

歌唱的政治：中国革命歌曲 中的地理、空间与社会动员

徐 敏

唱歌，既是一种最日常化的文化生产与娱乐行为，也是人类文化中最具有象征性的事务。不同类型的歌唱活动总是与特定的发声场所与交流环境有关，总是在内容与主题、旋律与节奏及配乐与传播等方面表达出特定的地理特征与空间意义。中国近现代自诞生新式歌曲以来，大量的地理意象作为重要审美对象，是与这一时期中国领土危机及巨大的社会空间变迁密切相关的。“边疆景观”与“辽阔性时空体验”是中国革命歌曲中的两种主要地理意象。前者被中共延安时期通过改编陕北民歌把延安塑造成能拯救危难中国的革命策源地；后者则被建构为中国国家领土丰富性、完整性及各种总体性社会运动得以在此发生的自然基础。本文认为，歌曲中大量地理因素的涌现，正是中国政治、社会、文化及意识形态在特定的历史条件下多方运作的产物，是中国社会主义文化事务中极其重要的精神资源。

一、缘起：歌曲与社会空间

歌曲，是人类文化事务中最为奇特的部分之一。歌曲文本的简洁、短小与易记忆性，创作过程的灵活性，演唱活动的普及与便利，歌唱活动丰富的社会与情感功能等等，所有这些方面，都导致歌曲比其他文化形式具有更容易习得与获取的便捷性。歌曲，是可以脱离其原作者或原唱者，能够被每一个具备一定歌唱技能的人所演唱，还能根据自己的需要进行重新创作，赋予歌曲以自己独特的音色、生活体验与情感印迹。这导致歌唱活动几乎是任何一个人最经常从事的文化生产行为。经常地，那些生活中无意识的吟唱只是一种个体与自我所进行的声音游戏，哪怕吟唱的是那种最具有政治的或意识形态功能的歌曲，我们也只是为了沉浸于自我声音的节奏、旋律与愉悦之中，而与歌曲的主题内容没有直接关系。歌唱活动因此经常发生在强迫性的倾听与应和之外。这样，每个人都有自己喜欢的音乐，无数的歌曲与歌唱互不相关，各自成调，形成一种“众声喧哗”的混杂文化景观。也正是因为这种特点，歌唱也是最受特

定的文化权力及意识形态关注、审核、调配与征召的文化场域,它总是被特定的社会文化权力改造与建构为最具文化象征性的事务,始终在作为一整套“‘表意的’(signifying)或‘象征的’(symbolic)体系”^①的文化中占据相对核心的位置,各种文化权力及意识形态都在用歌唱来建构出特定的价值观、生活礼仪或习俗以及相应的制度,使之整合到一种文化的甚至意识形态的结构之中,仿佛它是来自于每个人的内心深处,其特定的音乐抒情与审美体验,反过来导致我们形成对这种文化及其背后一整套社会制度的认同。

在这个意义上说,歌曲经常是特定的文化权力对深藏于个体的、民间的心灵和情感世界实施全面勘测与治理的重要手段。个体歌唱活动对于强制性的倾听与应和的脱离,特定文化权力对歌唱活动的干预,这种对立能让歌曲在个体的情感世界、时代的精神状况与特定的意识形态之间,展开多元的文化互动,这也是从《诗经》中的“风”、“雅”、“颂”开始的一种文化传承模式。中国古代以来的歌曲,既与中国各个区域的自然地理、地方性音乐风格、唱腔与方言、特定的乐器及不同人群的生活方式有着长期而密切的关系,如贺绿汀所言:“每一个民族,由于气候、地理、风俗、习惯、经济、政治等情况的不同而形成不同的民族特性,这种特性也生动地表现在它们的民族音乐中。”^②歌曲也是知识分子文化与统治阶层意识形态的多方改造的产物,它是不同社会文化力量互动的结果。可以说,这种情况进入到近现代时期之后越发显著。19世纪以来西方各民族国家纷纷以法律形式确定“国歌”的意义,正是建构民族国家共同体及其全民性认同的重要文化手段。歌曲作为一种有效的工具,要为有关民族国家的一系列重大问题,包括它的历史、领土、人口与种族、制度、世界观及未来规划、建设、危险与挑战等提供文化解释,并把这种解释上升为整个社会的核心仪式,使民族国家成为不可置疑的、具有历史恒远性与稳定性的颂扬对象,与歌唱者组成一种不可分离的关联。这种类型的歌曲并不只是限于国歌。在今天,每个民族国家都会有一大批可被称之为国家重要文化资源的歌曲作品,它们的一个共同的特征就是,让每个国民都要成为歌颂者。尤其是在现代印刷与广电媒体环境中,歌曲的传播不仅保留了人际口传的特征,更加大了传唱的广泛性与强制性。歌曲在此体现出它相对于小说、电影等其他类型的文本更容易被现代生产组织流程所辨识、审核与大规模复制,更能也更便于被各种意识形态话语当作一种文化资源而被征召与调配的特征。正是在广电媒体的诞生期,即19世纪晚期,“国歌”以及民族国家的重要音乐文化资源开始涌现出来,它们进一步强化了歌曲在文化及意识形态中的核心地位。唱一首歌,已经跨越并包容了个体随机性的娱乐、面对面交流的社会关联而进入到民族国家强力介入的社会整合过程中。

作为一种声音现象的歌唱,是有中心的,具有环绕式的圆形场所性,其空间特征是整体性的。不同类型的歌唱活动总是与发声的特定场所有关,也与演唱者通过这首歌曲的内容与主题而建构的自身与其环境之间的情感联系有关,如颂歌、摇滚乐与乡村歌谣等,就表现出不同的音乐场所特征。吟唱一首歌曲,无论是集体的还是个体的,都是在制造一种交流与传播的环境。合唱性歌曲,是演唱群体针对更为宏观的社会环境而建构的一种共同体式空间行为;而个体性独唱,则在形成一种近距离的人与人之间的人际情感关系。除此之外,作为一种最为古老的文化形式,在长期的深化过程中,不同区域、国家或民族的歌曲,包括歌曲所使用的民族语言与特定的乐器,以及由歌曲所表达的地域或民族的生活特征,导致了歌唱的场所性及歌曲的内容与形式的地域性,都与组织社会及人们生存形态的时空秩序有关,本身是更为宏观的社会及文化关系中的一部分。也就是说,不同类型的歌曲,通过音乐风格、配乐形式、主题内容的协同运作,表达了不同的时空经验。一首歌曲无论是合唱还是独唱,都或多或少地与一种普通唱歌者很难直接感知的技术体系、传播制度及经济的和意识形态的因素有关,从而与特定

