

被压迫的“美学”：《血衣》与阶级斗争的图像政治

冯原

内容提要：艺术作品能够构建出一个与客观世界相对照的表达性世界，而表达生活是革命现实主义文艺所倡导的创作原则之一。毛泽东时代留下了许多著名的文艺作品，它们曾经是塑造历史的强有力的工具。今天，社会学与历史学研究的进展使我们得以重新拼合出历史的原貌，也为我们重新审视这些现实主义宏大叙事提供了参照。本文以《血衣》为例，结合近年来社会历史学的研究成果，试图呈现历史现实与文艺表达之间的特殊关系，并勾勒出意识形态压制文艺生产的“唤起—回应”模式。最终对现实主义的真实观提出了质疑——在特定历史时期，视觉艺术的现实主义可能只是某种技术手段，并为政治需要贡献出图像的力量。

关键词：阶级斗争、压迫—反抗、土改、视觉叙事

一、文艺创作中的“唤起—回应”模式

任何与艺术创造相关的现象和成果都是人们去创建认识领域的重要手段。以生产艺术来生产精神认知为前提，我们生活于其间的这个客观世界中的“事实”，很可能也是文艺作品建构的精神世界的一部分。所以，一个有文艺作品在场的世界，必然是一个由文艺叙事创建和改造客观现实的世界，也是一个由文艺认知现实再由现实反思文艺的世界。通常被我们所定义的社会现实，难道不正是渗透着文艺叙事的成分并呈现出令人眼花缭乱的面貌。

文艺作品一经问世，就参与到建构社会现实的进程之中。因此，真正的社会现实是不同层面的客观现实和表达性现实的集合[i]。换言之，撇开所谓的客观现实不说，所有的表达性现实又与阿尔都塞定义的总体性意识形态有着密切的关系[ii]。实际上，正是在表达性现实的概念上，我们能够捕捉到意识形态与现实的关系：现实是某种被意识形态刻意表达、改造和建构的产物。文艺生产又是其中最主要的表达形式之一。文艺作品参与构造社会现实的途径不一而足，但在很大程度上，文艺生产的本能倾向是去形成与现实世界相对照的镜像。就物质性和客观性而言，文艺作品是现实世界的一部分；在创建受众的认知图式和心智结构方面，文艺是比客观现实更有强有力的力量形式。在参与组织这个貌似客观世界的各种

社会现实方面，艺术作品施展的表达性力量甚至可以超越或取代物质性，并成为建构社会意识大厦[ⁱⁱⁱ]的主要精神材料。因为这个性质，我们可以认为，艺术作品都是在总体性意识形态的制约下生产出来、并试图影响现实世界的精神产品。

文艺的社会属性使得艺术作品不可避免地打上了社会体制的烙印。因此，文艺创作也是一种生产现象、并受制于生产它们的社会条件。这些条件构成了文艺生产场域的特征[^{iv}]。在大多数情况下，场域的特征不是别的，它们表现为影响和制约文艺生产的各种政治经济因素，这些因素形成为生产机制。只要我们把文艺现象置入到特定的社会环境中来考查，就能观察到生产机制的决定性作用。文艺的生产机制意味着一系列意识形态偏好的具体策略、判断和规则。正是在机制的复杂作用下，政治经济目标得以转化成艺术作品中的“内容”，并获得和决定艺术形式的合法性。由于特定的生产机制可能会强化或弱化文艺的力量，所以，机制的效能取决于转化的方式。对于艺术作品本身的考查，离不开对于文艺生产机制效能的考查，实际上也是对艺术制度本身的分析。

如果说艺术作品是在规则中生成的，那也有赖于文艺行动者在特定机制中的能动性。一方面，生产机制在规制着文艺行动者的创作动机、把各种利害关系设定为文艺行动者的思想条件；另一方面，文艺行动者也能“内化”这些规则或主动地规避或、甚至突破利害关系的钳制。行动者与体制政策的状态总在影响着艺术作品的生成过程。进一步来说，个人与体制会形成某种合谋或对抗的关系。由于文艺行动者自身就处于社会现实之中，不可避免地获得种种社会关系的属性：组织目标、利害冲突、惩罚与奖励、政治与经济压力等因素。与任何其他的社会个体一样，文艺行动者也是特定社会情境集合中的个体，他们必须适时地处置这些错综复杂的社会属性，并在此基础上决定艺术风格的选择。若是从积极的方面来看，体制对个体行动者的作用是一种驱动力，我把这种驱力称为“目标唤起”（通常表现为政治意识形态加诸艺术创作头上的形形色色的任务）。由之而形成的艺术作品，我称为“创作回应”。两者间形成一个对应的结构模式。以“唤起—回应”模式为前提，艺术作品便形同两者间的某种“证据”：首先，艺术作品是创作者生产艺术形式的成果，其次，它也是在文艺生产场域的“酸液”里蚀刻成形的“回应”。

形式”。艺术作品的存在使得它们互为指涉和印证。艺术史也成为充斥着各种“证据”的历史，这个局面也许令我们感到欣慰，因为，既使我们不了解艺术作品的生成环境，也可以透过作品来观察和推测出文艺行动者的处境和反应。艺术作品的在场使得两者之间的相关性既可以顺推——由诸种条件推测出作品的风格取向，甚至也可以逆推——由作品的视觉图像反推出制约艺术生产的诸种条件。

从社会生产和艺术生产的历史来看，在广义上，“唤起—回应”模式并不一定是积极或消极的。值得强调的是，这种模式必定显示出各种外力对文艺的干涉现象。文艺自身虽然是一种创造认识的力量，但是这种力量并不能独立存在，它属于总的意识形态“力学”领域。在绝大多数的历史条件下，文艺创作与政治意识形态形成“唤起—回应”的生成结构，并在这个双重关系上受制于意识形态中的其它外力。在这个意义上，文艺展现的力量以及力量的展现方式都表现出泛意识形态化的特征，然而就其自身所处的位置而言，它又是一个在意识形态的结构中受到压制的领域。简而言之，它是一个被压迫的力量领域，在“暗中”受到外力的利用或支配的情况下发挥自身的力量。

研究这种被压迫状态下的文艺力量以及力量的释放形式构成了本文的主要目标。为此我选定了革命文艺这一概念作为解析对象。尽管政治意识形态的目标和艺术作品的生成之间的关系具有相当的普遍性，但是，只有典型化的社会和历史时期才制造了两者间高度的相关性。简单地说，革命文艺的特殊意义在于：这一时期的艺术生产不仅留下了大量的视觉艺术作品，它还显示出意识形态与艺术生产的不寻常的压制关系。把革命文艺的视觉艺术品当作审视对象，其基本的问题是，视觉艺术作品既是一种图像力量；也反映和折射出压制着艺术生产的诸种意识形态目标。当艺术作品肩负着政治使命时，值得我们关注的不仅仅是视觉图像的风格和表现力；更重要的是，什么是图像生成的规则？它是怎样表达现实并形成与客观现实之间的相互关系的？要回答这些问题，我们就必须从革命现实主义美学的解释框架之外去寻找答案。

