

劉大鴻「政治風俗畫」中的 革命記憶及其修辭

• 張 閔

一 記憶的政治與記憶的 藝術

如何表現和闡釋文化大革命，對於任何一位當代中國藝術家而言，都是一個巨大的考驗。文革及其整個二十世紀共產革命的經驗和紅色美術的藝術要素，是當代中國藝術家所面臨的一筆令人尷尬的遺產。這筆遺產既豐厚又貧瘠，既激動人心又令人痛心。然而，這是無可迴避的難題。中國藝術家處理這一筆遺產時，需要強大的精神力量、道德勇氣和藝術創造力。

文革後的當代美術創作在處理文革經驗時，通常採取波普藝術的手段。那種通常被稱之為「紅色波普」的當代藝術，在特定時期有着強大的政治意識形態解構力。波普藝術通過戲仿和反諷等話語策略，在政治意識形態的總體性結構中製造了裂隙，並迅速予以顛覆和摧毀。但是，波普藝術本身並不能提供政治生活的核心價值，只能寄生於它所摧毀的意識形態

廢墟之上，並建立起其虛擬的總體性。這種虛擬的總體性在其作為政治反諷的批判性結束之後，旋即暴露出自身的虛妄和空洞。

「紅色波普」雖然運用文革素材，但從根本上說，並不在於強化文革記憶和政治批判性；相反，它實際上引進了更為強大的「遺忘」機制，依靠某個靈機一動的念頭，一個創意，把某些經典性的符號與政治之間產生的直接的聯想，轉化為藝術消費的對象，然後就結束了。藝術家急於通過簡單的戲謔化處理，使革命記憶成為被遺忘的事物，以便迅速從中脫身，一頭扎進喧鬧的藝術市場。

當下中國風行一時的「紅色波普」藝術，大多無非是政治與藝術的草率聯姻，進而在藝術與政治和商業的「三角關係」中搔首弄姿，相互調情。歷史與現實、政治與藝術以及日常生活等相互衝突的事物，被波普藝術家處理成略有刺激性的可口可樂，成為無聊生活的調劑品。革命，無非是那瓶藝術軟飲料中噝噝作響的氣泡。



劉大鴻以生動巧妙而深刻諷刺的藝術創作嶄露頭角。
(圖片由劉大鴻及漢雅軒提供)

「紅色波普」正日益成為國際藝術市場的寵兒，在全球化的舞台上花枝招展地狂舞。

藝術家劉大鴻從來不規避藝術的政治性，無論是前些年《祭壇》(2000)還是剛剛完成的《代代紅：共和十二月》組畫(2016)，他都選擇現代中國的政治生活，特別是文革作為其藝術作品的題材。毫無疑問，生於1962年的劉大鴻，與1980年代成長起來的一批前衛藝術家一樣，都是文革文化的產兒，並且同樣經歷了1980年代中期的「新潮美術」運動。在處理藝術與政治之間的關係時，政治「反諷」是這一代藝術家共同的語法。但劉大鴻的藝術作品不同於一般意義上的「紅色波普」藝術，而是更加注重政治經驗的內在結構及其美學豐富性——筆者將劉大鴻的這一類

作品稱為「政治風俗畫」。而這種內在的豐富性和複雜性源自記憶——對生活記憶的複雜性和豐富性的持守，進而通過記憶的呈現，克服時間流失所導致的遺忘；同時又將時間性因素納入記憶當中，以克服「懷舊式」的記憶固化。這是對「紅色波普」藝術的重大超越。

劉大鴻有某種程度上的收藏癖，只不過他熱衷於收藏的不是通常的物品，而是事物的圖像。筆者曾在他的繪畫素材簿上，看到大量從《紅小兵》畫冊、《工農兵畫報》、《人民畫報》乃至文革時期官方報紙上剪下來的畫片和照片。這些陳舊的圖像殘片被黏貼在發黃的練習本上，散發出一股濃重的舊紙張氣息和文革意識形態氣息。剪切和黏貼，恰恰是劉大鴻的創作手法之一。陳舊事物通過其圖像散發出來的氣息和光輝，吸引着劉大鴻的關注，指引了他的記憶之路。在劉大鴻那裏，陳舊事物是記憶的提示符號。記憶中的事物負載着經驗，在意識深處沉睡，而對過去影像的記憶的喚醒，同時也是對童年經驗的喚醒。