社会的组织形态与权力形态有关。在此，一首歌曲不仅能反映这种社会因素，也是这些社会文化力量相互作用的结果，还是对这些社会文化力量的回应，并能与这些宏观因素形成不同类型的社会互动。在这个意义上说，歌唱，总是一种通过各种社会物质力量与精神力量相互作用而在人们的情感领域所制造的一种声音现象，是特定社会文化空间的生产与再生产行为。

上述理论阐述表明，当我们重新聆听、吟唱与阅读近现代以来的中国歌曲，尤其是那些诞生于现代音乐传播与储存技术之后而又在当代中国的一些重要的仪式活动中反复出现的中国歌曲时，我们会发现这样一种事实，即，从晚清开始一直到今天的中国，一大批历史经典的革命歌曲，包括爱国的、抗日救亡的以及中国共产党领导下政治活动的歌曲在内，出现了跟中国国家地理密切相关的大量自然景观、真实的区域地点及地名、国家代表性的地理形态特征，以及与之紧密相连的植被、气候、农牧渔业生产方式、风土人情等等意象，这种现象几乎可以说是近百年来中国歌曲史中最重要的文本现象之一，构成了中国近代以来延续到今天的一种主旋律，并以此与城市流行音乐及民间歌曲形成了明显差异。正是在这些歌曲所歌唱的各种国家地理景观，互动于民族国家的现代性进程，呼应了中国近代以来的各种社会变迁，是建构民族国家的空间形象的重要抒情基础。

二、歌曲中的“边疆”与革命的地理轨迹

由于中国近代以来的国家领土空间经常性地遭受外敌的侵入，晚清时期，“巍巍昆仑”这一边疆地理景观就反复出现于一些宏观描述国家领土空间的歌曲^③中，这与这一时期国家的领土危机有关。昆仑山作为一片地理区域，是国家边疆的地标，它建构了一种如吉登斯所言的“传统国家只有边陲而无边界”^④的象征意义。在现代民族国家的边界还没有通过法律文本确定下来之前，中国北部及西北地区一些巍巍的山脉对于中国来说所具有的崇高与恒久的审美意义，是一直与它们护卫国家领土完整性的政治地理功能联系在一起的。古代的一些边塞诗也会以特定的边疆自然景观（如唐代王昌龄诗句“不教胡马度阴山”）来标示特定时期的防卫性国家边界。实际上，中国对于地理的文化与政治书写，一直存在着这种不断塑造边疆地景的传统，文学及歌曲通过国家边疆的山脉、河流、海洋及其他地理景观的具体名称的反复强化，引发着人们对于国家广博领土在地理构造意义上的自然完整性的认知。

利用边疆的地理风貌来抒情，在抗日战争时期首先表现为1936年的《松花江上》。在这首以地名为标题并具有浓郁的街头演唱风格的歌曲中，“松花江”指代中国东北这片辽阔的边境地区，它曾经以肥沃的土地与丰盛的特产而成为中国人的美好家园，而现在却因日本的侵入而让这些中国人流离失所，国家地理完整性的破碎，在此主要体现为吟唱者个体生存的困境以及国家自然财富（“那里有漫山遍野的大豆高粱”）的损害。显然，这样一种当事人悲凉的歌唱，对于倾听者来说，更能引起人际的同情与切身的响应。几乎与此同时，在《义勇军进行曲》里，“长城”作为中国独特的边疆景观，它与抵抗战士的身躯融为一体，意指任何抗战的前线，这是一个更能激发民族勇气与共同体经验的所在，是一个民族国家精神力量得以展现的重要场所。

国家的“边疆”是国家自然地理、国家治理结构及形态、文化想象及其他社会力量在长期的历史过程中多方运作的产物，是国家力量的地理限度。歌曲中的边疆，不仅是中国歌曲及文化所要到达的地方和反复书写的对象，在特定的历史背景下，它还成为歌唱及文化的重要起源地。国家边疆必须成为不断显示国家的自然与社会形象的场域，是需要并通过自然边界的

地景、人群及其生活方式来书写社会形态的一种文化构造物。贺绿汀还曾这样说道：“……蒙古歌手哈扎布的歌声使人想起无边的蒙古草原。从甘肃的‘花儿’的音调中仿佛我们真的体会到有悠久历史的黄河上游人民的生活与自然景色。云南民歌使我们想到美丽的西南山国。”^⑤在从“巍巍昆仑”到“松花江”的这一时期里，有关边疆的歌唱还基本上是以边疆之内的人们面向边疆献出的歌唱，是主要以西式音乐风格来表达的抒情。不过，只有在歌曲的音乐风格主要采纳国家各地边疆的民歌曲调时，边疆才会成为一种自主的文化奇观，它既能从地理上，也能从民族与文化上，表达国家的完整地理与社会空间的全部丰富性、多元性及其蓬勃的生命力。边疆在此具有一种独特的异质性，它跨入了一种异域性文化领域，是不同于却又需要被纳入中华文化与社会之中的连接性区域，是体现国家政治、经济与文化整合力量及其地理延伸范围的关键内容。

