

第四章

文化英雄與我族寓言：

「後八九」當代藝術作品中之性別化主體

我們認為，在「文革」以來的二三十年中，中國的知識分子和藝術家始終在尋求個人價值，但不同時期的著眼點不同：1970年代末是「人道」，是關於一個人存在的道理；1980年代是「人本」，是關於一個人存在的本質問題；而1990年代則是「人態」，是關於一個人存在的狀態問題。……不論中國當代藝術史中這種「集體 vs. 個人」的描述方式是否合理，至少1990年代初以來這種極端的「個人化」敘事解讀已經影響到了中國當代藝術作品空間敘事的平面化、瑣碎化、形式化和去宏大性……我們的目的是試圖找到另一種解讀中國當代藝術「現代性」和「前衛性」的敘事模式和評判標準。

— 高名潞¹

¹ 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51-52。

..... 形成於八〇年代的中國男性知識分子的主體結構，是建立在以集權政治、歷史暴力為「他者」的自我想像之上的。..... 說得更明確些，當政治強權或暴力成為主體/我他結構中的唯一他者，那麼它無疑具有敵手或理想自我的雙重意涵。於是，這一主體/我他結構，便再度完成了政治權力結構的深刻內在化。

— 戴錦華²

第一節 審美主體與身體政治

自晚清遭遇西方以來，積弱的「舊中國」就成為知識分子心中抹不去的傷痛，時間成為一種難以贖回的尷尬，各種不同的救國方案紛紛出爐，其總目的不僅為求改變國體，終極，更求徹底改造國民性，亦即改造國家中「每一個人」的日常生活。學者間大致以「現代性」(Modernity)來概括這種轉變的歷程，歷程中充滿著焦慮、憤恨和文明敗落的羞恥感，特別是對於傳統統治國家的知識階層而言。³

² 戴錦華，2006，《性別中國》，臺北：麥田，頁175。

³ 相關討論見 Ann Anagnost (1993). "Cultural Nationalism and Chinese Modernity," in Harumi Befu (ed.), *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*. Berkeley: University of California Press.

「中華民族到了最危險的時候」，一連串的内憂外患，使得這種危機意識不斷升高——為求救亡圖存，每個國民都必須擁有正確的政治覺醒——「把我們的血肉，築成我們新的長城！」⁴，並非空洞的口號，而是確實要求國民身體實踐的道德誠命。「不願作奴隸的人們」，不願遭致亡國滅種的人們，就必須全心全意地改造自我，以成為服從新國家（Nation-State）的「新人」：從生理需求起，直到日常生活的每個部分，乃至於靈魂，亦即以身體為中心的種種生命經驗，皆須置於國家的治理範圍中。在如此的歷史脈絡下，個人性的訴求逐漸受壓迫，相對地，集體意志取得了絕對的合法性。歷史的發展，清楚證明了此點。個性（藝術創作、政治異議）與集體（黨、國家、人民）之間，始終充滿了緊張的關係，是近現代中國藝術生產裏，一種長期的內在矛盾。

共和國的藝術政治史告訴我們，自毛澤東的延安整風運動起，集體性的要求就不斷凌駕在個體之上，並在文革中達到最高潮。追求個體創作自由的主張，被視為「資產階級唯心主義」，而遭到敵視及圍剿。改革開放後，個性解放逐漸獲得

⁴ 引文內的文字，採自於著名的《義勇軍進行曲》（詞：田漢，曲：聶耳，1935），全文如下：

起來！不願做奴隸的人們！
把我們的血肉，
築成我們新的長城！
中華民族到了最危險的時候，
每個人被迫著發出最後的吼聲！
起來！起來！起來！
我們萬眾一心，
冒著敵人的炮火 前進，
冒著敵人的炮火 前進！
前進！前進！進！

本曲現為中華人民共和國國歌。歌詞中飽涵著激昂的歷史記憶，充滿著豐富的「血肉...長城」的身體意象。此曲揭露，每個人的肉身與意志，才是新國家賴以存在真正的「疆域」。在國族主義的脈絡中，帶有愛國者強烈情感經驗的藝術作品，轉化為集體性、超越性的「聖物」。這說明一條藝術作品與國族主義交會時的規律：藝術作品所激起的強烈感官經驗與共同情感，將使之在特殊的歷史時空下，成為國族主義的「具像物」；讓原本抽象的國家意志與精神，成為可感可知可碰觸的實體。

了較大的空間，藝術活動蓬勃發展，中國藝術家們紛紛走上世界舞台。但這是否同許多大陸學者所言，是一場偉大的「中國文藝復興」，藝術已得以從國家意識形態中出走？亦或，在新的政治經濟結構下，亦即在新的審美現代性歷程中，個體的藝術自由與國家機器之間，有了新的辯證關聯？它是否脫離了第二章中所談及的「非肉身的父親」——黨與國家的注視呢？此問題的答案，我們必須從歷史中探溯，而討論此一歷史過程，也使得本章可視為是接續第二章而來，關於國家與藝術創作者之間關係形式的一個續寫，並提供給讀者們理解第三、五、六章時，一個知識的基礎脈絡。

毛的共產革命的成功處即是替人民大眾這個謎樣的形象建立一個特殊的政治外貌，因而獲得廣泛的同情。⁵「人民」成為新國族的歷史主體，人民等同於國族，背叛之等於背叛國家。如此嚴峻的戒律下，並不代表中共已經完全掌握了知識分子們（包含藝術創作者）心中對於人民的想像，對於後者，文化階層始終有種揮之不去的感受，即如同陳思和說到：「知識分子不但清楚地感受到那個龐然大物蠢蠢欲動的喘息、熾熱的體溫和強烈的脈動，而且分明意識到它背後是一片尚未可知的世界」。文革中，許多城市知青下鄉接受貧下中農再教育，除了感受到農民原始慾望的強韌生命外，「人民」恐怕依舊是一個難以融入的未知世界。從藝術歷史中，我們可以發現在藝術工作者的主體性、人民與現代國族意識形態間，存在一個生產性的三角關係，在這個三角關係裏頭，如何思考人民，再現群眾的「身體」和面貌，如何產生服從/或背叛主流意識形態的感官形式，佔據了突出的關鍵位置。此處的身體，不僅僅只是個肉體的實存，更被投以中國知識分子的現代性想像，以及控制他者的慾望，如同 Dani Cavallaro 說到：「凝視（gaze）的概念描述了一種與眼睛和視覺有關的權力形式」。⁶

⁵ 周蕾，1995，〈男性自戀與國家民族文化——陳凱歌孩子王中的主體性〉，《文化批評與華語電影》，臺北：麥田，頁 102。

⁶ Dani Cavallaro 著，張衛東等譯，2005，《文化理論關鍵詞》，南京：江蘇人民出版社，頁 139。

人民的身體始終是諸現代性計畫的焦點：新的身體意象，象徵著新的秩序，新的社會、乃至新的國家。而這些具有「革命」意義的種種身體，都指涉著歷史的「斷裂性」(breaking)：「新的身體/ 舊的身體」，標誌著「新的社會/ 舊的社會」，以及「新的國家/ 舊的國家」的絕對差異。根據 Marston Anderson(安敏成)針對 1920 至 1940 年代的小說中的群眾場景的研究發現，每一時期表現大眾的新方法，都具有其顯著的歷史特異性。⁷顯然，在「新社會」與「新國家」中，藝術被賦予生產新「象徵體系」(symbolic system) 的任務，亦即再現新的「人」的社會性(「國民性格」)。如此，**美學成了一種特殊的感官政治學**，審美經驗常必須服從或者含納入國族主義的元敘事，自 40 年代起開始成為一有力的藝術傳統。最後，前衛藝術的戰鬥意涵，逐漸為國家所收攏，被納入中國長期現代性革命的一部份，看似前衛的中國當代藝術，實際上也難以置身事外，如高名潞提示我們：「在中國的背景中，現代性和前衛的概念是整一性的，完全不同於西方人的現代概念，新的民族國家成為中國現代性和前衛的核心內容」。⁸

大陸當代藝術中關於再現群眾或個別身體意象的作品，至今仍為數眾多。顯然，在劇烈變遷的當代處境下，創作者們紛紛如同歷史上的前行者，敏銳地以再現自身或集體的身體經驗，來貼近他們的時代，企圖將無本質的「人民」、「大眾」、「國家」，藉由藝術形式使其身體意象化與他者化，藉由將之界定，從中召喚出潛在的特殊力量，無論是政治的，亦或是審美的。簡言之，透過再現轉變中的「人民」的身體意象，大陸當代藝術家們與上述長遠的美學傳統產生關聯：即透過創作，與「人民」產生聯繫，即便我們已經明白所謂的「人民」一詞的想像性和曖昧性，藝術家總須透過創造性自我的作用將其曖昧處加以「具體化」，藉之反映新政治狀況下集體的社會屬性。

⁷ Marston Anderson 著，姜濤譯，2001，《現實主義的限制：革命時代的中國小說》，南京：江蘇人民出版社，頁 183。

⁸ 高名潞，2005，《另類方法·另類現代：中國當代藝術中的本土文化因素及其現代性轉化》，上海：上海書畫出版社，頁 5。

中國當代藝術家們，藉由身體意象的再現，吐露出在他們親歷的「斷裂」時刻中，對於新社會、新家國，亦即新的「廣大人民」的經驗；⁹ 理論上說，此刻個人的生命史，同時具有建構國族寓言（National Allegory）的潛質。¹⁰ 作品中的身體意象明喻與隱喻地，指涉著屬於共和國人民的共同記憶，對現實生活進行描繪、為廣大的社會「底層」進行寫實，在百多年的審美現代性之路中，原就有無比的合法性。此種意識形態早已滲入新中國每一個藝術領域之中，共和國的當代創作者們也無從抽離出，藝術始終是關於「人們靈魂」的事業，命定似地關聯著中國的過去、當下與未來。¹¹ 況且，由中國歷史觀之，近現代以來所謂的「先鋒」、「前衛」，實則包含了「形式創新」與「政治意識」兩部份，彼此密不可分。

1949年新中國成立後，國家的權力就滲透入社會，最終收編了社會。國族主義也因之滲透入社會的總體運作。在國家的微視規訓下，創作者們逐漸產生特殊的「主體性」。¹² 鄧小平推動改革開放後，容許某種程度的藝術自主，避免進行「極左」的政治運動與文化清算。90年代起，商品經濟的狂潮席捲大陸。但這不代表國家失去了力量，只是滲透的機制變得更加複雜了，過程變得更加有機與巧妙，表面上，藝術表現被賦予愈來愈大的空間。但許多中國藝術家們卻愈發感到疏離、抑鬱或困惑。顯見國家的微視權力部署依舊有效。如同 Howard Becker 所說：「政府首先

⁹ 「身體」的存在同時關聯著自我與集體的種種經驗，即使主體性是在那些最「主觀」或「私密」的作品中被發現，它的意義始終與國族發生不可分割的辯證關係，兩者無法割開，但作品作為一種書寫和文本，所再現的實為創作者、描繪對象與接受者之間的一種想像關係。

¹⁰ Fredric Jameson 有段話可以幫助我們理解這種個人生命史與國族史之間的關聯，他說到：「其中（指一個現代國族）任何個人生平與個人經驗的陳述就終極意義來說必然會涉及為人群整體發言的龐大工作」。國族寓言的有效，正是建立在個人「親身經歷」的情境意識之中，前者因後者才能擁有真實的敘事動力與心理效力。可參見：Fredric Jameson (Fall 1986). "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, 15, 69.

¹¹ 關於「再現人民」的藝術傳統，毛澤東的一段話定義的最為精闢：「中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到群眾中去，必須長期無條件地全心全意地到工農兵群眾中去，到火熱的鬥爭中去到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，體察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切群眾，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切文學和藝術的原始材料，然後才有可能進入創作過程」（毛澤東，《在延安文藝座談會上的講話》）。

¹² 因此，在中國90年代當代藝術中所產生的「後主體性」論述，實是針對此種特殊的國家的美學意識形態，企圖逾越或褻瀆國家意識形態對審美主體性的他律規定。

關注地是藝術如何影響社會動員，若群眾能被正確的事物動員起來，那麼政府就會支持這種藝術；若群眾被錯誤的事物動員起來，那麼政府就會壓制這種藝術」¹³，至於「正確 / 錯誤」的與否，則是以對政權的威脅而定。在不產生危害的範圍內，藝術風格的多樣化是被接受的，但實質的政治異議與社會實踐卻不被允許。國家「溫和的專制主義」，成為中國當代藝術「前衛性」的一種特殊政治現實。¹⁴

中國大陸當代藝術家對們國家社會（Nation-State Society）的反抗意識與種種經驗，或多或少地都展現他們的作品之中。許多作品在離開了「中國的社會脈絡」後，就失去了意義和前衛性，可為一證。當藝術家們採取某種立場或態度時，都無法避免與「國家社會」產生對話，必然會在自我經驗中不斷體會著那逼近或壓迫著他們的無法名狀之物，那「想像的共同體」，即：**集體 / 國家**。如此，國家的存在就獲得了它源源不絕的動力。國家與國族主義的根基，正是建立在子民們的「主體性」裏頭，包括藝術的主體性。弔詭地，他們都在加強國家權力的有效性與優先性。我們不能忘記一個歷史事實，即中國當代藝術「主體性」的萌芽，正是源自 70 年代末對官方現實主義弑父情結式的反叛，兩者具有同樣的根源，亦即對父權的戀慕。由此思想，Louis Althusser（1918-1990）關於「意識形態國家機器」（Ideological State Apparatuses）的論述，言及國家權力於主體內部的再生產，在此處似乎得到了一定的映證。¹⁵

個人意識話語在後社會主義時期概念的重浮出地表，並不是歷史的偶然，而是與審美現代性的內在邏輯有關，更早可追溯至 20、30 年代對西洋文藝的引入與

¹³ Harword S.Becker (1982). *Art World*. Berkeley: University of California, p.187.

¹⁴ 此種溫和的專制主義與過去的極左派「無產階級專政」不同。基本上前者已不藉由普通或極端的暴力對創作者進行控制，而是採用更加「柔性」的技術，如通過科學或藝術的委員會或學會加以評鑑審查、政府與行政官員不可捉摸的集體決定，以及使用官方的大眾傳媒等等。

¹⁵ 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.