劉大鴻舉辦過一場名為「童年」(2013)的個展，作品描繪了他在二十世紀60、70年代的童年和少年時期的記憶：關於他的出生地青島——一個前德國租界，一個文革期間左風熾盛的城市，關於青島的街道和市井生活，關於他的家人和他的小夥伴，以及關於他本人的種種搗蛋行迹。青島這座城市，既是其藝術創作的精神源頭，又是構成繪畫作品的視覺要素。童年時代的記憶碎片的剪切和黏貼，構成了一個龐雜的記憶迷宮。這類似於本雅明(Walter Benjamin)所說的①：

在一個城市裏找不着道很令人乏味無趣。只要無知就成——用不着別的。不過，在一個城市裏迷路——就像在森林中迷路。……巴黎教會了我這種迷路的藝術；它圓了我一個夢，這個夢在學校作業本污漬斑斑的紙頁上的迷宮裏早就露端倪了。

劉大鴻將那些混合着歷史、現實，乃至幻想中的未來事物並置在一起，也早就顯露出了日後「政治風俗畫」的端倪。

這些事物形成了一種詭異的奇觀，一個令人困惑的迷宮。其中，政治性記憶構成了迷宮的核心。憑着那些似是而非的政治符碼標記、那些走出迷宮的蛛絲馬迹，歷史直通當下。在劉大鴻那裏，這些超越時空的圖像元素相互之間又構成了彼此融合、彼此闡釋，同時又彼此對峙、彼此解構的批判性諷喻關係。它們無情地混合着歷史回憶、政治諷喻和現實批判。這是劉大鴻繪畫的修辭策略。

創作於1988年的《驚蟄》，呈現了一幅詭異的末世圖景。末世的時空關係即是世界秩序的斷裂和破碎，一種凝結的時間和潰敗的空間的怪異組合。但這些不同時空的事物，彼此之間並不兼容；相反，它們相互衝突，形成了劇烈的聚變，並對整個世代無論在政治上或是美學上，都構成強烈的衝擊力。同時，更為奇妙的是，它還顯示出驚人的預言性，先知般地預言了日後的政治變故。與之相關聯的是創作於1989年的《鬼泣》。《鬼泣》驗證了《驚蟄》的預言，表達了「驚蟄」式的政治震盪的災難性後果。它不只是末日景觀，更是一幅令人驚悚的「地獄變」圖景。在《鬼泣》中，劉大

鴻運用了反常的色彩和畫面，表達了非人間的場景，它既是藝術家對政治災難的心理反映，也傳達了藝術家激憤的政治抗議。

從《驚蟄》和《鬼泣》出發，劉大鴻在世紀之交的一批作品中，轉向對《鬼泣》中所表現的政治悲劇的根源的探究，以及這種政治異常氣候在當下生活中的變形。在《雙城記》(1998)和《代代紅》等作品中，劉大鴻表達了一種奇異的時間意識。時間既像是開始，同時又像是終結，一幅幅末世狂歡景觀在同一畫面上展開。甚至，時間彷彿停滯了，凝結在一個點上，過去、現在和將來並置於同一空間上。黏結異質性諸事物的紐帶，是革命。革命時間是一種幽靈時間，它喚醒了歷史的亡靈，遊蕩在現實的街道上，狂歡的人群如同傀儡，他們的「自我」乃是歷史的假面，表演着無情的歷史理性和革命的鋼鐵意志的殘酷喜劇。在這樣一場暴力狂歡中，每一個人捲入其中，或是主角，或是配角；或是劊子手，或是犧牲品；或者，先是劊子手，後是犧牲品。但這些作品所呈現的不是時間循環，而是時間並置。這種時間「空間化」的策略，宣示了革命的時間特質。這一特質更為集中地體現在《紅曆(二十四節氣)》組畫(2004-2005)當中。文革以及相關種種革命依然是一種進行時態，發生每一個角落，每一個人身上。在現實生活中，文革和革命符號都能一一找到對應關係。

