

中國大陸當代藝術中的身體意象及其政治（1989-2000）

張正霖

摘要

本文將以九〇年代中國當代藝術中的身體意象作為研究對象，討論其與國家意識型態間的關聯，並將之放在中國長期現代性的歷程中加以詮釋。章節設計如下：第一節為問題意識與觀點的陳述；第二節討論中共政權控制藝術生產的起源；第三節討論在國家對藝術生產的控制中，個體（藝術主體）與集體（國家、人民）間的矛盾；第四、五、六節討論改革開放後，個體與集體的矛盾關係在藝術生產中的新轉變。簡言之，第二節至第六節即針對藝術生產與國家意識型態間的關聯進行歷史性的考察，由一九三〇、四〇年代起直入當代，以求得詮釋的長期合理性，並得知不同階段中兩者關係的轉變與異同。

義勇軍進行曲

（詞：田漢，曲：聶耳）

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！

問題意識與研究策略

身體與國體

自晚清遭遇西方勢力入侵以來，積弱的「舊中國」就成為知識份子心中抹不去的傷痛。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。「中華民族到了最危險的時候」，一連串的內憂外患，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！」，不是空洞的口號，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裡，一種長期的內在矛盾。所有敏感與優秀的藝術心靈，都無法逃避之。

五四以來，個性的解放與自我的表現，在許多藝術家的創作理念中占有核心的位置（包括陳獨秀與「創造社」等左翼份子）。但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，並在文化大革命時期達到最高潮：藝術首求典型化，以突出政治正確的革命樣板。審美現代性中所追求的藝術自由與創作自由，被視為「資產階級唯心主義」，而遭到無情的打壓。連帶的否定了新文化運動的核心部分：個性解放。改革開放，個性解放似乎逐漸獲得了較大的空間，藝術活動蓬勃發展，中國藝術家們紛紛走上世界舞臺。這是否如同許多大陸學者所言，是一場偉大的「中國文藝復興」？抑或，在新的政治經濟結構下，亦即在新的審美現代性歷程中，個體的藝術自由與集體的國家霸權之間，有了新的辯證關聯？中國當代藝術是否已經得以由國家意識型態中出走，抑或，兩者進入了新的糾結之中？在長期歷史合理性的考量下，本研究支持後兩種的觀點，視當代的審美現

代性，為國族現代性有機的一部分。即將當代中國的藝術生產，放在「建構（construct）新國族的長期現代性歷程」的框架下加以詮釋，探討兩者間新的關聯。

毛的共產革命的核心之一，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（周蕾，1995）。中共要求知識份子們必須「下鄉」向人民（農民）學習。人民等同於國族，背叛人民就等於背叛國家。在如此嚴峻的戒律下，並不代表毛的思想，已經完全掌握了知識份子們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，如同陳思和說到：「知識份子不但清楚地感受到那個龐然大物蠢蠢欲動的喘息（按：指「人民」）、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。」（陳思和，2002）文革中，許多城市知青在毛「大有可為」的指示下，紛紛下鄉接受貧下中農再教育，但在他們心中，除了感受到農民原始生物慾望的強韌外，「人民」恐怕依舊是一個難以融入的未知世界，就如同三、四十年代知識份子的經驗。

「二次革命」（改革開放）後的「人民」，在當代創作者們的腦海中又長得什麼模樣呢？是否有一種對於國族的想像（national imagination），他們又如何將之再現而出？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？透過哪種美學的移位及藝術手法，使他們被建構出來？

身體意象的社會文化意涵

如前述，自晚清以來，中國即牽扯於現代性的焦慮之中，「人民」的身體始終是諸現代性計畫的焦點（無論是康、梁式的「改革」抑或孫中山、毛澤東式的「革命」）：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。

亦然，中國當代藝術家們藉由身體意象的再現，也吐露出在他們的「斷裂」體會中，降臨的新時代、新社會、新家國、新的人際關係，亦即新的「廣大人民」。這個「身體」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，特別是在後社會主義中國的特殊脈絡之中，如某些藝術家所持之虛無主義的「個人」信仰，同時也是面對現實的一種方式。個人的生命史，同時具有建構國族寓言(National Allegory)的潛質，藉由對於作品中身體意象的共感，作者與觀者一同想像著「我們是一個承受著共同遭遇的全體」(“We as a suffering whole”)。作品中的身體意象都有所指涉，明喻與隱喻地指涉著屬於新中國人民的共同記憶，集體的過去、現在和未來。透過身體意象的再現，藝術文本不斷將「人民」他者化，並賦予其特殊形象。對現實生活進行描繪，為廣大的社會「底層」進行寫實，在百多年的文化現代性之路中，具有無比的合法性；此種審美意識型態早已滲入新中國每一個藝術領域之中，共和國的當代藝術家們也無從抽離出。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。

