

留聲中國

摩登音樂文化的形成

YELLOW MUSIC

Media Culture And Colonial
Modernity In The Chinese Jazz Age

安德魯·瓊斯 Andrew F. Jones 著
宋偉航 譯

O P E N

1 / 4 2

YELLOW MUSIC

留聲中國

摩登音樂文化的形成

安德魯·瓊斯

Andrew F. Jones / 著

宋偉航 / 譯

臺灣商務印書館 發行

OPEN 1/42

留聲中國 摩登音樂文化的形成

作者 安德魯·瓊斯

譯者 宋偉航

責任編輯 李俊男

美術設計 吳郁婷

發行人 王學哲

出版者
印刷所

臺灣商務印書館股份有限公司

地址：臺北市 10036 重慶南路 1 段 37 號

電話：(02)23116118 • 23115538

傳真：(02)23710274 • 23701091

讀者服務專線：0800056196

郵政劃撥：0000165 — 1 號

E-mail：cptw@ms12.hinet.net

網址：www.commercialpress.com.tw

出版事業登記證：局版北市業字第 993 號

初版一刷 2004 年 11 月

Yellow Music Copyright © 1998 By Duke University Press

Complex Chinese Edition Copyright©

2004 THE COMMERCIAL PRESS, LTD

All Rights Reserved

定價新臺幣 290 元

ISBN 957-05-1913-4 (平裝) / 74560000

中文版序

（中英對照）

《留聲中國》中譯本得以完成，供台灣、香港與中國大陸的讀者閱讀參考，我深為欣慰與感激。就某些角度看，這本書談的是在二十世紀之初的全球化世界裡，科技、音樂語彙與大眾文化的翻譯與傳遞。在研究與撰寫原書的過程中，必須把許多中文資料翻譯成歐美地區讀者能有所共鳴的語彙；如何把譯自中文的英文再次譯回成為中文，則是樁弔詭的過程。所以我特別感激本書譯者宋偉航過人的巧思與不倦的付出。本書原作在西方已受到許多研究中國相關課題，以及研究音樂史與音樂理論的學者注意，我希望本書中文版能因為譯者的努力而讓學術界以外的人士也感興趣。

《留聲中國》中文版與英文原著之間有兩大不同，而我希望這能使得中文版比英文原著更上層樓。首先，英文版出書後，我在北京一處古玩攤偶然尋見一張我從未聽過的留聲片：黎錦暉作品：「特別快車」。這番巧遇激發了我寫下「黑人國際歌：中國爵士年代記事」一章，成為中文版的新增章節。另一項不同則更為重要：承蒙黎錦暉目前定居於美國的家人，尤其是黎明陽的鼎力相助，中文版收錄許多首度面世的珍貴照片，記錄了黎錦暉的生活以及由他全心付出方得以成就的中國爵士時代。對此，我特別感激黎氏後人對我的關注與支持。最後，我要感謝曹志漣與姚大鈞慨然促成商務印書館出版本書。

Introduction to the Chinese Edition

I am delighted and grateful that *Liusheng Zhongguo* has been translated into Chinese for readers in Taiwan, Hong Kong, and China. The book is in some ways a story about the translation and transmission of technologies, musical idioms and popular cultures in the globalizing world of the early 20th century. The original research and writing required the translation of Chinese materials into an idiom which would resonate with readers in the US and Europe. Translating that translation back into Chinese is a tricky process, and I am grateful to the translator, Song Weihang, for her tremendous skill and dedication. And while the book has been received with interest by academics concerned with China and with musical history and theory in the West, I hope that her efforts will help the book find an audience for whom the culture and history of modern Chinese music is not merely academic.

This edition differs, and I hope, improves upon the original in two respects. First, it incorporates an entirely new chapter, "Black Internationale: Notes of the Chinese Jazz Age," which was inspired by my discovery of a previously unheard record, "Express Train" by Li Jinhui, in a Beijing antique stall after the book had already been published in English. Second, and even more important, through the generosity of Li Jinhui's surviving family members in the United States,

and especially Mingyang Li, I have been able to include a treasure trove of previously unseen family photographs documenting Li's life and the 'Chinese jazz age' he did so much to shape. These are precious historical documents, and I am grateful for the Li family's interest in and support of my work. Finally, I appreciate the generosity of Tsao Jer-lien and Yao Dajun, who were instrumental in arranging the book's publication by the Commercial Press.