通過劉大鴻筆下夢幻風格的記憶，政治和藝術結為一體，歷史和現實也結為一體。因而，劉大鴻的「政治風俗畫」既是歷史批判，也是現實批判；既是政治批判，也是美學批

判。這是「記憶的政治」，也是「記憶的藝術」。

二 「紅色」神曲與諸神 黃昏

任何一場真正意義上的革命，或多或少都含有宗教性因素。阿倫特 (Hannah Arendt) 曾經分析過現代革命及造反運動與宗教性的末世運動之間的內在關聯^②。宗教性的理論根基與肉身參與其中所呈現出來的集體性歇斯底里，構成了革命運動的兩個基本方面。在現代中國的精神生活中，文革的深層經驗，凝結為類似於宗教的記憶和自然的時間秩序，滲透在這個時代的集體意識的深處，支配着我們的現實和未來。文革並非一個簡單的、短暫的和偶然的政治事件，它有一個完整的內在邏輯，乃是從民眾的精神深處產生，通過革命來呈現的一種集體性的神經症。因而，它有着深遠的心理驅動力 and 影響力。它既是歷史文化精神徵候的極端爆發，又指向族群的文化精神的未來。文革不但是曾經發生過的事情，同時也會支配民族的未來。在這一點上，文革文化有一種「類宗教性」的功能。近年來，民間大規模復興的文革式造神運動和偶像崇拜，就是這種神經症的間歇性發作。

一般意義上的文革闡釋，或因認同而禮讚，或因敵視而貶斥，皆流於簡單、偏至和淺表，而將文革的深層意義揭示出來的作品——不僅僅是對文革時期的政治生活的揭示，而且包括對整個中國社會政治生活更具普遍性的揭示，無論文學上的還是藝術上的，至今仍甚缺乏。劉大鴻試圖以

藝術手段來達到這個目標。他擅於對西方經典畫作母本戲謔性地模仿、戲仿 (對經典又有解構的功能)，這一表達手段具有強大的解構力和批判性，也更能夠觸及文革的深層意義。

作為藝術家的劉大鴻，對文革的這種文化精神的潛在影響和能量有着高度的敏感，並試圖通過其藝術作品加以揭示。他的巨型油畫《祭壇》，以凡艾克兄弟 (Gebroeders Van Eyck) 著名的《根特祭壇畫》(又名《羔羊的獻祭》，1432) 為母本，重新闡釋了他的文革經驗。《祭壇》混合了革命樣板文藝、政治宣傳畫、革命英雄傳說，以及當下日常生活諸元素，充分彰顯了文革文化精神的無意識內容。這是一幅革命的「封神榜」，或者也可以把它叫做革命的「神曲」、紅色的「神的喜劇」。樣板戲是共產中國將其革命歷史加以神話化的文藝創作形式，共產中國的黨國神話，在文革期間的樣板戲中得到了最為系統的表達。樣板戲有計劃地將政治意識形態加以宗教化，塑造了一系列革命英雄人物。文革的政治造神運動中，有大量宗教性的儀式和偶像生產。政治領袖被塑造成宗教偶像，其他政治人物也分別成為大小不等的偶像。此外，革命也有它的「神學」，只不過革命的「神學」及其相關的「神譜」尚未來得及完全建立起來，文革就結束了，但它的「神譜」結構一直潛在於我們的無意識之中。

劉大鴻彷彿是在為建立「神譜」而努力。這是藝術家對文革的最豐富、最徹底的闡釋。儘管這種相似性的比附未必特別恰當，但《祭壇》揭示了文革內在的宗教屬性，並試圖將其內在邏輯加以完成。它不僅僅是

《根特祭壇畫》的翻版，還包含了一些中國佛教或者道教神廟裏的結構、非常中國化的元素，以及敦煌宗教壁畫的風格。《祭壇》好像一場政治夜夢，映射出革命神話的無意識。它把無意識之中的「神譜」結構極端化和符號化，並通過祭壇畫的結構展示出來。四大使徒、天使來報、聖靈感動受孕、亞當夏娃、中國生育文化的秘密、祭壇中間獻祭的羔羊（革命烈士張志新的形象）……畫面上的那種宗教儀式性的恢弘和民間節慶性的狂歡混合在一起，形成了一種怪誕而又狂熱的效果。十六世紀的尼德蘭派畫家勃魯蓋爾（Pieter Bruegel de Oude）在他的一些油畫作品（如《鄉間的宴會》〔1567〕、《婚禮舞蹈》〔1567〕等）中，描繪了這種喜劇性的狂歡場面。劉大鴻的繪畫繼承了這種狂歡化風格，並將其推向極致，革命的嚴肅性在這種戲仿性的手法下，悄悄滑向了滑稽的邊緣。

