

# 專制主義藝術中的身體與政治

## ——1949年後中國大陸的政治宣傳畫

● 李公明

### 一 宣傳畫研究中的 身體與政治

作為現代政治學概念的「專制主義」(Despotism)往往首先與不受法律制約的君主政體聯繫在一起，但是名義上奉行民主制與共和制的國家同樣也有可能實行專制統治，而且可能表現為政黨專制的形式。一般來說，文化專制主義的基本特徵是以政治意識形態統制思想文化，箝制輿論，大興「文字獄」，強迫文化藝術為統治者的意識形態服務。本文題目中的「專制主義藝術」就是特指中國在1949年以後至1970年代晚期這一歷史階段中盛行的在文化專制主義制約之下發展的藝術現象。

政治宣傳畫起源於西方的「招貼畫」(poster，又稱「海報」)，國際學術界對此比較有代表性的定義是：「一種通常把設計圖像與文字結合在一起的、印製在紙上並大量生產的藝術樣式，用於展示在牆壁和招貼板上

等公共場所。」<sup>①</sup>在中國大陸學術界的主流論述中，關於「宣傳畫」的一般定義是<sup>②</sup>：

以宣傳鼓動、製造社會輿論和氣氛為目的的繪畫。一般帶有醒目的、號召性的、激情的文字標題，又名招貼畫。其特點是形象醒目，主題突出，風格明快，富有感召力。……優秀的宣傳畫都是藝術家飽滿的政治熱情和強烈的社會責任感的體現。

這種定義的角度和關注點顯然與西方流行的「招貼畫」概念很不一樣。在西方，雖然也有反映社會性、政治性等題材內容的海報作品，但其主流是與商業藝術有關，這是招貼畫在西方的主要特徵。

在現代中國的政治文化語境中，還有一些繪畫種類與政治宣傳畫曾長期有着緊密的聯繫，在實際生活中還常常混淆在一起，那就是一些本屬於新年畫、油畫、國畫等種類的作

\* 本文部分內容曾在2014年10月25日復旦大學中外現代化進程研究中心舉辦的「看圖說史：近代中國的身體、政治與視覺再現」研討會上做主題發言，此次成文做了大幅度補充和修訂。

品，常常在出版物或宣傳品中被標註為「宣傳畫」，這是因為許多在展覽中被選為「優秀作品」的新年畫、油畫、國畫作品以及樣板戲劇照往往以單張印刷的形式大量發行，它們在各種宣傳欄等公共空間中發揮着與政治宣傳畫同樣的功能。

1949年11月23日，毛澤東審閱並批示由文化部部長沈雁冰署名發表的文化部〈關於開展新年畫工作的指示〉，這是中共新政權指導美術工作的第一份重要文件<sup>③</sup>。據時任杭州國立藝專副院長的江豐在中華全國美術工作者協會全國委員會擴大會議上的報告，到1953年，新的年畫、政治宣傳畫的總銷數達一億八千萬份以上<sup>④</sup>。值得注意的是，作為一種大眾文化產品的宣傳畫，其整個生產與流通過程幾乎就是一條非常全面的思想文化生產線和傳播帶：中宣部（確定創作主題）→文化部、中國文學藝術界聯合會、中國美術家協會（貫徹意圖）→出版社、美術創作組、畫院、美術學院（創作單位）→印刷廠（印製機構）→新華書店、郵局、合作社、書報攤、百貨公司、香燭店、貨郎擔子（流通機制）<sup>⑤</sup>。

在這樣的政治文化和藝術生產與消費的背景中，宣傳畫在人物形象的性別意識與身體敘事方面必然有着嚴格制約，其身體敘事的審美表現空間必定比其他畫種遠為窄小；但是，又因為宣傳畫在政治形象灌輸和社會動員等方面的特殊需要，必然會出現對某些身體敘事的極端放大和強化。

在身體史研究中，性別與身體敘事直接體現了身體的國家化、政治化與工具化。關於這個論題，學術界已有不少研究成果可資借鑒，這裏僅

舉兩個與本文論題關係較為密切的例子。法國藝術史家阿拉斯（Daniel Arasse）認為：「身體的歷史，就其各個部分及其各種實踐（社會或政治的，公共、私人或私密的）而言，很大程度可建基於且已建基於除藝術圖像之外的其他文獻之上，首先是各類原典。……應該使用特定的資料構建身體史，且不得忽視藝術活動產物本身所構建的那些文獻。」<sup>⑥</sup>對這些作為構建身體的基礎的政治「原典」和「特定的資料」的認識，正是解讀政治宣傳畫的身體敘事的方法論基礎。台灣歷史學家黃金麟的《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成（1895-1937）》，討論了身體的存在和意義是怎樣在近代中國的歷史演變中，隨着國家民族命運的變遷而被積澱、被塑造出來；他的《政體與身體：蘇維埃的革命與身體（1928-1937）》還討論了身體的政治化與工具化，以及國家如何以「革命」與「解放」的名義對身體實現控制的問題<sup>⑦</sup>。

