

《紅旗歌謠》及其他

• 楊小濱

由郭沫若和周揚於1958年根據各地採編的民歌所匯集的《紅旗歌謠》，概括了二十世紀中國群眾文藝處於官方鼓動的巔峰狀態時的基本面貌。1958年4月14日的《人民日報》社論〈大規模地收集全國民歌〉提出，收集民歌一方面「對於詩歌工作者們作為充實自己、豐富自己的養料」，「與群眾相結合，拜群眾為老師」具有重大意義，另一方面使「鼓舞人民、團結人民」和「促進生產力」的偉業「能夠收到很大的效果」。

由郭沫若和周揚於1958年根據各地採編的民歌所匯集的《紅旗歌謠》，概括了二十世紀中國群眾文藝處於官方鼓動的巔峰狀態時的基本面貌。新民歌運動以引導的方式，使知識份子融會到由黨的路線所規劃的勞動生活中去。

一 勞動階級的文化表達及其「現代」意義

從《人民日報》社論的第一點可以看出，從某種意義上說，新民歌運動似乎是反右運動的一個合乎邏輯的延續。只不過這一次並不是用消滅或壓制的方法，而是以引導的方式，促使知識份子不再採取任何面對現實的批判姿態，從而將之融會到由黨的路線所規劃的勞動生活中去。而歌謠這種從勞動號子衍化出來的、口頭傳誦的文化形式（而不是文學形式，文本顯然不是歌謠的本質），正是使知識份子不致過於離經叛道的少數表現方式之一。在二十世紀中國，倡導群眾文藝的並非源於共產黨的文藝政策。例如鄭振鐸在《中國俗文學史》（1938）的一開始就聲稱：「何謂『俗文學』？『俗文學』就是通俗的文學，就是民間的文學，也就是大眾的文學。」^①一句話，俗文學是與「正統」的文學相對的文學。鄭振鐸儘管沒有把俗文學神聖化，但通過對於它的「邊緣性」或「被排斥性」的肯定性評價（他認為俗文學「不為學士大夫所重視」），基本上使得俗文學與正統文學的對立對應於平民階級與統治階級的抗衡，而不是異端文化與正統文化的衝突。

這種把俗文學或民間文藝同勞動階級或被統治階級文學藝術掛鉤的理論傾向，顯然是群眾文藝能夠在一定程度上和一定時段內通過階級翻身方式大行其道的意識形態源頭。知識份子出於對被壓迫階級的同情和對民間文化的理想化，也喪失了對俗文學的批判動機。俗文學當然並不是僅僅表現下層階級的

勞動生活或階級地位(性愛或許是更普遍的主題),但在特定理論指導下,《紅旗歌謠》裏收集的新民歌刻意表達了「社會主義」制度下「勞動人民」的階級形象。像〈河中的魚兒跟水游〉裏明確宣告的:「我盼阿哥像雄鷹, / 入社別落人後頭。……我盼阿哥像河裏浪, / 跟黨一直走到頭。」^②這樣的形象當然已經不是傳統民間文學中同權力中心對立的形象,而是熱情投身於權力中心策劃的群眾運動的勞動階級形象:「一雙雙手兒忙又忙, / 一籬籬產品閃金光, / 一滴滴汗珠往下淌, / 一張張臉兒放紅光。」^③如果知識份子要以勞動階級為榜樣,那麼他們就必須具有義無反顧地把自我同化於社會主義「大我」的精神,投入把聰明才智貢獻給大躍進的勞動生產:「莊稼漢子智慧多, / 要叫河水翻上坡。」^④這樣的「智慧」同批判的知性截然無關。

儘管二十世紀中國主流文學對勞動階級或下層人民及其文化的同情往往有居高臨下的姿態,但基本上是出於真誠的動機。這種同情後來演化成認同,知識份子似乎只有走出書齋、認同於勞動大眾,才能找回本來的、純粹的自我。勞動被當然地視為推動歷史前進的動力,而現代性歷史的主角也當然地必須由勞動者來擔當。問題在於,如果文學所頌揚的是異化的勞動,甚至是受操縱的勞動,那麼這個勞動群體(如果不是階級)所擁有的理想光環就頗具反諷意味。大躍進基本上是一個由權力中心調遣部署的勞動任務,是一個在現代性觀念的框架內大量生產剩餘價值(不是被剝削而是被浪費了)的集體運動。歷史已經不幸地證明,《紅旗歌謠》所歌頌的並不是自發的勞動,而是誘發的盲動。從現在看來,「社員半夜就下地, / 幹部一宿沒睡覺」^⑤的景象,僅僅是本土現代化悲劇過程中的一個喜劇片段。勞動階級由於被賦予了「主人」的稱號而一舉成為現代性(悲劇)歷史的主角,並且由於認同了主人話語而陷入主動被制宰的命運。