目次

中文版序	i
緒論	1
1 尋找管弦新聲	33
2 中國留聲機	79
3 黎錦暉的黃色歌曲	111
4 黑人國際歌：中國爵士年代記事	165
5 群眾歌曲和「留聲機寫實論」	193

緒 論

傾聽中國留聲

1935年，有位年輕小號手勃克·克雷頓（Buck Clayton）帶著他的爵士樂團到了上海，要到精緻的「逸園舞廳」（Canidrome Ballroom）履行一份長期的聘約。克雷頓後來會在「貝西伯爵樂團」（Count Basie Orchestra）打下他爵士樂的名號。但這次，他在上海的盤桓是他畢生「最快樂的兩年」時光；因為這兩年讓他覺得他自己的國家因他的膚色而始終不肯給他的尊重和認可，他「終於」在這裡要到了。^①克雷頓得以旅居上海，是由當時唱片活絡的跨太平洋運輸所促成的。那時，艾靈頓公爵（Duke Ellington）等多位音樂家的唱片，已在中國上岸，且在上海的夜總會、舞廳掀起一股黑人樂團的風潮。^②因此，克雷頓的樂團既然是從洛杉磯恭迎過來的，打廣告時自然就將他們奉為「哈林紳士」（Harlem Gentlemen）。

克雷頓發現他落腳的這處城市，是「爵士樂手的第七重天」，是「東方的巴黎」；而且，就所謂的「爵士樂欣賞能力」而言，還遠勝過真正的巴黎（這是一位美國作曲家、編曲家克勞德·萊普翰〔Claude Laphem〕講的；他為爵士樂雜誌《節拍器》〔Metronome〕寫過克雷頓的亞洲行腳）。^③的確，上海那時有亞洲「爵士樂麥加」之名，已經吸引了許多滿懷壯志的日本爵士樂



1934 年左右，勃克·克雷頓於上海公共租界。借自：美國羅格斯大學爵士樂研究所（Institute of Jazz Studies，Rutgers University）



勃克·克雷頓偕他所帶的「哈林紳士」樂團於「逸園舞廳」演奏。
借自：美國羅格斯大學爵士樂研究所

手，以之為朝拜的聖地，一個個跑到虹口區的「卡巴萊」（cabaret）*打工，同時親炙這些踏遍全球的美國樂手，如鋼琴手泰迪·魏勒福（Teddy Weatherford）。^④魏勒福也為「逸園」老闆作些演出經紀的工作；當初為克雷頓安排上海之行的人就是他。

克雷頓初履上海的頭幾天，就被上海「公共租界」街上熙來攘往的人潮之眾、人種之雜，給震住了。「全世界都有公司在上海作生意，什麼種族的人都看得到——印度人、法國人、俄國人、美國

* cabaret，這是當時上海人用的稱呼。——譯註

人，不論世界哪個角落的人都有。」^⑤克雷頓在之後的幾個月裡，就跟俄國難民學會喝伏特加，看過南美選手打迴力球（觀眾還會下注賭一把），還在上海一家又一家活像逛不完的夜總會、舞廳、咖啡館裡，交上一批駐紮在上海的美國大兵，跟著一起到處玩。

克雷頓和他的樂團就這樣成了上海租界的特權受益人，跟其他上海的洋人沒什麼兩樣（但一回到祖國，就照例要全數收回了）。這些特權，有一部份是建立在美元比當地貨幣強的條件上。克雷頓和他的樂團，就這樣愛上了訂製手工西服，「活像是百萬富翁」，也染上了一些絕對貴族氣的嗜好，像騎馬。^⑥然而，克雷頓一邊熱衷這些華服、駿馬的玩樂，一邊也很清楚殖民地這塊銅板還是有它的另一面的；這一面，就印在諸多當地華人赤貧的困厄上。

這中國人之多啊，超過所有其他的民族。……到處都是人——街上，人行道，巷子裡……有的跟沒穿衣服差不多，有的穿的只是破布。……有幾次我還看見有二、三十個人在拖一輛很大、很重的板車；那種車在美國都是用卡車或馬在拖的。那些人還真不過是人樣的馬兒；累了一天拿的錢不過就買兩碗飯吃，有地方睡覺罷了。真搞不懂他們怎麼過得下去。^⑦

