士们已经如此崇高地向前推进但尚未完成的事业。以便……不让这些死者白白牺牲，国家在上帝的保佑下得到自由的新生，使这个民有、民治、民享的政府永世长存（译文有所删节）。

(Fourscore and seven years ago, our fathers brought forth upon this continent a new nation, conceived in liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal. Now we are engaged in a great civil war, testing whether that nation, or any nation so conceived and so dedicated, can long endure. We are met on a great battlefield of that war. We are met to dedicate a portion of it as the final resting place of those who here gave their lives that that nation might live. It is altogether fitting and proper that we should do this. But in a larger sense we cannot dedicate - -



we cannot consecrate — we cannot hallow this ground. The brave men living and dead, who struggled here, have consecrated it far above our poor power to add or detract. The world will little note, nor long remember, what we say here, but it can never forget what they did here. It is for us, the living, rather to be dedicated here to the unfinished work that they have thus far so nobly advanced. It is rather for us to be here dedicated to the great task remaining before us, that from these honored dead we take increased devotion to that cause for which they here gave the last full measure of devotion; that we here highly resolve that these dead shall not have died in vain; that this nation, under God, shall have a new birth of freedom, and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth. 刘润清：《英美著名演说选注》，1981年）

整篇演说只有十句话，讲了不到三分钟。听众感到刚刚开始，他却已经结束了。报纸评论说这篇演说是无价之宝，感情深厚，思想集中，措辞简练，字句朴实优雅，行文完美无瑕，是演说史上的珍品。

第二天，埃弗雷特写信给林肯说：“如果我两小时的讲话能像你两分钟的讲话那样切题，我就感到十分欣慰了。”林肯回信说：“昨天，就我们各自的身份来说，你没有理由做简短发言，而我则不能长篇大论。你认为我那三言两语不是彻底的失败，我为此感到十分高兴。”

1864年11月，林肯以212票对11票的绝对优势战胜民主党候选人麦克莱伦，连任美国总统。远在德国的卡尔·马克思给他发出贺信：“如果说您在第一次当选时的适中的口号是



反对奴隶主的权势，那么您在第二次当选时的胜利的战斗号召则是：消灭奴隶制！”1865年3月4日，在蒙蒙细雨后的阵阵寒风中，林肯向聚集在国会大厦前的人们发表他的就职演说，这是他一生中的最后一次演说。32天后，林肯被痛恨他的南方奴隶主刺杀，他只活了54岁，本来还可以大有作为。林肯被刺杀后8个月，1865年11月18日，需要27个州投票同意才能够生效的宪法第十三号修正案通过，美国宪法中的错误被纠正了。美国的历史似乎就是一串同著名演讲联系着的事件。演讲正如布道一样，是美国人的一种娱乐。

而今，林肯的名言振奋着全世界：“民有、民治、民享的政府将永世长存！”

灵魂的呼喊

美国黑人问题始终和政治纠缠在一起，要谈黑人音乐，绕不开南北战争，绕不开林肯。我们不得不用相当的篇幅来叙述这一段历史。为了增加读者对正义之辞的感受，叙述中罗罗嗦嗦地引了些英文原文。这些原文都是英文的经典，录此，以供喜欢英语的读者玩味。

1862年，林肯对美国人说：“我们躲不开历史。不管我们是否愿意，我们这些组成本届国会和本届政府的人都不会被人忘记。”确实，林肯以深邃的历史感意识到了自己所作所为的历史意义，那是一个不平凡的时代。从那以后，美国社会进入了一个前所未有的阶段。从音乐角度讲，也进入了一个新阶段，大量的黑人歌曲出版了，从此我们可以举出乐谱来谈音乐了。

现存最早的乐谱是黑人灵歌（black spirituals）。

笔者20多年前在四川凉山彝族地区插队时，从在知



青中偷偷流传的“大毒草”《外国名歌二百首》中，学会了《马车从天上下来》，“学大寨”之余，哼哼“马车，从天上下来，把我带回我的家乡；马车，从天上下来，把我带回我的家乡”，独自抒发抒发远离家乡和亲人的小资产阶级情调。从那时起，知道了黑人灵歌这一音乐分类术语，但绝对没有想到日后它会成为我的一篇研究论文的题目，那是一篇半期论文（a middle paper），对付史密斯教授的黑人音乐史这门研修课用的。1990年1月，黑人女高音巴托（Kathleen Battle）和诺曼（Jessiga Norman）举办黑人灵歌专场音乐会，在卡耐基音乐厅演出，由纽约大都会歌剧院乐队伴奏，詹姆斯·列维（James Levine）指挥。他们都是世界级大师，不可错过，我和几位“老中”（美国的中国留学生通用词，白人叫“老美”，黑人叫“老黑”，无贬义）驱车200余英里赶去欣赏。记得我们凭学生ID买学生票，每张也要37美元，还是最次的偏座，好贵。回国当教授后出手就不敢如此阔绰了，这数字至今叫人心痛，但无悔。就是这场音乐会，我完全被黑人灵歌的艺术魅力所征服，把它定为半期论文题目；在心之旨要对它的来龙去脉探知个究竟，多年熏染的冬烘习气使然，骨子里就好过这点知识瘾，痴！

黑人灵歌的历史脉络非常清楚，美国南北战争以前南方种植园黑人奴隶的歌唱是其前身。美国的黑人研究（black studies）是个热门，差不多像样的正经大学都有黑人研究系，举凡研究黑人，都要谈谈黑人文化，谈文化就要牵扯到宗教，于是灵歌、圣歌（black gospel）也就要被挑拣出来应景凑趣。记得从纽约回到伦特大学，在图书馆的电脑上查，几个关键词一检索、资料全齐。逐一借来翻阅，这才发现，论及黑人灵歌的



起源时，学者们引过来引过去的其实也不过就那么几本书。须知，直到1857年时，黑人德莱得·司格特还被最高法院判为不享有公民权的人，没有人会为他们写史。书少，容易归纳，但也容易失之偏颇。

有关黑人灵歌的资料最早出现在19世纪60年代。南北战争前的黑奴大多没有受过教育，他们主要依靠口头方式传承文化。鉴此，合理的设想是黑人宗教歌曲演唱早在引起人们关注、记录、发表之前就已经存在。事实上，绝大多数有关黑人灵歌的议论是推测出来的，不能作为确切的历史资料证明问题。18世纪和19世纪中，许多作者都曾对黑人在田野、教堂、野营会中歌唱的情景有所描写，却没有注意到歌曲本身的细节。但一个出身卑微的女演员芳妮·肯博（Fanny Kemble）注意到了。芳妮·肯博在艺术上没有什么成就，她随着各种原团到处流浪，说得好听是巡回演出，说白了就是跑江湖。后来她嫁给了一个种植园主，成了庄园上的夫人。她留下一本日记，这本日记在1863年出版，标题是《1838—1839：佐治亚州一位种植园主的见闻》。芳妮·肯博恐怕没有想到，她的日记后来会成为有关美国黑人灵歌的历史资料，她也会因此而经常被后世的人提到——凡是谈黑人灵歌，必举她的日记为证。她描写了一个葬礼上的情况：“所有在场的黑人一起高唱赞美诗，他们唱出的第一个音便表达出自己的情感，令我毛骨悚然。”她并没有把她听到的歌词以及曲调记录下来，然而，这已经是最早提到黑人灵歌的著述。

1861年4月22日，南方同盟军攻打萨姆特堡，南、北两方正式开战。在那些“连野草都在燃烧”的日子，黑人要求参加北方联邦军为解放自己而战，但国家法律仍禁止黑人携带武器，禁止黑人参军。经过一年多的犹豫，直到1862年秋天，林肯才发布通告，允许黑人人伍，但不能和白人混编，而是组



成单独的“有色人种部队”。首批入伍的黑人共编了4个团，包括团长在内的各级军官，大多为白人。堪萨斯黑人志愿兵团团长托马斯·希金森上校毕业于哈佛大学，曾当过牧师，熟悉基督教祭礼的赞美诗。他发现，自己的黑人士兵唱着一些很奇特的歌曲。他细心地将自己听到的东西记录下来，并“翻译”成标准英语：

Hold your light, Brudder Robert

Hold your light

Hold your light on Canaan' s shore

（高举你的灯，布拉德·罗伯特

高举你的灯

高举你的灯，在上帝预示的迦南乐土之岸）

希金森发现，他的黑人士兵在上阵以前自发地祈祷，“场面比较安静，他们虔诚地祷告，军士长根据记忆指挥大家唱圣诗，每次只唱两句，声音悲怆凄凉”。“这似乎是灵歌最简朴的原始类型”，他写道，对他的士兵来说，这些歌“不仅是一种娱乐手段，更是鼓舞士气的力量源泉，是通向天国的纽带”。1870年，希金森的《黑人团军旅生活》一书出版，该书可以说是饱蘸同情的社会学分析，这位多才多艺、有教养的新英格兰人不仅在第九章记录了26首灵歌，还列出了黑人士兵经常唱的歌曲，他们最爱唱的歌是《约翰·布朗的遗体》。很多士兵唱不准调，乱哄哄地把它唱成了黑人风格的歌曲。他们喜欢用这首歌的曲调填上自己喜欢的歌词，把它变成宗教歌曲、战歌或进行曲。行军的时候，黑人士兵们都本能地迈着整齐的步伐，情绪高昂地大声唱着歌前进。他们得意地与旁边所有观看的人打招呼：“嗨，哥们儿！”看见孩子就说：“这就是他妈的



战鼓！”看见年轻的姑娘就抛送媚眼，看见仪态雍容的贵妇，就放大歌声，向她们致敬。

同样的情况出现在马萨诸塞州第五十四（黑人）团。该团被调往前线，黑人士兵身穿北方联邦军统一的蓝色军服，充满自豪感，他们列队通过伯特利镇，步伐整齐，用不同的调唱着《约翰·布朗的遗体》走向码头，歌声乱七八糟，然而斗志昂扬。街道两旁站满了送他们出征的黑人妇女，该团的白人团长罗伯特·萧（Robert Show）温文尔雅地骑马走在队列旁，他母亲也站在送行的人群里。这个团即将参加一场殊死的战斗，送行的场面十分悲壮。是役，该团全部阵亡。罗伯特·萧上校带领自己的黑人弟兄冲向南军堡垒，率先倒下；士兵们争先恐后地扑向死亡，他们要用战死来证明黑人不是蠢种。1991年，马萨诸塞第五十四团的事迹被改编拍成电影，片名叫《荣耀》。

南北战争结束不到两年，1867年，威廉·爱伦、查尔斯·皮卡德和露丝·加里森合作编辑出版了《美国黑人奴隶歌曲集》。正如南北战争开创了一个时代，这本战后随即问世的集子也开创了黑人音乐的新时代——从此以后，黑人歌曲有了曲谱。这本书收入了130首黑人灵歌。书中的序言写道：“这里列出的大多数曲调是编辑们从黑人嘴上记录下来的。”该书描述了灵歌演唱的情况，解释了黑人特有的俚语、语法和重音，成为黑人灵歌最权威的著作。一百多年来，研究黑人灵歌，无不例从此出。一百多年来，该书所载的灵歌成了黑人音乐创作的源泉，也成了后来剪刀加浆糊的编著者们获利的财源。南北战争以后，第十三宪法修正案——废除奴隶制，第十四宪法修正案（1868年）——承认黑人为美国公民并保证他们的生命、自由和财产安全，以及第十五宪法修正案（1870年）——给予有色人种选举权，陆续发布。黑人歌曲突然间走红起来，各



种黑人歌曲集相继问世，当然其中不乏“转相引用”者。

禧年

在整整 200 年的漫漫长夜里，美国绝大多数黑人的特征、地位和前途都是由奴隶制决定的。然而，短短的 4 年的战争改变了这种传统，白人必须和黑人建立一种新型的关系。北方的激进主义者们说服白人相信让黑人受教育不但有好处，而且必不可少。政府建立起获释奴隶局，帮助黑人接受各种职业教育，提高他们的文化素质。在短短的时间里，获释奴隶局、各种教堂和基督教机构为黑人建立了 4000 所小学，74 所师范学校和 61 所技工学校。最早的一所学校是 1866 年由美国基督教协会在田纳西州纳什威尔市建立的费兹克大学。

最初由于经济方面的考虑，该校的音乐指导乔治·怀特从学生中挑选出优秀的歌手组成一个合唱团。经过一段时间的训练，在当地成功地举行了几场音乐会以后，怀特带领团员在北方各州进行巡回演出。这是一个冒险的举动，他们的曲目中没有哗众取宠的东西，没有流行歌曲和热闹舞曲，美国公众会不会喜欢黑人的宗教歌曲，谁也没有把握。1871 年 10 月 6 日，他们踏上旅途。最初，在他们风格迥异的演出曲目中并没有灵歌，在观众要求加演时，他们唱了黑人灵歌。但他们很快发现，正是黑人灵歌最受人们欢迎。他们主要是在教堂演出，后来纽约布鲁克林区的牧师亨利·比切尔（Henry W. Beecher，1813~1887 年）邀请他们去自己的教堂演出。比切尔是著名的演说家，他的教堂称为普利茅斯堂。

演唱完的第二天，《纽约先驱论坛报》在头版头条讥讽道：“伟大的普利茅斯传道士如同滑稽小丑——帮真正的黑鬼在上帝的圣殿喧闹（合唱?!），但并非抖肩舞。”美国式的民主常



常出人意外，被“新闻流氓”所贬低、嘲讽的事物往往十倍、百倍地畅销，人们反而要看个究竟，由自己来判断。头版头条的贬词反而使他们家喻户晓，人们更要来听听这喧闹的音乐会。当然不是所有的新闻媒体都对布鲁克林的黑人演唱会加以贬低，有的报纸针锋相对地在头版报道他们的演出：“被忽略的虔诚——黑人赞美诗。”他们成了新闻焦点，结果是可以想象的，这成了一个转折点，黑人灵歌征服了纽约人。歌手们随即到华盛顿演出，他们受到格兰特总统（Ulysses S. Grant，任期 1869~1877 年）的接见。这一下他们名声大震。怀特给自己的合唱队取名“禧年歌手（Jubilee Singers）。”禧年——jubilee，典故出自《圣经》。耶和华在西奈山对摩西说、要晓谕以色列人，将第七个安息年也就是 49 年之后的第五十年，作为圣年，要向一切居民宣告自由，这就是禧年。禧年内，免除各种债务，作奴仆的穷苦弟兄可带儿女离开，得到自由，于是，禧年一词也有欢庆自由的意思。黑奴获得自由，取禧年欢庆之意，命名为“禧年歌手”再合适不过了。

To-night, Saturday, Feb. 7th. DAVIS' Jubilee Singers
At Church of Messiah, S. E. Cor. 23d St. & Michigan Ave.
Come and hear the Finest Singers in the World.



（图片 18. 黑人灵歌演唱会海报）



1872年，在波士顿举行的世界和平联欢会上，“禧年歌手”的演唱成了最受欢迎的节目：他们唱出的每个词都像嘹亮的号角，在剧场回响；听众欣喜若狂，纷纷欢呼喊叫。他们的名声传了出去。此后，他们到欧洲演出，到德国、瑞士和英国举行音乐会，为趣味高雅的欧洲王室成员演唱。他们把黑人灵歌唱遍世界。1878年，“禧年歌手”合唱队因财务纠纷在德国汉堡解散。在7年的演出活动中，他们为费兹克大学筹集了15万美元，这在当时是一笔相当可观的款项。合唱团成立之初，谁也没有想到，黑人的合唱能获得如此巨大的成功，“禧年歌手”把这笔钱全部捐给了母校。其实，从历史角度讲，“禧年歌手”的真正意义并不在经济收入，而在于他们使黑人灵歌走向世界，为黑人音乐文化开创了一个新纪元。

这样，黑人灵歌的“蜜月”开始了。弗吉尼亚州的汉普顿学院，亚拉巴马州的塔拉德加学院、图斯基学院，甚至哈佛大学，纷纷建立黑人合唱团，在美国出现了黑人灵歌热。出版商很快加入这一行列，《禧年歌手演唱歌曲集》、《汉普顿学院学生演唱的奴隶棚屋及种植园歌曲集》纷纷出版。据当时的出版商说，《禧年歌手演唱歌曲集》卖了13万册。假如每册卖1美元，这就是13万美元。事实上，笔者看到的1892年版《禧年歌手演唱歌曲集》，收入130首歌，标价为4.99美元。可见，真正赚钱的是抓住机会的商人；当然，还有骗子。

今天的美国人早已不是几百年前的清教徒，他们关心的是如何做成一笔好买卖，几乎无孔不入。在美国，有时会接到一些莫名其妙的电话，或问：“是否经常打长途？”如答曰：打。那柔和的声音接着便说：“AT&T公司的长途电话太贵了，如果你要打回国，请用MCI公司的，3分钟长途可省下85美分。”明白了，她在替MCI



拉客。或问：“是否吸烟？”如答曰：吸。那厮接着便说：“卷烟税太高了，每年你起码白送政府 100 美元，请参加反对卷烟增税协会，每买 10 条（100 盒！）香烟，可免费得到一条。”顿悟——他在卖烟。更有能言善辩者登门拜访，他皮肤黝黑，衣领洁白，开口便道：“感谢在天之父……”他那清晰纯正的英语，叫人好不羡慕，他那为世人赎罪的献身精神，叫人好不感动，接下去：“……黑人灵歌演唱会，请预购入场卷，打折 20%，一周内寄奉府上。”原来，他在卖音乐会门票。他们或诱之以利，或动之以情，想尽绝招，招招直戳众人那一颗妄心。美国生意人无孔不入，你不出家门，也要找上门来跟你做生意。在美国，这种送上门的生意，但做无妨，确实能省几文。不过，有时会受骗——笔者直到回国也没有收到预购的音乐会门票，或许他把地址写错了？

黑人灵歌演唱的高潮是 19 世纪 90 年代及 20 世纪初。到了 20 世纪 20 年代，黑人灵歌成为歌唱家的必唱曲目。罗兰·德·哈耶斯（Roland Hayes，1887 - 1977 年，世界著名男中音歌唱家），保罗·罗伯逊（Paul Roberson，1898 - 1976 年，世界著名男低音歌唱家）等伟大黑人艺术家极具感染力、极富内涵的演唱，确立了美国独唱音乐会中黑人灵歌的艺术地位。几十年工夫，那些终年劳作，骨肉离散的黑奴自发唱出的心声成了艺术品，黑人灵歌的音乐会阶段诞生了。至今黑人灵歌音乐会仍受到人们的喜爱，其中最关键的原因是这些歌曲抒发的情感引起了我们的共鸣。

人对歌曲喜欢的主要原因就是共鸣感。



非洲 DNA

黑人灵歌大约在 20 世纪 30 年代传入中国，随之进口的还有爵士乐和福斯特歌曲。下面选录了三首比较著名的黑人灵歌，以飨读者。有能力唱英语的读者，请尽可能唱英语。任何外语歌曲，一旦唱翻译过来的中文歌词，原歌的韵味将大打折扣，想来读者会有同感。

谱例 2

深深的河

1 = bC $\frac{4}{4}$

黑人灵歌
译配：章珍芳

中速

$\dot{9} - \underline{\dot{3} \dot{2}} \quad 1 \quad | \quad \dot{2} \quad \dot{6} \quad \sim \quad 1 \quad | \quad 1 \quad 1 \quad \dot{1} \quad . \quad \dot{8} \quad |$
 Deep riv- er, My home is o- ver
 深 深 的 河 哟， 我 家 在 约 旦

$5 \quad 3 \quad - \quad 2 \quad | \quad \underline{\dot{3} \sim \dot{3} \dot{2}} \quad 1 \quad | \quad \dot{2} \quad \dot{6} \quad 1 \quad . \quad \underline{1} \quad |$
 Jor- dan, Deep riv- er, Lord I
 河 彼 岸， 深 深 的 河 哟， 我 要

$\underline{\dot{6} \cdot \underline{1}} \quad 1 \quad \underline{1 \quad \dot{6}} \quad \underline{\dot{5} \quad \dot{6}} \quad | \quad 1 \quad 1 \quad - \quad 0 \quad ||$
 want to cross o- ver in- to camp ground.
 渡 河， 去 到 野 营 的 地 方。



谱例 3

云车，你飞下云端

1-G $\frac{4}{4}$

黑人灵歌

译配：朱笙均 林慕冰

中速

3 1 - 3 | 1 . 1 6 5 . | 1 1 1 1 3 3 5 |
Swing low sweet cha-ri-ot, Com-ing for to car-ry me

云 车，你 飞 下 云 端， 快 快 把 我 送 进 天

5 - - - | 6 5 3 - 5 | 1 . 1 6 5 . |
home, Swing low, sweet cha-ri-ot,

堂！ 云 车， 你 飞 下 云 端，

1 1 1 1 3 3 2 | 1 - - 5 |
Com-in' for to car-ry me home, I

快 快 把 我 送 进 天 堂！ 我

5 3 3 1 6 6 | 1 1 1 6 5 . |
looked o-ver Jor-dan an' What did I see,

遥 望 那 约 旦 河 的 彼 岸，

1 1 1 1 3 3 5 | 5 - 5 5 | 6 5 3 3 1 |
Com-in' for to Car-ry me home. A band of an-gels

为 了 迎 接 我 进 天 堂， 有 一 群 天 使

1 1 1 1 6 5 . | 1 1 1 1 3 3 2 | 1 - - 0 |
com-in' af-ter me, Com-in' for to car-ry me home,

再 再 飘 来， 为 了 迎 接 我 进 天 堂！



谱例 4

没有人知道我的痛苦

1=G $\frac{4}{4}$

黑人灵歌

8:

译配: 李维勃

3 5 6 1 . 2 | 3 3 3 3 - |
No- bod- y knows the troub- le I've seen,
没 有 人 知 道 我 的 痛 苦,

3 5 6 1 1 | 6 5 - - | 3 5 6 1 . 2 |
No- bod- y knows but Je- sus. No- bod- y knows the
没 有 人, 只 有 耶 稣, 没 有 人 知 道

3 3 3 3 4 | 5 . 3 2 3 | 1 1 - 3 |
troub- le I've seen. Glor- y Hal- le- lu- jah! Some
我 的 痛 苦, 荣 耀 归 于 我 主! 有

1 - 1 - | 5 5 3 3 | 5 5 3 2 . |
lu- jah! Times I'm up, some- times I'm down,
我 主! 时 高 兴, 有 时 悲 哀,

5 - 3 - | 2 - - 3 | 5 5 3 3 |
Yes! yes! Lord! some- times I'm al- most
啊! 上 帝! 有 时 我 几 乎

5 5 3 - | 3 - 2 - | 1 - - 3 ||
to the ground Yes! yes! Lord! Oh!
倒 下 来。 啊! 上 帝! 啊



本节我们将要讨论黑人灵歌与非洲音乐特征的关系。纯粹的音乐分析很容易说明问题，不过也很容易让读者扫兴。笔者不准备用音乐术语来唬人，学院派绅士最喜欢做的就是使用一大堆音乐术语来分析作品，什么第一主题，什么对位旋律声部……叫外行不着边际。其实大多数读者都不是以音乐为职业，讲那么多术语固然莫测高深，令人肃然起敬，然而人家还是不得要领。普通听众要从音乐中得到美的享受，叫人家去听出主部、副部，那等于是叫人索然寡味。让专家们去对音乐技术分析津津乐道吧，我们另走一条路。

实际上，我们面对着美国学术界的一场大争论。这些争论主要是围绕黑人音乐的基本形态特征（如曲调、节奏、演唱方式等）进行的，然而却对黑人音乐文化的研究有着决定性的影响。

直到20世纪40年代，对黑人灵歌的研究无非泛泛而已。由于大多数作者缺乏人类学的文化概念，缺乏系统的学科方法论指导，因而将黑人灵歌记录、整理、翻译，加点简单的背景介绍，然后出版发行，就成为流行一时的做法。除了赫斯科维茨（Melville J. Herskovits）、杜波依斯（W. E. B. Du Bois）等才华出众的学者外，大多数作者都对非洲历史、非洲裔美国人长期所受的不公平待遇，以及黑人民间传说、文化、意识形态等缺乏足够的了解，因而不能从人文角度通过现象探查下去。他们征引乔治·杰克逊1943年的著作，人云亦云地说黑人灵歌不过是拾白人灵歌的牙慧，不加思考地重复他人的看法，这就离愚昧比较近了。

针对这种白人至上的偏见，白人学者约翰·洛威尔（John Lovell）指出：不论非洲人从何处到达新大陆海岸，也不论他们及其后代生存的条件如何恶劣，出于人类的本能，他们保留了自己音乐最突出的特征——切分节奏（参见第一章；该章第



一节中，黑人教授史密斯那个粗鄙的比喻源出洛威尔）。黑人学者杜波依斯博士在《黑民族的灵魂》一书中，提供出非洲本土的赞美诗，二百多年来，他的家庭一代一代用纯正的非洲土语传唱下来，尽管他们不知道它的内容。他把家传的歌曲与后来自己搜集、记录的黑人歌曲加以比较，它们竟十分相似，这使他大为吃惊。

赫斯科维茨在自己的代表作《黑人往昔之神话》中，令人信服地说明美洲新大陆保存着的非洲文化。在长达二百多年的奴役生活中，非洲黑人奇迹般地把一些东西保存下来了。

赫斯科维茨研究的下刀处很奇特——解释黑人英语中谁也说不清来源的怪词。他研究了与黑奴贩运直接有关的非洲海岸的部落语言，习俗和音乐，发现有些怪词竟然是非洲的音乐“术语”。他的结论是，尽管黑人音乐受到白人影响，但非洲因素仍占主导地位，美国黑人音乐的风格和节奏类型是从非洲传过来的。一方面是美国黑人音乐保存着黑人因素，另一方面，研究非洲的专家也发现在非洲至今仍然保留着美国南部黑人一直传唱的曲调。问题从两端汇合到一起，美国黑人音乐的非洲成分被学者提炼、分离出来，摆到学术研究的讲台上。

美国黑人音乐中的非洲传统特征正如黑人的肤色，是一种遗传因子，它是文化的脱氧核糖核酸（DNA），有自己的“编码”。美国黑人音乐中非洲音乐特征的界定，有如南北战争，又成了一场赶尽杀绝的大胜仗。这场理性的战争动嘴不动手，从理论上摧毁了种族主义的偏见，肯定了黑人音乐的文化价值。南北战争后，没有一个南方叛乱分子被判刑，也没有一个南军军人被以战争罪起诉，但从此以后，南方再也不可能把黑人当奴隶。同样，这场争论结束后，没有一位提出学术偏见的学者被剥夺著作权，也没有一位鼓吹这些偏见的学者被逐出文化圈，但从此以后，黑人音乐的非洲传统成了学术共识。在美



国的社会生活中，这场争论的意义将日益彰显出来。

痛苦的精神支柱——黑人灵歌

黑人灵歌曾被冠以五花八门的名称，如欢庆歌曲、草台班歌曲、种植园歌曲、奴隶歌曲和民间歌曲，等等。但从黑人宗教生活的角度看，灵歌是最合适的名称。这样，就把这些歌曲与各种黑人歌曲，如划船歌、剥玉米歌、锄地歌、舞蹈歌等等，区别开来，成为一个专门的类别。黑人灵歌是黑人宗教体验的音乐表现形式，是被奴役者的精神呼声和思想表达的载体。任何不了解黑人灵歌是产生于中世纪以后的奴隶制这一事实的人，都不可能清楚地认识到这种宗教歌曲的政治、社会文化意义。在讨论黑人灵歌的文化意义之前，笔者愿意强调指出，新大陆上美国社会的发展、变革以及财富积累对美国黑人最残酷的一面，曾是其完全反人性的证据。一个全心全意追求财富的民族，难免暴露出其兽性的一面。当发财成为全民族唯一的目标时，它实现的过程，将伴随无尽的罪恶。谁听说过在美国民间故事里有真正善良的商人？美国式的神话颂扬艰苦奋斗精神，批判认为劳动可耻的贵族势利思想，但另一方面，美国式的成功就意味着发财，这种对成功的浅薄认同加强了金钱至上的粗俗观点。美国黑人是发财劫难中挣扎的一族。

1991年10月2日，芝加哥希尔顿饭店，世界音乐人美学年会在举行。我和十来位同学驱车12小时来参加会议，有四位黑人研究生同行。在饭店大堂，黑人姆杜杜对我说：“陈，我已经三顿没吃饭了。”

“你没带钱来？”我很吃惊。

“带了60美元，全交了会务费。”



“蠢货！谁叫你去交会务费？！研究生可以不交。”我掏出10美元，“快去吃点东西。”

此情此景，被耶鲁大学的一位研究生看在眼里。他叫鲁卡斯，法国裔，专业是国际政治。姆杜杜走后，鲁卡斯鄙夷不屑地对我说：

“美国历史上最大的政治错误就是，在黑人完全没有教育准备的情况下，在北军刺刀的威逼下，在受蒙蔽的世界各国人民的敦促下，一帮理想的人道主义者给了黑人一份超前消费的礼物——民主……”

他的话让我吃惊不小，这家伙读的是名牌大学、名牌系，他将来有可能是外交官、政府官员甚至政治家，可是他居然有如此残酷的思想。

“民主是人的权利，不是由谁恩赐的，那帮理想的人道主义者最大的功劳就是把人的尊严还给了黑人……”我和鲁卡斯辩论起来。

“他实际上在向你要钱，人一旦乞求别人，就丧失了尊严。请告诉我，他的尊严在哪儿？别用捡来的词句跟我争论，你刚才就恩赐了一次，你由此树立自己的尊严。当然，恩赐总是让人愉快。”他的蓝眼睛转得又快又亮，话讲得又快又刻薄。

我们不欢而散。

几年过去了，也许鲁卡斯已经进入政界。我忘不了他眼睛里蓝蓝的幽光。一头暗处的狼，在强光的照耀下，眼睛也有同样的幽光。

我觉得，人类的理性犹如大海的波涛，黑人世代代受到的社会和政治上的歧视则有如海中漂浮的冰山；波涛以锲而不舍的精神拍击冰山，缓慢地融化它，直到冰雪消融。



姆杜杜的钢琴弹得很好。他手很大，这是极优越的先
天条件，黑人的手都很大。

“没有人知道我的痛苦，
没有人只有耶稣。
没有人知道我的痛苦，荣耀归于我主。
有时振奋，有时沮丧，
有时我几乎倒下来，啊，上帝！”

这是绝望地呼喊，是撕肝裂肺般地痛苦。他盼望能有所
解脱：

“马车从天上下来，把我带回我的家乡。
马车从天上下来，把我带回我的家乡。
向约旦河那边我望见什么？
有一群天使下来迎接我，把我带回我的家乡。”

然而，他无可求助，只能呼唤上帝：

“深深的河啊，我家在约旦河那边；
深深的河啊，我要渡河去那边的营地。
主啊，我来了！主啊，我来了！”

这不是望文生义，也不是牵强附会，而是奴役中真实存在
过的、唯一的希望。在不顾一切尽力应付悲惨处境的同时，他
们不认同这种困境，“希望”一直是黑人灵歌的中心主题。

今天，我们当然可以毫不费力地指出这些或那些歌词的宗
教色彩，勇敢地批判宗教的麻醉作用，但做这种批判等于是丧



失人性。如果考虑到黑人灵歌所赖以产生、发展的环境，那非人的、充满敌意的环境，了解黑人奴隶的普遍遭遇，那惨得令人惊心动魄的遭遇，就不难理解，为什么黑人灵歌必须被看作是潜藏在奴隶人性中的坚韧不拔精神的寄托形式。实际上，悲惨的自我形象对一个共同被奴役的民族来说，是十分残酷的，未受过教育的奴隶们在挖掘无以计数的文化矿藏所蕴涵的创作潜力时，宗教比任何东西都更能提供素材，更能肯定他们人性的一面——只有人才会有精神追求，只有人才会依靠精神力量的支持度过苦难。在黑人灵歌中，追求解放的信心永不枯竭，它表达出了奴隶的坚定信念：总有一天会对奴役和压迫作出公正的判决。

在《美国黑人音乐：过去和现在》一书中，茜尔莱德·罗奇强调灵歌反映出黑人生活与成长的社会背景的具体细节。她观察到，灵歌这一宗教歌曲形式具有双重功能：它不仅是宗教歌曲，而且还是教学、祈祷和诅咒的方式，并为寻找自由提供帮助。灵歌是社区成员创造和交流信息不可或缺的东西：如果一个社区成员不参加歌唱，他可以跺脚打节奏；如果他不能跺脚，他可以跟着节奏摇晃脑袋或身体；要是他什么都不会，他站在旁边观看也是参与。从社会学角度看，灵歌的演唱不具排他性。对黑人社区的黑人有一定的凝聚力，灵歌给了他们集体感受。灵歌激励处于困境的同伴，使集体充满生气，在精神上自救。没有宗教的民族，放辟邪侈，无所不为。

黑人灵歌的主要内容是宗教及自我体验。用无神论武装起来的现代人简单地认为这些内容麻痹了黑人奴隶的心灵，然而，正是这些内容给世代生活在难以想象的恶劣环境中、连生命都没有保障的黑奴提供了精神支撑，保有他们自己的精神独立，顽强地活下去，坚信正义到来的一天。事实上，即便是《圣经》中的固化内容，黑人也能赋予新的含义而具有反抗性。



“约书亚在杰里科战场上打仗”这样一句简单的歌词，正是因其原有的语境——约书亚带领以色列人返回家园，而对黑人的反抗产生鼓动作用。在南北战争中，北方黑人团团长希金森上校描述了战斗前夕他的黑人士兵同唱“高举你的灯，在上帝预示的乐土之岸，高举你的灯”。他们即将投入与南军的生死搏斗，自发地唱着这首歌，重复着代表家园乐土的两个词（原词为 Canaan's shore，迦南海岸），以鼓舞士气。

此外，黑人灵歌在运用宗教题材的同时，保留了非洲口头传递信息的功能：“啊，河那边的城市多美！啊，多美的城市！它就在那酒葫芦下（Oh, what a beautiful city over the river. Oh, what a beautiful city under the wine gourd）。”表面看是宗教内容——约旦河，实际上是指田纳西河，河那边就是北方，就是自由（废奴）州。酒葫芦这个黑人专用词，是指明方向——黑人把北斗星叫做酒葫芦。这歌当着白人唱，他也不明白：黑奴们是在灵歌中用非洲特有的方式为逃亡指引方向。在黑人灵歌中，宗教内容被黑奴们有效地转化为自己的精神财富。

黑人灵歌演唱的“蜜月”很快就过去了，但在黑人音乐家族中，其影响一直存在：几乎每种美国黑人音乐乃至流行音乐都直接或间接地受到它的影响。在美国各种音乐艺术形式中，灵歌的嫡系“子孙”算起来应该包括布鲁斯（蓝调）、拉格泰姆音乐和爵士乐。这些子孙们把黑人音乐特征扩散到各种当代通俗音乐中，这是黑色人种对人类文化贡献的最伟大的礼物。

白人的黑人歌曲

差不多同时，斯蒂芬·福斯特创作的歌曲开始在美国流传，后来很多歌变得家喻户晓，并传遍全世界。至今人们还

差



在唱着《故乡的亲人》、《哦，苏珊娜》之类老歌，它们已经150多岁了。谈黑人歌曲似乎不能不谈福斯特先生的事情和他仿造的黑人歌曲。

笔者少不更事的时候，曾听见父母用英语哼唱：“I’m coming, I’m coming, for my head is bending low. I hear their gentle voices calling ‘Old Black Joe’（我来了，我来了，我已年老背已弯，我听见他们轻声叫我老黑奴）。”那时，笔者对英文一窍不通，只好唱点俄语歌来对抗这英语歌，心里充满对美帝国主义歌曲的鄙夷。后来下乡插队，学会了唱这首歌的中文词，开始体会到其中的凄楚。1978年上大学，全年不开俄语课，只开公共英语课，我不得不从ABC从头学，心里却直可惜学了6年的俄语——我们已经学完了形动词，可以直接读普希金和莱蒙托夫的诗了，结果全扔了。记得当时用的英语教材是许国璋编英语一、二册。第一册课本末尾附有Old Black Joe这首歌，我把它唱会了。真谢谢许国璋先生，他让我领略到原文歌曲的美。随着英语程度的加深，《哦，苏珊娜》、《我的肯塔基故乡》都唱会了。回头一瞧，怎么都是福斯特的歌曲？那时，做梦都没想到我会去福斯特的故乡，在他的纪念馆里与研究他作品的权威罗兹博士讨论这些歌曲。

斯蒂芬·科林斯·福斯特，1826年生于宾夕法尼亚州劳伦斯威尔镇，现属匹兹堡市。父亲威廉·福斯特是爱尔兰裔，母亲伊丽丝·汤姆林逊是盎格鲁—萨克逊裔。福斯特的家庭出身应该算是中产阶级，学历充其量可算自学成材，本人成份则可划入自由职业者类。福斯特家里的人很早就意识到了他的音乐天才，但没人鼓励他走艺术之路。他父亲的态度很清楚：业余



爱好艺术可以使人趣味高雅，把艺术当职业却荆棘丛生。1830年左右，小镇上来了一位德国出生的音乐家克虏伯，他靠演奏音乐和卖乐谱为生。小福斯特跟他成了朋友，但似乎并没有跟他学习音乐。福斯特的音乐知识完全靠自学而来，他家有--台钢琴，他自己摸会了它。福斯特去世后很久，他哥哥莫里逊写了本回忆录，说福斯特的第一个作品是1841年的钢琴曲——一首华尔兹舞曲。在福斯特传记里的作品一览表上，美国音乐史巨擘希区柯克教授，毫不客气地在这首曲子后面打了一个问号，有理由怀疑这是福斯特的哥哥在往福斯特脸上贴金。

福斯特20岁时到哥哥开的书店当店员，但18岁时他已开始发表作品。他什么时候完成了自己的学业，始终是个谜。1844年，他发表了第一首歌《打开你的格子窗，我的爱》(Open The Lattice, Love)，很可能家里资助了印刷费用。1848年，他的另外几首歌相继问世，都获得成功，特别是《哦，苏珊娜》，幽默风趣，很受美国人喜爱。胜利开始使福斯特头脑发昏，初涉人事的福斯特决定以写歌为生，这不是什么人生大错，但他的操作失误导致了他的悲剧。当然，这也将使他在美国文化史上闪烁耀眼的光芒，不过他后来的生活确实很苦，不好恭维。福斯特去到纽约和巴尔的摩跟海湾池塘出版公司谈判，1850年回到匹兹堡租了间办公室，开始写歌。他那苦难的历程开始了。他成了美国历史上第一个完全靠写歌为生的作曲家。

纽约的出版商劝告他，应该安排有名的巡回歌舞班演唱自己的新歌，把它们推向公众，这样歌曲的印数才会增加，他也才可能有更高的收入。出版商的用心并不险恶，目的全在于提高印数，但福斯特遇到了险恶的歌舞班经纪人。福斯特同意了出版商的建议，他与名声很大的黑人歌舞班班主克里斯蒂联系。商业谈判中，他把自己所有新歌的独家首演权给了克里斯



蒂的班子，甚至同意克里斯蒂署名为歌曲的词曲作者。1851年他最轰动的歌曲《故乡的亲人》竟然署名克里斯蒂发表。在金钱使得人从头到脚每个毛孔都流淌着邪恶的时代，这当然说明福斯特的纯洁，但实在是幼稚得近乎愚蠢的做法，为此类事情，他付出了穷困潦倒后半生的代价。

19世纪50年代是福斯特一生中事业的顶峰。1850年，24岁的福斯特与苏格兰裔简·麦克道维尔结婚，次年他们有了一个女儿，生活倒也和美。到1853年为止，他的作品几乎全部由纽约海湾池塘公司出版。他是海湾池塘公司的摇钱树，公司委托当时著名的肖像画家给他画了幅半身像，于是，现在我们得以看到他清瘦的面容和忧郁的眼神。这段时间，他收入还可以，手里的钱甚至供他去了一趟南方，他乘坐一艘蒸汽船沿密西西比河而下，直达新奥尔良。这是他一生中惟一的一次旅游。这时，《故乡的亲人》已经成了全美国的宠物，印量非常大。福斯特试图要克里斯蒂同意在这首本来属于他的歌上署上自己的名字，恢复事物的原貌。他得到的是克里斯蒂的嘲笑：“它一出世就是我的孩子，别做梦了，继续扮演你的捉刀人角色吧，这样你还可以多挣点。”福斯特无计可施，从一开始他就为钱放弃了自己的权利。后来佛罗里达州把《故乡的亲人》定为州歌，恢复了他的署名。克里斯蒂最终成了笑柄，扮演为世人所唾弃的角色，有关记载根本不提克里斯蒂的姓氏。

但此后，福斯特的境况却开始不妙，他的婚姻也变得难以忍受。1860年，他独自搬到纽约，从此没有再回匹兹堡。他根本没有经济头脑，没有理财的能力，为了得点现金，他把很多歌曲的版权抵押出去；为了弥补版权收入，他又搞了很多粗制滥造的作品，自己糟蹋自己的名声。酒精似乎总跟穷困潦倒的人为伴，他喝酒变得没有节制，经常失态，最后酒要了他的命。他喝醉了，割伤了自己，葬身火海。他是穷死的，时年



38岁。

福斯特18岁发表作品，在20年的创作生涯中，创作了200多首歌。他的全部作品主要可划作两类：“家乡和壁炉边”歌曲以及歌舞游艺场歌曲。前者共135首，占他作品的三分之二，其中不乏佳作，成就不俗；后者70余首，除《哦，苏珊娜》外，谈不上什么成就，不堪提起。福斯特那些甜甜蜜蜜的炉边歌曲，没有一首是出自黑人曲调。这些歌集中呈现的是19世纪美国白人的生活，描绘中产阶级白人家庭小景，其中最动人的是用爱尔兰民歌曲调创作的歌曲。他那些娴雅的曲调根植于美国家庭音乐会和舞台音乐，很对中产阶级的胃口，这种创作倾向支配着他早期的艺术实践。事实上，他的后期作品受到意大利歌剧的强烈影响，一些歌曲甚至模仿舒伯特。显然在陷入困境后，他已江郎才尽了。福斯特的家乡歌曲大部分是爱情歌曲，其他一小部分是怀旧歌曲。怀旧歌曲的经典之作是《我古老的肯塔基故乡》，这首歌被定为肯塔基州州歌。

福斯特最负盛名的两首歌曲是《故乡的亲人》和《睡美人》，它们的曲调被改编成各种器乐曲，至今受人喜爱。福斯特反对奴隶制，同情黑奴，他写过几首歌支持北方联邦军，但没有看到北军的胜利，他死于1864年1月13日。福斯特歌曲中，有三首导致人们误解，这就是《老黑奴》、《故乡的亲人》和《我古老的肯塔基故乡》，它们被错误地当作黑人歌曲。如果仔细地品味一番，可以发现它们中心主题是怀旧——三首歌的英文标题都有“old”一词，只是用了黑人的口吻而已。福斯特歌曲的风格是柔美、温文，这种基调不仅表现在爱情歌曲中，也呈现在仿造的黑人歌曲中。这三首歌都有这一特征。这一基调与黑人真实的生活和思想相去甚远。美国黑人的生活绝对不是一首首抒情的田园诗，因此，美国黑人不接受福斯特的“黑人”歌曲，倔强的黑人说那是“白人的黑人歌曲”。



福斯特生前是美国第一个完全靠写歌为生的作曲家，死后成为第一个出作品全集的美国作曲家：1930年，丽莉基金会出资刊印了1000套《福斯特全集》，分赠美国各图书馆。

第四章 撕心裂肺的歌

我站在街角，脑袋都要
裂了；
我挣不到足够的钱给自己
买块面包。

——瞎子雷蒙·杰弗逊

1927年

模糊中不模糊的声音——伤感的音调

南 北战争后的美国，短短几十年间，变换出无数的场景。美国的一大长处就是她的模糊性，美国生活中的变化无常，既是无知的产物，也是进步的产物：它鼓励确立任何变幻不定的目标，它使人们盲目地充满乐观主义精神——不管怎么样，有梦总比没梦好。短短几十年间，几千万人离乡背井，从



世界各地来到这理想中的乐土，追求模糊的梦，没有人告诉他们这要用生命来下赌注；短短几十年时间，消灭奴隶制这伟大的使命，已随那场战争的硝烟散去，让位给了机器瘾，机器给美国人带来日新月异的生活，同时把种族歧视憋在它的转动中。

生活在大变化中的美国人，只注意那些跟他们有切身利益关系的问题，忽视了整个社会汹涌澎湃的浪潮。从1860年到1914年，美国人口增加了2倍，产业工人的数量增加了4倍半，工业产值增长了近11倍。1890年美国农业产值创下历史最高记录，同年的工业产值也第一次超过了农业产值。到19世纪末，美国已变成一个强大的工业国。然而，整个国家对黑人的态度却更加令人失望——“黑老鸹”（Jim Crow，对黑人的蔑称，也是种族隔离和歧视的代名词，参见4.2节）成了这块土地上天经地义的“习惯法”。19世纪末，种族歧视在全美国普及。“在四处可以为家的时代，当城市成为人们移居的中心，美国人可以任意参加或者脱离某个消费共同体时，当人们在迅速变化的统计社会里被别人或者他们自己划归某种类型的群体，当邻里关系在广阔的城市中解体，城乡界限变得模糊不清时，黑人发现自己都被排斥在外，向隅而泣。有人把这叫做‘美国的困境’。更恰当地说，它是‘美国的怪事’——一种既无法解释又无法辩解的矛盾。黑人是个无法使其消失的民族。随着岁月的流逝，随着全国人民越来越融入关系松散而面貌模糊的社会，一部分人被专横地隔离并弄得与社会格格不入，这种现象使全国人民的良知感到不安，孕育出易于激动而不平息的感情，产生了易于描述但不易解决的社会问题”（丹尼尔·布尔斯廷：《美国人：民主历程》，1973年）。

非洲黑人如何被运到美洲，他们的后裔如何克服社会的敌意，并且发展起为社会所普遍称道的文化，有很多令人心碎的



故事。尽管奴隶主力图消灭奴隶头脑中的非洲文化烙印，但它仍旧保留下来了。就黑人音乐文化的成长而言，口头传承的非洲民间传统是非洲的一点血脉，保留下这种传统就为自己的文化留下了香火。事实上，它不仅是一种娱乐形式，而且是一代代非洲人表达和保留非洲历史、文化以及哲学的手段。黑人的音乐远非仅仅是娱乐而已，它是黑人生活的组成部分，是自我文化身份的认同。没有本民族的音乐就会丧失文化的灵魂。现代化的地道风韵之一就是抹掉过去，生产否认文化传统的人——自以为是天之骄子，得天独厚，充分地技术地藐视传统文化。在美国的现代化过程中，种族歧视迫使黑人保护自己的文化，看重黑皮肤的祖先留下的一切。

在早期美国历史中，南方大多数地方是乡村甚至蛮荒之地。南方的落后远远超出我们的想象，直到1894年，新奥尔良这样的城市才给市区的道路铺上红砖，遇到下雨这些马路也才不再泥泞。可以想象，在当时的南方，无论对白人还是黑人，音乐都是一种奢侈。出于这种原因，很多奴隶主——实际上是些乡巴佬——鼓励奴隶学习音乐技能，以便在周末或工余跳跳舞。一些奴隶主甚至把会音乐的奴隶租给自己的邻居，在种植园之间形成了某种演出协作圈。当文化生活贫乏的时候，人们往往退而求其次。没有任何文化生活，人会崩溃。

从南北战争结束直到第一次世界大战爆发，严酷的种族歧视，或更准确地说种族迫害，一直活跃于南方。内战后，白人秘密组织三K党(K. K. K., Ku Klux Klan)很快在南方成立。它的宗旨是重建和保持白人的优越地位，为此，它采取各种非法手段迫害黑人，1915年以后扩展为迫害一切非基督教新教民族，包括犹太人和中国人。幸运的是，它未能扼杀黑人的音乐才能：三K党徒仍需要自由的黑人用音乐为昔日的主人服务。三K党的恶棍大多没文化，无非是一些小手工艺



者，如面包师、鞋匠和小个体农场主。他们的娱乐并不高雅，为适应他们不高雅的需求，正是这段时期，黑人乐师在斯托利威尔的妓院以及孟菲斯、圣路易斯的下等酒吧、夜总会中创造出拉格泰姆（Ragtime）音乐和爵士乐（Jazz）。但是，大多数黑人在南方的田野中度过一生，一种新型的歌曲发展起来——在奴隶生活的重压下，沮丧、痛苦的呻吟需要一个出口。这种歌曲多少与灵歌有关，但它的内容和音乐结构确实与灵歌不同，它被称作“布鲁斯”（Blues 的音译，意译伤感，又译蓝调。本书在提及整个乐种时，用布鲁斯；具体的曲名，用伤感一词；读者参阅附录一，就明白伤感一词恰如其分）。

二百多年的奴役，多少代黑人成了毫无减刑希望的苦役犯，他们一生都没有看到憧憬中的美好日子，在绝望中告别了生命。生活对他们是一杯永远喝不完的苦酒，这杯苦酒不是他们自己酿造的，却被强制终身啜饮。他们在白人文化的影响下过了很多年，而非洲的精神特质仍旧顽强地活下来，成为他们自己的艺术的本体。从田野的呼喊到劳动歌曲、到灵歌，这是一条清楚的脉络，它覆盖着整个黑人音乐发展的道路，一直延伸到布鲁斯以及其他流行的当代黑人音乐。黑人劳动歌曲的结构和灵歌表达的情感本质，在布鲁斯中清楚地呈现出来。

美国废除奴隶制以后，新的生产关系开始很快展现出自己的活力，举国上下投入新一轮的竞争，全民比赛发财。与此同时，黑人也面临着选择：要么留在农场当雇工，要么离开农场去自谋生路。他们大多选择后者，义无反顾、一文不名地进入并不关照他们的城市。他们天真地认为，获得人身自由后，自然便有了各种同样的权利，没有料到新的麻烦在等着自己。南方自由黑人要做的第一件事是离开南方，向北和向西迁移。黑人在向全国扩散的过程中表现出惊人的一致性——先进入南方城市。南北战争以后，黑人城市居民的比例一直高于白人。



南方黑人在城市中的新生活当然不同于从前，事实上，从前的奴隶在城市中面临着巨大的困难。他们突然与错综复杂的个人事务遭遇上了：自己找份职业，以前他们没有自己选择的职业，主人要他干什么就干什么，现在该干什么？个人收入申报，以前他们没有收入，申报收入是老爷的事情，字都不认识，表怎么填？自由恋爱，以前他们没有什么恋爱，配偶是指定给他们的，目的只在于繁殖新的奴隶，怎么寻找适合自己的异性？怎么建立家庭？最关键的问题是黑人男人没有家庭概念，作为奴隶，他们的家庭随时被拆散，亲人子女被任意买卖。进入城市后，他们没有能力养家，也没有负责任的习惯。城市生活中，每天必然会遇到的各种事情对黑人而言简直是来到了外国。下文我们将看到，音乐会从自己的角度反映出城市黑人的社会问题。

城市中，最重要的事情是谋生，换句话说，为他人提供服务取得报酬。会音乐的黑人后裔，很自然地捡起音乐作为职业。环境的变化带来新的需要，人们需要新的情感表达方式。在城市中，纯粹的劳动歌曲和田野呼喊失去了欣赏者。黑人乐手必须为不同的需求服务，不能再把昔日



(图片 19. 以音乐为生的黑人家庭)

充满激情的旧形式照搬到城市中来。于是，布鲁斯问世了，布



鲁斯最初的音响是什么样，没有人能准确地说出来，当时连蜡筒录音技术都还没有问世，布鲁斯没有出生记录。但是，从音乐角度讲，任何一种音乐不可能突然从天上掉下来，它必然是传统和现实孕育的孩子。

“布鲁斯”一词的含义与精神状况有关。16 世纪以来，“蓝色的恶魔 (the blue devils)”这个比喻，在英语中一直意味悲哀和痛苦。直到南北战争，布鲁斯一词还没有进入美国流行词汇，但到了 1900 年左右，这个词突然蹿了出来，用以特指美国黑人的精神状况。布鲁斯作为一种音乐，这种原有的词汇含义跟它的音乐特征联系起来，美国人都能理解它的意思：布鲁斯乐手或歌手表达某种伤感或痛苦。对布鲁斯音乐家来说，最重要的东西也在于此——如果一个人没有在音乐中表现伤感的情感，或使听众感觉到伤感，就不是布鲁斯。

I' m troubled in mind, baby, feelin' blue and sad
I' m troubled in mind, baby, feelin' blue and sad
The blues ain' t nothin' but a good man feelin' bad
(直译：

我不痛快，宝贝儿，觉得忧郁而且悲哀
我不痛快，宝贝儿，觉得忧郁而且悲哀
伤感不是没意思，而是一个好人感觉不好)

“伤感”是一种情感状态，是看不见摸不着的东西，可是突然间，它有了某种外化形式——一种特定的音乐，谁都能感觉它，并确认这种音乐就是它的表现。在音乐中表现它的乐手被叫做“伤感先生”。随之布鲁斯就用来指演出形式。几百年来，伤感一直像影子般地跟着美国黑人。在音乐中表现这种传统情感，成了衡量乐手能力的标志，一名黑人乐手或歌手，不



能在自己音乐中即兴表现出伤感，就不是一个好的音乐人。特定音色、技巧都跟这种表现联系起来，甚至具体地落实到某几个音。这几个音比音阶中的标准音低，被称作“伤感音”（参见附录二）。这几个音来自非洲黑人音阶，跟欧洲音阶不同“种族”，血缘关系怎么也混不起来。它们尖锐的、撕裂人心的效果，使其成为模糊社会中毫不模糊的声响。

早期的布鲁斯没有绝对的特征，每首歌都是在演唱过程中形成的。一首歌第一次唱是这样，下次再唱又是另一个样子。布鲁斯是文盲音乐家创造的，他们很少有人能识谱，于是即兴演奏成了布鲁斯的精髓。怎么样使这种即



（图片 20. 黑人歌手演唱布鲁斯）

兴演奏更方便，就怎么干。他们首先使基本曲调固定在一定的长度内，后来，12 小节成为人们熟悉的形式。这 12 小节可以分成三句：

第 1 句

A			
F	B ^b	F	F ⁷
4/4 — — — — — — — — — — — —			
1	2.	3.	4.

