

## 論毛澤東的大眾藝術模式

◎ 高名潞

### 一 毛式大眾藝術與極權主義藝術

毛澤東的大眾藝術並不是一個獨特的現象，它可以納入二十世紀藝術發展的整體潮流之中。

二十世紀藝術的趨勢是從個性化（individual）藝術轉向大眾流行（popular）藝術。但是，有兩種大眾藝術。一是西方世界的波普藝術，50年代以後，美國安迪·沃霍爾（Andy Warhol）的波普藝術（Pop Art）在觀念上打破了高級藝術與低級藝術之分，影響籠罩了歐美。而80年代以來，由歐美掀起的後現代、後結構主義藝術理論更為這種波普現象推波助瀾。現代主義大師式的藝術已成昨日神話。但是不論當代西方藝術如何「波普化」，它的基礎仍是建立在個人主義和自由主義的基礎上，並與市場經濟有密切關係。

第二種大眾藝術則是受控於國家和政黨的集體主義或階級化的大眾藝術。這就是出現在20、30年代的法西斯德國和意大利，即所謂的「國家社會主義」藝術，以及在蘇聯和中國的社會主義現實主義藝術。有人稱這幾種藝術為「極權主義藝術」（Totalitarian Art）或「專政藝術」（Art of Dictatorship）。毛式大眾藝術即隸屬於此類。

這幾種類型的藝術有一些共同點，在功能方面，它們均體現為：

- （1）國家宣稱藝術（與文化為一整體）應當作為國家意識形態的武器以及與不同力量進行鬥爭的工具。
- （2）國家需要壟斷所有的藝術生活領域和現象。
- （3）國家建成所有專門機構去嚴密控制藝術的發展和方向。
- （4）國家從多樣藝術中選出一種最為保守的藝術流派以使其接近官方的主張。
- （5）主張消滅除官方藝術以外的其他所有藝術，認為它們是敵對的和反動的。

在題材方面，最為流行的是偶像、革命歷史，以及歌頌國家繁榮人民幸福的題材。這種藝術的似乎真實的敘事性實際上是在編織著一個個神秘的烏托邦世界。革命歷史被描繪為神秘的事件，領袖儘管總是與人民在一起，但失去了個人特點，完全變為超自然的神。到處都是陽光普照、鶯歌燕舞的無任何痛苦的樂園，社會樂觀主義和革命理想主義籠罩下的現實永遠是完美的（perfect）烏托邦世界<sup>1</sup>。

在風格方面，則無一例外地獨尊現實主義，提倡通俗易懂，為大眾喜愛。因此，寫實與民間風格往往相結合。民族化因此是所有集權主義藝術所極力推尚的。

自毛澤東1942年發表〈在延安文藝座談會上的講話〉以後，毛式大眾藝術就成為此後半個世紀中國藝術的標準。儘管文革美術是毛澤東藝術的最典型和最充分的表現，但我們可以從其任何不同的發展階段發現上述的「集權主義藝術」的特點。對於曾經歷過毛時代的中國人來說，將中國的社會主義藝術與德、意法西斯的藝術歸為一類實在是難以接受。但是，希特勒在30年代的一些對美術、建築等藝術功能和作用的談話，卻與列寧、斯大林、毛澤東的講話有著驚人的相似之處。

比如，1935年9月11日，希特勒將藝術定義為民族的生活，他說，藝術不是時髦，也不是歷史發展過程中的一些膚淺無意義的曇花一現的「主義」，更不是任何資產階級傾向的表現，偉大的藝術表現的是「公眾的靈魂與觀念」<sup>2</sup>。在1937年7月18日德國藝術宮落成典禮中，他強調藝術是人民生活本身的反映。藝術應當反映正在建立的國家社會主義及其成就。藝術不是為藝術家和少數人而創造的，而是為人民而創造的，並由此而判斷藝術的好壞<sup>3</sup>。希特勒也痛恨「純藝術」，他說「再沒有甚麼觀點比法國的自由主義口號『為藝術而藝術』更危險的了」。在希特勒的主張之下，納粹德國在其本土建造了巨大的德國藝術宮；建立了眾多的國家級紀念碑式建築；試圖模仿巴黎改建柏林；改建鄉村住宅為統一的傳統民間形式，以重新發現德國的新精神，等等。這一類仿古典的宏偉公眾建築，以及民族化的折衷主義風格，同樣也是蘇聯和中國的城市和公眾建築的標準和模式。希特勒甚至還親自設計了黨報、黨旗、汽車，甚至於家具以表現所謂的德國民族精神<sup>4</sup>。希特勒的這種對「國家社會主義」藝術和公眾藝術的狂熱，除了其政治目的以外，當然也與其本人原來是個畫家有關。他曾說，如果不是第一次世界大戰爆發，他可能會是個像米開朗哲羅那樣偉大的建築家。