正是在抗战时期，中国现代歌曲中以北部、西部及南部边疆少数民族及民间歌曲为主的边疆抒情主线开始出现，而这条抒情主线的起始点就在于中国共产党领导的陕甘宁边区。这一区域也可以被看作是中国西北传统边疆的地理延伸地带。此时，它是抗日战争的后方。这一独特的地理区域的政治寓意突出表现在《东方红》(1944年)里，它利用了全新的民歌风格与自然人文意象，塑造出一种不同于国家中心区域及战争前线的文化形象，并随着自身力量的壮大与合法化过程而形成了一种与此一时期居于国家主导力量的国民党及其正统文化的鲜明差异。而《咱们的领袖毛泽东》(1943年)、《南泥湾》(贺敬之词，马可曲，1943年)等歌曲也充分利用了中国文化中有关边疆想象的抒情策略。在这种抒情策略中，西北边疆的独特地理与气候特征主要以这一区域民歌的音乐风格来展示。它洋溢着一种阳光普照之下更为开阔与高远的地方性地理与空间特征。而通过歌词对陕北民歌的全面改写，歌曲表达了这里浓郁而新奇的、未被现代文明浸淫的西北地方性节庆生活风俗，热情、朴质而健康；这里的歌唱风格更为嘹亮和雄放，带有更具民间性的、甚至是粗糙的乐器与唱腔；领袖被民歌所颂扬，意味着他及他所代表的政治组织与社会理想广泛而深刻地融入到民众的日常生活之中。这是一种通过中国共产党的政治机构、军事组织、知识分子与民间艺人相互作用而形成的独特的音乐文化，它创造性地发展出了一种民歌与颂歌相结合的独特歌曲样式，在陕北民歌以及后来的华北民歌那种独有的回荡于浩瀚自然界中的高亢而雄放的风格中，包含着一种来自边疆区域的空间扩张性，一开始就以其音乐中的原始神话因素占据了文化中象征仪式的至高点。这样，在延安这片远离抗战前线、国家政治中心及都市的地方，与20世纪40年代中国其他区域的艰难抗战、国统区萎靡及沦陷区无望相对照，一系列有关边缘/中心、农村/城市、和平/乱世、纯朴/混杂、整体感/碎片化、光明/黑暗等等的二元关系被迅速地建立起来。延安因此作为一种世外桃源般的乌托邦空间，给人一种中国现代长期而宏观的社会变革的新策源地之想象。

正如米切尔·舒德生所指出的：“政治制度更明显地依靠组织和暴力，社会协调更多地凭借市场、交换和面对面的互动，至于社会文化共同体，则相对更大程度地依赖于与共同的文化习俗、角色、符号相应的社会关系。”^⑥延安时期的陕北民歌让一种来自边疆的朴质民俗与中国古老的农业文化传统结合而成的现代中国的政治神话，在现代组织严密的政党与军队的运作下，通过这里的电台、报纸及文艺工作者而向全国各地传播，逐步进入到了中国共产党领导的各个抗日民主根据地及解放区，走向了华北(晋察冀)、东北，而后自北向南席卷了全中国。这也在很大程度上导致了革命歌曲很长一段时期内北方音乐风格占据主导地位。而从意识形态运作角度来说，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》号召“文艺为工农兵服务，文艺为政治服务”，在歌曲领域正是通过这种对于革命战争所经过的不同地理区域的音乐资源

的借用与改写,表明中国共产党所领导的革命运动本身就是通过地方性的斗争而逐步形成了全国性的局面。文艺工作者到群众中去,也就是到特定的地理区域及其人民的生活中去,通过吸收、征召与改写地方性文化及其相关的政治、经济资源,并使之配置到全国性的社会整合体系之中。而不同地理区域的秧歌舞、说唱乐及曲艺形式^⑦,它们具有相对于小说、诗歌、电影而言的更便利的创作与生产,更容易在革命战争的迅猛发展中被快速收集、研究、改编与传播,从而在革命与战争所抵达的各个地理区域,激发起更多不同地方文化的呈现与响应。这是一种地方性文化的广泛收集与汇聚,并在很大程度上构成了中国政治文化与意识形态的核心特征。

可以说,占据地理的边疆与空间的边缘处,通过一些分散的点(抗日民主根据地),在国家社会空间层级结构的底层与深处(农民与群众),在那些落后的与被主流社会遗忘的角落(农村),生长出了一种迅速改变整个中国社会空间的力量。这是一种现代空间变革的关键性战略,它所能带来的整体空间变革的速度、幅度与深度都是巨大的。而在中国共产党的全国政权建立之后,有关边疆的歌唱也随着国家政治、经济与文化的空间化过程,以及中国与周边国家地缘关系的不同情况而出现了一种强化及变化趋势。1950年响彻全国的是《中国人民志愿军军歌》(麻扶摇词,周巍峙曲,1950年),它通过“跨过鸭绿江”而让中国人民的家园意识和特定的国际冲突联系在一起,体现出新政权把国家领土主权置放于一种具有特定意识形态的国际联盟之中的理解。而在50年代后期,以《走上这高高的兴安岭》(吕远词曲,1956年)、《克拉玛依之歌》(吕远词曲,1958年)、《草原之夜》(张加毅词,田歌曲,1959年)等歌曲为代表,伴随国家各种力量的空间延展,来自于北部各少数民族独特的抒情歌曲又重新被纳入中国“边疆”歌曲的文化谱系之中。少数民族以爱情为主体的生活习俗与运用少数民族音乐风格而表达的对于边疆经济建设的热情,是这些歌曲的两大主题。前者同样在建构一种不同于中心地区的异域性奇观,为意识形态的主旋律带来了浪漫的情歌传统;而在后者中,西北少数民族地区的经济与社会建设被纳入国家的整体结构体系之中。这样,对少数民族丰富的音乐资源的征用和改编,就与国家对少数民族地区的治理结合在一起了。到文化大革命之前,有关文化征用与国家治理相互结合的模式,进一步扩展到国家西南边疆及早期中国共产党政治、军事组织所依赖的南方山区,如《五朵金花》(1959年)、《刘三姐》(1961年)、《阿诗玛》(1964年)等电影插曲,这一切进一步让丰富的少数民族音乐资源在其差异性的地理、习俗基础上,与整个国家在经济社会建设及政治斗争等方面的主题密切联系在一起。在随后的时期里,在以《北京的金山上》(常留柱词曲,1964年)为代表的一批歌曲中,边疆音乐地理再次以当地歌唱者的身份及音乐风格的展示,表达出少数民族对于北京及革命领袖的情感。我们可以把这种现象看成是政治中心—地理边缘的文化关系的再现。

