

《罗大佑黄舒骏作品研讨会》

本书编于 1992 年 5 月底

主编：陶辛

编辑：林峙清

主办单位：

上海艺术研究所

《歌迷》丛书编辑部

《吉它之友》丛书编辑部

上海音像公司

《上海艺术家》杂志编辑部

上海黄浦区图书馆

上海热门歌曲歌迷会

目录：

[1、新鲜的罗大佑](#)

[2、你象一句美丽的口号挥不去](#)

[3、罗大佑：富裕社会中的否定向度](#)

[4、情商](#)

[5、台湾流行乐的火车头——罗大佑](#)

[6、罗大佑构成](#)

[7、罗大佑的歌迷是些什么人](#)

[8、黄舒骏的启示](#)

[9、穿梭人性与青春期的候鸟](#)

[10、论黄舒骏的音乐创作](#)

[11、黄舒骏，罗大佑的接班人](#)

[12、历史轮回：新生代的悲情与符咒](#)

[13、罗大佑、黄舒骏的探索与流行音乐的发展方向](#)

[14、罗大佑、黄舒骏歌曲作品浅析](#)

附一：罗大佑黄舒骏散论

附二：

1、我将真心付给了你

2、听不懂的话

3、黄舒骏拂尘看净

4、黄舒骏在未来的街头

附三：罗大佑黄舒骏简介

新鲜的罗大佑

《艺术世界》 张翔

知道罗大佑这个名字，却是很早，大概在82年或83年。当时我还在中学里念书，家里有个大“红灯”，就在那年月已经很奢侈了，成天放音乐，主要是欧美流行曲。我一直很反感港台歌曲那股子酥麻劲儿——直到现在仍是死不改悔——虽然当时也只能接受惠特尼、里奇之类的情歌，可总觉得他们的曲子温柔中有辉煌。不过我的一个小朋友，是个大哥大级的港台迷，特喜欢给我灌输那些歌星的名字。当时港台音带进沪极困难，可他却似有神助，总能在新专辑出版三个星期内弄到手，免不了拿到我面前炫耀一番，碍于情面，每每我都点头称是。所以我虽不爱港台歌曲，却对港台歌坛潮起潮落一清二楚。

不过，这位“发烧友”的无数次造访却也令我偶有意外收获。有一回，他拿来了苏芮，让我好兴奋了几天。又有一回，他带来了罗大佑。那是一张宝丽金的什么精选，在众多你爱我我爱你的肉麻声中突然冒出一个怪怪的声音，特别醒耳，尤其是在每一乐句中填进了这么多汉字，颇令人惊讶，当时我就记住了这个名字：现象七十二变。

后来进了大学，走廊里经常有人跟着罗大佑“飘来飘去”，可我当时我的兴趣又转向欧美摇滚，喜欢刺激。虽几度与罗大佑不期而遇却几度失之交臂。直到前几天，我无意中陷入一场文字交易，卫城兄硬逼我写罗大佑，还给了我两盘带子，才正儿八经地听起了罗大佑，这才发现罗大佑实在是个可圈可点的人物。

我曾经对朋友们说，中国只有一个崔健，我也曾很喜欢赵传和达明一派。可他们的音乐过分规矩，与他们相比，罗大佑显得更个人化，而摇滚乐最重要的就是个人化。我无意将罗大佑与崔健相提并论，因为他们两位是截然不同的，正象大陆和台湾是截然不同的一样。

提起台湾总让我想起过去看的一部台湾影片《风柜来的人》，赤着脚，裤腿挽到近膝盖处，脸红红的，眼神很迷茫，海水是蓝的，泥土是红的，风一吹，满天的尘土，你一闻就知道这是台湾的乡土气。台湾人带着这乡土气、趿着拖鞋盖起了高楼，建起了城市，可我感觉中他们仍象过去那样赤着脚站在海水里采蚌，或是象老莫在家抠脚丫、睡竹榻；女孩依旧清灵纯朴；到春节依旧放爆竹贴春联祭祖宗；腰缠万贯也不忘回老家看看乡亲、睡睡老屋或到妈祖庙烧香祭祖神……这似乎是台湾人永世不倦的乡情。

罗大佑就是这样一位乡土作曲家，尽管他的音乐有很多都市味。粗看一下，他的作品涉及面很广，可除了他为别人或电影谱的曲子外(这些作品往往受了别人创作意图的影响)，在他自己出的专辑中都散发着一个台湾人所特有的冲淡、调侃、迷惘。

先说那首《鹿港小镇》，一个鹿港小镇的年轻人来到台北讨生活，却发现台北“并不是他最初的梦想”，台北并不是他的家，他想起鹿港小镇的爹娘，想起妈祖庙后面的小杂货店，想起那“有一颗善良的心和一卷长发”的爱人，他想回家，又不能回家，因为“听说他们挖走了家乡的红砖砌上了水泥墙”，门上却仍挂着刻着“子子孙孙永宝用，世代代代传香火”的斑驳木板。唉，《鹿港小镇》这首歌出现在罗大佑的第三张专辑中说明了那萦绕脑际挥之不去的乡愁历经十余年仍令罗大佑感怀，所有踏进文明的台湾人都有这种情感，都希望重拾打渔时代的纯朴乡风，可一切都似乎不再复返，留下的却只有怯懦和自我调解。

原乡人情愫令罗大佑兼赋了随意处之的人生态度并影响了他的音乐。他经常描绘众生相，言词中似带有那么一点批判，可很快又被他抛开。比如《光阴的故事》，其中庸的速度从“春天的花开”摇到“秋天的风”，光阴轮转，少时的狂热、诚挚恍如眼前，似有憾意，

似有悔心，似挑拨起那寸金光阴的感想，可很快又被那沉稳的演绎节奏冲淡，一切悔憾都烟消云散，这就是冲淡，罗大佑或者说台湾人的冲淡。罗大佑似乎极善于将各种令人伤怀的现象推到你的面前，然后又带着你心头的一丝隐痛飘然而去，你不由也会随着他略一抖身把刚勾起的一切喟叹抛在脑后，自顾自逍遥起来。

也许会有人试图从罗大佑歌词找出所谓文化意义来，确实罗大佑的创作尤其是后期创作中提出了很多文化、政治问题，你可以在他罗列的现象中找到可以攻击的靶子，这是那些创造性读解者的事，可如果我们完整地把一首歌听完，却会发现罗大佑并不是一个地地道道的文化批判者。比如《之乎者也》，每个人唱这首歌都会带着一副笑脸，甚至时不时挤挤眼睛，每个人都会觉得很有趣就象孔乙己，谁也不会把这首歌当作批判传统，因为“袖手旁观者，你我是也”。可此歌确实触及了一些文化问题，罗大佑却用一种轻松的摇摆节奏轻描淡写地带过了。还有那首《皇后大道东》，被路线调动得东奔西走的平民百姓在“知己一声拜拜远去这都市”中，一切忧愁烦恼烟消云散。

这样胡扯乱扯下去，也许会有人会认为我把罗大佑的歌曲看作类似麻醉剂的东西，事实上我把罗大佑看作一个严肃敏感的音乐家，可他是个台湾人，一个怀旧的台湾人；同时他又是个台湾平民，他看任何问题都是平民化的，调侃、冲淡，随意处之，因为他知道自己是个平民，他无力也无意去改变这个世界，他希望活得实实在在，做事一步一趋，就象他弹奏的《现象》每半拍都有一个音符在跳动，他不喜欢搞那些花里胡哨的东西（他不愿在弹奏时故意吃掉某个音符或是拉长某个音，因为每个音都是生活，他不愿放弃每一次的生活、每一种生活）。所以他的音乐是那样平易直率，毫无雕琢，没有独奏乐器的炫技，没有节奏的变化（他每首歌只有一种节奏），这种天然纯朴本身足以让人泪下（摇滚乐的本质就是质朴），更何况还有那只有八度音的朗朗上口的旋律，每个人少时在那极度随意的哼唱中，就象回到少年时代，黄昏日落背着书包走出校门走上归家路，就象罗大佑回到鹿港小镇，让自己消失在那蓝蓝的天、蓝蓝的海水和那满天的尘土之中。

说了半天，有些语无伦次。事实上我很想谈谈罗大佑的音乐而不是歌词，因为他的音乐比他的歌词更重要，他的音乐的朴实无华(甚至有些粗糙)是任何港台作曲家无法望期项背的。一首歌曲的价值在于去掉它的歌词它是否仍有独特价值。(所以崔健唱歌很少有人听懂，可他的音乐的独一无二足以击倒你)。可我实在没听过几首罗大佑的歌不敢谈。可以说得上的确是我对罗大佑的新鲜感受。

你像一句美丽的口号挥不去

《吉它之友》 朱学工

朋友 F 对我说，我觉得罗大佑的神经一定有毛病，否则他怎么会写出、唱出那么棒的歌。啊，是罗大佑。一提起你的名字，我就忍不住想要说：“你像一句美丽的口号挥不去！”

放眼当今的港台流行歌坛，用心只唱自己写的歌的杰出艺人，大概只有罗大佑、黄舒骏、李宗盛和齐秦四个人了。其中黄舒骏是典型的校园派歌手，而李宗盛则多了些市民气息；齐秦的歌有着太重的自我意识和“爱情宣言”。而能胜任集校园民风格、市民气息、自我意识及“爱情宣言”于一身的只有而且只能是罗大佑。无怪乎他在美国被授予“亚洲最杰出艺人奖”。他个人的创作生涯实际上也是台湾流行歌坛近二十年的缩影。

1974 年，就读台湾中国医药学院二年级的罗大佑开始了他个人的音乐生涯。当时罗大佑的歌曲创作只限于为著名诗人的佳作谱曲。直到 1977 年，他相继创作了《歌》(徐志摩词)、《乡愁四韵》(余光中词)、《错误》(郑愁予词)、《神话》、《蒲公英》及《闪亮的日子》、《风儿你在轻轻地吹》等歌曲。此时的罗大佑在创作上还处于萌芽状态。作品立意平淡而不失清纯。值得一提的是，他第一首发表的作品《歌》(电影《闪亮的日子》插曲)于十四年后由林慧萍重唱出碟，还一举冲入台湾流行音乐排行榜，着实不易！这固然要归功于林慧萍的高超演绎，但同时也反映罗大佑的早期作品也有着很大的艺术性和生命力。

七十年代末至八十年代初，随着生活水平的提高以及视听技术提高，台湾流行歌坛迎来了它的第一次活跃。罗大佑、侯德建等人成为校园歌曲运动的弄潮儿。在这个时期中，罗大佑与刘文正、张艾嘉、潘越云、苏芮等人合作推出了许多后来广为流传的歌曲。较为著名的有刘文正首唱的《闪亮的日子》、张艾嘉首唱的《童年》和他本人首唱的《恋曲 1980》。

1980 年，罗大佑毕业后正式走上演艺生涯。大学六年的学习(尤其是对古籍的学习)和初涉社会的眼光开拓，使他在这一年推出了《是否》和《光阴的故事》这两首成名曲。这一年可以说是他歌曲创作风格的第一次转折，这时他的歌曲已渐渐脱离了校园文化的风格。这两首成名曲均由张艾嘉首唱，均是电影中的插曲，而且都在影片的感情高潮处唱出。尤其在影片《光阴的故事》中，在城市生活中被迫堕落的女主人公面对自幼在田野中两小无猜、青梅竹马、如今欲和她重归于好再续前缘而来城市中找她却又不見、只能失声痛哭的男主人公，用吉它娓娓地唱出：

“遥远的路程、昨日的梦以及远去的笑声
再次的见面我们又历经了多少的路程
不再是旧日熟悉的我，有着旧日狂热的梦
也不是旧日熟悉的你，有着依然的笑容
生命与告别光阴的故事改变了我们
就在那多愁善感而初次回首的青春”

我也不禁泣然泪下，这两首歌从侧面可以体会到罗大佑初涉社会的阴暗感到感叹而又无可奈何的心绪。

“醉笑着人间的无聊是非，醉卧与茯苓同睡”——罗大佑在《小妹》中的歌词，正代表了罗大佑在此后一个时间内写作的风格。他对现实的辛辣讽刺走向高潮：

有对教师的社会地位发出痛惜的：“剪刀等待之，清汤挂面乎，尊师重道者，莫过如此也”(《之乎者也》)。

有对歌曲创作发出忧虑的：“风花雪月之，哗啦啦啦乎，流行歌曲者，莫过如此也”（《之乎者也》）。

也有对世态炎凉发出感叹的：“眼看着高楼盖得越来越高，我们的人情味却愈来愈薄……就象彩色的电视变得更加花俏，能辨别黑白人愈来愈少”（《现象七十二变》）。

有对平淡温暖生活的憧憬：“台北不是我的家，我的家乡没有霓虹灯”（鹿港小镇）。

有对中华民族前途发出担忧的：“亚细亚的孤儿在风中哭泣，黄色的脸孔有红色的污泥，黑色的眼珠有白色的恐惧……”（《亚细亚的孤儿》）。

可以说此时的罗大佑对社会、民族的发展还处于朦胧状态，可谓似醒非醒，欲呼无力。这点我们不难从《将进酒》中看出：

“多愁善感已离我远去，酒入愁肠成相思泪”。

既然“多愁善感已离我远去”，却又为何“酒入愁肠成相思泪”？这首歌把爱情、事业以及祖国的前途集于一体，可谓是一首不可多得的好歌。

虽然罗大佑的情歌写得总是那么感情流露，压得人喘不过气来，但他始终以失败者的被遗忘者的影象出现。如《光阴的故事》、《痴痴地等》、《是否》、《爱的箴言》、《野百合也有春天》、《穿过你的黑发的我的手》，我们不难发现，罗大佑本人的感情经历是相当丰富的。

