

行政院國家科學委員會  
獎勵人文與社會科學領域博士候選人撰寫博士論文  
成果報告

上海流行音樂裡的聲音風景：表演、科技與文化政治

核定編號：NSC 99-2420-H-009-003-DR  
獎勵期間：99年08月01日至100年07月31日  
執行單位：國立交通大學社會與文化研究所  
指導教授：周慧玲

博士生：洪芳怡

公開資訊：本計畫可公開查詢

中華民國 102年03月07日



# 國立交通大學博士學位證書

交(102)博字第9449803號

學號：九四四九八〇三

洪芳怡

係中華民國 陸拾捌年玖月拾伍日生

在本校 人文社會學院 社會與文化研究所 博士班

修業期滿成績合格依學位授予法之規定

授予 文學博士

學位

此 證

校長

吳妍華



中華民國 102 年 1 月

核對者





# 國立交通大學

社會與文化研究所

博士論文

聽覺現代性：

聲音科技、雜種美學與上海流行音樂，1927-49

Hearing Modernity:

Hybridity, Technology and Shanghai Popular Music, 1927-49

研究生：洪芳怡

指導教授：周慧玲 教授

中華民國一〇二年一月

聽覺現代性：聲音科技、雜種美學與上海流行音樂，1927-49

Hearing Modernity:  
Hybridity, Technology and Shanghai Popular Music, 1927-49

研究生：洪芳怡

Student : Fang-yi Hung

指導教授：周慧玲

Advisor : Katherine Hui-ling Chou

國立交通大學  
社會與文化研究所  
博士論文

A Dissertation  
Submitted to Institute of Social Research and Cultural Studies  
College of Humanities and Social Sciences  
National Chiao Tung University  
in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of  
Doctor of Philosophy  
in

Social Research and Cultural Studies

January 2013

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一〇二年一月

## 中文摘要

本論文的研究對象為一九二七至一九四九年間以上海為發展中心的中國早期流行音樂，如何以聲音形式，在傳統與現代之間辯證角力，帶來文化與聽覺的啟蒙。本論文以聲音形式呈現一時一地的都市景觀，探討聽覺感官受到的現代性衝擊，並試圖在重構上海流行歌曲發展史的同時，深究音樂手法與美學品味的嬗變，與其內在的文化意涵。

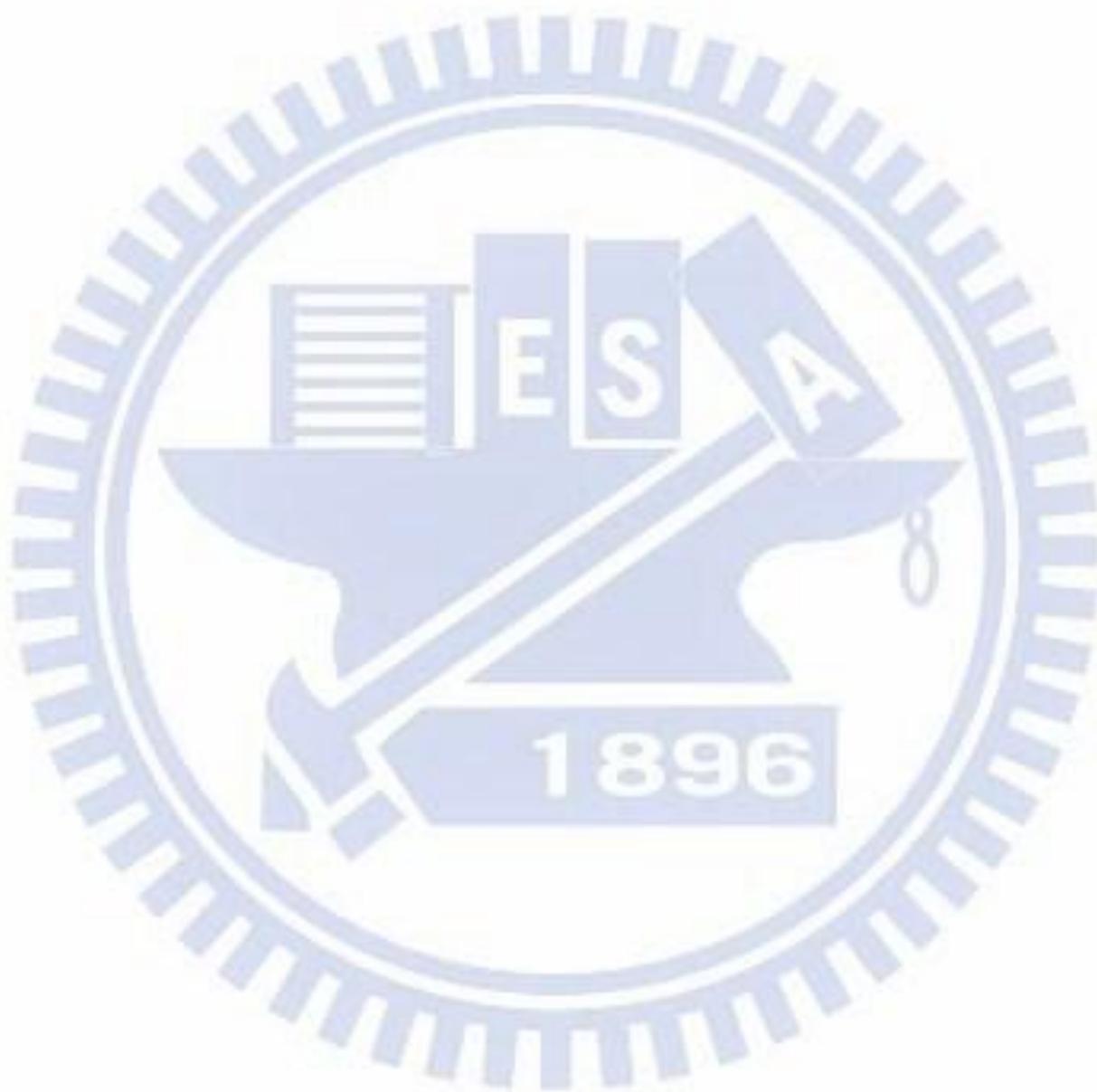
本研究以黎錦暉作為研究的切入點與音樂發展的基準點，挖掘他以流行歌曲示範現代生活中，從愛情到愛國情操等各種面向。黎氏不僅奠定了上海流行音樂在多種傳播媒介中的運用方式，也奠定了音樂語法中的文化秩序與審美價值。表面上看，黎錦暉在歌詞方面衝撞禮教，喜好描述女性的身體美，與情欲感官的享樂，在曲調方面時常挪用外來元素，而他創辦的歌舞表演組織——明月社，有如新型「表演公司」，旗下女歌手有著尖扁細高的獨特唱腔歌唱，時人稱之為「小妹妹聲」。然而深究起來，黎錦暉的歌詞承襲才子佳人小說，在曲調上慣用傳統技法，以致招惹來「淫樂」惡名；明月社的營運類似於傳統戲班，明月社歌手的尖銳發聲方式更可上溯至清末的京戲全女班。本論文認為，如是的「小妹妹聲」挑釁重陽輕陰的家國與性別價值觀，從此成為了上海流行歌手的用嗓基調，而黎錦暉的音樂創作中外新內舊的模式，也深植在樂種的風格核心之中。

本論文嘗試將上海流行音樂以黎錦暉的美學秩序為規則，按其發展分為四個時期。隨著樂風的成熟，古典背景白種樂手、所謂「爵士樂」風格、舞曲節拍等外來元素的使用越是頻繁熟練，外新內舊的音樂手法也就越顯隱晦難辨。上海流行音樂以崇洋媚外的假動作，追求現代性的手法背後的意義在於，它以失誤性的模仿建立起音樂的主體性，好鬆動外來力量的權威與規訓，是為聲響上的殖民學舌（Colonial Mimicry）。

上海流行音樂既仰賴聲音機器存在與散佈，它便不只在音樂內容上為聽眾造成衝擊，製造與傳播這種音樂的聲音技術也形塑了聽覺現代性。錄音技術打破了時空限制，為上海的聽眾帶來了前所未見的內在時間與身體時間，讓聽者在聆聽當中成為「聽眾」，一種新的文化群體。聲音技術又回過頭改變了流行歌手的聲音表演；隨著技術發展，歌手逐漸掌握了機器特性，歌聲中的親密感也逐漸增加，以聽覺為中心的共同體由是形成。

這份研究亟欲釐清的核心問題，是上海流行音樂中元素混用手法的規律法則，與其中的文化意涵。本論文視音樂為複雜文化網絡中的一部分，企圖呈現上海流行音樂與彼時文學、文化、思想、美學之間的互文性，並以這樣的概念，重新審思流行音樂史的寫作方法，由聲音的角度重構與認知時代的文化結構和

美學秩序。



## Abstract

This study reconstructs the sound and cultures of early stage of Chinese popular music, which was formed and developed in Shanghai during 1927 to 1949. I delineate the changing process and the cultural meanings of music technique and aesthetics, also discuss how this genre brought the cultural and hearing enlightenment by the form of sound.

In my analysis, Jing-hui Li, the pioneer of Shanghai popular music, set the aesthetic standard and demonstrated the way of ‘modern life’ via multiple media before 1936 by his popular songs. In name only, Li’s erotic lyrics violated traditional ethics, his melody appropriated foreign music elements, his ‘Bright-Moon Song and Dance Troupe’ functioned as a modern ‘performing company,’ and the ‘little sister voice’ of all his songstresses of ‘Bright-Moon’ was scorned by contemporary intellectuals. The first chapter of this research examines those viewpoints, identifies a mode of ‘outward modernity with inward tradition’ as the core style of Shanghai popular music.

In the second chapter, I divide Shanghai Popular music into four periods. While music composing techniques reached maturity after 1946, the borderline of imported and domestic music elements of this so-called ‘blend of Chinese-Western’ music was getting obscure. This genre tended to wrongly imitate and appropriate foreign music styles, it sounded like other Western genres, but not quite, just like what Homi Bhabha called ‘colonial mimicry.’ I suggest the reason of this sonic colonial mimicry is not to ‘copy’ other genres, but to establish a cultural subject with an unique sound.

This study also exhibits how the sound technology formed a cultural ‘acoustic mirror,’ which constructed a new perception of cultural Self and imagined community. In the third chapter, I propose that Shanghai popular music subtly shaped the ‘I’ and ‘we’ of this imagined community, and the sound of technology not only affected the mass hearing, but also influenced upon the singing style of songstresses.

This dissertation aims to reveal the cultural meanings of the composing technique in Shanghai popular music. I regard music as part of polyphonic cultural network, and attempts to show the intertextuality between Shanghai popular music and literature, culture, philosophy and aesthetics. From this perspective I re-define the methodology of popular music history, and reconstruct and seize the cultural structure and aesthetic order by music sound.

## 誌謝

這份論文寫了三年，若是從資料收集之始開始算，十年的時光過去了。這十年，峰迴路轉，我非常幸運的擁有許多人的幫助，才得以一次次地在學術研究與實際生活上，走出困境，找到下一個方向。

我的第一個田野訪談對象，是來自上海的浦金玉女士。在兩次訪談後就再也連絡不上，然而她提出的觀察，讓我產生了本論文正文第三章的模糊想法。浦女士現應已九十餘歲，希望她平安健康。每次我去到香港，都會受到姚莉阿姨的親切款待，與上海流行歌曲的「大明星」同桌吃飯，聽她暢談往事，真的是很過癮、也很榮幸的一件事。我還要感謝黎錦暉夫人梁惠方女士，以及黎錦暉之子黎榮澤先生，謝謝二位在上海接受我的訪談，事後還寄來梁女士編訂的黎錦暉的曲譜集，我的感激之情難以描繪。

我的研究倘若能有任何的成果，要感謝無私提供我資料的孫繼南教授，以及唱片收藏家李寧國先生與林太崴同學。山東音樂學院的孫繼南教授是我學術生涯中的貴人之一，不論何時、不論我身在何處，孫教授總是樂於回答我許多史料上的疑惑，更慷慨的提供手上許多黎錦暉與明月社的珍貴史料。這些資料幫助我發展了這份論文的基本概念，而孫教授孜孜不倦投身研究的態度，讓人感佩。在我開始接觸上海流行歌曲之初，就得到新加坡的唱片收藏家李寧國的大力幫助，提供我研究所需的唱片目錄與聲音檔案，一步步的引導我建立起我對上海流行音樂的認識。太崴是一個非常特別的唱片收藏家，從收藏與聆聽老唱片的經驗中，自行摸索出許多獨特的洞見。我們在無數次的交談中，彼此感染對於老唱片老音樂的熱情，也分享生活，我珍惜這樣的情誼，也非常感激太崴提供大量史料，讓我的研究視野更加寬廣。另外也要謝謝在上海教書的王麗慧，和在北京唸博士班的林姿呈，把她們收集的文獻資料與我分享。

我非常感謝我的指導教授周慧玲老師。將近十年中，我從音樂學跨足文化研究與其他學科，挫折和障礙不斷，老師一直對我的學業抱持信心，也對我展現極大的耐性，包容我在做人處事上的不成熟和輕浮。在我幾次遭逢低谷，老師的鼓勵和陪伴，我永銘於心。從碩士時的課堂報告到博士論文，老師總是極為仔細的審閱，提出無數的寶貴意見，每次與老師見面談話，都可以感受到深深的支持。這麼多年來，老師始終為我未來的發展多所設想，點點滴滴，我的心裡充滿無法言喻的感動與感謝。

如果一年多前告訴我，我能夠完成這份論文，我大概不會相信。在人生的急轉彎處，發覺論文在架構上和論述上都有著巨大的缺陷，在這樣的情況下，除了周老師，還有以下多位老師伸出援手。劉紀蕙老師在這份論文上提供的指導和幫助，實在太寶貴，這一年來老師無時不刻的關懷，總是讓我紅了眼眶，讓我重拾信念。安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）教授在我欲振乏力之時，以實用的建議和鼓勵，推了我一把。王櫻芬老師幾次擔任我的口試和資格考委員，

謝謝老師屢屢指出我研究中的缺失，教導我更謹慎於治學。楊建章老師、邱德亮老師、蔣淑貞老師、何東洪老師、李明璫老師是我論文提案、畢業口試和資格考的委員，每位老師分別從不同角度，給予我中肯的修改建議，謹此致上真摯感謝。

沈冬老師是我的碩士學位指導教授，引領我進入學術研究的殿堂，跟著老師做研究的經驗，教導了我必須保持對學問的熱切追尋。也要謝謝容世誠教授、Andrea Steen 教授、白瑞梅 (Amie Parry) 教授、丁乃非教授、劉人鵬教授曾經給予的支持與建議，以及國科會提供的「獎勵人文與社會科學領域博士候選人撰寫博士論文」的一年經費。

寫作的過程中，張海欣 (Joys H.Y. Cheung) 和我認識多年，只見過寥寥數面，總和我相隔著遙遠距離，但是竟為我飛到地球的最南端，也永遠不吝給予生命裡和學術方面的支持與開導。那些鼓勵和撫慰之語，我不會忘記。陳峙維學長從多年前就開始回答我煩瑣的疑問，直到現在仍是如此，那些下午我們兩人加上太歲的啤酒討論，是我博士生生活中最為開心的片段之一。資格考的準備上，謝謝俠客般的徐恩廣學長慨然提供閱讀材料。學習過程中，我有幸和社文所的同學一起接受思想的洗禮，特別是學妹馬于婷、胡璿文，前後在我的生活中幫助我。此外，還要感謝所辦的洪慧芳助教，細心又能幹的為我處理所有行政瑣事。

一定要感謝的，還有我的父母、妹妹妹夫，以及我心愛的貓，總是在我身旁，為我打氣，給我鼓勵，相信我一定會完成我的夢想。在論文寫作的最後一年，讓我無後顧之憂的完成學業，謝謝你們的支持與愛。

最後，感謝上帝，讓我活著，讓我在恩典中不斷經歷奇妙的旅程。

## 目錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	iii
誌謝.....	iv
目錄.....	vi
圖目錄.....	viii

<b>第一章 緒論</b> .....	1
第一節、研究目的.....	1
第二節、研究範圍與背景概論.....	5
第三節、文獻回顧與問題意識.....	9
(一) 聲音檔案來源.....	9
(二) 現代科技與聽覺.....	11
(三) 流行音樂文化.....	14
(四) 上海流行音樂相關研究.....	16

<b>第二章 舊酒新瓶的「淫樂」美學：</b>	
<b>黎錦暉、明月社與早期流行歌曲</b> .....	26
第一節、黎錦暉：從傳統文人、新文化運動者、到歌舞創作家.....	28
第二節、「愛」與「美」救國論.....	34
(一) 愛欲練習曲.....	34
(二) 美少女歌舞戰士.....	38
(三) 禮教的背離，或迴返？.....	40
(四) 意淫情蕩中國調.....	43
(五) 唱的比說的好聽.....	46
第三節、明月社組織、訓練制度與表演系統.....	49
(一) 丹尼雄現代舞團的影響：學校、表演單位、電影演員訓練所合一的「表演公司」.....	51
(二) 傳統戲班的影響：學生如藝徒，團長如班主.....	56
第四節、小妹妹的貓兒前身：聽覺審美與用嗓方式溯源.....	58
(一) 髦兒貓聲的奇腔惑眾.....	58
(二) 音頻與文化權力.....	61
(三) 魯迅的「女聲亡國論」.....	63
(四) 從代言到現「聲」：陰性音樂的建立.....	65
(五) 貓嗓女伶的反客為主.....	67

## **第三章 新舊音樂元素的拼貼、拉鋸與異變：**

<b>上海流行音樂發展概論</b> .....	71
<b>第一節、失誤的異國成分，懷古的中國情調</b> .....	73
(一) 大眾音樂「淨／進化論」.....	73
(二) 標新不立異.....	77
(三) 中國或異國情調？.....	81
(四) 冒牌貨的蓄意破綻.....	87
<b>第二節、上海流行音樂的發展軌跡與內在秩序</b> .....	89
(一) 先聲的侷限與餘音（一九二七至一九三六年）.....	89
(二) 隱然得勢的古典樂風（一九三七至一九四一年）.....	92
(三) 語法結構的新局面（一九四二至一九四五年）.....	95
(四) 西為中用之聲（一九四六至一九四九年）.....	96
(1) 中樂是噓頭 西樂是韻味？.....	96
(2) 中詞西曲有多「西」？.....	98
(3) 爵士腔，或齊東腔.....	100
<b>第三節、聲響學舌：混血音樂的抵抗、顛覆與越界</b> .....	104
(一) 文化雜聲：從拿來主義到殖民學舌.....	104
(二) 弦外之音：禁語，卻噤不了聲.....	107
<b>第四章 現代性聽覺的啟蒙</b> .....	113
<b>第一節、留聲魔幻新時代</b> .....	116
(一) 上海唱片工業早期版圖.....	116
(二) 小狗聽什麼？留聲機的亡者之聲.....	119
(三) 聲音的魔術時刻.....	124
(四) 搖搖搖，搖出現代感.....	128
<b>第二節、聽覺鏡像</b> .....	131
(一) 自我的驚異奇聲.....	132
(二) 聽覺的文化獵奇.....	135
(三) 我們的國語、我們的聲音、我們的流行歌曲.....	139
<b>第三節、聲音科技與演唱風格的轉變</b> .....	142
(一) 歌聲中的「現代性」.....	142
(二) 小妹妹聲變奏曲.....	146
<b>第五章 結論：聽覺快感的顛覆美學</b> .....	152
<b>參考文獻</b> .....	162

## 插圖目錄

圖 1-1	黎錦暉創作〈妹妹我愛你〉歌曲樂譜.....	6
圖 2-1	黎明暉演唱〈毛毛雨〉首版唱片.....	26
圖 2-2	俗曲〈桂枝香〉樂譜.....	30
圖 2-3、2-4	王人美演唱〈特別快車〉唱片歌單.....	32
圖 2-5	《三蝴蝶》劇照.....	35
圖 2-6	黎錦暉創作〈瑪麗若是你願意〉樂譜.....	48
圖 2-7	梅花歌舞團「掌上舞」劇照.....	50
圖 2-8	中華歌舞團南洋巡演宣傳照.....	53
圖 2-9	白光演唱〈毛毛雨〉唱片歌單.....	68
圖 3-1	黎錦暉詞曲、黎明暉演唱的〈人面桃花〉.....	76
圖 3-2	王人美演唱〈漁光曲〉唱片廣告.....	80
圖 3-3	黎錦暉創作〈我願意〉樂譜.....	82
圖 3-4	張靜演唱〈小小家庭〉唱片.....	90
圖 3-5	周璇主演〈西廂記〉電影特刊.....	93
圖 3-6	《大戲考》中〈人隔萬重山〉曲譜.....	103
圖 4-1、4-2	無線電每日節目欄.....	115
圖 4-3	周璇演唱〈特別快歌〉唱片.....	117
圖 4-4	黎莉莉、王人美、趙曉鏡、胡笳演唱〈舞伴之歌〉唱片.....	119
圖 4-5	一九二〇年代的物克多唱片.....	120
圖 4-6	留聲機公司「主人之聲」商標參考的原畫.....	121
圖 4-7	「主人之聲」最早的油畫.....	122
圖 4-8	一九三六年上海電話公司廣告.....	125
圖 4-9	跳舞機廣告.....	129
圖 4-10	嚴華演唱〈哈雀雀〉唱片.....	130
圖 4-11	十八版大戲考編輯者言.....	150

## 第一章 緒論

### 第一節 研究目的

面對民國時期的上海，眾多學術研究者、懷舊者與讀者，從各類資料、文本、個人或集體的記憶，試圖「回『顧』」、「探『察』」與「『窺』見」，重構文化上、經濟上、政治上數不盡的囂囂爭鬧，與說不清的絢爛場景，難免此起彼落的感嘆該時該地的眾聲喧嘩。這所謂的喧譁眾聲，指的是視覺與文字堆疊勾勒出的城市風光，一片聲息不再的浮光掠影。

提出眾聲喧嘩（Heteroglossia）一詞的俄國文學理論家巴赫汀（Mikhail Bakhtin）認為，小說文字裡的眾聲喧嘩呈現出的，即是社會語言和世界觀之多樣與多元。他也認為，在文化發生劇烈激變，相異的價值體系和語言體系相互撞擊的歷史時刻，眾聲喧嘩就會從中突顯，主導文化。<sup>1</sup>按照這樣的概念說來，眾聲喧嘩之聲難道只能是氛圍與情態，或文化融匯交流的局面，無法實質的由耳朵「聽見」？易言之，這些以閱讀或觀看開啟的平面文本，只能是擬聲形式的抽象概念？

從閱讀上體會彼日的眾聲喧嘩，反而讓人感到，昔日的鬧嚷煩囂、笙歌婉轉或窸窣躁動，如今只剩寂寥。比如，李歐梵在《上海摩登》裡，重繪三四〇年代上海各階層的人物形象。文藝份子、舞女、鄉巴佬、都市漫遊者，有著充滿裝飾藝術高樓大廈，媲美巴黎的百貨公司和咖啡館，充滿洋化刺激的公園和跑馬場，躍然紙面。<sup>2</sup>只是，角色的腔調與音質，環境中的噪音、樂音、空氣聲，似不在討論範圍內，須由讀者自行推測與想像。包括《上海摩登》這樣精采的著述在內，對於彼時文本、懷舊文章、經濟或文化史的相關研究，都彷彿無聲電影，有眼花撩亂的人物與場景，眼花撩亂的服裝、動作與走位，人物張口卻無聲，出現的是一個個方塊字；字幕既是人物對話，也與畫面對話，同時還是畫外音，但是一切靜謐無息。

或有人質疑，從其時的散文、小說、廣告裡看起來，不是充斥著上海城市中的各樣聲音嗎？而各類聲音的描述，不就是在寫聲音？這一點值得細細思索。許多時候，上海的吵雜聲並不是寫作者的重點，重點是吵雜聲織構出庶民日復一日的庸庸碌碌，也烘托出上海作為一個新興都會，必要的鬧嚷煩囂。更多時候，以文字表達音樂的目的不在「寫實」，而在無以名之的情調、色彩，以及浸泡在音樂裡的人們的姿態。容我大膽的說，絕大多數關於樂音或噪音的詞句，

<sup>1</sup> Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

<sup>2</sup> 李歐梵，〈重繪上海〉，《上海摩登：一種新都市文化在中國，1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁 3-43。

其存在往往是為了營造感覺與情境，烘托故事情節與生活風格，並不完全在指涉聲音自身，或為了聽覺而繪寫。

這樣一來，在書寫中，聲音時常流於媒介地位，耳朵實質的聽覺很少成為描述的標的物。即使書寫對象是一個有著各種強烈的感官刺激的城市，如一九三〇與四〇年代的上海時，仍舊如此。甚至可以說，這些與聲音相關的文字，若非為了增強「奇觀」（spectacle），就是為了營造「奇觀」。「奇觀」一旦成為昨日黃花，就很難以任何方式重建或再現，因為消逝的時間將會為之開啟巨大的想像空間，乃至賦予「奇觀」某種傳奇地位。如果聲音被視為一種「奇觀」，要想從文字理解聲音，不管再精確、再動人的描述，也都只能「讀到」、而無法「聽到」聲音，面對文字的，是讀者，而非聽者。本研究最深沉、也是第一個提問在於，要如何聽見視覺文本中的紛亂嘈噪，聽見字面上、影像或圖像中的「奇觀」？或者應該這樣問，要如何以聽覺的角度聽見中國的現代性？

以聽覺而言，要體驗稍縱即逝、去而不返、單單存在此地當下的聲音，惟有仰賴能夠「寫下」與「讀取」聲音的現代聲音科技，錄音技術。往昔上海的影像與文字，之所以能大量保存下來，必須歸功於機械複製時代的來臨。印刷、攝影、電影的技術，讓文字與圖像在該時散播，也留給後人。同樣，現代聲音科技不僅在當下傳遞聲音，也保存了當時的聲音，前者如電話、無線電廣播，後者如唱片。事隔數十載，能夠讓我們聽見時人所聞者，莫過於唱片了。在一九四九年前灌錄的中國唱片約有八千張，<sup>3</sup>京崑、地方戲、梆子、大鼓、絲竹、交響曲、室內樂、獨唱、獨奏和流行歌曲，種類繁多。

在這八千張唱片中，唯獨佔了約五分之一的商業化流行歌曲，<sup>4</sup>不僅是在錄音技術發明後才出現，更仰賴錄音技術才能存在。相對之，其餘的中外樂種皆是先存在，再以錄音方式保存下來，這些音樂內容雖然會隨科技的進展而轉變，但是科技進展不會是風格變異最主要、或唯一的影響因素。自伊始，流行音樂就受制於錄音技術的條件，創作者與編曲者要銘記於心的，是唱片單面的錄音容量，歌曲的長度不能超過三分半。流行音樂的歌唱方式也依照麥克風與擴音設備的有無，而有微妙的調整（詳見第四章第三節）。再說，流行唱片的發行者即是錄音技術的提供者，流行歌曲的風格自是遵循市場法則。歌詞須平易近人，也要呼應又召喚出受眾的渴望，旋律必得朗朗上口，亦要不落俗套，還需注意新歌舊曲之相似相異程度的拿捏，這些都比藝術性或音樂的創新變化來得更重要；其中的關鍵字，是「大眾品味」。

不妨說，上海躍然成為中國現代性進程中的新興城市時，也新興了一股前所未有的現代聲音，就是流行音樂。以反映、描繪、承載等辭彙，是不足以定義當下社會文化與這種應時而生的大眾音樂之間關係的。在半殖民狀態下，二十世紀上半的中國內外戰爭不斷，政治與經濟動盪，還有從清末延續而來的新舊文化衝突，包括現代科技的堂皇登場，娛樂工業的形成。各種力量在流行

<sup>3</sup> 〈編印說明〉，《中國唱片廠庫存舊唱片模版目錄》（上海：中國唱片社，1964）。

<sup>4</sup> 王勇，〈上海老歌與老上海的文化媒體〉，《上海老歌》（上海：中國唱片公司，2009），頁5。

音樂內部中拉鋸衝撞、纏繞牽纏、辯證協商，直到揉雜整合、開鑿出新聲。複雜的過程使流行音樂本身即為角力場域，創作者以創作、聽眾以消費、唱片公司以製片發行，共同完成單屬於一時一地受眾的價值判斷與意義裁奪。

本論文欲以上海流行音樂為場域，重譜各類文字與圖像文本中的眾聲喧嘩，復刻音樂裡各種力量的明暗伏動與消長。不僅如此，我且欲進一步界定音符中、歌聲裡的文化意義，讓討論從聲音現象提升至美學層面，這是本論文的第二個研究目的。上海流行音樂是如何交揉著華爾滋、快狐步或搖擺節奏，地方民歌與西洋和聲，小提琴與二胡、木琴與木魚、小嗓與美聲唱腔？在二十世紀上半的中國，除了上海流行音樂，沒有任何聲音能夠同時吸納多方來源的樂種，駁雜成為一個新的整體，也沒有任何樂種從一開頭就是以商業性為發展的考量，因而既探尋、也捏塑出大眾品味的最大公約數。換言之，在近代中國的眾多樂種中，獨有這種音樂是以常民為對象的跨國混種現代聲音。樂器、音樂風格、音樂手法、演唱方式等音樂元素，在上海流行音樂裡，並非隨機或任意的選擇與排列組合，也不是雜亂無章的眾聲喧嘩，而是依照特定遊戲規則，形構而成，於是讓這種唱片一播放，傳入耳際的是與眾不同、可資辨識的聲響。因之，要理解上海流行音樂，必須查究出這種聲音依循的遊戲規則，亦即相異來源音樂元素的融混策略。時常用來形容這種音樂的「中詞西曲」、「中西合璧」，以及常被貼上的「爵士樂」標籤，歌唱或伴奏旋律中的加花轉音等等，都成為考察的重點。

流行音樂史的寫作方法，也是本研究將重新審思的。直至如今，上海流行音樂研究最普遍的寫法，是作曲家與其作品的分類與分析，就好像對待嚴肅音樂那樣，研究者仰望創作者崇高而獨特的創意與技巧，並以對待「正典」(canon)的態度，來處理「經典」曲目。如此作法，忽略了流行歌曲創作的動力是與利益追求緊密結合的，創作的獨特性必然受到市場喜好、彼時受眾的感官經驗、情感與期待所框架。

再者，從音樂理論來考察作品，論者時常會陷入現象詮釋與描述的窠臼，以指出各種音樂元素和技法為目標。可是，歌曲如果脫離了音樂外部的脈絡，術語、專有名詞、樂曲架構、或創作手段的陳述，就都失去其意義了。另一方面，若採文化史、社會學或文本研究的角度，無法具體分析音樂本身的規律、織地、與組構手法，必須由其他社會事件的發生，來解釋歌曲的創作、演唱或銷售，而音樂很容易被視為文化匯流與嬗變時的工具、載體、現象、反映物、或者抽象的情調氣氛，而非關切的焦點對象本身。如何解讀音符，解讀聲響的意義，以及音樂背後的結構與脈絡，並且跨越方法之間的鴻溝，將是本論文第三個思考的切入點。

即便以創作者為切入點的作法，有落入「偉大的作曲家」思維的危險性，要尋繹上海流行音樂的發軔，與往後二十餘年間的發展，不能不從音樂家兼教育者黎錦暉(1891-1967)的音樂觀點開始挖掘。上海流行音樂始於一九二〇年左右，是一種黎錦暉沿用其發想的「兒童歌舞劇曲」的表現形式與創作手法，

卻又在題材與傳播方式上有所革新的新樂種。黎培育出一批實現其音樂理想的歌者與舞者，這批表演者後來成為上海娛樂工業的重要份子，即使在他退出流行音樂創作的一九三六年以後，仍舊活躍。黎錦暉留在流行音樂裡的，還有他美學觀與價值觀的印記。是以，我們在討論中國早期流行音樂時，必須從黎錦暉著手，同時權衡商業性與聲音科技與其音樂的關連與互動，才能勾勒出這種新聲音的元素基本構成，和運作模式的底調。

儘管我們視身兼歌詞與歌曲創作者的黎錦暉，為開啟上海流行音樂內在結構秩序的鑰匙，在研究流行音樂時，仍需小心對待「作者」的問題。若說上海流行音樂是「眾聲喧嘩」的形式之一，那麼我們的第四個提問是，這裡的「聲」僅僅是流行歌曲作者想要發的「聲」嗎？這樣的「聲」是由誰所發，又是為誰所唱？上海流行音樂的表演者很少身兼創作者，也就是說，歌手們唱的幾乎都是他人作品。這是否意味著，流行歌手是在為作者代言？以作品的商業性來考量，流行音樂的創作者如黎錦暉，是否可視為為大眾代言？那麼，歌者發的聲，是大眾之聲，創作者之聲，或一己之聲？再由性別角度來看，清一色為女性的流行歌手，唱出黎的男性文人之筆，是否延續了中國文學傳統中，男性作者隱藏著窺視作為客體的女性，且擬仿女性視角與口吻，以投射男性的內在欲望？

要釐清這個問題，我們必須清楚辨別，中國文學傳統中的「女性聲音」，是文本的敘述聲音，無關乎聽覺，而是虛構的、語法上的、由文字想像而生的聲音。在文本的敘述聲音背後，是隱身其後的作者，作者以文字描摹自己的想像，也以文字指引讀者，繪就出他們的想像。放回上海流行音樂的脈絡，狀況就益發複雜了，其中的女性聲腔不只有虛擬的，更藉人耳可聞的女性嗓音發聲，這種嗓音常因其拔高昂揚的特點，被稱為「小妹妹聲」。我們即將發覺，「小妹妹」以其孱弱無殺傷力的樣貌，巧妙地成為黎錦暉的美學觀點、彼時的聽覺審美、背景脈絡中圖強興亡的家國論述三者合一的體現，甚至吊詭地形成了對抗父權體制的尖銳利器。

根據上面幾點的討論，本論文將接著審思上海流行音樂與現代性聽覺的關係。我的提問是，進入機械複製年代後，聲音科技——包括電話、收音機、留聲機——如何影響聆聽方式，進而重新捏塑聽覺習慣？在錄音技術發明並在上海普及之前，聲音一閃即逝的特徵，讓任何表演都是現場觀看的耳目之娛。留聲機與收音機的出現，讓人由各種感官同時運作的狀態，轉為注意力單獨集中在聽覺上；聲音終於可以單獨存在，成為感官集中的對象。

與任何同時流通於上海這個城市裡的音樂相較，流行音樂是一種徹底的現代性聲音，無法脫離聲音科技而單獨存在。是唱片上市、而非作品出世，昭告了這種音樂的起頭；歌曲倚賴著大眾媒介才能傳播，聲音得靠最新科技而存在。歌手從或扯開或擠壓嗓子的唱法，漸漸找出與麥克風共鳴的方式，演唱技巧的轉變不是為了現場聽眾，而是為了在聲音被機械壓縮、再由機械放出時，能達到最漂亮、最受喜愛的音色。本研究想進一步追索，聲音科技如何開啟現代性的聽覺，乃至使眾人的耳朵凝聚為一「聽覺的共同體」，共同聆聽歌曲，也聆

聽相同的歌曲，一種能代表「我們」的歌曲。

本論文最主要的預期貢獻，既在於嘗試打破理論方法的斷層，為音樂元素和文化的交涉、夾纏、對峙與悖論，開啟一個討論平台，更在於方法論的建立。本研究除了作為「流行音樂文化史」，與中國早期的唱片工業史或媒體史之外，音樂在這份研究中，不是單獨存在、按自身內在脈動發展與變化，也不是外在環境的反映，或者是外在影響的直接後果，而是與彼時文學、文化、思想、美學互文。換言之，本論文對於上海流行音樂的理解與重構，不只是來自今日可聞的數百首歌曲，而是將音樂視為複雜文化網絡中的一部分，以獨特的聲音形式與彼時的文學、美學等相互牽連、交織與參照。作為普遍存在大眾生活裡的聽覺文化，流行音樂不該被視為視覺文化的補充，而是以聲音形式與其餘的文化形式對話，乃至在詞曲的結合中，串聯起不同的文化形式。

此外，本論文或可能還有以下數方面的貢獻：一、展示出一個以地方流行音樂為場域，以文化政治和權力美學為關注面向的個案研究。二、為一個已在歷史與文學研究上多受關注的時代與地方，繪製出聲音的文化地圖。三、以聲音形式呈現一時一地的都市景觀，重構與認知時代的文化結構和美學秩序。四、以各類文獻史料與既有研究為材，在現存的音樂史之外重擬出另一套流行音樂史論述，並釐清音樂元素的來源、技法、形式與規律。五、以流行音樂涉及的聲音技術為切入角度，討論聽覺感官受到的現代性衝擊，並聽覺習慣與聽覺共同體的形塑過程。六、追索了這種賴現代媒體維生的樂種，在中國場域裡的樣態和特徵，可作為二十世紀上半葉其餘地區流行音樂的參照和比較。<sup>5</sup>

最後，必須指出，本論文要克服的最大問題之一，仍舊是如何讓閱讀者從本論文的書寫中，不只看見、也聽見聲音？

## 第二節 研究範圍與背景概論

本論文研究的對象，上海流行音樂，實際上也就是最早期的中國流行音樂。冠其以「上海」之名，是因為這個樂種的創作，唱片的灌錄、製造、發行，演唱者的表演地域，主要的受眾，都以上海為主。大部分時候我們將以「上海流行音樂」稱呼之，偶按行文需要，稱為「中國流行音樂」。

讓我們稍微花一點時間，借用現有的研究，來思索何謂「流行音樂」。流行音樂的定義在各學科中看似分歧，其實有相當程度的共通。「流行」一詞，點出了這種音樂非獨立於社會之外存在，由大眾使用，價值也取決於大眾。<sup>6</sup>流

<sup>5</sup> 比如王櫻芬，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》（台北：台灣大學圖書館，2008）；容世誠，《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》（香港：天地圖書，2006）。

<sup>6</sup> Lucy Green. 1999. "Ideology," in *Key Terms in Popular Music and Culture*. Eds. Bruce Horner and Thomas Swiss. Malden, Massachusetts: Blackwell Publisher, p.6.



圖 1-1 上圖是上海流行歌曲最早的樂譜集，黎錦暉創作的《家庭愛情歌曲》中的〈妹妹我愛你〉。全集共二十五首歌曲，每首歌曲有獨立的封套，黎錦暉的前幾本曲譜集都是如此。樂譜內容乍看之下和嚴肅音樂沒有太大落差，實則大有蹊蹺。圖片由山東藝術學院孫繼南教授提供。

行音樂的製作是社會互動的結果，流行音樂的意義是由音樂家、聽眾、社會脈絡決定。<sup>7</sup>易言之，流行音樂是由大眾輿論對歌手與音樂的意見所形構的。<sup>8</sup>而流行音樂最重要的特徵之一，是以利益獲得為主要目的，<sup>9</sup>歌曲生產的動力仰賴

<sup>7</sup> Deanna Campbell Robinson, Elizabeth Buck, Marlene Cuthbert and The International Communication and Youth Consortium. 1991. "Popular Music Meanings," in *Music at the Margins: Popular Music and Cultural Diversity*. Newbury Park, CA: Sage Publications, pp.11-13.

<sup>8</sup> Richard Middleton. 2001. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford; New York: Oxford University Press, p.1.

<sup>9</sup> Simon Frith, 〈流行樂〉,《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》(台北:商周出版社,2005),頁90; Deanna Campbell Robinson, Elizabeth Buck, Marlene Cuthbert and The International

消費者帶來的商業收入，所以某個程度上來說，流行音樂的製作、意義、內容都由社會決定。因此，主導流行音樂的創作與發展的，是對聽眾集體品味的尋求，而非對聽覺與美學極限的挑戰。

拉回本論文的討論脈絡，時間上，上海流行音樂的始與終都以唱片發行來判定。一九二七年，首批流行音樂唱片由上海的百代公司灌錄、發行與上市，包括〈毛毛雨〉與〈妹妹我愛你〉等歌曲，由彼時已以兒童歌舞作品名噪一時的音樂者黎錦暉創作，其女黎明暉演唱，擔任伴奏的是黎錦暉在一九二一年成立的音樂團體——明月音樂會的樂手。這樣商業化、好聽好唱的成人愛情歌曲，在斯時是前所未聞的，出版後風行一時，不久後也印行了歌曲曲譜，銷量極佳。

與黎錦暉大約同時致力於通俗歌曲創作的，是許如暉。許如暉曾為無聲電影作現場配樂，同時頻繁參與國樂社團「大同樂會」的表演，具有演奏多種國樂器的優秀能力。他的流行音樂走的是傳統樂風，表面上看來與黎錦暉的路數是不同的，不過他與黎一樣，創立了播音歌唱團體，以電台節目傳播他的歌曲。<sup>10</sup>從創作手法和歌手訓練的角度來看，許如暉的影響力無法與黎錦暉相提並論。黎和他主持的音樂團體主導整個樂種的內容直至一九三六年，此後參與流行音樂製作與灌錄的人漸增，作曲者方面，黎錦光、嚴折西、姚敏、李厚襄、嚴華的作品繁多，作詞者方面，除了多產的陳蝶衣、李雋青外，還有吳村、范煙橋、陳棟蓀等。創作者的背景和風格的差異甚大，使歌曲風格和形式呈現多變豐富的面貌。不過，這樣由一人起頭、多人承接的狀況，對於流行音樂的發展產生什麼樣的影響？流行音樂在黎錦暉之後，是呈現無可銜接的斷層，抑或是轉折出嶄新局面？

上海流行音樂的終止時間是一九四九年，在是年五月政權替換之前，出版最多流行音樂唱片的百代公司，率先以營運狀況不佳為由，宣布停業，一切業務和生產從上海轉至香港。<sup>11</sup>我們幾乎可以說，百代唱片公司與上海流行音樂的發展是密不可分的。這家出版與銷售最多上海流行歌曲的跨國企業，於一九〇八年以柏德洋行之名創業，後歷經改名、多次併購與設廠，該公司的全名為英商電氣音樂實業有限公司（EMI, Electric & Music Industries, China）。這個品牌幾乎囊括了當時賣座電影的歌曲，當紅流行歌手的歌曲幾乎也由該公司發售。偶有前景未明的歌手，百代公司會先由副牌麗歌唱片，試探性的出版一兩張唱片，成功的話，接下來灌錄的唱片上，就會有著百代專屬的公雞商標了。

勝利唱片與大中華唱片是當時上海唱片公司中，資本額與唱片出版數量排名在百代之後的兩家公司。名列第二的勝利唱片，總發行業不到百代的三分之一，所出版的歌曲往往也不及百代唱片的風行。即便如此，大多流行歌手都曾為勝利公司灌錄過唱片，甚至在一九三〇年代初掀起了流行唱片的出版競賽，

---

Communication and Youth Consortium, "Popular Music Meanings," p.11.

<sup>10</sup> 許文霞，〈許如暉與上海流行歌曲——一個人的流行音樂史跡追記〉，《星海音樂學院學報》1期（2008年3月），頁1-15。

<sup>11</sup> 葛濤，〈「百代」浮沉——上海百代公司盛衰記〉，《唱片與近代上海社會生活》（上海：上海辭書出版社，2009），頁286-87。

當時在中國的各家唱片公司爭相與黎錦暉簽約，灌錄了數百首歌曲（詳見第四章第一節）。勝利唱片公司背後的資金來自於美國，大中華公司則是屢因日商持股的問題，使其中資身分受到懷疑。大中華出版的唱片量少，錄音與壓片技術也遜於勝利和百代，銷售據點更是遠遠少於佈滿上海各地的百代公司；綜論之，這個公司對於唱片工業與流行歌曲的影響力，是很小的。

一九三七年八一三戰爭爆發後，上海只剩百代與勝利兩間唱片公司仍在出版唱片。我們在第三章將見到，流行音樂的風格與內容並未在此時停止發展，反而開始質變。到了孤島時期，這兩家公司都無法倖免於日本當局的接管與改組，大中華唱片也被改名為「大上海蓄音器株式會社」，這樣的局面直至太平洋戰爭結束為止。一九四五到一九四九年，勝利唱片歇業，百廢待舉之中，百代公司的成績不光來自它拿孤島時期勝利公司灌錄的舊模版，重新發行唱片，流行音樂在這五年之中邁入的成熟階段，更可說是百代出版的唱片反覆放送出的。如果考慮到上海流行音樂主要資本所具有的跨國性質，與本國資本的相對弱勢，我們不得不懷疑，這是否會造成西洋音樂元素對流行歌曲風格的主導？而單一唱片公司對於上海市場的獨占，又是否會導致音樂風格的僵化和局限？這些提問都是本研究值得觀察之處。

百代公司的影響力，不僅如此。這個財力雄厚的跨國公司聘請來白俄羅斯音樂家，負責演奏與編曲。從唱片聽起來，大約在一九三〇年代中後期，西洋樂器彈奏者開始取代了先前黎錦暉歌曲中，貧乏生澀的伴奏、配器與編曲技巧。在唱片中，可以聽到類似的演奏能力一直持續到一九四九年。相較之下，三〇年代中，勝利唱片反而停止聘請歐美爵士樂團，來為流行唱片伴奏，兩家唱片公司的灌錄結果因而產生落差。非常有意思的現象是，不論是上海流行音樂開頭時的明月音樂會樂手，或者後來的洋音樂家，這些伴奏者的存在，僅僅是為了凸顯與他們一起錄音的歌手。這或許可以解釋現存資料裡個別樂手面貌模糊的狀況，可是另一方面，我們難免質疑，樂手先本土、後外來的身分國籍，是否會連帶造成先本土、後外來的音樂風格？

流行歌手的背景出身，一樣是混雜不同來源的，並且許多歌手不只擁有其中一種背景，按照時間有以下幾種。第一，是由歌舞表演轉型者，黎錦暉旗下明月社的黎明暉、王人美等人，梅花歌舞團的龔秋霞，皆是從舞台上的現場表演，轉戰錄音室。第二，三〇年代初，上海的廣播電台流行起「播音歌唱」節目，大量「跑電台」的「歌唱團體」應時而生，黎錦暉的創作歌曲為他們主要的演唱曲目。少數的佼佼者會轉型為唱片歌手，一直到四〇年代仍有此現象，比如吳鶯音與張露皆是。

第三，三〇年代中，無聲電影式微，有聲電影又常以歌曲為賣點，這就讓許多演員在主演電影的同時，也錄唱電影歌曲唱片。肇始之時，歌舞團背景者和梨園子弟勢均力敵，都是又演又唱。如舞藝勝過歌藝的梅花歌舞團，全體演出過《國色天香》等多部電影，<sup>12</sup>原唱京劇小旦的袁美雲不只為主演的電影演

<sup>12</sup> 〈百代唱片〉廣告，《良友》98期（1934年11月15日），封底內頁。

唱插曲，也另在百代公司灌錄多首單曲，但她們唱片的成績都不理想，顯見上海流行音樂受眾對於歌手的嗓音與歌唱技巧，有清楚的喜好。四〇年代初，同為京劇旦角的李麗華投入電影表演，她在流行唱片上的成功，或可歸因於因應流行音樂風格而修整的演唱方式。自三〇年代中期至四〇年代結束，最主力的上海流行歌曲演唱者多半也是電影演員，如明月社出身的周璇與白虹，不過，她們也可算是「跑電台」出身的流行歌手。這種背景重疊的現象，在下面一類歌手中，也可見到。

第四，有幾位不容忽視的演唱者，是受過西洋聲樂訓練的。其中李香蘭和白光都是電影演員，歐陽飛鶯在主演過一部電影，後隨歌舞團巡演，陳娟娟原本是梅花歌舞團成員，五歲初上銀幕，二十歲之後以電影插曲展示出紮實的聲樂訓練，成功轉型為演歌雙棲的流行歌手之一。這些不同背景的歌手，是否在歌曲演唱上，有著不同的詮釋風格？背景上的差異，會讓歌手個人風格各自突顯，或者能夠營造出大同小異的、整體性的演唱方式？另一個非常重要的提問是，為什麼上海流行音樂的歌手，除了偶爾插花演唱的作曲家姚敏和嚴華之外，幾乎清一色的都是女性？

### 第三節 文獻回顧與問題意識

首先，我將對本論文所使用的歌曲收集的過程，作一個扼要的說明。其次，我將勾勒本論文的兩個關切面向，第一為現代科技與聽覺，第二為流行音樂文化。相關研究漫佈音樂學、社會學、歷史研究、媒體研究、文化研究等學科，在此僅深入討論對本文最有啟發性的代表著作，試圖從中開展出思考的新面向。最後，我將專注在上海流行音樂既有的研究對本文的啟發與影響。

#### （一）聲音檔案來源

上海流行歌曲是本論文的研究基礎，也是研究對象。可想而知，本論文的「聲音資料庫」越是有大量的歌曲，建立起的流行音樂景觀越是完整。我並非唱片收藏者，沒有留聲機，也未曾擁有過任何一張七十八轉唱片，倘若我的「聲音資料庫」需要更多的資料來源，這些資料必須是留聲機唱片轉成的 CD 格式，或者是數位化的聲音檔案。

我參考的重要 CD 選輯有三套。第一，為新加坡收藏家李寧國出版的《中國上海三四十年代絕版名曲》。從二〇〇〇年開始出版的一系列《中國上海三四十年代絕版名曲》CD，是以修復老唱片、試圖再現歌曲的「原音」為製作目標。這套唱片至今已出版九集，<sup>13</sup>每集收錄十八至二十四首歌，曲目豐富，音

<sup>13</sup> 第十集與十一集為《香港五十年代華語時代曲 遺珠重現系列》，包含了周璇、姚莉與白光在香港的**歌曲錄音**。

質飽滿清晰，對於本文重構上海流行音樂的風貌有很大的助益。第二，是中國唱片總公司上海分公司於二〇〇九年出版的《上海老歌》，全套共二十張 CD、近四百首上海流行歌曲，音質雖不像《中國上海三四十年代絕版名曲》那麼講究，但收納的歌曲量大，且包含一些只在史料中讀過的冷門曲目，對於本研究欲梳理流行音樂發展的企圖，相當重要。第三，是香港百代公司在二〇〇三年出版的《百代百年一百首》及自二〇〇四年陸續發行的《百代百年系列》，皆混合了百代公司從一九三〇至一九七〇年代在上海與香港灌錄的流行歌曲。

然而，要全面掌握上海流行音樂，這三套歌曲選輯是不足的。《百代百年一百首》與《百代百年系列》提供的上海流行歌曲並不多。再者，光靠音質細膩的幾張《中國上海三四十年代絕版名曲》，無法推演出本論文的問題意識。而這些問題意識的形成與產生，其實早於二〇〇九年《上海老歌》的出版。在我漫長的歌曲蒐集過程中，曾經必須仰賴沒有版權、音質糟糕的翻拷 CD，才得以聽聞一些歌曲，後幸有唱片收藏家與其餘研究者的慨然相助，才讓我脫離了資料匱乏的窘境。

二〇〇二年，我從古典音樂的創作和演奏轉身踏入上海流行歌曲的研究領域。彼時正在上海熱的浪頭上，但是以上海流行歌曲為題的學術研究寥寥可數，能夠聽聞的歌曲數量也有限，不比今日只要在網際網路上搜尋，很高比例的上​​海流行歌曲唾手可得的情形。起初，儘管我是以一九三〇與四〇年代最重要、歌曲也最流行的周璇，作為碩士論文研究對象，可是我幾乎不曾接觸這位頭號女伶的歌曲，周璇與所有上海流行歌手對我來說，都一樣陌生。在這樣的景況下，我對於上海流行音樂的認識幾可說是從零開始，我對於這種音樂的概念不是建立在他人的研究上，而是在累積我的「聲音資料庫」的同時，以聽覺率先探究這種獨一無二的聲響。

為了收集周璇和與她同時代歌手的歌曲，我找遍了台北、新加坡、香港、上海的大小唱片行，得到的大部分歌曲雜音叢生，偶爾因為拿來轉錄的留聲機唱片轉速錯誤，歌手聽起來是走音的，或者唱片音軌跳針，讓音樂硬生生少了一兩拍，不小心還會買到重新混音過的版本。在這樣的情境下，我聆聽了近百首的上海流行歌曲，漸漸摸出這個樂種大致的風格理路，部分成果為以我的碩士論文為基礎的《天涯歌女：周璇與她的歌》。<sup>14</sup>而出版《中國上海三四十年代絕版名曲》的新加坡收藏家李寧國，提供我多首至今仍舊難在市面上尋得的周璇歌曲，並且指點我如何從唱片編號推算歌曲年代。孫繼南教授、安德魯·瓊斯教授、沈冬教授也都曾為本研究提供相關的聲音檔案，我的「聲音資料庫」至此大致成形。繼此，除了聲音檔案的蒐羅，我在一九三〇與四〇年代的電影中，試圖尋找我尚未聽過的插曲，也持續的在談論二十世紀上半上海的各種影片裡，捕捉漏網歌曲的蛛絲馬跡。從二〇〇九年​​起，另一位唱片收藏家林太崴提供了我更多、也更多樣的上海流行歌曲，有時候這些歌曲回答了我既存的提問，更多時候卻開啟了更多的疑問與悖論。

<sup>14</sup> 洪芳怡，《天涯歌女：周璇與她的歌》（台北：秀威出版社，2008）。

## （二）現代科技與聽覺

本研究欲從現有的聲音研究中取徑，追索現代科技與聽覺的關係。主要的問題意識包括：第一，現代性社會裡的聆聽與被聆聽的對象為何？現代性的聽覺又是如何形成？第二，面對充滿聲音的環境，人們究竟如何藉由聲音機器，重新學習以「聆聽」來認知周遭，認知世界，與認知自我？以下依次討論本論文意欲對話的幾個主題研究成果：環境、電話、收音機、留聲機，說明這些研究如何有助於重建已逝的聲音，重聽既存的聲音。

在 *The Soundscape of Modernity* 一書中，歷史學者 Emily Thompson 檢驗了一九〇〇至一九三三年美國的聲音製造技術與聲音消費文化。作者把「音景」(soundscape) 定義為聽覺的地景 (an auditory or aural landscape)，她認為，音景與地景一樣，同時是物質的環境與理解環境的方式，既是世界也是文化。音景的物質部份包括聲音本身，音景的文化部份則混合了聆聽的科學、美學的方式、聽者和環境的關係等。她還認為，現代聲音成了商品，相關的技術展示了人類對物質環境的主宰，改變了聲音、時間、空間關係。過去傳統的噪音如人聲、動物聲持續著卻漸少，鐵路、馬達、擴音器等非有機的噪音增加了，耳朵因此被訓練去分開噪音與有意義的聲響。聲音技術為建築帶來的重大變革之一，是音樂廳的出現。音樂廳隔開了外在世界，傳達細緻的聲音，更重要的是讓聆聽成了偉大藝術殿堂中的一種敬拜方式。<sup>15</sup> Emily Thompson 讓我們察覺到，若是採取大眾媒體的角度，是無法追索出科技年代聲音所受到的控制，以及由之而來的感官經驗之異變，乃至現代性之下的聽覺習慣。本論文捨媒體而以聲音技術的角度，來探察聽覺文化的轉化，此研究為其中一個重要因素。

在 Claude S. Fischer 的 *America Calling* 一書中，這位社會學者分析了電話的發明與美國人生活方式的關連。作者認為，新設備的使用不見得會按照發明者的意圖，他更直接指出，電話並未激烈改變美國人的生活方式，而是利用來追尋生活風格的手段。<sup>16</sup> 共同編著 *Perpetual Contact: Mobile Communication, Private Talk, Public Performance* 的 James E. Katz 與 Mark Aakhus 的觀點不同於 Fischer，他們在此書的緒論中，開宗明義點出，今日的大眾與學者常忘記電話對話的奇蹟性，一種即時的 (real-time) 遠距離對話互動，他們且提醒我們電話改變了人的生活，與理解世界的方式。<sup>17</sup> 這兩份研究都促使我們重新思考，不論是電話改變人的生活、或是人選擇使用電話的方式，我們要討論現代生活中聽覺習慣的形成，都不能不回到電話這個最早對耳朵帶來衝擊的聲音技術。

以年代來看，與 Fischer 的討論一樣出現在一九九二的“The Phonograph’s

<sup>15</sup> Emily Thompson. 2002. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

<sup>16</sup> Claude S. Fischer. 1992. *America Calling: a Social History of the Telephone to 1940*. Berkeley: University of California Press.

<sup>17</sup> E. Katz and Mark Aakhus. 2002. “Introduction: Framing the Issues,” in *Perpetual Contact: Mobile Communication, Private Talk, Public Performance*. Eds. James E. Katz and Mark Aakhus. New York: Cambridge University Press, pp.1-2.

Horned Mouth”一文，流行文學學者 Charles Grivel 展示的視角是相當銳利的。他認為，留聲機是人缺少的聽覺，暗示出人類感官的缺乏，必須通過聽覺，才得完成自我認同。在他的分析中，留聲機讓人的自我可以活著，人卻可以不存在，這種機器並不僅傳達聲音，更傳達自我，傳達出的聲音包含自我，聲音同時也成為了物質和心靈的媒介。<sup>18</sup>這樣的觀點，尖銳的指向聲音與自我之間存在著奇特的依存關係，提醒了本論文或可從上海流行音樂的聲音中、也從使用的聲音機器中，挖掘並釐清這樣的關係。

在另一本討論收音機的聽覺研究的著作 *Experimental Sound and Radio* 中，表演與電影研究者 Allen S. Weiss 以歐洲對於收音機的使用展開討論，指出了無線電的矛盾特性，在於單一廣播內容，由眾多聽眾在各異的環境與處境中聽見，同時，廣播是公開的傳播，卻在最私密之處被接收。該書對本研究最大的啟發，在於作者描述了聲音科技對於記憶、時間感、知識的組成，引發了基進的知識論轉變。<sup>19</sup>我們故而也想察問，上海流行音樂在通過留聲機與收音機散播歌曲時，是否也造成了聽眾集體感知的類似改變？

這個問題的部分答案，文化評論家與傳播學者 Susan J. Douglas 在二〇〇四年出版的專書 *Listening in: Radio and the American Imagination*，提出了很有說服力的看法，可供參照。這本書為收音機與聆聽的研究開拓了新而廣闊的思考面向，主張收音機對美國文化的主要影響，除了向群眾否認了視覺，也堅守道德、種族與性別的刻板印象，把對國家的信仰變成消費者運動。聆聽「現場」、「當下」的節目，塑造了主體性與內在自我，成為世代中的一份子。當人們同時聽同樣的音樂，如同攜手度過歷史時刻，這樣的共同經驗造成了穩固的社會關係。相同的聆聽內容亦使聽眾學習共同的發音，建立「適當」的文法規則。在收音機的魔力下，人們轉變為被娛樂者、消費者、大眾，是一個集體，成為說話的對象，「聽眾」於是被創造出來了。<sup>20</sup>本論文受此書最大的啟發在於，「聆聽」原來可以是群眾感、公共／私人空間感與時間感的形塑過程中，隱微卻強有力的手段之一。

法國的經濟學者賈克·阿達利（Jacques Attali），甚早就對錄音提出了發人深省的觀點。他的重要著作《噪音：音樂的政治經濟學》法文原書出版於一九七七年，書中他闡明，錄音原本的發明目的，是為了保存，既有制度或可因此延續，未料卻變成一項帶來新社會系統的技術，成為了有效的權力運作工具。另一方面，錄音使得表演者的地位升高，可和作曲家／作家一樣，作品被保存。<sup>21</sup>錄音竟可帶來權力的顛覆，違背了技術問世時維護現狀的初衷，那麼若是欲

<sup>18</sup> Charles Grivel. 1992. "The Phonograph's Horned Mouth," in *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Eds. Douglas Kahn and Gregory Whitehead. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp.35-52.

<sup>19</sup> Allen S. Weiss ed. 2001. *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

<sup>20</sup> Susan J. Douglas. 2004. *Listening in: Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>21</sup> 賈克·阿達利著，宋素鳳、翁貴堂譯，〈重複〉，《噪音：音樂的政治經濟學》（台北：時報，1995），頁 125-33。

顛覆權力的作品，是否會在這項技術下反而鞏固了制度？或者，創作者的地位是否正是首先被顛覆的？

長期探討早期錄音技術與音樂變化之間關連的音樂學者 Robert Philip，在一九九二年的著作 *Early Recordings and Musical Style* 中提醒我們，錄音改變了表演的美學品味，而歷史錄音衝突的呈現出已不存在的真實世界，與只在我們想像中重新建構的世界。<sup>22</sup>二〇〇四年，Philip 在 *Performing Music in the Age of Recording* 一書中，再次關切了同樣的主題，也同樣強調以現今觀點來看過去演奏風格的不恰當，而所有的錄音都是「歷史」錄音。但是這一次作者把焦點轉移從音樂到表演身上，顯示出十年間音樂學論述的轉向。他認為，錄音經驗強烈影響了聽眾與音樂家，因為錄音可重複播放的性質，會放大演奏的不完美，使得聽眾與演奏者都開始追求更精確、更清晰的聲音。然而相對的，錄音使得他人的演奏容易取得，原本演奏家被允准的高度多樣性也漸被消弭了。<sup>23</sup>錄音初發明之時美學品味的變遷是較後來緩慢的，或許使得最早期的上海流行歌曲錄音呈現的美學品味，多少保留了錄音技術發明以先的演唱風格、人耳習慣聆聽的音頻與音質，這便使本論文不禁想跟著探問，在上海流行音樂場域中，表演風格是逐漸趨於相近，又或是益發多變？

歷史學者 William Howland Kenney 在 *Recorded Music in American Life*，對於十九世紀末至二十世紀上半葉中，錄音對美國大眾記憶的影響，也有精彩的論述。本書分析了美國早期唱片的行銷手法，聽眾的主動或被動接收，音樂意義和音樂真實性的生產。於此過程中，留聲機建構出新的社會與家庭的意義和運作，且在唱片的聆聽中區分自我和他者。作者且特別提出，音樂之於聽眾的意義，不一定是在美學風格中展現，也可以在商業製造、推銷、大眾和評論的接收過程中，被挖掘出來。<sup>24</sup>此書提醒了我們注意廣播、唱片、電影、與大眾讀物之間的交互影響，也提醒我們除了分析流行音樂製造、包裝、行銷、傳播的過程，也需仔細觀察聽眾如何從購買、消費到聆聽中，經驗與詮釋作為文化商品的音樂。

一篇有趣的討論，是媒體歷史學者 Lisa Gitelman 的“Recording Sound, Recording Race, Recording Property”，收錄在 Mark M. Smith 編輯的 *Hearing History* 裡面。作者指出，錄音複雜化作者與表演者的認同，錄音的擬仿(mimesis)過程夾雜了對異同、文化挪用與同化的假設。若單從技術決定論來看，錄音、廣播顛覆了聽音樂和看表演之間的連結，彷彿色盲般，喜好黑人的聲音，與白人的外表，種族主義的荒謬心態由此暴露出來。<sup>25</sup>把這樣的思考放在上海流行

<sup>22</sup> Robert Philip. 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

<sup>23</sup> Robert Philip. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.

<sup>24</sup> William Howland Kenney. 1999. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press.

<sup>25</sup> Lisa Gitelman. 2004. “Recording Sound, Recording Race, Recording Property,” in *Hearing History: a Reader*. Ed. Mark M. Smith. Athens: University of Georgia Press.

音樂場域是很有趣的，如果說錄音既轉化、卻又模糊從創作、表演到聆聽過程中每個人的認同，那麼我們該如何分析一個以小嗓唱探戈舞曲的歌手的自我認同？又該如何解讀製作與發行方的意圖，以及受眾的觀感？

總括而論，在二十世紀上半聲音技術出現並逐漸普及之後，聆聽不再只是聆聽，聲音（包括聲響與樂音）成為交流的主要內容。聲音開啟了其餘感官所不能為亦不能及的多重層次，而聲音科技的出現使人終於開始聆聽——聆聽過去與現在、近處與遠方發出的聲音，並且在聆聽與發聲之間，區分出自我與他者。當聲音可被製造、保存、任意使用與經驗，聲音就從文化現象與環境氣氛的非物質狀態，轉為消費商品。這種前所未見／聞的消費商品，徹底改變了人對現代空間與時間的感受，對地方、共同體的認同與歸屬，也改變了人的自我認知的部份內涵，並情感的表達與記憶的模式。另一方面，聲音科技帶來的現代化，是城市文明不可或缺的構成，人不只是聲音製造者，也是接收者，人以身體並生活方式體驗、回應聲音。在此，本論文把上海流行音樂放回聲音地圖當中，在城市的聲音風景中理解、分析、且脈絡化這種獨特聲響。如果說，每個年代聽聲音的方式都異於過往，我們如何聆聽過去的聲音，又可以聽出什麼——比如聲響、情感、認同？更直接的問，以今日的耳朵如何能辨別年代銘刻的差異，尤其是積極進入現代化的上海是如何發聲，如何歌唱，如何聆聽，又如何表露與掩蓋自我？我們如何詮釋這些意義？

### （三）流行音樂文化

音樂學者 Keith Negus 的 *Popular Music in Theory* 雖距今已十七年，但此書總結了至一九九六年為止的社會學、文化研究、媒體與傳播研究相關研究。對本研究而言，Negus 整理了大量理論與觀點，且針對各種論點重新思考與提問，雖然少有音樂學的相關討論，但仍可作為流行音樂理論的工具手冊，對於理解各議題的發展極有助益。<sup>26</sup>

與 *Popular Music in Theory* 以主題式分類流行音樂理論的作法相同的，是一九九九年出版的 *Key Terms in Popular Music and Culture*，由音樂學者 Bruce Horner 與文學並文化學者 Thomas Swiss 編輯。本書分為兩部分，一從文化的角度討論流行音樂，關鍵字包括意識型態、論述、政治等，另從流行音樂的角度討論文化，關鍵字如流行、影像、表演等。各章作者風格和學科各異，呈現出豐富多樣的觀點。可惜的是，每個主題討論的音樂類型不一，比如討論作者（authorship）時，以迪斯可音樂為例，討論流行音樂時以背景音樂為例，討論表演時又以爵士樂和搖滾樂為例，使得這些關鍵字難以相互參照。然而，我們卻仍可從中獲知流行音樂研究各面向已有的討論方向。

音樂學者 Richard Middleton 在他於二〇〇〇年編輯的 *Reading Pop* 中，回顧並批判了音樂學的流行音樂研究方法。比如使用不適合的術語，樂譜中心，挪用嚴肅音樂的分析方法，或許長於音調結構與和聲，卻無法處理節奏，更無

---

<sup>26</sup> Keith Negus. 1996. *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge, Mass.: Polity Press.

法描述音色，以獨斷的分析忽視不同的聆聽接收的可能性，對本研究而言是都很切實的提醒。<sup>27</sup>

由跨領域編者與作者共同執筆的《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，在二〇〇一年出版（中文版為二〇〇五年），各篇觀點雖有衝突，卻是現今流行音樂研究的「主流」觀點，可視為流行音樂學者至今的總結式論述。媒體研究者 Paul Théberge 的〈「插電」：科技與通俗音樂〉強調通俗音樂的生產與技術的關連遠多過美學，流行音樂的表達和體驗靠的也是技術。<sup>28</sup>傳播學者 Simon Frith 在〈通俗音樂工業〉一文裡採取的觀點是，音樂工業只是通俗音樂文化的面向之一，卻無法控制這個文化，他相信流行音樂的供給與製造都是非理性、難以預測的。<sup>29</sup>Richard Middleton 在〈流行樂、搖滾與詮釋〉中，提醒我們音樂的文本、脈絡、與意義的相互纏構，與音樂認同、音樂類型、歷史敘事之間的互文關係。

30

二〇〇三年，民族音樂學者 Martin Clayton、音樂與社會史學者 Trevor Herbert 與 Richard Middleton 合編了 *The Cultural Studies of Music* 一書，反應了音樂研究對於文化日益提昇的注意，並且形成了新的領域，文化音樂學（Cultural Musicology）。書中涉及許多主題，包括文化差異、認同與主體、音樂文化創意等，各篇著述雖然對「文化」有不同的定義，但都認為音樂必須被正確的理解為社會實踐（social practice）。本書有多篇文章都對本研究產生啟發，其中之一是社會學者 Antoine Hennion 的“Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music”，他提出，音樂所呈現的，正是其媒介（mediation），比如樂器、音樂家、樂譜、舞台與錄音，換言之媒介不單承載作品，也是藝術本身。<sup>31</sup>Trevor Herbert 的“Social History and Music History”中，質疑歷史音樂學和歷史研究把歷史看作客觀中性的信念，並提出藉由重視日常瑣事，重述、分析象徵性的線索，建構出與大敘事相對的「微歷史」（microhistory）。<sup>32</sup>

社會學者 Andy Bennett、文化研究學者 Barry Shank 與媒體研究者 Jason Toynbee 三人合編的 *The Popular Music Studies Reader* 出版於二〇〇六年，書中的「音樂製造」與「音樂工業」兩大部分，對於本論文的觀點也有相當的助益。Simon Frith 在“The Industrialization of Music”中指出，音樂並非工業化過程的起點，而是結果，唱片工業更使流行音樂「流行」的程度可被量化計算，<sup>33</sup>提醒我們音樂在製造、甚至在創作之際，已經受到生產的規範，因此必須注意寫作

<sup>27</sup> Richard Middleton ed. 2000. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.

<sup>28</sup> Paul Théberge, 〈「插電」：科技與通俗音樂〉，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 17-32。

<sup>29</sup> Simon Frith, 〈通俗音樂工業〉，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 49-67。

<sup>30</sup> Richard Middleton, 〈流行樂、搖滾與詮釋〉，《劍橋大學搖滾與流行樂》，頁 169-80。

<sup>31</sup> Antoine Hennion. 2003. “Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music,” in *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Eds. Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, pp.80-91.

<sup>32</sup> Trevor Herbert. 2003. “Social History and Music History,” in *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, pp.146-55.

<sup>33</sup> Simon Frith, “The Industrialization of Music,” in *The Popular Music Studies Reader*, pp.231-244.

者與表演者的創意中，工業化的痕跡。Rich Altman 的“*The Material Heterogeneity of Recorded Sound*”提醒，要等到播放給聽眾聽時，錄音才會產生意義，而播放唱片時所聞見的，是錄音時的特定環境、與播放時的特定狀態的雙重聲音，<sup>34</sup>這便提醒了我們關注聽眾聆聽時的背景脈絡，是會影響到意義的產生的。

我們可以用三位流行音樂理論家的提問，來思索流行音樂研究往後的作法與可能性。Middleton 批評流行樂研究有簡化文化與音樂關係的趨勢，使真實性成為音樂價值的有效標準。<sup>35</sup> Antoine Hennion 主張，我們需要的不是音樂社會學、而是社會音樂學，用社會學因素解釋音樂價值和內容的音樂社會學是會被拒絕的。<sup>36</sup> Bruce Horner 更一針見血地提問，流行音樂的研究是「音樂本身」的論述，或是「關於音樂」的論述？<sup>37</sup>這些提問分別出自不同領域，以不同的角度提醒，需要更謹慎的看待已有的流行音樂論述，同時亦期待更有說服性的跨學科研究。本論文綜合前提的研究，並考慮這幾個提問，如何深入理解音樂語彙，且解讀史料、鋪陳相應的文化系統，因而將是本論文必要的舉措，也是對上述三位理論家的提問之回應。因此，我除了將運用各種理論與文獻資料之外，更倚重有聲資料，以聽覺分析音樂內容，試圖涵蓋的面向包括音樂元素、結構、創作與編曲手法、演唱及演奏風格與技巧、音樂質地等等，直接聆聽、觀察並挖掘這些數量龐大的歌曲，所欲表述與呈現的自身意義，進而將之放回文化脈絡，與既有的研究方法對話。本論文自我定位為跨學科研究，不僅需要注意與各種相關理論方法的探討，音樂本身更是討論的焦點，音樂分析的結果將用以回頭重新審視「關於音樂」的論述。本研究也將探求經營上海流行音樂的跨國企業所操作的文化工業之運作策略，也以音景研究建立聲響之環境空間的論述，同時，觀察聲音表演者的藝術與社會展演，以及聲音接收者的聽覺文化，並表演者與聆聽者如何彼此相依、相互影響，架構出一個音樂與文化互文的歷史場景。

#### （四）上海流行音樂相關研究

本論文欲以上海流行音樂的濫殤者黎錦暉，作為論述開展的原點，也以他作為整體流行音樂文化的奠基者，與後來音樂轉變的對照者。黎錦暉的相關討論，因而成為本文的預備工作之一。自一九二〇年代至今，黎錦暉一直是個爭議人物，爭議的焦點與其說是他的音樂內容，不如說是這些音樂背後的「黎錦暉真面目」。綜覽各類述評而得的「黎錦暉面貌」，擁有完全不同的性格、理念、與南轅北轍的評價。

與黎錦暉同時代的知識份子，以輿論模塑出的黎錦暉形象，是一個為社會帶來低劣粗鄙影響的無良商人。這樣的黎錦暉，從教育事業的起頭已徹底失敗，

<sup>34</sup> Rich Altman. 2006. “The Material Heterogeneity of Recorded Sound,” in *The Popular Music Studies Reader*, pp.274-275.

<sup>35</sup> Richard Middleton. 1990. “‘I Heard it Through the Grapevine.’ Popular Music in Culture,” in *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, p.127.

<sup>36</sup> Antoine Hennion. “Music and Mediation: Toward a Sociology of Music,” p.80.

<sup>37</sup> Bruce Horner, “Discourse,” in *Key Terms in Popular Music and Culture*, p.18.

