

现代性视野中的“红色歌曲” 与“黄色歌曲”之审视

陈伟 桂强

“五四”以来,中国现代歌曲领域在相当长的历史时期内存在所谓“红色歌曲”与“黄色歌曲”的划分。从现代性的角度动态地审视两者的理想秩序构筑、伦理道德诉求和审美价值表现,并将其置身于中国社会及文化现代性的发展背景与中国近现代流行音乐发展的历史轨迹中进行考察,可以发现这种对歌曲类别带有“褒义化”或“污名化”色彩的冠名,从一个侧面反映出20世纪上半叶中国现代性进程包括现代美学历程的复杂性和特殊性。

在20世纪早期中国流行歌曲的发展历程中,存在着一种独特而富有时代意味的现象,即通过不同的色彩来区分流行歌曲,或称其为“红色歌曲”,或称其为“黄色歌曲”,前者往往成为褒扬、赞美的对象,它始终和优良革命传统的继承与弘扬紧密地联系在一起;后者则往往成为腐朽、荒淫、堕落歌曲的代名词,是腐蚀人的心灵,消磨人的意志,使人沉湎其间不能自拔的“靡靡之音”。在相当长的一段历史时期内,除“红色歌曲”之外的其他一切流行歌曲,尤其是涉及爱情、婚姻、家庭的都市流行歌曲,一般皆属“黄色歌曲”之列。这种分类的缘由、基础在哪里?它们产生了怎样的影响和效果?这对于我们理解和认识20世纪上半叶中国美学的现代性问题有何启发?

本文为教育部重点研究基地重大项目“中国早期都市流行歌曲与都市文化”(批准号:2009JJD840 013)阶段性成果

一、“红色歌曲”与“黄色歌曲”的溯源与题解

何谓“红色歌曲”?在革命战争年代,红色往往与政治上的革命、激进等因素相联系,成为具有明显的政治意味和极富感召力的象征性色彩,因此“红色歌曲”也就往往成为宣传和体现进步意识和革命精神的一种流行音乐手段。它主要包括以下几种歌曲:第一,“五四”以后特别是30年代的大部分左翼歌曲,像《大路歌》、《开山歌》、《码头工人歌》、《新女性》、《渔光曲》、《铁蹄下的歌女》等等。第二,土地革命时期流行于苏区的“红色歌谣”^①。第三,抗日救亡歌曲如《毕

业歌》、《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》、《长城谣》、《抗敌歌》、《旗正飘飘》等等。第四,解放战争歌曲如《团结就是力量》、《铁路工人歌》、《我们是民主青年》、《解放军老百姓是一家》等等。以上作品大多以宣扬崇高的使命感和突出的政治意识为主要特点,把歌声作为唤起群众觉醒,鼓舞群众斗志,对群众实施爱国主义、集体主义教育的工具,大多具有宏大叙事风格,曲调慷慨激昂,催人奋进。众所周知,中国近代以来的首要任务是求得民族解放和国家富强,把民族、国家从深受帝国主义列强欺侮的境地中解救出来,建立并建设一个新的国家和新的制度。这些歌曲在这个历史进程中,不可否认,起到了推波助澜的作用,成为“五四”以来革命文化传统的有机组成部分。

相比之下,“黄色歌曲”从它诞生之日起,就一直背负着各种骂名和指责。在各种不同的场合被指斥为“靡靡之音”或“淫乐”。据王云阶考证,“‘黄色歌曲’是从三十年代聂耳批判当时那些色情的歌曲开始使用的词……大体上包括这样一些类型(一些音乐):色情、肉麻的,轻薄、挑逗的,消极颓废、悲观厌世的,疯狂混乱、刺激感官的,打着爱情的幌子、卖弄口头爱情、虚假爱情、把爱情庸俗化的,还包括传播封建思想和政治上反动的东西的”。“最早的‘黄色’,不仅仅是色情的东西,还有其他刺激感官的内容”^②。还有旅美作家王鼎钧在回忆录《关山夺路》中的一段记载,也值得参考。“那时(解放战争时期)歌曲分为‘艺术歌曲’和‘流行歌曲’,大部分流行歌曲被视为‘黄色歌曲’。这个名词源自于‘黄色新闻’。十九世纪,美国出现低级趣味报纸,用黄色纸张印刷,延伸出黄色歌曲、黄色小说。黄色新闻传播色情,挑动情欲,那么黄色歌曲的涵义不言而喻”^③。