與《祭壇》不同的是，《雙城記》將文革與歷史上其他類型的革命——主要是法國大革命——聯繫在一起：上海—巴黎；文化大革命—法國大革命。上海本就被稱為「東方巴黎」，是巴黎在東方的模糊鏡像；而法國大革命不僅是現代政治革命的重要母本，也是文革所仿效的對象。文革運動之初，毛澤東也企圖以法國大革命為母本，甚至一度將新成立的革命權力機構稱為「上海公社」，作為對「巴黎公社」暴力革命原則和建制的繼承。這在一定程度上顯示出文革政治的現代性一面。這兩處革命，彼此構成了一對「鏡像」關係，畫作也巧妙地使用了一種「屏風」結構來表達這種對映性，好像一幅革命的對

聯。劉大鴻經常借用這種相似性的聯想手法，來揭示不同歷史時期的政治事件之間的相似或差異，既凸顯了歷史的借鑒功能，又揭示了歷史的令人尷尬的重複性。他的《衛士》（1991）系列，乾脆就直接挪用中國傳統民俗中的門神畫形式，將四大革命導師變成四大門神。毫無疑問，這些暴力革命的理論家和實踐家，確實具有門神般的威嚇作用。

如果說《祭壇》是對文革意識形態的極端化、體系化和最終完成，是將文革意識形態的未完成式變為完成式，那麼《代代紅》則是文革意識形態在當下中國的實踐以及可能的歷史性延續，是文革的現在進行式和將來式。進入到《代代紅》的創作階段，作品中的「神譜」屬性依然存在，但不再有《祭壇》那樣的哪怕是表面上的嚴肅性，而是變成了一種荒誕而又滑稽的諸神狂歡遊戲。《代代紅》以世俗風情畫的方式，將藝術家工作單位的同事的生活以及同事之間的人事糾葛納入其中。這些現實中的人與事，與政治事件和虛構的歷史想像糾結在一起，有時又是當下生活場面和事件的再現。在劉大鴻看來，文革與其說是一場過去式的政治事件，不如說是一場現在進行式的日常生活。

劉大鴻曾經舉辦過一場名為「我的大學」（1990-2010）的展覽，展示了他在中國大學二十多年的工作經歷和見聞。教學、創作、展覽、開會、政治學習、思想教育……大學生活諸方面，無不進入到劉大鴻的作品當中。他熱衷於描繪大學校園眾生相，尤其是在一些日常事務（諸如分房、評職稱等）中，大學生活的人際關係顯得更為錯綜複雜。但劉大鴻更願意

將這種日常生活視作政治文化的一種微觀的投影，是文革與當下文化以及普遍的人類精神之間的關係的表徵。中國社會的所謂「單位政治」遠不只是一種意識形態，乃是政治意識形態的庸常化。「單位」是中國社會政治生活的一個基本單元，也是政治生活展開的基本空間。在單位裏的人際關係的方方面面，無不折射出政治上的「鬥爭哲學」。文革期間，單位內部圍繞着「奪權」與「反奪權」的權力鬥爭，是文革運動的核心組成部分。而在後文革時代，單位的日常政治依然延續着「政治鬥爭」的邏輯。劉大鴻將這種單位生活視作文革政治在日常生活之中的延續。這是他特有的「單位政治」觀念的美學表達，也是其文革批判的美學表現。

「文革後遺症」最近的一次相對較大的發作，即是薄熙來主政下的所謂「重慶模式」。劉大鴻在《代代紅》中再現了這種政治神經症的癡狂效應。然而，在新世紀語境中，革命不再具有悲劇色彩，甚至連喜劇都算不上，只是一種混合着殘忍、野蠻的政治衝突，邪淫、污穢的情欲宣洩，瑣碎、無聊的日常事件的庸常的惡行，無意義的喧鬧。革命的諸神已進入黃昏時分，在「重慶模式」的夕照下，後文革時代的政治侏儒一個個急迫地粉墨登場，在荒涼的大地上投下冗長而又雜亂無章的陰影，好像一場準備不足的假面舞會，旋即又夢遊般地退場，未及卸妝就已落幕。這種荒誕的帶鬧劇色彩的政治表演，成為革命意識形態在新世紀的餘緒和殘渣。極權主義意識形態早已捉襟見肘，在其表面華彩而堅硬的甲冑下面，欲望的蛀蟲早已從其內部蛀蝕一空。

