

聯，就有大量有關新藝術理論的辯論和實驗；在1950年代的中國，我們也發現一些有趣的藝術實驗。例如，一些重要的畫家經政府推動，嘗試把社會主義現實主義引入到傳統國畫之中，而不是把蘇聯的美學直接照搬到中國。¹⁸ 在音樂界，人們創造了五聲浪漫主義 (pentatonic romanticism)，即一種混合了傳統中國五聲音階與西方和聲結構的音樂風格。但踏入1960年代，不少實驗都很快被體制化和形式化，使藝術更為穩定和合乎預期。諷刺的是，浪漫主義在毛式社會變成了一種保守的力量，以藝術為代價去歌頌革命主體——這也解釋了為何當權者仍然強調現實主義的重要性。

秩序與失序

如果現代的歐洲藝術靠詩和藝術去觸及秩序世界的背後，毛式藝術的任務卻是相反，是要去建構秩序。毛式藝術的責任，是要在一個高度散亂的政治現實中，提供一些情感和美學上的碇泊處 (affective aesthetic anchorages)，建構一個相對於政治混戰來說比較連貫的存在領域。毛式藝術試圖為人們提供一個安穩的象徵，讓人確信萬物的背後存在一個超越性的結構。如果法國大革命是打造出歐洲浪漫主義的催化劑，所回應的是人們對啟蒙理性的幻滅；那麼，毛式浪漫主義則要呈現一種「準理性」(quasi-reason)，作為一種可以合理解釋現實生活為何如此混亂的想像力。可以說，高度不穩定的政治環境，是文革藝術充滿力量的原因，因為它們有助把分散的政治能量拉在一起。

毛式浪漫主義有其超現實主義的面向。即是說，這種美學能夠超越物質性的現實。例如，在電影《紅色娘子軍》原版本的處決一幕中，我們看到男主角洪常青在飽受折磨後，拖著滿身傷痕的身體就義。但是，在樣板芭蕾舞劇中，江青要求製作團隊把他刻劃成強壯有力，給他安排

18 Lin, "Challenging the Canon," pp. 41-53.

一些充滿力量的舞蹈，如同一隻準備一飛衝天的鷹。¹⁹我們看到一個超現實的洪常青，面對死亡仍然充滿力量和勇氣、不屈不撓，展示出強大的毛澤東精神。這種安排，肯定會使那些稱許《聖女貞德蒙難記》(*La Passion de Jeanne d'Arc*，1928年由德萊葉[Carl-Theodor Dreyer]執導)的西方觀眾感到煩厭。不過，《紅色娘子軍》卻是在當時被確認為既「現實」又「浪漫」的新中國模範作品。我們可以說，刻劃洪常青的整體的情感強度違反常理。但是，不屈不撓的英雄和壯觀的美學，可以為迷失方向的社會提供一層額外的現實，使人在其中找到慰藉。如果說，對大部分中國人來說，1964年到1979年是最變化無常的一段時期；那麼，宣傳文化中所展示的浪漫氛圍，則穩定和持久得多了。

不過，不論毛式浪漫主義有多穩定，藝術所帶來的強烈想像力，也難免會使人越界，讓平民百姓探索日常之外的世界。在毛式藝術中，我們都可以感受到秩序和失序之間的巨大張力。不論毛式浪漫主義有多偏離歐洲浪漫主義，毛澤東之所以提出這觀念，畢竟是因為他相信想像力可以提供全新的視野，而他也希望鼓勵人民去探索陌生和難以預知的領域。說到底，這正正是大躍進和文革背後的精神。文革的浪漫，確實是無法徹底表達真正超越的震撼和感動，因為真正的浪漫有可能直接威脅革命的獨一性和權威。但是，浪漫主義可以加深個體跟歷史和人民的關係，讓人看到自己的種種可能。恰恰是主動投入集體，個體才得以感受到無拘無束的自由。歐洲浪漫主義提供新的方法，去想像和連結語言和自然；相比之下，毛式藝術則著重人民的超越性統一(transcendental unity)。

讓我舉一個例子。於文革時期，陳益南是一個在長沙市積極參與政治活動和派系鬥爭的工人。按他憶述，在1967年2月、3月期間，各派佔領長沙市的街道以表達政見，非常刺激。²⁰在當時，大型武鬥尚未成