轉譯時期。¹⁶ 如新文藝中對個人價值與個性解放的訴求。個人意識與「主體性」的美學觀，於 40 年代至 70 年代中期，在國族主義的大旗下被沈沈地消音。70 年代末期，由於文革的創傷帶來了集體信仰的鬆動，使個人對集體性產生了反思，對主體性的訴求以叛逆的姿態復躍上藝術的舞台。個人意識的重出土，看似新勁實則充滿歷史的痕跡。進入 80 年代，對主體性與個人意識的渴望更加沸騰。其心境一如某些大陸藝術史家的興奮描繪：「藝術的春天也是在這一時刻起來，而中國的藝術家也猶如沈睡多年的雄獅，在春風中猛醒」。¹⁷ 歷史的「斷裂感」成為主體強烈的情感經驗，企圖清洗過去，轟轟烈烈地迎向解放的新生。1989 年的政治事件，卻讓這股思想解放的春風激變為肅殺，前衛的戰鬥性大幅度退卻沈潛回「自我」的碉堡之中，充滿文化針對性的 80 年代愕然而止。連帶的，也使 1980 年代中國知識分子的理想主義，在新的時期遭到「失語化」，推瀾市場經濟的國家意識形態取而代之。

進入 1990 年代，各種「後一」論述異常蓬勃，其背後的集體意識形態，實為企圖「逾越」難以逾越的歷史的集體渴望，創傷與壓抑經驗被新的「戀物」經驗所昇華，由此，龐大沈重的歷史幽靈被主體的慾望所「解構」了，至少是被有意地挑釁和褻瀆。實際上 90 年代的當代藝術家們諸多的「後」式想像，¹⁸並未逾越

¹⁶ 所謂「審美現代性」的價值觀，包括如：藝術的獨立性與非功利性（特別是非政治實踐性）、藝術的價值在藝術自身、藝術是指通過特定的語言表述主體的生命經驗與瞭悟、藝術不負擔自身之外的種種任務等等。這些價值觀屬於西方的傳統，從康德、黑格爾至法蘭克福學派，我們都可以找到如此的對「藝術」的定義。簡言之，即如 Bourdieu 所認為，西方的審美現代性，相較於社會的其他現代性的範疇（如政治、經濟、宗教等等），是個相對獨立自主的場域。

¹⁷ 劉淳，1999，《中國前衛藝術》，天津：百花文藝出版社，頁 4。

¹⁸ 主要的思潮，如「後現代」、「後結構」、「解構」、「後殖民」與「後主體」等等。此間的「後」，一如內文所揭，實為企圖「逾越」歷史的集體意識，並以最「個人化」（唯我論與破碎主體等）的面貌出現。此種逾越的動作，對主體而言是充滿瀆神的快感的。在此同時，由於其對於「快感」政治的迷戀或者不可自拔，以及對破碎化敘事主體（「後主體」）的耽溺，也使其陷入了無窮盡的相對主義與虛無主義的泥沼，出路似乎更加遙遠。由於主體心靈的過度敏感，使得社會力更加劇烈地穿越並悸動著他們的身體與日常生活實踐。歷史的幽靈並未消逝，而是以同樣根本的角色進入了藝術創作者的靈魂之中。

有趣的是，當藝術家們企圖解構或肢解國家的元敘事的同時，卻先以自身的解構與肢解作為

或告別國家和集體，正如朱其所述：

九十年代藝術是一種後主體的藝術，其視覺精神在道德和政治內含上是不確定的。這一時期中國作為有限的開放社會所能提供的希望：具有成為中產階級和豪富的創業機會、市場的自由化、性和政治等社會禁忌的逐步解除、迷狂的消費可能等 ... 政治上由精英政治向大眾文化政治轉化的這種後意識形態性是九十年代後期藝術的基本背景特徵。¹⁹

與毛時代最大不同的是，當代藝術家們是在較為充分的「自我」與「主體性」情境下進行創作的，個人終於得到了部分的對於「人民」，亦即「歷史變動的主體」的詮釋權，紛紛投身於建構新的「群眾」與「國族」的外貌，使之從國家的集體意識形態中「解放」而出，卻也同時使其顯得支離破碎，但仍可以在藝術作品中

代價了。主體以自身的消亡為贖價，換取一種自「主體的責任」與「集體的要求」中解脫的可能。¹⁹ 朱其，2001，〈漂亮的和受傷的：九十年代後期的中國當代藝術〉，《典藏今藝術》，101期，頁38-39。朱其的觀點在諸多後論述中頗具代表性，歷史在他的處理中，成了直線的模式：斷裂、異變的階段差異，過去彷彿消失了。但朱其對於90年代藝術風格的分期，值得研究者參酌：「九十年代前期，「新生代」代藝術代表了一種烏托邦破滅後尚存的知識分子式的莊嚴和略帶苦澀的浪漫之情的文化特征。到九十年代後期，以「後資本主義」全面進入中國社會為標志，未完成的青春混合著對資本主義的美麗生活的向往、以及在極端政治化和極端後現代商業化體制下的自我道德焦慮和內心受傷，這一背景所創造的視像經驗和審美傾向構成了一種具有明確特徵的不同于九十年代前期的「後新生代」概念。它是一種關於漂亮的外表和受傷內心的「後新生代」藝術」。顯然，90年代的初期尚承80年代的遺緒，懷有「一種烏托邦破滅後尚存的知識分子式的莊嚴和略帶苦澀的浪漫之情的文化特征」。90年代中期之後，由於改革開放的急遽推進，原有一息尚存的理想主義式的自我想像，在「極端政治化和極端後現代商業化體制下」，造成自我的道德焦慮和內心創傷，朱其權稱之為「後新生代」。

對此種主流觀點，讀者必須謹慎接受，因為過於偏重「斷裂」敘事的論述，一則無法為我們提供具歷史縱深的視野，在詮釋上，將時代變遷當作結果也當作原因，成了套套邏輯；二則如本文中所述，此種斷裂與逾越歷史的主流論述，實為集體創傷經驗後產生的解脫的渴望；三則此種「斷裂」敘事與國家的歷史敘事之間其實是一致的：毛的「舊中國」成了遙遠的古代，70年代末期、80年代初期成了「現代」的開端，90年代由於經濟與物質條件的轉變使中國成了商品拜物教式的「後現代」；從鄧小平的撥亂反正、打倒四人幫起，「現代」獲得了它神話般的起源，之前的歷史經驗，在傷痕記憶的催化下逐漸被掏空、置換、壓抑、「昇華」，一切向前看，「摸著石頭過河」，以創造出具有高度生產力的中國式的社會主義市場經濟。強烈地對過往的拋棄、對斷裂的迷戀，實源自集體意識的深度創傷記憶。

辨認出幾個創作的基調：反菁英、大眾化、反諷、犬儒、自虐、個人主義、現實主義、批判商品消費與慾望經濟等。無論擁抱、疏離或愛憎交織，皆可自近代以來中國文化階層對「人民」的想像中，找到根源。「二次革命」(改革開放)後的「人民」，在當代創作者們的腦海中長得什麼模樣呢？亦即，作為一個研究者，我們必須問「人民」與「大眾」在當代中國藝術中是如何被再現的？透過哪種美學及藝術手法？創作主體與集體意識間有什麼新的關聯？

Pierre Bourdieu 曾如此論述過審美現代性中前衛藝術的特徵：「自相矛盾的是，特定過去在先鋒派的生產者那裡從未表現得如此明顯，先鋒派生產者由過去決定，甚至他們想超越過去的願望都被過去所決定，這願望本身與場的一個歷史狀況相關：如果場有一段明確的和累積的歷史，確定先鋒本身的超越願望本身就是整個歷史的結果……」。²⁰ 若我們接受他的觀點，那麼研究者斷不可將「當代」中國前衛藝術從長遠的藝術歷史中抽離。當代的特殊性，正是建立在它所欲否定與逾越的種種傳統身上。迷戀「逾越」歷史的美學觀，其背後的藝術社會學意涵，即顯示出藝術家們處於當代處境中自我生產的方式。此一「自我」將不斷對應於想像中的他者——社會或群眾，終極的他者即為國家。

²⁰ 內文引用出處：Pierre Bourdieu 著，劉暉譯，2000 (orig. 1992)，《藝術的法則》，北京：中央出版社，頁 290。在同文中，布迪厄繼續寫到：「一切質疑都來自於傳統，來自於對繼承物的實際或理論掌握」，也由於審美現代性場域的內在邏輯，是不斷與一切已客觀化與合法化的藝術生產結構「決裂」，因此前衛藝術才獲得了無窮盡的創作動能。

第二節 集體性與個體性的辯證矛盾：父權家國對主體的佔據

1942年毛澤東在《在延安文藝座談會上的講話》中，開宗明義問到：「我們的文藝是為什麼人的？」，毛接著回答，社會主義者的文藝，首要是為了工人，第二是為了農民，第三是為了武裝起來的工、農紅軍，第四則是為了全中國「廣大的人民大眾」，總之，是為「千千萬萬的勞動人民」與無產階級服務。《講話》中明顯地批判屬於「封建地主」的文藝，以及屬於「資產階級」的新文化運動：「資產階級領導的東西，不可能屬於人民大眾。新文化中的新文學與新藝術，自然也是這樣」，並將之驅逐出正確的藝術的範圍；沒有超越階級的藝術，更沒有自由主義、個人主義與浪漫主義等新文化思潮中所企及的普遍人性。²¹ 毛澤東於延安時期的「藝術社會學」觀點（藝術與階級），為中共政權的文藝路線定了調，一直延續到建國之後，並在思想控制上愈形嚴苛。藝術必須有利於社會主義道路以及中國共產黨的偉大領導，必須服務於敵我之間的階級鬥爭。簡言之，國家與個人在彼此爭奪「現實」與「人性」的詮釋權，藝術創作成為了攸關身家性命的大事。

延安時期前，中共的幹部與知識分子們即開始把民間文化視為「階級矛盾的具體表現」。民間文化作品所代表的不是單純的「現實」，更是具有政治意涵的「集體苦難」與「群眾智慧」的象徵。進入延安後（1936-1947），中共對於民間文化的興趣有增無減。1938年，毛澤東在六中全會上，批評「洋八股」，提倡「民族形式」。稍為民間形式的爭議定了基調，但內部爭議猶存，1942遂發表著名的《在延安文藝座談會上的講話》，學習本土文化的價值觀，取得最後勝出，要求黨的知識分子與創作者們下鄉，通過與群眾生活在一起培養出革命的美德，使用屬於廣大人民的民族形式，促進革命的進展。木刻版畫、年畫、說書等農民藝術紛紛登上

²¹ 毛澤東，1942，〈在延安文藝座談會上的講話〉，收錄於《毛澤東文藝論集》，北京：中央文獻出版社，頁56-60。

了政治舞臺。²² 在毛的指示下，一切藝術創作，都必須符合中國的具體社會狀況，為革命服務，實行大眾化與民族化相結合的要求。

依毛的民粹式構想，五四新文化運動以降，帶有個性解放與啟蒙意識的藝術理念需被壓制。個人主義，在政治上變成了一個負面意涵的名詞，品味的差異被提升到了總體社會鬥爭的層次，新文學、新藝術被歸類為資產階級的唯心主義的反動事物。自整風運動起，每次的政治變動，許多作家與創作者紛紛因其「個性表現」，而被打成右派。中共的文藝觀與五四初期的「為人生的藝術」的思想已然相去甚遠。後者總是以「自我」的覺醒為前提，其實質是利用文藝創作來探索人生問題，反映作者對於社會的理解與經驗，亦即廣義的生命經驗「寫實」。而革命文藝的律例，所追求的卻僅是滿足社會主義革命的政治需求。但無論是追求人生，或者實踐革命，整個權力施展的對象，卻沒有本質的差別，亦即必須透過不斷地改造自我，無論這個自我是個人主義的浪漫主義，亦或革命的浪漫主義。

自我作為一個感受的主體，是審美現代性中的一個重要標記，也是近現代中國新文藝美學的一個基柱。²³ 其個人主義的色彩，自延安整風運動起，卻顯然與中共的立場相違背，毛澤東在整風運動中曾明確宣示，在文化上必須克服「寫實主義、感情主義和諷刺主義」，「寫實」只能用於歌頌革命的大好情勢，而不可用於暴露人民之間的內在矛盾。²⁴ 個人的創作自由遭到了政治上的限制，大批具有新文化背景的藝術創作者們，開始被迫或自願地進行思想的自我改造，接受黨的再教育。²⁵ 卻始終因其知識分子的印記，而飽受厄運。一波又一波的政治運動與清理、整肅，共產中國的文藝生態逐漸成形，並利用國家機器不斷部署、宣傳、複製與

²² 洪長泰，1993，《新文化史與中國政治》，臺北：一方，頁 111-158。

²³ 張新穎，2001，《20 世紀上半期中國文學的現代意識》，北京：三聯，頁 69-93。

²⁴ 毛澤東，1957，〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉，收錄於《毛澤東選集》（1991），北京：人民出版社。

²⁵ Jonathan D. Spence (1981). *The Gate of Heavenly Peace: The Chinese and Their Revolution*. New York: Viking, p. 130.

再生產。²⁶

在費正清(J.K.Fairbank, 1907-1991)所著《觀察中國》一書曾引用 Shirley MacLaine 的評論，談到共產中國以自我批評為手法的治理技藝：「中國革命的成就，不能簡單歸之於無產階級專政，『其中還有別的因素起作用，人們以一種我從未見過的方式彼此彼此關聯著』。她認為，這是自我批評的結果，這種自我批評不允許有個人創造力的表現。『也許在新社會，誠實的人們不需要個人主義的藝術表現，在中國使你相信任何事物都是可能的』」。²⁷ 在費生動的描述下，我們不難映證出 Michel Foucault 創構性 (productive) 的權力觀點：²⁸

這種規訓權力的微觀物理學的歷史因而將成為現代心靈的系譜或其中的因素之一。人們將把這種心靈視為與某種施加於身體的權力科技相關的存在 如果認為這種心靈是一種幻覺或一種意識形態效應，那就大錯特錯了。相反，它確實存在著，它有某種現實性。由於一種權力的作用，它不斷地在身體周圍，身體的上面和身體的內部產生出來。那種權力是施加於被規訓者的身上的，更廣義的說，是施加於被監視、訓練和改造的人、瘋人、家庭和學校中的孩子、殖民地人民、以及一種生產機制所束縛、一輩子被控制的人。

對身體的規訓，使主體性產生了根本的轉變，國家的意識形態成為龐大的「超我」，驅策著承受者不斷自我檢查，即使其內心矛盾不已。無怪乎丁玲在經歷了廿五年的迫害終得平反後，仍於某個公開演說中言及：「我首先要講的，就是我心裏的話，

²⁶ 關於中國的知識分子政策的歷史爬梳，可參考：楊風城，2005，《中國共產黨的知識分子理論與政策研究》，北京：中共黨史出版社。

²⁷ John King Fairbank 著，傅光明譯，2001，《觀察中國》，北京：世界知識，頁 99。

²⁸ Michel Foucault 著，劉北城、楊遠嬰譯，1992 (orig.1977)，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，臺北：桂冠。

最心裏的話，我感謝黨！…… 正確英明的黨」，「我相信黨，相信群眾，相信時間，相信歷史」，²⁹ 無論其純然真心與否，仍可見中共治理技藝之有效。顯然，集體性與個體性的矛盾關係，在一段很長的現代歷史中，在許多中國知識分子的內心世界中，仍持續創造出緊張且富有再生產性的驅力。

