

夢與現實連生的枝椏

文學與藝術—詩藝對話的互文性

文／張德本（詩人作家）

台灣藝術家許拯人曾應邀在日本福岡展出，他在群鳥穿梭飛翔的高壓電塔中裝設一個大鳥籠，讓電塔與鳥籠的並置，透過鳥的穿梭路徑辯證囚禁的裡外性，人類是被囚禁者或是囚禁者，人究竟在「裡面」或「外面」？或則兩者皆然！許拯人另一件作品在夜晚河上殘留的舊橋墩上，安置電腦螢幕，橋墩是舊的溝通渠道，電腦螢幕是數位時代新的溝通網絡，兩者對位相互辯證新與舊的溝通路徑。

對於一位寫詩的人，看到許拯人的作品，產生以上的感應，此刻詩與藝術，瞬間就產生交融的互文性意義。

所以文學與藝術，兩個領域的相互滲透演繹是無法避免的趨勢。雖然，文學性的詩質始終是一切藝術的核心本體。但是，事實上，藝術向文學跨域比文學向藝術跨域的機會多很多，我們可以從藝術

領域眾多的所謂「文件展」中，發現藝術積極向文學跨界的企圖。

後現代主義思潮影響文學領域解構與跨文類的產生，文類之間的界線趨於模糊，各文類的混雜雞尾酒效應，使文學形式與本質都有明顯的複雜變動，最明顯的例子，即是抽象書寫與後設書寫。

後現代主義思潮對藝術的影響，是去中心多元的邊陲興起，媒材的可能無限擴充，觀念的辯證延伸趨於極致化，錄像聲音多媒體的介入，以及向其他類型的藝術領域，尋求跨領域的互文性意涵。

互文性Intertextuality是指文本的意義由其他的文本所構成，互文性也有人譯作「文本間性」。作者將其他的文字借用和轉譯到創作之中，或者讀者在閱讀時參照其他的文本。

互文性一詞在1966年由法國後結構主義批評家克莉思蒂娃（Julia Kristeva）創造以來，多次被借

1|2

- 1 台灣藝術家許拯人2000年應邀在日本福岡展出，他在群鳥穿梭飛翔的高壓電塔中裝設一個大鳥籠，讓電塔與鳥籠的並置，透過鳥的穿梭路徑辯證囚禁的裡外性。人類是被囚禁者或是囚禁者，人究竟在「裡面」或「外面」？或則兩者皆然！（許拯人提供）
- 2 2009年「遇見台灣詩人一百Poem 100」展覽，由張啟明、葉俊慶、李怡廣、信安倫所組成的團隊創作之〈詩路長河〉，以噴泉為發想，透過花園般充滿詩意的寧靜氛圍，一百位詩人的名字不斷地迴旋，象徵從遠古的美麗傳統循環永不間斷。（黃明川電影視訊有限公司提供）



用和轉譯。意在強調任何一個單獨的文本都是不自足的，在與其他文本交互參照、交互指涉的過程中所產生，由此，任何文本都是一種互文，在一個文本中，不同程度地以各種能夠辨識的形式存在著其他的文本，諸如先前的文本和周圍文化的文本。在極端的意義上，甚至可以說，任何文本都是過去的引文的重新組織。

作為一個重要批評概念，互文性出現於20世紀60年代，隨即成為後現代、後結構批評的標識性術語。在六七十年代，結構主義和後結構主義促使了互文性理論的迅速發展。

巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович, M.M. Bakhtin 1895—1975）前蘇聯著名思想家、哲學家、倫理學家、民俗學家、文藝學家、文學批評家、語言學家、符號學家，蘇聯結構主義符號學的代表，提倡一種文本的互動理解。他把文本中的

