

中國前衛藝術中的紅色記憶幽靈

楊小濱

中央研究院中國文哲研究所副研究員

中國當代的前衛藝術在多大程度是一種「新」的藝術？從傳統的觀念來看，「新」代表了與過去的決絕，代表了從無到有的生成過程，代表了絕對的、空前的創造力。埃茲拉·龐德 (Ezra Pound) 的來自儒家的現代主義口號：「日日新！」曾經激勵了眾多傳統藝術的叛逆者，然而龐德自己卻是古代東西方文明的熱切崇拜者。李歐塔 (Jean-François Lyotard) 曾經敏銳地指出現代藝術中的後現代因素，也就是說，那些「前」瞻性（瞻前）的藝術同時也是朝向以「前」（顧後）的。他在那篇影響巨大的文章〈答問：什麼是後現代主義？〉中宣稱：「後現代必須依據『未來（後）之先在（前）』的悖論來理解。」¹由此，「後」和「前」的辯證法讓我們看到，中國前衛藝術的「前」的概念決不能用簡單的「超前」來界定（儘管從傳統的角度來肯定是），因為它從很大程度上體現了某種「滯後」，或者說，它是通過對過去的重組來操作的，換言之，沒有對過去的徹底棄絕，只有對過去的塗抹和重寫。

這就是為什麼，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像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到七〇年代的主流意識形態為基礎的。如果明確了這一點，我們就不難理解，那個紅色時代的創傷性記憶蹤跡是如何（雖然曖昧卻一定強烈地）作用於中國前衛藝術作品中。精神創傷，按照佛洛伊德的看法，是個人史上無法追蹤或摹寫的黑洞，因其無法理解的強度而潛藏於無意識中，但卻

¹ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington & Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 81.

會在又一次的打擊下獲得激發，從而以一種扭曲、破碎的方式表達出來。這種創傷之核 (traumatic kernel) 被拉岡 (Jacques Lacan) 看作是無法捕捉的實在界 (the Real)，它通過符號界 (the Symbolic) 的疏忽，以「小他物」(*objet petit a*) 也就是精神殘渣的方式露出崢嶸 / 猙獰的面貌。拉岡的實在界是與現實 (reality) 截然不同的概念，它指的是心理最內在的實在，也可以說是無意識深處最混亂之處，是語言表達範圍之外的東西，亦即主體遭遇符號化之前的狀態。換句話說，現實總是已經符號化了的現實，是體制的一部分，是按照「大他者」(the Other) 的意志建構起來的秩序。然而，拉岡認為，這個符號秩序無法絕對而徹底地整合實在界，因此實在界總是會以這樣或那樣的方式從符號界的縫隙中疏漏出來。這些從符號界底下疏漏出來的殘餘便是拉岡稱為「小他物」的東西，它是慾望圍繞而無法抵達的對象。在這個意義上，拉岡主義哲學家紀傑克認為：「這個創傷性內核、這個抵制主體化和符號化的殘餘，嚴格說來正是主體的原因。」²在中國前衛藝術中，被壓抑的創傷經驗也同樣不可能被現實的符號秩序完全吸納，它必然以各種意想不到的古怪形態掙脫「大他者」的統治，顯露出「小他物」的鬼臉。這便是中國前衛藝術表現主體的起源。

因此，我的論述也許應該先從張曉剛的例子開始，雖然不僅僅是因為他畫中的人物大多顯出刻意非自然的、標本般的、木然的面容。張曉剛曾說，藝術家應當「通過作品昭示出某種早已有之的存在，猶如一個寓言，一種隱喻。」³正因為這種「早已有之」是記憶蹤跡中難以泯滅但早已破碎的存在，它無法以絕對忠實於符號化現實的方式，而只能以實在界幽靈影像的方式疏漏出來。這也是為什麼張曉剛強調了寓言和隱喻的修辭意味，以避免寫實主義的符號壓制。在張曉剛的「大家庭系列」裏，我們不難發現的是毛時代老照片的灰暗底色（從毛像章和紅袖章可以判斷其文革的歷史背景），千篇一律的呆滯表情，略帶浮腫的單眼皮等等，經典地書寫了那個時代的單一化的、帶有些許無知和些許疲憊的面龐。如果可以徹底擺脫現實主義的期待，我們甚至可以把這些人物的面龐讀作完全失血的、無生命的標本，是對前世肉體影像的機械保存。那麼，如果不怕被理解為單

² Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality* (London: Verso, 1994), p. 27. 斯拉沃熱·齊澤克著，胡大平等譯：《快感大轉移：婦女和因果性六論》（南京：江蘇人民出版社，2004年），頁28。譯文有改動。

³ 轉引自呂澎：《中國當代藝術史1990-1999》（長沙：湖南美術出版社，2000年），頁32。

純的同義反復的話，我也許可以這樣表述：作為對影像的保存，「大家庭系列」企圖保存的是前世的影像表現，而不是前世的肉體生命。也就是說，張曉剛試圖創作的是一種「後設藝術」(meta-art) 或「後設再現」(meta-representation)：「大家庭系列」描摹的是記憶中對生命的某種再現方式。

張曉剛還對「大家庭系列」做過這樣的闡釋：「那個時代存在著一種具有時代特徵的審美模式，攝影師通過修版，把照片上不同人的臉修得來靠近那個共同的模式。另外，人們在照片裏擺的姿勢，人物位置的安排，這些都是非常意識形態的。本來家庭照是私人性質的，放在現在就很隨意，但那時不行，你必須到相館去照。照家庭照在當時是很重要的一件事情，具有儀式感，而且照相館有一整套體制化的固定模式，男的女的各自在哪邊，姿勢怎麼擺，表情怎麼表，都有事先的預設。」⁴但是，以寓言的方式重現這些數十年前「早已有之」的形象，也就是彰顯影像圖式中的異常因素，不僅是描繪一個時代的緘默和壓抑，而是透過更深層次的觀察和表現，揭示歷史記憶在肉體和心理上留下的印痕。從這個意義上，鍾鳴對「大家庭」的評語觸及了關鍵，但或許可以闡述得更加精準。鍾鳴說：「『大家庭』那些單一化面孔所表現的怪異，也是時間和歷史之怪異。藝術地認識它，便是實行解除令。」⁵這裏的「解除」也許只能從「解構」的意義上才能被正確理解，因為張曉剛不是在「排除」歷史的魔咒，而是在不斷地喚起它，在喚醒它的意義上「解除」它的壓抑。所謂的歷史魔咒可能永遠都無法完全



圖一 張曉剛「大家庭」



圖二 張曉剛「大家庭」

⁴ 歐陽江河：〈與畫家張曉剛的對談〉，《今天》2005年第3期，頁244。

⁵ 鍾鳴：〈張曉剛的家庭變相與解除魔咒〉，《藝術界》1998年第2期，頁15。

消除，而張曉剛所作的也並不是試圖消除它的記憶痕跡；相反，張曉剛所要消除的是這個歷史魔咒在當前符號世界中的重新編排和再度統攝。通過將魔咒從偽飾化了的崇高回歸到「怪異」形態，「大家庭」是對革命家庭全家福模式所代表的主流符號體系的一次解構性閱讀。

似乎沒有人真正注意到「大家庭系列」中的人物臉上時常出現的色斑，儘管有的西方批評家將它泛泛地解讀為「埋藏在心靈最深處的異常心理」⁶。這當然已經開始觸及到了問題的關鍵。這些色斑非常類似於皮膚上的疤痕，但又更像是由光束照射出的光斑。從「大家庭系列」的不同畫作中加以辨別，「照片」上的光源一律來自畫中人物的左邊（一個富於政治象徵意味的方向），陰影布在右臉，而色斑也必然出現在左臉部。因此，這些色斑完全有可能可以看作是透過窗戶射進的陽光光束。所有經歷過那段紅色歷史的人都不會意識不到，陽光所代表，所指涉的是什麼。太陽及其光芒作為主流符號的核心，具有超常的統治性威力。而這種威力，恰恰是精神創傷的起源，因為它的功能既是不言自明的，又是無法界定的。它超出了常態的理性框架，它不是自然的光，更不是人造的光，而僅僅作為靈光出現，是神的光芒，不可探究，但必須臣服。

正因為此，這些陽光的光斑在張曉剛的畫作裏既指涉了灼燒般的陽光，同時又變異成了肉體上的疤痕⁷。換言之，疤痕和陽光合二為一。張曉剛的曖昧性來自對符號他者的恐懼，而這些光斑／疤痕也正是拉岡意義上的「小他物」，是身體的病變殘餘，是歷史創傷的精神殘渣，連同呆滯的表情、浮腫的眼皮，成為創傷記憶沉渣泛起的徵兆。更清楚地說，這個「小他物」是從「大他者」那裏脫漏而來的，是「大他者」的崩潰或萎縮。依舊是陽光，但不再是燦爛的，不再是普照的陽光，而是昏暗的、被切割成碎塊的光斑。「小他物」是「大他者」的符號秩序中整合不了的那部分，是它死後的幽靈。也可以說，「小他物」是「大他者」掩飾不住的創傷記憶所留下的痕跡、傷疤。而這些疤痕，也正是作為陽光的幽靈出現的。正如紀傑克所說：「創傷性的實在界因此正是阻止我們對現實取得中立客觀看法的事物，一個模糊了我們對現實的清晰理解的污點。」⁸在這個顯

⁶ 轉引自劉躍珍：〈將克隆進行到底〉，《中華工商時報》，2005年12月30日。

⁷ 在《大家庭》系列的少量（特別是晚近）作品裏，光斑變成了紅色或黃色的色斑，更突出了疤痕的意味。

⁸ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), p. 215. 斯拉沃熱·齊澤克著，胡雨譚、葉肖譯：《幻想的瘟疫》（南京：江蘇人民出版社，2006年），頁266。譯文有改動。

示為污點的小他物的作用下，全家福圖片的既定程式所設定的幸福主體被抽空了。由此，大寫的主體 S (Subject) 呈現為拉岡的 \$，也就是被割裂的主體。這便是拉岡的公式 \$↔a 的含義。