克雷頓還加了一句挖苦話，說這些人連「瞄一眼」「逸園」的舞廳都沒辦法呢，他的樂團在那裡可是掛頭牌的。「逸園」（英文名字來自開在舞廳旁的賽狗場）招徠的客人都是些有錢的中國人、形形色色的外國商人、大大小小的租界官員、外交官、軍官等等。^⑧其實，這家夜總會客層之尊貴，連中國的「第一夫

人」蔣宋美齡和姊姊宋藹齡都參加了克雷頓樂團在那裡的首演，兩人後來還跟克雷頓的長號手厄普蕭公爵（Duke Upshaw）學跳踢踏舞呢。總而言之，克雷頓「哈林紳士」的美國身世，馬上把他們送上了上海流行音樂金字塔的頂端，高踞「菲律賓、俄羅斯、東印度、當然還有東方地區的樂團之上」；前述這些樂團，也在沒那麼有名的地方搞些爵士樂或其他類型的舞曲。^⑨

然而，他們「非裔」美國人的身份，沒多久就害他們在上海的美國僑界惹上了麻煩。美國土產的種族歧視在這裡給他們的第一記下馬威，也像是上海這塊殖民地的階級組織給他們上的一堂實地體驗課程；克雷頓和他的樂團既然出現在上海，自躲不過這張糾結的羅網，而且，這樣的歧視最後還是教他們賠上了他們在「逸園」的寶座。他們到「逸園」後不過一個月，克雷頓和他幾位團員就遭一群美國海軍陸戰隊的大兵襲擊。那群大兵坐在黃包車上，大喊些種族歧視的髒話，一邊朝克雷頓和他的伴奏團員扔磚頭。接著就是一場混戰；最後，樂手這邊雖然不是沒有掛彩，但多少算是贏了。這件事和克雷頓在美國熟得不能再熟的種族歧視暴力之不同，在於這件事是出在殖民地；而殖民地的特色，不就一直是在對「在地人」作全面的壓迫麼（只要是這類地方無不如此）。

打完了，所有在一旁看的中國人像是覺得我們終於做了一件他們一直想做的事，全跟在我們後面一路送我們回去，像簇擁凱旋的〔美式〕足球隊一樣歡呼叫好。我猜他們一定覺得早該有人這樣做了；因為，我記得有次看過一個大兵從單車上摔下來，一起身就朝一個中國苦力的屁股踢過去，才再騎車走開。^⑩

克雷頓有一晚被人痛打一頓，也是一個美國大兵打的；那晚，他推出一支剛從美國引進的新節目，〈好萊塢金髮女郎〉（Hollywood Blondes）。那一拳（在夜總會優雅賓客的睜睜眾目之下）飛來，為的是罰他明知不可還犯了這樣一條大忌：看了一個白種女子一眼。之後就是一場激烈的混戰。只是這一架是一場精心佈局的戰役的第一輪砲火：有一群美籍夜總會老闆和演出經紀人，帶頭要把這批「哈林紳士」從「逸園」裡轟出去。一群美國南方佬聯合發了一封電報，威脅「逸園」的老闆若再讓克雷頓上臺，就要賞他們一頓機關槍大餐。克雷頓的樂團也因為先前打的群架，而以損毀罪被控上公堂。雖然有市警局加以保護，控訴案在公共租界的法庭也未勝訴，「逸園」後來還是決定中止克雷頓樂團的聘約，害克雷頓「困在世界的另半圈裡」，沒有足夠的錢可以再橫渡太平洋回洛杉磯去。

