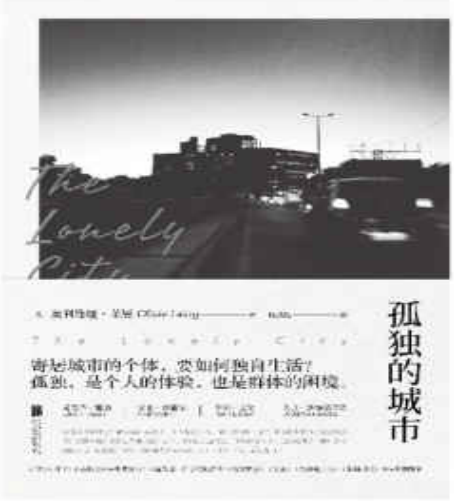
审美与自我

（套装共6册）



人之所以审美
很大程度上是为了完善自己

未读 UNDR

总　目　录

认识自我：从古希腊到文艺复兴的西方人文艺术史
孤独的城市
重寻巨浪：不为人知的葛饰北斋
如何聊电影
如何听爵士
当我们阅读时，我们看到了什么

未读 UNREAD

KNOW THYSELF

Western Identity
From Classical Greece
to the Renaissance

Ingrid Rossellini

认识自我

[意] 英格丽·罗西里尼 著
宇华 周希 译

从古希腊到文艺复兴的西方人文艺术史

如何过好自己的一生，这就是**哲学**
如何将这一生呈现出来，这就是**艺术**

CLASSICAL GREECE

《书单》
《出版人周刊》
《图书馆期刊》
星级评论

《科克斯评论》
年度好书

RENAISSANCE

梳理欧洲 2100 年人文主义发展史，艺术、哲学、宗教、心理等多学科融合
以一本书摸清西方文化性格形成之源

天津出版传媒集团
天津人民出版社

版权信息

认识自我：从古希腊到文艺复兴的西方人文艺术史

Know Thyself: Western Identity from Classical Greece to the Renaissance

作者：[意] 英格丽·罗西里尼著（Ingrid Rossellini）

译者：宇华　周希

出品方：未读·思想家

出版社：天津人民出版社

Copyright © Ingrid Rossellini

This translation published by arrangement with Doubleday, an imprint of The Knopf

Doubleday Group, a division of Penguin Random House, LLC.

Chinese Simplified translation copyright © 2020 by United Sky (Beijing) New Media Co., Ltd.

All rights reserved.

致我的丈夫理查德

还有两个孩子，托马索和弗朗西丝卡，

他们让我的生活充满了归属感，

我悬浮在他们爱的“宇宙”中，

在阳光下徜徉、旋转。

历史不仅仅研究重要的事实和制度，它真正的研究对象是人类的思想：它应该渴望知道，在人类生活的不同时代，我们的头脑曾相信、思考和感受过什么。

——福斯特尔·德·库朗日《古代城邦》

目　录

引言
第一部分　古希腊
城邦的诞生
两种城邦文化：斯巴达与雅典
理性、荒谬与自大的危机
赫西俄德和世界的起源
英雄理想
希腊艺术：理性与激情
从神话到哲学的发展
毕达哥拉斯：神圣理性与灵魂不灭
理性的西方与“不理性的东方”
古典时期的辉煌与矛盾
戏剧、修辞学、哲学的成就
从柏拉图到亚里士多德
亚历山大与希腊化时代
第二部分　古罗马
罗马共和国的历史与神话
奥古斯都和罗马帝国：权力与政治大戏
奥古斯都的继任者
帝国的衰落
圣奥古斯丁的双城
第三部分　中世纪早期
理性的消亡

艺术的象征话语
一种新词汇的诞生
拉丁化的西罗马与希腊化的东罗马
修道院的发展
从反传统运动到拜占庭艺术的辉煌
查理曼大帝和欧洲封建主义
第四部分　中世纪晚期
举步维艰的势力平衡
城市和大学：新文化时代的开端
新的情感激发新的艺术
教皇和皇帝的战争
财富与权力，贫穷与谦卑
人的价值复兴
文化日渐世俗化
集大成者但丁与《神曲》
第五部分　人文主义和文艺复兴
文艺复兴的历史背景
意大利的城邦
彼得拉克的人文主义文学
人文主义政治与艺术
辉煌之城佛罗伦萨
伟大的洛伦佐及其宫廷
幻想破灭与犬儒云集
罗马文艺复兴：荣耀，或者一团乱麻
新教改革与罗马大劫掠
米开朗琪罗与《最后的审判》
结语

致谢
返回总目录

引言

你是谁？

如果此刻有人问我们这个问题，大多数人的回答，除了常见的性别、国籍和种族之外，基本会把重点放在他们的个人特征、选择和偏好上。有一种常见的假设，个体的自我是一种完全自主和原始的实体，能够自主选择他（她）决定接受什么方式，是告诉别人你独立于传统观点和他人期望的一种途径。正如我们今天所知，每个人的身份就像一口可以随意选择、设计和组装部件的工具箱，也是一项亲力亲为的事业。

虽然这一说法基本无误，但心理学家总会提醒我们：我们的童年经历仍是塑造成年自我的重要因素。为了解我们的现在，就要回顾我们的过去。而我们人类共同的历史，同样可以这样表达：了解我们曾经是谁，是了解我们今天是谁的重要依据。

谈到这里，难道我是在说：认识自我是一种心理指引，让我们与真实的自我建立一种更有意义、更充实的关系吗？其实也没错，但绝对不是以一种传统的方式。我是想说，这本书不是一本心理学书，而是一本带有心理学倾向的历史书——换句话说，**这本书描述了从古希腊到文艺复兴时期的历史关键时刻，强调了对于“自我”的不同定义，是如何促成价值观和理想的创造的，而这些价值观和理想，几个世纪以来塑造并推动了人们的选择和行动，乃至社会的构成**。

我之所以选择这种特殊视角，是受到了19世纪法国历史学家福斯特尔·德·库朗日的启发，他认为，如果没有对人类性格的本质和发展给予同等重视，那么单单回顾事实不足以充分地看待历史。这个观

点告诉我：历史是一幅复杂的挂毯，由事实编织而成，也由我们人类强加于这些事实上的叙述编织而成，用来尝试理解我们自己，还有我们经历的现实。

这本书不是什么学术论文，而是给非专业读者的指南，他们虽然真诚地想探索过去，但常常畏惧于学术研究的复杂性。在过去的几十年里，情况只是在变得更糟：我们通常所说的“人文学科”，在大学课程中越来越被忽视，对许多人而言，理解西方早期的思维方式变得越来越难，并且令人沮丧。

为了消除这种困惑，使这本书尽可能浅显易懂，我选择规避专业方法上那种典型的过细风格，而是提供一种跨学科的综述，虽然简化，却仍然提供了主要历史和文化模式的综合信息。为了使这一讨论更加易懂，我还会提到许多关于视觉艺术的内容。这种选择基于一种事实：几千年来，至少在15世纪中叶印刷术发明之前，视觉艺术是唯一可行的大众传播手段，能够向大部分文盲人士传播政治上的优秀典范，当时的哲学或宗教意识形态，被认为最适合作为人类的榜样。

我们将探讨一个重要主题：当我们审视不同时代所培育的理想时，它涉及传奇和神话事实的反复创造——为了激发灵感，传统所培育的叙述往往过于强烈，以至于我们无法严格地检测其可信度，正如神话学大师约瑟夫·坎贝尔所说：“神话就是从未发生却一直在发生的事情。”

首先，请允许我带你回到古希腊的德尔斐（Delphi），那里的人们向阿波罗寻求（to appear）神谕。他是希腊的理性之神，也是唯一愿意回应异教徒询问的神祇。

我使用了“to appear”这个词组，是因为阿波罗神谕是模棱两可的，而非启示性的，并没有提供明确的指引，只是提供了隐晦暗示和零散信息。这些话就像他的信使、名叫皮提亚的女祭司的话语一样模糊、令人困惑，皮提亚是在神志恍惚的状态下为阿波罗传话的，她声称自己被神附身了。神谕的矛盾之处是，它迫使人们去解释那些含糊不清的话语，寻求到的神谕就又含蓄地回到了那些寻求它指引的人的心中。通过这种方式，人们被间接地引导使用他们自己的智力和能力，来思考最适合他们自己的挑战和答案，而不是求神清楚地告诉他们该做什么。

这一明智策略的关键，体现在阿波罗神庙上方铭刻的一句格言当中——“认识自我”。其基本含义是：由于你赋予生命的意义就是推动你行动的动力，所以当你在问自己该做什么之前，先问问自己到底是谁。

从古至今，这都不是一件容易的事，我们千百年来交出的种种答卷，就证明了这一点。

以我们现代的身份认同为例。为了培养孩子的自我意识，我们会告诉他：要去寻找那些使你成为特别的、有创造力的人的天赋和品质。并由此得出结论：只有发展自己独特的身份认同（identity），一个人才能成为以社会为代表的“更宏大的自我”中的一员。

如果听到这种极端个人主义的例子，早期的希腊人或许会被吓得不轻。在古希腊人看来，把终极价值归于关注个体自我而非集体自我，这种选择和偏好，就算不是天方夜谭，至少也是严重不道德的观点。对于古希腊人而言，一个人的出生地不仅是地理位置，也是他的家庭和社区所在，因而也是他身份的首要来源。你出生的地方和你所

属的社会群体决定了你是谁，因而也决定了周围人对你的期望。今天，我们对“认识自我”的理解是“个人选择的自由”，与那种旧时心态几乎没有什么关系。因此，“认识自我”的命令，本质上是指你应该借助理性的指导，以尽可能最佳的方式，履行你作为社会一员所承担的道德责任和道德义务。

这种戏剧性解释上的巨大差异，可能会让我们误以为过去和现在之间没有直接的联系。然而，这本书将会告诉我们，事实并非如此。即使我们的天平已经明显偏向单一的自我，但在个体和集体之间找到一个结合点，仍是当下存在的一个非常紧迫的问题。这告诉我们，尽管历史的模式不断演变，但身份的概念始终涉及两个基本方面：我们各自是谁？我们彼此间的关系是什么？

另外，它在西方文化史上激起了无休止的争论。正如亚里士多德所言，当他公开宣称人类是一种“政治动物”时，我们难道是天生倾向于与他人一起生活？或者，社会是一种有用但彻底不自然的工具，仅仅是为了增加我们生存的概率而被创造和维持的？尽管还没有得出明确的结论（或许已经得出），但是我们都同意，即使我们认同了社会倾向性出于本能，但这种本能与支配蚂蚁和蜜蜂生活的僵化不变的集体协作精神毫不相干。事实上，我们过于人性化的倾向，即偏袒、自私，远远高于我们的共同目的，而这始终是建立一个完全和谐的社会最大障碍。

当然，在早期历史上的较小却有文化凝聚力的群体中，让个人与社会所代表的更宏大身份保持一致，要比在全球化和技术相连的世界中自由、多样化和快速变化的现实中容易得多。鉴于这种复杂性，培育一种具有公民意识的身份认同，变得比以往任何时代都更加困难，正如我们在当今世界的观点和思想的两极分化中所见。

到底该怎么做呢？这本书没有假装对这样一个难题给出答案。本书提出的所有建议，是回到历史的早期，试图重新发现我们当代人格的基石。我相信，只有探索祖辈看待我们内心世界的方式，以及他们为处理我们天性中的矛盾而展开的叙述，我们才能更好地理解我们是如何走到今天的。还有，是什么造就了今天的我们？即使这本身不能解决我们眼前的问题，提高我们审视自身的关键能力，也有助于提高我们目前必须的清晰度（哪怕不多），以便我们找到一个最佳途径，以更有成效和积极的方式迈向未来。

本书分为五部分内容：古希腊、古罗马、中世纪早期、中世纪晚期、人文主义与文艺复兴。

第一部分探讨了古希腊人的信仰，即“人是一种介于动物和神之间的生物”。理性，被认为是人类生活的重要品质，其目的是通过控制所有的激情，来维持一种关键平衡，包括过度膨胀的自傲和野心，希腊人将其定义为“傲慢”。从荷马史诗到城邦的发展，再到哲学的诞生与民主制的建立，希腊人建立在对人类理性的理解基础上的巨大信念，造就了世界上最具活力的文明之一。然而，尽管希腊人尽其所能，但他们也在文化中埋下了一些最顽固的偏见和歧视的种子——比如贬低所有非希腊人，称他们为“不文明的野蛮人”（事实上，希腊借鉴了许多更古老的近东文明，如古埃及和古巴比伦），并将某一性别的品质归因于理性概念。理性是一种只有男性才可拥有的品质，女性则被彻底地排除在外，她们被视为性快感的象征，是物质身体的无理性激情和欲望的化身。希腊人认为女性的心智太过脆弱，无法驾驭身体的冲动，这种观念对西方文化产生了长期的影响。禁止妇女参加所有社会和政治活动，是这种偏见的最具破坏性的后果。值得注意的是，“virtue”（美德）一词源自“vir”，拉丁语意为“人”，而

“hysteria”（歇斯底里）一词使用至今，用以表示情绪不稳定，它源自“hystera”，希腊语中的“子宫”。

希腊哲学传统所确立的最有影响力的观点，是合理确定整个宇宙由谁统治：正如心灵统摄着身体，宇宙被认为是从一个神圣而卓越的理念中获得和谐与秩序的（希腊语的宇宙写作kosmos，意为“秩序”）。为了与这种神圣的力量和谐共处，人类必须对自己和社会采用同样的规则，即调节自然界其他方面的和谐合作。这种观点，导致希腊人强烈地鄙视一切暴君和独裁者：那些轻视判断和理性的人，傲慢地认为自己的才能足以统治社会。讽刺的是，城邦时代的结束恰恰是由古典时代最恐惧的东西带来的——马其顿国王亚历山大的君主专制主义的兴起。

第二部分描述了希腊城邦（polis）[1]的概念对罗马征服者的巨大影响——最重要的是，他们认为，人作为一种理性存在，只有通过城邦所要求的军事、公民和政治参与，才能拥有完整的人性。对希腊人和罗马人来说，只有充分地发挥公民的作用，发挥其内在的才能和潜力，才能实现文明（civilization），这个词源自拉丁语的“城市”（civitas）。

在罗马整个历史上，大多数政治思想家都认为理想社会最佳的例子是罗马共和国时期。随着奥古斯都政权的崛起和罗马帝国的建立，罗马共和国时代结束了。奥古斯都给人的印象是，他的统治并没有与罗马时代早期的精神相悖，而是一以贯之，他试图向臣民灌输一种信念：在他的领导下，罗马将完成它作为世界统治者的命运——这是众神赋予这座城市的角色，以表彰它在法律、文化和文明上的伟大贡献。尽管罗马作家和艺术家的叙述大大推动了这种正面的形象，但它

并没有经受住时间的考验，尤其是自奥古斯都之后许多皇帝的腐败，直接导致了维系罗马的伟大道德结构的瓦解。

第三部分，分析了在野蛮人入侵和西罗马帝国沦陷引起的浩劫之后基督教的兴起（基督教是犹太教的分支，也受到了希腊文化传统和东方教派神秘主义的极大影响）。希腊人和罗马人，包括亚里士多德乐观地相信人类是理性的，天然倾向于与他人共存以建立一个公正、和谐的社会。基督教强烈地反驳了这一观点，他们肯定人类在亚当和夏娃的原罪之后遭受了无法弥补的损害，如果没有信仰的协助，人类就无法行使自己的职责。罗马的沦陷就足以证明，由于人类的罪恶和缺陷，任何建立一个完美社会的尝试都不可能成功，因为人类的利己性总是会战胜集体性，而仇恨会战胜同理心和正义。在这种新的、悲观的心态下，世界变成一个充满悲伤和苦难之地，一个审判罪恶的人类的地方，神会在世界末日审判他们。随着宗教在人类生存的各个方面根深蒂固，教会填补了世俗国家留下的空白，承担了领导和标杆的角色，除精神作用外，还包括了在文化、政治、行政和体制上的作用。

第四部分展示了弥漫在中世纪早期的悲观情绪是如何在11世纪开始消散的，当时，随着野蛮人入侵的结束，欧洲逐渐迎来了一段和平与繁荣的时期。那个时代的主要特征是城市的重生和新商人阶级的兴起，他们渴望在社会中确立自己的地位，而不受以前封建时代由贵族领导的等级制度的束缚。

这些新兴的集镇对文化的最大贡献是创立了大学，使学习得以在宗教那种与世隔绝的控制之外传播。这种学术复兴，最明显的受益者就是世俗国家，由于许多受过教育的律师和官员的服务，世俗国家的行政和法律职能被大大改善。随着世俗权力变得更加强大并产生组

织，它与几个世纪以来一直严格控制社会的教会机构难免出现冲突，这使得国家和教会之间的激烈竞争成为中世纪晚期的主要特征之一。随着希腊文化遗产的发现（讽刺的是，它被穆斯林保存下来并归还给西方，而基督教欧洲曾对穆斯林发动过多次十字军东征），人们的观点和思想发生了重大转变。在这种创新的思想中，亚里士多德的思想显得尤为重要，尤其是托马斯·阿奎那成功地调和了基督教的原则与这位希腊哲学家对人性的乐观看法。从此，人的角色从根本上转变了，从负罪的、有道德缺陷的生物，变成卓越的、有才能的神的合作者，负责实现神的伟大创造中固有的潜力。

这种新观念，就是人文主义和文艺复兴的根源。

为了理解像文艺复兴时期那样复杂和地理分布广泛的时期，我选择将分析局限在意大利的文艺复兴时期，尤其关注最能体现时代精神的两座城市——佛罗伦萨和罗马。在佛罗伦萨，城邦的发展让位于对古典时代政治理想的怀旧与回归，与奥古斯丁的观点形成鲜明对比的是，这种政治理想热情地恢复了人类城市的价值和重要性。当时流行的说法是：通过运用希腊人与城邦、罗马人与共和国的智慧，意大利的城邦最终可以实现一种公正、稳定的社会理想，作为一个缩影，反映出神创造的整个宏观世界中给他留下深刻印象的编码秩序。

很不幸，认为人类的独特性和例外性能确保一个永久、稳定、自由的社会，这种信心是短暂的，它被美第奇家族的专制统治所折服，共和国的梦想也就此终结。随着佛罗伦萨的新主人对美的培养，艺术被赋予了一种令人愉悦的美学品质，而非为了促进公民美德，艺术此时的目标是要强化一种宫廷心态，主要是极力称赞美第奇所代表的君主权力。

1453年，君士坦丁堡（今伊斯坦布尔）被攻占，令许多人感到慌乱的是，使佛罗伦萨全面活跃的共和主义热情，被美第奇家族扼杀在了新戏剧性的最高处，以及，当马丁·路德反抗教会的普遍腐败时，他发起了不断分裂基督教世界的新教改革。对已是君主政权的富有、强大的罗马教皇而言，最惨痛的事件发生在1527年，当时，有一支支持路德的德国雇佣军洗劫了罗马。

历史的钟摆再次朝着令人悲观和失望的方向摆动，人们对曾高度赞扬的人性光辉产生了新的怀疑，希望仿佛日渐消失，但历史一再表明，春天总在冬天的黑暗中归来。

这一切告诉我们，人类的身份认同，一直是并将永远是一项进行中的工作，而非固化的现实。在此意义上说，“文化”一词能使人联想到农业概念，这很有启发性。思想就像培育作物，一旦扎根就不会保持原样，它们成长、成熟、转变。最重要的是，正如本书反复指出的，思想就像随风飘撒的种子一般广为传播。这同样很重要，也在不断提醒我们：尽管在西与东、南与北之间存在各种意识形态的分歧，但身份认同话题，仍是一切文化现象——包括人民、文化和思想的交流——中最丰硕的果实。

第一部分　古希腊
PART ONE | ANCIENT GREECE

城邦的诞生

在这片通称为“希腊”的土地上，最早出现的文明是米诺斯文明。大约在公元前2000年，米诺斯文明在克里特岛上蓬勃发展。接踵而来的是迈锡尼文明，它因伯罗奔尼撒半岛的主要城市迈锡尼城而得名，在公元前1500年前后达到鼎盛期。米诺斯文明为何会消失？这个问题存在争议，有学者认为，是因为阿卡亚人（迈锡尼的主要部落）带来的竞争压力，还有些人认为是因为自然灾害。但可以肯定的是，大约在公元前1400年，米诺斯文明迅速地衰落了，而社会结构高度发展的迈锡尼文明则持续繁荣到公元前1100年。一座座令人印象深刻、富丽堂皇的宫殿，豪迈地展示着迈锡尼文明富足的生活和高度发展的社会结构，这归功于有秩序的封建制度，避免了纯农耕观念带来的停滞，也多亏了航海活动，即商业和贸易带来的巨额收入。希腊世界[2]诞生之初在文化上大量借鉴了近东地区更古老的文明，尤其是埃及文明和古巴比伦文明，具体体现在迈锡尼艺术中大量出现外来形象，如长颈鹿、狮子、瞪羚、棕榈树、莲花。

有些学者认为，迈锡尼文明的崩塌，是由一拨未开化的野蛮征服者造成的——从北方南下的多里安人。原住民被外来者取代，被迫放弃土地，流散到爱琴海一带，有些部落在临近的岛屿重新定居，有些则迁徙到更远的海滨，比如今土耳其的安纳托利亚西海岸，当时称为爱奥尼亚地区。

在北方入侵者带来的冲击下，不同的部落和种族相互融合，历经了几个世纪的动荡，又伴随着对早期希腊文明遗产的销蚀而逐渐平息。以线形文字B[3]著称的迈锡尼书写语言，也在这场浩劫中消失了。这段长达300年的持续衰落时期，人称“黑暗时代”（公元前1100—前800年），需要强调一点：由于缺少书面记载，现代人往往会忽略这段遥远的历史时期。

我们只能通过在一些诗歌中仅存的蛛丝马迹，去追溯这个黑暗时代。大量的民间故事被专业的游吟诗人[4]所传唱，在七弦琴的伴奏下，他们或记诵，或即兴创作，赞颂盛极一时的亚该亚人的英雄事迹（亚该亚人，在荷马史诗中指迈锡尼时期的希腊人，如今指巴尔干半岛最古老的原住民）。在这样一个因历经几个世纪的动荡、暴力、贫穷和饥饿而分崩离析的世界上，游吟诗人们开创了极富戏剧化的叙事方式，勾勒出远古文明的开端，从悲伤与丑恶中提炼出美好，以勇士的光辉事迹重塑人们对令人敬仰的古文明的持久自豪，这些传奇英雄的榜样事迹，在诗歌记忆的永恒吟唱中一次次地重现光彩。

公元前8世纪初，随着希腊文明的逐渐复苏，一连串流畅的诗歌在人们口耳相传中不断变化，最后在一个名为荷马的诗人笔下得以定型，并集结成书。相传，他创作了《伊利亚特》和《奥赛德》两部史诗。为满足文化塑形的需要，这两部经典史诗为西方人描绘了共同的先祖时代，以便他们重写新近意识到的政治认同和军事认同的基本特征。

荷马史诗因其所提供的这些共同认知，被尊称为“古希腊的《圣经》”，意思是说，《伊利亚特》和《奥德赛》不是虚构的传说，而是对令人赞叹的远古时代的真实记载。这个时代集聚了一批富有传奇

色彩的英雄，这些英雄的行为富有教化意义，始终是后世人们塑造品格的榜样。

古希腊的贸易活动从公元前8世纪开始复苏，商品交换带来了丰富的文化交流，一种新的书写语言应运而生。居住在地中海东岸的腓尼基人首先使用了辅音字母，为了方便，希腊人又在此基础上加入了元音字母。用这种书写语言所创作的荷马史诗，其确切时间我们尚不可知，有些学者认为，这两部作品是在诗人荷马在世期间完成的，而有些学者认为还要更晚。

尽管包括爱奥尼亚在内的很多城市都宣称是荷马的故乡，但至今没有确凿的传记能解开这位西方文学史上最著名诗人的身世之谜。他对古代历史的记载无人能及，因此被称为“希腊的教育者”。他究竟是何方神圣？考虑到荷马的两部作品在文体和主题上不尽相同，因此，从希腊时代起，人们就猜测这些巨著的作者不止一人。虽没有确切的答案，但毋庸置疑，这两部史诗是在漫长的时光里，靠一个个无名的吟游诗人或传颂者，像地层的沉积作用那样，用无数有趣的事件和叙述编排而成。

19世纪中叶，学者们认为荷马通过史诗性宏大叙述记录的不朽故事纯属虚构。这种猜测被德国考古学家海因里希·谢里曼所终结，他怀着坚定的决心，终于在小亚细亚西海岸找到了传说中特洛伊城的遗址。虽然《伊利亚特》和《奥德赛》里描绘的众多人物（如海伦、赫克托、埃阿斯、阿喀琉斯等）都是虚构的，但许多诗歌围绕的大致对象都有史实依据——换句话说，亚该亚人对强大的特洛伊城发动的战争，比荷马生活的时代早了四百年。这场战争是为了争夺贸易通道的控制权，这条贸易通道通过赫勒斯庞特海峡（今达达尼尔海峡），连接了地中海地区和黑海沿岸的富裕岛屿。

迈锡尼时代的繁华早已落尽，但是满怀怀旧之情地回顾这些神话故事和民间传说时，仍能勾起我们关于这段光辉历史的璀璨记忆。随着希腊政治世界的复苏，这些记忆一代代地滋养着希腊人的公民道德。希腊人的父母们在童年时代都曾背诵过《伊利亚特》和《奥德赛》，通过荷马史诗中的英雄事迹，学习尚武社会所必需的价值观和处事原则，他们让子女朗诵同样的诗篇，只为把先祖的光辉事迹刻在孩子的脑海里。伟大的过往激励人们树立起保家卫国所需要的尚武精神：年轻的士兵从小被教导要为祖国的荣誉和自由而战，而荷马史诗中的英雄能激发他们的荣誉感和使命感。

《伊利亚特》和《奥德赛》创作于一个重要的历史变革期：从黑暗时代的昏暗朦胧进入古典时代的破晓时分。这一时期见证了希腊文明在商业、贸易和工业领域的巨大发展，人们的生活状况得到了改善，社会机遇有所增加。在古典时代，最引人注目的是城邦（city-states ）或都市（poleis）的诞生。这些城邦都是独立的权力中心，它们向周边领地和临近村庄扩散政治影响，实施行政控制，这些周边村落愿意在城邦的影响范围内进行融合，以便受其庇护。在通常情况下，有一圈城墙拱卫着城邦的城区。坐落在城市中心的开放式广场，据说也是埋葬开城英雄尸骨的地方。城市的主祭坛中燃烧的圣火，是为了纪念先祖，受此启发，人们在家中也会燃起火把，纪念家族的祖先。无论是在公开场合还是在自己家中，保证圣火不灭是市民的一项重要职责，火灭如身死。

巴尔干半岛南部荒凉、贫瘠、地形多山，导致这一带的城邦规模很小，无法发展成统一的国家。这些城邦要么坐落在山谷中，要么散落在海岸线上，被无法逾越的山岩彼此分割。正因如此，希腊没有形成一个统一的帝国，而是形成了各式各样独立自足的小型政权，不规

则地散落在遍布阳光的爱琴海诸岛上（随后我们会看到，希腊最终建立了大量殖民地，扩张了其在地中海沿岸的势力）。

在黑暗时代，部落联盟主要由一位氏族首领领导，名为统帅（basileus）或“国王”，由议会长老举荐。城邦的建立扩展了希腊的土地和人口，随之产生的重大变化是唯一的统帅被废除，由贵族地主中的寡头替代，这些家族的家世都可追溯到城邦建立之初。由于出身显赫，这些贵族自视为当地人的先祖，自认拥有统治城邦的至高权力。

由于战争仍然是城邦之间的主旋律，因此这些贵族的统治思想与前人并无二致，尤其是与军事行动要求有关的道德规范——荣誉感与责任感。因此，要想服役，就必须自愿用私人财产购买武器和装备（贡献一匹马，就能获得骑兵团里尊贵的军衔）。服役不是一种义务，而是一种无上的特权。在古希腊，成为一个贵族，意味着他是文明的、有政治贡献的人，他不会受到权力、野心、安逸和享乐的诱惑。“贵族”一词，源于希腊语aristoi，意为“最好之人”，表明贵族的血统与乡绅不同，是血统赋予了他们正直、诚实的品格，生来就应是社会的领导者。

由于公元前7—前6世纪从吕底亚（今土耳其西部）引入了铸币技术，希腊的社会和政治发生了重大变革，促成了新富人阶层和创业商人的崛起。这些商人反对贵族地主的统治，在军事和政治上寻求影响力和控制力。贵族阶级鄙视商人阶层，主要因为他们认为贸易带来的财富积累会腐蚀高贵的传统，享乐和野心会吞噬人们的社会责任和无私精神。

两种城邦文化：斯巴达与雅典

在谈论古希腊时，我们始终要牢记希腊世界的一大特点——政治与文化的多样性。古希腊的两大主要城邦——斯巴达和雅典，就是这种多样性最好的例证。

在黑暗时代之初，来自北方的征服者入侵了斯巴达这座小村庄，当地原住民希洛人（Helots）被迫承受如后来中世纪奴隶般的待遇。为保证少数人对多数以耕地为生的小农的统治，斯巴达人会定期地展开军事行动，以便控制和镇压希洛人的叛乱。在斯巴达，希洛人被征服和奴役，理由是他们属于“劣等族群”，这即使在奴隶制度普遍存在的希腊世界也是独特的现象。这种行径遭到了其他城邦的反对，因为在其他城邦中只有在战争中被俘虏的非希腊人才会沦为奴隶。

斯巴达社会的特征还体现在基于两个国王统治的寡头政治上。由28个长老组成的长老议会有制定政策的权力，这削弱了两王统治的权力。与其他所有城邦一样，斯巴达的军队本身是不独立存在的，因为全体公民自动服役。每个男童都在7岁时被强制要求离家入伍，由国家抚养。这些男童要记诵荷马史诗，接受严苛的训练，以便成为绝对服从的、勤勉的、不怕为国捐躯的战士。公民一直到60岁才可免除服兵役的义务，前提是他有幸活到这把年纪。斯巴达社会格外强调个体对城邦的忠诚，因此，如果一个孩子在出生时有生理缺陷或十分虚弱，难以成为勇士，他的父亲就有权杀了他。

为了展现斯巴达人为国献身的精神，希腊作家、传记文学家普鲁塔克记述了这样一个故事：一位母亲在儿子从战场回家后，得知他的战友都光荣战死，只有他是唯一的幸存者，竟出于羞愧杀了自己的儿子。还有一个故事，一位母亲的五个儿子都奔赴前线了，当信使带着

战地的消息回城时，她并不关心儿子的死活，而是惴惴不安地问信使斯巴达是否胜利了。

为了培养斯巴达坚毅的民族气质，所有公民，不论贫富都被强行要求坚持物质匮乏、艰苦朴素的生活。所有斯巴达人都必须光脚走路，洗冷水澡，在公寓的公共食堂吃粗陋的食物。所有人都睡在稻草铺的简易床上，穿着城邦每年提供的粗布长袍。为了塑造坚强的性格，城邦高度提倡纪律和牺牲，而奢侈和享乐会败坏品德，因而受到了严厉的抨击。克己自律是如此重要，以至于连多嘴多舌都被斥为个性轻佻。在斯巴达的农耕社会中，商业受到抑制，旅行也被禁止，因为新的思想可能会荼毒斯巴达人纯洁的精神。

在雅典，在彻底的男权主义和父系社会中，公民也需要承担很多责任和义务，包括贡献战争所需的武器和铠甲 。服兵役始终是雅典人的一项义务，直至公元前5世纪。与古希腊其他地方一样，在这里，没有什么比强大的军事力量更光荣，没有什么比为国捐躯更令人钦佩。为了强调道德，雅典社会推崇只依赖生存必需品生活，为了保卫城邦而不惜承受苦难、做出牺牲。公民身份是一种令人艳羡的特权。为了保持公民身份的排他性，雅典在公元前5世纪推行了一项法律，规定只有父母都是雅典人的男性才拥有公民身份。

尽管有以上的诸多局限性，雅典仍与封闭的斯巴达不同，发展成了一个文化开放的社会，积极追求商业带来的优势，鼓励新思想的传播和完善。与斯巴达贫乏的文化生活相反，雅典在艺术、建筑、哲学和戏剧上的成果颇丰，我们从中可以感受到雅典的富饶，这一切都得益于生机勃勃的知识和思想的交流。在政治层面，创新精神滋养着雅典人的思维方式，能体现这一点的是，随着各社会阶层越来越庞大，公民的政治权利逐渐扩张。第一个重要变化是由智者梭伦带来的，他

于公元前594年当选为雅典执政官，这一职位虽只有一年期限，但可以说拥有治理城邦的最高权限。梭伦是一个贵族，但他并不认为经商有失身份。这种态度，使他从贸易中谋取了巨额财富，也赋予了他高超的调解能力，使他能平息社会矛盾——当时的雅典，正在通过立法来削弱贵族地主的垄断权力。正因为梭伦，债务奴隶制被废除，同时，拥有财富成为担任执政者的一项重要标准。庇西特拉图统一了阿提卡地区，增强了雅典的实力。随后，公元前507年，克里斯提尼建立了一种先进的社会制度——民主制，即所有男性公民，不论财富、阶级和声望，都平等地享有直接参与城邦政事的权利。

在今天看来，古希腊的民主制度还远远谈不上完善，因为它只限于男性，完全排除了女性和奴隶（公元前5世纪，希腊总人口达30万人，其中只有4万名成年男性公民可以参与政治）。但不可否认，古希腊的政治体系对于促进法治公平、抑制个人或封建精英群体的肆意统治有重要的作用。尤其是，如果我们把雅典与古代世界的其他地区，如埃及、波斯作对比，这一点会格外明显，在那些地方，至高无上的君主对贫苦大众的统治不容置疑，无知的百姓顺从地接受统治，而且认为生活理应如此。当统治者炫耀他们的巨额财富，以证明他们的统治地位来自神谕时，人们不但不会被激怒，反而会感到畏惧。

希腊世界可不是这样，至少在亚历山大大帝之前，没有一个统治者敢自诩拥有超越世俗的地位。对古希腊人民而言，神性只属于众神，任何个人都不许以迫使他人盲目顺从为目的而虚设头衔。城邦事务是公共事务，城邦作为一个整体，代表了多数人的统治，任何个人都无法凌驾于多数人的统治。与东方文明中的君权神授相比，古希腊对文明的伟大贡献，在于他们培养了人们对城邦及政府的敬畏，这反过来可被视作人们通过理性与合作去追求公共福利和普遍正义的直接

结果。伟大的悲剧作家埃斯库罗斯在他的戏剧《波斯人》（*The Persians*）中赞美了雅典卓越的政治制度，他认为，与世界其他地方不同，只有雅典人能说他们是“自己的主人”。

在东方大国居住的国民，权利会被剥夺，籍籍无名，当雅典人把他们的社会体系与这些东方大国相比时，他们得出的结论是：缩小城邦的规模对维持公平和自由至关重要。柏拉图在公元前5世纪探讨了这一问题，他指出，为了维系公民之间重要的纽带，理想中的城邦居民人数不能超过5000人。此后亚里士多德把这个数字增加到了10000人，他认为城邦的规模需要足够大才能实现自给自足，但是规模太大又有损公民之间亲密的纽带。他在《政治学》（*Politics*）一书中写道：“相识产生互信。”

个人和社会不可分割的关联性暗含在希腊语的“人”（Prosopon）一词当中，它的字面意思是“立于他人眼前”。主观上的“我”，只有在与他人相对而视时才有价值。在这样一个小规模的、联系密切的城邦中，观察者和被观察者从来就是不可分割的。公民们在文化上、道德上和政治上互为镜像，具有公民精神的群众聚集在一起，通过审视彼此来获得并保持自我认同。人际交往使得城邦生机勃勃，其最佳代表就是市集：在埋葬着英雄先辈们的城市中心，人们集会、聊天、面对面交流，这里恰恰展现了城邦在商业、政治和文化上的开放性。

在古希腊，培养尊重自由和独立的社会氛围始终是头等大事，即使在公元前750—前500年，各城邦持续殖民化的过程中也依然如此。随着财富的激增，城邦的人口膨胀到了难以容纳的地步，很多希腊人凭借精湛的航海技术离开家乡，寻找新的土地。由于希腊人居住的地区气候干燥、地表多岩石，缺少适宜耕种的平原，他们与其他善于航

海的族群，如腓尼基人、迦太基人展开竞争，扩张到了小亚细亚、北非、法国南部、西班牙东部、西西里岛和意大利南部（后来所说的“大希腊”）。殖民者们从故乡带来的只有一抔尘土和一颗火种，尘土被象征性地播撒在新的土地上，火种则取自故乡的主祭坛中燃烧的火焰，被存放在新的定居地的中心，熊熊燃烧。希腊人不强求殖民地与母城邦之间的协同，而是建立起一种自然的友谊，这对未来的贸易来说必不可少。殖民地自建立之初就被授予了完整的自治权，对母城邦不负担任何债务，也没有其他政治上的牵绊。

正因如此，尽管历史上的这一过程被称作“殖民”，但古希腊的殖民方式不应与后来的帝国主义的野心混为一谈，政治强权如罗马，就是在这种野心的驱使下对外扩张的。希腊语中的“殖民”（apoikia）一词，字面意思是“外部的家园”，它表明古希腊虽然在广大的地中海地区建立了众多殖民地，却没有一丝一毫扩张主义的思想——柏拉图用他非凡的幽默把这些殖民地形容为“一群池塘边的青蛙”。殖民不过是一种为人们带来新机会的方式，而自由、独立、自治，始终都是古希腊社会的宗旨。

理性、荒谬与自大的危机

由于公民们通过自由协议和法律规定被紧密地编织在一起，组成了一个社群，因此可以说城邦是人类智慧天性的最佳体现，也是最能实现人性的繁荣与绽放的场所。希腊城邦于公元前8世纪诞生，400年后走向崩溃，在此期间，希腊人相信人类可以通过理性团结起来，共同建立一个自由、公平的社会，这种信仰像北极星一样指引着希腊文化和历史的进步。

希腊人认为，人类是介于动物和神明之间的生物。出生时，孩子的动物性胜于人性。家庭和社会教导孩子们要尊重先祖的价值观，并且要遵守社会赖以建立的规范制度，通过这些教育，人类才逐步获得了真正的人性。当一个人从童年走向成年，理性作为人类最杰出的才能便成为他的人生指南。

位于德尔斐的阿波罗神庙中刻着两条最重要的箴言：“认识你自己”和“适可而止”。这两句话清楚地指出了这一点。自我认知，产生于通过理性在两个危险的极端之间寻求平衡：野兽般的荒谬所带来的软弱，以及试图超越人类天性限制而无限接近神明所暴露的愚蠢。

柏拉图和亚里士多德生活在公元前5—前4世纪，他们代表了希腊文化和文明更加成熟的阶段。希腊人对理想的城邦所做的贡献是人类智力和理性的最高成就，要了解其中的价值，必然不能绕过柏拉图和亚里士多德的著作。在《理想国》中，柏拉图通过老师苏格拉底的性格特征证实了一个观点：由于人类需求多样，没有人能独自实现自我满足，所以人们在理性的驱使下与他人结伴，由此便结成了社会。他的学生亚里士多德也强调了同样的观点，并指出理性是人类最宝贵的财富，是所有支配人类的社会性的源头。为了阐述人类与他人合作创造一个公共环境不是后天习得而是天性使然，亚里士多德提出了著名的论断——人类生来是一种“政治动物”。他在《政治学》中谈道：“因此，很显然城邦是自然产生的，人类生来是一种政治动物。”他进一步阐述：不参与政治的人“或多或少不是一个完整的人”，因为只有没有语言和理性的野兽，或者能自给自足的神明才能独立于他人而存在。卢梭生于18世纪，当时的社会规则是对个人自由强加人为的约束，与他不同，亚里士多德认为政治不是人类的创造，而是自然天性的直接产物，“社交本能生来根植于所有人的本性中”。

人类通过特有的语言能力进行交流，这印证了人类有理智的、天生的倾向去创造一个社区。“交流”在希腊语中写作logos（逻各斯），这个词与人类表达理性的天赋直接相关。

为了进一步强调理性的价值，亚里士多德继续断言：“单独的个体具有善念与恶念、公平和偏颇之类的想法，这是人的特征，保有这些意识的个体结合在一起，就形成了家庭和城邦。”

亚里士多德的观点阐述了希腊人自文明之始就始终坚持的价值观：人类建立社会的天性同时赋予了他们分辨善恶的道德能力。善行源于理性，这也成为公民参与政治的助推器。道德是光荣的法则，促使每个人积极响应城邦的公共要求。

在当今西方社会，我们认为个人先于国家。而对希腊人而言，城邦作为整体总是比个体、部分重要得多。亚里士多德在《政治学》一书中阐述道：“城邦天然优于家庭和个人，因为整体必然优于部分。”在一个和谐的社会中，一定有一群因具有理智而坚守道德和文明的个人，愿意把集体福利置于个人利益之上，把城邦的福祉作为人生的终极目标。

因为他们坚信人类追求真理的能力，因为他们坚信在理性的驱使下，人们天生愿与他人生活在一起，所以，希腊人认为政治不但是生存的实际手段，而且代表了人类的最高成就。正如亚里士多德在书中总结的：“政治社会是为了高尚行为而存在的，而不仅是为了彼此陪伴。”此外，“人类一旦完善，就是最好的动物，而一旦背离法律和正义，就是最坏的动物。”为了将自己的才能发挥到极致，人们必须用社会交往和政治互动来滋养其土地。理性的、有道德的、参与公众

社会的，这些词所指的都是同一件事，在这一点上，私人领域和公共领域相互交融。

相反，那些将个体凌驾于多数人之上的人是不理性的。换句话说，粗暴地追求自我本位的动机而不是启迪集体智慧的人是不理性的。这种狂妄自负的特征，被希腊人称为hubris（狂妄、傲慢之意）。这个贬义词用来形容这样一种维度：由于不理智而受到不道德的、自私的、野心勃勃的梦想驱使时产生的个体膨胀。hubris被认为是一种与自然法则相悖的思想畸形，就像一头有破坏性的魔兽从瓶中被释放了出来。这是一种缺乏自我控制和约束的病，换句话说，是一个与社会脱节的、自我沉醉的“我”的病。

古希腊第一部关于流放的法规于公元前488年在雅典颁布，它明确阐述了这种危险的特征：对集体合作精神造成威胁的个人将被驱逐出城，流放异域。这种惩罚是相当严重的，当一个人失去了与出生地的联系，他就真的是被除去了身份，剥夺了生命的目标和意义。

在这种对于个人野心无序膨胀的过度担忧背后，其实是希腊人对独裁的恐惧。所谓独裁，就是任何个体对于大多数人的有害影响。为了抑制这种有害的趋势，在利用军事教育培养人们追求卓越的同时，总是通过提倡谦卑、节俭、温和来加以调和。人类存在的价值就在于自愿地将爱国主义作为最伟大、最值得褒奖的道德，在实践中表现为，你哪怕身处最危险的境地，也要全心全意、绝对忠诚地为国效力。正如荷马所说：如果一个人在走向死亡的生命历程中能勇敢地以造福社群为唯一目的，永恒的回忆便会赋予他不朽，这个人便堪称英雄。真正的英雄为kleos而死，没有比这更值得致敬的了。“kleos”一词的字面意思是“为人所知的名声”。在一个集体重于个人的社会，当某个人与集体智慧的一致性被否定的时候，他就已经死了。有

意义的生命，在崇敬与尊重的回响中无限延展，经历一代又一代人，填满集体的智慧宝库，这就是传奇和神话的基础。

运动员祭典的崇敬氛围，与荷马史诗中经典英雄的不朽密切相关。希腊人表达运动项目的词agon，其本义是“竞赛、比较”。《伊利亚特》中的英雄阿喀琉斯常被称作“飞毛腿”，因为跑步、摔跤、拳击、跳跃、投掷、骑行等活动总是与军事力量、效率和军备密切相关的。竞技比赛所呈现的这些仪式化表演，都来自好战的社会，那里的公民行事作风如军人，时刻准备应召入伍，守卫国土。

因为时刻备战需要身体的力量，所以拥有健美的身材，被视作具有公民参与精神的个人最明显的标志。第一届竞技盛会于公元前776年在奥林匹亚举办，以此为蓝本，又成功地举办了多项竞技运动会，这强调了希腊人对身体健美和勇猛的尊重。城邦间的矛盾冲突，也常因运动盛会而被迫中止。等到盛会一结束，争斗又会继续。

为了定义公民和军事道德，希腊人用“kalos kagatbos”这一短语表示“美的”或“杰出的”。通过训练而肌肉发达的人，会被赞美具有爱国主义精神，是优秀的公民和士兵。审美与道德渐渐被等同——美丽和优秀是不可分割、密切交织的两大特征。

勇士们虽然胸怀大志，在必要时也不排斥使用残酷的手段。使用诡计（正如尤利西斯设计了特洛伊木马）或残酷杀敌被视为优秀的、公平的行为，例如洗劫、偷袭、将敌方城市夷为平地并奴役当地人。这种冷漠和无动于衷的行为，受到了梭伦的强烈谴责。在雅典，懒散也被列为对城邦的犯罪行为。古希腊人真正的信仰是爱国主义。

赫西俄德和世界的起源

对于希腊人来说，脱离城邦是无法想象的命题。所以当某人被问起时，他会立刻表明自己是雅典人、斯巴达人或科林斯人（Corinthian）等（城邦名常被用作当地人的姓氏，例如“雅典的阿波罗多罗斯”）。然而，尽管希腊在地理上和政治上呈碎片化，且城邦之间还经常竞争，但在广阔的文化背景下整体的亲密感还是有的，大希腊运动会就是最好的佐证，这是一场希腊人民独家参与并专享的盛会。

同根同源、语言相似（尽管希腊人彼此也有方言，但并不妨碍他们相互交流）以及相似的多神信仰（相信生活中处处都有神明），这些方面的认同造就了这种文化上的亲密感。希腊诗人赫西俄德（公元前8世纪）在他的长篇诗歌《神谱》（*Theogony*）中描述了异教神错综复杂的宇宙，他和荷马最好地展现了希腊（Hellas）的古老精神。随着哲学的出现，希腊文化被引领走上新的高度。与犹太教及基督教传统不同，希腊人没有把他们的神当作一种创世者，而是一种有力量的生物，使原始、混沌的宇宙获得了形状和秩序。赫西俄德把这种原始状态称为“混沌”（chaos）。在《神谱》中，盖亚（大地）是混沌中第一个无意识地孕育出的神，盖亚生下了与她地位相当的、对应的天神乌拉诺斯（天空）。他们的后代泰坦巨神是一群丑陋、暴力的生物，他们嫉妒自己的父亲和他们自己一样庞大。泰坦之一的克罗诺斯为了取代父亲乌拉诺斯并夺取他的权力，阉割了乌拉诺斯。由此，年轻一辈的神战胜了老一辈神。令人好奇的是，在神话中，克罗诺斯把乌拉诺斯的生殖器丢进了大海，由此诞生了美丽的阿弗洛狄忒（拉丁语中的维纳斯）。后来，克罗诺斯娶了自己的姐姐瑞亚。他们的结合诞生了奥林匹亚诸神。克罗诺斯始终记得自己对父亲产生的敌对情

绪，所以终日惶惶：如果他的后代对他也有同样的敌对情绪，并且觊觎他从自己父亲手中夺来的权力怎么办？在这种恐惧的驱使下，克罗诺斯决定一个个地杀掉他所有的孩子。但是瑞亚想至少救下一个孩子，就欺骗克罗诺斯吞下了用毯子包裹的石头，代替刚出生的宙斯。当宙斯长大成人后，他恨透了父亲，逼迫父亲吐出了已经在他肚子里悄悄长大的兄弟姐妹们，和他们一起住在希腊最高峰奥林匹斯山上。

除了与宙斯一同住在奥林匹斯山上的12个主要神祇外，世界上还有很多的半神，希腊人赋予了他们各种自然之力。这些能力中包含了人的特性，例如：阿弗洛狄忒代表爱与情欲，阿耳忒弥斯代表谦虚和贞洁，雅典娜代表智慧。在男性诸神中，阿瑞斯是战神，狄俄尼索斯代表丰收和原野。阿波罗是代表理性、明晰、衡量和节制的神，因此尤其重要。

尽管希腊宗教传说复杂、纠结，且有时自相矛盾、难以理解，但希腊人能从他们的神话故事中理出一条线索，指出当奥林匹亚神掌权时，建立起世界运行的规律，世界最终由混沌转变为有秩序的“宇宙”（cosmos），而这个词的本义是“秩序”。

但是如果宇宙的秩序法则最终战胜了混沌，又如何解释自然灾害的发生呢？而且，为什么人类会受到责罚，经历充满痛苦、困难和悲伤的一生？由于缺乏现代科学知识，古人们只能得出以下结论：如果不是奥林匹斯山执政者建立了自然运行的架构，那些高级生物就会拥有不稳定的特性，就像所有凡间的暴君一样，残忍地忽视被他们剥夺了权利的公民们的痛苦挣扎。如果一场暴雨冲刷了大地和海洋，那就是宙斯或他的兄弟波塞冬反复无常的情绪正在爆发，人们因而设计了一些宗教仪式用以平息诸神的情绪，缓和大自然这种诡秘莫测的、偶尔具有毁灭性的力量。

即便饱受摧残，人们还是对诸神抱持敬畏，因为他们相信：如果没有神的影响，世界将彻底失去平衡，人类赖以生存的自然法则将难以维持。

人类期望加于他们自身及共同存在的秩序，从微观上体现了一些需要被管制的模式，从宏观上体现了宇宙其他部分内生的和谐。在此意义上，任何打破社会平衡的多余都被视为不正常、不自然的，这是对自然最基本法则的一种威胁。

当人类失去平衡和自控力时，会渴望像诸神一样拥有无限的力量，他们也会为此付出沉重的代价，很多广为流传的故事都有提到——诸神往往性情急躁，其主要特质就是嫉妒和自负，正如历史学家希罗多德所说：“宙斯只能容忍自己的骄傲。”

为了保持公正和理性，人们被迫意识到了自己的局限，并接受了人类在现实中能预期的位置和目的。狂妄自大可以理解为过度张扬、缺乏节制，一旦狂妄盛行，诸神的惩罚在所难免，随之便是难以阻挡的报应。

需要指出一点，除了关注狂妄自大，希腊人不过分地强调人类的罪责。事实上，人类常常被刻画成无辜的受害者。无良的神要么会制造困境，要么诱使人们在不理性的狂热中迷失方向，他们以此不断残忍地干涉人类生活，而我们只能被动地承受这一切。这种含糊的关系，只好解释为“诸神不是人类的创造者”：人类孱弱无力，只是无良诸神本体拙劣的复制品。诸神哪有理由去怜悯与他们毫不相干的人类呢？当然没有，如果不是诸神如此怪诞地与比他们低等的复制品相类似，人类可以说毫无价值。人类的价值，仅仅在于诸神能通过人类来缓和他们之间持续不断的、琐碎的、经常歇斯底里的内部竞争。

诸神享受着各种特权，包括长生不老、完美无瑕，而这与人类恰恰相反，时间对人类的责罚是无法逃避的折损和毁灭，希腊诗人品达曾哀叹道：

世上有人类，也有诸神，他们诞生自同一个母亲，
但一股力量将我们分割，所以人类变得一无是处，
而诸神厚颜无耻地将天空筑成他们永恒的城堡。

（《尼米亚颂歌》第六首）

虽然人类与诸神在传说中是同根同源的（都是不可思议地被地母孕育），但人类和长生不老、快乐无边的诸神相比，被定义成了“一无是处”。

尽管这一观点着实悲凉，但还是有一个重要的例外：年轻人的阶段灿烂美好，在这极为短暂的时间内，他们和神圣、美好的诸神一样如此璀璨。人类之美，能激发诸神的狂热，这可以证实人类这种诱人的特质。无数的神话描绘了奥林匹斯山的神王宙斯拜倒在地上生物（男女都有）的膝下，这足以证实美在希腊人心中神圣的地位。如果人类注定要坠入时间洪流的旋涡，承受折损和毁灭，那么在男人和女人从无知童年步入性成熟的青年时期及成年早期这短短几年中，必然会有一段短暂而充满喜悦的时光，他们拥有的美丽和健康，与长生不老、美丽高尚的诸神一样光辉灿烂。

但是这珍贵的时光确实很短：一旦年轻时的新鲜感消逝，在冷酷坚定、不为所动的诸神以及命运女神莫伊拉的操控下，时间那不可抵挡的进程，便会开启难以缓和的痛苦和衰退：无论是道德的还是不道德的，命运的滚滚向前终会压倒一切。

死亡无法带来慰藉。因为，作为道德自新的一种精神上的形式，救赎还没有一个程式化的定义，如果诸神首先违背所有与体面、尊重相关的道德准则，那这些原则还怎么强制执行？身后的世界，仅仅被设想成一个荒凉的等待区，无法触摸的灵魂随着呼吸的停止而被逐出躯壳，漫无目的地像一只悲伤、无形的游魂，等待再度投胎。这种令人痛苦的领悟，因为如下事实而更加令人不安——与犹太教和基督教后来的详细叙述不同，希腊人不会通过强调原始的不道德或原罪来证实人类的苦难由内在而生。

只有赫西俄德在《神谱》和另一首长诗《工作与时日》（描述了农民为控制并利用自然的力量而付出的努力）中为人类苦难列举了原始的理由。赫西俄德猜测，在遥远的黄金时代，人类与诸神完美地和谐共处。在伊甸园般的美好状态下，自然仿佛慷慨的母亲，提供了人类生存所需的物资和养分，大家都不必劳作。当历经了几个时代——从白银到青铜，再到英雄（与希腊时代在同一时期）和黑铁——之后，人类每况愈下。赫西俄德认为，在后来的纪元中，人类沦为善妒的奥林匹亚诸神的受害者，如果人类想在自然中生存下去，就要接受惩罚，辛苦劳作并承受痛苦。自然从一位慷慨的母亲，转变成一个强硬、带有恶意的敌手。

直到泰坦之一的普罗米修斯被人类经历的艰难与痛苦所动摇，决定反抗宙斯的统治，赐予人类火种和可使人类进步、走向文明的技术力量（也许在每个城市的主祭坛常年燃烧的火种，就是为了效仿神话中人类最初获得的星火）。宙斯被普罗米修斯的背叛所激怒，把他用链条拴在高山之巅，让老鹰反复啄食他不断长出的肝脏。

后来的一个寓言作者伊索，甚至把普罗米修斯誉为“人类的创造者”，这位泰坦巨神将自己的眼泪和泥土混合，创造出了人类。尽管

伊索的说法无法为其他作家所证实，但听起来也很恰当，大部分神都认为人类无足轻重，而这位神却对人类充满了同情。

埃斯库罗斯在戏剧《被缚的普罗米修斯》（*Prometheus Bound*）中把普罗米修斯描绘成一个人性的捍卫者，由于“太爱惜人类”而备受责罚。神话学者卡尔·凯雷尼写道：“和基督一样，普罗米修斯与人性之间建立了一种紧密的纽带，这可以用一个悖论来解释——‘神要忍受不公、折磨和耻辱这些本应属于人类的特征’”。

“我什么都不否认，我就是要帮助人类，自找麻烦。”在骄傲地捍卫了自己的选择后，普罗米修斯如此回答。除了火种，他还赐予了人类语言、数学、医术和占卜，并教会人类建造房屋、耕种土地、制造工具、驯养牲畜。

赫西俄德写到，普罗米修斯还为创立礼制做出贡献，他授予人类缓和诸神的方法，至少在一定程度上能平息神圣的主宰者的情绪。赫西俄德写到，普罗米修斯杀了一头牛，做出两个牛皮包裹供宙斯选择：一个装着用多汁的肥肉包裹的骨头，另一个装着用无味的皮囊包裹的最好部位的牛肉。宙斯毫不犹豫地选择了第一个香气诱人的包裹。从那时起，人类就获得了一个重要的优势：尽管人类需要向诸神献祭牲畜，但是他们可以把最好的肉留给自己，只把燃烧的油脂味留给神，正如赫西俄德所描述的，通过“芳香的祭坛”献祭到天上。

宙斯因为人类的反抗勃然大怒，设计出一个美女潘多拉作为人类的陷阱，潘多拉由铁匠之神赫菲斯托斯用泥土和水塑造。为了使她看上去像神，雅典娜和阿弗洛狄忒授予潘多拉化妆的技巧和各式耀眼的珠宝、华服和配饰。潘多拉是为完成宙斯复仇的渴望而生的，她美艳动人，对人类有着不可抗拒的吸引力。潘多拉在被送到凡间之前，被

赐予一个罐子，被告诫永远不能打开它。在潘多拉成为人类的伴侣后，出于不可抵挡的好奇心的驱使，她打开了罐子，于是各种各样的灾难瞬间蔓延到人间。当潘多拉封上罐子时，只有希望还留在罐底。这时，宙斯终于完成了他邪恶的复仇计划。

尽管女人本身没有被视为邪恶物种，但她们感官上的存在，被认为是对人类内心最危险的、具有毁灭冲动的刺探者。赫西俄德写道："女人是有害的物种，会给人类带来灾难。"这种危险的特质与女性的外表相联系，它会促使人类释放最本能的、不理智的、野性的狂热，基督教对于人类从天堂坠落的描述就是基于这种说法。美色带来了吸引力，在这种吸引力的猛烈冲击下，希腊人将他们敏锐思维的注意力转向爱情的体验，这种体验足以证明生命既令人兴奋又令人不安的暧昧。学者E. R. 多兹在《希腊人与非理性》（*The Greeks and the Irrational*）一书中写道：希腊人往往意识到，激情是一种既神秘又令人害怕的东西，他们能感到体内有一种力量操控着自己，而不是被它所操控。古希腊的"激情"（pathos）一词便可以证明这一点，和它的拉丁语派生词"passio"一样，意思是"一些发生在人类身上的事情"，人类被迫成为这些事的受害者。

让希腊人感到疑惑的是，如果理性的大脑是灵魂的主宰，为什么人类常会沦为激情的受害者？因为当时距离弗洛伊德发现潜意识和所有与其相对抗的冲动还有几千年，古希腊人依然把这一难解的矛盾归咎于诸神。是诸神创造了女人，作为一个诡计多端的复仇工具和骗人的礼物，由此清晰地暴露了他们对人类的敌意。

但是，为什么宙斯如此关注人类的智慧才能？为什么他要费如此大的精力去试图破坏它呢？神话传说对这一点的解释有些模棱两可、诡秘莫测，但众神之王和他麾下诸神对人类持续的打压难以被忽视。

如果这位奥林匹斯山的主宰失去了电闪雷鸣的炫耀手段，而是坠落地面成为一个身陷囹圄并意识到自己权力有限的国王，又会怎么样？这个假设是可能发生的，尤其应该考虑到宙斯并没有我们熟悉的神的特征，他既不是创世者，也不是全知全能的，正因如此，他常常被诡计所欺骗。如我们所见，就连他的上位都是家族斗争的结果。在一个充斥着父子权力斗争的家族中，对所有潜在敌人的崛起保持警惕，几乎变成了诸神的第二大特征。奥林匹斯山的主宰，是否应该把人类视为他们最恐惧的竞争者？正如我所说，尽管神话没有讲清楚这一点，但有一个怀疑明显是成立的——诸神对人类的好奇心和天赋能力是十分厌恶的。尤其谈到人类为满足自己的需求，企图控制、征服自然的力量，正如普罗米修斯的行为具有象征意义，他为人类的进步和巨大文明成就首开道路。人类控制自然的企图，可能最终会违背某种限制人类的神圣束缚，这种骄傲与恐惧混杂的情绪，从很早就开始萦绕在人类心中。

谈到希腊人性格中矛盾的特征，伯特兰·罗素在《西方哲学史》中写道：“他们有一句‘适可而止’的格言，但现实中他们什么都是过分的——在纯粹思想上、诗歌上、宗教上乃至在犯罪上。”品达的大部分诗歌是赞美竞技运动的美和获胜的运动员，这似乎印证了罗素的观察：“人类：一个影子的梦| 但当神赐的光辉来临| 一道亮光闪耀着我们，我们的生命是甜美的。”（《皮提亚颂歌》）获胜的运动员对他们出色表现的回忆是明亮而甜蜜的，他们从回忆中得到救赎，正如英雄赢得永不消逝的光辉，否则，他们将沦为阴暗的、无足轻重的存在。

尽管开头的语调灰暗，但品达在颂歌的结尾赋予了人类社会永恒的赞誉光环，几乎和诸神的光环一样耀眼，以此结束对运动员胜利的

颂扬：当运动员把他的身体推向极限，达到了非比寻常的壮丽姿态，人神之间的界限变得模糊，就像两个物种不分彼此。《荷马体阿波罗颂》（*Homeric Hymn to Apollo*）的无名作者写道：“如果一个人初次看到一群爱奥尼亚运动员的表现，看到他们在比赛的欢庆中跳舞和唱歌，他会认为他们是不朽的，不会生老病死，充满着神的恩惠。”

早期希腊人似乎认为，生命是转瞬即逝的，但是当人类充分发掘内在的潜能，变得和诸神一样美丽时，这一瞬间将化为令人惊叹的奇迹，能在记忆和艺术中得到永恒。

事实上，竞技运动曾是葬礼的一部分，这体现了竞技运动的宗教意义：亡者的灵魂在通向死亡寂静黑暗的途中，运动员所展现的生理和心理上的高度集中，体现了人类的优秀，这可以被视作对逝者最高的敬意。

就此而论，希腊人的悲观主义特质呈现出一个暧昧的、隐含的意义：尽管他们把人类的存在视为“虚无”，甚至从前从未把“虚无”的人类作为神话故事和艺术颂扬的焦点，这反而成为对人类社会这样转瞬即逝的一粒尘埃最不朽的致敬。

早期希腊智慧的精华全在如下悖论：与其在死亡和死亡带来的痛苦矛盾面前相形见绌，希腊人反而以死亡意识为最正当的理由，怀着目中无人的勇气，去追求超越生命的理想。翱翔天际的理想主义战胜了被动接受毫无意义的必然结局：宇宙越是敌对和冷漠，人类越是英勇地树立起不可战胜的意志力，越要赋予生命一个崇高的意义。

重大的危难不会降临于懦弱的人，
但是，如果我们必有一死，

为什么要蹲坐在阴影中，
小心翼翼地度过乏味的暮年，
既不崇高，又毫无意义？

（《奥林匹亚颂歌》第一首）

诗人似乎是在劝诫人们：别害怕面对死亡，而应该意识到，垂暮之年前才是你掌控生命的最后时光。死亡不会抹杀活着的意义，这种有限性反而让我们的生命更加弥足珍贵。

英雄理想

尽管荷马笔下的社会是由贵族和世袭君王统治的，正如在旧迈锡尼文明时代，但他所赞颂的军事思想在道德上和公民社会中受到了理性的约束，简言之，已经包含了酝酿城邦这一伟大尝试所需的道德观。

在荷马作品的开篇，他像赫西俄德一样，对着记忆女神谟涅摩叙涅的女儿缪斯女神祈祷，寻求灵感和帮助，用以真实地记录过去的光辉事迹。庄严的语调，力图证实诗人特殊的使命，诗人通过诗歌这一创造性的载体传达神谕，能将神的旨意转变为人类智慧的论述。所谓的荷马失明，被视为天赋异禀的象征，能感知到其他人听不到、看不到的东西。

柏拉图在对话录《伊翁》中，把诗歌这种迷人的力量比作磁铁。诗人自己受到神的支配，神明以热情填满诗人的创造力，诗人用迷人的诗篇点燃听者的心灵和思想，因而诗歌充满迷人的魅力。

《奥德赛》第八卷中描述了诗歌的作用，它能使缥缈的文字转化成生动的、令人感伤的画面。奥德修斯在一场毁灭性的海难中，最终沦落到一派田园风光的费阿刻斯岛。他被美丽的公主瑙西卡发现，并带到她父王阿尔克诺俄斯的宫殿。为了款待这位客人，国王组织了一场盛大的宴会，邀请了盲人歌手德摩多克斯来唱歌。当歌手弹起他的七弦琴，唱到特洛伊被洗劫一空的情节时，奥德修斯有种昨日重现的感受。在表演的尾声，奥德修斯难以抑制伤感的泪水，对这位吟游诗人说，只有受到缪斯指点的人才能如此清晰简练地复述他的往事。

吟游诗人通过歌声展现了令人惊叹的画面，奥德修斯通过赞美德摩多克斯，表达了他对此的仰慕之情。奥德修斯的观察直面聆听者，仿佛是在说：尽管世事险恶，但每当有人为诗歌点石成金的魅力所倾倒，过往就会与当下一样清晰可见。

对荷马的诗篇仪式化的诵读能将灼热的画面植入人心，为描述这种画面，学者卡尔·凯雷尼援引了西班牙哲学家、散文家奥特加·伊·加塞特，后者写道，古希腊人“在做任何事之前，都要后退一步，就像斗牛士在致命一击之前摆好姿势”。在迈向未来之前先退回过去，这一比喻，强调了荷马的作品除了娱乐性文化遗产之外的重要功能：诗歌通过回顾英雄的过去，激起一代代人的热情，激励他们在理想和行动上与神话开端中的楷模竞争，这些楷模，塑造了希腊人的认同。

希腊人使用arete（意思接近现在的“品德”）一词来定义道德和美德，arete把道德描述成每个人有责任去实现的潜力。这个词包含了个人目标的实现，这些目标是命运赋予每个人的终极目的或使命。亚里士多德在《伦理学》中肯定了“好的城邦”的目标是创造环境，令

每个人都能通过变成最好的自己，并表现自己美好的品德（arete），以此最大程度上实现城邦的整体幸福。

为充分实现自我价值，就少不了顺从和纪律。亚里士多德提到，光理解道德是不够的。要落实道德，必须反复实践，直到内化为人的第二天性，就像一件衣服反复地穿，最后完全变成自己的皮肤一样：“我们是由自己一再重复的行为所铸造的。因而，优秀不是一种行为，而是一种好习惯。”好性格不是天生的，而是通过勤奋、纪律和习惯性地做好事所获得的。

人类兴旺或幸福所带来的快乐，属于那些恪守理性规则的人，他们已经学会把履行道德作为最大的快乐。希腊政治理想中的幸福，不是和个人成就、个人喜好或愿望相联系的，而是和集体认同的实现相联系的。单纯的体力还不够，城邦的民族精神要求人们以过人的操守拒绝一切平庸的期待，其终极表现便是愿意承担责任和命运所呼唤的道德坚韧。因为，在塑造希腊人的军事思想中，人们可以为了高于个人的理想而牺牲。在希腊人眼中，死亡并不悲哀，悲哀的是因为理智和道德上的沦丧，人们无法将乏味的日常生活转变为史诗般辉煌的事业。

希腊人的铠甲 完全模仿了身体的形状，充满了细节，例如肌肉、肚脐、乳头和胸肌，体现了希腊人很希望把人生变成神话。在荷马作品中，我们可以看到对于一个战士来说，最大的耻辱就是丢盔弃甲，失去其所象征的荣耀。一旦发生这种情况，一个人会切实地感受到真我被剥夺，就像皮肤被生生剥落。

传统希腊铠甲 的特点是对人体线条的精确模仿

同样的比喻，也可以运用在荷马诗歌不断结集的过程中——通过习惯性反复，英雄气概与希腊精神互相融合，就像变成人的第二层皮肤。

谨记这些细小的观察，我们就能提炼出《伊利亚特》所要传递的核心思想了。在故事中，女神雅典娜、赫拉和阿弗洛狄忒让特洛伊王子帕里斯评判她们三人谁最美。由于帕里斯犹豫不决，所以这三位女神分别许了不同的愿望来收买他：赫拉许诺赐予他力量，雅典娜许诺赐予他智慧，阿弗洛狄忒许给他世上最美的女人，让斯巴达国王墨涅拉俄斯的妻子海伦爱上他。帕里斯选择第三个选项，阿弗洛狄忒立刻运用法力使海伦爱上了帕里斯。得到奖赏后，帕里斯不顾墨涅拉俄斯

招待他数月，竟毫不犹豫地从他身边夺走了海伦。尊重东道主，是古希腊人最神圣的责任之一。帕里斯却对他这次令人发指的掠夺毫不在意，这种态度显示他严重缺乏理性和正直。这个严重的错误，引发了特洛伊人和希腊人之间长达十年的战争。希腊人的军队全部由希腊的王子和国王们的联盟组成，他们为了守护墨涅拉俄斯的荣誉，响应了由他哥哥、迈锡尼国王阿伽门农发起的战争。在天庭，诸神带着冷漠和残忍，兴奋地关注着事态的发展，就像几世纪后的罗马观众观看斗兽场内的血腥角斗一样。女神阿弗洛狄忒支持特洛伊，宙斯的妻子赫拉则支持希腊。

在《伊利亚特》第六章中，海伦（以帕里斯妻子的身份居住在特洛伊）表达了她对这场分裂希腊人和特洛伊人的战争的悲伤，这令听者惊奇。海伦没有承担事情的后果，而是强烈谴责众神和他们骗人的伎俩，控诉诸神是悲剧在她眼前上演的真正根源。海伦说：“宙斯替我们安排了可怕的命运，所以我们会成为后人传唱的对象。”

海伦将人类的存在形容成一出悲剧，在这出悲剧中，男人、女人往往意识不到众神的诡计，被迫参与表演。尽管海伦和帕里斯的爱情，带来了毁灭性的后果，但她的心智和情感是完整而自由的。海伦的同情心便证实了这一点，她同情包括自己在内的所有受到责罚、备受煎熬的人，这些人终将变成史诗中的传说。

与海伦高贵的尊严相比，诸神的行为显得幼稚、轻浮，因为他们的行为给人类带来了伤痛和泪水，他们像看一场残酷的表演一样注视着一切。希腊人相信，在生命的戏剧中，站在舞台中央的应当是人类，而非肤浅、聒噪的诸神。诸神的生活幸福但很枯燥，不会被时间所侵蚀。生存的艰难为人类留下了伤疤，但同时也在人类生存的勇敢道路中留下了荣耀的徽章。

海伦将自己置身事外，是旁观者的写照。这种写作上的小伎俩拉近了听众和故事的距离。尽管海伦犯了错，但是她对人类承受的痛苦的悲悯之情，引起了强烈的情感共鸣：看到海伦的苦恼，听众意识到人类无法逃避的痛苦和脆弱。

故事中的两个主角，特洛伊王子赫克托和希腊英雄阿喀琉斯，他们和海伦一样，尽管他们无可避免地牺牲，但同样追求某种人生自由。从此层面上讲，最有象征性的选择，是阿喀琉斯儿时面临的选择：是度过平淡无奇的一生并安享晚年，还是作为战争英雄英年早逝，在辉煌的名声中永垂不朽？阿喀琉斯最终做出了勇敢的选择，追求希腊人所谓的“美丽的死亡”，这深刻地反映出了一种上古文化。在盛年时期，选择为祖国而战，在健康、力量和美貌都处于顶峰时为国捐躯。换句话说，在一个人最接近诸神的时期，摆出最有意义的姿态，来对抗无情的时间和残酷、冷漠的命运。

“美丽的死亡”是为了通过一个华丽的“sema”来使肉体（soma）在记忆中长存，sema在希腊语中意为“坟墓”，出自荷马口述的颂词（该词也是一种语言象征，第三章会提到）。作诗歌的目的是抵抗生命的转瞬即逝，使其在集体的记忆中永世长存。

英雄强烈反抗命运的残酷和诸神的冷漠，自由选择了辉煌之死而非平静的生活，这体现了希腊人眼中最神圣的人性特质：有勇气为捍卫领土毫不犹豫地献出生命的人，一想到名声（kleos）将通过口口相传长存，后世将忠实地追忆、缅怀自己，英雄们就会略感安慰。

与弟弟帕里斯不同，赫克托王子崇尚理性和忠诚，而非感官的非理性召唤，他是一切获得名誉所需特质的完美化身：忠诚的丈夫、慈爱的父亲、孝顺的儿子，也是英勇果敢的城邦战士。但是，因为每一

个好故事都在最后的救赎前具备矛盾和冲突带来的紧张，所以荷马选择了阿喀琉斯，这个无比骄傲的、缺乏理智的、易怒的、亚该亚人中最强壮的战士，作为《伊利亚特》中的主人公之一。

因为指挥官阿伽门农拒绝归还阿喀琉斯的奴隶布里塞伊斯，伤了他的自尊，所以他突然决定从战场撤退，这暴露了他最显著的道德缺陷。阿喀琉斯被愤怒蒙蔽了双眼，丝毫不懂得节制。他没有意识到因为他的自私和任性的选择，亚该亚人遭到重创，付出了惨痛的代价，说明他是何等的狂妄自大（希腊人意识到，少了阿喀琉斯这个最伟大的战士，他们不可能取得胜利）。

阿喀琉斯的挚友普特洛克勒斯为了欺骗敌人，穿着他的铠甲 去战斗，结果被特洛伊王子赫克托杀死，并夺走铠甲，当阿喀琉斯得知这一消息时，事态已进一步恶化。强烈的悲伤裹挟着阿喀琉斯，将他从长期陷入的顽固、易怒、无力的状态中拖了出来。他被击中要害，无法抑制地哭泣，他拉扯自己的头发，躺倒在地，发誓将不惜一切为挚友报仇。

阿喀琉斯从母亲忒提斯女神那里取得了一件新铠甲，发出痛彻心扉的吼叫，这预示着他极端凶残的个性、残暴的愚蠢行为和残破的理智扭曲了他的思维和语言。重返战场的阿喀琉斯像一台失控的杀人机器，动力就是鲜血和难以遏制的复仇渴望。这种暴力本来指向的是赫克托——特洛伊的大王子。

从不理性的愤怒沦落到完全丧失道德，阿克琉斯的不理智到达了顶峰。当给了赫克托致命一击之后，阿喀琉斯违背了所有的荣誉规则，拒绝归还他的尸体入土为安。阿喀琉斯还剥去他的铠甲，将尸体面朝下拖在他的战车后面羞辱、践踏，这种可耻的行为让阿喀琉斯显

得更加不体面。这种轻慢的行为违背了希腊战争中最重要的交战规则：允许所有士兵体面地入土为安，无论是敌是友。

夜色中，回到帷帐的阿喀琉斯梦到普特洛克勒斯曾要求过一场体面的葬礼，否则他的灵魂无法安息。第二天清晨，阿喀琉斯命人准备柴火净化普特洛克勒斯的遗体，直到他的“白骨”安葬于坟墓（sema）之中。坟墓是一种象征，一旦进入坟墓，死者的名字将永远铭刻在他曾英勇服务的社群文化遗址中。按照风俗，普特洛克勒斯的葬礼持续了很多天，葬礼上充满了竞技比赛：拳击、田径、摔跤、掷铁饼、射箭等。在此期间，赫克托裸露的尸身惨遭秃鹫和野狗的蹂躏。通过羞辱、破坏敌人的遗体，阿喀琉斯试图剥夺赫克托体面的葬礼，而这是英雄通过美丽的死亡赢得的回报。

赫克托的老父亲、特洛伊国王普里阿摩斯不顾安危，勇敢地趁着夜色溜进敌人的营帐，只为接近阿喀琉斯的帐篷。当与阿喀琉斯当面对峙时，国王谦卑地下跪并亲吻杀死自己儿子的这双手，祈求他将儿子的尸体还给他。为了抚平阿喀琉斯的傲慢，普里阿摩斯双眼饱含泪水，恳求这位希腊英雄设身处地地思考，如果是他自己的父亲在这种情形下会有多痛苦。阿喀琉斯回忆起自己的父亲而深受触动，无法抑制地被同情和感性所支配。阿喀琉斯从地上扶起这位老人，和普里阿摩斯一同啜泣，为他们痛失挚爱的共同经历而哀悼。海伦为全人类悲惨命运恸哭时所表达的情感，如今在阿喀琉斯身上重现，通过诸神的卑鄙，反衬出了人类的高贵：“诸神编织了可怜的人生，他们必须生活在痛苦中，他们本身就是悲剧。”（《伊利亚特》第24章）

阿喀琉斯自私的行为和不理智的愤怒，到此才通过理性被克制和约束。通过这令人悲伤的一课，他得到了救赎。阿喀琉斯克服了自负，结束了无法自拔的报复行为，重拾了完整的人性，胜败在刹那间

失去了意义。生命不会偏袒任何人，哪怕是最伟大的英雄。荷马史诗中所记述的，似乎最终只是无情冷漠的命运的受害者。面对如此悲剧的真相，人们只能超越种族的边界和分歧，紧紧地团结在一起。

在归还了赫克托的尸体后，阿喀琉斯承诺休战12天，在此期间，特洛伊人民可以通过葬礼来缅怀他们的英雄，就像普特洛克勒斯的葬礼一样。美丽的黎明从赫勒斯湾向外延伸的沙滩上冉冉升起，葬礼在此画面中结束。全体特洛伊人聚在一起，向赫克托不朽的坟墓致敬。令人感伤的是，这庄严一刻只是可怕的战争中的一个插曲，赫克托的葬礼一结束，战争就会立刻重启。特洛伊的陷落，最终带来了无数的牺牲，其中包括国王普里阿摩斯的惨死（讽刺的是，他被阿喀琉斯之子尼奥普托列墨斯所杀），他的妻子、女儿也被俘虏并奴役。在希腊这边，戏剧中最伟大的时刻也出自阿喀琉斯，他作为一个理性而道德的人，重拾了全部尊严，最终准备好成为一个真正的英雄，通过战死沙场来实现人生的意义。当不起眼的帕里斯（普里阿摩斯的小儿子、赫克托的弟弟）收到阿波罗的指引和力量，射中阿喀琉斯唯一的弱点右脚踝时，这一幕终于发生了（据神话记载，阿喀琉斯的母亲忒提斯在他还是婴儿时试图把他浸泡在冥河中使他永生，但她忘记了握着的右脚踝，这便成为阿喀琉斯唯一的弱点）。

对古希腊人来说，人类的觉醒总是要克服千难万险，很难在和平舒适的乐园里最终安息。阿喀琉斯和赫克托被视为英雄，恰恰因为尽管他们都具有对生命的无条件依恋，但最终都选择为荣誉牺牲。

阿喀琉斯在《伊利亚特》中象征了不理性的动物性被驯化的过程，而在《奥德赛》中，奥德修斯则表现了真正的人性在尝试用理性控制不恰当的激情（包括超越神）时是什么样的。《奥德赛》的故事发生在特洛伊战争结束十年后。其他希腊人都重返故乡，唯独奥德修

斯被海之女神卡吕 普索囚禁在奥杰吉厄岛。奥德修斯从未放弃重返伊萨卡岛的心愿，他是那里的国王。故事中，奥德修斯被强迫成为卡吕普索的情人。虽然他晚上睡在卡吕 普索身边，白天却坐在岸边任灵魂随眼泪飘荡，思念着远方的家人和故乡。尽管卡吕 普索为了得到奥德修斯的心，许诺可以让他像神一样永生，但没什么能阻挡他的终极目标。

最后，宙斯派赫尔墨斯前去干涉，诱使卡吕 普索同意奥德修斯造船离开。但是回家的路并没有想象中容易，因为奥德修斯杀死了海洋的统治者波塞冬的儿子——独眼巨人波吕 斐摩斯，波塞冬为了报仇给他制造了很多麻烦。一阵暴风雨毁坏了船只，奥德修斯发现自己置身于腓尼基人的国土。他被瑙西卡公主带到了国王阿尔基诺斯的宫殿，在那里他简述了自己漫漫旅途中的冒险经历：他的随从在生长着忘忧树的岛上失去记忆，陷入恍惚冷漠的状态；女妖塞壬的诡计；波塞冬的巨人儿子波吕 斐摩斯的失明；赛壬蛊惑人心的歌声许诺人们超越凡人的知识；坠入冥王哈迪斯的冥府。最后，当阿尔基诺斯为女儿瑙西卡向奥德修斯提亲时，这位英雄体面地拒绝了。对他来说，重返故土比成为富庶的腓尼基国统治者更重要。

奥德修斯回到伊萨卡岛后，残忍地杀死了所有向他妻子求婚的男人——他们企图篡夺王位，并谋杀他的儿子忒勒玛科斯。奥德修斯的乡愁（nostos）[5]此时才暂时平息。忠于丈夫的珀涅罗珀也终于解脱，为了拖延婚事，她借口要完成奥德修斯的父亲拉厄耳忒斯的寿衣才能结婚（为了拖延，她每天晚上都把白天编织的寿衣拆了）。奥德修斯获得身份认同的最后一步，是向家人表明了身份（家人在多年分离后已经认不出他了）：他向田 间耕作的老父亲指出了在他还是孩子

时一起种下的果树；他向妻子回忆起了他们婚床的秘密，这张婚床建在房屋中央的一个巨大的老橡树桩上。

古希腊思想中最珍贵的价值观，都体现在这样朴素、生动的画面中。奥德修斯重返伊萨卡岛使希腊人民懂得埋藏着祖先尸骨的故土是最神圣的：追根溯源的故土对每个个体来说都有一种发自肺腑的亲密感，历经一代又一代人，就像一棵大树，向着天空长得越高根系就越深，树干也越粗壮。

在讲完所有悲痛的故事后，这部古老史诗中最优秀的部分是这些普通、谦和、朴实而宝贵的民族精神：用方言记载的朴素农民生活。可以说，奥德修斯之所以成为典型的希腊英雄，是因为他具有非凡的意志，总是尽力做到最好而又不逾越命运的边界。奥德修斯着实是个英雄，因为除了他的成就之外，他还能抵制一切对超凡能力和超人认知的妄想。当奥德修斯重夺王位后，他也对生活十分满足，这与曾经的他截然不同。他彻底变成了一个“农夫国王”，过着再平淡不过的生活，在广阔繁杂的地中海上的一个荒凉多山的小岛国上默默耕耘。

荷马留下的结束语，与赫西俄德在《工作与时日》中的表述如出一辙，在后者中，“arete”一词用来表现农民的朴素、隐忍和尊严。学者迈克尔·凯洛格在《古希腊人对智慧的探寻》（*The Greek Search for Wisdom*）一书中认为，在荷马吟唱完英雄时代之后，出现了一种新的道德（arete），它不仅可以在战场上赢得，“农民英雄”们也可以通过默默的劳作获得。

快乐和幸福的人全都明白，并且辛勤劳作、不触犯神灵，
他们总是观察预言之鸟，他们总是避免逾矩。

（《工作与时日》第二首）

赫西俄德想赞颂的不是无知的安宁，他所赞颂的伟大生命是通过希腊人心中一些最神圣的美德而实现的：谦逊的智慧、努力工作、勇气、忍耐和纪律——换句话说，他所赞颂的是这样一种智慧：能接受命运的安排，而不试图逾越人类生存的边界。

希腊艺术：理性与激情

直到公元前8世纪，希腊世界还没有任何文字，也没有任何独特的具象表现体系。那时只有一个专有名词graphein，用来表达写作、绘画及相关的概念，它仿佛涵盖了所有视觉表达的形式。

花瓶和其他各种日常用品上的几何装饰，早在公元前9世纪就发展起来了。直到公元前6世纪中叶，希腊才出现了其他重大的艺术创新。随着城邦的迅速崛起，一种与诗歌所表达的价值和意图密切相关且引人注目的新视觉表达形式——雕塑艺术——出现了。第一种独立创作的、真人比例的石雕被希腊人称为kouroi。

一尊典型的kouroi石雕，是最早的真人比例雕塑

这些充满活力、高矮胖瘦不等的裸体雕塑，它们僵硬的双腿微微分开，双臂伸展，紧握拳头，卷曲的头发好似假发，埃及风格的影响尤为强烈。但是，如果只看主题，这些相似的风格就掩盖了一个重大区别：埃及雕塑总是描绘神圣的法老，而希腊人的雕塑，就像荷马史诗，主要颂扬的是人类主体的尊严。这种选择的意义非同寻常，尤其是考虑到在希腊人之前，还没有其他文化把人类本身作为艺术的中心主题。

kouroi石雕产生于公元前6世纪的贵族和寡头社会（在雅典民主政治建立之前，不到一个世纪），是用来在葬礼上悼念被授予荣誉的上流社会的年轻人的，人们为传奇英雄或竞赛冠军描绘裸体，这是在运动员中流传的习惯。从这个意义上说，“gymnasium”（体育馆）这个词恰如其分，它是运动员准备比赛的地方，是由“gymnos”（裸体的）一词演变而来的。

kouroi的表情特征来源于一个事实：这些雕塑不是为了呈现某些特定人物的真实面貌，而是要呈现一个广泛的理想化形象，旨在歌颂青春和力量的极致所凝结成的人类形态与神圣的理想之美的一致性。因此，即使他们是作为对特定个体的葬礼悼念而建造的，为kouroi所选择的叙事仍然是神话，而不是历史。艺术不再关注可辨认的特征，而是以一种标准化的模式来反映丧葬活动，旨在突出死者所拥有的美（身体以及道德、公民和军事）的永恒价值。

在选择一种客观的理想主义风格而不是现实主义风格时，希腊人再次表达了他们对名人崇拜的强烈反感，他们认为，名人崇拜可能会严重危及城邦内所保留的基本社群共识。

体育比赛的获胜者获得奖励的方式非常清楚地表明了这一点。即使获胜者受到高度赞扬，他得到的奖励（在大多数城市，是一顶橄榄树或月桂树的树叶冠；在斯巴达，则是被部署在前线的军队）也总是与集体成绩有关：换句话说，不是因为他实现了个人的自我价值，而是因为他提高了城市的整体威望。

对希腊人来说，通过一种客观的体育模式来纪念自己金色的青春年华，这是一种他们向伟大的人类有机实体致敬的方式。当这种有机实体完善得到达顶峰时，人们觉得自己可以与神的天资媲美。kouroi

的微笑，会让观众想起这种联系——卓尔而立，赋予人类一种比拟“幸福之神”的、永恒灿烂的美。

正如学者维尔纳·耶格尔在《派狄亚：希腊文化的理想》（*Paideia: The Ideals of Greek Culture*）一书中所写的：“通过揭露人本身，希腊人没有发现主观自我，而是认识到了人性的普遍规律。希腊人的思想原则不是个人主义，而是‘人文主义’……教育人成为他们真实的样子、完成真实人性的过程。”

选择代表裸体的kouroi有一个相同意图：对于埃及人来说，裸体是地位低下的象征，比如奴隶，但是对于希腊人来说，男子裸体是一种提升战士英雄气概的方式，使之上升到一个普遍永恒的层面，摆脱社会等级和地位的影响。

与这种方式完全对立的是埃及人的阶级心态，他们的艺术作品大多被埋藏在坟墓里，只为已故法老创作。而对于希腊人来说，艺术总是带有公共功能，还具备公民意识、道德功能和教育意义。kouroi象征全体公民都有义务遵守的美丽、完善的理念。艺术属于城邦，而城邦又被视为文明的基本单位。

有一种女性版本的kouroi，名为kore（希腊语中的少女），不如男性的常见，也具有类似的纪念功能。与男性形象的不同，这些少女雕塑往往穿着衣服。我们以前讨论过的希腊人思想和心理构成，揭示了这一选择背后的动机：人们认为，男人裸体能激发英雄主义，而女人裸体，只代表纯粹的肉欲。

kouroi石雕虽具有象征意义，但很快就被淘汰了，原因是，它未能表现出公元前6—前5世纪陶器绘画表现出的那种生动的人体特征。

对人类行为的动态描绘是古希腊陶器绘画的一大特色

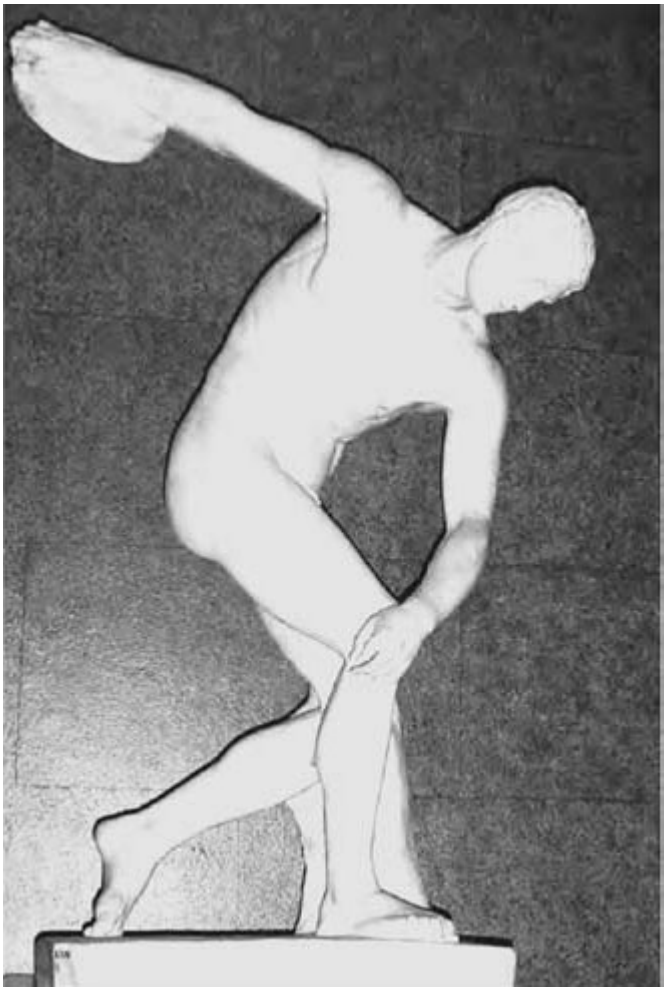
但是，怎么才能将一种与绘画中的动态相似的活力感，运用于坚硬、沉重的石头上呢？

在第一尊kouroi出现之后的150年，这个问题终于得到解决：一尊名为《克雷提奥斯少年》（*Kritios Boy*）的雕塑，是在公元前480年被波斯人摧毁的雅典神庙遗址中发现的（我们稍后会提到）。

《克雷提奥斯少年》和kouroi的细微区别在于躯体的不对称性，体现在微弯的右膝和重新分配重心的不规则臀部。施加在图像中轴上的最小扭量，竟使得整体造型具有了kouroi僵硬的躯体无法具备的可塑性。这种技术调整术语名为“均衡构图法”（contrapposto）。均衡构图同时突出了运动和静止，完美地体现了人类的思想和行动中应有的镇定和克制。

《克雷提奥斯少年》

仅仅两三代人之后，创作就取得了如此巨大的进步，并进一步表现在雕塑家迈伦创作于公元前460—前450年的《掷铁饼者》（*Disbolus*）。



《掷铁饼者》

膨胀的肌肉，在皮肤的拉伸下凸显的肋骨、悸动的静脉——这尊雕塑的独创性在于捕捉了一个年轻运动员的活力，在动作展开前的一瞬间，表现了他强健的体魄。

最能引起观众注意的是两种相反力量的精湛平衡：上部躯干剧烈扭曲的动感，与使身体牢固地伫立在地面上右腿的稳定性。右腿支撑所提供的柱状效果，似乎是运动员表情沉稳镇定的必然结果，运动员的面部似乎没有任何紧张和用力的迹象。这一选择表明，使运动员表

现出绝对精确度的，是一种集中理性思维的活力，而理性思维不被肆意释放的激情和情绪所干扰。

一尊著名的青铜雕塑《德尔斐车夫》（*The Charioteer of Delphi*，约公元前470年）同样突出了理性而不是悲怆。这位男运动员获得的最高认可来自一种泰然自若、沉着、节制的尊严，他没有流露任何悲伤的情绪，是因为他充满理性的严谨和冷静的决心。

《德尔斐车夫》

古希腊艺术的特征是什么？这回答起来比较复杂。如果考虑到我们对人体的日益精准的描述，我们当然可以答出“现实主义”“自然主义”这两个专业名词，但事实上，当时的希腊人身材矮胖（考古人员对其骨骼有确定的研究），艺术家努力描绘的绝不是对现实的忠实模仿，而是对美和完善的理想化表现。所有古希腊雕塑没有任何人情化的面部表情，进一步强调了一个事实：古典艺术不仅仅具有描述性

和审美上的愉悦感，它的目标是具有教育意义和鼓舞人心——展示如何通过人的理性天赋来获得完美的身体和灵魂。

从神话到哲学的发展

希腊人对人类理性的强调所产生的最重要的结果就是哲学的发展。在黑暗时代的插曲之后，第一个在文化上经历伟大复兴的希腊城邦是与其他文明如埃及、巴比伦、波斯，重新建立商业联系的城邦。公元前6世纪，第一个希腊哲学学派诞生在爱奥尼亚（今土耳其西海岸）充满活力的港口米利都，这并非巧合。米利都学派的三位代表哲学家是泰勒斯、阿那克西曼德和阿那克西美尼。这三位“自然学者”（亚里士多德这样称呼他们）设定的一个共同目标，是要找出世界多样性赖以产生的统一根源。泰勒斯是一位数学家和天文学家，他精确地预测了公元前585年的一次日食，并根据一座埃及金字塔的影子长度算出了它的高度，他提出水是世界的基本构成元素。与泰勒斯不同，阿那克西美尼认为空气才是最基本的物质元素，而阿那克西曼德的论证更加抽象，他认为宇宙万物的起源是一个无限的、永恒的实体，它既能将自己分化成世界的各种表现形式，又能保持其原有的本质。

根据这些哲学家的观点，这个世界保持了整体的活力，但这个抛弃了早期神话，追求理性和实证结论的天真意愿，预示着西方思想之旅的关键一步。

米利都学派的特点是哲学和科学相统一，后来，哲学家留基伯和他的学生、色雷斯的哲学家德谟克利特再次提出了这一观点：他把现实世界描述为无数看不见的、永恒的粒子不断变化的组合，这些粒子不断碰撞，相互作用，被他命名为“原子”，意为“无法分割之

物”。即使这个理论很吸引人，我们也不敢断言德谟克利特发现了原子结构。学者安东尼·戈特利布在《理性之梦》（*The Dream of Reason*）一书中也强调，德谟克利特的原子论基本只是一个幸运的猜测，没有任何科学观察、测试和实验能够支持。此外，德谟克利特“对与原子有关的大多数重要性质和作用力一无所知”，即原子会受到电磁力的作用，而且与希腊哲学家的想法不同，原子既不是固体，也不是不能分割，更谈不上永恒。戈特利布的论点是，德谟克利特真正的现代价值应该是他的宇宙观念，即一个由纯粹机械规律支配的客观宇宙。这一观点包括否认灵魂不朽，在一个世纪后被伊壁鸠鲁的朴素唯物主义所提炼，又进一步影响了罗马著名唯物哲学家、《物性论》（*On the Nature of Things*）作者卢克莱修。戈特利布解释说，我们对古老哲学思潮所获得的有限认知，是由柏拉图、亚里士多德以及后来基督教思想的主导地位导致的。基督教宣称，在宇宙运行中起作用的是神圣和天意的原则，并排斥一切异端思想，由于其缺乏形而上学的含义，因此未能赋予生命任何精神和宗教意义。从启蒙时代开始，变革的车轮逐渐缓缓滚动。直到19世纪，科学才不再被定义为“自然哲学”，最终从宗教和哲学中获得完全的独立。直到19世纪，人们才开始将科学细分为更具体详细的专业领域，如生物学、物理学、心理学。

上面提到的哲学家主要集中于对自然世界的研究，而公元前5世纪，巴门尼德在意大利半岛南部的埃利亚建立了一所学院，他同时洞察了理性和感性，是最先将新学科的兴趣转向观察主体的思想家。巴门尼德注意到人的感官认知的严重不足，他认为，世界是个无法分割的“整体”，与许多明显的事物不一样，变化只是一种错觉。巴门尼德并不是第一个提出人类感官具有欺骗性的思想家，但他绝对是第一个宣称不凭借任何物质和有形证据的支持，仅凭理性就获得更高真理

的人。正如我们所知，接下来，这一点会成为柏拉图哲学的理论基石。

与巴门尼德相反，赫拉克利特（活跃于公元前6—前5世纪）由于其作品高深莫测，被贴上了“晦涩难懂”的标签。他大胆地提出了另一种观点，断言世界是一种对立力量的持续流动。他的“万物皆流”理论宣称“一切事物都是流动的”。尽管赫拉克利特坚持认为世界的本质是不断变化的，但他的学说却越来越流行，他承认了永恒的、绝对客观的存在，并命名为“逻各斯”（logos，意为“交流”或“推论”），它统摄万物，却不受任何影响，凌驾于世间变动的万物之上。赫拉克利特的观点还包括对灵魂的定义：“即使你走遍世上的道路，也无法找到灵魂的尽头，它的逻各斯如此深邃。”学者布鲁诺·斯内尔在《心灵的发现》（*The Discovery of the Mind*）一书中写道：“在赫拉克利特的作品中，这一深邃的描写旨在揭示灵魂及其所在维度的突出特征——灵魂有其自身的维度，不在物质的空间中延伸。”

尽管巴门尼德和赫拉克利特的哲学假说迥然不同，但他们在一个重要观点上还是达成了一致：他们都摒弃了此前民间传说和诗歌中诸神的拟人特征。正如我们所知，许多世纪以来，人们把吟游诗人的角色等同于接受神谕的先知，诗歌被尊为崇高而无法言喻的真理载体。巴门尼德坚决地挑战了这一传统，他抨击诗人的诗歌，坚定地认为他们就像女妖塞壬引诱水手自沉其船，诗歌都是蒙蔽人心的，使人们产生各种幻想，是一种虚假、危险的幻觉。赫拉克利特同样抱持类似的怀疑态度，他批判诗人创造了诱人的、美好的，但也是彻底虚假和欺骗性的真理。爱奥尼亚的诗人兼哲学家色洛芬尼也有类似的意见，他谴责了荷马和赫西俄德：“他们把一切人类的耻辱、偷盗、通奸和互

相欺骗，都归咎于诸神……凡人认为神和他们一样是生下来的，穿着一样的衣服，有一样的嗓音与身形。”色洛芬尼将这种古老的神话思维斥为荒谬可笑，并继续嘲讽道：“如果牲畜能像人一样创作艺术，马就会把神画成马，牛就会把神画成牛。”因此，他总结道：“埃塞俄比亚人会把神画成黑皮肤，而色雷斯人则把神画成红头发、蓝眼睛。”像巴门尼德和赫拉克利特一样，色洛芬尼并未试图否定神的存在，而是要否定赋予神拟人化特征的无知倾向。

