

1949年之後的 中國革命音樂系統

• 郭洵澈

一

1949年中國共產黨在全國範圍內取得勝利後，即致力於建立一個全國一體化的總體性政治制度。這個龐大機器的構建雖然因軍事方面的勝利而成為可能，但由於中國幅員廣大，如何取得社會改造所必需的、更深入的政治控制便成為政權領導精英所關注的焦點。在這個背景下，革命歌曲便成為解決問題的機制之一，其目的是希望通過音樂語言直接作用於人的感情的特點，來潛移默化地灌輸總體性政權意識形態，從而達到社會整合的目的。

革命歌曲不同於政權強行推行其意志的政策或法令，它「必須憑着它特殊的思維形式和富有感染力的生活形象，而且必須通過觀眾情緒上的激動，達到思想意識上的變化，才能發揮它的宣傳教育的武器作用」^①。為了達到上述目的，革命音樂系統的建設在政權初建時就開始進行。為了控制

音樂家個人的創作過程，真正消滅音樂的自由發展，音樂家的組織化成為首先採取的措施。1949年，中華全國音樂工作者協會在北京成立，1953年10月改組後稱為中國音樂家協會，它成為當時全國幾乎所有音樂家的唯一「單位」。儘管該協會聲稱其為一「自願組織」，但由於協會壟斷了一切創作資源，實際上音樂家只有加入協會才有權從事創作。在總體性政權的直接領導下，協會既「組織作曲家從事群眾歌曲……的創作」；又「組織會員……學習馬克思列寧主義的文藝理論，學習黨和政府的政策……不斷地改造音樂家的思想和提高音樂家的藝術水平」^②。這樣，一方面政權領導精英牢牢掌握住控制音樂發展方向的船舵，使之服從於意識形態的需要；另一方面，音樂家的創作自由被徹底消滅，創作成為規範化行為。

在音樂協會建立之後，其機關刊物《人民音樂》也於1950年9月創刊。在當時，《人民音樂》是音樂界僅有的全

1949年中國共產黨在全國範圍內取得勝利後，即致力於建立一個全國一體化的總體性政治制度。在這個背景下，革命歌曲便成為解決問題的機制之一，其目的是希望通過音樂語言直接作用於人的感情的特點，來潛移默化地灌輸總體性政權意識形態，從而達到社會整合的目的。

國範圍的權威刊物，它的「基本任務，就是在全國音協領導之下，……廣泛地展開人民音樂運動，使這個運動在經濟建設高潮中發揮它應有的配合作用，使這個運動成為文化建設高潮中重要的一環」^③。

除此之外，總體性政權還建立了一系列的音樂教育及出版機構，以作為音樂組織化的輔助手段。這樣，在50年代初，隨着音樂家組織化的基本完成，音樂家自由創作的道路被全部封殺，他們別無選擇，只能接受總體性政權的領導，根據其要求進行創作。

總體性革命音樂系統的指導思想源於毛澤東1942年在延安文藝座談會上的講話，就音樂而言，要使其成為革命話語的一個部分，就必須徹底批判「音樂至上」的觀點，讓每個音樂家都牢固樹立「文藝為工農兵服務，文藝工作者跟工農兵相結合」的思想，將個人的情感最小化。在音樂創作路線上，總體性政權提出了「音樂必須革命化、民族化、群眾化」及「社會主義的現實主義」原則，以具體指導音樂家的創作。這些原則要求音樂家的創作必須「站在黨的立場，站在黨性和黨的政策的立場」^④上來反映「人民群眾的革命鬥爭」和「社會主義時代新的生活」，否則將被認為是「資本主義」的而予以擯棄；同時音樂家必須放棄藝術語言，「認真學習群眾的語言」^⑤，使音樂徹底民粹化；在此基礎上，音樂家再用「社會主義的現實主義」或「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」的手法創造出典型形象，然後將其賦予群眾。

