

圖像演繹及其歷史敘事

——以土改運動題材為例

● 邱鋒、魏薇

摘要：土改運動不僅是中國革命美術創作的重要主題，也是藝術家以視覺形象開展的歷史敘事與記憶重構的主題之一。本文以二十世紀40至70年代創作的土改圖像為研究對象，認為相關圖像可分為表現抗日戰爭時期和解放戰爭時期兩類，並將其創作特點歸納為一種關係，即圖像問世愈晚，意識形態化和政治化程度愈高，階級鬥爭情勢偏離「客觀性現實」的程度愈高，「客觀性現實」與「表達性現實」的距離愈大。基於土改過程和藝術媒材的傳遞承載作用，土改由真實場景到革命現實主義歷史題材繪畫，經歷了表達的現場化、表達的功利化、表達的歷史化三個層次的攀升。本文專注於從敘事功能的角度解析這些圖像作品，並試圖就其歷史敘事的層次提出一種結構性的看法。

關鍵詞：土改運動 圖像 歷史敘事 革命美術 革命現實主義

一 問題的提出

作為新民主主義革命重要一環的土地改革運動，是中國革命美術創作中的一個重要主題。二十世紀40至70年代，在中國共產黨領導下的藝術工作者圍繞這個主題創作了不少畫作。它們不僅是一種獨立的圖像類別，也是以視覺形象的方式對政治話語的解析與宣傳，更可以看作是以文字之外的手段參與中共革命的歷史書寫與記憶重構。其中一些作品，早已被前輩學者從革命

* 本文初稿曾在蘭州大學舉辦「歷史的理論、觀念與敘事學術研討會」（2016年8月16日）和北京師範大學舉辦「史學理論與史學史國際學術研討會」（2019年12月15日）上宣讀。本文第二、三稿得到兩位匿名審稿人點評，收益極大，依據審稿意見做了修改，在此一併致謝。

現實主義創作方法或作品風格分析的角度討論過了^①。因此，本文所做的工作一方面是在前人的基礎上進行一些必要的整理和綜合；另一方面為了避免與之前的研究有不必要的重複，本文主要專注於從圖像的敘事功能角度來解析這些作品，並試圖就其歷史敘事的層次提出一種結構性的看法。

由於土改敘事複雜紛亂，若想將藝術作品與創作者、話語形態以及社會背景結合起來，或可以一種社會學方法作為參照。本文的論述受到黃宗智提出的「客觀性現實」和「表達性現實」這一對相互關聯的結構性概念的啟發並有所借鑒。在研究二十世紀中國革命中的農村階級鬥爭問題時，黃氏把社會現實劃分為客觀性現實和表達性現實兩重空間：客觀性現實對應於社會—經濟和制度的背景，是具體的行動和事件；表達性現實則對應於象徵性領域或話語的形態，是思想和態度。二者之間不是一種決定與被決定的關係，而是雙方都承認對方的相對獨立，二者可以有着獨立的起源、意涵和結局，各有其運作邏輯，雖相互關聯，但往往具有不一致性^②。這種思考顯然也受到法國社會學家布迪厄（Pierre Bourdieu）和福柯（Michel Foucault）等人的啟發^③。

若將上述關係放置於圖像分析當中，圖像作為一種物質性的載體，可以是對於某種客觀性現實的描述，有關的歷史事件和過程可以通過寫實繪畫的方式得以表現。同時，圖像作為一種宣傳媒介，也具有傳遞表達性現實的功用。思想的傾向通過圖像得以傳遞，其象徵性意義、意識形態話語、政治性的上層建築及哲學傾向等都可以借助視覺的方式呈現^④，從而構建出表達性現實。這種關係在二十世紀中國的革命美術中表現得至為突出。1942年毛澤東在〈在延安文藝座談會上的講話〉中說：「我們的要求則是政治和藝術的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和盡可能完美的藝術形式的統一。」^⑤內容和形式與革命文藝相聯繫，被賦予政治意義。從內容上說，革命美術在特殊的政治、文化背景下，更迫切地需要喚起革命情感和鬥爭意識，儘管其創作方法各有不同，但都包含了政治參與之下的特殊情感，就是以畫為語、以畫為史、以畫為故事，進行更寬泛和易於理解的闡釋。闡釋就意味着對現象的重構與重述，進行某種「再現」，本質上關涉如何利用圖像語言建構革命歷史和樹立新的意識形態的問題，體現着客觀性現實和表達性現實之間微妙的結構關係。

中共早在大革命時期就曾實行土改，此後歷經抗日戰爭、解放戰爭和新中國建立各時段。抗日戰爭期間，為了聯合地主階級一致抗日，抗日根據地實行地主減租減息、農民交租交息的土地政策；解放戰爭時期，土地政策經歷了從1946年〈關於土地問題的指示〉（「五四指示」）到1947年〈中國土地法大綱〉的轉變（下詳）。新中國建立後，於1950年發布〈關於新解放區土地改革及徵收公糧的指示〉、《中華人民共和國土地改革法》、〈關於劃分農村階級成份的決定〉等，完成了土地的沒收和徵收、階級劃分等一系列工作，直至1953年春全國性的土改基本完成^⑥。

不同的時間段裏實行的土改政策不一，即使在同一時間段不同地區的政策也有所區別；生活中對應的現實情況不同，藝術家捕捉到的現實題材和在

圖像中傳遞的信息也會不同。因此在論述中，我們不可避免地會涉及到實際的土改與圖像呈現出的土改這一對既有聯繫又具區別的範疇，本文的分析將關注兩者之間的關係，而更集中於客觀性行動和表達性心態的相互作用。為了表述清晰，我們將土改題材圖像依據畫作反映的時間段分為抗日戰爭時期和解放戰爭時期兩類，作品的創作時間段則鎖定為二十世紀40至70年代，並將其創作特點歸納、證明為一種關係，即圖像問世愈晚，意識形態化和政治化程度愈高，階級鬥爭情勢偏離客觀性現實的程度愈高，客觀性現實與表達性現實的距離愈大。當然，這是在假設圖像創作者處於相同程度的意識形態控制的影響之下，在創作者內心會有個人主觀的人文主義方向的調試，但個體認知往往並不足以抵制宏觀政治氣候影響和政策的威懾，因而總體的宏觀趨勢依舊。

二 表現抗日戰爭時期的土改圖像

應該說，抗日戰爭時期的土改政策和實踐直接影響了解放區木刻等藝術作品的視覺傳達，當時人們對地主階級的態度與相關木刻作品所表達的較為一致。階級關係只是呈現為簡單的「地主—農民」二元對立，地主罪惡及其證據、人民武裝力量、代表政府權力者等因素並未固定出現於圖像當中，初具象徵性的視覺圖像與政治話語、客觀實際基本重合，因而客觀性現實與表達性現實還沒有出現明顯差別。

在抗日戰爭時期，為了鞏固抗日民族統一戰線、聯合全民支持一致抗日，老解放區實行地主減租減息和農民交租交息。1942年1月28日，中共中央發出〈關於抗日根據地土地政策的決定〉，其中提到土改具體執行辦法，並強調要使日寇完全陷於孤立，不能有過左過右的偏向，「在群眾真正發動起來後，又要讓地主能夠生存下去」^⑦。解放區實行減租減息後社會結構發生變化，中共沒有推動村內的階級鬥爭，而僅僅通過減租減息、對地主徵收高額稅收以及為貧農購買土地使之成為中農，使各個抗日根據地出現了相當程度的社會均衡，因此被弗里曼 (Edward Friedman) 等學者稱為「靜悄悄的、解放的、平等化的革命」^⑧。李里峰經過一系列檔案中統計數字的引證分析後，也從政治經濟學的角度得出相近結論：「中共在抗日根據地推行的減租減息和稅制改革，直接導致了鄉村社會土地財富的分散、貧富差距的縮小和傳統精英的衰落。」^⑨

古元的《減租會》(圖1)創作於1943年，是解放區土改圖像中較早的、也是最具代表性的木刻作品之一。畫面描繪了減租減息政策下邊區農民向地主算賬說理，要求退還多交地租的場景。古元一改之前深受德國版畫家珂勒惠支 (Käthe Kollwitz) 的西式現代版畫影響的表現手法，用陝北農民能夠接受的創作風格來呈現^⑩，寫實的造型將農民和地主形象刻畫得生動明快，充滿張力。畫家精心塑造了一系列人物形象，地主穿着的瓜皮帽、大皮袍、雲字勾棉鞋以及略胖的體態，處處顯示出區別於勞苦大眾的身份；雕花桌子、羅

