

知久寿烧：再见，人类

一个日本怪人音乐家，和他的乐队たま，凭什么怪了四十年

王建硕

费曼式写法 · 由多个 AI 代理撰写与互相审校

导读

一个日本怪人音乐家，和他的乐队たま，凭什么怪了四十年

先做一个思想实验：如果你是一支乐队，拿到了剧本的「梦幻开局」——电视选秀五周连胜、出道单曲首周冠军、六十万张销量、年底上红白——接下来你会做什么？

标准答案是：乘胜追击，复制爆款，把名气变成更多的钱，然后在过气的时候不甘心地散伙。日本乐坛每年都在批量生产这个剧本。

たま 这支乐队拿到这个开局之后做的事是：派一个人去综艺节目跑步，自己开事务所，自己开厂牌，写《再见，人类》的人鞠躬退团，然后三个人把爆款封存八年，最后在一家小酒馆里平静地解散。

每一个选择都反着来，每一步都走得通。这本书想弄明白的就是这件事：四个看起来处处不合格的怪人，为什么比绝大多数「正常」的乐队活得更明白。

这本书不是什么

不是歌迷向的作品考据——你不需要听过任何一首たま 的歌。也不是励志故事——知久寿烧的人生里没有「坚持梦想终获成功」的桥段，他成功的时候挺意外，成功之后转身就走。

它更像一份拆解报告：拆解一个「怪」人、一支「怪」乐队，看看「怪」到底是缺陷，还是一种可以被认真经营的手艺。结论先剧透给你：是手艺。而且这门手艺的每一道工序——起名、组队、上电视、爆红、退团、解散、解散之后——都能在たま 的历史里找到实物。

从哪里读起

按顺序读当然最好，故事是递进的。但如果你只挑一章：想听爆红故事的从第六章（乐队天国五连胜）进；想知道怎么管理成功的从第八章进；想知道怎么好好散伙的从第九、十章进；而第十二章，一个六十岁的蘑菇头还在巡演的今天，是这本书真正的句号。

先记住这个名字的念法：ちく・としあき。剩下的，书里有。

第一章·这个名字怎么念

先看一个名字：**知久寿烧**。

这四个汉字摆在一起，每个都认识，连起来却不知道是什么。是菜吗？「寿烧」听起来像寿喜烧的亲戚。是地名吗？其实都不是——它是一个人，而且不是音译，是日本人自己给自己起的汉字名：日语念作 **ちく・としあき (Chiku Toshiaki)**，1965 年出生的音乐人。

而这正是理解这个人的第一把钥匙：他的名字，是他作品的一部分。

本名比艺名更像艺名

他的本名写作知久寿明，读法一模一样，还是「ちく・としあき」。这在日本极为罕见——日本人给孩子起名，汉字和读音通常有公认的对照，而「ちくとしあき」这种念法不在任何字典里。换句话说，他爸妈给他起的是一个「读音自己说了算」的名字。

大白话

日本人管这种「汉字和读音不挂钩、全靠起名人宣布」的名字叫「キラキラネーム」（闪闪发亮的名字），一般是父母追求独特的结果。知久寿明大概是日本最早一批顶着这种名字长大的人——只不过这不是他自己选的，是他爸妈的杰作。

后来他自己做的事，是在这个已经很怪的本名上，再推了一把：

- 早期的出版物和卡带上，他的名字写作知苦寿暗——「苦」「暗」两个字，把原本吉祥的名字改成了黑色幽默；
- 再后来定型为知久寿烧——把「明」换成「烧」（烧），亮堂堂的「明」字变成了冒着烟的「烧」。

读音始终不变，只是字面一路向奇怪的方向滑动。这就像一个人每天穿同样的衣服，却把扣子一颗颗换成歪歪扭扭的：外人看着费解，自己乐在其中。

名字是他的第一首歌

为什么要在名字上动手脚？因为他干的这一行——唱歌——在他手里从来不只是唱歌。

他所在的乐队叫たま（平假名，可以对应汉字「玉」「球」「弹」「魂」，乐队故意不固定任何一种写法），1990 年靠一首《さよなら人類》（再见，人类）红透日本：单曲卖出约六十万张，上了红白歌会，拿了唱片大赏新人奖。四个蘑菇头、穿着日式棉袄和木屐的男人，站在全国电视节目里，一本正经地唱人类灭亡，观众哄堂大笑，笑完又莫名感动。

这本书要讲的就是这个故事：一个名字都要自己重新写的怪人，带着一支处处不合规格的乐队，凭什么红到顶点；红过之后不塌、不闹、不消失，又凭什么怪了四十年，到今天六十岁了还在巡演。

大白话

贯穿全书的问题就一句话：**「怪」到底是缺陷，还是一种可以被认真经营的手艺？**知久寿烧用四十年给出的答案是后者——而「怎么经营」，比「怪」本身有意思得多。

先把地图给你

接下来的章节按时间走，但每一章都回答一个具体问题：他的名字和童年是怎么回事；たま这支乐队是怎么凑起来的；地下时期他们靠什么活下来；为什么一个电视选秀节目让他们一夜爆红；爆红之后他们怎么做到不被主流消化；有人退团、乐队解散，他们怎么做到好聚好散；以及解散之后，知久一个人怎么把「怪」变成了一门可以干到退休的手艺。

不需要听过任何一首たま的歌。你只要记住这个名字的读法——**ちく・としあき**——就够了。剩下的，书里都有。

第二章 · 离家出走的吉他

1965 年 2 月 10 日，知久寿明出生在埼玉县川口市。川口紧挨着东京北边，是个铸造厂林立、烟囱比树多的工业小城。这个男孩日后的几乎所有「怪」，在童年都能找到苗子——但要先说明，这不是一个「悲惨童年造就艺术家」的故事，而是一个人在很普通的裂缝里，长出了不普通的东西。