這樣，到了50年代初期，總體性革命音樂系統已經完全建立，總體性

政權、音樂家及群眾構成了這個系統的三個組成部分。在系統中，音樂家處於核心地位，它上承總體性政權的意志，負責生產革命歌曲，用音樂語言將政權的話語灌輸給群眾；群眾是革命歌曲的消費者，他們並無多少音樂修養，完全是用樸素的大眾情感去決定對革命歌曲的喜好；而總體性政權則對這一「生產—消費」過程進行宏觀調控，保證其生產的產品既符合其預先設定的路線，又能迎合群眾的需要。在這個系統中，靈活的控制機制是保持其活力的關鍵，反映到具體操作上，就是音樂創作雖然時刻都會有偏差，但只要總體性政權認為它不致危及整個革命音樂系統的穩定，就通常不會用過激的手段來進行強制性糾正。由於總體性政權採用了較為靈活的控制機制，使音樂家保持了一定的藝術創造性，革命音樂系統在50年代中後期實現了成功運轉，一時間革命歌曲出現了繁榮場面。

到了1959年，全國已有音協分會14個，音樂院校發展到18所，全國專業音樂團體有148個。在歌曲的出版方面，從1949年到1959年2月，共有音樂刊物30種，出版音樂書籍共60,151,300冊，唱片3,200萬張^⑥。從50年代中期到60年代初期，革命歌曲隨着群眾歌詠比賽及音樂周等活動的開展而推廣，此時已成為群眾文化生活的一個部分。在當時流傳廣泛的歌曲中，有強化群眾對總體性政權權力符號認知的《歌唱祖國》、《社會主義好》；有創造領導人與群眾進行「偽交流」、宣揚個人崇拜的《萬歲，毛主席！》；也有表現現實神話、鼓動群眾的《我們走在大路上》等等。由於音樂家較好地貫徹了總體性政權的意志，

總體性政權對革命音樂的「生產—消費」過程進行宏觀調控，保證其生產的產品既符合其預先設定的路線，又能迎合群眾的需要。由於總體性政權採用了較為靈活的控制機制，使音樂家保持了一定的藝術創造性，革命音樂系統在50年代中後期實現了成功運轉，一時間革命歌曲出現了繁榮場面。

再加上充分運用了音樂的各種技巧，這些歌曲在當時深受歡迎，成為革命歌曲的典型。

二

然而，當革命音樂系統處於成熟期時，其內部也在醞釀着某種危機，其策源地正是革命音樂系統中最關鍵的環節——音樂家。音樂家在創作過程中既要嚴格遵循政權所制訂的路線，又要努力學習音樂技巧，並且要使創作符合大眾口味。而音樂家在學習音樂技巧的過程中潛移默化地被音樂超政治的魅力所改造，對刻板單一的革命內容和大眾路線產生了反感和排斥，他們開始用各種方法來追求音樂表達的多樣化和個人技巧的成熟化，企圖使音樂從總體性政權的束縛中解放出來，走上獨立發展的道路。

最先起來發難的是當時任中國音協副主席的賀綠汀，他在1954年召開的中華全國音樂工作者協會全國委員會擴大會議上作了題為〈論音樂的創作與批評〉的專題發言，該發言全文刊登在當年6月號的《人民音樂》上。賀綠汀雖然長期受總體性政權文化薰陶，但對音樂的自由發展一直持開明態度，他敏銳地看出革命音樂系統的存在是對音樂發展的巨大束縛，而作為音樂政治化和民粹化典型的革命歌曲成為中國音樂的唯一形式是對音樂的嚴重歪曲，可是他並不敢當面對總體性政權提出挑戰，只能迂迴表達自己的看法。他反對總體性政權對音樂內容的苛刻要求，強調「技術與政治並重」，他指出「音樂工作者學習馬克思列寧主

義與政治家學習馬克思列寧主義就應該有所不同，我們不可能用一般的政治理論來代替具體的音樂理論與技術，作為一個音樂工作者他還必須在音樂業務上下功夫」^⑦。賀還尖銳地指出了革命歌曲作為音樂唯一的合法形式所造成的危害，強調必須發展抒情歌曲，滿足人民多方面的需要。他說^⑧：

人民對音樂的要求也不是單是要求歌頌英雄的歌曲，單是要求進行曲，而且也需要各種各樣的能發抒他們正當感情的音樂。假如所有的歌曲批評者都用一種框框去套，套得上的好，套不上的就不好，這不但阻礙了創作的正常發展，而且實際上就等於剝奪了人民對各種趣味的歌曲的正當需求的權利。

