

第二章

視覺化的國族現代性與性別敘事： 一個近代歷史的探源

所有第三世界的文本必然被 解讀成我所稱的國族寓言。

Fredric Jameson¹

因此，當現代性對中國而言是一項精神冒險時，女人便成為現代性最有力的象徵。女人代表了衰弱與「中國問題」，同時被視作社會變化的焦點，以及中國所理解的「現代性」的具體化身。一個觀點認為，中國作為一個國家所臨近的厄運，只能藉由改變婦女的處境來扭轉。

Barbara Mittler²

¹ Fredric Jameson (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capital." *Social Text*, 15, 65-88.

² Barbara Mittler 著，孫麗瑩譯，2007，〈挑戰/定義現代性：上海早期新聞媒體中的女性（1872-1915）〉，頁 256-257。本文收錄於史明主、游鑑明、羅梅君編，《共和時代的中國婦女》，臺北：左岸，頁 255-310。

本章作為一種歷史探源，將討論女性的身體形象如何在中國近現代的國族主義浪潮中，被不斷地挪用，進而被符號化為國族主義的重要象徵之一，從中我們也可以見到文化精英（cultural elites）們國族自戀的原型，以及如何將此種主體欲望視覺化的過程，女性形象成為了 Fredric Jameson 所稱之國族寓言的載體，以及一種關於現代性國族想像的視覺修辭，承受著被凝視和客體化的命運。而這樣的國族現代性與性別再現的基本關聯，也將影響到共和國日後的藝術創作，直到當代時期。

第一節 女性形象與近代國族敘事

約自晚清起，當中國遭遇西方並感受到民族存亡的憂患，女性形象與身體的改造，便一直是憂國憂民的近代中國知識份子們關切的對象，如何創造新的女性形象，也在這樣的救亡圖存的氛圍裏，被納入國族主義的政治與社會綱領當中。即將中國女性的解放事業，納入國族主義的父權敘事框架當中，裏頭，我們確實可以發現到一個將女性形象與身體逐步感官化與視覺政治化的過程。

爬梳歷史，康有為(1858-1927)曾經論及，中國的積弱，在於所謂的女性身體羸弱且無學無識，無法生養健壯之後代所致，如他論及：「試觀歐美之人，體質

氣壯，為其母不裹足，傳種易強也；回觀吾國之民，尪弱纖儻，為其母裹足，故傳種易弱也。今當舉國徵兵之世，與萬國競，而流此弱種，猶可憂危矣」。³簡言之，母強才能國強，反之亦然，康有為具有厭女症內涵的觀點，大致為後來的「女體連結國體」式的性別敘事，提供了腳本。而康氏的高足梁啟超(1873-1929)，則將中國貧窮的「源頭」，歸因於女性，如梁曾說到：「今中國之無人不憂貧，則以一人須養數人也。所以釀成此一人養數人之世界者，其根原非一端，而婦人無業實為最初之起點。」⁴而梁啟超與他的老師康有為一樣，亦相信母強則國強的價值觀：⁵

中國之積弱，至今日極矣。欲強國本，必儲人才；欲植人才，必開幼學，欲端幼學，必稟母儀；欲正母儀，必由女教。人生六七年，入學之時也，今不務所以教之，而教所以刑戮以倡優之，是率中國四萬萬人之半，而納諸罪人賤役之林，安所往而不為人弱也。

康、梁在近代中國的影響力，不容我們忽視，在他們的陳述中，女性成為了中國弊病沈痾難起的一種具體原因和象徵。貧窮與積弱的中國，成為近代知識分子們身上很大的羞辱感，而此種羞辱感的指涉，在歷史的發展中，則逐漸地被予以女性化或陰性化，而如何將此種陰性化狀態加以排除，則成為日後許多中國知識分子的國族建構敘事裏的重要部分。

Sally Taylor Lieberman 的專書《母親與現代中國的敘事政治》(The Mother and Narrative Politics in Modern China)，藉由檢視五四時期到 1930 年代初期文學作品中的母親形象及其與國族主義的關聯。她發現到，理想化的母親形象，實際上是

³ 康有為著，湯志鈞編，1981，《康有為政論集》，北京：中華書店，頁 336-337。

⁴ 梁啟超，1989，〈變法通議：論女學〉，《飲冰室文集之一》，北京：中華書店，頁 38。

⁵ 梁啟超，1999，〈戒纏足會敘〉，張品興編，《梁啟超全集》第一冊第一卷，北京：北京出版，頁 80。

近代中國關於現代性的中心想像，五四時期知識份子以「婦女」的社會處境為度量衡，丈量他們對傳統的反抗，以及反抗的決心，似乎婦女一解放，知識份子也就從過去「封建的」父權家族傳統中解放出來了。此處，我們可以發現到，女性形象的存在，具有著雙重的象徵意涵：被壓迫和犧牲的婦女，表述著舊日和眼前令人可厭卻又令人充滿憂時情懷的中國，而新女性形象的創造，則象徵著新中國的未來。在這種對現代民族國家的性別化想像中，婦女成了槓桿，鏡像般地挑起了反映中國存亡命運的重責大任。⁶ 背後所真正指涉的是，女性的卑污孱弱，不僅造成女權不昌，更重要的是妨礙了民族與國家的生存，以及男性個人或家國事業的成就。也是在這樣的性別意識形態裏，我們才能見到由晚清以降近代中的「婦女解放」事業，除了召喚女性投身於新國族建構的政治實踐外，為何還會大量地圍繞在廢纏足、興女學或者婚姻自決等所謂有關於「女性覺醒」的議題之上。⁷

事實上，關於女性新形象的形塑，在晚清時期就已現端倪，如黃錦珠研究晚清小說中的新女性形象發現到，小說中被建構出的女性角色，無論在外在體貌、才學、活動、事業、婚戀乃至於內心情慾等部份，經常透露出時代正悄然變化之際的訊息，大致來說，關於女性走出閨閣、求取知識、自由婚戀、出外就業、體格矯健敏捷、參與公眾生活等等女權議題和新女性形象，都已在晚清的文化文本如小說中的藝術造型裏出現雛型，但大多數晚清小說中具新女性形象的主人翁們，卻仍能符合傳統價值觀底下的女性典型，簡言之，她們雖追求文明卻也嚴格遵守著既有的倫常與道德要求，並未逾越以父權價值為核心的社會規範。⁸ 女性身體在晚清中國激進主義與國族主義話語脈絡的統攝下，已然被視為現代性改造的重要議題浮上檯面，女性的身體從過去的從屬於家族，如今更要歸屬於新的民族國家，換言之，對於女性身體的想像，實際上，也即指涉著一種國族想像的發

⁶ Sally Taylor Lieberman (1998). *The Mother and Narrative Politics in Modern China*. Charlottesville: University Press of Virginia.