在今天看来,中国所谓的“黄色歌曲”其实绝大部分都属于早期都市流行歌曲,这是指诞生于20世纪20年代,盛行于30—40年代,以都市民众为受众,以商业运作为模式,以唱片、舞厅、电台、电影为渠道,以审美现代性为方向,以贯穿古今、融会中西为创作理念的大众歌曲。这些歌曲,从内涵来看,大多蕴含着科学、民主、平等、爱国等思想情怀,是中国起始于20世纪初期的“五四”新文化运动的余绪和曲折的反映。从形式上看,这些歌曲大多选用明白晓畅的白话文、民歌体或富于古雅意味的文辞作为歌词,谱以具有中国民族民间风味的曲调,间或配以西方舞曲节奏(如爵士、探戈、伦巴等)的乐队伴奏。这些流行歌曲的创作,引入了当时国际上盛行的爵士乐元素,加上中国民族音乐的配器或西洋乐的配器,并结合“五四”以后初步形成的新文化运作机制,产生了一大批流行音乐的创作实绩^④。以黎锦晖的创作为开端,涌现了一大批词曲作者,如陈歌辛、黎锦光、严华、陈蝶衣、许如辉、严工上、严个凡、严折西、高天栖、刘如曾、姚敏、李厚襄、刘雪庵、李隽青、梁乐音、黄贻钧等等;以明月社为源头,产生了一大批民众喜闻乐见的歌手,如黎明晖、王人美、黎莉莉、薛玲仙、周璇、白虹、龚秋霞、姚莉、白光、吴莺音、欧阳飞莺、黄飞然、严华、张露、张帆等等。他们的作品至今仍不失魅力,具有审美价值。时值今日,随着“黄色歌曲”这一污名化的称谓被抛弃,当年这些张扬个体权利、抒发个人情怀的歌曲内涵被重新肯定,在注重审美、讲究休闲、追求生活情趣的都市文化背景下,它们又一次进入城市的咖啡馆、歌舞场、餐厅、茶座及其他休闲场所,成为民众生活的组成部分。

二、作为启蒙现代性两种维度的“红色歌曲”与“黄色歌曲”

对“五四”以来中国现代歌曲类别刻意为之的“褒义化”和“污名化”,既是基于政治选择的需要和意识形态的引导,也与中国美学形态在现代性进程中的曲折经历密切相关。20世纪初的“五四”新文化运动,为中国美学现代性转换奏响了奠基乐章。在崇尚科学、民主的新文化,

反对愚昧、专制的旧文化的社会运动的推动下,体现在中国文艺领域中的现代美学形态得到迅速的确立和扩大。这种新兴的美学形态及其延展的审美文化,在立意上高扬科学民主,在政治上推进富国强民,在民生上注重个体权利,在手法上注重求真写实,在形式上追求通俗明了,在审美上强调平等互动。其深刻之处在于,把美学精神上的破旧立新与社会实践中的破旧立新联系起来,并且沿着国家层面上的宏观的“国富民强”和个体层面上的微观的“自由平等”两个维度发展。然而,由于代表现代性的力量在中国非常弱小,这种理想状态的图景注定难以在中国一蹴而就。文化现代性——尤其是美学现代性的转换也难以同时在宏观与微观两个维度上实现。随着民族矛盾的尖锐,宏观维度上的变革求新与民族独立、抵抗外侮联系在一起,在中国人的社会生活中占有越来越大的权重。而微观维度上的求新越来越游离于社会生活的中心,成为单个个体自己的“小事”,从而逐渐被主流意志边缘化。反映在文艺领域就是,一些在“五四”时期张扬个体自由的文艺家目光转向社会的重大事件,以宏大叙事的方式思索国家民族的振兴,描写劳动大众的痛苦。而另一些坚持在作品里张扬个性自由的文艺家,逐渐被社会边缘化,并遭到来自前一部分人——他们被称为“左翼”——的蔑视和批判。

从上世纪30年代后期开始,随着抗日战争进入高潮,指导文艺实践和社会生活的美学思想也从“五四”时期在国家和个体层面上两个维度展开的现代性追求转向以救亡为首要任务的国家层面上的追求。它的纲领性文件就是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,它的要旨即“文艺为政治服务”。

