

T9603

中央研究院
近代史研究所集刊

• 第五十三期 •

從高歌到低唱：蘇聯群眾歌曲在中國

余 敏 玲

(抽 印 本)

中華民國九十五年九月

中華民國 台北市

從高歌到低唱：蘇聯群眾歌曲在中國^{*}

余敏玲^{**}

摘 要

本文旨在探討蘇聯群眾歌曲在中共政治文化和人民日常生活中所扮演的角色。1950年代的中共，實行向蘇聯一邊倒政策，全面學習蘇聯，文化也不例外。中共企圖利用蘇聯歌曲宣傳黨國至上的意識形態，塑造社會主義新人。在中國流行的許多蘇聯群眾歌曲兼含黨國大我之懷和個人小我之情，因此深受中國城市青少年的喜愛。不過，隨著政治環境的改變，蘇聯群眾歌曲在群眾之間逐漸從信奉黨國至上的集體符號轉變為抒情、感傷與懷舊的個人符號。另一方面，中共雖欲利用蘇聯歌曲灌輸正確的意識形態，卻無法控制人民對歌曲的各自解讀；人民的解讀不一定完全符合官方的期望。其次，中共利用蘇聯歌曲宣傳的同時，也受制於蘇聯歌曲的內容；只是基於政策的需要，不得不縱容純粹表現男女情愛的蘇聯歌曲。

關鍵詞：蘇聯歌曲、群眾歌曲、中共宣傳、音樂與政治

^{*} 本文承蒙沈松橋、沈志華、翟志成、陳永發諸位教授，以及兩位匿名審查人提出許多寶貴的意見，並承伊利諾大學香檳校區斯拉夫圖書館的協助，特別是 Jan Adamczyk 先生熱心提供難以取得的俄文資料，在此一併表達誠摯謝意。

收稿日期：2006年2月10日，通過刊登日期：2006年6月28日。

^{**} 中央研究院近代史研究所副研究員

正當梨花開遍了天涯，河上飄著柔漫的輕紗；
喀秋莎站在峻峭的岸上，歌聲好像明媚的春光。

.....

駐守邊疆年輕的戰士，心中懷念遙遠的姑娘；
勇敢戰鬥保衛祖國，喀秋莎愛情永遠屬於他。——〈喀秋莎〉¹

這首描述癡情姑娘和戍守邊疆情郎互訴相思的歌曲，歌詞同時融合了保國衛民的思想，配上輕快悅耳的旋律，自 1950 年代以來，歷經半世紀之久，依然在中國人之中傳唱，而且曾經影響了幾代人。在中國類似〈喀秋莎〉結合大我和小我情感的蘇聯群眾歌曲，隨著中共政治的變化，在民間有高歌和低唱的不同命運，在在顯示了共黨文化中音樂和政治的密切關係。

共產黨向來重視音樂在政治上扮演的工具性角色。列寧曾經說過，音樂是團結廣大群眾的一種手段，指的就是透過音樂可以傳播意識形態、加強人民的向心力。著名的蘇聯作曲家蕭斯塔科維奇也曾說過：音樂都有意識形態。²如果連複雜的交響樂都有意識形態的存在，那麼旋律較為簡單，歌詞可以更直接、明確表達思想的歌曲，理所當然會成為共產黨傳播理念的重要工具之一。本文所談的蘇聯歌曲，在共產黨的術語中叫做群眾歌曲，它們是流行歌曲，也是由黨強勢主導的一種大眾文化。

1950 年代的中國有個十分流行的口號：「蘇聯的今天是中國的明天。」當時中共全面向蘇聯學習，文化政策自然也不例外。中華人民共和國宣告成立的第五天，全國性的中蘇友好協會亦隨之成立，時任國家副主席的總會長劉少奇致詞道：「中國革命在過去就是學蘇聯，以俄為師；今後建國，同樣是要以俄

¹ 音樂出版社編輯部編，《外國名歌 200 首》（北京：音樂出版社，1958），袖珍本，頁 44。以下凡徵引的歌詞，如果沒有特別註明，均出自本書。

² Arnold Perris, *Music as Propaganda: Art to Persuade, Art to Control* (Westport, CT: Greenwood Press, 1985), pp. 67, 72. 本書第一章即指出，西方的古典音樂大師，如貝多芬、海頓、莫札特等作品，也會宣傳其特定理念。

為師。」³在以俄為師的前提之下，蘇聯文化自然成為最主要的宣傳內容。尤其重要的是，中共亟欲扭轉城市青年崇尚美國的資本主義文化，轉而倡導以蘇聯為主的社會主義文化，企圖傳播一種能為全民所接受與欣賞的群眾文化。因此，蘇聯文化如文學、電影、歌曲等，像潮水般地湧入中國，充斥於中國各城市。除了文化交流的目的，更重要的是灌輸新的意識形態，塑造社會主義新人。

蘇聯群眾歌曲在 1950 年代的中國是政治正確的紅色歌曲，蘇聯的音符四處飛揚，可以公開地高歌大唱；到了文革時期，由於中共的反蘇政策，蘇聯群眾歌曲頓時變成黃色或修正主義禁歌，只能私下低聲小唱；改革開放之後，西方的流行歌曲開始充斥大陸。蘇聯的垮台，似乎也宣告了蘇聯群眾歌曲在中國的銷聲匿跡，實則不然。走在今日中國的城市，還是經常可以聽到蘇聯群眾歌曲的播唱。蘇聯群眾歌曲在中國歷經 1950 年代、文化大革命、改革開放的起伏、轉折與變化，中共和人民對其評價有同有異，箇中緣由與過程，正是本文所要探究的重點。