二、“压迫—反抗”：阶级斗争在革命文艺中的叙事转化

在本文中出现的革命文艺一词特指一种艺术生产模式，这个模式存在于 42 年之后至文革后期这一特定历史时期之内。这一时期也被恰当地表述为“毛泽东时代”。总的来说，革命文艺的生产模式肇始于延安文艺讲话之后，其典型策略是提倡用政治思想来主导文艺生产。这种模式开创了一个以艺术作品参与政治思想建设、发挥精神力量的辉煌时期。纵观整个毛泽东时代，阶级斗争可谓是政治话语中使用率最高的一个关键词，这个词汇以巨大的塑造力在毛时代创建出全社会的政治和文化生活的现实。“阶级斗争”的意识形态也直接作用在文艺创作领域。在视觉艺术创作上，从延安时期开始，尤其是到了解放以后，以阶级斗争为题材的艺术作品蔚为大观，成为毛时代最有特色的艺术创作类型。这个历史现象说明，在强力意识形态的作用下，阶级斗争的艺术再生产大量地复制出表达性现实，在这个意义上，阶级斗争是个被广泛生产的、却没有明确实指的象征观念；同时，由于艺术行动者的积极参与，阶级斗争的艺术表达在创建毛时代大众的集体无意识方面发挥出前所未有的巨大能量。

饶有意味的是，政治主题词是怎样转化成动人的艺术形象的？这是研究革命文艺现象中最引人入胜的课题之一。进一步说，如果把阶级斗争当成文艺创作的中心主题，那么阶级斗争在艺术创作中的呈现形式是什么？以视觉艺术作品为例来看，把阶级斗争简化为一个正反对立的结构不失为较好的解决之道。正反对立就是预设一个革命阶级和反动阶级斗争的大框架，在这个框架中，所有的概念都是成组对立的，例如：革命—反革命、无产阶级—封建资产阶级、人民大众—阶级敌人、光明—黑暗，等等。然而，抽象的概念仍然缺乏具体的、感人的形象。艺术行动者的特长正在于此——为抽象的政治概念匹配有血有肉的形象。在这一点上，革命文艺的最大功能就是把政治术语转换成富有生活真实感的叙事，换言之，去重建一个政治意识形态所偏爱的场景是所有文艺行动者发挥自身能动性的起点。从叙事的逻辑出发，把阶级斗争的对立结构转换成压迫—反抗的场景，就为阶级斗争找到了最富有张力的鲜明形象。我认为，“压迫—反抗”对立体能够成为阶级斗争意识形态偏爱的视觉叙事模式，有着两个方面的理由：首先，它符合意识形态一再强调的革命历史的发展逻辑；其次，文艺行动者必须借助于“压迫—反抗”的叙事性，才能更好地将阶级斗争话语转化成生动的视觉形象。这个现

象也反映出政治意识形态自身的局限性，显然，作为政治术语的“阶级斗争”很难做到“以情动人”，在创建大众的政治无意识方面也缺乏文艺所特有的感染力和煽动性。因此，要使得阶级斗争的政治话语发生现实作用，意识形态就不得不借助文艺作品的表达性力量。如此说来，“压迫—反抗”叙事完全符合“唤起—回应”生产模式的要素：既能满足政治意识形态的意志，又易于为各种视觉艺术形式大量生产。

从政治经济学的角度来看，革命文艺的生产也基本上依从如下一个规律：只有当动用政治资源来“资助”艺术生产的所得大于动用意识形态压制艺术自由的损失时，采纳这种政策才值得。我们应该看到，革命文艺自身就处于一个紧张的对立结构之中，它的对立面是所有的资产阶级文艺现象。革命文艺要战胜它的对手，只能义无反顾地加强政治支配艺术生产的手段和强度。其要诀有三：第一，政治目标并不能直接作用于艺术生产，要以政治意识形态来主导艺术生产必须借助于一系列控制与鼓励符合政治目标的文艺创作的具体策略。在长期的革命斗争实践中，中国共产党掌握了一整套发动群众，动员群众的战略战术。其中，如何有效地利用文艺创作的力量是其中一项重要经验，这些宝贵的经验结晶最终形成了党的文艺政策。

第二，文艺政策的作用是双向的，它既是代表着政治意识形态的价值判断；又在文艺领域内部形成专业标准。只有把政治话语转换成具有专业指导性的文艺政策才能驾驭文艺生产的全过程，所以，文艺政策是两者间不可缺少的中介。有关文艺政策的表述模式，我们可以看看如下这个话语转换的范本：“艺术创作事业是我们社会主义文化事业的一个部分。美术为社会主义服务的意义，是要通过视觉的艺术形象来传播社会主义时代的生活的美，用艺术形象来反映建设社会主义的广大群众的生活、思想、感情，并鼓舞他们向生活前进。美术家的任务，不仅要具备表现生活的技术手段，而且要有认识生活的政治头脑，要有辨别生活现象和发挥艺术技巧的思想能力，从而才有可能发现生活中的美和表现生活中的笑，才有可能在社会主义的思想基础上发挥艺术的创造。”[v]

这段话显然抓到了艺术创作是建构表达性现实这个本质的特征，同时也指出了所有的艺术表达具有极大的可塑性的性质。处理这两种性质矛盾的游戏规则简单明了——文艺政策的制定者坚决地要求所有的艺术作品与话语所表达的内容达到一致。在这个意义上，话语利用它所包含的词——思想、感情、人民大众、社会主义等等，建构出一种认知客观现实的标准——艺术与生活的一致。当然，这样的一致性更多是与意识形态的偏好的一致。事实上人们也很难把意识形态与客观现实完全区分开来。把艺术真实的概念介入到生活真实之中，这就为革命现实主义美学解释“客观真实性”提供了很大的弹性空间。

第三，在形式创作的层面上，即使文艺行动者已经从思想上接受了政治意识形态的规训，在如何将政治术语“视觉化”的进程中都必须接受文艺政策制定的形式标准。这就是说，在技术和风格的层面上，文艺政策也进一步对视觉艺术的图像标准做出规定：“美术创作就不单纯是技术的产物，而是通过艺术技巧表现出来的思想的产物。所谓‘创作的基本条件’，是既包括着技术的条件又包括着思想的条件，两者不可缺一。技术条件是从属于思想条件的，这就是说，思想指导着技术，技术为思想服务，技术不能代替思想，即使有最完满的技术能力，也不能为错误的思想内容作丝毫的掩护。”^[vi]这段话对我们理解革命文艺的专业标准很有帮助。思想性对艺术和技术的绝对优势不仅意味着艺术风格的“内卷化”，^[vii]而且，事实上它把风格与形式的问题纳入到一套政治判断的标准之中。与资产阶级艺术相比，革命文艺通过排除对方以纯化自身的方法，把那些不符合政治要求的艺术风格排除在外，同时也把风格的自主性彻底革除掉。这样，我们不难观察到革命文艺的一个最显著的特征——艺术风格的生产本身被意识形态的生产所压迫这个现象。

