

诗与画

——论安塞尔姆·基弗对巴赫曼与策兰诗歌作品的视觉重构

张晓静

内容提要 当代德国著名造型艺术家安塞尔姆·基弗的作品以其丰富的思想内涵和文学底蕴享有极高的声誉。他开创了一种诗性的绘画语言，从德语文学的丰富资源中汲取养分，将文本语言转译为视觉符号，扩展了艺术与文学的边界。本文将着重探讨基弗在创作中对两位德语战后诗人保罗·策兰与英格伯格·巴赫曼的引用。作者认为，两位诗人的作品在基弗的艺术创作中是密不可分的，诗人之间的互文关系成为画家在视觉艺术上的重构对象，策兰-巴赫曼-基弗这一稳固的三角关系，构成了文学与绘画艺术亲密关系中典型的互文之互文。

关键词 文学文本 图像符号 互文 安塞尔姆·基弗

一、作为读者的安塞尔姆·基弗

2008年，六十三岁的德国造型艺术家安塞尔姆·基弗（Anselm Kiefer，1945—）被授予德国书业和平奖，他是第一位，也是至今唯一获此殊荣的非文字工作者。对于这位当代最具国际影响力与号召力的艺术家，这一奖项是对其深邃艺术思想的权威肯定。评委们褒奖的是一位“迫使所在时代面对那令人不安的废墟般的、瞬间即逝的道德信息”的艺术家，他的作品“开创了一种绘画语言的能力，正是这种语言将观看者转化为读者”^①。

基弗创作的造型作品作为一种特殊的可视化文本，是对绘画语言的一种革新尝试，他将文字与图像的界线模糊化，在当代艺术史上占据着引导性的位置，指向了未来艺术的精神性趋向。因此，美国艺术史家阿森纳称赞基弗为“成长于第

^① <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/buchhandel-anselm-kiefer-erhaelt-friedenspreis-a-557600.html> [2020-03-20]

三帝国废墟中的画界诗人”^①。画家的“诗性艺术”思想传承自德国浪漫派文学的“综合诗”（Universal-poesie）理念，以及作曲家瓦格纳推崇的“综合艺术”（Gesamtkunstwerk）理想。基弗在跨界语言表达方面做出了多领域的尝试和创新，以视觉的经验重构文学文本图像。这种实践主要体现在他对奥地利女诗人英格伯格·巴赫曼以及犹太诗人保罗·策兰作品的引用和视觉重构之上。

对于安塞尔姆·基弗而言，巴赫曼与策兰的诗歌作品是他在创作生涯中反复汲取的文学资源。从二十世纪八十年代至九十年代起，基弗不断地以两位诗人作品中的意象和主题作为创作内容，并直接将他的作品献给诗人，例如《致英格伯格·巴赫曼：骨灰瓮之沙》（1998）、《波希米亚在海边》（1995）、《致保罗·策兰：灰烬之花》（2006）、《你金发的玛格丽特》（1981）、《苏拉米斯》（1983, 1990）等大量互文性造型作品。基弗作为两位诗人的读者，对他们的作品和相互的文学对话从不吝赞美之辞，他认为，巴赫曼和策兰的诗歌是一体的，无法分开阅读。《致英格伯格·巴赫曼：骨灰瓮之沙》是献给巴赫曼的，而《骨灰瓮之沙》却是策兰的诗作，当采访者认为他将两位诗人在一幅画中联系起来时，基弗回答道：“不是我把他们联系起来的，这种联系早就有了，早就在那儿了。”^②巴赫曼与策兰在诗歌与文学方面的对话与互文早已是学者进行战后德语文学研究的重要材料，这种关系在基弗的艺术创作中无疑具有重要意义。可以说，基弗在两位诗人之间的互文之上，用视觉语言再次呈现了一场互文之互文。瑞士学者安德烈·劳特维恩在他的专著《安塞尔姆·基弗/保罗·策兰：神话、哀悼与记忆》中提出了意味深长的观点，他认为巴赫曼是策兰的“女性自我”。劳特维恩对性别的重视似乎暗示着，对于基弗来说，两位诗人类似于“父”与“母”之间的深入关系。^③并且，相对于策兰的犹太受害者身份，基弗与巴赫曼才是真正的“德语发出的声音”，因此，基弗也承认自己的语言风格更接近于巴赫曼，并坦言巴赫曼的文学理念对他的影响更加深远。在伦敦，基弗用黑体字把巴赫曼的诗歌《游戏已终局》中的几行诗句写在一面白墙上，他认为：“巴赫曼的诗歌把我关于世界的看法转移了——转移到另一种实在性上了。她的诗歌告诉我，如我所见的这个世界根本就不实存——世界是一个幻象。诗歌反倒具有一种实在性……世界在诗歌中。”^④在大量的基弗研究中，关于基弗与策兰互文的探讨已是成果斐然，但在

