

# 「六億神州盡舜堯」 ——文革後期繪畫的主題

• 吾 遠

## 一 從紅衛兵繪畫到 工農兵繪畫

一談起文革時期的繪畫，人們立即會想起毛澤東肖像、紅海洋、鋪天蓋地的大字報、漫畫和作為大批判工具的巨幅宣傳畫以及木刻，某些學者稱其為「紅色波普」運動。表面上看，這個印象並不錯，但作為文革的經歷者，我們總感到用上述標籤來概括文革美術是有失偏頗的。在長達十年的文化革命中，紅衛兵繪畫和「紅色波普」只是一個極短暫的現象，其高峰是1967年，壽命不足兩年。毛澤東肖像最盛行的也只是1967至1968年，1969年後已很少看到有關毛澤東被稱之為「紅、光、亮」的油畫。那麼，從1969年九大到1976年毛澤東去世這長長的7年中，繪畫的風格和主題究竟是甚麼呢？它和「紅色波普」運動是否相同呢？這是一個被相當多人忽略的問題。而我們認為，只有搞清楚這一

點，才能給出文革時期繪畫的全貌和本質。

一直以來，我們對一些學者用「波普藝術」等後現代藝術概念來界定文革繪畫是持保留態度的。雖然從表面上看紅衛兵繪畫是「紅色波普」運動，具有西方後現代主義的種種特點，但我們認為這種特點是來自於紅衛兵運動與後現代主義的某些巧合。如果高度簡化西方後現代藝術之精神，可以將其概括為知識份子對現代的反抗與批判。後現代藝術的基礎是高度現代化了的消費社會，大眾傳媒高度發達，這就規定了後現代藝術的兩個主要特點，一是基於對西方現代性的反叛的反體制性質；二是利用大眾傳媒來生產自己的作品。而中國爆發文化革命時，並沒有現代化，更談不上對現代性的批判與反抗。文革是毛澤東發動的一場反修防修的意識形態群眾運動，它同後現代主義的價值取向風馬牛不相及。但和歷次政治運

動不同，文革衝擊的對象是黨內走資派，毛澤東不能像以往那樣依靠黨組織來動員群眾，只能用紅衛兵來反對黨的官僚機器，用大眾傳媒來控制運動。這就使得紅衛兵運動在形式上與後現代主義相合，也具有反體制和利用大眾傳媒這兩個後現代藝術的特點。

如果上述分析正確，我們就可以推論，只要文革中群眾運動與後現代主義的形式上巧合消失，文革藝術就會立即與後現代藝術分道揚鑣，並表現出極大的差異。眾所周知，1968年8月工宣隊軍宣隊開進各大學，登上上層建築舞台。在此以前，紅衛兵是造反運動的主體，文革的主要目標是反對黨內走資派，具有衝擊官僚機構和反體制的性質，控制運動主要依靠大眾傳媒。而1968年夏季以後，紅衛兵已被視為沒有改造好的臭知識份子，他們要上山下鄉或到工廠接受工農兵的再教育，從此推動文革的主體由學生轉變為工農兵群眾。而且，劉少奇被打倒後，文革目標就從反對黨內走資派變為「鬥、批、改」和恢復秩序，大眾傳媒在運動推動中的作用也一落千丈。因此我們可以說1969年九大以後，文革已不再具有其早期與後現代藝術運動表面相吻合的特點，這時反映文革精神的繪畫已不是「紅色波普」，而是一種代表中國民間小傳統的工農兵繪畫。