既然“红色歌曲”和“黄色歌曲”实际体现着现代性追求的两个维度,我们不妨从“启蒙现代性”^⑥的角度动态地审视“红色歌曲”和“黄色歌曲”的理想秩序的构筑和伦理道德的诉求,其基本内容大致可以归纳如下:

第一,中国早期都市流行歌曲诞生不久,就在“时代新曲”的宛转莺啼、救亡图存的摇旗呐喊和音乐教育的疾言厉色之间,陷入了启蒙理想秩序构筑上的不平衡状态。

中国早期都市流行歌曲诞生于1927年前后的上海。上海在20世纪20年代后期,已经成为“五四”以来新文化发展的重要基地,成为西方文化进入中国最重要的窗口,被称为“现代中国的钥匙”(罗兹·墨菲语),后来也成为了中国早期都市流行歌曲生产和传播的大本营。民族工业的逐渐发达,商贸交易的日益繁荣,城市功能的不断完善,以及新文化运动的不断推进和各种新思潮的交汇融合,形成了上海市民追新求变的现代生活方式。而这种生活方式又对文化消费市场的发展形成了直接的刺激,提供了广阔的空间。黎锦晖带有爵士风味和民族风情的流行歌曲,正是在这样的氛围中应运而生:“把大众音乐中的一部分民歌、曲艺和戏曲中过分猥亵的词藻除去,用外国爱情歌曲的名义和古代爱情诗词写出了比较含蓄的爱情歌曲。如用旧的音乐形式写成的《毛毛雨》;新的音乐形式写成的《妹妹我爱你》、《落花流水》、《人面桃花》这类适合小市民口味的东西。”^⑦而据王人美回忆:“《毛毛雨》、《桃花江》等这些歌曲艺术上有特色,因为黎先生在创作的时候,态度比较严肃认真。他希望探索爱情歌曲的大众化。因此,这些歌曲能够流传。”^⑧

但是,随着这些“家庭爱情歌曲”的诞生,围绕着它们的各种议论、评价也接踵而至。这种带有个性启蒙色彩的艺术探索很快就被来自于对民族、国家整体利益的思考与关注实施了遮蔽。还在“黄色歌曲”这个名称流传开来以前,出于政治整饬的需要,这些刚刚萌生的早期都市流行歌曲即被国民政府所禁止,如在“济南惨案”以后,当时的杭州市代市长陈纪怀就颁布了针对《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等歌曲的禁令,指出“前方将士正在牺牲,后方民众亦宜鼓励精神,奋发努力,共同团结,助作后盾……对于本市各游艺场表演麻醉社会之戏剧,如最近电影

院所表演之《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等歌舞剧当令停止,改演富于刺激性之戏剧,藉资鼓励人心,激发勇气……”^⑥随着“九·一八”事变的爆发,在国难当头、大敌当前的形势下,左翼音乐人士更是大张旗鼓地用战争和救亡的名义来喝令禁止这种流行歌曲的创作。1932年聂耳以“黑天使”的笔名发表《中国歌舞短论》,以一种讥讽的笔调贬低黎锦晖歌舞音乐的同时,也肯定了黎锦晖作品中存在的反封建等因素,但最后还是特别强调“我们所需要的不是软豆腐,而是真刀真枪的硬功夫!”^⑦两年后,聂耳又以“王达平”的笔名发表《一年来之中国音乐》,再次对黎锦晖及其“时代曲”进行了评价,指出:“虽然目前流行的俗乐在播音界、歌舞界还能烜赫一时,但这现象已显得不能长久维持下去了……这已充分表示了那种玩意不过是供人享乐,没有多少价值的东西。”^⑧而在音乐教育界,对黎锦晖的音乐歌舞的批判更是加上了“危害青年”和“贻误救国”的双重罪名。如江西省推行音乐教育委员会编印的《音乐教育》月刊上有两篇文章颇具代表性:其一为程懋筠的《黎锦晖一流剧曲何以必须取缔》,指出了取缔黎锦晖剧曲的四条理由^⑨。文章在结尾处,表示誓与此等恶势力决其最后之胜负。其二为罗亨(贺绿汀)于1935年发表的《关于黎锦晖》一文,指出“黎锦晖所给予社会的影响,我们绝对不能否认……在歌词方面,他是能吸收广大的群众,不过他的群众都是些堕落的青年……他所代表的是流氓无产阶级,他抓住了娼妓与嫖客的心理”^⑩。如果说,对于流行音乐中成人因素的传播是否对青少年身心健康的影响等一类问题尚可进一步商榷的话,那么,在这些文章中所体现的疾言厉色、咄咄逼人,更多的是源自于时代的特殊背景。由于残酷的政治现实和民族危亡状况,在反抗旧秩序的过程中建立了一套新的秩序,这种秩序不是建立在对个性和个体价值的尊重之上,而是建立在战争时期的纪律、整齐划一上^⑪。毋庸讳言,早期都市流行歌曲在草创之初,虽不乏体现了一定程度的个性解放、追求自由平等的启蒙现代性的观念,但这些东西非但不能解决当时的急需,甚至在一定程度上会妨害国家政治行为和军事行动的有效实施,它们便理所当然地成为了贬抑和取缔的对象。

