

# 狂欢、舞蹈、摇滚乐与社会无意识

郭永玉

(华中师范大学心理学系 武汉 430079)

**摘要** 本文用精神分析的社会心理学中的社会无意识理论,揭示了狂欢仪式、民族舞蹈、摇滚乐这些群体活动的心理基础,试图结合中国历史和现实的描述,透视中国人的生存状态和精神轨迹。特别是作为一种文化现象的摇滚乐,既是一种新的音乐形式,更是现代人的狂欢仪式。中国早期的摇滚乐唱出了急剧变化的(19)80年代中国年轻人的“迷惘—寻找—愤怒—觉醒”的精神旅程。

**关键词** 狂欢,舞蹈,摇滚乐,社会无意识。

## 一

正如受压抑的个人无意识积累到一定程度,就会通过一定途径表现出来,社会无意识也会寻找各种渲泄途径。这些途径除了战争等大规模的群体的破坏性行为,还有一些破坏性不大的渲泄方式,如各种各样的狂欢状态(orgiastic states)。原始部落的许多仪式(ritual)以及现在保留下来的各民族的狂欢节,给我们提供了一幅生动的画面。在这种迷狂的状态中,外部世界消失了,各种束缚人的规范解除了,人与世界和他人的分离感消失了。总之,压抑解除了,平时不能说不能唱不能干的,现在都可以。许多原始部落的狂欢仪式包含性放纵的内容,性狂欢往往把狂欢仪式推向高潮,使全体成员达到极度欢畅的境地。

由于狂欢状态是一种共享的方式,是一个部落,一个民族的共同实践,是为巫师、祭司或其他权威所赞成所要求的,因而是正当的,甚至是至善至美的,也就不会使人感到羞耻或负罪。平时被禁止的“坏事”,只要大家一起干,就是“好事”了。

所有狂欢仪式都有三个特征:它们是强烈的,甚至是狂暴的;它们发生在整个肉体和精神中,是一种灵与肉的高度统一和亢奋状态;它们是短暂的和周期性的。狂欢之后,又进入单调的秩序井然的生活中,受压抑的能量又积累起来,于是又重复狂欢仪式。

狂欢仪式是酒、性、歌舞的统一,是尼采所说的“酒神精神”的表现。这是一种类似酩酊大醉的状态,人们尽情放纵自己的原始本能,与同伴们一起纵情欢乐、痛饮、狂歌狂舞,寻求情欲的满足。人与人之间的一切界线完全打破,人重新与自然融为一体,这种在自然界中举行的仪式,使人融入到那种神秘的原始时代的统一之中去。他如醉如狂,几乎要飞舞到空中,像停不住的孩子,永远不满足于任何固定不变的东西。他必须充分发泄自己过于旺盛的精力。对他来说,人生就是一场狂舞欢歌的筵席,幸福就在于不停的活动和野性的放纵,在于紧张有力的变化之中<sup>[1]</sup>。

尼采在价值论上特别推崇这种酒神精神,认为它是人的原始活力的体现,而文明的发展特别是近代文明的发展使人失去了这种活力。

## 二

像世界许多民族一样,汉族也曾有自己的狂欢仪式,但很早就消失了。《诗大序》说:“情动于中,而形于言;言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不如手之舞之、足之蹈之也。”而远古时代的歌唱、音乐、舞蹈又与原始宗教仪式结合在一起。就古汉语来说,“舞”与“巫”同声同义。但进入奴隶社会以后,民众的狂欢似乎消失了,统治者自己却纵情乐舞。这种局面从公元前 21 世纪夏朝建立就开始了。而作为统治者享乐工具的宫廷

狂欢, 已经不是作为全民族融为一体的周期性的狂欢节了, 即使在宫廷内部, 到了周朝, 已不具有狂欢性质, 而是在“礼”的规范内活动, 乐队的排列、乐器的件数、舞队的人数和排列等等, 都有明确的规定<sup>[2]</sup>。而孔子是推崇“周礼”的, 因而周礼成了以后历史的典范。只是民族乐舞还是藉此得以流传下去。但曾几何时, 汉民族舞蹈即使在统治阶级生活中也消失了。有人将汉民族舞蹈的失传归罪于宋明理学, 似乎不无道理。到满清统治时期, 宫廷的文艺活动就主要是看戏了。当然那已不是汉人的宫廷了。