據筆者初步計算，大陸當代藝術中關於再現身體意象的作品，即占近三分之二，顯然，在劇烈變遷的當代處境下，創作者們紛紛敏銳地以再現自身或集體的身體經驗，來貼近他們的時代，

重要的風格如：1.革命年代的記憶(如張曉剛與王廣義)，2.身體中流露出的大量苦悶、窒息與詭態意象(如波普、波皮與玩世藝術)，3.具有普普色彩的豔俗藝術，4.自虐性的行動藝術與觀念藝術等等。上述四種主要風格，皆建立在對於「當代中國」與「人民」的特殊總體想像(Collective Imagination)上，即企圖將無本質的「人民」、「大眾」、「國家」藉由藝術形式使其身體意象化(具像化)與他者化，藉由將之界定(identify)，從中召喚出潛在的特殊力量，無論是政治的，抑或審美的。由歷史觀之，在中國所謂的「前衛」，實則包含了「形式創新」與「政治意識」，兩者密不可分。

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一個長遠的歷史傳統產生關聯(特別是在社會主義中國)：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，卻因其不確定性質，創作者才得以透過主體的經驗，加以任意詮釋，亦即，透過現代性自我的作用將其曖昧處加以「具體化」：如何書寫關於「我們」的命運，就像是籠罩在藝術家們頭上的宿命，在不斷地書寫中，自我、家國、時代的狀態卻又是永遠的曖昧不清。能最直觀地被掌握的，就唯有感官中那充滿經驗，又碎片化的芸芸眾「身」了。作品所再現的實際上是創作者、描繪對象與接受者之間的一種虛擬關係。

1949年新中國成立後，國家的權力就滲透入社會(政治、經濟、社會網絡、人際關係、性別及階級等等)的每個層面，特別是政治生活與一般的人際關係。國族主義也因之滲透入社會的總體運作中。國家最終收編了社會，藝術生產亦與之發生緊密關聯，從毛時期的「社會主義現實主義」藝術、工農兵文藝、革命樣板美術以降，國家成為藝術

最大的支配者，在國家的微視監控中，創作者們逐漸產生特殊的「主體性」，創作的意志與國家的意志之間，有著微妙的關聯。鄧小平推動改革開放後，在建設具有中國特色的社會主義的大旗下，不斷鬆綁國家的權威，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。八十年代的「反資產階級自由化運動」，更進一步耗盡了殘存的極左勢力。九十年代起，商品經濟的狂潮，席捲大陸，但這不代表國家在集體的社會生活中失去了力量。中共政權依舊保持著緊密的控制力，國家依舊是許多社會場域的支配者，依舊生產與再生產著主流的意識型態。只是，在「與世界接軌後」，國家滲透的機制變得更加複雜了，過程變得更加有機與巧妙，對藝術生產進行選擇性的檢查，其選擇標準，如貝克（Howard Becker）的分析：「政府首先關注的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。」（Becker, 1982）國家的職責，就是抓緊那條隱藏的界線。表面上看來，藝術表現與創作自由彷彿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、窒息和抑鬱，甚至是無所適從。顯見國家的微視權力部署依舊有效。

大陸當代藝術家對國家社會（Nation-State Society）的反抗意識與種種經驗，或多或少地都展現在他們的作品之中，無論其所再現的是「個人的生命經驗」或「集體的生存狀態」（實際上，個人/集體之間的界線是難以廓清的）。弔詭地，他們都在加強國家權力的有效性與優先性：當一個敏感的藝術心靈，企圖思考個體與集體間的關係時，在中國大陸，就必然關聯到國家。我們可以發現，許多大陸藝術家的作品在離開了中國的社會脈絡後，就失去了

意義和前衛性了。這是一個很有力的例子，表明了國家與藝術創作之間具有「中國特色」的辯證關係。進一步地，當藝術家們採取某種立場或態度時，無論虛無主義地玩世、頹廢，抑或是對某種烏托邦的嚮往或追憶時，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：人民、國家），如此，國家就獲得了它的合法性和源源不絕的動力。國家與國族主義的根基，正是建立在子民們的「主體性」裡頭，包括藝術的主體性。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，正是源自七十年代末對官方現實主義弑父情結式的反叛。