第二,随着中国现代社会的进一步发展,这两种不同背景下发展的现代歌曲在伦理道德的诉求上出现了革命伦理和市民伦理的不平衡状态。

随着抗日民族统一战线的全面建立,都市流行歌曲的创作与传播作为一种近代美学形态的表现形式,它的存在合法性遭到了前所未有的怀疑与挑战。“红色歌曲”作为直接服务于抗日救亡运动和建立工农民主专政的新政权和新制度的“时代强音”被广大民众所推崇。在革命战争中形成了一种直接服务于民族解放和国家建立的政治化目的的革命伦理观。“红色歌曲”中所体现的不同程度的革命英雄主义和革命浪漫主义精神、对于崇高信念的执着追求等都是这种革命伦理观的一种反映。不可否认,在中国革命走向成功和现代民族国家的建立过程中,这些歌曲起到了鼓舞人心的作用。如《大刀进行曲》、《延安颂》、《南泥湾》、《团结就是力量》等等。但与此同时,在这种富于革命伦理精神的嘹亮歌声中,革命斗争的曲折性、复杂性、残酷性和艰巨性往往被过滤和遮蔽。在革命话语高于一切的前提下,个体的生命价值和来自于日常生活的生命感动往往是微不足道的甚至是“庸俗的”。在此,有必要从早期都市流行歌曲所依托的特殊的市民文化背景及其市民伦理道德的诉求来探究一番。

从早期都市流行歌曲所植根的土壤来看,以上海为典型代表的20世纪前期中国都市社会在近代资本主义的工业文明、民族工商业经济和多元思想交汇融合的历史背景下,开始摆脱小农经济背景,摆脱对权力的依附,在社会体制和思想文化的急遽变革中,逐渐形成了有自己特色的近现代思想意识和行为方式。同时,上海作为一个典型的移民社会,来自国内不同地区的移民群体以生存和发展为动力,不断融入到这个新兴的社会形态中。“正是在这种新的经济

关系和高度商业化的社会环境中开始告别传统,并完成向近代市民的转变”^④。“对社会的发展进步,以及个体权益、个人自由和社会民主等等现代意识的追求,这个新兴的市民阶层更多地开始形成了一种从自身实际利益出发的世俗的和切实的民间自觉和诉求”^⑤。这种民间自觉和诉求并非着力于构筑一个完美无缺、至圣至善的德性与人格,而是充分考虑到了不同人群的差异性,力图在日常生活的层面去竭力维护一个自由、平等的道德规范和精神空间。这是一种适应了中国早期都市化进程的具体语境,更为贴近市民日常生活和基本人伦规范的市民伦理精神。它采取了一种将道德教化和接受主体的心理与情感交汇融合的方式,体现了一种包容和理性的姿态,从而为广大的新兴市民阶层所广泛接受,是一种基于日常生活的启蒙。如由黎锦光作词作曲,周璇、严华演唱的《叮咛》^⑥,这首歌最初是为严华、周璇的暂时分别而创作的,但流传开去以后,具有针对普通市民青年男女的一般意义。这首歌曲表达的是一对市民夫妻,在离别时的互相祝福和嘱咐,并没有什么豪言壮语,但是在看似琐屑的家常语中,所传递的却是一份真真切切的夫妻之情。在这首歌曲中,男女双方的互相“叮咛”反映了在当时“下南洋、求发财”的背景下,青年男女的一般心理状况。女方叮嘱男方不要涉足花柳,情迷赌场;男方希冀女方不要吸食鸦片,花钱无度。这些都是看似平常的日常生活的伦理道德规范,通过略显“絮叨”的歌词吟唱出来,反而给人一种深谙人情、合情合理的感受,也产生了一定的道德教化的效果。