以此为前提，当革命文艺大量去生产和复制压迫—反抗的场景叙事时，“被压迫”这个词便获得了双重的含义：

第一重压迫现象是隐性的，也具有社会结构性的特征。如前所述，政治对文艺领域的压迫被当成是释放艺术生产力的必要手段，以压迫—反抗为题材的艺术

生产来看，如果不是意识形态的压倒性力量，从阶级斗争话语中转化出来的“压迫—反抗”题材也不会成为革命文艺历史上最动人的艺术现象。

第二重压迫是刻意要加以表达的，因而是显性的，是文艺行动者对“压迫—反抗”主题的再创造。文艺行动者用各种艺术形式对于“压迫—反抗”现象做出独到的艺术性诠释。表面上是文艺行动者自身的艺术实践，然而这种实践活动表达出个体对政治意识形态的隐性压制做出的回应。

当第一重“被压迫”已经通过文艺政策的话语“内化”于文艺行动者的身心中时，这一重压迫现象并不容易被观察到。事实上我们也很难从文艺行动者的创作动机上去推导创作权的主动性或被动性。但是我们应该设想，特定的生产机制会形成“唤起—订货”与“回应—供货”的关系，即使在意识形态偏爱的阶级斗争题材领域，文艺行动者要想对意识形态的“国家订货”^[viii]做出反应，在选题、形式等方面仍然有一定的可塑性，有待文艺行动者的主动发挥。在整个革命文艺的历史上，由于文艺行动者的努力，这个有限的弹性空间内充满了大量的以“被压迫”为题材的作品。从阶级斗争话语转化而来的“压迫—反抗”主题经过众多专业艺术行动者的诠释，形成了一系列典型化的“回应”模式。为了方便描述起见，在本文中我尽量只涉及讨论革命现实主义的主题性创作。从主题性出发，革命文艺发展史上以“压迫—反抗”为题材的作品很容易被分成以下三种类型，它们分别对应不同的政治需要和解释逻辑：

1，就义模式：主要以代表性的革命志士或先烈为表达对像，从正面讴歌革命先行者的视死如归、大无畏的精神，从反面揭示出统治阶级和反动派的丑陋和虚伪。其潜台词是“死都不怕”或“以死抗争”。这种“压迫—反抗”具有强烈的革命原教旨主义的指向性。代表作品有王朝闻的《刘胡兰》、林岗的《狱中斗争》，等等。

2，起义模式：大规模的群众暴动，暗示着新制度的降临和旧制度的灭亡。以领袖人物或英雄人物为中心，强调革命的波澜壮阔。这种模式是“哪里有压迫，

那里就有反抗”的标准注解。代表作品有侯一民的《刘少奇同志与安源矿工》、金山石的《英勇不屈》等。

3, 诉苦模式：为新旧社会的改天换地提供阶级斗争模式的注解。此类题材主要以中共领导下的土地改革运动为背景，着重描叙被压迫阶级的苦难，揭露旧社会的吃人本性。此种模式的潜台词是“你看我有多么苦，阶级敌人有多么坏”。这一类代表作品有王式廓的《血衣》、集体创作的《收租院》和文革后期完成的大型泥塑《农奴愤》等。

我们应该注意到，革命文艺建立的视觉叙事本身也具有层级化的结构特征，处于这个结构顶层的就是大型主题性创作；处于中下层的是各种宣传性美术创作。但是无论是上层还是中下层的创作，都共同组构成一套极为有效的符号象征制度：在组织机制上，从主流意识形态话语到文艺政策的制定，从文艺批评到艺术创作，都受制于这套类行政系统一样有效力的制度规则。在大一统的文艺政策的“唤起”下，出于不同的建构表达性现实的需要，艺术行动者广泛参与各种社会实践活动，并为这些实践活动描绘出现实性或历史性的视觉图景。

既使把视野锁定在以阶级斗争为题材的大型主题创作领域，我在本文中也只是特意选择了这一领域中的第三类——诉苦模式中最重要的视觉艺术作品《血衣》作为分析对象，以期通过一件作品来尽量凸现革命文艺创作中的结构化特征。当然，在所有以阶级斗争为题材的作品中都包含有意图非常明确的“压迫—反抗”对立体，它们都是解析政治意识形态规则和造型艺术之间的互动性的视觉证据。《血衣》之所以是件非常突出的作品，在于它营造的宏大场景提供了相当富有感染力的历史真实感，这恰恰是革命现实主义提倡的典型。众所周知，《血衣》以土地改革运动为题材，着力表现了中国农村中的剥削压迫现象。在这样的语境中，《血衣》常常被当作一件表达真实历史的图像证据。我想，迄今为止，还没有哪件现实主义创作能像《血衣》那样把艺术性和历史性巧妙地结合得如此完美。综合起来看，透过《血衣》这幅作品起码可以考虑三个层次的问题，第一个层次的问题与土地改革的社会历史有关：作为一场翻天覆地的政治运动，土改运动的表达性

现实与客观现实、以及背后的政治倾向与需要到底是什么；第二个层次的问题与革命文艺的结构性特征有关：思想意识形态是怎样改造现实，建构出相关的话语并最终通过文艺行动者的努力落实为造型艺术中的富有感染力的图像；第三个层次的问题是第二个问题的延伸，但正好反了过来：通过对这些艺术作品的图像学分析来逆推出隐藏在艺术形式和审美态度里的政治偏好或意识形态规则，以说明两者的相关性质，也就是说，通过对画面因素的图像分析来反向推测文艺行动者是如何把“政治潜意识”加诸在艺术创作之中的。

总的说来，三个层次的问题都符合以下这个共同的目标——生产机制中的各种因素是如何相互交织起来、并构成压制和支配艺术生产的外在力量。

三、仇恨经济学：土改的现实、话语与表达

在革命文艺的题材库中，有不少反映阶级斗争的作品是以中国农村中的土地改革运动为题材的。在这一类的作品中，王式廓创作于 1956 年的大型素描《血衣》可以算是其中最重要的一幅代表作。正如革命现实主义美学所提倡的“反映生活”的创作观，表现土改的文艺作品与土地改革运动之间，此类作品常常被当成某种反映“客观真实”的镜像。而这正是我想要在本文中追踪的问题之一：现实主义文艺作品宣称的“客观真实”是否属于某种“认知诱导”？除却精心地预谋和策划，还要通过某些技术手段来达成。要解析这些问题，就必须改变呈现作品意义的“显影液”。实际上，把此类艺术作品置入到当代历史社会学研究的语境之中，图像的原有含义便被逆转——视觉艺术品不仅不是客观现实的替代品，它们还是探寻艺术表达和意识形态话语之间关系的范例。从《血衣》这幅作品的历史地位和影响力来看，它可能是有史以来最成功的表现土改运动的视觉图像之一，在构建大众的政治无意识方面功不可没[ix]。然而，历史上发生的土改运动与这幅作品所表达的土改运动的场景是一种什么样的关系？要探讨这两者间的关系并回答上述的问题，首先我们应该借助于近年来社会历史学界关于土地改革运动的研究成果，这些研究大多突破了官方话语的限制，使我们能够重新勾勒出土地改革运动的动机、背景和历史进程。