截至目前為止，研究中國及台灣的群眾歌曲或流行歌曲之作，誠屬鳳毛麟角；方興未艾的是對改革開放之後中國大陸搖滾樂的研究。其中與本文議題直接相關的包括 Isabel Wong 對中國革命／群眾歌曲創作史全面性的歷史回顧。她將歌曲的政治教誨功能遠溯至太平天國時代，重視的是革命歌曲的創作來源，而沒有討論政治力量如何干擾創作，也因此為本文留下可以開闢的園地。另一致力於群眾歌曲研究的學者是洪長泰，他從政治文化的角度，闡析延安時期的中共如何利用歌曲從事政治宣傳，以達到改造群眾思想的目的。該文對中共抗戰時期的歌曲文本內容予以分類和分析；⁴但受限於資料，未曾探討當時

³ 〈中蘇友好協會成立大會上，劉少奇會長報告全文〉，《人民日報》，1949 年 10 月 8 日，第 1 版。

⁴ Andrew F. Jones, *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music* (Ithaca, New York: Cornell University, 1992); Nimrod Baranovitch, *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997* (Berkeley: University of-California Press, 2003); Jeroen de Kloet, "Popular Music and Youth in Urban China: The Dakou Generation," *China Quarterly*, no. 183 (Sept. 2005), pp. 609-626; 曾慧佳，〈從流行歌曲看台灣社會〉（台北：桂冠圖書公司，1998）；Isabel K. F. Wong, "Geming Gequ: Songs for the Education of the Masses," in Bonnie S. McDougall, ed., *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic*

的聽眾對歌曲的解讀是否符合中共的期望，而這正是本文所要處理的另一議題。現在網路發達，我們可以從網路上找到不少回憶蘇聯群眾歌曲的文章，以此檢驗聽眾解讀歌曲和官方宣傳原意之異同。本文希望在已有的研究基礎上，對音樂與政治的關係作進一步補充和探索，冀收拋磚引玉之效。

一、蘇聯群眾歌曲傳入中國：起源和特色

首先必須說明的是，本文所處理的蘇聯群眾歌曲，主要指由蘇聯人創作的、特別是斯大林時期的流行歌曲。⁵蘇聯群眾歌曲進入中國，最早可溯源至1920年代中期。當時曾經留學於莫斯科東方大學、擔任社會主義青年團廣東區團委宣傳部長的李求實，編了一本《革命歌集》，共收入15首歌曲，包括翻譯的蘇聯群眾歌曲〈少年先鋒歌〉（瞿秋白後來譯為〈青年近衛軍〉），以及利用蘇聯歌曲的旋律、填入反映時勢的中文歌曲。例如，他利用蘇聯歌曲〈紅海軍共青團員之歌〉的曲調，重新填詞成為〈五一紀念歌〉等。這本《革命歌集》還附有五線譜和簡譜，以利傳唱。在編者前言中，李求實強調這些歌曲是中國民族主義的見證和革命精神的表現。《革命歌集》後來在中共江西蘇區十分流行。中共在蘇區時期，從莫斯科中山大學回國的李伯釗（楊尚昆之妻）和沙可夫是介紹蘇聯歌曲和舞蹈的主將。他們不但介紹蘇聯歌曲（主要是軍歌），也利用蘇聯歌曲的曲調創作新歌。⁶

1930年代，一群左派文人在上海和延安均曾譯配蘇聯群眾歌曲。在上海

of China, 1949-1979 (Berkeley: University of California, 1984), pp. 112-143; 洪長泰，〈歌曲的政治：中共戰爭音樂中的神話與象徵，一九三七年至一九四九年〉，收入氏著，《新文化史與中國政治》（台北：一方出版社，2003），頁185-219。

⁵ 在中蘇兩國享有盛名的〈國際歌〉，作詞、作曲者均為法國人，故不在本文討論之內。

⁶ 中國翻譯外國歌曲始於清朝末年，如美國的〈飛渡鳩迦〉（進軍佐治亞）和法國〈馬賽曲〉等。李求實編，《革命歌集》（廣州：中國青年社出版，1926），轉引自上海音樂學院現代中國音樂資料整理研究組，〈五四到第一次國內革命工農革命歌曲〉，《人民音樂》，1961年第7-8期，頁5；劉雲編，《中央蘇區文化藝術史》（南昌：百花洲文藝出版社，1998），頁255、262、373-375。

的左翼作家對於蘇聯歌曲的傳播更是功不可沒；蘇聯資助出版的《時代》雜誌，幾乎每期都介紹一首蘇聯歌曲，也就是在這個時期翻譯了最有影響力和膾炙人口的蘇聯群眾歌曲，如〈祖國進行曲〉（姜椿芳、呂驥）、〈快樂的人們〉（塞克）、〈喀秋莎〉（趙楓）等。這些歌曲又經由北平學生訪問延安而傳入了中共根據地。⁷

日軍佔領東北之後，蘇聯群眾歌曲中的反對帝國主義侵略、反對被奴役的內容更是受到許多青年的喜愛。曾任商務印書館總編輯的陳原說，那時「蘇聯是進步人類的希望，也是抗戰中的中國人渴望的『太陽』。」蘇聯對外文化協會寄給他許多曲譜、音樂雜誌，其中包括一本蘇軍紅旗歌舞團歌曲集。陳原以此歌集為藍本，將北國歌曲彙編成《蘇聯名歌集》，這可能是中國出現的第一本蘇聯歌集。他也將〈假如明天帶來了戰爭〉（列別杰夫-庫馬契詞，波克拉斯兄弟曲）收入歌集，很快傳遍大後方。陳原在前記中寫道：「俄羅斯——這個農民北國，在革命之後的二十三年之間，變成文化的、愉快的、藝術的國土。……〈祖國進行曲〉給我們極大的鼓勵。這個小曲，在那樣灰色的不愉快的日子裡，帶來了對祖國的熱愛。」⁸