此后,在70年代前期的几首以海洋及海防为主题的歌曲中,边疆被书写成了国内与国际的政治、军事斗争的前线(如1972年胡宝善作词作曲的《我爱这蓝色的海洋》等);而70年代后期的《边疆的泉水清又纯》(凯传词,王酩曲,1976年)、《吐鲁番的葡萄熟了》(瞿琮词,施光南曲,1978年)及80年代初的《我爱你,塞北的雪》(王德词,刘锡津曲,1980年)等歌曲,又重新恢复了把边疆建构成一种特定的社会乌托邦的努力。而在90年代,《春天的故事》(蒋开儒词、王佑贵曲,1994年)以“1979年那是一个春天,有一位老人在中国的南海边画了一个圈”为主要内容,再次唱响这一主题。也正是在这一时期,这一主题中的个体价值取向开始出现于流行歌曲之中,尤其是在《回到拉萨》(郑钧词曲,1995年)、《青藏高原》(张千一词曲,1997年)等歌曲中,同样作为边疆的西藏成为了当代人的心灵圣地,这已经是完全不同于主旋律歌曲的另一种文

化功能了。但无论如何,边疆,在中国歌曲中不仅是一个重要的音乐文化来源,而且还在展示中国地理的广博性、社会空间的多元性与精神价值的差异性方面,在体现国家领土空间以不同方式及内涵进入到人们的想象之中,都是必不可少的重要的地理与文化景观。

三、辽阔性、总体性与全新的社会气象

在中国革命歌曲中,与边疆地理密切相关的,是对于中国大地的辽阔性的全面建构。如果说,“边疆”是革命地理的起点,那“辽阔性”则是中国空间变革的结果,一个没有终点的空间。

1950年的《歌唱祖国》(王莘词曲)以进行曲形式,把歌唱的主体拓展为全国人民,他们的集结方式与运动形态仍然保留了军队特征。“人民”,也就是这首歌曲的集体演唱者,总是以军队队列的方式,在领袖与政党的领导下,朝向特定的社会历史目标行进。大卫·哈维认为这种现象是“对空间和时间的象征性有序化”,它让我们知道自己的身份及懂得与社会整体的关系,以及我们将向何处去等一系列问题。他引用布尔迪厄的话说:“人们如何苛刻地要求屈从于集体节奏的理由,在于时间形式或空间结构不仅构成了群体对世界的表达,而且也构成了群体本身,这是按照这种表达来使它本身有序化。”^⑧进行曲在此意指一种出征仪式,它区别于民歌的那种节庆形态,具有更为宏大的与更具现代意义的传播效应特征。歌中所唱的“越过高山,越过平原,跨过奔腾的黄河长江”,意指一种宏大的地理进程、空间运动与组织形式。显然,这种总体性空间运动,是对于此前的民歌中农业文化的一次超越。歌中的“长江与黄河”在此是贯穿并连接起整个国家的地理脉络,如同国家地理的内在结构,是它们把国家地理的多种差异性与丰富性呈现出来,这无疑成为建构中国大地之辽阔与完整的关键性结构因素;而自北向南(先过黄河,再过长江)的空间方向,则是按地图的“上下”方位所进行的历史运动。这样,全国人民的整体运动就有了统一的空间结构。

在此之前,《中国人民解放军军歌》(即原来的《八路军进行曲》,公木词,郑律作曲,1939年)以“向前,向前,向前,我们的队伍向太阳,脚踏着祖国的大地”以及《你是灯塔》(沙洪词,久鸣曲,1940年)里的“你是灯塔,照亮了黎明前的海洋;你是舵手,掌握着航行的方向”等歌词,通过“大地”、“航程”、“太阳”等意象,提供了一种更为宏大的也更有象征性的空间体系,但这种空间在当时的历史条件下还无法结合到国家地理及革命的地理轨迹之中,只是开始在这片土地上建构一种总体性的空间运动观。正是在这个意义上,我们可以把《歌唱祖国》看成是中国共产党在全国政权宣告成立后将带领全国人民进入新的历史时期的音乐宣言。而自《东方红》开始,到《歌唱祖国》为止,这是中国革命进程表现于歌曲领域,进而再现出中国共产党的革命地理与空间进程的一个完整的历史周期。在这一周期里,古代中国静止的帝国空间意识,通过近现代以来承载于不同政治派别与组织的整体性社会变革运动,转变为一种动态性的宏大历史戏剧,这是中国近现代文化中空间观念及时空体验模式的一次重大转变。

在建构国家地理的辽阔性和总体性的社会空间及其集体动员式的歌曲中,1955年的《我的祖国》(乔羽词,刘炽曲)具有更丰富的文本内涵。歌曲开篇唱道:“一条大河波浪宽,风吹稻花香两岸。我家就在岸上住,听惯了艄公的号子,看惯了船上的白帆。”这是一个没有具体地点的地理场所,“大河”、“风”、远行的“船”及“号子”围绕着“我家”而建构起一个连续的拓展性的辽阔空间。歌中随后以“好山好水好地方,条条大路都宽广”以及“为了改变新天地,唤醒了沉睡的高山,让那河流改变了模样”,进一步强化了这种辽阔的空间感。这种辽阔的空间感可以起始于任何一条大河旁边,它扎根于中国古老的传统农业社会与河流的密切关系中,河流与