1984年，罗大佑结束了他在台湾的演艺，赴美。临行之际，他以一首《明天会更好》和台湾的歌迷道别，也表现了他当时踌躇满志的心情。

1986年由美赴港，开始他新的创作生涯。此时的罗大佑歌曲创作数量大不如前，但质量品味却较以前成熟多了。在美两年通过对海外人士及大陆赴美人员的接触，罗大佑的思想也由“彷徨”走向“呐喊”，成以1988年推出的大碟《爱人同志》为最。应该承认《爱人同志》是八十年代流行歌坛最为杰出的中文唱片。它的精采足可以使它成为一张具有历史价值的大碟。其中《暗恋》是他在音乐风格上的一种尝试，该曲旋律明显带有迷乱、狂野和反叛的西方艺术特征，而《梦》却是一首绝对的抒情歌曲，显然歌词中有些阴晦的放荡色彩，但听者听来却不感到无穷的忧郁。《游戏规则》无论在编排节奏还是在歌词立意上都是一流的：

“有话你不会说，有事我不能讲，舌头在嘴巴里面——游戏规则。别说你不在乎，别说我输不起，面子在里子中间——游戏规则。”

《黄色脸孔》、《京城夜》表现了他对民族生死存亡的强烈关切之情：

“他们来自天上天下，他们来自地上地下，他们来自人上人下。他们早已隐匿千年，一直静静等待改变，他们后来终于出现，他们是股黄色火焰”（《京城夜》）。

“一样的手，一样的血，一样的在艳阳普照下的诺言。……给一张风吹雨淋后依然黄色的脸”（《黄色脸孔》）。

罗大佑在这两首歌中，把自己对中华民族前途的关切、担忧描写得淋漓尽致，令人畅快不已。

而主题曲《爱人同志》使整碟的境界也得到升华，歌词中隐藏的内涵令人回味。

“在这批判斗争的世界里，每个人都要学习保护自己……也许我不是爱情的好样板，怎么分也分不清左右还向前看。”

我们知道他写的不是爱情，而是用爱情比喻国家和民族。

在歌曲的末段，突出了他一贯的牺牲精神，把爱情与民族感情融为一体，使之达到高潮：

“啊，两手牵，不变的脸，
怎么都不能明白我不后悔
即使付出我青春的血汗与眼泪
如果命运不再原谅我们
为了我灵魂进入了你的身体
让我向你说声抱歉---爱人同志”

最后一首《不变的结局》是《爱人同志》、《黄色脸孔》、《京城夜》旋律的组合，罗大佑凭借着自己对音乐的良好感觉，把三首歌融于一体，使它回味无穷。

罗大佑：富裕社会中的否定性向度

《生活周刊》 王唯铭

“罗大佑能和谁比呢？”

一个自称有些发烧的歌迷同志曾向我如此发问。他的口吻再典型不过地说明了一些问题：罗大佑先生还远远没有象其他台湾 POP 歌手们一样在大陆新人类中获得他的知名度。人们熟悉齐秦的咆哮、王杰的沧桑、赵传的孤傲、童安格的华丽、潘美辰的冷艳，但人们陌生于罗大佑，尽管他拥有与众不同的个性和才华。

这除了说明我们共同的无知，再不说明其他。

在一个更为精粹的层面上，情形完全不一样。

我记得多年前的一个上午，在我们这作城市，一个摇滚歌手向我慨叹道：“令我痛苦的是，我的创作无法绕过两个人，一个是崔健，一个是罗大佑。我生活在他们的阴影下。”

那就象中国作家一度生活在博尔赫斯和他的中国传人马原的阴影下。

90 年期间，我在北京采访各个摇滚乐队，也不止一次倾听了他们对罗大佑先生的赞叹——当然，也有完全无视他的。

罗大佑为中国的 Pop Music 提供了多种范型，他也成了丈量中国的 Pop Music 的严格内在尺度。

于是，这个问题便接踵而至：罗大佑是什么？或者说什么是罗大佑？

就我个人的审美经验而言，我始终惊诧罗大佑艺术中的多个向度。

在《童年》中，罗大佑表现了质朴而明朗的情趣，他那份率真的情感在对历史和记忆的描述中呼之欲出，平易、亲切，令人心悸地生动、单简。

《之乎者也》却表现了罗大佑的冷峻，这番冷峻又是以游戏方式加以传递的。在鸟瞰中国传统文化的图景时，罗大佑给了这种文化精神以犀利的一瞥。

《爱的箴言》、《恋曲 1990》等等则表现了罗大佑艺术中的又一向度：对人类情感的咀嚼、体验、感悟、喟叹。但是罗大佑绝不陷入情感的狂热的旋涡。他的忧伤是有距离的，那时从从容容的痛苦，是平平淡淡的悲哀。

我认为，《现象》、《未来的主人公》和《之乎者也》等等作品，是罗大佑创作中最具艺

术激情和审美价值的。它们共同地表达了罗大佑艺术中的核心精神：对现代生活和既成秩序的否定。

古往今来，大智者对他们所处的社会和时尚总持着怀疑、批判的态度。这基于他们悲观主义的哲学观，也基于他们深刻地洞悉了历史中的人性和人性中的历史。我记得伟大的汤因比对厄本如此说道：人类自有编年史至今，几乎没有改变什么。

大智者无动于衷某个时期里的生命的喧哗，在人类史上，这种喧哗着实微不足道。

罗大佑在他或平静或幽默或冷峻或锐利的叙述中，我完全地感觉到了他的内省、批判和怀疑——

苹果价钱买得没以前高/或许下在味道变得不好/就象彩色的电视变得更加花哨/能辨别黑白的人越来越少。（《现象》）

我们不要一个越来越远模糊地水平线/我们不要一个越来越沉默的春天/我们不要被你们发明变成电脑儿童/我们不要被你们忘怀变成钥匙儿童（《未来的主人翁》）

现代生活在它表面的进步性背后所包含的历史反动性被罗大佑所揭示，但罗大佑并不来势汹汹。也不慷慨激昂，他的抗议和控诉被包容在纷繁的生活景象中，被消解在宛尔一笑里，这使得他的作品被提升到了一个新的层面，可供阐释、解读、分析的层面。

当一个富裕的社会基本上将一切批判之声都压制下去，反叛和抗议也在物质化的能量中被征服，人们在既成秩序中只能呈现单一向度：驯服和顺从。罗大佑却以自己的艺术作品建构了一个新秩序，对富裕社会坚持了自己的否定向度，罗大佑因此而超越而升华。

一个坚持否定向度的罗大佑是令人感兴趣的。因为我们同样坚持艺术对日常生活所超越的这一美学观点，我们要求任何的艺术样式都不能丧失这种精神，哪怕是最 POP 的通俗歌曲。

此刻，我回忆起 1992 年 3 月，那个多雨的季节。我湿淋淋地走入上海市黄浦区图书馆五楼的音像资料馆。房里已坐着不少年轻的歌迷，也坐着不那么年轻的行家里手，陶辛，何红柳。

2 小时的音乐欣赏。罗大佑由现代电子工业所呈现，他的生命在高保真的音响中飞翔和徜徉……

稍后，我再次走进湿透了的大街。那洼地中的倒影，苍白的街景和在雨中蹒跚而行的客车，都斑驳地印在我的心坎上，它们一如罗大佑的歌曲，丰富、斑斓而又含混不清。

歌是无法评论的，换句话说，对罗大佑，我们也许仅仅需要一双审美的耳朵，而不是一个条分缕析的头脑。也许，在我试图对罗大佑的 POP MUSIC 去作读解、阐述、分析、判断的时候，我已不知不觉地丧失了对罗大佑作品内意味的感受和领悟。

因此，这将是一个冒险的说法：罗大佑，富裕社会中的否定性向度。

情商——我眼中的罗大佑

上海热门歌曲歌迷会 林峙清

许多专家和学者告诉我，罗大佑是一位杰出的音乐人。但在我看来，他早期不过是一个以歌寄思的情人，现在更是一个以歌载利的商人。但又不得不承认：在将思想、感情、艺术与商业性揉合起来，成为一种广受大众喜爱的音乐方面，罗大佑是杰出的。所以剖析一下罗大佑的商业手法，对今后大陆音乐机制的商业化发展是有裨益的。

罗大佑是以校园民歌出名的。所以他的初期创作刻意追求一种歌谣体裁。旋律简单上口，歌词民间化，描绘的画面又有学院派的浪漫气息。例如“童年”既符合青少年口味，又迎合了经济增长初期台湾人对过去田园生活的眷恋；“乡愁四韵”更是抒发了台岛人离乡的情牵，是民歌又不是民歌，是情歌又不是情歌，是政治歌曲又不是政治歌曲。他走上社会后，作品仍坚持平民化，只是更加掺入了市民气息，这也是投巧自己所处社会的一种窍门，如“超级市民”、“鹿港小镇”等。即使是情歌，也不似同时代作品那么肉麻，歌词的抒情化与口语化结合得非常之好。这可能受当时乡土文学的影响。罗大佑在此方面的努力还体现在尝试将许多古老的民歌改编成流行歌曲，如“青春舞曲”、“草螟弄鸡公”、“青蚧嫂”等，由于这些歌本身就具有上口、俚语化等民歌特点，又有群众基础，故一经包装成流行歌曲，传唱自然很快。总之，在这个阶段，由于罗大佑的追求符合社会进程的利益与民众的心理需求，所以在歌坛暂露头角。

当然，这里还要提一笔，港台艺人对自己的名字是很重视的，好的艺名如邓丽君、凤飞飞、龙飘飘、江玲等都是成功的典范，在当时情歌泛滥的圈子里，罗大佑这三个字，无疑是朴实而引人注目的，再加上他的歌，在靡靡之音的包围中显得那么突出，这种不经意造成的特立独行、标新立异也是他很快被大家熟知的一个原因。哪怕不喜欢他或他的歌的听众，在少许几次接触之后也会对他留下深刻的印象。看一看八二、八三年的罗大佑，在某种程度上也确实是被骂出名的，不循规蹈矩有时候也能出奇制胜。

由于有良好的文学修养，罗大佑是那个时代较早注重文案的人。从第一张专辑《之乎者也》到第三张专辑《家》中的自白，即使今天看来也是一段极真诚、坦率、优美的散文。而正是这些精美的文案加深了歌迷对罗大佑思想的理解，销量的上升是不言而喻的。

这种文学上的造诣也体现在歌词的修辞手法上，如“穿过你的黑发的我的手，穿过你的心情的我的眼”、“别忘了寂寞的山谷的角落里野百合也有春天”、“有声的无声的离别的迟疑”等。当初我第一次读到它们时，惊诧于在这种长句中，遣词竟如此潇洒，更惊诧于这种拖沓的结构在音乐节奏上造成的韵律是那么和谐。过去的流行歌曲从没人尝试如此写法，而后来的模仿者也从未有人超出他。

于是，有那么一天，也不知道是谁终于发现了罗大佑是个全才，尽管他的喉咙是那么的破，尽管与他同时代的施孝荣、侯德健、叶佳修、谭健常并不比他差到哪里去。同时他本人也以才子自居，在创作过程中索性向全才靠拢，外界的吹捧与自身的努力相辅相承，抓住机会，审时度势也是他成功的一个因素。

人说：“打江山易，守江山难”。罗大佑在成名之后能维持自己在歌坛的地位、保持自身音乐前卫的本色，还与他有意无意迎合大众有关。他背世弃俗，特立独行，反而成为众人瞩目的聚点，他的桀傲不驯不仅被挑剔的歌迷容纳了，反而成了他性格的组成部分，广受欢迎。他不肯接受记者采访、不肯在报纸电台大肆露面、不肯拍MTV、不肯为专辑做宣传，全成

了唱片公司与记者们无材料可找时的珍贵素材。经加工后成了最好的广告。还有他每每出场时的一套黑色衣服，在花花绿绿的娱乐圈中给人的印象极深。他的舞蹈不拘小节，放荡不羁，稍微会点舞蹈的人都会认为他在瞎跳，是疯子，但恰恰是这股“黑色旋风”带给大众一股强撼的冲击波，使许多无论是否有正确审美心理的人都迷上了罗大佑，这可能也是一种距离美造成的逆反效应。

如果说早期的罗大佑在商业上的成功，是无意间击中了现代社会人们那脆弱而又急需发泄的心灵，恰好顺应了社会潮流的话，那么，成名后的罗大佑开始有意识地使自己迎合起社会需求来了。对他个人来说，这是一种成熟，是他第二次商业上的飞跃。