⁷ 關於近代中國女子教育與女性覺醒的歷史發展，參考：喬素玲，2005，《教育與女性——近代中國女子教育與知識女性覺醒（1840-1921）》，天津：天津古籍出版社。

⁸ 黃錦珠，2005，《晚清小說中的新女性研究》，臺北：文津出版社。

生。⁹ 筆者亦認為，晚清時期發展出的女性身體與國族之間關聯形態的敘事模式，基本上，成為了日後相似的性別敘事的原型。

一如柯惠鈴曾悉心考察過晚清時期中國的男性知識分子們，如何藉由議論改造婦女，形塑新的女性形象，來敘述自身的國族想像，完成自身的政治目的，並動員女性的勞動力與身體資源，其背後，實際上仍投射了男性知識分子本身對於國族命運的想像和渴望。此一主旋律，則由晚清以降，具現在後來整個中國知識份子革命敘事的歷史裏頭。¹⁰ Partha Chatterjee 曾研究過在印度的國族現代化過程中不斷出現的關於新婦女的討論，其中隨著不同階段的「現代婦女」的敘事，其中所體現的不僅是男性於當時投入的政治社會改革方向，更重要的是透過確認「新時期」的女性形象，男性確認了自身在現代化運動中的領導地位。¹¹ 運用 Chatterjee 的觀點至此，若我們比較近代中國與印度的案例，會發現許多相似之處：女性在建構國族的過程中，實際上是被排除了主體位置的，她們的身體及其象徵意涵，必須服從於當時國族意識形態發展的需要。如劉禾曾透過重新閱讀蕭紅的《生死場》及圍繞著該作的於 1920、30 年代相關論述生產時，發現到，許多男性論者的民族國家取向與文學批評實踐，如何將蕭紅描述女性身體經驗與農村婦女受剝削的現實生活之作品內涵，挪用之以服從於國族主義與父權意識形態的合法性話語，一如劉禾論及：「誠然，在中國現代批評史上，『女作者』 這個次範疇（sub-category）本身就是以『民族』文學的名義發明出來並得以合法化的，但是，這一『民族』文學卻不願將其自身的性別化面目命名為男性的。『女作家』這一次範疇使的男性批評家們可以把女性的寫作納入更大的國族範疇，正如同國家將『婦女』的範疇運用到政治動員上。我們必須認識到這種性別化的文

⁹ 程亞麗，2007，《從晚清到五四：女性身體的現代想像、建構和敘事》，山東師範大學博士論文。本論文對晚清到五四的各種類型的性別敘事，及其與國族主義的關聯，有非常詳盡的爬梳。

¹⁰ 柯惠鈴，2004，《性別與政治：近代中國革命運動中的婦女（1900s-1920s）》，國立政治大學歷史研究所博士論文。

¹¹ Partha Chatterjee (1993). *The Nation and its Fragments: Colonial and Post Colonial Histories*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, p. 135.

學批評實踐，一直是民族主義話語得以生產的主要場所」。¹²

將女性身體予以挪用，壟斷其意義，並不斷在表象上驅除其性別內涵，不僅意味著在國族意識形態空間之外談論女性真實的生命經驗，在近現代中國男性所支配的藝術場域中常是不被認可其合法性的，更重要的是，它還暗示了一種邊緣化過程，即將被視為具有負面意涵的「陰柔」特質，作為國族現代性的異質部份祛除後，才可能在新的性別形象中，獲得一個全新的光明（陽剛）的未來中國，以贖回失落的過去。值得我們注意的是，這樣的性別化國族意識形態的召喚力量，經常是超越生物性別的，亦即不僅男性接納，許多的進步女性、革命女傑與女志士們，同樣地接納了此一性別敘事，其中不僅有女作家，還包括許多從事美術創作但心懷革命的女性藝術家們。¹³ 而後來毛模式的女性形象，則是此一「去性別化」的性別意識形態推演至極致的結果。¹⁴

¹² 劉禾，2008，《跨語境實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》，北京：三聯書店，頁 295。

¹³ 在中國近現代美術史上，以畫家的身分投入革命者的代表性人物應為何香凝(1960-1972)，身為指標性的革命與民族「女傑」，何氏於 1905 年加入同盟會，為最早的女會員，並與其夫婿為廖仲愷（1877-1925）同為國民黨內左派。20 世紀初期，何香凝和廖仲愷在孫中山的領導下，參與了辛亥革命和護法戰爭；1924 年，參與孫中山改組國民黨的活動，促成同國共合作，1927 年蔣介石「清黨」後，她堅持孫中山「聯俄、聯共、扶助農工」的政策，與蔣立場互異。國共內戰期間，何香凝透過她在黨內的影響力，組建國民黨革命委員會，響應中國共產黨召開政治協商會議的號召。中華人民共和國成立後，何香凝歷任中央人民政府委員、華僑事務委員會主任、中國國民黨革命委員會主席、全國婦聯名譽主席、政協全國委員會副主席，以及全國人大常委會副委員長等職務，更被選為中國美術家協會主席，毛澤東曾讚譽她「為中華民族樹立模範」，中共則將之塑造為文藝戰線中關於婦女解放鬥爭的典範人物。關於何香凝的生平與藝術、政治生涯，可參見：尚明軒、李志奇，2007，《歷史大相冊：何香凝》，北京：中共黨史出版社；云雪梅，2004，《何香凝》，石家庄：河北教育出版社。

¹⁴ 在關於女性新形象的創造中，五四時期關於「娜拉」的討論，也是個佔有關鍵地位的文化論戰，論戰的成員更牽連了當時主要的知識分子，如胡適與魯迅等等。實際上，「娜拉何處去？」，「出走」與「作自己」，被投射的是當時許多男性知識分子們的個人主義想像，如同許慧琦的研究發現，娜拉在中國，主要是被再現為一個去性別化了的新女性形象，而關於進步女性的概念，也由之不斷演變為消弭了性別特徵的「新人」，這也是日後毛式女性身體模式的重要來源之一。也據許慧琦的研究，1930 年代各種關於娜拉出走與要求娜拉回家的論者，雖然各自為婦女設計的出路不同，卻都以民族、國家的需要為前提，要求婦女放棄個人自由的選擇權，以成全國家的集體解放。可參見許慧琦，2003，《「娜拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》，臺北：國立政治大學歷史學系。關於「娜拉」此一戲劇角色在中國意涵的演變，許文應為討論最