對宣傳畫中身體敘事的辨識及其與政治敘事的關係的思考，是身體史研究的前沿場域。在對圖像的選擇中，究竟哪些圖像真正具有身體敘事的研究價值，以及客觀依據與主觀投射的探微與思辨如何獲得合理的平衡，都是研究者必須思考的問題。本文主要的研究對象是選自1949年以後至文化大革命期間所創作的政治宣傳畫；在研究框架上，希望能夠通過對主題的梳理初步建立一種類型學的框架；而在微觀方法上，則試圖把握中國政治宣傳畫中身體敘事的主要特徵：身體語言的力量感（前進、響應、反對、批判），身體姿態的政治性（正面與反面、主體與對比），青春與健

康的審美與政治正確性，性別特徵的強化與弱化（隱匿）等等。所有這些都有待「看圖說話」，把歷史資料與個體經驗結合起來研究。

## 二 禁欲主義政治文化下的身體敘事

在進入具體的1949年後中國政治宣傳畫作品中的身體與政治敘事解讀之前，可以先討論幾個帶有綜合性的論題，所涵括的不僅僅是政治宣傳畫，而是放眼革命文藝的範疇。

1、從社會生活到藝術的禁欲主義。革命本來並非一定要禁欲，身體的解放應該與政治解放是統一的。但是中共新政權成立後，來自身體與性的欲望意識被認為是對革命神聖感的褻瀆，為此要在制度建設、行動綱領和日常生活中號召實行禁欲主義，從總體上建構了一整套禁欲主義政治文化。

從精神層面到物質層面，身體欲望被遮蔽、被壓抑的實例無處不在。例如在語言中，以所謂「個人問題」取代婚姻問題、以「生活作風」代表兩性關係等等；在對身體的修飾上，化妝美容、衣飾裝扮等等都被扣上「資產階級生活方式」的政治污名；在情感表達上，溫存親熱和身體欲望都被看作是腐蝕、腐化和墮落的表徵。更重要的是，在全能政治強制實行城鄉戶籍制度、糧食供應制度、知識份子體制化的歷史進程中，消滅「邪惡」的身體欲望具有重要的精神性配合功能。在革命文藝中對身體和性意識的壓抑還有一個重要功能，那就是把欲望衝動全部引導到階級情感

和鬥爭意志上來，把身體壓抑有助轉化為強大的精神力量。讓身體遠離欲望，讓革命意識遠離性意識，讓受虐經驗只成為階級覺悟的催化劑，這是革命文藝的重要任務。在這個總體性的論題上，文藝作品中的例子不勝枚舉，中共新政權下的整部文藝史就是最好的詮釋。

2、思想改造與培養「社會主義新人」。政治激進主義意識形態打壓身體和性意識是為了消滅私人的愛欲，但是它同時又要利用身體，把身體愛欲轉化為政治欲望、精神力量。「無產階級革命戰士」是通過培養和鍛煉而產生的「新人」，所謂的「新」，必須是從靈魂到肉體都煥然一新。在革命年代非常流行以「脫胎換骨」來形容改造非無產階級世界觀、培養堅強的革命戰士的過程，這句源自道教的成語中的身體語彙恰好隱喻着思想改造與身體改造的同步進行。而過去常說的在勞動中「曬黑了皮膚煉紅了心」，也恰好是把思想改造與身體改造並舉的形象說法。

在藝術上，對「新人」的身體語言的扭曲張揚達到了高峰。身體的正確姿態必須與意識形態的衝鋒、前進等激進主義特徵緊密結合；濃眉毛、大眼睛、粗胳膊、大拳頭則是建構「社會主義新人」、「無產階級革命戰士」、「革命事業的接班人」形象的具體審美規範。這是一種被建構的全新的身體政治學，其基本準則就是與政治的純潔性和戰鬥性相適應，當然其中也不乏某種意義上的審美探索。在這種探索中，身體與性意識被改造為一種「戰鬥寓言」，所有的感性和美感都必須為「革命鬥爭」的意志、姿態服務，是革命性、階級性和鬥爭性

的身體傳奇。在這方面，政治宣傳畫中大量出現的工農兵、紅衛兵等英雄形象的塑造就是典型例子。

3、身體的符號化與臉譜化。身體的政治化是通過符號化過程來完成的，其實現過程包含兩個基本要素，一是身體的被遮蔽，二是身體在被改造後的重新出場。在建構符號的過程中，身體的自然特徵被分類處理，凡是在原來的文化習得中曾經被欣賞的許多審美特徵均被迅速淘汰，如女性身體的豐滿、性感、光滑；而男性身體的白晳、羸弱則受到嘲笑。於是，在現實中的革命女青年往往會因為自己的大胸脯而感到自卑，天生一副「小白臉」的男青年也會幻想着自己能變得臉色黝黑、胳膊肌肉健壯。與此相對應的是對身體的自傲，那些五大三粗的身體因其「魁梧」而獲得青睞。在政治話語的照射下，身體成為了靈魂的表徵，身體美學成為了政治美學，健康、青春的身體的价值在於忠誠、戰鬥、勝利。

