

---

November 2015

## Ironical Appropriation of Revolutionary Signs: For Memories Buried in Forgetting

Jiwu Zhou

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Zhou, Jiwu. 2015. "Ironical Appropriation of Revolutionary Signs: For Memories Buried in Forgetting." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (6): pp.69-75. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss6/8>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 革命符号的反讽式挪用

——为了忘却的记忆

周计武

---

**摘要:** 对革命符号的反讽式挪用是中国当代艺术普遍采用的一种视觉表征策略。其目的是为了将不可见的文化创伤成为可追忆的视觉文本,并在文本的图像叙事中解构等级化的象征符号秩序。当代艺术对革命符号的挪用主要表现在三个方面,一是视觉语言的正向挪用与反向挪用;二是视觉形象的置换变形;三是视觉文本的戏仿。当然,并不是所有革命符号的挪用都是反讽式的。判断反讽至少有三个标准:语义的复调性、语境的共享性与效果的间离性。

**关键词:** 当代艺术; 革命符号; 挪用; 反讽; 戏仿; 视觉表征

**作者简介:** 周计武,文学博士,南京大学艺术研究院副教授,主要从事西方艺术理论与美学研究。电子邮箱: jwz320@nju.edu.cn

---

**Title:** Ironic Appropriation of Revolutionary Signs: For Memories Buried in Forgetting

**Abstract:** The ironical appropriation of revolutionary signs is a visual representation strategy widely used in contemporary art practice of China, with the purpose to transform invisible cultural trauma into visual text of remembrance. Amid the textual and visual narratives, hierarchical order of symbols and signs meets its deconstruction. Appropriation of revolutionary signs in contemporary art practice is evident in three aspects: 1) appropriation and contra-appropriation of visual signs; 2) displacement and transformation of visual images; 3) parody of visual texts. However, not all appropriation of revolutionary signs is ironical, and the criteria for irony should include semantic polysemy, contextual sharing, and alienation effect.

**Keywords:** contemporary art; revolutionary signs; appropriation; irony; parody; visual representation

**Author:** Zhou Jiwu, Ph. D., is an associate professor at Art Institute of Nanjing University (Nanjing 210093, China), with research interests in Western art theory and aesthetics. Email: jwz320@nju.edu.cn

---

对于当代艺术来说,“五四”以来的革命文化尤其是“文革”始终是一种无所不在的潜文本,一种所指不断扭曲、疏离与增殖的能指,一种在压抑中表达、在表达中压抑的图腾与禁忌。它宛若梦魇,纠缠着活人的头脑,迫使人们不断地言说、重演与建构集体与个人的文化创伤。文化创伤的建构旨在让不可见的、失忆的文化碎片变成可见的、可追忆的视觉文本。其实质“是对那些根本性伤痛的陈述,它感叹某种神圣价值令人惊悚的遭到了亵渎,叙述某个社会过程被可怕地解构了,并呼吁从情感上、制度上象征性的进行补偿以及重

构”(亚历山大 93)。但是,在历史的叙事中总是存在着难以缝合的裂隙和无以言表的禁忌。它让记忆不断地曝光、遮蔽与阻断,并以隐喻与转喻的方式,使文化创伤成为缺席的在场者或在场的缺席者。如戴锦华所言,“叙事的过程是一个对创伤记忆疗救或者不如说是遗忘的过程”(77)。

## 一、挪用:一种表征策略

挪用(appropriation)是20世纪80年代以来当代艺术常常采用的一种视觉表征(representation)的策

略。通过借用、复制、嵌入与合成,艺术家从原作或既有的视觉资源中,借鉴并利用其中的视觉元素(图像、符号)、视觉文本(构图、图式等)或现成品,重新编码并创造出新的艺术品。挪用遵循“地图在先”的模拟原则,即“符号只进行内部交换,不会与现实相互作用”(Baudrillard 125)。但挪用也会在审美实践中产生新的意义。当视觉元素、视觉文本或现成品脱离原作的语境,与其他视觉元素一道作为符号并置在新的文本空间时,能指的“自我指涉性”便会产生新的语义联系。如艺术史家詹森所言“如果把艺术品挪用在种种迥异于作品初衷的语境中,结果作品的意义就会发生根本的变化”(26)。在此意义上,挪用具有重新编码、重构意义的文化批判价值。