一、作為符號化超我的毛時代主流影像

當代中國的政治社會在相當程度上體現了符號秩序的嚴酷面貌。我們不難發現，主流文本的習語、句法成為社會律法的一部分，規定了社會主體的基本行為與思想法則。這種符號秩序正是拉岡意義上的符號界，它迫使散漫的、自戀的自我社會化，換言之，只有符合社會語法的自我才具有所謂的主體性。沒有未被符號化的主體：這樣一個結論在當代中國尤其適用。

主流文本不僅僅是由文字符號組成的，視像符號始終是這個秩序的重要組成部分。具體地看，這些視覺符號的類型、樣式似乎是不勝枚舉的，它們組成一個巨大的符號體系。在表現途徑上，它們所依賴的媒介也是遍佈了社會文化的各個層面。比如宣傳畫，當然是最典型的建立意識形態視像符號體系的主要手段。但事實上，日常生活的各種物件都是這個符號體系的一部分，不但包括像郵票、年曆等本身就是以美術為主要表現方式的物品，而且也包括像杯子、臉盆等日用品。在毛時代的二、三十年內，特別是文化大革命中，以政治領袖、工農兵、革命群眾、少年隊員（或紅衛兵、紅小兵）等人物符號和陽光、花朵、禾苗等自然符號所組成的，就是這個世界的主要面貌，也就是我們所理解的世界的限度——符號界。

無論從什麼意義上說，毛的形象都是當代中國最巨大的「大他者」 / 「老大哥」——Big (Br)Other⁹。他充斥在能夠顯示影像的任何表面空間（與穢物有關的除外），規定了人們對這個世界的理解、視角和情感。我們都不會忘記在張藝謀的電影《活著》裏的一個喜劇片段：二喜帶著他的紅衛兵兄弟們沖到福貴家，起始被鄰居誤以為是在拆房毀瓦；福貴急忙趕回家，才發現原來是二喜和工友們收拾了屋前屋後，然後和鳳霞一起在家裏院子的牆上繪製一幅巨大的「毛主席揮手我前進」的壁畫。這幅壁畫在隨後的情節中起到了相當重要的（儘管是頗為隱

⁹ 老大哥 (Big Brother) 是奧威爾 (George Orwell) 的小說《一九八四》中代表了極權主義領袖的人物。

秘並且反諷的)作用。在二喜和鳳霞結婚的那一天，福貴全家拍了一張全家福。這張全家福不是張曉剛式的，也不是傳統家庭式的。它的關鍵在於，佔據了大家長位置的不是福貴，而是那幅壁畫上的毛的形象(圖三)。福貴一家四口手握紅寶書排成了隊列的形狀，前面用道具搭出航船的布景，擺出了「毛主席揮手我前進」的標準造型。

這個模式化的標準造型有幾項不可或缺的特徵。首先，它的隊列形式顯示了群體的前進姿態，朝向同一個方向進發。其次，在這個群體圖像的上方往往有一個統攝性符號——有時候是毛像或其他的領袖像或英雄人物像，有時候是黨旗或國旗或各類紅旗、標語——作為團隊的標誌，而這個標誌所佔據的制高點是具有絕對的主導性甚至指令性的地位，代表了符號秩序的「大他者」。在這裏，毛佔據了真正的父的位置，或者說，毛才是真正的拉岡意義上的「父法」(Law of the Father)。在這一類的圖像裏，人們的身體姿態、視線都心無旁騖地朝向同一個方向，或者說，只有同化於符號秩序所規定的目的論意義才是唯一可能的意義。這無疑是宏大敘事的瞬間縮影，而在電影《活著》裏，宏大敘事中不經意遭遇的一次次悲劇高潮改寫了這個敘事規則的基本要義。

斯蒂芬·蘭茲伯格把毛時代的宣傳畫風格用主流美學的術語歸為「社會主義現實主義」，並且總結道，「社會主義現實主義的形象往往結構為一種敘事，必須通過『閱讀』才能夠理解」¹⁰。主流影像作為宏大敘事的瞬間截面，往往通過姿勢、動態和表情暗示，建構了宏大敘事的歷時性結構。由於目的論的抽象主體



圖三 電影《活著》場景



圖四 文革宣傳畫

¹⁰ Stefan R. Landsberger, "The Future Visualized: Chinese Propaganda Art in the Modernization Era," *China Information* 8.4 (Spring 1994): 16.

代替了任何個人的認知或行動主體，主流影像中的身體表達往往具有誇張的、群體的統一性。在大多數情況下，畫中人物的視線都具有中心化的傾向，他們總是朝著一個被指的單一方向注視，也就是說，他們唯一關注的都是那個共同的目的論未來。在下面這幾幅典型的宣傳畫裏，甚至每個人的表情都是一致的，他們或者對宏偉事業報以微笑，或者對敵人報以憤怒。

在這樣的圖像表達裏，個人的表情必須是符號化的，是這個符號秩序的一部分。值得注意的是，這些被規則化的表情不能說必定是偽裝的或虛假的，它們恰恰就是那個時代的共有表情。或者說，這樣的表情很可能正是當時的標準表情，但它們又的確確是利比多被轉化的結果，是超我的要求。超我放大並引導了本我的需求，把本我的原始欲望轉化為與主導的宏大話語相應的情感表現。愛憎分明，這個詞的意思是，必須同化於國族或黨的抽象情感。因此，情感表達並沒有完全喪失：但卻變成了一種空洞的、盈餘的、可複製的情感，是對自我欲望的放棄。對日常快感的放棄和犧牲，依據紀傑克的說法，是產生剩餘快感的基礎。

這就是超我的淫穢性的起源，或者說，超我把本我的衝動昇華到集體群交式的狂歡中。紀傑克指出：



圖五 文革宣傳畫



圖六 文革宣傳畫



圖七 文革宣傳畫

「符號法則和超我之間的對立指向意識形態的意義和快感之間的張力：符號法則擔保了意義，而超我則提供了快感。」¹¹

從某種意義上說，對於革命時代的理想主義大眾來說，正如對於後革命時代的享樂主義大眾，超我不是對愉悅的肯定，而是對剩餘快感的肯定。剩餘快感，這個被紀傑克稱為「崇高與垃圾之間」的東西，意味著情感或感性在獲得了超常放大的時候，一方面追蹤那個崇高的頂點卻無法抵達，另一方面也因為其多餘無用而具有垃圾的特性。無數對文革的記述中都表達過以下這樣的狂喜感受。比如影星劉曉慶在〈我在毛澤東時代〉中回憶她作為紅衛兵一員在天安門廣場上的經歷：「我們突然看到了毛主席！成千上萬的聲音發出了共同的呼喊，我們扔下帽子、挎包、麵包、水壺，拼命地奔向天安門城樓！幾公里的人海不見了，壓縮成一堆綠色的山坡，我們像橄欖球隊員一樣，一個摞一個拼命地喊著：『毛主席萬歲！』參差不齊的口號逐漸變成有節奏的呼喊，千千萬萬的紅衛兵對領袖的熱愛像維蘇威火山爆發，像岩漿在翻滾，像泥石流在崩裂，像鋼水在奔騰！」¹² 這種狂喜當然也常常轉化為狂悲或狂怒，出現在諸如控訴大會、批鬥大會的場面上。正如紀傑克所指出：「狂歡因此成為壓抑的社會快感的出口：虐待猶太人的暴亂、集體掠奪……。」¹³

比如在下面這幅宣傳畫中，所有的人物都擺出典型的誇張姿勢，仿佛常態的姿勢不足以表達狂躁的激情。

可以看出，超常的、狂喜般的情緒是由畫中人物用肢體的最大伸展度來表達的，他們訴諸了誇張的臂膀、手掌、手指、頸部等身體部位的運動姿態。甚至背景上的熊熊火焰和海濤般的獵獵紅旗都增強了



圖八 文革宣傳畫

¹¹ Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, p. 56. 斯拉沃熱·齊澤克著，胡大平等譯：《快感大轉移：婦女和因果性六論》，頁69。譯文有改動。

¹² 劉曉慶：〈我在毛澤東時代〉，《中國作家》1992年第5期，頁89。

¹³ Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, p. 56. 斯拉沃熱·齊澤克著，胡大平等譯：《快感大轉移：婦女和因果性六論》，頁69。譯文有改動。

這樣的狂野氣氛。我們或許不能想像哲學思考會引發如此的激情，但這正是毛時代至為典型的政治狂熱，在這裏，目的卻是為了反擊一個名為「合二而一」的哲學概念。「合二而一」被看作是「反動的」哲學理論，和其他的「反動」事物在待遇上並沒有太大的區別，都需要以極大的義憤去批判。問題在於，工農兵或普通群眾究竟對這樣的哲學概念有多大的義憤？義憤似乎變成了一種規則化的、抽空了實際意義的發洩，情感被刻意地放大到了不需要深究，不需要理解的程度，表面的理性讓位給了內在的非理性。現實狀態被一個精神空洞取代，這個空洞所映射的是錯位的、錯亂的現實。或者說，在外在的規範化口號和內心的過度衝動之間的鴻溝猶如一個黑洞，這個拉岡意義上的實在界內核否定了一切知性的把握，為日後的創傷性後果埋伏了記憶的蹤跡。

二、以快感的名義：超我露出崢嶸 / 猙獰面目

中國導演姜文（他也是劉曉慶的前男友）曾經說：「文革就像一場巨大的搖滾音樂會，毛主席是臺上的歌手，我們是他的歌迷。」¹⁴儘管毛時代的剩餘快感被政治口號的宏大形式所包圍，狂歡仍然作為心理湧動的極端形式不斷越過外在的革命理念的界限，成為個人與社會行為的強大動力。姜文的以文革為背景的影片《陽光燦爛的日子》可以說是對這種剩餘快感的精妙表現。無論是馬小軍爬上煙囪頂端的冒險行為，還是他和夥伴們模仿電影《列寧在十月》的動作場面，無不體現了那種超常刺激的追求，而這種刺激和馬小軍對成為戰鬥英雄（或民族英雄）的渴望有著至為密切的關係——在影片的一開始，馬小軍的畫外音就告訴我們，他是多麼希望中蘇開戰，因為他的目標就是在第三次世界大戰中立下赫赫戰功。