創作音樂卻缺乏音樂常識，創作出的歌舞動作醜惡，裝束傷風敗俗，訓練出的歌手唱出的正是亡國之聲。<sup>38</sup>此後，近代史音樂史教科書大多承襲了這個論調，他們指稱的黎錦暉半途失足、意志不堅，從寫出「悅耳」「健康」兒童歌曲的理想高昂的教育者，墮落成了只知販賣頹廢下流歌舞的音樂商人，音樂品味更是斷裂性地一蹋糊塗了起來。<sup>39</sup>

稍晚現身的黎錦暉形象，論者或者為他的「墮落」辯駁，或者把他塑造成民族的守護者。前者是以人性化的角度論之，研究者把各種負面的評價修正為值得讀者同情的軟弱，或者說歸咎於風俗環境的惡劣。<sup>40</sup>後者「挖掘」出的黎錦暉，在外國商人如豺狼般覬覦中國之時，他是最早以音樂對「民族文化產業」做出貢獻的人。而他的愛情歌曲非關色情、純屬庸俗，在戰亂時期滿足了人們對於溫情的需求。<sup>41</sup>還有一種不同的黎錦暉形象，既不忘自強救國，又機伶地顧及商業需求，以迂迴又不被認同的方式，實現五四運動者與音樂改革者難以企及的夢想。<sup>42</sup>

面對這麼多個「黎錦暉」，我們要問的，不是何者為「真」，畢竟這些「面目」無法與論者的價值判斷切割。讓人好奇的應該是，是何種複雜的歷史語境與奇功異業，才容許論者從一人身上解讀出多種悖論？各種對黎錦暉的批判與「重新認識」最詳盡的整理，當屬音樂學者孫繼南的研究。他的《黎錦暉與黎派音樂》，<sup>43</sup>是本論文的重要前導研究之一。自一九八〇年代，作者就開始以黎錦暉為研究對象，並於一九九三年出版了《黎錦暉評傳》。<sup>44</sup>孫繼南這兩本以黎錦暉為主角的論著，目的都在為黎錦暉歌曲的「黃色」性質平反。很明顯的，由於學術風氣上的鬆綁，《黎錦暉與黎派音樂》把先前「加了評註的傳記」

<sup>38</sup> 如賀綠汀，〈中國音樂界現狀及我們對於音樂藝術所應有的認識〉，《明星半月刊》6卷5-6期（1936年10月1日）；莫英，〈電影歌曲及其他〉，《明星半月刊》2卷1期（1935年7月16日），頁8-9；聶耳，〈中國歌舞短論〉，《電影藝術》3期（1932年7月22日），頁48，後收入聶耳全集編輯委員會編，《聶耳全集（下）》（北京：人民音樂出版社，1985）；昌平，〈音樂享樂與經濟制度〉，《開明》1卷4號「藝術專刊」（1928年10月10日）；青青，〈我們的音樂界〉，《開明》1卷4號「藝術專刊」；陳堃良，〈為渴求真正音樂的出現而說話〉，《開明》1卷12號「音樂專號」（1929年6月10日）；馮德，〈關於現在中國小學的和一般的音樂說幾句話〉，《開明》1卷12號「音樂專號」；程懋云，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，《音樂教育》二卷一期（1934），後收入蕭友梅音樂教育促進會編，《程懋筠的音樂人生（下卷）》（北京：中央音樂學院出版社，2009），頁223-25；劉雪庵，〈如何才能徹底取締黎錦暉一流的劇曲〉，《音樂雜誌》3期（1934年7月25日），頁39-41。

<sup>39</sup> 比如汪毓和的《中國近代音樂史》（北京：中央民族大學出版社，2006），余甲方《中國近代音樂史》（上海：上海人民出版社，2006），夏灑洲《中國近現代音樂史簡編》（上海：上海音樂出版社，2004）皆是如此。其餘的，如常曉靜，〈黃白·黎錦暉·新音樂〉，《華僑大學學報（人文社科版）》3期（2001），頁92-94。

<sup>40</sup> 例如陳勇，〈「灰色」歌曲與黎錦暉先生〉，《自貢師範高等專科學校學報》總55期16卷（2001增刊），頁109-10；孫繼南，〈進化的歷史評價〉，頁243。

<sup>41</sup> 如彭麗，〈黎派音樂再認識——關於黎錦暉的十本歌集〉，《中國音樂學》第二期（2005）；吳劍，〈毛毛雨下個不停——黎錦暉與中國流行歌曲〉，會議論文打稿，2001；以上皆引自孫繼南，〈進化的歷史評價〉，頁234-41。

<sup>42</sup> 安德魯·瓊斯，〈黎錦暉的黃色音樂〉，頁111-63。

<sup>43</sup> 孫繼南，《黎錦暉與黎派音樂》（上海：上海音樂學院出版社，2007）。

<sup>44</sup> 孫繼南，《黎錦暉評傳》（北京：人民音樂出版社，1993）。

擴增得更為完整深入，討論焦點不再只有兒童歌曲，就連流行歌曲都有了「重新認識」的價值。《黎錦暉與黎派音樂》詳盡整理了黎錦暉相關資料，包括大事紀、作品編目、曲譜出版年分，若沒有這麼完整的資料索引，本研究的論述將會缺少許多憑據。

可以說，竭力為黎錦暉的作為正名責實，是《黎錦暉與黎派音樂》一書彙整資料的目的。然而，對既存說法的不完全質疑，讓這本書存在些許邏輯上的漏洞。比如，作者把黎錦暉的大眾歌曲疾呼的自由戀愛，與反封建禮教劃上等號，而黎的寫作素材，以最知名的〈毛毛雨〉來說，是滌除了「過分猥褻的詞藻」成分的民歌類歌曲。<sup>45</sup>這樣說來，黎的歌曲或許比同時存在的民歌「純情」而不「色情」，那麼，輿論為何不全力砲轟妨害風化的民歌，一如砲轟黎的歌曲？這其中的價值判斷的落差與矛盾，又要如何解釋？我們對黎錦暉「淫樂」的討論，將會試圖解決這個問題。

以論文“The Music Industry and Popular Song in 1930s and 1940s Shanghai: A Historical and Stylistic Analysis”取得電影與媒體研究博士學位的陳峙維，<sup>46</sup>把上海流行音樂分作兩個層次來分析，一個是他稱之為「平台」（platform），是為媒體操作機制，另一個他則稱為「產品」（product），談的是歌曲的音樂成分。在流行音樂的分析上，作者以歷史事件劃分流行音樂的分期，以西洋音樂理論作為歌曲分析的依據，概念上與一般近現代中國音樂史相仿。這份研究提出，上海流行音樂已經喪失了傳統詞曲的聲調相互配合的寫作規則，卻有助大眾熟習不同形式的西方音樂形式。作者更認為，這種新興樂種是西化的中國音樂產品，正如以西方規則建立、卻因中國文化而生氣蓬勃的上海外國租界的組成般，他把上海流行音樂看作是「中骨（詞曲）西皮（伴奏）」（Chinese skeleton (lyrics and melodies) and Western flesh (accompaniment)）。

陳峙維採用的研究方法，顯然是 Richard Middleton 指出的「實證主義」（positivism），記錄的是歌曲細節，分析的是銷售紀錄，而非流程度。<sup>47</sup>可惜的是，作者無法為他提出的兩個層次建立足夠的關連性。唱片的發行過程，與流行歌曲的構成因素，在陳峙維的論文中是分開勾勒的，然而這兩個層面為何如此、又如何相互牽連，似乎只能歸咎於處於當下的存在同一個社會中。以 Middleton 在 *Studying Popular Music* 一書中的觀點來說，這種環境決定論簡化了流行音樂與文化之間的關係。<sup>48</sup>在「產品」分析上，作者討論了音階與音樂織體等的中國特性（Chineseness），也檢驗了音樂組織的各部分，如旋律、配器、和聲等，並舉例論述各自的特徵，但是卻忽略了元素內部的轉變，以及元素之間的拉扯牽纏。儘管如此，這份研究最值得參考處為，緣於作者的會計背

<sup>45</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁 157-58、176。

<sup>46</sup> Szu-Wei Chen. 2007. “The Music Industry and Popular Song in 1930s and 1940s Shanghai: A Historical and Stylistic Analysis,” Ph D Diss. University of Stirling.

<sup>47</sup> Richard Middleton. “‘Roll Over Beethoven’? Sites and Soundings on the Music-Historical Map,” in *Studying Popular Music*, pp.3-7.

<sup>48</sup> Richard Middleton. “‘I Heard it Through the Grapevine’ Popular Music in Culture” in *Studying Popular Music*, p.127.

景，他另闢蹊徑，詳加敷陳生產、銷售與消費的過程，給了我們探究上海流行音樂工業的一個特殊視野。

有歷史與經濟學背景的研究者葛濤，於二〇〇九年彙整了他發表過的幾篇論文，出版了《唱片與近代上海社會生活》一書。這本論著整合了各種史料，全書從留聲機傳入中國開始敘述，止於百代唱片一九四九年停業，雖以「社會生活」作為題名，作者的關切重心卻是放在唱片公司的發展上。類同於陳峙維的作法，葛濤以極多的史料厚重的堆疊起歷史，一張張唱片的上市對應的是歷史時刻，唱片聲音的內部變化與外界環境的糾結關係，顯然不在作者關注的範疇之內。另一方面，此書對唱片工業的描述，宛若唱片獨立於其餘媒體之外，雖然較少勾勒廣播、印刷與唱片出版之間的互動、對應的網絡關係，但仍然為本研究提供了一個豐富的唱片工業景觀。

影響本論文最深的研究領域，是近現代文學，尤其是李歐梵《上海摩登——一種新都市文化在中國，一九三〇～一九四五》和安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）《留聲中國——摩登音樂文化的形成》，下文將有深入討論。此外，夏至清《中國現代小說史》、<sup>49</sup>李歐梵《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》、<sup>50</sup>王德威《被壓抑的現代性：晚清小說新論》與《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》、<sup>51</sup>史書美 *The Lure of Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*、<sup>52</sup>高嘉謙《漢詩的越界與現代性：朝向一個離散詩學（一八九五～一九四五）》、<sup>53</sup>張勇《摩登主義：一九二七～一九三七上海文化與文學研究》、<sup>54</sup>袁進《中國近代文學史》、<sup>55</sup>張培忠《文妖與先知：張競生傳》、<sup>56</sup>與剛剛出版的彭小妍《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》等研究，<sup>57</sup>都先後刺激了本論文觀點。更直接的說，我對於上海流行音樂的背景知識，是建構在近現代文學研究鋪陳出來的基本框架上。某種程度上，文學研究者把作家視作上海的城市化與現代化最佳的體現者，這些知識份子追尋的，是超越中國固有知識體系的知識，也迫不及待的以身試法，營造出中國固有生活風格以外的風格，實踐並完成各自自由心證的「現代」文化空間。

以文學研究為滋養的研究取向，透露了我曾因不諳音樂之外的知識，「誤

<sup>49</sup> 夏至清，《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2005年）。

<sup>50</sup> 李歐梵，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（台北：麥田出版社，1996）。

<sup>51</sup> 王德威，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（台北：麥田出版社，2003）；《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（台北：麥田出版社，2008）。

<sup>52</sup> Shu-Mei Shih. 2001. *The Lure of Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

<sup>53</sup> 高嘉謙，《漢詩的越界與現代性：朝向一個離散詩學（1895-1945）》（政治大學中文所博士論文，2008），頁230-34。

<sup>54</sup> 張勇，《摩登主義：1927-1937上海文化與文學研究》（台北：人間出版社，2010）。

<sup>55</sup> 袁進，《中國近代文學史》（台北：人間出版社，2010）。

<sup>56</sup> 張培忠，《文妖與先知：張競生傳》（北京：三聯書店，2008）。

<sup>57</sup> 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：1930年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（台北：麥田出版社，2012）。

讀」了許多文學論述的過往。最早，與我耳中甜膩過分的〈天涯歌女〉，或歡樂得近乎荒唐的〈好春宵〉的聲音共振、映照的，是如李歐梵為斯時斯地文學所貼的幾個標籤：摩登、頹廢、浮紈。<sup>58</sup>基於文學訓練的缺乏，我對這幾個詞抱持的是膚淺而浪漫化的理解，〈等著你回來〉、〈得不到的愛情〉這類歌曲被我當作了上海與上海流行歌曲的標準樣貌。那時，我想像的上海人喜新厭舊，暗揣難怪大世界不只有京崑評彈雙簧，還非得有哈哈鏡和魔術，而雜誌或電影裡的美麗女子家裡想必有沙發。

幸在我的誤讀迷途尚未知返前，近現代文學研究在拓荒上海時沿路畫出的地圖，已在我腦海中漸漸立體了起來。我更逐漸在視覺文本與聽覺文本的互文中，交錯辨識出流行音樂的深層底蘊，終結了我粗陋的想像。從紙面與聽覺的互文產生的多音交響（polyphony，巴赫汀的另一個饒富深意的用字），幫助我摸索出對民國上海都會的認知。我從音樂裡看見，披著頹廢浮紈外衣的黎錦暉，在學養上竟有鴛鴦蝴蝶派的底色，也脫不去士大夫文化的欣賞趣味，更發覺他的憤世嫉俗不是來自懷才不遇，而是生不逢時。沿此路續探，才看出流行音樂在歌詞、演唱、旋律與樂器伴奏中，都含涵著內爆的批判性。十幾年的理論作曲訓練且讓我特別注意到，創作手法中的「西洋音樂」技巧如何巧妙掩蓋「中國音樂」，比如旋律成分、音樂織體的組合模式、曲式結構等等。靡靡之音原來並不那麼靡，悅耳的音響掩蓋的是激烈的衝撞聲，因為它的現代性不是從對新潮的追求而來，卻是從這般追求的假動作、從新與舊的擺盪與反差中，衝撞產生。

從脈絡說起來，上海流行音樂在四〇年代的繁花盛景是自黎錦暉一人身上，一脈相承而來的。而黎錦暉的知識養成，先是遵循舊式文人模型，後沾染上新文化運動的叛逆勁道。黎錦暉的馬褂長袍外，背的是樂以載道的包袱，醞釀著以通俗歌舞模塑大同新世界的夢想。他以愛情歌曲救世濟民的理想就算不愚魯，也是天真有餘。從各方面來看，前後僅維繫了二十二年的上海流行音樂，是一個從未停止過變動的樂種。可是再怎麼變動，再怎麼庸俗迷離，黎錦暉鑲嵌在這個樂種裡的天真與憤世嫉俗性格，以及欲以創作啟蒙與引領大眾的渴望，一直都在。他的這種渴望，與其餘的摩登知識份子並無兩致。而這一點，近現代文學已開鑿出的上海研究正可作為我們的借鏡。

雖然李歐梵的《上海摩登——一種新都市文化在中國，一九三〇～一九四五》一書並未探問（甚至很少提及）流行音樂，但是它開啟了本研究最初的問題意識，因此特別放在這裡討論。書中，作者仔細描述了一九三〇年代上海文化生產與消費的背景，繪製出一幅以各類現代性公共空間為地標的都市意象。上海的知識份子想要把對「中國新世界」的想像，傳遞給一個新的、或許未成形的讀者群。如此宏大的抱負，實際上是由商業導向的印刷出版業嘗試去完成的，因此印刷業肩負兩重責任，科學與時尚等知識上的啟蒙，以及以商品廣告／廣告商品營造出現代生活。《上海摩登》中的上海文化地圖、出版文化、對

<sup>58</sup> 李歐梵，《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》。

於殖民性的討論，為本研究指引出幾個關鍵的思考起點。亦即，《上海摩登》裡的文化出版——雜誌、畫報、教科書、叢書文庫、月份牌廣告——顯然是視覺導向的，文化地圖自不待言。同樣作為文化生產與消費中一部分的上海流行音樂工業，在李歐梵描繪的上海摩登地圖裡，是不存在的；或者如本論文開頭指出的，音樂淪為一種氣氛，或僅僅是烘托氣氛的工具。要把上海流行音樂工業放在這幅文化出版版圖的哪裡，又要把聲音放在文化地圖的哪裡？如何另行「擴建」，或是要在視覺上另增加聽覺空間？又或者，我們需要「再重繪」另一張文化地圖？

李歐梵指出，上海就算被切割為租界、被外來政權占領，中文的使用從未受到脅迫，<sup>59</sup>因此不像金融資本主義世界，文學領域裡的上海是未被殖民的。也就是說，與其說上海是被動的被殖民，不如說，知識份子 is 主動的擁抱世界主義。我們由此似乎理解了上海流行音樂「中詞西曲」之說法的意思。中文的使用，界定了殖民狀態的不成立，即便上海文人作家熱烈的以西化事物，追求現代生活，也不會產生被殖民化的疑懼。「中詞西曲」一詞若也是在此般邏輯下發明的，那麼這個公式不就是「中文歌詞」+「西方音樂氣氛」=「現代性的上海流行音樂」？這裡勾出的老問題仍舊是，以流行音樂為對象的思考，是否可以把「詞」與「曲」分開？

殖民性的問題不僅這樣。李歐梵認為，文化生產與消費的內部與背後的敘事，不光是西化、更是世界化傾向。這樣的說法，沖淡了上海文化的殖民意味。李所梳理出的上海印刷業，主要資本為本土的，雖然是商業經營，但往往以教育大眾為己任，致力為大眾引介外來思潮，以西為新聲。只要一對比，我們頓時發現流行音樂工業的複雜性與衝突性更甚一籌。在上海發行流行音樂的唱片公司中，擠上「三大」的中資公司只有大中華唱片，可是它對流行音樂的音樂發展幾無影響。也就是說，將之與印刷業對照，上海唱片業主要是外商，當然是商業導向，那麼眾多洋商唱片公司是否也抱有以新聲啟蒙大眾、乃至引領聽眾世界化的動機？

不管怎麼說，李歐梵對於印刷業的描述，讓我們又回到黎錦暉這號人物身上。他一九二二年進入中華書局工作多年，擔任主編、自己也寫作，無論黎錦暉是否有意識的把知識啟蒙的意圖，轉身夾帶進聽覺版圖中，這位知識份子在媒體操作上累積的豐富經驗，都讓流行音樂的文化角力更複雜，也更險峻。黎錦暉從十八九歲起擔任中學教師，他以教育為己任的傾向，從他任何時期的音樂創作來看，都很明顯。他不時會把生硬的觀念、時事評論與社會批判，填塞在歌曲裡面，這些歌曲要說是拿來聽的，不如說是拿來閱讀的。比如，〈勞苦農工〉寫道，「若要救國窮，先救全國勞農」，〈新漁光曲〉這樣呼籲，「望政府湊起大的資本製造拖網漁輪，望政府交涉不要放鬆」。這種夾敘夾議的風格不單是像報刊社論，也讓人有一種被迫坐在教室椅子上，低頭聽訓的枯燥與錯愕感吧。值得觀察的是，《上海摩登》描述的是一種以出版作為啟蒙教育的

<sup>59</sup> 李歐梵，〈上海世界主義〉，《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 289-91。

手段，而黎錦暉「出版者」和「教育者」的雙重身分，讓上海流行音樂最早的唱片與曲譜出版，亦帶有強烈的教育性質，這是否會讓他寫下的歌詞，與流行音樂之所以能流行的特質，產生巨大的衝突？

最後一個問題，是從時間來看。李歐梵認為，上海的輝煌風光在三〇達到鼎盛，孤島時期不過延續之，日本占領後開始走下坡。太平洋戰爭結束後，隨著經濟癱瘓、內戰頻仍，上海往昔的盛況已全然殘敗。可是，上海流行音樂要到一九四五至四九年後，在技法的成熟度與樂曲的多樣性上，才達到巔峰；若是按照流行音樂「反映／應」社會狀況的常見說法，要怎麼解釋音樂發展和社會狀況的落差？本論文在第三章中，將會爬梳流行音樂內部的流轉嬗變，想找出音樂「反映／應」社會之外，是否有其餘的發展規律。流行音樂若真是在「反映／應」社會的面向的話，是全面或片面反應？是否按照社會的起伏，彷彿配上配樂那樣，是一種對應系統？又或者，音樂是並行的另一種結構秩序，以隱微而刁鑽的策略「回應」社會？

安德魯·瓊斯( Andrew F. Jones )的《留聲中國——摩登音樂文化的形成》，如他自己所言，談的是「科技、音樂語彙與大眾文化的翻譯與傳遞」。<sup>60</sup>這份研究看似先行回答了我對《上海摩登》的第一個提問，為斯時上海重繪了一張聲音地圖。只是，這張地圖的基本素材仍舊來自於文學，地圖上佈滿的聲音大多不是聲音，而是關於流行音樂的公共論述與論辯；聲音出現時是形容詞，論述、論辯在地圖上則是名詞或動詞。然而，《留聲中國》與大多數文學研究學者跨足討論音樂時的狀況大不相同，全書雖然不涉及流行音樂的「音樂」聲響分析，也未深入關切這種流行音樂之所以能「流行」，所賴之音樂上的特質與創作手法，可是瓊斯在捕捉音樂質地與音樂元素時展現的敏銳精準，讓人訝異。

瓊斯以文學文本為主要討論，不只與瓊斯並非音樂背景的學術鴻溝有關，或許也與他寫作時資料匱乏的實際困境有關。在寫作英文原著（二〇〇一年出版）主要篇章時，能夠取得的聲音資料還很少。前文提到的《中國上海三四十年代絕版名曲》和《上海老歌》兩套唱片轉拷的 CD 合集，在瓊斯四處探尋老唱片的當時，應該是無法想像的「夢幻逸品」。而中文版才收錄的〈黑人國際歌〉一章能夠寫就，也要歸因於瓊斯無意間尋找到的唱片〈特別快車〉。<sup>61</sup>幸好，他最為關心的並非音樂「本身」，而是傳播流行音樂的技術如何成為文化和意識型態角力的工具，因此就算少了聲音資料，並不妨礙他的分析。由這一點來看，我們或可說，此書作者的企圖不在於繪製出聲音地圖，而在於畫出上海流行音樂文化的複雜譜系。這樣的譜系，與近代中國音樂史寫作時，多半以外來元素的「接收」、或中國元素的「堅守」，作為清末以降音樂的分界與觀察重點的二元論觀點相比，瓊斯筆下的流行音樂曖昧多義。他且一一解構牽扯的場域與場域中勢力的進退消長，可以說，音樂對瓊斯來說，並非純純粹粹的「聲音」。

<sup>60</sup> 安德魯·瓊斯著，宋偉航譯，〈中文版序〉，《留聲中國》（台北：商務印書局，2006），頁 i。

<sup>61</sup> 安德魯·瓊斯，〈中文版序〉，頁 i。

瓊斯筆下的上海流行音樂文化譜系的支派之一，是自西洋音樂進入中國伊始時的傳播方式開始追溯起，到留洋取經的中國音樂家以西洋音樂為基礎建設，奮力傳授並建立屬於中國的「現代音樂」。這場改良作業的結果，讓嚴肅與通俗音樂都包括在內的中國音樂，從此該如何「中國」，成為一個無法閃躲的大哉問。這也是原書名「黃色音樂」(Yellow Music)對於淫樂——黎錦暉之流的歌曲從頭到尾都甩不去的惡名——和黃皮膚的雙關所指，命名之旨在點明，上海流行音樂實際上是二十世紀上半葉後殖民文化和現代性的意義形成、裁奪、體現的過程中，一個極有意思的戰場。

他所描繪的譜系支派之二，是在媒體文化的勃興榮景中，流行音樂如何透過跨國唱片公司、廣播、電影、雜誌刊物等的齊聲論辯、運作與消費來佈局。在瓊斯的譜系編織下，左翼群眾歌曲某種程度是作為流行音樂的對照組。群眾歌曲在素材使用、吸引消費、與消費對象上，搬用的正是流行音樂的模式，因此若把兩者視為反殖民與殖民勢力對立的劍拔弩張，就是過激的簡化與輕忽了其間的淵源與交纏。

《留聲中國》把黎錦暉定位成新式媒體文化的操作者與創作者，也是任重道遠的五四愛國人士，黎錦暉故而成為了過往文學史著重的菁英文學和現代都市媒體的交會點。這樣，便改寫了由來已久的史學和文學範式，更把上海流行音樂文化勾勒為部分發源於自強救國主張的新型城市娛樂。黎錦暉的私人創作，成了各唱片公司和電影公司的量產輸出品，他實現一己理念的歌舞專校，為上海的娛樂工業送出了成打成群的歌女明星，在他的個人理想與文化產品兩造之間的距離，正是交由媒體的運作來完成的。

本論文對於上海流行音樂鋪陳與運作的基本概念，就建立在《留聲中國》的知識譜系之上。瓊斯論述的音樂——包括嚴肅音樂與流行音樂——文化秩序和媒體操作，將是本論文的基礎。然而，我把主要的分析文本由文字移轉到音樂，除了樂譜外，更重要的是現今仍可聽聞（且比瓊斯寫作的時刻更多）的聲音。這樣的作法，目的不是為了確認或對應瓊斯譜出的論點或框架，而是把音樂自身的運作機制重新拉回研究的中心，試圖讓音樂內的角力和音樂外的角力（至少能夠）一樣大聲。我以為，若未釐清音樂自身的發展、停滯或轉向，便無法進一步討論音樂的文化意義，承載與散佈音樂的媒體、以及音樂所含有的能動性（agency），與聲音透過聽覺所能達成的文化操作。

上海流行音樂發展中的變與不變，是由「中國」與「西方」音樂元素扮演控制變因的角色。於是，要如何解構兩者之間的辯證關係，是論述此一樂種時，至關緊要的問題。本論文的另一個焦點，就是上海流行音樂中，權力運作的策略，策略的核心工具，是「中國」與「西方」音樂元素的比例成分，而策略的施展，就在於「混血」要混得像誰，又有多像，或者有多不像，這些問題都將放在第三章中討論。為什麼上海流行音樂要像爵士樂？又為什麼要用白俄樂手伴奏？難道挪用爵士樂的目的，是想自抬身價，而把地方俗曲混搭上古典音樂，是想往臉上貼金？這個大雜燴式的聲音拼盤是意在展示上海流行音樂的多

樣化、兼容並蓄，或者是如李歐梵所言，欲宣告這個樂種已傲然躋身「世界主義」？我們將察覺，看似因為上海流行音樂對於西方樂種的模仿不完全，而造成了「不夠相像」的失敗，然而這樣的失誤竟然是刻意為之的結果。再說，這種披著現代化外衣的音樂，對於傳統元素了然爛熟的程度，也比我們以為的還要多。對外來音樂像與不像的拿捏，不同來源的音樂元素之取捨和修整，實際上是上海流行音樂最為精彩處之一。

話說回來，中西音樂元素拿捏取捨的標準訂定的始作俑者，正是黎錦暉。《留聲中國》對媒體與音樂文化秩序的側重，無法顧及本文的另一個極為關鍵的提問：黎錦暉究竟讓他的歌手唱了些什麼？她們是怎麼唱歌？歌曲元素呈現的，又是怎麼樣的結構樣態？這些都將是本論文第二章所要回答的問題。我們將仔細檢視黎錦暉的歌曲創作，描摹出他的美學觀與知識譜系。黎數百首歌曲包羅萬象的程度，如同一份「俗民城市生活指南」，其中包括公共空間地圖、新潮戀愛教學、與道德論辯專欄，任何主題都有對應的音調起伏，同樣的節奏模式還可以與不同的曲調，相映成趣。更重要的是，我將揭露時常以愛、性、新女性、夜生活為寫作題旨的黎錦暉，在他放浪形骸的外表下，原來是個懷舊也守舊的「骸骨迷戀者」。<sup>62</sup>那麼，他拿那些象徵「現代性」的音樂元素，到底要做什麼用？

無論黎錦暉運用的是什麼樣的題材與手法，他織構出的歌曲風格，想必投合大眾所好，市場才會不斷向他需索新的歌曲。不過，這些歌曲要傳播出去，光靠平面或有聲的媒體是不夠的。黎錦暉不單找來一批演唱者，他更從頭訓練這些歌手，讓她們一字一句、口齒清晰的「教學」或「播報」（再次對應於李歐梵關於出版文化之啟蒙角色的說法）這些歌曲；她們在傳遞歌曲的同時，也傳遞了國語的咬字發音，演現了他的審美觀點。黎錦暉為了培育一批能實踐其理念的表演者，混用了美國丹尼雄舞團與中國傳統戲班的架構方式，來經營此一歌舞團體「明月社」。運作上的「混血」，是否代表明月社出身的歌手，在黎錦暉旗下所受的也是「洋腔洋調」的歌唱訓練，如古典音樂的美聲唱法（*bel canto*）？所有提及早期中國流行歌曲的著述，幾乎都會提及歌手嗓音的細高，但是卻幾乎無人深入追究採用這種唱法的原因。若單看彼時輿論中層出不窮的批評聲浪，很難不以為，如此尖銳難聞的嗓音，是受到廣大聽眾的拒斥的。這種被稱為「小妹妹嗓」的流行唱腔，實際上並非黎錦暉個人的偏好，或某位歌手的獨家特色，而是一種既有的時代審美，從上海流行歌曲開始之前就已存在，直到四〇年代仍舊持續風行。更有意思的是，向上追溯「小妹妹嗓」的脈絡，將會赫然發現這種聲腔的用法和特色，來自於京戲崑曲。

這樣一來，對聽覺來說，引吭統領著白俄樂團，也被現代新式媒體簇擁著傳聲的，莫非是不折不扣的傳統聲腔？上海流行歌曲以其紛雜、卻有特定內部秩序的聲音，衝撞了大眾的聽覺。如前文所論，衝撞聽覺，乃至帶來聽覺啟蒙

<sup>62</sup> 高嘉謙，〈現代性的骸骨：許南英與郁達夫的南方之死〉，《漢詩的越界與現代性：朝向一個離散詩學（1895-1945）》，頁 230-34。

的，是新式聲音科技。前人的研究成果，已經讓我們從不同角度理解半世紀以來上海流行音樂工業的發展情形；論者或關切各樣新式媒體如何協商、共同操作出流行音樂文化，或關切新式媒體中唱片的製造過程、銷售過程、與銷售狀況，或關切各家唱片公司的發展，對大眾生活的衝擊與陶塑。而我所關切的，與其說是傳播聲音的媒體，不如說是改變感官運作與認知的神奇現代科技。而感官改變的過程、改變後又轉身更易了流行音樂的聆聽焦點——眾多女伶的演唱方式，正是本論文的最後所要討論的。

本論文雖不會再次勾勒唱片工業的完整圖像，可是卻將仔細探究錄音為聽覺帶來的現代世界。聲音媒體猶如違反自然規律的現代魔術，使聲音從發聲之處剝離出來，聲音從此不僅是個獨立的存在，且是突破時空限制的存在。當聲音的物理性質改變，聽眾的空間感與時間感也改變，對世界的認知也就隨之改變。我們要問的是，在媒體重新塑造聽覺習慣之際，上海流行歌曲扮演的，是什麼樣的角色？這種音樂中的現代性，又是如何與現代聲音科技對話、共謀、互文，激盪出現代性聽覺？



## 第二章 舊酒新瓶的「淫樂」美學：

### 黎錦暉、明月社與早期流行歌曲



圖 2-1 一九二七年年底，上海百代唱片出版了黎錦暉創作的歌曲〈毛毛雨〉，演唱者是黎錦暉的女兒，當紅的「電影『名』星」黎明暉，唱片的正反兩面共演唱了四段歌詞。圖片由唱片收藏家林太歲提供。

一九二七年十二月十五日，十餘張打著「特別新曲」名號的唱片在上海上市（圖 2-1），揭開了中國現代流行音樂的序幕。法商百代唱片中國分公司在《申報》上刊登廣告，指出這些唱片的演唱者為黎明暉，樂隊伴奏為「明月音樂合奏」。<sup>63</sup>這些內容新穎的唱片上市後極受歡迎，不斷被翻唱直至今日。<sup>64</sup>緊

<sup>63</sup> 〈百代公司最新出品明星名伶 唱片露佈〉唱片廣告，《申報》（1927年12月15日），版2。

<sup>64</sup> 就以〈毛毛雨〉為例，1940年前，百代再次請來黎明暉配著爵士樂「大樂隊」（big band）風格的伴奏再唱一次，跨海的台灣古倫美亞唱片，讓廈門籍歌手宋麗華翻唱了一個節拍不穩的版本，也讓歌手愛卿（應為當紅歌手純純灌唱流行歌曲時使用的別名）與省三唱了同樣旋律、閩南語歌詞的哀傷〈青春怨〉，而日本古倫美亞亦找來時為滿洲國電影演員的白光灌唱〈毛毛雨〉，風格比上述版本都歡快得多。到了1959年，香港國泰電影公司的《龍翔鳳舞》中，聽得見姚敏改編詞曲、鄧白英與逸敏合作演唱的新編〈毛毛雨〉，這種詞曲版本在1976年由新加坡歌手梨川出版的唱片中，可以再次聽見。在另一位新加坡歌手宋美玲於八〇年代灌唱的〈毛毛雨〉裡，黎錦暉原本寫就的歌詞又再次被改動了。屢被重唱的〈毛毛雨〉顯然已經成為「老上海」的聲音象徵之一。比如在2000年兩岸合作的電視劇《情深深雨濛濛》中，三〇年代的上海舞廳場景，就可聽見駐唱歌手演唱此曲。

接在百代「特別新曲」之後，一九八二年，大中華唱片公司找來黎明暉灌唱〈落花流水〉等數首歌曲，雖然錄音效果並不好，但唱片銷路在中國甚佳，還遠達南洋各埠，堪稱華語流行音樂的先聲。<sup>65</sup>

這兩批創作歌曲唱片從詞、曲到伴奏編配，全都出自黎錦暉之手，表演的明樂音樂會是黎錦暉一手組織的實驗樂隊。唱片曲目中，一些是他賴以成名的兒童歌舞劇曲作品，如〈麻雀與小孩〉、〈小小畫家〉，餘下的是讓他毀譽參半的成人通俗歌曲。一九二九年，黎錦暉匯整他已寫就的大眾歌曲二十五首，以《家庭愛情歌曲》之名出版曲譜，上市後多次再版。一時間，這套曲譜在上海各大書店洛陽紙貴，出版商不僅給黎稿費，還預先支付他豐厚的版稅。<sup>66</sup>正是大眾對於這些「特別新曲」趨之若鶩的反應，讓教育部在唱片出版一年餘、歌本出版僅六個月時，就制訂法條，勒令其樂不得作為學校教材。此舉反證了黎影響之大，歌曲風行之盛。<sup>67</sup>就算當局禁令不斷，批判聲浪沸沸揚揚，在一九二九至三〇年代中，黎錦暉音樂與相關報導的數量仍舊一枝獨秀。這些都顯示了檢禁制度並未產生太大作用，消費者對黎之音樂始終抱持高度需求。

〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉、〈落花流水〉等歌曲，不僅是依憑現代傳播媒介之力，才在短時間內快速衝擊並滲透大眾聽覺，演唱者、亦是黎錦暉的女兒黎明暉尖細拔高的音質，同樣具有穿刺耳膜、振聾發聵的效果。她的歌聲才剛壓縮進唱片中不久，魯迅就鄙夷的賦予流行歌曲唱腔以「絞死貓兒」的形容詞；<sup>68</sup>十幾年後，張愛玲接續了敬謝不敏的態度，把流行音樂的聽眾品味形容為「小妹妹狂」。<sup>69</sup>所謂「小妹妹」，所指不只是尖細稚嫩的音質與口吻，也恰是黎明暉縱橫大銀幕十幾年來，媒體上常用的代稱。<sup>70</sup>不只黎明暉，直接間接受黎明暉影響的眾多女歌手也這樣用嗓，連男歌手也採取了這種壓縮聲帶與咽喉，從狹小共鳴區域發聲的唱法。事實上，上海流行音樂的男歌手為數極少，從黎明暉灌唱第一批流行歌曲起始，攫取聽眾感官的不只是尖高音質，且清一色是女聲。這種女性特質強烈的嗓音，與黎錦暉以音樂創作提升女性地位、給予女性表達管道的意圖有緊密關聯，既呼應了黎對女性的執迷與偏重，更模鑄了往後二十年中，中國現代聲音娛樂以中高音域的女聲為核心的潮流。

上海流行音樂的濫觴者黎錦暉無疑是個評價兩極的爭議性人物。他對自己作品的闡述，往往迥異於時人觀感。例如，黎錦暉自表創作的音樂「無一字不純潔」，<sup>71</sup>無傷風化，輿論卻說他是「意淫情蕩，音乖辭穢」。<sup>72</sup>黎雖抵制音樂

<sup>65</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 208。

<sup>66</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 218。

<sup>67</sup> 孫繼南，〈資料一 年譜及譜後〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁 252。

<sup>68</sup> 引自魯迅，〈阿金〉，《海燕》2 期（1936 年 2 月），後收入《新版魯迅雜文集》（浙江：浙江人民出版社，2002），頁 162。

<sup>69</sup> 引自張愛玲〈談音樂〉，《流言》（台北：皇冠出版社，2001 年 17 刷），頁 220。

<sup>70</sup> 1922 年，已以現場表演建立相當名氣的黎明暉，藉神州公司出品的《不堪回首》一片走上銀光幕，被輿論封上「小妹妹」稱號，這也成了她往後十多年的「別名」。比如 1933 年的電影《追求》的一篇宣傳文章就利用這個名字，故意模糊演員與戲劇角色，可見此一稱號的眾所皆知。見荻野，〈如果小妹妹繼續追求〉，《現代電影》2 期（1933 年 4 月 1 日），頁 26。

<sup>71</sup> 黎錦暉、黎錦光、張簧，〈引言〉，《明月新歌一二八首》（上海：民友印刷公司，1936）。

元素徹底西化，自述「創作趨向民族化與民間化」，<sup>73</sup>但在他同行的眼中，他是以西洋音樂另闢蹊徑，<sup>74</sup>卻也有人指責他對西洋音樂技法的挪用是漏洞百出，訛謬可笑。<sup>75</sup>同樣的落差也發生在歌唱上。黎訓練歌手時，要求的是自然的口語化歌唱，<sup>76</sup>可是在反對者耳中，竟成了「騷氣逼人，肉麻不堪」。<sup>77</sup>無論兩造說法紛歧衝突，最終決定讓黎錦暉的作品大量發行與流通的，是熱烈的市場反應，持續影響中國現代流行音樂至少二十年。正是這樣的爭議，促使我們重新回顧中國現代性歌聲的座標起點。以下，將探討這位自詡為現代與傳統音樂橋樑的流行音樂濫觴者黎錦暉，他新舊摻雜的價值觀與文化審美，也試著理解以上海為中心的中國流行音樂在成熟階段之先的創作理念、表演場景與聲嗓特質。

首先我想提問，黎錦暉在音樂中不斷高舉「愛」與「美」，將之當作歌曲追求的目標與靈感根源，這樣的概念為何在他人眼中一變為「淫」？黎錦暉又是以何種表演概念，與何樣的用嗓方式，來訓練明月社演出被當成「淫樂」的歌曲？我進而還想探問，魯迅與張愛玲等人對「小妹妹聲」的微辭，是因為歌手的怪腔怪調導致陌生感，令人不快？還是因為隨處可聞，叫人生厭，或者另有隱情？雖說黎錦暉的成人愛情歌曲是憑藉大眾媒體與聲音科技才得發展，且為日後流行音樂的版圖分佈建立了基調，但此般音樂錄製與傳播的手段，真是前所未見？種種悖論的背後，更需提問的是，黎錦暉開創的「摩登樂種」(modern music genre) 在傳播途徑、表演概念與演唱方式上，究竟是如何「摩登」？

下文將先仔細勾勒黎錦暉的音樂歷程，接著再觀察在消費者捧場、輿論抨擊的情勢下，他自營的組織如何形成？其一家之言如何主導流行音樂創作與表演的走向？本文的目的，是要探究這個往後風格摻雜多變的樂種，最原初的樣貌。在下一章深入討論上海流行音樂具有貌似洋化、骨子裡卻反覆搬演各式中國素材與概念的特質之前，本章企圖指出，這樣的特質來自黎錦暉個人的音樂慣習 (habitus) 和品味。換言之，一旦我們爬梳出在黎錦暉談情說愛的文詞、以各種奇巧音樂技法與新鮮元素建構新聲的表層下，始終固守著傳統審美與價值，我們才能更準確地理解上海流行音樂整體風格的成因，與音樂內容的創作策略。

## 第一節、黎錦暉：從傳統文人、新文化運動者、到歌舞創作家

---

<sup>72</sup> 程懋云，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，頁 223。

<sup>73</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 90，100-1。

<sup>74</sup> 許文霞，〈許如暉與上海流行歌曲——一個人的流行音樂史跡追記〉，頁 4。

<sup>75</sup> 這類文章族繁不及備載，比如，昌平〈音樂享樂與經濟制度〉、青青〈我們的音樂界〉、陳堃良〈為渴求真正音樂的出現而說話〉、馮德，〈關於現在中國小學的和一般的音樂說幾句話〉等。

<sup>76</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 117。

<sup>77</sup> 昌平，〈書「關於淫樂」後〉，《開明》1 卷 8 號（1929 年 2 月 10 日），頁 447。

黎錦暉出身湖南湘潭的書香大戶，雖未受正式音樂教育，但自幼熟悉吹彈拉打、各地曲種，也略識西洋樂理、學堂樂歌與風琴。未滿二十，他已在教導湖南各縣塾師的師範傳習所，擔任樂歌教員。

一九一六年，黎錦暉與錢玄同、趙元任、林語堂等同為「國語統一籌備會」委員。次年，隨組織「中華國語研究會」的兄長、語言學家黎錦熙來到北京，一邊研習包括白話文、普通話和注音字母在內的「國語」，<sup>78</sup>一邊借唱片與現場表演之助鑽研京劇，同時在小學教授國文，且編纂兒童白話文讀本教材。以音樂作為思想承載工具的構思，便是在此時逐漸形成的。<sup>79</sup>

一九一八年，他參加中國首個西洋音樂教學機構——北京大學音樂研究會，初次見識到音樂的新舊、中西、雅俗之爭（圖 2-2）。在其中，他捍衛的俗樂被譏為「下里巴人」，不登大雅之堂，俗樂演出受到的壓制與時俱增。與北大校長蔡元培原本以「兼容並包」思想，為各音樂部門的共同理念有相當落差的是，音樂研究社裡以高低位階評視不同樂種，讓慕名參社的黎錦暉感到失望。然而與他即將面對的抨擊輿論相較，研究社內部鬥爭的規模小，亦非人身攻擊。研究社內的衝突，促使他著手探究民間曲調，從而思索起新文化運動裡的「平民主義」與音樂結合之途。<sup>80</sup> 一九二三年，黎錦暉主張兒童必須學習民間音樂，故被取消教育部小學課程標準起草委員會委員的資格。<sup>81</sup> 很顯然地，黎錦暉與彼時的民間有識之士或與公部門都抱持著相異觀點，可是他對國樂至上的堅定態度，從來未曾搖動。

我們或可將「明月音樂會」的出現，視為黎錦暉北大經驗的結果。一九二一年，他在上海集結了一批民間音樂同好，成立了明月音樂會，正是後來為其兒童音樂歌舞與流行音樂現場與唱片伴奏的樂隊基本班底。<sup>82</sup> 明月音樂會創建後十年（一九三〇年），黎錦暉主導的表演組織才重以「明月」為名縱橫演藝場所。由於歷年來管理組織的，多半是明月音樂會樂手，加上黎錦暉習慣上用「明月社」稱呼這個歌舞組織，因此本論文也以「明月社」作為統稱。這個名稱的由來，是因為黎錦暉期盼他以俗民為受眾創作的歌曲，也就是平民音樂，如天上皓月，任何人舉頭即能得見。<sup>83</sup> 社名訂定之時，黎錦暉時任上海國語專

<sup>78</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 93。

<sup>79</sup> 孫繼南，〈資料一 年譜及譜後〉，頁 245-46；黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 91 至 93。

<sup>80</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 94-95。

<sup>81</sup> 孫繼南，〈資料一 年譜及譜後〉，頁 248-49。

<sup>82</sup> 明月音樂會的成員中值得一提的，是嚴工上父子。嚴工上是個精通戲曲的老派音樂家，不僅是中華歌專的第一批教師，也以明月音樂會會員身分，1922 年為黎錦暉的兒童歌舞劇曲唱片伴奏，也是第一批流行歌曲的伴奏樂手。他也在黎明暉主演的電影中出任配角，因此稍後受到正探索有聲技術的電影業延攬創作插曲，甚至粉墨登場演出電影，並不令人吃驚。比如，胡蝶在 1935 年唱的〈夜來香〉，孤島時期陳雲裳的〈木蘭從軍〉，都是他的創作。嚴工上之子嚴哲西也參與了明月音樂會，隨黎錦暉巡演南洋與東北，在明月歌舞社灌錄的數百張唱片中伴奏，並且與號稱「明月社四大天王」之一的薛玲仙結婚。或許比較習慣演奏他人作品，作為創作者的嚴哲西大器晚成，從三〇年代的〈人海飄航〉，到四〇年代中後期的歌曲如〈如果沒有你〉、〈斷腸紅〉或〈人隔萬重山〉，可以看出他創作手法上的進步。嚴工上的長子嚴個凡同樣是上海流行音樂的重要創作者，〈天上人間〉與〈瘋狂樂隊〉都是代表作品。

<sup>83</sup> 由黎錦暉之言可察覺，明月音樂會的成立確實與他的北大經驗有所牽連：「我們決意成立一

**桂 枝 香**  
黎 錦 暉 製

6̣ 2̣ 1̣ 6̣	5 - - -	5 1̣ 6̣ 5	3-2̣ 1̣ 2̣ 3̣
五 伏 仕 五	六	六 仕 五 六	工 一 尺 上 尺 工
5 3 5 6̣ 2̣ 1̣ 6̣	5 - 6̣ 1̣ 6̣ 5	3 5 6̣ 1̣ 5 3 5	5 - 1̣ 3 2̣
六 工 六 五 伏 仕 五	六 一 六 仕 五 六	工 六 五 仕 六 工 六	六 一 上 尺 尺
5 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5	3 - 3 6̣ 5	2 3 2 3 2 1	6 - . 0
六 五 仕 五 仕 五 六	工 一 工 五 六	尺 工 尺 工 尺 上	四 - 〇
5 3 5 3 5 6̣	1 - 3 2 6̣ 5	1 3 2 6̣ 5 6̣ 1 3	2 - 3 2 6̣ 5
六 工 六 工 六 五	上 一 工 尺 五 六	上 上 尺 五 六 五 上 工	尺 一 工 尺 五 六
1 3 2 6̣ 5 6̣ 1 3	2 - - -	2 1 2 3 6̣ 5 3	2 - 3 5 3
上 上 尺 五 六 五 上 工	尺 - - -	尺 上 尺 工 五 六 工	尺 一 工 六 工
6̣ 1̣ 2̣ 3 1 6̣	5 - - -	5 6̣ 5 6̣ 5 3	2 - 3 5 2 3
四 上 尺 工 上 四	六 - - -	六 五 六 五 六 工	尺 一 工 六 尺 工
5 6̣ 5 2 3 2 1	6̣ - - -	5 3 5 3 5 6̣	1 3 2 6̣ 5 6̣ 1
六 五 六 尺 工 尺 上	四 - - -	六 工 六 工 六 五	上 上 尺 四 合 上 上
2 1 6̣ 5 3 -	1 2 1 2 1 6̣	5 6̣ 5 6̣ 1 2 6̣	1 - . 0
尺 上 四 合 工 -	上 尺 上 尺 上 四	合 四 合 四 上 尺 四	上 - . 〇

圖 2-2 上圖的這首〈桂枝香〉是黎錦暉整理俗曲後，投稿到北京大學音樂研究社的刊物《音樂雜誌》一卷九十號合刊（一九二〇年十二月三十一日）。與《音樂雜誌》多數文章以五線譜為譜例不同，此曲是以簡譜和傳統工尺譜並行記譜。圖片由北京大學歷史系博士生林姿呈提供。

修學校校長，且在中華書局編輯《小朋友》周刊等兒童讀物，<sup>84</sup>也就是說，兒童是他的平民音樂理想中，最初的寫作對象。

一九二二年，黎錦暉的第一齣兒童歌舞劇《麻雀與小孩》問世，這種以小

個團體，在『兼容並包』內，特別重視『民間音樂』。我說，『我們高舉平民音樂的旗幟，猶如皓月當空，千里共嬋娟，人人能欣賞，就叫『明月音樂會』吧！』見黎錦暉，〈我和明月社(上)〉，頁 95。

<sup>84</sup> 黎錦暉編輯發行的大量兒童書籍中，影響最深遠的當屬《小朋友》周刊。《小朋友》發行的時間自 1922 年 4 月起，至 1928 年 5 月結束，在銷量與知名度上都很成功。《小朋友》的內文有故事、笑話、圖畫、兒童投稿作品，還包含黎錦暉的創作歌曲。在當時，這樣的題材和內容前所未見，兼具教育性與娛樂性，相當受到小學生與小學教員歡迎。

學生能夠表現的歌、舞、劇合一的表演體裁，很快就席捲了各地小學，成為一種極受歡迎、又可搬上舞台的課後活動。這種歌舞劇曲旋律多以現有曲牌或民歌小調為素材，黎錦暉將之調整成近於「國語話的音調」，並且力求曲調朗朗上口，使歌詞植入歌唱者的聽覺與口齒記憶，就會有「唱熟了歌，就學會了一點兒國語」的漸進式效果，<sup>85</sup>同時，還能體現白話文運動的主將胡適提出的「可讀，可聽，可歌，可講，可記」之語言標準。<sup>86</sup>黎錦暉以兒童音樂為形式，融入國語教育，此外，日後將反覆出現在他的流行歌曲情節核心的「愛」與「美」概念，此時業已透露端倪。

可以說，理念與音樂技法的初步成形，都是黎錦暉尚處兒童作品創作之時產生的，其中包括以歌曲輔助意識形態，由傳統俗樂成分主導歌曲風格，著重歌曲的教育性與可親度等等。黎創作的兒童歌舞劇曲，藉由中華書局銷量驚人的小學生刊物與印刷曲譜，廣泛深入校園，頻繁的在各地小學被搬演。既然兒童作品如此成功，黎是在什麼情境下，停止為兒童創作的呢？

鮮少為人注意的，是黎錦暉作品在一九二五年產生的轉變。他「觀摩和自學」公共租界市政廳音樂會、歐美歌舞團體、絲竹樂團與大量唱片後，<sup>87</sup>脫離「土法煉鋼的技巧加上突發奇想的幼稚階段」，不再創作兒童歌舞劇，轉為少年或少女歌舞劇。<sup>88</sup>他接著創辦了中國第一間訓練表演者的中華歌舞專科學校（簡稱中華歌專），教導女學員學習歌舞、男學員學習樂器伴奏。原本只是中小學輔助白話文教學、課餘演出的歌舞劇曲，如今成為歌專學生主要的訓練內容。歌專還聘來專門的演唱與舞蹈教師指導表演，<sup>89</sup>讓黎錦暉的歌舞劇曲終於在流行多年後，正式搬上舞台，由他的女兒黎明暉擔綱。觀摩歐美歌劇、舞劇、交響樂的另一個結果，以他自己的話來說，是他開始寫作「超越兒童歌舞的新節目」：流行歌曲。<sup>90</sup>

〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉等流行歌曲的誕生，延續了黎錦暉以中國傳統音樂元素為題材，以大眾為音樂對象的寫作，但有個關鍵的差異處：歌詞內容不再以陶塑兒童品格為目的，轉以刻劃愛情。這些流行歌曲原本僅在歌專學員間傳唱，後來才以唱片形式面世，一開始的目的是為了籌措出外巡演所需費用。於是，這種成人歌曲就在留聲機的助力下，迅速傳播開來。這些流行唱片在上海十分暢銷，帶團巡演至新加坡的黎為了紓解財務窘境，再次創作〈桃花江〉、〈特別快車〉等歌曲，於一九二九年交由上海的出版社發行。音樂內容

<sup>85</sup> 黎錦暉，〈序言和凡例〉，《小羊救母》（上海：中華書局，1931）。

<sup>86</sup> 胡適，〈逼上梁山：文學革命的開始〉，《五四新文學論戰集彙編（上）》（胡適編，台北：長歌出版社，1976），頁 65-66。

<sup>87</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 126。

<sup>88</sup> 這個分期方式，參看黎錦暉手稿，〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉（1958），收入孫繼南，《黎錦暉與黎派音樂》，頁 344、346。另，雖在孫繼南整理的年表中，《小利達之死》被歸類為兒童歌舞劇，成了黎錦暉 1925 年之後唯一一齣兒童歌舞劇。然而在黎〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉一文中，此劇被歸為「少年歌舞劇」。

<sup>89</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 115-17。

<sup>90</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 124-25。

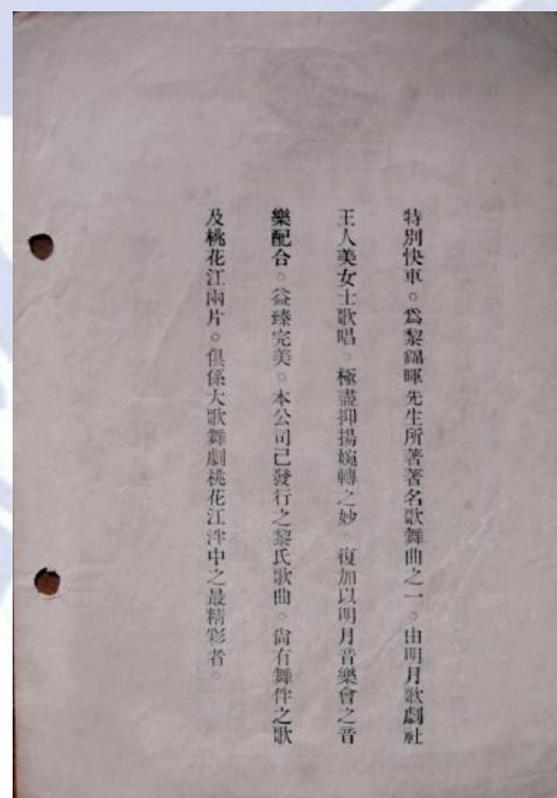


圖 2-3、2-4 王人美演唱的〈特別快車〉歌單的封面與封底，內頁是首段與二段歌詞。王人美的表情和造型都意在打造一種「時髦」女歌手的形象，然而她唱的〈特別快車〉卻在諷刺摩登行徑，視覺與聽覺的矛盾十分耐人尋味。照片由唱片收藏家林太崑提供。

上，這次不若先前有餘裕仔細推敲，開了粗製濫造的先河，日後又多次在經濟壓力下應急創作，對於黎錦暉創作的許多批評，都因此而生。

這些歌曲於一九三〇年明月社巡演北平、天津等地時，受到熱烈迴響，勝利、蓓開等唱片公司因而與明月社訂下合約，發行了黎錦暉創作的鉅量唱片（圖 2-3、2-4）。黎又與聯華電影公司簽約（一九三二），由聯華負責明月社員食宿薪俸，拍攝了一些實驗性彩色有聲歌舞短片，<sup>91</sup>礙於技術問題，這些短片幾乎未曾上映過。此時適逢電影從無聲到有聲技術的轉折期，黎錦暉參與了一些電影音樂的製作，他調教出的表演者既有舞台實戰經驗，也有面對機器表演經驗，電影公司個別徵招這些頗具知名度的歌手，是十分合理的。明月社表演者多由舞台被延攬至大銀幕上，反應出三〇年代前期電影業對演員的求才若渴。而明月社員如黎明暉、王人美、黎莉莉從無聲電影、演到尚在摸索有聲技術的有聲電影，且逐漸有了演唱插曲的機會，此一狀況顯示，出現在電影裡的流行音樂，其意義不僅是在「推銷」或「展示」表演者能力，更在還原觀看表演時的「視」「聽」合一時，讓「歌唱」成為早期有聲電影裡主要的聲音表演模式。

面對歌手的紛紛離去，明月社面臨難以為繼的困境。迫於現實，黎錦暉一方面把一些新近創作的歌曲，加上以往未出版的半成品與劣質品，分作十集歌譜陸續上市，<sup>92</sup>另一方面則親自帶領剩下的團員到廣播電台，固定表演歌唱節目。在專門創作通俗歌曲的音樂家極度匱乏的狀況下，黎錦暉的歌曲不單藉明月社的廣播表演有效的散播開來，他的作品也是當時其餘的電台歌唱社主要的表演曲目。<sup>93</sup>

儘管唱片與歌曲廣為流傳，明月社卻再回不到曾有的盛況了，僅剩零星的歌舞公演。因為固定成員不足，黎錦暉高薪聘回由自己一手訓練、此時已成了「電影明星」或廣播界的「歌唱明星」，出演主要角色。可是，公演卻無法填補明月社在財務與人事經營上的問題，等到明月社改由黎錦暉之弟，也是身兼社員與流行歌曲作曲家的黎錦光接手時（一九三六年），已是強弩之末，難以為繼。至於黎錦暉個人，在一九三六年出版歌譜集《明月新歌一二八首》後，從唱片、電影配樂、以至樂譜，他都再無流行歌曲的新作問世了。

回顧黎錦暉的音樂路徑，可以發現，黎錦暉歌曲的受眾與演唱者年齡在二〇年代中逐漸提高，創作旨趣也轉向描述男女情愛帶來的感官經驗。必須特別留心的是，並非在他停止寫作兒童與少年／少女歌舞劇曲、改為寫作流行音樂

<sup>91</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 231。

<sup>92</sup> 1933 年，上海大眾書局出版了百餘首黎錦暉歌曲。曲集名稱如下：《三星歌集》、《四美之歌》、《明月夜曲》、《都會的歌》、《隔牆歌譜》、《玫瑰色曲譜》、《出塞新聲》、《甜歌一打》、《倚琴樓歌譜》、《芸窗歌選》。十本歌集中的作品品質並不穩定，歌集名稱與收錄的歌曲也毫無關聯，精緻度與完成度比不上同為商業作品的第一本流行樂譜《家庭愛情歌曲》。

<sup>93</sup> 當時另一位通俗歌曲作者許如暉，成立歌唱團體「子夜社」，在電台上推廣自己的作品，二、三〇年代之交亦有名聲。可是，對比於同時受到各家唱片公司捧著合約簇擁而上的明月社，許如暉最受歡迎的〈永別了我的弟弟〉一曲，雖也是眾家歌唱社常備曲目，歌舞表演、遊藝會與歌唱大賽也常聞及，但這首歌卻在傳唱多年後，才有機會進入錄音室，唱片市場對於黎錦暉與明月社的偏心不言可喻。

後，其風格才被貼上驚世駭俗的標籤。黎錦暉的音樂思想光譜實際上有如連續體（continuum），當他縱身投入成人通俗歌曲，隨身攜帶的除了沉重的批評，還有整套音樂體系的雛形。故，若欲理解對流行音樂的濫觴，不能一刀兩段的切割掉先前的歌舞劇曲。同樣的，若欲理解黎錦暉的美學觀點，尤其是他對於唱出「愛」與舞出「美」的執迷，我們同樣要從他的兒童作品時期觀察起。雖然黎錦暉成人愛情作品在表現方式上，不像他以兒童為對象的歌舞劇有歌也有舞，然而歌與舞的表現目的，也就是對「愛」與「美」的追求，照樣貫穿他的大眾歌曲。問題是，歌唱時論「愛」、舞蹈表現「美」，究竟有何不合理處，會讓黎錦暉的音樂在當時引發軒然大波的詆毀非難？

## 第二節、「愛」與「美」救國論

對黎錦暉而言，「愛」與「美」既是音樂表演的形式，也是內容，更是意義所在。因此他不只是培育明月社員唱出關於「愛」與「美」的詞曲，也在流行歌曲的反覆搬演中，塑造她們成為獻身／現聲「愛」與「美」的具體代言人。

### （一）愛欲練習曲

一九三〇年，黎錦暉接受《北洋畫報》的記者採訪，留下了這樣一段話：

講到歌，不能離開了愛；講到舞，不能離開了四肢。有一個時期，我也很想把舞者的衣袖作長些，裙邊垂低些；但那失去了舞的美和舞的意義。終於是袖子露出了全臂，裙還是和腰部相齊，這正是和不能因噎廢食一樣。<sup>94</sup>

在彼時時空背景下，寧可裸露、也不願遮掩的說法，是大膽的。黎錦暉談及舞蹈時，思索的不只是身體的動作，還有身體自身的呈現方式，而這樣的方式即便有暴露肢體的危險，他還是以「美」的追求，為表演的終極考量。何謂黎錦暉審美觀中的「美」，後文將仔細討論，概括說來，對他而言，愛與歌曲的難以切割，正同於美之於舞蹈的重要性。

黎錦暉對愛的觀點大受撻伐，關鍵在於，對於彼時中國日常言論裡甚少講論的「愛」以及「小家庭」的新觀念，黎錦暉反而大加闡說描繪。在《心的革命：愛的譜系學在中國，1900-1950》一書中，中國文學與文化研究者李海燕勾勒出二十世紀上半葉中國文化對於情愛的實踐與論述，其中她提到，五四運動拿戀愛作為自由、自主和平等的象徵，但到了二〇年代末至三〇年代，進步人士批評自由戀愛是中產階級才享有的特權，保守人士又認為破壞道德，從根本

<sup>94</sup> 引自秋塵，〈黎錦暉語錄〉，《北洋畫報》（1930年5月20日），版2。



圖 2-5 一九三〇年明月社的東北巡迴演出的其中一張劇照，劇目為兒童歌舞劇《三蝴蝶》。少女舞者身著連身熱褲，披肩底下赤露出手臂，下半身除了平底舞鞋，幾乎是光裸的，實踐了黎錦暉所言之「舞的美和舞的意義」。圖片取材自一九三〇年十月三十日《北洋畫報》。

傷害了家庭宗族的機制。<sup>95</sup>後文中我們將深入討論，在黎錦暉看似以情欲凌駕倫常的不羈觀點背後，其實有婚姻家庭與父權體制的價值觀作為概念的支撐，由這一點來看，或可說黎錦暉是保守的。但是，他絕非針對特定階級或對象宣講「愛」。黎錦暉自認為作品「接近真正平民生活的氛圍」，才能流行於「車伕老媽子」等大眾之間，<sup>96</sup>對於自己的歌曲「大學教授也要哼哼，理髮師也要拉拉」，頗為自豪。<sup>97</sup>

若把黎筆下的「愛」縮減為「戀愛」，實為偏狹。早在一九二二年對幼童宣傳新文化運動與國語教育的《小朋友》週刊首期的發刊詞中，黎問了中國小讀者們一個或許從沒聽過的問題：「小朋友們呀……我愛你們，你們也愛我嗎？」這裡的愛，是出於教育者對學生的熱忱的愛。<sup>98</sup>與此同年，黎錦暉歌曲首次灌

<sup>95</sup> Haiyan Lee. 2007. *Revelation of Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford, California: Stanford University Press.

<sup>96</sup> 黎錦暉，〈引言〉，《明月新歌一二八首》。

<sup>97</sup> 黎錦暉，〈卷頭語〉，《麻雀與小孩》增訂版（上海：中華書局，1934）。

<sup>98</sup> 黎錦暉，〈宣言〉，《小朋友》1期（1922），後收入孫繼南，〈曲折的人生道路〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁23。

成唱片，其女黎明暉演唱兒童歌舞劇《葡萄仙子》、〈可憐的秋香〉與〈寒衣曲〉，父母子女之「愛」在其中屢屢可見。<sup>99</sup>一九二三年，在黎另齣兒童歌舞劇《月明之夜》之末，所有角色同聲唱出「人間遍地愛花開，相親又相愛」、「大家快些來，享受人間的愛」！這裡的愛，擴張超過個人與家庭的愛，甚至超過社會國家，進到全人類之愛了。<sup>100</sup>

在兒童歌舞劇之後，黎錦暉於一九二九年出版的《家庭愛情歌曲》是上海流行歌曲曲譜的先驅之作。黎未曾說明過他把「家庭」與「愛情」併置共論的原因，研究者孫繼南則將之解讀為，黎的「愛」「不僅限於男女之間的愛，而是把『愛』之『情』，擴大到親情、友情、鄉情的更多層面，是廣義的『愛』和『情』」。<sup>101</sup>我想進一步指出，自《家庭愛情歌曲》始，黎雖然保留了兒童歌舞劇中各類型的愛，包括父母之愛、朋友之愛與人類之愛，可是提高了「愛情」的重要性，把「戀愛」當作其餘層次的「愛」的基本步驟。更清楚的說，「家庭」在黎的眼中高於「愛情」，他「愛」的概念是從男女親密關係出發，然後「努力建立小家庭」，<sup>102</sup>再持此心愛群愛國，<sup>103</sup>最後達到天下大同的終極目標。<sup>104</sup>

在黎的理想狀態中，家庭是愛情的延伸，而戀愛是家庭的前哨站。他突顯靈肉欲望在愛情中的比重，包括對身體的戀慕、對美貌的渴求，都成為「齊家、治國、平天下」的構成要素。有意思的是，他刻意模糊情人與配偶的界線，因此乍看之下，戀愛與做愛似乎不一定是在婚姻內，這就讓那些性事情節和身體描述的豪放程度——比如描寫多次野外激情的〈長記得〉，或以「我給你靈魂和血肉，我順你需求和享受」作為告白的〈因為你太美〉——常常讓人吃驚。可是說穿了，他筆下的戀愛是有清楚導向的，婚姻才是終極目標。

概括論之，黎錦暉的眾多歌曲中，「愛」的進展有一個「標準公式」：邂逅、一見鍾情、戀愛、進入婚姻、成立小家庭。比如〈英雄夫婿〉就是以公園裡的邂逅與一見鍾情，開始一段感情，最後以圓滿婚姻收尾；〈第一美少年〉

<sup>99</sup> 比如《葡》插曲唱道，「我的爸爸，他很愛我」，「我的媽媽，她很愛我」，〈可憐的秋香〉則問「秋香，有誰愛你呢？」。見孫繼南，〈曲折的人生道路〉，頁 21；〈青青的茂葉〉，《好朋友來了：黎錦暉兒童歌曲精選》（黎明康、黎澤榮選編，上海：少年兒童出版社，2007），頁 26 至 27；〈可憐的秋香〉，《好朋友來了：黎錦暉兒童歌曲精選》，頁 56 至 57。

<sup>100</sup> 見孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁 141，原文出於黎錦暉，〈本劇的旨趣〉，《月明之夜》（上海：中華書局，1926）。

<sup>101</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁 174。

<sup>102</sup> 語出〈小小家庭〉。這首歌是黎錦暉極少數選（外國）曲填詞的作品，1933年由義大利裔的美國流行歌曲作家 Harry Warren 作曲，猶太美籍詞家 Al Dubin 填詞，樂譜由紐約出版商 M. Witmark & Son 發行，同年由集演唱、詞曲創作多項才藝於一身的演員 Eddie Cantor，在喜劇歌劇片 *Roman Scandals* 中首唱，原曲曲名為「Build A Little Home」。黎錦暉是把原曲歌詞意譯為中文，比如與「With an optimistic feeling, We can build a little home」對應的歌詞是「兩個人同一顆圓心，努力建立小家庭」。小家庭的觀念在當時黎的許多歌曲都可見到，如〈市上山歌〉、〈劍鋒之下〉等不少歌曲的題旨都與核心家庭無直接關聯，卻已可辨識出，歌曲主人公身處中產階級的父母子女家庭。「Build A Little Home」的歌曲資料由陳峙維提供。

<sup>103</sup> 比如〈快樂家庭〉、〈偉大的愛〉、〈水東留〉、〈春光好〉等。

<sup>104</sup> 比如〈壯年遠志〉、〈相愛相親〉、〈勇士凱歌〉等。

也是以邂逅起首，女子繼而追求男子，一年後終成眷侶。值得注意的是，這樣的故事，唯獨在女性可自由出入公共場所的年代才可能發生，而公共場所除了提供未婚男女相遇的機會，也是婚前婚後約會的地點。上述公式貫穿他的流行音樂創作，每首歌的故事或從公式的不同起點出發，或有不同角度、情節與場景的變換，任何一個階段也都可能出現魚水之歡，但歌曲目的都在展示人性對情欲的饑渴，與愛情對人生的重要性。

我們不應忽視的是，這些數量繁多的流行歌曲不僅可供聽眾欣賞、想像與自我投射，也與以往的兒童作品一樣具教育功能。在重複播唱的過程中，聽眾浸淫在黎錦暉的流行歌曲裡，不光吸收了音樂，也吸收了以「愛」為訴求的歌詞。我以為，黎的作品賣座的原因之一，是正投合對自由戀愛趨之若鶩的聽眾所好。一方面，他提供曲調字詞表達情思愁緒，也推介對情人的各式親密稱呼。<sup>105</sup>另一方面，這些歌曲如教學範本般，指點戀愛生手，更提供戀愛的語言與心情，幫助聽眾領略愛情滋味。可以說，黎錦暉讓「愛」這個主題與字眼不再只出現在外國電影裡面，而是成為朗朗上口的本國產品，他以人人能聞能懂的歌曲，大方地建構出一個可供想像、欲望、言說、操演的文字空間，為一腳踏進摩登戀愛方式的聽眾們，預先演練了愛的各種情境。黎錦暉通俗直白的文字，讓這個原本陌生的概念變得可親可用，甚至成了現代生活裡的必需品了。

黎錦暉對於「美」的癡迷，與對「愛」的崇敬一樣，都可上溯至二〇年代初，他創作兒童歌舞劇曲之始。這些作品的創作目的之一，是要訓練兒童「美的語言、動作與姿態」，<sup>106</sup>作品裡的歌詞內容與肢體表達，多受到應用科學法則、促進種族發展的優生學影響。<sup>107</sup>比如非常受到歡迎的《三蝴蝶》（創作於一九二四年，發表於一九二六年，圖 2-5），就是在傳達以外表之美決定能力與德行的信念。《三蝴蝶》劇本的說明裡，黎直言不諱的教導兒童，美貌就等於道德與智力的指標，因此，對美貌之人的崇敬是值得鼓勵的。<sup>108</sup>那麼，美貌之人實際的身體表現，又該是如何？最佳的示範者莫過於黎錦暉的女兒、明月社的台柱黎明暉了。在兒童歌舞劇《葡萄仙子》的首演中，年齡尚幼的她舞衣極短，穿的是「高及股部」的「長統白紗襪」。<sup>109</sup>幾年後在曲目豐富的中華歌舞大會首場中，評論者描述她「身體少弱，筋肉欠豐」，就是因其服裝「現胸露臂」，才能讓台下觀眾一目瞭然。<sup>110</sup>黎錦暉的身體審美觀，正是在表演者的

<sup>105</sup> 單舉〈紅燒丈夫〉為例，就有心肝、寶貝、達達（darling 的暱稱）、親親等親暱稱謂。

<sup>106</sup> 黎錦暉，〈卷頭語〉，《麻雀與小孩》。

<sup>107</sup> 自清末起，中國歷經一連串國際軍事的挫敗，在主權、利權、文化上屢蒙恥辱，許多知識份子開始自我批判民族衰弱的病因，其中如翻譯賀胥黎（T. H. Huxley）立基於社會達爾文主義的《天演論》的嚴復，提出「群學」的梁啟超，後者之說引發了一股學會風潮，欲藉科學和群體之力，來振興民族，達成社會改革。清末民初優生學概念的萌發與實踐，可見鐘月岑〈科學、生物政治與社會網脈：近代中國優生學與比較研究取徑之反省〉，《古今論衡》22期（2011年樂），頁62-96。

<sup>108</sup> 黎錦暉，〈三蝴蝶 卷頭語〉，《黎錦暉兒童歌舞劇選》（北京：人民音樂出版社，1983），頁13至14。

<sup>109</sup> 吉誠，〈葡萄仙子之今昔觀〉，《申報》（1927年7月9日），版16。

<sup>110</sup> 金華亭，〈參觀歌舞大會記（一）〉，《申報》（1927年7月3日），版17。

赤手腳、身體的自由伸展與擺動中，體現出「舞的美和舞的意義」。

到了流行歌曲時期，黎對性與身體的展示，是以公開親密行為，加上對身體部位的白描，達到去神秘化的效果。面對外界對他有傷風化的批評，他依然理直氣壯地選擇強調表演者與歌曲主人公的身體展露，一如他相信戀愛之於道德的堂而皇之。舉例而言，〈一身都是愛〉以愛情引發的感官享樂為主題，歌詞中的女主角既是柔媚少女，也是讓人「心誠意敬」的女神。對比曲末誇張激動、配上旋律往上跳進到高音（或是高潮？）時高唱（或是高喊？）的「我的天！我的上帝！」，通篇歌詞沉浸在可聽見、可觸摸、有欲望的女體的細膩刻劃裡。這些描述女體的辭彙（如秋波、香腮、腰肢），與激情時的絮語（「這是你的香喘，神的香喘，愛的香喘，香喘微微！」），很容易成為衛道人士的標靶，讓人忽略了黎欲放大女性聲音的大膽企圖。正如〈一身都是愛〉呈現的，黎錦暉流行歌曲中的女性不只是被欲望的美麗尤物，且是能主動表現欲望，具備內外美，<sup>111</sup>能談黎所謂「合理順情的戀愛」，也有著「合理順情」的需求與反應的女性。

## （二）美少女歌舞戰士

「愛」與「美」的功能不僅如此，黎錦暉且將之無限上綱，當作一切事物的解藥與答案，更是重建時代精神的不二法門。我以為，黎的流行音樂作品中，將「愛」與「美」兩者巧妙融和，以回應時局的，正是以救國為主題、以女性為主角的歌曲，可分作「美女救國」與「戀愛救國」兩類。

黎錦暉不是沒有寫作一般的愛國歌曲，除了以戰爭為主題的流行歌曲之外，黎錦暉在報紙上不時發表愛國歌曲的創作，比如〈愛國進行曲〉等，<sup>112</sup>可是「女性戀愛救國」一類的歌曲，在當時想必相當受矚目，因為作家張天翼在一九三六年發表的小說《洋涇濱奇俠》，就曾對此大作文章。《洋涇濱奇俠》裡，花枝招展的歌舞女團長主演了一齣「愛國歌劇」《救國女俠》，舞台兩側張貼的字條寫著「唯有歌舞可以抗 XX（日本）」、「愛國歌舞可以雪國恥」。<sup>113</sup>這篇小說諷刺了歌舞與愛國心之間的不相稱，且嘲弄歌舞團的市儈媚俗，讓高歌抗戰的舞與歌顯得滑稽可笑。即便如此，黎錦暉寫出的為救國而戀愛、為戀愛而救國、或者美女從容赴沙場的流行歌曲，其實建構出他獨有的一種剛柔並濟、兼顧愛情與天下太平的理想女性形象。

<sup>111</sup> 黎錦暉對於外貌美與內在美的同等重視，與張競生不謀而合。張在《美的人生觀》裡曾這樣寫道：「因其人容貌美而愛之，已足以令人風魔。若能愛其『心地之美』則更令人顛倒無似了。美是情愛的根源，因美後發生情愛，因美而能繼續與增高其情愛。」引自張競生，《美的人生觀》（北京：北京大學，1924），後收入張培忠編，《美的人生觀：張競生美學文選》（北京：三聯書店，2009），頁 109。當年張競生出版《美的人生觀》一書後，引發熱烈迴響，次年同樣由北京大學出版部發行了《美的社會組織法》，再次造成正反意見的激辯。近來張培忠將兩書合併，以前者為書名出版。

<sup>112</sup> 〈愛國進行曲〉（《申報》1932年10月10日，版23）等等。1932年，上海文明書局出版了一本黎錦暉《愛國歌曲》，富節奏感、能激起同仇敵愾情緒的性質，與以抗戰為主題的流行音樂大不相同。《愛國歌曲》資料請見孫繼南，〈資料一：年譜及譜後〉，頁 252-54。

<sup>113</sup> 張天翼，《張天翼文集》第 6 卷（上海：上海文藝出版社，1988）。

女英雄形象的建構，讓黎錦暉其他歌曲裡難以解決的女性性別角色矛盾——實現自我或成全男性？柔順或豪氣？——有了整合協調的機會。與一般愛國歌曲相較，黎的這類歌曲並非以白描手法煽動情緒，而是以帶豔色氣息的類武俠人物，為身處政經混亂、戰事不斷生活的聽眾，提供補償式、速食式的安全感。例如，〈戰地之花〉與〈火線西施〉的主角皆有美色、又有膽識，竟在戰場上偷空起舞，〈紅顏軍士〉則是「楊柳腰，佩寶刀，香肩上，負鋼槍……玉肌火藥兩芬芳」，不忘勾勒女體外，也以冷硬刀械，反襯出女體嬌柔。在黎錦暉以男性為救國主角的流行歌曲如〈勇士凱歌〉、〈民族之光〉中，他著重面對戰爭的生離死別時的勇氣與傷怯；<sup>114</sup>反觀「美女救國」歌曲，女性形象一反男性從軍者凡夫俗子的面貌，比男性更率性無畏，理想化到彷彿美少女戰士了。

另一方面，「戀愛救國」一類歌曲中，包括〈我怎麼捨得你〉、〈新毛毛雨〉、〈嫁給勇士吧〉等的女主角，雖然不如「救國美女」美豔而善戰，卻是以戀愛做為軍心的振奮劑，為國奉獻生活與愛情。這幾首歌曲有不同音樂風格，歌詞卻大同小異，不是守候從軍者回家，就是藉愛國之名獻身。以女性為發聲者的作法，不啻一種獻上愛情與愛人為愛國祭品的信仰表白。比如〈嫁給勇士吧〉，清楚寫出了勇敢軍士形象對女性的吸引，當看見膽大耿直的男子，女敘述者激動宣告：「我為民族而出嫁、為國家而出嫁，嫁給你吧！」或許，以教育者自居的黎，期望以這類歌曲作範本，勉勵的不單是女性聽眾，也為男性聽眾提供了既可救國、又能獲愛人的誘因吧。

脈絡上，這類以救國與戀愛為主旨的歌曲，多少呼應了二〇年代末至三〇年代的通俗文學中的「革命加戀愛」浪潮。持此寫法的男性作家典型「革命加戀愛」的故事情節，通常是藉革命實現不可能的浪漫愛情，而黎錦暉與他們一樣，運用「革命加戀愛」公式來強化個人與集體、公與私、性與政治之間的衝突，也與他們一起落入以女體作為拜物對象的傾向了。<sup>115</sup>我們可以一九三三年問世的〈說愛就愛〉，來觀察黎如何應用「革命加戀愛」公式來鋪寫歌詞。

從歌詞上看，〈說愛就愛〉是一首以男女對話組成的戀愛／愛國故事。對男方毫無興致的女方，先後提出毛皮大衣、鑽戒、汽車等物質要求，整場歌曲聽下來，只是個癡情闊少遇上拜金女的壞橋段。奇特之處在於，原本女子一心追求享樂，唱到一半突然硬生生的轉了彎，關懷起國勢來了：

（女）然而承你這們愛我 我的心還難於捉摸  
你的青春等閒度過 勸你愛我不如愛國  
（男）你能叫我一聲愛郎 我的家產捐助軍餉  
我的軍裝馬上套上 即時即刻就往戰場

<sup>114</sup> 王麗慧，〈現代流行歌曲〉，《從唐宋詞到當代流行歌曲》，復旦大學中國文學系博士論文，2007，頁123-24。

<sup>115</sup> Jianmei Liu. 2003. *Revolution Plus Love: Literary History, Women's Bodies, and Thematic Retention in Twentieth-Century Chinese Fiction*. Honolulu: University of Hawaii Press.