回顧歷史，20、30 年代以降，中國知識分子們紛紛從西方現代性中攫取養分。新文藝潮流亦然。新文化運動中的藝術家們，常將本人與性格，置於同整個社會對立的位置上。³⁰ 魯迅是著名的例子，終其一生，他與「人民」總是充滿著矛盾的愛恨情節，有時激憤、有時悲觀、虛無、有時嘲諷輕視。某種程度上，近代中國知識分子們在面對「廣大人民」難脫啟蒙者的姿態，如魯迅在《吶喊》一著的〈序言〉中寫到：「凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能作毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝」。愚弱的庸眾（鄉村農民和沒有教育的工人），在文化階層眼中不啻為一種令之瞠目結舌的「奇景」。

城市與鄉村、勞心與勞力的階級差異，是中國歷史上的重要矛盾，共產革命不斷將此矛盾突出，並宣示要為受壓迫的農工「發聲」，客觀上具有歷史的正當性。卻在實際的操作中，走向了僵固的極端，企圖將「自我」完全驅逐出社會生活的舞臺，壓制所有的個人性，並將「自我意識」冠上一個「小資產階級」的封號，使之在意識形態上與所謂的「無產階級」與「人民群眾」相對立。「小資產階級」的藝術家們，必須通過自我改造和政治覺醒，經過長期甚至是痛苦的磨練，才得以堅定地與群眾站在同一陣線，藝術革命必須轉變為革命藝術。新文藝中所追求

²⁹ 丁玲，1979，〈講一點心理話〉，《觀察丁玲》（2001），北京：大眾文藝，頁 151。

³⁰ 李歐梵，2000，《中國現代文學與現代性十講》，上海：復旦大學，頁 23-45。

的浪漫主義與個性解放，在社會主義文藝中顯然站不住腳。³¹

Ernest Gellner 曾將國族定義為：「一群人透過意志訴求要求成立永久的社群」。³² 軍事共產體制的作用，使得此種國族「意志」更加凝聚，也更加絕對、集體化。從延安出發的革命家們，決心使用此意志改造文化藝術等「上層建築」。如毛在《講話》中的要求，文藝（勞心者）必須為了「歷史變動的主體」（勞力階級）服務，亦即為受壓迫的工、農、兵、廣大人民服務。以創造出一個「永久的社群」，一個各盡所能，各取所需的共產主義天堂。³³

此處，似乎筆者正在暗示一種關於國家權力單方面宰制的想像，但這樣的論斷，卻經常是站不住腳，如同前述，治理技藝或國家權力的有效，在失去了個人主體的同台演出後，將失去它任何實現的基礎，如同 Foucault 說到權力來自下方，

³¹ 「藝術與革命」的關係，自 1920 年代起，就不斷在中國的文藝社群中形成爭論，爭論的焦點莫過於個體與集體兩者間孰輕孰重。可參考：李何林編，1932，《中國文藝論戰》，上海：東亞書局。

³² Ernest Gellner 著，李金梅與黃毅龍譯，2001 (orig. 1983)，《國族與國族主義》，臺北：聯經，頁 73-74。

³³ 許多經典的研究已經告訴我們，在體制化的社會主義國家中，反而是極端「唯心主義」的，強調主體的信仰、思想的純淨與自我改造的忠誠。史大林與毛澤東的政權皆然。此種「唯心主義」的傾向，在文革中達到最高潮也是最平庸的境界。如文革中最響亮莊嚴的宣示：「無產階級文化大革命是一場觸及人們靈魂的大革命」（《人民日報》，1966 年 9 月 5 日），「人民靈魂」一語就強烈充滿唯心主義的色彩。此外，尚有一處毛澤東的講話，更能充分表達在史大林式蘇維埃社會主義共和國中唯心主義的優位性：「燦爛的思想之花，必然結成豐滿的經濟之果，這是合乎規律的發展」（《反浪費反保守是當前整風運動的中心任務》，1958 年 2 月 18 日）。上文，似乎與強調唯物辯證的馬克思主義與其科學社會主義有所違背。

至於此種唯心主義傾向平庸化的最極致，則以林彪膾炙人口的幾段話為最：「毛澤東同志是當代最偉大的馬克思列寧主義者。毛澤東同志天才地、創造性地、全面地繼承、捍衛和發展了馬克思列寧主義，把馬克思列寧主義提高到一個嶄新的階段。」、「因此，永遠高舉毛澤東思想偉大紅旗，用毛澤東思想武裝全國人民的頭腦、堅持在一切工作中用毛澤東思想掛帥，是我黨政治思想工作最根本的任務」（林彪，《毛主席語錄》再版前言，1966）：

讀毛主席的書，
聽毛主席的話，
照毛主席的指示辦事，
作毛主席的好戰士。

權力來自下方，越有效的支配關係，越是建立在統治者與被統治者間創構性的互動關係之上。³⁴ 他的觀點有效地解釋了為何藝術主體的自我表現，為何會不斷被統整入民族國家更大的歷史敘事當中，愈發緊張的對抗，可能只是使這權力關係滲透的更深。事實上，在中國近代以來的現代性語境中，民族、國家不僅經常是藝術主體進行自我表述與藝術創作時，不可忽視的內容，甚至在相當長的歷史時期裏，國家作為一種象徵與父親之眼，還曾經是唯一的、絕對的主體，個人主體不過是作為不同時期民族國家理念的獨特呈現形式而出場的。³⁵ 究其原因，國家就像「父親」，將其「子民」不論生物性別差異，皆予以陰性化。³⁶

第三節 寫實精神與審美現代性

Charles Taylor 考察了西方的現代性歷史後，歸結出：「現代的內在性，即作為帶有內部深度存在的我們自身的感覺，以及我們是『我們自己』的聯結性概念」，自我，不僅僅被視為人性根源，更是無法逃避的認知框架。現代性的自我，一方面是理性的統一體，另一方面又充滿內部矛盾。現代性主體的發展，產生了十八世紀末期的表現主義藝術，強調個體差異、原創性以及創造性：「假如對自我的界定就是使尚未完成確定的東西達到充分的定義，假如實施這一點的典型手段是藝術創造，那麼藝術就再也不能在傳統意義上來定義了。傳統理解把藝術看作是模仿 但是新的理解認為藝術不是模仿 它在顯現某物的同時實現它、完成它」。³⁷ 在十九世紀的浪漫主義與自然

³⁴ Michel Foucault 著，尚衡譯，1990，《性意識史第一卷：導論》，臺北：桂冠，頁 81。

³⁵ 王德威，1998，《想像中國的方式》，北京：三聯書店，頁 365。

³⁶ 當然，國家對於個人藝術表現的影響，不僅是透過意識形態層面，同樣重要的還必須透過實際的藝術機制，例如對於美術學院訓練內容以及藝術家個人生活資源的控制。對此，可參考：陳瑞林，2006，《20 世紀中國美術教育歷史研究》，北京：清華大學出版社，頁 170-250。

³⁷ Charles Taylor 著，韓震譯，2001 (orig. 1989)，《自我的根源：自我認同的形成》，北京：譯林，頁 582。

主義中，更加確立了自我與「藝術主體」的核心位置。援引 Taylor 的理論來詮釋中國的審美現代性的發展，我們會發現，在受到表現主義、浪漫主義與自然主義的影響下，新文化運動有個共通的特徵：皆標榜著「對傳統的批判」與「對自我的追求」，兩者逐漸被結合在一起。

1930 年代間，中國的美術革命派大致有三方：寫實派、現代派、和左派。寫實派以徐悲鴻(1895－1953)為代表，「寫實」的概念，在他心中，無疑有近似於五四以來「科學」一詞的象徵意涵。現代派以林風眠(1900－1991)、龐熏琴(1906－1985)、吳大羽(1903－1988)等為代表，他們的形式最接近歐洲當時的前衛派藝術。但在當時中國的情境中，他們不是最激進，亦即非政治上的最前衛者，儘管其形式是最新的。最為激進者實為左派，即左翼美術家。他們受到俄國普羅文藝思想的影響。他們激烈地批評現代派美術為「腐朽資產階級的貨色」和「個人主義的呻吟」。再如陳獨秀(1879－1942)的美術革命，主張革傳統臨、摹、仿、托觀念的命：「畫家也必須用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人的窠臼」。此外在新美術中，最推崇表現主義的劉海粟((1895－1994)，也曾言及：「任何一種藝術，必先有自己的創造精神，然後才能表現自己的生命」，「藝術之表現在尊重個性」，「藝術創造是自我感受的綜合表現」。³⁸

顯然不同的美術革命派，從浪漫主義、個人主義到社會現實主義，所欲表現者或有不同，卻都分享了審美現代性中「藝術主體」與個體解放的價值觀，即以自我作為藝術創作的核心泉源。只是對於個體解放的方式見解不同罷了。不同美學，皆可歸入新文藝中廣義的「寫實主義」精神。³⁹ 而毛澤東於延安開始推動的文藝整風卻另有著眼點。他企圖將史大林式的「社會主義現實主義」本土化，以

³⁸ 參考：阮榮春、胡光華，1997，《中國近代美術史》，臺北：臺灣商務，頁 37-39。

³⁹ 此種廣義的「寫實主義」精神，為 20、30 年代新文藝運動中各派別所共有的最大公約數。「寫實」至少有兩種意涵，其一，指對於經驗世界的寫實，其二，是對於個體內心狀態的寫實。兩者都必須通過審美現代性所預設的獨立自主的主體，才得以實現。

活潑的「民族形式」融合革命浪漫主義與典型化象徵手法，使國家佔有對「大眾」意義的詮釋權。60年代的文化大革命，將此種毛模式推展到極致，如高名潞所言：

40

文革美術最大程度地消除了藝術本體觀念和專家、大師的特權；最大程度地發揮了其社會、政治功能（以大眾文化革命的形式促成了國家權力結構的改變確實是毛澤東史無前例的創舉）；最大範圍地盡最大可能性地運用了傳播媒介，廣播、電影、音樂、舞蹈、戰報、漫畫，甚至紀念章、旗幟、宣傳畫、大字報等文革美術已不是單一的、以畫種分類的傳統意義的美術，而是一種綜合性革命大眾的視覺藝術。

作為「綜合性革命大眾的視覺藝術」，在最大程度上壓制了創作者的個性差異。⁴¹ 其實在中共內部始終存在「為人生」與「為人民」兩種現實主義路線的爭論，前者以胡風為代表。胡在堅持「現實生活的基礎」、「熱情或精神力量」與「為人民服務」的政

⁴⁰ (1). 內文引自：高名潞，2003，〈論毛澤東的大眾藝術模式〉，《文革美術》，<http://hk.cl2000.com/?/history/wenge/articles/research/02.shtml>。

(2). 關於「審美主體」的創造性與前衛性，在馬克思稀少的藝術理論中是給予肯定的。美學作為西方早期資本主義社會中人類主體性的秘密原型，做為人類力量的幻想與追求境界，是一切專制思想與工具主義的死敵。日後，馬庫塞與阿多諾等人的美學思想，皆源自此種觀念。反之，文革中對主體創造功能的否定，就「看似」背離了馬克思主義。但我們必須放在中國的脈絡中來思考，在一個公共論域與個人權利尚未獲得高度發展的國度，傳統來又經常是以集體作為行動的準則。毛式革命的「大好情勢」，在很大的層面上，其實是繼承了此一傳統及其價值觀，貶抑「私」與「個人」存在的意義，同時在其中注入「社會主義」的新修辭。1967年9月，毛澤東在「視察華北、中南和華東地區時的重要指示」中生動地繼承了上述「傳統」：「核心是在鬥爭中實踐中群眾公認的，不是自封的。自己提『以我為核心』是最蠢的」。

⁴¹ 關於文革的集體記憶對於個體帶來的「傷痕」與獨特經驗，日後親歷者們如何面對或轉換「文革」記憶的意涵，預示了「當代」中國的許多文化特徵。如大陸學者楊小濱的分析：「……雖然從表面上看，前衛藝術總是『割裂』了與傳統的關係，卻有大量的中國前衛藝術迷戀於處理紅色時代的記憶，或者說，在很大程度上是對紅色時代視覺符號中未能清除的精神渣滓的招魂。從根本上說，中國前衛藝術家的歷史無意識構成是以五〇年代到七〇年代的主流意識態為基礎的」（楊小濱，2007，〈中國前衛藝術中的紅色幽靈〉，《中國文哲研究集刊》，31期，頁149-183。）顯然親歷者或後繼者對於國家元敘事充滿著又愛又恨的矛盾情結，而從藝術表現上看，則是由對元敘事由熱烈擁抱到恐懼、猜疑，最後逐漸轉向無用的徒勞、玩世與虛無。

治立場上，繼承了五四的個性解放傳統，反對一切的「主觀主義」（公式主義）的謬誤，宣稱：「蘇聯的社會主義現實，正是歷史上第一次出現的關懷、解放人、發展人、創造人的現實。這個現實，要求社會主義精神底發揚，也在黨和國家政策上保障了他的發揚」。⁴² 上文顯然受到「異化」理論的影響，將藝術創作、政治革命與個人解放緊密地關聯起來。國家必須為個人的最終自由而存在。⁴³ 胡風最後的悲慘處境，說明了這場鬥爭的結果，集體化在國家機器裏戰勝了個人性，自我終究從屬於巨靈般的國家。

由思想批判到思想治罪下，共產黨針對知識分子與文化菁英所施展的一連串改造，所反證出的卻是社會底層中自我意識與啟蒙意識的洶湧暗流。我們無法否認。國家的統治總是充滿了許多細縫，即使是在文化大革命中，也有許多特殊的異端思想存在，⁴⁴ 但這些都無法抹除國家在文化生產中的巨大權力和影響，況且，在現當代中國，所有的「異端」都難以避免必須以國家為對象，並在既有的意識形態的系譜或其對立面中，找尋自身的位置。正如 Zygmunt Bauman 的觀點，在現代性國家之中，宰製、規訓乃至於消滅，與創造、生產與解放實為一體兩面。從近代中國的歷史脈絡看來，也是如此。⁴⁵ 但我們不能否認這種矛盾，在藝術中是

⁴² 此處為何要特別提出胡風的理論，實因其具有扮演重要的歷史角色。1949 年中共的新民主主義革命勝利後，統一戰線逐漸失去意義，胡風等新文化運動知識分子開始被不斷提高規模地整肅，其美學觀也不斷遭到封殺。