身體的符號化必然導致人物的臉譜化。在革命文藝中，對身體的描繪形成一套模式化的符號譜系，仔細分析的話，可以發現從對象的面目五官到身軀、四肢和動作姿態，從描繪的線條、色彩到明暗關係，一切都形成了一種臉譜化的特徵慣例和政治化的評價標準。工農兵必須是高大健壯、膚色黝黑、姿態矯健的，這是把理想主義的青春、健康、力量與政治意識形態的純潔性、戰鬥性融為一體的審美規範，是身體政治化的典型模式。甚至連人物的髮型也充滿了政治敘事的意味，且不說大鬚角、八字鬚、長頭髮被看作是階級敵人或壞青年的典型，就連《紅色娘子軍》電影中作為

勞動女性的瓊花和紅蓮姐，當她們投身到革命隊伍後，其重大變化之一就是將長辮子剪成了齊耳短髮。

此外，對正面英雄人物與反面人物的身體反差的描繪，也形成了一套身體的政治修辭學話語。高大—矮小、英俊—醜陋、健壯—羸弱、紅光滿面—臉色蒼白、國字方臉—尖嘴猴腮……階級屬性與政治判斷通過身體的符號化和臉譜化處理一目了然，難怪在那個時代連小孩子都一眼認出銀幕上誰是好人、誰是壞蛋。這種身體政治學的審美原則還溢出文藝範疇，在人們的現實生活中產生極大的影響。

4、女性形象的無性別化。雖然難以作出統計，但是革命文藝的主體形象無疑是男性多於女性，這與政治性、戰鬥性的意識形態要求是吻合的。而女性形象的身體無性別化傾向，也是對這種要求的扭曲迎合。所謂「鐵姑娘」，就是對女性去性別化的典型稱謂，而且，在美術圖像中往往被描繪為肩挑重擔或手掄大錘的形象，在重勞動中凸顯與男性平等的力量感。毛澤東「不愛紅裝愛武裝」的詩句，更為直接地把性別美感置放於與政治的戰鬥意識形態強烈衝突的語境中，否定與肯定的選擇代表着政治上的落後與先進。

在革命文藝中，男女角色在道德形象上的區別對待不是隨意產生的。比如說，在對抗性關係中，女性肯定是被欺負、被侮辱的，如在下述的革命樣板戲中，《紅色娘子軍》的南霸天對吳清華、《白毛女》的黃世仁對喜兒；即使是在同一條戰壕中的同志，雖然也有塑造女性領導者的光輝形象，如《杜鵑山》的柯湘、《龍江頌》

的江水英、《海港》的方海珍等（這與江青直接參與對樣板戲的創作或改編不無關係），但是更普遍的是現實中男權主義的真實反映，如《紅色娘子軍》中洪常青對吳清華的指引等等。實際上，正是在男權主義的革命隊伍中，才會出現「培養女幹部」這樣的組織建設任務。這說明性別與強勢的革命話語代表人有着比較固定的對應關係，革命英雄的象徵符號中很自然地混雜着性別意識。

但是，無論是被歌頌的英雄形象或是被同情、被拯救的苦難形象，性別意識僅僅是作為一種人物形象無法缺失的因素而存在，其與身體和欲望的內在關聯總是被生硬地、徹底地割裂。於是，在女英雄的形象上，人們很難看到女性身體最動人的審美特徵，在女受難者的身上也看不到身體所遭受的侵犯凌辱。把性別抽象化，把身體符號化，所有與審美相關的性意識都被遮蔽起來，只剩下階級的形象、鬥爭的意志和革命的欲望。

**5、革命藝術形象中的年齡因素。**我們還可以注意到一個雖然很不突出、但是卻無法祛除的問題：年齡因素在被壓抑的身體與性意識中的作用。在老年的身體與年青的身體之間，最普遍的革命敘事是「培養革命事業的接班人」，年齡與身體的審美關係被置換為年齡與繼續革命的政治倫理關係，不同年齡時期的個體生命體驗被置換為革命鬥爭中的集體成長體驗。而在年青的身體之間，生命的青春魅力被改寫為革命的蓬勃朝氣，青春的愛欲穿過禁欲的「過濾器」而轉化為鬥爭衝動的想像性滿足。總之，年齡不再自然地表現為身體的成長或萎縮、性意識的勃發或衰頹，而僅僅

成為革命意志、鬥爭經驗和勝利信念的象徵符號。

**6、被壓抑的性意識與情欲的出路與滿足。**在禁欲主義政治文化下，被壓抑的性意識仍然要找到出路，被壓抑的情欲仍然要獲得滿足。這種出路與滿足只能從作品中轉移到觀看者的心目中，在這裏出現了最強烈的遮蔽與撩情的反作用，這是性壓抑時代最普遍的現象，革命文藝中的身體政治學最後還是在物質性的身體現實中遇到了反抗。

