

# 文革中的地下藝術——無名畫會

● 王愛和

## 一 前言

文化大革命是毛澤東時代中國最重要的歷史事件。它引爆了在黨國體制與社會兩者內部及它們之間的矛盾，左右了後毛時代的政治走向，對中國的現代化進程有着決定性的影響。就如此重要的歷史事件，官方的主流敘事也同樣宏大，不容妄議。中共中央1981年通過決議，將文革定性為一場由毛錯誤發動，被林彪及「四人幫」兩個反革命集團利用所致的「十年動亂」。而文革的終結，則歸功於黨中央一舉粉碎「四人幫」<sup>①</sup>。這一決議統制着中國歷史話語和文化產業，極大地遏制着其他的批判性反思。

近年重新被發現的文革地下文化，挑戰了這一宏大的主流敘事。地下文化並非因文革結束才興起，而是公然活躍在毛澤東和文革領導小組

的眼皮底下，它本身就是促成文革結束的一部分。本文介紹「無名畫會」（以下簡稱無名）這一地下文化的典型案例，旨在講述另外一種歷史。1980年代以來，無名被迅速遺忘，排除在現代中國（藝術）的歷史敘述之外。今天重新挖掘它的歷史，意在針對文革的官方決議與其他主流敘事提出一種反敘事。與主流話語所刻畫的被洗腦的群眾和受害者不同，它揭示一種積極、能動的歷史主體——一些普通工人，在日常勞作之餘聚集，從事藝術創作，創造不同於官方正統藝術的意義。無名畫家創造的私人藝術，是對毛時代生活經驗的一種美學批判，是對國家無情摧毀私人領域的一種「內心叛逆」。它潛存在國家控制之外，培育了一種新的現代自我。私人藝術作為一種社會實踐、地下團體作為一種社會形態，以及這種藝術和團體所創造的現代主體性的新

\* 本文係我在普林斯頓高等研究院客座期間研究項目的一部分。該項目由Willis F. Doney Membership Endowment與The French National Research Agency (ANR)/Hong Kong Research Grants Council (RGC) Joint Research Scheme, 2013-2016共同資助。



中共中央 1981 年通過的〈歷史決議〉統制着中國歷史話語和文化產業，極大地遏制着其他的批判性反思。(資料圖片)

形式，都構成了在社會草根階層所發生的變化，而正是這類變化不可逆轉地終結了文革和毛時代。

## 二 名「無名」

1979年7月7日，無名在北京北海公園首次舉行公開展覽。數月前，「新春畫展」和「四月影展」在北京開幕，上海也辦了「十二人畫展」；數月後，「星星畫會」在中國美術館外舉行露天展覽，更多的展覽在其他城市陸續舉辦。這些非官方藝術展覽，如雨後春筍般破土而出，宣告藝術突破政治的長期奴役。而1979年正值北京的民主牆被禁，公眾的政治表達被迫擠入文化領域以尋找新的出口。從宏觀歷史角度來看，這些展覽是1980年代「文化熱」的前奏，標誌着一個泛政治時代的終結和社會文化生活的蘇醒。阿倫特(Hannah Arendt)在1966年論述蘇聯時，將此類文化活動的重現作為蘇聯不能再在最嚴格

意義上被稱為「極權主義」的標誌。她寫道，「表面上看，一切都沒有改變」，「但事實上，一切都已經改變」。對比斯大林時代，那時「作家、藝術家的抽屜是空的」，而在1966年的蘇聯已有少量的秘密藝術和文學作品開始流傳。她強調，「這並非要淡化獨裁的審查機制和藝術自由之間的差別，而是突出一個事實，即文學的秘密存在和文學完全不存在之間的差別，等同於1和0的差別」②。

在1979年的中國，非官方藝術展覽正是長年的地下藝術實踐的結果。無名的秘密性質，直接反映在它的名字上。「無名」是一批年青畫家籌備1979年畫展時自取的名字，但是它並不標誌着一個團體在籌展時誕生，如「新春」或「四月」；也不宣告燃起「今天」之「星星」以志明日之燎原。「無名」是一個回顧性的描述，描述一條漫長的曲折之路。在嚴禁結社的年代，這個團體只能是無名、無形、自發。文革早期的地下讀書會，都有這樣那樣的名號，延續了紅衛兵和造

反派的傳統。在1969至1971年的「清理階級隊伍」和「一打三反」運動中，數以千計的讀書會以「反革命組織」的罪名被鎮壓，不少參與者被囚禁甚至處決。之後，很少有團體再給自己取名或公開發表聲明<sup>③</sup>。無名是在1973年緊隨這些運動發展起來，它沒有章程、會員制度，只有年復一年的集體藝術實踐，將成員連為一體，成為每人每天存在的中心。以至於到了1979年辦展之際，他們發現沒有名字可以描述這個無形而多元的團體。取名「無名」，既不是東方哲學的抽象，也不是前衛藝術的宣言，而僅是一種平實的描述，描述走過的路，描述一些平凡的生命默默創造1和0之間的差別。

### 三 無名畫會

無名在1973至1981年活躍於北京，其前史可以追溯到1962年。

十五六名主要成員為各種行業(如工廠、建築工地、服務行業、農場等)的體力勞動者：他們來自兩代人。年長的四位(趙文量、張達安、楊雨澍、石振宇)出生在1949年建國前。他們家庭出身都不好，其中三人的父親在1950年代初「鎮壓反革命」運動中被處決，另一人的父親也背着「歷史反革命」的罪名。他們都是報考美術院校落榜，其後自學繪畫。1957至1962年間，四人先後入讀私立熙化美術補習學校，並在此相遇，常在一起畫畫。文革爆發前，他們中三人進了北京的工廠，另一人去了郊區的農場。文革中，年輕一代成長起來。這批未來的無名畫家，在1966年還不過是九到十五歲的少年。他們在學校目睹打老師砸教室，在家看抄家，燒照片書畫。1968年秋「嘉年華」結束，在他們當中，無論是被紅衛兵打死祖母的張偉，還是革命幹部的女兒杜霞，一律上山下鄉<sup>④</sup>。其後鄭子鋼去黑龍江農場，馬可魯、田淑英到郊



無名畫會在北戴河(1975)。(圖片由王愛和提供)

區插隊。高中廢除，大學關閉；他們的父母作為國家幹部或知識份子都下放到了各省農村<sup>⑤</sup>。兩代人下放，城市家庭幾乎瓦解，鄭子燕、劉是、王愛和從此各守空巢。

