

第三章

一九八〇年代傷痕美術與前衛藝術運動中 的女性形象與性別展演

但我發現更有用的不是分析權力的多少，而是權力的方向和質量，即考察國家如何轉移其凝視的方向和改變其凝視的模式。將性別放在研究的中心處，將使這樣的考察成為可能，因為我們從中可以發現一個具有截然不同的壓迫力和新的施展範疇的重新凝聚的權力焦點。這種權力運作於多樣的平台，其中國家權力並不一定與代表部份人的自由的市場力量相對立，相反國家權力與市場力量有時會在重疊的誘導和限制的網絡中交叉，並由此創造了被許多人所渴望的後社會主義時代的現代性。

Lisa Rofel¹

¹ Lisa Rofel 著，黃新譯，2006，《另類的現代性：改革開放時代中國性別化的渴望》，南京：江蘇人民出版社，頁 29-30。

我們不能忽略這樣的事實：藝術實踐和藝術史的領域，不但在性別權力關係中被建構，也是性別權力關係的構畫本身。

Griselda Pollock²

文化大革命結束之後，中國大陸內部興起了一連串的前衛藝術運動的風潮，學者大多承認 1980 年代的先鋒美術，應可視為中國當代藝術的濫觴階段，作為對文革時期集體經歷的沉思和心理逆反，此一風潮背後的文化政治性質，正如同藝評家栗憲庭所言及：³

所以，藝術復甦並非藝術自身即語言範式的革命，而是一場思想解放運動。對「紅光亮」、「歌德」的反動，則是以四川為代表的「傷痕美術」的驟起；對「假大空」、「重大題材」的反動，則是以陳丹青為代表的「生活流」的風行；對藝術從屬政治、內容至上的反動，則是以北京機場壁畫為代表的「裝飾風」的濫觴。這都是一種逆反心理的驅使下產生的，變革的核心是社會意識的、政治的。

² Griselda Pollock 著，陳香君譯，2000，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，臺北：遠流，頁 88。

³ 栗憲庭，2000，《重要的不是藝術》，南京：江蘇美術，頁 111。

栗以曾走過這段藝術歷史親歷者的觀點出發，為我們指出後文革之 1980 年代貫穿的藝術意識形態主軸：「這都是一種逆反心理的驅使下產生的，變革的核心是社會意識的、政治的」，此一界定，提醒了我們，中國前衛藝術的開端，從一起初即與後社會主義時代中國的意識形態變遷的脈絡，密切相關。拙見以為，這應可作為我們理解八〇年代前衛藝術歷史的核心基點，即前衛藝術與國家意識形態之間在當時是相互關聯的。

上文中栗憲庭提及的對於毛時代藝術表現形式的「逆反心理」，是個關鍵性的主體狀態：指涉一種很明確地企圖從毛時代的「廢墟」中，重建自我與國族文化血統的藝術衝動，並且重新接續某種失落與斷裂的現代性想像。更有趣的是，在 1980 年代，大部分前衛藝術運動中對不同社會規範的「反叛者」，卻常是公開表明的愛國主義者，對國家與民族的命運，有種休戚與共的自我使命感。在栗憲庭之外，另一位對於推瀾中國前衛藝術運動有著關鍵作用的藝術史家高名潞亦曾論及，1980 年代曾參與前衛美術運動的諸多藝術家們，對於文革與毛澤東時代，懷著極為複雜且矛盾的情感，毛話語的美學力量，無論是正面的，還是負面的，早與 80 年代一整代們的身份意識連結在一起了，某種視中國的前衛藝術為「官方 vs. 反官方」的二元敘事模式，事實上掩蓋了歷史的複雜度，也掩蓋了經歷過毛時代的藝術家們身上深嵌的民族主義意識，以及與後者愛恨情仇的情結。⁴ 在視覺藝術之外，我們從 80 年代的文學家身上，也能見到相似的與毛時代的糾結關係，如文學家北島（本名趙振開，1949-）曾這麼回憶過他所經歷的文革歲月：「... 文革對我是一種解放 —— 我再也不用上學了。那簡直是一種狂喜，和革命的熱情混在一起了。『虔誠的信仰期』其實是革命理想、青春騷動和對社會不公正的反抗的混合體」，⁵ 爾後，知識青年青下鄉、文革結束等等歷史事件的發生，再經歷官方

⁴ 高名潞，2005，《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，北京：中華世紀壇藝術館，頁 162。另參考：Julia F. Andrews and Minglu Gao (1995). "The Avant-Garde's Challenge to Official Art," in Deborah S. Davis, et al. (eds.), *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 221-278.

⁵ 此處，摘自查劍英對北島所做之訪談，《八十年代訪談錄》，頁 57。查劍英，2006，《八十年代訪

的「撥亂反正」或者政治平反，卻再也贖不回主人翁虔誠的信仰，某種理想時代消逝了，糾纏著主體的只餘「信仰的迷失，個人的迷失，語言的迷失，等等」。⁶對於 80 年代中國文藝創作者們而言，北島的自述與人物代表性，很能夠反映出知識分子們在當時的集體心理，一種普遍的迷失和斷裂之感，同樣也能在許多美術創作者身上發現，如曾以《西藏組曲》系列畫作於 1980 年代鵲起的陳丹青（1953-），就曾如此描繪過 80 年代裏時空面貌的快速變化和難以廓清，其中還寄寓著對於國家民族的深厚情感，即便去國離鄉萬里，那種國族情結仍會在一瞬間找上主人翁：

7

.....七十年代在我心裏還沒琢磨夠呢，多少災難、罪惡.....僅僅幾年前我們還是一群流浪的癩三、一幫子憤青，我腦門子的青春痘還是七十年代的，忽然就「新一代」？我記得到美國第二年在紐約時報看見一張黑白照片，是報導山東濰坊縣舉辦國際風箏節，一群人擠著、笑著，仰望天空，我一看，幾乎要哭了出來：他們笑著，一臉苦相，那種長期政治磨難給每個人臉上刻印的苦相——要是我在中國看這照片不知會怎樣感受，可那時我是在紐約，天天看見滿大街美國人的集體表情，那種自由了好幾輩子的集體表情，忽然看見我的同胞！

我不知道是難受還是寬慰，總之心裏委屈，為幾代人委屈：他媽中國人不鬧運動了，知道玩兒了！放風箏了！

在陳如此個人的回憶陳述裏，讓我們看見了，在許多 80 年代藝術家的主體中，與「舊」時代的難以避免的糾結，以及與所謂民族同胞情感（想像的國族共同體）

談錄》，香港：牛津大學出版社。本書對 1980 年代中國的主要文化人物做了詳盡的訪談，是珍貴的研究文獻。

⁶ 同上註。

⁷ 此處，摘自查劍英對陳丹青所做之訪談，《八十年代訪談錄》，頁 75。

的相連，換言之，他們許多人的藝術生命，是在毛與「實際存在的社會主義」的失敗所積澱出的空間中成長起來的，沒有了這塊「沃土」，中國當代藝術今日的面貌和成長茁壯，是很難想見的。民族命運的乖違，以及國族歷史的轉折，都成為了藝術家們個人生命內涵與記憶的一部分，此一記憶不僅具有個人性，同時也具有集體性，交互辯證地建構了 1980 年代藝術家們的文化政治主體。前述之陳丹青，他某段關於文革乍歇後就讀中央美術學院時的回憶，可再為我們印證之，那是一場歲末的晚餐與舞會，時間將從 1979 走到 1980 年：⁸

1979 年寒假將屆，陳書記（筆者註：陳沛）站在大禮堂正中，身後是黑壓壓剛吃完聚餐的全體師生成扇形環繞著他，環繞著大禮堂撤走座椅的空地，只聽他揚聲說道：

「同志們！同學們！在新的一年裏，我們的任務是什麼呢？」

以毛澤東式的手勢朝空中猛一揮，他提高嗓音：

「我們要進一步解放思想！」

語畢，喇叭一陣雜音爆響，隨即是被過分放大音量的《藍色多瑙河》，旋律猛烈，瀰漫全場。大家漫入空地，磕碰著，嘩笑著，攏腰搭肩，群相旋轉，跳起被禁止十多年的交誼舞。

這個敘事的場景中，個人之生命史與集體文化氛圍的變化，以及國家政治情勢的變遷相互指涉著，在那一聲「解放思想」的呼喊中（同時也是來自於「領導人」口中具有國家意識形態意涵的召喚），全被融合在一塊，1979 年，寒假前的舞會，在熱情地展現「被禁止」了十數年之交誼舞的熱絡身體中，時代彷彿戲劇化地轉入 1980 年代，陳的回憶，極為象徵性刻劃出了一個「新的」斷裂時刻來臨前的細膩心情，隱喻著過去文革的「寒冬」已過，從此走向了渴望已久的「早春」天氣。

⁸ 陳丹青，2005，《退步集》，桂林：廣西師範大學出版社，頁 61。

從藝術中，有意識或無意識地，實現一種對於家國集體命運的憂思和承擔，呈現某種國民面貌與中國的「當下」處境，以及試探某種現代性的願景，一直是中國近現代藝術史的核心議題，包含「中國美術史」概念的出現，本身即為一種強烈的線性時間觀的產物，與國族主義與現代性等面向相互細密交織，是故，從現實的藝術史記載和論述中，我們可以發現，每當國家民族「旦夕危亡」之際，亦即國族建構的意識形態秩序出現嚴重危機時，經常可見到也是近代中國知識分子們文藝創作力最旺盛之時，至少是相互美學與政治爭論最熱烈的時期，在第二章我們已討論了此一命題的歷史源由。從現實的歷史經驗看，對於許多 1980 年代的中國前衛藝術家們而說，文革所造成的集體意識形態的危機，事實上，正為他們帶來了豐沛的創作題材和能量，從而深刻地影響人他們一生的際遇，革命年代的失落，對於經歷過文革的前衛藝術家們，心中有著認知的迷失，也有著難以言語的複雜感觸，絕非單純的「拋棄過去」、走向未來的套論可以一語帶過。在此種藝術與政治相互指涉的情況下，創作者們的所生產出的藝術文本，常可見到以某種意識形態的象徵性表現之面貌而出現，並與個體所生存的真实權力網絡，產生實際與想像性的關聯。⁹

1980 年代之中國前衛藝術家們，作為知識分子社群的一員，企圖從文革的創傷中，在家國的巨變裏，重新建構自身的主體，重新定義當下的集體生活，企圖從官方話語及國家意識形態的斷裂經驗中浴火重生，在過去的歷史基礎上，重新打造一個可以運作的新的國族想像。我們在 1980 年代前衛藝術運動的行動者身上，仍能發現到作為歷史承擔者的知識分子形象以及集體性格；許多的藝術群體，仍將藝術視為一種「運動」，可證是受到毛時代的深刻影響，藝術家們自覺且有意識地相互串連，並競相提出運動主張，彼此競逐某種文化政治上的發言高度和合法性。¹⁰ 這些說明了，後社會主義時期的現代美術與毛時期藝術運作的模式之間，

⁹ Steven Cohen and Linda M. Shires (1988). *Telling Stories: Theoretical Analysis of Narrative Fiction* New York: Routledge, pp. 113-148.

¹⁰ 高名潞，2001，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，臺北：藝術家出版社。

仍有著細密的延承及轉化的關聯。

關於 1980 年代中國的前衛藝術運動當中的諸多討論中，大部分焦點，確實多聚焦在毛時期遭挫傷的文化主體，如何在革命的夢幻和理想破滅之後，重新建構自身認知秩序的過程，以及此種創傷之後的反饋，如何激發出相應的藝術創作等範疇，但在這樣的主體及象徵秩序重構的過程之中，其性別內涵卻長期為我們所忽視了，此處所謂性別省思的闕如，主要體現在兩個層面：（一）對既有的許多 80 年代中國前衛藝術的歷史敘事中，那些充滿了英雄主義與理想主義之男性形象建構的內容，視而不見，或「自然而然」地接納之，卻未曾去追問，男性究竟是如何被塑造為中國後社會主義時期文化演變的「當然」歷史主體的；（二）現存許多 80 年代的經典作品中，出現了大量的女性形象，頻繁地被運用來呈現男性菁英們的自我與家國命運想像，換言之，女性形象在後社會主義時期，仍舊是男性與國家權力凝視的焦點，這些視覺作品中的女性形象文本背後，所牽連的性別敘事與男性菁英的國族主義投射，迄今仍未得到過很好的爬梳。本章即將針對由這兩個主要問題層面入手，就女性形象與性別化之男性菁英的「性別展演」模式加以探究，以理解其究竟如何進入 1980 年代文化政治的議程和實踐當中，並與國家意識形態的轉變發生關聯，從而對作為中國當代藝術初期階段的 1980 年代先鋒運動，做出具有性別內涵的重新詮釋。¹¹ 而在實際的分析對象上，筆者將以三個具有代表性的藝術風格與事件：「傷痕美術」、「星星美展群體」與「中國現代美術展」，作為此處討論 1980 年代前衛藝術運動的研究對象，以求聚焦，並探究其中的性別

¹¹ Lisa Rofel 曾提醒我們，女性身體與性別差異，如何在共和國的不同歷史時期成為現代性與國族想像的焦點；而女性氣質與男性氣質的性別敘事，所關乎的不僅是女人和男人的，更關乎著政權、國家、（後）社會主義與市場經濟等等範疇。Rofel 認為，將性別置放於考察「後社會主義中國」國家權力轉變研究的中心處，將幫助我們瞭解新時期國家的權力施展方式。參見 Lisa Rofel 著，黃新譯，《另類的現代性：改革開放時代中國性別化的渴望》。若將她的論點置於此處，筆者相信亦是成立的，藝術作品中的性別敘事，成為了國家意識形態與權力轉變的再現此外，亦如 Griselda Pollock 曾言及，前衛藝術與現代主義的女性形象繪畫作品，其本身即為一銘刻性差異的場域，並與現代性等面向攸關，參見：Griselda Pollock 著，陳香君譯，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，頁 124。

政治邏輯。

第一節 傷痕美術與創傷經驗的陰性化呈現

在既有的中國當代藝術史文獻中，羅中立（1948-）的作品〈父親〉（1980，圖 3-1），常被界定為傷痕美術的濫觴之作，如栗憲庭這麼談及：

..... 我們（筆者註：指栗與羅中立）都是屬於這一代人，就是經歷文革，文革以前被教育認為我們生在毛澤東時代是很幸福的，世界上還有三分之二的人生活在水深火熱之中，需要我們去拯救。而一打開國門以後，發現上當了，所有東西都是相反地，內心就受到傷害，所謂傷痕，就是內心受到傷害的那種感覺。所以那時候都是針對比如說畫大人物，就是高大全嗎，英雄偉大，畫這些東西，他現在反過來一下就畫小人物。後來官方那些人就罵，說是你們畫的是小苦舊，概括的很好，小人物和苦難的生活，落後的面貌，針對和清理的就是文革的紅光亮和高大全。¹²

從栗憲庭的表述中，讓我們清楚地看見了「傷痕美術」的面貌。作為文革後第一個引人注目美術風格，傷痕美術，在很大層面上，來自於時人對於文革創傷經驗的回憶和爬梳。傷痕美術所對應的，經常是文學史上的「傷痕文學」的概念，均泛指 1980 年代初期一種藝術創作的思潮和氛圍，而非是一種體裁上嚴謹的界定。