文革後迄公元兩千年，中國的藝術家大致可分成四代人。1979、1985與1989年分別是其中的關鍵分界，我將焦點放在89年之後的當代藝術上。本文的研究策略是，先針對近代起中國藝術與國家意識型態之間的矛盾發展，作歷史性的考察，特別鎖定與中國共產黨有關的部分。待澄清了長期矛盾的模式後，再以之檢視當代藝術生產中，個體/集體間矛盾模式的轉變。

中共政權藝術政治史的考察

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（毛澤東，1942）。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（毛澤東，1957）。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。

事實上，中共對民間文化（農民文化）的興趣非始於延安，早在江西蘇維埃等時期，已號召黨員學習農民的言談舉止。中共的幹部與知識份子們把民間文化視為「階級矛盾的具體表現」。對他們來說，民間文化的風格、主題與結構並不重要，重要的是民間文化作品不是單純的「現實」，更是具有政治意涵的「集體苦難」與「群眾智慧」的象徵。進入延安時期（1936—1947），中共對於民間文化的興趣有增無減，「利用舊形式」與否，在左翼知識份子與作家間產生論戰。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年遂發表著名的《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，要求黨的知識份子與創作者們「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了政治舞臺（洪長泰，1993）。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（農民化）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，品味的差異被提昇到了總體社會鬥爭的層次，新文化的新文學、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」、「為大眾的文藝」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「寫實」。而前者所追求的僅是滿足社會主義革命的政治需求。

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，也是新文藝的美學的一個基柱（張新穎，2001）。其個人主義的色彩，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。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」（Spence, 1981），卻始終因其知識份子的印記，而飽受厄運，如早期「整風」中的蕭軍，1949年後的胡風與丁玲等等。一個又一個的政治運動，一波又一波清理與整肅，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、複製與再生產。

在費正清（J. K. Fairbank）所著《觀察中國》一書曾引用雪莉·麥克雷恩的觀點，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。』」（Fairbank, 1987）在費生動的描述下，我們不難印證出傅柯創構性（productive）的權力觀點（Foucault, 1977）：

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型態效應，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。（劃線處為筆者強調）

對身體的規訓，使主體心靈產生了根本的轉變，國家的意識型態成為龐大的「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獲平反後，依舊於某個公開演說中真情言及：「我首先要講的，就是我心裡的話，最心裡的話，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。」（丁玲，1979）可見中共治理技藝之有效。

自晚清以來，中國知識份子們紛紛從西方現代性中攫取養分，包括社會主義思想及馬克思主義，新文化中的新文藝潮流亦然。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（李歐梵，2000）。魯迅即為著名的例子，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，近代中國知識份子們在面對「廣大人民」時難脫啟蒙者的姿態，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。」魯迅的態度其實是當時大部分知識份子的普遍心態，包括在延安。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，使之在意識型態上與所謂的「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，如同郭沫若及其「創造社」同志們的名言：「從文學革命到革命文學」。新文藝中所追求的浪漫主義與個性解放——「語語須有個我在」（胡適），在社會主義文藝中顯然站不住腳。

葛爾納（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」（Gellner, 1983）。戰爭的作用（國共內戰與「抗日民族保衛

戰」),使得此種「意志」更加凝聚,也更加絕對、集體化。同時,也由於戰爭的爆發,延安的革命家們更決心使用其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。

主體性與集體性的歷史矛盾

泰勒(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的,如同巴斯卡(Blaise Pascal)所言,「我」是一個「不可理解的怪物」。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。」(Taylor, 1989)在十九世紀的浪漫主義與自然主義中,更加確立了自我與「藝術主體」的核心位置。引用泰勒的理論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,亦即對於傳統的批判,以及對自我的追求,兩者逐漸被結合在一起。

三十年代間,中國的美術革命派大致有三方:現代派、寫實派和左派。現代派以林風眠、龐燾、吳大羽等為代表,他們的形式最接近歐洲當時的前衛派藝術。但在當時中國的社會與藝術的關係的情境中,他們當不是最激進,即政治上的最前衛者,儘管其形式是最新的。寫實派以徐悲鴻為代表,「寫實」的概念無疑近於五四以來「科學」的意涵。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,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」。再如呂徵與陳獨秀的美術革命,主張革傳統臨、摹、仿、託觀念的命:「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」。而在新美術中,最推崇表現主義的劉海粟,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」(阮榮春、胡光華,1997)。

不同的美術革命派,從浪漫主義、個人主義到現實主義,所欲表現者或有不同,但所賴之以成立的核心部分並無二致,即以自我作為藝術創作的泉源。也都分享了審美現代性中「藝術主體」與個體解放的價值觀,只是對於個體解放的方式,見解不同。不同美學,皆可歸為新文化運動中廣義的「寫實」精神。

