

中文摘要

反讽既是一种修辞，又是一种看世界的方式。中国新时期绘画，画家在创作中非常热衷于反讽手段的运用，这是值得研究的艺术现象。本文旨在对中国当代绘画中表现出反讽倾向的画家、作品进行梳理分析，以期对反讽在中国新时期绘画中得以流行的背景与原因，反讽在中国新时期绘画的具体环境具体实践中所表现出的个性特征及主要表现手法，以及其带给中国当代绘画的活力与所面临的困境等问题作出解答。

本文共分为四个部分。引言部分对反讽这一概念作了简要的介绍，并初步描述了这一风格在中国新时期绘画中的流行情况，概说了本论文的选题意义与研究现状。

第一章：中国新时期“反讽”型绘画的类型与指向。结合对“反讽”型作品的分析，深入探究这一风格作品的创作背景与意义指向。中国新时期绘画中，画家们有他们自己特殊的生长环境，有自己独特的看世界的方式与角度，有各自不同的关注方向，这样，在创作中，他们不约而同的选择了反讽风格而又以反讽传达出不同的意义指向。本章试将中国新时期绘画中“反讽”型作品的意义指向归纳为四个方向：个人生存反讽、社会政治反讽、传统历史反讽、大众文化反讽。

第二章：中国新时期“反讽”型绘画的特征与手法。在前一章的基础上，继续结合作品分析，进一步总结“反讽”型绘画的特征以及创作者在创作中借以传达反讽意图的具体手法。“反讽”型绘画的特征大致可以概括为：保持距离的旁观态度；作品表层叙事与深层意蕴的反差；滑稽与痛苦的复杂情绪传达；视角的多重性、结局的开放性、价值取向的不确定性。“反讽”型绘画的常用手法主要有：并置符号、重复形象、戏仿经典以及夸张叙事。

第三章：中国新时期“反讽”型绘画的价值与问题。一方面，“反讽”型作品的召唤结构，将反思性因素引入阅读活动之中，引导观众进行批评性阅读；由反讽而产生的多重视境，深化并拓展了作品的意蕴；明确的解构意识，反思了传统并进一步启示着未来。另一方面，反讽的一些特征如果被不加限制的泛滥与夸大，也会置“反讽”型作品于困境之中，如暧昧与麻木使创作者逃避了其作为知识分子应有的文化承担；戏谑与嘲弄致使喜剧因素消解了作品的严肃主题；怀疑和亵渎导致新的话语霸权的产生。

关键词：反讽；新时期绘画；类型；特征手法

ABSTRACT

Irony is a kind of rhetoric as well as a manner of observing the world. Take account of the neoperiod painting of China, the painters were fond of using “irony”, which is worth researching. This paper is intend to sort and analyse the painter and works which exhibited the irony tendency, in order to find the answer to these qestions: the background and reason of the popularity of “irony” in the neoperiod painting of China; the character of the “irony” works and technique used in these works in the neoperiod painting of China; the vigor which “irony” bring to the neoperiod painting of China and the dilemma which “irony” faced.

This paper included four parts. The foreword introduced briefly the concept of irony and simply described the popularity of this kind of style in the neoperiod painting of China, and generalized the meaning of the theme and research actuality.

Chapter 1: The type and derection of “irony” works in neoperiod painting of China. In this part we research the creating background and the purpose of “irony” works combining with the works of this kind. In the neoperiod painting of China, the painter grew up in special environment, and observe the world in their unique manners and from their unique angles and pay their from different directions. So they happened to coincide to choose the “irony” way and expressed different

meaning point in their works. In this part, we try to classify the meaning points of “irony” works to four aspects: personal existing irony, sociopolitical irony, traditional historical irony and popular cultural irony.

Chapter 2: The characters of the “irony” works and the techniques used in these works in the neoperiod painting of China. Based on the first chapter, we summarize further the characters of “irony” works and the concrete techniques with which the author expressed “irony”, combining with the analysis of works. The character of the “irony” works can be generalized as follows: the attitude of watching from outside; the contrast between the description of the truth superficially and the idea deeply; the expression of the complicated emotion of jocularity and suffering; the multiple of the viewing angles, the opening of the sequel, the uncertainty of valuetropism. The technique of the “irony” works used frequently mainly include: apposing signs, duplicate images, exaggerated imitation of classics and exaggerated narration.

Chapter 3: The value and problem of the “irony” works in the neoperiod painting of China. By one side, the vocational structure of “irony” works introduced introspective factor into the reading, which induct the audience to read with criticism; furthermore, multiple views produced by the irony deepened and developed the signification, specific structure introspected the tradition and reveal the future. by the other side, if some characters of irony are overflow and overdraw unlimited, the “irony” will be trapped in puzzledom, as the author unload the cultural

bear which he should undertake because of vagueness and numbness; the comedic factor washout the serious subject because of jocosity and ridicule; the new diction of supremacy were generated by suspicion and profanity.

Key words: irony; the neoperiod painting; type; characteristic technique

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位申请人（学位论文作者）签名：

董颖博

2009年5月8日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：

董颖博

2009年6月1日

学位论文指导教师签名：

李涛

2009年6月 日

引 言

“反讽”是西方美学史上的一个重要概念，它最初只是古希腊戏剧之中的一种表现手法，20世纪以来，随着社会结构的重大变革，文学及文学理论的发展，反讽在文学艺术中的重要性不断被强调，英美新批评将反讽列为诗歌的最重要最普遍的原则，接受美学则认为反讽是文学现代性的重要标志。

反讽既是一种修辞，又是一种看世界的方式。反讽作为一种修辞，常被用来“为责备而褒扬，或者为褒扬而责备”，“说与本意相反的事”，从而达到“言在此而意在彼”的目的^①。在传统反讽修辞中，作品的表层意义与深层意义相去甚远，但深层意义最终必将颠覆貌似合理的表层意义。然而在现代，艺术家常借反讽揭示两个命题的悖立存在。任何事物似乎都同时包含着正确的因素与错误的因素、积极的因素与消极的因素，只看到或只强调其中的一个方面都是片面的。反讽能够同时显示矛盾整体的A、B两面，在现代，它越来越成为人们观察世界感受存在的一种思维方式和生存态度。

传统反讽假装“不知道”，现代反讽则是真的“不知道”。传统反讽作品“对反讽形式的运用通常取希腊悲剧旁观者与主人公关系的意义，表现一种知上的优越地位以及看到表象与真实之间矛盾的辨析力”^②。传统反讽作品，虽然其表层叙事也会造成欣赏者的困惑，但叙述着终将引领观众透过作品的表层迷雾进而获得叙事的深层意义，谬误与虚假必将被事实与真理所征服。但是，现代人越来越认识到，“……我们必须理解荒谬的事总是要出现的，今天它们已经越来越有力地显示出来了，我们只有谦卑地把这种荒谬性包括到我们的思想体系里去，承认在理智企图诚实地面对现实时，人类的理智不可避免地是有裂隙的，总是有扭曲

^① [英] D·C·米克著，周发祥译，《论反讽》，昆仑出版社，1992年版，第23页。

^② 西鲁莱著，《世界文学范畴》，转引自吴方，《小说思维与反讽形式》，载《文艺报》，1987年4月11日。

的时候的。只有这样，我们才能不至于被这种荒谬性所摧毁，而能比较舒服地生存在这个地球上。我们必须理解，没有这点认识，我们便极有可能陷入极端荒谬的局势之中，会吃荒谬的苦”^①。苏格拉底的反讽是由苏格拉底人为制造的，而现代人的反讽则源于现代人的无奈处境，反讽者也与普通人一样身处这被反讽的处境之中，无论对自己还是对自己的境遇都感到迷惘与无措。

对世界、历史、生存中种种悖论的深刻体验，对传统哲学中本质论的怀疑，对人类理性的质疑，使得现代人选择用反讽的方式看世界——以一种超然其外的态度面对世界的悖论与存在的荒诞，主张价值取向多样性。现代艺术中，反讽的作用不再仅仅是批判社会揭露本质，它更多的是传达一种生存体验——荒谬与无常是存在的本相。

自20世纪80年代以来，在中国现代艺术中，由于特殊的历史与社会原因及艺术家个性风格等因素的影响，不少艺术作品表现出明显的反讽特征，反讽逐渐成为一种艺术创作的时尚。

“政治波普”画家，通过作品反讽和解构中国现代史上的政治神话及中国社会的政治权力，揭露政治对现实社会的制约和限制。“新生代”画家及“玩世现实主义”画家，他们以“世俗”和“无聊”来消解“崇高”和“意义”，通过反讽，他们追问个人与社会、边缘与中心的关系问题；通过反讽，他们传达对于荒诞处境的自身体验，表现了中国人面对种种生存困境时的特殊心态。“艳俗艺术”的艺术家，以反讽的手法，通过对“庸俗”、“艳丽”的生活表象的模仿与夸张表现来挖掘社会生活表层下的人的深层心理反应；通过“繁花似锦、美艳无比”的外表反讽“庸俗不堪、腐朽糜烂”的社会实质。

^①参见[瑞士]弗里德里希·迪伦马特著，张佩芳译，《迪伦马特小说集》，上海译文出版社1985年版，第464页。

总之，我们对中国新时期的绘画艺术可能有各自不同的观点和看法，甚至有相距甚远的价值评价，但是有一点是可以肯定地，那就是在这些不同流派画家的作品中，流行着同一种突出的风格——反讽。

中国新时期画家，如此热衷于运用反讽手段，这是值得研究的艺术现象。本文旨在对中国当代绘画中表现出反讽倾向的画家、作品进行梳理分析，以期对反讽在中国当代绘画中得以流行的背景与原因，在中国当代绘画的具体环境具体实践中所表现出的个性特征，以及其带给中国当代绘画的活力与所面临的困境等问题作出解答。这一研究，将有助于我们思考反讽在中国当代绘画中的进一步应用以及中国当代绘画的未来发展方向。

对这一课题国内外还没有较系统地研究。中国的文学理论与文学批评中，对“反讽在中国新时期文学中的应用”有较多的梳理和分析，而在美术领域的理论与批评中，反讽多被用作对一个流派或作品的风格的描述，在文中往往被一笔带过。目前仅收集到一篇水中天所作《说“反讽”——对一种流行风格的探讨》，文中对数位在作品中具有反讽倾向的艺术家的作品作了简单介绍，并就反讽得以在中国美术界流行的原因、发展中的危机等问题作了简要的分析。中国作家介绍西方艺术的书籍中有两本涉及了反讽概念，分别是天津人民出版社出版的车健全所著《西方后现代绘画经典》和人民美术出版社出版的胡志颖所著《西方当代艺术状态》，这两本书也仅是以反讽来描述一种绘画风格，并没有对其作更深的理性分析。

下面本文试图从创作背景与作品分析入手，对反讽在中国新时期绘画中的应用作较深入的探究。

第一章 中国新时期“反讽”型绘画的类型与指向

艺术家总是一群对所处时代相当敏感的人，无论是社会文化、政治模式还是历史传承、传统道德都是他们所关注的领域。面对这些领域中复杂而充满矛盾，令人困惑而又无法逃避的问题，画家们试图通过作品表达自己的思考与探索，而反讽是他们使用最多、最能有效传达思想意图的一种表达方式。

中国新时期绘画中，画家们有他们自己特殊的生长环境，有自己独特的看世界的方式与角度，有自己对世界的切身体会与感受，这样，在他们的作品中，创作者不约而同的选择了反讽风格而又以反讽传达出不同的意义指向。

第一节 个人生存反讽

二十世纪九十年代初期，一批六十年代出生的艺术家逐渐在艺术界崭露头角。这一代人似乎从生下来就被抛到一个思想观念不断更迭变化的社会里，这也使他们有着与前辈截然不同的生存体验和价值观。

这批画家在文革中度过童年和少年时代，听着毛主席语录经历了一场场似懂非懂的运动，革命理想与远大抱负对于他们来说更象是披着美丽面纱的谎言。他们八十年代在学院教育中成长，度过青少年时代，生活中没有什么大的波折。他们见证了1989年的中国现代艺术展，目睹了近百年西方现代艺术的形式和观念纷纷繁华登场又匆匆落幕；目睹了理想主义运动由顶峰突转低谷；目睹了西方思潮影响下的艺术潮流的来去匆匆，这些使他们不再相信西方现代思想能够救治中国文化旧有的隐疾。他们近距离观摩了一场场或宣扬“弃旧图新”，或要求“全