羅中立的〈父親〉一作，讓我們很清楚地看見到傷痕美術刻劃出的指涉氛圍，

¹² 此處，摘自查劍英對栗憲庭所做之訪談，《八十年代訪談錄》，頁 298。

這幅關鍵性的作品呈現出了文革中成長的一代人，對於文革時代的逆反心理，藝術只是他們傳達這種集體價值轉變的手段罷了，由這個層面思考，傷痕美術的作品便是種視覺化了的政治意識形態。〈父親〉中那個臉上佈滿勞苦風霜痕跡的老農，一點也不再是官方宣傳中崇高與神聖的農民形象，而是現實中樸實卻貧窮、吃苦的農民。當 1981 年羅中立的作品首次出現在全國性的官方的《美術雜誌》，並獲得該年的「第二屆全國青年美術作品展覽」的一等獎時，在知識分子的群體之中掀起了非常大的波瀾，正反的意見都存在。正面的意見，後來在 1990 年代後之藝術史裏被認為是站在正確的一方，但我認為特別值得注意的反而是那些反對者的意見，如當時一篇頗具代表性的評論文章，由著名藝評家邵養德（1934-）所寫，指責此作充滿了「麻木」、「呆滯」、「逆來順受」與「悲觀失望」等負面情緒，而沒有注入任何崇高的革命理想。¹³

「小苦舊」，未能注入崇高革命理想的作品，將其指涉貢獻給了集體曾經經歷的負面情緒，對當時主流的官方意識形態而言，顯然是個危機和挑戰，一場圍繞著該作的全國性辯論於焉展開。有趣的是，羅中立當初在創作這個感人的藝術形象時，並未曾真正思考太多，他只是在知識青年下鄉的人生際遇中，偶然遇見了

¹³ 邵養德，1981，〈創作·欣賞·評論——讀「父親」並與有關評論者商榷〉，《美術》，9 期，頁 56-59；呂澎，2006，《20 世紀中國藝術史》，北京：北京大學出版社，頁 707。有趣的是，在邵的文章中作者提及，他曾拿著《父親》的印刷品到農村去調查，卻發現農民都不喜歡把他們畫成這個樣子，邵因此一調查所見，便質疑羅中立的作品的不真實：一件替農民說話的作品居然得不到農民的認同。若邵的此一調查確實存在，不正告訴我們羅中立以農民形象為主題的作品，事實他所吸引的觀者，並不是真正的農民，而是那些能與他有著相同感受知識分子。據此一發現，邵確實敏銳地發現到了羅作中的美學-政治效應，與官方合法敘事之間的矛盾之處，故而才會憤發為文批判之。邵從田野與社會主義現實主義美學訓練得到的關於「接受者為何」的敏銳洞察，確實有其根據，並非個人的偏見，如賈方舟（1940-），一位在 90 年代將獲得聲譽的藝評家，在他的壯年階段，亦曾在一篇評論〈試論藝術消費〉內，討論過誰才是〈父親〉一作真正預設的「消費者」，以及最熱情的回應者：「那雙『牛羊般的慈善的目光』不會理解畫家的良苦用心。生活中的『父親們』也不會從這幅概括他們形象的作品中感受到什麼審美的愉悅。……畫家的功績或許正在於通過自己的藝術在無數有覺悟、有審美能力的觀眾身上激起了一種深深的人道感情，一種內疚心和責任感，一種渴望我們國家儘快走向文明、走向現代化的強烈願望……」（《當代藝術思潮》，1984 年第 6 期；粗體處為我所加設），簡言之，根據賈的理解，〈父親〉一作真正召喚的是那些具有歷史承擔能力的主體，亦即充滿家國憂思，又渴望走向現代之知識分子階層。

畫中那位滿臉皺紋，手滿滄桑老繭，端著破瓷碗，日曬雨淋的枯黑臉上還長著一個「苦命痣」的農民，如羅說到：¹⁴

夜深了，除夕歡鬧的聲浪逐漸安靜下來，我最後一次去廁所，只見昏燈之下他仍在那兒，夜來的寒冷將他「擠」到糞池邊的一個橋腳裏，身體縮成一個團，而眼睛，一雙牛羊般的眼睛卻死死地盯著糞池，如同一個被迫到死角裏，除了保持自己之外，絕對不準備做任何反抗的人一樣。這時，我心裏一陣猛烈的震動，同情、憐憫、感慨……狂亂地向我襲來……我不知道他今天吃了些什麼度過的……事情常常是這樣的，老實的農民總是吃虧，這，我知道。「我要為他們喊叫！」這就是我構思這幅畫的最初衝動。

一種來自內在的衝動，要為真實的勞動階級描繪、發聲，此種美學動機的出發點，及其所採用的技法，事實上，仍是在毛時代的政治與美學意識形態的範圍當中，但羅卻說出了這個故事背後的負面性質，一個被集體意識形態刻意隱蔽的事實，那個不被望見的「陰暗」的區域。而傳達這個陰暗的區域，所引發的危機和共鳴，也確實不在藝術家最初的想像之中。

父親一作，觸及了官方話語中集體隱藏的陰暗的部份，特別是羅中立所描繪的主角竟然是——農民——這個官方的話語建構中的核心部位，長期以來，觸碰農民形象（勞動階級）的陰暗面，在藝術的政治倫理學面向上，將被視為是「不道德的」破壞舉動。但事實上，官方「紅光亮、高大全」美學形象，真正的基礎，便是建立在這個「域外」的陰暗之處上：官方話語需要藉由不斷驅趕這種意識型態的陰暗面，並透過形塑與之相對的、符合政治合法性的歷史主體形象，來建立共產政權的合法性；但同時，現實的陰暗面，又時刻威脅著官方話語的存在，如

¹⁴ 羅中立的創作自述載於《美術》1981年第2期，此處轉引自：呂澎，《20世紀中國藝術史》，頁707。

影隨形。如前述邵養德依據官方話語對〈父親〉作出的評論：¹⁵

舊社會的農民幹「苦差」，新社會的農民也幹「苦差」。從表面看來，「苦差」都是一樣的，實際上完全不同的：農民在舊社會的苦，沒完沒了，在新社會吃苦是為了未來的幸福。

「為了未來的幸福」，邵的說法，說明了官方話語的有效性，不是建立在對「親眼所見」之物的否定上，而是建立在影響人們對所見之物的理解方式上，人們都見到了農民受苦的事實，國家意識形態機器真正在意的是：人們如何理解和詮釋眼前的現實。這樣的狀況，符合了意識形態的經典定義，如 Althusser 論及，意識形態是個人對其生存的事實情況的一種再現，本質是一種想像性再現。¹⁶ 邵養德對〈父親〉一作的詮釋，便是如此想像關係的產物。此處，我們還可以援引 Slavoj Žižek 的理論加深我們對此現象的理解。Žižek 曾對史達林主義的權力運作與主體化的關聯進行過分析：一個稱職的布爾什維克，必須將黨的需要置於個人的需要和經驗之上，包括對於一種明顯的悖論採取「大他者」的意志去觀看，將個體的所作、所為與所承受者，視為一種道德上的實踐，是更崇高的歷史目的的過程和工具；邵對〈父親〉一作的詮釋，便暗示著這樣的理解模式，人們（包括創作者）必須超越主觀性的道德，如同情、憐憫、義憤等等負面情緒，而將畫中主人翁的受苦，昇華到歷史客觀規律的「正確」層次，由邵的觀點出發（符應當時主流的官方話語），為了未來的幸福，實現社會主義的終極許諾，才是真正的道德，因此他們努力地在這個道德律令裏，相信著自身肉眼所真實觀看到的事物的終極「客觀意義」，從而，確認了自身的主體位置，並體驗一種為了「真理」犧牲的雄壯悲劇意識。

¹⁵ 邵養德，〈創作·欣賞·評論——讀「父親」並與有關評論者商榷〉，《美術》，9期；呂澎，《20世紀中國藝術史》，頁707。

¹⁶ Louis Althusser (1977). "Ideology and Ideological State Apparatuses," in Louis Althusser (ed.), *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. London: New Left Books, pp. 136-170.

國家的權力佈署，不僅有賴於禁止，更有賴於主體自身的服從。權力來自於主體的內在，不是個難理解的命題，如 Jacques Rancière 曾提出了感覺政體的概念，他認為主體的感官經驗，包含視覺在內，皆被納入一個權力再生產的過程，何物可見、得見，何物又不可見、不得見，均在其中獲得配置 (partage) 和體現。¹⁷ **權力的施展與增生，比我們所想像的還需要微觀之感官/情感的作用和基礎。**Rancière 關於可見/不可見性的區分，確實能夠幫助我們瞭解到國家權力與藝術再現之間的關係，筆者認為，在羅中立〈父親〉一作所開啟的視域中，它真正打動並吸引了它的觀者的，正是它成功地再現了過去被噤聲的「不可見」的範疇，官方話語禁令的不可見之物，指向了象徵秩序中的陰暗層面，但述說這個被禁制之物，也讓主體體驗著某種宣洩的快感；古典的亞里斯多德美學 (Aristotle, 384 - 322 BC)，認為觀看悲劇，經驗其所引起之憐憫與恐懼等情緒，將帶來集體淨化的效用，於此處仍是個有助益的審美政治學解釋。¹⁸ 而〈父〉一作中，那個受盡苦難的、黧黑的、骯髒的「父親」，說出了當時許多人心中「不願說出的秘密」，特別對那些共同經歷過文革衝擊的知識分子們而言，即我們這個國家民族陰暗的一面，許多有下鄉經驗的知識青年均曾見過中國底層階級的貧窮和蒙昧，而這樣的農民形象，卻長期在公領域中被扭曲和噤聲，只允許人們在「私領域」中以一種個人經驗的口吻述出 (如親情、「父親」)，傷痕美術便滿足了這樣的需求，藝術所謂的表現性，是表達此類經驗最好的途徑之一，如同美術史家易英曾論到：¹⁹

那個「又髒、又暗、又澀」的「父親」形象已經超越了一般的審美範疇，即便他是「醜」的，也是我們的父親。誰應該對他的苦難負責？誰又有權力來隱瞞他的苦難？《父親》也是處在一個歷史的轉折點上……作為一個農業大國，農民的命運就是國家、民族的命運……。

¹⁷ Jacques Rancière (2004). *The Politics of Aesthetics*. London and New York: Continuum.

¹⁸ Aristotle 著，劉效鵬譯，2008，《詩學》，臺北：五南。

¹⁹ 易英，2004，《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》，北京：中國人民大學出版社，頁 73。

《父親》一作，最終被指向了國家、民族的集體命運，易英的話，很大程度地說出了那一代許多觀者對這個作品的共同心情，這樣的心情，包括該作的反對者同樣也是能體會的，愛國心與民族主義是他們相互對話的意識形態基礎。

將集體的負面記憶予以陰性化的再現，其手法，不僅是透過將昔日被神話了的勞動階級「光明」形象重新書寫，另一種可能更為常見的手法是藉由女性形象來傳達之。女性與無權的貧窮農民，同樣適合來扮演弱者與陰柔，以及對於時代苦難逆來順受的角色。男性藝術家們在後社會主義時期，也大量地運用女性形象來表達他們經驗的苦難歲月。由中國近現美術史觀之，以女性形象喻寫家國集體創痛記憶的美學手法，顯然在傷痕美術裏達到了另一個時代高峰。主體透過不斷觀看，不斷書寫，將歷史中的「陰性特質」和經歷，重新框架入新的父權象徵秩序當中。文革被視為集體記憶的黑洞，從它的視覺化過程中（具現為陰性形象），我們還見證著一種強韌的男性自戀的存在，男性知識分子們將自身與集體遭遇的苦難，歸因給無可名狀、讓人生畏，「忽然間降臨」卻也時刻糾纏主體的陰性狀態。

在羅中立的〈父親〉，在知識分子社群之間獲得全國性的矚目之前。另一件傷痕美術的系列作品，《楓》（1978-1980），就已曾獲得人們的關注和迴響。《楓》是組根據鄭義同名小說改編而成的連環畫，由黑龍江建設兵團的三位上海知青程宜明、劉宇廉和李彬共同創作，故事描寫身為一對戀人的男女主人翁（李紅剛、盧丹楓），卻分屬於文化大革命中學生紅衛兵組織敵對的兩派，最後在一場兩派武鬥中雙雙死去的悲劇，當此作刊載於《連環畫報》時，掀起軒然大波，影響遠遠超過了美術界的範圍。²⁰ 在連載性的畫面內，女主角，從一開始的活潑可人（《楓》之 1，圖 3-2-1），在政治的狂潮裏，最後卻成為了形象猙獰的「魔鬼」（《楓》之 18，圖 3-2-2），最後在時代的悲劇下，步上死亡，牽動當時續多讀者的心緒。整個故

²⁰ 同上註，頁 56。

事均環繞在女主角盧丹楓的生與死上，如呂澎與易丹說到：「《楓》的作者在对同代人的悲嘆中把可能掉進自然主義魔窟的死亡詩意化了，『三突出』的原則在作者本能的創作激情的衝擊下被破壞了。而最後完成這一切的是作者對主人翁的深切同情。作品反映出丹楓在作者的眼中不是一個具體的丹楓，而是一個作為美的象徵、值得深深同情的女人」。²¹ 這個成功的女性角色的塑造，喚起了許多同時代人對相似經歷的悲嘆，確實是此作獲得廣泛迴響的原因，若用《楓》作者們的自述，或許能把這層感情說得更明白：²²

這可能就是我們這一代人的悲劇。在用繪畫重新表現這個主題時，有一種很大的激情，促使我們竭力如實地去表現這一代青年在當時的純潔、真誠和可悲，用形象和色彩，用赤裸裸的現實，把我們這一代青年最美好的東西撕破給人們看。

追求對我們的時代的寫實精神，與〈父親〉一樣，均未逾越現實主義美學的範疇。女主角盧丹楓的際遇，則象徵著一種純真年代失落的過程，她的形象，表徵了一整代人的自我投射，國體、集體與自我的想像交互指涉，透過這一個藝術形象成功地再現了出來：分享文革的創傷經驗，以及閱讀相關的藝術文本，讓「知青」世代們，產生了相互認同的「歷史-社會」（historical-social）的群體意識，²³並與主流意識形態與革命歷史敘事之間，產生微妙的錯位、交織與匯合。

《楓》作之後，真的把傷痕美術推向高潮的是一群四川美術學院（簡稱「川美」）的青年學生。1979年底，恢復了名譽與政治生活的華君武（1915-），赴重慶川美與學生們座談，以權威者與前輩的姿態，動員學生們參加文革後首次的官方

²¹ 呂澎、易丹，1992，《中國現代藝術史 1979-1989》，長沙：湖南美術出版社，頁 25。

²² 轉引自：易英，《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》，頁 56。

²³ 關於世代與記憶的討論，參見：Howard Schuman and Jacqueline Scott (1989). "Generations and Collective Memories." *American Sociological Review*, 54, 359-381.