第二節 「藝術救國」：左翼視覺敘事裏的女性形象塑造

上節中，我們觸及了新女性形象如何為國族現代性想像所挪用的問題，在此一關於藝術社會學的研究中，我們還必須去探溯女性形象背後的國族論述，是如何在藝術作品呈現的，亦即當「女性形象」作為一種意指，它如何在藝術中獲得它適當的表述和意符。下述，我希望藉由 1930 的左翼美術運動來探討這個問題，相信這也是個具有代表性的討論對象，其中的性別意識形態，以及對女性形象的藝術再現，也成為了後續的毛模式女性形象的基礎。此外，從 1930 年代對於女性與人民形象的視覺塑造中，我們也可以發現到持不同政見的藝術群體們，對於女性身體形象的爭奪，後者富有著前衛藝術運動所需之諸多特質，如可能性、對立性、矛盾性與曖昧性等，使許多男性藝術菁英們藉之得以進行自身的權力表意。¹⁵ 正如王政曾研究過五四時期知識分子為何如此熱衷於提倡女權的原因，她認為，藉由為女性代言，近代中國的男性菁英們不僅完成了社會對於他們的期許，更在認同危機的情形下，據以再現了自身的焦慮與國族欲望。¹⁶

但藝術並不自然地與國族主義發生關聯，特別是視覺藝術，因其不像文學、電影與戲劇等媒介，能以敘事與情節等技巧，來表達特定的政治立場，平面型態的視覺藝術必須依靠靜態但更精確的傳達設計（包括特定的符號和詮釋情境），來抵達他們預定的觀者，否則將很容易失焦和不知所云，失去了最初的目的。此處，並不存在一個「自然」的藝術與政治的連結過程，從中國近現代美術史看，

詳盡者，而關於娜拉的學術研究可說已十分豐富，成為一關於中國的性別研究的顯學，故本章於內文中不予拾惠。

¹⁵ Matei Calinescu (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N. C.: Duke University Press, pp. 1-42.

¹⁶ Wang Zheng (1999). *Women in the Chinese Enlightenment: Oral and Textual Histories*. Berkeley: University of California Press.

國族主義與美術的結合，實是由歷史脈絡所形構，其中，最直接的原因則來自於五四時期的啟蒙知識分子們對於現代性與「救國」的熱切渴望。如民國時期的重要教育家蔡元培（1868-1940），即將美育與公民道德教育、實利主義教育、軍國民教育等面向結合在一起，提出「以美育代宗教」的口號，¹⁷ 並把美育視為救國的重要良方之一，如蔡氏曾說到：「我以為吾國之患，固在政府之腐敗與政客軍人之搗亂，而其根本則在於大多數之人，皆汲汲於近功近利，而毫無高尚之思想，惟提倡美育足以藥之，我自民元以來，常舉以告人。」¹⁸ 此外，中共早期的領導人陳獨秀亦曾認真討論過美術與國族命運之間的關聯。在陳獨秀（1879-1942）致呂澂（1896-1989）關於〈美術革命〉的信中（1918年1月號《新青年》雜誌），首次提出改良中國畫的主張，陳的美術革命論高舉「全盤西化」的概念，推崇西方寫實藝術觀念和表現手法，並攻擊傳統中國繪畫的僵固和停滯，帶來極大的影響。後人常將陳獨秀所倡言之「美術革命」與胡適（1891-1962）倡言之「文學革命」相提並論，認為兩者在動機層次上頗相互呼應，即其內在意圖，不僅只在文藝形式的變革，更企圖藉之挑戰傳統文化的既有結構。¹⁹ 換言之，陳獨秀認為文學與美術的革命，絕非單獨的文藝問題，而應該與社會政治革命、倫理革命、思想革命等面向結合在一起，而一個真正的左翼的創作者，必須有意識地把藝術作為社會革命的武器。²⁰

但相較於蔡元培與陳獨秀等人，真正在日後的美術創作與藝術政治中影響深遠者，則是後來被中共的國家意識形態機器神化了的魯迅（1881-1936），及其所推動的木刻版畫運動。²¹ 對於魯迅來說，版畫之所以特別適合成為左翼美術的武

¹⁷ 譚好哲等，2006，《美育的意義：中國現代美育思想發展史論》，北京：首都師範大學出版社，頁 173-215。

¹⁸ 〈蔡元培辭去校長真因〉，《晨報》1919年5月13日。轉引自呂澎，頁 94。

¹⁹ 陳瑞林，2004，〈二十世紀中國美術的「西化」、「反西化」潮流 與廣東畫壇新舊之爭〉，《二十一世紀》網絡版，24 期。

²⁰ 馬馳，2006，《艱難的革命：馬克思主義美學在中國》，北京：首都師範大學出版社，頁 26-33。

²¹ 關於左翼美術與版畫運動的源流與發展細節，一直是研究近代以來中國美術史的重點區域，

器，在於它的易於複製、傳播與貼近大眾的特質，如他說到：²²

誰都承認繪畫是世界通用的語言，我們要善於利用這種語言，傳播我們的思想。版畫的好處就在便於複製，便於傳播，所以有益於美術運動。可惜我們的美術家，不肯做這些沒有天才的小事，結果大事做不成，小事沒人做。

魯迅對於版畫「便於複製，便於傳播」特質的注重，則與他對「國民性」或民族性問題的關注有關。²³ 為了實踐他改造國民性的願望，魯迅一直在找尋一個抵達「大眾」的適當途徑，文藝則是他摸索之後的結果，如魯迅在〈論「舊形式的採用」〉（1934）一文中說到：「現在社會上的流行連環圖畫，即因為它有流行的可能，且有流行的必要，著眼於此，因而加以導引，正是前進的藝術加的正確的任務：為了大眾，力求易懂，也正是前進的藝術家正確的努力」。²⁴ 換言之，魯迅企圖在改造舊有的版畫等媒介的情況下，實現他對落實「革命的文藝運動」的想像。在毛澤東《延安文藝座談會上的講話》（1942）的一槌定音後，魯迅的地位更是受到意識形態保護。²⁵ 雖然從後人的研究中，我們知道魯迅的論述中其

可參見：呂澎，2006，《20世紀中國藝術史》，北京：北京大學出版社，頁306-329；李允經，2001，《中國現代版畫史》，太原：山西人民出版社，頁135-208；鄭工，2002，《演進與運動：中國美術的現代化（1875-1976）》，南寧：廣西美術出版社，頁217-235；林惺嶽，2002，《中國油畫百年史》，臺北：藝術家出版社，頁140-167；Julia Frances Andrews and Kuiyi Shen (1998). *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*. New York: Guggenheim Museum, pp. 214-225.