盘西化”，或倡导“文化寻根”的思潮与运动，目睹了这些运动的狂飙突进和突然失败，开始质疑艺术干预人们实际生活的能力。

就像画家宋永红所说：“我们这一代艺术家从一出生就被抛到一个观念不断变化的社会，拯救中国文化的理想对我们来说只是一句空话。无论是生活还是艺术，现实留给我们的只是一些偶然的碎片。几乎没有任何一种社会事件和艺术样式及其价值能在我们的心里产生深刻和持久的影响。”^①在这一代人眼里没有永恒的真实，任何本质、规律和逻辑都无法解释和把握“我”作为个体的生命存在。“精神的榜样，文化的主旋律，与我们每个人所面对的日常存在，所面临的各种困惑与迷失，是毫无关系的，甚至是一种伤害。”^②旧有的理想使他们失望，新的精神支柱又无从寻找，他们质疑历史与信仰，可又无力以新的理想开创未来，最终陷入到一种游移不定、失落彷徨的尴尬境地，无所依持，无所凭藉。

随之而来的是九十年代初期迅速发展的消费社会以及新的社会文化的兴起。于是 90 年代的艺术家的便处于这样一种困境之中：随着社会的前进变革，不断有新的社会问题显露，人们在物质与精神、感情与理智、利益与道德、灵与肉等方面的冲突日趋激烈，而青少年时代的经历又使他们觉着传统文化、革命理想或是西方思潮都不再值得信任，各种文化和价值赋予的意义在他们的心中已经失落，这使他们陷入无所适从和彷徨之中。在这种状态下，无聊、空虚、没有方向是这一代人普遍的生存体验和精神状态。“因此，无聊便成为我们对自己当下生存状态最真实的感受。所以在我的作品中经常出现一种漠然、嘲讽和窥视般的旁观态度，在普通的社会场景中发掘那些百无聊赖、恶心但又装模作样的滑稽场面，揭露日常生活中人的猥琐、可鄙、可笑的行为”^③。于是新时期画家开始回归最真

^① 刘淳著，《经历和感受对我很重要——宋永红访谈录》，载《艺术·人生·新潮：与 41 位中国当代艺术家对话》，云南人民出版社 2003 年版，第 342 页。

^② 张亚杰著，《日常生活（异化）——出人意料性》，转引自吕品田著，《漫游的存在》，吉林美术出版社，1999 年版，81 页。

^③ 刘淳著，《经历和感受对我很重要——宋永红访谈录》，载《艺术·人生·新潮：与 41 位中国当代艺术家对话》，云南人民出版社 2003 年版，第 342 页。

切的生活感受，以平视的视角看待人生，用平淡、无聊和荒诞的“无意义”作品来反讽当今社会的“意义”体系，来面对他们当下难以挣脱又无力改变的生存困境。

岳敏君便是这批画家的突出代表。他常把些“没个正经样”的“傻笑”的形象放置在一个个极不相称的背景之中，一个个小人笑得没心没肺，笑得百无聊赖，严肃神圣的环境氛围与没一点正经的傻笑，形成强烈的反讽效果。这种笑是一种拒绝精英与崇高的狂笑，是一种无处找寻生存意义的苦笑，是一种借以释放内心压力的无奈之笑。

经典名作《开国大典》被画家戏仿为《发生在某城楼的闹剧》，原画中的国家领导人被置换为一群嬉皮笑脸的时髦男女。见证新中国成立的经典时刻被演绎成一场现代人的旅游闹剧。“崇高”和“意义”与历史一起被消解在这一一如既往地傻笑之中。



图 1 岳敏君《大狂喜》1992年 油画

作品《大狂喜》(图 1)，远景以天安门为背景，无数重复的“我”如被同样吡咧着嘴，露着小白牙傻笑的“我”检阅。眯成了一条缝的双眼远远的望着前方，使得每个人脸上的笑显得既莫名其妙又别有用心，似乎是看透了一切后又装作若无其事，对生存的荒诞本质故作傻笑；又似乎是什么也想不清楚，什么也不想，以傻傻的一笑来掩盖自我的逃避与沉溺。

而曾梵智的“面具系列”(图 2)和刘曼文的“面膜系列”，画家以“假面”这一艺术符号批判了社会文明所造成的人与人之间的隔膜，反讽了大众文化、消费社会、现代商业等社会因素对人之天性的扼杀与泯灭。透过假面，画家要表现

的是现代人都市生存的本相，在木然可笑的的假面之后隐藏着的是他们内心无法排解的苦闷与无聊、热闹喧哗的场景背后暗藏着每个人切身可感的疏离和孤



图2 曾梵志 《面具系列》1995年 油画

独。面具是当代都市人生存中的一种无奈的妥协，世界变化无常、人间世态炎凉，弱小的个人无力把握也无从理解，只好选择将真情实感掩盖于面具之下，对一切只

是假意接受、漠然注视、不敢妄言。

方力钧作品中的“光头泼皮”形象，也具有强烈的反讽性。画中的光头，有的无聊的张着大嘴眯着眼睛打哈欠（图3），有的排成一排斜着似睁非睁的小眼冲着画外狡猾的坏笑。这些人好像在说：“不用你说，我都知道，可又有什么了不起的？就那么回事！”在经历了八十年代的各种思潮与文化拯救运动之后，在九十年代物质社会强大的压迫之下，人们一方面对自己生存的理想和信仰产生出深刻的怀疑，

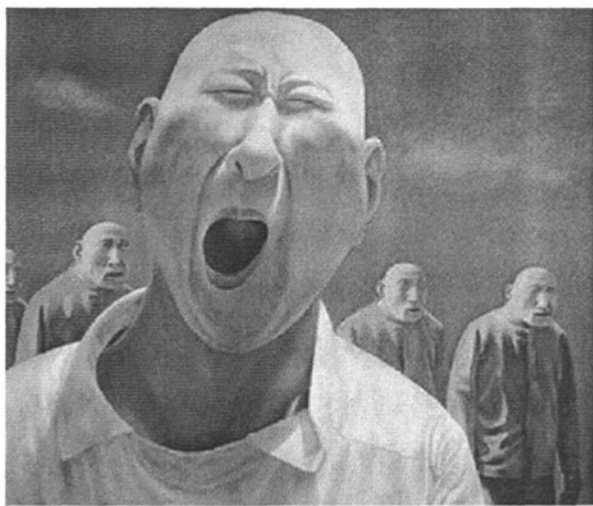


图3 方力钧 《打哈欠的人》1992年 油画

一方面又无力构建一种新的存在价值，而人归根结底是精神性的存在，对自我生存意义的追问从未停歇，人们越是体悟到荒谬与空虚就越是想追问，可越是追问

就越会使得这一体验被强化，于是对自我生命的体验便进入这样一种循环——迫切的追问，然后是无助迷茫与失语，进而表现出一种骚动、叛逆、戏谑的特殊心理状态。

1993年以后，方力钧开始画一些类似于潜泳场景的作品，画面较之“光头泼皮”阶段显得沉静与漂亮，画中的光头形象不再直面画外，水的形象也弱化了人物无聊情绪的直接传达，画家似乎有意的以一种冷静的态度旁观人生，拉开作品与生活的距离，使表达变得更含蓄与隐蔽。然而平静的画面，还是会使人感到危机四伏，浮在水面之上的人随时有着被水淹没的可能，人物表面的怡然自得背后也许是焦虑不安的内心，大面积水的出现，给人一种无着无依无凭的感觉，平静的水面之下似乎隐藏着命运的无常，这更加显现了生命的无助与孤独。

特殊的生长经历和生活体验，使六十年代出生的这批画家以新的视角观察社会，体味人生。同时在艺术创作中发掘新的艺术形式，借以传达他们这一代人特有的生存体验。“在他们的作品中，我看到一种与’85时期非常不同的东西。他们的作品没有文化的重负，没有前两代人居高临下的视角，他们画自己，画自己的朋友、亲人，画日常、琐碎、无聊的生活片断。而且在创作心态上漫不经心，如同他们平常的生活状态一样，一切都以玩笑、泼皮、幽默去对待，作品中也充满了这种泼皮的气氛。而这代艺术家是直面自己真实的生存感觉，而且我是从这些青年一代艺术家身上，看到了无聊与泼皮在当时具有的对意识形态解构的意义”^①。反讽既是这一代人看世界的方式，也频频作为一种表现风格出现在他们的作品之中。他们以反讽解构传统价值、精英文化，反观个体的当下生存，体味个体在当代生活中的荒诞处境。

对人生意义的思考才会产生荒诞与无聊感。这一代画家虽然试图消解崇高和理想主义，决心放弃启蒙和精英立场，但无论怎样，艺术家心底终究是残存着精英情结的，他们总是对时代的文化与心理变迁做出敏锐的回应，积极地体味与表

^① 栗宪庭著，《重要的不是艺术》，江苏美术出版社，2000年8月第1版，第427页。

现当代人的生存处境。只是这一代画家，把居高临下的启蒙状态，换成一种玩世的旁观状态，超越传统观念和文化的束缚去体验进而真实的表现自己及自己周围人的生存状态，把对人类的那种普遍的形而上的关注转换为对自我与个体生存的关注，从而更真切的把握和反映了现代人的独特生存体验与感受。

于是，反讽成为他们所钟情的一种表现手段。通过反讽，他们以“世俗”和“无聊”来消解“崇高”和“意义”，探讨历史与现代、边缘与中心、信仰与自由等生存问题；通过反讽，他们进入对个体生命最真切的体味与感受；通过反讽，他们传达了当代人对于荒诞处境的体验与追问，准确地表现了人们面对生存困境时的特殊心态——以表面的故作轻松、戏谑嘲弄来掩饰信仰缺失后的心理危机与无力感。

总之，特殊的成长环境与生活体验，使这一代画家以反讽的观看方式打量世界，以反讽的艺术手段表现世界，并且切实的捕捉到了一种深层次的生活状态以及当代精神中某种本质性的倾向。

第二节 社会政治反讽

社会政治反讽也是“反讽”型绘画中常见的一种类型，这一现象的形成，既有中国传统精神中赋予文人更多地社会担当的原因，也与中国当下特殊的社会和文化环境有密切的关系。

一方面，中国人文精神中的政治情结，促使创作者反思社会政治。中国文论中早有“愤怒出诗人”的说法，文人画中，倪瓒的寂寥，徐渭的幽愤，八大的怪异都表现出一种艺术家对政治束缚的战而不胜，退而不甘的伤感与哀怨。

另一方面，中国的社会现实也使创作者不可避免的关注社会政治。在当今的中国政治对艺术与大众生活的影响依然不小，最简单的一个例子，新闻联播时间，

打开电视，你几乎找不到除新闻之外的其他节目。各个电视台黄金时间的连续剧几乎都是同一主题——弘扬主旋律。革命先辈建立新中国，解放军保卫祖国统一，人民警察维护人民利益，共产党员领导人民致富，贪污的反动的必然被人民遗弃。不是说这样的题材不好，而是一切创作都围绕主旋律，投靠主流文化，艺术创作必然僵化，大众的思想也必然受其束缚。

所以，尤其在中国这样一个特殊的社会，将政治从人的生存感觉和艺术中清理出去，从根本上来说是不可可能的，无论你关注不关注政治，政治就象空气一样，你根本无法逃避。

李山的《胭脂》系列，其中的许多作品中，画家将原本在人们心目中非常神圣威严的政治符号和政治形象变得妖艳妩媚。系列作品中穿着中山装带着红像章的男子手持一朵红花，摆出飞天的姿势；带着红袖章的男青年留着中分头涂着胭脂和口红；变了形的酷似老年毛泽东形象的人冲着画外拈花一笑。特别是那件毛泽东在延安时期的英俊肖像被李山一再借用篡改，有的在帽子上绘上绿色的花纹，有的在衣服上加上红色的小点，