毛時代的現代性在文革中發展到了頂峰。這種現代性一方面把犧牲、奉獻和禁欲當作了快感的特殊形式¹⁵，另一方面在暗中助長了快感機能的超速發育，將剩餘快感建立在破壞某些事物的暴力和狂戀某些事物的癡迷的基礎上。由於禁欲

¹⁴ 轉引自曹長青：〈看「辛德勒的名單」〉，《華夏文摘》1994年3月號。網址：<http://www.cnd.org/HXWZ/CM94/cm9403c.hz8.htm#7>

¹⁵ 慈繼偉曾分析過「享樂主義的禁欲式追求」。他並且指出毛的烏托邦社會規畫「在本質上是享樂主義和物質主義的」。見 Jiwei Ci, *Dialectic of the Chinese Revolution: From Utopianism to Hedonism* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994), pp. 134-136。

和享樂本來就是莫比烏斯帶的兩面，這樣的機能到了後毛時代便自然地走向了蓬勃的階段，並且這一次仿佛是赤裸裸的了，享樂主義似乎成爲超我的公開宣言。但果真如此嗎？難道狂喜不再依附於任何更高的理念，或者說，它就是理念本身了嗎？實際上，毛的時代和鄧的時代對於現代性的理解並沒有巨大的差異，所不同的只是他們對手段的著眼點而已。比如說，從意識形態的角度，國家的強大或民族的崛起，從來就是最宏大的目的論關鍵詞。在這個框架下，享樂主義可以從屬於共產主義，也可以從屬於國族主義、發展主義，或任何其他宏大敘事和宏大話語。

因此，在後毛時代，享樂主義可以更加堂而皇之地成爲主流意識形態所許可甚至鼓勵的一部分，或者說，所表達的快感可以更直接地聯繫到肉體欲望的滿足上，而不一定必須通過精神的仲介。在視像文化方面，後毛時代的大眾影像以商業廣告替代毛時代政治宣傳成爲主導。商業廣告往往把身體愉悅作爲首要的、中心的關注，超我的指令並沒有質的改變，只不過快感的所指從一種有關思想淨化和社會革命的宏大話語轉換到了另一種有關財富和享受的宏大話語，也可以說，享樂成爲這個宏大話語的要素之一。

比如那個家喻戶曉的腦白金電視廣告，反反覆覆地將一句「今年過節不收禮，收禮只收腦白金」說到反胃的地步，以公然的自相矛盾來強迫觀眾的注意力¹⁶。畫面裏，這一次雖然不是革命青年見到領袖的瘋狂熱情，白髮蒼蒼的老頭老太見到保健品時（或用了之後）的過度興奮，他們的扭屁股舞蹈也同樣用荒誕的狂歡回應了超我的要求，剩餘快感在這裏體現在一種過度的欣喜，一種與老齡



圖九 腦白金電視廣告



圖十 腦白金電視廣告

¹⁶ 腦白金廣告的商業功效，當然也由於這種欣喜感是由作爲主導媒體的中央電視臺來廣泛傳遞的。陝北農村的一個老太太，在別人問到她爲什麼買腦白金時，她的回答是，「中央說了，城裏人都喝腦白金！」（參見〈從腦白金到黃金搭檔：強勢廣告成就銷售神話〉，《央視國際》2004年10月11日。）這種由主導媒體操縱的商業宣傳功效與毛時代的政治宣傳的功效並無二致。



圖十一 雅客 V9 電視廣告

不符的怪誕激情。

對享樂的這種誇張表現當然不止於這一個廣告。比如「今麥郎」的電視廣告裏張衛健與美女爭拉麵，由於拉麵的彈性而爭成了親嘴的搞笑表情，可以說是通過在食品享用中注入了性享受的因素，誇大了快感的實際效應。而「雅客 V9」的電視廣告裏爲了吃維生素果糖尾隨周迅跑步的滿街群眾更是讓人不得不回憶起革命群眾運動的盛大場面。

廣告以清晨的城市爲背景，朝霞映著林立的高樓大廈。在雅客 V9 字樣出現的同時，青春靚麗的周迅穿著亮色的運動衫（暗示了果糖的增強體質的功效）跑過街道，隨後，身後出現了兩、三個尾隨者，然後尾隨者又很快匯聚成數百人的陣容，繼續不停地向前跑。在這個廣告的臨近結尾處，周迅揮手說：「想吃維生素糖果的，就快跟上吧！」周迅率領衆人向前奔跑，疊壓「雅客 V9」的標版。這個「周美眉揮手我前進」的廣告難道不正是把「雅客 V9」的商業標語替代了曾經風行的「無產階級專政」或者「階級鬥爭」這樣的口號，重複了政治宣傳畫中向勝利奮勇前進的母題嗎？毫無疑問，對於目的論的迷戀使得這一類影像具有某種超現實的氣氛，比如不知從何而來的人群的突然猛增，以及所有人的狂喜，成爲超我力量的絕妙體現。

可以肯定，正是後毛時代的又一輪的以享樂的名義而推動的現代性運動，在很大程度上使我們愈加看清了剩餘快感的真面目。根據佛洛伊德的理論，原初的心理創傷深藏於無意識之中，只有等到第二次打擊的時刻才會被觸動，並獲得扭曲的、破碎的表達。可以說，中國前衛藝術在很大程度上是在這樣的條件下對毛時代的創傷性紅色記憶蹤跡的喚醒。

三、狂喜的幽靈：前衛美術中的歷史批判與精神曖昧

在挪用文革的紅色經典符號方面，吳山專應算是一個較早的開拓者。他的裝置名作「紅色幽默」（1986，杭州）直接點明了「紅色」的語境，整個屋子充滿了大字報的氛圍，僅有的三種顏色，紅、白、黑，不但是文革時期宣傳版畫的基本色彩（參見圖六與圖七），也可以是代表革命派、中間派和反動派的毛時代政治象徵主義要素。

「紅色幽默」在形式上模擬了大字報的幽閉空間，但仔細看去，除了「階級」、「愛國衛生運動」、「×」（紅叉）等文革詞語和符號和一些中性但語境缺失的字詞或標誌如「禁止」、「我回家了」、「←」外，許多卻是商業時代的詞語和符號，諸如「經濟實惠」、「招生廣告」、「供應」、「修理」、「出售」、「彩電」、「伍元」等，構成了一個時空錯亂的場景。不僅如此，其中還出現了大量意義不明的字詞，比如「住這淫雨」、「海速人覺」，以及大量殘缺的、被塗抹的或者以各種方式變得辨認不清的字詞和符號。高士明在〈複數的政治——對吳山專的意識形態解讀〉中說：「在吳山專的世界裏，紅絕非簡單的色彩，紅是一種觀念，一種意識形態的裝備。紅是正確、革命、正面、積極



圖十二 吳山專「紅色幽默」（裝置）

進步……總之，所有紅字都是些大是大非的字。而吳山專所經營的，無非是這些大是大非的文字中的一個個錯字、偽字，如同在完美的米飯中摻入一顆完美的沙子。然而，這顆沙子所引起的後果卻令人驚愕：當文字具有大是大非時，偽字意味著什麼？」¹⁷

應該說，吳山專作品給我們帶來疑問的不僅僅是狹義的「偽字」，而是在文革記憶場景中重現的廣義的字詞錯亂，這種錯亂是創傷記憶對完整回想的干擾，或者說，是記憶崩潰的後果。巫鴻在評論「紅色幽默」這件裝置作品時用「廢墟」(ruins) 的概念來描述它的特性：「在吳山專對大字報的模擬中，作為過去遺留下來的廢墟成為當下的一部分。」¹⁸這當然讓我們想起本雅明在《德國苦劇起源》中關於廢墟的論述：廢墟是歷史的寓言化意象，出現在救贖的瞬間。本雅明後來在《歷史哲學論綱》裏對「歷史天使」的描述繼續了這樣的思考「天使看見災難將一堆又一堆廢料扔在他的腳下」，而最後會有一陣革命的風暴「將他面前的碎片席捲上天空」¹⁹。對於本雅明來說，進步不是發展式的漸變，而是啓示性的突變，救贖的出現是「現時」(Jetztzeit) 對於歷史延續性的打斷，是對過去的烏托邦拯救。

不過，本雅明革命化的彌賽亞式救贖天使在當代中國變異為近乎虛無主義的禪宗式頓悟幽靈。文革記憶的靈光，正是歷史話語碎片或廢墟被拼貼在失效的當下語境中，產生革命性的警醒，或者用本雅明的話來說，「抓住危險瞬間一閃而過的記憶」²⁰。在「紅色幽默」中，吳山專甚至在地上用黑體大字寫下「無說八道」，一方面諧音了「吳說八道」和「胡說八道」，另一方面也突出了「無」的功能，把空無性引入對幽靈的觀照中。甚至，用來代替「道」的非規範簡體字「辺」幾乎可以誤認作簡體字「边」，一眼望去如同「无边」（無邊）二字，鋪陳在瀰漫的紅海（苦海）之中，具有強烈的震撼力²¹。那麼，這些異體字、殘缺

¹⁷ 高士明：〈複數的政治——對吳山專的意識形態解讀〉，中國美術學院展示文化研究中心網站。網址：<http://www.art218.com/works/cool/w/200509/337.html>。

¹⁸ Wu Hung, "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern," in *Inside Out: New Chinese Art*, ed. Gao Minglu (Berkeley: University of California Press, 1998), p. 61.

¹⁹ Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968), pp. 257-258.

²⁰ *Ibid.*, p. 257.

