

收稿日期:2025-08-20

抗战红歌的实时性机制: 动态响应与历史价值的互构

黄振华

(沈阳音乐学院 音乐教育学院,辽宁 沈阳 110168)

摘要:对抗战红歌的实时性研究长期局限于静态文本分析,而对音乐与战争进程的动态互构机制缺乏系统性阐释。基于军事史学的四阶段分期,整合音乐形态学、传播政治经济学与文化记忆理论,构建了战略需求、艺术编码、社会反馈的动态响应框架。抗战红歌实时性的本质是音乐文本对战争语境的能动性重构。这种实时性体现了音乐作品与战场态势的即时呼应,通过情感共鸣、集体仪式、战略叙事三重机制,完成了艺术反映到历史参与的功能跃迁。抗战红歌的实时性为音乐史研究提供了时间性分析新范式,也对摆脱当代主旋律音乐传播困境具有启示价值。

关键词:抗日战争;红色歌曲;实时性机制;动态响应;历史价值

中图分类号:J614.8

文献标识码:A

文章编号:1003-6873(2026)01-0100-09

作者简介:黄振华(1983—),女,辽宁沈阳人,沈阳音乐学院音乐教育学院副教授,硕士生导师,主要从事民族声乐研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2026.01.010

一、引言

在音乐史学研究的范式转型中,战争语境下的艺术生产机制始终是学界关注的核心命题。抗战时期红色歌曲(以下简称抗战红歌)作为中国近现代音乐史上极具张力的文化现象,其创作与传播的实时性,本质上是音乐文本与战争进程动态互构的产物。这种实时性不仅体现了音乐作品与战场态势的即时呼应,更蕴含着艺术形式对集体情感、政治动员及战略需求的复杂编码机制。以《义勇军进行曲》为例,其创作于1935年华北危机加剧之际,通过“起来!不愿做奴隶的人们”的呐喊式歌词与四二拍进行曲节奏,精准表达了民族危亡的紧迫性,形成音乐与事件的共振。这种艺术实践超越了传统音乐中作品与时代的静态对应关系。因此,亟待构建基于战争阶段演进的分析框架以揭示其动态响应逻辑。

现有研究虽在抗战红歌的政治功能^[1]、艺术形态^[2]及社会传播^[3]等方面取得丰硕成果,却普遍存在三重理论局限。其一,对实时性的概念化研究停留于时间维度的表层描述,未能深入剖析其与战争阶段的结构性关联。其二,研究方法多采用单向度的文本分析,缺乏对创作主体、传播

渠道与受众反馈的系统性考察。其三,理论研究局限于民族音乐学范畴,未能有效整合传播学的“编码—解码”模型(Hall)与社会学的集体记忆理论(Halbwachs)。例如,谢霓对《黄河大合唱》的研究虽揭示了其政治象征意义,却未触及该作品如何通过复调织体与民间音调的重构,实现持久战战略的艺术转译^[4]。这些导致对抗战红歌的认知仍停留在“战时宣传工具”的扁平化层面,难以揭示其作为“历史能动者”的复杂性。

本文致力于突破传统音乐史研究的静态范式,构建“战争阶段—艺术响应”的动态分析模型。这一模型以德国学者阿多诺(Theodor Adorno)的“文化工业”理论为批判基点,结合法国学者德勒兹(Gilles Deleuze)的“时间、影像”概念,将抗战红歌的实时性特征解构为三重交互维度:时间维度(战争进程的阶段性)、空间维度(地域文化的地方性)、主体维度(创作集体的能动性)。例如,《松花江上》(1936)通过对东北民间“哭腔”音调的戏剧化处理,既实现了流亡群体情感的地方性表达,又通过上海左翼音乐家的专业改编,将其升华为全国性的抗战符号。这种多维分析不仅能够解释音乐文本的生成机制,又能阐述艺术实践重塑战时社会的认知图景。当前文艺创作普遍存在的“历史疏离症”,表现为对红色文化资源的符号化挪用,其症结在于未能把握历史语境与艺术形式的动态适配规律。反观抗战红歌的创作实践,如冼星海在《生产大合唱》(1939)创作中创造性融入陕北秧歌的切分节奏,既保持了民间艺术的在地性,又通过多声部合唱的现代技法强化了“自力更生”的政治主题。这种传统与现代的辩证转化策略,为破解当下主旋律音乐“传而不通”的困境提供了历史镜鉴。