⁴³ 胡風，1954，〈關於解放以來的文藝實踐情況的報告〉。收錄於《胡風評論集》，北京：人民，頁 38-39。50 年代至 70 年代中期，胡風的理論實際上還是具有影響力的，只是被壓抑而已。直到日後 80 年代的許多思想家與文藝工作者，在反對集體與國家對於個人的「異化」上，即充滿胡風的色彩，如參與過 80 年代思想解放論戰的王若水，在其〈文藝與人的異化問題〉一文中明白寫到：「文藝應該檢討現實生活中的異化（如官僚主義、個人迷信、特權等提出抗議和批評），而不應該肯定和讚美異化。... 我們的文藝是為人民的，但錯誤的路線、錯誤的領導方法、錯誤的創作思想、錯誤地處理文藝與政治的關係，也會使文藝禿宜人民，成為異化的文藝」（王若水，1980 年 9 月 25 日，〈文藝與人的異化問題〉，《文匯報》。）顯見，對於國家在藝術生產中所扮演的宰制性角色的不滿，從未消失。而這種藉由強調個性與創作自由來批判集體性對藝術的異化，其根源則為引自西方的審美現代性價值體系。

⁴⁴ 宋永毅、孫大進，1997，《文化大革命和它的異端思潮》，香港：田園書屋，頁 11-75。

⁴⁵ Zygmunt Bauman 著，楊渝東、史建華譯，2001 (orig. 1995)，《現代性與大屠殺》，南京：譯林，頁 9-32。

Terry Eagleton 與 Bauman 在這點上有相似的觀點，伊氏認為：像迄今為止的許多人類社會一樣，資本主義統治制度需要求助於某種超驗價值為其基礎，如自由、平等、博愛與解放等等，另一方

個頗富生產性的矛盾，創造出許多優秀的作品。多少的藝術心靈日夜在為其立場，不斷爭論著，雖然在特殊的時代中，如此的爭論，經常必須以付出生命作為代價。

若我們接受群性與個性的矛盾，存在於現代性的內涵之中，那麼，此種矛盾在人民共和國的不同歷史階段，實際上是交替出現的，形成某種規律。在每個政治氣氛相對寬鬆的時期，國家總會給予知識分子與文化菁英的角色較為正面的評價，尊重腦力勞動的生產價值。如平定四人幫後，鄧小平在 1978 年「全國科學大會」的開幕式上，即宣稱：「知識分子的絕大多數已經是工人階級的一部份」。⁴⁶

隨著改革開放的急速拓展，新中國在八〇年代告別了革命，旋即，進入了動盪的九〇年代，特殊的後社會主義時代劇烈地降臨，當代藝術被鑲嵌入新的社會文化脈絡中。由於有驚無險地渡過 1989 年的「政治動亂」，以及一連串經濟改革的成功，強化了中共政權的自信心，也使其對於藝術創作，採取相對包容的態度。雖然在多元主義、人權問題、信仰自由以及法治等層面上，中國仍不是一個成熟的現代國家，但在市場經濟的沖刷下，終為其社會的外表塗上了現代化的色彩。⁴⁷

但這樣的劇烈變遷，卻付出了沉重的代價，如陳建華的描述：「由於八十年代以來「革命」話語的突然中斷，群眾似乎獲得從抽象回歸到具體的機會，實際上並不那麼簡單。正如拒絕使用『革命』同樣拒絕恢復其應當恢復的光榮、莊嚴的意義，在文學中（也可指所有藝術）唾棄『高大全』而出現大量『畸人』表達了消解傳統模式的願

面現代性又推崇理性與除魅的啟蒙意識。這些尋求合理化和世俗化的社會制度必然使自身的形而上基礎受到越來越嚴重的動搖，一隻手製造的神秘性被另一隻手拆除了。而這種矛盾衝突的一體兩面，卻也是舉有生產品與功能性的辯證結構，促進了資本主義社會的發展。

⁴⁶ 鄧小平，2002，〈在全國科學大會開幕式上的講話〉，《鄧小平論文藝》，北京：人民文學出版社，頁 97。

⁴⁷ Jonathan D. Spence 著，溫洽溢譯，2001（orig.1999），《追尋現代中國——從共產主義到市場經濟》，臺北：時報，頁 1040。

望和作用，但『人』的本質精神尚屬含糊」。⁴⁸ 用句流行的批評術語，即後社會主義中國的社會破碎化了，「『人』的本質精神尚屬含糊」，90年代的中國創作者們，如30年代新文化運動中的先行者一樣，又紛紛踏上了找尋人性與自我的旅程。被迫、自覺或想像性地將自我放置在「全體社會的對立面」，但這次他們除了敏感、痛苦、虛無，以及無端的窒息感外，卻遍尋不到可針對的敵人，如栗憲廷說到：⁴⁹

所有敏感的藝術家幾乎都面對一個共同的生存難題，即生存的現實被以往各種文化、價值模式賦予的意義，在他們的心中失卻後，而對於統治他們生存環境的強大意義體系，又不因為這種失卻後有所改變。……波皮群與前兩代藝術家發生了根本的差異，他們既不相信占統治地位的意義體系，也不相信以對抗的形式建構新意義的虛幻般努力。而是更實惠和更真實地面對自身的無可奈何。拯救只能是自我拯救，而無聊感，既是波普群用以消解所有意義枷鎖的最有力的方法。而且，當現實無法提供給他們新的精神的背景時，無意義的意義，就成為他們賦予生存和藝術新意義的最無奈的方法，和作為自我拯救的最好途徑。

這批「新生代」藝術家們大多出生於60年代，沒有文革與知青的經歷，當80年代的思想解放運動和前衛藝術運動轟轟烈烈進行時，他們都還是大學的學生。他們的藝術傳遞出新的信號，其一是對現實經驗的直接反映，對在社會轉型期人的狀況的直接表述；其二是都市文化與生活，這也是中國社會轉型的重要標誌；其三，在個人經驗的表述中企圖體現出個人的生存價值。對80年代集體主義的消解，也是革命時代英雄主義傳統與信仰的失落。這些因素在某種程度上也預示了整個90年代中國實驗藝術的發展。⁵⁰ 90年代的藝術家們必須在曖昧不清的年代，找尋自己的出路，至少是「吶喊」後的短暫平撫。必須重新找尋與「群眾」與「廣大人民」的

⁴⁸ 陳建華，2002，《革命的現代性：中國革命話語考論》，上海：上海古籍，頁261。

⁴⁹ 栗憲廷，2000，《重要的不是藝術》，南京：江蘇美術，頁293-295。

⁵⁰ 易英，2004，《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》，北京：中國人民出版社。

新的互動方式，以響應歷史的要求。歷史彷彿吊詭地迴照著，當代藝術家們又回到廣義的「寫實」精神的創作方式中，回到以自我經驗為中心的現實主義。如新生代藝術家劉小東自述（圖 4-1）：「生活中我是個現實主義者，所以我覺得藝術應該是現實主義的」，「我堅持現實主義是因為現實主義對於我具有記錄性和直接性。我依託在這個基點上心中感到實在」。⁵¹ 從中我們仍可以發現胡風式，追求反映「人生」（生活經驗）的現實主義，創造性的「自我」在其中佔據了核心的位置，卻失去了革命年代的激情，敏感的自我，成為社會生活與人民大眾的冷眼旁觀者，如同評論家朱其論及：「新生代繪畫開始了一種身心分離的流亡美學，既在現場又不在現場，一種不逃亡的逃亡，一種不抵抗的抵抗，或者一種自覺的邊緣意識，是新生代刻意追求的帶有自足自戀色彩的政治美學基礎」。⁵²

第四節 個體性的張力與幻見

呂澎在其著作《中國當代藝術史》中寫到：⁵³

九十年代，當學界和藝術界總結八十年代的藝術思潮和運動時有一個統一的想法：藝術領域的一切創新和革命均屬於「思想解放運動」的一部份。更多地，那些前衛藝術家們通常將自己以及為他們的藝術與行為辯護的批評家視為變革社會中起領導和先鋒作用的知識分子，他們相信……藝術家是一個政治人（political being），而藝術，則是攻擊和防禦敵人的武器。這樣的心理顯然是歷史造成的，長期的政治背景滋潤了這樣的意識形態現狀以至藝術

⁵¹ 劉小東，1991，〈尊重現實〉，《美術研究》，3期。

⁵² 朱其，2003，《新藝術史與視覺敘事》，長沙：湖南美術出版社，頁205。

⁵³ 呂澎，2000，《中國當代藝術史：1990-1999》，長沙：湖南美術出版社，頁22。

家針對社會生活作出明顯政治化的思想反應幾乎是本能的和快感的。

上文說明了 1980 年代的中國藝術家們，大致上都受到過去毛革命文藝的影響，追求政治與社會的「針對性」，以之獲得理想主義式的自我實現的快感。

1989 年發生六四天安門事件後，整個社會空氣又顯得緊縮，直到 1992 年鄧小平南巡講話後，政治經濟情勢發生了根本的變化，當代藝術才又重新活潑起來。但此次的「復甦」，卻與前一個階段有顯著的不同，藝術家變得「世故」了，失去了八〇年代的社會文化針對性和理想性格，而有意識地將創作的焦點放回「自我」與「主體」這個現代性問題身上。⁵⁴

如上節所述，九〇的藝術家們，又紛紛踏上了探尋人性與自我的旅程。他們強烈地質疑所有「群體」（群眾、人民、大眾）的意義，在過去，「群體」在社會生活中有莫大的合法性和正當性，所有人都被密集地被編織在國家的羅網裏頭，九〇的藝術家們則企圖從其中逃脫，「孤獨」逐漸成為藝術社群中新興的文化準則，甚至是帶有神聖性的文化準則，藝評家王林描述到：「『後 89 藝術』，拒絕一切權重性的要求，它以一種個體化的方式，爭取藝術創作的自在狀態，藝術家以殉道為代價，擺脫了運動的群體性，使藝術開始真正成為個體生命的存在方式和活動方式」。⁵⁵

藝術家從八〇年代的激昂中，在九〇年代中逐漸變得沈潛，一切視角，都放在「近距離」的自我身上，從四〇年代以來，長期被壓抑的藝術主體，作為社會的潛流，開始重新尋找自身的出路。歷史、社會與藝術的關係不再明確，也不再具有急迫性。在

⁵⁴ 八〇年代的知名大陸作家王朔可作為一個突出的例子。王的代表作《玩的就是心跳》，啟示著人們，當代社會所有眼跳皮跳肉跳心跳的大事件，原來都是一場玩笑，都是一種只牽涉自我的「遊戲」，一切都是無聊、無所謂。在如此「痞子」式的言說中，我們可以發現到作者內在對於「我」的追尋與渴望。嬉戲與犬儒的姿態，是種特殊的挑釁與褻瀆集體秩序的方式。

⁵⁵ 王林，1991，〈我們從哪裡來？我們是誰？我們往哪裡去？〉，《藝術廣角》，3 期。

藝術家內心中，逐漸只有一種真實，亦即「我」的生存經驗。

個人主義似乎弔詭地重回到了當代藝術的舞臺，但作為一種長期被壓制的事物而言，在相對自由的時代重回，就不是難解的了。⁵⁶而八九天安門事件的結局，更讓中國藝術家認清了反叛精神的危險，和追求社會變革的艱難，致使他們紛紛轉而「沈潛於自己的心靈」之中，整體社會的氣氛，也不利於具有直接政治針對性的創作。熱情的消逝，更增添了藝術家心中波西米亞式的孤獨感，如橫跨 80 與 90 年代的藝術家張曉剛回憶到：⁵⁷

「85 新潮」中的許多藝術家（包括部分批評家）如眾所周知的那樣，都帶有濃厚的反叛精神，當時談得很多的「自我」除了個人情緒的發洩外，更多的帶有社會變革的渴望，一批以「反叛者」面目出現的作品，其感情真摯的內涵與毫無個性的外在形式組合成一種富於衝擊力矛盾力量，而藝術語言常給人某種『外模仿』的感覺。89 年以後只剩下一少部分固執的藝術家沈潛于自己的心靈，對當代世界文化的進一步認識使他們不斷產生建構中國現代藝術的渴望。但對一個中國藝術家而言，常有一種無從下手的之感，我們只有在價值觀崩潰和熊熊燃燒的信念裏，進行不斷的調整，對自己所摯愛的主題進行再認識，這也許是一個成熟的開端？在我的理解中是一個『內模仿』的過渡時期。

這樣的「內模仿」精神在九〇年代初期成為主流，最突出的表現就是對於革命時代的回憶。但藝術家們此次不是透過官方的話語（discourse）來再現「過去」，他們所做的，

⁵⁶ 但我們不能以為在毛時期，個人性被彌滅而消失了，它只是作為一個隱流，挪用著「集體話語」而繼續存在著。如 Hung-Yok Ip 一篇極有意義的研究，即告訴我們在毛時代的集體潮流下，個人是如何將國家的審美觀轉化之，來滿足主體個性化的審美需求，甚至進一步影響集體話語的審美傾向。可參考：Hung-Yok Ip (July 2003). "Fashioning Appearances: Feminine Beauty in Chinese Communist Revolutionary Culture." *Modern China*, 29(3), 329-361.

⁵⁷ 張曉剛，1991，〈我們從哪裡來？我們是誰？我們往哪裡去？〉，《藝術廣角》，3 期。

是通過私密性的「回憶」方式，回憶著彷彿純屬「自我」的似水年華。同時，也就在個人記憶的片斷化中，使國家意識形態中完整的「大敘事」變得破碎和空洞，至少不再顯得絕對。

張曉剛的作品在處理「記憶」的層次是即為極為突出的。張一系列的家族群像油畫，皆以黑白灰色系的主調呈現，流露出回憶特有的淡淡哀愁（圖 4-2）。畫中圖像，皆轉化自新中國 50、60 年代的老照片，一種普遍的家族合照的攝影手法。作者並沒有企圖反叛他所經歷與身處過的時代，他只想在與「過往」和平共處時，追求一種懷舊與鄉愁般的平靜。但在他充滿「內心」氣質的作品中，我們還是可以發現，國家依舊是個不可或缺的背景和對話者，兩者辯證地相互需要；在張曉剛嚴肅的悼念性畫作中，國家依舊深深糾纏在裏頭。這也是九〇年代初中國藝術家們一個普遍的狀態。他們還在找尋表達「個性」的方式，又不能是對抗性的，也不能是針對性的，在嚴密的意識形態控制下，只有轉向內心式的「自傳性」書寫，如張曉剛自述：「真正的藝術家，藝術品，往往來自於孤寂，來自於對現實的反抗，來自對我們時代各種矛盾的敏感度和深刻認識。正如塔皮埃斯（Antoni Tàpies）說的：『一種藝術傾向，是對另一種生存方式的渴望。』」。

海波的作品也是自傳性與記憶性作品中的佼佼者。海波慣於將兩張相隔數十年拍攝的照片並列在一起（圖 4-3），第一張是過去革命時代的合影（左），並列的另一張照片（右），則是由藝術家于現在拍攝的，人物是第一張照片中的同一群人。二、三十年後，早有人亡佚，有人依舊活在世間，所有的人都站在原來的位置上，亡佚者原本所占的位置，藝術家則將之空缺出來。被攝者衣著不同，最重要的是年齡非舊，青春逝去了，就像過去了的年代。並排的兩張照片用近乎圖解式的手法紀錄了時代的變遷，引導觀眾回到歲月長河的某個時刻，目睹時間與社會生活本身的流動。對於觀者而言，照片中的人物始終是陌生而神秘的，卻在觀看的瞬間，參與了一個時代的生與死。