从原始狂欢到宫廷乐舞再到戏剧音乐, 狂欢活动的因素逐步丧失。汉民族很早就没有了自己的狂欢形式, 没有了民间的、大众的舞蹈, 这在世界上是少见的。这是否意味着民族活力的衰减和民族精神的退化呢? 只要我们将中国人的群体吃喝行为联系起来分析, 就不难发现这一疑问是有根据的<sup>[3]</sup>。与其他民族的周期性狂欢形成鲜明对比的是汉民族的周期性大吃大喝, 逢年过节, 生丧嫁娶, 无不以吃喝为中心。由于这种吃喝往往随着酗酒以及带有性色彩的玩笑打闹, 所以能在一定程度上渲泄受压抑的无意识能量。但与狂欢相比, 这种渲泄是不够充分且缺乏美感的, 因为它不伴随节奏强烈、动作奔放的舞蹈, 而性猥亵与在舞蹈过程中男女相互吸引以致融为一体也不可同日而语。

汉民族一方面缺乏狂欢、舞蹈, 另一方面却具有周期性内战的特点。中国封建社会始终没有走出治乱循环。当然, 每一次内战都有其特殊的经济、政治根源, 但不能忽视心理因素。在和平年代, 人们在礼教、秩序的压抑下生活, 背负着生存的重担, 忍受着人世的不平, 又缺乏如狂欢那样的既能渲泄受压抑的能量, 又能消除人与人的距离, 使大家结为一体的途径。这样, 战争就成为达到这种目的有效途径。中国人普遍对战争怀有很高的热情, 似乎能从这一角度得到部分解释。直到今天, 我们仍经常可以看到诸如此类的标语: “打一场治理脏乱差的人民战争!” 治理城市环境的脏乱差, 本来是建设性行为, 却用“打一场战争”这样的破坏性语言表达出来, 体现了人们对于战争的一种无意识的向往。

### 三

考察体现酒神精神的狂欢仪式在现代社会中的发展, 很容易联系到摇滚乐<sup>[4]</sup>。摇滚乐自(20世纪)五、六十年代产生以来激起了一个又一个热潮, 它是一种全球性的社会文化心理现象。

摇滚乐是现代人的狂欢仪式, 是一种群体宗教。它不仅是音乐和语言, 而且是舞蹈、性和毒品的枢纽, 所有这一切集合而成一个独特的自我表现和精神旅行的仪式<sup>[5]</sup>, 这里, 毒品代替了传统狂欢仪式的酒, 二者的共同性就在于麻痹自己的意识, 以使受压抑的无意识得以释放和张扬。传统的狂欢仪式离不开酒, 但摇滚乐并不必然与吸毒相联系, 尽管“猫王”普莱斯利吸毒致死以及一些摇滚乐队成员和摇滚乐爱好者有吸毒癖好。我们应该更重视的是那种如醉如痴的解除任何束缚的迷狂状态。当然, 摇滚乐中的性因素只是这种欲望在音乐舞蹈中得以表现, 不同于原始狂欢仪式, 性满足本身是狂欢的组成部分。摇滚乐与原始狂欢仪式的最重要的相同之处是群体的狂歌狂舞, 而摇滚乐借助于现代化的电声乐队和音响设备, 以强烈的不可抗拒的节奏, 巨大的震撼人心的音量, 在人口密集的现代大都市, 汇聚成千上万的人口, 一起歌唱, 尽情舞蹈, 其规模、声势和感染力又远远超出了传统的狂欢仪式。

摇滚乐是战后西方社会经济、政治和文化现实的产物。当(19)60年代后期西方轰轰烈烈的造反运动兴起的时候, 也正是摇滚乐的声势达到顶峰的时候, 英国的列农和美国的鲍勃·迪伦的顶盛时期都在60年代。因此, 摇滚乐的兴起与“五月风暴”及战后西方人的心态有着共同的社会根源, 它们都可以从战后西方人的生存处境得到解释。

摇滚乐原本起源于美国黑人音乐, 它一开始就与抗议种族隔离、争取黑人民权相联系。1963年迪伦唱出的《答案在风中飘摇》被人们称为民权运动的“圣歌”, 像听马丁·路德·金

的演讲一样，人们通过迪伦的歌声表达一种强烈的呼声：

我要在大雨降临之前回家去 / 我要走进最密的黑森林深处 / 那里人丁繁多，可都一贫如洗 / 那里毒弹充斥着他们的水域 / 那里山谷中的家园紧靠着潮湿肮脏的监狱 / 那里刽子手的面孔总是深藏不露 / 那里饥饿难忍 / 那里灵魂被弃 / 那里黑是唯一的颜色 / 那里无是唯一的颜色