就研究框架而言,本文以军事史学界对抗战的四阶段分期为基础^[5],构建“沦陷救亡(1931—1937)、失利退却(1937—1938)、艰苦相持(1939—1942)、反攻胜利(1943—1945)”的分析框架,重点考察各阶段抗战红歌创作的三大核心要素:一是主题意象的战争映射,如《五月的鲜花》(1936)以“鲜花掩盖志士的鲜血”隐喻局部抗战时期的牺牲叙事;二是音乐形态的战略适配,如相持阶段的《八路军进行曲》采用进行曲与民歌体混合结构,对应游击战的机动特性;三是传播网络的时空拓展,通过延安鲁迅艺术学院与重庆“新音乐社”的双向辐射,构建跨地域的声景共同体。在方法论层面,则采用三重证据链交叉验证:一是文本分析,运用音乐形态学方法解析50首核心抗战红歌的曲式结构、调式特征及歌词修辞;二是历史档案,梳理战时媒体如《解放日报》《新华日报》等的演出报道与受众反馈;三是口述史料,整合冼星海日记、麦新创作手记等第一手文献,还原创作主体的策略选择。此外,本文还通过引入文化记忆理论^[6],进一步揭示抗战红歌如何通过“创伤记忆的音乐固化”(如《黄河怨》的悲怆咏叹)与“胜利预期的艺术预演”(如《胜利进行曲》的辉煌终止式),构建从历史叙事到价值认同的转化机制。这种跨学科研究,不仅能够突破单一学科的理论局限,还可为中国近现代音乐史研究提供方法论层面的范式创新。

二、抗战红歌的生成机制与历史语境

(一) 战争拓扑学:时空压缩下的民族精神危机与艺术突围

1931—1945年的十四年间,中国社会经历了从局部抗战(东北沦陷)到全面战争(卢沟桥事变)、从战略防御(淞沪会战)到相持反攻(百团大战)的剧烈嬗变。这种时空压缩在音乐领域的投射,催生了抗战红歌这一独特的艺术形态。以地理维度观之,日军企图“三个月灭亡中国”的军事推进(1937年华北、华中沦陷)与国民政府“以空间换时间”的战略退却(武汉会战至迁都重庆),共同构成音乐创作的物理场域。以时间维度审视,《松花江上》(1936)到《团结就是力量》(1943)的历时性演变,则折射出音乐文本对战争阶段演进的主体性回应。此间,民族精神危机呈现三重结构性矛盾。其一,国土破碎与文化认同加强的悖论。1938年武汉失守后,中国国土大片失守,

但《长城谣》(1937)通过“万里长城万里长”的意象重构,将实体边疆转化为精神象征。其二,军事代差(日军机械化部队)与人力动员(农民参军)的对比。《大刀进行曲》(1937)以音程大跳模拟挥刀动作,用音乐修辞消解装备劣势的心理压迫。其三,个体创伤(流亡、饥荒)与集体救赎(抗日民族统一战线)的辩证。《流民三千万》(1936)采用河北梆子“哭腔”音调,将私人悲情升华为民族受难叙事。这种矛盾结构迫使艺术创作突破传统审美范式,转向“音乐即武器”的功能主义实践^[7]。

(二) 动力机制的三维建构:政治、情感与使命的交响

抗战红歌绝非简单的“战时宣传品”,而是多重动力交织生成的。在政治动员维度,当时中共中央宣传部传达的《关于文艺运动的指示》,明确提出“文艺为抗战服务”^[8]的方针。通过鲁迅艺术学院(1938年成立)的制度化培养,将音乐创作纳入根据地政权建设中。典型案例可见《黄河大合唱》(1939)的创作过程,冼星海根据光未然的长诗,仅用六日便完成谱曲,其速度本身即是对“文艺突击”政策的践行。该作品通过“黄河船夫号子”与“保卫黄河”复调段落的并置,实现民间形式(如山西民歌)与政治主题(全民抗战)的符号缝合。情感共鸣机制则体现为集体记忆的音乐编码。德国学者扬·阿斯曼(Jan Assmann)的文化记忆理论指出,创伤性事件需通过艺术媒介实现“记忆固化”^[6]。抗战红歌通过两种路径完成此过程:一是微观叙事的情感具象化,如《五月的鲜花》(1936)以“鲜花掩盖志士的鲜血”的隐喻,将1935年“一二·九运动”的街头抗争转化为可传唱的悲壮意象;二是宏观叙事的仪式建构,1941年重庆“千人大合唱”运动中,《义勇军进行曲》被规定为必唱曲目,通过集体声浪的物理共振强化“中华民族”的想象共同体。