在他們整個的青少年時代，成長為人所必須的社會紐帶斷裂，知識的源泉乾涸，學校家庭社區支離破碎，暴力橫行，宣傳充耳，沒有圖書、電影、音樂，也沒有榜樣。在這樣的環境裏，人何以超脫「動物兇猛」成長為人<sup>⑥</sup>？在史無前例的教育廢墟和文化荒野中流浪到了十六七歲，他們被分配作工人、農民、廚師、保育員，混入群眾之中。阿倫特將「群眾」定義為「或因為單純的數量，或因為冷漠，或因為二者兼有，不能被歸入任何基於共同利益的組織中的人群」。她認為「極權主義運動致力於組織群眾並大獲成功」<sup>⑦</sup>。文革中成長的一代，就被變成這樣的「群眾」，在成人之際，作為群眾社會的沙礫，混入水泥，去澆鑄共產主義大廈。

沒有自決權，他們轉而用繪畫創造自我，並創建新的共同體。在知青陸續回城後，一些青年畫家開始聚在一起畫畫；同時，各種文藝沙龍正悄悄地發展。文化部的宿舍大院又叫「203大院」，那裏有八間庫房，鎖着抄禁的圖書。住在這裏的史習習、鄭子鋼多次夜間潛入，盜出幾麻袋的書籍畫冊。其後這些書籍開始在同伴中間流傳，吸引了眾多飢渴心靈。到1973年，這十幾名年輕畫家和前述的四位中年畫家相遇，正式形成一個團體。他們定期聚會，一起畫畫、聽音樂、交流思想，傳閱偷出來的書籍

畫冊，實驗離經叛道的藝術。他們共同創作了數千幅油畫，並先後舉辦了三次地下或非官方展覽（1974、1979、1981）。

在那段歲月裏，無名成了一個活躍的文化中心，一個藝術創作自由的秘密港灣。它是書籍流轉的交換中心，藝術家傳閱各自的書籍，尤其是世界文學和哲學著作，從巴爾扎克(Honoré de Balzac)、雨果(Victor Hugo)到羅蘭(Romain Rolland)、托爾斯泰(Leo N. Tolstoy)，從帕斯捷爾納克(Boris L. Pasternak)到海明威(Ernest Hemingway)、惠特曼(Walt Whitman)，再到尼采(Friedrich Nietzsche)、薩特(Jean-Paul Sartre)，外加那些供批判之用、僅限於內部閱讀的「黃皮書」、「灰皮書」。同時，大家也共享了數量可觀的畫冊和印刷品，從米開朗基羅(Michelangelo Buonarroti)、倫勃朗(Harmensz van Rijn Rembrandt)到莫奈(Claude Monet)、梵高(Vincent van Gogh)、塞尚(Paul Cézanne)、畢加索(Pablo Ruiz Picasso)，以及表現主義和野獸派；此外，還有中國傳統文人畫家，如黃公望、倪瓚和八大山人的畫作。通過研習臨摹這些作品，他們擁抱了官方藝術的兩大敵人——西方現代主義和中國文人畫美學：在一個泛政治化的年代，他們共同創造出現代主義藝術的一種新形式——非政治的私人藝術。這些書籍畫冊，不僅滋養了他們飢渴的心靈，還形成了他們之間的精神紐帶，一種共享的知識結構，以及一條抵禦外部侵越的聯合防線。而在團體內部，他們為藝術熱情爭論，朗誦詩歌，彈吉他，聽西方音樂。

這類文化活動的非凡意涵，必須放在當時的政治環境來審視。趙文量1975年的《偷聽音樂——致愛麗絲》（圖1，見彩頁，下同），畫的是大家某次聚會時偷聽西方音樂的場景。當時，一場針對西方音樂的大批判正蓄勢鋪開。1974年，文革領導小組發動一系列反「文藝黑線」回潮的大批判<sup>⑧</sup>：在藝術界，2月的「黑畫展」大肆批判那些用黑色畫風景動物、因而違背形式教條的老畫家<sup>⑨</sup>；在戲劇界組織批判歷史劇《三上桃峰》<sup>⑩</sup>；在音樂界文化部長帶頭批判無標題音樂，指其是「為資產階級奪權掌權製造輿論的工具」。而那些以月光、泉水、松樹為題的音樂則是掩蓋資產階級荒淫腐朽的生活和病態情感的面具<sup>⑪</sup>。用德國戲劇家布萊克特（Bertolt Brecht）的話說，在這樣的時代，「言樹木幾乎是犯罪」<sup>⑫</sup>。也就在這樣的時代，無名藝術家正正在畫山水樹木。

1974年無名舉辦首次地下展覽<sup>⑬</sup>。地點選在張偉家，因為那是一幢蘇式大樓，漆黑的走廊容易躲過街道委員會的監視（圖2）。他們將畫藏在大衣裏分批運送，為了安全起見，甚至設計了敲門的暗號。展覽那天，兩間屋裏擠滿了十幾個人。許多成員都把這次展覽看作是他們走向真正的藝術、加入地下團體的一場神聖儀式。面臨國家對社會的分化統治和對個人的原子化，無名創造了一個秘密的社會空間和人際團結的新形式。在這個新的空間裏，不同階級、性別和年齡的藝術家，跨過國家設置的種種邊界聚合起來。他們創造一種與官方相悖的藝術形式，用以擁抱和歌頌人的多樣性，同時發展着各自獨特的主體性。

## 四 地下藝術生產

無名藝術是一種私人藝術，在工作之外的私人時間和空間創作，在官方藝術體制之外流傳。作為普通工人，這些藝術家的每月工資在十六至四十幾元之間，既無畫室，也沒錢買顏料畫布。所以，無名絕大部分的油畫都畫在紙上，從二毛五分錢一開的素描紙到七毛五分錢的水彩紙，上面塗上骨膠或立德粉。大家常合夥刷出一批紙，分而畫之。誰找到一批廢棄的包裝盒，也如獲至寶，拿來分享。石振宇最有本事，能把畫主席像的顏料畫布「順」出來。但無名的絕大部分作品是A4紙大小的紙上油畫。