公元前490年前后生于西西里岛的恩培多克勒也抛弃了古老的神话。他坚信用如此接近人类的方式来描述神圣不可说的神明是可笑的：“我们无法把神带到我们面前，让我们的双眼审视他们，以我们的双手抓住他们……因为神没有人的头、没有连着身体的四肢，更没有垂在两边的膀臂。他没有脚、没有膝盖，也没有毛发，什么都没有，神只是一种意识，神圣不可描述的意识，以敏捷的思维在整个宇宙中闪现。”恩培多克勒还声称，物质世界的基本元素是火、气、土和水。他引入了“爱”这一概念来定义神的能量，它赋予一切自然元素统一与和谐，反对象征不统一与不和谐的“冲突”的破坏性根源。他强调，爱和冲突，是宇宙的两种基本力量，这表明他接触到了琐罗亚斯德的理论。琐罗亚斯德又名查拉图斯特拉，是古波斯的先知，他把世界描述成善恶二元持续斗争的结果。

在与东方信仰和传统有关的教派中，很多时候也体现出人们希望找到更好的方法来解决生活中遇到的根本问题。这些神秘教派包括祭祀女农神得墨忒耳的艾留西斯秘仪（the Eleusinian Mysteries），还有以基于俄耳甫斯神话的俄耳甫斯秘仪（the Orphic Mysteries），俄耳甫斯这个神奇诗人曾用歌声迷倒世间生灵，他竟敢到冥府去乞求冥王哈迪斯把他的爱人、被蛇咬死的欧律狄刻还给他。

我们对这些神秘信仰知之甚少，是因为其参与者严格遵守着“秘仪”（源于希腊语myo，意为“保持沉默”）。学者们已经确定，正是在这些思想运动中，一种观念逐渐在哲学和宗教思想中占据重要的地位——不朽的灵魂被困于物质世界，并渴望回到它完美的理想世界。

俄耳甫斯信仰有一个分支是古老的酒神狄俄尼索斯崇拜。与理性、度量、光明、明晰与和谐之神阿波罗相对应，狄俄尼索斯（罗马人称为巴克斯）是掌管酒、疯狂、黑暗、荒野与狂喜的狂欢之神。他的信仰在色雷斯的起源可能与生殖信仰有关。一到晚上，酒神的崇拜者会聚集在山顶上，随着狂野的鼓、钹和笛子的音乐表演集体狂欢。在这些集会上进入狂热状态，是为了打破一切的约束和禁忌。聚会者们将动物撕成碎片，啃生肉，灌下葡萄酒和其他麻醉品，把自我意识融入酒神所代表的更广大、统一的本能之流中。

伯特兰·罗素写道，随着城邦时代“清醒文明”的发展，祭司们承认真理可通过超出现实所获得的观念被逐步净化，这赋予了酒神崇拜一种更禁欲、更神秘的特质。在这一转变的过程中，醉酒昏迷这种象征性的酒神仪式，被尊为一种抽象的“热情”，象征与酒神的结合。我们将在稍后几章看到，基督教的圣餐仪式中也带有酒神崇拜的影子，葡萄酒也开始与基督之血挂钩，还产生了清醒醉酒的神秘体验。

毕达哥拉斯：神圣理性与灵魂不灭

成功地找到神秘信仰和科学结论的趋同点，并借此提升灵魂不灭论地位的哲学家是毕达哥拉斯，公元前570年前后他生于爱琴海东部的萨摩斯岛。从同时代人的叙述中我们得知，在定居意大利南部的克罗

顿之前，毕达哥拉斯游历了很多地方，甚至可能去过埃及。他在那里建立了一所学院，不仅是一个文化中心，而且是一个致力于拯救灵魂的神秘学派。这所学院的学生数量不多、精挑细选、充满进取心，其中还有女人。他们过着一种简朴、低调的集体生活，严格遵守单身和素食等规定。

毕达哥拉斯的独创性在于，他精确地指出了无形存在的数字法则，这是一种神秘、神圣的理性，控制着太初混沌的岩浆构成的和谐的宇宙。他将神圣品质归因于希腊人长期以来对理性的认可，毕达哥拉斯确信，由于算术和几何规则是通过独立于经验之外的智力过程获得的，所以头脑必然优于感官。因此人是一种特殊的动物，它与无处不在的理性创造力相协调。

为了解释人类解开宇宙奥秘的这种独一无二的能力，毕达哥拉斯将人类灵魂与神融合的旧时代传说理论化——假如人类智慧能辨别出神圣的数学语言，正是因为它在某种程度上源于曾经属于神的卓越、理性的火花。

通过证明音符的音调取决于琴弦的长度或敲击金属的锤子的重量，毕达哥拉斯还得出结论说：音乐与数字测量有关，而后者是一切自然关系的核心基础，包括天体运动，在宇宙天体的舞蹈中，产生了一种宏大的和谐音乐，但这种声音是人所不能察觉的，因为世俗的束缚严重地阻碍了人的认知。

为了重新唤起对宇宙起源的记忆，人类必须将自己置身于音乐鼓舞人心的影响之中。当这些音符舒缓了俗世激情带来的不和谐束缚时，人们会在灵魂中重新唤醒神在创作宇宙和谐之声中渗透的悦耳的

记忆旋律。如同药物治愈了身体，音乐治愈了灵魂，使其重新与天体的舞步协调一致。

毕达哥拉斯的理论可能受到了一些秘仪实践的影响，后者认为希腊七弦竖琴象征了人类宪法：身体代表乐器，而灵魂则是神奇的音乐家，能让一个原本纯物质的、无声的、无生命的物体发出旋律般的声音。

根据毕达哥拉斯的理论，人的存在必须经历一个不断轮回的过程，目的是逐步净化人的本性，使其不受所有物质本能和欲望的污染。毕达哥拉斯把人类描绘成不完美的生物，是为了重新获得一种原始的幸福状态。他推翻了几百年来的核心观念，承认人的本质不存在于肉体，而存在于灵魂，灵魂因与神的神圣联结而不朽。

在毕达哥拉斯的影响下，第一批哲学家所追求的自然主义方法开始走向一个神秘的方向，使理性思维的阐述和结论，越来越远离物质世界的世俗的具体性。与来世相联系的荒凉和阴暗的特性，如今被转移到现实世界中，毕达哥拉斯认为，物质世界是一个无关紧要的、浑浊的、欺骗的空间。

毕达哥拉斯认为，为了与神圣的理性重聚，人类必须重新自我调整，让自己与天堂悦耳的交响乐中的秩序相协调。毕达哥拉斯对如下问题的回答很能说明问题——为什么人类不像其他动物那样低下头，面朝大地，而是笔直地站着？毕达哥拉斯思考了这一令人费解的特征，他当然对达尔文的进化论和自然选择等现代发现一无所知，于是他得出了结论：人类独特的直立姿势反映了灵魂的一种自然倾向，即重新向上，面向浩瀚的星辰运动以及内心的憧憬。

为了达到人性的丰满，人类被教导去观察自然界的合唱秩序，就像宇宙天体的和谐交响乐所表达的那样。一些动词如“欲望”（to desire）和“思考”（to consider）[6]，仍回应着那个古老信条，仿佛在说：所有思考真理的人，都该渴望像夜空繁星中体现的理性秩序那样重新排列。

我们将会看到，在公元前5—前4世纪的古典时代，希腊雕塑和建筑追求对称和比例的法则，正是源自毕达哥拉斯的信念，即人类的意图是在他们的现实中重新创造部分和整体之间的平衡合作，将神圣的心灵强加于统治整个宇宙的和谐之上。宇宙是一位神圣工匠的杰作，就像一首以完美的数学秩序组织起来的交响乐，这种观点在西方思想中一直占据着绝对重要的位置，几乎一直持续到19世纪。

在毕达哥拉斯的笔下，古代那些善变而反复无常的神逐渐被一个遥远而抽象的实体所取代，这个实体与过去完全相反，被认为是完全理性、善良和公正的。为了使现实与高级思维的神圣规则重新对准，人类不得不切断使他与物质世界保持内在联系的脐带。毕达哥拉斯和后来的柏拉图都使用了一个非常生动的隐喻来说明这一点。正如我们在荷马史诗中看到的，奥德修斯在一棵古橄榄树树桩上建造婚床。这个象征的形象，旨在将英雄的身份与土地的具象联系起来，毕达哥拉斯、柏拉图的寓言式描述，从根本上颠覆了这一观点，他们把人描述成一棵倒生的树，树根从头上伸出，象征着灵魂渴望被移植回天堂的家园。

如果要探讨这些概念对古典时期的巨大影响，我们必须先回顾一下其他重大事件，这些事件几乎与哲学的起源一样，与希腊的思维方式有关，这就是希波战争。

理性的西方与“不理性的东方”

随着希腊人逐渐意识到自己文化的独特性，他们也开始称呼所有不认同他们语言和推论的理性之人为野蛮人（barbarous），字面意思是“口齿不清的人”，因为他们说话时会发出类似“bar—bar—bar”的声音。

到公元前6世纪中叶，希腊城邦自由面临的最大威胁来自波斯人，在首领居鲁士一世的率领下，波斯人开始了迅猛的扩张，先后占领了米堤亚王国（伊朗北部和土耳其南部）、吕底亚、安纳托利亚、爱奥尼亚（土耳其西部）和巴比伦帝国。居鲁士死后，其子冈比西斯二世将曾经强大的法老们享有盛誉的土地埃及纳入帝国版图。大流士一世继任后，这个幅员辽阔的多民族王国得到了进一步扩张，其疆域远达东亚和印度北部。即使只存在了200年，但波斯帝国以其惊人的种族、语言和传统的融合，成为世界史上最强大的政权之一。

在国王身边，从帝国的财富和声望中最为受益的是贵族，作为统治者的附庸，他们住在华丽的宫殿里管理着当地总督，宫殿四周环绕着名为“乐园”（基督教用来形容幸福国度的词）的宏伟狩猎场。宦官和精通化妆品、香水的“造型师”在旁服侍他们。

爱奥尼亚城市米利都在波斯人的攻势之下沦陷，波斯人和希腊人的冲突就此产生，他们于公元前499年对波斯人发起反抗。由于担心波斯大军继续向西推进，雅典和其他一些较小的城市决定反攻，向爱奥尼亚反抗军提供军事援助。

大流士以从不容忍任何敢于违抗他的人而闻名，即使庞大的波斯军队在制服爱奥尼亚叛军和他们的希腊盟友时没遇到什么阻碍，但他

还是发誓对反叛的希腊人进行严厉的报复。为了应对这一威胁，这些希腊城邦决定将往日恩仇先放在一边，共同对敌。

我们对波斯战争的了解，大多来自公元前5世纪作家希罗多德笔下的历史，他出生在爱奥尼亚的哈利卡尔那索斯（今属土耳其）。他是西方第一个通过口述和笔记记录历史事件的作家，因此被西塞罗尊称为“历史学之父”。西塞罗的赞誉只有部分正确：尽管希罗多德的贡献很大，但他几乎不能客观地描述历史，因为他有一种偏见：鼓吹希腊人比“野蛮的”波斯人更优越。希罗多德反复将波斯人描述为颓废、无德的民族——这是希腊人宣传的一种陈词滥调，几乎毫无准确性和客观性。

公元前492年，当大流士试图从北方进攻希腊时被一场猛烈的暴风雨所阻挡，暴风雨摧毁了他的大部分舰队。希罗多德描述，大流士对这件事非常愤怒，竟然命令士兵用鞭子抽打海浪以惩罚大海。

公元前490年，由600艘船组成的波斯舰队最终驶过了爱琴海，在马拉松平原附近登陆，在那儿，他们遭遇了雅典军队。希罗多德用他一贯丰富、壮观的描述写道：“波斯军队射出的箭矢遮天蔽日，大地仿佛被黑暗笼罩。”除了明确地提到波斯军队的规模之外，这个比喻也可能是一种警告：一旦敌人大军压境，希腊人尊重的自然秩序将无法挽回地被摧毁。其结果是，西方和东方之间的分界线将永远被抹去，进而熄灭希腊人曾渴望的无比辉煌的文明之光。希腊人从未屈服过任何人（即使是自己的神），但如果文明世界重新陷入混乱，他们将被迫跪在国王面前，羞于自称是优越的人类。

在这种可怕前景的压力之下，希腊人一鼓作气，在普拉蒂亚城邦派出的部队协助下勇敢地对抗波斯军队。虽然波斯人多势众，但雅典

和普拉蒂亚联军在斯巴达援军抵达之前就已取得了胜利。众所周知，当马拉松战役胜利时，一个信使狂奔到雅典，将胜利的消息带回了家，但他在任务完成的一刻就筋疲力尽地死去了。为了纪念这一时刻，弘扬奥林匹克精神，“马拉松”比赛直到今天仍在举行。

战败后，波斯人从希腊撤退，十年不敢再犯。但薛西斯继承了父亲大流士的王位，决定组织一场惩罚希腊人的行动以恢复波斯的荣誉。战火再次被点燃。薛西斯集结的军队异常强大，根据希罗多德的说法，整支大军花了七天七夜才走完横跨达达尼尔海峡的大桥。这座大桥由薛西斯钦点的波斯建筑师主导建造。

薛西斯深信，一旦得知他的大军规模，希腊人就会立刻跪地求饶。为了证明薛西斯对敌人的勇敢一无所知，希罗多德记录了一段对话，据说对话发生在流亡的斯巴达人德玛拉图斯和波斯统治者开战前夕。薛西斯凭借军事优势傲慢地断言：“如果一支军队的统帅在战斗中不能对畏缩不前的士兵施以鞭刑，那这种军队必然失败。”斯巴达人答道：“不，先生，法律才是他们希腊人的主人，比起臣民对你的畏惧，他们更害怕这个。无论这个主人命令什么，他们都会执行，而他的命令也始终如一：不许在众人面前逃跑，只要坚守岗位，要么胜利，要么牺牲。”

这句话强调了希腊人对法律所培养的坚定的敬畏之心：他们所服从的“主人”，与一个人的专制（如波斯君主制）相比，能够维持一种更好的、可以信赖的正义，因为它没有人情味，只是客观地适合所有人。

薛西斯不可能理解这句话的真正含意。和所有其他暴君一样，他认为他的臣民都是下人，无法自我管理。在他看来，智慧是国王的特

权，任何人都无权质疑他的判断和统治的神圣性。

当波斯人终于要发动进攻时，将大军兵分两路：舰队沿着海岸进军，步兵和骑兵则从陆上进军。薛西斯知道希腊人认为奥运会期间的打仗是不敬神，所以他选择在奥运会期间登陆。尽管不合奥林匹克的规矩，斯巴达人还是派出了300名精锐，前往雅典西北110千米处的塞莫皮莱狭窄关隘“温泉关”，不惜一切代价拖延敌人的攻势。

如今，这些斯巴达士兵的英勇牺牲仍被人铭记，这是有史以来最英勇也最悲惨的抵抗行动之一。在接到斯巴达人被屠杀的噩耗后，几乎所有的雅典居民都逃离了城市，去附近的萨拉米斯岛避难。当薛西斯的大部队到达雅典时，发现这是一座空城。薛西斯立刻趁此机会指示军队尽可能毁掉雅典的一切，包括焚烧了雅典卫城山上的主要寺庙。

薛西斯这时还不知道，在杰出将领特米斯托克利的鼓励下，雅典人凭借从附近的劳瑞姆山新发现的银矿，建造了一支强大的舰队，每一艘敏捷的战船都有三层船桨。公元前480年，当庞大的波斯舰队被引诱到萨拉米斯海峡的狭窄之处追击雅典人时，他们发现自己行动缓慢，几乎无法对希腊的高机动性战船的猛攻做出反应。据记载，薛西斯坐在附近海岬上的宝座上，从远处观看了这场战斗，他目睹了自己舰队的惨重损失。后来，斯巴达人赢得了普拉蒂亚战役，最终在公元前479年打败了不可一世的波斯军队。

这场具有传奇色彩的胜利，在后世千百年里仍是一个鼓舞人心的伟大时刻。就连那些美国的建立者也将反抗大英帝国的独立战争与其相提并论，并且，像希腊人一样，他们声称战争的结果证明，任何威胁都不能战胜爱国主义和对自由的热爱。

这场非凡的胜利从何而来？它不仅靠战略布局，而且有赖于希腊士兵之间的紧密协作，举个例子：一种名为“重步兵方阵”的军队编制。这是一种肩并肩行走的步兵编队，就像一台独立的战争机器向前推进，金属盾牌组成的防御墙，使敌人的箭无法穿透；盾牌后面竖立着长矛，锋利无比。当然，胜利的关键因素还是敬神力量，希腊人强烈的理想信念。正如希罗多德在《公民比奴隶更善战》一文中所写的：“这场胜利说明，尽管波斯军队规模庞大，但强制征兵招募了来自不同的部落、民族、文化和语言群体的新兵，他们对统治者的忠诚值得怀疑，最终不敌由公民组成的民兵，后者因语言和传统而携手，并受到对自由和独立坚定热爱的鼓舞。

为了强调善良的希腊人和波斯敌人之间的区别，希罗多德采用了许多逸事，其中一段回顾了一群雅典士兵进入一座波斯军队逃亡留下的废弃营地。由于波斯国王和他的贵族随从们习惯在战争中享受在家一样的奢侈生活，军营里摆满了奇珍异宝和舒适的家当，如柔软的地毯、丝质枕头和华丽的床。他们在敌军尸体上发现了项链和手镯，还有金银铠甲 和宝剑，就连马鞍也是用纯铜打造的。对于生活简朴的希腊人来说，这种奢侈炫富的行为，恰恰是一个颓废无德的社会令人厌恶的标志。

战争结束几年后，作为步兵成员参加马拉松战役的著名悲剧作家埃斯库罗斯再次强调了东西方之间的对比，在当时创作的剧本《波斯人》里，他认为薛西斯过度自负和骄傲，导致他和他的军队注定失败：

任何人都不要鄙视眼下的幸福，
贪求他人的幸福会更多地肇祸。

宙斯是无情的惩罚者、严厉的判官，
他无情地惩罚傲慢的人。

埃斯库罗斯借此含蓄地劝告他的雅典同胞，永远不忘记：“凡人切不可过分地自作聪明。高傲开花会结出灾难的穗子，夏季收获的只能是巨大的悲伤。”正如我们看到的，波斯人被形容为傲慢，受到过度骄傲和奢侈品位的驱使，带来了长期的文化和艺术影响——波斯人始终被描述为肤浅、无德的民族，而希腊人从那时起开始定义自己，与其他野蛮人形成对比，后者总是试图以骄纵之气妨碍希腊阳刚气质的完整性。

古典时期的辉煌与矛盾

波斯帝国是当时最强大的政治实体，它的失败加深了希腊人对自己文明的固有印象——他们的文明，比世界上其他民族优越得多。这种乐观的浪潮强烈地激励了自豪的雅典人，事实证明，他们卓越的军事能力对战胜敌人发挥了关键作用。在这种胜利的氛围之下，促成民主制建立的人文主义思潮得到了有力的发扬。

随着民主制度的建立，每一个在军队服役两年、年满18岁的男性公民都可以直接参与雅典的政治生活。正如伯利克里在著名的《葬礼演说》中宣告的：人人皆 可参与。为了建立新的民主制度，创始人克里斯提尼在雅典的主要部落中实行了新的行政划分，把部落数量从4个增加到10个。每个部落都有名为“种群”（demes）的子部落。这次重大改革是为了打破旧氏 族忠诚的血缘关系，以便促进所有雅典人之间的团结与合作，使人民的忠诚转向更大的共同利益。对此，亚里士多德描述道：“如果你想建立民主政治，就要像克里斯提尼那样：建立

部落以取代对所有人开放的宗教仪式，尽力调和人际关系，废除所有旧的联系。”

雅典的民主制度包括三个主要机构：人民法院（在那里，公民们在一群由抽签选出的陪审员面前讨论案件）；五百人议会，又称众议会（Boule）；集会，也叫公民大会（Ekklesia）。众议会的成员从10个雅典部落中以同等比例选出，就像现在的地方议会，选择需要提交的事项，呈交给公民大会。每个公民都有权在大会上发言，公开讨论涉及外交、税收、规章制度、官员选举（包括战略官、军事将领）等方面的法律和政策。大会过程中，在场参与者都被视为全体公民的代表。如果众议会提出的一场战争以多数票获得大会批准，那么每个公民都必须立即放下手头工作去参军，将私事交给奴隶来管理。

维持民主制度的是对人类理性的基本信任：人们相信通过在社区生活中获得平等地位，每个公民都会以无私、爱国的奉献精神来履行治理国家所要求的公民和道德责任。那些被指控将自私的目的置于城市利益之上的人，会遭到“流放”（ostracism）。这个词源自希腊语的ostrakon，最初是一种陶器碎片，公民们会把他们想流放的人的名字刻在上面。我们还不确定这种做法公正与否，但可以肯定的是，即便是雅典最有声望的公民也经常遭到排斥。例如，在马拉松平原上为雅典胜利做出贡献的米太亚德，在这场历史性战役结束后不久，他决定对位于基克拉迪群岛中的出产大理石的帕罗斯岛处以罚款，理由是他们向波斯人投降太快，这使得米太亚德被指控越权。在未经雅典公民大会批准的情况下，他决定独自行动，这导致了同胞们极大的愤怒和不信任，集体决定将他流放。就连说服雅典人建造了保证萨拉米斯海战胜利的两百艘战船的将领特米斯托克利也成了流放对象，他被指控腐败和涉嫌叛国。鉴于希腊人对任何可能表现出的傲慢都抱持一种

偏执，雅典在波斯战争结束后几年内采取的帝国主义态度，似乎令人大跌眼镜。这到底是怎么发生的，为什么会发生？要回答这些问题，我们必须关注雅典采取的政治方式，尤其是在杰出将领伯利克里的影响下，他的人格魅力使他在公元前443—前429年成为实际上的政治领袖。

伯利克里生于一个雅典贵族家庭，颇具文化修养，可以和许多艺术家、哲学家轻松打成一片。人们钦佩他，认为他是一个有奉献精神、有教养的公民典范。正是在他本人的塑造下，一种全面的、多重的古典理想在雅典人中受到欢迎。伯利克里的名声还与他富有煽动性的爱国演说有关。在战争结束后，雅典看上去仍是一个街道狭窄、尘土飞扬的破落小镇。伯利克里的主要任务是为雅典塑造一个应有的形象，让它重回希腊最辉煌、最成功的城市地位。

为了实现这一梦想，伯利克里发起了一项共同基金，除了提供船舶和军备，还包括所有城邦为防范外敌入侵筹集的资金。提洛同盟（the Delian League）就此成立，它在其发源地提洛岛经营一段时间后，总部转移到了雅典。通过支持同盟，所有城邦都在表达：雅典在战争中所拥有的英明领导能力，将在战争结束后继续发挥作用。但很不幸，伯利克里提出雅典将被推举为同盟的利益得主，让他们很快大失所望。没有受到批评的丝毫影响，伯利克里继续把大量属于同盟的钱挪用到雅典重建当中，包括大规模重建公元前480年在波斯占领中遭到严重破坏的雅典卫城。在公元前432年，帕特农神庙的建造终于完成。这座建筑拥有58根立柱、500多个雕塑人物，一夜之间成为希腊古典艺术和建筑中最令人印象深刻的、最成熟的典范。

帕特农神庙由建筑师伊克蒂诺和卡利卡特斯联手设计，建于公元前447—前433年。它由一个矩形主体构成，周围环绕着多利安式立

柱。不再采用过去用于神庙建筑的简单的石灰岩块，而是从附近的彭忒利科斯山开采优质大理石，这种大理石颜色透亮，掺入了细小的铁矿纹理——这种组合的材料，一旦风化，就会让建筑发出金色光芒。

因为与犹太教和基督教不同，异教徒的宗教仪式和牺牲总是发生在寺庙外，帕特农神庙内部只有两个房间：一是内殿（naos），其中摆放着守护神雅典娜的雕塑；二是金库，用于存储士兵在战争期间缴获的许多贵重战利品，包括薛西斯那张著名的移动宝座。即使这样，帕特农神庙仍被认为是一座较小的神庙，相对于更庞大的埃及建筑而言，它的建造更多是为了呼应毕达哥拉斯曾设想的宇宙蓝图的测量、平衡、和谐、比例和对称原则。为了突出这些关键品质，建造者使用了复杂的解决方案，来抵消神庙整体结构表现出的光学扭曲。在许多例子中可以看出：台阶式平台（柱座）承载了主体巨大的结构，为了避免视觉上的下垂效应，柱座中心设计了轻微弯曲；带有凹槽的立柱向上逐渐变细，中段凸出，在上升过程中微微向内倾斜，以保证它们细长的外形在笨重的屋顶之下显得更加优雅。

雅典帕特农神庙，古希腊传统建筑的巅峰之作

正如我们所见，根据毕达哥拉斯的观点，音乐传达的和谐能够净化人类的心灵，因为它们重新唤起了对卓越之美的向往，这种美，曾像交响乐一样组织了有序的宇宙。如果将同样的音乐品质延伸到建筑上（作家歌德在几个世纪后说道：“建筑是凝固的乐章。”），就不难推断出构思帕特农神庙的高级建筑师想要传达的艺术理念——在欣赏比例为无形的物质一致性赋予美丽的形状时，观众会被一种敬畏之感所吸引，他们的思想会向无处不在的、宏大的理性真理迈进。这个象征性的信息，将上升到整个城市的精神。正如帕特农神庙从其各部分的对称和平衡中取得了辉煌（对称表示每个部分相对于整体维持着恰当的比例），只有当它的组织与宇宙的和声结构达成一致时，或者

说，只有它的公民继续保持神圣理性赋予自然所有方面和功能的一致精神的时候，城邦才会继续繁荣。

为了监督装饰宏伟建筑的雕塑项目，伯利克里聘请了雕塑家好友菲狄亚斯。菲狄亚斯因在奥林匹亚主神庙用象牙和黄金制作了一尊庄严肃穆的12米宙斯神像而闻名。他同时还被要求制作两尊雅典娜雕塑作为理性的化身。雅典娜女神象征雅典最杰出的品质：智慧、法律和文明。在雅典娜的两尊雕塑（一尊在神庙外面，一尊在内殿）中，更引人注目的是矗立在神庙内殿的10米高的雕塑。覆盖在女神外衣、盾牌、头盔和长矛上的大量黄金与乳白象牙，形成了鲜明的对比。象牙是专门为她赤裸的手臂和脸庞而选择的，她闪闪发光的双眸是由彩色宝石构成的，照亮了她的脸庞（不幸的是，菲狄亚斯的原作没有在时光侵蚀中幸存下来）。下图是神庙内殿中的复原作品。

帕特农神庙内殿中的雅典娜女神像

在荷马史诗中，众神被描绘成自利、狭隘、自负、争强好胜之徒。而雅典娜是理性与文明之神，她的威严体现了全体雅典人无与伦比的卓越和正直。

在帕特农神庙中，这一点从极具表现力的墙面中可以看出：位于神庙外部圆柱顶端的雕塑般的高浮雕（最初外表色彩鲜艳），象征着希腊人战胜了波斯人。创作者为纪念这一事件而选择的神话主题包括：巨人之战，这是奥林匹亚诸神与泰坦巨神之间的一场传奇战斗；亚马逊之战，这是亚马逊女战士和雅典人的战争；还有半人马之战，

这是拉皮人和半人马族的战争。这些浮雕以一种隐喻的方式将波斯人与巨人、亚马逊女战士和半人马等原始、怪异、叛逆的种族混为一谈，这种粗鲁的联系显然隐含着某种宣传目的：波斯帝国代表一种破坏性力量，他们颓废的道德与雅典人形成了鲜明对比，因此，所有非希腊民族都属于“蛮族”。[7]

为了强调波斯人的奢侈虚荣，希腊艺术家、雕塑家、画家总是把波斯士兵穿的五颜六色的裤子、古怪帽子和尖头鞋描绘得十分细致。这着实是一种滑稽的穿搭，尤其是与高尚、严肃的裸体希腊战士放在一起比较时。

事实上，选择用神话来描述与波斯人的战争，却不让一幅希腊军士的真实画像出现在帕特农神庙的壁画上，这再度表明了希腊人的思想在伦理上的严谨。用一个高辨识度的形象来提升特定个体的价值，并强化他的特点，在他们看来会威胁到道德的完善，而道德的完善，曾使得雅典具有平等的精神。

相似的信息也深深地扎根于帕特农神庙的内部雕带（如今陈列于伦敦大英博物馆）上，那里描绘着一支同样由年轻、健美的希腊骑兵所组成的雄壮的游行队列。这件浮雕的画面采用了复杂的“前缩透视法”，用于表现一个四年一度的节日，期间，雅典的全体公民会游行到帕特农神庙，向守护神雅典娜献上一件新的女式长袍（由雅典少女每四年编织一件）作为感谢。

但是，可能有人会问，希腊骑兵在战胜波斯人的过程中其实没有起多大作用，为什么会有那么多骑兵参加游行呢？虽然通常来说，一个人骑在马上一般代表肯定了他杰出的地位，但学者安德鲁·斯图尔特在《古希腊和西方艺术的诞生》（*Classical Greece and the*

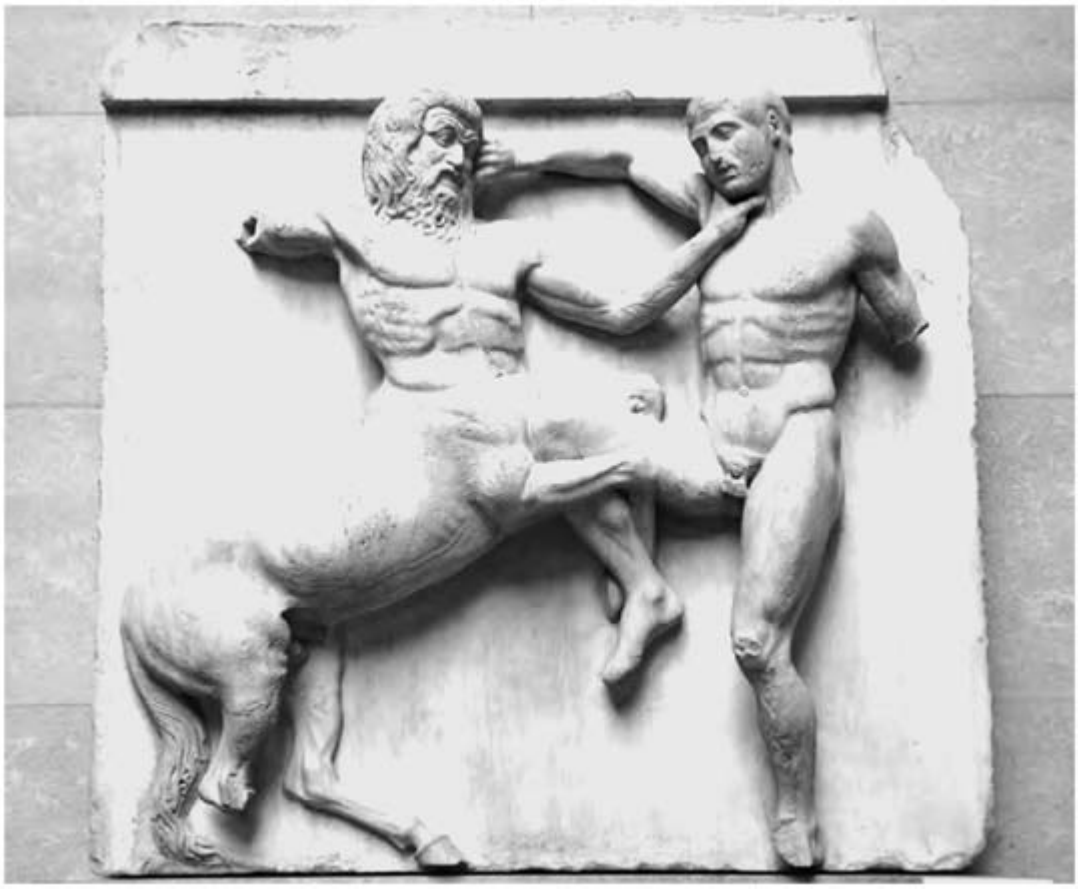
Birth of Western Art）一书中却认为，这种选择是为了“以某种方式乐观地表明”所有雅典人如今都已获得了古老贵族才配拥有的高贵尊严。帕特农神庙的雕刻，颂扬了全体雅典人都是高尚的（骑着高头大马）杰出典范，这也印证了伯利克里对同胞们的承诺：“只要能力允许，我就能让你们永生不朽。”

帕特农神庙内部的浮雕带，描绘了一支希腊骑兵游行队伍

类似的意图也刺激了许多独立雕塑的创作，这些雕塑开始填补城市大大小小的空间：艺术的目的是培养一种美，而不仅是培养审美，即教育、激励那些处理视觉信息的人。公元前5世纪的艺术家波利克里特在其著作中阐述了这一点，他说，通过运用毕达哥拉斯的数学原理，艺术家将可以表达永恒的美。学者肯尼斯·克拉克在《裸体：理想形式的研究》一书中这样描述波利克里特的作品：“他的总体目标

是清晰、平衡和完整的，唯一的交流媒介是运动员在运动和休息之间保持平衡的裸体。”

为了表现人类的规范之美，雕塑要反映比例、对称的某些普遍规律：身体的每一部分如何与另一部分相连，每一部分如何有助于促进整体的完美。波利克里特说：“完美，取决于数字的比例，甚至最细微的变化也起着极其重要的作用。”建筑中的正典（canon）[8]的基本含义是：尽管比例缩小，但人（人的比例被用作建筑构架的基础）仍含有属于神圣自然秩序的一致比例。波利克里特在著名青铜雕塑《多里普罗斯》上形象地表达了这一思想，他认为，他的正典提供的比例参数不是相对原则，而是一种普遍原则，因为正典不是一种发明，而是一种发现。从这一假设我们可以得出结论：艺术的审美作用，其最终目的是鼓舞人心，包括在人类的现实（微观世界）和宇宙的其他部分（宏观世界）之间产生的一种和谐、对应的敬畏之感。艺术的目的，不是一味地模仿现实，而是唤起神圣的法则，就像指引人间的星斗，赋予人类存在更高的方向和意义。



半人马浮雕，表现了一种对波斯衰落的巧妙挖掘

请注意这个波斯骑士的浮夸装束

波利克里特的《多里普罗斯》的罗马复制品（又名《荷矛的战士》，公元前450—前440年）

在今天，我们对美的定义趋向于个人化：我们说，美就是人之所爱。为了理解这种陈述与古老的心态如何不一致，只要思考两个古希腊单词kaleo（吸引）和kallos（美）之间的联系便可。在希腊人看来，美是一种拥有无法抗拒吸引力的物质，称为一种心灵回归人类之初的普遍智慧。

修昔底德被誉为“科学史之父”，因为他的著作《伯罗奔尼撒战争史》（*History of the Peloponnesian War*）的准确性远胜于希罗多德的史书。据其记载，在一场为哀悼雅典阵亡将士而举行的活动中，伯利克里吹嘘说，他的雅典同胞们的卓越品质已经为他们的城市赢得了“希腊学校”的称号。伯利克里还补充道：“在雅典，我们（公民）会养成优雅，抛弃奢侈，培养知识，摈弃阴柔；我们拥有的财富，更多是为了使用而不是炫耀。”伯利克里对雅典人的高度赞扬，与其他城邦的看法大相径庭，因为对雅典民主制度持批评态度的修昔底德在撰写时指出，根据提洛同盟的其他盟友描述，“雅典的宝石、雕塑和神庙耗费千人之资”，包括“妓女”身上的珠宝和化妆品。他话里的怨气足以表明，与雅典对立的其他政治对手普遍怀有的感情是怀疑、蔑视和怨恨，而非钦佩。

这种怀疑并非毫无根据。尽管艺术家们用歌颂雅典人正直的画面装饰着帕特农神庙，但这座城市自古保持下来的简朴、自律的生活方式，正慢慢让位于祖辈们眼中自私、不守规则的态度。学者罗宾·莱恩·福克斯在《古典世界》（*The Classical World*）一书中用以下话语描述了希波战争后不久蔓延在雅典人中的奢侈之风：“尽管对波斯人的阴柔、奢侈有过恶意的评论，但在富裕的雅典人中，他们对从敌方缴获的战利品如礼服、金属制品、精美纺织品和珍贵铠甲 爱不释手。”柔软舒适的鞋子，甚至被雅典人称为“波斯”拖鞋……其他新的奢侈品来自海外……地毯和坐垫来自迦太基，鱼来自达达尼尔海峡，无花果来自罗德岛。随着美味的产品纷纷到货的，还有大量进口奴隶，用于阿提卡银矿、市民家庭，还有小农场的工作。

雅典那种高高在上的态度，以及它对那些未能缴纳提洛同盟会费的人严惩，只会加剧城邦之间正在酝酿的紧张局势。他们反对的焦点

是雅典的霸权主张代表他们违背了道德操守，而遵从道德，正是雅典能够崛起的原因。

为了反驳，伯利克里坚称，同盟缴纳的资金，代表希腊人民在一定程度上认可雅典曾将他们从外国入侵中拯救出来。只要雅典继续充当希腊的保护者，其他任何城邦都无权评判其选择和行动。

尽管伯利克里说了这些话，但这座城市对其盟友的专横态度，以及它对试图退出的城市采取的好战策略，在许多人眼里，似乎证明了雅典人正屈从于所有胜利中最令人作呕的恶习——狂妄自大。

愤怒和不满，就像暴风雨前的乌云。雅典发生的许多内部斗争，使得紧张的气氛更加恶化。引起斗争的往往是一些鸡毛蒜皮的小事，这似乎表明：雅典人并非是他们的雕塑反映的那种不屈不挠、理性、冷静沉着的人，而是一群好打官司、好胜和冲动之徒，容易被激情和无知所驱使。伯利克里在一篇著名悼词中说：“雅典人如此尊重他人的自由，以至于没人去关注邻家琐事。”然而，怀疑和嫉妒情绪的大量受害者完全可以反驳他的说法。这些受害者就包括科学家、哲学家阿那克萨戈拉和雕塑家菲狄亚斯，他们都是伯利克里的朋友。前者因断言“太阳不是神，而是比伯罗奔尼撒还大的白炽石头”而遭到放逐。而菲狄亚斯呕心沥血地建好帕特农神庙之后却被流放。获罪原因据说是，这位艺术家偷了一些用于雅典娜雕塑的黄金。另外，菲狄亚斯的批评者还说，他敢把自己的肖像放在雅典娜的盾牌上，这违反了一切公正的道德规范。这些对阿那克萨哥拉和菲狄亚斯的指控到底是真的，还是伯利克里的政敌捏造的？虽没有明确的答案，却不能改变一个事实：尽管帕特农神庙所传达的艺术信息如此美妙，但雅典所谓的和谐，与其说是现实，不如说是乌托邦式的理想。公元前450年，斯巴达和雅典之间爆发了第一次冲突。在接下来的20年里，脆弱的和平

勉强得以维持，但没有维持太久。修昔底德写道：“雅典实力的增长，以及由此引发的斯巴达恐慌，使得战争在所难免。”斯巴达人之所以决定开战，是因为雅典决定践踏盟友的独立性，妄图建立一个真正的帝国。在斯巴达的领导下，伯罗奔尼撒战争在公元前431年爆发，在公元前404年以雅典的惨败告终。除了政治因素，导致雅典逐渐衰落的还有一场毁灭性的瘟疫（战争的第二年，这场瘟疫夺去了伯利克里等人的生命），许多人认为，这是神明对雅典人不道德态度的惩罚。

戏剧、修辞学、哲学的成就

尽管围绕着如此动荡的气氛，雅典作为一个城邦独立的最后几年，在文化层面上却极其活跃、成就颇多。究其原因，可能与接触其他民族和文化更加频繁有关，这些民族和文化即使被视为野蛮人而遭到排斥，但同时也会导致雅典人面对更多的批判思维，包括批判他们自己的传统、习惯和思想。

戏剧和剧院（雅典人的另一个伟大发明）的发展在城市的伟大成就中占有特殊地位。戏剧的确切起源目前还不清楚，唯一可以肯定的是，从最早开始，雅典每年都会通过一个节日来祭祀酒神狄俄尼索斯。这一活动包括音乐、舞蹈和合唱表演，名为“酒神颂”。“tragedy”（悲剧）一词源于希腊语的tragos（公羊）和ode（歌），这说明这些节日是包含动物祭祀的宗教庆典。在公元前4世纪之前，剧作家们在节日期间发表悲剧作品，一直是这个城市的流行活动。

根据传统，泰斯庇斯是第一个把自己置身于合唱团之外，以独立演员的身份表演和说话的演员。后来悲剧演员埃斯库罗斯紧随其后，

第三个是索福克勒斯。这种变化可让演员和观众面对面对话，而事实表明，这对于戏剧的发展至关重要。演出所用的大型露天剧场是沿着自然倾斜的山坡以半圆形雕刻而成的工程奇迹（从声学角度看也是如此）。显然，一座希腊剧院可以容纳多达15000名观众。也许是为了适应剧院的规模，正如学者迈克尔·凯洛格所写的，“演员们摆脱了一切对面部表情或细微手势的依赖”，他们往往戴着面具，上面夸张的面部特征和表情，让观众很容易一眼就能看出他们的情绪。从公元前5世纪起，彩绘布景开始出现在舞台装置中，还有“机械降神”装置（deus ex machina），在需要时可把演员举到空中，使其迅速地离开舞台。

除了一些关注当代事件的戏剧（如埃斯库罗斯的戏剧《波斯人》），大多数戏剧作品都是基于古代神话改编的，作者随意地在其中加入个人的变化。作者对待古老神话的漠然态度证明，那些古老的故事被认为是生动的灵感源泉，而不是教条主义的不可触碰的真理宝库。

古希腊三位重要剧作家——埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯——所探讨的主题，涉及各种存在主义哲学问题：人是什么？人的生命有什么意义？神话的作用是什么？还有，社会自古以来取得的成就，是如何继续起作用的？如何定义正义？在盲目的、难以捉摸的命运中，人如何能捍卫自己的理性尊严？

正如所见，埃斯库罗斯在《被缚的普罗米修斯》（*Prometheus Bound*）一剧中象征性地描述了推动人类进步的巨大动力。他还创作了《俄瑞斯忒亚》（*Oresteia*）三部曲。这个系列故事开始于阿伽门农（海伦的丈夫墨涅拉俄斯的弟弟）之死，他从特洛伊战争归国后，被妻子克吕泰墨斯特拉及其情夫埃癸斯托斯合伙谋杀。克吕泰墨斯特拉

有个女儿叫依菲琴尼亚，在希腊舰队离开特洛伊之前，阿伽门农为了安抚女神阿耳特弥斯牺牲了她。克吕泰墨斯特拉还有两个女儿伊莱克特拉和俄瑞斯忒斯，为了给父亲报仇，俄瑞斯忒斯杀死了母亲和她的情人。接着，她被复仇女神追赶以示惩罚。女神雅典娜最终制止了复仇女神，她宣布俄瑞斯忒斯可以接受公正的审判。在《俄瑞斯忒亚》中，那种为故人的罪孽付出血的代价的悲观和强烈的信念，最终被雅典娜的判决所推翻，她决定用一种基于城邦理性规则的新秩序，来取代腐朽过时的神话规则。

在索福克勒斯的剧作《俄狄浦斯王》（*Oedipus Rex*）中，我们发现了截然相反的基调。俄狄浦斯是个乐天之人，直到他发现自己无意中犯下了弑父乱伦的罪行，杀父娶母。俄狄浦斯被羞耻和罪恶压垮了，双目失明。俄狄浦斯必须为他没有直接责任的行为付出如此惨痛的代价，这似乎并不是旧神话背景下关注的问题，在这种背景下，命运的残酷被简单地认为是人类无力改变的事实。

《俄狄浦斯王》能证明索福克勒斯比埃斯库罗斯更保守吗？答案不像我们想的那么明显。问题是，没有一位古典作家能被贴上一个准确的标签，因为他们的作品往往是复杂和矛盾的。例如，在《俄狄浦斯王》中，索福克勒斯遵从了古老的传统，但在他的另一部作品《安提戈涅》中却不是这样，他选择了一个女性作为故事的主角。索福克勒斯讲述俄狄浦斯死后，底比斯的领导权由王子厄忒俄克勒斯和波吕涅刻斯继承。然而，由于厄忒俄克勒斯兄弟阋墙，内战爆发，最终导致二人的死亡。他们的叔叔克瑞翁决定为厄忒俄克勒斯举行葬礼，但拒绝给波吕涅刻斯同等待遇，后者的尸体被扔在城外任其腐烂。波吕涅刻斯的妹妹安提戈涅坚决反抗这个决定，即便必然会面对严厉的惩罚，但她仍决定为哥哥举办一场体面的葬礼。索福克勒斯借由女性角

色来衡量公共权力与个人道德自由的价值，反映了作者试图将自身的心理和存在主义追求推向那个时代之前从未被描绘和探索过的领域。

埃斯库罗斯和索福克勒斯两人强调命运的随机过程，突出人类的勇气和将苦难转化为同情心和道德成长的高尚才能，而欧里庇得斯在古老神明的野蛮本质和根植于人心的不安矛盾之间反复徘徊。他的剧本《酒神的伴侣》（*The Bacchae*）讲述了底比斯国王彭透斯的故事，他害怕表兄酒神狄俄尼索斯（狄俄尼索斯是宙斯和塞墨勒的儿子，塞墨勒是彭透斯的姨妈）的出现会破坏他城邦的文明秩序，试图阻止狄俄尼索斯进入城市。但是彭透斯毫无胜算，因为狄俄尼索斯是个强大的神，观众很快意识到，彭透斯被引诱到荒郊野岭，在一座山顶上目睹了狄俄尼索斯的一场聚会，然后被一群疯狂的女祭司肢解了。彭透斯试图远离非理性的疯狂影响，而狄俄尼索斯恰恰是这种非理性影响的化身，因此他被自己坚决反对的力量杀死了。

是什么促使欧里庇得斯写了一部像《酒神的伴侣》这样的戏？他的作品是否表达了一种疑问：理想的人类城市能否建立起一堵足够高的理性之墙，来抵御黑暗和不公正的力量？尽管付出了种种努力，但这些力量似乎从未失去对人性的掌控？我们无法肯定。我们只知道，在欧里庇得斯生活的年代，希腊人的思想达到了前所未有的高度。尽管他的作品没有带给我们更多的答案，但确实对生活和人性中固有的潜在矛盾，发起了更敏锐、更富挑战性的探索。

除了戏剧，喜剧在雅典也有展现。阿里斯托芬的喜剧的大胆嘲讽表明，在希腊，经常夹杂着大量讽刺的批评已经变得非常流行，尤其是当它针对政治学家和哲学家时。阿里斯托芬最著名的戏剧之一《云》（*The Clouds*）则是一幅描绘苏格拉底的荒唐漫画。要想理解

阿里斯托芬为何丑化苏格拉底，我们要先简单地讨论来自雅典的著名诡辩家、哲学家苏格拉底的基本观点。

诡辩家是一群流浪的知识分子，他们为了赚钱，到处教授不同的科目，包括修辞学。修辞学被他们包装成积极投身城邦政治之人的有力法宝。诡辩家有种论点：只要构思正确，任何论点都有可能被据为己用。为证明观点，诡辩家们沉迷于用华丽的辞藻进行论证；当听众不服时，他们就与对方展开辩论，直到双方再次达成共识。

诡辩家还有一种理论：诗人和哲学家所提倡的普遍真理不过是一种幻觉。为了捍卫这个观点，诡辩家普罗泰戈拉写道：“至于神，我无法认识到他们是否存在，或者，他们到底以何种形式存在。因为知识所限、主题的模糊、人生短暂，这都是我们认识的障碍。”

为了将这种相对主义方法推向极端，诡辩家甚至声称，由于我们无法判断绝对真理，人类唯一要做的就是让自己成为唯一的判断标准，而且应该自私地追求最符合自己的利益，普罗泰戈拉用一句格言总结说：“人是万物之尺。”这种放弃了普遍真理、投身单一观点和偏好的危险，为一种冒险的放纵行为留下了空间。这种放纵行为，在他们看来是种公平的博弈，只要能确保胜利，一切手段都是公平的，哪怕过程中充斥着各种谎言，以及夸张、有说服力但违背真理的修辞。在一个将公民合作视为最高美德的社会，这种不容于世的自私态度，必然是一种危害甚广的主张。

泥瓦匠和产婆的儿子苏格拉底严厉地谴责了诡辩家的奸诈行径。他宣称，诡辩家通过不正当的手段，把教育变成了一门赚钱的生意，毫不关心他们的教导所带来的负面道德后果。苏格拉底和毕达哥拉斯一样深受俄耳甫斯秘仪的影响，对他来说，诡辩家的相对主义十分危

险。苏格拉底认为，如果正义、秩序、诚实、道德这些真理被斥为毫无意义的空话，那么，如何才能建立一个公正的道德社会呢？

为了反驳诡辩家的观点，苏格拉底说，知识不是一种能通过货币交换的商品，而是一种通过对自我的艰辛探索才能追求到的卓越天赋。要做到这一点，自然要秉持道德操守。苏格拉底认为，如果没有对道德生活的实际践行，那么仅仅了解道德是不够的。他补充说，这在修辞学上也是一样的道理，不道德的诡辩家曾严重地歪曲和滥用修辞学，尤其是当他们用语言技巧、谎言和谬论来歪曲逻辑和理性的合法性时。

与诡辩家相反，苏格拉底在雅典街头和集市上散步时，经常与市民们进行一对一的讨论，但他从不接受钱。对他来说，修辞学不是一种娱乐，也不是什么买卖，而是一种对理性作出的庄严承诺。除了要思路清晰，还必须诚实地思考和交谈。正如“哲学家”[9]一词本身所暗示的，要想成为哲学家，善良是必不可少的。哲学的价值，不仅是掌握更多知识，而且是获得更多善良的智慧，这是一种质变，使得人的心灵上升到神圣智慧的更高层次。

因此，对苏格拉底来说，最重要的事就是每天反复用一连串问题，来刺激人们的一般假设和信念，这些问题旨在以逐渐精确的方式引导他们获得真知。可以肯定，苏格拉底的主要兴趣点是伦理和道德，因为他“知道自己一无所知”，他所热衷的对话，绝不是为了追求教条的概念，而仅仅是为了激发越来越高级的思维和理解形式提出的生动问题，“不经思辨的人生，不值得度过。”苏格拉底运用对话，是为了逐步引导出人类潜在拥有的智慧，就像把婴儿从子宫里接出来（他常把自己比作“灵魂的助产士”）。苏格拉底认为哲学具有

救赎的性质，这让人想起毕达哥拉斯的理论：因为灵魂一旦与上帝结合，真正的知识就等同于记忆。

为了更好地理解美德，苏格拉底举了一些具体的例子：就像木匠按一个理想的模子来制作桌子一样，人在行动之前，要尽可能地接近优秀思想所代表的善和美的原型。尽管如此强调理性的意识，苏格拉底还是明确地指出，只要灵魂被禁锢在肉体里，哲学所提供的知识永远是接近真理和不完整的。但这一点没有削弱美德的重要性：即使绝对真理在最终形式上注定难以把握，可对它的追求，足以赋予我们一种兼具道德和存在的力量。

众所周知，苏格拉底在公元前399年因为自己的主张被雅典宣判死刑。他主张保留雅典城中心集会的选择，怎么会为言论和思想的自由交流，而招致如此严厉的惩罚呢？法官们指控苏格拉底“不敬神”。他们声称苏格拉底的危言耸听，正在毒害雅典青年的思想。如果真像苏格拉底所说的，他“只知道自己一无所知”，那么如此谦逊、自嘲的一个人，怎么会引起这种恐慌呢？

正如我们所见，在苏格拉底死前五年，伯罗奔尼撒战争爆发，由于雅典战败受辱，政治紧张态势升级，这确实对法官们的裁决起到了推波助澜的作用，他们断定苏格拉底正在颠覆雅典社会赖以为系的传统。事实上，苏格拉底从来不忘向城邦致以最深切的敬意。当他被判刑时，他本可以在流放和死刑之间二选一，然而苏格拉底毫不犹豫地选择赴死，因为他坚定地认为，离开城邦生活会剥夺他的公民身份，这比死更糟。

正如前面提到的，喜剧作家阿里斯托芬选择苏格拉底作为他讽刺幽默的主角，从剧名《云》就能看出，在阿里斯托芬眼里，苏格拉底

的抽象辩论与诡辩家如出一辙，而后者是用空洞的语言侃得听者云里雾里。有趣的是，阿里斯托芬自己也是一个道德家，跟苏格拉底一样，肯定公民义务的价值，每个公民都应该对整个社会负责。尽管在这一点上一致，但两人的宇宙观却大相径庭：苏格拉底相信宇宙被神所支配，而阿里斯托芬作为德谟克利特的忠实追随者，则从纯世俗和纯物质的角度来解释世界。对阿里斯托芬来说，苏格拉底的危险之处是他将理性与不可测的、抽象的形而上学理论联系起来，而不是通过理性进行逻辑和实用上的证明。

从柏拉图到亚里士多德

柏拉图无比坚定地选择苏格拉底作为自己的导师。由于苏格拉底没有留下任何著作，柏拉图将他作为自己作品中的虚构人物，用对话来表达他的哲学本质。公元前427年，柏拉图生于一个贵族家庭，在伯罗奔尼撒战争的第五年，柏拉图目睹了敬爱的老师苏格拉底惨死，那时他28岁。可能是害怕老师的门徒会遭到更多报复，柏拉图逃离雅典十多年。在漫长的自我放逐期间，他去过的地方包括埃及、吕底亚和意大利南部的大希腊地区。公元前380年，晚年的柏拉图回到雅典，在郊外的一片橄榄林中建立了著名的“学院”。在其入口处立有一块牌子，上面写着：“不懂几何者，勿入。”

柏拉图将他的哲学建立在一个假设之上：现实世界的真正本体，被包含在他称为“理念”（idea）的卓越、永恒的万物原型之中。柏拉图所说的“理念”，不带有我们今天赋予该词的主观心理特质，而是一切现实事物的一种无形、非物质的原型，时刻处在神圣完美的维度当中，超越了俗世所在的不完美维度。

因为其代表着更高级的现实，柏拉图与巴门尼德所说的理念，只有在不通过感官经验的情况下才能被人的心灵所触及。与毕达哥拉斯一样，柏拉图也声称，灵魂曾居住在一个神性理念的水晶王国，也是人类智慧的最高表达形式。但是，当灵魂开始进入肉体的樊笼，关于最初优美状态的记忆就消失了。在对话录《理想国》（*The Republic*）中，柏拉图用“洞穴隐喻”来描述人类在尘世生活中的局限。他写道：“想象一下，一群囚犯被人关在一座漆黑的洞穴里，他们的腿和脖子都被五花大绑，还被逼着注视面前的岩壁。在他们身后，有一个火堆正在熊熊燃烧。在火堆和囚犯之间，有人搬运着不同的东西走来走去，比如用木头、石头和其他材料制成的动物雕塑和人像。”

囚犯们看到了什么？他们只能看到投射在面前墙上的物体影子。这个隐喻的喻义是：人类感官的认识，就像那些被缚的囚犯，是存在于一个世界上的不完美工具，只是完美而永恒的理念的模糊复本。

是什么使得人性落入如此悲惨的境地？出于典型的希腊作风，柏拉图从未深究过这一点：即使他能认识到人性的荒谬，也从未将“负罪”的概念与人的局限性挂钩，更从未想过以渎神的罪名来惩罚人类。

柏拉图唯一关心的是：人的灵魂如何才能向着神圣的智慧火光不断上升？对他来说，唯一可行的办法就是抛开感官体验的昏暗无知[10]，转而依靠一种屏蔽了一切物质影响的理智。柏拉图继续说：为获得真知，人类必须经过一场激烈的视觉转换，从外在的肉眼转向内在的精神之眼，在俗世表象欺骗性之外允许我们感知万物起源的深层光辉。

柏拉图特别挑选了长期以来被视为美的象征的价值，用以进一步解释灵魂是如何重新觉醒，回到一种更高级的视觉和认识的。柏拉图解释说，当人被美所吸引而坠入爱河时，会产生两种截然相反的动力——如果灵魂追随感官欲望，人就会被拉向物质世界的黑暗尽头；如果灵魂跟随理性的指引，人就会上升回到起源的光辉之中。

另一篇对话录《会饮》的标题，说明了对话发生在一场传统希腊宴会（会饮）上，苏格拉底和他的朋友正在描绘、讨论爱情在爱人身上产生的强大效果，尤其是希腊人公开培养的同性关系（重点讲述了一个青年与导师之间的感情）。苏格拉底和他的友人们认为，因女性而起的爱情是低级庸俗的肉欲；相反，同性之情被赋予了更高的价值，具备点燃对更高级认识的渴望所需的一切特质。当爱人注视着对方的眼睛，就像在照镜子，一眼就能认出曾属于他自己的超然原始的自我之美和真理的反映，这时，理智的光芒就出现了。对柏拉图来说，爱与美一样，是一种强力的召唤，它强烈地重新唤起了人们渴望与自己的起源重聚的怀旧之情。

其实，苏格拉底一般被描述成一个壮汉，但没有战士般的英俊特征——据说他长着水泡眼、厚嘴唇、矮鼻梁，这更像一个猥琐大汉而非翩翩少年。柏拉图正好借他来举例说明：关于如何获得知识和美德，最重要的不是肉体的外在美，而是精神的内在美。苏格拉底的美是他智慧的一种体现，也配得上他的哲学才能，能够激发他人对善与美同样的爱，这种爱从卓越思想的超越和完美中散发出来。

因为他肯定，真正的知识，只能是一种逻辑上无法验证、无法传达的体验，柏拉图最后以神秘的语调支持着他的论点，这种语调与他所倡导的纯粹理性主义相差甚远，似乎把哲学推向了天启和神秘主义的幻境。为了跟随这种跃升，并将话语转变成供精神成长的有机土

壤，柏拉图选择用对话来表达他的哲学思想。而这一选择，是由一种信念决定的：由对话产生的不断推进的精神运动，是激活语言中包含的信息的唯一途径，而不是像坟墓般冰冷、僵硬的文字，即我们前面讨论过的“sema”或“语言文字的坟墓”问题（下一章将讨论书面语言的弊端）。

有趣的是，一谈到神圣的概念时，柏拉图又回到了希腊传统，对“创世”这类概念几乎不感兴趣：对他来说，神不是犹太教和基督教那样的创世神，而是一个造物主，一个巧夺天工的匠人，通过数学精确的几何，制服混乱的原始岩浆，实现宇宙的美妙秩序。由于造物主的工作是如此完善，柏拉图得出结论：美、公正、善是神的三大品质。这些品质，确保自然总是会产生积极的结果，也可以指导人类尽力去创造一个美丽、公正和善良的社会。

对柏拉图来说，为了实现这一目标，教育必不可少：一个好的国家必然会使人们准备好成为社会上优秀的人才。在柏拉图看来，这样的社会，不是一个民主、平等的体系，而是一种等级结构，在这个结构中，全体公民都为城邦各尽所能，各展所长。柏拉图在《理想国》《法律》两篇对话录中提到：这一责任链条的最前端是哲学家，他们是唯一能掌握最高智慧的人，也是唯一能通过由神的观念所建立的正义、秩序来治理社会的人。

柏拉图对雅典平等主义制度的拒绝是由历史事件所塑造的：这座不公正地判处苏格拉底死刑的城市，对哲学家来说，也是在建立民主制度的过程中，不明智地将政治权利赋予了一群好诉讼、情感化、愚昧无知的暴徒，这些人由粗俗、无教养的人组成，完全不适合控制城邦。对柏拉图来说，政治是一项要求很高的活动，只有哲学家，作为社会上智力和道德都最成熟的成员，才有足够的能力去担任。为了确

保统治者和哲学家保持无私和公民精神，柏拉图建议国家为他们提供免费住房和食物，这样，无论是在物质上还是情感上，个人利益都不会影响那些优秀人士的道德操守（此外，真正的哲学家也不能成家，因为家庭琐事也会分散注意力）。柏拉图可能是受到与生俱来的贵族心态的影响，也强调了休闲和自由对心智的培养必不可少，普通人永远不可能成为哲学王，因为他们要靠工作谋生。

柏拉图最不待见的是诗人和艺术家，他们误入歧途的行为，在城邦中应当被严厉禁止。柏拉图为证明这种极端态度，提出两个理由：第一，必须抵制艺术，因为作为一种虚假的模仿，现实的“复本”，它是一种二次复制，会让真理从神圣的思想中流失；第二，艺术是危险的，因为它在诉诸情感的过程中妨碍了理性的道路，使其偏向俗世的幻想和非理性的激情，让灵魂偏离了形而上学之路。

柏拉图对他的理想社会能够带来的和平与稳定，发表了热情洋溢的演讲，但他缺少严格的角色分工（社会底层的工匠、中间的军人、上层的哲学家），使得他的固定等级结构看起来更像蜂巢或蚁群，而非人类的集合。

公元前367年前后，一个名叫亚里士多德的17岁少年来到雅典，进入了柏拉图学院。公元前384年，他生于希腊北部的斯塔吉拉。据史料记载，他的父亲曾在马其顿当过宫廷医生。亚里士多德晚年回到马其顿后，被国王腓力二世召去辅导王子亚历山大。

尽管亚里士多德对柏拉图表现出极大的尊重，但他却无法像导师那样鄙视凡尘。亚里士多德在公元前335年或前334年建立了自己的“学院”。与柏拉图的观点相反，他彻底恢复了经验世界的重要性，认为没有感性的支持，理性认识就无法运作，而经验对于理解宇宙规

律至关重要。亚里士多德将现实的物理维度重新确立为研究对象，变成一个不知疲倦的世界观察者。广泛的兴趣和对动植物的详细分类，使他成为生物学、植物学和动物学等多个学科的鼻祖。除了在物理学和天文学上的重要论述外，他还对政治和伦理学做出了重大贡献，而且被认为是形式逻辑的发明者，而形式逻辑本身是一种清晰、系统的思维艺术。

对亚里士多德来说，世界是一个等级系统，最终由一个完全非物质的抽象实体所控制，他称之为“第一推动力”（First Cause）或“不动的动者”（Unmoved Mover）。于他而言，“不动的动者”是推动不断构成宇宙生命的旺盛过程的源泉。一切存在的事物——植物、动物和人类——都通过响应内在冲动而促成这种令人敬畏的动力，借以实现它们内在性中所包含的“目的”或终极目标。人是唯一具有理性和语言天赋的生物，对内在的认识，与他对社会的认识是一致的。这一观点是说：一个人不是由他出生时是什么样决定的，而是由他出生的目的决定的。因此，只有当人将自己奉献给社会公共利益，实现本性中预设的目的时，幸福才得以实现。成为社会的一员，是人类生存的终极目标和意义。

与柏拉图不同，亚里士多德把他的政治分析集中在三种主要政体上——君主政体（一人统治）、寡头政体（少数人统治）和民主政体（多数人统治）。对柏拉图来说，民主之所以应当被谴责，是因为人们错误地认为，公正等同于所有公民彻底平等。相反，亚里士多德认为，城邦应该被设想成一种等级结构，就像自然界的其他表现形式一样。在《政治学》（*Politics*）一书中，亚里士多德根据才华和能力分配给公民不同的角色，与柏拉图“水手隐喻”中确保航行安全的各种职能进行比较。亚里士多德使用了类似逻辑，把“自然”和“理

性”（男性公民相比于奴隶和女人拥有的优越感）一道视为“有益之物”。这并不是说亚里士多德更喜欢民主以外的两种整体。正好相反，尽管亚里士多德认识到有些人确实优越，却从未鼓吹一人统治（如君主政体）或少数特权精英统治（如寡头政体）。这些思考影响了一些后世的政治思想家如波里比阿和西塞罗，他们得出结论：最好的政府形式就是一种混合的宪政——部分君主政体、部分寡头政体、部分民主政体——就像罗马共和国那样。这一点将在后面进一步探讨。

与柏拉图相反，亚里士多德并不担心艺术对人的引导，他说，如果运用得当，艺术提供的情感宣泄或强烈的情感释放，可以产生积极的效果。他还用类似的实践方法推翻了柏拉图反对修辞学的消极论点。亚里士多德认为，修辞学和辩证法一样，能够说服他人，因此非常重要。亚里士多德深知修辞学的力量，因此他肯定地补充道：那些使用这一夺人眼球的工具的人，必须谨慎、尊重，而且，最重要的是要有高尚的意图——这是不讲道德、不择手段的诡辩家忽视的地方。与诡辩家的欺骗相反，亚里士多德认为，唯一有价值的修辞学能将情感说服的情绪与伦理、正直、理性的特征稳定地结合起来。

亚历山大与希腊化时代

正当亚里士多德在思考政府如何才能更好地服务于城邦的利益时，古希腊世界正在走向残酷的终点。亚里士多德去世前十六年，才华横溢的马其顿国王腓力二世将他的旧军队改造成一支训练有素的铁军。腓力向南扩张的计划遭到雅典政治家德摩斯梯尼的奋力抵抗，德摩斯梯尼用他雄辩的修辞鼓励雅典同胞进行反抗。德摩斯梯尼本人也参军了，在公元前338年影响深远的喀罗尼亚战役中击败了由雅典和底

比斯率领的希腊联军时，他亲身领教了马其顿人的恐怖。在腓力死后不久，其子亚历山大在短短十年的战争中就扩展了马其顿的版图，不仅囊括了希腊全境，还征服了色雷斯、小亚细亚、叙利亚、埃及、巴比伦尼亚、巴克特里亚和旁遮普。他仅用三场战役就击溃了庞大的波斯帝国，并摧毁了其首都波斯波利斯，这正是对150年前薛西斯及其军队在雅典所犯野蛮罪行的报复。当抵达印度次大陆时，亚历山大疲惫不堪的军队拒绝前进，这位年轻的领袖被迫承诺迅速收兵回国。军队返程中在巴比伦停了下来，因为亚历山大突然病倒，几天后死于疟疾，年仅33岁。

亚历山大总是对希腊文化价值观流露出敬仰之情，他在征服亚洲的整个过程中都把《伊利亚特》当作枕边书。然而，他却违反了希腊民族精神的基本原则。当时，为了在庞大帝国中的所有民族面前宣示权威，他将自己赋予了神话色彩，就像埃及法老或波斯国王那样。这一选择似乎透露出一种陈腐的观念。然而，令人惊讶的是，当人们将亚历山大的多元帝国愿景与过去描述希腊人的仇外心态进行比较时，前者总会受到贬斥，就像亚里士多德所说的：“只有希腊人才能像自由民一样生活，而野蛮人卑微、低贱，注定只能被暴君统治。”亚历山大不信导师的警告，执意统一东西方，意图在一个帝国内调和两个针锋相对的世界。他娶了三个东方妻子（第一个来自巴克特里亚，即今阿富汗和乌兹别克斯坦之间的地区，后面两个是波斯的公主），这足以说明他心胸开阔。有些作家认识到亚历山大的多元文化帝国带来的积极影响，比如普鲁塔克写道：亚历山大是“被众神派遣担任宇宙的调解者和仲裁者的人”。亚历山大促成的这种巨变是有意为之的吗？没人能确定。学者安东尼·派格登在《人民与帝国》（*Peoples and Empires*）一书中指出，他是不是众神的使者并不重要，因为历史

就是由事实和神话组成的，“亚历山大的伟大之处在于他渴望实现的最终目标，而不是他所认为的成就”。

帕格登的话传达了一个深刻的道理：亚历山大伟大的一生来去匆匆，如流星般短暂，然而他的事迹留在世人心中的钦佩之情仍继续存在，并最终转变成一种传说和神话。在这一过程中，亚历山大既是一个伟大的征服者，也是一个永远好奇的探险家。据说亚历山大曾坐着潜水钟到达深海底，还乘坐由两头狮鹫（一种神话动物，狮身鹰首，生有双翼）拖拽的篮子飞上天空。

在亚历山大的许多事迹中，包括70座城市（其中亚历山大城最终取代雅典成为城邦文化的主要中心）的建立，以及建立了一张巨大的贸易路网，除了富裕和繁荣的市场，还能让人民接触到丰富的异域文化，在那之前，世界上的人彼此间还知之甚少。在这座巨大的熔炉中，希腊语言和文化被输出到了亚洲西南部，而东方的文化遗产则获得了新的身份——补充西方的文化宝库。

对西方来说，更重要的是与犹太教、佛教、印度教、琐罗亚斯德教和其他秘仪的接触，例如波斯的密特拉信仰和埃及的伊希斯信仰，它们崇拜的是自然从死亡到复活的轮回。

亚历山大死后不久，帝国被他最信任的三位将军西流基、托勒密和安提哥那所瓜分。这三人建立的王朝分别是统治中亚的塞琉西王朝、马其顿的安提哥那王朝和埃及的托勒密王朝[11]。

比起古典时代所崇尚的节俭，希腊化时代的君主们似乎更愿意效仿亚历山大，沉溺于炫耀财富。正是在这个时期，希腊的国王们和许多富庶贵族成为艺术创作的主要赞助者。因为这一时代流行的是追求

一种美学和装饰上的原创，而不带任何特定的宣传说教或意识形态目的，希腊艺术家所关注的是风格而非艺术的内容。尤其是在雕塑方面，令人钦佩的是他们掌握了日渐复杂的雕刻技术，能够完美忠实地再现实物。著名大理石雕塑《拉奥孔》就是这种创新技术的例子，它是由一位公元前200年前后的无名雕塑家创作的。雕塑的场景表现的是拉奥孔之死，他曾试图阻止特洛伊人把木马带进城市。作为惩罚，支持希腊人的诸神让拉奥孔和他的孩子们被海中浮出的巨蛇绞死。痛苦导致的夸张表情、动态扭曲的身体，以及各种精湛的解剖细节刻画，都反映了希腊艺术的悲怆，这种悲怆有多么深刻，取决于古典时代艺术为了道德和意识形态目的，在追求冷静、克制的道路上走了多远。

这尊《拉奥孔》雕塑（约公元前200年）集中体现了希腊艺术的特质

在希腊化时代，女性裸体也首次出现在艺术创作中。第一个大胆尝试的艺术家是普拉克西特利斯，他在公元前4世纪时创作了爱神阿佛洛狄忒（维纳斯）的裸体像。

因希腊化时代的世界边界扩张而来的思想和知识交流中，受益最多的明显是自然科学，比如像天文学家托勒密，他对学科的贡献是建立在800多年前古巴比伦的知识基础上的。数学家如欧几里得、阿基米德，地理学家如斯特拉波，医学家如盖伦，都是值得一书的大人物。

尽管希腊君主制能确保生活幸福和相对稳定，但很多民众在政治现实中感受到的失落和疑惑，已经积累得相当巨大，难以预测而且无法控制，加之由于城邦缩小，血缘关系过于复杂和分散，导致人们的思想和心态发生了剧烈的转变。在希腊化时代诞生的主要哲学流派——怀疑学派（Skeptics）、伊壁鸠鲁派（Epicureans）和斯多葛派（Stoics）——在面临生活中日益混乱的挑战时，纷纷带有一种孤立和逆来顺受的感觉。怀疑论派与旧思想形成鲜明的对比，他们说社会是纯粹的一种契约协议，而不像亚里士多德所说的，是人类理性自我的天然产物，而伊壁鸠鲁派认为，由于生命是纯粹偶然的结果，人类需要的是追求个人化的简单满足，远离政治公共事务。哲学家伊壁鸠鲁和他的追随者（包括前面提到的卢克莱修）没有像今天的“享乐主义者”（Epicurean）一词描述的那样贪图享乐，他们从未背叛希腊人思想中一贯重要的中庸原则。伊壁鸠鲁派用“ataraxia”一词定义快乐，本意是“排除干扰，心平气和”，这种生活不像宗教传播那样充斥着恐惧和迷信。

斯多葛派也强调了个人和内省的方法。与唯物的伊壁鸠鲁派不同，斯多葛派认为，世界是一个充满活力的和神性的现实，没有任何事情是偶然的，一切都是由一种上天赋予的伟大智慧预先建立的。今天，这一观点被现代的“存在即为合理”这类哲学命题所呼应，意思是：一件事情即使不合逻辑，难以理解，也必定有它存在的意义。斯多葛派也持有类似的态度，他们声称，当人类学会接受生活中一切令

人困惑的挫折时，幸福就从中而来。斯多葛派认为，万物都是大自然的一部分，正如学者理查德·塔纳斯所说的，“每个人都天生具备神圣的理性”，这让他们得出了以下结论：同一个宇宙之下，全体人类都是骨肉兄弟。我们将会看到，这种说法在西方文化中产生了巨大的共鸣，包括后来基督教中表达的观点。

希腊化时代持续了近300年：从公元前323年亚历山大去世，到公元前31年希腊西海岸的亚克兴战役。屋大维（后来的皇帝奥古斯都）战胜了安东尼及其情人克利奥帕特拉，结束了罗马共和国的统治，建立了罗马帝国。

第二部分　古罗马
PART TWO | ANCIENT ROME

罗马共和国的历史与神话

在公元前31年的亚克兴战役中，安东尼和他的爱人、埃及艳后克利奥帕特拉被屋大维打败，这也开启了屋大维生命中的一个重要阶段，作为恺撒的侄孙，在为叔祖父的刺杀案复仇之后，在元老院的同意下成为罗马元首。元老院授予他一个至高无上的称号“奥古斯都”，意为“最受尊敬的人”，这个形容词从此变成名词。同时，罗马崛起为世界超级大国，也标志着共和国的终结（约建立于公元前509年）和帝国时代的开端。罗马在奥古斯都帝国的统治下，经历了一段长时间的和平与繁荣，史称“罗马和平”（Pax Romana）时期，持续了近200年。

罗马帝国，就像一个令人敬畏的太阳系，围绕着罗马的辉煌成就而运行，在西方文化的神话领域中始终保持着非常特殊的地位。然而，当人们想到那些对帝国持谨慎态度、为统治这座城市近500年的正直的共和主义精神的逝去而哀悼的批评声时，这种光辉就变得更加令人怀疑了。

罗马共和国最著名的支持者之一是马库斯·图留斯·西塞罗，一个道德哲学家、律师兼演说家。他生于罗马南部的小镇阿比努姆的一个富裕家庭。人们认为他的祖先是靠种植鹰嘴豆发家的，因为Cicer是拉丁语中的“鹰嘴豆”，西塞罗（Cicero）这个绰号或姓氏可能就由此而来。西塞罗是个很有野心的人，他不知疲倦地为在罗马政坛获得

声望而努力。他与图利亚的婚姻也是一种投机行为，因为后者的家产对他的政治活动大有裨益。图利亚是一个富婆，西塞罗的真爱其实是她的女儿。这个姑娘早年夭折，这让西塞罗伤心欲绝。为了克服悲伤，他转而研究希腊哲学家的作品，但他也不得不承认“悲伤还是战胜了一切慰藉”。

纵观西塞罗的一生，虽然长期经历罗马的内乱，但始终没有放弃对共和制度的信仰，因此他也从未接受过恺撒的大权独揽。这位将军解散了元老院，之后击败了他的对手庞培并成为独裁者。在恺撒的傲慢和野心中，道德哲学家西塞罗察觉到了他长期警告同胞们要提防的一种社会潜在威胁。西塞罗如此严厉地指控恺撒的原因是，后者无情地解雇了在共和时期为罗马的伟大命运无私奉献，却不要求任何权力和认可的人们。

和他同时代的多数受过教育者一样，西塞罗在年幼时就学会了希腊语。在接触了大量希腊知识之后（我们后面会深入地讨论罗马在征服希腊时获得的这些知识），他尤其喜欢斯多葛派的理论，他将斯多葛派的智慧融入自己的政治思想当中。值得强调的是：西塞罗的斯多葛派是在公元前3世纪早期由基提翁的芝诺[12]创立的希腊化哲学学派的一个罗马衍生品。正如我们所知，根据斯多葛派的描述，宇宙是一个由神圣的智慧组成的有生命的实体。因为人被赋予了理性，所以有能力认识到维持宇宙完美组织的高级秩序。为了与这种内在的和谐相一致，人类必须将自己从各种情感（如野心、贪婪、嫉妒和恐惧）的混乱的干扰中解放出来，以达到一种平静超然的心态，这种状态被称为“apatheia”，意思是“没有痛苦”。与我们对“冷漠”（apathy）一词的现代解释相反，斯多葛学派的“apatheia”，表明了那些成功地净化了被激情奴役和误导的心灵的人的稳定、冷静的态

度。他们相信，除了世界上常见的混乱和矛盾之外，还存在一种神圣的理性，它预先决定了所有生物的命运，这种信念赋予了斯多葛派极大的耐心和恢复能力。即使所爱之人的死亡也不会使真正的斯多葛派学者感到心烦意乱，对他们来说，“tragic”（悲剧的）这个形容词只适用于没有以高尚的勇气接受神圣的智慧所建立的一切，不管这个神圣的主题可能以多么不符合人类理性的方式出现。

西塞罗深刻地修正了芝诺的内向态度，和他过于逆来顺受的倾向，他赋予斯多葛学派一种更外显、更吸引人的公众和政治诠释。西塞罗最关心的是如何保卫罗马共和国。带着这一目的，西塞罗利用斯多葛学派强调勇气、忍耐和自律这一点来肯定当人类按照宇宙有序规律，选择理性作为生活和社会的驱动力时，美德就从中产生了。西塞罗在《论法律》一书中写道：“既然世间没有比理性更好的东西，且理性同时存在于人和神性当中，那么人与神就有着一种原始的理性伙伴关系。”作为一种神圣的天赋，理性的发展代表人类最伟大的成就和最高形式的美德：“最高级的美德，正是充分发展后的理性。”

如我们所见，亚里士多德乐观地认为自然把一切都安排妥当了，他觉得这一事实真切地体现在人类的理性天赋上，这种天赋使得人类本能地渴望与他人共通。西塞罗在《论责任》（*On Duties*）一文中也同意此观点，他认为，真正的人性是在一个人充分发挥他所创造的社会作用时产生的。“我们不只为自己而生……我们的国家宣称它是我们出生的一部分目的。”

因为理性是人类最高贵的特征，所以营造一个良好有序的社会，是符合伦理原则的最佳方式，而伦理原则正是神圣的智慧在自然的和谐运行中形成的。这一思想培养了一种由来已久的信念，其关注的是固定、永恒、自明、对人类普遍适用的自然法则。正如西塞罗在《论

共和国》中所说：“真正的法律，就是与自然和谐相处的正当理性。”它是通过整个人类社会传播的，是永恒、不变的……这一法律无法被反驳，也无法被修改，也无法完全废除。我们不能因元老院或人民的任何判决而从中豁免；我们也不需任何人来解释它。罗马和雅典都没有这样的法律，现在不会有，将来也不会有，但是，所有的人民在任何时候，都在一个单一的、永恒的、不可改变的法律管理之下……凡是拒绝服从它的人，都将会背弃自我。”

因为，对西塞罗来说，能够激发罗马“公共秩序”（res publica）的政治合作，最能代表一种充分发展的理性的智慧，他经常说，罗马是“所有国家中最虔诚的”。西塞罗所用的“宗教”一词，并不是精神上、形而上学的脱离现实，而是维系信任、纪律和责任的纽带，而这正是古罗马人民爱国精神的体现。西塞罗认为，若要说罗马共和国是一种宗教狂热，这是因为它激发公民精神的合法一致性忠实地反映了统摄整个自然界方方面面的和谐、一致性。

尽管西塞罗心中设想的共和国最终没能经受住时间的考验，但他的思想在未来几千年仍是西方文化的有力参照物。关于这一问题，学者尼尔·伍德在《西塞罗的社会和政治思想》（*Cicero's Social and Political Thought*）一书中写道：“美国早期立宪派及其十年后的法国革命者，都自诩古罗马共和党人的继承人，而最佳继承方式，就是向他们最伟大的政治思想家（如西塞罗）、文化政治家、开国领袖寻求指引，完成建立新秩序的艰巨任务。”为了更好地理解这些观点，我们需要简单回顾罗马的历史。

罗马于公元前753年建立于台伯河畔。最初这块地方被伊特鲁里亚国王统治，但在公元前6世纪，其被叛乱的拉丁人部落打败，改为共和

国，由两个执政官（任期都是一年）领导，还有成员终身任职的元老院。

这一系统旨在保障的权力分配，尽可能地降低独裁君主复辟的风险——罗马人强烈地反对这种可能性，就像亚历山大大帝结束城邦时代之前古希腊人所做的那样。

尽管成为“贵族”（城市建立之初的元老部族后裔）是在罗马从政的基本条件，但家世显赫还不足以获得公职。正如一长串“晋升体系”中的官职所表明的，实际的功绩同样重要，一个人必须履行义务，才有资格担任“执政官”这一颇具声望的职位，总揽行政和军事权力。晋升体系从十年兵役开始，接着就是一长串晋升列表：财务官（负责行政）、行政官（监理公共工程、组织游戏和节庆）、审查员（监督公民的光荣职位，包括纳税和服役状况）、裁判官（司法职位），最后才是执政官。

为了防止权力过度集中，每个执政官除了任职期限为一年外，还能行使否决权，如有必要，他还可阻止或推翻另一个执政官的决定。只有在危机时刻，在元老院的批准下才能修改这一规则，即授予一个人特别的军事权力（一种临时而绝对的独裁权力，名为统治权），而这种权力将在危机结束后当即撤销。

元老院最初有300名成员，它直接由曾经为国王出谋献策的长老委员会演变而来，正如“元老| 参议员”（senator）一词显示的，它源自“senior”（长者）。最终，元老院成为政府最重要的机构——它控制着地方法官选举、监督国家财政状况、制定外交政策，并在法律通过上拥有最终决定权。

参议员所享有的崇高敬意是基于这样一种假设，即只有高尚、富有、受过良好教育并且经验丰富的人，才具有处理公共和政治事务的必要智慧，在某种程度上不受个人和私人野心的小心思所影响。因此，所有参议员都应保持模范行为，尊重构成共和国精神的诚实、忠诚、节俭和谦虚的理想。

贵族，作为最古老的地主家庭的代表，在较低的阶级（平民）中所保持的优越地位，体现了罗马的宗法社会。古罗马的上流贵族（patrician）之所以受尊重，是因为他们被视为“国父”[13]，他们聪明博学，为国家的成就和繁荣做出了独有的贡献。这里再次强调，这种心态的核心来自一种对理性的陈旧信念：贵族之所以拥有更大的政治权力，是因为比起那些容易被冲动和激情左右的、缺乏体面和教育的平民，他们更加理性。

政治地位无法得到补偿，进一步确保了只有富裕贵族才有时间和财力来参与竞选，他们能从其巨额财产中进一步获益。而贵族对宗教祭司职能的垄断，也进一步暗示他们的权力得到了众神的承认和祝福。罗马的最高宗教职务是大祭司，负责维护众神的尊严，通过国家举行的祭祀仪式抚慰众神。为了解释神的情绪和愿望，大祭司研究出了各种启示征兆，比如鸟儿的飞翔姿态或牺牲的动物内脏纹理。大祭司管理着一批维斯塔贞女（vestal virgins），她们都是年轻的处女祭司，被分派到不同的仪式当中，其中包括照看象征国家存亡的不灭火炬。她们如果失去贞操，将会被判活埋。

参议员的服饰也体现着贵族的地位，其中包括带有紫色绶带的白色托加长袍，旨在表达他们的道德纯洁——这一概念如今仍体现在英语“candidate”（候选）一词的含义中[14]，它旨在呼唤纯洁无垢的坦诚正直，据说，这是当时公共政治参与者的普遍特征。直到19世

纪，西方的政治家和政客，在雕塑和绘画中都经常被描绘成身着罗马长袍的形象，以象征他们的道德品质。

后人为了阐述共和初期广泛的崇高行为，讲述了许多模范故事，其中最令人印象深刻的是罗马贵族辛辛纳图斯的故事：在国家危急时刻，他回应了元老院的召唤，毫不犹豫地扔下手中耕地的犁，继承了罗马的绝对军事权，以对抗邻国入侵。辛辛纳图斯是正直、谦虚的楷模，危机一过，他再次毫不犹豫地放弃了大权，回到默默无闻的耕耘生活中。辛辛纳图斯拒绝滥用自己的地位，抛弃赞誉和谄媚，转而追求谦逊、正直的尊严，这正是传统对他的教化，这使得他迅速加入共和国最受尊敬爱戴的英雄之列。在俄亥俄州的辛辛那提（Cincinnati），有一座以他的名字命名的雕塑，表现了这位罗马领袖将代表权力的束棒（fasces，最初象征王权，后来被用作法西斯主义短命独裁的象征）奉还元老院，而另一只手还拿着犁，准备回乡务农。人像简单的姿态，强烈地传达了共和精神的精髓——如果没有辛辛纳图斯这样先天下之忧而忧的爱国主义精神，罗马就不可能统治西方世界，也永远不会成为文明的典范。

对辛辛纳图斯的追捧是随着美国独立战争流行起来的，当时的乔治·华盛顿和罗马公民典范一样，代表国家履行职责，最后谦卑地回到了他在弗吉尼亚的庄园务农。美国人也强调了华盛顿和辛辛纳图斯的相似点，以赞美他的正直、朴实，贬低英国殖民者的傲慢。

美国辛辛那提市的辛辛纳图斯雕塑，它集中体现了早期罗马共和国的精神

深谙罗马史的美国人借用辛辛纳图斯的“国父”概念来形容乔治·华盛顿

对罗马人来说，辛辛纳图斯高尚的故事，代表了他们所谓的“祖宗之法”（mos maiorum）——一种祖辈们表达对家庭、对国家无私奉献的“古老守则”。对缺少成文宪法的罗马人来说，“祖宗之法”代表了一种基本的行为参考：一种不成文的行为准则，以公民和道德规范为基础，这些规范又推动了共和制的发展。传统（mos）与“道德”之间的关系，仍然会唤起古老、传统的道德价值。

随着时间推移，贵族面临的最大挑战来自商人阶层，即“特权市民”或“骑士”阶层（equites，最初指能买马去打仗的人）。这个阶层通过贸易积累了大量的财富，而法律禁止参议员从事贸易，因为商业被认为会滋生庸俗、私利，而这种追求不符合贵族应有的道德标准。这种偏见最终以意想不到的方式威胁到了贵族。当来自越来越富

裕的商人阶层无法再被忽视时，贵族精英们只能被迫地接受这些暴发户在政府职务上的地位平等。“贵族党”（optimates）一词概括了这一新崛起的政府中的上层阶级。

问题更大的是平民的境遇，他们被剥夺了参政议政的可能。罗马的军事组织以罗马公民的物资贡献和财政贡献为基础，使得问题雪上加霜。这种制度的不公平随处可见：买得起最好装备的贵族出任军队指挥，而小农场主、工匠只能充当步兵。军队对低层的需求量大，再加上如果一个人欠下无法偿还的债务，就有可能沦为农奴（这种情况十分普遍，特别是在农奴服役过程中，被迫离开土地数月，最后导致田地荒废），将局势推向不可避免的爆发点。在公元前494年，平民百姓对上层阶级的暴行感到愤怒，他们退到罗马附近的一座小山上脱离了联邦。军队缺兵的威胁迫使贵族做出两个重大让步：第一，设立两个平民法庭，以保护普通公民的利益；第二，颁布了《十二铜表法》（*The Twelve Tables*），这是罗马法关于基本法律权利的第一部成文法典。但事实证明，他们设想的所有政治制度都有缺陷，包括雅典的民主制。西塞罗在反思这一问题时说道，只有早期罗马人提出了一个真正持久的解决方案，他们的共和制，是由不同形式的政府组成的，能在和谐中平衡各个阶层的利益。西塞罗的观点来自希腊历史学家波利比乌斯，他曾将罗马宪法描述为由三种政体完美融合的理想宪法——君主政体（由执政官代表）、贵族政体（由元老院代表）和民主政体（由人民议会代表）。

对波利比乌斯和西塞罗等人来说，罗马混合宪法最重要的一点是：它可以预防君主专制、少数寡头专制（本质上由富有精英阶层组成）和多人暴政，在他们看来，希腊民主是一群未受过教育、易激动、不理智的暴民的统治。

尽管备受赞美，但“阶层和谐”（concordia ordinum），即西塞罗眼中的不同社会阶层之间的协作，似乎更像是一种美好理想，尤其是当我们考虑到下层的不满时，他们多次试图争取更大的权利，却经常被富人的操纵所阻碍，后者千方百计地让体制偏向自己的利益。

这种存在于公民之间的普遍差异，赋予了罗马共和国一种特殊内涵，与我们今天理解的大不相同。今天，“共和”与“民主”几乎被画上等号。这两个词对罗马共和国来说既相似也有不同：其并非建立在所有人绝对平等的基础上，而是根据财富、性别所赋予的不同特权（女性也属于公民，但她们比不上男性，在社会上不享有平等），男人内部也有着一种根本差异——即使全体公民都享有自由，但在政府中享有的份额，并不是人人相等，因为政治参与度取决于出生的家庭背景。

西塞罗与亚里士多德都提出过一个重要假设：“自然公正不是普遍平等，而是一种比例上的平等。”学者尼尔·伍德在《西塞罗的社会政治思想》一书中写道：“比例上的平等，发生在这样一个国家：公民按照其价值（尊严）从最低级划分到最高级，形成法律的等级秩序。每个公民在等级制度中，属于不同的地位或等级（身份）。”这种地位差异，在罗马共和国的混合宪法中被制度化，始终用来“偏袒少数特权阶层，损害弱势群体的利益”。出身和财富，为个人带来了更高的价值，使他生而优于那些没钱、没财产，只能通过养育子女来为社会做贡献的人。就像“无产阶级”（proletarius）一词暗示的那样，它在拉丁语中的意思是“后代”。

从这个意义上说，与“罗马元老院与人民”（缩写为SPQR）这一术语暗含的意思恰恰相反，在罗马共和国内部，真正有地位的是由旧贵族和富人阶层组成的有限寡头政治。在这一前提下，一个不富裕的

平民，几乎无法登上政治金字塔的顶端。成功地登上政治顶峰的平民，会被授予“novus homo”这一称号，意为“新人”（西塞罗在担任财务官、行政官和裁判官之后，在公元前63年被授予这一职务，这说明他祖上从未担任过公职）。

罗马自古以来以其军事力量而闻名。除了在公元前390年遭到北方高卢人的进攻而受挫之外几乎未尝败绩。从公元前4世纪开始，罗马就取得了一系列胜利，确保了它在整个亚平宁半岛的快速扩张。一个新阶段，出现在它将掠夺兴趣转向富裕、强大的北非城市迦太基，这座城市从公元前8世纪开始一直统治着伊比利亚半岛的地中海盆地。“布匿战争”是指罗马和迦太基之间长达百年的军事冲突，也是迦太基[15]这座非洲城市的起源。第一次布匿战争持续了20年，罗马首先占领西西里岛，后又占领了撒丁岛、科西嘉岛（以前都属于腓尼基领土）。第二次布匿战争，罗马人却不太顺利，公元前216年在意大利南部的坎尼遭受了毁灭性战败。给罗马军团造成如此耻辱的是迦太基将军汉尼拔，他率领5万军队和40头大象翻越阿尔卑斯山进入意大利，这是一场关键之战。公元前202年，在胜利的扎玛会战中，罗马将军大西庇阿以其卓越的领导力为坎尼之败一雪前耻。罗马对地中海全境的控制于公元前146年最终实现，终于粉碎了宿敌迦太基，并将其夷为平地。随后罗马人举行了胜利仪式，在敌人的土地上撒盐，象征着迦太基被罗马彻底判处死刑，永无未来。罗马最严厉的政治家之一老加图提出的一句激烈口号“迦太基必须灭亡”，反映了罗马人对迦太基无情彻骨的仇恨。

随着迦太基的威胁被消除，罗马扩张之势变得几乎不可阻挡。在几年内，它的统治范围扩大到除了迦太基曾占据的伊比利亚半岛以外，还包括了整个北非。随后，罗马在公元前148年征服马其顿，公元

前133年征服了希腊的其他领土。接下来罗马人接管了包括安纳托利亚、美索不达米亚、波斯和今巴基斯坦的部分地区，还有今黎巴嫩、叙利亚、以色列和巴勒斯坦的黎凡特等国家和地区。

强大的军事力量缔造了罗马帝国，但如果少了他们有组织扩张领土的杰出政治管理技巧，这种军力也无从谈起。部署在各省的省长和军官，确保了帝国的和平以及政治凝聚力，同时派往各地的收税人员，负责筹集维持这个庞大体系所需的资金。

罗马权力的崛起着实惊人，但这种成功同样具有挑战性和复杂性。尤其值得关注的是那些贫困的小农，极富戏剧性的是，他们在摆脱了军事负担后，人数最终超过了战争中被俘虏的奴隶，而奴隶都在日渐富裕的上层阶级控制的大片土地（大庄园）的控制下，任其剥削。农民的权利被剥夺，结果导致罗马社会日益两极分化，富人无耻地滥用特权，而被剥夺权利的农民无法竞争过大庄园，他们被迫出售或放弃土地，和帝国内其他被剥削者一起占领城市。格拉古兄弟提比略和盖约抓住这一历史机遇，领导了一场改革，他们代表人民要求重新分配土地，以缓解下层人民的绝望。

格拉古兄弟的惨死，使人们受到了极大的冲击，改革运动终于在公元前107年取得了重大胜利。当时，一个名叫马吕 斯的将军提出了一种新的征兵制。由于小农场主已十分稀少，马吕 斯便鼓励失去土地的人充当志愿兵。除了为这些志愿兵提供训练和武器外，他还向他们保证服役后将获得土地红利。马吕 斯的改革很诱人，但当军队更忠于将军而非国家时，他们的领袖公然违抗元老院以维护个人权威，这种附带后果的影响也是巨大的。

当一些通过战争掠夺而积累财富的将军开始彼此竞争，形势终于恶化了。他们纷纷向士兵和出资者赠送财物，希望扩大自己在罗马政界的影响力。

对胜利将军的追捧，体现在凯旋仪式——在战争后举行的热闹游行中。这也体现在罗马建筑上，人们用安置在城市入口不同位置的凯旋拱门来纪念胜利游行。斩首5000人以上的将军，可以申请元老院让他的军队穿过神圣的城市大门进行游行（杀敌较少的将军只会举行较小的欢迎仪式，接受热烈的掌声，宰几只山羊和绵羊作为庆祝）。当骄傲的士兵向欢呼的人群展示战利品和战俘时，头戴桂冠的将军会站在战车上，骄傲地接受公众的崇拜，为了显得慷慨高尚，他会象征性地拒绝市民丰厚的赠礼。在凯旋门前，12名侍从扛着一捆束棒，象征着这位将军掌握了生杀大权。

涂满将军脸上的红色颜料，是为了象征大神朱庇特的降临。这些细节很重要，就像古希腊英雄一样，胜利者周围的光环会为他赋予一层神话色彩。但是这种骄傲的表现，不可能持续太久：当游行队伍到达朱庇特神庙时，将军会摘下他的桂冠，低头将它安放在神像脚下。一个奴隶会被安排在他耳边不断低语提示：“记住，你只是一个凡人。”并贯穿仪式全程。这一警告，意在遏止任何傲慢的过激行为——哪怕被歌颂为神，但这位将军必须记住：胜利只会持续一天。

最令人难忘的胜利发生在卢修斯·埃米利乌斯·保卢斯将军从马其顿战役（公元前168年）凯旋时。这场战役也标志着希腊人在地中海东部霸权的终结。普鲁塔克在为其所作的传记《埃米利乌斯·保卢斯传》（*Aemilius Paullus*）中，描述了前来见证这一时刻的大批人群。为了欢迎归国的军队，全部神庙同时开放，空气中充斥着鲜花的色彩和香水的味道，与此同时，250辆满载着雕塑和绘画战利品的货车

上，都有小号手吹奏。紧随其后的是更多战车，车上满载铠甲、头盔、盾牌、宝剑——所有金、银、青铜装备都来自俘虏的手下败将。在罗马人群中还有被铐着的大量俘虏，蒙羞的马其顿国王也在其中。为了描述国王震惊的神情，普鲁塔克写道：由于“太过不幸”，他似乎“丧失了理智”。

当人们一想到俘虏为胜利者提供的伟大文化馈赠时，罗马人对希腊人表现出的蔑视，似乎不再令人信服。当他们刚刚登上历史舞台时，罗马人证明自己具备了勇气、耐力和纪律——这些品质正是强壮、粗犷的军人特征，他们既不天资聪颖，也不追求更高的智慧。在征服了希腊化世界后，罗马的掠夺本能受到其掠夺对象丰富文化的影响，开始发生意料之外的转变。正如诗人贺拉斯的一句名言所说：“希腊在被征服的同时，也反过来奴役了野蛮的征服者。”

希腊的影响最初通过近邻伊特鲁里亚人渗透到罗马，他们与希腊人在亚平宁半岛南部和西西里岛建立的殖民地有过接触。但在公元前2世纪，希腊化世界是被罗马统治的，这条最初的传播细流被彻底淹没了。正如西塞罗在《论共和国》一文中所言：“从希腊流入这座城市的，不是涓涓细流，而是道德和艺术教育的洪流。”

西塞罗说得不错：无论公元前200年以后罗马产生了什么，在其最深处都包含着希腊天才和创造力的肥沃颗粒。在这场巨大的同化过程中，其信仰也演变成希腊罗马诸神的混合体：宙斯与朱庇特、雅典娜与密涅瓦、阿芙罗狄蒂与维纳斯、狄俄尼索斯与巴克斯，等等。

除了宗教，罗马人还大量借鉴了希腊哲学，通过实用主义的方法，探索如何将抽象概念——如柏拉图式的正义、美丽和善良的理想——转化为实际的规则和法律。神话学者伊迪丝·汉密尔顿在《罗马

之路》（*The Roman Way*）一书中对希腊人和罗马人之间的差异做出了正确的评价，她总结道：“希腊人理论化了，而罗马人把他们的理论化为行动。”

但不是所有罗马人都沉溺于希腊文化。老加图是著名的元老院议员、执政官和审查员，西塞罗称他为“美德领袖”，他无情地蔑视希腊人，认为他们是可怜、轻浮、浮夸的民族，沉浸于热爱裸体和抽象无用的精神活动中。老加图坚持认为，如果罗马的纪律和美德长期沉沦于这些腐朽特征的流沙中，就会让这座城市走向毁灭。

他在给儿子小加图的一封信中写道：“吾儿马尔库斯，在适当的时候我会跟你解释我在雅典发现的希腊人的事情，告诉你研究他们的著作甚无益处（同时，不要把它们想得太严肃）。他们是毫无价值、不守规矩的民族。你可以把我这话当成一种预言。那些人若把自己的著作传给我们，必定会败坏一切。”

老加图最忌恨的是女性化的特征，他说这些特征专属于希腊人，他们以爱美和性自由著称。他似乎要暗示一点：过多接触希腊人的品位和思维方式，可能会削弱罗马人最宝贵的品质——传奇般的男子气概。