图4 李山《胭脂系列》2003年 油画

有的将军帽处理成暧昧的粉色，有的在人物的背上添一只小小的蝴蝶，有的竟然在人物的嘴中含上一只鲜花（图4）。并且为了增加妩媚的效果，画家将画面的背景处理成粉红粉紫。

似乎在创作时，画家将自己伪装成一个不认识画中人物的无知孩童，他喜欢漂亮的色彩，喜欢小花、小草、小昆虫，于是他把这些东西都加在了眼前的这个人物身上了，把他打扮得漂漂亮亮。于是反讽的效果出现了，领导人的威严，政治符号的神圣都被消解在妩媚的色彩之中。使我们感觉沉重的，感觉被其束缚的一些东西悄悄融化，生命从中解脱出来，重获新生。

余友涵的作品也一再的借用毛泽东的形象来实现其反讽政治的目的。这种符号性质极强的毛泽东形象有其非凡的涵义，“有时他代表中国，有时他代表东方，有时他代表文化，有时他代表领导人，有时他代表进步，有时又他代表保守，有时他只是一个装饰性的图案”^①。作品《毛主席和韶山农民谈话》中（图5），画家将民间年画、染织的艺术特色与西方的硬边画法相结合，伟人亲切的表情、农民质朴的笑容，画家大胆的将毛泽东的形象民间化、通俗化，使人们熟悉的仰视的伟人形象一下子与大众十分接



图5 余友涵《毛主席和韶山人民谈话》1991年油画

近，而特殊的技法处理又使画面有一种异样的感觉，画家以符号性的毛泽东形象将观众带回历史，又以画面特殊气氛的营造，提示人们从新的视角以新的方式重新审视和思考那段曾被神话了的历史。

^① 吕澎著，《中国当代艺术史》，湖南美术出版社，2000年3月第1版，第175页。

任戡创作的《集邮》系列，直接把国家本身作为消解的对象，邮票与人民币相似，它的发行体现了一定的国家意志，而绘有国旗的邮票使得这一倾向更加突出。一面面国旗整齐排列，似乎距离很近，但又泾渭分明。打破这种拘禁状态的是盖在邮票上的邮戳和条形码，邮戳的存在证明了邮票的被使用与流通，在流通中，国旗之间的间离被消解，国与国的界限也被消解。

王劲松的作品《大合唱》系列（图6）。大合唱对于西方人来说也许会联想到唱诗班和宗教，而对于中国人来说，大合唱则更多的与集体和主流文化联系在一起，每个人可能都有这样的记忆，



图6 王劲松 《大合唱》1991年 油画

小时候在学校或是成人以后在工作单位，我们总会有参加大合唱的经历，而大合唱所选的歌曲也总会是催人奋进的代表主流文化的，且多半是革命的、歌唱社会主义的歌曲。但是在表现这样的题材时，画家对作品进行了别有用心的处理，一方面，合唱者统一的着装、姿态和表情营造了万众一心、步调一致的画面氛围，另一方面白面人的穿插出

现又打破了这庄严的场面，使这场合唱变得有些可笑与荒诞。那些被抽离了面目的白面人，比画面中面目清晰表情鲜明的人更引人注目，反正要被同化，反正大家都一样，那真面目显不显示出来又有什么差别呢？白面人是对无法挣脱境况的一种挣脱，是试图挣脱之后的一种终未挣脱，是最终一种无可奈何的隐去。总之，大合唱的众口一声，步调一致被空白所打乱，引发着观众对这一具有政治色彩和集体主义特征的文艺活动进行反思。

在画家的《天安门前留个影》、《乐于助人》、《大扫除》、《和平之歌》等作品中，这一白面人的形象不断出现，他们既像是游走于躯体之外的幽灵，又像是失去的灵魂的躯壳，总之他是不完整的，他在召唤自己的另一部分，他们与那些有面目但表情麻木的人的不同之处在于他们意识到了自身状态的这种不完整性。总之，通过白面人的介入，通过对严肃事件的调笑，通过对人间百态的戏谑，画家告诉你，事实并非如此，生活并非就像别人告诉我们的那样，世界并非就像大合唱中所唱的那样……

王广义的《毛泽东》系列，其中《红格一号》（图 7）作者用灰黑色画了一个巨大的毛泽东肖像，作为文革时期的标准像，这张图象无疑是中国在一个相当长的历史时期内的精神象征，而作者在上面打上红色的方格，一方面领袖的形象变得若隐若现，同时又让人感到他的控制无处不在。他所代表的那个年代似乎已经远去，但我们仍然被笼罩在他的影响之下。另一张作品之中，画家借用了毛泽东的又一典型形象——向人民挥手问好。画家将这一形象做了剪影化处理，似乎是为了强化历史的距离感，画面上打上断断续续的横线竖线，像是路标图又

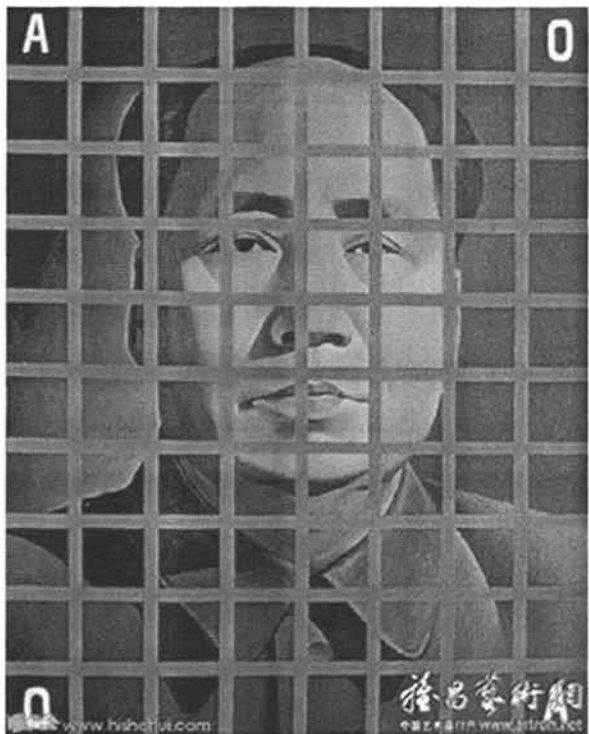


图 7 王广义 《毛泽东——红格一号》1988 年 油画

像是一个迷宫，在这种符号的暗示下，领袖的挥手形象被幻化成似乎在城市街头招手打“的士”。时间给了我们距离，离伟人太近的时候，我们总要仰头才能看到他，距离拉开之后，我们便可用一种平视的视角去打量他，我们会有新的收获。

《大批判》系列（图 8）也是王广义创作的反讽意味极强的作品。画家在作品中把中国文革时期大批判宣传画中的工农兵形象与代表美国商业文化的可口可乐、万宝路香烟等符号组合在一起，两种意识形态的符号相互碰撞，显得那么的不协调，但也正是这种不协调启示着人们去思考其背后隐藏的问题。“对文化



图 8 王广义《大批判——万宝路》1992 年 油画

大革命图像的偶然的注意所带来的刺激一开始是朝着商品浪潮的方向运动的，他想给予商品经济一个调侃和揶揄……可是，由‘工农兵’构成的‘大批判’所提醒的不是一种轻松的话题，它很容易地让人联想到十多年前的政治运动和意识形态专制的历史……一个极端政治化的图式迟早会脱离艺术家而走向唤起社会影响的作用的领域”^①。并且“就从当代文化的角度看，

这类艺术的要旨在于消解大众媒体文化的压抑，通过创作的行动将‘异化’了的文化语言重新塑造。在中国走向资本和消费经济的路上，政治与消费两种大的‘异化’势力成了心灵离异的双重力量。在这个新的形势下王广义的《大批判》系列以幽默的手法点出了二者的荒诞意味”^②。可以说，《大批判》中的商品符号消解了文革文化的威严与专制，文革符号又暗示了商业文化的泛滥与霸权。

中国新时期绘画中的政治反讽的一个突出特点即是创作者往往借反讽政治进而反思大众文化。在中国当下特殊的社会环境中，民众既要面对以往的社会主义意识形态，又遭遇着资本主义商业文化的冲击，而中国的官方文化与当下的大众文化有着一定的相似性，虽然一个由政治主宰一个由商业主宰，但两者都对民

^① 吕澎著，《中国当代艺术史》，湖南美术出版社，2000年3月第1版，第156页。

^② 吕澎著，《中国当代艺术史》，湖南美术出版社，2000年3月第1版，第167页。

众的思想产生了严重的束缚。毛泽东提出艺术是人民的、是大众的、是为工农兵服务的，但是强制性的文化推广与普及剥夺了民众对于文化的选择权，事实上为政治服务的艺术成为对人民大众的思想束缚。随着社会的变革、大众文化的盛行，中国官方文化对民众的这种思想上的控制在一定程度上得以消解，但是大众在思想上并未得到真正的自由与解放，对时尚的追逐与迷恋，消费和享受的盛行使价值观的混乱和精神世界的虚无成为一种普遍的社会心理状态。大众文化的流行泛滥与社会主义意识形态对民众思想的控制有一定的相似性，艺术家对文革时期政治的反讽其实也是对中国当下泛市场化、泛商业化的文化的反省。

创作者对政治的反讽最终的落脚点还是关注人类的生存境遇。艺术往往表达一种对不可及的境界的诉求，而无论任何时代，我们每个人包括艺术家都不可能纯粹的脱离社会而生存，政治是人的生存环境和生存感受中无法抽离的一个因素，对人的生存处境的关注离不开对政治的关注，对政治的关注是出于关注人的生存处境。日本的中国现代文学研究家竹内好在其著作《鲁迅》中有这样一段论述，“游离政治的文学，不是文学。文学在政治中发现自己的影子，又把这影子破弃在政治里。换句话说，通过自觉到无力，文学才得以成为文学。”^①中国新时期的绘画作品也一样，画家通过作品反讽政治权威，揭示政治神话和政治权利对人们思想的束缚、对人性的压抑与扭曲，同时也表现出包括创作者在内的人类在这种无形的控制与束缚中的精神状态——既有对自由的渴求又有无力反抗后的无奈与麻木。

政治问题复杂又敏感，而它又是人的生存环境和生存感受中无法抽离的一个因素，是当代艺术家不得不面对的一个问题。艺术家既要保持对权力的批判态度，但又不能太强烈；既要对抗体制束缚，但也不能太让官方反感。于是艺术家便在作品中以反讽视角，通过反讽性叙述来表述自己对一些问题的思考与探讨。画家

^① [日]子安宣邦著，赵京华译，《竹内好问题试论——“文学”之根本的政治性》，载《书城》，2005年第10期，第28页。

们借用反讽的形式，“以商品化解构政治性；以通俗化解构权威性；以故作正经解构一本正经；以不厌其烦的再次重复来解构无数次的标准发音和绝对真理”^①。中国新时期绘画中对政治的关注与反讽体现了创作者的人文责任和良知，艺术家对政治的关注与反讽，正是要消解生存环境里的意识形态对人的伤害，艺术家通过作品，反讽和解构中国现代史上的政治神话及中国社会中的政治权力，揭露政治对民众思想的制约和限制，所有的这一切，都是为了反思我们的社会政治，反观我们的生活处境，以对将来有种更好的期许。

第三节 传统历史反讽

新时期的艺术家，常常在作品中以反讽的叙事策略来传达自己对历史与传统文化的反观与思考。当反观历史、反思传统文化时，我们发现，传统和现代的关系并不是单一的，而是多元的，它们之间有传承也有断裂、有融合也有对立。在



图9 计文于《簪花美女图》1997年 油画

中国新时期绘画中，正是反讽视角和反讽模式在作品中的应用，使得画家得以将这一复杂的问题准确的呈现给观众。

计文于的《簪花美女图》（图9），画家通过作品的反讽，向我们呈现出其对文化传承、文化差异及文化身份定位等问题的思考。画家将中国经典的艺术形象——簪花仕女结

^① 王林著，《当代美术状态》，江苏美术出版社，1995年8月版，第35页。

合旧上海的月份牌的表现形式展现出来，并列的三个仕女，同一个人物，同样的簪花发式，同样的傲慢姿态，只是分别穿着唐装，旗袍与现代短裙套装。画面周围布满了各样的秃头的男子头像，他们或兴高采烈的、或好奇的、或挑剔的、或贪婪的、或假装不经意的窥视着画中的女子。