1985年他出走美国，并应广大歌迷要求在84年12月31日借中华体育馆举行了“最后一个与你相互取暖的夜晚”告别演唱会。这既不得罪政府，又巧妙地制造了声势，使一个娱乐圈中的普通问题成为一个众所瞩目的社会问题，为以后的回归打下了伏笔，是一个以退为进的上策。那首出走前的代表作“明天会更好”，也似乎反映了罗大佑当时的心态。

接着，1986世界和平年，全世界都闻年而动，这既是一个表达爱心的机会，又是一个商业上成功的良缘。Machiel Jackson的“We Are The World”自不必说，大陆的“让世界充满爱”也使歌手郭峰名噪一时，在台湾，捷足先登的是罗大佑，那首“明天会更好”籍着和平年的机会把罗大佑的名字推到了海外。

也许，罗大佑熟读庄子“庖丁解牛”，离开台湾后，并未放弃对音乐执著的追求，而通过香港或美国音乐机构“曲线救国”，《家》、《爱人同志》便是BMG等外国公司出版的。更让人高兴的是，1987年他获得了美国林肯艺术中心颁发的“亚洲最杰出艺人奖”。挟洋牌以令国民，对我们这个自尊背后便是自卑的民族，有时也确实是很管用的。于是从美国归来的他，顺理成章地成了国语流行歌曲之父。这种音乐历史上的地位为他以后的商业事业自然增添许多便利。

无可否认的是，回港后的罗大佑踌躇满志开始了他事业的第二高峰。这时的他，声誉日隆，名成思利，开始了第三次的自发转变。

为保持过去的形象，在已有的基础上尽快实现商业目标，他选择了商业摇滚为突破口。这既符合现代社会都市化、快节奏的趋势，又迎合当代青少年不满现状，渴求反叛的特征。比如他的“皇后大道东”、“动乱”、“你的样子”等，都是刀切歌迷、专家两面光的歌曲。我们在敬佩他构曲功力深厚的同时，也为他创作动机思虑全面而赞叹不已。

当然，罗大佑并没有忘“本”，只是更聪明了。他依然要让自己成为公众心目中的聚点，但再也不拒绝为自己宣传了。为了更好创作、更好赚钱而开设的『音乐工厂』，从一开始便成为歌迷与专家最注目的地方。当然紧握大权的老板罗大佑也仿效其他公司的广告手法：拍MTV、作专栏评论家、电台宣传等。只是水平更高一些。“皇后大道东”的MTV一问世便风靡港台。其拍摄手法、技巧、思路无疑是最大胆与最新颖的。电台采访也成了家常便饭。破天荒地，他还频频在各种颁奖仪式、晚会上亮相，这与过去清高的罗大佑格格不入。至于评论，他的聪明更让人叫绝，避开音乐评论这一是非话题，而在香港《东方日报》上撰写时事评论，抨击社会嘻笑怒骂，从而再次成为众所注目之人。在最近播出的一个咖啡广告中，罗大佑不仅亲自创作主题音乐，而且还以十分亲善的形象出现，并希望广告中的他能给人们带来耳目一新的感觉。

以一个成熟商人的面目出现在唱片界，罗大佑还有几招绝技：借东风、投石问路、看风使舵、借腹生子。

譬如，他『音乐工厂』所出版的专辑全由台湾实力最雄厚、海外影响最广的滚石唱片公司出版，唱片封套上“滚石”两字就已成为最好的广告注释了。《原乡》、《皇后大道东》中的伴唱都是到其他公司出巨资借的大名鼎鼎的歌星，如凤飞飞、梅艳芳，《原乡》专辑中更是邀请了台语首席男歌手林强。这些人加起来在市场上所形成的号召力，自不可小觑。此谓

借东风。

至于投石问路，也是一种惯用手法，即先出单曲，反应好，上了榜，再以此为主题，出版合辑或把好歌集锦出版。如“皇后大道东”在港取得了惊人成功后，就改编成台语歌“大家免着惊”收录在《原乡》中。而《音乐工厂II》中的歌尽是曾列排行榜第一名的、歌迷喜欢的歌曲，销量好也不足为怪了。

看风使舵一招本是一般商人的低劣手法，只是罗大佑使来却游刃有余。粤语市场的巨大使罗大佑令人惊异地出版了粤语专辑，自己也操起了生硬的广东官话。忽而传来闽南语市场盖过国语市场的消息，于是《原乡》应运而生，只是那文案中的“耕耘母语”倒真让人以为他在搞学术开拓呢！

罗大佑也自知自己天赋嗓音欠佳，唱唱摇滚呐喊还可蒙混过关，唱情歌却实在比不过刘文正、张学友、苏芮等。于是他扬长避短。那些优美的情歌全写给了歌坛俊哥倩女。等这些歌流传开了之后，他再来收山。《昨日情歌 74-89》中的歌几乎全是别人首唱的。凭歌本身的好听和罗大佑的名气，是不愁卖不出去的。而齐豫的“船歌”、陈淑桦的“滚滚红尘”、周华健的“最真的梦”、凤飞飞的“追梦人”等都早早晚晚地被罗大佑收回版权。此谓借腹生子。

关于罗大佑从一名校园歌手转变为一名音乐商人的过程，我们大致分析了一下。当然，我并不否认他在音乐上的成就，他既是一个情圣（包括男女之情、乡土之情、历史之情），又是一个歌商，所以称他为“情商”再恰当不过了。

台湾流行乐的火车头---罗大佑

中国唱片公司上海分公司 范立

毫无疑问，台湾 70 年代末的“民歌复兴运动”是台湾流行乐史上极重要的一次拓芒。其中影响最深远的一位就是罗大佑。

“没有罗大佑就没有台湾的摇滚乐”。这句评语将罗大佑定位于摇滚乐上，并将他看作台湾摇滚乐的肇始者。是准确的又是偏颇的。如果用 90 年以后的目光来观照罗大佑，我们可以发现：他的音乐波涉面已不再局限于台湾本土，已经将大陆、港、台、海外的华人社会一一包容，创造出一种中国人心与心之间的无形的交流，人们可以在他的作品中找到新的沟通和诉求方式。

罗大佑，已经成为“一种音乐”——“罗大佑音乐”。这种音乐是歌者，作者和制作者的三位一体。

从粗糙迈向纯净的歌者

罗大佑拥有一副并不完美的嗓音，但他绝对是个真正的歌者。二十年来，罗大佑用他创新、洒脱的处理手法，使他变成台湾流行音乐中最特别的一个声音。

在早期，罗大佑充分运用他那未经雕琢的破音。干糙而激昂，不和谐而充满反叛。这种嘶哑的音质，和《鹿港小镇》、《现象七十二变》、《之乎者也》中的愤世情怀相当合拍，因此也很成功。

到中后期，随着创作意念的改变，罗大佑的演唱处理变随之变化。自由激昂转为澄净清丽，黑色的反叛转为唯美的追寻。这种转变在《乡愁四韵》那声原谱没有的第四小节的鼻音处理上，在《游戏规则》古文吟诵节奏与音乐互揉的把握上，在《滚滚红尘》深沉而又随意的宛转变化上都能明显感受到。

不是说罗大佑有一次大的变化，其实这种带有宛转曼长的尾音的随意化处理的手法，正是罗大佑一贯追求的民歌的精髓。

追根溯源的民谣诗人

我始终不把罗大佑锁定在摇滚乐手这一概念中。因为他的作品只是具备着摇滚乐关注现实，社会与人生各种苦痛的精神，而很少在音乐上体现这类乐种的特点。很难在罗大佑的大部分伤口中找到真正的摇滚节奏模式，也不可能将他的创作归属于现今世界流行的泛摇滚意义上的各种流派。

真正可以归属的，只有民谣。罗大佑在经历了 80 年代早期那场内心的风暴之后，几乎再也没有创作过《之乎者也》、《未来的主人翁》这样尖锐和毫不妥协的伤口他在演唱风格和创作上做了一次全面的回归。罗大佑尝试用另一种方式，民谣的方式来温和地观照现实，委婉然而坚定地宣示理想。因此，一种强烈的寻根倾向产生了，随之而来的是作品中的那个自我放逐以追录精神家园的浪子形象。

民谣一直是罗大佑赖以生存的源泉。他将美国的乡村音乐的因素和中国古民歌结合起来，形成古典与现代交融的感觉。在词的创作上，他毫无疑问受到了台湾乡土派诗人杨牧、郑愁予及新古典主义诗人余光中等人诗风的影响。罗大佑的词，大多句式齐整，反复、排比手法运用广泛。还擅长应用双声、叠韵、回环的词，营造既古典又现代的意象，带给人一种空灵美丽，既熟悉又陌生的审美快感。此外，罗大佑也汲取《诗经》中“风”的手法，造成简单顺畅，储蓄上口的效果——这些手法的成功运用，要使罗大佑创造出一个独特的音乐形象：浪子的形象。

罗大佑笔下的浪子不是玩世不恭的，不是嬉皮化的，而是一个田园化的，追录精神家园的浪子。最强烈的特色在于，不是社会而是个人强烈的理想主义倾向，使主人公将自己放逐。这种放逐有肉体上的，也有精神上的。

如《童年》、《鹿港小镇》、《恋曲 1990》、《光阴的故事》、《滚滚红尘》……这些歌中，主人公或是精神上的，或是肉体上的，他们都在漂泊与逃亡。他们总有那么点不容于社会或人群，他们总是想在生命找寻一些东西。应该说，他们都没有找到，这也正是罗大佑从台湾到美国到香港所一路追寻的。

正如一切的艺术，追录的必经处是寻根。罗大佑离台至美，深切体味了海外华人如何在乡土的包袱上挣扎。于是，他的注意力转向了民族心理的根源。从《衣锦还乡》开始，一种强烈的归属感促成了罗大佑在音乐上的回归，造就了罗大佑强烈的寻根倾向。

85年的《家》、86年的《东方之珠》、89年的《故乡》，这一张张唱片和单曲的出现‘标志着罗大佑寻根的轨迹’。这个轨迹目前的最高点，便是91年推出的《原乡》。这是罗大佑第一张以台语为主干的专辑，表达了他对台湾本土的最高关注。

《原乡》这张作品，已不再象10年前的《鹿港小镇》，仅仅局限于一种对社会变迁时地锁定式的关注，也不同于表达对亲情，土地的眷恋的《家》，更不是《故乡》中对生长环境的无名热爱。《原乡》将时空扩展了，罗大佑尝试在历史的变迁过程，现实的迷惑和对将来的希望中，找到台湾人最后的归属与认同。

因此，作为罗大佑寻根的小结，《原乡》中的作品在描述现实时直指痛处，保持了罗大佑一贯的尖锐与深刻，撩拨起人们心中的不安和隐痛。虽然罗大佑音乐处理的本身就是现实的呈现，让人感到置身在游行的现场，但他并未如从前那样简单地挟击。在罗大佑今天的笔下，所有的现实都被置于历史的背景中。通过对先民渡海垦荒艰辛奋斗的深情回顾，表达了罗大佑对台湾未来的期许。词意旋律中潜藏的希望火花，始终闪动在所有躁动不安的表象中。

所以，罗大佑虽然有过愤怒的抨击时代，但从总体上讲，我仍然倾向于将罗大佑定位在这么一个位置上，一个从民歌中汲取丰富养分，温暖地关注现实，执着的追寻理想的吟游诗人。

理想与现实的自在平衡

罗大佑是诗人，但不是个PAUL SIMON那样的诗人。他有自己的梦，但又绝不放弃现实。只要注意罗大佑创办自己的“音乐工厂”后所推出的产品，你就会发现他在理想与现实之间找到了平衡。

罗大佑这么一位有个性歌手，想以企业主的身份跻身拥护的香港唱片市场，这实在很冒险。但罗大佑成立“音乐工厂”以来，我们听到了什么？《皇后大道东》的出版引导起香港空前的震动；《笑傲江湖》在台湾一周突破30万张；《东方之珠1》以一张纯粹的国语专辑在香港造成热潮。

这些消息告诉我们，罗大佑已经很成功地做到了一点：立足现实，将深刻的音乐理念与商业性揉和，创造流行的经典。

其实这一切，在“音乐工厂”的开山之作《皇后大道东》的整体企划中已经尽显无遗。罗大佑的精力没有放在音乐内涵或形式的突破上，而是放在商业的卖点上。他制造的卖点首先是将一班分属不同公司的歌手集中在一起，推出精选碟。精选碟在市场上一向好销，奠定了商业基础。其次，罗大佑选择了当红歌星，复出老将，幕后精英这三闰一体的人选方案，满足不同阶层要求，正是这两点造就了罗大佑大半部分的成功。

如果仅仅如此，那么罗大佑只成功了一半，还未令人钦服。罗大佑真正不可比的功力在于，在上面两个很好的卖点上加了一首精彩主题歌曲《皇后大道东》。可以后，没有此歌就没有此专辑的成功。

此歌的成功之处，就在于它的产生完全代表着罗大佑今后要走的路。歌中有罗大佑对香港政府环境、历史和九七以后港人面对的有关情况的深刻理解与敏锐洞察，也有受普罗大众欢迎的搞笑与“无厘分”成份。歌词俚俗而深刻，旋律反讽而上口，充满了广大地方色彩。