從張曉剛與海波的作品中，我們可以發現，藝術性的再現記憶的手法，成了傳達個人主體意識的重要載體：超越時間地串連起過去與現在，情感性地串連起集體和個體的經驗。從這個角度來看，90年代的中國藝術家藉由「記憶聯繫」(memory link)的手法，在國家的巨大帷幕中抒情地「偷渡」了自我實現的欲望，作品中的身體意象雖是屬於「舊時代」或「國家社會」的，但其內涵卻首先是個人的。同時，記憶化的手法，並不僅僅只用於再現過去（同時也改寫了過去），也可用於將「現在的生活」記憶化，在回憶式的感性手法中，將主體意志隱藏在作品背後，企圖以微觀的視角，重新書寫「國家」與「公眾」生活的意涵，如韓磊的作品〈虛構的肖像〉(圖 4-4) 以及邱志杰的作品〈乒乓〉(圖 4-5) 即為例證，他們均以如出遊、教育等公眾生活場景為題，予以主觀的疏離化與再製其意義。

如此抒情或沈潛的「偷渡」自我，依舊可能遭到國家意識形態的關注。時任全國美術協會副主席的力群（1912-），即於1990年嚴正地說到：⁵⁸

七屆美展的獲獎作品雖然展出於黨的四中全會之後，卻是創作於胡耀邦、趙紫陽兩位同志擔任檔的總書記的期間，那是一個資產階級自由化到處氾濫，使文藝界成為重災區的特殊的歷史時代……那個歷史時期的文化特點就是：很多人背離毛澤東文藝思想，背離鄧小平同志在四屆文代會上的《祝辭》精神；很多作品淡化生活，遠離人民……理論上大講其自我表現，創作上盡情醜化人民；追求古老、落後、消極意境，表現愚昧、悲觀、低沈情調；標榜讓人看不懂的藝術為高層次的，看得懂就是低層次的。

力群保守主義的文章，表面是對於第七屆全國美展作品的批評，實則是對於方興未艾的「資產階級自由化」藝術的批判，浪漫個人主義與社會性的作品，在90年

⁵⁸ 力群，1990，〈美術館國慶美展巡禮〉，《美術》，2期，頁31。

代初都可能遭到批判。影響所及，尋求中間地帶與玩世、遊戲（波普、波皮等）等創作方式，成為另一波可能的出路，同時由於社會的劇烈變化，指涉曖昧的「新現實主義」與「詭態的身體意象」式作品隨之不斷出現。上述兩種風格，實際上頗能反映出改革開放後價值體系崩解的失重狀態。文化階層心中感到強烈地「失語」、阻塞和疏離。

原本在八〇年代的中國藝術中，存在一種「烏托邦」式的理想主義：在面對集權記憶與現實時，「自由」是一個新的無限美妙的詞語和嚮往，而不是一種繁複的歷史實踐。其中依舊可以發現長久以來的革命浪漫精神的影響。但在六四天安門事件的重大的創傷後，貫穿八〇年代的烏托邦話語與浪漫想像在創傷中消逝了，長久賴以認知世界的經驗失效、破碎了。緊接著 1992 年底現代化的再度狂飆突進，「發展是硬道理」！市場經濟與金錢資本，毫不掩飾地在社會主義共和國中流行，中國文化界更受打擊，再一次面臨了認知失調的命名困厄。在如此深刻的挫敗中，轉向「沈潛」與玩世的心態，可以體會。但無法否認，藝術家依舊是在國家這個「巨城」中游走，難以脫逃。由改革開放帶來的新的身體記憶，不再如同過去新文化與革命運動中那般迷信「新」：「新」，象徵了青春、萌芽和希望；在當代處境中「新」的意涵，充滿了某種匿名的無力之感，在經歷了激進期盼與沉重失落以後，某種強調個人性的美學與倫理學，變得不再肯定藝術與社會生活之間的理想性關聯。我們若重閱 90 年代中國知識分子的心態歷程，會發現到一種價值失落和重構的過程，許多知識分子的優越感在「市場經濟」對資本的集體崇拜中，遭到很大的衝擊，遂而轉向玩世與犬儒的立場表露，這中間甚至還包括一些在 1980 年代領導啟蒙運動的鋒頭人物，最具代表性的例子之一是李澤厚與劉再復，這兩位在 1995 年的一本雙方的對話集《告別革命》中，大膽表露自身的心態和思考向度的轉變，大方談論「吃飯哲學」與「金錢神話」的正當性，此書很快便在知識分子的社群中掀起波瀾，而與王朔「躲避崇高」，劉心武「直面俗世」等宣稱齊名，也象徵著知識社群在面對市場經濟狂飆的社會情境，內心曲折、游移、曖昧的轉

變過程和認同危機。⁵⁹ 大陸學者王一川甚至曾稱此種過程為一種「世俗化震撼」，伴隨著知識份子有意識或無意識的市民化轉向，進而體現在中國當代文學與藝術的創作當中，其中呈現著複雜的情感和個人經驗。⁶⁰

直面世俗、擁抱感官世界，既已為大多數市民所接受，並成為主流文化的價值尺度之一，「玩世性」的當代藝術創作，便也有了它被同理和認可的社會基礎，其中，方力鈞與岳敏君的作品可說最具代表性。在方力鈞的作品〈第二組第六場〉（圖 4-6），以及岳敏君的作品〈勝利〉、〈自由引導人民〉（圖 4-7）中，我們都可在畫面中，清楚感受到特殊的鬱悶感，面容酷似的群盲「庸眾」，讓觀者體會到作者心中對於「人民」與社會生活的厭煩，作品也成功表現出藝術家對於所身處社會的沉重疏離。如同栗憲廷的詮釋：「方（方力鈞）選擇偶然、平庸、無聊的生活片斷作為藝術語言特色的第一層，其次把畫中的人物剃光了頭，構成他藝術特色的核心，所謂波皮，更多是從這裏表達出來的。其三他多把非詩意的無聊形象置於藍天、白雲、大海這些詩意的環境中，造成一種荒誕的氣氛」。⁶¹ 栗對於方力鈞的分析，同樣可以放在岳敏君身上，藍天白雲的「美好時代」中，擠滿了滑稽、自大的圍觀「群眾」，一副副缺乏靈魂的身體，一個概括的庸眾的意象（image），貪婪又無知。令人聯想到魯迅在〈娜拉走後怎麼辦？〉的演講中對群眾諷刺式的描繪：⁶²

群眾——尤其是中國的——永遠是戲劇的看客。犧牲上場，如果顯得慷慨，她們就看了悲壯劇；如果顯得軟弱，他們就看了滑稽劇。北京的羊肉鋪前常有幾個人張著嘴看剝羊，彷彿頗愉快，人們的犧牲能給予他們的益處，也不過如此。而況事後走不幾步，他們並這一點愉

⁵⁹ 孟繁華，2003，《眾神狂歡：世紀之交的中國文化現象》，北京：中央編譯出版社，頁 31-32。

⁶⁰ 王一川，1998，《中國形象詩學》，上海：上海三聯書店。

⁶¹ 栗憲廷，2000，「方力鈞、劉燁油畫展」目錄文字。

⁶² 魯迅，1923，〈娜拉走後怎樣〉，收錄於《魯迅全集》（1989），北京：人民文學出版社。

快也忘卻了。對於這樣的群眾沒有法，只好使他們無戲可看倒是聊救。

玩世現實主義對於「群眾」的再現，那種「吃人看客」的阿 Q 形象，竟與魯迅在 1923 年的表述，有驚人的酷似之處，兩者對於「人民」的理解方式（反諷、譏諷），同樣都站在毛模式或中共國家意識形態的反面。筆者如此比擬，並非要說明此種諷刺性的美學傳統的歷久不衰，⁶³而是企圖闡述，文化階層與群眾之間長久存在的矛盾，在改革時期國家意識形態較為鬆綁的情況下，重又浮出臺面，國家對這種藝術作品的容忍，進一步說明了它自身的轉變：「人民」（或稱廣大勞動群眾）不再被視為歷史變動的主體以及權力正當性的來源，因之，個體（藝術家與知識分子）才得以擁有再現與定義「人民」、「群眾」的自由，改革開放後，通過財富的累積，中國社會已經出現了一個新興的資產階級，而工人、農人已成為這個國家的弱勢族群，社會主義中國也已逐漸產生價值體系的質變，江澤民於 2001 年發表的「三個代表」理論可為明證：「中國共產黨必須始終代表先進生產力的要求；代表中國先進文化的前進方向；代表最廣大人民的根本利益」，在如此「劃時代」的宣示中，充分肯定新興階級的價值，也不再視資產階級與小資產階級為共產黨的敵人，他更充分肯定了技術階層與文化階層的生產價值，⁶⁴ 正如戴錦華議論

⁶³ 在近現代中國，魯迅真可謂此種譏諷性美學手法的巨匠與締造者之一，如他在《魯迅而已集》的簡短題辭中，就為我們將之表現的淋漓盡致（魯迅，1928，《魯迅而已集》，北新書局。）如下，另外，魯迅在《偽自由書》等散論合集中，都有很精彩的譏刺手筆：

這半年我又看見了許多血和許多淚，
然而我只有雜感而已。

淚揩去了，血消去；
屠伯們逍遙復逍遙，
用鋼刀的，用軟刀的。
然而我只有「雜感」而已。

連「雜感」也被「放進了應該去的地方」時，
我於是只有「而已」。

⁶⁴ 凌志軍，2003，《變化：六四至今的中國社會大脈動》，臺北：時報，頁 456-469。

及：「正是名為共產黨的政權在掌握並推進著中國的資本主義化進程……並且會在不期然間跨國資本、新富階層與政治權力的新組合提供合法化論述，加入新主流意識形態的建構過程」。⁶⁵

第五節 藝術再現與當代中國鏡像

力群的批判，其實低估了毛模式文藝在當代的影響力。毛式大眾藝術話語模式，不僅深刻地影響了廿世紀 40 至 70 年代中國文化的發展，其實仍潛在地控制著中國當代藝術的話語模式，只不過它逐漸褪去了以往的革命內容，而衍變為商業化的流行藝術。儘管在 70 年代末、80 年代初有「傷痕」、「星星」等繪畫流派和群體，試圖從相反的社會和政治功能的角度反抗它，但仍沿用其話語模式。80 年代下半期的 85 美術新潮，以建立在個人主義、自由主義的人文價值之上的西方現代藝術思潮去衝擊它，卻至終不能徹底擯除和取代之，而 90 年代以來，中國當代藝術又出現了大量複製毛模式的作品，促成了再生產「紅色經典」的奇異風潮。雖說借用傳統出處也是對傳統話語本身的一種解構，但是，其複製本身，卻也帶有相當程度對毛模式的崇拜和追憶，追憶一個沒有「未知」或市場叢林法則威脅的時代。

王廣義與余友涵的作品，在挪用毛模式上，最富盛名。如王的系列作品〈大批判〉（圖 4-8），以及余的系列作品〈你辦事，我放心〉（圖 4-9）、〈招手〉等。前者挪用自文革普遍的政治宣傳畫，後者則挪用自一系列毛澤東的官方照片。兩位

⁶⁵ 戴錦華，《性別中國》，頁 17。

藝術家都將在中國眾所周知的政治圖像予以複製，其手法明顯受到 Andy Warhol(1928-1987)與 Harold Rosenberg(1906-1978)的影響，但內涵卻是具體的本土化了，作品所牽動的是中國「人民」的集體經驗，卻又濾去了革命時代的情感記憶，在略帶豔俗的敷色中，原有的「革命」指涉，轉變為當代日常生活中的「紀念品」，甚至是幽默的中國趣味「商品」。作品宣示了，90年代切切底底的告別了革命，而進入商品經濟與全球市場的波濤大浪之中。作品意義的時空置換，具現了歷史時期的「斷裂」感。將革命典型人物的身體意象，置換成完全不同的意涵，標誌著中國一般群眾對自己的身體屬性有了不同的想像。過去，是為了革命而活，現今，人民的身體，卻是作為了新的市場社會與商品經濟的屬性而存在，成為「與世界接軌」的甬道。曾跨越兩種不同年代的中國人在王廣義、余有涵等政治波普的作品中所看見的，實際上是自己和其他人共同的生命史。作品成為了「民族的傳記」，使觀者通過共感成為一「想像的社群」，亦即國族。⁶⁶

波普手法的成功，使得大量的藝術家們機智地從社會生活中找尋題材，王慶松的作品〈我能跟您合作嗎？〉(圖 4-10)，可為一例。隨著市場與商品經濟的蓬勃發展，當代中國社會出現許了許多光怪陸離的「暴發戶」現象，這直接催生了「豔俗藝術」的發展。其中的「人民」，亦即「群眾」，不再如革命時代那樣的光明正面，也不像抒情記憶式的作品充滿了文學與哲學的氣質，以及新學院派那樣的典雅。豔俗藝術所追求的正是直接「擁抱」這個「發展(財富)就是一切」的年代，戲劇化、誇張地傳達出改革開放下「群眾」對於福、祿、壽、食、色、金錢、感官等欲望的狂熱和焦慮。主要的藝術家有徐一暉、劉力國、李路明、羅氏兄弟、王慶松、楊衛、俸正杰(圖 4-11)、黃一翰(圖 4-12)、安宏(圖 4-13)、鍾飆(圖 4-14)等等，在他們的作品之中的身體意象，似乎無不流露著新興階層在商品消費時代的「喜樂」與「滿足」之感，如同藝評家孫津歸納到：「波普在中國

⁶⁶ 參考：Benedict Anderson. (1983). *Imagined Community: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.

從來就不是藝術，而是一種心態」。⁶⁷但豔俗藝術的出現，絕不是為了歌頌如此的「虛榮大眾」，其意圖事實上是反諷的批判態度，豔俗藝術仍然是種文化階層的菁英藝術，仍然與站在他們對立面的人民有著緊張的關係。批評家廖雯在《跨世紀的彩虹：豔俗藝術》中就深刻地論到：「作為自命對當下文化負有責任的當代藝術家，生活在豔俗的汪洋大海而無能無力，使我們常常陷於哭笑不得的尷尬境地。我不知道藝術是否可以警世可以改變社會，但我們至少可以揭示這樣一種生存現實，使我們在面對它的時候能始終保持不同流的合汗的獨立批判立場，這即是豔俗藝術的奢望」。⁶⁸

對於財富的追求，並不僅僅止於民間，而是彌滿在整個當代中國社會的共同信仰，從國家到底層民眾無不有新的「大躍進」的盼望。新城市、新的大眾文化、新的消費領域，彷彿像上海浦東「突然竄長」起的東方明珠塔。改革開放後，「平等主義」(egalitarian)的生活方式已然轉變，過去，食、衣、住、行在國家統籌的計劃經濟體制中，所扮演的並不僅僅是攸關物質民生的要素，更攸關著國家的權力的實現與再生產。公/私領域的介分，在中國有著特殊的結構，家庭生活、夫妻相處、生涯規劃、生兒育女等「私領域」與政治社會生活的「公領域」，皆為國家總體的兩面。如今，隨著改革開放的進展，國家不再絕對控制經濟與社會資源的生產與分配，連帶的使人民在「私領域」的自由相對增加了，至少是消費與身體感官的自由。長久來受壓抑的性慾與性意識，也獲得了一定的舒發。⁶⁹這正是豔俗藝術賴以存在的根源，卻也是豔俗藝術家所欲批判卻難以逆轉的社會趨勢，因為其背後是國家與廣大人民「共謀」的意識形態。⁷⁰

⁶⁷ 孫津，1999，《波普藝術：斷層與綿延》，吉林：吉林美術出版社，頁32。

⁶⁸ 廖雯，1999，《跨世紀彩虹：豔俗藝術》，長沙：湖南美術出版社，頁3。

⁶⁹ Zhen Zhang (2001). "Mediating Time: The 'Rice Bowl of Youth' in Fin de Siècle Urban China," in *Globalization*. Durham: Duke University Press, pp. 131-154.