服装的变换，让人想到朝代的更迭，时代的发展。而女子的簪花头式始终没有变，随着衣着的越来越简单，头部发式显得格外的夸张，有一种头重脚轻的不协调感。女子变换着服装就像我们不断寻找着自己的文化定位，高耸的云鬓簪满鲜花与各种头饰，美丽而高贵，可却又越来越让人感觉沉重。周围窥视者带有猎奇性质的目光挑剔的打量着画中的簪花美女，更加增强了画面中心的不协调感和压抑感。时代的前进中我们要怎样面对我们的传统，如何在经济、文化的全球化中寻找自己的文化定位，画家在作品中通过反讽，将这一问题开放性的摆在每个观众面前。

王中的作品《95 计划——朝阳区拆迁》，一位老人蹒跚在断壁残垣之间，这里也许是他昔日的家园，曾有他儿时的嬉戏和人生成长中的种种珍贵记忆，如今一切都破碎了，可能不久在这里就会盖起新的楼群，住进新的生命，可是过去的那段岁月留给我们什么，这是我们必须思考的问题。《拆迁计划——97》中还是那位不知姓名却饱经沧桑的老者，伫立在断壁残垣之中，少女从他身边匆匆而过，对他毫不在意。老者在年少的时候，也许对有些人、有些事也这样匆匆而过吧。对于已逝将逝的历史我们终究要做些什么，又能做些什么呢？

刘大鸿在系列作品《儒堂》、《道堂》、《佛堂》、《宗堂》中，将红卫兵、政治领袖及现代民众的形象与传统文化中的历史人物、神化人物拼凑在一起，儒堂、道堂、佛堂、宗堂顿时变得格外吵闹与喧嚣。画家在一个个原本庄严与神圣的场景之中插入各色人物，展现着世间百态，众人们各行其是，仿佛正参加一场盛大的狂欢舞会，每个人脸上充满了自信与执着，但是不协调的氛围又使他们显

得无知与可笑。当传统与现代相遭遇，场面变得十分荒诞，双方都显得不知所措、尴尬异常。

张晓刚的作品《创世篇》（图 10），是一件双联画，每幅画的中心都是一个横卧在陈旧的木箱之上的婴儿，一排排诉说着往事的黑白老照片构成画面的背景，



图 10 张晓刚《创世纪》1992 年 油画

景，其中一联上的是中共建党时期的一些历史人物的照片，另一联的背景则是红卫兵和知青的生活照。每一联上的婴儿面前都摆放着一本大书，第一联上的婴儿顺着突兀的出现在画面上那只大手所指的方向朝书本望去，另一个则好奇的望着画外。

稚嫩的婴孩，陈旧的木箱，写满文字的大书和背景中似乎已离我们远去的历史。中国的革命史有太多的

悲壮与苦难，红卫兵与知青的命运也是一代人的悲剧性命运，生命是一条河，融入许多的过往和故事，又不可停留的奔向前方。历史赋予婴儿的既有厚重的根基又有沉重的责任。中国革命已经开创了一个世纪，我们这代人新的世纪又要如何去创，面对画面，这是我们不得不思考的问题。

魏光庆的《红墙》系列，画家借用了传统木刻通俗读本中的一些简明图式将其与红墙并置，对历史和传统道德进行现代反思。这些通俗刻本如《朱子家训》《增广贤文》等，图文并茂，是以家庭伦理道德教育为主的启蒙教材，意在向大众宣传为人处世的道理。如《温恤穷苦》（图 11）出自《朱子治家格言》，

“见贫苦亲邻，须加温恤”意思是看到穷苦的亲戚或邻居，要关心援助他们。再如《讼则终凶》，原句是“居家戒争讼，讼则终凶；处世戒多言，言多必失。”意思是居家过日子，禁止争斗诉讼，一旦争斗诉讼，无论胜败，结果都不吉祥。处世不可多说话，言多必失。这些传统文化题材之中，既有劝人向善的道德教化，也有温和中庸的处事态度，更有历尽社会磨练的生存智慧。这些传统文化在调解人际关系维护社会秩序的同时又常常扼杀了人的个性与创造力。怎样处理个人与社会的冲突，自由与责任的矛盾，这也是现代社会道德和文化要面对的问题。

画面中墙的存在，颇有反讽意味。墙是一种隔绝与阻断，墙的出现强调了现代民众与传统文化的距离感和陌生感，而这些代表传统文化的图式又确实存在，透过高墙与现代对视。传统文化、传统道德依然对今天产生着潜移默化的影响，我们要以怎样的态度对待它，画家给不了我们答案，也许这本就是个仁者见仁智者见智的问题。画家将这一文化问题转换成可见的具体图式，把本已被民众习以为常的事物拎了出来，通过对比与反讽，提示人们思考表象背后更深层次的问题。

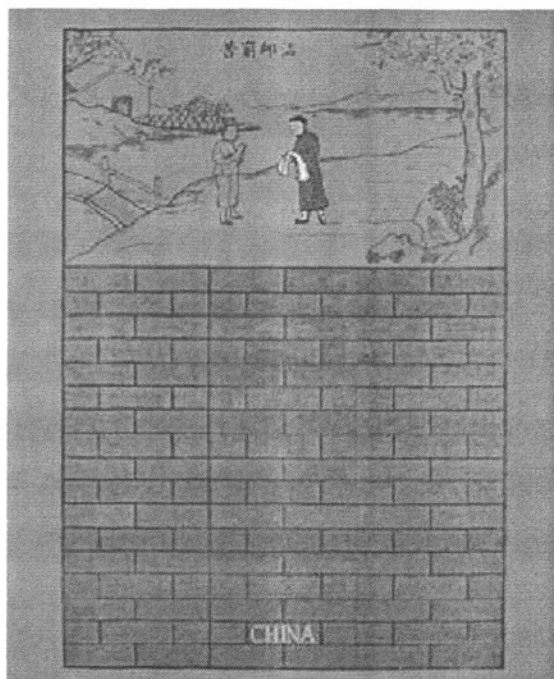


图 11 魏光庆《红墙——温恤穷苦》1999 年 油画

面对悠久的历史与博大的传统文化，中国人往往有着复杂的情感。一方面，中国传统文化博大精深，重视人与自然的统一，提倡人与人的和谐，注重伦理道德。另一方面，中国传统文化又有许多消极因素，中国长期的封建专制制度对社会文化及人的意识影响极深，严重压抑和束缚着民众个性的发展，导致了国人缺

乏民主意识、思想守旧保守、创新精神不足、崇古模古、尊崇权威、安于现状不易接受新思想等等一系列的问题。

对于传统与历史，艺术家既感到了一脉相承的文化遗产所带来的亲切感与归属感，又不可避免的感受到大博精深的传统文化与厚重历史所带来的巨大压力，同时还会体会到其中的消极因素对现代文化与生活的束缚和阻碍。如何对待历史？如何对待传统文化？如何在历史与传统中找到自己的定位？如何在全球化的浪潮之下保留我们文化的民族性？历史的传承与断裂、传统与现代的融合与对立中存在着太多复杂又矛盾的问题。画家以反讽的视角在当代的语境中重读历史、反思传统，又以传统和历史为背景审视当代社会与文化，将种种问题开放式、启发式的呈现给观众。

第四节 大众文化反讽

九十年代以来，各种流行与时尚、资讯与信息铺天盖地而来，大众文化仿佛在一夜之间就征服了我们，充满了我们的生活。

中国作为一个历史悠久的文明古国，有着自己灿烂的传统文文化，长时期以来，这种文化承担着教化百姓、传承文明的重任，代表着中国正统的价值观和审美观。传统文化中既有精化又有糟粕，使得现代人对其爱憎交加，她一方面受大众文化的冲击逐渐式微，一方面又渗透在中国人的集体无意识中顽强的影响着当代人的生活与文化。同时，中国的民间、民俗文化在百姓中流传，承载着平民大众对生活的真挚情感和美好愿望，但随着农村的都市化进程，大众文化对其的冲击与影响也日渐明显。

新中国成立之后相当长的时间里，特别是“文革”时期，中国的文化艺术曾经一度的成为政治宣传的工具，成为政治统治的附庸，表现出明显的意识形态化，

虽然随着市场经济的发展、大众文化的繁荣，政治权利对文化的束缚逐渐减弱，但其影响仍然不可忽视。当人们回首过往重估那个时期的价值观与文化时，既会为当时的理想与激情所感动，也会对其所表现出的盲目与冲动心有余悸。

大众文化在中国的兴盛使得卡拉 OK、麦当劳、可口可乐这些西方文化符号逐渐在中国泛滥成灾，经济文化的全球一体化也使西方的文化与价值观冲击着我们的本土文化与传统价值观。大众文化张扬人性、承认并尊重人的欲望满足、提倡世俗享乐，这使得中国民众特别是艺术家在享受着这种文化所带来的快乐的同时，又对其显露出的浅薄与盲目忧心忡忡。中国的传统文化、精英文化、官方文化、民间文化都受到了大众文化的冲击，这一现状，既可看作是中国文化所面临的



图 12 俸正杰 《浪漫旅程》 1999 年 油画

一次危机，但也同时给了我们重新审视固有文化的契机。中国新时期的画家，通过反讽型绘画传达着他们对文化问题的思考。

俸正杰的作品《美好生活》系列及《浪漫旅程》（图 12）系列等，作品描绘了一对对的新婚夫妇，他们穿着或中式或西式的婚纱，摆出种种炫耀甜蜜与恩爱的姿势。作品所描绘的情节在现实生活中随处可见，人们已经司空见惯，但是画家将这一平民生活中的普通现象在画面中作了夸张化的处理，提示观者，在这平常的表象之后，有着我们因熟视所忽视的一些社会隐疾。

作品中画家刻意将画面处理的异常鲜艳与花哨，原本象征着纯洁的西方白色婚纱被画家画成了翠绿大红，银黄粉蓝，再配上眩目的背景色彩，使得整个画面

效果舞台化表演化。再看人物的脸部刻画，沉醉在幸福之中的人物脸色红的发紫，皮肤被处理的细腻光滑。光滑化处理意味着虚假与做作，同时也揭示出大众对这种虚假的认同与喜爱。艳丽的过了头，喜庆的过了头，幸福的过了头，表情和姿

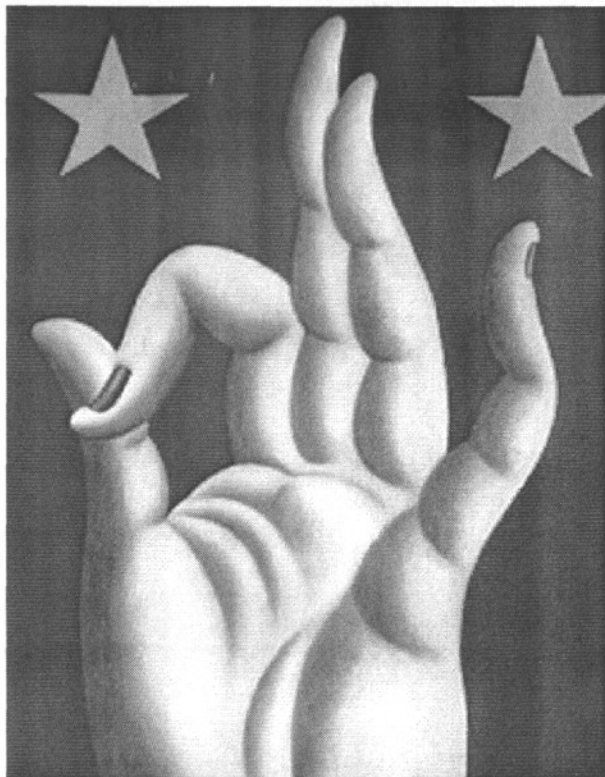


图 13 李路明 《中国手姿》1999年 油画

态都显得那么僵硬与可笑,一切都变得虚假与浮华。

我们的幸福生活是对时尚的一种模仿，照婚纱照是一种时尚，我们就去照，这样我们才幸福；结婚旅行是一种时尚，我们就去旅行，这样我们才会幸福。总之，人们的幸福感似乎来自于对明星的模仿和对时尚的追赶，来自于向外界的假装与表演，从而最终变得越来越表面化而缺少内心的感悟与体会。画家以画面表层的艳丽夸张反讽了大众文化的浅薄，透过作品我们会发现，我们所沉醉其间的社会，其实是一个追求享乐但却缺乏幸福