尤其是那句“搞搞新意思”的词。由于将港人的无奈、自嘲和对未来的莫名恐惧表达出来，因此居然立刻成为坊间流行的口头禅。一首歌能如此迅速被社会消化，这的确要非凡的功力。在创造社会热点与流行上，罗大佑要比同样以严肃的社会题材为主的达明一派成功。

所以说，“音乐工厂时代”的罗大佑已不再是一个简单的抒情者或简单的抨击者，而是一个在商品的年代中，将自我理想与商业手段完美结合的最佳制作者。他在理念与现实之间找到了自在的平衡点。从这点而言，罗大佑是机智的，非凡的。他不追随流行，而是在创造流行。他将自己的梦想实现出来，然后巧妙地告诉大众，这才是你们要的，这就是流行。

不管如何，罗大佑的作品无疑是“豪迈率直兼具温和柔顺，达观朴实而又充满希望”的。他永远紧扣时代的思绪，站在流行的前锋。他是个执着的理想主义者，又是个深切洞察现实环境的实干家。在某种意义上来说，他永远是前卫和先锋的。

罗大佑构成

《上海艺术家》 唐卫宸

流行音乐以及电影、电视作为我们这个五花八门，争奇斗艳的现代社会中的大众艺术，已经无可辩驳地蚕食了小说、诗歌、戏剧等历史遗留焉的所谓“高雅艺术”的领地，成功地战胜了它们的影响，构成了我们这个时代的文化中最为重要的一个方面。它们正在改变和造就着我们的文化的主要享受者---大致属于 16--28 岁之间的青少年群落。大众艺术矫正着他们的视野，甚至支配着他们的人生---现代文化的一个重要特征即是现实生活与艺术的相互模仿。

你走在本市的大街上，可以轻而易举地发现青春族的男男女女们的服装发型一直到他们情感的发达和接受方式隐隐约约浮显着港台歌星的模式——平庸的时髦，至少是缺少文化品。这也许就是一种象征，它在一定程度上标志着港台流行音乐的现状。那是一种以风花雪月、卿卿我我以及过分的多愁善感和做作的凄凉苍桑构成的文化现象。它即没有反映着一种特定的文化情绪，也没有透射出一定的美学意竟，因而缺乏大众文化所应有的严肃性。在这种令人失望的局面中，罗大佑也许是唯一的安慰。

罗大佑的创作生涯从七四年延续至今，几乎贯穿了两代人的青春。但他似乎属于这样的一类艺术家：他们并不要求自己的伤口被所有的人接受。可就那一部分接受者而言，他们极有可能成为他们的精神偶像。

第一次听罗大佑的歌是那首《爱的箴言》。那低沉、压抑的嗓音及毫不掩饰的拖长音简直是种哀鸣，令人心悸。这种不同凡响的表现力给了我很大的震动。我不得不承认，我至今仍喜欢他所有的歌曲。

在罗大佑作品中，你找不到贯穿的主题和相似的音乐模式。一切似乎都由创作时的天气，情绪和环境而定。但你听他的歌却能一下子认出他来。“绝不会错，罗大佑”这时，你凭借的是什？被你抓住的又是什么？一种绝望？无可奈何？一种即将爆发的抗议？正是这一切造就了罗大佑那种吟游诗人的气质。吟游诗人不必顾忌曲调及歌词的精致性，摆脱或不摆脱多愁善感的陈辞滥调都由一时的心绪而定，他随时随地都争取着或逃避着一种自由，故而罗大佑作品的歌词有些平实如话，接近民谣，有些则华丽繁琐，文字修辞味道甚浓。但是无论何时何地，那种吟游诗人特有的气质还在里头。这种气质具有很复杂的成份，形象的说，是由流浪者，失恋者及智慧老人三部分构成。

罗大佑似乎总愿意把家乡故园同自我联系在一起，而把失去故土看成是一种异化和自我的丧失。从《乡愁四韵》到《鹿港小镇》到《未来的主人翁》构成了这种表达，如果说《乡愁四韵》只是一种淡淡的乡愁和思恋，那么《鹿港小镇》则是一个向现代文明隐喻性的挑战，其中充满眷恋和愤怒。罗大佑先是以暗哑的嗓音如哭诉般地唱出两段歌词（假如你先生来自鹿港小镇/请问你是否看见我的爹娘/我家就住在妈祖庙的后面/卖着香火的那家小杂货店……）继而爆发式的声音甚至压倒了喧嚣的伴奏：“台北不是我的家，我的家乡没有霓虹灯，鹿港的清晨，鹿港的黄昏，徘徊在文明里的人们。”《未来的主人翁》没有叙述隐喻性的故事，它几乎是启示录似的一篇宣言：“别以为我们的孩子太小，他们什么都不懂。我听到无言的抗议在他们悄悄的睡梦中。我们不要一个被科学游戏污染的形容，我们不要被你们发明变成电脑儿童……”这里，罗大佑再次渲泄了他的愤怒，这种对传统的眷恋和对现代文明的抗议构成了罗大佑温情的一面和咆哮的一面，同时也刻划出了一个与其说是丢失了家园

宁说是凄凄然寻找自我的流浪者的形象：他被心灵所放逐，他命定要终身流浪，“归不得的家园，鹿港的小镇，当年离家的年轻人。”

这种无可奈何的心情体现在罗大佑的爱情歌曲中，则更多的是诉说爱情的毁灭而还是对爱情的颂扬。《恋曲 80》是现在时，歌中表达了这样一种爱情的信念：恋人终将分离（你不属于我/我也不拥有你/姑娘世上没有人有占有的权力/或许我们分手/就这么不回头/至少不用编织一些美丽的借口/啦……啦……亲爱的或许明天我们要分手）而《恋曲 90》则是过去式的充满了对往日柔情的回忆和眼前无可奈何的凄凉心情（轰隆隆的雷雨声在我的窗前/怎么也难忘记你离去的转变/孤单单的身影后凄凉的心情，永远无怨的是我的双眼）。或许十年过去，深刻的绝望已经转化为一缕思绪，魂牵梦绕而已。这两者极为重要的歌同《爱的箴言》、《痴痴地等》、《野百合也有春天》等一起构成了罗大佑失恋者的形象。在这里，你不能分辨是爱情抛弃了罗大佑还是罗大佑抛了爱情（爱情是一种不可能？）即使在曲调极为优美、柔和，歌词极为华丽的《上海花》中，罗大佑也以诗化词句叙述了爱情的诞生，发展到毁灭的三部曲。罗大佑演绎爱情歌曲的方法很独特，声音有时突然吵哑，并略带颤音——的确，一个成熟男人的哭泣是最为伤心的事。这种表现手法的烘托无疑在词句背后布置了一片背景——无可奈何花落去。《爱人同志》可以算作一个例外，它描写了扭曲时代中扭曲的心灵之间的忠贞之情。但鉴于罗大佑歌词创作中的经常使用的隐喻手法，这首歌也可看作是一首提示性歌曲——通过爱人加同志式的爱情提示整个时代的荒诞性。

罗大佑的爱情歌曲没有目前许多流行歌曲中所存在的对爱情进行的表面性的轻柔触摸以及轻薄的赞叹。它对爱情毁灭的显示直接启发了这样一种思考，即追问问题的裨，爱情存在的可能性。罗大佑作品中对失恋心态的质朴的罗列，有力地把矛头直指现代情感的存在基础及其存在的方式——为何，爱情这种人类最为古老的情感在现代社会屡遭失败？出什么出了毛病？作为一个现代游吟诗人，罗大佑的责职也仅在于陈述现象，提出问题。他歌中的喃喃絮语及其音乐的旋律和节奏也许已经表明了他的态度，答案就在那里。

作为一个自由的游吟诗人，抨击时弊，嘲讽丑恶是当然的职责之一。见到不顺眼的事得说上几句，所谓“路见不平，拔刀相助”，这本身也是一个对自由的争取。而作为这样一个角色，需要见多识广，富于世俗的经验，丰富的知识以及卓越的勇气。这种角色的原型便是历史上的抗议诗人。罗大佑在他的提示性作品中无疑承当了这样一个角色，众而完善了他游吟诗人的面具。这些优秀的提示性歌曲有《神话》、《错误》、《之乎者也》、《盲聋》、《将进酒》、《现象七十二变》、《皇后大道东》等。这些作品体裁甚广，从世态人情一直到政治历史。从手法上看有隐喻性和檄方式两类。前者以《皇后大道东》最富特色。罗大佑的这部作品借用了台湾民间《草螟弄鸡公》的曲调，锣鼓馨钹，好生热闹。加以着嗓子的演唱方式，着实泻泄了一番。后者如《现象七十二变》也流传甚广。在这部作品中，罗大佑采用了快板式的节奏以及冗长的词句，因而形成了类似快速念白式的演唱风格。此歌的歌词极为犀利。首先罗列了一对对相互独立的世俗景象（如“有人默默耕耘默默从事/有人在过着他的太平日子/有人在大白天里彼此明争暗斗/有人在黑夜之中枪杀歌手……”）然后抨击了“道貌岸然”“倚老卖老”者，最后一段则呼吁反省，抛开面具，重新做人，创造奇迹。

罗大佑檄文式的提示性歌曲往往充满激情指着鼻子就上，毫不含糊。而隐喻性的那部分则经常故意采用“笨拙”的手法，达到夸张变形的效果，从而使罗大佑在歌曲中披上了一件小丑的外衣，而他所要提示和嘲讽的对象也往往正是这个小丑，这个小丑的形象也因此更为鲜明夺目，因而有力地达到了提示批判的目的。

由浪子、失恋者和抗议诗人三者构成的罗大佑的游吟诗人形象的保持来源于他十多年来源源不断地创作，不断的自我更新和音乐的千变万化。罗大佑继承了历史上游吟诗人的传统，并把这一传统以流行歌曲形式融入大众文化之中，使之在现代社会中具有更广泛的意义。这种传统的核心就在于诉说见闻、表达情感之中传达某种信念，找寻公正，以求给寂寞的人

生带来一丝温暖。而其自身也正是一块多棱镜，从游吟诗人的身上不啻反射出社会生活的影子，发表出时代的情绪，因而具有相当的文化地位和意义。

罗大佑的歌迷是些什么人

上海电视台 张军

用这个题目是想从罗大佑的影响浓度反观一种知识现象：在传播日益发达的现代社会寻找知音的一种反动方式，即让人在媒介轰炸的反感中与自然声音和亲切话语交流，达到那么“心有灵犀一点通”。罗大佑的传播学意义大概就在这里。

已经找到罗大佑的人都有一本自己读懂的经，都有一点恋爱的感觉，归顺的感觉。我一开始接触《童年》只是应合自己的一些有趣的经历，后来才知道罗先生是一代剖析世象的“医生”。想想文学史上不朽的鲁迅也是有点“医术”。喜欢上罗大佑跑不掉这些念头。由此进入歌迷状态。歌迷也显出身份，有点高人一等的腔势。是否？

罗大佑出版他第一张专辑唱片之前是个放射医学的大学生、当班医生。家教如此，这样的家教也带给罗大佑六年正规钢琴训练，大学生活中也自组过摇滚乐队，搞些校园民歌。有些对罗大佑的采访透露了一些罗大佑创作想法：1982年的“之乎者也”算早年作品总结，1983年的“未来主人翁”是较为严肃的，同时受很大的压力，因为舆论反应他是抗议歌手。为不走极端，同一年出版了“家”，写一些较温情的歌（那阵他也正在恋爱，想结婚）这一思路一直如此交替，也使罗大佑享受了一般歌人所无法享受的双重成就感，在商业价值，也在传媒中产生了巨大的影响，又拉拢一些独特的知识分子，自命不凡又自投罗网的超级歌迷（这在大陆之外很少见，多见商人）。

拉拉扯扯在罗大佑身上转圈子，其实是还歌迷以本来面目，罗大佑的那些东西歌迷都清楚，子丑寅卯分门别类可读的太多，而他们自己的一些事实仅靠罗大佑来借机发挥，形成一个自强和自弱的矛盾混合体，竟也活得不错。罗大佑仿佛是他们推向世界作赤裸裸发言的“嚎叫者。”自称为罗大佑歌迷的大多数在想在“嚎叫”中满足，由此区别了市面上普通的歌迷（可能这一说法本身是一种 气在作怪）。普通歌迷赖以生存的可能素养最多是小打小闹蝗悲凉和失落，找罗大佑的就有点怀才不遇和愤世嫉俗了。

我曾经有一帮同窗好友赴京谋职，业余组织了“罗大佑研究会”。开会分析了一大阵子据说研究报告仅十多万字：“罗大佑是李白，侯德建是杜甫”。在北京出现崔健这么一位有才情的摇滚健将，还不知他们封其为谁的传人。当然这些给我的问题解答有不少帮助，我们可以看到罗大佑并不存在一个如痴如醉的歌迷群。这些歌迷都相当清楚罗大佑是八十年代文学运动衰落时顺手遇到的意中人。诗歌潮曾在八十年代初惊心动魄很有气势。现在轮不到诗发言了。如说罗大佑是一个杰出的城市诗人和音乐家，那么他周围就是一群志同道合者。再有，聚散两依依，在传媒发达的时代人仍总是渴望那些“阳光照不到的角落”迸发英雄（他有自己的生活，成名后也有战略战术，参见前文）我记得在86年“罗研会”的人早就发现召集大红大紫的王朔，找来他所有可找到的小说。再以前发生过刘索拉和她的中央音乐学院同学听不懂的现代派作品。在罗大佑、王朔（现在没人自称书迷）这里，在他们精彩之中过瘾成了对罗王们最大的回报了，狂热的没有，记得《光荣与梦想》（1932-1972 美国实录）中的艾尔维斯 普莱斯列受到的拥戴甚至是国王式的。想想罗大佑真该早十年二十年出作品。那时的人纯。现在偶尔听听。