圖1 古元：《減租會》



圖片來源：古元：《減租會》，木刻（1943），收入王巨才主編：《延安文藝檔案·延安美術》，第五十三冊，〈延安美術作品·木刻（二）〉（西安：太白文藝出版社，2015），頁440。

漢椅和高裝水煙袋等細節亦表現出他富足的生活；面對桌上的算盤和翻開的賬本，周圍農民則性格神態各有不同：有的據理力爭地指責，有的指着賬本給地主看，有的攤開雙手理論，有的在後面指指點點，還有的腳踩條凳、手拿旱煙桿在觀望——他們用說理的方式爭取自己的合理權益。

古元不僅注意表現發動起來的貧苦農民，還刻畫了中農的境遇和心態。1962年古元在魯迅美術學院的講座中提到，《減租會》中站在地主背後、手搭椅背的長髮農民是個中農，他還在猶豫不決，對這場鬥爭有所顧慮，旁邊的農民正在啟發他^①。在減租減息之初，貧僱農尚未翻身前多是一窮二白，而減租減息後他們成為最大的得益者；中農則有一點土地進行生產生活，但並不得利或得利甚少，他們或對鄉村傳統心存某種程度的留戀，或抹不開宗親鄰里情面，剛開始的一段時間內持觀望態度而不是立刻投入到土改的行列。這在《減租會》中被畫家敏銳地捕捉到並表現出來。

值得注意的是，雕花桌子置於畫面中間，兩邊分別是羅漢椅和條凳，暗示着「地主—農民」二元關係中的對應地位，表達了農民和地主之間的對抗關係。在減租減息政策下，地主還保持着個人的尊嚴，衣着整齊，有申辯的權利和空間。

與《減租會》類似，在1944年江豐的木刻《清算鬥爭》（圖2）中，除了百口莫辯的地主和簇擁在院落裏群情洶湧的農民群體之外，算盤、賬本、計量糧食的斗，樣樣似乎都在敘述地主的狡詐和剝削，亦可見此幅畫題目中的「清算」，重點乃在「算」上，地主也存在說理和申辯的空間。地主仍是頭戴瓜皮帽，穿着長衫、毛皮背心等具身份象徵的衣服；農民依舊頭上圍羊肚巾、腰間繫粗腰帶，以此顯示勞動者的本色。

圖2 江豐：《清算鬥爭》



圖片來源：江豐：《清算鬥爭》，木刻(1944)，收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十三冊，頁509。

相比之下，另外一幅木刻作品表現較為溫和，這就是石魯的《說理》(圖3)。如果說《減租會》、《清算鬥爭》描繪的是一幕熱鬧的小舞台場景，那麼《說理》就近乎是特寫的鏡頭。畫面最突出的人物是身披羊皮襖、頭繫羊肚巾、露出補丁衣袖的老農，他伸出雙臂、數着指頭，充滿正義感地列舉事實，向地主進行說理鬥爭；與他面對面的地主頭戴氈帽、蓄八字鬚、穿長袍馬褂，顯得理屈詞窮，滿臉無奈，人物內心情緒的對比刻畫鮮明生動。

圖3 石魯：《說理》



圖片來源：石魯：《說理》，木刻(1944年原作，1949年重刻)，收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十四冊，〈延安美術作品·木刻(三)〉，頁795。

這裏有必要對這幅作品的成稿時間及反映的內容作些說明。《說理》的創作時代在相關論著中標註不一（如1948、1950年等）^⑫。稍加推斷可知，這些年份記述皆有疑問。1945年前老解放區土改實行的主要是和風細雨般的減租減息政策，對地主富農積極爭取、聯合抗日，而1946年以後土改政策轉變為從地主手中獲得土地，實現「耕者有其田」，對抗和鬥爭如暴風驟雨般襲來。這幅作品假如真的是畫家在解放戰爭期間按照後一種土改模式的真實經歷「摹寫」而成的話，這種「說理」方式未免顯得太溫和而鬥爭性不強。此外，「說理」一詞在減租減息時期的政府話語中較多提到，屬於抗戰時期的政治語彙。如劉少奇在〈關於減租減息的群眾運動〉中就說道：「進行減租減息，農民說要鬥理、鬥力、鬥法。所謂鬥理，就是進行說理鬥爭……有了理，就會得到社會的同情，能大大增強農民的鬥爭信心和勇氣。」^⑬黃可在《中國新民主主義革命美術活動史話》中標註《說理》為1944年原作，1949年重刻，這種說法是可靠的。石魯於1944年調入陝甘寧邊區文化協會美術工作委員會，其間創作了《說理》原作。或許由於戰時流離，原作遺失，他於1949年去米脂縣參加土改時又進行了重刻^⑭。可以推知，現在所見的木刻《說理》雖然創作於1949年，但圖像內容描繪的是抗日戰爭時期的老解放區土改模式。

需要指出的是，《說理》在1949年的重刻明顯地帶有畫家的主觀選擇和意見表達，即主張土改需要運用較為溫和的理性手段。按照閔力生的回憶，1947年石魯參加綏德義合鎮土改工作隊，在清算地主剝削賤的鬥爭會上，看到過一些圍毆地主的過激行為，對此也有過不同的看法^⑮。這說明石魯親身經歷的土改與《說理》中表現出的那種相對溫和的方式已經發生了分歧，畫家警覺地意識到現實的變化，主動將自己畫作的內容拉回到之前的時期。也就是說，畫家對於土改是認可的，但對1947年後一些激烈的鬥爭現象卻有了不同的意見。當然，個體的堅持在政治大環境下往往顯得微不足道，石魯在土改工作隊中寫了題為〈改造二流子〉的調查報告，指出一些貧窮農民屬於遊手好閒、好賭又好大煙的一類，主張對這些「二流子」的行為採取一定措施，以保衛土改成果。石魯為此付出了很大代價，被指責為階級立場不清，污蔑貧下中農，後來由西北局書記習仲勛出面表態，才平息了風波^⑯。

三 表現解放戰爭時期的土改圖像

革命現實主義美術作品的內容源自社會發生的重要事件，生活是「源」，作品是「流」。當抗日戰爭結束時，作為「源」的土改內涵，從政策的表達性現實到實際鄉村的客觀性現實都開始發生轉變。1945年4月，中共在七大報告〈論聯合政府〉中還肯定了減租減息政策，可隨着國共內戰的爆發，中共於1946年5月4日發布「五四指示」，提出「必須以最大的決心和努力，放手發動與領導目前的群眾運動，來完成這一歷史任務〔指解決解放區的土地問題〕」，標誌着解放區土改正式開始，號召「從地主手中獲得土地，實現耕者有其田」。緊接着，1947年7月的全國土地會議和〈中國土地法大綱〉的頒布將土改運動

推向高潮。在〈中國土地法大綱〉的實行中，地主和富農之間的區分完全被抹殺，都屬於要「消滅」和「打垮」的「階級敵人」；農村社會分為「地主—農民」陣營，「地主」、「階級敵人」這樣的概念已不僅屬於一個經濟性範疇，更是一個象徵性和道德性的概念^①。土改中地主富農家的土地和浮財等財富被重新分配，背後是鄉村政治權利和社會結構的重組^②。

土改模式經歷劇烈的轉變，在相應的圖像表達中也呈現出明顯的變化。艾青曾高度讚揚古元作品的古樸，說「再沒有一個畫家能像古元同志這樣豐富反映古樸的中國農民參加民主革命的生活了」^③。也就是說，農民在《減租會》中的形象還是古樸的，那麼到甚麼時候出現轉變呢？筆者認為，在李振平的《反霸鬥爭》、莫樸的《清算》，尤其是王式廓的《血衣》中，農民形象就不再那麼溫情古樸。農民肩負着窮對富、善對惡、對「小老蔣、大老蔣」的勢不兩立，再也無法「古樸」下去。在激勵和裹挾策略下，取而代之的是充滿鬥爭意識和仇恨情緒的農民群體。可以說，土改圖像經過從抗日戰爭到解放戰爭時期的發展演變，最終成為相對固化、象徵性的圖像表達，這一演變時時刻刻都與戰爭形勢以及相應的土地政策相匹配。另外，解放區整風運動後，意識形態對文藝的指導逐步加強，尤其是〈在延安文藝座談會上的講話〉成為文藝工作者不斷學習和遵從的創作信條之後，這種創作與政策之間的匹配便愈加密切。