视觉表征是赋予视觉感知以意义的符号化过程(赵毅衡 36),旨在把视觉感知的世界如其所见或如其所想的再一次呈现(re-present)在眼(肉眼、心眼与机械之眼)前。符号化是人类实现视觉表征、探索存在意义的唯一路径。在人化的世界,任何事物或事件经过人为的文化建构,都能转换成携带意义的感知符号。符号是能指(声音—形象)和所指(概念)的联结体。能指与所指的结合方式,不是先天存在、自然而然形成的,而是约定俗成、人为建构的社会化产物。这就是索绪尔所谓的“任意性(arbitrariness)”原则。任意性原则支配着所有符号系统的建构。按照这个原则,符号的编码(encoding)与解码(decoding)会受到两种力量的影响。一是符号系统历时变化与共享惯例(convention)的压力,“整个社会都不能改变符号,因为演化的现象强制它继承过去”(索绪尔 87);二是社会文化的规约,因为意义只有在具体的语境(context)中才能得到解释者的确认。

当代艺术同样受到这两种力量的左右。一方面,在历史传承与共享惯例的压力下,先锋艺术家会自觉或不自觉地借用各种历史文化符号,使符号变成可“承传”的、携带历史记忆的符号。另一方面,符号的编码与解码潜在地受到社会文化语境的改写。在语境的压力下,先锋艺术家要么顺势而为,主动认可主导性的符号;要么逆势而起,对抗性地建构另类话语或反话语;要么佯装认可,暗中偷袭,解构符号的规则。当代艺术主要采用了第三种文化策略,即表里不一、适度歪曲的解构策略。解构的目的是为了让各种符号在错位的并

置、转换、扭曲和变形中获得新的形式与意义。这种劫夺符号与意义的“重写”过程就是罗兰·巴特所谓的“神话修辞术”。神话是“将意义转换成形式”的符号化过程,它总是“一种劫掠的语言”,“一种被窃取又还回来的言说方式”;修辞术则是“一整套定型的、有规则的、重复出现的手法”,正是修辞术“形成了神话言说方式僵化凝固的外观”(《神话修辞术/批评与真实》193 210,186)。

作为视觉建构的方法,挪用无疑是一种重要的神话修辞术。区别在于,巴特所论述的是大众文化对先锋艺术的“征用”:通过攫取先锋艺术的视觉符号、创作技法与修辞策略来为美学上的从众主义服务,把标出性的符号意义自然化、时尚化,实现意识形态“收编”的目的。如波焦利(Renato Poggioli)所言,“时尚的主要特征是把短期内另类的或异想天开的东西确立为新的准则或规范,并立刻予以接受,把它变为人人皆有的俗物后,再抛弃它。简言之,时尚的使命是保持一个延续不断的平庸化过程:把稀奇之物变成广泛流行的东西,当它不再稀奇之后,又用另一个稀奇之物取而代之”(79)。通过对既定模式的模仿,大众文化把独一无二的创新变成争相效仿的普遍规则,满足了社会调适的需要。

而我们阐释的是后革命时期的当代艺术对革命时期尤其是文革中各种经典的、主流的文化符号的挪用。其目的是为了在跨语境的错位中,借用革命时期的视觉符号(图像、图式、文本或现成品),以视觉形式上的置换、嵌入、拼贴等方式来言说创伤性的革命记忆,促使革命话语在改革开放的语境中发生语义转换(transformation),实现意义缝合(articulation)的历史目的。

挪用的方式主要有两种:一种是反讽(irony)式的,一种是戏仿(parody)式的。反讽主要表现在对视觉语言和视觉形象的挪用上,“戏仿”主要表现在对视觉文本的挪用上。笔者认为,戏仿是一种特殊的反讽,即通过戏谑性的模仿,达到反讽的艺术效果。