罗大佑的歌迷现象大概如此，初步判断他们的一些真正身份资料如下：

受高等教育，文科生，自命不凡
集体性热爱，喜对照，捉摸不定

散乱又段落一直延续到成家立业

换回一番对青春有悔的金言良言

在传媒，罗大佑据认为是可数几位没法“包装”的歌人。现在市面上吃香的歌手连赵传、庾澄庆还有“BEYOND”还得靠包装维护“摇滚”面目。罗大佑的多产多变也使得人们敬而远之，所谓歌迷怎么办？曾是罗大佑的歌迷崔健说：

罗大佑老了。

黄舒骏的启示

《热门歌曲歌迷会》 胡晓东

写这篇文章时，刚好拿到黄舒骏的第四张专辑《何德何能》，听的时候发觉似乎失去了以往那种震撼人心的感觉，歌词背后印着的“祝你幸福”四个大字，是否折射出黄舒骏现在的心态：沉醉于幸福之中，失去了一颗触动的心灵？

一直有这样的看法，每个时代都有它的俗文化，正如汉魏的赋、唐诗宋词元曲以及明清的小说话本。从这个意义上来说，流行歌曲，正是当代典型的俗文化。然而，对每个时代来说，它固有的典型文化形式，到后代便不复发光彩，究其原因，和文人学士的参与有关。以词为例，先期的小令，如柳永等，风格平易，清新自然，恣意纵横，直抒胸臆，正如当初的台湾校园歌曲。到了盛宋，经几代人经营，渐渐有了初步格律，教坊酒肆传播弹唱。苏、李、陆、辛等人将词引入前所未有的高古，清丽，婉约，或以词为形式，抒发家愁国恨，在艺术上有很高成就，这正如罗大佑的作品。但也必然带来了以后的陨落。以后所谓“南宋四大家”，他们为超越前人，不惜精雕细琢，推介一种“空灵婉约，哀而不怨，怨而不恨”的文风，但词句晦涩，已成了欣赏品，而脱离了人民群众。在我看来，黄舒骏正在向这一步发展。明代前后的七子等人，他们的词已知所云了，词这种文化只存在于文人学士的案头。至于民间，因已有格律束缚，难出佳作。再也不见往日“妙句一出，天下传闻”的风光了。那是真正的没落。

流行歌曲，作为现代人娱乐的一种文化形式，已有定评。一名歌星的影响，正和当年范仲淹、周邦彦、王安石之辈相仿。但怎样才算好的流行歌曲，怎样使之更繁盛而不衰败，却是我们想知道的。今天的研讨会，有将罗黄两人放在一起的意图，许多专家也喜欢将他们两人作对比。但，其实，这是很难比较的。平心而论，流行歌曲要做到艺术化是很难的。何谓艺术化，本就是一个模糊的概念。流行歌曲的第一功能是予人空闲时的愉悦、疲劳时的轻松，这种要求限制了它在思想内容与具体手法上的进一步深入。它的流行性、商业性总是在首位的。描写男女之情，配上动听的旋律，正是大多数听众所要求的。所谓流行歌曲的社会意义，只是派生出来的内容。何况即使是《We are the world》之类被视为有社会意义的歌曲，也无法不考虑其商业性。

台湾的流行歌曲，罗大佑是个高峰，他摆脱了情歌的范畴。针砭时事，抒发人生，成为众所公认的流行歌曲代表人物。但大佑本人无疑有这样的态度，“好歌自会有知音，不必勉强每个人都喜欢。”甚至对于那些谥赏之评，极表愤慨，有意无意间，逃避了对商业化的追求，这和古人的习性，何其相似！

黄舒骏在台湾歌坛，隐隐有“罗大佑第二”之称，在内容的雕琢上比罗大佑更进一步。你听他的歌，无法不被这样的天才所折服。但这种“听他的歌”不是在闲暇时以此娱心的，而是认认真真“不为听歌而听歌”，研究的成份多了些，欣赏的成份少了些，至少这种欣赏也是研究之后的欣赏。

上海的评论界，甚至台湾的评论界，对黄舒骏有很高的评价。但许多普通歌迷不以为然，黄舒骏几张专辑在台湾的销量是不值一提的。这正如我国的古代文学评论家，谈起宋词，对张炎、周美成、史达祖这些人津津乐道，对李清照却有些不屑一顾；谈起唐诗，也是对李商隐之流赞不绝口。

但对于流行歌曲本身并不一定是好事。因此，每听黄舒骏的歌，总是“让我欢喜让我忧”，

为流行歌曲有如此高的成就而高兴，为这种发展方向是否可行而担忧。他在商业上似乎无法同“那些”流行歌手相匹敌。如果朝这个方向发展，很让人担心若干年之后，流行歌曲是否会成为少有“有品味”的听众案头的作品而难以流行起来。

好在流行歌曲已是一种商业化的文化，市场的调节自会解决这个问题。

由此想到，大陆流行歌曲的现状不如人意。目前我们需要做的，不是呼唤几个罗大佑、黄舒骏的出现，而是要形成一种被大众接受的商业文化体制。我们当务之急，是能够有自己的王杰、小虎队，有自己的谭咏麟、张国荣，只有这样的歌星，才能使流行歌曲繁荣起来，这样的繁荣一旦实行，自然会出现有深度的歌者，自然会出现我们自己的罗大佑、自己的黄舒骏。

另外，黄舒骏与罗大佑的不同之处在于：他是台湾经济开始腾飞的情况下长大的，良好的教育使他的天才有了施展的可能。对于国家大事，在他的歌中很少出现，他认为自己不必要奢谈这些口头上的东西，而在他歌中更多写了成长的苦闷、爱情的烦恼、人情的虚伪等生活中的问题。而罗大佑总是把自己放在政治很敏感的位置，这样就有了冲突与压力。恰恰许多好的艺术品都是这种压力下产生的。就我个人看法，黄舒骏第一张专辑《马不停蹄的忧伤》是闪烁他不凡才华的作品。但成名后，他不似罗大佑经常为别的歌手写歌、制作，也不把自己处在一种环境压力之下，而是闭门写歌仍然在词曲的形式上花功夫。然而我们看到的是他停步不前。服兵役的二年显然也没给黄舒骏多大感触。罗大佑去了美国，带回了《爱人同志》，同时还参加电影歌曲创作，使自己保持与时代同步。所以黄舒骏只有为自己寻找一些新的环境或新的变动，才能写出好作品。

反观大陆，也许，我们可以得出同样的结论。我们可数的几位作家如果在“健牌大奖赛”的订单面前信手拈来一些“潇洒的曲子”，恐怕这辈子我们也出不了半个黄舒骏。

穿梭人性与青春期的候鸟——黄舒骏在歌坛的身影

上海人民广播电台 徐冰

靠有限的资料去了解一个人的行为价值是一件困难的事。特别是这个人又是属于值得人们评判的对象。黄舒骏，出入歌坛才四年的二十八岁大男孩，从他嘴里唠叨出的一些东西似乎很随意，可喜欢懂它的人们发觉这其实包容着许多值得这个社会注目的成份……

有一只鸟，它激动时带着青春期的种子款款飞来，当你用理性的目光去关照它时，它又转身离去，翅膀装载着和种称为“人性”的字眼飞向远方。这只穿梭于人性与青春期的候鸟名叫“黄舒骏”。本文中将出现多次。

从开头三张唱片《马不停蹄的忧伤》、《雁渡寒潭》、《未来的街头》来度量(《何德何能》还没听过)，黄舒骏是属于后期浪漫派游吟诗人的一种。他的作品讲究文字形式和意会外延上的色彩，擅于把握基调并调理各种理性成份，从中堆积人性的叩响。

譬如，《单纯的孩子》，这首作品先架构一个自然轮回的基调，然后提供一个生命线索：单纯的孩子。这是个谁也不忍破坏他的美丽与自然符号，这个符号寓意你我的昨天。经过些日子的成熟，这个生命被生活与所谓的文化所污染，最后变成今日的你我的样子。你和我曾单纯的那种样子已如同古董，而以为聪明与明世的现在却怎么也快乐不起来……歌中的文字是这样来塑造的：如果他是个单纯的孩子，那就让他单纯一辈子——不要教他太多事，不要说他太多不是——我曾经是个单纯的孩子，我想永远活得像个孩子。

事到如今，“我”是不是个“孩子”已并不重要了，重要的是这个被改造的过程还这样天经地义的存在着。多少年后“我”的命运终究也是如此！

文字的潇洒，为黄舒骏带来许多被牵制的目光。而这种潇洒，正是黄舒骏这只候鸟的行囊中最主要的内容之一。

“窗，在你的心灵边缘，……你打开那一扇窗，就会看到那样的风景，你爱上那一个人，就会有着那样的命运……”（《窗》）

难能可贵的是，黄舒骏在漂泊的文字造型后携带现代人人性压抑的信息，及对自我生存空间反省的人文主义思想。

《未来的街头》、《三跪九叩》、《听不懂的话》、《马不停蹄的忧伤》、《雁渡寒潭》等都是典型。

譬如寻求爱的我，本该停留在薇薇家的脚步被“最后的话”拒绝，只好匆匆别离。后来娟娟进入我的视域，但我却看到了她关上车门泪奔而去的场面，吉普赛的我又不得不骑着“忧伤”的一匹马去远方寻求另一个答案。其实答案始终很明白，但我的脚步永远无奈。这种宿命早已把爱不爱的问题抛在远处。但马不停蹄，我究竟要到哪里去！

读这首歌，那种似曾相识的现代感觉让我心碎。原来每个有行为的现代人都骑着各自的马。马的命运如斯，人的命运如斯。

人文主义色彩则在《三跪九叩》一歌中被强烈地描绘出来。这首歌首先在形式上反叛了通常歌的形式，似真似假，假作真时真亦假，无谓无处有谓无！这首作品透着禅意透着俗气透着信念透着无聊。这位和尚的行为与专家们的无关疼痒的建议似在那种坐标系之中。但彼此其实是很不相干的思维，却又千丝万缕。歌中很有刺激的一句话——“一步一种刺痛，别人折磨我的解脱”。

在台湾，象黄舒骏这批六十年代出生的新生代，生长过程中接触的文化是属于功利性的。

音乐上则是 Rock、House Music、Rap 之类的东西。而黄舒骏能保持一份诚真，浸染于人文色彩和人性之中，十分难得。这也许是他“出落有姿”的原因之一。

黄舒骏有时也停栖于青春期的地界。这是黄舒骏商业市场的一面。在这方面，他的成功(指作品本身)也是有目共睹。其中《恋爱症候群》、《她以她很美丽》等尤显精彩。

《恋爱症候群》把青春期的行为弄成毕加索式的局面，夸张、怪诞、激动而错位。这位台大医学系毕业的才子把笔当手术刀，一刀一刀解剖恋爱的各个层面，从正负两面来突兀各种病态和行为。可以说，恋爱是男女之间的糊涂剂，恋爱又是把理性藏在书签的过程。黄舒骏用理性来处理这一题材，用放纵来编织语法结构，用反叛来刻划原始。可以想象，这位浪漫派诗人在校园弹着吉他吟唱这支歌时所拥有的掌声代表着什么。

《她以她很美丽》则有点现代阿 Q 气息了。美丽的女人不属于我，我以为的美丽只能当作不美丽。美丽其实是一种无奈的误会。

……读黄舒骏的歌，我的思路时常处于游离状态。不是因为这些歌太不一般，实在是因为现在的生活无法把握。

论黄舒骏的音乐创作

上海艺术研究所 陶辛

从音乐上分，流行歌曲的典型形态可划分为三类：

第一种是旋律型。以曲折优美的旋律取胜，令人过耳不忘。各种流地音乐排行榜的前几位大都为这类歌曲所占据。媚人的旋律与销魂的歌词相得益彰。但更多的时候其旋律可与歌词分离，填上新词仍能上榜，改编成器乐曲依旧迷人，可造成国际性流行，历时经久而不衰。

第二种是节奏型。其歌词或简短重复，可有可无，或冗长罗嗦，语速之快，让你没耐心去细听。其音乐具有较强的煽惑力，让人听了站立不住，非得随之起舞不可。那些受黑人音乐浸淫较沉的听众最能体味这种歌曲的精妙，往往一种新节奏的出现就能带起一股新的流行潮。摇滚、迪斯科、瑞吉、拉普……

第三类是说唱型。又可再细分为两种：一种称为歌谣体。结构规整、句式带有“起承转合”功能性的民间叙事歌谣的风格。这种歌曲往往采用一段曲调唱多段（常在四、五段以上）歌词的方式来弱化曲调的新鲜感与表情性，使听众专注于歌词。另一种称为散文体，其曲调的旋律性较弱，似乎是歌词语音语调的自然延伸勉强式结构长短参差，完全随着歌词的结构而定。呈现出一种非韵律人倾向。

