

## 试论“文革”期间古筝艺术的大众化特征

王 琨 洪少华

**摘要：**本文以“文革”期间古筝艺术为研究对象，在梳理“文革”音乐理论的基础上，结合当时的社会文化背景，对这一时期古筝作品中所体现出的大众化特征进行梳理与阐释。

**关键词：**“文革”；古筝艺术；群众化；革命化；大众化

文化大革命的十年是中国当代音乐史上一个十分耐人寻味的时期，从政治史的角度来看也是一段不寻常的历史。在此期间的音乐理论及实践多追求“三突出”、“三陪衬”、“高大全”的创作模式。“文革”音乐理论是新中国成立后十七年音乐理论的继续和“文革”政治运动的直接产物，它的发展是由全国几次音乐实践和批判组成的，而这一时期的音乐实践亦是在音乐理论的指导下相继展开的。

20世纪50年代末到60年代初，古筝作品的创作出现了一个小的高潮，1955年赵玉斋创作的《庆丰收》、1961年史兆元创作的《春到拉萨》、1962年陆修棠创作的《林冲夜奔》、1965年王昌元创作的《战台风》等作品，无不对当时甚至当今中国古筝艺术的发展产生了深远的影响。

进入文化相对贫瘠的“文革”时期，古筝艺术仍广泛存在，作品中群众化与革命化两种因素表现的最为突出，这一群众喜闻乐见的形式，在“音乐服从于政治”的“文革”时期，拥有广泛的群众基础，在民族器乐领域占有一定的分量。1966年2月22日，《人民日报》一版刊登了题为《文艺工作者，到农村去锻炼》的社论。社论指出：“文艺为无产阶级政治服务，为工农兵服务，为社会主义经济基础服务，这是毛泽东同志提出的最正确的，最彻底的无产阶级文化大革命的路线”。社论强调：“要演好革命戏，先做革命人。只有真正投身到工农兵群众的火热斗争中去，在斗争中学习毛主席著作，在斗争中熟悉工农兵，学习工农兵，把自己的思想感情同工农兵的思想感情打成一片，在生活实践的基础上进行艺术实践，才能写好、演好工农兵的英雄形象，才能真正以革命的文艺武器为工农兵服务。

“文革”的初期，工厂和学校纷纷停工、停课，成千上万的知识青年放下书本，上山下乡去接受贫下中农再教育。教师被批挨斗，到农场或“干校”进行劳动改造。众多艺术家被打成“特务”、“叛徒”，关进了“牛棚”。这些因素都大大限制和延缓了“文革”时期音乐艺术的发展。尤其在民族器乐领域，它不同于体现主流表现形式的音乐，如红卫兵音乐、“样板戏”音乐和《战地新歌》等，它们与主流的音乐表现形态相比，处于相对贫瘠、萧条的状态。

20世纪70年代初，进入“文革”后期，尤其是“9.13”事件之后，周恩来开始主持中央工作，在文艺上采取开放政策，由于毛泽东对国内文艺创作状态不满，致使从中央到地方行政官员将“鼓励文艺创作、提高表演艺术水平”作为一项重要的工作加以开展，同时一大批文艺工作者的“解放”，学校渐渐开始正常运转，与古筝相关的教学、创作活动也开始恢复正常。

这一时期，古筝艺术的创作紧随政策导向繁荣发展起来，作品大多贴近群众生活，呈现出典型的大众化特征。虽然这一时期创作的古筝作品数量并不多，但作品的艺术水准并不逊色于“文革”之前，笔者将这一时期古筝作品分为以下三

大类。

**一、新创作的古筝曲。**如1972年李祖基创作的《丰收锣鼓》，1975年张燕创作的《东海渔歌》，1975年陈国权、丁伯苓创作的《清江放排》等，这些作品由于所反映的内容多来源于人民群众的生活，表达方式明快、积极，创作方式新颖，声大于韵，并吸收了琵琶的扫轮等技巧，使得声的部分得到充分发展。即使到了今天，这些作品仍被广泛应用于古筝教学及演出中。

**二、由民歌或声乐曲改编而成的古筝曲。**如1972年焦金海创作的《山丹丹开花红艳艳》，1973年史兆元创作的《浏阳河》，1973年王昌元创作的《洞庭新歌》，1974年金凤浩创作的《延边之歌》，1974年张燕创作的《草原英雄小妹妹》，1975年赵曼琴创作的《井冈山上太阳红》等作品；另外，1972年至1976年相继出版的五辑《战地新歌》中的大量歌曲也被改变为古筝独奏曲，如《焦城的山》、《绣金匾》、《十里响起一声春雷》等。这些作品选取群众所喜闻乐见的民歌、声乐曲或电影主题曲改编而成，作品深得广大群众的喜爱，有深厚的群众基础。

**三、由革命样板戏改编而成的古筝曲。**著名琴家周延甲根据革命样板戏创作改编了几首古筝作品，如《红灯记》、《打虎上山》、《八百里秦川锦浪翻》、《翻身的日子》、《打不死的吴青华我还活在人间》、《秦桑曲》等。

早在1942年5月，中共中央在延安召开文艺座谈会，毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出：“最广大的人民，占全国人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。”他认为，文艺必须要为这90%以上的人服务，并且，文艺工作者要从思想感情上发生转换。在政治的影响下，“文革”时期的音乐艺术创作在主题和艺术形式上均呈现出高度“大众化”的审美趣味。