哈維爾 (Václav Havel) 將這種政治徵候稱為「極權主義的虛無化」^③。

三 緻密修辭的辯證與「介入性」

劉大鴻的「政治風俗畫」在畫布上布滿了各種密碼和記號，等待着觀看者去識別和搜尋，好像是他童年時代尋寶遊戲的延續。這個記號系統極其複雜，既有直觀的相似性的聯想，也有內在的語義一致性的關聯，尤其是那些鮮為人知的政治暗語，對於觀看者，特別是未來的觀看者來說，是一場理解能力上的挑戰，需要通過符號語義的考古學發掘，方可破解其寓意。劉大鴻的視覺語言，總是通過密集的意象和豐富的細節，將不同時空的事件和人物納入有限的畫面中，讓事物在同一平面展開。這些細節自行釋出意義，與周邊事物構成微妙的諷喻性關係，形成了藝術家獨特的繪畫語法。這種複雜而又豐沛的符號體系及其晦暗而又幽深的寓意，與畫風上的緻密性，共同構成了劉大鴻繪畫最引人注目的特徵。

劉大鴻的繪畫有一種獨特的緻密性，主要體現在以下幾方面。首先在於其「意象緻密性」。他的畫作往往在方寸之間收納了極為複雜、密集的意象，人物彷彿由事件聯繫在一起，而又游離於事件本身。作品的畫面總是被各種各樣的事物所填滿，彷彿隨意地堆砌，並滿載到幾乎要溢出畫布。批評家白杰明 (Geremie Barmé) 將其稱為「巴羅克風格」，認為「劉大鴻作品中特別的顯現出了十七世紀歐洲巴羅克的意蘊——不安穩因素、

政治的動盪以及道德的危機。那是個以錯位和異化為主要特徵的時代」，並注意到其中與尼德蘭畫派諸如勃魯蓋爾、博斯 (Hieronymus Bosch) 等藝術家作品之間的相似性，以及王朔式小說中那種繁複的遊戲風格^④。

但在筆者看來，劉大鴻作品中的那種堆砌和滿溢的緻密性，顯得更為突出。這不僅是巴羅克化的豔俗的裝飾性問題，更重要的是，這種緻密性與藝術家的經驗狀態有關。它表明了藝術家的記憶的滿溢狀態和雜亂秩序。這是一種「革命性」的記憶，連續不斷的革命，早已將慣常的生活秩序擊打為碎片，過去、現在和將來的全部經驗和記憶零碎地堆砌到一起，鬆散而又臃腫，以致滿溢，進而呈現為世界的荒誕景觀。

與之相關連的是「空間緻密性」。在劉大鴻的畫作中，完全不同的事件同時在畫面的同一平面上展開，彷彿彼此之間有着密切的關聯，而諸事件又是彼此孤立的。這種孤立和黏連並存的結構，構成了一個荒誕的世界格局。有時，只是一種偶然的、極為脆弱的關聯性，將事物連結在一起。一些諧音、一些外觀上的相似、一些附加的聯想，相互關照，形成一種「空間意識流」，進而產生了一種奇崛而又險要的效果。

此外，還有一種「時間緻密性」，在劉大鴻的畫作中，不同的時間也並置在一起，古代的、現代的、超時空的，歷史的、現實的、想像的……均被壓縮在同一畫面中。世界被擠壓成一張薄片，而薄片卻承載了歷史的全部重量。因此，劉大鴻的繪畫風格不僅有勃魯蓋爾式的寫實性，凡艾克兄弟式的崇高感和神聖儀式性，又有

達利 (Salvador Dali) 式的超現實主義成份，有時還帶有一些陰鬱的表現主義風格，或是野獸派的狂歡，以及杜勒 (Albrecht Dürer) 式的龐大規模和力量，戈雅 (Francisco de Goya) 式的嚴峻和狂想，博斯式的混亂、怪異及荒誕，統統混雜在一起。即便是表面上的疏朗，其畫面往往也有着一種如同中國傳統年畫一般的繁複、鮮亮，甚至過份濃豔的色彩。

劉大鴻的繪畫語言蘊含着某種微妙而又詭異的辯證法：連綿與隔絕的辯證，集中與離散的辯證，膨脹與壓縮的辯證，抑鬱與狂喜的辯證。通過這些相互悖謬和衝突的屬性之間的辯證關係，劉大鴻揭示了當代中國歷史文化的荒誕面相。然而，惟其荒誕，方顯真實。甚至可以說，通過其他傳統手段和途徑，都難以達到這種真實性。這在一定程度上表現為「後現代性」。但在筆者看來，這些畫作更類似於「敦煌經變壁畫」，只不過劉大鴻以諷喻的方式，戲仿了這種宗教色彩的畫卷。這是其繪畫頗具震撼性的根源，也是其內在深度和複雜性的所在。

