

政治对音乐之影响： 以中国毛泽东执政时期(1949-1976)的民族管弦乐作品 发展变迁为例

Political Influence on Music Performance: The Development of Modern Chinese Orchestra in Mao's Regime (1949-1976)

李明晏*

(LEE Ming-yen)

摘要

毛泽东执政时期，中国民族管弦乐团受到政治影响深远。本研究将毛泽东执政时期的政策对于民族管弦乐团作品的影响所造成的转折，分成三个时期来讨论：(1)建国初期(1949-1966)；(2)文化大革命初期(1966-1971)；(3)文革后期(1972-1977)。笔者将分析几首重要民族管弦乐团作品来讨论，这些作品如何符合毛泽东的政治思想，以及这些作品在政治变迁影响下的改变。

关键词：国乐、民乐、毛泽东、民族管弦乐作品、音乐与政治

Abstract

This study examines the production of musical works for the Chinese orchestra during the Mao Zedong period between 1949 and 1976. The production and propagation of musical works under Mao's rule may be categorized into three periods: the first period was early stage of the founding of the People's Republic of China in 1949-1966; the second and third periods coincided with the early and latter halves of the Cultural Revolution of 1966-1971 and 1971-1976 respectively. The paper discusses seminal musical works composed during the Mao period, and shows how these musical works matched the ideology of Mao and reflected the influence of political changes in China.

Keywords: folk music, modern Chinese orchestra, Mao Zedong, Chinese orchestral compositions, music and politics

* 李明晏 南华大学助理教授。电邮地址: yen965@gmail.com

一、前言

国乐团于1920年开始发展，编制以传统的江南丝竹合奏乐器中，原本的“吹、拉、弹、打”为基础，并融合中国各民族的乐器，参考西方管弦乐团的组成模式，在音域上扩大编制(Han & Gray 1979: 7)。国乐团发展于1919年五四运动时期，反映了当时追求西化与现代化的风潮，1935年于南京成立的中央广播电台音乐组国乐队，可视为今日国乐团的雏型(Jeffcoat 2010: xi)。

1949年中华人民共和国建国后，禁止使用“国乐”这个名词，将“国乐”这个名词，改以民族音乐替代，以符合中国共产党将多个民族视为一个大家庭之民族精神，并将国乐团更名为民族管弦乐团。且中共建立新政权，在于音乐的呈现上必须以新姿态出现，于是以建国前国乐团的雏型，加入更多民族乐器，名为民族管弦乐团，简称民乐团(吴赣伯 2001: 184)。

同样编制的乐团，五零年代的香港地区，业余社团有些称为国乐团有些称为民族管弦乐团，直至1962年基督教女青年会组成中乐组，在香港开始有“中乐”这个名词，中乐代表着中国音乐，使用中乐一词在英国殖民时期的香港，明显在政治意涵有对于和西的区分(余少华 2001: 66)。¹

台湾方面，则一直使用国乐团一词。对日抗战时期，从南京迁至重庆的中央广播电台音乐组国乐队，后因国共分裂，部分的团员随着国民政府从重庆撤退至台湾，并在台湾于1950年成立中广国乐队，国乐这个称法也延用至今。

本文将叙述中国毛泽东执政时期的政策(1949-1976)，如何影响民族管弦乐团的作品发展，并分析几首重要作品如何符合其建立新中国的政治思想，以及这些作品在政治变迁影响下所做的改变；文章也同时探讨这些作品如何作为毛泽东的政治思想宣扬工具，渐渐转化人民思想且建立新的身份认同。

目前，探讨“毛泽东时期政治政策下的音乐”之相关研究，主要以分析毛泽东于1942年〈在延安文艺座谈会上的讲话〉以及1956年〈同音乐工作者的谈话〉的两场演说如何影响音乐发展(梁茂春 1997; Mittler 1997)。以艺术相关主题来说，主要分析毛泽东时期所创作的样板戏(游秀雯 2007; 林鹤宜 2009)，尽管有些研究是从中国音乐史的角度或者戏曲的角度，来论述毛泽东执政时期对于音乐的影响，但对于民族管弦乐在这个时期的发展，并没有深入着墨，因此，此议题成为本文关注的焦点。

另外，也有些学者从历史的角度，讨论毛泽东时期如何建立人民身份认同，傅礼门(Edward Friedman)曾以反帝国主义、抗日意识、反美情绪的角度，探讨毛泽东时期中国民族主义的建立(Friedman 1994)；而麦斯纳(Werner Meissner)讨论19世纪的知识分子，如何塑造一个新的中国文化及国家身份认同(Meissner 2006)；穆拉尼(Thomas Mullaney)则提出毛泽东如何运用1954年民族分类分法于少数民族政策，以利建设一个