岸边的农田,在此是中国地理及社会空间的核心隐喻,它不仅具有天然的延展性与连续性,同时也在与这片大地之上所有人们的生产及生活方式有着密切的统一性,国家因为其悠久的历史与辽阔的空间而能在地理完整性基础上获得“美丽的”、“英雄的”、“强大的”祖国的本质指称,而这是跟新生的政权密切关联在一起的文化概括。这首歌还系统地结合女声清亮的民歌独唱与男声雄壮的西式合唱,在个体与集体、战争与建设、地方与国家、静止的农业景观与动态的总体性现代空间等互动与融合的中国革命歌曲的经典主题中,在抒情性、颂歌及其仪式特征上,达到了新中国红色歌曲的一个高峰。正如福柯所言:“权力在领土中运行,而规训则针对身体。”^⑨在《我的祖国》中,权力以抒情的面貌把领土与身体(即祖国与“我家”)关联在一起,以此建构意识形态的规训功能。

有关辽阔性的时空经验,一直是中国文化的重要精神资源。辽阔性体验让审美主体,可以是任何一个这片大地上的人,他们因其脚下的土地、头顶上的天空及更具广阔性的阳光普照,把现实连接到一种整体性的想象之中。关键是,通过辽阔性时空体验,个体被纳入到一种独特的大陆中心主义时空体系^⑩之中,被纳入到一种几乎是没有边界、近似无限的拓展性空间之中。奇特的是,这种空间正是国家力量得以运作的领域,这种国家力量把个体转变成一个时刻能超越自我的地理局限的歌唱者与审美者,无论他们置身于这片大陆的哪一点,他们都在地理的差异中自觉地建构起一种同质化的宏大地景。这也是一种崇高化体验,辽阔性因巨大空间的开放性而没有让歌唱者感到压迫,相反,它能因歌曲中的颂扬风格而让个体领受一种“存在的膨胀”^⑪,并摆脱掉那种在辽阔空间与宏大社会历史戏剧中边缘化的孤独感。辽阔而宏大的总体性空间正是一种超越个体的爱所施展的最佳场所。正是自上世纪50年代开始,有大量歌曲抒发了这种在今天仍能让人们激情洋溢的国家辽阔性体验。如“蓝蓝的天上白云飘,白云下面马儿跑,挥动鞭儿响四方”(《草原上升起不落的太阳》);又如,“马儿啊,你慢些走,我要把这壮丽的景色看个够”(《马儿啊,你慢些走》);还有“我爱这蓝色的海洋,祖国的海疆壮丽宽广”(《我爱这蓝色的海洋》)等等,这些歌唱,都把地方性地理景观,以一种更具高度与广度意义的抒情视野,结合到更为广阔的国家空间之中。

国家自然地理,因这些歌唱而被我们审美地想象成了“江山多娇”的可爱家园,这片大地不仅是辽阔的,而且还是完整而自足的,除了“太阳”之外,这个整体性空间并没有直接体现出一个自然地理的中心,而每个个体,无论他们身处于何种具体的社会处境中,只有在作为宏大总体空间的歌唱者、审美者与想象者时,才会成为这片大陆的中心,才能让国家的河流、平原与山川在自然的甚至天赋的意义上完全属于自己。这是让歌唱紧密关联到国家政治、经济及其他重要国家事务之中的文化运作。无论国家采取什么样的政治形态与体制,因国家地理能给人带来这种辽阔性的审美体验,那它必然是一个总体性社会空间。

在中国古代文化资源中,还存在一种与此种辽阔性审美有很大差异的“天涯观”。在这种空间想象中,国家自然地理的辽阔经常会表现为个体生存难以企及的空间范围,为人生旅程带来难以抵达的边界,是一种否定性的空间因素,并体现了个体对于其社会空间处境的批判意识。这种文化资源在中国歌曲中主要体现于城市流行歌曲领域,其主题一般为“茫茫人海”里的漂泊感与“浪迹天涯”过程中的孤独感,“天涯”基于辽阔的自然地理范围,以特定的社会处境,包括特定的交通与传播技术的限制、个体流动性的艰难及其生命历程的渺小感,表现出一种不同于主旋律歌曲的抒情方向。在这里,自然地理的辽阔性更多地表现为社会空间的压迫性、破碎与断裂的拼合,广阔地理的连续性为社会空间的异质性提供了自然的基础,导致了个体在巨大对象与背景下的沉沦与幻灭,因而辽阔性既是个体流动性的场所,也是其无处寻

找归宿与终极的所在。在一定程度上说,辽阔性在此处提供了一种特有的超越社会组织及权力体制的主题方向。“天涯”至少是对古代帝国体制及“天下”文化观念的一种消解与脱离。就中国近现代音乐史及文化政治发展过程来看,这种有关“天涯”的歌唱,尽管经常性地会被主旋律文化以审美的、道德的、政治的及法律的方式加以限制甚至禁止,但它仍以一种深具文化传统意义的审美主题而在限制与禁令解除的时代展现出来,如上世纪20、30年代的上海流行歌曲及70、80年代的邓丽君歌曲都是如此。