一个不太「正常」的小孩

小时候的他有几样东西放不下：**蜥蜴、昆虫，和一把吉他**。他受夜尿症困扰，是那种在学校旅行里会抬不起头的孩子；但他迷上爬虫和昆虫能迷到蹲着看一下午。这个爱好没有随年龄消退——四十年后，他会成为研究ツノゼミ（角蝉，一种头上长着奇怪「角」的小蝉，样子像设计师喝醉后的作品）的业余专家，给学研的昆虫图鉴拍照片，还出了专著。童年的怪癖没有被他「克服」，而是被他经营成了副业。这个模式会贯穿他一生。

吉他来自家里一个不太体面的人物：一位**当流浪歌手的叔父**。在 1970 年代的日本小城里，「流浪歌手」约等于「不务正业的亲戚」，但正是这位叔父教了他弹吉他和唱歌。很多音乐人回忆启蒙老师，说的是音乐学校或者名家唱片；知久的启蒙是一个背着吉他、在亲戚眼里混得失败的叔叔。

民谣同好会与友部正人

上了高中（埼玉县立川口高校），他参加的是フォーク同好会（民谣同好会），开始弾き語り——一个人抱吉他自弹自唱，这是日本民谣歌手的基本功，也是一种最省钱的表演形式：不需要乐队，不需要设备，一把吉他一个人就能开张。

他当时模仿的两个人，值得记住：

- 友部正人：1970 年代出道的民谣歌手，歌里全是日常小事，唱法松弛得像聊天，代表作《一本道》。他的影响不是技巧，而是一种姿态——歌可以写得像自言自语，不必端着；
- 原マスミ：另一位走独自路线的民谣歌手，风格同样偏离主流。

大白话

注意这两个人都不是「大明星」。知久从一开始临摹的就不是聚光灯下的范本，而是边角料里的范本。这决定了他后来的审美：与其做一件合格的工业品，不如做一件奇怪的手工品。

离家出走

家里的气氛并不宽松。据多方资料，家里的宗教气息很浓（他的住所后来也挨着一座日莲宗的本觉寺），高中时代他和家里的关系绷到了断裂——**他离家出走，躲进朋友的公寓里，一边藏着一边继续上学**。这大概是他人生中第一次实践后来反复使用的生存术：不正面冲突，换个地方，继续干自己的事。

然后是连续的重击：高中毕业前夕，母亲病逝。他和父亲、兄长三人生活，不久父亲精神状态出了问题，他再次搬出去，在町内租了间公寓，和一位女性相识者共同生活。很多年后，父亲又在たま主流出道后因交通事故去世。

把这些列出来，不是为了卖惨——恰恰相反，值得注意的不是这些打击本身，而是它们在他歌里的去向：他的歌几乎从不直接诉说苦难。苦难被消化成了别的东西：日常、幽默、以及一种「世界这么荒唐，不如好好观察它」的视角。

大白话

很多艺术家的怪是青春期的造型，长大就脱了。知久的怪是结构性的：从小就喜欢别人不看的东西（昆虫、爬虫、边角料歌手），从小就在用「躲进朋友公寓继续上学」的方式解决问题。造型会过时，结构不会。

下一站：北千住

十九岁，他离开川口，进入东京。如果故事停在这里，这只是又一个「小城青年来东京搞音乐」的俗套开头。让他不一样的，是他接下来遇到的人——一个敲打击乐的怪人，在北千住一家叫「甚六屋」的小场地里。那一年他十六岁就已经见过这个人了。这是下一章的事。

第三章・甚六屋之夜

一支乐队最重要的时刻往往不是首演，而是成员相遇的那几个晚上。たまの相遇，全都发生在东京连招牌都不起眼的小场地里。

甚六屋：十六岁的高中生和一个敲打击乐的

1981 年 6 月，北千住。这里在东京的东北角，是出了名「不时髦」的老街区，小酒馆和小演出场地挤在窄巷里。其中一家叫甚六屋的 Live House（有舞台的小酒馆，观众边喝酒边看演出，一场可能就几十个观众），一个十六岁的高中生来看演出——他叫知久寿明。

台上有个敲打击乐的人，叫石川浩司，比他大四岁。石川这个人很难用乐器定义：他打鼓，也弹风琴、吹笛子，更重要的是，他表演的方式不像「演奏」，更像一种发生在舞台角落的仪式——后来他会在全国电视上当众一言不发地跑步（这是后话）。两个人聊上了。高中生和地下音乐人成了朋友。

两国：第三个怪人

1982 年 12 月，两国——东京另一个老城区，以相扑馆闻名。在两国フォークロアセンター（民俗中心，民谣演出场地），知久遇到了柳原幼一郎（后来改名阳一郎），1962 年生，当时在法国餐厅上班，业余写歌弹琴。三个人都发现了一个共同点：**各自都在单独写歌，各自的歌都不太像别人，也都不太像彼此。**

正常情况下，这样的人是不会组乐队的——乐队讲究风格统一，三个风格互不相像的人凑一起，只会互相拆台。但他们偏偏组了，而且把「不像」变成了制度。

かき揚げ丼：一碗天妇罗盖饭的首演

1984 年 11 月 11 日，大久保的オフオフ新宿スタジオ・ジャムII，一场名叫「地下生活者の夜」的活动。三个人上台演出，报上去的队名是——**かき揚げ丼**（什锦天妇罗盖饭）。

用一碗盖饭当队名登台，这不是临时起意的玩笑（虽然是临时队名），而是一次精准的自我定位：几种不同的食材炸成一块、盖在饭上——三个不同的写歌人装在一个碗里。

演出之后，他们决定认真组乐队，起名たま。1984 年 12 月 5 日，第一次以「たま」名义登台。

「たま」：一个故意无法猜测的名字

为什么叫たま？官方解释非常坦白：三个成员本来就是各自活动的唱作人，乐队实行「自作曲自己唱制」——谁写的歌谁唱，没有固定主唱。结果是，曲风跟着作曲人走，一首歌一个味儿。既然如此，队名就干脆取一个**短到让人无法推测音乐风格**的词。