雖然說，女主人公成功影響了迷戀她的男子甘願報效國家，該是樁好事，我們仍不禁想問，此舉是把愛人奉獻沙場，還是在甩掉麻煩？接下來的對話，讓人驚覺這名女性為革命而戀愛的決心，竟不輸這名癡情男子。

（男）戰死戰死！死在黃沙！

（女）要是你報了國家，我的終身永不再嫁！

從情場說到戰場，又把戰場變作情場，女子由金錢至上乍然轉向，是否只是虛與委蛇，而救國不過是套堂皇託辭？這樣突兀的轉折，是黎錦暉套用「革命加戀愛」公式的結果，可是卻暴露了黎錦暉在情節鋪陳上的孱弱功力。我們也因此察覺，他筆下的愛情、愛國與愛（戀）物不只可混為一談，亦可相互替代。從他不時在報紙上發表愛國歌曲、也曾出版過《愛國歌曲》曲譜的行為來看，國家興亡對於新文化運動出身的黎錦暉，是相當重要的關切。不管是「美女救國」或「戀愛救國」，都是黎錦暉灌輸聽眾一種結合了愛國理念和兼具美色與膽識的理想女性形象的混合物。但是話說回來，〈說愛就愛〉揭露了黎錦暉畢竟無意取徑革命文學，「愛國」是他為歌曲人物增添具時代感的優良品格之手段，他刻劃愛國與戀物的目的，仍然是為了放大女性的聲音，並且凸顯戀愛的重要性。

### （三）禮教的背離，或迴返？

從舞台上的身體表現、文詞內容來看，黎錦暉的流行歌曲對道德採取自由心證姿態，高舉情欲與女性美，他在把女體去神祕化的同時，又重新賦予對女性的崇敬。黎不無天真的宣揚，個人戀愛足以擴及國家民族的大愛，且把人倫常規情感化、肉欲化，象徵秩序享樂化，難免讓他被視作異端邪說。

黎錦暉的音樂究竟受到多少反對異議？他的歌曲越流行，受到的禁制相對越多，抨擊主力由一九二〇年代的學院派音樂家與知識份子，到一九三〇年代升至國家話語層次之上。自一九二九年起，教育部訓令各省市教育廳局禁唱〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉等歌曲，學校也不可採用這類歌曲為教材，<sup>116</sup>直到一九四七年上海市政府接到的行政院訓令中，〈毛毛雨〉等許多十餘年前灌錄的黎錦暉作品，仍舊受到查禁。<sup>117</sup>一篇相當具代表性的文章〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，是由江西省推行音樂教育委員會（簡稱「音教會」）的主事者程懋筠，因應國民政府的新生活運動而寫。程懋筠冠冕堂皇地祭出人民福祉與國家前途，分別以為「國民品性之陶冶」、為「愛護兒童」、為「提高人民之欣賞程度」與為「謀國家文化之向上」等四大理由，查禁黎錦暉音樂。雖說公權力宣戰的力道遠強於菁英分子的非難，可是時任音教會主任委員的程懋筠，

<sup>116</sup> 《南京文化誌》，頁 1106；引自孫繼南〈年譜與譜後〉，頁 252。

<sup>117</sup> 黎錦暉的作品包括〈毛毛雨〉、〈新毛毛雨〉、〈求愛秘訣〉、〈舞伴之歌〉、〈說愛就愛〉等歌曲，都在禁歌之類。葛濤，〈「愛國」與「黨義」之間——政治操弄下的唱片〉，《唱片與近代上海社會生活》，頁 207-10。

背景其實與許多知識份子相似，在出國取經後，希冀以知識與文化教化社會，以歐化的進化道路扭轉國運，與二、三〇年代多數學院派音樂家同樣有著以西洋音樂拯救中國音樂的願景。<sup>118</sup>顯然，這些傳唱長達二十年的歌曲，果真如程懋筠在一九三四年所言，「前後通令禁止，終無實效」，<sup>119</sup>非常受到歡迎。

〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉可以說是集過往對黎錦暉批判觀點的大成。扼要的說，各種批黎論調幾乎都拿「淫」一言以蔽之，最主要的論點，第一是關於性道德，比如把〈毛毛雨〉的歌詞「哎唷唷」譏責為「行性交時的呼聲」，<sup>120</sup>或者諷刺黎錦暉歌舞劇演出「香豔肉感」，是資本階級的色情麻醉劑。<sup>121</sup>第二是怪罪黎樂的商業性質，論者或稱他以「誨淫」的「怪樂」騙飯吃，<sup>122</sup>或稱他是投機取巧的惡劣市儈，「販賣下流的音樂以毒害中國大眾」。<sup>123</sup>第三，指出黎的作品「充滿小調精神」，<sup>124</sup>而再淫不過，這一點也是程懋筠立論的核心。在程懋筠眼中，黎錦暉的創作格調有如「商販娼妓間調情」，不管是兒童歌舞或流行歌曲，都是曲調墮落，歌詞浮華，音樂品格卑劣委瑣，「聞之者心最神搖，僅陷於低級之享樂」。黎錦暉的旋律創作手法之所以被視為「淫」的緣由，將在下一節中分析，此處我們要先問，前文討論黎錦暉以性愛場景、以女性獻身，表現他對愛與美的推崇，不可謂不大膽，可是這樣的大膽是否真的格調「低級」，純為「享樂」之作？在黎錦暉離經叛道的言論底下，我卻以為，他其實並未企圖背反傳統而行。

表面上看來，黎錦暉與留洋的「性學博士」張競生的「美的人生觀」，以啟蒙話語的現代觀念來反封建，有不少相似處。然而，這兩位當代爭議人物實際上不但未顛覆、反而都鞏固了背後的父權結構。當黎錦暉以歌曲疾呼自由戀愛、身體解放、性解放時，書寫策略不脫男性中心的價值觀。黎稱揚女體與情愛之美，並非為了鼓勵縱情肉欲，因為在他而言，「愛情」與「家庭」是一體兩面，是以他描摹的浪漫場景泰半牽涉或隱射婚姻狀態。說穿了，在他筆下，

<sup>118</sup> 程懋筠，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，頁 223。程懋筠畢業於江西師範大學，後留學日本，主修聲樂、兼習作曲，1926 年返鄉，歷任南京中央大學藝術專修科首任科主任兼聲樂副教授、浙江省立湘湖師範學校音樂科主任、江西國立中正大學音樂教授、上海國立幼師和上海美術專科學校音樂系聲樂教授、江蘇大學音樂系系主任等職。最為人所知之事有二，一是創作了國民黨黨歌〈黃埔訓辭〉（後來成為中華民國國歌），二是在 1933 年創辦了隸屬於國民政府的江西省推行音樂教育委員會，宗旨為「除害」、「革故」與「創新」，可說是音樂道德的糾察隊，以音樂教育作為手段，積極宣導推廣新生活運動。見孟西安，〈紀念音樂家程懋筠逝世 50 周年〉，《西安人民網》（2007 年 6 月 21 日），資料來源

<http://culture.people.com.cn/BIG5/22219/5897460.html>；孫繼南，〈中國近現代（1840-2000）音樂教育史紀年（增訂本）〉，（山東：山東教育出版社，2006），頁 82；繆天瑞，〈紀念程懋筠先生〉，《中央音樂學報》（2006:3），頁 45。

<sup>119</sup> 程懋筠，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，頁 223。

<sup>120</sup> 黎君亮，〈關於淫樂〉，《開明》1 卷 4 號（1929 年 1 月 10 日）；繆天瑞，〈關於淫樂〉1 卷 12 號「音樂專號」（1929 年 6 月 10 日）；白威，〈看完「書關於淫樂後」後〉1 卷 12 號「音樂專號」（1929 年 6 月 10 日）。

<sup>121</sup> 聶耳，〈中國歌舞短論〉，頁 48。

<sup>122</sup> 耐寒，〈來替昌平與黎君亮做個調人〉，《開明》1 卷 12 號「音樂專號」，頁 697

<sup>123</sup> 賀綠汀，〈中國音樂界現狀及我們對於音樂藝術所應有的認識〉。

<sup>124</sup> 昌平，〈書「關於淫樂」後〉，頁 448。

巾幗可以不讓鬚眉，發乎情也不必然要止乎禮，可是兩性婚姻仍是情欲的最終依歸，女性終究必須服於男性之下。也就是說，表面上的衝撞禮教，和黎歌曲中聲響上的新穎創意相互呼應，並且共同掩蓋了他文詞裡傳統價值觀的根深蒂固，與他習慣性採用的傳統音樂技法。

我們可就黎錦暉對女性的描述，觀察出他不只在音樂上「反對全盤歐化」，<sup>125</sup>在審美標準上更是懷舊復古。他筆下女子的「摩登」之處，包括受過教育、有愛國心，以及在愛與性方面敢於索求，然而在外貌上，這些女主角千篇一律有銷魂醉人的形象，多有如〈走近前來〉一曲提到的嫩香腮、小蠻腰、暖香唇、眼波柔等，一種近似於閨閣詞賦或豔情小說的風格用語。黎錦暉喜將具備這類外貌的女子，放置在有如傳統才子佳人結合的喜劇情節中，她們僵化的性別特質與體態因之成了美滿戀情與幸福婚姻成就的條件，同時，也讓他歌曲中的女主角成為創作者與接收者的意淫對象了。

按此角度，這些以女性擔任演唱者、也以女性為主角的歌曲，其實模塑出了一種貌美大膽、卻拘守男尊女卑觀念的偽「新女性」。對照黎錦暉在歌曲外的現實生活，他時常借用女兒黎明暉、明月社女團員、或捏造的女性名字，為創作者筆名，發表新歌，似乎同時提高了曲譜銷售量與團員知名度。<sup>126</sup>可是進一步思量，她們用自己的聲音與名字，唱的卻是男性創作者的歌曲，演繹的是回應男性需求與品味的刻板性別角色。那麼假借女性姓名為作者名之舉，是否是為了營造出歌曲自寫自唱、富有自傳意味的「真實性」，讓這種「（偽）新女性」在大眾前現身（聲）說法？

無論如何，這都讓我們不禁好奇，黎曲中的「新女性」原型，所由何來？黎錦暉以音樂散佈的女性形象外新而內舊，其實透露的是他同樣外新內舊的學識背景。前文曾指出，黎錦暉的學養歷程與北京大學音樂研究所深有關連，他也在回憶錄裡清楚陳明他對新文化運動的熱忱，音樂僅僅是貢獻一己之力的工具，為要輔助國語文的普及。可是我們從他所寫的歌詞文字中，嗅到一股濃烈的「才」「色」相慕、詞俗情艷的氣味，而非五四文學革命「以舶來的現代之道，取代本土傳統之道」的企圖。<sup>127</sup>很顯然，黎錦暉受通俗文學的影響極深，儘管他自己不大願意承認這一點。他提過，少年時對《西廂記》、《紅樓夢》、《聊齋》等通俗文學，僅僅抱持不求甚解的態度，後來也從未「為那些舊東西所陶醉」，<sup>128</sup>可是細查他歌詞裡的故事與人物原型，愛情兼具商品內容與新興信仰的概念，或審美價值觀的原型，都與明末清初的才子佳人小說傳統糾結難分。

分析黎錦暉的歌詞內容，他慣用淺顯的文字，組構成一個個駢體言情故事，他也剽襲舊式章回體小說中，人物角色類型化——一般而言，女主角貌美如花，男主角文武雙全——的手法。他藉由大眾歌曲，大書傳統婚姻與自由戀愛的衝

<sup>125</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 90。

<sup>126</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁 192-93。

<sup>127</sup> 張中良，〈新與舊〉，《五四文學——新與舊》（台北：秀威出版社，2010），頁 25。

<sup>128</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 217。

突，頌讚為愛犧牲、因愛成聖，與非美不愛、唯美不從的心志，他的觀點看似豪放大膽，但這些敘事的終局，實際上大多侷限在夫妻人倫的關係中。換句話說，他大量借用通俗故事的敘事模式，與其說是在鼓吹自由戀愛，毋寧說是在營造出一種能夠談情說愛的夫妻關係，目的不是顛覆、卻是鞏固家庭倫理。

順此思路，重審先前歸納的黎曲「標準公式」，一見傾心、戀愛、婚姻，以及他所設定的基本人物形象，我們才愕然發覺，這些皆非黎的個人獨創。研究者已論，男女一見鍾情，才子及第團員，男女雙方年輕、美且才，男女接觸以詩詞唱和為媒介，都是明末清初才子佳人小說常見的情節結構。<sup>129</sup>再說，黎渴望以「愛」作為亂世的救命仙丹，他筆下的愛情不僅是要完成「齊家」，更是能夠達成「平天下」的目的。這種以才美遇合、共譜佳話的理想結局，彰顯夫妻人倫綱常，以隱喻政治理想的實現，文化秩序失序的寄託，其實複製了才子佳人小說的重要主題與寓意。<sup>130</sup>

這樣一來，我們如何還能把黎錦暉以談著〈摩登戀愛〉（一九三三）、有著酥乳香臀的〈中華小姐〉（一九三三），與會開飛機的文學藝術天才（〈徵求女友〉，一九三六）為主角的歌曲，輕率的貼上「反傳統」的標籤？黎錦暉的歌詞並不只是淫與非淫的論辯對象，更是一個摩登與傳統駁雜角力的場域。他的文字以放浪形骸的性／愛耽溺，演繹出穿著洋裝卻裹小腳，一種呈現起跑姿態、實則頻頻回首的審美品味，其中隱含的，是他面對文化現狀的高度不安。在新舊話語與思想體系的並置中，他的流行音樂欲以「通『俗』」本質，革新大眾思想，可是「革新」與「通俗」之間的矛盾，他卻無能處理。權宜之計，是以傳統所無者，特別是驚世駭俗的女性身體與性愛描述，包裝出傳統的對立面，也就是所謂的「現代」，可是暗潮洶湧底下橫流的，是傳統性的回返與眷戀。不僅歌詞，他膠著於中國音樂概念與元素的音樂聲響，亦呈如此樣貌。

#### （四）意淫情蕩中國調

前文曾提到，黎錦暉尚未成為音樂創作者之前，就已著手考慮平民主義與音樂結合的可能性。從他為明月社寫作的兒童歌舞劇或流行歌曲來看，黎把「多數百姓」、「平民」、「大眾」當作寫作的對象，藉著音樂，把愛、啟蒙理想、文化商品之間複雜又合一的關係，放入好聽易唱的歌曲，四處宣揚他對這些詞語的見解與信念。

黎錦暉投身創作之初作的兒童歌舞劇《月明之夜》（一九二三），劇旨為「當神仙不如作人好」，<sup>131</sup>傳達了曲高和寡的音樂、生活、思想或文化，皆比不上平民生活趣味的想法。《月明之夜》的歌曲與表演動作都不複雜，幼童可

<sup>129</sup> 林辰，《明末清初小說述錄》（瀋陽：春風文藝出版社，1988），頁60。轉引自李志宏，〈緒論〉，《明末清初才子佳人小說敘事研究》（台北：大安出版社，2008），頁74。

<sup>130</sup> 李志宏，〈寓言：才子佳人小說敘事建構的主題寓意〉，《明末清初才子佳人小說敘事研究》，頁506-30。

<sup>131</sup> 孫繼南，〈我和明月社（上）〉，頁107。

欣賞，也可以參與演出。類似此劇的內容和表現手法，在他日後創作中比比皆是，「平民」既是作為作品歌詠的對象，也是作品接受的觀眾。直到他晚期的流行歌曲，如一九三五年的〈花生米〉，他仍不忘對庶民大眾致上敬意：

……

你普遍了大地，產生容易，窮人吃得起，價格相宜。  
春和夏，秋涼冬寒，隨時有，想買就快買啊，真自由……  
花生米，有勞了你，花生米，多謝了你。  
我願人人把你嚐，身體康強。我願個個都愛吃，無老無壯。  
作工後，談談講講，買些來，隨意嚐嚐，多麼樂意，又很闊氣。  
消煩解悶的好東西，花生米，甜甜蜜蜜，茶餘酒後有時也需要你。  
你散布在民間，沙地最宜，落花而結果，出世希奇。  
富油脂，又肥又膩，贈親友，這樣多相宜啊，都歡迎。  
糖製成塊成餅，磨粉榨油都可以，民生是依。  
大家不會看輕你，輕本重利……  
花生米，真可人意，真可人意，哪個不愛你。<sup>132</sup>

〈花生米〉節奏活潑，以五聲音階寫成的曲調運用排比和反覆手法，簡單不失流暢，黎錦暉以小小的花生米為詠嘆對象，尋常食物被賦予了極大的美譽，「民間」、「民生」的喜好需求被大書特書，原本不起眼的庸俗事物被仔細描述、大加吹捧，雖然放在歌詞裡顯得累贅冗長，但可看出他對常民大眾的深深偏愛。

黎錦暉的歌曲，就是為了這些「國人中之百分之九十九還在愛聽而且愛唱〈十八摸〉和〈打牙牌〉這一類的歌曲」而創作的。他因而宣稱，必須先貼進這些絕大多數人口的喜好創作音樂，才有提升他們的品味的可能。<sup>133</sup>黎貫徹始終地選擇中國大眾熟習的音樂素材，比如〈桃花江〉有民間說唱音樂的行腔特點，〈落花流水〉隱然有京劇反二簧慢板的唱腔，〈賣花詞〉源於湖南花鼓戲中的雙川調，<sup>134</sup>並且積極「反對全盤歐化」，「中國音樂應以民族音樂為重點」，<sup>135</sup>好讓常民俗眾聽得親切熟悉。對於受過西洋音樂訓練的嚴肅音樂家來說，黎錦暉最嚴重、也最不可饒恕的原罪，就在於他大量使用中國曲調、傳統風格，使其作品「充滿小調精神」，這也正是黎樂與「淫」脫不了干係的主因。<sup>136</sup>這樣的邏輯，如今看來或許奇怪，但在想藉師法西樂迎頭趕上「現代」的上世紀初中國音樂界裡，並不難理解。由幾篇具代表性的評論文章，比如〈音樂享樂

<sup>132</sup> 黎錦暉，〈花生米〉，沈上達編，《世界名歌一千曲》（上海：新聲出版公司，1935）；後收入《黎錦暉流行歌曲集（上）》，頁151-52。

<sup>133</sup> 黎錦暉，〈編者的幾句話〉，鄧湘壽、黎錦平編，《明月之歌》（上海：同聲書局，1930），頁158。

<sup>134</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁167、170、177。

<sup>135</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁90。

<sup>136</sup> 昌平，〈書「關於淫樂」後〉，頁448。

與經濟制度〉、〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉、〈怎樣纔能澈（應為徹）底取締黎錦暉一流的劇曲〉、〈關於淫樂〉中的說法，我們可以得到，黎錦暉創作的中國元素，與「淫」之間被畫上了不容質疑的等式。與黎同時期的音樂家堅持，相對於「正當」的西洋和聲音樂，中式小調俗曲不合和聲理論，「淺陋」、「意淫情蕩」、「音乖詞穢」，「通俗」、「原始」、「廉價」、「劣質」、「柔弱不振」等，全是中國音樂的同義詞。總而論之，這種假冒大眾之名的的大眾音樂，品格卑劣，是為「淫樂」。<sup>137</sup>前文提過的程懋筠就擔心，聽眾一旦聽多了這些「柔靡淫艷」的「小曲風味」音調，將會「耳濡目染，遂如入鮑魚之肆，久而不聞其臭」。此「淫」之「臭」到底所由何來？

上世紀二、三〇年代的音樂界中，聲譽最高的音樂家蕭友梅多次表達對中國音樂落後的耿耿於懷。蕭友梅認為，中國音樂存在許多根本問題，包括教育系統的缺失、記譜方式的不完全、樂器的簡陋、音階調式的混亂等等。<sup>138</sup>蕭甚至堅信，西洋音樂「本來不能叫它做西洋音樂，因為將來中國音樂進步的時候還是和這音樂一樣，因為音樂是沒有什麼國界的。」<sup>139</sup>言下之意，是把西洋音樂當作準則，而中國音樂是尚未進化、需要迎頭趕上西洋音樂的。蕭友梅幾乎要脫口而出的是，「中國音樂」在沒能趕上西洋音樂之前，就不夠格作為「音樂」。

這樣的見解有一定的權威與代表性。當時海外歸國的音樂家回國之後，教授的音樂演奏、音樂史與各種音樂理論課程，都以西洋音樂為主。包括蕭友梅、程懋筠，或黃自、趙元任在內，這些受過作曲訓練者創作的音樂都可以清楚看見西洋音樂理論的刻痕。此風之下，音樂學習者與評論者多少帶有對中國音樂的成見。他們大筆一揮，畫出一條分水嶺，一邊是新潮、高尚、理論繁複的，另一邊自然是相對退化、貧乏、等著被汰換更新的。對他們而言，音樂理念的不相同，不只是品味低下或音樂知識誤謬，更等同於音樂品格與音樂道德上有瑕疵。而由衛道人士們戒慎恐懼的論調看來，這種瑕疵從黎錦暉之流的流行音樂創作者的內在蔓延到音樂寫作，更如瘟疫般，是會危及人群的傳染病。

在上述以西學為尊的氛圍下，批評者說黎錦暉為浸淫於〈十八摸〉和〈打牙牌〉這類受眾創作是為媚俗，黎也確有想要討好、乃至嘗試偽裝成嚴肅音樂創作者的一份子的企圖。雖然他的音樂概念與西洋音樂家南轅北轍，但從他出版的歌曲曲譜中的記譜元素、音樂術語、版面配置來看，說他想靠攏西洋音樂

<sup>137</sup> 昌平，〈音樂享樂與經濟制度〉，頁 167-71；程懋筠，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，頁 223；繆天瑞，〈關於淫樂〉，頁 673-76。

<sup>138</sup> 蕭友梅，〈中西音樂的比較研究〉，《音樂雜誌》1 卷 8 號（1920 年 10 月 31 日），頁 1-8。這篇文章是蕭友梅於北京大學音樂研究會刊物上發表的，幾年後他在上海音樂學院（時稱音專）刊物上發表的另一篇文章〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉，雖寫得簡短粗略，基本上仍是類似見解。請見蕭友梅，《新樂潮》3 期（1934 年 7 月 15 日），頁 21-24。

<sup>139</sup> 蕭友梅，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，《音樂雜誌》1 卷 3 號（1920 年 5 月 31 日），頁碼未標。然而，蕭的觀點到了 1938 年卻產生了極大的變化，開始關注傳統音樂的價值，由此亦可窺見樂壇風氣之轉折。不過這已是後話，黎錦暉當時已不再創作流行歌曲了。蕭音樂思想的轉向，見榎本泰子，〈國樂走向何方〉，《樂人之都上海：西洋音樂在近代中國的發軔》（上海：上海音樂出版社，2003），頁 263-66。

路線，或許並不為過。最顯著的一點是，歌曲的歌唱旋律是以五線譜和數字簡譜並置，乍看之下，他的五線譜與「正統」音樂家的歌曲作品，沒有太大差異。他的樂譜記譜方式不只用一般讀者接受度較高的簡譜，也並排著受過音樂教育者才能讀懂的五線譜，且標記著與歐洲古典樂一樣的義大利文音樂術語，包括強弱表情、速度記號、調性與拍號，右上角還有詞曲創作者的德文拼音。黎錦暉仿照嚴肅音樂樂譜的作法，或許想依樣畫葫蘆，以求自我安慰，或者試圖魚目混珠，以杜絕學院派悠悠之口。術語數量不多的黎譜，彷彿古典樂譜的「營養不良版」，我們不禁揣想，此舉究竟是讓他與「正統」作曲家拉近距離，還是意在掩護他「以民族音樂為重點」的渴求呢？

### （五）唱的比說的好聽

綜觀黎錦暉從兒童音樂到流行音樂的創作樂譜，有著越來越向西化傾斜的傾向，但是他緊抓著中國民間音樂不放的態度，卻是一樣的。未曾改變的，還有以音樂回應胡適所提倡的可應用於聽說讀寫的白話文。在黎錦暉出版的首本曲譜集《家庭愛情歌曲》裡，他把一首胡適翻譯的白話詩〈關不住了〉配合聲韻高低譜曲，並添寫更熱情的第二節。<sup>140</sup>往後，他以不同音樂風格，幾度創作了呼籲學習國語的歌曲，如以畫圈圈迂迴表示情意的〈圈兒信〉，有口難言的〈不識字的苦〉，還有假借動物對話，指出共同語言之重要性的〈池塘之歌〉：「喂喂你們說些個什麼呀？可惜我們聽不懂你們的話！」「真是，你們的土話太難聽呀」，「說出國語來就好聽啦！」<sup>141</sup>

黎錦暉從兒童歌曲寫到流行音樂，都不忘讓音樂有「『說著』和『唱著』一樣的明白」的效果。<sup>142</sup>他相信，如此方可完成他「利用歌曲協助教學『國語』」的初衷。<sup>143</sup>黎為了讓歌曲模仿說話而採取的音樂手法，是把旋律起伏設計成能配合文字聲調的抑揚頓挫，就可造成「腔調有特別意味，又容易唱，高低長短完全和國語化的語調相符」的效果。<sup>144</sup>如此，便能成就一種饒富「趣味」的音樂，<sup>145</sup>隨著依文字音韻寫出的旋律，像說話般容易朗朗上口，也牽引聽者情緒。<sup>146</sup>既然好唱、好聽，黎樂要普及自然不難。我們是否可以說，不只對於兒童與初受教育者，黎活潑生動的歌曲是很好的學習工具，對於不識字、以耳為眼的文盲而言，是否也有莫大的吸引力？

<sup>140</sup> 胡適詞，黎錦暉曲，〈關不住了〉，《家庭愛情歌曲》，後收入《黎錦暉流行歌曲（上）》，頁 66-67。黎錦暉多次以當時國語運動健將的詩作配樂，是一個值得探究的現象，除了展現他以音樂輔助運動的行動之外，或許也可藉此觀察出，黎對自己在白話文運動中的地位所抱持的態度。除了曾把胡適的新詩譜成曲，黎也曾選用數首趙元任的作品寫成歌曲，比如〈賣布謠〉、〈勞動歌〉，收錄在黎錦暉編、1934 年大眾書局出版的《大眾音樂課本高級》（一至四冊）。詳見孫繼南〈資料二 音樂作品總目〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁 279-314。

<sup>141</sup> 黎錦暉詞曲，《黎錦暉流行歌曲（下）》，頁 501-3。原譜出於《明月新歌一二八首》。

<sup>142</sup> 黎錦暉，〈序言和凡例〉，《小羊救母》。

<sup>143</sup> 黎錦暉，〈我與明月社（上）〉，頁 101。

<sup>144</sup> 黎錦暉，〈重編宣言〉，《神仙妹妹》（上海：中華書局，1928）。

<sup>145</sup> 黎錦暉，〈重編宣言〉。

<sup>146</sup> 黎錦暉，〈卷頭語〉，《麻雀與小孩》。

如孫繼南分析，這位歌詞從不假手他人的作曲家，從投身歌舞劇曲之初，即深入研究語調和音調結合手法，「著眼於完整歌句的音韻、節奏、格律及語氣的表達」，<sup>147</sup>摸索出一種歌曲創作技巧，名曰「樂化句」，後來的大眾愛情歌曲繼承之。在黎看來，「樂化句」手法能使文學語言與音樂語言妥貼配合，歌詞「接近平常的語調」，<sup>148</sup>旋律「悅耳動聽」、「感染力強」，可「借助裝飾音、滑音和字上行腔等等表現四聲」（平上去入）。<sup>149</sup>於是，胡適提倡的「村嫗婦孺皆可懂」的白話文學理念，<sup>150</sup>反倒是經一介商業音樂家之手，廣泛的傳播開來了。令人玩味的是，胡適鼓吹白話文是為了迎頭趕上「世界有永久價值之文學」。然而，黎以音樂微妙實踐之，方法上是以曲調的揚落時值，符合字詞的聲韻格律，溯其源並不具「世界」性，而是與中國傳統「依字行腔」的規則息息相關。

讓我們用一首在樂句織構上有黎典型手法的歌曲，一窺「樂化句」在流行歌曲中的應用。一九三三年出版的樂譜〈瑪麗若是你願意〉（圖 2-6），其旋律走向讓人想起中式民歌俗曲的音型，曲調依文詞鋪陳、分句與分段，且除了一個短短的半拍之外，曲調全用五聲音階寫成，還有不少滑音——比如「瑪麗」二字各是由兩音組成，唱起來每個字都往下墜，合乎這兩個仄聲字的聲韻，營造出一股昭然可聞的「中國味兒」。

結構上，〈瑪麗若是你願意〉旋律起首的兩個樂句看似一上一下的對句，但接下來的每句卻又和第二句有相同的起頭，使得句與句像連環串，難以切割分段。不只如此，樂句往往與前一個樂句有相同、或近乎相同的旋律片段，發展手法與西洋藝術音樂在對仗中求變化的概念，極為不同。以第一段歌詞為例，第二句的「光耀」與第一句的「你願意」、第二句的「將你籠」與第三句的「光波」等等，是把旋律些微變化；如第四句的「樂章將你」與第五句的「和著樂聲」、第五句的「歌唱」與第一句的「你願」，是節奏相同，音型上下起伏亦同；而所有的「心的」與「愛的」皆是如此，再加上每一次的「瑪麗」，音符是完全相同的。類似的旋律片段宛若鉤子，讓前後句緊緊相繫，前句又帶出後句，這種手法帶來明顯的連貫性，使聽者迅速感到熟悉易聽，輕易達到易記、易唱的效果。另一方面，曲譜是以加上反覆記號的半終止式結束。這就使聽者每每以為歌曲即將完畢，不料非但聽不到終止樂句，反而又回到原點，再次與那些難以分辨的旋律糾纏不清；彼此相像的樂句於是周而復始，永無止盡的效果於是生成。〈瑪麗若是你願意〉呈現出典型的黎錦暉音樂風格，樂化句使得唱猶如說，結構與音型則讓歌曲過耳難忘，距離通俗化、商業化的目的，也就不遠了。

〈瑪麗若是你願意〉的樂譜，正如前文所說，採用了古典音樂的術語與記

<sup>147</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁 147。

<sup>148</sup> 黎錦暉，〈序言和凡例〉，《小羊救母》。

<sup>149</sup> 黎錦暉手稿，〈關於語調和音調問題〉（1959），收入孫繼南，《黎錦暉和黎派音樂》，頁 349-50。

<sup>150</sup> 胡適，〈逼上梁山：文學革命的開始〉，收入胡適編，《五四新文學論戰集彙編（上）》（台北：長歌出版社，1976），頁 65-66。

**瑪麗若是你願意**

中板  
Moderato

明 美女士作  
Text und Musik von Ming Meei

*mf*  
F  $\frac{2}{4}$  0 1 2 | 5 3 | 0 3 0 1 2 | 5 3 | 5 3 5 3 | 1 2 0#2 |

*mp*  
3  
5 3 5 3 | 5 3 | 1 2 5 | 5 3 . | 2 3 6 5 | 2 3 2 1 | 3 . 1 | 5  $\frac{4}{4}$  |

(一) 瑪麗! 若是你願意, 長住在我的愛裏!  
(二) 瑪麗! 若是你願意, 長住在我的愛裏!  
(三) 瑪麗! 若是你願意, 長住在我的愛裏!

6 . 5 | 6 - | 6 3 6 1 | 3 . 2 | 1 1 2 | 5 3 . | 5 3 5 3 | 1 6 1 |

我用我的愛的光 耀, 瑪麗! 將你  
我用我的愛的花 味, 瑪麗! 將你  
我用我的愛的熱 淚, 瑪麗! 將你

*mf*  
5 6 1 2 3 4 | 5 - | 5 0 | i 6 i 6 | 0 6 4 | 6 i 6 | 4 5 #5 |

籠——— 罩———  
薰——— 焙———  
陶——— 醉———

13

圖 2-6 〈瑪麗若是你願意〉的歌譜，出自一九三三年黎錦暉的流行曲集《甜歌一打》，樂句不求工整，旋律也非為了配上西洋的和聲而鋪陳，有著很典型的黎錦暉風格。圖片由上海東華大學國際交流學院講師王麗慧提供。

譜。但若由時人以西樂為尊的審美觀點來看，這不過又是一首不合於古典音樂曲式結構的「淫樂」。綜上所論，黎錦暉的歌曲之所以為淫成靡，是因為他敢於以文字描繪女性的肉欲與體態，在音樂上他拘守於「退化」的音樂語彙，雙雙衝撞了衛道者的價值體系。然而，我們何嘗不能說，黎曲以出人意外的巧思，和富於功能性的旋律構造，攫取了聽眾耳朵，乃至塑造出新的聽覺習慣，只是塞不進批評者的知識體系？

### 第三節、明月社組織、訓練制度與表演系統

上述一首首「淫樂」要從單純的個人創作，變成賣座歌曲，演出的表演團體——明月社可想而知扮演著至關重要的角色。明月社究竟是以何樣的組建與經營方式，完成成員的訓練，維持團體的運作，成為歌曲散播的基礎？

前文曾論，黎錦暉流行歌曲所用的手法，其實並不是憑空生發，而是沿襲他的兒童歌舞劇曲的創作，就連兒童作品遭受的非難批判，也一併承襲了下來。同樣的，黎錦暉流行音樂表演的根柢，建立在明月社演出的包含舞蹈、戲劇與歌唱的兒童歌舞劇曲上。從一九二七到三〇年代中期，明月社多次巡迴公演，表演曲目除了〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉等流行歌曲外，更多的是《葡萄仙子》、《三蝴蝶》等兒童歌舞作品，表演者是曾經灌唱多齣兒童歌舞劇曲的黎明暉，以及被群眾封為「四大天王」的王人美、黎莉莉、薛玲仙和胡笳等人，<sup>151</sup>而為她們伴奏的，正是一九二二年就開始為黎錦暉作品的唱片擔任樂手的明月音樂會。當黎錦暉成人音樂要從樂譜形式轉成唱片面貌時，這些對外表演時的演唱者與伴奏者，就成了灌錄歌曲的不二人選。

雖然三〇年代之後，勝利唱片的〈桃花江〉、百代唱片重新編曲的〈毛毛雨〉等賣座歌曲都由西洋樂手伴奏，但是其餘的唱片仍舊是由作了詞曲、又監製舞台表演的黎錦暉，來督責音樂的製作與編配。易言之，上海流行音樂出現在聽眾面前時，並非從無到有，而是已擁有靠歌舞表演曲成名的明星，有長期合作的伴奏樂手，也有詞曲創作者、編曲者與唱片製作人，讓中國流行音樂的濫觴期從創作、製作到演出，幾乎可說全由黎錦暉與明月社一手包辦。

當然，二三〇年代的上海，黎錦暉不是唯一的流行歌曲創作者，除了明月社，上海也有不計其數的歌舞團體，但是因為經營不易，絕大多數的活動時間僅如曇花一現。電影編劇黃嘉謨在觀察了中國的歌舞劇團現況後，於一九三四年寫下了〈掙扎中的中國歌舞〉一文，認為明月社之外，稍可一提的只有梅花歌舞團。<sup>152</sup>藉由對梅花歌舞團的分析，或有助我們對照出明月社的獨特的經營模式。梅花團是明月社以外最有影響力的歌舞團體，團長是畢業於上海東南女子體育專科學校的魏縈波，她曾任教於黎錦暉第一所創辦的正式學校，中華歌舞專科學校，不久後離開，創辦了梅花歌舞團，並為之新編多齣舞碼。梅花團與明月社側重歌藝、把肢體表演作為展現美感的工具大異其趣，舞台演出內容不乏高難度舞蹈動作（圖 2-7），徐粲鶯、張琦、龔秋霞都曾被評者譽為「歌舞雙全」。<sup>153</sup>梅花團團員幾乎都出過唱片，<sup>154</sup>也有多位日後順利進入電影界，

<sup>151</sup> 王人美，《我的成名與不幸》，頁 79-93。

<sup>152</sup> 黃嘉謨，〈掙扎中的中國歌舞——中國歌舞劇的前途〉，《良友畫報》99 期（1934 年 11 月），頁 6-7。

<sup>153</sup> 成言，〈梅花歌舞人材記〉，《上海畫報》（1930 年 12 月 12 日）。



圖 2-7 比較曾在上海互別苗頭的明月社和梅花團的影像紀錄，可以確定的是，上圖中的「掌上舞」應該也會讓明月社員看得瞠目結舌。可是明月社在營運和宣傳上自有其精到之處，源源不絕的新作也是梅花團無法企及的。圖片取自《北洋畫報》（1930年12月18日）版3。

龔秋霞就是其中的佼佼者。這樣說來，梅花比明月更有資格稱作「歌舞團」。

三〇年代初，正在發展有聲技術的電影業大舉招募演員，相比於成員多半被電影公司挖角的明月社，梅花歌舞團團結得多，他們的電影演出都是由全團合作，《國色天香》（一九三四）便為一例。<sup>154</sup>《國色天香》的插曲由魏縈波

<sup>154</sup> 梅花歌舞團的團員灌唱過的歌曲數量其實非常多，可惜現在除了龔秋霞的作品之外，幾乎聽不到這些錄音。中國唱片廠的模版目錄中，可以得知徐粲鶯獨唱了〈春到人間〉等四首，與黃昏合唱了〈薔薇花底〉等兩首，張仙琳獨唱了〈乘風飛去〉等八首，與黃昏合唱了〈我的愛人就是你〉等三首，蔡一鳴的獨唱與合唱曲有〈母之心〉等五首，並非「五虎將」成員的范里香獨唱了〈彌陀佛〉等五首，與黃昏合唱了〈我不能忘記你〉等五首，潘文霞也唱了〈薔薇之歌〉等五首歌曲，而男團員黃昏自己則獨唱了〈抓住了生命〉一首。這些唱片少數是勝利與百代出品，幾乎都是由百代唱片的副牌麗歌唱片發行的。

<sup>155</sup> 除了百代唱片的廣告詳細記載了片中插曲之外，這部片幾乎沒有留下什麼資料，不過，明月社的白虹曾提起過她參與了杜但宇導演的這部電影。只是劇情為何、梅花歌舞團成員扮演哪些角色、是否為幕後代唱，我們所掌握的資料不足以解答。

作詞，唯一的男團員黃昏作曲，展露了兩人在舞蹈外的音樂才能。<sup>156</sup>黃昏是梅花歌舞團缺之不可的重要成員，舞蹈技巧頗佳，也曾在唱片中與多位團員對唱。不過，黃昏的歌曲顯然不如黎錦暉那樣受歡迎，就算他是梅花團的「專屬歌舞創作者」，頭牌表演者浦驚鴻的招牌劇碼，竟是黎錦暉的名作《三蝴蝶》，<sup>157</sup>明月社的《小小畫家》、《月明之夜》等知名的兒童歌舞劇，更是梅花歌舞團的常備劇碼。<sup>158</sup>這也就是說，明月與梅花兩個團體並無營運上或組織上的關連，擁有舞蹈和音樂創作者的梅花團，卻選擇了黎錦暉的作品為主要表演內容。現象揭露的，是當時如雨後春湧現的無數歌舞班，在面對市場喜好、表演者的技術限制、與表演曲目缺乏時，黎的作品是最好的選擇。

梅花歌舞團並未因著演出黃昏的歌曲，而締造比明月社更好的票房，也沒有因為舞蹈技術的精湛，取代明月社的歌舞劇演出。梅花歌舞團也無法藉由表演黎錦暉的歌舞作品，獲得與明月社同等的知名度與影響力。比較起來，在音樂創作上，梅花團的歌曲是配合電影上映而作，黎錦暉為電影寫作的歌曲不多，亦即很少受到電影內容與形式的制約，作品本身就有其龐雜多元的理念，如本論文再三探討的。在長期經營上，梅花歌舞團是為了演出，才招募、訓練團員，而明月社成立專門的歌舞訓練學校，有計畫地培育新生，梅花團就算是比其餘歌舞團壽命更長，但存在時間仍短於持續「後繼有人」的明月社。

在黃嘉謨寫下〈掙扎中的中國歌舞〉一文時，他眼中的明月社已經走向下坡，影響力已大不如前，可是明月社無論如何仍舊是二、三〇年代經營的最有聲有色的中國歌舞劇團，是其餘仿效明月社的發展而興起的眾多歌舞社，都無法比擬的。明月社在人力上擁有具發展性的資源，而這正是梅花與其他歌舞團所缺乏的；而黎錦暉的背後總有一個可照單全收任何歌曲，且依其理念培訓，循其志趣演繹的歌舞團體為後盾。細查明月社的建構與訓練方式，與前論黎錦暉以歌詞和音樂呈現的又向西方「前進」、又往中國傳統「倒退」的特徵，同步而為。以影響源頭來看，有兩個來源。

（一）丹尼雄現代舞團的影響：學校、表演單位、電影演員訓練所合一的「表演公司」

作為未受過正規教育的音樂與舞蹈創作者，黎錦暉以土法煉鋼手法，為歌舞劇曲尋找各種可能的表現方式。他把「民間游藝、江湖雜技、舞台動作、武術花招」，與體操、土風舞與芭蕾舞舞碼等併置混用，還自嘲為「強搬硬湊」手段，就像他以胡琴弓法拉奏小提琴的概念一樣。<sup>159</sup>不僅如此，當時許多外國表演團體都曾至上海演出，他以大量觀摩各種舞團表演，作為進修。<sup>160</sup>其中，美國現代舞特別引起他的興趣。

<sup>156</sup> 〈百代唱片〉，《良友》期 98（1934 年 11 月 15 日），封底。

<sup>157</sup> 〈三蝴蝶〉，《申報》（1929 年 10 月 16 日），本埠增刊版 7。

<sup>158</sup> 〈榮記大世界 梅花歌舞團〉，《申報》（1932 年 10 月 15 日）本埠增刊版 14。

<sup>159</sup> 黎錦暉，〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉，頁 343-44。

<sup>160</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 124。

黎錦暉曾清楚的把中華歌舞專門學校的成立，與他的大型舞劇的內容設計，歸因於「近年內觀摩了『但尼向』、『鄧肯』等大型舞藝團體的演出」。<sup>161</sup>這裡說的鄧肯舞團，由現代舞濫觴的另一位關鍵人物，伊莎朵拉·鄧肯（Isadora Duncan）主導，來到上海的奧迪安戲院巡演時，受到許多關注，《良友畫報》就曾以專文介紹這個「復活希臘古代舞」的舞團。<sup>162</sup>主事者鄧肯自古希臘擷取舞蹈哲學，捨棄制式化芭蕾舞技巧，以身體本能與靈性引導肢體表現七情六慾，也主張舞蹈是體驗音樂的一種抒發，讓舞者從中看見自己的靈魂。

黎錦暉在上海分別觀賞過這兩個舞團，可是明月社受到丹尼雄舞團的影響，顯然較鄧肯舞團的影響更為深遠。丹尼雄舞團當時在中國演出時，譯名紛亂，包括「旦尼斯古典歌舞團」、「但妮向」或「但尼向」，<sup>163</sup>靈魂人物為現代舞的奠基者，露絲聖丹尼絲與泰德雄（Ruth St. Denis & Ted Shawn），舞團表演內容多由丹尼絲編舞。丹尼絲深受東方色彩吸引，在服裝、姿態動作與舞台佈景的設計上，追求獨樹一幟的靈性氣氛，甚至數度出訪亞洲，尋找創作靈感。一九二五年，以古老異國風味融混現代肢體表現的丹尼雄舞團初訪上海，假夏令配克和奧迪安戲院演出了十五日。次年再次巡演至此地時，《良友》畫報特別著文，譽此團為「現代美國跳舞團最有勢力的」，指陳丹尼絲「獨創一種裸足的跳舞」，「把東方諸國的跳舞採成但妮向式跳舞」。<sup>164</sup>這種異國情調一開始僅是出自丹尼絲的想像，在美國成名後，她領隊至日本、中國、馬來半島、印度等地巡迴演出十五個月，實地吸收所謂的「東方」元素，<sup>165</sup>比起來，丹尼絲對於異文化美學的衝撞交會，比鄧肯更感興趣。丹尼雄舞團在一九二五年十一月和一九二六年十月兩次來到上海時，正值黎錦暉「每星期風雨無阻」去聽交響樂、觀摩外國歌劇與舞蹈表演的時期。<sup>166</sup>雖然黎錦暉提到丹尼雄舞團時，是夾雜在其餘的外國與外僑舞團中，似乎丹尼雄舞團只是眾多觀摩對象之一，然而我們有足夠的證據指出，明月社在一九二七年後身兼學校、經紀單位與表演團體多重性質的經營方式，有著丹尼雄舞團模式的影子。

一九二五年，黎錦暉觀賞完鄧肯舞團、丹尼雄舞團等外國表演團體之後，他就不再為兒童創作了，繼之譜出的是少女／少年歌舞劇。黎錦暉曾指出，包括《春天的快樂》、《七姊妹游花園》、《小小畫家》、《小利達之死》等一九二五年之後才出現的「少年歌舞劇」，在舞蹈風格與內容上，不但異於也優於過往的作品。<sup>167</sup>同時，在教學上，黎錦暉創辦的歌專，報考者的年齡不再限

<sup>161</sup> 黎錦暉，〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉，頁 345。

<sup>162</sup> 〈復活希臘古代舞之登肯跳舞團〉，《良友畫報》12 期（1927 年 1 月 15 日），頁 17。

<sup>163</sup> 前者見於黎錦暉〈我和明月社（上）〉，頁 124；中見於濤，〈說但妮向舞團〉，《良友》4 期（1926:5），頁 9；後者見於黎錦暉，〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉，頁 345。

<sup>164</sup> 濤，〈說但妮向舞團〉。

<sup>165</sup> 演出的節目表和日程的部份資料，可參見

<http://www.oceanpark.ws/1925test.htm#DenishawnSouvenirProgram>。

<sup>166</sup> 黎錦暉〈我和明月社（上）〉，頁 124。文中黎寫著，當時他觀賞的舞蹈表演包括「美國旦尼斯古典歌舞團、鄧肯歌舞團和上海俄僑業餘歌劇團」。

<sup>167</sup> 黎錦暉，〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉，頁 344、346。



圖 2-8 明月社以「中華歌舞團」之名出國表演之先，已藉各種媒體之力大肆宣傳。這些少女在宣傳照中看起來清純樸素，似乎意在否認她們素來因著歌舞而飽受指責的「淫靡」風格。圖片取材自《良友畫報》29期（1928年8月），頁26。

定於先前表演歌舞劇曲的小學學童，而是提高至十五至十八歲，這正與丹尼雄舞者的年齡相仿（圖 2-8）。這樣的轉變，雖不無可能是長時間醞釀的結果，或因為主要實踐他作品的黎明暉年齡漸增，但我認為受到丹尼雄舞團啟發，讓少女取代兒童，展示裸露舞動身體的可能性，更是不可忽略。

事實上，黎錦暉自己把丹尼雄巡演至上海的時間點，當作明月社舞蹈動作成熟的起始時刻，<sup>168</sup>更把寫作「超越兒童歌舞的新節目」，也就是流行歌曲，歸因為這段時期觀摩學習的成果。<sup>169</sup>更重要的是，黎錦暉從事兒童歌舞劇的創作多年，卻等到看完丹尼雄舞團的演出，才建立專門的表演訓練學校，並且首度讓一手訓練的學員正式登上劇院舞台，公開演出。當然，要建立一個學校，必須需要各種條件齊備與配合，比如黎錦暉的四弟由柏林留學歸國，說服他重新組織表演團體，規劃出國表演行程，才有中華歌專雛型的萌生。<sup>170</sup>我們或可

<sup>168</sup> 這個分期方式，參看〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉。

<sup>169</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 124-25。

<sup>170</sup> 見黎錦暉，〈我和明月社（上）〉頁 114-16。

說，丹尼雄舞團在明月社的運作模式上，扮演的是啟發與示範的角色。

一九二〇年，黎錦暉成立了明月音樂會，以為大眾演奏音樂為己任，他後來把組織擴充至歌舞表演。團體名銜多次改換，歷經「國語專修學校歌舞部」（一九二三）、「中華歌舞專修學校」（一九二七）、「美美女校」（一九二八）、「中華歌舞團」（一九二八）、「明月歌劇社」（一九三〇）、「聯華歌舞班」（一九三一）、「第二屆明月歌劇社」（一九三二）、「新月歌舞團」（一九三三）、「第三屆明月歌劇社」（一九三五）等，以明月社為統稱。這個組織經營了中國首間歌舞學校，至海內外巡演，也是把成員推入電影業最成功的機構。上述幾項功能，我們在一九一五年成立的「丹尼雄舞蹈和相關藝術學校」同樣可以看見。

中華歌舞專修學校、後繼的美美女校與丹尼雄舞校的學生一樣，是以校為家，日常學習以表演為目的，只是歌專的學生比單單習舞的丹尼雄學生，多了音樂訓練課程。丹尼雄成軍時，正值無聲電影興起，該校學生集體演出了格里菲斯（D. W. Griffith）的電影《黨同伐異》（*Intolerance*，一九一六），日後饒富名氣的電影演員莉蓮吉許和桃樂絲吉許（Lillian and Dorothy Gish）、路易絲布魯克絲（Louis Brooks）都出身於丹尼雄舞團。<sup>171</sup>無獨有偶，中國電影從無聲交替至有聲時，亦是接受了戲劇、舞蹈與音樂訓練的明月社員們，藉歌舞台與唱片亮相之時，她們都成了渴求歌舞演員的電影工業大力延攬的對象。王人美、黎莉莉、薛玲仙到稍晚的周璇、白虹，皆循此路登上大銀幕。特別的是，兩個團體都未和表演者簽約，讓訓練有素的歌舞演員順利轉為電影演員，明月社的歌舞表演者更是有助中國早期有聲電影的技術探索。

依照泰德雄的說法，丹尼雄舞團以一個「表演公司」（performing company）的模式運作：學校、表演單位、電影演員訓練所，三者合一。<sup>172</sup>這是黎錦暉觀摩的其他表演團體，如「意大利米蘭大歌舞團」、「法國鄧肯舞蹈團」、「上海俄僑業餘劇團」等等所沒有的，<sup>173</sup>也是任何與黎同時的中國歌舞組織，比如梅花歌舞團，從未具備的功能。黎的流行音樂透過這三者的漸次形成，有了高調展現的機會，使旗下成員能在歌舞專校中習得表演基礎，進而在商業舞台上實地演出，在錄音間裡灌唱新曲，也成功的簽下契約，集體跨入電影工業。三種功能合一的明月社，究竟是怎麼運作的呢？

第一，從教學單位的角度來說，稱明月社是中國最早的歌舞學校，並不為過。但明月社卻非最早的表演訓練機構。二〇年代初，諸多電影公司開辦的「影戲學校」、「電影學校」等，是唯一可以投身電影界的管道，報名者眾多。只是辦學目的幾乎是為了電影公司的營利，教學內容參差不齊，表演方法、拍戲實況，三個月結業，訓練出的演員與導演素質可想而知。<sup>174</sup>比起來，明月社所

<sup>171</sup> Julia L. Foulkes, 'Manifestos,' p.11.

<sup>172</sup> 「Performing Company」一詞，引自泰德雄向在影片 *Denishawn - The Birth Of Modern Dance* 中的敘述。

<sup>173</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 124。

<sup>174</sup> 閻凱蕾，〈早期影星的隱身登場，（1923-1926）〉，《明星和他的時代：民國電影史新探》（北

辦學校的課程內容卻相當紮實，包括學科訓練，如外語會話、戲劇常識、音樂理論，另外，也有舞蹈與音樂教學，學習歌唱技巧與風格、器樂彈奏。課程的安排以實際演出為目標，每日早晚固定有歌舞課與文化課，在三個月快速訓練後，學生就能上台表演。<sup>175</sup>

第二，再論到明月社作為表演團體。如中華歌舞團、明月歌舞社或聯華歌舞班等，表演場合橫跨劇場、禮堂舞台、或有聲電影攝製，都是以黎錦暉的歌舞劇與流行歌曲為表演曲目。工作分配上，男性團員負責樂器演奏，女性團員中資深熟練的任主角，其他的是舞群或合唱群。明月社的蓬勃發展，使表演者常供不應求，因而不時招收新團員，只要稍微培訓學會表演曲目，加上取巧地避開本身缺點，新進表演者很快就能載歌載舞。<sup>176</sup>持平而論，不管是學校或歌舞團，表演者受訓實間短、歌舞基礎淺，創作成品的良莠不齊與表演能力的不足都導致了演出內容的草率簡陋。然而，其餘演員訓練學校仍然無法企及明月社的一項優勢：人人有戲唱的實際表演經驗。一九二七年到一九三六年的十年間，明月社的活動就是不斷在快速訓練、密集上台表演、與短暫休息之間，反覆循環。頻繁的演出工作，讓團員獲得名氣與豐富的臨場經驗，對於他們日後在電影與音樂工業的工作，提供了相當助益。

第三，作為電影演員訓練所。對於追隨好萊塢電影腳步、發展「聲容並茂」技術的中國電影公司而言，明月社顯然是個很好的「人才資源庫」：表演者不只有上台演戲的經驗，還能說國語，善歌唱，要獨舞、或要擺陣群舞都可以，連現成舞碼都有了。聯華電影公司提供明月社相當優渥的待遇，讓明月社進入最為安定的時期，男女表演者與樂師共四十餘人，他們不只在街頭或舞台上登台露面，也在銀幕上反覆亮相。

更清楚地說，若無歌舞學校完整課程的訓練，明月社門下的年輕女性無法在短時間內學會一套套劇曲，也就不會有「場場客滿，擠得鐵門都拉不上」的現場表演。<sup>177</sup>若無從南洋至東北的巡迴演出，〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉不會在表演前灌成唱片，也不會在表演後，再獲灌錄〈特別快車〉、〈桃花江〉的唱片合約。若無唱片等新興傳播媒介，為歌曲、創作者與歌唱者快速廣泛地提升知名度與能見度，王人美等人也不會輕易獲得電影公司的注意，先是聯華影業簽下整個明月社，團員再分別進入各家電影公司。可以說，明月社採用的「表演公司」架構，並非以學校、表演單位、電影演員訓練所的時間依次轉變，而是三種功能同時存在，按照實際需求，靈活轉換組織功能。但是，即便明月社採用了外來的這種既相異、又環環相扣的「表演公司」之三個功能，黎錦暉不像聖丹尼絲或泰德雄那樣，身兼主要演出者、公司老闆與教師，「表演公司」也不能完全解釋明月社的經營與結構，就像西洋音樂元素無法概括說明上海流

---

京：北京大學出版社，2010），頁 10-14。

<sup>175</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 116-20。

<sup>176</sup> 比如，明月歌舞團在 1930 年時於北平招收到王韻清，節奏感較差，黎錦暉便要求她專注「在表情上發揮特點」。黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 220。

<sup>177</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉頁 125-26。

行音樂的特質一樣。我們必須回溯至傳統戲曲樂班，才能找到明月社運作模式更深層的源頭。

## （二）傳統戲班的影響：學生如藝徒，團長如班主

探討明月社的組成結構，黎錦暉的女兒黎明暉是不可或缺的人物。她能唱會舞，灌錄了最早的兒童歌舞劇曲和流行音樂唱片，在無聲電影中的歌舞表演被當作賣點，<sup>178</sup>主演的《小廠主》等片也成為當時中國「歐化電影」的代表作。<sup>179</sup>在中國早期的唱片與電影表演中，黎明暉占據著一個獨特的位置。她在文化工業中的成就，和她在明月社中的地位，息息相關。她的角色頗似傳統戲班裡的頭角，其才能是明月社創團與對外表演的基礎，招收新成員後，其技藝仍為全團之冠。明月社至外地演出時，地方人士對待黎明暉的方式，猶如戲曲界捧角，她在社交場上的高明手腕，也為明月社找來不少贊助者。

明月社中，還有一位叫作錢綦綦的少女認黎錦暉作義父，排名在黎明暉後，改名黎明莉，<sup>180</sup>她就是日後主演電影《體育皇后》與《大路》的黎莉莉。另一位歌專時期入校的徐來，是南洋巡演時次於黎明暉的要角，<sup>181</sup>一返回上海便嫁給了黎錦暉，<sup>182</sup>在明月社巡演東北時出盡風頭，不時登上報刊，為表演作了最好的宣傳。此外，歌專招生時，一名沈姓家長堅持送女兒給黎錦暉當義女，更名黎小暉；後來與郭沫若結婚的于思咏（又名于立群），同樣是由父親過繼給黎錦暉，改名黎明健。<sup>183</sup>儘管黎錦暉以新派作風著稱，<sup>184</sup>這些事證讓我們憶起中國戲曲戲班結構中，一種以家庭為單位的經營方式。<sup>185</sup>而明月社員與黎錦暉的關係，對應的就是「角兒」與班主的關係。

有論者言，中國的戲曲班社「既是一個演出單位，又是一個藝人培訓學校，還是一個組織劇目編寫和藝人養老的機構，具有科班的性質」；<sup>186</sup>換言之，傳統戲班具有整合經濟收支、人員培訓、演出安排、社會公關的功能。「表演公司」的概念，看似為明月社供應了流行音樂在現代商業社會中散播的條件，然而，不管從管理風格、訓練機制、或黎錦暉擔任的工作來看，明月社卻具有更多的中國傳統戲班特徵。

我們就從黎錦暉在明月社裡的角色談起。明月社營運的年月裡，黎錦暉創作與處理內外庶務，他的生活起居大半都與團員在一起。他的工作可比戲班負

<sup>178</sup> 〈快慢無線電〉，《電影雜誌》1卷10期（1925年2月），頁大3。

<sup>179</sup> 陳墨，〈1920-1929：從初創到繁榮〉，《百年電影閃回》（北京：中國經濟出版社，2000），頁58-61。

<sup>180</sup> 黎莉莉，〈我的義父〉，《行雲流水篇：回憶、追念、影存》，頁16。

<sup>181</sup> 見巡演前的宣傳廣告，如〈海外新聞〉，《良友》（1928:8）第二十九期，頁26。

<sup>182</sup> 夜螢，〈本事〉，《徐來本事》（上海：上海千秋出版社，1935），頁2。

<sup>183</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁116；〈我和明月社（下）〉，頁231。

<sup>184</sup> 黎莉莉，〈我的義父〉，頁17。

<sup>185</sup> 張發穎，〈金、元家庭流動戲班及其演出活動〉，《中國戲班史》（北京：學苑出版社，2003），頁69-96。

<sup>186</sup> 劉東皓，〈淺談中國古代戲曲演出組織〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》（2008:12），頁164。

責募集資金、主導經營的承班人，且身兼對外斡旋的領班人，與指揮演出事務的掌班。<sup>187</sup>

從收支方面來看，明月社和傳統戲班有許多相似點。傳統戲班最主要的收入之一，是戲園的營業演出。戲園與戲班簽完合同，先支付一筆款項，再按談好的比例依每日賣座分帳。<sup>188</sup>明月社的對外演出同樣是歌舞團的主要收入，明月社與演出場地也同樣採用分帳制度。以明月社歷史上最浩大耗時的南洋巡迴來說，在黎錦暉安排下，各地劇場負擔全團所有開銷，包括旅費、伙食、場所等。售票所得，在荷屬各埠支場費，在英法屬地區售七成以下對半拆帳，七成以上三七分帳。<sup>189</sup>演員的薪給方面，清代之前為包銀制（月薪或年薪），光緒年間改以戲份輕重決定價錢，頭角拿高薪，以談好的帳款和上座比例付給，三等角以下的班底戲份少，價低而固定。<sup>190</sup>明月社的公演與巡演狀況頗為類似。作為招牌紅角的黎明暉，所得遠高過其他人，擔任群眾演員的則按場次分場費，戲份若加重，場費便逐節上升。<sup>191</sup>兩者最大的不同是，傳統戲班班底生活寒苦，黎明暉給社員的支薪卻相當優渥，足以讓他們在旅行演出中自行脫隊回國，或欲自組班底，再次到東南亞表演。<sup>192</sup>

從教學內容來看，明月社看來現代，有外語會話、戲劇常識、時事概要、音樂理論等課程，男女兼收，不須中保，也不必簽賣身契，團員可自由來去。然而，在招生一事上，明月社的作法明顯繼承職業伶班。職業伶班最主要的伶人來源，是招收貧寒子弟學戲，<sup>193</sup>而專門培養藝徒的科班是由專職教師訓練孩童，約七年間包管吃住，出師後可留可走。<sup>194</sup>有趣的是，在教學上歌唱重於舞蹈的中華「歌舞」學校，「發聲」一門竟是讓擅長京崑與民間音樂的嚴工上來教授。更有意思的是，歌專的經營模式堪差比擬一九〇四年成立，被論者評為「遵循戲曲教育規律」、<sup>195</sup>規模大而規範齊的京劇科班典型，<sup>196</sup>富連成科班。黎的頭銜雖為歌專「校長」，卻在制度上與富連成同為社長負責制，社長下分專職管事與專職教學者，學生入學必經面試，每日從早到晚排滿課程，集體起居學習，由校方供應吃住，每日有零花錢，出外演出有支薪，車宿費由校方負擔。明月社打著「專科學校」這類新式學校名稱，也為新式媒體供應表演者，可是很明顯的，招收與訓練藝徒的方式卻與傳統戲班有千絲萬縷的關連。

<sup>187</sup> 張發穎，〈戲班之管理經營〉，《中國戲班史》，頁 266。

<sup>188</sup> 張發穎，〈戲班之管理經營〉，頁 268-92。

<sup>189</sup> 黎明暉，〈我和明月社（下）〉，頁 209。

<sup>190</sup> 張發穎，〈戲班之管理經營〉，頁 293。

<sup>191</sup> 黎莉莉，〈回憶中華歌舞團、明月歌劇社〉，《行雲流水篇：回憶、追念、影存》，頁 54；王人美，〈童年的夢〉，《我的成名與不幸》，頁 79。

<sup>192</sup> 黎明暉，〈我和明月社（下）〉，頁 215。

<sup>193</sup> 劉慶，〈明清時期職業戲班的管理環境和競爭策略〉，《戲劇藝術（上海戲劇學院學報）》總 126 期（2005:4），頁 110-11。

<sup>194</sup> 劉東皓，〈淺談中國古代戲曲演出組織〉，頁 164 至 165。

<sup>195</sup> 施王偉，〈「富連成」對當今戲曲教育的啟示〉，31 卷 2 期《中國戲曲學院學報》（2010:5），頁 71。

<sup>196</sup> 張發穎，〈後繼伶人之培養〉，頁 326。

循此推論，明月社可說是中國傳統的表演組織過渡至新式表演組織的中介者，而黎錦暉是撐起整個組織的靈魂人物。他不但負責把傳統地方俗樂，扭轉為現代城市俗民娛樂，還身兼領軍跑碼頭的團主、暨交涉演出檔期的經紀人，傳授獨門絕活的師父與義父、暨職業訓練學校的校長與教師，賣文貼補的下層文人、暨刊物與教科書編輯，歌譜纂著者、暨報章投稿作家，也是知識買辦、服裝設計者、兒童心理學與男女性愛專家。他旗下的歌舞少女們，雖比傳統社會中的街頭賣藝者有著稍微正式的舞台，及越見繁複的舞台裝束，不變的卻是反覆紮營拔營，一樣需要在遷徙途中討生活，包括面對舞台下觀眾與面對錄音與攝影機器，想必對現學現賣的侷促壓力司空見慣吧。

可以說，黎錦暉仍如部分的戲曲家班擁有者那樣，是專門的「隨團創作者」：不只要經營組織，更要不斷為表演者與聽眾量身訂做出新鮮、令人過耳不忘的歌曲。黎錦暉的流行音樂不只是以唱片形式發售，還會在現場歌舞台上，與兒童歌舞劇同台呈現，這就讓最早的流行歌手在表演音樂的同時，身體也成了奇觀（spectacle），<sup>197</sup>正與前現代的戲曲表演藝人一樣。流行歌曲的傳佈途徑故而是以前現代與現代方式並行，且是沿著兒童劇曲作品鋪好的路程傳送出去。歌舞劇曲的成功，打響了黎錦暉與明月社的名號，而流行歌曲利用先前搭好的曲譜與唱片橋梁問世，以兒童作品為成人歌曲製造與散佈的基礎。我們於是明白，從組織結構、資金、招收與訓練方式觀察，明月社和黎錦暉創作的歌曲一樣，又是「新瓶裝舊酒」，樣似摩登、體為傳統，創新之處並不比沿襲前人的來得多。

#### 第四節、小妹妹的貓兒前身：聽覺審美與用嗓方式溯源

隨之而來的提問是，這樣外新內舊的演出組織，唱出的是舊嗓或新聲？這種以黎錦暉之女黎明暉為首的「小妹妹聲」，其實並非石破天驚的出現在最早的流行歌曲唱片裡，它與傳統發聲方式和審美價值的關連，無疑比外來影響更多。

##### （一）髦兒貓聲的奇腔惑眾

二〇年代末，黎明暉的用嗓與風格成為學院派與國民政府譴責的焦點。三〇年代，魯迅輕賤鄙夷的形容流行歌手的唱腔為「絞死貓」嗓聲。四〇年代，張愛玲謂其敬謝不敏的大眾品味為「小妹妹狂」，揭示了「黎派」流行音樂的蓬勃發展，讓各種評論針對的不再是單一對象，而是指彼時觸耳可及、大同小異的流行歌曲發聲方式。相對於魯迅的態度，張愛玲其實並不真的厭棄「小妹

<sup>197</sup> Jacques Attali. 1985. "Listening," in *Noise: the Political Economy of Music*. Trans. Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, pp.12-15.

妹嗓」，她就曾讚賞「細聲細氣」的龔秋霞，營造出精美細緻的想像空間。<sup>198</sup>無論何種形容詞，都讓我們看出，不論音樂風格成熟與否，這種毀譽參半的用嗓方式始終才是上海流行歌曲的主流風格。接續前一節的討論，不管由明月社脈絡觀之，或由聽覺辨之，流行女歌手發聲方式的源頭都可歸結民歌曲藝與戲曲，又以戲曲影響為甚。

「小妹妹聲」才現身，即被評者尖酸卻精確的描述成一種「尖嗓而盡力喊叫」的唱法。<sup>199</sup>有趣的是，批評者描述的似是歌者向著遠處傳聲的情狀，但所論實為唱片之音，而唱片是錄音室裡的黎明暉藉著貼近身前的麥克風，將歌聲送入錄音設備，再通過媒介（留聲機或收音機）傳出的。這就令人好奇，黎明暉已可借麥克風之力傳聲，她仍「盡力喊叫」出「尖嗓」般的歌聲，所由何來？「尖嗓」在戲曲表演脈絡中，是扮演男女主角（生、旦）的演唱者以假聲（小嗓）和高音域，把對話歌唱完整地向為數眾多的觀眾投射出去的特殊聲音製造法。<sup>200</sup>以旦角中最重唱功的青衣來說，演唱技巧是捨真嗓（或稱大嗓或本嗓）而唱，發聲部位高、喉孔縮、氣息細，唱出比真聲高的假聲。回到流行音樂小妹妹聲的尖嗓來說，其演唱方式與名震其時的戲曲名旦同中有異，儘管如此，我們還是可由女性初躍京劇舞台時的全女性「貓兒班」探出端倪。

同治末年上海開埠後，經濟蓬勃，娛樂種類繁多，在租界的治理事權削弱官紳勢力的情勢下，京劇女演員於此地重出江湖。「貓兒班」、「髦兒戲」、「毛兒戲」、「妙兒戲」或等稱號伊始，「帽兒新戲」亦見於崑劇演出。貓、毛、髦、帽一音之轉，附會之意包括少女「韶年稚齡，嬰伊可憐」故稱「貓兒」，「髦」本意為幼兒下垂至眉的短髮，「帽兒」暗指女伶久違後再次出現，粗服簡陋，有欠正式。純女伶戲班的演出實況與觀眾反應，在一則一八九〇年的文告中，表露無遺：

英租界地方，初時有某妓購置雛鬟學習唱戲，名曰「貓兒班」。紅氍貼地，翠袖揚（疑作揚）風，繞梁喝月之聲，撥雨撩雲之態，足使見者悅目，聞者蕩心。人家有喜慶事，往往招之。嗣有某某等接踵而起，此風大盛，名園宴客，綺席飛觴，非得女伶點綴其間幾不足以盡興。<sup>201</sup>

研究者已指出，貓兒班成員後多轉作演員，少為娼妓，如此事實卻依舊止不住批評者的攻擊，可也無阻貓兒班鼎盛一時，嬌聲穿梭於民宅。令人好奇的是，除了「繞梁喝月之聲，撥雨撩雲之態」這樣含糊卻暗藏春色的敘述外，「貓

<sup>198</sup> 張愛玲〈談音樂〉，《流言》，頁 221。

<sup>199</sup> 陳堃良，〈為渴求真正音樂的出現而說話〉，頁 693。

<sup>200</sup> Sau Y. Chan, 2005. "Performance Context as a Molding Force: Photographic Documentation of Cantonese Opera in Hong Kong", *Visual Anthropology* 18.2-3: 167-198.

<sup>201</sup> 〈英租界諭禁女伶〉，《申報京劇資料選編·梨園公報》（上海：上海京劇志編輯部，1994）頁 25，原刊時間 1890 年 1 月 27 日，引自王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》29 卷 2 期（100 年 6 月），頁 162-63。

兒」的演唱到底如何？

寫於一九三〇年的〈坤伶興衰史〉提到，早期京劇女伶演出的劇目多半是「截頭去尾之唱功戲」，演唱上「無板轍音韻聲調之研究」，<sup>202</sup>沒有身段，不重音律，不堪與男演員比高下，不過譁眾取寵罷了。當時的顧曲者對女演員多抱成見，因此上述批評並非特例，她們且被排除在演員評論的專著中。<sup>203</sup>貓兒班把裝束當成奇景，作為招徠觀眾噱頭的同時，還不勾臉、不上蹺，以纏小腳與原本容貌引起獵奇趣味。女兒本相在此不是作為藝術表現，而是刻意的賣弄展示。<sup>204</sup>如《梨園佳話》就以睥睨口氣說，坤伶只懂得「淫穢悅人」、「奇腔惑眾」兩種花招。<sup>205</sup>

此外，還有這樣的記載：

顧男伶旦角之秀雋者，當其靚妝登場，媚態撩人，對之欲醉，絕無矯揉做作之氣。獨女伶所謂傑出者，齟齬折腰，自以為刻畫盡致，觀者反覺其描摹過當，似又異乎純任自然。且嗓音尖狹刺耳，不若男伶具有中和之音，甜潤悅耳。顧曲者特諡之為「髦兒派」，賤之甚矣。<sup>206</sup>

這段帶有時人偏見意味的文章，暗指的是女演員舉手投足既是太自然，又是太刻意，相對的，唯有模仿女性的男性能以掌握程式化女性身體語言，其媚態才不顯做作。上文寫就的一九三一年時，「貓兒班」已成「髦兒派」，但京劇聲腔審美的標準卻未有太大更迭，普遍相信唯有男唱女聲，才能以十足力道與寬厚度傳達嬌柔嗓音。這種厚度指的不只是唱唸的嗓音，更指文化意義，尤其是美學上的厚度，是再優秀的坤旦都難克服的生理侷限，若是雌音「尖狹刺耳」，幾可說是對行當的玷污。戲曲研究者王安祈就曾在分析乾旦傳統時，指出梅蘭芳的獨到之處，在於不只能以嬌音表現出女性的柔媚，更有磅礴寬闊的氣韻和底音，才不會「失之單薄」、「失之尖細」。而坤旦想要成功的演出舞台上的女性，必須以乾旦為榜樣，從裝扮到舉手投足學的是「男性塑造的女性」，用嗓也不例外。王安祈因而指出，「『坤旦』的出現，對於戲曲美學並沒有立即性的扭轉，反而趁出了乾旦唱腔的優勢。」<sup>207</sup>

如果說，連學乾旦的坤旦都很難避免唱腔的單薄，未刻意學乾旦、而保持

<sup>202</sup> 味蕓，〈坤伶興衰史〉，《戲劇月刊》1卷5期（1930），頁1，引自王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，頁163。

<sup>203</sup> 張遠，〈民初京劇劇評中的男女有別〉，《女學學誌：婦女與性別研究》26期（2010年6月），頁6-11。

<sup>204</sup> 味蕓，〈坤伶興衰史〉。

<sup>205</sup> 王夢生，《梨園佳話》（上海：商務印書館，1915），頁145，引自王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，頁166。

<sup>206</sup> 過宜，〈為教授坤伶者進一言〉，《戲劇月刊》1卷4期（1930），頁5，引自王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，頁166-67。

<sup>207</sup> 王安祈，〈「乾旦」傳統、性別意識與台灣新編京劇〉，《文藝研究》9期（2007），頁100。

女身女相的髦兒派在戲曲美學傳統中，所受的輕薄鄙賤，可想而知。這樣一套說辭，是黎明暉的唱片歌聲所受輿論批判的前奏曲，而說辭中的價值觀點，是後來女身唱女聲的流行女伶翻不了身、上不了道的深層因素之一。那麼，這些女歌手與其按照多所刁難的遊戲規則，縫隙中的權宜之計會否是，不如特意放大缺陷，以「奇腔」、「尖聲」的「小妹妹嗓」煙視媚行？

## （二）音頻與文化權力

若說明月社在組織經營上與傳統戲班有上下關係，那麼它與純女性組成的京劇戲班「貓兒班」，顯然最為接近：班主四處招攬貧家女兒至上海，授以小戲小調，不重訓練，只求快速營利。一旦回顧了貓兒班所受的批評與鄙視，我們這才恍然明白，嗓音單薄尖弱的黎明暉一開口就被說成讓人寒毛直豎的「絞死貓兒」腔，且被判作委靡淫穢，<sup>208</sup>不只因為詮釋了「淫曲」作家父親的作品，更因為判斷尖刺雌音的美學準則早已形成。這樣的準則先是拒斥了死貓嗓的先行者——貓兒班，而後轉為造就了對中國早期流行音樂女聲的思維與偏見。在黎明暉搬出傳統發聲方式來指導他的女兒、與明月社成員時，他應該未能預料到，旗下表演者、乃至往後的流行歌手也就此捲入這一套有著根深蒂固成見的審美批判之中了。

一九二〇年代中期，流行音樂即將現身之際，髦兒戲在大世界、新世界仍有一席之地。<sup>209</sup>三〇年代，除了偶見「女子平劇」節目，不分戲班的「群芳會唱」在各種演出場所取代了髦兒戲。到了四〇年代，髦兒戲一詞似乎已然散發出「講古說奇」的陳舊氣味，<sup>210</sup>但是從張愛玲口中，我們得知聽眾的「小妹妹狂」依然盛行。不妨說，雖然欲以奇腔尖聲和女兒本相的自諷姿態，搖撼男性中心審美的貓嗓坤伶並未成功，然而女聲，且是尖銳女聲，成了上海流行音樂的聚焦點，以各樣音樂手法與元素高舉襯托，也是通俗聽覺文化膜拜的對象。縱使也有男性歌手參與這個樂種，甚至發出彷彿乾旦的雌音聲嗓（嚴華即是代表人物），卻也撼動不了女聲的「原版」或「本尊」地位。

流行音樂在審美評斷上，擺脫不了戲曲文化品味，唱法上也的確受到戲曲用嗓的影響，晚些灌錄流行歌曲的袁美雲、李麗華等，更是貨真價實的梨園弟子。但，流行歌曲畢竟不是戲曲，並不依循戲曲唱唸發聲的路子。袁與李在灌錄流行唱片時，唱腔自然與戲曲不同，而黎明暉即便曾追隨京崑教師，她的演唱卻在首次錄音後轉關新路，迥異於戲曲用嗓。若說早期國語流行音樂的演唱與表達，是在「小妹妹聲」始祖黎明暉手上奠定基調的，應不為過。而明月社

<sup>208</sup> 上海開明書店出版的《開明》雜誌，留下了許多對黎明暉作品與黎明暉歌聲的批評記錄。昌平就曾三番四次專文駁斥，如「領教過黎小姐歌聲的人，幾乎眾口一辭的說『騷氣逼人，肉麻不堪。』」即是一例。為之辯護者相對稀少，比如黎君亮力陳她在〈毛毛雨〉唱的「哎唷唷」絕非「行性交時的呼聲」，卻未得任何回應。見昌平，〈書「關於淫樂」後〉，《開明》1卷8號（1929年2月10日）。黎君亮，〈關於淫樂〉。

<sup>209</sup> 〈申報今日各舞台戲目一覽〉，《申報》（1925年5月6日），版7。

<sup>210</sup> 澤夫，〈髦兒戲〉，《申報》（1942年2月13日）版7。

的「老生帶新生」之「小先生」制度，<sup>211</sup>就讓早期流行唱片的熟面孔如王人美、黎莉莉等，都深受黎明暉的唱法影響。

一九二二年，黎明暉第一次踏進錄音間，為她伴奏的明月音樂會樂手「都熟悉江浙小調」，她也以偏近地方戲曲的吐字與共鳴方式，演唱取材自傳統曲調的兒童劇曲。<sup>212</sup>一九二七年中華歌專成立後，她在輔助舞蹈教學的同時，也有學員身分，從精通戲曲的嚴工上處學習發聲。<sup>213</sup>此時的唱片揭示了她的學習成果，與二〇年代上半葉的錄音相當不同，「小妹妹」不再乳臭未乾，費勁的咬字宛若國語正音教學，鼻音與喉音的大量使用使樂句佈滿哭腔與破音，但重視音樂流暢度甚於表情層次，聽起來頗有地方民俗歌樂的味道。

引人好奇的是，俗曲小調的唱腔對於中國早期流行音樂的影響時間，前後多長？明月社從一九三〇年起，陸續灌錄的唱片以百計數，女社員嗓音裡的扁平共鳴、突直喉音、細弱氣息下的纖長抖音、不時冒出的鼻音、與用力的咬字發音，明顯與黎明暉一脈相承。影響所及，整個三〇年代大部分歌手都是以這種發聲方式演唱流行音樂。張愛玲的文字或可視為一個聽眾的觀感。她在一九四四年提到「把喉嚨逼得尖而扁」的歌星們這樣歌唱：「無線電擴音機裡的〈桃花江〉聽上去只是『價啊價，嘍價價嘍家啊價……』」<sup>214</sup>推測起來，擴音機放的可能是在無線電台常演唱〈桃花江〉的無數播音社，也可能是明月社員黎莉莉、王人美、周璇和嚴華、或寶利唱片（Polydor）歌手沈秀芳與常芝綠等。在〈桃花江〉一曲問世十多年後，「小妹妹」的唱腔卻仍被張愛玲這樣一個對於交響樂、蹦蹦戲與爵士樂都有個人意見的作家，當作是流行音樂的常態。張的說法隱含的暗示是，在黎明暉已於一九三七年退隱，繼續表演流行歌曲的明月社員如周璇、白虹、張帆皆改變發聲方式，而整體流行音樂的唱腔風格異質性越來越高之時，「小妹妹」聲仍被視作是演唱的主流方式，也是聽眾最熟悉、最偏好的流行音樂嗓音。

追根溯源，流行音樂的「小妹妹聲」既承襲又異變了戲曲文化對於旦角代表的審美觀感，也打破了坤旦難從乾旦底下翻身的性別美學桎梏。由黎明暉開唱的這個樂種中，「小妹妹」以尖細至男人無法擬仿的「真女聲」，顛覆了假借女性聲腔、女性姿態與女性位置，道盡男性作者心聲的中國詩詞敘事傳統。然而，要讓女身之聲具備足夠的顛覆力道，非得以「小妹妹聲」不可嗎？細聲細氣之外，為何必須尖聲尖氣？既然有了現代聲音科技，可以留聲、也可以擴音，不再像現場舞台，需要用氣力與技巧，來打破人群與距離的物理限制，那麼為何還要擠壓聲帶前端，讓聲音以尖銳刻薄來形構穿透力？上海流行音樂選擇以「小妹妹聲」作為代言，是有很充裕的緣由的，輔助語言學（Paralinguistics）或許可以帶給我們一些亮光。

輔助語言學關切的，是溝通中用來修飾意義與傳達情緒的非言語因素，包

<sup>211</sup> 王人美，《我的成名與不幸》，頁 47-48、90。

<sup>212</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 208；〈我和明月社（上）〉，頁 100。

<sup>213</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 116。

<sup>214</sup> 引自張愛玲〈談音樂〉，頁 220。

括有意識與無意識的表達，其中音調高低與音量大小是最關鍵者。輔助語言學的基本概念，認為音調與咽喉尺寸大小、和咽喉所有者的身量大小有關，占支配地位個體通常是大型生物，發聲音調低，受支配個體音調高，而體型小。該領域的領導學者約翰·歐哈拉（John Ohala）為了解釋音調高低與人格特質的聯想，提出了一個廣被應用的「音頻碼」（frequency code）理論，由聲音衍生出相對意義關聯。比如，體型小的發聲者具有高音調，傳達出倚賴他者善意的請求姿態，可延伸為不具威脅、馴服、有禮的從屬姿態。反之，體型大的發聲者具有低音調，其低音隱含的陳述意味暗示著確定感，具有侵略性、武斷、主控、自足與自信。其餘學者又將這套概念延伸至西方社會脈絡，往往把陽剛氣質與低音那一組的形容詞連結，高音者則與陰柔氣質相關。<sup>215</sup>

同樣的，語言學對於聲音音調質地與性格特質對應關係，一直抱有濃厚興趣。諸如，不分男女，聲調較高者，予人的觀感是可信任度低，也與負面的能力和說服力連結在一起，而聽者傾向把低音調聲音與體型大、男性化、傲慢、有聲望、不敏感、理性、獨立等等特質聯想配對。<sup>216</sup>輔助語言學的研究者與研究對象來自各大洲，前後相隔數十年，然而呈現的結果卻有類同之處。借用這些研究成果，我們知道一方面，聲音高出於地位低、權力弱者；另一方面，聲音高與脆弱敏感、情緒化相連。

從非文字、非語言的認知溝通來看，上海流行歌曲利用了這種制約了高音調與性格關係的刻板印象，以拔尖嗓音，捏造出發聲者陰柔、激動、歇斯底里、無助與臣服的音樂性格，給予聽者一種乖順從屬、激動易感的印象，是不握有控制權的弱勢方。這樣的弱勢，不單是只權力上的。只要我們仔細思量這個尖聲是被描述為死貓，以及「小妹妹」——年紀上、智識上、能力上的低微輕弱這一點，正如音樂學家蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary）對歌劇賦予瘋女人樣貌的分析一樣：震耳音量和怪異音色是用來踰越美聲唱法的常規，而超高音撕裂足以禮教，成為既有秩序裡的不協和音。<sup>217</sup>在轉換社會位置上，聲音的質地或許比語言文字有更微妙卻強烈的暗示，也是更有效的計謀與工具。

### （三）魯迅的「女聲亡國論」

在提及這種尖細歌聲時，魯迅的用字「絞死」或「死貓」呈現了血淋淋的生動可怖形象。「絞死貓兒」幾個字既是動詞，也是名詞，若為寫實描述，很可能引發感官上的強烈不適，如驚恐或反感。聽見「絞死貓兒」聲，而能欣賞或品味者，大概非常人也；聞之寒毛直豎，不忍或不喜聽者，應該才是魯迅眼中的「正常」人吧。有了貓兒班的前車之鑑，上海流行音樂仍不惜擔冒讓人嗤之以鼻、棄如敝屣的風險，為精心炮製的大批摩登情歌，配上前仆後繼的尖狹

<sup>215</sup> Keith Allan. 2009. *Concise Encyclopedia of Semantics*. Oxford: Elsevier, p.788.