这些负面观点，主要受到亚历山大征服后的希腊文化的变化所影响。众所周知，亚历山大是希腊传统和价值观的著名粉丝。他崇敬荷马，经常把自己看作阿喀琉斯第二。但是，随着他在军事上的成功，他年轻的头脑未能记住他的偶像荷马的谦逊教诲，最终他却违反了希腊人最尊重的中庸原则，掌握了绝对权力，自诩具有神性。

为了仿效亚历山大的骄奢淫逸，所有追随他的希腊君主都公开地背叛了古老的古典精神，即节制和克制，养成了奢侈、浮夸的习惯。罗马人认为，同时代的希腊人是情绪化的、颓废的、“娘子气”的情人，喜好各种奢侈挥霍，这主要是托勒密树立的坏榜样。托勒密是亚历山大手下的将军，被赋予了埃及的控制权，在当地建立了一种效仿法老的个人崇拜。我们将看到，当埃及女王克利奥帕特拉登上罗马的历史舞台，扮演两个恺撒和安东尼的情人时，这种偏见就愈演愈烈了。

在早期，用罗马人那种简朴的、斯巴达式的眼光来看，没有什么比这更糟的了——如果人类的精神和肉体的坚忍，被颓废和奢侈所腐蚀，强大的罗马必然会崩溃瓦解。

尽管老加图这样的道德家发出警告，但希腊文化、风格、品位在罗马人脑海中产生的魅力，就像海上生明月的画卷一样，具有磁性和不可抗拒的魅力。随之产生了文化融合，其契机是许多希腊人作为奴隶来到罗马。其中一些希腊奴隶做着低贱的工作，但许多人，尤其是那些有文化、有创造力的人，被安排在颇有尊严的职位上，比如被富人聘为子女的家教。

正是在这一时期，许多罗马人开始违反传统行为准则，从公共事务中抽时间来追求个人私事。最明显的标志就是上流贵族们纷纷在城外乡村建起豪华别墅，这些乡野曾是保卫城市的神圣边疆。别墅所代表的休闲生活，与城市赋予的责任之间的关系，集中体现在“天人合一”和“无为”的新概念上。别墅是这样一种地方：在这里，个人可以利用“空闲”或“闲暇”时间表达私人的兴趣，而非城市所规定的“谈判”或“工作”时间。与过去形成鲜明对比的是：个人曾经认为

自己的身份与国家不可分离，如今却变成了一种只对个人私事感兴趣的私人实体，而这些私事，往往违背社会整体福祉。

最初的几代人强烈谴责对奢侈品的追求，很快就转变这种心态的最明显例证是，比如在意大利领土上拔地而起的宽敞、优雅的别墅。这些富丽堂皇的豪宅，弥漫着希腊风格和时尚的气息：从被称为中庭的开放式庭院到装饰着成排美丽的大理石石柱的门廊和凉廊，再到内部陈列的大量奢侈品和镶嵌着金、银、象牙的家具。一个人的地位要被社会认可，就一定要花钱打通门路。对丝绸、亚麻制品、珠宝、香水和化妆品的需求，在富家太太中激增，而她们的男人参加着豪华的晚宴，雇用来自帝国各地的名厨。最奢华的菜单包括野猪头、母猪乳房、烤全孔雀、炖驴肉，还有各种各样的鸣禽。

因为希腊的一切代表着优雅、精致，也因为富人渴望展露自身品位，所以艺术品的进口数量急剧增长。当战利品不足以满足这种巨大需求时，大批才华横溢的希腊奴隶被带到罗马，负责装饰富人的豪宅。成千上万的希腊式雕塑被纷纷制造出来（大多数是古典时代或希腊名作的复制品），还有色彩丰富的壁画。壁画的主题也五花八门：一些包含神话和寓言的装饰，表现了希腊的习俗和信仰；另一些则描绘着田 园风光，画中现实的界限在幻想中被打破，充满了梦幻和童话的魔力。

这些画作经常带有感性甚至情色的暗示，尤其是在婚房里，人们相信，属于父系天才的生殖能力就在那里。拉丁语中的“住宅”（domus）[16]一词，也会让人联想到父辈说一不二的权力，在希腊传统中，父权在家族内部中具有绝对权威。

别墅中其他房间的名称也突出了罗马人对一切希腊事物的赞美：图书室（lyceum）是藏书的地方，旁边摆放着诗人、哲学家和演说家的半身像；美术室（pinacotheca）是专门用来收藏家庭艺术品的地方；餐厅中的布局（triclinium）是一张餐桌周围环绕着三张躺椅，通常还供奉着酒神狄俄尼索斯的神像；礼堂（lararium）是专门供奉家族神的场所。

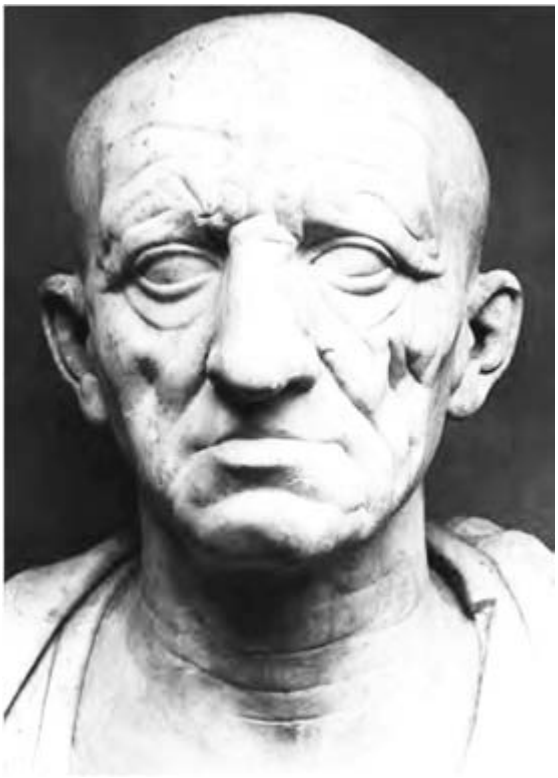
这幅精美的彩色壁画，发现于博斯科莱尔的P.梵尼乌斯·塞尼斯特别墅的小隔间或者“卧室”里，现陈列于纽约大都会艺术博物馆

为了自抬身价，许多富豪养成了私人定制胸像的习惯：一些胸像陈列在私人住宅里；其他的则出现在名门望族的宏伟陵墓中。著名的“罗马写实主义”艺术，在很大程度上要归功于那些富有、自大之人的虚荣。年轻、年老、肥胖、瘦削、美丽、丑陋、牙齿缺失、满脸皱

纹、秃顶——除了要带有罗马庄严的尊贵气质外，那些富有的罗马人还要求艺术家创作的肖像能被他们竭力讨好的嘉宾们一眼认出来。

最初，肖像艺术仅用于祖先崇拜，祖先的蜡质面具被供奉在私人住宅的入口处。这种面具只属于在罗马国内至少获得一种相关头衔的大人物。一个大人物的送葬队伍，会有戴着其祖先面具的演员陪同，演员们会重复朗诵其祖先的名言。

在共和国后期日渐盛行的浮夸风气下，富人的半身像和画像甚至在活人当中也成了家常便饭。一些富有的出资人克服了最初对希腊裸体的反感，甚至要求公开展示自己的裸体作品。律师和官员们露着肌肉，炫耀着自己完美的理想身材，试图让人联想起古希腊的英雄理想。

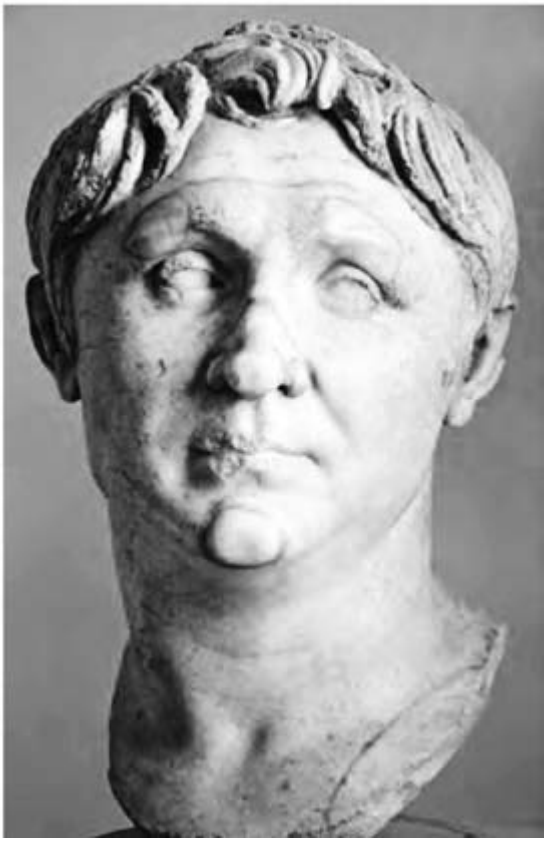


罗马雕塑中的肖像更偏向写实主义而非理想主义

在这种开放、直率的新野心之下，政治也未能幸免。由于获得显赫的政治地位，已成为富裕家庭的一种追求，因此贿赂、腐败和钩心斗角成为帝国首都的日常。西塞罗在评论金钱对罗马同胞的毒害时，悲伤地总结道：在罗马，一切东西都可以“待价而沽”。

当罗马还是一个较小的城邦时，元老院的权力足以保证政府正常运作。然而，随着它成长为一个庞大、富庶的帝国，元老院失去了在更大社会中维持安定团结的能力，它越来越被不同阶层利益的对立和政治派别的竞争所困扰。政治上的不稳定，让几个铁腕人物先后崛起，他们狡猾地利用混乱获得影响力。在自封独裁者的苏拉和试图推翻共和国的喀提林之后，接着在公元前60年出现了史称“前三头同盟”的三位著名军事指挥官。

他们分别是雄心勃勃的恺撒、腰缠万贯的克拉苏（在与帕提亚人的战争中早早死去）和实力强大的庞培，后者在西班牙、叙利亚、巴勒斯坦和地中海的战役中获得了巨大的声望，并从海盗侵袭中解放了整片地中海。三巨头中，最初的核心是庞培，他在征服非洲后被授予了“马格努斯”（Magnus，大帝）的称号，和亚历山大大帝一样。为了证明庞培是罗马的亚历山大，他的雕塑被设计成和亚历山大一样的狮鬃发型（如下图，雕塑家利西普斯创作于公元前4世纪的大理石胸像）。细节赋予的巨大威望几乎是我们无法理解的：这些鬈发在中间散开，像狮子的鬃毛一样勾勒出他的脸庞，这不仅是一种独特的发型，也是象征他命运的标志，许多人认为他是亚历山大大帝当之无愧的继承人。



这尊庞培胸像的发型与亚历山大大帝的发型相似是有意为之，也暗示了他们相似的命运

庞培有很多事迹受到了罗马人民的喜爱，其中之一是他赐予市民一座巨大的剧院——最初是用石头而非木头建成的。为了确保罗马人永远不会忘记他的遗产和慷慨，庞培在剧院的入口处摆放了一座他自己的宏伟雕塑，周围环绕着其他雕塑，这些雕塑象征着他为罗马征服的各个国家。

庞培虽然伟大，但很快就被恺撒的名声盖过了。恺撒成为意大利北部和法国南部的统治者后，率军战胜高卢（法国的前身），这代表罗马征服了比意大利大一倍的领土。这场征服将罗马的疆界扩展至英吉利海峡，这是一个历史转折点：这不仅是对凶猛的高卢部落取得的惊人胜利，而且，帝国的重心自此永远地从地中海转移到了欧洲大陆

（恺撒最先入侵英格兰，短短一百年后，在克劳迪乌斯皇帝统治时期，英国被彻底纳入帝国版图）。

在高卢战争期间，恺撒始终认为，对他而言，罗马的胜利高于一切，但元老院仍然怀疑他的真实意图。这种不信任也是理所当然的——元老院命令恺撒在到达罗马之前解散军队，作为回应，后者在公元前49年大胆地跨过卢比孔河，而这条小河是他统治疆域的南边界。元老院立即宣布国家进入紧急状态。庞培在元老院的命令下反击恺撒，他立即前往希腊招募了更多军队。庞培和恺撒之间的矛盾冲突——两个不可一世、渴望成为罗马最高统帅的将军——在公元前48年的法萨罗战役达到顶峰，恺撒最终获胜。庞培侥幸逃脱，去亚历山大港寻求庇护，当时年仅13岁的法老托勒密十三世及其妹妹兼妻子克利奥帕特拉（兄妹通婚是埃及王室的传统）正在共治埃及。

托勒密十三世答应庇护庞培的承诺瞬间被打破，为取悦恺撒，他杀死庞培并将其斩首，希望换取同盟地位。令这位法老大为惊讶的是，恺撒的反应和他预料的完全相反：一个外国首领胆敢杀害一位罗马将军，这让恺撒勃然大怒，立刻出兵占领了埃及。克利奥帕特拉当时正渴望摆脱哥哥，于是当她成为恺撒的情妇并给他生了个儿子时，时机已经成熟。托勒密在尼罗河战役中溺水而亡，克利奥帕特拉成为埃及唯一的女王。

当恺撒回到罗马时，因为惊人的胜利而变得更加嚣张，他打破了共和的底线，选举自己为军队最高指挥官兼终身独裁者。为庆祝他的竞选胜利，特意准备了一场盛大的凯旋庆典，这正是一个强力的宣传工具——这场胜利的庆典暗示着：如果有一个强力的领袖掌控国家，罗马长期分裂的混乱局面将彻底结束。

恺撒镇压反对派的能力，还有他获取民众尊重的阴谋，充分体现了他的个人魅力和政治手腕。想想这个男人的能力，他调拨整个军团到身边是如此简单，就像用手指捋一捋头发。历史学家普鲁塔克想起了西塞罗的话语，他写道：“当我看到他的发型梳得如此精致，并用一根手指整理头发时，我无法想象它会进入这样一个人的思想中，从而颠覆整个罗马帝国。”

恺撒掌管罗马后，就开始了一项社会和政治改革计划，其中还包括创立了儒略历（Julian calendar）——一年有365天的太阳历，取代了原本的月亮历[17]。英语中的七月（July）一词，就来自当月出生的儒略·恺撒（Julius Caesar）的名字；同样，八月（August）一词来自他的继承人奥古斯都（Augustus）。

恺撒为巩固自己的地位所做的第一件事，就是用东方领袖特有的神秘光环来巩固自己的权威。带着这一目的，恺撒重拾了亚历山大风格，逐渐暗示他的领导力直接源于众神，众神已经钦定他成为与罗马传奇命运相称的领袖。自那时起，他的形象开始出现在罗马硬币上——从前，这种荣誉只属于众神。

恺撒为了巩固他的新权威，其中最具象征意义的举措就是建一座新广场，紧挨着自罗马建城以来唯一的商业、行政和宗教中心广场。恺撒在他的新广场上建造的主神殿供奉的是维纳斯女神，他声称维纳斯直接从中降临。据记载，在被暗杀前不久，恺撒要求元老院在维纳斯神庙（维纳斯母神像）前与他会面。当德高望重的元老走近他时，恺撒蛮横地坐着，拒绝按照传统站起身来——这一行为令人难以接受，挑衅着一种神圣的政体，几百年来，这种政体受到罗马公民无比的尊重。

一切都在公元前44年结束，当时，一群以布鲁图和卡西乌斯为首的阴谋家，以“自由”之名义刺杀了恺撒，因为当恺撒独裁统治结束共和国时，让这座城市失去了自由。尽管暗杀者的意图昭然若揭，但其行为并没有在民众中激起预期的反应。在描述恺撒的火葬柴堆时，艺术史学者乔治娜·梅森写道：“在那场大火中，共和国彻底灭亡，而恺撒浴火重生，不再是凡人。”民众在广场上竖起了一根立柱，这是在此神圣的区域内为凡人建造的第一座纪念碑，在奥古斯都统治时期又被恺撒的祭坛和神庙所取代，他终于被正式神化。

在为恺撒举行的葬礼上，一颗彗星在天空中出现，持续了七天。这一征兆被解释为恺撒已经进入天堂，居于不朽的众神之间。自那时起，恺撒的肖像几乎总是包括那颗象征他神化的彗星——“恺撒之星”。

奥古斯都和罗马帝国：权力与政治大戏

接下来的十三年，是马克·安东尼和年轻的屋大维之间的冲突，安东尼曾是恺撒的好友和门徒，而屋大维是恺撒的侄孙，他们都尽力希望被承认为恺撒的合法继承人。这两人还拉拢了雷必达，组成了“后三头同盟”。“后三头同盟”的第一步行动是追捕行刺恺撒的同谋。公元前42年，布鲁图和卡西乌斯在腓利比之战中战败后双双自杀。接着，三人以为恺撒复仇之名，发起了一场大规模的清洗运动。在这场暴力运动中，至少有300名参议员和2000名骑士死于非命。其中也包括西塞罗，他曾讽刺安东尼是“国家公敌”。可能是为了耀武扬威，也是为了杀鸡儆猴，安东尼命人把西塞罗的头和双手砍下放在祭坛上示众——捍卫共和国的雄辩之声，最终落得一个悲惨的结局。

在接下来的几年里，后三头同盟的两个主要成员（雷必达后来被排挤）将国家一分为二：屋大维控制西部，安东尼控制东部。普鲁塔克记录了安东尼抵达以弗所（今属土耳其）后的庆祝活动，当时，他被尊称为“狄俄尼索斯”。姑娘们扮成女祭司欢迎他，男人和孩子也打扮成森林之神和农牧之神，随着竖琴和笛子的乐声载歌载舞。安东尼立刻沉迷于这种浮夸的崇拜方式，“致命一击”发生在他与埃及女王克利奥帕特拉会面时。按普鲁塔克的描述，克利奥帕特拉正式会见安东尼时，采用了十分夸张的出场方式：“她乘坐一艘船驶过塞德纳斯河，镀金的船尾和展开的紫色船帆，银色的船桨则随着长笛、鼓笛和竖琴的乐声拍打着水面。她本人始终躺在金色的华盖下，打扮得像画中的维纳斯，几个标致的男孩仿佛丘比特，站在她的两边为她扇风。女仆们打扮得像海仙女……香味从船上弥漫到岸上。”

安东尼被这迷人的景象迷住了，当即爱上了克利奥帕特拉。这段恋情的消息一传到罗马，屋大维就开始召集人民反对安东尼。屋大维说，安东尼不仅抛弃了他的罗马妻子福尔维亚，去追求埃及艳后，而且还高调地自诩狄俄尼索斯，而他的情妇则自诩伊希斯女神的化身。一想到罗马将军被东方女王的魔力腐化，并开始变得“娘娘腔”，罗马人目瞪口呆、惊恐万分。当安东尼计划把罗马交给克利奥帕特拉，并将政府迁往亚历山大的惊人谣言传开时，罗马人民的怀疑变成了彻底的愤怒。他们害怕这对情人策划政变，因此发起了一场讨伐战争。公元前31年，屋大维肩负使命，迅速在亚克兴与这对恋人及其军队对峙，并击败了他们。安东尼和克利奥帕特拉因为害怕被当成叛徒和囚犯游街示众而双双自杀。

屋大维获胜后的盛大庆典持续了三天，这是前所未有的纪录。盛大的庆祝活动使民众兴奋不已，他们收到了许多免费食物和葡萄酒，

还举办了各种各样的体育活动。其中，最重要的是战车竞赛和狩猎活动，来自帝国不同地区的大量外来动物被带到罗马，如老虎、狮子、犀牛和河马，这些动物残忍地被屠杀以取悦嗜血狂热的罗马人。为了进一步提升公众形象，他还为士兵授田，并向市民发放金钱和礼物。

为避免被人指指点点，屋大维还在进城前迅速解散了军队。他打的算盘是，在勇敢地捍卫了罗马荣光后要立刻交权，效法谦虚的罗马人辛辛纳图斯归隐田园。当然，他心里很清楚，他的退位永远不会被人民接受。他是对的：每个罗马人都在担心如果少了一个铁腕人物的掌控，这座城市将立即陷入骚乱，元老院请求屋大维延长执政期。他一向具有表演天赋，起初表现出犹豫和推辞，但后来还是大方地接受了元老院的提议，这仿佛是要证明一点，在他眼里国家的安全和福祉高于一切，包括打扰他安稳的退休生活。每次任命到期时，元老院都会主动延长任期，这使得屋大维缓慢而坚实地走上了权力顶峰。

尽管屋大维对自己巩固权力的独裁统治负有直接责任，但他具有敏锐的战略头脑，总是能成功地遵守共和国的规则。与他粗鲁、急躁、政治头脑不那么敏锐的叔祖父不同，他谨慎地变成了一个独裁者，没有惹怒任何人：换句话说，尽管他的行为具有不合法的性质，但他从未失去合法性的标志。屋大维聪明就聪明在，他能认识到尽管元老院已名存实亡，但公开地搞一人独裁制，会使罗马人民自古养成的反君主情绪彻底失控。因此，屋大维选择戴上救世主和保护者的仁慈面具作为幌子，而非直接篡夺旧共和国的权力。

随之而来的自负情绪，也容易理解了——精疲力竭的罗马人疲于应付长年的内忧外患，选择将掌握庞大帝国的责任转交给皇帝，而心存感激的皇帝作为回报，也采用了“元首制”（principate，全称是princeps senatus，意为“首席元老”）这个不具威胁性的名词来描

述他的帝国统治，以缓和罗马同胞的不安情绪。他宣称自己不是一夫独裁，而仅是元老院推举的领袖，让他的同胞们合理地相信自己仍是自由、自主社会的代表。在这出虚构的戏剧中，屋大维扮演了一个光辉的领袖——元首，是通过与国家机构合作来治理国家，领导了一个继承发展旧共和体制的政府，而非推翻政府。那些殷勤的元老继续争论着，地方法官们也在商量着，但在这一精明诡计的背后隐藏着露骨的真相：在一切政治事务中，屋大维的声音仍是唯一响亮的声音。除此之外的现实，都经过了虚构和歪曲——他是一个精明能干的野心家，一个对自己政治宣传能力心知肚明的人以编织心计之网笼络人心。

当元老院满怀感激地将“奥古斯都”的称号授予屋大维时，其实他的精明能干还是配得上的。但他依然有所推脱，似乎暗示自己态度谦逊，更喜欢被称为“第一公民”或“首席元老”。

尽管屋大维·奥古斯都表面上态度谦逊，但也从不放过任何强调自己的家族出身奥林匹斯山的机会——他和恺撒一样都是维纳斯女神的直系后裔。为了巩固这种个人崇拜，奥古斯都经常跟人提到恺撒死后被神化这件事，人们直接尊称他为“神圣儒略之子”。

但这一尖锐的称号，也被一种民粹主义态度慢慢磨平了，这种态度属于全体罗马公民，无论来自哪一个阶级。在粮食短缺的年代，奥古斯都为穷人免费提供粮食，同时修建桥梁和惊人的道路网络以促进贸易和商业，造福日益壮大的中产阶级。人们开始担心他对中产阶级的支持会抹杀旧贵族体制最后的尊严，为缓和这种恐惧，奥古斯都继续向旧精英贵族放低姿态，他深知：对他们最有效的拉拢，就是继续穿着最完美的伪装——恭维和奉承。

在这种全国上下一心的基础上，奥古斯都推动了多项改革，包括建立一支帝国军队，这是第一支由金钱而非土地雇佣的职业军人组成的军队。为了稳定国家，奥古斯都还劝说他的追随者们，为了修复社会结构，一场道德改革势在必行。奥古斯都认为，为实现这一目标，必须采纳塞勒斯特、李维和西塞罗等罗马作家的观点，复兴古老的道德规范。这个时代，民众对财富和权力的崇拜，已大大削弱了旧共和时代的礼节、谦逊和庄重，尤其是对公民义务的忠诚。为了扭转这种危险的趋势，奥古斯都授意元老院通过一些法律，以要求富人和贵族们遵守礼貌，行事谦逊，用法律约束这些人的粗俗和炫富行为。为了确保庄严的礼节，他规定所有参加会议的人都必须穿长袍。奥古斯都还利用他的权力来恢复和保护罗马家族的神圣，他试图把罗马家族重新变成纪律的堡垒，在共和国的早期，罗马家族曾是纪律的代表。他在公元17年或18年通过的《朱利安法》，包括对那些未婚生子的人，以及那些离婚或沉迷于通奸、卖淫和淫乱的人的各种法律后果。奥古斯都一定感到震惊和非常尴尬，他的女儿和孙女都叫朱莉娅，由于她们秽乱宫廷，奥古斯都被迫将其流放。甚至连著名的《变形记》作者、诗人奥维德也因为写了一本《爱的艺术》（*Ars Amatoria*）而被迫流放——这本书被认为公开挑战道德，因为主题是教人追求真爱。

为了重新点燃爱国主义的火焰，奥古斯都还决定投入大量资金来美化城市的外观。为此，他投入了大量的个人财富，然后是该市很容易通过商业和贸易活动中积累的财富中获得的公共资金——由于庞大的道路网 连接着越来越多的帝国的土地，这些商业活动变得异常活跃。

奥古斯都努力改善城市外观的原因源自他的信念，即市民最需要的是一种高度生动的视觉叙事——这种叙事在美化罗马作为世界首都

的角色时，将重新点燃人们对国家的热爱，并借此将人们的兴趣、激情和金钱贡献导向公民目标的愿望。许多世纪后，另一位非常崇拜奥古斯都的著名独裁者拿破仑也提出了同样的概念。他说：“当你想唤起群众的热情时，你必须吸引他们的眼睛。”换句话说，耀眼炫目是为了影响思想。

埃及人有着宏伟的建筑和令人叹为观止的雕塑，他们很早就明白了这个道理，早在公元前5世纪，伯利克里巧妙地将艺术作为政治宣传的重要工具，这一选择开启了雅典的黄金时代，而罗马也正以类似的方式再现了奥古斯都的黄金时代。根据《恺撒大帝传》作者、历史学家苏维托尼乌斯的记载，奥古斯都死前留下一句遗言：“我发现罗马是用砖砌成的，于是用大理石覆盖了它。”

恺撒去世时，罗马已经是一个相对发达的城市中心。但是，多年的内乱造成的伤亡，加上总体上缺乏城市规划以及许多贫穷的平民居住的肮脏住宅区，使罗马的生活条件远远低于许多东部城市的标准。为了解决这个问题并赋予罗马应有的外观，奥古斯都采取了很多重要的措施。首先是投入大量资金升级和修复城市的基础设施，比如道路、运河、桥梁和下水道。他在强盗猖獗的地区部署了武装警察，甚至组建了第一支在夜里为城市提供服务的消防队。此外，奥古斯都还通过修葺或建造新的渡槽，大大地提高了罗马的供水水平。这个工程对富人有利，富人们现在能在他们的私人住宅里买高档的加热浴室，但也有更多的人，他们第一次可以享受到许多点缀在城市中的令人耳目一新的喷泉所带来的舒适感，以及公共浴池或温泉浴场的乐趣——气势宏伟的建筑装饰着大量雕塑、大理石覆盖的墙壁，游泳池、按摩室和汗蒸房里铺满马赛克的地板。

奥古斯都声称众神对众多神殿的衰颓感到愤怒，他还推动了大量神庙的修复。因为他们对国家的尊重日益增加，他的目标是重新点燃公民的宗教信仰。因此，正如恺撒大帝以前所做的那样，公元12年奥古斯都被封为罗马最高祭司，他的角色就像罗马人家庭里的父亲，负责执行仪式，以确保守护神平安地保佑国家。奥古斯都利用最高祭司所代表的崇高威望，使他的同胞们相信，他的领导是由众神直接选择的，众神就像家族中的父亲一样，把城市的监护权交给了他。

为了赐予罗马一副体面的外表，奥古斯都的建筑师严格遵循希腊古典时期制定的指导方针：从使用的圆柱[18]，到设计优雅的神庙和大教堂——由侧面柱廊构成的细长大厅，用作法律和商业法庭。

为了给这种伟大的场景增色，还配置了各种彩色的石头和大理石（这也被用作提醒惊人的地理扩张的帝国）：努米底亚的黄色和赭色大理石、埃及的深红色斑岩、近东的晶莹剔透的雪花石膏、希腊的波罗斯岛或意大利的露娜采石场的纯白大理石，以及来自不同类型的花岗岩的各种粉红色、灰色或红色的色调。

为了进一步巩固罗马的声誉，奥古斯都的宣传活动把这座城市作为展示战争中最负盛名战利品的橱窗——例如那些从埃及掠夺而来的战利品。埃及总是以其古老而传奇的文明的神秘之美激发罗马人的想象力。最引人注目的战利品之一是赫利奥波利斯的宏伟方尖碑，这是一个巨大的阳具形象，象征光明和生育之神奥西里斯。到达罗马后，方尖碑被重新献给阿波罗，并被放置在旧竞技场的中心石柱上，这座巨型竞技场被命名为“马克西穆斯大赛场”，用于流行的体育项目，尤其是战车比赛。

让阿波罗成为这个广场的守护者是一个合适的选择，因为在神话中，太阳神每天驾着他的四匹马牵引的战车划过天空。赞美阿波罗也是一种间接赞美帝国领袖的方式，因为他选阿波罗作为他的守护神。值得注意的是，放置在奥古斯都凯旋门（还有他巨大的陵墓）上的帝国形象是太阳神阿波罗骄傲地驾着他的金色战车。与神的联系也被用来强化一个流行的谣言，声称奥古斯都的母亲是阿波罗使她怀上的，她在阿波罗的神庙里睡觉时，阿波罗以蛇的形象出现。奥古斯都从未谈及这段往事，但也从未公开否认，这似乎是一种间接承认。神秘和魔法帮他收拾了烂摊子：皇帝很快就被高度敏感的罗马人民奉为神明。

尽管充满了希腊式样的影响，但奥古斯都时代盛行的建筑风格，遵循的是罗马人对庞大和宏伟的偏好（而非古希腊简朴、雅致的特征）表现出更拘谨的平衡感和尺度——这一趋势在罗马工程师的指挥下得到了长足发展，他们同时完善了拱门和拱顶的用法。

即使罗马建筑更高大、更宏伟、更华丽，但它所散发出的质朴和坚实感，同样在某种程度上反映了希腊所流行的那种追求清晰、比例和理性的倾向。维特鲁威是奥古斯都时代的著名建筑师和工程师，他在西方最早的建筑学著作《建筑十书》（*On Architecture*）中写道：“建筑师应该是受过教育的人，具有算术、几何、哲学、历史、法律、天文学和音乐的知识。”维特鲁威对全面素养的强调，与古希腊的“派代亚”（paideia）教育理念密不可分。根据这一概念，教育不仅是简单的知识积累，也是精神成长、成熟的整个过程。

维特鲁威说，如果建筑师想表达美，首先要理解美的永恒品质，它体现在对称和比例中，对罗马人和希腊人来说，这种对称和比例呈现于一切自然事物。维特鲁威遵循一种根深蒂固的哲学传统，将道德

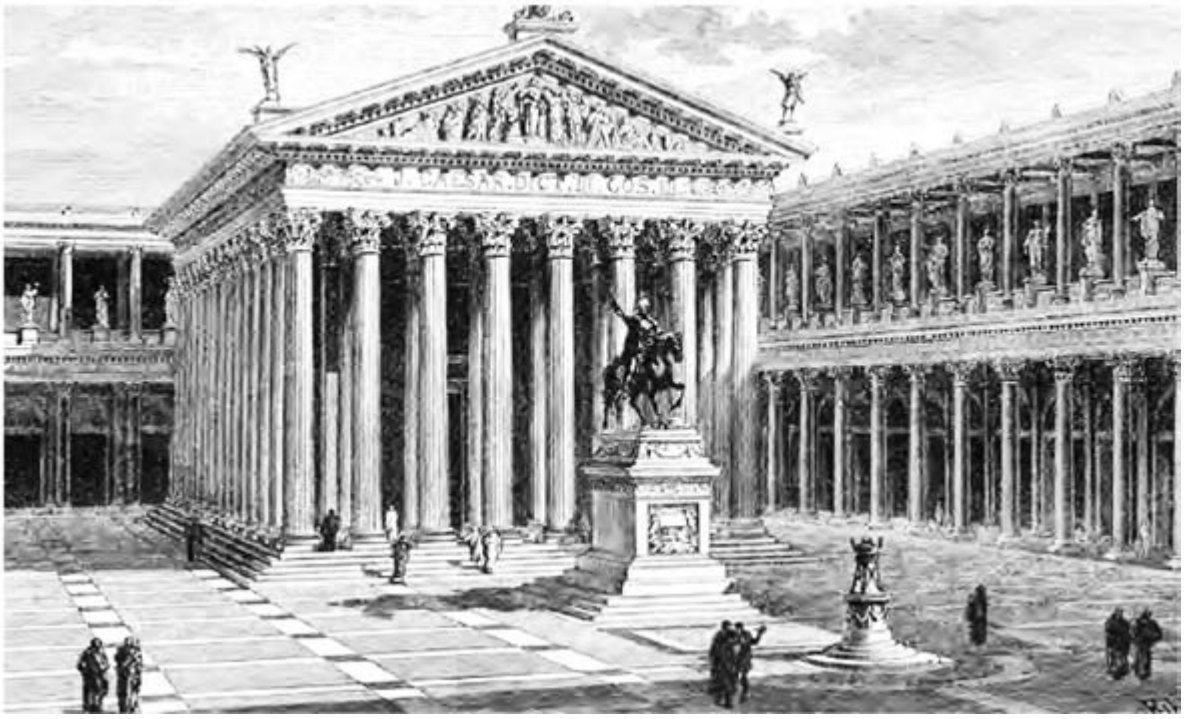
和教育的意图归于艺术之美——这种美就像修辞学的精炼，能点燃观众的心灵和思想，让他们产生更伟大、更高尚的思想和理想（罗马的城市规划成了帝国其他所有城市的典范，除了一座核心中央广场，还有许多剧院、神庙和公共浴场）。

在奥古斯都的营造事业中，核心项目是以他的名字命名的一座新广场，就建在城市的中心，紧挨着恺撒广场，两侧带有两排长长的柱廊。

在立柱之间的许多壁龛里摆放着最著名的共和党人物的雕塑——这些英雄和传奇人物（如辛辛纳图斯），以坚忍无私的奉献为共和国早期历史撒下了永恒、荣耀的金尘。“国父”奥古斯都自然是矗立在美德金字塔顶端的完美典范，他那座高达14米的大理石像被保存在柱廊尽头的豪华大厅里。这种与共和国开国元勋建立的联系，含蓄地表明罗马的历史在奥古斯都的带领下到达顶峰。奥古斯都是罗马伟大的终极守护者。

在这座公开议论的广场里还有一座奥古斯都为了纪念他曾许诺要为之复仇的叔祖父恺撒而建造的战神马尔斯神庙。学者保罗·赞克在一本书中写到了奥古斯都的这一愿景，他解释说，这一选择也是为了回顾罗马的神话起源。传说中，战神在他多次私自下凡的过程中，让阿尔巴隆加国王努米托的女儿、维斯塔贞女雷亚·西尔维亚怀了孕，因此她的哥哥阿穆利乌斯取得王位。当西尔维亚生下双胞胎兄弟罗慕路斯和雷姆斯时，为了消除潜在的威胁，阿穆利乌斯试图把他们扔进台伯河淹死，但孩子们最终幸存，先是被一只母狼喂养大，后被一个牧羊人收养，视如己出。当这对双胞胎兄弟长大后，决定在台伯河岸边建造一座新城市。正当他们为城市选址时，两兄弟之间发生了争执。罗慕路斯按照传统挖了一道深沟，以标记城市边界。当雷姆斯越

过边界时，罗慕路斯果断地杀了他，以兄弟的鲜血为罗马城奠基。这种对神话的复杂运用的底线是，如果说战神马尔斯养成了罗马的尚武气概，维纳斯女神（恺撒自称的先祖）则保证了罗马的强大、繁荣。



奥古斯都建造的新广场以各种方式将皇帝与善良英勇的旧共和国联系起来

为了庆祝公开讨论的广场的成立，皇帝资助了许多热门活动：体育竞赛、杂技表演、战车比赛，还有大量的动物狩猎活动（据说仅仅为了庆祝广场开幕，他们就屠杀了260头狮子来取悦市民）。

为了避免与希腊君主们所追求的浮夸自负作任何不必要的比较，奥古斯都在日常生活中始终保持着非常低调的举止。他住在一所简朴的房子里，用朴素的家具装饰，吃粗粮，穿一件据说是他妻子和侄女而不是奴隶织的土布羊毛外衣。把这种谦逊的行为巧妙地表现出来，旨在把皇帝描绘成一个冷静的领导者，他通过道德威望而不是野心、狡猾和阴谋来获得权威。奥古斯都的房子紧挨着阿波罗神庙，具有重

要的象征意义：马克·安东尼被道德上的软弱所驱使，把自己比作酒神狄俄尼索斯，而奥古斯都总将自己描绘成阿波罗的忠实追随者——理性、节制、平衡和克制之神。

广场上最重要的皇帝雕塑是《第一门的奥古斯都》。奥古斯都坚毅、冷静、自信的举止，表明了帝王的伟岸是通过神性之美表现出来的，这与波利克里特的雕塑“荷矛的战士”惊人类似，它也做出了一种引起特殊感受的动作——象征演说家的单手抬起。为什么这一细节如此重要？为回答这个问题，我们要再次回到希腊。自荷马时代起，希腊人一直认为演讲在政治中至关重要，尤其是军事领导人，为了鼓舞士气，他们必须提醒士兵，他们的牺牲将使他们获得永恒的荣耀。后来，正如我们所知，诡辩家们对演讲艺术进行了危险的曲解，他们认为一场精心设计的演讲是在政治舞台上获得影响力的理想工具。诡辩家的立场遭到了苏格拉底、柏拉图、亚里士多德的强烈反对，亚里士多德在其《修辞学》（*Rhetoric*）中认为：为了使语言脱离煽动者的蛊惑，演说家必须将理性的雄辩与道德紧密地结合在一起。亚里士多德的教诲引起了巨大的共鸣，这使得奥古斯都的宣传形象变得严肃起来——他正义的行为和公正的言辞同样值得信赖。为了支持这一说法，奥古斯都总是用他在个人生活中的简朴来支撑自己的观点。苏维托尼乌斯说，皇帝极度避免任何强迫和做作的语言修饰，他称之为“牵强附会的臭味”。他的目标不是用洪亮的演讲打动听众，而是通过几句诚恳的话，透明地赢得人民的信任（美国人眼中的林肯也有着出色的语言能力）。

著名的《第一门的奥古斯都》，表现了一位自诩接近神的领袖形象

奥古斯都的雕塑所传达出的冷静、沉着的明确信念，同样表达了皇帝作为一种安抚者的角色，他的职责是为构成罗马联邦的伟大种族、文化和宗教多样性带来法律、和平和统一。那些反抗罗马政权的人则会被描述为奸诈小人，就像他雕塑胸甲 上描绘的蛮族帕提亚人。这一事件意味着罗马收复了曾在帝国东部边境的战争中被帕提亚人夺走的失地（帕提亚人占领的地区与今天的伊朗大致重合，他们是罗马

在东方最可怕的敌人）。这一场面被选来展示野蛮的东方人是如何被罗马高级贵族羞辱的。

有趣的是，为了增加围绕奥古斯都的神话光环，他的形象与罗马人普遍粗鲁的现实主义态度和动作形成鲜明对比，总是带有一个英俊、强壮、永远年轻的理想化特征。事实上，对于一个凡人来说，这是一幅极尽谄媚的肖像，据说他本人身体虚弱（据苏维托尼乌斯说，皇帝经常患有感冒、腹泻、膀胱病和风湿），而且毫无吸引力（为了掩盖他的中等身材，奥古斯都会穿一双高跟鞋）。时间改变着每个人的外表，除了永远年轻美丽的皇帝，这是一种将他提升到神圣地位的方法——雕塑上的一个丘比特骑着海豚的形象足以证明这一点，这暗示着他流着维纳斯后裔神圣的血液（丘比特是维纳斯的儿子）。这一细节，也是为了证实奥古斯都的权力提升绝非偶然，而是女神的安排。

奥古斯都打扮成最高祭司的雕塑

为了表现出“虔敬”（pietas，本意为“献身家园”），皇帝也常常被描绘成最高祭司的形象。在奥古斯都的理想化形象中，所有的美德汇于他一身——刚毅、勇气、卓越的军事才能和完备的道德智

慧。在某种程度上，奥古斯都会让人联想到柏拉图理想中的哲学王，他被描绘成理念的化身——一个充满正义、美德和法律的帝国的理想基石。

在罗马的雕塑和硬币上，这些标准化、理想化的皇帝像被复制了千万次，散布到整个帝国。皇帝的无所不在和无所不能提醒着人们：对帝国的崇拜也是对祖先传统的崇拜。作为美德的典范，皇帝作为古罗马精神最伟大的实例而受到尊敬和效仿。

这种精心培养的皇帝崇拜，还附带了对皇帝家族成员的崇拜，他们的大理石雕塑被放在广场上，旁边是描绘罗马历史上历代伟人的雕塑。为了突出他的王朝血统，奥古斯都将他建造的许多著名建筑赠予亲属，比如为他妻子建造的利维亚门廊，以及为他姐姐设计的屋大维娅门廊。其他的建筑还包括献给四个年轻后辈的——侄子马塞洛、继子德鲁索、孙子盖乌斯和卢修斯——奥古斯都选择他们作为继任者，但是命运一再打断他的计划，因为四个人很早就夭折了。这些孩子的大理石肖像，与皇帝本人也非常相似，这表明，他们有意将自己塑造成奥古斯都的复制品。据报道，为了尽可能地模仿“政治舞台上”的人物，奥古斯都试图教他们模仿自己的笔迹。

奥古斯都想要确保他的遗产能够延续，这是一种保持他精心设计的神话的方式，他不仅为自己，也为罗马人民创造了神话，他的管理赋予了他们高度传奇化的身份。早期的罗马人是野蛮的民族，他们被征服的欲望驱使着去掠夺和抢劫，让自己变得富足。奥古斯都的聪明之处就在于他知道，如果想达成一致的政治共识，把那些粗鄙的征服者变成纪律严明的臣民，就必须创造一种宏大叙事，使得罗马历史带有鼓舞人心的意义。为实现这一目标，奥古斯都的宣传工作表明罗马人之所以能征服世界，不仅仅是因为他们的武力，也因为他们作为美

德典范被神选中成为自己的子民。出于同样的目的，那些被征服的民族被说服，认为自己被囚禁在罗马帝国不是一种失败，而是一种幸运，能让他们有机会成为由理性、法律、道德准则塑造的卓越民族所创造的伟大文明的一部分。

为了强化这种令人敬畏的宏大叙事，奥古斯都的宣传工作不仅使用了视觉艺术，还使用了作家和诗人的作品，他们没完没了地讲述早期罗马的光荣品质。其中一位是史诗巨著《罗马史》的作者李维，这是一本关于共和初期伟人们故事集，旨在敦促罗马人效仿这些伟人以维护城市的运势。在这些传教士式的故事中，李维回忆起罗马的创始人罗慕路斯在阅兵时突然消失，被一阵猛烈的旋风卷上天空。过了一会儿，哀悼领袖的人群听到他从天上发出雷鸣般的声音：“去告诉罗马人，我的罗马应该成为世界首都，这是神的旨意。让他们致力于战争的艺术，让他们了解这一点，并传递给他们的子孙后代——无人能抵抗罗马军队。”

这些预言使罗马人相信：罗慕路斯的消失是一种神谕——罗马的缔造者活着升上天堂，位列奥林匹斯诸神。对于这位罗马的创始人来说，这无疑是一个应得的命运，他注定要把文明的崇高品质传播到全世界。建筑家阿古利巴是奥古斯都亲密的工作伙伴，他受委托建造的“万神殿”就建在传说中罗慕路斯消失的地方。这个位于巨大穹顶上的圆形大洞被称为“眼洞”或“眼睛”（oculus），最初就是为了暗示罗慕路斯登天的。

在贺拉斯和维吉尔的帮助下，李维散文的预言性语调变成了奥古斯都开创的和平与繁荣的黄金时代的赞美诗歌。从这一意义上来说，最著名的是维吉尔的《牧歌集》（*Eclogues*）卷四中的一首预言诗

（也是一首赞美农民生活的诗），作者在赞美新的黄金时代到来时如此写道：

我们的时代是预言书里预言的至高时代：
时间的诞生，一个新世纪的伟大循环
开始了。正义回到地球，黄金时代
回来了，它的长子从天而降。

那个从天而降拯救世界的神秘孩子是谁？一些学者认为，诗人可能暗示了奥古斯都是一个孩子。但更有可而能的是，诗人说的仅是一种简单宣布世界复兴的方式，而奥古斯都作为一个神话般的变革者（罗马的第二个创始人），已经使之实现了。我们将会看到，到了基督教中世纪，当但丁笔下的维吉尔遇到的神秘孩子被认为象征耶稣时，这些诗句又被赋予了新的含义。但丁之所以选择维吉尔为《神曲》（*Divine Comedy*）中的向导，是出于基督教徒的信仰，即使维吉尔身为异教徒，但这位被上帝启发的拉丁诗人，也被赋予了预言的能力。

从赫西俄德开始，希腊人就悲观地认为历史必然会走向衰落，并使用“黄金、白银、青铜”来依次描述不同的时代，而善良、幸福的传统信仰只是一种遥远的存在。这一观念被奥古斯都时代的诗人们推翻了，他们声称自己所生活的时代是一个新的开端，与以往不同，它将建立美好的现在和辉煌的未来，使衰落和腐败难以入侵。

在奥古斯都时代的所有神话作者中，最伟大的就是维吉尔，他的《埃涅阿斯纪》（*Aeneid*）巧妙地将奥古斯都时代与最传奇的史诗开端——荷马传唱的特洛伊战争——联系在一起，这场战争赋予了罗马高贵的过去，并由此发展出辉煌的未来。罗马和特洛伊之间的联系，

也被他巧妙地构造，以使罗马人摆脱让他们无比敬仰又无比忌恨的希腊人的自卑感。

维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》的主角，是特洛伊贵族安喀塞斯和女神维纳斯的儿子埃涅阿斯。《埃涅阿斯纪》中的第一则神谕，来自大神朱庇特，他告诉维纳斯的儿子埃涅阿斯注定要开创一座城市的历史，因为众神赐予了他无限荣耀和独特天赋：“至于罗慕路斯的子民，我没有设定任何既定的目标……我已赐予他们无限的权力。”

埃涅阿斯之所以被选为令人惊讶的先驱，从这位冷静的英雄能正直地接纳他所承担的职责就能看出来。在故事的开头，埃涅阿斯和他的手下逃过了特洛伊城的毁灭，又在海上遇到了可怕的暴风雨。被迫上岸后，他们来到了北非的迦太基，受到了女王狄多的热烈欢迎。在宫廷里，埃涅阿斯向狄多讲述了一些他经历的特洛伊灭亡过程中的戏剧性事件：从决定特洛伊人命运的木马，到他带着幼子阿斯卡尼俄斯和老父亲安喀塞斯（登陆迦太基之前去世了）逃离燃烧之城。

埃涅阿斯和狄多很快擦出了爱的火花，在迦太基度过了一个完整的冬天。但是春天一来，埃涅阿斯决定服从命运的召唤，离开在爱人狄多身边享受的悠闲生活。狄多因爱人离去的悲痛而自杀，但这依然不能阻止英雄的决心，当安葬爱人的火堆照亮了遥远的海岸，英雄却扬帆远航。

那时的罗马人，一定会暗自将埃涅阿斯和安东尼进行对比。安东尼因与东方女王私通而抛弃了罗马妻子，但事实证明，他根本不配继承埃涅阿斯的品质——虔诚、尽职尽责、意志坚定的罗马先驱。像奥古斯都一样，他毫不犹豫地放弃个人生活，勇敢地履行众神赋予他的命运。

当到达意大利海岸时，埃涅阿斯在库迈附近登陆。著名的库迈女巫允许埃涅阿斯通灵去冥界拜访父亲安喀塞斯之魂。在这次来世之旅中，埃涅阿斯遇到了许多故人，包括爱人狄多。当他最终与父亲重聚时，父亲告诉埃涅阿斯，有一天“伟大的灵魂”将继承“特洛伊的名号”。安喀塞斯在此描述的，正是众神赋予罗马的普世、救赎和天赐的命运：

别人（我完全相信）会锻造出比我们的呼吸还要精致的青铜，

从大理石上勾勒出生动的特征：更好地解释原因，用仪器追踪

天空的运动，告诉你星宿的崛起：记住，罗马人，用你的力量统治列国，

（那将是你的技能）用法律为和平加冕，宽恕被征服的人，征服骄傲的人。

（《埃涅阿斯纪》卷六）

安喀塞斯的话赋予希腊人在艺术、音乐、修辞和天文学上的卓越才能，其他希腊人则是他的密友，个个才华横溢，但不如罗马人。罗马人最终被神明选中，是为了确保整个世界的正义、法律和和平。

《埃涅阿斯纪》的写作目的是向罗马人灌输一种信念——帝国不仅是残酷暴力的产物，而且是代表了众神的认可，没有其他民族能像善良、勇敢的罗马人这样值得称赞。

随着奥古斯都的出现，罗马的地位得到了大幅提升，正如学者莉迪亚·斯托罗尼·马佐拉尼在《罗马思想中的城市观念》（*The Idea of the City in Roman Thought*）一书中所写的：“人间之城、文明

灯塔、万国之母——最伟大、最自豪、最永恒、不可征服的、关切庇护的、神圣的城市。”

当然，这种神话所蕴含的伟大之处，不应使我们忽视一些丑陋的历史事实。正如历史学家J. M. 罗伯茨所写的：“在许多省份，叛乱是地方性的，很可能总是由某届特别严厉或糟糕的政府引发的。”另一个普遍存在的问题是，贫困压迫着许多下层阶级的人们，他们居住在城市和农村（尽管强调城市化，实际上罗马社会基本上仍是农业和农村社会）。

奥古斯都所宣扬的神话在著名的和平祭坛（Ara Pacis）上得到了视觉上的呈现。环绕在祭坛外部的大理石嵌板的装饰性浮雕，是为了庆祝奥古斯都功勋的，人们会看到他在传说中的埃涅阿斯身边向众神供奉祭品。埃涅阿斯和奥古斯都之间的和解，意在强调这两个人具有共同血统（同为维纳斯后裔），以及他们作为国父的相同角色。

奥古斯都和他的家人，包括直系孙辈和养女，在画面中走向和平祭坛。

在祭坛入口处，皇帝母亲的形象被孩子、动物和大自然的生机所围绕，寓意着当时那个幸福的新时代的和平成果。

奥维德是奥古斯都时代的另一个著名诗人，他在其诗集《岁时记》（*Fasti*）中，用以下诗句赞美了罗马人缔造的伟大和平：

让士兵携带武器只为了压制武器。
让号角只为仪式而吹响。
让世界的尽头都敬畏罗马人。
若没有恐惧，就让爱存在。

祭司们为和平的火焰添香，
屠宰白色的牲祭。
愿那保证平安的屋宇，在和平中永存。
愿你向那愿意怜悯的神祈祷。

奥古斯都为了宣传自己而建造的和平祭坛

罗马的先后两位创始人：埃涅阿斯和奥古斯都

祭祀队伍中的奥古斯都家族

这块浮雕以寓言的形式描绘了奥古斯都时代的和平与繁荣

诗人认为，在经历了几千年战争之后，和平终会在一个由罗马人领导的世界上取得胜利。

奥古斯都的政治宣传旨在缓和罗马帝国主义的尖锐性，用马佐拉尼的话说，就是把罗马对其他国家的控制定义为一个仁慈的“保护者”，而非严酷的“统治者”。然而，尽管奥古斯都表面上能开放包容，但却从未放弃将罗马人视为优等民族。苏维托尼乌斯也认为，奥古斯都不想让罗马人的血液受外国血统的污染：“他认为，最重要的是不能让本国血统沾上外国血统或奴隶血统，因此不愿产生新罗马人。”根据奥古斯都的政策，公民身份仍是住在意大利领土外的非罗马人无法享有的特权。直到212年卡拉卡拉皇帝执政，帝国中的所有自由人才获得了完整公民身份。

据说伯利克里临终时说，他希望人们记住他一辈子未曾公器私用。苏维托尼乌斯也写道，奥古斯都临终时说：“我在人生闹剧中扮演的角色足够可信吗？”接着又说：“如果我取悦了你，请你以热情的道别对我表示感激。”这番景象会让人想起一个在谢幕时接受观众掌声的演员。这似乎尤其适合这个在政治舞台操弄着现实与虚构的皇帝。

奥古斯都的继任者

奥古斯都死于公元14年，共在位44年，这种政治体制的危害性很快显露出来，当时的政治体制不需要元老院所代表的集体智慧的帮助，仅仅依赖于一个人的任性而为。奥古斯都是个野心勃勃的人，但是他改善同胞生活的愿望毋庸置疑。为了避免人民税负过重，他经常用自己的财产来添补政府开支，这一细节证明，他对城市福祉具有奉献精神。但这种善良的专制，绝不会出现在后来的胡里奥-克劳迪安王朝皇帝们身上——阴郁的提比略和残疾的克劳狄乌斯勉强算是称职的统治者，但卡利古拉和尼禄是两个彻头彻尾的暴君，他们把国家权力当作一种肆意滥用的私人特权。

卡利古拉于37—41年统治埃及，他是一个自大狂，常把自己比作法老，要求臣民跪拜自己。苏维托尼乌斯写道，卡利古拉常穿着镶满宝石的披风出现在公众面前。偶尔会随身带一把三叉戟，这会让人联想到海神尼普顿或者手握神杖的墨丘利，有时他甚至打扮成女神维纳斯。当然，他最喜欢的还是大神朱庇特，自诩朱庇特下凡。正因如此，卡利古拉把很多神像的头砍下换成自己的头像。他还与他的三个姐妹乱伦，并享受观看折磨他人的场面。他命令士兵毒打囚犯，割下他们的肉，但会保留重要器官。他最爱的一句话“让他慢慢感受自己

的死亡”，体现出他乐意目睹一个人被缓慢折磨致死。尽管如此残忍，但他又是一个胆小鬼——据苏维托尼乌斯说，一听到远处的雷声，这位皇帝就会跑到床上一头扎进被窝里。卡利古拉以沉迷于各种堕落的习惯而闻名，比如用冷的、热的香水泡澡，把醋泡珍珠当成饮料，以及以大量时间、金钱投入各种奢侈项目，包括建造一艘带厨房的豪华游轮，带有镶宝石的甲板、五彩斑斓的船帆、柱廊和宴会大厅，仅仅供他一天的航行；或者，他会用大理石和象牙为爱马修建马厩，这完全是执政官的待遇。当卡利古拉需要更多的钱财资助他奢侈的娱乐时，他会毫不犹豫地对臣民横征暴敛。

有了这种腐败和无原则的领袖，奥古斯都当初在社会上强力推行的道德准则，很快就腐朽变质了。随着邪恶和腐败的蔓延，许多人转向某些宗教寻求安慰，尤其是来自东方的神秘教派，他们承诺了死后的救赎，例如从埃及传入的伊希斯教和从波斯传入的密特拉教。密特拉教认为，太阳神密特拉领导了自先知琐罗亚斯德时代起存在于波斯人心中的一场善恶之战，他的形象出现在一幅名为《巴贝里尼·密特拉宫》的罗马壁画中。画面中的密特拉神披着一件七星斗篷，正在杀死一头巨大的公牛。人们相信，天空的旋转运行最初从动物血液流动中开始，随之而来的是十二星座有节奏的舞蹈，而这划分出了四季，并在很大程度上决定了每个人的命运。

基督教则源于犹太教，诞生于奥古斯都统治末期，在提比略统治期间于巴勒斯坦传教并消逝，最初它一定也被当作一种神秘的宗教，因为信众会进行一种神秘入会仪式——受洗。

整体而言，罗马对它征服的民族神总是十分宽容，吸收外来的神祇加入拥挤不堪的奥林匹斯山，并没有多大问题。这种放松的心态是因为，唯一值得罗马人崇拜的是那些曾帮助他们提升罗马辉煌历史的

神像。关于信仰，罗马对其臣民的唯一要求就是对创造这座城市运势的慷慨众神的全身心地奉献（否则他们不能自由地选择任何宗教）。正如许多学者所指出的，罗马对其所征服的地区宗教表现出的仁慈，有助于增强帝国整体的凝聚力，并产生了一些积极结果。

但是，当基督教被卷入其中时，事情就变得复杂了——他们坚信只有他们的上帝才值得奉献，坚决拒绝向皇帝和罗马守护神俯首称臣，基督徒很快就成为罗马官方的眼中钉，坊间流传着许多敌视基督教徒的谣言，包括指责他们不道德和乱伦（因为他们互称“兄弟姐妹”），甚至还说他们吃人肉——明显是误解了圣餐的意思，说基督教徒在吃喝他们救世主的血肉。

在皇帝尼禄统治时期（54—68年），发生了一场可怕的政治迫害。许多学者推测，尼禄对基督徒所表现出的残忍，是他日益严重的病态表现，其神志越来越不稳定。他的行为也证实了这种怀疑：他残忍地杀害了自己的母亲和妻子，而且，和卡利古拉一样，他毫不犹豫地挪用国库以满足自己各种挥霍无度的嗜好。虽然他曾接受了斯多葛派哲学家塞涅卡的良好教育，但美德绝不包含在性格特征里。他热爱音乐、诗歌和戏剧，身边都是作家和艺术家。因为他爱出风头，渴望得到奉承和关注，所以常在公开场合举行盛大演出，在演出中，他单独演戏、唱歌、弹竖琴，朗诵自己创作的诗歌。他的表演常常伴随着卑微观众夸张的掌声，长达几个小时。他不允许任何人露出无聊或冷漠的神情，也不准任何人离开。人们常常会昏倒或假装昏倒，仅仅为了结束这种无休止的虚荣。尼禄把自己描绘成伟大的文化赞助者，发明了一个名叫“尼禄尼亚节”的新节日，用以弘扬希腊艺术和传统。在节日期间，他强迫许多参议员以演员、舞者、音乐家和运动员的身份参加，以此嘲笑他们的庄重，这让法院的许多官员感到震惊。

当罗马突发一场毁灭性的火灾时，尼禄立即指控基督徒是罪魁祸首，将他们集体处死。苏维托尼乌斯怀疑火是尼禄自己放的，他略带夸张地说：当这座城市正被大火包围时，尼禄弹奏着七弦竖琴，唱着《伊利昂之袋》（*Sack of Ilium*）。历史学家塔西佗也描述了尼禄对基督徒的迫害，他在《编年史》（*Annals*）中写道，一些受害者“被兽皮随便裹着”“被狗吃掉”，另一些则被浸满油脂钉在十字架上，然后被点燃，“当作夜里的火把”。

尽管遭受了巨大的痛苦和羞辱，基督徒仍然锲而不舍，死亡并没有吓倒他们。相反，他们认为能如此殉道是上帝赐予的特权，也是通往永恒救赎的必经之路。殉道者查士丁尼这样说：“因为我们关心的不是现世，所以当有人处死我们，我们并不在意。无论如何，死亡是我们必须偿还的债务。”

一个国家怎么才能镇压如此平静地面对死亡的人？罗马从未经历过这种事。尽管这些基督徒放下了武器，但他们是罗马人前所未有的强敌之一。

许多罗马人认为是尼禄点燃了大火，其实是为了清理土地，以便建造名为“金宫”（Domus Aurea）的奢华别墅。据说金宫是一个微缩的世界，是一座为了满足喜欢自称宇宙主人的幼稚皇帝而建造的巨型玩具房，仿佛他就是一个神。

据说当尼禄为这座巨大的宫殿举行落成典礼时，突然叹了口气说：“我终于能像你们凡人一样生活了！”根据苏维托尼乌斯的记载，一座巨型裸体太阳神像被安置在金宫入口，虽然太阳神的头顶射出光芒，但脸显然是尼禄的脸。

为了安抚人们，让他们不要关注他毫无节制的生活，尼禄赞助了许多血腥的竞技，还新建了一座巨大的圆形剧场，据说圣徒彼得就是在那里倒着被钉死在十字架上的——这是他自己的要求，因为他觉得比不上基督的牺牲。

尼禄的异常行为所产生的绝望气氛，使许多人相信罗马世界已经踏上了不可挽回的灭亡之路。历史学家塔西佗在其著作《编年史》《历史》中描述了提比略、克劳狄乌斯和尼禄的统治时期，他描写了绝对权力的腐败和错误的共谋影响了社会的各阶层：上层阶级为了保护自己的利益而对皇帝虚伪地顺从，而无知盲目的平民很容易满足于免费食物和免费观看血腥的马戏表演。诗人尤维纳利的一句名言证明了这种堕落：“那些曾经赐予执政官、军团和其他一切的人民，如今都不再关心政治，他们只渴望两样东西——面包和马戏。”

事实证明，在罗马，邪恶战胜了美德，它比善良更加普遍。像其他将共和国的历史理想化的道德家一样，塔西佗批判帝国权力，否定希腊文化，在他看来，这些极大地软化了罗马人的强硬。他对尼禄戏剧化的做派感到反感，谴责他对诗歌和音乐的迷恋过于放纵。他用能想到的最糟糕的名词来称呼那些受希腊品位和潮流影响的人，比如“演员、妓女、太监、芭蕾舞演员、歌手、占星家和同性恋者”。他还严厉地谴责犹太人和基督徒，因为他们拒绝向传统罗马众神致敬，这导致了罗马时代的衰落。

评论家罗纳德·梅勒认为：维吉尔和塔西佗是两种截然相反的神话的创造者。维吉尔把奥古斯都时代当作和平繁荣的时代开端加以歌颂，塔西佗则哀悼城市昔日的辉煌，在他看来，这座城市已经被邪恶和腐败永久玷污了。奥古斯都的宣传，旨在用善的面具掩盖统治罗马的帝国主义制度。塔西佗则揭露了这一假象，他声称罗马所谓的文明

其实只是压迫、剥削和虐待。可悲的是，他意识到了这一事实，于是他在其著作《阿格里科拉》（*Agricola*）中通过一个野蛮人之口，说出了对罗马的严厉控诉：“他们大肆掠夺、杀戮，用虚假的借口攫取，所有这些都美其名曰建设帝国。当他们醒来时，除了沙漠一无所有，而他们称之为和平。”

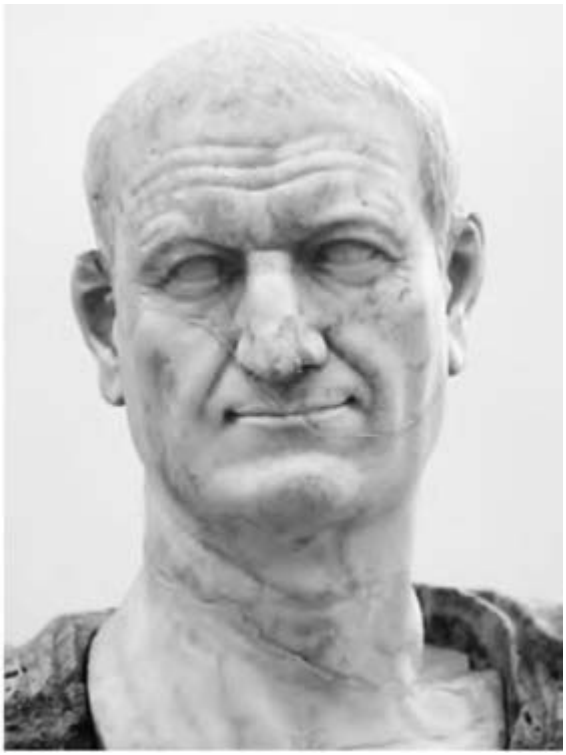
尼禄被元老院谴责为国家公敌，在他被暗杀后，几个满怀野心的继任者之间展开了激烈斗争。最终成为继任的皇帝是苇斯巴芗，他生于弗拉维安的一个非贵族家庭，通过商业和政治婚姻积累了财富，后在军队中获得了声望和名衔。苇斯巴芗意识到，他的家族缺乏胡里奥-克劳迪安家族所吹嘘的那种光彩夺目的家世，因此大力赞助一些项目以赢得民众的认可。其中最具代表性和最重要的行动是他拆毁了尼禄的金宫，抽干了曾装点别墅花园的湖水。为了将自己和前任区别开，苇斯巴芗选择了在尼禄的金宫旧址上赠予罗马人一份礼物——一座崭新、宏伟的圆形竞技场，即后来所说的“罗马斗兽场”。

罗马斗兽场这个名字，源于上面提到的最初矗立在金宫旁边的巨型太阳神像。尼禄死后，它被安上了一个具有太阳神原本特征的新头雕，安置在弗拉维安竞技场附近。罗马斗兽场就是因这个巨像的存在而得名的。在8世纪最终消失之前，这尊雄伟的雕塑被用作罗马的国家象征，在它脚下，每个公民都必须用祭品和祈祷来表明自己的忠诚。

令人不安的是，为了建造罗马斗兽场，苇斯巴芗和他的两个儿子提图斯和图密善利用在罗马积累的大量财富镇压犹太人起义，占领耶路撒冷，并在70年摧毁了犹太圣殿。这些如今都是能在提图斯拱门上的浮雕壁画上看到，我们还能看到画中的军队把从耶路撒冷圣殿掠夺来的烛台和其他贵重物品带回罗马。

提图斯拱门上的浮雕壁画，描绘了罗马士兵对耶路撒冷圣殿的掠夺

在经历了前几任皇帝的挥霍无度之后，苇斯巴芗的才干和温和领导受到了人民的高度赞誉，尤其是他稳定了帝国财政收入。然而，与奥古斯都不同，苇斯巴芗从未被描述为一个理想的虔敬者和道德楷模。从这种意义上说，他那尊粗糙的半身像流露出的自然、朴实的特征非常明显：在开国皇帝死后仅仅半个世纪，罗马社会就变得过于愤世嫉俗，只相信皇帝必须出自强壮、熟练和身经百战的将军。尽管态度上务实，但为权力套上神话外衣，仍是罗马人的惯性思维。



苇斯巴芗是比奥古斯都更务实的皇帝，但仍被自己的儿子提图斯神化了

据苏维托尼乌斯记载，苇斯巴芗临死时幽默地说：“哦，亲爱的儿子，我想我要成神了。”他说得没错——他刚一撒手人寰，他的儿子提图斯就把他神化了，这在所有对罗马人民表现出一丝礼貌的皇帝中再常见不过了。

后来，在提图斯和兄弟图密善的领导下，罗马斗兽场终于落成。这座可以容纳5万多观众的巨大竞技场的落成庆典持续了100天。其间，各种血腥的娱乐活动陆续上演：角斗士的斗殴，人与狮子、老虎、大象等野兽的斗殴。最骇人听闻的事件发生在竞技场被水淹没变成人工湖的时候。在这片小型人造海面上，发生了模拟海战，大量的人要么被剑砍死，要么被水淹死。罗马著名的纳沃纳广场（Piazza Navona）的名称源于“nave”一词，即意大利语的“船”，因为它曾是一座圆形剧场，经常举行模拟海战。

当代历史学家玛丽·比尔德写道：“尝试理解罗马人的心态，难度堪比走钢丝。”它的一面是我们今天仍能欣赏的东西，比如罗马人对艺术、建筑、工程和法律的贡献。但当我们看到另一面时，会发现惊人的反差——那些自诩文明的人，怎么能一边对恐怖的奴隶制无动于衷，一边还能欣赏残忍的斗兽场表演呢？这会让我们想起希腊人将外国人视为野蛮人的偏见。同样地，那些粗鲁的罗马人认为，所有不符合他们文化模式的人，如外国人、战俘、奴隶、死刑犯和基督徒，都是下等人，不值得尊重和同情。这些血腥游戏在他们的潜意识里是战争的重演，旨在维持偏见和蔑视的情绪，而正是这些偏见和蔑视，支撑了罗马帝国扩张的侵略性本能。

弗拉维安王朝的末代皇帝图密善，是一个狂热、残忍和偏执的诡异混合体。他相信自己非贵族的血统是一个政治软肋，因此通过鼓吹自己拥有神圣的血统来自抬声望。他的父亲苇斯巴芗和兄弟提图斯都知道，对元老院表达一些尊重，关系到君主政体的存续，即使如奥古斯都所教导的，这只是做做样子。图密善还是拒绝了这种传统，公开地表示讨厌元老院，傲慢地拒绝了他们的提议。为了加强个人崇拜，他要求人民称他为“我们的主和神”（dominus et deus noster）。

当图密善被一个由法院官员组织的密谋谋杀时，元老院通过一项名为“除忆诅咒”的法案，包括熔化一切带有他特征的硬币和雕塑，并摧毁一切与其相关的纪念建筑物，从而把他从人民的记忆中彻底抹去。

图密善之后的五位皇帝——涅尔瓦、图拉真、哈德良、安东尼·庇护和马可·奥勒留——被18世纪著名的历史学家爱德华·吉本誉为“五贤帝”，他在《罗马帝国衰亡史》中称赞这五人统治的时代是史上最幸福的时代：“如果你找一个人让他讲出罗马史上最幸福、繁荣

的时代，他会毫不犹豫地脱口而出‘从图密善死亡到康茂德登基前的时期’。”

即使吉本所赞扬的那个时代确实拥有健全的经济政策和稳定的政局，但他的评价也有些言过其实了。尤其是，当我们想到奴隶制的恐怖仍旧肆虐，妇女仍被剥夺公共话语权，普遍的贫困困扰着社会，一种深不可及的残忍仍在逐渐腐蚀罗马社会，就像一种顽固的癌症。

在五位“贤帝”中，受到最多赞扬的是西班牙人图拉真，他是第一位非意大利人皇帝（98—117年在位）。之所以受到如此敬重，是因为他是第一个建造大量福利设施的皇帝，旨在为孤儿提供食物和住所。一些历史学家声称，图拉真的动机与其说是人道主义，不如说是需要增加因疾病和瘟疫急剧锐减的人口。无论他的动机如何，他给予非公民人群的救助，足以让他成为其后几百年的一个传奇人物。

后来中世纪有一种谣传，说教皇格里高利一世（590—604年在位）施法复活了图拉真，只为给曾皈依基督教的他补办施洗，仪式完成后，图拉真立刻再次死亡。在但丁《神曲》中，图拉真也被赋予了一个重要角色。当诗人登上炼狱山时，他看到了一些刻在岩石上的小故事。根据但丁的说法，这些小故事是神圣的寓言，用以教育那些正在赎罪的灵魂保持谦卑。这些故事包括“圣母马利亚和天使报喜”“大卫在方舟前跳舞”“图拉真和寡妇”，就像故事里说的：图拉真在一次打仗的路上，有个寡妇拦住了他，要求他为自己儿子的死负责。但丁写道，图拉真这时表现出了极大的仁慈，皇帝被可怜寡妇的话打动，决定暂时停下脚步，允许她为儿子报仇——但这可能会导致杀害她儿子的真凶逍遥法外。

为什么这一时刻会被但丁列为谦逊的典范？这很难理解，至少在现代人看来是这样。我们唯一能得出结论的是，在但丁的时代，“好”（good）这个词的用法与现在大不一样。不是说我们要否定图拉真的成就，他当然比卡利古拉、尼禄之流好得多。但这不会改变一个事实——他以慈悲闻名，但同时也是握有生杀大权的主宰。只有通过这些概念，我们才能理解为什么一个简单表示关心的动作，可能会被穷人们描述得如此热情洋溢，但皇帝其实并没有那么关注他们。

图拉真可能不是他传说中所暗示的那种谦卑的人，当我们得知这位被认为是谦卑的皇帝无法抵挡诱惑，为了他自己的荣誉建立了一个巨大的新广场时，这一怀疑似乎得到了证实。在这个广场的开幕式上，人们进行了长达120天的娱乐活动，在这些游戏中，角斗士、囚犯和动物血流成河，以此娱乐罗马民众。

图拉真还在他的广场附近建造了一座巨型市场，并为罗马人民修建了一座大型浴场，其入口处有一座他本人的宏伟雕塑。图拉真最著名的纪念性地标，是广场中央的一根庄严宏伟的圆柱（这是少数保留至今的伟大古代遗产），上面的浮雕画面描述的是罗马人与达契亚（后来的罗马尼亚）的战争。这根柱子由产自希腊波罗斯岛的纯白大理石雕刻而成，其美丽和创新之处是柱身周围的一系列大型浮雕，随着螺旋状的延伸，将关于这位杰出领袖及其军队的事迹一步步引向顶端。图拉真死后，他的骨灰被放在圆柱底部的金匣子里；他的青铜像则被安置于柱顶，用来纪念这位神格化的伟大领袖，通过给罗马带来繁荣，他在不朽的众神中为自己赢得了一席之地。

后来，当罗马成为基督教首都和教皇居住地后，许多异教纪念碑被基督教化。1588年，为了抹去异教历史，也为了炫耀权力，教会决定移走图拉真圆柱顶上的皇帝像，换成圣彼得的雕塑。其后的400多

年，圣彼得一直站在刻满军队和战争场景的柱子上俯视这座城市，这种画面似乎很不协调。然而，罗马这座城市最有趣的地方之一，或许正是神圣与渎神元素之间天马行空般的交融——在罗马，这种鲜明的对比总是设法以一种诡异、易变却又完美的方式共存。

图拉真圆柱，“他”至今仍立于其上，俯视着自己的军事成就

随着图拉真征服罗马尼亚，罗马帝国终于走进了鼎盛期。加强帝国边界防御，成为图拉真的堂兄和继任者哈德良的首要任务，他在北

部边境修建了一堵巨大的防御城墙。哈德良是个文质彬彬、有教养的人，对美和艺术抱有极大热情。出于这种热情，他在21年的执政生涯中有12年不在罗马，他游历了帝国四方，最终在离罗马几千米远的蒂沃利建造了一座别墅，他将其设想成一座私人博物馆，其中带有浴室、图书馆、剧院和风格各异的神庙，灵感来自哈德良在周游世界期间欣赏过的美景。

哈德良把别墅安置在城外，正是遵循了共和国末期以来流行的模式，之前提到，当时的精英贵族开始把自己的乡村庄园看作专门从事娱乐活动的休闲（otium）场所，远离城市的繁忙或谈判的公务（negotium）。当然，这一选择也可能是哈德良保持他对艺术的奢华和昂贵的热情，与其他公民的审查保持安全距离的一种方式，从而避免可能出现的批评反对。

在罗马，哈德良的名字永远与两个非常特殊的建筑项目联系在一起：万神殿的完工和宏伟的陵墓建设，陵墓是为他和他的家人建造的。这座建筑的巨大规模堪比奥古斯都的陵墓，在后来的几年里，它巨大到足以被改造成教皇的堡垒，从那时起改名为圣天使堡。

哈德良奢华的陵墓，后来变成了教皇的堡垒——圣天使堡

作为哈德良统治特点的优秀管理，在他的继任者马可·奥勒留身上得以延续，他因践行斯多葛派哲学而获得“哲学皇帝”的美誉。自塞涅卡以来，斯多葛派哲学已经从西塞罗推崇的公共政治哲学，蜕变成一种逆来顺受的人生哲学。用伯特兰·罗素的话讲，在这个幻灭的时代，斯多葛派关心的不是“人如何才能创造一个好国家”，而是“人如何才在邪恶世界里成为有德之人，在苦难的世界寻找幸福”。作为尼禄的导师，塞涅卡目睹了人性所犯下的暴行，对他来说，在这个充满暴力、黑暗的世界里，坚持逆来顺受，似乎是唯一可行的救赎方法。

当塞涅卡对在尼禄宫廷里所见的一切感到沮丧时，他要求告老还乡，皇帝答应了。但是，塞涅卡退休后藏身的和平绿洲并未能幸免于尼禄的残暴，尼禄不久就指控老师密谋行刺，逼他自杀。

塞涅卡一生中经常被指责是虚伪之徒，因为他与皇帝的关系亲密而活得滋润安稳。但他面对死亡时的尊严，使他获得了一种荣耀，抵消了他以往一切的奢侈。“尽管有很多缺点，”学者威尔·杜兰特以一贯的智慧文笔写道，“但（塞涅卡）仍是最伟大的罗马哲学家……是仅次于西塞罗的第二可爱的伪君子。”

按照塞涅卡的斯多葛派原则，马可·奥勒留声称：获得内心平静的唯一途径是有尊严地接受生活中无谓的苦难。这种宿命论，说明奥勒留是个内心极其复杂的人，他可能很想离开这个世界，献身于灵魂的培养，但作为皇帝又不得不履行与自己的主张完全相悖的现实义务。事实上，他在与野蛮的马科曼尼人作战之余，写下了《沉思录》（*Meditations*），这对他而言至关重要。每天夜里，他会在帐篷中记录美德、坚持顺从和纯洁的精神，但天一亮，他又立刻弃笔从戎，率军杀入敌阵，敦促士兵尽量砍掉敌人首级来换取功勋。

一想到这种矛盾性，再次读到《沉思录》中优美的句子，也能品出一丝别样的意味：“要经常思考宇宙万物相互之间的关系。因为事物在某种程度上是彼此联系的，而且是以一种友好的方式彼此联系的。”

不可否认，这句话确实优美，但我们也要记住，在马可·奥勒留的时代，斯多葛派所主张的“天下皆手足”的理想仍带着一种强烈的偏见——排斥了所有奴隶和不够文明的人，比如生活在罗马帝国之外的所谓“蛮族”。

吊诡的是，接替这位忧郁的马可·奥勒留的人，是他的儿子康茂德，罗马历史上最堕落的皇帝之一。康茂德在帝国史上留下的印象，是常把自己描绘成披着狮皮的大力神。为了模仿大力神，康茂德经常

在罗马斗兽场亲自表演。他最爱的表演是骑在马背上追赶一群受惊的鸵鸟，这些鸵鸟被放进斗兽场中，他把它们的头一个个地砍下来。当选择角斗对手时，他会专挑那些受过伤甚至被截肢的囚犯。

堕落的康茂德头戴狮皮的雕塑，他把自己想象成大力神，并将这一形象散布于整个帝国

帝国的衰落

随着时间流逝，维系这个庞大的帝国变得越来越困难。在公元3世纪，几场重大的灾难进一步加剧了本已危险的局势——包括严重的经

济危机、饥荒和瘟疫，以及在帝国边界虎视眈眈的外族之侵扰。针对后一个问题，罗马人尝试了不同的解决办法：从签订和平条约到招募友善的野蛮人作为雇佣军。为了强化这一制度，皇帝戴克里先（284—305年在位）建立了一个专制政权，为士兵分配政治职务。为了巩固国防，戴克里先还决定与一位心腹将军马克西米安共享“奥古斯都”头衔。马克西米安控制西部，戴克里先控制东部。因为比起罗马，戴克里先更喜欢自己的家乡达尔马提亚。为了协助两位奥古斯都，又增设了两位共同执政官，都被授予了“恺撒”称号。如此高昂的统治成本，迫使罗马建立了复杂的官僚机构来确保更高效的全国征税。

为了加强自身权威，戴克里先自诩为朱庇特的化身，自封了“Dominus”头衔，意思是“主人”或“上帝”。戴克里先还重新启用了王冠——一种被祖辈们视为东方皇室的象征而厌恶的头饰。历史学家爱德华·吉本写道，随着时间推移，宫殿里的生活变得“越来越困难，因为冒出大量的新仪式制度。宫殿内的主通道由内务官员严防死守。宦官们负责戒备内室，他们的人数增加和影响力的扩大，足以成为专制主义抬头的有力象征。如果一个罗马人被允许进入皇宫，无论出身高低，都必须跪倒在地，按照东方传统膜拜他的君主和主宰的神性”。

基督教迅速传播到帝国的每一个省份，由于他们宣称只信奉唯一的神，图密善发起了一场暴力镇压和宗教迫害运动。根据帝国的敕令，基督徒的财产被没收，教堂被摧毁，集会被禁止，许多基督徒被折磨和杀害。人们常说“文字是最有力的武器”，而帕特摩斯岛的约翰为罗马人写下的文字，正是这一谚语的最佳例证。早期的基督徒相信，约翰是福音作者（Evangelist）之一，但现代学者否定了这一观点。现在普遍认为，真正的约翰是在图密善时期逃避了罗马人在巴勒

斯坦的迫害，他在帕特摩斯岛（在今土耳其海岸附近）登陆。约翰说，他在那里遇到了一位天使，天使赐予他的一篇预言名为《启示录》（*Apocalypse*）。这篇预言是专门为安慰受迫害的基督徒而写的，书中把救世主弥赛亚描述成一名复仇者，身骑白马践踏敌人，带来正义的胜利，最后开启一个新的时代。在约翰的叙述中，他谴责罗马帝国是万恶之首，罪恶的罗马城就是堕落的巴比伦，是一个吸吮圣徒鲜血的妖女。

基督教的历史，在君士坦丁皇帝的统治时期发生了巨变。君士坦丁在其父死后继承了西罗马的皇位，与东罗马皇帝马克森提乌斯两相对峙。决战前夕，君士坦丁做了个梦，梦见一个十字架上面写着预言：“你必在这标志之下取得胜利。”君士坦丁把这个梦解释为上帝的直接启示，他把基督的象征十字架画在所有军旗上。最终的胜利使心存感激的皇帝废止了前任的政策，宣布迫害基督徒为非法行为。随着313年《米兰敕令》的颁布，君士坦丁授予所有臣民平等的宗教自由权。

除了归还基督徒被没收的财产，君士坦丁还挪用了建设基督教教堂的主要资金。其中最重要的一座是献给圣彼得的，它建在尼禄的旧圆形广场旁边，据说圣人就是在那里被钉死在十字架上的。为了容纳参加基督教仪式的广大会众，君士坦丁的建筑师们采用了旧大教堂的模型：细长的矩形结构，尽头是罗马人用作法庭的后殿。

4世纪的作家欧瑟比在《赞美君士坦丁的演讲词》（*Oration in Praise of Constantine*）中写道，上帝直接选择君士坦丁作为地上的使者和代言人，是因为他的英勇和虔诚堪称楷模，“我们的皇帝像灿烂的太阳，照亮了帝国中最遥远的臣民……他被赋予了象征神圣主权

的外表，抬头仰望，依照神圣本源的模式来构建他的世俗政府，感受与上帝的君主政体相匹配的力量”。

欧瑟比的言辞过分夸大了皇帝的宗教品质，许多学者纷纷指出君士坦丁直到337年的晚年时才皈依了基督教。这似乎表明，君士坦丁接受基督教的背后，绝不是出于信仰，而更像是一种精确的政治算计——他站在基督教上帝的立场上，希望与更强大的宗教信仰结盟，以巩固自身的权威，同时凝聚帝国臣民的向心力。

君士坦丁或许没有意识到，基督徒并非他最初以为的那种温顺平和之徒。他可能一开始就意识到了——一旦他允许基督教存在，就要面对不同教派之间的残酷斗争，他们都要把自己的宗教强加于人。在这些教派中，最激进的是阿里乌及其追随者，他挑战了“圣三位一体”的教条，不接受基督与上帝具有相同的神性。为了结束阿里乌派引发的激烈争论，325年，君士坦丁作为帝国政治和宗教领袖在尼西亚召开了一次会议。会议后达成的决议明确宣布基督与上帝等同，阿里乌派被判定为异端。

与自己大力推行的宗教合法化所倡导的贫穷、谦卑的理想正相反，君士坦丁继续过着许多罗马皇帝钟爱的奢华生活。他也像异教徒一样，同时信奉多个神明，比如大力神、阿波罗，尤其是当时广受欢迎的“无敌太阳神”（Sol Invictus）。他选择周日作为基督教的神圣日，而非犹太人的安息日周六，并将12月25日（太阳神信仰的主要节日）定为圣诞日。这表明他遵循了罗马人信仰混杂的习俗，认为将基督教传统与他最爱的异教节日结合起来完全合理、合法。

东方蛮族带来的国防压力，要求帝国首都选址应该比罗马更具战略防御性。330年，君士坦丁大帝在博斯普鲁斯（今伊斯坦布尔）建立

了新首都。尽管这座城市被称为“新罗马”，但它一开始就以创始人的名字被命名为“君士坦丁堡”。君士坦丁招募了大批建筑师、工程师和工人来改善城市的外观和功能，使这座城市成为史上最引人注目的首都之一。君士坦丁堡拥有巨大的防御城墙、宏伟的宫殿、铺满石块的大街、古典柱廊式的门廊、开阔的广场，还有著名的赛马竞技场。在君士坦丁下令禁止角斗之后，君士坦丁堡在接下来的1200年里一直享有盛誉。

和往日的罗马一样，在君士坦丁堡，艺术家们被规定的创作主题是纪念这位带有传奇色彩的皇帝，他希望被人民视为帝国所代表的伟大多样性的化身。学者玛丽莲·斯托克斯塔德在《中世纪的艺术》（*Medieval Art*）一书中写道，阿波罗的青铜神像具有皇帝本人的容貌，矗立在一根由斑岩雕刻而成的柱子上，来自不同宗教的珍贵文物装饰于其上：“在犹太人看来，这是诺亚建造方舟用的扁斧……在犹太人看来，这是一块基督奇迹般喂饱五千信徒的面饼碎屑……在骄傲的罗马人看来，这是由其神话缔造者埃涅阿斯王子带到罗马的量尺。”

君士坦丁过分地尊崇自我意识和他对基督教的粗浅理解，直接反映了他选择在君士坦丁建立一座豪华教堂，这座教堂用以纪念十二使徒，名为“圣徒教堂”；他还提议自己死后就安葬于此，暗示自己会成为第十三使徒。这一提议，即使对看惯了统治者铺张浪费的罗马人民来说，也太过浮夸，因此最终被否决，最终，他的遗体被葬在教堂附近的陵墓里。

君士坦丁的继任者狄奥多西一世在位时，所有的异教都被宣布为非法，基督教在379年成为帝国的唯一国教。但事实证明，平衡政治利益与基督教教条，远比君士坦丁和狄奥多西预料的困难得多。狄奥多

西是在被米兰主教圣安布罗斯严厉批评时意识到这一点的。在帖撒罗尼迦发生的一场暴乱中，一名罗马军官被杀，作为报复，狄奥多西下令屠杀了7000名平民。圣安布罗斯被这件事彻底激怒，严厉地斥责皇帝，并要求他忏悔。圣安布罗斯坚信教会的精神力量高于国家的世俗力量，他一遭拒绝就把狄奥多西逐出了教会。狄奥多西心急如焚，害怕自己死后被报复，或者因反驳严厉的主教产生不利的政治影响，最终还是被迫屈从于主教的意志。

另一个著名的例子是罗马执政官叙马库斯，他要求元老院重建在382年被皇帝格拉提安下令拆除的异教徒胜利祭坛，并恢复该教特权。得知此事后，主教圣安布罗斯立即致信瓦伦蒂尼安二世，敦促他谴责叙马库斯的亵渎行为。后者回答：“我们每个人凭借哪一种智慧获得真理，又有何妨？通往崇高神性的道路肯定不止一条。”叙马库斯对宗教自由的热情辩护，并没有打动保守的圣安布罗斯，这位主教再次获胜。

狄奥多西死于395年，他将东西罗马的统治权分别留给了两个稚嫩的儿子——18岁的阿卡迪乌斯和11岁的霍诺里乌斯（由于后者年纪尚小，由斯蒂利科辅佐）。

4世纪初，来自中亚的匈奴人开始向西迁移，大约在350年前后进入俄罗斯南部。暴戾的匈奴人的扩张所带来的阴影，使许多生活在罗马边界以外的蛮族部落纷纷大举西迁。

几个世纪的缓慢衰落，蚕食着日薄西山的帝国，对它而言，致命一击发生在410年8月，当时西哥特人首领亚拉里克越过帝国边界突袭意大利，随后进攻罗马。即使罗马早已不再是帝国行政中心，但这座传奇城市所遭受的屈辱，也在世界上激起了一股恐怖沮丧的冲击波。

为了凸显帝国的普遍堕落，历史学家普罗柯比讲述了一件关于西罗马皇帝霍诺里乌斯的离奇逸事。有一天，一个信使前来禀报：“罗马城灭亡了！”皇帝一脸难以置信地喊道：“怎么可能？！早上我还在亲手喂它吃饭呢！”皇帝说的是他的宠物大公鸡，名叫“罗马”。当信使明白了以后，解释说他指的是罗马城时，皇帝这才松了口气说：“哦，天哪！有那么一会儿我还以为是我的鸡死了呢！”

在410年被洗劫一空后，455年，罗马城又遭到汪达尔人的入侵。此后，西罗马又苦苦挣扎了十几年，最终于476年瓦解，末代皇帝罗莫洛·奥古斯托洛被一个名叫奥多亚塞的蛮族酋长赶下了台。在罗马建立七百年后，这座荣耀之城，连同罗莫洛这个仿佛嘲弄往日辉煌的小人物一起，彻底走向灭亡。

圣奥古斯丁的双城

尽管罗马的声望自3世纪初开始每况愈下，但这座城市的神话一直在世界各地广为流传。因此，当罗马被蛮族攻陷时，引起了世界各地的同情和关注。是什么导致了这座曾以权力掌控大多数人的辉煌之城最终沦陷？异教的思想家们异口同声——罗马的衰落，肯定是因为基督教徒不崇拜异教众神，罗马众神自古确保这座城市的历史发扬光大。要不是最有影响力、思想最活跃的基督教学者圣奥古斯丁对其提出强力的反驳，这一论点可能会导致基督教面临一场劫难。

354年，圣奥古斯丁生于北非的塔加斯特镇，17岁前往迦太基学习修辞学。迦太基在布匿战争中被摧毁，后被重建为一座罗马城市。在《忏悔录》中，圣奥古斯丁表达了对自己早年生活的羞愧，他说，那时他过着放荡纵欲的生活，和一个情妇长期保持关系，还有了一个私

生子。即使他的行为让他虔诚的基督徒母亲莫妮卡觉得反感，他也未曾改变。奥古斯丁那句对上帝的著名祈求“请赐予我贞洁和自制，但不是现在”就出自这一时期。直到他读了西塞罗的演讲稿《荷滕西斯》（*Hortensius*，已失传）后，他才幡然醒悟，并且对哲学产生了兴趣。在皈依基督教之前，圣奥古斯丁就被新柏拉图主义和摩尼教所吸引。摩尼教是波斯先知摩尼创立的宗教，吸收了许多古代琐罗亚斯德教的信条，认为宇宙是善恶长期争斗的结果。后来，与米兰主教圣安布罗斯的相遇，促使他最终皈依了基督教。

在早年对其他宗教的影响下，圣奥古斯丁逐渐创立了“上帝之城”理论，他描述了两座相对应的城市：一座属于上帝，即“上帝之城”；另一座属于人类，即“地上之城”。他引用《创世纪》作为论据而写道，地上之城的根本特征是该隐谋杀兄弟亚伯时留下的血迹和暴力。人类之城从一开始就以这种可怕的暴力行为违反了它本应代表的东西——和平共处的兄弟情谊。他强调，罗马同样建立在类似的兄弟谋杀案的基础上（罗慕路斯在杀死兄弟雷姆斯后建立了罗马），显然，他试图证明人是一种狡猾、残忍、暴力的生物。

圣奥古斯丁写道：“该隐像罗慕路斯那样为了独揽大权，为了将私爱强加于人而谋杀了兄弟，而亚伯怀着谦卑的信念和希望，将无私之爱投向造物主。该隐则建立了一座亚伯城：‘世界上的朝圣者和陌生人……因神的恩典而注定在下界成为朝圣者，在上界成为公民。’”

该隐和亚伯、罗慕路斯和雷姆斯的故事表明，人类缺乏正直的道德，因此在地上建立一座正义和兄弟情谊之城具有一切美好的希望：“两种爱，创造了两座城市、两种群体。地上之城建立于伤害上帝的自爱，而上帝之城建立于自伤和对上帝的爱。”

在罗马的异教文化中，人类被尊为历史代言人和文明推动者。基督教则完全相反，把人类描绘成天生罪人，注定要在陌生、残酷的宇宙中为自己的狂妄赎罪。在被赶出家园之后，人类只有学会将自己的人生转变为通往超自然的上帝之城的旅程，才能获得救赎。

圣奥古斯丁写道：“基督徒即使在家里，在自己的城市里，也觉得自己是外国人。因为我们的祖国高高在上。在那里，我们不是外国人；但在这里，人人都觉得自己是外国人，哪怕是在自己家里。”随着基督教的发展，信徒对家庭和城市的虔诚变得无关紧要。正如《新约》中记载，为服侍上帝，人类必须放弃所有对旧的社会和家庭所承诺的理想。

真正的信徒就像一个朝圣者，时刻准备着离开自己在尘世中曾经珍爱和拥有的一切。救赎之路，注定是一条铺满放弃、降服和自我否定的道路。罗马人的美德是勇气和刚强的自信，而基督徒的美德则是温顺和谦卑。为了进一步否认所有人类成就的价值，圣奥古斯丁甚至断言，人类傲慢地宣称自己创造的一切注定消失于黑暗之中。罗马的命运，恰恰证明了这种内在的真理——人类成就的持久性，不过是一种幻觉。罗马帝国的衰落证明，如果没有上帝的怜悯与恩典，哪怕是史上最强大的帝国，也注定要瓦解成散落于路边的碎石、木屑和泥土，“罗马现在不过是一堆石块和森林……人类所建造的一切，终将消亡”。

在圣奥古斯丁看来，一种挥之不去的罪恶感和空虚感占据着基督徒的心。人生只不过是“一场走向死亡的赛跑”，一段短暂的时间，它赋予了人人平等的机会，以谦卑的奉献为亚当、夏娃的原罪引起的毁灭性后果赎罪。

学者理查德·塔纳斯在《西方思想的激荡》（*Passion of the Western Mind*）一书中写道："对上帝的爱，是圣奥古斯丁宗教信仰的精髓和目标，只有成功地克服对自我和肉体的私爱，上帝之爱才能成长、壮大。"这也要求人类要克服求知的渴望，而这种渴望，据《圣经》所言，直接源于夏娃的贪欲。柏拉图和亚里士多德将灵魂视为理性的核心，从而在灵魂和心灵之间建立了一种内在联系。因为，正如苏格拉底所说，不学哲学，就不可能获得更高的智慧，希腊人也养成了"知识等于美德"的信念。我们将在下一章深入了解到，通过将心灵与灵魂分离，基督徒彻底地驳斥了异教徒对理性的信仰，认为人类心灵对知识的渴求，与对不恰当、不纯洁的肉欲过分依恋有关。这一主张等于宣判了哲学的死刑，使神学摇身一变，成为真理的唯一藏宝室，也是唯一权威的声音，取代了西塞罗等希腊、罗马思想家以伦理、政治、科学等哲学保护伞保存下的真理。

基督教的理念把教会的地位提升到了新的高度，正如圣奥古斯丁所说，拯救人类的一个必要条件正是教会的指导。"以教会为代表的上帝之国源于亚伯，而世俗之国源于该隐，因此后者本身没有目的，应该服从于前者的需要。"

整个中世纪时期，圣奥古斯丁的观点被广泛引用，旨在证明由于世俗世界的道德缺陷，教会应当高于国家，对于维护世界的正义与和平不可或缺。圣奥古斯丁没料到的问题是，当教会受到权力的鼓舞开始渴望获得更大的政治影响力时，将会申明神权统治的卓越地位，这与基督教早期追求的精神纯洁几乎背道而驰。标志性的转折点发生在800年，查理曼大帝在教皇加冕下成为罗马帝国（剩余部分）的皇帝。圣奥古斯丁如果还活着，应该会无比震惊。他心中的教会是一个使徒团体，与一个旨在建立世俗政治帝国的组织无关。学者弗农·J.伯克

在其著作《真实的圣奥古斯丁》（*The Essential Augustine*）中，解释了人们对这位神学家意图的误读：“从查理曼大帝开始，神圣罗马帝国受到了对圣奥古斯丁‘上帝之城’的误读的启发。许多人认为，圣奥古斯丁计划在地上建立一个上帝之国，形式上就是由基督教复兴的古罗马帝国。然而，这并非他的真正意图。圣奥古斯丁的理想是超凡脱俗的，他区分了两种人、两种社会，它们永远不会被正式地制度化。在最终审判之后，这两种人将分别进入天堂和地狱。”

第三部分　中世纪早期
PART THREE | THE EARLY MIDDLE AGES

理性的消亡

公元后诞生于罗马统治下的基督教，在文化心理上属希腊化地区，因此基督教在演变过程中吸收了许多希腊传统思想。我们须牢记，除了纯粹的希腊影响（毕达哥拉斯、柏拉图、亚里士多德、斯多葛派等）之外，这一影响也包括许多亚历山大东征印度时从东方获取的传统和思想。许多神秘教派如俄耳浦斯秘仪，都是希腊化扩张的结果，另外还有波斯琐罗亚斯德教、摩尼教等。除了基督教在其复杂发展中受到的各种影响外，还加入了仪式传统（如诵经，使用蜡烛、香和圣水）和祭司制度，这些制度可能来自叙利亚、埃及、巴比伦和波斯。当然，在与其紧密联系的无数文化来源中，最重要的是犹太教。

古希腊哲学家认为，宇宙秩序是由非人化的造物主创造的；相反，基督教把世界描述为造物主之爱的体现，他对自己的创造如此投入，甚至超越了任何身份、特权和财富的差异，尊重每个人的神圣性。

对于古希腊诸神时代具备阶级意识的社会来说，这种变化是革命性的——所有曾被排斥和遗忘的人（被剥夺财产的人、被驱逐的人、奴隶、妓女），如今都被上帝之国接纳和欢迎。伯利恒之星向伟大的国王和贫穷的牧羊人宣布了弥赛亚的诞生，这标志着以前无法普及的正义理想的诞生，在这种理想中，人人都被赋予同等地位，在上帝子民之名下，受到同等重视和尊重。

这一理想在现实中没有立刻付诸实际。现实中，为了消除奴隶制或对妇女的歧视这些可怕的影响，我们花费了好几个世纪。尽管如此，基督教所宣扬的对人类内在神性的尊重，依然对西方文化的发展产生了深远影响，尤其是在法律和司法领域。

它赋予人类生命以重大价值，最早源于犹太人在《创世纪》中的叙述。在此篇中，据说上帝创造世界后用黏土塑造了一种动物，以他自己的“形象和肖像”为模板。

上帝从人类中选择了一个与他相似的人，一个与他分享永恒的对话者，在他身边成为万物之主——这一特权地位，在上帝赋予此人命名他的王国中所有动物的名字时得到了证实：“上帝啊……把它们（指动物们）带到亚当那里，看他怎么称呼它们。亚当怎么称呼它们，它们就叫什么。”