由於需錢救急，克雷頓很快便在一家氣派小得多的地方：「卡薩諾瓦舞廳」（Casa Nova Ballroom）找到差事，帶一支小樂團作演奏。這家夜總會是一位華、美混血的商人開的，出入的以低一級的俄國交際花、職業舞女為多；這類人物是上海猥瑣的聲色夜生活裡不可或缺的要角，招呼的以中國都市的小資產階級〔也就是小市民〕為主，而少有洋人或中國的精英階層。^⑩也因此，克雷頓才會在他此後居停中國的時間裡，不只演奏美國的爵士樂，也奏些中國的流行歌曲——克雷頓最後是在日本 1937 年 7 月進攻上海前兩個禮拜，才離開中國的。日本進攻上海，也是第二次世界大戰的先聲。「一發現這新差事也得演奏中國歌曲，我們便馬上動手開始學。那時，我挑了幾首最流行的中國歌，先想了個大概，再練幾次，吹起來就像是我們早就吹慣的老曲子了。他們的歌其實和我們的音樂沒多大差別，就只是中國歌的音

階不太一樣，但只要寫得進我們美國的音階裡去，就可以演奏。」^⑫

克雷頓被趕出「逸園」之後不得不學的中國歌，有些應該可以確定是黎錦暉寫的；黎錦暉是中國的一位音樂老師、作曲家；那時有許多將美國爵士樂、好萊塢電影配樂、中國民間音樂融於一爐的所謂「時代曲」（即流行歌曲），都歸在他的名下。^⑬黎氏時遭非議的流行歌曲——常為論者斥為「黃色」或「淫穢」而廣遭抨擊——以及與黎氏歌曲唇齒相依的都市媒介文化，便是本書研究中國爵士年代音樂、文化、歷史的重點所在。因此，本書欲就「黃色歌曲」以及「群眾歌曲」（mass music）二者之勃興，作一番敘述；「群眾歌曲」是民國時代（Republican China）* 都市媒介市場明打著反黎氏音樂語彙而孕生出來的新式左翼歌曲，而且於反黎氏之際，同時以此音樂媒介動員全民，反抗1937年之前十年歐美列強於中國之殖民勢力，以及日本所推行的軍事侵略。

本書還要從這一略顯侷限的焦點朝外開展，擴張到更為寬廣的時空場域。我除了要解析民國時代的音樂「場域」（field）裡的音樂類型，還有這些音樂類型藉以散佈的大眾媒介（如電影、收音機、印刷）之勃興外，也要為這片聲音和技術所塗抹出來的繁茂盛景，勾勒譜系。讀者由此書汲取的不僅只是中國於十九世紀因接觸西方帝國的傳教士、武力而萌生之音樂發展，也可以就中國二十世紀初年媒介文化之興起，勾畫出新的視域。我在這本

* Republican China，指中國大陸從武昌革命建立中華民國到一九四九年中共建立中華人民共和國這段時期。——譯註

書裡要為「戰間期」(interwar period) *勾勒圖像——在這戰間期裡，「黃色歌曲」和反帝的「群眾歌曲」眾聲齊發，爭相要在新聞的媒介市場裡爭逐稱霸的勢力——而這圖像多少也為香港、台灣兩地商業文化之分野，或許更重要的是二者所祕藏的歷史淵源，還有毛澤東治下的中國大陸於文化大革命所推行之實驗，勾勒個大概；文化大革命是中國二次大戰戰後文化史的主脈。

然而，如我在這篇緒論所言，這本書談的不僅止於中國；也未必僅止於音樂，更不僅止於中國之音樂（勃克·克雷頓的事也已經作了暗示）。這類「反直覺」（counterintuitive）的主張，於「方法論」還有「實體」這兩方面所暗含的意義，由主導本書思想軌跡的幾則問題來想起或許能有最精簡的提示。我們是否可以不管唱片、樂手橫渡太平洋流通至中國的現象，就來談中國的爵士樂呢？我們該如何解釋黎錦暉「借用」（appropriation）非裔美人所創的音樂型式呢？這類新興的文化型式，在民國時代自強救國、打倒列強的政治裡又有何演出呢？克雷頓轉將黎氏的中國歌曲回譯成「美國歌」，於二者間之關係又說出了些什麼呢？最後，在新媒介技術散播，帶動文化愈來愈可以隨身攜帶的年代裡，這番「交流」又能告訴我們哪些有關民族音樂地位的事呢？