而毛澤東於延安時期所推動的文藝整風,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,結合革命浪漫主義與典型化象徵手法,並融入活潑的「民族形式」,使之為工、農、兵、群眾所喜聞樂見。六十年代的文化大革命(1966-1975),將此種毛模式推展到極致,如高名潞所言:

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。其實在中共內部始終存在「人生」與「人民」兩種現實主義的爭論，前者以胡風為代表，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），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」，「如政治要求、思想要求等，可以通過個性，可以引導個性，使那個性發生變化，但卻不能抹殺或壓死那獨特的化合狀態（註按：指自我與社會的辯證關係），決不能代替那個性的。」（胡風，1954）胡風顯然受到「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。胡風最後的悲慘處境，說明了這場鬥爭的結果，集體化戰勝了個人性，自我終究從屬於巨靈般的國家。藝術自四十年代起逐漸被國家所收編、宰制，最後成為國家的禁嚮。

在毛的觀念中，一個真正的社會主義藝術家，在作為一個「新中國」的公民，作為一個「政治化的人」時，必須將政治正確、道德與倫理，以及審美經驗自發地整合起來，服從於社會主義革

命的需求，強調個性的發揚，就是「反動」的資產階級唯心主義。在不斷憂懼資產階級復辟，以及迷戀軍事共產主義的意識型態下，中共對於知識階層的敵視，長期看來實具有其內在邏輯。而整肅「資產階級」知識份子的手法，也從四十年代的思想改造，逐漸轉為六年代的群眾暴力。

共產黨針對知識份子與文化菁英所施展的一連串改造，由思想批判到思想治罪下，為後人留下一本沈重的「思想運動史」（李洪林，1999）。所反證出的卻是共黨對於「個人性」的恐懼，及社會底層中自我意識與啟蒙意識的暗流，兩者可被視為現代性歷程的產物。國家的統治總是充滿了許多細縫，即使是在文化大革命中，也有著許多特殊的「異端思想」存在（宋永毅、孫大進，1997）。但這些都無法抹除國家在文化生產中的巨大權力和影響，所有的「異端」都必須以國家為對象，在總體的意識型態中找尋自身的位置。

鮑曼（Zygmunt Bauman）在其所著《現代性與大屠殺》中認為：「大屠殺不僅僅神秘地避免了與現代性的社會規範和制度的衝突，也正是這些規範和制度才使得大屠殺有發生的可能。沒有現代文明及其最核心本質的成就，就不會有大屠殺。」（Bauman, 1989）依鮑曼的觀點，在現代性國家之中，宰制、規訓（工具理性）乃至於消滅，與創造、生產與解放實為一體兩面。從中國的歷史脈絡中看來，也是如此。但我們不能否認這種矛盾，在藝術中是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，國家總會給予知識份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 1979 年「全國科學大會」的開幕式上，即宣稱：「知識份子的絕大多數已經是工人階級的一部分」（鄧小平，1979）。八十年代起，中共對於藝術創作採取較為開放的立場，在安定壓倒一切的原則下，在政治、經濟、文化上，一方面反右，主要卻是防「極左」。如此局勢，似乎對個性與主體意識的解放，帶來新的契機。

隨著改革開放的急速拓展，新中國在八十年代告別了革命，旋即進入了動盪的九十年代，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。由於有驚無險地度過 89 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（Spence, 1999）。

但這樣的劇烈變遷，卻付出了沈重的代價，如陳建華的觀察：「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望和作用，但『人』的本質精神尚屬含糊。」（陳建華，2000）用句流行的批評術語，即後社會主義中國（post-socialist China）的社會破碎化了。「『人』的本質精神尚屬含糊」——九年代的中國創作者們，如三十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。被迫或自願地將自我放置

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」。藝評家栗憲廷曾分析過這批文革後第三代藝術家們的生存狀態：

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。

（劃線處為筆者強調。栗憲廷，2000）

這批「新生代」藝術家們大多出生於六十年代，有文革與知青的經歷，當八十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。對八十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九十年代中國實驗藝術的發展（易英，2003）。九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。也必須找尋與「群眾」及

「廣大人民」的新的互動方式，以回應歷史的要求。歷史彷彿弔詭地循環著，當代藝術家們又重回到廣義的「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：「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。」（劉小東，1991）從中我們可以發現胡風式，追求反映「人生」（生活經驗）的現實主義（見本文第二節），創造性的「我」在其中占據了核心的位置，卻又失去了革命年代的激情，成為「社會生活」與「人民大眾」的冷眼旁觀者。