长期以来，在解释中国农村的社会与经济变迁上占据主导地位的话语非阶级斗争学说莫属。农村阶级斗争也是官方话语中的最想要强调的客观现实之一。在阶级斗争的语境中，“中国历史上的农村仿佛充满了受尽压迫与剥削而被逼揭竿而起的农民。”^[x]无疑的，关于阶级斗争的认识是那场席卷中国农村的“土地革命”的合理性的基础。根据黄宗智的土改历史的研究，他把中共领导下的土地改革运动分为三个阶段，并分别对应三种不同的模式：“第一种是 1937 年到 1945 年的抗日战争时期的‘老解放区’模式，第二种是 1946 到 1949 年解放战争时期国共交战区的模式，第三种是建国后 1949 年到 1952 年的‘新解放区’模式。”^[xi]可以肯定的是，至少从 1946 年开始，农村土改运动已经从土地再分配发展为一场轰轰烈烈的农村阶级斗争戏剧。这个时间正好与黄宗智划分的第二阶段——国共交战区模式相吻合。以下我们要谈论的土改主要就是指这一阶段的模式。在这里，首先我想把土改运动的实践与土改的历史描述加以区分。在社会实践中，土改运动是有组织地把阶级斗争的话语模式直接作用于改造中国农村社会结构的一场革命实践，最终对革命的结局产生了巨大的影响；而在话语的层面上，阶级斗争话语不仅参与建构了这一场运动，以此为中心还形成了一套阐释历史的概念框架，正是这一套概念成为土改运动期间和解放以后革命文艺参与农村社会实践和塑造阶级斗争的历史图像的源头。

只有把话语和实践加以区分，并把两者看成是一种动态的关系，我们才能认识到话语的力量，才能理解作为话语的阶级斗争学说是如何改变中国农村客观现实的进程。这一通过土地改革所完成的历史性进程被黄宗智归结为“表达性现实”和“客观性现实”之间逐步脱节并走向极端的过程。他的研究表明了一个核心观点：中国农村的“客观性现实”是农村中并不存在普遍的阶级斗争，阶级斗争的立论基础——“地主—穷雇农”的普遍对立也完全不代表当时中国农村的真实社会结构。从所谓的“客观性现实”来看，阶级斗争的话语显然是人为地置入到现实中的某种政治策略——这就是所谓的“表达性现实”。以各种历史材料所呈现的现实为基础，黄总结道：“至少在理论上，党完全不必在每一村庄都开展阶级斗争，可以简单地宣布租佃和雇佣为非法并且决定土地的再分配。它无须在每一个村庄都发动针对地主和富农的群众运动，可以简单地根据革命的理论分析，就此在全国范围内

改变既有的生产关系。但党没有做出这样的选择。出于各种原因，党决定在所有的村庄发动阶级斗争。阶级斗争被当作是一场道德戏剧性的行动，用来表现代表着‘善’的革命力量与代表着‘恶’的阶级敌人之间的对抗。”[xii]

第一阶段的土改与第二阶段土改的最大区别是从减租减息的温和策略全面转向强硬的阶级斗争路线的变化，为什么这一重大转变地发生在 1946 年前后，李炜光的研究指出了土改政策转向背后的真实原因——全面发动激进的土地改革是当时即将爆发的内战前夕中共进行战时财政动员的关键性举措，他说：

中共的土地政策从减租减息向土改的转变具有突然性，为当时的人们所“始料不及”，因为在抗战胜利前夕的 1945 年党的七大上毛泽东刚刚表示过共产党在抗战结束后仍将实行减租减息政策：“抗日战争期间，中国共产党让了一大步，将‘耕者有其田’的政策改为减租减息的政策。这个让步是正确的，推动了国民党参加抗日，又使解放区的地主减少其对于我们发动抗日的阻力。这个政策，如果没有特殊障碍，我们将在战后继续实行下去。首先在全国范围内实现减租减息，然后采取适当的方法，有步骤地达到‘耕者有其田’。”但仅过一年，中共中央就发布了著名的“五四指示”，紧接着又于同年 10 月 10 日颁布了《土地法大纲》，“自上而下”的激进式土地改革运动迅速在根据地广泛展开。那么，是什么原因促使中共在这样短的时间内就进行基本政策调整呢？近年来，越来越多的学者认为：“对这一突然转变唯一可能的解释就是内战本身。”[xiii]

激进式土改是一场广泛的社会运动，几乎再造了中国农村的基层结构。不过，让我感兴趣的还不是土地改革运动本身的合理性，或者说它在中国革命中的必要性等问题，我们要关注的焦点是这场社会运动的动员结构和运动的仪式化程序。土地改革虽然是以土地的再分配为起点的，然而却并非以土地再分配为结束。实际上，土改最重要的任务不是合理分配土地，而是通过土改运动去强行制造出广泛的“阶级矛盾”，并把这种激化的矛盾成功地转化成国共战争中的致胜力量。即使中国农村中并不存在广泛的阶级斗争，这个客观性现实也被有意识地淡化，并用另一种精心组织的表达性现实加以强调和取代。土改运动的表层似乎是重新分

配土地和财产，然而在深层次上，以阶级斗争为旗号发动的运动更多是为了制造新的阶级分层、为了颠覆旧有的乡村秩序和建立新的国家权力认同。在极端紧迫的战争状态下，这被当成是战争动员和发动民众力量的必要举措。所以，简单来说，土改运动的核心其实是要大面积去复制仇恨，把零散、单一和日常中的个体苦难通过一套仪式转变成全体农民所共有的仇恨无意识——这就是仇恨的经济学——为什么要置入和强化阶级斗争的话语，不是因为存在着阶级斗争的现实，而是为了实现话语背后的政治上和经济上的现实利益。在总体上，阶级斗争式的土改是以土地改革为源头，去打破原有社会平衡、并从大规模对抗中吸取利益的政治谋略与操作手段。

所以，现实需要是第一位的，从现实出发，土地改革迅速地演化成一种全民动员式的运动形式。按照李炜光的说法，调集政治资源和动员群众的能力正是“中共与国民党长期‘周旋’的过程中唯一能够占据优势”的法码。在组织操作的层面上，“中共本能地认识到，如果立即在乡村中开展一场轰轰烈烈的群众运动，充分发动这些农村中最弱势的边缘人群，让他们成为这场运动的主力军，就能充分调动人们的阶级仇恨，进而形成一种同仇敌忾的社会氛围，并将其他社会成员统统卷进这场阶级斗争的漩涡之中，这样，社会动员的目的就达到了。”[xiv]