摇滚乐是生命本体即受压抑的社会无意识对社会生活中非人性的方面的抗议，抗议种族隔离、越南战争、机器的奴役、环境的恶化、窒息生命的秩序、富足而空虚的人生……到了80年代，摇滚乐的抗议还伴随着一些具体的建设性行动，以推动社会向人性化的方向发展。1985年的援非大义演，1988年的声援奈尔逊·曼德拉及争取人权世界大巡演等等，证明摇滚乐正在克服60年代的那种极端疯狂，有时表现出怪诞、颓废和破坏性的反叛行为，朝着健康的方向发展。对社会的抗议和反叛不再仅仅以非理性的渲泄的方式，而是包含着一种理性的怀疑和思考。这种倾向的著名代表是英国的罗杰·瓦特的《墙》专辑，“这些作品从文化、战争以及教育等多方面表现出了当代摇滚乐对社会的反思”。“罗杰认为，现代社会就像一堵巨大而又冷酷的墙，而每个个体只是墙中的一块砖。因此，现代人已经失去了个人的尊严，他们的人格以及精神早已被社会用来垒成自身高墙的一小块块僵化的砖。”<sup>[6]</sup>

#### 四

摇滚乐所创造的最大的奇迹是，它使一个缺少狂欢和舞蹈传统的民族也被卷入到摇滚的世界，使这个民族中的一群一群人偶尔也狂欢起来，舞蹈起来。中国的摇滚乐首先是在中国土壤上产生的，是急剧变化的80年代的产儿，也是中国人传统的生存方式的产儿。就是说，缺少狂欢、舞蹈的传统本身也是一种传统，而这种传统在社会转型时期很容易成为被怀疑和反叛的靶子，并从反面提供抛弃这种传统的动力。

我曾经以为简单的事情现在全不明白 / 我忽然感到眼前的世界并非我所在 / 二十多年来我好像只学会了忍耐 / 难怪姑娘们总是说我不实实在在 / 我强打起精神从睡梦中醒来 / 可醒来才知道这个世界变化真叫快

这首写于1986年的摇滚乐作品，表达了60年代初出生的那一代人的默默忍受的生存状态，因时代的急剧变迁所造成的迷茫、困惑、无所适从的精神状态，这种生存状态是与祖祖辈辈的人共有的，这种精神状态也是当时许许多多的中国人（不仅是那一代人）所共有的。历史要重新评说，信念要重新思考，曾经无可置疑的东西一夜之间全变了，但过去的一切不可能一夜之间全部抛弃，新的认识也不可能在一夜之间轻易获得。

我没有钱，也没有地方，而我只有过去。  
我说得多，也想得多，可越来越没主意。

不能超越过去的人是痛苦的，而充满迷惑的现状也是不能使人安宁的：

我脚踏着大地我头顶着太阳 / 我装作这世界唯我独在 / 我紧闭着双眼我紧靠着墙 / 我装作这肩上已没有了脑袋 / 我不愿离开我不愿存在 / 我不愿活得过分实实在在 / 我想要离开我想要存在 / 我想要死去之后从头再来

从头再来是不可能的，只能从现在开始。而现在的当务之急就是找回在那不堪回首的年代里丢失的自我。自古以来，中国人都首先把自己看作是各种社会责任义务的承担者，自我的特殊性、不可替代性，自己的思想、感情等等，必须从属于自己在社会中所处的位置。这种传统，到“文革”时期被推到极致。社会像制造砖瓦一样按一个模子“制造”人。人的服装、思想感情、言谈举止，空前一致化、模式化。一个人就是一块砖，哪里需要往哪里搬。这种“砖的精神”、“螺丝钉”的精神被褒扬。但个体特殊性在一定程度上是动物进化的结果，越是高等动物，个体与其他同类的差异性越大；到人类，这种差异性达到顶点。从一定的意义上讲，一个人的价值主要体现在他的特殊性上。一个尊重人的社会，就意味着尊重这种特殊性。压制人的特殊性也就意味着压制人性，但压制不等于能够消灭，在某种条件下，它会觉醒并爆发出来。新时代对“文革”的否定以及思想解放运动，一个很重要的方面就是人们开始寻找自己，而这种寻找是一个痛苦的旅程：

多少次太阳一日当头 / 可多少次心中一样忧愁 / 多少次这样不停地走 / 可多少次这样一天到头 / 我摆着手只管向前走 / 我张着口只管大声吼 / 我恨这个，我爱这个  
埋着头向前走 / 寻找我自己 / 走过来走过去没有根据地... .. 怎样说怎样做才真正是自己 / 怎样歌怎样唱这心中才得意  
我要从南走到北，我还要从白走到黑 / 我要人们都看到我，但不知道我是谁