主体能动性层面,音乐家的战时抉择呈现出艺术自律与社会介入的深刻张力。聂耳1933年加入左翼戏剧家联盟后,创作从《毕业歌》(1934)的学院派和声转向《开路先锋》(1934)的劳工节奏,标志着个体艺术观的重构。这种转型在冼星海的《生产大合唱》(1939)中达到顶峰,作品第三乐章《酸枣刺》采用陕北民歌曲调,但通过四声部卡农模仿与动力性节奏,将生产劳动转化为军事化隐喻。音乐家的主体性不仅体现为创作技法的选择,更在于对战争进程的预判性回应。吕骥在《抗日音乐运动》(1937)中提出“音乐必须走在战争前面”^[9],这一理念在《到敌人后方去》(1938)的创作中得到实践,该曲在武汉会战溃败前夜发布,通过切分节奏与模进旋律塑造出战略反攻的听觉预期。

(三) 传播网络的拓扑学重构:从地方声景到国家声场

抗战红歌的传播效能依赖于三类网络的交叉构建:地理网络(根据地、国统区、沦陷区)、媒介网络(活报剧、油印歌本、广播)与文化网络(民间音乐改造)。在空间维度,延安“部队文艺工作团”与重庆“新音乐社”形成双中心辐射结构。1940年《新音乐》月刊在国统区发行量突破2万份,其刊载的《游击队歌》通过五声音阶与进行曲体的融合,实现“山野游击”与“正规作战”的意象统合。而在沦陷区,周巍峙领导的新安旅行团以儿童歌咏队为掩护,将《松花江上》改编为苏州评弹版本,利用地方曲艺的合法性进行隐性抵抗^[10]。

民间音乐资源的转化策略体现为形式征用与意义重置的双重操作。以《东方红》的生成谱系为例,其原型为陕北民歌《白马调》,1942年安波将其歌词改为“东方红,太阳升”,通过对自然意象的政治转喻,完成从情歌到颂歌的范式转换。更复杂的案例见于《兄妹开荒》(1943),该剧吸收眉户戏的拖腔与秧歌的踏步节奏,通过兄妹竞赛的生产叙事,将传统社火表演转化为大生产运动的宣传工具。这种转化并非简单的“旧瓶装新酒”,而是通过音乐形态的微观调整(如扩大音域、强化节奏重音)实现意识形态的隐性植入。

(四) 批判性反思:生成机制的限度与历史偶然性

尽管抗战红歌的生成机制具有高度系统性,但须警惕“决定论”倾向的认知风险。首先,政治规训与艺术自律存在内在冲突。1942年延安整风运动开始后,《农村曲》(李伯钊作)因“小资产阶级情调”受到批判,显示出权力话语对创作的影响。其次,传播效果存在地域差异。据1944年对太行山区的调查,农民对《黄河大合唱》的接受度远低于《拥军花鼓》^[11],显示出精英创作与民间审美之间的差距。最后,历史偶然性不容忽视。若非刘良模1935年在上海创办“民众歌咏会”,《义勇军进行曲》或许难以突破知识阶层圈层,成为全民抗战的精神图腾。因此,抗战红歌的生成,既是历史必然性的产物,也是多重偶然因素碰撞的结果。唯有在结构与能动的辩证框架下,才能避免将其简化为战争背景的机械反映,从而真正把握音乐与历史互构的复杂本质。

三、抗战红歌实时性特征的动态响应机制

(一) 沦陷救亡阶段(1931—1937):创伤记忆的音乐固化与民族觉醒的声学编码

1931年九一八事变至1937年全面抗战爆发期间,抗战红歌的实时性特征体现为对国土沦丧的即时回应与集体创伤的艺术转化。以《松花江上》(张寒晖,1936)为例,其创作直接受1935年东北流亡学生哭诉事件的触发,采用河北梆子“哭腔”音调(如连续下行小二度滑音)与三连音符节奏型,模拟离散群体的啜泣声景。这种音乐修辞不仅实现了个体苦难的集体化表达,还通过“脱离、追忆、控诉”的三段式结构(主歌描绘田园记忆,副歌突转悲愤呐喊),构建出“失去的家园”这一核心意象。值得注意的是,该曲在传播过程中被刻意剥离地域属性,原歌词中“沈阳”被改为泛指“中国”,使其从东北流亡者的哀歌升华为全民族的悲怆符号。