文化史和殖民現代性

每一篇文章都像琥珀，內含過往陳跡，訴說先前何以沒有人能寫出這樣的文章。我在動筆寫黎錦暉、寫中國流行歌曲的時

* interwar period，指第一次世界大戰結束至第二次世界大戰開始的這段期間。——譯註

候，並沒想到會碰上克雷頓這個人。但他這個人出現在史料裡，卻硬是勾起了幾則問題，不僅在這兩人共有的世界，也在中國文化史，還有「中國」在這門學科成型的過程中定位始終不明的問題，打開了先前所未能得見的窗（「中國」是這門研究確切又具體的標的）。克雷頓居停上海的歲月自述，就教我們不得不注意到：把中國的爵士樂看作是西方影響中國音樂型式的例子，只會事倍功半。所謂「中國爵士樂」裡的「中國」二字，也不應該拉到僅只是形容詞的地位，用作骨子裡其實是非裔美人音樂類型的外層修飾語。因為，從克雷頓在上海夜生活圈裡的地位後來出現「溜滑梯」的情況，就可以看出中國 1930 年代的流行音樂說不上是發展成型的音樂形式，而比較像是斯時、斯地所特有的複雜殖民階級體系，於其疆界內所進行的音樂、技術、金錢、語言、種族等方面之「交流」。也就是因此，傾聽當時之中國留聲的時候，特別是同時有多國殖民的「條約口岸」（treaty port）*喧嘩的眾聲交響的時候，應該可以就中國之「現代性」，還有歐美式「現代性」內蘊之「殖民核心」，有另一番透視。^⑥換言之，我們應當要問為什麼克雷頓的「人生彷彿從上海才算開始」；我們應該要聽聽美國爵士樂裡隱藏的「中國味兒」，這跟中國流行歌曲裡的「美國味兒」一樣鮮明；我們應該要找出二者捲入「殖民現代性」於全球擴張歷程的門路。^⑦

然而，中國海內外的學者之所以一直忽略民國文化史的這一重要面向，正是因為有這些跨文化、跨學科的問題存在。^⑧像中國大陸的音樂史學者就認為這類「黃色歌曲」因為帶有 1949 年

* treaty port, 指十九世紀中葉，亞洲國家因列強壓力而開放予外人居住、對外通商的港口，特別是中、日兩國。——譯註

共黨革命勝利之前中國租界裡的商業媒介文化不正統的意識型態，而深受「根深柢固的殖民色彩」污染。^⑦而這番冷遇也不是現在才有。打從「黃色歌曲」借道大眾媒介站上中國音樂舞臺之後，就一直備受愛國份子暨左翼評論人士攻訐，斥之為「靡靡之音」，引誘了市民大眾悖離革新自強、打倒列強的救國任務。其實，這所謂的「污染」——還有以這污染為其症狀的大眾文化，和民族主義一派的論述之間既複雜、往往還彼此衝突的關係——便是這段歷史一再出現的主題之一。另還有一個主題就没那麼明顯了：就是論者及史家因為對「黃色歌曲」鄙夷，而蒙蔽了眼睛，看不清楚「黃色歌曲」和官方庇佑的左翼「群眾歌曲」其實有夾纏不清的密切糾葛，以致一直將「群眾歌曲」當作是「黃色歌曲」的歷史暨意識型態方面的「他者」（other）。

「黃色歌曲」在中國一直遭學界以意識型態的立場而棄如敝屣，迄至近年方休；而放在英美的背景裡看，「黃色歌曲」一樣備受輕視。這有一部份是因為「黃色歌曲」正好位在幾門學科的「裂縫」裡，就這樣漏了出去。民族音樂學者的研究焦點，向來放在中國的音樂文化和西方差異最明顯的部份，像各式傳統音樂、地方音樂、民間音樂。蘇·杜霍伊（Sue Tuohy）在她研究1930年代中國電影配樂的拓荒之作裡，就曾指出研究中國電影的學者在談民國時代的電影時，也有類似的傾向，以致老是強調電影「洋腔洋調」的聲軌（管它是歐洲古典樂的「非敘事型」〔nondiegetic〕錄音，還是帶爵士風的中國流行歌曲），和銀幕上的中國「現實」「格格不入」。^⑧文學暨文化評論人——這一部份會放在第三章細究——都覺得這類「黃色歌曲」華洋混血又商業的性格，很難放得進他們談中國現代性的論述裡去；這類論述皆以1919年五四運動的新文藝菁英所標舉之自強救國主張，