¹ 根据余少华于《乐在颠错中：香港雅俗音乐文化》一书表示：中乐一词在香港有许多不同的意义，广义的涵义指中国乐器合奏，而中乐一词也指粤剧圈里的乐队、乐器或者乐师。此名词直至香港中乐团成立后，才跳脱出粤剧圈的运用，并且取代原本由中国器乐合奏组成的国乐团一词。

多元民族的中华人民共和国 (Mullaney 2010)。然而, 如何“藉着音乐”在这个时期建立人民新的身份认同, 以及民族管弦乐在之中扮演的角色, 则少有学者着墨, 故此, 这一部分也成为本文所要探讨的。

笔者认为, 毛泽东执政时期的政策, 对于音乐作品的影响所造成的转折, 约略可分为三期: 第一时期为建国初期(1949-1966), 此分界点以中国共产党建国到文化大革命前, 此时期的音乐活动虽受政治意识操控, 但与文革时期相较下, 作曲家仍拥有一定程度的创作自主权; 第二时期为文化大革命初期(1966-1971), 第二时期以1966年文化大革命开始作为起点并以1971年作为一个分界点, 文革开始后, 民族管弦乐团因为政治因素, 停止练习, 直到1972年民族管弦乐团开始恢复练习; 第三时期为文革后期(1972-1977), 以民族管弦乐团恢复活动作为一个起始, 以文化大革命终结作为结束。

三个时期的音乐思想对于民族管弦乐的影响, 有着巨大的改变。文革初期的音乐政治思想以毛泽东1942年〈在延安文艺座谈会上的讲话〉以及1956年〈同音乐工作者的谈话〉为主, 内容皆在解释其艺术上“百家争鸣、百花齐放”的政策, 并强调音乐作品必需以人民为主题。这时期的作品常以民歌作为创作素材, 民族管弦乐作品往往强调奋斗与革命精神, 但对于音乐家及作品仍持较为开放的态度。在文化大革命初期(1966-1971), 艺术方面的政策有巨大的转变, 对于作曲家及作品思想严格管控, 这个时期的艺术作品若有封建主义、资本主义以及修正主义的信念, 均遭到反对, 而作品若无法达到古为今用、洋为中用之目的, 则遭致改革, 这样的政策下, 造成民乐活动一度停摆。文革后期(1972-1977)民乐虽恢复活动, 但在创作上必须谨守文革时期强调的民族精神创作, 此时期的作品多将文革时期而生的样板戏移植至民乐作品中, 因此, 戏曲音乐运用于作品中是此时期的特色。

本文将以上述脉络, 分析毛泽东执政时期的政治思想如何影响着民族管弦乐的发展, 又如何透过音乐做为其政治宣传工具, 建立新的民族主义思想。

二、毛泽东执政第一时期政治政策下的音乐：建国初期(1949-1966)

建国初期, 整个社会还处于一个思想整顿与确立的时期, 毛泽东对于艺术提倡百花齐放、推陈出新显示其对艺术的开放与支持。²毛泽东对于艺术的实践方式主要是遵循社会主义的思想, 其社会主义思想主要受到列宁的影响, 认为工人、农民与军人(工农兵)的力量为社会的基础, 可以协助打倒中产势力或者权贵阶级, 因此艺术存在的目的主要为这些劳动阶级的人民服务(游秀雯 2007: 33)。毛泽东认为艺术可以作为政治家与人民沟通的桥梁, 透过人们熟悉的艺术活动, 更能够将意识形态与施政理念做一个柔性的传递。因此, 艺术创作者作为毛泽东意识形态传达的代言人, 就必需彻底了解他的艺文施政方向, 更清楚知道如何去服事工农兵阶级的人民。为了让艺术创作者更了解毛泽东的政治音乐思想, 他先后发表两次对音乐工作者的重要谈话, 分别是1942年〈在延安文艺座谈会上的讲话〉以及1956年〈同音乐工作者的谈话〉, 这两此的演讲, 成为日后艺术工作者所遵循的圭臬。