列寧、斯大林、毛澤東都未曾像希特勒那樣多次直接地向公眾發表藝術方面的講演，但是他們都強調藝術為人民。大眾藝術（Popular Art）或者大眾文化、群眾文化（Mass Culture）這些稱謂是二十世紀所有「集權主義藝術」所強調的。不可否認，在發展這種藝術和文化的過程中，群眾被最大程度地發動起來，無論從參加者的數量方面還是藝術作品中被表現的對象方面。大眾似乎成了藝術的主人。但是，這種藝術最終只是一種向大眾宣傳的工具，是為維護國家和政黨的統一和對抗敵對力量而服務的，正像毛澤東所說，它是「團結人民，教育人民，打擊敵人，消滅敵人的有力武器」<sup>5</sup>。

集權主義者甚至在對這種「武器」的功能的認同方面，有時可以超越國家意識形態甚至政治軍事陣營的對立。1928年，當蘇維埃的現實主義藝術的地位確立後，由266件展品組成的蘇聯廳征服了在法西斯意大利舉辦的該屆「威尼斯雙年展」（Venice Biennale）（此前兩屆雙年展，都是由創作抽象藝術的前衛藝術家馬列維奇和波波娃等人代表蘇聯參加的）。當地的法西斯報紙 *Fascist Watch* 發表的一篇評論指出，蘇聯的現實主義藝術在宣傳國家力量和大眾的新生活方面取得了成功，它擺脫了以往蘇聯前衛藝術的形式主義和純抽象的探索。法西斯評論家葛拉斯（Giuseppe Galassi）也說：「在今年所有的外國館中，俄國是最引人注目的。」<sup>6</sup>在這裡，墨索里尼的法西斯意大利很有默契地從斯大林的社會主義蘇聯吸取了經驗。

而毛澤東更明顯地吸收了蘇聯的經驗。毛澤東基本上沒有公開談論和發表對美術的看法。他對藝術的看法基本上是全面地講的，可以說更為偏重文學，這與列寧和斯大林很相像。在建國前，他對藝術的談話全部集中於1942年的〈在延安文藝座談會上的講話〉，儘管此前在〈湖南農民運動考察報告〉和〈新民主主義論〉等文章中曾部分地涉及文化和文藝問題。建國後，他的一些文藝思想陸續發表在〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉、〈在中國共產

黨全國宣傳工作會議上的講話〉以及一些重要談話，如〈要重視對電影《武訓傳》的批判〉等之中。他還親自為《人民日報》撰寫過一些有關文藝的社論。

但是，毫無疑問，〈在延安文藝座談會上的講話〉最集中而全面地表達了毛澤東的文藝思想。然而，在這篇文章中，毛澤東的階級藝術和藝術是革命機器的組成部分的論述，顯然是來源於列寧在〈黨的組織和黨的文學〉中關於「齒輪與螺絲釘」的說法。關於借鑒古人與外國人的說法也與列寧談對傳統和資產階級藝術的態度類似。毛澤東的關於藝術與生活的關係也來源於車爾尼雪夫斯基的「美即生活」。特別是在這篇文章中，毛澤東第一次明確地指出「我們是主張社會主義現實主義的」。而「社會主義現實主義」是在1934年蘇聯作家代表大會上被正式確立為蘇聯文藝創作方法的。