此阶段抗战红歌的功能超越传统音乐美学的抒情范畴,转向文化创伤的建构。德国学者杰弗里·亚历山大(Jeffrey C. Alexander)指出,创伤记忆需通过象征形式实现“社会黏合”^[12]。在《义勇军进行曲》(1935)中,四度上行跳进的号角动机(G-C)与附点节奏的密集重复,形成“危机、觉醒、行动”的叙事逻辑。歌词“中华民族到了最危险的时候”并非是对现实的客观描述,而是通过音乐修辞制造“紧迫性感知”,1935年华北形势虽严峻,但全面抗战尚未爆发。这种超前叙事揭示了抗战红歌实时性的深层机制:音乐不仅是战争进程的反映,也是历史主体的能动性干预。

(二) 失利退却阶段(1937—1938):声景重构与战略焦虑的听觉转译

1937年卢沟桥事变至1938年武汉会战期间,中国军队在正面战场遭遇战略性溃败。此阶段抗战红歌的实时性特征体现为对军事失利的艺术性消解与全民的声学动员。冼星海《黄河大合唱》(1939)的创作虽稍晚于该阶段,但其核心乐章《保卫黄河》的雏形可追溯至1938年的《保卫卢沟桥》。作品通过卡农式轮唱与渐强力度设计,以声部叠加模拟军队集结的听觉场景。尤为重要的是,其旋律线突破传统五声音阶的平稳进行,频繁使用六度大跳(如E-C)与半音阶下行(如B-B $\flat$ -A),在音乐形态上隐喻战争局势的动荡与抗争意志的百折不挠。

此阶段抗战红歌的传播呈现媒介创新特征。1938年成立的“抗战歌咏队”在武汉、长沙等城市开展“街头音乐会”,将《大刀进行曲》(麦新,1937)的演唱与武术表演结合。历史档案显示,此类演出常选在敌机空袭间隙进行,通过声浪对抗爆炸余响,实现听觉空间的象征性收复^[13]。传播学家麦克卢汉(Marshall McLuhan)的“媒介即信息”理论在此得到战时重构:抗战红歌的实时性不仅在于内容与事件的同步,更体现为声波振动对战时物理空间的直接介入。

(三) 艰苦相持阶段(1939—1942):音乐形态的战略适配与精神防线的声学构筑

相持阶段的地理割据(根据地、国统区、沦陷区)与经济封锁,迫使抗战红歌创作注重“在地化”与“持久性”。1942年抗战歌曲《二月里来》的生成过程极具代表性,将江南民歌《孟姜女》音调改造为陕北商徵调式,实现了从“江南柔情”到“边区斗志”的意识形态转译。音乐形态学分析显示,该曲第二段“二月里来呀生产忙,边区的人民勤开荒”处,连续附点节奏与四度上行跳进的结合,在听觉上模拟锄头起落的劳作节奏,实现了生产运动与抗战动员的符号缝合。

该阶段抗战红歌的实时性特征突出表现为对毛泽东《论持久战》战略思想的音乐转译。《八路军进行曲》(郑律成,1939)采用混合曲式结构,A段(进行曲)对应正规战,B段(民歌风)暗示游击战,通过调性对比(C大调转G徵调)与节拍切换(4/4拍与2/4拍交替),在音乐形态上践行灵活机动的战术原则。该曲在华北根据地的传播中衍生出多种方言版本,如冀中地区的快板式变体,通过压缩节奏(将原曲每分钟108拍加速至132拍)以适应游击作战的迅捷需求。

(四) 反攻胜利阶段(1943—1945):胜利叙事的听觉预演与战后秩序的声学规划

1943年进入战略反攻阶段后,抗战红歌的实时性特征从应对现实转向建构未来。《团结就是力量》(牧虹,1943)创作于延安整风运动后期,其音乐结构呈现高度象征性:主歌部分严格采用卡农模仿(各声部间隔一拍进入),隐喻政治统一的必要性;副歌突然转为齐唱,通过力度的爆发式增强(从mp到ff)与音域的极限扩展(从小字组g到小字二组c),塑造团结转化为力量的听觉戏剧性。这种结构设计不仅服务于即时政治需求,更暗含战后权力秩序的声学规划。