這些言論鋒芒直指革命音樂系統的指導原則，一時間引起了很多音樂家的共鳴，他們紛紛發表言論，強調音樂家創作的個性和音樂發展的自由性，要求政權放寬對音樂的控制。

1956年中共八大召開前後，隨着黨內政治空氣的溫和化，音樂家再度活躍起來。1956年6月13日，經過毛澤東審閱的〈百花齊放，百家爭鳴〉一文在《人民日報》發表，《人民音樂》隨即刊登文章予以支持，提出音樂家「在創作題材上是比較狹窄的，對音樂藝術的作用的看法上也較為普遍、較為根深蒂固地存在着簡單地配合政治任務的觀點」，甚至認為「群眾歌曲是主要表現形式」這一論點是「片面的，錯誤的」^⑨。1956年8月，毛澤東在會見中國音樂家協會的負責人時提出要學習西方的東西，並鼓勵他們

音樂家對刻板單一的革命內容和大眾路線產生了反感和排斥，他們開始用各種方法使音樂從總體性政權的束縛中解放出來，走上獨立發展的道路。最先起來發難的是當時任中國音協副主席的賀綠汀。他敏銳地看出，作為音樂政治化和民粹化典型的革命歌曲成為中國音樂的唯一形式是對音樂的嚴重歪曲。

「演些外國音樂，不要害怕」^⑩。於是批評更加踴躍，直到1957年春達到高潮。隨着中共整風的開始，音樂家在1957年4-5月召開了一系列的「鳴放會」上，對革命音樂系統展開了全面批評。批評言論主要是指出：在組織上，音協的嚴密控制使作曲家的自由創作無法進行；在創作上，「以空洞抽象的政治理論及華而不實的詞藻來代替音樂藝術的具體分析」^⑪已使歌曲逐漸喪失了生命力。他們呼籲反對教條主義，實現真正的百花齊放。

音樂家真實心情的表露使總體性政權無比震驚，他們迅即在1957年夏季的「反右」鬥爭中對音樂界開始了大規模的反擊，對批評最為激烈的劉雪庵、黃源洛等人進行了專門鬥爭，並強調要「加強音樂界的社會主義思想教育；大力批判音樂界的資產階級思想」^⑫。儘管這次鬥爭是如此激烈，但由於總體性政權很快就展開了大躍進等全國性的烏托邦運動，急切需要音樂家的配合，因此並未改變原來靈活的控制機制。1959-61年，當中國的烏托邦運動遭受嚴重挫折，總體性政權暫時無暇顧及文藝界時，音樂家又發起了新的抗爭。他們通過大規模演出和出版書籍（如《外國名歌二百首》）來宣傳西方古典音樂和輕音樂，鼓吹音樂的自由性和非政治性，一時間在群眾中造成巨大反響，使革命歌曲的光輝頓時暗淡了下去。

音樂家堅持不懈的反抗終於引起了總體性政權的驚恐，尤其當他們看到歷次大規模的政治運動都不能奏效後，便開始對原有控制機制的效果產生了懷疑。在反覆衡量之後，總體性政權終於在60年代初作出了改變控制機制的決定，企圖以鐵腕措施來維

持革命音樂系統的穩定運作。1963年12月12日，毛澤東嚴厲指出音樂和其他各種藝術形式一樣，「問題不少，人數很多，社會主義改造在許多部門中，至今收效甚微」^⑬。對包括音樂家協會在內的文藝協會，總體性政權認為它們在「十五年來，基本上不執行黨的政策，做官做老爺，不去反映社會主義的革命和建設，最近幾年，竟然跌到了修正主義的邊緣」，並威脅它們「如不認真改造，勢必在將來的某一天，要變成像匈牙利裴多菲俱樂部那樣的團體」^⑭。