<p>演唱</p> <p>Don't fool like runnin', and I don't have a place to hide.</p>	<p>乐器回应演奏</p>
---	---------------



第 2 句

B ^b		A [•]	
5		6	
7		8	
演唱		乐器回应演奏	
Don't fool like runnin', and I don't have a place to hide			

第 3 句

C ⁷		B ^b		B		F	
9		10		11		12	
演唱		乐器回应演奏					
Bad luck and troubles keeps eatin' me up inside							

(歌词大意： 别傻得跑开，我没地方藏起来
别傻得跑开，我没地方藏起来
霉运和麻烦正在吞噬我的心)

上例只标出了和弦，没有曲调，因为演唱者和乐队都没有把曲调写出来的习惯，他们认为没有必要。真正的布鲁斯歌手和乐队不需要写定的曲调，他们可以根据那几个简单的和弦标记，即兴变化出无数曲调。布鲁斯后来发展成 12 小节的固定形式，这种固定形式要求和声结构简单、有效，于是它的和弦



采取朴素的形式：从主和弦（1, 3, 5）到下属和弦（4, 6, 1），回到主和弦，再到属和弦（5, 7, 2），最后结束在主和弦上，即标准的 I→IV→I→V→I 方式。这是欧洲功能和声的基础，是最简单的和弦序进。当然，现代人会觉得有点单调，但这是黑人借欧洲文化孕育自己音乐的权宜之计，很快黑人就会冲破这种规整的和声结构，给全世界的音乐带来一场革命。那是后来的爵士乐。

布鲁斯在演出时按照这种固定的格式进行。一种新的音乐诞生往往采取这种手段，以便使人们能清楚地感知它，并与其他音乐区别开来。布鲁斯由固定的和声进行支撑，每位歌手或乐手都熟悉它的和声，他们可以悠然地变换和弦，上例中，第一句4小节，前两小节伴奏歌唱，后两小节由伴奏乐队演奏，与歌唱呼应。第四小节一定引入音阶的降7级音（ $b7$ ），这个音造成极强的效果，显得格格不入，十分尖锐。人们把这个 $b7$ 音叫做伤感音。当然，在演出实践中，不会这样刻板，一成不变，但这个模式广为流传，人家都采用，并把奏出这个音叫做“演奏伤感”。

布鲁斯一词从此用来指采用上述结构与和声的作品。后来，布鲁斯作为商品成了品牌，假冒伪劣出现了，很多作品根本不是布鲁斯，与布鲁斯毫无关系，也标上布鲁斯的招牌。这些作品完全忽视布鲁斯的民间音乐的本质，混淆了视听。

上帝给它一个名字——布鲁斯

毫无疑问，早期布鲁斯彻头彻尾是美国黑人音乐，它出生在南方种植园，成长在城市的黑人区。但有些人认为，布鲁斯在南北战争以前就有了，并不见得最先出现在乡村。这些人（包括黑人）显然是热心过了头，想当然地把事物理想



化。他们找不到证据，就把推测当事实，人云亦云，并生发、演绎出不少故事，比如，第一位演唱者是莱斯等等。

托马斯·达特毛斯·莱斯（Thoma Dartmouth Rice）1808年5月20日生于纽约。年轻的时候，莱斯学木工，后来，他偶然参加了在纽约公园剧场的一次演出，这次演出改变了他的命运，使他在历史上留下重重的一笔。莱斯是表演滑稽角色的天才，他即兴发挥的幽默常常使人们开怀大笑。莱斯加入一个跑江湖的戏班子，开始自己的职业演员生涯。据说，他先是在舞台边的马厩打杂，另一个老黑人跟他一起干活。那老黑人在干活时常唱歌：

Weel about, and turn about, and do just so
Every time I weel about, I jump Jim Corw
(大意：
轮子滚，轮子转，它的本事就是转
每次我一转，我就跳起黑老鸱)

他一边唱，一边拖着奇怪的步子走路。莱斯看到这老黑人的动作，忍不住总要发笑。有一天，他突然发现这滑稽的举动，有着潜在的舞台价值：既然自己每次都要笑，恐怕大家都会笑。他穿上破旧的绅士服，模仿这老黑人的步伐，唱着同样的歌，在幕间换场时上场去逗观众。莱斯大获成功，观众笑得前仰后合。于是“黑老鸱”成了这个戏班的固定串场节目。随着戏班到处演出，“黑老鸱”在辛辛那提、匹兹堡、费城、纽约（1832年）、波士顿甚至伦敦（1836年）大受欢迎。莱斯的走红出乎意外，“黑老鸱”居然成了流行全世界的第一首美国金曲。“黑老鸱”的曲调出自爱尔兰小调，它的歌词却全然是美国味儿。它粗野地讽刺黑人，很多机敏极致的歌词简直就是



黑色幽默——拿美国黑人的生理特征来开心。莱斯是黑人，他用出黑人的丑来让观众发笑。这家伙，没有什么种族尊严，黑人的一切，从头到脚，都被他取笑一番。当时美国还没有公众净化公共节目委员会，莱斯那些属于“扫黄”范围的淫词没有人管。他投下层观众之所好，就此创立美国游艺班子中黑人的固定形像，那种舞蹈成了节日的基本组成部分。莱斯说“我第一个把非洲黑人舞蹈引入大众娱乐的舞台”，不无得意。

早在莱斯之前，美国已经出现了“黑脸”节目，又叫“埃塞俄比亚”节目，主要特点是白人扮演黑人——把脸涂黑，画两个圆圆的白眼圈，再划个大大的白嘴圈。这种节目的常见格式是两个黑人登台演出，一个衣着破旧，满嘴种植园黑人土话，笨头笨脑；另一个打扮入时，口齿伶俐，不断吹嘘自己是勾引女人的老手。他们二人相互攻讦，让观众开心。莱斯的节目有所不同，他开创了新的“黑脸艺术”——黑人演黑人。他的节目传遍美国，节目中的黑人形象成了黑人的典型。后来，



(图片 21. 黑脸演出的广告)



Jim Crow 一词更成了黑人的专用词，用来指对黑人的歧视和种族隔离的社会现象以及有关的法律。很遗憾，这个词是黑人创造的。或许莱斯当年有很多身为黑人的辛酸，但我们不能不如实指出，他在舞台上创造的黑人形象是丑陋的。据说，莱斯唱过一句歌词：“I’ve felt blue, I sing de blue. While singing, I drive away de blue (我感到忧郁，我唱忧郁。一唱起来，就赶走忧郁)。”就凭这两句歌词，我们不能过于乐观地相信布鲁斯出现在南北战争以前。

在布鲁斯发展的过程中，种植园黑人唱的无伴奏集体劳动歌曲是它的根。种植园黑人劳动歌曲有采取领唱与集体合唱应答的形式，这种形式不仅可以回溯到南北战争以前，还可以在非洲找到踪迹。在种植园经济逐渐走下坡路，种植园开始消失后，这种劳动歌曲还存活到 20 世纪 50 年代。在重建南方时期，自由了的黑人或找点季节性的工作，或跟一些小农场签约当短期雇工（实则为契约农奴）。于是，集体劳动歌曲失去了生存的环境，采取一种新的形式出现。这就是被称为田野“呼喊”的独唱形式。相对而言，“呼喊”主要表达某种感情，而不再起统一劳动节奏和调节劳动气氛的作用。从另一方面讲，则向后来出现的布鲁斯迈出了重要的一步。“田野呼喊”声音嘹亮，拖得很长，音调“充满音乐性地上升或下降，然后渐弱，稍稍停顿后，又开始新的一句”。它的旋律很长，通常没有歌词，每一个呼喊性的音节通常配上几个音，完全用旋律进行来表达演唱者的心情。

黑人进入城市后，把这种呼喊带到城里，这才引起学者的注意。随即出现了一些研究田野呼喊的的论文，它的社会功能得到肯定。现在，学者们普遍认为，布鲁斯作为一种音乐，它的声乐风格主要来自田野呼喊。事实上，田野呼喊将会对整个黑人音乐产生巨大的影响，它的手法被黑人运用在各种体裁的



音乐中。熟悉爵士乐的读者，可能已经发现，爵士乐的即兴变奏跟上例十分相像。

谱例 5

田野的呼喊

Oh,

I won't be here long.

Oh, oh,

Oh ho dark gon' catch me here,

Dark gon' catch me here. Oh, oh,

Oh,

oh, oh.



布鲁斯的器乐风格绕了一个弯才跟非洲音乐联系起来。在种植园时代，南方的奴隶被禁止演奏非洲鼓，但奴隶主不反对甚至鼓励奴隶玩玩其他乐器，比如弦乐器。于是萨凡纳地区（佐治亚州和南卡罗来纳州）的黑奴能保留下非洲的弦乐器，并形成自己的器乐演奏风格，成为传统。他们最喜欢的班卓琴（Banjo）是非洲班加琴（Banza）的嫡系子孙。班卓琴后来流行全美国，成为美国乡村音乐的主奏乐器之一，以班卓琴为主奏乐器的乡村音乐，甚至成为一种风格的标志——蓝草音乐。



（图片 22. 黑人演奏自制班卓琴）

19 世纪末，南方奴隶主把失去奴隶的痛苦转移到报复黑人上来。在北方的怂恿下，南方开始实行严格的种族隔离。1881 年田纳西州通过一项永久性法律，规定黑人和白人不能同坐一个车厢。当时有人嘲笑道：“如果铁路上要有黑人车厢，那

么马路上就应该有黑人电车，车站应该有黑人候车室，黑人饭店……陪审团席上应该有黑人专用座位，每个法庭都要有黑人被告席和黑人证人席，还要准备黑人证人宣誓用的黑人圣经。在各州的审计和财会办公室最好还要设黑人部，专门接待来纳税的黑人。”这看来是荒唐的，然而，后来居然全部成了事实——包括黑人圣经。如果教会允许，白人甚至会给黑人一个专用的上帝。1896 年，清一色由北方共和党人组成的联邦最高法院裁决：在火车车厢里实行种族隔离的规定如果能保证黑人和白人享用平等的设施，那就是合法的。这个绕着弯说话的



裁决，立即使黑人和白人在南方社会生活的各个方面分开来。北方的政客曾经为统一联邦而同南方开战，这时却向南方投降了。

法律一旦引入了种族因素，这法律就变得可疑。当时，很少有人能看到这点，在白人举国上下的欢呼声中，利用平等的词句，美国开始了合法的种族隔离。尽管黑人已不再是奴隶，但社会把他们打入另册。要持续半个多世纪后，最高法院才裁决种族隔离违宪。事实上，在美国社会生活中，尽管种族隔离后来在法律上不再合法，但很多人在思想上仍潜藏着对黑人的歧视。种族隔离造成的恶果流毒至今：不管一个白人多么有种族平等的思想，而在具体的社会生活中，却或多或少地都会对黑人另眼相看。

这种社会现实迫使黑人社区意识到自己的本体，同时导致黑人宗教和世俗音乐的繁荣——不可能混在一起的时候，就不得不走自己的路。早期布鲁斯仅仅是一种歌曲形式，不过是酒吧黑人歌手演唱曲目的一部分。很多布鲁斯歌手为医药广告节目演唱，专利药品推销商要他们在街头提供娱乐，招徕顾客。由此，他们挣点钱，维持生活。他们模仿街头福音传播者唱点福音歌，用捡来的英国民谣吸引过往行人。在这种场合，他们喜欢用班卓琴伴奏，于是黑人民歌传统跟布鲁斯建立起某种联系，后来的研究者把这看作它们之间的血缘关系。

早期布鲁斯歌曲每段三句，但没有固定的段数，可以即兴演唱很多段，最后要回到主调上。黑人歌手在演唱民间歌谣时，主要颂扬传说中的黑人英雄，而在演唱布鲁斯时，就主要表达自己的情感，由此引起听众的共鸣。很多“段子”马上流传开来，一些唱句成了布鲁斯歌手的经典技巧。有创造性的布鲁斯歌手不断开发出新的内容，表达自己的渴望、希望和失望，以及对社会现实无可奈何的顺从。一些布鲁斯歌曲描述黑



人的灾难与个人的痛苦，主题各种各样：抢劫、杀人、卖淫、赌博、酗酒、坐牢……等等。“不幸”而生为黑人便很少能逃脱的命运，充满在早期布鲁斯歌曲中，保留至今。有些布鲁斯歌曲比较温和，但绝少歌唱自然美景，黑人没有那份闲情逸致；相反，更多的歌曲比较冷峻，表达出摆脱苦难的强烈愿望，这是黑人世代代的梦。很多布鲁斯歌曲充满性挑逗，有意无意地成为性压抑的标志。这等于是在歌曲中说脏话，但黑人说脏话天经地义，人们见惯不惊。他们的脏话满足了下层社会的需求，他们因此而受到舆论的责难。

在年轻的时候，爵士乐小号之王路易斯·阿姆斯特朗曾为很多布鲁斯歌手伴奏过，他说：“在我看来，布鲁斯、爵士乐是一回事，都是黑人的孩子，上帝让我们伤感，它就叫布鲁斯。”

威廉·克里斯多弗·汉迪 (William Christopher Handy, 1873~1958 年)。他父母给他取名时，抽水马桶还没有发明出来，没有想到日后儿子的名字缩写会成为不雅的绰号——W. C. (water closet, 便所)。汉迪的父亲是牧师，因此他从小就学会了弹管风琴；同理，他父亲也反对他搞世俗音乐，要他以演奏神圣的宗教音乐为职业。但汉迪偷偷学会了吹短号，18 岁时干脆离家出走加入了游艺班，到处巡回演出。20 多岁时，汉迪的小号技术已经出人头地。后来，他靠自学掌握了音乐理论，又开始作曲，成为乐队的大师级人物。很多著作都说汉迪发明了布鲁斯，其实不然。1909 年，汉迪写了一首政治运动歌曲《咯吱先生》。此后，汉迪和别人合伙办起了出版公司，1912 年这首歌出版时，才改名为《孟菲斯伤感》。显然，不是因为这首歌才有布鲁斯，而是这首歌借了布鲁斯体裁的名气。



不过，汉迪开创了布鲁斯的作曲传统却是事实，这得到人们的承认。此外，汉迪的出版公司推出了大量的黑人音乐，1960年，美国邮政部发行纪念他的邮票，以表彰他对黑人音乐的贡献。当时，美国黑人民权运动正在翻天覆地。

撑起一片天空——布鲁斯“皇族”和贝丝小姐

布鲁斯在第一次世界大战前就出现了，然而最早的布鲁斯并没有被录下音来。现存最早的布鲁斯录音于1920年8月，那是妈咪·史密斯（Mamie Smith）的《疯狂的伤感》。妈咪·史密斯1883年生于辛辛那提。她是有录音以来所有黑人布鲁斯歌手中最重要的人物，她开拓性的工作为后来布鲁斯（包括爵士乐）的发展铺平了道路。

从布鲁斯早期发展直到现在，女布鲁斯歌手一直扮演着重要角色。但在1900年左右时，布鲁斯女歌手还只不过在新奥尔良黑人区的下流场所和小舞台上唱唱而已。她们多半是些穷姑娘，相当勉强地弹弹钢琴，然后唱首歌串串场。“穴头”们包下夜总会的演出，她们就掺进去唱点撩情的东西，她们的收入依然很可怜。在早期的乡村布鲁斯时期，她们的作用并不重要。社会的惯例是男子汉们上阵拼搏，跑来跑去找工作，然后放弃它，再找份更好的，再放弃；而女人们则留守后方，照看孩子、老人。美国乡下生活的场景跟中国差不多：妇女顶住后半边天，男人去开拓他的事业，在社会生活的阶梯上往上爬；但美国梯子的中段有几格被拆了。

在城市生活中，黑人妇女扮演着重要角色。她们既是黑人教堂的主要顾客，也是家庭的主心骨。人们有时不知道孩子的父亲是谁，为了孩子她经常替他们找一些继父回来，继父来了



又走，孩子随着继父增加，甚至多到一二十个，惟有她的身份不变——孩子们确凿无疑的母亲，当然的一家之主。就美国黑人的历史状况而言，很多黑人家庭不得不接受一位女性家长，因为在特殊的社会和经济压力下，黑人男人没有适当的能力担负起这一社会责任。如果要他供家养口，他一个人必须挣到足够几口人生活的钱，这他办不到——社会没有给他这种机会，他不得不离家寻找谋生之路。关于黑人家庭，哈佛大学的莫尼汉教授写下了最著名、也最有争议的一句话：“黑人家庭的恶化是黑人社会恶化的核心问题。今天，家庭的恶化是黑人群体软弱的根本原因……贫穷黑人的家庭组织极不稳定，在许多大城市里，它几乎完全被摧毁。”男人离开后，留下的惟一“遗产”是孩子，由女人“继承”下来并养活他们。奴役造成黑人没有家庭观念，昔日奴隶制的苦果黑人至今还在品尝。因此，可以理解，在布鲁斯的早期时代，为什么我们常常在夜总会和俱乐部发现女布鲁斯歌手的身影。她们在北方和南方新的情况下奋斗。

作为黑人妇女，必须对付双重的危险：不但生为黑人而且身为女人。美国社会不仅白人占支配地位，还是男性社会，男人控制着社会的一切。社会种姓结构在很多领域都反映出来，首先是白种男人，其次是白种女人，然后是黑种男人，最底层才是黑种女人。她们的生活故事无法让人羡慕：婚前被强暴或诱奸，十几岁做妈妈被遗弃，单身母亲给孩子找继父，为人妻又被喝醉酒的邻居强奸……对黑人妇女而言，这个白人社会把她限制在母亲或妓女这两个角色中，她们毫无选择地成了经济被剥削者、性攻击受害者，被迫接受虐待。即使这样，平心而论，黑人妇女的生存能力比白人妇女要强得多。尽管她们的工作能力并不比白人妇女弱，但由于受到的教育和专业知识的限制，再加上对黑人的偏见，以及流行的男人至上观念，她们能



从事的正常社会职业通常很有限。她们做男人一样的工作，却拿一半的工资，出于迫切的经济需要，她们不得不接受这种不公平的待遇。黑人家庭常常处于灾难的边缘，作为家长，黑人妇女的社会压力和内心的矛盾往往超过白人妇女。但她们顽强地生活着，承受历史与现实施与的不幸。

与此同时，黑人男人则被社会推到尴尬难堪的位置上。黑人妇女找到工作的机会比男人多，黑人男人却不行，于是懒惰成了他们的代名词；黑人妇女挑起家庭的重担，黑人男人也不行，于是不负责任成了他们的共同形象。跟世界上大多数男人一样，黑人男人也有十分荒唐的托辞：生为男人，比女人优越。他们已经因肤色而低人一等，大男子主义为他们提供平衡感。很多在社会上猥猥琐琐的男人，在家里却是暴君。他们心安理得地充当家庭里的蛀蜂，听凭那些妇女去当工蜂和蜂王，操持主宰一切。生活在这样环境中的黑人妇女，其心灵的创伤超过任何男人。不言而喻，她们歌唱起痛苦来更能感人。黑人布鲁斯女歌手的成名是历史的必然。

早期布鲁斯女歌手被叫做“古典”布鲁斯歌手，这个叫法一直沿用到现在，成为一个音乐分类的术语。其实，“古典”这个词用在这里意义十分模糊，它既包括帐篷杂耍节目中的歌手，也包括跟爵士乐队泡在一起的歌手。这些歌手一般都有一副好嗓子，甜、美，必要时还可以哑声哑气地唱得人很舒服。当她们哀哭起来，展现出南方乡村土生土长的音色，听众简直可以身临其境地体会到种植园的气氛。她们的演唱风格跟男歌手大不相同，这使她们独树一帜。

在布鲁斯历史上，女歌手极为重要，占压倒的优势。她们不像乡村布鲁斯的男歌手那样，采取一种与世隔绝的生活态度，这些女歌手经常跟爵士乐队在一起演出。这使得她们有了在公众面前展现的机会。她们是第一批商业大明星，她们的名



字成了一种符号，标志着美国对大众文化的贡献。

1920年，布鲁斯歌曲作者、钢琴手培里·布拉德福德组织乐队，并安排纽约哈姆莱区的黑人妈咪·史密斯录制他的歌曲。妈咪·史密斯生在辛辛那提，是一位满怀斗志的布鲁斯歌手。当时史密斯小姐已37岁，仍未成名，眼看即将没入穷荒，不料运气来了：她录制了《疯狂的伤感》。这首歌使她一炮打响，确立自己在布鲁斯历史上的永久地位。史密斯小姐成了那个时代最受人欢迎的布鲁斯歌手。当时，唱片还是奢侈的享受，《疯狂的伤感》居然在头4周就卖了7.5万张，每张售价1美元；6周销到100万张；最后的总销量达300万张以上。史密斯小姐所到之处，剧场爆满，成了激情迸发的海洋。1920~1921年，她到处为人们演唱。她未结过婚，但有孩子，人们都亲热地叫她妈咪。妈咪·史密斯小姐发财了，她建起自己的乐队，在全国巡回演出。一帮人跟着她求一份衣食：她的乐队中，甚至有个萨克斯管手，才15岁就跟着她热热闹闹地跑江湖。史密斯小姐具有黑人卓越的音乐天赋，不乏吃苦耐劳艰苦奋斗的精神，但同时拥有黑人的各种缺点。1943年，她贫病交加，在一个破旧的小房间去世，身无分文。她买过最豪华的汽车，住过最豪华的饭店，她走红时已经进入后半生，但没有想到应当为后半生做出安排。妈咪·史密斯小姐的悲剧只是黑人女布鲁斯歌手普遍境遇的一页，似乎是命中注定，在她之后成名的歌手，落幕时几乎都是悲剧。

妈咪·史密斯的成功，使人们发现了布鲁斯的商业价值。各种在乡下跑码头的巡回戏班纷纷推出布鲁斯，布鲁斯之火迅速地蔓延开来。妈咪·史密斯的《疯狂的伤感》销售量持续增长，其他唱片商不甘落后，展开了大规模的、天才的商业行动。威斯康星州一家家具公司拥有的派拉蒙唱片公司，策划了“种族记录”序列唱片，一下子推出12000套。印地安纳州的



里奇蒙德唱片公司，干脆就把录音设备装在车里，搞成流动录音棚，跑遍南方，搜录布鲁斯。如果没有这种大规模的商业行为，很多布鲁斯作品完全可能失传。当然，唱片公司的本意是赚钱，但做了保存黑人文化的功德事。于是，至今我们还可以听到当年的音响。

此时，妈咪·史密斯仍在走红，大概已到了事业的顶峰，她被称为“伤感皇后”。于是，一大堆史密斯家族“皇室成员”冒了出来，她们彼此毫无关系，突然都姓史密斯。贝丝·史密斯（Bessie Smith）以“伤感公主”著称于世，这位公主可说是昙



（图片 23. 黑人布鲁斯唱片）

花一现，她比皇后“妈咪”晚生 11 年，出道晚两年，却早去世 6 年。另一位史密斯，特丽丝·史密斯，没有这类皇家头衔，她的唱片也非常好销。克拉拉·史密斯、露比·史密斯……唱片柜台上全是史密斯。从当时的势头看，只要是黑女人，姓史密斯，唱伤感，就好卖。美国人的痴狂，有时简直不可理喻，他们大多活得太直率。他们“发明”了追星族，推广到全世界。

妈咪·史密斯的《疯狂的伤感》一把火烧遍美国，大家跟着火上加油。“妈”·莱尼（“Ma” Rainey）又在佐治亚州崭露头角，很快成为全美国的著名布鲁斯歌手。“妈”·莱尼是年龄最大的早期布鲁斯女歌手，年轻时是一名妓女，她跟着自己的丈夫“爸”·莱尼在一个戏班演出。1923 年以前，她没有录制任何东西。派拉蒙公司录制罗维·奥斯汀的布鲁斯钢琴曲时，

顺便给她录了几张唱片，她就此一炮而红。在海报上她被称为“妈”·莱尼夫人（在美语中，“夫人”一词另有妓院老鸨之意）。她灌制的唱片《妈·莱尼夫人的私房话》，全美国都想听。



（图片 24. 布鲁斯女歌手“妈”·莱尼和她的乐队）

在自己的班子中，莱尼带出了贝丝·史密斯。贝丝来自田纳西州，生于 1894 年，比“妈”·莱尼小 8 岁。莱尼很喜欢她的嗓音，让她跟着戏班实习，这段学徒经历十分宝贵，但经济上没什么收入。贝丝不得不为生计而在生活的泥泞中挣扎：到小帐篷节目中唱点小曲，或到夜总会和杂耍班混混。她为各种各样的人演唱，运气很快就来了。哥伦比亚唱片公司制作人弗兰克·沃尔克，曾在亚拉巴马偶然听到一个黑人姑娘唱布鲁斯，印象极深。回到公司后，沃尔克派了一位钢琴师去寻找这姑娘，结果，还真找到了，她就是贝丝。

1923 年 2 月 17 日，贝丝灌制了第一张唱片《郁闷的伤感》，“妈”·莱尼特意栽培她，让自己的乐队为贝丝伴奏。这张唱片推出时并没有大加炒作，不料卖得相当火爆，居然占了



哥伦比亚唱片公司当年榜首，甚至脱销。电台为满足听众，每天晚上8点到凌晨一点都要播送这首歌。贝丝白日飞升，成了超级歌星。贝丝29岁才时来运转，开始灌制一系列唱片。她把“Kiss my ass. Kiss my unruly black ass (来吻我的屁股吧。来吻吻我这不安分的黑屁股)”之类对抗社会规范的歌词扔到市面上，立即大受欢迎，很快超过师傅“妈”·莱尼。第一年，她的唱片卖了200万张。她随即签约哥伦比亚唱片公司，公司把她捧成旗下头牌歌手。贝丝什么都唱，比如，流氓小曲《哑波，布朗》，反抗社会的《穷人的伤感》，凄侧的渴求——《年轻女人的伤感》，直截了当的性表白——《空床的伤感》，粗野放荡的幽默——《就搁在这儿》，等等。在1924年到1927年间，贝丝的事业到达顶峰，成为美国有史以来工资最高的黑人女歌手——周薪1500美元。这在当时是一笔巨款，即使在今天，也足以使任何一个黑人姑娘进入中产阶级的行列。1929年5月23日，贝丝灌制了自己毕生最走红的唱片——《你要突然垮了，没人知道你》。这张专辑的标题有点意思，一方面是贝丝尝尽了生活的酸甜苦辣后的感慨，另一方面具有讽刺意味的是1929年她已经开始走下坡路了，她确实要垮了。此后，贝丝转向去征服白人听众，录制白人通俗歌曲，她遇到了劲敌吉米·罗杰斯（Jimmie Rodgers，1897~1933年）。罗杰斯原是铁路调车工，1927年出道唱歌，1933年去世。罗杰斯签约胜



（图片25，布鲁斯公主贝丝·史密斯）



利唱片公司，把自己打扮成唱着歌的牛仔，短短6年间，录制了111首歌，发行了1500多万张唱片，被称为乡村音乐之父。贝丝敌不过罗杰斯，没有拿下白人市场，回过头来，发现自己失去了黑人听众。

贝丝力图扭转颓势，这已经非常困难。这时，贝丝的经纪人弗兰克·沃尔克看出了苗头，他劝告贝丝节约开支，把钱投到能增值的房地产上，但黑人的毛病开始毁灭贝丝：她挥霍无度，毫不控制这穷人乍富的嗜好，她还经常酗酒，醉得昏天黑地。她和她那位当警察的丈夫天真地认为，没有经纪人沃尔克他们也能干得很好，免得他还要从贝丝的收入中拿走百分之二十：“这吸血鬼打打电话，签签约就要拿那么多？”很快，贝丝开始疏远沃尔克，一喝多了酒，就歇斯底里地对沃尔克发脾气，羞辱他。沃尔克不再为贝丝策划、炒作。贝丝来自下层社会，走红以后，人们宠坏了她。她的脾气就像大海，随时会波涛汹涌；她的举止犹如一匹野马，随时会脱缰伤人；再加她没有经营能力，败局已定。1930年，美国的经济危机又来雪上加霜，1931年，贝丝唱片的销量大滑坡。

贝丝的最后的一搏是1933年11月24日——全明星大登场。几乎当时所有的布鲁斯、爵士乐明星全部参加。她又成了报纸的头条人物，这是她最后一次风光了，此后她再没有录制任何东西。

几年后，贝丝把催人泪下的悲剧奉献给她的歌迷。1937年9月25日，星期六，晚上，贝丝喝了不少酒。第二天，9月26日，星期天，上午，她开车从高速公路下来，撞在一辆卡车的屁股上，受了重伤——一只胳膊活活从身上被撕下来。此后，关于贝丝之死说法很多：一说，她就死在高速公路边，当地医院不接收黑人；一说，在医院等待治疗，伤口暴露时间太长；一说，一位过路的医生尽力把她搬上自己的车，这时，



另一辆车又撞了过来；一说，最后来了辆救护车，把她送到城里医院的黑人病房，几小时后，她因受伤过重而死。这些悲剧版本大同小异——美国最伟大的黑人布鲁斯女歌手过早去世，黑人音乐世界失去了最杰出的歌手。贝丝的死在黑人中震动很大，有很多资料可以说明他们当时的悲哀。史学家总结说：贝丝留下的近 200 首歌是美国音乐的无价之宝。

伦特大学拥有自己的爵士乐队和交响乐队。学校有三座剧场，为自己的三万七千学生提供服务。交响乐在格什文厅演出，这座大楼以前是犹太人的俱乐部。室内乐在欧·亨利厅演出。欧·亨利是上世纪的大师，写了许多精采的短篇小说，让人在哭笑不得之间了解美国；他的纪念厅前面的回廊挂了不少画，显得很有情趣。另一个剧场在福斯特中心，戏剧系的排练和演出都在这儿进行。威廉大厦是伦特大学的办公楼之一。一层是学生餐馆、酒吧、弹子房和舞厅。舞厅时不时有音乐会举行。爵士乐就在酒吧旁边的舞厅演出。各得其所。

1990 年 9 月 26 日，伦特爵士乐团在威廉大厦举行纪念音乐会，曲目全部是贝丝当年的金曲：《郁闷的伤感》，《不停地下雨吧》，《你要突然垮了，没人知道你》，《给我猪蹄和一瓶啤酒》，《尽职》……

主唱：莉莎·霍金斯，21 岁，主修电子工程（Double E.），费城贝索尔圣母堂黑人教育基金会资助。她花了几年的时间，有空就跟着 78 转的老唱片模仿贝丝，但她不以演唱为业，她学的是美国最走红的专业。



南方来的雄蜂——矮子帕顿和瞎子雷蒙

谁 是布鲁斯的亚当和夏娃，历史没有记载。密西西比州、路易斯安纳州、得克萨斯州以及田纳西州，曾一度被认为是布鲁斯诞生和繁衍开来的地方。如果看看地图，我们可以发现，这一大片地区几乎囊括了美国中南部。这种大包围式的概括，十分模糊，很难使人得到具体感受。经过几代学者的研究，现在，人们普遍认为密西西比河三角洲是布鲁斯的发源地。理由很简单，这个三角洲的布鲁斯歌手/乐手数量最多，如果其他几个地区能有这么多的布鲁斯音乐人，当然也可以把他们认为是布鲁斯的先驱，把他们所在的地区看作布鲁斯的摇篮。第一首布鲁斯已经融化在历史的迷雾中，只好把那雾气笼罩的整个地区看作发祥地；正如现在我们无法确定第一首信天游是谁唱出来的，也只能把它归属给陕北那一大片黄土地。

布鲁斯产生在乡村，这个结论毫无争论的余地。由此顺藤摸瓜，我们可以发现，乡村没有什么纯器乐的源泉，也没有欧洲音乐的传统。种棉花、花生的南方种植园主，大多是庄稼汉，高雅的欧洲古典音乐跟他们的祖先和他们自己都没缘分；他们接触欧洲古典音乐（包括乐理）绝不比当时的中国人多。看了电影《乱世佳人》和《南北乱世情》，以为南方的种植园主动辄黑奴成群，出则车马，入则高堂，堂上一呼，堂下百诺，那是错觉。绝大多数奴隶主是些小农场主，他们无非是殷实的自耕农，拥有几个或十来个黑奴而已。在大多数农场里，没有我们想象的那种豪华的音乐会和舞会。主人尚且过着节省每一枚铜板的生活，黑奴的消遣当然必须简朴。黑人主要依靠人类天生的乐器——嗓子，唱点自己想唱的东西。后来，吉他和口琴这种简便的乐器进入生活，便很自然地成了“主打”乐



器。他们不可能演奏专业作曲家创作的名曲，就用乐器表现自我。这一点跟现代人有很大的不同，现代人一学乐器，上手就是技术练习曲，一辈子死抠名曲，已经不会随心所欲地自创点东西。很多现代音乐家都丧失了这种随意表达自我的天赋，只好比赛谁能把上两个世纪名家的心境模仿得更像。

黑奴受不到教育，但人天生就有感受音高差别的能力，他们自己就摸会了乐器。他不知道名家创作了些什么，没有必要模仿人家的作品。他们演奏自己的曲调，这些曲调莫名其妙地注到心头，奔向指尖，成为流淌的音，这些音适合他表现自己的情感。这个情况下，他全部的文化基因和生活积淀开始发挥作用，他也要独树一帜，那才是他。或许他奏出的音不准——音阶的第3级、7级音偏低，但不可否认，那正是他所追求的——正是这些偏低的音形成了布鲁斯的基本特征。音乐对他首先是自我娱乐，然后才是娱乐他人：伴奏歌唱、舞蹈，给大家一个好时光，人家都能接受他的音乐。这些自发的音乐家的



(图片 26. 流浪的黑人音乐家)



技能足以卖钱了，就开始走村串户挣一份生活：从一间木板屋到另一间木板屋，一处农场到另一处农场，一个小镇到另一个小镇，一座城市到另一座城市，从南方到北方。他们的音乐也就在全国范围内流传开来。

根据布鲁斯的简历，它可以划分为三个大类：乡村布鲁斯、古典布鲁斯和城市布鲁斯。这三种布鲁斯在风格上有所区别，但又结合成一个整体。它们的差别好像皮肤表面的疹子，一眼就能看见，同时它们又都生长在黑色皮肤上。古典布鲁斯就是那些女歌星推出的商业布鲁斯，是布鲁斯市场化的杰作。它为人们提供招之即来的娱乐，手摇唱机一放就为人们的情绪应景凑趣。它必不可少的伴奏乐器是钢琴和一套鼓，通常还要加上低音大提琴。女歌手的演唱自不待言是它的骨架，有了这三件乐器，骨架就附着了肌肉，它便可以长腿而走，在人们中流行。钢琴为女歌手的歌声提供和声，烘云托月，不时在歌声间漂亮地穿插一下，引起人们的注意，使人不得不赞叹钢琴师的技巧。

能够为贝丝·史密斯这样的歌星伴奏的钢琴师都是出类拔萃的乐师，但他们不能称作钢琴家，只有演奏古典钢琴作品的乐师才能称为演奏家。他们也能演奏莫扎特或贝多芬的钢琴曲，但他们靠大师们的作品混不了饭吃，那是另外一个路数。有时他们来了兴致，也在钢琴上弹弹大师们的作品，于是，大师们变了味儿，立刻换了副面孔：滑稽的模仿让人觉得欧洲大师变成了黑人。这种余兴通常使人们哄堂大笑，很受欢迎。黑人音乐有自己固定的特征，犹如他们的黑皮肤，一下子就能辨认出来（参见附录二）。低音大提琴为女歌手的歌声提供丰厚的地基，使声音更加有立体感，对人造成更大的冲击。低音是如此可贵，为了记录和回放低音，人们想了很多办法，50年后才搞出了超重低音，糊弄非专业的耳朵。那一套鼓，有人叫



它爵士鼓，有人叫它架子鼓，还有人根据它的声音干脆把它叫做“筒筒鼓”，不管怎么叫，它都是节奏乐器，首要职责是打出基本节奏。在基本节奏的基础上，鼓手会打出很多花样，让人绝无单调感，佩服他切割时间的本事。这一套鼓的祖先是非洲鼓，节奏的遗传因子也来自非洲。它是如此地有效果，以致后来的大众音乐（如乡村音乐、摇滚乐、波普音乐）都把它招到麾下，作为主力军在各种舞台摆开阵势与欧洲古典音乐分庭抗礼。于是，学者们认为现代流行音乐的根在非洲。

布鲁斯女歌手确立起一种风格，代表着一个时代，但因此而忽略同时代的布鲁斯男歌手是不公平的。就是在女歌手大红大紫的时候，也还有男歌手不甘落寞的歌声。姓布鲁斯“皇族”姓氏史密斯的男歌手也冒出来好几位，比如克拉伦斯·史密斯（Clarence Smith）。克拉伦斯 1904 年 1 月 11 日生于南方的亚拉巴马州，随布鲁斯进入北方，定居芝加哥。他当过“妈”·莱尼的钢琴师，后来自己也唱布鲁斯，他有个滑稽的绰号——“松冠”。黑人明星经常有些莫名其妙的绰号，这些绰号多半是表示亲昵。1928 年，“松冠”·克拉伦斯·史密斯 24 岁时录制专辑，销量不错。他正年轻，又姓史密斯，唱片商把他作为青春偶像推出，以满足女歌迷的渴求。但这颗星正在升起，正在改造布鲁斯时，却喝醉酒在舞厅打架，被一粒子弹断送了性命。他活了 25 岁零 62 天。有人统计过，20 年代黑人的平均寿命是 34.2 岁；而白人是 51.3 岁。

北方的女歌星红透半边天，伴奏乐队越搞越大，还全用“大腕儿”，动辄全明星队。南方仍旧保留乡村风格，以质朴取胜。密西西比布鲁斯被认为是所有布鲁斯音乐最原始的形式。它那参差不齐的节奏模式，不受限制的旋律，使得它可以容纳喊叫、呻吟、叹息和真假嗓变换等等各种表现手段。密西西比布鲁斯，歌手简直是在说出歌词，而不是唱。说着说着拉长声



音，就变成了唱。这种说唱风格使人一听就懂，更接近生活，更能抓住人心。歌手或用一把吉他自弹自唱，不断猛扫琴弦，声如裂帛，沉重地来，沉重地去；或用口琴吹出撕裂人心的布鲁斯曲调，有如孤雁啸天，细风吹浪，凄凉地来，凄凉地去。

在美国的俄亥俄州的伊利湖边，有个克利夫兰市；在南方密西西比三角州，也有一个克利夫兰。早年的移民来到新大陆，喜欢用故国地名来称呼新的故乡，于是美国有不少地方地名相同；这表达着他们对故乡的眷恋，同时也说明当时的美国人没多少想象力，发明不出新的地名。这两个克利夫兰大不相同，一个在北方废奴州，后来成了匈牙利移民的根据地，40万匈牙利裔美国人居住在这里。另一个在南方的蓄奴州，后来是种族歧视坚强的堡垒，很有几位反种族歧视的非洲裔美国人在这里送了命。

在密西西比三角州的克利夫兰，查理·帕顿（Charley Patton）长大成人。在形成布鲁斯传统那一大堆默默无闻的男歌手中，他第一个成了明星。帕顿生于1885年，从小体弱多病，个子矮小，这使他得以逃脱农田里累断脊梁骨的苦活。他利用自己演奏吉他的精湛技艺，避开了成为新奴隶——黑人雇工的命运。帕顿得天独厚，他的嗓子低沉有力，这与他身体的孱弱很不匹配，天知道他那小小的喉咙怎么会发出那么浑厚的声音。他唱歌时，人们都不敢相信这么个袖珍黑人竟然有那么伟岸的歌声。帕顿无师自通地学会了“作曲”，他从自己生活的环境汲取养分，创作各种歌曲。帕顿的音乐有独特的韵味，一听就能辨认出来。他在音乐上对传统进行改革，强化了自己的成分，与众不同。事实上，他的歌声仅属于他，不属于传统。帕顿的歌曲多半与自己的经历有关，他在歌中描述自己和好朋友们的生活与感受，那些被放大的个人情感经常引起人们的共鸣。他的歌常常叙述一些日常生活事件，给人们讲故事。但



他的歌不是民谣，民谣多半以旁观者的口吻说话，而在他的歌中，他自己是参与者。布鲁斯的灵魂——伤感，浸透在他那些出自心底、充满情感的歌中。帕顿是第一个获得成功的密西西比三角洲“布鲁斯先生”。

帕顿 1929 年开始录制唱片。这时女歌星们已经畅销全美国，他要打开局面很不容易。帕顿低沉的歌声充满阳刚之气，在重重的吉他和弦伴奏下，很有冲击力。乐队伴奏的女布鲁斯歌手的声浪铺天盖地；他却低低地唱，别



（图片 27. 布鲁斯歌手查理·帕顿）

具一格。帕顿很快就铺开销路，成为乡村布鲁斯的代表人物。到 1934 年他去世为止，5 年时间，他推出 60 张唱片。曲目包括大量的布鲁斯歌曲以及一些民谣和黑人宗教歌曲，这是一笔丰富的遗产。帕顿瘦弱的身躯、浑厚的男低音、精湛的吉他技艺、大量的唱片、短短的艺术生命，这一切使他成为一个传奇般的人物。

尽管传统是一种集体记忆，把过去和现在联系起来，但帕顿并没有不折不扣地重复他以前的传统布鲁斯，而是作为一位改革者对传统布鲁斯做整容手术。他的高明之处在于，在他的整形手术刀下，传统布鲁斯的面孔变了，但肤色没变，还是黑的，过去和现在仍结合在这张黑脸上。在古典布鲁斯已经培养起人们消费胃口的情况下，帕顿之所以敢于用朴素的形式去发起进攻，他在南方种植园的生活起了决定性的作用，他太了解黑人的需求了。除了到芝加哥或纽约录音以外，帕顿终身没有



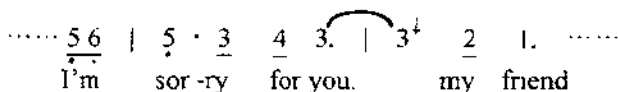
到北方演出，他的演出圈子甚至连密西西比都没有出。他的艺术生命其实主要消耗在南方那些小酒馆、妓院以及郊外烧烤野餐会之类地方，这当然谈不上什么艺术成就，然而这种生活给他提供了创作的源泉。他在吉他的伴奏下，用低沉的声音叙述黑人生活中的日常琐事，他忧伤地唱道：

I' m sorry for you, my friend
 You' ve got a girlfriend
 She' s pretty and kind
 And worthy of being loved
 But you' ve worked so hard
 Have no time to touch her chest
 One day' s morning, I got up from her bed
 I' m sorry for you, my friend

(大意：

我为你遗憾，朋友
 你有个女朋友
 她漂亮又温和
 值得人去爱
 而你太忙，没时间抚慰她
 一天早晨，我从她床上起来了
 我为你遗憾，朋友)

歌中讲了个故事，黑人登徒子光顾了朋友的女友，然后坦诚相告，对不起你了，朋友。可以想象这首歌在酒吧或妓院演唱的效果：总是博得满堂彩。听了这首歌，人们很容易就捡会了它的最后一句：



这一小段曲调与歌词紧密结合,特别是“for you”所配的两个音,简直就是说话,很容易上口。这是在生活中随处使用的一句话。唱片发行以后,这一句 I'm sorry for you 成了最流行的歌词,朋友间有什么事情意见不一致了,人们随口唱出“I'm sorry for you, my friend”,然后,礼貌地拜拜,不失风趣。

帕顿带出了一大批徒弟,他们大多是克利夫兰的黑人子弟,很小的时候就围着帕顿转,跟着帕顿到处演出。这些徒弟大多成了名,如:爱迪·杰姆斯(Eddie James, 1902~?), 切斯特·本尼特(Chester Burnett, 1910~1976年)等。

爱迪·杰姆斯,艺名“儿子”·豪斯,是个虔诚的基督教徒。他觉得演唱布鲁斯是一种邪恶的生涯,这与他神圣的宗教信仰充满矛盾,他长期为此痛苦不堪。1930年他录制第一张唱片,后来移居纽约。1948年,跟豪斯一起演出的一位哥们儿去世了,他觉得这是上帝的信号,于是扔掉吉他,放弃布鲁斯,另找一份正经工作——铁路上的搬运工,一干就是12年,不再录制任何唱片。1962年,研究黑人音乐的专家阿兰·洛马克斯找到豪斯,劝说他为国会图书馆录制一些乡村布鲁斯的东西,以便作为黑人文化遗产保留下来,他同意了,参加拍摄了两部电影。此后,他销声匿迹,不知所终。

切斯特·本尼特,艺名“咆哮的狼”,出生于种植园,从小喜欢音乐,但出道很晚。在40岁以前,他仅仅是个布鲁斯的业余爱好者。帕顿把他引上布鲁斯之路,而他却是白人乡村歌手杰米·罗杰斯的崇拜者,喜欢模仿罗杰斯那种真假声交替的



唱法。后来，他发现自己嗓子太低，确实不适合唱假嗓，才改用粗重的低音唱法，并根据声音特点，给自己取了个名字“咆哮的狼”。从20世纪40年代起，他演出、录音，在布鲁斯阵营中战斗了三十余年，直到1975年，才因病辍唱，次年即去世；留下唱片二十余张。

帕顿的重要性就此体现出来，他使乡村布鲁斯确立起自己的风格，并因此而形成流派，产生文化影响。他是身躯矮小的布鲁斯巨人。差不多同时，一位瞎眼的布鲁斯巨人在得克萨斯出现。

雷蒙·杰弗逊（Lemon Jefferson, 1897~1930年），生下来就双目失明，但音乐天赋极高。他无师自通学会占他，很小就跟着大人在街头卖唱，作为残疾人，他必须找到自己的生活：

I stood on the corner and almost bust my head

I stood on the corner; almost bust my head

I couldn't earn enough money to me a loaf of bread

（我站在街角，脑袋都要裂了）

我站在街角，脑袋要裂了

我挣不到足够的钱给自己买块面包）

在布鲁斯圈子里，人们叫他瞎子雷蒙。一方面因他是盲人，另一方面他的确唱得相当不错，他的名声传遍整个南方。1926年以前，他一直是街头艺术家。在黑人北迁的高潮中，他来到芝加哥。唱片商马上发现了这位天才的歌手——布鲁斯盲人！雷蒙是一块亟待开发的肥沃的土壤，这个瞎子既能弹吉他，又能唱、还能编词编曲，略加包装就能成大器。《芝加哥时报》以“伤感中的盲人”（Blind in Blue）为标题报道了他的



身世，唱片紧跟着上市，封套上印着他的照片：圆圆的脸，憨厚诚恳，没有眼球的眼眶塌陷着，人见人疼。

雷蒙唱的仍旧是乡村布鲁斯，他的风格比较清淡，歌声冷峻，吉他映衬得恰到好处，仿佛是他的第二个歌声。雷蒙的歌词也比较讲究，没有粗鄙之词，常用长句子，遣词造句儿近正式的诗歌：



(图片 28. 盲人布鲁斯歌手雷蒙·杰弗逊)

Sittin' here wondrin', will a match-box hold my clo's
Sittin' here wondrin', will a match-box hold my clo's
Ain't got so many matches, but I got so far to go

(大意：

坐在这里，我很惊奇，一只火柴盒会挂住我的衣服
坐在这里，我很惊奇，一只火柴盒会挂住我的衣服
没有这许多姻缘，我得去远方)

瞎子雷蒙很快就家喻户晓，人们都想听听他的歌声。他签约派拉蒙公司，为公司录了 79 张唱片，另外还被欧克公司租去录了两张。瞎子雷蒙发财了。不过，除了买了一辆汽车和雇佣一名私人司机外，他把所有的钱用来寻欢作乐，浪费在女人和酒上。仿佛，喝酒是黑人明星们的催命符，布鲁斯歌手很多



都报销在酒上。瞎子雷蒙也让酒给送进了坟墓。

雷蒙最好的唱片是他最后录制的第 81 张，那是他的绝唱。在 1930 年一个寒冷的冬夜，他录完这张唱片后，直接去夜总会。不知为什么原因，他的司机没有来接他。他决定独自回去，觉得自己在雪地摸得到家。第二天早上，人们发现他躺在雪地里，一把吉他扔在他冻僵了的尸体旁边。雷蒙被埋葬在一座无名公墓里，躺在他妈妈和姐姐之间，享年 33 岁。黑人暴富，有许多事情需要从头学，他们不知道 X. O. 是高雅的酒水，应该款款地呷一小口，而不是尽情任兴把这从前喝不起的东西灌个够。雷蒙风光了 4 年，像一颗流星。他的第八十一张唱片创造了他的销售记录，不过他已经再也用不着把收入花在欢乐上了。“雷蒙是自己淫荡恶习的牺牲品”（切斯：《美国音乐》，英文版，纽约，1966 年），但他的吉他确实弹得好，谁听了谁醉。

沙巴特·埃克斯，黑人穆斯林，头上总戴着一顶平顶小帽。他年龄比我大，参加过越南战争，一年四季穿一件军用夹克衫。一天，我们正上非洲音乐研讨课，他带着一位盲人到教室来。他说这人是个天才，可以在钢琴上模仿出任何曲子。对此类神话，我总是半信半疑：模仿一段旋律，完全可能，如果要在钢琴上连旋律带和声模仿一首曲子，恐怕是吹牛。起码，我没有这个本事。我们停下讨论，听这位年轻的天才弹钢琴。他弹了一首萧邦的夜曲，还过得去。我问他是怎么学会的。他说听会的。他当然不可能看乐谱，但我不相信他居然能把和弦序进记住，指法怎么办？我告诉他说，我弹一首曲子，请他模仿一下。我弹了一首中国作曲家黎英海的《夕阳箫鼓》，让他模仿。他第一遍没有成功，弹了几句就卡住了。他掏出一个录音



机，要我再弹一遍，他要录下来。录完后，他说要到地下室的琴房去练练，一小时以后再来。

我们继续上课，我心里一直过意不去，我不是要出他的洋相，只是想试试他，但客观上显得在难为人。他恐怕从未听过中国钢琴曲，我担心他模仿不出来。40多分钟后，他来了，很客气地告诉大家，请允许他试着再弹弹这首中国乐曲。除了掌握不了中国韵味这异国情调以外，他基本完成了这首他从来听过的乐曲。我带头鼓掌，掩饰自己的尴尬。我应该想到，由于没有视觉，他的听觉和触觉代偿性地增强，超乎常人地敏锐。

他是黑人，叫詹姆斯·邦德，跟风流大间谍007同名同姓，主修语言学。后来，他学习的主要助手——录音机，给史密斯教授带来麻烦，此是后话。

瞎子雷蒙不是好色——他根本看不见，世界对他永远是一片黑暗，他从来没有形象美丑的概念，他用放浪形骸来享受生命供给他的另一部分利息。中国的瞎子阿炳也跟雷蒙差不多，阿炳抽鸦片、召妓，同时孤芳自赏地沉浸在自己的音乐中，最后，贫病交加地离开人世。他看不见好日子已来到身边，更想不到留下的《二泉映月》会成为国宝级艺术品。不同的是，阿炳的老街坊愤慨地指责他生活不检点，而美国人却并不计较雷蒙，他们喜欢的是他的歌。放浪使他的歌更有销路。雷蒙是如此的成功，步其后尘的抄袭者不绝如缕。

雷蒙死后，他的“导盲犬”——带路人哈迪·里德贝特(Haddie Leadbetter, 1885~1949年)，开始翻唱雷蒙的歌。由于雷蒙名气大，里德贝特把自己的歌叫做“瞎子雷蒙布鲁斯”。里德贝特在布鲁斯的圈子里活跃了十多年，靠唱雷蒙的歌挣钱，后来，他因杀人被判死刑。



另一个模仿雷蒙的布鲁斯歌手是威廉·布隆兹 (William Broonze, 1893~1959 年), 艺名“大账单” (Big Bill)。布隆兹出生在一个一贫如洗的家庭——家里有 17 个孩子, 他在社会上摸爬滚打到 37 岁才找到自己的路——唱布鲁斯。布隆兹翻唱雷蒙的歌, 不再用吉他伴奏, 而是用钢琴和大乐队。他创作了一些作品, 如:《大账单的伤感》,《公牛母牛的伤感》,《虐待妈妈的伤感》等, 但他更多的东西是抄袭雷蒙, 起码有 300 首歌是偷的。布隆兹的歌本来会有很多版权纠纷, 偏偏却没有, 他把雷蒙的东西改头换面地端出来, 出版商而对他的“创造”无可奈何。后来, 布隆兹成了“节奏与布鲁斯”的明星。

雷蒙留下的遗产, 布鲁斯人享用不尽, 比·比·金 (B. B. King, 1925~) 也是其中之一。金出生于田纳西州, 8 岁时, 母亲去世, 父亲又不知道在哪里, 他只好自食其力。金像大人一样自己养活自己, 在棉田里工作。天气不好时, 他到学校念念书, 受点教育。金 12 岁时, 买下了自己的骡子和犁, 去给人家当佣工, 每月挣 15 美元。直到他 14 岁, 他父亲才回来找到他, 让他跟姑妈一起过。金的表哥在黑人教堂当差, 弹吉他为唱赞美诗伴奏。金经常看自己的表哥弹吉他, 金也学会了它。他捡会了雷蒙的一些歌, 在街头演唱, 人们叫他“比尔街的伤感崽”, 他管自己叫比·比·金 (B. B. King, 比尔街的布鲁斯皇帝)。此后, 他在广播电台唱了三年。1945 年, 比·比·金 20 岁, 录制了自己的第一批唱片。

1946 年, 比·比·金换了家唱片公司, 一干就是 12 年。他的唱片陆续问世:《三点钟的伤感》,《你知道我爱你》等等。1953 年, 他的《请爱我》打入了排行榜前十名。1955 年的《每天我都伤感》再度登榜。1959 年, 比·比·金的风格突变, 他开始用大乐队, 自己也不再弹木制标准吉他, 而是用电贝司 (低音电吉他), 他跟着别人把自己唱的东西叫作“魂歌”。此



后，他的形象固定下来：亮闪闪的帽子和亮闪闪的紧身衣裤，胸前挂着大大的电贝司。1960年，比·比·金的三首布鲁斯又荣登销售榜首：《甜蜜的16岁》，《分开的时间》，《我有权利爱我的宝贝》。

70年代，比·比·金耀眼不已，他在各种音乐节演出，很多专辑畅销不衰。比·比·金成了美国和欧洲高级俱乐部的红歌手。到了80年代，比·比·金已经50多岁，照理该走下坡路了，不料，他的事业反而更加辉煌。在各种报章上，特写、专栏铺天盖地；一年中，比·比·金平均有300天要演出，他比以往任何时候都红！更出人意外的是，到了90年代，60多岁的比·比·金竟然成了不倒翁，风头比年轻人还盛：每年的演出仍不下200场，CD、LD不断推出。比·比·金创造了布鲁斯的奇迹，他从艺50余年，掀起一个又一个的布鲁斯浪潮，把全世界的人们浸泡在“伤感”的魅力中。比·比·金曾到中国。1998年，他还在北京三里屯酒吧一条街演出，在北京电视台节目中洋腔洋调地对中国观众说：“你好！”一副大蛤蟆镜架在他的大鼻狮鼻上。如果不出意外，他可能会跨世纪。比·比·金的童年那么悲惨，居然还成了布鲁斯的老寿星。

失去童贞的乡土艺术——工业化的布鲁斯

美国黑人有过两次大迁徙。一次是在南北战争以后，涌进南方城市。不过，南方缺少就业机会，黑人有两个最普遍的就业前景：要么签约当长工，在田里累死累活一年后，跟白人农场主分成；要么在城里打工，几天、几周或几月，挣点临时工资。于是，有冒险精神的黑人纷纷到北方铤而走险。到了北方，黑人发现，北方虽然曾为解放奴隶而战，但社会生活中却弥漫着强烈的种族歧视，他们仍旧必须向白人脱帽致敬，



而白人避黑人犹如避瘟神。假如一户黑人出现在某个街区，不管这户人家多么有教养和守规矩，这个街区的白人就开始搬家。一所房子接着一所房子，一个街区接着一个街区。这些街区原来的居民，来自爱尔兰、意大利、波兰和法国等等国家的穷人或他们的后裔，带着恐惧争先恐后地离开有黑人的街区，表演一场疯狂的“胜利大逃亡”。拥有房屋产权的开发商或抵押权的银行不得不把这些空房子接收下来，看守自己的财产，并尽量找机会把房子卖出去。第一次世界大战爆发，房价落到了最低点。黑人的第二次迁徙有了可能。

1880年到1914年间，每年都有几十万欧洲移民涌入美国，平均每年50万，最高的年份达到75万多。希腊人、斯拉夫人（包括犹太人）、意大利人、波兰人都到美国来实现自己的梦想。他们大多是东欧或南欧的农民，如果不是哥伦布发现了美洲，这些人不会有从欧洲贵族政治的枷锁下抽出头颅的机会。美国是疲惫的欧洲农民的希望，平民的家园，勤劳者圆发财梦的天堂。欧洲移民是美国社会向工业化过渡所迫切需要的劳动力。尽管来到美国他们最主要的生计仍旧是出卖劳动力，但这已经具有新的意义，他们是在为自己挣钱。美国社会把他们变成了产业工人，成为大工业巢穴中勤劳的蚂蚁。然而，欧洲战争爆发，蚂蚁搬家的路线中断了，美国社会必须自己提供蚂蚁，换句话说，为生产流水线找到新的廉价劳动力。于是，亨利·福特之类的大工业家把注意力转向了南方。他们派人到南方招工，甚至提供专用货车把南方的黑人接到北方。黑人在福特汽车厂的装配线上找到工作，在那里他们得到福特先生付给的工资——每天五美元！这是福特先生给的最低工资，但已经是黑人能挣到的史无前例的高工资。福特先生的名字在黑人中传播，成了就业机会和新生活的象征，更多的黑人来到北方。

20年代，黑人迁徙到北方形成第二次高潮。在大工业城



市——伊利湖畔的底特律或密歇根湖畔的芝加哥，黑人区迅速发展起来。黑人在南方曾是纯朴农民的象征，在新的城市生活中，他们却开始扮演放荡不羁的城市美国人，他们的这个新身份一直沿袭到60年代。乡村布鲁斯当然也跟着黑人进城。以前是南方的歌手来北方录录音，灌了唱片就又回南方，现在他们干脆在北方住下来，开始在新的环境中体验生活，创造新的艺术——城市布鲁斯。

在芝加哥的布鲁斯乐队，很多成员来自南方，他们随着移民的大潮涌到北方。一些在杂耍班混过的乐手，如跟“妈”·莱尼一起演出的钢琴手汤姆·多尔希（Tom Dorsey, 1899～1993年）和吉他手汤帕·勒德（Tampa Red, 1900～?），戏班子的旧习难改，在演奏布鲁斯音乐时，经常在音乐中卖弄噱头，用艳丽的曲调吸引听众。乡村生活的单调、城市生活的诡谲以及下等酒吧的淫亵，交混在一起，产出低级酒馆的低级娱乐。这是一种新的布鲁斯，没有任何严肃目标，昔日哭诉或抗议被社会遗弃的内容消失了，淫秽的歌词代替了伤感，放荡的舞蹈无所顾忌。黑人区成了大的低级娱乐场。专做贫民窟生意的人把白人带到酒馆去看“逗乐的黑家伙”和“巧克力圆面包”。当时的评论家说：“黑人悲惨、堕落的生活成了黑人艺术家新颖、奇异、多姿多彩的素材。”

酒馆中的舞蹈被称作“布基—伍基（Boogie-woogie）”。这种舞蹈，踢脚，弯腰，扭腰，摆屁股，动作放肆、诱惑，很快流传开来。弹钢琴为之伴奏，乐曲也叫“布基—伍基”。从音乐角度说，“布基—伍基”钢琴曲并不复杂，右手弹华丽的切分低调，左手把原来低音的时值分得更小，比如一拍一音改为一拍两音，音高不变，重复原来的音或提高八度重复原来的音：



谱例 6

布基—伍基钢琴曲左手的低音



费迪南·莫顿 (Ferdinand Morton)，艺名“果冻卷”，既是乐队的钢琴手，也是一个很不错的布鲁斯歌手。莫顿因钢琴弹得好，就在自己的两张唱片中边弹钢琴边唱。头两张唱片卖得还不错，唱片商要他再搞点类似的东西。后来，他在两张新唱片《密歇根湖水的伤感》和《爵士乐博士》中，进一步增加钢琴在布鲁斯中的比重，市场反映也还可以。莫顿继续进行自己的实验，在《“果冻卷”先生》和《密歇根狼的伤感》中，他把单簧管（黑管）加了进来，用它代替布鲁斯中的人声演唱。他培育出一个新品种——纯器乐布鲁斯。

在吉他上表现情感的浓淡，相对而言，手法比较简单，在器乐布鲁斯中，吉他的重要性很快降级。而对钢琴这么个大乐器来说，表现手段相对丰富，钢琴自然成了器乐布鲁斯的主奏乐器。布鲁斯钢琴师，靠弹琴为生，钢琴玩得很熟。他们在保留布鲁斯的切分节奏和重音的基础上，弹奏布鲁斯曲调，同时穿插很多装饰性的短乐句，在键盘上溜来溜去，提供丰富的音响。这被称为钢琴布鲁斯。“布基—伍基”的手法给钢琴布鲁斯带来更丰富的曲调，乐手可以随心所欲地弹出无穷无尽的变化。“松冠”·克拉伦斯·史密斯，那位因打架送了命的钢琴手