在現實生活中，當愛欲無法獲得合法的滿足的時候，它只有兩條出路：一是冒着巨大風險轉入地下，例如文革期間的性犯罪和在地下流行的黃色歌曲與色情手抄本小說（如《少年的心》等）；二是在各種革命文化產品中尋找合法的替代品，如對娘子軍戰士的短褲與大腿的想像，甚至在革命歌曲那些比較抒情的曲調、歌詞中，都可以獲得某種情欲的宣洩。例如在《紅色娘子軍》這部革命樣板戲舞劇中，當革命女戰士與階級敵人在舞台上搏鬥的時候，女戰士優美的舞姿與敵人的猥瑣醜陋所形成的強烈反差，同樣可以引發出男女性別與身體性意識的聯想。從根本上說，愛欲的生產主體是現實生活中活生生的人本身，當「壓抑」、「苦悶」、「本能」這些感受普遍存在於一切有正常的身體與欲望的人們身上的時候，儘管沒有甚麼人讀過1924年魯迅翻譯的廚川白村的《苦悶的象徵》，但是他們都懂得在純潔的文藝中想像和創造自己的欲望文藝。

因此，在研究革命文藝、尤其是政治宣傳畫中的身體與性意識問題的

時候，不僅要研究圖像本身的身體語言，同時也要研究在那個年代普遍處於性壓抑中的觀眾的心理活動，要從觀眾的「觀看之道」中完成對圖像的真正解讀。核心問題就是，讓宣傳畫的解讀成為復原真實歷史情景的圖像證據，同時成為關於藝術與政治關係的闡釋場域。

### 三 政治宣傳畫中的身體與政治：主題與類型

以下試圖圍繞着「身體與政治意識」這個核心論題，從1949年至文革期間的政治宣傳畫中歸納出部分主題、類型，作為按照核心論題建立中國政治宣傳畫分類研究的初步嘗試，並對其中某些有代表性的作品進行圖像分析。

#### (一) 抗美援朝運動中的反美宣傳畫

自1949年至1970年代初中美建交前，反美宣傳畫一直是中國政治宣傳畫中的重要題材，限於篇幅，本文只討論1950年代初抗美援朝運動中的反美宣傳畫。這個主題中的關鍵詞是「反美」、「仇恨」、「打擊」、「鮮血」、「力量」，其創作的思想依據則是抗美援朝宣傳運動中的「三視」教育——仇視美國、鄙視美國和蔑視美國。對於抗美援朝宣傳畫創作的意義，江豐在1954年的美術工作報告中作了這樣的概括：「在抗美援朝運動中藝術家運用了政治諷刺畫和政治宣傳畫等戰鬥的武器，及時地揭發

了美國侵略者的陰謀，無情地打擊了美國侵略者的罪惡行為。」<sup>⑥</sup>

當時在全國開展的愛國衛生運動與反美宣傳緊密相連。打從1950到1952年，宣傳部門組織創作了一批以衛生、防疫為主題的宣傳畫、年畫以及連環畫，發行數量也很大。葉善綠創作的《人人防疫，粉碎美帝國主義的細菌戰！》（1952）、沙更思的《打死一隻蒼蠅，就是消滅一個敵人》（1952）、張松鶴的《保衛孩子，堅決粉碎美帝細菌戰》（1952），都是把反對美帝與防疫結合起來的具有高度政治性的宣傳畫。

在農村抗美援朝宣傳畫中，葉善綠創作的《人人防疫，粉碎美帝國主義的細菌戰！》是頗為獨特並且影響較大的。在這幅作品中，突出塑造的是一名中國青年農民的典型形象，尤其是他又腰挽袖的動態和極為結實健壯的手臂肌肉，以及位於圖畫下方的美帝形象，有力地表現了「三視」的力量內涵。很明顯的是，作者通過對這個農民形象的身體語言的強有力塑造，所表達的思想內涵遠超出了衛生防疫和粉碎美帝細菌戰的主題，而是同時表現了在新政權下的農民形象的力量感。通過聚焦於身體的力量與強化，農民形象所獲得的一種整體的力量感，成為政治性主題宣傳畫的一種身體儀式。在後來的反帝、反修、大批判等政治性主題圖像中，農民的身體力量總是會得到強有力的表現，成為農民圖像的革命美學中的一項強有力元素。在藝術手法上，該畫以工筆重彩人物的筆法進行描繪，造型突出，筆力謹嚴，對這名青年農民形象的塑造下了很大功夫。

## (二) 愛國衛生運動與體育運動宣傳畫

從1950年代初開始，愛國衛生運動是幾十年來一直持續至今的社會運動，具有全民性和日常生活性的鮮明特徵。為配合這些運動而創作、發行的宣傳畫不計其數。這類宣傳畫的關鍵詞是「愛國」、「防疫」、「衛生站」，大約創作於1960年代的宣傳畫《努力消滅危害人民最嚴重的疾病》就是一幅典型的衛生宣傳圖式作品。畫面上的農民剛從地裏幹活回來，手還拿着草帽，剛打完防疫針的姿態和笑容充滿了幸福、自信，表現了勞動人民身體健康的精神面貌。背後的醫護人員和「衛生站」的牌子說明全民醫療衛生制度的建立，凸顯出身體的國家化與公共性。