全國性藝術大展〈慶祝中華人民共和國成立 30 周年全國美術作品展覽〉，此一舉動激發了學生們的創作熱情，為當時許多學生所深深記憶。²⁴ 川美學生們幾件參展或者同一時期受矚目的作品，均流露出明顯的憂傷傾向，其中，竟不約而同的以突出的女性角色來傳達這種憂思，而此一女性角色，大都不是其他女性角色，而是「女知青」，亦即下鄉「戰天鬥地」的青春期的少女。以少女表示一種光明和希望，以及對於政治信仰的純真、為了集體理想的奉獻，在毛時代的中國，是個突出的藝術常規類型 (conventional genre) 和角色塑造方式，如梁岩的〈申請入黨〉(1973)、劉伯榮的〈堅持不懈〉(1973)、周樹橋的知名作品〈春風楊柳〉(1974，圖 3-3) 等等，還有許多流通甚廣的宣傳海報如〈新家〉與〈畢業回家幹革命，誓作一代新農民〉等作品中，均以青春洋溢、佈滿天真笑容的女知青、少女或者女學生，來傳達樂觀主義的社會主義浪漫氛圍。簡言之，「少女」主題的鋪陳，在共和國的藝術史中，已是種革命敘事裏典型化的人物處理模式。但在這批川美學生的作品當中，如高小華(1955-)的《為什麼》(1978，圖 3-4)，畫面左側躺著一位面容哀愁的剛經歷過派鬥受傷的女學生，表情茫然無力；程叢林(1954-)的《1968 年 x 月 x 日》(1979，圖 3-5)，在整個紅衛兵武鬥暫歇的血腥現場中，站立著一個著純白卻破爛衣裳的女學生，表情哀戚彷彿劫後餘生地看著周遭；王川的《再見吧！小路》(1980，圖 3-6)，在朦朧微光的背景中，一位少女在十年浩劫之後，正憂鬱且徬徨地企圖探索她面前將來的道路；而何多苓的《青春》(1984，圖 3-7) 與王亥(1956-)的《春》(1979，圖 3-8) 兩作，應是傳播最廣、美感感染力也最強的傷痕美術畫作，其中的主人翁傳達出一種朦朧的傷感，孤立、緊張、纖細地，顯露出一種黯淡時代裏稍事放鬆的神情，背景則以明暗交織的劇場化光影稱托出

²⁴ 1980 年 2 月 10 日至 3 月 10 日，文革後首次之全國美術展覽〈慶祝中華人民共和國成立 30 周年全國美術作品展覽〉展出，由文化部、中國美術家協會主辦，在中國美術館舉行。華君武，早年就讀於杭州浙江省立第一中學、上海大同大學高中部時，開始發表漫畫作品。抗日戰爭爆發後從事抗敵宣傳，後到延安，任魯迅藝術文學院任研究員。1940 年 4 月加入中國共產黨，1945 年到東北。1946 年 1 月任《東北日報》文字記者，後在文藝部專司時事漫畫。1949 年 12 月調北京，歷任《人民日報》美術組組長、文藝部主任，1979 年，文革後當選為中國美術家協會副主席，並曾任第一、二、三屆全國人民代表大會代表，中國共產黨第八次代表大會代表，第五、六、七屆全國政協委員等要職。

整體的失落氛圍，正如何多苓曾這麼描述他的名作《青春》：²⁵

這是一個永恆的題材。她本身就能召喚起理想的詩的意會。…… 她被沈重的陰影包圍，她的美是孤立的、短暫的、緊張的。而我要讓她置身於大自然之中，置身於被她的手所耕耘而與之結合的土地上。她的手上沒有夾在雙腿之間，為未來的摧殘的預感所緊張著；她不是裸體的，帶有烙印的衣服抹煞了青春的柔和，她因此是屬於特定的時代的；而她坦然面對天空的雙手是典型模式化的，她因此獲得了廣義的象徵意涵。在這裡我引進了陽光，但它是為了我的表現，並不具有顫動的、感官的特徵。它撕裂她嬌嫩的臉，它投入的陰影是那黯淡時代的注腳，但面積很小，僅僅只是注腳而已。鷹和另一象徵物——犁也投入了陰影，它們掠過畫面，投下尖銳的但是短促的悲哀。它們作為「青春」這一崇高概念的反面的補充，僅在構圖上是等值的。我希望，我能穿過過去的廢墟，由此刻創造出我們時代最動人的形象之一。

從日後美術史的正面肯定中，何多苓的確為自己做到了「創造出我們時代最動人的形象之一」的企圖。而畫中的女性無疑是位插隊落戶政策裏下鄉的知青，「耕耘土地」則象徵對國家想像共同體的付出，以及曾經歷地對官方意識形態召喚的呼應，並以透過獻出自己的身體、勞力以及寶貴的青春，努力與之相互結合。畫中，特定時代所生產出如是的典型人物，一位歷經文革歲月的少女，坐在「過去的廢墟」與「未來的摧殘的預感」的分水嶺之間的視覺意象，深深打動了許多擁有相似經驗的觀者們。

在上述幾件作品之中的女性，傳達了與毛模式相反的情緒，裡頭的少女，均有著茫然的表情，有著青春的憂鬱，有著詩意的徬徨，也有著似乎難以說出般的

²⁵ 何多苓，1988，《「何多苓展」畫冊》，日本福岡：福岡縣立美術館。

現實經歷，也有某種憑任生活的寄寓人生姿態的藝術描繪，卻再也沒有熱情和樂觀的神采，一回首，青春已經消失在人事的殘敗以及時代的荒蕪之中，令這些走過文革時代的青年和知識分子們觀之既心酸又回味。與毛時代塑造「少女」典型的方式相近，投身於傷痕美術的創作者們，正在創造一種後社會主義時代初期的女性典型形象，也是在這個脈絡裏，個人的經驗，才能藉由文化/藝術文本的指涉和具象化，轉化為對國族集體命運的想像和感懷。不該發生的悲劇既已發生了，「文革」作為空洞的能指，對「劫後餘生」者而言，只能藉由不斷聲稱揚棄這段回憶，並在被官方話語建構的「合法性」災難敘事之上，增生出新的意義，才能對今昔之間種種現實的政治、文化景象的斷裂，提供某種帶有歷史合理性的解釋。

戴錦華曾十分精準地描繪出 1980 年代的知識分子們，對於文革時代複雜的情結，從中，我們可以理解到傷痕美術的政治心理結構：²⁶

事實上，在八〇年代文化中，文革始終是「一位」最為重要的缺席者與缺席的在場者。一方面，它是必須小心繞過礁群，一個近在咫尺、卻難於進入的歷史時段的霧障；另一方面，它又成為一個不斷被借重的「歷史時段」與「事件」，因為它潛在包容某種特定的「歷史」斷代法在其中，它始終可以成為某種權力話語擺布現實的「說法」，某種社會「共識」得以生產、再生產的原材料。只是這必須以「過去完成時態」割斷，成為一個拒絕被質詢、追問的對象。於是，在八〇年代主流敘事作品中，文革始終作為一個朦朧的血色背景、作為序幕、作為被敘事件及人物的史前史，為一個特許發生的「例外」、「悲劇」，製造「病態」、「怪誕」的往昔空間。在其中，文革更像是一個關於創傷的記憶痕，或一夜夢魘所留下的蒼白的臉色；或者說，它更像是一種集體性的「潛意識」。敘事的過程則是一個對創傷記憶的療救、或者不如說遺忘的過程。

²⁶ 戴錦華，1999，《鏡城地形圖》，臺北：聯經，頁 45-46。

青春時代隕落的意象，表徵並建構出一種清晰的歷史斷裂意識，屬於過去、屬於集體的陰暗面，關於文革的「敘事的過程則是一個對創傷記憶的療救、或者不如說遺忘的過程」。在本節的分析中，我們也能見到，這樣對集體負面/複雜記憶的處理，在 1980 年代、後社會主義時期的初期，是如何具體地再現為女性與低下者等陰性形象，它又是如何作為一種文化潛意識的呈現，被視覺化與意義結構化為性別場景，女性與低下者被置放在客體與被觀看的位置上，被作為歷史的負面指涉等待被驅逐和遺忘，卻又不斷誘惑人們觀看。此種在 80 年代主流的「傷痕」文本中出現的敘事結構，讓那些男性知識菁英得以藉之重構自身的認知地圖，並再次確認其身處在歷史與欲望的主體位置之上。

第二節 星星美展群體作品中的女性形象

1979 年 9 月 27 日之星星美展，第一次以無官方許可藝術展覽的狀態，出現在共和國的公共空間之中：中國美術館東邊的小公園內，有 23 位業餘藝術家參加，在 40 公尺長的鐵柵欄上，展出了 150 件作品，大部分其中的藝術家主要是工人，亦未曾受過正規的美術訓練。9 月 28 日，該畫展遭到警察取締，領導者黃銳(1952-) 與馬德升(1952-) 被帶至公安局詢問，9 月 29 日警察在公園中貼出告示，明令在公共空間中貼海報與搞畫展皆是不被允許的；10 月 1 日，星星美展的藝術家們走上街頭遊行，並與《北京之春》及《今天》等民運刊物串連，將彼此簽署的「聯合公報」張貼於民主牆上，受到本地和國外媒體的關注，甚至是主動刻意地與國外媒體聯繫，以求自保計，遂引發事件。²⁷

²⁷ 霍少霞，2007，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒（1979-2000）》，臺北：藝術家出版社，頁

星星美展，長期以來被視為 1980 年代中國當代藝術初期階段的重要事件，主要的詮釋觀點有幾個面向，一、視星星畫會為藐視官方藝術的象徵性行動，企圖挑戰官方之藝術模式與意識形態；二、視星星畫會為中國藝術次文化的一個發軔，同時認為，因為星星畫會的成功，激勵了許多民間藝術家與青年藝術家們突破官方現實主義的行動。²⁸ 藝術史家高名潞亦認為，發生於北海公園的星星美展，具有當時伏流的前衛藝術運動的所有共同特徵，不僅舉辦宣言、講座及宣傳作品，更深究民族問題，追尋以藝術振興民族的積極精神，高舉反學院、反形式主義的旗幟，並在中國首先以衝擊公共空間的方式，呈現出日益緊張的集體社會氛圍。可以這麼說，星星畫派雖不是中國第一個地下的藝術團體，卻是第一個成功地進入公共領域的團體，之後，還在官方的展覽領域中，戲劇性地佔據了一席之地，為 1990 年代中國當代藝術的興旺，提供了「星」火燎原的烽頭。

如同許多的學者議論，星星畫派在藝術創造上並無太大建樹，他們所企圖引入的「現代美術」風格，事實上在西方世界已存在許久，並無新意，他們真正的意義，是因當時中國的集體社會氛圍所造成的，如同栗憲庭所言，星星美展群體的現代主義詞彙，是與中國問題相關連的，它真正震撼觀者「靈魂」的是認知世界的方式。²⁹ 他的話直指著，星星美展是在後社會主義時代初期的文化背景之中誕生的，離開了當時的政治脈絡和飽滿著集體創傷記憶的觀者們時，星星畫展將失去歷史意義。「星星」也因其敢於採用官方指定風格之外的藝術形式，向當局爭取關注與正當性，在美術史佔據了重要的濫觴位置，或許超過當事人想像的是，此種公開的衝撞舉動，竟在後社會主義時期開始變得逐漸可行、受到更多知識分

19-28。星星美展，是一由藝術家們根據自身需求自覺和自發組織起來的一次體制外活動，主要成員們包含有馬德升、王克平、黃銳、曲磊磊、薄雲、阿城、李爽、楊益平、嚴力等人。

²⁸ 呂澎、易丹，《中國現代藝術史 1979-1989》，頁 69-83；栗憲庭，《重要的不是藝術》，頁 196-202；易英，《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》，頁 95-112；高名潞，《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，頁 63-70；霍少霞，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒（1979-2000）》。

²⁹ 霍少霞，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒（1979-2000）》，頁 11。

子們的同情，更為特殊的是，在一定範圍之內，在 1980 年的中國，政府竟然某種程度上也容忍了這種藝術風格的存在，短暫允許他們在官方的中國美術館內展示。雖然官方很快又關上了門，但此一動作，卻也不平凡地預示了中國社會變化的徵兆。前衛運動者對於國家認可的期盼，以及官方對之展現出的某種克制和包容，均告訴了我們，1980 年代中國的前衛運動，在藝術主體與國家權力之間，絕非純然的對立，而是有某種辯證與相互形塑的關聯存在，我們甚至可以這麼說，這些激進的藝術心靈所在之處，正是國家權力得以有效再生產之地。

正如高名潞論及，在星星畫派身上，我們看見了 1980 年代的共同特徵：理想主義的、陽剛的，以及對國家民族命運強烈的承擔感，其中的主要領導者如馬德升、黃銳與王克平等人，均具有運動性甚強的群體意識，他們以運動的形式，將自身對於官方審美慣習及主流藝術表現法則的批評，描繪為「革命」，佐以當時被官方藝術圈視為洪水猛獸的「現代派」美術，作為挑戰思想保守禁區的工具。³⁰ 當時大部分的觀眾也不是在美感層次上接受星星美展，而是在藝術家們的反叛性格與藝術革新的勇氣的震撼中理解之，簡言之，在許多受到星星美展感動的觀者眼中，星星美展的作品中潛藏著時代變革的氛圍、傷痕的意識和追求自由的欲望，並且敢將之公開化，這是當時同為其他的地下藝術創作團體所不能及的。³¹ 同時，在星星藝術家及其藝術實踐上，我們還可以發現到一種更為強烈的男性家國意識的存在，他們的作品之中，同樣試圖以強烈的女性形象，來展現男性對於國家文化血統的支配意志和欲望。

悲劇人物「張志新」的相關形象，可幫助我們瞭解星星美展群體的藝術創作如何與國家意識形態產生關聯。張志新（1930-1975），中國共產黨遼寧省委宣傳部幹事，1969 年，被扣上「現行反革命分子」的帽子進行批鬥，之後被逮捕，入獄，被判處無期徒刑，其中有一年半的時間，被羈押於一極小的牢房中，不能直

³⁰ 霍少霞，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒（1979-2000）》，頁 20。

³¹ 栗憲庭，《重要的不是藝術》，頁 202。

立，兩腿也不能伸展。在服刑的監獄裡，張志新受盡折磨仍不承認自己有罪。1975年4月3日，張志新被判處死刑，第二天，她被反綁著雙手拉出牢房，並被施以割喉的處理，讓她不能再發出「反革命」的聲音，兩小時後，張志新方被送往刑場槍決。文革結束之後，張志新的事蹟被重新挖掘，予以平反，並被官方界定為四人幫「篡黨篡國」、壓迫正直共產黨員的鐵證，之後更被視為有關「解放思想」實踐的先知之一。