李振平的木刻作品《反霸鬥爭》（圖4）1948年刊載於《江海畫報》^④，最初是按照真人真事刻畫，後來又重新刻過，作了修改。由於《江海畫報》作為戰時宣傳品具有即時性、新聞性，故此木刻是按照當時的實際情況創作，雖然手法較為稚拙，但還原度較大。畫面呈現一個類似穀倉的低矮建築物內部，

圖4 李振平：《反霸鬥爭》



圖片來源：李振平：《反霸鬥爭》，木刻（1948），收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十四冊，頁828。

眾人目光和手指皆憤怒地向着地主，禿頂的地主彎腰塌背認罪，強光源來自圖像頂部，象徵地主無處躲藏。

《清算》（圖5）是莫樸1949年作於石家莊的兩幅學生作品，先創作木刻形式，後畫成油畫，是早期革命現實主義藝術的代表作品之一。畫面不僅是鬥爭地主大會的情節性描繪，最重要的是出現了手持紅纓槍的民兵。畫面構圖很有意思，手指地主的地主和農民和他旁邊的人構成動勢向前的三角形，而腆肚的地主和癱坐的賬房先生則構成動勢向後的另一個三角形，所有的形體都被楔合在這尖銳衝突的兩個相向的三角結構組合之中。顯然，鬥地主的清算過程實際上已成為翻身農民向昔日「東家」宣洩仇恨、傾訴自己委屈的一種申討示威，農民也已克服了「怕變天」的心理恐懼與「種地交租，天經地義」的舊觀念，被改造為有覺悟的生力軍；手持紅纓槍的民兵武裝則是衝擊舊觀念的武裝保障。有了武裝力量的捍衛，農民階級成為覺醒的集體形象，象徵革命洪流的不可阻擋。與《反霸鬥爭》相同，《清算》也處在「地主—農民」二元對立的單純結構中，持紅纓槍的鄉村武裝力量屬於農民集體。《清算》在創作之初不僅是現實主義藝術品，更是具有政治教育作用的宣傳品，受眾是正處於實際土改鬥爭中的農民，它以圖像的力量號召更多農民加入到土改和清算地主的行列中，進行暴風驟雨般的鬥爭。

圖5 莫樸：《清算》



圖片來源：莫樸：《清算》，套色木刻（1949），收入李小山、鄧躍進主編：《明朗的天——1937-1949解放區木刻版畫集》（長沙：湖南美術出版社，1998），頁293。

土改圖像發生更大的變化，充分反映在1949年新中國成立後創作的作品中。其中王式廓1959年的大型素描《血衣》（圖6）可謂總結式創作，與此類似的還有張懷江的《鬥爭惡霸大會》（1950）、李樺的《鬥爭地主》（1951）、賀友直與應野平的《控訴地主》（1959）和尹戎生的《暴風驟雨》（1977）等^②。它們與《反霸鬥爭》、《清算》相比，後者在畫面上還沒有出現代表國家政權和鄉村政權的人物形象，而前者皆有代表「新農會」領導的人物坐在主席台上或桌子後面，

圖6 王式廓：《血衣》



圖片來源：王式廓：《血衣》，素描（1959），收入《王式廓畫集》（北京：人民美術出版社，1982），頁61。

作為國家權力的象徵。領導形象在畫面上明確地作為土改運動的主導，正是他們代表的政治力量將鄉村的農民大眾納入國家權利體系的運行軌道，重塑國家與農村社會之間的關係，實現農村治理的目標。

在這種敘事結構中，《血衣》的描繪極具代表性^②。王式廓將場景和人物描繪得非常完善，不僅有地主、農民、武裝民兵，更輔以血衣、量米的斗、字據賬本等道具，還出現了在主席台上落座的土改工作隊領導，坐鎮整個鬥爭大會，鬥爭的政治意義得到充分體現，按照畫家的說法就是，「既然是描寫鬥爭的勝利就應當把勝利的根本原因——黨的領導表現出來」^③。畫面中被打斷腿的農民、哭瞎眼睛的老母親、拿着字據的老農民等苦難和仇恨的形象，襯托出地主已蛻變成吃人的惡霸，不再是僅比一般中農多擁有幾畝地的經濟概念劃分。控訴的農民擺出誓與階級敵人鬥爭到底的姿態，他們也不再是遭遇苦難的個體，而是一個有力量的階級群體，具有集體的象徵意義。他們已然被發動起來，勇於進行敵我階級的矛盾鬥爭，其中控訴重點悄然發生轉變，由主要批判地主的土地經濟剝削，轉移到批判地主所犯下對農民身心殘害的滔天罪行。地主階級的罪惡表達得維妙維肖，藝術化地傳達了政治話語的方向。可以說，王式廓把抽象的「階級」理論成功轉化為在每一處農村上演的善對惡的象徵性的戲劇化鬥爭。

在表現土改的文藝作品與土改運動之間，觀者往往會自覺地一一對應關聯，革命現實主義美術的寫實風格經常被當成某種客觀真實的鏡像。而土改運動的客觀性現實與《血衣》這一現實主義文藝作品宣稱的客觀真實存在甚麼關係呢？實際上，土改運動的貫徹執行除卻強大的宣傳和組織動員外，還要通過一些具體的技術策略來達成。寫實的視覺圖像不只是對客觀性現實的簡單摹寫，還作為藝術表達和意識形態話語之間微妙的「橋接」，一旦將其置入歷史學、社會學研究的語境之中，圖像所包含的綜合信息無疑是豐富的。

王式廓先後參加過兩次土改，第一次是在1950年京郊，第二次是1951年隨土改參觀團到湖南^④。雖然王式廓的現實經驗來自新中國成立後的土改運動，

但從《血衣》反映的內容來看，卻明顯帶有解放戰爭時期土改的特點。他在總結《血衣》創作時曾說道：「土改後期，在鬥爭會上，地主是不出場的，我曾經想尊重這個生活事實，讓地主不出場。」但後來又覺得缺少了階級矛盾雙方中的一方，在畫面上不容易表現群眾鬥爭的鮮明目的性，不易尖銳揭露矛盾，才又讓「千夫所指」的地主重新出場^⑤。也就是說，當時大家腦海裏已經有一個約定俗成的地主的罪惡形象，那麼地主的出場是否符合「生活事實」已經不再重要了。

時間的選定與其創作過程也有着密切的關聯。《血衣》創作經歷了這樣一個過程，即從確定重大主題，到確定該主題下要表現的情節，再到研究人物細部、確定人物的典型性進而深入加工刻畫。這是革命美術中重大歷史題材作品創作的標準過程。王式廓曾回憶說：「經過反覆的研究、思考，我逐漸肯定：表現敵我階級的矛盾和鬥爭——揭露封建地主階級對農民的殘酷壓迫和剝削；另一方面表現農民的痛苦、仇恨和鬥爭，以及在黨領導下鬥爭的必然趨勢，這是我所應把握的主要思想。」^⑥換句話說，畫家的創作意圖不僅是再現一個土改運動的場景，更是通過土改場景表現敵我階級矛盾和中共領導下鬥爭必勝。土改運動可以表現的方面有很多，甚麼樣的環節才最能把握「主要思想」呢？王式廓選擇了鬥爭惡霸地主大會這一矛盾集中的敘事情節。如他所述：「選擇運動發展的高潮，群眾基本發動起來，敢於控訴和鬥爭地主這一環節，比選擇其他環節（如表現訪貧問苦或土改之後，矛盾基本解決等），更能反映出這一運動的全貌，顯示這一鬥爭的正義性和必要性。也更便於表現覺醒了的農民群眾的翻天覆地的威力。通過這一情節，既能揭露農民在封建地主重壓下的痛苦和仇恨，又可以預示在黨領導下，鬥爭的勝利前景。」^⑦