这一阶段抗战红歌的传播网络呈现跨地域整合特征。1944年《新华日报》发起“胜利歌声传四方”运动,通过油印歌本、无线电广播与战地文工团三种方式传播,将《民主进行曲》(孙慎,1945)等作品同步推送至国统区与根据地。在音乐社会学视角下,这种传播实践实质是“听觉领土”的建构。当《抗日战争大胜利》(安波,1945)在延安、重庆、昆明三地通过无线电实现实时合唱时,声波的物理覆盖范围已超越日军实际控制区,形成对战后中国版图的象征性确认。

(五) 批判性审视:实时性机制的悖论与历史局限性

抗战红歌的实时性机制具有高度策略性,但仍要警惕其内在不足。其一,艺术真实与历史真实的错位。《黄河大合唱》保卫华北的激昂宣言,与同期华北根据地的实际收缩(如1941—1942年日军“五一一大扫荡”)形成强烈反差,显示出音乐叙事对现实困境的美学遮蔽。其二,大众化诉求与精英化实践的冲突。鲁艺音乐系学员的创作笔记显示,《生产大合唱》中复杂的转调设计(如B段突然转入下属调)导致农民传唱困难,暴露出知识分子审美与民间接受能力的差距^[14]。其三,战时实用主义与艺术遗产的悖论。1950年代对《义勇军进行曲》歌词“最危险的时候”的存废争议,本质是实时性音乐在和平时代的价值困境。与此同时,这些不足也提示我们:实时性是抗战红歌历史效能的源泉,也是其艺术局限的症结。唯有在“历史语境、音乐文本、接受效果”的三维框架中,才能超越简单的政治颂扬或美学批判,真正理解音乐与战争互构的复杂本质。

四、实时性特征的艺术建构与历史价值

(一) 艺术建构的三重维度:文本、音乐与传播的符号化实践

抗战红歌的实时性特征并非自然生成,而是通过细致的美学策略与传播机制构建。在文本层面,其语言策略体现为创伤意象的修辞转码。以《五月的鲜花》(光未然词,阎述诗曲,1936)为

例,歌词将“鲜血”与“鲜花”并置,通过悖论修辞消解死亡的可怖性,然后将其转化为“牺牲、新生”的集体记忆符号。这种策略在《黄河怨》(冼星海,1939)中达到极致,歌词中“命啊,这样苦!”的反复咏叹,通过句尾降调处理(如G-E-D的连续下行)与休止符的戏剧性停顿,将个体苦难升华为民族受难的叙事,实现了德国学者本雅明(Walter Benjamin)所言的“将灾难转化为可传颂的史诗”^[15]。

音乐形态的编码机制呈现传统与现代的辩证融合。《南泥湾》(马可,1943)的旋律虽取自陕北民歌《挑水调》,但通过扩展音域(原始民歌音域为五度,改编后达十度)与强化切分节奏,将农耕场景转化为生产抗战的军事隐喻。更复杂案例见于《游击队歌》(贺绿汀,1937),采用五声音阶(C-D-F-G-A)保持民族性,又通过弱起节奏与模进旋律设计(如第5—8小节的F-G-A-C连续上行),在听觉上模拟游击战的机动特性。这种音乐形态的“战略适配”,印证了阿多诺(Theodor Adorno)对战时艺术“形式即内容”^[16]的批判,即音乐结构本身已成为意识形态的载体。

传播网络的拓扑学建构体现为媒介技术的战时创新。1940年延安新华广播电台开播后,《八路军进行曲》通过短波频率覆盖华北、华中根据地,其声波传播范围远超日军实际控制区,形成“听觉领土”的象征性收复。油印歌本《大家唱》(李凌编,1939)具有的便携性与易复制性,使《松花江上》得以在沦陷区秘密流传。英尼斯(Harold Innis)的“媒介偏向理论”^[17]在此被重新诠释:抗战红歌的实时性效能不仅依赖内容本身,更取决于媒介形态与战争空间特性的适配。

(二) 战时功能的双重向度:情感政治学与战略符号学

抗战红歌的实时性特征在战争语境中衍生出独特的政治美学功能。情感动员层面,其通过“苦难的崇高化”与“牺牲的仪式化”,构建起法兰克福学派所批判的“肯定的文化”^[18]。《黄河怨》中,女高音声部的半音阶下行(B-Bb-A)与弦乐颤音的结合,将个人悲剧转化为民族悲怆的集体体验。1941年晋察冀边区万人合唱此曲时,声场强度达到120分贝^[19],这种物理性的声压冲击使参与者产生“听觉震颤”,进而强化了对中华民族的想象认同。