什么是反讽?反讽在西方思想史的演变中主要有三种存在方式。第一种是言语反讽。作为一种表里不一的修辞技巧,言语反讽在西方具有悠久的历史传统,源于“苏格拉底式的反语法”,旨在“使用讥讽或其他藏拙的办法,回避正面回答人家的问题”(柏拉图 16-17)。第二种是结构

反讽。在新批评理论中,反讽从语义上的修辞技巧上升为诗歌结构的整体原则。作为文本结构的原则,它造成了诗歌表层意义与深层意义、表层叙述与深层叙述的不协调与意义落差,从而在接受者中产生了双重释义的反讽效果。如布鲁克斯所言“诗歌中的反讽除了矛盾与调节之外,别无他物。[……]作为整体,诗歌中的反讽是一种混合了遗憾与嘲笑的丰富性与含混性”(35-36)。第三种是哲学反讽。它是一种批判性的怀疑立场,旨在从哲学上强调语言、存在与社会的历史偶然性。反讽首先在浪漫主义批评,然后在实用主义哲学中上升到哲学的高度。施勒格尔兄弟认为,作为“断片式的创造天赋”,“哲学是反讽真正的故乡”(49)。克尔凯廓尔认为,反讽是“无限绝对的否定性”,一种“神圣的疯狂”(208)。对反讽者来说,一方面,整个既存现实对他失去了有效性,使他成为文化上“无根”的异乡者或陌生人;另一方面,它“凭借总体直观来摧毁局部现实”,让世界自行从“内部解体”(克尔凯廓尔 210,211,204)。实用主义哲学家理查德·罗蒂以反讽的哲学立场深化了这些观念。他把语言、自我和社会重新描述为历史偶然性的产物,以此强调人生的无根性、真理的建构性和文化的修辞性或诗性。本文倾向于琳达·哈琴在《反讽之锋芒》中表达的观点:反讽是一种话语实践,它包含了批判的锋芒和相反相成的体验冲动,旨在通过延宕和差异来创造新的意义(23,64,65)。一方面,它不断地“将某种新符码(新定型)添加到它想祛除的符码、定型上去”(巴特,《S/Z》187),在“能指的星河”中打碎僵化的表意链条;另一方面它往往让同一个能指呈现出种种相反相成的意义。这些意义之间并不是简单对立的关系,而是语义上相互转换、相互生成的关系。正是这种文本的开放性与意义的多重性,赋予反讽的空间以批判性。如琳达·哈琴在《反讽之锋芒》中所言“反讽存在于差异之中,反讽也造就了差异。它的用武之地就在意义之间,那个空间总是感情丰沛,而且总是具有批判的锋芒”(132)。

## 二、视觉语言的挪用

视觉语言的挪用包括正向挪用与反向挪用两种。正向挪用是指表面上佯装按照革命文本中常

见的色彩、色调、光线、笔触与肌理来构图,暗中却通过视觉元素或视觉图式的置换,使视觉画面表里不一,来达到反讽的目的与效果。

在广义上,革命文本指一切“红色经典”,它强调冷、暖色调的对比,线条与造型的张力,具有戏剧性的矫饰风格。在狭义上,它专指董希文《开国大典》(1953)以来,在油画民族风的过程中逐步形成的“红、光、亮”模式。它有意清除残留在油画中的灰调子、暗调子等苏式油画风格,强化暖色调,尤其是红色调,向干净、漂亮、鲜艳的年画味道靠近。在所有颜色中,红色占据着等级化符号秩序的顶端。一方面,红色具有丰富的调节力,它可以在冷暖、灰亮和明暗间充分变换,而不失红之属性。另一方面,红色具有高度的政治象征性,它既是工农兵大众喜闻乐见的喜庆吉祥符号,也是血与火熔铸的革命、正义与真理的化身。“光、亮”则是指画面在强光的照射下所形成的一种外光效果,画面以高调为主,在人物的脸上和身上都造成明亮的光线反射。这种视觉模式迎合了“艺术为政治服务”的毛泽东思想,旨在通过艺术的大众化实现政治动员的目的。它缔造了一个虔诚的、神圣化的符号世界。而这正是当代艺术坚决要打破、要粉碎的世界。