與全民愛國衛生運動關係較為緊密的是廣播體操，同樣是一種在國家指導下的全民性日常活動，而且是直接對個人身體活動的安排。廣播體操具有統一號令的組織性、集體性，是對身體的高度規訓。1951年底，由中華全國體育總會籌備委員會等單位聯合發布了第一套廣播體操節目。1971年頒布的第五套廣播體操以高喊「偉大領袖」的語錄開始，在動作中加入了勞動和武打元素，更充滿了政治意識形態的氣氛。在體育運動宣傳畫中，常被忽視的是廣播體操掛圖。例如第五套廣播體操掛圖（1971），不僅發行量極大，而且本身就是一幅由紅旗海洋、毛語錄引領着身體的統一動作的宣傳畫。

表現體育運動員英姿的宣傳畫有另一種類型的關鍵詞，那就是「為國爭光」、「拼搏精神」、「奮勇前進」、



柏方景、孫遜：《躍向新高度》（1975），宣傳畫。  
（圖片由李公明提供）

「勇攀高峰」等。第二屆全國運動會的一幅宣傳畫題為《以革命精神向世界運動的技術高峰衝擊》（1965），雖然從畫面上正在賽跑的三名女子的姿態似乎很難看出如何向「技術高峰」衝擊，但是這種口號無疑把革命精神看作是提高比賽成績的手段，而且完全是局限於體育運動的範疇。相比之下，創作於1970年代的《躍向新高度》（1975）則是以衝擊跳高運動的「高度」象徵中國人民趕超世界先進水平的堅定信念與自豪精神，以青春、健康、自豪的運動員形象詮釋中國人民的形象，畫面上醒目的毛語錄是畫外音，響徹藍天。

在1970年代的體育主題宣傳畫中，也出現了一些謳歌群眾性的體育運動、回歸鍛煉身體本意的作品。《積極參加體育運動，為革命鍛煉身體》（1975）雖然仍然把革命作為目的口號，但是在畫面上已經大大減少了意識形態宣傳的氣氛。一個青春、健

康的女青年在晨光中領跑，初升的陽光灑落在她的身上，女性的身體特徵也沒有刻意隱匿，洋溢着動人的青春氣息。這幅作品也反映了1970年代中期廣州美術工作室的宣傳畫創作在藝術上的成功探索，在當時全國的宣傳畫創作中產生較大影響。

### (三) 生產勞動宣傳畫

在當時的生產勞動宣傳畫中，王偉成創作的《奮發圖強，爭取農業大豐收》(1964)可以看作是這種類型的代表作。一名青年農民在收割場上手伸進如瀑布般飛落的稻穀之中，雖然已經是聯合收割機的時代了(畫面的稻穀背後露出了聯合收割機的一角)，但是那極為健壯有力的手臂、緊握木耙的拳頭仍然突出了一種生命的力量感；農民臉上的笑容非常燦爛，黝黑的膚色與閃亮的雙眼和明顯突出的雪白的牙齒產生有力的對比。在這種身體敘事的背後，該圖標語中的「奮發圖強」就是政治敘事的主題。在1960年代前期，「自力更生、奮發圖強」成為重要的政治口號。1963年9月，中共中央在北京舉行的工作會議上就提出了「自力更生，奮發圖強，艱苦奮鬥、勤儉建國」的口號<sup>②</sup>。另外，從時代背景來看，在「圖強」的概念中還包含有針對中蘇關係破裂之後提高民族自尊心的意識形態訴求。農民的身體形象的力量感，成為政治性主題宣傳畫的一種身體儀式；文革時期，這類宣傳畫發展到登峰造極的地步，到處都是粗胳膊、大拳頭的身體暴力美學。

值得注意的是，工人與農民在宣傳畫中的身體語言也有區別，一般來

說，工作服是工人階級的服飾符號，因此工人的身體力量表達通常只是以捲得高高的袖子為限，只能突出地描繪前臂與拳頭。如創作於1950年代的宣傳畫《提高警惕，嚴防特務破壞》(1955)，選擇以工人形象來表現階級鬥爭的主題，把人物的動作處理為強烈的扭動態勢，以緊鎖的眉頭、緊抿的嘴角、高高挽起的衣袖和青筋暴露的粗壯手臂表達了人物的警惕與力量。