在一開始的構思中，王式廓並未想到要用「血衣」做創作題目，畫面上也沒有「血衣」這個象徵階級鬥爭高潮的「道具」。從多幅《血衣》構思草圖中不難看出他對這個主題的思考過程。在1950年的構思草圖中，控訴者身處高台之上，雖然是鬥爭場景，但氣氛相對緩和，與老解放區減租減息鬥爭中的場面頗有近似之處。而這個場景在1953年的構思草圖中已經變為激烈的鬥爭場面，場景安排也不再是在高台之上，而是在有一截台階的逼仄的廣場環境中（這種環境一直延續到了最終作品之中）。控訴隊伍前端人物伸出的手指、左側合圍的農民、蹲坐在地上的農民連成一個銳角三角形，顯示着進攻的態勢。1953年，王式廓去山東莒縣搜集農民的形象，為《血衣》的終稿打下基礎。在主題和場景都確定下來後，構思草圖卻不盡人意，他曾經告訴高焰：「畫上這些人物，我太熟悉他們了。早就想畫，可是長久沒有找到一個適合於繪畫表現的情節。」^⑧1954年，當王式廓正苦於找不到一個適合以繪畫表現的瞬間和場面時，在一本連環畫中看到血衣的故事，當即感覺到這個情節的重要，又在土改資料中看到類似情節，從而找到了展開畫面情節的鑰匙。於是，《血衣》中的血衣誕生了。從1954年的構思草圖中，依稀可見一個婦女向上奮力揚起血衣。以血衣來控訴地主，情節形象有力，適合於繪畫表現，同時代表階級仇恨的血衣還可以把畫家平時醞釀的其他情節連貫起來，成為展示主題的引子^⑨。

王式廓在繪畫道路上深受毛澤東文藝思想的影響，雖然毛澤東曾在〈在延安文藝座談會上的講話〉中號召文藝工作者「寫光明」^⑩，但在新中國成立後，

王式廓為甚麼沒有選擇純粹光明的一面描繪土改運動？為甚麼沒有像新中國成立前夕彥涵的《分糧圖》(1947)、牛文的《丈地》(1949)等一樣，選擇農民分得土地、糧食等歡樂的場面呢^⑮？王式廓為了表現覺醒農民的威力，選擇鬥爭而不選擇「寫光明」，有一個與現實層面相聯繫的原因。1950到1954年是《血衣》主要的構思醞釀期，全國性的土改逐漸結束，農村合作化運動逐步開始。廣大農民從剛形成的土地小私有狀況，轉向土地集體所有制。基於這個變化，文藝上若再渲染土改後農民獲得私有土地的歡樂，顯然不合時宜，甚至「政治不正確」^⑯。張愛玲在小說《秧歌》中就提到，當時的《文藝報》曾批評文藝工作者不應當再拿土改後農民的歡樂作題材^⑰。

值得注意的是，王式廓在構思《血衣》時也關注農村合作社相關政策並有所歌頌。他曾畫了一幅《農業合作社會議》(1954)、四幅《勸父入社》習作(1953-1954)、兩幅《勸父入社》素描創作構圖(1954)^⑱。可以說，《血衣》在構思之初，畫家的思想傾向就緊密地與政治話語相聯繫，並時刻用最新的話語來約束規範着自己，以之為準繩。而隨着意識形態話語漸「左」、偏離客觀實際，圖像表達就勢必與客觀性現實有了裂痕。王式廓帶着鮮明的階級立場，在生活中「去研究、熟悉一切人，一切生活鬥爭的各個方面」，追求「比生活的真實更典型、更集中，更高更強烈的藝術的真實」^⑲，從而傳達出與《減租會》、《說理》等土改圖像截然不同的內在含義。在這個過程中，客觀性現實與表達性現實之間的距離被愈拉愈大。

土改的重點是對農村社會結構的重塑，表現在身份重構、儀式重構、思想重構等各個方面，它們分別對應了具體運動中劃分階級、鬥爭地主和翻身翻「心」等活動。翻「心」不僅限於鄉村農民，還包括知識份子。在土改過程中，普遍地組織、鼓勵知識份子深入鄉村參與土改，對於他們創作的文字和圖像都具有一定的指導力量。政治話語強烈地影響了參與到土改運動和農村階級鬥爭中的知識份子，轉化為一整代人的行動話語。城市知識份子並非像黃宗智所說「比較遠離真正的農村生活」^⑳，相反，大多數知識份子都是從鄉紳階層家庭走出的有報效社會訴求的年輕人，但在文藝從屬於政治的時代，他們在文藝領域卻要創造出突顯階級矛盾和鬥爭典型化的革命文藝，對農民大眾進行政治啟蒙和提高。政治話語就按照要求以圖像的形式表達出來，比文件傳達更通俗、更容易被農民接受，同時也是可以長久存留的歷史敘事。在對應於土改的圖像中，惡霸地主和地契作為創作要素，是解放戰爭以來藝術家最常把握的母題。接下來就讓我們對這兩個母題做一些相關性的分析。

四 鬥地主儀式的圖像建構

據人類學研究指出，舉行儀式的目的，在於維持與加強對人們生存有重要作用的某一事物的過程、某些價值觀念的信仰^㉑。對於作為一種政治儀式的鬥地主，研究者曾做過概括性的敘述：「一般的鬥爭大會，都經過精心的準備，甚至事先彩排，在會上，經過特別動員的貧僱農在鬥爭大會上訴苦，一般都要伴隨着一些過激的動作，甚至對被鬥爭者用刑，鼓動起參加者對於富

人的歧視和仇恨，形成一種同仇敵愾的氣氛，使那些昔日的人上人不僅威風掃地，而且面子盡失——從而實現鄉村社會的『翻身』。」^{③⑧}運動的儀式化，強化了農村社會的政治意識形態化進程，維持了農民對政府的依賴。這種強化對知識份子也同樣起作用，革命性的寫實圖像即畫家滲入了意識形態的儀式化反映，用毛澤東的話來說就是「革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映的產物」^{③⑨}。涂爾幹 (Émile Durkheim) 就曾指出：「全部儀典的唯一目的，就是要喚醒某些觀念和情感，把現在歸為過去，把個體歸為群體……這進一步證明，已經集合起來的群體的心理狀態，恰恰構成了我們稱之為儀式心態的唯一穩定牢固的基礎。」^{④⑩}土改運動中的鬥地主，正是通過儀式激發起一種熱烈狀態，而對這種儀式的圖像化在解放戰爭之後就趨於固化。

鬥地主儀式的政治作用，首先是滿足組織的要求，加強個人與集體的連結。中國鄉村本是自給自足的小農經濟，土改通過鬥爭地主把組織性不強的個體農民發動起來，形成一個有着共同訴求的集體——苦大仇深、被惡霸地主世代壓榨剝削的農民階級。鬥地主儀式並非農民日常生活的常態，但在土改運動中的確成為貧苦農民幾輩子以來最隆重的政治生活大事。農民從以往的宗族血緣關係和舊的鄉村倫理道德中脫離出來，參加到面對面的鬥爭之中，仇恨之情幾乎在每一幅土改題材的畫作中都能夠輕易地辨識出來。

《血衣》中人物的主要形象，除去一個地主、三個工作隊員和一個民兵，其他都屬於發動起來的農民階級形象；《暴風驟雨》中農民身影在整個畫面的中景部分黑壓壓一片，延伸至遠景山丘上，無不具有一體感，與站在場地左下角的地主形成鮮明對比。以《血衣》為例，王式廓塑造了各種各樣的典型貧苦農民形象，他們的共同點在於都屬於農民階級這個集體，性格和行動意向訴求基本一致。王式廓藝術處理的可貴就在於他斟酌了農民階級內部的各種形象，賦予其革命現實主義典型性，為此他數次修改、調整人物，但範圍都限於農民群體之中。如他曾經想要將坐在地上的殘廢男青年畫成老年農民，後面扶着兒子的老母親畫成女孩子，後來考慮到老年殘疾者容易讓人感覺到自然的年老體衰，會弱化地主階級人為的罪惡；還考慮過畫被摧殘變瘋的婦女、駝背斷腿的少年和骨瘦如柴的兒童，後來礙於不能誇大人民形象的病態而刪減掉了，而這些微調只是出於對農民階級形象的維護^{④⑪}。也就是說，《血衣》畫面中某一個農民變換具體形象，或者增刪一兩個人，對於畫面的意識形態鬥爭作用不會造成太大的影響，原因在於《血衣》塑造的是「國家農民」而非「個體農民」，強調其集體性而非差異性。在這個過程中，農民群體中人與人之間的個體差別得以消弭，獲得了令他們感到安全的一體感。