吴山专的“红色幽默”系列与王广义的“大批判”系列是正向挪用中两个比较典型的案例。吴山专在《今天下午停水》(1986)、《红色幽默》(1987)等作品中有意按照文革中等级化的颜色分配比例——70%红色、25%黑色、5%白色,把标语、大字报、宣传画、政治口号等文革符号与日常生活中的街头涂鸦或广告用语拼凑在一起。重复就是力量!在红色符号的机械重复与胡乱排列中,红色被推向了“疯狂”的境遇。铺天盖地的红海洋和乱糟糟的文字构成的空间,缔造了毫无意义的迷宫。它既唤起了观看者的红色记忆和文革模式,也在毫不连贯的拼凑中打破了神圣的符号秩序,制造了意义空白与红色幽默。与吴山专激情式的投入不同,王广义在创作中表现出了超然的疏离态度。从1987年的《红色理性——偶像的修正》和1988年的《毛泽东——红格1号》开始,王广义运用红色图式“清理人文热情”,开创了“毛式波普”。它是“借助西方消费文化的潮流在中国产生的冲击波,而把毛泽东时代的‘神圣式的政治’变成真正大众化的反讽式的政治思潮”

(栗宪庭 306)。在大批判系列中,两种异质性的视觉符号——文革式的政治宣传画与当代消费广告,以矛盾的方式并置在一起。一方面,这种能指符号的并置召回了被主流文化有意识遗忘的“红色”记忆;另一方面,在符号的自我指涉中,红色记忆“降格”为世俗化的商业景观,成为空洞的能指。意义在能指的滑动中,以佯装“严肃”的方式被扭曲了。记忆不再沉重,因为它不再是历史的负担,而是文化消费的时尚。

反向挪用是指对革命色彩模式的一种逆向书写。它往往刻意弱化外光效果,偏好平涂的手法和古典式的冷色调。与疯狂的“红色幽默”(吴山专)手法类似,凝固的北方极地(王广义)、冷漠的“灰色幽默”(浙江池社)、静穆的文革老照片(张晓刚)等艺术语言,延续了古典艺术中“黑、白、灰”的美学风格,并把阴郁的冷色调推向了极致。这些艺术品有意识地淡化笔触和外光效果,降低色彩的冷暖关系和对比度,使时间在画面中凝固、空间在构图中被挤压,形成了一种似是而非、难以言表的隔膜感。

以张晓刚的《血缘——大家庭》系列为例,它有意地挪用了革命时期全家福式的留影方式和民国初年的炭精肖像技法,创造性地把个性化的私密体验与公共图式隐含的集体经验缝合起来。画面人物中的毛式服装,正襟危坐的标准姿势,呆板、平滑的表情,灵魂出窍的眼神,全家福式的影像布局,模式化的修饰感,同整个画面中不留笔触的平滑感、无对比的冷色调、几近平涂的造型一道构成了“有意味的形式”。一方面,它唤醒了毛时代千人一面的“无个性”生活和建立在血缘关系基础上的家庭记忆,揭示了这些符号隐含的意识形态性;另一方面,具有超现实主义色彩的、梦境般的语言方式,又暗中弱化了这种意识形态性,使符号成为一种自我指涉的、独立自主的视觉语言。如高岭所言,这些单色的“黑、白、灰”艺术,旨在清除附加在绘画语言上的政治意识形态强权和个人情绪的无病呻吟,恢复绘画语言自身的独立性,从而更具力度地折射出艺术家对当代社会生活和社会关系种种矛盾和困惑的揭示和批判(15)。

### 三、视觉形象的挪用

按照革命形象的视觉类型来分,它主要包括

两种:人的形象,如政治领袖、工农兵英雄等;物的形象,如天安门、军装、中山装、红领巾、五角星、语录墙、大字报、大喇叭等。这些形象或能指符号在视觉性的革命话语中具有高度的象征性和政治性,有明确的所指——革命、真理、正义、光明、神圣、权力、合法性等等。换言之,它所携带的意义是固定的。如何才能打破能指与所指的规约性,使符号与符号的意义不协调,从而达到反讽的效果呢?