此外,在早期都市流行歌曲中还有许多表现亲情、爱情和友情的歌曲,它们抒发了市民日常生活中的脉脉温情,也体现了一种对于基本人伦的尊重与呵护。如龚秋霞演唱的影片《蔷薇处处开》插曲《摇妈妈》,梅熹演唱的影片《胭脂泪》插曲《思母曲》等歌颂母爱的歌曲;姚莉演唱的《跟你开玩笑》、《你要说明了》等一些风格清新、生活气息浓郁的爱情歌曲等^⑦。但是,在相当长的历史时期内,标榜革命伦理的“红色歌曲”往往以一种道德训诫者的姿态鄙睨这些都市流行歌曲中的市民伦理的表述。在“红色歌曲”所代表的美学形态的建构中,对早期都市流行歌曲所代表的美学形态中与现代城市文明和公民社会意识的构建密切相关并作为现代流行音乐发展不可或缺的一些合情合理的伦理道德诉求进行排斥,从而造成了现代歌曲发展进程中在伦理道德诉求上的不平衡状态。

这些理想秩序构筑和伦理道德诉求上的不平衡状态反映了中国现代歌曲在启蒙现代性内部的不平衡局面,这种不平衡的局面也在一定程度上影响到它们在审美现代性呈现上的差异。

三、“红色歌曲”与“黄色歌曲”在审美现代性呈现上的差异

1936年7月,吕骥在“抗日救亡歌咏活动”的浪潮中提出:“(音乐)作为争取大众解放的武器,表现、反映大众的生活、思想、情感的一种手段,更应担负起唤醒、教育、组织大众的使命。”^⑧他的这种观点直接源自于“左翼音乐”,明确指出“五四”以来的“新音乐”就是为反帝反封建的革命服务的,是用来教育、发动工农兵群众的工具。在这里,原本内涵丰富的“新音乐”的概念被狭义化,成为了“无产阶级革命音乐”或“抗日救亡音乐”的代名词。不可否认,在救亡图存、民族国家理想、革命伦理等宏大主旨的启蒙现代性因素的激励下,具有强烈爱国主义情怀和社会责任感的音乐家们所创作的这些“红色歌曲”中的确不乏精品力作,但同时也要看到,当时的许多救亡歌曲,对启蒙现代性中的国家话语和革命伦理的强调达到了登峰造极的地步,也是不争的事实。这种以思想性为惟一价值标准的创作观和乐评观的流行,不仅阻遏了

“红色歌曲”创作的多样化发展,而且也导致其艺术质量低下问题的浮现,造成一部分“红色歌曲”在抒情上陷入空洞贫乏和苍白无力。贺绿汀曾经不无堪忧地指出:“像我们这些新兴的歌曲,事实上都是些短短的民谣,曲体的结构也是散乱的;有一部分的曲子与其说是音乐,不如说是一些配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号。”^⑨从审美现代性的角度来看,“红色歌曲”往往以“革命”和“进步”作为评价现代歌曲最主要的艺术标准。在这种特定的艺术价值衡量标准中,“革命”是道德力量的显示,政治立场的选择,也是正在展开的包括身心投入和热烈期待的“真理”的历史过程。但在这种主体对于观念或语言的彻底控制、支配的欲望与幻觉中,既排除了反思自己被观念或语言所控制、所支配的可能,也排除了别人对“真理”选择甚至怀疑的可能^⑩。同样,“进步”作为历史观的核心语汇,无疑具有激励人心的力量,从社会发展的角度来看,我们不可否认进步的巨大意义,但是,“凡是属于‘价值’层次的事物,不能轻易适用进步的观念……对价值层次的事物而滥用进步的观念,结果常常是取消了某些事物所含的价值,乃至把人生完全降低到仅属于经验地存在的层次”^⑪。正是对现代歌曲审美现代性把握上的这些偏差,造成了作为现代流行歌曲最核心的一些审美现代性要素,如对个体生命的尊重,包括作品中强烈的民本精神、演唱的个性化以及受众的个体选择权等等^⑫,都被看作落后的甚至腐朽的观点打入冷宫。其结果是,现代流行歌曲作为“时代曲”本应具有的那份对于时代变迁和世事沧桑的敏感被钝化。即便这种最能体现个性和自由风格的流行歌曲形式也染上了浓重的意识形态色彩。这些缺憾与不足,贯穿了救亡音乐思潮的整个发展过程,且一直延伸到抗战胜利以后的40年代后期^⑬。在这种特定的历史情势下,启蒙现代性无法在宏观和微观两个维度同时全面展开,这种启蒙现代性的缺失反映到审美现代性上,则体现为部分“红色歌曲”流于口号式的宣传,主题单调乏味,艺术形式平庸,缺乏艺术的反思功能等等,这也使得一部分“红色歌曲”在审美现代性上陷入了难以自拔的困惑与尴尬。