²² 魯迅，1930，〈在上海中華藝術大學的講演〉，頁204。本文收錄於：張望編，1982，《魯迅論美術》，北京：人民美術出版社，頁202-205。

²³ 關於魯迅對民族性的討論，可參見：楊永德、楊寧編著，2007，《魯迅最後十二年與美術》，北京：文化藝術出版社，頁212-226；李允經，《中國現代版畫史》，頁90-92。

²⁴ 魯迅，1934，〈論「舊形式的採用」〉，頁129。本文收錄於：張望編，《魯迅論美術》，頁127-129。

²⁵ 毛澤東在《延安文藝座談會上的講話》中曾高度評價魯迅：

既然必須和新的群眾的時代相結合，就必須徹底解決個人和群眾的關係問題。魯迅的兩句詩，「橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛」，應該成為我們的座右銘。「千夫」在這裡就是說敵人，對於無論什麼兇惡的敵人我們決不屈服。「孺子」在這裡就是說

實充滿了陰暗面、曖昧性與無力感。²⁶ 但魯迅對 1930 年代至 40 年代之左翼木刻美術運動的影響力及象徵意義，卻是無法否認的。

如何表現？表現什麼？在中共意識形態機器的不斷形塑下，版畫運動從一起初彷彿就是革命美術的代名詞，如曾參與組織重要的左翼木刻運動團體「春地美術研究所」²⁷的蔣海澄（艾青，1910-1996）說到過：²⁸

中國的木刻，從開始至成長，都是受著革命文學之父——魯迅先生栽培、灌溉與維護的。因此，中國的木刻，就沒有一刻離開過戰鬥的血統，人民的呼吸和舊勢力的壓迫。……

中國的木刻，從開始嘗試到現在，所經歷的時間雖短，但它卻始終適中國人民忠實的代言人，屬於它的作家們，有的是真理的探求者，有的直接獻身於革命……

表現在中國木刻裏的，除去極少部份以趣味為中心的以外，大都能從現實中提取他們的創作意欲，與中國的革命息息相關。

無產階級和人民大眾。一切共產黨員，一切革命家，一切革命的文藝工作者，都應該學魯迅的榜樣，做無產階級和人民大眾的「牛」，鞠躬盡瘁，死而後已。知識分子要和群眾結合，要為群眾服務，需要一個互相認識的過程。這個過程可能而且一定會發生許多痛苦，許多磨擦，但是只要大家有決心，這些要求是能夠達到的。

²⁶ Rey Chow (1995). *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press；汪暉，2008，《反抗絕望：魯迅及其文學世界》（增訂版），北京：三聯書店。

²⁷ 由「中國左翼作家聯盟」與「中國左翼美術家聯盟」聯手成立於 1932 年之「春地美術研究所」，其前身為「現代木刻研究所」與「一八藝術木刻部」，均為美術史上受中共領導之重要藝文團體。見呂澎，頁 303-329。

²⁸ 艾青，1938 年 1 月 13 日，〈略談中國的木刻〉，《新華日報》。

「作為人民忠實的代言人」，使得左翼木刻版畫實際上成為了展現國家機器與男性菁英們，在不同時期對於國民性想像的觀景窗，也因為中共黨組織有目的的介入，版畫此一媒材，也才獲得了它大量出現在公眾視域的機會，進而成為革命的宣傳武器。同時，若我們仔細檢視，會發現在眾多的人物塑造中，女性形象佔有突出的比例，紛紛出現在控訴、暴露與歌頌的場景裏，並在不同的歷史時期，回應著政治現實的意識形態需求，扮演著與再現有關係的重要角色。

基本上，我們可以把木刻版畫的生產地點，分為「國統區」（國民黨統治區）與「解放區」兩大類，兩者在視覺風格上也存在著關鍵的差異，大體說來，前者中的女性形象的內涵多與控訴與暴露社會及階級矛盾有關，而後者則以歌頌、宣傳與團結為主，換言之，前者的對象經常是敵人，而後者的對象則是同志與「人民大眾」。而以左翼木刻版畫的時間跨度上，則可大致分為抗戰前時期、抗日戰爭時期，以及「解放戰爭時期」，此三個基本時期具有著不同的政治主軸，此一歷史脈絡則影響到了作品中實際的內容和指涉。²⁹

根據上述敵我關係的內在規定性，在「國統區」產生的木刻版畫中的女性形象，也做了相應的呈現。如陳鐵耕(1906-1970)的《母與子》(1933)，以貧苦的茫然望向門外的母親，與垂頭喪氣的兒子，來表露在國民黨統治底下，階級壓迫與經濟剝削的現實；而段干青的《死》(1936，圖 2-1)，一位悲傷的妻子，正在為他的共產黨丈夫的死痛哭，身後站立在他們的稚子，作品左上方的竹篾等處，巧妙地出現了鐮刀與鎚子的標誌；張在民的《日軍暴行之一》(1938)，則以抗戰為背景，以女性的被污辱，來象徵國仇家恨；鄧中鐵的《誰無姊妹、誰無妻子》(1938，圖 2-2)，也以女性遭到姦淫和輪姦，吐露對日軍暴行的控訴，同時表述中國遭受

²⁹ 參見：李小山、李樹聲主編，2000，《寒凝大地：1930-1949 國統區木刻版畫集》，長沙：湖南美術；李小山、鄒躍進主編，1998，《明朗的天：1937-1949 解放區木刻版畫集》，長沙：湖南美術。此二部專著，是目前關於近代中國木刻版畫運動最詳盡之研究著作，其中更收集了極為完整的作品圖錄，對後來的研究者幫助甚大。