1940年代，蘇聯群眾歌曲在中國左派青少年中已經相當流行。作家王蒙回憶道：「在我十一歲的時候，在抗日戰爭勝利後不久，我從我黨的地下工作人員那裡學會的第一首進步歌曲便是蘇聯的〈喀秋莎〉。當時，思想激進的我甚至覺得這首歌還不夠『革命』呢。但是它的跳動的青春的旋律和美好的心緒迅速征服了我，唱著這首歌，我想到的是新的歷史，新的生活，新的世界，我感到真正的忘我的沉醉。」⁹為何蘇聯群眾歌曲能夠如此地激發左派知識分子對新社會的熱望和想像？這就必須從蘇聯群眾歌曲的起源及其特色談起。

⁷ 薛範，《歌曲翻譯探索與實踐》（武漢：湖北教育出版社，2002），頁198-200。1937年4月，10個燕大學生組成訪問團到延安，當時延安正在開西北青年救國代表大會。趙榮聲，〈「一二·九」雜憶〉，《人民日報》，1985年12月5日，第8版。

⁸ 《蘇聯名歌集》是1941年由桂林新知書店出版。〈假如明天帶來了戰爭〉最初登在《救亡日報》。陳原，《不是回憶錄的回憶錄》（上海：文匯出版社，1997），頁80-81、91。

⁹ 王蒙，《訪蘇心潮》（上海：上海文藝出版社，1986），頁51。

蘇共領導人十分明瞭音樂與宣傳的密切關係和重要性，因此，在十月革命之後，音樂部門的建制中即設有鼓動宣傳科，並在內戰時期利用歌曲為黨宣傳。普羅音樂是革命後才有的新樂種，主要包括革命歌曲、進行曲，以及從工廠機器發出來的各種聲音所形成的「音樂」。在共產黨人眼中，旋律本身也可以是一種意識形態，許多蘇聯歌曲以進行曲的方式展現，意味著群眾鬥志高昂、有紀律地大步邁向光明的未來。其次，在資本主義社會，大多數歌詞可視為承載及反映社會的文本；在社會主義國家，歌詞更重要的是反映黨國所要傳遞的政治訊息。1920年代的蘇聯革命進行曲，帶有十分濃厚的馬克思主義意識形態，強調階級鬥爭、團結在黨的四周。這個新樂種以合唱為主，全國一度有各種合唱團體達二十五萬之多。不過，一般大眾並不喜歡這些旋律過度簡單、歌詞過度嚴肅的歌曲，他們還是喜歡曲調比較輕鬆、歌詞富有情感的歌曲。¹⁰

有鑒於此，1930年代初期，蘇聯有關當局開始允許較為輕鬆的抒情歌曲出現，不但過去廣受大眾歡迎的吉普賽歌曲紛紛回籠，也有新創作的歌曲。從斯大林掌握政權開始，即致力於將過去分離的菁英小眾文化與通俗大眾文化合而為一，創造出一種屬於全體人民的大眾文化；亦即共產政權試圖將文化導向工農群眾，生產出一種他們也能瞭解的全民文化。¹¹群眾歌曲就是斯大林致力推行的一種大眾文化。¹²當時主政者鼓勵的新歌，即使依然充滿了意識形態，表達的方式則較為間接委婉。新歌的主題是歌頌對黨與國家的熱愛，歌頌人民群眾和革命後代的幸福，讚美祖國的大自然與城市；¹³其基調為樂觀進取、鼓

¹⁰ Н. А. Рыжкова, "Массовая музыка 20-х годов (1920 年代的群眾音樂)," Е. В. Дуков 編, *Между обществом и властью: Массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века* (介於社會和權力之間：群眾藝種，1920-1980 年代) (Москва: Индрик, 2002), с. 164-165.

¹¹ James von Geldern, "Introduction," in James von Geldern & Richard Stites, eds., *Mass Culture in Soviet Russia* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995), p. xviii.

¹² 「群眾歌曲」一詞原於 1925 年由俄國普羅階級音樂家協會提出。其後數年經過不斷的討論和界定，到 1930 年代方才真正成形。詳 А. Сохор, *Русская советская песня* (俄蘇歌曲) (Ленинград: Советский композитор, 1959), с. 113.

¹³ Ю. Корев, *Советская массовая песня* (蘇聯群眾歌曲) (Москва: Музфонд СССР, 1956), с. 3-5; Ханс Гюнтер, "Поющая родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери (歌唱祖國：蘇聯群眾歌曲所表現的母親原型)," *Вопросы литературы*, Июль-Август (1997), с. 46, 51.