一般而言,反讽的生成至少需要三个因素:反讽对象、反讽者与接受者。首先是去语境化。反讽对象在脱离具体语境之后,变成了孤零零的碎片。这些碎片化的形象不再是整体中的一个必须要素,而是偶然遗落在文本中的空洞的符号。它负载的意义是不确定的、模棱两可的。然后是新意义的嵌入。反讽者加入到孤立的碎片之中,通过形象的置换变形(displacement),嵌入新的意义。最后是接受者的阐释。面对历史的遗忘与记忆,反讽对象在接受者的注视下变成反讽的了——视觉形象成为耗尽了意义的符号。这种没有意义的意义或意义的隐匿正是反讽的妙趣所在。

问题在于,视觉形象是如何被置换变形的呢?概而言之,主要策略有三种:加减法、大小法与并置法。我们不妨以领袖毛泽东形象的挪用为例来分析反讽的策略。作为象征性的政治符号,毛泽东形象的拆解、涂鸦与匪夷所思的改头换面产生了强大的视觉冲击力。这种视觉越轨的冲动,通过把政治偶像私人化、情欲化,以暧昧的姿态消解了政治符号的象征性,彰显了政治偶像的人为性与虚构性。

所谓“加减法”是指通过增添或删减形象构成要素的方法来改变形象和形象的意义。对毛主席形象的挪用,是李山《胭脂》系列(1989至今)中代表性的图式。在1994年绘制的《胭脂》中,他挪用了斯诺1936年在陕北拍摄、后来广为流行的青年毛泽东照,他头戴红星八角帽,身穿蓝色红军装,身体略微向右倾斜,脸转向正面,神情凝重,双目有神。李山在创作中做了两点改变:一是把彩色照片转变成黑、白、灰的冷色调;二是在毛主席的嘴里加上了一朵吐蕊绽放的荷花。第一点变化有助于强化冷暖色调的对比,使荷花妖艳的胭脂色在饱和的蓝色画面背景中更加突出。第二点

变化让神圣的领袖形象在“拈花微笑”中降格为世俗的符号,使其凝重的表情在胭脂色的衬托下略显滑稽。与之不同,薛松的《轮廓系列》(2005)删繁就简,在蓝灰色的画面中仅仅凸显毛主席肖像的红色轮廓,以此暗示一代伟人在公共生活与民众记忆中的渐行渐远。作为领袖形象,它依然在公共仪式与公共庆典之中以象征的符号形式唤起人们的历史记忆;但是,作为历史的“余像”(after-image),它仅仅是一种没有意义的符号,一种失去具象的抽象轮廓。在民众的日常生活中,它失去了曾有的政治威严,成为人人可以消费的交流符号。

所谓“大小法”是指在空间布局中通过放大或缩小形状的方法来改变形象和形象的意义。大小作为表达元素,其效果是伴随符号功能和语境的变化而变化的。如夏皮罗所言,视觉符号大小的区分取决于两种条件,“一方面是尺寸的价值功能与可视性功能,另一方面是载面的尺寸,图像的组成部分,与表现的实际对象各部分的相对关系”(147)。在等级化的象征符号体系中,视觉形象在画面中的位置(中心/边缘)、比例(大/小)与色调(暖/冷)与符号对象在现实社会中的权力大小成正比关系。但是,当代艺术从内部消解了这种等级化的符号体系。尹朝阳在《遇见》(2004)中,以超现实的手法、冷静的构图和平视的视角,虚构了“我”与毛主席在郊外的意外相遇。毛主席是视觉注意的中心,但他看起来比近景中的“我”要小得多。这种大小的对比是透视法产生的一种幻觉。不过,这种幻觉在消费社会的语境中具有社会心理的真实性。与之类似,在祁志龙的《消费形象31号》(1995)中,画面的视觉主体是艳丽的女模特形象,缩小的毛主席头像与艳丽的桃红色花朵却成为装饰性的背景。这种强烈的视觉反差强化了视觉形象的消费价值,暗中消解了它曾有的政治意义。