可以说,基于国家地理与空间的辽阔性的主题,以采取合唱形式的革命歌曲为一方,以采取独唱形式的流行歌曲为另一方,它们在地理与空间主题、演唱与传播形式及意识形态功能等方面的差异,仍然处于一种或明或暗的紧张关系之中,前者总会在特定的历史时期,以更大的音量与传播的力度,不断地敌视、压抑甚至驱逐后者,以此消解后者对于一种终极乌托邦的负面影响。在中国20世纪规模巨大的社会动荡、人口迁徙与政治变革进程中,革命歌曲要以集体性的与总体性的社会运动,来替代个体在辽阔时空中的孤独与无助,必须通过把一种总体性的历史主题赋予每一个歌唱者与倾听者的心身之上,把他们纳入到一种统一的、个体无法逃避的社会整合过程之中,在辽阔的国家空间之中建构起让每一个体都积极献身其中的宏大性。正是这一辽阔空间,为宏大的甚至伟大的、光荣的历史进程提供了政治正确的可能性。无论中国近代以来的主题及其所揭示的终极的历史目标会以何种观念来表述,经典革命歌曲都在反复告诉我们,这片辽阔大地之上的总体性社会进程都必然是宏大而神圣的,是具有至高的伦理价值的。正是基于这种理解,我们可以把文化大革命红色歌曲浪潮看成是自《歌唱祖国》以来体现于歌曲中的一种必然的空间进程,宏大的空间运动需要以特定的领袖为中心(以《北京颂歌》、《太阳最红,毛主席最亲》等歌曲为代表),领袖让中国辽阔大地上所发生的一切成为世界性空间革命的重要组成部分,领袖既在这一空间中,也在这一空间外。同时,这一空间还以“祖国各地”中一些代表性的真实地点为基层,这些基层全面响应了领袖的指引。如《北京颂歌》(洪源词,田光、傅晶曲,1971年)中唱道:“北京啊北京,大庆红旗向你飞舞,大寨红花向你开放,捷报来自边疆海防,喜讯传遍村镇城乡!”而1980年的《我爱你,中国》(瞿琮词,郑秋枫曲)则唱道:“我爱你碧波滚滚的南海,我爱你白雪飘飘的北国,我爱你森林无边,我爱你群山巍峨。”这样一来,国家地理在作为辽阔性审美对象,作为总体性社会运动的场所之后,逐步向一个有边疆而无空间界限、有各个地方而又在地理与社会形态上的密切关联、有中心或领袖的总体性社会空间转变。这是一种自然的、需要每个人积极参与和响应的、而且还是必然会发生的中国地理变革。只有在这种变革中,国家空间才能持续稳固而达致“祖国江山万年长”的境界。显然,这也是一种具有帝国文化特征的空间想象。奇特的是,这一文化帝国空间,甚至在侯德健作词作曲的《龙的传人》(1972年)及《我的中国心》(黄霑词,王福龄曲,1982年)等海外华人的歌曲中,也在90年代像《大中国》(高枫词曲,1995年)这类歌曲对于“国”与“家”关系的论述中,同样得到了再现。这些歌曲,共同形成了一种“民族自我崇拜”^②,或也可称之为“民族自豪感”的独特时空体验,这是特定国家意识形态的核心内容之一。至到今天,这种时空体验仍然在通过歌曲及其他文化产品而处于新的空间再生产过程之中。

四、歌唱的规训与社会动员

特定社会空间形态的形成,既与社会物质空间中的政治、经济、军事、科技等领域的社会建构及其变迁有关,也与人们的空间想象及时空经验有关,二者并不总是处于相互应和与协

调的关系中,因为后者属于文化的领域,一般总会在一个较其他社会物质领域的变迁周期更长的时段中发生作用,这正如我们会在今天深情地吟唱一首老歌一样。一般的情况是,上述物质与文化的两个层面,会持续地产生着整合与冲突相互交织的动态关系。因此,社会的空间形态在特定时代所呈现出的主导类型,每种类型都试图在社会演进过程中发挥更大的影响力^⑤,以此来维系特定社会群体或阶层与其现实之间稳定的社会关系。

就音乐文化特征而言,中国古代音乐以广阔的地理领域及多民族文化为基础所建构的不同的地方性音乐事务,一直是地方性民间生活风俗、知识分子的审美文化与统治阶层的社会治理术共同作用的文化空间。无论是在社会的稳定期还是变革期,由于知识分子阶层与国家层面在音乐制作与传播技术领域的优势,以及他们所具备的相对较高程度的社会组织性,使得他们以歌曲音乐特有的娱乐、审美与政治教化功能,形成针对地方性民间音乐资源的征召、调配、审核与修订等意识形态运作。在此,知识分子的精英文化传统及其制度,有可能发展出一种在主题层面、音乐风格与乐器配置等方面更为全面的音乐文化领域,从而对一种长时段的音乐传统构成更稳定的影响。在西方音乐中,很早就开始出现了创作者、演唱(奏)者与听众的专业性分离,“观众至少在17世纪初就开始变为被动了”^⑥。类似的情况则是在晚清时期出现于中国的。随着西方文化的引入及中国政治经济形态的变迁,在原有的中国传统音乐与歌曲基础上,一批在配乐、曲风及演唱方式上具有所谓的新式歌曲特征的新学堂歌曲、教堂歌曲、新军操练歌曲及后来的都市流行歌曲等开始逐渐涌现出来,并催生出了全新的听众与演唱群体。新式歌曲与新的社会组织及其政治、经济、军事与文化方面的诉求,继而也与这些新型社会组织本身所包含的全新空间生产目标及方式结合在一起。而以上海为代表的中国现代城市的建设,各种大规模的人口迁徙与社会动荡,以及后来以电报、电话、留声机、无线电台、报刊等现代传播技术及轮船、火车、汽车等现代交通工具的相继引进,更带来各种社会组织的、城市环境的、传播与交通技术体系的全新的社会文化空间^⑦。这些全新的社会文化空间与晚清中国传统社会形态结合而成一种多元性的、冲突与整合并重的混杂性社会空间关系,而新式歌曲,又在此过程中演化出以新型城市文化娱乐场所及印刷与广电传播体系为媒介的流行歌曲。这是一个从一开始就多元混杂的领域,分别以田园诗(如李叔同的《送别曲》)、战歌(如《北洋军军歌》)、颂歌(如《卿云歌》)与宗教赞美诗的形式,既再现也互动于这一时期中国社会形态的广泛变迁。歌曲,不仅成为连接个体娱乐生活及宏观国家历史的重要文化纽带,而且还是建构特定的社会机构、组织与人群,进而建构特定的政治、经济与社会空间形态的重要手段。新式歌曲,在引导中国新型社会空间的想象与变革过程中,与人们的情感世界产生了积极的互动。梁启超因此把新式歌曲教育当作培育新式国民精神的“第一要件”,其目的是要让国家全面摆脱当时的衰败局面。