### (四) 革命大批判宣傳畫

「革命大批判」是1949年以後中國政治運動的重要輿論形式，是配合政治運動的輿論武器，其表現形式基本上是「口誅筆伐」，即批判會和大字報。表現革命大批判的宣傳畫的關鍵詞當然離不開「批判」、「憤怒」、「力量」等語彙，而身體語言對於表現這種抽象的思想性、精神性活動的政治內涵和精神氣質起到至為重要的作用。這些宣傳畫突出的是身體的強烈動態，以表現革命大批判所具有的「雷霆萬鈞之力」。其中《批判中庸之道，堅持鬥爭哲學》(1974)非常巧妙地把在珍寶島中蘇邊境衝突之戰中的戰士衝鋒形象作為背景，通過身體強烈的前傾動態強化了工人階級在革命大批判中衝鋒向前的姿態，而狠狠捶在大字報上的大拳頭和極為粗壯的手臂更是表達了憤怒的力量。

值得注意的是部分宣傳畫中手的各種動態所表達的不同涵義，它們在表達批判、拒絕、決裂、反抗等具有強烈情感色彩的語義時，具有豐富的表現力。例如在《教育革命的方向不容篡改》(1975年底至1976年初)中，女青年工人向前猛然擊出的手掌，

把「不容篡改」的斷然拒絕和堅決反擊的力量感表達得非常強烈。《牢記血淚仇 緊握手中槍》(1970)分別突出描繪了緊握槍杆的手和緊攥着血衣的手，兩隻有力的手正好代表了對過去的仇恨和保衛今天生活的強烈情感。《讓哲學變為群眾手裏的尖銳武器》(1971)的主題是「學習哲學」，但是強調「學習」的角度卻是「尖銳武器」，在畫面上人物的兩隻手分別握書和執筆，在視覺上佔據了最突出的位置，而異常粗壯的左手前臂有力強調了讀書與戰鬥的關係。這是身體語言在表達抽象思想的實踐力量這個主題上所能達到的極致。

從政治宣傳畫的動員與戰鬥使命來看，身體語言中的動感、方向感和手的動作以及所表達的情感類型，都起到至關重要的作用。

#### 四 政治宣傳畫中的性別意識及其表現

在政治宣傳畫中，男女形象的角色搭配、男女身體性別形象的描繪所遵循的是身體政治的原則。這些原則並沒有明確的「原典」依據，但是卻有充分的政治文化意識依據。本節討論的是工農聯盟與性別意識的關係，以及政治宣傳畫中女性身體特徵的表現與隱匿。

在中國的政治宣傳畫和公共雕塑中，凡是工、農或工、農、兵的組合群像，最重要的「原典」依據無疑來自《中華人民共和國憲法》第一條所講的「以工人階級為領導」、「以工農聯盟為基礎」，由此而決定了在視覺圖像和所有文藝創作中，必須突出工

人和農民的代表性形象作為工農聯盟的圖騰形象。通常所見的這種形象都是以男性為工人、女性為農民(當然也有個別作品的工農形象同是男性)，這種性別形象的固定組合從政治的角度來講並沒有非如此不可的意識形態邏輯，也不能從婦女解放運動在中國的發展來尋找這種搭配的性別政治的正確性邏輯。應該說，這種搭配既符合工農一家人的隱喻，同時也具有某種主導與配合的象徵性關係。而且，從中國農村實現人民公社化以後的現實來看，婦女參加農業生產變得非常普遍，在一些地區甚至是超過男性的主力軍，因此在藝術中以女性形象作為農民的代表形象也是合理的。

另外，雖然女性的性別特徵在宣傳畫中已經變得很曖昧，女性形象的性別魅力基本上不允許有所流露，但是在群像組合中的女社員、女知青形象還是可以具有某種審美上的性別魅力，而且在一個以男權為主的社會視覺系統中還可以受到一定的關注和欣賞。錢大昕大約於1950年代末期創作的宣傳畫《偉大的聯盟，偉大的力量》以非常簡潔的藝術語言塑造了工農聯盟的青春、向上，以及偉大的生產力量的性質和意義，雖然創作者對畫中的女社員沒有作出任何性別魅力的着意描繪，甚至連她上舉的手臂都是顯得過於粗壯而與男性手臂無異，但是她的紅衣仍然透露出色彩上的性別意識，她姣好的臉容和微微飄動的短髮無不顯示女性的美感。張汝濟創作的《高舉總路線、大躍進、人民公社三面紅旗奮勇前進！》(1964)則在人物群像中通過微妙的對比手法烘托出女性形象的性別審美魅力，而且是表現得那樣的自然和充分。這組人物

全部都是以頭像佔據畫面，形成了側面頭像之間的鮮明對比；位於工人與士兵之間的女社員的五官輪廓更柔和，眉毛細長，膚色明顯白皙一些，臉頰上紅暈也比較明顯，她的花頭巾所表現的性別審美意趣在工人的礦工帽與戰士的軍帽之間也顯得非常突出，甚至連只露出一點點的紅色衣領也具有對比的審美效果。這種對比烘托的藝術手法很自然地在集體群像中表達了性別的審美區別，在政治宣傳畫中是比較成功的創作個案。