Monique Biemans. 2000. "Voice Quality," in *Gender Variation in Voice Quality*. Utrecht, Netherlands: LOT, p.38.

<sup>216</sup> Monique Biemans, "Voice Quality," pp.34-37.

<sup>217</sup> 蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary）著，張馨濤譯，〈過度與框架：瘋女人的音樂表達〉，《陰性終止：音樂學的女性主義批評》（台北：商周出版，2003），頁 153-97。

小嗓，風潮之盛讓正為中國前途憂心忡忡的魯迅輕蔑不已，因而以鮮明生動的用字，警告聽眾理應對這種歌聲避之唯恐不及。

魯迅在輕蔑現代小嗓歌女的同時，也沒有掩飾對「我們中國最偉大最永久，而且最普遍的藝術也就是男人扮女人」的嫌惡之情。<sup>218</sup>在「絞死貓兒」說法出現的前一個月，一九三四年十一月初，魯迅發表了一篇文章，針對的是梅蘭芳享譽國際的象徵主義，魯迅視其以逃避之姿，偽飾人生問題，也攪亂大眾判斷能力，因之有誤導革命藝術之危害。<sup>219</sup>文學評論學者王德威據此指出，對魯迅而言，反串代表的頹廢色彩以精神閹割形式，否定了男性性徵的男人，更威脅了中國國民性的陽剛氣質。魯迅所期待的，是以中國現代性應有的強壯威武，取代過往帝國內蘊的衰弱陰柔形象。王德威且精闢分析，魯迅論述的「國體」政治總帶有「身體」維度的辯證，故真正的攻擊核心，其實在於「誰更有資格『代表』／『呈現』中國？」<sup>220</sup>

王德威進而探究，男扮女、女扮男在魯迅看來，引起了性別角色的錯亂，還將之幻魅化，這種「戲劇花招」擾亂了正力圖以健全情欲培養出的現代中國人與中國。<sup>221</sup>於是，為要彰顯出、孕育出中國現代性的陽剛強大，嗓子宛若女聲的男性沒有理由不掩口閉嘴。王德威的分析，讓我們不禁心生疑惑，魯迅的厭惡會不會不只因為性別倒錯，而是過量的女聲讓他坐立不安？

在魯迅的通俗文化見解中的性別概念裡，非常明顯的，有家國理想的縮影。他不想承認的是，中國仿如乾旦，空有男性軀殼，卻自甘耽溺於柔弱的陰靡色調。他對梅蘭芳的批判，想必是出於對探索聲帶極限、模仿女聲的乾旦聲嗓背後的贗偽本質，感到芒刺在「耳」。這裡，我們隱約可聞某種想要喚醒乾旦的「男性意識」，冀望走上寫「實」主義，回復男性「實」體，找回男性「貨真價實」的、強健的聲音之興味。如此說來，除了「真男人」之外，「假女人」或「不真」的男人當然不可代表／呈現中國。女人呢？「代言」的話，嗓音可厭，由現聲到現身的「出面」，更是驚世駭俗，萬萬不可。

魯迅自身的小說寫作，不是沒有以女性為主角或主要描述對象的作品。但不管是以出現頻率最繁的第一人稱敘事，或沿襲中國傳統的全知全能的第三人稱敘事，<sup>222</sup>魯迅都不是以女性作為敘事者。換句話說，魯迅刻意的避免了文學傳統常用（也是黎錦暉所採）的「男子而作閨音」手法。<sup>223</sup>我以為，這就使得閱讀魯迅的小說，不會見到男性作者假借女聲聲音那般「擬乾旦式」的發言位置；讀者不論男女，都只能由男性位置觀看世界，從而獲得從魯迅期望的男性

<sup>218</sup> 魯迅，〈論照相之類〉，《魯迅全集》第一卷（北京：人民文學出版社，1981），頁187。

<sup>219</sup> 魯迅，〈略論梅蘭芳及其他〉，《魯迅全集》第五卷，頁579-84；引自王德威，〈粉墨中國：性別，表演，與國族認同〉，《戲劇研究》期二（2008:7），頁169。

<sup>220</sup> 王德威，〈粉墨中國：性別，表演，與國族認同〉，頁169-208。

<sup>221</sup> 同前註，頁169-173。

<sup>222</sup> 申潔玲，〈國內魯迅小說敘述者研究述評〉，《廣東社會科學》（2001年6月），頁113-17。

<sup>223</sup> 「男性而作閨音」一語原出自〔清〕同田之《西圃詞說》（唐圭璋編，《詞話叢編》第二冊）頁1449；引自陳慷玲，〈《花間集》的女性化書寫〉，《東吳中文學報》17期（2009年5月），頁96。

的、陽剛的思考方式。可以說，會牽動魯迅感官不適反應的，不在於作者或讀者性別，而在於「聲腔」的色調，也就是「代言者」、「發聲者」的嗓音。既然男人扮女人、女人扮死貓，都是不可取的有害之物，那麼魯迅著名的〈吶喊〉，可想而知不會是尖銳細氣的吧。

流行歌曲觸犯的，是魯迅對「假（既是動詞、也是名詞）女聲」的負面觀感。當然，魯迅反對的不會是思婦傳統，他也只是當時眾多陽性中心思想的作者中，一個較為宏亮有力的聲音而已。傳統戲曲審美中，女身比不上男身製造的女聲；男性作者的閨怨文學系統裡，女性外貌、位置、心緒等待著男性染指、借用、觀看與理解。受到大眾歡迎的流行音樂，招惹——而且是主動招惹——了想要喚醒大眾的魯迅之處在於，虛的、文字上的女聲或許尚可接受，卻絕不可以是實的、聽覺的、從女身發出的女聲。在文學與戲曲共同建構的強大美學傳統中，女聲只可以是一種擬像，是從想像中寫下的文字，從文字中想像的聲音，是故在各類書寫文字中交相應和的，只能是帶著怨屈、未酬壯志、國族之愛與家國之憂恨的，男性位置的作者、讀者與聽者。看來，「小妹妹聲」的出現，張狂又尖刻地挑戰、更挑釁了家國與性別的價值觀對於「女聲」的想像。

#### （四）從代言到現「聲」：陰性音樂的建立

乾旦的存在，使得「女聲」還不一定能被放在天下「圍攻」的情勢，必須以活貓或死貓的尖狹奇腔，才足以證明是女性「聲」「身」並存。可是，如果魯迅出於閹割焦慮的擔憂有其道理，立時浮現的提問會是，聽眾以聆聽認同唱者位置，一方面聽見女性苦惱，一方面也聽見悲情愁思、欲念需求、家國破亡飄零，是否會導致聽者的女性化、殖民化、邊緣化？一旦認同流行音樂的女歌者位置，男性聽眾是否可能藉聽覺被精神閹割，而女性聽眾加倍弱勢化的過程亦同步發生？

前文曾論，黎錦暉因為歌曲以萎靡小調為成分，而被稱為「淫樂」。從西方二元思想——如真理／錯誤、陽／陰、男／女、原始／文化、心／身——來看，讓「小妹妹聲」主導的上海流行音樂，從裡到外是個徹徹底底的「大『她』者」。這個樂種與帶有殖民意味的「洋」樂對抗，成了與「陽」樂對抗的「陰」樂，瘋狂尖細的「小妹妹聲」由是強化了「淫樂」的意象。魯迅和前文裡批評黎錦暉的一干中國的西洋音樂家的論點，依附的是把東方「負面符碼化」的東方主義，這種聲響被描述為無言的、女性的、感官的、非理性的、落後的客體。偏偏黎錦暉培植出的這種歌聲，毫不以為忤的把這些特質往身上貼，再肆意添入中國元素，以「小妹妹聲」呈現獨特的語法、語調、發音與質地，流行音樂裡的「陰性」特質因此被刻意強化了。

「小妹妹聲」凸顯的陰性特質，不僅存在國家論述中，更存在性別論述裡。不過，一旦兩者並排，殖民論述往往使女性地位流於象徵，彷彿女性問題不如家國問題重大。更清楚的說，在殖民強國的優勢和壓迫的狀況下，殖民地男性淪為受壓迫、去陽性化、孱弱的陰性地位，原本女性受壓迫的實際位置，常被

男性當作家國遭蹂躪受創時的借喻位置。在家國齊心對抗外來強權時，女性喪失了性別受到壓迫時的呼聲，成為對抗者眼中更面目不清的，弱方中的弱方；國家話語利用、銘刻、命名女性身體，不惜掩蓋性別問題。在黎錦暉捨洋樂而取中國音樂元素的佈局下，他培植的「小妹妹聲」保有傳統發聲方式，也以音質反身顛覆其中的審美判斷，讓這種深深倚賴租界跨國唱片公司而存在的樂種，從起初就抱持挑戰外來勢力的腔勢。問題在於，佈下此局的從黎錦暉、到後來的眾多詞曲作家都是男性，那麼「小妹妹聲」要如何擺脫借喻位置，藉由男性賦予她、也是限制她的話語與音調，建構起陰性主體位置？

法國女性主義理論家路思·伊西嘉黑 (Luce Irigaray) 指出的「性別擬仿」(gender mimicry) 或可提供我們思考的路徑。<sup>224</sup>伊西嘉黑指出，當女性淪為男性建構、生產、再現過程中的反面、匱乏與補充時，女人要不緘默失語，要不只能以男性主體來發聲。她對於這樣的情勢，並不抱持任(男)人宰制的悲觀態度。她描述的「擬仿」，便是女性在男性發言主體的場域中，為了打破沉默的壓制，而操演的一種幽微細緻戰略。以伊西嘉黑的話語來說，

女性戲耍模擬 (to play with mimesis) 便是企圖光復她被  
論述剝削的位置，而不讓她自己被簡化於此……正是透過戲耍  
式重複的效應，歷歷凸顯理當隱匿不彰者，語言中陰性可能運  
作的遮掩。這亦指『揭露』以下事實：如果女人是如此卓越的  
模仿者，那是因為她們不單單陷束在此功能之中。<sup>225</sup>

男性中心的論述並未留給女性話語自主權的餘地，女性要表達，只能依附男性語言系統表達，因此對抗之道在於發明一種新的語言與文法，她稱之為「女人話」(le parler femme, women's language)。伊西嘉黑說的不是公然抗爭，亦非全然降服，而是在男性凝視下偷天換日。任憑男性指定、分派、預期女性的風格與姿態，女性可以戲擬、仿諷、從中僭越、破壞男性話語，開放出女性論述的可能空間。

伊西嘉黑認為，若自外於父權論述之外，「女人話」將會被視為叨絮難懂的语言，是故擬仿男性話語是必要的，女性氣質必須在父權論述的縫隙中靈巧流動，而女性話語的運作法則則是不斷自我修正而善變，是一種非理性、多義且流動的瘋狂語言。<sup>226</sup>故「女人話」的實踐，並不等於女人說的話，伊西嘉黑概念中的主體是策略性而非本質性的，是善用男性給予的有所限制的、原本作為欲望對象的地位，再尋求且說出被壓抑的語言形式。這樣的謀略，在顛覆男性自說自話的語言象徵秩序上，有其解構力道，對於我們挖掘流行音樂話語中，

<sup>224</sup> Luce Irigaray. 1985. *The Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter & Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.

<sup>225</sup> Luce Irigaray, *The sex which is not one*. 譯文採自張小虹，〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，《慾望新地圖：性別／同志學》(台北：聯合文學，1996)，頁 161。

<sup>226</sup> Luce Irigaray, *The sex which is not one*, pp.28-31.

由內部生成的弱化、抗拒、甚至攻擊的力量，有相當的助益。

伊西嘉黑堅信其理論的實踐，以紙上談兵最有果效。<sup>227</sup>對我們而言，與其批判她耍玩翻轉於字面，會停留在以書寫作為解放的層次，我們更關注當女人話從「寫下來」到「說出來」，從平面的「讀見」到「聽到」之後，是否能產生更強勁、更深沉穿透的生命力與殺傷力。即便伊西嘉黑的性別擬仿的越界戲耍只限於話語，而非性別之間，使得女人不是在模仿男人，而是模仿「男性想像的女人聲音」，看似是她的理論缺陷，卻意外的成為本研究的適切工具。

中國流行音樂工業中的大批女歌手，必須仰賴男作者的創作而生存，是出於時空背景的限制。可是當女歌手引吭高歌，歌者聲帶感染聽者情緒，製造出高度張力，歌詞不再是文字，而是立體的語言，聲音凌駕在男性作詞者的平面想像之上。就算是「照本宣科」，文字也無法拘束嗓音有多尖，歌聲有多陰柔，女歌手甚至可以偷渡字裡行間不存在的情緒、喟嘆、哭腔與氣聲。「小妹妹聲」有如操用伊西嘉黑的「女人話」者，擁有了「神經質的、不可捉摸的、驚惶失措」的特徵。<sup>228</sup>女歌手借用了男性觀看女性的刻板印象，再粉碎之，用另一種感官模式重新樹立令主流霸權驚心動魄的女性特色：以男人發不出的尖聲劃破沉默，以刺耳逼人的音質宣示存在與主權，進而建立起清一色女性的聲音美學，也是流行音樂的聽覺美學。

這就讓上海流行音樂成為了一個微妙的身分認同論辯場域。此一樂種以音樂聲響作為確立權力範圍的手段，從壓縮的女性咽喉發出的歌聲，描呈了象徵的桎梏位置，卻又一反壓迫力量期待的畏縮卑馴姿態，女歌手以嗓音裡的豐滿情緒，展演無可取代的陰性聲腔。就算表面上看來，女歌手重蹈思婦閨怨文體覆轍，為不在場的男性作者「代言」，但是音樂的表演功能卻重新排列了權力位置，讓雙聲並行，再以聲量和音高（高音！）撫觸耳膜，引起聽覺和內在共鳴，掩沒壓倒了男性聲腔，以女性的聲音表演重新掌控與建構發言結構。

#### （五）貓嗓女伶的反客為主

在我們試圖建立上海流行音樂的論述時，可聽性遠比可看性重要。從彼時文化工業運作流程來說，歌手藉由唱片與廣播節目，成為大眾的聽覺焦點，千篇一律、放「耳」皆然的小妹妹聲，顯明了聽眾對於這般奇腔的迷戀。把張愛玲的抱怨「外國人常常駭異的問中國女人的聲音怎麼是這樣的」，<sup>229</sup>改成「怎麼『都』是這樣的」，也未嘗不可。

縱橫早期流行音樂的「小妹妹聲」，有兩種形式。第一種是尖細、幼嫩、稍扁音質，以擠壓嗓音的方式發出歌聲；從黎明暉、王人美、白虹、周璇、張帆，到明月社以外的龔秋霞、姚莉、李麗華、吳鶯音、張露等。持這種細高嗓音的歌手們，構成了此一樂種的最主要用嗓風格。這些歌手成名後，多半繼續在歌唱技巧上進修，比如學習美聲唱法，但卻不改聲音的基調。易言之，戲曲

<sup>227</sup> Ibid., pp.79-80.

<sup>228</sup> Ibid., p.28.

<sup>229</sup> 張愛玲，〈談音樂〉，頁 220-21。



圖 2-9 一九四〇年，白光在日本灌唱了許多膾炙人口的中國流行歌曲，堪稱「口水歌」天后。早年白光的音域，比聲音一直都像童聲般尖細的王人美，以及高昂的周璇，還要來得高。從她的〈毛毛雨〉錄音聽來，嗓音柔軟粉嫩，與後來的低沉唱腔相比，大概只有口吻的率直與任性是相同的吧。上圖即為日本古倫美亞發行的白光版〈毛毛雨〉歌單。圖片由唱片收藏家林太歲提供。

或聲樂的薰陶只是修飾、輔助了她們的歌唱方式，並未讓歌聲變得低沉渾厚，或多了威猛氣質。流行女歌手在技巧成熟後，或許音質不再銳利刺耳，但「繞梁喝月」的「尖嗓」仍是基本路數。

倘若天生音質不夠尖、又不夠高，要怎麼妝點成為小妹妹聲呢？第二種小妹妹聲不是發聲方式，而是在歌唱旋律中加入傳統裝飾音，這類唱法是尖嗓歌手的補充。女歌手以個人喜好，自由選用裝飾音詮釋旋律，即可超出作曲者原先的設定，讓單一直線的旋律左彎右拐，搖曳生姿。這種通稱「潤腔」或「加花」的演唱技法，也是黎錦暉受到批評的「柔靡淫艷之情調」的關鍵要素之一因為能夠加上「潤腔」或「加花」的旋律不但較為靈巧，變化豐富，更是在增添樂譜標明不出、西洋音樂不具的風華韻味。這樣一來，就連西洋大調音階寫成的旋律，也都可以特定的滑音、倚音、波音，生出中國情調。

要把所有歌手通稱「小妹妹聲」，最讓人不服的大概會是白光。少為人所

知的是，在白光以「低音妖姬」形象獨步歌壇以先，她已唱了好幾年的「小妹妹嚟」，音質細高輕飄（圖 2-10）。從前後相隔十多年的唱片判斷，我以為她改唱女低音，是出於聲嚟受損的不得已。她曾抱怨上海人只喜聽「十七八歲小姑娘唱流行曲」，<sup>230</sup>便是出於想唱高音，卻心餘力絀的無奈窘境，而這卻迫使她的演唱歷程含括了「拔尖小妹妹」與「加花小妹妹」兩階段，以一九四三年為大略界線。有意思的是，等到白光轉攻低音後，她在曲調中編織入的裝飾音突地增加，她的招牌媚態不只是靠唱腔、音色營造出來，按捺磨蹭、起伏騷動的裝飾音或也給了她身形表演上諸多的靈感吧。

上海流行音樂發展的年代中，女性身體在政治結構與審美文化共同嚴密控制下，是被性汙名化的。女性長期沉默、缺席，未被看見、未被表述、未被談論，女性若不作腹語術傀儡或傳聲筒，常被視為噪音，所以發聲即是開啟顛覆之門，從縫隙中奪得了立足處。女歌手以「小妹妹聲」的柔弱、年幼、天真形象為包裝，宛若歇斯底里、精神衰弱的少女，尖狹奇腔是用來演繹扁平的書寫，不光穿透耳膜、振動感官，還可揭穿、削弱男性威權的裝腔作態，具有刺穿家國話語下種種遏抑與詛咒的力量。一不謹慎，她們就會成為凝視、監控、竊聽的焦點，卻仍以各種姿態「盡力喊叫」，不容受到忽視，不容聽而不聞。上海流行音樂採取的正是性別擬仿手法，以表演為手段，現形為男人想像的女性幼弱身影，再以歌唱瓦解之。這樣的聲音表演，使得男性作者無法繼續保持中國文學傳統中的腹語術操作者地位，只能是一介作者，被動等待歌手的任意詮釋。

至於聽眾，不分男女，聆聽讓他們把歌聲從歌手的身體分別出來，成為獨立的聲音物件／客體（voice-object）。聲音不再只是聲音，而成了愛戀的對象，也是聽覺情欲焦點，在唱機的反覆播放中發展親密關係。<sup>231</sup>聆聽也啟動了認同機制，一方面，因著同步接收一首接著一首的最新流行曲，讓聽眾在地理、時間、認知的層次上以聽覺形成想像共同體，成為廣大聽眾中的一份子。<sup>232</sup>另一方面，男性聽眾可以認同受創的女人，同時認同女人渴望的男人，<sup>233</sup>女性聽眾照樣可以認同歌手、或接受歌手表露的情欲。無論如何，強勢威權導致的焦慮都可能使聽眾與女歌手站在同等位置上，與她們一起進入性別擬仿的過程。

這便讓這個樂種成為了性別身分認同的轉喻工具。黎錦暉一早即有意識的拒絕讓正統西洋美聲統領中國絲竹，反而希望「西洋所有樂器……為國樂服務」，<sup>234</sup>「小妹妹聲」順勢就壓在西洋樂隊上，西洋音樂元素映襯她，中國傳統旋

<sup>230</sup> 吉，〈華懋飯店五二〇號訪別來無恙的白光！〉，《新影壇》3卷2期（1944年9月15日），頁29。

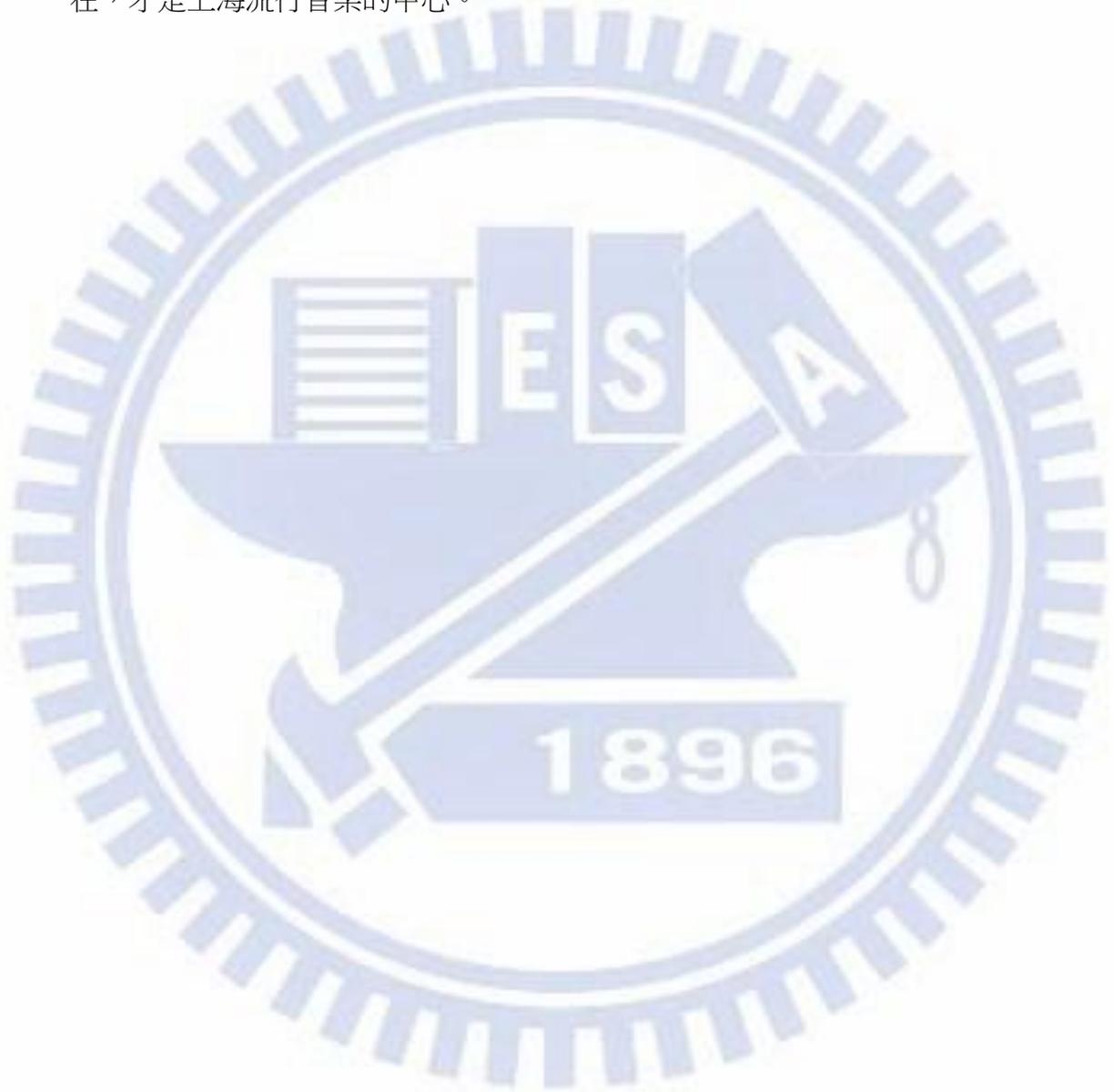
<sup>231</sup> Sam Abel. 1996. "Opera Through the Media," in *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance (Queer Critique)*. Boulder, CO: Westview Press, pp.167-70.

<sup>232</sup> Susan J. Douglas, "The Zen of listening," in *Listening in: Radio and the American imagination*, pp.23-24

<sup>233</sup> Ruth Padel, 〈來自慾海的聲音〉，《搖滾神話學：性、神祇、搖滾樂》，頁117；〈狄倫：創造力、恨女與回聲仙女〉，頁331。

<sup>234</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁101-2，117-18；〈我和明月社（下）〉，頁229。

律與潤腔烘托她，各類樂器為她服務。「小妹妹聲」時而細聲細氣，時而歇斯底里，時而恣情率直，她的聲音既傳達文字意涵，也從文字裡剝離、獨立、自表心緒。流行音樂歌手於是成為了血肉俱在的聽覺欲望客體，也是高頻高調表露欲望的主體。由女身發出的女聲，粉碎了男性的凝視，與男性控制情欲對象的文字自戀，也以演唱者的尖嗓，迷惑、激怒、煽動與攫取感官的注意。這個樂種毫不鍾情於「純演奏音樂」，就是一個最強烈的證明：女性之身／聲的存在，才是上海流行音樂的中心。



### 第三章 新舊音樂元素的拼貼、拉鋸與異變：

#### 上海流行音樂發展概論

女歌手的拔尖嗓音唱出的第一代大眾通俗歌曲，幾乎都是黎錦暉的作品。如前所論，雖然黎錦暉把〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉之後的作品，與兒童音樂劇曲切割，稱為「新型的愛情歌曲」，並認為此一新興樂種的素材來源，較以往廣泛（「不論古今中外詩詞、西洋詩歌、民間小調、土風舞曲以及南洋一帶唱的西洋小曲、愛情歌等，一古腦兒搬來作為我的創作素材」），音樂技巧也較創新（「有的改頭換面，有的脫胎換骨，或取其一點加以誇張、擴充」），但是實際上，這些手法在兒童作品中，早已存在。<sup>235</sup>倘若從彼時輿論來看，評論者無疑是把黎的所有作品一概而論的。例如，一九二八至二九年，上海《開明》月刊約有十一篇討論「黎錦暉現象」的文章，從中立的極少篇、到持反對論調的絕大多數，都合併討論了他的成人愛情歌曲和兒童歌舞劇曲。若由寫作技巧、題材與演唱來觀察，我們一樣可得與時人相同的結論：黎錦暉由「兒童」到「成人」音樂的轉變並非另闢蹊徑，而是有一脈相承的思想。黎錦暉在自稱的「新型」歌曲，用的是什麼樣「新」的音樂技法與內容，既能遮蔽同時發行的電影歌曲的光芒，<sup>236</sup>也能讓灌錄唱片的明月社歌手，從眾多歌舞表演者中脫穎而出，順利轉成電影與唱片明星，還能讓聽眾樂此不疲，不斷消費他以百計數的創作曲譜與新曲唱片？

只是，不管黎錦暉再怎麼成功，整體觀察，他的創作手法實際上並未貫串整個上海流行音樂的發展，四〇年代未至，音樂風格與技法的變化已蠢蠢欲動。繼之出現的疑問是，流行歌曲在黎錦暉的影響力式微之後，黎把傳統音樂元素與審美價值匯入作品的作法，究竟是已深植流行音樂之中，或者就此消失？在一九三六年黎錦暉不再參與創作之後，流行音樂的文化與聲譽又經歷了什麼樣的改變？

要回答這些問題，我們必須先為上海流行音樂的變與不變，立下判斷的準則。社會學者羅伯·包考克（Robert Bocock）以〈現代社會的文化形成〉（“The Cultural Formation of Modern Society”）一文，討論文化的形成與轉變。包考克特別引用人類學家李維史陀（Claude Levi-Strauss）的觀點來指出，文化操作一如語言，規則是潛藏於說話者的意識之下，在觀察文化變異時，必須仔細分辨

<sup>235</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 217-18。

<sup>236</sup> 楊耐梅為電影《良心的復活》演唱了〈乳娘曲〉，由該片編劇包天笑作詞，著名京劇青衣馮子和作曲。或許百代公司認為〈乳娘曲〉的風格與民間原有的時調小曲沒有太大差異，因此黎明暉的〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉與〈花長好〉等曲的唱片片心標上的是「特別新曲」，〈乳娘曲〉卻是「特別時曲」。

改變是出於結構本身，或含於結構之內。<sup>237</sup>音樂學者約翰·布列金（John Blacking）則提醒，許多所謂「音樂轉變」的分析，實際上不過是社會變化與少許音樂風格的變奏，須知音樂的轉變必然帶來新的聲響，新的聲響卻不一定是音樂轉變的結果。故布列金認為，音樂評論不單要謹守道德中性，還必須伴隨認識論的清楚陳述，亦需注意音樂系統中的明顯改變，與音樂製造者、消費者等社會因素聯結，毋把改變僅視為社會、政治、經濟、其他文化對音樂的影響。<sup>238</sup>

另一位音樂學者理查·米德頓（Richard Middleton）在其影響廣泛的專著《研究流行樂》（*Studying popular music*）中，基於音樂領域的結構與權力結構具相關性，因此借用葛蘭西（Antonio Gramsci）檢視社會情勢更迭時所用的詞彙，「轉折時期」（conjuncture）層次，指的是快速、直接、短暫的改變，與「情境」（situation）層次，指的是社會組織深層的、有機結構的激進改變，來說明音樂文化與社會的關係。米德頓對這兩個字的使用，反映出他特別重視文化元素的運用、轉化和接合（articulation），他且力陳文化形式和活動都是不斷變化的場域，文化關係和文化轉變並非是「預先設定的，而是協商、強加、抵抗與變形的產品」。<sup>239</sup>

包考克、布列金與米德頓的視角，都有助我們觀察流行音樂發展時，不把聽眾當作被動、被填鴨的接收者，也提醒我們，文化轉變下的創作者與閱聽者是處於同樣時刻，是以任何創意——包括嶄新聲響組合的中西樂器合併運用，或旋律、歌詞、伴奏上前所未有的發想——都無法置聽眾的反應、理解與接受於事外。這正是布列金所言，創作者有意識或無意識的以創作表達他們自身與所處社會的結構，因此在探究音樂的改變時，從社會結構、個人到群體的改變，都應是聚焦所在。布列金宣稱，音樂變化的關鍵是個人作的決定，一旦我們同意這一點，就不難同意他順勢提出的疑問：是誰製造音樂，為誰製造音樂，個人、群體又如何從音樂中獲得意義與歸屬感？<sup>240</sup>布列金不僅關注單一製造者或消費者的因素，而是整體社會結構之中的個人位置與施為，他除了以音樂產品衡量文化變異，更考量到音樂的轉化過程。

在布列金看來，創作創作者內在與外在的社會結構與文化秩序的呈現。此一視角後來在傑森·托因比（Jason Toynbee）討論〈音樂、文化與創意〉時，有了更清晰的闡述。托因比既反駁浪漫主義認為創作為神秘過程、創作者是萬中選一的天才之看法，也不贊同作者已死的論點，堅持音樂如同任何象徵系統，是由設計者和表演者製造出來的。他把音樂創意視為文化過程，而非英雄式行

<sup>237</sup> Robert Bock. 1996. "The Cultural Formation of Modern Society," in *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Eds. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson. Oxford: Blackwell Publisher, p.156.

<sup>238</sup> John Blacking. 1995. "The Study of Musical Change," in *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Ed. Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press, pp.149-67.

<sup>239</sup> Richard Middleton. *Studying Popular Music*.

<sup>240</sup> John Blacking. "The Study of Musical Change;" "Expressing Human Experience Through Music," p.32.

為，把音樂視同編了碼的聲音，或可從中辨識出特定時空，有特定來源、特殊社會背景，或具有特定結構，一如恩伯托·艾柯（Umberto Eco）所說的「系統編碼」（system code）。因此編碼聲音是內含高度慣例性的，創作者的作品基本上可被理解為「編碼聲音的識別證明」。托因比認為，較古典音樂短小淺薄的流行音樂編碼，讓聽眾有能力分析與預期，也讓創作者成為編碼重塑者，可以不斷開發新的聲音組合。<sup>241</sup>

如此說來，文化的轉變不必然對應於社會表層的變遷，而是文化場域裡的各種因素協商、辯證、轉形與變異後的結果。因此，我們需要謹慎地觀察上海流行音樂的發展與分期，因為樂種內容的變化並非完全按照政治與經濟環境的起伏動靜，而是以音樂的內在規律反映社會結構。從托因比和布列金的立場來看，他們並不否定創作者的個人創意，也不否定作品在音樂風格轉變時產生的決定性影響。這些作曲家創意是與背景時空密不可分的，作品產生後也必須被接收、被解讀、被理解，使得每一種音樂都擁有特定對象，也擁有這些對象能解讀的一套特殊音樂語法。這樣的觀點，提醒我們在關注上海流行音樂創作者之巧妙構思的同時，也謹慎於以英雄主義看待創作者。

那麼，從黎錦暉到後來陸續出現的陳歌辛、黎錦光、李厚襄、姚敏等作曲家，彼此並無師承或合作關係，他們在音調編衍與風格創意上的差異，是結構之內的變奏，如米德頓說的「轉折」層次，還是真正的音樂轉化，一種斷層式的「情境」層次上的改變？上海流行音樂在他們的筆下，共用了哪些「系統編碼」？眾多音樂家又如何能在保有個人風格的同時，共用這套編碼，既是捕捉、又是模塑出音樂內在規律的轉變？我以為，上海流行音樂自一九二七年始、至四九年終，或屢有新聲，或人才輩出，但音樂元素的主從關係，以及音樂元素的挪用、模仿與融混手法，所構成的音樂內部秩序，從未悖離黎錦暉定的調。也就是說，二十二年間上海流行音樂並不存在結構性、斷層式的改變，而是框架之內音樂內容的成熟與複雜。我將仔細勾勒，這個樂種如何嘗試各種駁雜的技巧，且探尋不同的聲響組合，逐漸鍛鍊出較前豐富、更容易使大眾心領神會的音樂語彙，讓黎錦暉曾經藉由文字自剖創作理念的做法不再需要，也讓音樂中隱含的學舌策略更加老練，且更難一眼看穿。

## 第一節、失誤的異國成分，懷古的中國情調

### （一）大眾音樂「淨／進化論」

黎錦暉雖是以素人音樂家的身分，開創一個區域性的通俗樂種，但他與同

<sup>241</sup> Jason Toynbee. 'Music, Culture, and Creativity,' in *The cultural Study of Music: a Critical Introduction*, pp.102-12.

時代奮力於中國音樂歐化的無數中西嚴肅音樂家一樣，<sup>242</sup>致力尋求傳統與外來音樂成分和技巧的平衡。可是，在黎錦暉縱身投入流行歌曲創作的初始，其實已背著沉重的包袱，裡面裝滿了從兒童歌舞劇曲時期積累下來的墮落、退步、「淫」之罪名，與一整套音樂體系的雛形。這個「淫」，如我們已在前一章第二節多次指出的，並不全是如聶耳批評的「香豔肉感」、<sup>243</sup>或冼星海說的「充滿肉與香」等與淪於媚俗的感官享樂有關的非難，<sup>244</sup>更多時候是因為黎重傳統多過西洋音樂，使得他的作品相近於民間俚曲，故被認為是阻礙了苦尋蛻變中國音樂的「柔靡淫艷之情調」。<sup>245</sup>

黎錦暉開始創作這些大眾歌曲時，他有意識的消減民歌中的「淫」意，也敏銳於新舊形式和取材的平衡，以回應當代批判。他是這樣描述這些新作的誕生過程的：

……我開始把大眾音樂中的一部分民歌、曲藝和戲曲中過分猥褻的詞藻除去，用外國愛情歌曲的詞義和古代愛情詩詞寫出了比較含蓄的愛情歌曲。如用舊的音樂形式寫成的〈毛毛雨〉，新的音樂形式寫成的〈妹妹我愛你〉、〈落花流水〉、〈人面桃花〉這類適合小市民口味的東西。當時還沒有「黃色歌曲」的稱謂，歸入流行歌曲之內……<sup>246</sup>

上面的引文讓我們明白，黎錦暉以歌詞決定曲調，也以歌詞設計音樂結構。其歌詞的來源有二，一是「淨化」後的民俗口味，他視作「舊的音樂形式」，如〈毛毛雨〉。

毛毛雨，下個不停。微微風，吹個不停。  
微風細雨柳青青，哎喲喲，柳青青。  
小親親，不要你的金。小親親，不要你的銀。  
奴奴只要你的心，哎喲喲，你的心。

毛毛雨，不要盡為難。微微風，不要盡麻煩。  
雨打風吹行路難，哎喲喲，行路難。  
年輕的郎，太陽剛出山。年輕的姐，荷花剛展瓣。  
莫等花殘日落山，哎喲喲，日落山。

<sup>242</sup> 劉靖之，〈緒論〉，《中國新音樂史論》（台北：耀文出版社，1998），頁 2-23。

<sup>243</sup> 聶耳，〈中國歌舞短論〉，頁 48。

<sup>244</sup> 冼星海，〈現階段中國新音樂運動的幾個問題〉，《冼星海全集（一）》，頁 116；引自孫繼南，〈進化的歷史評價〉，頁 225。

<sup>245</sup> 程懋筠，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，頁 224。

<sup>246</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 125。粗體字為筆者所加。

歌詞中「下個不停」、「吹個不停」等句，讓我們想起胡適提倡白話文時說的「不避俗字俗語」，<sup>247</sup>而工整的句型，則以反覆與對稱達成形式上的平衡。曲調上，黎大幅刪減了俗曲常見的「加花」，方便了西洋五線譜或簡譜的記錄，從用字到旋律都較民謠精潔整齊，可見黎欲擺脫民間音樂的「淫穢低俗」形象的企圖。演唱上，我們從唱片中可以聽見黎明暉的音高相當有意思。她唱出的音階不同於「進口」的十二平均律，而是與伴奏的二胡聲氣相通。但稍高的變徵音（中國調式中的第七音），讓我們不由得推測她的音感或許已受其父擅彈的「批雅那」（其時的鋼琴譯名）影響，倘若以西洋樂器為她的演唱伴奏，料想不會有太大的音律衝突。以上種種，都體現了黎說的「淨化」，或者該說是當年的「進化」吧。

我們同時也察覺到，黎錦暉的音樂寫作技巧隱含著一種「進一步、退三步」的遲疑與頑固。〈毛毛雨〉簡明的旋律由五聲音階構築而成，異於西樂常見的雙數對仗的句型結構，也沒有歐美流行歌曲裡「主歌」鋪陳，推至可反覆加重情緒的「副歌」為高潮的層次與曲式。黎明暉以鼻音共鳴發聲，一口湖南鄉音，還有大量干擾吐音咬字的喉音，「土味」濃烈。

再論歌詞，〈毛毛雨〉既喚情郎「小親親」，也自稱「奴奴」，而「只要你的心」和「莫等花殘日落山」難道不是直白版的「只願君心似我心」和「花開當折直需折」？這樣的情感質地，似乎並非追隨新生活運動的程懋筠指責黎的「商販娼妓間調情之作」，<sup>248</sup>亦不完全相像於「性學博士」張競生以情愛性交為生活美趣的輕狂主張。<sup>249</sup>〈毛〉既是延續傳統詩詞對情愛的描述，也以山歌俚曲中互訴郎情妹意的對話語體呈現。這樣的俗雅文學模式，是一般大眾再熟悉不過的，也是日後黎錦暉創作的原型之一。反覆縈繞的旋律，加上貌似「自由戀愛」的故事情節，讓歌曲的膾炙人口有了先天條件。

再回到黎說的流行歌曲的第二個來源：「保守」版的時髦洋調和風雅詞賦。這是黎自謂「『新』的音樂形式」，但實際上，與第一點不過是異曲同工。以〈妹妹我愛你〉為例，樂譜指定要以晚近才自西洋音樂挪用的三拍子唱奏，<sup>250</sup>可是聆聽起來毫無複拍子的韻律感，反而是傳統「一板一眼」的說法更貼切。有意思的是，「我的心窩裡就只有你，妹妹呀，我愛你」的求愛語言，原是「小女孩對洋囡囡」唱的兒歌，<sup>251</sup>莫非「家庭愛情故事」的本質，不過是場家家酒遊戲？

另一例，是曲名與內容源自唐朝崔護〈題都城南庄〉的〈人面桃花〉（圖

<sup>247</sup> 胡適，〈建設的文學革命論〉，《新文學運動史料》（帕米爾書店，台北：1980），頁 79。

<sup>248</sup> 程懋筠，〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉，頁 223。

<sup>249</sup> 張競生，《美的人生觀》。

<sup>250</sup> 張林，〈試論中國與歐洲音樂節拍體系〉，《交響——西安音樂學院學報（季刊）》2 期（1998 年），頁 23；〈走出「古今節拍一律論」的陰影——談中國傳統音樂節拍〉，《音樂研究季刊》3 期（2001 年 9 月），頁 100。

<sup>251</sup> 黎錦暉，〈幹部自傳〉，頁 15，後收入孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁 175。據孫繼南考據，此歌原名〈可愛的洋囡囡〉，載於《小朋友》148 期。

3-1) :

去年今日此門中，人面桃花相映紅，人面不知何處去，桃花依舊笑春風。  
回想起去年今日，朝朝暮暮共逍遙，  
蜜意甜心，寄託在輕言微笑，熱愛濃情，融合在歌聲琴調。  
甜蜜蜜度著花朝，甜蜜蜜度著良宵，夜暖花嬌，明月來相照。  
月正圓啊，花正好啊，成就了熱情的擁抱！

黎錦暉在原詩後面加上的白話詞，是他對這首詩的重新闡述與聯想，有他最喜愛的歌舞樂聲、青春夫妻、春宵之樂、與俗濫的大團圓結局等簽名式情節。再加上西洋二段式的體裁，皆有助於重塑舊詩為俚俗可愛、好上口。但不同於〈毛毛雨〉，〈人面桃花〉是百轉千折、上旋下繞組構成的一音多字旋律，黎明暉的演唱不僅加重每個音符，也如字首、字腹、字尾分開的戲曲唱法，比如「來相照（一挖一熬）」即為一例。

不管是細碎纏綿的情調展演，或甜美爛漫的成人童話，黎錦暉的流行歌曲唱片中，歌詞嬗變衍生自舊詩詞是常見現象，俗字口語俯拾即是，情節往往重覆由來已久的通俗文學，節奏模式、演唱腔勢也頻頻向傳統回顧。西洋樂器在編曲中的使用，更是大半跟隨中國樂器而奏。聆聽起來，中國情趣盎然，這個



圖 3-1 黎錦暉詞曲、黎明暉演唱的〈人面桃花〉，是一九二七年十二月出版的第一批流行唱片之一。有趣的是，唱片片芯左側標明的曲種類別為學堂新歌，可見黎錦暉欲把作品歸入學堂新歌脈絡的企圖，以及他賦予這些大眾歌曲的教育功能。圖片由唱片收藏家林太歲提供。

號稱「新型」的樂種竟是時髦得這麼不徹底，西洋氣息反倒疏落了。想讓聽眾適應流行音樂的語言和表達，難道創新非必須，守舊才是？若是如此，歌曲能否流行，勢必取決於守哪些舊，舊怎麼守了。

## （二）標新不立異

承上所述，屬「新」一類歌曲如〈妹妹我愛你〉，文字與曲式看來西冠中戴，卻是來自古詩照抄或整飾後的兒歌。屬「舊」一類歌曲如〈毛毛雨〉，黎讓口傳年代不斷易形變調的俗樂謠曲，在機械複製年代被定格成短小精練，但格調與口吻從來未曾脫漢入胡，只是把舊有語彙或扭轉、或誇大、或換句話說。換言之，黎錦暉所取的新歌題材，本就流行於大眾的聽覺文化，好比新瓶裝舊酒的障眼法，再怎麼翻轉變形，其實不遠於聽眾熟習之聲。

當時投身流行歌曲創作的，並不只黎錦暉一人。其餘的作曲者，如以〈永別了我的弟第〉（一九三五）名噪一時的許如輝，寫出與〈毛毛雨〉一同上市的电影主題曲〈乳娘曲〉（一九二七）的馮子和，為胡蝶創作〈夜來香〉（一九三五）等多首電影歌曲的嚴工上，或者為梅花歌舞團作曲的歌舞全才團員黃河，取材與手法都與黎同樣新舊摻雜。問題是，為何無一能與黎同樣以個人風格掀起風潮？

要探討這個現象，我們必須回到流行音樂最早的創作生態來觀察。與英美流行音樂不同，尚處於濫觴期的這種中國新聲音，並不具有由眾多創作者共同捏塑出音樂慣例的合作方式。<sup>252</sup>當黎錦暉在探索能滿足大眾「抒發感情」需求的音樂商品時，並無他人作品可供參照，他必須自行訂定這個初生樂種的美學風格。不只黎錦暉，那時的創作者大都抱持孤軍奮戰姿態。可以說，在上海流行音樂最初的十年左右（約一九二七至一九三七年間）中，音樂風格的互通聲息並不是常態。最有交集的，當屬左翼份子和學院派音樂家，這兩個群體彼此又有重疊，如任光、賀綠汀都身兼兩種身分。儘管如此，還是不容易從他們的作品中，找出太多樂風類似的歌曲。

於此氛圍中，黎錦暉不僅憑一己之力開拓技法與風格，他的賣座歌曲的特徵也未被其他創作者掌握，甚至就連黎恐怕也沒有察覺自己一度成功的關鍵。黎錦暉念茲在茲的，以他自己的話說，是「小市民口味」，也是文與樂「淺近而美麗」的境界。<sup>253</sup>然而，「小市民口味」經常變動，又難以捕捉，「淺近而美麗」容易流於主觀或濫情，這些都是定義模糊的字眼，是任黎自由心證的吧。可是我們仍舊要問，不管是出於精心構思或誤打誤撞，其「暢銷歌曲」的製造竅門，究竟是什麼？

<sup>252</sup> 在電影的有聲技術發明、尤其是一九二七年《爵士歌手》開啟歌唱片浪潮後，百老匯經紀人開始雇用專業作曲家寫作舞台音樂劇，好萊塢的有力人士又把同一批人拉來寫音樂電影。相關研究可見 Mark White. 1985. "A Background to Popular Songwriters," in *You Must remember This... 'Popular Songwriters 1900-1980*. New York: Charles Scribner's Sons, p.5.

<sup>253</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 125；〈我和明月社（下）〉，頁 217-18。

與兒童作品相較，黎錦暉的流行音樂不再有連篇歌曲（比如《葡萄仙子》花了五張唱片才錄完），單一曲目的歌詞段數也減少了。若是對照最早的電影歌曲〈乳娘曲〉，我們更能發覺，黎的流行歌曲字詞較短，曲調簡潔，有音域與音高限制，和弦使用變化少，趨近於最適合聲音複製年代的形式，風格結構工整、規格化。<sup>254</sup>

若評斷黎錦暉擅長文字甚於音樂，應不為過。如前文分析的，他以歌詞決定旋律與曲式架構，故我們能推論，他的歌詞寫作通常早於歌曲，導致了歌曲旋律受到文字格局影響。比如，〈桃花江〉的第一節，這樣描述男主人公在桃花江畔享受各色美女伴遊：

（男）我聽得人家說 （女白）說甚麼

（男）桃花江是美人窠，桃花千萬朵，比不上美人多。

（女白）不錯 （男）果然不錯，我每天踱到那桃花林裡頭坐，來來往往的我都看見過。

（女白）全都好看嗎？ （男白）好！

那身材瘦一點兒的，偏偏瘦得那們好。

（女白）怎麼好？ （男）全是伶伶俐俐、小小巧巧、婷婷裊裊，多媚多嬌！

（女白）那些肥的呢？ （男）那肥一點兒的，肥得多麼稱，多麼勻，多麼俊俏，多麼潤！

（女）哈，你愛了瘦的嬌，你丟了的肥的俏。

你愛了肥的俏，你丟了瘦的嬌。你到底怎麼樣的選，怎麼樣的挑。

（男）我也不愛肥，我要愛一位，像你這樣美。不瘦也不肥，百年成匹配。

（女）好，桃花江是美人窠，你不愛旁人。就只愛了我。

（男）好，桃花江是美人窠，你比旁人美得多。

（合唱）好，桃花江是美人窠，桃花千萬朵，比不上美人多。

歌詞運用了當時「新文化運動」強力主張的白話文，並大量使用疊字，在字數繁多、又押同韻的狀況下，排比句唱來彷彿連珠炮。這樣的狀況下，曲調走向若隨歌詞發展，就會使各個樂句長短不一，有時迤邐、有時鏗鏘，唱起來一如對話般的活潑潑交談，「語感」重於「樂感」。與〈桃〉一同收在同一本歌曲集裡的〈愛情大減價〉的歌詞則是，

公園內，百花開，涼涼爽爽，十分愉快，

男男女女，走過園來，妝妝扮扮，新鮮奇怪，奇奇怪怪，賽過登台。

<sup>254</sup> Theodor W. Adorno. 2002. "On Popular Music," in *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert, Trans. Susan H. Gillespie. CA: the Regents of the University of California, pp. 437-44.

婷婷裊裊，好好裙釵，天天夜夜，擠擠挨挨，搖搖擺擺，好不開懷！  
甜甜蜜蜜，呈對成雙，談談笑笑，豈不妙哉？瀟瀟灑灑，多麼痛快！

兩曲相較，從場景、氣氛到用字都雷同，再看音樂風格也很近似，節奏與音型如出一轍。不知這是為了討聽眾之好而創作，或這是黎錦暉自己的品味？

另者，〈人面桃花〉中現有詩詞後接上新編文句的手法，常在黎錦暉歌曲裡看到。如〈一封快信〉：

春眠不覺曉，處處聞啼鳥，昨夜夢太長，醒來時不早。

諸如此類，新添上的詞語不論長度整齊或參差，都是舊詩文的闡發，新的旋律素材則來自於前面的樂句，因此曲調風格可說是由原詩文的首句底定的。那麼，倘若詞者的品味一成不變，曲調風格的重複自然就可想而知了。

此外，曲名也能讓我們確認，黎供給市場的是一種「似曾相識」的歌曲。舉例來說，〈毛毛雨〉的石破天驚，引來黎續寫了〈謝謝毛毛雨〉、〈新毛毛雨〉、〈微微風〉，而〈哥哥愛我嗎〉、〈妹妹我怪你〉，是他對於〈妹妹我愛你〉的回應。單從歌名，就可讓聽眾因熟悉而有安全感，用過去的聆聽經驗換取品質保證，也因未知因素而勾起好奇，以些微的陌生感加強聆聽的欲望。

歌曲的多樣音樂元素，顯示出黎錦暉的博聞強記。單以明月社在南洋巡演時寄回上海出版的《家庭愛情歌曲》、《愛情歌曲十六首》等為例，黎在材料極度短缺的狀況下創作，使他追索枯腸，只好信手拈來皆靈感。比如〈桃花江〉，歌詞「我一看見你，靈魂天上飄」，來自《西廂記》中張生所言之「靈魂兒飛去半邊天」，〈夜深深〉改編自胡適翻譯的美國民謠〈小吉梅〉。<sup>255</sup>他不拘泥現有的音樂慣例，除了混用中西樂器的奏法，也把中西樂器摻和配用。比如〈桃花江〉唱片片心寫的是「modern music with orchestra」（管絃樂伴奏的摩登音樂），而聽眾聽見的，是初次在流行唱片現身的有管有弦之「中西樂器混合樂隊」，確實未負「『管』『弦』樂」之名。不過我們仍須指出，黎所用的材料縱然多元，但失之細緻的梳理、整合與交揉，題材的「原型」仍舊可辨，且大抵呈現零碎紛亂之態，曝露了黎雜學旁收卻不精的侷限。

若是說，黎錦暉搜章摘句、翻舊作新，是因為境況窘迫所致，那麼日後換了環境，應該就不會再有像「擠牙膏一樣擠出來」的創作方式了吧？<sup>256</sup>實則不然。從新加坡回到上海後，直到一九三七年他停止製造流行音樂，作品風格始終未見突破或創新，甚至更加草率，使一九二九年之前寫就的〈毛毛雨〉、〈人面桃花〉、〈特別快車〉等歌曲，成了他流行歌曲的起點，也是成熟度的頂點，往後再無高潮。不妨說，以元素的拼貼、甚至是拼湊，作為音樂發展的技法，是黎錦暉寫作流行作品的一貫標準模式，造成他獨有的博雜粗糙的風格。這種

<sup>255</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 217-18。

<sup>256</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 218。



圖 3-2 百代唱片廣告，主打王人美演唱的《漁光曲》同名主題曲，以及一些早以上市的王人美唱片作品。資料取材自《良友畫報》96 期（1934 年 10 月 15 日），封底。

半新半舊、擬古又仿西的音樂，讓分辨得出音樂與文字儉俗訛謬質感者、特別是受過音樂訓練的知識份子如坐針氈，但卻讓一般大眾因著說不清的親切與新奇，而愛不釋「耳」。

黎錦暉經營歌舞社的回憶錄〈我和明月社（上）／（下）〉讓我們看見，他不斷以創作和表演，回應一再陷入的經濟困境。這促使了他大量歌曲的內在構成依循商業操作的模式而行：標準化、規格化，以市場與受眾可預期的產品作為製造標準。對他自己、對樂手與歌手來說，歌曲的固定格式和簡單內容，有助創作與表演上手容易。對聽眾來說，歌曲即便一時脫離常軌，也會回到相似的經驗，歌曲間的差異是必須，也是點綴，同時是主要結構安穩如昔的反證。<sup>257</sup>環顧在黎錦暉聲勢依舊高漲之際，如電影《漁光曲》（一九三四）的主題曲那樣暢銷的作品並不多（圖 3-2）。聽聽任光和安娥寫的《漁光曲》，歌曲特徵包括重覆中有稍許變化的音型，帶來可預測的旋律；層次單薄卻悅耳的伴奏，映襯簡潔文詞的工整架構，顯然都在重蹈黎錦暉的覆轍。再加上演唱〈漁光曲〉的，是明月社的另一名頭牌女歌手王人美，讓任光和安娥的這首歌宛若有黎的回聲，迴盪其中。

我們或可說，黎錦暉流行歌曲一出手便取得的成功，來自於採取了大同中有小異的制式化架構，和有變化限度的風格。他的寫法看似運用了眼花撩亂的

<sup>257</sup> Theodor W. Adorno. "On Popular Music," pp. 457-59.

元素，實是因襲成規、原型仍在的拼貼湊合手法，故將黎錦暉的作品描述為「合璧」或「並用」，會比「融合」與「混用」適當得多。可以說，整體的上海流行音樂元素的打碎、扭曲、易形、擴染、邊際模糊、到水乳交融，越到四〇年代後期，技巧越見純熟，越不適合以「合璧」來形容這個樂種，這是還在創作流行音樂的黎錦暉，所無法想像的。我們還可以說，黎錦暉開創的上海流行音樂雖然是以當時的最新聲音科技——留聲機器——錄製、傳送與播放的歌曲，<sup>258</sup>但黎的手法使這種新種音樂不至於在聲響上、音樂上、與文字上「新奇」到無法入耳，反而是以平衡得恰到好處的陳腔濫調加新鮮滋味，完成一種「自然」的歌曲語彙，讓聽眾聆聽的興致持續高昂，歌曲持續流行。

### （三）中國或異國情調？

至此我們已看出，黎錦暉把「守」當作基本原則，「舊」作為核心元素。前者使他的流行音樂形式與內容講究常規，不會有太出人意外的聲響，而後者，可以從他認為流行音樂寫作非得要有的「中國情調」來探勘。

二三〇年代的中國音樂家，多半以「退化」、「落後」的傳統音樂的「洋化」，當作是「進化」，是中國音樂的救贖，<sup>259</sup>在選擇可稱為「中國」的音樂語彙時，更可見捨民族音樂、而採用「科學」原理——如平均樂律、五線譜、功能和聲等等西方音樂成分。<sup>260</sup>在這樣的氛圍中，黎錦暉竟仍相信，流行歌曲創作的「必要條件」，除了抒發感情，就是「中國情調」的營造，<sup>261</sup>且堅持以「中西合璧、雅俗同堂」為治樂理念。<sup>262</sup>換言之，在當時崇尚西化的氛圍下，黎卻主張雅俗以俗為主，中西以中為本，被視作異端也是可料之事。黎錦暉的詞與曲含有「中國情調」，如我們先前分析的，但是其時參與流行歌曲創作的音樂家們大多也把傳統風味放入歌曲中，那麼黎的「中國情調」是否有特殊之處？

不諱言，黎錦暉用了許多招數，來讓歌曲沾染「洋味兒」。比如，以西洋音階構築曲調，從〈祝你晚安〉、〈雙星曲〉的曲譜都可看見，在伴奏裡用上洋樂器，從首版的〈特別快車〉（一九三一）、〈紅顏軍士〉（一九三二）都可聽見，或加入舞蹈節奏，如〈芭蕉葉上詩〉（一九三一）、〈今夜曲〉（一九三四）的華爾滋（waltz），〈說愛就愛〉（一九三三）的散拍（ragtime）。更直接的做法，是字面上夾雜英文，如〈摩登戀愛〉開頭即唱的「Ladies and gentlemen」，或者如〈紅燒丈夫〉改「哥哥」「妹妹」之稱，為「親親」、「達達」（英文的 *darling*）、「心肝」、「寶貝」。

然而，就像極受歡迎的〈特別快車〉那樣，曲名的交通工具並不是本國產

<sup>258</sup> 留聲機的討論，請見本論文第四章。

<sup>259</sup> 劉靖之，〈緒論〉，頁 2-23。

<sup>260</sup> Maria M. Chow. 2005. "Representing China Musically: A Chinese Conservatory and China's Musical Modernity 1900-1937." Ph D Diss. University of Chicago.

<sup>261</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 217-18。

<sup>262</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 90。



圖 3-3 黎錦暉為創作的歌曲添加「洋味兒」的方法有很多，除了在音樂聲響上、音樂曲譜裡下工夫外，為出版的流行樂譜封面安上一個姿態撩人、衣不蔽體的紅髮紅衣女子，顯然更為直接。這是《家庭愛情歌曲十六首》的其中一曲的封面。圖片由上海東華大學國際交流學院講師王麗慧提供。

物，曲子裡描述的快速戀愛、閃電結婚顯然也逸出傳統作風，但是細節瑣碎、情節新奇，加上文字口吻一本正經，未留讓戲謔手法翻轉敘述聲音的縫隙，差點遮蔽了欲藉歌曲感嘆人心不古的企圖。〈特別快車〉這類歌曲，原意是想嘲弄與警示新潮作風的可笑，<sup>263</sup>卻因著黎寫作上的拿捏失當，而拋不去天真媚俗的指控，很容易讓人忽略了他對「洋味兒」不遺餘力的諷刺。比如〈少女的青春〉誇張的盛讚高樓大廈勝過碧水青山，春日比不上燈光，又比如只願隨爵士樂跳舞、崇洋媚外的〈洋化青年〉，都是這樣。也許因為黎在歌曲各面向中，過於頻繁的放入「異國情調」，很難讓人察覺其外來元素其實僅流於浮面，也就無法意識到「洋味兒」存在的反諷目的了。

<sup>263</sup> 黎錦暉一開始寫成人愛情歌曲，就先為自己定下十條創作的規矩，包括拒絕寫八類歌曲，比如「三妻四妾十美圖」、「愛情悲劇」、「三角戀愛而情殺」，以及對兩種愛情因素的諷刺，「對金錢權勢的愛情予以諷刺」、「對一見傾心的兒戲愛情也加以諷刺」。話雖如此，但他並未遵照自訂的守則，不打算寫的寫了，打算諷刺的卻不常諷刺，反而常抨擊現代化、都市化等外來影響。黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 217。

無可否認，黎錦暉從開始寫作流行詞曲，就意圖建制一種貌似摩登、卻深受傳統元素制衡的文化審美。一個很好的例證是，如前提的，黎把曲調交由字詞主導，歌唱旋律的鋪陳是為對應文字，他承襲的是中國詩歌依字行腔的傳統。仔細檢視黎的作品，可以發現他寧犯八股，也謹慎於平仄對仗，恰恰反應出他對外來文化的不適應，與有所保留。

縱使在他所謂「新的音樂形式」或「新型的愛情歌曲」中，五聲音階組成的旋律仍佔大宗，一字多音的傳統花腔手法俯拾即是。有些歌曲雖企圖拿西洋音階和節奏矇混過關，音樂「文法」卻與西洋樂理扞格不入。編曲方面，他的唱片伴奏大半遵循國樂同音齊奏的老路子，所以一旦把主奏與協奏樂器輪換演出旋律，就已經是種創新了。他也自豪於以自己發想出「器樂的新花樣」，讓「西洋所有樂器……為國樂服務」，<sup>264</sup>因而把西樂器當作國樂器用；黎會以二胡弓法拉小提琴，也以技術拙劣的鋼琴代替鑼鼓，他還曾一邊擔任鋼琴手，一邊擔負起明月音樂會眾多國樂器的「指揮」的角色。看得出，黎錦暉為了以中西音樂元素建構普羅版本的中西合璧歌曲，費盡心思，可是說穿了，他無能掌握西洋樂器的特性，或許也不願意嫻熟西方那一整套的創作技藝。

跨行創作藝術歌曲的語言學家趙元任曾指出，二〇年代末西樂背景的作曲家力求的「中國」，是表現在中國的「風味」上，而非理論技法上。他也認為，中國音樂「有個性的貢獻」，是在歐洲音樂上添加「個人或是中國的風味」，因此他創作的歌曲充滿外國和聲，再以中式滑音修飾旋律。<sup>265</sup>趙元任的觀點顯示出一種朝西看齊的思維。當時不管是國樂或西樂背景的音樂家，的確多持「進化論」的價值批判、改革國樂，更渴盼以科學化、文明化的西洋音樂，來拯救積弱不振的中國音樂。即便三〇年代之後，蕭友梅等人意識到，對於中國的輕賤已經到了矯枉過正的地步，紛紛修正立場，可是大方向卻難再更改了。在這樣的氛圍下，黎錦暉仍舊堅持己見，推崇傳統風格，並非易事。大膽地說，若把高低藝術的價值判斷擱置一旁，黎錦暉比學院派更進一步、也早一步的避免了音樂學者劉靖之對「新音樂」的批評：輕忽、生疏於國樂，僅僅「以歐為主」。

266

音樂學者張海欣 (Joys H.Y. Cheung) 分析，一九一八至一九三七年間，中國嚴肅音樂在融會西方的音樂成分與音樂概念時，有三種不同的框架層次：表象上的 (literal)、調整性的 (adjusted)、翻譯性的 (translational) 音樂融合。<sup>267</sup>黎錦暉歌曲偶爾勉強達到第二種層次，大部分時候卻都掙扎於脫離表層的風格混用。話說回來，參照劉靖之的研究，在一面倒向歐洲技法與風格的時期中，能夠憑藉對中西音樂語境的了解，寫出耐人尋味的歌曲之嚴肅音樂家，或許只

<sup>264</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 101-2，117-18。〈我和明月社（下）〉，頁 229。

<sup>265</sup> 趙元任，《新詩歌集》（台北：商務印書局，1960）。此書首次出版的年份為 1928。

<sup>266</sup> 劉靖之，〈緒論〉，頁 12-16。

<sup>267</sup> Joys H. Y. Cheung. 2008. 'Musical Works and Translational Creativity,' in "Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937." Ph D Diss. University of Michigan, pp.326-28.

有趙元任和黃自。<sup>268</sup>蕭友梅那首被選為國歌的〈卿雲歌〉，就曾被論者評為句法彘扭、詞曲不合，<sup>269</sup>縱使他熟習西樂理論，但旋律常是枯燥拗口，也讓劉靖之進一步質疑他缺乏對中西音樂精髓的了解。<sup>270</sup>可見，中西音樂元素初交會時必經的窒礙難通，不只通俗音樂家，睥睨通俗音樂的學院派音樂家同樣難以克服。

黎錦暉還有另一種添加「異國情調」的方式，是譯寫歐美流行歌曲，比如〈蘇三不要哭〉（一九三三）。<sup>271</sup>此曲原由美國首位以寫作流行音樂為業的史蒂芬·福斯特（Steven Foster, 1826-1864）創作。福斯特的歌曲流傳極廣，不僅在美國，<sup>272</sup>連數十年後、千里之外的黎錦暉也拿〈噢！蘇珊娜〉（‘Oh Suzanna’）的旋律，讓王人美灌錄成唱片。福斯特為這首歌寫了四節歌詞，是主人公自述為尋心上人，費盡艱難、流浪萬里的過程，每節之後接上固定的副歌：

噢！蘇珊娜，別為我哭泣。  
我來自阿拉巴馬，班鳩琴放我膝。  
（Oh, Susanna, don't you cry for me.  
I come from Alabama with my banjo on my knee.）

黎錦暉依樣以四段歌詞，加上如下副歌，寫出一個男子飄落四方，想帶走愛人的獨白：

嘿，蘇三哪，別哭號啣。  
你跟我到山東去，懷抱琵琶一塊跑。

黎按照福斯特原有的歌曲設計出的〈蘇三不要哭〉，有主歌和反覆的副歌，在曲式上迥異於他其餘的流行歌曲。相較之下，黎錦暉其他的歌曲都是旋律冗長、無從切割，不求工整對稱，重語感甚於樂感，使整首歌曲的樂句以連綿方式發展。雖然黎曾幾度譯寫填配外來歌調，但他並未受到這種結構的影響，我們在他的歌曲中，極少見到歐美流行音樂從二十世紀起頭就有的主歌—副歌，或者

<sup>268</sup> 劉靖之，〈「五四時代」的新音樂〉，《中國新音樂史論》，頁 144-91。

<sup>269</sup> 蕭友梅，〈對於國歌用卿雲歌詞的意見——附歌譜的說明〉，《音樂雜誌》1 卷 3 號（1920 年 5 月 31 日）；榎本泰子，〈樂人之都——上海〉，《樂人之都——上海：西洋音樂在近代中國的發軔》，頁 146。

<sup>270</sup> 劉靖之，〈「五四時代」的新音樂〉，《中國新音樂史論》，頁 132-33。

<sup>271</sup> 福斯特創作的這首歌曲在美國自十九世紀中間世，歷經樂譜出版、白種歌手扮黑臉的遊藝表演、電影插曲與唱片，若拿黎錦暉填寫的歌詞，比對各種早期在美國流傳的歌詞，會發現他竟捨其餘版本，採用了最具種族歧視意味的首版，但是在黎錦暉半翻譯、半創作下，對黑人的歧視消失了，只能從數字、名詞中隱約見到原跡，顯見黎錦暉寫〈蘇三不要哭〉時並非依英文歌詞刻板臨摹，而是僅看作素材之一，寫出比原文更天馬行空的趣味詞句。與後來廣為流傳的名稱不同，首版曲名為‘Susanna’。資料來源 <http://www.stephen-foster-songs.de/foster021.htm>。

<sup>272</sup> Larry Starr & Christopher Waterman. 2009. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. New York: Oxford University Press.

主要樂句—反覆（phrase-repetition）的結構。

反覆節奏具有催眠般的效果，給予聽眾一種自我感喪失的樂趣。不管是「噢！蘇珊娜」或「嘿，蘇三哪」的反覆樂句，都可以凝聚與提升表演與聆聽的情緒。<sup>273</sup>但是，黎錦暉喜好以聽眾聽慣的音型旋法與樂句開展手法，取代反覆節奏與反覆樂句；這背後隱含的意義，不只是中西手法上的不同而已。當時的歐美流行音樂常見以好記且節奏感強的旋律貫穿全曲，越短、越持續，激起的興奮越強，<sup>274</sup>追求的是反覆衝刺後的紓解，亦即以堆疊達到的高潮獲得終止與滿足，也就是蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary）所說的「陽性」敘事風格與「陽性」終止。<sup>275</sup>反觀黎錦暉其他的流行歌曲，他極少拿張力與解決之間的平衡，來建構音樂走向，較多的是嘮叨累贅、一字多音的旋律型態。可以說，相較於咄咄逼人迎向高潮的手法，黎的旋律溫吞而不具攻擊性，是一種對西風東漸的消極抵抗，也是對中國情調主動的創造與傳播。無怪乎程懋筠要以「柔靡淫豔」這麼陰性的形容詞，來批判黎錦暉了。

引人好奇的是，雖然沒有任何資料曾提及黎具有讀寫英文的能力，但〈蘇三不要哭〉的歌譜是標明「黎錦暉填詞」，而歌詞也確如他所言，是由原詞「脫胎換骨」而來，出自其手的可能性很高。這種現成曲調上填詞的手法，讓我們很自然地聯想起學堂樂歌，一種常以挪用現有曲調配寫歌詞的樂種。學堂樂歌原是為提供清末的維新教育所需音樂而出現，漸漸成為外來曲調引介至中國最有力的媒介，也是最早讓西方歌曲體裁、樂器、記譜法與音樂活動，普及至民間的音樂形式。<sup>276</sup>黎錦暉藉流行歌曲倡言的民族覺醒、婦女解放、破除迷信、勤學敬業、強身救國等思想，都可在當時漸露沒落之勢的學堂樂歌中找到根源。從一九一四年在長沙教書，黎錦暉就開始「選用一些短小的雅曲填配文言詞句」來教唱，一九二一年後，京崑曲牌與地方謠調都是他寫作兒童歌舞劇曲的素材。<sup>277</sup>由他始終以教育者自居的心態來看，他繼承破舊維新、樂以載道的學堂樂歌形式，又接下擔負傳遞西洋音樂元素、以歌詞培育德行智識的工作，是有跡可尋的。

有意思的是，包括為教育目的而作的兒童音樂，還有〈蘇三不要哭〉、〈水仙花小姐〉（一九三四）等這類為外來曲配中文詞的歌曲，最早的「新型愛情歌曲」、亦即百代的〈毛毛雨〉等唱片片心上，與右側邊「電影名星」字樣左右相對的，一樣有著「學堂樂歌」四字（圖 2-1）。這便證明，黎錦暉並不把

<sup>273</sup> Richard Middleton. 'In the Groove or Blowing Your Mind? The Pleasure of Musical Repetition,' in *The Popular Music Studies Reader*, pp.15-20; 'Pop Music in Culture,' in *Studying Popular Music*, pp.138-39.

<sup>274</sup> Richard Middleton. 'In the Groove or Blowing Your Mind? The Pleasure of Musical Repetition,' p.18.