⁷⁰ 在豔俗藝術的批判意識與國家的關係間，其實帶有一個重要的悖論處，這也是整個「波普」手法的共同特徵。即在批判的符號表現上，其所指涉的社會文化範疇，與當代中國的國家意識形態所關注者，其實是重疊的。市場經濟在波普與豔俗藝術中，與在國家意識形態中扮演相同的關鍵

第六節 身體衝撞與象徵秩序

文化與肉體只為對抗才相會；我們身上的傷痕就是創傷性地插入象徵秩序的標誌。

— Terry Eagleton⁷¹

對於集體的批判和不滿情緒，在藝術表現上最終走向了極端，最具代表性的是 1990 年代以身體作為創作媒材的行動藝術。藝術家們以自虐或自殘等極端的手法，直接挑戰人性和道德的極限，傳達出他們對於當代中國社會的強烈不滿，從中獲得一種宣洩性的本能快感，如著名的行動藝術家張洄自述：「我在生活中經常遇到很多麻煩，這些麻煩總是造成身體的衝突，我發現自己與周圍的社會不能相容，而周圍的社會也似乎不能容忍我的存在。（以前）我的光頭後腦留了一條辮子，別人不喜歡我的打扮，有時在酒吧會突然有人過來粗魯地讓我滾出去，接著就是酒杯把光頭打開了花，躺在血中；有時候在街上也遭到突然襲擊。這些麻煩都和我的肉體直接發生關係，這種對身體的壓力使我意識到身體是人接觸社會和社會認識人的最直接途徑，身體就成了身份證明，成為一種最直接的語言。我

角色，也是其兩者存在的共同合法性來源。很簡約地說，沒有「社會主義市場經濟」這樣的特殊的政治經濟體制，以及由之而來社會建構與大眾文化，波普等「現成物」手法，根本無法產生「撞擊點」。

⁷¹ Terry Eagleton 著，王杰、傅德根、麥永雄譯，1997，《美學意識形態》，桂林：廣西師範大學出版社，頁 260。

對身體的認識越來越強烈，總希望在我的藝術中把它表達出來，但其他媒介語言無法陳述這種直接性，更無法讓我在作品中感受到自己身體的存在，身體以外的其他語言離我太遠，所以我決定用自己的身體作為基本的藝術媒介、自己的藝術語言」。⁷²張洵一件著名的作品〈十二平方米〉（圖 4-15），即赤身裸體塗滿蜂蜜，端坐在北京的一個骯髒的公廁裏二小時，讓身上黏滿蒼蠅。其他行動藝術家們也不遑多讓，如朱昱的作品〈復活節快樂〉，將豬的胸腔打開，露出跳動的心臟，然後再縫合好，他的另一件作品〈植皮〉，則是將自己腹部的皮膚，親手縫在豬的屠體上。此外，朱昱也以「吃嬰屍」與「罐裝腦漿」（圖 4-16）等作品而廣受藝術圈注目，他另外一件更引起爭議的作品，甚至觸犯到了倫理與人們道德忍耐力的邊界：他先花錢使一位妓女懷孕，在胎兒四個月大時，讓這個女人流產，然後，將胎兒的屍體扔掉餵狗；⁷³吳高鍾的作品〈五月二十八日誕辰〉，作者赤身裸體，當眾鑽入血淋淋的死牛腹中（圖 4-17）；藝術家楊志超的行為藝術計畫，以精神病人的身份，進入療養院中接受一個月的真實治療，並紀錄下過程。上述作品，只是相關作品中較具代表性的一部分罷了。⁷⁴

在上述偏激化（radicalization）的身體意象作品中，企圖以極端的表現主義與象徵主義來捕捉主體無法名狀的感受，試圖表達出一種與「常人」與現實相對立的真實。亦即將審美現代性的主體意識推展到極致，某種極端清醒狀態下的「瘋狂」。暴露、自毀、吃死屍（人或動物的）等求死衝動式的舉措，實際上都源自中國近現代藝術中控訴「社會吃人」的象徵傳統，如沈從文在《從文家書》中寫到：「我十分累，十分累。聞狗狂吠不已。你還叫什麼？吃了我會沈默吧。」⁷⁵

「自我」的身體作為第一人稱，在審美現代性的發展中，成為感受自我、表現自我與控訴社會壓抑最有力的媒介，於此同時，也挑戰著集體的道德底線。在西方，

⁷² 張洵，1999，〈和張洵談「身體」：余小蕙紐約專訪〉，《藝術新聞雜誌》，20期。

⁷³ 高名潞，《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，頁162。

⁷⁴ 陳履生的專書《以「藝術」的名義》中，對相關極端化與偏激化的行為藝術有詳盡的記載和討論。陳履生，2002，《以「藝術」的名義》，北京：人民美術出版社。

⁷⁵ 沈從文，1949，《從文家書》，上海：遠東（1996），頁154。

如此的前衛藝術，是為了挑戰布爾喬亞階級的意識形態，但在中國，卻沒有一個堅實的傳統布爾喬亞階級，前衛藝術家們所欲挑釁的那個壓迫自我的龐然大物，亦即蒙昧難以捕捉的「人民」（集體）與背後隱身的國家。正由於私領域與公領域的密切糾葛與互通，當藝術家能夠抓住某個微妙的交會點時，個人性的作品就能帶來刺動集體意識形態的效用。而破壞、自虐與施虐等「死亡本能」般的行徑，Sigmund Freud 曾為我們精闢地解析：「由於它使自我實現了它最古老的全能的願望，死亡本能的滿足就伴隨著一種特別強烈的歡樂，當破壞本能得到緩和並受到控制（可以說被限制在它的目的中）和指向對象的時候，它就迫使自我提供它需要的滿足和控制自然的力量……死亡的本能也享有統治世界的力量。」。若說豔俗藝術為我們提供了一個當代中國愛欲經濟學的蓬勃異象，那麼，偏激化的行動藝術則為我們描繪了人性的另一面，破壞與死亡，並且是狂暴與飢渴的那種。兩種欲力被長期壓抑又被急速釋放，「……人類使自己消耗殆盡的時候，它一定要向我們展示愛欲和死亡之間，生的本能和破壞本能之間的鬥爭」。⁷⁶

約自 1989 年後，中國當代藝術的表現手法，隨著改革開放的擴展逐漸多元化，而不再如八〇年代那樣，具有一個大致的基調。長久以來，被國家壓制的審美現代性，隨著中國社會的解構逐漸復甦，藝術主體重又獲得了實現自我欲望的空間。但九〇年代的當代藝術，在多元的表現下，仍有一共同的內涵，即強調創作者的「生存狀態」，藝術家朱發東寫到：「在今天藝術已成為一種生存狀態，藝術作為對生存狀態的反映和

⁷⁶ Sigmund Freud 著，楊韶剛譯，1999，《一個幻覺的未來》，北京：華夏，頁 54-55。依佛洛伊德的觀點，正是壓抑才能產生自我，如他說到：「原始衝動曾在何處，自我就在何處。」(Where id was, there shall ego be.) 意指，人在何處遭受他們無法理解的勢力壓抑或擺佈時，理性與自我克制就會在何處發生作用，同時我們又受制於企求滿足的慾望，以及對任何阻撓慾望的憎惡。但愛慾 (Eros) 的力量最終不敵死亡，人終將一死，回歸到自我不會受創的、無上喜悅的無生命狀態。在趨死的過程之中，人將不斷承受死亡衝動的制約，亦即受制於自我加諸自我的原發性的被虐狂，以貼近一種愉悅的狀態，透過對自我的解構與「折磨」，以進入一種解脫的幻覺之中。

依此，若那讓自我受創的最大來源為集體、社會生活與國家體制，而個人又無力改變之時，求死與破壞的衝動就會逆轉回自我身上，展現成自虐的行動。自我與集體之間形成相互需要、相互拉鉅、又相互毀滅的矛盾關聯。集體的壓抑辯證地創造了自我的特殊性，這種「日常生活的心理病理學」(The Psychopathology of Everyday Life)，在當代中國的藝術創造內佔有有關鍵的角色。

陳述，我認為，前衛藝術要做的工作就是：消除文本，最終凸現出的是藝術家的生存狀態，這個時候生存狀態已成為藝術的主體，成為本身」⁷⁷，朱的態度幾乎是 90 年代中國當代藝術家們的共同信仰。此外，毀譽參半的行為藝術家朱昱，也曾在一處訪談中，發表過相同的看法，認為在藝術裏對生存狀態的本真相像，是藝術家最核心的課題，社會大眾的觀感不在是他創作的考慮對象。⁷⁸ 似乎長期審美現代性歷程中所追求的獨立自主，似乎就要在這一代實現，但在實現的同時，卻又重陷個體與集體的歷史矛盾，因為他們作品汲取力量的來源，正是當代中國的社會現實。早在 90 年初期，許多創作者就已清楚感受到了上述的矛盾，一篇名為〈我們從哪里來？我們是誰？我們往哪里去？〉（1991）的對談紀錄裏，藝術家毛旭輝即說到：「對藝術家的生存狀態很難持樂觀態度。藝術家這個概念是由藝術品的存在而確定的，不幸的是當代的作品（包括那些最優秀的），一方面力圖更深地入社會現實的本質，另一方面卻又導致了他與社會分離的結果。站在這種狀態中從事創作活動的藝術家處境是很荒誕的：它很想接近現實，卻又被現實所拒絕。事實上人不能夠生活在真空裏，社會的平庸使創造行為更像愚行」。敏感的創作心靈，在「社會的平庸」下，欲發感到孤獨，企圖掙扎間又與「集體」糾纏得更深。但如筆者所說，這是一種具有文化生產性的歷史矛盾。

若現代性包含了理性、倫理與審美三個主要層面，彼此獨立又相互關聯，並保持某種辯證關係。四〇年後，在強烈的國族主義與工具理性的支持下，國家逐漸宰製了現代性的三個層面，將之歸攏於國家的意識形態之中。1980 後，「自我的生存狀態」作為上升的美學意識形態，強烈地意欲與國家爭奪對「人民」與「人性」的詮釋權，雖然在方式上八〇年代與九〇年間有很大不同。相應地，90 年初期中國文化界也發生了大規模的「人文精神」的論戰，知識分子也企圖藉由自身的啟蒙與理性，界定社會與人性的內涵。如當時頗為興盛的「現代主義的八〇年代」與「後現代主義的九〇年代」的歷史斷裂的敘述，其中表明的還是知識分子們在 89 年六四事件後，「後現代式」地

⁷⁷ 朱發東，2000，〈藝術成為生存狀態〉（未發表文章）。

⁷⁸ 朱昱等，2003，〈犀銳思想論壇：藝術與暴力〉，《犀銳》，2 期，頁 58-72。

企圖「逾越」國家意識形態控制與文化市場化的矛盾現實。⁷⁹

同樣的氛圍下，在當代藝術中也興起了一個流行的創作態度，「片斷化」，如藝評家呂品田對它的界定：「它所指涉的其實就是藝術家作為在現實層面實實在在構成生活的個體，所經驗著的『生活體驗』的實在性（『真實性』）。由於實在的『生活體驗』是在生活流中被藝術家個體不斷經驗著的，它有可能呈現不斷的變化和轉換。而這種變化和轉換作為瞬間經驗到的『生活體驗』，是一個時空『片斷』，而且個體也只能通過這個「片斷」來表述經驗著的『生活體驗』的實在性」。⁸⁰ 藝術家忻海洲對片斷化說得更加清楚：「我所關注的乃是內心的真實，這個真實建立在注入我的生活的各種現象片斷中」⁸¹。突出自我的「內心的真實」與「生存狀態」，亦即「個人性」成了 90 年代創作者們面對現實世界的主要方式，欲以之擺脫集體意識形態的糾纏。但個人性在中國與西方有不同的內涵，中國從未存在一個成熟的現代性公民社會，能與國家相抗，以之保障個性的獨立發展。因此，Ulrich Beck 視西方的個性化的日常生活是一種高度自信的文化，個人在帶著自己的存在、自己的身份、自己的承諾和自己的勇氣的離開了舊型態與舊制度時，象徵著新的活動場所和新的身份空間的遷徙。⁸² 而中國藝術家的個人性，卻沒有足夠的社會場域作為支持，經常只能採取「漫遊的姿態」、「朝私密生活作非政治性的撤退」、「旁觀式的內省」、「關懷個體情感經驗」、「巧妙反諷」以及「怪異特立」等方式，以特殊的藝術敏感和機智，在嚴密的意識形態控制的縫紉，和密集度過高的社會關係中，找尋可能的政治維度，如此審美主體性的轉變，符合歷史長期的規律：文化階層，一方面自覺有責任界定他們所身處的時代，扮演啟蒙者與揭示者的角色，一方面卻感到時代給予主體的巨大壓力和自虐/受虐誘惑，兩相煎熬，造成雖亟欲以自我貼近歷史現實，卻又同時恐懼之。