勵向上。當時許多填詞作曲者亦非等閒之輩。從十九世紀以來，俄國就有利用詩人作品譜成歌曲的傳統，普希金、萊蒙托夫、涅克拉索夫的詩作是其中的顯例。蘇聯繼承這個傳統，著名詩人如列別杰夫-庫馬契(Василий И. Лебедев-Кумач, 1898-1948)、伊薩克夫斯基(Михаил В. Исаковский, 1900-1973)、多爾瑪托夫斯基(Евгений А. Долматовский, 1915-1994)、馬都索夫斯基(Михаил Л. Матусовский, 1915-1990)等紛紛與優秀的作曲家合作填詞譜曲，而這些譜曲者如勃蘭切爾(Матвей И. Блантер, 1903-1990)、波克拉斯兄弟(Дмитрий Я. 1899-1978 и Даниил Я. 1905-1954 Покрассы)、杜那耶夫斯基(Исак О. Дунаевский, 1900-1955)、亞歷山大羅夫將軍(Александр В. Александров, 1883-1946)、米留汀(Юрий. С. Милютин, 1903-1968)、索洛維約夫-謝多伊(Василий П. Соловьев-Седой, 1907-1979)，也都有深厚的古典音樂基礎。他們能夠成功地移花接木，將舊有的俄國民歌或西方的華爾滋、爵士樂、探戈、輕歌劇與當局喜歡的進行曲混合在一起，配上作詞者平易近人的文字，使得原本不受歡迎的群眾歌曲，成為市井小民喜愛的流行歌曲，大街小巷，處處可聞。這其中還有個不容忽視的推進因素，那就是宣傳得法。蘇聯群眾歌曲因為電影、收音機、唱片的播放而大行其道，許多群眾歌曲同時也是電影主題曲。有些偏遠地區，電影尚未上演，主題歌卻早已是人人會唱。軍隊、運動會、青年團體經常提供各種演出機會；軍樂隊更是各種節日不可或缺的歌曲推廣者。同時，亞歷山大羅夫將軍在 1928 年成立素質極高的蘇軍紅旗歌舞團，也是宣傳群眾歌曲的主力之一。¹⁴

杜那耶夫斯基是 1930 年代創作最多的蘇聯作曲家，有群眾歌曲之王、進行曲之王的美譽。他與列別杰夫-庫馬契合作的〈祖國進行曲〉，受歡迎的程度，幾乎使它成為蘇聯的第二國歌。這首歌原為電影《大馬戲團》而作，但早在偏遠城市上映之前，已經透過收音機的播放，廣為人知；人們唱〈祖國進行

¹⁴ 蘇軍紅旗歌舞團成立的時候只有 12 個團員，到 1952 年已有 250 人；其所屬的合唱團所有團員均為男性。Richard Stites, *Russian Popular Culture* (New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 76-78.

曲〉好像唱民歌一般。1939年5月起，〈祖國進行曲〉成為莫斯科電台每天開播的台歌，也是許多年以來克里姆林宮鐘聲齊響的旋律。¹⁵

1937年，繼日本佔領東北、盧溝橋事變發生之後，日本和蘇聯的關係益趨緊張，蘇聯的天空也開始戰雲密布。從這個時候起到戰後數年，是蘇聯群眾歌曲創作的高峰期。蘇聯是二次大戰參戰的同盟國之中傷亡最為慘重的國家，許多膾炙人口的歌曲都產生於戰爭前後。在德軍進入蘇聯境內後，斯大林第一次對全國廣播，使用的號召字眼，不是同志與公民，而是兄弟與姊妹，彷彿是東正教大主教所用的語彙。換言之，他不是用黨的名義號召人民抗敵，而是要他們爲了祖國、爲了家庭而戰。人民忘了農業集體化與大整肅的殘忍，凝聚了民族意識，一致對外。雖然歌曲的悲觀主義仍是禁忌，歌詞卻不再是陳義過高的獻身於偉大的共產黨，而是訴諸於簡樸、隨處可見的親切家園、美麗的大自然、家庭的歡樂、簡陋的小屋、破舊的籬笆、家鄉的可愛等。¹⁶亦即歌曲在抗敵衛國的訴求之外，最能表達百姓心聲，引起共鳴的是那些與他們日常生活關係密切的事物景象，以及令他們魂牽夢繫的家人親友。

就在這個時期產生了聞名世界的蘇聯群眾歌曲〈喀秋莎〉（伊薩克夫斯基詞，勃蘭切爾曲）。〈喀秋莎〉創作於二次大戰前夕，當時德軍已經進入波蘭。歌詞描述一位名叫喀秋莎的姑娘，站在梧格拉（Урга，在斯摩凌斯克州）岸邊歌唱，思念與等待遠方的愛人戰士；她的愛人則以勇敢地捍衛國土邊疆，回報喀秋莎的信守愛情。〈喀秋莎〉採用了俄國民謠常用的主題——徵兵，但將背景改放在紅軍士兵戍守蘇聯遠東，其時正值蘇聯與日本邊界關係日趨緊張之際，歌曲十分切合時題。歌詞雖是思念愛人，旋律卻十分輕快活潑。難怪一經發表，頓時風靡全國。二次大戰期間，蘇聯發明的一種BM13的火箭砲，別稱也叫喀秋莎，就連農村的婚禮上也唱這首歌來慶祝喜事。後來在作詞者伊薩克

¹⁵ 這首歌在法國、英國、義大利、西班牙、美國左派的圈子也十分流行。Richard Stites, *Russian Popular Culture*, p. 90.

¹⁶ Geoffrey Hosking, "The Second World War and Russian National Consciousness," *Past and Present*, no. 175 (May 2002), pp. 162-187; Richard Stites, *Russian Popular Culture*, pp. 100, 104-105.

夫斯基的故鄉斯摩凌斯克（也就是喀秋莎唱歌的地方），鄉民們還特別為這首歌曲成立了紀念碑與博物館。¹⁷一首歌曲得到這麼隆重的待遇和殊榮，世界少見。

1941年6月22日，德軍入侵蘇聯，其後一週，單單是莫斯科一地就有約100首新歌出現，其中最有名的是有蘇聯戰時國歌之稱的〈神聖的戰爭〉（列別杰夫-庫馬契詞，亞歷山大羅夫曲），呼籲全民奮起，和萬惡的敵人作殊死鬥。這首歌的曲調是典型的軍樂進行曲。歌詞的第一段這樣寫著：「起來，偉大的國家，起來作決死戰！要消滅法西斯強盜，萬惡的匪幫。讓正義的憤怒像巨浪滾滾沸騰，進行人民的戰爭，神聖的戰爭。」6月27日，蘇軍紅旗歌舞團在莫斯科火車站第一次公開演唱，為開往前線的戰士送行。據當時歌舞團團員回憶，沉重的怒吼、雄壯的歌聲感動了所有臨行的士兵，歌曲必須連唱五次之多。¹⁸