兼布鲁斯歌手，当年也在“妈”·莱尼麾下效力，这时在布鲁斯钢琴上大显身手，营造出自己的天地。20世纪30年代，美国经济的困窘，使得布鲁斯群体放弃布鲁斯内在的灵魂，制造更外向、更富进攻性的音响。“妈”·莱尼戏班的汤帕·勒德组成五个乐手的乐队，扩大音响的刺激性，当然也就同时扩大了自己唱片的市场份额。十年左右的时间，他们卖出200多首喧闹的布鲁斯曲子。

布鲁斯再次整容，面目将越来越离谱：它不再是愁眉苦脸的伤感样，而是兴高采烈的欢喜状。那位偷瞎子雷蒙布鲁斯歌曲的威廉·布隆兹，在布鲁斯钢琴的基础上，组织起大乐队，适应上层需要，在高级夜总会演出。威廉·布隆兹成了芝加哥



（图片29. 布鲁斯乐队中的口琴师，

他们发展出一种独特的演奏方法）

无可质疑的布鲁斯领袖：他的乐队以他为中心人物，他那些南方来的哥们儿用各种乐器簇拥着他，萨克斯管、小号成了布鲁斯乐队的常客，担任主奏，从容地在伴奏音乐中进进出出。著名的大师级的口琴师们也加入进来，连布隆兹那声名狼藉的异父弟弟（他家有17个兄弟姊妹），尽管不会什么正经乐器，也抱块搓衣板，刮出“咯咯”的声音，加入乐队。他刮搓衣板的技术是如此出类拔萃，以致他的照片竟被收入美国音乐词典——美国人有个长处：把一个人的私生活与他扮演的社会公众角色分开。私生活是他个人的事，社会公众角色与大众有关，他们只就与大众有关的事情予以评价。好与坏，是他公开



在人们面前的搓衣板演奏，而不是他没有公开的暗处勾当，那只是跟当事人有关，干卿底事？所以他的照片照样上词典。

一大群“伤感人”（Bluesmen）像卫星一样围绕着威廉·布隆兹，他被叫做“大账单”，大家都是音乐人，大家发财。整个30年代，威廉·布隆兹和他的哥们儿创造出离散性的布鲁斯，这种布鲁斯表达南方黑人新来北方的感觉，光怪陆离的城市生活使他们晕头转向，他们认为自己搞出了新的音乐。这音乐还叫布鲁斯，又被叫做“节奏与布鲁斯”，然而，实实在在地是芝加哥南城区的喧闹音响。

芝加哥南城区，黑人区。

我们一行7人开车到芝加哥开会，迷了路。突然发现街道两边三三两两地站着黑人。过了几个街口，路边的黑人更是有增无减，他们纷纷奇怪地看着我们这辆雪佛兰（俗称“子弹头”）。开车的金姆（白人，主修印度音乐）压低声音说：“芝加哥南城区！”这是全世界著名的高刑事犯罪区，全车的人都有点紧张。在一个路口，几个黑人把录音机放在路边，随着音乐在我们的车头前跳舞，不让通过。金姆把车停下。全车的人静静地看着他们跳舞。僵持了几分钟，后面的车不停地按喇叭。一辆警车赶上来，停在我们车旁边。两个黑人警察从车上下来，示意金姆摇下窗玻璃，友好地对我们说：“你们的车是外州牌照，赶快走，向东向北都行。把窗玻璃全摇上来。任何情况下，有人拦车都不要停。”说完话，他俩就去驱散堵车的“舞蹈演员”。黑人同学埃克斯，默默下车，走到车左边，要金姆移到后座，由他来开车。黑人姆杜杜也从后排座换到了前排。有了两个黑人在前排突出他们的肤色，再加埃克斯头上那顶象征黑人民族主义的穆斯林小帽，我们这辆



车就像有了通行证，顺利地从索城区穿了出来。

如果没有那两位警察，没有同行的黑人同学，会发生什么事情，无法预料，也不敢想。黑人与黑人并不全都一样，认为黑人天生没有人类的高贵品质，那才是地道的种族主义思想。

二三十年代，布鲁斯唱片建立起一个巨大的市场。唱片商发觉收入低下的黑人竟然有着巨大潜在的消费力。把黑人看作消费者，这是一种非常有价值的新见解，是美国白人头脑里有关黑人的各种稀奇古怪的称呼中最抬举黑人的头衔。在寒冷阴郁的北方城市里，周末下班以后，黑人工人在肮脏的黑人区排着队购买新推出的布鲁斯唱片。随着付款者的增加，政府的统计数字显示，这个国家的人口似乎增加了十分之一。商人发觉了音乐产业的厉害。

孱弱的黑人帕顿实际上建立起一个强大的传统，在他去世后，这个传统由来自密西西比州的歌手继承下来。为了在商业布鲁斯中占有一席之地，他们也必须给人们带来足够的刺激。于是他们的乡村布鲁斯也比前辈的产品更粗野、更强劲。根据早期的唱片来看，布鲁斯似乎有一个个的圈子，转来转去都是圈子里哥们儿、姐们儿在场面上风光。等到下一代接了班，为了更有新意，更粗鲁放肆的作品便冲向了市场。在一个社会中，人类社会古老的娱乐——放荡——商品化就意味着社会全盘商品化。在商业化的浪潮中，布鲁斯要获得自己的成功，它成功了，同时，却失去了自己的灵魂。它不再是奴隶的呼唤，而是一种大工业产品。1920年，“妈咪”·史密斯的唱片《疯狂的伤感》上市头几个月，平均每周卖到8000张，这个销量足以使任何乡土艺术失去童贞。

后来，布鲁斯跨出国门，到欧洲各国演出。使欧洲人感到



奇怪的是，美国自己居然很少有研究布鲁斯的著作。学术不能容忍种族偏见，在欧洲学者的推动下，美国民族音乐学派兴起，一些有关布鲁斯的、够分量的著作开始出现。人们花了很大的力气去搜寻早期布鲁斯歌手，调查他们的经历并给他们写传记，这才发现，原来布鲁斯的老将们多半到欧洲驰骋过一番。像威廉·布隆兹这样的歌手，早就在欧洲打出了局面，早已经是英国的大小报纸、杂志封面人物了。布鲁斯的白人听众主要在欧洲。

60年代的欧洲，学生风潮此起彼伏，划“代沟”成了时髦。年轻的一代不想再听古典音乐，那些东西是一二百年前戴假发、穿绣缎衣服的人听的，像一二百年前的思想一样叫人发腻，披头士（Beatles，又译甲壳虫）掀起了世界性摇滚乐热。布鲁斯使用的套鼓被摇滚乐继承，布鲁斯的吉他传统被摇滚歌手发扬光大，布鲁斯粗哑、声嘶力竭的唱法受摇滚歌手青睐，布鲁斯无所忌惮的歌词给摇滚歌手提供了广阔的创作思路。60年代充满叛逆心理的欧洲青年找到了发泄的出口。社会是这样的不公平，社会的规矩是这样的窒息人，他们要“摇垮这世界舞台”（rocking down the stage）。布鲁斯带给人类音乐的是一场大众音乐的革命，是一场酝酿了几个世纪的文化批判：正史中从不记载的普通人要自己的文化地位，要标新立异地与欧洲贵族文化分道扬镳。

奴隶伤感忧郁的呼喊掀起了一场风暴，至今人们仍在欣赏“蓝调”（布鲁斯），乐评人仍在煞有介事地议论蓝调。然而，它已经不是当年模样，它的歌词放弃了黑人英语这个命根子：

This is our last dance together
Tonight will soon be long ago
And in our moment of parting



This is all I want you to know

There will be many other nights like this
And I' ll be standing here with someone new
There will be other songs to sing
Another fall, another spring

There will be other lips that I may kiss
But they won' t thrill me like yours used to do
Yes I may dream a million dreams
But how can they come true
If there will never ever be another you

(大意:

这是你我最后在一起跳舞
今晚很快将变成多年以前
在你我离别的时刻
我只想让你知道这点

像这样的夜晚将会再有很多
而我将会与某位新人站在这里
我将会唱另外一些歌
另一个秋天, 另一个春天

我将会亲吻其他的嘴唇
但它们将不会像你的嘴唇那样使我浑身颤抖
我会做成千上万个梦
要是永远不会再有另一个你



它们怎么会是真的呢)

如此通达的标准英语，学过几年英语的人就会懂。当然，唱起来时，是不是完全听得懂是另一回事，但只要能捕捉到几句，即或几个单词，就会激发人们听下去的兴趣。就这样，布鲁斯传遍全世界，包括很多非英语国家。现在，蓝调成了新潮话题，人们兴奋地谈论伤感音乐——萌发于种植园的黑人艺术，天知道它离种植园有多远。如果不了解黑人的悲惨生活，听听早年的布鲁斯唱片，领教 bar bawdry（酒吧淫褻谈话），思考一下黑人为什么要用这些东西来对抗主流文化，要想评论布鲁斯？那是隔靴搔痒。

白人对黑人音乐干柴烈火般的激情预示着布鲁斯将背离黑人的传统，一旦布鲁斯变味去赢得白人听众的欢心，它就将失去黑人听众。不少布鲁斯人沿袭了“大账单”的传统——在高级夜总会和俱乐部演出，那当然不是黑人可以光顾的地方。在这种地方演出的布鲁斯音乐家，多半是业余演员。他们白天干一份儿搬运工、门房之类的工作，晚上换上黑色的燕尾服，戴上白色的手套，绅士般地为绅士和淑女们演出。一些布鲁斯人幸运地到各个大学演出，把布鲁斯之火传播到 60 年代冲突不断的美国大学，这些大学里的青年人正在批判过时的观念，大学是支持黑人的反种族歧视斗争的理论大本营。另外一些布鲁斯乐手退回到卡车司机或收割机手出没的酒吧，这些酒吧是他们的摇篮，在这里他们永远不败。于是在美国出现了布鲁斯、乡村歌曲（主要是白人听众）和摇滚乐（永远是新一代年轻人）三分酒吧天下的局面。而黑人掉头去爱上了“魂歌”（Soul）。魂歌继承了黑人圣歌的演唱技巧，同时又吸收了布鲁斯极富感情的表达方式，这又是黑人天才独运的产物。你打你的，我打我的，你在黑人文化的大海舀几桶，却舀不走它的源



泉。在黑人文化的哺育下，黑人艺术家不断有改头换面的新玩艺儿上市，魂歌是其中之一。

1962年，最早用“魂歌”做标题的唱片上市，1969年，一家杂志用“魂歌”这个词来代替“节奏与布鲁斯”。1982年左右，魂歌突然消失了，报刊杂志不约而同地换用一个老词“黑人音乐”统括了它。魂歌最著名的人物是那位布鲁斯不倒翁比·比·金，由于他的成功，几个也姓“金”的魂歌歌手上市，如阿尔伯特·金（Albert King）、弗雷迪·金（Freddie King）等。他们在70年代举行大型的公开演唱会，在全美国造势。年轻一代歌手也模仿他们的演唱方法和舞台风度，魂歌一时间风行起来，在大学里成了时髦风尚。年轻人反对越南战争、反对征兵、反对政府的任何措施，举行集会时总有魂歌演唱。70年代，美国国务院官派布鲁斯和魂歌出国访问演出，这等于是用政府行为承认他们代表美国文化。黑人歌手在世界上风光起来。

80年代以后，摇滚乐以排山倒海之势冲击全世界，一些新的布鲁斯歌手冒出水面，但都没有达到前辈们曾拥有过的辉煌。很多黑人歌手在摇滚和通俗音乐中找到自己的位子，他们时不时地采用一点布鲁斯技巧，表现新内容。所有的评论家都认为，当代黑人女歌星惠特尼·休斯顿（Whitney Houston）是从黑人灵歌和布鲁斯中找到了自己的灵感，她的歌，如《为你保留我所有的爱》（Saving All My Love For You）从歌词题材——第三者插足，到今生无悔的宣言——都是布鲁斯中见惯不惊的东西。

“今晚就是那个晚上，我的感觉恰到好处，你我做爱通宵达旦，这样，我为你保留我所有的爱；是的，保留所有的爱，保留所有的爱，为你——！”（Tonight is the night that I'm feeling all right. We'll be making love the whole night through; so I'm saving all my love for you, yes, I'm saving



all my love, yes, I' m saving all my love for you.!)。

她这一段歌词的唱法是精湛运用布鲁斯演唱技巧的典范。至于她在电影《保镖》(The Bodyguard) 中的主题曲《我总会爱你》(I Will Always Love You), 那更是炉火纯青的布鲁斯唱法, 是任何人模仿不来的。至今休斯顿仍是黑人头牌女歌星。尽管女士的年龄是个人秘密, 但笔者猜想, 休斯顿今年大概 40 岁。她风姿绰约, 是真正的黑美人。

布鲁斯从南方的田野和奴隶的棚屋走向全世界, 作为美国一个少数民族的音乐, 它有着普普通通的生活原型。在记录它的录音材料中, 我们可以找出无数的例子, 证明这个少数民族的才能和美感。就它的艺术性而言, 正是它的音乐本身现在得到越来越高的评价, 这些音乐相当完整地表达出某个特定时段、特定环境的人类精神。它是黑人工薪阶层创造的, 反映特定的被社会歧视阶层的饮食男女, 是美国少数民族文化的主要艺术表现形式。在布鲁斯中, 这个民族把自己质朴的欲望变形为诗歌、幽默、讽刺, 大胆地和盘托出, 以换取生活来源。它为社会提供人皆有之的感官满足, 同时又被社会谴责为邪恶, 受到道德炮火的猛烈轰击。它藐视白人中产阶级的社会规范, 从另一个方向反抗历史和社会强加给他们的不公平。它最深刻之处在于它对现实的质疑态度, 像一把尖刀一样戳破文化中虚伪矫饰的一面。它的历史意义正在于此: 反映出在一个世纪中长达 60 年的美国黑人真实的社会生活以及他们的生活态度。一个民族的伤感不是虚伪的。

第五章 把时间切成一堆零碎

我要用《枫树叶拉格泰姆》
撼动这地球的基础。

——西德尼·布朗 1903 年

埃塞俄比亚“买卖”——黑脸娱乐

1 843 年 2 月的一个晚上，四名把脸涂黑的白人，穿着白色的裤子，条纹印花布衬衫和蓝色长燕尾服，出现在纽约波维瑞剧院的舞台上。他们丑怪的形象，以及歌唱、舞蹈、乐器演奏和喋喋不休的黑人土话把观众们逗来笑得喘不过气。演出在哄笑中结束。第二天，报纸出现一大堆针锋相对的形容



词——怪异、悦耳、丑恶、卓越、原始、超群。这是历史上埃塞俄比亚风格演出第一次正式在大舞台上亮相，该演出团刊登在纽约各报的广告把自己称为弗吉尼亚游艺班。

这个演出班子是四个哥们儿组建的，他们的拿手戏是演奏乐器和滑稽表演。丹尼尔·埃梅特拉小提琴，比利·怀特罗克弹班卓琴，弗兰克·布洛尔敲响板，迪克·佩尔翰打铃鼓；他们凑在一起唱唱奏奏、说说跳跳，让大家乐一乐。这四位天才的演员在美国大众艺术史上留下了自己的足迹，其中丹尼尔·埃梅特拉后来被叫做“老丹”（Old Dan），成为著名的“狄克塞”作曲家。“狄克塞”是 Dixie 一词的音译，原意指美国南方各州，又叫 Dixie Land。请读者注意这个词，它将出现在早期爵士乐中，很多有关美国黑人音乐的中文译本都把它音译成“狄克塞兰德”，本书将使用它的本意——“南方”。

他们称自己的节目是“独特的游艺娱乐；全无粗鄙庸俗之处，绝非令人厌恶的黑鬼闹剧”。事实上，全部演出都不高雅，还绝对是闹剧，学名叫做“黑脸娱乐”。1820 年以后，美国娱乐圈已经出现黑脸节目，但维吉尼亚游艺班把这种演出定了型：一队演员，穿着相互区别的服装，每人扮演一个指定的角色，各自演奏一件特色乐器，表演一个完整的节目。南北战争前，这种演出广为流传，成为美国民众的主要娱乐，长达 20 年之久。美国人宣称的平民主义、平等精神是大众艺术的护身符，美国人普遍认为，人有权选择自己的娱乐方式。不同的阶层当然互不往来，上层社会认为下层艺术俗不可耐，下层社会则觉得上层艺术雅不可耐，但他们可以各自涌向各自喜爱的场所，井水用不着犯河水。“埃塞俄比亚买卖”这个称呼专指“黑脸娱乐”业，这下层买卖很快兴旺起来，高雅艺术的爱好者对它鄙夷不屑，却也无可奈何。任何一个社会毕竟穷人多，先富起来的毕竟是少数，少数毕竟奈何不了多数。当时有人感



叹道：“悲剧和喜剧的精华，竭尽努力，却仍举步维艰，江河日下；而响板和班卓琴却激起成千上万爱好者的喝彩声。”也许这句话可以倒过来说：这成千上万的爱好者，正是戏剧精华——小品——的爱好者，他们不鄙视新奇，也不拒绝充满活力、妙趣横生的废话，他们同样喜欢演出中感人的凄侧和真正的幽默；正是这些东西构成了美国游艺节目的精华，赋予它招人喜爱的特点；而上层社会认为游艺节目是谋杀高雅艺术的凶手。

游艺演出迅速扩散开来。加利福尼亚发现金矿以后，举国上下的淘金热把埃塞俄比亚买卖带到西部。19世纪40年代，它就溜到墨西哥，甚至跑到南美的秘鲁；50年代正大光明地旅游英国——精心挑选的节目甚至使维多利亚女皇开怀大笑。这是世界性的成功，全世界的人都喜欢开心。黑脸节目是独特的娱乐，典型的美国家景。它确实粗鲁——把私下令人作呕的东西搬到台上，公开令人作呕，然而它有奇特的魅力——把道貌岸然后面的虚伪撕开给人瞧，永远会使人开心。黑脸节目创造出很多通俗歌曲，使它们流行于世；半个多世纪的时间中，它左右着美国娱乐界，培养出大量的优秀演员。在寿终正寝之前，它培育出最典型和最有影响的美国通俗音乐——拉格泰姆。

游艺演出通常有一个滑稽的人场式——走场（Walk around）。黑脸绅士昂首阔步在台上走圆场：极尽夸张地模仿白人上层社会礼节，打招呼，脱帽，鞠躬，拜拜……彬彬有礼的黑人绅士显得十分滑稽，使人忍俊不禁。接下来是各种幽默表演和舞蹈。演出的主要伴奏乐器是班卓琴（皮面的弹拨乐器，3至5弦不等）和骨制的响板。响板打节奏，班卓琴奏旋律。这些旋律大多来自人们熟悉的爱尔兰、苏格兰的小曲，并在此基础上做各种变奏。下例是“老丹”——丹尼尔·埃梅特

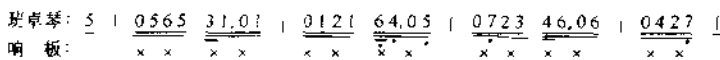


演奏的一段变奏，可以发现，切分是它的重要特征：

谱例 7

老丹的切分旋律

1=G 2/4



把这种模式换到钢琴上，响板节奏移植到左手，变成平稳的、类似进行曲般的低音伴奏；右手模仿班卓琴，弹出强烈的切分旋律，这就成了一种新的音乐，它被叫做“拉格泰姆”（Rag-time）——这个词意译就是“戏耍时间”。本书在提及 Ragtime 这个音乐品种时，将称其为拉格泰姆，具体的曲名，用“戏耍”。

烫伤全美国的拉格泰姆

19 世纪的最后 10 年。它不过是人类历史的某个时间区段，然而它被用来对一个 10 年命名，形容那 10 年中的一种生活态度。那是一个和平时期，南北大战的伤痛已经忘记，美国处在非常令人欣慰的气氛中，普遍的繁荣和股票红利的增长使美国人陶醉。那是放荡淫佚的 10 年——Gay Nineties! 这一名词喻指耽于声色之乐和自我放纵代替了艰苦奋斗和努力上进，它意味着清教徒的精神已经成了 200 前的历史。欢快轻松的戏耍音乐席卷全国，美国人发起了拉格泰姆神经病。很快这场热病传到欧洲，法国作曲家萨蒂、德彪西、俄罗斯作曲家斯特拉文斯基都受到感染，创作出自己的戏耍。但当时毫无想像力的



陈词滥调充斥着美国，美国文化人根本没有意识到拉格泰姆对于欧洲古典音乐的背叛意味着什么。结果拉格泰姆成了一场失败，像一个没炸响的湿鞭炮，“吱”个花就完了。

到了20世纪40年代，拉格泰姆热再度复活。从历史角度看，它朝生暮死，似乎是短命的时尚，它生不逢时，刚出世就让第一次世界大战的炮火把良辰美景给毁灭了。它复活过来以后，美国学术界已经发生了意义深远的变化。学者们普遍认识到，作为一个美国人，其命运是复杂的，它要求美国人承担的责任之一就是为反对对欧洲的盲目崇拜而斗争。人们意识到拉格泰姆作为独特的美国音乐的重要性，它深深地扎根在民间，是大众娱乐传统的产物：它并不仅仅是异端，而是有着强大根基的事物；它也并不完全是浮华俗艳的商业媚妓式的产物，而是一次真正的创造运动——与欧洲古典钢琴音乐大异其趣，其核心意义在于它是美国自己的音乐，它与布鲁斯一起汇流到爵士乐——美国音乐——的密西西比河，为人类的音乐之海增添源源不断的活水。

拉格泰姆跟美国游艺节目有着直接的渊源关系。在游艺节目中演唱“种植园曲调”和“黑熊歌曲”（coon，黑人的蔑称），跳黑人步态舞（cakewalk），都用班卓琴伴奏。大约在1880年左右，它们成为游艺节目的固定内容，日渐流行。早期的游艺节目是白人把脸涂黑表演，模仿表演黑人的音乐和舞蹈。南北战争以后，黑奴获得自由，逐渐进入美国娱乐圈。黑人演黑人更真实，更能挖掘黑人生活中的素材，他们取代了游艺节目中的白人演员。不过，黑脸节目早已形成固定模式，黑人演员加入进来，仍受到它的束缚。尽管如此，黑人演员通过强化黑人生活的细节，对节目中的黑人成分做出新的发挥，使歌舞和音乐有了更地道的黑人味。

早期游艺音乐最重要的特点是切分节奏。在《老丹的乳



罩》之类滑稽节目中，“XXX”这样的切分节奏成了标准的步态舞拉格泰姆音乐公式，不用它就不成其为滑稽。在福斯特仿造的黑人歌曲中，特别是他那些受到俄亥俄河流域黑人搬运夫影响的歌曲中，我们都可以发现类似的切分。事实上，他的一些歌简直就是真正的拉格泰姆歌曲，要演唱这些歌，必须用手和脚打拍子来找到拉格泰姆式的规整的低音节拍。切分节奏被黑人散布到社会的各个角落，筑成一道道亮丽的音乐风景线。只要黑人加入进来，节奏——旋律的心脏，就会跳得“心律不齐”。

当然，19世纪中叶的游艺歌曲和后来出现的拉格泰姆音乐有差别，不然的话，拉格泰姆的年龄就应该多算几十岁。但这差别并不大，黑人演员，特别是班卓琴手和钢琴手，巧妙地抹掉了它们之间的裂缝，从后期的游艺音乐圆滑地转入拉格泰姆。他们在游艺音乐创新的过程中，为自己的音乐天才找到了突破口，他们音乐上表现自己种族的文化遗产，在杂耍演出（它很快就将取代游艺演出）和整个娱乐圈，这都是新鲜的玩艺儿。正如我们现在可以看到的那样，娱乐业多半要与难以令人尊敬的下流社会为伍。即使由娼妓、皮条客、赌徒、毒品贩子……组成的美国下层生活网，也同样对黑人有偏见，他们也赞成跟黑人音乐家划清界限，排斥黑人那些火热的节奏和伤感的音响。历史的讽刺在于，偏偏正是由于社会的排斥，黑人流落到娱乐业；正是他们带来的那些被艺术音乐所贬低的东西，形成了美国音乐的特点；正是各种“下九流”的融汇——下等酒吧和色情场合跟大众舞台和商业出版界书贩的通力合作，才使拉格泰姆出现，并成为美国流行音乐永远的形式。

在进一步具体地讨论拉格泰姆之前，我们最好简单地回顾一下它的祖先，免得在描述爵士乐时又得回过头来介绍同样的背景。事实上，从本书一开始，笔者就在用各种方式强调美国



黑人音乐的源头。非洲血统使美国黑人音乐成为一个统一体——从同一个文化传统延伸出来的有机整体。诚然，美国黑人音乐吸收了很多白人音乐的成分，比如爱尔兰、苏格兰的民间小曲，法国和西班牙的舞曲，等等，而非洲的特质却在各方面保存下来：灵歌、劳动歌曲、儿歌、摇篮曲、班卓琴曲调、吉他曲调、棉田呼喊、布鲁斯，这些都是黑人保留自己非洲文化传统并把它表现出来的音乐形式。哪怕是一首最正经不过的欧洲歌曲，黑人上手一演奏，马上就可以使它改变肤色，听起来荒诞不经，成了一个怪胎。除非他们不想这么干，人们才会听到欧洲面孔的乐曲，比如严格训练过的音乐会黑人合唱队，或完全演唱欧洲音乐会歌曲的黑人歌唱家。否则，黑人制造的任何音乐，永远会显现他们祖先的影子和共同的血缘。从音乐角度讲，这割不断的脐带就是音乐中的“热”节奏（参见附录二）。所有的美国黑人音乐都有本质上的“热”节奏，无论它是灵歌、布鲁斯，还是钢琴拉格泰姆，或是大乐队演奏的爵士乐，只要那么一小段，人们就知道这是黑人音乐。报纸上曾有人说，应该给新奥尔良的人行道装上隔离防护板，以免酒吧音乐的滚滚热流烫伤路边行人。事实上，全美国都被烫伤了，愈合后结出的疤痕永远抹不掉。历史就是前人想过、做过、永远抹不掉的一切。

码头上的热节奏

拉 夫卡迪奥·赫恩（Lafcadio Hearn, 1850～1904年），生于希腊，后随父母移民美国，年轻时在俄亥俄州的辛辛那提住了几年，后来搬到南方路易斯安那州的新奥尔良。早年的新移民生活使他有可能会接触密西西比河码头上的黑人搬运夫，无意中，他被黑人歌曲吸引，产生了浓厚的兴趣。1876



年，赫恩在《商业》杂志上发表纪实报道《码头生活》。他在这篇文章中生动地描写了这些工人的歌曲和舞蹈。赫恩搜集了很多歌词，不幸的是，他没有采录音乐，采录音乐必须要有专门训练。该文有一个长长的副标题——“搬运夫们的出没之处和他们的消遣，他们原始的歌曲和奇特的舞蹈”。这是上个世纪的典型作派，在标题中展示清楚要说的东西，免得误读。赫恩的文章值得一引，这是有关拉格泰姆和爵士乐民俗背景最基本的资料。赫恩用一片诗情画意给我们开头，但后面的文字却不乏贬义和污辱，这是当时议论黑人惯用的文风^①：

……春寒料峭的夜晚，一弯冷月，码头沐浴在淡淡的月色中，河面跃动着火把的红光，清澄的空气随着低沉宏亮的汽笛声颤动，粗野的班卓琴声从码头舞场敞开的大门流淌出来……

据实而言，码头搬运夫的生活就是工棚中有色人种的生活，“黑公羊圈”黑人和黑白杂种的生活，他们来自美国各地，主要来自肯塔基州或弗吉尼亚州东部地区；获得自由前，他们大多在种植园受尽熬煎，过去种植园的生活仍反映在他们的歌唱和消遣中。在深夜蒸汽船的甲板上，人们可以听到他们哼唱肯塔基古老的奴隶歌曲；在这种粗陋的歌中，悲哀的音调，就非洲人自发的音乐来说，显得怪异特殊：一排排的工棚，香肠般的排列着，在这里，晚

① 这里必须再一个加注释，这是笔者尽量避免做的事情——这会影响阅读的流程。必须指出，赫恩用来提及黑人的各种词汇都有贬义，如 negress，黑人女人，mulatto，第一代白黑混血人；有时甚至是极度侮辱之词，如 buck，公羊、公鹿，专指男性印第安人和黑人，等等；为保持历史的真实，本文选用资料时保持原貌。在当代美国社会生活中，使用这样的词汇是证经确凿的种族歧视行为，会引起很大的麻烦。



上人们也可以看到过去的奴隶舞蹈，他们在简陋的舞场或黑公羊圈“舞厅”里，随着弗吉尼亚州苏格兰人古老的舞曲跳舞。

……一位穿戴整齐的黑白杂种弹奏着班卓琴；另一位肤色多少比他浅点儿的有色人音乐家演奏提琴，这位提琴师奏琴很投入，技艺相当不错。一个矮小肥壮的黑女人演奏低音提琴，她脸盘子长得还可以，打扮却十分恶俗：把一条围巾系在头上；她的演奏技术显得很生疏。

赫恩在文章中提到的低音提琴毫无疑问就是贝司（或倍司），它后来成为新奥尔良古典爵士乐节奏乐器组的重要乐器，现代爵士乐的流行叫法是弦贝司或木贝司，以便与电贝司区别开来。从赫恩的文章来看，他比较注意乐师肤色的深浅和黑女人的长相，似乎那位黑人女士的打扮刺激了他，他只说她演奏得不好，没有说她怎么演奏。技术不好，是不是只奏出些节奏呢？如果她只是打节奏，那么我们似乎可以说她是爵士乐三重奏（钢琴加贝司和爵士鼓）的先驱。

黑人音乐家们敲打出怪异、粗野然而活泼的曲调，这些音乐对我们大多数读者来说犹如“魔鬼的梦魇”，音乐中，猫的精灵追赶耗子精灵，在提琴上“喵喵”、“吱吱”地叫。八个人分四队跳方阵舞。开始时，默默地急促地跳着，后来在那粗野的音乐刺激下，喊叫起来并往高处蹦，摇晃着跳离地面，准确地踩着节拍，随同音乐震撼着房间。在摇晃中，那些女人抱着男人的脖子，一点不放手，男人们则紧紧搂住她们的腰。有时，男人们则向前跳起，拖着两脚，跃过她们的腰。

后来，音乐变成了弗吉尼亚苏格兰舞曲，人们的舞蹈



也跟着变了，呈现出我们所能想象的最怪异的景观。舞蹈变得粗鄙。男人们喊叫着跳黑人踢踏舞，黑女人用最奇特的优雅姿态配合着他们，她们的身体难以置信地前后弯下，跟着音乐相互角力般地迅速缠绕，房间里涌动着摇晃身体和手臂的浪潮，头发上下翻飞。与黑种舞伴相较，白种女人则显得放不开、笨手笨脚，那些音乐对她们没有起兴奋作用，离她们的生活太远。

一会儿，音乐又变了，变成黑人流行歌曲，他们唱起来：“别厌倦，我要回家了！”

乐师们边奏边唱，跳舞的人也加进来唱。歌声，跺脚声，笑声，喊叫声，混成一片。在轰响中，舞会结束。即使是笔者，也作为好奇的观众不由自主地跟着跺脚，那真是醉得人一塌糊涂的音乐，令人中毒的舞蹈。



（图片 30. 20 世纪初的黑人舞蹈）

正是这种令人中毒的舞蹈、这种难以抵抗的“热”节奏，迫使人情不自禁地用脚跟着打拍子；拉格泰姆横扫美国时，全



美国都将会感觉到这点。剔除赫恩用的那些贬词，我们必须公允地承认黑人的音乐舞蹈很煽情，当时的白人还不太适应；仅仅是对黑人而言，它们才是自然激发出来的情感和节奏。也正是在黑人脱离了限制他们的环境以后，有了在舞台上和娱乐圈音乐地表达自己的可能，拉格泰姆兴起了。

二百多年的时间，黑人在美国一直受到奴役歧视，白人沿袭的欧洲文化却一直难以驯服黑人文化。在充满敌意的环境里，放弃与肤色俱来的文化就会失去自我，黑人民俗在整个南方保存下来，成为黑人的群体认同标志。黑人没有受到教育，这是种族歧视的迫害，从另一个角度讲，这“值得庆幸”。任何文化都趋向于共同同意，换句话说，它的所有成员都接受构成社会角色和行为模式的标准和价值。通过教育，统治者可以把对他们有利的文化观念强加给接受教育的人。美国黑人群体的绝大多数成员被白人抛弃在文化教育之外，他们被剥夺了受教育的权利，在文化认同上就不可能摒弃本集体的价值标准。就音乐而言，在广阔的密西西比河流域，黑人尽情地保留着自己的音乐风格，“热”节奏代表着一种群体认同，这是他们的文化身份。美国人或多或少已经习惯的游艺节日传统，包括黑熊歌曲和步态舞，与纯正的非洲跨节奏（参见附录二）融化在一起，是形成美国音乐风格的重要原因。这将随着 20 世纪的时光日益凸现出来。密西西比河沿岸城市 and 它们辐射的地区，在美国黑人音乐的发展过程中有着特殊的意义。拉格泰姆、布鲁斯和爵士乐的兴起，都以密西西比河沿岸城市为中心，如新奥尔良、孟菲斯、圣路易斯等。当然，后来芝加哥和纽约等超级大城市出现，无可避免地成为商业性音乐和大众媒介炒作狂潮的中心。但在早期萌芽阶段，这些城市给流入城市的黑人提供了工作机会。在码头和蒸汽轮船上，黑人起码有了一份儿生活，他们可以在城市定居下来。这样，城市同时也给文化交往



创造了长期的机会。赫恩所描述过的音乐和舞蹈，在后来的时间里，会强化自己的特色，成为令人敬重的艺术，没遇到多大麻烦就发展成世界性的艺术。

至此，我们已经讨论了两个汇聚成拉格泰姆的重要因素：黑脸游艺和非洲“热”节奏。第三个因素，也应当加以说明：那就是城镇中的黑人铜管乐队。在南北战争之后黑人铜管乐队雨后春笋般地冒出来。事实上，我们应该在有关爵士乐的章节中讨论这种街头乐队，它们将在爵士乐的形成中扮演更重要的角色。在本章中，只能稍稍提及黑人铜管乐队：在“热”节奏的刺激下，这些乐队很快就开始“戏耍”（rag）。它们演奏的进行曲和流行歌曲，使正统曲调黑人化。这些拉格泰姆乐队音乐，后来被加进来凑热闹的白人铜管乐队所模仿，广泛地传播开来，而正是白人拉格泰姆乐队使欧洲第一次领略到“戏耍时间”的滋味，把拉格泰姆推销到全世界。拉格泰姆主要是钢琴音乐。我们可以认为拉格泰姆是在钢琴上系统地运用切分，更准确地说，拉格泰姆就是在左手低音正规进行的同时，右手演奏强烈的切分旋律。它的基本节奏模式就是步态舞节奏，它与拉丁美洲流行音乐，特别是受美国黑人影响的加勒比海地区音乐，有很多相同之处。

第一位“王”——司各特·乔普林

伴 随拉格泰姆兴起而闻名世界的人物是司各特·乔普林（Scott Joplin, 1869~1907年）。尽管关于他是否真能享有“拉格泰姆之王”这个头衔，至今有很多争论，但他对拉格泰姆贡献白纸黑字地摆在那儿——他“第一个”把拉格泰姆写下来，使无形的音乐变成有形的乐谱，并用这种形式创作了大量的拉格泰姆音乐。于是，更多的人可以根据乐谱演奏拉格泰



姆，享受这种音乐带来的乐趣。司各特·乔普林是黑人，出生在得克萨斯州。他在一个音乐家庭里长大，母亲演唱并弹班卓琴，爸爸拉提琴，哥哥弹吉他，全家卖艺为生。他家邻居有一台钢琴，司各特从小就喜欢上了这不易搬动的大型乐器。后来，他爸爸慢慢攒够了钱，买了一台旧的三角平台大钢琴，司各特便开始自学钢琴。他的才能引起了一位德国来的音乐家的注意，这位新来美国的德国白人很乐意给小司各特上钢琴课。在德国老师的教导下，司各特熟悉了很多欧洲大师的作品，并掌握了相当不错的技巧。十几岁时，司各特便跟着家庭成了四处流浪的音乐艺人，说得好听点：巡回演出音乐家。德国教师给司各特的正统钢琴教育，除了技术外，在风格上对司各特没有产生多大的影响：他

不可能以演奏欧洲钢琴曲为生，他在社会的下层混饭吃，能接触的生活无外乎南方黑人所面临的一切。1885年，司各特16岁，流浪到圣路易斯，他在这个城市一住就是8年。司各特在低级酒吧弹琴，一晚上要跑好几个场子。此时，黑人钢琴家们正带着灵感自由自在地在钢



(图片 31. 拉格泰姆之王司各特·乔普林)

琴上驰骋，很快这种钢琴音乐就要闻名于世——拉格泰姆。这8年的“专业”钢琴手生活将给司各特带来终身的荣誉。当然，他并不知道历史将会给他写下一笔，他不过是弹点大家都在弹的东西，能讨酒吧听众喜欢的东西，挣点酒吧给的底薪和酒客



的小费。就这样，他长大成人。

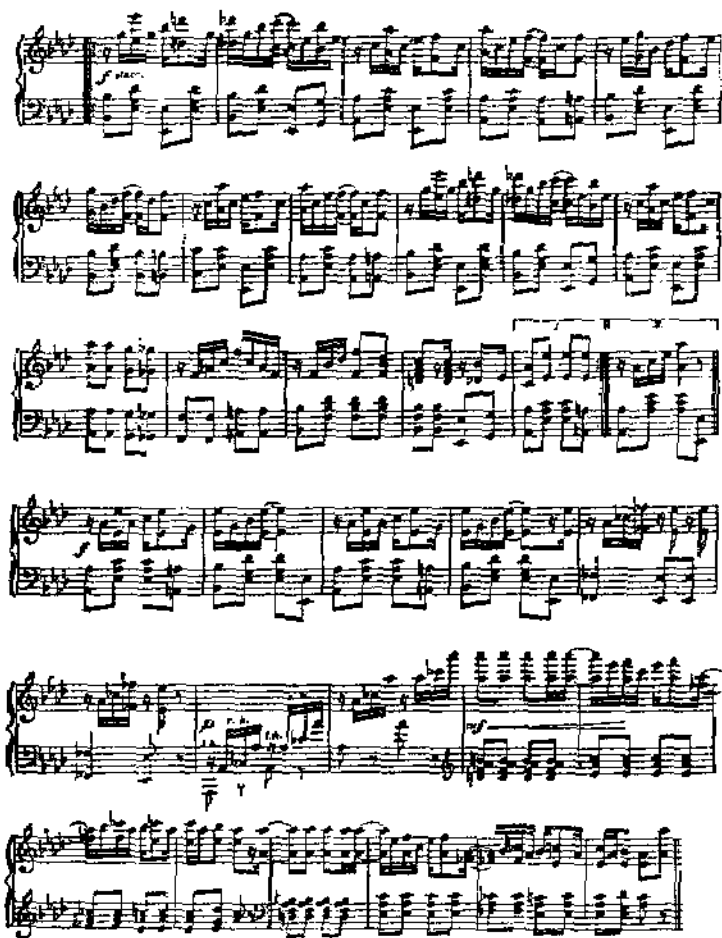
1893年，司各特·乔普林24岁，跟着很多黑人音乐家到芝加哥赶世界博览会的场子，这种大热闹是个挣钱的机会。对于司各特，多挣了点小费无关紧要，重要的是在芝加哥结识了很多演奏拉格泰姆音乐的大师，他们对这个年轻人的赞赏决定了他未来。其中一位叫奥提斯·桑德尔斯的，跟他一起回到圣路易斯城，桑德尔劝司各特把自己演奏的钢琴曲子写下来，送去出版。就是这个劝告使司各特走上了蓝声历史之路，他开始把自己的音乐记录在乐谱上。此间，他搬到密苏里州的塞迪利亚，完成了第一批作品。不过这不是拉格泰姆音乐，而是一些伤感的歌曲——身为黑人，他在少年时代就尝够了愁滋味。尽管黑人音乐家天生就是表达自己生活的天才，但这些歌没有给司各特带来名声，“大王”还在摸索成材之路。

司各特仍旧在社会底层弹奏着拉格泰姆，根本没有想到这些与欧洲钢琴名作大异其趣、只配在下等场合演奏的东西将给他带来旷世名声。他卖艺的地方叫枫树叶俱乐部。1899年夏天，他弹奏的音乐被一个人听到了，此人名叫约翰·斯达克，是乐谱出版商。约翰·斯达克精力充沛，酷爱音乐——他把女儿送到德国随莫什科夫斯基学作曲（莫里茨·莫什科夫斯基，Moritz Moszkowski，1854~1925年；生于波兰，德国钢琴家、作曲家，柏林艺术院院士）。斯达克头脑灵活，有着敏锐的商业嗅觉，听到司各特·乔普林在枫树叶俱乐部演奏的音乐，开拓者的本能使他意识到这是新颖而有活力的音乐，是美国独有的财富。天才要有天才的眼光来识别，其结果是一个开拓历史的作品在1899年秋天公开出版发行——《枫树叶戏耍》（Maple Leaf Rag）。这个曲名通常译作《枫树叶拉格泰姆》，前半截意译，后半截音译，有点不伦不类，本书为突出其标新立异的情趣，译做《枫树叶戏耍》。



谱例 8

《枫树叶戏耍》片断





《枫树叶戏耍》大获成功，全美国都要戏耍一把，《枫树叶戏耍》印数巨大，在当时几乎是天文数字。斯达克跟司各特·乔普林签了一份版税合同，出版商和作曲家都从这乐谱得到好处。当然，出版商赚得要多一些，然而一个聪明的生命所能获得的更大的利润还在等着这位出版商。为了把生意做大，斯达克搬到圣路易斯，跟司各特在一个城市共同开拓新的文化产业。他建起自己的出版公司和印刷厂，连续推出大量的拉格泰姆音乐曲谱。接着，他在纽约开设办事处，向全世界推销崭新的音乐——拉格泰姆，美国式的戏耍音乐。斯达克在纽约并不成功，他不适应胡同里的小买卖，他不愿在那里死守一间店铺，一页一页地零售乐谱，他要做的是文化批发买卖。

1912年，斯达克在经济上遇到麻烦，撤回圣路易斯，坚守拉格泰姆的根据地；他确信拉格泰姆音乐的文化价值和艺术尊严，继续出版拉格泰姆。斯达克死于1927年，比司各特多活了10年左右。这10年中，他坚持推销拉格泰姆。斯达克是拉格泰姆真正的开路先锋，他有自己的信念，他看到了拉格泰姆在人类音乐文化史上的地位。在20世纪初，他就向欧洲古典音乐的传统市场挑战，掀起了音乐节奏革命的浪潮。他断言，20世纪要有自己的音乐。20世纪的美国，应该摆脱欧洲上两个世纪的阴影，创造自己的音乐，否则世界的首富之国将没有自己的文化地位。斯达克的眼光和作为，为他在美国音乐编年史上留下了荣耀的一笔，这才是一个生命所能获得的巨大利润。他从前是个农民，本来有可能默默无闻地老死于农场，然而他没有。

司各特·乔普林过上了好日子，他已不再是小司各特，而是大名鼎鼎的作曲家。贫民区的小房间已装不下乔普林先生，他买了一幢大房子，门前钉了一个铜牌，上面刻着“司各特·乔普林，作曲家及教授”。他把自己打扮成了钢琴教师，升级



为私人授课的音乐教授兼作曲家，不必再亲自到下等场合卖艺。乔普林先生继续创作出一大串戏耍的音乐和其他流行作品。司各特·乔普林一共发表了39首钢琴拉格泰姆作品，其中7首是与他人合作的。此外，资料证明，乔普林先生发表的第一个拉格泰姆作品是《最初的戏耍》，这个小曲发表于1899年3月，比他的成名作《枫树叶戏耍》要早半年。但那时他的运气还没有好到遇上斯达克的地步。

其实，乔普林也并不是第一位发表拉格泰姆作品的人，只不过他运气好，历史把桂冠赐给了他。在乔普林之前，托马斯·图尔品（Thomas Turpin, 1873~1922年）已经在1897年发表了《哈莱姆区戏耍》。图尔品也在圣路易斯的酒吧弹琴，他才真正是第一个发表作品的黑人音乐家。在圣路易斯娱乐圈，图尔品的名气比乔普林还大，他举办过拉格泰姆的比赛，被称为“拉格泰姆之父”，后来他陆续有作品发表，但乔普林却成了“拉格泰姆之王”。除了运气这偶然的机遇以外，他们两人之间作品的风格差异恐怕也起了重要作用。图尔品的作品，比较粗糙，乐句有时不太流畅，这一切被掩盖在快速的演奏中。而乔普林的作品精雕细琢，旋律流畅华丽，演奏速度较慢，切分感觉更强。乔普林一直强调拉格泰姆音乐不能弹奏得太快。20世纪第一个十年，拉格泰姆音乐横扫美国。1908年，乔普林风头正劲，他写了一本书：《拉格泰姆的六个练习》，他说：“拉格泰姆绝对不能弹得太快，速度太快了就会完全失去它的效果。”他是个聪明人。他的这本书出得正是时候。

正宗的拉格泰姆事实上很难弹好。世纪之交，几乎每个美国人都想弹奏拉格泰姆。市场需求导致拉格泰姆教材问世，一些演奏拉格泰姆的书出版了。哈尔尼的《拉格泰姆教程》首先推向市场。这本书只是泛泛而谈，没有实践意义，人们对哈尔尼的教程并不满意，他们需要更实际的方法。1903年，安克



索·克里斯登森在芝加哥开办拉格泰姆学校，广告上说：“10节课教会拉格泰姆。”这简洁坚定的广告词很有吸引力，学生们涌向克里斯登森。1904年，克里斯登森出版自己的教材，书名是《拉格泰姆钢琴演奏：教材之冠》，毫无谦虚之意。克里斯登森吹嘘说：“本书将使有才能的音乐家毫无瑕疵地演奏拉格泰姆。”事实上，克里斯登森不过是夸夸其谈，教教拉格泰姆的初阶而已，他在书里说：“在20节课中，教会新手演奏拉格泰姆。”这次不再吹嘘10节课教就会拉格泰姆了，克里斯登森是弄潮的骗子。市场需要一本货真价实的教材，真正有实践意义、有理论深度的东西。这就是乔普林的《拉格泰姆的六个练习》，出版商仍旧是斯达克。乔普林的这本书不是初学者入门的教材，而是拉格泰姆的一整套高级练习曲。乔普林从小跟德国教师学钢琴，他知道什么是系统的技术练习。命运又让乔普林抢了先手，碰巧他小时候的邻居有钢琴，碰巧又遇到一位德国教师，他命中注定要成大师。他说：

被粗野下流地称为“拉格泰姆”的发明就在本书中，现在各个阶层的音乐家都接受了它。一旦学习了本书的六个练习，你就会明白所有伪装在拉格泰姆名义下的出版物，都不是正宗的东西。真正高级的拉格泰姆十分难以演奏，这是大多数钢琴演奏者已经发现的痛苦的事实。切勿绝不意味着轻浮音乐或垃圾音乐，音乐文化也不再接受演奏“可恶的拉格泰姆”带来的羞愧情结。本书的宗旨是帮助业余爱好者演奏“乔普林式的戏耍”——罕见而上瘾的音乐。

这序言口气也不小，美国传统不崇尚自我谦虚，而是要自我吹嘘，把自己推销给人们。这序言的遣词造句很有章法地贬



人家，俨然大师矣。笔者怀疑出版商斯达克在文字上帮了忙。

司各特·乔普林用三行谱来写自己的练习曲。最上面一行谱不是用来弹奏的，而是说明切分的参照谱，下面两行乐谱才是练习用的乐谱。每一首练习曲后面，都有他写的说明，帮助人们理解掌握切分节奏和弹奏注意事项：

谱例 9

司各特·乔普林的拉格泰姆练习



拉格泰姆音乐圈里，没有人能够如此清楚地说明演奏拉格泰姆的方法。对照第一行乐谱，人们很容易找到错位的节奏强弱关系。欧洲音乐中固定强弱节拍被人为的改变了，习惯于欧洲音乐的人很难把握住这种变换。司各特·乔普林的书提供了简明的方法，他确实高人一筹。

姆杜杜高大健壮，一餐饭肯定可以吃下十个汉堡包。然而，在芝加哥开会的三天中，每天他只能吃一个汉堡包，他没有钱。我们一起住在基督教青年会（YMCA）。这里的床位每天收费 12 美元。这是最便宜的住处，便宜



得我们都不好意思告诉其他同学。

晚上休会，我们一帮穷同学去找司各特·乔普林弹过琴的酒吧。结果发现，我们所去的酒吧都说拉格泰姆大王曾在他们那儿弹过琴，有墙壁上挂的照片为证。我们去的最后一家酒吧名叫“乔普林的芝加哥人”。坐定以后，各自要酒，姆杜杜什么也没要，他说他不想喝东西。酒吧有一台钢琴，但没有人弹奏。白人同学坎迪去找酒吧领班，问是否可以让我们弹弹，不要报酬，但小费归我们。领班同意了，说：要是弹得不好，请自己出去，这可是司各特用过的琴。饿得有气无力的姆杜杜坐到了钢琴前。一口气连着弹了三首拉格泰姆：《棕榈叶戏耍》、《切分精华》和《淡啤酒》，都是司各特·乔普林的作品。酒吧四下响起掌声，有人开始往放在钢琴上的玻璃缸里扔钞票。姆杜杜刚入学，只有二分之一的奖学金，约400美元一月，除了吃、住，他基本没有结余。他穷是穷点儿，但他专业是爵士乐研究，他的钢琴技术可不穷，只不过是功课压得他没时间去打工。今晚上，他饿着肚子露了一手，或许当年乔普林也是饿着弹琴？

姆杜杜又弹了两首乔普林的曲子：《安慰》和《轻松的赢家》，玻璃缸的钞票多起来，他的确轻松地赢了。他抓起钞票，装进兜里。走到吧台，给自己要酒和炸薯条。领班给吧台比划手势——免费。这是规矩：音乐家在酒吧演出，要管吃；这意味着接受姆杜杜了。歇了一会儿，姆杜杜又向钢琴走去，这时有人在叫：枫树叶！姆杜杜一坐下来，琴就响了，《枫树叶戏耍》！也许是肚子饱了，他弹得极快，在中段的分解和弦琶音弹完后，他加入一段自己的即兴爵士变奏，酒吧欢声四起，这里的酒客很少有机会领教这么专业的钢琴演奏。姆杜杜不断地回到乔普林的枫



树叶主题，又不断地添加新的变奏，他把一首3分钟的曲子弹成了十几分钟；其间，不断地有人往玻璃缸扔钱。终于，他停了下来。几秒钟后，琴声又起——乔普林的《表演娱乐节目的人》。这是终曲，也是他此时的衷曲。

姆杜杜回到我们桌前，坐在那儿毫无顾忌地点钱。坎迪的主意帮他挣了93美元。

当天晚上，姆杜杜没有回青年会。我问坎迪：姆杜杜到哪儿去了。坎做了个猥亵的手势，一句话也没说，倒头便睡。他心里清楚，但不想管人家的 business。他是美国人；而我在怀念前天给姆杜杜的10美元。

在拉格泰姆风行于世的时候，胸怀大志的司各特·乔普林开始冲击欧洲古典音乐的堡垒——集戏剧、歌唱和交响乐队于一体的歌剧。1903年，他写出了一部歌剧《荣耀的客人》，这被称为拉格泰姆歌剧。遗憾的是这部歌剧仅仅在圣路易斯举行过一次排练性演出，乐谱也从未出版。尽管司各特·乔普林竭力想出版这部划时代的作品，美国版权局也把它列为项目，但令人难以置信的事情发生了——手稿丢了，至今下落不明。于是，关于美国第一部拉格泰姆歌剧，本书无法提供任何具体内容。

司各特·乔普林没有气馁。1909年，他搬到纽约后，又开始另一部歌剧的创作。这部作品是《特丽莫尼莎》(Treemonisha)，一部三幕歌剧。1911年，司各特·乔普林自费出版了它的钢琴压缩谱。根据这份压缩谱我们可以知道，剧情故事发生在1886年的阿肯色州的一处种植园里。特丽莫尼莎是受过教育的黑人姑娘，她不相信流传下来的古老的信仰，与周围那些受这信仰束缚的人们进行斗争，成了他们的领袖。最后的高潮是，黑人们聚集在一起，跳起真正的非洲拖步舞，唱道：



听到真正的拉格泰姆
舞慢点，跳慢点

《特丽莫尼莎》使用了大量的拉格泰姆音乐，但不全都是它。司各特·乔普林的目的是想搞出一部美国黑人自己的歌剧，用黑人的音乐使它名垂青史。他辛辛苦苦地给这部作品配上交响乐队的常规乐器，但最终还是没有能够用乐队伴奏演出。这作品也只“演”了一次。如果可以叫演出的话，在哈姆莱区的这次“演出”实际上很寒酸：没有布景，没有道具，没有乐队，只有一台钢琴伴奏演员的演唱，观众寥寥无几。这作品没有成功，就此无声无息。司各特·乔普林的歌剧梦破灭了，他从此一蹶不振。1917年4月1日，司各特·乔普林在纽约哈莱姆区去世，此时爵士乐已经兴起。司各特·乔普林在钢琴上的“戏耍”使他闻名世界，满载荣誉，而他在歌剧上的“戏耍”却把他断送了。事实上，就对欧洲歌剧的挑战而言，他后天的训练和积累不够，他最大的弱点在于不熟悉管弦乐队，而这对于写歌剧是致命的弱点。

如果19世纪后半叶在美国西部诞生一位黑人音乐天才，如果他在各种低级场合度过自己的一生，请想一想，他有什么音乐体验可以跟法国的德彪西或德国的瓦格纳比一比呢？关于俄国柴科夫斯基或匈牙利的李斯特，他又可能学到什么呢？缺少像维也纳、巴黎或柏林那样的文化环境，缺少大歌剧院、大管弦乐队熏陶，缺少国立音乐学院的全面的技术培养，他有可能冲击歌剧吗？这个黑人音乐天才只有天赋，只有在自己文化背景上的积淀，他只能做文化给他规定的事。当代学理要求我们不要脱离文化语境来看待音乐，没有任何音乐事项是天然



的，一切都是文化的产物。一个人吃饭、恋爱、打架、信教、玩音乐的方式，不是他个人的发明，我们只要把他放到新的环境里，他会捡起新的方式，立刻跟着用新的规则来玩这套生活的老把戏。拉格泰姆也不是司各特·乔普林发明的，那是黑皮肤的人们在新的环境下搞出来的东西，有着好几代人的积累。司各特·乔普林不过是把它发挥到了极致。在“拉格泰姆之王”司各特·乔普林走红的时候，新的音乐风暴正在孕育，他的贡献有如一团强烈的上升气流，汇入到这即将到来的风暴中。这个风暴就是爵士乐。

第六章 巧弹多唱， 叫人再想念你

一个小地区的民间音乐
在15年或20年后变成一个全
民族的语言，不多几年中成为
世界性的现象，在墨尔本、
东京、斯德哥尔摩同时有了爵
士乐队。当代的观察家们对这
一现象预先想到过些什么呢？

——安德烈·霍德尔

三面夹攻的冤案——为爵士乐正名

在19世纪下半叶向工业国家过渡的日子里，美国对人类
的音乐做出了些什么贡献呢？答案叫美国人不好意思——没有。在那些经济日益繁荣的年代里，美国找不出可以与欧洲音乐巨匠匹敌的大师级的人物，音乐文化的发达并不见得与经济的发展成正比。不过，这并不是说美国人在沉寂中打



发岁月，像聋子般地没有任何音响娱乐。如果查查那个时期的资料，我们可以发现，早在 18 世纪，美国就有了管弦乐队，有了音乐学院和歌剧院。但这一切只局限于十来个大城市，对大多数美国人来讲，他们一生都没有见识过音乐会。贝多芬的交响乐对种植园主、牧场主以及他们的黑皮肤工人，没什么意义。在这个时期，欧洲来的演奏家、演唱家、指挥家和管弦乐队的乐师们，完全占据了美国的音乐舞台，搬演欧洲作品。美洲拓荒者曾是被欧洲文化排斥出来的一群人，后来搞出个国家，这个国家没有资格谈自己的文化。对欧洲文化的自卑心理，使得美国人盲目崇拜欧洲，那里曾是他们祖辈生活过的地方，也是自己文化的故居。土生土长、勤劳致富的美国大佬，一旦有机会到欧洲，十有八九会被欧洲辉煌的文化传统折服。美国可以夸耀财富，可以为自己的国家形式自豪，但一谈到文化就底气不足。

于是，巴黎的时尚，美国风从；维也纳的大师，美国轰动。如果一位莱比锡的音乐家去美国演出，会成为几个星期的热门话题。当时，如果一个美国孩子想要成为音乐家，他从小应该有一位德国音乐教师，然后顺理成章地去欧洲完成学业。当他从欧洲回来时，是个守旧的勃拉姆斯的信徒还是革命的瓦格纳的崇拜者，那就取决于他是在哪里学习并受哪位大师的指教了。他们写过一些钢琴曲、交响音诗，偶尔写过一部歌剧，有时也根据黑人灵歌和印第安曲调尝试创作“美国”音乐。平心而论，这些作品都写得符合规矩，我们找不出什么段落去批评一番，说它乱七八糟；同样，它们也写得缺乏新意，我们找不出什么段落去恭维一番，说它匠心独运。这些作品缺少天才的气质，不可能在人类音乐史开拓一个永远的位置，它们大多淹没在作品的荒冢中。