现代流行音乐中率先复兴这种民间性极强的说唱歌曲的是美国著名的“抗议歌手”鲍伯迪伦。台湾流行歌坛的三位前卫人物罗大佑、侯德健、李宗盛虽然其各自的艺术追求有很大差异，但在音乐创作上却不约而同地倾向于说唱歌曲的类型。作为台湾新一代的“诗人歌手”——黄舒骏在音乐创作上继承了前辈歌拖把说唱传统。歌谣体和散文体的说唱歌曲是其创作的主要结构类型。

《恋爱症候群》的歌词有近千字。黄舒骏运用了一个扩展了的歌谣性结构，将这篇长大的歌词安排得妥贴自然，毫封繁锁生硬之感。他还通过速度的变换、乐段的调整，省略等手段在整体的叙事性结构中融入了抒情性因素。

在散文体的说唱歌曲中，黄舒骏并不死抠个别词句的平仄四声的机械再现，而是更加注重语气语调的细致变化。《不要只因为他亲吻了你》、《忘年之交》、《给他的信》等歌时而平淡，时而激扬，宣叙与咏叹转换自如。

除了歌谣体与散文体外，黄舒骏还喜欢通过一个较为短小的音乐材料的不断重复来构造旋律，形成一种别具一格的歌曲形态。《未来的街头》的前半段以一个乐句反复构成。即使在一些旋律较为舒展流畅的歌曲中黄舒骏也大量使用重复手段。如《单纯的孩子》的主要部分是一个不断重复的上下句结构，中间对经部分则截取了主要部份中的前三个音加以重复来构成。全曲的音乐素材非常简省，而旋律又不乏歌唱性。

事实上，这种以重复循环为特征的非动力性展开手法是黄舒骏音乐语言的基础。除了旋律的构成方式外，在和声、节奏、编曲配器等方面也贯穿了这一原则。在《这样的》等歌中，旋律较长时间地停留在同一个和弦的和声背景上。他的伴奏音型也以早期摇滚乐中常用的四分音符的均衡律动为主。在新专集《何德何能》中，他还运用苏格兰民间音乐中的风笛与弹拨乐器的急速拨奏所形成的持续长音作为背景。单纯而又富有色彩。

与这种重复简省的音乐构成原则相反的是黄舒骏的音乐却具有极强的造型性，每首歌都有鲜明的形象性与情绪性，与歌词的内涵极为契合。《醉舞》中如烟似梦的情调，《听不懂的话》的激情，《美韵啊美韵》的欲哭无泪，都能从音乐中直觉地体味出来。《她以为她很漂亮》、

《少年猜想曲》、《不要变老》似音乐漫画，用非常简练的音乐语言将主人公的形象与心态勾勒得栩栩如生。“坑坑洞洞”的《耶林大道》，摇摇晃晃的《摆荡》则是喻哲理于具相中，情、景、理三者融于一体。

听黄舒骏的歌之前须细读其歌词，但要完全读懂其歌词又须细听其音乐。黄舒骏音乐的内涵远远超出了同类“说唱歌曲”的音乐观念。

在歌曲的整体性结构与构成方式上，黄舒骏跳出了“独白式”的“诗人歌曲”的窠臼，努力寻找一种富有戏剧张力的结构形态。

在歌曲的背景中混入各种说话声和其他自然声响以获取独特地象征意味，这种手法在流行歌曲的制作中并不罕见。而黄舒骏在运用这一手法时又将其推至一个新的世界《三跑九叩》中将电台播音员播报的新闻与独唱者（苦行僧）的歌声相对置，形成强烈的戏剧冲突，这无疑是对“歌曲”这一特定的形式要领的一次较为重大的开拓，《独守寒窑十八年》中插入的那段体育比赛现场解说式的急口令；《窗》中的喃喃自语；《对话录》中那段和尚诵经式的说教，《给她的信》开头加上称谓，结尾有署名和日期，真的将一封信谱成了歌曲；这些都对“歌曲”这一艺术形式的传统观念造成了冲击，使人们重新认识“歌曲”的现可能性。

黄舒骏的嗓音既没有众多歌坛偶像的那种甜润的美感，又不具备罗大佑、赵传、王杰的那种独特的嘶哑磁性。高不攀低不就，没有明显的特征，正是因为有了这么一条几乎是“一张白纸的嗓子”，才使得黄舒骏在演唱时得以放肆夸张地运用嗓音，而不受任何有关《声音美》的戒律约束。他在《伤心小镇》中使劲的撑着嗓子，发出粗糙暗哑的喉音，显得气急败坏；《宿命地守着约》中又将嗓子吊起来，弄出带着哭腔的鼻音，缠绵得死去活来；唱到《不要变老》中的“你可不可以不要变得唠叨”一句突然尖起嗓子来，唱到《少年狂想曲》中“表现悲天悯人的胸襟”时又压着嗓子装深沉；在《恋爱症候群》中将“爱你”两字粘乎在一起唱；唱《雁渡寒潭》中“惊鸿一瞥”的“一”字时将声音往上轻轻一勾，都极为传神。

流行乐坛中，有人具备了写作摄个心魂的优美旋律的天赋，有人掌握了创造富有魔力，令人闻歌起舞的节奏的诀窍，而黄舒骏的音乐则是提供了一种如何用最简单的音乐语言表现最丰富的内涵的范例。

黄舒骏，罗大佑的接班人

林峙清 1992.5.21

先申明一点：从个人感情出发，我最爱罗大佑，但从理智出发，在某种意义上我不得不抛弃罗大佑。

我认为，如今黄舒骏已成为罗大佑的接班人，而罗本人则已背离了自己过去对音乐的理想，混同于普通的制作人行列。所以研究罗大佑的转变和黄舒骏的现状，无论如何是必要的，更有益于华语歌坛未来的发展。

具体从以下三方面来谈：

一、两者本身的音乐思想基础和特征不同。

罗大佑音乐思想的大体形成，主要在七十年代。那时，西洋歌曲和以邓丽君、青山等为代表的所谓靡靡之音充斥台湾，而李双泽、侯德建等知识分子由于有比较高的欣赏层次，当然对此不满，于是“校园民歌复兴运动”应运而生。罗大佑正是其中的杰出的代表人。无论从这一运动的名称（带有“复兴”两字）还是其实质（作品）来看，它都是建立在校园音乐爱好者们从小所接受的以儒家为体系的中国传统教育基础之上。如《童年》、《外婆的澎湖湾》、《恰似你的温柔》、《相思河畔》，等都是这群年青人以口语化的写实手法抒发他们丰富第三驿动的心中那种古典的田园浪漫思绪。其中所蕴含的美学范畴只要细加品，便可知其传统性，具体表现为旋律、意境调性、配器、作词、唱腔等。这些知识分子谋略用自己的努力与浓度来改变台湾音乐走向，唯一的办法就是拿起手中仅有的传统武器。当然，这种改良的传统音乐与文学的结合也确实给当时的乐坛带来了一股清新的风潮，使之有一次从内容、思想到音乐表现手法上的飞跃与变革。但以历史眼光来看，由于它本质上的传统性不符合现代音乐的潮流，使注定了它的失败。20世纪的音乐对传统文化因素只能批判选择性地接受，正如现代在大陆对市场经济的吸收。如以彼为思想支点而复古以期改变现实，那么到了八十年代音乐的商业性步入一个相当成熟的阶段后，它的结束也是历史的选择。

罗大佑本人成长于60年代台湾经济困难时期，接受上述的教育，所以他的本性只能是传统的。而黄舒骏1964年出生。台湾的经济70年代起步时，他才刚刚10岁左右。然后他进入大学已是80年代，此时台岛经济已腾飞至世界范围内领先。黄舒骏以他的天份，在如此一个开放的时代，受到大量西方价值观念的影响，接受了许多现代派的音乐思潮，这从他的音乐表现手法上可看出，如旋律的反音乐性，歌词的叙事性，配器的造型等。甚至在手法、结构等。黄舒骏坚持一种理性观念的塑造传递他对具体生活的态度。他的音乐有某种不确定性，这或许更符合现代生活本身的形式，这种抛弃形式化的为歌而歌，而将笔力集中在整体的实在性正是当代音乐潮流的一个特征。便《雁渡寒潭》、《苦守寒窑十八年》等所展现的既是一个极微的生活画面因素，又同时阐述了一个相对较大的抽象的社会意念。较之罗大佑的传统音乐，无疑黄舒骏更进了一步。

从另一个角度来说，罗大佑自1979年离校到台北仁爱医院实习（1980年正式毕业），就用现实的目光重新看待音乐，写出了《盲聋》、《将进酒》、《鹿港小镇》这类批判现实性的作品。这说明他本人也已自学地意识到民歌运动的缺陷，并努力摆脱这种风格。甚至他的出走迈阿密也可视作罗为民歌而寻根的一种探索。同期他的好友、另一校园民歌代表人侯德建也回了大陆，希冀在大陆广袤的土壤里找到国语现代音乐的养料。召集我们回头来看，侯德建是失败的。即使这一时期他写下了《信天游》、《喂，老张》、《背影》等一些民族性和商业性结合方面摸索的歌曲。但最终时代抛弃了他。他与罗都感到民歌的没落正是因为自己的传

统性，他妄图用大陆更加传统的东西来挽救它，当然不行。罗大佑则不同，他在美国全方位地吸收乡村摇滚、RAP 等各类现代音乐语言，经消化后作为自己音乐生命延续的养料，这相对于侯德建来说是明智的、成功的，但相比黄舒骏又落后了。罗大佑现在的商品音乐从内蕴来看仍相当传统。黄舒骏有着一种天生的优越性，他的音乐一开始就受到现代思潮的洗礼。这是一种历史进步的选择。

再者，黄舒骏之所以从根本上已超越罗大佑，还在于他对罗大佑音乐的汲取。正如牛顿所言：“我成功，是因为我站在巨人的肩膀上。”罗大佑的非凡成就，使黄舒骏作为一个后来者通过对罗的继承和对自身的完善而超越了他。记得黄舒骏在他个人第一张专辑《马不停蹄的忧伤》的文案中曾说：“我宣布，我已打败了罗大佑”也许，因为有了比较才有吸收，有了吸收才有超越。

二、两者在商业性上的不同行为反映两者对音乐理解和追求目的的不同。

罗大佑踏上音乐之路，就是以校园民歌运动为契机，他最初的目的也就是想以自己的努力改变台湾音乐风格。这种目的是很具有功利性的。随着这场运动的成功，罗大佑也踏上了社会，这时他的音乐风格有了一次重要的改变。社会给他的压力和掙，以及暂因成功而失去的商业目标，加上罗的性格和才气，使他写出了诸如《之乎者也》、《亚细亚的孤儿》、《现象七十二变》、《未来的主人翁》、《恋曲 1980》等一批极具现实意义的作品，由此罗大佑不仅完成了自身层次的转变的提高，更使华语歌曲因而飞跃上一个新的台阶。

之后他因势所迫，出走美国，从美国回来之后，他完成了自己的第二次风格转变，标志就是“音乐工厂”的开设及其第一批产品：《皇后大道东》专辑。除了标题曲，其余皆属商业歌曲，甚至于标题曲也可视作某种意义上反叛对现实商业性的妥协。夸张地说，罗大佑现在一改十年前风貌，大受各层次歌迷欢迎，其商业上的成功无可厚非，但也因此结束了他在音乐上的前卫地位。他汲取了八五年出走的教训，用一些以民谣或揭露为幌子的无生命力的歌来取悦歌迷和评论界，例如他最新专辑《原乡》是他第一张台语专辑，在文案中他说：“在这母语音乐的摸索制作过程中……”为什么罗大佑突然间莫名其妙地搞起了母语音乐。台语歌自 50 年代便在台岛流行，至 80 年代发展相当成熟，但此期间似乎罗大佑从未想过去耕耘母语？而现在的母语也可赚钱了，1990 年台语流行歌曲销量第一次超过国语，所以罗大佑为自己找了个下台阶而妥协了。《音乐工厂 1：皇后大道东》也是如此，粤语赚钱，这点范立先生已在另文中分析得相当透彻了。罗大佑本人在《原乡》的文案中也承认：“于是，我多少是带点罪恶感的，因为我们妥协，我们被支使。无力之余，只有用歌声来弥补，只有用音乐来歌颂。”巧语掩饰之下的坦白是显而易见的。只要比较一下罗大佑转变前后的主要成就，就可更明显地看出这点。赴美前，他也写情歌，但成就最高的是提示性作品，而现在，无论从销量、获奖，歌迷喜爱程度来说，他最成功的歌是《追梦人》，是《滚滚红尘》等民歌或商业歌曲。至于罗大佑商业手法中的可鉴成功经验，将在另文探讨。但这不能为他音乐上的“堕落”作辩词，更不能因销量比较而否认黄舒骏的地位。罗大佑本人的经历和对商业的妥协使他不可能继续他的写实风格，即使他内心仍想如此。其实，罗一贯的行为都受客观驱使，他从未真正自觉地抢演反叛者的形象。