每一種表達，都看作是眾多聲音交叉、滲透與對話的結果。

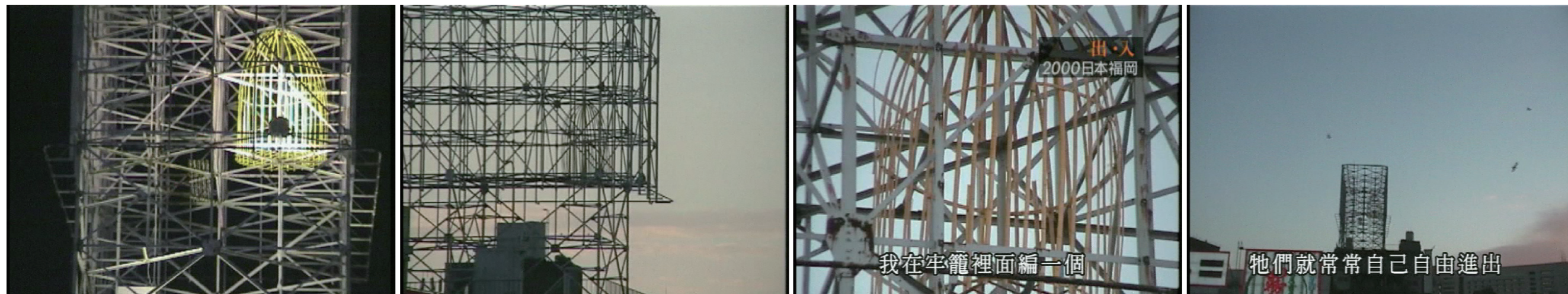
所以克莉思蒂娃說：互文性概念雖不由巴赫金直接提出，卻可在他的著作中推導出來。

互文性通常被用來指示兩個或兩個以上文本間發生的互文關係。它包括

(1)兩個具體或特殊文本之間的關係(一般稱為 transtextuality)。

(2)某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響（一般稱作intertextuality）。任何文字都是跨文本的，任何文本都是產生於其它文本之上的“二度”結構。

例如：蕭斯塔高維契（Dimitry Shostakovich 1906-1975）的第十三號交響曲是根據俄國詩人葉甫堅尼·耶夫圖辛科（Yevgeny Yevtushenko 1933-）的詩完成的。此首原名為〈巴





2009年「遇見台灣詩人一百Poem 100」展覽，台北捷運地下街蔓延兩公里的詩路，人們參觀電視螢幕牆上，呈現詩人蓉子「一朵青蓮」的情境。（黃明川電影視訊有限公司提供）

比雅（Babij Jar or Babi Yar）》，意思是「娘子谷」的曲子，是描寫1941年9月，佔領基輔的德國納粹軍隊與烏克蘭警察，將殘留城中的猶太人驅逐至比比雅峽谷，令其排列百人左右的縱隊，分批進入峽谷遭到機關槍掃射，死傷者墜入谷底，很快被坍塌的崖壁淹沒，如此循環往復，幾天的時間，就有三萬多名烏克蘭籍的猶太人被納粹殺害。在後來的幾個月裡，死於比比雅峽谷的猶太人、吉普賽人、蘇維埃戰俘及抵抗人士達十多萬人被屠殺。

蕭斯塔高維契將葉甫堅尼·耶夫圖辛科的五首詩轉化成第十三號交響曲，共有五個樂章，即一首詩一個樂章，歌詞全部以通俗的母語唱出，涵蓋蘇維埃民間各個向面的生活。全曲均圍繞死亡的主題，意圖凸顯戰爭殘忍以及人命被踐踏的慘況，每個樂章都有歌詞，透過男低音獨唱與男低音合唱演出；而葉甫堅尼·耶夫圖辛科則代表著蘇聯年輕一代的文化，詩的主旨是敘述二次大戰時，猶太人在基輔所遭受到的大屠殺，意在強烈攻擊反猶太主義。