但是，在中國政治宣傳畫中的女性身體特徵的表現與隱匿，還是要受到非常嚴格的制約，性別特徵的描繪禁忌重重。這是政治宣傳畫中身體禁忌的最突出表現，是靈魂革命史與身體隱匿史的形象圖解。一般來說，這種禁忌有其自身的發展過程，其規律是隨著靈魂革命的愈來愈激進、對人民的身體與精神生活的禁錮愈來愈厲害，而形成種種顯性的或隱性的戒律。從1950到1970年代，在政治宣傳畫中女性形象的描繪可以明顯看出身體禁忌的變化。例如創作於1950年代的《歡欣鼓舞慶祝中華人民共和國的憲法公佈》(1954)，在畫面上歡欣雀躍的女青年雙手高舉鮮花，上衣又束在裙子裏，作者還強調了陽光下的明暗對比，這樣的身體動作很自然使胸部挺起，因此使女青年的性別特徵較為自然和明顯地表現出來。法國歷史學家科爾班(Alain Corbin)對於衣服與性別特徵的描繪有過很好的分析：「雖說衣服原則上用來保護和掩蔽身體，但它也用來突出身體線條和彰顯體廓。實際上，被描繪出的穿着衣服的人體所能傳達的肉感，要比那種多少始終是理想性的裸體畫要強烈

得多。」<sup>⑩</sup>這種較有自然主義傾向的女性形象描繪手法在後來的政治宣傳畫中很少能夠出現。

著名上海畫家李慕白創作的新年畫《人勤花香》(1962)從題材上看政治性相當弱，花房中的少女臉色粉嫩，衣衫輕柔，右手的自然上舉動作造成身體衣紋的貼身，而畫家似乎是有意無意地隱約強調了少女身體的性別特徵，這種藝術描繪手法正是上海老月份牌美人圖的描繪傳統。同樣是花季少女，但是放到1970年代的革命樣板戲語境中就完全失去了性別審美特徵。《高舉紅燈，前赴後繼》(1971)是根據革命現代京劇《紅燈記》的劇照繪製的宣傳畫，作為革命後代的李鐵梅高舉紅燈，雖然同樣是一手上舉，但是在身體描繪上絕無對性別審美特徵的表現——對於踏上征途的革命女戰士，當然不容許觀眾產生性別審美的聯想。女性身體特徵從較為自然的描繪到有意的隱匿，正是反映出禁欲主義的明顯發展，是「靈魂深處爆發革命」的合理要求。

## 五 從月份牌美人到宣傳畫中的「新美人」

從月份牌美人到政治宣傳畫中的社會主義「新美人」，是研究1949年以後政治宣傳畫中的身體與性意識變化的一個重要側面，這裏試以畫家金梅生的藝術創作為個案進行一些分析。金梅生是著名的月份牌繪畫和年畫藝術家。1949年後他的畫風發生很多變化，其作品經常在全國年畫大賽中獲獎，而且通過數量巨大的印刷品在全國產生廣泛影響。

從月份牌年畫中的身體與性意識表現的變化過程中，明顯可以看到政治意識形態對於身體與性意識的禁制不斷加強的軌迹。在月份牌被改造的命運進程中，可以看到造型藝術中對身體與性意識的遮蔽是與政治意識形態的不斷激化同步的。政治意識形態對月份牌年畫全面改造是必然的，雖然在這過程中舊的審美價值並非在一夜之間就土崩瓦解。金梅生的創作變化是這一過程最典型的詮釋，甚至在人物朱顏已改的大勢之下，他所創作的年畫和宣傳畫仍然在公社女社員的衣衫質料和顏色上固守着月份牌的傳統：那一襲淡雅的紫色，那種仍如綢緞般的閃亮，那種在想像中仍然可以觸摸得到的細滑，是以物料之美向被壓抑的欲望美學作最後的致敬。

從繪畫技法上看，月份牌繪畫偏愛審美效果逼真的西洋畫法，這與它們常常表現作為商業文化的消費對象的女性形象有着緊密的聯繫，只有這種畫法才能把在衣服遮蓋下的女性身體的豐滿圓潤或性誘惑充分表現出來。金梅生於1930至1940年代創作的《盈盈一笑》、《華屋春濃》是其在1949年以前創作的具代表性的月份牌美人畫作品，前者描繪了一位身穿旗袍的少女在春天中笑意盈盈，女性身體的審美特徵在旗袍中自然流露，楚楚動人；而後者則通過少女身姿的自然屈伸和無袖連衣裙的輕質柔曼，把女性的婀娜優美盡情表露出來。值得注意的是，淡雅的紫色是他一以貫之的審美傾向。

金梅生在新政權下努力表現新的題材、創造新的人物形象，但是由於在技法上仍然延續着月份牌繪畫的傳統，因而與「正統」的宣傳畫技法所

產生的審美差異就很微妙地表現為性別意識的殘留。他創作的《菜綠瓜肥產量多》(1955)是發行量極大、影響極大的新年畫代表作，從其傳播與功能來看，完全屬於宣傳畫的範疇。畫家精心描繪了一位正在田間收穫瓜果的女社員形象，從創作手法上看，是自然地延續了過去的月份牌美人畫的基本風格，但是加入了更多的勞動、豐收、健康等新社會的政治意識主題。金梅生的這些以新年畫藝術手法和風格進行創作、以宣傳畫的形式發行和傳播的作品，在農村宣傳畫領域中是一個很重要的另類現象，它們以溫和的、優美的和抒情的風格為那個時代的審美表達提供了另一種可能。