相反，黄舒骏作为一个理性色彩相当浓的音乐人，从一开始就自觉地对社会、都市文明给予了更多的关注。无论黄舒骏作品的角度手法如何不同，内容主题大多是社会都市文明剖析和人类非理性化的东西。我们几乎看不到一首纯个人式的情歌。黄舒骏已自觉地扮演了音乐前卫的角色。他无所谓商业上的成功与否，他只关心音乐作为一种载体，所能揭示的思想程度。他已接过了罗大佑当初的接力棒，走上了理想走而未能走完的音乐之路。

我认为对于黄舒骏现在在台湾歌坛的作用，应该如此看待：虽他的名声、地位、号召力、销量都不如罗大佑，虽他还不够成熟，他的思想还有局限性，但无论如何，其音乐上的前卫地位是无人可比拟的，其对台湾甚至整个华语流行歌曲(包括大陆)的深刻影响是不容置疑

的。他是今后华语音乐发展的一种方向，至少是一个路标。这点他自己可能没有意识到，而且歌坛最后的走向肯定不是黄舒骏的模式，而是各种模式的综合结果，但如一开始就全部向商业化发展，那最后肯定是失败的。

三、黄舒骏在音乐具体表现手法上比罗大佑更有特色。

1、历史轮回观

这点杨斌佛教华先生已在另文中详细阐述，不一一列举。它说明黄舒骏是站在比较高的历史层次来看待流行歌曲。他的态度似乎是无奈，但绝不是为歌而歌、小打小闹。他的理想、抱负因历史轮回观而有时不能如罗大佑那般具煽动性，但也正因如此，才显得更为深刻。黄舒骏要说服的是他自己，这种积极的目的也使他的作品更价值。

2、自嘲手法

与罗大佑完全不同。罗是以家长式的身份，高高站在旁边地批评别人和社会。而黄舒骏的高明之处是他不骂别人，他认识到现在社会没必要也没办法去骂别人。我们人人都有自己一套思维体系，甚至于人人都很自私。中国古训：“祸从口出”，他说别人多会引起矛盾与反感，所以他就自嘲。解剖自己而一窥社会概貌，这样产生的作用更巨大。相对于罗大佑，黄舒骏仅仅出了2张专辑便奠定了在歌坛的地位，而罗大佑从1974年发表第一首作品《歌》，到83年才取得黄舒骏今天的成就。这也反过来说明黄舒骏作品给人的冲击力，震撼力更加强。这一部分归功于自嘲手法的应用。瑞士有句谚语：“沉默是金，雄辩是银”，比利时梅泰林克在《心贫者之宝》中曾写道：“言语的沟通灵魂，远不如沉默来得彻底。沉默的严肃，就是爱和死和命运的严肃。”中国古代道家曰：“得意而忘言”，佛曰“可说不可说”，禅宗更是“开口便错”，甚至幸灾乐祸。于是在这样的环境中，黄舒骏只能骂自己。他吸取了罗大佑85年的教训，用这种明智的办法更巧妙尖锐地揭示现实。

反观罗大佑，虽从美国带回一张《爱人同志》，但细分析之下，仍是一种妥协。罗大佑的早期作品，揭示的都是比较具体的社会问题。如《鹿港小镇》中写道：听说他们挖走了家乡的红砖砌上了水泥墙，家乡的人们得到他们想要的，却又失去他们拥有的。《之乎者也》中唱道：尊师重道者/莫过如此也/歌曲审查之/通不通过乎。《现象》中：眼看着高楼盖得越来越多/我们的人情味却愈来愈薄/朋友之间越来越有礼貌/只因为大家见面越来越少/倚老卖老的告诉大家/你是可敬的忠贞不二的爱国分子。让我们再来看看罗现在的作品，便无此勇气了。他也骂社会，但骂得很笼统圆滑，从此达到商业目的。他的反叛至多属于商业摇滚，以利润为图。如《原乡 I、II》中的歌词，从远古茫茫而先民垦荒再红毛海贼至乡戚背井离乡，然后是荷兰侵略，明朝郑成功到来，清代李鸿章，马关条约，日本殖民，抗日，再然后……，既没有蒋介石，也没有蒋经国，一跃而为：“今嘛台湾人人知，行入世界大舞台，讲来不信美丽宝岛，前人的保庇想看觅。”也许再过几年，罗大佑与邓丽君也无实质性区别了。

相反黄舒骏作品多以第一人称直接自嘲。例如《听不懂的话》、《她以为她很漂亮》、《不要变老》、《何德何能》等。

在法国俗语中，“一切皆好”意为“无话可说”，那么《何德何能》专辑封套上的大字“祝你幸福”也可视之为一种自嘲。

自嘲有各种各样，有的人口中称不是，心里尽在贬低你。有的人是失去自信，唯唯是诺。而黄舒骏的自嘲并不消沉，且很有内涵与深度。他让听众听歌之后，先对这种自嘲感到好笑，继而接受，再而反思，以他的所讲对照自己的所为，于是发觉其中似乎也有自己的影子。这与大陆目前走红的作家王朔作品风格相似，笔下的人物，人物的言语，个性都具有普遍共性。进而扩之的思考会体味出歌曲深层对整个社会的阴暗面的嘲讽。这种非一本正经说教式的自嘲让听众的思考余地更大，理解更为深刻。黄舒骏曾说过：“沟通沟通，但沟永远不会通，沟通的目的只在于强词夺理。”于是，他的自嘲似乎也并非一定要听众接受。这是一种旷达、温厚、适度的幽默，是一种深觉人生底蕴的健全的嬉笑。不管你喜不喜欢，黄舒骏作品中所

表达的自尊与自卑、放浪与拘谨、嘲弄社会与自嘲、欲望与良知、实际与孤独，正是发代社会发生的文化冲突中的一部分，因此肯定具有社会认识价值。

总之，罗大佑作为当代华语流行歌曲的奠基人，已完成了他的使命。他曾经对歌坛的发展产生过不可估量的深刻影响，但如今商品化程度远远超过流行音乐本身的艺术价值，整个娱乐圈充斥着卿卿我我的歌舞升平之际，虽然罗大佑出于自身的追求，也成立了音乐工厂，但毕竟作为一个在七十年代成长起来的音乐工作者，在九十年代的前卫地带不可避免地显得力不从心。相反，八十年代后期学院派的先锋黄舒骏，即使还未从整体上超越罗大佑，但起码从潜质上已是罗大佑的接班人，站在了国语流行歌曲的最前方。

黄舒骏作品的特点、风格、虽不是 **Pop Music** 最终的方向，在某一阶段却将它推到了一个更高的台阶。研究他的作品，不仅有学术价值，在大际今后的创作过程中也有可观的实际意义。

历史轮回：新生代的悲情与符咒

《上海文学》杂志社 杨斌华

由于职业个性的缘故，我一直颇多注重流行歌曲的文化内容与价值蕴积，以及它们于情感经历层面的重唤与抚触。富于前卫的姿态的流行歌星在充分展露个人的精神气质和偶像魅力的同时，更是艺术地表达着属于一代人的文化话语，从中透露出某种值得关争和探询的青年亚文化讯息。当然，我们在接纳和探微台港流行歌曲及其潜隐的社会文化背景的时候，亦无疑融合进了自身置于其间的当代文化扭转与视界，因而两者之间具有某种意义上的共识感和互文性。这其中并款使人感受到多少意识形态和制度文化差导师所带来的影响。

黄舒骏因《马不停蹄的忧伤》而为人知晓，但唯有《雁渡寒潭》才能给人以精神上的触动：“多少意气风发的少年，失落在理想现实之间，口口声声要做英雄对贤，最后却变成魔鬼，多少人生活在这个世界，却向往另一个世界，多少智慧才能逃避这古老的预言”。正航过人生岁月的人们，如同黄舒骏一样无疑深知生命正是一段卑微轮回又需艰难拼争的试验，“岁月依然面无表情”（《所谓今昔》），谁也无法逃离和移易这道古老预言的文化魔圈。

在黄舒骏的歌中，最引人瞩目的正是他的一份艺术追求的执著与洒脱的自信，一种较为深刻的人性解剖和批判锋芒。他的歌对前辈音乐人的艺术风格与品格既有所承续，又有所超越，在流行歌坛上质朴自由的传达了都市新生代的梦想与悲情。正如黄舒骏自我的解剖：“我与罗大佑的批判方式，若要做一明显的区别，则可以这么说：罗大佑以社会现况入手，以现象反映人性，而籍以批判人性。而我则是‘历史轮回’入手，以看破红尘的心情，直接批判人性。”它有益地提示了他们在艺术演绎和操作特点的不同风格：前者的现象性、描述性、后者的抽象化、概括化。但是，这种比较批语的意义并不仅在于勾连和区别两才的批判视角和表现方式的风格差异，更重要的是，他们的歌所传达的不同时期现代都市青年文化心态的嬗变。

黄舒骏在歌中这样唱道：“我曾经怀抱一个梦想，我以为是最伟大的希望，但有人用我的熟悉的文字，说着我听不懂的话。”“不要天真得太不像话，现实的世界它就是这样，请不要试图去改变它，我想还是改变自己吧！”（《听不懂的话》），“等到你伤痕累累却无语问苍天，所有的美梦都残缺破灭，颤抖的泪水，滴满失望的心田”（《不存在的寓言》）。不同于罗大佑在“器泣”当中痛诉对现况的不满，黄舒骏的歌在抹去了泪水和痛苦之后，富于经验挽救力地透出面对无情的社会现象与人性真实，不再激扬性情，愤世嫉俗的都市新生代所无奈认同的理性的冷观与自我悟察，仿佛超然物外的嘲讽与批判姿态。《所谓今昔》正是精妙绝伦地体现了黄舒骏所谓“掌握人性的能力”：“昔日叛逆激进的儿子，今日顽固保守的父亲。昔日所谓的才华横溢，今日所谓的怀才不遇。昔日自己的错误教训，今日孩子的金科玉律。昔日哭诉的痛苦经验，今日笑谈的人生智慧”——愈是令自己厌恶的现状，愈可能成为自己的将来，愈是令自己恶心的面孔，愈可能就是自己将来的嘴脸。（黄舒骏语）这种历史轮回的观点令人深感透辟又充满疑惧，它究竟是揭窳人性真实的沉痛预言，还是代际文化嬗替的必然符咒？在种种情绪心态背后，反映出的无疑是都市新生代对于复杂冷酷的社会现实的无奈的感受戏性与适应性，以及无情的现实要求和敏锐的现实意识所带来的精神压迫。他们深知无力改变现实与人性本身，同时也敏锐而痛楚地自觉无法打破和逃离文化禁忌和传统束缚，事实上，玛格丽特·末得关于“大多数人总是沿袭着从革命走向保守的道路”的话无可否认地成为着青年文化的某种符咒，由此泛至历史，人性和人生成长。

当黄舒骏谈出“马不停蹄的忧伤”的时候，他已经深深明瞭，在感情的游戏规则中，每个渺小的心灵，都必须既“承受来自某人的打击，再给另一个人同样的痛楚”。“她问我/是否依然多情一如往昔/我浅笑着说/物换星移早已不复可寻”（《醉舞》）在黄舒骏几乎所有关于爱情的歌中，都明显传达关经历了许多事后“看破红尘”式的伤痛与迷惑的心态，甚而某种悲观无奈的情绪。由爱情而至现实，历史和人性，在整体观照时都无法逃逸这种带有宿命，消沉意味的文化情绪的投射。在这背后，同样显示出黄舒骏代言的对现实人性的真实解剖，并且更深刻地透示了当代文化观念中由神圣性永恒性的消解失落而带来的迷乱情状。

概而言之，黄舒骏及其“历史轮回”观所个体地标示出的都市新生代文化的精神特点：颖悟与消沉冷观与嘲世；彻底直面现实，沉着批判人性；耗尽青春岁月最后却发现，内心依然有个其实“不存在的寓言”。

在这五光十色的世界的“未来的街头”，黄舒骏将依然全身心投入于他的“少年狂想曲”，他和他这代人的生命梦想与文明悲情，只是我们的卑微生命肯定无法超越一个“巨大的轮回”，而“看尽世间真实的一切”，“不知今后你将如何面对/冷酷无情还是坚持最初信念”？

黄舒骏的《何德何能》，不知是否依然“面无表情”？

罗大佑、黄舒骏的探索与流行音乐的发展方向

上海交通大学 刘洋

流行音乐在所有的艺术表现形式中，处于很特殊的地位，它完全可以在没有严格专业训练的自由状态中，从社会广泛的生活和情感中萌发并获得知音。因此，流行音乐在经典的艺术学院派看来，总是难登大雅之堂。总是难以成为“正规”的艺术，在艺术的分类学中，流行音乐往往被置于末端。与之相反的情况是，在社会活动中，流行音乐的热爱者或者崇拜者却远远超过任何其它的艺术形式。

这对流行音乐来说似乎是个两难的境地，一方面由于大众的簇拥，它必须产生适合大众口味的流行时尚；另一方面，面对艺术批评家的挑剔，它又必须营造丰富的高深艺术气氛；因为至少还有一些人依然认为下里巴人与阳春白雪是互不相容的。