² 1956年4月28日毛泽东于中央政治局扩大会议上表示艺术应该百花齐放, 学术则是百家争鸣。

毛泽东于1942年5月2日〈在延安文艺座谈会上的讲话〉中表示，这是一个新的创作年代，艺术作品都要进入一个新的创作阶段，也因此创作者必须有一个新的意识形态，并且确立艺术究竟是为谁服务？座谈会中指出艺术工作者应该了解五个意识形态：（一）立场问题；（二）态度问题；（三）工作对象；（四）工作问题；（五）学习问题。在立场问题这部分，毛泽东指出艺术工作者应该要非常清楚与党的立场一致，而所谓党的立场，就是站在无产阶级与人民的立场；态度问题的部分，毛泽东指出有三种人，分别为敌人、同盟者和自己人，而这三种人各持不同的态度，大家应该要清楚哪一种人应该被赞扬；工作对象部分，他指出文艺作品接受者的范围已经比起过去扩大太多，而应确立文艺作品是要给全部的大众欣赏的；工作问题当中指出文艺工作者因为脱离群众，并不熟悉工农兵的语言，也因此他们的作品无法大众化，因此创作者要亲自融入工农兵的生活，进而了解他们的情感与语言，才能创作出真挚的作品；学习问题的部分，毛泽东鼓励大家学习马克思与列宁的思想，并了解每个阶级人民，才能有正确的创作方向（毛泽东 1942）。〈在延安文艺座谈会上的讲话〉中，毛泽东引领文艺工作者一个清楚的创作对象、内容与创作态度，而这些均根基于马列主义，总结来说，艺术作品为服务工农兵，因此，创作者必须深入了解他们的生活，进而能够创作出大众喜爱的作品。

另外一场影响对音乐工作者重要的谈话为1956年8月24日〈同音乐工作者的谈话〉主要指示音乐工作者可以先学习西方的音乐，再回头看中国音乐，将西方的研究方法学习起来，则能对于中国音乐更有效率的研究，并更深刻地理解，〈同音乐工作者的谈话〉指出：应该学习外国的长处，来整理中国的，创造出中国自己的、有独特的民族风格的东西。这样道理才能讲通，也才不会丧失民族信心（毛泽东 1956）。毛泽东相信，遵循马克思先研究先进社会，更容易可以了解古代社会的思想，最后能达到古为今用、洋为中用。从〈在延安文艺座谈会上的讲话〉中，毛泽东明确指出文艺工作的遵循方向与实践方式，但〈同音乐工作者的谈话〉则是更进一步指示了学习西方，而更能达到有效率的实践方式。

周恩来于1963年8月于文艺座谈会中提出，艺术创作应该遵守民族化、群众化与革命化这三个方针，这是继〈在延安文艺座谈会上的讲话〉和〈同音乐工作者的谈话〉后给予艺术创作更明确的创作指标。对于艺术创作有更严厉的要求在两个批示中达到高峰，毛泽东于1963年12月阅读了《文艺情况汇报》，汇报中指出柯庆施同志对于上海评弹长编新书目的指正，以及积极培养农村故事员的故事，毛泽东想要藉此故事鼓励全国，而发出第一个批给北京市委彭真与刘仁，批示当中指出：

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不好，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是死人统治者。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少……许多共产党员热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。

（史云2012: 155）

信中以强烈的口气表示，各种艺术的创作对于社会主义的实践仍然需要加强，部分艺术工作者仍然提倡封建主义与资本主义的艺术，实为不当。北京市委们收到指示后，全国上下艺文相关的协会开始整风，并纷纷认错。此事发生后，中宣部对于整风状况尚未定稿的调查报告，却被江青转发给毛泽东，因而引发毛泽东更强烈的批示，毛泽东于1964年6月做出第二个批示，他表示，这些艺文工作者居然未彻底执行党的政策，作品无法反映社会主义的革命和建设，并且还修正主义靠拢，实为不对。这两个批示更明确指出作品不能包含封建主义、资本主义与修正主义，毛泽东在批示当中的严厉措辞，再再提升整个艺术创作紧张的气氛，而也进一步酝酿了文化大革命前夕的革命氛围。