相比之下,个性启蒙意识的构筑和市民伦理道德的诉求等启蒙现代性因素的合理发挥和适度体现,在一定程度上给早期都市流行歌曲的审美现代性呈现增色不少,并产生了一种直指人心的效果。除此之外,早期都市流行歌曲所植根的现代都市文化背景、依托的新兴大众传媒方式、展现的现代市民社会风情、追求的自觉艺术创新等等,也都是其审美现代性的重要呈现。从20世纪上半叶中国都市社会的实际出发,这种审美现代性其实就是一种“时代的新潮”,一种对“摩登”生活的追求与向往,而并不完全等同于西方自19世纪以来以波德莱尔为源头的那种“审美现代性”传统^⑭。

从早期都市流行歌曲产生的都市文化背景来看,上海作为中国早期都市流行歌曲的大本营,自近代以来,城市文化的发展格局呈现出了一种复杂性。“近代上海城市的这种复杂性,复杂到难以想象的地步,以至于研究者对其作任何简单的概括、断语都是一种冒险,都可能失之偏颇……对上海来说都能成立。只有一种判断不会招致反驳,这就是:极其复杂”^⑮。在这个复杂的背景下,适宜都市流行歌曲得以广泛流传的现代传播手段在20—40年代也不断地丰富和发展:唱片工业迅猛发展,以“百代”、“胜利”和“大中华”为代表的众多唱片公司,成为早期都市流行歌曲唱片制作的载体和竞争的平台;有声电影技术的日臻成熟,伴随有声电影的出现,电影插曲和流行歌曲从此结下了不解之缘;现代歌舞事业蓬勃发展、歌舞厅营业兴盛不衰,出于都市娱乐文化发展的需要,以“百乐门”、“仙乐斯”、“丽都”、“大都会”为代表的各式歌舞厅在城市的繁华地段出现,歌手在舞厅驻唱的同时,也留下了不少经典名曲^⑯。再加上来自俄罗斯、菲律宾、美国和中国人自己组建的爵士乐队或伴奏、或编曲,都积极参与到中国早期都市流行音乐的发展中来;无线电广播事业的发展特别是民营广播电台商业化运作的活跃等因素

的普遍参与,给市民流行音乐的创作提供了更多的发展空间。

从早期都市流行歌曲所展现的现代市民社会风情来看,早期都市流行歌曲反映了这种都市文化的纷繁复杂和生活在环境中人的丰富的心理状态和多元的审美取向:有的表达了男女之间的永恒之情——爱情,如《如果没有你》、《恨不相逢未嫁时》、《扁舟情侣》、《恋之火》、《等着你回来》等等;有的描绘了多面的市井风俗生活,如《满场飞》、《黑天堂》、《麻将经》、《疯狂乐队》、《如此上海》等等;有的委婉倾诉了人们在“孤岛”岁月期盼光明,如《何日君再来》、《度过这冷的冬天》、《讨厌的早晨》等等;有的抒写郊野休憩的闲情逸致,如《龙华的桃花》、《骑马到松江》、《踏车寻春》等等,更有“十里洋场风情画”——《夜上海》、清新脱俗《夜来香》、蜚声国际《玫瑰玫瑰我爱你》、旧情难忘《初恋女》、如梦如诗《苏州河边》、赞美春光《蔷薇处处开》、情思绵绵《明月千里相思寄》……不断被翻唱,其优美的旋律至今回荡在人们耳际。当然,毋庸讳言,由于早期都市流行歌曲在生产和传播的过程中,对于商品化和娱乐功能的过分强调;也由于词曲作者在特定的环境下,“缺乏某种忠实于自己生命体验的定力”^②,也出现了一些粗制滥造之作。此外,早期都市流行歌曲在对现代性的追求和理解上所体现出来的某些不成熟甚至是肤浅轻薄之处,也是不容回避的。