與希特勒和斯大林一樣，毛澤東的〈講話〉的核心也是強調大眾藝術，強調藝術為工農兵服務。但是毛澤東的〈講話〉中的大眾藝術（或者群眾藝術）與蘇聯和納粹德國、法西斯意大利的「大眾藝術」相較，有了進一步的發展，就是更激烈地打擊了藝術的「本體」觀念，使其更徹底地大眾化，藝術不是「化大眾」，而是「大眾化」。而藝術「大眾化」的根本是，藝術家的立場、思想乃至身分的大眾化，這乃是個脫胎換骨的「化」，是思想感情和群眾打成一片的過程。而「你要和群眾打成一片，就得下決心，經過長期甚至是痛苦的磨練」。儘管在納粹德國和蘇聯也強調藝術為大眾，但主要還是強調藝術家以藝術去「化大眾」。其基本目的仍然是強調藝術家如何用作品去提高群眾欣賞美術的水平。實際上，蘇聯的藝術家協會成員的地位和榮譽都是很高的。他們並沒有被要求成為工人、農民中的一員。因此毛澤東的「大眾化」最為徹底，不但藝術得為群眾喜聞樂見，而且藝術家也得承認群眾在藝術方面也比自己高明。比如，被徐悲鴻稱為「共產黨的偉大藝術家」的古元，在延安畫一幅放羊的版畫時曾去徵求放羊娃的意見，放羊娃說「放羊不帶狗不行」。於是，古元立即頓悟，並自愧「在『小魯藝』的課堂裡是聽不到這寶貴的意見的」<sup>7</sup>。

這種降低藝術家等級的作法當然出自於毛澤東的階級觀念。但是同時，也打掉了藝術家本位觀念，藝術最大程度地走向了「媚俗」（kitsch）。因為它既歌頌了領袖政黨領導下「沒有任何醜陋與黑暗」的光明社會，同時又迎合了沒有受過教育的大眾（主要是農民）的欣賞口味。以通俗易懂、喜聞樂見的形式描繪的樂觀主義的故事和美好的生活，使那些精力耗散在勞動和戰鬥中的工農兵得到了精神上的愉悅和滿足。同時，也滿足了他們的自我投射慾望——一種從作品中能看到自己的光榮感，這是以往從未有過的高貴感。文革時期當工農兵得到了最大的光榮之後，卻落得個「白茫茫大地一片真乾淨」。

在這一點上，毛式大眾藝術又像好萊塢電影，後者以逼真的道具和具有真情實感的表演敘述一個假想的故事，給你一個fantasy，一個能使人身臨其境並受其感染的幻想境地，去滿足和迎合主要是市民階層的惰性幻想和自我慾望投射的心理。但好萊塢電影畢竟還有悲歡離合，而集權主義的大眾藝術卻從來沒有過痛苦的場面。

儘管在人文價值和流行途徑方面，極權主義的大眾藝術與西方波普藝術不同，但就藝術最終要傳播於大多數人口之中這一「流行」標準而言，二者是一樣的。但在這一點上，毛式大眾藝術無疑擁有最大的優勢。文革中，《毛主席去安源》一畫居然一次發行9億張，並在全國掀起了一個全民請寶畫的熱潮，這種現象可堪稱世界流行藝術之最。

## 二 毛澤東大眾藝術的發展階段

1942年〈講話〉發表以後，毛澤東以文藝為工農兵的口號即成為此後大陸藝術的總方針。從實踐上，它可以分為以下幾個階段：1942年至1949年延安時期的稚拙時期、1949年至1966年的「蘇化」時期和文化革命的成熟期。

在第一階段，延安時期的藝術活動，實際上主要是藝術改造運動，即將一批從上海等大城市來的激進的左翼美術家的思想改造，使其成為工農兵藝術家。一方面從階級分析的角度改造這些「小資產階級」藝術家的思想，另一方面用傳統的民族民間藝術風格改造他們原來的西方化的風格。

幾乎所有的集權主義藝術在其革命初期與本國的前衛藝術都有著較密切的關係，但很快又轉而拋棄這些前衛藝術，返回傳統去尋找一種更為適合於其大眾的「通俗」藝術形式。比如，在蘇聯、納粹德國和法西斯意大利初期，其本國的某些在歐洲被稱為前衛（Avant-Garde）藝術的激進流派都與這些新的革命政權和政黨關係密切。