毛泽东在〈在延安文艺座谈会上的讲话〉时期讲求整顿艺术工作者的意识形态，而〈同音乐工作者的谈话〉讲求如何实践，周恩来于〈同音乐工作者的谈话〉七年后，提出更确切的民族化、群众化与革命化的三个方针，更加上同年毛泽东的两个批示，则更明确的排挤无法实践社会主义的艺术创作者。在这个时期，毛泽东一方面对于艺术创作者思想的整顿，也同时推动了许多音乐机构的成立，如专业乐团的成立，1952年上海民族乐团与1953年中国广播民族乐团等。另外，培养专业音乐人才的音乐院校也纷纷成立，如上海音乐学院与中央音乐学院等，这些音乐院校的成立，提供民乐演奏者有一个专业音乐训练的场所，而学校的训练也落实毛泽东学习西方的理论来研究中国的音乐，在这个时期，学校纷纷聘请俄国的音乐家来中国授课，教授西方的作曲技巧，也鼓励学生赴俄国留学。除了音乐机构纷纷成立，国家对于民族管弦乐团所指示的乐器改革政策，也都促使民乐作品创作上的变化。

这个时期的民族管弦乐作品，音乐素材往往来自于民歌，主要以人民熟悉的音乐为主，以符合当时艺术作品服务工农兵的理念，且民乐作品往往强调当时共产党主张的奋斗与革命精神，但此时期对于音乐家及作品仍持较为开放的态度。民乐作品大致上可以分成三种：（一）改编古曲；（二）移植作品；（三）创作作品。

（一）改编古曲

为了符合当时先学习西方音乐，再回来看中国音乐的理念，作曲家在学习西方作曲技法后，试着改编古曲达到所谓古为今用、洋为中用的理念。游秀雯指出：在民族管弦乐在缺乏作曲家和当时政局时势之下，其演奏作品多为将传统古曲进行“合理的”改编，以符合具有“新的”思想内容的乐曲，此类的作品如改编琵琶古曲《春江花月夜》或者传统吹打乐《将军令》等。

（二）移植作品

另外一种体现洋为中用的理念，则是将西洋管弦乐的作品移植成民乐作品，如彭修文改编刘铁山、茅沅的《瑶族舞曲》或是李焕之改编其管弦乐作品《春节序曲》。改编的作品将原本中国音乐线性织体的特色，加上了和声与配器，此部分对于传统民乐作品而言，更是开拓了听觉上不同体验，加上当时乐器改革政策，增加低音声部的乐器，这些改革后的乐器，也被纳入移植的作品中。乐器改革以及音乐织体上的变化，

此洋为中用的实践，使得原为西洋管弦乐的作品，移植成民族管弦乐团作品后，声响更加澎湃，也多了民族性的色彩，此符合当时周恩来三化方针中所提倡的民族化特色。

（三）创作作品

这时期中国所有作品均遵循毛泽东的政治意识形态，作品主要以赞美或宣扬毛泽东的政治思想，如音乐为人民服务、音乐起源于劳动等。因此创作作品若无法符合党中央的艺文政策则遭致淘汰，如同瞿春泉表示：作品完成后，必需送交至党中央的审查委员，如果不符合党的政策，则被退件修改，或者不允许演出。³这个时期创作作品可以分成革命精神的音乐，如彭修文于1963-1964期间所创作的《抗日战争主题狂想》，或者，以民歌素材创作的音樂，如辛沪光于1956年创作的《嘎达梅林》，马圣龙与顾冠仁于1959年共同创作的《东海渔歌》。从音乐机构的成立，以及鼓励大量不同形态民乐作品创作，五零年代至文化大革命发生前，是体现了毛泽东百花齐放、推陈出新的艺术理念。

三、毛泽东执政第二时期政治政策下的音乐：文化大革命初期(1966-1971)

文化大革命前，整个艺术氛围受到两个批示的影响，已经开始对于作品有严格的管控，这个时期的艺术作品若有封建主义、资本主义以及修正主义的信念，均遭到反对，而作品若无法达到古为今用、洋为中用的目地，则招致改革，而江青进一步艺文政策的介入，使得艺术创作氛围更加紧张。江青于1966年2月协同四人帮成员以及林彪共同提出《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》，座谈会将毛泽东的著作以及电影等艺文作品再度研读，座谈会最终结果，江青等人决定停止演出共产党建国后至文革前的艺文作品，仅留下颂扬共产党或者毛泽东的语录歌，如《三大纪律八项注意》、《解放军进行曲》、《造反有理》、《革命不是请客饭》等作品。

这个时期大力推动江青的现代改革京剧/舞剧样板戏，江青将原本传统的京剧与舞剧，总共八齣剧进行改编，内容改成宣扬毛泽东伟大形象。文化大革命初期，仅能演这八齣样板戏，样板戏的音乐以京剧的三大件为主，并加上西洋管弦乐团澎湃的声响，民乐器在样板戏音乐中属于衬托声响的角色，无法衬托样板戏声响的民乐器，因无法达到古为今用的目的而遭致废除。江青现代改革京剧/舞剧样板戏，彻底实践毛泽东古为今用、洋为中用的理念，也因此文化大革命初期，民乐被迫暂停练习，无法在现代改革京剧/舞剧样板戏音乐上发挥的音乐家则下放劳改。