自交响乐这种大型的乐队音乐在意大利发明以来，不知有



多少欧洲二三流作曲家消失在一流人物的影子后面，同样，美国的音响也淹没在欧洲大师的轰轰烈烈中。然而，美国人有钱，他们可以用高薪把德沃夏克这样的巨匠挖到美国，创作出表现美国场景的《新大陆交响乐》，但这不是美国人的贡献，而是捷克人的骄傲。当初，在英国伦敦执教的德沃夏克并不愿意到美国，面对美国人开出的优厚条件很是犹豫，最后确实是看在钱的份儿上去了纽约。德沃夏克没有辜负赞助人的期望，他给美国第一所国家音乐学院打下基础，执教之余用黑人曲调写出了这部颇负盛名的美国交响乐。不过，最后他还是要回捷克，1904年他在自己接受正规音乐教育的布拉格去世。

事实上，20世纪初叶，欧洲古典音乐技法已经走到顶峰，欧洲的天才人物正在创造新世纪的音乐，慷慨激昂的人喊出了：“把19世纪消灭掉！”人类的音乐要寻找新的语法。真正的风暴从美国黑人区的低级酒吧刮了出来，那就是爵士乐。

20世纪初，爵士乐兴起于美国种族歧视相当严重的南方城市新奥尔良。这种音乐是由不识谱的黑人乐手创造的。它一出现，那炫耀演技的即兴变奏、不解决的七和弦与强烈的切分节奏，立即引起人们的兴趣；这种新的音乐形式很快流传开来，不多几年便传遍美国，短短十来年扩散到全世界。

苏联大文豪高尔基曾说：“爵士乐纯粹是脑满肠肥的人们的音乐，是帝国主义的一股烈性的毒剂”（章珍芳：《美国大众音乐》，1986年）。我们无法知道，这位以《我的童年》饮誉大半个地球的作家，在什么情况下下的这个断语，但可以相信他的确出于真诚。回想有几代人都为阶级斗争的理想真诚地贡献出一切，我们就不会用当代学理来责难这位拒绝资产阶级诺贝尔文学奖的伟大人物。另外，确凿的事实是，这只勇敢的海燕在浅尝斯大林主义后，不得不离开心爱的俄罗斯，避居意大利七年，终身没有回去；而与之同时，爵士乐风行全世界。可



以相信，如果了解美国黑人悲惨得令人难以置信的社会境遇，这位对人类的不幸饱含同情的作家绝不会违心地或轻率地说出这样的话来。这实在是误会。在意识形态对峙的时代，爵士乐在苏联被禁五十多年。20世纪60年代，在苏联出现了地下爵士乐队。1989年3月，苏联最高苏维埃主席团成员鲍里斯·尼古拉耶维奇·叶利钦访问美国。同年11月，苏联爵士乐队正式访问美国。两年后，1991年12月25日19时38分，所有印着锤子和镰刀的苏联国旗，在莫斯科克里姆林宫上空飘扬了69年之后，徐徐落下，取而代之的是十月革命前的俄罗斯三色旗。苏联解体。

亚历山大·纳帕夫，三十五六岁，身材瘦削高挑，皮肤白皙，头发和胡须都是褐色，鹰勾鼻使人一望而知：他是犹太人。犹太人东迁时，沙皇为禁止他们进入神圣的俄罗斯，从华沙以北的波罗的海一直到敖德萨附近的黑海沿岸，设置了地域性的“居住栏圈”（Ghetto，隔都），强制实行种族隔离政策。他的祖辈也是种族歧视的受害者。我不知道纳帕夫的祖先是怎么进入俄罗斯的，但我猜想，在排犹情绪十分严重的苏联，犹太后裔能参加苏联文化代表团访问美国，作为音乐家在1989'伦特爵士乐节演出，他即或不是顶尖儿好手，也是在全苏联数得着的人物。

那天下午，我给学生上钢琴课，他在窗外张望，我未在意，我分不清他是不是美国人，美国的犹太人太多了。晚上，在威廉学生中心联欢，我参加伦特爵士乐队，奏非洲音乐，他参加苏联乐队，奏俄罗斯民间音乐；这时我才知道他是苏联人。场间休息，不经意，我们彼此突然发现面对面地站着。我用俄语跟他打招呼，他用英语回答我。我们聊了起来。我竭力挖掘昔日学过的俄语单词，他竭力



寻找自己知道的英语。

“你是日本人？”

“不，中国人。”

“大陆的？”

“大陆的。”

“下午我看见你在教课。”

“窗外是你！”

“是我，我忌妒你。”他的英语很可怜，我想他是找不着合适的英语词：我，一个中国的教授，在美国大学当助教，有什么可嫉妒的。

这话使我很尴尬，但我明白他想说什么，我握住他的手，摇了摇。一位衣着整齐先生似乎不经意地靠近我们，在联欢会上穿得那么严肃，肯定不是美国人。纳帕夫马上用俄语跟他说话，我一句也听不懂，我的俄语比纳帕夫的英语还可怜，中学六年的功底已随那个时代飘然而去。显然，我是多余的人，我佯装不经意，独自离去。散场以后，我找到麦克·史密斯教授，问清了他叫亚历山大·纳帕夫，住在伦特大学假日饭店。我们几个同学都想跟他聊聊，了解苏联的爵士乐。

历史无声而无情地记录着一切。极具讽刺意味的是，纳粹德国也禁止爵士乐，但给爵士乐定的罪名令人哭笑不得。1933年3月，希特勒上台还不到两个月，就明令德国铲除爵士乐，他认为爵士乐是“颓废音乐”，是“文化布尔什维克的犹太的最后残余”。对希特勒这个20世纪的魔头、人类历史的罪人，我们说话大可不必客气，这岂止是偏见，简直就是对爵士乐的强暴。有人认为这纯粹是把个人趣味强加给八千万德国人，并变成法律，是野蛮行为，在人类文明史上是空前的、极荒唐的



(赵鑫珊：《希特勒与艺术》，1996年)。话很到位，德国法西斯极权主义的哲学奠基者是黑格尔，黑格尔那倒立的辩证法固然是人类思维的最高形式，掌握了这种锐利无比的思想武器固然可以攻无不克战无不胜，但随之而来的是对历史/现实的政治实用主义，戴上黑格尔这副有色眼镜，人类文明自石器时代以来积累的点滴进步顿时就一钱不值，成了砧板上的肉，想怎么剝就怎么剝。如果我们不如实指出德国法西斯极权主义的这个思想基础，就不可能刀刀见血地批判对人类理性的践踏。从人类的理性出发，现在我们已经聪明到不再给某种音乐贴简单的阶级标签了。

事实上，爵士乐不是资产阶级的，也不是犹太人的，更不是布尔什维克的，而是被美国社会歧视的黑人——真正的无产阶级（他们的祖先甚至是奴隶）——搞出来的。它出现以后，美国的上层社会——真正的资产阶级——对之持否定态度，并以陈腐的种族观念来排斥它，认为黑人无非是引进了一团滑稽的稀奇古怪的声音而已。当时，“爵士乐伤害”、“原始”、“一堆杂乱的节奏”、“怪诞”、“神经质”、“诱惑而有害”之类的贬词常用于表达他们的鄙视。爵士乐一出现，就受到文化人的攻击，被指责为邪恶的象征。这种排斥贯穿了整个二三十年代，明确地与种族歧视连在一起，就连黑人的种族特征也成了攻击的内容：这种新的音乐被称为“乌班吉嘴唇吹出的声音”——乌班吉是非洲西部的一条河，“乌班吉嘴唇”指黑人外翻的嘴唇。今天，我们对此难以置信：爵士乐不是美国的音乐吗？自由民主如美国者也会这么刻薄地贬低它？然而，这是事实。一直到犹太天才乔治·格什文出现以前，爵士乐都进不了美国音乐厅的大门。这是一场三面夹攻的冤案。

另一方面，许多美国黑人出于其非洲文化背景，一些白人学者出于其人类历史的理性观念，则从完全不同的角度来看待



爵士乐。他们认为，爵士乐如同黑人灵歌和布鲁斯一样都是黑人和黑人民俗的典型的天赋产物，在20世纪的音乐节奏革新及和声发展的第一个浪潮中起了引导作用，是革命性的发展，是美国黑人挣脱枷锁的组成部分，争取自由是维系爵士乐的具有历史意义的铁锚。

20年代末至30年代，爵士乐作为一种音乐艺术形式，其声誉越来越高。40年代末，不同种族的城市居民，仍不动声色地看待黑人，总觉得黑人对爵士乐的爱好不过是故作姿态的离散的时尚，很快就会过时。一些重要的杂志亦仍持观望态度，不肯轻易评论；五六十年代，随着反种族歧视的斗争如火如荼地在美国南部兴起，他们开始表现出一些较为肯定的看法。这时，美国国务院陆续派出爵士乐队到国外充当友好使者，展示美国文化的活力和“民主传统”，这种政府行为等于肯定了爵士乐的文化地位。

黑人乐手宣称：“真正的美国音乐是从爵士乐开始的。”事实上，对他们来讲，爵士乐就是他们的灵魂和历史，他们支撑着非洲的文化传统，承担着荣耀非洲祖先、使黑人文化永垂不朽的使命。评论家们认为，爵士乐是新大陆黑人争取自由的斗争必不可少的组成部分，爵士乐将作为美国黑人的文化史、价值观和世界观而放射光芒。

真正的音乐必须满足人的精神需要。用哲学加以抽象：对现实进行绝对彻底的否定，这种描述既包容“Смела, товарищ, в ногу!”（同志们，勇敢地前进！苏联革命歌曲），也涵盖“Deep River”（深深的河，美国黑人灵歌），二者都是人类特定时间、场合的产物，适应特定的需要，都充满理想。音乐人类学认为，人类的音乐文化应该是平等的，应该从社会语境去理解人们的音乐，不要把自己的价值观念强加给别人——任何人都愿被别人的信仰拯救。事实上，只有在人的



尊严被承认，同时，旗帜鲜明地反对对人性本身的亵渎时，我们才不辜负流逝的半个多世纪，才会有所前进，有所收获。我们应当成熟到这样的程度：不用我们自己时代的学理去诋毁前人，而只是恰如其分地描述事实，但同时必须认识到不同时代的音乐自有其产生的社会根源，任何描述的起点都在历史中，描述自身也会成为历史。短短几十年后我们已经发现，今天人们竭力保存、欣赏和研究的音乐，竟然是他们昨天还横加指责的东西。这有点令人啼笑皆非，但在客观上提醒我们，面对历史，要小心，我们躲不开它。

“爵士”下贱的故乡“思多丽村”

Jazz，不知哪一位先生翻译时把它译成了“爵士”，阶级阵线顿时混淆起来；其实，它的出身十分卑微，根本配不上这么个贵族的头衔。1917年，美国《文艺文摘》注意到“一个奇怪的词现在广泛用于流行音乐业，那就是Jazz，它主要用来指一种乐队”。事实上，这个词第一次公开使用、拼写为Jass，是指伴奏舞蹈的乐队。1915年，一个来自新奥尔良的舞蹈乐队，在芝加哥的羔羊咖啡馆演出。他们的招贴海报写做“布朗的南方Jass乐队”。这个词的起源，有很多解释，人们竭力挖掘它的出处，包括从法语或非洲土语中找源头。切斯在《美国音乐史》中认为，最可信的说法是，“该词是英国伊利莎白女王时代Jass一词的讹误，曾用于妓院的土话中”（查尔斯·史密斯著《爵士乐实录》，p. 4）切斯说：“该词最初有性的涵义，这没有什么疑问。”19世纪末，Jass是脏话，存活在新奥尔良的下层社会（切斯：《美国音乐史》）。当妓女揽客时说“Is jass on your mind?”完全就是一句脏得不能翻译的话，不了解美国社会生活的人根本理解不到它的涵义。



伦特大学规定，所有理工科学生，每学期必须选修三个以上学分的人文课程。麦克·史密斯教授在伦特大学开爵士乐赏析课。这门课是全校最热门的选修课——听听音乐就能拿学分，谁都愿意。校方只好对选修的人数加以限制，最多不超过 500 人；然而每学期都爆满，需要提前两个月注册选这门课。伦特大学没有这么大的教室来上课，就把课堂设在学校的电影院里。每次上课，场面十分壮观，来自不同系、科的几百名学生热热闹闹凑到一起，然后安静地坐在电影院里欣赏爵士乐。每次上课，麦克·史密斯教授需要三位助教，点名、放幻灯、放音乐，必要时，这三位助教全部参加现场演出。

我们可以给麦克·史密斯教授的这门课算账。500 个学生，每人 3 个学分，每个学分交 270 美元。就这一门课，校方每学期的收入达到 40 万美元！

盲人学生杰米·邦德终于挤进了选修的行列，上个学期一开始，他就在打电话联系这个学期的选修。第一堂课，杰米·邦德早早就来了，坐在第一排，带着他的录音机。他上课全靠录音机，录下来以后，他回家把内容全部打成盲文，然后把它们背下来。关于爵士乐的起源，他录下并背下了这样的内容：

“关于 Jazz 一词，有各种说法，有人说是音乐家的名字；有人说是 1915 年一个海报画家的发明；有人说这是香水；有人说这个词有性的暗示，是黑人词汇；其实它是古英语脏话，不是黑人的发明。第一次用这个词做广告的汤姆·布朗是白人！这个词的发明专利应该奉还给白人。后来有人发表文章，把这个词解释为性交的民间口语“吹喇叭”。这是对爵士乐最无耻的攻击，我们消受不起，只



有口交者才会把他们的术语运用到学术研究上来。当无法否认这一音乐形式对人类的贡献时，就只好用脏话来贬低黑人的音乐天才、活力和想象力。屁话！”

这是麦克·史密斯教授上课时说的话。

事实上，没有一座城市可以宣称自己是爵士乐惟一的诞生地。被称为爵士乐的这种音乐植根于整个美国南方，南方的文化、社会以及种族状况是它产生和发展的基础。存活在美国民间音乐中的非洲音乐因素，野营布道会中的灵歌和圣歌的“热”节奏，布鲁斯的形式和音调变化，“搓衣板乐队”的即兴演奏，为葬礼、游行和野餐演奏的铜管乐队对老旋律的“戏耍”，这一切全是爵士乐的祖宗。早期的拉格泰姆音乐家，对爵士乐的出现有着极大的影响，他们统统来自美国的南部，却不是一个地方的人。文化不是一朝一夕某个人的发明。过去有关爵士乐历史的叙述，总是要我们相信，它是一天早上突然在新奥尔良某个酒吧或妓院里发现的一个杂种婴儿，这小家伙嗓门大，节奏猛，生命力旺盛，哭着喊着来到世上，十来岁就把声音传遍全世界。其实，早在第一张爵士乐唱片诞生以前几十年，一种迥然不同的生机勃勃的大众音乐已经占领了全美国，爵士乐不是在某个特定时刻发生在新奥尔良的孤立事件，而是非洲文化和欧洲文化经过了两个世纪的对抗、碰撞，近50年的孕育，才整合出的人类音乐。

尽管如此，我们仍然可以把新奥尔良看作爵士乐的摇篮。1803年，美国从拿破仑手中买下了法国在北美洲的殖民地路易斯安纳和佛罗里达，总价1500万美元。按现在的观念，这便宜得不可思议，但当时的美国政府拿出这笔钱也很吃力。

新奥尔良在路易斯安纳州，新奥尔良的地理因素——密西西比河的人海口，北部宾夕法尼亚州的阿勒根尼河、俄亥俄州



的俄亥俄河，发源于西北部的密苏里河、阿肯色河、红河，中部的田纳西河，全部汇流到这里；它的经济因素——南来北往的物资交流中心，连北方明尼苏达州、西北内陆怀俄明州的土产，或匹兹堡的钢铁，都会运到这里；它的人口因素——各种族的杂居地，欧洲人、非洲人、拉丁美洲人，包括他们杂交出的混血后裔，全都在这里生活；它的社会因素——营垒分明的社会阶层，有钱人住东区，穷人住西区，码头区则挤满连家都没有的苦力；它的军事因素——美国南部最大的海军基地，美利坚合众国控制墨西哥湾和加勒比海的战略意义要求在这么一个地方有这么一个军事重镇，当然妓院随即也开到了基地门口，这对美国军队的战斗力意义重大，然而对爵士乐也同样意义重大；所有这一切，汇聚成一个文化繁殖的高潮。

南北战争以后，美国南方 11 个州“邦联”的军乐队全部被解散，于是黑人有了机会和可能得到欧洲乐器，遣散的军乐队给他们提供了大量的二手货。常规欧洲乐器，如小号、短号、黑管、长号、小军鼓、大鼓等等（请注意，这些都是爵士乐常用乐器），流散到黑人手中，黑人甚至有了自己的钢琴。以前这些乐器对黑人来说是玩不起的奢侈品，现在既便宜又货源充足，几乎每个黑人都有一件。乐器不是摆在家里看着玩的工艺装饰品，有了就要演奏，当然最好是能用它挣钱。19 世纪下半叶，黑人军乐队雨后春笋般地在新奥尔良出现；1881 年，美国第 22 任总统詹姆斯·加菲尔德（James Abram Garfield, 1831~1881 年）去世，新奥尔良的葬礼游行队伍中居然有十几支黑人铜管乐队，他们的演奏像模像样，内行人也无可挑剔。同时，在新奥尔良的黑人兄弟会或慈善互助会，以及各种黑人劳工组织都有了自己的乐队；这些乐队的主要活动是给黑人的红白喜事装点门面。如果这些乐队仅仅演奏现成的欧洲音乐，事情也就就此打住，偏偏黑人要别出心裁地把自己



的种族音乐因素加进来，于是新的音乐萌芽了。纵观整个美国史、美国黑人史，我们可以发现事物的必然性。

在1870年到1890年这20年间，黑人铜管乐队在新奥尔良军乐队基础上发展起来，人们通常把这个时期称为前爵士乐时期。关于它的音乐，很遗憾，我们只能就资料和现在的情况加以推测，拼凑出大致的想象。这些音乐多半用于游行和葬礼，乐队伴随灵车，送葬到墓地，沿途演奏一些速度比较慢的哀乐，比如教堂中演唱的标准赞美诗或灵歌什么的。起码现代人是这样，不在送葬时演奏欢快的乐曲，除非死者生前作恶多端，他生命的终结是人们值得庆贺的喜事。死亡对于死者，不见得是痛苦，对于他/她未亡的亲人才是痛苦。葬礼上表现的这种痛苦，当然是人们真情的流露。死者下葬，悲切就多半随之埋到了墓穴中，人们回到现实，操心自己应当操心的一切。然后，音乐也改变情调，成了另一种欢快的风格，起码当时的黑人是这样：从墓地返回的途中，乐队一般都演奏热烈欢快的曲调，而送葬的人们一边跟着乐队走，一边随着音乐跳舞。这样做的目的是希望大家不要太过于悲痛，绝不是庆贺那个人的死亡。19世纪末，人们随身带着雨伞，这是英国淑女和绅士必需的装备，美国人当然风从这一欧洲时髦，黑人也不例外，他们送葬也带着雨伞。于是，回家路上的葬礼队伍，跳起舞来雨伞翻飞，绅士的大黑伞和女士的小花伞此起彼落。从资料看，我们应特别注意“二线乐队”，他们多半是一些街头无所事事的孩子，他们中一些人后来成了爵士乐的明星。这些十来岁的黑小厮被乐队那些亮晃晃的乐器所吸引，拥在乐队的旁边或后面凑热闹。他们或跟着吹口哨，或哼哼乐队演奏的曲调，或用自己的乐器模仿乐队的音乐。后来的爵士乐短号王奥利弗回忆道：“只要有葬礼，我们就去跟着乐队跑，他们那些耀眼的乐器使我们这帮孩子着迷。”在这种“二线乐队”中，肯定



出了不少爵士乐高手，奥利弗就是其中之一。俗话说：跟什么人学什么人，跟着巫师就学跳神。他们从小就捡会了很多东西，这些东西铭刻在心里，永远驱不散。

明确地说，当“热”节奏铜管乐队开始用于舞蹈伴奏，爵士乐的时代开始了。从前人们跳交际舞习惯用弦乐队伴奏，偶尔加上钢琴或木管乐器（黑管、长笛什么的），奏点甜甜蜜蜜的音乐，换句话说，不用有强烈切分节奏或音响刺耳的音乐。这是几个世纪以来的习惯，也是人们共同的音乐审美标准。当“热节奏”铜管乐队极富冲击力的音乐在舞厅释放出来，美国大众音乐的革命就开场了。这场革命发生在 19 世纪 90 年代——Gay nineties！寻欢作乐的十年。

人们普遍认为爵士乐最先产生在新奥尔良的红灯区——著名的“思多丽村”。1887 年，新奥尔良市议会通过一项法令，把分散在市区的妓院统统集中到几个街区。这个出售“欢乐”的区有 38 条街，后来被人们讽刺性地叫做“思多丽村”——提出这项法案的议员的名字（Storyville）。这位议员的初衷是想把有组织的犯罪驱逐出城区，根本没想到自己的姓氏反而成了肮脏的代名词。思多丽村很快兴旺起来，成为邪恶的渊藪。很多黑人乐手在这里的酒吧、妓院找到了工作，为人们演奏音乐。正如妓院出售的欢乐不需要诗意，嫖客们也不想在那些甜蜜的音乐中跳舞，而是要一种新的、有刺激性的音乐，正好，那就是“热”节奏音乐。在新奥尔良西区，几乎每家酒吧都涌流出这种音乐。当时有人写道：“啊，这就是思多丽村！当我放下提包，浏览它那粗俗的华丽时，音乐的滚滚热流包围了我。我的心跳也跟那音乐的节奏一样不规则了起来。”

1914 年，第一次世界大战爆发。1917 年美军参加协约国部队，到欧洲作战。8 月初，美国陆军部长发布命令，禁止在军事禁区方圆 5 英里以内开设妓院。9 月 24 日，海军部长也



发布同样内容的命令；10月1日，海军部长通知新奥尔良市长，封闭思多丽村，所有妓院必须在11月12日前停业，否则就是违法，军方将采取行动。限期到达之前，妓女们高高兴兴地成群结队离开思多丽村；11月11日24点前，最后一辆车子满载妓女和她们的仆人，驰离这个即将被隔离的地区。为了对付预想中的麻烦，军队做好了平息动乱的准备。但一切都顺利，没有出现什么骚乱。事实上，妓院由集中改成了分散。谁都明白，它们不过是搬到不同的街区重操旧业而已，用不着跟军事长官较劲。与之同时，乐师们也随即分散开来。军方的命令使这种热腾腾的音乐开始了征服世界的旅程。

据说，1913年，黑小厮路易斯·阿姆斯特朗13岁。元旦前夜，他偷了自己某位“继父”的0.38毫米口径警察专用手枪，为庆祝新年放了5枪。法律禁止在市区鸣枪，他被抓进监狱关了5年。1918年，已经长成小伙子的路易斯·阿姆斯特朗出狱，他随即到酒吧爵士乐队当了小号手，随即娶了位太太。这位太太一直是妓女。阿姆斯特朗后来被尊为爵士乐乐圣。遥想乐圣当年，那绿帽儿如雨。阿姆斯特朗的母亲——老阿姆斯特朗夫人是妓女，住在思多丽村；而他自己的妻子也是新奥尔良人，阿姆斯特朗太太在思多丽村开始自己的皮肉生涯；他吹短号的师傅兼保护人奥利弗也是新奥尔良人，奥利弗先生跟在灵车后面学会了音乐。

1887年，思多丽村出现，1917年消失。封闭思多丽村之前半年，1917年3月17日，第一张爵士乐唱片问世。思多丽村存在的时间正好跟爵士乐的兴起相吻合。确凿的事实是，很多黑人音乐家在思多丽村找到了工作，那里财源滚滚，没有种族偏见，欢乐的需求永不衰竭。他们生活在光怪陆离的淫秽环境中，为满足人们的需要，演奏一种新的音乐。爵士乐产生在思多丽村，这是普遍流行的说法，但至今没有人能痛快淋漓地



揭示出其中的细节。如果有详细的材料，那肯定很刺激，值得庆幸的是有关下流场合的材料至今没有出现，谁也说不清它究竟怎样产生的。这里，我们可以肯定地说，爵士乐包含着各种音乐成分，有着复杂而又广泛的社会背景，思多丽村的环境比较典型，但它绝不是决定性的原因。美国社会长期排斥黑人音乐家，根本不接受他们的音乐，思多丽村给他们提供了鼓励和支持，让他们有了充分发挥的机会。如果没有思多丽村，也会在其他什么地方出现个什么思佳丽村，黑人传承的非洲音乐DNA终归还会迸发出光芒来，它或许会叫其他什么名字，但终归是黑色人种对人类音乐文化的贡献。爵士乐这么个下贱的出身，给贬低它的美国文化精英们提供了炮弹，他们说，在这么个下流的地方能有什么好东西？猛烈的道德炮火轰向爵士乐。直到1925年，才有一个勇敢的声音出现，它向社会宣告：“爵士乐不是必然通向地狱的大门！”发出这个声音的人，是位人类学家，他叫弗兰茨·博厄斯（Franz Boas, 1858~1942年），是出生在德国的犹太裔美国人。他认为任何文化都有自己的历史特性（historical particularism），应该从它的历史和内涵出发，在它自身的文化语境（承前启后的社会环境）中研究它的价值。此论一出，犹如一颗炸弹扔进文化界，至今余震未消。

伦特市公众监督委员会诉麦克·史密斯教授课堂涉黄案轰动全校。

伦特市有80多万人口，跟美国其他大城市一样，该市有一个公众监督委员会。一些思想保守的离退休老人每天监视着公共媒介，一个脏字都不放过。按照他们的标准，My God——“我的上帝”这种感叹都属于不应出现于公众场合的不雅字眼。他们是公共道德的卫士，绝对不能容忍史密斯教授屡屡在课堂上说脏话。他们掌握了史密



斯教授污秽言论的证据，起诉到阿勒根尼县法院，要法律出面制止这种有伤风化的行为。诉讼要求是停止史密斯教授的教职并予以处罚。

接到法院传票和起诉书副本，史密斯教授说：“Up your ass, feebleminded ofays! Up your ass”（蹶起你的屁股吧，低能的白人，蹶起你的屁股——爵士乐手查理·派克的名言，ofay 是黑人对白人的蔑称）。骂归骂，他仍聘请法律系系主任古列姆教授（意大利裔白人）为他的诉讼代理人。

爵士乐先驱

最先出现的爵士乐，是伴奏舞蹈的音乐。

在新奥尔良，伴随爵士乐出现的最有特色的人物是查尔斯·巴迪·博尔登（Charles “Buddy” Bolden, 1868 ~ 1931 年），巴迪是他的绰号，意思是“哥们儿”。博尔登原是位黑人理发师，业余时间学会了吹短号。19 世纪 90 年代，他组织了一只乐队，给舞蹈和游行伴奏。这是个小乐队，大约有五六件乐器，包括短号、黑管、活塞式长号（后来为了演奏滑音，被拉管长号取代）、吉他、贝司（低音提琴）和鼓。这成了早期爵士乐乐队的标准编制。这支乐队存在了十多年。在这段时间里，巴迪·博尔登成了最受欢迎的人物。关于他有很多传说和轶事，黑人音乐家们把他当成偶像来崇拜，在回忆录中编造了不少神话。他的乐队培养了很多重要的爵士乐乐师。1895 年到 1899 年期间，威廉·邦克·约翰逊（William “Bunk” Johnson, 1879 ~ 1949 年）在这个乐队吹短号和小号，后来退出了。1940 年，威廉·约翰逊 61 岁时回忆道：“巴迪根本不识谱，当然，他绝对是乐队的灵魂，在音乐结束前他甚至可以演奏 6 个



升号的调……我们在游行队伍和广告车上演出，5 英里以外都能听到巴迪的号声……”这显然是夸张，时至今日，功率最大的扬声器，声音都传不到 16 里以外。请注意，约翰逊的绰号“邦克”——“bunk”，意思是用假东西哗众取宠。对有关巴迪·博尔登的资料进行筛选，剔除那些不切实际的铺陈，我们可以如实地说，巴迪当时获得极大的成功，名声很大；当然不是号声大，真要能传十几里远，那不是短号声，而是雷声或炮声。

1905 年左右，巴迪的事业走到顶峰，他被称为“短号之王”。巴迪酷爱杯中物，喝起来没有节制，酒精最终也毁灭了他。1906 年，他表现出精神病的症状，医生们对他进行诊断后，确认他患上了夸大妄想狂。有时，优美的音乐从他的短号中流淌出来，但突然间他会不着调，不知吹些什么东西，使整个正在演出的乐队很难堪。有一次他喝醉了，仍要上台演出，疯狂地吹了一些莫名其妙的音，然后烂醉如泥地倒在台上。在爵士乐中，乐队领奏者极为重要，全乐队不过是烘托他，他天才的即兴变奏是乐队演奏和声的路标。博尔登无法担任领奏就不可能再当乐队的头儿，乐师们请他“下课”，另外推举了一位队长。巴迪失去了工作，也不可能再当剃头匠，他很快堕落成了一个无可救药的酒鬼，贫困交加。1907 年，他完全精神错乱，被送进了杰克逊城的精神病院。他在那里一住 25 年，再也没有出来，最后在医院终了一生。资料表明，巴迪在十多年的音乐生涯中，从来没有在妓院演奏过。

“哥们儿”博尔登被酒精断送以后，另一位短号手弗雷迪·克帕尔德 (Freddie Keppard, 1883~1932 年) 接替了他。克帕尔德的乐队叫做“奥林匹亚乐队”。这支乐队拥有一些著名的爵士乐乐师，路易斯·大眼尼尔森 (Louis “Big Eye” Nelson, 1885~1949 年)，西德尼·贝切特 (Sidney Bachet, 1897~1959



年)，这两位吹黑管；威利·圣迭哥弹吉他，祖·罗伯特逊吹长号，乔·奥利弗吹短号。这是一个相当强的阵容，几乎囊括了当时的一流乐手。在新奥尔良当然还有其他一些乐队，比如巴亏特的“求精乐队”，奥斯卡尔·爸爸塞勒斯丁的“晚礼服乐队”，等等。塞勒斯丁（Oscar “Papa” Celestin, 1884～1954年）的乐队在晚礼服舞厅演出，是全城声誉最高，最火热的乐队。多兹兄弟——乔尼·多兹（黑管手）和瓦伦·宝贝·多兹（鼓手），当时都在这个乐队中，后来他们与金·奥利弗搭伙，造就了永久的名声，现在我们所能听到的最古老的爵士乐，就是他们录制的。在第一张爵士乐唱片录制以前，新奥尔良起码有二十多个乐队在款待和取悦口袋里装满现钱的客人。他们在各种场合演出，如酒吧、舞厅、妓院，满足新奥尔良运河街西边红灯区的需求。现在，在新奥尔良大大小小的酒吧中，则起码有 1000 个爵士乐队在款待和取悦来自世界各地的旅游者。

在当时那些乐队中，最值得一提的是乔·奥利弗，他的本名是约瑟夫·奥利弗（Joseph Oliver, 1885～1938 年），乔是他的昵称，后来被人们叫做金·奥利弗，短号王，他对早期爵士乐影响很大。奥利弗出生在新奥尔良郊区的一个种植园，后来随父母迁到城里。他从小就学会了短号，时不时地跟在灵车后面露一手。二十来岁时，奥利弗已经在很多乐队滚打过，积累了实践经验。1915 年，他组建了自己的乐队，在新奥尔良红灯区捞世界。他的乐队无非是众多“热”乐队中的一支，没什么特别的名气，他的黄金时段还没有到来。1918 年，第一次世界大战结束，奥利弗随黑人移民大潮迁居芝加哥。在芝加哥，奥利弗很快就组建起一支新乐队，他把乐队命名为“克里奥尔爵士乐队”。克里奥尔是 Creole 一词的音译，这个词的意思是指数美国墨西哥湾一带的法国裔白人以及他们和黑人的混血后裔，奥利弗用它做乐队的名字，意思很明显，来自奥尔良的



杂种音乐乐队，一语双关地表明自己的音乐与众不同。在克里奥尔爵士乐队最红火的日子里，奥利弗把一大批玩乐器的顶尖高手收入囊中，黑管：乔尼·多兹，吉米·努恩，巴尔尼·比伽尔德；长号：爱德华·孩子·欧瑞，霍诺勒·杜特利；鼓：瓦伦·宝贝·多兹；钢琴：莉丽安·哈定；1922年，天才的短号手路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong，1900～1971年）加入了这支乐队，不久莉丽安成了阿姆斯特朗的第二位太太，并怂恿阿姆斯特朗离开了这个乐队，这是后话。

1923年，克里奥尔爵士乐队录制了一系列爵士乐唱片，成为爵士乐历史上的重要里程碑。尽管这支乐队在当时就其配置来说已经登峰造极，但我们应当承认，在它录制的一系列唱片中，富于创造性的大师级人物路易斯·阿姆斯特朗，对于早期爵士乐风格的形成和提高，起了决定性的作用。他的演奏标志着独奏演员担纲领衔的时代开始了，独奏不仅成了对乐队核心人物演奏技术和创造力的考验，也成了他们音乐想象力和情感表达的机会。即使是用陈腐的小曲“大黄油和西部鸡蛋人”做音乐主题，阿姆斯特朗的演奏也能独具特色，集中表达自己的个性，十分精致。路易斯·阿姆斯特朗被人们亲热地叫做“萨其玛”。当然，这不是风行全中国的满族点心，而是他的昵称“Satchmo”（Satchmo是satchel mouth——大包嘴的缩略）的音译，笔者借这个现成的中国甜点的谐音表达人们对他的喜爱。路易斯·阿姆斯特朗20年代录制的各种唱片，在世界范围内开创了爵士乐的辉煌，他独特的热情、活力和幽默使他尽领风骚，成为爵士乐历史上“萨其玛大王”。1957年，阿姆斯特朗的传记电影发行，以“萨其玛大王”为片名；同名的一套唱片和一部自传也同时上市。在书中，阿姆斯特朗披露了自己的一生，包括他与一名妓女持续了四年的婚姻。

路易斯·阿姆斯特朗公开宣称他的老师是奥利弗。奥利弗



(图片 32. 金·奥利弗和他的克利奥尔乐队；后排吹短号者为奥利弗，路易斯·阿姆斯特朗在前排半蹲着吹奏拉管小号)

也的确是他的保护人和榜样，当 20 来岁的新手阿姆斯特朗加入奥利弗的乐队时，奥利弗已经在爵士乐界磨炼了十几年。奥利弗给了阿姆斯特朗很大的帮助，帮助他在小号上吹奏独特的“哇一哇”声，帮助他成名，帮助他意识到自己的才能和使命，帮助他离婚；最后，帮助他再结婚。奥利弗帮助他结婚实际上是帮了自己的倒忙，他很快就会领教到阿姆斯特朗新妻子的厉害。奥利弗 1928 年移居纽约。在纽约他开始走下坡路，他再也没有一流的乐队了，只好拼凑几个人继续录制唱片。这些唱片明显不如他早期的作品，销量并不好。最后，奥利弗回到心爱的南方，默默无闻地在萨凡纳去世。他从一个默默无闻地在黑人贫民窟厮混的穷小子成了一个巨人——爵士乐王国的开国元勋，在爵士乐史上的地位无人可以攀比。他的天赋使他成功，商业发明——唱片——使他不朽，至今我们还能听到他组织起来的声音。他的音乐被称为古典爵士乐，他留下的名作有：《运河街的伤感》，《和谐的伤感》，《爵士乐博士》，《西区的伤感》，《糖脚爵士舞》，等等。



在讨论布鲁斯时，我们曾提到费迪南·莫顿（Ferdinand Morton），艺名“果冻卷”。莫顿也是新奥尔良的音乐家，20年代随移民大潮去了芝加哥。从1923年到1928年，果冻卷莫顿在芝加哥也十分活跃，他组织了一支稍微小一点儿的乐队，命名“红辣椒乐队”，这个名字明摆着说他们的音乐是“麻、辣、烫”，喜欢刺激的人可以大快朵颐。从红辣椒乐队的成员来看，有些乐手同时兼着两份儿活，既在奥利弗的乐队干，也在果冻卷莫顿的乐队干，事实上他们就是一伙人；另外，从两支乐队共有的产品——布鲁斯和爵士——来看，其实，这伙人干的是同样的买卖。所以，阿姆斯特朗说：“就我看来，它们是一回事儿，钢琴曲叫拉格泰姆，伴奏跳舞叫爵士，伴奏唱歌叫布鲁斯，只不过名字变了，而本质没变，都是黑人的玩艺儿。后来这些东西征服了世界，得到了全世界的承认，我们荣耀了自己的非洲祖先。”

果冻卷莫顿这家伙是个全才，钢琴独奏，他录制了《搬运大王顿脚舞》；唱布鲁斯，他录制了《妈咪的伤感》；搞乐队配器，他录制了《乔先生》；干作曲，他写出了纯器乐布鲁斯。他的活动证明了他的创造能力。事实上，他的能耐不仅在此，除了他干的那些上不了台面的丑事，比如赌场当“老千”、妓院做皮条客之类劣迹，他还能说会道，这比许多爵士音乐家高出一头。1938年，美国音乐学家阿兰·洛马克斯对他进行了一系列的采访。果冻卷先生在采访过程中所说的一切，简直就是一部非正式的爵士乐史；他对爵士乐的美学见解——爵士乐体现着美国黑人的价值观念，这价值观是美国黑人的特殊境遇“栽培”出来的，让学者刮目相看。全套材料现在仍保存在美国国会图书馆，任何人都可以借阅。后来，洛马克斯根据采访笔记写了一本书，1950年正式出版，书名就叫《果冻卷先生》。这本书奠定了莫顿在爵士乐史上的地位，这地位虽然不



如他自己吹嘘的那么重要，但也相当值得考虑。他只活了 56 岁，1941 年他死后，不可能再有演出活动，声名却反而有增无减，攀升到仅次于阿姆斯特朗和奥利弗的地步。从“Gutter people”（下层社会人士）中冒出来的果冻卷先生似乎是否打正着。其实，歪打正着最杰出的例子是“萨其玛大王”——路易斯·阿姆斯特朗（见第八章 数风流人物）。

他们又拿走了——白人的爵士乐队

在爵士乐兴起的年代，也有白人乐师，他们演奏的音乐多少有点类似早期的新奥尔良爵士乐。这得归功于新奥尔良出生的乔治·维托·莱因（George Vital Laine, 1873 - 1960 年），他使得这种音乐闻名全美国，被叫做南方音乐（常见的中文出版物把它音译为狄克塞兰德音乐），他本人也得了个绰号“杰克爸爸”。1888 年，莱因组建起自己的乐队。开初他们不过演奏点司各特·乔普林创作的拉格泰姆音乐，或模仿一下黑人顿脚舞音乐。他的乐队包括短号、黑管、长号、贝司吉他和鼓。莱因本人打鼓。他们混得还不错，几年后扩建出规模较大的铜管乐队，杰克爸爸成了乐队的头儿，一位也是出生在新奥尔良的短号手——多米尼克·拉·罗卡（Dominick La Rocca, 1889~1961 年），加入了这支乐队，罗卡也是白人。

差不多同时，另一位新奥尔良的白人音乐家，长号手汤姆·布朗（Tom Brown 1890~1958 年）组建了“南方乐队”。1915 年布朗带着这支乐队去芝加哥，同年 6 月在羔羊咖啡馆开张演出，于是在报纸上出现了我们提到过的那张广告，这是有关爵士乐队出现年代的最早的证据，在这广告上“爵士”拼写成了“Jass”——一个古英语下流词汇。不知道炮制广告的人是有意贬低还是无意拼错，反正一场永远扯不清的名誉损害



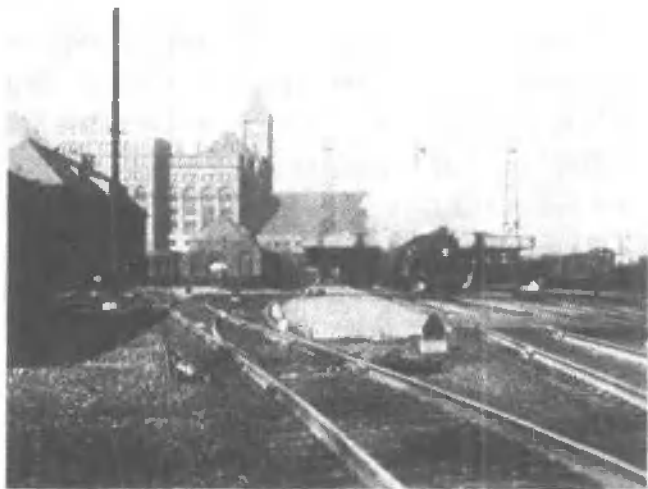
之争就此开始。

布朗乐队的成功，使得芝加哥的老板们去新奥尔良网罗更多的爵士天才。更多的爵士人也把芝加哥当成了打天下的第一站，一旦能在这里站稳脚跟，得到人们的承认，那全国性的财源也就大开了。1916年，芝加哥的一位老板跟黑管手阿尔赛德·“黄色”·纽兹和另外4位乐师签约，组建新乐队，命名南方爵士乐队，在西勒尔咖啡馆开奏。罗卡也在这支乐队吹短号。后来罗卡很快得到一个昵名“尼克”，这就是说，他成名了。尼克·罗卡随即建起自己的乐队，取名为“正宗南方爵士乐队”，自己当头儿。1917年，尼克·罗卡这伙人跑到纽约，在雷森韦伯餐馆开始了激动人心的表演。正是他们开创了一个新时代——3月17日，爵士乐第一次录制唱片。1917年以前新奥尔良的爵士乐是个什么样，永远成了历史的悬念，但一伙白人成了黑人爵士乐的唱片始祖，却是事实。这似乎是历史的玩笑，现在人们讨论爵士乐的音乐特点，只能从白人尼克·罗卡录制的唱片开始。罗卡的正宗乐队留下的唱片包括：《老虎戏耍》、《雷森韦伯戏耍》、《伯纳德的伤感》、《爵士舞厅》、《鸵鸟步态舞》和《黑管果酱》等等。

1919年，第一次世界大战刚结束，罗卡便带着自己的乐队杀到英国，让欧洲人领略到了爵士乐的冲击力和刺激，给战后的欧洲音乐界扔下一颗颗重磅炸弹。从此以后，美国爵士乐队成了欧洲最受欢迎的美国文化使者。好景不长，该乐队1925年散伙。到了1936年，罗卡重出江湖，又组建一支乐队，为胜利公司录了一批唱片。两年后，49岁的罗卡突然换一个活法，改行作了建筑商，业余时间偶尔写点音乐。罗卡69岁时关了建筑公司退休。1961年，病中的罗卡把自己的大事记捐赠图雷恩大学图书馆，要给历史留下证据。他抱怨爵士乐历史研究者忽略了他对爵士乐的贡献，论及爵士乐先驱，只谈黑人



乐师，这不公平。他说：“我开始爵士乐职业生涯吹短号时，未来的短号王奥利弗还兜着尿不湿。”其实，他错了，奥利弗比他大四岁。应该反过来说，奥利弗开始吹短号时，罗卡或许还偶尔尿床。



(图片 33. 20 年代的芝加哥)

尽管音乐家们纷纷跑到芝加哥，但南方或新奥尔良永远是他们共同的招牌。第一次世界大战结束后，美国成了最大的赢家，社会生活弥漫着轻松的气氛。随着唱机的日益普及，民众需要更多的音乐家。芝加哥不知冒出了多少南方、新奥尔良乐队，不过大多数音乐家都在爵士乐史上悄悄流逝了，留下痕迹的只是别出心裁的人。

1921 年，新奥尔良小号手保罗·梅尔斯 (Paul Mares, 1900~1949 年) 也拉起自己的乐队，取名“新奥尔良节奏之王”。1923 年，他们开始录制唱片。果冻卷莫顿给这支乐队当音乐指导。当然，他时不时也参加录音，弹弹钢琴，并把自己



的作品交给乐队演奏，顺便也就录成唱片。新奥尔良节奏之王乐队有了富于创造性的音乐指导，在爵士乐史上也留下创造性的一笔——第一次把萨克斯管引入爵士乐队，安排在旋律声部。这一做法很快流行开来，各个乐队纷起效尤，从此萨克斯管成了爵士乐队永远的主角。在正规的欧洲古典管弦乐队，没有萨克斯管的席位。萨克斯管的声音太具特色，不容易跟其他乐器糅在一起，而把它用在爵士乐的旋律声部，这一招正是音乐指导果冻卷先生的大手笔。但果冻卷莫顿宣称说他是爵士乐的“发明者”，至今没人接受，爵士乐绝不是哪一个人的发明。

南方乐队、新奥尔良乐队所演奏的音乐，最终还是传统的新奥尔良风格。尽管他们在北方打开局面，出尽风头，但一群芝加哥的年轻人很快就蜂涌上来接班。这伙人以阿尔伯特·爱德温·康顿为首，几乎都是同一所学校出来的学生，他们被叫做“奥斯汀高中帮”。他们组建了两支乐队，一支叫“芝加哥节奏之王”，另一支叫“芝加哥人”。显然这是与南方人对着干的一帮人，他们是北方人，不愿意再用南方之类的招牌。1927年，“芝加哥人”乐队录制了一批唱片。此时，黑人布鲁斯女歌手贝丝·史密斯正在大红大紫，她的伴奏乐队是奥利弗、阿姆斯特朗这一帮黑人爵士高手，“芝加哥人”能挤进唱片市场，拿下份额，可见他们实力不弱。尽管他们标榜北方，但爵士音乐史专家仍把他们的音乐归入古典芝加哥南方风格类。

在历史上有影响的芝加哥白人爵士乐队，还有一个是“狼獾乐队”。这支乐队有一位明星级的短号手列昂·俾斯麦·贝德贝克（Leon Bismarck Beid，1903～1931年）。从这个名字看，他应该是德国裔，这位把德意志铁血宰相俾斯麦用作自己中间名的小伙子，花了不少时间来研究黑人大师级爵士音乐家，他把金·奥利弗、路易斯·阿姆斯特朗的演奏琢磨透了，然后登场献艺。他反过来影响白人乐手甚至黑人乐手，成了第一位被黑



人爵士乐手欣赏和模仿的白人乐手。他只活了28岁。贝德贝
克生于纽约的一个中产阶级家庭，父亲是位成功的煤炭商。贝
德贝克3岁就开始学钢琴，与新奥尔良来的爵士音乐家不同，
贝德贝克在14岁以前根本没有接触过爵士乐。他跟着唱片模
仿，学会了吹短号，一吹起爵士风格的音乐就如醉如痴，神魂
颠倒。他的家庭反对他钟情爵士乐，1921年，把他送到正规
的音乐学校——芝加哥郊区的湖畔森林音乐学院，希望他成为
真正的音乐家。偏偏在偶尔听到几次爵士乐现场演奏以后，贝
德贝克入了迷，于是经常逃学，不误正业，最终被学校开除。
在帮着父亲工作几个月以后，他愤而出走，正式下海，加入
“狼獾乐队”。

1924年，21岁的列昂开始与乐队一起录制唱片。此后几
年，他在一些大城市流浪，换了不少乐队，但到他去世都没能
加入第一流的著名乐队，如白人本尼·古德曼的乐队，列昂不
过在广播电台录点小东西，或临时给某个乐队打打短工。其中
原因很简单，他是个酒鬼，经常醉得昏天黑地，谁也不敢轻易
跟他长期签约。这位天才，生就一副娃娃脸，十分帅气。列昂
在社会上没有成就大名声，消费者们大多不知道他，但在爵士
乐圈里他却很有名气，连阿姆斯特朗也十分欣赏他。他吹短号
是自己摸会的，经常连指法都不对，然而，他吹出的音色很漂
亮。人们说这音色像敲击高尔夫球球棍般地清脆和谐，像金属
薄片在颤响；说他天生就是最佳第二短号——能恰如其分地烘
托第一短号。在他死后，一位传记作家根据他的经历写了一本
极浪漫的书《带着短号的年轻人》。在这本书里，列昂·贝德贝
克因追求自己的音乐，被社会所遗弃，但他宁可放弃社会为他
规定的生活道路，踏入被社会鄙视的爵士乐圈，用短号抗议社
会对他心灵的窒息，倾诉自己的情感。这样，在公众心目中，
列昂一下子成了“愤怒的二十多岁”的象征，大受欢迎，成了



全美国的传奇人物。他的父母也被这个昔日不争气的儿子感动得一塌糊涂，觉得太不了解他，天才很少能被同时代的人了解，包括真正爱他的亲人也常常误解他，他们十分后悔。其实，书中很多情节是杜撰的。

“正宗南方乐队”是爵士乐的白人流派，凡是在这面旗帜下演奏爵士乐的乐队都是白人乐队。芝加哥“奥斯汀高中帮”的爱德温·康顿于1928年搬到纽约，带领乐队继续演奏爵士乐。14年后，康顿自己开了一家夜总会，面对变幻莫测的时尚，他一直不放弃正宗南方的招牌。其间，本尼·古德曼冒了出来，他的乐队成了最有名气的白人爵士乐队；保罗·怀特曼则宣称要改造并超过“过去年代粗糙的爵士乐”，把爵士乐搬进了正规的大交响乐队，亲自担任指挥；埃尔温·“怒气”·莫尔也在“南方”的旗帜下拉起自己的乐队，在纽约和芝加哥两地来回跑，几年中录了上百张唱片；列昂·贝德贝克干脆就把聚散不定的乐队叫做“他这帮”；事实上，这一大批人的确形成了芝加哥帮。芝加哥的白人乐手吸收黑人爵士乐的养料，添加自己的节奏，混入他们自己的情感，骄傲地称这个新品种为他们自己的音乐——芝加哥爵士乐。于是，白人和黑人，两者的历史作用颠倒了过来，美国白人竟然模仿起受排斥的黑人同胞。这似乎是历史的嘲弄。

爵士乐开始从几个人的小乐队变成大乐队，一个新的时代也就开始了；同时，用黑人的话说，白人侵占的时代开始了：“在爵士乐最困难的日子里，没有一个白人加入这个苦难的行当，但是现在你看看，谁出了名？都是白人。”今天来看，这话充满种族情绪，但在当时，确实表达了黑人在种族迫害下的对立情绪。或许，我们可以这样说，真正的艺术是全人类的。

第七章 三十年风水

除了列昂·贝德贝克外，
白人音乐家没什么主意，只有
黑人音乐家才会搞出新的东
西来。

——杰·伊·贝伦特 1961 年

热闹的曼哈顿——爵士乐的摇摆时代

20 年代，一大批爵士音乐家来到纽约；到了 30 年代，纽约实际上成了爵士乐的大本营。即使在其他各城市会出现特殊的新风格，但只有纽约，才能为美国先。各地的音乐家们，无论白人与黑人，无论有着什么样的背景，都来到曼哈顿，寻找好生活。他们为爵士乐的发展提供了新的方向。随着

大乐队和更复杂的音乐手法出现，乐器组合和管弦乐队的乐器编配安排（专业术语称为配器），成为这个时期爵士乐的重要因素。爵士乐不再是游击队，而是组建大乐队，开始了大兵团作战，向音乐会舞台进军。



（图片 34. 20 年代的纽约哈莱姆区）

詹姆斯·弗勒切·亨德森（James Fletcher Henderson, 1898~1952 年）也来到纽约。亨德森是土生土长的佐治亚州人，在亚特兰大大学主修化学和数学，获得学士学位，他到纽约不是来演奏爵士乐，而是来完成自己的研究生学业。亨德森业余时间到汉迪的乐队参加演出。几场演出下来，亨德森先生就对爵士乐无法割舍，他放弃攻读博士，委身于爵士乐，成了第一位学历最高的专业乐手。1923 年，亨德森建立起自己的乐队；此后数年时间内，他和乐队一直在百老汇的玫瑰舞厅演出。他的乐队包括一些重量级的著名爵士乐音乐家：路易斯·阿姆斯特朗在这支乐队领衔短号，科尔·霍金斯担纲中音萨克斯。这支乐队很快给自己奏出名声，成为第一支靠演奏爵士乐



而获得巨大声誉的大乐队。这在当时的美国，并不容易，大多数舞厅乐队只能通过演奏流行歌曲来获得商业性的成功。爵士乐曾被商业化挤出流行圈，芝加哥帮的埃迪·康顿就抱怨说：“我们惟一能演奏爵士乐的地方是在自己的房间里，惟一的原因是应自己的要求，而不是应听众的要求。”大乐队要想成功只能靠天才人物，亨德森是其中之一，他的智商足以攻读理工科博士。

亨德森不仅给自己的乐队写配器，也给别的乐队写；事实上，他的一些精致的配器确也是给本尼·古德曼的乐队写的。这从另一方面说明，亨德森的配器有相当高的水平。在爵士乐的发展过程中，亨德森可以说是摇摆乐的先驱。他的弟弟霍拉斯·亨德森也在这个乐队弹钢琴，并给乐队配器。当爵士乐由大乐队演奏以后，白人凭借自己的教育优势占了上风。

马休·唐·雷德曼（Matthew Don Redman, 1900~1964年）是出生于音乐家庭的音乐神童：3岁学会吹小号，4岁吹黑管，5岁吹萨克斯，不到10岁，大多数乐队常规乐器，他全都会了。这为他将来在乐队配器上大显身手，奠定了别人无法相比的基础。等到从高中毕业时，他已经开始为乐队写配器。接着，他进了音乐学院，主修理论和作曲。20岁时雷德曼加入了百老汇贝基切分乐队，成了第一位有音乐学院专业文凭的爵士音乐家，他被称作“唐”——意大利人的尊称，大致相当于北京人的“爷”，如二爷、五爷、张爷、刘爷等。当亨德森组建自己的乐队时，唐·雷德曼加入了进来，在乐队吹黑管或萨克斯，偶尔也玩玩其他乐器。

1927年，唐·雷德曼去了底特律，担任“摘棉花者乐队”的指挥，这支乐队的名字仅仅暗示出他们的南方倾向，并不以爵士乐为主奏音乐。但几个月后，唐·雷德曼就把它变成了以演奏爵士乐为主的乐队。1924年到1925年间，他在纽约受路



易斯·阿姆斯特朗的影响太深，无法忘却爵士乐，干脆就把整个乐队的方向都改了。亨德森的乐队中心仍然是独奏者，尽管是大乐队，但全乐队围着独奏者转。摘棉花者乐队就不同了，唐·雷德曼的配器成了中心，一切按他的配器进行，拍子、强弱、音色全部准确地根据总谱要求加以控制，全乐队成了一件乐器，共同实现作曲家的构想。这一套东西是唐·雷德曼在音乐学院学到的，是欧洲几百年来积累的音乐实践和理论的精华。唐·雷德曼的配器和声考究，节奏细腻，具备一切高雅音乐的品格，同时，也保持了爵士乐的特点。唐·雷德曼给爵士乐带来了明显的变化，专业的作曲技巧和纯正的爵士乐特色结合起来，爵士乐的品位被受过专业教育的专家提高了。当然，这也不再是不识谱的黑人乐手奏出的爵士乐了，它被叫做爵士乐的摇摆时代。

在摇摆乐时代，很出了一些名人。黑人也有不俗的表现，但要在专业竞争中拔头筹，有一段专业训练的经历就能占优势，这得首推吉米·伦斯福德（Jimmie Lunceford, 1902~1947年）。伦斯福德也从小就学会乐器，十多岁就在乐队演出。22岁他进入费兹克大学学作曲，接着又进纽约市立大学读研究生，毕业后到孟菲斯教中学。1927年，专业音乐教育工作者伦斯福德建立学生乐队，自己训练这帮孩子。两年后，这拨学生被他调教成了职业乐手，1930年开始录制唱片，音乐由伦斯福德作曲、配器。接着，他带着乐队到俄亥俄州的克利夫兰和纽约州的布法罗演奏了几年，实际上是进一步磨炼提高。1934年，时机成熟，他率领已经琢磨成器的小伙子们开进纽约哈莱姆区，在棉花俱乐部与“公爵”·埃林顿同台演出。这是当时最辉煌的爵士乐舞台，他的乐队成了著名的黑人大乐队，与白人大乐队争辉斗艳。

伦斯福德的乐队，演出阵容整齐，纪律严明，没有黑人乐



手散漫的坏习惯，享有很高的声望。这支乐队是他哺育出来的孩子，演奏员都是他的学生，是这位恩师给了他们一门手艺，把他们这些黑孩子从命中注定的苦难中拯救出来，培养成音乐家，因此，乐手们成名以后仍旧十分尊敬他；甚至在他死后，乐队解散，“伦斯福德风格”的影响还持续了十多年。在伦斯福德乐队出的唱片封套上印着他们的照片：伦斯福德穿一套白色燕尾服，身体对着乐队，举着指挥棒，扭过头来冲着镜头笑，圆脸上，白牙很灿烂；乐队的小伙子们举着乐器，左边是4只萨克斯，右边是3只带弱音器的小号，备用的小号整整齐齐地摆在他们的前面，短号套在这些小号的脖子上，连号嘴的方向都保持一致，正中是3只长号，长号手的头上挂着伦斯福德的大头像，可以清楚地看见他留着30年代常见的绅士小胡子；这一切代表着那个时代，是当时摇摆乐队的典型场面。