<sup>275</sup> 蘇珊·麥克拉蕊，〈爬下豆梗走開：顏妮卡·范德費德「創世紀 II」中女性聲音的存在〉，《陰性終止：音樂學的女性主義批評》，頁 199-226。

<sup>276</sup> 錢仁康，〈前言〉，《學堂樂歌考源》（上海：上海音樂出版社，2001），頁 1-5；戴鵬海，〈從體裁的嬗變消長看二十世紀上葉中國歌曲創作的發展〉，汪毓和、陳聆群主編，《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》（重慶：重慶出版社出版，1994），頁 90 至 91。

<sup>277</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 92；孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁 150-52。

成人歌曲的創作，歸於「黃色」或「靡靡」一類，甚至可以說，他欲以商業性的流行歌曲，企圖接續教育性的學堂樂歌。由是，中國流行音樂之始竟是由新潮的電影明星，唱出前個世紀就揭幕的學堂樂歌，而現代錄音技術錄下的，是承襲既有樂種的創作手法與腔調。

在〈蘇三不要哭〉中，黎錦暉用誇張有趣的筆法，加上了福斯特時代尚無的現代科技，寫出了隨西風而至的新概念，「旅行」：

我扒上電線桿兒，隨著順風向前流，  
誰料飛機忽然掉下，打傷八百小黑狗，  
火車翻，馬都嚇走，我的性命不能留。

我們已一再證明，黎錦暉的作品是上海流行音樂作為駁雜混淆的場域之先驅。以上歌詞在點出了快速移動到遠方的可能性的同時，跨進新式生活之際的驚懼不安，無疑更為強烈，黎錦暉似在表達現代科技的危害，遠多過便利。歌曲裡，班鳩琴被暗含改嫁典故的琵琶代換，而作為蘇珊娜譯名的「蘇三」在聲色質感上，屬於傳統風姿。蘇三就算在西洋音樂元素裡哭嚎啣，骨子裡硬是要與京劇唱段〈蘇三起解〉那個「言（或就）說蘇三把命斷，來生變犬馬我當報還」的蘇三，藕斷絲連。

被黎帶進這個新樂種的蘇三，在接下來近二十年不斷換裝上場，演出上海流行歌曲的女主角，讓仰賴聽覺感知的聽眾在「蘇珊娜」、「蘇三哪」與「蘇三」中，獲得無法由書面文字察覺的滑動與越界。〈蘇三不要哭〉之後，姚莉姚敏在〈蘇三〉（一九三九）中合唱的，彷彿前作的變奏：「喔蘇三，為什麼淚漣漣」。等到周璇演唱詞藻的哀豔電影插曲〈蘇三採茶〉（一九四〇）時，蘇三偏要在西洋樂聲中，把京劇摺子《蘇三起解》唱個半句。不管是琵琶別抱的蘇三與採茶女蘇三，始終沒離開過傳統音樂的地盤上。我們也再次意識到，黎錦暉對歐美物質文明與價值觀的擁抱，僅是表層。

黎錦暉從音樂展露出的，是一種舊式文人遺風和商業音樂家身分的衝突。當他混淆雅俗，以俗代雅，人們就算明白他著迷的甜美激情，是來自對才子佳人故事的憧憬，也很容易忽視他骨子裡追求的，是如孟子「知好色，則慕少艾；有妻子，則慕妻子；仕則慕君」的儒家倫理。他揚名的兒童作品結合了歌、舞、劇，轉為創作流行歌曲後，歌譜仍遺留了歌舞劇的痕跡，有舞台動作的指示，使歌曲成為可供觀看的音樂作品；等到明月社演唱成人愛情歌曲〈毛毛雨〉、〈特別快車〉、〈桃花江〉時，載歌載舞的形式與演出兒童歌舞劇曲，並無兩致，可見他欲以大眾歌曲創作完成《樂記》以降詩歌、音樂、舞蹈「三位一體」的理想，是一以貫之。<sup>278</sup>

黎錦暉把「男性而作閨音」的文學範式，套用在流行歌曲寫作上。他徵引

<sup>278</sup> 朱謙之，〈中國文學與音樂之關係〉，《中國音樂文學史》（北京：北京大學出版社，1989），頁45。原書於1935年由商務印書局出版。

且竄改古典詩詞章句，筆下思婦彷彿自閨怨詩中翩然走出，對美人衣著神色的戀慕也讓人憶起穠豔詩詞。不可否認，黎與《花間集》以來「女性化」書寫的男性作者一樣，隱身在審視眼光背後，凝視與操縱聚光燈下纖弱專情的女子。<sup>279</sup>然而，流行歌曲的寫作對象已不像過往是以男性為主，男性想像歌詞時的快感更非黎的寫作目標。雖與舊式文人同為女性「代言者」，黎錦暉卻親手培植出能實地「發聲」的女歌手，賦之以紛雜、聒噪乃至強勢的話語，乃至訓練她們用尖高銳利的音嗓，衝撞彼時聽覺，也衝撞了父權結構的既有邊界與慣例。是以，儘管黎的歌曲情節脫胎自通俗言情故事，語言質地源於閨閣詩詞，但我們真能簡化的裁定他、以及隨之而起的流行音樂作詞者，有著把女歌手縮減為男性腹語術的魁儡娃娃，或想強加封建女性人物形象於現代女聽眾身上的意圖嗎？

#### （四）冒牌貨的蓄意破綻

反覆探聽黎錦暉寫的流行歌曲，新者不夠新，舊者欲掩舊，這樣的半調子洋風，到底是力不從心的趕時髦，或是明著吹捧暗裡反？我以為，黎對於西洋樂理的不求甚解、以至干犯規則，是刻意的錯失靶心，一種「幾乎一樣、卻又不盡然」（almost the same, but not quite）的模仿手法，正如霍米·巴巴（Homi Bhabha）提出的殖民學舌（colonial mimicry）。

中國的流行音樂從萌芽至一九四九年戛然終止，都是在上海發生。這個舊城廂與新租界錯綜並存的都會雖非名義上的殖民地，卻充滿無所不在的殖民焦慮。一旦政治受到入侵與壓迫，文化的純種和純粹性一觸即碎，弱勢者向強勢者仰首看齊自是大勢所趨，不只生活方式、意識形態、文化，語言更是學習的首要項目。在東方主義對日常生活文化無孔不入的影響下，鴉片戰爭後的中國以直接間接的各種行動，回應西方。<sup>280</sup>從霍米·巴巴的眼中，殖民對象看似對殖民主帶來的現代、文明、進步知識照單全收、吸納操演，以表達臣服與認同，實際上卻在過程裡不斷滑動、過量與差異，以至於產生與模仿對象近乎相同、又不真相同，改造過、可辨識的他者。這種「部分性」的限制，原本出於殖民主為了確保兩方的高下而區隔，被殖民者卻以策略性的失誤，讓觀察者成了被觀察者，學舌成了相像，更成了威嚇，在差異與欲望之間擾亂、崩解了當權者的自戀傾向。<sup>281</sup>

黎錦暉筆下的流行音樂，披著時髦歐美音樂的舞衣、卻踏著踉蹌步伐，明明可如他自己說的讓西樂為國樂服務，或如魯迅稍後提出的「拿來主義」之拿來、佔有、挑選，來模仿或複製外來音樂元素，<sup>282</sup>他卻採取迂迴策略，避開對

<sup>279</sup> 陳慷玲，〈《花間集》的女性化書寫〉，頁 96-101。

<sup>280</sup> 張京媛，〈前言〉，張京媛編，〈後殖民理論與文化批評〉（北京：北京大學出版社，1999），頁 8 至 9。

<sup>281</sup> Homi Bhabha. 1994. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," in *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, pp.85-92.

<sup>282</sup> 魯迅（霍沖），〈拿來主義〉，《中華日報》（1934 年 6 月 7 日），後收入《新版魯迅雜文集》，頁 31-33。

外來音樂——包括歐洲古典音樂、美國流行音樂等等——的「太像」、「正統」、「複製」或「真是」，而選擇失誤、失焦、變形，讓他的歌曲不至淪落為失去獨特性與想像力的迴聲。

在這裡，我捨模仿、擬仿、戲擬等譯語，把 *mimicry* 譯為有搬弄是非，還有依樣模仿、人云亦云之意的「學舌」一詞，是著重「學舌」寓涵的動作、形象化與聲音。在殖民或半殖民狀況下學習外來語言時，有地方性的、「不夠標準」的腔調，是不可避免的。這樣的不標準，會激起部份模仿者一種奮起直追的自慚心態，想要學習達到維妙維肖的地步。蕭友梅千方百計的為上海音樂學院聘請外籍教師，來教授演奏與演唱，不是沒有原因。

巴巴關切的殖民學舌，與其說是出於自卑，不如說是源於矛盾曖昧、含混情感（*ambivalence*），而蓄意製造出「非此非彼」的混雜物（*hybridity*）。被殖民者可從相似與相異間的縫隙，獲得顛覆力量，是看似乖順、傾慕殖民主文化的學舌者自身的主體建構，也是隱含破壞性的自我表述。巴巴挪用了拉岡（*Jaques Lacan*）的概念，拉岡分析，學舌之舉有偽裝（*camouflage*）之效，然而偽裝的表層下未遮蓋著任何的本質或自身，斑駁雜色（*mottled*）不是為了讓學舌者藏身其中，而是將自己變做斑駁雜色。於是，殖民學舌的怪模怪樣、怪腔怪調不只是模仿的不夠像、不夠好、不夠標準，原有聲腔的口音殘留，甚至是蓄意添加的含混腔調，在在彰顯出學舌者的主體存在，且重新樹立異常的、偏離基準的，新的基準。這讓我們重思，黎錦暉的歌曲廣被譏責為「瞎配（西洋）和音」、「亂改（西洋）曲調」、「（西洋）曲式的錯誤實在多極」，<sup>283</sup>並不是簡單地拿失敗的仿西作品灌輸給聽眾。他的元素挪用手法並不代表認同，他以「中西合璧」口號造成的非此非彼的新音樂產物的學舌，竟是為了更深沉、更曖昧的否認與抵抗。

一旦「異國成分」和「中國情調」在流行歌曲中調合，邊界與對立的消融是不可避免的結果，音樂頓時成了文學學者瑪莉·普拉特（*Mary L. Pratt*）提出的「接觸地帶」（*contact zone*）。原詞意為不同文化碰撞產生的中介地帶，主體在其中自我建制、彼此影響、相互緊密扣合。<sup>284</sup>從這個角度說來，黎錦暉是上海流行音樂語言的文法和語調的創造者，他以具有強烈時代感與地方感的音樂，作為文化的接觸地帶。黎的音樂和上海的洋涇濱英語相同之處在於，第一，使用者不會尋求「正確英語／音樂語法」，第二，除了在語言中鑲嵌外來語，還有「摩登」或「黑漆板凳」（*husband*）這類不按單字原意組成後，衍發出新寓意的詞彙，但是文法卻無庸置疑的是中文。不妨說，黎錦暉的音樂學舌辯證、斟酌、捏塑中西元素，以殘骸碎片否定了模仿對象，成就了一個似是而非、東拼西湊、有強烈時地色彩的新生之物。

這讓我們不禁揣想，流行音樂一早惹得聽眾神魂顛倒的，恐怕就是黎錦暉這般盼西卻顧中的假動作，是他一聲聲混東摻西的雜種樂音吧。在新舊審美交

<sup>283</sup> 昌平，〈書《關於淫樂》後〉；繆天瑞，〈關於淫樂〉。

<sup>284</sup> *Mary Louise Pratt. 1992. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London; New York: Routledge.*

手之際，相比其餘嚴肅或左翼音樂家，他誠實展露出的迷惑與擺盪，或許更能引起聽眾共鳴。當黎錦暉賦予親手打造的歌舞女郎以佈滿舶來碎片的流行歌曲，在香榭舞台與影音機器之間，引領大眾一道沉湎於愛恨欲念，諸般的異國聲色正是上海流行音樂的光芒來源，不過不是全部。要成為名符其實的「流行」歌曲，市井氣味遠比眼花撩亂的外來元素拼貼，更富吸引力。對於聽眾而言，以熟悉的俚俗風味為主，以異國情調為點綴，時而陳腐、偶而時髦，既是安全的愉悅／踰越，亦可欣賞可吟唱，正是最能滿足耳目之娛，是再合時不過的音樂美學。

## 第二節、上海流行音樂的發展軌跡與內在秩序

### （一）先聲的侷限與餘音（一九二七至一九三六年）

一九三六年，黎錦暉離開了明月社，也終止了流行音樂的創作。

七七事變前的上海動盪不安，娛樂產業卻是興盛，廣播電台的音樂節目極受歡迎，電影工業已完成了從無聲全面轉為有聲的最後階段。雖然簡陋的聲音技術牽制了有聲電影畫面的成熟性，有聲電影也仍在尋找對話、歌唱、配樂與聲響之間的平衡，但這並不妨礙、反而更推波助瀾地讓以明月社為主力的唱片歌手大舉轉入電影產業。除了早已成為電影明星的黎明暉，王人美、黎莉莉、徐來擔綱的電影也不少，稍晚進入明月社的白虹、周璇則是後起之秀。她們憑藉黎錦暉的訓練，加上舞台演出、錄音室灌唱經驗，在電影觀眾對銀幕上的聲音感到好奇的早期有聲電影中，迅速成為耳目焦點。

就在電影工業亟需能歌善演的表演者與配樂者時，黎錦暉竟逆勢而行，斷然中止參與流行音樂。內中因素，不只關乎私人情事，更由於他不以合約束縛旗下表演者，明月社員自然毫不戀棧發展性小於大銀幕的現場歌舞台。一九三六年出版的《明月新歌一二八首》，遂成了黎錦暉的告別作。這一年是上海流行音樂發展的轉捩點，更多的創作者接續湧出，明月社之外亦出現了更多的演唱者，音樂風格更是大幅轉變。

但換個角度，或許不該說黎錦暉的離去是逆勢，而是不得不然。

在黎錦暉流行歌曲的唱片中，曾有少數不是讓明月音樂會伴奏，而是交由全西洋樂手組成的樂團負責，如友士音樂隊（或友士舞樂隊，圖 3-4）、卡愛音樂隊與凱凱音樂會等。縱然我們缺乏這些樂團的相關資料，但不難聽出樂風技巧相似於同時期的歐美爵士大樂隊。對比之下，明月音樂會的技藝可說是土法煉鋼而來，在樂曲編配和演奏水準上，難與友士音樂隊等樂團的精湛程度相較，甚至比不上同時期上海其餘的流行音樂唱片。比如待過黎門下的聶耳創作的〈畢業歌〉、〈鐵蹄下的歌女〉等，後者的詞、曲、編、演均有專人各司其職。若欲顧及流行歌曲的質與量，生產與製造流程轉為分工是必須的，黎錦暉



圖 3-4 明月社歌手張靜(片芯上誤加了「疊」字)在一九三四年灌唱的〈小小家庭〉，是西洋曲調配上黎錦暉譯寫的歌詞。伴奏的友士音樂隊水準極佳，應該是飄洋過海而來的歐美爵士樂手。圖片由唱片收藏家林太歲提供。

習慣的創作、編曲、乃至參與演奏的「一人包辦」作法，顯然不切實際。

明月社是一個商業化不夠徹底的學校、經紀公司、表演團體三合一的營利組織。如前文已論，其旗下表演者接受訓練又配給薪餉，還能自由來去，結果是無法轉型為電影演員者，幾乎都離開了演藝工業，轉型成功者，自然更不留戀歌舞表演。後者包括在三〇年代上半葉以「健美」形象引領寫實電影風潮的黎莉莉、王人美，她們很快就只演戲、不唱歌了。但是深受黎錦暉表演訓練影響的她們，難道可以與形象非常不「健」、輿論亦不「美」的明月社切割盡淨？三〇年代尚未結束，王人美與黎莉莉主演的電影漸趨稀少。

說到轉型成功者，不能不論一九三一年後才進入明月社的白虹與周璇。她們受到舞台表演的影響較少，反而是在「跑電台」（其時用語）與錄音室裡，陶造出與聲音機器的互動模式。<sup>285</sup>這一點值得注意。作為明月社解散後最走紅的影歌雙棲明星，周與白十分敏銳地讓嗓音適應了錄音與播音設備，她們在一九三六年後灌錄的大量唱片中，漸次脫離了明月社演唱方式，聽起來雖仍尖高，卻不再如黎明暉那樣被視為「盡力喊叫」，<sup>286</sup>而成為用真聲發音的寬廣版「小妹妹聲」了。比如白虹，她宛若變色龍般的嗓音不斷隨環境調整，最早（一九三一）的錄音幾如前輩王人美的複製品，她與張靜（〈麻雀與小孩〉，一九三

<sup>285</sup> 這一點，本論文第四章第三節將有更仔細的討論。

<sup>286</sup> 陳堃良，〈為渴求真正音樂的出現而說話〉。

六)和與周璇(〈點秋香〉,一九四一)合作灌錄的唱片,都像是對唱者的回聲,若不仔細分辨,不易聽出白虹何時開口。

我們不免疑惑,未能從現場舞台成功跨上電影與唱片等文化工業場景的明月社女性表演者,少說也有二、三十人之多,成功者轉型者是否反倒是特例?王、黎、周、白的歷程更是讓人重思,黎錦暉的訓練就算足以把明月社的歌舞演員推入演藝圈,但他傳授的表演方法若未經修改,或許是不足以應付電影和流行音樂的表演的。不僅如此,黎雖在中華書局任職多年,在文化工業的整合操作上卻是力有未逮,才會讓他旗下最以歌唱出名的周璇,起先演出的幾部電影不但沒有歌唱,還被「幕後代唱」——以歌舞表演出名的明月社員,張口發出的竟是別人的聲音!<sup>287</sup>可見三〇年代中期之後,黎錦暉的影響力已無助於明月社員的發展,明月社員恐怕已經無法倚賴黎的調教、或黎的勢力了。

黎錦暉從流行歌曲創作中抽身,除了走下坡的聲勢、成員離去、無力干預電影業之外,他歌詞內容的「不合時宜」難辭其咎。他的音樂成分龐雜蕪淺,一來昭示「樂以載道」的理念,是來自於他的傳統文人學養,參與新文化運動而得的抱負,和他身為教育者的責任感;二則暴露他想以包羅萬象風格,順應市場的野心。總結本論文先前的討論,我們可由他所用的文字與美學觀點,辨識出至少下述幾種源頭:才子佳人故事,鴛鴦蝴蝶派豔情小說,俠義故事,晚清以降的諷刺小說,儒家思想,「性博士」張競生靈肉合一學說,報章社論,說書,新詩與古典詩詞等。而我們可抽剝出的音樂成分,大約有:山歌俚曲,唸歌說書,地方樂種,京崑曲牌,西洋古典音樂,外國歌謠與歐美流行樂曲等。這使得黎的流行歌曲成為一種多聲交錯的文化載體,只是由於浪漫狎邪風格佔了太高的比重,讓他念茲在茲的嚴肅理念失焦,任何經世救國的理想難免流於自說自話,想要征服市場的野心終歸失敗。

流行音樂是一種仰賴現代傳媒發展的樂種,可是在中國,它的濫觴者黎錦暉表面上操用白話文、維新思潮、與外來音樂聲響,骨子裡卻過度懷古,不只在表演團體的組織上與傳統戲班藕斷絲連,他的文字品味上也不斷重返舊體詩、章回小說,往往原封不動的貼在新造的仿古歌詞上,保留了前現代跨至現代時未清除淨盡的餘緒。黎錦暉彷彿學者高嘉謙所描述的「骸骨迷戀者」,與新文學家郁達夫、周作人一樣,對他們而言,舊體詩比白話文更貼近其生命情調,漢詩的寫作讓他們得以表露自我在文化/國族陷落時的精神遭遇,以對「現代性骸骨」般的舊體詩的迷戀,呈現的是一種現代性的創傷。<sup>288</sup>是以,黎錦暉的文風走不出頹廢感傷氣息,就以他筆下最「現代」的觀念之一——自由戀愛的歌曲來說,他拿才子佳人為樣板,以天下大同為終極實踐,用閨怨詩口吻與穠豔文體羅織字詞。懷舊之情籠罩的不光是文字,還有他欲拒還迎的外來音樂概念與技法;西洋音樂元素尚未消化,便與「前現代骸骨」混搭在一起,切分音、功能和聲、鋼琴遂變為擬古之聲借屍還魂的所在。上海流行音樂畢竟是由大型

<sup>287</sup> 比如在《滿園春色》裡,當周璇張口唱出同名主題曲時,觀眾聽見的是郎毓秀的歌聲。

<sup>288</sup> 高嘉謙,〈現代性的骸骨:許南英與郁達夫的南方之死〉,頁 230-34。

跨國唱片公司主導，也是一個在全中國最摩登的都市發源與發展的新樂種，黎錦暉對之抱持的念舊意識，顯然格格不入。

事後看來，黎錦暉對於上海流行音樂整體的影響再深再廣，他在一九三三年一口氣出版的近千首歌曲樂譜，不過是如水投石，無法挽救他的音樂王國日漸衰敗的局面。其餘創作者乍看之下並未亦步亦趨的跟隨黎錦暉的音樂風格之後，因此在他退出流行音樂創作與製作後，流行音樂的質地、風格與形式似乎都有所改變。然而謹慎察究之，我以為這樣的改變只是表層上的、非本質、非斷裂性的、結構之內的變奏。在後黎錦暉時代，流行音樂的佈局——廣播、唱片、電影、現場演出——未超過黎主掌明月社時的模式，情感表達還是流行音樂的關注焦點。具體的說，黎錦暉開創的音樂編碼其實並未面臨淘汰的窘境，他所強調的中國情調同樣存在，音樂元素依舊是多元併用，然而創作技巧卻有了長足更新。黎渴求的「中國情調」不再只是風味源頭，外來成分也不僅居於點綴或時髦的標記。更重要的是，中西交融手法的細膩程度讓元素不再顯而易辨了。在黎錦暉吟著「一輪明月下南洋，兩袖清風返故鄉」的詩句頹然離去後，<sup>289</sup>他並無法預見，自己曾以困獸姿態摸索出的音樂基調——以洋化為貌，固著於傳統風味——就此深植於上海流行音樂之中。

## （二）隱然得勢的古典樂風（一九三七至一九四一年）

一九三七年，電影全面邁入有聲階段，電影中穿插歌曲的比例高於以往。同一年盧溝橋事變，日軍在八月向上海進攻，十一月上海淪陷。直到一九四一年孤島時期終止前，雖然上海遭受政治高壓，經濟狀況混亂，卻因租界特殊的政治狀況，讓日本只能控制南市、浦東、滬西與上海郊區，英美等外國勢力多少還是能在日軍包圍之下運作。逃難至上海的人數多達數百萬，既有難民，也有腰纏萬貫者，電影院、舞廳、飯店人滿為患。<sup>290</sup>上海娛樂業在此時異常活躍，流行音樂也進入了一個大異於過去的局面。

一九三七至一九四一年，是上海流行音樂中西音樂元素的拉鋸整合期，扮演最重要角色的，是負責為洋樂隊編曲、姓名卻無可考的音樂家。由樂聲推斷，自一九三八年起，大多數中國流行歌曲是在白俄音樂家的手上改頭換面，出落成形。非中籍的編曲者與演奏者自此成為上海流行音樂製造不可或缺的人物，為中國詞曲作者的大半作品穿上了洋裝西服。不過，唱片封套、唱盤與歌本上幾乎見不到外來音樂家的存在，莫非要讓這種聲響在「名義上」繼續被視為是純粹出自中國人之手？

讓我們從一九三七年說起。綜覽當年唱片，我們注意到，左翼與學院派音樂家似乎填補了黎錦暉抽身後留下的斷層。田漢、冼星海、賀綠汀都是深受矚目的左翼詞曲作者，在日軍侵華態勢越發暴烈之際，他們巧妙的通過歌曲（尤

<sup>289</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 244。

<sup>290</sup> 陸弘石，〈平行蒙太奇（1937-1945）〉，《中國電影史 1905-1949：早期中國電影的敘述與記憶》，頁 91。



圖 3-5 三〇年代末上海開始盛行古裝電影，視覺上的擬古造型和聽覺上西洋管弦樂器毫無衝突的現象，值得深探。上圖的電影《西廂記》為一個極好的例子，女主角周璇演唱的〈月圓花好〉音響效果華麗，靠的是洋樂手精湛的演奏技巧。取材自《國華畫報》「西廂記特刊」（1940年12月）。

其是電影插曲)抒發、導引大眾激憤無助的情緒，比如向女子訴革命哀腸的〈夜半歌聲〉那樣細膩深沉又具氣魄的歌曲，此前從未出現過。主修西洋聲樂的歌手，包括郎毓秀、蔡紹序、盛家倫，陸陸續續為電影和唱片公司灌錄不少歌曲，讓原本以歌舞社背景的歌手為主、跨界歌唱的電影演員為輔的流行音樂，受到了美聲唱法的衝擊。

一九三八年後，孤島時期的古裝電影熱潮造成了相當的影響，讓民歌小調式那類中國風味的歌曲突然增多了。電影外的單曲也常可聞不假外來音樂元素的五聲或七聲音階調式歌曲，比如姚莉的〈可愛的秋天〉（一九四〇），或由湘川黔民謠改編而來的周璇〈五更同心結〉（一九三八），又或如評彈風格的白虹〈埋玉〉（一九四〇）等等。但依比例來看，這類歌曲不如西洋樂隊伴奏的歌曲多。黎錦暉紅極一時的歌詞「去年今日此門中，人面桃花相映紅」（〈人面桃花〉）如今從曲折迤邐的小調，被改作鋼琴加管弦樂的三拍子華爾滋舞曲（白虹，〈春怨〉，一九三九），陪著「煙花妹暗自悲傷」（張帆，〈嘆煙花〉，

一九四〇)的，是小提琴和鋼琴。<sup>291</sup>當觀眾坐在戲院裡，聽李鳳姐（陳雲裳）唱〈一夜皇后〉（一九三九）、祝英台（張翠紅）唱〈長亭十送〉（一九四〇），或周璇扮演孟姜女、李三娘、董小宛或蘇三時，搭配她們古裝造型的並非戲曲的文武場或絲竹，而是不折不扣的洋樂隊，音樂上要聽到濃厚的中國風味，只有從歌手口中的曲調了（圖 3-5）。

我認為，在拉鋸整合期中，西洋樂手是改變整個流行樂聲最關鍵的角色。此時的歌曲旋律寫作未臻熟練，成果良莠混雜，但是百代唱片洋樂隊的加入，直接的提升了聲響質感。除了少數國樂器伴奏的曲目外，大部分歌曲都是由百代的白俄樂手擔綱演出。值得一提的是，先前黎錦暉的歌曲進入錄音室，絕大多數由明月音樂會伴奏，是以國樂器為主、幾個洋樂器為輔，少數歌曲的伴奏是由合作發行的勝利唱片請來的洋樂手演出。比如，為周璇伴奏〈特別快車〉的是凱凱音樂會，為張靜伴奏〈小小家庭〉的，是友士音樂隊，銅管樂器皆為樂團核心，風格上是不折不扣的爵士樂隊。相較之下，在百代公司擔任伴奏和編曲者的白俄音樂家，則是古典樂手。勝利唱片以爵士樂手負責伴奏的時間，大約只在一九三〇年代中期短短幾年，這就使得上海流行音樂這個常與「爵士樂」之名相連的樂種，實際上距離「古典音樂」比「爵士樂」要近得多。一個明顯的證據是，一九三八年後的上海流行唱片中，各西洋樂器聲部樂句繁瑣，不太可能是隨性發揮，自由即興與相互協調，應是遵循事先設定，按譜操課的結果。

易言之，從伴奏樂手的訓練背景來看，上海流行音樂與歐洲古典音樂脫不了關係。但是，或許正因為編曲者有著正統的嚴肅音樂背景，讓他們編寫出的樂句細節過份複雜，許多「精心編製」的歌曲，如〈丁香樹下〉（一九四〇）、〈愛的歸宿〉（一九三九），聽來厚重噪亂，考驗著演奏技術優良的伴奏樂手，更讓人聲與伴奏的平衡成了一大問題。直到樂風最為成熟的一九四九年，錄音成品仍舊屢見瑕疵，讓人懷疑樂手還在摸索音符位置就趕鴨子上架，錄音成了視譜測驗，以至多所失誤。不過這樣一來，或許就讓這些嚴肅樂手的流行音樂伴奏，不那麼古典、也不那麼嚴肅了吧？

此外我們仍要指出，相對於做工繁複的編曲，少數一九四〇年之前的歌曲，如〈清流映明月〉（一九三九）、〈滿場飛〉（一九三九），還是可以聽見黎錦暉那種創作者包辦寫曲與編曲的製作模式。這類歌曲的編配和結構簡陋，但演奏技術和音色都不差，不無可能是作曲者寫曲、配好簡單和絃後，再交由白俄樂師，而非中國樂手演奏。

這一個時期中，以白俄音樂家為主力的上海流行伴奏樂隊，已演奏著源自美國、當時在好萊塢電影與百老匯歌曲中習以為常的舞步節奏。對於編曲者來說，讓樂隊依照制式化、規律化的和聲進行，不斷受反覆的節奏模式推進，不愠不火的填滿拍點，是比為各樂器費心設計不同聲部的音符，來得更便當。對

<sup>291</sup> 張帆的這首〈嘆煙花〉伴奏部份，樂器的編配風格很容易讓人聯想起明月音樂會演奏起西洋樂器時的聲響，不知與歌手的末代明月社員身分，有無關係？1940年灌錄的這曲之演奏技術，小提琴和薩克斯風的演奏精準、音色細緻，說是「進化版」或「改良版」的明月音樂會風格也不為過。

彈慣古典音樂的白俄樂手來說，舞曲節拍很輕易就能讓樂曲聽來豐富，還能順道遮掩不熟練導致的粗劣成果。不管占上風的是舞曲節奏或古典樂風，是否這都意味著，黎錦暉一直以來欲拒還迎的西洋音樂元素成了常態，而中國音樂淪於從屬的地位？無論如何，很有意思的是，上海流行音樂沒有因著學院派跨界演唱的聲樂家們變得更古典，卻在古典樂手的伴奏下，讓音樂更流行了。

### （三）語法結構的新局面（一九四二至一九四五年）

太平洋戰爭在一九四一年十二月八日爆發後，許多電影從業人員為了不受日本政府控制，選擇離開了上海。然而上海流行音樂工業的景況卻不是這樣，參與流行音樂製作與灌錄的人益發增多，他們有著不同的教育與職業背景，<sup>292</sup>不再顯露出黎錦暉那般舊式文人面對新時代的力不從心與困窘。這些創作者雖可統稱為知識份子，但學養程度高低各表，創作風格也都不同。詞曲寫者的背景複雜了，詞曲也配上多樣化的樂器編制，再與多種節奏模式交叉排列組合，最後由音質和風格差異逐日加劇的歌手，詮釋出一張張唱片。這種集體造成的異質化與多變風格，某種程度削弱了創作者與演唱者的個人特徵，整體感不減反增。

上海流行音樂在這個時期最重要的進展，是在樂曲結構上。「主歌—副歌—主歌」的形式在多番摸索後，成了最普遍可見的曲式。表面上，歌曲套用的是外來的樂曲框架，但實際上歐美流行音樂從一九三〇年代開始就不可或缺的重覆樂句（riff，好記、節奏感強，貫穿全曲的樂句），<sup>293</sup>仍舊未受上海的流行創作者與聽眾青睞；而歐美流行歌曲的一般表演程序：主歌一次、副歌兩次，<sup>294</sup>在上海流行歌曲中也不存在。在理解西方流行音樂與上海流行音樂的本質與審美差異上，這一點非常重要，因為後者的副歌不是為了反覆吟唱或應答，而是具有變化、映襯與深化主歌的功能。這就代表了上海流行音樂沒有即興風格傾向，不以重複樂句累積爆發性張力，也很少運用合音者，作為主唱者的幫腔或呼應。同時，上海流行音樂的結構不像西方流行曲般，副歌以短小持續的音樂動機（motif）營造強烈效果，讓副歌比主歌容易朗朗上口，上海流行音樂反而是讓主歌與副歌在功能上對比，地位上卻平等。當副歌的功能是作為對比，而不是在呼喚、抒情或質問時，便會造成副歌自身的完整，擁有終止句或結束句。而主歌既然不需充當副歌的回應，便不需保持開放（比如半終止或未停在結音上），因之也常是有頭有尾。主歌與副歌的各自完整，讓作曲者寫出的每個樂段必須有同等的餘音繞樑效果，平淡的主歌是不合格的，不知不覺跟著哼唱的

<sup>292</sup> 作曲者的寫作陣容中，包括黎錦光與嚴折西當過國民革命軍，姚敏是出過遠洋的船員，嚴華從商專畢業後，短暫作過印刷局書記。作詞者方面，例如吳村在出生地廈門演過文明戲，後來成為電影編導者，范煙橋寫小說，在中學與大學任教，也辦報刊，陳蝶衣是知名媒體人。

<sup>293</sup> Richard Middleton, "In the Groove or Blowing Your Mind? The Pleasure of Musical Repetition," in *The Popular Music Studies Reader*, pp. 15-20; "Pop Music in Culture," in *Studying Popular Music*, pp. 138-139.

<sup>294</sup> William Howland Kenney. "The Lonely Island Crowd: the Phonograph and Popular Recording Before WWI," *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, p.41.

樂趣亦不會攔腰才開始。

歌曲曲調上，眾作曲家不只嫻熟地掌握曲調鋪陳的技法，音型、樂句到全曲長度精簡，也找出混用傳統調式與西洋音階的作法，「有中國風味的西洋大調」與「類西洋大調的中國七聲音階」之間的界線越顯模糊。可以說，這時期創作出的歌曲不失中國風味，卻又不能單以中國調式來定位，寬廣格局漸漸出現。

可以說，在上海淪陷的三年間，流行音樂不只有聲響上的譁眾取寵或粉飾太平，音樂語法與結構已漸趨穩定，且自成一格。作曲者和編曲者已篩選出有效的表現方式，與精良的包裝手法。不可忽視的一點是，與其說詞曲與伴奏編配的寫作途徑是中加西，倒不如說是中西音樂元素在碰撞、磨合、相互吸納、有所變也有所不變後，確立了上海流行音樂的基本特性：「中國風味」成了不會走調的調性，西洋大調音階是最常見的成分，樂曲結構則具有鮮明的在地特徵。我們或可大膽地說，上海流行音樂此時才真正成了一個有中有西、不中不西、更難分中西的渾然個體，正蓄勢待發著邁進下一個、也是最後一個階段。

#### （四）西為中用之聲（一九四六至一九四九年）

##### （1）中樂是噓頭 西樂是韻味？

戰後的中國流行音樂，又另有變革。先前如用夏威夷滑弦吉他反襯悲慘情節的〈心頭恨〉（一九四〇），或在此起彼落的樂器對話裡，摻入親吻聲與蒸汽火車音效的〈莎莎再會吧〉（一九四一）等具實驗性格的曲子，到了四〇年代中期之後就銳減了，別出心裁的嚐試和繁複到失焦的狀況漸少，音樂格調也以不超出安全範圍的創意為創意。這背後的意義，正是樂種漸趨成熟的徵兆，創作、製作、表演與接受等各端已協商出一共同的声音美學標準。創作者與唱片公司依照市場反應，推敲出歌手專屬的「樂風」，謹慎地在這些樂風上建立起一系列暢銷曲目，乃至日後成為的經典作品。

這裡所說的「安全範圍」、「專屬樂風」，實際上並不會讓成熟期的音樂格局侷狹，而是精準的掌控「中國情調」與「異國情調」的比重拿捏。一九四六年底，白虹在徐家匯路上俗稱「小紅樓」的百代唱片灌錄的〈瘋狂樂隊〉，可以清楚的說明這一點。

##### 〈瘋狂樂隊〉

齊東腔，齊東腔，瘋狂樂隊鬧洋洋，  
鋼琴彈出新花樣，銅鼓敲來怪緊張。  
喇叭吹成 Jazz 腔兀丫，Saxophone 音鏗鏘，  
鬧洋洋，鬧洋洋，齊卜龍東乙个東腔。

齊東腔，齊東腔，瘋狂樂隊興飛揚，  
電影插曲任客點，流行時調隨意唱。

幫腔說白噓頭好X啊，Violin Solo 韵味長，  
興飛揚，興飛揚，齊卜龍東乙个東腔。  
鬧洋洋，鬧洋洋，齊卜龍東乙個東腔。<sup>295</sup>

〈瘋狂樂隊〉以鋼琴和銅管演奏倫巴節拍，旋律裡放了許多切分音與附點音符，歌詞也佈滿洋樂器，拉出韻味的弦樂器不是二胡而是小提琴，幫腔說白不只有趣，更是有「新奇」意味的噓頭。字句裡呈現的景致，正像是可現場點唱、有樂隊伴唱伴舞的夜總會，也像是可打電話點播的收音機節目。不管這些場景是否比茶館、遊戲場等有幫腔說白之所，更能讓小市民感到熟悉，這般歌詞與音樂莫非在暗示，就連嚴個凡這位出身戲曲世家的「傳統」詞曲創作者，寫作內容都由傳統走向現代了嗎？

可是，若從〈瘋狂樂隊〉的聲響細節聽來，卻是另一回事。木魚擊節數拍，唱或奏以一字多音的迂迴旋律，詮釋小調俗曲常用的旋法音型。歌曲結構則很難用西洋曲式的術語來裁定，每段卻都有花鼓歌的招牌襯句作結。白虹在此用的發聲方式，是她離開明月社後自行發展出的路數：乍聽尖細，後勁渾厚清亮，明顯有京崑與秦腔用嗓的痕跡，許多從突強的單音重力加速下墜的滑音，仿若喊嗓唸出的戲曲道白。只是，她唱不出戲曲演員的堅韌音高，不時草草滑過，字音輕重也很隨興，「喇叭」唱成「臘八」，而「Jazz 腔兀丫」聽來像是上海話口音的「賈肆搶啊（盜）」，硬是把洋味兒按捺了下去。歌手示範的，是一種迎合左耳聽戲、右耳聽流行唱片的上海小市民的唱腔與咬字。雜燴式的樂隊伴奏也讓我們明白，只要音樂元素的調配正確而微妙，就算外來元素大肆張揚、而中國情調隱晦難辨，只要占據音樂骨幹的是傳統成分，聽來再怎麼瘋狂，都可以是流行音樂裡的素常樣貌。

我以為，流行歌曲的運作法則並不例外於市場商品，即貨物同時帶來陌生感與熟悉感，這兩種衝突的感覺必須依恰當比例混合：奇異性確保新鮮感，心領神會與懷舊情愫則開啟感動之門。美國音樂文化史學者威廉·肯尼（William Howland Kenney）在討論早期美國唱片工業時曾觀察，唱片公司販售種族或「跨界」音樂唱片，是為了讓購買者產生他我之別的感受。我們或也可說，當帶有異國情調風味的元素徹底的與耳熟的本地聲響銷融為一時，外來文化便能以一個令人安心的中國觀點，呈現在耳邊。<sup>296</sup>聽眾在頻繁接收這些既新且舊、中西聲並存的歌曲時，也就形成了一個聽覺共感、共鳴、共振的群體。

流行音樂裡最能凝聚這個聽覺群體的，莫過於歌手的聲音了。可是持平而論，聽眾捧場的這些歌聲，不追求大膽張放的情感表達，與唱法的對比變化，歌曲格局也少見宏大。且容我大膽地說，是細微的情感抒發、而不是技巧，才是這個樂種在演唱上的特長。以最少出錯的歌手姚莉觀察，她以穩定表現著稱，吸吐收放、勾提轉滑都經過精密算計，精緻性無人能出其右。姚莉與一干上海

<sup>295</sup> 歌詞取自《大戲考》18版（上海：大聲無線電唱機行，1947），頁323。

<sup>296</sup> William Howland Kenney, 'The phonograph and the evolution of "foreign" and "ethnic" records,' *Recorded music in American life: the phonograph and popular memory, 1890-1945*, P.66.

歌手的歌聲張力與戲劇性，大異於京劇或歌劇的強勢氣魄，技巧多半也遜於歐美流行歌手，音量的對比迭遞或音質的穿透性不是她們所長。這些歌手安於在限定的範圍內自在揮灑，是謹慎戰兢的、小品式的表演姿態。因此我以為，要說聽眾欣賞的是技巧，還不如說是唱腔、風韻，甚至是聲嗓本身的音質。

一旦理解了上海流行音樂聽眾對個別歌手聲音的著迷，我們就可以解釋這個樂種中，對唱、合唱這樣會「分散注意力」的歌曲偏少的原因了。伴奏的制式化，亦有助於引導耳朵單單專注在單一歌聲上。我們可以說，是上海流行音樂的聽覺文化的特徵之一，在於不強求樂手與歌手演出的無誤，也不期待表演技藝的張放自由，以有限的技巧、有限的聲音變化、有限的音樂與音響張力，帶來高度的聽覺滿足。

## (2) 中詞西曲有多「西」？

從二〇年代末，各色元素仿若強行塞進同一音樂空間的生硬手法，到四〇年代中後期，上海流行歌曲已如月份牌中穿高跟鞋騎腳踏車的女子一樣，神情閒適，畫面色調和諧。我們不禁好奇，成熟期的流行音樂究竟包含著何樣的潛規則，才得在上述的「有限」、「制式」與「安全範圍」中，不斷翻出同中帶異的新花樣？

上海流行音樂時常被論者以「中詞西曲」一詞來描繪。但這個詞到底自何時何處開始使用，很難確定。從「中詞西曲」的構成來看，似乎意在解釋音樂組成的手法，「中詞」不難理解，但「西曲」是指挪用了西洋歌曲，還是指歌曲曲調有西洋成分，或是指歌曲的伴奏採用西洋樂器？我們已知，流行音樂最早為外來旋律配上中文歌詞，是黎錦暉延續自清末學堂樂歌的作法；其後這類作法在流行音樂裡數量少，想來並不足讓整個樂種統稱為「西曲」。那麼，是指曲調或伴奏有外來元素嗎？上海流行音樂運用的音樂元素，從來不是單一來源。乍聽之下傳統風格的曲子，實際上未必如此，反之亦然。流行音樂尚在摸索時是這樣，成熟時期更如此。

比如，〈不要你〉（一九四六）是以木魚和二胡為伴奏，讓人想起茶館裡的胡琴手，幫襯著走唱歌女的「傳統」圖像。但作曲者陳歌辛親自拉奏的二胡，是以單旋律線巧妙構織成若有似無的西洋和聲，因而悄悄逸出了「傳統」範疇。這般以傳統弓弦樂器勾串出和聲音的作法，似有黎錦暉思考以西洋樂器「西為中用」的味道。黎曾經不分樂器的「國籍」，僅僅把樂器當作樂器使用，天真且大膽的拿二胡手法拉奏小提琴，混合琵琶、鋼琴等中西樂器仿如絲竹同奏。在黎離開流行音樂後，上海音樂院出身的賀綠汀很快就著手把歐洲古典音樂裡，考慮多條旋律同時發聲的對位法，拿來取代中國以單一旋律線條為主的音樂概念。一九三七年的〈春天裡〉、〈四季歌〉、〈秋水伊人〉等伴奏樂器中西不拘的幾首電影插曲，賀綠汀為高低樂器與歌聲以二或三條並行的單薄線條，時而相併、時而岔流，時而同聲相應、時而交替酬答，雖非以西洋音樂中垂直和聲能有的密實取勝，卻不乏流暢新鮮之感。

賀綠汀的編曲中，線條與線條若恰好對上，頂多形成協和音程（consonant interval），很少構成西洋的三和絃；即使形成三聲部，也避免碰撞出三和絃的飽滿聲響。不論賀綠汀是想把歐洲音樂裡對位法與和聲學的對立性放大，或是在求索某種「中國式」的空靈音效，可以確定的是，這種為了取代中國原有的全體樂手與歌手同聲奏出單一曲調而創發的技法，強調的是音程上的和諧，且是從非西方式的聽覺審美來考慮。賀綠汀之後的流行音樂仍有這類重視伴奏的旋律線條，甚於縱向和絃的歌曲，要簡化的將之歸入「中曲」或「西曲」，都不適當。

再舉另一首〈假正經〉（一九四八）為例。此曲正如大部分上海流行曲一樣，雖沒有〈夜上海〉（一九四七）裡慷慨運用的大量變化和絃、半音階與藍調音（blue note），但仍屬西洋和聲系統，節奏方面則是以前長後短的三連音，與前輕後重的切分音，營造出搖擺韻律。〈假正經〉的和聲與節奏是「西化」的，伴奏樂器也是用「舶來」的西洋樂器，我們卻不由得想起了〈天上人間〉（一九四一）早就有的手法，用竹管絲絃彈出西洋和聲。二十世紀上半葉的中國流行音樂中，所謂的「西曲」，絕非純然之「西」。就算無法一刀劃分出中曲與西曲，不能不問的是，如〈不要你〉或〈假正經〉這樣有西洋樂器與和聲等「西化」特徵的歌曲，要如何夾帶、混入、變作「中國味」？而「傳統」風格又是如何在「外來」音樂元素的骨幹下內化？

要判別〈假正經〉是西洋大調音階或中國五聲音階，實非易事。即便用了西洋大調音階第一、二、三、五、六等五個音的旋律，就可造出相當的「中國味」，我們也無法因著旋律是由五個音組成，就理所當然的否定了「洋味」的存在。這個僵局，讓我們試著由音階的演唱來思考。自一九二一年黎明暉首次進入錄音室，她口中的音階遵循的，不是明月音樂會裡其他的傳統樂器，而是她父親彈的鋼琴。探究起來，明月音樂會是以鋼琴作為節奏與領奏樂器，<sup>297</sup>同團的任何國樂器都必然經歷十二平均律的洗禮，拿鋼琴來校準音高，才能在音準上不致相互齟齬，刺耳難耐。黎明暉是如此，她之後的歌手如果想要與伴奏的西洋樂隊水乳交融，更是必須這樣。這樣一來，這些流行歌手的唱片，與小曲與戲曲的藝人灌錄的唱片，便產生了顯著的差異，即使演唱的是七聲音階，但唱到第七音時音高必然落在稍高的變宮音，或者該說，西洋大調音階的導音？演唱〈假正經〉的，是接受西洋美聲唱法訓練的白光，<sup>298</sup>雖然她並不嚴格遵循所受訓練發聲，但還是以十二個半音差距平均的西洋音準，來唱由五聲音階組成的分解和絃之旋律。像〈假正經〉這樣，在旋律與演唱上遊走於宮調式與大調音階邊界的歌曲，絕非特例。

上海流行音樂展演的，是與嚴肅音樂截然不同，頗有作故自我的一種音樂元素現代化的概念。我以為，新元素運用的目的並非竄改或取代舊元素，引

<sup>297</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁 101。

<sup>298</sup> 林戈，〈訪神祕之星白光〉，《上海影壇》1 卷 12 期（1944 年 10 月 1 日），頁 20-21；吉，〈華懋飯店五二〇號 訪別來無恙的白光〉，頁 28-29。

進與融合才是，「擇取」與「摻混」故而成了音樂內最頻繁的辯證。〈瘋狂樂隊〉把 Jazz、Saxophone 與 Violin Solo 等字眼放入歌詞之舉所揭露的是，我們無法以上海流行音樂的歌詞定奪曲調與伴奏究竟是向「中」、或向「西」靠攏，縱使是所謂「中詞」，也不時摻雜了翻譯、新用語、甚至洋文。而〈不要你〉與〈假正經〉的所謂「西曲」，微妙呈現出十二平均律化了的五聲音階，與注重和諧效果勝於飽滿音響的伴奏。在這些暢銷／經典歌曲中所用的外來元素，就和原本是由西域傳至唐朝「中土」的二胡一樣，在流行歌曲中無可質疑的，已經脫胡入漢，成為中國聲響中的一部分，進而把特屬中國的流行音樂聲響，推至屬性曖昧含糊之界。新與舊的融合不再只是黎的標語，元素與元素無痕接著，既是西也是中，即便「中詞西曲」執意暗示二元對立，流行音樂的內在已然越界糾纏，元素難分難捨了。

### (3) 爵士腔，或齊東腔

不只「中詞西曲」難辨中西，我還想指出，時人與後人以「爵士樂」概括上海流行音樂中的西洋成分，或以為上海流行音樂擁有「爵士樂風」之類的說法，同樣是值得審思的。上海流行音樂與爵士樂一樣，由伴奏樂器負責和聲與固定節奏模式，後者在爵士樂中稱為「節奏組」(rhythm section)。然而除此以外，上海流行音樂實際上缺乏了爵士音樂的要素，如即興、反覆樂句(riff)、藍調音與藍調音階、大量切分節奏、七或九或十一或十三和絃、各聲部競奏式的獨奏等等。上海流行音樂與爵士樂的距離，遠超過它與好萊塢電影裡的流行歌曲的距離。既然如此，上海流行音樂究竟憑何稱為爵士樂？這個指稱背後的原因，又是什麼？

上海流行音樂開端時，對應的是美國爵士年代(Jazz Age)，也是樂手人數至少約十二人的「大樂隊」(big band)形式的「搖擺時期」(Swing Era)。一九二五年，路易斯·阿姆斯壯(Louis Armstrong)改變了爵士樂以狄西蘭(Dixieland)那種以二拍子、切分為主導的風格，轉為更流動的、平均的四拍，也就是後來的搖擺樂雛型。<sup>299</sup>狄西蘭之後，反差於二戰與經濟大蕭條氛圍，音樂上無憂無慮的搖擺年代來臨了。搖擺樂的盛行，使搖擺風格從爵士樂竄燒至社交舞、音樂電影、好萊塢與百老匯出產的流行歌曲中，樂隊編制比原本爵士樂的要龐大，可多達二十人以上。從「搖擺」兩字，可知美國流行音樂與跳舞的緊密關聯，一起搖擺的大樂隊強調的是整體性，演奏模式大多是按照編曲者寫就的樂譜演出，以獲整齊劃一的音響效果。

當四〇年代美國的爵士樂再次加強原本就佔有重要地位的即興，在一段段樂器的輪流獨奏中，解構、扭曲、又重組曲調、節奏、和聲，激盪誇炫出個人技巧時，遠方的上海流行音樂伴奏並沒有跟上腳步，仍舊停留在〈毛毛雨〉初初問世時，一九二八年《申報》上一篇介紹搖擺樂風的〈爵士音樂〉的觀點。

<sup>299</sup> Geoffrey C. Ward and Ken Burns. 2002. "The Jazz Age: 1917-1924," in *Jazz: A History of America's Music*. New York: Alfred A. Knopf, p. 115.

<sup>300</sup>這篇文章的結論如是說，

欲給新鮮而粗雜的爵士以藝術之形的作曲家，在美國很是不少，可是大多數都是失敗了的。失敗的原因，則不外是他們都不願把爵士和跳舞音樂的形式分離。霍脫曼的成功，在於他的給爵士以交響樂的形式。<sup>301</sup>

這篇不知作者與譯者的翻譯文章刊登之際，正值黎錦暉的靡靡之音開始改變中國的聽覺文化的二〇年代末。該文原應以美國讀者為受眾，約略勾勒出爵士音樂的背景，與大型樂隊的基本編制。文章的重心，是「授爵士從即興的舞蹈音樂，搬入交響管弦樂的零（應為氛）圍中的第一人」，「爵士王」保羅·懷特曼（Paul Whiteman，此文譯作霍脫曼），與他以二十三位樂手演出三十六種樂器的樂隊。

懷特曼受過正規古典音樂訓練，是二〇年代的紐約最著名的伴舞樂隊指揮。他在狄西蘭與搖擺樂之交時崛起，拋棄前景看好的交響樂生涯，一心提升爵士樂的名聲和地位，於是帶領古典交響樂團，演出精心設計的搖擺樂風、爵士味（jazzy）的樂曲，除了新創作品外，也有不少被稱為「標準曲目」（standard）的經典歌曲。懷特曼特別找來專人編曲，讓樂手從譜上找出自己該演奏的每一個音符，且把演出刻意挪至高級音樂廳，使這種「爵士交響樂」藝術化，展現精準高雅的氣度。

在爵士樂中，即興並不意味缺少事先編排與練習的亂奏，而是出於對樂曲的深度掌握和樂手默契，純熟肆意再創作原樂句。爵士音樂裡的機智明快，與奏譜音樂大不相同。在懷特曼出名之前，即興樂段從來不會寫在錫盤巷出版商出版的樂譜裡，而要靠各個爵士樂手造詣，在演出時與其餘樂團成員現場立即的相互激盪。但在懷特曼成功的大樂隊演出中，即興不再舉足輕重，樂手可以不需即興能力，只要能夠視譜、遵照指揮指示，演奏出「爵士味」。不少質疑由是產生。有的評論認為，懷特曼稀釋了爵士樂，其餘則批評他以古典音樂侵占非美音樂傳統。儘管懷特曼堅信，他指揮棒下的爵士樂是交響化爵士（symphonic jazz），他又素有「爵士樂之王」（the King of jazz）之美稱，但這些都還是阻止不了他的音樂可否歸類於爵士樂的囂囂爭議。<sup>302</sup>這個疑慮，恰好也是本文對於不靠樂手即興互動能力的上海流行音樂與爵士樂的關聯所抱持的態度。

一九二八年《申報》上的〈爵士音樂〉一文中，佚名的作者對於懷特曼在爵士樂中的地位，是深信不疑的。該文且預測，爵士樂將與跳舞音樂漸行漸遠。這篇譯文不僅代表著當年上海一地對美國爵士樂的認知，甚至到四〇年代末，

<sup>300</sup> 查士驥，〈爵士音樂〉，《申報》（1928年7月2日），本埠增刊版3-4。

<sup>301</sup> 查士驥，〈爵士音樂〉，《申報》（1928年7月2日），本埠增刊版3-4。標點符號為筆者所加。

<sup>302</sup> Geoffrey C. Ward and Ken Burns. "The Jazz Age" 1917-1924, pp.99-101.

上海對於爵士樂的觀點仍舊不出此文範圍。三〇年代末期，上海流行音樂運用的「爵士樂」元素，無疑是懷特曼的建樹，亦即一種以大型樂團伴奏，記譜式而輕即興，以古典樂手為爵士樂手的音樂，從舞台延燒到唱片，然後席捲電影的音樂。即便在演奏技巧與編曲複雜度最高的四〇年代中後期，上海流行音樂最常見的獨奏樂段僅是在短小間奏中，輪奏現有的歌曲旋律，樂手們一律拘謹的守著樂譜，自由處理的權限並不比著重譜上音符的歐洲古典音樂來得多。是以，「循規蹈矩」的演奏姿態，正好支撐且烘托著人性化的、不穩定的歌聲，聽眾的聽覺焦點自是落於千嬌百媚的歌手身上了。

既然上海流行音樂主要是由古典樂手視譜為歌者伴奏，為什麼硬是要將之與「爵士樂」湊成一對？檢視起來，這個情形並不是在樂種成熟後才發生。比如姚莉與姚敏自組的電台歌唱團命名為「爵士社」，周璇也自述三〇年代初，在「爵士樂風靡了這十里洋場」時，她就投身「爵士音樂的歌唱」。<sup>303</sup>甚至更早，黎錦暉的歌曲〈洋化青年〉（一九三四）在描述跳舞廳內的情形時，就已這樣排比：

一聽爵士調，先把腿兒搖，起身下海跳，姿勢輕飄飄。  
再聽是中國調，眉毛豎起五吋高，嘴唇翹起就往門外跑……

是黎錦暉把音樂的種類過份簡化的分成兩種，或者一般大眾與該曲主角一樣，總是把任何「非中國調」的曲子一概歸劃成「爵士調」？答案不言可喻。〈洋化青年〉同時也讓我們明白，「爵士調」提供聽者的不只是聲響，更是一種對立於傳統、附庸時尚的身段展演，一種從耳朵進入、身體也會隨之舞動的「洋腔洋調」。

爵士樂之所以能激發身體的反應，原本就有伴舞功能的節奏組以固定節奏帶來的流動感（grooving）和搖擺感（swinging），功不可沒。節奏組按照規律，給予歌曲反覆的節拍模式，又兼具支撐和聲功能，編曲者一旦掌握特定風格與節奏模式，便可照章寫出誘惑聽眾聞之舞動的輕重韻律，按譜演奏的樂手只要保持穩定速度，聲響整齊，音色精準且融洽，不難營造出拍點接拍點、小節接小節的輕快與緊湊感，對演唱者來說，也很容易在上鋪陳聲線。舞步拍子因之成為了上海流行音樂不可或缺的部分，最常聽見的三種是狐步、探戈與搖擺節奏（圖 3-6）。我以為，這種從耳朵至身體都能辨識的重複節拍，才是上海流行音樂被想當然爾地貼上「爵士樂」標籤的首要原因。此種挪用了大樂隊搖擺樂風格的廣義「爵士樂」，與重視音樂色彩變化、競奏、即興的狹義「爵士樂」最大的不同之處，可借用表演與創作出無數暢銷曲的艾靈頓爵士（Duke Ellington）的精闢闡述：「爵士樂是音樂，搖擺樂是生意。」<sup>304</sup>

上海流行音樂雖總與「爵士樂」一詞相連，但它實際上從來不是嚴格意義

<sup>303</sup> 周璇，〈我的從影史〉，《周璇自述》，頁3。原文寫於1944年。

<sup>304</sup> Geoffrey C. Ward and Ken Burns. "The Velocity of Celebration 1936-1939," in *Jazz: A History of America's Music*, pp.240, 246.

C 4/4                      人隔萬重山                      校 孫詞 律 莊宏曲

(百代) 姚 莉

歌      Fox Trot                      (not too fast)

譜      3 ——— 2 | 1 ——— | 1 ——— 6 | 5 ——— |

    相 怨                      見 際                      淚 陣                      偷 彈

    長 倚                      費 欄                      終 日                      盼 散

    一 聲                      愁 思                      吹 不                      等 也

    只 穿                      秋 水                      空 待                      深

    因 怨                      深 恨                      也

I.      0 5 4 3 | 6 ——— 2 ——— | 5 ——— | 5 ——— |

    人 隔 萬 重 山

II.      0 5 4 3 | 6 ——— 7 ——— | 1 ——— | 1 1 1 |

    人 隔 萬 重 山                      記 否

    當 年 事                      0 1 7 1 | 2 1 7 6 |

    愛 因 何 泥 約 背

    難 遊 你 已 忘 懷

    音 訊 斷 心 欲 碎

    舊 時 歡 笑 成 夢 幻

    一 去 猶 如 石 沉 海

    人 隔 萬 重 山

四一五

圖 3-6 《大戲考》是上海的大聲無線電唱機公司自一九二九年開始發行的印刷品，內有新出戲曲與流行歌曲唱片的歌詞，供聽眾聽歌時一邊索引對照，部分歌曲也會有樂譜，比如姚莉演唱的〈人隔萬重山〉。標明舞步節奏的樂譜並不在少數，上圖樂譜的左上角就寫著「Fox Trot」（狐步），還特別用英文標明不要太快。〈人隔萬重山〉的唱片聽來流暢，或許可將之視為一首「不太快的快狐步」吧。資料取材自《大戲考》18版（上海：大聲唱機公司，1947），頁415。

上的爵士樂，更無意隨著後者在歐美的發展而發展。對於當時的中國流行歌曲聽眾來說，真正的爵士樂聽來如何，其實無關緊要；就算歌曲旋律是中式曲調，只要用上聽眾能夠辨識的外來音樂成分，樂聲能夠引他們聞聲起舞，聽眾是不

吝於為歌曲把整個樂種冠上「爵士樂」名號的。如果說，懷特曼是以交響樂，成就了帶有爵士味的爵士樂，那麼上海流行音樂則是以舞曲節拍，揣摩出爵士味。就如前引的〈洋化青年〉描繪的畫面，上海流行音樂從起頭就定意，欲以聽覺誘發身體的舞動，也以聽覺宣示生活品味的洋化。自一九二七至一九四九年，這種聲音貫徹始終地拿舶來的素材追求，表現出追趕現代性的奔跑姿態。

### 第三節、聲響學舌：混血音樂的抵抗、顛覆與越界

#### （一）文化雜種：從拿來主義到殖民學舌

就算只是裝腔作勢的擺出爵士樂姿態，二十世紀上半的上海流行音樂越是趨向成熟，越刻意與爵士氣味沾親帶故。原不屬於本地聽覺習慣的搖擺節拍、前些年間還陌生無比的小號音色、音符層層疊起的垂直規律、這些垂直音堆銜接的水平法則，卻已逐漸定型，攜手成為上海流行音樂的重要組成。上海流行音樂樂此不疲的混用戲玩著節奏模式、音階種類、伴奏型態、編曲風格、聲嗓用法，創造出無止盡的排列組合。選擇性的繁多與任意，確認了上海流行音樂並非陷入了魯迅所言，對「拋給」或「送來」之物——如英國鴉片、德國槍砲、美國電影、日本貨品等等——只知害怕、憤怒或欣然接受的昏昧反應。

一九三四年，魯迅著文倡言「拿來主義」之說，批判給洋人送古董字畫與戲曲藝人的「送去主義」對中國無益，又譏諷面對外來勢力時的盲從驚懼。與「送去」「送來」相對，魯迅主張「拿來主義」才是最佳對策：拿來之後即可「佔有」、「挑選」，以辨別自主的能力，決定「要或使用，或存放，或毀滅」。他的結論鏗鏘有聲：「沒有拿來的，文藝不能自成為新文藝」。黎錦暉那番拿西洋音樂為中國音樂服務的創作基調，時間上比魯迅提出拿來主義更早提出，可是由這個角度來觀察上海流行音樂傲然示人的特色，並無不可。流行歌手「號稱」受過專業歌舞訓練或美聲唱法，音樂風格「號稱」爵士樂，乃至延用「號稱」身分不同凡響、高鼻子白皮膚的演奏家，都看似與「拿來主義」相符。對魯迅而言，一旦拿來、佔有、挑選，「主人是新主人，宅子也就會成為新宅了」；<sup>305</sup>對流行音樂而言，一旦拿來、佔有、挑選，華爾滋或狐步節拍、爵士和弦、華彩裝飾唱法不也歸在自己名下？

上海流行音樂毫無疑問的攙混了各式各類的外來音樂元素，因而問題不在是否「拿來」或「拿來」什麼，而是「拿來」的手法與戰略目的。我想要提出的論點是，這個樂種毫不擔心，藉套用爵士樂名號之舉，會把自身的特異獨行，窄化為追逐歐美時髦氣息的模仿貓（copy cat）。上海流行音樂是由創作者與接收者共同協商，選擇以「雜採眾說」、「移花接木」作為主導風格與手法，在

<sup>305</sup> 魯迅，〈拿來主義〉。

精確度上畫虎類犬，以至成品非驢非馬，反而因此產生了自有風格，與獨特的辨識度。

一個有趣之處在於，除了友士音樂隊等極少數例子外，和懷特曼的古典樂手一樣視譜演奏上海流行音樂的，是一批受過嚴謹俄式古典音樂教育訓練的白俄音樂家，他們雖然遲至上海流行音樂濫觴近十年後才加入，卻產生了質量皆壓倒前期的流行唱片。白俄樂師在喪失地域國土、流離至上海後，為了謀生，必須把原本具備的音樂技巧扭轉得不那麼古典、不那麼文雅，製造出的聲響既不是嚴肅音樂，亦非歐美流行音樂，而是一種以這兩種音樂為參照體，卻又若即若離、似是而非的新生樂種。對我們而言，重要之處不在於他們演奏的像不像爵士樂，有沒有流行歌曲的通俗可親，或能否表現出古典音樂般的高超技藝，而在於他們彈奏的音符必須顯露出駁雜色澤，是出於音樂風格與元素的邊界滑動、疊合與消融的結果，一如演奏者的流離身分，內蘊著偏離原點的流動性，形成一個曖昧多義的複聲道樂種。

上海流行音樂中，醒目／耳的外來音樂成分，技驚四座的白皮膚樂器演奏者，學了美聲唱法皮毛的中國流行歌手，在在唯恐人不知這個樂種的「向西傾斜」傾向。自從黎錦暉提出西樂器為國樂服務後，這個理念不斷擴充；西洋技法、概念或成分的挪用，並非削足適履式的填充填鴨，而是在理想上和名義上抵制西化，實作上卻先搬來小提琴與和聲學，再把小提琴當胡琴拉、和聲學只吝嗇的使用少數和絃，在中與西的拉鋸之間，流行音樂的範式原型從頭至尾、從裡到外，都是文化雜種。

對於上海流行音樂來說，聲響混血是文化學舌的「必要之惡」，可是摻混過程絲毫不是隨機任意，而是精準拿捏的配種模式。歌詞、旋律創作與器樂伴奏都是策略性的相像與失誤，中樂器和洋樂器伴奏的歌曲缺一不可，同時樂手不能全是「洋琴鬼」，但也不可全是「中國人」。創作者的作曲技法更不再是一家之言，背景紛雜，學院訓練絕非必要。而歌手演唱技法的「血統」，不但不講究純粹性，而是根本拒絕純粹性。從殖民學舌的角度來看，那些公然師法洋派為正宗，品味較流行音樂「純粹」的學院派歌手，是不具嘲諷力道的；他們充其量扮演插花的角色，正如白俄音樂家在這裡不會被正統的爵士樂手取代一樣，「雜種」的演唱演奏仍居主流位置，可見在此先融混、再混搭的風格大行其道。同理可論，上海流行音樂抗拒被化約地判定此(上海)所謂「爵士樂」，為彼(西洋)「爵士樂」，何嘗不是出於策略考量？

上海流行音樂自負地號稱爵士樂，打出「中詞『西曲』」、西洋美聲招牌、白種人宮廷樂師，在模仿中僭越、破壞原物，開放出無數的可能性，成為一種常保新鮮的創新聲響。在這個表層與內裡總在相互辯證的音樂中，每個時期都在更動了外來元素的成分，傳統元素也不斷被顛覆與質疑。其中舊的、新的、混合而成的音樂元素的比例持續變動，西樂翻了不只三翻，中樂也不再是中樂，雙雙已然質變，就算形似也是實異。不管是三段式、爵士樂、搖擺節奏、大調音階或協和音，任何飄洋過海的樣板或原型在此都無法被依樣製造、照章使用。

多年下來，這個聲響唯一不變的，是反覆召喚出演化後的黎錦暉理念——讓西洋音樂為中國音樂服務；他所說的中國音樂不是別的，正是上海流行音樂。

當魯迅闡述「拿來主義」的緊要時，他的行文甩不去「給槍砲打破了大門」的憂憤。上海流行音樂是在中國政治、經濟、社會、文化各方面遭逢顛簸混亂的背景時空之下，以策略性的挪用與混搭手法，產生出一個非此非彼的新音樂產物。由此說來，自我安慰與閉門想像式的「拿來主義」，並無法解釋音樂的失誤與扭曲。同樣的，若僅將音樂元素的交融疊合解釋為美國化或世界化，或看作聽眾、歌手或創作者的品味喜好或能力侷限，抑說成唱片公司的商業考量，也都是過分浮面而便宜的觀點。「中西合璧」的說法，很容易讓我們簡化或小看這個聽中有中、說西是西、乃至像是一加一等於一的樂種，所內蘊的抵抗力量。

前文中，我們曾以霍米·巴巴的殖民學舌論述，觀察黎錦暉一面堅持民族音樂的一席之地，一面又拿西樂元素框架修整的作法與效果。巴巴之說將更助我們察覺，上海流行音樂在黎之後延續使用著融混與學舌策略，產生出不是「模仿貓」、而是「四不像」的新樂種。表面上，上海流行音樂藉由理解、融會貫通、與照章搬演，以聲響學舌展現出趕上歐美潮流、喧嘩繽紛的音樂風格，儼然與文明先進世界等高，又彷彿竊據著具選擇權與任用權的主體位置。表面下，大眾慣習的成分若在稀釋、掩蓋、修改之後面目全非，將會失去熟悉情愫為感官帶來的歡愉，更無法作為一時一地的「流行」音樂了。是故，對西洋元素的強調，是偽裝手法的必要之舉，好模糊傳統音樂成分的堅實存在，得以聲明「拿來」動作中，炫耀性的主權與能動性。位居上海公共租界的百代唱片高層既然清一色是洋人，在流行音樂裡挪用狐步舞節拍、起用白面孔樂手、歌曲旋律乍聽下以大小調音階寫成，都不會是讓人訝異的舉措。然而也正是在此，霍米·巴巴的洞見提醒了我們，殖民學舌並不單單是模仿、看齊、進化為他者的手段。這個以聽覺為權力施為場域的樂種渴求的，是以相似特徵的再現展演出被馴服的他者，且是從風格、織體、技法之內產生出破壞性，以誤差作為抗拒的他者。

我們可把二十世紀上半上海流行音樂的聲響學舌成形過程拆解為兩個步驟。第一，「幾乎一樣」，權力關係的有效轉換在霍米·巴巴眼中，發生在表演者模仿觀看者的過程中。試問，若未接觸過歐美流行樂曲，周璇與她的聽眾如何認知（或誤解，又或是假裝誤解？）她唱的是所謂「爵士樂」？同樣的道理，作曲家若不經浸淫與研習，要如何用中國罕見的切分節奏，寫出適於配上拍點錯落有致的探戈歌曲，或用陌生的小調音階，讓歌曲停在半終止結尾呢？上海流行音樂擺出樂於接受外來遊戲規則的謙卑姿態，以所謂的「西洋元素」，自我改造為洋化的、現代化的聲響。

巴巴認為，學舌的基礎是「部分在場」的反覆（*the repetition of partial presence*，斜體字為原文所有）。他以為，之所以只有部分，最初是出於殖民主的考量，讓學舌者非得維持在不完整的次等身分位置，不斷學習從來就無法企及的「真實」、「正版」，卻被學舌者策略性的利用來跨越、混淆界線，製

造出差異的再現。不過，巴巴強調的是「『部分在場』的反覆」，我們著眼的則是「部分在場的『反覆』」：學舌是一種在反覆中確立、也在反覆中顛覆的狀態。上海流行音樂在各種音樂場景裡，重覆表演相同的歌曲，且是反覆表演所謂的「爵士」或「西洋」樂風，三人成虎，歪斜的刻板印象製成的膺品於是堂堂皇皇地變成真品了。

「反覆」在這個樂種的聲響學舌中的重要性不僅如此。上海流行音樂最明顯的特徵之一，就是重複出現在樂隊中低聲部的舞曲節奏。不只低沉音域令人心安，這個穩定的音樂元素縱向支撐配器組織的骨架，從頭至尾橫向貫穿樂曲，一拍不漏、周而復始的可預測性質也叫人心安。更重要的是，這種音樂韻律或許正如阿君·阿帕度萊（Arjun Appadurai）所說的，一種「須臾的歡愉」，帶有規訓與宰制的徵象，<sup>306</sup>制約了聽覺和身體反應。同時，沒有比這種用堆疊反覆循環的片刻，以製造「洋味」來得更經濟、更簡約的方式了。換句話說，當樂手不厭其煩的持續製造舞步節拍，歌手和聽眾將之銘刻入身體，樂曲整體彷彿閃爍著歐美新潮文化的細碎亮片。

這一點的側面證據是，我們舉不出任何以中國音樂特有的散板（無板無眼）或流水板（有板無眼）為節拍結構的流行歌曲。就算是沒有舞拍韻律的國樂伴奏流行歌曲，在一九三七年之後，也都刻意凸顯出異常清楚的板眼提示，以明確的拍與點超出了傳統樂風。比如，絲竹樂器伴奏的袁美雲〈龍船曲〉、李麗華〈桃花堤上春風軟〉、姚莉〈秦淮河畔〉等等，都是很好的例子。周璇那首〈天堂歌〉中不停「蹦蹦蹦蹦」的反覆節拍，很難不讓我們生出疑心，聯想起快狐步或搖擺節拍了呢。上海流行歌曲裡不歇息的反覆舞曲韻律，明示又暗示對歐美歌曲的模仿，這種音樂以遍布其內的細密刻痕，鞏固了聲響學舌的根基。

聲響學舌的第二個步驟，是「不完全一樣」。看似出於失誤造成的模仿不完全，實際上卻因此讓上海流行音樂跨越了樂種分類與歧視性知識的形式。這個急起直追外國時髦樂音的樂種，從來就不甘屈居仿冒品的地位；舞曲節拍和西洋音階裡所暗含的，是早已銷形異變的中國成分。能夠讓聽眾感到新奇卻不突兀，讓唱慣民歌小調的歌手自忖在唱爵士樂，也讓爵士樂手、古典樂手，國樂樂手都可以在音樂中悠遊展演的，會是怎麼樣的音樂？中國流行音樂披著現代化的外衣，對於傳統元素了然爛熟的程度，比眾人認知的「中西合璧」或「中詞西曲」要高得多。在巴巴原文的脈絡中，學舌是為了鬆動與顛覆殖民者權威與規訓的權宜之計，是禁制之地的反動。我們所關切的二十世紀上半的上海流行音樂，是如何在壓制的威權下自處？

## （二）弦外之音：禁語，卻噤不了聲

一九四九年前，流行歌曲發展中最外顯的阻力，來自主政者國民黨與日本一度的當權者，先後多次的歌曲查禁。尤其無線電播送的流行音樂，始終是

<sup>306</sup> Arjun Appadurai. 1996. 'Consumption, Duration, and History,' in *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, pp.68.