① 《绘画很难实现我的想法，为艺术而艺术的东西，提供不出精神食粮！——德国当代艺术家安塞尔姆·基弗》（<http://topart.cn/Shares/info/1092> [2020-03-20]）

② 安塞尔姆·基弗、克劳斯·德穆兹《艺术在没落中升起》，梅宁、孙周兴译，商务印书馆，2017年，第24页。

③ Anderea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, Thames & Hudson, 2007, pp. 179-181.

④ 安塞尔姆·基弗、克劳斯·德穆兹《艺术在没落中升起》，第242页。

笔者看来，策兰和巴赫曼作为不可分的整体，对于基弗基于“互文之互文”的创作而言有着重要的意义。正如《玛格丽特》与《苏拉米斯》二者缺一不可，巴赫曼的雅利安血统与策兰的犹太人身份，是一个无法被忽视和拆分的历史背景。因此，在下文的讨论中，巴赫曼和策兰的诗歌是作为一个整体而被讨论的，但鉴于研究现状对策兰的倾斜，本文所做的分析会侧重于基弗与巴赫曼诗歌间的互文，作为已有研究之补充。

二、诗歌文本与视觉艺术的相互重构

米歇尔·福柯在《图像理论》中指出：“语言和形象好比两个猎手，在两条路上追逐猎物……借助这种双重功能才能保证追捕。而单独的话语或单独的一幅画则不能保证。它们就像两张张开大嘴的网随时准备捕捉真实这个猎物。”对于基弗而言，诗歌与绘画的关系如福柯所言是无限制的，它们并非互相阐释翻译的对应关系，而是一种“交叉——或相互间的攻击，射向对方的箭、颠覆和破坏的勾当，兵刃相见和伤亡，一场战斗”。^①在与诗人作品的互文中，这种关系更多表现为一种互补与互需，是互相生发的关系。这场超越时空、跨越界线的诗画对话，最突出的表现是文字符号与图像符号的转化。基弗从诗人的作品中寻求图像符号，在对文本的指涉中构建起一个视觉象征体系。在读者阅读与观赏的过程中，文本与图像之间实现了多回合反射的回响，使得读者更大程度地捕捉到艺术家所表达的真相。

血之花

基弗善于提取文学中的意象与符号，并以多样的材料予以凝练和呈现。干花、植物和麦秸是基弗在创作中反复使用的材料，他用它们来表现巴赫曼与策兰诗歌中的一个核心符号——花朵。策兰曾在《花》（1959）这首诗中向巴赫曼致辞：“花——一个瞎子的词语。/你的眼睛，我的眼睛，/它们提供：/水，/生长。/一层又一层心壁，/一瓣又一瓣添入。”^②“花”不再是一个承载或者呈现意义的象征物，而是一个无法被看见的词语，需要依靠“你”与“我”的眼睛用水或者泪水、血液浇灌，才能得以展现。“花”不再具有生物学上的细节，比如颜色或者特性，它还原为一个被抽干了意义的词语，干瘪而空虚，只有用恋人泣血的眼睛才能看到。但“花”依然是可以生长和绽放的，充满了希望，需要

^① 米歇尔·福柯《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社，2006年，第59-60页。

^② 本文所引的策兰与巴赫曼诗歌出自Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden, suhrkamp taschenbuch*, 2000以及Ingeborg Bachmann, *Werke*, hrsg. von Chritine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, in vier Bänden, Piper Verlag, München Zürich, 1978, Band 1.