在摇摆乐时代，有人对爵士乐必不可少的套鼓进行了改革。此人是威廉·维伯（William Webb，1909～1939年），一个残疾人，他被叫做“小罗锅”。维伯1909年生于巴尔的摩，16岁搬到纽约。19岁维伯开始在一家舞厅的乐队打鼓。这支乐队没有一位明星级乐手，然而也形成了自己独特的风格，主要原因就在于维伯奏出的独具特色的鼓声。维伯先天残疾，没有受过音乐教育，甚至不识谱，演出时他坐在垫高的小台上，是乐队的中心人物。他能记住所有曲子的配器，用他的鼓声给乐队指示配器、音色和强弱变化的切换点。他率先使用特殊的打鼓踏瓣，用右脚打鼓；给叉装上支架，用左脚踩击，这成了踩叉；这样他腾出手来控制更多的鼓，打出各种音色变化和各种强弱组合；他敲击木梆和牛铃给乐队增添新的音色；他敲打鼓边、用钢刷擦吊叉，为速度较慢的独奏乐段伴奏；他把一小节4拍的基本节奏改变为更小的3拍子组合，挖掘出更多的切分可能；他不演奏太长的打击乐独奏段，用魔术般的技巧掀起高



潮后，很快就结束。这一切，至今爵士乐队还在运用，当代人见惯不惊，然而，很少有人知道这些是一个小驼背发明的。这位残疾人，身体虚弱，左肺严重畸形，只有常人的二分之一大，他克服一切困难，把自己全部的聪明才智贡献给爵士乐，成了划时代的人物。1939年，他健康状况严重恶化，回到巴尔的摩，死于肺结核，还差四个月才满30岁。

在摇摆乐时代，我们还可以看到一场天赋与后天教育的较量，较量的结果是，在所有大乐队中，最富于创造性和最有影响的人仍然是个没有受过专业教育的黑人——爱德华·肯尼迪·埃林顿（Edward Kennedy Ellington，1899～1974年）。在美国，他的“官名”——“公爵”·埃林顿，几乎家喻户晓，但他没有进过音乐学校。小埃林顿出生在华盛顿，爸爸是肯尼迪家的仆役长，负责主人全家的起居、用膳、餐具、酒水，等等各种生活杂务，是上流社会的一流仆人。老埃林顿最大的愿望是希望小埃林顿成为一位真正的艺术家。小埃林顿不负厚望，7岁学钢琴，19岁就组建了自己的乐队。磨炼几年后，1923年，年轻的埃林顿到纽约发展。1927年，他在肯塔基俱乐部崭露头角，挣来了自己的绰号“公爵”。当年年底，“公爵”·埃林顿把阵地转移到“棉花俱乐部”，这家俱乐部号称上演全美国最性感的节目，他只在那里干了5年，然而给自己带来了不朽的声名。

在“公爵”·埃林顿出现以后，他的风格被称为“埃林顿音响”，所有的大乐队黯然失色，无论是白人乐队还是黑人乐队；在“公爵”·埃林顿这颗乐队之星升起以后，所有的乐队领袖都稍逊风骚，无论是白人明星还是黑人“大腕儿”；在“公爵”·埃林顿展现出自己才华后，所有的爵士乐作曲、配器者都略输文采，无论他们是高校毕业还是自学成才。“公爵”·埃林顿是整个摇摆乐时代最辉煌的乐队领袖，也是获得荣誉最



多的黑人音乐家（见第八章）。

摇摆乐的白人翘楚

当然，一个时代的风尚不是几个人可以装点出来的。扫描30年代和40年代，我们很容易就捕捉到耀眼的光点，绘出当时的群星谱。

爵士乐横扫美国，一个拥有无数音乐天才的民族——犹太人也加入进来。本杰明·古德曼（Benjamin Goodman，1909—？），犹太人，1909年生于芝加哥。古德曼10岁开始在犹太教会堂接受音乐训练，11岁进入犹太人俱乐部的少年乐队。两年的少年乐队经历是古德曼人生旅途最重要的一站，在这个乐队里，他接受了专业的古典黑管演奏训练，当年即在芝加哥中央公园亮相——担任独奏。次年古德曼进入高中，与“奥斯汀高中帮”混在一起，偶尔加入他们的演出。14岁时，古德曼加入音乐家联盟，开始定期演出。当时，金·奥利弗和路易斯·阿姆斯特朗已经成名，年轻的古德曼还在吸收和积累的过程中，这两位黑人明星是他的崇拜对象。一个偶然的约会，在密歇根湖的游船上，古德曼认识了列昂·贝德贝克。这时贝德贝克21岁，在爵士乐圈已经小有名气，这酒鬼吹出每个音都像酒精一样使人兴奋、使人沉醉，古德曼跟他成了好朋友。我们可以在古德曼的演奏中发现这场友谊的结果：贝德贝克演奏的精髓，如切分重音的强调、飘浮在乐队上的支声旋律、对每一个音音色的讲究，都可以在古德曼的唱片中听到；不过，后来贝德贝克想加入古德曼的乐队，古德曼还是不要他；原因很可笑：古德曼不喜欢贝德贝克的散漫和他那同样散漫不时要掉的假牙。

1925年8月，16岁的古德曼做出了一个重要的决定，离



家到洛杉矶加入本·波拉克的乐队，本·波拉克也是犹太人。这支乐队实际上成了送他进入星空的捆绑火箭。半年后，古德曼随乐队回到芝加哥，他生命的亮点出现了。1926年12月17日，古德曼录制自己第一张独奏唱片，那年他17岁。波拉克乐队随即转战纽约，古德曼随队出征，从此成了明星。

1929年，古德曼离开波拉克乐队，开始成为乐队自由人，凭着自己的本事在各种不同的乐队演奏。这期间，他认识了仰慕已久的另一位犹太天才——乔治·格什文。此时，没有进过音乐学院的格什文，已经凭着《蓝色狂想曲》在世界音乐史上占据了一个位置。古德曼加入了格什文的乐队，能够进这支乐队是很多音乐家的梦。直到1934年古德曼才组建起自己的乐队，开始谱写自己的乐章。古德曼乐队的配器由那位不想当数学家的亨德森担任，古德曼自己担任指挥。在他的训练下，这支乐队成了爵士乐的样板。他的乐队调音准确，演奏时统一划分乐句，讲究声部平衡，队员不乱奏颤音，不搞个人突出。这在当时流行音乐界很少见。古德曼的乐队很快就成了名牌乐队。

古德曼本人成了第一位把欧洲古典音乐的乐队规范运用到爵士乐的独奏家。同时，他早年的欧洲古典音乐训练开始发挥作用，他的乐队既演奏爵士乐也演奏古典音乐。1935年，古德曼竟然演奏莫扎特的黑管五重奏，3年后，还与匈牙利布达佩斯乐团合作录成唱片。古德曼是来自匈牙利的犹太裔美国人，匈牙利是他化解不了的情结。1939年，他的乐队在音乐会上穿插演奏爵士乐和匈牙利作曲家巴托克的作品，让听众大开眼界，爵士乐竟可以和欧洲现代作曲家的作品比美。同年，他的乐队进入卡耐基音乐厅。爵士乐征服了美国的欧洲古典音乐圣殿。古德曼成了划时代的人物。在他之前还有一个人敲开过音乐厅对爵士乐紧闭的大门，那是保罗·怀特曼。



保罗·怀特曼 (Paul Whiteman, 1890~1967 年), 爵士乐兴起以后改换门庭的老将, 统率爵士军团征服整个美国音乐界的商业音乐奇才, 他生于科罗拉多州的丹佛, 白人。怀特曼的年龄足以加入拉格泰姆乐队或金·奥利弗的乐队, 成为先驱人物, 但他在从事其他音乐活动。第一次世界大战期间, 他是海军军乐队的队长, 白天奏奏鼓舞士气的进行曲, 晚上在军官俱乐部演奏交谊舞曲。他的乐队拥有 40 件乐器, 是支完整的大型军乐队, 这给他改行奠定了坚实的实践基础。这个丹佛佬注定要干出一番大事业, 凭着音乐人的感觉, 他当然发现了从拉格泰姆到爵士乐这一巨大的变化。1918 年, 他从海军退伍, 组建乐队, 随即迁往洛杉矶。实践了一段时间后, 怀特曼找到了感觉。1920 年, 怀特曼杀向纽约, 实现自己的愿望——搞出第一流的、独特的美国音乐。很快, 他就成为著名的乐队领袖, 他录制的唱片《悄悄话和日本鼾睡》畅销全美国, 卖出一百多万张。

怀特曼每张唱片提成 2 美分, 收入达两万多美元。唱片商总共付给乐队 125 美元, 慷慨的怀特曼出于好意, 再额外付给乐队每人 50 美元, 乐队队员不知底细, 很乐意跟着他干。他的乐队花哨浮艳, 很能投合大众胃口, 在百老汇大受欢迎。怀特曼成了名人, 同时成了最精明的铁面无私的音乐经销商。当帅哥舞鬼贝德贝克第二次醉倒在舞台上, 他毫不留情地把贝德贝克赶出乐队, 吹得再好也不要。1923 年, 怀特曼带着乐队去英国和欧洲巡回演出, 获得空前的成功。欧洲人对风格独特的美国大众音乐从来十分欣赏, 但当时的美国人却拜倒在欧洲古典音乐的祭坛前, 怀特曼的乐队进不了美国的音乐厅。然而, 怀特曼很快就会借用别人的才气来敲开它的大门。

1924 年, 怀特曼委托乔治·格什文给他的新音乐会写个作品, 这台音乐会的标题是“新音乐体验”。格什文不负重托,



搞出了《蓝色狂想曲》。就是这个作品的首演，使1924年2月12日成了美国音乐史最重要的一天，美国终于有了一部可以扬眉吐气、登堂入室的美国味儿大作品。此后，在一年时间中，怀特曼策划了七场类似的音乐会，捧红了一大批美国作曲家。依靠爵士乐的灵感，美国人把“自己的民族音乐”搬进了人类音乐文化的圣殿；此后的二三十年时间里，怀特曼的乐队是美国各大广播电台、广播网的常客，每一天、每一分钟，都有电波带着他们的音乐在地球上空飞翔，全世界都可以听到真正具有美国味儿的独特的音乐。

怀特曼给百老汇的歌舞配乐，给数不清的电影配乐，向全世界发行了600种唱片，占领了全世界的商业音乐市场；与此同时，夏威夷、东京、上海、马尼拉、巴黎、伦敦、柏林、哥本哈根……全出现了爵士乐队，美国音乐在全世界款待和取悦人们的钱包。此后，怀特曼也不再当经纪人，他退休前最后的头衔是美国广播公司（ABC）音乐总监。对音乐，他有着过人的鉴赏能力。

怀特曼是美国流行音乐史上的关键人物。这头微笑着的美洲豹独具慧眼，放手让格什文带着灵感去天才地胡思乱想，然后要曾在德国莱比锡音乐学院学作曲的格罗非（Grove）当枪手——把这狂想编配为管弦乐曲，使它上升到美国专业音乐的最高档次。接着，他用媒体进行炒作，演出结束的当晚，请资深评论家在记者招待会上回击挑戾的问题，打败所有不怀好意的人，第二天的媒体上是一片喝采声——欢呼美国音乐的新成就，想掐死这作品、想抹杀这作品的文化意义的人，统统来不及出手。他利用美国人面对欧洲文化的自卑心理、想自立于世界文化之林的迫切愿望，把爵士乐拥上了历史宝座。问题在于，这还是爵士乐吗？爵士乐的巨匠纷纷奋起批判怀特曼，指责他出于商业目的淡化了爵士乐的特点，爵士乐的精髓——即



兴演奏，被滚滚而来的金钱冲进了大西洋。专业评论家们则指出，正是怀特曼使爵士乐更流畅，也正是怀特曼打磨掉了它粗俗的毛刺，从思多丽村走进了艺术音乐大雅之堂。怀特曼功不可没。倔强的黑人说，我们的东西又被白人拿走了。

1967年12月29日，怀特曼在宾夕法尼亚州的一个小镇去世。他保存的三千多份乐队配器总谱捐赠给了马萨诸塞州的威廉斯学院，现在那儿有他的纪念馆。馆里还陈列着怀特曼的大事记，这胖乎乎的圆脸科罗拉多人，早就做好了进入历史的准备——他经办的音乐活动全都有准确的时间、地点和参与人。人做事有了历史感，就有了创造历史的可能。

“摇摆（swing）”究竟是什么意思？至今没有人能说清楚。研究爵士乐史的安德列·霍代尔试图给摇摆下定义，说：“摇摆就是使音乐节奏接近生活的一种方式。”这话当然不错，然而什么音乐节奏不接近生活呢？我们可以把这句话运用在其他音乐上，比如，我们照样可以说“乡村音乐/摇滚音乐/波普音乐……就是使音乐节奏接近生活的一种方式”。这样一改写，就使得他的定义不成其为一个定义；显然，他的说法没有特殊的规定性，不能界定出一种与其他音乐不同的音乐，实际上是废话。安德列·霍代尔对这个定义进一步加以发展，阐述他的根据：节拍和重音构成的基础，在这个基础上的变化结构，宽泛的乐句变化，切分的动感，把每一个音和重音安放到恰当的位置，等等。这些说法太书卷气，普通读者不会有兴趣，也很难理解。要一位普通的听众在听音乐的过程中欣赏出这些东西，那还有什么愉悦可言？讲一通贝多芬音乐的结构和手法，想使听众更能理解他的音乐，然而，美感溜掉了。对音乐的技术分析永远不能代替听音乐的感受。

阿姆斯特朗在谈到早期爵士乐的时候说：“如果一个人演奏他的音乐，同时让人有了段落感，我们可以说他摇回去了。”



1936年，阿姆斯特朗出版了一本有关爵士乐的书，他把书名叫做《摇摆那音乐》。他认为摇摆的感觉是新奥尔良爵士乐的基本原则，而它跟后来的“新”摇摆乐的主要差别在于：后者是使用总谱的大管弦乐队音乐，有更复杂的和声，乐队成员是经过高度专业训练的音乐家。他这个说法使问题简化了，大乐队，但保持爵士乐的基本原则，音乐更复杂，按写定乐队配器演奏，这就是摇摆乐。现在，在摇摆乐这伟大的时髦过去了很多年以后，音乐家们听到任何现代风格的爵士乐都会问：“这是摇摆乐吗？”不过，一个同样的问题，可以反过来问：“它真的是爵士乐吗？”

伦特大学有自己的爵士乐队。乐队队长、配器兼指挥是史密斯教授。这支乐队用五只萨克斯管，四只小号，三只圆号，五只长号，一台钢琴，一把电吉他，一把电贝司，一部电子合成器，一套爵士鼓，一套非洲打击乐器；加上临时使用的一些特性乐器，全乐队大约30天人。乐队队员从全校几万学生中选拔，其中，一些高手是直接招进来的特长生。正如伦特大学的篮球队是NBA球员的摇篮，伦特爵士乐队也是未来职业乐师的温床。

首席萨克斯管乔·瑞恩是用最高奖学金——校长特别奖学金挖来的尖子。乔·瑞恩20来岁，皮肤深棕色，长得很帅，人很谦和，说话笑嘻嘻的，跟他交谈总让人很愉快。第二萨克斯管伊莎·托纳丽是位白人姑娘，她和瑞恩轮流担任即兴独奏。每次他们俩独奏完，都有自己的崇拜者为他们呐喊助威。我在这支乐队弹电子合成器，有时跟埃克斯换着打打非洲鼓。演出时，观众总把我当成日本人，我忘情地敲打非洲鼓时，经常看见台下的观众对着我指指点点，他们的意思很明显：怎么黑白相间的乐队会有



一位中间色调的黄人，这黄人还打非洲鼓？

这支乐队严格地按照配器总谱演奏，是标准的摇摆乐队，但招牌简练地取名为“伦特爵士”。我曾为这个乐队写过配器，演奏后，史密斯教授说：“听起来像柴科夫斯基的和声。”没办法，我在国内受的是俄罗斯和声训练，我摆脱不了它的影响。从那天起，我明白了，跟节奏一样，和声有自己的民族和时代特点，但俄罗斯和声教科书至今还是中国音乐界的“全国通用粮票”。

比波普

40年代初，在日本人轰炸珍珠港的帮助下，美国人放弃了孤立主义政策，理直气壮地加入了第二次世界大战。美国大兵，这些听着乡村音乐和爵士乐长大的年轻人，营养充足，精神饱满，没有受过战争的惊吓，他们尽管需要过于奢侈的后勤支持，但仍意大利打了些漂亮仗。在他们的故乡，爵士乐也打了一些漂亮仗，怀特曼连续策划了几次大型音乐会，取得爆炸性的成功。天才的爵士乐手们完全占领了美国舞台。但此时的美国，有如一架上紧了发条的战争机器，连家庭妇女都被动员到生产军火的传送带边。士兵们在战场上熬煎，祖国的舞台却充斥着刺激感官的艺术，用不着上战场的人们仍在俱乐部享受红灯绿酒。这成了一幅极滑稽的画面，使每一个为美国的使命感到骄傲的人难以容忍。

1942年8月上旬，一个全国性的录音禁令发布了，接着，音乐家协会与演出执照颁发机构发生了争执。这等于是给火爆的爵士乐套上一个紧箍咒。大乐队爵士乐被扔进一个尴尬的临街橱窗里，任凭过往行人评说。当时美国已经动员了700万士兵（到1945年，总共有1500万美国人穿上了军装），几乎每



个美国人都有亲戚或熟人上了战场。庞大的乐队、火爆的演出与全国的战争气氛极不融洽，大乐队很难存活。当然，怀特曼的音乐仍旧在电台播放，那是美国的象征，必须在精神上给士兵和世界一个自由的信心，怀特曼乐队的乐手们都有演出执照。但大多数乐队失业了。失业的大乐队一下子很难找到新的战区，尽管它们充满灵感，也只好闷在肚子里；一些通过唱片来享受爵士乐的乐迷也失去了获得快感的主要来源，只能听点老东西。爵士乐进入了低迷阶段。这项禁令一直持续到1943年秋季。当它突然被取消，一种新的音乐马上就风靡美国，上上下下惊惶失措，包括通常充满敌意的评论界在内，谁也没有做好准备。这种音乐是“比波普”。

“比波普”——bebop，是个像声词，没有确定的意义。爵士乐手在练习时，常常用“劈里劈里劈巴”或“嘟噜嘟噜嘟巴”这些无意义的音节来哼唱旋律，填补即兴变奏的音符，并表示出旋律的重音。原因很简单，哼唱一条长的旋律，不可能用一个音节拖着唱完，于是他们用这种办法来念唱快速的音的进行；正如各种吹奏乐器用“吐苦吐苦”的音节来练习或念唱的吐音技巧。这种无意义的东西被用来命名一种新的爵士乐派别，完全是偶然的巧合，然而，这个派别的出现却不是偶然。大乐队的发展已经到达顶峰，庞大的事物需要走向自己的对立面——简化。

这场新的运动仍旧产生于曼哈顿的夜总会。一群有进取心的爵士乐手聚集在明顿娱乐城，尝试爵士乐新的表现手法。查理·“怪鸟”·派克（Charlie “Bird” Parker, 1920 - 1955年）和约翰·“昏乱者”·吉列斯匹（John “Dizzy” Gillespie, 1917 - 1994年）是代表人物。

查理·派克，生于堪萨斯城，经历复杂，但仍可归纳如下：13岁时学会吹中音萨克斯；15岁离开学校当半职业乐手；19



岁开始到纽约闯荡，20岁走红；26岁因喝酒和吸食海洛因被管教一年；31岁被吊销演出执照，此后四处浪荡；33岁重获执照、零星“走穴”演出；此后，债台高筑，健康和精神状态极度恶化，两次企图自杀，自愿到医院戒毒；1955年3月5日在以他的名字命名的音乐厅演出；7天后死于朋友在曼哈顿的公寓。查理·派克乱七八糟的一生充满争议，是一部典型的爵士乐人生传奇，连他骂白人的脏话都成了经典语言。他命中注定是现代爵士乐最有影响的人物，他对爵士乐的影响不仅在于萨克斯技巧，还包括所有的爵士乐乐器，甚至创作和配器。他是极富创造性的天才，但毒品把他毁了。

塔德·李（Tard Lee）是我最喜欢的黑人学生。他刚到我们班上的时候，第一次课结束，他要我在一张表上签字，证明他某年某月某日曾到校上课，并且表现良好。他上大学由黑人教会资助，教会要求他这样做。塔德上课一直很认真，完成作业也很用心，我经常让他在班上做示范。学期末，他告诉我，下期他不能再接着上课了，教会撤销了对他的资助。我很吃惊，他表现一直很好，教会似乎没有理由这样做。他说责任不在他，是他哥哥。他哥哥在酒吧用黑人食品救济券换酒喝，酒吧老板心太黑，折扣太大，只按票面金额的50%给酒，双方动起手来，哥哥被人开枪打死了。教会认为，不能再资助这种家庭的孩子。他只好停学，准备到一个摇滚乐队去做键盘手，塔德的英语讲得很正式，没有黑人味，他在高中是全A学生。我很替他惋惜。当然，人生在世，稍不注意，一个偶然事件就可能毁了一个人的一生；不过，美国黑人生活中的偶然事件也太多了一点儿。

后来，又在学校遇到他，他说和军队签了合同，上大



学的费用由军队资助，条件是毕业后到军队工作5年。我想起了美国电视上经常播放的一则广告：坦克车在泥泞的山路颠簸，车后露出一张满脸是汗的面孔，浑厚的男中音在说：To be a real man（做个真正的男子汉）。大多数成功的美国黑人的生活史都是一部社会奋斗史的缩微胶卷，放大以后才发现原来成功的细节充满辛酸。To be a real man 不容易。

约翰·吉列斯匹，跟派克不同，他上过大学。约翰·吉列斯匹1917年生于南卡罗来纳州，是家里一群孩子（9个）中的老么，10岁就死了父亲，全家穷得一塌糊涂。12岁时他开始自学长号和小号，后来，改学短号，这个没有父亲的孩子天赋极高，读中学时他已在乐队担任第一短号。凭着小号，他居然进了北卡罗莱纳州的劳伦堡学院，成了大学生。这个学校的乐队缺首席小号，他考上了，得到一份足以维持生活的奖学金。在大学的日子里，他集中精力练小号 and 钢琴，并学会了和声。当然，他还是没有正式的老师，主要靠自己摸索。此时的约翰·吉列斯匹还在瞎打瞎撞，不过捡会了自己崇拜者的一些乐句而已。

约翰·吉列斯匹18岁时，全家迁到宾夕法尼亚州的费城，他放弃了自己的大学生活。这是他生活的转折点。在费城，约翰·吉列斯匹加入了查理·舍维尔的乐队。舍维尔几乎熟悉所有爵士乐小号大师的作品。在舍维尔的指导下，约翰·吉列斯匹突飞猛进，很快挣得自己的绰号“昏乱者”。一旦有了绰号，对爵士乐手来说就意味着成名。1937年，约翰·吉列斯匹20岁，他离开费城的家，到纽约寻找属于自己的世界。此后，他加入过各种乐队，随乐队到过法国、英国。经过这一系列磨炼，二十多岁的约翰·吉列斯匹已久经沙场，小号技艺精湛，



算得上乐坛老将了。1939年他被纽约酬金最高的乐队聘用。在这支乐队，他与古巴文的小号手马里奥·保扎成了朋友。于是，约翰·吉列斯匹开始在自己的音乐中把爵士乐与古巴风格融合在一起，这种音乐后来被称为“桑巴爵士”。不过，这一切还不足以使他领一代风骚。路易斯·阿姆斯特朗正在如日中天，要从路易斯·阿姆斯特朗的影子中冲出来，必须有新招。

1940年，约翰·吉列斯匹认识了查理·派克这一伙年轻的乐手。他们一见如故，切磋一番，密切合作，推出自己的音乐。后来人们称其为比波普。

派克和吉列斯匹都在海恩斯的乐队演奏。要是没有录音的禁令，或许这个乐队会早一些录制第一张比波普音乐唱片。但是，比波普音乐的唱片一直要到1944年才问世，而且是另一支乐队——霍金斯乐队录制的。当然，派克和吉列斯匹都聚集在霍金斯的乐队里。爵士人从来就是聚聚散散，他们今天在这个乐队演奏，睡一觉起来，说不定明天就在另一个乐队效力了。有人说爵士乐界是一个社会集团，他们志趣相投，聚集在一起，强调自己的与众不同之处，排斥外人，在自我孤立中寻找自我。而对于普通美国人来说，派克和吉列斯匹从1945年起录制的五重奏唱片，的确确实开创了一种新的时尚。那时，纽约第52街成了爵士乐改革运动的重要中心，再加上在各种夜生活场合演奏的其他一些仿效的小乐队，52街可以说是美国最重要的“音乐一条街”。现今的52街，仍有不少酒吧，墙上挂满爵士乐队的照片。其中，有一张派克的演出照，摄于1950年。他身材魁梧，穿一套浅色西服，站在前排，手执萨克斯，闭着眼睛，吹得入了神。他脸庞浮肿，腮帮松垂，眼袋凸出。笔者没本事看出他是否是毒品瘾君子，但他明显很憔悴。他已经进过精神病院，演出执照马上就要被吊销。当时，他30岁，而照片上的他，怎么都像50岁左右的人。



(图片 35. 查理·派克与约翰·吉列斯四；吹奏小号者为吉列斯四，派克吹奏萨克斯管)

比波普音乐家自认是精英阶层，采取与社会格格不入的态度。他们藐视听众，演奏时常常背朝观众，独奏乐段一结束，就走向演奏台，听凭伴奏的乐队在台上继续下去。轮到独奏段了又走上台来，炫耀自己的技巧。他们瞧不起跟不上他们的乐手，甚至有意把转调搞得很古怪，让其他新来的乐手找不着调，刚刚摸出转调关系来，他们马上就溜到另一个调，出合作者的洋相。他们敌视社会规范，在生活中采取无政府主义的态度，拒绝服从任何道德标准。查理·派克是他们的头儿，他通过酗酒、吸毒来逃避痛苦，把生活推向极端。他不想在自己的音乐中重复陈词滥调，他把独奏的表现力发挥到极点，创造出真正的了不起的爵士乐独奏。如果说派克的音乐含蓄地表达了对白人社会和官僚政治的仇恨，那么他的言论，则明确地宣泄出黑人的愤懑：“比波普从那儿产生出来的？从警察敲打黑人的头。每次警察用警棍打黑人，那古老的棍子都在喊：‘波！普！波！普！’你打你的，打吧，打出了比波普”（弗兰克·科福斯基：《黑民族主义与音乐革命》，纽约，1970年）。

比波普是一场叛乱，它反抗已风行十多年的大乐队传统，



背叛精雕细刻的配器，反对纵向和声，抛弃大乐队黏黏乎乎的节奏，蔑视窒息音乐家创造力的乐队总谱，强调爵士乐原有的即兴演奏原则，重新树立独奏的权威；它从商业化的音乐产业中哗变出来，要夺回爵士乐的审美标准。他们是被美国主流爵士乐界抛弃的人，得不到左右音乐界的音乐家联合会的承认，但他们的影响持续至今，为后来的音乐家指引了一个方向。

“酷”——冷爵士

这不是当前时髦起来的一个中文词，而是 40 年前出现的一种爵士乐的风格——cool，但它们都来自同一个英文词，以前介绍爵士乐的书把 cool 翻译成“冷爵士”。

40 年代末，比波普的领袖们把事情做过了头。他们是孤立的一群人，他们的穿着打扮、举止言谈，都与众不同。在公众的心目中，他们的胡子、穆斯林式的小帽和宽松的衣服都使他们显得标新立异。事实上，30 年代的美国，已经发展起了黑人穆斯林运动，在北方城市里，不少比波普演奏家跟大量的黑人一起改宗了伊斯兰教。后来的比波普乐手甚至抛弃了自己沿袭的白人姓名，从伊斯兰教中给自己找个新名字。鼓手阿特·布拉基改名为阿卜杜拉·伊本·布哈纳，萨克斯手埃德蒙·格里高利改名为萨希布·沙巴巴，鼓手肯尼·克拉克更名为利亚特·阿里·萨拉姆，小号手麦克金利·杜伦成了阿布杜拉·哈米德，钢琴手瓦尔特·比肖普称自己为易卜拉欣·伊本·伊斯麦尔……他们全用上了伊斯兰教圣徒或圣人的名字，拒绝再用基督教的教名，在宗教的支持下对抗白人至上的国家主义。这当然是民族情绪与宗教信仰结合的产物，然而这种做法给爵士乐艺术带来迷茫，怎么爵士乐一下子成了阿拉伯人的世界？爵士乐究竟走向何方？降温，不再“热”是必然的结果。迈尔斯·

戴维斯（Miles Davis, 1926~1991 年）和其他几位乐手发起了新的运动，其结果是“冷”爵士。



（图片 36.“阿拉伯”爵士音乐家）

迈尔斯·戴维斯是进过美国最高音乐学府的爵士乐手。他 1926 年生于伊利诺伊州的奥尔顿镇，在黑人音乐的心脏地带圣路易斯长大，13 岁学小号，两年后差点就放弃学业去当专业乐手。迈尔斯·戴维斯的父母是有教养而守本分、图上进的黑人，一心想把迈尔斯培养成古典音乐的大师。他们把他送进朱丽叶特音乐学院——古典音乐大师的温床。18 岁时，迈尔斯离家到纽约，表面上是到朱丽叶特音乐学院学习，实际上却在追寻自己的偶像查理·派克。派克大他六岁，此时已经成名，这位瘾君子正在轰轰烈烈地大骂白人追星族：“你们这些跟屁虫白人，撅起你们的屁股吧，低能的白人，撅起吧！”不久派克就进了疯人院。迈尔斯不过跟自己心中的神同台演出过几次。此后，迈尔斯加入过本尼·卡特乐队，到吉尔·伊文思的乐队打过短工，也曾到过其他城市演出。尽管他还没有找到自己的独特风格，但他不喜欢吉列斯匹那种快速的即兴变奏。其实这是迈尔斯自己的技巧不够，他早期的录音证明，他在吹这



种变奏时常常出错。40年代末、迈尔斯遇到了几个志同道合的人。1948年，迈尔斯组建自己的乐队。

吉尔·伊文思（Gil Evans, 1912~?）出生在加拿大的多伦多，后来移居到美国。吉尔·伊文思是一个自学成材的音乐人，他自己摸会了钢琴，后来给乐队配器。他公开宣称：“我没有学过任何音乐理论，只是在实际运用中摸索出来的。”此话不假，但他没有说他遇到了克劳迪·索希尔（Claude Thorhill, 1909~1965年），并在索希尔的指导下演奏了几年；而克劳迪·索希尔读过两个音乐学院——公立的辛辛那提音乐学院和私立的库尔提斯音乐学院，是受过严格训练的专业高手。在克劳迪·索希尔的帮助下，吉尔·伊文思受益匪浅，这是他大有成就的关键一步。克劳迪·索希尔第一个把圆号用在爵士乐队里。在他以前，因为圆号的声音太温柔，冲击力不大，一旦吹奏的力度大了，声音发破响，所以爵士乐队不用圆号。克劳迪·索希尔添上圆号，用圆号来填补爵士乐队的中音区。他要求圆号不必太响，不要吹颤音，温文尔雅地烘托住高音声部就行了，通常独奏都在高音区，中音声部由圆号填补以后，乐队声响更丰满。这个乐队跟迈尔斯·戴维斯的乐队很相似。1949年，吉尔·伊文思认识了迈尔斯·戴维斯，两支乐队建立起合作关系。他们正一步步走向历史地位。

此时，冷爵士“罗马共和国”三人执政的另一位巨头杰瑞·姆利甘加入了进来。杰瑞·姆利甘（Gerry Mulligan），1927年生于纽约，在费城长大。此人也是奇才，从小学钢琴，再学黑管，又学萨克斯管，15岁就给广播电台的乐队写配器，19岁到纽约闯天下，两年后加入迈尔斯·戴维斯的乐队，吹次中音萨克斯管。杰瑞·姆利甘给很多乐队写配器挣钱，同时参加他们的演出，而他真正的成功是在迈尔斯·戴维斯的乐队。1949年，他为戴维斯的乐队写了《冷酷的诞生》，这是一部历



史性的作品，开创了新的风潮，至此，“冷爵士”一名在爵士乐史书上正式注册

迈尔斯·戴维斯的这支乐队使用9件乐器，节奏组3件：钢琴、贝司和套鼓；旋律与和声组6件：小号、中音萨克斯、次中音萨克斯、长号、圆号、大号。这个乐队所有的乐手后来全成了现代爵士乐的人物。这一拨年轻人，很弄了一些新潮。影响最大的是吉尔·伊文思与迈尔斯·戴维斯合作的《迈尔斯走前面》（1957年），这个作品的意义在于真正抛弃了大乐队传统，更进一步发展了“冷”的美学观念。这拨人也如同所有爵士人一样，分分合合。后来，其中几位离开乐队，到加利福尼亚开创出“西海岸爵士”；姆利甘也建起自己的乐队，破天荒地在这支爵士乐队中不用钢琴。几乎所有现代爵士乐的形式全在这段时间发明出来。然而爵士万花筒还没有完全变出“冷”花样。

约翰·刘易斯是迈尔斯·戴维斯这支乐队中的钢琴手，他在1949年的唱片中的钢琴演奏为后来的冷爵士创造了一个模式，很快就被其他乐手模仿，成为现代爵士乐的始祖。约翰·刘易斯（John Lewis），1920年生于新墨西哥州，7岁学钢琴，中学毕业进了新墨西哥大学，主修人类学。临毕业，最后一年他申请把专业换成了音乐，于是他还得再修点音乐学分。他还来不及毕业，第二次世界大战爆发，美国参战了。刘易斯应征入伍。入伍当天，军士长向上校报告，新兵中有位人类学家兼钢琴家。上校大吃一惊，这两个专业很难结合到一个人身上一——一个专业需要冷静严谨，另一个专业却必须热情奔放。上校请PVT（列兵）刘易斯晚上到军官俱乐部一试身手，第二天，命令下来了，他被调入军队的乐队。音乐技术使他幸免上战场，如果是人类学家，也许他就在关岛或诺曼底海滩光荣了。在部队中他认识了鼓手肯尼·克拉克，他们一起用音乐为军队服务



了四年。

战后，克拉克介绍刘易斯认识了吉列斯匹。1946年刘易斯正式加入吉列斯匹的大乐队，得以与查理·派克、迈尔斯·戴维斯之类的明星合作演出。在参加演出的同时，他既为乐队写配器，还到曼哈顿音乐学院读研究生，1953年获硕士学位，成了爵士人中惟一个专业学位最高的乐手。不过这只说明他的智商，并不代表他的成就，爵士乐手不靠文凭吃饭。1951年，他组建自己的乐队——现代爵士四重奏组（MJQ），只用4件乐器。他自己弹钢琴，当然鼓手是老搭档肯尼·克拉克。MJQ乐队直到1974年才散伙，成为美国爵士史上合作时间最长的乐队，对现代爵士产生了无穷的影响。然而，刘易斯是音乐学院出来的硕士，他认为，从本质上讲，爵士乐和欧洲古典音乐没有矛盾，他喜欢在爵士乐中填充细腻的巴洛克风格，并套用古典曲式，这导致现代爵士乐在曲式上的规范化。当



（图片37 冷爵士的代表人物迈尔斯·戴维斯）

然，爵士乐的基本节奏特征和即兴原则不能丢，刘易斯巧妙地把他们结合起来，在他的经营下，小乐队站稳了脚跟。从动辄二三十件乐器的大乐队，到只有4件乐器的MJQ乐队，爵士已经“冷”下来了，这时，真正的“酷”星开始挥斥方遒。迈



尔斯·戴维斯让它冷到极点。

谱例 10

迈尔斯·戴维斯的变奏



迈尔斯·戴维斯的 9 人乐队，虽然录制了《冷酷的诞生》，但那是个新生儿，还没有冷得让人揪心。迈尔斯·戴维斯是黑人，他长大成人的过程中，布鲁斯风行于世的那些伤感的曲调给他留下了不可磨灭的印象。迈尔斯本来就不喜欢吉列斯匹那种独奏风格：快得让人喘不过气，快得使乐队手忙脚乱，快得叫听众眼花缭乱，和弦变化快得无法分辨，他认为那只是一种哗众取宠罢了，人们会津津乐道，但却没有回味的余地。他认为爵士乐慢下来，一样可以很美，可以让人沉浸在音乐创造的氛围里，细细品味。迈尔斯·戴维斯把乐队减少的最低限度：一只小号，一台钢琴，一支贝司，一套鼓，四个人一台戏。在《凹街的伤感》中，他担纲独奏，在钢琴轻轻地伴奏下，用小



号吹奏布鲁斯曲调，呜咽哀婉，音乐中的辛酸冷得令人发颤。他用冰一样的音乐表达情感，凄凉征服了每位听众。这首曲子长达十多分钟，“酷”得难以让人听完。小号在他嘴上简直就不是一件乐器，他在用小号讲述一个悲剧，我们只能用一句话来概括：冰凉的美让人揪心。多说是画蛇添足。

毫无疑问，迈尔斯·戴维斯是大师，然而这大师却处不好人际关系，他嘴太脏。他的乐队经常散摊，几乎所有的成员都对他不忠实。有时他的乐队成员会连招呼都不打突然就走了。有一次他签了从费城到圣路易斯的演出合同，演出完了以后，直接去芝加哥，两个乐手却中途不辞而别，跑到纽约去了，连一张字条或一句解释的话都没有。迈尔斯在自己的故乡圣路易斯栽了个大跟斗。为此，他只好取消已经签了的演出合同，夜总会的老板告到法院，迈尔斯·戴维斯不得不赔偿人家两万五千美元的损失。这是为什么？他不能容人。他不允许演奏中出现任何差错，一旦演出或录音过程中，乐队稍微配合不好，他就破口大骂。年轻时，迈尔斯曾想当拳击运动员，他接受过拳击训练。这训练使他一辈子火气太大，动不动就骂人。吸足了海洛因，他固然可以连续吹奏几小时的小号，同时脏话也会喷薄而出。录制《七步台阶到天堂》，他骂自己的乐队：“我太知道这个乐队是个□他妈的乐队了。第一次录音时，有那么一会儿，我感觉很兴奋，因为他们都很卖力气，奏得恰到好处。一会儿就不行了，他们应当□得跟几小时前一样好。”钢琴手哈尔比曾参加过录制《凹街的伤感》，这时，问迈尔斯：“那就是说我在这个乐队里，是吧？”迈尔斯回答：“你正在这个乐队录音，不是吗？”哈尔比当即愤而离开乐队。迈尔斯惟我独尊，总觉得乐队没跟他配合好，他在自传中还骂跟他合作过的乐队：“他们吹乱我这挨□的脑袋。这是□他妈的人敲出的最糟糕的鼓。”这种合作，谁受得了？他的自传也充满了脏话，把



所有合作过的人都写得狗血喷头。只有一位鼓手，忠心耿耿地跟了迈尔斯十多年，他崇拜迈尔斯，即使迈尔斯把各种脏活堆到他身上，他也能忍辱负重。

麦克·史密斯教授课堂涉黄的陪审团听证会，成了个笑话。他的台人律师古列姆教授成功地把听证会变成了一场滑稽剧。

控方惟一的证据是录音带。盲人杰米·邦德率先被带到证人席，他证明这音带是他录的，但补充说，他不知道这带子怎么会到这儿来。古列姆教授问：听到这些所谓肮脏的话，你联想到什么器官了吗？控方律师喊道：反对！“所谓”肮脏是企图定性，古列姆教授：收回。听到这些中性的话，你联想到什么下流的器官了吗？旁听席有人发笑。控方律师又叫：反对。古列姆：收回。那么听到这些没有属性的话，你联想到什么没有属性的身体部位了吗？旁听席笑声又起。邦德回答：我是盲人，没有能力看到你所说的无属性的器官或部位，没法联想。旁听席哄堂。法官敲击惊堂锤：肃静！古列姆接着说：请法官阁下允许现在听证会上任何一位到证人席说说，如果他有什么联想的话。全场哑然。谁联想就是自己招认想到脐下三寸去了。

古列姆出示自己的证据——一大堆公开销售的录音带、录像带和书籍，说：史密斯教授讲过的话都可以在这些东西里面发现，但它们都不违法；因为，没有从整体上引起人们的淫乱情趣；没有以显然令人作呕的方式描绘或描写现行州法律做出特别规定的性行为；从整体上看不缺乏文学、艺术、政治或科学价值。他提出的几个原由是1957年罗思诉合众国一案中，最高法院裁定的涉黄标准。最后，古列姆使出撒手锏：最高法院的几个判例及其



判罚。

此案一开始就输了。法官宣布驳回起诉。

但是，古列姆撒出手的铜不想收回来：此案输了，他当堂反诉伦特市公众监督委员会诽谤公众知名人士。麦克·史密斯教授是全美国知名的爵士乐明星，他的家族是公众关注的对象，他本人的知名度足以使他利用传播媒介而使此案成为公共问题。他完全符合最高法院有关知名人士的定义，他的荣誉涉及到他录音制品的销售。

控方律师傻了，他是有律师执照的退休律师，义务出庭，他意识到了问题的严重性。

古列姆教授是史密斯教授的乐迷，他很乐意为这件必赢的官司出庭，免收费用；但如果反诉胜诉，他将提取35%的律师费。

第八章 数风流人物

从某种意义上讲，他们开辟了一个新世界。

——加雷德·埃利奥特转引
自《美国人：开拓历程》

冷战的秘密武器——满载荣誉的“公爵”·埃林顿

埃林顿是仆人的儿子，并不是什么真正的公爵，公爵是他的绰号。17岁时埃林顿就举行过钢琴独奏会，弹点拉格泰姆曲子，但当时拉格泰姆之王司各特·乔普林仍在世，他这个十几岁的毛头小伙子根本打不开局面。第一次到纽约，埃林顿经济窘迫，没有站稳脚跟。第二次到纽约，他已经24岁，



干脆在纽约的乐队打工，住下不走了。一年以后，他挣来这个绰号。事实上，绰号就是知名度，就是人们的认可。在他之前，奥利弗已经被人们封了“王”，妈咪·史密斯被拥为“布鲁斯皇后”，贝丝·史密斯当了“布鲁斯公主”，埃林顿只好屈就“公爵”。这位公爵既没有自己的部队也没有领地，只好加入别人的队伍——一帮华盛顿人的乐队，在别人的领地——肯塔基俱乐部演出。乐队的成员仍旧换来换去，埃林顿跟他们一起录制了一些唱片。从这些早期的唱片看，埃林顿没有形成自己的风格。无足轻重。

28岁时，这位公爵统率着自己的一班人马在纽约“棉花俱乐部”献艺。棉花俱乐部在哈莱姆区，上演刺激感官的节日，搭A线地铁就能到。为此，埃林顿写了一首热闹的曲子《上A线地铁》，流传至今。他在棉花俱乐部干了5年，这5年为他后半生数不清的荣誉奠定了坚实基础。他在



(图片 38. 爵士乐荣誉教授、博士、美国总统奖获得者，“公爵”·埃林顿)

棉花俱乐部的乐队有12件乐器，首席小号是路易斯·阿姆斯特朗。有了“萨其玛大王”阿姆斯特朗就足以称雄爵士乐界了，他们俩共同担任乐队领导，埃林顿弹钢琴、配器兼指挥，阿姆斯特朗把独奏吹得完美无缺。1930年，这支乐队全班人马到好莱坞拍了部电影，于是至今我们可以看到他们的风采。这段时间，他们录制了二百多张唱片。人们把其中一些音乐称为



“丛林风格”，这是埃林顿的创造，他在爵士乐中加上了伦巴舞的打击乐器，给人以异国情调的感觉。这些唱片发行的成功给埃林顿带来世界性的名声。他再接再厉，又写出《克利奥尔人狂想曲》。马上，模仿者如云，很多风格相同的作品被一流的乐队抛向市场。

1802年，美国买下了路易斯安纳州和佛罗里达州后，一些法国人留了下来，他们的后裔坚持讲法语，这些法语美国人被称为凯金人（Cajun）。凯金人和加勒比海地区的西班牙人，与印地安人、黑人通婚，他们的混血后代统称克利奥尔人。很显然，埃林顿用克利奥尔人做乐曲的标题，是借用这个词来暗示新奥尔良风格和加勒比海地区节奏的混合。这种爵士乐被称为桑巴爵士，埃林顿又创造出一种风格。1932年到1942年，是埃林顿最富创造性、最有想象力的时候，他不断推出新作，让美国和全世界摇摆。这时，他的乐队已经初具规模：用6件铜管乐器，4件木管乐器，4套打击乐器。埃林顿带着乐队演遍美国，举行了一系列成功的音乐会，这时全国几乎无人不知“公爵”·埃林顿。1933年，他们到欧洲巡回演出，所到之处，门票早被预订一空。他们在欧洲的演出，好评如潮。要费力气去听的音乐是值得怀疑的，美国人给欧洲带来“easy listening”——不费力气听的音乐。它就像贴在墙上的墙纸，花花绿绿，充满刺激，然而只是一层纸，是黑人糊上去的。1939年，第二次世界大战爆发在即，埃林顿乐队再度访欧，为即将面临灾难的欧洲绅士和淑女再次献上美国的刺激节奏。当然，希特勒不欢迎他们，希特勒喜欢瓦格纳的音乐，那是很要费点力气才能欣赏的音乐。

在成功的鼓动下，埃林顿的乐队不断扩大，他养得起这么多音乐家。一流的乐手都想加入他的乐队，他挑选了几个拔尖的人，接着又搞出了几部轰动作品。



从1943年起，埃林顿开创了一年一度的系列音乐会，每年1月在卡耐基音乐厅举行。当时他写了一部大作品《黑色、棕色与灰色》，想通过音乐描绘美国黑人的历史。此后，一系列同样目的的作品问世，如《解放组曲》、《如此甜蜜的雷声》（雷声指《释奴宣言》）等等。从这些作品的标题，我们可以发现他的主流文化倾向，他想歌颂什么？白人的恩赐？这些作品引起了黑人甚至他的乐队队员的不满。他是成功的黑人音乐家，他被主流文化承认、接纳，但他忘了自己的种族被拒绝、排斥在社会主流之外。大家都是黑人，他没有权利代表全体黑人感恩戴德。

1946年，埃林顿的乐队再度扩大，有了18名乐手。队伍大了，问题也就来了。以前埃林顿的作品都是根据乐手的演奏特点、特殊技巧写的，乐队成员的变化必然降低原有的稳定性，甚至导致风格的改变。乐队开始闹别扭。1953年，埃林顿被迫取消年度音乐会。有人说他们之间的冲突是政治在作怪。埃林顿是现代的 Old Black Joe——福斯特笔下对白人点头哈腰、恭敬从命的老黑奴。他的乐队有两位强硬派黑人乐手——约翰·科特兰和查尔斯·敏占斯。他们认为埃林顿在出卖黑皮肤的尊严。

60年代，美国的现实向全世界展现了另一幅画面，黑人反种族歧视的斗争如火如荼：1964年，3位黑人民权主义者在密西西比州尚巴郡被以镇长为首的21人杀害；1966年，黑人大学生詹姆斯徒步回家，身中60发手枪子弹；1968年，黑人基督教领袖马丁·路德·金被枪杀，而埃林顿却代表黑色民族的艺术成就在领奖。他们说，政治需要种族平等的姿态，而埃林顿是政治家玩弄的摆姿态的木偶。请埃林顿到密西西比州去上白人专用的厕所试试，他的睾丸会被踢成一对烂西红柿，然后被揍得鼻青脸肿地扔出来，除非派一个排约士兵为公爵阁下



保驾。

埃林顿并没有放弃自己的目标，仍旧创作这样的作品。他是如此成功：1963年，哈佛大学授予他博士头衔；1967年，耶鲁大学授予荣誉博士；1969年获美国总统荣誉奖；1970年，美国国家艺术文学院授予他院士称号；1971年，美国国务院派满载荣誉的埃林顿率乐队访问苏联，向共产党人炫耀美国的民主传统。美国黑人在国内真的有民主平等吗，反正这种民主平等在殡仪馆和墓地都找不到，连这种死者已提不出要求的地方，都是黑白隔离的。在意识形态对峙的冷战中，他成了“冷战的秘密武器”，到铁幕后面去作秀。同年，瑞典斯德哥尔摩皇家音乐学院再来锦上添花，授予他院士。如果大多数美国黑人都不再因为黑皮肤而受歧视，那么也许他们会兴高采烈地分享爵士乐的世界性荣誉，但他们说，那是“公爵”·埃林顿，跟我有什么关系。持这种看法的黑人不在少数。为什么他们不认为这是黑色民族的骄傲？在社会生活环节上，肯定有什么地方出了问题。美国网球明星张德培取得世界性的成功，故国同胞为之骄傲。迈克尔·张（张德培的美国姓名）不领情，说：“我是美国人。”回中国走了一圈，所到之处，他受到的欢迎使他感动，似乎是恍然大悟，他说：“我的根在中国。”埃林顿的根在哪里？在60年代初，他要是能够为了反对不公正的法律而拒绝领奖呢？在这个问题上他不如阿姆斯特朗。

在一生的最后十年中，埃林顿转向宗教，写出了《上帝之初》等一系列宗教音乐作品。他发现自己得了癌症以后，仍坚持苦练，在疼痛中挣扎着写作。但研究埃林顿的专家们认为，埃林顿最有创造性的作品出现在30年代末至40年代，50年代以后，他的作品多半雷同，就没有什么才气了。他所获得的无数奖项和荣誉，使他一生中最没有创造性的时候辉煌无比。那不是奖励艺术成就，而是渲染政治运作。



我们一班同学约纳帕夫到酒吧喝酒聊天，他非常高兴。他英语不灵光，另约了一位在伦特大学读博二的苏联留学生当翻译。我们说好不要他掏钱，酒资由我们几个同学均摊。一行人去了松鼠山，那是犹太人聚居区。犹太人是白人，尽管大多数美国犹太人已经融入美国社会，但他们仍有自己传统的聚居区。犹太教规定，只要有十个犹太男人聚居，就得有犹太教会堂。公元前63年，罗马名将庞培攻陷耶路撒冷，此后，一直到1948年，犹太人都没有自己的国家。他们在世界各地流浪，用宗教手段保存民族精神。当时的松鼠山，到处贴着标语：救救苏联的犹太人！纳帕夫看到这些标语很感动。虔诚的犹太教徒，不喝酒，但纳帕夫生长在伏特加的国度，他不忌酒。

纳帕夫是跟着唱片学会爵士乐的。苏联政府禁止爵士乐公开演出，但有资格出国的人，往往偷偷带爵士乐唱片回国；本事更大的干脆就通过外交邮袋往家里弄。纳帕夫说，50年代末，爵士乐唱片很贵，一张唱片差不多等于一个月的工资。纳帕夫自己毕业于基辅音乐学院（柴科夫斯基的母校），受过严格的专业训练。他演奏爵士钢琴，很快就在地下渠道出了名，经常应邀参加一些特权家庭的小型音乐会。

热爱音乐是俄罗斯人的天性，行政命令掐不死真正的艺术，60年代，苏联开始出现地下爵士乐队。那时的乐队，节奏组用3件乐器：钢琴、贝司、鼓，旋律组多兰是小号。80年代，纳帕夫成了地下乐队的红星，通过演出他结识了很多有权势的朋友，他们喜欢他的音乐，同时也乐意帮助他这位真正的艺术家。这样，他得以参加苏联艺术团访问美国，全团只有一位独奏级的钢琴家，那就是



他。朋友们要他向美国证明，在爵士乐上，俄罗斯人跟在核武器上一样不比美国人逊色。

1991年，纳帖夫获准移民美国。他来到伦特市，住在松鼠山。伦特市援救俄罗斯犹太人基金会每月资助安置费1000美元，期限半年。3个月后，纳帖夫在亨氏音乐厅举办自己的音乐会，同时放弃领取安置费。他觉得应该把这笔钱给更需要它的犹太同胞。

阴沟里的参天大树——爵士乐天王巨星阿姆斯特朗

路 易斯·阿姆斯特朗，大多数资料都说他1900年7月4日生于新奥尔良，但又有人说，他生于1898年，或1901年，其实连他自己都搞不清楚自己的生日。本书采用1900年说。他的祖父曾是奴隶，父亲是个干力气活的人，叫威利·阿姆斯特朗；他妈妈是家庭主妇，还是位业余妓女，接客时用假名玛丽安。路易斯诞生在新奥尔良西区，一间黑人贫民窟的板棚里。他出生的时候，父亲抛弃了这个家，再也没有回来。此后，他母亲很快就搬到附近一个黑人妓女区。小路易斯被交给阿姆斯特朗家族的一位远房祖母约瑟芬，在这位退休妓女的照看下，他度过了生命的最初几年。稍稍大点儿了，路易斯回到自己母亲的家，那是黑人思多丽村附近一间破旧的小屋，旁边就是俗艳而又破烂的妓院和肮脏的舞厅，以及贫穷的黑人和白人经常光顾的下等酒吧。路易斯在包庇着他的下流场所长大，从小就听惯了布鲁斯和从拉格泰姆中演变出来的“热”节奏音乐。

在极度的贫穷中，路易斯开始长大，他衣不蔽体，食不果腹，有时甚至从垃圾堆里捡衣服，舔吃人家扔掉的罐头盒。他



的母亲对他不乏关怀和母爱，但无能为力，她承担不了抚养孩子的责任。但母子俩还得活下去，皮肉生涯中，她又养下一个不知道父亲的女儿。有时为了在家里接客，路易斯和小妹妹被母亲送到好心的陌生人家住几天。有时母亲带回一个陌生的男人，告诉他们说这是他们的继父。继父们换来换去，从不关心他们，有时甚至当着他们的面，毫无忌惮地发泄，兄妹俩多次惶恐地目睹赤裸裸的人生。在路易斯·阿姆斯特朗的成长过程中，身心被社会现实摧残到难以想象的程度。他的童年经历给他留下了深藏于心的忧惧和终生的不安全感。

成天跟一群衣衫褴褛的穷孩子在街上鬼混，因为他嘴唇突出并且嘴唇外翻，路易斯得到自己第一个绰号“长嘴”。后来“长嘴”到一个四重唱小组学唱歌，在这个小组受到了极好的听觉训练。人声是最好的乐器，也最能体会掌握声音的谐和感。这几年的训练为路易斯·阿姆斯特朗的音乐成就打下终身的基础。此后，路易斯·阿姆斯特朗的生活发生了变化，有两个说法：一说，他在新年前夜偷了他某位继父的0.38毫米口径手枪，为庆祝新年放了5枪，被警察抓去，判了5年的劳教；一说，他离家出走，被抓起来送进黑人流浪儿之家，生活了几年；不管怎么样，他确实是犯了法，进少年犯管教所呆了几年。如果真是因为过枪瘾而进监狱，那么黑小子阿姆斯特朗的确是歪打正着。这时，他13岁。一生的转折点来到了：他有了干净的衣服，尽管是囚衣；也能吃到稍微像样的饭了，尽管是囚饭；这一切已经是他从未享受过的好生活了。最重要的是，在管教所他不能无所事事，人们让他加入管教所的乐队，试过几种乐器以后，他迷中了短号。他靠自学学会了短号，并在管教所的乐队演奏，竟成了这个业余乐队的首席。从管教所放出来后，他为自己做出了一个重要的决定——当音乐家。当然，已经成了小伙子的阿姆斯特朗仍然还是穷人，他连买乐器



的钱都没有。他借了一只短号，加入了他家附近一个下等酒吧的乐队，主要吹布鲁斯或流行的歌曲。

纵观阿姆斯特朗的一生，他总是习惯于寻求保护，把自己置于年龄较大的人的羽翼之下，他的保护人通常为人精明、富有进取心。他的第一位保护人是金·奥利弗。奥利弗头脑灵活，意志坚强，当时是新奥尔良最好的短号手，他对胆怯的路易斯很关照。阿姆斯特朗本人天赋极高，在少年犯管教所，他自己摸索出了一些吹奏方法，但跟奥利弗和其他人比，音乐性略显不足。奥利弗教他吹号并给他提供条件，让他有机会在公共场合演奏，以便提高技术，形成他自己的风格。1918年，奥利弗随黑人移民大潮去了芝加哥，他推荐阿姆斯特朗接替他在乐队的位置。这支乐队很快成了新奥尔良最好的乐队，阿姆斯特朗是这支乐队的第一短号。这时，他认识了妓女苔丝。就像一只小公鹅摇摇摆摆地走到街上，遇到了第一只母鹅，几次交往以后，他爱上了她，糊里糊涂地结了婚。这时他18岁，开始了一次暴风雨般短暂的婚姻。阿姆斯特朗在俱乐部演奏，到了夏天就到游船上去演奏。游船就像一个浮动的舞厅，沿着密西西比河，从一座城镇到另一座城镇。在船上，一位好心的手风琴手教会了他识谱。在家里，另一些好心人则轮流替他尽丈夫的责任。

好心的奥利弗也没忘了照顾阿姆斯特朗。1922年，奥利弗已经在芝加哥站稳脚跟，他在林肯俱乐部黑人舞厅建立自己的乐队，邀请阿姆斯特朗到芝加哥加入他的乐队，奥利弗吹第一短号，小兄弟阿姆斯特朗吹第二短号。奥利弗的乐队在芝加哥名气很大，对整个芝加哥地区的爵士乐队都有影响，于是小兄弟搭档扩大了自己的知名度。跟着奥利弗的乐队，阿姆斯特朗录制了生平的第一张唱片。奥利弗的关心无微不至，他帮助阿姆斯特朗和苔丝离了婚。这么一位声名狼藉的妻子，使阿姆



斯特朗成为笑柄，对他将来的事业极为不利。1924年，阿姆斯特朗与莉丽安·哈定结婚。莉丽安是奥利弗乐队的钢琴手，她帮助阿姆斯特朗弥补音乐知识的不足，使他得到正式的音乐教育。

在阿姆斯特朗的一生中，由于他生性胆怯，总会有人自愿地帮助他。他这位新妻子清楚地知道阿姆斯特朗的天赋，猛吹枕旁风，要他离开奥利弗的乐队，到更大的世界去开创自己的事业。在莉丽安的催促下，阿姆斯特朗离开了自己的恩师，于1924年秋天移居纽约，加入了亨德森的大乐队。这个乐队在纽约享有盛名，通过在这个乐队担任爵士独奏，阿姆斯特朗在音乐界出了名。阿姆斯特朗夫人——莉丽安的决策使他走向他应有的历史地位，人们认识到他是一位前所未有的、卓越的爵士乐音乐家，他的影响开始发散出来。俗话说成功的男人后面总有一个为他呕心沥血的女人，莉丽安就是这样一个女人。他们的婚姻持续了14年。这14年中，阿姆斯特朗从早上八九点钟的太阳，变成了中午12点钟的太阳，在爵士乐界如日中天。1938年，阿姆斯特朗再度结婚。4年后，又换了一位妻子，这次是位广告女郎，真正的黑美人；这时的阿姆斯特朗已是爵士天王巨星，应该有一位撑得起门面的妻子。

1925年11月，阿姆斯特朗回到芝加哥，随即录制一套唱片，有60多首曲子。至今我们可以听到阿姆斯特朗非凡的音色和令人晕眩的旋律变奏，发现他无可挑剔的技巧，赞叹他过人的精力和音乐天赋。这些唱片用各种标题发行，如“热节奏五种”和“热节奏七种”，评论家说，这些唱片是爵士乐的里程碑，对爵士乐手和爵士乐迷产生了爆炸性的影响。这种影响是深远的，当时和后来的音乐家们，无论是爵士圈内还是圈外，很少有人幸免逃脱他的影响——他把爵士乐的即兴独奏发挥得淋漓尽致，提高到前所未有的高度。



谱例 11

路易斯·阿姆斯特朗的即兴变奏



显然，谱例中，中间一段变奏难度非常大，难就难在节奏上，模仿者大多失败，他是根据三个和弦（Eb，Eb7，Ab7）即兴演奏出来的。即兴就是随心所欲，这成了他的绝活。绝活就是不可模仿性，他能，别人不能，令人只有羡慕的份儿。

这时，阿姆斯特朗突然改吹小号，与小号相比，短号的音色显得尖细，音域也过窄；而小号则显得明亮，音域较宽，表现力更强。此后，他终生都吹小号。在改吹小号的同时，他又突然发现了自己的歌唱才能，于是开始唱歌，用驱赶动物般的声音去演唱爵士风格的歌曲或布鲁斯歌曲。听听爵士歌曲或布



鲁斯歌曲，我们就可以发现，任何一位黑人歌手的演唱方法，都不是我们通常所理解的美声唱法，他们采用的是一种“民族唱法”。这种唱法或粗或哑、或破或涩，为黑人所独有，越是与众不同，越是能表达自我，他们绝不把自我与他人等同，把自我冰冻在一种声音里，千人一腔。于是我们可以听到阿姆斯特朗演唱的《盆地街的伤感》，声音沙哑；从影片上看，他手里还提着他的小号，然而表演生动，表情幽默：

Come along with me
Down the Mississippi
Yeah, we' ll take a boat
To the land of dreams--
Steam down the river
Down to New Orlean

...