耶夫圖辛科這首詩聲明著，「在我的血液中沒有猶太人的血，但如果我是猶太人，我將對所有反

猶太主義者充滿憎恨的敵意，因此我是一個真正的俄羅斯人。」

第二樂章：幽默Humour，稍快板Allegretto，C大調，歌詞是以擬人法寫成的詩，詩中給予「幽默」獨特的人格，描寫「幽默」有著不同於凡人的活力，是人民得與專制政權進行鬥爭的武器，是樂觀的化身。任何統治者都無法收買、支配、命令「他」，無論他遭到逮捕或殺害，「幽默」的頭或許會被砍掉或刺傷，但「他」卻仍能生還，「他」或許是政治犯，但卻能很快地逃出監獄，最後終能戰勝邪惡成為勇士。主要歌詞如下：

沙皇、國王、皇帝
一切地方的統治者
他們調兵遣將易如反掌
但要指揮幽默卻無能為力

蕭斯塔高維契透過俄羅斯民歌，採用詼諧戲謔與進行曲，讓音樂的諷刺性更為凸顯。以C大調進行，呈現與第一樂章形成明顯反差的活潑氣氛，不過音樂中段呈現「幽默」悲劇性格的一面，增強了

此樂章的層次的深度，以快樂、嘲諷述說人性的敏銳，音樂與詩的互文性就此互放光芒。

另外由保羅·策蘭（Paul Celan 1920-1970）的「死亡賦格」到安塞姆·基弗（Anselm Kiefer 1945-）的「金髮瑪格麗特」，我們也能發現詩與繪畫的互文性。

安塞姆·基弗是德國畫家及雕刻家，1969年第一次個展時展露頭角，一直到1980年的威尼斯雙年展，才廣為世界矚目；當時所展的兩件作品名為「德國的神話英雄精神」（Germany's Spiritual Heroes）及「帕西法爾」（Parsifal）¹，它們均創作於1973年。

基弗站在德國藝術的出發點，把自身文化的傳統，德國人的痛苦經驗做了深刻探討，他的繪畫內容涵蓋從古代斯堪地那維亞神話（德國民族的祖先發源地），華格納的歌劇規模，英雄事蹟及悲劇意識及納粹德國的軍事計畫與戰爭的摧殘所帶來的毀滅意識，這些揉合成他的德國精神。

基弗許多重要的作品中，「稻草」這個媒材，於1981至1982年間經常以實體在畫布中出現，他初期僅將它以素描方式呈現，但他迅速了解，將「稻草」實際與繪畫結合將造就另一種繪畫風格，於是他以元素，例如冰雪、沙塵、地球、火等作為書名，也以媒材，例如稻草、鉛或沙來歸類他的畫作。稻草隱喻會消失成灰的物體，鉛代表淨化，沙是無法燃燒之物，每一項標示體都表示一種相關主題聚落式的印記，並成為基弗去探討它們實質、本體及暗示的工具。

「瑪格麗特」（Margarete）及「書拉密特」（Shulamite）如此深刻佔領基弗的心靈，這個主題的靈感來自於他閱讀1952年出版保羅·策蘭（Paul Celan 1920-1970）1945年在集中營所寫充滿酷刑般痛苦的「死亡賦格」（Death Fugue）；在納粹的迫害下，策蘭是家族中唯一倖存者，但在1970年自殺身亡。

「死亡賦格」（Death Fugue）²：

我們在日落時喝早晨的黑奶
我們在正午和早上喝它，在深夜喝它
我們一再喝它

我們在微風中掘墓 躺在那裡不擁擠
一個男子住在屋裡 他玩蛇 寫信
他在夜晚降臨時寫信給德國 你金髮的瑪格麗特
他寫信 他走出戶外 星星閃爍 他吹哨喚他的
獵犬出去
他吹哨喚他的猶太人出去 在地上掘一道墓穴
他命令我們奏音樂跳舞

早晨的黑奶 我們在夜晚喝你
我們在早晨正午喝你 我們在日落時喝你
我們一再喝你
一個男子住在屋裡 他玩蛇 他寫信
他在夜晚降臨時寫信給德國 你金髮的瑪格麗特
你灰髮的書拉密特 我們在微風中挖一道墓穴
躺在那裡不擁擠