19 方耘，《革命樣板戲學習簡記》，頁36。

20 陳益南，《青春無痕：一個造反派工人的十年文革》，頁115-121。

為主流，各方仍然以宣傳活動去爭取支持。兩個鬥爭的派別，由高師（主要由大學生組成）和湘江風雷（主要由工廠工人組成）主導。高師的教育程度比較高，更懂得寫大字報和演講。但有趣的是，即使高師在宣傳活動中較有優勢（而且在後來得到黨中央的支持），工人卻會在晚上佔據街道，反佔上風。在晚上，大部分工人下班，就會把平常的餘暇用來參與政治活動。那些在白天被精英學生排擠的人，到了晚上便活躍起來。一些工人裝飾自己的宣傳車，裝上麥克風和擴音器，巡迴全市宣傳政治訴求。其他人則在街上聚集唱歌，躺在街上，阻止敵對派系的宣傳車靠近自己的宣傳車。陳益南回憶時說：

用骨肉之軀阻止了對方隆隆車輛的進攻；
以不畏死的決心保衛了我們造反派的聲音；
當時，我覺得自己很有點「英雄」的味兒，也感到了悲壯的衝動。²¹

白天，大學生藉秀麗的書法和觸目的畫作引人注目；到了晚上，則是唱歌和叫陣的時間。在這些視覺與聲音的戰鬥之中，我們可見美學能夠產生迷人的力量。不同感官之間的競賽，為革命賦予動力。

藝術被用作毛主義者的工具，固然十分明顯。但一不小心，這種美學性的力量便會失控：人民可能安於現狀而缺乏革命熱情，但也有可能被激發得要挑戰終極權威。基於這種既要挑撥情感、又要平息情感的矛盾，我們有時候可以察覺到文革的宣傳藝術裏有一些「自我反省」（self-reflexive）的時刻，這也證明了當時的藝術有多混亂。以下是1974年的小說《劍河浪》裏的其中一段：劉瀏是一個剛剛下鄉的青年，被派去負責為農民煮飯。有一次，他太過投入看著名的革命小說《豔陽天》，燒焦了窩窩頭。第二天，他在煮晚飯時又再看《豔陽天》，突然看到一隻狼（後來被發現是一位找食物的階級敵人所假扮）。劉瀏隨手拿起一件東西敲打，以聲音把狼嚇退，卻拿錯了全村唯一一件水準儀，因而被批判。

21 同上註，頁120。

後來，下鄉青年的領袖、也是小說主角的柳竹惠，跟劉瀏開展了一場平和的長篇對話。柳竹惠告訴劉瀏，她自己小時候也曾經沉迷繪畫。但是，她在最後卻從老師身上明白到，每人也需要忠於黨、聽黨的命令，而且無可避免要放棄個人利益和野心。²²柳竹惠說，如果藝術活動有助革命，當然值得鼓勵。但是，劉瀏如此沉迷小說，卻必須被斥責，就正如柳竹惠自己小時候過分投入繪畫一樣。原因是藝術會使人忘記了全心為人民服務的責任。這是一段複雜的後設文學情節：一本革命小說（《劍河浪》）正在嘗試批判革命小說（劉瀏過分沉迷的《豔陽天》）。小說的作者汪雷，本身是下鄉青年。我們也可以保守假設，小說的讀者有不少下鄉青年。故此，柳竹惠批評劉瀏，可被視為青年間的自我批評。這展示出當時的藝術和青年如何共同糾纏於一起，既相輔相成、又互相拖累。如果宣傳文化（小說中以《豔陽天》為代表）僅僅有政治傳播的功能，那就沒有理由不讓青年沉迷下去。正正是由於藝術同時可以安撫讀者、宣洩情感和產生快感，才證明藝術存在一些逃離意識形態支配的殘留物。這些殘留物，恰恰是宣傳文化最害怕的東西。

盧卡奇 (Georg Lukács) 說過，西方小說往往傾向完滿地完成英雄的整個生命，展示出一種史詩般的統一結局。²³ 文革小說卻似乎展示出不同的傾向：意識形態是統一的，代價卻是各種自我否定，包括藝術形式和英雄主角的自我完成，使小說和主角都無法順暢地提供一種完滿的感覺。如果歐洲浪漫主義可以跟毛式浪漫主義比較，我們可以看到，後者比前者更渴望追求思維先行，更傾向以思維去決定和框定藝術的感官面向。不過，那些潛藏的政治意向永遠無法完全控制感官和想像的世界。毛式藝術的作品，的確永遠不會被容許涉足那豐富多元的語言和美學；但是，浪漫主義負載了那些可以觸及抽象美和超越日常的志向。故此，毛式藝術也有潛能去克服意識形態。