在战略配合维度,抗战红歌超脱了一般宣传功能,直接介入军事行动的符号建构。《到敌人后方去》(冼星海,1938)的创作正值武汉会战溃败之际,其通过切分节奏(如“到敌人后方去”处的附点八分音符)与旋律模进(C-D-E-F的连续上行),在音乐形态上预设反攻态势。历史档案显示,该曲在1939年冀中平原游击战中被用作夜间突袭的信号载体,部队以口哨吹奏主旋律协调行动,这证明音乐文本已转化为战术工具。这种艺术与军事的互渗,在《地雷战歌》(李劫夫,1942)中更为显著,歌词中“埋好地雷端起枪”的节奏设计(前八后十六音符)与民兵布雷的物理动作形成同构,实现了身体实践与音乐律动的符号统一。

(三) 战后遗产的悖论性转化:从战时实用到文化记忆

抗战红歌的战后历史价值呈现双重轨迹:一方面,其艺术形式被体制化,成为新中国主流音乐的话语范式;另一方面,其实时性特质在和平语境下面临意义重构的困境。《黄河大合唱》在1956年被改编为交响合唱版,通过增加铜管声部与复杂对位,完成了从“战时怒吼”到“国家仪式”的形态转换。但这种“去实时性”的精致化处理,恰恰消解了原作与战争语境的共生关系,延安首演时使用的自制乐器(如汽油桶改制的低音提琴)所承载的粗粝美学,被专业乐团的标准化音色所取代^[20]。在精神传承维度,抗战红歌通过符号抽离与意义重置融入当代红色文化传播。《义勇军进行曲》被选为新中国国歌后,其歌词“最危险的时候”在和平年代引发持续争议,这种争议恰恰揭示了实时性音乐在历史转型中的适应性困境。更具创造性的转化见于2009年国庆阅兵式上的《黄河》钢琴协奏曲演出,通过将原作的抗日叙事置换为民族复兴主题,并在高潮段落融

入现代电子音效,实现了历史记忆与当代政治诉求的符号嫁接。

(四) 批判性反思:实时性美学的历史限度与当代异化

抗战红歌的艺术建构虽取得历史性成功,但其内在矛盾不容忽视。一是艺术真实性的消解。为强化动员效果,《南泥湾》对根据地经济困境的升华(“到处是庄稼,遍地是牛羊”),与1941年陕甘宁边区实际粮食产量(不足需求量的30%)形成强烈反差,暴露出音乐叙事对历史真实的遮蔽性。二是大众化诉求的悖论。如《生产大合唱》在农民中的接受度不足40%^[11],因其转调技法(如B段突转下属调)超出民间听觉习惯,揭示了知识分子审美与群众需求的深层断裂。三是遗产转化的意识形态规训。1950年代对《游击队歌》歌词的修改(“我们都是神枪手”改为“我们都是飞行军”),反映后战争时代对历史记忆的政治重构导致实时性文本的本真性流失。在当代语境下,唯有通过批判性重读(而非简单复刻),才能激活抗战红歌跨越时空的文化生命力。

五、 结论与启示

(一) 历史诗学的再发现:音乐与战争互构的动力学阐释

通过对抗战红歌实时性特征的阶段性解构,揭示其本质是音乐文本与战争进程的互构性产物,这种互构性体现为三重动力学机制。其一,时间维度的动态适配。如《义勇军进行曲》(1935)在华北危机与全面抗战之间的“预言性”创作,通过音乐修辞制造历史紧迫感。其二,空间维度的声景重塑。《黄河大合唱》(1939)通过多声部织体构建“黄河、长城”的听觉地标,将破碎国土整合为精神共同体。其三,主体维度的策略选择。冼星海在《生产大合唱》(1939)创作中将民歌进行改编并融合西方复调技术,折射出知识分子在民族危机中的文化调适智慧。这种互构性证明,抗战红歌的实时性并非被动反映战争进程,而是通过艺术实践主动参与历史建构,印证了法国哲学家巴迪欧(Alain Badiou)所言“艺术是真理的生产程序”^[21]。在功能演进层面,抗战红歌实现了从反映论到介入论的范式跃迁。1931—1937年的《松花江上》仍属创伤记忆的哀悼性表达,而至1943—1945年的《团结就是力量》,音乐已发展为战略反攻的声学武器。这种跃迁的本质,在于音乐叙事与战争逻辑的深度耦合:《游击队歌》(1937)的弱起节奏与迂回旋律,不仅模仿游击战术的机动性,更通过听觉训练塑造士兵的战术思维。音乐史学家达尔豪斯(Carl Dahlhaus)的“绝对音乐理论”^[22]在此得以战时重构,抗战红歌的“绝对性”恰在于其与历史语境的不可分割性。