⁷⁹ 戴錦華，1999，《鏡城地形圖》，臺北：聯經，頁 7-79。

⁸⁰ 呂品田，1999，《漫遊的存在：新生代藝術》，吉林：吉林美術，頁 114-115。

⁸¹ 忻海洲，1990，日記（未發表）。

⁸² Ulrich Beck 著，周憲與許鈞譯，2001（orig. 1997），《自反性現代性：現代社會中的政治、傳統與美學》，北京：商務，頁 26-27。

藝術家蒼鑫的作品〈舔〉可供我們思考，蒼使用自己的舌尖舔了三十種不同的物件，象徵當代中國社會的物欲橫流和貪婪，通過特殊的身體意象的展示，藝術家企圖使觀者去思索他感受到的問題，去反省這個共有的時代病症，而在藝術主體的實踐時，他已然為「人民/大眾」的屬性做出了界定。再如張大力的作品〈拆/故宮〉(圖 4-18)，藝術家在舊建築的牆面上鑿出自己的頭部輪廓，並使之故宮等傳統建築形成透視效果的交迭，表現出某個難以抵禦的席捲中國的發展狂熱，在精巧的設計中，作品成功地傳達了創作者的批判意識。而邱志杰的系列作品〈好〉(圖 4-19)，更以極為細膩、巧熟、風格化的藝術語言，隱喻地表現出作者暗藏的政治意識，刺動觀者作進一步的社會思辨。三件作品，在飽涵個人性的再現手法中，流露出藝術主體對於當代中國「浮誇」的現代化熱潮的不滿，卻又與之曖昧糾葛的內心狀態：一方面是對於國家支配性意識形態的質疑和期盼，一方面又不得不承認從這個騷亂誘惑的時代中，得到形塑自我風格的元素和機遇，甚至還短暫獲得蔑視/羞辱了集體秩序的快感。但此處若我們轉借 Julia Kristeva 對於主體與象徵秩序之間關聯的分析，會發現到，主體總是被安插在象徵秩序 (symbolic order) 內了，亦即，我們必須接受一個已然在象徵秩序中的主體位置，因為我們無法在**其他的地方**發言，如果我們要說話的話。⁸³由此看，許多極為個人化或偏激的藝術作品，雖然為主體與觀者，產生了較強的挑釁森嚴的象徵秩序的快感，並且讓驅力激發著文本書寫時刻的否定性，事實上，卻無從真正拒絕既有威權秩序的陽具中心結構。

⁸³ 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 203-204。

第七節 結語

在上述的討論中，我們已較清楚瞭解到主體、大眾與國家的辯證關聯，在中國當代藝術生產內起著關鍵性的作用，發生在 1995 年的重要展覽《從國家意識形態走出》，它的主題代表了某種錯誤的認識，認為 90 年代的藝術菁英們已從國家的地景中脫逃，較大的創造空間與彈性是真確的，但國家意識形態不發生作用，並非事實，在上述的討論中，我們已經肯定了源自於長期的個體與集體的矛盾辯證，個體的反抗、拆解或犬儒性的疏離以對，對將為這二元的矛盾辯證提供新的動力。⁸⁴ 如曾梵志的《面具》系列作品（圖 4-20），即十分具象化地傳達出了這層關係，他以諷刺性的肖像，表達著對俗眾的某種厭倦和矛盾情感，以及對於新時代情境的不安，如同評論家舒可文這麼詮釋到：「你敢說這面具不屬於你嗎？這個世界如此地充滿歧義，生活過於嘈雜，都市化造成矛盾的欲望和情感，由於不得其解和不變的現在時態，這種環境中所有的單一主題和具體的觀察方式，都會顯得不得要領」。⁸⁵ 曾梵志作

⁸⁴ 筆者認為西方的前衛藝術理論並不能全然適用於中國，包括在 90 年代中國極具影響力的「後現代主義」。作為審美現代性先鋒的前衛藝術，在西方主要是為了打擊高度科層制與工具理性化的資本主義社會。前衛藝術透過叛逆的姿態，側重當下具體的感官經驗，表現出頹廢、野蠻、狂野等無政府狀態的歷史感。以疏離反抗異化，以曖昧難解反抗集體的暴力和庸俗。後現代藝術則在此基礎上，把美學的造反走得更深，當敏感的創作心靈發現，審美主體已然在高度建制化的藝術場域中變得扭曲與困窘時，即站起來作最根本性的宣稱「藝術的死亡」，企圖在媒材與觀念上尋求真正的解放，將藝術由聖殿中推落。從達達到普普（Pop Art），再從普普以降，大致尋此一軌跡發展。普普反美學式的「大眾化」手法，在藝術史看來最為關鍵，解構一切邏輯，打破「藝術」與生活的界線，將審美主體「去主體性」。

若將純然西方的前衛藝術發展經驗放在中國思考，會發現許多重要的差異：中國自從接觸並引入西方審美現代性以來，所有的歷程都顯得十分倉促，所有的觀念都缺乏真正的成熟紮根。同時中國也缺乏基礎穩固的資產階級社會，形成現代工業生產關係下的壓迫性階級態勢，及葛蘭西意味下的文化霸權面向，前衛藝術在 1930 年代出現於中國時，基本是以一種國族主義的面貌登場的。因此，筆者認為當我們在使用現代性的分析術語時，需時時小心謹慎地分辨中國與西方在不同歷史時空下，前衛藝術一詞所具有的不同內涵，更重要的是「大眾」、「政治」、「異化」甚至是「左派」這些詞彙，在中國都有不同於西方的意涵。當然，我們也要避免落入本質化的危險之中，經常地回到實際的歷史脈絡中加以反思，如本文的分析，自 40 年代起，中國前衛藝術與大眾結合的程度和規模，以及企圖召喚政治實踐的潛能上，都非西方世界所能比擬，或說，中國有另一種與大眾結合的前衛方式，另一種美學與政治的辯證型態，其中攸關著所有創作者的生命史。

⁸⁵ 舒可文，2003，《相信藝術還是相信藝術家》，北京：中國人民出版社，頁 136-137。

品中主人翁空洞，充滿憤怒、冷漠或者侵略性的眼神，似乎正隱喻了在改革開放時期，許多中國知識分子的心靈世界，以及他們眼中 1989 年後的當代中國景象，一個樂觀的啟蒙歷史宣告終結，卻全然無礙於經濟快速發展、人際關係模式快速重組，以及文化價值快速轉換的社會。

此處，等待我們進一步解釋的是，為何作為知識分子社群一員的中國當代藝術家們，在對想像性的集體、人民或國家，感到如此不信任甚或厭惡時，仍會在作品指涉中，在藝術實踐中，與之糾纏不清呢。除開國家對於藝術體制的物質掌控和權力壓制外，這其中難道沒有創作者內在的因素嗎？或者說一個偉大支配的完成，在沒有微觀主體的配合的基礎上（用 Althusser 的術語說「被召喚」），它能夠持續存在嗎？此處 Slavoj Žižek 的理論，或許能幫助我們更深入地瞭解中國當代藝術家們內在的認同歷程。Žižek 曾討論過凝視如何在想像性認同與符號性認同之間作用著，前者意指對某一種意象的認同，涉及一種價值觀念的表徵，後者則意指對某一位置的認同，從那裡我們被人觀察、被自我注視。他也提醒我們此處我們所認同的對象，並不代表它所具有的特性是迷人的（甚至還可能是主體極為厭惡的、想遺忘的），但在主體的意識中，卻仍會對之產生認同，簡言之，想像性的認同總是意味著對大他者的某一凝視的認同，但在這個強迫性促成的失敗中，主體甚至會獲得快感。Žižek 的發現，幫助我們解釋了為何大多數的中國知識分子，包括藝術家，都對國家機器或國家意識形態感到矛盾的情感，甚或厭惡和敵視，卻依舊不斷地、難以脫離國家的範疇來思考世界和自我（按 Žižek 的說法，即依戀著被凝視的位置），因為，在這樣糾葛的爭鬥和互動之間，實際上是具有快感的，同時，當大對體作為欲望的客體，被投注以許多想像時，人們也將在其中辨識出自我的存在，或許人們在言行表象上所排斥之物，可能意味著更深的認同，如 Žižek 說到：「他為了別人扮演一個角色，而這個別人正是他自己，他的為了他人的存在正是為了自己的存在，他扮演角色是為了某一凝視，而他已經在

符號上認同了這一凝視」，⁸⁶ 此一剖析，運用至我們所欲理解的問題上，可說相當犀利。

結論地說，本章由身體意象類的當代藝術作品入手，以創作主體與集體意識的矛盾關係為出發點，歷史性地解釋了 90 年代中國的藝術社會生產的狀況。創作者的意志在改革開放的結構下，獲得了愈來愈大的自由，被允許在不妨害共產黨統治的前提下，表達任何一種社會與美學議題，若我們把藝術生產也視為一種特殊的文化消費的話，那麼，它與 90 年代起至今大陸的商品消費熱潮，幾乎具有同樣的政治意義，亦即在本質上是「去政治」或「後政治」的。換言之，這波自我的消費性自由，是以遺忘革命年代為代價，以集體記憶的失語為籌碼來換取的，中共政權也在其中延續其統治的合法性，最終雖使得自我意識得到躍進，卻同時使得自我面對了集體認知失調的處境，特別是對於文化階層而言，可以這麼說，文化階層的當代主體性是在國族記憶的廢墟中重新建構的，藉之替眼前的虛無狀態命名，身體意象的再現，則是國族現代性歷程中為他們留下的重要資產，憑藉之再現出 90 年代後社會主義中國特殊的社會地景。

作為去/後政治的 90 年代迄今的中國當代藝術，在表現上，是種對嚴肅的政治議題或任何崇高理想的不信任，這實際上也是許多中國當代知識分子的共同處境，如同汪暉的深刻分析，當代中國存在著一種「去政治化的政治」狀態，其最大的表徵即為人們對政治價值追尋的虛無，懷疑政治活動與政治鬥爭的必要性，進而全面地參與了國家權力機器內部大規模的現實利益重組的過程，政權也由此獲得了穩定，國家的意識形態機器更持續性地將此種實際上仍為政治－經濟權力分配的過程，細心置放於「去政治化」的表象中。汪暉更暗示性地回應於中國的現實，稱此種中國的國家意識形態現狀為「市場主義意識形態機器」，其特徵在於：「市場主義意識形態機器更為直接的表達者是媒體、廣告、超級市場和各種

⁸⁶ Slavoj Žižek 著，李廣茂譯，2002，《意識形態的崇高機器》，北京：中央編譯出版社，頁 145-149。

各樣的商業機制——這些機制不僅是商業的，而且也是意識形態的，它的最為有力之處在於訴諸感官和『常識』，即訴諸所謂日常性和感官需要將人轉化為消費者，並使他們在日常生活中自願地服從其邏輯」。⁸⁷

若將汪暉關於「去政治化的政治」以及市場主義意識形態機器的概念，放在我們分析中國當代藝術發展歷程以及詮釋其作品內涵時，我們將看見去政治化的歷程，同樣地出現在藝術的場域當中，中國當代藝術作為一個整體的範疇，在繼承了中國長期審美現代性的國族政治面向時，同時也在新的國家權力脈絡中，抹消了它對重建政治價值的前衛想像，特別是自 1990 年代中期之後，中國當代藝術市場異常地蓬勃發展，甚至被視為中國市場經濟的「奇蹟」之一，成為龐大「熱錢」（國內或跨國的資本）的流動場域，成為對於市場主義意識形態機器的正當性極有效的肯定時，我們可以藉之論斷，中國當代藝術的轉變，與中國國家意識形態的轉變，有著一定的共變關係，甚至在很大的層面上，它儼然成為了具有「中國特色」的支配性的市場主義意識形態的重要表徵。令人難以忽略的是，曾經作為 80 年代中國思想解放與啟蒙理想重要組成部分的早期當代藝術運動，在 90 年代後它的成熟階段裏，由一文化與思想的場域，劇烈地成為一經濟活動的場域，並終止了它的運動屬性以及批判性的自我認同，伴隨著對於政治的「中性化」趨勢，當代藝術的中軸線明顯地由文化轉移至經濟，其中讓我們看見了，藝術或許無法產生政治權力，也無法直接成為一種政治實踐，但卻能在**國家主導的市場主義意識形態**脈絡中，再生產後者的合法性基礎。當代藝術社群，更在改革開放時期及新的全球化時代中，為中國變遷劇烈的意識形態處境，創造出許多新的視覺意象，並在文化工業中不斷地傳散，成為想像現在進行式的中國，最新穎的意符之一。⁸⁸ 而服膺於利益計算的過程，在中國當代藝術社群中，也不再是難以啟齒

⁸⁷ 汪暉，2008，《去政治化的政治：短 20 世紀的終結與 90 年代》，北京：三聯書店，頁 51。

⁸⁸ 如許多通俗與大眾的文化讀物，均將改革開放之後中國新興的文化藝術現象納入它們的內容當中，甚至還編撰成定期出版的期刊或專書，較富盛名者之一，如《年度中國讀本系列》（廣州：花城出版社）每年的「文化中國專輯」（如《年度中國讀本系列：2005 文化中國》），再如另一百科全

的事物，⁸⁹甚至成為許多藝術工作者日常生活的自願性邏輯，其拳拳服膺者，常無分性別上的男女，雖然性別在現實資源分配的競逐過程中，仍起著關鍵的作用，性別差異的確也對於藝術表現內容具有某種程度的影響，這部份將在本論文的第六章繼續予以討論。

書式的專書《21世紀中國文化地圖》，也曾以2006一年為跨度，集中介紹了當代中國的文化狀況，其中均包含了當代藝術的介紹，在《21世紀中國文化地圖：2006》的出版後記處，甚至還自我表露地寫到：「..... 中國在新世紀的文化變化。這些變化有些讓人欣慰，有些讓人心驚，然而其價值，在於立此存照，紀錄我們這個國家的轉型」（朱大可、張閱主編，2006，《21世紀中國文化地圖：2006》，長春：吉林出版集團，頁332）。

⁸⁹ 1991年1月，中國第一本討論藝術與市場之間關係的公共雜誌《藝術·市場》出版（湖南美術出版社），在經歷了89年的天安門事件，以及90年的反資產階級自由化運動後，此一雜誌的出現，就愈發顯出它的特殊性，甚至也預示了之後的十數年內中國當代藝術市場蓬勃發展的未來。而該刊發刊詞的立場表態，在現有的文獻中，可說首次把「價格」等市場因素，放進所謂「當代社會」應有的對藝術作品的評價方式中來：「..... 我們知道，當代社會中的藝術面臨一個區別於其他時代的情況，即它的價值不得不通過價格才能真正全面體現出來，儘管藝術的價值並不就是經濟意義上的價格。」。引文轉引自：呂澎，2006，《20世紀中國藝術史》，北京：北京大學出版社，頁952。