22 汪雷，《劍河浪》，頁379–399。

23 Lukács, *The Theory of the Novel*, p. 129.

美學的驅力

詹明信曾經討論過文化在革命中的重要性。他認為，中國的「無產階級文化大革命」不太像一般的文化革命，而是一段個別的歷史經驗。據詹明信所言，中國的文革有一個其他文化革命都沒有的特點：世代衝突。文革身處於一個繼承了舊封建制度的世代制度之中。青年以暴力去宣示自身的不滿，認為老人的權威和儒家的家庭系統難以忍受。²⁴

雖然詹明信的看法簡短和簡化，卻可以和我的文革研究互相參照。詹明信強調的世代衝突，就意味著結構性的美學轉化。青年往往以其風格 (style) 去標示自己跟體制有所不同。不過，文革並沒有展示出一種真正全新和令人震撼的美學。詹明信在另一本著作中也說過：「即使是我們最狂野的想像，也必須依附於既有的經驗，所以通常是當下東拼西湊的建構物。」²⁵ 很多激進的另類想像，往往只是投射了我們的集體時刻、歷史處境和主觀位置，再加上一點點其他元素。所以，對所有革命來說都極之重要的烏托邦敘事 (utopian narratives)，其實是反映了我們當下的想像的限度，也間接揭示了有甚麼是無法被想像，又有甚麼是無法被理解。²⁶ 對詹明信來說，烏托邦敘事最政治性的地方不是內容，而在於它們能夠重新組織當下的世界。

文化大革命清除了文化傳統，批判了藝術自由。文革也把某些舊文化活化，以展示新世界的新形象。但這些「新」的風格實在不算新。例如，在1966–1967年期間，大部分出版社停工，而革命群眾卻可以實踐其出版的自由，出版自己的報紙、小冊子和海報。木刻版畫成為最主要的視覺形式。技術所限，蠟紙油印成為最易找到的印刷技術。但是，這種「新」的風格，其實也是把延安的宣傳文化循環再用，使人感到革命

24 Jameson, *Valences of the Dialectic*, p. 273.

25 Jameson, *Archaeologies of the Future*, p. xiii；也請參考Jameson, *The Political Unconscious*, p. 289。

26 Jameson, *Valences of the Dialectic*, p. 413.

既新鮮、又熟悉。除了革命群眾因技術原因而運用以上的風格之外，復工後的出版社，也同樣採用了木刻版畫去展示新世界的秩序(圖1.1)。這些作品的實際內容，可能不太重要。更重要的，是那些經循環再用而成的新外觀可以造成的效果。

胡志德(Ted Hutters)認為，中國自晚清起，便開始打造「民族特色」的文化工程，但一直是聲勢浩大，卻不著邊際；文革聲稱創立和發展了中國式的風格和精神，可算是這項民族特色工程的終極體現。²⁷ 施拉姆在其討論毛澤東思想的著作中，也提醒過我們「風格」在毛主義的思維中有多重要。他引用毛澤東在1959年3月的的一篇演講辭：「有些東西不要甚麼民族風格，如火車、飛機、大炮，但政治、藝術可以有民族風格。」²⁸ 在這裏，毛澤東不只展示了「中國特色」的重要性，他也指出了政治和藝術的相似之處，即兩者都要找尋風格，都要以獨特的方式去展示和組織。吳一慶也指出，毛澤東往往以獨特的方法理解平等主義。毛澤東比較少關心實際的權力分配，而是更喜歡控制人民展示和表演權力的方法。他更感興趣的，似乎是人民公開地表演權力的各種方式，而非瓦解權力的層級結構。²⁹

那時候，新形象既被壓抑、又被提倡。時裝大致上被壓抑。人們也清楚知道，只要穿得稍為標奇立異，也有可能帶來政治上的風險。³⁰ 但革命也往往就是對新形象的追求。於是乎，重整外觀(reordering of the appearance)就是可以最有力地表達意識形態和物質世界需要被重整的方法。受當時的社會條件所限，人們也許無法想像一個極之不同的世界。但是，人們嘗試把當時既有的詞語和觀念重新展現和包裝，以確立自己的視野。

27 Hutters, "Between Parxis and Essence," p. 335.

28 Schram, *The Thought of Mao Tse-Tung*, p. 135.

29 Wu, *The Cultural Revolution at the Margins*, p. 36.

30 見孫沛東，《時尚與政治：廣東民眾日常著裝時尚(1966-1976)》，頁142-157。



圖 1.1 吉林魯迅美術學院，吉林魯藝革命造反大軍，《向工農兵學習、與工農兵結合》，宣傳畫，長春新華印刷廠印製，1967