大白话

想想乐队起名的惯例：要么描述风格（「金属」「朋克」），要么描述姿态（「滚石」「披头士」），总之得给人一个预期。「たま」三个假名——可能是玉、球、弹丸、灵魂，乐队故意不指定——什么预期都不给。这在营销上是「反定位」，但对他们恰好是诚实的：我们自己也说不清下一首歌什么样。

有个小插曲可以看出这个名字的效果：信息杂志介绍他们时，把「たま」误印成了「また」。一个连排版工都记不住、随手打错的名字——这正是他们要的东西，一个不被归类的名字。

三个人的底色

到此为止的阵容：知久寿烧（吉他、主唱，19 岁），石川浩司（打击乐、主唱，23 岁），柳原幼一郎（键盘、主唱，22 岁，白天在法国餐厅端盘子）。三个人平均年龄刚过二十，没有唱片公司，没有经纪人，演出场地是几十人的小酒馆。

按行业标准，这是一支没有未来的乐队：没有主唱核心，没有统一风格，名字起得让人记不住。但有一个东西他们从一开始就很清楚：**乐队不是一个声音，而是一个容器**——装得下三种互相不像的歌，就装得下任何东西。这个容器很快会迎来第四件东西：一个不会弹贝斯的贝斯手。下一章讲。

第四章 · 四个唱作人一台戏

上一章说到，たま 从结成起就定了一条制度：**自作曲自己唱制**——谁写的歌，谁站中间唱。这一章要讲的是，这条看起来随随便便的规矩，为什么可能是日本乐队史上最聪明的制度设计之一。

没有主唱，就没有主唱问题

乐队的经典死法，十之八九和「主唱」有关：主唱和吉他手争夺创作主导权，主唱单飞，其他成员沦为伴奏。这个剧本反复上演，因为传统乐队的结构是金字塔——一个声音在上，其他人在下。

たま 把这个金字塔拆了。它的结构更像一个**合辑**：一张唱片里收四个不同写歌人的歌，只不过这四个写歌人固定搭档、互相伴奏。知久的歌知久唱，石川的歌石川唱，柳原的歌柳原唱。好处立竿见影：

- **创作权不用争**——你的歌你说了算，没人抢；
- **风格不用统一**——不统一本来就是卖点；
- **面子不用抢**——站在中间的资格是按创作轮流的，不是按人气分配的。

大白话

用软件工程的话说：大多数乐队是单体架构，所有功能耦合在一个主唱身上，主唱一抽身系统就崩。たま 是微服务架构——四个独立的唱作人，靠一套「互相伴奏」的接口协作，任何一个暂时不在，其余三个照样能演。后来这支乐队经历退团、解散、重聚还能不散架，靠的就是这个结构。

1986 年的危机：柳原要走

制度再好，也架不住人想走。1986 年 8 月，柳原幼一郎认真地提出退团。理由不是吵架，而是他当时的生活状态——白天在法国餐厅上班，晚上搞地下音乐，两头都看不到出路。

知久把他劝住了。但劝有劝的代价，柳原开出的条件是：**乐队得加一个贝斯手**。三个人吉他、打击乐、键盘的组合，低音一直空着，对写歌的人来说是难受的。于是他们贴了招募。

唯一的应募者，不会弹贝斯

来应募的只有一个人：滝本晃司，1961 年生，当时在搞一支叫 Closed.G.show 的乐队（队名是「自闭症」的文字游戏）。两个关键细节：

- 他**此前没有弹贝斯的经验**；
- 他应募的理由是：「たま 已经是一支**完成**了的乐队，我不想让外人来破坏它的平衡——那不如我来。」

这个理由值得停下来咀嚼。一般的乐手应募，想的是「我能给乐队带来什么」；滝本想的是「我至少不会带走什么」。他把贝斯手的位置理解成一个支撑性的岗位：存在感越低越好，稳就行。一个抱着这种心态来、还不会弹贝斯的人，恰好是这台「四个唱作人」机器最需要的零件——他不是来当第五个主角的。

大白话

招人招来一个「不会但心态对」的人，在创业公司里是老生常谈，在乐队里却很罕见，因为乐队招人通常迷信技术。たま 的选择说明他们清楚自己要什么：这台机器的发动机是四份创作，不是某种乐器的炫技。

四人编制完成

1986 年 11 月，滝本正式加入，たま 成为四人乐队：知久（吉他、曼陀林、尤克里里、口琴），石川（打击乐、风琴、笛），柳原（键盘、手风琴），滝本（贝斯，后来还加上玩具钢琴和键盘口琴）。

看一眼这份乐器清单就能明白这支乐队的气质：曼陀林、尤克里里、玩具钢琴、键盘口琴——全是乐器店里便宜、轻、不插电的那一排。四个唱作人，一堆「不正经」的乐器，一条拆掉了金字塔的制度。这台机器组装完毕，接下来要回答的问题是：它靠什么活下去？答案是东京八十年代的地下音乐生态，和一抽屉自己录的卡带。下一章讲。