二次大戰期間，除了雄糾糾、氣昂昂的保衛國家的進行曲之外，更能深入人心的恐怕是那些描述在前線的軍人思念家鄉、親友，或是在後方的婦女牽掛前方戰士安危的歌曲。這些歌曲的曲調常帶有俄國民謠特有的淡淡哀傷，採用的樂器是民間的三角琴或手風琴。歌詞往往流露出戰爭中的人命難測，對親人、愛人的牽腸掛肚。這些面對生離死別、真情告白的作品，特別感人肺腑，唱者經常為之動容。例如，德軍進入蘇聯的第二個月，作曲家索洛維約夫-謝多伊也在列寧格勒參加修築防禦工事，當他在港口裝卸木材的時候，聽到遠處船員傳來的歌聲和手風琴聲，心想也許他們明天就要踏上征途，因而譜下〈海港之夜〉：「再見吧，可愛的城市，明天將航行在海上，明天黎明時，親人的藍頭巾將在船尾飄揚。」（丘爾金詞）¹⁹歌詞所表現出來的眷戀故鄉與親人之

¹⁷ “Время Победы: история знаменитой песни ‘Катюша’ (勝利的時刻：名歌〈喀秋莎〉的歷史),” <http://www.itv.ru>; James von Geldern & Richard Stites, eds., *Mass Culture in Soviet Russia*, p. 315.

¹⁸ Robert A. Rothstein, “Homeland, Home Town, and Battlefield: The Popular Song,” in Richard Stites, ed., *Culture and Entertainment in Wartime Russia* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995), p. 79.

¹⁹ Василий П. Соловьев-Седой, *Путь-Дороги: Воспоминания, рассказы о песнях, мысли об искусстве* (路途：回憶，歌曲的故事，藝術的想法) (Ленинград: Советский Композитор, 1983), с. 65-66.

情，瀰漫在紆緩憂傷的旋律中，特別能打動人心。又如歌曲〈窯洞〉的故事。詩人蘇爾科夫(Алексей. А. Сурков, 1899-1983)在戰爭期間擔任軍事記者，1941年11月隨軍撤退。當他看到大片國土淪陷，戰友紛紛陣亡，豈止感傷而已。他在寫給妻子的信中，也寫下一首小詩，其中一句是：「去妳身邊有多麼困難，距離死亡卻近在眼前。」當時作曲者李斯托夫(Константин Я. Листов, 1900-1983)也感於莫斯科已兵臨城下，百姓疏散到後方，形勢令人焦慮不安，決定為這詩句譜曲。歌詞的最後兩句是：「心中燃燒著不滅的愛，窯洞再冷也覺得溫暖。」²⁰手風琴哀戚悠長的琴音，道盡對親人無限的思念。再如歌曲〈燈光〉，描寫一個女子在自家門前送別愛人上戰場。淡淡薄霧之中，女子窗前的燈光溫暖了戰士的心，這燈光也是他的希望，為了祖國與愛人，他要勇敢地戰鬥，日後才有重逢相聚的可能；曲調也是非常婉轉動聽。這些歌曲的前提雖然都是保衛祖國的大論述，但是更能撥動人們心弦的恐怕還是個人情感的抒解。由此可見，蘇聯群眾歌曲對感情的流露，對人性需求的基本關懷，並沒有因為革命、國家，也沒有因為政治而完全被一筆勾消。

斯大林死後，蘇聯群眾歌曲仍不脫官方所重視的樂觀基調，但是比較多元。其中數十年來長盛不衰的歌曲莫過於〈莫斯科郊外的晚上〉(馬都索夫斯基詞，索洛維約夫-謝多伊曲)。淺而易唱的曲調，淡淡憂傷的旋律捕獲人心，平凡無奇的歌詞描述在莫斯科郊外的一個夏夜，男女惜別的依依之情和祝福。這首歌在1956年取代了〈祖國進行曲〉，成為莫斯科電台的每天開播的台歌，也是蘇聯流行歌曲去政治化的指標歌曲，同時也是自1930年代以來第一首打入西方歌壇的蘇聯非政治性歌曲。²¹誠如作曲者索洛維約夫-謝多伊所言：「歌曲複雜或簡單並不重要，只有當人們在歌曲裡尋找自己生活的旋律、思想和情

²⁰ А. Бочаров, *Советская массовая песня* (蘇聯群眾歌曲) (Москва: Советский Писатель, 1956), с. 140; 薛範編, 《重返俄羅斯音樂故鄉——俄羅斯名歌100首》(北京:中國國際廣播出版社, 2001), 頁98-99。

²¹ 〈莫斯科郊外的晚上〉誕生於1956年，為紀錄片《在運動大會的日子裡》而作。1957年第六屆世界青年聯歡節在莫斯科舉行，該曲奪得歌曲大賽金獎；Richard Stites, *Russian Popular Culture*, p. 131。