小的畫幅，不僅受制於當時的物質條件，更受制於當時的社會環境和時空結構。藝術家每周有六天要上班，每天要工作八小時，外加兩小時政治學習。作畫的時間，只有每周一天的休息日和每天下班後的幾小時。而多數人都上倒班，加之為節能所設的輪休制，使大家不能在同一天休息，定期的團體聚會和長時間作畫幾乎都不可能。但自然而然，團體內部形成了默契，知道何時何地可以找到其他成員。上班去，就把畫箱藏在包裹裏；下班了，就直奔心中所想的那個地方。有時，大夥兒也會去某個成員家畫靜物和人像。但是大部分人沒有單獨臥室，加之街委會嚴密監視，家中聚會也不容易。所以，他們更常在戶外的繪畫場所碰頭。

無名最重要的繪畫場所是玉淵潭公園。那是個1950年代建成的仿蘇式公園：一條彎曲的河，兩岸是白樺林、荒草地，還有一坡白楊樹（圖3）。

它位於北京城西邊，荒野空曠，接壤鄉村田野。在這裏，無名畫家尋找着心目中的大自然，貪婪地畫着落日河流、農舍山林，發現了一個為他們所共享的自由空間。他們常流連在傍晚的河堤上，有人剛下班從單位趕來，有人正離開去上夜班。留下的繼續畫日落，在回家路上畫夜景，或留下記憶回家完成（圖4）。分手時，則約好下次碰面的時間地點。

多年來，無名在玉淵潭之外還發現了多處繪畫場所和創作母題。他們追着春天到植物園畫丁香，到後山畫桃花（圖5）；夏天，就畫紫竹院和頤和園的柳岸荷塘（圖6）。在城裏，他們畫紫禁城、天壇的古松和皇家宮殿（圖7），畫自己的家或工廠，城裏的大街小巷（圖8）。在公共假日，他們會去更遠的香山和十三陵。在被革命現代化遺棄的古蹟上，他們與文化傳統相連；在工業化都市的夾縫和周邊，他們尋找着大自然。

為了尋找大自然，他們曾乘火車集體遠遊。一次，十三人同去北戴河畫海。那是1975年的國慶節，每人都有三天公休，外加一個星期天。他們憑着偽造的介紹信，通過了工人民兵的盤查，住進了招待所。牀位九毛錢一晚，饅頭二毛五分錢一斤，大家湊錢開始了四天的烏托邦公社。次日天未亮，大隊人馬去畫日出，小隊人馬等食堂開門為大家買饅頭。兩路人馬走差了道，大隊人馬餓了一天。最後一天，他們一直畫到天擦黑。史習習朗誦普希金（Aleksandr S. Pushkin）的《致大海》，大家含淚揮別「自由的元素」，一齊跑向車站。等火車時，劉是因「形迹可疑」被抓，石振宇使出了渾身解數將他贖出。

這樣一小群人平和謹慎，下班一起畫畫風景靜物，有甚麼威脅？為甚麼要走入地下？無名衝破國家設定的階級、單位等社會藩籬，創造了一種地下的微型公共空間，把脆弱的原子化個體凝聚在一起。在這個自由空間，藝術家才能形成地下文化的逆流，創造出與官方藝術針鋒相對的另類現代藝術。

## 五 私人藝術

無名這種地下的非政治、不革命的私人現代藝術，與1980年後興起的異見藝術、政治波普截然不同。比較兩方的代表作，差異一目了然。王克平創作的木雕《偶像》（圖9）在1980年的「星星畫展」上轟動一時，引起國內外廣泛熱議。李姍所作的《荷花》（圖10），在1979年「無名畫展」時被放大了用來作廣告牌。《偶像》所喚起的是對毛時代官方政治的集體記憶；《荷花》則突出一種獨立個體精神，它超越政治的污泥，進入一個淨化的私人內心世界。荷花是傳統文人畫題材，象徵出污泥而不染的自由高潔。《荷花》喚起了中國傳統的象徵結構，又以現代的西方油畫為表達媒介，採用個體在瞬間經歷光線的這一現代主義視角。《偶像》驚世駭俗，挑戰當時官方的容忍度——篡奪毛主席的神聖之位，諷刺其神聖的領袖形象，引起人群圍觀喝彩。而《荷花》則只是A4紙大小，限於私下由一個人在一臂之遙欣賞。它激發的不是毛時代的集體記憶，而是精神淨化的私人體驗，並進一步將私人的主體性傳遞給觀眾，從而創造一種新的主體之

間的社會交流。《偶像》是後毛時代的政治波普的破土發端，《荷花》則是毛時代地下藝術的收穫結果。兩者面世雖然前後相隔一年，代表的卻是兩個不同時代。

這種非政治的私人藝術在毛時代有甚麼意義？首先，它是與官方藝術相對立的一股地下文化和美學的逆流。毛澤東提出「藝術為政治服務」，社會主義現實主義成為統治一切文化領域的教條。繪畫題材必須是人物畫，主題必須是革命，形象必須是「高、大、全」的工農兵典型，形式必須是「紅、光、亮」。紅色象徵革命，黑色則暴露畫家的反革命意識<sup>⑭</sup>。風景只能作為革命形象的背景，作為人定勝天的戰場。違反此類教條的藝術家必遭批判。

無名藝術拒不為政治服務。它的主題是私人的、非政治的；它在內容上自覺排斥政治，摒棄政治評論。在類型上，無名畫作最大部分是風景畫，且幾乎都以人迹不至、不可確認、無可指稱的自然為對象。這些都是對政治化藝術的完全否定，同時也為探索個體私人的、主體性經驗創造了條件。在官方允許的繪畫中，風景哪怕是作為背景，也必須納入紅旗、工廠、電線杆等革命現代性的符號，而無名的風景畫中全然沒有這些事物。在一張張A4紙上，無名畫家所展現的是田園烏托邦，沒有革命，也沒有現代化。這是一個想像和發明的過程，而非對現實的客觀「表現」或對場景的忠實描繪。在一個視自然為鬥爭與征服對象的政治文化裏，和平、非對抗的無名藝術，投射了一個與官方革命現代性相對的世界，重新定義人在自然面前的角色——是崇