³ 笔者于2014年8月23日访谈指挥家与作曲家瞿春泉先生。瞿春泉先于1956-1992年在上海民族乐团服务，1993年赴新加坡，1995年于台湾指导台北市立国乐团，1996年于台湾指导实验民族管弦乐团，目前为台北市立国乐团首席指挥。

四、毛泽东执政第三时期政治政策下的音乐：文化大革命后期(1972-1977)

1971年广播局要求中央广播文工团民乐团演奏员复团录制革命歌曲，并且希望团员能够改以演奏西洋乐器，但这样的要求，遭到彭修文的反对，他认为，民乐也可以将革命歌曲的精神演奏出来，因此进行一些革命歌曲的改编，才得以让民乐团于1972年恢复练习。民族管弦乐团虽恢复活动，但在创作上则须遵循文革时期强调的革命精神创作，此时期作品大致分成三种：第一种为个人创作作品，最著名的是1972年彭修文会同蔡惠泉创作的《丰收锣鼓》；第二种作品则是改编作品，改编可以从京剧、舞剧或者样板戏的音乐改编而来，如彭修文于1974年所创作的《乱云飞》是根据现代改革京剧《杜鹃山》中《乱云飞》的段落所改编；第三种作品则为宣扬党国精神的作品如《无产者》等。民族管弦乐团在这个时期虽然恢复活动，但是从这个时期的作品中，还是可以很明显地看到强烈的政治意识，音乐被政治所束缚的状况。

五、毛泽东三个执政时期民族管弦乐作品发展变迁

在毛泽东执政的三个时期，民族管弦乐作品有相当大的转变。虽然，毛泽东执政第二个时期的政策，使得民乐停止发展，但却让第三个时期的音乐风格，有了急速的变化，其因第三时期的前期，民乐急于复出，许多模仿现代改革京剧的作品出现。

在此将分成：（一）素材的转变、（二）音乐风格转变，来讨论毛泽东三个执政时期民族管弦乐作品的发展变迁。

（一）素材的转变

五零年代，中国的民乐，因为政治上与俄国友好（直至1958年才开始交恶），使得音乐界的主流风潮，从原本的效仿西欧，转向从俄国取经。当时俄国正经历国民乐派的洗礼，举凡俄国重要的作曲家，如俄国五人组或者柴可夫斯基等，均喜爱运用民歌素材于作品中，这样的爱国主义风气，刚好符合毛泽东的政治理念，而运用自己国家民歌音乐素材来创作的想法，也符合毛泽东用人民熟悉的音乐来创作，音乐为服务工农兵的理念相同，因此第一个时期民族管弦乐曲在素材的运用，来自俄国当代音乐理念。这时期重要作品，有刘明源的《幸福年》使用东北二人转曲调、《东海渔歌》使用浙江渔民的劳动号子、辛沪光《嘎达梅林》交响诗使用蒙古民歌……等。谱例一为蒙古民歌《嘎达梅林》，谱例二则是辛沪光《嘎达梅林》交响诗中将《嘎达梅林》的民歌素材运用其中。

嘎達梅林

蒙古族民歌



1. 南方飛來的小鴻雁啊，不落——長江不時不起飛

2. 北方飛來的大鴻雁啊，不落——長江不時不起飛

3. 天上的鴻雁從南往北飛是為了追求太陽的溫暖啲

4. 天上的鴻雁從北往南飛是為了躲避北海的寒冷啲



要說起義的嘎達梅林是為了蒙古人民的土——地

要說造反的嘎達梅林是為了蒙古人民的土——地

反抗王爺的嘎達梅林是為了蒙古人民的利——益

造反起義的嘎達梅林是為了蒙古人民的利——益

谱例一：蒙古民歌，《嘎达梅林》

Score

嘎達梅林1

谱例二：辛沪光，《嘎达梅林》交响诗（337-340小节）

毛泽东执政的第一个时期，除了使用民歌旋律改编成民族管弦乐的作品，也因为民乐作曲家的缺乏，因此许多民族管弦乐的作品均从古曲改编，如《春江花月夜》与《将军令》……等。《春江花月夜》的前身为琵琶古曲《夕阳箫鼓》，最初被大同乐会成员改编为丝竹合奏，彭修文于1953年将其改编为民族管弦乐团版本。⁴