这种与上帝的微妙联系，将人类的价值提升到了空前的高度。但当亚当和夏娃（上帝用亚当的肋骨造出了夏娃）偷吃了智慧树上的禁果时，一切急转直下，因为树上的禁果是上帝严禁他们触碰的。

一条蛇引诱他们，向他们许诺可以获得上帝的认知。他们最终接受的惩罚就说明这只是空头支票，他们从天堂坠入大地，灵魂被剥去光辉的外衣，如同在黑暗的坟墓里套着会腐烂的外袍。

由于人类的主观选择，他们永远失去了上帝的客观庇佑——历史从此取代了永恒，无情地用时间和空间限制着生命。《圣经》上说，那一刻，亚当和夏娃意识到自己赤身裸体。赤裸，正象征着他们新获得的脆弱、贫乏的身体条件：身体孱弱、思想缺乏、时间的流逝、残酷死亡的结局。

亚当和夏娃从过错中得到的，并非优秀的认知能力，而是充斥于这个破碎的世界里的无知、痛苦和困惑，这个世界最大的特征是一切生物都在为统治和生存而残酷地竞争。在这场竞争中，这两人被下降到与他们曾统治过的动物一样的水平。为了描述人类新获得的身份，宗教艺术作者经常采用一种“野兽化”的隐喻。在中世纪的许多作品中，亚当、夏娃覆盖着毛茸茸的皮肤，用以象征人类堕落后近乎动物的状态。

一幅中世纪绘画中描绘的亚当和夏娃被逐出伊甸园的场面

从那一刻开始，人类的存在就等于远离自己的故乡——换句话说，就像一个四处流浪的异邦人。[19]

基督教思想家在描述地球维度令人讨厌的原始物质（hyle，希腊语中表示混沌的无形物质）时，将世界定义成一个“不一致的区域”，或者与《旧约》相呼应，叫“物质的埃及”（Egypt of

matter）。他们用这些带侮辱性的词来形容现实世界是一座痛苦的监牢，与其相对的是在失乐园中体验到的幸福和睦。

一种被物质的迟钝和黑暗紧紧束缚的动物，如何能重新获得精神上的光明，从而飞回上帝之国呢？

信徒的答案是一个令人信服的故事：尽管罪恶导致了这一切的缺陷和磨难，但宽容的上帝通过耶稣基督的肉身，引导人类回到原始的状态。

“仁慈的造物主”这一思想源于犹太教，上帝曾表达了对以色列人的爱，一路上真诚地帮助他的选民，从他们在埃及统治下的遭遇到征服一片与上帝神圣意志相协调的土地，以色列人最终在正义和自由中欢欣鼓舞。

基督教与犹太教的相似之处，都把人生视为摆脱枷锁走向自由的旅程，区别主要是故事中的人物和目的地。犹太人渴望建立一个符合上帝选民利益的正义的地上王国，而基督教徒则专注于建立一个精神王国，而非世俗王国：一个接纳全人类的超历史和超陆地的应许之地。

为了回到天堂的家园，人类必须找回那片神性的碎片，它就像一颗珍贵的宝石，在俗世的破碎本质中一直闪耀着光芒。

上帝的荣耀存在于人类精神的最深处，远离尘世苦难的凄凉。正如保罗所说的：“我们在肉身当中时，是与主相离的。”

由于没有基督的介入，犹太人就不可能从流放中逃脱，而且，如果没有“基督之言”（His word）的转变，就不可能产生对他的认

识。《新约》的主要内容集中在他的生平和教导上，不是他本人所写——他像苏格拉底一样，没有留下任何书面文字——而是散见于四大福音书的记载。历史学家已经证实，这些福音书（福音的原意是“好消息”）不像过去人们认为的那样，是由他同时代的人所写的，而是写于1世纪末，并在2世纪前后被收入《新约》。

“符类福音”（synoptic）这一名词可用来恰当地描述福音书，是指文本叙述符合主题。其中只有复杂难解的《约翰福音》这一例外，在这本神秘的书中，上帝之国被描述成光辉的胜利成果，与黑暗的俗世形成鲜明的对比。《约翰福音》采用的神学方法，关键在于将上帝定义为“逻各斯”（Logos）——在希腊语中，这个词兼具“言语”和“理性”（reason）两种含义，在希腊传统中表示神圣、理性的秩序力量。福音的开头以“逻各斯”来定义上帝的创造能力，并且把这个词改成基督教的说法“道”（the Word）。

柏拉图主义贯穿于《约翰福音》的全书脉络，这一发现更要归功于保罗——他是一个希腊化时代受过教育的犹太人，早年积极参与迫害基督徒，直到在前往大马士革的途中突然信奉基督。据《使徒行传》中记载，保罗（皈依前名叫扫罗）在某一刻突然受到启示，从那一刻起，保罗将自己的一生献给了基督，据考证，他死于67年尼禄对基督徒的迫害运动当中。保罗在写给他所创立的教团的书信中，将他们的救世观念提升到了一个新的层次。

为了解释基督使命的本质意义，他强调了洗礼仪式的作用，通过他所宣讲的洗礼仪式，鼓励信徒象征性地模仿基督，因为基督死在十字架上时，将人的灵魂从物质的牢狱中解放了出来。洗礼同时表明了肉体死亡和灵魂复苏，和基督在十字架上的牺牲异曲同工——换句话说，基督作为人类完美的原型所扮演的新亚当，取代了旧亚当。保罗

不止一次地称基督为“新亚当”，他写道：“在亚当身体里，所有人都会死，但在基督身体里，所有人都会活着。”

信徒的目的是谦卑地舍弃自我，以便逐步走向上帝身上更大的完美。上帝所要求的转变并不局限于身体：正如保罗所解释的，基督的使命也包含了对给予人类心灵的过度价值的强烈控诉。

毕达哥拉斯、苏格拉底和柏拉图都坚持认为灵魂是理性的所在，理性是人性中顶层和最高尚的品质。另外，因为基督教的理性具有比灵魂更重要的特征，因此它属于有着与之相似缺陷和欲望的身体。保罗一再强调，超越万物的上帝同时也超越了人类的认知能力。

与古典传统相反，保罗拒绝承认理性思维的重要性，他认为，除非得到神的恩典的帮助，否则理性思维仅仅是走向高级认知的一种不足的手段。为了强调理性的不足，保罗甚至把人类比作无助的、正在哺乳的婴儿，他们需要教义所提供的“牛奶”，没有这些“牛奶”，他们就无法吸收真正聪明的食物。

基督教声称，自亚当和夏娃堕落以来，智力缺陷将人类禁锢在事物的表象，无法看到、听到或理解事物内在的本质。为了克服这种肤浅的、泛泛的认知局限，他用了一种神秘的、间接的方式来讲故事，挑战思维习惯和先入为主，以激发一种更深层、更精细的认知方式。

圣奥古斯丁在《论宗教真理》（*On Religious Truth*）一书中对基督的教导方法的阐述如下：

上帝不带蔑视……用隐喻、明喻来玩弄我们幼稚的思想，用这种黏土医治我们灵魂深处的眼睛。

因为当面对上帝的宏大浩瀚时，人类残缺的能力会被彻底淹没，所以，要使用由寓言、符号、隐喻、明喻组成的间接成语作为描述神的核心信息。为什么？圣奥古斯丁断言，这就像用童话教会孩子道德准则，它们将神圣话语的复杂性降到了最低程度。

使用比喻，目的是通过故事来激发人们的情感和直觉意识，这些故事鼓励人们超越逻辑和理性的线性思维。因此，3世纪的学者、来自亚历山大城的辩护者克莱门，将基督比作一位教育者、教师，他促进人类内在潜能成长，他超越了信徒以往一切理性和经验话语的平淡无奇和根本无效的语法。

按照这些准则，初学者被教导，就像真理深藏于世界表面之外一样，经典上的话不应从字面去理解，而应该是不断指向其他东西的线索——一种将精神向前推进的意义，最终只能被间接地暗示，因为它是任何世俗的认知方式都无法彻底还原的。

为进一步解释这些信息的启示性，圣奥古斯丁将这些文字的内在意义与身体内的灵魂进行了比较。他写道，这些文字就像“肉身的外袍”，包裹着等待被揭开的更深层的含义——只有用灵魂之眼而非肉眼来探索这些信息才能成功。

这一观点显示了犹太传统的影响，在那里文本和解释被认为不是两个独立的实体，而是两个相互关联的方面的启示。学者乔治·施泰纳在《真实的存在》（*Real Presences*）一书中解释说，犹太诠释学的目的是要扩展《圣经》中包含的信息，就像一个无休止的赋予意义的过程。“在犹太教中，无休止的注释和对注释的注释都是最基本的……阐释的灯火在会幕前永不熄灭。我相信，犹太人不灭的诠释学，和他们在流亡中的生活是相通的。”

经典上的每一个字、每一个形象都随着意义的涟漪不断扩展，不绝地唤起了上帝形而上学的无限性——这正是赋予整个宇宙生命和形式的不可测量、不可描述、不可触碰的逻各斯。

学者诺斯洛普·弗莱在《伟大的密码》（*The Great Code*）一书中描述了经典文本的神秘性所要求的无尽的阐释，即“一个在微妙和全面中成长的单一过程”，以表达“不同的感官，而非不同强度或更广泛的连续感，像种子中的植物一样展开”。

这句话与《马太福音》中的一段遥相呼应，基督将他的话语比作种子：“种子虽小，但如果种在适当的土壤里，就会充满创造力。”

但是，把种子撒在好土里的人，就是听了道又懂了道的人。

就像一颗小小的种子长成一棵大树，经典文本中质朴的语言，如果放在因丰饶的信仰而变得肥沃的灵魂土壤中，就会绽放出天堂般的光彩。

圣奥古斯丁写道：“不要试图理解你可能会相信，但要相信你可能会理解。”意思是说，信仰对于实现真正的认知是不可或缺的。人类理性的价值，在此前千百年中一直是至高无上的，现在却被一种信仰所超越，而这种信仰与实在的真理、理性的论证和逻辑的结论直接相悖。除了心智的智慧之外，通往上帝之城所需要的是心灵的智慧。当基督要求人类与他一起深入某一深度，就像在洗礼仪式上那样，是一个灭亡与存在、黑暗与光明、盲目与可视、生与死的矛盾统一体。

人们还强调，神的超自然干预具有变革的性质，这是为了在人口中维持一种书面的宗教传统，而这些人口在很大程度上是异教后裔，他们习惯将其信条的确认归因于纯粹的口头练习。历史学家查尔斯·

弗里曼在《西方思想的终结：信仰的兴起和理性的衰落》（*The Closing of the Western Mind: The Rise of Faith and the Fall of Reason*）一书中写道，直到135年，第一批有异教徒背景的基督徒才开始接受《圣经》文字的价值，承认其对口头传统的权威，数百年来，口头传统一直被认为是宗教传播的唯一合法途径。

如我们所见，人们对文字的不信任可以追溯到古希腊。在对话录《斐多》（*Phaedrus*）中，柏拉图借“另一个我”苏格拉底之口批判了书面文字的僵硬和静态，认为以固定用于交流的动态，会导致一种危险的精神萎缩状态。柏拉图通过对话来发展他的哲学思想是有意为之，是为了保持口头辩论的那种活跃的起伏，柏拉图认为，缺少这种动态，知识就难以不断地进步。

几个世纪过去了，思想家对文字的敌意缓慢消退。但当基督教继犹太教后将自己描述成一个建立在文字权威基础上的宗教时，那种古老的对书面文字的担忧难免再次出现。为了避免任何潜在的批评，信徒们按照犹太教义，拾起了“象征”的力量。

“象征符号”（symbol）一词源于symballo，即希腊语的“重聚”，它可以帮我们理解这一找回意义的伟大过程。在古希腊，当双方签订协议时，一件物品会被一分为二，以保证在后来双方重聚之前旅行协议所规定的承诺[20]。这件物品就是“象征符号”，它将随着双方重聚而完整。类似的解释与《圣经》中所表达的神圣话语有关：一种符号、象征，通过不断地指向过去，吸引完全投入的读者| 信徒的积极参与。

与希腊人恐惧的“死”的书面语言带来的被动习得相反，《圣经》的象征性话语被视为一个“活”的过程，通过读者和文本之间的

对话，引发人们对神的认识越来越深入。如果没有超越直接经验的表象，就代表要被困于事物的字面意思，是外在的和肤浅的含义——在保罗看来，“文字可杀人”（letter that kills）是一切非信徒的世俗理性。

为了强调他们眼中神的卓越知识，信徒借用了“基督复活”的形象——通过作为一个人死去，作为神复活，将人类的认知境界提升到超越了身体、精神和语言限制的理性。基督是将灵魂从凡人的肉体中（soma）解放出来，象征着将人类的语言从世俗的坟墓（sema）中释放出来。耶稣基督这个形象，或者神圣的逻各斯，代表着从可见到不可见的过程，代表着普通的生活事件转变成神秘事件。

耶稣基督这个形象，在将人与神的维度结合在一起时所产生的调解、干预的效果，对应的是与《圣经》象征性的功能，其恢复了被原罪打断的神与人之间的宇宙对话，他的话语作为上帝之爱的终极象征实现了疗愈和拯救。与上帝之道所代表的疗愈行为相反，邪恶的分解力量（在希腊语中），象征的反义词分心（diabolos）代表了分裂——自从亚当和夏娃获罪以来，一道巨大的裂痕已将人类与上帝彻底分开。

艺术的象征话语

传统上，艺术关注的是事物的有形外观，但它能成为一种更高层次的沉思载体吗？换句话说，艺术能被置于无形的精神现实的服务中吗？这种两难的处境进一步复杂化，因为人们怀疑犹太传统一直在培育反对偶像崇拜的罪恶，这种罪恶在任何雕刻的形象中都是固有的。

犹太人认为，上帝的神秘性不可能体现在任何地上的形象当中，这种观念也扩展到了语言方面。这条规则被犹太人严格遵守，以至于上帝的名字“耶和华”最初在希伯来语中写作“YHVH”，不带任何元音字母，根本无法阅读。

禁止使用图像，对早期基督徒产生了巨大的影响，在宗教艺术出现前大约200年就有此一说。克服这种最初的不情愿的是必要的压力：在一个大多数人都是文盲的世界里，使用视觉叙事提供了一个来教授新宗教信息的独特机会。

通往基督教视觉语言的第一步可以在地下墓穴中找到，早期基督徒将地下通道用作埋葬场所。这些早期壁画最显著的特点是草率和粗糙的风格。一些学者警告我们，不要把早期基督教的表现视为幼稚：他们说，如果那些视觉上的见证显得谦卑而朴实，那并不是因为基督教艺术家无能和缺乏经验，而是因为他们有意识地选择了简单。

因为基督教艺术家想要解决精神的优越现实，他们故意避开自然主义的相似性，追求一种隐晦的叙事，这种叙事的意思是，尽管是以一种间接的方式，但人们相信，它仍然超出了所描述事物的正规外观。我们在地下墓穴中看到的极其简单却意义重大的图像，表明了这种优先顺序的转变。为了刺激观众的创造性想象力，他们策略性地采用了粗糙且通常笨拙的图像，而不是对人物和事件进行现实的、美学上令人愉悦的描绘，这些描绘可能会危险地将眼睛困在外部和表面。图像越是显得稀疏和不完整，就越是被要求寻找一种比眼前所见更深的意义。

为了激发更深层次的理解，基督徒经常研究《旧约》，寻找有关基督使命的暗示。

《旧约》在准备和成熟方面发挥了重要作用。但是如果没有基督给人生命的信息，那么最初的辅导阶段将是一纸空文。通过基督，人类的旅程最终找到了一个连贯的、包罗万象的结论。

带着这些想法，让我们来看看圣普里西拉地下墓穴中的一幅壁画：画面中用最少、最粗略的细节来描绘一个牧羊人和他的羊羔。如果你问如何解释这幅画，早期的基督教徒可能首先会想起《旧约》的段落，或者多数宗教的仪式（包括犹太教）中常见的牲祭。即使这种说法是合理的，但如果少了《新约》中更深层的解释（一个基督教学者应该能立刻发现），它依然站不住脚，在福音中，基督也被描绘为一个神圣牧羊人，引导着一群人类羔羊回到天堂牧场，自己也作为最重要的羔羊，为救赎世间的罪孽而献身。

圣普里西拉墓穴壁画中的牧羊人基督

对于上帝的羔羊基督，旧的牲祭仪式已经显得累赘、陈腐，正如施洗者约翰所说：“看哪，上帝的羔羊除去世人的罪孽。”

为了证明基督是上帝的最终启示，《旧约》中的图像被反复用作预言。最常见的故事就是以撒的父亲亚伯拉罕在祭刀下被救出来；约拿被鲸鱼吞入腹中又被吐了出来；但以理被困在坑中，四周围着被法力驯服的狮子；三名少年奇迹般地幸免于火炉中的火焰。

约拿被鲸鱼吞入腹中，同样出自圣普里西拉的墓穴壁画

三名少年奇迹般地在火炉里幸存

当不同的支流把它们的水汇于一处时，这些叙述都被重新用来预见后来的高潮：基督的死亡和奇迹般的复活，作为所有过去叙述的综合和完成，代表着善战胜恶的最后胜利，精神重于物质，生命重于死亡。

学者亚伯拉罕·约书亚·赫歇尔在《犹太教哲学：上帝找寻人类》（*God in Search of Man: A Philosophy of Judaism*）一书中恰当描述了维持这种强烈信仰所需要的敬畏感：“在宗教传统为我们留下众多遗产中，有一件是‘奇迹的遗产’。如果要抑制我们理解上帝本质能力，强调敬拜的作用，那么最好的方法就是把这一切想得理所当然。”赫歇尔认为，宗教面临最大的威胁，就是人们不再相信奇迹，以及对一切神秘现象都能合理解释的信念。

他接着说道：“对神的感受始于奇迹。它是人类对自己的行为缺乏理解的结果。奇迹意识遇到的最大障碍是我们对传统观念和陈词滥调的灵魂观念的适应。因此，对某些文字和观念的不适应，正是真正意识到这一点的先决条件。”

对古希腊罗马时期的犹太人或基督徒来说，这些文字所表达的激情会引起读者的强烈共鸣。究其原因，人们认为要发展一种更高级的认知方式，就必须锻炼思维，使之与人生难测所引起的不安长期共存。因而，结论是：信仰不是一种平和、被动的体验，而是一种大胆、激进的体验。信仰需要的是激情和决心，即使最终目标依然神秘莫测之中，但也要勇敢坚持自己的追求。

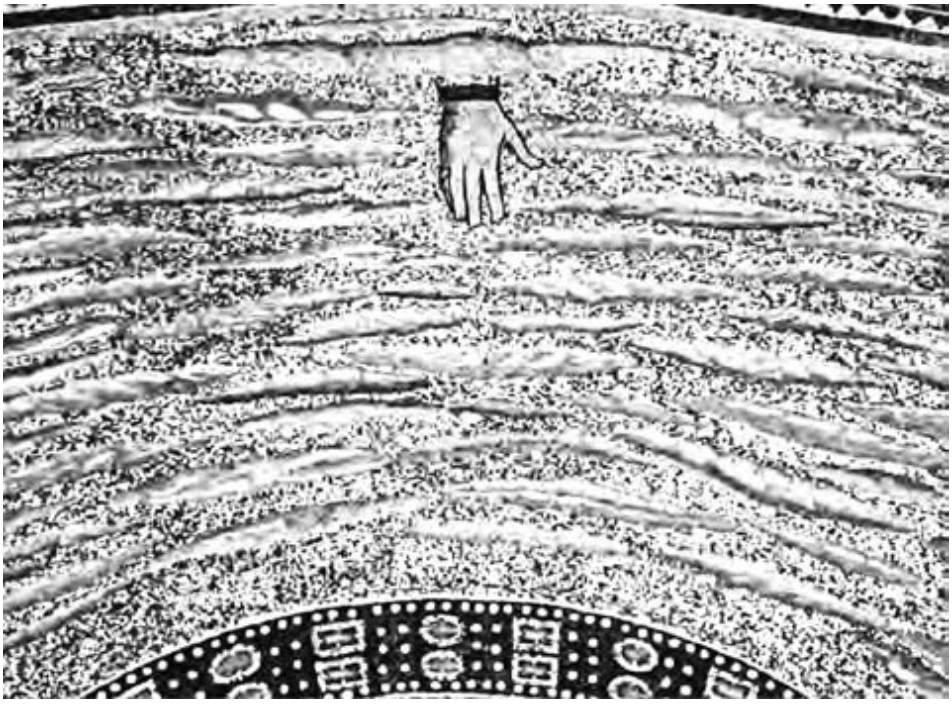
对基督徒来说，信仰不是一种理性的认知行为，而是一种狂喜和醒悟的过程：当充满爱的“我”与充满神性的“你”彼此交融时，便产生了一种情感上的满足。

与异教文化自豪地宣传它对人类理性的信任明显不同，基督教关于救赎的承诺，不是知识上的满足，而是对上帝难以抑制的热情，上帝将会永远难以捉摸和不可知，因为世界上所有人都试图用语言、思想、图像来指出他伟大的神秘性。

为了强调上帝超越了尘世间的一切视觉，基督教艺术家承诺永远不直接描述天父，只借用基督的形象来代替他：无形的上帝，通过基督的形象向世界展示自己。

根据这一原则，中世纪的艺术家唯一敢描绘的天父的特征，就是一只天空中若隐若现的手。除了这种方式以外，不可知、无法描述的上帝，只能通过基督的中间形象显现出来，基督来到地上是为了按照上帝的形象塑造人类。有趣的是，尽管基督的形象如此重要，但在早

期的宗教艺术中，艺术家们还是有意识地避免直接描绘他在十字架上的血腥场面（几百年后却变得十分普遍）。



在中世纪早期的基督教艺术中，上帝的形象都是一只天上的手

如何理解艺术家的这种选择？我们应该将基督弥赛亚与犹太人的先知弥赛亚进行对比：根据弥赛亚的预言，他将成为一个强大的军事领袖，最终保证以色列的胜利，为上帝的选民造福。弥赛亚和温顺的、不谈政治的耶稣之间的区别再明显不过了：基督承诺给信徒的应许之地，非但不是一个庇佑他们的世俗王国，反而是一片让人们抛弃一切物质需求，获得精神自由的土地。基督教提出的更激进的观点，也体现在基督在十字架上的受难——一方面，这是人们眼中最耻辱、最令人厌恶的死亡；另一方面，这种死刑只适用于罪犯、奴隶和贫民。异教徒和犹太人都辩驳说，一个自称上帝之子的人，怎么会遭遇可怕的羞辱呢？许多人鲁莽、愚昧地嘲讽了基督受难的意义，这在一幅出土于罗马帕拉蒂尼山的壁画涂鸦中能看到——为了讽刺一个名叫

亚历山梅诺斯的新信徒，人们画了一个被钉在十字架上的驴头人，旁边写着“亚历山梅诺斯崇拜他的上帝”。为了回应这种敌意，几百年来，基督教徒始终将十字架绣在旗帜上，作为胜利的象征——而十字架上饱受折磨的基督肉体隐而不见。

上帝的羔羊和用十字架作为胜利旗帜，出自罗马达米亚诺科斯玛大教堂，7世纪

一种新词汇的诞生

如我们所见，基督教面临的最大问题是如何证明基督在十字架上的牺牲是正当的。反对者认为这与基督的神性不符，为了反驳他们，早期基督教思想家德尔图良采用了一种很不理性的修辞：“你必须相信上帝之子确实死了，因为这很荒谬。他被埋葬了，又复活了。这是板上钉钉的，因为这不可能发生。”

在这里，德尔图良用了一种名为“荒诞化”的文字技巧，取消了逻辑的基础，想在读者内心激发出心灵火花。

德尔图良试图用一则悖论歌颂无知，而不是异教哲学家那样以理性为傲。接着，他把从信仰中获得的智慧比作一朵独自绽放在乡野路边的花，远离学校、学院和图书馆里没用的说教。他写道：“我不呼唤那些在学校里形成的灵魂，那些在图书馆里接受教育的灵魂，那些被希腊学院的智慧所充实的灵魂。我宁愿求助于简单、粗糙、无知、原始的灵魂……在任何十字路口和荒凉的乡村道路上都能找到。”

缺少信仰指引的理性或许是不可靠的，因为它是《创世纪》中最危险的撒旦诱惑人的工具之一，撒旦选择夏娃为第一个罪人（她是第一个从智慧树上摘下禁果的人），暗示着对知识的过分渴望是与性欲有关。除了传统的潘多拉神话传达的厌女倾向外，这种关联最吸引人的地方是它很新鲜——求知的欲望，在某种程度上可以与人类其他本能和能力相提并论。

既然这种本能像呼吸、觅食和繁殖一样，是自然的和必要的，那么上帝为何要谴责人类的求知本能呢？基督教给出的答案虽然模棱两可，但也丝毫不加掩饰——人类的目标不该是理解上帝的神秘性，而是服从他的意志，响应他的召唤，以恢复人与神之间的对话。这种态度宣告了一切与信仰规定的方法不相容的世俗学科的末路，包括哲学和科学，以便让位给表面上谴责一切批判性思维的文化模式。在这种新的背景下出现的正面典型就是亚伯拉罕，他盲目地服从上帝的旨意，残忍地杀死亲生儿子以撒，哪怕上帝没有给他任何合理的理由。

救赎属于顺从者，他从不怀疑也不敢怀疑上帝的旨意。从基督教观点来看，进一步学习求知是被绝对禁止的。德尔图良问道：“耶路

撒冷和雅典有什么共同点？”又补充道，“对于我们自己来说，除了耶稣基督外，没有任何必要和动机去学习。”

除了德尔图良，另一位早期的教会学者爱任纽也抱有类似的热情，他说：“你最好一无所知，只相信上帝，继续爱他，而非冒着失去他的风险问问题。”

为了表达对思想及其分析工具的怀疑，早期的一些传教士甚至称哲学是“可鄙可憎之物”，另一些人则嘲笑柏拉图和亚里士多德的哲学论述，觉得是废话连篇。

在这些论述的发展过程中，许多早期基督徒都受到一种信念的影响：基督很快就要二次降临了。但是当这一事件并没有发生时，否定过往学术成就的紧迫性逐渐转弱，这为人们更包容地看待古典时代遗产留下了空间。在认为哲学是一种宝贵遗产而非障碍的人当中，包括了一些亚历山大学派的希腊神学家，如亚历山大的克莱门和奥里根。为重拾往日的文化贡献，他们提出了“渐进救赎”的概念。学者尼古拉·阿巴格纳诺认为，当基督再临希望开始消退时，这种说法获得了许多支持，因此，“世界瞬间毁灭并复活”的观念，被“通过逐步理解、吸收基督的训诫花费几百年逐渐复活”的观念所取代。

基督教徒在基督再临后新发展起来的叙事没有成功，他们认为，救赎不是一出华丽而短暂的戏剧，而是一个缓慢的成熟过程，其中，不同的文化表达可以理解成上帝启示的最初阶段。这一观点，接纳了过去的多元文化贡献，其理论基础就是，这些贡献是最终认识上帝的预备步骤。评论家拉克坦谛就提出了这个问题，他断言：尽管苏格拉底、柏拉图和斯多葛派的著作并不完整，但至少可以算是通往上帝真理的有用的“碎片”。

一旦历史与神的旨意（providence）相结合，基督教就摇身一变，成为使世人灵魂不断进化并最终绽放的神圣计划。而历史，就是神圣计划的一种实现手段。这一观点，为过往出现的一切文化价值都属于基督教的这一设想提供了根据，从殉道者查士丁尼在2世纪说过的话就能看出：“凡所言说之美都是基督徒之美。”

在这一原则的指引下，只要对基督教传达信息有用，自由借用异教遗产的行为都可以接受。现实证明，这种态度对基督教艺术家帮助很大，他们经常利用古代神话和民间传说中经过充分检验的素材，来宣传新宗教的教义。例如，把基督与希腊的光明理性之神阿波罗、罗马的无敌太阳神画上等号，许多皇帝曾借此抬升自己从上天获得的权威和品质（在异教艺术中，主要表现为皇帝雕塑头后的光环）。在2世纪罗马圣彼得教堂地下的朱利陵墓的马赛克画中发现了阿波罗和无敌太阳神，具体出现在基督胜利复活升天的场景中，这与罗马皇帝的神格化完全一致。

在朱利陵墓里，基督和太阳神阿波罗的形象被合二为一

另一则常用来描述基督使命的著名神话人物是俄耳甫斯，正如亚历山大的克莱门所写的：“一个用竖琴的声音驯服所有动物的魔法琴师，他驯服人类，驯服最难驯服的动物。”欧瑟比也写道，神之子是来为人类的不和谐乐器重新定调的自然治愈者：

希腊神话告诉我们，俄耳甫斯可以迷惑凶猛的野兽，熟练地敲击乐器和弦来驯服它们野蛮的灵魂。这个故事为希腊人所传唱，他们认为，这种无意识地奏出的旋律，足以征服野蛮的野兽，甚至可以拔倒大树。但这样的完美节奏出自上帝之道，他试图用一切方法治疗人类灵魂中的诸多痛苦。因此他通过智慧的技艺奏出的旋律抚慰人心，不仅抚平了野蛮的创造，而且抚慰了被赋予理性的野蛮人，用神圣教义

的补救、治愈了文明国家和野蛮国家的一次次暴怒，治愈了灵魂的一次次愤怒激情。

与神话中的音乐家俄耳甫斯形象合一的基督

在其他案例中，基督的使命是通过葡萄树的象征符号来传达的，以往，异教徒一直将葡萄树与酒神巴克斯联系在一起，例如在皇帝康斯坦丁的女儿圣科斯坦萨陵墓中的壁画。

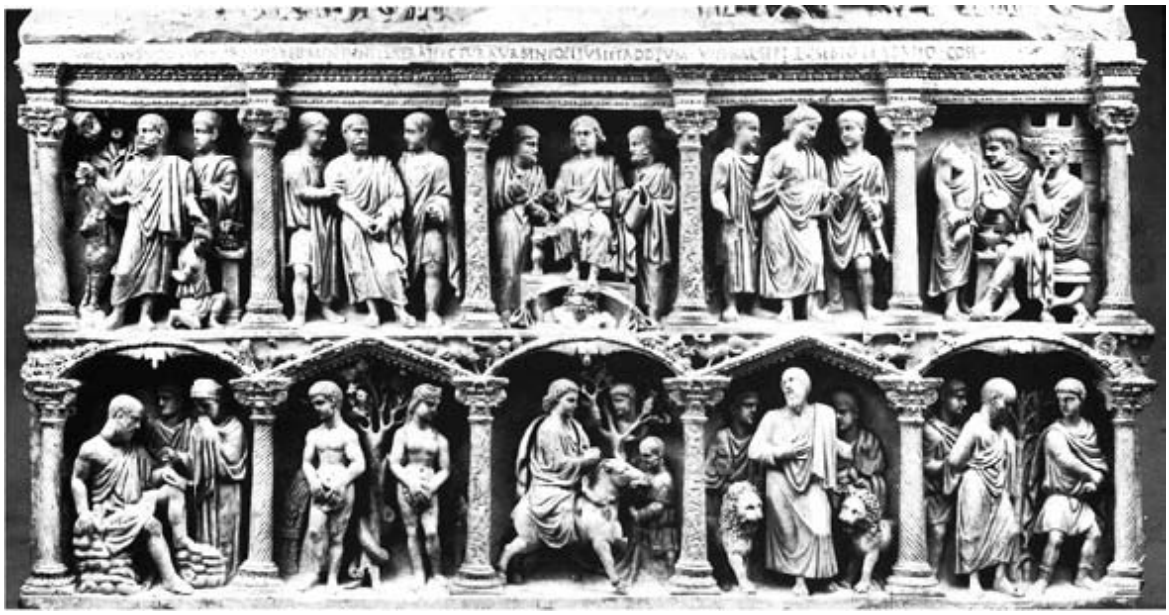
丰饶的葡萄园里挂满了葡萄，许多辛勤劳作的小天使丘比特和鸟儿抢着采摘成熟的葡萄。正如我们在罗马时代看到的，常出现在贵族餐厅里的酒神巴克斯象征着世俗欢愉，葡萄酒能让人忘却烦恼。在基督教教义的吸收和代谢下，酒醉引起的精神状态改变着象征意义上被重新发酵，变成了基督与葡萄藤的比喻，就像圣餐仪式中表现的——在这一新概念中，饮用基督血酒所产生的“清醒醉酒”状态，旨在表

示一旦某人敞开心胸接受基督的救赎，他就获得了这种更高级的意识状态。

基督教壁画版本的酒神葡萄和葡萄酒王国

最早皈依基督教的人，大部分来自社会底层的贫民。但是，当基督教合法化的时候，许多上层显赫的贵族也纷纷加入。[21]当时，上流贵族开始资助昂贵的石棺（带有基督教主题的精美浮雕），这使得基督教人员结构发生了明显变化。这种丧葬艺术的最佳案例就是罗马执政官尤尼乌斯·巴索斯的石棺。

这些浮雕的风格似乎接近于罗马的写实主义风格。一旦我们意识到毫不相干的故事组合在一起作为象征性的展开，就会发现它主要表达的是神秘永恒的教化，而非世俗故事中的线性叙事。



尤尼乌斯·巴索斯的石棺表明了基督教在罗马社会上层的流行

下半部分的浮雕中就包含两个故事：画面右边是彼得和保罗，还有但以理身陷狮穴。画面左边是约伯、亚当和夏娃。画面中间则是谦逊的弥赛亚骑驴进入耶路撒冷，这是基督教常用的象征场景，寓意是被救赎的灵魂重返上帝之城。

上半部分的场景包括献祭以撒、基督被捕以及他与总督本丢·彼拉多的会面。虽然这些事件都围绕着基督的牺牲，却巧妙地避免了对他受难的血腥描述。取而代之的是，我们能看到复活的基督把《律法书》交给彼得和保罗，同时胜利地脚踏穹窿（基督是一个头戴面纱的男性形象，画风是异教风格）。

最后，教会强烈反对使用私人赞助的艺术，尤其是在5—6世纪，教会的领导层加强了对所有宗教事务的官职，使得这一情况更加突出。结果，艺术品从私人用途中消失，被重新归属于教堂的专有装饰中。这预示着，艺术唯一合法的目的是集体赞美上帝，正如教会所表达的，教会才是基督教大家庭的领袖。

当基督教合法化之后，建立一座能容纳大量群众聚集的大教堂变得至关重要。使用异教神殿的计划以失败告终，因为其内殿仅仅是一个小房间，原本是安放神像所用的。君士坦丁大帝的建筑师最终想到了一个绝妙的解决方案——将曾经用作法院的宽敞礼堂应用于罗马大教堂。过去曾是法官住所的半圆形后殿，变成了祭坛，祭坛是教堂核心。为了到达这里，人们必须穿过中央大厅的狭窄长廊（后来两侧带有额外的走道）。中央大厅的准确名称“中殿”（nave）源于航海的概念，这与基督教的叙述完全吻合。他们声称，信徒一旦进入基督救赎的方舟，就朝着天堂的故乡开启了新的冒险之旅。

一旦教堂的结构完成，剩下的问题是——什么样的艺术最适合装饰内殿？最终，他们决定使用壁画和马赛克，因为它们最适合宗教信息的精神和梦幻的属性，而高浮雕（如那些早期石棺上的浮雕）和雕塑则被严格禁止。人们担心雕塑和石雕的现实主义特征可能会引发盲目崇拜的罪恶。

在《圣经》中，先知以赛亚尖刻地讽刺那些崇拜偶像大师的人十分愚蠢，他们在偶像面前卑躬屈膝，却忘了自己就是创作者。

关于雕塑的诱惑力，在古代异教时期也有所论述，其中最著名的就是皮格马利翁的传说，他爱上了他雕刻的大理石像加拉提亚，把它当成了真的女人。加拉提亚唤起了皮格马利翁的欲望，是因为他技艺

精湛的手法使冰冷、坚硬的肉体具备了真人的柔软弹性。结果，艺术家被情欲蒙蔽了双眼，最终拜倒在自己创作的对象脚下。

这些对雕塑的现实主义幻想，可能会引发基督徒强烈的妄想，就像2世纪的迦太基主教塞比安所发出的一句警告：“看到雕塑时，立刻朝下看转移视线！”

早期基督徒对雕塑艺术的恐惧，也与他们相信这些石像不仅没有灵魂，而且是邪魔外道的藏身处有很大关系。在基督徒眼中，异教的神其实是魔鬼，最爱躲在石像中，这使人们的恐惧雪上加霜。

考虑到古代城市中大量的雕塑，基督徒当然有很多担心。君士坦丁时期编制的一份清单提到，仅在罗马就有至少3500座雕塑。正如我们所见，其中有许多代表着通过战争或商业进入罗马大熔炉的当地神和外国神，还有皇帝、军事领袖和神话人物的雕塑。在体育场或浴场里摆放的大量雕塑中，还有裸体运动员雕塑，这是为了以一种效仿希腊的方式赞扬人体的力与美。

那些久负盛名的雕塑一般矗立在大基座或由大理石、碧玺、斑岩、雪花石膏制成的华丽的圆柱之上。除了用木头、黏土、蜡等简易材料制成的小雕像代表家族守护神外，大多数雕像都是由大理石或青铜制成的，少数更昂贵的是用金、银、象牙制成的。所有大理石像都涂着鲜艳的颜色，尤其是眼睛部分，因为眼睛被认为是心灵之窗。

生活中围绕着如此大量的石像，一定会让最初的基督教徒感到震惊，他们在如此强烈的图像诱惑力的包围下，自然容易觉得错乱。从私人空间到公共空间——住宅、市场、剧院、公共浴室、论坛——每个角落都矗立着大量无声凝视的雕塑，它们将现实与虚构交织在一起，呈现出一种卓越而超现实的共存之感。

当时有很多市井流言，说这些雕塑会说话走路，会从底座上下来上街，混在帝国城市拥挤的人群中。为消除这些恶灵的影响，最好就是借助神圣的庇佑。据一则基督教的传说描述，圣彼得将那不勒斯的海王神庙里的雕塑砸得粉碎，因为他想把它们从崇高的位置上拉下来。另一则传说是关于教皇格里高利一世的，说他只要盯着这些可怕的艺术品，就能让它们的头和四肢猛烈震动，然后碎成一地。

人们常常用“疯狂”“可笑”“讨厌”“恶心”“可恶”“邪恶”“无知”等词来描述基督徒的宗教狂热，他们会审判并摧毁数千座古典雕塑。如果拆除一座巨大雕塑太麻烦，一般会就地掩埋。西方艺术在基督教义的极端狂热和保守时期遭到了巨大的破坏。比如，在罗马发生的大规模雕塑被破坏的运动中，唯一幸存的是马可·奥勒留的雕塑，它被误认成了君士坦丁大帝。

马可·奥勒留的雕塑幸免于难，因为被误认为第一位基督教皇帝君士坦丁的雕塑

由于害怕雕塑引诱观看者，导致渎神行为，因此基督徒始终关注这一问题。毕竟，在虔诚的基督徒心底，这些雕塑难道不是撒旦用来欺骗、奴役人类的东西吗？对此，基督教神学家们毫不怀疑——如果没有教会的严密监督，艺术品就是最危险的东西，会滋生虚假而美好的诱惑。

亚历山大的克莱门进一步阐释了这一观点，他认为：人类在复制现实事物时的最大风险是落入一种自负，觉得自己能和上帝的创造能

力相媲美。

这一观念获得了极大共鸣，这可以从中世纪艺术家缺乏自我意识中看出。在那个宗教色彩浓厚的时代，艺术被认为是一项集体事业——对上帝的赞美完全淹没了对任何艺术家本人的赞美。中世纪艺术家不认为自己是独立的创作者，而仅仅是一个工匠、一个造型师，他的象征和风格，完全来自教会颁布的权威教条。

由于那个时代的绝大多数作品都已消失，所以我们要想了解早期基督徒是如何发展自己的视觉传达系统，唯一的方法就是通过最能抵抗岁月摧残的马赛克。希腊人、罗马人大多将马赛克用于无法绘画的场合，比如地板上或喷泉内壁。尽管在帝国晚期就已出现了马赛克的新用途，但这一技术主要是在基督教的影响下发展到巅峰，这也归功于拜占庭艺术的影响。马赛克是由许多名为“嵌石”的小方石组成的，这些石头的颜色、光泽和彩虹光辉，都是通过添加以不同角度巧妙倾斜的玻璃片而增强的。在照亮教堂的蜡烛闪烁的灯光的强化下，颜色和光线的不规则折射产生的耀眼火花，赋予了这些光芒夺目的图像一种超现实的特征。在这些图像中，观众被视觉的魔法所淹没，最终会被引导去感知无形精神的世界。

罗马圣普登齐亚纳教堂后殿的马赛克完成于5世纪末，它正是一个绝佳案例，表明教会一旦从被迫害的少数可怜人变成社会地位举足轻重的机构时会获得多么大的自信。

这幅画所表现的基督，并不是田 园中的年轻牧人，而是更加成熟的蓄须男子，他的权威通过严肃的神情被提升到一种至高地位，也会让人联想到一位哲学家严肃紧张的神情，还有他头后闪耀的光环、镶有宝石的宝座，都把他的地位抬升到身后的使徒之上。使徒们身着白

袍，就像古罗马的元老，其中地位最高的彼得和保罗，由两位桂冠女神为其加冕。

在这些人像的后面，一堵环绕四周的城墙划定了城市边界。这座城看似罗马，实际却是天国之城耶路撒冷。在其上，从环绕各各他山的天空中浮现出了四位福音作者的象征形象，他们被描绘成了神秘动物：一个带翅膀的人（马太）、一头狮子（马可）、一头公牛（路加）和一只鹰（约翰）。这些来自以西结预言和《启示录》中的形象，用以象征福音传道者是被赋予神圣预言天赋的先知。在这些象征当中，关于基督的信息再次被唤起——有翅膀的人代表基督的化身，狮子代表他的威严，公牛是他的祭品，鹰代表升天。

罗马圣普登齐亚纳教堂后殿的马赛克，5世纪

圣奥古斯丁在一篇著名的文章中如此形容约翰：“约翰像雄鹰一样翱翔在人类软弱的云层之上，用心灵最敏锐、最坚定的目光凝视永恒的真理之光。在古代民间传说中，鹰被认为是有魔力的鸟，能飞到

太阳之上，用锐利的眼睛直视阳光。通过这一神话的基督教化，鹰完美地契合了约翰的预言能力，它比任何人都更深入有力地见证着上帝的神秘之光。”

在建于5世纪的罗马圣母大教堂的马赛克中，创作者利用艺术作为发人深省的冥想工具，可以找到很有趣的解决方案。例如，通过欣赏耶稣降生的场景。

这幅画作选择了抽象象征主义，而非现实主义手法，没有把耶稣描绘成一个躺在马槽里的婴儿，而是像一个国王般地坐在嵌满宝石的胜利宝座上的矮小成年人。宝座后面闪耀着伯利恒之星，周围有四个白色天使。在基督左边高高的宝座上，圣母马利亚的形象是一个骄傲地看着儿子的皇太后。从右侧走进画面的三个人，代表来自东方的三博士（麦琪）给圣婴带来礼物。

耶稣降生图，罗马圣母大教堂马赛克描绘的场景，5世纪

画面缺少具体的故事年表，表明耶稣降临绝不仅仅是一个当下短暂瞬间，而是一次永恒的奇迹，每一次都在真正的信徒心中发生，就像4世纪的教皇尼撒的格里高利在《贞女》（*De virginitate*）一书中

所写的：“当圣洁的圣母在她的贞洁中闪耀时，每一个在内心拯救基督的灵魂将会获得什么？”

对时间维度的无视，对应的是空间表述的不协调。故意改变人物和环境之间的比例尺，强调形而上学的视觉，而不是现实和空间上的连贯，这种视觉表现，强调的是“灵视”，而不是“肉眼所见”，看见的是暂时的，看不见的是永远的。

早期基督教徒为了表达神圣不可言喻的本质，最引人注目的表现手法是反向透视法。其中一个例子出现在代表亚伯拉罕和萨拉的场景中（壁画同样位于圣母大教堂），他们为三位神秘的客人端上食物，如前所述，他们三位都是神的智慧化身。

亚伯拉罕、萨拉和三位东方博士：圣母大教堂壁画中的反向透视法

根据古典时代就被人们掌握的透视法则，被描绘物体的正面线总是比背面线长。而这幅马赛克所采用的反向透视法（正面线比背面线短）完全颠覆了这种动态：图像没有向背景后撤，而是向前延伸，仿佛伸向了观众。因此，观众会产生一种错觉：他自己突然变成了被观看者。这种颠倒旨在给基督徒观众留下一种印象——他们是被圣人的形象所凝视的。

从本质上讲，该图像要求的是一种对应关系：一次与神性相遇| 对话的邀请。作为与上帝的一次持续对话，信仰中应当包括自我反省和自我探索的过程，这种特殊的注意力切换，发生在当个体被神圣的信息唤醒时，必须回到沉思生命与自我的内在意义之中。

拉丁化的西罗马与希腊化的东罗马

正如我们所见，在4—5世纪，欧洲迎来了一场特殊的动荡，当时，为了逃离来自东方的残暴匈奴人，许多蛮族部落开始向西迁移：哥特人分为东西两部，分别入侵意大利和西班牙；汪达尔人占领北非和西班牙南部[22]；法兰克人和勃艮第人入侵了高卢，而盎格鲁-撒克逊人在5世纪定居不列颠群岛。

476年，罗马军队中的日耳曼雇佣军首领奥多亚塞逼迫罗马末代皇帝罗莫洛·奥古斯特退位，标志着西罗马帝国的灭亡。当时的许多作家为了批判蛮族的行径以及对罗马文化和法律的蔑视，经常用动物来形容他们，比如4世纪的诗人普鲁登修斯。他写道：“罗马人和蛮族的差距，就像两足动物和四足野兽之间的差距。”

野蛮人的一些习惯，进一步加剧了这些贬损。例如，由于匈奴人长时间骑在马背上，人们认为他们和坐骑合体变成一种怪物。罗马历

史学家亚米安努·马塞林写道：“匈奴人杀死自己的战马，吃生肉，还把生肉压在屁股和马鞍之间保持鲜嫩！”

这些粗俗的描述，最终带给所有蛮族部落类似的坏名声。事实上，他们并不完全一样：野蛮的匈奴人喜好突袭和掠夺，其他如东哥特人崇敬罗马文化。东哥特国王狄奥多里克赶走日耳曼首领奥多亚塞，并在拉文纳统治意大利。为表达对罗马文明的由衷钦佩，他向东罗马皇帝芝诺宣示，希望自己的王国“成为您的复本，不敢有任何竞争”。

狄奥多里克其实是想成为西罗马帝国剩余领土的保管人（当时只包括意大利），并推动东哥特与罗马之间的文化融合。为了表明他的和平意愿，狄奥多里克下令只把被占领领土的三分之一分配给东哥特人，剩下的部分仍交还罗马。他还通过了一项禁止毁坏罗马纪念碑的法律，并拨款维护和修复罗马纪念碑。

像其他蛮族一样，哥特人几百年前就被使徒乌尔菲拉驯化，皈依了阿里乌派。尽管有教派差异，狄奥多里克仍保证所有基督徒和犹太人的自由，使他们免受一切侵扰。作为罗马的崇拜者，狄奥多里克身边经常配有罗马顾问，其中包括哲学家波爱修，他对文化的贡献包括对许多重要的希腊作家的译本。

在罗马帝国的全盛时期，所有受过教育的人都会说拉丁语和希腊语——这是罗马帝国东部省份使用的语言，罗马人从那里获得了希腊哲学、诗歌和文学。随着野蛮人入侵造成的教育停滞，希腊语也被遗忘了。波爱修之所以地位崇高，是因为他属于最后一批掌握希腊语言知识的学者，他能为西方提供欧几里得、阿基米德、托勒密等作家对重要希腊文本的拉丁翻译，否则这些文本将会失传。波爱修从历史中

抢救出来的作品包括亚里士多德的《工具篇》（*Organon*），这是6篇逻辑论文，直到欧洲文艺复兴之前一直是希腊哲学家著作的唯一拉丁译本。

当新拜占庭皇帝查士丁尼一世放弃其前任的宽容政策，对所有持不同政见的基督教教派（包括阿里乌派）严厉执法时，野蛮国王和罗马皇帝之间的关系急剧恶化。结果，狄奥多里克越来越怀疑拜占庭的阴谋，目的是把他从他控制的意大利领土上赶走。这一突发事件最有名的受害者是波爱修，他被错误地指控犯有叛国罪，监禁一年后被杀。他在狱中所著的《哲学的慰藉》（*The Consolation of Philosophy*）一书中，想象了自己与哲学女神的虚构对话。在谈到命运难测的话题时，哲学女神似乎变成柏拉图和斯多葛派的混合体，她提醒波爱修，他只能在追求永恒美德和心灵智慧中发现美并寻求安慰。尽管没有直接提到宗教，这本书却得到了许多基督教思想家的赞赏，因为它说明柏拉图的思想可以与基督教的原则和谐共存。

接下来的几年，哥特人与拜占庭人和解的希望变得渺茫。535年，新皇帝查士丁尼（后面会详细地讨论他）决心收复旧罗马帝国的西部领土，发动了一场与哥特人的战争，这场灾难性的战争持续了18年，其间，意大利的衰落过程达到了一个新的高潮。拜占庭人最终取得了胜利。但15年后，一群来自潘诺尼亚的新蛮族伦巴第人（匈牙利的前身）崛起，来势汹汹，拜占庭人被迫向南撤退，把意大利北部留给了伦巴第人，后者的统治持续了200年（意大利的伦巴第大区就得名于伦巴第人）。

这些动乱导致的最严重后果是城市崩溃和农田荒废，进而引发饥荒、贫穷、瘟疫，从而导致欧洲总人口锐减。随着罗马路网年久失修，商业和贸易也几乎中断，文化、思想和传统的交流也随之中断。

曾经被人类的勤劳和创造力所驯服的大片土地，却变成了一个个彼此独立、自给自足的小村庄的松散集合体，而罗马剧院、浴场、竞技场、渡槽、庙宇和桥梁的遗迹，在不断增加的贫穷人口和群氓的冷漠中一点点坍塌。

543年，可怕的黑死病使欧洲更加水深火热。人们就像在黑暗中徘徊的野兽，死亡的步步紧逼让人们心中充满恐惧、迷信和噩梦般的幻觉。教皇格里高利一世悲叹道：“世界上还有什么是美好的？到处都是痛苦、哭声。城市被毁坏，城墙被推倒，土地荒芜。农村和城市里的人口所剩无几。”

圣奥古斯丁的预言似乎变成了现实：人类的罪孽激起了上帝的愤怒，加剧了世界的毁灭。末日预言家出来呼喊道：“世界正在衰退！”旨在宣告世界行将就木，越来越接近终结。

鉴于这一紧迫的局面，宗教传教士们提倡忏悔的必要性，同时将他们的灵魂投入唯一可能的拯救手段中，4世纪的圣安布罗斯曾这样描述教堂：“在世界的大乱中，教堂岿然不动，浪涛无法撼动。当周围的一切都陷入混乱时，她为所有失事者提供避风港，人们在其中可以保证安全。”

在那段充满未知和迷茫的岁月里，教堂像一艘方舟漂浮于苦难的洪流中，这一形象在精神上和现实中都给人们带来了巨大的希望和安慰。学者威尔·杜兰特解释说，因为蛮族对社会和政治组织知之甚少，因此教会得以幸存，充当了“文明的养母”，确保了社会在某种程度上稳定和连续地运行。教会履行的职责，尤其是通过由主教主持的省级组织，包括通过行政、宗教管理、医院管理、宗教艺术赞助和由牧师主持的司法法庭，还有各种扶危济困的慈善活动。即使这一机

制在某种程度上略显粗糙，但在中世纪早期最艰难的时刻，教会仍是唯一能在旧罗马帝国破败的社会中维持某种程度的秩序和文明的机构。

教会的权力中心在罗马。罗马教皇被认为是圣彼得的继承者。关于罗马从基督教迫害者到捍卫者再到教皇宝座所经历的角色转变，学者理查德·塔纳斯写道：“罗马变成了基督教，基督教同时也变成了罗马。”因此，教会逐渐成为帝国理想的对应概念，而著名的“罗马和平”则顺利转化为“基督教和平”（Pax Christiana）。

最初，君士坦丁堡、安提阿、耶路撒冷、亚历山大、罗马等大城市的主教在权力上是彼此平等的，但随着利奥一世接过了最高祭司的头衔，罗马教皇的威望达到了空前高度。当时，发生了一个将他神化的事件：当匈奴王阿提拉肆虐北部城市阿奎莱亚[23]后，开始朝向罗马前进。根据传说和史书，利奥一世说服了凶残的阿提拉放弃入侵计划，从意大利撤军，给了教皇一个似乎同时是宗教、道德和政治的权威。

另一个和利奥一样被授予最高祭司权力的教皇是格里高利一世，在他任教皇期间对基督教传播做出了巨大贡献，亲自督促阿里安派伦巴第人皈依了基督教，并向西班牙、英国和爱尔兰派出传教士。和利奥一样，格里高利出身贵族却放弃了一切特权，过着简朴的生活，整日忏悔和祈祷，并对穷人伸出援手。他还是一个高产作家，著有一本名为《司牧训话》（*Pastoral Care*）的小书，将基督传统的好牧人形象应用于神职人员——教皇、主教和教区牧师。除了评论《约伯记》外，他还编写了《对话》（*Dialogues*），共四卷，其中第二卷记述了西方第一所修道院的创立者圣本笃的生平。格里高利博览群书，作品里充满了中世纪奇妙的幻想寓言：邪恶的灵魂伺机寻找控制人类的方

法，而圣人用十字架一次次地创造奇迹，驱赶恶魔，治愈疾病，用祈祷搬运石头。格里高利也是许多中世纪民间传说的主角，其中一个故事发生在肆虐罗马城的瘟疫中。根据传说，当格里高利看到大天使米迦勒将宝剑放在哈德良陵墓顶上时，他知道瘟疫终于结束了。由于陵墓顶部的天使雕塑，这里从此被称为圣天使堡，至今仍会让人想起格里高利的事迹。

格里高利宣称：教皇作为圣彼得的直接继承人，是基督教世界中的最高权威。这一主张可以说是要重塑历史了，也可以看作东方教会从此独立于西方教会的宣言，它由皇帝直接控制，皇帝以一种让人联想到罗马帝国传统的方式，自诩独揽世俗和宗教的大权。和君士坦丁时代一样，拜占庭皇帝引用的论据是，他被上帝直接任命为牧师和地上的代言人。这种地位赋予了皇帝对国家和教会的绝对权力——皇帝选择东方教会的首席执行官，即族长，是皇帝召集了议会，发布了教条，并审查了礼拜仪式。

继君士坦丁之后，最有野心的拜占庭皇帝是查士丁尼，正如我们所见，他试图恢复帝国的版图。为此，他对意大利的哥特人、北非的汪达尔人和西班牙南部的西哥特人发动了战争。这一胜利的结果使查士丁尼获得了“最后一位罗马皇帝”这一称号。这一称号也很合适，因为查士丁尼是最后一位使用拉丁语作为官方语言的东方皇帝——这一政策后来被赫拉克利乌斯皇帝推翻，他让人们称他为“巴塞勒斯”（希腊语“国王”），而不是奥古斯都，并下令用希腊语作为官方语言。

在查士丁尼统治时期，多民族、多文化的拜占庭人口接近100万人。这座城市所享有的财富来自其活跃的港口，其商业活动远达非洲和亚洲。当两位修士从中国走私来的蚕被带到拜占庭时，这座城市成

为丝绸制造之都：在1204年第四次十字军东征的灾难事件发生之前，这座城市一直享有盛誉和丰厚的收入。

在统治期间，查士丁尼致力于巩固和装饰美化拜占庭的城市风貌，包括宫殿、门廊、纪念碑、长廊和公共浴室。他最大的成就是建起了宏伟的圣索菲亚大教堂（Hagia Sophia，希腊语，意为“神圣智慧”），其中的罗马风格混合了明显的波斯特色，比如长方形基座的每个角落的柱子上，都有四座拱门支撑着巨型穹顶。穹顶高达56米，6世纪的历史学家普罗柯比在评论这项工程奇迹时感叹道：“它仿佛不是建立在坚实的地基上，而是从天而降，由一根传说中的金链从天上吊起来，覆盖着下面的部分。”

圣索菲亚大教堂里的银质王座当然是留给查士丁尼本人的，为了谄媚这位皇帝，歌功颂德，渴望尽量留下更多的记忆和遗产。根据普罗柯比的记载，当查士丁尼为这座宏伟的教堂举行落成典礼时，教堂里布满闪闪发光的马赛克和彩色大理石，他自豪地宣称：“所罗门王，我已经胜过你了！”

从大教堂的正对面，穿过一座巨大开放的柱廊广场，就到了皇帝的纪念宫殿。宫殿前方立着一根青铜柱，几乎和教堂的穹顶一样高。上面是查士丁尼左手托地球仪的骑马像，右手指向东方，象征其权力的恒久荣耀。

圣索菲亚大教堂是查士丁尼最伟大、影响最深远的成就

为了加强帝国的基督教信仰，查士丁尼开始了一场强有力的运动，镇压所有残余的异教习俗。那些没有接受强制性洗礼仪式的人会被处以监禁、酷刑甚至死刑。为了抹去异教徒历史上最具象征性的痕迹，皇帝下令关闭了柏拉图在900年前建立的著名学院，并将其献给帕特农神庙现在的主人圣母马利亚。

查士丁尼更著名的事迹是对罗马法进行了全面修订。534年，罗马法被编纂成一部具体的法典，名为《民法大全》（*Corpus iuris civilis*），又名《查士丁尼法典》（*Code of Justinian*）。法典中包括的成文法和法律法令也被查士丁尼用来作为一种手段制裁他的绝对权威。令皇帝高兴的事情立即变成了法律、法规。如果事情出了差错，责任很容易也很方便地转移到通常的替罪羊身上——犹太人、异教徒和同性恋者。

皇帝死板的统治反映在其复杂的官僚机构上，这一机构在收税和罚款上特别高效，查士丁尼大幅提高了收税和罚款，以帮助他定制大量艺术品用以装饰首都。愤怒的市民在重税的压迫下发动“尼卡暴动”，皇帝进行了暴力镇压。此外，查士丁尼还建立了间谍机构，也是拜占庭官僚机构的一大特色，通过它来控制臣民的一切活动。

为了强调皇帝的特权，他制定了复杂的礼仪规范，尤其是宫廷礼仪，他以戏剧化的风格编排仪式行为，伴随着他日常生活每一时刻。为了给人一种皇帝近乎神的印象，他经常被升降机抬到访客和大臣的头顶上离开，然后又神奇地出现，换了一身新的华服登场。在他面前，每个人都被迫匍匐在地，亲吻他的丝绸拖鞋，还不能直视他的威严。当时的文献写道，皇帝的高贵体现在他非凡的举止上：他从不在

公共场合抠鼻子、擤鼻涕，也从不随地吐痰或四处张望。当一位客人被领进正殿时，两只机械机关的狮子咆哮着，黄金树上落着几只仿真鸟。贴身侍奉皇帝的都是宦官，永远不会对皇帝的男子气概和后宫的贞洁构成威胁。宦官们高亢的嗓音、赤裸的身体和无生育能力都是一种人为的改变，意在使皇帝居住的人造天堂中重现纯洁的天使。

奥斯曼土耳其人在1543年征服君士坦丁堡后，把索菲亚大教堂改成清真寺，教堂内壁装饰的马赛克被完全拆毁，所以，如果想感受拜占庭皇宫富丽堂皇，最好是去欣赏意大利最著名的艺术珍宝——查士丁尼赞助的拉文纳圣维塔莱教堂中宏伟的马赛克。

这幅马赛克描绘了皇帝和他的妻子狄奥多拉皇后举行的庆典，当时，这座教堂被作为礼物送给这座城市，以纪念它的保护者圣维塔莱。按照某种古老传统，这幅画可以被视为皇帝本人的分身。其实，皇帝从未离开拜占庭去参加拉文纳举行的仪式。他的皇后狄奥多拉也是如此，她父亲是一个驯熊师，在皇帝选她为妻子并共同执政之前，狄奥多拉不过是一个声名狼藉的妓女，这引起了拜占庭贵族们的惊愕和愤慨。但编年史在权力的神话面前向来只能保持沉默。这幅马赛克通过描绘宫廷生活的庄严和奢华来赞颂权力的神话。王冠、光环、长袍和珠宝，突出了皇帝和皇后的形象，正面还描绘了一群穿着华丽的权贵和侍女。那些睁大眼睛的人一动不动，仿佛在列队行进，再加上那些身披宽大外衣的褶皱掩盖的扁平身体，给整个场景增添了一种无形的距离感。当时的平民早已习惯了在统治者面前立刻低下头，避开视线，而这种直视马赛克的景象一定令他们难以抗拒，就像神圣的美感藏身于神秘布帘之后，惊鸿一瞥，令人目眩神迷。

狄奥多拉皇后和她的宫廷，6世纪早期的马赛克，意大利拉文纳圣维塔莱教堂

拜占庭风格和创作技巧，深刻地影响了整个西方艺术。当然，主要的区别在于主题：拜占庭艺术家赋予皇帝神性特征，而西方基督徒只将圣洁归于基督及其圣徒代表，如圣阿波利纳大教堂的马赛克，该教堂是献给拉文纳主教的。

拉文纳圣阿波利纳大教堂圆顶上的马赛克，是西方基督教肖像画的典型案例

耶稣出现在画面上半部，旁边的四位福音作者的象征在蓝天红云层叠的天空中显现。在正下方，十二只羊象征着十二使徒离开耶路撒冷和伯利恒的城门，开始向天飞升。就在基督的下方，从云层里伸出的手，是上帝之手，他在给这个星球赐福，在地上，一个镶满宝石的十字架正在胜利地闪耀。十字架旁的三只羊分别代表使徒彼得、雅各和约翰。

再下面，我们看到圣人阿波利纳做出高举双臂的古老的祈祷姿势。在背景中，树木和花朵呈几何排列，呈现出天堂般的完美有序和

美感。作品对现实主义的回避，有利于传播道德教化，通过对所有人类形象的淡化表现得尤为强烈——除了圣阿波利纳，十二使徒被描绘成站在牧羊人基督旁边的绵羊。突出绵羊的形象，也是为了提醒基督徒：只有拥有基督谦卑、无私、朴素等高洁品质的人，才被允许进入上帝之城。

修道院的发展

在中世纪盛行的各种表达信仰的方式中，圣徒崇拜现象尤为活跃。据说，基督教是从无数殉道者的鲜血中诞生的，因此殉道者在所有圣徒中地位最高。而当基督教开始合法化，殉道行为不再普遍，保持圣洁的概念就扩展到隐士、修女、修士或其他人身上，除了道德高尚，他们也必须创造过奇迹。随着时间推移，圣徒的数量逐渐增加，这导致教会日历上的每一天都是一个圣徒的纪念日。一些学者认为，圣徒崇拜其实是一种多神论的残余。就像希腊和罗马奥林匹斯山上有无数的神，每个村庄、每个城镇都有自己的守护神，生活中的方方面面都有神圣的保护者，这些都能作为例证。当你遇到困难，无论是物质上、精神上还是身体上的问题，你都可召唤一位专门负责的圣徒——他长年值守、长年仁慈，时刻准备着替信徒寻求上帝的帮助。守护圣徒在各行各业里也非常普遍，就连手工业者也有自己的守护圣徒——圣巴索罗缪是皮匠的守护者，因为他被活剥了皮；圣约翰是蜡烛匠人的守护者，因为他被扔进热油罐里油炸了。动物也有自己的守护者：圣科尼利厄守护牛、圣加尔守护鸡、圣安东尼守护猪。

最初，重要的神学家们不赞成过于简单地表达信仰，因为这太像异教行为。但是，持续多年的大量迷信在教育程度低的人群中广泛传播，很快就打消了教会试图归于正统的念头。在那些模糊了信仰和迷

信边界的传统中有一种是圣物崇拜，它把圣人变成奇货可居，死掉的圣徒其遗物往往比主人活着时更值钱。当一个圣徒候选人死后，他的身体立即被人们煮熟，这样就能干净地切成块，然后被分发或出售，以分享他们的神力。如果你拿不到骨头，那么随便一件东西——例如，圣徒衣服的破布——也能具有相同的治愈能力。第一个收集基督教遗物的人是君士坦丁大帝的母亲海伦娜，她在80岁那年搬到了巴勒斯坦。根据传说，她找到了真正的基督受难十字架。位于阿雷佐的圣弗朗西斯科教堂是一座由15世纪艺术家弗朗西斯科的皮耶罗建造的小教堂，其中的壁画记录了这一事件。随着时间的推移，每个基督教会都声称拥有一件基督遗物。罗马的圣马利亚大教堂仍然展示据说是从基督诞生的马槽里取出的5块木板，而拉特兰大教堂则拥有28级大理石台阶（名为“圣阶梯”），据说是基督在彼拉多判处死刑的当天爬过的台阶。

早期基督教最重要的特征是修道主义的发展。东方修道会的创始人是圣安东尼，一个生活在250—355年的埃及科普特教会信徒。他生于一个富裕家庭，20岁那年放弃了优越的生活，走进沙漠，在那里，他过着贫穷、忏悔、祈祷和孤独的生活，长达35年。在整个中世纪中，许多关于安东尼的传说开始流行，尤其是描述他与恶魔战斗的传说，恶魔们决心挑战他的纯洁，拿出看家本领引诱他。在描述安东尼的自律和决心时，作家亚他那修在安东尼的传记中把他比作摔跤运动员：“安东尼能够不断追求精神完美，他当之无愧地获得了‘代表上帝的运动员’的称号。”

4世纪，由圣安东尼发起的孤独和匮乏的苦行生活，慢慢传遍了埃及、叙利亚和巴勒斯坦。隐修士们所创造的苦行方式，把苦难的艺术提高到了空前的高度。在各种各样的诱惑中，最可怕的是肉欲的诱惑，因为，即使是最轻微的邪念也会被认为是极端罪恶，正如圣杰罗

姆发出的怒吼：“哪怕是一个闪念，也会让你失去贞洁……让你的同伴变得脸色苍白，因禁食而消瘦的人……让你的禁食成为每天例行。每晚用眼泪清洗你的床，为你的沙发浇水。”

许多人为了让自己的身体受尽折磨，让它的需求安静下来，就把自己赤裸的皮肤暴露在炽热的阳光下，而另一些人则宁愿把自己埋在深深的、黑暗的、经常有蛇出没的洞穴里，几个月甚至几年都不愿出来。每个修士都只吃最少量的饮食，看到自己瘦弱的身体一天天虚弱，人人都很开心。清洁被视为一种堕落的习惯而遭人厌恶，虱子被称为“上帝的珍珠”，它们被自豪地展示出来，作为神圣的象征。

在所有修士中，最极端的是西蒙·斯泰莱特，他用绳子把自己绑在一根18米高的柱子上长达30年。当绳子磨破他的皮肤时，他的身体开始溃烂，长满蛆虫，他竟对虫子温柔地说：“吃吧，吃吧！享用神赐给你的东西吧！”

最终，恺撒里亚的巴兹尔等人试图阻止这些极端的行为，他们称赞修道院的存在是一种美德，尽管它确实很严格，但不应该是修士们所表现出的那种狂热。

529年，查士丁尼关闭柏拉图的雅典学院那一年，努西亚的本笃建立了西方第一座修道院。本笃的修道院最初坐落在苏比亚科，然后转移到罗马南郊的卡西诺山，是一个自给自足的团体，他们选择把自己从世界分隔出来，避免受到世俗的诱惑。

为了让自己不闲下来胡思乱想，影响修士的高洁品质，本笃制定了名为“ora et labora”的规则，意为“工作与祈祷”或“工作即祈祷”，它将一天分为工作、祈祷和冥想三部分。本笃会模式

（Benedictine model）的成功，使西方涌现出许多类似的修道院（本笃为男修士定下规则，后来也为修女们创建了类似的修道模式）。

修道院环绕着被无限尊敬和赞赏的光环。由于人们相信修士虔诚的生活使他们接近了宇宙真理，所以常找他们祈福，希望自己的灵魂幸福安康。人们为换取这些祈福服务而提供大量的金银财物，这极大地滋润了教会和修道院。

修道院的领袖称为修道院院长（abbot，源于亚拉姆语abba，意为“父亲”）向那些希望加入这些纯洁和道德堡垒的人提出三个主要誓言：贞操、贫穷和服从。经典中从来没有特别提倡贞节，但是身体以其动物般的冲动所带来的麻烦，对基督徒来说仍然是一个令人困惑的问题。如果基督已经接受了死亡的需要，灵魂就可以脱离肉体，那么一个奉献者该如何与肉体联系起来呢？经过多方考虑，教会的先贤们得出的答案是：肉体本身并不应该被厌弃，除非是罪人亚当及其子孙堕落的肉体。他们说，基督在死后带着钉在十字架上的手和脚上的伤痕重新出现在使徒面前，这一点已经很清楚了。这些细节被用来得出这样的结论：在审判的最后一天，被拯救的灵魂从坟墓中复活，需要他们原来的身体，或者更准确地说，需要他们的无性版本。

这种解释似乎并没有减轻清教徒的愤怒，他们继续羞辱肉体，目的是挫败被认为是罪恶的需要和欲望。修士们穿的衣服，是用一根绳子系在腰间的黑色长罩袍，这本身就是一种提醒：只有通过压制身体才能获得肉体的纯洁，而身体的异常欲望就像重物一样，不断阻碍着灵魂的自由升腾。教皇格里高利一世在《圣本笃传》（*Biography of Saint Benedict*）一书中记录的故事，旨在警示人们：有一天，当圣本笃回忆起一个遇到过的女人，刹那间欲火焚身。为扑灭欲火，他赶

紧脱下衣服，赤身跑进荆棘丛中，直到皮肤被刮破、撕裂，浑身是血。格里高利总结道：“借助身体的伤口，他治愈了灵魂的伤口。”

另外两个修士的誓言是贫穷和顺从，其目的是控制人性中最危险的错误——即与过分的自我重视感有关的傲慢。为了避免它，所有的私人财产都被废除；在修道院的简单生活中，所有的东西都是公有的，合作比自私更重要。加入修道院就像进入了另一个现实，外部世界的所有消极方面都不复存在。剥夺阶级特权是这项努力的一部分：因为在上帝眼中人人平等，在本笃的统治下，分担相似的责任变得至关重要。因此，每个人都被平等地要求从事日常的卑微工作，包括耕种土地——这项工作特别重要，因为它为群体提供了食物，也因为它为所有体力劳动中最卑微的人提供了尊严。

修士的日常活动还包括饲养动物，比如绵羊和山羊，用它们的皮制作书写所需的羊皮纸。最珍贵的皮是羊羔皮，它是从小羊羔甚至羊胎儿身上剥来的。考虑到需要大量的皮——一整群羊才能够获得足够的羊皮纸来写一本书——修道院养的羊越来越多，而其他人只能去猎鹿和野山羊等野生动物，这并不奇怪。羊皮纸的高成本限制了书写的用途，因此，很长一段时间以来，书写只能用于最珍贵的用途。为了充分利用羊皮纸，人们经常使用一种称为重写本的技术。它包括刮掉一张书写好的羊皮纸，以便在上面写上新的文字。只有当中国发明的纸在12世纪最终到达欧洲时，羊皮纸才被淘汰。

在修道院的生活中，为穷人和病人提供住所、援助和食物，以及对新手的教育，都受到了极大的重视。重要的是，由于学校没有国家的资助，直到12世纪，教育和识字基本上仍然是修士的特权。这并不代表修道院教育是一个有组织的、协调一致的系统。在许多情况下，由于组织混乱或缺乏保证，许多修士和神职人员仍然是文盲或极度无

知。但如果运用得当，理想的修士制度应该是这样的：当一个12岁的男孩进入修道院时，就要学会读书、写字。之后，他接触到了一些从教学大纲中挑选出的重要异教作家的作品集，统称《法学阶梯》（*Institutiones*），由卡西奥多鲁斯负责整理，他是与圣本笃同一时代的青年学者。阅读异教著作，充分发展了学生的心智和语言敏锐度之后，就开始引入学习的重点——神学研究。

神学研究中最重要的活动是经典诵祷：阅读、冥想和背诵神圣的经文。学者让·勒克莱尔描述了修士面对经典诵祷时的智力、情感乃至身体上的紧张，他写道：“中世纪和古代一样，与今天不同，阅读不是用眼睛看，而是用嘴和耳朵大声地读出和聆听文字。”阅读是一种发声和听觉的练习，充分调动了参与者的身体和精神。在修士群体中，这种行为被比喻成一种沉思，通过一遍又一遍地念叨上帝之道，修士被敦促去沉思其中的意义，不是要领会上帝的终极秘密，而是去品尝受其滋养的精华的味道。

在《圣经》中，上帝之道常被比作面包、牛奶与蜜。在先知以西结的异象中，《启示录》作者约翰被要求吃下卷轴和书，以便理解上帝之道。

《启示录》中，上帝之道被比作精神食粮

圣伯纳德把那些花几小时朗诵经典的修士比喻成牛，他们必须一遍遍地反复咀嚼经文：“要像反刍动物那样朴实，这样才能听到经文所言，‘圣徒嘴里都有份珍贵的赠礼’。”

这句话重申了一种基本信念：经文不是写给肉眼，而是写给灵魂的，这代表阅读它不能浅尝辄止，而要深刻地去体会。对经文的沉

思，代表一种完全发自内心的过程，当修士进入基督箴言的滋养和因此发生的认识转变时，这一过程就开始了。

在《上帝之城》中，圣奥古斯丁将基督的话语比作一粒“鲜活的种子”，要通过将新生命带入“思想的子宫”来促进美德。就像在圣餐仪式中，与基督同化不代表人获得了上帝的本质，而是通过接受上帝之道的滋养，允许获得上帝的恩典。

教会思想家用“光照”一词形容这一过程带来的极度喜悦。为诠释这一概念，教会思想家将其喻为照镜子。在讨论这点之前，我们首先要知道，直到13世纪欧洲人才从中国获得了制造水银镜的技术。在那之前，镜子都是用青铜或其他金属制成的，如果不经常抛光打磨就会模糊不清。

因为人类理智的视线被无知和罪恶的污垢所堵塞——保罗的推理就是这样说的——当人类透过物质的镜子审视自己时，他只看到一个模糊的真实自我的影像。人类在这里的朦胧和不完美，如何能与上帝那里的完美、纯洁统一起来呢？保罗说，答案要在基督或镜子所提供的中间功能中找到，它同时反映了以神的肖像创造的第一个人的原型。

当灵魂内化了圣言，重新获得道德清明时，光明就出现了——这面擦得锃亮的镜子，能够以它所有的强度，反射出神圣的善与美。

尼萨的格里高利通过以下这段话表达了这一概念：“就像一面清洗过的镜子，洗去了所有污点的灵魂，在它的纯洁中，接受了神圣之美不受玷污的形象。”

在净化之光下敞开心扉的灵魂，被至高真理的炽热光辉重新唤醒，并因此改变。

正如尼萨的格里高利总结的：“所有暴露在光下的东西，都会变成自身的光。”

这种教义将启示与道德实践相结合，成功地绕开了理性解释和仔细论证。人的目的不在于认识和理解神，而是通过回归神最初创造的未被污染的创造物中来迎接他。

耶稣降世帮助人类内在的成长，这也是一个象征，通过它，人类可以像照镜子一样，见识到自己真实、原始的个体光辉。圣奥古斯丁写道：“要把这一象征看作一面镜子。”

类似的，格里高利一世还建议信徒们凝视那些神圣的文字，以便从镜子中辨认出内在精神自我的原始之美。

从反传统运动到拜占庭艺术的辉煌

艺术世界的努力应该被看作一种手段，而不是一种奉献的对象，这一观点自基督教早期以来就已经是一个公认的概念。格里高利大帝曾说过一句名言：宗教艺术所传递的具有启发性的形象对于传播基督教的信息至关重要，因为它们对文盲的作用就像文字对识字的人的作用一样。

尽管西方从未拒绝使用图像，但东方却被两场颠覆传统的起义所震撼：第一次发生在726—787年，第二次发生在814—842年。毁坏圣像运动（拉丁语Byzantine Iconoclasm，意为“毁坏圣像”）是由一

群基督教狂热分子点燃的，他们苦于拜占庭被阿瓦尔人、波斯人和穆斯林先后蹂躏，开始把这些灾难性的失败解释为神的怒火。他们声称神发怒的主要原因是人们制造了圣像，而这些圣像违反了《旧约》禁止“雕刻偶像”的禁令。第一次毁坏圣像运动发生在拜占庭皇帝利奥三世时期，他于726年颁布了一项法令，要求移除和销毁所有教堂肖像。甚至个人私藏圣像也被认为是犯罪行为，可判处酷刑，如断肢或戳眼。利奥三世的政策由其继任者君士坦丁五世延续，他声称：圣像是被魔鬼启发的作品，无知的艺术家们被魔鬼蛊惑，以“不洁的双手”大胆地塑造了超越人类一切描述和表现的形象。

这场破坏运动终于在843年结束。一如往常，最严格的禁忌仍是关于上帝那难以言说的本体的禁忌，他的形象只能通过基督这个“中间形象”表现出来。圣像的最有力支持者之一是大马士革的圣约翰，他写道：“如果我们虚构一幅上帝的形象，定会犯下某种罪行，因为它始终不能代表一个无形的、不可见的、不受限的形象……这不是我们的目的。它是上帝的化身，是他使自己在地上可见的，并选择用爱生活在人间，呈现我们在肖像中再现的本性，选择和我们体型、肤色一样的肉体。正如使徒所说：‘我们只能看到镜子和神秘的谜团。’”

为了避免对圣像的盲目崇拜，大马士革的约翰说，唯一允许的艺术，是能够激发更深层的精神认识的艺术。在西方，格里高利一世也曾明确阐述过这一点：“崇拜一幅画是一回事，而通过这幅画所蕴含的故事了解你必须崇拜什么，这又是另一回事。”

为了确保艺术家们遵守这一规则，尼西亚第二理事会在第一次毁坏圣像运动结束后颁布了以下条例：“画像的构图不是画家本人的发明，而是基于教会的传统和久经考验的立法，这一传统和画家无关，他只负责执行，遵循圣父的命令和安排。”

艺术家的义务是忠实地遵循教会权威所提供的创作方针，他们绝没有权利独自解释教义。因此，艺术不可避免地被剥夺了自文艺复兴以来最宝贵的文化遗产——艺术家们富有个性和原创力的表达。尽管有这样那样的限制，拜占庭艺术家通过在物质上提升灵性而实现的富有魅力的艺术品质，仍然难以被否认。

为了充分理解图像所具有的神秘性，我们必须简单地探讨一下普洛丁的哲学，这位3世纪的新柏拉图主义哲学家的著作极大地影响了中世纪基督教。如我们所见，柏拉图对艺术持否定态度，因为它是对表象世界的拙劣模仿，是“复制品的复制品”，双重偏离了完美的理念。这一观点遭到普洛丁的质疑，他认为，艺术创造之美不在于对物质现实的枯燥摹仿，而在于它能从事物最深层的本质中汲取精神的火花。他把这种火花等同于神性的光辉。

普洛丁将宇宙想象成一座巨型金字塔，塔的顶端保藏着普洛丁所说的“神性”的精髓。“站在万物之上的神，就像光辉四射的太阳，通过辐射衍生出整个宇宙。柏拉图把物质领域和精神领域划分得一清二楚，但普洛丁不同，他在宇宙中心创造了一个神圣的内核。根据这一点，从神圣原点中衍生出的宇宙，就像一个不可分割、层次分明的有机体——离原点越远，光辉也越暗淡。离圣光较远的东西，其亮度比离原点较近的东西要低。不透明的物质，说明世界与造物主之间距离很远。由于人类兼具精神和物质的属性，普洛丁将其定义为一种“两栖动物”，可以自由地选择住在哪里、想成为谁。如果人类决定服从肉欲，就会被困在物质世界的废墟中；如果他们努力地追求精神而摆脱物质，就会像上帝炽热的爱一样闪耀。

普洛丁和柏拉图一样，鄙视物质世界，为住在一副皮囊中感到羞耻，他借用雕塑家的比喻来描述灵魂净化的过程：“如果你的美不够

明显，就要像雕塑家工作时那样：在石头表面敲碎、刮擦、移除，直到美丽的形象跃然其上。你也应该这样，去粗取精，调整不协调，打磨表面直至光亮。要一刻不停地塑造自己的形象。”（这个比喻被米开朗琪罗所继承，他说，作为雕塑家，他去掉了多余的杂质，以显露石头早已包含的美。这就把人的行为和雕刻家的雕琢系于一处，将多余的杂质敲掉。精神和物质的斗争，是为打破困于俗物的千篇一律，解放人性中的神圣火花。）

用视觉表达解释普洛丁的话，使拜占庭艺术家的宗教主题画作都缺乏现实主义，加上这些神秘的场景，给人一种距离感。为了暗示神圣不可言喻的品质，对物质世界的现实参照，如运动、透视、明暗对比，统统被消除了，作为替代，这些人物都是从一片金光中奇迹般地出现。

如果你问所有这些画作中金色的含义，中世纪的观众将会立刻回答：金色代表的不是自然界的光，而是原始的神光。作为一种以不同角度和强度照亮物质表面的地球能源，对光的研究直到文艺复兴时期世俗化艺术当中才引起人们的注意。当然，中世纪早期是不会这样讨论的，在这个时代，形而上学的问题尚悬而未决，更遑论包括光在内的物质世界的自然现象。学者帕维尔·弗洛伦斯基认为，个中原因是：对圣像创作者而言，唯一有意义的光是“造物者原则”的光，所有事物都来自它又归于它，也就是说，当普洛丁说到“唯一的光是属于太阳的创生之光”时，意思就是那个永恒的光辉之物。

在信徒们看来，圣像是神圣启示的载体，从基督、圣母或圣徒（都是少数被允许的艺术创作形象）身上散发出的大量金色光芒，如同从镜子中反映出的那些人物与神光之间的紧密联系。同样的象征也延伸到观看者身上：为了能够理解这些图像包含的真谛，信徒必须吸

取圣像所传授的教训，这包括清除所有物质残留物的内在自我，从而将其变成一面反映神光的镜子。

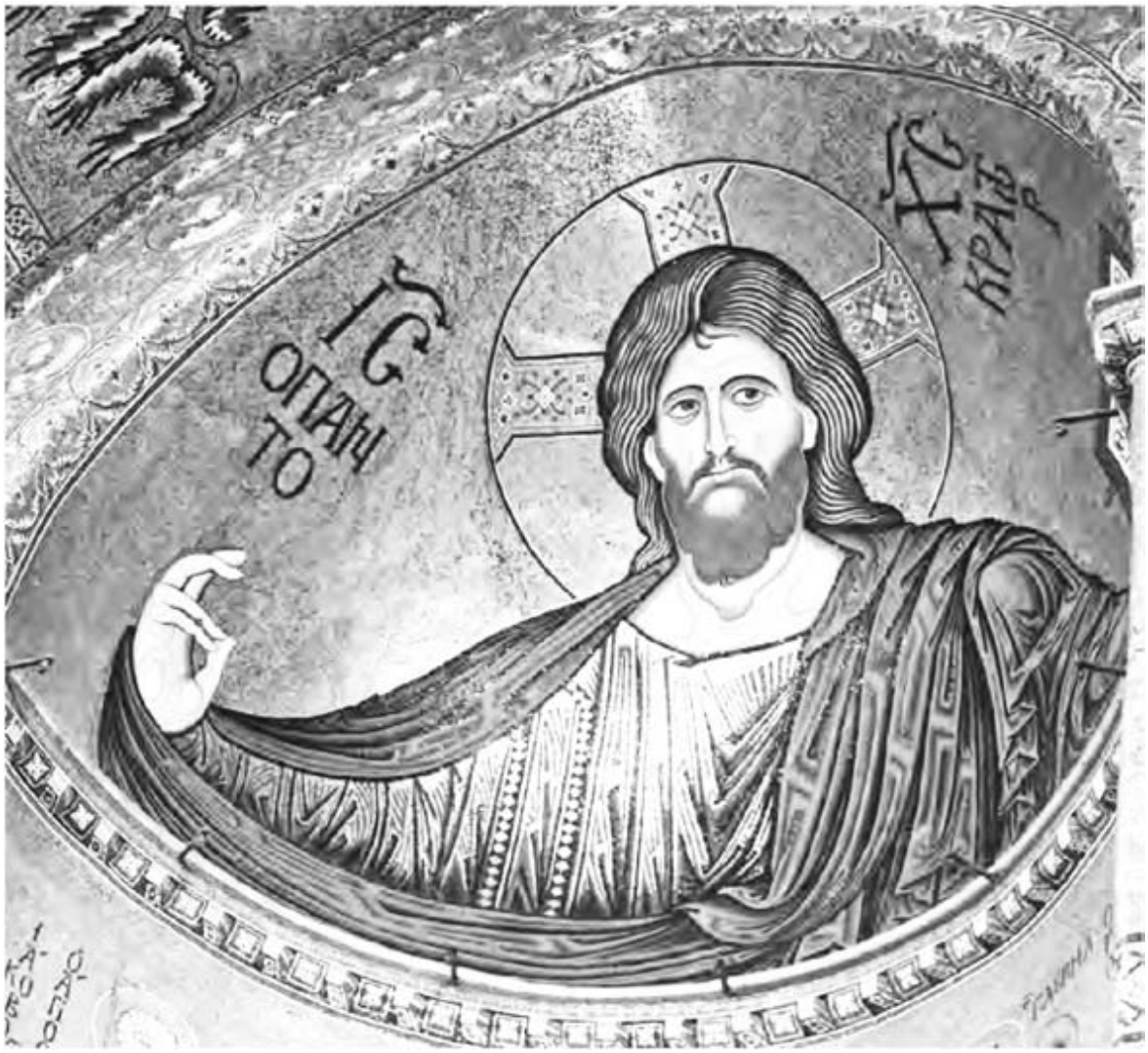
被强烈金光包围的全能基督的马赛克画像

拜占庭艺术对金色作为上帝神圣之光象征的无比强调，其影响并不仅仅局限于东方，正如我们在西方出现的越来越神秘的艺术中所见，特别是从9世纪开始，修士们把华丽精美的微缩画绘于他们抄写的经卷复本的空白处。修士们被教导要将经文所传授的知识形象化，他们用鲜艳的颜色和金箔装饰手稿。在一个被黑暗压抑的世界里，当把羊皮纸放在火焰附近时，它会发出彩虹般的光芒，这一定是一种难以抗拒的体验。难怪修士们把这令人眼花缭乱的景象比作一种神秘的体验，称这些手稿“被照亮了”。

此画稿中的光，与上图的全能基督马赛克的光是一样的

我们在巴勒莫蒙雷尔大教堂的12世纪马赛克作品中看到的代表胜利的金光，充分表达了拜占庭风格对西方宗教艺术的影响（由于早期与拜占庭的紧密联系，意大利南部很容易接受拜占庭艺术）。

在浓烈的金光环绕之中，上帝救赎的信息被反复强调：从下方的圣母被描绘成坐在宝座上抱着神圣婴儿的皇后，到复活的全能基督像巨大的日轮在半圆形的壁龛上升起。基督右手竖起的两指和左手的《圣经》表明了他的逻各斯所传达的人与神的统一——准备阅读并接受他神圣信息的本质从而获得永恒救赎的幸福的人将会一次次地复活。



另一幅典型的中世纪全能基督画作，出自巴勒莫蒙雷尔大教堂

查理曼大帝和欧洲封建主义

在修士和传教士的不懈努力下，基督教在旧帝国的土地不断扩展，与此同时，一种新宗教诞生于阿拉伯半岛，由生于570年的麦加商人穆罕默德创立。40岁那年，穆罕默德宣布天使加百列指定他为真神安拉的使者，但他从没说过自己就是安拉。虽然他承认摩西和基督为先知，但他同时承认自己是最后一个先知，也是最重要的先知。

在22年的传道生涯中，穆罕默德建立了一整套教义，他说，这些教义是他通过不同的启示直接从安拉处获得的。

也许是由于阿拉伯半岛的干旱土地无法提供足够的粮食，穆罕默德鼓励追随者们征服尽可能多的土地。在他去世后不到百年，穆斯林就将他们的疆域扩展到阿拉伯半岛以外，包括波斯、埃及、叙利亚、巴勒斯坦和北非的大部分地区。随之而来的文化融合是双向融合：虽然阿拉伯人吸收了大量来自希腊传统和犹太-基督教传统的元素（例如穆斯林对雕刻偶像的蔑视可能受到犹太教的影响），但几个世纪以来，他们始终认为自己是希腊、罗马文化的一部分，然后随着拜占庭世界逐渐蜕变，他们才最终重新定义了自己作为穆斯林的身份。

继北非之后，对西班牙大部的征服（此前被西哥特人统治）标志着穆斯林的扩张达到顶峰。由于穆罕默德禁止杀害、迫害其他信徒，在西哥特人统治下受苦受难的西班牙犹太人，对穆斯林表示欢迎，因为这给了他们更多的自由。

对欧洲其他地区而言，最大的威胁发生在穆斯林越过西班牙北部的比利牛斯山脉进入法国之时。这场势不可当的征途，最终被法兰克人打断，在军事统帅官查理·马特的指挥下，法兰克人在732年著名的普瓦捷战役中大败穆斯林。

法兰克人属于日耳曼民族，在与其他蛮族征战多年后，他们在罗马的高卢行省建立了一个新的王国。5世纪，在墨洛温王朝的克洛维国王的统治下，法兰克人放弃了旧宗教，改信基督教。皈依基督教，加上在普瓦捷的大胜，使教皇对法兰克人印象很好。这种感觉反复积累之后，在查理·马特死后，其子“矮子丕平”继任法兰克国王，开创了加洛林王朝。他回应了教皇斯蒂芬二世的求救，后者正担忧伦巴第

人进攻罗马。法兰克人立即出兵击败了伦巴第人，还为教会捐赠了意大利中部的大片领土，为后来的教皇国打下基础。然而教会宣传丕平的捐赠是依法归还自君士坦丁时代本就属于教会的领土。其法律依据是一份名为《君士坦丁的捐赠》的文件。这里有一个故事：君士坦丁皇帝染上了麻风病，医生建议他杀掉一些婴儿，用他们的鲜血沐浴。使徒彼得和保罗托梦出现，劝阻他不要如此残忍，让他去见见教皇西尔维斯特。教皇说服君士坦丁不要让孩子们流血，改为接受洗礼。圣水洗去了皇帝身上所有麻风病的疤痕，他心存感激地捐给教皇整片帝国西部的土地。到了15世纪，学者洛伦佐·瓦拉证明《君士坦丁的捐赠》是伪造的，很可能是教会中某个聪明人的手笔。

丕平死后，其子查尔斯，即后来的查理曼继位（768—814年在位）。在查理曼（查理大帝）统治期间，极大地扩展了法兰克王国的领土，除了意大利北部，还包括今法国、德国西部、荷兰和比利时的大部分地区。查理曼也因为在西班牙抗击穆斯林而被誉为英雄。799年，在比利牛斯山陡峭的峡谷中，一支与摩尔人结盟的巴斯克人[24]军队从一个叛徒处得到消息，他们遇到了查理曼手下最勇敢的骑士罗兰率领的法兰克军队。罗兰奋勇抵抗，拒绝吹响呼救的号角，战斗到最后一刻。三百年后，罗兰的事迹被改编成一系列口口相传的民谣，成书于1100年前后，名为《罗兰之歌》（*Chanson de Roland*）。由于书中所传授的军事经验和荣誉准则，最终被收录于欧洲大型民谣集《武功歌》（*Chanson de Geste*）之中，堪称中世纪版的《伊利亚特》和《奥德赛》。

在罗兰去世的同年，一群密谋者刺杀教皇利奥三世未遂，可能是受反对他低贱出身的罗马贵族所指使。教皇虽受重伤却侥幸存活，他再次向法兰克人求助，试图平息罗马事态。查理曼的迅速反应得到了

教皇的嘉奖，800年的圣诞夜，在一场庄严的仪式上，教皇亲自将查理曼加冕为罗马皇帝。

加冕仪式宣告了基督教世界世俗和宗教权威的统一。但随后几年甚至几百年里，围绕着那个关键之夜，巨大的争议仍持续不断——皇帝和教皇谁才是公认的最高权威？在中世纪早期的政治真空中，教会已经习惯承担精神和历史的责任，它承认教皇比皇帝更重要，事实也证明，是教皇把王冠戴在了查理曼大帝的头上。支持皇帝的人则不同意：在仪式结束时，教皇仍跪拜了查理曼大帝，这说明皇帝地位高于教皇。实际上，两者是相互依存的——教皇需要皇帝的政治和军事保护，而皇帝需要教皇为其神圣的地位盖章。[25]

查理曼大帝统治的最大意义是，在罗马灭亡400年后，它代表重建罗马帝国伟大政治统一的首次尝试，人们认为，这是一个有别于拜占庭的政体。而这种观点被东罗马皇帝视为极端的背叛，给东西罗马的关系带来了巨大的压力。在多次试图寻求和解失败后，1054年，东西罗马正式分裂，东方教会和罗马天主教会也永远分裂了。

尽管国土幅员辽阔，但查理曼大帝建立的帝国并不是很强大，因为它的居民之间联系松散，他们被风俗、语言和传统所区隔。如果缺少文化凝聚力的约束，帝国就会不复存在，查理曼大帝深知这一点，因而发动了一次文化复兴运动，包括大力保护异教遗产。这一事业被认为是符合基督教要求的，而基督教被公认为更古老的文化遗存。正如我们所见，这一理论认为，过去的一切光辉遗产，在某种程度上都是神圣计划的一部分，旨在促进接受上帝之道所需的智慧成熟。这种观点主张接受异教遗产，被证明对教会学者帮助很大，他们可通过对古典语法和修辞学的研究，学会用循序渐进的复杂论证来阐述基督教的教条。

查理曼大帝的计划最明显的结果是，在他居住的北部城市亚琛建立了一所学宫。在英国教会学者阿尔昆的领导下，来自欧洲各地的学者、知识分子济济一堂，阿尔昆成为文化复兴的主要领头人，这一时期史称“加洛林文艺复兴”（Carolingian Renaissance）。在规划学校的基础课程时，阿尔昆采用了5世纪哲学家马尔蒂亚努斯提出的文科七门的划分，包括三门（语法、修辞、逻辑）、四科（算术、几何、天文、音乐）。

自5世纪爱尔兰人皈依圣徒帕特里克以来，爱尔兰已成为欧洲最重要的修道圣地。在许多著名的爱尔兰学者中，约翰·斯科图斯·埃里金纳脱颖而出。他的贡献包括将5世纪的伪狄奥尼修斯的著作从希腊语译成拉丁语。他主张伪狄奥尼修斯是圣保罗师从的雅典人，通过如此捏造，他极大提高了伪狄奥尼修斯的权威地位，他的新柏拉图主义思想后来极大地影响了中世纪的神秘表达。在他的思辨工具中，最重要的是“否定神学”（via negativa）。他指出，由于上帝超越了人类所能理解和描述的一切形式，因此他只能以否定的方式来下定义：“上帝不是什么，而非他是什么。”

查理曼大帝所推动的古典文化保护运动，促进了数百本重要异教著作新译本的诞生。他们将扭曲、难认的墨洛温王朝官方文字，转换成了一种更易读的加洛林简体（Caroline minuscule），大大简化了传播方式。

尽管人们对异教作家和思想家产生了崇拜之情，但基督徒仍然对他们的文化有一种优越感。这导致许多修士在抄写旧手稿时夹带私活，省略、歪曲、错误地引用他们认为不符合基督教意识形态的词语或段落。学者让·勒克莱尔解释道，对修士来说，最重要的“不是异教徒作者在他的时代背景下想说什么，而是基督教徒想听什么”。一

些极端保守的修道院院长加剧了这种偏见，他们让修士在抄写异教文献时挠挠自己的一只耳朵，抓抓跳蚤。他们说，因为异教徒的书都是狗写的。

皇帝对促进文化的关注也可能源于他个人的缺点。曾为查理曼写过传记的法兰克朝臣、学者艾因哈德称，这位皇帝一生最大的遗憾是：尽管他坚持不懈地练习，但从未熟练地掌握阅读和写作，“他还试图去学习写作。带着这个目标，他过去常把写字板和笔记本放在枕头下面，这样他就能在空闲时随手写信了。尽管他这样努力，但开始太晚了，几乎没有什么进展”。

查理曼创造了一个跨文化的帝国，文字是拉丁文，宗教是基督教，它影响了世世代代，使他在西方历史上获得了神一般的地位。讽刺的是，人们对查理曼大帝的记忆，与其说是他的实际行为，不如说是围绕他的人格发展出的传说。到12世纪，一个白发苍苍的睿智皇帝的形象，已经发展成为一个与上帝紧密联系的欧洲之父。随着地位的逐渐提升，查理曼大帝身上也被安上了一些他从未做过的事情，比如去耶路撒冷朝圣，或把穆斯林彻底逐出西班牙。

查理曼的神话地位，与其侄子、封臣、勇敢而忠诚的罗兰不相上下。罗兰被誉为《罗兰之歌》中招牌式的英雄，他战死于朗塞瓦尔峡谷。尽管在真实的历史当中，罗兰是被一支巴斯克叛军杀死的，但在《香颂》（*Chanson*）这类浪漫文学中，这个细节被后人草率地修改为被摩尔人或穆斯林杀害。如我们所见，这种改写的意义深远，尤其是后来的十字军东征在穆斯林和基督教国家之间本已紧张的关系中撕开了一道新的血痕。

查理曼大帝于814年去世后，他的继任者之间爆发了战争，他建立统一帝国的梦想最终露出了脆弱的根基。这场战争随着《凡尔登条约》（*843年*）的签订而告终，该条约将查理曼大帝的国土分给他的三个孙子：一个接管帝国西部，另一个接管东部，第三个接管穿插于其间的狭长地带，包括低地国家阿尔萨斯、洛林以及意大利北部和中部。随着《凡尔登条约》的签订，近代欧洲开始出现雏形，法国占据了欧洲大陆西部，德国占据东部。在这辽阔的疆域内出现的问题是——在缺少中央集权和组织良好的政治制度之下，如何维持、管理和保护如此庞大的国家？