(跟我一起来
沿着密西西比河顺流而下
呀，我们乘条船
到那梦的土地
乘船沿江而下
到那新奥尔良)

.....

1929年，阿姆斯特朗有了一位新的保护人——他的录音导演托米·洛克威尔。托米带着他再闯纽约。这次他为百老汇的节目《热巧克力》伴奏，同时演唱《没有乱来》。这又成了他一生的转折点，从此，他不再局限于爵士乐，而是逐步向大众娱乐业前进，最终成了全能演员。这一方面是由于托米的怂



愚，而另一方面，更主要地是因为在他生活中出现了另一位强有力人物——乔·格拉塞。阿姆斯特朗曾是穷孩子，穷得在垃圾桶捡东西吃；他曾含垢忍辱地躲在衣柜里，把床让给妈妈接客；生活对他心灵的伤害一直伴随着他。他渴望成功，对掌声和喝采声贪得无厌，只有这一切才能帮助他忘掉昔日的苦难，克服对社会的恐惧。格拉塞发现了他的性格弱点，鼓励他面对大众。在格拉塞的帮助下，他定期出现在新闻专题电影中，并有了固定的广播时段。

1935年，格拉塞成为阿姆斯特朗的经理，为他安排一切。至此，阿姆斯特朗万事大吉，他只消按格拉塞的话去做，按部就班地走向人生的巅峰，同时走向遗传基因安排给他的心脏病。在格拉塞的炒作下，阿姆斯特朗在30年代末成为美国家喻户晓的明星。当时的美国人可能不知道西班牙的佛朗哥，可能没有听过马勒或德彪西，但不可能没有听过阿姆斯特朗，在媒体的轮番轰炸中，24小时都有阿姆斯特朗往人们的耳朵里灌音乐。



(图片 39. 20 世纪美国文化名人，全能演员路易斯·阿姆斯特朗在演唱)

此后，他在路易斯·拉索尔乐队一直演奏到1947年。这是支大乐队，商业味很浓，当然也就得经常为歌舞演出和歌唱伴奏，阿姆斯特朗不时也唱唱歌。遗憾的是这期间的阿姆斯特朗建树不大。1935年时，格拉塞帮助阿姆斯特朗出了本自传《萨其玛大王》，人们发现，



原来巨星的生活充满了辛酸，使人十分感动：巨星的人品也十分高尚，让人十分向往。第二次世界大战以后，阿姆斯特朗突然掉头回到新奥尔良风格，又玩起了小乐队，寻找昔日古典爵士的韵味。当然在这方面，他绝对是头面人物，他本来就是靠爵士独奏起的家。在阿姆斯特朗的带动下，古典爵士一时又风行于世。通过格拉塞天才的炒作，阿姆斯特朗至少参加了 20 部电影演出；50 年代，他成了全世界的最著名的演员。美国国务院资助他无数次出国演出，他成了“爵士大使”，又挣来一个新绰号“萨其玛大使先生”。

1959 年，他得了心脏病。从此以后，他不得不渐渐减少演出场次，最后完全停止演出。60 年代，黑人民权运动在美国成了社会焦点，没有得过什么奖的阿姆斯特朗，强撑病体，站出来为黑人说话，他勇敢的行动使美国黑人从心底拥戴他。生长在贫民窟的阿姆斯特朗与生长在肯尼迪家族府第的黑人“公爵”·埃林顿形成了鲜明的对比。埃林顿永远绅士派头十足；阿姆斯特朗永远战战兢兢。突然间，阿姆斯特朗不再胆怯了，他向全美国表达出自己压抑了一生的愤怒。但他的生命已经不多了。阿姆斯特朗在疾病中挨过了 12 年，1971 年 7 月 6 日，过完生日后两天去世。

他的去世是全美国所有报纸的头版头条消息。1998 年，他又成了头条——他被评选为美国的 20 世纪名人。“公爵”·埃林顿和乔治·格什文都没有上榜。

麦克·史密斯教授反诉伦特市公众监督委员会，庭外和解。委员会赔偿 30 万美元的名誉损失费。委员会的后盾是一拨古板而有钱的老年人，他们的正义感被人利用了。他们收到一盒邮寄来的录音带，放出来一听，气得快要晕过去。录音带附有一张便条，录音者：伦特大学语言学



系学生杰米·邦德；时间：1990年1月6日；地点：公众场合——伦特大学电影院；讲课人：麦克·史密斯博士。他们以为这录音带是邦德寄来的，既然邦德提供了录音带，他当然会出庭作证。退休老人中不乏昔日的律师，律师认为这案子一告一个准，非把这讲脏话的教授清退出大学不可。没想到，输得很难看。

麦克·史密斯毫无损失，白捡十九万五千美元；其余的，付了古列姆教授的代理费。古列姆照收不误，他是当过多年律师后，才又回大学教书的。

可怜的是瞎子杰米·邦德，谁也不再跟他说话。学生们都喜欢史密斯教授，他们觉得邦德上课录音又拿去做证据很卑鄙。其实，邦德是无辜的。他在那个学期还修巴赫音乐，靠录下巴赫的复调钢琴曲来模仿弹奏。他去上课，换录音带时把这盒带子忘在了教室里。伦特大学的巴赫专家是系主任福勒教授——史密斯教授称之为 Doctor WhiteYork，约克白猪博士。事情就非常清楚了，美国教授搞起小动作来并不小。巴赫的音乐与爵士乐水火不容，“热”节奏可以把巴赫变成黑人，巴赫音乐专家不屑把黑人变成白人。

“我的人民是美国人”——充满狂想的乔治·格什文

乔治·格什文 (George Gershwin)，第一位把爵士乐搬运到古典音乐形式中的美国犹太人。在一本介绍美国黑人音乐文化的书里，讨论一个白人的贡献，似乎不太合适。我们有很多理由把他排斥出去，特别是从黑人的角度看问题，但这显得是反向歧视。爵士乐是民间音乐，一度是流行音乐，当这



种音乐闯进古典音乐的圣殿以后，隐藏在它身后的文化意义开始展现出来，并对人类音乐文化产生影响。肯定格什文的贡献，意味着肯定黑人的贡献，人们不得不承认他们的创造性。事情很明显，美国黑人的创造性被奴役了几百年，当黑人的创造性发挥出来以后，它必然改变人类音乐的历史。假如没有格什文，可以相信，会有什么刘什文、李什文出现，做出同样的事情，我们只消等到那一天，然后去讨论他们。格什文在1924年创造了历史，仅仅因为他是白人而把他逐出黑人文化大观园，是不公平的。

乔治·格什文原姓格什维茨，是典型的犹太人姓氏。他的父亲摩西·格什维茨是俄罗斯犹太人，1890年左右，摩西从圣彼得堡移民到美国，定居在纽约。1895年，他遇到犹太姑娘萝丝·布鲁斯金，两人结了婚。第一代移民的生活几乎全是艰苦的开拓史，摩西·格什维茨也不例外，他靠打工养家。一年后，格什维茨家有了第一个孩子艾拉。又过了两年，1898年9月26日，老二乔治诞生了。此后接连又添了两个孩子。他们的老爸辛苦地工作着，为家人提供衣食。他换了很多工作，但没有发财。直到《蓝色狂想曲》问世以前，他们一家人都没住过好房子。从摩西1895年结婚到1918年儿子乔治每周能挣35美元，这一家人在布鲁克林区和曼哈顿区游荡，到处找地方住，起码搬过25次家。乔治·格什文回忆说，我总觉得在搬家，一直到1925年才搬定。事实上，在孩子们长大以前，这家人一直住在一个房间里。他们家的财政状况经常不妙，不过还没有到赤贫的地步。

摩西辛辛苦苦地培养孩子，作为犹太人，他知道孩子们必须受到教育，否则他们将永无出头之日。他提供不起一个优裕的环境让孩子们学习并受到艺术熏陶，却尽全力买了一台旧钢琴，让大儿子去合班上钢琴课。不幸，艾拉不喜欢音乐，他有



另外的志趣与才能。艾拉后来成了弟弟乔治的大帮手，起码为乔治写了20个脚本。艾拉靠打工上过两年大学，他的才能在于“码”字，而不是“码”音符。

艾拉不喜欢钢琴，这便宜了乔治，他没事就去摸着弹钢琴。小乔治精力充沛，生性好动，除了弹钢琴，也爱溜到街上玩。他偶然听到另一个犹太孩子马克塞·罗森茨威格演奏的小提琴。当时罗森茨威格8岁，已经被称为音乐神童，他的演奏让乔治着了迷，他俩成了好朋友，建立起终身的友谊。乔治12岁正式学钢琴，14岁成为查尔斯·汉比泽尔的学生。汉比泽尔也是犹太人，擅长古典钢琴作品，品味不俗，眼光敏锐。他很快就发现格什文秉承的犹太人的音乐天赋，试图在教学中为格什文打开古典音乐的世界。他给格什文布置大师们的作品，肖邦、李斯特、德彪西，格什文都练了一遍。15岁时，格什文从高中退学，到乐谱出版商勒米克那儿工作。为顾客试奏各种音乐乐谱，或为歌曲伴奏，以便让他们决定是否买这些谱子。为了每周15美元的工资，15岁的格什文中断了自己的钢琴课。但是每天从早到晚坐在钢琴面前，不停地弹各种曲子，无形中，格什文的钢琴试奏能力大增，同时积累了大量的流行音乐素材。这个从几岁起就在哈莱姆街上邇达的孩子，从小听惯了拉格泰姆和热节奏，这时开始了自己的流行歌曲创作。不过他的老板不喜欢他上班时间干私活，搞自己的创作。勒米克每周给他15美元，是要他推销别人的作品，不是叫他来生产自己的产品。

1917年，他离开勒米克的商店，到百老汇的剧场弹琴。这期间，他给音乐歌舞《1917年小姐》弹过排练伴奏，也给其他数不清的踢腿撩裙的小节目配伴奏。这一切根本说不上是什么成就，无非是糊口而已。《1917年小姐》于当年11月推出。格什文被老板留了下来，让他组织每个星期天晚上的演出



节目，同时为这些节目伴奏。为了凑够一台晚会，他也创作一点东西。这时没有人来阻拦他了，他写出来的东西，无论好坏，演员都得排练，都得端上台。这是极其难得的实践机会。他开始引起人们的注意。1918年，他写了两首歌和一首类似拉格泰姆风格的钢琴小品。哈姆斯出版公司的老板马克斯·德雷福斯买下这些作品，并每周给他30美元买断他将来歌曲的出版权。随着时间的流逝，格什文不断给百老汇写东西，并给百老汇的明星诺娜弹伴奏。不久他写出了自己第一个完整的百老汇风格的作品《拉，拉，柳丝儿》，1919年5月26日首演，连演104场。这时，他还差几个月才到21岁。格什文作为百老汇的节目制作人、钢琴家，渐渐有了市场。

1920年，他的歌曲《苏瓦尼河》发表，由流行歌星爱尔兰·约尔森主唱，大获成功。这是他的第一首流行金曲，版税收入达一万多美元。这既使他的生活大为改观，也使出品人对他另眼相看。1922年至1924年间，他与出品人乔治·怀特签约，写作《乔治·怀特的丑闻》，上演后又获好评。同时，他还写出《小姐，乖点儿》。全部歌词由他哥哥艾拉执笔，其中两首歌《迷惑节奏》和主题歌《啊，小姐，乖点儿》，成为美国歌曲的典范之作。

1924年，格什文灵感的火山喷发了。精明的音乐商保罗·怀特曼要他给新的音乐会写部有美国风格的作品。格什文交出了《蓝色狂想曲》。1924年2月12日，《蓝色狂想曲》在纽约奥利安音乐厅首演。这场音乐会的标题是“现代音乐体验”，由怀特曼策划、出资，目的就是推出新的、有刺激性节奏的美国舞蹈音乐——爵士乐。当时，音乐界认为这种音乐粗俗、浅薄，谈不上什么技巧，无助于人们的身心健康。怀特曼居然把它抬举到交响管弦乐队的水平，把这只配在夜总会和俱乐部演奏的音乐垃圾搬进音乐厅。



那天晚上，怀特曼邀请了很多专业的古典音乐演奏家和纽约的一流评论家出席音乐会。演出结束后，按例举行招待会。责难的问题雨点般飞来：“美国音乐的声誉能由这样的作品来糟蹋吗？”“什么东西才能代表美国音乐？”几位大评论家轮番与各种看法辩论，指出：通俗音乐必将激活美国将来的艺术音乐；对于美国这样一个民主的移民国家，吸收不同的文化，加以融合，必将使美国音乐在人类音乐史上找到自己的位置。在20世纪，如果，继续让欧洲古典音乐完全占领美国的音乐厅，美国将永远是跪在欧洲古典音乐祭坛前牙牙学语的孩子。这是一场美国音乐的命运之战。格什文早早就离开了招待会。第二天早晨，他抄起份报纸，发现自己有生以来出现在头版头条——他成了名人。格什文赢得了听众的认可、评论家的赞许、新闻界的呐喊。从此，他不再仅仅是天才的美国流行歌曲作者，他成了历史性的天才人物，第一位把爵士乐搬进音乐厅的美国大师。他靠的是灵感。下文笔者将一一披露替他捉刀的枪手。

随之而来不仅仅是声誉，金钱、地位也滚滚而来。1924年到1934年十年间，仅仅是《蓝色狂想曲》这一部作品的演出收入、录音收入和乐谱租借演出费，格什文的收入就超过25万美元。1925年，格什文买下一幢房子，全家人搬进了五层楼的新居。那是纽约最时髦的居住区，很多人住不进去的原因仅仅在于不够有钱。成为富人以后，格什文开始展示自己的品味，他买了很多油画、雕塑和素描。毕加索、帕辛、本顿和乌特里罗等现代派美术大师的作品，装点在他的豪宅里，他本人是当代音乐大师，当然要有不俗的表现。这是有钱人的爱好，这些东西不是人人都可以消费的。他同时也成为纽约戏剧界和文学界的名流，能够有他出席并现场演奏钢琴，是上流人家最可炫耀的晚会。



1928年，格什文和哥哥艾拉、妹妹弗兰西丝一起到欧洲旅行。所到之处，受到热烈的欢迎。他与欧洲第一流的作曲家切磋技艺，苏联逃出来的普罗科菲耶夫、法国大师拉威尔都成了他的好朋友。法国音乐家为欢迎他，当面为他献上《蓝色狂想曲》。在旅途中，他的另一首管弦乐曲《一个美国人在巴黎》动笔写作，把美国的节奏与巴黎那光怪陆离的感受结合起来。1929年，《一个美国人在巴黎》在纽约的刘易斯体育馆首演，他亲自指挥，听众超过15000人；当然，《蓝色狂想曲》是必不可少的助兴节目，他亲自演奏钢琴部分，15000人齐声喝采。请读者自己去想象那壮观的场面。任何人面对这种成功，很容易忘记自己是谁。

他没有忘记自己是犹太人，1929年，他签约接受犹太基金会的委托创作一部犹太歌剧。尽管他太忙了，他和哥哥在好莱坞忙着给电影《佳肴》搞音乐——这是10万美元的大活，忙着给百老汇写音乐剧《我歌唱你》，忙着完成自己的第二部钢琴与乐队的狂想曲，但他仍然在思考写作犹太歌剧。不过，最终他没有写出来。他是美国人，他没法用音乐表达古老的犹太情感。他说：“我的人民是美国人，我的时代是当代。”造就格什文的是美国黑人节奏，他表达的是20世纪的美国生活，忙忙碌碌的节奏是美国生活的写照，没有一丝一毫的犹太味儿。

《蓝色狂想曲》把格什文塑造成大作曲家，这是他的梦想，也是他交了好运，但他心里清楚，他有许多不足之处。和声、曲式、管弦乐配器，都不是他的强项，然而这些却是真正的大作曲家必不可少的素养。这里，可以给他管弦乐队作品算笔账：他的《蓝色狂想曲》，两架钢琴谱，因为不完整，至今没有发表；首演时的乐队配器谱是费迪南德·鲁道夫·冯·格罗菲（Ferde Rudolf von Grofe）写的；交响乐队改写，也是格罗菲；



压缩成独奏钢琴和两架钢琴谱，还是格罗菲。他付给德国贵族后裔格罗菲多少钱，我们无从知道，但格罗菲绝没有享受他那种荣誉，这是事实。他1925年的《F大调协奏曲》，也只发表了两架钢琴谱，交响乐配器总谱是坎普贝尔—华生（F. Campbell—Watson）写的。此外，他的名曲《一个美国人在巴黎》，原始的两架钢琴谱也始终没发表，发表出来的两架钢琴谱是斯通（F. Stone）写的，而交响乐配器总谱仍旧是坎普贝尔—华生写的。《第二钢琴与乐队狂想曲》，钢琴谱手稿未发表，发表的总谱由麦克布莱德（R. McBride）改写。《节奏变奏曲》，手稿未问世，发表的总谱由勋费尔德（W. C. Schoenfeld）完成。最叫人奇怪的是，格什文最后的力作歌剧《波基与贝斯》的交响组曲于1935在波上顿首演，总谱居然至今没有出现。既然演出，肯定有总谱，为什么没有发表，一直是个谜。可以肯定，格什文的管弦乐队纯器乐作品都是别人代劳配器，格什文提供的只是灵感。灵感是天才们的专利，他靠专利吃饭。

交响管弦乐队写作，一直是格什文的弱项。如果突破不了这点，尽管他已经被捧为美国大师，但内行明白，他充其量是个流行歌曲作家。为此，他找了很多老师，花了很多时间学习这些技术。才气是学不来的，而他不缺才气，只缺手艺。他一直想自己独立完成一部歌剧，作曲、和声、配器全部自己干。1926年，他读到赫伊瓦德的小说《波基》，就想把它改成一部独立的歌剧。一个完整的脚本很快就改写出来，但赫伊瓦德拒绝流行歌星爱尔·约尔森涂黑了脸来主演这部歌剧，他讨厌黑脸节目，这计划泡了汤。一直到1933年，赫伊瓦德才跟格什文兄弟签约，同意把自己的小说改编为歌剧。

格什文为这部歌剧全力以赴，甚至跑到小说发生的背景地南卡罗来纳州体验生活，住在那里就地取材作曲。他苦苦工作



了一年多，目的就是要写出一部欧洲式的大歌剧。读者可能记得，拉格泰姆大王司各特·乔普林挑战大歌剧失败，最后抱恨归天。当时的标准就是这样，衡量作曲家能力的东西是大歌剧。格什文梦寐以求地完成它，一部 20 分钟的狂想曲不是他的终点，他的野心是要写一部真正的大歌剧，以黑人为主角，以美国独特的节奏冲击历史高度。他说“既要浪漫有如《卡门》，又要美得有如《名歌手》；我觉得现在我才真的是开始作曲了。”换句话说，他是要和法国的比才和德国的瓦格纳比一下。

这部呕心沥血之作终于在 1935 年完成。《波基和贝斯》当年上演，很遗憾，是在百老汇——格什文起家的地方，而不是在歌剧院，这成了格什文终身的遗憾，他到死也没有看到自己的孩子走进歌剧院。实际上，他已经心力交瘁。尽管《波基和贝斯》连演 124 场，遗憾的是，加上后来的巡回演出，全部收入都无法弥补投资的亏空；即使再加上格什文自己吹嘘的录音收入，他的最后一部也是最有抱负的作品，首先带来的还是经济失败。偏偏他不抱大希望，简简单单、零七碎八的一份狂想草稿，把耳濡目染的爵士乐节奏和李斯特的钢琴技巧揉在一起，给他带来了最高的收入和鹊起的名声。

当格什文正在事业的顶峰和更大成就的门槛边时，他去世了。在美国音乐史上，几乎没有比这更使人震惊的事件。黑人音乐风头正健，把黑人音乐抬举进音乐厅的格什文却撒手人寰——从发病到去世一共 34 小时。完成《波基和贝斯》以后，他经常觉得不舒服，头晕，情绪消沉。他正计划写作一部更具野心的作品去冲击芭蕾舞剧，但命运阻挡了他，7 月 9 日下午，他昏过去。医生在他的大脑发现一个肿瘤，马上就给他做切除手术，但已经晚了；昏迷一天后，1937 年 7 月 11 日晨，乔治·格什文去世，享年 38 岁。格什文的葬礼在洛杉矶和纽约



两地同时举行，葬礼公告成了全美国的报纸的头版头条。两个月后，9月26日，布鲁斯公主贝丝·史密斯出了车祸，也成了头版头条，美国人又一次陷入悲痛中。

1945年，格什文的传记故事片《蓝色狂想曲》上映，足以告慰他的并不见得是这部电影的上演。1953年，《波基和贝斯》到欧洲演出，在世界歌剧的圣殿——意大利米兰歌剧院连续演出一周，场场爆满。这才是足以令他在九泉之下安息的事情，他的愿望在死后才得以实现。他把真正的美国黑人故事，真实的美国南方生活，强烈的美国爵士节奏，搬进了世界最著名的歌剧院。这是他最大的抱负。

第九章 创造自由

政治制度对美国奴隶的后代来说，已经失败。一个世纪以来，这种无疑符合大多数人愿望的制度，当它没有履行时，社会上的法律和社会上的种族歧视都被置若罔闻。

——理查德·里夫斯
1982年

肤色不是罪过

1831年，法国官员托克维尔到美国考察，记下了这样一段对话：

“史密斯先生是一位很有能力的信息灵通的教友会教徒，他今天对我们说，他完全相信，黑人和我们是同一种族，正像一头黑牛和一头白牛是同一种族一样……”



“我们问他，黑人是否有公民权利。他回答说，是的，在法律上是这样，但他们还不能在投票处露面。

“为什么？”

“他们会受到虐待的。

“在这种情况下，法律的权威到哪里去了？”

“法律如果不被舆论支持，它对我们没有任何作用。奴隶制在宾夕法尼亚州已经被废除……（但是）人民深受反黑人的严重偏见的影响，地方长官也不认为有足够的力量去执行有利于黑人的法律。”（里夫斯：《美国民主的再考察》，吴延佳、方小良译，商务，1997年）。

这是1831年的情况。此后一百多年，情况并没有好转。到了20世纪四五十年代，种族问题集中爆发。争取平等的教育权、选举权、就业权等等公民权利的斗争，成了白人和有色人种冲突的导火线。



（图片40. 黑人民权运动领袖马丁·路德·金在拒乘运动中）

1955年12月，在亚拉巴马州的州府蒙哥马利市的公共汽



车上，黑人妇女罗莎拒绝给白人让座，她被警察拘捕。6天后，黑人牧师马丁·路德·金开始组织有几万黑人参加的黑人拒乘运动。黑人通知蒙特哥马利公共汽车公司：如果黑人不享有优先上先坐，坐了不让位的权利，公共汽车将不再有黑人乘客。公共汽车公司和白人并不把这是一回事，少了黑人乘客，等于少些麻烦，照样有白人乘客。一个月后，结算表明，没有黑人乘客以后，公司的收入将近减少了二分之一。他们没有想到，车厢后半部这些不顺眼的乘客，居然会占那么大的销售份额。他们更没想到的是，三个月后，黑人还顽强地坚持着不坐公共汽车，哪怕司机把车停在自己面前，也不上。尽管这期间白人没少对黑人进行污辱和骚扰，甚至采取暴力行动，连马丁·路德·金的家都被白人炸掉，但黑人团结一致，就是不妥协。公共汽车公司吃不消了，它不能继续赔下去，白人市政府的补贴解决不了问题。罗莎诉蒙特哥马利公共汽车公司案提交到了联邦最高法院。半年后，联邦最高法院分院的法官约翰逊宣布了公共汽车上取消种族隔离的命令。类似的案件，比如布朗诉小石城教育委员会——教育中的种族隔离，又是黑人胜诉。后来，联邦最高法院的命令一个接一个的发布，学校、剧场、餐馆、博物馆、公园中的种族隔离都被取消。与此同时，约翰逊法官的生命安全受到威胁，联邦调查局不得不派特工对他加以保护。

当时，马丁·路德·金 26 岁，刚刚取得波士顿大学的博士学位，他开始成为黑人民权运动的领袖。1963 年 8 月 28 日，马丁·路德·金在华盛顿发表了他一生中最精彩的演说：

.....

一百年前，一位美国巨人签署了《解放宣言》。今天，我们在他的庇护下生活着。这一重要的法令对于成千上万的黑奴来说，无疑是点起了一把硕大的充满光明和希望的



火炬。他们在垂死的不公正的烈焰中已经烤焦了。这一重要的法令终于结束了漫长的囚狱般的长夜，送来了欢乐的黎明。

但是，一百年后，黑人仍未得到自由。在这一百年后，黑人的生活因种族隔离、种族歧视的桎梏而变得畸形：一百年后，黑人仍然生活在物质繁荣的大海中央的贫穷孤岛上；一百年后，黑人仍然挣扎在美国社会的一隅，他们发现自己只是自己土地上的被放逐者。所以我们今天在演出一场境遇奇耻的戏剧。

就某和意义而言，我们都是来兑现支票的。当共和国的开创者们在宪法及其《解放宣言》上写下庄严的语句时，他们实际上签署了一张支票，每个美国人都有权继承，这份支票允许所有的美国人——不管白人还是黑人——人人都能获得同样的生活权利、自由和对幸福的追求。

然而很明显，拥有多种肤色公民的美国没有对这张支票负责。美国没有尊重这一神圣的义务，反而给了黑人一张破碎的支票，这张支票因标着“存款不足”而被退了回来。但我们不相信正义的银行已经破产，我们不相信美国社会的大金库会存款不足。所以我们来兑现支票，这张支票会给我们带来自由的财富和公正的权利。

我们来到这块圣地，提醒美国，现在是最紧迫的时候，现在不是享受冷静或吞服渐进主义的镇静剂的时候，现在是使民主的诺言成为现实的时候，现在是从种族隔离的黑暗、荒芜的峡谷踏上种族平等的阳光大道的时候，现在是将我们的国家从种族不平等的流沙中拯救到和睦的坚固岩石上的时候，现在是使上帝所有的孩子的平等成为现实的时候。



如果这个国家忽视现实的这一切，那是可悲的。黑人在没有获得令人振奋的自由和平等以前，他们是不会平息他们心中正义的愤懑的，因而，1963年不是斗争的结束，而是开始。

那些以为黑人只要出出气，过后就会满足的人将会猛然醒悟，黑人在没有获得公民权以前，美国将永远得不到安宁，反抗的旋风将继续动摇国家的基础，直到公正的光明的日子降临。

我要忠告站在通向公正殿堂门槛上的人民，在争取我们合法权益的过程中，我们不能有什么过失，不能用痛苦和仇恨来满足我们对自由的渴望。我们必须在维护尊严和严守纪律的基础上，继续斗争下去。我们不能容忍我们建设性的抗议降格成为暴力抗议，我们必须千方百计地达到用精神力量对付暴力的崇高境界。

最近骚乱黑人居住区的惊人的武装行动，不会使我们相信这是所有的白人所为，因为许多白人兄弟已经明白他们的命运是与我们的自由紧紧相连的，今天他们的到场便充分证明了这一点。我们不能孤军作战。一旦我们迈开了步子，我们就必须保证勇往直前，而不能有丝毫退缩。

有人问热心于人权运动的人：“你们什么时候才会满足？”只要黑人还在遭受警察的野蛮行径所带来的严重恐怖和威胁，我们就不会满足；只要我们虽然身体疲惫不堪，但在艰辛的旅途中却不能向高速公路的汽车旅馆或城市旅馆求宿，我们就不会满足；只要黑人还得从小住宅区向大住宅区迁移，我们就不会满足；只要我们的孩子被那些签署了“一切属于白人”的人剥夺了他们的童年，窃夺了他们的荣誉，我们就不会满足；只要密西西比河流域的黑人享受不到选举权，而纽约的黑人却认为无可选举，我



们就不会满足；不，不，只要正义的波涛还没有奔涌，我们就不会满足。

我不在乎你们中有些人曾受过审，饱尝艰辛，有些人刚从幽窄的牢房里出来，有些人来自于这些地区，他们渴望自由的愿望被迫害的暴雨所击破，为警察暴力的狂风所动摇。你们饱经风霜，继续斗争，相信无辜受苦终会得到拯救。回到密西西比去，回到亚拉巴马去，回到南卡罗来纳去，回到佐治亚去，回到路易斯安纳去，回到北部诸市的贫民区去。坚信总有一天，这一切不合理的现实会彻底改变。所以，我们不必陷入绝望的深渊。

朋友们，今天我要告诉你们，尽管我们面临着今天和明天的困难，我仍然存在一个梦想，这梦想深深扎根于美国之梦。我梦想着有朝一日，这个国家会重新崛起，并将按其信条的真正涵蕴去生活——“毫无疑问，人人生而平等，我们坚信这些真理！”

.....

（张宏良、金瑞德编：《改变人类命运的八大宣言》，中国社会科学出版社，1996年）

这是一篇正义的檄文，义正辞严，充满理智的战斗精神，是饱含人类之情的天堂般的呼唤。马丁·路德·金在演讲中控诉了种族主义的愚昧、野蛮和罪恶，揭露了20世纪人类在民主、自由和繁荣掩盖下的罪行，为黑人民权运动树立起了一面精神大旗。25万白人和黑人聆听了这篇非暴力斗争的宣言。从此，马丁·路德·金在黑人中享有极高的威望；不过，没有联邦特工保护他的安全，5年后，1968年，马丁·路德·金被白人暗杀。在被暗杀以前，马丁·路德·金曾多次蹲监狱。他的榜样是印度非暴力运动的领袖——圣雄甘地。甘地也曾多次进监狱，但他



没有退缩，他领导自己的人民赤手空拳地面对英国殖民者的枪口，坚持非暴力，坚持不合作，最终迎来印度的独立。马丁·路德·金和甘地一样相信正义的力量，精神的力量。在美国社会中，黑人是被逼急了兔子，而马丁·路德·金号召被逼急了也不要咬人，正义总有胜利的一天。

马丁·路德·金一生坚持用非暴力手段对付暴力，却死于暴力。他的死震惊全世界，随即引发美国历史上最严重的杀人、放火、抢劫等暴力活动。短短时间内，168个城市出现暴乱，仅华盛顿就出现711起纵火事件，全美国因参与暴乱而被抓2600人，受伤2万余人，政府派出5万多士兵来平息暴乱。



(图片 41. 马丁·路德·金发表演说“我有一个梦想”)

马丁·路德·金被安葬在亚特兰大市，墓碑上刻着他著名的演说《我有一个梦想》结尾的几句话：“终于自由了，终于自由了；衷心感谢上帝，我终于自由了。”这是他在演说中引用的黑人灵歌歌词。

马丁·路德·金牧师死后，1977年，他被授予美国总统自由勋章；1986年，国会通过决议，每年一月的第三个星期为马丁·路德·金纪念日。这一天成为国家法定假日，全国放假，工资照发。此后，1989年，蒙哥马利市建立纪念堂，纪念一个黑人小妇人罗莎引发的拒乘运动。这个运动唤醒了黑人的尊严并改变他们的命运。显然，联邦政府是在用政府行为给



种族歧视的毒瘤做手术。然而，这个毒瘤溃烂了，细胞已扩散到整个社会机体中引起了败血症，几百年的观念不是一下子能切除掉的，除非对每个细胞都做一次透析。

60年代是美国的多事之秋。美国军队在错误的地方和错误的时间打了一场永远不可能胜利的战争——越南战争，这场不光彩的战争使4万多美国人送了命，最后是狼狈地逃跑。大学校园里抗议集会一个接一个，反对越南战争，反对兵役法，反对种族歧视，反对集体读《圣经》，反对政府强加给公民的一切。而黑人的强硬派则采取以恶还恶的斗争策略，甚至拉起武装和白人至上主义对着干。在那个乱糟糟的时代，1963年，公爵·埃林顿成了哈佛大学的荣誉教授，同年，马丁·路德·金在发表演说，高喊：我有一个梦想；马丁·路德·金遇刺前一年，埃林顿的头衔又添上了耶鲁大学荣誉博士，当时，底特律正在发生黑人动乱，黑人占底特律人口的56.4%。

新历史条件下的“继续革命”——当代爵士乐

事 实上，到了60年代末，埃林顿连同他的大乐队已成了明日黄花，连比波普音乐家都成了老大爷。请想一想，埃林顿20年代出道，比波普40年代初问世，到了六七十年代，他们不可能不老，音乐当然不能照他们的老花样玩下去。几十年的时间中，兴起过比波普爵士，但这场叛乱很快就失败了。检讨一下他们昙花一现的原因，我们很遗憾地发现，比波普音乐家大多吸毒。海洛因成了他们音乐灵感的主要刺激物，人们甚至把他们的演出称为“海洛因秀”。爵士音乐家从来就要跟毒品搅在一起，酒精已不够刺激，大麻是麻醉音乐家的家常便饭。但是，随着毒品提炼技术的进步，在比波普爵士音乐家中，吸食海洛因成了最大的时髦。海洛因毁灭了他们的音乐



生涯，甚至生命。有名的比波普爵士乐手中，查理·派克，罗德·罗德尼（Red Rodney），法茨·纳瓦洛（Fats Navarro），切特·巴克（Chet Baker），瓦尔德·格瑞（Wardell Grey），都死于毒品；索尼·罗林斯（Sonny Rollins），迈尔斯·戴维斯，约翰·科特兰，斯坦·格茨（Stan Getz），等等，一大批爵士乐手的专业音乐生涯，也都毁在毒品上。假如他们这些杰出的乐手不是毒品瘾君子，爵士乐完全可能有更大的发展。正如在历史上白兰地毁灭了印第安人，他们拒绝不了这种液体的诱惑，失去了抵抗力，现在毒品毁灭了并正在毁灭更多的黑人。为什么他们要吸毒？

一个黑人，从小生活在黑人区，那里充斥无法无天的事情。当他成了一个年轻力壮的小伙子，却找不到一份儿像样的工作，饥饿、贫穷、性饥渴伴随着他。突然间，海洛因来了，只消花 25 美分就能得到一粒粉红色的胶囊，它让你幻想，让你沉醉，不再想自己的麻烦，也不再想去找任何人的麻烦。酒精、大麻，都不如它管用。它使你离开现实，离开痛苦，到任何想到的地方去，得到任何想要得到的东西，在梦幻中，一切都身临其境般地随心所欲。六七十年代，海洛因在黑人区泛滥，没有人想到要控制它的蔓延，也没有人能控制它在黑人区的猖獗。

什么是美国思想？美国的主旋律一直歌颂着一个主题：人们只要按照社会提供的正当途径一步一步取得成功，他将得到他想要的一切。这是典型的美国式的说法，然而对黑人不是这样，他没有这样的机会。在六七十年代，一个年轻的美国黑人并不相信这种美国福音，他没有热情接受这种凭借个人努力来出人头地的陈词滥调。他穿着旧衣服在黑人区闲逛，一眼看去，他就是个街头无赖。他的社会生活经验是迥然不同的东西：这个国家充斥着福利，看在这群没爹的孩子份儿上，政府



每月给他们的妈妈几百美元的救济金和几十美元的救济食品代金券，那是他一家人的全部收入；他的周围随时出现暴力事件，靠偷窃起家的恶棍在几个街区横行霸道；他见惯了毒品买卖，这种买卖谁也不管，毒品小贩开着8缸的破旧大别克车，在黑人区无所顾忌地推销海洛因；他的童年伙伴不是惯盗就是抢劫犯，只要不杀人，三天两头他们就从警察局出来了，继续为非作歹。他生活在一无所有中，然而新闻媒介却每天在向他显示什么是富裕，什么是真正的生活，不停地要他买，买，买！但他买不起，他属于没有根基的下层社会，美国体制对他来说十分可疑。对爵士音乐家来说，情况也是这样，只不过他们多一门手艺——会演奏音乐。要他们不沾毒品，首先得把他们从那个环境中隔离出来，但矛盾在于，他们靠那个环境生活，离开那个环境，他就没有灵感，不成其为爵士音乐家了。吸毒，对他们是理所当然的事。

这是社会原因，然而从音乐角度讲，比波普爵士失败的主要原因在于形式的发展遇到了障碍。自从派克和吉列斯匹挑头搞起比波普爵士，20年过去了，乐手们仍旧局限于同样的乐器编配，在合奏之间来点夹心面包式的独奏段。对于老一套的II（V）（I和弦进行和老一套的曲目，不仅听众们失去了兴趣，就连乐手自己都厌烦按固定的格式演奏。历史的机遇到了，这时需要一位创新的领袖，这个人是约翰·科特兰。

约翰·科特兰（John Coltrane，1926～1967年），率先使用更复杂的和弦：原有的和弦序进变得单一了，不再每拍都换和弦，但和弦本身却更复杂。这看起来似乎是矛盾的：一方面是单一，与之同时却是复杂。我们可以举例来说明这个问题，比如说，原来一小节之内，四拍，每拍使用一个不同的七和弦（包括4个和弦音）；在科特兰的革新中，一小节内，还是四拍，但这四拍不变和弦，都是同一个和弦，而且这同一个和弦



却可能不再是七和弦，而是按三度叠置的原则添成九和弦（含5个和弦音），一一和弦甚至十二和弦。见下图：

原有和弦序进：4 ♯ C₆ F₇ G₇ C₆
新的和弦配置：4 ♯ C₉ — — — | 或
C₁₁ — — — | 或
C₁₃ — — — |

注意，在爵士和声中，C₆和弦由C、E、G、A，4个音组成

F₇和弦由F、A、C、^bE，4个音组成

G₇和弦由G、B、D、F，4个音组成

把这些音按高低顺序排列起来就成了：C，D，^bE，E，
F，G，A，B；这是C大音阶，但又添加了一个C大音阶所
没有的^bE。如果按科特兰的新和弦就是下面的情况：

C₉ = C、E、G、^bB、^bD 甚至是

C₁₁ = C、E、G、^bB、^bD、F 或

C₁₃ = C、E、G、^bB、^bD、F、^bA

以C大调为例，不带自然变化音符号的音是音阶中包含的自然音，于是，我们可以看出，仅仅是C音上建立的和弦，C₉、C₁₁和C₁₃是C₇的扩展，C₆已经包括了两个C大音阶所没有的音^bB和^bD。因此，尽管一小节只使用一个和弦，实际上引入了音阶以外的音，变得更复杂。假如在C大调其他的音上也建立这样的和弦呢？再如使用各种教会调式音阶，那就将引入很多变化音。这些变化音使C大调充满陌生的面孔，动荡不安，很让人怀疑它



还是不是 C 大调。

这种理论分析很让读者倒胃口，哪怕是学音乐的人都会觉得乏味。然而是不不得已而为之：我们必须说明这场革命的基本原理。因为这个理论突破是后来自由爵士乐的基础，我们不得不说清楚，没有这种变化，我们今天听到的很多爵士乐现场演奏就不是这个样子，而是跟古典爵士唱片一样的老音响。

在很多有关爵士乐的著作中都说这是一场革命，由约翰·科特兰和迈尔斯·戴维斯领头推广开来。这种演奏原则减少了和弦数目，取缔几十年一贯的和弦序进，然而却增加了变奏的可能性，在实践中证明是成功的，被乐手和听众接受，它成为爵士乐永远的组成部分。

约翰·科特兰 1926 年 9 月 23 日生于北卡罗来纳州的海坡因特市。他从小就学会吹次中音号，接着学会小号、黑管、萨克斯管。铜管乐队的乐器让他给吹了个遍。后来，他家搬到宾夕法尼亚州的费城。中学毕业后，他进了著名的奥斯汀音乐学院。第二次世界大战爆发，临近胜利时，他到了入伍的年龄，于是只好中断学业，进了部队。他没有上过战场，比时的美国军队到处都在奏凯歌，音乐学院来的黑人新兵约翰·科特兰被安排在夏威夷的海军军乐队。他戴着白色大盖帽，穿着白裤再加镶红边的蓝上衣，在海军军乐队吹了两年；其间，很威武地随舰访问过日本。当时，他不过是默默无闻的军乐队队员。18 年后，他带自己的乐队到日本演出，有记者追着问：“你最喜欢什么音乐？”他头也不回地说：“我的音乐。”这句话后来成了爵士乐界的名言。

从海军退伍后，他加入过不少乐队，主要吹萨克斯管，中音、次中音都吹，但不吹高音和低音萨克斯管。值得一提的是，他加入过吉列斯匹的比波普乐队，并于 1949 年录制了自



己的第一张唱片。50年代初，他吹中音萨克斯管，这个中声部的乐器注定他不能出人头地，只能替人家伴奏，偶尔冒出一两句领奏，引起听众短暂的注意。他没有自己的乐队，等于没有自己的土地，也就培育不出新的品种。

整个50年代，约翰·科特兰都在打游击——在别人的乐队演奏，有时担任领奏，有时不过打打帮衬，比如两次加入迈尔斯·戴维斯乐队，都是当绿叶——爵士乐行话叫sideman，烘托红花——独奏者迈尔斯·戴维斯。默默无闻中，转机来了，在戴维斯的乐队里，他发现了自己在高音萨克斯管上的才能，1960年，约翰买了自己的高音萨克斯管。这等于买来了自己的成就，他将在这种乐器上造就自己的终身荣誉。同年，约翰·科特兰建立起自己的乐队。5月，他的乐队正式在纽约爵士乐界亮相。

这支乐队的成员并不固定，乐手们换来换去，这是爵士乐队常见的事。最后有三个乐手固定下来，钢琴手麦克科依·泰勒，鼓手埃尔温·琼斯和低音提琴手吉米·加里森，这几位乐手跟他合作了五六年。对于爵士乐队来说，节奏组钢琴、鼓、贝司再加独奏萨克斯（或小号），是四重奏的最佳配置，但一拨乐手几年不散是少见的事，关键在于约翰·科特兰为人很好。他与乐手们建立起了友谊，比如在埃尔温毒瘾发作，不能演出时，找个人临时救救场，也不炒埃尔温的鱿鱼。这种对朋友的体谅使约翰·科特兰很有人缘。

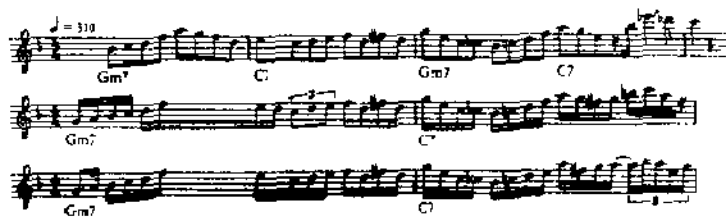
有了自己的乐队，约翰·科特兰开始抛弃爵士乐的陈词滥调，发起了改革，他不想老是重复那固定的套路。到了60年代中期，他新的和弦原则，新的变奏，新的音乐风格，受到听众欢迎，获得了成功，但是乐队分裂了，他的追求不见得是所有乐队成员的目标。那拨老伙计走了几个，新人又加入进来。约翰·科特兰本人是强硬派黑人，虔诚的穆斯林。在美国，60



年代，绝不妥协、跟白人对着干的黑人的政治头衔是黑人民族主义者——美国官方至今不采用这个提法，而是用黑人穆斯林来代替，不管这个人是否真的皈依了伊斯兰教。一概把他们纳入一个宗教派别，用以掩盖种族政治问题的本质。政治家有政治家的策略，对社会制度的政治反抗被冰冻为基督教与伊斯兰教上千年的宗教分歧，最终把你化解掉。现在，在美国再提起黑人民族主义，提起手拿毛主席语录，肩挎AK-47冲锋枪的黑豹党，人家会把你当老古董，但黑人民族主义者仍然存在，并且他们在服饰穿戴上有特殊的标记，在日常生活中留心一点就可以发现他们。1965年，钢琴手阿丽丝·科特兰加入乐队，她是约翰·科特兰的妻子；鼓手拉希特·哈希姆·阿里也加入进来。一看名字，就知道这鼓手真是位穆斯林，而且还是什叶派。什叶派穆斯林只承认哈希姆家族的宗教权威，拥戴圣人穆罕默德的侄子兼女婿阿里。什叶派的根据地是伊朗，那是美国的死对头。

谱例 12

约翰·科特兰的变奏



请读者注意，科特兰的这段变奏非常快，每分钟300拍

约翰·科特兰的乐队到欧洲演出，到日本演出，到世界各地演出，他获得世界性的声誉。当他正灿烂得耀眼的时候，一



场普通的肝炎要了他的命。他吸毒，身体垮了，失去了抵抗力。他只活了40岁，远远低于美国人的平均寿命。当时，“王统”爵士的代表人物公爵·埃林顿正忙着写平庸的歌颂上帝的音乐，到处领奖；路易斯·阿姆斯特朗这位生于1900年的老公公都还活着，没有获得任何奖项的约翰·科特兰却急急忙忙地去世了；命运似乎太不公平。

然而，在约翰·科特兰最后的日子里以及死后，他名声之大，简直成了爵士乐的圣人。他对年轻乐手的支持，无私无畏；他对宗教的追求，执着真诚；他对先锋派作曲家的影响，强烈巨大。40年代比波普掀起的改革浪潮，很快消退，只能说是一次台风过境，而约翰·科特兰的改革却获得全世界的承认。爵士乐界把他当成革命的英雄，他把被白人哄抬进音乐厅的爵士乐又夺了回来，彻底抛弃了乐队写作模式。把音乐写下来，照着乐谱演奏完全与爵士乐的即兴原则背道而驰。这种根据古典音乐原则所做的“提高”否定了乐手的创造性，造成了作曲家的事，爵士乐不再自由。约翰·科特兰把创造和自由还给了乐手。

1998年11月，第五届北京国际爵士乐节举行，60岁的德国爵士钢琴家迪特尔·格拉维希尼格（Dieter Glawischning, 1938-）说：“我最佩服的音乐家是约翰·科特兰。”迪特尔比约翰·科特兰小12岁，生于奥地利，毕业于莱比锡音乐学院，曾经指挥过维也纳歌剧院乐队。然而，他放弃了自己的古典音乐生涯，成了爵士钢琴家。他说：“约翰·科特兰使我找到了用音乐表达自我的方法，我不想再照着乐谱演奏上百年前的音乐。”约翰·科特兰的革命至今散发着馨香。

史密斯教授给出了黑人音乐史课的期末论文题目：“黑人民族主义及其对音乐的影响”。看到这题目，我有点



发怵——它对我太陌生了。按照通常的论文结构，首先必须界定什么是黑人民族主义，其次要论述在它出现以前的音乐，然后说明音乐有什么变化，最后阐述这种变化与黑人民族主义的关系。这简直是一篇博士学位论文的题目。我希望和美国人探讨一下应该怎么做这篇论文。

跟系三任福勒教授谈到这个论文题目，福勒说：“史密斯在发疯。”跟我的英语辅导员斯托克霍姆——他的工作是每周跟外国助教用英语聊一个小时的课——谈起这事，他煞有介事地用笔记录下来，说要向教务长汇报。临下课，他说，是不是史密斯教授也想划出一个州去建立黑人帝国？我不知道他们的反应为什么这么强烈，我担心是不是捅了什么篓子（关于黑人民族主义，参见附录一）。

过了几天，系里的布告栏贴出一个正式通知：音乐1216课程——非洲裔美国人音乐史，期末论文题目：黑人民族主义及其对音乐的影响。提交论文截止日期：1989年12月15日。逾期不交，该课以未修毕记档。这个通知很醒目，措辞也很坚定。

爵士乐的“后裔”

其实，早在1949年，勒尼·崔斯坦诺（Lennie Tristano，1919~1978年）和他的乐队就开始在和声上摸索，想从固定的和弦序进中解放出来。他们的演奏和唱片使当时的听众迷惑不解，觉得有点不顺耳，不过很快就把他们给忘了。后来，1956年，查尔斯·明古斯（Charles Mingus，1922~1979年）也试图跳出和弦序进这个陷阱，但他的音乐实际上仍旧保持着标准的调性体系。这里我们又必须从音乐角度说明一下：一旦音乐演奏出来，它必然使用一个音阶，这个音阶中七个音



彼此的关系就会确定出一个中心音，其余的音都围绕它，最后结束在这个中心音上。这个中心就是调性。

调性可以说是一位专制的君主，有旋律，甚至只消有几个音就能确立起调性，拥戴出一位皇上，所有的音都要服从它。可以说，我们大家能记住的所有著名的旋律都是有调性的。而一旦过多使用这个音阶七个音以外的其他的变化音，就会导致调性的改变。干脆不要调性，随意使用音阶以外的变化音，刚刚让人感到音阶的中心，它又换到其他的调上，这就成了多调性，和弦就成了自由和弦，不再服从调性和声的规范，调性的统治也就被推翻了。从约翰·科特兰改革的例子中，我们可以看出来，当一个小节的和弦被配置成九和弦或十一和弦甚至十三和弦，由于变化音太多，调性被淡化了。如果不考虑调性而设定一些和弦，在这个基础上做变奏，自由爵士就产生了。这就是我们当代听到的爵士乐。其实它不难听。不然的话，它不会征服那么多乐迷。

这里也应该顺便谈谈 20 世纪音乐的变化。事实上，进入 20 世纪以后，作曲家们都在寻找新的技巧，以便使自己的音乐跟上个世纪的音乐有所区别。艺术创作的原则是与众不同，一旦跟别人一样，就没有自我。各种音乐作品的面孔绝不能长得相同，真正的天才痛恨模仿，绞尽脑汁地要独树一帜。于是，很多著名作曲家充满激情地背叛已有的原则，写出自己与众不同的作品。斯特拉文斯基提出新古典主义，人们心目中有史以来有关音乐的温文尔雅的观念，被他在舞台上粗暴地践踏；德彪西提出印象主义，宣称抛弃调性——音乐的美要立即使人们产生印象。调性的堡垒最终被攻克，作曲家写出了无调性的作品。先锋派/前卫派音乐接着冲上舞台，在音乐厅强迫听众接受荒诞不经的音响。不过大多数人不能接受这些新音乐，人们的音乐观念还停留在 19 世纪、甚至 18 世纪、17



世纪。

好像每三百年，音乐就要异想天开一次。进入 20 世纪，人类的音乐又进入了这样的变革时期。人们亲眼目睹音乐在感受、理解和寓意等各方面都遭受了一场狂暴的冲击。音乐历史的连续性和统一性在 20 世纪好像被破坏了，过去所有的音乐之美被放肆的、变幻莫测的丑恶音响所代替。音乐评论家们惊呼这三百年一次的大冲击将把人类音乐引入一条死胡同。

现在，20 世纪已经过去了百分之九十九，我们听音乐的耳朵已经不同了。原来看似杂乱无章的不和谐的音调，今天的我们听着已不感到吃惊，过去的一些手法曾经骇人听闻，现在听起来也很顺耳。关键是 20 世纪末的我们已经认识到历史的连续性和统一性并没有受到破坏。德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格、爵士乐、乡村音乐、波普、恩雅、雅尼，各自都在一个特定的环境中得到了发展。他们的音乐，如同贝多芬的音乐一样，都是他们所处的时间、地点、社会条件所形成的结果。历史不会断裂，人们每天都在创造新的历史。20 世纪音乐最伟大的成就是抛弃调性，然而这一点得不到普通老百姓的赞赏，他们仍旧沉醉在调性音乐中。

评论家们普遍认为，20 世纪音乐革命的浪潮是爵士乐掀起的。其实爵士乐也在不断地继续革命。让我们回到爵士乐。

查尔斯·明古斯的音乐引起了人们的注意，但刺激还不够大，还没有什么模仿者。这时，塞斯尔·泰勒（Cecil Taylor，1933—）登场表演。泰勒出生在一个有文化教养的黑人家庭，他家住在纽约的长岛，那是富人区，而不是哈莱姆这样的穷人区。泰勒的母亲受过高等教育，她自己就是钢琴家。泰勒合情合理地从 5 岁开始学钢琴，当然他跟现在大多数琴童一样，是从古典作品按部就班地起步。然而这已经是 20 世纪中叶，古典音乐的革新派已经奠定了自己的大师地位，泰勒十分崇拜斯



特拉文斯基和德彪西。这些在 20 世纪大出风头的人物，在他心里埋下了种子。随后，泰勒又开始学习打定音鼓。定音鼓后来对泰勒的钢琴风格产生了重要的影响，我们可以说这种影响是矛盾的——建设性和毁灭性。

19 岁时，泰勒进入新英格兰音乐学院学钢琴和音乐理论。在音乐学院中，泰勒很快就发现学院派对黑人音乐价值观念的蔑视。作为黑人，他无法容忍音乐学院的教授对带有黑人种族印记的音乐进行中伤，他愤而转向爵士乐。1956 年，泰勒录制了自己的第一张唱片《前进的爵士》，这是一个爵士乐四重奏，泰勒在其中弹钢琴。后来，泰勒加入纽约的一个爵士乐五重奏组，这个乐队形成了一种新风格爵士乐。这种爵士乐以调性模糊的单旋律作为即兴变奏的基础。在纽波特的爵士乐节上，这种新爵士乐俘获了大量的听众，泰勒就此树立自己的声望。1962 年，他被爵士乐的专业杂志《强拍》授予“新星奖”。具有讽刺意味的是，获奖后，泰勒失业了：他的乐队散了，又没有别的乐队来雇佣他。泰勒随即去了北欧，他在斯堪的那维亚半岛大受欢迎，给欧洲的爵士乐注入了新的活力。欧洲乐迷往往对美国来的黑人爵士乐手崇拜得五体投地，怎么出格怎么好，60 年代的欧洲出现了反叛的一代，躁动的心需要音乐表达。

评论界竭力捧抬泰勒，而他却几乎没有作品问世。这有点尴尬：抬得那么高，没有作品等于摔下来。这里，关键的原因在于钱。每年，他在大音乐会露面一次，而大多数时候，他却不得不为了挣钱到夜总会演出，得到的报酬极低。他没钱组织自己的乐队，没钱推出新作品。他已经是大明星了，为什么挣不着钱？最大的麻烦是他的音乐。他说，我要在钢琴上模仿舞蹈的步伐，舞蹈中最重要的因素是节奏，旋律、调性、和声都是次要的东西。于是，他用手掌砸钢琴，用拳头、肘，甚至整



只手臂去“揍”钢琴，同时穿插大量的刮奏。这种东西要人们掏钱恐怕很难，能忍受下来就不错了，谁会为享受噪音付钱？实在让听众不好接受。请想想用整只手臂去“弹”钢琴！泰勒的音乐太前卫了，他成了另类，连找一家接受他去演奏的饭店或夜总会都很难。联系演出时，大堂领班多半都要先给他打招呼，把音乐弹美点，留住听众。弹奏古典爵士，泰勒得心应手，毫不费力。他奏着奏着就逃离调性，用自己偏好的定音鼓般的音响轰走听众。事实上，他在模仿自己崇拜的斯特拉文斯基，下例是斯特拉文斯基著名的乐句，现在它已经是乐队的经典作品：