侵略的悲慘人間，萬湜思的《炸後》(1939)，以一位哭泣的老母親，藉由轟炸後的破碎家園，來控訴日軍的野蠻侵略；蔡迪支的作品祈求，以流浪的母子，來比喻國破家亡的、顛沛流離的人民；林仰崢的《碼頭》(1942，圖 2-3)，作品左下方最明顯處是一遭到日軍姦殺棄屍後的中國女性，視覺感強烈；楊可揚的《孤兒寡母》(1943)，呈現出抗戰後期，國民黨統治區經濟破產，人民痛苦的景象；邵克萍創作於戰後的作品《莊嚴與荒淫》(1946)，前景是辛勤工作的勞苦大眾，後景則是美軍親狎本國女子的畫面，諷刺地隱喻「美國帝國主義」與國民黨政權之間的「結盟」，聯手剝削勞動人民；汪刃峰的《家破人亡》(1946)，前景中跪著一個衣衫襤褸的貧苦母親，正在為她死去的稚子悲愁著，周遭圍觀著跟她一樣貧窮的人們；吳俊發的《被徵之後》(1947)，一位農村婦女當丈夫被拉伏投入國共內戰後，正悲傷地想要上吊自殺，而右下方她的幼子則苦苦哀求企圖阻止，龍廷霸的作品《春天裏的日子》(1947)，亦處理相同的主題，而他另一件作品《孤兒寡母》(1947)，則乞食的貧苦母子為題，正如學者王德威曾論及，在近代中國的左翼敘事中，飢餓的女人常是吃人社會中弱勢者的最佳代言人³⁰；朱鳴岡的《媽媽病了》(1947)，一個貧窮的家庭，正為女主人的重病，一籌莫展；黃新波的《控訴》(1947，圖 2-4)，前景突出著一具流血的男童死屍（在國族主義的修辭學中，孩童經常隱喻著中國的未來），他的母親將孩童的屍身高舉，向觀者投以悲痛的眼神，彷彿在傳達她對個人悲苦命運的不解，並渴望答案；王麥桿(1921-2002)的《掃婦》(1947)，一對貧窮且面黃肌瘦的母女，試圖在糧倉前，掃到一些遺漏在地面上的糧食；張漾兮的《人市》(圖 2-5)，中央是一人口販賣的女性，批判著國民黨統治區裏對低階級婦女的剝削，以及將人貶低為商品的「資本主義」；李寸松的《長夜班的女工人》(1948)，則以一位面黃肌瘦的工廠女工，來控訴資本主義體制對勞動者的無情剝削。

而創作於「解放區」的作品，控訴與揭露的比例明顯地降低，更多的是宣揚

³⁰ 王德威，1998，《如何現代？怎樣文學》，臺北：麥田，頁 207。

延安地區的各项建設、幸福、團結與熱愛勞動等「光明面」，換言之，更具有政治上的合法性與道德性。如焦心河的作品《丈夫在前線殺敵，妻子在後方生產》（1938），以之作為宣傳，調動婦女的勞動力，這也是當時共產黨主要的婦女政策目標；古元(1919-1996)的《離婚訴》（1940年代早期，圖 2-6），則描繪共產黨在其統治區域中賦予女性婚姻自由權利的情景，此一女性訴請「離婚」的主題，在當時，也是主要的表現題材之一；力群(1912-)的《聽報告》（1940，圖 2-7），其中一個強壯的女同志，一邊正在聆聽報告學習，一方面還在哺乳，同時履行她共產黨員與母親的角色，力群的另一件作品《豐衣足食圖》（1944），則挪用了傳統中國農民對美好生活的嚮往，將之接嫁到描繪在共產黨治下，勞動人民豐衣足食的景象，值得我們注意的是，其中視覺化了的性別分工方式，仍未脫傳統的框架，此外，力群另一件膾炙人口的作品《幫助群眾修理紡車》（1945），作品中央則是一正在協助其他婦女排除紡車問題的共產女青年，熱愛人民、投入勞動、參與公眾生活；羅工柳（1916-2004）的《馬本齋將軍的母親》（1943），描寫共產黨所領導之「回民教導總隊」總隊長馬本齋，其母在遭日軍捕獲後，面對威逼與利誘時不僅不為所動，更於死前慷慨陳詞的壯烈場景；計桂森的《婦紡小組》（1943），則以女性投入勞動，支援生產為主題，可說是對延安時期中共婦女政策的忠實呈現；戚單的《學習文化》（1944），其中的女性一同討論、一同識字學習，過著幸福的生活，同時還要照顧孩子，另一位作者鄧澍的作品《學文化》（1947），亦描繪相同的主題；郭鈞的《講授新法接生》（1944），則呈現出共產黨在「解放區」中推動衛生現代性的情形；張望的《延安居民討論選舉》（1944，圖 2-8），以一群農村婦女在窯洞中的政治聚會為題，呈現共產黨於延安推動基層民主的景象，同時也藉由婦女的「解放」，來彰顯自身的進步性；楊涵的《人民的軍隊回來了》（1945），描寫紅軍戰士返回根據地時，他的老母親、妻兒等等歡喜迎接他的畫面，男性作為解放者，而女性作為支持此一解放事業的「後援」，在此作中表現的淋漓盡致；張仃的《喜氣臨門》（1947，圖 2-9），也是描寫一位紅軍戰士返家的情景，其中他的妻子正倚在門扉，流露出愛人光榮返家的欣喜、

靦腆與幸福的微笑。

上述作品，無論產生於國統區或解放區，卻都有個共同的視覺特質：即它們在意義傳達經常極為直接，並在最大限度地避免了閱讀時的曖昧不清。簡言之，左翼美術運動的創作者們，力圖將一個特定事件或意涵的最高潮或極致處，定隔在一個公式化的畫面構成當中，以之克服在生產者與接受者之間在解讀意義上的難以對準的障礙，此種處理手法，頗接近於 Peter Burke 所描述之「可視的敘事史」的概念，即每一件圖像背後被預設敘述了一個邏輯明確的故事，而此種可視敘事史的套式手法，則使特定訊息更容易被傳達，更容易為觀者所理解。³¹

同時，我們也可以發現到，在上述左翼木刻版畫關於婦女的主要作品之中，出現了角色的格式化，最常出現的角色為「母親」與「妻子」，特別是前者尤佔顯著的比例，然後才是女性黨員等等。這樣的分佈比例並非偶然，在左翼的視覺敘事中，母親原就經常象徵著國家、土地與民族，是故，受迫害的母親即指涉著在日本、美國帝國主義侵略，或者國民黨統治下「水深火熱」的「舊中國」，而幸福的母親則意指著新中國以及共產天堂的景象。而版畫中關於妻子的女性角色，則大多與投入勞動、支援生產此一主題有關，藉之以動員女性的勞動力，同時，在此一性別敘事模式中，即便「解放區」的許多婦女受到進步思想的洗禮，在行為方式上，卻仍需要完美地扮演妻子與母親等與家庭有關之傳統角色，既有的性別分工模式依舊存在，況且，在左翼的性別敘事及其視覺再現裏，女性角色若與其他男性角色相較，常是不具有主體性的，前者總是作為家庭、丈夫，或者黨組織或其政策的附屬之物而出現。而為何是女性形象，而非男性雀屏中選成為毛主義者鍾愛的再現媒介呢？周蕾對解釋，此處值得我們參酌。周認為：「毛主義者通過一種獨特的象徵性位置——一種無權力的位置——獲得道德性勝利」，換言之，在形象上越為受苦、越為被剝奪權利者，如女性與「勞動無產階