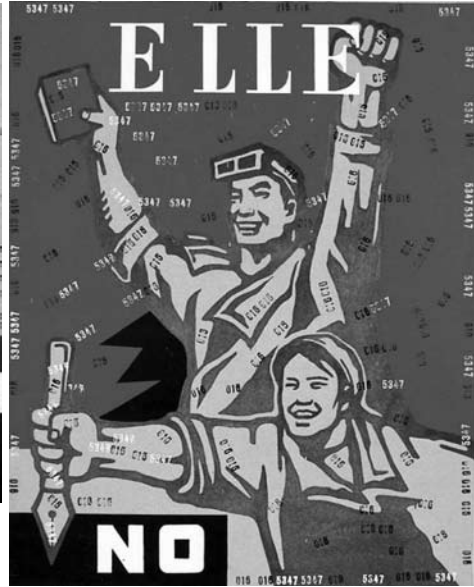
²¹ 邱志傑在〈吳的問題或問題的吳〉一文中說：「1977年12月，華國鋒時代，《第二批漢字簡化方案（草案）》發佈及推行沒過多久，即被通知停止使用以至被廢止。但是，不合理的漢字簡化的流毒已經波及全國。需要去重新辨識的簡化字所製造的荒誕感，在吳

的字詞和無序、無意義的字詞組成的話語廢墟正是啓示的契機。

在拼合兩個不同時代的主流影像的方面，王廣義恐怕是一個最直接和明顯的例子。儘管略顯直白，王廣義的畫從後毛主義全球化時代的角度敏銳地重組了記憶中的影像，並且拼貼出了毛話語與後毛話語構合的奇異圖像。



圖十三 王廣義「大批判系列·可口可樂」



圖十四 王廣義「大批判系列·ELLE」

在王廣義的畫裏，記憶中的政治情感以誤喻 (catachresis) 的方式被嫁接到全球化時代的商品標誌上來，用革命時代的暴力型快感來處理後革命時代的消費型快感，暗示了二者之間的某種內在的邏輯關係。王廣義是真的在「拿起筆，作刀槍」，批判跨國資本主義的商品霸權嗎？還是這一切只是純粹的玩笑？王廣義似乎給予觀者以曖昧的回答。在「大批判系列·可口可樂」這一幅中（圖十三），我們一方面看到了筆尖刺向可口可樂的字樣，另一方面卻又有一種這支筆正在寫下 Coca-Cola 字樣的錯覺。同樣，在「大批判系列·ELLE」這一幅裏（圖十四），我們最終發現筆尖刺向的卻是「說不」的“NO”字，而“ELLE”卻處在

山專這裏成爲個人成長經驗中的現實荒誕感的極佳載體，他的作品中所出現的經常就是這批 1977 年版的作廢的簡化字。不合理的簡化完全擱置了習慣的理解管道，是閱讀中斷、理性受挫。」見中國美術學院展示文化研究中心網站。網址：<http://www.art218.com/works/cool/w/200509/336.html>。

比紅寶書更高的位置，似乎在迎接工人階級的歡呼。一對代表工人階級的男女並不像一般的大批判宣傳畫人物顯示出單一的憤怒表情，似乎那個批判的女性受到那個歡呼的男性的感染而搞錯了表情，因為她在用筆尖猛刺的時候不合時宜地笑了起來。她的不合時宜的快樂，或許代表了最字面意義上的剩餘快感：這種快感甚至完全不與依附的理念相關。在意識形態的層面上，正如批評家吳亮和高名潞分別指出的，王廣義的畫具有相當程度的政治妥協²²。但儘管如此，王廣義的作品時時不經意地流露出對兩種現代性的懷疑主義調侃。

正是這種作為心理基礎的剩餘快感，成為最終消解宏大敘事與主導話語的東西。當它變成自主的、不可馴服的、脫離了所指的純粹快感時，快感便一發不可收拾地凌越了符號秩序的界限和框架。在很大程度上，岳敏君的幾乎所有作品都以一種千篇一律的無憂咧笑或壞笑顯示了這種脫離了符號秩序的剩餘快感可以在多大程度上喚起了創傷的記憶，以及在多大程度上以這種記憶的幽靈諷擬並抵抗了符號化的世界。



圖十五 岳敏君「浪漫主義 + 現實主義
研究 4」

在岳敏君的「浪漫主義 + 現實主義研究 4」（圖十五）這件雕塑作品中，所有人物都是表情處於咧笑與壞笑之間的快樂動物，這種笑充滿了不確定性和模糊性²³。不過我更願意把這種笑看作是空洞的壞笑，尤其是，他們似乎不知為何而笑，似乎只是在揮霍笑的表情。這一次，以記憶的幽靈形式出現的剩餘快感表現在，仿佛笑是一種必須，一種超我的道德律令，雖然沒有任何

²² 見吳亮：〈有沒有一個「政治波普」？〉，《江蘇畫刊》1993年11期；高名潞：〈媚俗·權力·共犯〉，《中國前衛藝術》（南京：江蘇美術出版社，1997年）。

²³ 岳敏君自己曾說：「我畫的人是哈哈大笑，還是放聲大笑，是嘲笑，還是狂笑，是面對死亡的笑，還是面對社會的笑。似乎每一種成分都有。」岳敏君：〈藝術斷想〉，收入呂品田：《漫遊的存在——新生代藝術》（長春：吉林美術出版社，1999年），頁138。

值得一笑的事。在這裏，情感表達的內容被完全抽空了，剩下的就只有這種表達的外殼。岳敏君把這種單一化的表情圖式放大，進而在笑容裏配入後毛時代典型的欣快症特質，突出了身體的姿態與臉部的表情之間的不諧和，因為一種諸如居前的二人所擺出的「奮勇前進」的姿勢，被這種傻乎乎的壞笑消解了背後的英雄主義內涵。在「奮勇前進」的後面，居間的二人動作便具有了相當的曖昧性。按理說，他們應當配合居前的二人的姿勢，揮手指引向前，但是他們揮起的手臂卻同樣因為咧笑或壞笑的表情而顯得不倫不類，與其說是表示向前的勇氣，不如說是更像在跟熟人打招呼，更接近世俗化的不正經的嬉笑。我們只要將這幅作品與以下這幅毛時代的宣傳畫（圖十六）作一個對照就會十分清楚。



圖十六 文革宣傳畫

雖然採用了相同的手勢，這個毛時代的懷有偉大的使命感的英雄角色眉頭緊皺，嘴角剛毅，同岳敏君的後毛時代的無厘頭笑星形成了巨大的反差。在岳敏君的作品裏，緊閉著的是眼睛，而不是嘴唇。盲視，代表了思想性和精神性的闕如，而咧開的那些快意的（而非言說的）嘴，則代表了肉體性的豐富與蓬勃。

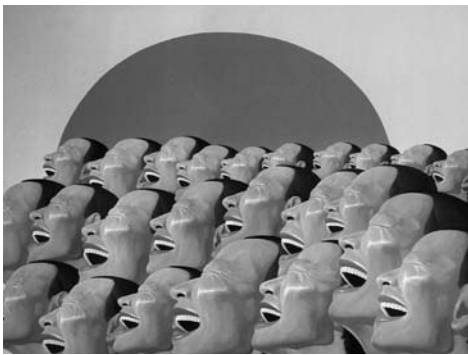
毛時代主流影像中的單一化表情在這裏獲得了更加絕對化的表達。畫中的五個人幾乎就是一個人的五個化身，有著不同的體態卻完全一樣的表情。這種毫無來由的笑，猶如肥皂劇中間插入的錄播的笑聲，僅僅是爲了滿足超我對快感的要求，而非真正的喜悅。岳敏君對他的作品曾經有過這樣的自述：「我一直生活在一種

無法言說的狀態裏，……在笑容的後面，有時隱藏著病情，是一種不由自主的，不能自控的強迫性笑臉。」²⁴岳敏君所說的病態，可以說是對創傷性記憶的較爲

²⁴ 轉引自戴璐：〈岳敏君：言行不一〉，《青年時訊》2006年4月27日。

直接的提及。而「不能自控的強迫性笑臉」，儘管帶有明顯的後毛時代美學特徵，卻正是毛時代剩餘快感的幽靈式再現。有意思的是居後的那一位雖然笑容毫無二致，臉卻朝向另一個方向，或者可以說是更不知為何而笑。這第五個人（或者同一個人的第五種姿態）是一個更遊離的幽靈，也可以說，他在一種不經意的方式中更決定性地解構了集體快感的瞬間。呂澎認為，在岳敏君的作品中「一種拒不執行變化的笑將這種虛假的輕鬆環境給破壞了，除非站在一旁傻笑」²⁵。但「在一旁」，卻仍然堅持這同一種「拒不執行變化的笑」，不是具有更強烈的破壞性嗎？

儘管岳敏君的人物都是「自我形象」，是某種程度的自畫像，他卻通過在作品中使自我不斷增殖把個體命運聯繫到群體命運的廣闊背景上去。對於這一點，冷林評論道：「60、70年代中國很多公共性雕塑作品的誇張與扭曲姿態被不經意地運用在岳敏君的作品裏。『自我形象』成了民族性的『自我形象』，『自我形象』成了公眾的代言人的形象。」²⁶毫無疑問，岳敏君的人物是某種集體記憶的浮現，是共同的社會政治背景的產物。正如岳敏君自己所說：「我覺得政治在中國人的生活中就像家常便飯一樣，好像是你每天都會遇到的，而且經常能夠感覺到的一種東西。並不是說這個東西是不存在的，或者離你很遠，我覺得是離得太近，時常會感覺到。」²⁷很明顯，岳敏君十分明確地意識到主流政治生態在內心的巨大影響。因此，主流政治符號在他作品中的經常出現就不足為奇了。比如在岳敏君的油畫「太陽」（圖十七）中，一輪紅日的意象挪用了典型的領袖符號，這個統攝性的宏大象徵在文革中出現在各類宣傳畫中（見圖十八），當然至今也