緒的旅伴，這樣的歌就會受人歡迎。」²²蘇聯群眾歌曲雖然會受到政治的干擾，仍能保有一些獨立運作的空間，中國的情形又是如何呢？這將是下一節要闡析的問題。

二、中國群眾歌曲的創作和政治的關係

中共官方認為只有以國家為重、以集體為要的歌曲，才是健康、值得傳唱的歌曲。因此，在中共眼中，1930 至 40 年代流行於上海，所謂白區的中國流行歌曲絕大多數都是靡靡之音，格調低下，情趣頹廢，矯揉造作。這些歌曲或則反映一部份人醉生夢死的腐朽生活，或則迎合小市民低級趣味，毒化小市民思想。當時中共堅持只有反映國家民族大義、能夠激勵大眾人心的歌曲，如聶耳的〈義勇軍進行曲〉、冼星海的〈滿江紅〉、〈黃河大合唱〉等才是應該鼓勵、廣為傳唱的好歌。其中被中共用來動員群眾、改造群眾的最佳範例則非〈三大紀律八項注意〉莫屬。毛澤東為了要求新兵紀律和改善軍民關係，煞費苦心以淺顯易懂的文字，寫成 11 條紅軍應該嚴格遵守的「三大紀律八項注意」。紅十五軍團政治部幹部為使新兵能夠牢記這些條目，將其配上原已在中共根據地流行的〈土地革命成功了〉的曲調，使得文盲佔多數的士兵都能牢記在心，效果宏大。洪長泰出色的研究即已明白指出，中共在延安時期，針對文盲的農民是如何擅長利用歌曲作為政治宣傳的利器。²³中共建國以後，承襲延安經驗，利用歌曲進行宣傳自然是得心應手。

1949 年 7 月 23 日，在中華人民共和國尚未正式成立之前，中華全國音樂協會即已在北平成立，誓言要「以音樂的武器來為人民民主共和國戰鬥不息」，即已明顯揭示音樂要為黨國服務的宗旨。音協的機關刊物《人民音樂》在創刊

²² 李復蟬，〈刻骨銘心的《共青團員之歌》〉，<http://www.zzdb.com/bbs/revert.php?bbs.vyzs:1:2280>。

²³ 陳士渠，〈「三大紀律八項注意」的來源〉，《中國青年》，1958 年第 15 期，頁 19、27；〈《三大紀律八項注意》歌〉，<http://myy.cass.cn/file/2006011120925.html>；洪長泰，〈歌曲的政治：中共戰爭音樂中的神話與象徵，一九三七年至一九四九年〉，收入氏著，《新文化史與中國政治》，頁 185-219。

號聲言，要廣泛地展開人民音樂運動，使其成為文化建設中的重要一環；所有的音樂創作都需在為工農兵服務的方針下進行。²⁴此亦可見中共企圖利用音樂作為宣傳武器的決心。不過，即便音協是全國音樂工作的最高組織，依目前所見資料，仍無法得知實際上是誰在幕後主導、制定音樂政策？誰來決定什麼歌曲可以唱，什麼歌曲不能唱？誰來界定什麼是好歌，什麼是壞歌？

無論如何，中華人民共和國建立之後，音樂界首先必須慎重面對的是，如何對待 1949 年以前的音樂遺產的問題，特別是以上海為中心的流行歌曲，所謂的「黃色音樂」。有關當局認為「黃色音樂是過去半殖民地半封建社會的產物；其實質就是資產階級腐朽墮落思想和生活方式的一種反映，同時也是帝國主義對中國實行文化侵略的一種形式。在國民黨和帝國主義統治的舊中國，黃色音樂一方面投合了統治階級荒淫無恥的生活需要，另一方面又是麻醉人民便於他們統治的工具。」不過，中共也強調，這並不是反對所有以愛情為題材的民歌或抒情歌曲。愛情歌曲仍然是需要的；但必須是能夠反映工人階級真誠、平等、深厚的愛情，描述他們的愛情與勞動、工作相合，與工人階級的最高利益——共產主義事業相容。²⁵

同時，官方也提醒人民，有一種黃色歌曲的毒素較難辨認，常會偽裝成抒情歌曲，打扮成勞動人民的模樣，實際上是發洩酸溜溜的情感。有的無病呻吟，莫名其妙，似乎對人生有所感歎，實則空虛。中共認為黃色歌曲不單單取決於歌詞，應從歌詞、曲調、唱法、伴奏等全面來看，曲調與歌詞是相依相承，黃色歌詞的內容就要黃色的音樂（曲、唱、奏）來表現。²⁶有關當局為了更具體地說明黃色歌曲如何偽裝，便以〈漁家女〉為例，並用反映「舊社會」漁民生活艱苦的〈漁光曲〉作為對照，說明和批評〈漁家女〉如何利用資產階級的觀點，歪曲「舊社會」漁民的真實生活和思想感情。〈漁家女〉的詞和曲充滿優美、閒散、逍遙、舒適的情調，是供資產階級茶餘酒後玩賞，並且麻痺人民的

²⁴ 《人民日報》，1949 年 7 月 24 日，第 2 版；〈發刊詞〉，《人民音樂》，創刊號，卷 1，頁 6。

²⁵ 編輯部，〈肅清黃色音樂的遺毒〉，《歌曲》，總期 20(1955)，頁 22-23。

²⁶ 〈黃色歌曲問答〉，《歌曲》，總期 52(1958)，頁 18-19。

鬥爭意志，所以與黃色歌曲並無差別。²⁷另一方面，官方又說不能因此就全盤否定老歌，主張應該選擇性地接受老歌；老歌反封建、反奴役的部份更值得提倡。老歌如冼星海、聶耳的作品，以及延安地區流行的群眾歌曲都值得繼續傳唱。²⁸

除了老歌應該選擇性地接受外，官方又應該鼓勵創作什麼樣的新歌？畢竟中國已經進入和平建設時期，原有反映戰爭時期的抗敵歌曲，已經不能完全滿足新時代的需要。中共對於新歌又有什麼要求呢？文化部藝術事業管理局和全國音樂工作者協會合編的《歌曲》雜誌，是當時新歌發表的主要園地之一，從它的約稿條件可以略知官方對新歌的要求：新歌必須能夠「體現我國人民在建設社會主義祖國的鬥爭中的創造性勞動和勝利信心、表現我國人民對祖國黨和領袖的熱愛和歌頌、反映我國人民在保衛祖國、保衛世界和平鬥爭中的堅決意志和力量。」²⁹一言以蔽之，新歌的創作，就是要以黨國大我為重。