在「消滅四人幫」的歷史敘事裏，張志新的形象，是經常被運用的文本之一。政府當局將其形象，用作某種政治宣傳，官方的宣傳機器中，出現過大量此一主題的報導和藝術創作，1979年張志新獲得平反，同年，她的殉難故事便大量出現為國家所挪用，如中國美術協會於文革後正式恢復工作之際的首波重大任務之一，即為籌辦〈學習張志新烈士美術、攝影、書法展覽〉，此外，在《人民日報》、新華社在內的各種全國性媒體之中，也大量了出現了關於張志新事蹟與紀念活動的報導，如在官方的美術雜誌《美術》上，即刊出了張志新紀念展的系列作品；官方藝術家張鴻年則以張志新的不同人生階段繪成一力作〈深思〉（1979）；聞立鵬則為張志新作〈大地的女兒〉，將張描繪為為了真理犧牲的純潔的聖徒和烈士；同時期另一幅傳播甚廣之魯迅美術學院中國畫組集體創作之水墨組畫〈為真理而鬥爭，誓死保衛黨〉，也以官方律定的筆調來紀念這位「反對四人幫」的女英雄及其愛黨愛國情操。³²顯然，官方企圖藉由重塑一個合於當時需求的女性共產黨員形象，一方面修補官方在文革中的正當性損失，一方面也能重新建立共產黨在新時期的合法地位。同時，國家透過紀念張志新等在文革中遭遇非人待遇的烈士，透過集體的政治儀式，重構了關於文革的記憶，更精準地說，國家機器只允許人們在政權規定的那種方式中去理解「過去」，其它追憶方式均將被視為不合法。

在生產與再生產張志新的悲劇與英雄形象上，星星美展群體的畫家們與官方

³² 霍少霞，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒（1979-2000）》，頁63；呂澎、易丹，《中國現代藝術史1979-1989》，頁23。

意識形態是相互呼應的。參與星星美展的藝術家李爽（1957-）的作品〈紅、白與黑〉（圖 3-9），即將該作，直接與張志新的形象相關連，紅色線條的部份，象徵張被割喉處刑的那一刻，黑色隱喻著黑暗的現實，而白色擇隱喻著人民對張悲慘受死的哀悼；而畫作中下上仰視陽光的女性形象，則代表著張對理想的堅持和心境。而同為星星藝術家的曲磊磊，為詩人江河發表在《今天》上的詩作〈沒有寫完的詩〉所做的插畫，該詩的主題即紀念女英雄張志新的事蹟，而曲的畫作，頗為象徵性地，以現代美術風格而非寫實的手法，繪畫出一母親及女神的形象，她有著豐美的身軀和乳房，而畫中女性張開雙手、流著鮮血，即便身受到禁錮（右側受到鐵鍊捆綁的足部），卻彷彿仍在擁抱與撫慰著底下的大地，而大地上蜿蜒著長城，可視為國家民族的象徵，換言之，曲的畫作，將張志新描繪成了女神與母親，保護著受苦的中國及其人民。

星星藝術家們描述張志新的受禁錮、拷打，以及悲劇性死亡的過程，並未離開官方的敘事程式，當然，在藝術風格上，則以他們所認知的「現代」藝術形式為手段，而非以官方的現實主義為依歸，但他們並未真正挑戰國家敘事的權威與合法性地位。同時，即便不以寫實主義的手法為出發點，他們的作品中，仍舊可見到對集體現況的苦悶和不滿的憂思，這說明了他們的藝術「革命」，在內裏仍舊是愛國與國族主義的，如馬德升隱晦的社會批判性作品〈無題〉（1979，圖 3-10）中，即以女性象徵弱者，而以女子身後的巨大男性佛像象徵著國家領導、官僚和特權，如馬德升說到：³³

這張〈無題〉畫曾引起宗教界的抗議。畫中的佛像象徵皇權和權利，腹部跳芭蕾舞的女人代表弱者，他們男盜女娼。當時，中國當官的玩女人沒事兒，老百姓則不行，捉到了要坐牢或者被唾罵為壞人。

³³ 此段作者自述，出自霍少霞對馬德升所作之訪談（2000），載於：霍少霞，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒（1979-2000）》，頁 63。

在馬的自述中，女性形象事實上具有著雙重意涵：弱者與性資源，而國家體制中的男性精英們，不僅壓迫弱者，也支配著性資源，這樣的狀況不僅是中國社會不平等的表徵亦是其內涵，是故成為藝術家的批判對象。弱者的處境，被比喻為陰柔的狀態，而支配者則是被象徵以陽剛，更關鍵的是，女性的身體及其象徵意涵，是此場強弱爭奪中的焦點。

星星美展群體的藝術家們，在運用女性身體來傳達國族的憂思、對社會的批判，以及對女性身體形象的挪用上，事實上，正延續著中國近現代美術的慣見途徑，女性被視為女神、母親，但也被視為是可厭的、社會腐質的象徵之物。女性的陰柔形象上所承載的此種雙重特質，在「星星」藝術家尹光中（1943-）的作品〈長城〉（1980，圖 3-11）上，也能見到，畫面中突出的豐滿壯碩的女性，與她的丈夫正被象徵著民族命運的長城似蛇般所纏繞，而在他們的腳下，則是作為犧牲者的成堆枯骨，這樣的構圖方式的意涵是相當明顯的，國族的興衰與命運，造就了集體的悲劇事件，其中的女性形象，一方面象徵著國族的集體命運的多舛和悲哀，但另一方面卻也象徵著生命力與希望，更是國族繼續綿延的必要載體，換言之，女體被投射以受難的民族想像。如此的二重性，說明了女性形象被星星美展群體的藝術家們運用之際，所富有的矛盾特質：女性既是可厭的事物的具體象徵，卻也是令人追尋的生命的起源，更是集體國族的母親；女性的身體成為了危險及恐懼的事物，成為了男性企圖控制的對象，卻也是其依戀之物。據此，我認為，上述藝術作品中的女性形象，在 1980 年代初期中國的國族主義脈絡中，應可被解讀為男性支配下「厭女症」式的視覺再現；如同 David D. Gilmore 對於厭女現象的解釋，他認為此一症狀的起源，來自於男性對於女性高度依賴的心理和需求，當此種依賴程度過高引發了焦慮與恐懼時，將演變為貶抑與憎恨女性的情結，進而企圖加以控制。³⁴

³⁴ David D. Gilmore (2001). *Misogyny: The Male Malady*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 219-229.

換言之，這些存在於意識形態空間中的女性形象背後，所作用的正是父權建構出的象徵秩序（symbolic order），「女性」或陰性作為具有威脅性的事物，被驅趕置放在象徵秩序的邊緣地帶，支配性的父權意識形態也需要不斷透過確認陰性的邊緣位置，藉由界定「陰性」的位置（positioned），進而確認陽性的中心性。透過凝視與再現女性形象、並將之置放於邊緣位置的方式，後社會主義時代初期的中國男性精英們，有效地重構了自身的主體性，佔據著批判與理想主義的發言位置，進之重新確認了自身是國族文化傳承的當然「主人」的角色。而 Lacan 的理論提醒著我們，進入所謂的象徵秩序，經常即暗示著主體對於「父親律法」地位的認同，而不是超越之。³⁵從實際的歷史脈絡以及上述的分析看，筆者認為對於 1980 年代的前衛藝術家們此一「父親」，即為作為想像的共同體的國家。

星星美展群體畫家們發動於 1979 年憂國憂民的舉動，確實也引起了同時代人的共鳴，包括很快地受到官方的實質承認其意識形態的合法性，如 1980 年 12 月號官方的《美術》雜誌上³⁶，即刊載了第二屆「星星美展」的十七幅作品，並由評論家高焰寫出了一篇向星星群體致意的文章〈不是對話，是談心〉，其中可見到星星美展的激進內涵，正逐漸被吸納入國家新的以「實事求是」為綱領之意識形態佈署當中，並在明的褒揚中，也正告星星的藝術家們，不要落入新的曲折當中，而必須在文革與「消滅四人幫」（1976）等政治事件引發的動盪之後，重新走到「人民」的道路上，如高焰寫到：³⁷

自從看到首屆「星星」美展，我便注意到你們辨認生活的能力；關

³⁵ J. Lacan (1977). *Écrits: A Selection*. New York: Norton, pp. 198-199.

³⁶ 在 1980 年代，中國各個藝術種類的協會，均會出版其官方雜誌或報刊，其中，《美術》雜誌，即為中國美術家協會（美協）的官方雜誌，也是那個年代中極為活躍的一個雜誌，對推廣中國的現代藝術起了很大作用，影響力甚大。美協在組織上，由中共中央書記處領導，由中共中央宣傳部代管，可見其官方色彩，從這個角度看，星星美展的訊息，最後能夠出現在官方的刊物上，是有其特殊意涵的，當局實際上承認了星星畫展的存在，在 1980 年的春天，美協的北京分會早已接受了「星星畫會」的註冊，承認其合法地位。事實上，也是因為受到江豐、周揚等文化部門領導人的支持，第二屆的星星美展，才有可能在中國美術館展出。

³⁷ 轉引自：劉淳，1999，《中國前衛藝術》，天津：百花文藝出版社，頁 16。

心著你們為表現自己的生活感受的意象，不拘一格鑽研表現手法，尋找相應的形式所做的努力。你們的探索，應得到社會的允許和愛護……

……（中略）

文化、思想、藝術……長期被禁錮，一旦窗戶敞開，外界的五光十色炸射進來，形成眼花撩亂，這也是一種懲罰。歷史的懲罰夠慘的了。

機會主義得勢，必有無政府主義懲罰。

強求輿論一律，後果是逢迎拍馬，說假話成風，黨的實事求是的傳統被踐踏；

現代迷信的形成，帶來二十多年來各種失誤，特別是十年動亂，經濟瀕臨崩潰，真理也被蒙上灰塵……

眼花撩亂並不可怕，迎上去，辨識，識別，選擇，扔棄，走自己的新路。

你們大都是於 1976 年帶血的風雨中，從天安門廣場起步。四年多年來，走過新的曲折。因為路本來不是筆直而平坦的，不允許曲折是不對的。

像各種藝術流派在運動著的世界中，或發展，或衰退，或消失，「星星」美展不會停頓。想不衰退，不曇花一現，只有繼續從人民中吸取力量和智慧，想人民所想，用人民的話語，說人民要說的話，和人民的心靈交融在一起。

好，讓我們一起走。

避免重新走上歷史的誤區和曲折之路的話，「讓我們一起走」，等於是為星星畫會的成員們畫出了行動的紅線，規劃了藝術主題的主從關係，而從實際的歷史看，官方的此一「包容」作為，確實也頗為奏效地解除了星星美展事件的衝擊性，1985 年前後，主要的藝術家們紛紛出國，此一事件正式走向終結。

此外，在女英雄、女神與母親形象之外，星星美展群體的藝術家們，亦開始將目光搜尋至日常生活中的女性，這也是與文革時期的女性形象呈現差異的地方，這也可被視為後社會主義時期性別差異再現與國家意識形態轉變之間相互關聯的前兆，如黃銳的作品〈街道生產組的挑補女工〉（1979，圖 3-12），以迥異於毛模式「鐵姑娘」的視覺型態出現，企圖刻劃一個日常性的女工人們工作及互動的普通場景，而不再具有革命現實主義的政治化與浪漫化色彩，勞動的生活似乎從神話中重回到「凡間」，畫中人物有著無聊、安靜、疲倦甚或陰鬱的表情和姿態，卻再無為勞動奮進的經典神采；再如黃銳的另一件肖像畫〈女孩〉（1979），以及邵飛（1954-）的人物畫〈母與女〉等作中，其中人物都由社會主義的英雄造型，蛻變回一般的人物。此外，裸女與帶有情欲色彩的女體，也逐漸出現在星星美展成員的作品當中，如邵晶坤（1932-）展示於 1980 年星星美展的女子裸體畫〈無題〉，以及曲磊磊（1951-）的三聯畫〈女媧補天〉（1979）等作，此中均出現明顯的女性裸體形象（整個文革時期裸體畫處於全面禁止的階段³⁸），即便它們不若 1990 年之後的藝術作品和大眾文化中，具有如此強烈的欲望色彩，但我們依舊能從中瞥見一種感官化的意識形態景觀，在後社會主義時代的初期已然悄悄萌芽，成為視覺形式的伏流。

女性形象是星星美展群體成員所運用的藝術主題之一，除此之外，自然還存在其他主題。但整個來看，我們從藝術史中的「星星」群體及其創作上，可以看見一種共通的求新求變的強烈願望，這與當時整個中國的社會氛圍，由政治到文化上的風雨欲來之勢是相互吻合的，正如同第一屆星星美展的宣言中充滿感情地

³⁸ 由於康生等人的提議，1964 年 8 月中華人民共和國文化部發出了《關於廢除美術部門使用模特兒的通知》，表明了裸體除不準出現在大眾媒體之中之外，自此，也不准許在出現於美術的教學與創作之中。1965 年 7 月，毛澤東卻對此一文件表示了看法，認為習作男女老少的裸體模特兒，是繪畫的基本功，為此，應酌情允許相關院校使用模特兒寫生。之後，根據此一指示，1965 年 11 月，中共中央宣傳部轉發了文化部黨組《關於美術院校和美術創作部門使用模特兒的請示》，為使用裸體模特兒一事開了一扇窗。但隨即文革爆發，使用模特兒寫生被打入了「封、資、修」的行列，包括石膏像都在禁止之列。文革結束後，1978 年 12 月，文化部才重新轉發了上述 1965 年 11 月的文件，才算是為藝術中描繪裸體與運用模特兒寫生一事正名，給予其明確的正當地位。

寫到：³⁹

世界給探索者提供無限的可能。

我們用自己的眼睛認識世界，用自己的畫筆和雕刀參與世界。我們的畫裏有各種表情，我們的表情訴說各自的理想。

歲月像我們迎來，沒有什麼神奇的預示指導我們的行動，這正是生活對我們提出的挑戰。我們不能把時間從這裡割斷，過去的陰影和未來的光明交疊在一起，構成我們今天多重的生活狀況。堅定地活下去，並且記住每一個教訓，這是我們的責任。

從上述引文中，我們也可以再次證明，「星星」群體成員的藝術生涯和實踐，與當時的國族想像的張力狀態關係密切，這批藝術家們的作品，也因而成為了一種集體意識形態再現的媒介，他們也在這個過程當中，確認了自身的歷史位置和主體性：他們正身處在「過去的陰影」與「未來的光明」的關鍵中介地帶，並將以能動性來面對將來的挑戰；而他們也聲稱自身成熟了，即將告別不堪回首的過去，「我們不再是孩子了，我們要要用新的、更加成熟的語言和世界對話」（第二屆星星美展前言，1980）。但後來這批藝術家們，確實在改革開放的浪潮下紛紛出國，⁴⁰ 親力親為的與世界接軌時，其中大部分人的創作生命高峰卻逐漸消逝，他們的作品在西方的藝術世界失去了「前衛性」，變得不再被重視，這部份也說明了他們的藝術創作與後社會主義時期中國國家意識形態的特殊關聯，正如蘇利文（Michael Sullivan）在 1989 年紀念「星星十年」的回顧展專輯中寫道：⁴¹

少數「星星」成員現在也放棄了鬥爭，他們將被忘懷。今天這裡展出的

³⁹ 呂澎、易丹，《中國現代藝術史 1979-1989》，頁 72-73。

⁴⁰ 如黃銳於 1984 年移居日本，馬德升 1985 年移居瑞士後轉入法國，王克平於 1984 年移居法國，曲磊磊 1986 移居英國，艾未未 1981 年移居美國，鍾阿城 1987 年移居美國等等。