但是，就「生產」的主題來說，由於金梅生所選擇的題材形象總是瓜果蔬菜和女社員，這已經決定了金式風格無法成為「勞動人民戰天鬥地」、「熱火朝天」的勞動生產的典型表述。最典型的例子是他創作的《冬瓜上高樓》(1959)，雖然在主觀意圖上是表現生產的力爭上游，但是金式風格中骨子裏的那種清新、幽雅的審美情趣仍然很自然地在這位女社員的坐姿、神情和衣飾中流露出來。很明顯的是，到了文革來臨的時候，一方面由於激進意識形態的急速推進和全面覆蓋，另一方面由於主流宣傳畫藝術的成熟，這種金式風格注定式微。

## 六 餘論

從根本上說，1949年以後中國大陸的革命文藝舞台是禁欲主義一統天下，政治宣傳畫只是其中一個相當突出的表現領域，由於其視覺藝術的

特徵和極為廣泛的傳播，使其成為禁欲主義文化的典型藝術標本。歷史學家王學泰回憶自己在文革中的監獄生涯時認為，文革中拍的「革命電影」特別適合在監獄中放映，因為影片中一律孤男寡女，不食人間煙火，不涉及性，彷彿每個英雄人物都是雌雄同體，自滿自足；這不會引起犯人的遐想，有利於思想改造<sup>⑩</sup>。這是一個囚犯通過電影對中國社會的愛欲與政治關係的獨特觀察，但是其隱喻卻很深刻：監控與改造的全能政治與愛欲有着天然的對立抗爭關係，對愛欲的壓抑是普遍的政治壓抑的深刻表徵。我們從對中國宣傳畫中的身體與性別審美意識的研究中，得出了完全相同的結論：來自身體與性意識的審美因素是人的「原罪」，在把全體國民改造成為「無產階級革命戰士」或「革命事業的接班人」的意識形態戰爭中，必須最大限度地在精神上清除對革命的神聖道德感的褻瀆，必須在人們的審美意識中把身體欲望壓抑到最低限度。政治宣傳畫中的身體意識和性別審美的隱匿，正是為了與制度建設、行動綱領和日常生活中號召實行的禁欲主義取得一致，從而在總體上建構了一整套禁欲主義政治文化。

### 註釋

① 參見 Jane Turner, ed., *The Dictionary of Art*, vol. 25 (London: Macmillan Publishers Limited, 1998), 345；另參見 Harold Osborne, ed., *The Oxford Companion to Art* (Oxford: Oxford University Press, 1978), 898-900，所強調的要素也是與印刷技術發展的關係及其與商業藝術的關係。

② 參見中國大百科全書總編輯委員會《美術》編輯委員會、中國大百科全書出版社編輯部編：《中國大百科全書·美術·II》(北京：中國大百科全書出版社，1990)，頁949。

③ 〈關於開展新年畫工作的指示〉，《人民日報》，1949年11月27日。

④ 江豐：〈四年來美術工作的狀況和全國美協今後的任務〉，載《江豐美術論集》編輯組編：《江豐美術論集》，上冊(北京：人民美術出版社，1983)，頁62。

⑤ 谷贊：〈新中國宣傳畫的創作與流通體系〉，參見中央美術學院「20世紀平面設計文獻展」圖冊(2009)，頁25。

⑥ 參見維加埃羅(Georges Vigarello)主編，張竝、趙濟鴻譯：《身體的歷史》，卷一，〈從文藝復興到啟蒙運動〉(上海：華東師範大學出版社，2013)，頁315。

⑦ 黃金麟：《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成(1895-1937)》(北京：新星出版社，2006)；《政體與身體：蘇維埃的革命與身體(1928-1937)》(台北：聯經出版事業股份有限公司，2005)。

⑧ 參見北京畫院編：《20世紀北京繪畫史》(北京：人民美術出版社，2007)，頁226。值得注意的是，與抗美援朝宣傳畫同期發展的是土改運動宣傳畫，這兩種主題有別的宣传畫在政治性方面有着高度一致的功能特徵。

⑨ 國家計劃委員會：〈一九六四年計劃安排的方針和主要內容(節選)〉(1963年10月20日)，《黨的文獻》，1998年第4期。轉引自羅平漢、何蓬：《中華人民共和國史(1956-1965)》(北京：人民出版社，2010)，頁341。

⑩ 科爾班(Alain Corbin)主編，楊劍譯：《身體的歷史》，卷二，〈從法國大革命到第一次世界〉(上海：華東師範大學出版社，2013)，頁70。

⑪ 王學泰：《監獄瑣記》(北京：三聯書店，2013)，頁214-15。