拜者而不是破壞者，用人與自然的和諧，取代人對自然的征服。

張偉1975年創作的《霧》(圖11)，可以作為無名風景畫的一個示例。當時張已從插隊的農村回到北京，分配作車隊裝卸工，常常在下班後畫畫。這幅畫裏的湖叫「八一湖」，是在釣魚台外面由解放軍人工挖出來的。而作為國賓館的釣魚台當時正是文革領導小組的總部所在。在《霧》中，畫家將作品與現實世界的關聯降至最低限度，創造了一個純粹的想像空間：那寒冬的天水一色，覆蓋着整個畫面，水中泛起的柔和的淡綠，暗含着春天的信息。隨氣流來回移動的筆觸，將萬物從冰封中鬆動。遠方紫霧遮蓋的湖岸若隱若現，把模糊的倒影映在湖面融冰上。湖岸有個缺口，水天在這裏相匯，然後消隱入一個未知的世界，觀者的目光也隨之而去。畫的前景，沒有任何人的存在痕迹。唯一可以辨識的是細柳枝條，或從上懸垂，或從下伸展，但卻並不連接樹幹或者土地，全然沒有物質性。枝條擺動、漂浮，不知哪裏來，不知何處去，就像是書法的線條、不可重複的簽名。這讓人想起文人畫，但它又是現代的抽象，用各種視覺元素直接表達主體經驗，拋棄了對客觀世界的表現。此類抽象以及對世界的真實性及物質性的淨化，打開了一個想像的空間。畫面雖然只有10.5厘米高的書籤大小，卻拓展出無邊無際的視野，那飄渺脫俗的理想世界，令人神往。

無名畫家用這樣的畫作在一個極端政治化的語境中拒絕政治，這本身就是一種政治行動，從而賦予非政治藝術一種潛在的政治性。無名的小幅

畫作，以樹木、花卉、山水和月光為創作對象，言說私人的直覺與情感，表達個體獨特的主體性經驗。樹木和風景不僅為無名提供了非正統的藝術題材，更協助藝術家把自己塑造成體制外的自覺主體。例如張偉通過創作《霧》所獲得的主體性，完全不同於「裝卸工」這一國家分配的社會身份。當「人民群眾」深陷革命的瘋狂與狂歡時，無名畫家在自然風景中尋獲自由，投射理想，創造新的現實，同時創造新的自我；而繪畫記錄了這一過程。每一個成員的數百張作品，將日復一日的零碎經驗連成一個延續整體，這就是南非作家戈迪默(Nadine Gordimer)所說的「存在的力量」<sup>⑮</sup>。

## 六 致哀破碎之家

無名的私人藝術直接回應國家對私人領域的入侵，並表達了對這一進程反抗性的情感與主體經驗。1966年城市大規模遣返「黑五類」，1968年開始的一場更龐大的人口遷移拆散幾乎所有城市家庭。上山下鄉把一千七百萬城市青年送到農村。同時，政府官員、知識份子下放到五七幹校、五七大學和醫療隊。國家為了備戰，工業向「三線」遷移(1964-1980)。這種對家庭的大規模摧毀，是在現代化和革命的名義下進行的。國家將數以千萬計的城市人口從家中驅離，與親人隔斷，送到農村，在體力勞動、軍事訓練以及集體生活中接受再教育，從而將人改造成雷鋒式革命機器的螺絲釘<sup>⑯</sup>。

為了把這樣的原子化的「裸人」轉化成社會主義新人，國家更侵入人

們的內心世界去改造思想。文革是在「靈魂深處的大革命」，毛澤東「要鬥私批修」的指示成為文革的主要指導原則。每個人都要「狠鬥私字一閃念」，不斷公開地自我批評<sup>⑰</sup>。家庭，不僅不再庇護其成員，還轉而成為改造心靈的劇場，夫妻父子間常互相舉報以求自保。許多人在懺悔中獲罪，日記成了思想犯罪的主要證據。人類的思想、情感和心靈，從未經受如此嚴苛的審查。這樣的「靈魂改造工程」，其終極目標是切斷人最後的自然紐帶，以階級愛恨與階級意識重新編程人的意識和情感。思想改造是一個終生過程，思想匯報、自我批評是一個定期、反覆的程序。

諸多無名畫家曾以「家」為主題，畫過他們的居所。這些不是真實家庭的現實寫照，而是藝術家對這種生存境況的情感和道德反映，是在家庭的廢墟上創建私人空間的創造性行動。王愛和的《家》(圖12)，畫的是她出生、長大的那所民宅，一個兩戶人合住的小四合院。她父母1951年搬到這裏，在這裏撫養了五個孩子。當她1973年畫這幅《家》時，她家與很多人家一樣，已經四分五裂。父母被下放到兩個不同的省，二哥為三線建設到了另一個省，大哥住在工廠鬧革命。後來父親回來，把兩個小弟弟帶到他單位宿舍去住。王愛和被分配到一家塑料廠上班，下班回家獨守空巢。

今天再看這幅畫，我看到一個被毀滅的家和一個被洗劫個人情感的世界。從牀邊窗子望出去的景物，是她每日凝眸之處。房子看起來就要垮了(房子在三年後的地震中真的倒塌了)，右側屋頂上的泥煙囪也傾斜



了。門道和廚房的窗戶都已然殘破。窗內一片漆黑，記得火爐是熄滅的，七口之家的爐灶很長時間沒生火了。隔壁院子裏的樹，曾經在春天掛滿繁花，在夏天遮擋午後的烈日，如今已經光禿禿，不再施予任何呵護。遠一點是聖瑪麗天主教修道院的紅色磚牆，那裏幾年前在「破四舊」時遭到洗劫，修女被鬥被趕走。左邊房頂有一個三角支架支撐一根木棍，這個支架是父親搭建的，用來掛他買的三面鏡子（市面所有鏡子上都印滿紅字毛主席指示），將陽光反射到陰暗潮濕的那間南房。後來，鏡子被風颳落，碎銀滿地，支架傾倒，父親遠離。這家不再是溫暖的居所，幾乎是一個荒棄的棚。

如今，《家》喚醒我最強烈的記憶不是其中的清貧，而是一種心理上的寒冷。如果觀者不再跟隨筆觸移動，而是凝視那窗戶，就會感覺一雙黑暗冰涼的眼睛盯着你，如同兩個黑洞。我回想起，一個少女獨處陰冷陋室，努力想着寫出陰冷的話，批判下放到遠方的父母。塑料廠團支部書記定期與她談心：「作為一個右派〔其母〕和反動知識份子〔其父〕的女兒，你應該努力做一個『可以被教育好的子女』。你要每個月寫思想匯報，和父母劃清界限，接受工人階級再教育。」她獨對孤燈，寫批判父母的匯報。提筆時，卻滿懷都是對父母的思戀。到了文革，她才知道母親是「右派」，但卻不知道她究竟錯在哪裏，只知道母親比任何人都更要努力工作，對黨是絕對擁護，每天細心看報，試圖說每一句話、做每一件事都不出錯。她的報告達不到廠裏的要