上海輪番當權的檢查機關如鯁在喉的「淨化」對象。

一九三、四〇年代幾次大規模的電台節目禁制法令，都與流行歌曲息息相關。其中，孤島時期上海特別市政府警察局相關動作頻繁，若在檢查中發現「有損於大東亞民族的尊嚴」，唱片將受查禁，電台也不許播出。<sup>307</sup>國民黨政府於此前後對思想檢查的積極態度，比起日本政府毫不遜色，比如一九三六年，交通部上海電報局以「近來電台播音多誨淫誨盜之歌，有礙市民習慣」為由發出公文，訂定上海民營廣播電台節目的具體規文，更起用大量稽查員監聽唱詞，嚴格掌控流行歌曲播放的總時間，以免有違新生活運動。該次的審查結果是，黎錦暉的流行歌曲佔了大半。查禁後，當局決定「義務出借」各類黨歌唱片，以填補〈特別快車〉、〈閨房之樂〉、〈春的苦悶〉等流行歌曲被查禁後留下的節目空缺。<sup>308</sup>

一九四五年後，迎合聽眾的流行歌曲唱片再度成為最主要廣播節目內容，自是激起了主管的中央廣播事業管理處更大規模的監控與管制。當局以查禁與日本相關的「敵性歌曲」為由，在一九四七年批准了「停止廣播及灌製淫靡歌曲案」的訓令，各電台和唱片廠都必須遵守不再播放與生產行政院發布的「禁用唱片表」中的歌曲。但仔細觀察，真正因為政治問題而不得播唱的歌曲很少，「主嫌」大多是像周璇的〈妹相思〉、白光的〈桃李爭春〉、白虹與嚴華的〈想情郎〉等情愛主題的歌曲。諷刺的是，「禁用唱片表」反而為我們點出了許多歷久不衰的成功之作，如姚莉的〈賣相思〉、周璇的〈天涯歌女〉、張帆的〈滿場飛〉均流行了約十年之久，連流行歌曲始祖〈毛毛雨〉等多首黎錦暉歌曲都仍高掛榜上，影響之深廣，我們或可體諒當權者是畏之成理吧。

不過查禁的成效如何，值得懷疑。在「禁用唱片表」公佈的同一年，上海市長收到一封大學生的信件，尖酸挑釁，提及廣播電台每日強力放送一首抱怨時局的頹靡歌曲〈再來一杯〉。社會局於是申飭各電台停播這張唱片，卻無力強制唱片公司在灌片之前，先行送審。這個事件清楚顯示出，形式上雷厲風行的管制，實際上沒辦法貫徹於唱片與廣播業中，也顯示出當局不但對於現行節目內容毫無知悉，檢查制度也不具強制性。令人玩味的是，倘若國民黨政府真的恐懼靡靡之音將動搖國本，在一面努力「肅清」「以色情作號召之黃色音樂」，一面卻在發佈「禁用唱片表」的同一年，接辦債務累累的大中華唱片？當局接手的大中華，甚至繼續出版在性質與內容上與被查禁的歌曲毫無兩致的唱片，比如張露的〈郎心變了〉、龔秋霞的〈愛的歌〉與佩妮的〈為郎歌〉。<sup>309</sup>對共同聽覺的禁制，是否適得其反地強調出收音機傳來的歌曲多麼能挑動人心，以及音樂可讓思想情感從政治正確之路岔、渙散、「墮落」的能力？商業利益反諷地引來了當權者投身共舞，樂聲的威力所附加的恐懼當然不會因此消失。

上海流行音樂的聲響學舌規避的對象，並非單數。在我們把百代唱片公

<sup>307</sup> 〈《字林西報》關於全市廣播和電影等實行檢查的報道（1940年3月14日）〉，《舊中國的海上海廣播事業》（北京：中國廣播電視出版社、檔案出版社，1985），頁386-87。

<sup>308</sup> 〈《新聞報》等關於電報局整理審查廣播電台節目的報道〉，頁222-24。

<sup>309</sup> 葛濤，〈「愛國」與「黨義」之間——政治操弄下的唱片〉，頁206-24。

司視為上海流行音樂工業的發展中心時，我們同時也必須正視，這個企業組織是一個與殖民強權習習相連的跨國公司，從機構設置、人事任用、錄音出版、到生產管理，大權穩固的保留在英籍董事的手中，高層職位則多半由法籍員工出任，錄音技術主管也幾乎全是外籍人士。<sup>310</sup>當人們津津樂道著曾任百代音樂部主任的任光、組織百代國樂隊並曾任副主任的聶耳，與被聘用為專任作曲家冼星海、黎錦光、姚敏、陳歌辛等人都是中國人，也放大他們對於上海流行歌曲創作的重要性時，這些中國音樂家實際上只是嚴格組織架構裡，夾在權高位重的管理階層、與多達一千五百多人的唱片製造部門職工中間的一群音樂技術性雇員，無關於重大決策的訂立。中國音樂家於是就在不高不低的位置，與有限的創意空間中，探尋樣式與格調新穎，卻曖昧難辨的「失誤的異國成分、懷古的中國情調」。

一段少受注意的紀錄文字裡，黎錦暉引用了王人藝的說法，提到三〇年代初，美商勝利唱片公司類似但更荒唐的作風：「（勝利唱片的）選歌方式很『別致』，不是看詞或聽曲，而是只撿好聽的歌名……應急之法，黎老（指黎錦暉）就臨時編造了幾十個歌名，供他挑選」。據王人藝描述，在勝利唱片趕鴨子上架的時間壓力下，等到灌唱的歌手與樂隊進入錄音室後，黎錦暉才臨時編寫，即時表演，錄下的白字錯音只得將錯就錯。<sup>311</sup>再根據企業內部史料的記載，百代公司的唱片作業流程是先找專人把歌詞翻譯為英文，經過英籍董事的審查考核後，才決定是否出版。<sup>312</sup>若說早期唱片粗製濫造，黎錦暉的音樂常識簡陋可笑，光憑翻譯過的歌詞、甚至曲名就決定歌曲命運，難道不是更粗暴荒謬？

檢視四〇年代末的百代公司職工名簿，的確可找到一名擁有傲人學歷的會計部主任兼翻譯，葉鵬年。<sup>313</sup>這位燕京大學的文學碩士，曾是燕京大學助教與世界書局編輯，能力不俗。<sup>314</sup>葉鵬年於三〇年代初進入百代工作，近二十年的歌曲翻譯工作或許都由他獨擔。讓我們好奇的是，他是逐字逐句忠實翻譯，或是僅僅意譯？他翻出的歌詞是要呈現洋人能懂的情境，還是要刻畫出某種「異國情調」？再者，決策者判斷出版與否的標準，是偏好無害於殖民政權的小情小愛，或是以讓聽者以為西線無戰事的歌舞昇平景象為佳，或者要展示民生困頓，才能貼近民情、抒發眾意，以增銷售量？我們雖缺乏可供觀察翻譯後樣貌的歌詞譯文，亦無從得知被刪除的曲目，對於何謂「好聽的歌名」或歌詞的選取標準更是毫無知悉，然而歌詞必須受到檢查的現象，已顯示出嚴格的跨國主導與管理權勢。文字的箝制與監控即是審查制度的主要目標，這便促使了音樂學舌的生發。

<sup>310</sup> 李青等編，《廣播電視企業史內部史料》（上海：中國唱片公司，1994），頁 148、156。

<sup>311</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 242。

<sup>312</sup> 李青等編，《廣播電視企業史內部史料》，頁 156。

<sup>313</sup> 葛濤，〈「百代」浮沉——上海百代公司盛衰記〉，頁 279。

<sup>314</sup> 田飛，〈百代公司「小紅樓」的構建和使用〉，《從「百代小紅樓」考察民國時期上海的唱片業發展和影響》（上海音樂學院碩士論文，2007），頁 21。

我們所知的是，一任任的英國籍董事如李起（Ritchie，又兼任總經理）、施賴德（Schrade，又兼任經理）、R. H. Read、H. L. Wilson 等，<sup>315</sup>都握有歌曲錄製與否的生殺大權。在國家機器以歌詞內容決定查禁或允准流通之先，端賴歌詞能否博得企業高層的青睞，歌曲或束之高閣，或開始委託音樂家與歌手準備製作唱片。也就是說，歌曲在詞曲創作者寫下後，歌詞要先經過唱片公司的洋經理過目，篩選出的作品才能錄製，但即便能上市，當局者仍隨時可能依照歌詞內容而查禁歌曲。上海流行音樂面對的，既有多個本地威權，也有殖民勢力，在專為流行歌詞而交相設下重重檢禁制度的情勢裡，要達到霍米·巴巴所言「在禁制之地製造」、「在字裡行間說出」、「既不符又合於規則」的學舌論述，我以為，歌詞背後的音樂恰是徹底擺脫、抗衡審查勢力的絕佳場域。

以傳統或外來音階、速度、曲風、舞曲節拍、以及關係到歌手人選的音域廣度的選擇，來定下歌曲色彩調性的，是創作那一條單薄旋律線的中國籍作曲家。即使是在黎錦暉還拿捏不準西洋調性之際所寫的歌曲，已足以讓剛來到上海的洛杉磯小號手，信誓旦旦地指出旋律具有爵士樂元素，<sup>316</sup>同時其曲調的俚俗氣質也能讓市井小民風靡不已。可是歌曲旋律僅僅是一首首流行音樂製作的開端，還要配上和聲、編纂前奏間奏、設計獨奏與合音的樂器，才能錄唱。上海流行音樂的歷史書寫，似在仿照古典音樂史慣例，因此有偏重作曲家、忽略編曲者與其餘人員的習性。若要探究此一雜種音樂的形成過程，我們除了探討旋律與編曲，還必須聆聽譜面上、字面上沒有記錄、也很難記錄的，歌手的聲音。

二十世紀的早期中國流行音樂的歌詞雖受到多重勢力的密切轄管，各種檢禁卻保證不了音樂的政治正確。〈恭喜恭喜〉（姚敏合唱）是一個很好的例子。〈恭喜恭喜〉和同一時期的姚莉歌曲，如〈大拜年〉（白虹、姚敏合唱）、〈踏車尋春〉、〈喜臨門〉等等一樣，全都帶有慶賀之意，反應出太平洋戰爭結束後的氣氛。其中〈踏車尋春〉描述年輕男女馳騁腳踏車，享受春遊樂趣，〈喜臨門〉是婚禮場景，歌者口頭祝賀新人後，便高唱頌歌，風格皆輕鬆愉悅。〈喜臨門〉與〈大拜年〉都由姚莉說出「恭喜恭喜」作為開頭，後者是新年的應景歌詞，曲中白虹輕快的唱道，「誰有歌兒就能唱啊，誰在高興就能笑，誰有說話就能講呀，要講多少就多少」，討好似的表述重獲自由的興奮。而一九四六年年年底錄製、次年一月十五日出版的〈恭喜恭喜〉，歌詞是這樣的，

每條大街小巷 每個人的嘴裡 見面第一句話 就是恭喜恭喜  
恭喜恭喜 恭喜你呀 恭喜恭喜 恭喜你  
冬天已到盡頭 真是好的消息 溫暖的春風 就要吹醒大地  
恭喜恭喜 恭喜你呀 恭喜恭喜 恭喜你  
皓皓冰雪溶解 眼看梅花吐蕊 漫漫長夜過處 聽到一聲雞啼

<sup>315</sup> 田飛，〈百代公司「小紅樓」的構建和使用〉，頁 14-15。

<sup>316</sup> 安德魯·瓊斯，〈緒論 傾聽中國留聲〉，頁 6-7。

恭喜恭喜 恭喜你呀 恭喜恭喜 恭喜你  
經過多少困難 歷經多少磨練 多少心兒盼望 盼望春的消息  
恭喜恭喜 恭喜你呀 恭喜恭喜 恭喜你  
每條大街小巷 每個人的嘴裡 見面第一句話 就是恭喜恭喜  
恭喜恭喜 恭喜你呀 恭喜恭喜 恭喜你

姚莉和姚敏輪流，分節勾勒戰後情境，歌詞重複的除了副歌的疊聲恭喜，還有第一段人們相遇時忙不迭的道賀。無數次的恭喜呈現的是一派喜氣洋洋，與前述幾曲的歌詞「看起來」一樣充滿盼望與朝氣——不過，僅僅是看起來。此曲並非於農曆春節上市，因此祝賀的不是實質上的冬日將近，而是藉由西洋新年，表達萬象更新的期待——可惜，僅僅是期待。一旦我們「聽見」而非「看見」這首歌，便可察覺歌聲裡的暗潮洶湧。

〈恭喜恭喜〉裡，姚莉的口吻優雅，或許就是太過優雅，流露出強烈的疏離感，無一絲熱情雀躍。姚敏平鋪直敘的聲音，不時微微加快，卻未真的搶拍，宛若在暗示想要盡快到達下一拍，卻總是沒趕到不該先下的下一拍，呈現倉促的淡漠姿態。旋律鋪陳中不甚晴朗的色調，與作曲家選擇西洋小調脫不了干係，再加上兩人的演唱方式，與其說是呼應，不如說是凸顯出差點淹沒在恭喜聲浪中的時態：不是從白日回首，是仍在「漫漫長夜過處」，春風「就要吹醒大地」，是將至卻未至的一刻，而「盼望春的消息」暗指的，是在盼望許久後，春仍然只是個消息！那麼，重複的歌詞是否非在描述，而是在為望穿秋水的日子營造喜氣，是在掩蓋比戰亂年頭更落魄的窘境？若歌詞意在粉飾太平，音樂就成了戳破假面的工具。這首歌曲的伴奏樂手不是樂隊，只有作曲家陳歌辛單薄的一把吉他，連續小三和絃的蒼涼感，阻止了表面上的慶賀意味融入聲響。姚莉的演唱再怎麼優雅或規矩，都無法緩和一字一音的旋律造成的不圓滑，顛簸曲線於是強化了緩慢氛圍，也強化了伴奏的形單影隻。只有錄音室裡令人耳鳴的殘響，回應著他們充滿絕望的欲望歌聲。

嚐到百廢待舉中懸望的苦味後一個半月，〈大拜年〉在農曆新年中出版了。曲中合唱和托腔此起彼落，喧囂伴奏取代了單隻落寞吉他，還有更長、變化更多的歌詞。〈大拜年〉的速度十分快，幾乎是〈恭喜恭喜〉的一倍，在男聲仿鑼鼓狀聲詞唱出的序奏後，樂曲結構工整，循環錯落重拍（hemiola）強調的連聲「恭喜你」與「嘿！太平年」分隔出賀歲吉祥話次第而出的段落，營造出歡天喜地的氣息。但是，就算聲響震耳，我們仍忍不住懷疑，白虹的唱詞並不是對重獲語言與行動自由的有感而發，而是一種欲蓋彌彰的說服與掩蓋，而姚莉獨唱的短樂段突兀的程度，也很難讓聽者當作是錯置而無意義的插曲。

在白虹的歌聲後，姚莉突然演唱的「敲起了鼓來打起了鑼，我們來唱一個拜年歌」一句，在聲響上、而非歌詞上，顯得格格不入：節拍無預警的停頓，成為全曲最慢之處，也是唯一一段小調（C 小調）旋律，呈現某種黯沉色彩，與抑鬱語調，與整首曲子明亮的調性關係（F 大調，或者以 F 為宮音的游移於

宮調式和徵調式），殊異於白虹如曲藝表演般半說半唱的活潑口氣。也唯有此處，伴奏裡原本流動的、跳躍的音符，靜止在和聲長音上，給予聽覺和情緒留白，讓接下去還有五分之四曲長的熱鬧聲響，變得虛情假意，再回不到曲子開頭時，那樣若無其事的純粹歡樂了。

這樣說來，〈恭喜恭喜〉是對著將來未來的太平日子先行想像的欣喜，實際上面對的憂傷，其實才是音樂的底蘊。而〈大拜年〉歌詞裡呈現的無所忌憚的言行自由，只限於表面功夫。這兩首「看起來」意義明確的歌曲，讓我們聽出了表層的歡騰意象下的暗流洶湧，也揭示了音樂的殖民學舌如何以聲響完成陽奉陰違的激進抵抗。言外之意夾雜在春意盎然的歌詞裡，在恭賀新禧的祝禱聲中，姚莉的歌聲以與歌詞相反的氣味作為反動，讓歌曲以應景之姿模糊了刺耳尖銳的意圖，更減低了被拆穿的可能性。我們至此知悉，看似比音樂明確的歌詞，其實透露不出曲調的晦暗，也無法規範唱者的語調，更無法限制音樂不陷入與歌詞相反的氛圍和風格。這正是巴巴所言「在字裡行間說出」的最佳示範。

於是，我們可以說，上海流行音樂是一種以學舌為傲的音樂聲響。駁雜眾聲爭相喧騰，摻混和仿冒是它的正字標記，底下的中國情調就算被沖淡，甚或不惜偽裝成不夠道地的洋玩意，仍然固守陣營，一如黎錦暉原初的堅持。儘管歌曲在寫好前，會受到唱片公司審核，唱片灌錄後會被政府當局查禁，樂手和歌手還得「照本宣科」、按譜唱奏，上海流行音樂傳達的訊息比文字和紙面音符更多，且無以名之。在這個以音樂建構身分認同的奇特場域裡，是聽覺感官引人探幽索隱，讓聽者體察並揭露此一文化雜種非此非彼、似是而非的豐富內蘊：一種宛若模仿、實為獨創，無法歸類、無法制約、無法言明的聲音表演。

## 第四章 現代性聽覺的啟蒙

二十世紀初的上海是中國最著迷於現代性物質象徵的都市，也是新式媒體最先進駐之地。各類媒體主導了此一城市生活的現代化姿態，與此相關的研究可謂成果豐碩。<sup>317</sup>李歐梵曾於《上海摩登》一書中指出，彼時圖文並茂的大眾讀物實際上有著文化與知識的「啟蒙事業」功能，以教科書、通俗讀物與商品廣告等形式，為各色階層背景的讀者預告、也預演「被想像出來的現實」，一種新時代的、非傳統的、都會的日常生活。換言之，以印刷品建構出應時而生的景觀，這種景觀如文中所言，是「想像性的，常基於視像的，對一個中國『新世界』的呼喚」。李歐梵所談的，是平面媒體挾帶的視覺文化對於現代性思想並生活的示範教學與宣傳。相對而言，有聲媒介是否同樣能想像出、構築出、以實質可聞的聲響召喚出「現代」聽眾、「現代」世界，營造出上海一時一地的現代聲音景觀？

倘若聲音能夠預言與預習現代化，如經濟學者阿達利所力陳的，<sup>318</sup>我以為流行音樂在其中扮演的是極其關鍵的角色。在機械複製的年代裡，一首流行音樂必須在留了聲、收了音、大眾透過各種媒介聆聽後，才能被稱作流行音樂。我們於是想探查，究竟這個上海新式媒體技術在大眾的聽覺現代化的過程裡，扮演什麼樣的角色？科技時代出現的流行音樂讓聽眾不再僅僅用耳朵聽，而是透過機械來聽，上海流行音樂和聲音媒介到底是如何展演與啟蒙其他的樂種與聲音都無法帶來的聽覺現代性？

這種以通俗音樂語彙織就而成的聲音，一方面，從濫觴期始，為上海流行音樂奠基的黎錦暉即賦之予教育目的，歌曲的好唱易懂性質是為了讓聽眾輕易接收旋律乘載的意識形態，如第一章所述。另一方面，上海流行音樂在發聲用嗓、曲式結構、音階和聲、配器編制等各方面，都可見新與舊、外來與傳統的拉鋸攻防，也是唯一一種在中西音樂體系相互衝擊下，以相異成分激盪、抗衡、共生而成的新樂種。這種音樂以第二章中討論的聲響學舌策略，決定相異成分的微妙融混和拿捏取捨，經過多回合的角力後，呈現的是最平易近人的聲音面貌，它的普及性讓歌曲反覆導引聽者的聽覺品味與習慣。上海流行音樂是以聲音為載具，卻與李歐梵關切的常民報刊讀物一樣，發行與創作的初衷隱含教育性格，

<sup>317</sup> 如 Christopher A. Reed. 2004. *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*. Vancouver: University of British Columbia Press; Kaiwing Chow. 2004. *Publishing, Culture, and Power in Early Modern China*. Stanford: Stanford University Press; Barbara Mittle. 2004. *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*. Cambridge: Harvard University Asia Center; Alexander Des Forges. Aug. 2003. "Building Shanghai, One Page at a Time: The Aesthetics of Installment Fiction at the Turn of the Century", *The Journal of Asian Studies* 62.3:781-810.

<sup>318</sup> 賈克·阿達利，《噪音：音樂的政治經濟學》。

肩負著文化與知識的啟蒙重責。那麼，聲音機器帶來的聽覺啟蒙，和黎錦暉念茲在茲的知識啟蒙，是否交纏著對流行音樂的聽眾造成了加乘的影響？另一方面，承接前一章關於學舌策略的論點，聲音技術的發展對歌手的演唱帶來的，又是何樣影響？她們如何操演聲音，演繹出散發現代性特徵、骨子裡卻拘守傳統風情的演唱風格？

黎錦暉整個流行歌曲的創作歷程，都貫徹實踐了他想以音樂輔助新文化運動、推廣國語的企圖。從其第一套流行樂譜集《家庭愛情歌曲》，就收錄了向胡適白話詩致敬之作〈關不住了〉，後來陸續選用趙元任的幾首詞作寫成歌曲，<sup>319</sup>晚期還寫作了〈不識字的苦〉、〈池塘之歌〉等詞曲，直接宣揚國語教育普及的必要性。值得注意的是，黎錦暉比若干專業的文學、國學、語言學的學者或教育家，更敏銳的意識到語言學習中「聽覺」佔據的關鍵地位。從這個角度來看，我們便很難將他配合文字聲調的抑揚頓挫的旋律設計手法，簡化的看作媚俗，反而能理解流行歌曲之所以力求流行的原因，是想以聆聽、以隨之唱誦，作為學習國語文的有效管道。這樣容易上口的特質，一舉打破聽眾知識背景的門檻，任何人皆可濡染領略，還有數以百計的歌曲供人自由選擇。對音律一竅不通者，簡單曲調不難跟著哼唱，探究白話文者可由音樂掌握語句的韻律節拍，進而習得國語的四聲與咬字，乃至反覆用白話文詞作情感發抒的練習。縱使聆聽流行歌曲的人目不識丁，錯失的訊息也僅止於唱片片心上的作者和表演者姓名吧。

在黎教育大計的藍圖中，這樣的啟蒙教育是與現代媒體配合的，可以說，聲音技術為白話文教學帶來機械時代以先未曾有過的助益。長年任職於中華書局的黎錦暉，識時務地對新式媒體抱持高度開放性。一九二一年，黎錦暉初次接觸唱片工業，一九二九年，頭一批他創作的流行樂歌譜在上海付梓，一九三一年，黎首次為有聲電影配樂作歌，一九三三年，他率歌舞社成員大舉進軍廣播電台（圖 4-1、4-2）。黎錦暉的歌曲不但攀附上現代傳播媒體散佈快速、容易普及的優勢，也在不同媒體上相互呼應，這些產生的加乘效果，再再讓他的語言教育工作比其餘學者或教育官員更有機會且有效地深入大眾日常生活。

黎錦暉訓練的歌舞組織——明月社的人數，足夠同時分佈至不同媒體登場亮相，給了黎錦暉那些主題紛陳、囂雜難抑的歌曲被觀看、被聆聽的大量機會。這一群以唱歌、舞蹈、演戲、演奏實踐黎樂的表演人才庫，讓黎得以與當時所有創作中國雅樂、西洋古典音樂或左翼群眾歌曲的中國音樂家互別苗頭，這亦是他的音樂能迅速有效的深入街市、四處風行的重要因素之一。流行音樂問世前，明月社員巡迴各地、表演歌舞，讓黎錦暉實地演練了以作品回應市場之途，與對評論反應的攻防，這就為即將跨入聲音媒體的流行音樂鋪好了路。大眾一旦熟知了聲名響亮的黎錦暉，明月歌舞團裡各有特色的歌舞表演者們也順勢被

<sup>319</sup> 趙元任作詞、黎錦暉為之譜曲的〈賣布謠〉、〈勞動歌〉等，收錄在黎錦暉編，《大眾音樂課本高級》1-4冊（上海：大眾書局，1934），後收入孫繼南〈音樂作品總目〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁279-314。



圖 4-1、4-2 一九三四年，《申報》因應廣播歌唱熱潮，增加了「無線電每日節目」欄，詳列調頻、團名和團員、演唱的歌曲，當紅者的曲目還會加註歌詞。上圖左是這個欄目首日見報的內容，上圖右是部分放大，可以得知明月社分裂成不同歌唱團體，相互打對台，嚴華領軍的「新華社」是其中之一，但是各團演唱的曲目幾乎全都是黎錦暉的作品。資料取材自《申報》（1934年10月15日）本埠增刊版5。

推上大眾的耳目前了。報章上，不時有黎帶團巡迴演出的報導，也有他創作的最新唱片、樂譜、電影音樂、和電台播音的廣告。我們忍不住揣想，由無數張唱片和每日電台放送，由留聲機和收音機反覆疊合出的明月社歌手，她們的聲音或許比身影或樣貌，都更讓大眾熟悉吧。

明月社員不只是巡迴表演的歌舞藝人，亦懂得由現代媒體發聲。三〇年代還沒到來，她們唱的流行音樂已經藉由留聲機唱片與廣播節目，席捲了城市，成為富有生命力的一道聲音風景（soundscape）。<sup>320</sup>這端賴黎錦暉對媒體的敏

<sup>320</sup> 音景（soundscape）一字，對應的是地景（landscape），簡言之，後者是視覺上的風景，前

銳操作，提醒了我們此樂種無法獨立於媒介外生存的特性。流行音樂本就是仰賴聲音技術才得捕捉、保存，倚靠傳播媒體才得散佈的聲音，這或可說是流行音樂與其他音樂最為相異之處。流行歌曲因而不再如前現代時期的口耳相傳，而是藉由聲音機器來收音、複製、播放、傳佈，人聆聽的不再是此刻當下的現場，而是他時他地的聲響。錄音扭曲了聲音的物理性質，也轉變了人的聆聽方式。流行音樂的聽眾間接透過媒體，頻繁且輕易地接收到這些歌曲，他們聽見的，是經過機器的聲音。在聽者聽之前，機器必須先聽，在歌者唱時，機器亦在唱。在前兩章討論了流行音樂聽眾「聽什麼」之後，我們要問的是，流行音樂聽眾「怎麼聽」？

## 第一節、留聲魔幻新時代

### (一) 上海唱片工業早期版圖

才進入一九三〇年代，中國各大唱片公司就前仆後繼的把唱片合約書，送至黎錦暉和明月社的手上。他們灌錄的歌曲精確的數量不明，但至少有多數以百計的歌曲流散至市面中，其中的關鍵角色，是美商勝利唱片。勝利公司的中國分公司總部位於北平，它從明月社女歌手們在東北、華北好評不斷的舞台表演中，嗅到商業利益的氣味。明月社熱潮尚未退去，出版了有勝利狗標的〈桃花江〉、〈舞伴之歌〉與〈特別快車〉唱片，銷售狀況之佳，讓大中華、高亭等唱片公司驚覺到，這種「歌舞唱片」的前景與錢景不可限量。然而，勝利唱片領先的局勢，並未因為其餘唱片公司跟著發行黎錦暉的創作而告終。五年後他們再次出手，下手精準，選擇王人美、黎莉莉曾唱的〈特別快車〉和〈桃花江〉，以優秀的洋爵士樂隊取代先前擔任伴奏的明月音樂會，改由周璇、嚴華把歌曲重新詮釋的興味盎然（圖 4-3）。評價勝利在一九三五年出版的這一批唱片，在錄音品質和音樂性上，都是同時期的流行唱片難以望其項背的，並不為過。

可是只要進一步細想，許多疑問立時浮現。我們多次談及，中國流行音樂史上最早問市的唱片，也就是一九二七年的〈妹妹我愛你〉、〈毛毛雨〉等歌曲，都由百代公司出版，上市後銷路極佳。商業利益理當是百代公司最大的考量，卻沒有乘勝追擊，與創作數量可觀的黎錦暉再度合作。既然當年百代公司居於中國唱片工業的龍頭地位，就算錯過了〈桃花江〉，為何不隨其餘唱片公司趁勢搭上〈桃花江〉浪潮，甚至又等了好幾年，才重新投入流行唱片市場？

一九一七年，法商百代公司在上海率先設立了唱片廠（其時名為 **Pathé**

---

者是聽覺的。音景研究（*soundscape*）是近年來的新興主題，研究的起頭可追溯至作曲家馬瑞·夏佛（*Murray Schafer*），夏佛認為所有聽得見的聲音組成了音景。至今雖然各領域投身音景研究的學者不多，且仍停留在觀察與提問的階段，以特別是都市化與工業化萌芽時刻的主題為主，重視環境聲音和人之間的關係，以及聲音改變造成的影響。*Murray Schafer. "Soundscape and Earwitnesses," in Hearing History: A Reader, p.3.*



圖 4-3 周璇演唱的狐步節奏歌曲〈特別快車〉，是美商勝利唱片第二次出版這首歌曲。伴奏的洋樂手沒有留下任何相關資料，是否有可能「凱凱音樂會」、「友士音樂隊」、「卡愛音樂隊」都是勝利請來的同一批樂手，只是他們沒有固定團名或組織？圖片由唱片收藏家林太歲提供。

Phono Cinema Chine），大眾聆聽的唱片因而不再只有從歐美進口的舶來貨，也可以是本地所產「紅色雄雞標」片心的唱片。四年後，此公司更名為法商東方百代有限公司（Pathé Orient），聘僱了一千五百個工作人員的唱片製造廠也取了新的名稱，中國唱片有限公司，且啟用了新的錄音室。百代唱片一步步成為中國最大的唱片製作與發行公司。然而，尚未跨過三〇年代的門檻，在中國的百代公司正被唱針改良的技術問題搞得焦頭爛額，遠在法國的總公司又面臨經營權轉手的窘境，最後，四處尋找兼併對象的美國哥倫比亞唱片（Columbia Gramophone Company）英國分公司收購了百代公司。法商東方百代在一九二九年成了英商東方百代，Pathé Orient 之名卻留了下來，「百代」稱號因為已在中國名聲響亮，而沿用之。此後數年，商標是「主人之聲」（His Master's Voice，HMV）的英國留聲機唱片公司（Gramophone Company，或稱謀得利唱片）、英國的哥倫比亞唱片、英商東方百代與中國唱片有限公司，簡稱為 EMI 百代的上海英商電氣音樂實業有限公司（Electric & Music Industries, China）在一九三四年出現。這間跨國企業在前後發展了二十餘年的上海流行音樂歷史中，錄製與發行了數量最多、銷量最好的流行唱片。

另一方面，據歷史學者葛濤的研究，中國唱片工業從自錄自製唱片以來，

其重心一直是戲曲，又以京劇尤是。百代唱片從法商時期（一九〇八年成立）開始，就聘請戲曲界名伶，與代理勝利唱片的謀得利洋行打對台。後者便宜行事，雇人冒名頂替當紅戲曲藝人，灌錄出的偽作讓勝利唱片在名聲和商品水準上，遠比不上百代公司的明伶唱片。比如，老生名角譚鑫培第一次灌唱（一九一〇），就是應法商百代之邀，稍後更發行了程硯秋、余叔岩、梅蘭芳等的拿手唱段。當時唱片的製作成本大約是每張一角六七分，百代公司支付給這些名伶自數百至數千的唱酬，因此余叔岩每片五千元的價碼猶如天價。這樣高額的酬金，讓百代公司在英國留聲機和哥倫比亞唱片併購重組後，決定改變錄音內容，由戲曲轉為新興的流行音樂，以歌唱明星相對低廉的唱酬，增高唱片公司的獲利。<sup>321</sup>

這個新策略的實施，是在一九三三、三四年左右。換言之，王人美與黎莉莉灌錄〈桃花江〉時，百代公司的主打產品仍以戲曲名伶為重心。更重要的是，在勝利唱片重新挑起聽眾對於〈桃花江〉等流行歌曲的興趣時，百代唱片公司依舊處於多次整併的過程中。這間跨國公司在以紅雄雞商標出版了第一批黎錦暉的流行歌曲後，歷經了幾番內部重組與改朝換代，尚無心開拓這個新興樂種的市場。即便〈毛毛雨〉曾為百代公司締造銷售佳績，短短兩三年後，百代公司卻幾乎把時稱「歌舞曲」的流行音樂給遺忘了。〈桃花江〉、〈特別快車〉於一九三〇年十二月陳列在各大商店的貨品架上，所代表的重大意義是，美商勝利公司適時的讓流行音樂重新返回唱片舞台，也返回大眾聽覺文化中，且吸引更多唱片業者出版了更多歌曲，自此燎燒起往後二十年間，聽眾對這個樂種持續不墜的市場需求。

〈桃花江〉唱片是以亞爾西愛勝利公司（RCA-Victor Company）之名出版的。在此之前，這家公司是以勝利（The Victor Talking Machine Company）之名初到中國，以粵樂唱片的生產起家。中國最早的勝利出品可上溯至一九〇三年，以「物克多」為號，後來陸續用過「役挫」（閩語）、「域陀」（粵語）等音譯，<sup>322</sup>在上海是由謀得利洋行代理進口。該公司的唱片原是在美國壓片製造，一直到二〇年代才在中國建立了工廠。一九二八年，美國無線電公司（Radio Corporation of America）收購勝利公司，組成了美國無線電勝利唱機合資公司（RCA-Victor Company, US）。次年，勝利在上海的辦事處開始運作，又次年亞爾西愛勝利公司向美國政府登記註冊，因此勝利是一間在上海銷售勝利唱片、唱機、與 RCA 的無線電收音機的美商公司。<sup>323</sup>

一九三〇年底發行的〈桃花江〉等唱片上，用的是美商勝利的坐狗商標。商標內容是一隻聆聽留聲機器的小狗，商標的原稱謂正是前文提到的與百代合併了的英國留聲機唱片商標，主人之聲。換言之，這隻小狗聽的，其實就是從

<sup>321</sup> 葛濤，〈「百代」沉浮——上海百代公司盛衰記〉，《唱片與近代上海社會》，頁 235-316。

<sup>322</sup> 容世誠，〈清末民初的粵樂唱片業與廣東曲藝〉，《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》（香港：天地圖書，2006），頁 66。

<sup>323</sup> 陳峙維提供勝利公司的部分資料外，同樣請參見葛濤，〈「雞犬」之爭的結局——由鼎盛走向沒落〉，《唱片與近代上海社會》，77-82。

留聲機放出的牠的主人之聲。這便使我們感到混淆不已：聽主人之聲的小狗商標，究竟是屬於百代唱片或勝利唱片？答案是，這隻叫做尼柏（Nipper）的坐狗，如果身處中國上海，就是屬於勝利唱片。總部設於倫敦的英國留聲機唱片公司，在一九〇七年就把部分的全球市場切割給持有公司部分所有權的勝利唱片，勝利唱片得到美、中、日、菲等地，而留聲機公司擁有全世界剩餘國家的市場。<sup>324</sup>這個「一標多用」的現象，暴露了當時全球各大唱片公司系出同源、或至少有糾纏的血緣關係，也顯示了上海的唱片出版不但不是獨立於跨國市場，而是緊緊依存於全球唱片工業。倘若我們繼續追索，還會發現這隻小狗尼柏的圖案非常有意思，它前後的細微差異，蘊含豐富意涵，並且與滲透各國的勝利公司在各地的商標同步變化。

## （二）小狗聽什麼？留聲機的亡者之聲



圖 4-4 一九三〇年，包括王人美在內的「明月社四大天王」合錄了這首歌曲，〈舞伴之歌〉，上面有勝利的坐狗商標，狗和留聲機下面各有一圈光暈。圖片由唱片收藏家林太歲提供。

圖 4-4 為一九三〇年王人美為勝利錄的幾張唱片片心，在「Victor」與「美國勝利唱機公司」字樣之上，是坐狗商標。這隻小狗尼柏和牠專注靠近的留聲機，雙雙像是打上聚光燈，底部有兩圈光影，使圖案顯得立體。如果比對留聲機唱片公司在仍舊擁有中國市場時，以英文商標「His Master's Voice」出版的

<sup>324</sup> Pekka Gronow. 1981. The Record Industry Comes to the Orient, *Ethnomusicology*, 25.2:254.



圖 4-5 這張以「物克多」為名的勝利唱片發行的時間約為一九二〇年代，其實僅早於〈桃花江〉或圖 4-4 的〈舞伴之歌〉不久，但唱片上的公司名稱、商標的樣式都有明顯差異。

唱片片心，以及勝利公司以「役挫唱盤」與「物克多唱盤」出版的唱片片心（圖 4-5），會發現與王人美以降唱片上的坐狗商標看來有些不同。<sup>325</sup>這並非是因戲曲和流行音樂樂種上的不同造成的，前後商標的細微差異也不是在狗與留聲機本身，而是在狗與留聲機的底下。<sup>326</sup>

上海首家唱片及唱片留聲機的代理商英商謀得利洋行，一九〇三年開始進口英國的留聲機公司與勝利公司產品。這些有著坐狗商標的唱片與同時在歐美上市的一樣，有的以光滑平面呈現，也有以用粗細不一、或彎或直的線條組成。這些年份較老的狗兒身下是一個完整的基座，基座的面積遠大過狗和留聲機。也就是說，新版的畫法刻意模糊尼柏和留聲機的所在處，以兩圈光暈讓狗與唱機成為視覺焦點。坐狗座位之所以要隱藏，箇中涵意耐人尋味。這個商標最早的版本出現於一八九三年，英國畫家法蘭西斯·巴勞（Francis Barraud）畫的是自己年輕早逝的兄弟馬克·亨利·巴勞（Mark Henry Barraud）所養的小狗尼柏，牠稍側著頭、望進留聲機，狗與留聲機的大小幾乎相同，大約各佔畫面一半（圖 4-6）。許多研究者根據原畫的背景，分析了當時的文化後，認為在尼柏與機器

<sup>325</sup> 不過，〈桃花江〉、〈特別快車〉等隨唱片發行的歌詞單上，仍舊延用狗身下有完整底座的商標。但整體而言，此後的勝利唱片很少再看見完整底座了。

<sup>326</sup> 這個差異，若是直接在歐美市場發行的 Victor 唱片來觀察，會更清楚的看見坐狗身下平面的變化，光滑基底由整片、至兩個光圈、最後不見蹤影，可參見 <http://majesticrecord.com/labels/victor.htm>。



圖 4-6 英國畫家法蘭西斯·巴勞(Francis Barraud)為所畫的小狗尼柏(Nipper)，這幅畫後來成為留聲機公司的唱片商標的原型。

資料來源：<http://www.designboom.com/history/nipper.html>。

之下的，應是逝者馬克·亨利·巴勞的棺木。<sup>327</sup>

在唱盤式(disc)錄音設備的發明者，也就是後來創辦勝利公司的艾米利·柏林納(Emile Berliner)收購這個商標前，尼柏還有另一個更早版本的畫像，畫像中，尼柏聽的聲音裝置並非當時還無法在市面上購得的一般的留聲機(gramophone)，而是更早問世的可錄式留聲機(phonograph)(圖4-7)。可錄式留聲機由愛迪生發明，他和電話發明者貝爾曾前後改良之，是最早出現的留聲設備，以圓柱型蠟筒(cylinder)錄音與播放，機器的體積比後來的留聲機龐大，因此尼柏最早面對的喇叭身短、開口大。

音樂學者強納森·斯坦(Johnathan Stern)曾提及，十九世紀末留下了許多葬禮儀式的場景記錄，已逝者事先以可錄式留聲機錄下自己的聲音，好在葬禮上播放，擁有尼柏和可錄式留聲機的馬克·亨利·巴勞極可能也這樣做。<sup>328</sup>另一個非常有趣的描述，來自歷史學者依凡·艾森伯格(Evan Eisenberg)。艾森伯格觀察晚於蠟筒式留聲機的早期唱片文化時，把集體聆聽唱片錄音的場景，形容為亡者藉由聲音復與生者同在的「降神會」。<sup>329</sup>

<sup>327</sup> Jonathan Stern. 2004. "Preserving Sound in Modern America," in *Hearing History: A Reader*. Athens: University of Georgia Press, pp.303-4.

<sup>328</sup> Jonathan Stern. "Preserving Sound in Modern America," pp.304-6.

<sup>329</sup> Evan Eisenberg. 2005. "The Social Record," in *The Recording Angel: Music, Records and*



圖 4-7 巴勞的「主人之聲」畫像最早版本，其實小狗聽的是蠟筒式的可錄式留聲機（phonograph），而非唱盤式的留聲機（gramophone）。

資料來源：<http://www.designboom.com/history/nipper.html>。

狗聽喇叭的唱片商標最早被勝利公司使用時，狗與機器一同位於平底上。即使更後來發行的唱片蓄意不留下任何棺木的蛛絲馬跡，連寬大的平滑基座都縮減為兩團圓底，一旦放回當時的背景脈絡來看，在維多利亞文化中，小狗實際上有傷痛、哀悼的象徵。那麼，隱形棺木、亡者養的狗，這樣的繪畫題旨就很難與死亡、緬懷故人、傷逝脫離關係；尼柏商標無論如何，都揭露了留聲機留存之聲的不該出現，也不該被聽見。在此發音的，是已然消逝者，或至少是缺席者。不管是畫家巴勞畫的可錄式留聲機，或柏林納要求他修改後再畫的唱片式留聲機，「音容宛在」的說法都因為留聲機的出現，真正成為可能。出席留聲機葬禮的人，不光瞻仰遺容，也聆聽以留聲機「重現」的聲音追悼「遺音」。亦即，「觀禮者」除了「觀」，也以聽覺再次遇見葬禮主角。而對於我們這隻無法理解死亡意義的商標動物主角，牠只會「以聲辨人」，主人的聲音出現，等同於主人出現。狗和在場者聽見的，實際上是不應該存在、瞬間即滅的，卻因為新發明而轉為物體化的濃縮形式，<sup>330</sup>讓聲音停在亡者仍存活之際，以聲音重訪人世。留聲機使聲音跨越生死，打破時間空間的限制，亡者以聲音形式永久保存，不再腐朽。

---

*Culture from Aristotle to Zappa*. New Haven; London: Yale University Press, p.57.

<sup>330</sup> Douglas Kahn. 1992. "Death in Light of the Phonograph: Raymond Roussel's Locus Solus," in *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, p.70.

值得注意之處在於，如強納森·斯坦明確指出的，小狗聽的不是語言，而是「聲音」。<sup>331</sup>換言之，主人說了什麼並不重要，重要的是，尼柏認得主人透過留聲機說話的聲音。這便使聲音再現時的「原真性」變得關鍵了。要說聽喇叭的狗以聽覺主導了認知，聽見逝者或缺席者「栩栩如生」的人，難道不也因為留聲機，同樣以聽覺主導了認知？這或許正是美國作曲家約翰·凱吉的觀點：聲音技術讓人可以觸及聲音自身的概念本質。<sup>332</sup>

三〇年代之後，數十家外資與中資的大小唱片公司萬花爭鳴。前提的百代公司，是以明星或名角歌唱作為噱頭，而美商勝利公司是以電氣收音（electrical recording）的新技術，作為主要的推銷手法。在電氣收音技術出現前，機械錄音（acoustical recordings，也稱聲學錄音、原聲錄音）為最主要的錄音方法，是以小型收音喇叭、而非麥克風來收音，不具備音量擴大的效果，因此錄音結果音量小，且模糊失真，美國的勝利公司在一九二五年之後，漸以麥克風收音的電氣錄音取代之。電器錄音在聲音複製的精確度上，有顯著的改良，美國的勝利公司因此賦之予「正聲」（Orthophonic）之名。在中國，從出版〈桃花江〉開始，直到一九四〇年代末，勝利公司出版的流行唱片，在唱芯商標印著「原音唱片」四字，應該就是在呼應「正聲」一詞；「原音唱片」四字上方，是專注聆聽留聲機裡，已死的主人聲音的尼柏畫像。這樣的「原音」，非得是小狗所熟知的，否則無法勾起牠的注意力，也必須仿真到足以取代主人在場的聲音，才能再製親密的幻覺。坐狗商標暗喻的，不僅是錄音音質好，更是聲音再現時的真實性，真實到以複製為真品，且能遮掩、翻轉死亡的事實：在錄音中，聲音的主人永遠存活。

錄音召喚出的不僅是形式上、實際上前所未聞之聲，也在聲音的回返中，展示異化、反覆、不朽的特徵。<sup>333</sup>留聲技術既違反聲音一出現即會消失的自然律，又強調了聲音的自然與不失真；明明是複製品卻稱為「原音」，錄下的聲音竟似比未經媒介的「原音」更真實。<sup>334</sup>「『原』音」既是留聲機對現場表演的「忠實還『原』」，媒介呈現的表演也由於現場（the live）或現實（the real），而獲得權威。<sup>335</sup>聲音的原真性，不僅對坐狗商標問世時的十九世紀末聽眾，深具吸引力，到了二十世紀，「真實」仍舊是錄音產品最高的美學價值；包括相對於精緻藝術（high art）的流行唱片，一旦被封上「原真」的冠冕，便增值了。<sup>336</sup>拉回王人美與明月社的上海脈絡，她們每到一地巡演，報章無不大肆報導，詳加敘述表演曲目、音樂內容、歌者特色，文字是將舞台實況描呈在觀眾眼前

<sup>331</sup> Jonathan Stern. "Preserving Sound in Modern America," p.304.

<sup>332</sup> Frances Dyson. "The Ear That Would Hear Sounds in Themselves: John Cage 1935-1965," in *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, pp.386-395.

<sup>333</sup> Allen S. Weiss. 2001. "Radio Icon, Short Circuit, Deep Schisms," in *Experimental Sound & Radio*. Ed. Allen S. Weiss. p.1.

<sup>334</sup> Charles Grivel. 1992. "The Phonograph's Horned Mouth," in *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. p.44.

<sup>335</sup> Philip Auslander. "Liveness: Performance and the Anxiety of Simulation," in *The Popular Music Studies Reader*, p.87.

<sup>336</sup> Hugh Barker and Yuval Taylor. 2007. "Nobody's Dirty Business," *Faking It: the Quest for Authenticity in Popular Music*. New York: W. W. Norton, pp.58-59.

最簡便的工具，錄音形式更進一步具體化了文字給予的想像。比如我們關注的勝利出品〈桃花江〉等唱片，是由於現場表演的成功，讓唱片公司期望可能有銷售佳績，因此錄製品不得扭曲失真，音質的清晰必須一如現場，複製後不只要忠實於錄製品，更要忠實於「原唱原聲」。

若是文字報導可讓讀者閱文就可得觀景賞樂之樂，那麼錄音——且是活生生從表演者身上產生、剝除、凝結、保留的「原音」——是否更能讓聽者身歷其境，如臨現場呢？錄音為聽者帶來的，是跨越生死的降神會，是在耳際假造熟悉乃至親暱的幻術，也是切換異地空間、召喚歷史時刻的神奇魔法。尼柏聽喇叭的商標提醒我們，留聲技術開啟了一個不可思議的感官新世界，可以攔截、捕捉將滅未滅之際的聲音；聲之主人即便朽壞，「原音」仍然「活靈活現」。及至坐狗圖案身下不再是狀似棺木的大片平底，聆聽死亡的氣氛也逐漸退去時，留聲機播放的或許不再是死者，卻仍是缺席者的聲音。<sup>337</sup>當狗身旁的機器運轉，當王人美的流行唱片播放，時間停格，錄音時的實況與魅力一併壓縮在以聽覺啟發的想像空間中，與機器運轉聲、唱針或圓柱筒的刮擦聲、錄下的空氣振動聲一齊播放出來。不在場者在聽者的想像中、亦在空氣中在場，「活聲聲」的成為感官焦點。

### （三）聲音的魔術時刻

有聲技術出現後，聲音不再需要依附發聲者而存在，出聲發言、或引吭歌唱的時間與地點，都是可以控制的。如今發聲的不一定是身體，而可以是機器。發聲者在本質上經歷了劇烈的、根本性的變化，那麼，聆聽者是否也隨之變化？

造型設計上，愛迪生圓柱形留聲機是以喇叭為中心。喇叭既是收錄聲音的地方，也是聲音播送的通道，是聽見聲音的耳朵，也是發出聲音的嘴巴。在聲音脫離視覺成為獨立物質的初期，顯然喇叭提供了視覺的焦點，無怪乎許多這種有聲裝置的早期圖像中，常常畫的都是聆聽者專心注視著機器本身。<sup>338</sup>在坐狗商標或畫像中，尼柏的形象都是側身對著觀者，牠向著傳出聲音的留聲機喇叭端坐，看來略歪的頭和豎起的耳朵要是再往前一點，就伸入喇叭裡面了。不管是不是可錄式留聲機，正對著喇叭的姿勢可讓機器收音清楚、聆者聽聲清楚，尼柏的姿態於是饒富深意，點出了聽者的視覺和聽覺焦點，同時都是留聲機。換言之，留聲機讓表演不再侷限於現場，更不必須是又看又聽的，聲音可已完成／完整一段表演，表演可以只用聽覺接收。然而，在聲音脫離身體、留聲機剛成為人的口耳之際，聲音雖然已經是獨立之物，「耳目」卻仍舊習慣一併運作。尼柏對留聲機的觀看，呈現的正是視覺和聽覺分家的適應過程。

最早質疑了「眼見為憑」的判斷方式，且衝擊上海大眾聽覺文化的，是電話。二十世紀被視作現代化，實際上就是因為這些傳播技術的發明。<sup>339</sup>電話不

<sup>337</sup> Jonathan Stern. "Preserving Sound in Modern America," p.303.

<sup>338</sup> Dave Laing. Jan. 1991. "A Voice Without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s," *Popular Music* 10.1:8.

<sup>339</sup> Steven Connor, "Sound and the Self," *Hearing History: A Reader*, pp.54-5.



圖 4-8 一九三六年美商上海電話公司在雜誌上所登廣告。類似的電話廣告在當年不少，不只訴諸經濟實惠與方便性，並強調私密，更制訂出現代生活中人際互動的規範。圖片取自《中國圖畫雜誌》（1936年5月）24期，頁99。

只是為上海市民的生活帶來驚嚇或便利，也是由此開始，聲音第一次不再只是畫面附屬物，更以不可逆轉的態勢，啟動了現代聽覺文化。一八七七年，貝爾（Alexander Graham Bell）在美國發明電話的次年，上海同步感受到這種傳聲器的神奇魔術。只要繳納電話杆租金，即可掛線使用這種名稱由音譯而來的「德律風」，同時外灘七號的電話交換所安裝了一台公用電話，付費便可與用戶通話。起初設置電話的，僅有付得起昂貴使用費的零星領事館與洋商，一九二七年增至三萬三千多個用戶，也開放了轉接國內各地的長途電話。三〇年代始，壟斷上海電話業務的美商上海電話公司，在這個近三百萬人口的國際都會中，將電話設備由人工接線改為自動交換機，改善通話品質與速度，並加裝一批投幣式公共電話。<sup>340</sup>（圖 4-8）

<sup>340</sup> 王垂芳主編，《洋商郵政電信業》，《洋商史：上海 1843-1956》（上海：上海社會科學院，2007），

在電話高度普及的年代出生的我們，正如社會學者詹姆士·卡茲（James E. Katz）提醒的，或已忘卻電話的奇蹟性質。<sup>341</sup>或許因為即時遠距對話帶給人類的衝擊太過深層，一旦習慣電話的存在，曾有的聲音革命痕跡，便灰飛煙滅了。對此，上海花了約五十年，由一開始因著聽見不應聽見的聲音而感驚異，也把這個新發明視作富裕象徵，乃至成為庶民生活中的尋常用品。

當居民逐漸把電話放置進日常場景中，眼耳並用就不再是唯一而顛撲不破的溝通方式。聲音如今是形式，是內容，是信息載體，更是信息自身。電話為溝通擬定出一個簡要模式，以聲音為中心，聲音的兩端是單數，你與我，我與你，兩人都是聽者，也都是說者；聽與說的角色不斷來回互換，兩方地位在形式上是相等的。視角銳利的古典文學學者露芙·帕黛（Ruth Padel）已指出，在聆聽流行音樂前，是電話讓人理解了何謂親密的、雙向的對話，是現代人「聽與說的原型工具」，且造成「互為主體」的感覺：我的身體存在我的聲音裡，你的身體存在我的耳朵，是為「互有性」。<sup>342</sup>過去要跨越空間距離，只能以視覺性圖文或書信交流的狀況，如今被聽與說取代。電話的發明，使對話——且是有聲對話——的重要性被凸顯，語言不再只是平面文字，而是立體的聲音。電話以開天闢地之勢，打破了物理距離。聲音一變為傳遞者與內容物，在通話的同一個當下拉攏聽筒兩端，在聽覺之中為兩方開拓了一個共有的、非眼可見的空間。

就在上海聽見「德律風」的第一聲未久，一八八九年，位於上海英租界福州路的豐泰洋行引進了一台留聲機，次年首篇介紹蠟筒式留聲器的文章〈新創記聲器圖說〉出現，裡頭充滿對這種新機器的讚嘆。風雅報人高昌寒食生正是因著經書中「聲依永」並「立言不朽」的典故竟已成真，而將之起名為「留聲機器」。<sup>343</sup>錄音技術帶來的，是可掙脫時間束縛的聽覺異事。在電話率先模塑人成為聆聽者，引導人學習用耳接收遠方訊息後，留聲機更得寸進尺，讓人聽見缺席者早應消失的之言語歌樂。

如前所論，早期錄音本就充滿對亡者聲音的想像與好奇。留聲機播出的，無不是已成「歷史」的錄音。但上海市場對於流行音樂唱片的要求，不只尋「奇」，更要追「新」，上市後購買率能長久不墜的唱片少之又少。從音樂風格到聲響質地，這種對於「新」的執迷，與任何歐美大城相較，有過之而無不及。吊詭的是，流行音樂快速更迭的本質，其實抵觸了留聲機把時間凝成結晶物質的本質；就算留聲機的技術擁有讓聲音永不腐壞的魔力，這些賞味期限極短的歌曲一旦不新鮮，就乏人問津了。從這個角度來重思，三〇年代百代唱片將主要資本從京劇移開，轉為開發流行音樂市場的做法，是很有意思的。與「經典唱段」比起來，如果唱盤在被唱針蝕平之前，聲音就已過期，而下一批音樂準備好蠱

---

頁 311-15。

<sup>341</sup> James E. Katz and Mark Aakhus. 'Introduction: Framing the Issue,' p.1.

<sup>342</sup> Ruth Padel, 〈奧菲斯以及「你與我」的神話〉，《搖滾神話學：性、神祇、搖滾樂》，頁 36-37。

<sup>343</sup> 葛濤，〈「唱戲機器」與「戲片」的年代——上海唱片業的發端〉，《唱片與近代上海社會》，頁 27 至 45。

蠢欲動，還有什麼比追逐新聲更好的消費理由？這個被視為是「捕捉時間、賦予外表」的留聲機，<sup>344</sup>與時間產生的複雜辯證關係，不僅如此。

歷史學者威廉·肯尼(William Howland Kenney)在他至為重要的研究《美國生活中的音樂錄音：一八九〇至一九四五年間的留聲機與大眾記憶》中，提出聆聽唱片的中產階級女性在家庭中反覆聆聽唱片，會形成一種「無時間感」(timelessness)，樂聲緊緊繫著過去的記憶，也在唱片的播放中產生出強烈的重複感與永恆感。<sup>345</sup>雖然肯尼討論的是美國的狀況，但時間的錯亂、乃至時間感的喪失，在任何唱片聽者身上都可能發生。音樂本有連結、截取與召喚記憶的能力，儘管播放時的情緒感受、環境的聲音與氣氛不相同，若是每次播放出的一聲一息不更不動，聲音就成為引領聽者回到被勾起的記憶與情感空間的橋樑。播放音樂的當下，此刻彷彿與過去並存，時間在樂聲中凝固，也在樂聲中流逝，聽者似乎與現實時間無干了。此刻消失了，此地也消失了，現實中的一切都在聲音的籠罩下消失了；當「現在感」模糊了，以聲音的懷舊與逐新互涉營構而生的「現代感」卻在留聲機轉動中，應聲而出。

研究錄音技術如何影響表演內容的音樂學者羅伯·菲利(Robert Philip)，曾探討留聲機聽眾之所以無法忍受音樂中的粗糙與錯誤，而期望「完美」——精確、音準、清晰——的演出品質，箇中因素正是錄音成品的永久保存性質。任何錯誤會被無限次播放，再細微的瑕疵都會被放大。<sup>346</sup>這個與「永恆」產生連結的科技特性，使聽者既在反覆聆聽中建立了精準的聆聽技術，也被蠟筒或唱片定格住的時間拉回過去的某刻，使過去的當下成為當下的當下，也是永恆的當下。可是反過來說，雖然留下的聲音似如高昌寒食生說的永垂不朽，但這種永久感非常短暫，唱片播畢也就結束了，是否亦如用完即丟的新歌更迭率，一張張唱片的存在僅是曇花一現，剎那即永恆？

留聲機一方面對聽者造成了時間感的停滯、消失、倒退、切換與錯亂，另一方面也揉塑出一種關乎內在時間與身體時間的新式時間感。一八八七年柏林納發明的七十八轉平圓盤，雙面各可錄約三分半，要到一九四〇年代末黑膠唱片問世，錄音時間更長的四十五或三十三轉唱片才普遍量產。這也就是說，我們關切的上海流行歌曲長度受限於一面三分半之內。羅伯·菲利也曾指出，由於早期錄音技術的限制，比如單面唱片的時間長短，在在影響了錄製的風格、速度、配器、音量、曲目、音域等結果。<sup>347</sup>菲利著重的是錄音年代歐美的演奏者經受的衝擊，依其脈絡推衍，是否身處「東方巴黎」的各種樂種聽眾，聽覺也同樣被規格化了呢？論歌曲長度，在上海，唱片公司要顧及戲曲或鼓書特殊的

<sup>344</sup> Steven Connor, "Sound and the Self." p.64.

<sup>345</sup> William Howland Kenney. "The Gendered Phonograph: Women and Recorded Sound, 1890-1930." *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945.* pp.89-90.

<sup>346</sup> Robert Philip. 2004. "Life Before Recording." *Performing Music in the Age of Recording.* New Haven: Yale University Press, pp.12-13.

<sup>347</sup> Robert Philip. "The Experience of Recording." *Performing Music in the Age of Recording.* pp.26-62.

情節韻律。雖然京崑有折子戲、說書有「下回待續」的傳統，能否嵌入制式化的唱片長度不僅是唱片商煩惱的，更是聽慣長篇大論的聽眾必須適應的。因著技術限制，「單首樂曲」概念與長度的形成與單面唱片的時間框架息息相關。而這一點，以唱片作為樂種濫觴的流行音樂恰是最佳觀察對象。

從明月社摸索流行音樂之時的錄音觀察，他們仍舊繼續灌錄兒童歌舞劇唱片，是把一齣劇截斷為數張唱片，以唱片的正反兩面造成「連篇」感。<sup>348</sup>流行音樂之前的歌曲創作，完全不以唱片長度為考慮，但是從流行音樂灌錄開始，旋律寫作與編曲都謹慎顧及了單面唱片的長度，唱片每一面可以是兩首短小樂曲，也可以是音樂相同、歌詞相異的歌曲。最早的流行音樂中，錄音長度牽制了作曲者、編曲者（兩者大多皆是黎錦暉）、演奏者、演唱者（兩者亦多為明月社員），也為聽眾內在開闢出一個混雜著過去與當下的記憶維度，造訪時限為固定的短短三分半。時間一到，如灰姑娘聽見鐘聲響起，聽者又回到「現實」生活當中。有趣的是，在聲音科技有了大幅進展的百餘年後，流行歌曲的長度仍有劃地自限的趨勢，莫非製造者與聆聽者的專注力與想像力上，已然適應且甘願停在於短短幾分鐘的聲音魔力？

#### （四）搖搖搖，搖出現代感

上海流行歌曲的唱片讓聽眾習慣以聽覺進入另一個時空，也習慣在一定長度時間後切換回到日常生活。彼時中國其餘樂種的唱片——比如戲曲、說唱——或也可以如此引導聽眾，但卻無法像上海流行歌曲一樣，勾引起身體舞動的反應在聽眾身上形成另一種時間感。這種特殊的時間感，我們可由一種稱為「舞樂機」的機器說起。（圖 4-4）舞樂機雖然有個譁眾取寵的名字，實際上不過是隨舞曲唱片一同販賣的留聲機，透露的是這個城市對跳舞的高昂興致。二〇年代，跳舞熱導致了舞廳滋茁，乃至成為集體風尚，一種誇大的說法由是產生：「少年淑女競相學習，頗有不能跳舞，即不能稱為上海人之勢」。<sup>349</sup>隨著學舞熱潮興起的，是成打的跳舞學校，教授的舞步種類繁多。供需效應下，出現了名目眾多的跳舞學校、跳舞研究會等等，歌舞曲片、跳舞樂片更是爭相出籠。體型較小、攜帶便利，又隨機附有數片舞曲音樂的舞樂機，於是應景而出（圖 4-9）。<sup>350</sup>

上海人如此癡迷於隨節拍舞動的音樂，使唱片公司連帶受益。不問風格，凡歌曲都牽扯上舞蹈。比如傷感歌曲〈永別了〉硬被冠上「跳舞音樂片」，由廣東音樂演奏者擔綱；<sup>351</sup>很難讓人聞歌起舞的明月社歌曲〈你不要說「不」〉，

<sup>348</sup> 三〇年代初，明月社仍有少數的幾次兒童歌曲劇曲的錄音，如黎明暉、白虹與張靜的〈麻雀與小孩〉，黎莉莉、嚴華、周璇、張靜的〈小羊救母〉等等，仍舊是讓聽眾把數張唱片合併起來聽的。

<sup>349</sup> 〈不擅跳舞是落後〉，《小日報》（1928年5月3日）；引自樓嘉軍，〈城市娛樂業的初興與演變〉，《上海城市娛樂研究：1930-1939》（上海：文匯出版社，2008），頁44。

<sup>350</sup> 這類留聲機的廣告比如，〈舞樂機〉，《申報》（1928年7月16日），本埠增刊版1。

<sup>351</sup> 〈新月唱片公司成立十一週第十六期新唱片目錄〉，《良友畫報》128期（1937年5月），頁56。



圖 4-9 在與洋商的競爭中，本地的唱機公司只好削價競爭，比如上圖中的這台唱機定價低，還「附有跳舞片子六齣」。樂舞機其實就是小型的留聲機，體型輕巧，音量與大到必須安座在客廳當裝飾品的大型留聲機比起來，自然小得多。資料取材自《申報》（1928年7月16日）本埠增刊版1。

唱片片心上也寫著「歌舞曲」。此外，專長跳舞的團體以歌舞團為名，歌唱營生的團體也叫歌舞團，所謂「歌舞電影」的跳舞段落實際上屈指可數，這些與「舞」掛勾的名稱都在反應大眾對舞蹈的高張興趣。必須指出，舞樂配合帶來了更深層的結果是，流行歌曲裡的音樂節拍大異其趣於傳統音樂中的「板眼」，身體在聆聽中，逐漸學會了反射性的、下意識的回應外來的舞曲節奏韻律。

流行音樂唱片或駐唱舞廳裡的聽眾學會了感應拍點，以身體參與正反拍、輕重強弱，在音樂的催眠下翩翩搖擺，且因應每種舞曲性質，而有不同的節奏感受，與身體律動。無怪乎歌曲《哈雀雀》裡對喜愛跳舞的男男女女諄諄勸說，「至少須學會華爾滋、勃羅斯、探戈、福克司缺勞」。(圖 4-10) 踏步、搖晃、擺手、轉頭、側身，這般以身體回應音樂的方式，是有聲技術問世之前的中國未曾見過的。若我們同意專研聲音與媒體文化的麥克·布爾 (Michael Bull) 和社會學者雷斯·貝克 (Les Back) 提出的觀點，舞曲有助於聽眾學習「及時」(keeping in time) 趕上拍子，<sup>352</sup>那麼留聲機在此扮演的，是訓練身體跟上且融入音樂速度的輔助角色。在現場演出的伴舞音樂、播放跳舞樂片流行唱片的留聲機的舞步節奏中，聽者的身體律動被模塑出來，聽者的內在時間自動切畫出三分半為一單位的整體時間感，聽者的身體更開始反射性的回應細小的西洋音樂的時間單位——一拍，一小節，並二、四或八小節組成的樂句。

倘若流行音樂不是發源於追求樂舞合一的黎錦暉手上，二〇年代末開始、直到上海淪陷仍可偶見的流行音樂唱片片心，極可能就不會把流行音樂標上「歌

<sup>352</sup> Michael Bull & Les Back. 2003. "Introduction: Into Sound," in *The Auditory Culture Reader*. Eds. Michael Bull & Les Back. Oxford: Berg, p.11.



圖 4-10 嚴華演唱的〈哈雀雀〉，歌曲原本是美國福斯影業一九三四年的電影 *Caravan* 插曲“Ha-Cha-Cha”，由 Werner Richard Heymann 作曲，中文版本的歌詞不知譯寫者何人。以上資料由台大音樂所兼任助理教授陳峙維提供，圖片資料由唱片收藏家林太歲提供。

舞曲」或「跳舞歌曲」之名了。<sup>353</sup>這些名為「歌舞曲」的唱片，有助大眾的內在時間調整為同步，共同身體感知、詮釋重音與正拍。隨著音樂而舞蹈的身體敏銳於音樂節拍的時間感，身體被節奏馴化，乃至社會化了，社會凝聚力因此形成。<sup>354</sup>這樣說來，黎錦暉渴盼以歌舞，改造國家為和諧社會的祈望，其實並非荒唐狂想？

留聲機播放出的最新唱片流播於街市各角落，以聲音刺探、溶入、同化並強化聽者的感官。當聽者不再驚異於留聲機的魔法，稍縱即逝的流行新曲不僅有助於現代時間感與身體節拍的整合，更讓成片的聲音風景開始形成。如果說，電話的發明為「以聲辨人」的時代揭幕，留聲機就是讓眾人集體經歷以「聲」認「身」，與以「聲」代「身」的過程，自此之後現／獻聲就不再需要現身了。

<sup>353</sup> 早期的流行音樂唱片，比如梅花歌舞團成員蔡一鳴為勝利副牌寶塔唱片灌唱的〈出水芙蓉〉、〈清平調〉（編號 P-1059AB）的唱片等也都寫著「歌舞曲」。這個現象延續到四〇年代都還可見，1941年出版的〈喜相碰〉和〈哎呀呀〉（姚莉演唱，百代 35516AB）唱片兩面都寫著「跳舞歌曲」，或梁萍的〈洞房花燭夜〉（勝利 42201B）的唱盤上也載明為「歌舞曲」類別，後者約灌錄於1943年。

<sup>354</sup> Paul Filmer. “Song Time: Sound Culture, Rhythm and Sociality,” in *The Auditory Culture Reader*, pp.91-93.

傳送裝置如電話，播放裝置如留聲機，儲存裝置如圓柱蠟筒或唱片等，都是聲音的外表，這些裝置介入發聲的身體與聲音之間，顛覆了空間與時間的物理拘束。聲音以獨立姿態存在，成為了具體的實體，更是可擁有、可販買與購買的物件，在捕捉、儲存、再現、關注後，連同彼時的空氣振動一起封存、釋出。

有聲技術收服了聲音，也控制了時間與空間。唱片工業或可被視作聲音的規訓者，與遊戲規則的制訂者：唱片公司決定哪些音樂可以成為灌錄對象，哪些聲音可以流通在市場、重複被聽見，也決定樂音以何種面貌和形式、何樣價錢陳列市面。當聲音變成可定型、可訂價的商品後，原本無所不在、流動四竄、稍縱即逝的聲音，開始和視覺景觀一樣，間歇、分開、固定，也和文字一樣，從人身上長出、剝離、有了獨立的生命。然而在現代化的過程中，藉由各類裝置播送出來的聲音，原本的物理性質亦仍在，能夠轉移、能夠穿透的本質依舊，<sup>355</sup>也同樣一出即滅。是以，現代性聲音具有自我辯證的特質：轉瞬即滅竟又能反復，已逝而不朽，缺席但在場，文化性與物質性、肉體性與精神性並存，無身體／無人（nobody），<sup>356</sup>是內在也是外在，是物體也是象徵，<sup>357</sup>如現實又如建構物。<sup>358</sup>有聲技術賦予了聲音如此豐富的肌理，以卓然獨立又不可取代的姿態，展演現代性。

## 第二節、聽覺鏡像

二十世紀初的聲音技術造就流行音樂，也讓各種事物以音訊的規格模式傳達，在機器運轉中，形成一套套話語（discourse）。視覺不再是理解世界的主要途徑，聽覺同樣能理解世界，甚至更能認知、參與世界。從電話進入日常生活開始，人的聽覺成了不應在場的眼睛，「聽覺的自我」以開放的、反應靈敏的、互動式的方法體驗主體，這樣的參與性，讓自我存在於以聲音和語言構築而成的世界。<sup>359</sup>必須強調的是，這裡所探究的「人」或「自我」，並非局限於單獨的個人，而是文化意義上的。我們不由得想起，法文的「entendre」一字既是聆聽、也是理解之意，顯然在聆聽聲音和探索概念源頭兩者之間，饒有關連。<sup>360</sup>可是，聲音技術究竟是怎麼樣為聆聽流行音樂的聽眾，塑造出文化上新的聽覺自我？這個聽覺自我在聆聽、認知、參與、探索世界之先，又是如何形成自我意識？

<sup>355</sup> Steven Connor. 'Sound and the Self.' pp.56-57.

<sup>356</sup> Allen S. Weiss. "Radio Icon, Short Circuit, Deep Schisms," pp.4-5.

<sup>357</sup> Charles Grivel. "The Phonograph's Horned Mouth," p.34.

<sup>358</sup> Mark M. Smith. "Listening to the Heard World on Antebellum America," in *The Auditory Culture Reader*, p.138.

<sup>359</sup> Steven Connor, "Sound and the Self," pp.54-66.

<sup>360</sup> Mladen Dolar. 2006. "The Metaphysics of the Voice," in *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.38.

### (一) 自我的驚異奇聲

從機器中聽見自己的聲音，代表的是什麼意義？哲學與文化理論家馬拉登•多拉 (Mladen Dolar) 曾寫道，「聽自己是自戀的基本公式，是.....製造自我的最簡約形式。」多拉說明，倘若聆聽與理解 (entendre) 是一體兩面，聽自己說話 (S'entender parler) 就意味著自我理解，內心聲音的聆聽故而成了意識的最簡約定義。<sup>361</sup>如果說未說出口的思想與情感屬於內心聲音，說出口的則是外在聲音，那麼，聆聽自我與他者的外在聲音，是否就成了理解世界的必經過程？

精神分析學者卡佳•絲弗曼 (Kaja Silverman) 指出，人的聽覺感知先於視覺出現，以聽覺率先型塑了自我意識；只是因為聲音遠比圖像難以捉摸、難以具象，導致聽覺與自我認知的關係少有描繪與證明。<sup>362</sup>相對於聽覺，各種學科對於視覺與自我意識的關聯已有無數的研究與討論，其中最深入的分析是拉岡 (Jacques Lacan) 所談的鏡像階段 (mirror stage)。鏡像階段理論試圖展示與解釋「自我」的起源和形塑，主要倚賴的是視覺影像 (image) 帶來的想像 (imagination) 發生的作用。這個過程簡要的說，以拉岡自己的話，是「當主體僭取 (assume) 了一個影像時，在他之中所發生的變形 (transformation)。」

363

經由視覺感官，鏡子反照的影像會造成感知徹底的變化。聽覺亦有類似途徑：在聽覺上聽見自己說話，是聽見自我的內在與外在聲音，是從內而外的發聲，更是內在意識與身處世界的橋樑，在混沌狀態中，形成了有象徵秩序的語言或聲音。內在的自我認知不僅需要以形而上的方式建立，更需由外在環境來理解，經由感官接觸，感知者與感受之物交融為一，使感知者體驗到內在的相似。

拉岡認為，幼兒在尚不能控制身體的行動時，已先發展出視覺感官，可是要到面對鏡子，他才能看見部分肢體之外的，完整的自己。換言之，「我」的概念是鏡像形塑出來的，看見自己那一刻的感官刺激猶如一場驚異奇觀 (startling spectacle)，幼兒會感到狂喜 (jubilant)，甚至激動到跌倒。當自己的形象映入眼簾的同時，幼兒首次看見自己。值得注意的是，他認識的其實不是「自己」，而是「自己的影像」，後者自外於身體、和身體保持距離，又是自己、又不是自己。也就是說，自己要成為自己，必須先疏離自身，才有可能與外在的鏡像合而為一。

<sup>361</sup> Mladen Dolar. "The Metaphysics of the Voice," pp.38-39.

<sup>362</sup> Kaja Silverman. 1988. "Body Talk," *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p.44.

<sup>363</sup> 譯文引自蔣興儀在〈源自於想像性同化的「自我」形塑過程：拉岡「鏡子階段」理論之分析〉，《新竹師院學報》18期（2004），頁231-32。作者根據法文原文 *assumer*（有意地接受、拿來據為己有）翻為「僭取」，以強調此意。原文出自 Jacques Lacan. 1977. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," in *Écrits: a Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock, p.2.

比較文學學者珍·蓋洛普（Jane Ann Gallop）進一步以時間為軸線，深入爬梳了看見鏡子與自我感之間的辯證關係。她強調，幼兒是在鏡像階段的非常時刻中，同時產生完整的自我感、和殘碎不全的身體感，更是出於對未來的預期和想像，才能從鏡像時刻，往前回溯出過去自身的不完整。<sup>364</sup>一旦看見自己，一方面，人發現了自己過去認識的，原來僅是局部的自己，因而生出自我竟是破碎與不足之感。另一方面，人必須是在「我」脫離了自己的情況下，才能看見自己，「我」便由熟悉的自己，變成了陌生的異己。在自我意識的發展上，我們是否可以大膽的說，留聲機之於聽覺，或如鏡子之於視覺的重要性？借助外來的機械，取代以文化的耳朵聆聽己聲，是否就像是從眼前的鏡子中，終於看見自身？而聽覺上的回音是否宛如鏡中倒影，開啟了由想像通往象徵秩序之門？

若我們大膽假設，「聆聽自己」是鏡像之外認知自我可能的第二條路，聽覺的鏡像階段將是與視覺一樣，是器官上，也是意識上的。如同視覺自我意識的形構，要藉著自己或他人眼中的鏡子，才得遇見自我，聽覺同樣需要發覺感官上的缺乏，方可能開始形成自我。一直要到可以聆聽自身的留聲機出現，聽覺與自我的關係才真正能夠具體化、物質化。拉岡曾把鏡子描繪作「可見世界的門檻」（the threshold of visible world），<sup>365</sup>如果我們同意，世界亦可以聆聽方式進入、建構、體驗，此般「可『聽』世界的門檻」是否同樣會是聽覺上的一種驚異奇聲呢？

〈新創記聲器圖說〉是一篇刊登在英國傳教士傅蘭雅創辦的科普刊物《格致彙編》裡的文章，為一八九〇年的中國讀者，介紹了留聲機這種新機器的發明過程、機器各部位功能、用途與效果、流傳情況，也描寫了初次的聆聽經驗帶來的衝擊。佚名作者寫下了這段奇特的敘述：

……但用此器之人有一事最奇，即一人對器言語則回發此聲時，本人不能辨為己之口音，他人聞之即辨明無訛。此事略與照像之事同。如人照像，無論如何清肖，本人自視則以為不像，他人視之即識之無差。<sup>366</sup>

於此，歷史學者葛濤的解說是，這是作者對留聲機效果失真的委婉說法。然而，倘若這個現象僅僅是由技術問題造成的，其實並無法說明是他人、而非本人能辨識自己聲音的謎團。佚名作者緊接以照相為例，點明了視覺方面的相似場景：在平面鏡與留影技術尚未普及前，人識得他人樣貌，卻因少見自身，而不熟悉自我形狀。人們同樣難以理解的是，明明張口便能發聲，發聲就該聽見，聽見為何還會難辨？這種「聞而未識」背後的心理機制，即是這位作者筆下「最奇」

<sup>364</sup> Jane Gallop. 1985. "Where to Begin? ('the Mirror Stage')," in *Reading Lacan*. Ithaca and London: Cornell University, pp.80-86.

<sup>365</sup> Jacques Lacan. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience." p.3.

<sup>366</sup> 葛濤，〈「唱戲機器」與「戲片」的年代：上海唱片業的發端〉，頁 28-31。

之處。讓時人驚異、也值得我們深思的，不光是留聲機違反物理現象，可以留住、複製與重覆播放出原本的、相同的聲音，也不單是聽者何以能辨識出別人的聲音，而在於發聲者竟然聽不出自己的聲音。

我以為，重點在於「回發此聲」一詞。留聲機發出的，是原初聲音的回聲，而該文作者狐疑的，也是發聲者身兼聆聽者聽見回聲時，口與耳、感官與認知之間並非暢行無阻。這段文字且展示出，在前現代剛剛步入現代之際，留影和留聲的機械技術不僅是奇事妙物，更提示、彌補了感官的匱乏。反過來說，有缺陷／欠的聽覺自我——不是某個人、某個個體，而是一整個文化群體——必須從機器中，才得聽見自己的聲音。機器提供的不只是自我的複述，而是捕捉、發現、在重覆中創造自我的過程。

留聲機揭露的，正是聲音與文化自我的關係。留聲機點明自我的缺乏，若不仰賴機械技術，我們無法聽見自己，無法表達自己，連自我的不完整都無從察覺。留聲機造成缺席的自我，聲音活著，人卻不一定活著，聲音代替自我在場。<sup>367</sup>留聲機定義自我，聲音的內容物是我，亦反過來成為我，成為自己與他人認定的我。留聲機並且啟動了自我對話，一方面，留聲機「向」自我發聲，自我聽見它、也聽見自己；另一方面，留聲機也「像」自我說話，陳述自我，複述自我。自我因為不在場而被代為發聲，自我也因著在場而聽見，沒有身體的自我與以機器為器官的自我相互對話，彼此聽見。

聽者欲藉錄音聆聽與理解自己的渴望，並未因著技術更迭而消失。由於技術上的侷限，可錄式留聲機無法符合流行音樂的需求，要等到勝利唱片公司的主使者伯利納發明了方便大量壓片的圓盤式（disc）留聲機（gramophone），才給了倚靠錄音技術的現代樂種發展的契機。<sup>368</sup>以上海來說，以往對著留聲機灌入聲音的人，如今從權貴之士換成了流行音樂的創作者，他們都同樣想從喇叭裡，聽見自己的聲音——親口或藉歌手之口都好——播放出來。以往首先聽見自己聲音錄音的，是圓柱型蠟筒留聲機的擁有者，等到圓盤式唱片成功的和流行音樂結合，不論中外，歌曲內容皆由市場導向決定，讓原本是單數的聽者、到如今複數的聽眾渴望從錄音裡，聽見自我內在的投射，聽見從未張口說出的聲音。

極有可能，身處現代生活開端者在逐漸熟悉、辨識出自己的聲音的同時，也習慣了機器的代言，能夠從他人的錄音中窺探、辨識出專屬於自己的心聲。上海流行音樂清一色是女歌手的奇特現象，不僅是由於樂種的開創者擁有以女性表演者，來傳達「愛」與「美」理念的偏好，也由於中國文學素有「作婦人言」的傳統，<sup>369</sup>使男性讀者慣於與男性作者一同模擬與假借女性聲音，女性讀者則得迂迴的在如腹語術般、想像的女性聲音裡，試圖看見自己的身影。不可忽略的是，流行音樂的接受並不需要倚靠視覺媒介，也弭除了教育程度、性別與身分背景的差異，只要聽得到聲音，男女聽眾一樣可以對號入座。任何人都

<sup>367</sup> Charles Grivel. "The Phonograph's Horned Mouth," pp.34-52.

<sup>368</sup> Dave Laing, 'A Voice without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s', pp.1-2.