緊接着，1964年3月至4月，中宣部又集中全國文聯和各協會等十個單位的幹部進行了整風學習，目的是「貫徹執行黨的文藝為工農兵、為社會主義服務」的方針，徹底消除藝術家企圖將藝術非政治化、非民粹化的傾向。整風會議認為音樂界存在的問題尤其嚴重，並點名指出「音樂出版社出版了宣揚資產階級思想感情的《外國名歌二百首》，發行了七十多萬冊，在廣大青年學生中造成很壞的影響」，而音樂家協會對音樂界「脫離群眾和盲目崇拜西洋的傾向，長期沒有進行有力的批判」^⑮。在最後的決議中，中宣部制訂了一系列強硬措施，以加強對革命音樂系統的整肅。它們包括：迫使音樂家協會的所有幹部及業務骨幹「分期分批輪流下放，參加勞動，參加基層工作，……以改造思想，加強同群眾的聯繫」^⑯；組織幹部學習馬克思列寧主義和毛澤東思想，成立毛主席著作學習小組，並準備從部隊抽調一些幹部來充實領導力量。這些措施着重於用強力對音樂家思想的「淨化」和創作過程的控制，與原來以說服教育為導向的手段完全不同。通過這些措施，總

1959-61年，當中國的烏托邦運動遭受嚴重挫折，總體性政權暫時無暇顧及文藝界時，音樂家又發起了新的抗爭。他們通過大規模演出和出版書籍（如《外國名歌二百首》）來宣傳西方古典音樂和輕音樂，鼓吹音樂的自由性和非政治性，一時間在群眾中造成巨大反響。

體性政權強化了控制機制，將音樂家完全置於其嚴密監督之下。

以1964年的整風為標誌，總體性政權完成了其控制機制的轉軌。從表面上看，這次轉軌達到了控制音樂家的目的，使音樂系統暫時穩定下來，然而整個革命音樂系統因此而完全喪失了藝術活力，特別是文革開始後，革命歌曲的題材嚴重匱乏，最終淪落成單一的語錄歌和領袖崇拜歌曲。總體性政權一手創建的革命音樂系統終於無法支撐，走到了它的盡頭。

三

1949年後中國革命音樂系統的出現並不是一個偶然現象，它與五四運動後中國音樂特殊的發展道路有着極為密切的關係。本世紀20、30年代，隨着西方音樂影響的擴大，中國音樂大量地吸收了其理論與技巧，逐漸形成了「百花齊放」的繁榮景象。然而，由於當時中國面臨着深刻的民族危機，音樂家根本無法將個人對音樂的追求和對民族命運的關注分割開來，於是「最自由，最抽象，最不屬於任何東西」的音樂開始走上了政治化的道路。30年代初，「音樂救國」的口號日漸響亮，這表明音樂家開始以音樂為武器，試圖通過走群眾文藝的路線來挽救民族危亡。這正如音樂家呂驥所指出的那樣^①：

自從國產有聲影片《大路歌》等曲產生以後，中國音樂界有了一個新的覺悟：他們發現了一條新的道路，如同需要創作大眾文學一樣，他們也需要創作大眾音樂，要把音樂藝術從為個

人的享樂的、發洩個人感情的象牙之塔解放出來，散到民間去。這種音樂負着喚起教育和組織大眾的使命。

當時中國音樂家的這種集體意識與中共推行的文藝政策產生了共鳴，在中共領導的左翼文化運動的推動下，以田漢、聶耳、冼星海為核心的激進音樂家接受了中共的領導，加速了音樂政治化和民粹化的進程。在這個進程中，一個顯著的特點是革命歌曲通過電影音樂而廣泛傳播。1934年春，田漢和夏衍等人建立了電通影片公司，先後拍攝了《桃李劫》和《風雲兒女》，其中的插曲《畢業歌》和《義勇軍進行曲》很快成為當時群眾歌曲的典型。在這些激進音樂家的努力下，「民眾化的音樂，通過電影，已逐漸地為廣大民眾所接受和歡迎」^②，最終導致了在整個30年代，「新音樂的新芽不斷地生長，而流行俗曲已不可避免地快要走到末路上去了」^③。

革命歌曲在30年代後的蓬勃發展，客觀上為總體性政權改造音樂提供了難得的契機，而中共自身也在不懈地為革命音樂系統的建立作着努力。1938年春，魯迅藝術學院在延安成立，其中就設有音樂系。在音樂系的課程中，「安排了一系列過去音樂學校所沒有的馬列主義思想政治理論課……還開了馬列主義藝術理論課」^④；除此之外，魯藝的音樂教學還貫徹了反對「為藝術而藝術」的方針，所有學生均必須去工廠、機關、農村進行歌曲創作實習，「至於音樂專業課，因為學習時間很短，……安排的課目十分精簡」^⑤。通過魯藝的訓練，大批符合標準的「革命音樂家」被製造了出來，這些音樂家不僅在延安掀起