在執政當局的大力提倡與鼓勵之下，建國三年以來，全國各地發表的群眾歌曲不下萬首，但是絕大多數的新歌並不受人歡迎。以抗美援朝的歌曲為例，在運動期間產生的歌曲不下千首，人民的反映卻是：曲調難學難唱，歌詞多半相同、空洞；標語口號太多，唱不起勁來。《歌曲》雜誌主編孫慎批評許多歌曲作者對於新生活與群眾感情缺乏體驗與理解，以主觀想像代替真實群眾感情，作品流於一般化，難以感人。³⁰作曲家瞿希賢也說，全國各地月產歌曲幾百首，大家愛唱的沒幾首，主要是因為音樂工作者「脫離政治、脫離生活、用小資產階級的感情來代替勞動人民的感情、忽視思想性、技術至上、輕視民族

²⁷ 羽片，〈什麼是好歌什麼是壞歌——從「漁光曲」和「漁家女」談起〉，《中國青年》，1958年第10期，頁29。

²⁸ 編輯部，〈問題回答〉，《歌曲》，總期16(1955)，頁24。

²⁹ 1952年4月16日在北京出版創刊號。《歌曲》，總期19(1955)，頁21。

³⁰ 〈歡迎音樂批評〉，《人民日報》，1951年3月11日，第5版；馮宜民，〈談談報紙上登載歌曲的問題〉，《人民日報》，1951年3月18日，第5版；孫慎，〈抗美援朝歌曲創作中的某些傾向〉，《人民日報》，1951年2月25日，第5版。孫慎於1935年加入左翼作家聯盟，〈救亡進行曲〉作曲者；1953年起歷任文化部藝術局音樂處處長、人民音樂出版社社長等。

傳統、盲目崇拜西洋。」³¹根據中共對群眾歌曲創作的標準來看，孫慎、瞿希賢的批評均可言之成理。不過，問題是什麼才叫做真實群眾、勞動人民的感情？歌曲如何兼顧政治和生活？誰來判定有沒有脫離政治或生活？在 1950 年代初期，中國歷經鎮壓反革命、三反、五反，還有思想改造的批評和自我批評，這些政治運動在規模和普遍性上，都比不上後來的反右派、反右傾、文化大革命等，卻已經給音樂創作者足夠的下馬威了。³²

既然民間與官方抱怨之聲連連，那麼官方是否能夠提出具體範例可以說明什麼是好的群眾歌曲？令人難堪的是，官方能夠列舉出來的好歌典型都還是 1949 年以前盛行的歌曲，如〈東方紅〉以及聶耳與冼星海的作品。有感於此，中共當局遂於 1954 年春天，由文化部與文學藝術聯合會出面，舉辦三年來全國群眾歌曲評獎比賽，冀圖鞏固創作成績，鼓勵創作群眾歌曲，提高創作水平。據稱，歌曲比賽評選的標準是宣傳作用與藝術價值並重。³³得獎的作品有〈全世界人民心一條〉、〈歌唱祖國〉、〈中國人民志願軍軍歌〉、〈歌唱毛澤東〉、〈草原上升起不落的太陽〉、〈我是一個兵〉等。這些歌曲絕大多數是歌頌祖國、領袖和紅軍的，旋律也以進行曲為主，極少抒情歌曲。音協主席呂驥聲稱，這些歌曲真實地反映了當時的社會生活，鮮明地表現出群眾思想情緒的變化、對維持和平的渴望、對祖國、領袖和軍人的熱愛，高度歌頌愛國主義與國際主義精神。對於有人質疑群眾歌曲是否應該為具體的政治任務服務，呂驥堅定地回答：「群眾歌曲作為一種特殊的鬥爭武器，不可能、也不應該脫離廣大群眾所參加的當前的現實的政治鬥爭。」他主張歌曲必須透過藝術形象服務於政治，對人民有宣傳教育的作用；同時他也批評三年來創作的抒情歌曲，在數量、質量上皆差。追究原因，乃是許多創作者「簡單地片面地理解『音樂應該服務

³¹ 瞿希賢（〈全世界人民心一條〉作曲者），〈展開音樂戰線上的批評與自我批評〉，《人民日報》，1951 年 12 月 15 日，第 3 版。

³² 有作曲家曾說：「現在批評太兇，不寫了！」因此，有人將音樂批評太多，列為音樂創作不振的理由之一。沙旦，〈創作和批評〉，《人民音樂》，1954 年第 6 期，頁 49。

³³ 〈關於三年來全國群眾歌曲評獎的公告〉、〈評獎說明〉，《人民日報》，1954 年 3 月 27 日，第 3 版。

於當前政治鬥爭』，忽略了創作各種抒情歌曲的需要」，以致所有歌曲幾乎都是進行曲，幾乎都是群眾齊唱，十分單調。³⁴作為全國檯面上主管音樂的最高領導呂驥的這一番話，自然代表中共掌控音樂的最高指導原則。問題是什麼叫做「簡單地片面地理解」？更關鍵的是，誰來界定？