第五章・卡带与曼荼罗

1984 到 1989 年，たま 在主流视野之外活了五年。这五年他们怎么活下来、怎么被听见，靠的是今天已经消失的一整套生态：**卡带、小场地、独立厂牌**。

一抽屉自己录的卡带

八十年代中期还没有网络，独立乐队发作品的方式是自己录卡带、自己包装、在演出现场和唱片店寄卖。たま 的卡带目录，光看标题就是一场展览：

- 《またたび》（木天蓼，猫闻了会醉的那种草，1984 年 12 月）
- 《ねこばば》（字面「猫盖屎」，日语俗语，指捡了东西昧下，1985 年 7 月）
- 《ふろく》（附录，杂志附赠小礼物的那个「附录」，1985 年）
- 《さるぼぼ》（岐阜高山地区的猴形布偶，1986 年 5 月）
- 《たゆたひ》（摇荡，1988 年 1 月）
- 《たまてばこ》（玉手箱，浦岛太郎带回的那个一打开就冒白烟的盒子，1989 年）

六年六盒，全是民俗玩具、俗语、猫相关的词。没有一张标题试图显得「摇滚」。这和他们不起主唱、取怪名字是同一套美学：**故意压低姿态，把解释权留空**。你没法从标题猜到内容，只好真的去听。

大白话

自己录卡带这件事，经济上几乎不赚钱，但有一个隐形收益：它是最快的试错机制。写一批歌、录一盒、卖掉、再写一批——五年六盒的迭代速度，让たま 在无人喝彩的角落里攒下了几十首磨过现场的歌。后来一夜爆红时，他们掏出来的不是一首幸运曲，而是一整个曲库。所有「突然冒出来」的乐队，背后都有这么一抽屉卡带。

曼荼罗之夜与ナゴム唱片

1987 年 1 月 29 日，たま 在老牌 Live House 曼荼羅 的演出被录了下来，这盘录音寄到了 ナゴムレコード——音乐人ケラリーノ・サンドロヴィッチ办的传奇独立厂牌，旗下净是筋

肉少女带这类「主流碰不了」的怪团。这是たま 第一次给厂牌寄样带。同年 11 月，他们被邀请参加厂牌的合辑。

1988 年 4 月，合辑《おまつり ナゴムオムニバスIII》发行。里面有一首たま 的歌，叫《さよなら人類》。请记住这个细节：**那首后来卖六十万张的国民单曲，1988 年春天就已经躺在一盒地下合辑里了**，没有激起任何水花。歌没变，变的是后来的渠道——这是第六章的故事。

两张独立盘：でんご 与 しおしお

在ナゴム旗下，たま 出了两张正式的独立唱片：

- 《でんご》（1989 年 5 月）：一张 33 转的 7 寸盘——7 寸盘一般转 45 转放一两首单曲，33 转的 7 寸是故意拧着来的规格，等于在唱片格式上也不走寻常路；
- 《しおしお》（1989 年 12 月）：标题是个副词，形容蔫头耷脑、没精打采的样子。

这两张盘没有进过排行榜，但完成了两件事。第一，让东京地下音乐圈确认「たま 是那个圈子里最怪的之一」；第二，让乐队攒下了下一章的入场券——1989 年 11 月 11 日，为了给《しおしお》做宣传，他们上了电视。

地下五年学到了什么

回头看，这五年是一笔被低估的资产。他们学会了在没有掌声的环境里工作（自己录卡带），在小场子里把每一首歌磨到成立（Live House 演出），并在ナゴム这种「怪人集散地」里确认了自己的坐标：不是「主流的边缘」，而是「另一个生态系统里的正经物种」。

下一章，这个生态系统将第一次撞上主流——撞上八十年代末日本最火的电视选秀节目。结果是化学爆炸。

第六章 · 乐队天国五连胜

1989 年 11 月 11 日晚上，日本全国电视机前的人看到四个蘑菇头、穿着日式棉袄和木屐的男人，唱了一首关于金鱼的歌。五个星期后，他们成了那个年代日本电视音乐史上最著名的黑马。

先讲清楚：イカ天是什么

イカスバンド天国（通称イカ天），TBS 电视台 1989 年开播的乐队选秀节目，正式名字是《三宅裕司のいかすバンド天国》。玩法是打擂台：挑战者乐队上台演原创曲，赢了当周的「イカ天キング」就能卫冕，下周接受新乐队的挑战。业余乐队、原创曲、现场演奏——在偶像和卡拉 OK 统治的八十年代末，这是全国电视上唯一给「怪乐队」开的门。

大白话

可以理解为「乐队版《星光大道》+ 擂台制」。关键在于评委是音乐人而不是观众投票，所以真正怪的东西有机会赢——只要怪得有东西。

一盘瞒着成员寄出去的卡带

たま 上イカ天，起因是一场「先斩后奏」。给《しおしお》做宣传需要曝光，成员内部意见分裂：知久和石川赞成上电视，柳原和滝本态度消极。这时候，他们的经纪人（兼管乐担当，后来成为パスカルズ成员的あかね）干脆瞒着成员，把样带寄给了 TBS。等电视台回话说「你们来吧」，木已成舟。

很多年后回头看，这是たま 历史上最重要的一个动作——而它不符合任何商业计划书：没有策略，没有彩排好的剧本，就是一个经纪人赌了一把。

五个星期，五首歌

第一周，たま 演的是らんちう（「兰寿」，一种日本培育的蛋种金鱼，没背鳍、脑袋多肉瘤，游起来晃晃悠悠）。四个蘑菇头对着全国观众一本正经地唱金鱼，拿下挑战者赏，以 5 比 2

击败当周的对手サイバーニューニュー，成为**第 14 代イカ天キング**。

然后他们开始卫冕，每周换一首歌：

- 第 2 周：《さよなら人類》——七位评委**全票**通过；
- 第 3 周：《オゾンのダンス》（臭氧之舞）；
- 第 4 周：《ロシアのパン》（俄罗斯的面包）；
- 第 5 周：《まちあわせ》（约会碰头），用极简编制以 4 比 3 险胜マルコシアス・バンブ。