求，最後抄了大哥寫給他工廠的報告，用上那些標準的詞彙，交了上去。

反過來，父母同樣要將革命和階級意識放在孩子與家庭之前。劉是的父母，是上世紀40年代以大學生身份入黨的革命知識份子。他母親是勞動模範、全國三八紅旗手，在一所精英男子中學當教務主任。她從沒帶過自己的小兒子，因為撫育小孩是私事，必須為革命工作而犧牲。她一心工作，將三個月大的劉是先後送到多個託兒所，最後交給劉是的外祖父母看管。文革開始後，劉是的母親下放農場，父親下放五七幹校，還帶走了哥哥姐姐。這時，劉是才搬進部委大院裏父母的空房子。同大院裏其他沒有父母監管的男孩混在一起，劉是享受了三年的自由時光：爬樹、上房、鑽防空洞，養各種各樣的動物和蟲子，虐待牠們，吃蜜蜂、吃野蘑菇，用自己的糞便種豆子和香瓜。十六歲那年，自由時光結束了，他被分配到飯店工作。

從在飯店上班的第一年起，他就被單位那位既是領導又是家長的黨支部書記看作是一個問題青年，在大會上多次批評他有資產階級思想，要求他反覆寫檢查。後來，他在訪談中歷數自己當年的各種「罪狀」<sup>⑩</sup>：

我想跟他們一起去挖防空洞，但是他們不許，我就搗亂。我把我們隊長的白貓扔進煤堆，弄得一身髒……在集體宿舍漆黑的走廊上，我把一件棉大衣掛在團支部書記的門前，下面吊兩隻鞋，然後喊「你的電話」。她推門，開燈，正撞見那「吊死鬼」，一聲尖叫，哭了起來……他們叫我去殺

雞，我殺不了。我之前試過，只落得讓那可憐的東西半吊着半個腦袋上飛下跳滿屋跑。所以，我躲到倉庫裏，爬到一堆麪粉袋上睡覺。睡着，一翻身，掉了下來，一隻腳陷在一缸芝麻醬裏……他們安排我到外面取缸，我騎個三輪車，玩前輪離地，完全忘了後面的缸，結果缸摔破了。雖然我奶奶賠了五塊錢，我還是被批評是「破壞生產工具」。

公開的批判持續了整整兩個月，他的書面檢討依然過不了關。有次開會批鬥一個強姦犯，劉是從頭到尾站在罪犯旁邊陪鬥。作為懲罰，他的工作安排愈來愈差——從大廚降到洗碗，又到大街上賣冰棍，最後是值夜班，揉麪團。

對於像劉是這樣的「問題青年」，家長要按照「大公無私」的標準與之劃清界限。劉是的父親從五七幹校回來後，把兒子在家裏表現出的「資產階級思想」向他單位上作了反映，還沒收了他偷偷在看的朱光潛的《美學》，寄到了單位。這給劉是帶來了更多的批鬥會，罪狀是看「黃色書籍」——任何離經叛道的書，不是紅皮，都是「黃色的」。在家裏，父親不讓他出門，也不讓他與畫友來往，逼他讀毛主席的《在延安文藝座談會上的講話》。面對單位和家長的思想控制，劉是毫不退讓。這場衝突持續多年，直到最後雙方都住進了醫院——單位的黨支部書記高血壓發作，劉是被追究責任，說他影響了黨組織生活的正常運行；而劉是本人亦得了急性肝炎，進了傳染病醫院<sup>①9</sup>。

劉是出院回到父母「家」之後的一兩年裏畫了《單人牀》(封面)。以

自己的牀為對象，這位二十二歲的青年畫家構建了一個抵抗黨支部書記和父親侵擾的私人空間，不可侵犯。這幅畫在一個不屬於自己的房間中，宣布對一個角落的佔有。宣言是通過藝術家的創作行動，以宣示個體的主體性。這幅畫不是1970年代生存境況的再現，因其剝離了現實、敘事的細節。作為主題的那張牀，勉強可辨。而強烈對比的方形色塊：黃對藍、黑對白、紅對綠，宣洩着憤怒和叛逆。從畫中看到的，不是物體，不是空間，不是圖像，而是顏料和繪畫行為本身。顏料如同水泥一樣被調色刀砌到纖維板上，就如建築工人砌牆一樣。事實上，他確實是在砌一道牆，維護一個不可侵犯的內心世界。除了牀之外，畫裏唯一可以辨認的物件，是幾個黑色的方塊，暗示着牆上和牀腳下的油畫——那是畫家本人的作品。在牀上靠近觀畫者這一側，白的色塊應該是一本書，牀上方的球形是閱讀燈。可見，一個人的內在世界，是由文學和藝術構成，是一個由閱讀和繪畫的行動所構建的精神世界，而正是這樣的行動，界定了畫家存在的主體性。

家是人身心的棲息之地，當真實的家破碎了，人就用想像去創造一個身心的庇護所。楊雨澍1973年的《桃花·小碗》(圖13)就是這種創造。當時他的家其實已經不復存在——父親在1950年的鎮反運動中消失了。1955年的一天放學後，楊的祖母把他拉到懷裏大哭：「你爸爸被槍斃了。」這個對父親幾乎一無所知的九歲男孩，給自己編造了一個革命電影般的故事：我爸爸不可能是壞人，他一定是被派到台灣執行秘密任務，所

以政府假裝將他槍斃。這樣令自己釋懷後，他繼續夢想自己將來成為一個水兵或者運動員。1957年，他母親被打成右派。1966年，紅衛兵來抄家，毆打他和母親，將一家遣返農村。所幸他剛剛分配到北京人民機械廠，才沒同全家一起變成農民。