他叫喊將墓往地裡挖得深些 你們這群或其他人
現在唱歌並演奏
他拿起繫在皮帶上的鐵器 他揮舞 他湛藍的眼睛
你們這些人把鐵戳得更深些 你們其他人演奏
並跳舞

早晨的黑奶 我們在夜晚喝你
我們在正午和早上喝你，在日落時喝你
我們一再喝你
一個男子住在屋裡 你金髮的瑪格麗特
你灰髮的書拉密特 他玩蛇

他叫喊將死亡演奏得甜蜜些 死亡是來自德國的主人
他叫喊將琴弦演奏得暗沉些 像輕煙 你將升上
天空
然後你在雲端有一道墓穴 躺在那裡不擁擠

早晨的黑奶 我們在深夜喝你
我們在正午喝你 死亡是來自德國的主人
我們在日落時喝你 在早上一再地喝你
死亡是來自德國主人 他眼睛湛藍
他用鉛彈擊中你 他目標精準

一個男子住在屋裡 你金髮的瑪格麗特
他驅使他的狼犬撲向我們 他允許我們一道在
空中的墓穴
他玩蛇 做白日夢 死亡是來自德國的主人

你金髮的瑪格麗特
你灰髮的書拉密特

策蘭有兩個影像在詩中是相對比的，他們逐漸變成重要的隱喻，最後策蘭也藉他們作為結束。瑪格麗特是德國侍衛書寫情書的對象，她的金髮喚起我們對印歐白種女子的印象；相反的，書拉密特是位猶太婦女，她的頭髮由於種族的關係，所以是黑色的，但在焚燒中變成灰，故頭髮成灰(ashen)及灰色頭髮是雙關語。

如果策蘭將「死亡賦格」視為文學上對德國傳統的嚴厲的清算，我們是不會覺得驚訝的，尤其其他書寫～當男子下命令要居民用音樂與舞蹈將自己的死亡演繹成一種藝術時，這是一種何等具戲劇張力及淒厲恐怖的畫面！策蘭藉「死亡賦格」，在很大程度已被德意志同化的他，開始重新走近他的猶太民族。詩人希望擺脫罪惡感，希望在事實與虛擬間將自己和自己所屬的猶太民族聯繫起來；這道裂痕直到策蘭自盡，才以最悲哀的方式予以填平。

基弗所畫的「金髮瑪格麗特」及「灰髮的書拉密特」，前者是浮士德的劇中人物，瑪格麗特因熱戀浮士德，騙過她的母親把自己的孩子殺死，服刑中的瑪格麗特睡在稻草床上；在此，稻草產生兩種象徵，它是草床，也是瑪格麗特的金髮。書拉密

特，是「雅歌」第六章十三節裡的主角，所羅門的複製與妻子，在生命、性情、和形像上是个終極形象。基弗與策蘭相同，以某種方式描繪兩個女子，她們都有繁茂如瀑布的頭髮，書拉密特的黑髮通常是被畫出來的，而瑪格麗特的髮束則以稻草表示，美國藝術評論家兼詩人Donald Kuspit (1935～)則稱詩中的兩個女人是不可分離的，基弗在畫中也持同樣觀點，當他在畫的一邊畫黑色線條代表書拉密特時，稻草裝置則緊跟在旁邊代表瑪格麗特；她們象徵性地存在於基弗的畫中並無實際影像，她們或將名字以書寫體的效果來喚起被焚燒黑髮成灰的書拉密特，及以稻草代表金色頭髮的瑪格麗特。