所谓“并置法”是指在画面构图中通过视觉元素的跨语境并置来改变形象和形象的意义。这种方法在政治波普、艳俗艺术中非常普遍。在罗氏兄弟1999年的漆画《欢迎,欢迎》中,人们熟悉的天安门城楼上的毛主席画像与民间年画中常见的福娃、金鱼等喜庆符号以及汽车、索尼相机等现代消费符号,以传统漆画的形式拼凑在一起。虽然平滑明亮的画面和环绕领袖形象四周的“金

光”很容易让我们想起文革流行的宣传画布局,但民间吉祥符号、革命符号与当代消费符号的并置,使领袖形象所携带的政治意义落空了。它依然能唤起历史沧桑的回忆,也依然会具有意义,但它是被扭曲了的意义。如迈克尔·苏立文所言,这些油画“去除了那些压迫性的力量”,使革命时代的视觉形象“几乎被亲切温柔地处理成为中国民间文化的一部分”,同时又以波普艺术的方式“将之嘲笑得毫无意义”(438)。

#### 四、视觉文本的挪用

戏仿(parody)的对象是那些在技法、图式与风格上具有独特性或时代特色的文本。与反讽式挪用的策略相同,“戏仿”拒绝等级化的艺术原则,试图“利用这些风格的独特性,占用它们的独特和怪异之处”(詹姆逊4),并以此来挑战伟大的现代主义艺术观念——艺术的独一无二性或个性。如琳达·哈琴在《戏仿理论》中所言“戏仿式借用(borrowing)或盗用(stealing)确实挑战了资本主义的艺术观念——把艺术作为个性的表征因而是私人的所有物”(107)。

戏仿的原文本主要有三种。一是西方文艺复兴时期以来的现代艺术经典,比如岳敏君《希阿岛的屠杀》(1994)和《自由引导人民》(1995)对德拉克洛瓦同名作的戏仿,曾梵志《最后的晚餐》(2001)对达芬奇同名作的戏仿,朱岩《一个政府主义者的意外身亡》(2007)对大卫《马拉之死》(1794)的戏仿,等等。二是中国的古典艺术作品,尤其是传统的文人画,比如王庆松的《老栗夜宴图》(2000)对顾闳中《韩熙载夜宴图》的戏仿,张卫的《新步辇图》对阎立本《步辇图》的戏仿,邱志杰的《重复书写一千遍〈兰亭集序〉》对王羲之《兰亭序》的戏仿,等等。三是1942年以来的红色经典,如王劲松的《天安门前留个影》(1992)对孙滋溪《天安门前》(1964)的戏仿,岳敏君的《开国大典》(2002)对董希文《开国大典》(1953)的戏仿,朱岩的《打一枪换一个地方》(2007)对罗工柳《地道战》(1952)的戏仿,等等。

对当代艺术来说,第三种视觉文本与前两者相比在反讽效果上是有差异的。首先,前两种视觉文本无论在审美距离还是在社会距离上,都与现代人的审美心境和审美体验稍远。其在审美心

理的强度和力度上,是无法与激进的现代革命艺术相比的。相对而言,后者在表意模式与话语实践中更具有视觉冲击力,更能唤起一代人创伤性的历史记忆。其次,从批判理论的视角来看,前两者对原本能指符号与视觉构图的挪用、曲解与置换,旨在消解原作的独一无二性与艺术形式的意味(贝尔)或韵味(本雅明),美学意义大于政治意义;后者对原文本的挪用旨在剥离象征性的能指符号与革命所指之间的语义关系,在跨语境的文本对话中嵌入新的意义,达到质疑、挑战、重构主流意识形态的目的,政治意义大于美学意义。