⁴ 彭修文于中央广播民族乐团建团时，将《春江花月夜》定谱，根据彭修文的女儿彭弘女士指出，彭修文依据前人的演奏方式，加上民乐团的配器，将乐谱确定下来。《春江花月夜》在彭修文老师定谱后，也陆续出现各种改编的版本。

从古曲或者民歌素材改编民族管弦乐作品的创作风潮，到了毛泽东执政的第三个时期，有所改变，当时，民乐因为文革前期强调古为今用、洋为中用的理念而遭致停练，直至第三个时期，民乐开始处于急于复出的时期，但为了符合政治思想，便将样板戏作为素材来运用或改编，以下举例，如这时期的民族管弦乐作品《乱云飞》，是以现代改革京剧样板戏《杜鹃山》改编而成。谱例三为民族管弦乐作品《乱云飞》片段，谱例四为现代改革京剧样板戏《杜鹃山》，对照之下可看出两者之间的关系，谱例三显示彭修文在改编的过程中，整个乐曲的组成完全依据现代改革京剧样板戏《杜鹃山》的旋律（谱例四）。⁵

Score

亂雲飛

彭修文 编曲

柳笛
笛
高音笙
中音笙
高音唢呐
中音唢呐
次中音唢呐
扬琴
柳琴
琵琶
中阮
三弦
大阮
京剧编鼓
定音鼓
京胡
高胡
二胡
中胡
大提琴
低音大提琴

谱例三：彭修文，《乱云飞》（1-4小节）

⁵ 此时期的作品，虽仍有民歌作品改编的民族管弦乐作品，但主要创作潮流以现代改革京剧样板戏风格为主。

《乱云飞》选自《杜鹃山》

1=D

散 中快 渐慢

mf f p f

(6 · 6 123 | 5 · 3 · 2 1321 5 · 4 35 | 1 · 11 1 6 | 1 0 76 5 6 5 6 · 5 4 5 | 5 3 · 2 1321 5 · 4 35 |

渐快

1 2 · 22 2 2 2 · 5 3 - 2 · 1 6 · 66 6 6 |

【二黄寻板】

渐快 f

6 6 6 6 6 6 5 5 1 1) (2 · 2 2 3 4 | 6 6 4 3 2 4 3 2 | 慢起渐快

6 - 6 5 1 7 0 3 | 2 - | 2 0 0 | 1 7 6 1 2 2) | 7 · 6 2 0 |

乱 云 飞 松 涛

快 渐慢

f mp

mp 渐慢 mf (3 · 3 3 3 3 2 7 6 5 · 7 6 7 2 3 4 3 6 | 慢起渐快 mp 渐慢

6 · 7 2 6 7 2 6 · 7 2 6 · 5 3 - 0 0 | 3 0 3 0 3 0 3 0 6 · 7 2 6 7 2

吼

谱例四：现代改革京剧样板戏，《杜鹃山》之《乱云飞》唱段（1—13小节）

简而言之，毛泽东执政的第一个时期受到俄国音乐的影响，使用民歌素材，并且加以运用发展，但到了第二时期，民乐停止练习，当时发展的现代改革京剧样板戏音乐素材，均来自于戏曲音乐，到了第三时期，民乐改编自现代改革京剧样板戏才得以复出。

（二）音乐风格的转变

政治对于音乐的影响，除了上述的素材使用有所变化，音乐风格也跟着变化。第一时期的作品，许多受到俄国国民乐派风格影响，采用民歌改编，乐曲旋律容易入耳并配合上鲜明的节奏。但到了第三时期，则转变成戏曲音乐的音乐风格，民间吹打音乐的旋律结合热闹的锣鼓节奏。

毛泽东执政的第一个时期，音乐的主流趋于国民乐派的风格，以辛沪光的交响诗《嘎达梅林》为例，幽远的蒙古民歌旋律，加上具有戏剧张力的乐段，整首作品音乐力度与节奏变化，与著名国民乐派作曲家史麦塔纳的交响诗《莫尔岛河》有异曲同工之妙，史麦塔纳的交响诗《莫尔岛河》主要旋律使用了捷克民歌《洞里卷曲的猫》(Kočka leze dírou)，两首乐曲均以民歌为基础素材，发展成颇具规模的器乐合奏曲。乐曲中所描绘的景观或者故事，以时而浓郁、时而激昂的音乐情感表现出来。