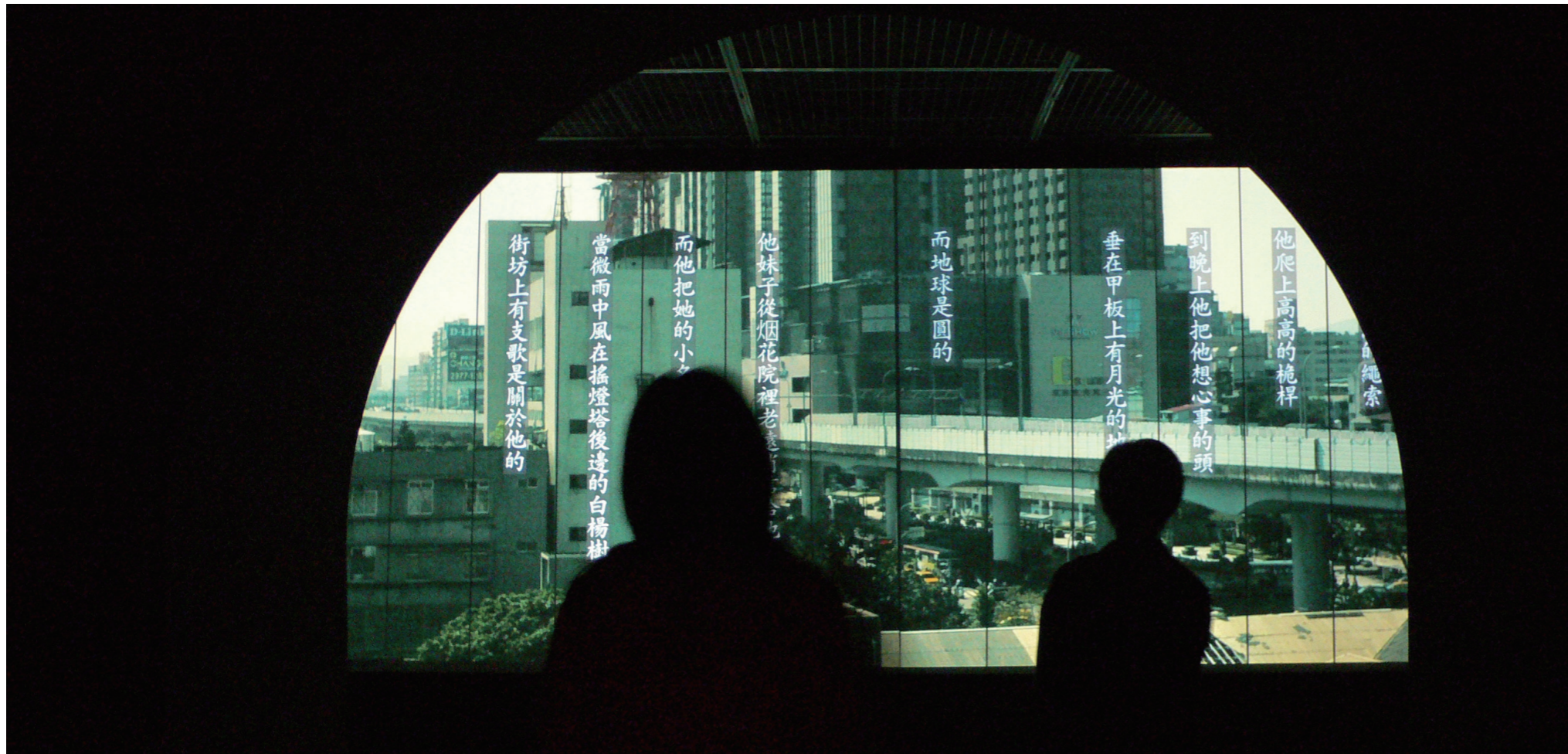
基弗的「瑪格麗特」一如策蘭的詩，可以被思考為德國女性形象最後的形成，部分是來自歌德的塑造，瑪格麗特最後的救贖顯示女人的神聖有如道德價值的保存者。外表高貴的瑪格麗特在此象徵德意志，書拉密特則是德意志道德的馱負。