比如，1917年十月革命勝利後幾天，全俄中央執行委員會邀請了知識界代表到斯莫爾尼宮去討論未來的合作。五位著名的知識、藝術界代表參加了會議，其中包括俄國前衛藝術未來派領袖馬雅可夫斯基（V. Maiakovsk）和藝術家阿特曼（N. Altman）。1922年10月24日，在墨索里尼政變的那一天，意大利未來主義藝術家們肩並肩地與墨索里尼的士兵隊伍走在一起。儘管，希特勒從一開始就不喜歡德國的前衛藝術（德國表現主義），這可能與德國表現主義的所有畫家都是猶太人有關，但是主管宣傳的戈培爾還是多次討好德國前衛藝術家。這種現象出現的原因，一方面是由於前衛藝術當時本身所具有反社會的「革命精神」。據格林伯格（Clement Greenberg）說，當時歐洲的前衛藝術家是從原來的布爾喬亞（Bourgeois）脫胎出來一變而為對資產階級不滿的放蕩不羈的波希米亞人（Bohemian）<sup>8</sup>，故他們在感情上傾向於蘇聯乃至意、德法西斯的革命和政變。另一方面，新的政權和政黨也試圖通過對前衛藝術的親近態度去獲得歐洲激進的知識界的支持。但是，前衛藝術的遠離社會的抽象形式和其強烈的個人化傾向，卻無法容納和適應新政權所需要的宣傳內容及對象。他們的藝術後來被拒絕和批判並非因其反動，而是因其過於「天真」和「單純」。因此，到1930年代中，蘇聯和德、意均回向古希臘、羅馬以來的西方古典寫實主義傳統，並開始批判、圍剿前衛藝術。

這種現象也同樣出現在30、40年代的中國。世紀初以來，中國的藝術革命精神較之歐洲有過之而無不及。30年代，中國的美術革命派有三方：現代派、寫實派和左派。現代派以林風眠、龐熏栞、吳大羽等為代表，他們的形式與精神狀態最接近歐洲當時的前衛派藝術。但在當時中國的社會與藝術的上下文中，他們當不是最激進、最前衛者，儘管其形式是最新的。寫實派以徐悲鴻為代表，「寫實」的概念無疑近於五四以來「科學」在當時中國的作用和意義。最為激進者實為左派，即左翼美術家。他們受到俄國「普羅」文藝思想的影響。他們激烈地批評林風眠等人的現代派是「腐朽資產階級的貨色」和「個人主義的呻吟」。在當時，這派激進藝術青年最接近延安精神。而魯迅則在30年代的激進青年中最有號召力。所以，毛澤東稱魯迅為「中國新文化運動的旗手」，這一態度也確實與最初蘇聯和意大利對未來主義藝術家的推重態度相似。

但是，即使是最激進的左翼美術家，儘管他們在魯迅指導下已經利用木刻開始了大眾藝術創作活動，但他們的「藝術為人生」是建立在五四以來的個人主義本位的基礎上。他們的大眾藝術仍只是「化大眾」，表現的至多只是一種對無產階級大眾的同情和對社會不平等現象進行批判的人道情懷。比如，在去延安之前，胡一川、陳鐵耕、沃渣等左翼美術家的作品。倡導和創作無產階級美術不一定本人就是無產階級，這顯然不符合毛澤東〈講話〉的「大眾

化」標準。然而，毛澤東沒有斯大林、希特勒和墨索里尼所擁有的古典寫實主義的輝煌傳統去弘揚，故不能像他們那樣很快地拋棄激進的前衛藝術。毛澤東必須利用和改造這些奔向解放區的左翼藝術家，一方面發動文藝整風去改造其思想，一方面倡導民間藝術傳統以改造他們的個人表現性的風格和手法。應該說，這一改造是有成效的。延安木刻大量吸收了民間版畫、年畫、剪紙形式。左翼木刻家從原來運用的德國珂勒惠支、比利時麥綏萊勒，以及蘇聯岡察洛夫、法復爾斯基等人的表現主義風格轉向了民間線刻風格，在這方面較為突出的是古元、力群、馬達、羅工柳、王式廓、石魯等人的作品。甚至一些畫家直接將革命戰士形象代替門神形象。這種歡慶與喜聞樂見的形式雖然收到了大眾化的通俗效果，但顯然失去了左翼時代的木刻作品的震撼心靈的自由吶喊與人道主義批判精神。延安木刻的樸實，在自然的鄉土風格中埋下了「媚俗」的種子。樸實、喜慶、親和、通俗的木刻作品造成了一種大眾感染力。這種大眾感染力是毛澤東宣傳話語的重要組成部分。在1949年以後，它變得越來越突出，並且越來越矯飾。