楊雨澍一周六天在廠裏上班，住在集體宿舍，星期天則和朋友一起畫畫，偶爾回農村的家。一天下早班後，楊雨澍在朋友家裏畫了這個場景：桃花，宣示春天來了，而桌面的雪白，讓人感到冬天仍在。那個杯子是小孩用的，鉛筆和筆記本強化了小孩的存在。桌面的起伏和桃花枝條的延展，形成一個拱形的空間，擁護着這個隱形的孩子。整幅畫沐浴在瀰漫的光亮中。疏落的筆觸，如同斑駁的光，剝落了花瓶釉面，打亂了桌面的邊角，晃散了杯子，壓平了空間，直到所有物件都顯得同樣支離脆弱，就像柔美元瓣一樣。這是一個想像的避難所，它存在於畫家的內心，在那裏，一個微小脆弱的個人可以保存他的情感和基本人性，靜候春天的到來。

## 七 轉向內心

無名的私人藝術是平靜的、非對抗的，它投射了一個與國家正統的革命現代性相對立的世界，這類藝術往往被扣上「資產階級」的罪名。何以在一個泛政治化、激進社會主義的國家，這些普通工人卻在生產資產階級的、非政治的藝術？何以花木雲月為強大國家所不容，以至於被驅至地下？可以說，這些小幅的花卉樹木、

山水雲月，事實上形成了一種逆反文化，挑戰官方制訂的革命現代性。這一私人藝術，擁抱自由精神，表達私人直覺和內心經驗，明顯破壞官方的思想改造工程。

為了建設共產主義烏托邦，黨國體制用前所未有的思想改造、社會同化以及對個體的原子化，鑄造革命主體：無私的社會主義新人。1972年的宣傳畫《做人要做這樣的人》(圖14)，就是用藝術鑄造新人的典範。這是社會主義現實主義的典型畫作，畫中的女民兵渾身布滿階級身份的外在符號——她身着軍裝，響應毛主席「全國人民學解放軍」的號召，歌頌一個全民軍事化的社會；她一隻手緊握鋼槍，象徵「槍桿子裏面出政權」；另一隻手則緊握國家下發的「精神原子彈」紅寶書——毛澤東思想就是她的思想，就是觀眾的思想；她胸前的毛主席像章，表明着對偉大領袖的無限忠誠。這所有的符號所構建的不是個體身份，而是革命主體和共產主義接班人的理想化典型。在女民兵的上方是另一女性形象——樣板戲《紅燈記》中的女英雄李鐵梅。她是革命先烈的遺孤，階級仇恨深深印刻在她的臉上。她的紅衣和身後的紅旗混合為一，由革命先烈的血染紅。在旗幟下方，女民兵的臉上印刻着同樣的階級仇恨——從女英雄傳遞給了一代新人。從下仰視，女民兵高矗的典型形象供整個青年一代模仿。而畫的標題則是一道命令：「做人要做這樣的人」——她必須成為樣板戲中的女英雄，觀眾則必須成為像她這樣的共產主義接班人。這兩個形象面朝同一方向，眺望着那同一地平線上的集體未

來。這幅宣傳畫的明確功能，是為革命鑄造無私的主體。

趙文量 1973 年的作品《青年》(圖 15)，則呈現了一副截然不同的青年形象。這幅畫與官方繪畫最大的不同，在於它完全摒棄一個概念化的、「紅、光、亮」的革命主體，而是呈現一副屬於獨特個體的真實肖像——畫家的好友楊雨澍。這是從理想化典型向獨特個體的一次急劇轉向，其重要性可比之於歐洲文學藝術從理想化典型向獨特個體的轉向。哲學家泰勒 (Charles Taylor) 將十八世紀現代小說中所見的現代自我的興起，歸為現代性文化的一部分<sup>②</sup>。《青年》則印證了類似的轉向發生在 1973 年的中國，它轉向個體及其全部細節。這一轉向是自覺的：趙文量常常批評官方學院派藝術「千人一面」，他的目標是要畫獨特個體的肖像。畫中的楊雨澍，惟妙惟肖，呼之欲出。但這種神似並非證件照那樣的表面真實；相反，它是一個人內心世界的真實寫照。它剝去人物外在的社會符號：沒有制服，沒有臂章，也沒有階級身份、行業屬性和社會位置，以期將所有的注意力都從客觀性的外在符號，轉移到主觀性的內心世界、人物的神情。而那神情不透露任何表情：沒有階級愛，也沒有階級恨，沒有憂鬱，也沒有反抗。畫中人物眺望遠方，視線穿過畫的右邊緣。這是一個自我引導的空間，那條地平線也只屬於個人。黑灰色的背景延伸過去，包裹了人物的灰色衣裝。整幅畫沒有關於時間、地點的任何線索。在這片抽象的鉛灰色時空，僅呈現了一個自覺的個體和他獨特的內心世界。這與由螺絲釘集結而成的革命群眾，針鋒相對。

無名畫家大多反覆畫過自畫像，從中打開了一個自我探索、轉向內心的全新世界。當時的中國經歷着前所未有的思想改造和「靈魂深處的大革命」，這種藝術是對國家無情摧毀私人領域、侵入家庭、操控心靈的叛逆和反抗。探索內心豐富的主體性經驗成為一大創舉。它創建了一個避難所，在此人們可以避開國家審查，秘密地親近自己的身心，反思自身的情感與道德經驗；它捍衛人基於真實生活與個體感知的觀點、情感、直覺和經驗，從而培育了一種現代主體的新意識。它從根本上破壞了國家的靈魂改造工程，創造了一個現代自我。無名在 1979 年的公開展覽中，自畫像以《我》和《自己》為題 (圖 16、圖 17)，大聲宣告這個現代自我的誕生。這個新生的現代自我的眼光不僅凝視自己，更轉向他人：朋友、鄰居，甚至陌生人。王愛和 1977 年創作的《鄰人》(圖 18) 是以鄰家的一位微賤而寡言的老婦為主體。她總是坐在門口，手扶拐杖，眼望青天。這幅畫描寫她的內心世界，體會她的蒼涼身世，感受她的孤寂晚景。而老婦的眼神，將畫家和觀者引向她那致遠無極的未知的國度。這幅畫展現畫這些人像的過程，正是畫者進一步發掘人與人之間的同理心和道德關懷的過程。這裏，畫者與被畫者通過同一主體經驗融為一體，形成一種新的人際團結和主體間的關係。而這種在私人時空中創作的藝術，匿身國家監控之外，僅在成員間悄悄流傳，將其創造的新的主體性進一步傳遞給私人觀眾，於是更創造了一個新的社會空間，消解着國家對個體的原子化進程。