根据郭于华和孙立平的研究，土地改革运动所要达到的主要目标是通过一系列阶级斗争的权力技术来改造全体农民的集体无意识，以打破他们在旧的生活秩序中的认同感，从而建立他们对于新的国家权力的认同。归根到底，就是要建立农民的阶级斗争意识。[xv]要达到这个目标，就要使用两种策略，第一：要使个体日常生活中的疾苦感受转化成普遍性的阶级苦难和阶级仇恨。第二：通过在许多村落中组织诉苦大会，通过一套仪式化的象征程序，强化阶级苦难的普遍性，这样就能把传统身份的农民改变为翻身的主人。在这种情况下，翻身的仪式就成为乡村基层政治组织动员广大农民的必要手段，也成了土改运动的核心内容。正如他们的研究所表明的，以土地改革为中心而建构的阶级斗争的权力技术可以分解为如下的层次：首先，是建立“压迫—反抗”对立体的“被压迫”的真实性。在中国的乡村社会中，简单而有效的做法就是把地主这一身份彻底地妖魔化，并把

们设定为农民阶级的对立面。然后，通过建立贫农团来取代原有的乡村基层权力组织，由他们来组织诉苦大会，诉苦的仪式就成了重塑意识形态、建构新的国家权力认同的必不可少的程序。这套技术的要点在于，普遍的诉苦创造了把个人的日常苦难升级为阶级仇恨的加倍效应，通过一系列具体而细致的发动和解放思想的工作，客观存在的现实居然被策略性的表达性现实所颠覆。乡村社会中原有的分类关系也就被表达性现实彻底瓦解。土改以前的农民本来生活在一套传统的分类原则——贫富、亲缘和道德关系之中，经过翻身仪式之后，这套原则便被阶级分类所取代，恪守传统道德的个体农民也就集体性地转变成同一个阶级的成员。

张鸣把发生乡村中的诉苦动员模式称为“运动剧场”。他说“动员的实现是要通过一定途径和方式的，动员的规模越大，途径和方式就越是要超越常规。作为一个革命的党，运动是中共推行革命的基本方式，但是像抗战后进行的土地改革运动，以部分的自我否定的方式从事运动，在运动期间不仅原本和谐和秩序（包括统战关系）被打碎，甚至不惜推倒自己苦心经营多年的基层组织，另起炉灶。付出如此巨大代价的目的只有一个，就是掀起一场扰动起社会所有成员的超常运动，形成具有特定‘空气’的运动剧场，实现动员。”^[xvi]所有这一切，都离不开回忆仇恨、表达苦难的技术程序。具体来说，诉苦的操作技巧可以套用一个精神分析词汇——“自由联想”。让个体农民不断地深挖受苦的根源，去领悟被压迫的共同命运，然后，在乡村中广泛举行诉苦—翻身的大会，在仪式化的场景中，阶级仇恨被成倍地复制和扩张，这些场景，每每还会伴随着暴力事件的上演，以达到强化阶级仇恨的目的。

关于诉苦—翻身仪式中的暴力场面，李炜光的研究也间接证实了这一点：“在战争的压力面前，军事、财政动员的需求是压倒一切的政治任务，赎买政策很快就被视为右倾机会主义而没有真正在解放区广泛实行，当时甚至连地主主动献地的行为也不被允许，而是必须经过斗争强行分配的过程。‘五四指示’还认可‘把财产从持有人卑鄙转移到无财产者手中的几种不同方法，其中包括土地的出售和一种土地分配方案。但是这些方法不久就被抛弃，因为它们是在对剥削者毫无惩罚的情况下实行……’这样，土改必须也必然以‘暴风骤雨’式的暴力形式进行，进而

达到动员的目的，统一战线之类的问题只能为它让路。”[xvii]他们都注意到，诉苦程序与针对地主的暴力是两个相互强化的手段。在许多地区，土改运动引发的激进暴力事件很快发展到失控的地步，然而，诉苦—翻身仪式所创造的仇恨效应远远大于暴力扩大化的负面影响，当每一个在思想上获得启迪的农民个体都义无反顾地投身到翻身的仪式中去、并成为阶级斗争意识形态所训练出来的新人时，土改运动中的暴力性质反而变得是合乎情理的事。

四、“被压迫”的现实主义图像：事件性与视觉叙事的复数化

无论在“调集政治资源和动员群众的能力”这个句式中包含着多么复杂的内容，把文艺当作为政治动员和鼓励人心的手段却是中共在长期的艰苦斗争中取得的宝贵经验之一。在土改这个大的政治目标之下，文艺工作者被赋予的政治使命即是去发现社会苦难，并把这种先定的社会苦难升级为震撼人心的艺术表现力。事实上，以土地改革为中心，我们确实能发现两种路径的表达性叙事：一种是真实发生在农村基层社会中的诉苦—翻身仪式；另一种是对于这种象征仪式的艺术表达。后一种则是由文艺行动者按照既定的文艺政策和思想意识形态的要求所完成的任务。

通过上述的相关研究我们不难发现，土改的群众动员其实是在实践和象征这两个层面上展开。战时财政动员的目标决定了从土地再分配转向发动一场严酷阶级斗争的暴力运动性质，于是，这场运动的核心从土地分配转移到了斗恶霸、庆翻身之类的象征仪式上来。对于这个实践的层面，黄宗智解释道：“党保持着阶级区分存在于每一个村庄的幻象。其选择的政策是在每一个村庄发动类似于善恶相对的道德戏剧表演的阶级斗争，并试图动员所有的农民和城市知识分子来支持党的决定。党建立了一套用以塑造人们思想和行动的意识形态来实现这一目的……在土改中，‘地主’、‘阶级敌人’这样的概念，主要是一个象征性和道德性的概念而不一定是一个物质性范畴。”[xviii]显然，在具体的动员场景中，单个的地主的个人身份被普遍主义的阶级敌人的象征符号所取代，其操作技术类似于去创造一种仪式化的“剧场效应”。郭于华与孙立平说：“全国各地农村上演的诉苦、斗争大会营造了一种非常仪式化的场景，或者说其本身就是政治仪式或革命仪式。

而仪式在社会动员特别是在改变人们内心世界的过程中是最重要的机制之一。”[xix]

有鉴于此，我们就要特别注意仪式化这个概念，除了重新组建基层权力组织来上演“诉苦—翻身”仪式之外，寻找各种象征符号的道具来强化仪式的效果也是非常必要的手段。从文艺的功能出发，革命文艺本身就被塑造成营建象征观念的有效工具。于是我们可以推测，整个土地改革运动无论是客观真实的演出还是历史性的象征叙事都为文艺工作者的登场留下了空间。这就是革命文艺创造的象征层面。在这里要强调一下，各种翻身诉苦大会很可能得益于革命文艺的宣传经验，从革命文艺的历史来看，文艺宣传始终是一种动员群众的最有效的手段之一。这样，诉苦—翻身的舞台化场景非常符合革命文艺选择题材的标准。当文艺行动者自觉地加入到这个历史进程中来时，文艺作品的叙事就注定要成为动员群众、表达历史的方式之一。