從1949年建國到1966年文革開始，毛澤東大眾藝術從一個低級、稚拙的階段走向一高級的初具學院化風格的階段。對這一發展有直接作用的是中國藝術家對蘇聯藝術的學習。50年代前期中蘇藝術家互訪互展交流頻繁。1953年至1956年共有24名中國重要的藝術家在列賓美術學院學習，1955年蘇聯畫家馬克西莫夫到北京中央美院辦訓練班，其學員均為此時期的藝術骨幹。

但是，這種影響真正體現於創作實踐則是在50年代末以後。50年代上半期的美術仍保持著延安時代的稚拙成分。大眾文藝的方針隨著歷次政治運動的開展而被進一步強調。新年畫得到大規模的鼓勵和發展，以歌頌領袖、黨和勞動人民當家做主的新生活。「新年畫」不僅用鄉村民間（Folk）形式，也大量採用以往的市民商業藝術（Kitsch）形式。30年代上海月份牌畫家金梅生以同樣風格畫社會主義新生活，其樣式對「新年畫」影響頗大。可見「甜美」為商業文化與社會主義大眾文化所共同需要。

50年代初，如何表現新生活，如何將民族形式與西方寫實主義進行融合的問題被提出，於是，江豐等人提出了改造國畫，融入寫生和素描技巧的主張。儘管它遭到一些堅持傳統的藝術家反對，但國畫家外出寫生，繪畫表現社會主義建設的「工業風景」山水畫成為時尚。李可染、傅抱石等為這一創新時代的影響深遠的畫家。一批革命的土油畫也於這時期出現，其代表為董希文的《開國大典》和《春到西藏》，此外如羅工柳的《地道戰》和莫樸的《清算》等。其中董希文的《開國大典》以共和國成立的重大時刻為題材，但是，此後它因高崗饒漱石事件和文革中的領導層結構的變更而四次被修改<sup>9</sup>，遂使它成為一件具有聖像學（Iconology）意義的油畫。

上述的50年代上半期的創作甚至包括學習蘇聯的現象，實際上都反映了很強的民族主義和浪漫主義的傾向。這表現為在蘇化的同時又堅持中國自身的特點與方向。

其實，50年代對中國藝術家影響最大的並不是蘇聯當時的社會主義現實主義，而是十九世紀的以列賓、蘇里柯夫為代表的巡迴畫派。當然，中國藝術家是通過蘇聯的介紹而了解巡迴畫派的。從30年代初，蘇聯開始提倡和重視巡迴畫派。巡迴畫派之所以影響中國藝術家的原因在於：一、巡迴畫派畫家大都出身低層階級，故他們提出藝術應服從人民需要，並在感情上一致。這與毛的「大眾化」一致。二、巡迴畫派注重民族傳統。三、巡迴畫派本質上是個浪漫主義畫派（長期以來，我們將巡迴畫派誤解為批判現實主義），不似其上一代的批判現實主義畫家專門暴露社會黑暗與不平等。他們卻是通過帶有感情的表現以肯定大眾對未來生活

的希望。四、他們嫻熟的學院派技巧為中國藝術家所崇拜和需要<sup>10</sup>。儘管此前在中國已有徐悲鴻、吳作人等留法的歐洲古典學院派學人的存在，但這不及形勢所需，而且也並沒有對此時期的創作產生很大的作用。而藝術家無緣直觀歐洲學院主義，卻可從巡迴畫派看到歐洲學院主義的模樣。這種學院主義的技巧的積澱為毛式大眾藝術的高級化和精緻化做了準備。