五周连胜。按节目规则，这足以让他们「殿堂入り」，成为**第 3 代グランドイカ天キング**——节目史上第三个获此称号的乐队。

评委席上发生了什么

比连胜更值得记录的是评委的反应。资深音乐人吉田建肯定的是他们的原创性；歌手中岛启江的评价是「能ある鷹は爪を隠す」（有本事的鹰不露爪子）——看出了这群人故意收着演；而最诚实的评语来自グーフィ森：

「変でしたね...分からないんだけどいい。」（太怪了.....虽然搞不懂，但就是好。）

这句话几乎可以作为たま 全部历史的注脚。「搞不懂但觉得好」——他们的音乐不给你理解的路径，只给你感受的入口。评委席上没人能用既有的流派框住他们，但没人能否认现场成立。

大白话

注意第五章埋的那个伏笔：《さよなら人類》1988 年就躺在地下合辑里，无人理睬。同一首歌，搬到全国电视的擂台上，七位评委全票。区别不在歌，在渠道和场合——小众渠道里的怪，是边角料；大众渠道里的怪，是冲击。たま 的运气是撞上了八十年代末日本唯一能让「怪」直接面对全国观众的渠道。

连锁反应

电视播出后，唱片公司的电话来了。1990 年 5 月，主流厂牌日本クラウン把《さよなら人類》发成了たま 的出道单曲。下一章是全书的最高点：一首唱人类灭亡的小调，怎么在三个月里变成全民现象。

第七章·再见，人类

1990 年 5 月 5 日，たま 的主流出道单曲《さよなら人類／らんちう》上架。A 面是向全人类道别，B 面是唱金鱼。作词作曲是键盘手柳原幼一郎。

接下来三个月发生的事，日本乐坛后来称之为「**たま現象**」。

一张不该赢的唱片赢到什么程度

- **Oricon 公信榜初登场第 1 位**——出道单曲首周直接登顶；
- 累计销量**约 60 万张**；
- 「たま現象」作为一个词条，收进了 1990 年的《现代用语的基础知识》——这本年鉴收录的是当年的社会流行语，一支乐队的名字成为「现象」，意味着它溢出了音乐圈；
- 拿下**第 32 届日本唱片大赏最优秀摇滚新人赏**、第 5 届日本金唱片大赏新人赏；
- 年底登上**第 41 届 NHK 红白歌合战**，唱《さよなら人類》——这是他们唯一一次上红白。

单曲还成了宝酒造「純アレフ」的广告曲。一支地下卡带乐队，从イカ天登台到红白舞台，用了十三个月。

这首歌到底在唱什么

《さよなら人類》的设定很简单：人类要灭亡了，唱歌的人向大家道别。要命的是它的语气——**进行曲的速度，庆典般的欢快，像运动会入场式一样精神抖擞地走向末日**。没有控诉，没有悲伤，「再见，人类」唱得像「早上好」。

这种「欢快唱毁灭」的错位，正是它好笑的来源，也是它动人的来源。笑过之后，你会意识到这不是一首关于末日的歌，而是一首关于**告别本身**的歌：既然终归要散场，那就别哭着散。

大白话

把它和同期的末日想象对比一下就明白了：八十年代末的流行文化里，末日要么悲壮（摇滚式的控诉），要么阴郁（后朋克式的冷漠）。《さよなら人類》选了第三条路——把末日唱成庙会。这种处理把「毁灭」从一个沉重议题变成了一个可以一起唱的节日，消解恐惧的方式不是反驳它，而是给它配一个滑稽的步点。

为什么是 1990 年

时机是这首歌的一半。1990 年的日本处在泡沫经济的顶点——也是顶点刚开始裂开的时刻：这一年开年，日经指数从历史最高点掉头暴跌。整个国家还穿着盛装的戏服，后台已经听见了拆台的声音。

一个唱「再见，人类」的乐队在此刻爆红，很难说是巧合。压在盛世底下的那点心虚——「这一切不会是真的吧」「差不多到头了吧」——没人好意思明说，而四个蘑菇头穿着棉袄木屐、敲锣打鼓地替全国人说了出来，还用一种让你笑出声的方式。它给了那个年代的日本人一个安全的出口：**把对终结的隐忧，消费成一场狂欢。**

大白话

类似的机制在别处也出现过：经济最紧绷的年份，最容易爆红的往往是荒诞喜剧。荒诞不解决问题，但它是紧张情绪的泄压阀。《さよなら人類》就是 1990 年日本的泄压阀。

红白的夜晚与唯一的顶点

1990 年 12 月 31 日，红白歌合战。四个穿棉袄木屐的蘑菇头站在日本最主流的舞台上，当着全国观众唱人类灭亡——红白史上大概没有比这更超现实的画面。这是他们商业上的最高点，而他们此生只来了这一次。

很多乐队的剧情到这里就该走下坡了：爆红、被消费、过气、解散。たま 的剧情不是这样——这才是这本书真正想讲的。他们接下来说明了一件事：**爆红可以被管理，只要你从一开始就没打算被它定义。**下一章，看他们怎么做到的。

第八章·爆红之后怎么不烂掉

爆红之后的第一年，是一支乐队最危险的年份。标准死法有好几种：被综艺榨干、被公司按头复制上一首、成员心态失衡内讧。たま 一样都没沾。这一章拆解他们的四步操作。

第一步：派一个人去跑步

《さよなら人類》的现场表演里有一个名场面：唱到中段，打击乐手石川浩司喊一声「着いた——っ！」（到了——！），然后开始**在舞台上跑步**。不是舞蹈，不是表演动作，就是跑步，一言不发地跑。

这个画面太适合电视了。「たまのランニング」成了综艺节目的抢手素材，石川作为「跑步的那个人」频繁出现在各类综艺里。这一步的高明之处在于分工：**综艺需要的是一个可以消费的符号，石川就把「跑步」这个符号交出去**，让电视台玩个够；而乐队的音乐本体——那些怪歌——原封不动。符号被消费，本体被保护。