³¹ Peter Burke 著，楊豫譯，2008，《圖像證史》，北京：北京大學出版社，頁 138-219。

級」等典型角色，越是毛模式道德言說中的模範主體，因此越具有正當性來獲得權力，而為其伸張正義者，即中國共產黨的菁英們，邏輯上自然也由之分享了權力的合法性。³²

第三節 毛模式女性身體的性別政治意涵

本節所討論的「毛時代」，時間上涵蓋了延安時期、戰後直至毛死亡，但主要仍是指 1949 年中華人民共和國成立之後的狀況。而此處的「毛模式」，則是意指毛澤東掌握權力的時期，所形塑出的陽剛化與母職論述建構取向的女性視覺形象。當然，這並不表示此種女性形象是毛時代唯一的女性再現方式，而是在國家權力的推動之下，此種形象在公共的視覺領域具有支配性。而此一時期的女性形象，在第五章將有詳盡的討論和詮釋，此處，筆者企圖做的是對此一女性形象背後之性別政治面向，做一核心內涵的爬梳。

毛時期的美學爭辯，仍延續著 1930 年代的核心關懷，即藝術如何與大眾發生連結，在美術史中則具體為「大眾美術」與民族形式的議題。早在 1938 年，毛澤東即曾就馬克思主義與中國革命實踐相結合的問題發表看法，並提倡「中國作風與中國氣派」且具有民族形式的新文藝，強調大眾、民族與現實三個面向的相互統整，但實際上是將藝術的功能，置於民族的、國家與政黨的政治利益的權衡底下，如毛於〈在延安文藝座談會上的講話〉中論及：「革命的思想鬥爭和藝術鬥爭，必須服從於政治的鬥爭，因為只有經過政治，階級和群眾的需要才能集

³² 周蕾，1995，《寫在家國之外》，香港：牛津大學出版社，頁 13-21。

中地表現出來。」³³。將藝術實踐與政治綱領相結合，一直是毛澤東美學思想的核心支柱，在此一思維的影響之下，一種新型態的大眾藝術形式也逐漸誕生，並在文革時期到達了形式化的最高潮。正像李歐梵所議論，毛澤東不僅為文藝的政治性強力辯護，更重要的是，比起強調「現實主義」，毛更著重於強調「社會主義」典型人物和理想的建立，以之直接或間接地迎合廣大群眾的「視聽」興趣，從而傳達清楚的政治意念。³⁴

此種對建立典型性的追尋，成為了許多左翼創作者念茲在茲的問題，在塑造女性形象上，我們也能發現相同的情形。根據陳順馨針對「十七年」（1949-1976）小說中的性別敘事的研究發現，女性翻身與女英雄模式是最常見到的兩種典型之一，特別是後者，實際上，此處的「女英雄」，實際上是被以男性的行為標準與價值觀念為參考座標的，毛時代的「無性別」與「男女平等」，其實是對於「陰性」（femininity）的壓制，以及對「雄性」（masculinity）的讚揚，換言之，「男性的」，在毛模式的話語裏頭，經常可以概括為權威的、集體的、道德的，也就是主流的，而「女性的」則常被歸類為情感的、個體的、自私的，也就是邊緣的。³⁵ 此一看似二元實則一元化的性別價值體系，當它具現在毛時期的美術作品內時，我們便能發現到其中的女性角色，大多呈現為「濃眉大眼圓臉盤」的女英雄形象基本模式，幾件代表作品，如張禎祺的《草場姐妹》（1976）、陳衍寧的《漁港新醫》（1973，圖 2-10）、湯小銘的《女委員》（1972，圖 2-11）、潘家峻的《我是海燕》（1972，圖 2-12）、楊之光的《礦山新兵》（1970 年代）與王霞的《海

³³ 毛澤東，1942，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東文藝論集》，北京：中央文獻出版社，頁 70。

³⁴ 李歐梵，1996，《現代性的追求：李歐梵文化評論精選集》，臺北：麥田，頁 367-378。

³⁵ 陳順馨，2007，《中國當代文學的敘事與性別》，北京：北京大學出版社，頁 58-59。此外關於「十七年文學」與革命敘事典型之間關聯形式的研究，另可參考：郭冰茹，2007，《「革命敘事」與現代性——中國大陸「十七年文學」研究（1949-1966）》，臺北：文史哲出版社。

島姑娘》(1961)等等經典畫作上，都能清楚見這樣的視覺呈現，此一模式直到 1970 年代毛逝世後，才逐漸消退在共和國的美術史當中。³⁶

毛模式女性身體的「去性別化」，其真正的意涵，筆者認為正如戴錦華所議論：「男性、女性間的性別對立與差異在相當程度上被削弱，代之以人物與故事情境中的階級與政治上的對立和差異。同一階級間的男人和女人，是親密無間的、純白無染的兄弟姊妹；他們是同一非肉身的父親——黨、人民的兒女。」。³⁷ 而此一「非肉身的父親」召喚之所以有效，不僅僅因其掌握了國家的意識機器，進而極富滲透性地改造了創作者的主體，同時，更是因其掌控了物質基礎，亦即藝術家生涯發展上所需的各種生存及創作資源，在此一情況下，才能使藝術再現與政治表述之間的關聯結合地愈發緊密，1949 年後，共和國建立，更使得中共擁有了龐大的資源，去建構此一藝術與政治的交互指涉網絡，去再製國家律定的性別敘事再現模式，並使之有效地納入毛時期關於現代民族國家的宏大敘事的建構之中，正如學者周愛民曾界定藝術上的民族形式與國族現代性之間的關聯：「藝術上民族語言的建立與政治上建構一個新型的現代民族國家的願望和想像是一致的。」。³⁸ 不過，這個現代民族國家，卻是個「非肉身的父親」之國，並確實在權力分配上，有利於國境內的男性菁英群體。

³⁶ 廖雯，1999，《女性藝術——女性主義作為方式》，吉林：吉林美術出版社，頁 68-76。

³⁷ 戴錦華，2006，《性別中國》，臺北：麥田，頁 53。

³⁸ 周愛民，〈「馬蒂斯之爭」與延安木刻的現代性〉，頁 85，本文收錄於：唐小兵編，2007，《再解讀大眾文藝與意識形態（增訂版）》，北京：北京大學出版社，頁 70-85。