圖十七 岳敏君「太陽」



圖十八 文革宣傳畫

²⁵ 呂澎：《中國當代藝術史 1990-1999》（長沙：湖南美術出版社，2000年），頁103。

²⁶ 冷林：〈岳敏君的「自我形象」〉，《美苑》2003年第2期，頁72。

²⁷ 岳敏君：〈現實的「哈哈」鏡像〉，《中國報道》2006年第3期，頁106。

從未絕跡，因為對毛的崇拜也始終滲透在日常生活中。

從表面上來看，所不同的是，岳敏君的群眾成爲千人一面的複製。然而，宣傳畫裏的人們又何嘗不是千人一面的呢？笑容被同一化了，所有的表情都以領袖的表情爲標準。只不過岳敏君通過把畫中人的長相都克隆成同一個自己，突出了標準化所產生的荒誕感。岳敏君人物的紅光滿面也像極了宣傳畫中的群眾，他們都是被初升的紅日所照耀，顯示出異於日常的膚色，只不過岳敏君人物的膚色更加緋紅，幾乎到了病態的程度。嚴格地說，這種緋紅不可能是日照的結果，而更接近醺醉的症狀，或者也可以說，日照的作用接近於酒精：這似乎是一種令人喪失理智，沉漫到癡迷享受中去的過程。和岳敏君的其他作品一樣，人物的眼睛依舊緊閉，但這次似乎是在用力地閉眼（從眼角的魚尾紋和過度浮腫的眼皮可以清楚地察覺），這樣的閉眼就不僅僅標誌著享受，同時也暗示著對刺眼的陽光的躲避。陽光帶來的不再只是溫暖和光明，可能也是奪目的灼閃（臉頰上的反光也暗示了過於炫目的光亮）。因而，刺痛、光明、溫暖和灼熱是同時襲來的。在這裏，另一重曖昧性還在於，如此整齊的昂首張口，幾乎也可以看作是引吭高歌的合唱。而這樣的合唱場面的確是當代中國最爲常見的群眾藝術形式（參見下文對王勁松《大合唱》的研讀）。比如，作爲主流文藝活動或官方所稱的「主旋律」文藝（圖十九），合唱的藝術形式要求表演者們在服裝、表情、口型等多方面符合同一性與專一性的標準²⁸。



圖十九 上海市崇明縣「橫沙鄉保持共產黨員先進性主題教育活動」現場

²⁸ 上海市崇明縣「橫沙鄉保持共產黨員先進性主題教育活動」，見《崇明教育》網路版。網址：<http://61.152.202.90/jxxx/cmjydz/tpnews5/showimg.asp?id=111>。

不過，岳敏君在他的畫作裏再度注入了偏離的力量，因為他們在大笑或高歌的同時卻朝向與太陽或陽光無關的、傾斜的方向，儘管並非表示對太陽的拒絕，卻不知是在對何而笑／唱。可以斷定的是，這只是一種盲目的歡笑、享受或者歌頌罷了。對於這種群體的盲目，岳敏君曾經有過這樣的「藝術自釋」：「表現得遵槃守（據）〔矩〕，然而通常缺乏確信的目標。就這樣，我選擇描繪同樣的人物、同樣的姿勢和特徵，來強調這種行列的愚蠢。」²⁹無論如何，岳敏君通過展示出絕對無知的、癡迷的陶醉，暴露了超我對快感的指令。而這個快感，正是在記憶幽靈與現實感知的夾縫中生長的，是對過去和當下的雙重回應。無可否認的是，除了政治符號的效應之外，當代文化的背景並非完全闕如。栗憲庭指出，在岳敏君的繪畫中，「畫面無筆觸的類似商業廣告的畫法，艷俗、單調的色彩，也都成爲他所表現的無聊、自嘲和膚淺的最合適的手段」³⁰。不過，需要補充的是，這種商業廣告畫所常用的艷俗和單調，這種商業宣傳的膚淺，又何嘗不是政治宣傳畫的特徵？在這裏，也許昆德拉對美學媚俗的說法可以提醒我們同時警惕毛時代與後毛時代主流意識形態的威力。在小說《生命中不能承受之輕》中，昆德拉曾經藉主人公薩賓娜之口宣告：「我的敵人是媚俗，不是共產主義！」³¹在一次訪談中，昆德拉解釋道：

Kitsch [媚俗] 是 19 世紀產生於德國的一個詞，它的含義已經逐漸起了變化，今天，在法國，僅僅意味著某種美學風格，低劣的藝術。但是，遠遠不止於此：這是一種由某種對世界的看法所支撐的美學，這幾乎是一種哲學。這是知識之外的美，是美化事物、取悅於人的意願，是完全的因循守舊。……一種要引起激動，並且得以成功的有效的音樂，但是，非常傳統，是某種藝術上的煽情。這種蠱惑存在於西方，也存在於東方。當然，極權的國家發展了這種媚俗，因為，這些國家不能容忍個人主義、懷疑主義和嘲笑。社會主義現實主義，就是媚俗的勝利。……政治並不產生媚俗，但它需要媚俗。任何政治運動都以媚俗、以迷惑他人的願望爲基礎。從政治角度來說，世界是白的或黑的。模稜兩可、矛盾和悖論是沒有任何

²⁹ 轉引自孫欣：〈散點岳敏君：岳敏君藝術進程述評〉，《東方藝術》2006 年第 15 期，頁 142。

³⁰ 栗憲庭：〈中國當代繪畫：多重傳統的影響與綜合〉，《藝術界》1996 年 Z1 期，頁 42。

³¹ Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, trans. Michael Henry Heim (New York: Harper & Row, 1985), p. 254.

位置的。³²

那麼，按照「社會主義現實主義」原則創作的毛時代宣傳畫，以至於那個時代總體的美學主流，當然也可以讀做是媚俗的全面體現。不過，所謂「藝術上的煽情」必須在藝術之外，甚至美學之外的領域才能夠獲得把握。也就是說，我們必須認識到，媚俗正是藝術領域的意識形態對剩餘快感的召喚，這種召喚與心理超我的宏大聲音遙相呼應。在媚俗中，情感由於被規定為與某種需要（政治傾向或商業效應等）相關而獲得了強制性的表達。於是，通過對美學媚俗的誇張、反諷性展示，岳敏君揭示了紅色時代在記憶中的壓迫，並且反過來強迫剩餘快感在空洞或不協調的語境中產生震驚與荒誕感。不難看出，岳敏君作品中的笑遠非自然的、會心的笑，千篇一律的大笑表情似乎僅僅是為了完成媚俗情感表現的無上律令。這樣，剩餘快感的意識形態涵義就被抽空了：岳敏君把純粹的、無意義的快感表達成精神分析意義上的強制性重複 (compulsive repetition)，深刻地暗示了這種重複背後的精神創傷。

與岳敏君有某些相似之處但形象迥異的是曾梵志，他的畫中也不斷出現了單一化表情的群眾，儘管曾梵志的人物從不露出岳敏君的那一臉壞笑。



圖二十 曾梵志「面具系列第6號」

³² 安·德·戈德馬爾：〈小說是讓人發現事物的模糊性——昆德拉訪談錄（1984年2月）〉，收入昆德拉克著，譚立德譯：《小說的藝術》（北京：社會科學文獻出版社，1999年），頁7。

不過，在「面具系列第6號」（圖二十）裏，他們也都笑出了整齊劃一的牙齒，嘴唇嫣紅。但和岳敏君相反，曾梵志的畫中人都雙目圓睜，睜大到了眼珠幾乎懸空的地步。細看之下，這些那男男女女五官完全相同，表情也基本相同。但他們高矮參差、髮型各異、衣著不一，絕非同一人，怎麼可能長相相同？（而岳敏君的那些人物，髮型、體形、衣著完全相同，故而可以看成是同一個人。）其實，曾梵志的這一批畫稱為「面具系列」——再細看，我們也不難發現這些同一的表情其實是貼在臉上的千篇一律的面具。與此相應，千篇一律的紅領巾繫在每一個人的脖子上。這裏，年齡的不協調是顯見的，這些成人（根據髮型、體形、手型等判斷）的紅領巾觸及了對少兒時代的紅色記憶（紅領巾似乎也在一定程度上映紅了他們的全身的膚色），這個泯滅個性的政治標誌像面具一樣將每個人的思想面貌裝飾成同一個樣子，遮蔽了真正的身分、階級和思想差異。由於綁著紅領巾的一群成熟胴體的裝扮與身分產生了極大錯位，這些人物有如來自過去世代的鬼魅——當然這種鬼氣來自紅領巾符號中逝去的歷史感。

這幅圖像可以看作是一個幻境，幻境的意思並不是幻想，而是心理創傷下的一種錯覺，仿佛紅色時代的童年變成幽靈再現了——這些小老頭們，卻註定要活在面具化的狀態下。睜大眼睛的笑，當然本身就意味著假笑或皮笑肉不笑（因為自然的笑必然帶動不同程度的眯眼）。這裏，剩餘快感意味著附加的、不屬於自身的、僅作為臉譜表達的快感——也就是內心情感之外的笑容和偽飾的透亮眼神（如此懸空的眼珠也給人以強烈的不真實感）。曾梵志曾經對自己的「面具」系列作過如下的說明：「我採用誇張、變形的手法，強調在任何人的過分親密和大笑背後所隱藏的虛假。合影似的構圖安排、場面的戲劇化處理以及人物臉上各種表情的假面所營造一種近似於裝腔作勢的舞臺效果。」³³無疑，這種「過分親密和大笑」顯示了和岳敏君類似的策略，不過曾梵志作品中揭示的媚俗情感同時指向了對「革命同志」關係的反思。共產主義（communism）的詞根「社團」（commune）被除卻了真實或內在的情感紐帶，而代之以幾乎是統一製作的表情面具。

黃篤在他對曾梵志的評論中說：「儘管人物眼睛睜圓，但無法流露真實的內心，難以抹去隔膜，而手被畫家處理成了痙攣狀，手或無所適從的擺放表現出

³³ 轉引自杭間：《新具象藝術——在現實和內心之間》（長春：吉林美術出版社，1999年），頁174。

人物的緊張和不安，或放進衣兜中盡現人物的悠然自得。」³⁴而尤其可以更加注意到的是，所有的手都不合比例地巨大，幾乎要和頭部的尺寸接近。而巨手的形象，也恰恰正是文革宣傳畫的重要特徵之一。下面這兩幅文革時期的宣傳畫便十分具有代表性。

很顯然，那是一個「勞動人民當家作主」的年代，圖二十一中那個指引方向的農民代表了用巨手改天換地的形象。相對而言，學生們的手就沒有那麼大，但他們必須走向用雙手開創未來的「大課堂」，而「教育革命」的要義也在於崇尚勞動的「又紅又專」必須替代「四體不動五穀不分」的「白專」教育路線。農民的手，作為體力勞動的象徵，當然要與作為腦力勞動象徵的頭部相抗衡。而在圖二十二裏，巨手則是保衛毛主席和打擊反動分子的武器，它們當然必須是大而有力的。不過，在曾梵志的「面具系列」裏，巨手則大多是耷拉在那裏，似乎僅僅保存了原有的型號，卻失去了往日的力量。他們無所事事，只是形式主義地甚至是虛偽地團結在一起，作出合影的姿勢，無非是在重逢的場合下重溫往日的舊夢。但即使戴上了紅領巾和喜悅的面具，這些巨手仍然掩蓋不住蒼老乏力，它們不再有昔日的孔武有力，似乎僅僅是它們的衰敗的重現。