1969年6月，全国开展以宣传和推广“样板戏”为中心工作的“工农兵文艺运动”。哲平所写的《学习革命样板戏，保卫革命样板戏》一文刊载于《人民日报》，文章要求各省、地剧团对于“样板戏”的移植改编，必须审慎从事。在“八亿人共唱八个样板戏”、大字报“满天飞”、人人手捧“毛主席语录”的时代，人民群众受“革命样板戏”的影响最大，样板戏被赋予了广泛的政治意义，是文化革命的典范。而古筝艺术的影响显然远不及“革命样板戏”，但它作为“京剧样板戏”的众多追随者与模仿者之一，出现了相当数量的样板戏改编曲，如上文所述的古筝曲《红灯记》、《打虎上山》、《八百里秦川锦浪翻》、《翻身的日子》、《打不死的吴青华我还活在人间》、《秦桑曲》等。它们的存在对于当时工农兵占领文艺舞台、丰富大众艺术的繁荣起到了积极的作用。

古筝艺术的大众化特征，首先体现在编创者主体和艺术创作的服务对象上。这些由专业音乐家和业余文艺爱好者组成的编创者们进行排列组合，他们在创作作品时明确的服务对象正是毛泽东所强调的最广大人民，即工人、农民、兵士和城市小资产阶级，正由于作品面向人民大众，决定了其显著的大众化特征。作品的题材较为集中，凡是新中国成立之后流行过的作品，都被列入是古筝创作的取舍对象。在那个时代，除了歌颂社会主义、歌颂毛主席等元素之外，没有更多的素材可选，另外，由于表达模式较为单一，促使政治话语直接美学化、大众化。这时期出现的作品，题材内容较雷同，都具有革命性与现实性的特点；而表现形式亦是喜闻乐见的，便于普遍推广；作品通过最朴实无华的旋律，真实、生动地反映了那个时代人民的生活面貌。

在审美活动和艺术创作相对匮乏的时期，古筝艺术虽然所占比重不大，但其出现在人民大众的视野中，其大众化的特征表露无遗，它的出现填充着人们枯燥、

乏味的精神生活，使人们的业余生活变得丰富起来。在价值取向上，毛泽东提出的“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”以及其中蕴含的“阶级斗争”原理，自然就成为了“文革”时期古筝音乐存在的主要理由。

美学与心理所表现出的情绪与情感，是深层与表层的关系。古筝作品中呈现出的兼具政治美学与大众美学的结构形态，对于古筝这一植根于人民之中的艺术形式而言，首先它是“文革”政治的直接表现形式，也是“极左”思想借以展示的平台之一，强烈而直率的政治诉求决定了古筝艺术的政治化本质。其次，这一时期古筝作品的创作风格与表现形式的大众化特征，决定了其本质的传统化与民族化。

综上所述，古筝艺术这一形式之所以能够激起创作者的创作热情，赢得观众的喜爱，其潜在的民族文化气质是不容忽视的，作为动态的呈现方式，其中包涵着的民族因素、传统基因很容易引起人民群众的心理认同。而民族文化心理结构是传统文化最核心、最内在的形态，也是民族文化精神的集中呈现，对于体现着传统文化精髓的民族乐器来说，算得上是民族文化的艺术化典范。它以古筝这一器乐形式为中介，把群众与创作者之间的文化心理结构紧密的联系在一起。

由此可见，古筝作品在结构形态上体现为政治意识形态与大众化气质的深层缔结，既符合传统文化心理结构，又使得这种艺术表现形式变得合理化、有效化。同时，这一时期的古筝作品作为“文革”时期民众精神心理的表达方式之一，她抚慰着人们贫瘠的心灵。

“文革”时期的古筝艺术既是一种音乐形式、一种文化形态，它又是一种将政治、意识形态等因素相结合的文化现象。因此，只有将“文革”时期的音乐与众多因素的关系进行系统的梳理，才可以对其进行客观地评说。

古筝网 www.guzhengw.cn

#### 参考文献：

- 1、明言.《中国新音乐》[M].北京：人民音乐出版社.2012年版.
- 2、居其宏.《共和国音乐史（1949——2008）》[M].北京：中央音乐学院出版社.2010年版.
- 3、汪毓和.《中国现代音乐史纲 1949——2000》[M].北京：中央音乐学院出版社.2009年版.
- 4、梁茂春.《让音乐史深入下去——浅谈“文革”音乐研究》[J].《音乐艺术》.2006年第4期.
- 5、梁茂春.《中国当代音乐 1949——1989》[M].上海上海音乐学院出版社.2004年版.
- 6、孙隆基.桂林.《中国文化的深层结构》[M].广西师范大学出版社.2011年版.
- 7、吴士余主编《大众文化研究》[M].上海：上海三联书店.2001年版.
- 8、戴嘉枋.《复苏与沉沦——论“文革”期间〈战地新歌〉中的歌曲》[J].《中央音乐学院学报》.2004第4期.
- 9、王英睿.《二十世纪中国筝乐艺术》[D].博士论文，中国艺术研究院.2007年.