1949年後中國革命音樂系統的出現並不是一個偶然現象，它與五四運動後中國音樂特殊的發展道路有着極為密切的關係。本世紀30年代，中國面臨着深刻的民族危機，音樂家根本無法將個人對音樂的追求和對民族命運的關注分割開來，於是「最自由，最抽象，最不屬於任何東西」的音樂開始走上了政治化的道路。

了群眾歌曲的高潮，而且還被派到日佔區和國統區工作。他們和國統區的群眾歌曲運動相配合，使中國音樂逐漸喪失了作為藝術的獨立性，逐漸走向全面政治化和民粹化。

1949年後，國家威權開始了對中國音樂的徹底改造，這種改造是全方位進行的，並且具有明顯的機構化的特點：一方面，原革命歌曲激發大眾集體情感的功能被保留下來；而另一方面，總體性政權又將原革命歌曲表達的意象進行了合乎自己目的的改造。到50年代初，一個完善的革命音樂系統在國家權威的作用下終於被建立起來。

然而，藝術自身卻有着總體性政權無法駕馭的獨立性，這種獨立性通過作用於藝術家而發揮效力，使藝術在被總體性政權內化的同時又表現出強烈的反政治化和反民粹化的趨向，這種趨向直接導致了總體性政權的藝術控制政策的破產，而革命音樂系統等的萎縮也預示着藝術將最終擺脫總體性政權的束縛，走向自由發展的道路。

註釋

① 呂驥：〈為創作更多更好的群眾歌曲而努力：關於群眾歌曲創作的幾個問題〉，《人民日報》，1954年3月28日。

② 《大公報》社人民手冊編輯委員會：《人民手冊》（1957）（北京：大公報社，1957），頁267。

③ 〈發刊詞〉，《人民音樂》（北京），創刊號，1950年9月，頁6。

④⑤ 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東選集》，第三卷

（北京：人民出版社，1991），頁848；851。

⑥ 〈十年來我國音樂事業的發展〉，《人民音樂》，1959年10-11月合刊，頁32-35。

⑦⑧ 賀綠汀：〈論音樂的創作與批評〉，《人民音樂》，1954年第6期，頁18；21。

⑨ 〈為了更旺盛，更繁榮——談百花齊放，百家爭鳴〉，《人民音樂》，1956年第7期，頁2。

⑩ 〈同音樂工作者的談話〉，載《建國以來毛澤東文稿》，第7冊（北京：中央文獻出版社，1992），頁181。

⑪ 劉雪庵：〈「不怕跟內行吵架」：談創作與批評〉，《人民音樂》，1957年第5期，頁2。

⑫ 劉芝明：〈堅決走社會主義的音樂路線〉，《人民音樂》，1957年第12期，頁7。

⑬ 〈關於文學藝術的兩個批示〉，載《建國以來毛澤東文稿》，第10冊（北京：中央文獻出版社，1996），頁436。

⑭ 〈對中宣部關於全國文聯和各協會整風情況的報告的批語〉，載《建國以來毛澤東文稿》，第11冊（北京：中央文獻出版社，1998），頁91。

⑮⑯ 杭州大學中共黨史教研室：〈中央宣傳部關於全國文聯和各協會整風情況的報告〉，載《中國社會主義革命和建設教學參考資料》，三（杭州：杭州大學中共黨史教研室，1984），頁1144；1145。

⑰ 李凌：《音樂漫談》（北京：人民音樂出版社，1983），頁6。

⑱⑲ 聶耳：〈一年來之中國音樂〉，《申報》，1935年1月6日。

⑳㉑ 呂驥：〈魯藝的音樂軌迹〉，載艾克恩編：《延安文藝回憶錄》（北京：中國社會科學出版社，1992），頁289；289。

郭洵澈 南京大學歷史系1997級碩士研究生，目前在南京大學—霍普金斯大學中美文化研究中心學習。