谈到这里，我们已经把讨论主题从土改的真实场景转移到文艺叙事的场景中来，“事件性”这个概念就浮出了水面。场景的事件性是个与革命现实主义美学中的“生活真实性”有关、却又不是一样的概念。其根本的区别在于对“象征意义”的理解。与体验生活、反映生活的革命现实主义美学不同，在象征的前提下，文艺参与的叙事是一个表达现实、并不断把现实象征化的生成过程。以下我们仍然以土改运动为例来解析文艺的象征功能如何与事件真实性构成某种分层关系，并逐步取代真实性的过程。简而言之，当土改运动不是一种实践、而是一种表现题材时，事件的真实性就与象征叙事交织为一体，而且两者间构成一个由低到高的分层系统。从文艺工作者的认知角度出发，基层乡村社会的土改实践构成了第一层，也是最底层的体验，这也是事件发生的真实性所在；第二层已经部分地脱离了实践，变成了文艺行动者参与的宣传活动，在这个层面上，事件既是真实的，又被转化为初级的象征性；到了第三层，也是最高层，则归属于专业文艺行动者的精心构思的创作，在这个层面上，初级的象征性被升华为客观历史性。这三个层次虽然有所区别，却呈现出内在的关联。从基层的实践到历史化的艺术表达，其客观真实性与象征符号的真实性也可以分为三层，从中我们能看到，场景符号如何能够

转化成表现符号，最后又是怎样上升为历史符号的全过程，这三个层面的转化关系如下：

1，实践场景中的符号——这是最初级的符号系统，包括土改实践中真实出现过的旗帜，标语，高帽，罪证，文书地契，集会气氛等等。

2，宣传自身的符号化——此为中级系统，初级系统中的实践内容已经被形式化，形式化的手段包括各种壁画，宣传画，话剧，宣传队，木刻，年画，群众，专业文艺演出等等。

3，符号的历史化——这是最高级的系统，由专业文艺工作者所把持的领域，包括各种大型油画，雕塑，歌舞剧，京剧等等。

通过这个等级体系我们可以看到，诉苦—翻身大会，其本身当然是某种被策划的象征仪式，然而它代表着真实，其真实场景中的典型事物当然既是真实的、也是某种被选择的象征道具，不过这些道具仍然是与具体事件、具体人物有关的实指，在一定程度上，它表达出客观真实的形象。只有当真实场景中出现的道具转变成中高级文艺再生产的素材时，具体事件才会被泛化为普遍事件，只有在宣传和历史化的层面上，象征性才开始超越事件的真实性，到了这个层面后，真实与象征已经不可能再彻底厘清了。

对于后两个层面而言，我们还是要慎重地加以区分，因为它们的功能和所承载的任务仍然有所不同。以宣传和动员为目标的“二级”文艺作品确实大量出现在土改运动的兴起和持续阶段，不过此类艺术作品大多是作为扩大运动影响力的象征系统，其自身就是这场群众运动的一个组成部分，在运动结束之后也就不复存在。[xx]因此，我们要格外重视的是最高级的系统——是那些由专业文艺行动者精心创作的作品。在特定的意识形态和传播体制之内，也只有这一类作品才会被当成历史性的图像证据，以塑造公众的视听倾向。眼下我们还是把视点聚焦到以土地改革运动为题材的视觉艺术品上，在此类作品中，王式廓和他创作的《血衣》

一直占据着同类作品的顶点。我们可以毫不夸张地说，把这场波澜壮阔的土改运动变成深具艺术感染力的历史性图像，《血衣》是无出其右的作品。然而特别有意思的是，这幅创作于五十年代后期的大型素描所描绘的场景，正是 1946 年之后土改运动中普遍发生的翻身诉苦大会。从题材和创作手法来看，《血衣》是一幅非常标准的写实主义风格的历史画，因此，画面中的场景很容易被公众当成是真实的历史再现。然而，这是不言而喻的，《血衣》是文艺行动者精心构思和设计出来的视觉图像。真实与构思的双重性带来了上述的第二个层次的问题：在描绘阶级斗争的视觉图像与客观现实中发生的阶级斗争之间，“事件性”是如何被定义和表达的？

从《血衣》面世之后不少著名人物发表的评论来看，《血衣》被公认的最大价值在于它的艺术真实感，因而，作品所承载的“事件性”有着明确的实指，它也是革命现实主义美学所倡导的“体验生活”的典范作品。关于这一点，艾中信的评论最具有代表性，他说：“从大型素描《血衣》和其他许多油画作品来看，无疑足以证实他（王式廓）的艺术主张——深入体验生活（而且强调深入人物）这一侧重，在他的画风上得到了充分反映。强调表现，不是不要体验，也不是忽视体验，也不是可以体验得浅一点。强调体验，不是不要表现，不是忽视艺术的形式。王式廓处理的人物形象的形式感，费尽了心机。可是，王式廓的艺术风采，究竟以人物（特别是农民）内心世界的刻画最见功夫，他所创造的农民形象，那怕眼角上的一根线的斜度和转折，无不紧紧扣住被画者和画画者的心弦，无不紧紧抓住活生生的形象的实际为根据。”^[xxi]此外，闻立鹏和李化吉的评论也与艾中信所表达的生活—表现的二元逻辑一脉相承，他们进一步认为，因为王式廓亲身经历过土改运动的实践，所以有着真实的观察和切身体会：“很久以来，他就酝酿要表现他所熟悉热爱的农民，为此他创作了《二流子转变》《读报》《自卫军宣誓》等早期作品。在惊天动地的土改运动中，他为贫下中农奔波，为他们的悲惨遭遇热泪滚滚，为地主恶霸的罪行而切齿义愤。土改这一场激烈的阶级斗争，深刻地教育了他，也更加激发他要反映这一重大题材的愿望。”^[xxii]

我们可以把《血衣》和古元创作于 1943 年的木刻《减租斗争》作一番图像

学比较。这两幅作品分别对应于黄宗智划分的两个土改阶段，即 1937—1943 年的老解放区模式和 1946—1949 的国共交战区模式（也可称为温和土改和激进土改）。在《减租斗争》的画面中，古元只是对地主的形象作了略为夸张的嘲讽，出现在画面中的道具也只有账本、斗和算盘等计量工具，穷雇农和地主的区别只不过是地主的衣着较为光鲜而已。古元的作品反映出这个历史事实，减租斗争阶段的土改运动还不是一场轰轰烈烈的阶级斗争。而在《血衣》的画面中，那个在古元木刻中衣着齐整的地主仍然还穿着绸缎长衫，却已经蜕变成吃人的恶霸。除了血衣这件显示恶行的道具之外，被打断腿的农民、瞎眼的老太婆、讨饭的破烂篮子等等，都在极尽所能的渲染着仇恨和愤怒情绪。王式廓显然抓住了视觉叙事的要点，如果我们把这个诉苦大会想象成一个多幕剧，那么，眼前的这一幕显然联系着前后剧情，在前面的一幕必定是地主老财的残酷剥削，而下一幕当然也就是对地主的无情镇压。