以岳敏君《毛主席去安源》(2003)对刘春华同名作的戏仿为例,此画中的风景挪用了原作的构图,但抹去了原作中的视觉主体——青年毛泽东形象。众所周知,刘春华的《毛主席去安源》(1967)既是文革文艺的“样板画”,也是毛泽东圣像的经典。它以写实主义的技法和浪漫主义的想象,塑造了象征性的伟人形象,既生动逼真又符合意识形态宣传的需要。因此,作为圣像、圣物,它在文革期间非常流行,共批量印刷发行了9亿张。岳敏君在挪用中没有采用他习惯的置换法——用傻乐的笑脸置换名作中的肖像,而是特意抹掉了原作中的圣像,使画面出现了空白。大象无形,空白是此画中具有重要意义的空符号。在上下文的语境(context)中,空符号对圣像的悬置,既遮蔽了圣像的表征,也以逆反的方式召回了圣像的记忆与追问——画面依然,伟人何在?当然,圣像并没有消失,而是以“无形之形”或“缺席的在场”方式得以再现与重构。用利奥塔的话说,“空符号”不是虚无,而是崇高,它“试图表现某种不可表现的东西”(113),包含了自我矛盾的情感——圣像记忆的激情、愉悦与圣像缺失的哀思、焦虑。在互文本(intertextuality)的语境中,空符号与原本能指符号的并置唤醒了观看者对类似文本的联想记忆:岳敏君让维米尔画面中的牛奶女佣人间蒸发,又以同样的方式抹掉了董希文《开国大典》(1953)中的历史人物。这种系统的“抹除”行为使空符号变成了一种视觉修辞的反讽模式。它要消解的不是某种圣像,而是所有偶像化的、等级化的形象。因此,在跨语境的挪用中,空符号以反讽的方式参与了偶像破坏的运动。它具有双重功能:既是偶像消失的挽歌,也是告别偶像的仪式。换言之,它既不是单纯的怀旧,也不是单纯的嘲讽,而

是一种自我矛盾的反讽。

当然,并不是所有革命符号的挪用都是反讽式的。判断反讽至少有三个标准:语义的复调性、语境的共享性与效果的间离性(alienation)。语义的复调性是指先锋艺术文本同时拥有两种或两种以上的意义,每种意义都拥有独立的声音、个性与立场。意义与意义之间往往相反相成,相互转换。语境的共享性是指参与艺术活动的人享有共同的话语规范与历史记忆。这是反讽意义得以生成的前提。我们有理由认为,没有对当代艺术范式的认知,没有共享的革命文化记忆,反讽便无从谈起。因为在符号的挪用中,语境的压力能够改变符号的所指,使符号所携带的意义在延宕与差异中发生变化。正是在此意义上,布鲁克斯才在《反讽——一种结构原则》中把反讽定义为“语境对于一个陈述语的明显扭曲”(379)。效果的间离性是指反讽在视觉上产生的“熟悉的陌生感”与疏离感:熟悉是因为它所挪用的视觉符号是人们共享的历史记忆;陌生是因为符号的置换变形不仅改变了视觉形式,而且扭曲了形式的意义;疏离是因为这些符号已经耗尽了它的意义,渐渐远离了人们的视线。

#### 引用作品 [Works Cited]

- 杰弗里·亚历山大《社会生活的意义——一种文化社会学的视角》,周怡等译。北京:北京大学出版社,2011年。
- [Alexander, Jeffrey C. *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Trans. Zhou Yi, et al. Beijing: Beijing University Press, 2011.]
- 罗兰·巴特《神话修辞术/批评与真实》,屠友祥、温晋仪译。上海:上海人民出版社,2012年。
- [Barthes, Roland. *Rhetorics of Mythology / Criticism and Truth*. Trans. Tu Youxiang and Wen Jingyi. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2012.]
- :《S/Z》,屠友祥译。上海:上海人民出版社,2000年。
- [——. *S/Z*. Trans. Tu Youxiang. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2000.]
- Baudrillard, Jean. *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition*. New York: Oxford University Press, 1965.
- :“反讽——一种结构原则”,《新批评文集》,赵毅衡编。天津:百花文艺出版社,2001年。
- [——. “Irony as a Structural Principle.” *Critical Essays of*