1958年，毛澤東在大躍進的時代提出了「革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合」的口號<sup>11</sup>，以此取代了「社會主義現實主義」。其意義有二：一、反映了毛的有意區別於蘇聯的民族主義意識。實際上，此前這種傾向已有所透露，如宣傳部長陸定一在1956年曾強調反對民族虛無主義，反對全盤西化，同時告誡藝術家不要生硬、教條地學習蘇聯經驗。二、反映了毛的不同於任何其他集權主義藝術的更為浪漫和更為烏托邦式的藝術思想。在「雙革命」的定語之下，毛澤東抽掉了蘇聯社會主義現實主義「在反映真實的現實的基礎上表現社會主義精神」的「真實」部分。在這種思想的支配下，同時經過數年的「蘇化」，50年代末、60年代初終於出現了一批精緻化的毛式大眾藝術。這些作品以學院式的寫實技巧描繪一些浪漫化和象徵性的主題。如表現英雄主義的有詹建俊的油畫《狼牙山五壯士》、全山石的油畫《英勇不屈》，歌頌領袖的有高虹的油畫《決戰前夕》、石魯的國畫《轉戰陝北》、侯一民的《劉少奇去安源》，反映人民幸福生活的如李煥民的版畫《初踏黃金路》、王文彬的《夯歌》、孫滋溪的《天安門前》等。與延安時期木刻和50年代初作品的簡單敘事不同，這些作品中的人物似乎是在為我們（觀眾）作造型表演。象徵性和紀念碑意義逐漸在代替故事化情節。此時期出現的大型泥塑《收租院》也突出了戲劇衝突性和表演化，但卻是以此前從未達到的學院寫實技巧塑造的。

但這一時期最近於毛澤東浪漫情懷的則是傅抱石、關山月所作的大型紀念碑式山水畫《江山如此多嬌》。據陳毅點撥，畫之魂在「嬌」以示革命樂觀主義精神。周恩來指示突出紅日，以喻毛之東升<sup>12</sup>。而畫面視域廣闊，試圖集長城內外、大河上下、東海之濱、北方雪原之眾美為一體。

從1963年開始的文藝整風，似乎使這種高級的專家式的「兩結合」創作高峰中斷。這在文化意識形態上，反映出毛式大眾藝術觀念與30年代左翼文藝派的最後衝突。僅在十餘年中毛澤東曾發動過幾次政治運動和文藝整風，批判和清除一些知識份子，包括一些著名的30年代左翼文藝人士。因為，雖然這些左派努力緊跟毛，但他們不免常常想到藝術的自身規律和高級的專家藝術的建設。這與毛澤東的藝術工具論和大眾藝術思想終是相背的。毛澤東終於在三十餘年以後拋棄了當年的前衛藝術家們，並且發動了更為廣泛的大眾文化革命。歷史又回到了〈講話〉的「大眾化」的起點。所不同的是，大眾已不是被服務的對象而直接成了「文化的主人」。工人、農民同樣可以是畫家，其樣板即是旅大、陽泉的工人美術和戶縣農民畫。當然，這種主人的光榮實質上只是一種作為共產主義神話大廈的一塊塊磚石的光榮。江青試圖創造一個嶄新的、真正的毛澤東大眾藝術，因此，她否定了所有的傳統。建立在徹底的虛無主義之上的極端實用主義是文革藝術的特點之一。比如，儘管江青反對崇洋媚外，事實上，某種程度，文革中的展覽型繪畫在形式上比以往任何時代都西化，其典型是文革中的中國人物畫。

文革美術最大程度地消除了藝術本體觀念和專家、大師的特權；最大程度地發揮了其社會、政治功能（以大眾文化革命的形式促成了國家權力結構的改變確實是毛澤東史無前例的創舉）；最大範圍地盡最大可能性地運用了傳播媒介，廣播、電影、音樂、舞蹈、戰報、漫畫，甚至紀念章、旗幟、宣傳畫、大字報等文革美術已不是單一的、以畫種分類的傳統意義