藝術生產與國家意識型態之間（一）：革命記憶與玩世現實主義

呂澎在其重要著作《中國當代藝術史》中曾寫到：

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」的一部分。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份子，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型態現狀，以至藝術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。

（畫線處為筆者強調。呂澎，2000）

「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型態現狀，以至藝術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」，說明了一九八〇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。

但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，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。

如上節所述，九〇年代的藝術家們，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，所有人都被密集地編織在國家的羅網裡頭。九〇年代的藝術家們則企圖從其中逃脫，對孤獨的追求，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，如同藝評家王林的描述：「『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。」（王林，1991）

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，在藝術家內心中，只有一種真實，亦即「我」的生存經驗，極似三〇年代徐志摩一段膾炙人口的宣

示：「我只知道個人，只認得清個人，只信得過個人」(徐志摩，1969)。

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審美現代性而言，在相對自由的新時代重回，就不是難解的了。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，如橫跨八與九年代的藝術家張曉剛回憶到：

「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年以後只剩下一小部分固執的藝術家沈潛於自己的心靈，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，常有一種無從下手之感，我們只有在價值觀崩潰和熊熊燃燒的信念裡，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。

(畫線處為筆者強調。張曉剛，1991)

這樣的「內模仿」精神，在九十年代初期成為主流，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，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，使國家意識型態中完整的「大敘事」變得破碎和空洞，至少不再顯得絕對。將長久來個人生命史與國家意志間的緊密縫合，稍稍鬆開。

張曉剛的作品在處理「記憶」的層次是極為突出的。一張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。畫中圖像，皆轉化自新中國五、六年代的老照片，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。在張曉剛嚴肅的弔念性的畫作中，國家依舊深深糾纏在裡頭，這也是九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。在嚴密的意識型態控制下，只有轉向內心式的「自傳性」書寫，如張曉剛的自述：「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 Tapies)說的：『一種藝術傾向，是對另一種生存方式的渴望。』」。許多早期具女性意識的作家，也曾在沈重的父權氣氛下，以自傳性書寫作為出路。國家也像「父親」，將其「子民」不論生物性別差異，皆予以陰性化。

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。第一張是過去革命時代的集體合影，其中的年輕男女身穿工人制服或軍裝，臉上洋溢著革命年代的幸福。並列的另一張照片，則是由藝術家於現在拍攝的，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記錄了時代的變遷，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，彷彿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，成為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，九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」了自我實現的慾望，在作品中的身體意象雖是屬於「舊時代」或「國家社會」的，但其內涵卻是純然個人的。此外，記憶式的手法，並不僅僅只用於再現過去，同時，也可用於將「現在的生活」記憶化，如韓磊的作品「虛構的肖像」以及邱志杰的作品「乒乓」，都在回憶式的感性手法中，將主體意識隱藏在作品的背後，企圖以微觀的視角，重新書寫「國家」與「公眾」生活的意涵。

如此抒情或沈潛的「偷渡」自我，依舊可能遭到國家意識型態的關注，當時擔任全國美術協會副主席的力群，即於1990年嚴正地說到（力群，1990）：

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黨的總書記的期間，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。

（畫線處為筆者強調）

力群的保守主義的文章，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，在九年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，由於社會現實的劇烈變化，指涉曖昧的「新現實主義」與「詭態的身體意象」式作品不斷出現，加上上述玩世性質的作品，實際上，也頗能反映出改革開放後價值體系崩解的失重狀態。文化階層心中強烈感到阻塞與疏離。

原本在八年代的中國藝術中，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創傷後，貫穿八年代的烏托邦話語（discourse）與浪漫想像，在創傷中消逝了，長久賴以認知世界的經驗話語失效、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（戴錦華，1999）。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」中遊走，難以脫逃。由改革開放帶來的歷史斷裂以及新的身體記憶，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沈重失落以後，某種強調個人性的美學與倫理學，正如張曉剛所言：「也許是一個成熟的開端？」。

在「玩世性」的創作中，方力鈞與岳敏君的作品極具代表性。在方力鈞的作品「第二組第六場」，以及岳敏君的作品「勝利」、「自由引導人民」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沈重疏離。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，更多是從這裡表達出來的。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。」（栗憲廷，1992）栗憲廷對於方力鈞的分析，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：

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，他們就看了悲壯劇；如果顯得艱棘，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。（畫線處為筆者強調。魯迅，1923）