⁴¹ Michael Sullivan (1989)，《星星十年》，香港：漢雅軒，頁 11。

藝術家們仍在從事創作，但他們現在要征服的卻是完全不同的對手。現在再沒有明確的對象，專制的文化官僚，去供他們果斷地挑戰。他們現在的敵人現在更陰險，更難對抗。因為這些敵人是孤獨和自我懷疑；是輕易得到的名望與財富；是無聞的孤寂和貧困；還有在東京、巴黎、紐約藝術世界的競爭與物質主義。

奔赴向西方世界，「與世界接軌」的星星畫會成員們，自此走下了各自的人生，有些成功，有些失敗，卻殘酷地不再是藝術史進展的主角和承擔者。

第三節 1989 年中國現代藝術展之性別展演

星星美展只舉辦了兩屆(1979 與 1980)，之後便不曾再舉辦。但自此，此起彼落的青年前衛藝術家，在 1981 年之後大量出現，某種程度上，他們也延續著與「星星畫會」相似的群體與運動模式，來進行他們甫開端的藝術事業。1985 年開始，一股勢不可擋的現代藝術的風潮，在中國出現，到了 1986 年時，在全國各地的展場上見到現代藝術作品的展出，已不再是令人驚訝的事情了，國家在某種程度上也默許了現代藝術的試驗，後者經常獲得官方美術團體以及雜誌的同情和支持。⁴²另根據高名潞等人於當時的不完全統計發現到，在 1985、1986 兩年之間，共有 4,401 人參加現代美術活動，其中屬「老年」者（55 歲以上），佔 2/1%，「中年」者（36-54 歲）佔 5.3%，「青年」者（35 歲以下）佔 92.6%，這個數據說明了，前衛藝術運動在 1980 年代的中國，確實是青年世代的產物，他們舉起了追求創作自由的旗幟，

⁴² 呂澎，《20 世紀中國藝術史》，頁 761-762。

並以全國為範圍進行著聯繫。⁴³

1986年，在王廣義（1957-）等人的奔走下，舉辦了中共建國以來，第一次民間自發的、且為前衛藝術群體的大聚會，「85'青年美術思潮大型幻燈展覽理論研討會」，由藝術史家高名潞任展覽委員主任，與會者主要有王廣義、舒群（哈爾濱）、張培力（杭州）、丁方（南京）、毛旭輝（昆明）、李正天、王度、王川（廣州）、曹湧（甘肅）、李山（上海）、譚力勤等人。同時，主辦單位也邀集了具有官方色彩的北京中國美術家協會、中央美院、中國藝術研究院以及廣州美院中較開明的藝術家和理論家與會。會議中，關於儘快舉辦一次全國性的現代藝術作品展覽，獲得了大多數與會者同意。1987年，舉辦了暖身性質的「各地青年美術家學術交流展」；1988年10月，「中國現代藝術展」籌備委員會在北京成立，並向全國美術界發出《中國現代藝術展第1號籌展通告》；1988年10月，作為該展學術準備的「88中國現代藝術研討會」（通稱「黃山會議」），於安徽黃山舉行，與會者超過百餘人；1989年2月5日，「中國現代藝術展」在中國美術館向公眾隆重開幕。⁴⁴ 這個展覽的關鍵意義，這是自現代藝術於中國濫觴以來，於官方的藝術場地中，展出作品與人數規模最龐大的一次。

能夠獲得國家的某種肯定和逐步接受，對於當時許多參與的藝術家和藝術工作者們，顯然是件令之雀躍的事，如同當時的策展核心群體的主要成員藝評家栗憲庭回憶到，當時參展藝術家們的普遍心理：

那幾天新聞界都在報導，包括世界新聞界報導的也挺多；但是從藝術上講，我覺得當時藝術家心理準備不足。很多藝術家很興奮，覺得能進入官方美展，中國最高的殿堂，就是以為現代藝術被承認了，都牛得不行。好多藝術家們很誇張，好像變成主流一樣……。

⁴³ 高名潞等，1991，《中國當代美術史 1985-1986》，上海：上海人民出版社，頁610。

⁴⁴ 祝斌、楊建斌，2002，《藝術展覽二十年》，長沙：湖南美術出版社，頁71-77。

這樣的「牛」（得意與驕傲）的心情，不是只出現在臨近展覽開幕前後，在 88 年的黃山會議上，如高名潞回憶當時的情景，藝術家的此種浮躁與欣喜感就已經很明顯：⁴⁵

黃山會議聚集了全國前衛的精英，從服裝到風範舉止。這些放浪形骸的現代精英們住進了黃山市最豪華的飯店。這頗使當地的「時髦」名流及「土豪劣紳」大生醋意而頗為不滿。

..... 儘管三天的會議對一些行為進行了控制，如有的藝術家飯後當眾摔砸飯碗及掀飯桌。有的藝術家則在各個房間中內投撒保險套，一位收拾房間的女服務員抱著一大包保險套來見我，問怎麼辦，我趕緊讓凌徽濤給她二十元，叫她不要聲張。但藝術家們放浪形骸引起了當地部門的不滿。但我萬萬沒料到會發生流血衝突。11 月 24 日閉幕式晚餐以後以為萬事大吉，誰料到與會藝術家在晚餐即將結束時與同時在餐廳進餐的新郎及客人（當地頗有影響力的好事者們）發生暴力衝突。..... 回想到那緊張狼狽而又富喜劇色彩的一幕，真像電影的場面，讓我感到一種發生在藝術家和民眾心底的浮躁，它是一種不滿、宣洩，也是一種對社會強烈的非理性批判。

上述「放浪形骸」的行為，只是現有整個記載中較突出案例罷了，整個 1980 年代們，藝術家們努力地創造這種陽剛、放肆的形象。⁴⁶其目的，不僅是為了證明自身的「前衛」和波希米亞性格，更是為了證明自己是站在「現代」感最前端的菁英，他們覺得自己成為了文化開拓的英雄，成為了國家新的思想解放浪潮上的先驅者和實踐者。這樣的「英雄主義」光環，在日後許多的美術史文獻中，還受到不斷

⁴⁵ 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 121。

⁴⁶ 同上註，頁 114-135。

地強化和浪漫化。⁴⁷

為了在中國現代藝術展，此一歷史性的藝術盛會上獲得注目，許多前衛藝術家無不竭盡創意，裏頭最被矚目的幾件作品，均是與「性」意象有關的作品，若這種「不約而同」的舉動，我們不能全以偶然視之，那麼，很可能的解釋是，以性意象為題，確實是個最具傳播效力的美學手法。這幾件因著性意象而在當時媒體與藝術史中創造聲名的「成功」作品，大致包括有：高飭、高強與李群的裝置作品〈充氣主義〉(圖 3-13)，以氣球、保險套和手套等素材，作成巨大的陽具，並以之模擬陰陽交合的象徵形象，藝術家言及，「充氣」是充陽剛之氣，以拯救民族國家的陰盛陽衰，並希望透過性的釋放，來印證主體的自由；另一位受矚目的藝術家王德仁的行為藝術，則是在展場中每件作品之前、每個角落、每處空間，撒滿保險套，這個作品的形式與動機，如藝術家自述到，他希望透過自己的欲望象徵物「保險套」，來統一這個歷史性的展覽的風格，將這個展覽完全變成「我」的主體意志的領地；而非參展藝術家張念不請自來的行為藝術，〈孵蛋〉(圖 3-14)，則把一大張白紙套在自己身上，靜坐在草墊上，四周佈滿雞蛋，白紙上則寫著「孵蛋期間，拒絕理論，以免打擾下一代」，如張念所說，這樣做「是為了表現一種藝術個性」，為這個展覽打下個人的印記，而藝術家也自視自己正「孵育」著中國現代藝術觀念的新展望與下一輪世代；另根據高名潞的回憶，如王德仁與張念等人的個性行為和渴望被認可的心理，在該展中，並非僅此二人所獨有，如高言及：「應該說，這種試圖將現代藝術展統一在自己個人風格和印記之中的野心，並非只王

⁴⁷ 呂澎、易丹，《中國現代藝術史 1979-1989》；栗憲庭，《重要的不是藝術》；易英，《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》；高名潞，《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》；賀萬里，2003，《永遠的前衛：中國現代藝術的反思與批判》，鄭州：鄭州大學出版社；何香凝美術館，2002，《圖像就是力量：王廣義、張曉剛和方力鈞的藝術》，長沙：湖南美術出版社；Andrews, Julia F. and Minglu Gao (1995). "The Avant-Garde's Challenge to Official Art," in Deborah Davis et al. (eds.), *Urban Spaces: Autonomy and Community in Contemporary China*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 221-278.; Clark, John, ed. (2000). *Chinese Art at the End of the Millennium*. Beijing and Hong Kong: New Art Media.; Minglu Gao, ed. (1998). *Inside Out: New Chinese Art*. Berkeley: University of California Press.; Maxwell K. and Judith G. Smith, eds. (2001). *Chinese Art: Modern Expressions*. New York: Metropolitan Museum.

德仁一人所有。現代展的熱烈膨脹不是因為作品擁擠，而主要是由於藝術家多年被壓抑的心裡和慾望，一朝有機會則試圖統統噴發在中國美術館」。⁴⁸他們運用與性意象有關的侵略性作品的動機，其一是表達對國家集體命運的思考、憂懷和不滿。但另一方面，我們也能清楚地從上述的敘述中，看到藝術家們明顯的個人動機：他們渴望被矚目（不僅渴望被其他的個人或集體矚目，更重要的是為國家所認可）。這兩種動機，事實上，是密不可分的。從這個面向思考，提醒了我們一個性別詮釋的角度，即這些男性菁英們表達自身作為歷史主體的欲望和狂熱嘗試，在他們的認知裏，許多時候，必須透過一種與性意象有關的藝術手法來傳達，才可能達到最大的成功和傳播效果。

但真正引起最大注目的作品，是女性藝術家蕭魯的〈對話〉，這件作品是用小口徑手槍，朝自己的裝置作品兩座電話箱開了兩槍。根據蕭魯對這個事件的始末的陳述，這柄槍，借自於來自於其亦為革命烈士遺屬之童年友人：⁴⁹

當時我這個作品做完以後，你知道畢業創作的時候有很多老師會來看，我這件作品在系裡面引起了很大的迴響，好多老師來看，然後有一個老師宋健民先生剛從國外回來，從國外回來的老師跟國內老師看法不一樣，他進來就說這作品太乾淨了，太完整了，就是一個很大的玻璃品，好乾淨啊！因為那時跟老師聊天嘛，當時就想到這個破字，就砸個玻璃砸破也成，當時我家有柄氣槍，而非手槍，所以在無意中談到了槍，但具體的對話我怎麼也記不清了，反正就是講到這個槍字，聊完以後也沒當回事，他說你就破一破，用彈弓、用什麼的都成，在跟他的談話中有這個槍字，我的腦子便有靈感，其實人對某個感受和興趣要去把握，我覺得它都跟你內心有關，我當時因為很壓抑，壓抑，像是氣壓著的，就覺得槍字是很過癮的，槍聲就是一種很亮的感覺。老師說完就過去了，

⁴⁸ 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 124。

⁴⁹ 援引自筆者對蕭魯所做的訪談內容。

表示跟一個學生說完了，但是我這學生就把這話貼到腦子裡了，至於怎麼去做，當時也沒有想，因為搞畢業製作搞的一塌糊塗。然而想法印在腦子裡，你就會隨時去找可能性，我這個人挺隨性的，這可能性存在，我就去實現，不存在那就過了，我覺得其實創作都是很偶然性的，我心裡就有槍這個字，就像魔鬼一樣，因為我那時候一直有槍的想法，但你不知道在哪借槍啊？

那時沒什麼概念，最後是杭州射擊隊的一個男孩叫沙勇，借了我一把槍，大家沒把這當成嚴重的事，這件事情就過去了，當時也沒有手機，我也沒想過在哪打靶。原本預先借槍的那天，他借槍是有時間性的，當時他打電話來我家裡，我不在家，我在外面，他聯絡不到我，所以他又把槍還回去了，事後我遇到他，我就問你怎麼沒借啊，他說那天借了找不到妳，這件事就過去了，當時我那感覺這件事就過去了，以為這事就完了……這是88年的事情。等到我這個作品入選現代藝術展的時候，我在方舟咖啡館見到唐宋，跟他說起這個事，他說你敢不敢到中國美術館去打兩槍，我說有什麼不敢的。大致是這樣。我覺得歷史的偶然性非常大，尤其是一些特殊事件，很多男性藝術家對這些事，認為是有計畫、策劃，事情發展的結果都在預謀之內，我覺得預謀歷史是特別可笑的……。

根據當時展覽的正式目錄記載，唐宋的作品為〈巢〉系列，係為由千餘根火柴組成的裝置作品，確非〈對話〉。⁵⁰ 而在日後的藝術史敘事中，則成為唐宋與蕭魯共同創作，甚至更傾向認為是前者的作品，適此一行為藝術為一精心設計的挑戰當代中國國家法政權威的佳作。但根據蕭魯的自述，這一槍，卻是來自一個私密的

⁵⁰ 《中國現代藝術展》作品目錄（未出版），由蕭魯提供。

亂倫的故事，作品只是種壓抑的宣洩，如蕭魯回憶到：⁵¹

二月十號美術館重新開幕了，我記得剛剛進入大入口的時候，有人說，你們可不得了了，他說你不得了了，全世界都知道這件事了，你們要被記者給壓了，壓扁了，他的意思就是當天晚上廣播了，當時紐約時報二月六號就播了，全世界好多大報都報了。我當時還是感覺有點慌，我這個人，當時打槍的那個結果，應該這麼講我到今天我覺得我這個人挺笨的，二十六歲做作品，到了四十多歲才敢承認。我當時對這結果沒有預料，我去了以後我見到一個記者就問我，很多人老愛問我這個問題，你為什麼要打槍，這個確實也是作品的一個點，其實我覺得我是一個矛盾的人，中國八十年代性和愛是脫離的，性是非常隱密的地方，我覺得中國現在性生活就是亂的一踏糊塗，很多東西都敢直說的，但是八十年代談情感是禁止的，當時的中國電影那連種性愛接吻也是沒有的，所以性這個東西是禁止的，而我覺得我這個人糟糕是在什麼地方，我的行為和藝術是分裂的，我的行為可能超出了我的意識，所以我非常的壓抑，行為可能是到了那，但我的意識覺得是錯的，後來我就壓抑，多虧有了藝術這個平台，所以讓我去找到一個發洩口，找到發洩口之後，我的意識就告訴我這東西，我非常清楚我打那個槍，就是非常具體的那些事，然後記者問我這句話的時候呢，我就不敢說出情感二個字，打死都不敢說出情感這二個字，我當時嘴巴覺得人到一個地方會有保護意識，如果當時我把「情感」這個二字說說出來，記者就會把我緋聞挖出來，我當時其實想的就是那種事，我覺得是自我保護，你就是不敢說，所以我就逃避，唐宋看出來了，不知道說什麼，我就跟他暗示這種東西，他說別怕給我吧，他那時候好像很英雄，後來我這張嘴就不會說話了，後來那天我見到高名潞，高就說你為什麼不說話，但打死我，我都不會說。我的