从早期都市流行歌曲的艺术借鉴与创新来看,除了汲取民族民间音乐元素的有益成分以外,对西方音乐和歌舞的积极学习和借鉴也是引人瞩目的。20世纪20年代以后,上海作为远东文化名城,吸引了一大批蜚声世界乐坛的音乐家前来献艺和交流,这使得早期都市流行歌曲的作者在创作时,具有较为开阔的国际音乐视野。如黎锦光在随兄组织的歌舞团走南闯北演出后,向英国的钢琴家兼作曲家辛格学习作曲;陈歌辛师从曾任上海圣约翰大学音乐教授的德籍犹太音乐家梅也学习钢琴、声乐及作曲;姚敏师从日本流行歌曲作曲名家服部良一学习作曲。特别是与流行音乐的发展密切相关的爵士乐,在20世纪20年代前后传入我国以后,对中国早期都市流行音乐的发展产生了深远的影响。早期都市流行歌曲的创作者们,在对爵士乐的学习和发展中,把中国旋律和爵士乐调完美地结合起来,出现了一批具有国际影响力的作品。有的甚至已经在当时比肩世界流行音乐的最新潮流^③。

中国早期都市流行歌曲,在那个特定年代的都市文化背景下,以一种自觉的文化追求去赢得市民大众,以一种包容开放的姿态去借鉴吸收外来音乐文化,以多元的更为贴近流行歌曲本质特征的标准去不断提升发展,在不乏动听的歌声中表现了复杂幽微、丰富多彩的心灵世界,在一个具体而微的方面对于塑造具有现代公民意识的民众产生了积极的启示。而这一切,也正是早期都市流行歌曲在审美现代性领域中所取得的一份不可小觑的收获。

① 《中国百科大辞典》(第二版)有关“红色歌谣”词条是这样解释的:“中国第二次国内革命战争时期的革命歌谣。内容有鼓励青年参军、赞扬红军、表现军民鱼水关系和反映革命战士英雄气概等。代表性作品有《兴国山歌》、《嘎呀来》、《老子本姓天》、《十送红军》等”(参见《中国百科大辞典》总编辑委员会编《中国百科大辞典》(第二版),中国大百科全书出版社2005年版,第2196页)。

② 王云阶:《从衡量靡靡之音的尺寸谈起》,《人民音乐》编辑部编《怎样鉴别黄色歌曲》,人民音乐出版社1982年版,第37页。

③ 戴永年:《“黄色歌曲”诞生记》,载《都市》(太原)2006年第4期。

④ 据中国唱片社1964年编印的《中国唱片厂库存旧唱片模板目录》中所收的建国前旧唱片“歌曲”类目录下的“创作歌曲”类目录来看,能够划入早期都市流行歌曲的演唱者有二百多人,收录的“创作歌曲”数量有近三千首之多,其中绝大多数属于早期都市流行歌曲。但这仅仅是一小部分,在上海中唱片库的母盘中,与老的流行歌曲相关的大概有七八千首之多(参见《新民周刊》2009年第33期《百年留声:寻访上海歌星》专辑,第16页)