大白话

爆红组合最常见的失误是「全员下场陪玩」，最后连歌都被综艺逻辑改写。たま 的做法相当于设了一个防火墙：综艺节目得到的，恰好是那个写不进歌里的部分。

第二步：自己开事务所

1992 年，たま 设立个人事务所たま企画室。石川多年后回忆爆红时的心态，说当时成员间有个共识：「浮かれるのはやめよう」（都别飘）。开事务所就是这个共识的制度化——档期、谈判、钱，握在自己手里，不交给任何一家大公司来安排人生。

第三步：自己开厂牌，为了能说脏话

たま 的厂牌变迁表，是这本书里最枯燥也最能说明问题的一串名单：

- ・ ナゴムレコード（地下期）→ 日本クラウン（1989-92）→ 東芝EMI（1992-94）→ **自主厂牌「地球レコード」**（1995）→ パイオニアLDC（1996-97）→ 再回到地球レコード

(1998-2003)。

大公司换了两家，最后干脆自己办厂牌。动机说得很直白：回避唱片公司自主实施的「放送禁止用语」规制——日本的大唱片公司会自我审查歌词里「不适合广播」的词，比官方标准更严。たま受不了别人替自己决定什么能唱，于是把审查权也收归己有。**他们对自由的理解很朴素：不是想唱禁歌，而是不想让柜台后面的人决定自己能唱什么。**

第四步：曲库不按爆款复制

爆红之后的专辑标题继续是那一套：1990 年《さんだる》（凉鞋）、1991 年《ひるね》（午睡）和《きゃべつ》（卷心菜）、1992 年《犬の約束》（狗的约定）、1993 年《ろけっと》（火箭）。没有一张试图复制《さよなら人類》的配方——没有「再见，地球」「你好，外星人」。

1992 年他们还做了一件回扣初心事：和知久少年时代的偶像友部正人共同制作专辑《けらいのひとりもない王様》（没有一个臣子的国王）。爆红第二年，拿着商业成绩去和启蒙老师做一张唱片——这个顺序说明他们的参照系从来不是排行榜。

大白话

把这四步连起来看：符号外包（石川跑步）、经营权自持（たま企画室）、审查权自持（地球レコード）、创作权不跟风（曲库照旧）。爆红没有改造たま，因为每一个能改造他们的入口都被提前关上了。「不烂掉」不是运气好，是设计出来的。

但结构再稳，也挡不住人心变动。1995 年，最初的三人之一提出了离开——而且是以一种非常日本的方式。下一章。

第九章·有人鞠躬退团

1995 年初，柳原幼一郎——写出《さよなら人類》的那个人——向另外三人提出了退团。

乐队史上，写歌最多（之一）的人退团，通常伴随的是版权纠纷、媒体互撕、两边粉丝对骂。たま 的版本完全不同，不同到值得单独写一章：**这是一次教科书级别的、不撕破脸的分手。**

理由只有一句话

柳原给出的理由是：「想开始做不同方向的音乐。」没有控诉，没有积怨清单。知久后来回忆这件事时透露了一个细节：柳原为了退团，**甚至行了土下座**——日本礼节里最重的一种，双膝跪地、额头触地，一般只在谢罪或恳求至极时使用。

大白话

土下座这个细节暴露了日本式分手的完整逻辑：决定是不可撤回的（跪地请辞，说明已想透），但形式上要把自己放到最低（不给对方留任何「被抛弃者」的愤怒资本）。用最重的礼，办最硬的事。

1995 年 12 月 24 日，圣诞夜的演出「たまのお歳暮'95」成为柳原作为成员的最后一场。此后他专注个人活动，直到今天。也在这前后，たま 完成了第一次海外公演——纽约。柳原离开前的最后一年，乐队把足迹伸到了海外，像是一次安静的交代。

3たま：机器缺一个零件照样转

第四章说过，たま 的制度是「自作曲自己唱制」的微服务结构——现在接受考验的时候到了。写了最大爆款的那个服务下线了，系统怎么办？

答案是：不补人，降级运行。键盘的空缺请支援乐手（斉藤哲也、ライオンメリィ等）填，粉丝管这个时期叫「3たま」。三个人继续写、继续唱，曲库照旧是三个口味的拼盘。

他们还顺手发明了一个新编制：しょぼたま。「しょぼい」是日语「寒酸、不起眼」的意思——しょぼたま 就是「寒酸版たま」：不用电源，只用玩具钢琴、键盘口琴、尤克里里这类揣兜里就能走的小乐器演出。这是把「缺人」直接变成美学：既然凑不齐大乐队，那就往小了玩，小到任何场地都装得下。

大白话

注意这个思路和上一章是一脉相承的：遇到问题，不硬撑「我们还是原来的たま」，而是给现状起个名字、把它变成新东西。「3たま」「しょぼたま」这两个名字本身就是一种表态——我们承认变了，而且变得理直气壮。

退团者的歌，暂时封存

柳原走后，三人默契地不再演《さよなら人類》——那是柳原的歌，按「自作曲自己唱制」的逻辑，作者不在，歌就封存。一首六十万张的招牌曲，说放下就放下，一放就是八年。这个决定在商业上毫无道理，在他们的逻辑里天经地义：歌是作者的，不是乐队的固定资产。

下半场照样有活

三人时期的产出并不寒酸：1996 年单曲《あっけにとられた時のうた》成了国民动画《樱桃小丸子》的片尾曲，让新一代小学生也认识了たま；1997 年给吉田战车的漫画《ぷりぷり県》做印象专辑《パルテノン銀座通り》；2001 年为 NHK《おかあさんといっしょ》出演「ハオハオ」。主流爆款没有了，但工作不断、曲风不怪罪任何变化。