到了第三个时期的音乐作品，不同于第一时期国民乐派的音乐风格，素材上不再使用民歌，而改用当时风行的现代改革京剧样板戏为素材，也就是中国传统京剧的戏曲音乐风格。以民族管弦乐作品《乱云飞》为例，使用现代改革京剧样板戏《杜鹃山》的旋律，其配器中，加入京剧锣鼓乐器与京胡，因此，虽改编为民乐作品，整个乐曲风格则是浓厚的戏曲音乐风格(谱例三)。

另外，彭修文与蔡惠泉新创作的《丰收锣鼓》，乐曲使用十番锣鼓与舟山锣鼓的民间吹打音乐，并结合京剧锣鼓的节奏，使得整首作品在各种锣鼓的结合下，非常热闹，整首乐曲富有浓厚的民间音乐与戏曲音乐风格，是为人民所熟悉的。谱例五为京剧锣鼓《冲头》片段，这个京剧锣鼓片段运用在《丰收锣鼓》中。从《丰收锣鼓》(谱例六293-296小节)，水钹代替了原本小钹的节奏，而顶拔、高音大锣、大锣、马锣则是演奏原本京剧锣鼓中大锣的部分，同样的排鼓则是代替原本京剧锣鼓中小锣与单皮鼓的节奏。从《丰收锣鼓》使用京剧锣鼓的节奏显示，作曲家取《冲头》的片段穿插在其他锣鼓乐段之间，由此可以看出，新创作的作品也同样受到现代改革京剧样板戏之戏曲音乐风格的影响。

Score

冲头

The musical score for 'Chong Tou' is written in 1/4 time. It consists of five staves, each representing a different drum type. The first measure is repeated, and the score ends with a double bar line. The rhythmic pattern is as follows:

Drum Type	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5
鼓 (Gong)	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note
梆子 (Bangzi)	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note
大钹 (Dabai)	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note
小钹 (Xiao bai)	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note
小鼓 (Xiao gu)	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note	Quarter note

谱例五：京剧锣鼓，《冲头》

丰收锣鼓

The musical score is written for seven instruments in a 2/4 time signature. The instruments are listed on the left: 水鼓 (Water Drum), 顶鼓 (Top Drum), 高音大鼓 (High Pitch Big Drum), 大鼓 (Big Drum), 马鼓 (Horse Drum), 椰子 (Coconut), and 排鼓 (Snare Drum). The score is divided into two systems, each containing measures 288 to 296. The tempo is marked 200. The notation includes various rhythmic values and rests, with some measures featuring a 3/4 time signature change. The bottom system includes measure numbers 289, 293, and 296 above the staves.

谱例六：彭修文、蔡惠泉，《丰收锣鼓》，京剧锣鼓片段使用（288–300小节）

(三) 织体的改变

民乐的作曲技法方面，也可见到政治因素的影响，毛泽东曾推动一系列向西方学习，并且将西方的思想运用在中国，其著名的“洋为中用”的想法，造成西方音乐对于民乐创作有极大的影响，这点，从民乐作品中，音乐织体的作曲技法即可明显看出。

最开始的民乐作品，倾向单音织体音乐型态，如《春江花月夜》，整个乐团少有和声的织体。但在毛泽东执政第一时期，推动向西方学习的政策，始得作曲家纷纷效法西方的主音音乐与复音音乐的织体型态，如辛沪光《嘎达梅林》就使用大量的和声衬托主旋律，并掺杂复音织体的写作技法。或者彭修文1956年创作的《阿细跳月》或者改编《花好月圆》等作品皆将民族管弦乐曲从原本单音齐奏的织体，开始使用主音音乐与复音音乐的音乐织体(彭丽2006: 68)。⁶

毛泽东执政第二时期对于样板戏支持的政治因素，导致民乐停摆。到了第三时期，民乐急于复出，也因为透过对于样板戏音乐的仿作而得以付出，以《乱云飞》为例，改革京剧为主的样板戏，其传统戏曲的音乐织体以主音音乐甚至单音音乐为主，因此，音乐织体回到主音音乐，甚至回齐奏的单音音乐织体型态。

简而言之，原本的民乐是单音织体的齐奏为特色，毛泽东执政第一期，民乐作曲家开始学习西方作曲技法，作品出现了主音音乐和复音音乐型态。毛泽东执政第三期，又回到了主音及单音音乐型态，从简单到繁复，又回归到简单，这背后的原因，跟政治居然也息息相关。