影音資料的紀錄，對內可做為人民主體認同的參照，對外可以立體動態，向世界行銷台灣。新世紀初台灣導演黃明川為100位台灣詩人拍攝朗誦吟唱自己詩作的紀錄。

黃明川同時也對台灣的前衛藝術家，做「解放前衛」的紀錄，這些資訊已引起國際策展人對台灣新觀念藝術的注目，並讓黃明川獲得第一屆「台新文化獎」的肯定。這是台灣影音歷史的創舉，也是影像與藝術的互文互動典型，為傳統電影影像的義涵，增添衍伸的新領域。

2009/5/01~6/07在台北當代藝術館MOCA Studio以「台灣詩人一百影音記錄」為基礎，發展出「遇見台灣詩人一百Poem 100」則是跨越文學、藝術與科技的界線，開創一場穿越時空的邂逅，本展跨界整合文學與視覺藝術的美感，同時也連結台灣南北兩個藝文館所國家文學館與台北當代藝術館的專業，將藝術直接帶入公共空間，賦予城市文化新的可能樣貌。

2009/5/09~6/15在台北捷運中山地下書街——地下實驗·創意秀場，長達兩公里的詩路，由台北



旅法藝術家何桂育與法國數位藝術家帕特里斯·慕斯尼 (Patrice Mugnier) 及影音創作藝術家拉斐爾·伊斯丹 (Raphaël Isdant) 團隊的作品Active Creative Design「三重奏1號」。(黃明川電影視訊有限公司提供)

當代藝術館的室內展場，經過戶外電視牆、捷運中山地下街沿途的圓柱、燈箱，延伸到地下實驗、創意秀場。遇見結合多媒體躍上螢幕的詩作，也走入詩的國度裡。

100位台灣詩人的700多首詩作，以互動數位影像、藝術裝置的方式，在忙碌的地下鐵車站，為行人進行一場詩的洗禮。「每一站的距離，都是一首詩的距離！」當代藝術館再邀請國內外4組擅長互動科技裝置的藝術家，創作出5間數位互動展場。

「遇見台灣詩人一百」

由一百句詩的籬笆構築而成「遇見台灣詩人一百」的主視覺，橘紅底色襯托天空藍的字體，訴說詩在台灣不是晚霞餘暉，而是旭日正要再次東昇，象徵大地的灰白字，密密麻麻烙印著這次展覽所要遇見的台灣詩人一百（Poem 100）。藉由即時互動感應裝置，立即偵測舞者移動的身影，隨即飄流出流動性的詩句文字或影像，將詩的內涵、科技藝術與舞蹈肢體作跨領域緊密的結合。

「三重奏2號 (Terzetto No.2)」

旅法藝術家何桂育與法國數位藝術家帕特里斯·慕斯尼（Patrice Mugnier）及影音創作藝術家拉斐爾·伊斯丹（Raphaël Isdant）團隊的作品Active Creative Design「三重奏2號」，將個個單獨的文字散佈在一道牆上，裡面隱藏代表「靈感」的光點，包含兩個層面的意涵——首先詩人的創作就如同在字海中尋覓覓覓，當靈感的光點出現，詩自然如行雲流水般湧現；這是一件互動作品，當觀者進入展間，看到佈滿整個空間的文字，困惑與追逐光點的同時，文字變成了一首首

的詩，正如同在浩瀚的文學中，詩不斷發出光芒引導我們追尋吟唱。科技藝術與詩人連結一種自然的境遇。

「詩成為一間自身的廚房」

廚房是烹調美味的處所，是母親的祕密田園，是人人幼時最幸福的回憶；詩是被烹調出來的文字佳餚，是詩人內心隱藏的話語，生命的歷積；影像是記憶的材料，傳達美好的工具，是端上桌的好滋味。藝術家簡吟如以廚房為意象將一百位詩人的詩與影音紀錄完整呈現——廚房的桌子上散落一片片寫滿詩的紙片，而詩正是從這樣日常的生活中滿溢出來的？廚房外，一具吟唱著詩歌的電話，述說著台灣詩人的美麗與哀愁。