## 八 從私人藝術到公共歷史

無名藝術，不僅其本身構成了對革命現代性的批判，其中承載的私人記憶也對現代性的宏大歷史敘事形成挑戰。但這種挑戰不是自然呈現，而是要依靠努力發掘，才有可能將私人的記憶與藝術轉化為公共歷史。無名及其藝術剛在1979年浮出地表，就在歷史的一片喧鬧中迅速被遺忘，新起的異見藝術和政治波普，獨佔國際媒體的關注和藝術市場的青睞。學者往往將中國私人藝術的興起歸於後1989年代中國去政治化努力的一部分<sup>20</sup>。直到近年，才有學者關注到無名的私人藝術，發掘其對中國革命現代性及全球現代主義的意義<sup>21</sup>。我深度參與了這一發掘，試圖在發現地下藝術的價值的同時，對文革的公共歷史作出修正<sup>22</sup>。

與傳統的歷史書寫不同，這種發掘依賴視覺材料和私人記憶。地下文化運動本身並未留下多少文字材料。當時人們出於恐懼，習慣性自毀文字。無名藝術家主要靠視覺形式儲存記憶。記憶與歷史是一對眾所周知的二元對立，諸多現代性理論對此反覆申說，並用此總結現代世界的各種矛盾：記憶是回顧性的，其特質為感性、主觀、傳統、族群的；而歷史則是前瞻性的，與之相聯的是理性、客觀、現代性和國家/全球性<sup>23</sup>。我試圖打破二者的靜態對立，在二者之間建立動態互惠關係，激活地下藝術所攜帶的私人記憶，以便對中國現代性的宏大歷史進行批判性互動。

但是，當歷史書寫愈是依賴記憶，我愈是意識到記憶本身並非歷

史。與文件、檔案等歷史資料不同，視覺形式所儲存的記憶，是隱匿、潛靜和象徵的。它儲藏在個人身上和實物之中，也是未經言說的。因此，要將記憶，尤其是視覺記憶，科學地引入歷史書寫，必須有方法論上的合適工具。為此，我採用了一種可稱之為「圖像考古學」的方法。它有三個基本步驟：第一步是主動地用圖像喚起埋潛其中的個體記憶。不過，這樣喚起的記憶通常是破碎凌亂的。因此需要第二步，將這些個體記憶相互對比檢測，綜合重建集體記憶。最後，鑒於這二次生成的集體記憶僅限於一個局部的共同體，故需進一步積極參與並挑戰國家和現代性的宏大歷史。因此，「圖像考古學」就是一個從視覺、個體和共同體三個層面挖掘記憶的過程，並從中產生一種反敘事，以貢獻給公共歷史的重寫。這樣的方法也是跨學科的：對畫作的藝術史視覺分析（分析其主題、風格和視覺效果）與通過田野調查所取得的個人、集體回憶相融合；而視覺分析和田野調查又同宏觀歷史研究相融合。

對鄭子鋼1976年的作品《耕》（圖19）的分析，展示了視覺藝術、個體/集體記憶與國家歷史的互參互示。《耕》的創作地點是中蘇邊境的山河農場。國家歷史告訴我們，那裏曾是滿清帝國祖先的發源地。1947年，為了實行農業機械化，共產黨調動部隊和囚犯赴此開荒，1950年代組建了三十八個勞改營，山河農場就是其中之一。1969年，大批知青取代了囚犯，被編入軍事單位進行農業生產，住在勞改營改成的集體宿舍裏。鄭子鋼在這裏度過了十年青春，他後

來回憶稱，「無論身心，我們當時在那裏都只是在忍耐」。

然而，對《耕》的視覺分析，卻顯示了國家歷史中所沒有記載的東西。畫中的田園景色既不是機械化農業的實景，也不是軍事化、集體化生活的實況；相反，它強調個人的情感、激情與自由，展示了繪畫——即便在一個軍事化的邊疆農場上——如何為精神自由創造空間：黑土地從畫的底部向上移動，它的氣勢如此雄渾，扭彎了地平線，將天空傾斜至它的方向。畫的中心是一切的行動與能量之源——一個人駕着兩匹馬犁地。他的身體與黑土地同色，身後的大地上留下犁刀的深刻痕迹。這個人獨處天地之間，脫淨一切社會羈絆，同他的馬跳着人類在大地上求生存的原始舞蹈。畫的視角是從上俯視，是一隻自由飛鳥的視角。這隻鳥既是畫家本人，又是觀畫者。那生動的筆觸、隨興的構圖、強烈對比的色彩，以及個人化的視角，共同匯成一曲對個人自由生活的豪放讚歌。這幅畫飽含能量，充滿喜悅。它傳遞着強烈的信息：畫家本人沒有辜負青春，而是克服困境，把自己成就為他所追求仰慕的那種人。我對畫家的訪談佐證了這一視覺分析。他說：「我們的風景畫中有憤怒，也有憤世嫉俗。它們不是現實的再現，而是對現實的再創造。」這樣畫出來的畫「就不再是實景，而是畫家本人的經驗」。他強調：「我們的作品展示並肯定我們的個性、精神和才華。誰說我們逃避現實？我這是在創造！」<sup>26</sup>

這一案例證明，視覺藝術和私人記憶並不簡單只為現存的公共歷史提

供佐證，而是批判性地參與其中，發起挑戰甚至對其改寫。依據此三者之間的互動，我們可以看到，《耕》如何將一個下放農村的知青昇華為一個自我省思的現代主體，表達了在一個高度軍事化、高度禁欲的社會中被壓抑的情感和經歷。因此，繪畫成為了反抗國家靈魂改造工程的一個障地。畫家和觀眾都因此成為自決的個體，擁有自己的主體性，不再是湮沒在集體中的螺絲釘。

## 九 結語

地下藝術與團體的存在，挑戰了後毛時代關於文革的主流敘述。它所呈現的不是主流敘述中被洗腦的群眾和無能為力的受害者，而是社會底層人們的能動性，能動地改變世界。即便在文革的高壓之下，這種能動性也能展示自身，創造出新的團結組織形式，以對抗社會同化和個人的原子化。無名畫會這類地下團體證明，無所不在的黨國體制並沒有實現絕對控制。它內在的矛盾，破壞了其苦心孤詣打造的階級體系和控制結構。無名正是利用了這樣的矛盾，得以形成另類的共同體，創造了社會空間的新形式，孵化了新生的現代個體。