## 二 道德教化取代大批判

有文革經歷的人都不會忘記，正是1968年工宣隊軍宣隊開進大中小學

之後，繡毛澤東像、跳忠字舞、早請示晚匯報開始大行其道。表面上看，這是紅衛兵的「紅色波普」藝術進一步擴大了自己的影響，並把每一個人捲了進去。其實，在全民跳忠字舞和繡毛澤東像之際，文革運動的主體已經改變。當紅衛兵是運動主體時，雖然對毛澤東的崇拜已空前狂熱，但尚沒有大規模採用民間宗教形式來表達對毛的崇拜。只有在1968年秋天之後，工農兵代替紅衛兵學生成為文革的主體，用民間宗教「請神」那樣的方式來崇拜毛，才會被認為更能表達對毛的忠誠。由此，我們也可以理解，為甚麼跳忠字舞、繡毛主席像等這些表面上作為紅色波普現象的顛峯狀態，會在1969年迅速轉化為農民畫和「工農兵繪畫」。1969年以後，官方意識形態強調工農兵是上層建築的主人，要對一切領域，特別是上層建築領域專政，這種背景下，中國文化小傳統的泛濫就不足為奇了，繪畫自然也不例外。因此1969年九大之後，代表文革精神的繪畫已不再是紅衛兵的「紅色波普」運動，而是把所有繪畫風格都根據中國民間繪畫的小傳統加以改造——我們可稱之為「年畫化」——的工農兵繪畫運動。

我們的這一分析有沒有證據呢？由於自1969到1976年這7年中，繪畫已不再是推進文革進程的不可或缺的工具，它的功能顯然不如紅衛兵繪畫那麼重要了。這使得很難像紅衛兵繪畫那樣推選出典型作品來加以分析論證。但是1974年為了慶祝中華人民共和國成立25周年，曾舉辦了一個全國美術作品展覽。事後，國務院文化組美術作品徵集小組又編輯出版了

《慶祝中華人民共和國成立二十五周年全國美術作品展覽作品選集》(以下簡稱《作品選集》)。這本選集從畫展中共選出109件作品，可以作為那個時期的繪畫典範。於是《作品選集》就成為一個展現後期文革繪畫面貌的典型分析案例。

一打開《作品選集》，那種與紅衛兵美術截然相反的風格、味道就撲面而來。紅衛兵繪畫的主題是毛崇拜(毛的各種肖像)和紅衛兵(和工農一起)拿起筆做刀槍，橫掃一切牛鬼蛇神。畫面大多是把敵人掃進歷史垃圾堆和表現衝決羅網的造反精神。而《作品選集》雖然也崇拜毛澤東，但紅、光、亮的毛肖像完全沒有了。109幅作品中有關毛澤東的畫只有5張，內容是毛在各個歷史時期同工農兵群眾在一起。這5張畫中沒有一張具有如同紅衛兵時期代表作《東方紅》或《毛主席去安源》那樣的風格。相反，這些毛畫像大多極像年畫，甚至有兩張就是年畫和國畫。紅衛兵繪畫有全盤反傳統的味道，不僅傳統國畫受到批判，甚至連國畫這種形式也當作四舊而被拋棄。而在《作品選集》中，全盤反傳統主義似乎被顛倒了過來，國畫這種形式不僅用來表現毛澤東，甚至佔了全部作品的相當部分，共有20幅之多(佔18%以上)。

更奇怪的是，這109張畫中只有一張是表現紅衛兵的，而且內容已與造反精神無關。表現大批判的畫共有9張(只佔總數的8%)，其主角都是工農兵。大批判的場面也不再是衝決羅網的戰場，而是工廠學校的群體學習，工農兵變成了主角。從中不僅可以看到文革主導內容已從批判轉化到

教化，而且知識份子明顯被擠到極邊緣的位置。109張畫中和知識份子(包括小學生)有關的只有12張(佔11%)，大多是知青下鄉和工宣隊。實際上真正畫知識份子的只有一張，內容是知識份子走向工廠農村開門辦學。這種運動主體的變化不僅表現在繪畫的內容上，而且更為直接地反映在創作者的身分變化上。這109幅作品中，有29幅標明由工人、農民和士兵創造，而且在油畫、國畫、年畫、版畫每個門類中，工農兵身分的畫家都標出來並放在明顯位置，以體現工農兵對上層建築的領導。