的社会，是一个繁荣热闹然而没有深度的社会。

李路明在《中国手姿》（图 13）中，将中国佛像文化中的典型手姿做了媚俗化的处理，指甲被涂上了鲜艳的颜色，姿势也变得暧昧，原本优雅高贵的手姿变得妩媚与造作。画面再配以鲜艳的背景色以及各种流行事物，给人强烈的视觉冲击。其实在大众文化中，对经典的戏仿、对正统的戏说已经成为一种时尚，画家在作品中对这一现象进行模仿、夸张并加以反讽，提示观众重新思考我们的历史，我们的传统文化以及我们眼下的时尚文化。

杨卫的《中国人民银行》系列（图 14），一张被模仿与篡改的人民币占满了整张画面，看上去更像是一张大奖状。人民币中的领袖形象被置换成了兴高采烈，满脸笑容的普通人。他们周围鲜花簇拥、红旗招展、气球飘扬，场面显得那么红火与热闹，但同时又给人一种不真实的感觉。与气球一样，浮在表面的、飘在上空的、那么美丽的其实都是“空”的，只要轻轻一扎，就会破掉，随之一切化为乌有。



图 14 杨卫 《中国人民银行》1997 年 油画

作品中画家还将“中国人民银行”置换“中国人民很行”，虽只一字之差但意义迥然不同。既是对国家权力的一种消解，也是对这种消解之后的空虚感的一种反讽。大众文化的立场是尊重和张扬人的欲望和世俗享乐，相对于政治意识形态的控制，大众文化是对其的一种否定性的力量。但

是在消解了旧有的权利束缚之后，我们并没有感到真正的自由，随之而来的仿佛是一种不可承受之轻，时尚给了我们自由去追逐享乐，追逐又使我们的欲望变得更多。中国人民银行，也许还有中国农业银行、中国工商银行、中国建设银行，在追求享乐的现代社会之中，我们盲目乐观，在追逐时尚的路上，我们一路高歌。表面的奋斗、成功之后是内心文化的困乏与信仰的缺失。

罗氏三兄弟的作品《欢迎世界名牌》系列。作品借鉴传统年画的形式，并把丰收连年、胖娃娃等喜庆形象与代表消费文化的卡拉 OK、可口可乐、汉堡包等符号并置。我们似乎从农业社会一步就跨入了这个消费时代，面对种种新的事物，

人们既感到了好奇与兴奋，又产生了困惑与畏惧。创作中，画家借鉴传统的漆画工艺将画面处理得平滑、光亮，试图以作品表面的艳丽繁华反讽这浮华的时尚背后人们精神上的空虚与迷茫。

总之，随着大众文化的盛行，中国民众丧失了传统文化的深度，失去了精英文化的理想，也丢弃了民间、民俗文化的质朴。对物质享受的追求与向往代替了传统中对理想与信念的执着，轻松的快乐、廉价的愉悦取代了真正的幸福，物质生活的极大丰富却使得人们的精神世界越发的虚无，旧的价值观已被打破，新的价值观又很难建立，价值观的混乱成为一种普遍的社会现象，一切都处于迷茫与困惑之中，大众文化的商品化、低俗化与享乐化成为突出的问题，在这样的境况下，中国现代艺术家纷纷在作品中借反讽来表达自己对大众文化所持有的独特立场和批判态度。

“反讽”型作品中，艺术家通过对历史图像的借用和转化、通过对大众文化中的“艳俗”现象的模仿与夸张，达到其反讽的目的，从而揭示出生活表象与深层事实的强烈反差：亲近背后的做作、新颖背后的陈腐、甜美背后的欲望、笑容背后的虚伪、奢华背后的堕落、快乐背后的轻薄，以求给艺术欣赏者以“金玉其外，败絮其内”的感受，提示人们去关注一系列的隐藏在这甜美与浮华表象之后的严重的社会问题。艳丽浮华的表象，像是一出热闹的喜剧，艺术家通过反讽，以一种轻松、戏谑性的手法，将这些无价值的东西撕破给人看，使得那些在人们的生活中常常出现而又未引起重视的荒诞情景得以凸显。在庸俗、荒诞的生活表象之下，在调侃、游戏的艺术表现背后，隐藏着艺术家对大众文化的批判。艺术家通过对“庸俗”、“艳丽”的生活表象的模仿与夸张表现来挖掘社会生活表层之下的人的深层心理，通过“繁花似锦、美艳无比”的外表反讽“庸俗不堪、腐朽糜烂”的社会实质。总之，艺术家借用反讽手段，对大众文化中存在的一些突出问题表达了自己的独特立场和批判态度。

第二章 中国新时期“反讽”型绘画的特征与手法

第一节 “反讽”型绘画的特征

为了准确地传达反讽的意义指向，“反讽”型作品往往具有这样的特征：

首先，“反讽”型作品常常表现出创作者对世界保持距离的旁观态度。反讽是“无所不包、清澈见底而又安然自得的一瞥，它就是艺术本身的一瞥，也就是说，它是最超脱的、最冷静的、由未受任何说教干扰的客观现实所投出的一瞥”^①。观察者同样生活在他的反讽所针对的世界之中，但反讽作为一种观察方式与思维角度，要求反讽者以冷眼看世界，这样才能拉开距离，理智的清晰的发现并揭示生活表层之下的真实。创作者抱着一颗热的心去体味生活，感悟生活，又以一双冷眼反观这一切。

所以表现在作品之中，画面往往不是对问题本身的简单陈述，画家所细心描述的，着力夸张的，精心渲染的事物，往往也是他提示给人们在生活中要反思的事物。这样作品便呈现出它的又一特征——作品表层叙事与深层意蕴的反差。

第二，“反讽”型作品以表层叙事与深层意蕴的反差揭示事实与表象的相悖。反讽就是要揭示生活中表里不一的地方，提示人们表象背后的事实并非如此，事情并非如我们想象的那样。反讽总是“言在此而意在彼”，也就是说，反讽说的是 A，真正意指的却是 B，它是一种深层叙述对表层叙述的质疑与否定。反讽是对现实的否定与批判，反讽地加以描述的现实总是有缺陷的、不完美的现实，艺术家就是要通过反讽向人们揭示这个真实的现实与人们所想象的现实间的巨大差距。

^① [英]D·C·米克著，周发祥译，《论反讽》，昆仑出版社，1992年版，第53页。

这里可以拿王劲松 1992 年创作的《天安门前留个影》（图 15）与孙滋溪创作于 1964 年的同名作品（图 16）作一番比较，60 年代的这件作品，画面色彩比较明朗人物造型也很写实，前排的农民家庭，每个人都目光坚定，脸上洋溢着幸福与满足的笑容，城楼正中毛主席的照片正好位于这群人的正上方，面容慈祥又庄严，像是这个大家庭的父亲一样。在王劲松的作品中，同样是蓝蓝的天空，同样是威严的天安门城楼，同样是留影的人群，但是画家对画面的一些特殊处理，



图 15 王劲松 《天安门前留个影》1992 年 油画

使

观众隐隐感到在这表象之下似乎隐藏着创作者要表达的另一番意味。画作在用色及人物造型上都较夸张，有漫画化的倾向，前排的人物虽然也

都满脸堆笑，但他们眼神各有各的朝向，似乎各自想着各自的心思，这也使他们的笑容显得虚伪而又玩世不恭。城楼上的毛主席像被人们遮挡的只能显露出一点头发，人群的后面依然出现了画家的典型语汇——白面人，使得画面的反讽意味进一步被强化。当年的革命情怀被当下的旅游热情所代替，当年对理想的坚定不移被当下的漫不经心所代替，在人们变得更有主见之后似乎更加不明白自己要坚持什么，在人们变得更聪明之后似乎也变得更无知，在人们变得对什么事都不太在意之后似乎也变得更加心思沉重，总之，在这表象之后隐藏着另一番深意。

“反讽”型绘画将本来不合情理却又是大多数人熟视无睹的事进行夸张、渲染直至让人感到不真实，通过描绘表象与事实的强烈反差——新颖与陈腐，奢华与堕落，做作与亲近，真实与诱惑，欲望与虚伪，生存与死亡，来达到其反讽的目的，从而实现对社会艺术批判。因此反讽型作品“既有表面又有深度，既暧昧又透明，既使我们的注意力关注形式层次，又引导它投向内容层次”^①。



图 16 孙滋溪 《天安门前留个影》1964 年 油画

第三，“反讽”型作品往往传达出滑稽与痛苦并存的复杂情绪。悲剧是将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将人生无价值的东西撕破给人看。这两种倾向“反讽”型绘画都兼而有之。画家们在绘

画中一方面以无聊、荒诞将崇高与意义消解，让欣赏者有一种意义缺失后的无所适从，一方面又将这无聊与荒诞极力夸张放大直至变得虚假可笑而不攻自破，让人在一阵轻松的嬉笑怒骂之后反观生活。正如前面所提到的王劲松的《天安门前留个影》，画家以当代人的轻松与嬉笑消解了革命和伟人的庄重与严肃，使神话重归平凡，但同时对于当代人们空洞无聊玩世心理的揭示，又触到了每个人的切身之痛——自由了的灵魂变得无依无靠！

^① [英]D·C·米克著，周发祥译，《论反讽》，昆仑出版社，1992年版，第7页。

所以，作品中的反讽往往产生这样的效果，“感情互相冲突……笑声发了出来，但又凝固在唇吻，我们所关心的某人、某事，被残酷地戏弄着；我们观看残酷的事，却被它刺伤了感情”^①。同时，意义的消失、生活的困惑让人无法承受，创作者选择对这不可承受的生存经验进行冷嘲热讽，将严峻的事实隐藏在嬉笑怒骂之中，以此缓解自己与观众心中的压力，使所承受的生活之中感觉上似乎轻了些许。总之，“反讽”型绘画往往能引发观众双重的情感体验，引导观众在一本正经之下看到荒诞，在插科打诨之后思考存在。

第四，“反讽”型作品往往表现出视角的多重性、结局的开放性、价值取向的不确定性。当艺术家以反讽的视角打量世界、反观个体存在的时候，必然会发现一些明显不能解决的根本性矛盾：生与死、情感与理智、自由与责任等等。在反讽视镜里，世界是矛盾、复杂、充满了偶然与不确定性的，选择了以反讽的视角看世界表现世界也就是选择了用多重的视角看世界，承认结局的开放性，尊重价值取向的不确定性，在作品中真切地展现当代人的真实生存感受，将存在的问题如实地展现出来，启发大众的开放性思考。

第二节 “反讽”型绘画的手法

反讽作为新时期画家一种观看世界的方式与态度，终要在创作中转换成一种合适的表达方式。新时期画家在作品中常常运用“符号并置”；“重复形象”；“戏仿经典”；“夸张叙事”等手法，强化作品表层形式与深层意蕴的反差，传达一种滑稽与痛苦兼有的情绪，最终准确有效的表达自己的反讽意图，启发观众反思社会与生活。

^① [英]D·C·米克著，周发祥译，《论反讽》，昆仑出版社，1992年版，第48页。

一、并置符号

“反讽”型绘画中,艺术家常常将两种看似不相关而实际上有着某种内在联系的符号相混并置在一幅画中,形成传统与现代、严肃与轻松、正统与滑稽共存的画面效果,由此所传达出来的意义张力,引发观众透过作品荒诞的形式表层去体味其深层的意蕴。

罗氏兄弟的《欢迎世界名牌》系列,将六十、七十年代的革命年画中农民喜庆丰收的景象、连年有余、胖娃娃等传统民间喜庆形象,与现代消费形象——卡拉OK机、可口可乐等并置;刘大鸿用民间门神画的形式描绘马克思等革命导师的肖像;胡向东的《争奇斗艳》、王庆松的《我们的生活比蜜甜》等作品中将流行美女与代表农民丰收景象的蔬菜相并置。祁志龙的《中国女孩》系列,以现代娇娆的女模特的形象着文革红卫兵服装;王广义的《大批判》系列将工农兵形象和西方流行文化中的可口可乐、万宝路香烟等图像符号相并置。