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（澤東）模式」與中共國家意識型態的反面。從中，也證明了文化階層與群眾之間長久存在的矛盾，在國家意識型態較為鬆綁的情況下，重又浮出檯面。國家對此種藝術作品的容忍，進一步說明了它自身的轉變：「人民」（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（藝術家與知識份子）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、農人己成為這個國家的弱勢族群。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」。在江的「劃時代」宣示中，充分肯定新興階級的價值，更不再視資產階級與小資產階級為共產黨的敵人，如江澤民說到：「實現人民的富裕幸福，是我們建設社會主義的根本目的。在這種情況下，不能簡單地把有沒有財產、有多少財產當作判斷人民政治上先進與落後的標準。」（凌志軍，2003）同文中，他更充分肯定了技術階層與文化階層的生產價值。相較之，力群等老一輩保守派基於「毛澤東思想」與「反資產階級唯心主義」而做出的批判，顯得多麼「老舊」、「陳腐」與不合時宜。但我們不能率爾視力群等人的觀念為謬誤，因為「廣大人民」雖然不再是歷史的主體，卻依然是承受苦難與歧視的一群！文化階層與其之間的愛恨糾結，在當代裡一如傳統。而國家已經在九十年代選擇了工農群眾的另外一邊，作為其權力正當性的來源。

藝術生產與國家意識型態之間(二): 政治波普、豔俗藝術、行動藝術

力群的批判(見上述),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(discourse)模式,不僅深刻地影響了二十世紀四至七十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。儘管在七十年代末、八十年代初有「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的角度反抗它,但仍沿用其話語模式。八十年代下半期的85美術運動,以建立在個人主義、自由主義的人文價值之上的西方現代乃至後現代思潮去衝擊它,卻至終不能徹底擯除和取代它,而九十年代以來,中國當代藝術又出現了大量複製毛模式的作品。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」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。王的系列作品「大批判」,以及余的系列作品「你辦事,我放心」、「招手」。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,其手法明顯受到沃荷(Andy Warhol)與羅森柏格(Robert Rauschenberg)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,九十年代徹徹底底的告別了革命,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(向革命典範學習),現今,「人民」的身體,卻是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。

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。隨著市場與商品經濟的蓬勃發展,當代中國社會出現許多光怪陸離的「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、感官等慾望的狂熱和焦慮。主要的藝術家有徐一暉、劉力國、李路明、羅氏兄弟、王慶松、俸正杰、黃一翰、安宏、鍾飆等等。在他們的作品之中的身體意象,無不流露著商品消費時代的「喜樂」與「滿足」之感。但豔俗藝術,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合污的獨立批判立場，這即是豔俗藝術的奢望。」(廖雯，1999)

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，就像上海浦東「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、行在國家統籌的計畫經濟體制中，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／私領域的界分，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，國家實現權力的路徑也隨之改變，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(Zhen, 2001)。這正是豔俗藝術賴以存在的根源，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」的意識型態。

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，最具代表性的是九十年代的前衛行動藝術(Action Art)。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。」(劃線處為筆者強調。張洄，1999)

張洄一件著名的作品「十二平方米」，即赤身裸體塗滿蜂蜜，端坐在北京的一個骯髒的公廁裡二小時，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「吃嬰兒屍」與「罐裝腦漿」等作品而廣受藝術圈注目。再如藝術家吳高鍾的作品「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。

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，實際上都源自藝術中「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。」（沈從文，1949）「自我」，在審美現代性的發展中，身體意象的直接性，成為感受自我與表現自我最有力的媒介。於此同時，卻也挑戰著集體的道德底線。在西方，如此的前衛藝術，是為了挑戰布爾喬亞階級的意識型態，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，亦即矇昧難以捕捉的「人民」（集體）。

藝術生產與國家意識型態之間（三）：觀念藝術

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，而不再如八十年代那樣，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慾望的空間。因此，事實上九年代的當代藝術，在多元的形式中，有一共同的內涵，即強調創作者的「生存狀態」，藝術家朱發東寫道：「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。」（朱發東，2000）朱的態度幾乎是當代藝術家們的共同信仰。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（見第三節），自虐性的行動藝術是最極端的例證。早在九十年代初期，許多創作者就已清楚感受到了上述的矛盾，一篇名為「我們從哪裡來？我們是誰？我們往哪裡去？」（1999）的對談紀錄裡，藝術家毛旭輝