無論如何,新民歌的「教化」意義是十分明顯的。《紅旗歌謠》所倡導的正是一種盲動,正是一種典型的對主人話語的認同。

大躍進基本上是一個由權力中心調遣部署的勞動任務,《紅旗歌謠》所歌頌的並不是自發的勞動,而是誘發的盲動。從現在看來,「社員半夜就下地, / 幹部一宿沒睡覺」的景象,僅僅是本土現代化悲劇過程中的一個喜劇片段。

二 神話的現實功能

《人民日報》社論對新民歌的另一個期待——「鼓舞人民、團結人民」以「促進生產力」,正說明了新民歌裏的所謂「浪漫主義」的誇張風格試圖通過將這種現實的浮誇精神美學化,進而達到教化和宣傳的效果,但卻「現實主義」地反映了當時浮誇運動模式的意識形態。像「兩鏟幾鋤頭, / 大山被搬走」^⑥或「一鏟能鏟千層嶺, / 一擔能挑兩座山」^⑦以及「一肩要擔兩座山, / 兩手要托兩座樓」^⑧這類雷同的豪言壯語,同當時虛報的工農業產量的傾向十分吻合。

從文學的角度來看,誇張並不是一種粗陋的修辭形式,而是人類想像力的出色表達。但《紅旗歌謠》所代表的誇張性修辭並不僅僅停留在藝術虛構的層面上,它還表現為「促進生產力」的現實策略。這種策略的結果是,要麼浮誇的社會操作形式被推向荒誕的極端,要麼藝術虛構變異為現實的虛構,也就是精神的真實變異為歷史的虛假(把不可能性虛擬成現實性)。

無論如何,這的確是一次把神話現實化的嘗試,而神話性無疑是新民歌最突出的特質。從表面看,新民歌具有反神話的姿態,把天上地下的神明都嘲弄

一番：修水庫的作業「氣的龍王乾瞪眼，／氣的土地沒奈何」^⑨，煉鐵爐的「青煙直上九重霄，／玉皇高叫受不住，／眾神熏得眼淚拋」^⑩，裝卸貨輪的聲音把「龍王嚇倒在水晶宮」^⑪，或者運肥車的威力讓「土地爺說：／我被肥料壓扁了」^⑫。然而與此同時，勞動者的力量卻獲得無限神化，使現代中國文學中主體性的膨脹達到了登峰造極的程度。比如聲稱「天上沒有玉皇，／地上沒有龍王」，只是為了襯托「我就是玉皇！／我就是龍王！」^⑬的人間神話。

可以看出，《紅旗歌謠》中基本的神話原型之一是無所不能的超人或傳奇英雄。他們往往僱用古典神話、傳說或小說角色的名字（諸如孫悟空、武松、趙雲等），以顯示不同凡響的奮鬥和創造能力。不過在這裏，超人的非凡能力必須服務於（受制於）一個外在的、被規定的世俗目標，而絕非自我實現或自我超越的理想表達。也就是說，作為參與營造國家烏托邦的一種功能，神話式的超越主體實際上僅僅是想像的國家主體的一個代喻。

在那個特定的歷史階段，國家不僅是社會政治意義上的機器，也是一台巨大的工程機器。《紅旗歌謠》的神話原型所表達的主題之一，就是現代的、工具化的超人類對自然的無情征服。比如：「河水急，江水慢，／還得我們說了算，／叫水走，水就走，／叫水站，水就站，／叫它高來不敢低，／叫它發電就發電。」^⑭然而，這樣的「氣魄」恰恰反映了浮誇精神對自然力量和自然規律的蔑視。像「修起水庫，叫『魔鬼的河流』倒淌」^⑮或者「搬動高山塞流水」^⑯這樣的想像，在極大程度上成為現實運作的精神導向、現實災難的美學基礎。

為現實政治服務的現代神話是主流話語的一部分，也是剖析主流話語內在罅隙的最佳樣本。如這首題為〈幹勁真是大〉的歌謠，始料不及地暴露了大躍進運動戰天鬥地的荒誕運作：「幹勁真是大，／碰天天要破，／踩地地要塌；／海洋能馴服，／大山能搬家。／天塌社員補，／地裂社員納。」^⑰先要搞得天塌地裂，再興師動眾來修補。如此典型的無效勞動，無疑是大躍進神話的自我解構，幾乎是反向的西西弗斯神話。