第四節 結語

由上述的討論中，我們應可發現到新女性形象的塑造，實際上是與中國的國族主義歷程一同辯證發展起來的，通常在此種情況下，女性的形象都有出現負面與正面的典型化類型，負面的是「不愛國的」或者象徵著中國的黑暗面的女性角色，正面者，則是「愛國的」或者象徵著中國的未來光明面的女性形象，但事實上，在現實中，不存在能夠如此二分的條件，這也說明了在國族主義的話語中，二分法（好/壞）的女性形象的建構性質：女性身體的複雜型態必須被排除，以便被納入父權的政治框架之中，而女性形象可能帶來的偏離中心意識形態的指涉，也必須被有意識地壓制。如 Karl Gerth 針對民國時期「國貨運動」中的「女性消費群體建構」的歷史研究中，便發現到國貨運動的支持者對女性消費者給予了特別的注意，前者包含了官方的「新生活運動」的推動成員，他們常大聲譴責那些愛用洋貨的「摩登女子」如何失卻愛國心，並企圖推出另一組符合民族利益的女性形象，亦即愛用國貨的婦女取而代之，官方宣傳中更把愛用國貨、國家利益與理想化的家庭主婦形象結合在一起，提倡國貨運動者消極面上不願見到女性離開家庭或使用舶來品，更在積極面上，鼓勵婦女們通過使用「國貨」來成為民族主義的消費者，重塑她們作為賢妻良母的角色，換言之，女性的消費與欲望，在國族主義與父權體制的意識形態裏，屢屢被試圖納入一個可受管理的位置上，俾使之有利於民族國家的創建，並須時刻警惕女性欲望可能「溢出」合法性話語的情形，以免其破壞我族的道德和生存。³⁹ Gerth 的發現，實際上也印證了 Prasenjit Duara 的研究所見，即 19 世紀以來中國知識分子在探索並重塑國族命運賴以維繫的永恆本質與道德基礎時，女性精神與身體，常是其中一個重要的奠基

³⁹ Karl Gerth 著，黃振萍譯，2006，《製造中國：消費文化與民族國家的創造》，北京：北京大學出版社，頁 287-333。

之處。⁴⁰ 這告訴了我們，近代中國的國族建構，它的內涵不僅是政治的，更是性別化的，此一理解取向，在本章的詮釋中，相信亦能夠體現之。從晚清到毛時代，在複雜的歷程裏，女性的身體由自然（生殖）的身體、私人（個性）的身體和欲望的身體，被逐步轉化為「純潔的」政治身體，只從屬於黨與國家。

在本章的討論裏，我們看到，透過對女性形象的凝視，中國的知識份子們，特別是男性知識分子完成了他對於現代性的想像及投射，並激發出實際的心理能量，遂而證成了自身的家國自戀（「感時傷懷」、「憂國憂民」等等），此處，塑造新女性形象，無論是摩登女性，或是革命女青年，對許多知識分子而言經常成為一種建構國族與主體認同的手段。但毛時期成功地將女性的面貌「陽性化」，並不代表在 1949 年之前，它便是唯一一種呈現新女性形象的選擇，事實上，1949 年之前的中國，特別是在城市地區，⁴¹那些月份牌、商業廣告與新興媒體（如電影）中的摩登女性們，恐怕更受青年男女們的注視和傾羨，如旅美中國學者張英進的研究，就曾把 1930 年代前後存在於中國現代文學與電影中的女性形象，分為四類：傳統型、幻想型（追尋個人欲望實現者）、事業型與進步型，各自具有各自的性別特徵，各自讓持不同政見的男性知識菁英們投注認同，為之生、為之死。⁴² 有趣的是，當這些男性菁英們藉由形塑不同的女性角色，大力發抒各種「正面」與「負面」情緒時，實際上，那個述說的主體卻正是他們自身，女性形象，則同時成為了可厭卻又充滿著誘惑力的客體，成為了凝視對象。但到了毛時期，這種較為多元的女性形象系譜，確實很快地緊縮了起來，至少是在官方及公

⁴⁰ Prasenjit Duara (2000). "Of Authenticity and Woman: Personal Narratives of Middle-Class Women in Modern China," in Wen-shin Ye (ed.), *Becoming Chinese: Passage to Modernity and Beyond*. Berkeley University of California Press, pp. 342-347.

⁴¹ 實際上，農村地區雖然在共黨的話語中，一直具有較高甚至絕對的正當性和道德性，但近現代中國的文化與政治、經濟發展，一直是以城市為核心的，包括共產主義在中國的引入或傳播亦然。

⁴² 張英進著，秦立彥譯，2007，《中國現代文學與電影中的城市：空間、時間與性別構形》，南京：江蘇人民出版社。關於電影中的女性形象與左翼敘事的關聯，另可參考：周慧玲，2004，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910-1945》，臺北：麥田。

共的視覺領域裏，直至 1980 年代後，才陸續重新浮現在藝術社群與公眾的觀看經驗當中，並與國家新時期之意識形態的性別敘事相互結合、滲透。這部份，我們將在後面的章節中繼續加以深入探究。

從本章的歷史闡釋裏，我們也可以見到某種以國族現代性為內涵的意識形態，藉由性別化的面貌而出現的「原型」模式。此一原型的特質在於，當男性知識分子們在面臨嚴重的民族身份、文化身份、階層身份的集體焦慮時，經常傾向於將此一認同危機的各種徵狀與相應的國族想像予以「女性化」，藉由性別化的象徵秩序的重整，來重新組織他們所遭遇的充滿斷裂與動盪的現代生活，以及現代身份危機所造成的困惑和問題。簡言之，男性菁英們將此種因各種政治動機，所造成的理念與實際之間的裂縫和矛盾所導致的不安、破碎與斷裂，轉移投射到女性身上，將女性的存在他者化、異質化與客體化，更重要的是將之國族象徵化。⁴³ 這樣的性別政治與國族主義影響下的美學及視覺「原型」，我認為在改革時期的中國當代藝術與視覺文化內，依舊存在並強烈作用著，並對藝術主體產生深刻的影響，令我們難以忽視。本論文則希望藉由筆者的探釋，將此一原型的當代樣貌剖析而出，並探討其歷史脈絡與成因。⁴⁴

⁴³ 參見劉傳霞關於現代性、男性霸權與性別形象建構的討論。劉傳霞，2004，《被建構的女性——中國現代文學社會性別研究》，山東師範大學博士學位論文，頁 212-216。

⁴⁴ 此外，過去某些關於近現代中國裏身體、現代性與國家權力之關聯性的研究，雖然貢獻頗豐，卻在分析此三者間的關係型態時，經常忽略了在此一交互關係背後，潛藏或顯著存在的性別政治面向。例如黃金麟的研究，即曾立意討論在近現代中國身體的國家化、法權化、時間化與空間化等面向，卻未論及在這四個面向背後實質的性別化內涵，即忽略了這些現代民族國家權力的施展，經常是以排除「陰性的他者」為基礎的，如黃在他的《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成 1895-1937》一作中，曾談及國家如何藉由規範身體的法權面向，即藉由「去除以尊卑、長幼、良賤、或男女差別等作為身體活動的標準」（頁 165），以賦予個體在理念層次上更為平等的地位和權利，但黃卻似乎未意識到這樣的「差別」抹除，特別是關於性別的部份，本身即是種性別歧視的過程，並與父權體系及其象徵秩序緊密結合，黃所討論的只是在國族現代性想像中作為理想類型存在的「個體」，但一如本章中的分析，此一歷史中的現代個體論述的本質，極可能正是男性化了的主體想像和支配言說。參見：黃金麟，2000，《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成 1895-1937》，臺北：聯經。