首先,门神、年画及种种农民形象代表我们的乡土文化,我们从那里来,那里有我们的根,对于她,我们既有眷恋不时回眸,又有不满试图超越。其次,无论是代表新中国的天安门、红旗、太阳、标语、红灯笼、红气球、军帽等符号,或是各种毛泽东时代的图像符号,如毛泽东像章、红袖章、五角星、红皮书,再或是文革的经典图式,如各种传单、宣传画、大字报、大标语、经典样板戏等等,这些公共图像有着我们民族的集体记忆,它渗透到生活的各个角落,她曾经凝聚过我们的理想与信仰,也提示给我们过往的伤痛与失望。历史图像在艺术家的挪用与艺术再创作中,将被赋予一种新的意义。再次,流行文化中的婚纱、时装、汽车、家庭装修、汉堡包、可口可乐、好莱坞明星、时尚的美女、铺天盖地的广告传达出的则是中国九十年代以来的都市景观与消费欲望,面对它们,我们渴望、满足却又感到若有所失。

总之，这是一个令人兴奋不已又无所适从的社会，集权体制和权力话语还时隐时现的对我们的生活产生着影响，而与此同时随着当代社会的巨大变革和大众文化的迅速兴起，我们又遭遇着新的霸权与冲击。传统的乡土文化、凭借着惯性依然对今天有所影响的意识形态、令我们爱恨交加的都市图景，每一件事物都凝聚着我们重叠的体验与复杂的情感，民众既有对时尚的追求与抵触，又表现出对传统的眷恋与反思。

艺术家采用“以子之矛攻子之盾”的巧妙策略，把本无联系甚至对立的符号进行并置与对比，让人感到某种莫名其妙的尴尬以产生一种幽默又荒诞的画面效果，从而使不同符号所各自代表的意义世界不攻自破，在解构了政治意识形态、传统文化的同时也对当代的消费文化、大众文化进行了戏讽。符号的并置使历史与现代产生新的文化联系，凸显了时尚与传统、现实与历史的冲突所产生的张力，从而产生强烈的反讽效果，引领观众以新的视角反观历史审视当代。

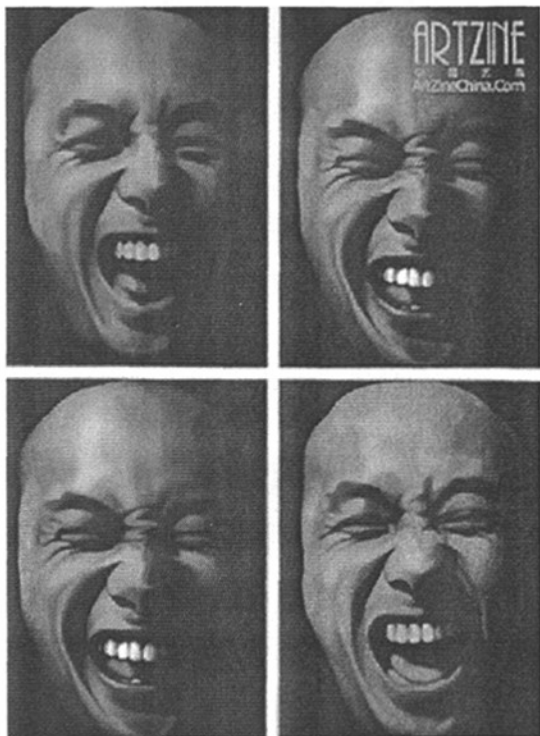


图 17 耿建翌 《第二状态》1987 年 油画

二、重复形象

耿建翌的《第二状态》（图 17），作品中并排的吡着牙不知是哭是笑的光头形象；岳敏君的作品中复数性排列的哈着大嘴露着细密的小白牙的人物形象（参见图 1）；方力钧作品中成排出现的对什么都不屑一顾的泼皮人物（参见图

3)；曾梵志作品中单调的、标准的、复数式的面具等等，画面中人物的表情是嘻哈的、玩世的、不合作的，而这些形象的成排出现，泼皮的形象被复数化、标准化、重复化。

一方面，形象的滑稽夸张与形式组合的单调机械形成对比产生张力。单看一张脸，是生动的，鲜活的，而这种夸张的表情一旦成批成排的并存在画面之上，原本个性的面部便被脸谱化、面具化。每一个生命的存在都成为一种机械的重复，犹如他们所扮演的社会角色，被格式化类型化。人们想摆脱一种控制，却无意间进入了另一种控制，对于荒诞的挣脱却又进入另一种荒诞。

同时，一连串的形象，像是一连串的重复追问，反复追问皆无答案，又反复追问，使画面情绪陷入失望与焦虑；又像是反复的被追问，你反复的问我，我只能无数次的给你重复的嘻哈的表情，因为我也没有答案。仿佛一切无法选择也无力确定，存在的价值和意义在形象的重复中走向虚无，生命的深度与底蕴在形象的复制中被消解，只有肤浅的平面在重复，不断重复…

总之，画面中绘画形象的标准化、重复性、复制性进一步加强了作品的反讽意味。

三、戏仿经典

对经典的戏仿也是艺术家们在作品中借以表达自己反讽的意义指向的常用手法。李山的《胭脂》系列中，穿着中山装带着红像章的男子手持一朵红花，摆出敦煌壁画中飞天的姿势。他的脸上充满孩童般的幻想，这种表情及飞天的姿势与他的穿着和笨拙的身躯产生强大的反差。在种种束缚中人物对自由对人性的渴望显得那么强烈与可敬。

计文于的《簪花美女图》（参见图 9），画家将中国经典作品簪花仕女图中的艺术形象——簪花仕女重新描绘，运用旧上海的月份牌的形式表现出来。仕女

们被换上了不同的服饰，周围还添加了许多围观的头像，原作中的仕女是充满自信甚至傲慢的，但戏仿后的画中，由于背景的变化，人物形象显得局促不安没有自信。面对传统、面对外来文化，这种不安与不自信也是我们所常常不可避免的。

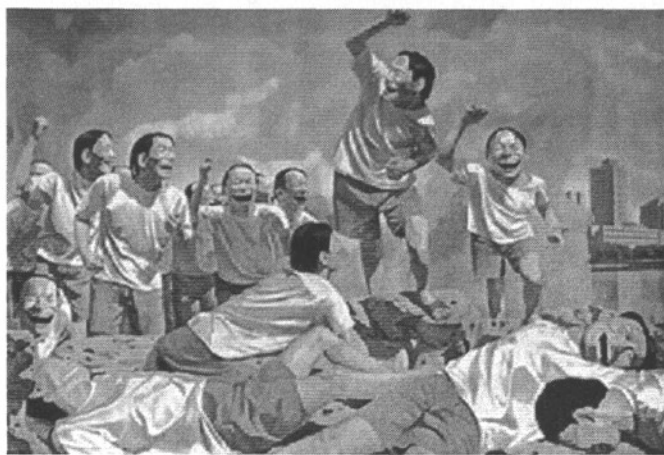


图 18 岳敏君 《自由引导人民》1995 年 油画

岳敏君《名画》系列更是把对经典名作的戏仿发挥到极致。在《自由引导人民》(图 18)一画中，岳敏君将原作布满硝烟的战场置换成城市的工业废墟，浴血奋战的法国大革命起义群众被置换成一群无厘头傻笑着的人，《希阿岛的屠杀》(图 19)中痛苦的人

群也被置换成或躺或站着的傻笑着，画家还在背景中添上了中国画中象征高洁、远逸精神的仙鹤。《处决》中等待处决的西班牙革命者、《伏尔加河上的纤夫》中衣衫褴褛的俄国农民也统统被傻笑着的人群逐出画面。



图 19 岳敏君 《希阿岛的屠杀》1994 年 油画

“革命”、“正义”、“进步”、“人民”这些神圣的话语都像是在讲笑话，画家将一切崇高或沉重的历史都演绎成一场游戏。画中傻笑着的人

都是同一个人的形象，一切战争、革命、压迫、屠杀都是人类自己对自己的残害或拯救。傻笑可能源自于无知，但更可能是由于麻木甚至残忍，傻笑消解了权威

与意义也同时消解了自己，最后观众不仅会想，我们到底是在嘲笑着经典，还是由于和经典在时间与空间上有着无法跨越的鸿沟而进行着无奈的自嘲？

而曾梵志的《最后的晚餐》（图 20），原作中的耶稣与十二圣徒被一排带着红领巾带着假面的小学生所代替，原画中墙上的装饰画被换成了中国书法碑刻，长长的餐桌上一片狼藉摆着的是一个个西瓜。这群孩子的精神导师是谁呢？我们是否也背叛了我们的老师呢？画作一方面表达了对启蒙思想的怀疑，一方面又无奈的描述着我们荒诞感十足的当代文化。



图 20 曾梵志 《最后的晚餐》2002 年 油画

反讽型作品通过对经典的戏仿达到了这样几个目的：首先，对经典的戏仿，抽离并颠覆了原画面中的人物形象和角色，原本大众心目中的英雄、伟人、大人物被置换成和我们一样的普通人，英雄人物被戏谑的同时经典所叙述的历史故事、历史本身也被反讽被质疑，他原本所带有的神话与神圣被消解。其次，经典作品本身被解构，也使原本观看历史的方式与讲述历史的方法遭到质疑，提示人类以新的视角、新的方法、新的艺术样式重述历史与经典，并以开放性的态度面对大众对历史的叙述与评价。经典的戏仿为我们重读历史提供了一个新的文化语境，告诉人们历史还有其他的读法，更个人的、更贴近人的存在的、更少修饰的一种读法，让人们在这种语境中重读历史、反思传统。再次，对经典形式上的借用使我们又可以以传统和历史为背景审视当代社会与文化。作品中人物的漫不经心、荒诞不经、戏谑调侃的状态在经典背景的反衬下显得更加刺眼，让人不禁追问到底是什么原因使我们变成这个样子。最后，戏仿使经典熟悉的模式陌生化，

给予观者更多地欣赏期待，让观者在作品新的视角新的叙事模式中产生惊异，从而更主动的参与到对画家所提出的问题的思考之中。

总之，画家在创作中对经典的戏仿，打破了历史的单向叙事模式，消解了经典的权威，凸现了当代的无聊感与茫然感，启发观众以新的角度与方式反思历史、审视当代，在打破一切束缚之后，在一片废墟之上重建我们的精神家园。

四、夸张叙事

“反讽”型绘画中画家常常运用夸张化、戏剧化、喜剧化的叙事手法强化作品的反讽效果。戏剧化暗示了生活的游戏性和存在的荒诞，而夸张又强调了这种不真实性，画家将这一切以喜剧的形式呈现给观众，在幽默之余又让人感到心有余悸。

俸正杰的作品《浪漫旅程》系列（参见图 12）等，画家刻意将画面处理的异常鲜艳与花哨，夸张地色彩运用、做作的人物表情、过度表演化的姿态、舞台化的画面效果，画家将生活中司空见惯的事情在画面中作了夸张化的处理，从而将这种幸福的虚假和不真实给予了非常地强调，将消费和时尚背后人们的媚俗与肤浅暴露无遗。

李路明的《中国手姿》（参见图 13）中，将中国佛像文化中的典型手姿极尽能事的媚俗化、夸张化。硕大无比、鲜艳而又矫揉造作的手姿产生强烈的视觉冲击，使传统文化的尴尬处境、大众文化的肤浅喧嚣得以明显的展现。

杨卫的《中国人民银行》（参见图 14），整张画中就是一张超大的人民币，人民币中的领袖形象被置换成了普通人，画家着意渲染着画中的热烈气氛，鲜花锦簇、红旗招展，人们兴高采烈、满怀激情，一切都显得那么的红火与热闹，生活的理想，未来的追求都统统被这张硕大无比的人民币所覆盖，画中的人物对这种状态越是茫然无知，作品传达出的反讽就越是显而易见。

刘炜常常以戏剧、夸张地笔调来描绘光荣军人和革命家庭，在《革命家庭》（图 21）、《春梦》中，画家将原本庄严、威武的军人形象画的木讷可笑，传统革命军人的严肃与神圣被滑稽所消解，他们被还原成生活中的普通人，有着和大众一样的世俗心理。杨少斌的作品中，也多有对警察与军人的夸张表现，穿着制服的警察夸张的摆出各种快活无比的动作，威武的解放军战士空降在某个欧洲城市，满面红光的红军戏剧性的出现在时尚的街头。人们似



图 21 刘炜《革命家庭》1992 年 油画

乎都忘记了自己的身份，加入到一场盛大的狂欢之中，一切严肃、崇高和意义在这场狂欢中被消解，就连自己也迷失在这狂欢的人群之中。

岳敏君的傻笑系列，以夸张的面部表情展示出人物的尴尬境遇，形象笑得越傻就越能激发观众参悟生命的真谛，人物笑的越狂就越使荒诞变得锥心刺骨，夸张地傻笑显现了生存的荒谬与生命的无力，在绝境之中引发欣赏者反思现代人的生存困境重新思考存在的意义。