「詩路長河」

由張啟明、葉俊慶、李怡慶、信安倫所組成的團隊，以噴泉為發想，透過花園般充滿詩意的寧靜氛圍，一百位詩人的名字不斷地迴旋，象徵從遠古的美麗傳統循環永不間斷，時至今日詩人們仍以豐富的創造力，書寫著、吟唱著。觸摸霧氣中浮現的詩人名字，就可以欣賞該位詩人的作品和訪問的影像。

2009/6/27~8/30 ——「遇見台灣詩人一百 Poem 100」在國立台灣文學館（台南）展出。

文學、藝術是夢與現實連生的枝椏。因為抽象，往往被忽視，但也因為抽象所以纔有可能接近永恒的神話，其崇高凌駕於帝國，其純真似赤子，其對於人類是文化記憶的種子，缺乏深刻記憶的台灣，宛如猶待深耕的田地，沒有種子的田，又能期待長出甚麼來呢？

一位現代讀者如果要提升鑑賞境界，單憑「一



旅法藝術家何桂育與法國數位藝術家帕特里斯·慕斯尼（Patrice Mugnier）及影音創作藝術家拉斐爾·伊斯丹（Raphaël Isdant）團隊的作品Active Creative Design「三重奏2號」。（黃明川電影視訊有限公司提供）

套」僅有的系統，要解讀風格技法變化萬千的所有藝術作品，將充滿誤解與侷限的危險。「一套」永不求變的法則，就像承襲混世的堪輿科儀，只適合埋葬亡者僅存的平庸德行，並不適於發現隨未來而存活，長遠不滅的作品。

不讀聖經，會減少瞭解西方文學三分之一，不讀希臘羅馬神話又減少瞭解西方藝術三分之一，不讀馬克斯·佛洛伊德，更無法瞭解西方文化另外三分之一。批評方法論，環環相扣相生，藝術思潮隨正反合辯證律則推進，跨領域整合彌補以偏蓋全的盲點，結構與解構的重置，中心與邊陲的逆思……這些都是企圖建構多重有機龐博的互文批評體系，評論的睿見呈現在體系的共振核心。共振核心是詩，也是哲學，不具備形上體系是作者、讀者與論者的散漫與怠惰，缺乏多重互文解讀系統的操控能力，是作者、讀者與論者的自限，自限就是自外於藝術。■

參考書目：

1. Our Kiefer- by Peter Schjeldahl, from "Art In America", 1988 March, P.117-126
2. Anselm Kiefer, edited by Anna Costantini, Assessorato alla Cultura e allo Spettacolo, Studio Esseci, Published by Edizioni Charta, Milano, Italy, 1997
3. Anselm Kiefer, by Mark Rosenthal, Organized by A. James Speyer, published by the Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art, 1987
4. 本文有關蕭斯塔高維契的第十三號交響曲及俄國詩人葉甫堅尼·耶夫圖辛科的詩。與保羅·策蘭的「死亡賦格」及安塞姆·基弗的「金髮瑪格麗特」等資料，皆參照詩人顏雪花的中譯本，相關的資料在顏雪花所寫的專文「憂鬱大地——談安塞姆·基弗的繪畫」中有詳細的論述。

注釋：

1. 樂劇「帕西法爾」是華格納最後的作品，本劇象徵他晚年獨特的宗教理想。係取材自中世紀「聖杯」的傳說，以及有關宗教的典籍，主要的靈感來自三個故事：1. Chretien de Troyes於1190年所寫的「Percival le Galois：聖杯的故事」。2.十三世紀由Wolfram von Eschenbach所寫的敘事詩「帕西法爾」。3.作者不詳的十四世紀敘事詩「Mabinogion」。
2. 死亡賦格 "Death Fugue" ("Todesfuge") by Paul Celan, 詩人顏雪花 英譯自Paul Celan: Poems, Persea Books, New York, 1980 by Michael Hamburgur.