圖 2-1 段干青，1936，《死》，9.6 x 14.9cm，木刻版畫。



圖 2-2 鄂中鐵，1938，《誰無姊妹、誰無妻子》，24.5x15.8cm，木刻版畫。



圖 2-3 林仰崢，1942，《碼頭》，14.5x17.5cm，套色木刻。



圖 2-4 黃新波，1947，《控訴》，25x33cm，木刻版畫。

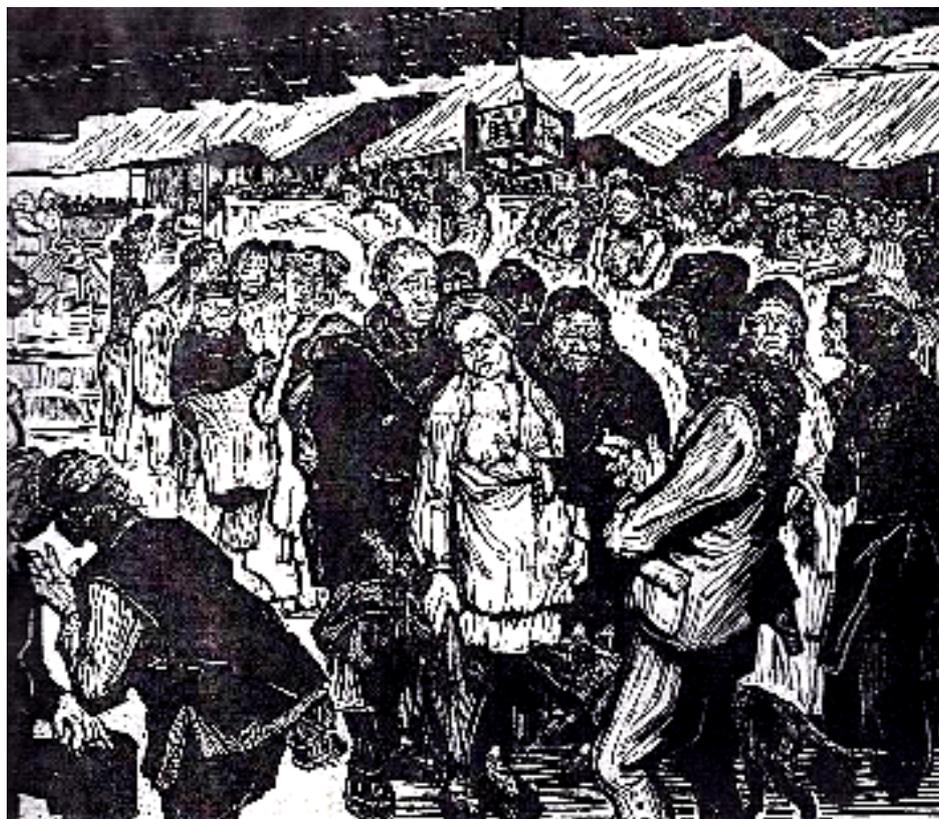


圖 2-5 張漾兮，1947，《人市》，30x38cm，木刻版畫。



圖 2-6 力群，1940，《聽報告》，18.6x12.8cm，木刻版畫。

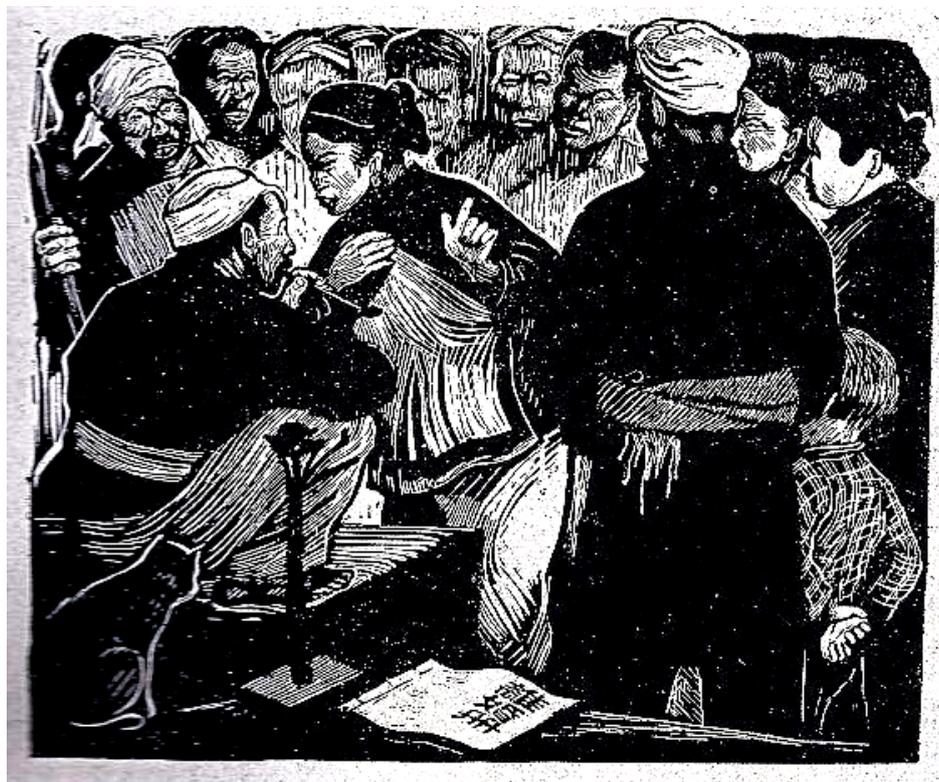


圖 2-7 古元，1940 年代早期，《離婚訴》，？，木刻版畫。



圖 2-8 張望，1944，《延安居民討論選舉》，12.6x17.2cm，木刻版畫。



圖 2-9 張行，1947，《喜氣臨門》，？，套色木刻。



圖 2-10 陳衍寧，1973，《漁港新醫》，138x98.3cm，油彩。



圖 2-11 湯小銘，1972，《女委員》，127x100cm，油彩。



圖 2-11 潘家峻，1972，《我是海燕》，？，油彩。