即說道：「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裡，社會的平庸使創造行為更像愚行。」（毛旭輝，1991）敏感的創作心靈，在「社會的平庸」下，愈發感到孤獨，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。四年後，在強烈的國族主義與工具理性的支持下，國家逐漸宰制了現代性的三個層面，將之歸攏於國家的意識型態之中。1980年後，「自我的生存狀態」作為上昇的美學意識型態，強烈地意欲與國家爭奪對「人民」與「人性」的詮釋權，雖然在方式上八十年代與九十年間有很大不同。相應地，九年初期中國文化界也發生了大規模的「人文精神」的論戰，知識份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「現代主義的八十年代」與「後現代主義的九十年代」的歷史斷裂的敘述，其中表明的還是知識份子在89年六四事件後，「後現代式」地企圖「逾越」國家意識型態控制與文化市場化的矛盾現實（戴錦華，1999）。

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」，如藝評家呂品吉對它的界定：「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

生活之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。」（呂品吉，1999）藝術家的自述，對片斷化說得更加清楚，忻海洲言及：「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。」（忻海洲，1990）突出自我的「內心的真實」與「生存狀態」，亦即「個人性」成了九十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型態的糾纏。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，貝克（Ulrich Becker）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（Becker, 1997）。而中國藝術家的個人性，卻沒有足夠的社會結構與社會場域作為支持，因此，經常只能採取「漫遊的姿態（片斷化）」、「朝私密生活作非政治性的撤退」、「新的內省」、「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，在嚴密的意識型態控制的縫紉，和密集度過高的社會關係中，找尋可能的政治維度。如此的審美主體性的轉變，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。兩相煎熬，驅使藝術家們亟欲貼近「人民」、感受時代的脈動。

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」，藝術家在舊建築的牆面上鑿出自己的頭部輪廓，並使故宮等傳統建築形成透視效果的交疊，表現出某個難以抵禦的席卷中國的發展狂熱，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「作品」，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型態的質疑和期盼，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契機。藝術主體（文化階層）、國家意識型態皆企圖藉由對「想像的社群」（「人民／群眾」）的再現和界定，取得實踐自我的權力。將對立諸方的權力意志與緊張關係，注入動力予充滿矛盾的現代性歷程。

結論

美國杜克大學所出版的學術期刊《位置》（Positions）2001年春季號專輯「大眾文化與國家」中，主編於序言處點出了幾個十分重要的問題意識：即在改革開放後，傳統的「大眾」與「人民」的意涵是否發生轉變，我們如何界定（identify）之？西方理論中關於「官方／非官方」文化的預設，是否能適用於當代中國？在後社會主義時期，國家如何影響文化生產？（Wang, 2001）上述問題其實都預設了國家的角色，並不

會在當代中國的文化生產中消失革命時代，或許真的已經一去不回，但一個尚未可知的未來，卻沈重地降臨在中國當代知識份子與藝術家們的肩上，將來的變化會如何，需待研究者更進一步的觀察和分析。

在本文的討論中，筆者藉由歷史性的敘事手法，論證出國家在不同時代藝術生產的不同角色，某種程度已經回答了上述的提問。當代藝術的發展作為中國長期審美現代性的歷程的一部分，文化階層與國家、人民之間，保持著一種具有生產性的矛盾關聯。改革開放後的劇烈變化，使得此種矛盾又重新浮出檯面。國家的確無法再擁有絕對的控制力，但國族意識型態的變遷卻以直接、間接的方式同樣影響藝術的再現內涵。與四十年代毛澤東的作為不同的是，當代藝術家們都是在擁有「自我」與「主體性」的情境下進行創作的。在長期的鬥爭後，個體終於得到了部分的對於「人民」亦即「歷史的主體」的詮釋權。紛紛投身於建構新的「群眾」與「國族」的外貌，將之從國家的集體意識型態中解放而出，卻也同時使其顯得十分支離破碎，但我們還是可以辨認出幾個創作的基調：個人主義、現實主義、批判商品消費與慾望經濟等。

其中，自我與集體的矛盾依舊存在，個人與國家的矛盾亦然，並未因為市場經濟的表象而改變，但矛盾的形式與辯證機制已經有了根本性的轉變，栗憲廷曾有一段令人感觸的描繪：「中國所有的大城市，都在短短的幾十年，甚至十幾年的時間裡，變成一個沒有靈魂——沒有文化價值支撐的，只有驚人的雷同、廉價、短期實用的城市，其背後即一種國家意識型態在起作用。」（栗憲廷，2000）許多當代藝術家都企圖跳過或躲避過國家，直接觀察與體現他所生存的社會和「人民大眾」，這其實已經與國家社會的脈絡有著不可分割