台湾的两位流行音乐工作者罗大佑和黄舒骏，基于流行音乐的这种困境作了很多的探索，使我们对流行音乐的未来更真切地看到了希望和方向。

从来，流行音乐似乎仅仅属于青年人，而且随着流行创作方式以及商业化的渗透，流行音乐越发表现为青春少男少女的专利，似乎只有越年轻载应该拥有流行音乐。这一现象妨碍了流行音乐的发展，它几乎使流行音乐的主题安全局限于甜腻腻的爱情主题。

十多年前，罗大佑作为台湾校园歌曲一员开始了流行歌曲的创作生涯，从一开始就表现了对商业化回避与抵制，随着创作实践的丰富，罗大佑的探索朝更多的方向延伸。八十年代后期出现于歌坛的黄舒骏同样把这种探索更直接地溶入了流行歌曲的表现手段中。歌词创作始终是流行歌曲的灵魂之一。在罗、黄二人的歌词创作中，突破了流行歌曲歌词内容上俗套和空洞的贫乏，为流行音乐的歌词创作提示了发展的方向。具体表现在两个方面。一是歌词内容在细节上的特征化和形象上的具体化。同样的创作主题，运用生活中独特的细节和具体的形象，使得主题的表现更为生动和清晰，从而得以摆脱翻来覆去重复陈旧语言的困境；二是无细节或者细节的象征化，以准确地表现深切的情感体验，在形象的树立中采用抽象的方法。这两种表现都与他们在努力探索歌词的叙事性功能分不开，他们的这种努力是想用流行音乐的手段，表达更广泛和更深刻的主题，从而提高流行音乐的品味和艺术档次，同时又不至于脱离大众生活的视野，限入艺术上清高的了孤独。

罗、黄二人的创作虽有较多的相同之处，又有明显的不同，对于罗大佑来说，他的这两种倾向都很明显，并且获得较高的成就，在人们的眼中，他更主要地呈现出艺术执着探求者的形象，黄舒骏则把特征化的细节和具体化的形象发展到登峰造极的地步，更多地显示出平民意识的细腻，而作为创作者，他是时常把自己的形象纳入流行歌曲之中，人们可以通过他的歌曲了解他生活的某些侧面，以及他作为一个艺术家和普通人的真实面目，从而使人们心中面对诱人的红尘，总是怀着努力看破和不忍舍去的两极情感清晰地显露出来，并在他自嘲自笑的口吻中苦笑着面对自己的尴尬。把创作者自己溶入流行艺术，这在流行音乐中是不多见的，流行音乐中的词、曲、唱三部分经常都很难看出创作者本人的真实，这是因为大众化造成的。但是，黄舒骏却很成功地让人们意味到创作者个人的特质。某种程度上，罗、黄二人代表了现代流行音乐的两个不同走向，在保留流行音乐的娱乐性和强化流行音乐的艺术鉴赏性的同时，罗大佑更主要地体现出流行音乐的贵族化倾向、朝着典雅，储蓄和表现宏大主题情感的方法努力，黄舒骏则代表一种明确而不容置疑的平民化趋势，细致入微地抓住“小人物”的普遍特征，以身在其中却又跳出三界外的目光，精确地传达普通人几乎快被忽略的普

通情感。

罗、黄二人的创作，同样使流行音乐中的最重要的是题--情歌--得到了发展。情歌在流行音乐中始终是第一主题，但是，当代的流行音乐情歌发生了很大的变化，使得情歌形成狭义的情歌和广义的情歌共同发展的局面。罗、黄二人的作品中，哲理的、调侃的、象征的、暗喻的等等创作手法和表现，都在当今整个流行歌坛找到了进一步的发展线索和源头。一般来说，狭义的情歌也有两种发展趋向，一是制造大众情人偶像，另一是营造色情的氛围。这两种狭义的情感走向都有很强烈的商业气息，因而不被罗、黄二人所涉入，但并不是说他们都坚决拒斥商业趋向，有时候，我们也能从他们的作品中捕获到社会通俗层面所留下的痕迹。

但是，罗、黄二人的艺术创作本身同样也向我们提出了问题，在他们珍音式的作品努力传达时代精神和呼唤时代口号的同时，常常也把一些流行的时髦观念和思想纳入作品之中，从而使他们自己在更高的一个层次上成为流行的俘虏，在他们的主题内容中常常有批判和否定现实的倾向，但是，他们的音乐语言都在较大程度上接受了这个被他们的理发所批判的现实。

当然，对于所有的探索者来说，这个问题都是致命的，这就是：探索的方向或者观念与所使用的探索手段是否吻合。我们几乎很少看到在观念和手段上同时抛弃传统的具体探索事例。因此，只要他们不断地优秀作品产生，批评家们就在大众的赞美声中宽容了他们，同时，也希望他们能够永远保持自己在艺术任命上的独立。

罗大佑、黄舒骏歌曲作品浅析

上海艺术研究所 陆立娟

罗大佑、黄舒骏是台湾流行音乐歌坛的有影响，有实力的人物，也是大陆的歌迷们所熟悉和喜爱的歌星，他们又是能集作词、作曲、演唱于一身的全面型的才华超群的歌手。

罗大佑于1974年从事创作歌曲《歌》，《乡愁四韵》，至1987年间获得，“美国林肯表演艺术中心”和“美国艺术中心”联合授予颁发的“亚洲最杰出艺人奖”，之时，在这13年里，他将近发表了约四十余着流行歌曲，出版了三张个人唱片专辑，举办了数次个人演唱会，并尝试为电影音乐作曲配乐“我们从中可以看出罗大佑在流行音乐的艺苑里创作的勤奋，成果累累，影响广泛，为同时期的其它成名歌手所弗及。”

作为一个创作和演唱流行乐曲的歌手，获得“亚洲最杰出艺人奖”实非易事，风毛麟角。这种成功和殊荣不仅需要机会、机遇，而且最重要的是需要天才、禀赋、艺术修养和灵气，不断的创作和追求。罗大佑的创作歌曲数量虽多，然而每首歌都有其独特的风格和变化。有的歌曲旋律似行云流水般的流畅例《恋曲1990》；有的则细腻、委婉、深情例《野百合也有春天》，有的则近乎诙谐，侃侃而言的道白《之乎者也》；有的则节奏铿锵、分明有力，朗朗上口《皇后大道东》是也。歌曲的音乐旋律、节奏、和声、配器与词意紧密的结合，贴切、自然、完整，他的柔美、吐字清楚而略带沙哑的嗓音，在音乐旋律的和谐、烘托，共鸣下，显得饶有一种沉醉和神往的情调与洒脱的感觉。

罗大佑创作和演唱的一系列情歌，缠绵悱恻，情意绵绵，充满了伤感浪漫的情意。在歌曲《痴痴地等》、《爱的箴言》、《野百合也有春天》、《海上花》等作品里，他把青春的爱的炽热和追寻，爱的失落与无常，爱的欢乐和创痛的复杂，细微的情感宣泄表达得淋漓尽致，令人柔肠百转，不啻予使在情爱中失恋的情人于一种精神情感的寄托和抚慰。他的情歌歌词也相当的优美，富有韵味，颇似散文化的诗。便《爱的箴言》里的歌词咏叹道：爱是没有谁能理解的东西，爱是永恒的旋律，爱是欢笑泪珠飘落的过程，爱曾经是我也是你。充满了浓郁，真挚，诗意的情感色彩。罗大佑不仅擅于创作和表达委委婉婉，温温柔柔，飘飘洒洒，忧伤哀怨的情歌，同时他对发生在周围的诸多社会现象的不满，思考，困惑和叛逆，也反映在他的歌曲创作里面，体现了他的思想和控探索。罗大佑反映对现实思考和反省的作品有《鹿港小镇》、《之乎者也》、《现象》、《未来的主人翁》等。作者感叹由于现代社会文明的发展，却使人失去许多原始，自然、质朴的东西，他在《鹿港小镇》里吟唱道：“家乡的人们得到他们想要的，却又推动他们拥有的”。同样在《现象》里，作者也表现了这样的思想，随着物质文明的进步，而人们彼此之间变和隔膜、疏远。人与人之间的关系也变的虚假、装腔作势，“眼看着高楼盖得越来越高，我们的人情味却愈来愈薄”。作者发出了“生活不能像在演戏，你带着面具如何面对自己”的感叹。作者似在追寻被物质高度文明所异化和消退的人的真情，真心和真诚。并且在继续不断的寻觅人性的回归自然返朴归真。这可在《未来的主人翁》里看到作者的意向，“我们不要一个被科学污染的天空，我们还要一个被现实生活超越的时空，我们还要一个越来越接近沉默的春天”。闻此歌，不得不令人肃然沉思。作者在《之乎者也》的歌中，也把当今的一些青年对现实生活的冷漠，逃避，视若罔闻的态度，刻画揭露得形象生动，入木三分，“眼睛睁一只，嘴巴呼一呼，耳朵遮一遮，皆大欢喜也”。真令人叫绝，也令人反思。

另外，值得一提的是一首脍炙人口的歌曲《童年》，作者把人生美好的童年时期：天真

幻想可爱无邪，朦朦胧胧的情恋，迷迷糊糊的童年生活，展现，抒发得情真意切，每每聆听这首歌，会使人情不自禁地追忆起自己的童年往事。可以说是反映童年生活的绝唱。

罗大佑的歌，清新，自然，洒脱，在欣赏中我们会不自觉地把自己融合进去。因为从歌中，我们会找到自己曾经有的感情波浪，能发现自己曾经被震颤过的心灵影子。

黄舒骏出道要比罗大佑晚，至 88 年开始出版和一张个人演唱专辑《马不停蹄的忧伤》之后，几乎每年均有一张个人专辑出版，是台湾歌坛后起的新星中最有才气的一位。

他的歌喉圆润，优美，吐字清晰，他所创作的歌曲旋律，节奏明快，热烈，他所作的歌词带有叙述性的特征，极富有哲理，充满了诙谐、调侃、幽默、嘲讽的意味。典型代表作《恋爱症候群》，长长的词句，急促行进式的节奏，风趣的语言，把人们在热恋中的狂热，痴迷的情态，提示得淋漓尽致，暴露无遗。让人有一种忍俊不住的回味，歌曲《听不懂的话》，作者感叹现实生活中的人们，常常说看言不由衷的话，相互欺瞒，人们之间横亘着隔阂，不能沟通和彼此信任的现象“为什么到处是我熟悉的文字，到处是我听不懂的话”。黄舒骏所作的歌词，字里行间折射出对传统和现实的抗衡和叛逆的意识。歌曲《单纯的孩子》体现了他的一种理想，“如果他是个单纯的孩子，那就让他单纯一辈子，如果他是个善良的孩子，那就让他善良一辈子，如果他是个真心的孩子，那就让他真心一辈子”。这反映了经过现代文明洗礼的人们，对人自然本性的追求和回归。另外歌曲《不要变老》，向人诉说着爱的真谛，风趣地把爱的哲理剖析得透彻无比，人容颜体态再美好，而岁月无情，受随着韶华流逝，将会渐渐变得枯萎变形。爱人需要勇气，面对现实，去承诺至死不渝的爱。此歌令人激荡，也让人回味。黄舒骏的抒情歌曲《窗》，《未来的街头》充满了伤感，忧伤的情怀，令人遐想和神思。

流行音乐是属于青年人的，青年人喜欢流行音乐，是因为它的轻松流畅的旋律，欢快鲜明的节奏，浅显明了而又诗意化的语言，以及易于为人吟唱的特点，再者，流行音乐中的青春，激烈的感情色彩和浓郁，伤感，哀怨的情调，正与青年人的激情、幻想、浪漫，骚动不安的情绪相吻合，青年人可以从音乐中得到情感的满足，宣泄和升华。

罗大佑，黄舒骏二位是有着各自个性特点和风格的歌手。从他们的作品里可以看出他们的共同之处，都追求炽热真诚的爱情，崇尚人的自然，不满足于现状，勇于针砭时弊，对生活有自己的思想和追求。可谓在台湾流和音乐歌坛各显风采，各领风骚，回首我们大陆流行音乐歌坛，堂堂幅员辽阔，人才济济的大陆，象罗大佑、黄舒骏式的有实力，有影响的能集作词，作曲，演唱于一身的歌手，实是颇为鲜见。我们不免有形秽自渐的感觉。试想，我们不曾缺少举办过种种创作歌曲和歌手演唱的大型比赛，为何获奖的歌曲和歌手，没有偶像轰效应和持久的深入人心的流行魅力。即使幸运冒出来的歌星，颇似昙花一现，又如流星闪烁一般，转瞬即逝。实堪怜哉。我们的流行音乐歌坛不是太有些沉寂了吗？我们沉寂在港台歌星和金曲之中，拱手让港台音乐占尽风光，我想，我们应该采取拿来主义的态度，借鉴，学习别人的歌曲创作，制作和演唱的特点，风格和手法，创作出身处我们现实生活环境中的人们所表现的喜、怒、哀、乐的诸多情感的流行音乐。目前的情形，是港台歌曲风靡大陆，我想不久的将来，只要有志者在这领域里艰苦跋涉，探索和开拓，将会出现大陆的带有地方特色风味的流行金风风靡港台，大陆的歌星将驰名港台，甚至在整个的亚洲流行音乐歌坛占据一席之地。

(P) www.huangshujun.net

(S) www.luodayou.net