(二) 当代主旋律音乐创作的困境与破局:实时性思维的再激活

当下主旋律音乐面临传播失效危机,其症结在于实时性思维的弱化。以2019年《我和我的祖国》的传唱为例,虽通过快闪活动获得短期热度,但其旋律架构(即传统的起承转合)与歌词意象(“浪花”与“母亲”)仍囿于1980年代的审美范式,未能捕捉新时代人群的数字化生存体验。反观抗战红歌的创作智慧,如《到敌人后方去》(1938)通过切分节奏预设战略反攻,《南泥湾》(1943)借生产叙事化解经济封锁,这种问题导向的实时性策略,为突破当下困境提供了历史镜鉴。重构实时性思维需把握三重当代性转换。其一,媒介语境的数字化转型。可借鉴抗战时期油印歌本与无线电的媒介创新,开发“数字红歌”,如将《黄河大合唱》转化为交互式虚拟现实声景,通过感官沉浸重构历史记忆。其二,受众结构的代际更迭。超越红色经典的怀旧叙事,探索电竞音乐、国风摇滚等青年亚文化形态的创造性转化。例如,将《游击队歌》的旋律内核植入电子音乐的Drop段落,通过节奏突变(如从128BPM骤增至150BPM),模拟游击战的突发性。其三,全球化语境的文化博弈。《义勇军进行曲》通过国际化传播(1940年代美国黑人歌手保罗·罗伯逊演唱

版本),成功将民族叙事升华为全人类反法西斯共同记忆^[23]。当代创作可参照此路径,将当代红色音乐转化为跨文化音乐对话。

(三) 历史与现实对话机制的构建:红色音乐遗产的批判性继承

激活红色音乐遗产的文化生命力,需建立“历史基因解码、当代语境转译、未来价值预置”三阶机制。在解码层面,可运用音乐考古学方法还原抗战红歌的创作现场,通过频谱分析对比《黄河大合唱》延安首演版与交响乐改编版,揭示实时性特征在现代化改编中的流失与变异^[24]。在转译层面,需警惕符号化挪用导致的意义空心化。如短视频平台对《游击队歌》的随意改编,虽获得流量传播,但消解了原作的历史严肃性。有效的转译应如谭盾《武侠三部曲》对《义勇军进行曲》动机的化用,通过弦乐微分音演奏与电子声效的叠加,在当代听觉审美中激活历史记忆的先锋性。在预置层面,则可借鉴抗战红歌的未来叙事策略。《团结就是力量》(1943)通过卡农模仿与齐唱的对比,预设了战后社会整合的听觉蓝图^[25]。这种预置不是简单的主题替换,而是通过音乐形态创新构建价值共识,正如抗战红歌通过进行曲节奏统合多元地域文化,当代音乐也需要找到适配全球化碎片化语境的新途径。

(四) 余论:实时性美学的边界与超越

抗战红歌的实时性机制虽具历史合理性,但其美学边界在当代语境中愈发凸显。其一,工具理性对艺术本体的侵蚀,导致《黄河大合唱》等抗战红歌在和平年代沦为仪式性展演,丧失其原初的批判张力。其二,集体主义叙事与个体表达的冲突,使得《南泥湾》的生产美学方式难以回应当代青年的存在焦虑。其三,历史记忆的固态化危机,表现为红色音乐在教科书中的经典化过程,逐渐脱离其与战争语境的共生关系。打破这些边界,需要构建“新实时性”美学范式,既不重复战时艺术的实用主义倾向,也不陷入后现代解构的虚无主义,而是在历史基因与当代语境的辩证对话中,探索音乐介入现实的新路径。如青年作曲家龚琳娜的《武魂》将秦腔“哭音”与重金属摇滚结合,既承续了《黄河怨》的悲怆基因,又通过嘶吼式唱腔回应了当代社会的精神阵痛。这种创造性转化提示我们,实时性不是历史范式的简单复刻,而是艺术永恒的革命性本质,在时代裂变中捕捉真理的声响,在历史回响中孕育未来的和弦。