⑤ 关于现代性的阐释,哈贝马斯的观点值得重视。他曾经把现代性划分为两种类型:即启蒙现代性和审美现代

- 性,前者侧重于经济和政治的层面,后者侧重文化和审美的层面。启蒙现代性与审美现代性所形成的一种内在张力,与西方近代以来的启蒙运动与宗教改革密不可分。这些概念移植到中国现代语境以后,在肯定其概念普遍性意义的前提下,需要结合中国本土的实际情况来探讨其具体而独特的呈现方式。从中国现代歌曲关于“红歌”和“黄歌”的划分来看,我们并不以为“红歌”只对应启蒙现代性,而“黄歌”只对应审美现代性,两种现代性的区分并非“红歌”和“黄歌”区分的依据。无论“红歌”还是“黄歌”,都身兼这两种现代性的特质,只是在启蒙现代性内部的不同层面上,它们各有侧重,呈现出不平衡的局面,这种启蒙现代性的不平衡的局面也在一定程度上影响到它们在审美现代性呈现上的差异。这种启蒙现代性内部的不平衡和审美现代性呈现上的差异,反映了中国现代性进程包括现代美学历程的复杂性和特殊性。
- ⑥ 黎锦晖:《我和明月社》(上),中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《文化史料》(丛刊)第三辑,文史资料出版社1982年版,第125页。
 - ⑦ 王人美口述、解波整理《我的成名与不幸:王人美回忆录》,团结出版社2007年版,第53页。
 - ⑧ 参见陈纪怀《杭州市政府通告第五七号:本市各剧场禁演〈毛毛雨〉、〈妹妹我爱你〉等歌舞剧由》,载《市政月刊》(杭州)1928年第1卷第(7)(8)合期。
 - ⑨ 黑天使(聂耳):《中国歌舞短论》,载《电影艺术》1932年第1卷第3期。
 - ⑩ 王达平(聂耳):《一年来之中国音乐》,载《申报》1935年1月6日。
 - ⑪ 程懋筠:《黎锦晖一流剧曲何以必须取缔》,载《音乐教育》1934年第2卷第1期。
 - ⑫ 罗亨(贺绿汀):《关于黎锦晖》,载《音乐教育》1935年第3卷第2期。
 - ⑬ 徐碧辉:《美学与中国的现代性启蒙——20世纪中国的审美现代性问题》,载《文艺研究》2004年第2期。
 - ⑭ 熊月之:《上海通史》第5卷,上海人民出版社1999年版,第387页。
 - ⑮ 徐牲民:《上海市民社会史论·序》,文汇出版社2007年版,第3页。
 - ⑯ 在陈钢主编的《上海老歌名典》(新版)中对《叮咛》一曲的创作背景是这样介绍的:1936年,严华随每月歌剧社赴南洋巡回演出,周璇因有片约在身,不能同行,两人只得依依惜别。《叮咛》反映了他俩离别时的心声。此歌曾风行一时(参见陈钢主编《上海老歌名典》(新版),上海辞书出版社2007年版,第408页)。
 - ⑰ 孙蕤:《中国流行音乐简史(1917—1970)》,中国文联出版社2004年版,第20页。
 - ⑱ 吕骥:《中国新音乐的展望》,载《光明》1936年第1卷第5期。
 - ⑲ 贺绿汀:《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》,《贺绿汀全集·第四卷·文论一》,上海音乐出版社1999年版,第41页。
 - ⑳ 陈建华:《革命的现代性:中国革命话语考论》,上海古籍出版社2000年版,第171页。
 - ㉑ 徐复观:《文化的“进步”观念问题》,李维武编《徐复观文集》第一卷《文化与人生》,湖北长江出版集团、湖北人民出版社2009年版,第18页。
 - ㉒ 陈小奇、陈志红:《中国流行音乐与公民文化:草堂对话》,新世纪出版社2008年版,第3页。
 - ㉓ 冯长春:《中国近代音乐思潮研究》,人民音乐出版社2007年版,第346页。
 - ㉔ 这里受到李欧梵观点的启发。参见李欧梵《未完成的现代性》,北京大学出版社2005年版,第41—42页。
 - ㉕ 熊月之:《论近代上海城市文化的异质性》,载《中国名城》2008年第1期。
 - ㉖ 王勇:《上海老歌(1931—1949)》(音像制品)内附的文字资料,中国唱片上海公司2008年版,第4—6页。
 - ㉗ 陈伯海、袁进:《上海近代文学史》,上海人民出版社1993年版,第98页。
 - ㉘ 如1941年拍摄的大型歌唱片《天涯歌女》中的插曲《玫瑰玫瑰我爱你》,系由陈歌辛作曲,影片编导吴村作词,是我国第一首被译成英文而传遍世界的流行歌曲。该歌曲充满了灵活多变、快速明朗的爵士风格,经由美国流行歌坛宿将弗兰克·莱恩的精彩演绎而登上20世纪50年代美国流行音乐排行榜的榜首,成为早期都市流行歌曲中一张亮丽的名片,也反映了中国早期都市流行歌曲在艺术创造上所达到的一个高度。

(作者单位 上海师范大学都市文化研究中心、人文与传播学院)

责任编辑 容明