⁵¹ 援引自筆者對蕭魯所做的訪談內容。

作品就是情感因素太強了，但是我又打死不敢說情感這二個字，就是這麼一個狀態，我就是不敢說出那二個字，然後這個男的（唐宋）說什麼，他說什麼沒關係啊，那麼多記者對著我，他說什麼，我感謝都來不及了……。

但不管蕭魯個人怎麼看待此一槍擊事件，在她無預警地開槍之後，當時參展的大多數男性藝術家們卻敏感地了解到此一事件的價值，視之為千載難逢的舞台，企圖分享這個事件的宣傳效應，如高名潞曾提及當時一個藝術家的作為：⁵²

（1989年2月10日）下午一點，公安局保安隊的人找到我，說一藝術家將對面街上存車處的自行車偷來扛進美術館，被其阻拉。當我與這位來自山東的參展藝術家談話時，他臉色漲紅眼內充血，顯然是剛喝過酒，極度興奮，非常不滿意地抱怨，為何蕭魯、唐宋、王德仁等能違規作行為藝術，從而一舉成名，而我為何不可。我與他耐心談了大約一個小時，他才冷靜下來。

這個偷腳踏車的「軼事」，只是當時頻繁出現的相關案例之一，此外，不僅藝術家們渴望地共享次此一事件的光暈和價值，男性藝評家們，更是努力地藉由論述，企圖將之與具有國族、政治內涵的宏大敘事相互聯繫，包括日後有評者稱之為預兆六四天安門事件的第一槍（此一「槍擊」事件的性別意涵，在第六章中將有詳細的討論，此處暫略）。

從藝術史の後設角度來看，蕭魯與唐宋誰該擁有作品的屬名權，確實是可爭議的事情，包括在美學上爭辯何為某一件藝術作品的「作者」，以及某一藝術作品的詮釋者，又是否該分享作品的所有權等等。但當蕭魯後來要求「平反」與辯論

⁵² 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁128。

時，卻未在這些議題上被公平地對待，中國大陸當代藝術社群最主要的回應方式之一，大致如當時中國現代藝術展之共同籌展人栗憲庭的態度：「本來，大家一直以來都認為那兩聲槍響是蕭魯和唐宋的作品，但他們分手之後，蕭魯就說那其實是她一個人的作品，我覺得她太個人感情化了」，栗等人不願針對這個議題本身發言，爭辯這件事情的本末，而是直接稱她過於「歇斯底里」和情緒化。⁵³

熱切盼望進入國家美術館的先鋒藝術，事實上聲稱了自身的前衛性與反權威性的消失，在主流的藝術史敘事中，據此觀點，認為中國現代藝術展成為了 1980 年代的先鋒運動的最高潮，卻也是終點，蕭魯的作品引發的「槍擊事件」成為了一場華麗的「謝幕禮」：「而且從籌展者到參展者皆以不惜做出妥協為進入中國最高藝術殿堂的條件，反映了一種相當傳統的意識。尤其這次展覽的一個重要現象是：不少'85 新潮重要角色的近作已顯露出江郎才盡的跡象，兩聲槍響就成為了新潮美術的謝幕禮」。⁵⁴一幕落下，80 年代的先鋒藝術在象徵性的槍聲中告別了眾人，但另一幕則正等待著揭開，1989 年之後，中國當代藝術在改革開放的浪潮上，將走向另一個面貌。而在全國性的「現代藝術展」中，藝術工作者顯露地對於國家權威的認可以及「功成名就」的強烈渴望，也提醒了我們前衛藝術群體的內部邏輯，似乎與改革開放時期，國家所發動的市場經濟主流意識形態呈現某種同調性之暗和，或將出現某種呼應。經過 1989 年到 1992 年較低迷的文化藝術氛圍，在鄧小平 92 的南巡講話之後，政治氛圍相對解壓，中國當代藝術又逐漸重現地表，但這一次的當代藝術浪潮重來，其中，反權威精神呈現大幅消退，而與官方的經濟發展敘事則糾結的更深，評價藝術家「成功」與否的尺標，已不再是理想主義的純度，或者具有陽剛色彩的波希米亞生活態度的強度，而是：金錢。一如藝評家朱其的犀利觀察：⁵⁵

⁵³ 栗憲庭，2006，〈栗憲庭：經手編發油畫「父親」〉，《中國藝術批評網》，<http://www.zgyspp.com>。

⁵⁴ 栗憲庭，《重要的不是藝術》，頁 254。

⁵⁵ 朱其，2003，〈20 世紀 90 年代藝術還純粹嗎：關於社會轉型、人文生態和純藝術〉，頁 28。本文出處：朱其，2003，〈20 世紀 90 年代藝術還純粹嗎：關於社會轉型、人文生態和純藝術〉，收錄於高氏兄弟編著，《藝術生態報告》，長沙：湖南美術出版社，頁 23-30。

市場交換構成了中國社會的新的運作方式。……即 20 世紀 90 年代社會的普遍的意識把人看做是經濟的成功者和經濟的無能者兩類，前者代表一種「幸福」、「獲救」的潛在語義，後者指一種「無能」或「不正常」的邊緣人物。純粹的不能贏利的藝術家也被歸於這後一類。

朱的觀察符應一個事實，即追求金錢的價值與「進步意涵」，確實為 90 年代的許多中國當代藝術家們所認可，其中，便包括 1980 年代先鋒藝術的領頭人物之一、前文曾提及的王廣義。

1991 年，王廣義於中國第一本專注報導藝術與市場之間關係的雜誌《藝術市場》創刊號（湖南美術出版社）上說到：⁵⁶

就目前來看，中國當代藝術還沒有獲得與它本身所達到的學術高度相對等的地位。這裡面的原因是很複雜的，其中主要的一點是沒有強大的國家集團來做後盾。……你剛才用了一個「藝術工業」這個詞，這個詞很好。這裡面涉及到一個循環流通問題。我想，首先要參與這個循環流通，然後才可能這個軌道上發生意義。現在，我們已經開始參與了，可以斷言在 5 年之後的世界藝術工業領域裏，中國「產品」將會是舉足輕重的。

同文中，王繼續回答編輯的提問：

我想金錢和藝術都是好的東西，人類幹了幾千年才發現只有藝術和金錢才能帶來欣喜和冥想。作為一個藝術家像普通人一樣熱愛金錢，不同的

⁵⁶ 轉引自：呂澎，《20 世紀中國藝術史》，頁 953。

是普通人用金錢來過豪華的生活，而藝術家則用錢來維持神話的形象。一個藝術家的神話魅力越大，他的作品就越值錢，這裡邊有一個神話的形而上神話的世俗轉換規律在發生著作用，這兩方面互為關係才能推進藝術的進程。

王廣義把民族主義、藝術市場與藝術本身的「轉換規律」，放到了一個價值等式上，毫不保留地宣稱著世俗的市場經濟與貨幣流通，對藝術此一「形而上」範疇在價值上的正當性。而許多在 80 年代成長起來的青年藝術家們，自 2000 年之後，更成為了中國當代藝術市場上的焦點人物，如岳敏君、方力鈞、張曉剛與周春芽等人。⁵⁷

第四節 結語

1979 年開始的傷痕美術，可以說是文革美術史上，第一波受到矚目的視覺藝術風格，如本章的討論，其中出現在代表性藝術家之關鍵作品的女性形象，作為陰性的指涉，表徵了經歷過文革的中國知識分子們，在國族的集體苦難中的共同經歷和記憶，而星星美展群體的作品中，對特定女性形象的運用，也呈現出極近似的旨趣，這使得我們難以忽視一種以性別再現為基礎的「美學-政治」視覺藝術模式，如何與既有的父權秩序相互指涉、滲透，而男性創作者們藉此一性別化了的象徵，間接投射或直接傳達了自我與國族的集體想像。正如 Jacques Lacan 曾言及：「凝視是在外部的，我被觀看，亦即是說，我是一幅畫」，即透過凝視，人們構成了自我的主體性，Nicholas Mirzoeff 曾以此一觀點為依據，討論透過視覺凝視

⁵⁷ 典藏藝術家庭編輯部，2008，《2008 華人現代與當代藝術拍賣大典》，臺北：典藏藝術家庭出版社。

中產生的性別認同作用，女性的主體如何被排除於再現系統之中，整個再現系統均是圍繞著男性而為男性而設計的，同樣重要的是，Mirzoeff 提醒我們，「男性/女性」與「能動/被動」觀看模式的運作，亦將有助於在國族主義與殖民主義等範疇中支配關係的確立。⁵⁸而同樣受到 Lacan 影響的 Luce Irigaray，在嚴厲批判 S. Freud 等男性精神分析學者的陰性特質理論的情況下，提出了她關於「內視鏡」(speculum) 的概念，而此一擷取自醫學用具的名詞，其拉丁文字根即為「看」(specere)：男性透過凝視一陰性/女人的位置，在此一沉默的地基上，建構出自身陽具中心性質的主體；而此一觀看行為是以男性特徵為標準的，透過「內視鏡」裏的鏡像，男性所看見將是一個倒轉了的自我、一個「非男性」的異己，換言之，男性透過觀看女性形象，看見的事實上是自我的倒影，是故此一觀看(speculation)，本質上是種自戀性的認同。⁵⁹

男性/陽性能動、女性/陰性被動，前者同時佔據著主體的位置與正面的指涉，而後者則被建構為此一定義之外的「負面部份」，在父權文化裏，她唯有作為男性窺視的異己時，才能以「能被接受」的形式回返人們的視野。在傷痕美術與星星美展群體作品中的女性形象上，我們便能見到如此的異己特徵，這些女性形象，所象徵的，是這些男性菁英們於國族的建構歷程與集體災難中，共同承受的創傷，同時也藉由塑造與界定這些作為男性自我倒影的「女性」形象，男性知識菁英們重新建構了受損的主體性，這些「女性」，正是他們受傷與匱乏了的自我，關於女性形象如何作為男性凝視中虧缺了的「非男性」對象而存在，女性主義藝術史家 Griselda Pollock 的定義，可能更為言簡意賅，如她說到：「父權文化中的女性，被再現為男性的負面版本、非男性(non-male)、是肢體殘缺的他者、是被閹割的」⁶⁰，男性透過此一「陰性/負面」文本之觀看動作，所要重新構造並恢復的是

⁵⁸ Nicholas Mirzoeff (1999). *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, pp. 163-166.

⁵⁹ Luce Irigaray (1985). *Speculum of the Other Women*. Ithaca: Cornell University Press. 此處並參考：Toril Moi 著，王奕婷譯，2005，《性/文本政治：女性主義文學理論》，臺北：巨流，頁 153-180。

⁶⁰ 此處翻譯改自：Griselda Pollock 著，陳香君譯，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，頁 62。

自身作為歷史主體的權力想像，以之在一段時間內克服被閹割的焦慮。藝術觀念史家 David Summers 的經典論文〈形式與性別〉(Form and Gender)，亦曾藉由考據西方的哲學與藝術觀念史的發展，發現到一種性別化了的二元判斷模式：男性/陽性被界定為高級的、理性的、積極而進取的，而女性/陰性則被界定為低級的、非理性的、消極而負面的，藉此一二元化的本體論，後者的主體被排除於歷史之中，而女性形象，唯有在作為男性之理念與慾念的投射對象時，才被允許納入藝術史階層體系內較高的位置當中。⁶¹ 援引 Summers 的理論框架，有助於我們瞭解傷痕美術等流派中的女性形象，為何獲得了如此高的美學評價和藝術史地位，因為透過精緻的藝術技巧的描繪上，她們確實成功地轉化了男性菁英的集體創傷，並以男性之國族與個人欲望指涉的面貌而出現。總的來說，傷痕美術等畫作中的女性形象，讓我看見了一以性別差異為基礎的、在國族主義脈絡下，成功運作的美感政治學敘事，同時藉由「懷舊」的文化政治作用，與國家機器一塊完成了對於文革時代記憶的重組，在 1980 年代初期，對於文革「浩劫」做出合適的界定，一直是國家機器歷史建構的重要任務之一，如 1981 年之《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》，即為一重要的代表性文獻。若由此角度看，傷痕美術的出現就非偶然，也無怪乎他們會在當時的國家重要展覽〈慶祝中華人民共和國成立 30 周年全國美術作品展覽〉，作為文革後首次的全國性美術競賽中，獲得官方的肯定並賦予榮譽，更重要的是獲得了政治內涵上的合法性。國家透過不同的文本形式對集體創傷記憶進行公開表述，從中也重構了此一記憶的形貌與意義。由此看，文革記憶的「諱莫如深」引誘著人們談論，只是國家權力施展的原料，國家的統治技藝，真正的著力點不是使用鎮壓機器完全禁止它被談論，它真正在意的是人們以何種方式來表述這段本質上已然不可能如實重現的「歷史共同經驗」。而愈發感性，或者愈發具有官能性、愈發流露「個人色彩」的審美表述，可能比嚴肅的官方文字，更有助於建構集體記憶中的合法性國家意識形態。

⁶¹ David Summers (1994). "Form and Gender," in N. Bryson, M.A. Holly and K. Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover and London: Wesleyan University Press, pp. 384-412.

以性別與身體的論述和再現，來鞏固或建構權力體系，此一理論概念，早已進入了關於性別的文化研究與社會學探討之中。性別差異不指攸關著性（sex）的身體，更與知識論述與感官再現等權力面向有關，如同 Jeffery Weeks 的議論：性之為社會文化範疇，不僅與身體有關，亦與文字、形象、儀式與想像有關。⁶²Weeks 的提法，與 Bryan Turner 稱「身體」具有「符號意義」（symbolic significance）之面向，以及 Pierre Bourdieu 的「身體資本」（physical capital）觀，視身體為文化符碼（cultural codes）的叢結，展現並再生產著包括階級在內等社會權力範疇，此三概念間彼此有著異曲同工之妙。⁶³ 身體具有性別或階級的符號意義，並與社會規範與政治秩序相互關聯的觀念，也體現在 Erving Goffman 的研究中，Goffman 在他的《性別廣告》（Gender Advertisements）之中，透過檢視廣告中的性別符碼，了解當代社會中性別的結構關係如何在視覺文化中獲得確認和增生。⁶⁴ 而在「性別展演」的研究面向上，Judith Butler 的概念，在當代文化理論中相信更引人矚目，Butler 曾提出以性別作為一種展演的概念，將性別差異與認同的建構過程，放到了

⁶² Jeffery Weeks (1985). *Sexuality and its Discontent: The Regulation of Sexuality since 1980*. London: Longman, p. 3.

⁶³ Bryan Turner (1996). *The Body and Society*. Newbury Park: Sage Publication; Pierre Bourdieu (1978). "Sport and Social Class." *Social Science Information*, 12(6), 819-840。亦可參考：Chris Shilling (1991). "Educating the Body: Physical Capital and the Production of Social Inequalities." *Sociology*, 25(4), 653-672.