圖 4-1 劉小東，1990，《陽光普照》，195x180cm，油彩。



圖 4-2 張曉剛，1998，《大家庭 No.16》，190x150cm，油彩。

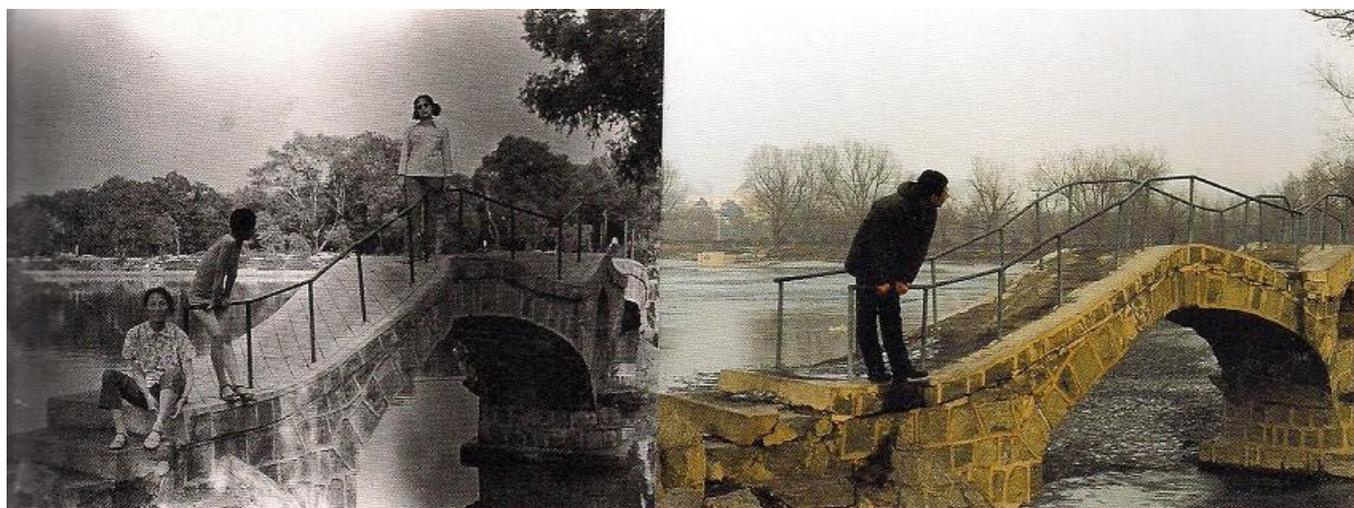


圖 4-3 海波，2000，《他們系列—小橋》，180x60cm，觀念攝影。



圖 4-4 海波，1998，《虛構的肖像》，直徑 85cm，照片上著色。

第四章 我族的寓言：「後八九」當代藝術作品中之性別化主體



圖 4-5 邱志杰，1997，《乒乓》，錄像處理。



圖 4-6 方力鈞，1991-92，《第二組第六幅》，200x200cm，油彩。



圖 4-7 岳敏君，1995，《自由引導人民》，240x370cm，油彩。



圖 4-8 王廣義，1996，《大批判—奧迪》，200x200cm，油彩。



圖 4-9 余友涵，1991，《你辦事，我放心》，165x118cm，油彩。



圖 4-10 王慶松，2000，《我能跟您合作嗎？》，120x200cm，觀念攝影。



圖 4-11 棒正杰，1997，《浪漫旅程 No.21》，150x190cm，油彩。



圖 4-12 黃一翰，1997-98，《麥當勞叔叔進村啦》，裝置藝術。

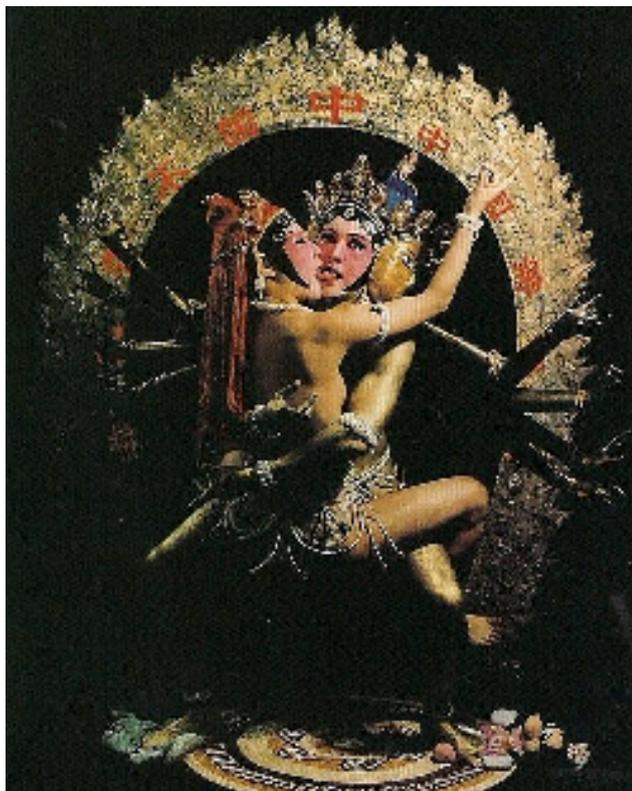


圖 4-13 安宏，1997，《中國不需要愛滋，中國需要愛》，67x45cm，攝影。

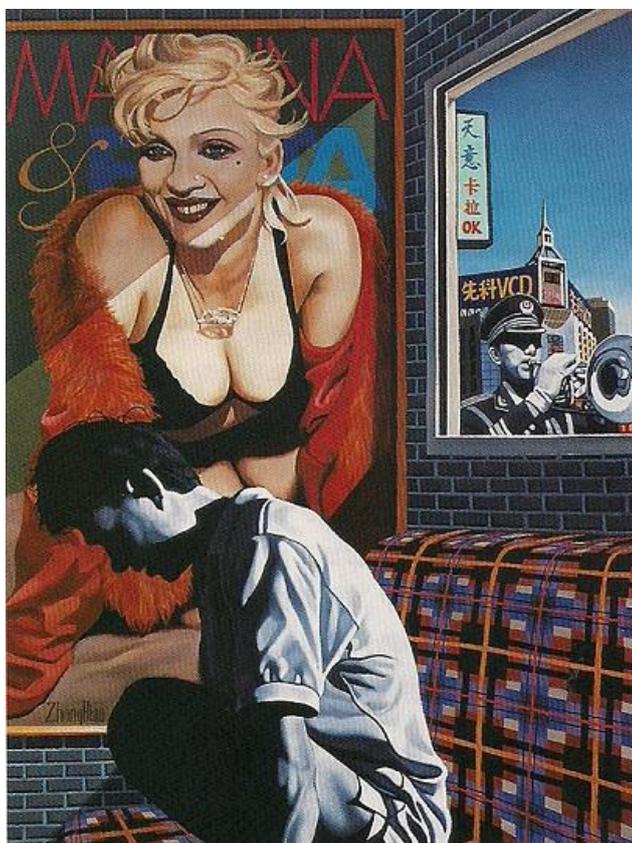


圖 4-14 鍾飆，1998，《麥當娜與貝隆夫人》，130x97cm，油畫。

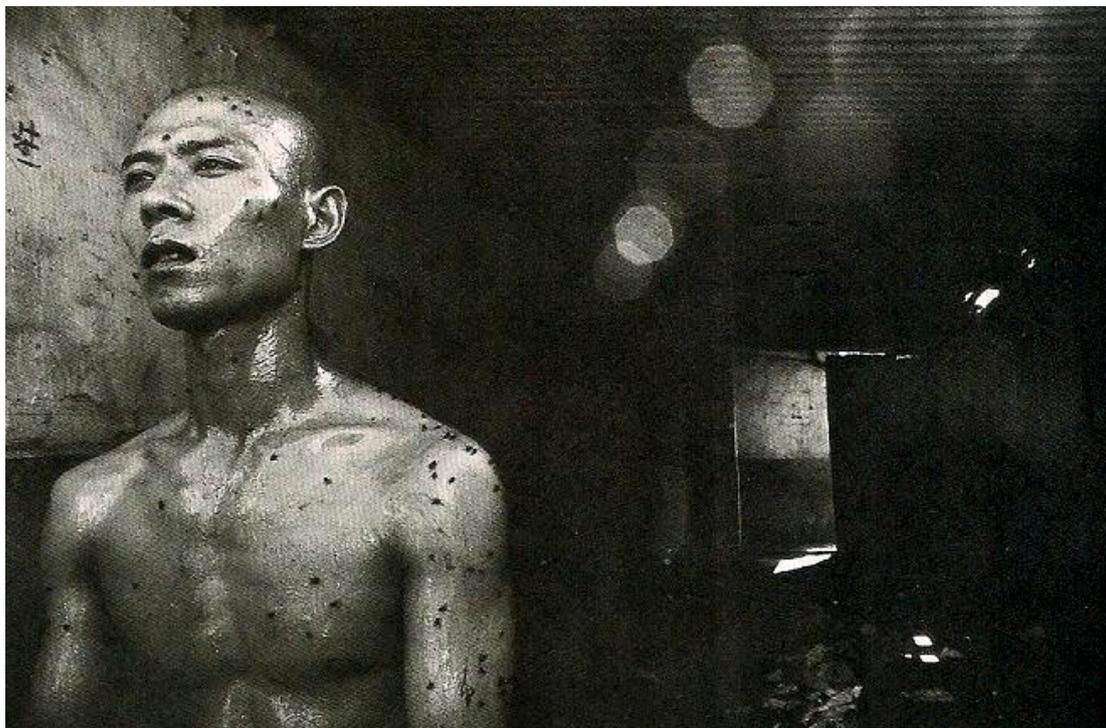


圖 4-15 張洄，1994，《十二平方米》，行為藝術。(上)

圖 4-16 朱昱，1999，《全部知識學的基礎》，觀念與行為藝術。(右)

圖 4-17 吳高鍾，2000，《五月二十八誕辰》，觀念與行為藝術。(下)



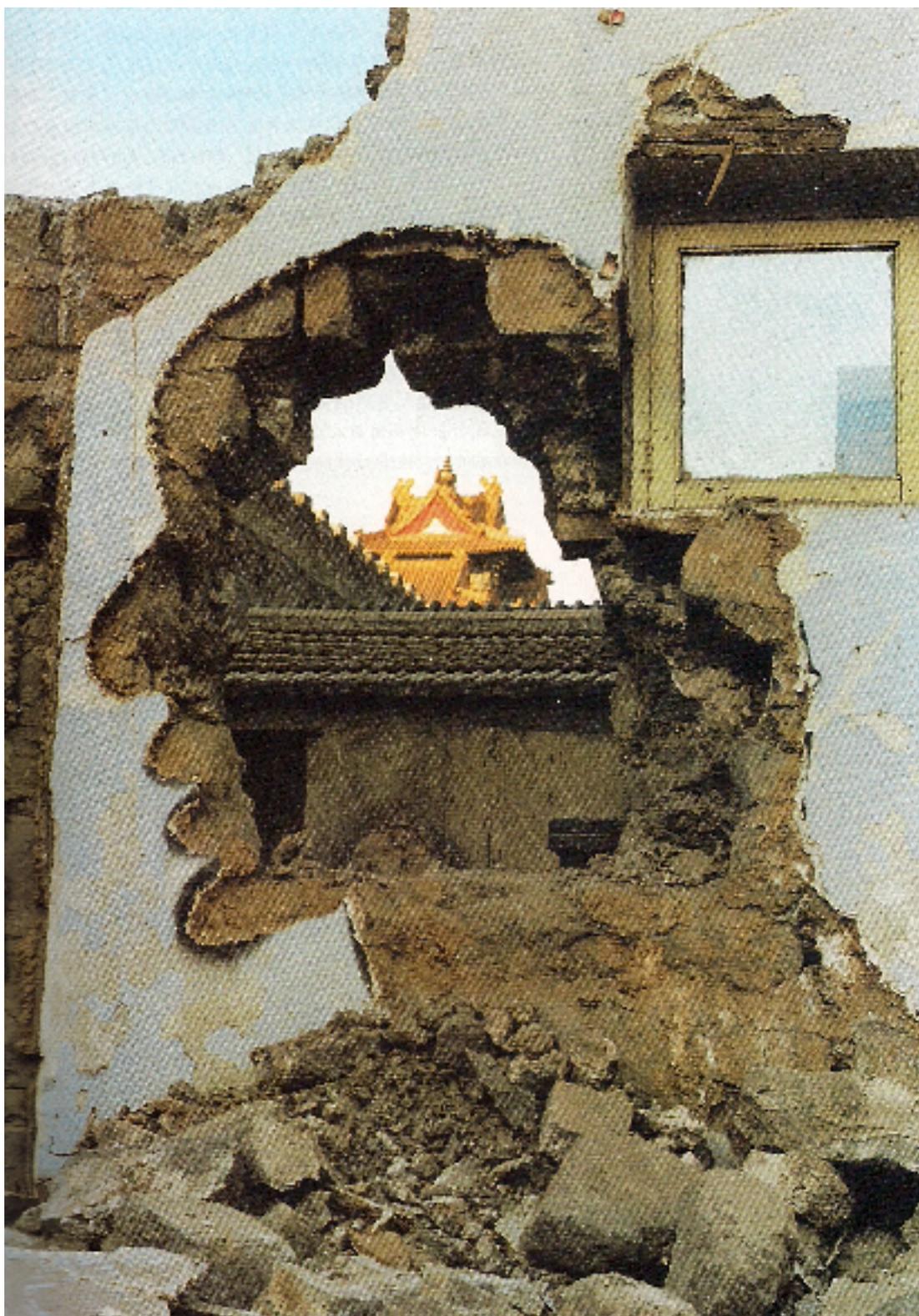


圖 4-18 張大力，1998，《拆/故宮》，181x124cm，攝影。



圖 4-19 邱志杰，1998，《好》，觀念攝影。

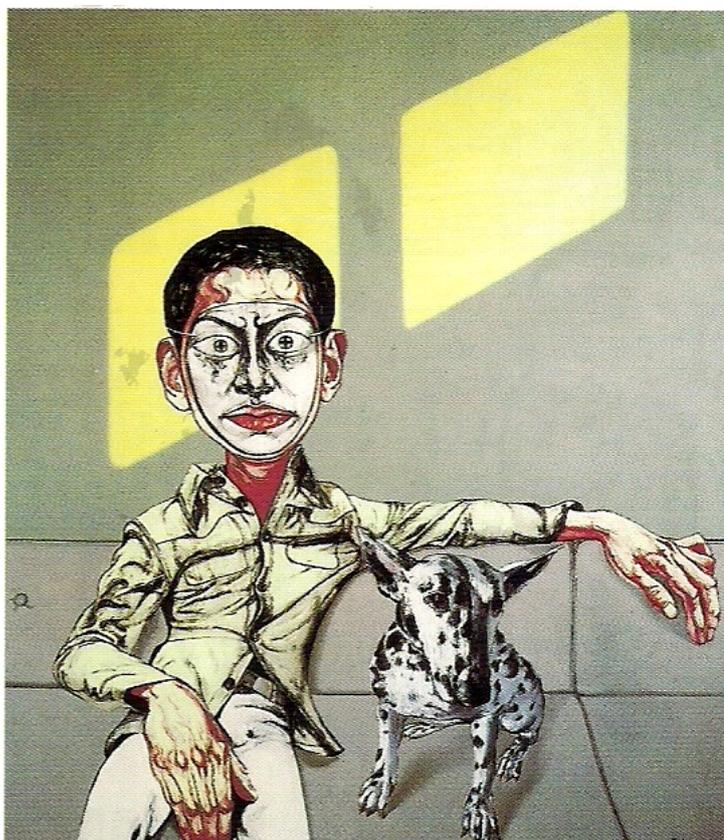


圖 4-20 曾梵志，1996，《面具系列》，170x140cm，油彩。