的關聯，國家社會的龐大壓力，始終是揮之不去的切膚之感。即便從九十年代起，許多中國藝術家們紛紛去國赴美歐，成為文化研究中所稱之「流動者」（Diaspora），但作品中卻無法擺脫上述的國族語境，帶有更加弔詭的「懷鄉」迷思，所有對於「他者」的意識最終都是指向「自我」的。我們還是要在中國長期審美現代性歷史的矛盾結構中（個人／集體，自我／群眾，主體／國家），才能清楚把握住其中關鍵。當然，這已是另一個有意義的研究題目。

參考文獻

- 丁玲 1979 講一點心裡話 收錄於「觀察丁玲」（2001）北京：大眾文藝 頁151。
- 力群 1990 美術館國慶美展巡禮 美術第2期 頁31。
- 毛澤東 1942 在延安文藝座談會上的講話 收錄於「毛澤東論文藝」北京：中央文獻 頁56 60。
- 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。
- 王林 1991 我們從哪裡來？我們是誰？我們往哪裡去？ 藝術廣角第3期。
- 史景遷（Jonathan D. Spence） 2001 追尋現代中國：從共產主義到市場經濟 臺北：時報 頁1040。（中譯：溫洽溢。原文出版：1999）
- 朱發東 2000 藝術成為生存狀態（未發表文章）。
- 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。
- 忻海洲 1990 日記（未發表）。
- 呂品吉 1999 漫遊的存在：新生代藝術 吉林：吉林美術 頁 114

- 115。
- 貝克 (Ulrich Beck) 2001 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。
(中譯：周憲、許鈞。原文出版：1997)
- 阮榮春、胡光華 1997 中國近代美術史 臺北：臺灣商務 頁37 39。
- 沈從文 1949 從文家書 上海：遠東 (1996) 頁154。
- 李洪林 1999 中國思想運動史：1949 1989 香港：天地圖書 頁 413 430。
- 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。
- 呂澎 2000 中國當代藝術史：1990 1999 湖南：湖南美術 頁22。
- 易英 2003 中國90年代的實驗美術批評 首屆廣州三年展官方網站。
- 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 收錄於「文化批評與華語電影」 臺北：麥田 頁102。
- 洪長泰 2003 新文化史與中國政治 臺北：一方 頁111 158。
- 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。
- 泰納 (Charles Taylor) 2001 自我的根源：自我認同的形成 北京：譯林 頁582。(中譯：韓震。原出版年：1989)
- 栗憲庭 2000 方力鈞、劉燁油畫展目錄文字 重要的不是藝術 江蘇：江蘇美術 頁282。
- 徐志摩 1969 徐志摩全集 (第四冊) 臺北：傳記文學 頁350。
- 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>)
- 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。
- 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。
- 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。
- 張曉剛 1991 我們從哪裡來？我們是誰？我們往哪裡去？ 藝術廣角 第3期。
- 張洵 1999 和張洵談「身體」：余小蕙紐約專訪 藝術新聞雜誌第 20 期。
- 傅柯 (Michel Foucault) 1992 規訓與懲罰：監獄的誕生 臺北：桂冠。(中譯：劉北城、楊遠嬰。英文版年：1977)
- 費正清 (John King Fairbank) 2001 觀察中國 北京：世界知識 頁 99。
(中譯：傅光明。原文出版：1987)
- 廖雯 1999 跨世紀彩虹：豔俗藝術 湖南：湖南美術 頁3。
- 葛爾納 (Ernest Gellner) 2001 國族與國族主義 臺北：聯經 頁 73 74。(中譯：李金梅、黃毅龍。原出版年：1983)
- 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。
- 鮑曼 (Zygmunt Bauman) 2001 現代性與大屠殺 南京：譯林 頁 9 32。(中譯：楊渝東、史建華。原文出版：1995)
- 劉小東 1991 尊重現實 美術研究 第3期。
- 戴錦華 1999 鏡成地形圖 臺北：聯經 頁7 79。
- Becker-Harword S. 1982 . Art World. Berkerly: University of California. p.187.

- Spence-Jonathan D. 1981. *The Gate of Heavenly Peace : The Chinese and Their Revolution*. p.130.
- Wang, Jing. 2001. Guest Editors Introduction. *Positions*, 9 (1) : 1 27.
- Zhen, Zhang. 2001. *Mediating Time : The “Rice Bowl of Youth” in Fin de Siècle Urban China*. Globalization. Durham : Duke University Press. pp. 131 154.

作者簡介

本文作者現為私立東海大學社會學研究所博士生。