如果我们要追究作者的灵感或体验，那么我们可能问一问：《减租斗争》和《血衣》这两幅都以表现生活真实见长的作品，到底是源自作者的亲身体验还是发源于他们的政治觉悟呢？从政治性出发，两幅作品的差异也许可以忽略不计，因为创作于不同年代的作品显然分别指涉不同时期的土改政治路线，其高度的对应性令我们不得不深思，很明显，并不是古元没有观察到农村地主的恶行，或者对地主有多少好感，也不是王式廓真的生活在一个充满恶行的乡村社会里。为什么不是古元，而是王式廓发现了可怕的罪恶呢？为什么王式廓在土改运动已经结束多年以后还能够创作出如此具有视觉冲击力的画面？为什么在古元的作品面前，王式廓作品的解释逻辑也能够成立？也许这是些很难回答清楚的问题。但是闻立鹏和李化吉还是给出了答案，他们说：“王式廓同志研究土改资料，钻研毛主席著作，不知经过多少个不眠之夜。‘土地革命是民主革命阶段的主要内容，是数亿农民在共产党、毛主席领导下，自觉、坚定和有组织地向几千年来压迫在他们身上的封建剥削制度展开的一场激烈的阶级斗争。’主要的主题思想应是：揭露出地主阶级对农民的残酷剥削和压迫，体现出翻身农民对封建地主的仇恨和勇于斗争的精神。”根据这一主题要求，王式廓同志确定选择这一运动的发展高潮，即群众基本发动起来，勇于控诉的斗争地主的情节。”^[xxiii]这是一段对于“事件

性”的最直白的解释。然而我们还是可以从这段话中看出某种端倪，艺术行动者的观察受到内化于心的政治觉悟的控制，使他不自觉地变成了政治概念和视觉形象之间的联接转换装置，在另一种自觉的归纳过程中，抽象的概念终于和最适合的形象合二为一。一旦达到了这个目标，形象就开始代替概念说话，此时，政治话语也就转变成艺术感染力了。

在王式廓的《血衣》面前，古元先生的《减租斗争》是否会表现出过于温和的小资产阶级倾向呢？遗憾的是，美术史研究从来不回答这样的问题，我们还是得从社会历史学的研究中寻求答案。在古元和王式廓的作品中，最大的区别在于地主的定义，地主是一个是贪图便宜的小气鬼？还是一个恶贯满盈的魔头？美术作品中地主形象的转变实际上与政治斗争的风云变幻息息相关。关于土改运动中的地主形象，以及斗地主、斗恶霸的前因后果，郭于华和孙立平提供了某种证据，他们说：“在土地改革的运动中，批斗地主分子也是不可缺少的前奏。对于这类人物的一个基本方针，在当时叫做‘斗倒斗臭’。也就是说，不但要消除其政治影响力，同时也要搞得他们‘威风扫地’。‘斗臭’的方式，包括揭露其某些道德败坏的事实，如欺男霸女、抽大烟、吃喝嫖赌等，从人品道德上彻底否定；二是斗争会上口号的使用，如‘打倒’、‘向某某讨还血债’等等；三是某些羞辱性做法，如让被批斗的对象弯腰下跪、捆绑吊打被批斗对象、让被批斗对象自我辱骂和打自己耳光、向被批斗对象吐唾沫等等（在文革中，这些仪式化的作法人们并不陌生）。通过一系列的事件，原来在农村中最有实力最为农民敬畏的人物，成为人人皆可对其进行辱骂和批斗的反面形象。”^[xxiv]此类记载使我们相信，诉苦大会常常会演化为对地主实施暴力的斗争形式。我们再回过头来看看《血衣》的叙事，这是很值得推敲的场景，因为王式廓没有选择郭于华和孙立平描述的景象，他做了一个重大的转移——把视觉叙事的中心放在控诉地主罪恶的道具——血衣上面。正是这个转移在六十年代曾经引起了广泛争论。一个业余读者林温冰曾经评论道：“这幅画中地主的具体罪恶在血衣上，在血衣形象上，而不是在地主的形象上；观众从地主形象里是直接找不到什么罪恶的，只有通过血衣才使人深刻地了解地主的真面目。这不是血衣起了媒介作用而达到揭露地主罪恶的目的吗？”这个论点遭到了许多人的批评，我在此不加详述。总的来说，那一场争论的焦点在于如

何体现罪恶的实质，或者说，林温冰引发的问题是：从一张普通的脸上（地主的或是普通人的）能看出什么样的罪恶，如果不借助于某种罪恶的“罪证”，怎样才能找到让人一眼就能看懂的罪恶形象[xxv].

在郭于华和孙立平的述叙中，发生在诉苦—翻身大会的暴力行为实质上是针对地主本人的，而在王式廓的作品中却回避了直接针对地主的暴力，而是把视觉叙事的焦点放在昭示地主恶行的罪证——血衣之上，这就涉及到革命现实主义文艺的一个本质问题——如何从生活真实中提炼出普遍主义的视觉形象。方慧容在研究土改的文字资料时提出了一个很有解释力的概念——“单一叙事+复数结语”。她在文章中说：“在‘诉苦’中，一个‘苦难故事’总被视为旧社会的缩影，而不是个人的私人故事，这需要一些特殊的文本策略……我们看到，文本通过一种复数修辞的结语，‘这种’、‘普遍’、‘农民’、‘社会财富’、‘地主阶级’、‘官僚资本家’、‘他们’、‘年复一年’，加倍了这个事件；我们似乎马上看到了成千上万个这样的事件……于是我们也就看到了一个空间上加大、时间上加厚的旧社会，于是我们也就容易愤怒和感慨了。”[xxvi]

在视觉叙事中，要把上述的斗争场景转换成视觉图像，也必须发明出把具体的、单一的罪恶转变成抽象的、普遍的罪恶的技术手段。为什么血衣是这幅作品的中心，就是因为血衣是视觉叙事中“复数化”或加倍化的关键因素。正如王式廓在《血衣》的构思过程中所强调的：血衣正是这幅画所需要的“钥匙”。闻立鹏和李化吉的评论更是证明了这一点：“《血衣》中的‘钥匙’，以母亲手持血衣向地主控诉这一典型的情节和瞬间，形象地向观众表明，身受三座大山压榨几千年的奴隶，已经站起来了。她那向后扭转的体态，是一个明确的表情，饱含辛酸与仇恨，而血衣本身正是历史的铁证，是对封建阶级的无情揭露。”显然，如果我们确信这些评论代表了大部分观者的感受，那么，《血衣》的成功就不难理解——把发生于单一场景中的单一事件转变成被压迫、受苦难、阶级斗争和反抗压迫的宏大叙事，在视觉叙事的复数化技术上，这幅作品的确具有开创性的历史意义。

在革命现实主义美学中有个专门的术语叫做“典型人物和典型场景”。我把这

种策略称为“造型的复数化”。闻立鹏和李化吉在论述《血衣》一文中把它总结为从生活原型——艺术素材（速写、素描、默写）——创作性习作——艺术典型这样一个过程。以《血衣》中那位双目失明的母亲形象为例，她是由多个形象和片断合成的结果。其中包括好几种分别取自于不同时间和不同地点、不同人物的造型元素。与“单一叙事+复数结尾”的策略相类似，造型的复数化就是“单一人物+多重形象”。如果运用得当，视觉叙事中过于具体的事件性就被成功地转化成普遍的象征观念，最终也就书写出历史性的视觉图景。当然，只有观察者从文艺行动者精心预谋的图像策略中挣脱出来，只有当观察者能够在感人的画面之后透析出它的视觉叙事结构，才有可能领悟到现实主义美学是如何表达现实的策略性手段。