寻找的结果是令人震惊又使人怒不可遏的：原来我一无所有！《一无所有》这首唱遍大江南北的摇滚歌曲，准确而简明地表达了当代中国人的物质和精神状态：在经过了一场噩梦之后，我们每个人面对的仅仅是一片荒野。从来没有人用流行音乐的手法，如此直接、如此准确、如此强撼地表达过当代人的处境和心态。这是一种创巨痛深的震颤，它一下子撕开了蒙在人们无意识层面上的腐朽的过滤布，使那些混沌莫名而又使人躁动不安的感受，像地火岩浆一样，在蛰伏了许多年之后，以一种桀骜不驯、凶猛奔放的力量，伴随着摇滚乐的节奏和歌唱一下子喷发出来，泛滥开去。

我曾经问个不休 / 你何时跟我走 / 可你却总是笑我 / 一无所有

然而，一无所有是不能使人甘心的，必须继续去寻找：

为何你总笑个没够 / 为何我总要追求 / 难道在你面前 / 我永远是一无所有

寻找的结果是什么？生命。可多少年来，我们的生命被扭曲、被窒息、被当作工具。我们活着，可作为人的生命，早已死去。而艺术，就是要唤醒生命；音乐，就是要歌唱生命。使人去掉一切伪装，在切实的生命体验中找回自己、拥抱自己，同时也以铭心刻骨的爱去赢得他人赤诚的心。让一切矫饰、礼教、面子见鬼去罢，这里只有生命本身。

手中的吉他就像一把刀子 / 它要割下我的脸皮只剩下张嘴  
这时我的心就像一把刀子 / 它要穿过你的嘴去吻你的肺  
假如你看我有点累 / 就请你给我倒碗水 / 假如你已经爱上我 / 就请你吻我的嘴

既然看够了人世间的悲喜剧，既然最真实的是自然生命，那就回到自然生命的纯粹状态中去，不再受一切谎言的欺骗；而自然（水声、鸟叫）是人的永恒的朋友，永远不会欺骗人，

是逃避文明世界的喧嚣的好去处：<sup>[7]</sup>

听够了人们哭，听够了人们笑 / 受够了马车花轿汽车和大炮 / 该让我听见水声，听见  
鸟叫 / 该让我舒舒服服睡个好觉

找回了生命，便可以获得一个新的自我，一个真实的、富于尊严感的自我：

我的眼睛不再看着你 / 我的怀念将永远是记忆 / 我的自由也属于天和地 / 我的勇气  
也属于我自己 / 我的忍受已不再是劳累 / 我的真诚已不再是泪水 / 我的坚强已不再是虚  
伪 / 我的愤怒已不再是忏悔

## 五

迷惘—寻找—愤怒—觉醒，就是这一代人也是其他许多当代人在 80 年代的精神轨迹，而中国早期的摇滚乐正是这一精神旅程的体现。然而，生命是复杂的，音乐是多义的。当代人的心路历程决不是一条平坦笔直的线路，而是曲折的、回复的，充满了徘徊和选择的痛苦。这就决定了中国的摇滚乐并不是经过了如此明确的四个阶段，以上所引的作品片断也不具有时间上的顺序性。每一首作品的意义也不是单一的，往往迷惘与觉醒同在，寻找与愤怒共存，往往各种感受和行为胶合在一起。这正是摇滚乐的感染力所在。艺术和生命是充分的，理论的分析往往将其分割和简单化，但这种分析对于加深理解是必要的，只是不能忘记，分析和理解永远不能代替生命和艺术的体验和实践。

同时，对摇滚乐的分析和理解也不能停留在歌词的内容上，离开了摇滚乐的特定形式和歌手的个人风格，离开了那节奏，那声响，那具有民族特色又重新组合了的配器，那由灯光和造型等因素烘托的舞台气氛，那聚集一堂的经历和感受既相异又相同的成千上万的观众，那把富于挑战性的闪亮的吉他，那件使人想起一个时代的旧军服，那粗糙、嘶哑而又气力充足的嗓音……离开了这些，就没有“新长征路上的摇滚”所激起的一个又一个城市的震荡。但摇滚乐并不可怕，它只不过是受压抑的社会无意识在特定场合的一种表现或渲泄而已，一篇评论写道：

《一无所有》突破了传统文化的屏障，唱出了中国人的苦闷、彷徨、困惑与失落的矛盾心情，它唤醒了年轻人的灵魂，为自己的未来而使劲地呐喊。<sup>[8]</sup>

歌手本人在创作这首歌曲的时候，并没有人们所解释的那么深刻和宏大，他也许只是写了一首情歌，但它一问世就被视为富于历史和时代含义的悲壮的或“不健康”的歌曲，这本身就是一种值得研究的社会文化现象。歌手自己说：