有一种解决办法是，封建主义的权力按照金字塔式分配。国王是这座金字塔的顶端，他把土地（封地）分配给他的封臣或领主，交换条件是他们出色地管理和保卫这些土地，并在战争中继续服从他的命令。领主之下是骑士，他们没有土地，而是在领主的领地上生活，并充当附庸。公爵和伯爵一般包括贵族后裔或被授予特殊军事和行政职位的人。

和他之前所有的皇帝一样，查理曼认为自己的地位能使他总揽政治和宗教的权力。这种设想，使他和继任者们相信自己有权任命主教和修道院院长，并把他们变成附庸。正如我们将看到的，一旦皇帝试图干涉宗教事务，就会引发一场重大的冲突，在后面几百年里分裂了教会和国家。

当封建皇帝任命某人为封臣时，就会举行一场庄严的册封仪式，那种气氛就像部落文化的血缘纽带一样神圣不可侵犯。如此重视封建礼法，自然是至关重要的，因为，除了诉诸公序良俗，没有其他办法能敦促封建附庸履行职责。在《罗兰之歌》中，用这些生动的文字表达了封臣为其领主服务的义务：

这是封臣对其领主的义务：
要吃苦耐劳，忍受酷暑，在战斗中舍身奋战。

封臣被描述成一生为上级忠诚奉献的人。由于基督教价值观渗透于整个社会，军事系统的伦理论证最终会直接关系到上帝的存在。在《罗兰之歌》结尾，生命垂危的英雄罗兰抬起右臂，对上帝献上右手。这一举动表明，身为基督徒的罗兰，对封臣的最终承诺是服从最伟大的上帝。

在军事贵族中实行的看重荣誉和尊严的规则，没有扩展到社会下层：当时的农民是被紧紧束缚在土地上的下等农奴，被迫把一半以上的产出上交领主以换取人身安全。农奴听命于领主，才能寻求公正。在缺少国家控制和管辖权的前提下，每个封建领主自动成为其领地的大法官。一个鞭打、迫害甚至杀害农奴的领主甚至不用承担任何法律后果，这不是由于他目无王法，而是他本身就是王法。

尽管人们普遍恪守忠诚，但在查理曼死后的两百年里，雄心勃勃的贵族们还是频频反抗，向上级要求更多的自主权，无主的骑士们也开始肆无忌惮地鱼肉乡野，通过掠夺来寻求冒险的刺激，并轻松致富。

第四部分　中世纪晚期
PART FOUR | THE LATER MIDDLE AGES

举步维艰的势力平衡

8世纪末，来自斯堪的纳维亚半岛的诺曼人和维京人的入侵，以及9世纪马扎尔人的入侵，使欧洲又走进了一个新的暴力时代，直到11世纪才重新趋于稳定。那时，外族的破坏终于结束，迁入的民族也被昔日敌人的文化和宗教所同化。随着政治环境趋于安全，国王们纷纷渴望重新确立权威，通过建立更强大、更集中的官僚机构，以一种新的方式来巩固王国。然而，这一进程在法国举步维艰，在那里，各自为政的领主掌控着自己的领地。其中，阿基坦公爵控制了法国近一半的领土，他是从卡佩王朝（加洛林王朝后裔）独立出来的一方豪强。英国则大不相同，这里出现了一种更集中的政体：诺曼国王威廉一世，他从盎格鲁-撒克逊人手中征服了整个大不列颠（1066年），分封同族豪强。同族强大的忠诚思想，将领主们和国王拧成一股绳，使英国获得了其他国家难以企及的团结和稳定。

在11世纪，罗马教会发起了一场积极的改革运动，旨在恢复其作为基督教枢纽的管理地位。在很大程度上，这场运动是为了反抗国王的政策。国王沿袭了查理曼大帝的政策，可以任免主教和修道院院长，把他们变成附庸，以确保国王政治盟友们的封地和疆域。带着皇室任命的声望，使神职人员非常受欢迎，尤其是在上层社会中。假如牧师们自私地违背道德和心灵而谋求私利，整个教会就有可能沦为国王的附庸。最糟的现象就是买卖圣职，甚至买卖宗教场所。

法国克吕尼修道院建成于910年，是宗教机构改革的主要发起地。与允许修道院各自独立的本笃会规则不同，克吕尼修道院以一种新的管理体系成为诸多附属修道院的信仰中心和管理中心。克吕尼的独创之处还在于，它不像社会上的神职人员那样屈从于世俗权力和私利，而是一个只宣誓效忠教会的修道院机构。克吕尼修道院的新模式在10世纪十分流行，有200多座修道院纷纷效仿。克吕尼执行公正、体面的高标准要求，呼吁所有牧师在追求世俗的利益和回报之外，更要恪守道德和正直的职责。

教皇格里高利七世（1073—1085年在位）是重建教会职责的大功臣。他担心世俗权力的野心过于膨胀，坚称教会能够独立于国家运作，强烈谴责了国王任命主教和枢机主教的行为，主张教会反制国王，因为这些职位是精神信仰层面的，只能由教会指派。随后发生的长期斗争史称“叙任权斗争”（Investiture Controversy）。格里高利的主要对手是德国皇帝亨利四世。

在“叙任权斗争”发生的时代，德国扩展了大片领地，包括波希米亚、勃艮第和意大利北部。德国历史上的一个转折之年是955年，当时的撒克逊国王奥托一世在莱克菲尔德战役中重创了马扎尔人。由于这场胜利，他和查理曼大帝一样被誉为“基督教的救世主和捍卫者”。作为回报，962年，教皇若望十二世为奥托一世举行了隆重的加冕礼。

这进一步鼓励了德国的王室，他们除了利用任命神职人员来为国王牟利之外，还觉得决定谁当教皇是他们的皇帝特权。他们的对手还有罗马贵族，这些人长久以来一直把教皇职位视为自己的特权。1046年这一年，对教会来说尤其艰难。一切麻烦源于腐败的教皇本笃九世，他竟把自己的职位卖给了格里高利六世，但又半路反悔，试图夺

回头衔。更糟的是，罗马贵族们抵制了本笃九世和格里高利六世，改为推举一名贵族为教皇。德国皇帝亨利三世决定控制局势，下令解雇了这三名竞争者，由他自己的人取代。而这位新教皇及其追随者很快暴毙，一时谣言四起，说他们是被毒死的（在中世纪，这是一种解决矛盾的常见手段）。1049年，德国贵族利奥九世登上彼得的宝座，标志着教会进入一个新阶段。他是一个强硬之人，坚信教会必须独立于国家和封建组织运作。这一主张在1059年的枢机主教会议上达到顶峰，这次会议决定教皇的人选只能来自枢机主教团（他们称为“教会的太子”）的投票结果。这场改革，势必会使罗马贵族、世俗国家元首和许多神职人员感到不快，他们痛恨教皇，因为教皇谴责他们长期享有的世俗特权是不合法的。

亨利三世死后，他年仅5岁的儿子亨利四世继位。新教皇格里高利七世曾是利奥九世的顾问，他趁此机会重申教会不为国家服务，任何外人，哪怕是国王、皇帝，都无权干涉教会内部的事务。亨利四世成年后，恢复了父亲的政策，把主教变成国王的家臣，教皇强烈地谴责他这种不敬行为。作为报复，亨利打算废黜教皇，用一个忠仆取代他。教皇再次反击，准备将亨利逐出教会，并广发号召：“我禁止所有基督徒服从这个国王。”消息一出，强大的德国诸侯和巨头们就纷纷盯上了空缺的王位。由于引发的政治雪崩，亨利被迫做出让步——如果想保住王位，他就必须乞求教皇的宽恕。于是，亨利四世前往意大利北部的卡诺萨，试图安排一场与教皇的私下会面。忏悔的亨利在卡诺萨堡外的雪地里乞求三天后，教皇终于在1077年撤销了对他的判决。

1122年的《沃姆斯协约》仅仅部分缓解了教会与国家间的紧张态势。格里高利的打算是，如果教皇认为君主在道德上不适合统治，他（教皇）就有权罢免国王。但由于世俗反对，协约最终商定皇帝可以

使用代表世俗权力的“权杖”，而不能使用代表宗教权威的“十字架”和“戒指”来任命主教和修道院院长——只有教皇才拥有这一特权。强行禁止牧师结婚（推翻了世俗神职人员中普遍存在的婚姻和父权）也是教会保护自身特权的一种手段，可以防止父亲的财产和领土被其子孙夺走。至于教皇选举，协约规定，严格禁止一切世俗力量影响和干预这项教会特权。

希腊和罗马的思想家认为，社会是人造的实体，政府和法律是服务于人类完善这个目的的。相反的是，圣奥古斯丁认为，亚当的原罪导致人类之城是不完美的，是被自私的野心、竞争以及对物质财富的痴迷所驱动的。格里高利认同圣奥古斯丁的这种观点：为了确保国家公正，世俗政府必须服从监督它的唯一不受道德腐败影响的机构——教会。但不幸的是，不断发生的丑闻依然撼动着教会的权威，这证明格里高利理想化的等式中缺少一环——尽管教会被赋予了神圣的角色，但它仍然是一个人造的机构，容易受到威胁国家稳定和福祉的人类内在弱点的影响。

城市和大学：新文化时代的开端

12世纪，克吕尼修道院改革提出的道德标准，又被两种新的修道会提升到更高的层次：一是迦太基人，他们宣扬要完全摆脱俗世的污染，过彻底的独居生活；二是西多会修士（Cistercians），他们恢复了修士生活，更加严格地忠于圣本笃的守则。西多会历史上的关键事件发生在一个叫伯纳德的21岁青年加入教会时。接下来的几十年，圣伯纳德将成为那个时代最有影响力的人，他成为修士后，通过极富宗教热情和说服力的演讲，说动他的父母、叔叔、妹妹和同族兄弟成为

修士和修女。他曾说：“除非你忏悔，否则将永远被烈火焚身，发出浓烟和恶臭。”

在进入西多城三年后，虔诚热情的伯纳德被允许和其他12个修士一起搬到森林中的一个偏僻地方，建立一所新的西多会修道院。伯纳德将他选择的地方命名为“克莱尔沃”（Clairvaux，意为“清澈河谷”），并在森林中开辟了一条路作为修道院入口。在教会逐渐衰落的年代，这里的修士开始效仿地主贵族的可鄙行为，驱使农奴们下地干活儿。伯纳德是本笃会教条的坚定追随者，还强加给他的追随者，他强调这是学习谦卑的最高级方式，而谦卑是服务上帝的必要条件。

伯纳德强调了自然的意义，并以此丰富了他的神学文章。对他而言，把荒野改造成美丽有序的入口——就像他的新修道院那样——象征着把道德的洁净引入灵魂的黑暗之谷。为了提醒弟兄们，天堂只对追随基督实现内在转变的人开放，因此它在所有修道院中建造了一种开放式的中庭——一种精心布置和打理的花园，在其中种植着五彩缤纷的花草，象征性地将其命名为“天堂”。

在伯纳德的领导下，克莱尔沃修道院成了严格纪律和奉献精神的典范。它的影响越来越大，到1140年，出现了350座新的西多会修道院。

大约在同一时期，由于革命性的新农业技术的引进——如用于马匹的铁鞋、功能更强的牛项圈、风车、更重的犁和手推车——加速了欧洲自然环境的改变。随着饥荒减少和人口增长，在12—14世纪，人们通过大规模砍伐森林，开垦了更多农业用地。经过几代农民的艰苦奋斗，他们排干沼泽、筑堤、架桥、修路、开垦农田，而本笃会修士的协作和农业知识，带给了农民极大的帮助。

直到11世纪，欧洲仍是以城堡和修道院生活为中心的农业封建社会。随着城市的快速发展，这一现实也逐渐变化。新诞生的中产阶级的商业活动使得城市欣欣向荣。随着新兴的城市繁荣发展，吸引许多农奴纷纷逃离农村。“城市的空气让你自由”这句话正是诞生于这个时代。与欧洲封建时代的僵化对比鲜明的是，这个时代为许多人提供了更安全的生活选择，在这之前，他们不太可能逃离农村领主的奴役。

1100—1300年，欧洲人的生活水平有了显著提高，人口开始频繁地流动——商人、传教士和朝圣者——沿着横贯欧洲的新干道来来往往。12世纪，横跨泰晤士河的第一座石桥开通，标志着伦敦更加现代化；一座横跨剑河的剑桥，也使得该地区迅速发展。

进步和城市化最重要的成果之一是，在修道院的围墙之外建立了新的学习中心，自圣本笃时代以来，修道院垄断了文化和教育。在天主教学校之后又出现了大学，它们属于进行更高等教育的机构。11—12世纪，历史上第一批重要大学，如博洛尼亚大学、牛津大学和巴黎大学诞生了。当一个学生完成了包括三门四科等基础课程后，就可以担任教师。那些专攻更具体知识领域的人，可以继续深造，并获得博士学位。各个大学以不同的专业见长：意大利的萨勒诺大学以医学闻名，博洛尼亚大学以法律闻名，巴黎大学以哲学和神学闻名。

随着识字率和教育水平的显著提高，许多政治家开始聘用拥有硕士学位的顾问。由于这些专家提供了法律和司法的专业知识，政府文书得到了修订和改进，使国家更加强大、更有组织能力，从教会权威之下取得更多的自主权。

在大学的论坛上，激烈的辩论激起了新的学术热情，很快引发了各种新问题。其中，最紧迫的问题是：一个千百年来始终追求来世的宗教，如何适应一个更繁荣、更自信、对自己的成就更自豪的世界？

金钱流通带来的经济扩张使得社会更加复杂，尽管教会还拥有一定的权力和财富，但却对经济发展持怀疑态度，因为有利可图的生意和物质财富，被认为是违反谦逊和禁欲教条的。

市场经济的主要产物之一是银行系统，其中包括高利贷的产生。这种行为在《旧约》中是被明令禁止的，因为涉及不劳而获的利润。自325年尼西亚大公会议以来，基督徒就禁止放贷收息，犹太人同样遵循这一规则。但因为借钱给非犹太人是可以有利息的，高利贷对很多人而言是有利可图的活动。高利贷这种可耻的行为，继续助长了排犹主义情绪，并持续了好几个世纪。最终，尽管教会反对，利益还是战胜了道德约束，银行活动脱离了犹太人的控制。到1400年，放高利贷已成为许多基督教银行的普遍业务。

最初，从农村生活到城市生活的转变，被认为是对教会的一种威胁。但为了在瞬息万变的世界中保持权威，教会被迫改变长期保持的与世隔绝的僵化态度。证据就是新出现的经院哲学（Scholasticism），它是一种试图调和理性的逻辑方法与基督教教义的学说。

哲学和宗教之间的第一次和解，发生在11世纪坎特伯雷的安瑟尔谟大主教的著作中。安瑟尔谟理论的前提是：每件事都有一个最初原因，演绎逻辑可以一步步地向前追溯一长串的影响和原因。它的结论是，因为一切都必须与最初原因相连，因此整个宇宙的出发点就是上帝本身，他存在于所有理性解释和辩论之上。因此，理性的追寻最终

必然宣告它无法涵盖最高真理，因此必须承认信仰的优势绝对凌驾于理性，没有信仰，我们就不可能接近上帝。

安瑟尔谟为什么被誉为一种新哲学的开创者？想要理解这一点，我们必须把他的作品看作一个缓慢解冻过程的其中一环，即基督教从12世纪逐渐软化的僵化教条。在这一历史背景下，安瑟尔谟把哲学对神学的辅佐地位比喻为“神学的婢女”，以及他把逻辑辩证法的部分原则应用到神学论证中，这都是文化发展中微小而坚实的一步。

1079年生于南特的学者彼得·阿伯拉德积极地探索了哲学和宗教之间更本质的联系。他的方法是将一系列相关命题逐一罗列，再通过混合辩证法和亚里士多德逻辑学来研究（他那个时代仍然只能参考波爱修的译本）。这种可以提高思辨水平的方法，被他命名为“肯定与否定”（Sic et Non），是一种水平极高的神学思维方法。正如我们所见，这导致罗杰·培根和威廉·奥卡姆等重视实验的思想家纷纷反对阿伯拉德的理论，认为它完全是抽象的文字游戏，缺乏评估现实所需的经验。

为了描述他的批判性分析的重要性，阿伯拉德写道：“通过收集迥然不同的观点，我希望能激发年轻读者在寻找真相的过程中将自己推向极限，这样，他们就能更加睿智。通过怀疑进行研究，通过研究认识真理。”

在那个仍然畏惧教条枷锁的年代，阿伯拉德关于理性和怀疑在人类的存在主义探索中极其重要的论断是十分危险和富有争议的。他不止一次地打破常规，当他成为巴黎名师后，被雇用当家教，辅导一个名叫赫洛斯的美丽少女。他对她一见钟情，这让他深感痛苦。全盘接受阿伯拉德的爱情的赫洛斯最终怀孕并生下一个男婴，她的叔叔为了

避免丑闻，允许两人结婚。但这位叔叔暗地里从未原谅阿伯拉德的罪行，不打算让他们继续在一起：他雇了一群恶棍抓住了阿伯拉德并阉了他。故事的结尾非常中世纪化：男女主角的真实情感被扔在一边，以突出基督教虔诚的核心意义——羞耻、内疚、悔恨、忏悔。情人们最终走向所有罪人的必然归宿——阿伯拉德回到修道院，余生都在净化自己的灵魂，而赫洛斯也一样，成了一名修女。

通过逻辑分析，阿伯拉德发现了许多神学命题之间的差异和自相矛盾。他的学生彼得·伦巴德所写的《四部语录》（*Sententiae*，又名《道德箴言》），试图消除这些差异，并以系统的方式重构了一切教义。《四部语录》最终获得了极大的权威，成为中世纪神学学者和学生使用的通行教材。

阿伯拉德论战中的最大对手是神秘、保守的克莱尔沃修道院院长伯纳德，他强烈地谴责阿伯拉德所谓的“无用的好奇”：像他这样的人，宣称哲学可以协助宗教，这根本是亵渎。他说，“清醒醉酒”是一种精神上的超越——征服了凡人的心灵，而不是赋予其一种许可。但自相矛盾的是，正是这位严厉的道德家，重提了对圣母马利亚温和品质的膜拜，马利亚是爱子心切的基督之母，正当教会拼命地寻找一种方式来恢复其纯洁正直的形象时，这一选择对教会来说十分及时。

伯纳德在《旧约·雅歌》的布道中，引用圣母马利亚回答报喜天使的“命令”（Fiat）[26]一词，证明只有人类借马利亚之口，以绝对顺从回应上帝的命令，才能完成生命的复苏。而上帝下达的可怕命令是让她生下一个注定在十字架上受苦和死亡的圣婴。

伯纳德称赞圣母马利亚是虔诚和顺从的典范，他改变了基督教最早的一种传统，当时，圣母马利亚被描述为第一个人类女性的完美反

面，对应的是背信弃义的夏娃（Eve）或拉丁语中的伊娃（Eva），她的名字在马利亚的全称“万福马利亚（*Ave Maria, gratia plena*）”中以倒装的形式出现。在一首圣母赞美诗中我们可以看到：“从天使加百列的口中欢迎圣母马利亚，带给我们和平，为我们改变了夏娃之名。”这里用“伊娃”“阿芙”（Ave）两个词表示圣母马利亚以她的服从扭转了夏娃的不服从之罪。[27]

对圣母马利亚的推崇，有助于减少对妇女的歧视，但正如许多评论家发现的，它也在很大程度上助长了某种歧义，它意味着女人要么是圣人、圣母的复制品，要么是罪人、夏娃的复制品，没有第三种选择。

作为上帝的奥秘在地上的化身，圣母马利亚被伯纳德演变成教会的主要象征，正如圣奥古斯丁在其著作中所说，教会就像一个母亲的子宫，信徒可以通过它获得内在的重生。它是圣灵的孵化器，使那些相信重生乃至永生的人达成目的。

德国著名神秘主义者兼作曲家宾根的希尔德加德写道，所有人类都被邀请在心中为小耶稣的“托儿所”（crèche）腾出空间。同样，德国神学家兼神秘主义者迈斯特·埃克哈特断言，每个人都能被邀请成为“不朽婴孩”的母亲，就像圣母马利亚一样。

伯纳德没有预料到，对圣母马利亚崇拜的巨大成功，后来也发挥了重要的作用，在经历了几个世纪的贫穷、破坏之后，人们开始享受到生活改善的好处，逐渐愿意把世界看作一片美丽而有希望的乐土，而非忏悔和眼泪的山谷。这种新时代基督徒的自我教诲，有没有可能将更多的慈爱特质赋予早期的愤怒的全能基督？后者的形象类似《旧约》中的耶和华，是基督教早期的主流印象。婴儿耶稣的形象和慈爱

宽容的圣母形象，都代表人类向上帝求情，是新时代的基督徒在无意识当中找到的答案。

学者约瑟夫·R.斯特雷耶认为，12世纪的人对圣母马利亚、耶稣诞生和婴儿时期的痴迷，反映出其对“基督教故事中人性一面”的必然需求。从此意义上说，12世纪绝对可以被描述为一个更宽容时代的开端，特征是人与上帝之间的感情更加密切。“人类是脆弱的，但耶稣也是一个无助的婴儿，圣母马利亚是个受难的母亲。他们能理解并同情人类的脆弱。因此，成千上万的教堂纷纷奉献给圣母马利亚，无数的雕塑、圣母和圣子浮雕、圣母奇迹的故事，这一切都强调着神圣的爱和宽恕。”

正是在这种日益宽松的环境下，才会重新出现“炼狱”观念。它最初由圣奥古斯丁提出，后来的基督徒大多选择抛弃它，认为天堂和地狱才是来世唯一的选择。由圣彼得·达米安和圣伯纳等神学家重新引入炼狱概念，这标志着一个新时代的开始，渴望用一片赎罪之地作为上帝严酷审判的缓冲地带，它是一个暂时的而非永恒的场所，因为所涉及的罪行都属罪不至死。活人的祈祷有助于缩短死后赎罪的时间，这使得炼狱成为十分受欢迎的选择。也有一些牧师经常得到来自家庭的大方资助，雇他们为自己所爱之人的“信仰账户”提升额度，这样他们就能减轻一些长年祈祷的负担。

新的情感激发新的艺术

12—13世纪出现的社会和文化变革的影响有一种具体的表现——一袭长长的“白色教堂长袍”。就像一个中世纪编年史作家所写的：“基督教世界经常用它来装扮自己。”1170—1270年，教会至少建造

了80座大教堂、500多座普通教堂。虽然修建这些建筑主要是为了虔敬上帝，但它们同时也激起了关于城市活力的自豪。

最初的、最活跃的艺术赞助者是克吕尼的修士们，他们以引入仪式和礼仪创新而闻名，比如，引入音乐和特殊舞蹈来给赞美诗朗诵、伴奏。这些舞蹈特有的缓慢手势、动作是为了表现基督再临时的欢迎队伍。

除了有才华的北方艺术家的作品（稍后再谈），很大程度上得感谢克吕尼修士们，尤其是在法国，长久以来被废弃的石刻浮雕重新出现。最初的尝试战战兢兢，但就像一根枝丫顽强地从细小的裂缝中奋力而出那样，新的象征手法很快成为中世纪教堂装饰中的固定节目。这不是说古典现实主义正在全面复兴。教会方面仍忧心忡忡，不大可能允许这种情况发生。但找到更有效的方式来描述世界的乐趣，无疑是早期宗教雕刻的重要特征，它体现在那些雕刻精美的树叶、花朵和鸟之上，这些雕刻被装饰在柱顶、柱头上，旁边是一群衣着华丽的人物；怪物和石像鬼则被安置在教堂的外墙上，充当某种守卫。为何艺术家沉迷于创造这么多的梦魇，这也很容易解释：为了描绘圣像，教堂在教会的控制下几乎没有留下创作的余地，唯一能让艺术家获得某种自由的舞台，则属于邪恶的黑暗王国的剧目，这些民间传说和故事讲述从未停止，主要是通过怪诞甚至讽刺的描述，来驱除恐惧，其表现为一些动物性的特征——尖牙、爪子、尾巴、角和尖耳朵。

当顽固的道德家伯纳德参观位于克吕尼的本笃会修道院时，一看到这些装饰就义愤填膺地写道：“在修道院里，在修士们的眼皮底下，这些可笑的怪物是干什么的？这些不洁的猴子是什么意思？这些龙、人头马、老虎、狮子……这些半人半兽的动物怎么会在这里？”

在伯纳德的保守眼光看来，教堂的装饰不过是些无用的消遣，是毫无节制的想象创造出的令人厌恶的东西，很容易使人的思想偏离虔诚的道路。他的这种态度会让人想起《旧约》中对偶像的抵制，对他来说，美只存在于原始和简朴之中，美与匀称完全不匹配西多会教堂的庄严。

尽管伯纳德反对，但变革仍在发生，而且无法阻止，比如石雕装饰的迅速发展。石雕装饰最初是为了在视觉上强化《圣经》的道德宣导。最重要的雕刻一般会放在门楣上，门楣是大门入口上方的空间，它的拱形会让人联想起罗马凯旋门，象征着进入圣殿所宣示的精神胜利。通常这一重要位置的保留题材是“最后的审判”。这一选择突出了一个事实——一旦步入教堂，你就开始了一段带有道德、精神和形而上学意义的旅程，就像教堂里的布局一般都是十字架形是同样的道理。

有一座有趣的雕刻门楣出自12世纪法国奥坦大教堂，作者可能是一个名叫吉斯勒贝尔的雕刻家，因为他的名字出现在了雕塑下面。场景的中心是一个巨大的复活基督的形象，他的手上显示着圣印，以象征他的牺牲；在他身边有从坟墓中复活的人，正准备接受上帝的审判。

法国奥坦大教堂正门门楣浮雕，描绘了复活的基督和他最后的审判

正如我们所见，在几百年西方艺术中，只突出表现圣母、基督、圣人，对普通人的描绘几乎完全被忽视。但是在这座门楣中，这个规则被打破了：天使用力地吹响号角，宣告审判日的到来，将死者集体复活。这一主题在基督教内部引发了很多争论——复活的人应当如何描述？他们是要看上去年轻还是衰老？如果一个人生前有伤疤、瘢痕或其他缺陷，这些特征会在他死后出现吗？人是裸体还是穿着衣服从坟墓里爬出来的呢？

奥坦大教堂的浮雕提供了一种答案——所有复活者身上的性含义都被净化了。此外，这些雕塑还包括两种变体：待判决的人被描绘成身着丧服的成年人，在一旁休息待命（个别人甚至穿得像朝圣者和修士），而已经接受了神的祝福的人，则像赤裸的婴儿一样成为天堂里

的天使。这一聪明的解决方案意味着注定进入天堂的灵魂，就像天真孩子的灵魂那样透明、纯洁。已经进入天堂的人，正在从一座代表耶路撒冷的拱形建筑里窥视，满心欢喜地期待下一个人的到来。

在基督的左边，我们看到天使长加百列用正义的天平衡量灵魂。在他旁边，可怕的恶魔正咧着大嘴等着看谁的灵魂将被分配到他们的黑暗和痛苦的王国。被诅咒者扭曲的身体以一种非常戏剧化的方式显示了那些面对地狱永恒折磨的人们的恐惧。这个头部被巨大的魔爪抓住的人物，会令人想起但丁在《神曲·地狱篇》（*Inferno*）中表达的某种强烈的戏剧性。

在教堂中重新出现的石刻浮雕是一次革命性的创新，而其他革命也在悄然发生，尤其是在建筑领域。直到12世纪中叶，教堂建筑基本还保留着罗马大教堂的风格：一个由圆形拱门和粗立柱组成的厚重长方形空间，支撑着坚实的主体，顶部覆盖着通常为木质的扁平天花板。这种模式在1140年发生了巨大的变化，当时的圣德尼修道院院长苏杰引入了一种革命性的新建筑风格——哥特式（Gothic）。

得到救赎之人的喜悦灵魂

被诅咒折磨之人的灵魂

在恶魔利爪下的被诅咒之人的灵魂

除了普洛丁以外，对苏杰影响最大的思想家是5世纪神秘主义者伪狄奥尼修斯，人们误以为圣德尼修道院留有他的圣物。他的主要论点是，上帝超越了人类的论证能力，所以谈论上帝的唯一途径是通过类比间接地暗示无法被直接描述的概念。根据这一原则，苏杰让他的教堂看起来像一个微缩世界，不是被地心引力向下拽，而是被一种看不见的、不可抗拒的力量向上拉升，就像教堂细长的桥墩、尖锐的拱门、高耸的尖顶、肋形拱顶和飞扬的墙垛所表现的。除了厚墙、柱子和圆拱，罗马式建筑还有一个特点：窗户非常小。为了象征上帝的恩典穿透了物质的黑暗沉闷，哥特式建筑通过使用饰有彩色玻璃的巨大窗户来反转罗马式石墙的压倒性存在感，在这些彩绘窗户上描绘了《圣经》故事。当阳光照在窗户上时，那些故事闪耀着光芒，使教堂内部充满了神奇的彩虹色。

奥地利哲学家、评论家伊凡·伊里奇将哥特式对光线的强调，诗意地与一份神秘古老的手稿相联系——像被烛火之光照亮的羊皮卷手稿，被阳光穿透的窗户突然释放出宝石般的色彩。在光线的改造作用下，不透明的物质被溶解，教堂内部充满了美丽闪烁的神秘幻象。

圣德尼教堂玻璃（上图）的透光效果与被烛光照亮的手稿（下图）高度相似

学者奥托·冯·西蒙在其《哥特式大教堂》（*The Gothic Cathedral*）一书中认为：在罗马式建筑中，光线被塑造成“与沉重、阴郁、有触感的墙壁截然不同，并形成对比的东西”。而在哥特式建筑中，彩色玻璃窗有意识地让墙壁看起来“多孔”，这些玻璃窗过滤光线，将教堂的内部空间变成一道光辉熠熠的彩虹。学者将这种半透明的效果与整体结构的向上轨迹相结合，总结道：“由于哥特式的垂直主义似乎逆转了重力的作用，因此，通过类似的美学悖论，玻璃窗似乎消解了物质的不可穿透性，从超越它的能量中接受它的视觉存在。通常被物质遮蔽的光在这里成为有效要素。物质在美学上是真实的，因为它与光的发光多少有关，并由它来定义。”

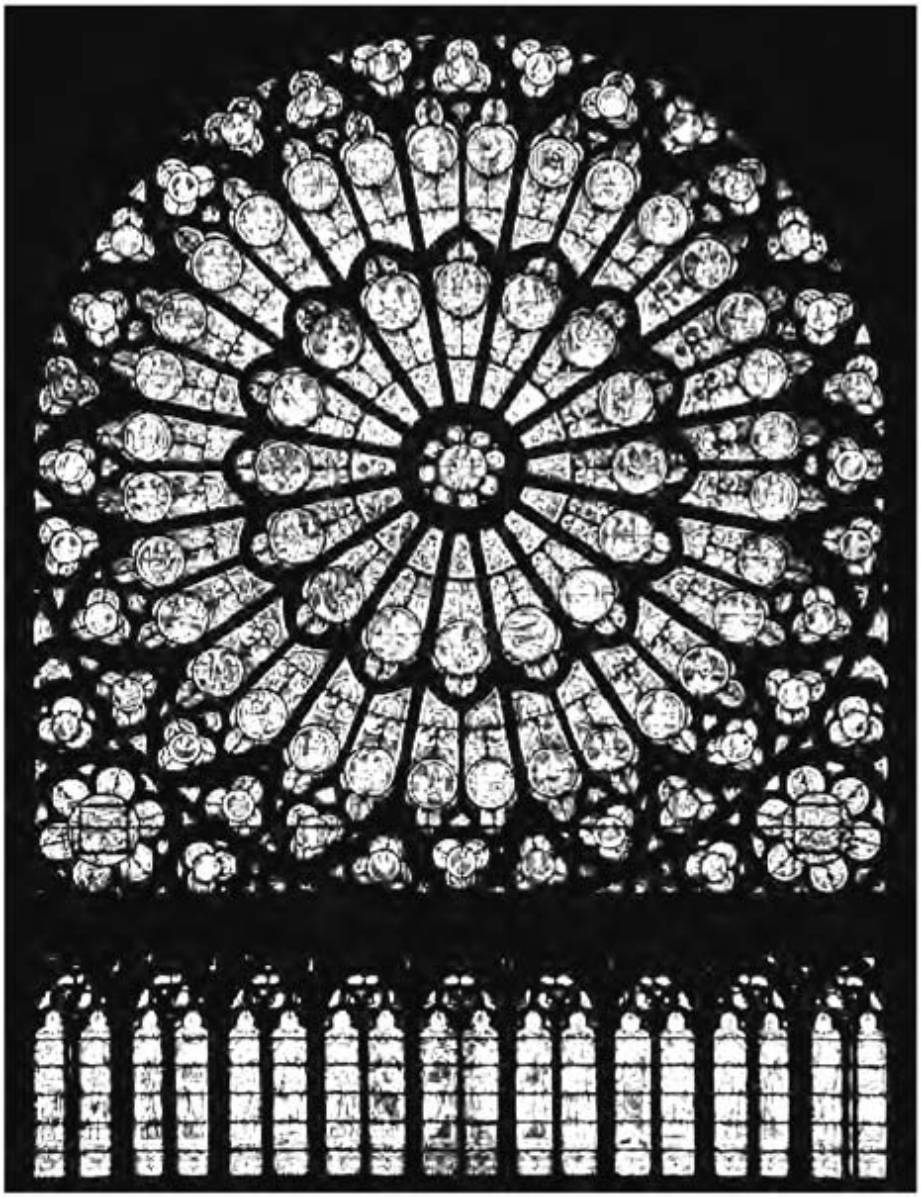
最后的教训是，去教堂的人们沉浸在光与色的海洋中，代表肉体向精神的转变，换句话说，物质宇宙融化成了上帝超自然王国的耀眼光辉。伟大的艺术史学者贡布里希曾写道：“哥特式大教堂的目的是表达天国的耶路撒冷的景象。新的大教堂让信徒们看到了一个完全不同的世界。他们会在布道和赞美诗中听到天国的耶路撒冷，那里有珍

珠大门、无价珠宝、纯金和透明玻璃构成的街道。这异象是直接从天堂降到人间的。这些建筑的墙既不冰冷，也不令人畏惧。它们是由彩色玻璃制成的，像宝石般闪闪发光。柱子、支架和花饰也都闪着金光。一切沉重的、世俗的、单调的东西都被消灭了。虔诚的信徒如果把自己沉浸在对这一切美的沉思之中，就会感受到，他已经更接近一个物质无法触及的领域的奥秘了。”

由于建造教堂是为了描绘灵魂回归天堂家园的神圣道路，因此里面的祭坛总是朝向东方，太阳升起的地方。相对的，教堂的正门向西，表明在踏入教堂的过程中，信徒们开始了一次启蒙之旅，目的是扭转地球命运，帮助它在罪恶的黑暗中重新定位。日落的西方总是与死亡相连，最终朝向光明的东方和基督开启的曙光。

按照传统，巨大的玫瑰窗一般被安置在所有哥特式教堂的西门，象征宇宙的重生，基督的重生就是它的契机，否则世界将被彻底判处死刑，沉溺于黑暗和悲伤。基督是永恒的太阳，他的光辉会永远战胜死亡的日落。

毫无疑问，使哥特式艺术和建筑充满活力的精神，其本身是十分抽象的。但是，与过去的默默无闻相反，它的创造者苏杰所表达的被赞誉的自豪愿望，毫无疑问也属于一个更愿意以某种独特的方式承认人类主体创造力的时代。



巴黎圣母院的北侧玫瑰窗

在圣德尼教堂的西侧立面上，苏杰刻下了自己的大名，还有为庆祝成就而写的诗句：

不要惊讶于黄金和花费，
而要惊叹于作品的工艺，
散播光明是崇高的工作；

但崇高的工作
应该照亮心灵，使他们通过真正的光行进……
愚钝的灵魂通过物质上升到真理
并且，在看到光的时候，
从它以前的颠倒中被复活。

到13世纪，哥特式建筑风格已经传遍欧洲。尤其是最早在英国频频告捷，这种大胆的方案促成了韦尔斯大教堂、索尔兹伯里大教堂、威斯敏斯特大教堂等建筑杰作的诞生。意大利最初是拒绝哥特式的，因其被认为是对古典优雅风格的侵犯。[28]当地最终形成的风格是哥特式、拜占庭式和罗马式的混合物，如阿西西的圣方济各大教堂、奥尔维耶托大教堂和锡耶纳大教堂。

教皇和皇帝的战争

如我们所见，在11—12世纪，教皇重新获得了极高的权威和声望。但在欧洲许多地区，由野心勃勃的封建领主之间的斗争导致的不稳定，始终威胁着教皇的统治。近东出现新的政治发展，终于使西方摆脱了长期的小规模冲突。

11世纪，统治埃及的法蒂玛王朝和拜占庭的良好关系，确保了近东的局势稳定，包括巴勒斯坦地区，这里的基督教朝圣者可以自由活动，不必担心穆斯林统治者的骚扰。当来自中亚的蛮族塞尔柱突厥人接管波斯，占领了小亚细亚大部分地区及其主要城市（大马士革、安提阿等），并最终在1076年占领耶路撒冷时，当地局势彻底恶化。塞尔柱人是伊斯兰教的最新皈依者，他们远没有阿拉伯人那样宽容，他们禁止所有基督教徒踏进圣地。

1071年，当塞尔柱人在曼齐克特战役中翻越安纳托利亚高原，遭遇拜占庭军队时，事态再次升级。拜占庭军队遭遇惨败后，皇帝阿历克西乌斯·科穆宁向教皇乌尔班二世求救。教皇迅速响应，游说法国和意大利组建武装联盟。为什么会这样迅速？乌尔班到底是想调和基督教东西方的矛盾，还是希望通过这场对外战争统一东西方教会，平息欧洲内乱？我们无法肯定。可以肯定的是：1095年，教皇在法国克莱蒙费朗召集宗教会议，发表了振奋人心的演讲，号召基督徒加入一支神圣的军队。他不仅要求他们立刻驰援拜占庭，还要从异教徒手中解放耶路撒冷。正如教皇所说，异教徒正在无耻地亵渎上帝之城。教皇在克莱蒙费朗的演讲中宣布：

从耶路撒冷和君士坦丁堡传来了一份悲报：一个完全与上帝隔绝的、被诅咒的族群，以暴力入侵了基督徒的土地，并通过烧杀劫掠减少我们的人口。他们把一些俘虏带回家乡，剩下的被折磨致死。他们用污秽物玷污祭坛，并毁坏它们。希腊王国现在被他们肢解了，被剥夺了广阔的领土，这些领土两个月都走不完……让你祖先的事迹激励你——查理曼大帝和其他君主的荣耀和伟大。让现在被肮脏的国家所占据的我们的上帝和救世主的圣墓教堂，还有被玷污的圣殿，唤醒你们……不要让你的财产阻碍你，也不要为你的家庭事务担忧……所以愿仇恨在你们中间止息，让你们的争吵结束吧。踏上通往圣墓教堂的道路；从邪恶的国家中夺取那片土地，使土地归于你。耶路撒冷是富饶的地方，是欢乐的天堂。坐落在地球中心的神圣城市，恳求你帮助她。你们要赶紧踏上征程，使你们的罪得赦，并要确信将来在天国得到荣耀。

演讲最高潮部分是名为“上帝旨意”的战斗口号，包含了点燃基督教精神的所有要素。教皇确信这场针对穆斯林的战争是一项神圣使命，注定会取得胜利，因为这是来自上帝的直接旨意。

为了让战争口号尽可能吸引人，乌尔班还宣布，那些愿意捍卫十字架的人[29]将获得对他们所有罪行的赦免。钉在十字军胸前的十字架标志被用作胜利的旗帜，但也提醒人们十字军东征就像朝圣一样，因此被认为是一种最高的赎罪行为，可以确保立即进入天堂。作为一个额外的激励，人们也意识到，只要他们勇敢地为基督教事业服务，掠夺敌人的城市作为战利品并不是罪恶的行为。战争的前景将同时保证拯救、冒险、荣耀，土地和财富使许多骑士达成了协议，12000多名骑士响应乌尔班的号召参与战争，虽然他们大部分来自法国，但没有一个欧洲国王参加第一次十字军东征。每个国王都有自己的借口：西班牙统治者忙于收复失地运动；与教皇素来关系不佳的德国皇帝自然也不会去；法国国王也困于紧张局势，他刚刚因重婚被教皇逐出教会；英国更因为内部问题漠不关心。

在真正的大军开拔之前，一个名叫隐士彼得的狂热分子迅速组织了一支农民组成的散兵游勇，早早地向拜占庭进发、会合。在旅途中，这些自称“十字军”的人趁机屠杀了路上遇到的所有犹太人，希望能讨上帝欢心，增加救赎的机会。当这支衣衫褴褛的所谓军队赶到拜占庭时，立刻被惊恐万分的亚尔克修皇帝派往中东，随后被土耳其人迅速消灭。

当法国骑士们拖家带口和修士们一起到达拜占庭时，皇帝的担忧再度升级。他本想组建一小队训练有素的雇佣军，帮他夺回被土耳其人占据的领土。在他看来，耶路撒冷的解放并不像把穆斯林从安纳托利亚赶走那么紧迫，因为当地的穆斯林威胁到了拜占庭。由于不确定西方十字军的真正意图，皇帝提出了以下疑问：如果他提供了西方军队所要求的粮草和军事支持，对方能否承诺归还出征后夺回的所有拜占庭土地？十字军战士们极不情愿地给出承诺，却暗自心想：这个曾

经与穆斯林法蒂玛人长期打交道的皇帝打的什么算盘？难道一个帝国领袖不该把所有真主信徒从地图上彻底抹去吗？

十字军一边思考这些问题，一边终于朝着耶路撒冷出征。事实证明，长途旅行对很多人而言都是一项艰难的挑战，何况那些对干旱地区的炎热暴晒准备不足的欧洲人。许多士兵因为缺水、中暑和补给匮乏而病倒；另一些人则是被包裹在身上的金属铠甲活活烤死的。当时的编年史作者沙特尔的弗切尔写道，除了缺水之外，偶尔还会断粮。形势急剧恶化，士兵们备受饥饿的折磨，做出了匪夷所思的事情，“真是不寒而栗，许多士兵由于受饥饿的折磨而发疯，从倒在那里的撒拉逊人（中东穆斯林的一支）屁股上切下了几块肉。他们烹制、食用这些肉，没有完全烤熟就狼吞虎咽。这样导致围攻者的损伤比被围攻者更大”。

尽管困难重重，但十字军还是奋力地解放了安提阿，继而抵达耶路撒冷。当上帝的战士们远远望见他们只在《圣经》中听说过的城市，立刻跪地，涕泗横流。等待已久的时刻终于到来。在宗教热情的鼓舞下，十字军冲进城市，竭尽所能地伤害自己遇到的所有异教徒。编年史作家阿吉莱斯的雷蒙德写道：“我们的一些人砍掉敌人的头；其他人用箭射杀他们，让他们从塔楼上摔下来；其他人用火烧，折磨他们更长时间。在这座城市的街道上可以看到成堆的头颅和断肢。”这位目击者兴奋而自豪地补充说，“所罗门圣殿里变成一片血海，淹没了基督徒士兵的膝盖。”他总结道：“事实上，这正是一次上帝正义光辉的审判，让此地洒满不信者的鲜血，让他们遭受长久的亵渎之苦。”

在那些自封“上帝的战士”的人看来，这种惨无人道的行径竟然是正义行为，他们相信把世界从基督的敌人手中解放出来，不是一种

暴力，而是一种虔诚和热情的奉献。弗切尔写道：“在把敌人赶出安提阿后，十字军发现这座城市早已变为空城，只留下了妇孺。”他还写道：“法兰克人没有对他们做任何邪恶之事，除了用长矛刺穿他们的身体。”

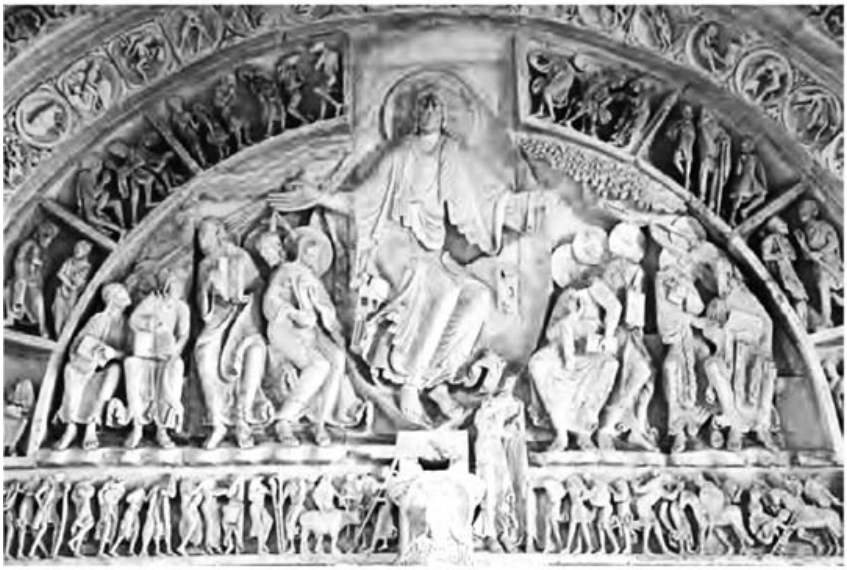
耶路撒冷沦陷后不久，许多十字军战士失望地发现，在那片遥远的土地上，生活比他们预想的要困难得多，而且，不像他们在《启示录》中读到的那样，圣城的城墙上并没有镶嵌珍珠和宝石，他们决定返回家园。剩下的少数人负责留下管理所谓的“耶路撒冷拉丁王国”。

第一次十字军东征时，十字架再次被绣在军旗之上，就像君士坦丁时代一样。将这种好战意志发挥到极致的是圣殿骑士团、圣约翰骑士团和医院骑士团等教团的军事命令。这些教团成员身上具备贫穷、贞洁和服从的特征，使他们变成带着杀人执照的修士。这些军事命令集虔诚、狂热的不容忍、正义的残暴和军事技巧于一身，最能体现中世纪十字军东征的意志。

在12世纪法国昂古莱姆主教堂的主浮雕中，一个以罗兰传说为灵感的战斗场景出现在使徒们的陈述当中，他们在天使的帮助下，在世界各地传播基督教。之所以将这两个场景联系在一起，是为了将十字军东征美化为一项道德正义的事业，传播基督教义的光荣事业，像使徒传播福音那样，都是上帝宏伟计划的一部分。

法国昂古莱姆主教堂门楣上的12世纪主浮雕。画面下方的狭窄 部分，是使徒们讲述的骑士们征伐上帝之敌的场景

1144年，土耳其人占领了埃德萨市，该市一直是基督教的重要据点。这次轮到克莱尔沃的伯纳德敦促对穆斯林发起新的十字军东征了。为煽动群众反对异教徒，伯纳德在勃艮第的修道院门前发表了热情洋溢的演讲——作为一次精心策划的政治活动，人们在修道院的门楣上创作了五旬节主浮雕（完工于1130年）作为纪念，在画面中，基督散发出的光芒反过来照亮了准备传播福音的使徒。在门楣的上部，所有未被基督感化的人被描绘成恶心的怪物，并带有古典神话特征，包括长着狗头、猪鼻、大脚和象耳的怪人，还有小得可怜，要靠梯子才能上马的侏儒。西方人的这种偏见很容易波及穆斯林：大多数普通欧洲人根本没接触过穆斯林，因此会把他们想象成某种异域妖魔。



勃艮第的韦泽莱修道院的门楣浮雕局部，描绘了不受基督恩典而被排斥的生物

韦泽莱修道院的门楣浮雕局部

通过偏见来妖魔化和非人化敌人，在历史上是（现在仍是）煽动人们仇恨和杀戮的最佳手段。中世纪的基督徒在这方面是高手，他们将不宽容、狭隘作为一种美德，就像伯纳德在书中所说：“非基督徒的死颂扬了基督，并阻止了错误观念的传播。”

尽管进行了这样有效的宣传，但由法国国王路易七世和德国皇帝康拉德三世领导的第二次十字军东征结果，对基督教和伯纳德的声誉都是毁灭性的打击——伯纳德此前一直被认为是上帝的最佳代言人。

第二次十字军东征结束40年后，穆斯林在领袖萨拉丁的领导下团结起来，一鼓作气夺回了基督徒在1187年占领的所有城市，包括耶路撒冷。与基督教徒毫不犹豫地屠城对比鲜明的是，萨拉丁是一名勇敢的战士，也是一名高尚的骑士，他尽一切可能宽恕平民。这件事在基督徒当中引起了极大兴趣，也让他们感到惊讶：穆斯林怎么会如此正直？一些法兰克人困惑不解，甚至散布谣言说萨拉丁是一名地下基督徒，在被十字军短暂俘虏后皈依了基督教。

第三次十字军东征（1189—1192年）见证了直接参与其中的三个欧洲最强君主——神圣的罗马帝国皇帝“红胡子”腓特烈一世，英格

兰“狮心王”理查一世，还有法国“狐狸”腓力二世。强大的联军给人们留下了深刻印象，但国王们各怀鬼胎，导致结果与前两次任务一样难堪和令人失望。后来的十字军东征，不过是一连串的屈辱大败罢了，被大量无意义的伤亡所玷污。这种羞耻感在第四次十字军东征（1202—1204年）达到顶峰，这场东征始于埃及。为到达黎凡特（地中海东部地区），十字军请求威尼斯人的帮助。由于十字军无法筹集支付威尼斯的佣金，后者以两位东罗马皇帝候选人之间爆发战争为由，煽动十字军反水攻占拜占庭，并声称皇庭一直忌惮他们。事实上，这一狡猾的借口，掩盖了威尼斯想要削弱其商业对手的真实意图，这导致拜占庭遭遇了一场可怕的蹂躏。三天内，十字军对城中居民的谋杀、强奸、破坏和掠夺达到了史学家口中“即便汪达尔人、哥特人也难以想象”的程度。今天在威尼斯圣马可广场上仍可以看到四匹铜马，能让人回想起拜占庭的覆灭，以及它所代表的贪婪、不忠的可怕行径。

与热那亚、比萨等其他海上强国一样，威尼斯是一个共和国，由于擅长商业和贸易，从10世纪权力和财富开始聚集。在威尼斯流通的商品中，有些是基督教奴隶被卖给穆斯林买家。当教会禁止基督徒充当奴隶后，愤世嫉俗的威尼斯人开始贩卖非基督徒的斯拉夫人。后来，“斯拉夫人”（Slav）一词演变成英语中的“奴隶”（slave）一词。

在四次十字军东征中，最荒诞无知和迷信的事件是1212年的“儿童十字军东征”。当时有两个妄想家——科隆的尼古拉和克洛伊的斯蒂芬——深信圣战失败是上帝觉得基督教士兵不够纯洁，于是召集了一支天真的儿童大军，他们相信地中海的水面会分开，就像摩西开红海那样，帮助纯洁的军队直奔巴勒斯坦。当海水纹丝不动时，孩子们

被带到马赛，登上驶向中东的船。在途中，这些船被穆斯林海盗截获，孩子们被直接卖到了突尼斯当奴隶。

法国国王路易九世又领导了两次十字军东征。抛开这些失败的远征不谈，路易九世因其虔诚和尚武精神被教会尊为圣人，也因建造巴黎圣礼拜堂而被人铭记，而圣礼拜堂是哥特式建筑中最伟大的瑰宝之一。

为了激发十字军的斗志，教皇乌尔班二世和继任者们都宣称上帝站在他们一边，因此圣战一定会成功。但基督教军队遭受的一系列耻辱性失败与这一预期产生了戏剧性的冲突。人们目瞪口呆——上帝怎么会允许基督教的宿敌取得胜利呢？由于始终找不到答案，愤世嫉俗、不信任的情绪使得人们开始怀疑教皇的权威。

许多君主趁机巩固了自己的世俗权力，期望减少教会对国家事务的干预。如前所述，在欧洲君主政体中，英国是最先巩固王权的国家。当阿基坦女公爵埃莉诺宣布与丈夫法国国王路易七世离婚，改嫁英国国王亨利二世时，英国的权势进一步扩大。通过将阿基坦公国纳入诺曼底，英国拥有了包括欧洲大部分地区在内的统治权。为了绕过教会的权威，亨利二世对英国的司法和行政体系进行了重大改革，他规定，当国王认为有必要时，王家法庭也可以审判神职人员。这一政策最著名的受害者是坎特伯雷大主教托马斯·贝克特，他为了捍卫神职人员免于王室指控的权力，1170年在自己的大教堂里被暗杀。

在亨利之子约翰统治期间，英国把诺曼底输给了能干的法国国王腓力二世。约翰无法接受诺曼底战役的失败，试图对臣民横征暴敛支持军费开支，这逼得英国贵族们奋起反抗，逼迫国王签署了1215年的

《大宪章》（*Magna Carta*）。该宪章对英国国王的权力进行了严格限制，从此以后，国王在没有征得内阁的同意下不能强制立法。

法国国王腓力二世，是第一位号称“法兰西国王”而非“法兰克国王”的法国君主，因为他从英国夺回了诺曼底、布列塔尼和都兰等重要的北方领土，还利用对阿尔比根人的十字军东征（后面会详细提到）在该国南部建立了据点。腓力二世派往地方司法机构的官员受过法律培训，负责监督其行政和军事活动，这加强了国王的权威，巩固了国家的统一，让法国再次称霸欧洲。与许多君主一样，腓力与教会的关系也不稳定，部分原因是他削弱了国家行政部门内神职人员的力量，还因为他与妻子、丹麦公主英格伯格离婚，娶了真爱梅拉涅的艾格尼丝。教会用逐出教会这个终极手段说服腓力二世服从教皇，并与英格伯格复婚。

自从“叙任权斗争”以来，衰弱的德国皇帝早已无法遏制党争，党争已将德国瓜分成了公国割据的态势。1152年继任德国国王时，来自霍恩斯陶芬王朝的腓特烈·巴巴罗萨试图通过一系列政治运作——包括军事压力、金钱诱惑、结盟、轻松的联姻以及保守的外交策略——夺回分裂各个公国的控制权。但是反对的声浪依然无处不在——在德国，腓特烈面对的是与霍恩斯陶芬王朝相抗衡的萨克森韦尔夫王朝；在意大利，他面对的是北方城邦的抵制，虽然名义上他们仍是帝国臣民，却强烈要求高度自治。为了扭转局面，腓特烈承诺归顺教皇阿德里安四世，以换取1155年被正式加冕为罗马皇帝。最终，腓特烈任性地在“罗马皇帝”头衔前面加上了“神圣”二字，这是对教皇的挑衅，暗示他的皇权直接来自上帝而非教皇。

在六次收复意大利失败后，腓特烈于1176年被伦巴第联盟（北方城市联盟）击败，最终被迫承认意大利各公国继续保留自治权。

他唯一真正的成功外交，是他儿子亨利六世和西西里诺曼王国女王储的政治联姻。西西里王国覆盖了整个意大利南部，是由诺曼人在11—12世纪时建立的。当亨利六世英年早逝后，他三岁的儿子腓特烈二世加冕为西西里国王。尽管拥有诺曼人和德国人的血统，腓特烈二世还是对西西里感情深厚，在那里度过了大半辈子。在他的领导下，意大利南部繁荣起来，而德国则被他忽视，变成一个被割据和内乱折磨的国家。

腓特烈二世聪明而有教养，会说六种语言（德语、拉丁语、希腊语、西西里语、法语、阿拉伯语），能作诗，还对数学、解剖学、哲学和猎鹰活动兴趣盎然。在他的宫廷里，基督教、犹太教和穆斯林老师同样受到欢迎。由于兴趣如此广泛，他当时被人称为“世界奇迹”。腓特烈还赞助了巴勒莫的一家私人动物园，在那里进行科学实验，特别是繁殖鸟类的新品种。他最伟大的成就，是在那不勒斯建立了一所著名大学。腓特烈是艺术的重要赞助人之一，还发起了第一个使用西西里语的本土诗歌流派。西西里诗派擅长宫廷爱情主题，源自12—13世纪在法国南部达到顶峰的游吟诗。腓特烈也接受了穆斯林的习俗，组建后宫。

当然，罗马教皇对这个非正统君主几乎没什么好感，并总是反对他统一意大利南部和北部城市的意图，因为担心教皇国被夹在德国控制的领土之间。

教皇和腓特烈二世的主要摩擦是他拒绝为解放圣地而发动战争。教皇格里高利九世是一位虔诚的方济各会教徒（就是他将圣方济各封为圣人的），他将腓特烈逐出教会，原因是腓特烈违抗他的命令，没有参加十字军东征。最终，当腓特烈被逐出教会，选择主动前往耶路撒冷时，格里高利更加愤怒。一到当地，腓特烈就组织了一次与穆斯

林的会议，并以高超的外交手腕达成了一项协议：将耶路撒冷的控制权交给基督徒十年。本来，穆斯林唯一控制的地方是圆顶清真寺，那里是他们的圣地，因为他们认为穆罕默德就是从那里夜行登天的。格里高利九世认为与穆斯林谈判而非打仗是一种罪恶，对腓特烈的和谈大为光火。

最终，教皇和皇帝之间旷日持久的战争导致了双方的灭亡，皇帝死前一共收到了四次被逐出教会的命令；教会的声誉因其对政治的不断干预而严重受损；神圣罗马帝国仍是由分散的小公国凑成的一幅拼图，就像后来伏尔泰所说的：“它变成了一个既不神圣、也不罗马、更非帝国的无定形实体。”

财富与权力，贫穷与谦卑

在十字军东征期间激发教会活力的军事精神，以及教会在欧洲政治棋盘中充当仲裁者的愿望，使得教皇的世俗立场与使徒时代的精神承诺背道而驰。教皇英诺森提乌斯三世（1198—1216年在位）是试图将教会的至高权力凌驾于各国的世俗权力的积极分子。根据他的说法，国王和教皇的权威来自上帝，而世俗国家不如教皇，因为他们就像月亮，若没有教会所代表的太阳无上智慧的照耀，就发不出一丝光芒：

和上帝在天空中安置了两盏大灯，大灯执掌白天，小灯执掌夜晚一样，同样在以“天堂”为标志的凡间教堂的穹顶上，上帝建立了两种巨大的威严，一个大的，像白天一样管理灵魂；一个小的，像夜晚一样管理肉体——这就是教皇的权威和国王的权力。正如月亮从太阳

中汲取光芒，在数量和质量上、位置和权力上都比太阳低一等，同样，王权也从教权中汲取了神的光辉。

为了削弱世俗国家日益增长的自信，1215年，英诺森提乌斯三世召开了第四届拉特兰会议，会上宣布，人在教会之外不能得到救赎。为了确保教会的巨大管辖权严格控制对人类生活的方方面面，圣礼（包括洗礼、婚姻、圣餐、忏悔等）要经过仔细审查和正规化，各种罪名被仔细划分成最致命的和最轻微的罪孽。为了排斥非基督徒公民，会议还规定，犹太人和穆斯林必须佩戴一种特殊的徽章以有别于基督徒。

英诺森提乌斯三世是第一个在欧洲中心发起十字军东征的教皇，目的是讨伐被教会判为异端的两个组织：法国南部的阿尔比根教派（他们自称“清洁派”，取希腊语中“纯洁”之意），以及里昂商人彼得·瓦勒度创立的瓦勒度派。阿尔比根教派相信一种善恶二元论，认为世界是善恶之间的持续斗争，他们之所以成为教皇的眼中钉，是因为拒绝承认教会的权威，认为它是贪婪和腐败的机构。瓦勒度派和他们一样，对神职人员的腐败持批评态度，拒绝承认牧师传授的一切圣礼。这两个教派都承认男女平等，这才是更直接的原因，因此被教皇斥为异端。英诺森提乌斯三世虽然没有建立宗教裁判所，但他狭隘的观点和残暴的手段极大地促进了教会建立凶残的机构，并很快成为教会消灭眼中钉的最有效手段——异教徒、犹太人、妓女、麻风病人、巫师——刑罚从酷刑、监禁到死刑不等（一种很流行的审判异教徒的刑罚是绑在火刑柱上烧死，因为可以“虔诚地”避免见血）。

根据教皇的说法，之所以暴力镇压异教徒，是因为他们对基督犯下了叛国罪，也是为了对所有怀疑教会的人杀鸡儆猴——这种怀疑也确实合理，因为许多基督徒对逐渐富得流油而大权在握的教会逐渐不

满，它太政治化了，这个由牧师组成的机构，更关心他们的私利，而不是人们的精神需求。

镇压阿尔比根派的一个副作用是破坏了许多法院，尤其是在法国南部，这些法院资助了以游吟诗闻名的白话诗歌流派。他们为方便创作诗歌和文学而使用方言，不用拉丁语（用于宗教和高雅文化的语言），这一流派始于古典史诗传统，由《罗兰之歌》和为英国亚瑟王创作的传说而闻名。对方言的选择表达了一种愿望，即希望在受教育程度越来越高的人群中获得更广泛的受众。

与荷马史诗不同，游吟诗人所写的主题关注现实生活而非战争，主要场景在宫廷里，据说那里有助于培养更多的正直、文雅和礼貌。诗歌的中心主题是一个骑士敬仰一个出身高贵的女性。该主题所传达的礼貌和尊重，受到了王宫贵族和统治者们的热烈欢迎，他们希望诗歌能改善那些不守规矩之人的粗鄙行为，而这些人在宫廷中比比皆是。游吟诗人的诗歌并未强调肉体欲望，而是将女性作为崇高的崇拜对象，以一种新柏拉图式的方式，从男性身体里激发出一种完全纯洁的激情。诗人采用了一种权宜之计，把出身高贵的女子描绘成他人之妻，一直生活在情人的掌控之外，通过一种纯粹的柏拉图式情感体验的宣泄，驾驭了男性性爱的紧张，这种情感体验只是情感、智力和精神上的体验，而非肉体的激情（但很不幸，非贵族女性的感情没有这种柏拉图式的优待）。

游吟诗人传统在法国南部消失之后，又在西西里岛复活，正如前面提到的，腓特烈二世在西西里岛赞助了一个伟大的本土诗歌流派。据考证，这所学校正是托斯卡纳抒情诗派的灵感来源，名为“Dolce Stil Novo”（甜蜜新体诗），但丁的部分灵感就来自这一流派。

在13世纪，让教廷头疼的各种问题包括又多了两种新教团：多明我会和方济各会。这两个教团都被称为“丐帮”（mendicare，意大利语中意为“乞讨”），因为他们都靠信徒捐款过活，代表人民日益渴望早期使徒时代的纯洁和简朴。

多明我会是由古兹曼的圣多明我创立的，他生于伊比利亚半岛的卡斯蒂利亚王国。多明我相信传播福音是上帝仆人的首要职责。但在他看来，如果修士不具备文化基础和神学训练，就无法承担这一职责。学习对多明我会士而言如此重要，说是最高律令也不为过，如妨碍了牧师的学习，就要停止禁食，甚至停止履行圣责。也难怪，多明我会是中世纪一群最伟大的思想家的摇篮，如大阿尔伯特和他的学生托马斯·阿奎那（稍后会讨论）。然而，多明我会徒严格遵守戒律，使许多会士变成积极的宗教判官，致力于根除他们眼中背叛基督教正统的一切运动，因此被斥为异端。正是由于扮演了上帝严厉守护者的角色，多明我会士常被称为“上帝忠犬”。

方济各会是由阿西西的方济各所创立的，他放弃了富家子弟的一切特权，致力于服务和赞美上帝。但丁曾描述过方济各对谦卑和贫穷的承诺，即基督教最初的承诺：他选择在一场“神秘婚姻”中与“贫穷女子”幸福地结合。由于他对福音精神的绝对奉献，几乎被认为是基督的化身，据说他奇迹般地继承了圣痕，伤口和基督在十字架上的伤口一模一样。作为教义的忠诚信奉者，方济各立下承诺，坚持和平与非暴力的原则——与教会日渐肆意执行的法律形成了鲜明对比。方济各原则的核心是谦卑，从他们彼此的称呼“小兄弟”（frati minori）就能看出来，他们谦虚地认为自己在所有教徒中受教最少。

根据方济各的教义，世界并不像柏拉图说的那样是一个可怕的黑暗洞穴，而是一个充斥着神圣本质的和谐乐土。想要认识上帝的存

在，必备条件就是向大自然的奇迹敞开心扉。对于神秘而富有诗意的方济各来说，大自然的本意不是要向人类心灵揭示上帝的隐秘，而是想让人类惊奇于宇宙中一次次的欢喜，就像在一场完美协调的欢乐合唱中，赞美造物主的善良和美丽。

这个前辈的阿西西人内心仿佛有取之不尽的爱，这让他觉得自己与上帝的一切造物都能产生共鸣。据说，他可以向鸟、鱼和爬行动物传教，并让咩咩叫的羔羊加入合唱团，还让一匹狼发誓维护它威胁过的村子。方济各像兄弟姐妹一般对待日、月、星辰、风、水、火甚至死亡，他总是全神贯注地关注世界的一切生灵，包括被遗忘在角落里微不足道的那些，例如，人人畏惧的麻风病人，他从不拒绝给他们温柔的拥抱。对于一个几个世纪以来一直宣扬世界是被罪恶污染的现实的宗教来说，方济各对自然各个方面的由衷赞美对它有着巨大的吸引力。

根据13世纪《圣徒传》（*Saint's Biography*）作者塞拉诺的托马斯的说法，方济各创立了他自己的教义，以便完成基督的命令。基督对他说："去修理我的房子，你看，我的房子全毁了。"哪怕这些话听起来像是在训斥教会，但方济各也从未对教会权威表示过任何不尊重。也许，正是由于这一点，当方济各向教皇请求承认他的教义时，英诺森提乌斯三世欣然同意了。我们很难知道是什么影响了教皇的决定——他是被方济各的纯洁深深打动了，还是他已经意识到吸收一个已经鼓舞了许多人的教派，是教会重建声誉的有力武器？

12、13世纪的许多基督教作家以方济各的方式表达了对自然的欣赏，这表明一场精神的复兴正在现实社会中酝酿着。12世纪的伯纳德，把世界定义为一所"大学"，人们从中可以发现上帝在世界上的痕迹。奥坦的霍诺里乌斯也以类似方式强调了"宇宙"和"大学"之

间的关系，而13世纪作家里尔的阿兰则宣称，自然才是真正的“上帝的牧师”。神秘主义者、来自巴黎圣奥古斯丁修道院的圣休·维克多写道：“一切自然都在谈论上帝，一切自然都在教导人类，一切自然都允许认知；宇宙中没有任何不毛之地。在这种观点下，大自然变成一堆符号，等待着人类去解释。当然，这种探索的最终目的，始终只是上帝的终极真理。从世俗和科学的角度来研究自然本身，会被认为是荒谬和亵渎神灵。”只有铭记这一观点，我们才能理解圣休所说的“学习七门人文学科有助于恢复上帝在人当中的形象”——“学习一切，你会发现没有什么是多余的”。

最能把握可见和不可见两个世界之间日渐紧密联系的人的定义，是把人描述成一个微观的世界，这个世界与宏观世界相联系，在其中，人反映了宏观世界。德国宾根的神秘主义者希尔德加德在一首赞美诗中表达了这一概念：“人啊，看看你自己，就像你身体里拥有天空和大地一样。”富有影响力的神学家圣伯纳·文图尔将方济各的神秘主义与普洛丁哲学相结合，他认为可见的宇宙就像镜子，以不同程度的光线反射着神圣智慧的光辉：“它就像一个巨大的煤球，发光发热。”

人的价值复兴

正如我们所见，十字军东征的溃败，最终成为基督徒真正的耻辱。但这种失败的结果不应被视为十字军东征的真正评价。如果抛开意识形态，单从经济和文化的角度来看，这些远征最终带来了一种积极影响：他们重新开放了贸易路线，再度连接了西方、拜占庭和穆斯林世界。因此，地中海再次成为旅行、商业和知识与思想交流的要道。随着对来自东方的奢侈品需求的增长，利润丰厚的进口香料、丝

绸、棉花、锦缎、地毯、挂毯、陶瓷、搪瓷制品，以及各式美味佳肴，如香料、糖、丁香、芝麻、柠檬、杏、李、菠菜、芦笋等市场，统统都在增长。

当然，这些新的交流带来的最大礼物还是文化。为了激发十字军东征的精神，教会把穆斯林描绘成野蛮、暴力和不文明的民族。但是，当基督徒直接看到敌人建造的城市时，他们发现穆斯林文明不像基督教所宣称的那样浅薄，而是极其丰富和复杂的——甚至在几乎所有知识领域穆斯林都比他们先进得多。例如在巴格达，穆斯林从大马士革迁都至此，832年建立了一个文化中心，名为“智慧之家”，用来保存旧手稿，其中包括许多古希腊文本，是在查士丁尼发起的镇压异教徒运动中被希腊学者转移过来的。

矛盾的是，从12世纪开始，基督教的西方在医学、哲学、天文学、占星术和数学等领域（尤其重要的是阿拉伯数字系统和“0”的概念）的复兴，都应归功于他们最大的敌人穆斯林。

穆斯林文化的贡献主要通过三个地理位置渗透到欧洲：西班牙的托莱多、意大利南部和拜占庭。其中最重要的是托莱多，1067年，西班牙的基督教国王阿方索六世从摩尔人手中夺回了这座城市，标志着基督教对西班牙的收复迈出了重要的一步。这次事件吸引了来自欧洲各地的学者，他们对古典文献的稀缺感到失望，因此来到托莱多研究这座城市丰富的藏书。这些学者就包括克雷莫纳的杰拉德，他自学了阿拉伯语，以便将希腊著作翻译成拉丁语，这些著作在近400年前被穆斯林掌握。克雷莫纳的杰拉德共翻译了70本书，包括了托勒密、欧几里得、阿基米德和亚里士多德的著作。托莱多大主教雷蒙德也以同样的献身精神创办了一所翻译和抄写员培训学校。多亏了雷蒙德的学

院，许多希腊主要哲学家的著作被从阿拉伯语翻译成拉丁语，还有许多阿拉伯和犹太学者的著作，他们用重要的注释丰富了这些文本。

阿拉伯学者向来十分崇敬希腊哲学，他们推崇的百科全书式的哲学，包括天文学、占星术、炼金术和动物学，与博学的亚里士多德不谋而合。因此，亚里士多德尤其受到他们的欢迎，他们认真地研究他的著作，试图让他的原则符合伊斯兰教。阿维罗伊和阿维森纳是研究亚里士多德学者中的佼佼者。

基督教早期教父们对亚里士多德持怀疑态度，他们认为亚里士多德是渎神的唯物主义者，而对关注心灵的柏拉图则推崇有加，他们将柏拉图誉为基督教先驱。但是在13世纪，当亚里士多德的著作普遍被西方接受时，基督教学者之间又爆发了一场激烈的争论：一些保守的神学家继续谴责亚里士多德，其他被其思想吸引的人从中看到了一种让理性更接近灵魂，并在哲学和宗教之间建立新联系的方法。著名哲学家托马斯·阿奎那在其不朽的著作《神学大全》（*Summa Theologiae*）中，以令人信服的方式阐述了一种综合理论，调和了亚里士多德的思想与基督教教义。

托马斯生于南意大利的一个贵族家庭。从他母亲一方来看，这个家族与腓特烈二世有直接血缘关系。家庭的显赫并没有给托马斯留下什么印象，他很小的时候就对漂亮的衣服和绅士们的追求如打猎和猎鹰不感兴趣。他胖胖的、性格内向而安静，有个绰号叫“哑巴牛牛”，但他会突然用无理的问题引起老师的注意，比如“神是什么？”由于不知怎么应付他，家人把托马斯送到卡西诺山修道院，让他成为一名本笃会修士。在那里住了几年之后，托马斯搬到了那不勒斯，去上腓特烈二世新办的大学。

在学业告一段落后，托马斯向家人宣布他想成为一名多明我会士。家人感到震惊：他为什么要放弃一个有声望的职位，比如卡西诺山修道院院长，而加入一个贫困的新教会（指多明我会），甚至呼吁乞讨生活呢？阿奎那家族的贵族心态使得他们执着于声誉和威望，托马斯的请求是万万不被允许的。为了阻止他加入多明我会，他被关在他父亲的城堡里长达两年。一天，他的兄弟们为了戏弄他，雇了几个妓女偷偷溜进他的房间。托马斯立刻反应激烈：他随手抄起一根火棍拼命地挥舞，把尖叫的女人们赶出了房间，就像看到了撒旦一样。

当家人最终放弃时，托马斯终于能自由地追寻理性了。他对学习的热爱驱使他来到巴黎，在那儿他成为另一个伟大的多明我会士大阿尔伯特的学生，老师建议他研究亚里士多德。大阿尔伯特对新兴自然研究的巨大贡献而被称为“现代科学之父”，他是中世纪第一个在神学知识和科学知识之间进行严格区分的思想家。他认为，即使科学不如神学，它也有自己的作用，因为它能使人认识上帝：不是上帝内在的神秘，而是上帝怎样通过人类智慧掌握的大自然的宏伟运行来揭示自己。托马斯以老师的学说为基础，得出了一个结论：人类的理性应被视为一种合法获取知识的工具，而逻辑可以用于经验观察和实验。正如历史学家格里特·P. 贾德所言，托马斯的核心理念是：“理性如果使用得当，将始终支持信仰。”

从圣奥古斯丁开始，后世的基督教思想家纷纷把灵魂看成囚禁在堕落躯体的坟墓里的一种本质。托马斯本人受亚里士多德的启发，站在了一个新立场上——由于全能上帝的构思肯定不会白费，因此人类由理性和感官构成的有机实体也是上帝的恩赐，一种允许人类认识宇宙理性规律的礼物，也能使人意识到造物主的智慧。

柏拉图曾说，想要达到终极真理，必须从感官的朦胧世界中彻底解脱出来，但知识不能通过感官来获得，而是建立在一种回忆意识的基础上。托马斯不接受这种对现实的否认。他肯定，即使心灵和感官存在某种限制，但其产生的结论仍是认识上帝真理的有效步骤。在托马斯的思想中，世界从一片充满邪恶陷阱和危险诱惑的荒野，变成一片充满潜力与可能的乐土——一个有意义的实体，等待人类用能动性和创造力来解码。

蒙雷尔大教堂的马赛克描绘了亚当被赋予了神圣的一面

托马斯将亚里士多德的原理应用到基督教理论中，把上帝描述为“不动的动者”，一个巨大变动的产生生命的基点，在意义的涟漪中不断扩展，再不可抗拒地回到最初源头。在这宏大的波动中，没有任何空间留给无用和无关紧要的惯性。宇宙中的一切都在不断地成长，

朝着上帝赋予他创造的万事万物的最终目标前进。“存在即成为”，换句话说，就是要实现每个生物被创造出来的目的。为了尊重上帝的意愿，人类有责任实现自己天生具有的潜能。没什么比这种承诺更神圣的了——为了在自己内心重塑神圣的形象，人必须接受上帝在《创世纪》中赋予自己的角色，当时，人类让上帝成为他最亲密、最重要的合作者。

在努力完善自然并实现自身潜能的过程中，人并没有违背上帝的旨意，而是向上帝的慷慨致敬。正如理查德·塔纳斯在《西方思想的激荡》中所说：“为人类自由而奋斗，为实现人的具体价值而奋斗，是为了促进神圣意志的实现……为达到上帝的目的，人必须充分实现自己的人性。”

托马斯认为人类的知识与神的启示是相容的，而不是对立的，这一观点释放出一种思考的激动喜悦：一波热情的智力活动助长了长期压抑的对知识和理解的渴望。一股热情的智力活动的浪潮，助长了长期被压抑的对知识和理解的渴望。学者乔治·杜比在《中世纪的艺术与社会》（*Art and Society in the Middle Ages*）一书中写道：“通过彻底颠覆主流意识形态，人们意识到，在不断增长的城镇中，在经济增长的指标面前，物质并不是随着时间的推移而注定要腐败，相反是一个持续的进步使他们继续前进。由此得出结论，造物并没有完成，它一天天地在继续，造物主要求人类与他合作，帮助他完成他们的劳动和智慧，以完善宇宙，因此，他们应该更多地了解自然法则，也就是说，神圣计划。”

这场思想复兴的焦点，是人与造物主之间新的联系。《圣经》说，要认识自己，人必须重新发现自己与神圣性的共同点。这种观

念，此时被认为包括了造物主赋予人类在不断进化的宇宙体系中的核心位置。

在这一观念中，人的尊严得到了有力的重申：人是物质和精神的交点，因此在创世的宏伟戏剧中，人再次被赋予了中心角色。在通过智慧和创造力改善世界的过程中，人类感到自己在某种程度上继续着造物主的工作：在混乱中建立秩序，使地球再次成为理想的伊甸乐园。

虽然神学高高在上，但也没有排除其他学科，它们如今第一次被认为在基督教知识所包含的更大范围中具有特定的价值。托马斯表达这一概念时，总是用特殊与普遍来举例，在他看来，这是他在《神学总论》中试图综合、庄严地建立的一种等级和一种包罗万象的秩序。

对中世纪早期几乎消失殆尽的自然科学的研究，得益于这种方法（罗伯特·格罗塞斯特和罗杰·培根提倡的经验和实验理论，证明了这一点），致力于强化人类思维的学科，如修辞学、辩证法和逻辑学。对全盘接受托马斯理论的教会来说，学术创新证明是积极的。但对人类精神的过分授权所隐含的危险，以及它从未满足的质疑和分析的欲望，很快就体现在新思想家的推理当中，比如14世纪的英国哲学家威廉·奥卡姆，他与托马斯相反，认为把哲学和神学相结合是不可能的，因为以经验为基础的理性永远不能评价形而上学的真理，意思是，尽管理性与信仰完全分离（信仰是通往神圣性的唯一途径），但理性是一种完全奏效、合法的认识工具，即使它在神圣计划中没有任何作用。

文化日渐世俗化

随着城市的复兴，对受过教育的专业人才的需求大大增加了学校和大学的生源，这些专业人员能处理国家行政方面的复杂问题，处理工业和贸易中的问题。几个世纪以来，教会对文化的垄断助长了一种神话：正如学者查尔斯·F.布里格斯所说，通过“学习”，神职人员拥有了一种特权：“学习阅读，尤其是学会拉丁语，会让一个人更接近造物主。”

14世纪，读写能力和文化的迅速发展、白话文文本的大量产生，以及社会对教育的认可，大大削弱了曾经只属于教会的排他性和文化优越感的光环。布里格斯写道：“14世纪，拥有民法学学位的人开始自称‘骑士’，甚至自称法律上的‘领主’和‘伯爵’……在15世纪晚期的法国甚至出现了一种新贵族，这些受过教育的人被授予贵族长袍，多数是律师，以忠诚和为皇家服务而闻名。”

这种对待文化的新态度，同样带给艺术家们一些便利，他们能从陈旧的宗教束缚中获得更多的发挥余地，开始以更多的现实主义表现托马斯和亚里士多德一致认可和欣赏的有形世界。这种新的文化、宗教倾向所带来的革命性后果，促使13—14世纪的艺术家们在他们百科全书式的作品中采用了各种新的主题，包括对一年四季中人类不同活动的描绘，占星术符号，出自暗含道德寓意的野兽或流行神话的符号和寓言，还有对三门四科的引用。在沙特尔大教堂里，人们对不同领域人类知识的重视，表现在描绘圣母马利亚被七门人文学科所围绕，每门学科都有其最重要的代表，而其中许多都是异教哲学家、数学家和政治思想家，这一事实毋庸置疑。在这种新的阵列中，毕达哥拉斯被放在音乐旁边，亚里士多德在辩证法旁边，西塞罗在修辞学旁边，欧几里得在几何学旁边，尼各马可在算术旁边，普里西安在语法学旁边，托勒密在天文学旁边。

在我们这些外行人看来，构成哥特式大教堂雕塑方案的如此多的复杂图像和符号，可能会让人眼花缭乱，但对于那些令人敬畏的宝石交响曲的创作者和装饰者来说，他们严谨的学术逻辑使这些图像具有十分精确的含义。总的概念是：每个单一的细节，只有与作为一个整体的大教堂所代表的更宏大意义相联系时才能显露出来。为了呼应亚里士多德将个别与宏大的整体联系在一起的想法，艺术史学家安德烈·查斯特尔以学术口吻写道：“每个人物和每个事件都发挥着它自身的作用，在某种程度上，它总是服从于更高层次的体系（更宏大的自我）所要表达的结构——这种方式，是通过调和一切生命和自然的不同表达，共同表明上帝真理的伟大、一致性，最终一切都流向造物主，汇聚在他面前。”同样地，数字的象征，经常被用来表现神如何将他创造的一切编织成一个整体：从四个福音传道者与一年四季密切相关，到十二使徒与十二个月密切相关。还有一个有趣的联系，是圣母马利亚与月亮符号的联系，她是一面完美反射上帝阳光的天镜。

这些带有宣教意味的表达，旨在向社会各阶层进行宣教：文盲虽然只掌握了神学复杂性的极小一部分，但仍可以享受道德寓言和流行神话的好处（比如一则经常被提到的传说：亚里士多德成了一个印度女孩的奴隶，给她当马骑，还被套上了马鞍）。同时，这些也表达了人类智力的日渐成熟，他们可通过研究图像要表达的多层含义来提高自己神学思辨的水平。

救赎的主题依然是图像诠释学的主要坐标系，但这一主题被拓宽了，囊括了人类历史上所取得的一切进步。索尔兹伯里的约翰是沙特尔学院的活跃学者，他通过引用老师伯纳德的一段话，阐述了人类文化成就所代表的前进过程：

我们的时代享受着上一个时代的好处，而且比前一个时代知道得更多，这不是因为我们的智力超过了他们，而是因为我们仰赖于他人的力量和我们祖先的丰富学识。沙特尔的伯纳德曾说过，我们就像坐在巨人肩膀上的矮人，这样，我们就能看得比他们更多、更远，这不是因为我们的视觉敏锐或更加高大，而是因为我们被巨人的成就托举得更高。我完全同意。

“巨人肩膀上的矮人”这个比喻，将人类的进步形容为一种逐渐累积的过程：随着每一代人传授给下一代的知识和经验的积累，人的智慧会更敏捷，具有更多批判的洞察力。

通过向上帝献上那部如宝石般闪耀和渊博的《神学总论》，人类奉献出了所拥有的一切：信仰和祈祷，上帝赋予人类的智慧天赋，还有通过工作、奉献和独创性所取得的成就。在此意义上，借用一个评论家的观点来说：哥特式大教堂可以被定义为“思想、知识和艺术”的一次真正的“神化”。

沙特尔大教堂的一幅伟大浮雕传达了对人类新生活的赞美之情，其描绘了人被塑造的过程。造物主（总是以基督形象出现）温柔地用泥土塑造了亚当，这会让人想起一位慈父抚摩着他的孩子，让他深情地倚靠在自己的腿上。

把造物主描绘成一个慈爱宽容的父亲，而非严厉苛刻的法官，这同样呼应了马利亚的形象，她被描绘成一位年轻的母亲，饱含温柔地抱着她的孩子，让观看者感同身受。具体可以参考亚眠大教堂浮雕中对她的描绘。

母性，同样表现在兰斯大教堂中浮雕中的“天使报喜”一幕中，在那里，圣母马利亚的青春之感体现在一种早期令人恐慌的特征上：

她年轻的乳房的曲线，在覆盖身体的薄纱下若隐若现。

在沙特尔大教堂的浮雕中，造物主用黏土塑造了亚当

亚眠大教堂南门的马利亚

兰斯大教堂的《天使报喜》，13世纪中叶

这位注定要经历儿子惨死的慈母，身上具备一个人之典范、神圣的调解人应当具有的一切情感（快乐、悲伤、绝望、希望），并替人类乞求神的接纳、宽恕、认可，她以满怀仁慈的形象作为回应。

哥特式艺术的现实主义倾向，在第一次呈现基督死在十字架上的画面时走上了戏剧性的巅峰。正如之前讨论的，基督徒近千年来一直选择跳过耶稣受难的场景。第一次描绘这一主题的画面，几乎不带任

何戏剧性：即使被钉在十字架上，基督也双目圆睁，抬起头颅，仿佛一些肉体的折磨和痛苦都不存在。

十字架上的基督，两侧是马利亚和约翰的哀悼像，德国瑙姆堡大教堂雕塑

从12世纪起，更多自然主义的创作陆续出现，尤其是在北欧，那里第一次出现了基督在十字架上受难的形象。最著名的例子见于希尔德斯海姆的圣米歇尔教堂的青铜门和瑙姆堡大教堂入口处的装饰。

比萨洗礼堂（约建于1250—1260年）的布道板是基督受难的早期现实主义表现

在意大利的帕尔玛和克雷莫纳，我们从艺术家安泰拉米和威利格尔莫的作品中能找到对基督受难的第一次现实主义再现。13世纪，尼古拉·皮萨诺（活跃于1250—1260年）雕刻了比萨洗礼堂的讲坛。

尽管被挤在狭小的空间里，但这些极富个性的人物还是明显地揭示了罗马石棺风格的影响，尼古拉一定在许多教堂的背面看到过这种风格（人们经常会把古老的石棺碎块摆放在教堂附近，以示对死者的尊重）。尼古拉想要表达的强烈情感，在这一场景中尤为强烈——基督在十字架上的死亡，周围围着一群人，包括他的母亲马利亚，她一看到这个场面，立刻晕倒在地。基督在十字架上直盯着马利亚，似乎对她的悲痛感同身受，将激情转化成一种同情，这也是第一次认识到人类的悲伤和脆弱的程度。唯一能让人觉得基督牺牲是一种胜利的，是放在十字架下面的亚当头骨，在传统上，宗教肖像象征着真正的死亡与人类的原罪有关，而赋予真正的生命则是基督救赎的使命。

在绘画方面，罗杰·培根有一部专著，名为《大著作》（*Opus Majus*），这是一部百科全书式的巨著，涵盖了他在数学、光学、炼金术和天文学上的所有成就。书中有一段还讨论了中国人制造火药的配方。培根决定把他的手稿寄给教皇克莱门四世（1265—1268年在位），想借此请求教会允许更富自然主义和更具说服力的艺术手法，比如光学和透视的知识。有种信念在驱使着培根：由于自然是神圣智慧的反映，因此以最具体的形式表现自然，便可以唤起和鼓舞创作力，在最大程度上丰富了宗教艺术的内涵。教皇尼古拉斯三世（1277—1280年在位）是培根最有力的支持者。尼古拉斯三世为罗马圣劳伦斯教堂订制的壁画，被许多评论家描述为意大利宗教现实主义的开山之作。在如下场景中（作者被归于一个无名的“罗马画派”），我们会看到圣彼得的殉难。彼得认为自己的牺牲不配与基督并列而选择倒钉十字架的场面，出现在一片城市景观之前，在不同的空间层次上矗立着一些纪念建筑，能让人联想到昔日的罗马。

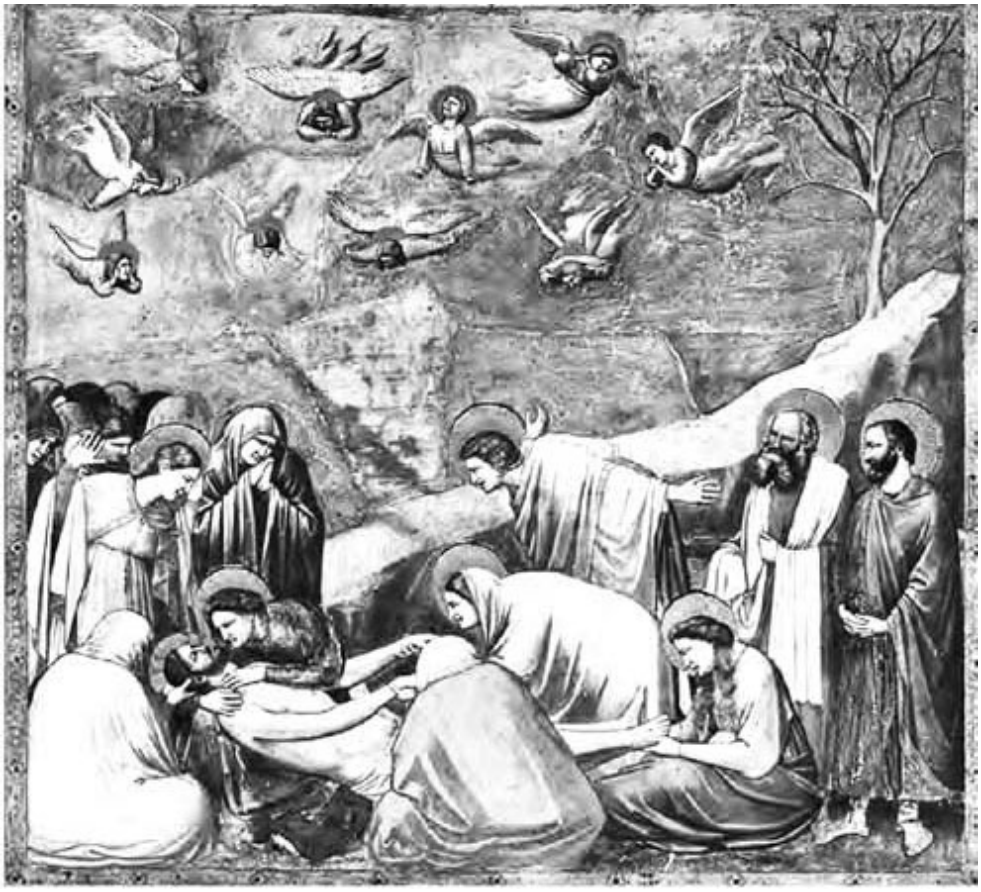
圣彼得的殉难，罗马圣劳伦斯教堂的一幅特殊的写实壁画

乔托·迪邦多内师从西马布埃，他在绘画中引入了一种全新的情感。佛罗伦萨历史学家乔瓦尼·维拉尼认为，与拜占庭风格的古老特征形成鲜明对比，乔托的创新之处在于“他画出的所有人物及其姿势都是顺其自然的”。这种逼真的手法给艺术理论家乔尔乔·瓦萨里留下了深刻印象，他于1550年出版的《艺苑名人传》（*Lives of The Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*）一书中，将乔托尊为文艺复兴所代表的“重生”浪潮的发起者。在乔托的众多作品中，其中一幅是他为帕多瓦竞技场教堂）创作的著名壁画。虽然在中世纪早期，所有艺术作品都是由教会赞助的，但在这个新时代，许多富有的公民也开始私人资助艺术家。恩里科·斯克洛文尼赞助了竞技场教堂，他是富有的银行家雷吉纳多·德格利·斯克洛文尼的儿子。如前所述，尽管高利贷在商业世界中最终被接受，成为一种必需

品，但获利者被上帝惩罚的恐惧仍挥之不去，这一点已被充满负罪感的富有赞助人的无数贡献所证明，他们是虔诚地花钱赎罪。在竞技场教堂中圣母和基督生活的环顶壁画，正是由恩里科赞助的，他担心父亲的灵魂去处，也担心家族的名声，因此想尽力避免批评。其中，像基督把兑换银钱的叛徒赶出圣殿这样的场景，也说明他意识到了金钱和贪婪带来的腐败有多么危险。乔托描绘了恩里科跪在圣母面前，向她献上了一个教堂模型的场景——这曾是一种暗示改革精神的手法，如今用来鼓舞斯克洛文尼家族。

斯克洛文尼向圣母马利亚献上教堂模型

然而，除了体现赞助人的愿望，乔托自己还有哪些创意呢？要找出答案，请看竞技场教堂环顶壁画中的一个场景——“哀悼”。



乔托创作的哀悼基督场景，出自竞技场教堂壁画

刚从十字架上被放下的基督躺在地面上，周围是一群哀悼者，他们通过各种手势表现出各自的悲伤。在这些人物中，我们认出了绝望的圣母马利亚，她令人心碎地温柔托起儿子的头。一个不知名的女人握着基督的手，而抹大拉的马利亚握住他的脚，似乎试图抬起那死气沉沉的尸体，似乎是在抗拒他令人绝望地沉入地面。枯瘦的树木站立在岩石上，正对着圣母马利亚，岩石和基督尸体一样呈现出凄凉的白色，使冬天的荒凉雪上加霜，似乎笼罩了整个世界，同样的荒凉，也表现为小天使们做出痛苦发狂的姿态。在湛蓝的天空中，再也没有拜

占庭艺术常见的超自然金色色调。围绕基督的人物，如此生动地表现出悲伤和怀疑，为死亡的恐怖增添了浓重的一笔：在乔托的画中，基督的牺牲没有被刻画为平静、神圣和凯旋的荣耀，而是残酷的结局，是人心所无法承受的剧痛。

人们一般认为，乔托的观念最初来自方济各，他曾呼吁与上帝更紧密地交流。即使这种说法可信，但还有一个问题：如果方济各（他在著名诗歌《太阳之歌》中称死亡为“姐妹”）看到乔托的壁画，他又会怎么想？他如何能断定圣母、圣徒甚至天使们缺乏坚忍的接受力呢？他会感激这种巨大的悲伤，还是会对本应意识到基督神圣使命的人表现出如此人性化的绝望而深感不安？我们永远无从得知。我们只知道，早期的神学家认为人类情感配不上基督教的尊严，因此被贬低，但在此处却发现了他们从未享受过的爱和仁慈的承认。几个世纪以来，美才是一切神圣事物的主要属性。乔托却选择以痛苦、扭曲的姿态代表天使，本身就是对这一传统的惊人挑战。乔托的艺术，追求的不是优雅、美丽和秩序，而是一种绝不妥协的现实主义的草莽——就像基督身体的脆弱一样，让人无力防备。渴望与上帝更紧密地交流当然也有，但在一种倒置的动力中，它不但没有把人提升到上帝的高度，反而把上帝无限地拉向地面，甚至几乎模糊了长久以来将人类与上帝分隔开来的那道界线。

集大成者但丁与《神曲》

在文学上，与乔托的创新精神相匹配的是但丁·阿利吉耶里，他是佛罗伦萨公民，在当地政坛中向来活跃，直到1302年被流放，因为当时他所反对的政党掌权了。在很长时间内，两个主要政党吉伯林派

和韦尔夫派在意大利领土上内战，前者希望神圣的罗马帝国皇帝控制意大利领土，而后者支持教皇，希望意大利从帝国中独立。

为了遏制皇帝的权力，教皇波尼法爵八世任命法国国王的兄弟瓦卢瓦的查理成为他在托斯卡纳的牧师，因此但丁的对手夺取了佛罗伦萨的政权，直接导致了诗人的流亡，他被终身禁止返回佛罗伦萨。在余下的19年中，有很长时间他是在维罗纳市度过的，这里由斯加拉大亲王统治，他也成为但丁最重要的保护者。

坎坷的政治经历使但丁开始严厉地批判教皇和主教们，他们的贪婪和腐败违背基督所宣扬的贫穷、爱和谦逊的宗教原则。但丁并不反对教会本身，而是反对教皇弄权，教皇扩大了对世俗事务的干涉，在但丁眼中完全就是世俗皇帝。根据但丁的观点，教会和国家拥有平等但截然不同的权力：前者管精神领域，后者管世俗领域。但丁支持卢森堡的神圣罗马帝国皇帝亨利七世的政治主张，后者意在重夺意大利领土。这显示出诗人的怀旧情绪，即只有像查理曼大帝那样重建一个大一统的帝国，才能实现永久的和平。

但丁的长诗《神曲》（*Divine Comedy*，意为“神圣喜剧”，原名《喜剧》，“神圣”是薄伽丘后来加上的），通常被认为是基督教诞生一千多年来的集大成之作。考虑到但丁不仅在神学上，而且在哲学、修辞学、政治学、伦理学和文学上表现出的浩瀚、渊博，这一评价倒也十分恰当。在他的时代，几乎所有诗歌都是用拉丁语写成的，它是唯一被认为能够匹配权威和文化的高贵语言。前面提到，他之所以选择用白话文创作诗歌，是受到宫廷浪漫诗派的影响，是由法国的剧团、西西里学院和托斯卡纳“甜蜜新风诗”所发展而来的，后者的代表人物是吉多·吉尼斯扎利、皮斯托亚的奇诺、吉多·卡瓦尔坎

蒂。这些诗歌为但丁提供了一个良好机会，使他能创造出一套不受拉丁语严格规范的语言，以满足诗歌灵感的需要。

《神曲》主要描述了“但丁”这个虚构角色，作为人类的代表经历了精神启蒙的最终旅程。在这段通往来世的旅程中，他见证了人性的复杂性：一些人自私贪婪，另一些人则具备令人赞叹的美德和慷慨。但丁与托马斯·阿奎那的观点一致，认为人性的差异源自上帝赐予我们的最宝贵、无法剥夺的礼物——自由意志。

由于中世纪对数字象征的追捧，这部《神曲》三大篇章也被细分成33首（33象征基督的阳寿），用三行诗结构（将一节的第二行与下节的第一行和第三行押韵）写成，象征对圣三位一体的赞美。在一封写给斯加拉大亲王的信中，但丁解释说，仅仅肤浅地浏览他的诗歌远远不够，因为神曲真正的精神意义在于其语言的深度，而非字面意思。为了帮助读者理解，但丁分出了更多、更深层次的意义——字面意义、寓言意义、道德意义和神秘意义。

《神曲》的第一部分《地狱》，将地狱描述为若干个根据罪恶轻重划分出的圈层，每种罪都有一种相应的惩罚，正好讽刺了所犯的罪行。例如，活在错误中的异教徒，被但丁放在熊熊烈火的坟墓里炙烤；双手沾满他人鲜血的暴徒，则被困于沸腾的血海，并不断被神话中的半人马射箭刺穿；那些犯了买卖圣职罪（出售宗教场所）的人，被倒吊 在山洞里火烧脚底，这是对五旬节中使徒头上的圣火的一种化用。

但丁在旅程中遇到的各种人物，包括他同时代的许多真人。在买卖圣职者受到惩罚的圈层里，但丁遇到了教皇尼古拉斯三世，讽刺的

是，他真正愉悦地宣布其他大罪人即将到来，比如教皇卜尼法斯八世，他在但丁写作时仍然活跃，还有克莱门五世。

但丁把地狱想象成一道巨大的峡谷，这是路西法从天堂坠落时撞击地球的力量形成的。撞击造成的板块位移，形成了炼狱之山。炼狱则完全是但丁的新发明，它是一座由九个螺旋形阶梯组成的山，在那里，净化的灵魂歌唱和祈祷，满怀希望地期待未来的救赎。山顶上是人间的天堂，在那里，但丁第一次与他的初恋贝雅特里齐重聚。