<sup>369</sup> 楊海明，《唐宋詞主題探討》（台北：麗文文化，1995），頁 1-13。

可以在有聲技術之魔力下，重複聽眾的自我，以聲音給予力量與慰藉。聽眾或耽溺在對「愛」與「美」的烏托邦中，或自言自語、自問自答的抒發對現況的憂慮與不滿，這樣的陰性聲音對聽眾而言，是不具威脅性的，而小妹妹聲的稚幼音質更強化了這樣無侵略意圖的安撫味道。女歌手是回聲，是鏡子，是在陰影中、可召喚的黑暗自我，<sup>370</sup>隨時提供陪伴與自我對話。

留聲機年代，人開始聽見自己的聲音：從口中發出，再由機器迴返至耳中。留聲機是故成為我們「缺少的聽覺」，<sup>371</sup>暴露了我們感官上的缺乏。沒有了留聲機，我們無從聽見自我，不管是個體或文化的自我。在自錄自聽的愛迪生式留聲機時期過後，人渴望聽見與理解的自我聲音不再侷限於肉身的聲音，而擴及心靈聲音，流行音樂尤其直接的讓灌音者從錄音中尋求自我表達，聆聽者從錄音中尋求自我表達，與自我認同。

## （二）聽覺的文化獵奇

表面上看來，黎錦暉汲汲營營的，是再通俗不過的市場產品，讓人不免懷疑他幾番以啟蒙教育為己任的自敘，是意圖掩飾歌曲背後的商業利益。可是，倘若從留聲機對於現代性聽覺衝擊的角度來看，顯然這種觀點扁平化、刻板化了有聲技術的功能，更忽略了在「宣傳樂藝、輔助新運」（黎語）的理念中，<sup>372</sup>扮演不可或缺角色的，是錄音。

如前所述，歐美流行音樂是圓盤式留聲機時代的產物，圓盤唱片的技術足以複製出大量的流行歌曲，這些歌曲的大受歡迎也讓圓柱型留聲機被圓盤唱片徹底取代，唱片與唱機兩者相得益彰。在中國，流行音樂的開頭幾年，是黎錦暉以壓倒性的歌曲數量撐起場面，而他旗下歌手頻繁的灌錄唱片的時間，是在一九三〇年前後，早已是可以大量製造的圓盤式唱片的天下了。

不消說，流播在上海音景（soundscape）中的流行音樂數量遽增後，對聽眾來說，旋律就算是從傳統曲調擷取靈感，歌手的發聲法和詮釋再怎麼親切熟悉，而伴奏用上許多國樂，甚至歌詞唱出了自己的心聲，留聲機裡傳出的，是陌生人口裡發出的聲音。隨著樂種趨向成熟，新創作而非挪用舊曲的歌曲比例漸升，音樂裡的洋腔洋調——西洋樂器、舞曲節奏、古典和聲、爵士樂風——更是越來越多。即便黎寫作音樂以通俗、悅耳、感染力強為目標，<sup>373</sup>層出不窮的新歌仍是重要號召。我們要問，聽眾究竟要如何從「新」聲中，聽見自己的「心」聲？又要如何在這些「新」聲下，挖掘出屬於自己、自己想聽喜聽的聲音？或者也可以反過來問，既然流行音樂是要以熟悉引起共鳴，除了前文討論的音樂上、文化上的因素之外，為什麼要使用陌生聲響，滿足聽覺感官的欲望？

探本溯源，中國人聆聽留聲機的歷史始終與「驚異」脫不了關係。留聲機倘如真如我們所言，有聽覺鏡像的功能，不可忽略的是，這面聲音鏡子一開始

<sup>370</sup> Ruth Padel, 〈美國：白人與暴力的愛戀〉，《搖滾神話學：性、神祇、搖滾樂》，頁 277-91。

<sup>371</sup> Charles Grivel, 'The Phonograph's Horned mouth,' p.35.

<sup>372</sup> 黎錦暉，〈(上)〉，頁 94。

<sup>373</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，《黎錦暉與黎派音樂》，頁 146-48。

映照出的不是「我」，而是「非我族類」者的聲音。讓我們借用媒體歷史學者莉薩·吉託曼（Lisa Gitelman）對美國早期唱片的觀察。她指出，對於最初的留聲機聆聽者而言，唱片公司四處收錄來的現場（live）的或原住民（native）的音樂與演說，成了他們界定自我與他者的重要工具。唱片公司一方面拿奴隸與原住民的刻板印象為笑柄，另一方面又想緩和排它修辭，欲模糊唱片隱含的僵化的階級與種族味道，因而以寵物與孩童的圖樣來「裝可愛」，前文討論過的坐狗商標即為最佳範例之一。錄音因而扮演了影響聽眾認同的重要角色，也複雜化了創作者與表演者的認同。<sup>374</sup>

拓展市場至中國的歐美唱片公司，以同樣的手法套用在這個遠東市場上，試圖處理留聲唱片可能帶給消費者的「異類」（alien）感。中國最早能夠購得的留聲唱片，是謀得利洋行代理的「坐狗」與「仙孩」唱片，後者為英國留聲機公司的「天使」（angel）商標。從該公司刊登在《申報》上的廣告來看，唱片內容有「京調、小曲、山陝、廣調及各國男女戲劇、洋操、笑語俱全」，「我（們）」與「他（們）」的聲音，就這樣包裝在天真無害的孩童與動物的溫情圖像之下了。<sup>375</sup>

勝利公司以巧妙手段打進中國市場，而百代公司在開拓中國市場前，其創始者法國人樂濱生（E.Labansat）花了幾年時間，在街邊擺攤，播放留聲機唱片。他選用了一張在巴黎錄製的唱片，路人只要花極少的銅鈔，就可以聽見五個洋人用各種方式、各種聲音，笑了兩分半鐘。人們顯然十分喜愛這樣的娛樂方式，因為樂濱生藉此攢下的錢，先建立了柏德洋行，後於一九一〇年轉為百代公司。<sup>376</sup>這個事件背後的意義是，百代公司的營運基礎，是根植在上海市民的聽覺上；他們聽見的聲音，不是由「同類」的「自己人」來操作播放，更不是「同類」的「自己人」錄的音，而是陌生的異國人口中，似可同感的可笑笑聲，在輕笑到狂笑的場景中交織出一種錯愕得好笑的荒謬感。

如果我們再往前追溯，跨國的唱片工業在世紀初抵達中國（一九〇三年），是英國留聲機唱片倚靠大英帝國的殖民地網絡，收集以戲曲為主的「中國聲音」採風之旅。在留聲機公司的錄音師蓋斯柏（Fred Gaisberg）一行人耳裡，這種異國情調聽起來既可怕，又難以理解。<sup>377</sup>在上海建立據點的跨國唱片工業，最早、卻不一定是一以貫之的經營政策，一方面是以京劇俗曲讓外國人獵奇，另一方面也進口外國樂曲，讓中國人獵奇。我想指出的是，對這些外國耳朵而言，中國的聲音使他們感到驚異，可是，難道中國耳朵不也是因為聽見舶來唱片中的「『異』國情調」，而驚奇不已？這些因為留聲機而受到聽覺上的「驚異奇觀」衝擊，也提供聲音成為「驚異奇觀」來源的中國人，其實與四處收集與散

<sup>374</sup> Lisa Gitelman. "Recording Sound, Recording Race, Recording Property." *Hearing History: A Reader*, pp.279-294.

<sup>375</sup> 葛濤，〈「唱戲機器」與「戲片」的年代——上海唱片業的發端〉，頁 37-38。

<sup>376</sup> 安德魯·瓊斯，〈中國留聲機〉，《留聲中國》，頁 79-80、101-103，葛濤，〈「百代」浮沉——上海百代公司盛衰記〉，頁 235-37。

<sup>377</sup> 容世誠，〈光緒年間的粵樂唱片：「謀得利」和「愛迪生」唱片公司的灌錄製作〉，《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》，頁 43。

播中國聲音、也把外國聲音帶至中國的殖民者，一樣在錄音裡作為他者，也一樣抱持著文化獵奇心態，以主體的身分一樣聽見了他者。

即便如此，當中國大眾聆聽「自己人」錄的音，這些唱片發出的，已經不純粹是「自我」的聲音了。就以最早的錄音為例，在蓋斯柏於上海和香港的採集聲音之旅中，樂師、藝人或妓女表演的目的是為了錄音，而非有來有往的現場演出，錄音地點更是在旅館中設立的臨時錄音室，脫離了素常的表演脈絡，新的詮釋和新的錄音材料免不了會伴隨而出。<sup>378</sup> 跨國唱片商錄下「民族」錄音時的心態，恰是法農(Frantz Fanon)描述殖民凝視時所指出的「文化木乃伊化」(cultural mummification)：他者被客體化、固定化、神秘化、古代化，<sup>379</sup> 也是薩伊德(Edward Said)所言的東方主義：扭曲收音，是出於西方帝國主義心理機制的凝視(在此說是多面向的感官會更適當)，從自身的欲望投射，看／聽不見東方，只看／聽見自己想看／聽見的，尤其是異色(erotic)與異國(exotic)情調。<sup>380</sup>

在洋耳朵中，或許中國人的嗓音尖細如嬰兒鳥兒啼叫，旋律中的音階結構與瑣碎綴飾約莫也頗有東方色彩。當本地聽眾從中「聽見自己」時，此己也已非己，是在脫離了日常的演出與聆賞環境中，以長相怪異的機器，播送出聽慣了的聲腔發音與曲目。留聲機流瀉出的音樂唱奏變得既熟悉又陌生，是一種是中國也是西方，卻又「非他非我」的聲音。

某種程度上，經過扭曲收音的「中國聲音」和運用新舊交摻手法的上海流行音樂，有類似之處。音樂元素的「舊」引燃了愉悅的親切感，音樂元素的「新」與留聲技術的「新」，帶來的則是刺激的興奮感。由這樣的角度和觀點，或能助我們以新的眼光，闡釋流行音樂裡中外音樂元素的比重變化。明月社第一次發行的唱片中，不可否認的是舊多於新，黎錦暉口中「舊的音樂形式」那首〈毛毛雨〉，遠比他描述為「新的音樂形式」的〈妹妹我愛你〉膾炙人口，是因在這個樂種初初衝擊聽覺之際，機械技術上的新仍舊讓人「耳」眩神迷，是以暫且必須壓抑創作或伴奏技術上的新。隨著時間推移，等到會說會笑更會唱的留聲機不再叫人瞠目結舌後，音樂內容的新穎成分才漸增多。流行音樂普及前原是陌生的洋樂器、爵士樂、西洋和聲進行越來越多在歌曲中頻繁出現，慢慢成為本地樂種不可或缺的組成，外來文化由「異類」一變而為「自我」聲音的一部分。

令人玩味的是，在上海流傳的外國流行音樂和本國流行音樂對照起來，就算是同樣的西洋音樂元素，使用起來卻有微妙的風格與技巧差異。因此對本地聽眾來說，何者為「自己的」音樂，輕易可判。外來音樂元素與聲音技術從原本讓人感到不識(「不能辨為己」)、希罕而驚詫，到逐漸熟悉，乃至據為己有(黎錦暉的熱望之一就是「(讓)西洋所有樂器……為國樂服務」)，少了

<sup>378</sup> 容世誠，〈光緒年間的粵樂唱片：「謀得利」和「愛迪生」唱片公司的灌錄製作〉，頁 44-45。

<sup>379</sup> Frantz Fanon. 1967. *Racism and Culture, Toward the African Revolution: Political Essays*. New York: Grove Press, pp.33-34.

<sup>380</sup> Edward W. Said. 2003. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

這些舶來成分，這個具本國色彩的獨特樂種是無法形成的。也就是說，上海這個城市的聽覺歷史中，留聲機與其大宗產品——流行唱片，有效的引導聽眾把外來元素當成「異」「己」：明明不是我，卻又是自己不可或缺的成分。

從二〇年代起，上海流行音樂漸進式地強化這樣的印象：「異國情調」含量越來越高的流行歌曲表達了「我」，也表達了一起聽歌曲的「我們」。一九二三年，第一個上海電台節目出現了，是奧斯邦（Osborn）電台的「新聞和音樂」，以英語廣播，是對著「他者」而發之聲。到了三〇年代初，中西電台開辦上海最早的歌唱節目，各電台錄續聘來職業歌唱社，現場歌唱節目從此大肆風行。<sup>381</sup>各自在家中從留聲機聆聽的「我」，如今成了在相同時間一起扭開收音機，聆聽相同歌曲、相同聲音的「我們」，隨機器哼唱出「『我』聽得人家說」（〈桃花江〉）者，在城市各個角落散佈，同聲開口。正是這些新穎的聲音與成分，構成了不斷汰舊換新的歌曲，也構成了一同被稱為「聽眾」的「我們」。而應有盡有、又省時省錢的無線電節目，把一次次掏出鈔票購買唱片的「消費者」，變成了收音機這端的「聽者」，和其餘「聽者」一起在空氣中相聚為「聽眾」。<sup>382</sup>

播音者在發聲位置上，把想像的說話與歌唱對象指涉為「我們」的發言態度，是廣播年代前從未聽見過的敘事方式，各式群體、城市、省份、乃至國家，形成了各種層次的「聽覺的共同體」。廣播節目中，播音歌唱社的表演是極受歡迎的，節目內容包括了歌手演唱自選歌曲之外，還要接受觀眾的來電點播；在聽覺文化共同體形成的過程中，後者扮演了不可輕忽的角色。這種聽眾踴躍點唱喜愛的歌曲的「電話點歌」模式，風行於三〇年代初到四〇年代末的上海，任何人都可以來電（借助另一種聲音科技之力！）點播，<sup>383</sup>參與演出者並不局限於跑電台的歌唱社成員，各大明星都有可能獻聲歌唱。其中，與商家即時連線的「無線電連線」是很常見的節目形態。比如一場某藥局的開幕式上，當紅明星周璇、龔秋霞、陳雲裳與談瑛一塊兒坐在新聲電台中，「答覆各界參加本公司通話典禮之來電」。<sup>384</sup>另一場公司開幕式中，白虹、姚莉、張帆、張露、都杰與姚敏受邀參加，讓聽眾在三個小時裡，一邊享受「歌唱會串」，一邊聆聽該公司新研發出的神奇補品。<sup>385</sup>

<sup>381</sup> 上海通志編纂委員會編，〈第三章 廣播〉，《上海通志》41卷報業、通訊、出版、廣播、電視（上海：上海人民出版社，2005），頁6125、6158、6160。

<sup>382</sup> 一九三五年左右，上海受到戰爭影響，經濟實惠的收音機影響了唱片業生計，歌唱節目大行其道，上海娛樂圈稱之為「歌唱年」。面對會讓唱片銷售量大幅滑落的廣播節目，作為唱片業龍頭的百代公司無所不用其極地試圖扳回劣勢。手段之一，是憑藉一個對時人相當陌生的專有名詞：「著作權」，上書政府機關，要求限制廣播業者每日播放唱片的時間，且提出「使用者付費」的聲明，然而結果未如其願。請見〈交通部國際電信局等駁覆英商店氣音樂實業公司藉口繳納唱片公演費有關文件〉，《舊中國的上海廣播事業》，頁209。原件發文時間為1935年6月。

<sup>383</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁239。

<sup>384</sup> 〈中法大藥局〉，《申報》（1940年6月15日）第一版。

<sup>385</sup> 〈公祝中國藥物公司開幕參茸素補劑發行播音宣傳大會〉，《申報》（1941年11月15日）版8。

這種任何聽眾皆可來電參與的「即時連線」，有助於在當下讓聽眾確認彼此的存在，身為聽者的自己身處於聽眾之中，在聽覺上、也在想像中，與其餘聽眾互動。扭開收音機者，身處同一個時間點，與看不見的其餘聽眾一起聽見「我們」愛聽的歌、「我們」點播的歌、「我們」熟悉的歌。當「我們」一起又獨自暴露在聲波中，一起聽著新歌，一起經歷新歌從新變舊，一起在記憶裡建立共同的歌曲資料庫，一起讓看不見的其他聽眾堂皇入侵了生活。「我們」共有的過去、現在與未來，就此建立。美國歷史學者蘇珊·道格拉斯（Susan Douglas）曾指出，收音機打破了視覺與文學文化的感知和文化實踐，帶領人聽見過去無法想像的遠方，卻也同時帶人回到口傳時期的聽說故事之傳統，以聆聽建立起集體記憶。她因此認為，早期的收音機聆聽文化造成了一種「奇怪的現代性」。<sup>386</sup>不只美國，太平洋這一端的上海恐怕也是如此。聲波藉助廣播穿透距離，公私領域的界線模糊了，個人與群體的主體性也經由聆聽，永久的改變了。

### （三）我們的國語、我們的聲音、我們的流行歌曲

可是，倘若考慮到上海是個移民城市，作為廣播節目聽眾的「我們」含括點歌者、播音者與主持節目者，也包括由無數聽者組成的聽眾，人們的口音聲腔會是統一的嗎？而電台聽眾最重要的參與，絕非決定廣播節目內容，而是聆聽，「共通話語」形塑出的社群感與認同感便至為重要了。

蘇珊·道格拉斯在分析美國早期的「無線電脫口秀」的模式時指出，播報新聞、播放歌曲、實況轉播、談天閒聊，各種「說話方式」都是在廣播裡創造出來的，連帶也創造出「廣被接受」的說話方式與口音。<sup>387</sup>後面這點，讓我們聯想起一則《申報》廣告，某家上海電台在報上開出優渥薪資，聘請「能說上海語，國語，普通英文」的「粵籍女播音員」。<sup>388</sup>由此看來，即使是主攻粵語聽眾的粵語電台，仍舊需要顧及來自各地、背景混雜的聽眾。但話說回來，廣播員不只要會說方言，作為共通語言的「國語」亦是不可或缺。來自各方的廣播員與歌唱團體，讓帶有不同口音的聽眾，習慣於聆聽夾雜著奇異咬字、洋涇濱、怪腔怪調的「國語」。廣播中的言談和歌曲，展演出的是一種融混性質的上海風格，為三、四〇年代的大眾協調摸索著同中有異、異中有同的話語和聲調。

相對於文字、電影或繪畫，以「我們」為主語的電台節目，在聽覺中揉捏了聽眾的群體感與歸屬感。在聆聽中，「我」習得了「我們」共有的喜好，也形成了集體記憶與共同期待。聽眾並且適應了歌唱者與播報員的「雜腔混調」，藉由聽覺的拉鋸磨合，逐漸產生了專屬於此時此地的通用口音、慣用語法與日

<sup>386</sup> Susan J. Douglas. "The Zen of Listening," in *Listening in: Radio and the American Imagination*, p.29.

<sup>387</sup> Susan J. Douglas, "Introduction," "Radio Comedy and Linguistic Slapstick," in *Listening in: Radio and the American Imagination*, pp.12, 101-105.

<sup>388</sup> 〈聘請電台粵籍女播音員〉，《申報》（1941年10月1日）版11。

常語彙。一如卡佳·絲弗曼以精神分析探討聲音與自我認同之間的關聯時所言，語言要被了解前，要先被聽見，聲音由主體外的聽覺領域（auditory sphere）而來，而聽見自己的聲音，是學習說話的前提，<sup>389</sup>那麼，聽見「我們」的聲音，是共同體與共同話語的起點。換個角度想，包括播放錄音的留聲機，播放唱片、也對著想像的共同體說話的收音機等聲音機器，不正適合成為學習說話、發聲、發音的媒介嗎？在這方面，黎錦暉不只是以學習語言為歌曲旋律的設計之標的，利用唱片輔助國語教學，更是他的先見之明，他深切影響的範疇不只兒童音樂和流行音樂，還有國語教育。

表演研究學者周慧玲曾指出，在有聲電影萌芽時，片中對話不只是戲劇表演的重要環節，也為觀眾昭示著「標準」的國語發音。<sup>390</sup>問題是，示範這種「標準」腔調的電影演員與前述的播音員一樣，分別來自中國各地；如三〇年代的阮玲玉、四〇年代的陳雲裳等演員，都因為濃重難懂的方言口音，而招致批評。衡量之下，流行唱片只有聲音，國語歌曲理當比早期電影對於「統一」國語發音的影響更加倍。流行歌曲「親身／聲示範」語言教學的效果，顯然長期以來都被低估了。同時，在電影朝向無片不歌方向發展的過程中，或許不該只是視跨足電影產業的明月社員——如最早的黎明暉，繼之的王人美、黎莉莉，後來的白虹、周璇等人——為能歌善演的明星，撐起了市場上大半的電影插曲，她們更是把黎錦暉以歌曲樂律，潛移默化國語的音節輕重和四聲升降的企圖，<sup>391</sup>成功地帶入正起步的有聲電影的「國語歌手」。

自一九二〇年代初，黎錦暉在接任國語專修學校校長後，就在出版的兒童歌舞劇本中表示，所有「有志練習腔板，矯正字音」者，都應該擁有他創作的留聲唱片，「以為模範」。<sup>392</sup>他且說道：

……（當）練熟了許多國音，標準詞，以及標準句，……使姿態、動作、心情、與歌意十分融洽，於是所學的歌句，便成功了許多應用的國語話。（例如上海啟賢公學，學生大多數是廣東人，自唱熟葡萄仙子之後，國語話便可以通用。）

393

黎在另一篇文章中，又這樣說明他寫的某一齣歌舞劇：

本劇的歌曲，倒很有趣，腔調有很特別的意味，又容易唱，高低長短，完全和

<sup>389</sup> Kaja Silverman. "The Fantasy of the Maternal Voice: Paranoia and Compensation," *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, p.98.

<sup>390</sup> 從無聲電影跨入有聲電影時，演員的「國語表演」對於鏡頭運動、敘事風格的影響，以及背後的社會價值與人際關係的建構，請見周慧玲，〈聲音科技：中國早期有聲電影中的國語表演〉，《近代中國》151期「聲音與歷史」學術座談會專輯（2002年10月），頁97-103。

<sup>391</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁100-1。

<sup>392</sup> 黎錦暉，〈本劇的旨趣〉，《麻雀與小孩》。

<sup>393</sup> 黎錦暉，〈卷頭語〉，《麻雀與小孩》。

儘管黎錦暉所言的，是兒童歌舞劇曲的創作手法和目的，但在他後來的流行歌曲中，堅持以白話語言和通俗音樂作為素材的態度，和詞曲配合的手法，皆幾無更變。聽眾從他的歌曲中學來的語言，不需變形或修改，就可原封不動地實際應用。可以重複播放的黎錦暉歌曲唱片，能讓聽眾在各地分別、又一同學習，具有示範國語、以供模仿的功能。再加上黎樂的好學好懂特性，讓他所謂的「『標準』詞」與「『標準』句」很容易進入大眾口中，一旦反覆練習、直至上口，學習者就能流利的表述與應答，讓這種「國語話的語調」成為內化的慣用詞與慣用句。這些流行甚廣的歌曲引介的詞句，為大眾彌補了國語仍在散播階段的不確定；不論是對話或獨白，這些歌曲文字由舞台進到一般日常對話中，人們從此有了可以依據、參照、模擬的範本。

黎錦暉創辦的明月社，是在流行音樂發軔前成立的。這個歌舞團體在表演流行音樂前，已頗具名氣，他們的存在更使得具教育功能的歌曲作品，從起初就擁有固定的表演班底。然而，如本論文第二章探究的，明月社多少承襲了傳統戲班四處奔波的營運方式，這也就是說，國語發音的示範演唱者最早竟是以居無定所的歌舞演員的面貌出現！這些歌舞少女以身體與聲音，作為黎錦暉歌曲的表演者、實驗者、教學者，除了在舞台和戲院讓人遠觀，也如遠距教學般，以唱片與收音機的中介進入家庭，擔任起聽者的「國語」科之「家庭女教師」身分，歌詞裡的現代物質生活與文明觀念，則是附帶傳授的知識。

明月社曾經為了縮短訓練國語的時間，直接在北京招攬新成員，<sup>395</sup>白虹就是因為一口清脆的京片子，甫入團即受重視。日後，帶有濃重吳儂軟語腔調的上海流行歌手們，私下還是會找白虹指點國語發音，姚莉就是一例。<sup>396</sup>明月社以上海為根據地，這群十五歲左右的女孩們平時以上海話和寧波話交談，但是唱起歌來全都遵循黎錦暉的理想，以國語發音；<sup>397</sup>就連有志於器樂演奏與創作的成員如聶耳，黎錦暉也鼓勵他由國語的注音字母學起。<sup>398</sup>這些少女練習國語的成效可由唱片聽出。與號稱「有聲對白」有聲電影相較，明月社成員歌唱時語氣的自然、咬字的清晰、音調的抑揚起伏，都比電影演員的說話更清楚易懂，相比之下，高低立見。

從無聲與有聲電影交替時期的電影廣告看來，明星開口唱歌比說話更富吸引力。對於原本習慣單以觀看方式接收劇情的觀眾來說，流行音樂是進入電影院的有效誘餌之一。比如，唱京劇出身的無聲電影女演員袁美雲，與最早的「電影皇后」胡蝶，都曾為電影灌唱插曲；美其名「以饗觀眾」，也直接刺激了賣座。在聲音尚未與影像同步時，默片電影加入插曲的手法有二，一是演員現身

<sup>394</sup> 黎錦暉，〈重編宣言〉，《神仙妹妹》。

<sup>395</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 220。

<sup>396</sup> 洪芳怡訪談姚莉，2004 年 9 月 27 日於香港銅鑼灣。

<sup>397</sup> 王人美，〈童年的夢〉，《我的成名與不幸》，頁 48。

<sup>398</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 239。

劇院為觀眾獻聲，如《良心的復活》上映到一半時，銀幕升起，女主角楊耐梅在舞台上邊演邊唱。二是把歌曲灌錄成唱片，隨片同步播出，如《桃花泣血記》中，女主角阮玲玉演唱的〈萬里尋兄詞〉，就是另外以蠟盤錄音，由導演配合情節、手動放唱片。這代表著，在電影開始嘗試與聲音結合之際，電影觀眾開始學習成為眼耳並用，就不再只是觀眾，也是聽眾了。在有聲電影普及前後，上海大眾已經被源源不絕的國語流行歌曲撐大了胃口，自三〇年代下半，陳列於他們面前的，是所謂「無片不歌」的電影產業。許多國產電影實際上並沒有插曲，這個以誇飾法修辭的詞彙彷彿在提醒，「觀眾」一詞，是多麼不足以描述這些好聽音樂的上海電影大眾啊。

綜論之，黎錦暉主導的流行音樂，以通俗內容讓大眾感到親切可喜，他不僅想「代」大眾發聲，也欲建立一班女子弟兵，「帶」大眾發音。黎錦暉為流行歌曲立下了風格基礎，並把歌詞與歌曲設定為可挪用的資源，用以建構一套新的日常用語和生活情趣，藉由唱片與廣播的反覆播送，操持各地腔口的聽眾從黎以降的流行歌曲，浸染了統一的國語發音。不僅如此，個人的流行音樂創作也成為他人表達的基準和素材，創作者和表演者的「自我」表演，被當成「我們」共同的表達，成為「我們」的代言者，「自我」的聲音遂成了「我們」的聲音。當「我們」唱出「我們」的歌，用「我們」的耳聽見，再透過「我們」的口複誦吟唱，一個以聽覺感官為中心激盪出的共同體產生了。下文將接著探究，這個「聽覺共同體」聆聽的對象——眾多女性流行歌手，如何在現代聲音科技的影響下，改變用嗓的方式與歌唱風格。

### 第三節、聲音科技與演唱風格的轉變

上海經歷現代化過程裡的一個重要、卻也未獲得足夠重視的步驟，是各種有聲科技從根本衝擊大眾感官，重構了聆聽者對於內在自我與外在世界的認知和溝通。聲音科技打破了物理限制，彌補了人所缺乏的聽覺器官，聆聽者因著機器發聲感到驚異，開始辨別自我與他者，乃至在聽覺中形成想像的共同體。本文的提問是，在聆聽者的聽覺經歷改變時，他們聽見的那些發聲者，特別是倚賴聲音機器的承載與散播功能的流行歌手，在聲嗓的使用、音樂的表達上，是否可能受到聲音技術的影響？

#### （一）歌聲中的「現代性」

在錄音技術發明後一百三十五年的今日，表演者為追求更佳表現，而從成品或半成品的影音錄像中，察覺自身說話或唱奏的優缺點，進而反思、修改，是一件再常見不過之事。但是對於上海流行音樂萌芽初期的流行樂手而言，錄唱的同時一邊播放、一邊修改演唱，是難以想像的情境。我們不妨再次以明月

社的第三次錄音來談。這次灌曲為勝利唱片帶來的商業利益，引起了大中華唱片的興趣，提出了明月社在半年內錄製百首歌曲的合約。該次錄音前的準備工作除了新歌的創作與熟習，還有明月社集體聆聽歷年來的唱片，黎錦暉這樣描述：「首先把過去我們灌的片子，反復放給大家聽，檢查缺點，發現問題不少。」<sup>399</sup>奇特處在於，黎用了「發現」一字，意味著他和社員此時驀然驚覺，老錄音裡音調、發音、行腔、情感等多有缺失——難道先前，黎與社員從來不知道演唱上的毛病，也從來不明白錄音成果的弱項？

雖然黎錦暉未寫明他們所聽之聲為何，但明月社至此灌的唱片僅兩批，一為年前錄的王人美、黎莉莉、胡茄、趙曉鏡分別錄下的〈桃花江〉等三首歌，二是一九二七年的首發流行唱片，除了錄下〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉等的黎明暉，劉小我、嚴醒華等社員也參與演唱。也就是說，明月社在大半成員已更動過，且唱片早在市面上廣為流通的幾年後，才回頭仔細檢視歌曲，打算由前人的錄音中，反照出自己可能的弊病。唱片既然早已發行，又何必再聽？這樣的舉動，由八、九十年後看起來，實在讓人狐疑。這些年間，不是沒有人在報章上指出明月社的缺點，但「發覺」一詞似乎表明，先前明月社對於歌唱表現的好壞優劣，仍舊欠缺意識。黎錦暉並且指出，要等到這一次以聆聽當作錄音的預備工作之後，明月社才開始在收音後，即刻「試聽樣片」，來決定有無重錄的需要。<sup>400</sup>

讓我們借用前提的研究者羅伯·菲利的觀察，幫助我們思索這個事件隱涵的意義。菲利的關注焦點之一，為早期古典音樂唱片中的音樂風格和品味的變化。在他看來，最初的古典音樂錄音顯示出，在全球化與同質化之前，演奏家有高度多樣性。除了少數的旅行音樂家，當時大部分演奏者受到的刺激遠遠少於今日，但是相對孤立的局勢卻讓他們得以維持各自的迥異風格，風格的改變因而較錄音普及的年代緩慢得多。菲利同樣認為，在有聲技術未出現前，演奏者只有在演奏時聽得見自己的聲音，然而一旦聆聽了錄音，「自我意識」便突然形成。<sup>401</sup>

菲利的看法，有助我們將先前的討論更進一步發展，並由此思考黎錦暉率明月社成員聆聽錄音的例子。我以為，第一，明月社作為一個表演的共同體，表演當下的彼此聆聽是為了音樂表現，一直要到錄音後的彼此聆聽，才是聆聽自我之始。第二，流行歌曲乍現的頭幾年，演唱者還未熟悉於自己的聲音，也不熟悉在機械技術中運用、調整聲音，當然也不會主動聆聽既有成品；如果沒有再次灌錄的需要，很難說黎與明月社員是否會「溫故知新」。這個例子也呈現了彼時有聲技術的限制。當年的歌手在錄音室的演唱，是錄在模版上，不能局部修改，不能剪接，不能修飾，一旦唱錯、唱壞，就得報廢模版，再在新的模版上從頭來過。歌曲錄好後，送進工廠壓片，製成兩面各約三分鐘的七十八

<sup>399</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 229。

<sup>400</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 208、229。

<sup>401</sup> Robert Philip, "Life Before Recording," p.24.

轉唱片（78 revolutions per minute, 78 rpm）。易言之，包括歌手與伴奏樂手在內的表演者，是在不能出差錯的壓力下，一氣呵成完成一首歌曲。<sup>402</sup>

第三，黎錦暉就算利用樣片試聽了，但是當他面對錄音設備的粗劣，導致無可避免的雜音干擾時，他還是只能莫可奈何的接受，以瑕疵品作為錄音成品。<sup>403</sup>很顯然，在聲音技術仍不成熟的條件下，唱片模版可用與否的關鍵，是歌手和樂手之間的協調與共同表現，而非錄音品質。錄音技術雖然保留與散播了最早的流行歌手聲音，乃至讓她們認識自身／聲，以聽覺開啟了自我意識，但是，早期唱片不可更動錄音結果的「一次性」，與仰賴即時表現多於整體錄音效果的特性，都讓錄音室中的演唱不脫現場演唱的氣息，歌手與樂手互動的重要性大過人與機械的互動。最早的流行歌手彷彿是以一腳跨入現代性，身體卻停留在機械年代的姿態在歌唱，現場演出的特點大量殘存其中。我們不得不問，隨著錄音技術日益進步，演出的風格是否也有轉變？

要察覺演唱風格的轉變，莫過於觀照同一個演唱者在不同時間詮釋的同一首歌曲了。錄音間隔約五年的兩版〈毛毛雨〉是極佳的討論對象。這幾年間，錄音技術已由機械錄音轉變為電氣錄音，如前文曾述，音質的「真實性」有效的提升了。一九三二年的〈毛毛雨〉發行時，錄音效果遠優於聲道扁平、音質含糊的一九二七年首版。但要說是錄音技術的進展，改變了黎明暉的演唱，毋寧說是歌手與樂手的合作主導且轉變了表演成果，一如聲音技術出現前的現場表演中可能發生的。

首版〈毛毛雨〉是以傳統絃樂器樂手的緩板前奏開始全曲，這樣的速度支撐、放大了黎明暉聲音表情中的細節，也讓聽眾得以辨識微小細節。伴奏樂器採取與歌手同音齊唱的呆板作風，音響效果單薄貧乏，也是歌手在音色上琢磨、過度裝點，以至矯飾的原因之一。相較起來，次版〈毛毛雨〉在節奏、配器、編曲上活潑，中西樂器混用的伴奏音色層次多而流暢，連帶促使黎明暉不再「耽溺」在破音與咬字之中，不僅顧及了音樂整體表現，也可察覺出她與伴奏微妙的相動牽連。話雖如此，我們仍不能斷言表演者之間美妙的火花激盪，會受特定的時期與環境拘限，因而必須再由其他角度，進一步審視有聲技術對於表演的影響。

黎明暉在首次錄唱流行歌曲時，大量使用了鼻音、喉音與破音演唱，咬字深又重，且每字一頓，有種國語正音教學的認真興味，卻也壓制了曲調的順暢行進。這樣的誇張表現，我認為，和文明戲演員在早期無聲電影中的表演，有異曲同工之妙。文明戲可說是現代中國話劇雛型，文明戲的演員習慣以過火、刻板的表情與動作，因應嘈雜混亂的觀眾。這些演員在一九二〇年代初，進入國產電影表演，誇大又僵硬的表演方式被文明戲演員隨身攜帶至大銀幕上，演

<sup>402</sup> 歌手姚莉曾以動用了三十名白俄樂手（似有誇大之嫌）的〈玫瑰玫瑰我愛你〉為例，指出在表現這首難度極高的歌曲時，她既要注意表演者之間必須配合無間，又擔心唱錯會導致模版的銷毀，說明早期同步錄音時期的沉重壓力，非後人所能想像。見《中國上海三四十年代絕版名曲（五）姚莉》（新加坡：Ancient Sound Restore，2003），封面內頁。

<sup>403</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（下）〉，頁 229。

技中的不自然與誇張成了評論者詬病之處，<sup>404</sup>也讓無聲電影導演張石川刻意提拔無表演經驗者擔任演員。<sup>405</sup>可見，把文明戲演員搬入電影的過程，不只有觀賞環境與媒介改變，更必須經歷表演方法轉換的陣痛。文明戲演員表演方式的形成，與表演空間有直接的關係，如同一九二〇年代黎明暉的演唱方式，也與兒童歌舞表演舞台的環境無法切割。

黎錦暉頭一齣編寫的兒童歌舞劇《麻雀與小孩》問世於一九二二年，在《小朋友》刊物上連載，直到一九三四年的十六刷增訂版中，<sup>406</sup>歌舞劇演出時的觀眾秩序，仍然是黎錦暉念茲在茲的問題，可見得歌舞劇舞台下人聲鼎沸的問題，持續存在。黎錦暉在增訂版的〈卷頭語〉中寫道，他希望藉兒童歌舞劇的表演訓練觀眾守秩序，改變哄鬧吵嚷、又談笑又吃零食的現況。<sup>407</sup>在這樣的狀況下，不管是一九二二年黎明暉隨其父到各地學校、各種團體部門，演出白話文歌曲以宣傳國語，或者一九二七年到一九二九年黎明暉帶領中華歌專、中華歌舞團在上海與南洋演出，在不備有麥克風的簡陋舞台上，黎明暉面對著百星戲院多到「場場客滿，擠得鐵門都拉不上」的觀眾，<sup>408</sup>她要引吭在在明月音樂會多人樂隊之上，還要讓歌聲壓過嘈雜的觀眾聲浪，除了前文討論過的「尖嗓而盡力喊叫」唱法，音量的放大、聲音表情的誇張，都成了情有可原的處置方式。

一旦拿一九二七年的〈毛毛雨〉和一九二二年、也是黎明暉首次灌唱的兒童歌舞劇《葡萄仙子》比較，前者的破音、鼻音比後者多，咬字更用力，情緒表現的對比也更強烈。啟人疑竇的是，黎明暉從喧鬧的兒童歌舞舞臺進入錄音間，轉而演繹流行歌曲時，她既已脫離了混亂喧囂的環境，也以收音麥克風拉進了與觀眾的距離，不需要再費力出聲，為什麼她仍以尖銳高亢的音質歌唱，甚至聲音裡的表情較以往更誇大？我們能否進一步推斷，當黎明暉從可看可聽的現場舞臺，轉而在只錄下聲音的唱片媒介中表演時，她是否可能想要用比舞台演唱加倍的力氣，把表情使勁堆疊在聲音中？聲音表演者的誇大表現，不單可歸因於初初面對攝影鏡頭或麥克風時的彘扭與生澀，更反應出現代性進程當中的表演與接收模式的轉換。《葡萄仙子》和〈毛毛雨〉的錄音相比之下，前者像是「原聲帶」，是表演中的一部分，後者則無須再配上視覺，聲音即完成了表演整體。也就是說，從原本視覺和聽覺同時並存，轉為機械時代初期僅以單一感官為表演對象，表演者摸索著找出新的表達方式，以誇張化的手法，為觀眾或聽眾呈現足夠的表現力。唱片讓「歌唱」成為表演的中心，也使聲音單獨出來，不再附屬於舞蹈、表情、動作或劇情。身為第一位流行歌曲表演者，

<sup>404</sup> 當時導演張石川就曾指出，在傳統戲曲、文明戲與新戲的舞台下，觀眾習慣邊飲食抽菸、邊看戲，演員只好「不得不拼命做作，越是神氣十足，越能提起坎坷的精神……」鄭正秋，〈新劇家不能演影戲嗎？〉，引自金粉，〈我國話劇表演觀念的發展〉，《藝術探索》24卷4期（2010年8月），頁123。

<sup>405</sup> 飯塚容著，趙暉譯，〈被搬上銀幕的文明戲〉，《戲劇藝術》（上海戲劇學院學報）總129期（2006年1月），頁46。

<sup>406</sup> 孫繼南，〈多元的音樂創作〉，頁101-2。

<sup>407</sup> 黎錦暉，〈卷頭語〉，《麻雀與小孩》。

<sup>408</sup> 黎錦暉，〈我和明月社（上）〉，頁125至126。

黎明暉在密閉、狹小空間中，僅僅靠著富張力的、激烈的聲音表情，以高度的專注力控制聲音，試圖營造出與過去刺激多重感官現場表演所能帶給閱聽者一樣強度的衝擊。

以黎明暉為首的早期中國流行歌曲表演者，在演唱的媒介與環境的轉換過程中，逐漸習慣於以錄音認知自身嗓音，藉由聆聽調整演唱，這些音樂表演者也由「視」「聽」合一的舞臺演出，轉為專注於表現聲音，無動作的歌唱成了表演的中心。此外，值得考量的因素，還有樂種的改變。黎明暉以聲嗓扮演的，不再是擬人化、童話化的動植物、神仙或小孩，而是為摸索新式自由戀愛的青年男女，示範著渴求愛情時的內在狀態，與可能的言語表達。綜覽其唱片，誇張的演唱風格僅存於黎明暉最早的流行歌曲中，日後就越來越平順自然了。那麼，當表演者開始習慣面對麥克風，漸漸嫻熟於錄音形式中的嗓音控制與表現，同時，當聲音壓縮入扁圓唱盤後釋放出來不再讓聽眾嘖嘖稱奇時，黎明暉之後的流行歌手將會如何操用嗓音？與黎明暉的演唱風格又有何關連？

## （二）小妹妹聲變奏曲

如前所述，讓人聽見自我、和自我對話的留聲機，為乍入錄音年代的表演者帶來了不可逆轉的影響。我們可以再次思索羅伯·菲利對於錄音的重要觀點（請見本章第一節），是關於過去一次性的現場表演如今會被各地各樣的人反覆聆聽，演出中的大小差錯不再隨著時間流過，而是會被聽眾仔細檢視與批評。表演者故始自我要求精確度，也對細節自我批判，最後才發展出個人風格。<sup>409</sup>用前文提及的例子來說，明月社以集體聆聽「我們」的聲音，來商榷「我」該怎麼演唱，極可能把聲音上的同質性，當作集體的個人風格。這在上海流行音樂脈絡下，傳承與蘊育的，正是「小妹妹聲」。

有很高比例的唱片歌手嗓音，在一九四〇年代分別呈現出由尖細轉為寬厚，這樣的變化傾向是十分耐人尋味的。除了第二章曾討論流行唱腔與「貓嗓坤伶」的關聯，與演唱者的年齡增加等因素，留聲機、收音機、乃至電影對於學習與散播這種唱腔風格之功，同樣不應忽略。我們或可說，在歌手成為歌手前，多半先作為聽眾，隨著留聲機、收音機與電影歌唱，甚至模仿歌手的聲音，學習到的不僅是歌唱方式，還有音樂風格。她們聆聽的對象模塑她們，那些對著她們發聲的先是代替她們發聲，唱出「我們」的歌曲，亦帶領她們張口歌唱。機器傳來的聲音，又回過頭來強化了主流唱腔。有研究者指出，藉由聆聽唱片練習歌唱，其實類似於依譜練習；<sup>410</sup>音質由細高漸趨深寬的歌手，不無可能都是在反覆聆聽中，建立了與時下相仿的自身風格。必須等到闖出名堂後，才能逐漸發展出另一套獨有的嗓音特色。

在一九四三年與一九四六年之間灌唱了大約十九首歌曲、主演《鶯飛人間》而走紅的歐陽飛鶯，演唱的根底來自自幼隨著廣播節目中的周璇歌聲哼唱練歌，

<sup>409</sup> Robert Philip, 'Life before recording,' *Performing music in the age of recording*. pp.12-13, p.24.

<sup>410</sup> Antoine Hennion. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music," in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. pp.87.

姚莉更自白出道初期的演唱是在模仿唱片與廣播中的周璇唱腔。<sup>412</sup>周璇作為當時唱片銷量最好的歌手，她的歌聲是否便是此一樂種歌手的共同「原型」（prototype）？即或如此，循線追溯，周璇並不是細弱拔高唱腔的起始者，她的演唱上承王人美、黎莉莉，王黎又受教於黎明暉，故黎明暉才是原型的原型。然而，這幾代明月社歌手的高尖嗓子各有千秋，其中的差異，來自於她們身處的有聲技術場域的變化。

明月社的三代小妹妹聲的現象，可歸因於「小先生」（小老師）制度。中華歌專解散後，黎錦暉又創立了美美女校（一九二八年），由於專任教師嚴重短缺，黎錦暉便採用「老生帶新生」的權宜做法，讓舊生教導新進學員歌舞曲目。<sup>413</sup>此一措施雖然限制了成員另闢格局，卻大大節省了師資所需開銷，也有學員相互砥礪、良性競爭的正面作用。王人美、黎莉莉初出茅廬時的小先生，正是黎明暉，兩位後輩與黎明暉一樣，是以鼻腔共鳴歌唱，也繼承了她喉頭肌肉繃緊、氣息過淺的缺點，造成了尖窄平直的聲線，音色乾扁，抖音侷促而難受控制。可是，黎明暉聲韻吐字清楚確實的優點，也可以從兩人的歌唱中聽見，她們的語氣亦有黎明暉靈活通暢的特長，能以呈現出詞曲的生動魅力。

從三〇年代上半葉的錄音聽來，王人美與黎莉莉的歌音中多了一種黎明暉缺少的「戲劇性」。過去，黎明暉運用鼻音和重音，使字音清晰的手法，已被她們遺棄，更不復見「話劇表演式」那種故作誇大的演唱姿態。黎莉莉、王人美的口氣，不同於黎明暉誇張的口氣，和刻意表情，彷彿面對的是現場舞台底下龐大卻遙遠的觀眾。兩人合唱的〈桃花江〉如同一段尋常情侶的調情對話，〈特別快車〉則讓聽眾置身茶館，近距離的觀賞著表情靈活的表演者。王黎刪去了不必要的哭腔，情緒起伏的密度減少，以符合旋律輪廓，語調近於日常說話的口氣，在在透露出，歌唱者漸已熟悉麥克風的特性，拉近了與麥克風那一端的聽眾的關係。不管是〈桃花江〉的打情罵俏、或〈特別快車〉的叨叨絮絮，歌唱者如今神色自若多了。

我以為，這是她們以聲音摸索錄音室與開放式舞台空間差異的結果。王黎二人對著自己、對著合唱的歌手、對著聆聽對象演唱，聲音中隱含的是向內探尋的專注力，不再把聲音硬梆梆地送入麥克風等科技器物中，而能相對放鬆地貼近歌唱對象了。不管是王人美或黎莉莉，演唱的口吻較先前黎明暉錄製的唱片平易近人，也拓寬了個人風格展現的尺度。無實質意義的重音在使用上，不再是為強調文字，而是為了凸顯音樂的頓挫抑揚；而裝飾滑音的自由嵌入，使語調更顯直爽活潑，乃至潑辣，兩人俐落的演唱風格由之樹立。

在王黎二人之後的明月社歌手中，如張靜、英茵、嚴斐、白虹、周璇，都在三〇年代的唱片裡，演繹出承襲而來的歌唱特色。她們都有高昂而具穿透力

<sup>411</sup> 歐陽飛鸞口述、何曉東整理，〈回首童年生活〉，《我唱香格里拉》（台北：宇宙光出版社，1997），頁 20。

<sup>412</sup> 洪芳怡訪談姚莉，2004 年 9 月 27 日於香港銅鑼灣。

<sup>413</sup> 王人美，《我的成名與不幸》，頁 47-48、90。

的音色，顆粒分明的咬字，活潑生動的口氣，與豐富的聲音表情。上列最成功的歌手，當屬白虹與周璇。白虹加入明月社的時間，是在以聽舊唱片準備錄新唱片的一九三一年，她一來就以本名白麗珠灌錄了唱片〈晚香玉〉。不久，包括王人美、黎莉莉在內的明月社主力成員紛紛被電影公司挖角，餘下社員因而改組為跑電台的歌唱社，白虹為成員之一。周璇是在這之後，才加入明月社的，她與數位社員另組播音團體，以帶狀節目為主要營生。關鍵在於，白周這兩位一同在歌星選舉（一九三四年）後成為媒體寵兒的歌手，和明月社前輩所受訓練很不一樣。她倆未曾目睹歌舞劇曲的全盛時期，受到舞台表演的影響也很少，黎錦暉的訓練方式並未在她們身上留下太多痕跡。

對於周璇與白虹，電台播音的經歷反倒在她們學習過程中，占了相當比重。在日復一日跑電台的實際操演中，她們掌握到以聲音機器發揮嗓音特性的訣竅。尤其周璇，讓嗓音十分敏銳的適應了現代科技；如果說黎明暉是小妹妹聲的音質原型，周璇就是首位抓住麥克風特性而引領「柔聲低吟」（crooning）唱法的歌手。在新式表演媒介——唱片、電影、廣播——正興起取代現場歌舞表演的態勢下，周璇的聲音使用其實與她自身音質的「缺陷」深刻相關，可是卻也讓她成為聲音表演者中，最能精準抓住收音麥克風與放音喇叭效果的一位歌手。一位曾在四〇年代與周璇比鄰為居的女士，對於一九四五年周璇在上海舉辦的獨唱會最深的印象是，在金都大戲院的開闊空間中，麥克風也救不了周璇「蚊子般的嗓音」；現場舞台的演唱與周璇的唱片效果相比，差異甚鉅。周璇的音量細微，似乎是不爭的事實，歌手姚莉亦曾提及，周璇在錄音室裡灌唱時，偶爾會作出一個獨有的動作：把五指併攏放在兩耳後側，有助於聲音的凝聚，還可在發聲時能夠更清楚的聽見自己的聲音。<sup>414</sup>

若她們的說法屬實，便從旁證明了上海流行音樂由周璇開始的「柔聲低吟」唱法的出現，與歌手的自我聆聽，有直接的關聯。美國的爵士樂和流行歌手在二〇年代發展出的「柔聲低吟」，是一種在麥克風畔激發出的特殊風格，也是一種歌唱技巧。歌唱者貼近麥克風，讓細小的聲音表情變化完整包裹在歌聲中，送入留聲設備，再藉擴音器之力傳送到聽眾耳裡。周璇的唱法與此極為類似，而為她伴奏的，有與最早的柔聲低吟者（crooners）如金·奧斯汀（Gene Austin）、平·克勞斯貝（Bing Crosby）、魯迪·佛利（Rudy Vallee）等人一樣的爵士大樂隊樂手，<sup>415</sup>也有傳統中國樂器樂手，不管與哪一種樂手合作，她都以同樣的手法使用麥克風。當時的單聲道錄音技術，無法讓聆聽者立體重現歌手、樂器、麥克風的確切位置，但可確定的是，周璇把音量微弱這個短處轉變為長處。她靠著麥克風，以口對準，送氣吐音、柔聲輕唱，這樣既可專注聲音的細節表現，也能在扁平的音響空間裡，自行營造出樂手與歌手之間的遠近距離，更避免了歌者與伴奏者「近身肉搏」，卻還是讓樂團壓過歌聲的窘境。

<sup>414</sup> 洪芳怡訪談蒲金玉，2003年1月18日於台北公館；洪芳怡訪談姚莉，2004年9月27日於香港銅鑼灣。

<sup>415</sup> Michael Pitts and Frank Hoffman. 2002. *The Rise of the Crooners: Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin and Rudy Vallee*. MD: Scarecrow Press.

周璇相當懂得善用麥克風的「鄰近效應」(proximity effect)，以借力使力之法，不必中氣十足、扯開嗓子，也不需可震碎玻璃的聲樂美聲(Bel Canto)，毫不為難地就把自己又柔又細的歌聲，推到音響配置的最前端，駕馭音樂於伴奏之上。<sup>416</sup>由周璇身上，我們聽出有聲技術的進步不只能以記錄流行歌手的聲音，還能彌補歌唱弱點，甚至為聽眾營造出歌手近在耳畔的臨場感。柔聲低吟這種唱法內含的親密性，存在於歌手與麥克風之間，也存在於喇叭——戲院喇叭，留聲機喇叭，收音機喇叭——和聽眾之間。歌唱者讓聽眾享有親密的感官愉悅，或叨絮吐字、或嗲聲轉音，聲音似乎成了聽者專屬，更是可擁有的實體，讓聽眾對歌手連帶產生親切感。

周璇去除了過去在小妹妹聲裡口氣與音質上的雙重尖銳逼人，保留了音域範圍、共鳴方式、清明吐字，與幼童般不帶脅迫性的天真稚嫩質地，演現出一種靈動輕婉的嗓音，她緊靠麥克風收音，藉由擴音器的放大、強化，聽者入耳的是細膩而清晰的歌聲。易言之，拉近了唱者與聽者距離的不光是有聲技術，還有對準收音器材輕聲呢喃的演唱技術。可以想見，柔聲低吟技巧很大程度仰賴著抒情風格歌曲，而這正是周璇最駕輕就熟的曲風。她以不分中西音樂元素的抒情歌曲，如傾訴衷腸的耳際聲息，召喚出情感上的認同，壓縮了灌錄與聆聽之間的時空，消融掉擋在她與聽眾中的重重阻隔。

流行歌手一旦不再以舞台下的陌生觀眾為主要演唱對象，轉而對著麥克風，想像吟唱對象，聲音就成為了完整的表演整體。歌手不需要誇大表現細節，而是以「口(麥克風)耳(喇叭)相傳」的方式，來傳達樂曲。即便不是每個歌手都用上周璇那樣緊貼錄音設備歌唱的方式，流行音樂也已轉為集體性與私密性並存的樂種了。上海流行音樂的歌手對著複數的聽眾歌唱，卻又宛若單單對獨一聽眾歌唱，歌曲既如獨白，也如詠嘆調，聽眾頓時成了享有特權的偷聽者，聽的是歌手之歌，也是自身之歌。<sup>417</sup>

流行音樂喚起的共鳴，讓音樂展現出極強的對話性，在聽眾與歌手之間設立了共同的語言，使之成為「身為聽者的我」與「身為聽眾的我們」形成的想像天地。雖然唱與聽的兩方往往看不見彼此，卻又是親密無比。柔聲低吟是加強這種效應的利器，能帶來更深的親密幻覺，表露唱者與聽者的情欲與渴盼，在臨場感中營造出兩方的互動與接觸。周璇身為上海流行音樂中，最受歡迎的歌手，也是演唱者中口吻最親密、最溫柔者，揭露的正是聽眾對於流行音樂最深切的期望。

可以說，有聲技術改變了感知方式。無可否認的，收音機與留聲機以不同方式形構聽眾。看看分別為兩聽眾群出版的讀物，差異立辨。一九三五年，《歌星畫報》創刊，刊物中的「歌星」指的是跑電台的歌唱社成員，刊物內容是為讀者社群，描述演唱者的特色，這便為想像中的讀者／聽眾建立起對歌手的共

<sup>416</sup> 這些專有名詞的翻譯，如crooning、proximity effect，和這種唱法的特色，參考Paul Théberge，〈「插電」：科技與通俗音樂〉，頁19。

<sup>417</sup> Ruth Padel，〈來自慾海的聲音〉，頁114-15。



圖 4-11 上圖十八版《大戲考》的「編輯者言」原意是在介紹此書的用法，卻意外地為我們描繪了當時唱片的聆聽文化：「各大電台日夜播送唱片」，聽眾可任意點歌，而節目主持人在選播的同時，還會順便提供該曲在《大戲考》中的頁碼，讓聽眾一邊聽，一邊引吭高唱。圖片由唱片收藏家李寧國先生提供。

同想像了。由唱機公司每年出版的《大戲考》（圖 4-11），與《歌星畫報》呈現出迥異的氣息。《大戲考》發行目的是要供聽眾一邊聽歌，一邊對照唱詞與樂譜，有種自得其樂的況味：一個人占有聲音，一個人享樂，要聆聽、要哼唱，任憑君喜。流行唱片的聆聽多少帶有孤獨的賞玩姿態，是「一起獨自聆聽」(alone together)，<sup>418</sup>而聆聽無線電裡的歌唱節目讓聽眾身處於隱（然成）形的想像社群裡。兩群聽眾實際上的疊合性是很高的，不管是唱片或收音機的聽眾，其實沒有人與眾不同，眾人都在共享一種深具時代特色的品味。

當明月社員由現場舞台轉向唱片，出類拔萃者又從歌唱進入聲容並茂的有

<sup>418</sup> William Howland Kenney. "Two 'Circles of Resonance': Audience Uses of Recorded Music," *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, p.22.

聲電影表演時，聆聽流行歌曲的，由歌舞組織巡迴表演時的各地觀眾，轉為在戲院裡跟著情節陷入插曲橋段的觀眾，與守在留聲機或收音機旁聞樂高唱的聽眾。周璇之外，電台歌唱社出身的姚莉、張露、梁萍、吳鶯音、逸敏等，也比其他背景的流行歌手更能微妙地捕捉到柔聲低吟的底蘊與魅力。不是只有吳鶯音唱的〈聽我細訴〉（一九四八）有「訴不完的哀情」想要「傾吐」、想要「真情流露」，自從周璇在一九三七年左右聲名崛起後，流行歌手紛紛開始自覺於聽眾的側耳聆聽，就算後繼眾多歌手幾乎仍以高頻尖聲呈現不同的歌唱風格，已無人再聲嘶力竭如向遠處傳聲，也無人再咬牙切齒地誇張發音。取而代之的，是傾訴的姿態，與狎昵親近的口吻。而留聲機與收音機旁的聽眾，獨自又共同地，享受面對冰冷機器時的孤獨感，竊聽歌唱者的私密低語，一起進入柔聲抒情的時刻。擁有孤獨感的，不只是柔聲低吟的歌手，還有屬於這個共感社群的聽眾；就在這樣的交互過程中，聽眾與歌手的集體歸屬感交涉形成了。



## 第五章 結論：聽覺快感的顛覆美學

本論文以上海流行音樂文化為研究場域，察究其內部自始至終從未間斷的文化衝突、角力與整合，也辯證製造與傳播流行音樂的聲音科技，在現代性聽覺的啟蒙上，扮演的關鍵角色。我交叉檢視文字上、圖像上與聲音上的相關文獻史料，並借用跨學科研究理論與視野，聽以至聞、聞且又問，重構出彼時遠東第一大城市裡，流行音樂的樂聲流竄迴盪出的嘈雜複音，一種在現代化與傳統性兩端連流、搖擺不定的奇特樂響。

這份研究亟欲釐清的核心問題，是上海流行音樂中元素混用的手法，與其中的文化意涵。在各章中，我延用不同學科中的相關研究，更屢屢參照彼時的文字與圖像史料，就是為了借其他學科之力，從其他場域觀照這種以聲響構成的通俗文化。不管是描述上海流行音樂文化常用的「中西合璧」，或描述上海居住環境時常言的「華洋雜處」，都是融混狀況的描述，然而，對於為何要駁雜、又要如何調合，論者往往視之為理所當然的現象。對此，本論文擇用霍米·巴巴的後殖民理論來窺探當中的權力次序。上海流行音樂如同學舌者，在對外來音樂元素的不完全模仿中，得出了一種非異國音樂、亦非本國音樂的新生物，有著自成風格的口音與語法，為聽者帶來獨一無二的聽覺快感。我之所以借助巴巴殖民學舌的說法，並不是要對上海流行音樂融混之舉，作出美學或政治考量上的批判，而是為了理解與掌握音樂中元素組合的規律法則。這樣的法則絕不只是音樂技法上的，更是文化意義上的。

不可否認，流行音樂在異元素相遇、並置、扭曲、匯流、融合產生的「非他非我」嶄新聲響，不會只在上海出現；若以東亞來說，受到外來文化衝擊的日本、韓國、台灣等地的流行音樂，同樣都有元素融混的情形。然而，各地區的「他者」與「自我」本就不相同，以白俄音樂家作為演奏主力、把小提琴當胡琴拉、重女歌手而輕男歌手、以「柔聲低吟」這種改良過的「小妹妹嗓」作為主要演唱風格、不在歌詞卻在音樂中的反叛姿態等等諸般上海流行音樂的特徵，也不會在他地的流行音樂裡聽見。巴巴的殖民學舌理論不但不會減低上海流行音樂之元素混用手法的特殊性，反而回過頭讓我們更精確的釐清華洋雜處、中西合璧的風格模組特徵，這樣的特徵又與孕育與發展音樂之所在無法切割。

這份上海流行音樂史的研究，關注的是音樂風格美學的形成，與現代性下的大眾聽覺聆聽的內容與方式。可以說，本研究是以存在於上海俗民生活裡的通俗聲音，建構出歷史，補足了上海相關論述中，似聾且啞、看似眾聲喧嘩卻無聲的文學、歷史、政治、經濟研究。同時，本研究把各種文化與社會面向與流行音樂互文互涉，彼此詮釋、也彼此牽連。在本文中，聽覺不再被壓抑在視覺之下，更脫離了無以名之、難以捕捉的抽象感官經驗，成為了本研究探查與

建構的對象。

本論文以上海流行音樂的濫觴者黎錦暉切入，審視其創作的歌曲牽涉的複雜文化情境與論辯，試圖揭露他崇洋媚外的腔勢底下，所隱含的對傳統的堅守與留戀，更以他的藝術概念為參照點，釐清一九三七年後手法日益成熟繁複的流行音樂，其結構秩序的原初模式。以黎錦暉一人作為充滿歧義的上海流行音樂之切入角度，是相當適切的。原因在於，他同時擁有舊式仕紳、新文化運動知識份子、商業娛樂從業者等衝突角色，他的音樂創作自然成為衝突之下的產物。一方面，黎錦暉的多重身分讓他把本土與外來的嚴肅知識學養，皆轉為通俗娛樂文化的養分。另一方面，上海流行歌曲的寫作具有的商業考量，與複雜的文化底蘊並無扞格。上海流行音樂二十餘年的發展，可說是在新與舊、傳統與現代、商業與創意、本土與世界的衝突之間，不斷尋求與協商音樂組構的平衡點。

即便如此，本研究並不單以歌曲的創作，作為流行音樂的全部內容，也試圖從演唱用嗓與受眾聆聽的角度，來尋繹與查考流行音樂結構背後的文化意義。易言之，我視上海流行音樂為創作者、演唱者與聆聽者三方共構而成的聲音文化，三者互為主體。創作與演唱產生的音樂語彙、風格品味與聲響特徵，皆是眾所能通能懂，在聽覺習慣受到流行音樂的內容與聲音技術衝擊而異變的同時，創作技法與演唱技巧也有所更迭。再者，本研究也並非僅僅觀察流行音樂內部的發展，而是將之與文學、思想、政治、經濟與社會狀況對照互文。也就是說，漫佈蔓生於上海大眾生活中的通俗音樂與其他文化型態相互激盪、交流或吸納，聲氣相通地共同編織出完整的、大時代之下的文化脈落，交互促成上海的現代化。

從各方面來說，上海流行音樂的內容與形式追求的，都是「現代性」。與上海當時既有的樂種如評劇、京崑、大鼓或西洋古典音樂相較之下，流行音樂是惟一種必須仰賴錄音與播音的媒體技術，才能出現與存在的樂種。流行音樂的平易近人，讓這種聲音不對受眾作出條件限制，從別人家的收音機傳出、或商店中的留聲機播放的歌曲，不分年齡地位、不限教育背景，任何地點的任何人都可以浸潤在流行音樂模製出的現代城市文化想像裡。流行音樂帶來的文化想像如同一種文化指南，以樂聲指引出「現代」的音樂技法、風格與媒介，歌者唱出的字詞明確指點「現代生活」的技巧、風格和樣貌。流行音樂的蔓生佈局擘劃出一楨聲音景觀，以獨有的嗓音與聲響勾勒、貫穿、繪就出這個新興城市的聲音風景，改變了大眾的聆聽內容與聽覺習慣，乃至改變了感官運作與認知。

易言之，流行音樂猶如聲音造景工程，為聽眾建構起專屬一時一地的時間與空間感知。流行音樂不只是一種聲音，也不只是一種商品，它細微卻深沉地轉化了聽眾所處的物質環境，與對環境的理解。上海出品的流行音樂在意義上，不能僅僅看作是一首又一首的歌曲，它必須是有著新創作、新創意、新技巧、正流行的時新調，以創新為常態，以新鮮為賣點，讓聽眾踏出與歐美大眾一樣

的舞曲節奏，且不斷推陳出新，接力似地為本地編織出時尚都會音景，賦予其所在空間一種現代感，也給予最新潮的歌曲一種地方性。

上海流行音樂的現代性來源，主要有二。第一，為音樂自身，包括形式、內容、技法和風格。自一九二七年跨國唱片公司出版了第一批流行音樂唱片起，大量的非傳統音樂元素，織構出這種歌曲的音樂風格。幾乎沒有流行音樂唱片不是由英商百代與美商勝利公司的產品，也幾乎沒有歌手不在樂聲中談情說愛，搖擺、狐步、華爾滋等舞曲節奏是歌曲的基本配備，樂句寫法、樂曲形式、配器編曲都以歐美的古典與流行音樂為師，更甚者，音樂氣氛的營造、歌手聲嗓的烘托與支撐，往往出自白皮膚音樂家之手。凡此種種，都不是為了打造一種「跨地域」的音樂性格，而是在為這種音樂確立一種專屬的「新」、「外來」、「摩登」的基本色調，彷彿藉由這種前所未聞的聲音，即可讓本地聽眾「舊」而「過時」的「傳統」文化，步入「現代化」進程，繼而能追趕上強盛的歐美國明。

這樣的現象，似乎不只如對這種音樂常見的輕描淡寫說法「中西合璧」那樣，意在說明或炫耀音樂成分上的駁雜融會，更暗示了一種外來優於本土文化的音樂美學階序。以歌曲的商業性質來看，崇洋卻鄙中的價值觀若不是出於消費大眾對這種音樂的期待，就是資本雄厚的洋商有目的的操作。比較起來，上海從一九四一年被日本占領將近四年，然而，我們很難將上海視為日本在文化上的殖民腹地，歐美反而才是這個城市接收外來文化的影響源頭。不管是出於中國在政治、經濟、文化上的弱勢，或因置身非徹底受控管的準殖民或半殖民狀態，嚴肅音樂與流行音樂在風格與審美上，都展現出崇洋媚外的姿態；而流行音樂又比嚴肅音樂更加乖順，從創作者、演唱者到聽眾，莫不爭相製造與消費這類洋人以洋樂器伴奏與販賣的歌曲。

音樂中的現代感，不單來自洋腔洋調，也來自歌詞。最早寫作流行歌詞的黎錦暉，為這種音樂下的定義是給成人的「愛情歌曲」；時值一九二〇年代，「愛情」實是大多數市井小民覺得刺激又陌生的時髦玩意兒。這位先前從事兒童教育的音樂家，順理成章地擔負起成人教育的責任，第一課就是「戀愛」：如何談戀愛，去哪談戀愛，戀愛又是何物。寄曲託情的流行歌曲占了黎錦暉作品的相當比重，這類歌曲又常牽連出其他題旨，從人際關係、修身養性、休閒娛樂、現代科技與生活用品，到運動強身、從軍報國、人權問題等，龐雜的關懷面向導致歌詞的廣度重於深度，在他之後持續這些關懷面向的流行歌曲，不在少數。

作為流行音樂的拓荒者，黎錦暉的文字如同現代物質與精神生活的展示場。不管是公共空間的使用、富於情趣的對話、或一窺勞動階層苦楚，這些歌曲為聽眾揭示了各種新型態生活的可能方式，可按圖索驥，按表操課，也可以教學或展示功能刺激智識。如同《上海指南》或《最新上海指南》一類讀物，<sup>419</sup>以

---

<sup>419</sup> 林震編，《上海指南》（上海：商務印書館，1930）；冷省吾，《最新上海指南》（上海：文化研究社印行，1946）。

包羅萬象的內容，為這個都市叢林的居民提供了食衣住行的生存手冊。流行歌曲和這類印刷品本質上的差異在於，《上海指南》這類書是就已有的城市環境，詳加分類記載，是以文字臨摹出的城市地圖，供人查詢地景；流行歌曲裡的城市風景卻不以寫實報導為美，更多時候是按創作者的創意與理想，繪製而成。相對於人們可按文索引的《上海指南》，這種結合通俗文字與音樂語彙的大眾歌曲，主動引導聽覺，建構出視覺之外的摩登都會文化。

上海流行音樂中的第二種現代性，來自於錄製與播送聲音的科技與器械。這些商業性媒介帶來了新的世界觀，建構、召喚出「現代」受眾，流行音樂在文化、知識、文字與音樂語彙上啟蒙大眾，以歌曲的製造與販賣作為改革手段，也與聲音媒體一起為上海擘劃出一個「現代」城市音景。本論文關切的不單是流行音樂相關媒體的操作手法，更聚焦於讓聽覺獨立出來的個別聲音技術，它們與流行音樂運作機制的相互呼應，造就了流行音樂聽眾的聆聽行為與集體認同，又反過來更動了流行音樂舞台上的主角——演唱者的演唱方式。

眾多在上海流通的樂種中，只有流行音樂的新歌問世，是由留聲唱片的上市來決定，也只有流行音樂無法自外於聲音技術而生存。從製作、保存、流傳、複製到散播，流行音樂的生產脫離不了錄音室、工廠，流行音樂的聆聽也必須經由收音機與留聲機。一九三三年以前，流行音樂的流通就已緊密相連於媒體的交互運作，在唱片、電影、印刷、廣播各業之間牽絲攀藤。其中，收服與規訓聲音的聲音技術，讓聲音凝固定型，也讓聲音標價出售，聲音成了可販售可消費的商品，有著特定規格形制的話語、神態與嗓音音色。流行音樂不只在內容上持續送舊迎新，更是一種在新技术下才可能出現的文化形式與文化產品。

聲音技術的出現，為人們開啟了聽覺的魔術時刻，錄下之聲播放時，空間與時間被切換了，當下的時空失去了，由過去的時空取代；不在場者曾有的聲息重現，就連生死都能跨越。聲者與聽聲者藉由機器，在空氣中展開一場場耳鬢廝磨的纏綿。錄音技術突顯且變異了聲音的特性：生命力，每次播放，錄音中的時空、甚至已逝之人都再活了一次。錄音技術因而是時間辯證的場域，聲音一旦錄下就已然成為歷史，引領聆聽者不斷重返歷史，以聆聽寫滿當下的時間，又成為新的歷史。

面對聲音技術的時間辯證本質，流行音樂無法置身事外。流行音樂史可說是由層出不窮的新歌組構而成，而這些新歌追求的是曲調、文詞或聲響上的新；可是，聲音的錄製好比把聲音木乃伊化，聽眾購買後的反覆聆聽，是在重溫怎麼放都不會變的歌曲，充滿了懷舊與自我安慰的興味。不僅如此，流行音樂對時間的揉捏賞玩還推展到身體層次。聽者在短短的三分半鐘裡，隨著從歐美模仿來的舞曲節奏，踩點滑踏，搖擺轉圈，音樂似乎把身體改造得洋里洋氣了。再加上，囿於技術，彼時七十八轉唱片單面長度僅三分半，流行歌曲的編寫也只得遵循之，讓聽眾在進入另一個時空三分半鐘之後，便會大夢初醒，方才的左右舞動，在音樂聲落時，身體就恢復原狀了。這種短暫的永久感催化出一種特殊的現代感，正是錄音的現代性特徵之一。

留聲機的效果如同鏡子與回聲。上海流行音樂錄音的另一個現代性特徵在於，與其說歌曲是唱給別人聽，不如說是唱給「自己」聽。從媒體技術來看，流行音樂的「歌唱」不只是從口中發聲，流行音樂的「聆聽」更不只是用耳朵聽見；留聲機那朵巨大的喇叭花既是唱出歌曲之處，也是聽見歌曲之所。從音樂內容來看，我們由黎錦暉身上，向上溯及中國文學傳統中，男性作者邀請男性讀者，或占據字詞中的女性位置以抒發感觸，或窺視想像女性。流行音樂卻拆除了受眾的性別藩籬，女性聽眾並不比男性聽眾少。更重要的是，男性作者在紙上寫下了模擬女性的愛恨情仇，發聲者卻不再需要模擬女聲，上海流行音樂清一色的女歌手賦予了這種聲響極為清晰的陰性聲腔。她們不只為男人——男性作者與聽眾——而唱，也為女聽眾而唱，更為「自己」而唱。

這樣的說法，必須仔細釐清所謂的「自己」究竟是誰。上海流行歌手的確是在聆聽自己過往灌唱的歌曲後，或在電台播音室與錄音室的麥克風前，逐步調整了發聲方式與演唱口吻。可是，上海流行音樂並非光由歌手決定歌曲風格，也非創作者個人創意的實踐，或單一聆聽者品味的體現；縱使前者可以寫作帶有自身特點的歌曲，而後者可以以消費回應某些唱片，並沒有誰在這樣的聽覺文化中，握有絕對的權力，而是共謀協商出單屬並出於此時此地的眾人皆能理解與認同的「我們」的聲音。這樣的聲音，是以尖細稚嫩的「小妹妹嗓」發出的，散發著一種無傷害性、無侵略性的氣息。一來，以耳邊的低吟輕唱，讓聽眾獲得了聽覺上的慰藉與親密感，二來，以「我／我們」為主詞的歌曲，讓聽者不只是獨自聆聽，而是聽見與眾共有的集體自我，歸屬感在溫柔爛漫的口吻中油然而生。

對於上海流行音樂的聽眾而言，留聲機與收音機讓他們一同經歷了歌曲的汰舊換新，也攜手成為暢銷曲、電話點播歌曲共同的擁戴者與消費者。歌手成了聆聽者在日常生活中最熟悉、最固定的友伴，是一群不需面孔、不知身影的友伴。他們和聆聽者的距離不再被舞台隔開，而聆聽者之間的距離也消弭在音樂播放聲中。在上海流行音樂建構出的現代城市地圖中，歌手為大眾唱出了理想愛情的發展情節、烽火下的懷鄉憂思；即便刻劃的是對時事的針砭批判，也是眾之掛慮，而非由個人承擔。

從另一個角度來說，上海流行歌曲的蓬勃發展，代表了寫作與唱奏技法的老練成熟，與音樂風格的定型，也導製了聽者的獨特性逐日淡化，品味漸趨相似。不過，在這種以聽覺形構的想像共同體產生以前，聽者勢必先經歷現代科技帶來的衝擊。倘若聲音機器與其傳送的音樂皆是讓人驚異的奇聲怪調，那麼作為新樂種的上海流行音樂大概很難散播出去，更難成為「我們」共有的歌曲。新技術裡的新歌必須摻混著聽眾熟悉的舊成分，才能流行，而當新技術與新歌逐漸不再新奇時，這種音樂已經成為了上海慣有的聲音，在城市裡深深紮了根，恣意竄生，一首首聽來如新仿舊的歌曲不停出現。討論至此，我們已指出現代聲音技術帶來了新的聆聽習慣，與新的聽覺文化，外來音樂元素的挪用也為流行音樂增添了新風格、新曲式、新聲響。這些都再再確定了上海流行音樂的「現

代」「新」樂種身分。隱而未顯的關鍵問題就在於，上海流行音樂的「舊成分」為何，又是如何運作？

觀察歌曲的音樂元素，當然要談回黎錦暉身上。他的創作樂句的新，不在於遵循了西方音樂理論規則，而在於他以白話文聲韻入調，旋律的高低起伏跟隨的是國語的抑揚頓挫。但是，旋律的取材和風骨，脫離不了傳統小曲或戲曲段落的土壤滋養，他對五聲音階的流連忘返，連帶讓聽者走不出中國調式，傳統的行腔潤調成為流行音樂裡揮之不去的枝葉。黎錦暉不時擇用舞曲節奏，但是，這並不代表歌曲旋律的內在韻律與之相和。可以說，他歌曲中的舞曲節奏與歌唱旋律無法融混為一體的並肩齊行著，而他歌曲中伴奏的中國和西洋樂器笨拙粗陋的同音齊奏亦是如此。

換言之，黎錦暉硬生生的把有著西洋音樂外型之物，套用在傳統的音樂思維和聲響之上，舊的成分於是被掩飾在天花亂墜的新素材底下。就算黎出版的歌曲集用的是五線譜而非工尺譜，仍舊無法否認音樂裡存在的傳統性質。黎錦暉的歌舞團體之組織架構，亦有著半新猶舊的特徵。他在觀賞完從強盛的美國飄洋過海的丹尼雄舞團後，逐步建立起集訓練學校、表演團體、電影演員訓練所多位一體的「明月社」，但在經營的細節與領導概念上，明月社更近於傳統的戲曲戲班，供應學員課程食宿，表演後分帳，而他與學員的關係則有若「一日為師、終身為父」，學的不只是工作技能，而是終身技藝了。

新玩意矇混舊東西的組成方式，也存在於黎錦暉所寫的歌詞中。黎帶領的少女歌手表演時，他讓她們露出手臂，光裸大腿，赤腳在觀眾面前跑跳舞動，展現出憂喜哀樂的私人情感。他的歌詞回應了這種直爽奔放的表達方式，常以女性口吻敘述各種困境與情緒，更為女性仗義直言，鼓勵女性解放，尤其是在情欲方面的享樂。然而，當我們仔細檢視這些女性形象，黎錦暉成人歌曲的原型實際上來自傳統的閨閣詞賦與豔情小說，在轉成淺顯的白話文之際，故事情節與人物角色卻原封不動的放入了新的歌曲當中。

論黎錦暉歌詞中的女性形象，第一，被鼓勵的女性情欲必須身處婚姻之內，情欲不過是夫妻關係的附加品或紅利。只要看看黎錦暉把首本曲譜命名為《家庭愛情歌曲》而非「愛情歌曲」，就知道單有愛情在他眼中並不足夠，家庭是愛情的依歸，且置於愛情之上。而女性自覺的目的，不是為了女性的成長，卻是為了鞏固父權結構；保家衛國的女英雄回鄉，仍是要洗手作羹湯，愛國、讀過書、追求婚姻自主的進步女性，相夫教子是她所能追求的最好宿命。第二，黎錦暉延續著他寫作兒童作品時，對外貌出眾者的尊崇與迷戀。在他的歌曲中描述的女性形象，幾乎都是艷美絕倫，體態婀娜，而她們愛的都是風流才子。才子配佳人不只是戀愛的理想模式，也是他歌曲的標準範式。

也就是說，黎錦暉以「新時代」才出現的「標準國語」，包裝士大夫風雅風雅傳統的骸骨屍身，再將之拼湊填塞入音樂曲調的框架之中，故他對女性角色的建構，從不為顛覆既有文化秩序與審美標準。這些歌曲中駁雜內爆的音樂元素，來自於一個有著時不我予之感的男性知識份子，是他面對新舊文化衝突