其次，農民階級中的每一個成員通過儀式獲得集體的認同，認同的符號不是物質化的特定制服或徽章旗幟，而是非物質化的符號——「階級」。階級理論的核心是階級鬥爭，「階級」符號是共產主義運動史上的原生要素，決定着每一個集體成員在社會坐標系中的位置。劃階級是對農村社會關係進行身份重構，鬥地主則是儀式重構。在農村土改中首要步驟是劃分階級，區分敵友，在農村社會構建普遍的「地主—農民」二元對立結構，以之代替宗族鄉紳之間的血緣、地緣關係，以便國家權力進入農村社會並調動和提取人力、經濟資源。階級劃分為國家提供了領導農民的強有力手段，把個體農民轉變為國家

農民，同時讓農民「覺悟到世界上只有兩個姓的人群——一群姓『富』、一群姓『窮』；覺悟到『天下農民是一家』、『中貧農是一家』；覺悟到兩個不同的社會制度——兩個『世道』；覺悟到地主惡霸是小蔣介石，蔣介石是大惡霸」^{④②}。國家用階級身份、階級利益、階級矛盾等階級理論替代各種舊社會的傳統結構，將原有複雜而鬆散的關係統合為一元化的階級關係。

在土改圖像的構圖中，前述的《鬥爭惡霸大會》、《鬥爭地主》、《血衣》裏的農民階級都呈現半圓包圍之勢，地主被置於畫面中景一側，壓迫感油然而生。《控訴地主》則將地主階級孤零零地置於圖像中間，而農民階級圍在其周圍並保持一定距離，在構圖上形成罪惡的「內圈」和正義的「外圈」，「外圈」以不可阻擋之勢包圍「內圈」。畫家有意識地將農民階級塑造得裝束破爛，與地主階級的華衣美服相區別，這些服飾的圖像表達，無不打上了兩個階級的烙印。這幾幅圖像的另一個共同點是貧苦農民的憤怒形象都以手指指向地主的方式來表達，作為農民階級的代表指控地主的罪惡。對立關係通過指與被指這一動作表現出來，此時地主已經沒有抗日戰爭土改時申辯的空間，等待他們的只有政治的裁決。農民憤怒地指向地主這一舉措，呈現出充滿力量的、正義的形象，窮人挺直了腰桿，不再相信長久以來農村傳統中「財主是識字掙來的，窮人是扎煙針扎窮的」、「血汗祖傳地主不當分」的「糊塗觀念」^{④③}，而普遍接受了諸如「勞動創造財富」、「農民養活了地主」等正確信條^{④④}。鬥地主儀式重構，就這樣被藝術家以圖像記錄下來，成為歷史。

最後也最重要的一點是，鬥地主儀式的圖像巧妙地完成了兩個「轉化」，儀式連結了地方集體與國家組織。一是日常生活的疾苦轉化為階級苦難；二是按照經濟區別原則而劃分的階級成份轉化為善惡道德倫理，又進一步轉化為敵友二元對立，從而重塑了農村社會結構，促使農民自覺納入國家運行軌道，將農民引向踴躍參軍的熱潮和對戰爭的各種形式的支援。儀式作為一種政治化的外力，使農民經歷了「個體農民—集體農民—國家農民」的嬗變。

究其實質，這是一種借助邏輯推演的歸罪策略，將訴苦和控訴地主罪行引向擁護共產黨、反對國民黨，為其基本邏輯：「窮人苦是因為富人惡；蔣介石和國民黨是富人的代表，故要仇恨、憤怒和鬥爭；共產黨是窮人的代表，幫助窮人翻身，故要愛戴、感激和支持。」^{④⑤}鬥地主儀式樹立起水火不容的階級對立，兩個階級的代理人分別是共產黨和國民黨，而經歷了鬥爭惡霸地主的農民自覺參加共產黨，從訴苦和仇恨走向復仇，戰爭的全面勝利勢在必得；鬥地主儀式又像紐帶一樣建立起象徵機制，將原本對政治漠不關心的農民扯上關係，代表農民的國家政權與每一個農民緊密聯繫起來。德國政治學家施米特 (Carl Schmitt) 曾說過：「政治領域的界定必須訴諸一種最終劃分，正如在道德領域是善與惡、在審美領域是美與醜、在經濟領域是利與害，政治領域的最終劃分乃是朋友與敵人。朋友與敵人的劃分表現了最高強度的統一或分化，在理論上具有自存性，在實踐上由政治活動的參與者根據具體情況獨立作出，與道德、審美、經濟諸領域皆無必然聯繫。」^{④⑥}「最高強度的統一或分化」也許正是鬥地主圖像儀式化表達的目的所在，對於這一系列圖像，與其作為藝術作品分析、描摹，倒不如說是一種藝術社會學的過程顯現。

五 地契：火與血的洗禮

在土改鬥爭大會上，伴隨着鬥地主高潮的往往是宣布廢除地主地契、債約，責令地主當眾交出銷毀，這一標誌性的舉動常常被畫家捕捉，以圖像方式記錄下來；地契的隱藏、搜出、燒毀、新發等事件被抽提出來，成為極具象徵意義的圖像母題。

在《血衣》中，王式廓悉心設計了很多道具來增加藝術分量，輔助說明圖像中人物的個體特點和階級屬性，既加強了作品的故事性，也進一步深化畫家想要表達的主題思想。被鬥的地主腳邊堆了一堆契約（田契、地契、房契、賣身契、賬本皆有可能），它們在圖像中出現更加昭顯了地主階級的罪惡和剝削，成為「血衣」以外的其他重要物證，地主在「鐵證」面前不得不彎腰低頭認罪，沒有分毫辯解之餘地。

另外，圖中鬥爭大會前排有一個主要人物形象——手持字據的農民。其原型如王式廓所述，是北京近郊土改鬥爭中看到的一個農民，他在鬥爭大會上手持着字據控訴不幸，「由於萬分悲憤和激動而說不出話來，他全身發抖，已站立不住，幾個農民扶着他」^④。值得注意的是，血衣從物的屬性上講，明確地代表一樁人命血案，地主用各種殘酷的手段將血衣的主人（很可能是手持血衣婦女的丈夫、其跟前小女孩的父親）迫害致死，婦女控訴的是殺親之仇，屬於法律上的刑事犯罪和道德上的草菅人命；而地主腳下的一堆地契賬本，卻無疑具有經濟、財產的屬性，是一種經濟關係。地契賬本被翻出、被廢除等事件都意味着土地權屬的變更或土地所有權制度、土地管理制度的變化，經濟層面的土地私有瞬間與萬劫不復的道德淪喪相結合。

地契分為白契和紅契兩種，未向政府納稅前的地契稱為白契，經政府驗契並納稅後在契尾鈐蓋官方大紅印，便成了具有法律效力的官契，稱為紅契；地契由買方保存。實際土改中，分到土地的農民並沒有完全放心，都要求領到一張正規的蓋着縣政府大紅印的土地證，覺得只有拿到這張紙片心裏才踏實：「農民不滿意那種印章小而且不紅的契約，他們認為：『官印又大又紅，才牢靠、有氣派』。」^⑤各解放區以及中共中央也反覆強調製作和頒發土地證的嚴肅性和重要性，土地證要由各解放區最高機關統一印製，必須蓋上縣政府的大紅印，以消除農民不安。這說明傳統意識形態中的老傳統、老道理還根深蒂固於農民群眾的內心和生活，客觀性現實中地契仍然具有相當重要的地位，社會客觀結構與農民主體思想一致，因此需要一系列規訓和引導來改變農民對地契的依賴，廣為流傳的圖像也充當了規訓和引導的角色。

其實新土地證就本質而言，仍然象徵着土地所有權，只是由新政府承認，換了一種表徵形式。這在1949年金浪的《領地照》（圖7）中可以窺見一斑。《領地照》以年畫這一

圖7 金浪：《領地照》



圖片來源：金浪：《領地照》，年畫（1949），收入中國民間文藝家協會、中國文聯國際聯絡部編：《中國木版年畫精品集》（北京：中國文聯出版社，2016），頁155。

藝術形式，描繪了貧僱農分得土地，人民政府承認其所有權，發出作為證明的「地照」。眾多農民順着台階拾級而上去領地照，紅旗飄揚，場面歡慶。畫面前景農民手中領到的土地證上都赫然蓋着大紅印，畫家的突出描繪反映大紅印實際上已經成為政府認同地權的標誌。年畫左上角還配了文字：「土地改革翻了身，領下土地證好高興，白紙黑字大紅印，努力生產、發家致富，光景一天一天往上升。」這正是畫家感受到的新生活、新氣象，與現實社會也有着較高层次的寫實對應。