天堂共有九层。这一划分来自托勒密地心说七大天体运行的观点，中世纪传统将“谨慎、坚韧、公正、节制”的四大古典美德和“信仰、希望、仁慈”三大神学美德联系在一起。在最高处，但丁放置的原动天和最高天正是上帝所在。为描述住在天国的各种天使，但丁借鉴了5世纪神秘主义者伪狄奥尼修斯的理论，后者在其《天国阶梯》一书中精确地描述了天堂的组织结构。

《神曲》开场是但丁迷失在黑暗森林中。对于这位惊慌的旅行者来说，唯一的安慰是在一座远处高耸的山峰后出现的一缕曙光。冉冉升起的太阳象征基督，但丁以此来预示他史诗的核心道德主题——迷失在黑暗和混乱的物质现实迷宫中的灵魂不断探索，试图找到上帝的光明、秩序和真理的道路。

突然现身的罗马诗人维吉尔告诉但丁，他已经回归“正路”（retta via），这是他人生的真实历程，对世俗的过分关注曾使他误入歧途。令但丁惊讶的是，维吉尔对他解释说，他的出现是神的安排，相继出现在但丁面前的还有圣母马利亚、圣露西和贝雅特里齐，后者是一个天使般的女孩，但丁在很小的时候就认识并爱上了她。但丁对贝雅特里齐的爱恋反映在他早期的诗《新生》当中，诗中充分体

现了宫廷诗派中流行的柏拉图之爱。但丁9岁那年初次在教堂里见到贝雅特里齐，她只有8岁，他立刻被她的美丽纯洁所吸引。9年后，当他再见到她时，她已嫁作他人妇。在之后的岁月里，但丁只能在佛罗伦萨街道上匆匆地瞥她几眼——虽然不多，却足以激起无可救药的疯狂眷恋。当贝雅特里齐早早去世时，悲痛的诗人完成了《新生》，宣布将用任何人都未用过的语言来描绘她。

这一承诺，最终通过《神曲》得以实现——在这篇诗歌中，贝雅特里齐（字面意思为“传递幸福的她”）的形象被转化为一种诗意的天堂般的存在，正如但丁所言，这一存在完全融入了上帝的恩典。他想让贝雅特里齐扮演救赎之人时，但丁大大地超出了宫廷诗和骑士诗的文雅格式的局限。但丁把贝雅特里齐塑造成一个神学化身，他把这种救赎的品质归功于他的爱人，以一种新柏拉图式的手法将人之爱转化为上帝的至高之爱。

然而，养成这种令人敬畏的至高之爱，必须经历漫长复杂的过程。但丁必须经历一切，才能抵达上帝赐予的应许之地。维吉尔在旅程的第一阶段引导但丁，他是理性的代表，也是基督教出现之前异教文学的巅峰。对于但丁及其同时代的人来说，维吉尔是一位古代诗人，他在《牧歌》第四首中预言了基督的诞生，还预见了上帝为使罗马的世俗提升与基督教的胜利融合而做的工作。正如评论家埃里希·奥尔巴赫所写的：“在但丁看来，历史上的维吉尔身兼诗人和向导，因为在英雄埃涅阿斯的地狱之旅中，他预言并颂扬了罗马帝国统治下的和平，但丁也认为罗马帝国的政治秩序堪称楷模，称其为‘地上的耶路撒冷’；因为在他的诗中，赞美说罗马注定成为世俗和精神之城，这正基于它未来的光辉使命。”

但丁将自己的旅程，与维吉尔笔下的英雄埃涅阿斯的地狱之旅作了对比，暗示他自认是古典传统的直接继承者，而维吉尔是所有异教徒作家中的翘楚。《神曲》赋予其更高的地位，源于精神和宗教的理由——尽管他钦佩《埃涅阿斯纪》的作者，但还是认为自己优于这位异教先驱，因为自己的作品代表一种富于道德启发的文字和理性的提升，是维吉尔这种非基督教诗人无法触及的真理。

因此，即使他对他眼中这位基督教先驱的异教作家表现出极大的尊重，但丁最终还是将维吉尔和许多其他伟大的异教徒思想家、作家放在了地狱里一个没有肉体折磨，但也谈不上幸福的边缘地带，这里不存在神圣思考的快乐。

但是，但丁作为一个世俗艺术家，怎么能如此洒脱地运用宗教概念来丰富自己的诗歌（比如给贝雅特里齐指派一个几乎等于基督的调解人角色），又怎么能声称拥有传统上属于《圣经》人物或圣徒的先知式美德呢？要回答这些问题，必须考虑但丁生活的历史时代。当时教会的声誉因其神职人员腐败而严重受损，在道德问题和艺术家创作自由问题上失去了权威。此外，但丁之所以能创作出大胆的作品，是因为他和竞技场教堂里的乔托很像，不是由教堂赞助，而是由世俗赞助的，尤其是维罗纳亲王斯加拉这样的官方赞助人。

但是，教会作为道德执行者的警惕性降低，不代表他们对神学的严肃责任有所放松。但丁深刻地认识到了这一责任：即使他胆敢把自己定位成一个更接近先知而非诗人的角色，但他所追求的巨大创作自由，依然可能会冒犯上帝，这种恐惧也在他心里挥之不去。在著名的《地狱篇》第26首中，诗人维吉尔描述了他与尤利西斯的相遇，为但丁提出的道德辩护提供了有力论据，但丁也借此对诗歌进行创新。但丁将尤利西斯归为“坏榜样”，他记起自己最后一次旅行，当时他鼓

励手下向西前进，穿过横跨直布罗陀海峡的大力神像脚下的石柱。在中世纪，这些石柱被认为是通向未知世界的最后关卡。但丁让尤利西斯为他的大胆冒险付出了惨痛的代价：当他和随从们越过这道关卡时，一场可怕的风暴顿时吞没了他们，把船卷入了无底深渊。

在荷马史诗中，尤利西斯是一个正直、理智的人，成功地走完了他的旅程，回到了伊萨卡岛的家乡。在那里，他杀死了篡位者，夺回王位，深爱的妻子佩内洛普也回到他身边。但丁彻底颠覆了古老的神话，把尤利西斯变成了一个现代航海家（就像威尼斯旅行家马可·波罗那样，他于1271年前往中国），为了人类的进步和知识，他愿意跨越一切边界。尤利西斯向同伴们灌输了冒险所需要的勇气和好奇心，他的话充满力量，令人难以忘怀：

好好想想孕育你的那颗种子吧：
你不是生来就要像野兽一样生活，
而是要成为价值和知识的追随者。

（《地狱篇》第26首）

尤利西斯的话语引起了强烈共鸣，这同样适用于但丁自己的大胆冒险。著名作家博尔赫斯指出，尤利西斯“是但丁的一面镜子，因为他觉得自己或许也应受到这样的惩罚”。原因是，如此详细地描述来世，必然会违反神的隐秘性，与亚当的原罪类似（《地狱篇》第26章对应的是《天堂篇》第26章，但丁在那里遇见了亚当，这绝非偶然）。为了给自己的旅程赋予合法性，但丁将自己的经历与尤利西斯的经历进行对比，他声称，与仅依靠自己推动冒险的传统英雄不同，他的使命是由圣灵的高级意志驱动的。

与尤利西斯在地球上的横向冒险不同，但丁的探索走的是一条近乎垂直的路线，他没有试图用理性来包容现实，而是选择追随神以大爱提供的灵感，并未触及上帝本质的秘密。

这一思想同样在《炼狱篇》第24首得以体现：

我是这样一个人：
每逢爱向我启发，我便把它录下，
就像它是我心中的主宰，让我如实地表现出来。

中世纪关于许多先知和圣徒的描写都谈到他们在圣灵的命令下写作，后者常被描绘成一只在耳边低语的鸽子，但丁肯定他诗中的终极真理归功于神圣的爱的耳语，这种爱，为他诗意的语言种子注入了新的力量。这一挑战还延伸到了读者身上：被上帝支配的诗人，为他的听众提供了一种叙述，它比被动的接受要求读者承担与诗人同样艰巨的宣泄和转化的任务。

哦，坐在一叶小舟中的你们，
热望谛听诗歌的内容，
紧跟我那漂洋过海、放声歌唱的木船航行，
你们且返回去再看一看你们的海滩：
你们不要进入那汪洋大海，
因为也许一旦跟不上我，你们就会迷失方向。

（《天堂篇》第2首）

但丁提前警告读者，《神曲》所发起的这段旅程，只有那些愿意充分分享这首诗所描述的经历的读者才能继续下去。他认为，和所有神圣的作品一样，这部喜剧也是一场冒险，需要读者全身心地投入。

但丁的话，让我回想起本书第三部分中提到的普洛丁的一句话：“如人饮水，自得其爱。”可以这样理解：光照是一种礼物，只赠予那愿意按上帝意愿改造自我的人。

旅行这一主题在《神曲》中占有如此重要的地位，它或许来自犹太教，也或许来自托马斯·阿奎那阐述的亚里士多德理论，该理论将生命描述成一个动态过程，其目的是实现人类天性中固有的才智和美德。

因此，在但丁的基督教世界里，对上帝最大的亵渎，表现为那些拒绝改变的人不愿在精神上求进步。这就是为什么但丁会把一个巨大的魔王撒旦放在地狱底层：它是一个三头怪物，缓慢地拍打蝙蝠般的翅膀扇出刺骨的寒风，让周围的水面冻成冰。在地狱底层的深渊里，叛徒们被困在冰层里，他们的境况象征着他们最大的罪：一颗冷酷无情、彻底冻结的心所带来的精神死亡。

在但丁眼中，三个叛徒代表被撒旦的血盆大口咬在嘴里，他们是背叛基督的犹大、背叛恺撒的布鲁图和卡西乌斯。这一场景提醒我们，但丁坚信教会和世俗国家同等重要。在他看来，那些将人类存在的根基置于危险中的人罪大恶极，因为他们试图阻碍历史的进步。人类历史始终在世俗和宗教上同时朝着基督教的理想目的地前进，即一个在善良、正义、和平中广泛团结的世界。

炼狱，即地狱之后的场所，是灵魂净化自己的地方，以便做好准备进入天堂。但丁在炼狱螺旋阶梯上所呈现的罪恶，其严重程度随着高度而降低，同样伴随着讽刺罪行的惩罚。例如，那些傲慢之人，必须低下头扛着巨大的石头，而那些嫉妒之人，眼皮被铁丝缝起来。作为一个中间地带，炼狱也是但丁会见古往今来最伟大诗人们的地方，

他们影响、启发了他的作品（包括罗马诗人斯塔提乌斯、游吟诗人索德洛和阿诺·丹尼尔、意大利诗人博纳吉安塔·德格利·奥比切尼和新体诗派鼻祖吉多·奎尼泽利）。即使肯定了这些前辈的贡献，但丁也会指出他们的诗歌无法得到真正的荣耀，因为缺少了作为向导的信仰之光。

为了缓和自己这种沾沾自喜的语气，但丁必定会提醒读者（尤其是在《天堂篇》）当涉及上帝的终极真理时，人类的记忆和语言肯定是不够用的。评论家琼·M. 费兰特这样描述了诗人的计划："在《天堂篇》里，但丁试图完成不可能的任务。他描述了一种人类语言能力范围之外的经历。"但丁一直在抱怨："别说言语，即使是记忆也不能保留或再现他的所见，他通过将表达媒介扩展到极限，甚至使用不存在的语言、扭转语序和逻辑顺序、自相矛盾的图像，来传达他的视觉本质，甚至模糊了不同语言的界限。他利用主题的复杂性来提供其描述的风格和结构——他的语言和意象反映了神的本质。"

但丁在描述上帝领域的完全差异性时所表现出的创造力，使《天堂篇》成为神曲中最经典的一部分，也是中世纪神秘主义之美的最佳文字表达。

就在但丁升入天堂之前，回忆起森林之神萨提尔·马西亚斯的神话。马西亚斯对自己吹笛演奏的音乐非常自信，敢拿着七弦琴挑战阿波罗。最后他被阿波罗绑在树上活剥了皮，这是对他傲慢之罪的惩罚。为了避免马西亚斯式的越界，但丁立刻宣布他的诗歌在语言上的无能，他说，如果没有阿波罗赋予的生机，他的诗仍然不值一提。通过援引太阳神阿波罗（在基督教则换成基督），但丁宣称，他愿意成为马西亚斯的反面，放弃一切傲慢的想法，成为神的工具：

哦，好心的阿波罗，请把我变成盛满你的才气的器皿，
助我把这最后一部诗作完成，
正如你要求具备这样的才气，才把你所爱的桂冠相赠。
……
请进到我的胸中，请赐予我灵感，
就像你把马尔西亚
从他的肢体的皮囊中抽出。

（《天堂篇》第1首）

维吉尔是但丁在地狱和炼狱中的向导，贝雅特里齐则是带领但丁进入更高境界的人物，先是人间，再是天国。在地狱里，但丁用一种非常具体、鲜活的方式描述了肉体的物质有序性。天堂里的东西在不断变化，但丁把这一非物质化的领域，描述为一个完全没有任何地球引力影响的维度。为了描述这种奇特的状态，但丁说他的身体瞬间失重，迅速上升，在贝雅特里齐的陪伴下在天空中翱翔。

但丁认为，天堂最重要的特征是有序、和谐和光明，与他在黑暗的地狱中所见的暴力、失序形成鲜明的对比。为了表达这一概念，但丁发明了各种奇妙的解决方案，比如那些受到祝福的人，他们会通过音乐、合唱和舞蹈来传达信息，克服了对语言的需求。

当他接近天堂最高层时，天上的音乐突然停止了，朝圣诗人周围万籁俱寂。当他询问发生了什么事时，贝雅特里齐回答说天使们停止歌唱，因为他们的声音太过强烈，但丁无法承受。天堂被想象成一种更高的境界，在那里，受到祝福的人展现出超自然的智力和感官能力。但为了提升自我，但丁必须获得恩典赋予的力量——一种通过贝雅特里齐的协助注入他体内的能量。

尽管但丁被赋予了特权，但他仍一再重申自己卑微的无力感，除了那不可估量的神秘性之外，他对上帝之道和精神力量的感受如下：

推动宇宙中一切的那位的光，
渗透到某个部分，并在其中放射光明，
不同的部分承受的多少也各不相同。
我已在得到他的光辉照耀最多的那重天上，
我目睹一些景象，
凡是从那天上降下的人都不知如何复述、也无力复述这些景象；
因为我们的心智在接近它的欲望时，
会变得如此深沉，
以致记忆力也无法在后面跟踪。

（《天堂篇》第1首）

正如我们在视觉艺术作品中看到的，在基督徒看来，最能代表上帝神秘本质的物质就是光。同样，但丁写道，随着自己的上升，他看到贝雅特里齐越来越美，就像一面镜子，逐渐完美地反映着上帝之光。在最高天（天堂的顶层）中，但丁的感官能力被一条流动的光之河所淹没。为了提高但丁的能力，贝雅特里齐鼓励他经历一场视觉的洗礼，包括将眼睛浸入那道光中。但丁听从了，他说，通过他的眼睛吸收那些光。凭借非凡的天赋，但丁用这种似是而非的联想来表达他在恩典的超凡照耀下所获得的神奇力量。

贝雅特里齐评价他的这一经历：

我们现在已经到达了纯净之光的天堂，
智慧的光，充满爱的光，

真善的爱，充满幸福的爱，
胜过一切甜蜜的幸福。

（《天堂篇》第1首）

在最高天中，那道智慧之光与在永恒中闪耀、充盈上帝的爱和光的人类的喜悦不期而遇。但丁被赋予的预言能力，在光之河中突然找到了一种可视化的领悟，变成了一朵娇艳欲滴的巨大玫瑰，其花瓣重重，每一瓣都含有一个神圣的灵魂。这时，贝雅特里齐离开了但丁，回到她在那朵玫瑰中原本的位置。

在旅途的最后一段，但丁遇到了他的第三个向导：神秘的修道院院长圣伯纳德。圣伯纳德首先向圣母马利亚祈祷，祈求实现上帝的夙愿。但丁用下面这段话描述了这幅最后的景象：

现在，我的话语将要变得更加简短，
即使仅限于描述我所极大的那一星半点，
甚至我还不如一个婴儿
……
哦，我的言语是多么无能，我的思想又是多么软弱！
拿这一点与我所目睹的景象相比，
甚至说其“微不足道”，也还差得很多。
哦，永恒之光啊，只有你自己存在于你自身，
只有你自己才能把你自身神会心领，
你被你自身理解，也理解你自身，
你热爱你自己，也向你自己微笑吟吟！
那个光圈竟像是孕育在你身上，
犹如一道反射的光芒，

它被我的双眼仔细端详，
我觉得它自身内部染上的颜色，
竟与我们形象的颜色一模一样；
因此，我把我的全部目光都投在它身上。
结局如同一位几何学家倾注全部心血，
来把那圆形测定，
他百般思忖，也无法把他所需要的那个原理探寻，
我此刻面对那新奇的景象也是这种情形：
我想看清：那人形如何与那光圈相适应，
又如何把自身安放其中；
但是，我自己的羽翼对此却力不胜任……

（《天堂篇》第33首）

人们常常误以为但丁在《神曲》结尾直接看到了“上帝”。这不完全对。如果完全遵循教义，旅行者声称在他灵魂之旅的终点看到的不是什么上帝，而是基督通过一面“镜子”注视着自己的形象（“但丁”是宇宙中“人类”的代表）。这幅场景立刻让人联想到圣保罗的比喻——对于基督朝圣者来说，当他最终通过基督（镜子和中间人）看到并认识到他自己兼具人性与神性的双重本质时，就获得了最终的启示。但丁的幻想与普洛丁不谋而合，后者曾说：“当灵魂开始攀登时，它不是指向某个陌生目的地，而是真实的自我。”

但丁总结道，当一个人通过爱的体验重获他原始的、神圣的心灵时，救赎就完成了，正如第二亚当基督所阐述的。借保罗的话说，但丁这段形而上之旅的终点，在于“看”与“被看”的重合——人的有限性与上帝的无限神秘性的奇迹结合。

从人的角度来看，这种神秘注定是无法解决的，就像但丁提到的几何上的不确定性，即使圆变成正方形——他将人的有限性（以方形表示）去适配上帝的无限性（以圆形表示）。矛盾的是，我们可以说但丁之所以能达到他的目的，正是因为他与尤利西斯不同，最终接受了所有理性论证和语言论述必然失效的结果。

《神曲》的结尾是奇迹般的幻景消散，但丁回到了自己的世俗世界，终于意识到宇宙因充满对上帝的爱而获得慰藉——这种爱，就像一种光芒四射的物质火花，推动了“太阳和群星”的运动。

谈到这里，在运用那高度的想象力方面，已力尽词穷；
但是，那爱却早已把我的欲望和意愿移转，犹如车轮
被均匀地推动，
正是这爱推动了太阳和群星。

（《天堂篇》第33首）

但丁在《神曲》中所传达的一以贯之的教义，显示出他始终坚定地尊重基督教精神和道德准则。除此之外，即使但丁始终谦卑地批判自己的艺术在上帝面前的微不足道，但他赋予自己的角色是预言者和《圣经》角色这一事实，揭示了诗人所追求的不但是精神救赎的幸福，而且是一种永恒的荣耀、实在的梦想。

艺术家但丁所显露的自信，把他引向了历史的关键节点——中世纪的余晖和文艺复兴的黎明。

第五部分　人文主义和文艺复兴
PART FIVE | HUMANISM AND THE RENAISSANCE

文艺复兴的历史背景

1337—1453年，英、法两国爆发了一系列持续不断的冲突，史称“百年战争”。这场漫长战争的导火索，是法国卡佩王朝的末代国王查理四世的驾崩，他没有留下任何子嗣，无人继位。拥有最近继承权的近亲是他的外甥——年仅15岁的英国国王爱德华三世。由于担心被英国人统治，法国贵族们推举了瓦卢瓦王朝的腓力六世。爱德华三世立即反对，但当法国人威胁他要收回法国南部的英国土地（12世纪通过与阿基坦的埃莉诺联姻获得的大片封地的剩余部分）时，他也只得被迫退让，迎奉腓力六世为新的法国国王。

腓力六世趁英格兰和苏格兰战争之机占领了法国南部的英国属地，控制了佛兰德斯（比利时的前身），局势再度紧张。最后，失望的英格兰人失去了法国领地，没能将苏格兰纳入版图。法国也未能成功地统一领土，因收复运动的失败，佛兰德斯王国顺势独立。随着1347年英国占领加莱港，使得两国恢复通商，佛兰德斯走向繁荣——英国将羊毛原料运到佛兰德斯，加工成精细的布料再次出售，获取高额利润。[30]

随着欧洲国家开始巩固边界和权力，并发展世俗机构的管理能力，使得世俗与教会的冲突再次出现。14世纪初，法国国王腓力四世对包括神职人员在内的所有法国公民征收重税，这是一个关键的导火索。时任教皇的卜尼法斯八世愤怒地发表通谕：没有教皇的批准，不得向教会成员征税。为报复教皇，腓力四世停止了对罗马教皇的一切

资助。1300年的周年庆典由卜尼法斯八世亲自主持，大多是因为罗马教廷迫切需要涌入罗马的朝圣者集体捐助，来弥补巨大的经济损失。[31]

这次成功举办的周年庆典吸引了20万名朝圣者来到罗马，因为教皇对他们许下了承诺——所有朝圣者都将得到上帝的宽恕。

卜尼法斯八世和腓力四世之间的斗争大戏达到了最高潮，当时，国王拒绝承认神职人员不受世俗法律的管辖，让他的法庭审判并监禁了一名法国主教。作为报复，卜尼法斯八世将法国国王逐出教会，并颁布《神圣一体敕谕》（*Unam sanctam*），专横地宣称教皇在世俗和精神上具有至高无上的权力，凌驾于包括国王在内的全体人类。“每个人都要服从罗马教皇。”他如此斩钉截铁地说道。

为了回应这一极端言论，愤怒的国王向教皇提出了一系列严厉的指控，包括买卖圣职、传播异端和不道德行为。随后，他派了一批钦差大臣到教皇所在的意大利中部城镇阿纳尼，逮捕并关押了卜尼法斯。在度过缺水断粮的三天后，教皇终于被释放。但对于一个七旬老人而言，这种羞辱实在太过残酷了。卜尼法斯八世一病不起，不久就去世了。在教皇本笃十六世简短的就职仪式后，意大利和法国的枢机主教之间爆发了一场候选人之争。最终，法国枢机主教获胜，克莱门五世于1305年被选为教皇。由于担心罗马贵族的内斗，他决定将教皇的教廷迁至法国东南部的阿维尼翁。

教皇在阿维尼翁居住的67年，史称“巴比伦之囚”。如《旧约》所述，犹太人被流放到巴比伦，为这座城市添上了极不光彩的名声——“堕落和罪恶的温床”。在《启示录》中，这一称呼也曾被提起，描述罗马为“地上的妓女和憎恶之物的母亲”。当教廷迁离罗马

时，这个蔑称被重新拾起，用以批判阿维尼翁豪华的教皇宫殿。在那儿，教皇享受着贵族般的生活，被一大群助手和仆人环绕，他们的薪水来自教会的税收。在拜访阿维尼翁之后，一个西班牙传教士写道：“每当我进入教庭的神职人员房间，就发现会计和神职人员都在对他们面前堆积如山的财富精打细算……一群饿狼控制着教会，吸吮基督徒的鲜血。”14世纪的意大利诗人彼得拉克用尖刻的语言批评教会背叛了使徒的节操。他写道：

（教会是）堕落的巴比伦、人间地狱、罪恶的深渊、世界的阴沟。里面没有信仰、没有仁爱、没有宗教，也没有对上帝的恐惧……世界上所有的污秽和邪恶都汇聚于此……老人们火辣辣地一头扎进维纳斯的怀抱；他们忘记了自己的年龄、尊严和能力，纵情于各种耻辱行为，仿佛他们所有的荣耀不在基督的十字架，而在大吃大喝、酗酒和不洁……淫乱、乱伦、强奸、通奸都是教皇的乐趣。

在锡耶纳的圣凯瑟琳等人的恳求下，教皇格里高利十一世终于在1377年将教廷迁回罗马。但这并不是好日子的开端：在格里高利十一世死后，法国和意大利枢机主教之间的冲突导致罗马教皇和阿维尼翁策划了“反教皇选举”。在一次“大分裂”运动中，甚至产生了三位教皇，都宣布其他两人的任命无效。

在教会的君主做派引来的广泛批评中，诞生了大量讽刺教皇和神职人员的流行段子。乔瓦尼·薄伽丘和杰弗里·乔叟等人在《十日谈》《坎特伯雷故事集》等著作中生动地描述了在民间甚嚣尘上的反教会情绪。薄伽丘在《十日谈》中写到了一个犹太人的趣事，他叫亚伯拉罕，去罗马旅行回来后告诉朋友，他发现教会的显贵们“无一例外都是贪食鬼、酒鬼和醉鬼，满脑子欲望，除了吃喝不关心任何东西，就像一群畜生”。亚伯拉罕虽然这样总结，但这次恶心的经历让

他坚定地皈依了基督教。朋友大呼惊讶，而他只说了一句话：“教会高层如此拼命毁掉它的声誉，基督教却还能继续存在，换种角度看，它不是很强大吗？有一个强大的圣灵在背后支撑它。”

14世纪，教会所面临的最大威胁来自反对的教派发起的运动，他们对教皇的腐败感到气愤，宣扬一种谦卑的使徒式信仰，建立在与上帝的亲密关系之上，不需要教会的干预。其中，最有影响力的教派运动有两个：一个由英国的约翰·威克里夫领导，另一个由波希米亚的约翰·胡斯领导。这两人及其追随者，即英格兰的罗拉德派和波希米亚的胡斯派，都坚定地反对教会的逾矩行为——出售赎罪券、神职人员放纵，还有教皇对世俗政治的干涉。威克里夫驳斥了教皇自称为上帝牧师的说法，认为教会机构是由人而非上帝建立的，人人都能直接获得经典文本的教导，而无须牧师中介的帮助。为此，他把经典文本译成了英语。在他死后，考虑到降低影响，教廷决定销毁所有的英文版经典文本。焚书的大火，也将许多被打成异教徒的人一起烧成了灰。胡斯由于公开谴责教会的道德败坏、政治野心和对穷人的冷漠，因此被判为异端邪说。通过为胡斯定罪并把他烧死，教廷反而将这个波希米亚传教士变成了英雄殉道者，其死后的影响远远大于在世时的影响。

1347年，黑死病在欧洲暴发。短短五年中夺走了2500万人的生命，占欧洲总人口的三分之一。这次毁灭性的瘟疫留下的心理创伤导致迷信、魔法和巫术的盛行，包括一些狂热的鞭笞者，他们公开鞭打自己作为一种赎罪的方式，他们认为瘟疫是上帝在惩罚世界的罪恶。很多阴谋论也迅速传播开来，和往常一样，首当其冲的是犹太人，他们被指控为了消灭所有基督徒而在水井里投毒。

然而，像火灾最终使土壤翻新一样，瘟疫造成的人口剧减反而使幸存的人因祸得福：在13世纪，由于人口剧增，加上几年恶劣的天气，欧洲经历了连年饥荒；但黑死病过后，粮食不再是大问题。人口减少也使新一代的工人有了更多的就业机会。随着人力需求的增长，工人阶级也开始反弹，觉得可以为改善生活条件和工资而斗争。阶级起义都是平民和一般下层工人阶级的态度和期望发生巨大转变的征兆，就像1358年法国的扎克雷起义、1381年英国的农民起义、1378年佛罗伦萨的梳毛工起义或羊毛党起义，穷人面对富人压迫时所发出的伸张正义的口号，直接体现在1381年英国农民反抗基督教价值观上，他们呐喊道：“我们被按基督的模样塑造成人，你们却把我们当成野兽。”

上述事件表明，14—15世纪的确是欧洲历史上极其动荡的时期。但是，尽管有如此多的挫折，欧洲确实已经走上了一条显著改善人民生活的道路。

意大利的城邦

11世纪，阿马尔菲、比萨、热那亚、威尼斯等强大的海上共和国崛起之后，意大利各城市开始经历更大的文化发展，虽然名义上还是德意志帝国的一部分，但他们能够抵抗帝国主义的封建统治，成为自给自足的工商业中心。除了北欧的佛兰德斯和汉萨外，意大利各大城市的繁荣程度是欧洲其他地区难以比拟的。这种繁荣还有赖于意大利的金融家开发的一系列会计和金融技术，如保险合同、信贷和复式记账。今天伦敦金融区的伦巴第街，名称就来自13世纪在此定居的意大利放债人。

由于这些成功，商业中产阶级具有公民自豪感，成为这些意大利城市最突出的特点，这些城市之所以被称为城市公社，是因为其政府建立在以各大行会或工会代表组成的议会协作基础上，不接受帝国和牧师等任何外部干涉控制。[32]

这些自治城市的自由和独立与古希腊城邦甚至罗马共和国形成了鲜明对比。15世纪历史学家莱昂纳多·布鲁尼在《佛罗伦萨人的历史》（*History of the Florentine People*）一书中写道："用经典的法律、秩序和公民的忠诚足以证明佛罗伦萨是一个公正之地，在这里，决定社会地位的是功绩，而非特权，全体公民在国家管理中都有平等的话语权。然而，当代学者告诫我们，不要对这些乐观的说法太过当真。"在佛罗伦萨共和国，和其他意大利城邦国家一样，政府的参与仅限于富有的行会成员，而把较贫穷的公民排除在外。"历史学家约翰·拉尔纳如此写道。从这个意义上来讲，人文主义者所推崇的平等，是一个由一小部分人制造的神话，他们成功地将个人利益与更广泛的社会利益等同。佛罗伦萨的这种寡头政治，有数据佐证——在大约10万人中只有4000人拥有投票权。

在佛罗伦萨，七大行会组成了"肥人"（popolo grasso）阶层，包括法官和律师、布料和羊毛商人、医生、丝绸织工和商贩、皮货商、制革商，以及最核心的银行家。另外还有"瘦人"（popolo minuto）阶层，包括屠夫、鞋匠、铁匠、锁匠、面包师和酿酒师等十几个小行会。最穷的阶层是贱民（plebs），主要是失地农民，他们离开农村，希望到城市寻找机会，结果却干着最卑贱的活计。我们应该记住，抛开前面提到的一些小插曲，如梳毛工起义，佛罗伦萨的政治大权仍牢牢掌握在最富有的行会手中。正如历史学家艾莉森·布朗所写的："除了学者菲利普·琼斯所说的'一些间歇性的激进革命'以

外，这些公社的政策仍然保守、严格，代表社会上层的意志，而非民粹主义。”

现实与理想的巨大差异，并没有削弱公民的政治自豪感，这一点也可以从他们在城市环境中大量引用罗马建筑风格中得到体现。在书中，布鲁尼模仿古典作家的口气断言道：“佛罗伦萨的美，体现了公民的高贵品德。”

在中世纪，城市景观中唯一重要的建筑是大教堂。而此时，大气而质朴的私人建筑以及宏伟的公共市政厅，都显示出世俗世界地位正在显著提高。位于佛罗伦萨附近的佣兵凉廊是一座附属建筑，进一步提升了其主建筑维奇奥宫的威严气势。佣兵凉廊是一个由三道宽拱门组成的开放空间，顶部采用科林斯式柱头，其上装饰着建筑师阿尼奥洛·加迪以人物象征手法表现的四大美德：坚韧、节制、公正和谨慎。这座柱廊正是用来展示这些雕塑，它们的象征意义，最能体现城市所推崇的政治风气。如今，佣兵凉廊里仍留下了一部分杰作，如珀尔修斯青铜像，手提着美杜莎首级，是由本韦努托·切利尼创作的，还有班迪内利创作的雕塑《大力神战胜半人马涅索斯》（1599）。1353年，第一口机械钟被放置在维奇奥宫钟楼上，标志着教堂钟声的世俗化，从此，钟声才真正地用于提示一日的时间。也是从此开始，日渐精确的计时方法提高了佛罗伦萨人的工作效率和质量，在一个专注于商业的城市，时间变成了金钱，成为一种不能浪费的宝贵商品。

画家安布罗·洛伦泽蒂受雇在锡耶纳共和国市政厅进行创作，以帮助激发人们心中城邦精神的自豪感。和佛罗伦萨一样，锡耶纳公社已成为一个富有的大财团，一个由商人和工匠领导的城市，他们用艺术来纪念自己的成就，宣传公民参与的美德。洛伦泽蒂的四幅壁画以

寓意表现出一个好政府是如何对城市及其周边产生积极影响的，以及一个坏政府会导致的邪恶分裂。

在第一幅作品的中心，有一个白须老人的形象，他是公社的人格化象征。在他的头顶上是三个主要的神学美德：“信仰、希望、仁慈”，旁边是“节制、谨慎、坚韧、正义”与其他两个代表“和平”“宽容”美德的人物。公社的右边，坐在宝座上的人是“正义”。他的正下方是“协作”，也是由24名公民（领导市政府的上层行会代表）举行游行时牵着的一根长绳的起点。这一场景象征协作精神，它使社会繁荣兴旺，就像城市画面中的商人、工匠和工人的活动所表现的那样。在富丽堂皇的宫殿、教堂、高塔和商铺的背景下，一群风姿绰约的姑娘在舞池中翩翩起舞，进一步凸显了和谐的气氛，并从整体的繁荣景象中散发而出。

第二幅是托斯卡纳乡村的鸟瞰图，同样传达了积极的信息——与城市一样，好政府保证了周围土地的安定、繁荣，别墅、城堡和肥沃的耕地足以证明。与好政府截然相反，坏政府被描绘成一个漆黑、邪恶的怪物，尖角利齿，身边伴随着暴政、贪婪、野心和虚荣的化身。

两个裸体小男孩出现在公社人格化的构图中心，骄傲地提醒着人们锡耶纳源于古罗马。这个血统联系，可以证明锡耶纳与古罗马价值观的伦理联系。宗教并未被遗忘，而是与公民美德的概念融合在一起，公民美德将基督教义与罗马英雄的模范作用结合在一起。

上面四幅图是洛伦泽蒂为锡耶纳市政厅创作的一组壁画，表现了好政府的积极作用和坏政府的邪恶形象

在洛伦泽蒂的绘画完工几年后，锡耶纳政府又聘请塔迪奥·迪巴托洛为市政厅绘制一系列新的壁画，以纪念罗马共和国的英雄。画面中心的铭文解释了这些模范形象的含义：“如果你想统治一千年，就

以罗马为榜样。遵循共同的善而非自私的恶，像这些人一样给予公正的警告。若你们保持团结，你们的力量和声名将鹊起，就像战神马尔斯的杰出子民。他们征服世界的同时也失去了自由，因为他们不再团结。”

学者约翰·拉纳在评论洛伦泽蒂的壁画时写道：这些壁画是“极其珍贵的文献”，其突出了历史与现实的对比。中世纪的旧城市就像蜿蜒的街道和不稳定的房屋组成的摇摇欲坠的迷宫，而公社被推崇为理性的典范，兼具美感与效率。之所以如此努力地宣扬公社的伟大，反映了一个新兴资产阶级的自豪感：几百年来，他们一直被旧的贵族蔑视为无知、庸俗的暴发户。这一偏见还被教会强化，他们声称追求财富是一种腐败，因为它鼓励自我推销，鼓励过度地依赖奢侈品和财富。与此相反，领导公社政府的商人们渴望传达的是，他们的统治不仅产生财富，而且带来进步、和平、协作、正义、美丽和文明。

但洛伦泽蒂画中普天同庆的气氛，并未完全反映历史的现实——富人家族之间不断内斗和邻邦的竞争常年冲击着城邦，持续的波动仿佛一座常常引起地震的活火山，时刻悬于头顶。在此意义上说，意大利城邦所盛行的观念，并非利他与合作，而是野心与竞争——在追求金钱、权力、名望和认可上都远远甩开所有对手的夙愿。与封建的中世纪权威和传统的稳固不变相反，人文主义和文艺复兴，都是企业家们和一个活跃的商业社会的前进动力。

随着时间推移，顶级富商家族之间的竞赛导致了公社的灭亡，并促进领主（signorie）统治——由一个家族掌管城邦——的诞生。在这些统治家族中，有米兰的维斯康蒂家族、曼图亚的贡扎加家族、博洛尼亚的本提沃格利奥家族、乌尔比诺的蒙特费特罗家族、费拉拉的埃斯特家族、维罗纳的斯卡里盖里家族，以及我们最熟悉的——佛罗

伦萨的美第奇家族。和往日一样，军事活动是领主的一大特长，大城市不断努力地兼并小城市。例如，佛罗伦萨就统治着比萨、皮斯托亚、威尼斯、帕多瓦、维罗纳、米兰、帕维亚、洛迪等城镇。这些强大的统治者似乎都具有一种古老特质——他们在行事做派和审美上都坚持效仿旧贵族地主的庸俗之风。文艺复兴时期产生的大量艺术作品，都是新的商人阶层赞助的，他们渴望利用城市的辉煌来证明自己的成就。为此，米兰赞助了达·芬奇和布拉曼特，曼图亚拥有安德烈亚·曼特尼亚、彼得·佩鲁吉诺和柯雷乔，佛罗伦萨则赞助了多那泰罗、布鲁内列斯基、韦罗基奥、吉兰达约和波提切利等艺术家，这还只是冰山一角。

“文艺复兴”（Renaissance）一词，来自法语中“重生”（rebirth）一词，1858年由法国历史学家儒勒·米什莱首次提出；后由19世纪的瑞士历史学家雅各布·伯克哈特进一步推广，他也是《意大利文艺复兴的文明》（*The Civilization of the Renaissance in Italy*）一书的作者。伯克哈特认为：文艺复兴是在经历了几百年的沉闷、无知和黑暗之后，天分和创造力的集中爆发时期，这在很大程度上是受到15、16世纪作家的影响，比如哲学家马尔西利奥·费奇诺和画家兼作家乔尔乔·瓦萨里，后者出版于1550年的《艺苑名人传》一书中，把佛罗伦萨在美第奇家族统治下的时代誉为“黄金时代”。我们无法否认瓦萨里书中提到的许多艺术家的卓越和独创性，正如伯克哈特和他那一代学者把这些艺术家的创作形容为全新的、自由独立的人类新生的征兆。但瓦萨里之辈也有可能言过其实：因为他们忽略了一个现实——这些艺术家的创作与其说是个人创造力的表达，不如说是富人赞助商的传声筒。此外，就像许多现代评论家主张的，文艺复兴并不是普遍现象，而仅仅是小部分精英阶层中的现象。他们急于宣

布自己优越于上一个时代（中世纪），而那个时代早已被他们唾弃，不过是两道巨浪——古典辉煌和文艺复兴——之间的小水花罢了。

与此相反，现代学者认为：文艺复兴并非突然从天而降，而是一个漫长的成熟过程结出的硕果（如我们所见，从12世纪就开始了）。

知晓了这一点，下面我将继续用“人文主义”来命名文艺复兴时期的第一阶段，这一阶段大致是1300—1550年。我们将看到，人文主义的一大特点，是以彼得拉克为首的学者们在欧洲各地寻找失落的古老手稿。人文主义者从这些手稿所揭示的伟大先贤的训诫中，得出了改进艺术的新方式，还有政治、伦理、哲学领域的基本原则。在下面几节，我们的讨论将集中在人文主义在彼得拉克的影响下假定的文学特征，以及这一代学者后来的变化上——当时，随着李维和西塞罗等罗马作家被重新重视，作家和知识分子的兴趣点开始从文学领域转向政治领域。

彼得拉克的人文主义文学

托马斯·阿奎那死后的年代，以严谨的逻辑分析著称的学术研究方法，逐渐被一种更抽象、更枯燥的研究方法取代（比如著名的“一根大头针尖上能容纳几个天使跳舞？”的问题，就是为了嘲讽这种僵化的学术）。紧接着经院哲学衰落后的文化复兴，史称“人文主义运动”。“人文主义”一词，原本是19世纪时用来形容一批新学者的，他们抛开了对神学和形而上学的关注，致力于复兴布鲁尼所说的“人文主义研究”，意思是对成果的研究，尤其是人类的成果，人的品质对文明的进步贡献十分巨大。

人文主义的开端以托斯卡纳的两位重要作家——乔瓦尼·薄伽丘和弗兰齐斯科·彼得拉克——的作品诞生为标志。薄伽丘最著名的作品是用意大利方言写成的短篇小说集《十日谈》。《十日谈》的主人公是七个年轻女子和三个年轻男子，他们在佛罗伦萨遭受瘟疫袭击时去了乡下。他们在十天的旅居生活中所讲的故事，构成了《十日谈》中的100篇。薄伽丘关注日常生活，他的讽刺、随性的道德，对教堂和神职人员的调侃，都显示了新城市文化所滋养的世俗心态。

继《十日谈》后，薄伽丘的另一本巨作是《异教神谱系》（*Genealogy of the Pagan Gods*），这是一本异教徒神话史简编，成为后世作家和艺术家丰富的灵感宝库，他们纷纷渴望找到新的形象和构思，以取代陈腐的基督教语言。

彼得拉克是公认的“人文主义之父”。他1304年生于托斯卡纳的阿雷佐，在父亲的敦促下，他最初在蒙彼利埃和博洛尼亚学法律，但很快半路放弃，转而研究文学，特别是古典文学。彼得拉克的父亲是个保守传统的人，他警惕着儿子的改变。为了表达对异教文化的鄙视，他烧毁儿子大量的“异端书”。彼得拉克毫不动摇，继续回应文学的召唤，并以此度过余生。他的大部分文学创作发生在阿维尼翁，他在教廷担任过不同的神职，后来在普罗旺斯的沃克鲁斯富人的赞助下继续创作。他也曾是普罗旺斯繁荣昌盛大戏的演员，从他诗句中所表达的爱与美的新柏拉图式庆典中，我们可以强烈地感受到这一点。

彼得拉克是古典文学的狂热崇拜者，他走遍欧洲，只为寻找保存在偏远修道院图书馆的古老手稿。西塞罗的演讲稿《为阿尔奇阿斯辩护》（*Pro Archia*）和书信《给阿提库斯》（*Letters to Atticus*）就是他最有价值的发现之一，是在列日发现的。彼得拉克于1374年去世于维尼托的阿尔库亚，死前将大量藏书留给了威尼斯人。

彼得拉克对古典时代抱有极高的热情，他经常会与其最欣赏的古典作家——西塞罗、维吉尔、荷马和贺拉斯等——进行想象中的对话，甚至给他们写信。虽然彼得拉克是虔诚的基督徒，但也不能阻止他批评在他眼中贯穿整个基督教中世纪的文化贫困。他声称，由于缺少上帝的恩典眷顾，那个时代导致基督教对古典遗产进行了严重的抹黑和歪曲。彼得拉克还以同样的方式谴责中世纪为“黑暗时代”，说这是一个被无知、偏见和迷信占据的时代。文艺复兴之所以被定义为“重生”，在很大程度上就源于彼得拉克的一个信念——古典时代留给人类的文化成就是一座智慧宝库，能促进基督教世界的进步。

但丁主张重建神圣的罗马帝国，由皇帝掌管世俗生活，而教皇掌管精神生活。彼得拉克生活在帝国理想迅速衰落的时代，他支持西塞罗和李维的观点，称赞罗马共和国的道德。为了实现这些价值，他撰写了著作《非洲》（*Africa*，在布匿战争中击败汉尼拔的罗马名将西皮奥·菲拉努斯的传记）和《名人列传》（*De viris illustribus*）。后一本书受到李维的启发，试图通过将古典历史、神话和《旧约》中的模范人物一一配对，建立异教文化和基督教智慧的联系。

彼得拉克的声名显赫一时，1340年他被要求在巴黎和罗马之间二选一来为他授予“桂冠诗人”的称号（相当于今天的诺贝尔奖）。他最后选择了罗马，并于1341年4月8日在市政大厅完成加冕仪式。在那次罗马之行中，他参观了古罗马市民广场、古斗兽场和其他古代遗迹，并因人们对古代遗产的冷漠表示遗憾，他认为，正是这种冷漠，让如此辉煌的成就慢慢地在土中腐烂。他希望复兴古老的罗马，并因此获得更高的声望。几年后，一个名叫科拉·里恩佐的政治人物崛起，他派头十足，用巧舌如簧的演讲呼吁恢复罗马的往日荣光。被这个怀旧梦想所鼓舞，几年前刚刚见证教皇迁往阿维尼翁的罗马民众，

开始信任这个自称“人民论坛”的组织，并支持他发动政变。科拉的统治虽然保持了短期的和平稳定，但当这个所谓的革命家表演般地穿着镶金的白色斗篷招摇过市，自称罗马帝国的复兴者，有权将意大利所有城市从统治者手中解放出来并独自称帝时，罗马人终于意识到自己爱上了一个大骗子，于是将他流放。

尽管彼得拉克博学多才，他却无法发现科拉的缺点，说明他在面对现实的政治问题时缺乏足够的洞察力。他自己可能已经意识到了这一点：除了对科拉短暂的热情，他从未涉足政治，而是赞美孤独生活的价值。彼得拉克本身是个道德家，他尖锐地批评自己所处时代的腐败和虚伪，但从未质疑过他自己拒绝参与政治舞台的贵族身份，也从未质疑过他纯粹为了方便和自私的目的而与富有的赞助人建立机会主义联系。他自己也承认，他最关心的是自己的声誉。他对此毫无歉意：他相信，真正的天才应该得到认可，应该享有不朽名誉的永恒荣耀。

彼得拉克是一个矛盾集合体。和但丁一样，他也是一个在对新事物的兴奋和对变革的恐惧之间左右为难的人。这位桂冠诗人在他的《歌集》（*Canzoniere*，又称《散诗集》）中达到了创作巅峰，他坦诚地道出了这些恐惧和犹豫，承认了折磨他基督教意识的疑虑。与但丁也曾从新体诗派中汲取灵感类似，彼得拉克将爱情描述为一种纯粹的精神活动。这是一种新柏拉图主义的常见观点：女人遥不可及，思念她的男人会沉浸于对她的美好想象中。诗人的暗恋对象劳拉，像贝雅特里齐一样嫁给了别人，同样英年早逝。她是一个美丽和纯洁的象征，而非真的女人。诗人为她的离去感到悲痛，并从中激发诗歌的灵感。彼得拉克通过将“劳拉”这个名字与劳罗（lauro）或“桂冠”（larel）相联系，让我们联想到代表诗歌和永恒荣誉的月桂树。

在《歌集》的第一首十四行诗中，彼得拉克直接向读者宣布，他们将听到的“散乱诗句”代表了他年轻的“错误”——诗人希望得到读者的同情和宽恕，最终却是徒劳，只剩下苦涩之恋引起的悲伤。《歌集》这样的开场令读者生疑：如果彼得拉克是第一个把自我激情和诗歌的价值当作幻觉，一股脑儿加以否定的诗人，我们何必要继续读下去呢？接下来的一首诗并未给出答案，反而让期待的读者更加迷惑。彼得拉克说，他与爱人的初次邂逅发生在基督受难日，太阳从世上收敛了光芒。昏暗的场景，大胆地明示了恋爱中暗含的罪恶和背叛——诗句中所描述的激情，与基督徒应当追求的全身心投入完全相反。这种含糊不清的基调贯穿诗歌始终：当优美的旋律唤出劳拉的形象（她像神圣的幻象一样迷人）时，彼得拉克继续提醒自己和读者：诗性的幻觉，威胁到了宗教信仰所需的精神纯洁。

与但丁笔下的贝雅特里齐化身为天国的救赎方舟不同，彼得拉克笔下的劳拉代表诗歌，就像与她的名字有关的月桂树一样，必然扎根于诗人的人性和世俗之中。这不代表彼得拉克的诗要描述一个真人。相反，诗人从自然中最细微的事物（潺潺的小溪、飒飒的微风、芳香四溢的花丛）中召唤出劳拉，这是一种迷人而短暂的美，是抽象、诗意的，无形无相。令《歌集》的作者着迷的不是真的女人，而是他富有创造性的想象力本身，从情感、艺术和心理而非精神和宗教的角度进行探索。

诗歌传达的理想化形象，不一定会改善人们在现实中对女人的偏见。在一封写给友人的信中，彼得拉克也用大男子主义的话语，来描述他对女性的感受：“女人都是魔鬼的化身、和平的敌人，是不耐烦、不和谐和争吵的根源，如果男人想清净一会儿，就该尽量躲开她们。”

彼得拉克在一本名为《隐秘》（*Secretum*）的散文书中探讨了《歌集》中诗人在世俗和精神上的道德困境，内容主要是与奥古斯丁的虚构对话，后者是彼得拉克所恐惧和尊重的基督教教条的化身。即使诗人拼命地试图改变它所规定的严格规则，以最大限度地合法化他的激情和野心。为了让对方相信自己的文学追求是合法的，彼得拉克说，作为爱情和诗歌的缪斯女神，劳拉让他的内心充满了崇高的思想和高尚的欲望。奥古斯丁毫不动摇，身为一个严格的法官和特立独行的人，他告诉彼得拉克，所有离不开“贪爱”（cupiditas），或对俗世之物（美、诗歌、名誉）的渴望，都会犯下大错，因为除上帝之外，人类不该关心和关注任何事。

经过漫长的争论，彼得拉克被迫接受了奥古斯丁的说法。在对话的结尾，诗人向圣奥古斯丁承诺，他将放弃他的不合理追求，但首先要完成《歌集》，这是他一生的荣誉之所在。

折磨彼得拉克的宗教信仰的痛苦，是完全中世纪的产物，但尽管他有罪恶感，却依然坚持一生奉献于文学事业。这种固执宣告了一个新时代的到来：宗教与其说是被抛弃了，不如说是被重塑成一种不那么严肃教条的信仰。换句话说，一种认可人类的成就，使之与自身价值观相容的信仰。

彼得拉克对古典文学的追捧，显示出他的反传统文化态度。对彼得拉克而言，艺术是一种自由的表达，因此应该受到尊重，不受教条或意识形态所支配的偏见的干涉。学者尤金尼奥·加林写道：“我们说彼得拉克和他的人文主义伙伴们真正‘发现’了经典，不仅因为他们发现了埋在尘土、与世隔绝的教会里的旧手稿，还因为他们学会了如何欣赏它们，把它们视为属于特定历史时期的天才表达。9世纪的拉巴努斯·毛鲁斯曾描述过中世纪的人如何对待古典文化：“当我们发

现有用的东西时，会将其转化为自己的信仰；当我们发现无用的东西，比如偶像、爱或世俗话题时，我们会将其去除。”

与中世纪在基督教规定的狭隘范围内传播过去所有成就的习惯完全相反，人文主义者是第一批教导人们必须欣赏经典的学者，因为它们有自己独特的优点，没有意识形态和宗教强加给它们的枷锁。

遵从着抢救经典的道德要求，许多人文主义学者耗费多年，在欧洲各个角落的修道院和大教堂图书馆中寻找“被囚禁”的手稿（借用人文主义学者波焦·布拉乔利尼的说法）。人文主义者利用大量的古人（如西塞罗、塔西佗、塞涅卡、奥维德、卢克莱修和维特鲁威）的手稿，开始了一项重要的文献修复工作，旨在恢复原文的完整性。人文主义方法的核心是这样一种观点，即与古典时期一样，美德是通过行动而不是沉思来表达的，教育是保证人的道德和智力成熟的必要条件，没有教育就无法保证社会的稳定。

人文主义政治与艺术

在彼得拉克之后，多数人文主义者没有像他一样孤独地钻研文学，而是转向重视与城邦的公民和政治生活更相关的具体问题。西塞罗的思想，激励了新一代学者，让他们获得了新的信念——最崇高、最高尚的生活方式就是为国效力。复兴这种精神，再次引起了一种普遍的世俗观念：历史是由人带着目标不懈地努力所塑造、推动的过程。其根源是亚里士多德关于“非公民即非人”的论述，并由此引申出：自由国家对人类实现其作为文明推动力的宿命至关重要。

为了推动古典文学的普及，1375—1406年担任佛罗伦萨首相的科卢乔·萨留塔蒂说服政府邀请拜占庭学者曼努埃尔·赫里索洛拉斯在

佛罗伦萨教授希腊语（和薄伽丘不同，但丁和彼得拉克都不擅长希腊语）。萨留塔蒂及其追随者对希腊、拉丁文化的重视，是基于这样一种信念：对古代作家的研究，是人培养道德品质的必要条件，少了它，就无法建立一个公正、繁荣的社会。人文主义研究取代了中世纪三门四科的地位，它主要包括修辞学、辩论术、历史学和伦理学，这些学科主要是为了加强人们积极参与政治所必须的道德和理性。类似的，他们发明了“自由艺术”（artes liberales）这一术语，用以补充“人文学科”（studia humanitatis）的定义，旨在强调一点——文化是人类精神自由的保证。尤金尼奥·加林对这种新观念做出如下总结：

14、15世纪在意大利各城邦欣欣向荣的人文文化，首先是通过一种接触古代作家的新途径在道德学科领域表现出来的。它是在语法和修辞学领域实践的新教育方法中具体形成的。它在实践中促成了一个新的城邦管理者阶层，并为其提供了更精细的政治工具。它不仅能指导撰写效率更高的公文，而且被用来制定程序、起草法律，甚至确定人生理想、阐述人生观，找到人生价值。

尽管人文主义者积极追捧共和国的美德，但许多公社依然短命，很快就被领主政治所取代。

在13世纪末对米兰的战争中，萨留塔蒂对佛罗伦萨的信心被动摇了——作为城邦之间友好竞争的代表，米兰本可以避免其他城邦的结局，却早在13世纪末便落入维斯康蒂家族手中。当维斯康蒂家族大权在握时，他们的权力堪比国王，但作为商人始终没有得到相匹配的头衔，而这类事情向来都有深深的隐患。为此，维斯康蒂家族向法国国王付出10万弗洛林购买公爵头衔。曼图亚的统治者贡扎加家族也一样，在1433年购得侯爵头衔，穿上了英国王家制服，并骄傲地委托艺

术家皮萨内洛创作了一幅亚瑟王主题的组画，让自己在画面中闪亮登场。

吉安·加莱佐·维斯康蒂在与他共同执政的叔父遇刺后接管了米兰，他是个残忍的野心家，决心将整个北意大利收入囊中。他想出了一个官方借口：由一个人统一管理将会造福整个意大利。在相继征服了帕多瓦、维罗纳和维琴察之后，吉安·加莱佐又盯上了博洛尼亚和佛罗伦萨。由于战争迫在眉睫，萨留塔蒂以一篇讨伐暴政的有力演讲调动了佛罗伦萨上下的爱国情绪。当市民们在萨留塔蒂的催促下正要奋力抗敌时，消息传来，吉安·加莱佐突然病倒，于1402年暴毙。萨留塔蒂选择继续他的表演：效仿千年前的伯利克里，这位能言善辩的财政大臣高度赞扬了佛罗伦萨人捍卫自由的勇气与决心，说他们有一种积极的信念——反抗暴政压迫，人民对自由和独立的热爱无人能敌。

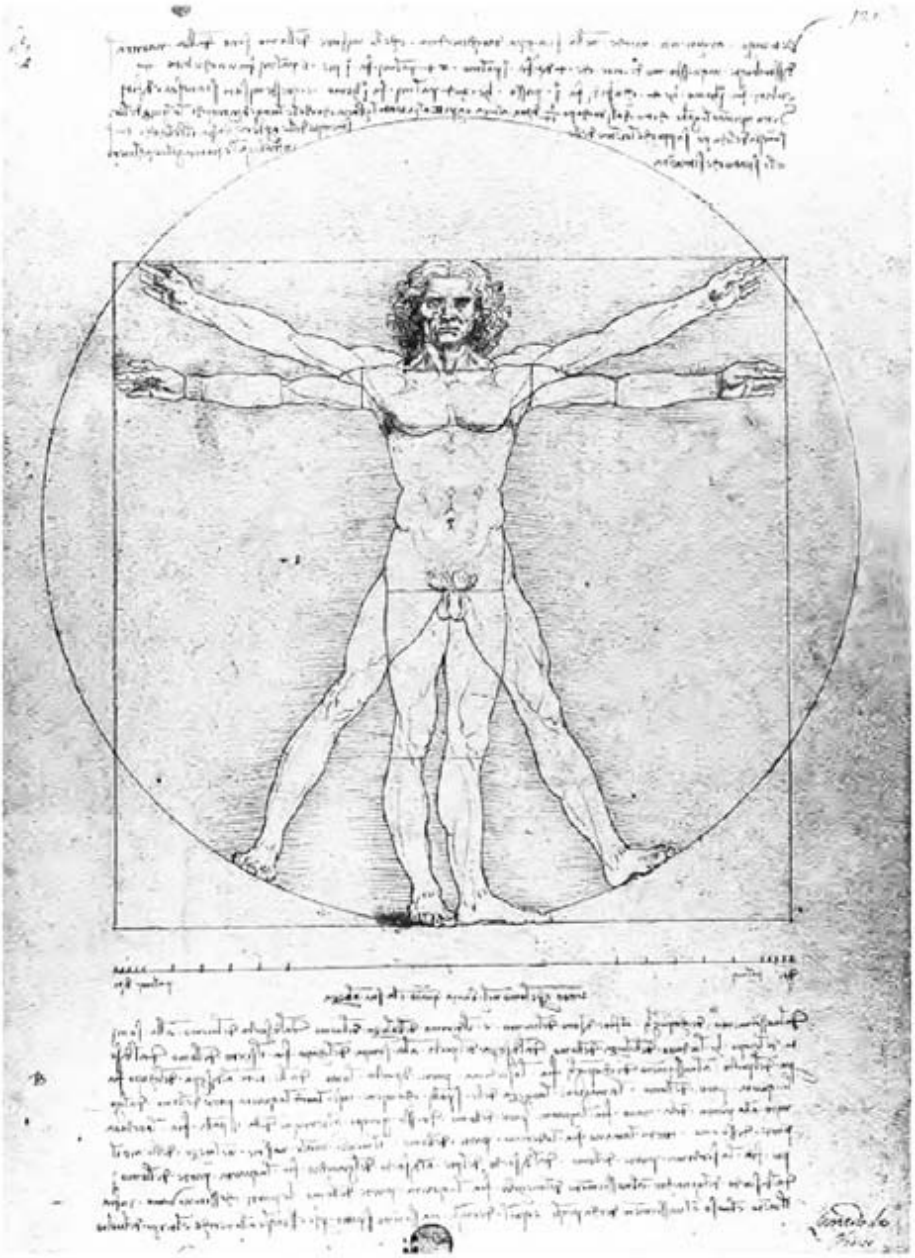
历史学家莱昂纳多·布鲁尼和萨留塔蒂一样，都是共和制的忠实拥趸，他认为：佛罗伦萨所树立的社会和政治公正的榜样，是一种适合全人类的普世原则。要理解人文主义者如何看待本质上由少数有钱有势的商人组成的寡头政体所领导的“理想社会”，我们必须记住一点：宇宙是一个等级森严、秩序井然的系统，这一观念始终根深蒂固。有种关于社会的最常见的比喻：社会就像人体，是由不同部分组成的整体，每个部分都以其独有的方式在整体健康中发挥作用。新的时代与中世纪最大的区别就是社会流动性。在中世纪，阶级固化、阶级地位是生而有之，无法改变的特征，而共和国的领袖们则认为他们是通过手艺、才智和创造力获得了参政的机会。布鲁尼在讨论共和制的积极作用时写道：

人人都希望赢得国家荣誉，实现自我提升，只要他们通过天分和努力过上一种认真的、受尊敬的生活方式……过去，出身高贵的人才能进入共和国的政府……但现在，令人惊奇的是，一旦政府公职向所有公民敞开，就足以证明这个政府在实现公民价值上的成就。因为，当人们希望赢得国家荣誉时，就会鼓起勇气，尽一切可能提升自己，而一旦被剥夺了这种希望，他们就会变得懈怠、无力。因此，既然我们的国家有这样的希望和机遇，我们就不该惊讶为什么会有那么多有才华、不懈努力的英才脱颖而出。

布鲁尼认为：贵族不是一种世袭的特征，而是美德的产物，自由社会的竞争是确保人类个性发展的最佳手段。这一观点是一种影响后世许多政治思想家的理想的核心。布鲁尼在赞美佛罗伦萨城时勾勒出一幅理想化的佛罗伦萨及其人民的肖像：“佛罗伦萨人民尤其享有完全的自由，他们是暴君的天敌。因此，我坚信，佛罗伦萨从建立之初就对罗马帝国的破坏者和罗马共和国的压迫者怀有仇恨，并持续至今……在对渴望自由的鼓舞下，佛罗伦萨人民始终枕戈待旦、向往共和，这种态度一直影响到今天。”

公民参与是一种道德要求，它使人们能更好地表达自我，并牢牢地掌握自己的命运，这一理念同样出现在人文主义者利昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂的心中，他是“文艺复兴人”的缩影：博学多才，仿佛另一个达·芬奇。阿尔伯蒂的口头禅是“人可以随心所欲地做任何事”，他以精力过剩而闻名：他是一个神箭手，精于骑术，也能将文学、法律、语言学、数学、天文学、音乐和几何学融会贯通，还是伟大的建筑师，著名的作品包括里米尼的马拉泰斯塔礼拜堂、新圣母教堂的外观还有鲁切拉宫；另外他也是技艺高超的画家。阿尔伯蒂在他的《建筑论》（*On the Art of Building*）中引用了罗马建筑师、作家维特鲁威在公元前25年前后创作的《建筑十书》中的话，并得出结

论：要建造一座美的建筑，建筑师必须在建筑中复制“最高建筑师”上帝赋予人体的几何和数字比例。这种观念源于希腊人，他们最早将人体和谐与宇宙和谐相联系，达·芬奇在其画作《维特鲁威人》（*Vitruvian Man*）中重申了这一点——这是一幅完全对称、完全相称的男人身体，四肢伸展，被围在一个正方形（象征世俗现实）和一个圆（象征上帝永恒）中，象征人类是一个被神注入的小宇宙。



达·芬奇的《维特鲁威人》（约1490年），表现了人与宇宙的完美和谐

阿尔伯蒂也是最早将艺术家地位大大提升的作家，他还著有《论绘画》《论雕塑》两本书。在过去，艺术家仅仅是一种工匠，字面意思是“手工者”——这是一种内在价值和思想远远被低估的称呼。阿尔伯蒂对这种偏见提出质疑，他肯定了画家和建筑师作品中所表现的创造力，使他们的手艺应当被列入人文学科。和后辈达·芬奇一样，在阿尔伯蒂眼中，艺术家绝不仅仅是一个工匠，而是广泛涉猎一切学科和领域的知识分子。

在《论家庭》一书中，阿尔伯蒂强调家庭和教育在推动人格全面发展中至关重要。但很遗憾，阿尔伯蒂极力呼吁的社会平等并不包括男女平等。通过重申古老的家族父权信仰，阿尔伯蒂和像他这个岁数的大多数男人一样，把妇女放在社会配角的位置。

尽管偏见根深蒂固，但15—16世纪还是涌现了大量自学成才的女学者、女作家和女诗人。她们大多数来自富裕家庭，如伊索塔·诺加罗拉、维罗妮卡·冈巴拉、加斯帕拉·斯坦帕和维多利亚·科隆纳。其他人则出身底层，如威尼斯的维罗妮卡·弗兰科出身于妓女，过人的文化修养使她获得了“高级宠妓”的尊称。

人文主义者吉安诺佐·马奈蒂同样表达了对人类作为一种天赋异禀的动物的赞许，他写了一本《论〈四书〉中人的尊严和卓越》（*On the Dignity and Excellence of Man in Four Books*）。写作目的是回应教皇英诺森提乌斯三世近200年前在其论文《人的苦难》（*On the Misery of Man*）中所表达的悲观思想。学者查尔斯·G.诺尔特写道：尽管教皇为了突出精神而“将身体比作腐烂和排泄物，而马奈蒂称赞了人体的和谐之美，人以自身形象反映了上帝的创造力”。

人文主义者确实应该乐观，尤其是在佛罗伦萨，纺织业使其成为欧洲最富有的城市。佛罗伦萨最大的优势是一种从地衣中提取的神秘染料，是由佛罗伦萨商人费德里科·奥里卡里从东方带来的，为从英格兰、苏格兰和北非运到意大利的优质羊毛中添加了美丽的紫罗兰色。佛罗伦萨成为超级大国的另一个因素是它的金融活动，其由佛罗伦萨的几大家族把持，如巴迪-佩鲁齐、斯特罗齐、阿尔比齐，最厉害的还是美第奇，他们把弗罗林银币变成了欧洲最强大的货币。

随着商业繁荣，行会更多地致力于改善城市环境。羊毛行会和布料行会出资修建一座由阿诺尔福·迪·坎比奥设计的哥特教堂，于1296年落成，他们还资助了附近的洗礼堂，由乔托设计修建了钟楼、祈祷室和谷物市场。

佛罗伦萨世俗和商业掌控的政府，为艺术项目调拨了大量资金，多数都是出于宗教的目的。即使教会机构的声誉已经大不如前，常带有迷信色彩，但宗教仍然有效，就像萦绕在人们心中的对最后审判的恐惧。正如我们所见，那些违反教会禁令放高利贷的银行家，经常在家庭小教堂投入大笔资金，花钱赎罪。例如，巴迪-佩鲁齐家族斥巨资装饰圣十字方济各会名下的两座小教堂，一座献给了当时在世的圣方济各，另一座献给施洗者、福音作者约翰。考虑到方济各早就放弃了富裕生活选择苦修，这就很奇怪了——当然，除非巴迪-佩鲁齐家族这样做是为了忏悔，希望上帝宽恕他们在商业上的罪恶。此外，圣方济各也可能是一种幌子，帮助他们伪装自己巨大的野心——在一个对暴虐的欲望如此敏感的城市里，这种伪装很有必要。巴迪-佩鲁齐最终被英国人严重打击：当爱德华三世国王未能偿还这些贷款时，他造成了巴迪-佩鲁齐银行的灾难性倒闭潮，而爱德华三世曾从佛罗伦萨家族那里获得了大笔贷款来资助他对法战争。

辉煌之城佛罗伦萨

在佛罗伦萨众多富商家族中，美第奇鹤立鸡群，他们的事业开创者是乔瓦尼，他是个聪明的商人，设法当上了教皇的御用银行家。他常以佛罗伦萨城市的名义进行慈善捐助，例如资助了一所孤儿院——佛罗伦萨育婴堂，由丝绸行会出资，聘请菲利波·布鲁内列斯基设计，它被认为是最早的文艺复兴建筑代表作。1429年，乔瓦尼去世，他的儿子科西莫接班，他和父亲一样精于生意，而且是个深谋远虑的政治家，敏锐地发现培养良好的声誉对家族成功的重要性。为了维持正直、中庸的形象，科西莫平时总是保持低调、谦逊。当建筑师布鲁内莱斯基向他提出一个极其奢华的府邸设计方案时，科西莫谨慎地拒绝了，转而邀请建筑师米开罗佐·米凯罗奇接手，后者提出了一个比较正常的设计方案。

在科西莫的竞争对手里，纳尔多·阿尔比齐最有名，他嫉妒科西莫的声望，散布谣言说科西莫打算接管佛罗伦萨共和国。结果，科西莫被判流放，但时间并不长——当阿尔比齐试图给自己安排一份美差时，科西莫被迅速召回，并当选为共和国首席保安官（gonfaloniere）。科西莫在政治上小心谨慎，终于有了回报，在接下来的几年里他逐渐积聚权力，但依然是在幕后谨慎地进行贿赂和政治操作，使人民表面上觉得佛罗伦萨仍是一个共和国，而其实佛罗伦萨正慢慢变成一个领主国家。科西莫完全有能力压制批评者，主导政治风向，虽然官方永远不会承认，但这座城市实际上正逐步沦为科西莫的个人领地，这一切显示出他与奥古斯都不相上下的经营能力：他不带犹豫地操纵选举以获取权力，还能精明地表现出一副共和国救世主的样子。科西莫获得的头衔足以证明——和奥古斯都在罗马一样，他被佛罗伦萨人民尊称为“国父”。

科西莫有很多优点，其中最让他广受欢迎的是外交手段。例如，为保护佛罗伦萨免于米兰扩张野心的影响，科西莫重金支持米兰军事领袖弗朗西斯科·斯福尔扎，帮他从维斯康蒂家族手中夺权。科西莫与米兰的新统治者结成同盟，带给佛罗伦萨足以对抗威尼斯的筹码，而威尼斯仿佛是一个野心勃勃的海洋女王，多年来以侵略策略威胁着意大利的其他地区。

科西莫对佛罗伦萨的慷慨资助，也使他获得了高度赞誉，通过赞助大量艺术家创作而声誉高涨，这些艺术家包括吉贝尔蒂、保罗·乌切洛、卢卡·德拉·罗比亚、吉兰达约、菲利波·里比、布鲁内莱斯基和多纳泰罗。之所以这样做，是出于和其他富豪同样的心态——他畏惧上帝的审判，从不吝啬对宗教事业的投资，比如重建了圣马可修道院，它以弗拉·安吉利科创作的宏伟宗教壁画而闻名。在人文主义学者的影响下，科西莫也在圣马可建立了第一座公共图书馆。由于科西莫为寻找和购买手稿而准备了大量资源，佛罗伦萨图书馆成为全欧洲最大的藏书馆。这座珍贵的文化宝库，后来被移到了一座由米开朗琪罗于1523年设计的建筑里，这就是老楞佐图书馆。15世纪中叶，德国人约翰内斯·古腾堡发明了印刷机，极大地促进了人文主义运动所培养的书籍崇拜，这一发明迅速地将原本只属于少数人的文化特权——书籍，变成人人都能查阅的工具。

虽然欧洲的许多城市蓬勃发展，但拜占庭是个例外，尽管在第四次十字军东征的戏剧性收尾之后，拜占庭皇帝米海尔七世·帕莱奥洛戈斯尽力恢复这座城市的旧日声望，但由于穆斯林的不断威胁反而更加恶化，城市仍然摇摇欲坠。为找到解决办法，拜占庭人尝试开拓新的外交联系，以调和拉丁文化和希腊文化的矛盾。从拜占庭来意大利探讨东西方合作的人当中包括哲学家乔治·普莱桑，是当时著名的思想家，受友人科西莫之邀到佛罗伦萨举办一系列柏拉图主题演讲。当

时，柏拉图在西方仍然被人遗忘，除间接地引用其理论的西塞罗、圣奥古斯丁等人以外，到中世纪，柏拉图唯一流传的著作只剩下对话录《蒂迈欧》，只有此篇在4世纪被卡里迪乌斯译成了拉丁语。普莱桑在佛罗伦萨所作的柏拉图系列演讲，使当地的人文主义者、学者和知识分子热情高涨。科西莫被柏拉图的神秘哲学所吸引，决定投资建立一所柏拉图学院，最终建成于1445年。科西莫任命哲学家马尔西略·费奇诺为院长，后者把能找到的全部柏拉图和普洛丁的著作译成拉丁语，还顺带翻译了伪赫耳墨斯[33]的著作。费奇诺等新柏拉图主义者的工作，使柏拉图成为大量文艺复兴学者的主攻方向，一举结束了统治西方学术思想近400年的“亚里士多德热”。

费奇诺最重要的著作是《柏拉图神学》（*Theologia Platonica*），学者威尔·杜兰特将此书定义为“令人困惑的正教说法、神秘主义和希腊文化的混合物”。费奇诺将柏拉图奉为启蒙哲学家，他的前瞻性思想预见了最终被基督教证实的真理。费奇诺的新柏拉图主义哲学的核心概念是：人作为物质和精神的焦点，是一种特殊生物，能通过爱与美走上更高级的感觉和理解所需的道路。通过提升佛罗伦萨的黄金时代，费奇诺想要提升艺术创造者，正如评论家亚瑟·赫尔曼所解释的那样，这些创造者被通过创造性来实现美德的愿望所感动，利用他们作品的美来接近自己和观众与宇宙的神圣创造者——上帝。

13世纪以来，佛罗伦萨确实成为一座巨型艺术成就展示台。将所有创新串起来的主线，是基于对古典世界所能提供的一切重新激起的兴趣。但研究古代的模式困难重重，因为，作为古代文物陈列馆的罗马城早已沦为一片废墟，大部分古代宝藏被忽视，半数被埋在泥土中。布鲁内莱斯基和多纳泰罗曾在十年间多次返回罗马描摹雕塑和浮雕的草图，并测量旧建筑的比例，他们应该最清楚这有多困难——卡

皮托利尼山和古罗马公共论坛，已变成当地人口中的山羊山和奶牛场，用来放牧奶牛、山羊、绵羊和猪，这能让我们感受到罗马建筑的凄凉状况了。

尽管到处都是脏乱差，但罗马仍是许多朝圣者的热门目的地，他们带着一本名为《罗马传奇》（*Mirabilia urbis Romae*）的旅游指南来参观这座城市。然而，吸引这些旅行者的大都是宗教遗物，比如圣托马斯在格鲁萨莱姆的圣十字教堂留下的断指、圣母马利亚的母亲圣安妮的手臂，或圣保罗教堂保存的皈依基督的撒马利亚女人的头。布鲁内莱斯基和多纳泰罗不在这些虔诚的人群之列，这一事实一定让罗马人感到非常困惑：这两个人在罗马废墟中徘徊什么？他们无休止地挖掘是在寻找什么？也许，人们认为他们是寻宝者，寻找金币或其他来自过去的珍贵物品。迷信告诉他们，必须不惜一切代价回避这样的人：扰乱异教的灵魂是一种冒险，没有人愿意成为其中的一部分。他们几乎不知道，正是这种行为激发了大师的杰作，从而引发了被称为文艺复兴的伟大艺术革命。

布鲁内莱斯基的这次罗马之行发生在他输给洛伦佐·吉贝尔蒂之后，后者赢得了佛罗伦萨组织的一场比赛，获胜者有资格装饰洗礼堂的青铜门。吉贝尔蒂获胜后继续设计了宏伟的大门，米开朗琪罗将其誉为“天堂之门”，这让布鲁内莱斯基深感遗憾，但当他后来被邀请设计圣母百花大教堂穹顶时，最终证明了自己。1434年，布鲁内莱斯基完成了这项惊人的任务，他将罗马万神殿作为灵感来源。他所设计的穹顶被设计成一个由砖石构成的坚固框架，支撑着双层的外壳，位于八角形内室上方。华丽的巨型穹顶举重若轻地覆在圣母百花大教堂的上空，被誉为世界一大奇迹，注定在未来几个世纪里激励着大量的建筑师。接下来几年，米开朗琪罗规划罗马圣彼得大教堂的穹顶时，

致敬了布鲁内莱斯基的杰作，他说：“我会做一个更大的穹顶，但不会比他的穹顶更美。”

布鲁内莱斯基创作的圣马利亚教堂穹顶，1434

布鲁内莱斯基也因对线性透视法的研究而闻名。如我们所见，由于中世纪艺术家普遍倾向于表现上帝的无限性而非人的相对性，因此他们有意识地忽视三维空间结构，而去想象神性的抽象和逻辑，将其看成不同于物质世界的存在。布鲁内莱斯基彻底颠覆了这种光学手法和思考视角，发展了重要的数学和几何原则，促使文艺复兴画家优先考虑人类主体视角的消失点，使人类再次成为衡量万物之尺。

像多纳泰罗所做的一样，古典的遗产被转化为一种充满活力的现实主义，一种带有永恒的革命性雕塑艺术。例如，我们在《圣经》人物哈巴谷的青铜像上能看出一些端倪，当地人称它为“大头像”

（Zuccone），放置在乔托钟楼顶部的壁龛里。与哥特式艺术家眼中《圣经》人物带有的理想化平静大不一样，多纳泰罗的哈巴谷被赋予了一种现实主义：一个奇形怪状的大脑袋上长着一张糙脸，壮硕的身躯上披着一件变形的斗篷，一点儿不像个先知，反而更像个无所畏惧的罗马议员，投身于混乱的世界。在对现实主义的追求中，熟练了各种材料（灰泥、大理石、青铜、木材）用法的多纳泰罗，以前所未有的方式传达了充满戏剧性的人类生活。他为锡耶纳大教堂设计的施洗者约翰铜像和忏悔者抹大拉的马利亚瘦骨嶙峋的木雕塑，作为一个中世纪的传说，坚定地在荒野和孤独中寻求救赎。

多纳泰罗塑造的《圣经》人物哈巴谷，俗称“大头像”

多纳泰罗塑造的瘦弱的抹大拉的马利亚

这样一位伟人，最终将雕塑从陪衬地位中解放出来，这倒也十分恰当。在一千多年里，雕塑一直被视为宗教建筑的附庸。除了军事领袖加塔梅拉塔的青铜骑马像外，多纳泰罗在教堂背景外构想的第一座

雕塑是著名的《大卫》——罗马帝国灭亡后西方重新出现的第一座独立圆雕。

多纳泰罗的青铜大卫像，是罗马帝国解体后西方第一座独立青铜圆雕

它很可能是美第奇为其宅邸庭院设计的，它把年轻的牧羊人大卫描绘成一个裸体少年，骄傲地脚踩巨人哥利亚的头颅，据《圣经》记载，他是在以色列人与非利士人的战争中令人闻风丧胆的战士，最后被大卫用绳索、飞石打死。大卫的雕塑散发出强烈的情色感，更显眼的是哥利亚头盔上的长羽，似乎触碰着男孩右腿内侧，并指向他的腹股沟。在这幅画中，没有任何虚幻和宗教元素：多纳泰罗彻底切断了与宗教传统的联系，不仅赋予雕塑脱离宗教背景的自主权，而且使身体的感官和纯粹的现实，成为真正值得欣赏、赞美的艺术主题。

正如上面所提到的作品，激发布鲁内莱斯基和多纳泰罗的不是复制古物，而是将它们作为全新的创作灵感。彼得拉克也提倡这一原则，他说文化不是枯燥的知识，而是基于一种新旧交融的综合理念，一种积极的同化。彼得拉克将其比喻为蜜蜂穿梭于不同的美丽花朵，然后酿成自己独特的蜂蜜。

正如布鲁内莱斯基在建筑领域和多纳泰罗在雕塑上的贡献，乔托之后第一个以独特的方式诠释古典主义的画家是马萨乔，他26岁英年早逝，有两幅画作流传后世：其一是新圣母马利亚教堂的壁画《圣三位一体》，它给同时代的人留下了深刻印象，其娴熟地运用了透视法（稍后讨论）；其二是他为佛罗伦萨的卡尔米内圣母大殿的布兰卡奇教堂创作的浮雕壁画。马萨乔的独特个人风格，可以在名为《缴纳税银》的局部场景中看到。

马萨乔的《缴纳税银》，位于佛罗伦萨的布兰卡奇教堂

这一场景生动地描绘了《马太福音》中的故事：一个税吏阻止基督及其门徒向国家要钱。这一系列精心编排的手势、动作和表情，都是由坚固的浮雕塑像表现的，传达了故事中所描述的多种思想和情感——自信、惊讶、犹豫和愤怒——都围绕着基督的平静，基督告诉彼得，去湖边钓鱼，在鱼嘴里找一枚硬币（彼得听从了基督的命令，在图后面可以看到）。空间的纵深显示了马萨乔对透视法的熟练运用，增强了画面表现的真实性，比如画家所突出的自然光（自然光早已被艺术家遗弃了一千多年），透过地面上的长长投影，表达寒冷冬日的午后。

马萨乔运用高超的技巧来突出基督的人性，将他融于一个彻底现实的场景，这一点受到了当时观众的一致赞扬。这些美誉一定让丝绸商人费利斯·布兰卡奇十分得意，他是这幅作品的赞助人之一，和其他商人一样，不仅是出于宗教目的，也是为了提高俗世地位。他想要表达，金钱和成功丝毫没能削弱他对公民的社会责任感。布兰卡奇为这幅画选择的金钱主题，本身就是在对市民使眼色，在对米兰战争带

来的巨大财政压力下，他们一直在讨论提高税额的问题，而布兰卡奇一方面炫耀自己的公民美德，另一方面在积极地征税。

马萨乔利用宗教主题掩饰世俗意图的做法，也出现在他的老师马萨里诺的作品中。他的画也出现在同一座教堂里。其中，有一个著名的场景，它把《新约》《旧约》中分别叙述的两个事件融为一体：圣彼得奇迹般地复活了塔比瑟，同时治愈了一个瘸子。

连接两个场景的背景，被他描绘成一座阳光普照的广场，两边是一组优雅的粉彩房屋，属于典型的15世纪佛罗伦萨的生活贸易场景。马萨乔和马萨里诺把《圣经》场景放在熟悉的时代背景下，源于几位15世纪艺术家——如扬·范艾克、罗吉尔·范德韦登和罗伯特·坎宾——在布鲁日、根特和布鲁塞尔带动的潮流。同样，马萨里诺在这幅画中也钟情于日常生活细节：从挂在窗外的毯子上掸去的灰尘，到花盆、鸟笼，还有从异国他乡带来的猴子。在那个美丽的早晨，人们在城市街道上做生意，使平静的日常生活更加鲜活。画面中最重要的、最中间的两个男人，他们穿戴着文艺复兴时期华丽的衣帽，专注于交谈，丝毫没有注意到圣彼得在他们旁边引发的奇迹。观众的感觉是：这仿佛是两个完全不相关的世界：世俗世界和平行的宗教精神世界。我们该如何解释画家这种神秘的选择？要解开谜底，就要把这座城市的繁华和这两个神圣奇迹进行对比：残疾男子和死去的女人回到了健康的生活，很可能是对佛罗伦萨城一种巧妙的间接赞美，赞美佛罗伦萨城在商业活动中复活，并获得了空前的辉煌和繁荣。

马索里诺描绘的圣彼得引发的双重奇迹

画面局部的两个男人正在交谈

借用宗教主题赞美世俗的成就，这种胆量在著名画家让蒂尔·达·法布里亚诺的作品中达到新高。他受美第奇家族的劲敌、银行家帕拉·斯特罗齐的委托创作一幅名为《东方三博士的崇拜》（*The Adoration of the Magi*）的祭坛画，陈列于佛罗伦萨的圣三一圣器馆。

法布里亚诺的祭坛画《东方三博士的崇拜》，位于佛罗伦萨的圣三一教堂

在这幅画中，最特别的是在场景中描绘艺术品的赞助商。在中世纪的鼎盛期，把赞助人放在宗教组画中已经成为一种惯例。但必须遵守两条严格的规则：相对于宗教人物只能居于次要位置，而且必须对神圣事件表现出谦卑和尊重的神态。令这幅画与众不同的是，法布里亚诺几乎是狂妄地把斯特罗齐家族成员画得和东方三博士一样大，还

把他们放在三位国王旁边的最重要位置。在他们身后是一群穿着得体之人，代表着斯特罗齐的豪华随从队伍。

但画中还有更多含义：根据基督教传统，圣母和圣子的地位最特殊，任何人物或事件都不能居于其上。法布里亚诺刚开始似乎遵守这一规则，把耶稣降生的场景作为长长的游行队伍的终点。但最后我们会发现，只要多看一会儿，活跃的人群、五颜六色的服装、异国猴子、猎鹰、躁动的马和纯种狗，就会不断地把我们的目光从对那神圣场景的沉思中拉走。我们的注意力似乎也被画中的各色人物所吸引：除了帕拉·斯特罗齐（从他左臂上的猎鹰可以认出他），他身边的人物没有一个在关注耶稣降生。即使是马槽顶上发光的伯利恒之星也无法吸引他们：他们兴奋地参加狩猎日活动，活动结束后，人们互相对视仿佛在分享经历，或者仅仅是惊讶于两只鸟儿在他们头顶上打架。他们的眼神游移不定，就是没在看婴儿耶稣。在不够宽容的年代，这种不敬会被教会斥为严重的亵渎，引来地狱之火的焚烧。

尽管阿尔伯蒂和费奇诺这样的道德家认为美德才是人类欣赏美的动因，但富裕的佛罗伦萨人消费艺术品的动力总是时间和政治因素。要证明这一点，只要看看贝诺佐·戈佐利在美第奇宅邸的小教堂里绘制的壁画就知道了。

壁画的创作动机是几十年前的一件事：1438—1439年，佛罗伦萨会议召开，试图调和东西方教会的矛盾。科西莫因为有些声望，因此把议会从费拉拉搬到了佛罗伦萨，在那里，他慷慨地招待了各界名流，包括拜占庭皇帝和君士坦丁堡的元老们。议会未能达到预期目的，没有使美第奇家族破灭：他们希望曝光和洗脱恶名，在这个意义上说，议会对他们无疑是巨大的成功。出于此，他们选择了一个宏大的艺术主题来纪念这一事件：东方三博士的伯利恒之旅，和法布里亚

诺祭坛画一样。人们怀疑，这一选择也可能是试图凌驾于对手斯特罗齐家族，证据是源于这一作品规模宏大，覆盖了沿着教堂的整整三面墙，抑或是，美第奇家族选择在画中以东方三博士的形象出现。这一大胆选择的动机仍是财富：美第奇家族认为有权与东方三博士相提并论，因为他们组织了佛罗伦萨会议，对基督教世界贡献很大。当然，还有另一层意思：在佛罗伦萨的富人中，没有谁比伟大的美第奇家族更配得上上帝的赞许和认可了。

在戈佐利的壁画中，最引人注目的人物是年轻的洛伦佐·美第奇，他戴着饰有宝石和金色穗子的皇家头巾。在他身后一片色彩斑斓、童话般美丽的风景中，我们看到了他的父亲皮耶罗和祖父科西莫。在美第奇、东方三博士之后，长长的庄严队列包括衣着华丽的贵族、大官、宫廷内臣、乡绅和侍从。在长长的队伍中，我们看到了东罗马帝国皇帝约翰八世和君士坦丁堡的元老们。其他名人还有意大利人文主义者费奇诺和克里斯托佛·兰迪诺，还有画家本人，他戴的红帽子上绣着自己的名字。戈佐利敢把自己放在画作里，揭示了艺术家刚刚获得的自我意识，尤其是，他们意识到自己在维护掌权者的荣誉是如此重要。

不久，许多艺术家开始纷纷效仿。其中最典型的是桑德罗·波提切利后来的一幅画，即作于1476年的《东方三博士的皈依》（*The Adtribute of The Magi*），同样是为了致敬美第奇家族（在画面中，科西莫跪在圣母面前，他的两个儿子皮耶罗和小乔瓦尼也被画成东方三博士，而他的孙子朱利亚诺和洛伦佐则在人群中见证一切）。波提切利本人在画作中直视观众时所表现出的高傲，传达了意大利艺术家此时所拥有的自豪感。

戈佐利为美第奇宫小教堂所作的壁画（约1459—1461年）

波提切利的画作《东方三博士的皈依》（1476）

艺术家本人出现在画面边缘

毫无疑问，戈佐利的壁画在美学上相当伟大，但美第奇家族利用宗教象征来提高自己的政治权力，只能体现他们惊人的傲慢。科西莫到底怎么了？他不是一辈子都在小心地避免一切炫耀吗？面对这个令人费解的问题，许多学者得出结论：科西莫只是监督了这部作品的开头，而他的儿子皮耶罗（绰号“痛风者”）后来被权力的浮夸、华丽所吸引，后面都是他监督完成的。科西莫还是唯一一个骑着棕毛骡子的人，没有骑马（很明显是暗指基督，他进入耶路撒冷时就是骑着骡子），这可能是皮耶罗在致敬父亲的谦卑、低调，但他自己一点儿也没学到。

关于教堂的最后一件事：当我们走进教堂，这些令人眼花缭乱的美丽画作让人难以忘怀，以至于我们很容易忘记构图中少了最重要的《圣经》场景——耶稣诞生。菲利波·利比曾在圣坛上方画过一幅小画，补充这一细节，但几乎是事后才想起来的，很容易被忽略。这表明，虽然中世纪弥漫着对灵魂不朽的渴望，但文艺复兴时期的大多数富人真正渴望的还是名望、掌声和认可。

尽管如此，还是有一些纯粹灵性的表达仍然存在。那些使用艺术作为宗教工具的人还包括西蒙尼·马提尼，他是锡耶纳居民和工匠，仍然依赖拜占庭风格和技术，画面缺乏动态、透视和自然光。在佛罗伦萨，宗教绘画也有一个代言人——弗拉·安吉利科，他用宏伟的神秘幻象装饰了圣马可修道院的修士房间。

菲利波·利比的画作也出现在贝诺佐·戈佐利设计的教堂里，但他的性格与虔诚的安吉利科完全不同。菲利波在很小的时候就失去了父母，被送进了一所修道院，16岁的时候就成了修士。他是一个伟大的画家，但也是个反复无常之人，常常不能完成本职工作。科西莫经常把他锁在房间里，逼着他创作，但菲利波经常跳窗逃走。最后，他

因为爱上了一个修女被指控不道德，他从修道院绑架了她。他为圣母马利亚创作的许多画像都带有那个修女的特征。我们将会看到，多明我牧师萨伏那洛拉严厉地谴责了这些亵渎行为，称其是对基督教精神的极大冒犯。

伟大的洛伦佐及其宫廷

科西莫死后，皮耶罗接管政权，但5年后就去世了，留下20岁的儿子洛伦佐掌管家族生意。据同辈人说，尽管洛伦佐缺乏科西莫那样的赚钱本事，但他肯定有他祖父那样的能力，能巧妙地操纵政治。和科西莫一样，他以谨慎方式获取权力，为确保自己得到多数成员的支持，他操纵了balia议会（“七十人议会”，创立于1480年，是一个永久议会机构）的决议。

洛伦佐统治下的城市繁荣和秩序至少在短时间内平息了党争：只要贸易和货币能继续自由流通，人民就会满足，哪怕代价是失去自由。洛伦佐将佛罗伦萨变成一座充满光明、优雅、欢乐和娱乐的首都，并利用这一点，进一步美化了仁慈的面具，使美第奇在政治舞台上如此得心应手。16世纪历史学家弗朗西斯科·圭恰迪尼写道：“如果佛罗伦萨必须有一个暴君，那么没有比他更适合的了。”

洛伦佐是个聪明、有教养的人。年幼时就掌握了拉丁语和希腊语。他喜好欣赏艺术、文学和哲学，身边净是大学者和艺术家。除了敬业、严肃的一面外，洛伦佐也是一个乐观的人，喜欢生活中的轻松愉悦。在他的主导下，壮观的比赛、华丽的游行、奢华的狂欢节和异想天开的化装舞会成为这座城市的标志，以及各种艺术形式——包括文学、诗歌、绘画、雕塑和建筑——中的辉煌成就。洛伦佐为这座城

市带来了如此多的活力和声望，为了表示感激和认可，洛伦佐被城市授予了“伟大的”（il Magnifico）这一称号。但是，正如洛伦佐在一首诗中所写的：“未来往往会迎来迷人的春季无法预见的灾难。”

对洛伦佐来说，这种难以预测的现实遭遇，来自竞争对手帕齐家族与教皇西斯都四世的合谋（西斯都四世出身方济各会，他直接违背了苦行寡欲的誓言，而去支持宗教裁判所，搞裙带关系，是个无耻的政客）。1478年复活节，当洛伦佐和弟弟朱利亚诺在大教堂参加弥撒时遭遇刺客。洛伦佐得以逃脱，但年轻的朱利亚诺未能幸免。洛伦佐展开了迅猛如雷的报复行动，立刻逮捕了阴谋者并处以极刑，将尸体悬挂在巴杰罗宫窗外长达几天，以警告其他躲在暗处的阴谋家。在被处决的名单上，比萨大主教赫然在列，教皇震惊，将洛伦佐逐出教会，并中止了与美第奇银行的业务往来。洛伦佐何等精明，必定不会让紧张的局势持续太久：他用他祖父那样娴熟的外交手段，最终与教皇重修旧好，并与米兰和那不勒斯等其他大城市维持着微妙的势力平衡。

洛伦佐有这么多种人格——政治家、暴君、战士、外交家、学者、诗人和艺术爱好者——竟然能完美地共存。更让人难以置信的是，在众多令人唾弃的暴力事件中，下令洗劫沃尔泰拉的正是曾在诗歌集中细致赞誉爱与美的诗人。在这样一个多面人的领导下，佛罗伦萨仿佛变成了一个“贵族”，它身上散发着一种光彩夺目、魅力四射的光环，甚至会吸引那些失去自主权和独立尊严的意大利人。

在洛伦佐的牵线下，美第奇宫廷成了吉兰达约、波提切利、皮耶罗、安东尼奥·波莱奥洛、安德烈·德尔·韦罗基奥、达·芬奇和米开朗琪罗等艺术家，路易吉·浦尔契、波利齐亚诺等作家，还有费奇诺、皮科·德拉·米兰多拉哲学家集会的场所。

浦尔契和波利齐亚诺都是洛伦佐的朋友和座上宾，但他们在品位、风格和个性上相差很大。浦尔契的诗歌代表作《摩根特》（*Morgante*），旨在讽刺骑士精神，而身为古典学者的波利齐亚诺则将一腔浪漫倾注于抒情诗，直接致敬彼得拉克优雅细腻的风格。他最著名的一首诗《马上比武的朱里亚诺·美第奇》，是为圣十字广场上举行的竞赛而写的，以纪念洛伦佐的弟弟朱利亚诺。全篇虽用意大利语写成，却充斥着异教和古典的引用，以朱利亚诺之死作为结尾。

波利齐亚诺是洛伦佐在诗歌和文学上的导师，而费奇诺激发了洛伦佐对柏拉图哲学的热情，他的思想深度（费奇诺的柏拉图学院是洛伦佐的祖父科西莫创办的），似乎与基督教的原则不谋而合。理查德·塔纳斯写道：“接触柏拉图在费奇诺身上产生的最神奇效应，就是让他认识到，从历史之初开始，人类的一个主要特质就是对智慧与心灵完美的探求。”这一认识使费奇诺相信，基督教与它之前的所有伟大传统，从古埃及的诠释学到犹太卡巴拉（一种诠释《希伯来圣经》的古老神秘学）都有思想渊源，还吸收了毕达哥拉斯、柏拉图和大部分新柏拉图哲学家的智慧成果。学者查尔斯·诺尔特写道，据费奇诺所述，“这些古代圣贤都受到了神的启发。他们的使命就是教会人民精神可以超越物质，让整个世界为基督教信仰做好准备”。[34]

据费奇诺所述，世界是一个生命体，受到“来自上帝的神圣影响，穿透天空，从元素中降落，并在物质中走向终结”思想的激发。被上帝放在那令人敬畏的生命等级中心的人，被赋予了自由选择他想要成为的对象的自由：要么被困在动物的水平上，要么超越物质性而跟随神圣创造力的内在火花，这使他达到了本性所能达到的惊人高度。 文艺复兴时期如此热衷于艺术之美的奉献精神，也是一种赞美上帝赋予他最喜欢的生物——人类，作为共同创造者角色的方式。

除了费奇诺，洛伦佐身边的另一位重要学者是乔瓦尼·米兰多拉，他因博大精深、兼收并蓄的文化素养而闻名，还精通多种语言，包括希腊语、拉丁语、希伯来语、阿拉伯语和亚拉姆语。皮科和费奇诺一样，相信所有知识都是交织的，他提出了一种基督教、希腊哲学、犹太卡巴拉、神话与神秘哲学家伪赫耳墨斯、波斯先知琐罗亚斯德教诲的综合体。皮科将这种复杂的混合体描述为不同的光照阶段：古代智者所说的与基督教是一致的，因为基督教表达了一种普遍的灵魂，这种灵魂渗透并规范了整个造物。学者亚瑟·赫尔曼在《洞穴与光明》（*The Cave and the Light*）一书中写道："皮科令人震惊的兴趣范围和他取之不尽的学术精力都是为了完成一项任务。这是为了证明所有的宗教和哲学，无论是古代的还是现代的，无论是异教徒还是基督徒，实际上都形成了单一的知识体（single body of knowledge）。"

中世纪把人类看作一种因原罪而伤痕累累的弱小生物的观点，使上帝的恩典成为拯救人类的必备条件。在皮科的《关于人的尊严的演讲》（*Oration on the Dignity of Man*）一文中丝毫没有这种观点。对皮科来说，人是上帝赐予天赋的一种英雄动物，具有智慧和创造力，还有选择自己成为什么样子的绝对自由："噢，人类最高、最奇妙的恩典。对他来说，无论他选择什么、做什么，都是理所当然的。"

根据教义，基督的救赎是不可或缺的，然而皮科选择避开了人类堕落的故事，这样想象上帝和亚当的对话："我把你放在世界中心，这样你就能轻松看到世上的一切。我已使你成为非天地、非生死、非永生的受造之物，使你崇高，有能力成为自己的创造者和塑造者，你可以随意地塑造自己。你将有能力退化为低级的生命形式，那是兽性

的。你也将有能力，通过你的灵魂的判断，获得重生之力，化为更高形式的生命，那是神圣的。”

为了探索这些思想，皮科提议在罗马举行一次学者的公开聚会。这次雄心勃勃的会议，主要议程是讨论皮科所提出的900多个议题，只为找到联系所有哲学和宗教的基本共性。皮科曾希望与同时代的主要学者进行对话，但他最终得到的是教会的否决——他提出的主题有23个被归为异端邪说。

费奇诺和皮科的著作引发了各种复杂的讨论，但早期人文主义者满怀热情地希望人们重拾政治理想，这些努力在后来思想界的讨论中大多被忽视了。一些学者认为，美第奇家族故意提倡柏拉图的抽象推理，忽视那些更注重实用主义的哲学。学者查尔斯·G. 诺尔特写道：“它迫使受过教育的阶层脱离了公民理想和共和自由。”证据显示，所有关于公民献身公共利益的主题都被排除在艺术之外——在洛伦佐的领导下，确实给人带来了一种审美上的刺激，但在政治上和意识形态上日渐空洞的文化，依然来自典型的宫廷化的品位和风格。

波提切利的名作《维纳斯的诞生》和《春》，最初可能是献给洛伦佐的表兄弟迪皮尔弗兰切斯科·美第奇的，画作表现出的内在矛盾难以掩盖——在被引用的美丽神话吸引后，观众突然开始意识到，在这华丽的外表之下，作者真正想表达的，与其说是心灵主题和柏拉图哲思的虚无缥缈的快乐，倒不如说是歌颂佛罗伦萨的大老板美第奇的伟大。

波提切利的名作《维纳斯的诞生》

波提切利的另一幅名作《春》

按神话记载，在克罗诺斯把他父亲乌拉诺斯的生殖器割下来扔进大海后，出现了一股泡沫，从中诞生出了爱神维纳斯。在波提切利的这幅画中，新生的维纳斯被从海上带到一个巨大贝壳上。海风吹开了她身上的薄纱，代表情爱与激情，而仙女冲过去遮掩她的裸体，则代表纯洁的精神之爱。优雅的人物描绘，缺乏了物质上的一致性（与多纳泰罗或马萨乔的现实主义大有不同），再加上画作中弥漫的梦幻气氛，似乎指向了一种先验的新柏拉图主义维度。但这只是一种表面的假象，由于党派之争和宣传目的，它彻底违背了这幅画所暗示的纯洁和灵性。波提切利不是利用维纳斯的降临宣扬禁欲主义的消亡，而是通过宫廷中常见的夸张奉承来宣告一件事——随着美第奇家族的胜利，佛罗伦萨被赐予了一种柏拉图理念般的高贵纯洁之美。