這一地下的另類中國現代主義藝術，對現代性有別樣的想像，投射出一個與官方藝術不同的視野。官方藝術為現代化大唱讚歌，為其實現而驅趕整個民族不斷革命；地下的私人藝術譴責革命中人的損失，反思個體的異化，堅持人與自然的和諧。官方藝術在巨大的廣告牌上投放革命現代性

的光明前景；地下藝術則在A4紙上刷出它的反命題，想像一個另類的共同世界，一個另類現代性。這種藝術也是對國家無情摧毀私人領域的「內心叛逆」。它創造了一個身心避難所，個體在其中可以暫避國家控制，表達私人情感經驗。這一內在轉向催生了一種新的現代自我。地下的私人藝術，因此成就了一種另類的中國現代主義、現代性想像和現代個體。作為社會構成的地下藝術團體、作為美學實踐的私人藝術以及新生的現代個體，都是對革命現代性的創新式干預，蘊育着社會的變化。它在那個人的主體性、能動性和人際團結遭到致命威脅的時代，堅持對此三者的強調與捍衛。關於這一藝術及共同體的記述，如今理應成為我們公共歷史的一部分。

### 註釋

① 〈關於建國以來黨的若干歷史問題的決議〉，《人民日報》，1981年7月1日，第1-5版。

②⑦ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1966), xxxvi-xxxvii; 311, 308.

③ Song Yongyi, "A Glance at the Underground Reading Movement during the Cultural Revolution", *Journal of Contemporary China* 16, no. 51 (2007): 325-33.

④ 從1967到1969年，中國上山下鄉接受貧下中農再教育的知識青年，總人數達到1,647萬，超過城市總人口的10%。參見Roderick MacFarquhar and Michael Schoenhals, *Mao's Last Revolution* (Cambridge and London: Belknap Press of Harvard University Press, 2006), 251-52;

Thomas P. Bernstein, *Up to the Mountains and Down to the Villages: The Transfer of Youth from Urban to Rural China* (New Haven, CT: Yale University Press, 1977)。

⑤ 從1968年開始，國家部委70至90%的職員被下放到邊遠省份農村的五七幹校接受再教育。參見Roderick MacFarquhar and Michael Schoenhals, *Mao's Last Revolution*, 160; Yue Daiyun and Carolyn Wakeman, *To the Storm: The Odyssey of a Revolutionary Chinese Woman* (Berkeley, CA: University of California Press, 1985); Yang Jiang, *Six Chapters from My Life "Downunder"*, trans. Howard Goldblatt (Seattle: University of Washington Press, 1984).

⑥ 《動物兇猛》描寫在文革中成長起來的一代人，與無名畫家處於同樣的環境。參見王朔：《動物兇猛》（香港：創建出版有限公司，1994）。

⑧ Frederick C. Teiwes and Warren Sun, *The End of the Maoist Era: Chinese Politics during the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976* (Armonk, NY: M. E. Sharpe, 2007), 160.

⑨ Ellen J. Laing, *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China* (Berkeley, CA: University of California Press, 1988).

⑩⑪ Richard Kraus, "Arts Policies of the Cultural Revolution: The Rise and Fall of Culture Minister Yu Huiyong", in *New Perspectives on the Cultural Revolution*, ed. William A. Joseph, Christine P. W. Wong, and David Zweig (Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1991), 219-42, 229; 230-31.

⑫⑬ 參見Nadine Gordimer, *Living in Hope and History: Notes from Their Century* (New York: Farrar,

Straus and Giroux, 1999), 203; 198。

⑬ 展覽的日期不確定，1974年初是綜合大量訪談和分析的最佳假設。

⑭ Stefan R. Landsberger, “The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices during the Cultural Revolution and Beyond”, in *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, ed. Woei Lien Chong (Boulder, CO: Rowman & Littlefield Publishers, 2002), 139-84; Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (Berkeley, CA: University of California Press, 1994), 360.

⑮ 由毛澤東親自發起的「學雷鋒」運動，把一個普通戰士雷鋒變成了全民榜樣——「毛主席的好學生」。《雷鋒日記》中寫到：在共產主義的革命機器裏，我「願永遠做一個螺絲釘」。他的螺絲釘精神被上升為一種國家精神。參見雷鋒：《雷鋒日記（1959-1962）》（北京：解放軍文藝出版社，1963），頁77，1962年4月17日。

⑯ 這裏的「私」，包括任何對個人或者家庭的關切。毛指示「要鬥私批修」，公開發表在1967年9月25日的《人民日報》上。十天後，報紙社論寫道：「鬥私批修是無產階級文化大革命的根本方針。」

⑰⑱ 我對劉是的訪談，北京，2006年4月6日。

⑲ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), 287.

⑳ 漢學家白杰明 (Geremie R. Barmé) 將1989年視為「中國文化轉向灰色」的轉折點。中國策展人侯瀚如也把去意識形態化和追求個體表達的藝術歸於1990年代。參見 Geremie R. Barmé, “The Graying of Chinese Culture”, in *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*

(New York: Columbia University Press, 1999), 99-144; Hou Hanru, “Towards an ‘Un-unofficial Art’: De-ideologicalisation of China's Contemporary Art in the 1990s”, *Third Text* 10, issue 34 (1996): 37-52。

㉑ 2006年起，無名藝術以回顧展覽形式再度面世，並開始被寫入美術史。參見高明潞主編：《「無名」：一個悲劇前衛的歷史》（桂林：廣西師範大學出版社，2007）；〈現代性錯位：對中國現代藝術敘事的反思〉，載《美學敘事與抽象藝術》（成都：四川美術出版社，2007），頁32-44；Kuiyi Shen and Julia F. Andrews, *Blooming in the Shadows: Unofficial Chinese Art, 1974-1985* (New York: China Institute, 2011), 67-68; *Light Before Dawn: Unofficial Chinese Art, 1974-1985* (Hong Kong: Asia Society Hong Kong Center, 2013).

㉒ Aihe Wang, ed., *Wuming (No Name) Painting Catalogue*, 13 vols. (Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2009); “Wuming: An Underground Art Group during the Cultural Revolution”, *Journal of Modern Chinese History* 3, no. 2 (2009): 183-99.

㉓ 關於對記憶和歷史這兩個主題的話語梳理，參見 Ban Wang, *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005), 4-5。

㉔ 我對鄭子鋼的訪談，北京，2008年3月14日。

王愛和 香港大學中文學院名譽副教授，1973至1981年間的無名畫家之一。