简短的结论

《血衣》的图像和创作过程告诉我们，在特定的制度条件下，文艺创作是营造表达性现实的工具。文艺行动者努力营造的视觉真实感，在很大程度上受制于政治意识形态的意志，而艺术作品又凭借其特有的叙事模式为构建意识形态刻意表达的象征观念贡献出不可小觑的力量。《血衣》描绘的是一个“被压迫”的故事，但是，它的生成过程和存在却表明了文艺被意识形态所压迫的隐性现实。当文艺行动者主动接受了意识形态的规则时，那正是文艺政策所提倡的结果。只有在有意识地摆脱掉艺术作品和文艺评论共同构建的语境时，我们才可能观察到文艺创作中的“唤起—回应”模式，以及这种模式对于艺术生产的控制。

在阶级斗争的狂热革命已经成为历史之时，社会历史学家对于土改运动史的复原有助于我们认清那场阶级斗争的象征内涵和隐藏在斗争背后的实际利益。这也使得革命现实主义艺术的可信度遭到一定的质疑。问题还不只如此，以《血衣》为例来看，现实主义艺术的优越性是透过貌似真实的叙事来建立大众的历史认同，然而，在政治干预艺术生产的情况下，现实主义艺术最有可能与意识形态构成合谋的局面，这也是为什么强调政治干预文艺的意识形态总是热衷于鼓励现实主义艺术风格，并反对其它的非现实主义艺术的内在原因。本文把社会史的分析与现实主义美学并置在一个框架之内，使原来若隐若现的潜规则就变得清楚多了。可

以这样说：任何宣称来源于现实生活的视觉艺术，其要点在于发明一套视觉叙事的技术手段。如前所述：既然现实是被意识形态刻意表达的产物，那么，视觉图像的表达，其本质当然也是政治性的。借助于革命现实主义的技术手段，政治意志得以隐藏在任何一个人物表情和道具符号之中。此时，视觉艺术的最大作用，无非是让政治隐身于感人的图像之后，让这个精心表达出来的世界看上去就像是真的一样。

[i]关于表达性现实和客观性现实的概念，参见黄宗智在《中国革命中的农村阶级斗争：从土改到文革时期的表达性现实与客观性现实》一文中的解释。

[ii]总体性意识形态——阿尔都塞的一个概念，参见孟登迎《意识形态与主体建构——阿尔都塞意识形态理论》中国社会科学出版社 2002.

[iii]巴赫金语，参见李幼蒸《理论符号学导论》中国社会科学出版社 1993

[iv]场域：布尔迪厄的概念，参见布尔迪厄与华康德《实践与反思》中央编译出版社 1997

[v]《美术》编辑部语 1958 年第一期

[vi]同上

[vii]杜赞奇的一个概念，参见《文化、权力与国家》王福明译，江苏人民出版社 1994

[viii]汉斯-哈克的概念，参见《自由交流》

[ix]《美术》杂志 63 年第五期上专门刊登了一批读者来信谈到对《血衣》的看法，其中河北怀来一个读者写道：“为了配合社会主义教育工作，我下乡时常带着《血衣》和其它一些画，感到对工作很有帮助。三营村有个贫农妇女，四十岁没有孩子，据说最近有人给他一个男孩，她很高兴。我到她家，因为聊到本村地主解放前的剥削情况，给她看了《血衣》一画隔了几天我又去她家，不见那个孩子，原来她把孩子送回去了。她说‘那是本村地主崔二的孙子。那天看了《血衣》，我想到我受过地主剥削，我忘了地主崔二是我们农民敌人。他们送孩子给我，是要和我攀亲戚，让我忘了仇恨，划不清界限。我一咬牙：不能上他们的圈套，把孩子退了。我心像落下个大石头似的。’当时我激动得不知作何表示才好，这件事给了我很大启发……十一月中旬，我在狼山村，许多社员都在看《血衣》一画。一个损害国家和集体利益的坏分子，富农出身，他也凑上来看画。看后他摇摇头，慢条斯理地说：”这画不喜兴！‘我仔细想，这和社员对这画的看法多么不同“。

[x]“环境、市场与农民选择”张家炎《中国乡村研究》第三辑，黄宗智主编，社会科学文献出版社 2005

[xi]黄宗智《中国革命中的农村阶级斗争：从土改到文革时期的表达性现实与客观性现实》世纪中国

[xii]同上

[xiii]李炜光《暴风骤雨般的土地改革运动与战时财政动员》燕南学术、思想、评论

[xiv]同上

[xv]郭于华与孙立平《诉苦：一种农民国家观念形成的中介机制》中国学术 2002 第 4 期商务印书馆

[xvi]张鸣《动员结构与运动模式——华北地区土地改革运动的政治运作（1946—1949）》香港中文大学中国研究服务中心

[xvii]李炜光《暴风骤雨般的土地改革运动与战时财政动员》燕南学术、思想、评论

[xviii]郭于华与孙立平《诉苦：一种农民国家观念形成的中介机制》中国学术 2002 第 4 期商务印书馆

[xix]同上

[xx]五十年代，各个地区都曾经出版过数量不等的反映土改运动的宣传画册，但是，这大多属于某种群众性美术活动的记录，对专业美术界没有多少影响。时至今日，可能只是在一些收藏爱好者手中还有不少留存。

[xxi]艾中信“油画风采谈”《美术》杂志 62 年第 2 期

[xxii]闻立鹏、李化吉“《血衣》和王式廓的创作道路”《美术》杂志 77 年第 3 期

[xxiii]同上

[xxiv]郭于华与孙立平《诉苦：一种农民国家观念形成的中介机制》中国学术 2002 第 4 期商务印书馆

[xxv]《美术》杂志 63 年第五期

[xxvi]方慧容“‘无事件境与生活世界中的’真实”《空间、记忆、社会转型》上海人民出版社 2001

The Oppressed Aesthetics

——A Study of The Blooded Clothes and the Picture-Politics in Class Struggles

Abstract: According to one of the principles of literary revolutionary realism, literary works can construct and should describe a world corresponding to the realworld. Many famous literary works written during the era of Mao Zedong have long been used as strong instruments in shaping history. The present developments in sociological and historical studies enable us to piece together the original picture of history, and supply valuable references to reevaluate the grand narratives of realism as well. Based on a case study of The Blooded Clothes and recent researches in sociology and history, this paper attempts to illustrate the unusual relationship between historical reality and literary descriptions, and outline the ‘arousing-responding’ model between ideological oppressions and literary productions. In the end, the paper queries the realist principle of truthfulness in that realism in visual art may serve as a technical instrument and contribute its visual power to politics during a specific historical period.

Key Words : class struggles; oppression-resistance; land reform; visual narratives

2005-5-15 于香港 7-18 定稿于广州
冯原中山大学传播与设计学院副教授博士