與在《血衣》中的配角地位不同，地契在古元的兩幅木刻版畫中明顯是主角。古元從生活中汲取創作題材，1947年創作木刻版畫《燒毀地契》（又名《燒毀舊地照》，圖8）和《發土地證》（又名《發新地照》，圖9）描繪當時的兩個場面。《燒毀地契》表現了氣勢磅礴的燒毀舊地契的場面，熊熊燃燒的烈火、漫天翻騰的煙氣，皆宣告着地主階級的滅亡，襯托出農民因焚毀舊契而欣喜興奮，畫家運用豪放粗獷的手法傳達出鑼鼓聲中人們的狂歡。2011年《人民日報》登載過一篇敘述解放戰爭後期事迹的〈西柏坡賦〉，不僅直白地說出「中國革命乃土地革命，政權之爭實民心之爭」，還提到地契舊約的象徵意義：「只有共產黨，地契舊約照天燒，徹底解放工與農。」^④按邏輯發展，《燒毀地契》的下一個時刻在《發土地證》中被刻畫出來。翻身的貧苦農民打碎封建枷鎖，迎來嶄新開端，城牆上赫然寫着「實現耕者有其田」幾個大字，高高的城牆頭上還站了一個背負步槍的民兵，象徵武裝保衛勝利果實；農民依次領到新的土地證，激昂情緒躍然紙上，佔據畫面左上角的構圖以白色表示晴朗天空，只有淡淡纖雲。

在兩幅作品鮮明的對比中，古元的藝術立場和創作理念表露無遺：燒毀黑暗，歌頌光明。通過地契表徵農民迎來光明，象徵着火與血的洗禮，他將社會結構變動更迭之抽象概念，透過藝術語言表達為具體的視覺圖像；火焰的燃燒、農民的歡愉，均襯托出圖像深刻的社會隱喻。

圖8 古元：《燒毀地契》



圖片來源：古元：《燒毀地契》，木刻（1947），收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十四冊，頁692。

圖9 古元：《發土地證》



圖片來源：古元：《發土地證》，木刻（1947），收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十四冊，頁688。

在客觀性現實中，經過鬥爭、土地分配，追繳地契（追契）是一個重要環節。時任華東野戰軍副參謀長劉瑞龍曾說道：「在華中地主最後的投降、屈服，就是在拿出地契來的時候。地主把地契看成是個把柄，希望『變天』時憑藉它向群眾退地。農民拿到把柄就安心了，地主拿出把柄就死心了，所以追契既是最緊張的鬥爭，也是最熱烈的場面。追契不能等待，地主會故意拖延的，這就要一面分田，一面追契。」^⑤ 彥涵創作於1947年的兩幅木刻版畫《清算地主》（圖10）和《搜契》（圖11）和就是描繪追契過程的圖像。

《清算地主》敘事情節較為完整，表現元素更為豐富，而《搜契》是前者創作過程中對農民在地主家搜到地契的一個特寫稿。《清算地主》描繪了發生在地主家堂屋的一幕，工作隊員收繳契約賬目，一個農民理直氣壯地查問，地主和地主婆則被嚇得驚惶萬分，畫家通過兩種神情的對比表現了鬥爭應有的面貌。地主家中廳堂屬於河北農村地主家庭的典型陳設：八仙桌正面的書、畫、瓶、鏡，側面大立櫃上的大銅鎖、西洋鐘。農民的目的顯然很「樸素」，只拿了算盤便過來與地主算賬、追契，還有婦女幹部在進行說理。這幅木刻版畫沒有像同時期其他圖像一般，總是在畫面中呈現地主被鬥爭的時刻，它的特別之處就在於經過畫家提煉，描繪的是土改開始時清查地主的土地和錢財賬目的場面。待鬥過地主後，一切土地和浮財將被統統收繳，大立櫃上的大銅鎖將不可能完好，寓意「終生平靜」的西洋鐘、瓶、鏡將不再屬於這個「階級敵人」。整幅作品勝在着重刻畫人物的精神氣質和性格特徵，熔鑄了畫家的思想、感受。

彥涵保持着較為明晰的人道主義態度，在藝術創作中進行了主觀的選擇和調整。他隨華北聯大轉移到冀南的束鹿縣時曾觀察鬥地主場面，以獲得創作素材。有一次，當群眾控訴地主賈老財剝削土地、放高利貸、為富不仁時，他看到地主赤裸着上身，兩手被捆綁着、跪在群眾面前，群眾憤怒地用麻繩抽打着地主的脊背，繩落之處留下一條條血痕。賈老財不時發出低噁聲，幾天之後就死了。彥涵夫人白炎回憶道：「看到這種激烈的鬥爭場面，彥涵深有感觸，他一面同情在地主剝削迫害下受苦受難的農民，應該消滅封建土地制度，實行耕者有其田，但又覺得這樣把地主毒打致死過於殘忍。」^⑥ 賈老財就是《清算

圖10 彥涵：《清算地主》



圖片來源：彥涵：《清算地主》，木刻（1947），收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十四冊，頁724。

圖11 彥涵：《搜契》



圖片來源：彥涵：《搜契》，木刻（1947），收入《延安文藝檔案·延安美術》，第五十四冊，頁724。

地主》中地主的原型。可見在彥涵的表達體系中，客觀原型與表達圖像有一定差別，造成這一差別的並非繪畫技術因素上的寫實與否，而是藝術家的心靈。

彥涵的木刻版畫《休要妄想》（圖12）創作時間為1965年，為了同年中國美術家協會舉辦的紀念抗日戰爭勝利二十周年美術展覽會而作，表現的則是追契成功的場面。其內容既屬於回憶、概括屬性，又對該場景有所加工，從圖像中人物裝扮及覺悟的神色來看，與《清算地主》有着較大的差別。地主將地契、賬本藏於罈子中、埋在地下，被土改隊員和群眾追繳出來，畫中大人和

孩子都穿戴整潔，民兵武裝初具規模，婦女也佩戴槍支而不是較早時期的紅纓槍。人們面色嚴肅地看着地主，有「證據在此，如何抵賴」的氣勢；地主蹲在挖開的坑邊，只得低頭認罪。

《搜契》與《休要妄想》相比，前者沒有太多意識形態的加工，直白描繪農民搜到地契，而後者則藉由地主藏匿地契，矛頭直指地主及其不可饒恕的罪行。李公明曾評論說：「《搜契》反映了一種歷史的真實，地主在當時埋藏地契是對土改清算運動的反抗；《休要妄想》則是根據意識形態鬥爭需要而虛構的關於階級與怨恨的象徵。在我們的記憶中，紅衛兵抄家的如獲至寶的戰利品就是地契文書這類『變天賬』。實際上，經過了建國後的一系列一浪高過一浪



圖12 彥涵：《休要妄想》，木刻（1965），收入《彥涵版畫》（北京：人民美術出版社，1982），頁130。

的階級鬥爭運動之後，那些地主的後代們如何還會存有甚麼『妄想』呢？」^②若從彥涵這段時期的經歷看，這種變化也不難理解。彥涵自1957年起被戴上右派帽子，屬於無產階級專政的對象而下放勞改，雖然1959年成了「摘帽右派」，但政治上仍受歧視；以戴罪之身參加美術展覽會，時刻帶有一定的思想改造任務^③。土改題材是較為嚴肅的，不同於風俗畫、風景畫那樣的抒情題材，如果不着重表現民兵戰士的英勇，不出現賬本、地契這類物證，又如何能夠表明畫家的「政治正確」和堅定的革命文藝立場呢？

地主階級這種對「妄想」的不可想像，與前文所述的《血衣》不禁有某種微妙的暗合，如斜眼的老地主、賬本和地契等，都與政治話語的表達愈發緊密地聯繫起來。革命美術承載了如此重任，並隨着階級鬥爭的升級，愈發不能有一絲一毫偏差。革命文藝為革命的政治服務，這是第一位的，圖像內容的表達就更與政治話語相匹配，這種情境下愈發可以忽略藝術家主觀能動性的選擇和發揮。話語與現實有別，造成圖像與現實境遇的差距，於是表達性現實與客觀性現實就隨着土改的整個過程推進，直到二十世紀60年代有了程度愈來愈大的偏離。社會學、歷史學研究者闡述、歸納土改運動的過程與意義，而藝術創作則在被允許的範圍內詭譎地生長，也許這就是藝術比其他形式在人類社會中存在得更為久遠的意義所在。