⁶⁴ Erving Goffman (1979). *Gender Advertisements*. London: Macmillan。於本研究中 E. Goffman 檢閱了數千個廣告，試圖呈現男性與女性之間的結構關係。他表示由於女性在結構上從屬於男性，所以我們可在不同廣告中看見此一共同之處。例如，從屬性可從參與者的身高看見端倪。身長較高的參與者，擁有較高的權威。在 Goffman 所檢閱的廣告中，男人頭部的高度被例行性地呈現在女性之上。當然男性的平均身高，一般來說的確在女性之上，但 Goffman 認為生理差異並不能完全說明廣告中男女的關係結構。更確切地說，除非廣告是為了建構特殊意義而來，廣告主才可能把女性描繪得較男性要高。再者，確實，若比起實際的身長，頭高更傳達了權威性。所以在 Goffman 拿出一張圖片中，其中有一位男性，一位站著、兩位坐著。從脈絡中，從他們的頭部高度上，可得知他們身處在辦公室內，站立者則為老闆。對廣告主而言，採用一位站立的男性與兩位坐著的女性構圖，將更容易些，但這樣的構圖，顯然從未出現過。確實，Goffman 發現有些「男性較高」法則的例外。但在這些特例中，我們能發掘關於女性身高的解釋。在其中一個案例中，我們發現一位穿著上層階級服飾的女性站立在一位稍矮、身著廚師服的男子身旁。這很明顯地表示出，身為廚師的贊助者，她有著較廚師為高的社會地位。在另一個案例中，有一位身高高、身形臃腫、身著歌劇伶人劇服的女性，頭上戴著有角頭盔、手持魚矛！她看起來十分有魄力，但也十分滑稽。特例又再度印證了上述法則。

日常生活實踐當中去理解，為我們開啟了別開生面的研究框架。⁶⁵ 國內學者，周慧玲即曾援引 Butler「性別展演」(gender performativity，或譯「性別宣成性」)的觀點，解釋了民國時期劇場與電影中之女性形象，如何與國族主義與現代性想像之間，產生相互指涉的關聯。⁶⁶

從性別展演的觀點出發，我們可以發現到，中國現代藝術展上的那些男性藝術家們，事實上，也正透過身體力行，進行一種自身男子氣概與陽剛主體的性別展演，他們在日常生活場景中已然如此實踐著了，而官方場所，此一高度具有象徵意涵的空間中，更強化了他們展現此一性別化了的主體欲望。當時與日後的藝術史論述，更將此種性別展演方式與「家國憂思」等男性作為歷史主體的意識形態相互連結，成為經典的中國當代藝術的起源敘事。這也說明了蕭魯的「槍擊事件」，為何不見容於此一模式的事實，並非由於這個敘事的道德有損，而是它挑釁了這個經典性別敘事的運作。此種經典敘事模式，在之後的其他當代藝術「神話」，如「圓明園」與「宋庄」藝術村中的藝術家們波西米亞生活方式的論述上，還會被繼續增強。⁶⁷

爬梳至此，我們應能夠接受**性別再現、性別展演與象徵秩序的建構是有密切關聯的**。藝術家們使用具有性別意味的視覺象徵物，與國家意識形態產生了關聯，那麼，我們仍須追問，此一關聯產生可能的社會過程是什麼，國家權力為何能夠發生作用呢？

如高名潞曾說到，他們當初為何一定要極力爭取進入代表官方權威的中國美

⁶⁵ Judith Butler (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.

⁶⁶ 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。

⁶⁷ 關於「圓明園」的部份，可參考：吳文光，2005，〈訪問徐偉志〉，《現場 3》，桂林：廣西師範大學出版社，頁 151-210。至於「宋庄」的部份，則可參考：趙鐵林，2003，《黑白宋莊——斷代青年的藝術追求與人生自由》，海南：海南出版社。

術館：⁶⁸

..... 自此中國美術館方最終同意承辦展覽，進入中國美術館的歷程是艱難的，但進入中國美術館的意義是非同小可的。有人批評這是前衛被招安，而堅持前衛就是堅持地下和處於反官方地位。而我則認為，前衛應該佔據文化傳播的制高點，這樣才能充分顯示其文化的顛覆性。此外，前衛——做為知識分子文化的代表，更應注意到它的大眾傳播意義與效果。

高的觀點，後來獲得了 1980 年代前衛藝術群體絕大部分成員的支持，並且在展覽的實現過程之中，表現出極大的參與熱情，這說明了，獲得某種合法性權威的認可、獲得傳播理念的「制高點」，並確認自身引導性的知識分子位置，對於前衛藝術群體而言，是個很大的社會心理誘惑。不由之，我們很難較好地解釋，為何這些藝術家們會如此渴望得到國家——想像中真正的權力主體——的施恩與肯定。在國族主義的召喚之下，在知識分子的主體性當中，他們實際上早已認可了國家的權威和合法性，並將自身構造為權力作用的主體。

藝術家們對於國家權威的認可的期盼，更為具體地提供了藝術生產與國家意識形態交集的機會。或者說，國家體制成為此一「美學政治」模式運作與成長的必要空間。日後「反官方」的敘事建構，難以避免是種簡化了的觀點，雖然它受到很多人的接納。筆者的意思並非說官方的壓力不存在，而是說，官方並未「完全」壓制到前衛與現代藝術的空間，若前衛藝術家真的如此「反官方」，以最終顛覆國家的統治與權威為目的，那麼，國家機器為何未在一起初，或者事情初露苗頭、長出莖葉時，就以暴力手段將之扼煞呢？這個現象，值得我認真地加以看待和解釋。

⁶⁸ 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 119。

從史料中，我們可以發現到，整個 1980 年代中國前衛與現代藝術史，可以說是部國家與當代藝術社群相互揣摩、協商的歷史，最後，中國當代藝術成功地納入了後社會主義時期之間不同階段的國家意識形態當中。**權力不僅體現在宰制的過程，也可能體現在協商（negotiation）的過程。**此一狀況，我們可以從實際的歷史案例中發現。如 1989 年之中國現代藝術展，在其最後能進入中國美術館之前即經歷過數次的談判與協調，最後由籌展人高名潞等與中國美術館簽約，同意三項官方提出的條件：一、不許有反對「四項基本原則」的作品，⁶⁹二、不許有黃色淫穢作品，三、不許有行為藝術。但實際開幕（1989 年 2 月 5 日）之後，真正迫使該展第一次閉展的，是開幕日發生之蕭魯「槍擊事件」，而非那些具有性意象的作品或者行為藝術，2 月 10 日該展便重新開幕；2 月 15 日的第二次閉展，則是因為收到放置炸彈的恐嚇信，後來證明是虛驚一場，遂於 17 日再次開館；2 月 19 日中國現代藝術展閉幕。⁷⁰細數此二次閉展，官方的說法，均表明是出自公共安全與社會秩序控制的考量，並未針對作品內容進行批評，換言之，「槍擊」與「放置炸彈」等事件踩踏了破壞秩序的紅線，因之才觸碰到當局敏感的政治神經。而當時「槍擊事件」的兩位主角，蕭魯與唐宋，更在確認未具有政治動機後，加上蕭魯之父親為浙江美術學院院長蕭峰、唐宋之父親為軍隊高級幹部的情況下，兩人於 1989 年 2 月 5 日被捕後，過兩天（2 月 7 日）遂被釋放，國家也並未藉此一事件為由，在前衛藝術社群中擴大逮捕的態勢，甚至允許了該展重新開幕，依預定時間落幕。

此處，筆者並非說國家欣然接納了這些藝術作品的形式與內涵，後者與官方的藝術意識形態之間仍有明顯的落差，但即便國家機器對他們的動機有所疑慮，或在政治上對之有所不信任，卻仍願意與之在不對等的關係下（國家仍佔有絕對

⁶⁹ 四項基本原則，決定於中共十一屆三中全會（1979 年 3 月），認為要在中國實現四個現代化，必須在思想政治上堅持四項基本原則：第一，必須堅持社會主義道路；第二，必須堅持無產階級專政；第三，必須堅持共產黨的領導；第四，必須堅持馬列主義、毛澤東思想。綜合這四點的核心精神，即鞏固國家的統治與權威。

⁷⁰ 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 123-130。

的優勢位置)，協商前衛藝術的生存空間，如官方的《人民日報》亦曾報導了「中國現代藝術展」，並未完全否定此一事件。⁷¹ 政府事實上從 1980 年代開始，已經逐漸放鬆了對於「私生活」的控制，甚至刻意打造出一種形象，即政府允許公民擁有一不受政治運動干涉的「個人空間」（同時卻也阻礙了公民透過個人實踐或公開途徑介入政治的可能），以為後來的改革開放預備意識形態基礎。當代藝術的發展，也正符合這個過程，國家並沒有「撲滅」其根苗，國家所打擊的也不是這些作品的內容，而是因為他們產生了某種社會串連的狀況下，才引起當局的權力疑慮，也就是說政府懷疑他們具有政治動機，國家真正希望確認的即為此點。後來的歷史發展，證明此種疑慮的多餘，不僅由 1990 年代中期起，特別是在 2000 年以後，當代藝術市場更成為改革開放時期的重要成就像徵之一，與國家推動的市場經濟論述結合得即為密切。權力之所有有效，常因它並非一種單一中心來源的支配，而經常是種協調或者共謀的過程。

如高名潞曾在日後，如此論及傷痕美術的最後與市場經濟緊密結合的處境：「1979 年出現的『傷痕』現實主義，最終只能走向悲怨和乞憐。並且，最終必然回歸矯飾並和重商主義的學院主義合流。」⁷²，傷痕美術的美學評價並非筆者的興趣，但傷痕美術與國家的市場經濟發展與論述緊密結合，卻是我們必須關注的焦點，即經濟的因素，成為了影響中國當代藝術發展的重要面向。事實上，早在 1989 年 2 月，在接受《江蘇畫刊》記者南沙訪問時，高名潞自身就已意識到了經濟問題的重要性，如他說到：⁷³

記（記者）：可以說此展是首次以來以公開的姿態展出了進幾年出現於大陸的現代藝術作品，請問籌辦過程中是否存在官方的壓力？

⁷¹ 邵建武、伊鴻祝，1989 年 2 月 21 日，〈中國現代藝術展在京引起爭議〉，人民日報，第四版。

⁷² 高名潞〈整一性：中國現代性的邏輯〉，頁 342。本文出處：高名潞，2006，〈整一性：中國現代性的邏輯〉，收錄於宋曉霞主編，〈「自覺與中國的現代性」〉，香港：牛津大學出版社，頁 325-346。

⁷³ 高名潞，《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 142。

高（高名潞）：所謂的壓力，我理解妳可能是指來自國家意識形態的控制。我以為，這主要與政治氣候與時局有關，如果社會處於變化和動盪時，必然會影響到新藝術的探索。在「反對資產階級自由化」期間，現代藝術受到一些非難，理由是某些人認為它與社會主義格格不入。在我們籌辦此展的開始階段，藝術觀的非議還是有的，但後來具體籌辦的緊張過程中，來自這方面的壓力較少，主要面臨著經濟問題的困擾。

從這次的訪談中，我們可以看到經濟層面的顧慮，如怎樣找到贊助者等市場或資金層次的考量，都被公開地納入了關於整個展覽運作過程的討論之中，與國家意識形態控制一同成為重要的影響因素。這說明了，就在 1980 年代前衛藝術的理想主義色彩中，一種經濟計算的意識也正在同時發展著。

另外一個值得我們思考的案例，是圓明園「盲流藝術家」聚落的發展，其意義如戴錦華的描述：⁷⁴

..... 八九十年代之交，特殊的城市邊緣人群落（所謂文化「盲流」），與北京的另一批「優越」而特殊的邊緣群落即在京外國人社群（領使館官員、各類駐華機構、海外重要新聞機構的記者）開始形成了一種獨特的關聯乃至結盟。後者通過西方世界的重要媒體，向世界介紹、推薦他們的作品；通過國際文化機構為其爭取創作基金；「圓明園畫家村」一度成了西方旅游者熱衷的「旅遊景點」，從而為藝術家們帶來了買主，進而引來了畫商、藝術收藏家、國際電影節選片人和海外學者的矚目。各種西方駐京機構、外國人出沒的大飯店、酒吧、咖啡館，為先鋒、裝置藝術、實驗戲劇、搖滾音樂、「地下」電影與紀錄片的展覽、演出、放映提供了場所。..... 在西方的文化視域中，成了在中國本土不可見的「中

⁷⁴ 戴錦華，1999，《隱性書寫：90年代中國文化研究》，南京：江蘇人民出版社，頁 221。

國當代文化」的代表和象徵，並因其獲得指認的「邊緣」身份而成了另一視野中的中國文化的主流代表。……透過類似特定的途徑，諸多圓明園的第一、第二代「村民」們，早已告別了圓明園附近的農家屋舍，成了「先富起來」的「人群中的一個」；「圓明園藝術村」也一變而成「東村」，文化盲流成了北京新的高尚街區的居民。

而曾經參與整個圓明園藝術村興衰過程的藝評家栗憲庭，說過當時許多圓明園藝術家們來到此地「流浪」，許多人並非出自政治反抗意識，而是出自於更為個人的動機：1980年代中期的美術院校或非美術院校畢業生們，不滿或不願接受國家的工作分配，遂滯留或漂流到北京，而居住在圓明園一帶，當時相對來說生活費用較為便宜，不僅有許多空屋，周遭又有許多大學院校，還可就近到校園餐廳搭伙，遂形成藝術家聚落。這些是圓明園盲流藝術村形成的主要原因之一。更重要的是，栗犀利地觀察到，圓明園藝術村的運作模式，可說是中國當代藝術市場的初期階段或雛型，即因中國國內正式的藝術市場尚未建立，圓明園藝術村的存在提供了一個規模甚小但象徵意義甚大的藝術品市場原型，作為提供海外廉價的藝術作品「原料」的集散地而存在。可見，1990年代初期中國前衛藝術家們的波希米亞生活型態之中，仍有著經濟計算的意識與追求於其中。⁷⁵從此一藝術市場雛型中，我們可以見到今日中國當代藝術市場如此蓬勃發展，及其與世界、特別是西方藝術市場接合匯流狀況的根苗。

關於中國當代藝術中的主體，與市場經濟的主流國家意識形態相互形塑最生動的描繪，可能來自於畫家陳丹青。陳於1982年遠赴美國，去國近廿年，終於2000年回到「祖國」，卻見證到1980年代的文化英雄們，到了廿一世紀肇始之際的「自我蛻變」，幾度滄海：⁷⁶

⁷⁵ 栗憲庭，《重要的不是藝術》，頁318-319。

⁷⁶ 此處，摘自查劍英對陳丹青所做之訪談，《八十年代訪談錄》，頁88。

中國人非常會自動調節。我回去見到的大部分人還是八十年代老相識，都完成了自我蛻變，他們未必自覺到這一點，但變得非常世故，非常認輸認贏。有人會變得很消沉，很懶，無所謂，有人蛻變得十分漂亮、徹底：他變成官，變成商人，其中最能幹的既從政又經商，名片頭銜是雙重身份。我在美術界的同齡人或晚輩，凡是八十年代比較聰明的，幾乎都是大大小小的官員。沒當成官的，要麼是年齡到了，要麼曾經明裏暗裏爭取過，敗下來，鬱鬱寡歡，看得很破。