谱例 13

斯特拉文斯基《春之祭》少年之舞

$\text{♩} = 50$

STRINGS non divisi

f sempre staccato



斯特拉文斯基毕竟还用的是和弦，其音响已经十分刺激。斯特拉文斯基的这段音乐用于伴奏芭蕾舞中原始部落的舞蹈，情景交融，情有可原。请读者想象一下，把上面谱例中的斯特拉文斯基独特的和弦换成整个手臂砸出的一连串音，是何等恐怖。问题是泰勒经常用这样的音串去轰击爵士乐爱好者的耳朵，没有什么人能长期经受住这种折磨。人们问道：这是爵士乐吗？

泰勒也反对固定的和弦序进，主张革新，但他走向了极端，爵士乐毕竟不是打击乐。泰勒的音乐在很大程度上可以划入欧洲先锋派的噪音音乐类，1973年以后，泰勒要么只作为爵士钢琴独奏家演出，根本不要伴奏；要么在小乐队中担任主奏，让整个乐队服从他。他从事爵士乐几十年了，至今还是个有争议的矛盾人物。

泰勒并非孤军作战，与之同时，在西部的洛杉矶，冒出了欧尔尼特·科尔曼（Ornette Coleman, 1930~），科尔曼也致力于演奏同样难以令人接受的爵士乐。科尔曼吹萨克斯管，出名以前在得克萨斯的节奏与布鲁斯乐队混。他与泰勒不同之处在于，他不是通过理论学习，搞懂了革命道理然后再加入革命搞先锋音响，而是本能地激发出改革的念头。他同样排斥和弦序进，否定音乐划分成小节，然而他走得更远，他甚至冲出了十二平均律。

要给非音乐专业的读者解释清楚什么是十二平均律，不是一件容易的事，这是一个涉及物理学和常用对数的问题。硬要在本书说明它，将会使读者掩卷而逃。除了专门研究音律的学者，谁也不愿意把音乐变成如此枯燥的数学说明。读者只消明白一点，十二平均律是一种音高的规定，把八度平均分成十二个音。所有的不同音乐文化的音高规定都是人为的，十二平均律是使用人口最多的音律。另外，读者们所知道的音乐可以说



都是在十二平均律上制造出来的。所有受欧洲文明影响的音乐教科书，基础都是十二平均律。顺便说一句，在人类音乐史上，中国明朝的一位王子最先计算出了十二平均律。说科尔曼冲出了十二平均律，是指他使用了这十二个音以外的音（关于十二平均律，参见附录二）。

与大多数爵士音乐家不同，科尔曼学音乐比较晚，他14岁才开始学萨克斯管，后来就跟各种乐队和游艺班子到社会上闯荡。他对查理·派克十分崇拜，经常没完没了地跟着唱片模仿派克的演奏。不用说，派克对他产生了极大影响。18岁时，科尔曼游荡到了新奥尔良，干起了其他工作，不再当“音乐家”两年后，他去了洛杉矶，重操旧业，在一个布鲁斯乐队吹中音萨克斯管。这时他试图在演奏中引入自己的风格和改革的观念。遗憾的是，他遭到来自听众和乐队两方面的抵制，有时甚至被嘘下舞台。于是这位音乐革命者，只好去开电梯。开垃圾车、开电梯或当门房等，是黑人能找到的好工作之一，有的黑人一辈子就心安理得地干下去。而命中注定要干点大事的科尔曼，没有就此消沉。他开始自学和声教科书，渐渐地形成强烈的新观念，确立自己的目标。他的音乐直觉使他在南方布鲁斯和民间形式中找到突破口，他更进一步地固执己见，或换句好话说，自我感觉高度良好地沉浸在改革的实践中。

科尔曼继续在洛杉矶一些没有名气的夜总会打工，求得一份儿收入。后来他的音乐引起了一些爵士乐手的兴趣。1958年，他们凑在一起录制了一张唱片。科尔曼在这张唱片中展示出新风格的爵士乐，这不是偶尔的灵感，而是在形式上十分成熟的与众不同的作品。1959年，科尔曼这拨人去了纽约，在有名的“五点夜总会”演出。他们随即录制了一系列唱片，取名《未来爵士之形》，其中包括科尔曼的作品：《寂寞的女人》，《意气相投》和《世纪之变》。科尔曼在这些唱片中发挥自己的



观念，摆脱现代爵士的套路，把新音响投放到市场上。随之而来的是世界范围的争论，说好说坏的都有。科尔曼不理睬这些褒贬，继续推出自己的作品。1960年，他的新作《自由爵士》问世。这是一个双四重奏，里面的自由即兴变奏竟然长达37分钟。他的作品对先锋派爵士乐产生了强烈的影响。

谱例 14

科尔曼在《意气相投》中的即兴变奏



科尔曼获得了激进派的拥戴，名气也随之而来。评论家们意识到这毕竟是一种发展，不应当从个人的审美习惯和喜好出发来评论科尔曼。事实上，对艺术加以评论时，评论家的个人



趣味一钱不值。美国的文艺评论界通常对作品不留情面，该怎么说就怎么说，人情评论文章在美国没有市场。美国人说，评论家常常对艺术充满敌意，是一切平庸作品的无情杀手。鸟儿爱惜自己的羽毛，评论家爱惜自己的名声，很少恭维人。正因为这一点，他们受人尊敬，音乐厅永远为他们保留座位。

扔了些炸弹以后，1962年，科尔曼突然退出了演艺界，埋头学小号和小提琴。三年后，科尔曼复出江湖，他在作品中对小号和小提琴的荒诞运用激起了更大的风波，甚至引起人们的愤怒，人们说他在糟蹋这两件乐器，毁灭爵士乐。连迈尔斯·戴维斯和查理·明古斯这些明星都表示不能接受科尔曼的“创造”。既然在美国不受欢迎，1965年科尔曼去了欧洲。在欧洲他找到了知音，欧洲的先锋派爵士运动把他当作偶像。而在他的故乡美国，爵士乐革命领袖约翰·科特兰的声誉已经没有人可以相比，迈尔斯·戴维斯这样的“大腕儿”也只好在旁边寂寞地吹点冰凉的冷爵士。当然，这已经是自由爵士的时代了。

科尔曼却不甘寂寞，他总要搞点新东西。1973年，在摩洛哥的访问演出中，他在爵士乐里引入摇滚乐的因素，给全世界的摇滚迷上了一课，原来爵士和摇滚可以亲密无间地并肩战斗。回到美国，科尔曼又开始反潮流，他掉头玩起了大乐队，被抛弃的写作爵士乐又被捡了起来。不过，他不是简单地重复昔日的音响，1981年，他率先在爵士乐队中添加了更有威力的电声乐器。科尔曼永远在创新，永远在拔高。人们说，他曾是开电梯的，升到顶点，他悄悄降下来，销声匿迹；然后又升上去。这是他的职业习惯。

评论家从人类文化的角度看问题，对新潮爵士采取认同态度，但美国爵士乐的主流派不喜欢它，他们甚至仇恨泰勒和科尔曼的音乐。在年轻的爵士乐手中，特别是黑人乐手中，他们



却为新潮喝采。来自社会的呼声强化了这场革命。在 50 年代后期，黑人民权斗争成为美国朝野关注的重要问题，黑人强烈而又明确地要求自由。年轻的爵士乐手很自然地要在他们的演奏中寻找自由，在音乐中摆脱独裁统治。他们把自由对应到了小节划分、和弦序进和固定结构等音乐元素上，渴望砸碎这些脚镣手铐，无拘无束地表达自我。这不仅意味着突破原有规则的桎梏，也是从支撑传统的主要原则中发展新形式，没有哪个乐器或音乐形式必须永远服从几个不变的原则。艺术上没有永恒的君主。这种观念导致新潮爵士乐派从科尔曼的《自由爵士》中得出合乎逻辑的结论——自由万岁。

在 60 年代，一大批新人涌现出来，姆哈尔·理查德·阿布拉姆斯（Muhai Richard Abrams），安托尼·布拉克斯顿（Anthony Braxton），罗斯寇·米切尔（Roscoe Mitchell），勒洛·杰金斯（Leroy Jenkins），桑·拉（Sun Ra）等。他们成立组织，如“创造音乐家协进会”（AACM），“芝加哥艺术乐队”等等，在爵士乐界亮出旗帜，反对正统派，如公爵·埃林顿之类受主流文化青睐的音乐家。跟当时的社会现实一样，爵士乐界成了乱哄哄的营垒，各自为战。

尽管自由爵士从来没有占据比主流派更优越的地位，但到了 80 年代，它仍旧显示出自己的强大和吸引力。事实上，自由爵士在欧洲更吃香。70 年代时，在整个欧洲，特别是在德国，自由爵士已经拥有稳定的听众。评论家指出，欧洲已成为自由爵士的中心，古典爵士（正统爵士）失去了自己的欧洲市场。而美国，事实上却是一个保守的、向后看的国家，特别是美国的中产阶级，不仅不能接受自由爵士，甚至还有人死抱着几十年前的观念，连爵士乐都加以排斥。没有在美国生活过的人，恐怕很难理解美国人保守的一面，他们会问，美国人还能保守”



罗兹教授是美国音乐的百科全书。他年龄比我小，也到越南打过仗。他说，当兵两年，在打字机前坐了两年。罗兹入伍时已经拿到硕士学位，一进部队就被分配在司令部当秘书。他说，两年期间中，连枪都没有摸过，他与越共作战的武器是打字机。

从部队复员后，罗兹回大学攻读博士学位。他的导师是威利·希区科克——美国音乐史的绝对权威人物，希区科克拥有一部 500 万字巨著的版权。罗兹是希区科克的研究助手（RF, research fellow），享受最高的助学金。毕业后他到《纽约时报》当过编辑，同学们都说他的英文写作是一流的，他应该去给美国总统写讲演稿，为美国人提供语言和思想的享受。

我去找罗兹教授，请他就黑人民族主义对音乐的影响这个问题指点迷津。他说，与其说这是个学术题目，不如说它是个政治题目；但你应该严格按照学术规范来做。他推荐一本书——弗兰克·科弗斯基的《黑人民族主义与音乐中的革命》，说，把它从头读完，写出你自己的看法，就完成了学期论文。我问：如果我有不同的看法呢？他回答，这是学术研究，你有权利发表意见，学术观点不同，史密斯教授不能扣分。最后，他说，请注意，这本书出版于 1970 年。

我战战兢兢地走了，到图书馆去借这本书，不想已经有人捷足先登；后来，在另一所大学——私立的卡耐基·梅隆大学（CMU）借到了它。

我的这篇学期论文得到 A。读者不难发现，我的看法已经揉进你现在手里的这本书中。



旧世界被打得落花流水

在 20 世纪 60 年代和 70 年代，对爵士乐最重要的影响，不是来自先锋派音乐家，也不是来自爵士音乐家，而是摇滚乐。60 年代末，摇滚乐俘获了成千上万的年轻乐迷。这些年轻人本来会成为爵士乐的爱好者，但更有刺激性音响吸引了他们。回顾历史，错误在爵士乐自身：爵士乐变成了抽象的音乐，织体单薄，常常没有固定的节奏。尽管可接受的爵士乐仍旧在演出，如康顿的古典南方爵士，古德曼的摇摆爵士，古列斯匹的比波普爵士，都还可以在美国听到，但是第二次世界大战以后出生的年轻一代，认为这些音乐都是过时的风尚，对它们没有兴趣。随着大乐队爵士乐在 40 年代末出现颓势，埃迪·费希尔（Eddie Fisher）和佩丽·柯莫（Perry Como）这些歌手出现了，他们演唱旋律流畅的浪漫歌曲，美国的年轻人被简单、直接、节奏强烈的音乐吸引过去了。上一代人，在拉格泰姆中满足了新奇感，接着在 20 年代的爵士舞曲中找到安慰，后来，大乐队摇摆乐又提供了二十来年的享受。50 年代初，年轻人在爵士乐以外找到替代品，那是节奏与布鲁斯，然后，从节奏和布鲁斯中变化出来的新形式吸引了他们。

结果，爵士乐听众大衰减。20 年代时，纽约有二十多家爵士乐俱乐部和夜总会，到了 60 年代，惨得只剩下了五六家。唱片业也遇到麻烦，昔日走红的大牌明星，如迈尔斯·戴维斯和德夫·布鲁贝克，推出的新唱片没人买。最使爵士音乐家痛苦的是，昔日一贯支持他们的新闻媒介，甚至专业杂志《强拍》也转向去吹捧摇滚音乐家了。真是 every dog has his own days（三十年风水轮流转）。昔日腰缠万贯的爵士明星越来越穷，自己投资录制唱片，血本无归；演奏摇滚的乐手却越来越



(图片 42. 当代黑人布鲁斯歌手，乐队已变成了电声乐队)

富，不必自己掏钱，唱片公司也追着他们录东西，还要先付定金。60 年代末，一些爵士乐迷绝望了，他们再也听不到不断推出的新作品了。他们宣布：爵士死了；即使没有死，爵士乐的形式也让人十分失望，等于是死了。

尽管这样，却正是摇滚迷，其中不乏曾毁谤爵士乐的人，推动了爵士乐的复活。到了 60 年代末，很多涉足摇滚乐的人，特别是那些改行演奏摇滚乐的乐手，发现摇滚乐的限制特别大，跟爵士乐比，摇滚乐显得单调、机械，从头到尾就是一个节奏，让人发烦。他们要寻找更有挑战性的东西，结果回头在爵士乐中找到了。在这个过程中，科特兰起了很大的作用。在科特兰的最后几年中，他不仅被人们看作伟大的音乐家，而且是预言家，有点近乎是宗教的大宗师。他似乎是人类兄弟精神的一个例证，他充满对人类的愛，对年轻人有着特殊的吸引力。他们在科特兰身上发现了坚强的信念和文化意义。尽管科特兰的拥戴者不如甲壳虫乐队那么多，但仍有一大批乐迷。在



他《极端的爱》问世以后，人们发现其中蕴涵的精神力量和音乐一样地吸引人。这首乐曲受到很多乐迷的喜爱，即使是摇滚乐迷也承认科特兰是当时了不起的音乐家。

通过科特兰的作品，相当多的年轻摇滚乐迷对老爷爷们喜欢过的音乐产生了兴趣。科特兰音乐的自由形式首先吸引他们，然后，他们对产生这种形式的比波普爵士也不排斥了。科特兰是一个招年轻人拥戴的爵士乐明星，这些年轻人多半出自爱好早期爵士乐的家庭，但他们是摇滚乐迷；叫他们自己都吃惊的是不知不觉中竟喜欢上了父辈崇拜的音乐家，他们逆反心理居然不成其为障碍。最后，年轻一代发现，摇滚和爵士完全可以融汇到一起。一场新的运动出现了，乐手们努力创造新的音乐——爵士摇滚。

走投无路的迈尔斯·戴维斯也加入这场运动中，想办法把听众抓回来。1969年，迈尔斯·戴维斯录制《在静静的路上》，处心积虑地向摇滚表示亲善。在这个作品中，他使用了电声乐器和3个键盘合成器。在音乐结构上这首作品采用自由爵士手法，最有意思的是它用摇滚节奏而不是爵士节奏。虽然这首作品并不十分成功，但已经足以使迈尔斯·戴维斯加快步伐投靠摇滚。第二个作品《母狗酿酒》很快上市。这是真正的爵士摇滚，其中有地道的爵士即兴独奏，也有电声乐器强烈的轰鸣和地道的摇滚节奏。这张杂交的唱片带来巨大的商业成功，上市一周，就打人排行榜前三名。迈尔斯·戴维斯又成了现代爵士的头面人物。

成功就有人模仿，一大拨乐手挤了上来，纷纷从事新的音乐运动。到70年代中期，主流爵士满身荣誉的老爷爷们，如20年代就开始风光的公爵·埃林顿、路易斯·阿姆斯特朗等人已经去世，美国出现了强大的爵士和摇滚的融汇潮流，几代音乐叛乱者们站到了一起，旧世界被摇了个落花流水。黑人音乐



再度显示出它对主流文化的对抗性以及跟社会叛逆心理强劲的亲合力。

如果60年代末爵士乐已经奄奄一息，只能在与摇滚的融汇中才能存活，那么，它的生命力很值得怀疑。但是，到了70年代，我们看到的是另外一幅图景，爵士乐又交了好运，它实实在在地复活过来。到70年代末，很多爵士乐俱乐部涌现出来，20年代和50年代的好时光又来了。然而，这时的爵士乐，已不再是单一的爵士风格和美学价值观念酿出的陈年老酒，而是“新波普”，“硬波普”。年轻一代的乐手多半出身摇滚乐，他们受到约翰·科特兰的激励，开始演奏查理·派克和其他比波普爵士的作品，一时间，查理·派克的《冷酷的伤感》和《鸟类学》——派克的绰号是“怪鸟”——再度覆盖美国。虽然他们的演奏使用电声乐器，多半只吸收了科特兰和科尔曼的表面因素，但哪怕仅仅是形似也说明这是一种追求，从根底上讲，是比波普爵士乐的新版。人们把他们称为新波普、硬波普。布瑞克尔兄弟（Breckers Brothers），索尼·福尔秋（Sonny Fortune），以及琼·法迪斯（Jon Faddis）成为这个派别的代表人物，靠着新瓶装旧酒，他们成了著名人物。对比波普新一轮的兴趣也跟老一代乐手杀的回马枪有关。在爵士乐不景气的时候，德克斯特·哥尔顿（Dexter Gordon）长期旅居欧洲，在德国经营自己的音乐，这时他回到美国搞巡回演出，在自己的故乡煽起一片热浪。阿特·佩佩尔（Art Pepper），曾被毒品搞得狼狈不堪，这时也抓住时机出版自己的自传，把一些见不得人的家底抖出来，还说生活的艰辛和自己的追求，他的书销路不错。借助自传的畅销，阿特·佩佩尔也开始全国巡演。他们培养出新一拨的追星族。美国明星明白，像政治家献媚选民一样地运作艺术，是成功的秘诀。

事实上，新波普是一场持久的大运动，它是一道大杂拌



莱，包括了摇滚爵士，自由爵士，摇摆爵士，甚至古老的南方正宗爵士和新奥尔良爵士等等各种口味的爵士。这些风格都有自己的支持者和发源地，它们全部复活了。在美国，到处可以买到它们的唱片和降噪复制的盒式录音带，这使得各种音乐迷的胃口都可以得到满足。50年代执着的一代，分裂成了两三个固定的音乐派别，对其他音乐兴趣不大；而70年代的听众不同了，他们是现代工业产品的消费者，对厂家推出的一切照单全收。70年代的美国生活，电视已经成了重要的传播媒介，电视每天用各种浅薄的玩艺儿冲击人们的文化消费习惯，凶杀、诈骗、强奸、警匪枪战等社会劣迹充斥文化市场，成为美国人文化适应的基本内容。电视每天厚颜无耻地赞颂洗发香波、减肥食品、洗衣粉（含酶或不含酶的，高泡或低泡的）、卫生巾（宽的窄的，薄的厚的，带护翼的，带凹槽的）；吹捧电冰箱、洗衣机、方便面、新款汽车，中间还插播女式内衣；广告音乐不断变换，爵士、摇滚轮番为另式服装捧场伴奏，从外衣到内衣，从头到脚，包括身体的中间部位，一切都在音乐中炫耀。音乐成了大产业。

70年代后期，爵士已经完全成为国际性的音乐，至少在充斥电视的工业化国家中，它每天都在为生活提供音响。社会对爵士乐的需求，使爵士乐度过了自己的经济危机。人们发现，到了70年代，在世界的任何一座大城市都可以买到真正的爵士乐；在世界的各大城市都可以听到本地的乐手或来访的美国乐手现场演奏的爵士乐。爵士乐成了国际文化交流的手段。英国的自由爵士吉他手德里克·百利（Derek Bailey），德国自由爵士钢琴手亚历山大·冯·希利朋巴赫（Alexander von Schlippenbach），长号手阿尔伯特·曼杰斯多夫（Albert Mangelsdorf），法国钢琴手马歇尔·索拉尔（Marcel Solal），奥地利的吉他手阿提拉·左勒尔（Atilla Zeller），钢琴手乔·扎温努尔



(Joe Zawinul), 等等, 等等, 成为 70 年代和 80 年代的欧洲跨国爵士明星。

不过, 话说回来, 在世界性的爵士潮中, 美国仍旧保持着领先的地位。新观念、新主意仍旧出自美国, 黑人爵士音乐家仍旧是主力。在国际性的爵士乐节上, 美国黑人乐手一上台, 观众就报以热烈的掌声。他们演出前讲的那几句美国味儿黑人英语, 立即倾倒观众, 黑人英语不再是耻辱; 除了他们毕竟技高一筹之外, 他们的黑皮肤也有益于观瞻了, 那代表正宗, 黑皮肤不再是罪过。

在美国, 种族歧视是社会现象, 然而学术不能搞种族歧视, 大量的研究著作出版了。岗瑟尔·许勒尔推出《早期爵士乐》, 温斯洛普·萨金特写出《爵士乐——滚烫和杂种》。遗憾的是, 萨金特算不上爵士乐爱好者, 他的书在音乐方面相当肤浅不说, 还满是屁话——史密斯教授的评语, 但他也功不可没——还在 1938 年, 他就说爵士乐才是真正的美国音乐, 并预见到爵士乐必将征服世界。许勒尔的著作是第一本使用复杂的音乐分析技术系统研究爵士乐的书, 至今他使用的例证还在被专家们引用。此后, 学术研究著作一本本的出现在书店里, 爵士乐的价值也在这些研究中被逐渐揭示出来: 克利斯·阿尔伯生的《贝丝》(1972), 埃肯哈德·约斯特的《自由爵士》(1974), 苏德哈特与伊文斯合著的《人类与传说》(1974), 詹姆斯·林肯·科利尔的《演奏爵士乐》(1978), 唐·马魁斯的《寻找哥们儿博尔登》(1978), 埃安·卡尔的《迈尔斯·戴维斯》(1982), 布莱恩·普利斯特里的《明古斯》(1982)……够多了, 请去看本书附录的参考书目。

到了 80 年代, 唱片工业已经发展成音像工业, 资本从来不会放过任何一个增值的机会。一套套古老的录音被翻制成假立体声, 推向市场。贝丝·史密斯、公爵·埃林顿、路易斯·阿



姆斯特朗、查理·派克……的录音带和从电影翻制的录像带涌向各个音像商店。在晶体管集成芯片的帮助下，便携式录音机、VHS录像机、CD机、LD机问世，这些音乐便可以随时播放。技术成就激发了新的热情，但与喇叭里的电振荡还原声音相比较，人们更乐意享受现场音响。于是，新一轮的演出高潮出现了，除了年轻一代的爵士乐手，老音乐家也重返舞台。比波普的元老吉列斯匹忙于到处演出，满足人们瞻仰老将风采的愿望。甚至常青树本·古德曼也带领新的乐队登台献艺。他生于1909年，那年头离80年代已经十分遥远。70多岁的古德曼在一场演出中，谢幕无数次，竟然累瘫了，最后被搀扶着出来鞠躬致谢，热情的观众这才罢休。

在这轮热潮中，新一代乐手也成长起来。小号手瓦伦·瓦歇（Warren Vaché），萨克斯手司各特·汉弥尔顿（Scott Hamilton），成了新的摇摆爵士明星；琼·法迪斯（Jon Faddis）在吉列斯匹的提携下成为比波普新的代表人物；威顿·马萨里斯（Wynton Marsalis）也演奏比波普，1984年，他拿下了格莱美奖。路易斯·阿姆斯特朗的即兴变奏被模仿演奏，果冻卷·莫顿的音乐也重新回到舞台上。爵士乐成了美国文化的代表。爵士乐80年代的热闹和60年代的冷落形成了鲜明的对比。60年代的美国，政治上过于热闹，爵士乐只好冷场；到了80年代，美国人对政治失去了兴趣，爵士乐又兴旺起来。不过，人们也都知道，谁再敢当着黑人说nigger，他会挨耳光。

我想

黑人问题，是美国的大问题。1619年，第一船黑人被运到北美殖民地，这问题就产生了，其关键在于肤色浅的人把肤色深的人当成了劣等人，强迫他们成了奴隶；这些奴隶



被解放后，又被歧视了 100 多年。虽然美国是由像亚当斯、富兰克林和杰弗逊这一类杰出的知识分子集团所建立的，但是从美国历史看，优秀的知识分子从来都是少数民族。杰弗逊写出了《独立宣言》，但他是一位沉湎于思辨的哲学家，而被反对者认为不合作总统；约翰·亚当斯也曾经由于在欧洲的一些首都读过书，后来又执教于哈佛大学，而被认为不适合于他的职务；富兰克林·罗斯福是第一位在政府中启用了一批知识分子专家的总统；而肯尼迪在白宫为诺贝尔奖获得者所举行的庆祝晚宴更是史无前例。

是的，在优秀的美国知识分子中，种族偏见不是支配他们思考和行动的主要因素。但是，即使是优秀如亚当斯一般的知识分子，也曾写道：“我知道，如果不是同主人说话并且不担心挨打的话，没有谁会比黑人更蛮横了。当黑人遇到一个软弱的主人时，他们对主人非常坏，这并不罕见。尤其是黑人妇女，经常利用她们女主人的仁慈。她们知道，习惯上对她们并不施加肉体上的处罚。”亚当斯总统的前任是杰弗逊总统，与《独立宣言》执笔人的种族观念相较，亚当斯的话就显得很温和了。杰弗逊说：“……这种自然产生的真实的区别，加上许多其他情况，将把我们划分为党派并制造动乱，除非消灭了这个或那个种族，动乱可能永远不会终止……他们脸上和身上毛发较少，他们通过肾分泌很少，更多地靠皮肤，这就使他们有一种十分强烈而使人讨厌的气味……拿他们的记忆、推理和想象力的本能来作比较，我认为在记忆力上他们与白人是相同的，而在推理方面则十分低下……在想象力方面，他们是迟钝的、无判断力和反常的……在音乐方面，他们比起白人来，一般更有天赋……”（转引自〔美〕里夫斯：《美国民主的再考察》，吴延佳、方小良译，商务印书馆，1997 年）。

杰弗逊的确不同凡响，他早就预见到白人会因为黑人而划



分阵营，会因此出现动乱，这动乱还会永无宁日。他对黑人的体质人类学的描述也无大错，但他对黑人智力的判断却是货真价实的偏见，实在不敢苟同。当然，黑人的音乐天赋是句大实话。杰出的总统尚且如此，普通人可想而知。可见，尽管美国后来取消了奴隶制，但种族观念是普遍存在的。这就是“白人至上”这个口号肆虐几百年以及种族歧视嚣张几百年的原因。

美国社会对黑人是不公平的。这种不公平导致黑人精神状态的扭曲，导致他们对主流文化的对抗情绪。因此，黑人音乐与其说是一种音乐形式，不如说是一种社会学的表达。在废除奴隶制度以前，很少有人注意他们的音乐。南北战争一结束，他们的音乐就喷薄而出。首先使人们接受的是黑人自己的宗教歌曲。人们在赞赏黑人的虔诚时，往往忽略这些宗教歌曲所表达的痛苦，生活要苦到了什么程度，一个人才会唱：“成千上万的人已经倒下了，主啊，我什么时候才能来到你的殿堂？”这不是为赋新词强说愁，而是在苦难中想要放弃生命解除痛苦的哀求。

美国黑人有过两次大迁徙。两次迁徙的目的都是要寻找好一点的生活。当他们到达南方之外的“希望之乡”，才发现种族隔离和种族歧视仍然把他们禁锢在一个小范围里，借用欧洲圈禁犹太人的术语，就是“隔都”（ghetto）。在城市冰冷的水泥地上，他们同样找不到祖先们在日地里寻找过的东西。伴随他们的是更大的失望，心灵的伤痕刻得更深。布鲁斯出现了，黑人把心中的伤感与非洲的文化遗产、田地里的呼喊、劳动歌曲融合到一起，用一种新的艺术体裁表达出来。布鲁斯的形式和内容都与主流文化格格不入，然而它是黑人的心声。在商业利润的驱使下，唱片工业把布鲁斯栽培成黑人的文化食粮。半个世纪以后，布鲁斯成了美国人喜爱的音乐。不过，上层社会就像防范摇滚乐和毒品一样仍旧对它加以排斥。时至今日，布



鲁斯演唱会的观众能达到几万人，同时，它当然也就失去了进音乐厅的资格，高雅的音乐片哪里装得下这么多下里巴人！

与布鲁斯情况不同的是拉格泰姆。拉格泰姆是欢快的钢琴音乐，也是黑人音乐天赋的产物。它最大的特点是强弱错位，从音乐情绪来看，它最适合于表现美国那五色斑斓的生活。拉格泰姆的摇篮是酒吧和夜总会，它是穷欢乐的黑人演奏者强作的笑脸。拉格泰姆的热浪很快就降温，现在已经没有人再写乔普林风格的拉格泰姆。但是，拉格泰姆已经成为典型的美国音乐语汇，被改编成各种乐器或乐队作品，至今活跃在全世界的音乐舞台上。以演奏古典作品为主的世界级钢琴大师们，兴有所至，也为听众们献上拉格泰姆的经典作品，这种余兴总是博来满堂喝采。它太让人舒服了，舒服得失去任何思想；它是一个模糊而欢乐的梦，是美国黑人真实生活的错位表达。

美国黑人对人类音乐最大的贡献是爵士乐。它的诞生，不是什么人在 20 世纪初产生的灵感，更不是什么人突发的狂想。它是几百年苦难的产物。看看黑人音乐家的生活史，喝酒醉死、开车撞死、吸毒过量毒死、酒吧斗殴被开枪打死、杀人被判死刑……很少有（当然不是没有）寿终正寝的，获得国家荣誉的更少（也不是没有）。这是为什么？黑人迁入城市，想逃离祖祖辈辈劳苦的地狱，没有想到音乐家们会被打入另一个淫荡下流的地狱。他们受不到教育，早期乐手连乐谱都不认识；一些受过教育的乐手，由于社会的不公平也愤而转向爵士乐。他们在社会的最底层活了下来，最终让全世界都听到了他们不屈服的声音。

爵士乐首先是一种为舞蹈伴奏的音乐，它在 meretricious（俗艳浮华的、妓女的）的场合演奏；它被美国社会抨击几十年，在猛烈的道德炮火中挣扎求存；爵士乐明星音乐生涯背后的故事使每一位不麻木的人为之感叹；爵士乐现在的辉煌是无



数生命换来的，它与政治要求紧密地结合在一起；如果知道这些，那么，我们必须承认它是黑人天才极致的创造，被压制长达几个世纪的天赋终于迸发出来，从社会的最底层汇聚成 20 世纪人类音乐发展的巨浪；那么，管他攻击也好，排斥也好，禁止也好，爵士乐是 20 世纪人类音乐的历史存在；那么，它作为即兴创作并即兴演奏的音乐，彻底取消作曲家与演奏家的区别，把演奏者和听众的心联在一起，是当之无愧的新音乐体验；那么，在对抗赤裸裸的、有组织的白人种族主义的斗争中，它取得了胜利，迫使一个“白人至上”的社会承认它的文化价值，并彻底投降，把它作为美国文化的象征，推销到全世界。

在本书的写作过程中，20 世纪即将过去，本书谈到的很多东西，已经定格为 20 世纪历史的一部分，但历史的脚步不会停下。美国生活中强劲的正义潮流，给美国黑人提供了一种希望，即：热爱平等的美国人能够在新的历史条件下，在政治日益多极化、文化日益多元化的时代，用无可估量的资源来实现奇迹。美国人能否用他们创造互联网的才能，把种族隔阂消除掉？

至此，以约翰·卫斯理·沃尔克论黑人音乐的一段话作为本书的结语：

在黑人心目中，他的音乐曾经、至今仍占据着重要地位。在黑暗的奴役生活中，音乐是他的灯塔；在自由的清晨，音乐是他已度过的黑夜；随着时代的进步，黑人的生活逐渐上升到新的层次，音乐不仅成为他骄傲的遗产，也成为他精神的支柱和强有力的动源。

——约翰·卫斯理·沃尔克：《美国黑人民歌》（英文版），纽约：黑人大学出版社，1969 年。

附录一：美国黑人历史述要

由于本书的主题是音乐，不是美国黑人史，因此不能对美国黑人的历史状况做过多的介绍。这个附录为读者提供历史事实，分为若干专题叙述，请读者自己对美国的黑人问题做出判断。

黑人是美国最大的少数民族。美国黑人的祖先主要是非洲黑人，不过在几百年的时间中，不断有黑白混血儿出生，所以我们也给现在的美国黑人追溯出一些白人祖先。同样，对于一些美国白人，也可能祖先中曾经混入黑人血统，多代混血的结果导致他/她的肤色现在是白的。

根据 1990 年的人口统计，两千九百多万能从肤色上辨认出来的黑人住在美国南部。黑人集中居住在一些大城市里，在美国，黑人人口超过一百万的城市有两个——纽约和芝加哥。



纽约的黑人主要居住在哈莱姆区，而芝加哥南城的黑人区则长达几英里。此外，在 11 个大城市中还形成了庞大的黑人群体：华盛顿特区，亚特兰大，纽瓦克，加里，底特律，巴尔的摩，新奥尔良，伯明翰，里士满，孟菲斯，杰克逊。人口百分之四十到百分之五十是黑人的城市有三个：圣路易斯，巴吞鲁日和俄亥俄州的克利夫兰。

大多数美国黑人是奴隶的后裔。他们被奴隶贩子用武力从非洲贩运到美洲这个新大陆，在几百年的时间中，对美国历史和文化做出了极大的贡献；但在同时，他们的基本人权被剥夺，根本不能分享几百年来美国社会经济和政治发展所带来的权利。

早期状况

哥伦布于 1492 年发现新大陆，此后，黑人成了西班牙人和葡萄牙人早期开发南北美洲的重要帮手。在 16 世纪时，就有黑人定居在密西西比河流域以及现在已成为南卡罗来纳州和新墨西哥州的一些地区。在 1530 年，黑人探险家艾斯特班跑遍了整个北美州的西南部。

黑人在北美州的历史，可以绵延不断地追溯到 1619 年。当时，20 名黑人被运到了弗吉尼亚殖民地。他们不是奴隶，而是签订了契约的仆人。根据契约，在规定的年限内他们属于自己的雇主。当然，这些雇主要是来美洲拓荒的白人。到 1660 年时，大量的黑人被运到大英帝国在美洲的殖民地。1790 年，黑人已达 76 万，将近年轻的美利坚合众国人口的十分之一。

1661 年，弗吉尼亚州白人通过立法手段，把黑人契约工变成终身奴隶；到 1750 年，北美 13 个殖民地全都通过了这种



法律。由于其肤色，黑人很容易跟其他人区别出来——50 米以外，你就可以发现一个人是黑人。他们的肤色使他们成为极易分辨的奴役目标。白人认为这些生来卑贱、被卖到白人社会中的黑皮肤的陌生人，很难享有人类的共同特点——他的肤色永远洗不干净，他面孔可怕，他智力有限，他趣味低下。白人把他们当成介于人和野兽之间的中间物。最重要的，他们是“异教徒”。白人把他们看作低级种族，推行种族奴役制度。白人认为，这些已成为奴隶的黑人，来自人口稠密的非洲农业社会，很适宜于美洲农场中的清洁工作和农作物栽培工作。换句话说，做苦力。

奴隶贸易大约给美洲运来了一千万黑人，其中四十三万是直接运到美国本土。美国黑人主要来自西非，遍及从塞内加尔到安哥拉这一大片地区。在他们的故乡，艺术、音乐、舞蹈和社会政治制度已经高度发达。在非洲西海岸，已经出现了奥约王国，阿散蒂王国，贝宁王国，达荷美王国和刚果王国；在苏丹草原内陆地区也已经有了加纳帝国，桑海帝国，豪萨城邦国和卡撒布—博尔努邦国。现在马里的廷巴克图城当时已经是主要的商业和教育中心。

遗憾的是，在奴隶贸易收益的刺激下，非洲黑人自己打了起来，相互捕捉俘虏，提供给欧洲奴隶贩子。这些被卖掉的黑人通常被奴隶贩子用铁链锁在一起押到海岸，然后关进贩奴船那可怕的底舱，横渡大西洋，运往美洲。在航行途中，颠簸碰撞致伤致残、疾病致死以及刚烈者愤而自杀，至少有六分之一的黑人死掉。到了西印度群岛的奴隶集散地，那些活下来的人在皮鞭和饥饿的调教下，掌握了几句基础英语，学会了干种植园的日常工作，并懂得了奴隶应遵守的规矩。他们被挂上各种标牌，如：服侍主人，经验老道；手脚最快的烟草分拣者；第一客厅女仆；等等，带到奴隶市场卖给出价最高的人，然后跟



着自己的新主人到另一个陌生的地方，终身体验上帝给他们安排的在新大陆的苦难。

黑奴在美国

这些成了奴隶的黑人，尽管自己并不愿意，但在强制的无偿劳动中，对奠定美国的经济基础起了关键性的作用。这在美国南方特别明显。黑奴使自己非洲故土的文化特质和欧洲文化混合起来，甚至对美国南方语言、民俗、音乐、舞蹈、食物都产生了重大影响。在 17 世纪和 18 世纪，黑奴主要在烟草、稻谷种植园和南方沿海的染料种植园干活。后来，黑奴逐渐集中到棉花和蔗糖种植园，这些种植园都很大。种植园黑奴生活的环境一般很恶劣，种植园主只想赚钱，很少把黑奴当人看。种植园主通常雇佣监工来督促黑奴干活，皮鞭是监工们的主要语言。黑奴在种植园中跟主人指定的配偶繁衍后代，孩子生下来就是奴隶。他们都是主人的财产，任何时候都可以把他们分别卖掉。黑奴没有家庭可言。

尽管美国北方的商人通过奴隶贸易和投资种植园赚了大钱，但奴隶制在北方并没有蔓延开来。在美洲殖民地闹独立的那些日子里，北方的黑人为这个新国家的诞生做出了自己的贡献。在北方的波士顿，独立运动爆发后，一个被释放的奴隶——黑人克里斯帕斯·阿塔克斯于 1770 年被杀，成为第一位为美国独立而献身的烈士。在独立战争期间，约五千名黑人士兵和水手参加了战斗，美国独立有他们的一分贡献。独立后，一些奴隶，主要是参战的士兵获得自由。此后，北方的州废除了奴隶制，不过，北方的白人仍从心底对黑人充满蔑视，在社会生活中，种族歧视和种族隔离是天经地义的事。在南方情况则更糟。1788 年在美国宪法确认下，奴隶制更加巩固，遍及



整个南方。有关的宪法条款出于纳税和议员选举的目的，把奴隶当成五分之三个人计算；法案规定捕捉到逃跑奴隶必须归还主人。当时的“法案”还规定，凡是把一名黑人判定为“真实的奴隶”而把他遣返的法官，可以领取两倍的酬金。这就是法律，谁能相信它是公正的？维护奴隶主利益的法律使得非洲奴隶贸易得以苟延残喘二十年。

1808年，联邦政府用官方法令中止非洲奴隶贸易，但于事无补，反而使得美国国内的奴隶贸易兴旺起来——南方那些新建的棉花种植园，需要相当多的廉价劳动力。后来，对进口新奴隶的需求逐渐被用繁殖奴隶下二代的办法所替代，即想办法使育龄奴隶多生孩子，养大后卖出去。最令人发指的事情是，女奴在十二三岁左右，发现月经初潮，就被配婚，并尽可能地使她们接着生。不少奴隶主都强奸过自己的女奴，如果这名女奴因此有了孩子，奴隶主根本不承认事实上的血缘关系，照样驱使自己的亲生孩子从事苦役，或照样把自己的孩子卖掉。奴隶主在金钱的驱使下伤天害理，已经完全丧失了人性，而他们还自认这是使黑人文明。

文明的白人用文明的法制方式制定有关奴隶制的法令，规定了社会的奴隶体系，以便给奴隶主对奴隶的绝对控制权，另一方面，则规定奴隶对社会制定的奴隶制法律必须绝对服从。法律规定奴隶是动产，奴隶主财产的一部分，是可以像牛马牲畜一样被买卖的劳动力资源；法律不允许奴隶有稳定的家庭和任何私生活；法律禁止奴隶学习读书写字。奴隶主给驯服恭顺的奴隶颁发标志；反抗的奴隶则受到充满兽性的、残酷甚至下流的惩罚。奴隶主在奴隶中建立起社会阶层般的制度，级别最高的是客厅女仆，其次是家务仆人（包括男仆），再往下是有艺术技能的奴隶——这是黑人音乐技能超群的重要原因，最底层的奴隶是大量的田野劳动力，他们是奴隶的主体，承担繁重



艰辛的种植园日常工作，一辈子没有工资——一旦发现奴隶藏有金钱，等待他们的将是惩罚。

一些拥护种族优劣观念的美国学者，认为在如此悲惨的生活下，奴隶应该反抗才说明他们不是一个下贱的种族。他们统计出整个奴隶制时期的奴隶反抗事件，一共二百多次，规模较大的不过十多次，少得难以让人相信。奴隶分布面积相当于整个西欧，人数多达三、四百万，可是铤而走险的次数大概平均每两年才有一次。他们由此得出结论，能够这样地忍受别人的践踏、逆来顺受，黑人是天生的卑劣种族。

事实上，黑人的反抗一直没有断过，但由于国家法律所支持的严格控制，奴隶有组织的大规模的反抗没有成功过。很多计划还在密谋中就被镇压下去了——忠实的贴身奴仆不忍加害主人，往往泄漏起事的计划。美国独立以前，1739年，卡托在斯多诺组织暴动，战斗中杀死了30名白人。1741年，纽约市的黑人暴乱造成巨大的财产损失。虽然一些黑人暴动经过精心的策划，但仍旧失败了。最使白人奴隶主害怕的黑人暴动，由纳特·图尔勒组织，1831年在南安普敦爆发。在图尔勒和他的伙伴被抓住以前，他们大约已经干掉了60名白人。这种自然产生的以恶还恶的简单想法，是二百年后黑豹党武装对抗思想的萌芽。有组织的反抗固然很少，但不等于没有个人的随时随地的自发反抗。奴隶们装病逃避劳动，破坏工具，砸烂机器，毁坏庄稼，纵火烧毁庄园，毒死奴隶主，年轻的母亲甚至掐死新生的婴儿，免得他/她将来成为奴隶。至于逃跑，那更是层出不穷。黑人和白人的废奴主义者组织庞大的秘密网络，安排秘密逃跑路线和藏身之处，帮助奴隶逃跑，把成千上万的奴隶带到北方或加拿大等没有奴隶制的地方。这被称为地下铁路。地下铁路最伟大的英雄是哈里特·图布曼，他以前当过奴隶，图布曼曾冒着危险多次潜到南方，帮助几百个奴隶奔向自



由。一旦他被白人抓住，他的下场只会是被残酷地处死。他的胆量和业绩让人肃然起敬。

自由黑人和废奴主义

在奴隶制存在期间，自由黑人大概占黑人总数的十分之一。在1860年，约有五十万自由黑人——一半在南方，一半在北方。自由黑人起源于满了契约期的黑人仆人和他们的后裔，由于来自西印度群岛的移民和个别奴隶主释放的黑奴，自由黑人的数目不断增加。

其实，所谓的自由黑人仅仅是政治上的技术性说法。在南方，自由黑人仍旧面临奴隶制所形成的威胁，他们既担心法律，又害怕强加在他们身上的严厉的社会风俗。在北方，虽然自由黑人有了某些接受教育和组织起来的可能，但仍受到歧视，享受不到选举权、财产权。事实上，自由黑人仍然面临着被拐卖和再度为奴的危险：只要皮肤是黑的，随时都可能遭遇到一些意料之外的事情。

最早的黑人领袖产生在北方的自由黑人中，特别是生活在费城、波士顿和纽约这些大城市的黑人中。北方的自由黑人建立起自己的组织——教堂、学校和相互帮助的会社。费城的非洲人美以美圣公会教堂（A. M. E）是其中之一。该堂于1794年建立，主教是费城的黑人理查德·埃伦。自由黑人由于有可能受到教育，出现了一些杰出人物，如天文学家和数学家本杰明·班尼克。

自由黑人中也涌现出了废奴主义者。1827年，约翰·鲁斯乌姆和塞缪尔·科尔尼希创办《自由杂志》，这是美国第一份黑人刊物。又持黑人的白人威廉·加里森，也于1831年创办白人废奴主义的刊物《解放者》，这个刊物的名字很清楚地表达出



他们的使命感，同时也暗示出他们内心深处仍把白人放在什么位置上。事实上，后来的社会状况证明，废奴，不等于取消种族隔离和种族歧视。在所有黑人刊物中，最有名的是《北方之星》，它创刊于1847年，由当过奴隶的弗利德里克·道格拉斯主编。道格拉斯强烈主张反奴隶制运动必须由黑人来领导，否则它将半途而废或走向妥协。

1830年起，黑人领袖们开始定期举行全国或州一级的会议，同时，他们开始出现分歧，就反奴隶制和种族歧视斗争的战略方针争吵不休。他们中的一些人，如戴维德·沃克尔和亨利·加尔内特号召奴隶暴动，推翻奴隶主。而其他人，如约翰·鲁斯乌姆和保罗·库费则主张在非洲建立一个现代黑人国家。建立黑人国家不是空谈，在白人的美国殖民协会的支持下，1822年美国黑人就曾在西非建立利比里亚共和国。他们的理想是个预兆，半个世纪以后，在非洲人美以美圣公会教堂主教亨利·图尔内尔的领导下，泛非洲民族主义（Pan-African nationalism）发展起来。此后一百多年，在这个理论基础上又发展出美国黑人民族主义。不过，当时的这帮领袖后来都把自己看作是美国人，并认识到自己民族的问题只能在美国国内通过长期的斗争来解决。

南北战争

现代美国称为中西部的地区，当时还是美国新开发的疆域。自从1787年的西北法令禁止这些地区实行奴隶制以后，奴隶制向新疆域扩散的问题成为美国政治矛盾的焦点。1820年，国会通过的密苏里妥协方案开始执行一项新政策——允许蓄奴州和不蓄奴的自由州以对等的数量加入联邦。缅因以自由州身份加入联邦，而密苏里则以奴隶州的身份加入联邦。因



为参议员以州为单位选出，每州两名，这样参议院就可以保持来自自由州和奴隶制州的参议员在数量上相等。但是，1850年的新妥协方案和1854年的堪萨斯—内布拉斯加法案，等于使所有的新疆域向奴隶制敞开大门。1857年，联邦最高法院对德利得·司各特案的判决，破坏了密苏里妥协方案。德利得·司各特原是密苏里州的奴隶，在主人许可下到北部的自由州居住，这样他就成了自由人。其后，司各特自找麻烦，又回到密苏里州，主人又把他当成奴隶。司各特遂提出诉讼，要求按密苏里妥协法案恢复自由。最高法院判决黑人不是美国公民，而是奴隶。奴隶跟主人的其他财产一样，主人可以携带到任何地方而不丧失其所有权，于是司各特再度为奴。这个判决等于把奴隶制扩大到全美国。政治矛盾激化了。

到19世纪50年代末，北方担心整个国家被奴隶制的利益所控制，而南方却认为北方一心要摧毁南方的经济基础和生活方式。南方白人痛恨北方1850年通过的逃奴法案，这个法案使得黑奴不断逃奔自由的北方。1859年，白人废奴主义者约翰·布朗组织袭击了哈波尔渡口，南方觉得这是个警号，于是开始武装起来。1860年亚伯拉罕·林肯当选美国总统，代表新共和党反奴隶制的力量登上国家政治舞台。南方各州正式宣布退出联邦，并建立南方联盟——又称邦联。

1861年，解放全美国奴隶的南北战争爆发。林肯最初的目标并不是废除奴隶制，而是要保护联邦的统一。林肯本心想通过联邦政府补偿奴隶主“财产损失”的办法，来逐步取消奴隶制。但在1862年12月，由于战事的发展，林肯签发了《解放宣言》，宣布所有居住在参与叛乱的南方各州的奴隶，在1863年1月1日获得自由。于是，南北战争这才变成了解放奴隶的内战。

作家威廉·布朗，医生马丁·德拉尼，黑人运动家道格拉斯



等黑人领袖们，急切地鼓动黑人加入联邦军队，为自由而战。道格拉斯在《北方之星》杂志上写道：“想要获得自由的人一定要给这狂风增添力量。”到南北战争结束时，共有十八万多黑人加入了联邦军，其中三万七千人献出了生命。本书第三章提到的马萨诸塞州第54团（黑人团），1863年1月18日，在攻打南卡罗来纳州瓦格勒要塞的战斗中，全团阵亡。他们英勇献身，没有在乎军饷、装备和战斗任务上的种族歧视，也不惧怕南方军队对参战黑人毫不宽恕、斩尽杀绝的敌意。南方盟军由白人组成，但他们用黑奴当军队的脚夫，承担后勤补给任务。于是，两军对垒时经常出现这样的场面，一旦战斗打响，黑人就扔下工具，搬运车辆、武器弹药，欢呼着逃向北军。

恢复时期

南北战争北方的胜利，以及1865年第十三宪法修正案的发布，使400万黑人获得自由。1868年，第十四宪法修正案给予黑人公民权；1870年第十五宪法修正案赋予黑人选举权。然而，在重建时期，对黑人来说，仍然充满失望和沮丧：宪法条款不过是贴在黑皮肤上的政治装饰品，在全国尤其是在南方根本得不到实施。

战后，大量获得自由的黑人必须自谋生路，然而他们没有生产资料，没有土地，没有立脚之地，只好四处流浪寻找工作。他们往往没有充足的食物，衣不遮体，连栖身之处都没有。南方各州自行立法，变相恢复奴隶制时期的制度。这些立法控制前奴隶们的迁移，尽量迫使他们到种植园当雇工——多半是为他们从前的主人工作，不过工资低得荒诞不经。

1865年，联邦释奴局建立，通过发放食物、介绍工作、提供生宿等方式帮助从前的奴隶。释奴局还建立医院和学



校，包括建立大学，让黑人受到高等教育。北方的慈善机构，如美国基督教救世军等也给黑人提供帮助。南方重建时期，在北军利刀的支持下，南方的黑人第一次有了行使政治权利的可能。黑人领袖主要是职员、律师和曾在北方或国外受过教育的教师。因众议员是按人口比例选举，这时期一些有能力的黑人进入政界。南卡罗来纳州的罗伯特·埃利奥特，密西西比州的约翰·伦奇分别成为州议会的议员和联邦众议员。平克尼·平克尼克被选为路易斯安纳州的副州长，一段时间还代理州长执行公务。乔纳森·吉布斯当上了佛罗里达州的州务卿和教育总监。在1869年到1901期间，二十位黑人议员坐进了美国国会大厦。

然而，黑人的政治力量不过是昙花一现。北方的政治家出于政治需要，逐渐转而抚慰南方白人，就昔日的兵刃相见向南方联盟的领袖们表示歉意。南方控制着全国最大的政党民主党，由于经济压力和三K党之类反黑人的暴力组织的恐怖活动，大多数黑人不敢去参加投票选举，于是南方头面人物又被选举进入政府。他们曾鼓动南方脱离联邦，现在又堂而皇之地进入国会。北方在黑人问题上妥协投降了。1877年，驻扎南方的最后一支北军部队撤出南方，南方的白人又控制了一切。南方黑人被重新修改过的新的州宪法条款剥夺了刚刚享受的政治权利。几乎没有南方黑人官员还能继续漫步于政府大厦了：自1901年北卡罗来纳州的乔治·怀特离开国会后，二十年的时空中，没有黑人能被选进国会。

随着南方白人至上主义的复活，南方强化了种族隔离。1870年时，田纳西州率先禁止黑白通婚。其后，所有南方各州再变立法禁止黑白通婚。他们通过了臭名昭著的“黑老鸹”隔离法，在所有的公共场合把黑人和白人分开。到1885年，南方各州那政府行为把黑人孩子和白人孩子在公立学校中隔



离开。

在恢复时期，美国工业快速增长，黑人在南方城市能够找到的工作却仍旧有限。相对而言，南方农村的黑人很少能有自己的农场，他们中的大多数人成了白人的佃农，与土地的所有者分成，结果欠了一大堆债。北方大城市里的黑人情况也好不了多少，他们原来能找到的工作则被新来的欧洲白人移民顶掉。为了生活有所提高，很多黑人向西迁移。

在恢复时期以及后来的日子里，城市里的黑人组织起历史、文学和音乐的学会。托马斯·福裘和乔治·威廉姆斯成为黑人文学的代表人物，道格拉斯的自传《弗利德里克·道格拉斯生平》成为当时的畅销书。黑人在艺术方面的才能开始展现出来。

布克尔·华盛顿时期

在 1895 年到 1915 年期间，布克尔·华盛顿是有全国影响的黑人领袖。布克尔·华盛顿当过奴隶，在亚拉巴马创建了塔基基学院，搞职业教育，该学院后来成为主要的黑人工人训练中心。1895 年，布克尔·华盛顿在亚拉巴马发表演说，呼吁黑人和白人起来共同“摧毁你们呆着的篮子。”他敦促白人雇佣黑人劳工，他号召黑人停止争取政治和社会权利的骚乱，集中到工作上来，以便改善经济状况。布克尔·华盛顿认为应特别强调对黑人进行心胸宽广的艺术教育，他相信黑人的生活来源需要转换到学手艺和做买卖上来。为刺激黑人开发商业，布克尔·华盛顿在 1900 年组织起全美黑人商会（NNBL），但由于资金不足再加上白人大公司的竞争，黑人商人发现自己在做生意方面仍旧是个社会性残疾人。

在获得有影响的白人的支持这方面，布克尔·华盛顿极为



成功。他成为美国历史上最有号召力的黑人。不过，他的职业训练计划没有适应工业生产需要的变化，种族歧视的残酷现实使塔基基学院的毕业生们大多找不到工作，他们的手艺白学了。事实证明，布克尔·华盛顿担任黑人领袖的时候，实际上美国黑人重返逆境：更多的黑人失去了自己的选举权，种族隔离的壕堑变得更深更难逾越，同时，针对黑人的暴力事件日益增多。1900年到1914年，报道出来的私刑处死黑人事件高达一千多起。迫害黑人的暴乱狂卷南方和北方，极为令人惊悚的事件纷纷发生，1906年南方的布朗斯维尔市和亚特兰大市，以及1908年北方的斯普林费尔德，都出现了震惊全国的私刑事件。警方理所当然地抓不到戴面罩的三K党凶徒。

这时反对布克尔·华盛顿的黑人领袖出现了。历史学家兼社会学家 W. E. B. 杜波依斯起而批判布克尔·华盛顿，1903年杜波依斯在其所著《黑民族的灵魂》一书中，痛斥布克尔·华盛顿的妥协迁就主义哲学。波士顿《卫报》好斗的主笔威廉·特洛特尔，坚决反对私刑的专栏作家艾达·威尔斯—巴尔尼特，也毫不留情地指责布克尔·华盛顿把黑人引上了束手待毙的道路。他们坚持黑人应当要求自己的公民权，对黑人领袖的发展来说启迪和进一步的教育必不可少。1903年，在尼亚加拉瀑布举行的会议上，杜波依斯和与他意见相同的人发起了尼亚加拉运动。1909年，尼亚加拉派和开明激进的白人一起组织了美国有色人种协进会（NAACP）。该会会刊《危机》由杜波依斯主编，成为黑人权利宣传最有效的工具。1915年，美国有色人种协进会打赢了自己的第一件重要的法律条文案，联邦最高法院宣布“祖父条款”违法，该条款是在南方玩弄的宪法诡计，用以褫夺黑人的公民权。



杜波依斯

全名威廉·爱德华·伯格哈特·杜波依斯，常用其简称 W. E. B. 杜波依斯。在长达 50 多年的时间里，杜波依斯担任黑人刊物主编，成为美国民权运动的领袖，他帮助成立美国有色人种协进会，并是该协进会头十年中杰出的代言人。

杜波依斯 1868 年生于马萨诸塞州的大巴林顿地区，他的父母是欧洲人和黑人的混血后裔。在少年时代，杜波依斯就因他的种族身份而遭镇上白人的白眼相待；成年后，他也常常只有在黑人团体中才感到自在。

杜波依斯才华出众，1888 年毕业于费兹克大学，两年后又毕业于哈佛学院。此后他游历欧洲，并在柏林大学学习。1895 年杜波依斯取得哈佛博士学位。他的博士论文《禁止非洲奴隶贸易》于 1899 年出版，是哈佛大学的第一部黑人历史研究著作。

1894 年到 1896 年，杜波依斯在韦伯福斯大学教希腊语和拉丁语，此后，杜波依斯研究了费城的贫民区。他的研究成果《费城黑人》一书于 1899 年出版，该书是社会学研究的开山之作。杜波依斯在书中表达了自己的愿望：白人消除对黑人的蔑视，他认为这种蔑视是种族偏见的起因。1897 年到 1910 年，杜波依斯在亚特兰大大学任教。一直到 1914 年，杜波依斯没有中断自己对黑人的研究。

在《黑人民族的灵魂》一书中，杜波依斯声言美国“20 世纪的问题就是肤色界限问题”，批判著名黑人教育家布克尔·华盛顿接受种族歧视，而且贬低黑人接受高等教育的必要性。布克尔·华盛顿觉得黑人接受职业教育，学一门手艺，找个饭碗，好好工作，就可改善自我状况，而杜波依斯认为，为了获



得领导资质，黑人需要受到高等教育。在他的论文《第十个天才》中，杜波依斯写道：“黑种人，正如其他种族的人一样，将会被他们之中的特殊人物所拯救。”