用血泪浇灌，从“石头”中生长出来。罂粟、玫瑰、向日葵等具体的花朵符号，频繁出现在两人诗歌作品的相互呼应中，也在基弗的创作中被大量使用。

1995年，基弗根据巴赫曼于1964年发表的诗歌《波希米亚在海边》创作了同名油画作品。画中的粉红色花朵铺满大地，一直延伸到过高的地平线，道道犁沟之上有一条通向遥远未知的荒径，画中看不到大海，人们的视线被吸引至模糊逼仄的地平线远方，在那里，基弗用歪歪扭扭的文字写着“波希米亚在海边”一行诗句。《波希米亚在海边》被认为是巴赫曼最优美的诗，诗人陷入迷失之境，却不放弃相信乌托邦的存在，在一个不可能存在的地点，想象着与另一个国度相连接。基弗在巴赫曼的诗境中加入了策兰笔下的罂粟花。罂粟花是策兰与巴赫曼的爱情之花，两人初遇时，策兰送给巴赫曼满满一屋的罂粟花^①，并且写下了被巴赫曼誉为最美情诗的《花冠》（1952），将罂粟花作为他们爱情的象征：“我们互相看着，我们交换着幽暗的词语，/我们相爱如罂粟与记忆。”在策兰的故乡，布科维纳的原野上开满了罂粟花，策兰也在诗中多次提到家乡的罂粟地。罂粟花美丽而有毒，它的麻醉与镇痛作用能够让人遗忘过去。同时，罂粟花也寄托了对逝者的缅怀。基弗称这些暗淡的红色花朵为“血之花”^②，是用血泪浇灌的花朵。在《波希米亚在海边》这幅作品中，基弗用策兰的《罂粟与记忆》覆盖了巴赫曼的波希米亚乌托邦，罂粟组成的花海天然地指向孕育了诗人的故土，也是诗人希望连接的另一个国度。

同样被视为“血之花”的是诗人笔下的玫瑰。1998年，基弗以巴赫曼的同名诗歌为题，创作了由丙烯酸、虫胶、乳剂和干花为材料的作品《玫瑰风暴》（1953），黑色背景上，尖锐的铁丝杂乱地穿刺四周，散落的玫瑰花瓣如伤口一样裸露。画家在空白处写下巴赫曼的诗句：“在玫瑰的风暴里，无论我们朝向何方/黑夜都会被茎刺照亮，而雷声/在叶子中间，在灌木丛中悄然，/将我们紧紧跟随。”在基弗的作品中，他将玫瑰的叶子都去掉，留下光秃秃的茎秆和因此更加突出的茎刺。就连玫瑰花苞也是被风干了的、枯萎了的暗红色，宛如被花刺刺中的血液干涸在花瓣上。玫瑰所有的意义在于它尖锐的花刺，本应作为爱情象征的玫瑰被流血、屠杀的暴力历史阴影所笼罩，枯萎的血色花瓣和狰狞的带刺铁丝，暗示着“血之花”永远被纠缠在痛苦的记忆中，作为暴行的见证为爱情蒙上阴影。2000年，基弗再次以《玫瑰风暴》为题创作了造型作品，这个作品的主体是铝制的书本与书架，插满了干枯的玫瑰花与纠结在一起如铁刺般凌厉的麦秸。书本代表着记录和记忆，花瓣所象征的伤口和带刺铁丝所指向的集中营铁丝围栏，让观看者直接受到了一场“血色

① 策兰、巴赫曼《心的岁月》，芮虎、王家新译，中国人民大学出版社，2013年，第32页。

② Anderea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, p. 181.

风暴”的冲击。基弗将含蓄隐喻的诗歌语言直接用图像符号展示在观者面前，成为一个现场，真实地呈现出诗人关于历史的记忆。

沙与金字塔

除了植物，沙子也是基弗作品中一个重要的自然材料。在现代艺术的综合材料创作中，有很多画家会采用自然材料，盖因材料本身所蕴涵的背景能够决定观者对这种材料的观看方式。基弗更是从诗人的作品中汲取丰富的互文资源，将“沙子”材料的图像性和文字性在创作中予以展现和相互转化。对于基弗而言，沙子不仅是绘画材料，也是一种语言符号，指向了晦暗的历史、政治和文化隐喻。