六 結語：圖像敘事的三層結構

中國革命是一組反差強烈的因素之產物：一方面是幾乎不識字或極少數識字、大部分甚至連縣城也沒有去過的農民大眾，另一方面則是由共產主義精英所宣導的宏大意識形態和社會改造的巨大工程^⑤。這就造成客觀性現實和表達性現實之間可以不完全等同，給歷史走向的不同發展留下很大空間。從表現抗日戰爭到表現解放戰爭的土改圖像中，農村階級鬥爭的表達性現實建構愈來愈疏離於客觀實踐，兩者從基本一致到不一致，強烈影響了話語結構的形成；同時，由於藝術創作無可避免地始終需要與政治話語保持一致，表達性現實與客觀性現實之間隨着時間的推移距離愈來愈大，直到此後的「紅光亮」美術和樣板戲，二者發生背離乃至脫節。

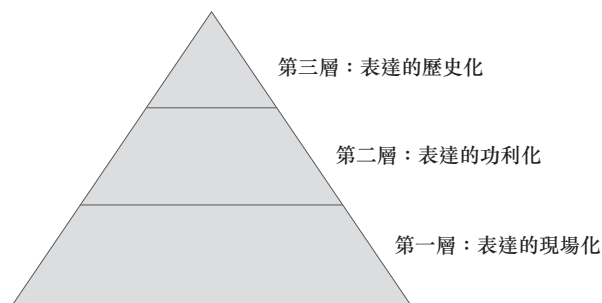
在土改題材圖像從客觀性現實到表達性現實的演繹過程中，「階級矛盾」充當了中介橋樑，進行着理性引導；以「仇恨」激起內在動力，翻「心」則起到感性引導。基於土改過程和藝術媒材的傳遞承載作用，我們可以歸納出一個關於土改圖像的三層敘事模型（圖13）：土改由真實場景到博物館中革命現實主義歷史題材繪畫，經歷了三個層次的攀升。

第一層：表達的現場化。這是圖像表達的原始呈現階段，處於三層模型的最底層。當抽象的意識形態作用於事件時，畫家就會直接以土改運動現實場景圖像來表達，如運動時的標語口號，懸掛的大幅領袖圖，村頭巷尾的宣傳報、壁報等。在這一層模型中，他們能夠參考的一手資料包括橫幅標語、宣傳、報紙圖片、攝影照片等。

第二層：表達的功利化。這是藝術發展的中間階段。圖像通過既定模式傳遞出意識形態的秩序，以便啟發、引導、規訓受眾，使之獲得內化的視覺秩序。文藝工作者遵從意識形態話語對革命進行解釋，生產出塑造人們革命思想的「產品」。它們具有一定的藝術審美價值，形式包括年畫、木刻版畫、連環畫、宣傳畫等易於大量複製的圖像，還有新編秧歌劇、戲劇演出等視覺形式。圖像豐富，受眾眾多，形式靈活，意識形態意味較為直接，目的性明確。但畢竟大浪淘沙，只有少數精品藝術能夠沉澱下來，攀升至第三層，即具備歷史記錄的意義。大多數「產品」作為一系列政治性群眾運動的組成部分，其藝術生命隨着運動的結束而慢慢消亡。土改題材圖像充分繼承和發揚了延安時期美術的特點，重視文藝作品的功利性作用，要求即時性、宣傳性，對文藝作品的審美價值要求不高，不需要太多個人立場的自我判斷，因而不乏美術創作及其方式略顯粗糙。

第三層：表達的歷史化。這是圖像敘事的最高層。歷史書寫是人類最恆久的表達，能夠傳遞出時人的思想傾向和語言特徵，所含意識形態意味或隱或顯，與藝術的象徵性、審美性雜糅在一起。當一幅這樣的作品誕生，一種滲透了政治意識形態話語的圖像就被完好地保存在博物館或其他公共場所中，

圖13 圖像敘事的三層表達模型



圖片來源：筆者繪製。

成為認識歷史的樣本，長久地供人們欣賞。藝術審美和對革命歷史的藝術性記錄同時在圖像上呈現，這樣的「革命歷史畫」（或者叫做「定制畫」）成畫時間多為新中國成立後，其任務屬性規定了「藝術品」和「實用品」的雙重角色。在擺脫戰時宣傳工具的圖像地位的同時，作為一種歷史的回顧和敘述，這些畫作的首要目的是作為新中國的革命史觀照，語言的表述和回顧的方式都受到畫家所處政治環境的影響。畫面不再需要以簡單直白而富有啟發性的圖像來迎合廣大農民群眾，轉為更注重對歷史的構建，寫實性地表達宏大場景和歷史人物。當然，這裏的「寫實」是畫家覺悟到的「真實」，更是意識形態要求的「真實」，而與真正的現實並不一定對等。這與某些文字性的歷史書寫相類似，不同的只是毛筆墨汁換成了炭筆、油畫顏料，史書內頁換成了素描紙、油畫布。圖像發展至此，已經固定化、模式化，可以安然擺放在博物館的展廳中或出現在各種印刷品中，以視覺語言的方式默默地建構着革命的歷史，其受眾則是新中國成立後的人民。這類圖像在構建大眾的政治無意識方面可謂功不可沒。

就本文所分析的土改題材圖像而言，王式廓的《血衣》屬於表達模型的第三層，彥涵的《分糧圖》、牛文的《丈地》屬於第二層。值得注意的是，有的作品在創作之初具有較強的宣傳性和新聞性，如李振平的《反霸鬥爭》；有的作品包含的藝術性、審美性較高，1949年後被國家博物館收藏，並被認為革命現實主義藝術精品，如古元的《減租會》和莫樸的油畫《清算》，因而從第二層上升至第三層。這也說明，表達模型的三層之間可以有從低到高的流動。也許在不同歷史時期、社會背景下，對圖像解釋的深入程度會有不同，但總的趨勢都是不斷地接近還原主體、結構、客觀和表達四個維度之間的真實關係，闡釋事物間關係的本質和真相。一般來說，層次由低到高，圖像的數量逐級減少，呈金字塔狀。視覺圖像所屬層次愈低，消亡愈快；層次愈高，影響力會愈益加強。

在二十世紀40至70年代的土改圖像中，隨着時間的推移，客觀性現實和表達性現實的距離往往愈來愈大。結合三層表達模型，可以說，模型中愈屬於高層的圖像表達愈有可能遠離客觀性現實，藝術家的主觀表達與客觀性現實差距也就愈大。當一幅寫實風格的革命現實主義作品出現在第三層時（如《血衣》），對畫面愈是「要求藝術形象的具體性和概括性的統一，要求比生活的真實更典型、更集中，更高更強烈的藝術的真實」^⑤，愈追求建立起大眾的歷史認同感，也愈聚焦於對大眾起到潛移默化的規訓作用，而且作用時間更長，影響範圍更廣。這也是為甚麼強調政治領導文藝的意識形態總是熱衷於鼓勵寫實風格的現實主義藝術，並堅決反對其他非現實主義藝術的原因所在。

註釋

⑤ 參見高焰：〈更高地舉起社會主義現實主義的旗幟——讀王式廓同志尚未完成的油畫「血衣」有感〉，《美術》，1957年第2期，頁7-9、13；張望：〈略論古元的木刻藝術〉，《美術》，1962年第4期，頁63-65；聞立鵬、李化吉：〈《血衣》和王式廓的創作道路〉，《美術研究》，1977年第3期，頁8-12、16；江豐：〈戰鬥的藝術——《彥涵木刻集》序言〉，《美術》，1979年第8期，頁3-4；張作明：〈古元的版畫藝術〉，《美術研究》，1986年第3期，頁54-59。

②③ 黃宗智：〈中國革命中的農村階級鬥爭——從土改到文革時期的表達性現實與客觀性現實〉，載黃宗智主編：《中國鄉村研究》，第二輯（北京：商務印書館，2003），頁66-95；90。