布克尔·华盛顿和杜波依斯之间的分歧，反映出黑人领袖们在思想上痛苦的分化。1905年，杜波依斯在加拿大尼亚加拉瀑布地区加入了倾向于暴力斗争的领导群体，他们为黑人争取投票权和受教育的机会，要求结束种族歧视。没几年功夫，尼亚加拉运动就衰落了。于是杜波依斯帮助筹建其他黑人社团，这就是成立于1910年的美国有色人种协进会。在这个进协会的会刊上，他经常发表自己的看法，指出黑人应当发展农牧业、工业以及与白人经济分开的商业。该协进会中主张统一的成员批评他的这种思想，他随即辞去主编职务，重回亚特兰大大学，并于1939年创办关于黑人生活的新杂志《种族》。

杜波依斯对非洲黑人很感兴趣，发起了几届泛非洲会议。1920年因他对黑人民族团结所起的促进作用，杜波依斯获“斯平加恩奖章”。虽然杜波依斯与“回到非洲”运动的领导人马尔库斯·加尔维之间有分歧，并抨击过加尔维的“非洲帝国”的设想，但他仍高度赞扬加尔维的种族自豪感。

在杜波依斯的晚年，他逐渐感到美国不可能解决种族问题；他认为在当时冷战的国际环境中，世界上惟一能跟种族歧视对抗的力量是苏联，尽管苏联也有自己的种族问题，但他不知道，他把自己的希望寄托在这惟一能与美国抗衡的国家身上，他的思想开始转向马克思主义。1952年，杜波依斯获得由共产党国家发起的“国际和平奖”；1958年获“苏维埃列宁和平奖”。1961年，杜波依斯加入美国共产党，同年移居加纳；他跟在美国读过书的加纳总统恩克鲁马是好朋友。当时恩克鲁马已自封为终身总统，正在领导加纳进行社会主义革命。1963年杜波依斯取得加纳国籍，同年8月27日在加纳去世，



享年 95 岁。杜波依斯死后 3 年，恩克鲁马被政变推翻，流亡国外，加纳的经济改革完全失败。

杜波依斯才华出众，自傲而又冷峻。他曾写道：“我的领导能力在于统率各种思想。从个人风格讲，我从来没有也永远不会受欢迎。”杜波依斯在大一统思想和民族主义观念的冲突中，挣扎奋斗。他的泛非洲主义思想和共产主义观念脱离了美国民权运动的主流，但他从未对自己的努力产生过动摇。他教导黑人懂得作为人类一员的权利，并应当为自己种族的文化遗产自豪。

黑人北迁与第一次世界大战

1865 年奴隶制被废除后，绝大多数黑人不可避免的成了乡村人口。此后，黑人开始缓慢然而持续地向城市迁移，他们主要进入南方的城市，迁移到北方的黑人相对较少。当时美国大约有 800 万黑人，到 1900 年时，百分之九十的黑人还生活在南方。但是，在 1910 年到 1920 年期间，水灾和虫灾（主要是棉铃虫）引起农作物大减产，南方农业经济更渐萧条。1915 年到 1916 年，欧洲国家开始混战一场。美国成了它们的主要供应商，工厂开足马力为欧战生产军用物资，大发战争财。随着运送这些物资的美国船只在公海被德国潜艇击沉数量的增加，美国卷入战争。不过，对黑人来说，成千上万个新的就业机会出现了。他们开始大举北上。到 1920 年时，约五十万黑人离开了南方。

逃出南方的黑人很快就发现他们并没有逃脱种族隔离和歧视的命运。他们困窘地拥挤在破旧的住房里，只能找到工资最低的奴仆般的工作。随着北方黑人增多，北方再度出现针对黑人的暴力事件。即使这样，对黑人来讲，北方的就业和教育机



会，相对也比南方农村多；此外，北方的各种黑人组织，也能比南方提供更多的帮助。

一些黑人领袖反对卷入第一次世界大战。黑人社会活动家菲力普·兰多尔夫和钱德勒·欧文发表文章说，在国内为自由而战高于在国外为美国而战。然而，1917年4月，美国正式参战时，大多数黑人都支持政府迈出这重要的一步。整个战争期间，二十万黑人到国外“参战”，约一千四百人被提升为军官，不过，他们的“战斗”被限制在黑人运输营和后勤团里当劳工。在军队中，黑人仍旧不能和白人混编，仅仅是军服不存在种族隔离和歧视。一直要到三十年后，朝鲜战争爆发，黑人才与白人混编在作战部队中。

加尔维运动与哈莱姆文艺复兴

第一次世界大战以后，黑人的幻想破灭了。他们在战争期间得到的工作，随着战后经济浪潮的消退而挥发到空气中，大萧条是对黑人的第一次也是最沉重的打击。三K党在战争期间复活过来，掀起对黑人进行恐怖活动的狂潮。日益激烈的就业竞争和住房问题，导致爆发流血的种族冲突，骚乱很快扩散到全国，1919年的夏天被人们称作“红色的夏天”。

面对这些困境，“新黑人运动”——美国城市黑人自豪的、富有创造性的产物，在20年代发展起来。在黑人中，马库斯·加尔维的黑人民族主义思想，大大地激发了他们的种族自豪感。马库斯·加尔维生于牙买加，1914年创立了世界黑人进步协会。1917年马库斯·加尔维来到美国，在哈莱姆区设立该协会的分部。到1919年时，这个协会成为美国历史上规模最大的黑人群众运动组织，成员达几十万人。

加尔维运动以其波澜壮观、重新发现黑非洲遗产的魅力为



特征。它的主要目标是通过美国黑人革命先锋队返回非洲、建立一个独立的新非洲。虽然马库斯·加尔维能言善辩，他巨大的吸引力无可比拟，但黑人中产阶级却反感他的俗艳，对其领导人不屑一顾，他们已经在美国社会站稳脚跟，有了一定基础，因此拒绝参与这个返回非洲的运动。加尔维运动最犀利的批评家是杜波依斯，他的基本思想跟加尔维不同，但仍然就此发表了不少很有鼓动力的文章，并在20年代初帮着组织了一系列规模不大然而效果显著的泛非洲主义国际会议。1925年，马库斯·加尔维因一桩邮件诈骗案入狱，1927年被驱逐出境。加尔维运动随之烟消云散。非洲帝国不过是午夜时分一个短促的梦。

20年代，黑人在文学、音乐、美术上的才能展现出来，他们的艺术活动主要集中在纽约的哈莱姆区，因此，历史上把这称作“哈莱姆文艺复兴运动”。跟加尔维运动一样，哈莱姆文艺复兴的基础是黑人的种族感。对哈莱姆文艺复兴做出贡献的不仅是著名的杜波依斯博士和诗人詹姆斯·约翰逊，其他年轻黑人作家也崭露头角。克劳德·麦克凯的诗“假如我必须死亡”是当时经常被引用的名作。小说家吉恩·图迈尔，诗人康提·库伦和朗斯顿·休斯，都在这段时间开始蜚声文坛。在整个20年代，黑人艺术家成了美国受欢迎的人，与自己种族艰难的社会处境形成鲜明的对照。

大萧条与罗斯福新政

20世纪30年代美国的经济大萧条，使黑人的经济状况更加恶化。他们又失业了，再就业的机会比白人少两到三倍。在那些年代，黑人能得到的社会救济也比白人少，甚至一些慈善组织的施粥站也把黑人拒之门外，白人穷人的肚子要优先



填饱。

1929年，黑人的经济状况激励了他们的政治要求。圣路易斯城市协会发起了全国范围的“黑人就业”运动，对连锁店进行联合抵制，这些连锁店的主要顾客是黑人，然而它们却只雇佣白人职工。黑人努力统一自己的组织，1936年建立起全国黑人协会；1937年，南方黑人青年协会也建立起来。

黑人问题被当政的共和党所忽视，黑人转而投票支持民主党。尤其是在北方城市里，黑人成了民主党的坚定支持者。讽刺在于，民主党的根据地在南方，80年前，这个全国最大的政党坚持奴隶制，曾是黑奴的死敌；而在北方建立起来的共和党，坚决取消奴隶制，曾被黑奴当作救星。80年后，位置倒了过来。民主党率先明白，黑人的选票分量不轻，能拿下黑人的选票，就意味着入主白宫。民主党转而在竞选中讨好黑人，大说公道话，把黑人的选票骗进了自己的兜里。1928年，大量的黑人第一次把选票投给了民主党。1930年，共和党总统赫尔伯特·胡佛提名约翰·派克为美国最高法院的法官，而派克曾公开发表过反黑人的意见，于是美国有色人种协进会发起了抵制运动。结果，派克的提名被迫取消。1932年，总统选举，黑人支持民主党参议员弗兰克林·罗斯福，罗斯福以压倒的优势当选。

罗斯福政府对黑人领袖的亲近和推行的新政改革措施，强化了黑人对民主党的支持。很多黑人领袖进入罗斯福政府，他们被称为“黑人内阁”。黑人教育家玛丽·贝休恩当上了美国黑人青年部的主任；威廉·哈斯蒂于1937年成为第一位黑人联邦法官；尤金·琼斯担任美国城市协会的执行主席；等等。即使在地方政府中种族歧视仍然十分普遍，黑人也从罗斯福的新政中获得了实实在在的好处。政府推出经济适用房政策，使大量黑人家庭有了自己的住房；美国青年部和公民维护团使黑



人青年能继续接受教育；就业管理部给黑人提供工作机会；联邦作家计划支持很多黑人作家出版他们的著作；等等。30年代中期建立的产业机构联合会（CIO），第一次组织起大量的黑人工人加入各种劳工组织。到40年代末，产业机构联合会大约接收了二十多万名黑人，其分支机构的很多官员都是黑人。在种族歧视的笼子中，黑羽毛的鸟儿过上了有基本保障的日子。

第二次世界大战

1939年，第二次世界大战爆发，美国生产空前繁荣，经济大萧条终于过去了。不过，仍然是失业的白人首先得到再就业机会，黑人也仍旧四处奔波找工作。就业方面对黑人的歧视，迫使卧车搬运工兄弟会的菲利普·兰多尔夫组织群众大游行。为了抢先阻止预订在1941年6月25日在首都华盛顿举行的这次游行，罗斯福总统发布了著名的8802号命令，该命令禁止“在国防工业和政府机构中存在种族歧视”，并且建立公平就业委员会（FEPC），调查就业过程中的违法行为。尽管种族歧视广泛存在，但在战争期间，黑人毕竟有史以来保住了自己的饭碗，就业范围不错，工资待遇也相应不错。

正如在第一次世界大战期间一样，第二次世界大战时，大批黑人离开了南方乡村，移民到北方工业城市，总数大约一百五十万左右。同样，住房危机、就业竞争也随之而来，这导致新一轮的种族冲突。1943年6月，在工业城市底特律爆发大规模的种族骚乱。

1941年12月，美国正式参战。战争期间，大量黑人进入军队，到海外作战。不过，他们仍然只能在后勤部队服务，不能加入作战部队，军队中仍然实行种族隔离政策；所以，在



1998年引入的美国巨片《拯救大兵瑞恩》中，我们看不到黑人士兵，只看到白人士兵在与德国人厮杀。然而，随着战事的进展，军队引入了统一的军官训练、提拔制度，于是黑人本杰明·戴维斯当上了将军；尽管是最低级别的将军——准将，但白人士兵见着他也不敢怠慢，军衔高于肤色。第二次世界大战结束4年后，1949年，美国军队最终取消种族隔离，采用统一管理。朝鲜战争中，黑人士兵第一次与自己的白人同胞混编到作战单位中。

民权运动

第二次世界大战结束时，黑人对是否更进一步铲除种族主义犹豫不决。他们在战争期间得到了最低限度的保障，不大愿意打破这种平衡。

40年代末和50年初，黑人民权运动持续而又谨慎地进行着。在法庭中，有色人种协进会成功地挫败了住房契约方面的控制条令，取消了州际迁徙中的种族隔离政策和公共设施的种族歧视法令。1954年美国最高法院发布其最有历史意义的法律规定，在布朗诉堪萨斯州托佩卡市教育委员会一案的判决中，推翻了1896年“分开但平等”的决定，种族主义的假面具失去了法律效力，黑人孩子可以进入公立学校与白人孩子一起学习。不过，这只是联邦政府的举动，南方城市的白人市议会马上反扑，法律谋略、经济压力甚至暴力，全部施展出来。1957年，阿肯色州小石城的几名黑人孩子被允许进入白人学校，白人暴徒聚众围攻该校，迫使学校暂时关闭。

与此同时，在蒙哥马利，黑人非暴力运动取得了很大的成就。黑人妇女罗莎·帕克拒绝给白人让座位，引发一场大范围的民权运动，这场斗争在初出茅庐的马丁·路德·金的领导下取



得全面胜利。为协调民权运动，马丁·路德·金发起建立南方基督教领袖大会（SCLC）。

自1944年最高法院宣布全由白人进行的选举非法，十五年中，南方黑人登记参加选举的人数增加了五倍，达到一百二十五万人。1957年通过了第一个联邦人权法案，授权联邦政府可以采取法律措施防止公民被剥夺选举权。1960年2月，在南卡罗来纳的格林波洛，黑人学生进校旁听运动迫使南方各学校的食堂和各种商店接待黑人。1960年4月，这个运动的领导们组织起学生非暴力运动协调委员会（SNCC）。1961年春天，种族平等协会（CORE）发起“自由骑士”运动，向亚拉巴马州和密西西比州之间的州际公共汽车上的种族隔离挑战：二十七名黑人坐公共汽车穿越南方种族主义最严重的州，他们坐在白人专用座位上，到白人小店吃饭，根本不上黑人“专用”厕所；他们被三K党袭击，被其他白人暴徒殴打，但没有退缩，最终迫使这种歧视被取消。

1961年，有色人种协进会、南方基督教领袖大会和学生非暴力运动协调委员会联合组织了很多活动，如1961年的送黑人登记选举运动。1964年，他们集体步行，向密西西比进军，组建密西西比州自由的民主党；后来，民主党全国大会在新泽西州大洋城举行，他们向全部由白人组成的密西西比州代表团的资格提出挑战：“如果黑人参加选举而没有生命危险的话，这个代表团会全是白人吗？”

1963年，黑人用“现在就给我们自由”这一口号纪念《解放宣言》发表一百周年。亚拉巴马州的伯明翰成了全美国关注的地方。一贯对黑人民权运动采取武力压制的伯明翰市警察局长康纳竞选市长。马丁·路德·金发动抗议游行，市政府用警犬、水龙来镇压要证明自己公民权利的人，数百人被逮捕，四位黑人姑娘被炸死在教堂里。同年，民权运动在华盛顿大进



军中达到高潮，参加者达到二十五万人。这场大进军最终使民权法案得以通过，从此，在选举、公共贷款、就业等各方面的种族歧视被禁止。1964年，美国宪法第二十四条修正案通过，投票税被禁止。

1965年，亚拉巴马州塞尔马市又发生警察镇压民权运动的事件，警察用催泪瓦斯、警犬和警棍对付民权主义者；几千人被抓进监狱。不过其结果适得其反，这件事引起全国范围的同情和支持。在马丁·路德·金和学生非暴力运动协调委员会约翰·路易斯的领导下，来自全国的四万多人参加了从塞尔马到该州州府蒙哥马利的游行。同年，国会通过选举法，该法案清除了对黑人选举资格确认的歧视。

马丁·路德·金

马丁·路德·金坚信用爱与和平的方式进行斗争能消除社会的不公正。他被自己的这种信仰所激励，不屈不挠地为之奋斗，成为美国杰出的黑人领袖之一。他呼吁白人与黑人的平等，以此抗议种族歧视、贫困和战争。作为用非暴力手段反击种族迫害的斗士，马丁·路德·金于1964年被授予诺贝尔和平奖。

1929年1月5日，马丁·路德·金生于亚特兰大。他的父亲是埃比尼泽浸理会一个黑人教区的牧师；母亲是位教师。小马丁还在六岁时就尝到了种族歧视的滋味，他与两个白人小伙伴的友谊被他们的白人父母强行禁止；此后，八岁时，一名白人妇女抽他耳光，并叫他小黑鬼。

马丁·路德·金才华过人，15岁时，中学还没有毕业，就破格升入大学。他决心成为一名牧师，18岁时，到他父亲的教堂帮忙。1948年马丁·路德·金大学毕业，随即进入宾夕法



尼亚州切斯特市的克劳泽神学院。1951年，马丁·路德·金从克劳泽神学院毕业，代表全班做毕业演说，并获得研究生助学金，这意味着他是最优秀的毕业生。

在马丁·路德·金的成长过程中，他受两个人的影响比较大：一位是个人主义者亨利·大卫·梭罗。梭罗是新英格兰的超越论哲学代表人物，终身未娶，不抽烟，不喝酒，不吃肉，反对任何社会规范，不学任何专业技能，他离群索居，远离任何暴力手段，潜心著述；另一位是印度非暴力、不合作运动的领袖，圣雄马哈特马·甘地。马丁·路德·金写道：“我开始感到，对于那些为自由而战的受压迫人民而言，非暴力是惟一个在思想和行动上都正确的指导方法。”1954年，马丁·路德·金成为亚拉巴马州蒙哥马利市一个浸礼会教堂的牧师。

1955年，马丁·路德·金获波士顿大学神学博士学位。此时黑人妇女罗莎点燃了反种族歧视的导火索。马丁·路德·金发起拒乘运动，在黑人区成立“蒙哥马利进步协会”，他被推选为该协会的主席。在斗争的过程中，马丁·路德·金号召黑人即使面对暴力也要保持克制，采用合法手段，坚持到底。马丁·路德·金认为这场胜利的洗礼“使南方新一代黑人对尊严和命运有了新的认识”。

1959年，马丁·路德·金获得一个期待已久的机会——访问印度。在印度期间，他怀着崇敬的心情瞻仰了甘地墓，加深了对印度非暴力抵抗运动的了解。1960年，马丁·路德·金成为他父亲教堂的助理牧师。1963年，马丁·路德·金领导“非暴力进军”，抗议佐治亚州阿尔巴尼市的种族歧视，他成为全美国最著名的黑人运动领袖。同年3月，马丁·路德·金在伯明翰被捕入狱（并非第一次），原因是他举行的游行没有得到市政府的许可。在等待审判的四天时间里，马丁·路德·金写出了著名的“一封来自伯明翰监狱的信”。这封信要求从占美国人



口大多数的白人那里得到公正，正如他所具有的最有效的辩才一样，这封信是美国白人不能反驳的挑战：

“我们将在伯明翰和全国各地获得自由，因为美国的目标就是自由……我们将赢得自己的自由，因为我们国家的神圣传统和上帝的永恒意志，都体现在我们的共同要求中……我们的要求将把我们整个民族带回到民主的伟大源泉，这都是开国元勋们在制定宪法和《独立宣言》的过程中深深挖掘出来的。”

马丁·路德·金的斗争是站在大街上光明正大地进行的，听凭警犬扑、水龙浇、警棍揍，坚持不还手、不后退、不放弃自己正义的要求。在获得诺贝尔和平奖以后，马丁·路德·金说，这不是他个人的荣誉，而是对非暴力运动的国际贡献。1963年5月，美国议员皮特·诺迪洛参加国际会议，其他国家的代表拿着白人消防队用水龙冲黑人的照片问：“这就是你们实现民主的方式？”皮特·诺迪洛狼狈不堪，无言以对。美国黑人正义的斗争，得到全世界的支持。

马丁·路德·金把黑人民权运动和反对进行越南战争结合在一起。他认为在这场战争中耗费的财力物力本可以用于改善贫困和抵制种族歧视；他觉得，如果他只反对种族间的暴力而不谴责战争暴行，那么他就是个伪君子。1968年，马丁·路德·金倡议并策划了“贫民运动”，这是一次进军式的游行，目的在于提醒人们关注贫困与城市暴力之间的联系并抵制越南战争；不过，马丁·路德·金没有亲自参加这场运动——为支持田纳西州的孟菲斯市环卫清洁工人提高工资的罢工，他赶往那里。白人枪手詹姆斯·厄尔·李，带着一支装有望远镜的雷明顿步枪也在那里等着他。1968年4月4日，晚饭前，马丁·路德·金靠在旅馆房间阳台上与助手们谈话，枪响了，子弹在脖子后爆炸——那是颗达姆弹。一位伟大的民权运动领袖与世长辞。



黑人暴乱

与非黑人暴力民权运动形成鲜明对照的是，20世纪60年代，暴乱席卷黑人居住区。其根本原因在于黑人长期对警察暴力的不满。缺乏教育和娱乐设施，大量的失业，恶劣的住房条件，物价上涨，使黑人的愤怒爆发出来。不过这些暴乱都不是事前组织的。与十多年前的动乱不同，60年代的暴乱出现了抢劫和烧毁黑人区的白人财产，战斗主要在黑人青年和警察之间进行，而不是黑人与白人市民。暴乱中，几百人死于非命，几千万美元的财产化为灰烬。1965年在洛杉矶的沃茨区发生骚乱，34名黑人被杀。1967年7月23日，底特律爆发更为严重的黑人骚乱，起因在于警察搜查了一家赌场，并逮捕了82名顾客。在随后几天大冲突中，43人被杀；其中有10名白人，他们为了阻止黑人破坏自己的街区并帮助军警进行战斗，被黑人杀掉。这场暴乱，财产损失达四千万美元。

60年代中期，美国出现了武装的黑人民族主义者，以及以马克思主义为指导思想的黑人组织，如“革命行为运动”、“保卫者”和“黑豹党”等。在斯托克里·卡迈克尔和拉普·布朗等人领导下，美国学生非暴乱协调委员会采取了激进的斗争策略，以眼还眼，以牙还牙。后来，随着一些黑人武装的领导人被捕，另一些逃往国外，武装斗争组织瓦解了。

针对长期流行美国的“白人力量”这一种族主义的口号，1966年，斯托克里·卡迈克尔在密西西比公民权大进军中提出“黑人力量”。事实上，“黑人力量”的概念早于卡迈克尔把它作为口号提出来之前。重要的是，这个概念涉及美国黑人要求获得平等的政治经济权利的所有努力。在拥护“黑人力量”这个口号的杰出人物中，马尔科姆·爱克斯的活动比较突出。60



年代早期，他作为伊斯兰教的领袖，在黑人穆斯林运动中崭露头角。后来，他断绝同黑人穆斯林领袖伊利亚·穆罕默德的关系，创建了美国黑人统一组织。1965 年被更激进的黑人暗杀。

随着黑人对自己非洲文化遗产自豪感的增长，黑人力量运动被激发起来。黑人自豪感有明显的象征，如非洲发式、非洲长袍、非洲穆斯林小帽，等等。在这个运动的影响下，黑人学生提出了对教学计划的要求，所学课程应增设黑人文化内容；学校应当有黑人教师；单独的设备，等等。这个运动使美国黑人文化和创造性出现一个高潮，哈莱姆区文艺复兴时的诗人朗斯顿·休斯的诗句“黑色是美”成为新的口号。

越南战争时期，美国黑人极不相称地大量参军。这场战争企图分散并转移黑人领袖和白人自由主义者对民权运动的注意力。黑人组织尽量减少这场战争对黑人家庭的冲击。一些黑人领袖，包括马丁·路德·金，提出一种强硬的观点，认为美国到越南参战已变成对非白人国家的种族入侵。为了使黑人关注自己的命运，不要为对不起他们的美国，为一场非正义战争，白白跑到越南送死，他组织“贫民运动”，在华盛顿地区大游行。游行如期举行，而他被暗杀。黑人民权运动的挫折和失去领袖的愤怒，使得全国范围的骚乱此起彼伏。

1970 年以后，黑人民权运动的重点有了明显的转变。法律目标基本达到，而比民权法案更有意义的东西出现了，决定出兵越南的约翰逊总统提出了“大社会计划”。这个计划如同越南战争一样，建立在贫穷的基础上，它大大扩充了社会福利项目。“大社会计划”的目标之一是帮助人们了解民权法案的内容和目的。这个计划只能通过给黑人提供更多的学习、就业和住房机会加以实现。因此，一个新的重点出现了：通过弥补过去的错误，保障现在的机会，对现在的计划加以肯定。为了达到这个目的，有时甚至在入学和就业方面采取限额的办法，



以保证黑人的权利。这个目的在于改变种族歧视现状的计划，被非黑人谴责为反向歧视。不管这些计划究竟怎么样，对它们加以评价是历史学家的事；到了20世纪90年代初，很多黑人仍然艰难地生活在城市中的黑人区，不过，很多黑人家庭也上升到社会的中、上层。

罗德尼·金事件

1991年3月3日，黑人司机罗德尼·金驾车超速，警察在高速公路上追逐他。后来，他被迫停在一个转弯处。车停下来以后，两位乘客马上举手投降，然而罗德尼·金拒捕。为了制服他，四名白人警察借机用警棍饱揍他一顿。巧的是，这件事被人给录了像。该录像带在全国范围内多次播放，舆论大哗。

一年以后，这四名警察上法庭受审。陪审团于1992年4月29日裁定他们无罪。当晚，洛杉矶南部发生大规模的暴乱。两天多的时间里，南洛杉矶到处是抢劫、纵火、袭击和枪杀。据统计，在暴乱过程中，5,270座房屋被毁，纵火4,100余次，49人丧生，1,400多人受伤。美籍亚裔开的零售店和副食店是袭击的主要目标。抢劫者宣称，亚裔咎由自取。在洛杉矶黑人早就开始抵制那些发了财的亚洲人开的商店了，说他们掏了黑人的腰包。他们指出，闹市区的杂货店几乎有一半是亚洲人当老板（在黑人区开商店的几乎都是韩国人）。很久以来，亚裔都把美国看作自己的家乡，洛杉矶暴乱毁灭了这一信念。他们做梦也没有想到，黑人会对黄人下手，对白人的仇恨会发泄到其他种族身上来。事实上，亚洲移民是美国新的压力。亚裔美国人的增长速度是美籍南美人的两倍，美国黑人的八倍。如果这个繁殖速度保持下去，下个世纪美籍亚洲人将增加五倍，达到三千五百万以上。亚裔的教育程度普遍较高，恐怕不



会成为社会问题，而其他种族对亚裔的成功会有什么反应，就很难说了。洛杉矶黑人暴乱由白人警察引发，结果气却出在黄种人身上。

在洛杉矶发生暴乱的同时，在西雅图、旧金山、亚特兰大等城市也出现黑人骚乱，一股狂飙席卷美国。当然，暴乱最严重的城市是洛杉矶：南城整个街道面目全非，成千上万的人失业，它变成了本世纪最糟糕的城市。

政治进展

60年代美国黑人斗争的主要内容之一是选举登记。这一斗争很有成效：1960年，南方黑人能够参加选举的比例只有28%，大约有一百名黑人担任政府官员；到1969年时，黑人参加选举的比例到达60%多。黑人的选票成了选举杠杆的支点，比例越大，力臂越长，其结果是1,185位黑人被撬上了地方政府首脑的交椅。但从全美国看，要到70年代才有黑人能够重新被推选到国家级的位置上去。70年代，马萨诸塞州的黑人爱德华·布鲁克成了联邦参议员，半个多世纪后，终于又有黑人进入了参议院。众议员名额是按人口比例分配的，自不待言，很多黑人活动家被选人众议院。

在一些大城市中，由于黑人所占人口的比例相当大，他们的选票举足轻重。1967年，黑人沃尔特·华盛顿成了华盛顿特区的行政长官；卡尔·斯托克拿下克利夫兰市市长，而理查德·彻则当上了盖瑞市市长。此后，黑人选举继续扩大战果。1969年，肯尼思·吉布森在种族歧视严重的阿肯色州当市长；汤姆·布拉克主政洛杉矶市；黑人人口占底特律市的56%以上，科尔曼·杨理所当然地被选成该市市长。亚特兰大、新奥尔良、伯明翰、费城、芝加哥、巴尔的摩、丹佛、西雅图、堪萨斯、



奥克兰……的市长随后纷纷换成了黑人。1981年，黑人马克辛·沃特斯太太在曾经发生过暴乱的洛杉矶沃茨区当选为州参议员，她曾经是一位依靠救济的有13个孩子的寡妇。五年后，1987年，黑人妇女卡里·佩里成为美国第一位女市长。

1989年，戴维斯·迪恩肯斯成功地击败在任的纽约市长，令人瞠目结舌地一举成为美国最大城市的黑人市长。1982年，黑人布拉德里曾竞选州长，但没有成功，7年后，黑人道格拉斯·怀尔德在弗吉尼亚州实现这一愿望，成为美国第一位黑人州长。罗兰德·布瑞恩当选伊利诺伊州司法部长；黑人理查德·奥斯汀被密歇根州选为财政部长；康涅狄格州也把黑人弗朗西斯科·伯格推上财政部长的位置……

第一代黑人民权运动领袖出生入死，为黑人争取自由、民主、平等，他们的斗争多半以鲜血为代价，但最多当民间革命组织的头头，终身没有进入美国政界。80年代以后出类拔萃的黑人则不同，他们大多做了官，并且越做越大。

1967年，黑人塞古德·马修入选联邦最高法院。1991年他到了退休年龄，应当由一位黑人副司法部长克拉伦斯·汤姆斯接任，电视直播参议院对汤姆斯提名的听证会。这时，冒出一位安妮塔·希尔指控他性骚扰。这事搞得汤姆斯在国际上狼狈不堪。尽管事情本身有争议，但在工作场合对下属进行性骚扰，无论如何说不过去，结果汤姆斯在参议院听证过程中一败涂地。1991年的美国人还不是1998年的美国人：1998年的60%上的美国公众不在乎总统克林顿与白宫实习生莱温斯基的不适当关系；1991年的美国人对要当最高法院法官的黑人，很关注他个人有没有不良行为。

总统内阁的第一位黑人成员是罗伯特·威沃，他是住房与城市发展部部长，他的办公室主任帕特丽莎·哈里斯同时也成为第一位进入内阁办公的黑人妇女；第二位是运输部部长黑人



小威廉·科尔曼；黑人安德鲁·杨被任命为驻联合国大使；黑人小克利弗·亚历山大担任军事部部长；佐治亚州的黑人路易斯·沙利文被任命为人类健康部部长。此后更令人吃惊的事情出现了：黑人罗纳德·布朗被推选为民主党的全国主席，一百三十年前坚持奴隶制的民主党竟然由黑人当上了主席；同时，众议院的民主党议员核心组主席也成了黑人，他是来自宾夕法尼亚州的众议员，叫威廉姆·格林。黑人科林·鲍威尔，军队的四星上将，被推选为美国参谋长联席会议主席，这等于是美军的总司令，他成了担任国家最高军队职务的最年轻的黑人。全美国的军人，跟他说话都要称他 Sir.。

美国的种族问题似乎解决了？

1981年，有记者采访因弹劾而辞职的总统尼克松，请他谈谈对种族主义的看法，他说：“许多人现在还是种族主义者，但这已经不再时髦了。我认为，这种变化很重要，人们不能像过去那样谈论黑人了……种族主义已经低落了。但它还存在，并将永远存在。”

……

1996年，美国南方有十四座黑人教堂被白人至上主义分子纵火焚毁。

1998年6月7日晚，得克萨斯州49岁的黑人伯德参加完朋友的婚礼后回家，被白人约翰·威廉·金伙同另外两个白人骗上小卡车，带到一个小树林里，殴打一顿，然后用铁链将其双脚绑在车后，在乡间柏油路上拖了两英里多远，最终导致伯德身首异处，死于非命。

1999年2月4日，纽约四名白人警察向一名黑人开了41枪，致使该黑人身中19弹身亡。

美国司法部长雷诺承认，在过去五年内，司法部处理的警



察滥用职权虐待有色人种案达三百多起。还有大量的类似案件有待处理。

.....

毋庸置疑，美国的种族问题肯定是跨世纪问题。

附录二：有关美国黑人音乐 的一些音乐理论说明

这个附录是为有一定音乐知识的读者写的，是对美国黑人音乐做一些音乐理论的说明。如果我们在本书的正文中做这种讨论，将会使行文风格大大改变，让很多读者望而却步——艰涩的音乐理论成了拦路虎；反过来讲，如果不做这种音乐理论的说明，很多有一定音乐知识的读者将会感到不满足。把这一部分比较枯燥的内容放到附录里，也许是比较合适的办法。

非洲跨节奏 (Cross-rhythm)

从严格的意义上讲，所谓非洲音乐是指非洲撒哈拉沙漠以南非洲（又称黑非洲）各种族部落的音乐（克瓦贝纳·恩克蒂亚：《非洲音乐》，纽约：诺顿公司，英文版，1974年，pp. 3-4）。

尽管撒哈拉沙漠的岩画证实黑非洲文化早年曾延伸到非洲



北部，但当代北非音乐却不同于黑非洲，而应属于阿拉伯—非洲的风格范畴。同样道理，尽管南非共和国在撒哈拉沙漠以南，而它的欧洲白人社区民间音乐也不包括在上述的非洲音乐这一概念中。

非洲的历史十分古老，我们不可能在没有文字记录的历史中挖掘出非洲音乐的特点。如果这样做那是靠幻想来证实问题。有谁见过 400 万年前直立行走的非洲原人？他们如何使用工具？听到过他们的语言？三千年前的人类文字已经使当代学者大伤脑筋，几十万年前人类的活动基本上是全凭想像来描述，何谈上百万年？现代分子生物学证明，400 万年前的女性原人没有发情期（heat estrous period），这才是人与其他哺乳动物最根本的差别，这位人类的女祖宗是在非洲发现的。如果找到更古老的证据，人类的祖宗当然还可以更古老。不过，非洲黑人最反感的事情就是用他们的现状来证明古老的原始人，这无异于贬低他们，把他们看作原始人。如果说当代非洲的音乐犹如一面镜子，映射出人类早期的音乐，就我们来说，不会觉得这句话有什么错。但非洲学者对这句话也不接受，他们认为为这样的说法，仍然是贬低他们的文化。

从“人”在非洲出现以来，无数年过去了。从非洲有文字历史以来，也已经过去了很多年。因此，当我们想要讨论非洲音乐时，我们面对的是经历了各种生态、文化、社会、宗教、政治、经济等历史性变化的非洲，我们只能就 20 世纪我们所能看到的東西说话，从总体上去把握非洲的音乐文化并概括出它最基本的特征。当代人类的一切不是从天上掉下来的，我们有理由说当代非洲的音乐有着自己的传统，但要说它就是几千年前非洲音乐文化的原貌，那是梦话。

从现有的资料来看，在欧洲和黑非洲舞蹈之间，最根本的差别是前者趋于把当作一个单一的整体，而黑非洲的舞蹈却把



身体分成几个相对独立的的部分。有人认为，非洲黑人和美国黑人舞蹈的身体运动是多中心的。把美国黑人音乐同非洲黑人音乐联系起来的主要根据是它们所作奏的舞蹈有共同的动态行为。在黑非洲，动态行为模式和概念大量体现在舞蹈和伴奏音乐中。黑非洲很多种族部落的语言对舞蹈和音乐不做区分，对他们来说，舞蹈和音乐是同一回事，它总和一定仪式联系在一起。在一个特定的非洲舞蹈中，我们总能发现一个以上的动态中心；在乐器演奏、歌唱中，也同样能发现多中心的情况。这些不同的中心有着不同的、但同时存在的节奏。这种同时存在的不同的节奏，已被学者们对非洲音乐进行的时间矢量分析所证明。事实上，非洲音乐家们不仅是制造出声音而已，与此同时，他们用一种协调的方式摆手、摇头、晃肩、扭屁股、拖着脚移动。最能引起我们注意的是，他们制造出有组织的音响，其节奏甚至与他们身体不同部位的扭摆节奏完全不同。与欧洲音乐相较，非洲音乐很难准确地记写在书面乐谱上。缺乏记谱体系并不是非洲音乐的不足之处或错误，更不能说成是断定非洲音乐原始的证据。正相反，对于一种在音乐产生过程中动态行为如此本质地与听觉连在一起的音乐文化，把音乐写下来，按乐谱演奏的“进步”做法才绝对是荒谬的。欧洲音乐文化发展的模式不能强加在不同的音乐文化上。

因此，要想对非洲音乐（舞蹈）进行研究分析，在实地考察中，必须采用一种综合的（同步的）记录方法。随着技术的进步，学者们越来越多地采用电影/录像方法对非洲音乐加以研究。对非洲音乐的电影/录像分析，发现其动态行为遵循着严格的时间性组织原则。随着电子计算机的应用，这些原则被时间矢量分析所证实。简单说，非洲音乐的时间性组织原则包括下列内容：

1. 人类心智对潜在的时间律动的感知。学者们把这种律



附录二：有关美国黑人音乐的一些音乐理论说明 ●

动称为时间脉冲 (time pulses)。它无限地快速地贯穿于整个音乐演奏过程中，但又不是演奏出来的听觉感知的节奏。它是潜在的，隐藏在表层音乐节奏之下，其功能在于使时间矢量有基本定量单位，其速度通常比听觉所感知的表层节奏快两到三倍。

2. 通过这些数目规范的基本脉冲的再现，音乐节奏按其模式组织起来。脉冲模式常由 8 个脉冲或 12、16 或 24 个脉冲组成，很少有奇数脉冲组成的脉冲模式。这种脉冲模式在有关非洲音乐的论著中被称为脉冲周期 (pulse cycle)。下例显示出我们能听出的表层节奏 (拍手) 与潜在的脉冲及其周期：

	周 期					周 期			
潜在脉冲：	<u>△△△</u>	<u>△△△</u>	<u>△△△</u>	<u>△△△</u>	1	<u>△△△</u>	<u>△△△</u>	<u>△△△</u>	<u>△△△</u>
脉冲数：	1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12		1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
听见的拍手节奏：	↑	·	↑↓	·		↑	↑↓	·	

3. 这些不同的脉冲模式，8、16 和 24 等，又可以用多种方式加以分割，这样就形成了各种不同的节奏组合。例如非洲音乐中最常见的也是最重要的 12 个脉冲，在上例中被分为 4 组，当然，它也可以被分成 2、3 或 6 组。

4. 一个脉冲模式被分割以后，它的周期仍然由 12 个脉冲组成。由于各演奏声部加入的脉冲点不同，在听觉上则可形成各种不同的节奏感觉。这些演奏出的节奏保持同样的脉冲周期，但独立演奏。从纵向节奏关系看，它们是相互跨越的，实际上形成了非常复杂的节奏组合，这被称为“跨节奏” (cross rhythm)。跨节奏可以达到非常复杂的程度，例如，一群人在一起演奏，却没有一个人演奏的节奏与别人相同。下例显示一



种比较简单的跨节奏：

	周 期				周 期			
常在脉冲：	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>	<u>AAA</u>
脉冲数：	1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12	1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
听见的铃节奏：								
鼓 1								
鼓 2								

上例中，每个声部节奏各不相同，但每个节奏包含的脉冲数目是相同的，换句话说，它们每重复一次所需要的时间是相同的。为了与欧洲音乐理论中的时值（time value）概念有所区别，非洲音乐中的这种情况被称为时距（time span）。

5. 时线与时线乐器。上例比较简单，实际上，非洲人的演奏要复杂得多。要想在很复杂的同时响成一片的声响中保持主体的自我节拍感，并不是一件容易的事。非洲人有一种传统办法把潜在的脉冲标识出来，让演奏者很容易地保持住各自的节拍。观察上例，可以发现，12个脉冲被分成4组，铃总会演奏出每组3个脉冲的第一个脉冲点。而在第3组脉冲，铃连着演奏两个脉冲点，空出了第三个脉冲点，这就使得第四组脉冲显得很突出，整个脉冲周期也因此而清晰地呈现出来。其他的演奏便可以根据铃的演奏发现周期，并由此而建立自己的节奏模式，随心所欲地加入或退出演奏。此外，即使在演奏中迷失了自己的节奏模式，也还可以根据铃声再找回来。这种跟时距有关的引导方式被称为时线（time line），演奏时线的乐器也就是时线乐器。时线总是由拍手或声音比较清脆的体鸣乐



器（如铃、铁铎型等）来演奏。

这是非洲节奏最基本的组织原则。为了跟欧洲音乐的复和拍子区别开来，这种节奏被称为跨节奏。跨节奏是非洲音乐最本质的东西，甚至可以说是它的精髓。而就受过欧洲音乐理论教育的人看来，用欧洲音乐理论术语来说，跨节奏给人最大的感受是切分节奏——改变节拍原有的固定强弱规律。尽管二者有本质的不同，我们也只好将就用这个理论概念来说明这个问题。

非洲黑人被卖到美国，他们音乐的跨节奏观念也跟着去了美国。

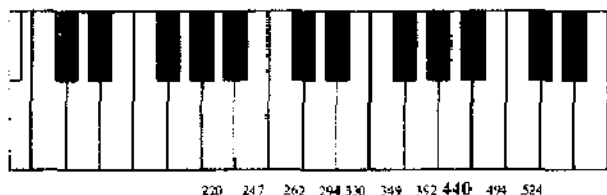
十二平均律与布鲁斯音

非洲民间音乐使用的音阶跟欧洲传统的十二平均律音阶有所不同，很多民间音乐使用七平均律音阶。音阶没有什么高低贵贱的不同，使用什么音阶是由文化传统决定的。

对音高的感知是人类的天赋。音高不同的本质是发声体的振动频率不同。振动频率越快我们听到的声音越高，反之亦然。简单地说，当振动频率为倍数关系时，如 440 次/秒和 880 次/秒，我们感觉后者比前者高一个八度；再如 440 次/秒和 220 次/秒，后者就比前者低一个八度。音与音之间的频率比例关系，决定了音与音之间的音高关系。世界上的有不同的种族，但感知音与音的频率比是人类共同的本能。研究证明，频率比 1:2——八度，频率比 3:4——纯四度，频率比 2:3——纯五度，是世界各民族都能感知分辨的音程。有了对这三个音程的感知能力，人就能制造出音阶。世界上所有的音阶都是人造的。不同的民族有不同的音乐文化，不同的音乐文化会有不同的律制和音阶。所谓律制，就是音高的规定；音阶则



是按律制从低到高排列的一串音。把八度平均分成十二个音，就叫十二平均律。如果把十二平均律中的每个音都用上，排列成音阶，那就是半音阶——每两个音之间的音程都是半音。抽取十二平均律中不同的音，我们可以组成两个最常用的音阶，那就是大音阶和小音阶。学者们通过计算，把十二平均律中每音之间的关系规定为 100 音分。有了音分 (cent)，通过测量世界上不同音阶中各音的振动频率，再把它换算成音分，比较各音之间的音分值，我们就可以比较并说明各种音阶。下面我们用图例来说明这个问题：



简谱唱名：1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3
欧洲音名：c c e f g a b c¹ d¹ e¹ f¹ g¹ a¹ b¹ c² d² e²

c, d, e, f, g, a, b, 是欧洲音乐理论中给音取的名字。从一个音到另一个同名的音，如从 c 到另一个 c，称为八度。a—a¹、b—b¹、c¹—c²，都是八度。它们的频率倍数关系，已用虚线标示出来，其余的可以类推。

欧洲音乐理论把一个八度平均分为十二个音，上图中，从白键 c 开始，连黑键在内数到另一个 c，正好 12 个音，每个音之间的距离都是一个半音；这就是十二平均



附录二：有关美国黑人音乐的一些音乐理论说明 ●

律，也是几百年来欧洲音乐赖以存在和发展的基础。

十二个音中，每个音彼此之间的音分值被规定为 100 音分，在 1895 年，为了比较说明不同的音乐，理论家根据音的振动频率，用对数计算出了音分值；原因很简单：没有人能从振动频率“看出”音乐阶中各音的关系，而从音分值却可以。上图中，从一个白键到另一个白键，如果它们之间没有夹着一个黑键，其音分值是 100 音分，这叫小二度；如果它们中间夹着一个黑键，音分值就是 200 音分，这叫大二度；等等。于是问题变得简单化了：两个音之间的音分值越大，音程越大。小三度（例如 e - g）是 300 音分，而大三度（例如 c - e）是 400 音分，纯四度（例如 c - f）是 500 音分，纯五度（例如 c - g）则是 700 音分。

显然，每个音之间的音分值为 100 音分，十二个音（八度）的音分值加起来就是 1200 音分。假如，把八度（1200 音分）平均分成 7 个音，就成了七平均律，那么它每个音之间的音分值就约等于 171.4 音分。音分值为 171.4 的音程显然比小二度（100 音分）大，比大二度（200 音分）小。对一个受过欧洲音乐训练的人来说，他唱不出音分值都是 171.4 的一组音阶，同时他会觉得这些音都不准。但对于一个从小听惯了七平均律的人来说，唱出这些音是轻而易举的事，同时，他不会觉得这些音不准。不同的文化哺育出了不同的音准观念。非洲很多地区的民间音乐都使用七平均律。出于对别人文化习惯的尊重，尽管我们（包括笔者）唱不出这些音，但我们没有理由说若干亿人使用的音阶属于劣等文化。

非洲黑人被卖到美国，非洲的音阶跟着到了美国。作为文化的一个组成部分，它顽强地活在美国黑人自己的音乐活动



中，一有机会就要显山露水。

假如，用十二平均律的大音阶演唱、演奏音乐，在这个音阶中的两个小二度 E - F、B - C 之间，引入七平均律的音，把 E 和 F 替换掉，那么，这两个新加入进来的音，就比 E 和 B 低，但又不等于 bE 和 bB ，它们比 bE 和 bB 又要高一点。这两个音就是布鲁斯音。五线谱上的每个音都有固定的音高， bE 和 bB 都不能恰到好处地表示布鲁斯音，有些乐谱就用 (bE 和 bB 来记写这两个特殊的音；在钢琴上，乐手用同时弹奏 bE 和 E 两个音（或 bB 和 B）的办法来追求布鲁斯音的效果；当然在演唱中不存在这个问题，演唱者可以很容易地唱出它们来。下面是布鲁斯音阶和欧洲大音阶的对比。

欧洲 C 大调音阶：C D E F G A B C

布鲁斯音阶：C D bE F G A bB C

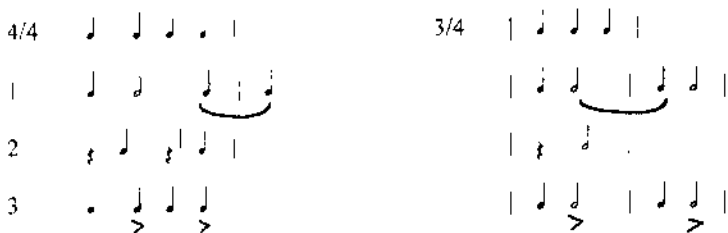
“热”节奏

欧洲音乐理论在稳定的拍子基础上建立起节奏概念。用小节来划分它们，大多数情况下每小节由 2 拍或其倍数如 4 拍、8 拍，以及 3 拍或其倍数如 6 拍、9 拍等组成。在每个小节中有强拍和弱拍的规定。假如每小节 2 拍，那么其强弱规定是强拍、弱拍，如此不断地反复进行下去；假如每小节 4 拍，那么，其强弱规定是强拍、弱拍，次强拍、弱拍，也不断地反复进行下去；假如每小节 3 拍，它的强弱规定就是强拍、弱拍、弱拍，也不断地反复进行下去。

欧洲音乐理论中，有切分节奏这一术语。切分就是对拍子、重音及节奏的正常律动加以任何故意的搅扰。在上述节奏体系中，任何改变都被认为是基础的正常律动与事实上的不正



常律动之间的妨碍或抵触。下例表示了欧洲音乐三种最普遍的切分方式，把重音移到正常情况下小节的弱拍上：



例中，采用 1. 维持延续强拍；2. 在强拍上加休止符；3. 用重音符号把弱拍变成重音，等方法形成了切分。切分在欧洲音乐中并不稀奇，在 14 世纪就出现了，下面选了古典音乐大师贝多芬几个切分的例子：

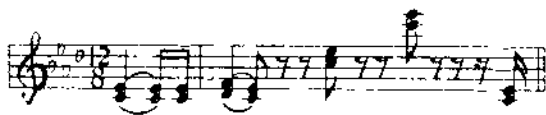
谱例①

贝多芬，钢琴奏鸣曲，作品 28，第 1 号



谱例②

贝多芬，钢琴奏鸣曲，作品 57，Appassionata（《热情奏鸣曲》）



谱例③

贝多芬，弦乐四重奏，作品 18，第 4 号



在欧洲古典音乐中，就一般正常情况而言，切分只是“局部”的手法，即是说，它只出现于作品的一部分，而其他部分则保持并强调拍子的正常律动。不过在贝多芬的后期作品中，切分手法也常常出现，有时在整个结构中，重音都被转换：

谱例④

贝多芬，钢琴奏鸣曲，第 101 号



贝多芬的这个作品改变了听众的节奏习惯，造成完全不辛

——— 附录二：有关美国黑人音乐的一些音乐理论说明 ●

衡的感觉。后来，浪漫派的音乐也在模糊的意义上使用切分，而爵士乐对重音的改变则到了惊世骇俗的地步。

下例是典型的“伦巴”节奏：



一位受过欧洲音乐训练的演奏者，很自然地把它理解为：



而对于一位黑人乐师来说，这个节奏意味着：



不难看出，这是非洲音乐中一种典型的时线节奏。由于文化传统不同，不同的音乐家对实际演奏效果相同的节奏却有着完全不同的理解。

非洲跨节奏有独特的魅力，它可以用于任何音乐中，以人们熟悉的切分节奏形式混淆视听。不管人们以什么观念来理解它，它毕竟给音乐的发展注入新的活力。司各特·乔普林 的拉格泰姆练习曲，就是用欧洲节奏观念表达的非洲节奏基因，

参考书目

中文部分

何方川，宁骚主编：《非洲通史》，华东师范大学出版社，1995年。

宁骚主编：《非洲黑人文化》，浙江人民出版社，1993年。

让·洛德：《黑非洲艺术》；张延凤译，江苏美术出版社，1994年。

〔美〕斯塔夫里阿诺斯：《全球通史》；吴象婴，梁赤民译，上海社会科学出版社，1988年。

〔美〕丹尼尔·布尔斯廷：《美国人——开拓历程》

《美国人——建国历程》

《美国人——民主历程》

中国对外翻译出版公司译；生活·读书·新知三联书店，1993年。

〔美〕卡尔·戴格勒：《一个民族的足迹》；王尚胜，马立恩，樊玲译，辽宁大学出版社，1991年。

〔英〕伯特兰·罗素：《自由之路》；李国山等译，文化艺术出版社，1998年。



- [美] 杰罗姆·巴伦, 托马斯·迪恩斯: 《美国宪法概论》; 刘瑞祥等译, 中国社会科学出版社, 1995 年。
- [法] 安德列·比尔基埃等主编: 《家庭史》; 袁树仁等译, 生活·读书·新知三联书店, 1998 年。
- [美] 艾琳·索森: 《美国黑人音乐史》; 袁华清译, 人民音乐出版社, 1983 年。
- [美] 彼得·斯·汉森: 《二十世纪音乐概论》, 孟宪福译, 人民音乐出版社, 1984 年。
- 章珍芳: 《美国音乐大众音乐》, 中国文联出版公司, 1986 年。
- 章珍芳编: 《美国歌曲选》, 文化艺术出版社, 1981 年。
- [美] 劳伦·克拉克: 《我爱爵士乐》; 张元译, 中国国际广播出版社, 1996 年。
- [美] 弗兰克·蒂罗: 《爵士乐史》; 麦玲译, 人民音乐出版社, 1995 年。
- [美] 里夫斯: 《美国民主的再考察》, 吴延佳, 方小良译, 商务印书馆, 1997 年。
- [德] 克劳斯·依格纳切克: 《爵士钢琴演奏法——演奏、和弦、伴奏》, 俞人豪译, 世界图书出版公司, 1998 年。
- 陶亚兵: 《中西音乐交流史稿》, 北京: 中国大百科全书出版社, 1994 年。

英文部分

Roger D. Abrahams, *Afro - American Folktales: Stories from Black Traditions in the New World*. New York: Pantheon Books, 1985.

William F. Allen and Lucy M. Garrison, *Slave Songs of the United States*. New York: A Simpson & Co., 1867.



- Reprinted 1971 from a copy in the Fisk University Library Collection.
- Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Danny Barker, *Red River Blues: The Blues Tradition in the Southeast*. Urbana: University of Illinois Press, 1973.
- William E. Barton, *Old Platanon Hymns*. New York: Lamson, Wolfe and Company, AMS Press, Inc., 1972.
- Franks Bebey, *African Music: A People's Music*. New York: L. Hill, 1975.
- John Blassingame, *Black New Orleans: 1860 - 1880*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- Karel Bogaert, *Blues Lexicon: Blues, Cajun, Boogie - Woogie, Gospel*. Antwerp: N. V. Scriptoria, 1971.
- Max Bogart, *The Jazz Age*. New York: McMillan, 1969.
- Perry Bradford, *Born with the Blues*. New York: Oak Publications, 1965.
- Tilford Brooks, *America's Black Musical Heritage*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1984.
- Samuel Charters, *The Country Blues*. New York: Rinehart, 1959.
- , *The Roots of the Blues: An African Search*. New York: Pedigree/Putnam, 1982.
- Gilbert Chase, *America's Music: From the Pilgrims to the Present*. Westport: Greenwood Press, Publishers, 1966.
- John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*.



- Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- James Collier, *The Making of Jazz*. New York: Dell, 1978.
- Harold Courlander, *Negro Folk Music, U. S. A.* New York: Columbia University Press, 1963.
- Maud Cuney - Jare, *Negro Musicians and Their Music*. New York: Da Capo Press, 1974.
- Philip D. Curtin, *African History*. New York: Macmillan, 1968.
- Maurice R. Davis, *Negroes in American Society*. New York: McGraw - Hill, 1949.
- Nathaniel Dett, *Religious Folk - songs of the Negro, as Sung at Hampton Institute*. Hampton, 1874. Reprint New York: AMS Press, 1972.
- Christa Dixon, *Negro Spirituals: From Bible to Folk Song*. Philadelphia: Fortress Press, 1976.
- W. E. B. Du Bois, *Black Reconstruction*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- , *The Soul of Black Folk*. New York: Columbia University Press, 1970.
- Dena J. Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*. Urbana: University of Illinois Press, 1953.
- Mary A. Grisson, *The Negro Sings a New Heaven..* New York: Dover Publications Inc., 1969.
- Miles M. Fisher, *Negro Slave Songs in the United States*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1953.
- Charles Hamm, *Music in the New World*. New York: Macmillan, 1972.



- James Haskins, *The Cotton Club*. New York: New American Library, 1977.
- Melville Herskovits, *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper & Row, Publishers, 1941.
- Thomas W. Higginson, *Army Life in a Black Regiment*. Michigan: Michigan State University Press, 1960.
- H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of American Music*. Vol. I, II, III, IV, New York: Grove's Dictionaries of Music Inc., 1986.
- George P. Jackson, *White and Negro Spirituals: Their Life Span and Kinship*. New York: J. J. Augustin, 1943.
- Bernard Katz, ed. *The Social Implications of Early Negro Music in the United States*. New York: Arno Press and the New York Times, 1979.
- Frances Anne Kemble, *Journal of a Residence on a Georgian Plantation in 1838 - 39*. New York: Harper & Brother, Publisher, 1863.
- Daniel Kingman, *American Music: A Panorama*. New York: A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1979.
- Frank Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music*. New York: Pathfinder Press, 1970.
- Henry Edward Krehbiel, *Afro - American Folksongs: A Study in Racial and National Music*. New York: Frederick Ungar, 1914.
- Iain Lang, *Jazz in Perspective: The Background of the Blues*. London: Hutchinson, 1947.
- Alan Lomax, *The Folk Songs of North America: In the English Language*. Garden City, New York: Doubleday & Co.,



1960. Paperback ed., 1975.
- John Lovell, Jr., *Black Song: The Forge and the Flame*. New York: Macmillan, Inc., 1972.
- Carman Moore, *Somebody's Angel Child: The Story of Bessie Smith*. New York: Taplinger Publishing Co., 1977.
- W. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, New York: W. W. Norton & Company, 1974.
- Howard Odum and Johnson, Guy B. *The Negro and His Songs: A study of Typical Negro Songs in the South*. Chapel Hill, N. C., 1925. Reprint Hatboro, P. A.: Folklore Associates, 1964.
- Matthew Parker, and Lee N. Jone, eds. *The Black Family: Past, Present, and Future*. New York: Zondervan, 1991.
- Brian Priestley, *Jazz on Record: A History*. London: the Penguin Group, Elm Tree Books/Hamish Hamiltong Ltd., 1988.
- Hildred Roach, *Black American Music: Past and Present*. Boston: Crescendo Publishing Company, 1973.
- John Rublowsky, *Black Music in America*. New York: Basic Books, 1971.
- Arnold Shaw, *Black Popular Music in America*. New York: A Division of Macmillan, Inc., 1986.
- Ben. Sidran, *Black Talk*. New York: Da Capo Press, Inc., 1983.
- Eileen Southern, *The Music of Black Americans*. New York: W. W. Norton & Co., 1971.
- , ed. *Reading in Black American Music*. New York: W. W. Norton & Co., 1971



- Wallace C. Smith, *The Church in the Life of the Black Family*. Valley Forge, Penn.: Judson Press, 1985.
- Austin Sonnier, Jr., *A Guide to the Blues*, Westport: Greenwood Press, 1994.
- Allan H. Spear, *Black Chicago: The Making of a Ghetto*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Marshall Stears, *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1958.
- John Weley Work, *American Negro Songs and Spirituals*. New York: Banaza Books, 1940.
- , *Folk Songs of the American Negro*. New York: Negro University Press, 1969.
- Multi-media materials:
- History of American Folk Music, ZCI Publishing, Inc. and Clearvue/eav, Inc., 1994.
- Compton's Interactive Encyclopedia, Compton's NewMedia, Inc., 1994.
- Encarta' 95: The Complete Interactive Multimedia Encyclopedia, Microsoft Corporation, 1994.

谢谢能坚持读完本书的各位读者。欢迎不吝赐教。

作者的通讯地址是：北京德外丝竹园，中国音乐学院，
邮政编码：100101。