听众之所以喜欢我的歌，我想主要是因为他们从我的作品中找到了他自己想要表达的东西。我的歌只不过是一种媒介，别人通过它，来发泄自己的情感。<sup>[9]</sup>

知识界则把摇滚乐视为一个时代的文化现象：

价值解体和悬置所留下的价值虚空是一部分中国城市青年所关怀的中心。“四五”一代发出“世界，我不相信”的呼喊后不久，城市青年们却发现一无所信很快失去了它起初对自己的抚慰作用。失去永恒性和神圣性的生活不再舒适，也不再能安慰人。新的摇

滚在这种情绪和感觉中应运而生，立即征服了城市青年的心。在新的摇滚中听到自己的呼喊，在这个意义上，歌手不再是一个流行歌星，而成为时代的一个文化现象。<sup>[10]</sup>

那么，作为一种文化现象的摇滚乐意味着什么？美学家高尔泰认为摇滚乐承担起了“启蒙”这一歌手可能根本没有想到的也不愿意承担的时代使命：

也许摇滚乐是中国目前唯一可以胜任启蒙的艺术形式了。因为理论界的范围太狭窄，起不了大面积的启蒙影响，而音乐是一种特殊的语言，它能起到任何其他方式都达不到的作用。中国需要启蒙……<sup>[11]</sup>

原来启蒙不一定如学术界那样弄得那么沉重和复杂，启蒙只是要复归那被传统的消极面所禁锢的生命本身，要找回我们民族曾经有过的后来被丢失了的生命的活力，具体到一个重要方面就是复兴我们民族的狂欢、舞蹈传统，以一种解放的、自由的精神状态走向未来。

过去我不知什么是宽阔胸怀 / 过去我不知世界有很多奇怪 / 过去我幻想的未来可不是现在 / 现在才似乎清楚什么是未来

摇滚乐以其敏感的穿透力和激烈的表现方式，唤醒了大众内心深处不曾或不愿意识到的领域，使人们特别是都市里的年轻人，在紧张的劳作之余轰轰烈烈地松弛一番，也使淤积在心头的作为一个底层小人物的种种愤恨、不平和难以实现的愿望得以渲泄；又使象牙之塔内外的“文化人”一改那单调沉重的生存方式，去掉那把自己包裹得过分严实的文明符号，将“不敢说或不知该怎么说的浮躁情怀”消融到一种热烈的狂欢仪式中。<sup>[12]</sup>因此摇滚乐现象不同于追星族现象，摇滚乐爱好者的年龄范围大致从十六、七到三十岁，受教育水平从中小学毕业到硕士、博士。摇滚乐影响力最大的地方在高等学府，这是它的一个重要特征。

摇滚乐，是一种新的音乐形式，是现代人的狂欢仪式，它代表着一种新的精神状态和生存理想。

#### 注释：

[1] 参见朱光潜：《悲剧心理学》，人民文学出版社，1983，第145页。

[2] 参见张舜徽：《中华人民通史》（下），湖北人民出版社，1989，第223—224页。

[3] 这里所说的群众吃喝行为是指超出家庭成员范围的大规模的吃喝行为，如大摆酒宴等。

[4] 参见伯高·帕特里奇著：《狂欢史》，刘心勇等译，上海人民出版社，1992，第221页。

[5][12] 参见邓安、杨光：《打开天窗》，载《读者文摘》，1993年第3期。

[6][8][9][11] 赵健伟：《崔健：在一无所有中呐喊》，北京师范大学出版社，1992，第223、256页。

[7][10] 参见海影：《从“无”到“空”》，载《读书》，1990年第5期。

原载《社会心理研究》，1994年第4期。

校订后记：这篇文章不是严格意义上的学术论文，我是在一种激情的状态下写成的。它从一个侧面记录了一个中国青年学人从20世纪80年代到90年代初的心路历程。起初我是投给一个大众刊物，编辑阅后对我说：全文照登。没想到主编认真审阅后，出于对“保护”杂志的考虑，最终决定不予刊用。由此可见，在这位主编看来，此文刊出后，说不准会给杂志造成什么样的影响。后来，我索性投给《社会心理研究》，令我吃惊的是，这次真的全文照登了！但由于当时条件限制，编排校对错误较多。今天趁假期，我对全文重新做了校订，充实了摘

---

要，加了关键词，但正文内容没有改动。特此说明。2008年阴历正月初四。