

# 艺术中的互文性

## The Mutuality in Art

◎陈安健 Chen Anjian

朱莉娅·克里斯蒂娃曾说：“每一个文本把它自己建构为一种引用语的马赛克；每一个文本都是对另一个文本的吸引和改造。”

荷尔拜因的粉笔画《玛格丽特·埃丽奥特夫人》，人物的脸部轮廓线条内外都运用了统一的粉色调，脸部轮廓线条之内的粉色是面部的颜色，脸部轮廓线条之外的粉色则是墙面的颜色。同样的颜色在不同的空间产生着不同的功效，如果把这种对于色彩的功能化处理看作架上绘画中的一个元素，或者一种符号，这一符号本身，如果存在于理想的孤立的状态中，是没有

任何意义的，只有在与其它多种因素和符号发生联系时，才产生出具体的语境和艺术，因为它只存在于符号与符号的关系网之中，这种关系网体现的正是每个艺术家独特的风格。此外，从这些符号的交织之间，我们会发现，艺术风格的形成，往往类似于拼贴画的完成过程。如果说文艺复兴时期的荷尔拜因不自觉地、不经意地使用同一的色彩创造出不同的空间效果，这种隐性的符号需要用心地观察，才能从他的画中辨别出来。那么，在现代绘画大师马蒂斯那里，对于这种符号的运用则成为一种自觉：《和谐的红色》一画中，马蒂斯强化了这一符号，墙面的红色印花墙纸与餐桌上的桌布的红色印花布一模一样，不过，墙上与桌上的红色因为图案的透视原理而显出不同的空间效果。为了让这种符号成为一种彻底的个性化语言，从常规的符号中进行变异，他在《茄子装饰的室内》一画中，摒弃了透视的运用。桌子上有三个茄子，墙面是深褐色，地面



是浅褐色，一种大型的蓝花图案从墙面一直铺开到地面——平面地铺展开来，没有透视关系的存在，纯粹的马蒂斯风格。从毕加索的画中，同样的符号并不难于发现，如《红椅子上的裸妇》，墙面上的图案也有某些类似的元素，不同的是，马蒂斯画中的显性符号成为毕加索画中的隐性符号而已。从二十世纪初到二十一世纪初，虽然，一个世纪过去了，马蒂斯的显性符号还在运用之中。如果，再看一看林明弘2004年纽约当代艺术中心的作品《碾》，这种借用或者沿用，甚至于直接的剪裁和拼贴，并没有因为时代的不同而有所改变，只是，材料不同了，但图案，大型的花卉，墙纸与地毯因为同一的色彩和图案因素而

产生的奇特的空间关系，则是非常一致的。从这一点可以看出，架上艺术，乃至广义上的艺术，其创造性其实都是在一种所谓的“互文性”的范畴之间进行的，由于艺术符号的“无限组合的意义”被不确定地反映出来，创作主体被投射入一个巨大的互文性空间，在那里他或她变成碎片或粉末，进入他或她自己的文本与他人的文本之间的无限交流的过程中。

所谓互文性，巴尔特和克里斯蒂娃的定义是：互文性指任何文本与赋予该文本意义的知识、代码和表意实践之总和的关系，而这些知识、代码和表意实践形成了一个潜力无限的风格。“互文”消解了文本的中心，建构了文本的边缘，并在文本的边缘进行多种复杂的交叉，体现出文本之间的一种复杂关系。荷尔拜因的画中的某些符号，可能成为当代绘画中的某些重要因素，毕加索的画中仍然可以找到文艺复兴时期的某些特征。因此毕加索不可能脱离包围他的历时与共时的艺

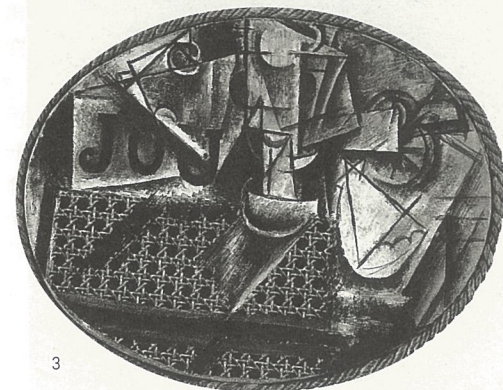
术知识网络，同时，他也会在这种网络中，进行有限的先知式的超时空的创作，就像荷尔拜因一样，在某些个人风格上，体现出未来艺术的一些特质。就如亚当·瑟尔活尔所说：在某种意义上，“荷尔拜因是我们的同代人，毕加索则是文艺复兴时期的人物。”所以，有一点是肯定的，艺术的风格绝不会是彼此分割的，任何个人的艺术也绝不是自足的。

著名诗人T·S·艾略特对此早就以调侃的口吻说过：“小诗人借，大诗人偷”他认为一位诗人的个性不在于他的创新，也不在于他的模仿，而在于他把一切先前文学囊括在他的作品之中的能力，这样，过去与现在的话语同时共存。他说：“我们常常会发现：在他的作品中，不仅最好的部分，而且最具有个性的部分都是他前辈诗人最有力地表明他们的不朽的地方。”