當然，《紅旗歌謠》的神話性最明顯地表現在對領袖的崇拜上。如果說社會主義是人間樂園，如果說社會主義的子民是不朽而萬能的神界小卒，那麼佔據神界之巔至高無上地位的便是唯一的領袖毛澤東。對於經過文革的人來說，《紅旗歌謠》裏那些對黨和毛的頌歌並無新鮮感，令人略為驚訝的是，文革式的頌歌文學在1958年就已經達到了如此濫俗的程度。這類偶像崇拜的神話表達，竟然使當時和日後的歷史災難成為美學意義上的盛大節日。

三 俗文學：簡約化與模式化

由於組織化和集體化的傾向，1949年以後的民間文藝或通俗文藝形式可以稱為群眾文藝。正如1949年後的歷次運動都是群眾運動一樣，共產黨的文藝「事業」也堅定地建立在群眾文藝的基礎上。受到抗戰時期群眾文藝的鼓動性、集體性的啟發，1942年毛澤東在延安就已深謀遠慮，預見了權力話語的不盡源泉，寄文藝的希望於「工農兵」或「人民大眾」那裏。同時，毛也敏感到來自知識者的威脅，知識話語所可能導向的哪怕是些微的失控，都會成為總體化權力下潛在

從表面看，新民歌具有反神話的姿態，把天上地下的神明都嘲弄一番：「氣的龍王乾瞪眼，／氣的土地沒奈何」。然而同時，勞動者的力量卻被神化到登峰造極的程度。比如聲稱「天上沒有玉皇，／地上沒有龍王」，只是為了襯托「我就是玉皇！／我就是龍王！」的人間神話。

的最大敵人。於是，毛澤東呼籲文藝工作者面向大眾，從大眾中來，到大眾去；徹底消泯自律性、獨立性，並用對世界的簡單解釋來取消一切複雜的、深入的思考和探究。

趙毅衡在評論《紅旗歌謠》時認為：「《紅旗歌謠》中沒有一首是真正的『勞動人民創作』，「《紅旗歌謠》所代表的新民歌是一種為特定政治文化目的而製造的偽俗文學」^⑩。這樣的說法似乎將「勞動人民創作」或「俗文學」本質化和理想化了，一方面忽略了俗文學本身的可塑性，同時也忽略了它的基本結構的普泛性，被操縱的潛在可能早已蘊藏在通俗文化或民間文化的內在機制中了。無疑，《紅旗歌謠》新民歌是特定意識形態的結果，但並不是由「御用」文人直接製造的，而是民間寫手主動接受主流意識形態的產物。關鍵在於，《紅旗歌謠》新民歌的確在很大程度上表達了民間的心理願望。從這個角度來看，不管是歌頌領袖還是想像工農業生產的飛速發展，對生活幸福的追求總是最基本的、甚至是程式化的主題。「躍進歌兒唱一年，／大甕小甕不空閑；……躍進歌兒唱十年，／糧食堆堆超過山」^⑪這類天真的信仰，無非說明了對於物質豐富的嚮往可以依附於任何意識形態的許諾。

當然，俗文學並沒有固定的觀念系統，它的觀念系統是根據時代環境的氛圍所改變的。任何一個時代的俗文學都或多或少地留有那個時代主流思潮的影響，即使是對後者的叛離也在不同程度上帶有妥協的痕跡。趙毅衡在另一篇文章裏關於「亞文化」的見解十分精辟：「社會的亞文化系統並沒有自己的獨立道德價值系統。……亞文化文本是為大眾消費而產生的，而要求大眾認同一種反主流文化規範的異見，幾乎不可能。」^⑫只是包括文化在內的「亞文化」範疇所依附的，可能不限於倫理道德體系，而是整個主流文化思想體系。這也是為甚麼新民歌能夠在這個特定時期內從「亞文化」一躍而為主流文化一部分的原因；這也是為甚麼我們很難在民間文化和官方文化之間劃出一條清晰界限的原因。生產俗文化的內在機制和當代中國政治文化體系的要求並沒有原則的衝突，反而具有相當吻合的契機。對幸福、進步或解放的簡單表達，忽略了主流話語內部的空洞與虛假。

因此，新民歌總體化的宏大話語亟需表達的現代性觀念得到了空前的發揚光大。比如，迫近的烏托邦或樂園般的未來可以通過最簡捷的比喻來確定，而現實的一元化體系也同時獲得了肯定：「人民公社是金橋，／通向天堂路一條。」^⑬這裏，「路一條」這樣的詞語簡單明瞭地否定了總體化權力體系以外的任何其他可能。又比如，「現代」的、獲得「解放」的人民告別了「前現代」的、受壓迫的時代，奔向了通向終極目標的（已由權力中心設置好的）康莊大道：「翻了身的彝族人民，／跑一天路，要抵過去走十年。」^⑭