圖二十一 文革宣傳畫



圖二十二 文革宣傳畫

³⁴ 黃篤：〈「有意」與「無意」的抽象性——讀曾梵志的近作〉，《大藝術》2006年第4期，頁14。

在曾梵志「面具系列第9號」（圖二十三）裏，我們看到紅領巾換成了紅領帶——再加寵物、西裝和錚亮的皮鞋——活脫脫一派新貴的模樣。



圖二十三 曾梵志「面具系列第9號」

我們發現，不但領帶是紅的，皮鞋是紅的，面具下的膚色（以及手的膚色）也是紅的，連身邊的水域也是紅色的，天都染上了紅色。如果和「面具系列第6號」（圖十六）相比較，紅色的主流美學象徵的彌漫可能就更為易於理解。但在這幅畫裏，紅似乎顯得更紅：幾乎是一種沾滿鮮血的紅。對於曾梵志來說，紅領帶似乎只不過是紅領巾的另一個版本而已，幻境中的時代遷移並沒有改變幻境所表達的信息：面具仍然不變，哪怕集體主義的時代換成了表面上的個體主

義時代，但集體只是隱形了，卻並未消失，因為那泯滅個性的，眾人共用的面具仍然是界定了畫中人的面貌／身分（或偽面貌／偽身分）的核心符號。可以說，曾梵志的這兩幅畫都是對創傷性記憶幽靈的捕捉，這個幽靈一次次以粗陋的幸福面具出現。

四、蠻痞的遊魂：前衛藝術中的歷史鬧劇與現實荒誕

這個幽靈無疑就是「小他物」，即紀傑克所稱的「實在界的殘餘」³⁵。因為實在界的創傷性內核頑固地抵制了符號化，小他物便出現在對大他者的一種疏漏的、扭曲的諷擬過程中，只有通過它我們才能透視到實在界的陰影。這樣的幽靈在劉大鴻的畫裏衍化成更盛大的鬼魅的狂歡或騷亂，文革的場景在一種夢幻般的超現實氛圍中被再現了。但這幅「雙城記」混合了法國大革命的一些視像元素，暗示了兩個時代之間某種可比的對應關係。

³⁵ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p. 185. 斯拉沃熱·齊澤克著，季廣茂譯：《意識形態的崇高客體》（北京：中央編譯出版社，2002年），頁252。

可以說劉大鴻的畫最大程度地挪用了文革影像的素材，革命文藝表演、政治標語、宣傳道具等等。但劉大鴻的戲仿式美學使所有的人物形象都變成了牛鬼蛇神，他們的面目和體態都是歪扭的、非常態的，他們的動作帶有一致的拙劣，表情帶有某種程度的瘋癲。在圖二十五這個局部裏，我們可以看到紅衛兵的忠字



圖二十四 劉大鴻「雙城記」

舞和樣板戲《智取威虎山》。但《智取威虎山》裏的一號人物楊子榮卻不再顯示英雄形象，而類似於雜耍的藝人。在圖二十六這個局部裏，「舵手」毛主席把舵背在肩上，無疑是在表演舵手的角色³⁶。而背後的小妖精卻舉了一杆「齊天大聖」的狼牙旗，似乎在暗示毛澤東的角色和猴王的角色有多麼的相近。而事實上，曾經歌頌過孫悟空「金猴奮起千鈞棒」³⁷的毛澤東也的確是一個崇尚並模仿了孫猴的造反者，致力於將革命與暴力，革命與蠻痞，革



圖二十五 劉大鴻「雙城記」局部



圖二十六 劉大鴻「雙城記」局部

³⁶ 「舵手」是文革中對毛的尊稱之一。官方口號「偉大的導師，偉大的領袖，偉大的統帥，偉大的舵手」和地位僅次於《東方紅》的歌曲《大海航行靠舵手》把「舵手」符號化為毛的代名詞。

³⁷ 毛澤東：〈七律·和郭沫若同志〉，《毛澤東詩詞集》（北京：中央文獻出版社，1996年），頁124。

命與嬉鬧混合到一起。因此，劉大鴻的繪畫與其說是朱大可在〈潑皮短語、流氓肖像和情色敘事〉一文中所命名的「反烏托邦主義」³⁸，不如說是「後烏托邦主義」。

於是，革命的狂歡性獲得了極端的表達。我們可以看出，「雙城記」一畫的整體構架是一個巨大的遊樂場或主題公園（圖二十四），將政治活動的場景和革命文藝表演的場景混雜在一起，顯示了娛樂衝動與革命衝動之間的某種同構。在圖二十六裏，我們看到那艘打出「跟著毛主席在大風大浪中奮勇前進」標語的木筏上卻是手把紅旗跳著熱舞的西方舞娘、舞郎，連「萬歲」都是用英文寫成。這種百老匯式的歌舞秀，使整個革命運動變成了一場娛樂狂歡，似乎革命政治運動、文藝宣傳表演、街頭雜耍、商業娛樂秀以至遊冶狂歡之中只有一種動力在驅動，那就是超我的力量，是超我對剩餘快感的指令。朱其在〈新巴洛克式神話：關於魔法、失樂園和白日夢——記劉大鴻的象徵繪畫〉一文中也看到了「雙城記」畫幅裏的「每個人都……是實現一種集體魔法的主動的創造成員。亢奮的狀態一定來自自我激發的主動人格，這不是指性、食欲、表現欲和權力欲的衝動，而是指理念演繹所主動激發的妄想和瘋狂，雖然兩者常常混合在一起」³⁹。應當說，這種所謂「欲望衝動」與「理念激發」的「混合」恰恰是剩餘快感的終極秘密，因為快感必須昇華為革命激情才能在光天化日之下展演。正是在這個意義上，劉大鴻將法國大革命和中國文化大革命聯繫在一起了。不過，政治激情或身體狂喜在「雙城記」中一概都以鬧劇登場，丑角般的體態與場面於是無情地解構了革命的宏偉圖景。但必須深究的是：難道這種破碎，這種胡鬧，不正是本來就與血腥的（中國和法國）革命歷史同在的混亂記憶嗎？這種荒誕不正是因為受到革命歷史的重擊而產生的精神創傷和精神變異嗎？

以此，劉大鴻集中地體現了創傷性歷史記憶的破碎和扭曲，體現了拉岡所說的「將個體的形成投射到歷史之中的時間辯證法」⁴⁰，也就是認知主體被實在界

³⁸ 朱大可稱：「劉大鴻的意識形態繪畫的核心在於它的『反烏托邦主義』。」朱大可：《流氓的盛宴：當代中國流氓的敘事》（北京：新星出版社，2006年），頁197。

³⁹ 朱其：〈新巴洛克式神話：關於魔法、失樂園和白日夢——記劉大鴻的象徵繪畫〉，收入朱大可、張閔編：《21世紀中國文化地圖》第一卷（桂林：廣西師範大學出版社，2003年），頁100。

⁴⁰ 雅克·拉康著，吳瓊譯：〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的「我」的功能構型〉，收入雅克·拉康等著，吳瓊編：《視覺文化的奇觀：視覺文化總論》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁5。

的幽靈所迷亂而產生的幻像。拉岡闡釋說：「當精神分析活動碰到個體身上某個層面的富有攻擊性的斷裂時，這種碎片化的身體……總是呈現為斷裂的肢體形式，或者是外觀形態學中所表現的器官形式。它長著翅膀，全副武裝，抗拒內心的困擾——這同富於幻想的海爾尼瑪斯·鮑希 (Hieronymus Bosch) 在繪畫中永遠確定的形象是一樣的。……這種形式在有機體的層面上，在決定幻覺構造的『碎片化』路線中，甚至都有具體的揭示，就像在精神分裂症和歇斯底里的陣發症狀中所表明的。」⁴¹這裏，劉大鴻的畫風與鮑希之間的承繼關係當然是顯見的⁴²。和鮑希一樣，劉大鴻在一幅畫裏設置了成千上百個微型的、動態的人物，這些人物在整個畫幅裏看上去就好像碎片撒滿整個畫幅，而無法匯成一個總體的趨向或整體的形式。

劉大鴻對記憶圖景的精神分裂式的表達，不能不說是對創傷經驗的回應。這些人物也似乎是從符號秩序的縫隙中擠壓、脫漏出來的幽靈。這樣的形象是從符號界模塑的那些形象那裏變異過來的，正如岳敏君和曾梵志的那些特異的形象，或者劉焯筆下的「老嬰兒」形象（圖二十七），郭晉筆下的「出土革命兒童」形象（圖二十八）。



圖二十七 劉焯「新一代」



圖二十八 郭晉「解放軍戰士」

⁴¹ 同前註，頁 5-6。

⁴² 范景中在〈劉大鴻的多折屏油畫「祭壇 2000」〉一文中也曾提到劉大鴻「不僅借鑒了尼德蘭畫派的祭壇畫形式，而且也從該派的博施(H. Bosch)的三聯畫中吸收了表現邪惡的方法。」見《藝術世界》2001年第2期，頁 36。

可以看出，劉煒的營養不良的老嬰兒是以同樣面如土色的毛像為背景的，而郭晉的小戰士形象則像一件陳跡斑斑的舊物，二者都明確地指涉了時間性或歷史性，這種時間性或歷史性成為這些幽靈般形象的起源。這樣的幽靈，有時顯現為怪誕，有時也會顯現為缺漏。王勁松的作品可以說是將二者拼合到同一個畫框內，暗示了創傷經驗的複雜性。