另一方面，劉大鴻的繪畫雖然在總體上採用西洋油畫的技法，但他基本上不使用透視法，也不依靠統一主題和圍繞着中心主題邏輯地處理情節分布，也不以畫家主體視角或主體情感和道德判斷為中心來展開寫實性的世界圖式。甚至可以說，這些作品是無主體和無中心的。此外，劉大鴻的繪畫同時又帶有一種特別的中國風格。他常從中國古典繪畫中借用法，但他不屬於文人畫的傳統。其畫作不同於中國傳統繪畫中的寫意山水畫，也不同於表現世俗風情的寫實性的長卷圖。或者說，構築其畫作的也

不是通常意義上的中國邏輯。他常常採用傳統繪畫中的非主流美學風格，例如民間文化中豔俗而又喜慶的年畫技法，這一點在他1992年以來的《圈點上海百多圖》創作中體現得更為充分。

劉大鴻曾帶領自己的學生，開展了一項規模浩大的「新上海百多圖」繪畫計劃。這個計劃作為他的教學活動的一部分，充分體現了他的藝術主張：直接面對現實生活，將藝術作為介入現實生活的基本手段。「百多圖」之「多」，即在於關注世界的繁多、物質性的繁多和現象的繁多。這一計劃與老一代藝術家戴敦邦的《新繪舊上海百多圖》(1989)的傳統相銜接。在劉大鴻看來，藝術不應只是在畫室裏產生，藝術的重要源頭應該是在街頭，藝術家應該在街頭尋找藝術素材和創作靈感，同時更應該在街頭生活中展示自己的力量，並積極介入到現實生活當中。他帶領學生走向街頭，描述新時代的上海市井風情，直接發現市井生活的藝術性，並使藝術成為生活的一部分。這種藝術主張和教學模式，與學院派藝術教育理念形成了尖銳的對立，以致他在學院內部與教育當局之間產生了劇烈的衝突。在這場衝突中，他以激烈的革命性行動，打破了阻隔不同畫室之間的一道牆，即轟動一時的「破牆」事件(亦稱「論文門事件」)^⑤。這也是他的藝術介入現實的一次實際行動。

四 結語

在新世紀，劉大鴻及其學生的畫室向着上海這座城市敞開了，正如

少年時代的劉大鴻向着青島敞開。二十一世紀上海街頭生活氣象萬千：新奇、繁複、雜多、怪異、荒誕、奇幻、光怪陸離、物欲橫流和活力四射，恰與劉大鴻的敞開的藝術風格相一致。同時，這又是一種「介入」的藝術。這種「介入性」是劉大鴻的美學原則，而這個美學原則的核心依舊是他一以貫之的政治。但是，這是一種全新的政治，一種有望打破封閉性的「單位政治」的新政治，也是一種克服異化、回歸到「政治」之本義的政治，一種超克政治的政治。

註釋

① 本雅明(Walter Benjamin)著，潘小松譯：《莫斯科日記：柏林紀事》(北京：東方出版社，2001)，頁205。

② 阿倫特(Hannah Arendt)著，陳周旺譯：《論革命》(南京：譯林出版社，2007)，第一章。

③ 參見哈維爾(Václav Havel)：〈故事與極權主義〉，載崔衛平等編譯：《哈維爾文集》(內部發行)。

④ 白杰明(Geremie Barmé)著，孔永謙譯：〈改革的巴羅克——劉大鴻及中國的千年末〉，載《劉大鴻(1986-92)》(Hong Kong: Schoeni Fine Oriental Art, 1992)，頁26。

⑤ 事件本末參見左靖主編：《我的大學(1990-2010)：劉大鴻與雙百工作室》(北京：伊比利亞當代藝術中心，2010)之「論文門」部分。另參見〈上師大油畫班畢業論文集體被「斃」〉，《東方早報》，2006年6月7日；〈上海師大油畫專業畢業論文集體被斃內情〉，《新京報》，2006年6月14日；〈挑戰畢業論文〉，《中國青年報》，2006年6月21日等相關報導。