在中國，歷來最為民眾喜愛的繪畫品種是年畫，而年畫確實在這一畫展中佔了極矚目的位置。109幅作品中有17幅是年畫，其中10幅是農民所作。年畫在繪畫中的主導地位，更表現在它對繪畫風格的制宰之中。其實，這109幅作品中絕大多數看上去都像年畫，有的油畫作品一眼看去會使人以為是年畫或宣傳畫，只有看文字說明才知道是油畫。在各種類型的繪畫中，版畫是最難具有年畫風格的，1967至1968年盛行的黑色套紅的木刻和假木刻可以說是紅衛兵繪畫風格的代表，而《作品選集》中的版畫沒有一幅保留了紅衛兵木刻的風格。相反套色的彩印版畫佔了極大部分，而這些彩色版畫居然也變得有點像年畫。因此我們用「年畫化」來形容工農兵繪畫風格是妥切的。它意味着這一時期推動文革的主體用自己的文化模式對繪畫進行改造，更表示出中國文化中的小傳統在文革後期是如何史無前例地衝擊並部分取代了文化中的大傳統。

### 三 在「前衛性」和「媚俗」的背後

本文用1969年以後的工農兵繪畫來定義文革繪畫並質疑將文革繪畫與「紅色波普」相聯繫的觀點，也許會被一些人視為無的放矢和偷換概念。因為「紅色波普」只是紅衛兵繪畫之特點，1969年後紅衛兵運動被鎮壓，「紅色波普」運動當然也不存在了。只要把真正的「文化大革命」嚴格規定在1966至1968年，那麼文革繪畫具有後現代主義性質就無懈可擊。我們認為，這種用改變文革分期來迴避困難的態度是不足取的，因為它無益於深入研究文化革命的性質和文革的藝術精神。

表面上看，紅衛兵繪畫在相當程度上代表一種反抗束縛的造反前衛主義，而工農兵繪畫卻是露骨地表現出迎合大眾的媚俗。但是，我們認為，並不能因此將兩個時期的繪畫割裂開來分為兩個不同範疇。因為兩者在追求目標和藝術精神本質上存在着深層的一致性，它們潛含一個共同的境界與目標——通過文化革命塑造千百萬道德高尚的人，使紅色江山千秋萬代永不變色。而這正是文革的目標和道德追求，也是文革繪畫的本質所在。

在紅衛兵造反運動時期，造反和反體制之所以壓倒一切，並作為紅衛兵繪畫方向，這是因為毛澤東一度把造反和無產階級文化大革命的目的聯繫起來，造反精神被等同於高尚的無產階級品質。紅衛兵運動把整個社會變成紅彤彤的紅海洋，其目的正在於表現橫掃一切牛鬼蛇神、破除一切四舊之後的充滿無產階級品質的世界。

同樣，表面上媚俗而沒有前衛意識的工農兵繪畫所刻劃的，正好也是一個無產階級佔領一切領域、無產階級道德充滿全社會的道德教化的景象。

今天只要我們去翻閱工農兵繪畫，並讓自己進入畫面，就會感受到毛澤東在他的名句「春風楊柳萬千條，六億神州盡舜堯」的境界。這樣看來，工農兵繪畫同紅衛兵繪畫的種種差異並不是其本質不同，而是文革中無產階級品質定義的變化。1969年前，紅衛兵學生是代表無產階級的。而1969年後，工農兵才代表真正的無產階級，紅衛兵的造反精神已被稱為小資產階級無政府主義。因此，由紅衛兵繪畫向工農兵繪畫之轉化並非道德精神本質之變化，而是身分上的真無產階級（工農兵大眾）取代了思想上的不夠格的假無產階級（紅衛兵）。

一旦掌握住紅衛兵繪畫和工農兵繪畫的共同本質，文革繪畫與後現代主義的根本差異便立即顯現出來了。後現代主義作為對現代藝術之反叛，其本質是批判精神至上而非道德主義的，它要求超越一切道德判斷而尋找藝術表現的自由，無論它是否成功，它是多元而反專制的。而紅衛兵繪畫表面上是有波普藝術的特點，但造反和反體制的背後卻是無產階級對上層建築和一切領域的專政，它是反對藝術自由的。因此，即使在紅衛兵造反高潮、紅海洋和「紅色波普」運動如日中天之際，我們看到的是文化藝術上的極度專制主義——藝術創作自由被踐踏，藝術家被打成牛鬼蛇神，唯有這些被稱為「紅色波普」的作品橫衝直撞，順我者昌、逆我者亡。這裏難道看得到一點點後現代藝術的精神嗎？