在他的名作「大合唱」（圖二十九）裏，那些鏤空的形象和那些表情豐富的形象具有同樣強烈的反諷性。我們知道，合唱是毛時代最重要的文藝形式之一，因為它表達了團結一致，表達了無比強大的集體性力量。從領帶、西服、耳環、燙髮和手持無線話筒來看，「大合唱」的時代背景應當是文革後，但這一類合唱形式的核心美學要素仍然沿襲了毛時代的模式，這種表演形式本身可以就看作是毛時代的幽靈再現（參見圖十九）。如果說劉大鴻「雙城記」裏的革命文藝表演染有某種鬼魅的怪異色彩，「大合唱」的演唱者們則把這種怪異轉化為媚俗的情感浮誇，這從他們矯揉造作的嘴型和髮型上顯露無遺。可以說，這幅畫明確地指認了超我的巨大力量：合唱隊員們以最充沛的熱情和最深厚的熱忱歌頌著祖國或共產黨。而那些變成空白的合唱隊員們是更神秘的幽靈：他們是被時代錯亂地安置到這裏的，他們羞於現身，他們在一個過度一統化的團體裏喪失了自我……無論如何，對王勁松來說，是歷史創傷擊潰了現實圖景再現的完整性。正是缺漏和殘破，捕捉了實在界裏創傷內核的碎片。

關於他畫作中的空白，王勁松表示：「為了使觀眾一目了然地接受並樂於



圖二十九 王勁松「大合唱」

體味作品中的潛在因素提供某種線索，我留有一些空白，它類似猜謎遊戲中的啓示，能使會心的觀眾茅塞頓開後一場啞然失笑。能使我和觀眾之間形成一種合謀關係。其意義不在畫面本身，而在於我和觀眾存有共同的現實文化背景，以及對這種文化背景所持的共同態度。」⁴³王勁松在這裏所說的「共同的現實文化背景」不能不理解為集體的紅色記憶，它在某些部分

⁴³ 王勁松：〈愉快的把握——關於我的繪畫〉，收入呂品田：《新生代藝術——漫遊的存在》，頁301。

是像謎底一樣被遮蔽起來的。可以說，謎面（或王勁松所說的「線索」）就是徵兆，而謎底就是創傷的前因。而那些被歷史掩蓋的當下空白不再是中國古典繪畫或書法中的計白當黑：時隱時現的記憶痕跡往往呈現為歷史重壓下的突然啞或失聲。那麼，這些失憶的瞬間組成了王勁松作品中具有震驚感的部分：因為恰恰是那些不可描摹的和不可捕捉的，才說出了被壓抑、被放逐的心理境遇。

應該說，即使在表面上沒有當代歷史背景的那些前衛藝術作品中，我們仍然可以發現這種幽靈的追蹤。比如方力鈞的那些被評論家栗憲庭命名為「潑皮現實主義」或「玩世寫實主義」⁴⁴的那些畫作，並沒有半點明顯的歷史痕跡，卻同樣讓我們感受到一種超我對於剩餘快感的響亮召喚。

方力鈞的油畫「中國 92 系列三」（圖三十）所描繪的那種千人一面的痞態和岳敏君的壞笑人物有極大的相似性，雖然高矮不一，但有著同樣的長相，同樣的表情，同樣的姿態，甚至同樣的衣著。我們驚訝地發現，在幾乎所有我在此論述到的前衛藝術家作品中，都有這樣似乎可以複製的表情——從張曉剛的老照片人像到王廣義的工農兵形象，到岳敏君的壞笑人物到曾梵志的面具人物，從劉大鴻的忠字舞和熱舞舞者到王勁松的合唱隊員，到這裏方力鈞的「潑皮」形象。有的帶有典型的毛時代表情痕跡，有的帶有典型的後毛時代表情痕跡。但有一點是共同的：可複製的妖怪或鬼魂，顯現為情感不斷增殖或繁殖的模式，情感仿佛有傳染的功能，擴大成一種無法抵禦的，從而也是唯一的表現樣式。剩餘快感意味



圖三十 方力鈞「中國 92 系列三」

著一種情感被外在地激發了，它並不是被強迫的情感，卻是被誘導的，被附加的。栗憲庭對「玩世寫實主義」的界定主要基於方力鈞畫作中他稱為「潑皮幽默語符」的特徵：「表情或是嬉笑，或是發呆，或是無表情的背影或後腦勺，或是打哈欠的無聊表情，就把表情完全無意義化了，而有潑皮感的光頭加上無意義表情，就成爲一種以無意義——消解現有意義系統的帶叛逆、嘲諷意味的形象。」⁴⁵栗憲庭對「玩

⁴⁴ 見栗憲庭：〈方力鈞與玩世寫實主義〉，《藝術界》1997年第1期。

⁴⁵ 同前註，頁51。

世寫實主義」的命名在當代藝術史上具有巨大的影響。不過，可以看出，在這種命名的背後，仍然存在某種闡釋的焦慮。一方面，栗憲庭將方力鈞畫中的形象看作是無意義的表情，另一方面，他又必須在這種無意義中發現叛逆的意義。而事實上，如果「表情完全無意義化」的說法能夠成立，這裏的「意義」只能理解為具有單一、確定的社會倫理價值或歷史政治向度的意義。否則，「潑皮」又豈非表情所傳達的某種意義？換言之，潑皮的形象不再提供一種可資衡量藝術家明確意念的尺度，對於栗憲庭來說，這個形象僅僅在於消解任何明確的意念或價值。如果我們再進一步探究，潑皮形象的消解功能卻恰恰在於它重新喚起了符號體系——或者說，價值意義體系——背後所掩蓋的那個搗蛋的、蠻痞的幽靈。

在方力鈞這裏，痞態可以說是後毛時代的典型症候，它甚至成為社會的指令，一個犬儒主義時代的傳染性表情。但痞性又何嘗不是毛時代的遺跡呢？毛澤東在早年就為農民的「痞子運動」正名，也在他一生的言論中不斷發表對造反、槍桿子、農民起義等痞子文化符號的景仰，而毛語裏也充斥著「狗屎堆」、「割尾巴」、「脫褲子」等流氓無產者的話語元素。當代中國的痞性文化，不能不說與毛時代的意識形態有千絲萬縷的聯繫⁴⁶。再者，在方力鈞的童年的經歷中，我們也可以發現這種痞性的起源。在他的〈自述〉中，方力鈞回憶了他兒時的經歷：因為他出身不好，他的爺爺是地主成分，他在兒童們的任何遊戲裏都不允許成為勝者，從而每每成為被取笑或宣洩的對象。那麼，在他所回憶的那些往事中，無論是小學同學在被老師批判的時候反咬老師，還是他和同學們為了報復小學老師毆打老師的弟弟；無論是他偷懶抄襲《毛語錄》代替自己的作文反而獲得好成績，還是他在毛的靈堂裏並無悲傷卻仍然嚎啕得最響亮最長久而獲得表揚，無不顯示了「將仇恨還給了教會我們仇恨的人」⁴⁷或者將蠻痞還給教會蠻痞的人這樣的道理。

在方力鈞的畫裏，痞性受到了誇大的張揚，它是作為一種無限繁殖的幽靈出現的，這在相當程度上突出了痞性的自我反諷。而在另外的作品，比如一九九三年曾被《時代周刊》以中國為主要報導內容的一期用作封面的「第二組 No.2」裏（圖三十一），方力鈞的潑皮人物顯示出表情的極大的曖昧。

居後的那些可複製性人物，已脫離了外在的痞氣，而帶有某種世故，某種不

⁴⁶ 關於毛澤東話語與痞子文化的關係，可參見李劫：〈論毛澤東現象的文化心理和歷史成因〉，《當代中國研究》，2004年第3期。

⁴⁷ 方力鈞：〈自述〉，收入呂品田：《新生代藝術——漫遊的存在》，頁42。



圖三十一 方力鈞「第二組 No.2」

是毛時代主流藝術中塑造英雄人物的常用模式之一。在方力鈞這裏，吶喊只能蘊藏在在哈欠或呵斥的表情中，或者說，吶喊本身變為與厭倦無異的表情或姿態⁴⁹。也可以說，具有宏大歷史感的吶喊與拒絕這種歷史感的哈欠之間，並沒有太大的差別。這無疑是哈欠對吶喊，或者無聊感對使命感的內爆式解構——在使命感的深處，有著深深的厭倦。因此，這種表情或姿態同樣來自對歷史記憶的破碎的攫取，那個張開的黑乎乎的口腔，有如創傷性實在界的黑洞，無法蠱測。

五、簡短的結論：作為「實在界的殘渣」的歷史創傷

方力鈞曾經為潑皮現實主義的低俗和蠻痞用這樣的方式辯護道：「有人說藝術品不過是藝術家的排泄物，這話初聽不入耳，卻很恰當，人們正是從這排泄物中看出你是否健康，有甚麼病，就像醫生從病人排泄物中看到的一樣。」⁵⁰這裏，不但病人的比喻契合了文革後一代的精神分裂式美學，排泄物的比喻也契合了紀傑克關於「實在界的殘渣」的說法。

⁴⁸ 關於犬儒主義和意識形態的關係，可參見斯拉沃熱·齊澤克著，季廣茂譯：《意識形態的崇高客體》，頁39-42。

⁴⁹ 關於形象的曖昧性，方力鈞曾經談到他對光頭的選擇正是出於其曖昧的特徵：「我發現光頭的意味是最棒的，也是最曖昧的。光頭有一點反叛，但是又是不清楚的，比如和尚、軍人、犯人都是光頭。」〈方力鈞自述〉，見雅昌藝術網。網址：<http://artist.artron.net/artistfront/newcounts.php?aid=A0000069&newsid=162>

⁵⁰ 轉引自栗憲庭：〈當前中國藝術的「無聊感」——析玩世現實主義潮流〉，《二十一世紀》1992年2月號，頁73。

實在界，對於拉岡而言，是不可能遭遇的創傷性內核。紀傑克闡述道，「同快感的遭遇總是創傷性的，其中多少都帶有一點淫穢的成分。我無法把它融入我的世界中，在它和我之間永遠隔著一條鴻溝。」⁵¹這裏，「淫穢」指的是隱秘的剝露，但「乍泄」的並不是「春光」，而是深藏於無意識內的創傷性內核。中國前衛藝術不可能回到紅色記憶的創傷性情境中去，但它在表達快感的時候必然喚醒了歷史創傷的記憶痕跡，也就是說，它必然表現出對那個「小他物」的迷戀。而「小他物」，正是「大他者」未能阻擋的，從實在界篩漏出來的幽靈。