大师们所谓的“偷”，通俗地说也是一个学习借鉴的过程，也就是把别人风格中的元素不留痕迹地、和谐地变异，并且持之以恒地运用到炉火纯青的地步，因为，任何大师在成为大师之前，都是一名学生，只是，在初期的学习过程中，学习的痕迹很明显，而大师的最大本事就是最大限度地把他人的东西转化成自己的东西。每一个艺术家首先是一个艺术作品的观察者，因此，很自然，他的作品中也必定会带着这一角色的转换痕迹：“尽管毕加索是现代运动的先锋，但他尊重历史，年轻时曾长期在卢浮宫学习。他发展的风格并非摒弃过去的价值，甚至它表现出渴望重现文艺复兴早期作品中的特色。”

“互文性”具有双重意义：一方面，它唤起我们注意先前作品的重要性，一部作品之所以有意义仅仅是因为某些东西先前就已被写到了，然而就互文性强调可理解性、强调意义而言，它导致我们把先前的作品考虑为对一种代码的贡献，这种代码使意指作用有各种不同的效果。这样互文性与其说是指一部作品与特定作品的关系，不如说是指一部作品在一种文化的话语空间之中的参与，一件作品与各种语言或一种文化的表意实践之间的关系，以及这个文本与为它表达出那种文化的种种可能性的那些作品符号之间的关系，另一方面，作品具有互文性的建构，只有依据它所扩展、补充、改造并使之升华的其它作品的符号因素才可能理解它。

诚然，同样的符号在不同的语境中，其意义并不相同。相反，不同的符号在类似的语境中也可能产生相同的意义。荷尔拜因在玛丽·沃顿—吉尔福德夫人的肖像画中，使用了真正的金片来处理一些细节，他在维也纳画的简·西摩的肖像中，也使用了真正的银粉处理衣袖的一些细节，同时还使用了金片处理头上的装饰品。金色和银色对于荷尔拜因风格中微妙的光泽感，是非常重要的。1913年，毕加索制作了一幅拼贴画，题为《有吉他的吧台》，其中的几处地方，都粘贴了带格子和玫瑰枝图案的墙纸。墙纸对于毕加索高明的拼贴画



来说是非常重要的，在这幅拼贴画中，墙纸就是墙纸。然而，这幅拼贴画中墙纸产生的绘画意义，与金和银在荷尔拜因的肖像中所产生的意义是等同的。同样，很多画家并不使用真正的金和银来描绘现实中的金和银，而是使用颜色来代替，但产生的意义是一样的。所以，艺术本身也和任何文本一样，是一个符号体系，这些符号并不是真正的实物本身，而只是追求这些两维符号与这些三维实体之间的等值关系而已。正是因为符号或代码的自由性，才使互文现象出现在自由的创作过程中。

另一个说明作品互文性的较为极端的例子是路易斯·罗勒的作品，她运用别人的作品就像运用自己的颜料一样随心所欲，而且不加任何隐讳的修饰，换言之，别人的作品就是自己的作品，自己的作品并不是别人的作品，因为这些作品进行了重新的布置，在布置中所体现的审美倾向，个人趣味昭然若揭，她认为这也是一种艺术创作，艺术家们的作品在她的装置作品中成为了相对自足的个体性代码，只有当所有的代码整合起来，才构成她的创造性语言。从另一个角度看，她实际上是在消解每件作品的个体意义，使它们龟缩成字母一样的、没有意义的符号，但同时，这个个体的意义又是非常重要的，是构成她自己作品的必不可少的意义，没有这些单独个体的意义，她的作品也就不足以存在，这便是该文本与它文本之间的相互依存关系，有时候是很难说清楚，哪一种意义依赖于哪一种意义。因为，作为艺术家的观众，不一定非要把别人的作品读得非常真切、正确。也因为每个读者的理解背景不同，不可能读得真切与正确，误读就是理解的事实，人类的理解史也可以说是一部误读的历史。所以艺术家在对于自己作品中的真正意义并不是十分关心，他所借用的代码应该产生什么意义，对于他来说并不十分重要，他所关心的也许只是：观众是否关心自己的作品。还有什么比稀奇古怪、晦涩难懂更加令人百思难解？所以，艺术走到当代，已经生产了很多的艺术符号供我们享用，艺术已经开始从架上的创作，走向架下的装置，用现成的物品表达现成的概念，作品中的互文现象不会越来越少，不会越来越隐性，而会越来越多，越来越显性。

所以艺术家在对于自己作品中的真正意义并不是十分关心，他所借用的代码应该产生什么意义，对于他来说并不十分重要，他所关心的也许只是：观众是否关心自己的作品。还有什么比稀奇古怪、晦涩难懂更加令人百思难解？所以，艺术走到当代，已经生产了很多的艺术符号供我们享用，艺术已经开始从架上的创作，走向架下的装置，用现成的物品表达现成的概念，作品中的互文现象不会越来越少，不会越来越隐性，而会越来越多，越来越显性。

1. 格特鲁德·斯泰因肖像 油画 毕加索
2. 红色餐桌 油画 亨利·马蒂斯
3. 静物和藤椅 油画 毕加索