時的自我辯難，更是面對現代性時的疑惑與想像。黎錦暉採取了彼時看似最為「激進」的手段，把女性放在爭論的中心，大方地倡議女性有接受教育、享樂情愛、探索身體的自主權。可是細究起來，他給予女性這些權力，並不代表他相信女性的智識能力不遜於男性，或女男應該平起平坐。更甚者，有幸獲得他所賦權的女性也是有條件的，若非嫁給文人雅士，就必須年輕貌美，待價而沽。

黎錦暉在工筆刻劃女性的美感上所下的功夫，比他用來疾呼女性識字的力氣，來得多多了。這個現象暗示的心態是，花容月色比知書達禮重要，即便是受過教育的女子，仍然不可不注重容貌。或者我們可以說，在黎錦暉看來，女性教育不過是女性外表的其中一種妝點，是幫助女性達成守貞護節、粉飾體貌、順從丈夫、養兒育女、家庭至上的「新娘訓練」，訓練的中心思想不出三從四德。這便使早期上海流行音樂以刻板性別角色，作為「新女性」的模型，不限性別的聽眾被邀請來窺聽這類新女性被預設的自我成長，並參與歌曲女主角探索性慾的過程。在性別形象的塑造上，這樣的歌曲或許不容易有顛覆的力道。然而我們仍要說，黎錦暉不吝讓曲中的女主人公談論與表達性愛欲望，甚至讓女歌手實地唱出身體心靈的渴求，不能否認，他無論如何都為女性開拓了一個嶄新的發聲空間。

一九三七年後，黎錦暉終止了所有與流行音樂工業的關係，可是他的影響卻已細緻隱微地織構在這個樂種之中了。上海流行音樂以女性歌手為表演主力，與黎錦暉一開始以女性為歌曲代言者不無關係，而後來的創作者雖然不再精雕細琢歌曲女主人公的外表，但是整個的流行音樂歌詞已經建立起一種女性自述心聲的路線。儘管黎錦暉粗疏的音樂寫作技巧並未被他以後的流行創作者沿用，其歌詞中（即使停留在表面）的大膽作風急遽減少，創作者的注意力也由奇巧字句移轉至曲調的洗鍊精緻上。可是，黎堅持的「中國情調」卻不斷轉手交接，一直存在流行歌曲中，讓旋律沾染「洋味兒」更是眾家流行歌曲作者都心知肚明的必要招數。

提綱挈領地說，上海流行音樂的風格深深倚賴於「中國情調」與「洋味兒」兩者的平衡。作曲者嫻熟於以西洋音階作出具有傳統風貌的旋律，黎錦暉的半調子洋樂如今被洋調子的中國歌取代了。伴奏的洋樂器在使用上，不一定按照厚實的和聲進行、或是配器規則，成套的舞步節奏雖不可少，但節奏的目的不真的是伴舞。歌詞夾雜的英文或洋涇濱的文字語法，與內容題旨流露出的傳統思想，一樣不足為奇。換言之，大小調音階寫的中國調、或中國音階寫的新潮歌曲，洋樂器彈出的旋律加花、或國樂器奏出的三和絃音，一板一眼的所謂「爵士」風格、或以薩克斯風營造氣氛的民歌小曲，在一九四〇年代之後，不分元素的高低優劣，也不再拘泥於中體西用或西體中用，全都是這種流行音樂的面貌之一。上海流行音樂沿襲黎錦暉外新內舊的遊戲規則，以新瓶裝舊酒的手勢，處理中西音樂元素。對伴奏的白俄樂手來說，中國情調或許是異國風味，可是對本地聽眾來說，「中國情調」與「洋味兒」都是「自己」的音樂；在聲響的質地、元素的結構方式、情感的表達上，這種多元多變的歌曲不是歐美音樂，

而是單屬於流行音樂聽眾，是為他們、也是對他們而唱。

如果西洋音樂才是「新」聲音，而歐美思潮是「新」風尚，那麼上海流行音樂自始貫徹的風格，竟是一種不徹底的時髦，是從口是心非的立場，闡釋的斯時斯城的當下音聲。這些歌曲一點不是表面上看來的簡單明瞭，其深厚度很難用工業生活裡的無聊消遣，或亂世中的慰藉，來一言蔽之。我們可從兩個角度，探勘上海流行音樂中纏雜的文化意涵與結構秩序，其一是似新猶舊、以新掩舊的音樂風格。要達成如此風貌，必須在形式和成分上，模仿與挪用歐美音樂；然而模仿與挪用之舉，說到底卻是為了確立自我認同與獨特性。

不論是照章搬演、隨意取用的魯迅「拿來主義」，或中加西生出新音樂的「中西合璧」，都不足以解釋上海流行音樂所用的模仿手法。上海流行音樂狡黠地向我們展示一種殖民學舌策略，且擺出自我改造的卑下姿態，恭敬模擬著歐美音樂的聲調語法，且不無得意的自號「爵士樂」。但是，或因資質愚駑、或因品味低劣，就連老調重彈都多所失誤，上海流行音樂故意生發出一種不中不西的混血音樂。就是在不新與不舊之間，這種裝模作樣、失了原像的聲音，以內在的分裂和揉雜，衝激出獨樹一幟的新風格。

在這樣的學舌策略中，貌似實異的雜種是精心炮製的成果，「不夠像」更是必要之惡，因此，如何取材、如何雜，如何像、又如何不像，就是策略的核心旨趣了。模仿時，音樂的「形貌」要相像，才能讓聽眾辨明出是外來元素，還要靠不相像的部分，去靠攏聽眾的原生文化，聽眾才能心領神會，感知出這種音樂是從自身的音樂血脈生出的雜種。上海流行音樂不只將他者的樂聲拿來，更是以破壞、竄改、扭曲、銷融、挖空、填塞，來宣示主權，同時展示出格、甚至破格的奇異品味。這個樂種只擇用最容易辨識的外來音樂元素，可是絕對不能完整搬動，只能裁切後挪用，一旦學來皮毛，就要刻意漏失各種元素原本的底蘊。爵士樂的複雜內涵，舞步節奏的反叛精神，美聲唱法的文化素養，都被上海流行音樂摒除在大門之外。而皮毛之下的填充物，當然要回到創作者與聽眾的文化根源。音樂既已改頭換面，內在的延續就不會是「現代性」的阻礙了。

也就是在這種表裡不一的策略中，同一首歌曲裡，便可能出現歌詞、旋律、伴奏、演唱彼此相悖的喧嘩眾聲。其中，歌詞是看似提供著最明確的描述，然而卻是最表面、也最好拿來欺瞞之物。比如，文字上的雀躍，不能阻止語調上的憤慨，與樂聲中的蒼涼。

學舌策略讓上海流行音樂假裝在文化上，成為西方文化接收者與被殖民者，卻又無意成為「現代西方文明」的仿冒品，更無意捨棄「過時」「陳舊」的傳統文化。成就這個畫虎類貓的創新樂種的，原來是對所謂「新」的外來文化的反動。同時，上海流行音樂也不願全然服膺於傳統文化，「小妹妹聲」的霸道張狂，正是對「舊」的中國文化的反動，也是這個樂種採取的第二種面對新舊角力時的策略。

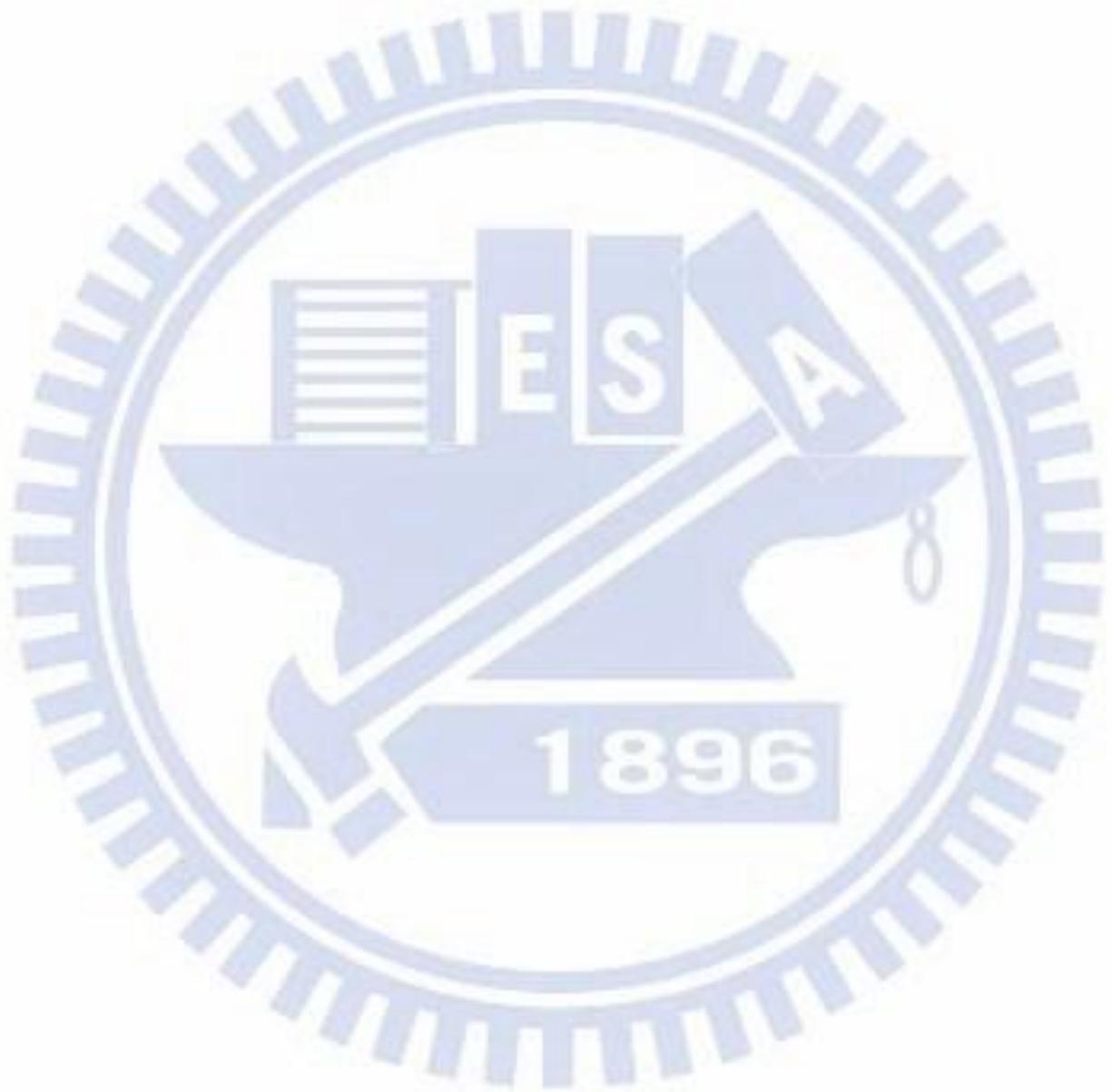
上海流行音樂是一個女歌手獨佔的場域，它以耳所能聞的「小妹妹聲」，

翻轉了中國文學傳統裡，隱身文字後的男性作者，遙控所想像的女性之所言所行、思想感受的模式。女性的出聲表達，讓過去被寫下、被計算、被設定，僅僅活在紙面上的虛情假意，幻化為可讓大眾拭目傾耳的歌聲。在這個無法與傳統知識份子思維與價值觀切割的現代樂種中，她們的歌聲不再是男性作者的腹語術，而是足以刺耳穿心的實質嗓音。可以說，女聲消解了男性作者的能動性，肆無忌憚地竊據了男性發言地位，她們擬仿並取代了男性，以肉身之聲開嗓高唱。

女性的發聲，對於重陽輕陰的家國與性別價值觀，不啻是一種挑釁。在尋求大眾的最高接受度、仰賴商業利益的流行音樂來說，不粉飾不行。威脅感的降低是免不了的措施，年幼無能、無力又無知的細嗓子小妹妹，成了女聲的最好扮相。畢竟上海流行音樂沒有把創作者的地位，拱手讓給女性，她們勢必要從照本宣科開始，憑藉文字上男（作者）發女（文字主角）聲的乾旦位置，先唱出男人想像的女性聲音，好取得合法性的發聲地位，再以文字上管束不及、創作者遏制不了的高音尖聲，刺穿耳膜，打破沉默。因此，小妹妹聲內蘊的複雜度，不是上溯至清末坤旦的「貓兒唱腔」就可以闡明的，它更是一種堅持女性發聲時的權宜之計，以天真無害神態，容許自身被簡化、貶抑為靡靡淫樂或時髦趣味。模仿貓其實並不想變成老虎，絞死貓的貓兒死也死不了，在這個樂種狡猾地反抗與衝撞「更文明」的歐美文化的同時，靈巧地規避父權結構的檢禁，也讓創作者淪於等待被詮釋的被動角色。小妹妹聲有情緒、有音量、有音高，真槍實彈的以尖聲、以小碎花，唱出貨真價實的「女人話」，甚至引發聽覺快感——一種唯有在現代性之下，才有效存在的顛覆性歡愉。

本論文以多重角度剖析上海流行音樂，一種在中西新舊文化與審美的縫隙間，錯落辯證出的文化場域。我從黎錦暉的音樂路程出發，梳理二十餘年裡中國流行音樂內在系統的形成、發展、與背後權力政治的運作，且勾勒城市裡流播的音樂風景，也探問這種奇聲新曲對於聽覺習慣的衝擊。面對此一特殊時空背景下的音樂文化，要深入查究其豐富的肌理，並不是單一門學科、或一套高妙的論述，就能夠處理的。各章研究方法的混併雜用，不是為了讓各派理論交響出喧嘩眾聲，而是欲在學科的鴻溝之間，逐步尋求對話橋樑。

多種學科的觀點與研究方法的使用，正揭露了研究對象的繁複內涵。反過來說，若非面對極為繁複糾結的多聲道雜音，研究者也不會被迫摸索出一條新的研究路徑，以聲音為主軸，在各種媒材、理論、文字之間穿針引線，推敲對照。反覆琢磨本論文討論的學舌策略與小妹妹聲，以及這份研究所採用的多種方法，我不禁思索，各種理論方法的借鑑使用，如果不先進入理論脈絡，再經過雜交混用、整飭改寫、以至歪斜解讀的過程，作者的主體性與殺傷力大概很難大過一隻模仿貓。而不管是什麼樣的聲音，包括任何菲薄低賤的嗓音、噪音、雜音、背景聲、空氣振動聲，或本研究處理的俗調淫樂，都可能帶來擦刮耳膜的聽覺快感，也都可能會是顛覆既有權力結構的破壞性文化空間。



## 參考文獻

### 中文文獻

- 上海市檔案館、北京廣播學院、上海市廣播電視局合編，《舊中國的上海廣播事業》（北京：中國廣播電視出版社、檔案出版社，1985）。
- 上海通社編，《上海研究資料》（上海：中華書局，1936）。
- 《上海音樂誌》編輯部，《上海音樂誌》（上海：上海音樂誌編輯部，2001）。
- 《上海通志》編纂委員會編，《上海通志》（上海：上海人民出版社，2005）。
- 《上海電影志》編纂委員會編，《上海電影志》（上海：上海社會科學出版社，1999）。
- 上海價格誌編纂委員會編，《上海價格誌》（上海：上海社會科學院出版社，1998）。
- 王安祈，〈「乾旦」傳統、性別意識與台灣新編京劇〉，《文藝研究》9期（2007），頁96-106。
- \_\_\_\_\_、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》29卷2期（2011年6月），頁153-88。
- 王哲甫，《中國新文學運動史》（香港：遠東圖書出版社，1967）。
- 于醒民、唐繼無，《上海：近代化的早產兒》（台北：久大文化，1991）。
- 《大戲考》18版（上海：大聲唱機公司，1947）。
- 于麗主編，《中國電影業史研究 電影製片、發行、放映卷》（北京：中國電影出版社，2006）。
- 田飛，《從「百代小紅樓」考察民國時期上海的唱片業發展和影響》，上海音樂學院碩士論文，2007。
- 王人美口述、解波整理，《我的成名與不幸——王人美回憶錄》（上海：上海文藝出版社，1985）。
- 王安祈、李元皓，〈京劇表演與性別意識——戲曲史考察的一個視角〉，《漢學研究》29卷2期（100年6月），頁153-88。
- 王克，《中國近現代當代舞蹈發展史：1840-1996》（北京：人民音樂出版社，1999）。
- 王勇，〈上海老歌與老上海的文化媒體〉，《上海老歌》（上海：中國唱片公司，2009），頁3-7。
- 王垂芳主編，《洋商史：上海1843-1956》（上海：上海社會科學院，2007）。
- 《中國唱片廠庫存舊唱片模版目錄》（上海：中國唱片社，1964）。
- 王德威，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（台北：麥田出版社，2003）。
- \_\_\_\_\_，《如何現代，怎樣文學？：十九、二十世紀中文小說新論》（台北：

- 麥田出版社，2008）。
- \_\_\_\_\_，〈粉墨中國：性別，表演，與國族認同〉，《戲劇研究》期二（2008:7），頁 169-208。
- 王麗慧，《從唐宋詞到當代流行歌曲》，復旦大學中國文學系博士論文，2007。
- 王櫻芬，《聽見殖民地：黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查（1943）》（台北：台灣大學圖書館，2008）。
- 白虹，〈現在與過去〉，《新影壇》2 卷 4 期（1944 年 2 月 15 日），頁 22-23。
- 白威，〈看完「書關於淫樂後」後〉，《開明》1 卷 12 號「音樂專號」（1929 年 6 月 10 日）。
- 白鷺作漫畫肖像，〈銀幕上的十個熱女郎〉，《良友》84 期（1934 年 1 月），頁 30。
- 申潔玲，〈國內魯迅小說敘述者研究述評〉，《廣東社會科學》（2001 年 6 月），頁 113-17。
- 吉，〈華懋飯店五二〇號訪別來無恙的白光！〉，《新影壇》3 卷 2 期（1944 年 9 月 15 日），頁 29。
- 吉誠，〈葡萄仙子之今昔觀〉，《申報》（1927 年 7 月 9 日），版 16。
- 《百代唱片目錄》（香港：百代唱片公司，出版年代不詳）。
- 成言，〈梅花歌舞人材記〉，《上海畫報》（1930 年 12 月 12 日）。
- 朱謙之，《中國音樂文學史》（北京：北京大學出版社，1989）。
- 安德魯·瓊斯（Andrew F. Jones）著，宋偉航譯，《留聲中國》（台北：商務印書局，2006）。
- 安德麗雅·朱諾（Andrea Juno）著，楊久穎譯，《搖滾怒女》（台北：商周，2002）。
- 李克強，〈《玲瓏》雜誌建構的摩登女性形象〉，《二十一世紀雙月刊》60 期（2000），頁 92-98。
- 李志宏，《明末清初才子佳人小說敘事研究》（台北：大安出版社，2008）。
- 李青等編，《廣播電視企業史內部史料》（上海：中國唱片公司，1994）。
- 李微，〈近代上海電影院與城市公共空間（1908~1937）〉，《檔案與史學》（2004:3）頁 27。
- 李道新，《中國電影史（1937-1945）》（北京：首都師範大學出版社，2000）。
- \_\_\_\_\_，〈作為類型的中國早期歌唱片——以三零到四零年代周璇主演的影片為例 兼與同期好萊塢歌舞片相比較〉，《當代電影》（2000 年 6 月），頁 83-88。
- \_\_\_\_\_，《中國電影史專題研究》（北京：北京大學出版社，2006）。
- \_\_\_\_\_，《中國電影史專題研究 II》（北京：北京大學出版社，2010）。
- 李歐梵，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》（台北：麥田出版社，1996）。
- \_\_\_\_\_，《上海摩登：一種新都市文化在中國，1930~1945》（香港：牛津大學出版社，2000）。

- \_\_\_\_\_編，《上海的狐步舞——新感覺派小說選》（台北：允晨文化，2001）。
- 沈寂，《影星悲歡錄》（上海：上海書店出版社，1999）。
- \_\_\_\_\_主編，《老上海電影明星（1916-1949）》（上海：上海畫報出版社，2000）。
- 汪毓和，《中國近代音樂史》（北京：中央民族大學出版社，2006）。
- \_\_\_\_\_、陳聆群主編，《回首百年：二十世紀華人音樂經典論文集》（重慶：重慶出版社出版，1994）。
- 余甲方，《中國近代音樂史》（上海：上海人民出版社，2006）。
- 吳劍，《中國三四十年代流行歌曲——解語花》（哈爾濱：北方文藝出版社，1997）
- \_\_\_\_\_，〈毛毛雨下個不停——黎錦暉與中國流行歌曲〉，會議論文打稿，2001。
- 冷省吾，《最新上海指南》（上海：文化研究社印行，1946）。
- 吳潛誠編校，《文化與社會》（台北：立緒，1997）。
- 佐藤忠男著，錢杭譯，《中國電影百年》（上海：上海書店，2005）。
- 杰夫瑞·亞歷山大（Jeffrey C. Alexander）、史蒂芬·謝德門（Steven Seidman）主編，吳潛誠編校，《文化與社會》（台北：立緒，1997）。
- 林戈，〈訪神祕之星白光〉，《上海影壇》1卷12期（1944年10月1日），頁20-21。
- 林萍，〈現代兒童歌舞藝術舞台的重要一頁——黎錦暉兒童歌舞藝術舞台美術初探〉，《福建教育學院學報》（2008:4），頁103-6。
- 林震編，《上海指南》（上海：商務印書館，1930）。
- 昌平，〈音樂享樂與經濟制度〉，《開明》1卷4號「藝術專刊」（1928年10月10日）。
- \_\_\_\_\_，〈書「關於淫樂」後〉，《開明》1卷8號（1929年2月10日）。
- 金粉，〈我國話劇表演觀念的發展〉，《藝術探索》24卷4期（2010年8月），頁123-25。
- 孟西安，〈紀念音樂家程懋筠逝世五十周年〉，《西安人民網》（2007年6月21日），資料來源 <http://culture.people.com.cn/BIG5/22219/5897460.html>。
- 邱冬媛，〈中國早期話劇初探——文明新戲的興衰〉，《復興崗學報》74期（2002年6月），頁257-74。
- 邱處機，《摩登歲月》（上海：上海畫報出版社，1999）。
- 青青，〈我們的音樂界〉，《開明》1卷4號「藝術專刊」。
- 波寇克（Robert Bocoock）著，田心喻譯，《文化霸權》，（台北：遠流出版社，1991）。
- 彼得·格羅尼克（Peter Guralnick）等編著，李佳純、盧慈穎、劉佳玲譯，《藍調百年之旅》（台北：大塊出版社，2004）。
- 金華亭，〈參觀歌舞大會記（一）〉，《申報》（1927年7月3日），版17。
- 夜螢，《徐來本事》（上海：上海千秋出版社，1935）。
- 周偉選編，《周璇歌曲100首》（太原：山西教育出版社，2005）。

- 周慧玲，〈攝影表演與女性肖像的視覺表述：二十世紀上半中國攝影圖像傳播中的表演行為初探〉，中研院近史所《近代中國的視覺表述與文化構圖，1600 迄今》（二）（2001 年 9 月 6-7 日）。
- \_\_\_\_\_，〈聲音科技：中國早期有聲電影中的國語表演〉，《近代中國》151 期「聲音與歷史」學術座談會專輯（2002 年 10 月），頁 97-103。
- \_\_\_\_\_，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治 1910-45》（台北：麥田出版社，2004）。
- \_\_\_\_\_，〈不只是表演：明星過程、性別越界與身體表演——從張國榮談起〉，《戲劇研究》3 期（2009 年 1 月），頁 217-48。
- 阿蘭·柯爾班（Alain Corbrn）著，王斌譯，《大地的鐘聲：十九世紀法國鄉村的音響狀況和感官文化》（桂林：廣西師範大學出版社，2003。）
- 法蘭克·提羅（Frank Tirro）著，顧連理譯，《爵士音樂史》，（台北：城市文物，1998）。
- 施王偉，〈「富連成」對當今戲曲教育的啟示〉，31 卷 2 期《中國戲曲學院學報》（2010:5），頁 71-74。
- 胡平生，《抗戰前十年的上海娛樂社會（1927-1937）：以影劇為中心的探索》（台北：台灣學生書局，2002）。
- 胡茄，〈影人作品：小茜茜〉，《明星半月刊》1 卷 2 期（1935 年 5 月 1 日），頁 20。
- 胡適編，《五四新文學論戰集彙編（上）（下）》（台北：長歌出版社，1976）。
- \_\_\_\_\_，〈建設的文學革命論〉，收入帕米爾書店編輯部編，《新文學運動史料》（帕米爾書店，台北：1980）。
- 洪芳怡，《天涯歌女：周璇與她的歌》（台北：秀威出版社，2008）。
- \_\_\_\_\_，〈女聲、女身、雌雄同體：老上海流行歌曲中的同性情慾展現〉，《近代中國婦女史研究》16 期（2008 年 12 月），頁 93-134。
- \_\_\_\_\_，〈薔薇玫瑰同根生：1940 年代上海流行歌曲中的三朵「花」研究〉，《音樂藝術》4 期（2009 年），頁 94-107。
- 柯香君，〈明代職業戲班研究〉，《彰化師大國文學誌》14 期（2007 年 6 月），頁 101-45。
- 耐寒，〈來替昌平與黎君亮做個調人〉，《開明》1 卷 12 號「音樂專號」（1929 年 6 月 10 日）。
- 施福康編，《上海社會大觀》（上海：上海書店出版社，2000）。
- 秋塵，〈黎錦暉語錄〉，《北洋畫報》（1930 年 5 月 20 日），版 2。
- 查爾斯·泰勒（Charles Taylor）著，李尚遠譯，《現代性中的社會想像》（台北：商周，2008）。
- 約翰·史都瑞（John Storey）著，張君玫譯，《文化消費與日常生活》（台北：巨流，2002）。
- 徐中約，《中國近代史》（香港：中文大學出版社，2002）。

- 荻野，〈如果小妹妹繼續追求〉，《現代電影》2期（1933年4月1日），頁26。
- 徐志摩著，趙遐秋等編，《徐志摩全集》（廣西：廣西人民出版社，1991年）。
- 夏至清，《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2005年）。
- 夏灑洲，《中國近現代音樂史簡編》（上海：上海音樂出版社，2004）。
- 馬國亮，《良友憶舊》（台北：正中書局，2002）。
- 高福進著，《「洋娛樂」的流入——近代上海的文化娛樂業》（上海：上海人民出版社，2002）。
- 高嘉謙，《漢詩的越界與現代性：朝向一個離散詩學（1895-1945）》，政治大學中國文學研究所博士論文，2008。
- 容世誠，《粵韻留聲——唱片工業與廣東曲藝（1903-1953）》（香港：天地圖書，2006）。
- 孫繼南，《黎錦暉評傳》（北京：人民音樂出版社，1993）。
- \_\_\_\_\_，《中國近現代（1840-2000）音樂教育史紀年（增訂本）》，（山東：山東教育出版社，2006）。
- \_\_\_\_\_，《黎錦暉與黎派音樂》（上海：上海音樂學院出版社，2007）。
- 許文霞，〈許如暉與上海流行歌曲——一個人的流行音樂史跡追記〉，《星海音樂學院學報》1期（2008年3月），頁1-15。
- 陸弘石、舒曉鳴，《中國電影史》（北京：文化藝術出版社，1998）。
- \_\_\_\_\_，《中國電影史 1905-1949》（北京：文化藝術出版社，2005）。
- 張小虹，《慾望新地圖：性別／同志學》（台北：聯合文學，1996）。
- \_\_\_\_\_，《性／別研究讀本》（台北：麥田出版社，1998）。
- \_\_\_\_\_，《性帝國主義》（台北：聯合文學，1998）。
- 張中良，《五四文學——新與舊》（台北：秀威出版社，2010）。
- 張天翼，《張天翼文集》第6卷（上海：上海文藝出版社，1988）。
- 張林，〈試論中國與歐洲音樂節拍體系〉，《交響——西安音樂學院學報（季刊）》2期（1998年），頁22-24。
- \_\_\_\_\_，〈走出「古今節拍一律論」的陰影——談中國傳統音樂節拍〉，《音樂研究季刊》3期（2001年9月），頁96-100。
- 張京媛編，《後殖民理論與文化批評》（北京：北京大學出版社，1999）。
- 張勇，《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》（台北：人間出版社，2010）。
- 張英進，〈三部無聲片中上海現代女性的構形〉，《二十一世紀雙月刊》42期（1997），頁116-27。
- \_\_\_\_\_，〈民國時期的上海電影與城市文化〉，《二十一世紀雙月刊》60期（2000），頁98-106。
- \_\_\_\_\_，《電影的世紀末懷舊——好萊塢·上海·新台北》（長沙：湖南美術出版社，2006）。

- 張笑川、朱小屏，〈論上海在近代中國音樂發展中的地位〉，《社會科學》4期（2007年），頁177-83。
- 張偉，《紙上觀影錄》（天津：百花文藝出版社，2004）。
- \_\_\_\_\_，《滿紙煙嵐》（上海：上海教育出版社，2007）。
- \_\_\_\_\_，《談影小集：中國現代影壇的塵封一隅》（台北：秀威出版社，2009）。
- \_\_\_\_\_、嚴潔瓊，〈默片時代的「配音」與「配樂」〉，《電影新作》（2010年2月），頁35-43。
- 張培忠，《文妖與先知：張競生傳》（北京：三聯書店，2008）。
- 張清發，〈明清家將小說中女將形象的演變與意涵〉，《國立台南大學人文與社會研究學報》44卷2期（2010年10月），頁67-84。
- 張發穎，《中國戲班史》（北京：學苑出版社，2003）。
- 張遠，〈民初京劇劇評中的男女有別〉，《女學學誌：婦女與性別研究》26期（2010年6月），頁1-31。
- 張競生，《美的人生觀》（北京：北京大學，1924），後收入張培忠編，《美的人生觀：張競生美學文選》（北京：三聯書店，2009）。
- 張愛玲，《流言》（台北：皇冠出版社，2001年17刷）。
- 張鐵志，《聲音與憤怒》（台北：商周，2004）。
- 莫英，〈電影歌曲及其他〉，《明星半月刊》2卷1期（1935年7月16日），頁8-9。
- 郭恩慈、蘇珏編著，《中國現代設計的誕生》（香港：三聯書店，2007）。
- 理查德·布茨（Richard Butsch）著，王瀚東譯，《美國受眾成長記》，北京：華夏，2007。
- 袁進，《中國近代文學史》（台北：人間出版社，2010）。
- 陳一萍編，《中國早期電影歌曲精選》（北京：中國電影出版社，2001）。
- 陳芳，〈試論崑劇表演的「乾、嘉傳統」〉，《戲曲學報》創刊號（2007年6月），頁1-34。
- 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》（台北：麥田出版社，2011）。
- 陳勇，〈「灰色」歌曲與黎錦暉先生〉，《自貢師範高等專科學校學報》總55期16卷（2001增刊），頁109-110。
- 陳堃良，〈為渴求真正音樂的出現而說話〉，《開明》1卷12號「音樂專號」（1929年6月10日）。
- 陳慷玲，〈《花間集》的女性化書寫〉，《東吳中文學報》17期（2009年5月），頁93-106。
- 陳鋼主編，《上海老歌名典》（上海：上海辭書出版社，2002）。
- \_\_\_\_\_，《玫瑰玫瑰我愛你：歌仙陳歌辛之歌》（上海：上海辭書出版社，2002）。
- 陳墨，《百年電影閃回》（北京：中國經濟出版社，2000）。
- 常曉靜，〈黃自·黎錦暉·新音樂〉，《華僑大學學報（人文社科版）》3期（2001），頁92-94。

- 畢可思 (Robert Bickers) 著, 黃婷譯, 〈上海工部局樂隊與公共樂隊的歷史與政治 (1881-1946)〉, 熊月之、馬學強、晏可佳選編, 《上海的外國人: 1842-1949》(上海: 上海古籍, 2003), 頁 40-63。
- 華文君, 〈「戀愛加革命」: 一種文化消費符號〉, 《延安大學學報 (社會科學版)》27 卷 1 期 (2005:2), 頁 91-92。
- 無圳義編, 《上海租界問題》(台北: 正中書局, 1980)。
- 黃奇智編著, 《時代曲的流光歲月 (1930-1970)》(香港: 三聯書店, 2000)。
- 黃志偉主編, 《老上海電影》(上海: 文匯出版社, 1998)。
- 黃嘉謨, 〈掙扎中的中國歌舞——中國歌舞劇的前途〉, 《良友畫報》99 期 (1934 年 11 月), 頁 6-7。
- 程季華主編, 《中國電影發展史》1-2 卷二版 (北京: 中國電影出版社, 1981)。
- 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著, 許綺玲譯, 《迎向靈光消逝的年代》, (台北: 台灣攝影工作室, 1999)。
- 傅葆石, 《雙城故事: 中國早期電影的文化政治》(北京: 北京大學出版社, 2008)。
- 湯偉康編著, 《上海舊影, 十里洋場》(上海: 人民美術出版社, 1999)。
- 程懋云, 〈黎錦暉一流劇曲何以必須取締〉, 《音樂教育》2 卷 1 期 (1934), 頁 71-75, 後收入蕭友梅音樂教育促進會編, 《程懋筠的音樂人生 (下卷)》(北京: 中央音樂學院出版社, 2009), 頁 223-25。
- 飯塚容著, 趙暉譯, 〈被搬上銀幕的文明戲〉, 《戲劇藝術》(上海戲劇學院學報) 總 129 期 (2006 年 1 月), 頁 44-56。
- 馮德, 〈關於現在中國小學的和一般的音樂說幾句話〉, 《開明》1 卷 12 號「音樂專號」。
- 彭麗, 〈黎派音樂再認識——關於黎錦暉的十本歌集〉, 《中國音樂學》2 期 (2005)。
- 游鑑明, 〈近代中國女子體育觀初探〉, 《新史學》7 卷 4 期 (1996 年 12 月), 頁 131-44。
- \_\_\_\_\_, 〈近代華東地區的女球員 (1927-1937): 以報刊雜誌為主的討論〉, 《中央研究院近代史研究所集刊》32 期 (1999 年 12 月), 頁 57-122。
- \_\_\_\_\_, 〈近代中國女子健美的論述 (1920-1940 年代)〉, 收入游鑑明編, 《無聲之聲 (II): 近代中國的婦女與社會》(台北: 中研院近史所, 2003), 頁 141-172。
- 彭小妍, 《浪蕩子美學與跨文化現代性: 一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》(台北: 麥田出版社, 2012)。
- 葉文心等著, 《上海百年風華》(台北: 躍昇文化, 2001)。
- \_\_\_\_\_, 劉潤堂、王琴譯, 《上海繁華: 都會經濟倫理與近代中國》(台北: 時報文化, 2010)。
- 賈克·阿達利 (Jacques Attali) 著, 宋素鳳、翁貴堂譯, 《噪音: 音樂的政治

- 經濟學》(台北：時報，1995)。
- 楊海明，《唐宋詞主題探討》(台北：麗文文化，1995)。
- 楊瑞松，〈想像民族恥辱：近代中國思想文化史上的「東亞病夫」〉，《國立政治大學歷史學報》23期(2003年5月)，頁1-44。
- 楊瑞慶，《中國民歌旋律型態》(上海：上海音樂出版社，2002)。
- 賀綠汀，〈中國音樂界現狀及我們對於音樂藝術所應有的認識〉，《明星半月刊》6卷5-6期(1936年10月1日)。
- 葛濤，〈聲音記錄下的社會變遷——二十世紀初葉至1937年的上海唱片業〉，《史林》6期(2004年)，頁53-60。
- \_\_\_\_\_，《唱片與近代上海社會生活》(上海：上海辭書出版社，2009)。
- 趙士薈編著，《周璇自述》(上海：上海三聯書局，1995)。
- \_\_\_\_\_，《影壇鉤沉》(鄭州：大象出版社，1998)。
- 趙元任，《新詩歌集》(台北：商務印書局，1960(1928))。
- 蔡元培著，高平叔編，《蔡元培美育論集》(湖南：湖南教育出版社，1987)。
- 榎本泰子著，彭謹譯，《樂人之都上海：西洋音樂在近代中國的發軔》(上海：上海音樂出版社，2003)。
- 黎君亮，〈關於淫樂〉，《開明》1卷4號(1929年1月10日)。
- 黎明康編，《好朋友來了：黎錦暉兒童歌曲精選》(上海：少年兒童出版社，2007)。
- 黎英海，《漢族調式及其和聲》(上海：上海音樂出版社，2001)。
- 黎莉莉，《行雲流水篇：回憶、追念、影存》(北京：中國電影出版社，2001)。
- 黎錦暉，〈說平民與平民主義〉，《進德季刊》1期(1922)。
- \_\_\_\_\_，《月明之夜》(上海：中華書局，1926)。
- \_\_\_\_\_，《神仙妹妹》(上海：中華書局，1928)。
- \_\_\_\_\_，《七姊妹游花園》(上海：中華書局，1928)。
- \_\_\_\_\_，《家庭愛情歌曲二十五種》(上海：心弦社，1929)。
- \_\_\_\_\_，《愛情歌曲十六種》(上海：文明書局，1929)。
- \_\_\_\_\_，《現代愛情歌曲四種》(上海：現代書局，1930)。
- \_\_\_\_\_著，鄧湘壽、黎錦平編，《明月之歌》(上海：同聲書局，1930)。
- \_\_\_\_\_，《小羊救母》(上海：中華書局，1931)。
- \_\_\_\_\_著，黎莉莉編，《甜歌一打》(上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_，《玫瑰色曲譜》(上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_著，徐來編，《倚琴樓歌譜》(上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_著，羅靖華編，《都會的歌》(羅靖華編，上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_著，張簧編，《明月夜曲》(張簧編，上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_，《出塞新聲》(上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_著，薛玲仙編，《四美之歌》(上海：大眾書局，1933)。
- \_\_\_\_\_著，張靜編，《芸窗歌選》(上海：大眾書局，1933)。

- \_\_\_\_\_著，黎明暉編，《三星歌集》（上海：大眾書局，1933）。
- \_\_\_\_\_著，張弦編，《隔牆歌譜》（上海：大眾書局，1933）。
- \_\_\_\_\_，《麻雀與小孩》增訂版（上海：中華書局，1934）。
- \_\_\_\_\_，《美的歌曲》，上海：中華書局，1935）。
- \_\_\_\_\_，〈『幹而不嚷』論〉，《綢繆月刊》2卷2期（1935年10月），頁26。
- \_\_\_\_\_、黎錦光、張簧，《明月新歌一二八首》（民友印刷公司，上海：1936）。
- \_\_\_\_\_手稿，〈回憶「中華」和「明月」兩個歌舞團的舞蹈〉（1958），收入孫繼南，《黎錦暉與黎派音樂》，頁342-48。
- \_\_\_\_\_手稿，〈關於語調和音調問題〉（1959），收入孫繼南，《黎錦暉和黎派音樂》，頁349-50。
- \_\_\_\_\_，〈我和明月社（上）〉，《文化史料》第3輯（1982），頁90-127；  
〈我和明月社（下）〉，《文化史料》第4輯（1983），頁206-245。
- \_\_\_\_\_著，人民音樂出版社編輯部編，《黎錦暉兒童歌舞劇選》（北京：人民音樂出版社，1983）。
- \_\_\_\_\_著，梁惠方編，〈黎錦暉流行歌曲集〉（中央音樂學院出版社，北京：2007）。
- \_\_\_\_\_著，黎明康、黎澤榮選編，《好朋友來了：黎錦暉兒童歌曲精選》（上海：少年兒童出版社，2007）。
- 廖奔、劉彥君，《中國戲曲發展史》1-4卷（太原：山西教育出版社，2000）。
- 蔣介石，〈新生活運動之要義〉，收入秦孝儀主編，《先總統 蔣公思想言論總集》12卷（台北：中國國民黨中央委員會黨史委員會、中央文物供應社，1983年），頁70-80。
- 潘少瑜，《明末清初翻譯言情小說研究——以林紓與周瘦鵑為中心》，台灣大學中國文學研究所博士論文，2008。
- 劍波，〈非戀愛與戀愛貞操〉，《新女性》2卷8號（1927年8月），頁835-37。
- 魯迅，〈阿金〉，《海燕》2期（1936年2月），後收入《魯迅文集》第6卷雜文卷「且介亭雜文」（黑龍江：黑龍江人民出版社，1995），頁167。
- 魯迅，《新版魯迅雜文集》（浙江：浙江人民出版社，2002）。
- 劉青弋，〈民國時期的學校舞蹈教育〉，《文化藝術研究》2卷5期（2009年9月），頁129-44。
- 劉東皓，〈淺談中國古代戲曲演出組織〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》（2008:12），頁164-65。
- 劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》（台北：麥田，2004）。
- 劉建輝著，甘慧傑譯，《魔都上海：日本知識人的「近代」體驗》（上海：上海古籍，2003）。
- 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田出版社，2005）。
- 劉習良，《歌聲中的二十世紀：百年中國歌曲精選》（北京：中國國際廣播出

- 版社，1999）。
- 劉雪庵，〈如何才能徹底取締黎錦暉一流的劇曲〉，《音樂雜誌》3期（1934年7月25日），頁39-41。
- 劉靖之，《中國新音樂史論》（台北：燿文出版社，1998）。
- \_\_\_\_\_、費明儀編，《中國聲樂研討會論文集》（香港：香港大學亞洲研究中心，1998）。
- 劉慶，〈明清時期職業戲班的管理環境和競爭策略〉，《戲劇藝術（上海戲劇學院學報）》總126期（2005:4），頁97-107。
- 鄧湘壽、黎錦平編，《明月之歌》（上海：同聲書局，1930）。
- 歐陽飛鶯口述、何曉東整理，《我唱香格里拉》（台北：宇宙光出版社，1997）。
- 蔣興儀，〈源自於想像性同化的「自我」形塑過程：拉崗「鏡子階段」理論之分析〉，《新竹師院學報》18期（2004），頁229-58。
- 澤夫，〈髦兒戲〉，《申報》（1942年2月13日）版7。
- 錢仁康，《學堂樂歌考源》（上海：上海音樂出版社，2001）。
- 蕭伯納（George Bernard Shaw）著，冷杉譯，〈收音機音樂〉，《蕭翁談樂：蕭伯納音樂散文評論選》（北京：三聯書店，2005）。
- 閻凱蕾，《明星和他的時代：民國電影史新探》（北京：北京大學出版社，2010）。
- 樓嘉軍，《上海城市娛樂研究：1930~1939》（上海：文匯出版社，2008）。
- 鄭樹森，《電影類型與類型電影》（南京：江蘇教育出版社，2006）。
- 濤，〈說但妮向舞團〉，《良友》4期（1926:5），頁9。
- 蕭友梅，〈什麼是音樂？外國的音樂教育機關。什麼是樂學？中國音樂教育不發達的原因〉，《音樂雜誌》1卷3號（1920年5月31日）。
- \_\_\_\_\_，〈對於國歌用卿雲歌詞的意見——附歌譜的說明〉，《音樂雜誌》1卷3號（1920年5月31日）。
- \_\_\_\_\_，〈中西音樂的比較研究〉，《音樂雜誌》1卷8號（1920年10月31日），頁1-8。
- \_\_\_\_\_，〈最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因〉，《新樂潮》3期（1934年7月15日），頁21-24。
- 繆天瑞，〈京崑等不適合於音樂教材〉，《開明》1卷12號「音樂專號」（1929年6月10日）。
- \_\_\_\_\_，〈關於淫樂〉1卷12號「音樂專號」（1929年6月10日）。
- \_\_\_\_\_，〈紀念程懋筠先生〉，《中央音樂學報》（2006:3），頁45。
- 薛理勇，《上海妓女史》（香港：海峰出版社，1996）。
- 戴錦華，《性別中國》（台北：麥田出版社，2006）。
- 聶耳，〈中國歌舞短論〉，《電影藝術》3期（1932年7月22日），頁48，後收入聶耳全集編輯委員會編，《聶耳全集（下）》（北京：人民音樂出版社，1985）。
- 羅莎琳·邁爾斯（Rosalind Miles）著，刁筱華譯，《女人的世界史》（台北：

麥田，2000）。

鐘月岑，〈科學、生物政治與社會網脈：近代中國優生學與比較研究取徑之反省〉，《古今論衡》22期（2011年6月），頁62-96。

蘇志宏、郝丹立，〈中國早期話劇（1900-1930）的現代性反思〉，《西南交通大學學報（社會科學版）》11卷1期（2010年2月），頁70-77。

蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary）著，張馨濤譯，《陰性終止：音樂學的女性主義批評》（台北：商周出版，2003）。

Simon Frith、Will Straw、John Street，《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》（台北：商周出版社，2005）。

Toby Miller & George Yudice 著，蔣淑貞、馮建三譯，《文化政策》（台北：巨流圖書，2003）。



## 中文報刊史料

- 《大中華百合特刊》（1925年10月—1927年5月）（上海：大中華百合公司編輯部）。
- 《申報》（1920年—1949年）。
- 《北洋畫報》（1930年）（天津：北洋畫報社）。
- 《上海畫報》251期—784期（1927年—1932年）（上海：上海畫報出版社）。
- 《上海影壇》1卷1期—2卷8期（1943年—1945年）（上海：上海影壇出版社）。
- 《中國無線電》2卷21期—4卷21期（1934年—1936年）（上海：上海亞美股份公司）。
- 《中國電影畫報》1期—11期（1940年12月—1941年10月）（上海：中國電影畫報社）。
- 《文藝電影》1卷1號—1卷4號（1934年1月—1934年3月）（上海：文藝電影社）。
- 《良友畫報》（1926年—1945年）（上海：良友圖書出版社）。
- 《明星半月刊》（《明星》）1卷1期—8卷6期（1935年4月—1937年7月）（上海：明星影片公司）。
- 《快樂家庭》1卷1號—1卷6號（1936年—1937年）（上海：上海聯華出版社）。
- 《青青電影》（1934年—1948年）（上海：青青電影社等）。
- 《金城月刊》1期—17期（1938年11月—1940年12月）（上海：金城大戲院）。
- 《音樂雜誌》1卷1號—2卷8號（1920年3月—1921年10月）（北京：北京大學音樂研究會）。
- 《音樂雜誌》1卷1期—1卷4期（1934年1月—1934年11月）（上海：良友圖書出版社）。
- 《時代畫報》（1928年—1937年）（上海：上海時代圖書公司）。
- 《時代電影》1卷1號—2卷7號（1936年1月—1938年8月）（上海：時代圖書公司）。
- 《現代電影》1卷1期—1卷5期（1933年3月—1935年10月）（上海：現代電影雜誌社）。
- 《開明》1卷4號—1卷12號（1928年10月—1949年6月）（上海：開明書店）。
- 《歌星畫報》1期—4期（1935年）。
- 《新銀星》4期—31期（1928年11月—1931年4月）（上海：良友圖書出版社）。
- 《新影壇》1卷1號—3卷5號（1942年12月—1945年1月）（上海：上海華電影聯合公司宣傳處）。
- 《電通》1期—13期（1935年5月—1935年11月）（上海：電通畫報社）。

- 《電影》1期—28期（1930年5月—1933年12月）（上海：文華美術圖書印刷公司）。
- 《電影月報》1期—11、12期合刊（1928年4月—1929年9月）（上海：六合影片營業公司）。
- 《電影半月刊》（廣州）卷號—卷號（年月—年月）（上海：）。
- 《電影生活「游泳專號」》（1935年8月）（上海：電影圖書出版社）。
- 《電影世界》1期—13期（1939年5月—1940年6月）（上海：大效公司出版部）。
- 《電影新聞》1卷3號—1卷7號（1935年7月—1935年8月）（上海：現象圖書刊行社）。
- 《電影雜誌》1卷1號—1卷13號（1924年5月—1925年5月）（上海：晨社）。
- 《電影週報》1期—3期（1925年4月—1925年5月）（上海：晨社）。
- 《銀光》1期—5期（1926年12月—1927年4月）（香港：電影文藝互進社）。
- 《影戲雜誌》（1921-1926）（上海：中國影戲研究社／上海影戲雜誌社／明星影片公司）。
- 《影戲雜誌》1卷1期—2卷2期（1929年7月—1931年10月）（上海：聯業編譯廣告公司雜誌部／聯華影業公司）。
- 《聯華畫報》1卷1期—9卷6期（1933年1月—1937年8月）（上海：上海聯華影業公司編譯部）。

## 聲音檔案

### (一) 合集

《上海老歌》（上海：中國唱片公司，2009）。

《中國上海三四十年代絕版名曲》1-11 集（新加坡：Ancient Sound Restore，2000-2010）。

《百代百年一百首》1-5 集（香港：百代唱片公司，2003）。

《百代百年系列》1-36 集（香港：百代唱片公司，2004-2008）。

### (二) 單首

王人美，〈芭蕉葉上詩〉，勝利 P1054AB，1931。

\_\_\_\_\_、黎莉莉，〈桃花江〉，勝利 54311AB，1931。

\_\_\_\_\_，〈特別快車〉，勝利 54397AB，1931。

\_\_\_\_\_，〈新毛毛雨〉，勝利 54422AB，1933。

\_\_\_\_\_，〈漁光曲〉，百代 34442AB，1934。

\_\_\_\_\_，〈蘇三不要哭〉，勝利 54425B，1933。

白光，〈天涯歌女〉，日本古倫美亞 100052，1940。

\_\_\_\_\_，〈毛毛雨〉，日本古倫美亞 30546，1940。

\_\_\_\_\_，〈桃李爭春〉，百代 35606A，1944。

\_\_\_\_\_，〈特別快車〉，日本古倫美亞 30547，1940。

\_\_\_\_\_，〈漁光曲〉，日本古倫美亞 30547，1940。

\_\_\_\_\_，〈假正經〉，35757A，1948。

白虹，〈太平春〉，麗歌 41635A，1939。

\_\_\_\_\_，〈失去的週末〉，百代 35818A，1948。

\_\_\_\_\_，〈河上的月色〉，百代 35583B，1940。

\_\_\_\_\_，〈相思謠〉，百代 35499A，1940。

\_\_\_\_\_，〈風雨〉，百代 35499B，1940。

\_\_\_\_\_，〈春怨〉，百代 35467A，1940。

\_\_\_\_\_，〈長期抵抗〉，麗歌 A1461，1934。

\_\_\_\_\_，〈埋玉〉，百代 35510A，1941。

\_\_\_\_\_，〈莎莎再會吧〉，百代 35510B，1941。

\_\_\_\_\_，〈瘋狂世界〉，百代 35650A，1946。

\_\_\_\_\_，〈請君進網〉，麗歌 A1462，1934。

\_\_\_\_\_、白雲、周璇，〈點秋香〉，百代 35487A，1941。

江曼莉，〈永別了我的弟弟〉，麗歌 A1413，1931。

宋麗華，〈瞎子瞎算命〉，台灣古倫美亞 80153，1931

阮玲玉、金焰，〈野草閒花〉，新月 5930，1930。

李麗華，〈天上人間〉，百代 35512B，1941。

\_\_\_\_\_，〈桃花堤上春風軟〉，百代 35596B，1943。

吳鶯音，〈聽我細訴〉，百代 35776A，1948。  
明月社，《小小畫家》，大中華 2522，1928。  
\_\_\_\_\_，〈各有所愛〉，《三蝴蝶》，大中華 2543，1928。  
佩妮，〈良夜不能留〉，百代 35720B，1946。  
周璇，〈天堂歌〉，百代 35455B，1939。  
\_\_\_\_\_，〈天涯歌女〉，百代 35335A，1937。  
\_\_\_\_\_，〈五更同心結〉，百代 35415A，1938。  
\_\_\_\_\_，〈四季歌〉，35335B，1937。  
\_\_\_\_\_，〈月圓花好〉，百代 35497A，1940。  
\_\_\_\_\_，〈心頭恨〉，百代 35463AB，1941。  
\_\_\_\_\_，〈心願〉，百代 B566，1940。  
\_\_\_\_\_，〈永遠不分離〉，勝利 42233A，1943。  
\_\_\_\_\_，〈冷宮怨〉，資料不明，1948。  
\_\_\_\_\_，〈夜上海〉，百代 35645A，1947。  
\_\_\_\_\_，〈夜來香〉，勝利 54683B，1934。  
\_\_\_\_\_，〈妹相思〉，勝利 42213A，1943。  
\_\_\_\_\_，〈青樓恨〉，百代 35504B，1940。  
\_\_\_\_\_，〈風雨中的搖籃曲〉，百代 B1065，1947。  
\_\_\_\_\_，〈特別快車〉，勝利 54690A，1935。  
\_\_\_\_\_、韓蘭根，〈麻將經〉，百代 35490B，1940。  
\_\_\_\_\_，〈梅花曲〉，百代 35509B，1940。  
\_\_\_\_\_，〈御香飄渺曲〉，資料不明，1948。  
\_\_\_\_\_，〈童歌〉，資料不明，1946。  
\_\_\_\_\_、嚴華，〈愛的歸宿〉，百代 35456，1939。  
\_\_\_\_\_，〈淒涼之夜〉，百代 35472，1940。  
\_\_\_\_\_，〈鴿子〉，勝利 54748，1935。  
\_\_\_\_\_，〈薔薇處處開〉，資料不明，1934。  
\_\_\_\_\_，〈難民歌〉，百代 35454B，1939。  
\_\_\_\_\_，〈蘇三採茶〉，勝利 42241B，1940。  
英茵，〈鞦韆架上〉，百代 35355，1936。  
姚莉，〈人隔萬重山〉，百代 35667B，1947。  
\_\_\_\_\_、白虹、姚敏，〈大拜年〉，百代 35659A，1946。  
\_\_\_\_\_，〈不要你〉，百代 35659B，1946。  
\_\_\_\_\_，〈可愛的秋天〉，百代 35508B，1940。  
\_\_\_\_\_，〈白蘭香〉，百代 35640，1940。  
\_\_\_\_\_，〈恭喜恭喜〉，百代 35648B，1946。  
\_\_\_\_\_，〈秦淮河畔〉，百代 35666B，1946。  
\_\_\_\_\_，〈清流映明月〉，麗歌 41638B，1939。

- \_\_\_\_\_，〈喜臨門〉，百代 35635B，1946。
- \_\_\_\_\_，〈踏車尋春〉，百代 35668A，1946。
- \_\_\_\_\_，〈賣相思〉，麗歌 41638B，1939。
- \_\_\_\_\_、姚敏，〈蘇三〉，麗歌 41636A，1939。
- 宣景琳，〈今夜曲〉，勝利 54484A，1934。
- 胡蝶，〈夜來香〉，百代 34773A，1935。
- \_\_\_\_\_，〈空谷蘭〉，百代 A2209，1934。
- \_\_\_\_\_，〈劫後桃花〉，百代 A3264，1935。
- 徐來，〈洋化青年〉，蓓開 91457，1934。
- 張帆，〈嘆煙花〉，麗歌 41652A，1941。
- \_\_\_\_\_，〈滿場飛〉，麗歌 41629B，1938。
- \_\_\_\_\_、龔秋霞，〈故鄉曲〉，電影《相思債》插曲，1948。
- 張翠紅，〈長亭十送〉，百代 35464B，1940。
- 張靜，〈水仙花小姐〉，勝利 54553A，1934。
- \_\_\_\_\_，〈小小家庭〉，勝利 54553B，1934。
- 袁美雲，〈龍船曲〉，百代 35212A，1937。
- 陳雲裳，〈一夜皇后〉，百代 35453AB，1939。
- 楊耐梅，〈乳娘曲〉，百代 33782ABC，1927。
- 趙丹，〈春天裡〉，百代 35261A，1937。
- 黎明暉，〈人面桃花〉，百代 34279A，1932。
- \_\_\_\_\_，〈毛毛雨〉，百代 33777AB，1927。
- \_\_\_\_\_，〈毛毛雨〉，百代 34278AB，1932。
- \_\_\_\_\_，〈可憐的秋香〉，大中華 2505，1922。
- \_\_\_\_\_，〈花長好〉，百代 34615A，1934。
- \_\_\_\_\_，〈桃李爭春〉，百代 34768A，1935。
- \_\_\_\_\_、白虹、張靜，〈麻雀與小孩〉，麗歌 41306AB，1936。
- \_\_\_\_\_，〈瞎子瞎算命〉，大中華 2529，1928。
- \_\_\_\_\_，〈葡萄仙子〉，大中華 2500/2501/2503/2504，1922（1928）。
- 黎莉莉，〈妹妹我愛你〉，百代 34237AB，1932。
- \_\_\_\_\_，〈紅顏軍士〉，百代 34235，1932。
- \_\_\_\_\_，〈醉臥沙場〉，百代 34234，1932。
- \_\_\_\_\_，〈鐵馬金戈〉，百代 34320B，1932。
- 薛玲仙、嚴華，〈說愛就愛〉，百代 34352AB，1933。
- 嚴斐，〈今夜曲〉，勝利 54748B，1935。
- 嚴華，〈哈雀雀〉，勝利 54766A，1935。
- 龔秋霞，〈丁香樹下〉，百代 35506A，1941。
- \_\_\_\_\_，〈秋水伊人／思母〉，百代 35357AB，1937。

## 參考影片

- 《大路》，孫瑜導演，黎莉莉、陳燕燕主演，聯華，1935。
- 《如此繁華》，歐陽予倩導演，黎莉莉主演，
- 《武則天》，方沛霖導演，顧蘭君、白虹主演，新華，1939。
- 《風雲兒女》，許幸之導演，王人美、談瑛主演，電通，1935。
- 《相思債》，胡心靈導演，龔秋霞、張帆主演，益華，1948。
- 《紅樓夢》，卜萬蒼導演，周璇主演，文華，1944。
- 《馬路天使》，袁牧之編導，趙丹、周璇主演，明星，1937。
- 《脂粉市場》，張石川導演，胡蝶主演，明星，1933。
- 《野玫瑰》，孫瑜導演，王人美主演，聯華，1932。
- 《新舊上海》，程步高導演，舒繡文、王獻齋主演，明星，1936。
- 《漁光曲》，蔡楚生導演，王人美、韓蘭根主演，聯華，1935。
- 《漁家女》，卜萬蒼導演，周璇、顧也魯主演，華影，1943。
- 《聯華交響曲》，司徒慧敏、費穆、譚友六、沈浮、賀孟斧、朱石麟、孫瑜、蔡楚生等導演，藍萍、梅熹、沈浮、陳燕燕等主演，聯華，1937。
- 《壓歲錢》，張石川導演，龔秋霞、黎明暉主演，明星，1937。
- 《體育皇后》，孫瑜導演，黎莉莉主演，聯華，1934。

*Denishawn - The Birth Of Modern Dance. DVD. Kultur Films Inc. Orig Year:1988, Release Date: Feb 28, 2006.*

## 英文文獻

- Abel, Sam. 1996. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance (Queer Critique)*. Boulder, CO: Westview Press.
- Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. Trans. E. B. Ashton. New York: Seabury Press.
- \_\_\_\_\_. 1991. "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening," in *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J.M. Bernstein. London, New York: Routledge, pp.26-52.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert, Trans. Susan H. Gillespie. CA: the Regents of the University of California.
- Allan, Keith. 2009. *Concise Encyclopedia of Semantics*. Oxford: Elsevier.
- Altman, Rick ed. 1992. *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Arnold, Matthew. 1994. *Culture and Anarchy*. New Haven: Yale University Press.
- Atkins, E. Taylor. 2001. *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*. Durham and London: Duke University Press.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: the Political Economy of Music*. Trans. Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Auslander, Philip. 2006. "Liveness: Performance and the Anxiety of Simulation," in *The Popular Music Studies Reader*. Eds. Bennett, Andy, Barry Shank, and Jason Toynbee. London; New York: Routledge, pp.85-94.
- \_\_\_\_\_. 2006/2007. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor Mich.: University of Michigan Press/ London: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barker, Hugh, and Yuval Taylor. 2007. *Faking It: the Quest for Authenticity in Popular Music*. New York: W. W. Norton.
- Barnes, Joseph, B. P. Garnett, Jeanette Sayre and John Devine. 1940. "Press, Radio, Film," *The Public Opinion Quarterly* 4.4: 674-686.
- Bayley, Amanda ed. 2010. *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. New York: Cambridge University Press.
- Becker, Judith. 1975. "Kroncong, Indonesian Popular Music," *Asian Music* 7.1: 14-19.
- Béhague, Gerard. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Bellman, Jonathan ed. 1998. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern

- University Press.
- Beng, Tan Sooi, "The 78RPM Record Industry in Malaya Prior to World War II," *Asian Music* 28.1: 1-41.
- Bennett, Andy. 2001. *Cultures of Popular Music*. Buckingham; Philadelphia: Open University Press.
- \_\_\_\_\_, Barry Shank, and Jason Toynbee eds. 2006. *The popular Music Studies Reader*. London; New York: Routledge.
- Beuick, Marshall D. 1927. "The Limited Social Effect of Radio Broadcasting," *American Journal of Sociology*, 32.4: 615-22.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge
- Biemans, Monique. 2000. "Voice Quality," in *Gender Variation in Voice Quality*. Utrecht, Netherlands: LOT.
- Bindas, Kenneth J. 2001. *Swing, That Modern Sound*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Blacking, John. 1995. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Ed Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press.
- Blaukopf, Kurt. 1992. *Musical Life in a Changing Society*. Portland, OR.: Amadeus Press.
- Bocock, Robert. 1996. "The Cultural Formation of Modern Society," in *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Eds. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson. Oxford: Blackwell Publisher, pp.149-83.
- Bull, Michael & Les Back eds. 2003. *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg.
- Cage, John. 1973(1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Chambers, Iain. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press.
- Chan, Sau Y. 2005. "Performance Context as a Molding Force: Photographic Documentation of Cantonese Opera in Hong Kong", *Visual Anthropology* 18.2-3: 167-198.
- Chen, Szu-Wei. 2005. "The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s," *Popular Music* 24.1: 107-25.
- \_\_\_\_\_. 2007. "The Music Industry and Popular Song in 1930s and 1940s Shanghai: A Historical and Stylistic Analysis," Ph D Diss. University of Stirling.
- Cheung, Joys H. Y. 2008. "Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937," Ph D Diss. University of Michigan.
- Chow, Kaiwing. 2004. *Publishing, Culture, and Power in Early Modern China*. Standford: Standford University Press.
- Chow, Maria M. 2005. "Representing China Musically: A Chinese Conservatory

- and China's Musical Modernity 1900-1937." Ph D Diss. University of Chicago.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton eds. 2003. *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. New York: Routledg.
- Connor, Steven. 2004. "Sound and the Self," in *Hearing History: A Reader*. Ed Mark M. Smith. Athens: University of Georgia Press, pp. 54-66.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analyzing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_ and Everist, Mark eds. 1999. *Rethinking Music*. London: Oxford University Press.
- \_\_\_\_. 2003. "Music as Performance," in *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Eds. Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, pp.204-14.
- Cox, Christoph and Daniel Warner ed. 2004. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Davison, A. E. 1925. "Jazz Music," *The Musical Times* 66.984 (Feb. 1): 158.
- De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- DeCordova, Richard. 2001. *Picture Personalities : the Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Douglas, Susan J. 2004. *Listening in: Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Du Gay, Paul and Stuart Hall. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Dunsby, Jonathan. 1996. *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- During, Jean. 2005. "Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia," *Ethnomusicology Forum* 14.2 (Music and Identity in Central Asia): 143-64.
- Dyson, Frances. 1992. "The Ear That Would Hear Sounds in Themselves: John Cage 1935-1965," in *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp.386-395.
- Ebron, Paulla A. 2002. *Performing Africa*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Eisenberg, Evan. 2005. *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. New Haven; London: Yale University Press.
- Erlmann, Veit. 1999. *Music Modernity, and the Global Imagination*. New York:

- Oxford University Press.
- Fanon, Frantz. 1967. *Racism and Culture, Toward the African Revolution: Political Essays*. New York: Grove Press.
- Farrell, Gerry. 1993. "The Early Days of the Gramophone Industry in India: Historical, Social and Musical Perspectives," *British Journal of Ethnomusicology*, 2: 31-53.
- Feld, Steven and Keith H. Basso. 1996. *Senses of Place*. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press; [Seattle]: Distributed by the University of Washington Press, pp.91-97
- Filmer, Paul. 2003. "Song Time: Sound Culture, Rhythm and Sociality," in *The Auditory Culture Reader*. Eds. Bull, Michael & Les Back eds. Oxford: Berg, pp.91-112.
- Fischer, Claude S. 1992. *America Calling: a Social History of the Telephone to 1940*. Berkeley: University of California Press.
- Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press.
- Forges, Alexander Des. Aug. 2003. "Building Shanghai, One Page at a Time: The Aesthetics of Installment Fiction at the Turn of the Century", *The Journal of Asian Studies* 62.3:781-810.
- Foulkes, Julia L. 2002. *Modern Bodies: Dance and American Modernism From Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Gallop, Jane. 1985. *Reading Lacan*. Ithaca and London: Cornell University.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London; NY: Verso.
- Gitelman, Lisa. 2004. "Recording Sound, Recording Race, Recording Property," in *Hearing History: A Reader*. Ed Mark M. Smith. Athens: University of Georgia Press, pp.279-294.
- Gledhill, Christine. 1991. *Stardom: Industry of Desire*. London and New York: Routledge.
- Godlovitch, Stan. 2003. "The Integrity of Musical Performance," in *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Ed. Philip Auslander. London; NY: Routledge, pp.371-393.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Grivel, Charles. 1992. "The Phonograph's Horned Mouth," in *Wireless Imagination:*

- Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Eds. Douglas Kahn and Gregory Whitehead. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp.35-52.
- Groemer, Gerald. Autumn, 1995- Winter, 1996. "Edo's 'Tin Pan Alley': Authors and Publishers of Japanese Popular Song during the Tokugawa Period," *Asian Music*, 27.1: 1-36.
- Gronow, Pekka. 1981. "The Record Industry Comes to the Orient," *Ethnomusicology*, 25.2:251-84.
- Hall, Stuart, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson eds. 1996. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publisher.
- Han, Kuo-Huang, and Judith Gray. 1979. "The Modern Chinese Orchestra," *Asian Music* 11.1: 1-43.
- Handel, Stephen. 1989. *Listening: an Introduction to the Perception of Auditory Events*. London: the MIT Press.
- Hebdige, Dick. 1979, 2003. *Subculture: the Meaning of Style*. London; New York: Routledge.
- Hennion, Antoine. 2003. "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music," in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Eds. Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, pp.80-91.
- Ho, Wai-Chung. 2003. "Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong Popular Music," *Popular Music* 22.2: 143-57.
- Horner, Bruce and Thomas Swiss eds. 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publisher.
- Irigary, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1985. *The Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter & Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.
- Jackson, Jeffrey H. 2003. *Making Jazz French: Music and Modern Life in interwar Paris*. Eds Gilbert M. Joseph and Emily S. Rosenberg. Durham, NC: Duke University Press.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Jones, Stacy Holman. 1999. "Women, Musics, Bodies, and Texts: the Gesture of Women's Music," *Text and Performance Quarterly* 19:217-235.
- Kahn, Douglas and Gregory Whitehead. eds. 1992. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kaprow, Allan. December 1983. "The Real Experiment," *Artforum International* 4: 36.
- Katz, James E. and Mark Aakhus eds. 2002. *Perpetual Contact: Mobile*

- Communication, Private Talk, Public Performance*. New York: Cambridge University Press.
- Kenney, William Howland. 1999. *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York: Oxford University Press.
- Kenyon, Nicholas ed. 1988. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Kivy, Peter. 1995. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Laing, Dave. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, England; Philadelphia: Open University Press.
- \_\_\_\_\_. 1991. "A Voice Without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s," *Popular Music* 10.1:1-9.
- Lee, Haiyan. 2007. *Revelation of Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Lewis, Lisa. 1992. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. New York: Routledge.
- Lindberg, Ulf. 2003. "Popular Modernism? The 'Urban' Style of Interwar Tin Pan Alley," *Popular Music* 22.3: 283-98.
- Liu, Jianmei(劉劍梅). 2003. *Revolution Plus Love: Literary History, Women's Bodies, and Thematic Retention in Twentieth-Century Chinese Fiction*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lockard, Craig A. Spring- Summer 1996. "Popular Musics and Politics in Modern Southeast Asia: A Comparative Analysis," *Asian Music* 27.2: 149-99.
- Longhurst, Brian. 2007. *Popular Music and Society*, Cambridge: Polity Press.
- McDonald, Paul. 2000. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower.
- Manuel, Peter. 1988. "Popular Music in India: 1901-86," *Popular Music* 7.2: 157-76.
- Marks, Robert W. "The Music and Musical Instruments of Ancient China," *The Musical Quarterly* 18.4: 593-607.
- Marranca, Bonnie and Gautam Dasgupta. 1991. *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*. New York: PAJ Publications.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- \_\_\_\_\_. ed. 2000. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Minichiello, Sharon A. 1998. *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and*

- Democracy, 1900-1930*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Mitchell, Tony. Autumn 1993. "World Music and the Popular Music Industry: An Australian View," *Ethnomusicology* 37.3: 309-38.
- Mittle, Barbara. 2004. *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Moon, Krystyn R. 2005. *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory: an Introduction*. Cambridge, Mass.: Polity Press.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London; NY: Routledge.
- Ogren, Kathy J. 1989. *The Jazz Revolution: Twenties America & the Meaning of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Penn, Gemma. 2000. "Analysing Noise and Music as Social Data" *Qualitative Researching with Text, Image and Sound*. London: Sage, pp. 263-81.
- Philip, Robert. 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Pitts, Michael and Frank Hoffman. 2002. *The Rise of the Crooners: Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin and Rudy Vallee*. MD: Scarecrow Press.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge.
- Qureshi, Regula Burckhardt. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Music Analysis," *Ethnomusicology* 31.1:56-86.
- Ramnarine, Tina K. ed. 2007. *Musical Performance in the Diaspora*. London: Routledge.
- Reed, Christopher A. 2004. *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Rink, John. 1995. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. ed. 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Robinson, Deanna Campbell, Elizabeth Buck, Marlene Cuthbert and The International Communication and Youth Consortium. 1991. *Music at the*

- Margins: Popular Music and Cultural Diversity*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Roman-Velazquez, Patria. 2006. "The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments, and the Performance of a Latin Style and Identity," in *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Ed. Jennifer C. Post. NY: Routledge, pp.295-310.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: an Introduction*. New York: Routledge.
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2001. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: Norton.
- Shepherd, John Martin and Peter Wicke. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Sheppard, W. Anthony. Fall 2008. "Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan," *Journal of American Musicological Society* 61.3: 465-540.
- Shih, Shu-Mei(史書美). 2001. *The Lure of Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Sultanova, Razie. 2005. "Music and Identity in Central Asia: Introduction," *Ethnomusicology Forum* 14.2: 131-42.
- Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, Mark M. ed. 2004. *Hearing History: a Reader*. Athens: University of Georgia Press.
- Starr, Larry & Christopher Waterman. 2009. *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*. New York: Oxford University Press.
- Stern, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. 2004. "Preserving Sound in Modern America," in *Hearing History: A Reader*. Athens: University of Georgia Press, pp.295-318.
- Stock, Johathan. 1995. "Reconsidering the Past: Zhou Xuan and the Rehabilitation of Early Twentieth-Century Popular Music," *Asian Musics* 26.2 (Music Narrative Traditions of Asia): 119-35.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*. Rochester: University of Rochester Press.
- Stokes, Martin. 2004. "Music and Global Order," *Annual Review of Anthropology* 33: 47-72.
- Taruskin, Richard. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New

- York: Oxford University Press.
- Tcherepnine, Alexander. 1935. "Music in Modern China," *The Musical Quarterly* 21.4: 391-400.
- Thompson, Emily. 2002. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Tuohy, Sue. Winter 2001. "The Sonic Dimensions of Nationalism in Modern China: Musical Representation and Transformation," *Ethnomusicology* 45.1: 107-31.
- Toynbee, Jason. 2006. "Making Up and Showing Off: What Musicians Do," in *The Popular Music Studies Reader*. Eds. Andy Bennett, Barry Shank, and Jason Toynbee. London; New York: Routledge, pp.71-77.
- Um, Hae-Kyung ed. 2005. *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*. London; New York: RoutledgeCurzon.
- Wakeman, Frederic Jr. 1995. "The Chinese Nationalist's Attempt to Regulate Shanghai, 1927-49," *The Journal of Asian Studies* 54.1: 19-42.
- Ward, Geoffrey C. and Ken Burns. 2002. *Jazz: A History of America's Music*. New York: Alfred A. Knopf.
- Weisethaunet, Hans. 2001. "Is There Such a Thing as the 'Blue Note'?" *Popular Music* 20.1: 99-116.
- Weiss, Allen S. ed. 2001. *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Wells, Marnix St. J. Autumn 1991- Winter 1992. "Rhythm and Phrasing in Chinese Tune-Title Lyrics: Old Elght-Beat and Its 3-2-3 Meter," *Asian Music* 23.1: 119-83.
- White, Mark. 1985. 'You Must remember This...' *Popular Songwriters 1900-1980*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Whiteley, Sheila. 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_, Andy Bennett and Stan Hawkins eds. 2004. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Aldershot: Ashgate.

# 國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2013/02/19

國科會補助計畫	計畫名稱: 上海流行音樂裡的聲音風景: 表演、科技與文化政治
	計畫主持人: 洪芳怡
	計畫編號: 99-2420-H-009-003-DR 學門領域: 文化研究
無研發成果推廣資料	

99 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：洪芳怡		計畫編號：99-2420-H-009-003-DR					
計畫名稱：上海流行音樂裡的聲音風景：表演、科技與文化政治							
成果項目		量化			單位	備註（質化說明： 如數個計畫共同 成果、成果列為 該期刊之封面故 事...等）	
		實際已達成 數（被接受 或已發表）	預期總達成 數(含實際已 達成數)	本計畫實 際貢獻百 分比			
國內	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 （本國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
博士後研究員		0	0	100%			
專任助理		0	0	100%			
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	1	1	100%		
		專書	0	0	100%		章/本
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力 （外國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

<p>其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等,請以文字敘述填列。)</p>	<p>無</p>
--	----------

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科 教 處 計 畫 加 填 項 目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與(閱聽)人數	0	

# 國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

達成目標

未達成目標（請說明，以 100 字為限）

實驗失敗

因故實驗中斷

其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文： 已發表  未發表之文稿  撰寫中  無

專利： 已獲得  申請中  無

技轉： 已技轉  洽談中  無

其他：（以 100 字為限）

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

這份博士論文《聽覺現代性：聲音科技、雜種美學與上海流行音樂，1927-49》是以「聽覺現代性」為切入角度，研究主題是以上海為根據地的早期中國流行音樂（1927-1949）的音樂與文化。基於我的跨領域背景以及學術興趣，我挪用的理論方法涵蓋了文化研究、音樂學、文學批評、表演研究（performance studies）、聲音研究（sound studies）、歷史研究、人類學、社會學、性別研究、後殖民主義等。我察究這種流行音樂由於社會、經濟、思想、文學、藝術審美的變遷而連帶產生的變化，也探尋音樂自身的發展與更迭，並且勾勒出一幅都市的聲音地景（soundscape）。可以說，此論文既是流行音樂史、唱片史研究，更是產業史研究。我不僅使用音樂理論和文化理論分析音樂的內部與外部，也追索流行音樂在創作、生產、製作與消費的過程中，如何橫跨唱片、印刷、廣播、電影等產業來傳播，並歌曲如何以聽覺建構出共同體。我的博士論文最重要的研究貢獻在於，第一，是首個完整的早期國語流行音樂文化史，第二，與斯時斯第的既有的各領域研究對話，第三、也是最重要的是，明確提出一種以聲音與聽覺為中心的研究範式，補足也改變了文學、文化、歷史、與社會研究中，字面上看似眾聲喧嘩，實際上卻聾啞無聲的狀況。

在接下來五年的短程研究計畫裡，我將以博士論文為基礎，延伸發展出三個計畫。首先，是 1950 年以先、同為後殖民與現代性之下的上海與台灣流行音樂文化的對照。其次，勾勒出上海流行音樂的跨區域散播局面，更清楚的說，為數不少的上海流行歌曲在發行唱片後，很快便在滿洲、台灣、日本、廈門等地出現翻唱的唱片，同首歌曲之間的不同唱片版本在音樂上微妙地呈現出文化秩序與審美品味的差異，相當值得探究。最後，欲從 1920

至 1940 年代的上海往後延伸至 1950 年代的香港、與 1960 以降的台灣，觀察國語流行音樂如何在該論文所提出的概念框架上，從以唱片工業為主的生產方式，轉以電影（香港）和電視（台灣）為關鍵傳播媒介，研究的焦點會放在社會文化對於音樂造成的衝擊與兩造之間的牽連互動，聽覺與視覺感官比例的重新分配，媒體文化與音樂嬗變之間的關係，後者包括創作手法、發聲方式、表演方式等。而往後五到十年的中長期研究，我希望完成東亞流行音樂的區域性比較，作為比較基準點的，正是中國上海—香港—台灣之國語歌曲的發展脈絡和模式。