在前文裏我引述的那段有關「符號法則擔保了意義，而超我則提供了快感」的話後面，紀傑克緊接著說，「這種快感成為意義不被承認的基礎」⁵²。換句話說，正是這種剩餘快感，顛覆了符號秩序所確定的意義體系，也就是「小他物」瓦解了「大他者」的君臨性統治的過程。作為「實在界的殘渣」，中國前衛美術中的記憶幽靈在很大程度上挑戰了主導型意識形態的歷史話語，這種話語試圖將文革簡單歸結為一場黑白分明的歷史浩劫，能夠被「一舉」否定，扔進歷史的垃圾堆，而文革的內在精神邏輯卻因沒有得到批判式的清理而依舊存活。在中國前衛美術中，毛時代以幽靈的形態被展示出來⁵³，就像不斷追逐的創傷記憶，既不可能完整地呈現，又不可能徹底地消失。

如果文革可以被稱作是那個個人記憶的大寫的歷史事件，紀傑克的論述正好可以作為本文的結尾：「事件是一個結構的不可能的實在界，是其同步符號秩序的不可能的實在界，是產生合法秩序的暴力姿態，這個合法秩序反過來使這個姿態成為『非法的』，使之歸到某物的幽靈性被壓抑狀況」，「這種事件 / 傷口的精神分析名稱當然是創傷」，因此「我們的話語形式將永遠被一些創傷性幽靈性『剩餘』所困擾，……它永遠不可能被救贖——解放，被消除，被安撫。」⁵⁴

⁵¹ Žižek, *The Plague of Fantasies*, p. 49. 斯拉沃熱·齊澤克著，胡雨譚、葉肖譯：《幻想的瘟疫》，頁 57。

⁵² Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, pp. 56-57. 斯拉沃熱·齊澤克著，胡大平等譯：《快感大轉移：婦女和因果性六論》，頁 69。

⁵³ 本文由於篇幅所限，未能涉及毛澤東自身形象的幽靈式重現，如在李山、余友涵、張宏圖等人的作品中。

⁵⁴ Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute, or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting for?* (London: Verso, 2000), pp. 92-98. 斯拉沃熱·齊澤克著，蔣桂琴、胡大平譯：《易碎的絕對：基督教遺產為何值得奮鬥》（南京：江蘇人民出版社，2004年），頁 87-92。譯文有改動。

中國前衛藝術中的紅色記憶幽靈

楊小濱

本篇論文從拉岡／紀傑克精神分析理論的角度論述了中國當代前衛藝術如何由於以一種扭曲、破碎的方式表達「實在界」內核中的精神創傷。本文首先從對中國當代影像史的考察出發，探討了主流的視像作品（包括毛時代的政治宣傳和後毛時代的商業廣告）中的符號化超我如何蘊涵了一種具有自我解構潛力的「剩餘快感」。文章的主要部分分析了吳山專、張曉剛、王廣義、岳敏君、曾梵志、方力鈞、王勁松、劉大鴻等前衛藝術家的作品如何從主流視像符號體系中喚醒了記憶深層的創傷性幽靈，而這種幽靈的重現是對歷史創傷的指認。在中國前衛藝術裏，革命與狂歡、英雄與蠻痞、癡愚與機敏、痛感與快感、激情與厭倦混雜在一起，形成了對創傷性記憶的反諷式表達。

關鍵詞：中國前衛藝術 文革宣傳畫 歷史記憶 紀傑克 剩餘快感

Spectral Red Memory in Contemporary Chinese Avant-Garde Art

YANG Xiaobin

This essay examines, from the perspective of the Lacanian/Zizekian psychoanalytical theory, how Chinese avant-garde art expresses traumatic affect in the kernel of the Real in a distorted and fragmentary manner. The essay starts with a study of the history of contemporary Chinese visuality, and discusses how the symbolic superego in mainstream visual works (including political propaganda in Mao's age and commercial advertising in the post-Mao age) contains surplus enjoyment with self-deconstructive potential. The main part of the essay analyzes how the works of Wu Shanzhuan, Zhang Xiaogang, Wang Guangyi, Yue Minjun, Zeng Fanzhi, Fang Lijun, Wang Jinsong, Liu Dahong and other avant-garde artists conjure up, from the symbolic system of mainstream visuality, phantom images in the deep depth of memory, to identify historical trauma as a spectral recurrence. Chinese avant-garde art is a mixture of revolution and carnival, hero and hooligan, folly and wit, pain and pleasure, passion and ennui, forming an ironic expression of the traumatic memory.

Keywords: Chinese avant-garde art Cultural Revolution propaganda posters
historical memory Slavoj Žižek surplus enjoyment

徵引書目

- 方力鈞：〈自述〉，收入呂品田：《新生代藝術——漫遊的存在》，長春：吉林美術出版社，1999年。
- ：〈方力鈞自述〉，見雅昌藝術網。網址：<http://artist.artron.net/artistfront/newcounts.php?aid=A0000069&newsid=162>。
- 毛澤東：《毛澤東詩詞集》，北京：中央文獻出版社，1996年。
- 王勁松：〈愉快的把握——關於我的繪畫〉，收入呂品田：《新生代藝術——漫遊的存在》，長春：吉林美術出版社，1999年。
- 朱大可：《流氓的盛宴：當代中國流氓的敘事》，北京：新星出版社，2006年。
- 朱其：〈新巴洛克神話：關於魔法、失樂園和白日夢——記劉大鴻的象徵繪畫〉，收入朱大可、張閔編：《21世紀中國文化地圖》第一卷，桂林：廣西師範大學出版社，2003年。
- 冷林：〈岳敏君的「自我形象」〉，《美苑》2003年第2期。
- 吳亮：〈有沒有一個「政治波普」？〉，《江蘇畫刊》1993年11期。
- 呂澎：《中國當代藝術史 1990-1999》，長沙：湖南美術出版社，2000年。
- 李劫：〈論毛澤東現象的文化心理和歷史成因〉，《當代中國研究》，2004年第3期。
- 岳敏君：〈藝術斷想〉，收入呂品田：《漫遊的存在——新生代藝術》，長春：吉林美術出版社，1999年。
- ：〈現實的「哈哈」鏡像〉，《中國報道》2006年第3期。
- 雅克·拉康著，吳瓊譯：〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的「我」的功能構型〉，收入雅克·拉康等著，吳瓊編：《視覺文化的奇觀》，北京：中國人民大學出版社，2005年。
- 安·德·戈德馬爾：〈小說是讓人發現事物的模糊性——昆德拉訪談錄（1984年2月）〉，昆德拉著，譚立德譯：《小說的藝術》，北京：社會科學文獻出版社，1999年。
- 杭間：《新具象藝術——在現實和內心之間》，長春：吉林美術出版社，1999年。
- 邱志傑：〈吳的問題或問題的吳〉，見中國美術學院展示文化研究中心網站。網址：<http://www.art218.com/works/cool/w/200509/336.html>。
- 范景中：〈劉大鴻的多折屏油畫「祭壇2000」〉，《藝術世界》2001年第2期。
- 孫欣：〈散點岳敏君：岳敏君藝術進程述評〉，《東方藝術》2006年15期。
- 栗憲庭：〈當前中國藝術的「無聊感」——析玩世現實主義潮流〉，《二十一世紀》1992年2月號。
- ：〈中國當代繪畫：多重傳統的影響與綜合〉，《藝術界》1996年Z1期。
- ：〈方力鈞與玩世寫實主義〉，《藝術界》1997年第1期。
- 高士明：〈複數的政治——對吳山專的意識形態解讀〉，見中國美術學院展示文化研究中心網站。網址：<http://www.art218.com/works/cool/w/200509/337.html>。
- 高名潞：《中國前衛藝術》，南京：江蘇美術出版社，1997年。

- 〈從腦白金到黃金搭檔：強勢廣告成就銷售神話〉，《央視國際》2004年10月11日。
- 曹長青：〈看「辛德勒的名單」〉，《華夏文摘》1994年3月號。網址：<http://www.cnd.org/HXWZ/CM94/cm9403c.hz8.html#7>
- 黃篤：〈「有意」與「無意」的抽象性——讀曾梵志的近作〉，《大藝術》2006年第4期。
- 斯拉沃熱·齊澤克著，季廣茂譯：《意識形態的崇高客體》，北京：中央編譯出版社，2002年。
- ，胡大平等譯：《快感大轉移：婦女和因果性六論》，南京：江蘇人民出版社，2004年。
- ，蔣桂琴、胡大平譯：《易碎的絕對：基督教遺產為何值得奮鬥》，南京：江蘇人民出版社，2004年。
- ，胡雨譚、葉肖譯：《幻想的瘟疫》，南京：江蘇人民出版社，2006年。
- 劉曉慶：〈我在毛澤東時代〉，《中國作家》，1992年第5期。
- 劉躍珍：〈將克隆進行到底〉，《中華工商時報》2005年12月30日。
- 歐陽江河：〈與畫家張曉剛的對談〉，《今天》2005年第3期。
- 戴璐：〈岳敏君：言行不一〉，《青年時訊》2006年4月27日。
- 鍾鳴：〈張曉剛的家庭變相與解除魔咒〉，《藝術界》1998年第2期。
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.
- Ci, Jiwei. *Dialectic of the Chinese Revolution: From Utopianism to Hedonism*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.
- Kundera, Milan. *The Unbearable Lightness of Being*. Trans. Michael Henry Heim. New York: Harper & Row, 1985.
- Landsberger, Stefan R. "The Future Visualized: Chinese Propaganda Art in the Modernization Era." *China Information* 8.4 (Spring 1994): 15-41.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Wu, Hung. "Ruins, Fragmentation, and the Chinese Modern/Postmodern." In *Inside Out: New Chinese Art*. Ed. Gao Minglu. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Žižek, Slavoj. *The Fragile Absolute, or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting for?* London: Verso, 2000.
- . *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso, 1994.
- . *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.
- . *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.