机器缺了零件，转了八年。到 2003 年，连发动机自己都决定熄火了——下一章，解散。但请先记住这一章的伏笔：解散那天，《さよなら人類》会以谁也意想不到的方式，自己回到舞台上。

第十章・平静地解散

2003 年 5 月，たま 在为了一场舞蹈公演排练。排练中，知久寿烧提出了退团。

如果这本书是普通的乐队传记，这里该进入「内讧揭秘」环节了。但没有内讧可揭。石川浩司后来说得很直白：不是谁和谁有矛盾——「確執とかでは全然ないです」（完全没有结怨）——而是一种集体的倦怠感，「成员每个人都在想解散的事，谁先说出口都不奇怪」。知久只是先开口的那个。

十九年，三个时代，一次体面的熄灭

从 1984 年 11 月 11 日大久保那场「かき揚げ丼」算起，たま 活了十九年：地下五年，爆红一年，主流与自主之间八年，3たま 八年。它没有死在巅峰（1990 年没散），没有死在退团（1995 年没散），它死在所有成员都觉得「差不多可以了」的时候。

这在乐队史上是最罕见的一种死法。大多数乐队要么死得早（爆红前后崩盘），要么死不了（变成靠怀旧巡演续命的僵尸）。「在恰好的时刻、全体成员心平气和地决定结束」，需要的不是运气，而是前九章讲过的所有东西：没有主唱可争，没有公司可赖，没有谁离不开谁。

大白话

还是用结构的话说：一个设计成「谁都能走」的系统，最后才能走得干净。たま 从第一天起就把「解散」内置进了架构——自作曲自己唱，意味着每个人的艺术生命本来就不托管给乐队。乐队不是他们的命，只是他们十九年共用的一张桌子。桌子可以撤，人各自还在。

「たまの最期!!」：吉祥寺三夜

2003 年 10 月 28、30、31 日，吉祥寺 STAR PINE'S CAFE，最后的公演，标题就叫《たまの最期!!》（たま 的临终）。没有体育场告别巡演，没有催泪纪录片，就是一家他们演惯了的场地，三晚。

最后一夜，发生了日本摇滚史上一段著名的插曲：后辈乐队ホフディラン的ワタナベイビー喝醉了，冲上台抢过场子，唱起了《さよなら人類》。

还记得第九章的封存约定吗——柳原退团后，三人八年没演过这首歌。此刻它被一个醉醺醺的后辈唱了出来，没有任何人事先安排。台上三个人顺水推舟地接了。封存八年的歌，在最后一夜由外人解了封。你可以把这读成一个仪式：**这首歌从此不属于たま了，它属于所有想唱它的人。**

最后一首歌不是再见人类

安可的最后一曲，他们选的是《ヒゲのある暮らし》（有胡子的生活）。不是国民爆款，是一首唱着日常的歌。

这个选择是たま 对自己十九年的最后一次定义：我们的起点和终点都不是那首爆款，而是日常本身——胡子、金鱼、午睡、约会、面包。爆红只是路过的一站。唱完这首，十九年结束，三个人各自走向下一章的人生，没有一个人把「元たま」当成余生的名片。

下一章开始是这本书的后半：解散之后，知久寿烧一个人的下半场——以及为什么说，他的下半场比上半场更能回答全书那个问题。

第十一章・解散才是下半场

2003 年 10 月 31 日晚上，知久寿烧三十八岁，失业——如果他那份工作算「职业」的话。红白上过、六十万张卖过、乐队没了。按行业标准，他接下来的身份应该是「元たまの知久」，靠怀旧演出和综艺回忆杀吃饭。

他没有。解散后的二十年，他干的事可以用一句话概括：**把音量调小，把地图调大。**

パスカルズ：藏进一支十四人的乐队

其实还在たま 活动期，知久和石川就参加了一支叫パスカルズの十四人乐队。编制大得离谱，音乐却是安静的路边系——用玩具乐器、木管、小打击乐编的曲子，像欧洲小镇广场上会响起的那种。解散后，这里成了两人的主要去处之一。

注意他的角色变化：在たま，他是站在最前面的那张脸；在パスカルズ，他是十四分之一，弹吉他、曼陀林，多数时候不唱。一个上过红白的人，甘愿做大型合奏里的一个声部——结果这个声部跟着乐队走遍了欧洲，被法国《世界报》介绍，还上过当地音乐榜第一。后来日剧《凪的新生活》《妻子变成小学生》、电影《川っぺりムコリッタ》（2022，他还出境演了）的配乐，都出自パスカルズ。

儿童节目：从「再见人类」到「大象的脚步」

另一条支线看起来更「降格」：给 NHK 的儿童节目写歌唱歌。《ピタゴラスイッチ》里他唱《ぞうのあしおと係》（大象脚步声管理员）；《うたっておどろんぱ》的《ゆめをみにいこう!》是他作词作曲、自弹曼陀林口琴演唱；《みんなのうた》有《ゆきだるまかぞく》（雪人家族，2015）。

降格吗？换个算法：红白是一年一夜的观众，儿童节目是每天早上的观众，而且这批观众会长大。1990 年跟着爸妈笑过「たま現象」的孩子，2005 年又在儿童节目里被同一个声音哄大了一代。**他没有追着听众跑，他等在听众人生的下一个路口。**

广告歌：うどんかぞえうた

第三条支线是广告歌。味之素、国誉、ニトリ、キューピー、ヒガシマル酱油……他给一长串品牌写唱过广告曲，其中最出名的是ヒガシマル「乌冬汤料」的《うどんかぞえうた》（数乌冬之歌，2011 年起播出）。2018 年他在日本电视台《PON!》里唱了一次这首歌，冲上推特热搜第四。