六、结语

综观毛泽东执政时期的民乐作品，可以见得，其存在的重点价值，在于“服务人民”以及“符合共产党社会主义”。无论在民乐作品在素材上的使用，音乐风格上的改变，音乐织体的变化，皆因政治思想及政治事件等而有所变迁。

五零年代，因为毛泽东主张艺术“百花齐放、推陈出新”的政治方针，这样的政策与氛围，可说是民乐发展的肥渥良土，因此推动了民乐的急速发展，甚至为现在的民乐打下了良好的基础，第一执政时期，不但是民乐创作作品产出的高峰期，且专业音乐院校以及专业乐团的设立也都在此时期，可谓民乐发展的全盛期。

但渐渐地，毛泽东社会主义的方针被其幕僚等滥用或扭曲，政治氛围日渐肃杀，对于艺术必须配合政治的要求，愈渐严苛，产生了对于音乐界的迫害，而导致毛泽东第二执政时期，民乐在发展上完全停摆，这可说是一个剧烈的转折点，因为，民乐的作品，尤其在上文所述之素材上的使用，以及音乐风格，从这个时候，开始酝酿着、调整着，产生了变化，展现在第三执政时期。

第三执政时期，民乐虽然重新复出，但过程非常艰辛，且受到许多束缚，必需不断地向政局妥协，仅能从文革初期的样板戏移植到民乐作品中。从上述的历史进程，可谓之政治影响了作曲家，而呈现在音乐作品上的例证。

⁶ 根据彭丽于《彭修文民族管弦乐艺术研究》一书表示：《阿细跳月》第九至十二小节与《花好月圆》第十三至二十小结以及第二十一至二十九小节皆使用复音织体的作曲方式。

从今日社会来看，毛泽东极富文青的特质，他本身对于音乐艺术有高度的欣赏能力以及创作能力。但在历史的潮流以及政治势力纷扰的进程中，开启了文化大革命，让民乐停滞了十年，无法将民乐初期发展的良好状态继续保持。毛泽东时期民族管弦乐及作品发展的兴衰，极大因素来自于政治，由此可见政治对于音乐的影响之深远。

参考文献

- 陈裕刚，1994，〈影响台湾地区四十年来国乐器乐发展之因素〉，《中国新音乐史论集》，香港：香港大学亚洲研究中心。
- 梁茂春，1997，〈引言—二十世纪中国民族乐队的历史变迁〉，《中乐发展国际研讨会论文集》，香港：香港临时市政局。
- 林鹤宜，2009，〈政治与戏曲：1950年代“戏曲改革”对中国地方戏曲剧种体制的订制及影响〉，《民俗曲艺》第165卷，页47-88。
- 毛泽东，1942，〈在延安文艺座谈会上的讲话〉，<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist-chinese-mao-194205.htm>（截取日期：2015年8月25日）。
- 毛泽东，1956，〈同音乐工作者的谈话〉，<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/1968/3-086.htm>（截取日期：2015年8月25日）。
- 彭丽，2006，《彭修文民族管弦乐艺术研究》，北京：中央音乐学院出版社。
- 史云，2012，《张春桥姚文元实传—自传、日记、供词》，香港：三联书店有限公司。
- 游秀雯，2007，〈政治文化环境下中国大陆民族管弦乐之发展探讨(1949-迄今)〉，国立台南艺术大学民族音乐学研究所硕士论文。
- 余少华，2001，《乐在颠错中：香港雅俗音乐文化》，香港：牛津大学出版社。
- 吴赣伯，2001，《中国人与中国音乐》，台北：观念文化。
- Friedman, Edward. 1994. "Reconstructing China's national identity: a southern alternative to Mao-era anti-imperialist nationalism", *Journal of Asian Studies*, Vol. 53, 67-91.
- Jeffcoat, Kyle. 2010. "Negotiating the Modern National Orchestra on Transnational Terrains: A Comparative Study of Two Modern Chinese Orchestras in America", MA thesis, National Taiwan Normal University.
- Kuo-Huang, Han, and Judith Gray. 1979. "The Modern Chinese orchestra", *Asian Music*, Vol. 11, No. 1, 1-43.
- Lee, Ming-yen. 2014. *An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction across Greater China*. PhD dissertation, Kent State University.
- Meissner, Werner. 2006. "China's Search for Cultural and National Identity from the Nineteenth Century to the Present". *China Perspectives*, 68:41-54.
- Mittler, Barbara. 1997. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Mullaney, Thomas. 2010. *Coming to Terms with the Nation: Ethnic Classification in Modern China*. Berkeley: University of California Press.