- New Criticism*. Ed. Zhao Yiheng. Tianjing: Baihua Literature and Art Press, 2001. ]
- 戴锦华《隐形书写: 90年代中国文化研究》。南京: 江苏人民出版社, 1999年。
- [Dai, Jinghua. *Invisible Writing: Cultural Studies in 90s' China*. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 1999. ]
- 高岭“黑白灰——中国当代艺术的一种视觉美学特征”, 《天津美术学院学报》3(2007): 8-15。
- [Gao, Ling. “Black, White and Grey: The Visual Aesthetic Features of Contemporary Chinese Art.” *Academic Journal of Tianjing Institute of Arts* 3(2007): 8-15. ]
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- :《反讽之锋芒: 反讽的理论与政见》,徐晓雯译。开封: 河南大学出版社 2010年。
- [——. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Trans. Xu Xiaowen. Kaifeng: Henan University Press, 2010. ]
- 詹姆斯·詹姆逊《文化转向》,胡亚敏译。北京: 中国社会科学出版社 2000年。
- [Jameson, Frederic. *The Cultural Turn*. Trans. Hu Yamin. Beijing: China Social Science Press, 2000. ]
- 詹森《詹森艺术史》,艺术史组合翻译实验小组译。北京: 世界图书出版公司 2013年。
- [Janson, H. W.. *Janson's History of Art: The Western Tradition*. Trans. Experimental Group for the Translating of Art History. Beijing: World Books Press, 2013. ]
- 克尔凯廓尔《论反讽概念: 以苏格拉底为主线》,汤晨溪译。北京: 中国社会科学出版社 2005年。
- [Kierkegaard. *On Irony: With the Main Theme of Socrates*. Trans. Tang Chenxi. Beijing: China Social Science Press, 2005. ]
- 栗宪庭《重要的不是艺术》。南京: 江苏美术出版社, 2000年。
- [Li, Xianting. *Art Is Not Important*. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Press, 2000. ]
- 利奥塔《非人——时间漫谈》,罗国祥译。北京: 商务印书馆 2000年。
- [Lyotard, Jean-Francois. *In-Human: Ramble on Time*. Trans. Luo Guoxiang. Beijing: Commercial Press, 2000. ]
- 柏拉图《理想国》,郭斌和、张竹明译。北京: 商务印书馆 2009年。
- [Plato. *The Republic*. Trans. Guo Binhe and Zhang Zhuming. Beijing: Commercial Press, 2009. ]
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- 理查德·罗蒂《偶然、反讽与团结》,徐文瑞译。北京: 商务印书馆 2003年。
- [Rorty, Richard. *Contingency, Irony and solidarity*. Trans. Xu Wenrui. Beijing: Commercial Press, 2003. ]
- 索绪尔《索绪尔第三次普通语言学教程》,屠友祥译。上海: 上海人民出版社 2007年。
- [de Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics Third Lecture*. Trans. Tu Youxiang. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2007. ]
- 施勒格尔《浪漫派风格——施勒格尔批评文集》,李伯杰译。北京: 华夏出版社 2005年。
- [Schlegel. *The Style of Romanticism: Schlegel's Critical Essays*. Trans. Li Bojie. Beijing: Huaxia Press, 2005. ]
- 夏皮罗“视觉艺术符号学的几个问题: 图像—符号的载面与载体”, 陆正兰、赵毅衡译,《艺术理论基本文献: 西方当代卷》,周宪主编。上海: 三联书店 2014年。
- [Schapiro, Meyer. “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”. Trans. Lu Zhenlan and Zhao Yiheng. *Basic Literature in Art Theories: Western Contemporary*. Ed. Zhou Xian. Shanghai: Joint Publishing Co., 2014. ]
- 迈克尔·苏立文《20世纪中国艺术与艺术家》(下), 陈卫和、钱岗南译。上海: 上海人民出版社 2013年。
- [Sullivan, Michael. *20th Century Chinese Art and Artist (II)*. Trans. Chen Weihe and Qian Gangnan. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2013. ]
- 赵毅衡《符号学》。南京: 南京大学出版社 2012年。
- [Zhao, Yiheng. *Semiotics*. Nanjing: Nanjing University Press, 2012. ]

(责任编辑: 王嘉军)