大白话

把三条支线摆在一起，他的生存术就清楚了：不维护「大艺人」的身份，也就不需要「大艺人」的收入规模；把创作切成很多小份，撒进十四人乐队、儿童节目、广告歌、小场地演出这些互不相关的渠道。任何一个渠道消失，他都死不了。这和当年「自作曲自己唱制」是同一条哲学，只是这次用在了职业上：不把所有鸡蛋放进一个叫「名气」的篮子。

ちくちんどん楽団：回到街头

2010 年代，他又攒了一支新乐队：ちくちんどん楽団。「ちんどん屋」是日本老行当——化着妆、吹着号走街串巷替商家招徕客人的街头广告乐队。这支团的编制是チンドン太鼓、大号、大正琴、三味线，成员包括歌手うつみようこ，2023 年 1 月发了同名专辑。

从红白舞台到街头广告乐队，落差大吗？在他看来大概根本没有落差：音乐本来就是招徕人、逗人乐、陪着人过日子的东西。ちんどん屋是日本音乐最古老的「使用场景」之一，他只是走回去了。

以及，一个人的唱片

2019 年 3 月，五十四岁的知久出了人生第一批个人专辑——《知久寿焼のうた その1》（历年音源汇总）和《その2》（几乎全是新录的自弹自唱），双碟同发。标题朴素得像仓库盘点：「知久寿焼的歌，第一部分」。没有宣传话术，因为他从来不需要。

但音乐和唱歌还不是他下半场的全部。他还有第二重身份：画家和昆虫学家。最后一章，看这些身份怎么在一个六十岁的蘑菇头身上合流。

第十二章 · 座敷童子的花甲

2025 年 2 月 10 日，知久寿烧满六十岁，日本叫「花甲」——干支转完一整圈，回到出生那年的起点。他给自己庆祝的方式是开了一轮全国巡演，一路演到 2026 年，其中一站定在京都的老喫茶店「拾得」——一家比他小不了几岁的店，那年过五十三周年。

六十岁的他，还是蘑菇头。当年杂志写他，说他穿棉袄木屐、用绳子把吉他挂在肩上，「像座敷童子」——日本传说里住在老房子里的小妖怪，不害人，只是自顾自地存在着。这个比喻跟了他四十年，到现在依然成立。

第二重身份：画家

很多人不知道，たま 地下时期那些卡带和唱片、包括主流出道首专《さんだる》的封面，都是知久自己画的。1999 年他还为矢川澄子的绘本《だるまん千字文》画过插图。画画对他来说不是跨界，是同一件事的另一个出口：他的画和他的歌共享同一种语法——日常的物件、民俗的趣味、一点点歪掉的幽默。

第三重身份：角蝉研究家

第二章说过，他从小迷昆虫。这个爱好在下半场长成了正果：他成了ツノゼミ（角蝉）研究家——就是那种头上长着千奇百怪「角」的小蝉，每一只都像大自然开的玩笑。他给学研的图鉴 LIVE《昆虫 新版》拍昆虫照片，2019 年还和昆虫学家丸山宗利合著了《ふしぎないきもの ツノゼミ》（不可思议的生物·角蝉）。

大白话

想一下这个组合的罕见程度：上过红白的音乐人，同时是角蝉图鉴的作者。但放在他身上又顺理成章——角蝉就是昆虫界的たま：规格外、无法归类、怪得认认真真。他喜欢角蝉，可能就是认出了同类。

たま 的幽灵：不散，也不复合

解散后的たま 进入了一种奇妙的状态：**乐队不存在了，但合体随时可能发生**。2008 年，三人兑现 1998 年和歌迷会许下的「十年后的约定」办了一场演出，票瞬间售罄；2010 年，导演今泉力哉把三人解散后各自坚持创作的样子拍成纪录片《たまの映画》（柳原谢绝出演）；此后 2011、2012、2014、2016 到 2020 年，三人不时以「しょぼたま」的形式同台。2024 年 4 月，千叶的千仓，一场约五十分钟的演出——たま 的三个前成员，还在偶尔一起做音乐。

但也有不做的。2023 年石川重病时，曾有人提议借结成四十周年办一次正式的再集结演出：柳原拒绝了，知久没有回应。后来知久把话说得很清楚——不会再重组，因为柳原当年是下定了决心、甚至跪下来退团的，现在再去请他回来，「失礼じゃないですか」（不是太失礼了吗）。

大白话

这就是第九章那次土下座分手的红利，三十年后还在兑付：因为当年分得郑重，今天「不合体」才不是一种缺憾，而是对那次分手的尊重。たま 留给乐迷的不是一支永远重组的乐队，而是一段被妥善保管的关系。

回到全书的问题

第一章问过：「怪」到底是缺陷，还是一种可以被认真经营的手艺？

现在可以回答了。知久寿烧的四十年证明，怪是手艺，但这门手艺的工序和人们以为的不一样：

- **怪要真实**——他的怪全是原生爱好（昆虫、蜥蜴、边角料歌手、民俗玩具），不是造型部门设计的，所以四十年不过时；
- **怪要有结构托底**——自作曲自己唱制、自己的事务所和厂牌，让怪不必依赖任何人的容忍；
- **怪要懂退场**——爆红时不被定义，退团时好聚好散，解散时不拖泥带水，把每一段关系都保管好；
- **怪要会缩小**——时代变了就把音量调小、把地图调大，儿童节目、广告歌、街头乐队、欧洲巡演，哪里都能活。

2026 年 5 月，たま 的三个人又同台演出了一场（石川因病缺席）。消息没什么水花，就像たま 现在的每次动静一样。但那个唱着「再见，人类」出道的蘑菇头，六十岁了还在路上，唱给愿意听的人听。

名字是他自己改的，路是他自己挑的，散场是他自己定的。一个处处不合规格的人，把「不合规格」经营成了一份可以做一辈子的工作——这就是「知久寿烧」这四个汉字最终的意思。

知久寿烧：再见，人类 · 王建硕