的美術，而是一種綜合性革命大眾的視覺藝術（Visual Art）。所以，考察研究文革美術決不能只關注那些專業化了的架上繪畫。文革中的各種紀念章、徽標、宣傳畫最大程度地發揮了其宣傳效能，它們甚至可以同美國可口可樂的廣告宣傳效能相比。文革中大眾對革命宣傳媒介和領袖偶像的崇拜，遠遠超出於當今西方世界對商業傳播媒介與明星的崇拜。然而，毛式宣傳與商業媒介都是「產品」（production），是現代社會中真正的「現實」存在。

文革美術遠遠超出了社會主義現實主義的範圍，它是一種中國特有的「紅色波普」運動。甚至其超常形式使我們無法以美術的概念去確定它。「紅色波普」的上述外觀特點又與西方當今的後現代主義的藝術觀念有相似之處，但其本質的差異需要我們深入的研究。

但是，「紅色波普」現象最為集中地體現在文革前期，即60年代末的幾年中。從70年代初，特別是1972年「慶祝毛主席延安文藝座談會上的講話發表30周年美術展」在中國美術館展出後，文革美術又開始走向專業化、展覽化的高級階段。因此，它又回到了以往集權藝術的俗套——偶像、光榮歷史、幸福生活的三步曲。這是任何集權藝術的最終歸宿。因為，它需要模式和樣板，它需要形象化的「聖經」或者「淨土變」，於是在「三突出」、「高大全」、「紅光亮」的表現律的強化之下，60年代初的「兩結合」樣式又大大地向徹底浪漫化和象徵化的方向邁進。從而，最終完成了毛式大眾藝術的全部歷程。

總之，毛式大眾藝術的模式，如本文第一部分所述，是從二十世紀集權主義模式發展而來。但是，它比以往任何集權藝術都更成功地創造了更為浪漫化的烏托邦世界。它也不像其他極權藝術在延續尊崇某種傳統的形式上發展，而是在徹底的虛無主義基礎上（除了極少數的民間傳統）實用主義地發展其模式。

毛式大眾藝術話語（discourse）模式深刻地影響了二十世紀下半葉中國藝術的發展，甚至至今仍潛在地控制著中國當代藝術的話語模式。儘管在70年代末、80年代初有「傷痕」、「星星」等繪畫流派和群體，試圖從相反的社會和政治功能的角度反抗它，但仍沿用其話語模式。也有80年代下半期「'85美術運動」以建立在個人主義、自由主義的人文價值之上的西方現代及後現代模式去衝擊它，但由於沒有形成成熟的藝術新體系，至終不能徹底擯除和取代它。而90年代以來，中國當代藝術（不僅美術）又出現了大量模仿毛話語的作品。固然，按德里達（Jacques Derrida）講，借用傳統出處也是對傳統話語本身的一種解構。但是，我們總感到，由於模仿者對創造新話語缺少明確的方向和自信力，從而使其模仿本身帶有相當程度的對毛澤東話語模式的崇拜傾向。因此，走出毛澤東大眾藝術的話語模式將是創造二十一世紀中國新藝術的關鍵。

## 註釋

1 參見 Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and People's Republic of China* (London: Collins Harvill, 1990).

2; 3; 6 同註1, pp. 82; 83; 52。

4 見電視專題片：“Art in the Third Reich”。

5 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉「引言」，《毛澤東論文藝》（北京：人民文學出版社，1966），頁1-7。

7 古元：〈參加延安文藝座談會的回憶〉，《紀念在延安文藝座談會上的講話發表三十周年》（香港：三聯書店，1972），頁187。

- 8 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture* (London: Thames and Hudson, 1973), pp. 3-21.
- 9: 12 Julia F. Andrews, *Painting and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (Berkeley: University of California Press, 1994). 此書引用大量材料，描述了1949-1979年間中國的藝術與政治的關係。
- 10 參見Marian Mazzone, "China's Nationalization of Oil Painting in the 1950s: Searching Beyond the Soviet Paradigm" (Seminar Paper, 1992).
- 11 這一口號不是由毛直接提出的，而是由周揚在1958年6月首先進行說明和闡述的，並以毛澤東詩詞和民間歌曲為樣板。