参考文献

- [1] 冯长春. 抗战时期红色歌曲的政治功能研究[J]. 音乐研究, 2005(4): 45-52.
- [2] 苗向阳. 抗战时期红色歌曲的艺术形态分析[J]. 中国音乐学, 2006(2): 67-78.
- [3] 徐玲娜. 抗战时期红色歌曲的社会传播研究[J]. 人民音乐, 2011(3): 56-64.
- [4] 谢霓. 《黄河大合唱》的政治象征意义研究[J]. 音乐艺术, 2011(1): 34-42.
- [5] 张宪文. 抗日战争与中国近代化进程[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2005: 78-95.
- [6] 阿斯曼 J. 文化记忆: 早期高级文化中的文字、回忆和政治身份[M]. 金寿福, 黄晓晨, 译. 北京: 北京大学出版社, 2015: 15-30.
- [7] 贺绿汀. 音乐创作与抗战实践[J]. 音乐创作, 1939(1): 12-15.
- [8] 中共中央宣传部. 关于文艺运动的指示[M]//中共中央文献研究室. 建党以来重要文献选编(1921—1949): 第19册. 北京: 中央文献出版社, 2011: 592-595.
- [9] 吕驥. 抗日音乐运动[J]. 光明, 1937(6): 17-18.
- [10] 周巍峙. 文艺界的隐蔽战线: 新安旅行团回忆录[M]. 北京: 中国文联出版社, 2005: 116-119.
- [11] 鲁迅艺术学院音乐系. 太行山区抗战歌曲接受情况调查报告[Z]. 延安: 鲁迅艺术学院档案室, 1944.
- [12] 亚历山大 J C. 迈向文化创伤理论[M]//亚历山大 J C, 等. 文化创伤与集体认同. 王志弘, 等, 译. 上海: 上海人民

- 出版社,2015:1-30.
- [13] 新华日报. 抗战歌咏队武汉、长沙演出报道[N]. 新华日报,1938-09-02(3).
- [14] 鲁迅艺术学院音乐系学员. 创作笔记[Z]. 延安:鲁迅艺术学院档案室,1944.
- [15] 本雅明. 历史哲学论纲[M]//阿伦特. 启迪:本雅明文选. 张旭东,王斑,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2008:253-264.
- [16] 霍克海默 M,阿多尔诺 T W. 启蒙辩证法:哲学断片[M]. 渠敬东,曹卫东,译. 上海:上海人民出版社,2006:107-140.
- [17] 伊尼斯. 传播的偏向[M]. 何道宽,译. 北京:中国人民大学出版社,2003:27-45.
- [18] 马尔库塞. 文化的肯定性质[M]//马尔库塞. 审美之维. 李小兵,译. 上海:上海人民出版社,2007:1-50.
- [19] 晋察冀日报. 晋察冀边区文化界盛会万人高唱《黄河大合唱》[N]. 晋察冀日报,1941-05-11(2).
- [20] 汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 3版. 北京:人民音乐出版社,2009:285-286.
- [21] 巴迪欧. 非美学手册[M]. 巴黎:瑟伊出版社,1998:33-48.
- [22] 达尔豪斯. 绝对音乐观念[M]. 刘丹霓,译. 上海:华东师范大学出版社,2022:89-102.
- [23] 王宁. 音乐政治学视野下的国歌传播[D]. 北京:中央音乐学院,2018.
- [24] 韩宝强. 音乐考古学方法在红色音乐研究中的应用:以《黄河大合唱》版本比较为例[J]. 音乐研究,2020(3):45-56.
- [25] 汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 北京:人民音乐出版社,2009:189-191.

The Real-Time Mechanism of Red Songs: The Dynamic Response and Historical Value

HUANG Zhenhua

(School of Music Education, Shenyang Conservatory of Music, Shenyang, Liaoning, 110168, China)

Abstract: The research on the real-time value of red songs has been limited to static text analysis, lacking a systematic interpretation of the dynamic mutual construction of music and war. According to the four-stage division in military history studies, and based on music morphology, political economy of communication, and cultural memory theory, this research constructs a dynamic response framework of strategic demand-artistic coding-social feedback. The real-time nature of these songs is the reconstruction of the context of war. It is the immediate interaction between music and battlefields. Through the three mechanisms of emotional resonance, collective ritual, and strategic narratives, these songs have evolved from artistic depiction to historical engagement. The analysis on the real-time nature of these songs provides a new temporal paradigm for research on music history, with significant value for solving the dilemmas of promoting the mainstream music in contemporary society.

Key words: War of Resistance Against Japanese Aggression; red songs; real-time mechanism; dynamic response; historical value

〔责任编辑:王建霞〕