而中国现代以来的多次战争,则更是让个体的地理性处境、民族国家的领土与生存空间长期处于变迁与震荡之中,并一再强化着人们的震惊性体验。战争,让个体及群体的逃亡与迁徙,他们内心的异乡感与对故土的思念,以及来自特定地点与方式的抵抗,都处于明确的地理形态之中。地理性的转变与空间的破碎,同时又关联着特定的社会形态或组织的瓦解与建构。歌曲在此不仅成为了重整自我与现实之间的地理关系、社会关系与空间关系的最日常化与最便捷的文化事务,而且还是呼唤与征召稳固的社会抵抗组织、使他们能置身于战争前线的文化手段。无论是“保卫国土,为民族做敢死的先锋”(《保卫国土》,张曙曲,任钧词),还是“到敌人后方去,把敌人赶出境”(赵启海词,冼星海曲,1938年),抑或“打回老家去”(《打回老家去》,任光曲,安娥词,1936年),以及“保卫家乡,保卫华北,保卫全中国”(冼星海曲,1939

年)等等,都在着力书写这一时期几乎每一片国土都是一个正在经受炮火洗礼的战场。正是战争把国家各个地方关联在一起,并通过烈士的鲜血而让这片大地具有了神圣性。正如《五月的鲜花》(阎述诗曲,未光然词,1931年)所唱的:“五月的鲜花,开遍了原野,鲜花掩盖着志士的鲜血。”这是一种通过战争去重整国家领土空间秩序的呐喊,歌曲在此能以更有效的方式形成社会动员。

就传播方式与范围而言,这些歌曲的许多创作者此时大都承担着政府的或特定社会组织的相关工作任务,他们在创作完成之后,先是在学校、军队等组织中开展演唱活动,也通过高音喇叭及无线或有线广播,也借助于各种印刷媒体甚至油印小报而在各种社会抗议活动中加以传播。这种通过特定社会组织的创作与传播,一直是中国革命歌曲及新文化产生与发展的重要模式之一^⑤。许多优秀的抗日救亡歌曲,甚至被有组织地翻译成英文在海外出版发行,抗战歌曲在此代表了一个国家的精神抵抗力量而被纳入到了第二次世界大战的国际文化体系之中^⑥。

几乎与此同时,伴随着抗战统一战线的形成和中国共产党的政权合法化(1936年),通过鲁迅艺术学院(1938年)与华北联合大学(1939年)音乐专业教育的开展、《新华日报》(1938年)、延安新华广播电台(1940年开播)等组织与大众媒介相继成立,以及延安文艺工作者座谈会的召开,延安开始全面介入到歌曲这种文化形式的有组织创作与传播过程之中。中国共产党的军队、边区及根据地的政府组织中新增了不同层级的文艺宣传力量,中国共产党的政治战略、军事行动与政权组织建设在歌曲中得到体现,到1947年底,解放军每天都有六十万人从各部队的油印小报上读到从广播电台上转载的各类节目内容^⑦。在解放战争后期,解放军在攻占的城市中把接管与恢复电台播音当成一件重要工作,通过相应的军事管制条例,对电台的播出内容与时段安排、从业人员的政治背景、广播器材与播放频道及频率进行全方位监管^⑧,从而在解放区的大约二百万电台听众及国统区的大约五百万至八百万电台听众^⑨中迅速形成了新政权在无线广播领域的主导性传播地位。在电台的相关音乐与歌曲节目内容上,延安以来的革命歌曲替代了流行音乐而向全国播送,让一种全新的音乐文化形式,在全国不同区域的听众心目中引发全新社会变革的期待^⑩。与此同时,中国共产党的音乐工作者针对城市流行歌曲展开了严厉批判活动。1949年6月30日上海《文汇报》发表的一篇通讯《上海文管会执行播音界》,批评了《假正经》这样的黄色歌曲仍在播出的现象。革命歌曲及健康的民间曲艺迅速占据了电台中的音乐娱乐时段^⑪。这些歌曲中不同区域的地理景观与传播战事连连胜利的新闻节目一道,用中国辽阔大地上正在发生的空间变革运动,迅速替代了流行歌曲中个体对于乱世的空间想象,以此调动全国各地的听众全面进入到了一种正在席卷全国并向每个人迫近的革命事务之中。

从20世纪50年代初开始,一些重要的歌曲除了在广播电台里播送,还如同国家重要文件一样会在各大报纸上刊登,形成了一种跨媒体的协同传播。这一时期的电影也发挥了非常重要的功能,今天我们还在吟唱的许多革命歌曲,都是不同电影中的插曲或主题歌,但这些电影在今天看来却远没有这些歌曲有着更为久远的生命力。除此之外,各种单位或社会组织的文艺观赏与演出活动,也把这些歌曲当作重要的内容,这导致了在很长一段时期内,革命歌曲的播出、欣赏及演唱活动,成为建构人们日常生活与工作的重要媒介手段。有音乐评论家在谈及音乐及歌曲的社会功能时就写道:“在音乐会和歌剧院中,巨大主题的大型作品可以振奋人心;在节日的流行队列里,热情明朗的进行曲可以把我们的心团结得更紧,把我们为新生活而奋斗的信念提得更高;在一天劳动以后的休息中,一首愉快的舞曲或一首优美的抒情小曲都

可以使人们感到生活的美丽和幸福，而忘掉了一天工作的疲劳，更充满活力地准备第二天的劳动。”^②歌曲需要处处结合于特定的场所与功能，对人们的工作、生活与社会活动进行有序的调配与组织，从而使得人们能成为合格的新社会的劳动者。

可以说，中国共产党在抗日战争后期与解放战争时期，至少在歌曲领域，已经为夺取全国政权打下了坚实的基础。革命歌曲创作与传播，体现了从其政治性、军事性开始，逐步向社会与整个国家领域进行拓展的轨迹，为中国共产党及其政权的政治价值观、组织生活习俗与文化象征，通过一种特定的文化形式而奠定了获取全国政权的组织与技术基础。在新政权建立之后，一系列相关的法律条文的制定与颁布，以1949年有关国歌的决议、1950年新闻总署的《关于建立广播收音网的规定》、1954年公安部发布的《无线电器材管理条例》、1957年10月由中共中央发布的有关全面建立农村广播网的规划^③等为代表，逐步把与歌曲传播有关的传播技术及网络全面纳入到国家管制体系之中，并与这一时期的“三反五反”、过渡时期总路线、人民公社与国民经济领域的大跃进等国家化进程形成了呼应。可以说，政治的、社会的、文化的与意识形态的变革目标，与特定历史事件及其发生地的地理、人群生活与空间形态发生紧密的互动关系，这既使得歌曲成为建构、转变并瓦解特定政治派别的意识形态及其全国性文化与政治格局的至关重要的文化基础，也导致了在很长一段历史时期中，中国地理景观不断涌入歌曲的抒情与呐喊之中。基于地理基础上的国家空间也因此得到不断的形构、丰富与修订。这种情况甚至也广泛地发生于这一时期的文学（如丁玲的《太阳照在桑干河上》等）、诗歌（如邵燕祥的《到远方去》等）及其他文化形态之中，造成了中国近现代以来的文化形态及其历史变迁有着显著的地理与空间主线。