毋庸諱言，這樣一種簡單的歷史觀，同民間文學裏追求單純幸福和分辨絕對善惡的主旨有內在的關聯。民間文學或俗文學對世界的簡單化甚至模式化，契合了主流話語的時代需要。而新民歌得以發展的，基本是民間文學裏的那些易於容納到總體化話語裏去的結構與修辭因素。

同時，對民間文學的剖析，並不意味着知識份子話語或知識話語可以免於批判。歷史恰恰證明了，知識話語儘管有批判和顛覆的潛能，但也可能在更大程度上通過簡約化、理性和總體化而成為政治意識形態的同謀。反右和文革都顯示，知識份子甚至同時扮演了總體化歷史中的施暴者與受害者的角色。不

《紅旗歌謠》新民歌的確在很大程度上表達了民間的心理願望。不管是歌頌領袖還是想像工農業生產的飛速發展，對生活幸福的追求總是最基本主題：「躍進歌兒唱一年，／大甕小甕不空閑；……躍進歌兒唱十年，／糧食堆堆超過山」這類天真的信仰，無非說明了對於物質豐富的嚮往可以依附於任何意識形態的許諾。

1958年出版的文學作品，如賀敬之的長詩《三門峽——梳妝台》便結合了民間神話，借用模式化的線性歷史結構；楊沫的《青春之歌》以更接近《紅旗歌謠》裏意識形態化的性愛模式把女性的肉身「歷史地」置於男性的話語統治之下。甚至巴金的報告文學《一場挽救生命的戰鬥》也以創造新時代的英雄神話為母題，樹立了傳奇式煉鋼工人／超人的形象。

要說《紅旗歌謠》本身就是由高層知識界（儘管是在官方體制下）的人物主持編纂的，如果我們瀏覽一下中國大陸作家在1958年出版的文學作品，就可以感受到知識話語同民間話語聯合起來向主流話語靠攏。郭沫若認為「值得詩人學習」的民間文學風格，不失時機地滲透進文學創作中，決定性地鞏固了主流話語的一統狀態。如賀敬之的長詩《三門峽——梳妝台》便結合了民間神話，借用模式化的線性歷史結構，對比了三門峽的苦難過去和光輝現在，以展望人間天堂的未來。儘管這個今昔對照的基本程式可能來自馬克思主義的宏大歷史建構，卻也在《紅旗歌謠》的不少篇章裏可以找到（比如〈一隻籃〉、〈三過黃泥坡〉、〈過去和今天〉、〈長嶺坡〉、〈一丘田割兩丘禾〉、〈坐船插秧在秧田〉等）。楊沫著名的《青春之歌》以更接近《紅旗歌謠》裏意識形態化的性愛模式把女性的肉身「歷史地」置於男性的話語統治之下。甚至巴金的報告文學《一場挽救生命的戰鬥》也以創造新時代的英雄神話為母題，樹立了丘財康這個重傷不死的傳奇式煉鋼工人／超人：他非但不能反思造成他傷殘事故背後的冒進政策，反而是黨的路線的忠實執行者，是病房裏堅定的毛澤東思想的宣傳者，在災難現實中維持着神話結構的穩定與完美。

至此，除了寫作技法上有限的巧拙差異，民間文學與作家文學的差異幾乎消失殆盡，二者都可定義為主流的總體化話語系統裏的大眾文學。

四 媚俗：民間話語的總體化潛能

作為一種美學原則，媚俗(kitsch)同極權政體不無關聯。媚俗的最大特徵無異於放棄個體的欲望和趣味，接受集體的原則和程序。也就是說，真實性、獨特性與異質性被同化了，為的是納入一種眾人認可的模式化標準，並把這種標準內在化為個體的必須。《紅旗歌謠》裏對人民公社等集體組織的讚美同新民歌群眾美學的媚俗趣味是一致的。大眾意識形態的最佳源泉便是民間文化，因為俗文學至少提供了一種人人都感到安全的表現與結構模式。在《紅旗歌謠》的特定年代裏，這種安全感來自權力中心話語所提供的理性的歷史與世界觀，而這種歷史和世界觀吸收並發展了民間文化的理想性／幻想性，並將它納入總體化的話語系統中。民間話語和權力話語互助互動的狀態，使二者在那個歷史階段中聯手佔據了支配性的地位。