在波提切利的另一幅名画《春》中，维纳斯又一次被作者置于舞台中央。在她的上方，我们看到丘比特正在飞向三个翩翩起舞的贞洁女神，对她们射箭。当贞洁女神因爱而复苏时，大自然就会让花朵绽放，这是由正在前进的春天女神弗洛拉所表现出来的，她把花撒在她周围。她身后的女神是克洛里斯，据神话记载，她是春风之神泽费罗斯（在她身后的树上）的爱人。在她对面站着信使之神赫尔墨斯，他用手拨开妨碍明亮宁静的云朵。这幅画似乎提出了一个修辞学问题：维纳斯和美惠三女神居住的人间天堂究竟在何处？答案不言而喻：“佛罗伦萨。”显然这又是一种谄媚洛伦佐的老练手段。就像柏拉图理想中的“哲学王”一样，据说洛伦佐把佛罗伦萨变成了一座充满美丽与爱的神奇花园。“佛罗伦萨”一词源于意大利语的“盛开”（fiorire），隐含着神话中的重生主题。

这幅画的深奥本质和它所借鉴的异教文化，是为取悦那些能通过破解视觉谜语来炫耀智慧的知识分子群体，并以此确认他们在特权阶层中的优越感。

在几年内，这种宫廷心态在拉斐尔的画作《巴尔达萨·卡斯底格朗肖像》（*Baldassare Castiglione*）上达到了巅峰，这幅画用于装饰乌尔比诺的蒙特费特罗宫，那里是文艺复兴时期最活跃的艺术和文化中心之一。1528年，威尼斯印刷出版商阿尔杜斯·曼纽斯为卡斯底格朗出版了一本《侍臣论》（*Book of the Courtier*）。这是一本朝臣行为规范，指导大臣在复杂的宫廷环境中的穿着、交谈和举止。其主要观点是：优雅离不开凝练的智慧，因此朝臣必须首先成为“通才”，即除了擅长体力活动之外，还必须精通希腊语、拉丁语，具备历史、哲学、文学、音乐、绘画、雕塑和建筑知识。朝臣应当时刻展现文化素养和机智的、毫不费力的作风，他称其为“潇洒”（sprezzatura）。卡斯蒂格利奥这本书有个很有趣的地方，是对朝廷命妇的定位。根据他的观点，受过教育的朝廷命妇应当是朝臣的伴侣，在智力才能上和男人平起平坐。也就是说，文艺复兴时期逐渐成熟的个性意识不应被错误理解——“尊重自己”，不等于追求纯粹自由独立的个性，而是渴望成为宫廷所代表的高度排他性的宇宙的一部分。

在探讨文艺复兴时期的伟大艺术家时，也应该采取类似的谨慎态度，正如前面提到的，这些才华横溢的艺术家不是完全自由的创作者，其作品都是为他们慷慨的金主服务的。

与波提切利不一样，另一位美第奇赞助的著名画家吉兰达约可以提供一个很好的反面例子，即他为佛罗伦萨圣三一教堂的萨塞蒂家族礼拜堂创作的壁画。这所教堂是献给圣方济各的。

吉兰达约所绘的《承认方济各会》，位于佛罗伦萨圣三一教堂的萨塞蒂礼拜堂

画中描绘了由教皇洪诺留三世对圣方济各教派的认可（很奇怪，这位苦行修士竟然是银行家最喜欢的圣人）。萨塞蒂本人曾在美第奇银行担任要职，他站在右侧，看着他的老板洛伦佐和另一位亲友安东尼奥·普奇。萨塞蒂旁边是他的小儿子，三个大儿子穿着红衣服站在左侧。壁画最有趣的地方是背景——佛罗伦萨的象征领主广场。去过佛罗伦萨的游客都能一眼认出，广场一侧是韦奇奥宫，另一侧是佣兵凉廊。靠近观众一侧的拱门是马克森提乌斯和君士坦丁在罗马建造的和平神庙的大拱门。众所周知，圣方济各是在罗马会见的教皇，而不是佛罗伦萨，梵蒂冈承认他教义的仪式，当然不会发生在罗马的异教遗址中。那么，为什么会出现如此多违背事实的场景？主要原因应该是创作者想把佛罗伦萨升格成“新罗马”，洛伦佐则是新的罗马统治者，这座城市才是昔日罗马传奇的继承者。画中之所以涉及罗马和平

神庙，是为了佛罗伦萨和罗马的关系因帕齐阴谋而破裂后重归和平。安东尼奥·普奇站在洛伦佐身边，他正是推动教皇和美第奇联手的中间人。被压缩在同一个场景中的复杂含义令人难以置信——世俗和宗教符号被重新组合，以表达对美第奇的殷勤赞美，但从结果来看，美第奇与圣方济各及其教会最终没产生任何联系，世俗的野心无疑战胜了神秘和圣洁。

幻想破灭与犬儒云集

1492年洛伦佐逝世，年仅43岁，美第奇家族的黄金时代就此结束。两年后，他的继任者皮耶罗发现自己面临着一个巨大的威胁——法国查理八世的后裔入侵意大利，夺回了1435年西班牙东部的阿拉贡家族从法国安茹家族手中夺走的那不勒斯王国。

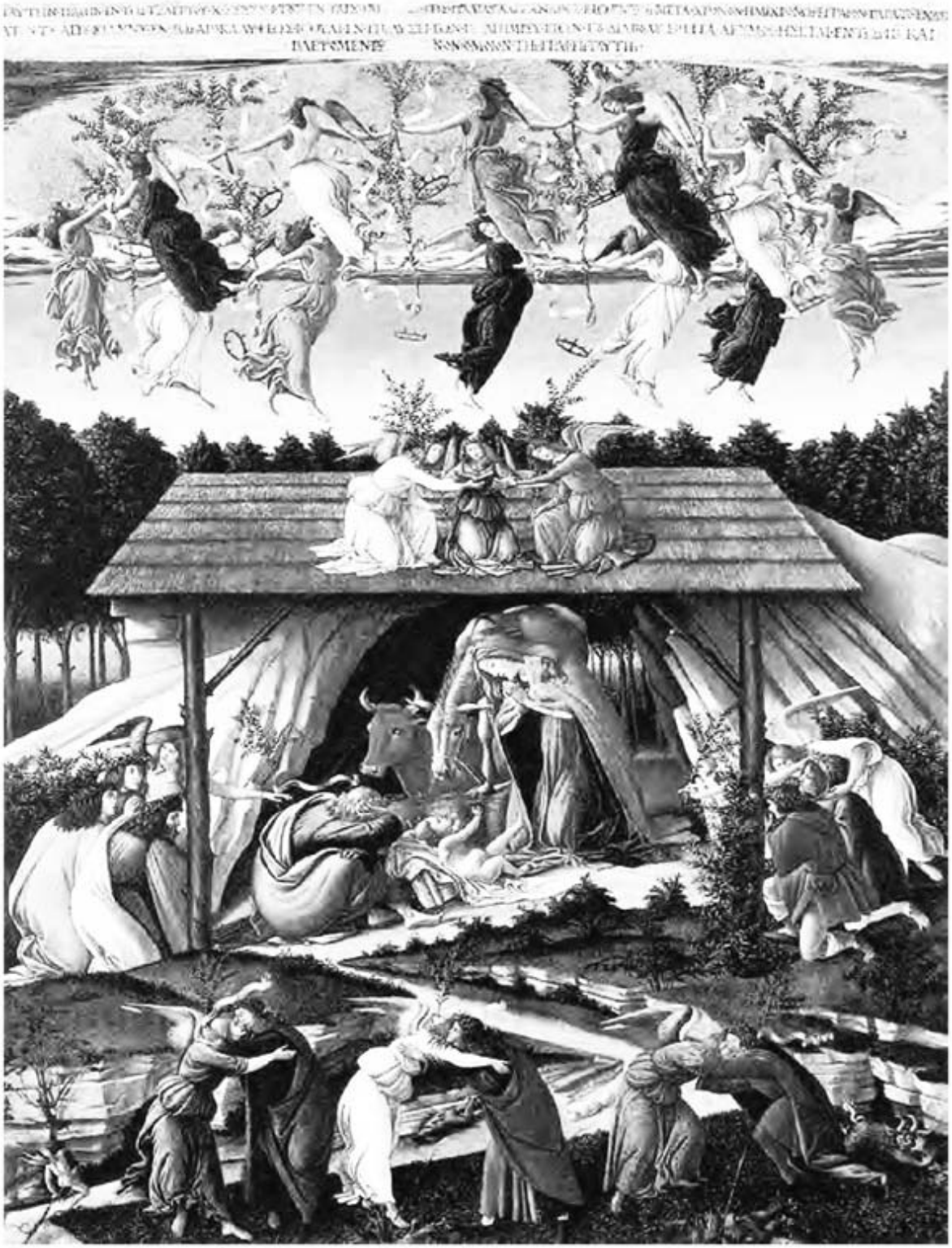
由于怀疑查理的扩张意图，皮耶罗试图通过向查理献上萨尔扎纳、比萨和利沃诺等城市来博得法国国王的宽恕。皮耶罗的懦弱激怒了佛罗伦萨人，他们将他驱逐出城，恢复了共和国制度。随之而来的混乱，促进了圣马可修道院的多明我会士吉拉莫·萨伏那洛拉的崛起，他一直在布道中鼓吹末日论，向佛罗伦萨人灌输恐惧，他谴责人民的道德堕落，保证上帝很快会惩罚这座堕落的罪恶之城。查理八世的入侵，被许多人解读为萨伏那洛拉预言成真。在萨伏那洛拉激烈话语的煽动下，一种罪恶、恐惧和迷信的混合物达到燃点，一触即发，给了清教徒异常狂热的思想以可乘之机。

讽刺的是，来自费拉拉的萨伏那洛拉，最初是应洛伦佐之邀来佛罗伦萨的，哲学家皮科·德拉·米兰多拉也曾建议他去，因为他也欣赏神父炽热的信仰和有力的言辞。一到佛罗伦萨，萨伏那洛拉就当上

了圣马可修道院的院长。洛伦佐很快就惊讶地发现，萨伏那洛拉用尖刻的言辞谴责他追求艺术、美和各种智慧的幻想。为了安抚这个一脸严肃的修士，洛伦佐经常给圣马可修道院送礼物，但他的努力收获的却是对方的愤怒和轻蔑的拒绝。洛伦佐虽然表面上是个基督徒，但萨伏那洛拉一定拨动了他心底的信仰之弦：当洛伦佐突然病倒，躺在床上奄奄一息时，他要求严厉的批评家为他举行最后的赎罪仪式。据当时在场的波利齐亚诺说，萨伏那洛拉赦免了洛伦佐，条件是他必须为自己的罪行忏悔，并承诺一旦康复，他将改变自己的生活。萨伏那洛拉的传记作者维拉里给出了一个不太温柔的版本，据他说，萨伏那洛拉要求洛伦佐恢复佛罗伦萨的自由。洛伦佐拒绝这样做，因此萨伏那洛拉也拒绝赦免他。

对罪恶的过分关注，使萨伏那洛拉变成了一个专注囚禁、用刑的“佛罗伦萨恐怖分子”，但也不是他说的每一句话都很极端或狂妄。例如，宗教艺术沦为权力的装饰品，似乎让他感到冒犯，但在一个虔诚信徒看来倒也合情合理。正如我们所见，除美第奇以外，许多佛罗伦萨富商用宗教象征作为炫耀个人荣誉的资本。富商乔瓦尼·鲁切莱赞助了由阿尔伯蒂设计的新圣马利亚教堂辉煌的大理石外立面，他毫不犹豫地将自己的名字用粗体大字刻在了教堂顶上的基督太阳符号的正下方。即使今天我们已经习惯了城市里富豪们自我标榜的广告轰炸，但鲁切莱的自大还是让人大跌眼镜。同样地，吉兰达约在洛伦佐的舅舅乔瓦尼·托纳布奥尼赞助下创作的圣母主题壁画中，借用了洛伦佐的母亲卢克莱齐亚的形象（壁画也位于新圣母马利亚教堂），此外，他还将其他佛罗伦萨贵族的面貌赋予《圣经》人物。萨伏那洛拉反对这些过分的行为，这可以理解，但无法接受他煽动追随者制造了臭名昭著的“虚荣之火”暴力事件，成堆的书籍、艺术品、奇装异服、化妆品和各种奢侈品都被他集中焚毁。当萨伏那洛拉的矛头转向

梵蒂冈时，教廷腐败已经在亚历山大六世的统治下达到了顶峰。面对萨伏那洛拉的指控，教皇立即想将他逐出教会，并斥其为异端。势头正盛的萨伏那洛拉丝毫没有受影响，继续抨击那些以邪恶堕落玷污纯洁信仰的人。很多人被他激烈的言辞所震慑，包括宫廷画家桑德罗·波提切利，他深感内疚，突然开始痛批以前的作品，并宣布彻底献身虔诚的艺术。这场精神领域的艺术革命，体现在他的画作《神秘的耶稣诞生》（*Mystic Nativity*），画面中，一群美丽的天使在圣洁的光环中和谐地歌唱、起舞。



波提切利的《耶稣的神秘诞生》，宣告他回归虔诚的艺术

佛罗伦萨人最终厌倦了萨伏那洛拉鼓吹的厄运和黑暗，于1498年5月23日将他绞死，并将他的尸体一把火烧成灰。行刑地点就在他的“虚荣之火”曾熊熊燃烧的地方。也许萨伏那洛拉留给后世的最大遗产，就是为马丁·路德的新教改革留下了火种，马丁·路德十分崇拜这位先知式的牧师，尊称他为“圣人”。

萨伏那洛拉死后的权力斗争使佛罗伦萨陷于无政府的边缘。为了防止最坏的情况发生，上层贵族们选举出温和的皮耶罗·索代里尼担任共和国首席保安官。索代里尼的智囊团中有尼科洛·马基雅维利，他主要负责几个外交使团，还组织了一支民兵队，不是雇佣军，而是从公民中挑选的——他一直强调这对共和国的国防至关重要。

马基雅维利的生活在1512年急转直下，当时，重掌佛罗伦萨的美第奇家族指责他怀有阴谋，并剥夺了他的公职。在遭受监禁和酷刑之后，马基雅维利被迫隐居在远离佛罗伦萨的乡间别墅。尽管写了许多上诉书，但是马基雅维利再也无法重获美第奇家族的信任与宽恕。在一封写给朋友的信件中，他坦承唯一的慰藉就是读几本古典作家的作品。和彼得拉克一样，他每天与古典作家进行心灵对话。他写道：“黄昏时，我回到家，走进书房，脱下土气的衣服和沾满污泥的靴子，换上宫廷服装。我就这样穿戴整齐，走进古人们的宫廷，受到他们的热烈欢迎，我一边吃着家常便饭，一边与他们交谈，询问他们行为的动机，我并不觉得羞愧。这些古人满怀仁慈地回应我。在这四个小时里，我并不觉得疲倦，不烦恼、不怕困苦，也不再惧怕死亡，我全身心地投入其中。”

正是在那段艰难的岁月中，马基雅维利写下了两部巨著：一本是《论李维》（*Discourses on the First Ten Books of Titus Livius*），他在其中赞扬了共和国的价值；另一本是《君主论》（*The*

Prince），一本关于君主确立绝对专制权威的指南，与当时的主流学术背道而驰。《君主论》中包含的犬儒主义观点令一代代学者感到困惑：是什么促使马基雅维利去赞美一种与他毕生支持的共和国理想相悖的制度？由于马基雅维利从未直接回应，因而引发了各种猜测：第一种观点是，《君主论》的理论仅仅是他讨好美第奇家族的产物；第二种观点则强调作者的爱国情怀。由于法国的入侵，马基雅维利得出一个结论：如果意大利不统一国家，它将屈服于外国的铁蹄，他希望与《君主论》一起等待一个强大领袖的到来，将意大利所有城邦归于一人统治之下，就像其他欧洲君主那样；第三种观点认为，马基雅维利在年轻时曾三次目睹佛罗伦萨政府垮台，彻底失望——与其说是对共和国理念本身失去信心，不如说是对同时代的人能否维持一个基于无私和协作的政体感到怀疑。在马基雅维利主张政治改革中，专制可能只是在当时强加秩序与和平的过渡步骤，在未来的某一天，佛罗伦萨人会走向成熟，最终获得建立他眼中最完美共和国制度所需的品质。

不可否认，马基雅维利论证的核心是他对人性的深刻感悟。亚里士多德曾说，人类生来就有能力在一个自治的社会中培育正义，其基础便是尊重他人的尊严和自由。马基雅维利在年轻时学到了这一理想，在直面人类邪恶、自私的无数事例后，日渐产生怀疑。他在《君主论》中写道：“人类是善变的懦夫，自私、贪婪又善于嫉妒。”这一观念似乎与亚里士多德和所有文艺复兴思想家眼中人的光辉品质相背离，这证明，马基雅维利将世俗进行歪曲后，应用于基督教人性缺陷的观念，他已经开始相信，人本质上是一种堕落的、有缺陷的生物。马基雅维利从历史中得出了一个重大教训：自由和正义的最大敌人不在人之外，而来自人的内在天性。怎么办？马基雅维利太过务

实，无法解决这个难题：他的时代要求的答案催得太紧，被滞后的理论研究拖了后腿。

在这种精神下，马基雅维利只得转向他的理想中的完美君主——一个可以通过实际行动来保证社会秩序的人，一个在必要时不惜使用暴力的人。按这种逻辑，马基雅维利建议君主应当是一种“半兽人”，兽的这部分既像狐狸又像狮子。换句话说，人是力量和狡猾的结合体，必要时还得有善意和仁慈的伪装。马基雅维利的理论是：政治的表演总需要一种平衡措施，轮番使用大棒和胡萝卜，他直截了当地承认：“征服者在夺取一个国家时，应该考虑到他必须造成的所有附带损害，然后一口气造成所有伤害，一劳永逸。这样就可以安抚人心，在施舍恩惠的同时赢得民众支持。”

在马基雅维利看来，最能体现君主所需要的聪明与残忍相结合的人，就是极端腐败的教皇亚历山大六世的儿子恺撒·博尔吉亚。在父亲的帮助下，恺撒18岁就当上了枢机主教，他曾试图在马尔什和罗马尼亚的领土上为自己建立一个强大的公国。这片领土上一直纷争不断，为了解决这个问题，恺撒派了一个名叫拉米洛·德洛科的铁腕人物进行平乱，他在短时间内用极端的暴力手段恢复了当地秩序。这项恶劣的任务刚一完成，拉米罗就遭到逮捕并被腰斩，博尔吉亚也顺便在民众面前洗白了自己。他把拉米洛的尸体暴露在公共广场上，受到民众的热情欢呼，感谢他把他们从这个魔头手下拯救出来。

根据马基雅维利的评价，这种才思敏捷只能赢得表面的赞赏和尊重。若想在政治舞台上放光芒，人必须抛弃善良和同情心，代之以维护国家安全为目的的残酷计谋。他说得很有道理，但也略显粗暴。马基雅维利眼中的君主美德，是一种硬汉式、独裁般的统治，与基督教所提倡的仁慈原则背道而驰。然而，在马基雅维利看来，君主表面上

模仿良好品质，假装尊重宗教，这是明智的做法，因为没什么能比害怕上帝的怪罪更能催促人民奋进的了。当然，自古至今，欺骗和掩饰就始终装点着权力的舞台，但在马基雅维利之前从没有人敢公开承认这一点，更不用说写一本如何合理说谎和欺骗以获得权力的手册了。对他来说，政治就是一项非道德的事业：君主的天职是维护法律和秩序，如果一定要残忍、伪装和操纵，那也没错，因为手段是正当的。

马基雅维利的犬儒作风震惊了他同时代的人，主要原因是他的政治理论驳斥了一种古老的幻想——神圣的宇宙是公正有序、合理组织起来的。对于马基雅维利来说，在一个被剥夺了所有神圣授意宇宙中，只有君主掌握着权力之舵。君主唯一指望的，是他个人的力量和才能，能承受所有势力带来的无情压力，不仅仅是竞争对手，还有变化无常的运气和命运带来的压力，后者被他称为“运势”（fortuna）。

在思考命运的主题时，马基雅维利可能受到了拉丁诗人、伊壁鸠鲁派哲学家卢克莱修的影响，卢克莱修在他的《物性论》（*On the Nature of Things*）一书中写道：“掌控命运的是机会，而非某种超自然的神圣计划。”波吉奥·布拉乔里尼和阿尔伯蒂等人文主义者，也曾讨论过命运，但他们的忧郁态度与马基雅维利的激进语调天差地远——后者把命运比作一个必须用武力驯服的婢女：“与其谨慎，不如冲动，因为命运是女流之辈，你若想控制她，就必须绑起来鞭打她。”

同一时代还产生了其他哲学，如早期人文主义者的公民乐观主义和弗拉·安吉利科的宗教神秘主义；还有皮科和费奇诺，他们让人类提升到神性的地位；萨伏那洛拉的过分狂热主义，马基雅维利的悲观主义，还有他对人性不抱期待的观点，清晰地反映出了那个时代纷繁

复杂的智力画卷。而这个时代的许多思想线索，都离不开他们多种多样、反差巨大的表达方式。

与雅各布·伯克哈特所表达的乐观主义不同，历史学家尤金尼奥·加林生动地描述了始终弥漫于整个文艺复兴时代的阴郁氛围，尤其是当面对那个古老的、安慰人心的信念——宇宙是一个安全有序之所在——逐渐消失时，那个时代所传达出的巨大焦虑。加林写道：

有这样一种写历史的方式，它把人类自由重建自我的过程，描绘成某些辉煌成就的凯旋进军。但如果你仔细阅读那个时代最重要的记录，就会发现……人们并没有看到事情的开头，而仅仅隐约看到了结局。他们看到的结局，夕阳无限好，却已近黄昏。的确，我们经常会看到一些新作品不断诞生。人们确信，人类确实有能力重建自己和整个宇宙。但人们同时也意识到，一个按我们的需求而安排调整的平凡、熟悉的宇宙，早已永远地失去了安稳和宁静。

罗马文艺复兴：荣耀，或者一团乱麻

如我们所知，“巴比伦之囚”的起因是教廷搬到了阿维尼翁，以及教会大分裂（Great Schism），当时，各方势力争夺教会的控制权，教会的声誉摇摇欲坠。十字军东征的失败和某些运动的破坏结果——如约翰·威克里夫和扬·胡斯发起的宗教运动——已经使教会的声望大不如前。许多民众对教廷敛财和腐败行为愤愤不平。

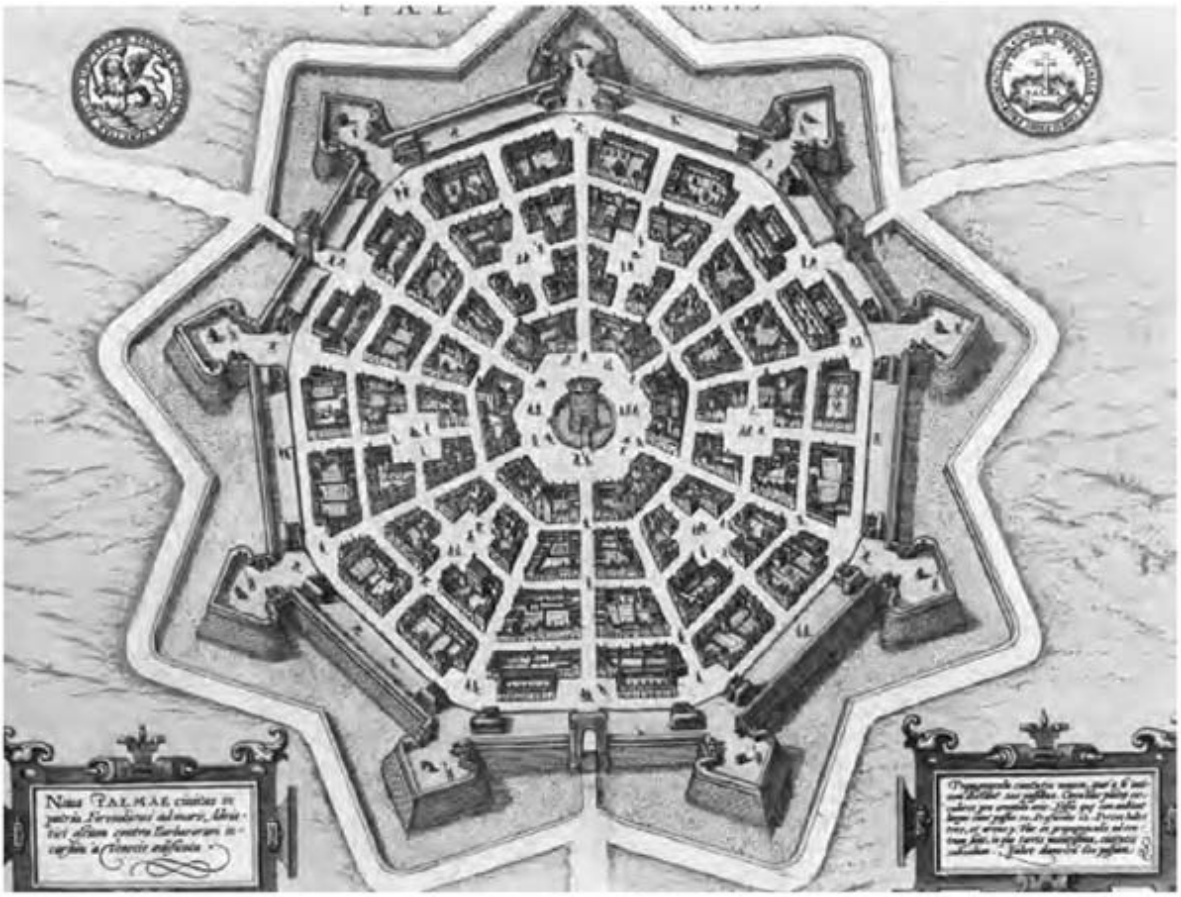
1417年对教会而言是关键的一年，大分裂终于结束，随着马丁五世（1417—1431年在位）当选，罗马教廷在罗马城全面重建，并开展了最终使这座城市再次成为基督教世界中心的工作。

在教廷迁到阿维尼翁的日子里，直属于教会的意大利领土陷入不断的混乱，不是被强人占领，就是被盗贼和土匪骚扰。马丁五世通过积极投身于教皇国家的恢复来解决这个问题。为了达到目的，马丁五世不惜动用了他的贵族身份——意大利中部最大的科隆纳家族——带来的声望和关系，这一举措导致了糟糕的结果：教皇给他的族人提供一些政治便利——“裙带关系”（nepotism）一词由此而来，其来自“侄子”（nephew）一词。

在活跃的教皇生涯中，马丁五世同样关心罗马城衰落的问题。这项任务十分艰巨，因为当时城市的卫生条件糟透了，尤其缺乏淡水（当时，古罗马修建的12条渡槽只有一条还能正常运行）。城里的水源只剩下台伯河，许多民房都挤在肮脏的河边——这是个重大的错误，因为频繁的洪水泛滥经常摧毁那些简陋的棚屋，只留下沼泽和污染的烂摊子，老鼠和蚊子肆虐，导致了疾病和死亡。为了筹集大量资金修复破败的城市基础设施，马丁五世在1423年举办了一场周年庆典。从许多来到罗马的朝圣者的捐赠中获得的大量钱财，被教会用来修复城市下水道系统，顺便雇用了一批暴徒除掉城市里的盗贼、土匪，还有消灭害虫。这笔钱还被用来修饰重要的教堂，比如拉特朗的圣乔瓦尼教堂，让蒂尔·达·法布里亚诺和皮萨内罗等著名画家的艺术品被用于装饰教堂。

和马丁五世一样，教皇尤金四世（1431—1447年在位）也曾到访过佛罗伦萨，他对这座城市惊人的美丽赞不绝口。由于他对吉贝尔蒂为洗礼堂大门设计的工艺留下了深刻的印象，因此，一当上教皇，他就立刻聘请佛罗伦萨雕刻家菲拉雷特来铸造圣彼得大教堂的青铜大门。菲拉雷特选择把基督、圣母、彼得和保罗放在希腊和罗马神话人物身边，如朱庇特、伽倪墨得和勒达，这表明艺术家对异教主题的文化热情极度高涨，甚至渗透到作为教会最高象征的大教堂中。

此外，菲拉雷特还构思设计了第一座理想中的文艺复兴城市，并因此而闻名。这座从未被实际建起的城市，名为“斯福尔扎城”，用以纪念米兰公爵弗朗切斯科·斯福尔扎。菲拉雷特的计划吸引了达·芬奇，他同样沉迷于创造一座理想城市的想法。为了纪念从古典时代开始备受赞誉的神圣几何原则，菲拉雷特将斯福尔扎设想成一个内含在完美圆形中的八角星形。英国建筑学家科林·罗和弗雷德·柯特在其合著的《拼贴之城》（*Collage City*）一书中将斯福尔扎城比喻成一座“理想之城”，十分贴切。他们写道：“这座城市的设计结合了《启示录》和柏拉图的《理想国》《蒂迈欧》，再添加了一些对一座新耶路撒冷的展望。”



理想的文艺复兴城市斯福尔扎城的规划草图

在政治上，尤金最大胆的行动之一，是下令将马丁五世非法分配给自己族人的土地归还于教会。科隆那家族依然实力强大，令其他贵族望尘莫及，他们对教皇大发雷霆，直接斥责了他。由于担心自己的安全，尤金被迫灰溜溜地乘小船逃离了罗马，冒着敌人对他投掷的石块雨，从台伯河仓皇地顺流而下。逃到佛罗伦萨以后，教皇开始策划一次复仇行动。他雇来帮他实现计划的是一个有名的残忍海盗，平时用抢来的钱养了一支民兵队。此人名叫乔瓦尼·维泰莱斯基，是雷卡纳蒂的主教。血腥的仇杀事件在罗马的晴空下屡见不鲜，如果台伯河有一天干涸，河底一定会露出大量的尸骸——会让人联想到有成千上万的人在这片浑浊的水域失去了生命。罗马人已经变得十分愤世嫉俗，不愿接受这些关于自己城市的丑闻：当维泰莱斯基通过各种残忍的手段恢复城市秩序时，罗马市民请愿在国会大厦前为他竖起一座骑马像。教皇担心个人崇拜会导致又一个敌对势力崛起，于是很快又雇了第二个恶棍谋杀了维泰莱斯基。

教皇尼古拉五世（1447—1455年在位）是继尤金四世之后又一个人文主义者，他坚信应该让哲学与宗教、异教文学与基督教作品、世俗艺术主题与宗教主题相融合。一个困扰他的问题是：如果罗马的外观与其他意大利城市——佛罗伦萨、威尼斯、米兰——引以为傲的鼎盛时期相比黯然失色，它又怎担得起基督教首都的地位呢？对于尼古拉来说，众多文艺复兴时期的教皇跟他一样，更像是世俗的君主，而不是心灵的牧师，眼前的选择也很明朗——作为教皇的城市，罗马值得拥有一种优于世界上所有其他城市的宏伟和美丽。

为了筹集必要的建设资金，尼古拉在1450年又举办了一次周年庆典。这次成功的活动所带来的巨大收益，立刻被他用来修复罗马的城墙和城门，铺设街道，修复阿夸维金渡槽。他聘请托斯卡纳建筑师贝尔纳多·罗西里诺来改良圣母大殿、拉特朗的圣乔瓦尼宫殿、圣保罗

和洛伦佐圣殿教堂，还聘请了建筑师阿尔伯蒂设计新的宫殿、门廊和露天广场。教皇还赞助建造了威尼斯宫（许多人熟悉它，是因为墨索里尼经常站在宫殿露台上对公众演讲）。尼古拉五世聘请的最著名画家有安德烈亚·卡斯坦诺和弗拉·安吉利科。

除了迫切需要修复的圣彼得大教堂之外，尼古拉五世筹划的最雄心勃勃的项目是修建梵蒂冈宫殿，作为教皇的新寓所（但建成前他就去世了，改由下任教皇接手）。传统上，教皇一般住在拉特朗的圣乔瓦尼宫。为了这个项目，尼古拉从罗马斗兽场和马克西穆斯大赛场挖来了2500车大理石和石灰岩。这一大胆的举动似乎诡异地违背了尼古拉五世的人文主义倾向。文艺复兴时期流行收集硬币之类的罗马古物，尤其是雕塑，但一谈到罗马建筑，尤其是那些已遭岁月摧残的建筑时，罗马人的态度往往是无所谓，只想着开采石材给新的建筑。例如，为了修复圣母大教堂，人们拆除了无敌太阳神庙，改建成一座小教堂，而西斯廷教堂则是用哈德良陵墓的石材建造的。同样的事情也发生在圣彼得大教堂的建造过程中，它是用罗马各处宫殿中拆下的大理石装饰的。即使是最伟大的古建筑罗马万神殿也难逃一劫——被用来建造圣天使堡的炮台；圣天使堡还有一部分建材来自吉安·洛伦佐·贝尔尼尼为圣彼得大教堂设计的著名石雕穹顶。1625年，万神殿内装饰门廊顶部的青铜屋顶被整个拆除。当来自巴贝里尼家族的教皇乌尔班八世下令拆除铜件时，罗马市民用一句话讽刺了他：“蛮族没做到的，巴贝里尼做到了。”[35]

尼古拉五世一生中的最悲惨的事件发生在1453年，当时，曾多次进攻拜占庭的奥斯曼土耳其人终于掌握了中国人在9世纪发明的致命混合物——黑火药，炸毁了拜占庭的坚固城墙。土耳其人在掠夺了城市并奴役大部分市民后，还将圣索菲亚大教堂改成了清真寺，来为自己的胜利加冕。

随着繁荣了1500年的拜占庭帝国的灭亡，以及基督教世界对穆斯林日益增长的恐惧，恢复基督教首都的权力和荣耀似乎变成了首要任务。教皇尼古拉五世是个知识分子，一个充满激情的文人，对他来说，这一目标还包括对过去伟大遗产的永久保护。于是，尼古拉五世派代表到欧洲各地尽量收集古代手稿，并欢迎大量的希腊难民来到罗马。他们逃离拜占庭，将书籍偷运出被破坏的城市。由于尼古拉五世的贡献，许多卷书被收集起来，形成了梵蒂冈图书馆藏书的基本核心（后来的教皇西斯图四世开始建造图书馆的主体）。

这一时期的另一位著名教皇是皮乌斯二世（1458—1464年在位），来自显赫的皮科洛米尼家族。他是一个大学问家，对古典文学有着无限的热情，同时也热爱世间一切乐趣。除了留下许多私生子外，他还留下了大量的诗歌、书信和对话。他在回忆录《碑铭经眼录》（*Commentarii*）中采用的浮夸文风，显示出他对华丽辞藻的热爱，尤其是用大量篇幅自我宣传。他称自己为“教会的英雄和运动员”，并将自己描述为在混乱世界上维持秩序的使者。除了爱搞裙带关系外，他和尼古拉五世一样，未能说服意大利和欧洲各国君主联合抗击土耳其人。皮乌斯二世留下的重要遗产还包括他重建了小城皮恩扎（托斯卡纳城市的原点），把这里变成了文艺复兴时期珍贵的艺术珍宝。在他的任期内在托尔法发现了大量明矾——染料业当中固定颜色的重要材料。皮乌斯二世禁止教徒从土耳其进口明矾，这种垄断为教会带来了一大笔收入。

1475年，在时任教皇西斯图斯四世的领导下，罗马又举行了一次周年庆典。为了纪念这次庆典，教皇下令在台伯河上建了一座桥，这是自罗马帝国时代以来建造的第一座新桥。西斯图斯四世还下令开设了欧洲第一座公共博物馆——卡匹多尔博物馆（Capitoline Museum），在这所艺术殿堂里展示的众多作品中，包括君士坦丁巨型

雕塑的头部和手掌（雕塑仅剩的残片）和著名的《拔刺的小男孩》（*Spinario*）——一个小男孩从脚上拔刺的铜像，它激励了许多文艺复兴艺术家。

在这一时期，人们对古典遗物的热情走向狂热，一些人文主义者如朱利奥·蓬尼奥·莱托喜欢在罗马废墟中徘徊、哭泣以悼念历史，他的家里收藏着大量古董，甚至建立了一所学院，学生们可以在其中聚集交谈，假装自己生活在罗马共和国鼎盛期。

正是在这种充满激情的氛围中，一场寻找古代艺术杰作的大型考古运动悄然拉开。主要文物发现包括著名的《望楼的阿波罗》，以及1506年出土于罗马葡萄园的《拉奥孔》。当尼禄金宫首次被发掘时，许多人以为它只是一座装饰诡异的“洞穴”（grotte）。米开朗琪罗和拉斐尔曾多次造访此地，用梯子下到洞里研究壁画。后来，许多文艺复兴时期的艺术家都采用了“洞穴”（grottesco）风格，或者说“怪诞”（grotesque）风格。

除了梵蒂冈图书馆，西斯图斯主导的最大项目是西斯廷大教堂，用作教皇的日常活动。来自佩鲁贾的佩鲁吉诺和平图里基奥，是教皇最早聘请来装饰教堂的两位画家。如我们所知，西斯图斯四世被卷入了佛罗伦萨的帕齐阴谋，洛伦佐·美第奇为了修复与教会的关系，也为了讨好手下一些最优秀的艺术家，他把这些人送到罗马为教皇工作。西斯廷教堂下半部分的画作留下了这几位艺术家的名字——桑德罗·波提切利、多梅尼科·吉兰达约、科西莫·罗塞利。

西斯图斯的名声也不太好，尤其因为他总是把重要职位留给族人，搞裙带关系。然而，这方面的顶尖高手依然是亚历山大六世，他始终不懈地确保其家人身居高位。亚历山大缺乏信仰，野心勃勃，贪

图享乐，政治上的不作为使他成为文艺复兴时期最堕落的教皇。他生了很多孩子，包括前面提到的恺撒·博尔吉亚——他是马基雅维利的君主，也是卢克雷齐娅的哥哥，众所周知，卢克雷齐娅和她的父兄都有不伦关系。亚历山大六世原名罗德里戈·博尔吉亚，1431年生于西班牙萨蒂瓦，年幼时就被他的叔叔、教皇加里斯都三世任命为枢机主教，他扮演的角色是尼古拉五世和皮乌斯二世之间的圣彼得。为了顺利当上教皇，罗德里戈大方地给其他枢机主教塞钱。当他通过贿赂和腐败最终上位时，他选择了马其顿亚历山大大帝的名字作为称号，希望效仿这位英雄王，当然结果名不副实。

亚历山大六世即位之后，将“天主教国王”的荣誉称号授予阿拉贡的费迪南德和卡斯蒂利亚的伊莎贝拉——这两位西班牙国王在经历了800年摩尔人占领后，终于攻占了摩尔人最后的堡垒格拉纳达，成功收复失地。当然，这两位国王的另一大成就是赞助了哥伦布的航海活动，后者在1492年发现了美洲。在哥伦布登陆新大陆之前，人们还以为大西洋的边界是悬崖峭壁，据说它会吞没一切敢越雷池一步的航海者。中世纪有一句关于直布罗陀的俗语“Non plus ultra”，意为“不可越过此处”。但丁在《神曲》中提到了尤利西斯的隐喻，他越过了海峡上的大力神之柱冒险远航，这次大胆的尝试象征突探索的界限，遵照上帝的旨意探索未知的知识。一些学者认为，大西洋的名字可能源于传说中的亚特兰蒂斯，据柏拉图所说，亚特兰蒂斯的居民因为傲慢而激怒众神，最终被沉入海底。

亚历山大六世正式把发现的美洲土地授予了费迪南德和伊莎贝拉（除了巴西，巴西后来被分给了葡萄牙），得到的回报是从美洲运回西班牙的一整船黄金。这些宝贵的黄金被用来装饰罗马圣母大教堂的穹顶，至今依然可见。

米开朗琪罗第一次来到罗马，也是在亚历山大六世在任期间。米开朗琪罗1475年生于台伯河谷的某个小镇。在很小的时候，家人就把他交给一个奶妈抚养，奶妈是石匠的女儿，其丈夫也是石匠。米开朗琪罗晚年曾写信给友人乔尔乔·瓦萨里说：“乔治，如果说我有什么天赋，那一定是从我出生的阿雷佐镇的一个寒冷地方诞生的，具体就在我用奶妈的乳汁把凿子和锤子画进去的时候。”米开朗琪罗在吉兰达约的画室开启了艺术生涯，在那里，他学习了绘画艺术。但很快，他就明白他真正的爱好不仅仅是画笔和色彩，而是雕塑。众所周知，吉兰达约嫉妒所有可能威胁其艺术声誉的人，他非常高兴地看到这个有才华的年轻男孩离开他的画室去圣马可的美第奇花园，那里除了是一个展示伟大艺术的地方外，还是一所雕塑学校。

不久，米开朗琪罗就引起了洛伦佐的注意，后者一直在寻找新的艺术天才。米开朗琪罗应邀住进美第奇宫的一间客房，当时他只有15岁。米开朗琪罗住在宫里的三年中经常与洛伦佐及其密友共进晚餐——在中世纪，这对于雕刻家或画家来说是难以想象的特权。能接触到哲学家费奇诺和米兰多拉关于智慧的复杂讨论，对于一个好奇的小男孩来说一定是一种难以抗拒的、富于启发的经历。在洛伦佐死后，他的儿子皮耶罗被流放。前面提到，皮耶罗对法国国王查理八世的侵略应对得十分糟糕，而在狂热的萨伏那洛拉上台后，情况又有了变化。年轻的米开朗琪罗嗅到了政治风险，赶快逃离了佛罗伦萨，在博洛尼亚和威尼斯之间游荡了一段日子。在这几年所雕刻的作品中包括《睡着的爱神》，他把丘比特雕刻成6岁儿童。这尊雕塑栩栩如生，朋友们甚至建议米开朗琪罗对它进行做旧，假装成古文物真品卖掉。米开朗琪罗也觉得有趣，于是对雕塑进行了修饰做旧，然后送到罗马，交给一个中间商，最后卖给了枢机主教拉斐尔·瑞阿里奥，他来自罗马一个最有名望、人脉最广的家族。这个恶作剧最终败露，瑞阿里奥

极其愤怒，但这不影响这个聪明的艺术行家邀请年轻的天才艺术家来到罗马，就因为他能骗过自己老到的眼光。也是在逗留罗马期间，米开朗琪罗被介绍给一位法国枢机主教，后者正在寻找一位有才华的艺术家为自己雕刻墓地纪念碑。1498—1499年，23岁的米开朗琪罗用短短一年就完成了不朽的雕刻名作《哀悼基督》（*Pietà*）。

米开朗琪罗的名作《哀悼基督》，1499年

这尊雕塑以一种倒转的方式，戏剧性地描绘了“耶稣降生”的一幕，马利亚把刚出生的孩子抱在怀里，基督则毫无生气地横躺在母亲膝上。基督赤裸的身体显得异常脆弱，与包裹在马利亚身上的厚重斗篷形成鲜明对比。我们很难在这位人之子的尸体上看到任何救赎的迹象，母亲用一只胳膊抱着他，另一只胳膊伸出，做出一个半惊讶、半困惑的手势。她没有流泪，表明她服从了上帝的旨意，这与亚伯拉罕

被要求牺牲他的儿子以撒时所表现的坦然非常接近，尽管有这样一种坚忍的态度，她仍然难以承受丧子之痛，米开朗琪罗选择用少女的形象表现圣母马利亚，同样加重了痛苦之感。

与此同时，佛罗伦萨的政治风向再次转变，萨伏那洛拉被绑在火刑柱上烧死，共和国在贡法罗尼埃尔·索代里尼的领导下得以恢复。作为庆祝，羊毛行会在1499年为米开朗琪罗提供了一块巨型大理石（是另一位艺术家丢弃的），请他雕刻一座象征新共和国自由精神的雕塑。为此，米开朗琪罗雕刻了一座5.2米高的雕塑，灵感来自《圣经》中的大卫。

正如古典艺术中的运动员或英雄形象，我们看到的不是某个动作瞬间，而是一种宣言——我们可以从大卫大手中握着的那块小石子和无畏的凝视看出来，他坚定的决心表现在令人敬畏的线条和力量感上。继多纳泰罗之后，艺术家大胆地选择以裸体形象描绘大卫，是为了大大提升人类的尊严，以此来拯救人类有形的物质世界。

作为精神内涵和外在形体和谐一致的典范，《大卫》体现了创作者和他的人文主义伙伴们，通过佛罗伦萨共和国的建立和美德、理性和爱国主义的力与美联系在一起。大卫和哥利亚（哥利亚象征威胁佛罗伦萨自由的敌人）谁才是最后的胜利者？答案不言而喻。

佛罗伦萨人充满感激，将《大卫》安置在韦奇奥宫门前，旨在提醒所有公民：无论什么样的暴君都不可怕，在热爱并捍卫共和国自由的人面前不值一提。

在《大卫》大获成功之后，索代里尼提议在领主宫内的五百人大厅里再添两幅大型壁画。除了米开朗琪罗，他推举的另一位画家是达·芬奇，这位天才在绘画、建筑、音乐、文学、数学、解剖学和天文

等各种学科上的贡献都十分惊人。这一提议，让米开朗琪罗不太高兴，因为他反对达·芬奇“绘画优于雕塑”的观点。幸好他没有遇到达·芬奇本人，因为他突然被新教皇儒略二世召唤去了罗马。

米开朗琪罗的大理石雕塑《大卫》，是人类从内在和外在展现力与美的视觉盛宴

儒略二世（1503—1513在位）当上教皇时已年近六旬。27岁时被他的叔叔西斯图斯四世任命为枢机主教。由于他极度反感前任亚历山大六世，威胁要将所有胆敢想起或提起博尔吉亚的人逐出教会。他和他的叔叔西斯图斯四世一样，属于圣方济各会，但是丝毫没有遵循这

个苦行教派的宗旨，通过大量的贿赂和暗箱操作来赢得了教皇选举。当被问到教皇称号时，他选择了一个与自己的野心相匹配的称号——儒略，为了致敬儒略·恺撒。

这个称呼倒也恰当，因为和恺撒一样，儒略二世是个野心勃勃的好战分子。像大多数文艺复兴时期的君主一样，他以老练的政治智慧和手腕一步步谋划策略，即使在与敌人和解时也带有很大欺骗性。他被称为“勇士教皇”，因为他曾亲自率军与篡夺者作战，这些人在流亡阿维尼翁期间利用教廷的空窗期，占领了翁布里亚和罗马涅的教皇领地。对博洛尼亚和佩鲁贾叛军的胜利，使教皇的声誉到达巅峰。[36]

为了让人们永远记住他，儒略二世成为教皇后做的第一件事，就是设计自己的墓地纪念碑。米开朗琪罗是公认的那个时代最伟大的雕刻家，他被教皇召唤来完成这个项目，希望让自己的陵墓能与奥古斯都、哈德良的皇陵相媲美。为了蛮族教皇的野心，米开朗琪罗建议建造一座巨型纪念碑，上面装饰着40尊雕塑：一些象征教皇对领土的征服，另一些象征自由艺术，致敬教皇对文化的人文贡献。摩西的形象应当安排在纪念碑顶部，象征儒略二世具备的品质是其他历任教皇都无法比拟的。

米开朗琪罗一得到教皇的批准就去了意大利中部城市卡拉拉，在那儿待了几个月，负责监督大理石开采工作，大量大理石将通过大型货船运往罗马。最初，教皇决定将他的葬礼纪念碑安排在威克里的圣彼得罗马教堂。但是，当米开朗琪罗还在卡拉拉时，教皇突然改变主意，决定把纪念碑建在真正的圣彼得大教堂里。米开朗琪罗被告知，旧教堂的屋顶必须抬高，最好把旧教堂全部拆掉，原地建一座更高大、更奢华的教堂。

许多人认为，教皇这个想法非常粗暴无礼。由君士坦丁建造的圣彼得大教堂，见证了许多世纪的历史：查理曼大帝曾在这里加冕，许多教皇的遗体曾被停放在这座神圣建筑的旁边。但众所周知，试图劝阻以暴戾著称的儒略二世是注定要失败的。与其忍受教皇的暴怒，不如见证旧教堂的毁灭。为了完成这项艰巨的任务，教皇最终选择了建筑师多纳托·布拉曼特。当米开朗琪罗得知后，烦躁地回到罗马，试图与教皇讨论他的工作和报酬，结果教皇拒绝见他。米开朗琪罗彻底被激怒了，立即前往佛罗伦萨，决定一辈子再也不回罗马伺候教皇了。

教皇花了很长时间才说服了米开朗琪罗回心转意。可当他同意后又一次失望了：他很快发现，教皇希望他回到罗马的原因不是他的坟墓，而是西斯廷教堂的穹顶。米开朗琪罗确信，是嫉妒自己的布拉曼特策划了这一切：他知道绘画并不是米开朗琪罗最喜欢的艺术形式，所以给教皇吹了耳旁风，希望看到他的对手出丑。米开朗琪罗的怀疑也许并没有根据：因为儒略二世清楚地知道自己想要什么，而且从没有人——哪怕是布拉曼特——影响过他的决定。

如前文所说，艺术赞助人往往规定了艺术家的创作主题。西斯廷壁画也是一样，教皇告诉米开朗琪罗，壁画要包含十二使徒和一些几何图案。当米开朗琪罗抗议说设计太简单时，教皇非但没有生气，反而允许他自由发挥。至少，这是16世纪的传记作者阿斯卡尼奥·孔迪维的观点。一些学者支持孔迪维的说法，另一些人反对。反对者认为，教皇不可能把这么重大的任务完全交给艺术家，必须有神学专家作为指导。支持者反驳说，儒略二世是个非常冲动的人，习惯于听从直觉，从来不后悔，从不事后反悔。例如，当他决定让拉斐尔装饰签字大厅时，果断下令铲掉之前的一切装饰，即使是弗朗切斯卡、西尼奥雷利、佩鲁吉诺这样的优秀画家留下的作品。支持者还说，米开朗

琪罗这幅壁画带有绝对原创性，似乎证明了被允许独立构思的，而不是交给某个老学究去审核，而后者肯定不会让这么一个裸体旋涡出现在神圣的教堂里。

我们永远也不会知道到底发生了什么。但可以肯定的是：儒略二世一再推迟建造他的葬礼纪念碑，不是因为他突然谦虚了，而是因为他意识到西斯廷教堂将会是他留下的一项更伟大、更长久的记忆遗产。

米开朗琪罗在西斯廷教堂所画的古典女巫之一

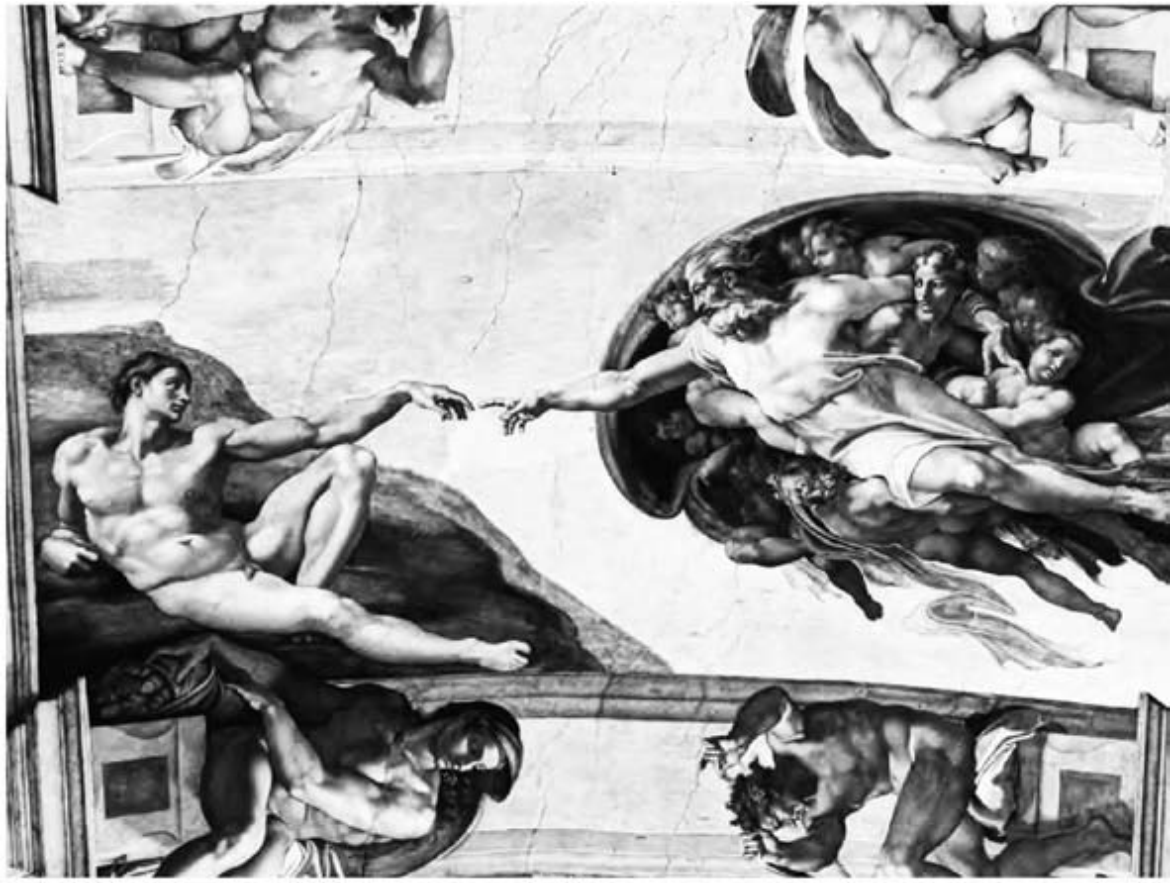
讨论米开朗琪罗在教堂中创作的343个人物象征的意义，似乎是一项看不到尽头的工作，因此我只会挑出一些有趣的例子。比如，在拱顶下缘的画面局部，最初由教皇提名的十二个使徒被他换掉，变成七个先知和五个古典神话中的女巫，两者的共同点是预言天赋，他们暗示着救世主弥赛亚的降临。

一些学者认为，除了这种最明显的解释之外，还有一种更有趣的解读：先知和女巫可能暗示了新罗马的诞生，象征了异教和基督教的成功融合，而新的弥赛亚——儒略二世的出现，使之成为可能。把这种溢美之词归于一人、一个教皇，似乎难以令人接受，特别是在一个庄严、虔诚的场合。但我们应记住一点，如今流行的观点都是历经上千年的传统积累逐渐形成的，包括文艺复兴之后那漫长的反宗教改革时期。但是，在这段历经磨难的历史的世俗版本中，这种过分的要求，可能并不带有亵渎和冒犯的意味，尤其是我们要知道，这位教皇被册封为罗马最高祭司，仿佛一个罗马皇帝，像恺撒和奥古斯都一样使用权谋，把教会变成了政治的附庸。对于一个无限渴求权力和名声永存的教皇来说，这代表着上帝选他作为一个无限接近基督的化身，赋予他在世界的每一个角落传播基督教的救世主职责——随着美洲的发现，世界变得更加广阔，这正是一个千载难逢的机遇。

先知和女巫坐的宝座被彩绘立柱隔开，柱上描绘着一系列裸体人物浮雕（专业术语称为ignudi，来自nudi，意大利语的“裸体”）。这些肌肉发达的裸体人到底是谁？这仍是一个谜。也许是为了向异教艺术致敬，这些异教艺术的许多杰作在同一时期出土，比如《拉奥孔》，二者十分类似。一些人物头戴着橡叶冠，很可能与儒略二世有关，他属于德拉·诺维家族，在意大利语中正是“橡树”的意思。随着时间推移，这些浮雕引发的议论，尤其是后来的在反宗教改革时代，直接导致了教皇保罗四世下令让画家达涅利·达沃尔泰拉用纱遮盖这些渎神的形象。这项工作还让达沃尔泰拉获得了一个绰号——“傻老头制造者”（il braghettone）。

西斯廷教堂壁画中最著名的场景位于穹顶中央的矩形区域，米开朗琪罗在此描绘了几个源于《创世纪》的场景，如上帝将光明从黑暗中分离、创造日月、从水中分离陆地、创造人类、诱惑夏娃以及人类

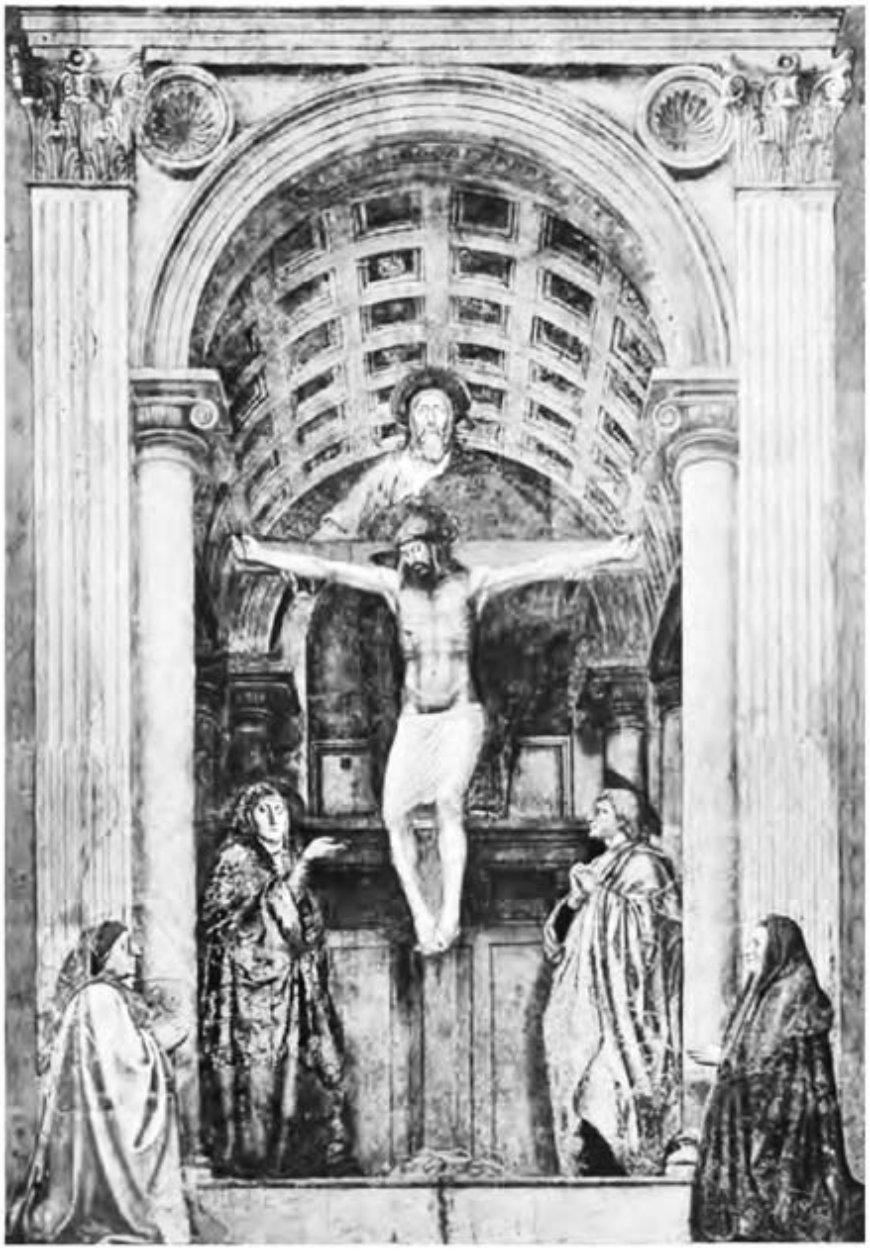
的堕落。当然，其中最引人注目的场景是新创造的亚当被上帝赋予奇迹般生命火花的瞬间——上帝用食指触碰了懒洋洋躺着的男人伸出的手指。《圣经》中并没有提到这次接触，这只能说明一点——米开朗琪罗是这种令人动容的诗意姿态的唯一作者。



上帝赐予亚当生命的火花——西方艺术中伟大的、革命性的意象

这一非凡的场景有一种无与伦比的美。但是我们只要稍微研究中世纪艺术，很容易就能看出米开朗琪罗多么大胆，敢于让自己与传统教条拉开距离。正如前文提到的，除了从天空中出现的手或基督，上帝的视觉形象在整个中世纪是绝对禁止描绘的。第一个明确违反这一规则的是马萨乔，他在为佛罗伦萨新圣母教堂创作的壁画《圣三位一体》使用了透视法，用来加深意义层次，传达耶稣受难的信息：前景

是虔敬者，代表现实维度；在其后拱形壁龛里，圣母马利亚和圣约翰站在基督受刑的十字架旁边。在离观者最远、最深入的地方是圣父上帝——一个站在十字架后面的老人。



马萨乔为佛罗伦萨的新圣母教堂创作的《圣三位一体》（1427—1428年），第一次真正违反了教会对于创作上帝形象的规定

马萨乔巧妙运用了现代的透视法，以象征手段表现出神秘幻象包含的多层含义，这一定给当时的观众留下了深刻印象，但也使许多人倍感震惊，比如保守主义者萨伏那洛拉，他一定觉得马萨乔犯了一个大错，把人类的特征归于造物主那不可描述、无法估量的神秘性。另一个胆敢把人类的特征联系到上帝的艺术家是雅各布·德拉·奎尔查。具体出现在他创作的亚当浮雕中，这是他为博洛尼亚圣白托略大殿创作的一组浮雕的一部分。然而，与西斯廷的壁画相比，这两个例子都不够有力。在米开朗琪罗的笔下，造物主是一个巨大的老人形象，身躯半裸，衣衫半掩，似乎被一群天使围绕着，靠他们在空中飞翔。这一场景对那个时代的人来说过于新鲜，以至于当诺切拉的主教保罗·乔维奥在1520年观看壁画时，无法认出“穹顶上的老人”，说“他的飞翔姿态挺别致”。

在其他人的画中，哪怕用厚重的斗篷遮盖上帝的身体，也无法改变其神学上的正确性。而米开朗琪罗正好相反，他在描述穹顶上的创世场景时，对造物主拟人化的描写是如此具体、生动、细致入微，以至于从后方看时，我们能认出造物主独特的臀形。

造物主的背影，西斯廷大教堂壁画局部

我们知道，按照艺术传统，在描述创世场景时，造物主一般是以基督的形象出现，基督又完美地反映了亚当在堕落前的完美形象。其中处理手法很重要，它避免了对造物主的直接描述，他依然神秘莫测；同时，还能突出人类必须遵从他的教训。其中强调的意义不是“人可以和神一样”，而是“人的一生是一段旅程”——向着更完美的自我不断奋斗的旅程。但现实中，这种完美的终点从未有人真正抵达。

尽管米开朗琪罗的壁画提到亚当和夏娃的原罪（画面有一条引诱人的蛇，有一张女人的脸，象征着女人的性特征是一种罪过的传统观念），但亚当被描绘成一个年轻美丽的男子，与老年化的上帝相比较，却被赋予了更核心的地位，这一点令人十分诧异也倍感困惑。我们首先自然联想起皮科的文章《关于人的尊严的演讲》，他认为，应

当通过上帝的话语赞美人的尊严和自由：“你的自由意志，为你自己设定了本性的极限。”历史学家亚瑟·赫尔曼在《洞穴与光明》一书中认为，皮科这段话最明显的意思是，人类可以成为任何想成为的样子，上帝对人的认识和意志没有作出任何限制：“赋予（人类）权力，让他拥有自由选择的权利，成为他想成为的任何样子。”

皮科对人类生命潜能的高度认可，在米开朗琪罗的作品中体现得淋漓尽致，神和人类似乎被置于同等地位。没错，神飘在空中，仿佛正在飞翔，而人的身体撑在地面上，但除了这一处空间的不平等以外，其他关于人类的一切——青春、美丽、活力——似乎更能提升人的价值，再也不必通过神。艺术家的这种选择，还能让人想到赫西俄德的《神谱》，在这本书中，每一代的新神最后都拥有了他们父母神的能力和特权。如果我们从这种角度切入，再看米开朗琪罗笔下的亚当，几乎就是另一个普罗米修斯了，他自豪地发现自己具有巨大的创造力，可以驾驭自然和生命力，已经十分接近造物主了。

在赋予造物主人类的特征时，人是在暗示用自己的智慧可以控制造物主，将他包含在他自己的维度中。人性再也没有限制了。文艺复兴时期最大的原罪，可能就是以人的形象特征创造了造物主。

在米开朗琪罗为西斯廷教堂作画的同一年，另一位杰出艺术家拉斐尔也在为儒略二世作画。拉斐尔1483年生于马尔凯地区的乌尔比诺，比米开朗琪罗年轻8岁。在蒙特费尔特罗家族的费德里科二世的统治下，乌尔比诺宫廷已变成一个庞大的文化与艺术中心。卡斯底格朗选择这个优雅的宫廷作为《侍臣论》的背景也不奇怪了。在费德里科的宫廷里，年轻的拉斐尔被介绍给了意大利人和佛兰德斯人，和其他艺术家共事，比如保罗·乌切洛、路加·西诺雷利、弗朗切斯卡、耶罗尼米斯·博斯和乔斯·范金特。拉斐尔在彼得·佩鲁吉诺的画室当

学徒，这使他的笔触养成了一种优雅的气质，并在他辉煌的职业生涯中一以贯之，直到37岁英年早逝。对他的风格影响至深的另一位大画家是他在佛罗伦萨逗留时遇到的达·芬奇。达·芬奇在1495—1497年创作了《蒙娜丽莎》（*Mona Lisa*）和《最后的晚餐》（*The Last Supper*）。

1508年，也就是儒略二世把米开朗琪罗召到罗马那年，也许是受了同乡布拉曼特的举荐，年轻的拉斐尔被邀请到罗马装饰梵蒂冈宫殿，他也住在其中。据说儒略二世如此大费周章，是为了超越他最痛恨的前任亚历山大六世，拉斐尔住的房间就在亚历山大房间的正下方。由于这项任务十分艰巨，拉斐尔雇了几个助手。

拉斐尔于1509年正式动笔。他画的第一个房间是签字厅，包含教皇的藏书室，主要用于签署官方文件。这组壁画的主题包含了人文主义的本质和异教与基督教主题的融合，并且传达诗歌的美、哲学智慧和神学真理。拉斐尔最早画的两幅画是《至圣之争》（*Disputation over the Most Holy Sacrament*）和《雅典学院》（*School of Athens*）。在第一幅中，重点是基督的肉身和血液的圣体转变，神在他的上方，基督自己坐在宝座上，旁边是马利亚和施洗者约翰。在他们周围的人群中，我们会发现一些《圣经》人物，如亚伯拉罕、大卫、圣彼得和圣保罗；还有许多神学家和圣徒，如圣奥古斯丁、圣安布罗斯、圣斯蒂芬、圣劳伦，甚至还有萨伏那洛拉（可能是为了羞辱亚历山大六世）和但丁。但丁在众多圣人中地位十分突出，这说明他的地狱之旅最终被教廷认可。

在第一幅画完成后，拉斐尔开始创作《雅典学院》。在巨大的罗马拱廊下是一片开阔的广场，拉斐尔在这里描绘了一群哲学家——毕达哥拉斯、苏格拉底、第欧根尼、赫拉克利特等人——进行了一场幻

想中的聚会。透视法的巧妙运用增加了场景深度，很好地呼应了这群思想家所传达的深邃知识。拥挤的场景中心是两位哲学家领袖——手拿《蒂迈欧》的柏拉图一手指天，手拿《尼各马可伦理学》的亚里士多德一手指地。两位哲学家如此亲密，而且地位同等重要，旨在说明文艺复兴最终实现了知识的统一。

在第三面墙上，拉斐尔把希腊的帕尔纳索斯山和阿波罗、缪斯放在一起，四周有荷马、萨福、维吉尔、贺拉斯、奥维德、但丁等几大诗人。第四面墙表现了基本的公民美德，至此，完成了签字厅的全部装饰。

新教改革与罗马大劫掠

1513年，儒略二世去世时，米开朗琪罗在西斯廷教堂的壁画才刚刚揭幕。但是根据教皇对梵蒂冈的设想，还有很多工作没有完成。因此，儒略在垂危之际发布手谕，保证对所有愿意捐助教廷建设的人予以赦免。他死后，继任者利奥十世（1513—1521年在位），也就是洛伦佐在佛罗伦萨的儿子成为教皇。像许多贵族子弟一样，利奥在很小的时候就开始了教会生活。他8岁成为神父，11岁成为卡西诺山修道院院长，13岁当上主教。然而，多年来，他的信仰和谦卑从未影响他对权力和个人魅力的崇拜。继任教皇时，他欢呼道：“享受教皇的职位吧！上帝把它赐给了我。”他说到做到，把娱乐作为教皇生涯的标志。一些最可悲的前任，已经使罗马因周年庆期间的堕落而臭名昭著，包括公开处决死囚的表演。罗马最有名的娱乐活动是一些疯狂的庆祝，比如斗牛，人们将公牛放生在罗马大街上，让骑马的人用长矛追逐并杀死它们。还有一种娱乐项目是逼着犹太人穿着愚蠢的服装跑到大街上，人们大肆嘲笑他们、侮辱他们，士兵用长矛恐吓他们。利

奥十世在任期间，斗牛活动主要在梵蒂冈宫殿里的贝尔维德尔庭院举行，而大型狩猎活动则在罗马乡下举行。

利奥还喜欢收集外国动物，比如猴子、鹦鹉和狮子。葡萄牙国王曾送给他一只名叫“汉诺”的大象，令他十分惊艳。当这头大象抵达梵蒂冈时，四脚上穿着两双和教皇一样的红鞋，在利奥面前跪拜了两次。自从教皇尼古拉五世颁布手谕允许葡萄牙殖民扩张，并默许其进行奴隶贸易以后，教皇和葡萄牙的关系就十分亲密：“我授予你……完全自由的侵略许可，搜索、捕获和征服撒拉逊人、异教徒、所有无信仰之人和基督的敌人……让他们永为奴隶。”更早之前，亚历山大六世授予了西班牙人类似的特权。

由于娱乐耗资巨大，利奥又开始贩卖赎罪券，据说还能冲抵罪犯的刑期。这一愚蠢的决定，激起了德国维滕贝格大学道德神学教授马丁·路德的愤慨，他对教会的腐败深恶痛绝，在萨克森州维滕贝格的万圣堂大门上钉了95条反对赎罪券的理由。他只想传达一点：信仰是决定你能否获得救赎的唯一途径，学习教义可以不经过任何神职人员和教皇。本来，教会作为神圣启示的守护者，有权通过告解、忏悔和履行仪式以及圣礼（在七项圣礼中，路德只认可洗礼和圣餐）有权控制人们的一切生活，但马丁的告示一出，这一切便被推翻，使得个人可以一对一学习教义。这次改革，不应该被理解成宣告人类可以独立自主。在这位德国神学家看来，人类仍是一种十分邪恶和软弱的动物，只有不断培养信仰，克服自身的缺陷才能得到救赎。这是上帝的直接恩赐。[37]

为了反驳路德的观点，教皇发布通谕进行谴责，命令他撤回前言。路德拒绝后，教皇将他逐出教会。也许连路德本人都没有预料到他的举动最终会产生如此大的影响，特别是在穷人当中，他们早已对

麻木不仁、残忍报复的教会深恶痛绝，而这个机构本来最应该体现基督教的仁慈精神。正如我们所见，印刷术是在15世纪中叶传入欧洲的，随着印刷术的普及，路德的教义以闪电之势传遍了整个欧洲。

路德的改革在德国最为成功，因为它是一个由独立公国组成的邦联，没有中央集权的政府组织形式，无法像法国、英国那样有效遏制教会的权力和其对教徒征收的重税。教会的贪婪由来已久，正如一个英国国王所说：“教会的任务应该是放牧上帝的羔羊，而不是薅羊毛。”

民间的不满始终无法平息，因此教皇于1526年召开“斯派尔会议”，决议允许每个德国公国自由选择信天主教或路德新教。三年后，德国皇帝查理五世通过一系列复杂的继承和联姻，同时掌控了大半个欧洲，包括佛兰德斯、荷兰、奥地利、匈牙利、波希米亚、西班牙（殖民地包括墨西哥和秘鲁）、意大利南部，还有法国的勃艮第和阿图瓦。他公开宣布抵制斯派尔议会的协议，可能是因为他担心路德新教的迅速传播会削弱他在德国本土本就脆弱的权力。但一切为时已晚，当意识到无法阻止这场改革运动时，皇帝只能被迫签订了1555年的《奥格斯堡和约》（*Peace of Augsburg*），再次承认了斯派尔会议决议。

直到15世纪末，意大利一直享受着稳定的相对和平，但这个政治上四分五裂的半岛，很快吸引了许多外国势力的注意。如我们所知，法国国王查理八世于1494年首次进攻意大利，目的是向南收复被西班牙阿拉贡家族从法国安茹家族手中夺走的那不勒斯王国。查理八世遭遇了几个国家组成的第一次神圣反法同盟，被迫暂时撤退。这些国家包括奥地利、西班牙、英格兰、米兰、威尼斯和亚历山大六世领导的教皇国。

几年后，1511年，当法国人重新入侵意大利并占领米兰时，教皇儒略二世与威尼斯、奥地利、西班牙、英格兰组成了第二次神圣反法同盟。联军再次把法国人赶出了意大利。但和平并没有持续多久。1515年，在国王弗朗索瓦一世的领导下，法国人再次占领了米兰。为了遏制法国日益膨胀的野心，德国哈布斯堡王朝皇帝查理五世出兵干预。一段时间以后，米兰在两股势力之间摇摆不定，查理五世逮捕并监禁了弗朗索瓦一世。

法国国王被迫承诺放弃对米兰的主权时，这才重获自由。但他转头就以一种典型的文艺复兴风格违背了誓言，继续与几个意大利城邦和教皇克莱门七世（1523—1534年在位）结盟，后者是洛伦佐遇刺的弟弟朱利亚诺的私生子。

克莱门七世之所以决定与法国结盟，很可能是因为他更害怕查理五世。然而，此举导致了教会的一场劫难——1527年德国人洗劫了罗马。罪魁祸首是德国皇帝查理五世，他没有兑现一支雇佣军要求的报酬。这群支持路德的德国雇佣军痛恨罗马教皇，准备洗劫罗马，而德国皇帝并没有阻拦。当他们抵达罗马后，大肆掠夺城内宝藏，并肆意发泄心中对滥用宗教圣职之人的愤怒。他们摧毁了教堂，砸碎了圣柜，蹂躏了修女，屠杀了上千人。

在雇佣军攻陷梵蒂冈之际，克莱门七世正躲在一座精致的小教堂里祈祷（它是由教皇尼古拉五世委托安吉利科修建的）。教皇通过一条连接梵蒂冈和圣天使堡的密道逃跑。一些雇佣军认出了他身上的白色长袍，于是一路追杀，但克莱门最终侥幸逃脱。

米开朗琪罗与《最后的审判》

1527年，在教会的劫难后，克莱门七世的继任者、法尔内塞家族的教皇保禄三世（1534—1549年在位）开始相信改革关乎教会的存亡，为此召开了特利腾大公会议，于1545年发起了“反宗教改革运动”。保禄三世创立了在道德和智力筛选上都十分严格的耶稣会，并重组了宗教裁判所以迫害异端、亵渎者和巫术。当英国国王亨利八世要求他与阿拉贡的凯瑟琳解除婚姻改娶安妮·博林时，教皇没有批准。1534年，亨利八世通过了《至尊法案》（*Act of Supremacy*），宣布英格兰国教会从罗马教会独立，保禄三世立刻下令将其逐出教会。但这位教皇在职位上一贯的严格，并没有体现在他的私生活中——他有一个情妇、五个孩子，违背了牧师应该遵守的贞节。1548年颁布的一道手谕也说明他道德有问题——允许在教皇属地内买卖穆斯林奴隶。 保禄三世还曾把米开朗琪罗召回罗马，让他在西斯廷教堂的祭坛墙上创作了《最后的审判》。

当第一个来自美第奇家族的利奥十世成为教会领袖时，他就把米开朗琪罗送回佛罗伦萨去完成圣洛伦佐家庭教堂的外立面装饰。经过三年的筹划，该项目最终被叫停，原因目前尚不清楚。圣洛伦佐教堂那光秃秃的外立面至今没有得到装饰，这在一座由大理石和各色石材组成的光芒闪耀的城市里，也是一道诡异的风景。附近的美第奇礼拜堂，最初被规划为家族坟墓，由米开朗琪罗设计，他还装饰了教堂内部的石棺，上面的两个人像分别象征傍晚与黎明、正午和夜晚。

米开朗琪罗在美第奇礼拜堂门外创作的宏伟塑像

米开朗琪罗的《最后的审判》（约1536—1541年），是一幅绘于整个西斯廷教堂祭坛墙的壁画，从诞生之初就饱受非议

在把米开朗琪罗召回罗马之前，保禄三世早就给他安排了各种任务，想让这位艺术家作为建筑师、雕刻家和画家大展拳脚。除了设计圣彼得大教堂的穹顶外，米开朗琪罗展现无限的艺术创造力的终极之作、最令人难忘的遗产，就是他于1536—1541年在西斯廷大教堂的祭坛墙上创作的壁画《最后的审判》。至于创作动机，也许是保禄三世对1527年的劫难心有余悸，想以此画警告胆敢违逆教会的人。

《最后的审判》以一种阴天雷鸣的氛围为特征，展现了末日风暴降临时的恐怖。场景的焦点是一个强大的审判基督的形象，他几乎赤裸的身姿，与梵蒂冈的古典雕塑《望楼的阿波罗》高度相似。基督抬起手，做出了一个强有力的命令姿势，把受祝福的人和受诅咒的人划分成两类，给每个灵魂安排了天堂或地狱里的永恒席位。由圣徒和号角天使组成的旋风围绕着严肃的全能基督，他们唤醒一群殉道者，每个人都带着自己被折磨或杀害的凶器。在画面左、右上角和正下方，出现了基督受难的十字架和柱子。从基督的左侧，传来了死神强烈的愤怒或者说“上帝之怒”：那些被诅咒的灵魂，被魔王路西法的手下拉入地狱。冥河摆渡人卡戎用船载着被诅咒的灵魂横渡冥河，此处引用了但丁《地狱篇》中同样的场景，这一篇章极大地启发了米开朗琪罗。几年前人们修复壁画时，卡戎船两侧的翅膀成为舆论的焦点。由于米开朗琪罗是《神曲》的忠实读者，因此这个细节可能出自但丁笔下“尤利西斯号”的典故——尤利西斯驾驶的双翼船[38]因触犯了上帝对人类知识的限制而沉没。在今天呼吁道德改革的时代精神中，这一比喻也可用来为整个文艺复兴时代下一个定论——这个鼓励各种求知冒险的时代，远远超出了基督教上帝所规定的限度，最后只能像“尤利西斯号”一样沉没。

这个细节也表达了65岁的米开朗琪罗对自己艺术之旅的某种羞耻感。在《最后的审判》中，上帝身边有个普罗米修斯模样的勇敢人

类，他与这幅画本身传达的神学主题之间形成了强烈的对比。这暗示了25年前那个年轻的画家同样被剥去了外表，默默地诉说着什么。

《最后的审判》中的细节：圣巴索罗缪手中拿着自己被剥下的皮，隐含着画家本人的脸

米开朗琪罗描绘的人物是被活剥的殉道者圣巴索罗缪，他手里拿着自己的皮。米开朗琪罗在皮肤褶皱中偷偷插入了自己的脸。这里，我们仿佛再次听到了《神曲》的余音。在《天堂篇》的开头，但丁将阿波罗视为基督的化身，向他祈祷。请求阿波罗的启示，是为了暗示一点：如果不是直接受到神的启发，他永远不敢直接描述天堂。但丁之所以用这个聪明的办法，旨在强调自己仅仅是更高级的神圣力量的

写作工具，一种传话的信使和先知。如果不这样做，基督教诗人绝不敢暗示人类语言能描述上帝之国，其下场一定会像森林之神马西亚斯与阿波罗竞争时那样遭遇的相同惩罚——被活剥致死。

米开朗琪罗批判自己到如此地步，似乎说明他经历过一场深刻的精神危机：他与虔诚的贵妇维多利亚·科隆纳的亲密关系，或是他对年轻的罗马贵族托马索·卡瓦列里的迷恋，都有可能加强了他的负罪感。

尽管同性恋在当时的佛罗伦萨很普遍，但教会依然谴责同性恋是严重亵渎行为。许多声望和地位不高的人（比如米开朗琪罗，和上面提到的艺术家、知识分子）最终也因同样的理由被烧死在火刑柱上。米开朗琪罗是个异常聪明和敏感的人，一定意识到了这种双重标准——毕竟教会成员和领袖最大的特征就是虚伪。米开朗琪罗的反教会情绪，明显表露在一些创作的选择当中，比如，把最黑暗的地狱场景放在神父进入教堂做弥撒的门上方，或者把礼仪总管比亚吉奥·达·切塞纳的特征放在可怕的地狱守卫米诺斯身上。

米开朗琪罗的悲观主义观点，特别是在他死前的观点，似乎结合了萨伏那洛拉和马基雅维利两人的特征。由于路德的宗教改革永远分裂了教会，随着意大利各大城市（包括佛罗伦萨）专制政府的崛起，共和国的梦想也彻底破灭。在这种背景下，米开朗琪罗似乎越来越对人性感到怀疑。文艺复兴虽然名为“重生”，但当我们看到《最后的审判》时，依然能感觉到，在那个令人眼花缭乱的时代结束时，人类内心深处的某种东西已经萎缩，并在一片迅速膨胀的绝望和觉醒的云层中逐渐死去。信仰依然存在，但却是对愤怒的上帝的悲观信仰，没有留下多少希望和怜悯。

从这个意义上讲，在《最后的审判》中关于获救赎者的描述带有一定指向性。按照基督教的绘画法则，所有可以上天堂的人，都应该表现为灵魂最终从肉体的束缚中解放出来。在米开朗琪罗为奥维多大教堂的布里齐奥礼拜堂创作的壁画中，也突出了这一点——物质性会随着神圣的上升而逐渐消失，最终到达上帝纯洁的精神世界。

西诺雷利为布里齐奥礼拜堂创作的壁画《受祝福之人注定上天堂》，位于奥维多大教堂

米开朗琪罗与西诺雷利的画作对比强烈，上帝保佑人通过巨大的努力升天

圣母马利亚畏惧于儿子的愤怒，表现出退缩的姿态

在米开朗琪罗身上找不到类似的东西：即使对受到祝福的人来说，上天堂也十分困难，他们由于自己累赘、沉重的身躯感到压抑。因此，他们没有轻松地升起，而是艰难地爬上一座残酷的、不讨喜的山峰。在画面的局部，有个人用一串念珠当绳子把另一个人拉上来。米开朗琪罗似乎在说，对于人类这样的生物，救赎是一种遥远的梦想，这条路包含如此多的模糊、缺陷和自相矛盾。

即使是圣母马利亚——这位慈母总是愿意替人类说话——也被儿子基督的愤怒弄得不知所措。她没有表现出以往给予乞求的姿势，而是摆出一种退缩的姿态，同时流露出恐惧、悲伤和顺从的情绪。

人类自视为自身命运的英雄、缔造者，但随着文艺复兴的衰落，这种对人类的颂扬也逐渐消失，在这个时代的潘多拉盒子里，只剩下了一种东西——怀疑。

结语

文艺复兴运动的起因是对古典辉煌遗产的再发现，它极大地鼓舞了人们对人性的信心，促进了“人是自由、独立的代表”这一观念的形成。当然，宗教依然是一切的中心，但在一个逐渐城市化、世俗化、文化视野不断拓宽的世界上，人们开始倾向于同一种态度，不再是教条，而是开放包容、摒弃偏见。哪怕还不成系统，但这种新的批判思维也使各种新思想得以广泛传播，并对后世发挥了难以估量的作用。按照尤金尼奥·加林的观点，宇宙中弥漫着“隐藏的信息”和“神秘的共情”，他说：“文艺复兴时期和上一个时代有很多区别，中世纪时，人们对人能利用自然的观念极度恐惧，但文艺复兴时期流行的是一种自信，而不是抹杀自我的谦卑，这个时代欢迎甚至催促为了人类整体利益而积极改变现实。”人们对魔法、占星术和炼金术（一种为了把铅变成黄金的原始科学）的追捧，很好地体现了其思想的活跃程度，以及关于人的天赋、创造力的无边信念。正如人文主义学者米兰多拉所说：“文艺复兴的根本思想是人作为创造的中心，拥有可以成为任何人的高度自由，可以随心所欲改变自己和世界。”那个时代的艺术作品完美反映了这种信念。事实上，文艺复兴时期的艺术，除了在技法上更进一步以外，还加入了描绘现实的乐趣——人体之美（解剖学的发展起到了极大作用）和人通过智慧和才能驯化的世界之美。正因如此，文艺复兴艺术中最丰富的，并不是原始的自然景观，而是一种完美、有序、修剪整齐的大自然，比如阳光被用作几何比例和谐优美的城市轮廓的背景。

如我们所见，在16世纪末，一系列灾难性的事件[39]让人们丧失了信心，从政治到宗教，这些事件打击了年轻人的热情，而这些热情

曾是文艺复兴的第一推动力。随之而来的失望和沮丧情绪催促人们展开了一场大论战，这些争论至今依然富有挑战性——为什么人类历史注定要与不稳定、不确定和矛盾反复遭遇？为什么混乱总是打断我们用梦想和理念创造一个有序的宇宙？为什么人类注定要开始一场没有终点的探索，而不是直接找到永恒的真理？

之后几百年里产生的知识，也没能给这些问题提供可靠的答案。相反，知识越进步，就会有越多人意识到自己在宇宙伟大设计中的渺小。文艺复兴时期认为人是宇宙的中心，对这一观念冲击最大的是波兰天文学家尼古拉·哥白尼，他认为太阳才是太阳系的中心，挑战了托勒密的地心说。哥白尼40岁时就明确提出了自己的理论，但他可能也意识到了这一观点的颠覆性和影响，随后的30年始终未能解释清楚。他的学说终于面世是在他去世前不久，书名是《天体运行论》（*De Revolutionibus Orbium Coelestium*）。马丁·路德是这本书最大的反对者，谴责它是亵渎上帝。教会没有马上对哥白尼的理论进行回应，但后来指控支持日心说的伽利略为异端，并强迫他改变思想。

教会尝试压制这些违反教条的思想，直接导致哲学家兼数学家乔达诺·布鲁诺成为最大的牺牲品，他的理论比哥白尼走得更远，认为宇宙不像基督教所说的是一个有限、完整的等级系统，而是一个没有中心的无限维度，超越了一切空间和时间。在他之前，任何理论都没有把人与造物主的关系看得如此淡薄。由于无限的宇宙与《圣经》无法兼容，宗教裁判所最终指控布鲁诺为异端。文学评论家斯蒂芬·格林布拉特在《蜿蜒之路》（*The Swerve*）一书中写道，布鲁诺当时为自己辩护：“比起描绘天堂，《圣经》的责任更多是指引道德。”这位哲学家的蔑视，并没有得到教会的认同，他最终被判处死刑，1600年被烧死在罗马的火刑柱上。

但是，教会阻止变革的尝试是徒劳的，正如开普勒和后来的牛顿等科学家所证明的，他们的工作使人们对宇宙和太阳系都有了更清晰的认识。基督教一直认为，以天使之灵为首的天体会做圆周运动，因为圆的几何特征完美反映了上帝的本质，如但丁的诗篇所写，是上帝之爱推动了“太阳和其他恒星”。开普勒发现行星的运动轨道是椭圆而非正圆，直接挑战了神圣的教条；牛顿也发现引力才是宇宙无处不在的力量，是它决定了行星的轨道。尽管开普勒和牛顿的观点不符合正统观念，但他们也不是什么无神论者。在那个时代，宗教仍然在人们的思想中根深蒂固，无可辩驳。也就是说，重大的思想变革正在发生，特别是在科学方面，它变得更加严谨，因而也能在外部权威面前变得更加自主、自信。科学已经自证，它的研究领域是真确的自然现象，而不是无法验证本质的超自然真理。科学家开始采用更严格的实证经验方法，直接推动文艺复兴末期由弗朗西斯·培根和勒内·笛卡儿（现代哲学之父）宣告的一场科学革命。

但是，文艺复兴也激起了一股持续涌动的怀疑暗流，这种怀疑的起点是——那个时代如此自豪颂扬的创新精神，未能以一种改良的、更可靠的新精神取代旧精神。在众多的批评声中，英国律师兼社会哲学家托马斯·莫尔将他理想中的完美社会写在《乌托邦》（*Utopia*，希腊语，意为“无所寄托”）一书中；还有鹿特丹的人文主义者伊拉斯谟，他在《愚人颂》（*Praise of Folly*）一文中用拟人化手法讽刺愚蠢，借此批判他那个时代一些可悲的行为，比如辱骂神职人员。伊拉斯谟希望基督教世界能回归心灵的纯洁，回归《圣经》传达的智慧，并致力于推动宗教改革。当时的怀疑论代表人物是蒙田，他放弃了浮夸的哲学研究，将散文题材局限于个人生活。但是，在外部社会的复杂影响和个人的情绪波动之外，很难找到“自我”的本质，这足以证明，人的内在和宇宙的神秘一样难以形容。在一篇散文《论食人

族》（*On Cannibals*）中，蒙田批评了欧洲人最近对新大陆上的土著人产生的傲慢和优越感。在蒙田看来，被欧洲人称为“蛮族”的人，同样有着正直的美德，尽管他们的社会是原始的，但似乎比基督教世界要高尚多了，这使他深深怀疑西方文明是否真像宣传的那样伟大（蒙田一生目睹了法国天主教徒和新教胡格诺派之间的血斗，这对他的观念影响极大）。他写道：“任何与我们的习惯相悖的东西，我们都斥其为野蛮。事实上，除了自家土地上流行的观念和习俗，我们再也找不到别的真理和理性标准了。”新大陆土著过着简朴却高尚的生活（呼应了卢梭的“高贵野蛮人”的观点）与问题重重的欧洲生活形成鲜明对比，这让蒙田意识到真理永远不会是绝对真理，他变得更加忧郁了，正如他的名言所说：“我知道什么？”

笼罩在文艺复兴后期的迷茫感，只会随着历史前进而不断增长。其中，最有戏剧性的事件是19世纪的达尔文指出：人类就是一种动物，不是像亚当和夏娃那样生而为人，而仅仅是演化和自然选择的一个累积的、随机的、机械的过程的产物。这一发现，起初让人很难接受，主要是因为它证明了一点：自然的机械定律，完全违背了逻各斯要求的对秩序、意义和目的的热情，也和浪漫的欲望毫不相干。也就是说，人类越是努力前进，就越会意识到以自我为中心是不够的。我们越进步，就越应该接纳吸收更多的东西，而非一味盯着终极真理，我们注定找到的只会是更多的复杂、不确定和怀疑。

从这个意义上说，尽管取得了许多令人瞩目的成就，但人类的历史可以被视为一趟十分谦卑的旅程。正如作家詹姆斯·巴里所说：“人生是一门关于谦卑的冗长课程。”意思是，每当我们自认为已经达到了认识的顶峰时，就会意识到艰苦的道路和前景还有多么漫长。

这一定是坏事吗？不。我们知道，危机往往也是回顾盘点的好机会，以便我们吸取教训。

换句话说，每个硬币都有两面。例如，我们已经知道自己不够完美——我们追求伟大的理想，但个人的有限性从来不允许我们彻底实现它。硬币的反面，恰恰是人的脆弱，我们都需要彼此，包括现代社会的宏大多元背景下若即若离的每个人。我们必须克服原始的本能，它会让我们退回地域偏见的小角落里，只相信和我们思维一致的熟人——而这种倾向，始终是历史进步的最大阻碍。

努力加强集体自我的观念，同时敞开心胸，吸纳更多的异见。这与培养我们的个性同样重要。一个人的存在离不开他人的支持：文明是一种分工合作，需要我们为他人奉献同样的关怀和责任。

从历史开端以来，人类一遍遍地重复自身的缺点，其中最严重的是傲慢，它意味着缺乏谦卑和决心，意味着你觉得自己不用别人来填补自身的缺陷。在我们这个对名誉和个性过分崇拜的时代，应当谨记。古希腊人警告说：“自恋和无节制的野心，就像笼罩在人类灵魂最深处的病魔，如果任其发展，就会完全压倒理性之平衡与清晰。”因此，希腊人总是特别害怕暴君、独裁者，这些无视集体智慧和社会协作的人，傲慢地认为自己的才能足以统治社会。希腊人认为，这种态度可能会导致一场大灾难，特别是所有独裁者都必定成为煽动家，用不实的语言歪曲现实，仅仅是为了满足他们的私利和对奉承的欲望。

正如我们所见，傲慢也是男性自视高于女性的野蛮特征。除了错认为女人没有理性之外，男人们还鼓吹一种缺乏情感和激情的人格（而情感、激情总是与女人有关）。现代科学发现，这样的思维大大

地影响了人脑的整体认知。心理学、神经科学的研究也证明，曾经只属于女性的特质——直觉和情感——其实正是今天所说的“理性”中最深刻、最强大的特质。

同样的教训也适用于所有因种族、文化、宗教、性取向等不同而备受压迫的人。划分、围墙、边界、界限——所有围绕“我”而建立的严格定义其身份的东西，与一些“他者”相比，最终却被证明带来破坏，就像那些至今依然过于僵化的东西。为了保持健康，头脑需要培养时刻成长的能力。如果缺少进步和成熟，积累信息和知识就没有意义。换句话说：只有不断健全人性，人类的进步才有价值。

在我看来，《圣经》中最有意义的一段是上帝问该隐亚伯在哪里，而该隐不愿承认杀了自己的兄弟。他问：“我是我兄弟的监护人吗？”答案很明显：是。如果我们不承担起照顾我们的兄弟姐妹的责任，我们就不能期望自己会进步。

马丁·路德·金说过：“我们已学会像鸟一样飞翔，像鱼一样在大海畅游，但我们还没有学会像兄弟般简单地生活在一起。”他是对的：我们最紧迫的任务是改善共同生活的简单艺术，接受这样一种观念，即身份总是既包含单数也包含复数的概念。诗人奥登说：“衡量一个文明的标准，应该是它能实现多少多样性和保持多少同一性。”我们从历史上得到的最大教训是：个人身份认同的完成，无法建立在独角戏之上，而是建立在你我真实对话所代表的诚实、尊重和坚定的思想交流的基础上。

致谢

首先要感谢本书提到的许多杰出学者及其作品。我引用了他们的书和文章，我在此谦卑地表达感激，感谢他们给予我极大的鼓舞和丰富的经验。另外，我还想感谢拉里·西登托普，我在他的著作《创造个体》中认识了19世纪的法国历史学家库朗日，就是开篇引用的那位。

在这张“特别导师”名单上，要加上我的编辑杰拉德·霍华德的名字——他的智慧和道德，肯定会赢得希腊和拉丁前辈的尊重。对我而言，拥有一个像我的编辑这样有素质、文质彬彬的人，也是一种福分。

还要特别感谢双日出版社的其他同事——策划编辑丽塔·马德里加尔和文字编辑英格丽·斯特尔纳，多亏她的精准和专业，帮我避免了许多错漏；还有行政助理杰拉德·霍华德和莎拉·波特、诺拉·格拉布；还有封面和内文设计师约翰·丰塔纳和玛丽亚·卡莱尔、才华横溢的公关夏洛特·奥唐纳和营销人员莎拉·恩格尔曼。

最后且最重要的是，必须感谢我的丈夫理查德·博恩，在漫长艰辛的写作过程中始终支持我。如果没有他的耐心和爱的鼓励，以及坚定的决心、明智的建议和指导，本书就无法完成。谢谢你，亲爱的。我生命中最宝贵的经历总是与你有关，你是我最好的伴侣、支持者、顾问和盟友。

最后，为了充分欣赏这本书所探讨的艺术，我强烈建议读者们上网查看书内图片的彩色版，衷心感谢维基！

[1] “政治”（politics）一词的词源。

[2] 我们在谈论古希腊时，厘清“希腊的”（Hellenic）和“希腊化”（Hellenistic）两个概念很重要。“希腊的”一词源于“Hellas”，是希腊的古名，指亚历山大大帝之前的时期。亚历山大大帝在公元前4世纪统一希腊各个城邦，将希腊文化融入他宏大的帝国熔炉中。“希腊化”一词意为“像希腊的”，不仅指希腊本身，也指一个新的历史时期。

[3] 线形文字B（Linear B），是迈锡尼书写文字的第二种类型，与象形的和写实的风格相比，它缺少形象化，主要是“线形的”。——译注

[4] 来自希腊语的raptein oide，意为“拼凑成歌”。

[5] 该词源自希腊语中的“返回”（nostalgia）。

[6] 欲望，源自拉丁语de sidus，意为“来自星星”。思考，源于拉丁语cum sidus，意为“与星为伴”。

[7] 学者伊娃·坎塔雷拉在《潘多拉的女儿》（*Pandora's Daughters*）一书中写道：“亚马逊女战士在此象征的不是对母系权力的赞美，而是希腊人抵制一种令人厌恶的、由妇女领导的军队或国家的前景。”

[8] 正典，是一批被公认为神启或默示的经典著作。英语“canon”一词源于希腊语“konon”，原指织工或木匠使用的校准小棒，引申为“量尺”或“量杆”，后来指法律或艺术创作的尺度、规范。——译注

[9] “philospopher”（哲学家）一词，由希腊语philo（爱人）和sohpia（智慧）构成，意为“爱智慧的人”。

[10] 对柏拉图来说，感觉是虚幻的，就像隐喻中投射在洞穴墙壁上的影子。

[11] 正因托勒密王朝的存在，亚历山大港才能成为重要的贸易和文化中心，城中有一座名为“缪斯埃姆”（Musaeum）的机构，其名称来自艺术女神缪斯（Muse），古典时代的许多思想家会聚在那里共同学习。著名的亚历山大图书馆就是缪斯埃姆的一部分，其鼎盛期藏有近40万卷卷轴。

[12] 这个芝诺不是“芝诺悖论”的创立者“埃里亚的芝诺”。——译注

[13] “patrician”一词源于拉丁语的“pater”（父亲）一词。

[14] 源于拉丁语的“candidus”一词，意为“坦诚、天真”。

[15] 腓尼基人被罗马人称为“布匿人”（punicus），迦太基是其建立的城邦。

[16] 与拉丁语“主权”（dominium）一词有关。

[17] 1582年，罗马教皇格里高利十三世颁布的《格里高利历》又取代了儒略历，并沿用至今。

[18] 结合了科林斯式（Corinthian）、爱奥尼亚式、多利安式（Doric）的大写字母，罗马人给它加上了一个混合形式，称为复合式（Composite）。

[19] 从词源上看，“存在”（to exist）一词源自拉丁语的“ex stare”，意为“待在外面”。

[20] 类似中国古代所用的兵符，两半合一才能生效。——译注

[21] 有趣的是，“异教徒”（pagan）一词来自拉丁语paganus，意为“乡下人”，这个词从4世纪开始被基督徒用来定义还在崇拜多神的乡巴佬。

[22] 安达卢西亚（Andalusia）最初写作“汪达卢西亚”（Vandalusia）。

[23] 当地居民拼命逃往附近潟湖岛上避难，建立了后来的威尼斯。

[24] 巴斯克人（Basque），西南欧民族，自称欧斯卡尔杜纳克人，主要分布在西班牙比利牛斯山脉西段和比斯开湾南岸，其余分布在法国及拉丁美洲各国，属欧罗巴人种地中海型，语言为巴斯克语，文字用拉丁字母拼写，信奉天主教，系古代伊比利亚部落巴斯孔人的直系后裔。——译注

[25] 值得注意的是，我们把国家和教会看作两个独立运作的实体这种现代观念，要到几百年后才会形成。在我们所讨论的时代，这种权力分离是难以想象的，因为中世纪思想充斥着深刻的宗教信仰。

[26] 这反过来又呼应了上帝通过Fiat召唤了世界存在。

[27] 这里要注意“夏娃”（Eve）与“邪恶”（evil）之间的紧密联系。

[28] 意大利人文主义者使用的“哥特式”一词，源自“哥特人”（Goth），后者是一个广义概念，主要包括住在阿尔卑斯山以外的所有蛮族部落。

[29] “十字军”（crusade）一词源自拉丁语的“十字架”（crux）。

[30] 把羊毛纺成纱线的妇女被称为“纺纱工”（spinsters）。这个词后来被用来指那些因为没有丈夫而不得不工作的未婚女性。

[31] 最初，禧年定于每个新世纪初一次。然而，由于朝圣者带来的惊人收入，禧年之间的时间很快就被教会缩短到五十年，然后又缩短到二十五年。

[32] 行会是伴随中世纪城市发展而产生的，目的是保护和规范贸易。每个行业都有自己的行会，每个行会都有自己的学徒制度。行会的成员通过一个相互保护和尊重的庄严协议而联系在一起。行会成员之间保持的高标准文明素质，已经扩展到所有从事贸易和商业的人彼此深刻联系的城市。每个行业都有一个守护神，成员会专门为其举办节庆。

[33] 赫尔墨斯是古希腊信使之神，被讹传为摩西死后不久的古埃及智者（当时的学者认为这些“赫耳墨斯”作品来自100—300年的一个无名希腊作家团体）。

[34] 有趣的是，文艺复兴时期对过去各种理论和传统的普遍热情也导致了对那些没有任何真正的实验有效性的学科的支持，比如神秘主义、占星术、占卜术、魔法和炼金术。费

奇诺对魔法、神秘主义、神谕和咒语的迷恋，也被持怀疑态度的马基雅维利（我们稍后将详细讨论他）认同，尽管他有唯物主义的观点，但他经常把神童和预言与实际的历史事件联系起来。

[35] 这句话被张贴在罗马著名的“会说话的雕塑”上，其名为《帕斯奎诺》（*Pasquino*），位于罗马的纳沃纳广场附近。这尊严重受损的雕塑创作于3世纪。在16—19世纪被用作一种告示牌，罗马人会在上面留言针砭时弊，通常是以诗歌的形式，矛头直接指向教皇、教士和政客。

[36] 儒略的部队多是来自瑞士的雇佣军，他们身穿由米开朗琪罗设计的鲜艳军服，直到今天，保护教皇的瑞士卫兵仍穿着这种衣服。

[37] 瑞士的宗教改革由乌尔里希·兹温利领导，还有法国的加尔文，观点更加激进，他阐述了一种宿命论：人是一种堕落和罪恶的动物，无法被救赎，他们不配享有上帝的宽恕和仁慈，这是来自上帝的直接恩赐。

[38] 在《神曲·地狱篇》中，但丁将尤利西斯之船的船桨比作翅膀，称他的旅程为“疯狂的飞行”。

[39] 这里指16世纪末欧洲的瘟疫、各种宗教战争和西方殖民主义的兴起。——译注

未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的

泛阅读服务

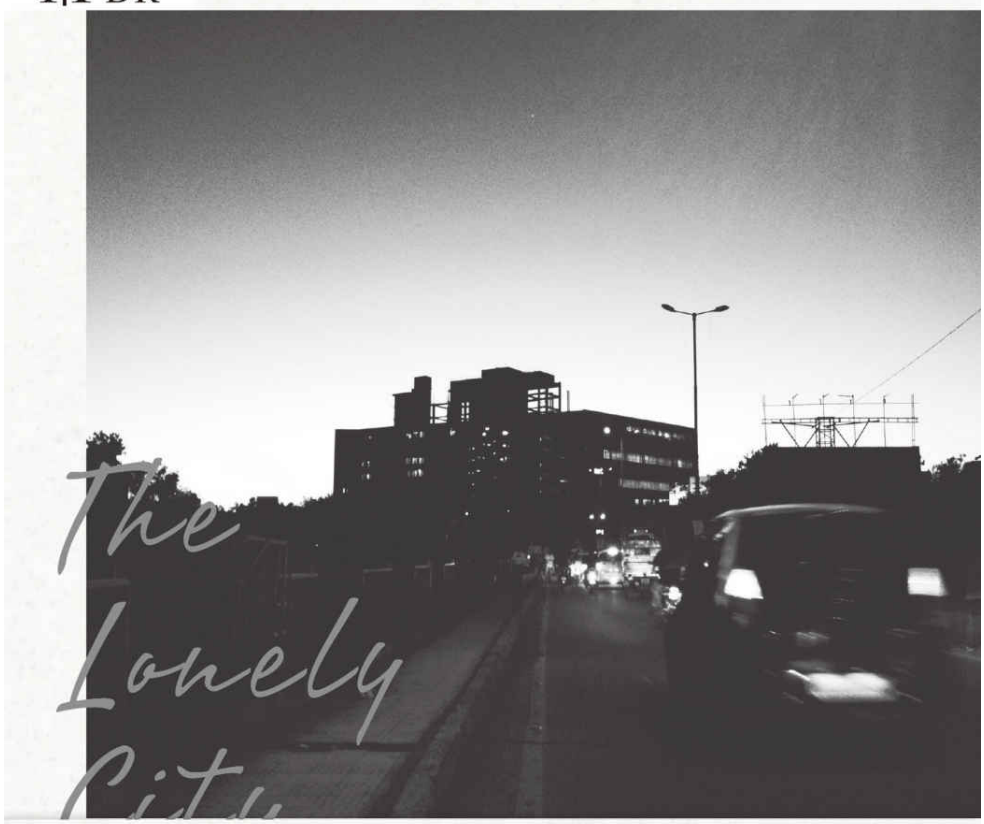
专属社群 独家福利

精品共读 活动特权

手机扫码

加入未读 Club 会员计划

未 ADR



孤独的城市

[英] 奥利维娅·莱恩 Olivia Laing ——— 著　杨懿晶 ——— 译

The Lonely City

寄居城市的个体，要如何独自生活？
孤独，是个人的体验，也是群体的困境。

爱德华·霍珀 Edward Hopper | 安迪·沃霍尔 Andy Warhol | 亨利·达戈 Henry Darger | 大卫·沃纳洛维奇 David Wojnarowicz

北京联合出版公司 Beijing United Publishing Co.,Ltd.