陳的感嘆確實其來有自，但卻也顯得有些「大驚小怪」了，因為根據《紐約時報》(The New York Times)、《經濟學人》(The Economist)、《國際先鋒論壇報》(International Herald Tribune)與蘇富比拍賣公司(Sotheby's)專家部門所著《中國當代藝術》(Chinese Contemporary Art)報告書，等等國際媒體與商業組織的報導內，均視中國當代藝術品的交易是全球最炙手可熱、成長最快，卻也是充滿高風險因素的市場。

充滿獲利前景，又具有高風險因素的中國當代藝術市場，可以說正是當代中國市場經濟改革具體而微的縮影。那麼，對中國當代藝術與市場經濟改革之間的相互關係，我們可以做出何種解釋呢，我相信，一個合理的解釋是：中國當代藝術本身的發展，或者說，中國當代藝術場域的建構和生成，本身便是後社會主義中國國家意識轉變過程的一部分，這樣的狀況我們可以在本章與第四章的分析中印證，更使之在 1990 年代後，成為了市場經濟實際運作與意識形態再生產的一部分，中國當代藝術也與許多大眾文化一般，承擔起再現與再生產此一主流集體意識形態的角色，而女性形象和性別化的身體，則是其中重要的表徵途徑，包括大量運用重性別化與感官化等的女性形象主題（這部份在第五章中，將有詳盡的討論和詮釋）。一如前述，女性的身體及其形象，一直是中國國族想像的核心凝聚與權力產生之處，對於主流的性別差異敘事的設想與再現，即由之獲得了豐沛的國

族政治向度。此外，在本章中，我們也看到了藝術家們的自我，本質上即是種性別化主體（genderized subject），並與國家的意識形態變遷發生關聯，那麼追問此一性別化的主體，是如何在歷史中被建構為權力運作的基礎和對象，並產生相應的藝術產出，應當是我們持續廓清的問題，對此，筆者將在第四章作更深入的探究和詮釋。



圖 3-1 羅中立，1980，《父親》，216x152cm，油彩。



圖 3-2-1 (左)、圖 3-2-2 (右) 陳宣明、劉宇廉、李斌，1979，《楓》之 4 (左)、《楓》之 18 (右)，連環畫。



圖 3-3 周樹橋，1974，《春風楊柳》，122x190cm，油彩。



圖 3-4 高小華，1978，《為什麼》，107.5x136.5cm，油彩。



圖 3-5 程叢林，1979，《1968年x月x日》，202x300cm，油彩。



圖 3-6 王川，1980，《再見吧！小路》，80x150cm，油彩。

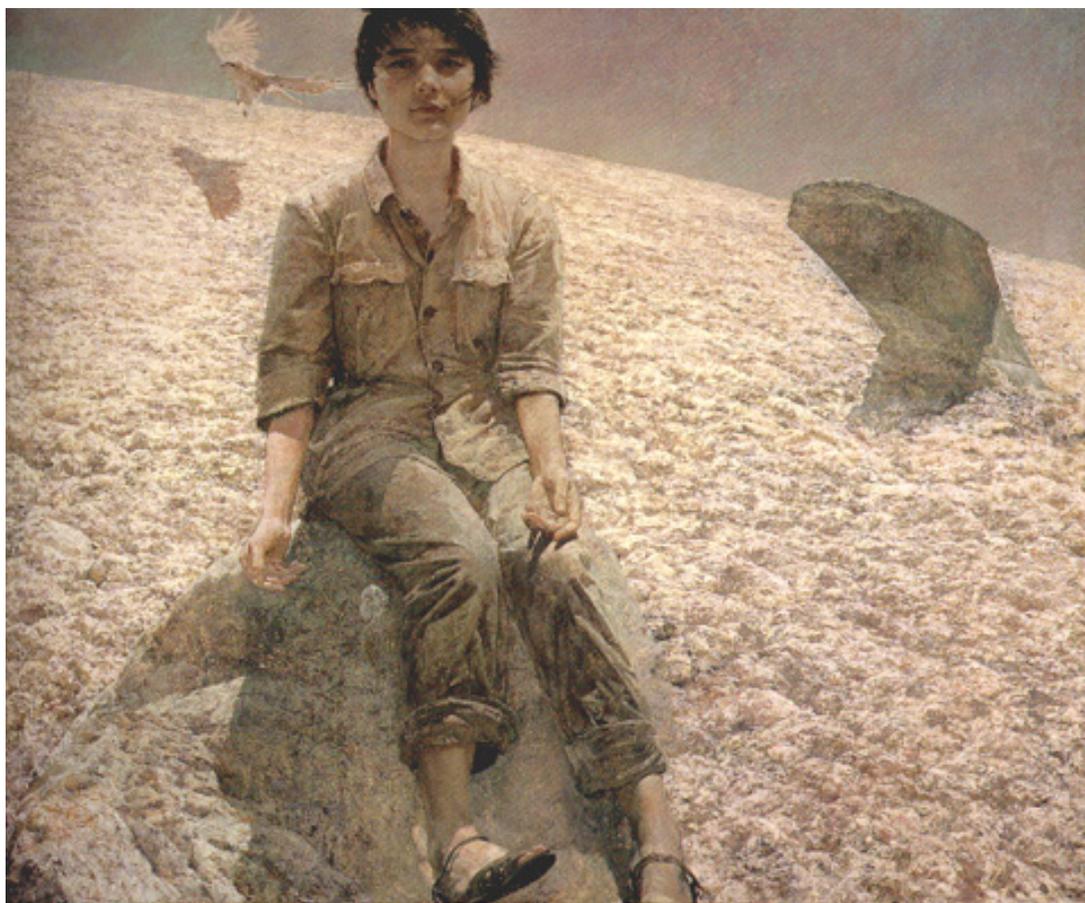


圖 3-7 何多苓，1984，《青春》，150x187.5cm，油彩。

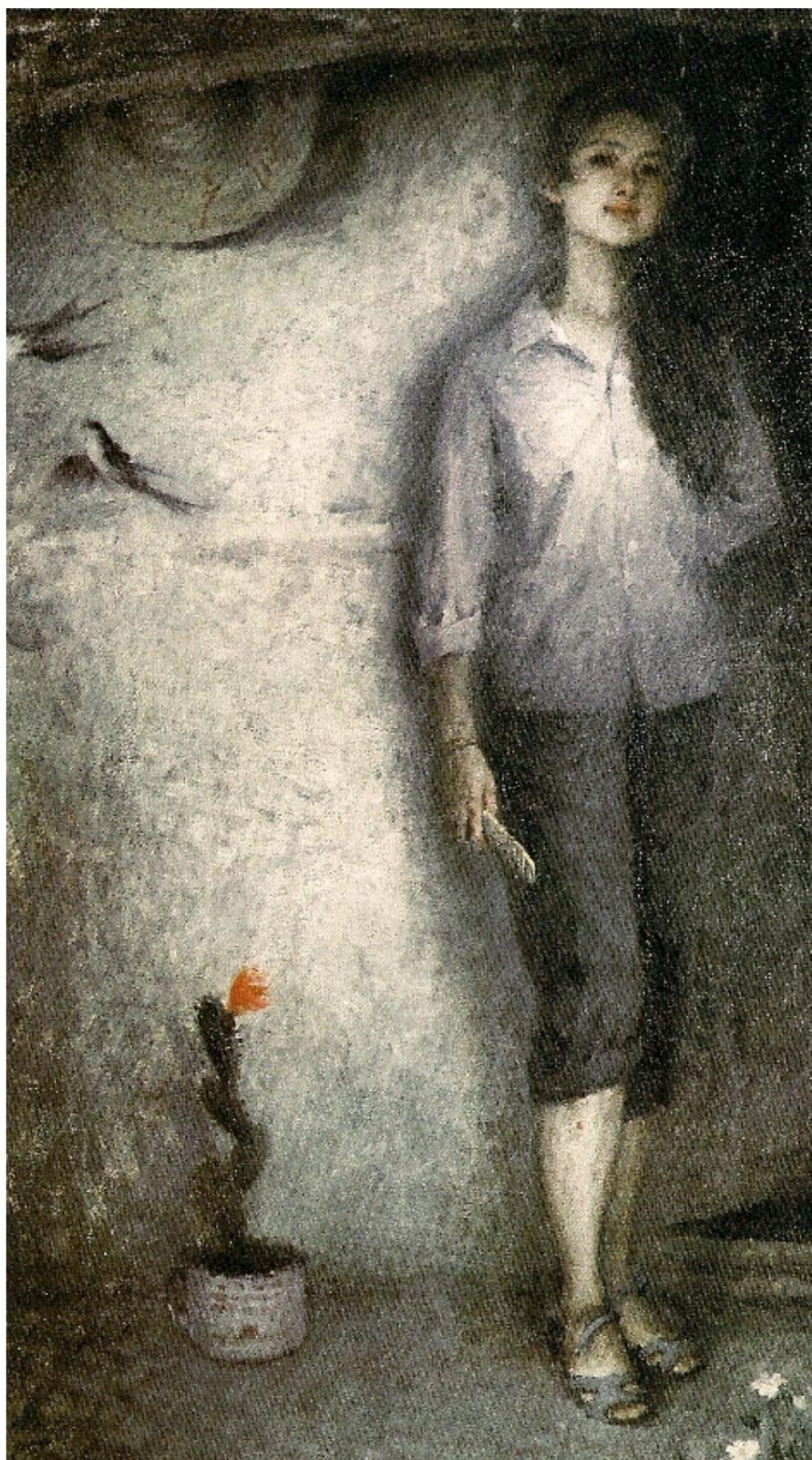


圖 3-8 王亥，1979，《春》，200x100cm，油彩。



圖 3-9 李爽，1980，《紅、白與黑》，？，油彩。



圖 3-10 馬德升，1979，《無題》，21x30cm，木刻版畫。

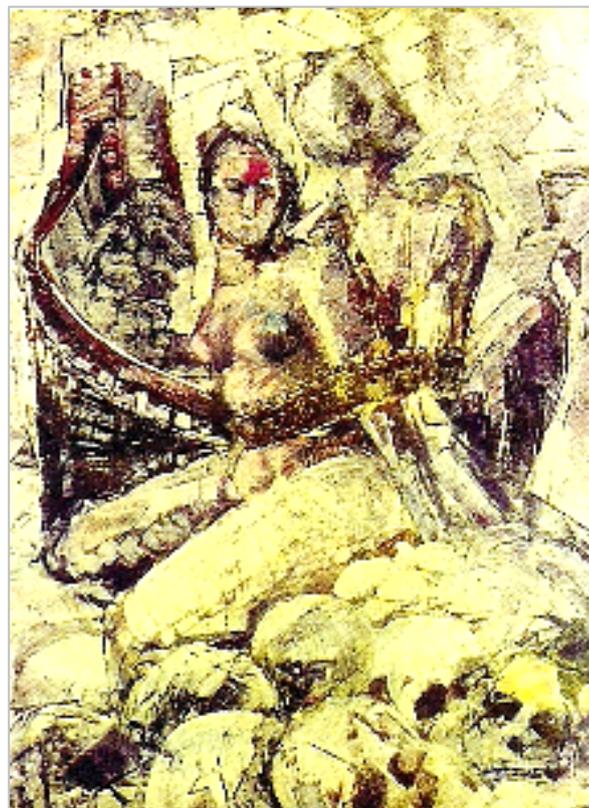


圖 3-11 尹光中，1980，《長城》，140.5x178.5cm，油彩。

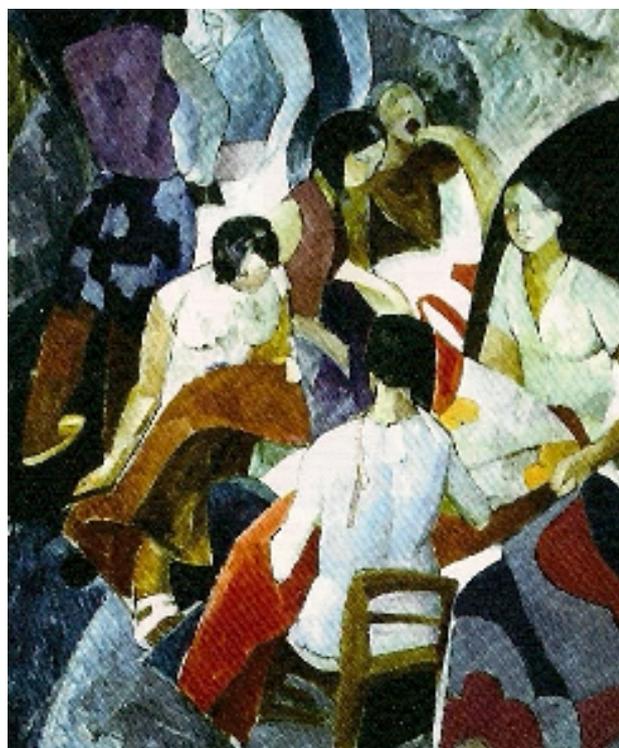


圖 3-12 黃銳，1979，《街道生產組的挑補女工》，139x120cm，油彩。

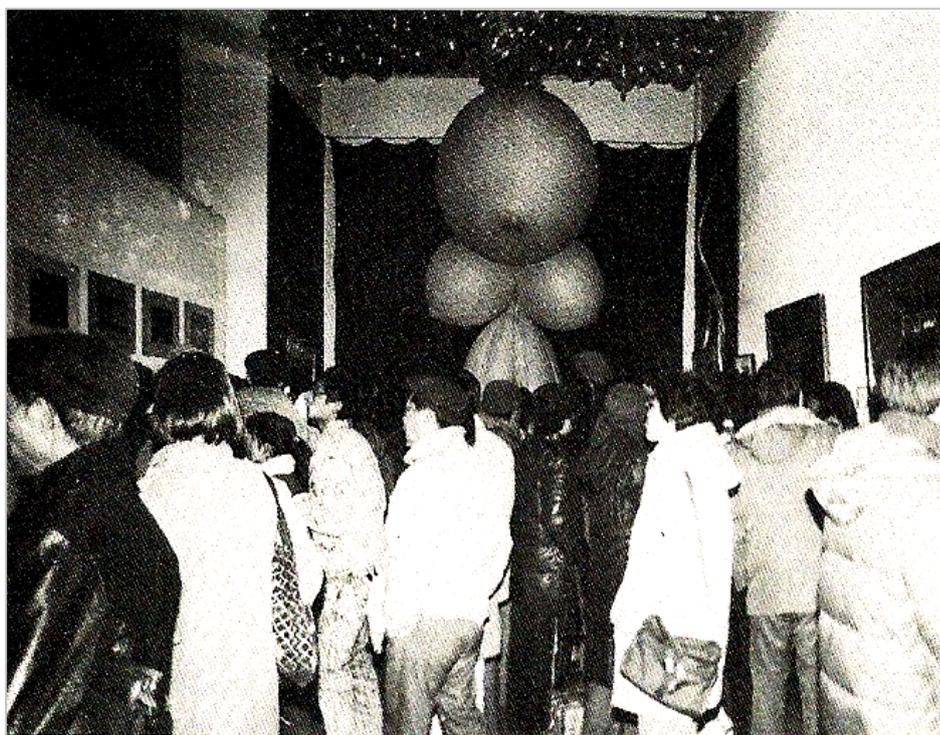


圖 3-13 高飭、高強、李群，1989，《充氣主義》，裝置藝術。



圖 3-14 張念，1989，《孵蛋》，行為藝術。