儘管官方終於列出一些值得表揚的群眾歌曲，進而擴大推銷，但是民間仍然覺得可唱、愛唱的好歌太少。許多讀者寫信向《歌曲》雜誌抱怨，已有的歌曲創作不能滿足人民日益豐富、日益提高的精神生活需要。青年還是比較喜歡唱一些蘇聯群眾歌曲，工人也愛唱抒情歌曲；許多工農認為一些群眾歌曲寫得太複雜、太難唱。³⁵好歌太少的現象一直存在。1957年，《歌曲》編輯部針對讀者進行意見調查，他們收到三千多份的讀者意見，紛紛表達對該刊發表的創作歌曲的不滿意。因此，讀者每次拿到雜誌，總是喜歡先翻到外國歌曲或中國民歌部份。³⁶由於好歌的供需嚴重失衡，使得原本為政治力強行壓制下來的「黃色歌曲」，一有機會便又大量、廣泛地浮現檯面。這也是為什麼1956年中共提出「百花齊放、百家爭鳴」方針之後，在各大城市不但可以買到1949年以前的流行歌曲歌本及唱片（連新華書店的書亭也販售），而且許多商店、工廠、學校和機關的舞會及晚會、甚至廣播電台也公然播放「黃色歌曲」。³⁷大躍進期間，文藝界也齊聲應和躍進。官方掌控的音樂界高喊要徹底肅清黃色歌曲，要讓紅色歌曲戰勝黃色歌曲！同時，全國再度掀起群眾歌詠運動，卻出現沒有什麼好歌可以高唱的窘境。老百姓對已有的多數群眾歌曲的評語是：「乾巴巴，硬繃繃，唱起來沒味」。³⁸無歌可唱，才會導致黃色歌曲氾濫。黃色歌曲唱片

³⁴ 〈全世界人民心一條〉、〈歌唱祖國〉在1951年秋天即被文化部規定為當年國慶全國普遍歌唱的基本歌曲，《中國青年》，1951年第75期，封底；呂驥，〈為創作更多更好的群眾歌曲而努力〉，《人民日報》，1954年3月28日，第3版。

³⁵ 編輯部，〈重視群眾對歌曲創作的要求和意見〉，《歌曲》，總期19(1955)，頁22-23。

³⁶ 〈答讀者意見〉，《歌曲》，總期40(1957)，頁22；〈短論：從讀者對歌曲創作的意見想起〉，《歌曲》，總41期(1957)，頁21。

³⁷ 〈上海廣大群眾要求制止黃色歌曲氾濫〉，《內部參考》，1957年9月14日，頁14-15；〈目前遼寧省黃色歌曲甚為流行〉，《內部參考》，1957年10月25日，頁8-9；〈許多城市黃色歌曲氾濫情況相當嚴重〉，《內部參考》，1957年12月27日，頁8-10。

³⁸ 〈掀起一個社會主義革命歌詠運動〉，《人民日報》，1958年1月30日，第7版。

在黑市一張高達 20 元（一般唱片市價都是幾毛錢而已），還有人搶著買。³⁹真可謂市場經濟反映現實。

有關當局不得不再度承認這些群眾歌曲不能廣為流傳的原因是不易記憶、不易背誦，音樂語言缺乏感染力。他們卻將所有責任完全歸咎於創作者，批評音樂工作者認為群眾歌曲太過簡單、庸俗、粗糙，沒有和聲、伴奏和藝術價值，不願投入時間精力創作。⁴⁰官方所列舉出的理由，在很大程度上也是主管音樂政策者的卸責之說。事實上，官方對音樂創作者訂下太多清規戒律，加上政治力經常介入，難免令創作者無所適從。有一位作曲家在雙百運動中，坦白地說出他在創作時思想上的許多顧慮。他曾為了工農的需要，寫了首群眾歌曲〈搬運工人歌〉，就有同事認為他的歌曲與聶耳的〈碼頭工人歌〉相去太遠，讓自己覺得尚未熟悉工人生活之前，還是少寫這類題材為妙。他想寫獨唱曲，又怕被批評為獨唱家賣弄技巧，因此寫得平平穩穩，淡而無味，連唱者也不喜歡。他改寫合唱曲，又怕被說成喜歡搞複雜形式，又擔心曲調失去民族風格，在和聲的處理上瞻前顧後，結果他還是受到批評。⁴¹可見中共建國初期掀起的各種政治運動，加上官方設定的條條框框，已在創作者心中建立了自我審查的機制，他們即便如此地小心翼翼，依然動輒得咎，令人無所適從。

另一方面，一些在 1949 年以前即已享負盛名的老作曲家，如流行歌曲之父黎錦暉、歌王黎錦光、歌仙陳歌辛⁴²等人，因為出身背景和歷史包袱之故，無法繼續發揮所長，也是造成歌曲質量不佳的原因之一。這些人從 1930 年代

³⁹ 《人民日報》，1958 年 2 月 14 日，第 9 版。

⁴⁰ 〈紀念格林卡，學習格林卡〉，《人民日報》，1957 年 2 月 15 日，第 7 版；〈關於「高唱戰歌念星海」〉，《人民日報》，1958 年 1 月 23 日，第 1 版。

⁴¹ 王雲階，〈隨想曲〉，《人民日報》，1956 年 8 月 9 日，第 8 版。

⁴² 黎錦暉被中共稱作「黃色音樂」派的鼻祖。黎錦光是黎錦暉的弟弟，他是〈夜來香〉等名歌的作曲者。1949 以後，黎錦光在上海中國唱片公司擔任音響師。陳歌辛通曉俄文，譯過〈伏爾加船夫曲〉、〈快樂的風〉（風之歌）、〈三個坦克車手〉等。他曾編譯過一冊《蘇聯歌曲》（上海：自立書店，1953），所選的曲目均是十分政治正確的歌曲，以歌頌列寧、斯大林、人民英雄為主，但仍無法倖免於 1957 年被劃為右派。陳歌辛的〈玫瑰玫瑰我愛你〉是第一首中文歌曲被翻譯成英文的中文歌曲。據他自己說，這首歌在海外的版稅，足以買一架飛機捐給國家。驥江叟，〈一代歌仙陳歌辛〉，www.greenworm.com/loverindream/story/13.htm。