③ 布迪厄有關初級客觀性、次級客觀性的區分，是對社會現實多重屬性的分析模型，它力圖澄清結構和主體之間的相對獨立，並認為階級不僅意味着一種客觀的社會結構，還存在於表達結構之中，表現為區隔、思想的傾向、風格和語言。也就是說，主體能動性並不僅體現於對客觀行動的選擇，還表現在對表達性思想和態度的選擇上。福柯又在此基礎上提出了一種證明，即表達結構的現實可以與客觀結構的現實大不相同，思想和態度經常深受語言和話語的結構與實踐的塑造，正統話語與客觀實踐之間存在着不一致。參見黃宗智：〈中國革命中的農村階級鬥爭〉，頁69-70。

④ 參見潘諾夫斯基(Erwin Panofsky)：〈作為人文主義一門學科的藝術史〉，載潘諾夫斯基著，傅志強譯：《視覺藝術的含義》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），頁13-17。

⑤⑥⑦ 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉（1942年5月），載《毛澤東選集》，第三卷（北京：人民出版社，1966），頁826；828-30；817。

⑥ 參見張永泉、趙泉鈞：《中國土地改革史》（武漢：武漢大學出版社，1985）；董志凱：《解放戰爭時期的土地改革》（北京：北京大學出版社，1987）；趙效民主編：《中國土地改革史（1921-1949）》（北京：人民出版社，1990）；杜潤生主編：《中國的土地改革》（北京：當代中國出版社，1996）。

⑦ 〈中共中央關於如何執行土地政策決定的指示〉（1942年2月6日），載中共中央黨校黨史教研室選編：《中共黨史參考資料·抗日戰爭》，下冊（北京：人民出版社，1979），頁24。

⑧ 弗里曼(Edward Friedman)、畢克偉(Paul G. Pickowicz)、塞爾登(Mark Selden)著，陶鶴山譯：《中國鄉村，社會主義國家》（北京：社會科學文獻出版社，2002），頁13。

⑨ 李里峰：〈經濟的「土改」與政治的「土改」——關於土地改革歷史意義的再思考〉，《安徽史學》，2008年第2期，頁72。

⑩ 關於古元版畫創作風格轉變的討論，參見魯明軍：〈兩幅《離婚訴》——古元的視覺敘事〉，《美術》，2013年第6期，頁108-12。

⑪ 陳尊三：〈難忘的回憶——記古元同志兩次講話〉，載《古元紀念文集》編輯委員會編：《古元紀念文集》（北京：人民美術出版社，1998），頁104。

⑫ 中國現代美術全集編輯委員會編：《中國現代美術全集·版畫》，第一冊（貴陽：貴州人民出版社，1998），頁95；中國新興版畫五十年選集編輯委員會編：《中國新興版畫五十年選集1931-1981》，下冊（上海：上海人民美術出版社，1981），頁1。

⑬ 劉少奇：〈關於減租減息的群眾運動〉（1942年12月9日），載中共中央辦公廳調研室編：《毛澤東周恩來劉少奇朱德鄧小平陳雲論黨的群眾工作》（北京：人民出版社，1990），頁193。

⑭ 黃可：《中國新民主主義革命美術活動史話》（上海：上海書畫出版社，2006），頁133。

⑮⑯ 閔力生：〈憶石魯〉，載孫新元、尚德周編：《延安歲月：延安時期革命美術活動回憶錄》（西安：陝西人民美術出版社，1985），頁249-50。

⑰ 參見李里峰：〈經濟的「土改」與政治的「土改」〉，頁68-75；郭于華、孫立平：〈訴苦：一種農民國家觀念形成的中介機制〉，載劉東主編：《中國學術》，第十二輯（北京：商務印書館，2002），頁130；黃宗智：〈中國革命中的農村階級鬥爭〉，頁92。

⑱⑲⑳ 參見張鳴：〈在「翻身」的大動盪中的鄉村政治〉，載《鄉村社會權力和文化結構的變遷（1903-1953）》（南寧：廣西人民出版社，2001），頁242；242-43；253。

⑲ 轉引自范迪安主編：《二十世紀中國文藝圖志·美術卷》（瀋陽：瀋陽出版社，2001），頁61。

㉑ 《江海畫報》由李振平於1948年在江蘇南通縣主持創辦，八開四版，大多數是石印，有時也刊載木刻，到1949年為止共出版十四期。

- ⑲ 張懷江：《鬥爭惡霸大會》，收入上海木刻研究會輯：《1950年木刻集》（上海：華東人民出版社，1951），頁109；李樺：《鬥爭地主》，收入《李樺木刻選集》（北京：人民美術出版社，1958），頁46；賀友直、應野平：《控訴地主》，收入陳履生：《新中國美術圖史1949-1966》（北京：中國青年出版社，2000），頁326；尹戎生：《暴風驟雨》，收入《中國共產黨歷史畫典》編委會編：《中國共產黨歷史畫典》（北京：中共黨史出版社，2012），頁188。
- ⑳ 關於《血衣》創作方法和作品風格的分析，參見《王式廓藝術研究》編輯組編：《王式廓藝術研究》（北京：人民出版社，1990），頁178-236。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 王式廓：〈「血衣」創作過程中接觸到的幾個問題〉，《美術研究》，1960年第1期，頁9；9；8；8；9；10。
- ㉚ 聞立鵬：〈王式廓的藝術人生：血汗篇〉，《美術研究》，2003年第2期，頁11。
- ㉛ 高焰：〈更高地舉起社會主義現實主義的旗幟〉，頁9。
- ㉜ 以上提到的三幅《血衣》草圖，分別參見中央美術學院編：《從延安到北京：20世紀中國美術巨匠王式廓》（北京：文化藝術出版社，2011），頁100、130、102。
- ㉝ 彥涵：《分糧圖》，收入《彥涵版畫》（北京：人民美術出版社，1982），頁28；牛文：《丈地》，收入《牛文版畫選》（成都：四川美術出版社，1988），頁51。
- ㉞ 陳思和：〈土改中的小說與小說中的土改——六十年文學話土改〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學）》，2010年第4期，頁77-78。
- ㉟ 張愛玲在小說《秧歌》裏借顧岡之口提到的《文藝報》文章，似應是刊於《文藝報》第4卷第9期（1951年8月25日）、署名「志」的隨談〈關於「新事物」〉。參見陳思和：〈土改中的小說與小說中的土改〉，頁77。
- ㊱ 馬驍、王荻地主編：《王式廓 1911-1973 不朽的人生畫卷 壯闊的民族史詩》（北京：中國青年出版社，2011），頁221-25。
- ㊲㊳ 王式廓：〈題材與主題、生活與藝術形象——在中央美術學院油畫系創作草圖座談會上的發言〉，《美術》，1959年第3期，頁4-5；5。
- ㊴ 何國強：《政治人類學通論》（昆明：雲南大學出版社，2011），頁324。
- ㊵ 涂爾幹（Émile Durkheim）著，渠東、汲喆譯：《宗教生活的基本形式》（上海：上海人民出版社，1999），頁498-99。
- ㊶ 〈中共太行區黨委關於土地改革運動的基本總結〉（1947年6月25日），載河北省檔案館編：《河北土地改革檔案史料選編》（石家莊：河北人民出版社，1990），頁231。
- ㊷㊸ 李里峰：〈土改中的訴苦——一種民眾動員技術的微觀分析〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學版）》，2007年第5期，頁100；107-108。
- ㊹ 施米特（Carl Schmitt）著，劉宗坤等譯：《政治的概念》（上海：上海人民出版社，2004），頁106。
- ㊺ 《中國土地改革史（1921-1949）》，頁335。
- ㊻ 梁衡：〈西柏坡賦〉，載人民日報評論部編：《人民日報評論年編2011：人民論壇》（北京：人民日報出版社，2012），頁227。
- ㊼ 劉瑞龍：〈談土地改革的幾個具體問題〉，載《劉瑞龍文集》，第二卷（北京：人民出版社，2010），頁158。
- ㊽㊾ 白炎：《彥涵傳》（長春：吉林美術出版社，1993），頁120；162-66。
- ㊿ 李公明：〈「階級」與「怨恨」的圖像學分析——以毛澤東時代美術中的地主——農民題材為中心〉，載《在風中流亡的詩與思想史》（上海：復旦大學出版社，2011），頁197。
- ㊽ 郭于華、孫立平：〈訴苦〉，頁130。

邱 鋒 蘭州大學歷史文化學院教授

魏 薇 自由藝術家，藝術評論人。