曾梵智的“面具系列”作品（参见图 2），画家将人们生活中的虚伪与装腔作势夸张的描绘成一张张假面，展现了人们甜蜜笑容背后所隐藏的虚假。在这面具夸张的表情背后是人们真实的自我和真切的欲望，形象的夸张揭示出虚假表象之后人们真实的生存状态。

总之，作品中戏剧化、喜剧化的场景是大众荒诞生活的夸张显现，这种夸张带有强烈的反讽意味，当传统被消解、意义被质疑、理想被放逐的时候，我们生活中的一切活动都像是在做游戏，夸张手段的应用强化了这种不真实性，凸现了

生存本质的荒谬性，画家越是戏剧化的夸张地表现生活，就越能有效揭示生活的本来面目，引导观众识破他笔下的游戏与闹剧，进而对生活进行深刻的反思。

第三章 中国新时期“反讽”型绘画的价值与问题

中国新时期绘画对于“反讽”的借鉴与应用，取得了一定的成绩，但同时也隐藏着一些问题。一方面，“反讽”型作品的召唤结构，引导欣赏者对作品进行批判性阅读；反讽特有的多重视镜使作品的意蕴得以进一步的深化与拓展；反讽的解构特质，使作品反思传统的同时也启示着未来。但是另一方面，反讽的一些特征如果被任意的泛滥与夸大，也会置“反讽”型作品于困境之中。如“暧昧与麻木”使作品逃避了其应有的文化承担；“戏谑与嘲弄”致使作品表层的喜剧狂欢消解了所述问题的严重性；“怀疑和亵渎”导致新的话语霸权的产生等等。对于“反讽”型绘画的价值与问题的分析和总结，将有助于我们思考“反讽”在中国当代绘画中的进一步应用以及中国当代绘画未来的发展方向。

第一节 中国新时期“反讽”型绘画的价值

一、召唤结构——引入反思性因素进行批评性阅读

中国新时期绘画中，对于“反讽”这一风格的借鉴与运用，强化了作品的艺术张力，从而召唤了欣赏主体的积极参与与创造，并且进一步赋予艺术作品更多的意义与阐释。

接受美学认为，文学文本包含有许多意义的空白，作品的含义是不确定的，而正是作品意义的不确定性和意义空白促使读者去进一步寻找探索作品的意义。由作品意义的不确定性构成的召唤结构，召唤观众将自己的生活经验及对世界的理解带入作品阅读之中，这样有限的文本由于观众的主动参与，便有了意义生成

的无限可能性。一幅作品的意义不确定性或意义空白处越多，欣赏着便会越深入地参与到作品的再创造之中，进一步的挖掘作品的深层审美意义，进而实现作品艺术价值的再创造。

“反讽这个词就意味着解释人表里不一的技巧……以尽量少的话包含尽可能多的意思，或者从更为一般的意义来讲，是一种回避直接陈述或防止意义直陈的用语造句的程式”^①，确实在反讽叙事中，创作者往往并不直接或明确地表达自己的真实意图和情感倾向，绘画作品中的反讽性叙事，以其作品表层叙述与深层意蕴的反差、滑稽与痛苦并存的矛盾情绪、视角的多重性、结局的开放性、价值取向的不确定性等一系列特点，强化了作品的召唤结构。

当观众看到岳敏君作品中一个个傻笑的人的时候，他们会思考这些人在傻笑什么，这种笑是一种拒绝精英与崇高的狂笑？是一种无处找寻生存意义的苦笑？还是一种试图释放内心压力的无奈之笑？方力钧作品中的“光头泼皮”夸张的对着画外打着哈欠，观众们不禁会问：他是看透了一切后又装作若无其事，以一个哈欠面对无法面对的生存处境？还是本来就什么也想不清楚，什么也不想想，以这个哈欠来掩盖自我的逃避与沉溺？欣赏曾梵智的“面具系列”或刘曼文的“面膜系列”，观众们会去思索，面具的背后是怎样的表情呢？有出于对现实不满而表现出的愤愤不平吧？有最终选择对现实妥协的无可奈何吧？也许是心中苦闷无处倾诉的孤独忧伤吧？也会还有习惯了这一切之后的麻木不仁吧？

观众也许还会进一步的追问，是什么原因让这些人只能这样傻笑着面对生活？是什么原因让这些人只能如此无聊的打着哈欠？是什么原因让这些人不敢摘下面具？我们有过与他们一样的表情吗？我们有过与他们一样的境遇吗？这一切可以改变吗？

反讽型作品表层叙述与深层意蕴的不一致，诱导观众打破既有的欣赏期待，引入反思性因素进行批判性阅读。“所谓文本具有反讽，是我们避免过早地将

^① [德]H·R·耀斯：《审美经验与文学阐释》，顾建光等译，上海译文出版社，1997年版，第282页。

文本封闭的一种愿望，尽量让文本对我们充分发挥它的作用，让它包括阅读时我们头脑中出现的一切疑问，并尽量作出善意的解释。这就是说，反讽的期待一旦确立，我们就可以开始反讽阅读……与表象对立的不是实际真实，而是永无终止的反讽的绝对否定性”^①。对于反讽性作品，只有那些有一定的思想深度，有一定的艺术鉴赏能力，并且具有一定的反讽意识的欣赏者，才能充分理解作品的反讽意味。反讽叙事所形成的召唤结构召唤观众的参与，促使观众去寻找作品的意义，激活观众在阅读过程中的心智活动与情感参与，将反思性因素引入阅读活动之中，引导观众进行批评性阅读。

二、多重视境——拓展作品意蕴

在“反讽”型作品中，构成反讽的一个重要的因素就在于，创作者洞察到所表现的对象内部所存在的悖立状态，并将种种悖立因素进行对比呈现，进而在对比中产生多重视境的反讽意味，这样也进一步的拓展了作品的意蕴。

王广义的《大批判》系列，中国文革时期的工农兵宣传画的形象与美国商业文化的标志——可口可乐、万宝路香烟等符号相组合形成强烈的对比，使观众既可以从大众文化的视角反思文革时期艺术的泛意识形态化，又可以从历史的视境审视当代的流行与时尚。一方面商品符号消解了文革符号的威严与专制，另一方面文革符号又揭示着商业文化的泛滥与霸权。反讽的应用给了人们更多重的视角去反观中国社会与文化。

岳敏君对经典戏仿的作品中，将无聊搞笑的人物置于经典作品的氛围之中，出演神话或历史中的重要情节。创作者通过时空的颠倒，要表达的既有对崇高与意义的质疑，对权力和权威的反抗，对被束缚的人性的释放，同时又有对这种质疑、反抗、释放之后，人类生存意义缺失的无奈与担忧。

^① [美]卡勒：《结构主义诗学》，盛宁译，中国社会科学出版社，1992 年版，第 234 页。

反讽型作品中，创作者把具有对立性质的事物在作品中予以并置，呈现人类必须面对而又似乎根本无法解决的矛盾，诸如感情和理智、自由和责任、社会与个人、主观与客观、绝对与相对、秩序与自由、和谐与冲突、必然与偶然、创造与毁损、生命与死亡、繁盛与衰败、理性与欲望、崇高与卑下、快乐与痛苦等等，这些冲突使人们陷入了自相矛盾的两难境地，而这种窘境又是人类存在的普遍状况。在描绘的诸多对立因素中，多重视境得以形成，从多种角度审视社会与人生，作品的意蕴也得到了进一步的拓展与丰富。

三、解构意识——反思传统启示未来

“王八蛋上了一百次当之后还上当。我们宁愿被称作失落的、无聊的、危机的、泼皮的、迷茫的，却不能是被欺编的。别再想用老方法教育我们，任何教条都会被打上一百个问号，然后被否定，被扔到垃圾堆里去”^①。

反讽型艺术，在自我怀疑、自我反省之中寻求对世界的拯救和自我的新生。反讽型作品中所流露出的基本态度是对社会现实、主流权威、历史传统的一种保持距离的审慎的否定态度。在作品中，艺术家对代表传统价值与主流话语的符号与形象进行嘲讽与消解，从而对其所呈现出来的内在价值进行怀疑、否定、批判、解构与重组。与传统价值和主流话语的对峙是反讽型作品表达对特定价值否定和质疑的重要方式。反讽型绘画不仅对现实进行反思，也同时描绘在寻求新意义的征途中人类的生存状态，记录人们在面对自身生存困境与思维局限时所体味到的痛苦与迷茫，在痛苦与迷茫之中，艺术家无畏的将传统文化与现代文化进行解构，充满勇气的对其中的否定因素进行批判、解构与否定，使得重建一种新的具有积极意义的文化成为可能。

^① 栗宪庭、刘淳著，《回顾中国前卫艺术——栗宪庭访谈录》，载《天涯》2000年第4期，21页。

总之，成功的反讽，可以让创作者的思想表达得委婉有力而精彩，让观众在意蕴的体味中获得既感性又深刻的认识。反讽的目的“也许在于获得全面而和谐的见解，即在于表明人们对生活的复杂性或价值观的相对性有所认识，在于传达比直接陈述更广博、更丰富的意蕴，在于避免过分的简单化、过强的说教性，在于说明人们学会了以展示其潜在破坏性的对立面方式，而获致某种见解的正确方法”^①。中国新时期绘画中，对于“反讽”这一风格的借鉴与运用，赋予了创作者与欣赏者无论对世界还是对作品更多的观察视角，丰富和深化了作品的意蕴，使得作品的艺术张力、艺术表现力得到进一步强化。

第二节 中国新时期“反讽”型绘画的潜在问题

一、暧昧与麻木——逃避文化承担

反讽使艺术作品带有一定的多意性与含混性，这使得反讽型作品往往具有一定的暧昧倾向，如果创作者将这一倾向无限制的夸大与强化，难免最终致使作品失去一切价值判断，造成艺术家对其应有的文化承担进行不回避的逃避这一现实。

世界是矛盾、复杂、充满了偶然与不确定性的。科学领域中“非欧几何”、“测不准原理”、“相对论”等一系列理论的提出深刻动摇了原来人们心中规律的绝对性和普适性；社会领域中当人类将关注的重点从作为类的人转向每一个具有独特性的“唯一者”时，命运的偶然与无常也被突显出来；现代心理学的发展，人类对自己也有了越来越深刻的认识，人自身便是一个充满冲突和矛盾的个体，任何人的天性中，都有其不可忽视的弱点。于是世界不再可信、社会不再可

^① [英]D·C·米克著，周发祥译，《论反讽》，昆仑出版社，1992年版，第35页。

信、人们开始怀疑自己认识世界、把握世界的能力，对规律与本质论的怀疑成为现代反讽盛行的文化语境。艺术家通过作品表达个体存在的两难境况，传统的价值体系已经不复存在，人们失去了原有的价值取向与归属感，而新的意义又难以找寻，反讽将这两种境遇都表达出来，反讽成了那些失去了旧有的精神家园、无处可归的靈魂的自我表达的一种方式，实践证明反讽型作品成功的传达的了人的这种对于存在荒诞感的体会。

现代反讽型作品的基本特征便是以作品表层形式与深层意蕴的反差表现世界的荒谬及人对荒谬世界的心理感受。于是反讽往往意味着总是与世界保持着距离，以相对的观念与态度打量世界，然而过度的距离、一味的相对便难免使作品流于暧昧与麻木，使其最终成为创作者回避社会问题逃避生存困境的一种方法与借口。虽然所有的反讽都有怀疑、否定一种价值的功能，但并非所有的“反讽”型作品都有明确的价值选择和指向，施莱格尔的反讽观念因其作为“那种完全缺乏严肃性而单单为玩笑而玩笑的具有破坏性、否定性的滑稽（反讽）说”^①便曾一再的遭受质疑。