五、结语

如果我们把从《东方红》到《歌唱祖国》看成是中国革命地理进程的第一个周期的话，那么，从《歌唱祖国》到《北京颂歌》则是第二个周期。就地理与空间角度而言，这两个周期构成一个连续性的空间运动进程，即从生机勃勃的边疆民俗地理，发展为全国性的“改天换地”，再到“革命斗争”的国家“炼狱”与“圣城”北京相结合的总体性空间，这构成社会主义政治文化，或者可以更具体地称之为社会主义口传文化的重要文化遗产。以革命歌曲为代表的一大批音乐作品，在中国现代性长期而巨大的变迁过程中，在建构一个想象性的终极社会空间理想过程中，发出了嘹亮而雄壮的最强音。而自《我爱你，中国》、《长江之歌》等作品还在一再唱响，但在20世纪70年代末以来纷纷涌入的各种港台及海外歌曲面前，曾经作为中国革命之策源地的地方性地理与文化因素逐步沦为悲凉与忧郁的曲调（如80年代中期的“西北风”歌曲），而总体性空间运动主题，除了特别的仪式活动外，则全面陷入暗淡之中，只能以更隐晦的方式与道德和审美关联在一起，迅速减弱了其干预当代个体日常精神生活的强制性。今天，我们在歌曲中能听到和感觉到的真实地点已经越来越少了，当代的流行音乐似乎已经极大地削弱了真实地理对于心灵与歌唱的重要价值，而只提供出抽象的、去地方化的、普泛的现代社会时空体验，即使是那些有着浓烈地方风格的流行歌曲也是如此。百余年来，中国宏大的社会空间及其持续变迁对于地方性地理的改写与征召，对于中国总体空间的歌颂，在今天也已经成为了一种象征。但即使如此，中国歌曲所表达的有关歌唱的组织性与运动性、国家边疆或民间深处的心声、总体性的辽阔空间以及这一空间中宏大的历史进程，至少让今天的人们在重唱这些经典歌曲时这样想象，这个空间曾经存在过，只要歌声还在，这个空间还将永远存在下去，并可能

在未来的某个时候再次成为时代的主题曲。

- ① 雷蒙德·威廉斯:《关键词:文化与社会的词汇》,刘建基译,三联书店2005年版,第104—107页。
- ②⑤⑩ 杨立青主编《中国音乐史研究卷:上海音乐学院学术文萃(1927—2007)》,上海音乐学院出版社2007年版,第353页,第354页,第419页。
- ③ 早期学堂歌曲《中国男儿》就有“巍巍昆仑,翼翼长城,天府之国,取多用宏”的歌词,参见汪毓和编著《中国近现代音乐史》,人民音乐出版社2005年版,第35页。
- ④ 吉登斯:《民族—国家与暴力》,胡宗泽、赵力涛译,三联书店1998年版,导论第4页。
- ⑥ 黛安娜·克兰主编《文化社会学——浮现中的理论视野》,王小章、郑震译,南京大学出版社2006年版,第19页。
- ⑦ 参见汪毓和编著《中国近现代音乐史》第330—351页的相关论述。
- ⑧ 转引自大卫·哈维《后现代的状况》,阎嘉译,商务印书馆2003年版,第269页。
- ⑨ 福柯:《安全机制:空间与环境》,汪民安主编《福柯读本》,北京大学出版社2010年版。
- ⑩ 卡尔·施密特:《陆地与海洋——古今之“法”变》,林国基等译,华东师范大学出版社2006年版,第35页。
- ⑪ 巴什拉:《空间的诗学》,张逸婧译,上海译文出版社2009年版,第200页。
- ⑫ 参见拙文《王朔与文革后期的城市漫游者——以〈动物凶猛〉为例》(载《上海文化》2009年第1期)一文中有关《北京颂歌》的分析。
- ⑬ 米切尔·舒德生:《文化与民族的整合》,黛安娜·克兰主编《文化社会学——浮现的理论视野》。
- ⑭ 包亚明主编《现代性与空间的生产》,上海教育出版社2003年版。
- ⑮ 伊沃·苏皮契奇:《社会中的音乐:音乐社会学导论》,周耀群译,湖南文艺出版社2005年版,第16页。
- ⑯ 戴维·莫利:《电视、受众与文化研究》,史安斌等译,新华出版社2005年版,第306页。
- ⑰ 梁茂春等编著《中国近现代音乐史(1949—2000)》,人民音乐出版社2008年版,第314—315页。
- ⑱ 转引自赵玉明主编《中国现代广播史料选编》,汕头大学出版社2007年版,第393页。
- ⑳㉑㉒㉓㉔ 此类规定,较早的有1948年11月发布的《中共中央对新解放城市的原广播电台及其人员政策的决定》第(六)款,梁茂春等编著《中国近现代音乐史(1949—2000)》,第364—366页,第389页,第383—384页,第375页,第380页。
- ㉕ 梁茂春等编著《中国近现代音乐史(1949—2000)》,第334页。
- ㉖ 周鸿主编《中华人民共和国国史通鉴(1949—1956)》第一卷第四册,当代中国出版社1993年版,第249页。

(作者单位 中国传媒大学文学院)

责任编辑 容明