所謂媚俗，還表現為「精英文化」對大眾美學的依賴，或者說，是知識話語向民間話語的無批判的求助。《紅旗歌謠》的編者郭沫若和周揚，正是從知識階層的角度概括並讚賞了新民歌裏「歌頌自己的黨和領袖」、「歌唱勞動和鬥爭中的英雄主義」、「歌唱他們對於更美好的未來的嚮往」的程式化主題^③，如果用批評的語詞，我們可以把這些主題的原型描述為民間文學中的「偶像崇拜」、「英雄神話」和「樂園幻想」。通過知識話語將這些民間文學的原型模式確定為標準，媚俗的美學便同時確定了它對極權話語的忠誠。

這不僅僅是因為這些原型模式在《紅旗歌謠》裏滲透了大躍進的時代語彙，更主要的是，由於缺乏突破或獨創的衝動，民間文學無法通過自我否定來將其原型轉化為新的樣式，而是重複原有的基本結構和價值取向，以滿足大眾的閱讀期待。在《紅旗歌謠》裏，知識話語用媚俗的方式所推舉的「偶像崇拜」、「英雄

神話」和「樂園幻想」等民間主題原型，經由時代語彙的嫁接順利地納入了主流意識形態的體系裏，排斥了任何不符合大眾模式的獨特性。這樣，與其說是極權話語操縱了民間文化，不如說是民間文化中的總體化因素使之作為大眾話語塑造並賦予了極權話語的主宰力與操縱力。值得強調的是，正是民間文學中理想的、「進步」的一面，而不是被認為「藏污納垢」的那一面，成為了文化媚俗和文化附庸的推動力。

《紅旗歌謠》高度媚俗的特質也恰恰來自它的民間文藝美學，比如以琅琅上口的節奏韻律傳達了權力中心話語的基本要義。從根本的意義上說，「引人入勝」、「琅琅上口」正是排斥了批判性審視的民間美學法則。在這樣的歷史情境下，民間美學的意味越豐富，文化批判的空間就越狹窄。民間文化代表了一種妥協性和依附性，它缺乏的恰恰是挑戰性。民間不是知識話語的新港灣，而往往是權力中心最活躍的文化競技場。如今，邊緣的中心化和多元的一元化迫使我們對一切話語體系都保持批判的間距：必須質疑的不僅是權力中心話語，不僅是知識話語自身，也包括似乎未被污染的民間話語和大眾話語。

在《紅旗歌謠》的特定年代裏，知識話語除了自我整肅、清除自律性與批判性以外，別無出路。《紅旗歌謠》的編者郭沫若和周揚，正是從知識階層的角度將用媚俗的方式所推舉的「偶像崇拜」、「英雄神話」和「樂園幻想」等民間主題原型確定為標準，媚俗的美學便同時確定了它對極權話語的忠誠。

註釋

- ① 鄭振鐸：《中國俗文學史》（台南：平平出版社，1974），頁1。
- ② 〈河中魚兒跟水游〉，載郭沫若、周揚編：《紅旗歌謠》（北京：紅旗雜誌社，1959），頁81。以下所引歌謠均出自《紅旗歌謠》，筆者只標歌謠題目與頁碼。
- ③ 〈一雙雙手兒忙又忙〉，頁271。
- ④ 〈莊稼漢子智慧多〉，頁191。
- ⑤ 〈雙剪燕兒吱吱叫〉，頁210。
- ⑥ 〈大山被搬走〉，頁92。
- ⑦ 〈兩隻巨手提江河〉，頁93。
- ⑧ 〈老漢今年七十九〉，頁152。
- ⑨⑩ 〈哪來這多大江河〉，頁160；160。
- ⑪ 〈青煙直上九重霄〉，頁307。
- ⑫ 〈我是一個裝卸工〉，頁323。
- ⑬ 〈實現車子化前後〉，頁236。
- ⑭ 〈我來了〉，頁172。
- ⑮ 〈我們說了算〉，頁196。
- ⑯ 〈向叭英宣戰〉，頁34。
- ⑰ 〈幹勁真是大〉，頁59。
- ⑱ 趙毅衡：〈村裏的郭沫若：讀《紅旗歌謠》〉，《今天》，1992年第2期，頁196-98。
- ⑲ 〈躍進歌兒唱十年〉，頁253。
- ⑳ 趙毅衡：〈無邪的虛偽：俗文學的亞文化式道德悖論〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1991年12月號，頁122-24。
- ㉑ 〈人民公社是金橋〉，頁85。
- ㉒ 〈跑一天要抵過去走十年〉，頁261。
- ㉓ 〈編者的話〉，《紅旗歌謠》，頁2。

楊小濱 耶魯大學哲學博士，現任美國密西西比大學中國文學助理教授。著有詩集《穿越陽光地帶》，論著《否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，另發表論文、詩、小說等數十篇。