在对生存体验做有效传达的同时，反讽型作品却时时会面临这样的问题——无力于生存意义的重新构建，在消解了传统价值、颠覆了历史权威之后走向一片荒芜。一些“反讽”型作品以暧昧的态度面对一切现象，在怀疑一切颠覆一切中获得一种暂时的生命重压释放的快感，使得创作者与接受者放弃了对“真理”和“价值”的追求，选择麻木的沉溺。但是，人终究是一种追求价值、寻求彼岸的主体性存在，反讽型作品作为人类特有的一种现象和意识，也必须体现人类一定的精神期待与价值追求。某些艺术作品捣毁和解构传统理论体系消解一切价值信仰的创作倾向，其大胆创新的勇气是可敬的，但是如果一味的怀疑一切，否定一切，而没有自己的价值判断不去建构自己的价值信仰，读者从中获得就只能是信

^① [美] 雷纳·韦勒克著，杨自伍译，《近代文学批评史 1750-1950》，上海译文出版社，1997年版，第389页。

仰缺失之后的迷茫与困惑。解构是现代反讽的一大特点，颠覆和消解是其最突出的表现，而能不能在解构的同时有所建构，在摧毁之后有所创造，将成为评判反讽型作品艺术价值的关键。毕竟人的存在需要价值支撑，人总要为自己的灵魂找一个精神家园，艺术作为现代人自赎的手段、灵魂的依托，不能不承担任何责任。

二、戏谑与嘲弄——消解严肃主题

“反讽”型作品往往将诸多社会问题与生存中所面临的困境以喜剧式的叙事手法表现给欣赏者，但是反讽不能仅仅是戏谑与嘲弄，而更应含有严肃的人生思考和批判。然而一旦创作者把一切都披上反讽的外纱，情绪化的叙述所面对的所有问题时，艺术作品便失去了它的反思意味，剩下的只有由戏谑与嘲弄而带来的表面狂欢。

对于缺乏西方文学那样深厚的理性传统的中国艺术界而言，旧的价值体系在人们的心中已经坍塌而新的价值体系尚未形成。人们对人性、爱情、理想、救世等传统价值体系和生活方式失去了以往虔诚又盲目的乐观。透过反讽视界体会人类的生存境遇，面对一系列的社会问题与生存困境时，艺术家似乎已经缺少了寻求答案的信心，面对自身与人类的共同处境，一些艺术家便不可避免的以模棱两可情绪化的反讽来逃避问题、缓解精神上由困惑而带来的压力。借助于反讽，艺术家们赢得了极大的精神自由和阐述自由，不再有太多的传统束缚和文化压力，他们不再需要像前辈艺术家那样，必须强行的给生活一个明确的答案，他们可以在模棱两可之中，在嬉笑怒骂之中，去触摸人类的生存境遇。但是，也正因为此，一些作品失去了其应有的价值底限，艺术家们在随意的调侃和戏谑中，将一系列热闹有趣的表象世界随意拼贴，虚妄地制造出一个个喜剧、一出出闹剧，在赢得了观众的一片笑声之后，最终一些都荡然无存。如果艺术家选择了逃避理性意义上的一切价值判断，那么画面中一组组矛盾的符号，一张张迷茫的面孔就只能停

留在作品的表层形式之上而无法引申出更深的作品意蕴，借此也许我们获得了个人情绪的发泄，但在发泄之后我们依然无计可施、无路可走。艺术未必能够指给人类一条光明的前进之路，但它要传递给人一种走任何路都要持有的态度。但是，一旦作品中的喜剧因素被不加限制的扩张与蔓延，终将传达出创作者这样的态度倾向——游戏人生。

艺术作品固然要反映一定时代的情绪，可是一旦反讽的多重视角被快意的嘲弄与戏谑所代替，反讽的深厚意蕴被快感式的情绪所取代，那么作品便最终沦为情绪宣泄的载体，而丧失了反讽本身的批判价值。同时，作品中反讽的喜剧性一旦被闹剧所取代，也必将导致欣赏者只驻足、沉溺于作品的浅层戏谑，而停止了对其深层意蕴的进一步探寻。“反讽的发展史也就是喜剧觉悟和悲剧觉悟的发展史”^①。真正的反讽，应该是欣赏者能够透过画面表层的喜剧色彩自然进入作品的深层进行严肃的意义思考。“反讽”型作品要避免由喜剧性因素的无限扩张而导致的无聊调侃或浅薄狂欢，立足于在反思与价值重构的基础之上，以内敛、含蓄的方式，通过一系列的荒诞、可笑的反讽叙事，来传达出艺术家对于人生与世界的思考，反讽应该是一个滑稽与痛苦并存的反思世界。

三、怀疑和亵渎——产生话语霸权

反讽是对重新描述之力量的自觉，但是重新描述本就意味着一种话语霸权。“反讽”型作品如果放弃了对社会的反思，缺失了作品传达的价值底限，那么创作者便会流露出这样的倾向：也许他聪明绝顶，也许他具有超常的判断力和创造性，但是他却玩世不恭的认定世界上没有什么不可以怀疑和亵渎的权威与偶像，并同时也不相信可以构建或者寻找得到值得相信的真理。创作者霸道的否定了原

^① [英] D·C·米克著，周发祥译，《论反讽》，昆仑出版社，1992年版，第117页。

本在人类心中视为生命的信仰理想与价值追求而又先验的判定人类面对这一切时的无能为力。

这样，在反讽型作品中创作者敏感的捕捉到当代社会人们的一些生存体验的同时，又把这一体验无限放大，把这一体验转换成看待一切问题的前提背景与主观视角。在他们眼里，任何事情都可以被随心所欲地颠倒过来，他们随意任性、随机应变并玩世不恭地面对一切，武断地对待他们妄图解构的一切事物。

无论方力钧作品中自以为是的光头形象还是岳敏君作品中无聊的傻笑者，他们在拒绝了一切的崇高之后，在解构了一切的信仰之后，在放弃了对一切意义的追寻之后，他们也把目光对准了这荒诞处境中的人，他们玩世不恭的眼神似乎在冲你说：“不用反抗，不用着急，不用在意，一切本就如此，我们谁都无能为力”，最终将对传统价值、现有秩序的不满转化为一种消极与玩世的情绪，这种不合作的态度，潜在而又霸道的拒绝了一切改变的可能。

结 语

自 20 世纪 80 年代以来，随着社会的变革、人们生存处境的改变，反讽不仅成为艺术家感受整个世界存在的一种思维方式和生存态度，也越来越多地作为一种特别的风格出现在他们的作品创作之中。

在作品中，画家们运用并置符号、重复形象、戏仿经典以及夸张叙事等一系列手法，来强化画面的反讽意味。创作者以反讽批判社会现实，揭示生活表层掩盖下的诸多问题；以反讽表达生存体验，以“无意义”追问生存的意义。

在艺术家以反讽的视角看世界、以反讽修辞创作作品时，“反讽”给中国新时期绘画注入了许多活力同时也带来一些隐藏的问题。一方面，“反讽”型作品的召唤结构激发了观众的批判性阅读；反讽所产生的多重视境拓展了作品的深层意蕴；反讽的解构意识既反思了传统又启示着未来。但是另一方面，反讽中的一些特征若被不加限制的夸大，如开放的价值观、多重的视角被演化为主体的暧昧与麻木；喜剧性、夸张化的描述被泛滥成戏谑与嘲弄；明确的解构意识被滥用为无知的怀疑与亵渎等等，这些倾向若进一步的发展必将会置反讽型绘画于困境之中，使反讽型作品失去其原本的文化承担，丧失了以往的批判精神，最终成为一种因无知而无畏的新的文化霸权。

总之，“反讽”是艺术家由于特殊的社会经历而产生的新的看世界的方式与角度，艺术家又进一步在作品中以反讽修辞来传达他们由这种独特视角看世界所得到的真切体验。在未来的艺术创作中，艺术家在以反讽生动有力的表达创作意图的同时也要尽力避免其有可能带来的一些弊端，只有这样，艺术作品才有可能免于流于嬉戏与肤浅，作为人类灵魂之归宿的艺术才有其存在的意义。

参考文献

- 1 易英著. 从英雄颂歌到平凡世界[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2004 年版.
- 2 舒可文著. 相信艺术还是相信艺术家[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2003 年版.
- 3 高名潞著. 墙: 中国当代艺术的历史与边界[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2006 年版.
- 4 [丹麦]克尔凯郭尔著. 汤晨溪译. 论反讽概念[M]. 北京:中国社会科学出版社, 2005 年版.
- 5 车健全著. 西方后现代绘画经典[M]. 天津:天津人民出版社, 2005 年版.
- 6 尹吉男著. 独自叩门——近观中国当代文化与美术[M]. 北京:三联书店, 2002 年版.
- 7 杨卫著. 没有灵魂的现代性[M]. 上海:上海书画出版社, 2006 年版.
- 8 尹吉男著. 后娘主义——近观中国当代文化与美术[M]. 北京:三联书店, 2002 年版.
- 9 胡志颖著. 西方当代艺术状态[M]. 北京:人民美术出版社, 2003 年版.
- 10 王洪岳著. 审美的悖反: 先锋文艺新论[M]. 北京:社会科学文献出版社, 2005 年版.
- 11 [英]D·C·米克著. 周发祥译. 论反讽[M]. 北京:昆仑出版社, 1992 年版.
- 12 吕澎著. 中国当代艺术史[M]. 长沙:湖南美术出版社, 2000 年版.
- 13 张芸、程茜著. 反讽与创作主体意识[J]. 东方论坛, 2007 年第 1 期.
- 14 肖莉著. 论反讽. 淮化学院学报[J]. 第 24 卷第 6 期.

- 15 闫玉刚著. 论反讽概念的历史流变与阐释维度[J]. 石家庄学院学报. 第7卷第1期.
- 16 陈浩著. 论现代反讽形式[J]. 浙江大学学报. 第11卷第3期.
- 17 伍庆著. 现代社会中的反讽性认同[J]. 深圳大学学报. 第24卷第2期.
- 18 张其学著. 作为人的生存方式的反讽——克尔凯郭尔论反讽[J]. 广州大学学报. 第6卷第12期.
- 19 郭华著. 隐喻和反讽之比较[J]. 哈尔滨学院学报. 第28卷第7期.
- 20 闫玉刚著. 当代语境下的文学反讽[J]. 石家庄学院学报. 第7卷第1期.
- 21 汪正龙著. 说反讽——对西方美学史上一个重要范畴的考察[J]. 人文杂志. 2007年第3期.
- 22 吴静著. 论中国古典文论史中的反讽[J]. 广西民族大学学报. 第29卷第4期.
- 23 余向军著. 论反讽叙事对读者的召唤[J]. 中国文学研究. 2004年第4期.
- 24 张法著. 八十年代中国现代艺术一瞥[J]. 北京大学学报. 1999年第1期.
- 25 梁卫霞著. 反讽与生存——简析克尔凯郭尔对苏格拉底的诠释[J]. 天津社会科学. 2004年第5期.
- 26 段吉方著. “女性”、“解构”与“政治反讽”[J]. 文艺评论. 2007年第1期.
- 27 贾越著. 反讽艺术的美学特征. 浙江社会科学[J]. 1997年第6期.
- 28 马金起著. 论古典反讽与现代反讽——兼论现代反讽在中国当代小说中的存在方式[J]. 山东社会科学. 2005年第10期.

后 记

三年韶光，转瞬即逝。即将毕业之际，以这样的一篇小文作为自己三年学习生活的总结，心中感慨颇多。

非常感谢我的导师宋伟先生、胡山林先生、贾涛先生，他们严谨的治学态度、渊博的知识使我深受启迪，他们的独特个性与人格魅力令我心生崇敬。从尊敬的导师身上，我不仅学到了专业知识，也学到了做人的道理。在此我要向我的导师致以最衷心的感谢和深深的敬意。

特别要说的是，从论文的选题、构思到写作、修改，贾涛老师给予我细心的指导与严格的鞭策，论文的写作让我看到了自己的肤浅与自负，这不仅是我现在获得的宝贵教诲，更将使我受益终生。

感谢三年来给我授课的诸位先生，学业上的点滴收获，都与老师们的真诚付出息息相关。

谢谢我的同窗挚友们，班长、绍辉、斌元、柏颖、晨阳、路平还有小妹妹娇娇，他们在生活和学习各方面给予我许多关照，共同的学习和生活让我们情同手足，与他们同窗的三年将是我人生中非常珍贵的记忆。

感谢我的家人和朋友，他们生活上给我以关怀，精神上予我以支持，他们是我生命中最重要的部分，我深爱他们。

董颖博

2009年4月