巴赫曼和策兰的作品无疑是激发基弗一系列以“沙”为主题的创作之重要源头。策兰作为犹太诗人，本身属于“沙的民族”（Sandvolk，出自《上面，无声》《语言栅栏》，1959），他向“世界发出沙子的神圣誓言”（出自《晚来深沉》《罌粟与记忆》）。同时，策兰的“沙”也是从骨灰瓮中倾倒的骨灰，是焚尸炉中死者等待收集的灰烬。“沙”的意象也频频出现在巴赫曼的作品中，对策兰进行回应。策兰写给她的第一首情诗《在埃及》（1948），促使巴赫曼对埃及与沙漠主题表现出极大的热情。1964年，在为期六周的埃及游历之后，她开始创作自己的“沙之书”，亦即“死亡方式三部曲”，这个时期的“沙”已经超越了策兰诗中的“灰烬”隐喻，成为一个原始的异在，一个图像化的词语：“沙子，是为眼睛而设的唯一风景。”沙子“每一刻”“每一天”“每一公里”都在“阻止思考与回忆”，“它比任何图画都更鲜明地闯入眼睛中”。它调动了全身的所有感官，从而具有一种解放与治愈的力量。^①无疑，巴赫曼对沙子隐喻的图像化拔高，极大地影响了基弗作品中关于金字塔的创作和沙子材料的运用。这唯一的为眼睛而存在的风景是一个塑造意识的空间，处于流变中的沙也是永恒静止的存在，它融合了过去与未来，记忆与遗忘。正如德里达在论述犹太诗人雅贝斯时所言：诗人，或者犹太人，捍卫着那保护他言语的沙漠，而且那言语只能在沙漠中被说出。因为文字只能在沙漠中留痕。除了词，任何东西在沙漠或者石头路上都开不出花。^②沙漠成为诗人的乌托邦。

在《致英格伯格·巴赫曼：骨灰瓮之沙》中，基弗将两位诗人的“沙”无间隙地融合在一起，用碎裂的石头和变幻流动的沙海组成了密不透风的阴暗画面。沙子

^① Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt, Kritische Ausgabe, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München, Zürich, 1995, S. 243.

^② 转引自刘楠祺《试译雅克·德里达：〈论埃德蒙·雅贝斯与书的疑问〉》，<https://www.douban.com/note/553578400> [2020-03-20]

肆意流淌，满满地覆盖了画面，还没有哪位画家像基弗这样，如此大量地使用沙子冲刷画面。画中凌乱倒塌的砖石建筑，仿佛是一个消失文明的神庙废墟，这是死者的坟墓，是强大死神力量的象征，也就是巴赫曼所说的“埃及的黑暗”（Aegyptische Finsternis，出自《弗兰莎》的一个章节名），以及策兰骨灰瓮中的代表死亡的灰烬。但灰烬也会滋养生命和土地，沙子的存在也超越了死亡，废墟上的砖石建筑处于瓦解与浮现之间，处于死与生之间，是一个死亡与复活并存之地。

基弗早在九十年代就开始了一系列“沙”主题的创作。1997年的油画《你我的年岁以及世界的年岁》来自巴赫曼的诗歌《游戏已终局》（1954）中的一句：“醒来在吉普赛人的营地，在沙漠的帐篷，/沙粒从我们发际泪滴般流下，/你我的岁月以及世界的岁月，/不是年月可以计量。”研究者格尔拉赫认为，基弗通过这部作品与巴赫曼结成了一种姐弟式的艺术亲缘关系。^①巴赫曼从罗伯特·穆齐尔作品中继承到的奥西里斯和伊西斯兄妹主题，被基弗用金字塔的符号呈现出来，如《奥西里斯与伊西斯：从破裂到融合》（1985—1987）和《致英格伯格·巴赫曼：只有风、时间和声音》（1999，题目出自巴赫曼1957年的诗歌《流放》）。在古埃及神话中，奥西里斯和伊西斯是兄妹也是夫妻，奥西里斯被谋害后，伊西斯找到了他散落在各地的尸体，在金字塔中将他复活。巴赫曼在小说《弗兰莎》中，将兄妹关系变成了姐弟关系，姐姐弗兰莎出走埃及，死在金字塔下，而弟弟马丁来到埃及寻找姐姐。基弗在《你我的年岁以及世界的年岁》中，摘抄了其中的沙漠游戏场景，用巨大的、几乎占满画布的金字塔展现出超越岁月的力量，时间的流逝与永恒在画布上得到了统一。对于神话中的兄妹来说，死亡是不可避免、无法抗衡的力量。他们只有去寻找金字塔，才能获得复活和救赎。

此外，基弗还在自己的作品中实行了一种彻底的“沙化”，他追求画面的粗粝感，使用皴裂的颜料、风干枯萎的材料、冷硬尖锐的物品，后者都是被抽取了水分的干燥之物。2007年，基弗在巴黎大皇宫美术馆受邀举办展览，他用钢筋、混凝土、玻璃和植物建造了七个房间，分别献给巴赫曼和策兰。其中一个房间名为“我看见了雾之地，我吞噬了雾之心脏”，取材于巴赫曼的同名诗歌（1954）。虽然诗歌营造的氛围是充满寒冷雪雾之地，基弗仍然使用了沙子，他在巨幅画布上画着一座罩着沙雾的金字塔，塔下仰躺着一个赤裸上身的男人，基弗坚定地表示这个男人就是他自己。这是他第一次以画家的自我形象出现在对诗人作品的阐释中，以一种仰望的、谦卑的姿态，躺在巨大金字塔前面的沙地上，这也许是画家对于诗歌力量的献祭。

^① Frei Gerlach, F., “Geschwisterschaft in Wort und Bild: Ingeborg Bachmann und Anselm Kiefer”, in *Freiburger Frauen Studien*, 1 (2000), pp.169-191, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-317695> [2020-03-20]

结 语

在西方传统绘画艺术中，画家很少将文字嵌入到作品中，对于现当代艺术，尤其是波普艺术而言，大量地使用文字符号已经是司空见惯的技法。然而，无论是中国画中的题跋，还是将文字作为纯粹的形式嵌入图像，都不符合基弗的跨界艺术理念。在艺术的抽象化潮流中，基弗与众不同，依旧承续着古典绘画的叙述性，即文学性的传统。在现当代艺术好不容易摆脱了对文学和神学的附庸地位后，叙述性几乎成为一个过时、落后的标签，但基弗重新捡起，更进一步，将自己的作品无限扩展为一种综合艺术，将画家与诗人的身份集于一身，这也要归功于德语文学中丰富的精神性资源。基弗说：“我的工作是与我身边发生的、所有触动我的事物进行连接。像巴赫曼、策兰、里尔克或者保尔·瓦雷利这样的诗人，他们的语言直接走入我的作品。我生活着，和他们交流着。我原本只是一个连接各个地方的通道。正如巴赫曼所说的：‘我还连接着一个词语，一个另外的地方，/我连接着，少有人如此，越来越连接着一切。’”^①与巴赫曼与策兰相似的是，基弗也重视对德语文化传统的继承，同时相信审美的救赎，即文学与艺术的复兴能够修复母语文化在法西斯时代遭遇的摧残和玷污。因此，从基弗最早的“占领”艺术（“Occupations”，1969）开始，他就致力于用艺术来反抗遗忘，反抗当时在德语社会中弥漫的“零时症候”^②。二十四岁的他穿上魏玛军队的制服，站在不同的历史遗迹和著名风景之中，做出行纳粹军礼的动作。他试图用这种引起巨大争议的行为艺术，去强迫大众重新审视和反思历史。在美国文化对战后消费社会的侵袭中，基弗用“68·运动”最时髦的“占领”行为，在富有历史意义的各个纪念地，坚持着自己的本土文化身份，“占领”自己的艺术高地，面向过去，寻找本民族文化的未来。策兰与巴赫曼在战后文学中所表现出的深刻反思，他们之间意义非凡的互动和交往，对于基弗而言是一个巨大的文学宝库。基弗构建了与他们二人牢固的艺术互文关系，乐此不疲地从两位诗人的创作中汲取灵感，充满赞叹地将诗歌中幽暗的语言，转化为一幅幅充满张力、厚重粗粝的画面，让观者也成为读者，获得了更大的视野和阐释可能性。

作者单位：中国社科院外文所
责任编辑：杜新华

① <https://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-die-liebe-gibt-keinen-sinn/1129952.html> [2020-03-20]

② 战后的德国社会流行着一个词“零点时刻”，显示出当时政府和民众放下历史包袱、从零出发的社会心态。