孤独意味着什么？倘若我们不与另一个人紧密缠绕，我们该如何生活？科技能让我们更靠近彼此吗？还是将我们禁锢在屏幕背后？艺术，不能让死者复生，不能弥合争吵，但它提供了一种疗愈伤口的方式，它表明并非所有的创痛都需要治愈，也并非所有的伤口都是丑陋的。

《出版人周刊》非虚构类2016年度好书 / 入选戈登·伯恩奖短名单/《观察家报》《卫报》《每日电讯报》《新闻周刊》2016年度图书

版权信息

孤独的城市

The Lonely City

作者：[英] 奥利维娅·莱恩 Olivia Laing

译者：杨懿晶

出品方：未读·文艺家

出版社：北京联合出版公司

Copyright licensed by Canongate Books Ltd. arranged with Andr ew Nurnberg A ssociates International Limited

Simplified Chinese edition copyright © 2017

Unitedsky (Beijing) New Media Co., Ltd.

若你孑然一身，

这本书便是为你而写。

互相联络作肢体。

《圣经·罗马书》

12: 5

目　录

孤独的城市
玻璃之墙
我的心向你敞开
在爱着他的时候
不真实的国度
在世界末日的开端
渲染的鬼魂
异常的水果
致谢
注释
参考文献
返回总目录

孤独的城市

想象倚窗而立，在夜里，在一幢大楼的六楼、七楼或四十三楼。这座城市所展露出的样貌就是一排排房间，数十万个窗口，有些暗着，有些充盈着绿色、白色或金色的光。陌生人在其中来回游移，专注于私人时间里的各种事务。他们是你能看见却无法触碰的人。这是在这世上任何一座城市里的任何一个夜晚，都能见到的平凡的都市图景，但它将孤立和曝光令人不安地结合在一起，即便是那些最为活跃的社交动物，都会为之产生一丝孤独的战栗。

无论身处何地，你都可能感到孤单，但生活在一座城市里，被数百万人围绕着，又会催生出一种别样的孤独的滋味。或许，有人会以为这种状态与人来人往的都市生活并不相容，然而，单纯的生理上的接近，并不足以驱散内在的隔绝感。在与他人紧密相依的时刻，你可能会感觉到，甚至会轻易地感觉到内心的荒芜与清冷。城市会成为孤寂之地。一旦承认了这一点，我们就会明白，引发孤独的并非肉体上的孤寂，而是联系、亲密关系与血缘关系的稀缺或不足：出于各种原因，人们对亲密关系的需求得不到满足。在词典里，“不快乐”的定义是：因缺少他人陪伴而产生的结果。因此，毫无疑问，这种感觉会在人群中达到顶峰。

孤独是难以启齿的，也难以归类。孤独就如同抑郁，这两种往往相伴相生的状态会深入一个人的肌理，成为那个人的一部分，就像爱笑或长着红头发一样。另一方面，孤独也转瞬即逝，它会随着外部环境的变化悄然而至，又倏忽无踪，正如在经历了亲人过世、恋人分手或社交圈 的变化后体会到的那份孤独，便是如此。

如同抑郁、悲伤或烦躁不安，孤独也是病理学的研究对象，被视为一种疾病。就像罗伯特·韦斯在他的那本影响深远的专著中写到的那样，孤独是“一种难以根除的慢性病，毫无可取之处”，它没有任何意义，这一点毋庸置疑。如此这般的言论都与一种信念挂钩，即我们生而为人的全部意义，都在于与人产生联系，或者说我们可以也应该享有永恒不变的快乐。但并非每个人都命定如此。也许我的想法并不正确，可我认为，这样一种我们每个人在生活中都经历过的状态，不可能完全没有意义或是毫无价值。

弗吉尼亚·伍尔芙[1]在她1929年的日记里描述了一种“内在孤寂”的感觉，她认为这种感觉也许值得探究，并补充道：“要是我能抓住这种感觉，我会的：这是一种真实世界在歌唱的感觉，是一种由可栖居的世界中的孤独与静默触发的感觉。”这个想法很有意思，孤独或许能够带给你一种用其他途径难以企及的真实感。

不久以前，我在纽约市度过了一段时间。这座由粗花岗岩、混凝土和玻璃构成的熙攘的岛屿，每日都浸淫在孤独之中。尽管那绝非一段宜人的经历，但我开始自问，伍尔芙是否真的是对的，除了呈现在眼前的一切，是否真的还有更多的体验，或者说，它是否真的能促使一个人去思考某些与生存相关的更宏大的问题。

不仅作为一个独立的个体，也作为一个生活在我们这个世纪、这个像素时代的公民，我感到某些东西在我的内心灼烧。孤独意味着什么？

倘若我们不与另一个人紧密缠绕，我们该如何生活？要是我们无法轻松地开口交谈，我们该如何与他人发生联系？性爱能否治愈孤独？假设答案是肯定的，那么如果我们的身体或性倾向被认定是不正

常的、有缺陷的，或是我们经受着病痛的折磨，又或是未曾获得美貌的眷顾，情况又会变成怎样？科技能否在这些事情上为我们提供帮助？它让我们更靠近彼此了吗？还是将我们禁锢在屏幕背后的牢笼之中？

我绝非第一个为这些问题所困的人。很多作家、艺术家、电影人和音乐人都曾以各种形式去探索“孤独”这一主题，尝试捕捉它的踪迹，应对它所唤起的问题。但那时的我醉心于图像的魅力，以此寻得了在别处难以获取的慰藉，因此，我所探究的主体都落入了视觉艺术的范畴。我沉迷于一种渴望，想要找到一些关联性、一些实物证据，以证实其他人也曾进入过这种与我相同的状态。在曼哈顿期间，我开始收集那些似乎在阐释孤独或是为孤独所困的艺术作品，尤其是那些以现代城市，特别是以过去七十年间的纽约为背景的作品。

起初我只是被那些图像本身所吸引，但随着我的探索逐渐深入，我开始注意到那些隐身在这些艺术品背后的人们：他们挣扎在生活的旋涡里，试着与孤独以及随之而来的其他问题同生共处。在之后的篇幅里，我将要书写的艺术家们还有阿尔弗雷德·希区柯克(2)、瓦莱丽·索拉纳斯(3)、南·戈尔丁(4)、克劳斯·诺米(5)、彼得·胡加尔(6)、比莉·哈乐黛(7)、佐伊·伦纳德(8)、让-米歇尔·巴斯奎特(9)等。这些艺术家都是孤独的城市记录员，他们的作品都曾打动过我，予我教益，而在他们之中，有四位艺术家尤其令我感兴趣：爱德华·霍珀(10)、安迪·沃霍尔(11)、亨利·达戈(12)与大卫·沃纳洛维奇(13)。无论从何种角度来看，他们中的每个人都并非孤独之地的永久栖居者，相反，这正体现出来自不同方位、不同角度的孤独的侵袭。然而，他们都敏锐地察觉到人与人之间的鸿沟，深谙在人群中被隔绝是何种滋味。

在安迪·沃霍尔身上，这看似尤为不可能，毕竟，他就是以自己旺盛的社交能力而闻名的。他几乎时刻被一群散发着光芒的随从人员包围着，然而，出人意料的是，他的作品强烈地关注着隔绝和依恋这两个主题，这是他终其一生都在与之对抗的问题。沃霍尔的艺术着眼于人与人之间的空间，对近与远、亲与疏进行了一场宏大的哲学研究。和许多孤独的人一样，他有着根深蒂固的收集癖，创造出各式各样的物品，再用它们把自己包围起来，在自己和人类所需的亲密感之间筑起一道藩篱。他恐惧身体上的接触，很少在没有摄像机和录音机的武装下离开自己的寓所。他用这些东西去抵挡和缓冲与他人的交流：这一行为似乎也解释了我们在这个所谓的“互联”时代里应用科技的方式。

身为看门人和域外艺术家[14]的亨利·达戈的生活则截然相反。他独居在芝加哥市的一间出租屋里，在近乎与世隔绝且没有任何观众的环境中创造了一个虚构的世界，其中满是美丽而有些诡异的人物。80岁时，他在一个天主教的教士之家去世，被迫放弃了自己的房间。之后，人们在他的房间里发现了上百幅精巧的、令人不安的画作，显然他从未向任何人展示过这些作品。达戈的人生揭示了那些导致一个人离群索居的社会因素，以及他是如何运用想象力来抵抗这些来自外部的力量。

正是因为这些艺术家在社交生活中有着各不相同的经历，所以，他们的作品也以不同的方式来讨论“孤独”这一主题，有些人会直面它，有些人则会着眼于那些导致污名或孤立的原因——性、疾病、虐待。爱德华·霍珀，那个四处云游、沉默寡言的男人，执迷于运用视觉去传递都市的孤独感，以绘画的方式表达这一感受，尽管他有时候会否认这点。他所塑造的那些在萧条的咖啡馆、办公室和酒店大堂的

玻璃后面的男人和女人的掠影，在近一个世纪以后，依然是寂寥城市的标志性形象。

你能展现出孤独的样貌，也能举起双臂抵挡它，创造出的作品来当作沟通工具，抵抗审查制度和沉默。这就是大卫·沃纳洛维奇创作的原动力。作为一个被低估了的美国艺术家、摄影师、作家和行动主义者，他杰出、无畏的作品令我感到前所未有的力量，将我从那种独居时因孤独而产生的羞愧感带来的负担中解放了出来。

我开始意识到，孤独是一个熙来人往的地方：它本身就是一座城市。当你居住在一座城市里时，即便它像曼哈顿一样生机勃勃、井然有序，你也会逐渐感到迷失。随着时间的推移，你会在心中描绘出一张地图，它由你钟爱的地点与偏爱的路线组成，是一座除你以外的任何人都无法准确复制或再现的迷宫。在那些年里，我所构建的是一张孤独的地图，它的诞生出于需求和兴趣，由我自己和其他人的经验汇集而成。我想以此来理解孤独的意义以及它在人们的生活中的作用，并试着去描述孤独与艺术之间复杂的关系。

很久以前，有一段时间我经常听丹尼斯·威尔逊[(15)]的一首歌。这首歌被收录在《蓝色太平洋》（*Pacific Ocean Blue*）里，那是他在“海滩男孩”解散后发表的专辑。其中有一句歌词我十分钟情：孤独是一个尤为特别的地方。当我还是个少女时，我会在秋天的夜里坐在自己的床上，想象自己身处一座城市当中，或许恰是薄暮时分，每个人都往家的方向走去，刚被点亮的霓虹灯闪烁不定。我发现早在那时，我就已经把自己当成了孤独的城市里的一个居民，而且我喜欢威尔逊对它的肯定——他让孤独看起来充满无限可能而又危机四伏。

孤独是一个尤为特别的地方。想要明白威尔逊的歌词里的真谛并不容易，但在旅途中，我开始相信他是对的，孤独绝不是一种全然无用的经验，相反，它能够让我们直抵我们珍视和需要的东西的核心。从孤独的城市中浮现出不少绝妙的事物：在孤独中成形的事物，往往也能被用来救赎孤独。

玻璃之墙

在纽约，我从未去游过泳。我来了又去，却从未在夏天停留，因而我曾觊觎过的每一个户外泳池都始终空无一人，在人们不常去游泳的淡季，它们的池水在不经意间悄然流走。大部分时间里，我都待在曼哈顿岛的东边，住在东村的廉价转租公寓里，或是为制衣工人们建造的合租房里。住在这些地方，你能不分昼夜地听见来自威廉斯堡大桥的嘈杂的交通声响。我把各种各样的地方当作临时办公室，无论在哪儿，每次走路回家的途中，我常会绕到汉密尔顿·费什公园去。公园里有一座图书馆和一个有十二条泳道的游泳池，池壁上淡蓝色的涂漆已经斑驳脱落。那一刻的我是孤独的，我孤身一人漫无目的地游荡着，而这个角落里堆满棕色落叶的阴沉的蓝色空间总是揪着我的心。

孤独是种什么样的滋味？它如同饥饿感：就像你周围的每个人都准备好了要去吃顿大餐，只有你还饿着肚子。它令人感到羞愧和惊慌，渐渐地，这些情绪会向外辐射，让那个孤独的人变得愈加孤立和疏离。它还会像各种情绪一样给人带来伤痛，也会在人体封闭的内腔造成肉眼观察不到的生理上的影响。它会愈演愈烈，这种孤独感冷冽如冰，像透明的玻璃一样包围并吞噬着你。

绝大部分时间里，我住在东二街一间朋友转租给我的公寓里，这个街区里有很多公共花园。这间未经改造的老旧公寓的墙壁被漆成了灰绿色，厨房里有一个四脚浴缸，掩在一条发霉的帘子后面。住进去的第一晚，我的时差还没倒过来，筋疲力尽地躺在平板床上失眠，这时我闻到一股越来越浓的煤气味儿。最后我打电话报了警，几分钟后，三名消防员冲了进来，重新点燃了引火苗[(16)]，又踩着他们的大靴子来回走了几圈，赞美了木地板几句。炉子上方挂着一张20世纪80

年代的镶框海报，是出自玛莎·克拉克[17]之手的《爱的奇迹》（*Miracolo d'Amore*）。海报上的两名演员身着白色套装和意大利喜剧中的尖顶帽，一个人往亮着灯的走廊移动，另一个人的双手挥舞着，做出一个惊恐的警示动作。

爱的奇迹。我之所以会来到这座城市，是因为我坠入了爱河，过于轻率地一头扎了进去，然而迎接我的却是一路坎坷，而且我变得出人意料地烦躁不安。在充满欲望的虚假的春日里，那个男人和我曾有过一个草率的计划——我会离开英格兰，到纽约来找他，并在这里定居。后来，他突然改变了主意，越来越频繁地对着一连串的酒店号码表达着深深的疑虑。那一刻，我感到不知所措。让我感到震惊的是，那些我曾以为自己缺失的东西竟然到来得如此之快，而失去这一切的速度甚至更快。

没有了爱情，我发现自己无助地依附于这座城市本身：灵媒的屋子，小酒铺里千篇一律的挂毯，喧嚷拥挤的交通，第九大道转角的活龙虾，从路面飘浮上来的水汽。我本来并不想放弃自己在英格兰租了近十年的公寓，可我也没有羁绊，没有任何出于工作或家庭的理由把我拴在那个地方。我找到了一个房客，凑出够买一张机票的钱，彼时的我尚无从得知，自己将要踏入一个迷宫，一座在曼哈顿岛上自我圈禁的城市。

然而，事情已经开始变得不对劲了。我的第一间公寓甚至根本不在曼哈顿岛上，而是在布鲁克林高地，距离我本有可能居住的地方不过几个街区之遥——要是我的爱情成了真，现实就会变成另一个版本。生活的另一种可能如鬼魅般缠绕着我，整整两年，我都难以摆脱它。我在九月抵达纽约，移民局的警官毫不友好地问我："为什么你的手在颤抖？"范怀克高速公路还是一如既往地萧瑟、阴郁、毫无希

望，我用那把朋友几周前就快递给我的钥匙，试了好几次才打开那扇大门。

之前我只见过这间公寓一次。这是个配有小厨房的单间公寓，还有一间贴着黑色瓷砖的浴室，雅致的装修风格充溢着男子气概。墙上还挂着一张讽刺的、令人不安的海报，是某种瓶装饮料的复古广告。画上有一个笑意盈盈的女人，她的下半身是一个发光的柠檬，它散发出来的光芒射向一棵树，树上随意地挂着些水果。这幅画看起来阳光明媚，然而真正的阳光从未穿透褐砂石墙壁照进屋里，很显然我这个房间不怎么好。楼下有个洗衣房，但那时候刚到纽约的我并不懂得这有多么难得。我下楼时总是很不情愿，担心地下室的门会砰的一声摔上，把我关在湿漉漉、充满洗衣液味的黑暗里。

大多数日子里，我都做着同样的事。到外面去吃鸡蛋、喝咖啡，漫无目的地穿行在漂亮的石子路上，或是一直沿着人行道走到东河边，驻足凝视。每天我都多往远处走一点儿，直到有一天我走到了登波区的公园，波多黎各裔的新婚夫妇们会在星期日来这里拍照，姑娘们穿着巨大的、雕塑般的浅黄绿色和紫红色的裙子，使其余的一切都显得疲惫而古板。河的对岸就是曼哈顿，一座座高楼闪闪发亮。虽然那段时间我还在工作，可我对什么都无法产生足够的兴趣，每当晚上我回到自己的房间里，坐在沙发上，透过玻璃看着外面的世界被逐个点起的灯泡照亮，痛苦总会在此时袭来。

我尤其不想待在我所在的地方。事实上，我的所在之处根本难以名状，而这本身似乎就是我所处困境的一部分。我感觉自己的生活是空洞的、不真实的，它的浅薄令我感到窘迫，就像穿着一件沾着污渍或磨损了的衣服会给人带来窘迫感一样。我感到自己正面临消沉的危险，尽管与此同时我的感受是强烈而真实的，以至于我经常不堪重

负，许愿自己能找到一种方式彻底地放纵几个月，直到那股张力逐渐消退。倘若彼时的我能把自己的感受付诸言语，它们听起来会像婴儿的哭号：我不想自己一个人待着。我希望有人需要我。我感到孤独。我感到害怕。我需要被爱，被抚触，被拥抱。令我尤为惊恐的是那种关于“需要”的感知，仿佛我揭开了一个无底洞的盖子。我变得吃得很少，掉在木地板上的头发很是显眼，这也加剧了我的焦虑。

过去我也曾独处过，却从不像现在这样。孤独在我的童年时期就渐渐滋长，随后在我广泛社交的那些年里慢慢减退。从二十五岁左右起，我就一直自己住，大部分时间在谈恋爱，但也有单身的时候。总的来说，那时的我还挺享受独居的，或者说，即便是在我不喜欢孤独的时候，我也总是确信自己早晚都会在不知不觉中再次陷入一段感情关系中，展开一段新的恋情。当孤独的真实面貌显露无遗时，我感到了深深的匮乏，觉得自己缺失了一些人人都有的东西。这种无处不在、无可争辩的感受深入我的骨髓，并且毫无疑问地从外部证实了我作为一个人的失败——所有的情绪加速向我袭来，这就是我被人如此突然、彻底地抛弃所导致的后果。而且这与我的年龄也有关系，考虑到我正在奔向三十五岁，在这个社会看来，这个年纪的女性的孤独不再正常，而是带着几许古怪、异常和失败的意味。

窗外，人们在举办晚宴派对。楼上的那个男人在用最大的音量听爵士乐，走廊里都是他吐出的大麻烟，香气沿着楼梯蜿蜒而下。我去吃早餐时偶尔会跟咖啡厅里的侍者交谈，有一次，他给了我一首用打字机整齐地打在厚厚的白纸上的诗。但大多数时候我都一言不发。大部分时间里，我在自己周围竖起高墙，确保自己与每个人都保持着一段相当长的距离。我不常哭泣，但有一次我因为百叶窗关不上就哭了起来。一想到任何人都有可能透过百叶窗的缝隙窥探到我，看到我站

在那里吃麦片，或是在查邮件，手提电脑的幽光照亮了我的脸，我就不寒而栗。

我知道自己看起来是什么样子。我像是霍珀的画作里的一个女人。或许是《自助餐厅》（*Automat，1927*）里的女孩，戴着一顶钟形女帽，穿着一件绿色的大衣，盯着一杯咖啡。她身后的玻璃窗倒映出两排灯光，光线渐渐滑入黑暗之中。也可能是那幅《清晨的太阳》（*Morning Sun，1952*）中坐在床上的那个女人。她把头发扎成一个乱糟糟的发髻，透过窗户眺望着窗外的世界。这是一个美好的清晨，阳光布满了整个墙面。然而，她的眼睛、下巴，还有她环抱着双腿的纤瘦的手腕，都透露出某种荒芜的孤寂。我也常常那样漫无目的地坐在凌乱的床单上，试着不去感受，试着仅仅去完成一个又一个连续的呼吸。

最能打乱我内心平静的一幅作品是《旅馆的窗》（*Hotel Window，1955*）。看向这幅画时，就像是在注视着某个算命人的镜子，你能透过它瞥见未来索然无味的轮廓和破损的希望。这幅画里的女人年纪更大，也显得更紧张、更难以接近。她坐在一张海军蓝的沙发上，这张沙发摆在一个空荡荡的可能是休息室或大堂的房间里。她打扮好了准备外出，头上戴着一顶时髦的红宝石色帽子，肩上搭着一件披风，转过上半身望向天色渐暗的街道，尽管外面什么也没有，除了一根隐约可见的廊柱和对面那幢大楼上黑色窗户的僵直轮廓。

在被问及这幅画的起源时，霍珀曾依旧闪烁其词地给过这样一个回答：“那根本不是某样具体的东西，不过是我对看到的事物的一种即兴创作。它并非某个具体的宾馆大堂。我曾经无数次穿过三十一街至三十九街，从百老汇走到第五大道去，那里有很多廉价旅馆。也许

就是那片区域带给了我灵感。孤独？是的，我猜它比我原本计划要表达的更孤独一些。”

霍珀的魅力何在？每隔一段时间，都会冒出一个能够完美地阐释某种情感体验的艺术家，虽然这并不一定是艺术家的本意，但这种情感被展现得如此精准与强烈，使得它与艺术家之间的联系变得难以磨灭。霍珀一直都不喜欢给他的作品下定论，也不喜欢别人将孤独视为他的专长和他的核心主题。他很少同意接受采访，但在一次难得的深度访谈中，他对自己的朋友布莱恩·奥多尔蒂[18]说：“孤独这件事被渲染得太过头了。”还有一次，在纪录片《霍珀的寂静》（*Hopper's Silence*）中，奥多尔蒂提问道：“你的作品是否反映了现代生活的孤立状态？”霍珀停顿了一会儿，简洁地回答道：“可能是这样。也可能不是。”后来，在被问到是什么导致他对那些深色调的场景情有独钟时，他含糊地答道：“我猜那就是我。”

既然如此，我们为何坚持要将“孤独”二字冠于他的作品之上？最显而易见的答案是他的作品倾向于描绘独处的人们，或是那些不安的、缺少交流的、两到三个人组成的小群体，而他们被赋予的姿态，似乎都在暗示着苦恼和忧虑。除此之外，他的画里城市街道的布局也具有某种渲染孤独的特质。惠特尼艺术博物馆馆长卡特·福斯特在《霍珀的绘画》（*Hopper's Drawing*）一书中指出，霍珀的作品里一再出现“某种特定的、在纽约司空见惯的空间和空间体验，这是因为虽然画里的人物与他人之间的物理距离很短，但他们却被包括动作、结构、窗户、墙体、光线和黑暗在内的一系列因素分隔开来”。这种视角通常被描述成一种偷窥欲的体现，但霍珀笔下的都市景象也同时再现了一种至为关键的孤独体验：那是一种被隔离的、被拒之门外或被圈禁起来的感受，伴随着一种几乎难以忍受的暴露感。

即便是在他最温和的纽约题材的作品里，这种张力也始终存在，这些作品描绘了一种更愉悦、更安宁的孤独感。例如，在《城市清晨》（*Morning in a City，1944*）里，一个裸着身子的女人站在窗前，手里仅握着一条毛巾，显得放松、自在。她的躯体由可爱的淡紫色、粉色和浅绿色的色块构成。整幅画呈现出一种祥和、平静的氛围，但在画面的最左边，我们仍然可以察觉到一丝微弱的、令人不安的战栗感——竖铰链窗敞开着，远处的大楼清晰可见，清晨的天空洒下法兰绒质感的粉色光线，照亮了那些楼宇。透过女人的窗扉可以看到对面廉租公寓的三扇窗户，绿色的百叶窗被拉起了一半，屋里一片漆黑，构建出线条不甚平滑的黑色方框。倘若按照词源学[19]和功能学所暗示的那样，窗户被看作是眼睛的类比物，那么在这幅画里，围绕着这种阻滞，这种画面中的堵塞，产生了一种被人观看所带来的不确定的状态——可能是被人观看，但也可能是被人忽略，或是被人视而不见、被人无视、被人轻视、被人讨厌。

在那幅阴郁的《夜窗》（*Night Windows，1982*）里，这些忧虑爆发变成了尖锐的不安。画面聚焦在一幢大楼的上半部，三个狭长的窗户形成了三道光源，窗户后面是一间亮着灯的卧室。一条窗帘从第一扇窗户里飘了出来。在第二扇窗户里，一个裹着粉色衬裙的女人冲着绿色的地毯弯下腰去，她的臀部和腿部的线条紧紧地绷着。而在第三扇窗户里，一盏台灯的光透过一层织物向外溢出，实际造成的视觉效果如同一堵烈焰之墙。

这幅画所处的视角也有些古怪之处。我们看到的是地板，而非房顶，显然观者正在从上方向下看，但这些窗户至少是在二楼，这让那个在观看的人——无论是谁——都像是飘浮在空中，而他们很可能是透过高架轨道上电车的窗户瞥见这一幕的。霍珀喜欢在夜间搭乘电

车，他会带着他的写生本和木炭条，热切地凝望着玻璃窗外，寻找点亮灵感的瞬间，将捕捉到的画面粗略地保存在他的想象里。无论真实情况如何，观者——也就是我，或者你——都被卷入了一种离间的行为。隐私被刺破，但那个女人的孤独却丝毫未被削弱，而是被暴露在她那仿佛正在燃烧着的卧室当中。

即便在室内，你也无法躲避来自一个陌生人的注视，这就是城市的特殊之处。不论是在床和沙发之间来回踱步，还是闲荡进厨房去探望冷藏室里被遗忘的一盒盒冰激凌，无论我去哪儿，都会落入其他人的视线之中。那些住在阿灵顿街区的人都能看到我。在这个由许多安妮女王风格[20]的合租房建筑构成的街区里，一座座十层楼高的砖房被四周竖立着的脚手架包在里面。与此同时，我也在扮演着观看者的角色，像《后窗》[21]里的杰弗瑞那样，窥探着几十个我从未与之交谈过的人的生活。这些人都全身心地沉浸在日常生活的细枝末节当中，或是赤裸着身子去启动一台洗碗机，或是一边用高跟鞋的鞋跟打着拍子，一边为孩子们做晚餐。

一般情况下，我会认为这些行为最多只能唤起无聊人士的好奇心，但那个秋天并不寻常。几乎从我抵达纽约的那一刻起，我就感觉到一种与“看”相关的焦虑在我体内慢慢积攒起来。我想要被看见、被包容、被接纳，想要获得那种爱人赞赏的眼神所能带来的感觉。同时，我又感到自己被暴露在众目睽睽之下，这让我没有安全感，特别是在那些独处会令人感到尴尬或不对劲的场合。当我被一对一对的情侣或是一大群人所包围时，我会尤其害怕别人投来评判的眼光。这是我第一次居住在纽约这座布满了游移的眼神的玻璃之城，尽管这也是上述感受被放大的原因之一，但这些感受的起因终究是孤独，它们也始终会向两个方向激荡——渴望亲密，躲避威胁。

那年秋天，我不断地重温霍珀的作品，它们深深地吸引着我，仿佛我是名囚犯，而它们是监狱的蓝图，又仿佛它们蕴藏着某些对当时的我来说十分关键的线索。尽管我的视线曾落在几十个不同的房间上，但我总会回到同一个地方：《夜游者》（*Nighthawks，1942*）中的那个纽约式餐厅。乔伊斯·卡罗尔·欧茨[22]曾将这幅画描述成“最深刻的、反复出现的对美国式孤独的浪漫印象”。

我想只有为数不多的西方人不曾注视过这幅画中那台冰冷的绿色冰柜，至少大多数人都曾在候诊室里或办公室的走廊的墙上看见过一幅脏兮兮的复制品。它被如此不知节制地大肆传播，因而早在很久以前，它就已经沾染上了所有太过为人熟知的事物都无法幸免的那层包浆，就像镜片沾上了尘土一样。尽管如此，它依然保留着它诡异的影响力与那种能量。

我曾在手提电脑的屏幕上看了它很多年，直到在一个酷热的十月午后，我终于在惠特尼美术馆亲眼见到了这幅画。它被挂在美术馆的最后方，被一大群人挡住了。“色彩真棒。”一个女孩说道。接着我被推到了人群的前端。在我靠近它之后，这幅画呈现出不同的样子，分解成了许多我此前从未见过的裂口和不规则的形状。餐厅屋顶上明亮的三角形在瓦解。两个咖啡桶之间是一道黄色。这幅画上色并不厚重，颜料并未完全盖住底下的画布，因此，有无数几乎看不见的白色小孔和细小的白色线头，冲破画的表面显露出来。

我往后退了一步。绿色的阴影落在人行道上，映出尖角状和菱形的色块。在现有的颜色当中，尚没有其他一种颜色能够如此强有力地传递出都市的疏离感。人们在自己建造的大厦里退化成了社会的原子。这种令人厌恶的、黯淡的绿色是在电气时代到来后才出现的，并

且与夜间的城市、耸立着玻璃高楼的城市、亮着灯却空无一人的办公室，以及霓虹灯产生了不可割裂的联系。

这时一名导游走了进来，她深色的头发被盘了起来，一群游客尾随在她身后。她指向那幅画，问道：“你们看出来了吗，这幅画里没有门？”而他们围拢过来，发出轻微的惊叹声。她是对的。画里的餐厅是个避难所，这一点毫无疑问，但它却没有明显的入口，没有让人能够进入或离开的通道。在画的后部，有一扇卡通风格的、淡橘黄色的门，它的背后也许是一间脏兮兮的厨房。但从街道的角度来看，这个房间是封闭的：一个都市的鱼缸，一间玻璃牢房。

在房间内，四个著名的人物形象坐在他们泛着惨白的黄色监狱里。一对百无聊赖的情侣；一个穿白色制服的餐台服务生，他的金发被拢进帽子里；还有一个背对窗户坐着的男人，他撑开的外套口袋形成的新月形图案是整幅画里颜色最深的部分。没有一个人说话，也没有一个人将目光落在他人身上。这个餐厅是被孤立者的避难所吗？这是一个为他们提供救助的地方？还是画家想要以此表现出在城市中四下蔓延的人际交往的断绝？这幅作品之所以杰出，原因就在于它难以被下定论，在于它拒绝表态。

举例来说，看看那个柜台服务生，他的面部表情也许是谦和的，也许是冷漠的。他所站的地方是好几个三角形的中心，并且他主持着以咖啡为内容的夜间圣餐。可他不也同样被困住了吗？画布的边缘切去了这些三角形的其中一个顶点，但从线条行进的趋势看，那个画面以外的角显然太过狭窄，无法给本该存在的活板门或通道留出足够的空间。而这正是霍珀最擅长的技巧。他用这种微妙的几何构图调动起观者的情绪，从而给观者造成一种被围困的感觉，使他们变得惊慌且十分紧张。

除此之外呢？我靠在墙上，穿着凉鞋，浑身是汗，逐个细数着餐厅内的陈设。三只白色的咖啡杯、两只边缘泛着蓝色的空玻璃杯、两个盛放餐巾的容器、三个盐瓶、一个胡椒瓶，瓶子里面也可能装着糖或者番茄酱。屋顶上闪耀着黄色的灯光。窗台上贴着青绿色的瓷砖（霍珀的妻子乔在她专门记录霍珀画作的笔记本里称它们为“才华横溢的翠绿色带状线条”），有着美元纸币的颜色的三角形阴影从各处轻柔地坠下。餐厅外部的上方是一块美国菲利斯雪茄的广告牌，上面用潦草的棕色涂鸦体写着“只要五美分”。街对面的商铺的橱窗后面有一台绿色的收款机，却没有任何可见的货物。绿色叠着绿色，玻璃叠着玻璃，我在这幅画前流连得越久，那股焦虑感就滋长得越深。

玻璃窗是整幅画里最诡异的部分：一道弧形的玻璃将餐厅与街道分隔开来，又向后蜿蜒而去，与自身重叠。在霍珀的作品里，这扇玻璃窗是独一无二的。尽管他一生中曾描绘过成百上千扇窗户，但其余的那些都不过是简单的洞口，是任由目光穿透的孔隙。虽然其他一些画里的窗户上也显出了倒影，但只有在这幅画当中，他将玻璃本身具有的模棱两可的物理特性描绘了出来。既坚实又透明，既切实存在，又极为脆弱。那些他在其他画作里仅仅呈现了一部分的事物在此处被联结起来，融汇成一种毁灭性的象征，彰显着禁锢与暴露的相互作用。只要你透过玻璃望进去，凝视着明亮的餐厅内部，你必然会感到一种转瞬即逝的对孤独的理解，体会到被拒之门外后独自站在冷冽的空气中时的感受。

• • •

词典像个冷酷的仲裁人一样，把“孤独”定义成一种因孤立而引发的负面情感，其中蕴含的情感因素将其与“单一”“独自”或“单独”区别开来。“因缺乏社会交往或陪伴而感到沮丧，因独自一人的想法而感到难过，一种独立于群体之外时所产生的感受。”但孤独并不一定与缺乏来自外界的、客观真实的陪伴有关，或者以心理学的术语来说，并不一定是出于社会隔离或社交匮乏。一方面，并非所有独自生活的人都是孤独的；而另一方面，处在一段关系中或是被一群朋友包围着的人，也有可能感受到强烈的孤独感。正如爱比克泰德[23]在约两千年前写下的那样，“人并不因独处而孤独，就像人并不因身在人群中而不会孤独”。

这种感觉源自某种亲密关系方面的缺失或不足，它的感情基调可以从不适发展到长期难以忍受的痛楚。1953年，精神病学家、精神分析学家哈利·斯塔克·沙利文[24]给孤独下了一个至今仍被认可的定义：因人类对亲密的需求未得到足够的释放，而产生的、令人极为不快的、强烈的感受。

在他的著作里，沙利文对孤独这一话题仅仅一带而过，而真正对孤独进行了开创性研究的是德国精神病学家弗瑞达·弗罗姆-瑞茨曼[25]。弗罗姆-瑞茨曼在美国度过了她职业生涯的大部分时间。在大众文化里，她以乔安娜·格林伯格[26]的《我从未承诺给你一座玫瑰花园》（*I Never Promised You a Rose Garden*）中的心理咨询师弗里德医生的形象为人们所熟知。乔安娜在这部半自传体小说里讲述了她在青少年时期与精神分裂症抗争的经历。1957年，弗罗姆-瑞茨曼在美国马里兰州去世，她的书桌上留下了一沓未完成的笔记。这沓笔记后来被编撰出版，书名为《论孤独》（*On Loneliness*）。这篇论文代表了精神病学家或精神分析学家将孤独作为一个独立的课题进行研究的

第一次尝试。它与抑郁、焦虑或失落之间存在着明显的不同，从根本上来看，或许也更具危害性。

弗罗姆-瑞茨曼将“孤独”视为一个本质上十分顽固的研究对象，认为它难以被描述、被定义，甚至难以将它作为一个主题进行探讨。她用冷冰冰的语气指出：

> 那些期望对孤独加以阐释的作者所面临的是严重的措辞障碍：孤独似乎是一种极度痛苦而可怕的体验，以至于人们几乎穷尽一切方法对其加以规避。奇怪的是就连精神病学家们也拒绝为其寻求清晰的科学定义，而这种不情愿本身也是规避行为的一部分。

她在自己所能找到的些微材料中进行拣选，从西格蒙德·弗洛伊德[27]、安娜·弗洛伊德[28]和罗洛·梅[29]那里收集了一些相关的片段。她认为，这些分析大都将不同种类的孤独混为一谈——暂时的、偶然的孤独感（例如痛失亲友或童年时缺乏足够的关爱所造成的孤独）与深层的、难以根治的情绪上的隔绝感被一概而论。

针对后一类孤寂感，她评论道：“孤独，在其最典型的状态下，其本质决定了忍受着这种孤独的人无法将其表述出来。同样，与其他那些无法表述的情感体验相比，一个人无法通过共情与他人分享他的孤独。一个人所散发的孤独感会引发另一个人的焦虑，从而阻碍后者发挥其同理心。”

在阅读这些词句时，我想起自己在好几年前曾坐在英格兰南部的一个火车站外等着父亲。那天的天气很晴朗，我还带了一本我喜欢的书。过了一会儿，一个上了年纪的男人在我身边坐下，不断地试着跟

我搭话。我不想交谈，在说了几句客气话后，我的回答变得越发简洁。最终，他起身踱步离开了，脸上还挂着微笑。我后来一直为自己的不友善感到羞愧，可我也永远无法忘记那种压迫感。他的孤独散发出的力场紧紧地压迫着我，那是一种令人难以承受的、无法被满足的对关注和好意的渴求，渴求被倾听、被触碰和被看见。

要对身陷这一状态的人进行回应已是一件难事，但更难的是从这种状态中向外探求。孤独就像是一种可耻的体验，与我们应该过的那种生活背道而驰，这导致承认孤独变得越发地难，最终它演变成了一种人人忌讳的状态，仿佛一旦有人将它袒露出来，就注定会造成他人的回避和逃离。在她的论文里，弗罗姆-瑞茨曼不断地回到“不可交流性”这个问题上来，指出哪怕最孤独的患者都会极力抗拒这一主题。在她的一项案例研究中，一名患有精神分裂症的女患者被要求针对这一问题去见她的精神病医师，以便探讨她深层的、无助的孤独感。在几次颇有成效的尝试后，她终于一股脑地吐露了自己的想法：“我不明白为什么人们会把地狱想象成一个有温度的地方，里面还有温暖的火焰在燃烧。那不是地狱。地狱是你被独自冰封在一大块冰块里，那就是我经历过的感受。”

第一次读到这篇论文时，我正坐在床上，百叶窗被拉下一半。我用圆珠笔在打印出来的纸页上的“一大块冰块”这几个字下面画了一道弯弯扭扭的线。那时的我经常感到自己被封进了冰块里，或是被圈禁在了玻璃后面。我能够清楚地看见外面的一切，却无力将自己释放出去，或是与外界做出我渴望的那种交流。楼上又传来熟悉的节目主题曲，我漫无目的地查看着社交网络上的动态，我的四周是密不透风的白墙。无怪乎我会对《夜游者》如此着迷，那个如冰山般泛着绿光的玻璃气泡深深地吸引着我。

弗罗姆-瑞茨曼去世后，其他心理学家开始慢慢地将他们的注意力转向这一课题。1975年，社会科学家罗伯特·韦斯编撰了一本影响深远的研究性著作——《孤独：情感与社会孤立的体验》（*Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation*）。他在开篇处同样表示这个课题受到了忽视，并且嘲弄般地指出甚至连歌曲作者对它的讨论都比社会科学家多。在他的文章里，他将孤独描述为某种“支配”人类的事物，认为它呈现出“怪异的持续性”，是“一种对灵魂来说近乎恐怖的、神秘的折磨”。他觉得除了其本身具有的这些令人紧张的特质以外，孤独之所以难以唤起共情，是因为它能够引起一种类似自我保护的健忘。所以，当一个人不再处于孤独中时，他就很难记起自己曾经所处的境况。

> 倘若他们过去曾感到孤独，那么他们现在已经无法回忆起那个曾体验过孤独的自我是什么模样，而且他们很可能更愿意保持这种遗忘的状态。因而，在面对那些正处于孤独状态中的人的时候，他们的回应可能显得缺乏理解，甚至会带有几分焦躁与恼怒。

韦斯认为，就连精神病学家和精神分析学家都无法幸免于这种近乎带有恐慌的厌恶感，“那种在每个人的日常生活中都潜在的孤独”同样可能令他们感觉不适。由此产生的是一种对受害人的责难，一种将拒斥孤独者的行为视为理所当然的倾向。这种想法假定孤独是由孤独者们自己造成的，因为他们太过羞怯、缺乏吸引力、过于自我怜悯或过分关注自己。“为什么孤独无法得到改善呢？”他从专业的角度进行了推测，也从观察者的角度做了思考。“他们必定是在孤独里找到了某种有悖于常理的喜悦和满足。也许在痛楚以外，孤独还使他们

得以持续沉浸在一种自我保护的孤立状态里，或是给他们造成了一种情感缺陷，迫使与他们交往的人对其予以同情。”

事实上，正如韦斯接着写到的，孤独的特征之一就是对终结这种体验的强烈诉求，而实现这一目标不能单纯依靠意志力或是更加频繁的室外活动，而是只能与他人建立亲密的联系。说起来远比做起来要容易得多，尤其是对某些人而言，他们的孤独因失去、流离或偏见的状态而生，所以他们有理由在渴慕他人组成的社群的同时，也感到害怕和不信任。

韦斯和弗罗姆-瑞茨曼意识到孤独会造成痛苦和疏离，但他们不明白孤独是如何导致了这些后果，而当代研究主要着眼于这个领域。在试着理解孤独对人体施加影响的过程中，这些研究还成功地阐明了移除这种感受为何会遇到如此巨大的困难。芝加哥大学的约翰·卡乔波和他的团队在过去十年里的研究表明，孤独感会严重影响个体对社会交往的理解和阐释能力，引发一系列破坏性的连锁反应，其导致的后果将使该个体与其同伴越发疏远。

20世纪70年代，韦斯首度假设了一种现象，即当人们开始感到孤独并且面对来自社会的威胁时，他们会触发一种被心理学家称为“过度警觉”的状态。人们会不知不觉进入这种状态，处在这种状态中的人对世界的看法有一种日趋消极的倾向，他们会预料到自己将要遭遇到的粗鲁、拒绝和创伤的经历，并将这些经历牢记于心。比起其他更亲切、友好的交往经历，他们会更加注意这些不好的体验，把它们摆在更突出的位置。这无疑会造成一种恶性循环，孤独的人将会越发孤立、多疑和内向。并且，由于他们未能清醒地察觉到这种“过度警觉”的状态，他们绝不可能轻易地意识到这种偏见的存在，更不用说去纠正它。

上述这段话的意思是，越是孤独的人，越难适应社会的潮流。孤独在他们周围蔓生，如同霉菌或苔藓，阻隔了交往的可能，无论这些人本身是多么渴望与他人接触。孤独感会逐渐积聚，自我延伸，永不止息。一旦受到了它的影响，就绝不可能轻易将其移除。这就是为什么我会突然对别人的目光变得高度敏感起来，为什么我会一直觉得自己暴露在别人的注视之下，即便我只是默默无闻地走在街上，当我的人字拖鞋在地面上发出啪嗒啪嗒的声响，我都会躬起身子，蜷缩进自己的内心。

与此同时，受到一波又一波汹涌而来的肾上腺素与皮质醇[30]的影响后，处在“红色警报”状态下的身体会产生一系列的心理变化。肾上腺素与皮质醇是引发“战斗或逃跑反应”[31]的荷尔蒙，它们会帮助机体应对外界的压力源。然而，有时这种压力是慢性的，并不尖锐。当一个人经年累月地承受着由某种无法摆脱的东西导致的压力时，这些生物化学上的变化将会产生灾难性的后果，给人的身体造成破坏与混乱。孤独害得人在睡眠中也不得安宁，睡眠的修复性功能将会降低。孤独还会导致血压升高、衰老加速、免疫系统衰弱，并成为认知衰退的前兆。2010年的一项研究表明，孤独预示着更高的发病率和死亡率，这一结果委婉地告诉人们，事实可以证明，孤独是致命的。

起先，人们认为这种高发病率是被隔绝导致的实际后果：缺乏关爱，潜在的自我供养的能力下降。事实上，如今看来几乎可以肯定，是对孤独的主观体验而非单纯的孤独状态造就了这些生理上的后果。令人感到紧张和压迫的是这种感受本身，它引发了整个环环相扣的阴郁反应。

• • •

霍珀不可能知道以上结论，当然了，除非他能够从内部感知到这些反应。然而，他在一幅接一幅的画作中不仅展现了孤独的样貌，还表现了它的质感，通过他笔下那些空白的墙壁和打开的窗户，构建出他头脑中孤独的架构的幻影，揭示孤独的运作方式——一边使人身陷罗网，一边将人暴露于众。

有人认为艺术家本人会熟知自己的创作素材，对于自己的时代，以及那一时期漫布的情绪和占据其间的主流事物，艺术家们并不仅仅是见证人。这种想法太天真了。无论如何，看着《夜游者》的时间越长，我对霍珀本人的好奇就越多，毕竟他曾这样说过：“一个人的作品就是他自己。没有什么是无中生有的。”这幅画将你置于一个有利的地位，让你拥有一种无比独特的、疏离的视角。他是从哪儿得到的灵感？霍珀自己对城市、亲密感和渴求有着什么样的体验？他孤独吗？要看见那样的世界，你必须成为什么样的人？

尽管霍珀不喜欢接受采访，一生仅留下了少量的文字记录，但他经常被拍摄，因此，我们得以追溯他在那些年里的踪迹——从20世纪20年代戴着草帽的笨拙青年，到20世纪50年代的艺术大师。这些照片大多是黑白的，贯穿在其中的是一种强烈的、沉默寡言的特质，这来自某个深置于自身内心的人，他对与外界的交流存有戒心，显然有所保留。无论站着还是坐着，他总是显得有点尴尬，微微驼背，就像大多数高个子男人一样。他瘦长的肢体不自在地摆放着，穿着深色西装，打着领带，或是三件套的粗花呢套装。他的长脸有时阴沉着，有时很警惕，有时露出一丝愉快的迹象，在敌意消退的瞬间，时不时地

闪过不屑一顾的机灵样。人们或许会称他为一个缄默的人，与这个世界相处得并不容易。

所有照片都是静默的，但有些更甚，这些肖像证实了众人眼中的霍珀最显著的特征，即他对言语极度抗拒。与安静不同，这种沉默更有力，也更具侵略性。在他接受的采访里，这种特质成了一道屏障，使得采访者没办法让他开口或是把回答安进他的嘴里。当他真的开口时，那句话通常只是为了转移那个问题。“我不记得了。”他往往会这么说，或是“我不知道我为什么会那么做”。他频繁地使用“无意识”这个词，像是为了规避或否认那些采访者们认定的、从他的作品里渗透出来的任何意义。

1967年，就在霍珀去世前不久，他罕见地接受了布鲁克林博物馆的一次长篇访谈。那时他已84岁，是仍在创作的美国现实主义画家当中最重要的一位。与以往一样，他的妻子待在房间里。乔完美地打断对话，填补空缺，填满所有的空白部分。这段对话被录音并被转录成了文字，但从未以完整的形式被发表过。它不仅在内容上具有启发性，而且揭示了霍珀夫妇之间复杂的互动关系和他们既亲密又对抗的婚姻状态。

当采访人问到霍珀是如何选定他的创作题材时，与往常一样，他似乎觉得这个问题令他痛苦不安。他说那个过程很复杂，很难解释，但他必须非常专注于自己的题材，那样的话，他每年可能只创作一两幅画。就在这时，他的妻子插了进来。“我要说一些关于他的真事儿，”她说，“在他12岁的时候，他长高了，他有1.82米高。”“不是在12岁。不是12岁。”霍珀说。“可你妈妈是这么说的。你也是这么说的。现在你要改口了。哦，你要反驳我……你是觉得我们之间有什么深仇大恨吧。”采访人小声地说了几句表示不赞同的话，乔劲头

十足地说了下去，把她的丈夫描述成一个男学生，瘦得像一根草叶，在他体内毫无力量可言，不想跟那些刻薄的、欺负人的孩子们发生矛盾。

> 但那让他变得更加……那会让一个人变得内向……在学校里，他是队伍里领头的那个，你懂吧，也就是最高的那个。还有，哦，他讨厌那样，那些排在他后面的坏男孩们总是把他推向错误的方向。

“内向是家族遗传的。”霍珀说。而乔回应道：“哦，我觉得那和环境也有关系，你知道的……他对声明自己是个什么样的人从来都不怎么上心……”这时他打断道：“我用我的作品阐释我自己。”过了一会儿，他又说道：“我从未想过要去描绘美国的场景，我是在试着描绘我自己。”

他一直擅长绘画，从他在纽约奈阿克的童年时起就是如此。彼时，19世纪即将落幕，他是家里唯一的儿子，他的父母都受过教育，但彼此之间却并不那么和睦。他的线条笔触透出美妙的自然感，同时也流露出某种尖刻的味道，这在他根据自己的生活经历画的那些丑陋的讽刺画里尤为明显。这些画作通常都呈现出惊人的压抑氛围，它们从未被展出过，却被收录进了盖尔·莱文[32]执笔的霍珀传记里。在这些作品里，霍珀把自己描绘成一个瘦骨嶙峋的形象，细长的骨头、扭曲的面部，通常受制于某些女人，或是沉默地渴求着某样她们拒绝给予的东西。

在他18岁时，他到纽约上艺术学校，在那里，他接受了罗伯特·亨利[33]的指导，后者是粗粝的城市写实主义（也就是所谓的“垃圾箱画派”[34]）的主要提倡者。在学生时期，霍珀表现杰出，备受赞

扬，因而他在学院里流连了好多年的这一举动也很好理解，他不想全身心地投入到独立的成年时期里去。1906年，他在父母的资助下前往巴黎旅行了一趟，他把自己封闭起来，没有与当时巴黎的任何艺术家会面。他对当时盛行的潮流或时尚都无甚兴趣，而他在此后的一生中态度也始终如此。“我听说过格特鲁德·斯泰因[35]，”他后来回忆道，“但我根本不记得自己听说过毕加索。”相反，他整日在街上游荡，到河边作画，或是画妓女和过往行人的素描肖像，把各式各样的发型、女人的腿和小巧的羽毛帽子分门别类地记录下来。

正是在巴黎，他学会了打开自己的作品，让光透进来，模仿印象派的典型作品。而在此之前，他在纽约接受训练时，钟情的大多是暗沉的棕色和黑色。他也学会了对视角的运用，在他的场景里引入微小的不可能性：一座通往不可能之处的桥梁，太阳同时往两个方向落下。人体被延展，建筑被缩小，这些毫不起眼的细节扰乱了现实世界的构建方式。他用白色、灰色和土黄色的笔触描绘出一种不真实感，这就是他令观者感到不安的方式。

有那么几年，他往返于欧洲和美国，但在1910年，他最终定居在了曼哈顿。几十年后，他如是回忆道：“我回来的时候，这座城市的面貌粗陋，原始得可怕，我用了十年才从欧洲的感觉里走出来。”在纽约，不管是疯狂的生活节奏，还是人们对绿色钞票[36]永不止息的追求，都使他显得格格不入。事实上，钱很快就成了一个主要的问题。很长一段时间里，他的画作根本无人问津，他只能靠做插画师勉强度日。他痛恨那些千篇一律的委托，不得不阴郁地夹着自己的作品集在整座城市里穿行，不情愿地叫卖自己的作品，而那在他看来根本毫无意义。

在刚回到美国的那些年里，他的感情生活也一片空白。他没有固定的女朋友，尽管或许不乏短暂的露水情缘。他也没有亲密的朋友，和家人也只有偶尔的联络。至于同事和熟人，他还是有的，但这个人的生活显然缺乏爱的滋润，尽管他享有充分的独立性和那种被弃置的美德——隐私。

这种隔绝感，以及这种在一座大城市里孤身一人的体验，很快就在他的画里反映了出来。到了20世纪20年代早期，他已经奠定了自己作为一个真正的美国艺术家的名声，固执地坚持着现实主义，不顾从欧洲涌入的时髦的抽象主义潮流。他决意描绘居住在纽约这座现代的、电气化的城市里的日常感受。霍珀起先采用的是蚀刻版画的手法，接着改换成了油画，他开始创作出一系列独特的图像，它们捕捉到了都市生活的体验——一种逼仄的、焦虑的感受，偶尔也有迷人的一面。

他围绕着曼哈顿长时间地散步，在这个过程中，他看到了，或只是不完整地瞥见了某些场景，这些场景随后脱胎成了他所描绘的画面——瞥向窗外的女人、凌乱的卧室和令人焦虑的室内布置。“它们不是真实的，”很久以后，他这样说道，“或许它们中有很少一部分是的。你不可能走出去抬头看着一间公寓，然后就站在街上画画，但很多东西的确受到了这座城市的启发。”还有在别的地方，他也曾提到过：“室内的布置本身是我个人主要感兴趣的地方……它就是纽约这座令我深感兴趣的城市的一个碎片。”

当然，这些作品里，没有任何一幅描绘了人群，尽管人群无疑是这座城市的标志性景观。相反，它们的着眼点都在孤立的体验上：独处的人们，或是局促的、难以沟通的伴侣们。后来，阿尔弗雷德·希区柯克在《后窗》里为詹姆斯·斯图尔特安排了一个同样有局限的、

窥视般的视角。这是一部霍珀式的影片，同样对准了都市生活中危险的视觉亲密度这一问题，在那些一度曾属于私人空间的房间里，我们能够一览无余地观察陌生人的生活。

斯图尔特扮演的L.B.杰弗里斯从他在格林威治村的公寓里观望着很多人的生活，其中有两个女性角色像是径直从霍珀的画里走出来的。“躯体小姐”是一个性感的金发女郎，随着影片的推进，她的受欢迎程度比一开始所呈现的要肤浅得多；而“寂寞芳心小姐”是个不快乐的、不怎么吸引人的未婚女性，她被不断地置于各种情境中，而事态也证实了她既无力找到一个伴侣，也难以享受独处的生活。人们可以看见她在为一个想象中的爱人准备晚餐，哭泣着用酒精安抚自己，把一个陌生人带回家，又在他将求爱的企图表现得有些过火的时候把他打跑。

在令人极为痛苦的一幕里，杰弗里斯透过一个变焦透镜看着她对镜梳妆——她先是穿上一套翡翠绿色的套装，接着戴上大大的墨镜，审视着整套装扮的效果。这是全然私人的举动，其本意并不想让任何人看见。在她竭力展现的这副精雕细琢的外表之下，她不自觉地流露出截然相反的情绪——她的渴求和脆弱，她期待被人向往的欲望，她害怕自己身上的女性魅力在逐渐流失，而那是一个女人在这世上可以拿来交换的一样重要之物。霍珀的作品里满是像她一样的女性，那些落入孤独的掌控中的女性，她们的处境似乎与性别和外貌上的不尽如人意有关，而随着年纪的增长，这会变得越发致命。

然而，若要说杰弗里斯表演的是典型的霍珀式凝视——充满冷静、好奇与疏离感，那么希区柯克所要竭力表现的，则是偷窥这一行为，如何在孤立了被偷窥者的同时，也孤立了偷窥者。在《后窗》里，偷窥显然被表现为一种对亲密关系的逃离，一种对真实情感需求

的躲避。比起参与，杰弗里斯更倾向于观看，他对偷窥的沉迷是在情感上保持疏远，既是对他的女友，也是对他在窥看的那些邻居。只是随着时间的推移，他渐渐地被拉入一段既真实又充满象征意味的关系里，付出了投入和承诺。

一个不安于被束缚的、爱好窥看他人生活的男人，必须试着去适应一个真实的、有血有肉的女人，让她进入他的生活。《后窗》模仿或映射的不仅是霍珀艺术中的内容，也反映了霍珀感情生活的概况，某些在多年里不断地重复上演的场景里，超脱和需求的冲突既存在于真实的生活里，也呈现于画布上多彩的色块中。

1923年，他与在艺术学校学习时结识的一个女人重逢了。昵称为乔的约瑟芬·尼维森是一个性格激烈的小个子女人，健谈，性格火爆，爱好社交。在双亲过世后，她一直独居在纽约西村，尽管严重缺乏资金的支持，她还是在其艺术家之路上顽固地前进着。他们对法国文化的共同爱好让他们走到了一起，那年夏天，他们犹犹豫豫地开始约会。第二年，他们结了婚。她41岁了，还是个处女，而他也快要42岁了。两人都考虑过自己将永远独身的可能性，毕竟他们的年龄已经远远超过传统的适婚年龄。

直到1967年的春天，爱德华去世，霍珀夫妇才与彼此分离。然而，尽管他们是一对羁绊很深的伴侣，但他们的个性，甚至他们的生理形态都是如此相悖，以至于有时他们看上去就像是描述男人和女人之间的鸿沟的讽刺画。当乔放弃了她自己的工作室，搬进爱德华在华盛顿广场上的稍微体面一点点的住所后，此前她曾为之不懈奋斗和捍卫过的事业就渐渐颓靡了，她几乎停止了创作：时不时地画上几幅柔和的、印象主义风格的作品，偶尔参加一次群展。

造成这种情况的部分原因是乔把她的大量精力都投入到了照管和扶持她丈夫的创作上：处理他的信件和贷款请求，激励他的创作。在她的坚持下，她还成了他所有作品里的女性形象的模特。自1923年起，乔扮演了每一个办公室女工和都市女郎的角色，有时穿戴整齐，有时宽衣解带，有时能被认出来，有时则被完完全全地重塑了。基于她创作出来的角色有《纽约电影院》（*New York Movie，1939*）里的那个沉郁地靠在墙上的高个金发引座员，还有《裸女秀》（*Girlie Show，1941*）中长着一双长腿的脱衣舞女郎。乔在为这幅画做模特时，“站在了炉子前，除了高跟鞋以外不着寸缕，并摆出了一个双臂张开的舞蹈姿势”。

一个模特，是的；一个对手，非也。乔的事业之所以触礁的另一个原因，是来自她丈夫的强烈反对。爱德华不仅没有支持乔的绘画事业，相反，他还采取实际行动对她的事业进行打击，对于她确实创作出来的为数不多的作品，他都给予嘲讽和贬毁，在限制她进行创作这一点上，他表现出了极大的创造性和恶意。根据乔未出版的日记中的大量内容，盖尔·莱文写就了引人入胜、细节丰富的《爱德华·霍珀：一部私人传记》（*Edward Hopper: An Intimate Biography*），其中提到了一个最为令人震惊的情况，即霍珀夫妇的关系经常会恶性蜕变为暴力。他们时常争吵，尤其是因为他对她作品的态度和她想要开车的愿望，而两者都是自主和权利的象征。有些争斗会发展成肢体上的冲突：掌掴、击打、抓挠，在卧室地板上狼狈地缠斗，最后剩下的除了瘀青，还有受伤的心。

正如莱文观察到的那样，由于乔·霍珀留存下来的作品数量太少，人们几乎很难对她的创作做出评价。爱德华把一切都留给了他的妻子，要求她把他的艺术藏品遗赠给惠特尼美术馆——这个与他联系

最为紧密的机构。在他死后，她把他的艺术藏品以及大部分她自己的艺术资产都捐赠给了美术馆，尽管自踏进婚姻的那一刻起，她的作品就一直被那里的策展人拒绝。她的忧虑并非毫无根据。在她去世后，惠特尼美术馆丢弃了她所有的作品，可能是因为这些画的品质有失水准，也可能是那种让她一生都在苦涩地抱怨的、经常性的对女性艺术创作的低估使然。

当人们意识到霍珀曾多么极端地压制和阻止他的妻子进行艺术创作后，他的画作当中的沉默就变得越发致命。人们很难将他被揭露出来的小气和残忍与那个西装革履、皮鞋锃亮、庄重沉默、分外拘谨的男人形象联系起来。不过，也许他的沉默也是其中的一部分：某种无法用日常语言交流的能力，某种深层的怨恨与索需。“只要跟我说话，他的眼神就会飘到钟上，”乔在她1946年的一篇日记里写道，“就像是在要求某个收费昂贵的专家的注意。”类似这样的行为加剧了她认为自己“是个相当孤独的生物”的感受，使她从艺术的世界里被隔绝和排挤了出去。

就在霍珀夫妇结合之前，一名同时代的艺术家为爱德华做了一次人物速写。他从那些最为显著的细节着手：明显的咬肌、强壮的牙齿和毫无美感的大嘴，随后转移到霍珀创作时采用的冷静、凝滞的画风：把自己封闭起来，保持克制。他注意到了霍珀的诚挚、拘谨和智慧，并写道：“他应该已经结婚了。但无法想象是和什么样的女人，那样一个男人的欲望。”几行之后，他又重复了同样的短语：“他的欲望，他的欲望啊！”

“欲望”也是霍珀的漫画中传递出的主要信息，在那些画里，他的妻子被呆板地抬高了位置，而他自己则被贬低到了地板上，蜷伏着，看着在桌上用餐的她，或是以一种近乎非人的自我克制跪在她的

床脚前。在他的作品里，在他为共处于同一个狭小房间里的男人和女人彼此之间所创造的巨大空间里，也会时不时地闪过同样的情绪。例如《纽约的房间》（*Room in New York，1932*）这幅画就散发着未曾言明的挫败感、未得到满足的欲望以及暗涌的抑制。或许这就是他的画作令人如此难以介入、散发着如此强烈的情绪的原因。倘若仅着眼于“我用我的作品阐释我自己”这句话的表面意义，那么他所声明的就是障碍和界限，渴望的东西远在他处，而不想要的东西却近在咫尺——一幅欠缺亲密性的色情作品，无疑就是孤独本身的近义词。

• • •

在很长的一段时间里，霍珀稳定地继续着他的创作，而到了20世纪30年代中期，他的创作周期开始拉长了。在步入晚年之前，霍珀总是需要现实的场景来激发他的想象。他在城市里游荡着，直到看到某个吸引他的场景或空间为止，接着任其在他的记忆中安营扎寨；绘画，或者一如他所希冀的，情感与场景本身都成了他对“本质的最私密的印象所能产生的最准确的转录”。现在他开始抱怨能令他感到兴奋的题材已经不多了，致使他无法敦促自己开始这项辛苦的差事，这项棘手的任务试图“迫使这个由颜料和画布组成的勉强的媒介”演变为对情绪的记录。在一篇名为《绘画笔记》的著名短文里，他把这一过程概括为一种与不可避免的衰败的对抗。

我发现，在我工作时，我最感兴趣的视角往往不是种种让人困扰的元素的介入，而且随着创作的推进，这个视角会不可避免地被工作本身抹除和取代。在我看来，为了避免这种衰败而做出

抗争是所有画家的共同命运，对他们而言，随心所欲的创作形式并没有那么有趣。

这个过程意味着绘画也许永远不会是完全愉快的，但停滞的阶段却比这还要糟糕得多。阴暗的情绪，漫长的、令人失望的散步，对电影院的频繁光顾，退却至无言的状态，纵身跳入一片沉默，这些几乎都必然会导致他与乔的争吵，而后者想要交谈的渴望与她丈夫想要保持安静的需求同样强烈。

所有这些状况都在1941年的冬天开始发挥作用，《夜游者》的雏形正是诞生于那一时期。当时的霍珀已经赢得了数不尽的赞誉，包括在现代艺术博物馆举行回顾展的这份罕见的殊荣。新英格兰清教徒的出身使得他没有被自己上升的声望冲昏头脑。他和乔从华盛顿广场后面逼仄的画室搬到了前面的两居室里，但他们仍旧没有中央供暖，也没有可供他们独立使用的浴室。此外，他们还是得搬着木炭登上七十四级台阶，将它们放进炉子里燃烧以取暖，从而减轻屋子里逼人的寒气。

11月7日，他们从夏日的特鲁罗[37]回到纽约。在特鲁罗，他们刚刚建造了一间海滨小屋。一张画布被摊开铺在画架上，但几周来都丝毫没有进展，在小小的寓所里留下一片令人痛苦的空白。霍珀又出门了，去例行散步，寻找可供创作的场景。最后，一个景象抓住了他的注意力。他开始在咖啡店和街角作画，将那些吸引了他视线的顾客画成素描。他画了一个咖啡壶，并记下了它近旁的色彩：琥珀色和深棕色。12月7日，就在这次创作开始后不久，珍珠港遭袭。第二天早晨，美国加入了第二次世界大战。

12月17日，乔给爱德华的姐姐写了一封信，其中掺杂着对空袭的忧虑，以及对她丈夫的抱怨，说他终于开始创作一幅新作品了。他禁止她进入画室，这就意味着她被完全禁止使用他们的小小领地的一半区域。希特勒已经扬言意图摧毁纽约。她提醒莫丽恩，他们就生活在玻璃天窗和漏水的屋顶，他们没有遮光窗帘[38]。她生气地写道："艾德[39]不能被打扰。"隔了几行之后，她又说："我甚至没法去厨房拿我想要的东西。"她整理出了一个背包，里面装着支票簿、毛巾、肥皂、衣物和钥匙，"以防我们穿着睡衣就跑到门外去了。"而她的丈夫，她补充道，在看到她所做的事后嘲笑了她。他用的还是那副轻蔑的语调，而她也一如既往地把它告诉了别人。

在隔壁的画室里，爱德华搞来了一面镜子，画下了无精打采地靠在吧台上的他自己，还设计出了他的两名男性顾客的姿势。在之后的几周里，他为咖啡馆添上了咖啡壶和樱桃红色的吧台面板，以及在上了漆的光洁面板上映出的淡淡的倒影。这幅画的创作开始加快了速度。一个月后，乔对莫丽恩说，他埋头苦干着，对那幅画，他每时每刻都非常投入。最后，他终于允许她进入画室做模特。这次他拉长了她的身体比例，染红了她的嘴唇和头发。光线打在她的脸上，她躬着身子打量着右手拿的东西。1942年1月21日，他终于完成了整幅画的创作。按照霍珀夫妇的惯例，他们一起将这幅画命名为《夜游者》，其灵感来自那个女人的阴郁伴侣的鹰钩鼻[40]。

这段往事里上演了太多的故事，有太多潜在的东西可供解读，其中有的是属于个人的，有的则更为深远。在读过乔的信并且了解到她因空袭和没有遮光窗帘而产生的焦虑后，那些玻璃窗以及从中透出的光线都变得不一样了。现在你可以把这幅画看作是对美国孤立主义的一种比喻，在用餐者所在的脆弱的庇护所中发现了一种隐藏的焦虑，

其背后的原因是这个国家突然陷入了冲突，一种生活方式被突然打断，落入危险的胁迫之中。

还有一种更为私人化的解读，这关系到霍珀和乔之间不断产生的纠葛。他像是要惩罚她似的把她推开到一定的距离之外，以满足自己的需求，接着又把她拉回来，让她靠近，改换她的面容和身体，把她变成坐在吧台前的那个性感的、无言的女人，沉浸在自己的思绪里。这是霍珀让他的妻子沉默的方式吗？把她锁进画作这一无声的媒介里？还是说这是一种色情艺术，一种象征着繁衍的结合？以她为蓝本创作出如此之多的女性形象，这一举动势必会引发这些疑问。但如果一定要寻求一个确切的答案，则无疑会错失一个重点，即霍珀是如何坚决地拒绝封闭的定论。对于人类的孤独，对于对他人在本质上的不可知性，霍珀用他暧昧不明的画面加以证实。而我们也必须记得，他所取得的这一成就，部分就是通过无情地剥夺了他的妻子实现她自己的艺术表达的权利而得到的。

在20世纪50年代末，策展人、艺术史学家凯瑟琳·库为了写一本名为《艺术家之声》（*The Artist's Voice*）的书采访了霍珀。在他们的对话中，她问他最喜欢自己的哪一幅作品。他提到了三幅画，其中一幅就是《夜游者》，认为它“似乎就是我对一条夜色中的街道的想象”。“孤独的、空荡荡的街道？”她问。而他回应道：“我并不认为它显得特别孤独。我在很大幅度上简化了这一场景，好让餐厅看起来更大一些。我可能是在无意识地描绘一座大城市的孤独。”对话转移到了其他事情上，但几分钟后，她又回到了这个主题上，说：“无论是谁看了你的作品，都会说孤独和怀旧是你的主题。”“如果这是真的，”霍珀慎重地答道，“那也不完全是我有意为之的。”接

着，他又一次推翻了自己的说法：“或许我的确是一个孤独的个体。”

这是个不同寻常的措辞，一个孤独的个体，这与承认自己的孤独完全不是一回事。相反，它通过“一个”暗示了某种事实，这个低调的不定冠词隐隐地指向了一种在本质上与孤独对立的东西。尽管孤独让人感到的是完全的孤立，让人觉得它是一副私人的重担，一种他人绝无可能分享或体会得到的感受，但它实际上是一种共同的状态，栖居在很多人的内心里。事实上，现有的研究表明，有超过四分之一的美国成年人都在忍受着孤独的折磨，这与人种、民族和教育程度都无甚关联；而与此同时，有45% 的英国成年人声称自己偶尔或经常感到孤独。婚姻和高收入会给这一状况带来轻微的改善，但真相是我们当中只有很少的人能够对此完全免疫，相较于我们能够自我满足的程度，我们都对交往有着更多的渴求。孤独的人难计其数。无怪乎霍珀的作品一直广受欢迎，并被如此大量地复制着。

读过他踌躇的自我坦白后你便会理解，为什么他的作品不仅传递着紧张的气氛，也流露着慰藉的可能，尤其是在与他人共同观赏时。他确实反复地描绘了一座大城市的孤独，都市生活那种去人性化的运转方式和结构不断地挫抑着连接的可能。但他不也同样把孤独描绘为一座大城市，一个诸多灵魂无论自愿与否都共同栖居的地方，从而揭示了它共通的、大众的一面吗？此外，他所使用的技法——一个不同寻常的视角，以及所选场所上的阻隔和暴露，都迫使观者在想象中进入这种体验当中，与对孤独的偏隘认识进行抗争。因为孤独原本是一种极具穿透性的体验，其最显著的特征在于它的多重阻碍、它如同窗般的高墙和它如同高墙般的窗。

弗里达·弗罗姆-瑞茨曼是怎么说的？“第二个人的共鸣能力很可能会受到阻碍，其原因或许仅仅是第一个人散发出的孤独感具有引发焦虑的特质。”这正是孤独令人感到如此恐惧的原因：人们会本能地对它产生抵触，因此在最需要交流的时候，交流却被它所阻抑。霍珀捕捉到的景象是美丽的，也是骇人的。他的作品并不感伤，但它们却流露出一种非凡的专注。好像他所看到的东西既是有趣的，也是他一直坚持要它成为的事物：一种值得他付出辛劳，并痛苦地努力将其记录下来的东西，仿佛孤独是某种值得观看的东西。更有甚者，仿佛观看它本身就是一剂解药，能够抵抗孤独所带来的陌生的、疏离的咒语。

我的心向你敞开

我在布鲁克林没待多久。那个把公寓借给我暂住的朋友从洛杉矶回来了，于是我搬去了东村的一间绿色的、没有电梯的公寓。改换居住地标志着又一个孤独阶段的起始：在这段时间里，言语成了一种危险的企图，并愈演愈烈。

要是你根本不曾被人触碰过，那么，言语就是你能与另一个人所产生的最密切的联系。几乎所有居住在城市里的人都是一曲复杂的大合唱的日常参与者，虽然有时候也会成为咏叹调的表演者，但更为常见的是扮演和声的角色，呼唤与回应，与几乎不认识的或完全陌生的人匆匆地进行短暂的交谈。讽刺的是，当你处于较好的、舒适的亲密关系中时，这些日常的交往总能顺利进行，而且你几乎不会去注意它或是留心体会。唯有在个体缺乏更深层的、更私人的联结时，它们才会延展出一种不相称的重要性，随之而来的还有一种不相称的危险。

自从来到美国后，我总是在语言的交换游戏中笨拙地扑腾着：我很难接住别人的话，又总是在自己主动开口的时候把事情搞砸。每天早晨，我都会穿过汤普金斯广场公园到办公室去，途中会经过“戒酒泉”(41)和遛狗区。在东九街上有个咖啡馆，坐在里面能看见外面的一座社区花园，花园中种着一棵巨大的垂柳。这间咖啡馆里的人们几乎全都盯着打开的、发光的手提电脑，因而看起来是个安全的地方，孤身一人的我在这里不会太显眼。尽管如此，每天都会发生一件同样的事。我会点在菜单上最先看到的东西：中杯的机冲咖啡，这几个巨大的白色粉笔字就写在餐厅的小黑板上。每一次，咖啡师都会毫无例外地露出迷惑的神情，要我再重复一遍。如果是在英国，我也许会觉

得这很有趣，或者很烦人，抑或根本不会注意到这个小插曲，但那年秋天它令我难以释怀，在我的内心激起焦虑和羞愧的涟漪。

为那样一件事烦心真是蠢透了：那只是外地人的一个小小的特征，在说同一种语言时的一种轻微不同的语调，一个不同的口语表达。维特根斯坦的一句话可谓所有背井离乡者的心声：“为了理解口语的使用而做出的沉默的自我调整是极其复杂的。”我没能完成那些复杂的自我调整和那些数不清的沉默的转变，如此一来，我便暴露了自己作为一个外来者的身份，作为一个不知道该用“标准杯”或“滴滤”这两个惯用词语来点咖啡的人。

在特定的情境下，孑然独立、格格不入，都会成为满足感的来源，甚至给人带来愉悦感。某些情况下的独处，即便不能治愈孤独，也能暂缓它的降临，为人们提供一段喘息的时间。偶尔，当我漫步在威廉斯堡大桥的桥墩下，或是沿着东河一路走到联合国总部的银色大楼旁时，我会忘记那个忧伤的自我，反而变得如同薄雾一般通透、没有边界，愉快地在涌动的城市里随波逐流。待在公寓里的时候，我不会有这种感受；唯有当我在外面，彻底地独处或隐匿在人群中时，它才会悄然而至。

每当身处这样的情景中时，我都感到自己被解放了，绵延的孤独的重量、对反常事物的感知，以及因羞辱、评判和注视而生的不安感统统离我而去。但这种自我遗忘的幻觉过不了多久就会幻灭殆尽，然后我就又被拉回到对自我的意识，以及熟悉的、痛苦的缺失感中去。有时，触发这种幻觉破碎的原因是可见的——一对牵手的伴侣，以及其他诸如此类的琐碎的、无关痛痒的事情。然而，在更多的情况下，它总是跟言语有关，或者说是一种对交流的需求，以言辞为媒介去理解别人，也让别人理解我。

我的高度警觉表现为种种强烈的反应——有时我会感到一阵脸红，但更多的时候我感受到的是一阵轰然袭来的恐慌，它们也证实了我对社会交往的感知开始扭曲。在我体内的某处存在着一个指认危险的测量体系，而如今，即便是交流中产生的最轻微的差错，都会被标示为潜在的巨大威胁。似乎在被如此灾难性地抛弃之后，我的耳朵被调整到了某个频率，只能听到拒绝的声调，于是，当不可避免的拒绝来临时，一天当中的各种些微的拒绝逐渐积聚，让我体内的某些关键部分绷紧并封闭了起来，从而使我摆出了逃离的姿态，并非向身体的外部逃离，而是向内探入自我的更深处。

毫无疑问，这种程度的敏感是荒谬可笑的。但在说话、被误解，或是被认为不知所云的时候，存在着某种几乎能令人感到苦闷的东西，某种直击我内心中所有关于孤独的、恐惧的事物。没人会理解你，永远不会。没人想听你说了些什么。你为什么不能融入，为什么要如此特立独行？身处这类处境的人会对言语产生不信任的原因很好理解，他们会怀疑言语填补人与人之间距离的能力，已然被揭露的鸿沟和潜藏在每个精雕细琢的句子之下的致命的深渊，都成了他们难以治愈的创伤。在这样的情境中，沉默或许是一种逃避伤害的方式，他们完全拒绝参与到交流中去，从而躲避失败的交流可能带来的痛苦。反正我就是如此解释自己与日俱增的沉默——就好比是一个想要避免反复遭受电击的人对电流所具有的一种反感情绪。

倘若有人能理解这种两难的困境，那就是安迪·沃霍尔，一个曾经一直为我所拒斥的艺术家，直到我自己也体会到了孤独。我曾上千次地看过那些丝网印刷的母牛和梦露[42]像，认为它们呆板、空虚，忽视它们的存在，就像我们对待那些经常看见却从未被正确观看的东西那样。我对沃霍尔的迷恋是从我搬到纽约后才开始的。有一天，我

偶然在视频网站上看到了几段他的电视采访，他的样子像是在与自己对言辞的需求做着激烈的斗争，这给我留下了很深的印象。

第一个片段出自1965年的梅尔夫·格里芬秀[43]，当时沃霍尔37岁，正处于波普艺术给他带来的名声的顶峰。他穿着一件黑色的短夹克上了台，坐在那里，嚼着口香糖，拒绝大声说话，而是把他的回答小声地说给伊迪·塞奇威克[44]听。“你会复制自己的照片吗？”格里芬问。面对这个理想的提问，安迪变得活跃起来，点了点头，把一根手指按到嘴唇上，接着嘟囔出一个单词：“会。”被逗乐的观众们对此报以一阵响亮的掌声。

在摄制于两年后的第二段采访里，他僵直地坐在自己创作的《埃尔维斯I》（*Elvis I*）和《埃尔维斯II》（*Elvis II*）[45]前。当被问及他是否曾费心读过别人对他的作品的阐释时，他不自然地轻轻摇了摇头。“呃，”他说，“我能就回答啊啦啦啦啦啦吗？”摄像机的镜头往前推进，揭示出他的内心绝不像这个冷静、镇定的嗓音所暗示的那般超脱。他的样子几乎可以称得上是紧张得要命，他的妆容没能完全掩盖住他的红鼻子，那是他的生理缺陷，为此他曾不断地尝试整形手术，试图对其加以改造。他眨眼、咽口水、舔嘴唇，像一只暴露在车头灯照射下的鹿，既优雅又惊恐。

人们往往认为沃霍尔被彻底地吸入了自己的名声所营造的浮华的甲壳中，他把自己成功地转变为一个能一眼就被认出来的神祇般的化身，就像他用丝网印刷的梦露、埃尔维斯和杰基·肯尼迪[46]，把真实的面孔转化为无穷尽的、可复制的明星轮廓一样。然而，一旦你驻足观看他的作品，就会从中发现最有趣的一点：真实的、脆弱的人类仍然在运用自己潜藏的压迫感和对观者无声的恳求不屈不挠地寻求着关注。

从一开始，他就是个不善言辞的人。尽管他对八卦有着热切的兴趣，自孩提时代起就被那些耀目的健谈者所吸引，但他本人却经常显得笨嘴拙舌，无论用言语还是书写进行交流时都很艰难，尤其是在他年轻的时候。“我只知道一种语言。”他曾这样说过，轻而易举地忽略了他和家人在一起时使用过的斯洛伐克语：

> ……有时，在一句话说到一半时，我会感觉自己像一个努力想把它说出来的外国人，因为我会在某些词上磕巴，因为对我来说，一些词的某些部分显得尤为怪异，所以在一个词说到一半的时候，我会想：“噢，这肯定不对，这听起来太古怪了，我不知道我是该试着说完这个词，还是尝试把它说成别的一个什么词，因为要是它听起来没问题，那就还好，可要是它变得很糟糕，那我听起来就会像个弱智。”所以，在说那些多于一个音节的词的时候，有时我刚说到一半就把自己搞糊涂了，然后试着把它转换成某些其他词……我几乎没办法说出我已经说过的话。

尽管自己并不善于交谈，沃霍尔却被人与人之间相互交流的方式所吸引。“对我而言，”他说，“健谈的人会显得尤为迷人，因为我钟爱精彩的谈话。”他的艺术存在于如此大量的、令人眼花缭乱的媒介中，包括电影、摄影、绘画、素描和雕塑，这让我们很容易就会忽略其中与人类的话语有关的艺术有多少。在他的职业生涯中，沃霍尔灌录了超过4000盘录音磁带。其中一些被他藏了起来，其余的则被他的助手转为文字，并以书籍的形式发表了出来，包括好几本回忆录、一些体量庞大的日记和一部小说都由此产生。他的录音作品，无论是发表了的还是未发表的，都在探索语言令人警醒的一面，它的范围和局限，一如他的电影探索了人体的界限、边界，以及肉体的空缺。

倘若成为沃霍尔是个炼金术般的过程，那么，这一演变的原金属名叫安德烈·沃霍拉（后来又变成了安德鲁）。1928年8月6日，他降生在匹兹堡锻造的火焰之中，他是安德烈（有时“Andrej”[47]会被拼成“Ondrej”）和茱莉亚·沃霍拉的三个儿子当中最小的那个。他们一家是罗塞尼亚移民，来自当时的奥匈帝国——如今被称作斯洛伐克。这种言语上的不稳定性和这一连串的名字的改换都是移民经历的重要部分，它们从一开始就削弱了词语和物品之间存在确然联系这一令人欣慰的概念。“我从无处来。”沃霍尔曾有过这样一句著名的话语，指的可能是贫穷、欧洲或自我塑造的迷思，也可能是在展露那个让他从中脱颖而出的言语的裂缝。

安德烈是全家人当中第一个抵达美国的。“一战”初期，他在匹兹堡一处斯洛伐克贫民区安顿下来，找了份煤矿工人的工作。1921年，茱莉亚也跟着他来到了美国。第二年，他们的儿子帕维尔诞生了，“帕维尔”（Pawel）这个名字也被英语化为“保罗”（Paul）。家里没人说英语，在学校里，保罗因说话有口音且说不清美式措辞而受人欺负，这渐渐地导致他变得严重口吃，以至于他拒绝去上任何有可能让他在公开场合说话的课。这种恐惧最终让他从高中彻底辍学。（多年后，在安迪每天早晨通过电话口述给秘书帕特·哈克特的日记里，他这样评价保罗：“我哥哥说起话来比我强，他一直都是一个擅长谈话的人。”）

至于茱莉亚，她一直没能掌握这门新的语言，在家时她说罗塞尼亚语，这是一种将斯洛伐克语和乌克兰语混合在一起的语言，其中还掺杂了波兰语和德语。在使用自己的语言时，她是一个异常喋喋不休的女人，一个了不起的讲故事的人，一个热情的书信作者。作为一个

交流的天才，她移居到新的国家后，只会说几个结结巴巴、含混不清的英语短句，除此之外，没人能听懂她在说什么。

还是个小男孩时，安迪的绘画技巧和他那令人伤脑筋的羞怯性格就已颇为引人注目：一个苍白的、略微有些超脱尘世感的孩子，梦想着把自己的名字改为“安迪·清晨之星”[48]。他和母亲尤为亲近，尤其是在他7岁那年，他染上了风湿热，在那之前他还患上了圣维斯特舞蹈病，这是一种骇人的不协调症，其症状是不自觉地手脚乱动。他被困在病榻上好几个月。如今回想起来，他那时所创作的东西或许可以被称为他的第一个“工厂”，也就是他日后在纽约建立的创作与社交中心。他把自己的房间改造成了一个工作室，剪贴、拼贴、画画并着色，而茱莉亚同时充当了他忠实的观众和工作助手。

娘娘腔、“妈宝男”、被宠坏的孩子——此类与社会脱节的表现会在一个孩子身上留下印记，尤其是在他们暂时性地难以融入同龄人的社会，或是无法遵从其性别角色时更为明显。这发生在他后来认识的一个朋友身上，田纳西·威廉斯[49]，后者在变幻莫测的、时而危险的学校等级里从不曾找到过自己的立足之处。至于安迪，尽管他总有女性朋友，也从未被人过分地欺负过，然而公平地说，从病房再度回到学校后，他在社交领域并非一个讨人喜欢的人，在申利高中的走廊里，他并不是一个受欢迎的存在。

起先是由于他的样貌：小个子，相貌平庸，一个球根状的鼻子，灰白的头发。疾病留给他白得惊人的皮肤，还有星星点点的肝红色斑点，青少年时期的他忍受着痤疮的屈辱，同学们为此给他取了一个绰号——“斑点”。此外，他肢体上的不协调、他的口语、他的第二语言、浓重的口音，这些都立即标示了他的出身——匹兹堡移民工人阶级的最底层。

“我能只说啊啦啦啦啦吗？”根据他的传记作者维克托·伯克利斯[50]的说法，安迪从整个青春期一直到他步入成年都没法让人很好地理解他的发音：他把“那是”说成“阿是”，把“吃过了吗？”说成“硕吗？”，把“你们所有人”说成“里面有人”；后来，他的一个老师把这称作是“对英语语言的损毁”。事实上，他对这门语言的掌握是如此之差，以至于在艺术学校时，他得依靠朋友帮他起草论文，前提是他弄清楚了老师们布置的是什么题目。

对于那个20世纪40年代的安迪来说，想要召唤他很难。他徘徊在门口，瘦长的身体蜷缩在奶油色的灯芯绒套装里，站着的时候，双手交叠成祈祷的姿势搭在脸颊上，这个姿势是从他的偶像秀兰·邓波儿[51]那里学来的。当然，在那个年代，关于同性恋者并非每个人都掌握了专业知识或教养去为之发声。他就是那样的男孩，持有极端的观点，带着他那自信的、有着强烈个人风格的绘画，穿着炫目的服装，摆出一副笨拙的、不舒服的样子。

毕业后，他在1949年的夏天搬到了纽约——不然还能是哪儿呢？他在圣马克街租下一处破破烂烂的无电梯公寓，两个街区开外，就是我每天早晨喝下带给我屈辱感的咖啡的地方。在那里，就像在他之前的霍珀一样，安迪开始了作为一名商业插画师的艰苦的职业生涯。同样的循环往复，拜访杂志编辑，拖着一本作品集，尽管“破烂的安迪”[52]是用一只棕色纸袋装着它们到处跑。同样是磨人的贫穷，同样是由贫穷被暴露后所带来的羞耻感。他记得（或者只是他声称自己记得，因为就像安迪的很多故事一样，这件事实际上也许是发生在他的一个朋友身上的）在给《时尚芭莎》的一位戴着白手套的编辑展示自己的作品时，他惊恐地看见一只蟑螂从画纸里爬了出来。

整个20世纪50年代，通过人际交往和工作中不懈的努力，他把自己变成了这座城市名气最大、收入最高的商业艺术家之一。也是在这个时期，他在波希米亚和同性恋交织的社群里奠定了自己的地位。你可以把那段时间视作他大获成功的十年，在那十年当中，他的地位快速攀升，但同时他也不断地被这两个前沿阵地拒绝。沃霍尔最渴望的就是被艺术世界接受，让那些令他不断地产生爱慕之心的漂亮男孩为他倾倒——那是一个以杜鲁门·卡波特[53]为代表，泰然自若的、散发着邪魅吸引力的群体。尽管他克服了自身的羞怯，让自己熟练地投身于社交的亲密关系，他还是被一个确凿的信念困扰着，认定自己在生理上惹人厌恶。“他有一种严重的自卑情绪，”这些爱慕对象之一，查尔斯·利珊柏[54]后来对伯克利斯说，“他对我说他来自另一个星球。他说他不知道自己怎么会到这儿来。安迪太想变得漂亮了，可他戴的那顶可怕的假发根本不适合他，只会让他看起来很糟糕。”至于卡波特，他认为沃霍尔“不过是一个无望的、与生俱来的失败者，是我这辈子遇见过的最孤独、最缺乏朋友的人”。

无论是不是天生的失败者，20世纪50年代，他确实与不同的男人发展过几段关系，但都显露出最终会失败的迹象。在这几段关系中，他都极度不情愿展露自己的身体，总是偏爱观看对方，却不想被人观看。在艺术领域，尽管他成功地举办了几次展览，可他的作品一直遭人鄙弃，被认为太过商业化，流露出过强的同性恋气质，没有分量，太过轻薄。总之，对于那个对同性恋怀有恐惧的、男子气概过盛的时代来说，他的作品太过同性恋化。这是由杰克逊·波洛克[55]和威廉·德·库宁[56]主导的抽象表现主义[57]的时代，这种艺术表现形式最大的优点在于它的严肃性和情感，以及从表面肤浅的图像背后揭示出的层层深意。漂亮的、描绘金色鞋子的画作只会是倒退的一步，是琐

碎的、微不足道的作品，尽管它们事实上标志着沃霍尔对“卓越”本身、对深刻和肤浅之间的对立展开的第一次进攻。

与众不同的孤独，不被渴慕的孤独，被相互联系和接纳的魔法圈子（社交和职业的群体、拥抱的双臂）排斥在外的孤独。还有一件事：他和他的母亲住在一起。1952年的夏天，茱莉亚来到了曼哈顿（我本想说她是坐冰激凌货车来的，但那是她上一次造访时的情况）。不久前，安迪搬进了他自己的公寓，而她为他照顾自己的能力感到担忧。他们两人共享一间卧室，就像他还是个生病的小男孩时那样，睡在地板上的双人床垫上，重新建立了旧时的合作生产线。在沃霍尔的商业作品里，茱莉亚的手无处不在——事实上，她那优美的、不规则的手写字体赢得了好几个奖项。她的持家技能就没那么突出了。不论是那间公寓，还是他们很快就搬去的另一间更大的屋子，都很快变得一团狼藉，像是一座散发着臭味的迷宫，堆满了摇摇欲坠的纸堆，足有二十只暹罗猫在里面安了家，除了其中一只以外，所有的猫都叫山姆。

• • •

够了。在20世纪60年代初，沃霍尔重塑了他自己。他不再为时尚杂志和百货商店的广告大战绘制古怪的鞋子，相反，他开始创作平面的、商品化的、精确得怪异的作品，以那些更低劣的物品，那些在美国无人不晓的、每天都在使用的家居用品作为创作对象。起先是一系列的可乐瓶，很快他又把注意力移向了金宝汤罐头、食品券和美元。这些东西真的都是他从母亲的碗柜里搜罗来的。丑陋的东西，不受欢迎的东西，不可能出现在画廊里高贵的白色展厅里的东西。

他并不完全是后来迅速为人所知的“波普艺术”的开创者，但他后来很快就成了其最著名的，也是最具魅力的倡导者。1954年，贾斯培·琼斯[58]已经创作出了他的第一幅采用蜡画法的、乱糟糟的、开放式画风的美国国旗；1958年，这些作品在李欧·卡斯特里画廊展出。1960年年末，罗伯特·劳森伯格[59]、罗伯特·印第安纳[60]和吉姆·狄恩[61]都在这座城市里有了展览的计划。1961年，另一个卡斯特里画廊艺术家罗伊·李奇登斯坦[62]在内容和形式上都更进了一步，全然丢弃了抽象表现主义的人文画风，创作了他的第一幅大型原色米老鼠作品《看啊米奇》（*Look Mickey*）。后来，这幅作品被饱含深情地复制到了油画布上（然而考虑到李奇登斯坦所做的调整和修正，“提炼”或许是个更好的词），并一直发展到运用“本戴点”[63]印刷法进行复制，而这种技法很快便成了他的标志性个人风格。

人们常常会谈到新事物带来的冲击，但波普艺术之所以会引发如此巨大的敌意，搅得艺术家、画廊和评论家之流如此心烦意乱，其部分原因就在于它给人的第一印象就像是一种分类错误，是一次精英和大众文化、良好的和糟糕的品位间看似不容置疑的界限的崩塌，这令很多人感到苦恼。但沃霍尔用他的新作品提出的疑问远不仅仅是一次粗糙的、追求震惊或挑衅的尝试。他所画的都是与他在情感上有联系的，甚至是他钟爱的东西，这些物品的价值并不在于它们稀缺或独一无二，而是取决于它们可靠的一致性。正如日后在他那离奇得迷人的自传《安迪·沃霍尔的哲学》（*The Philosophy of Andy Warhol*）中，他用自己颇为熟稔的格特鲁德·斯泰因的格律说道：“所有的可乐都是一样的，所有的可乐都是好的。”

一致性，尤其是对移民、对这个苦闷地意识到自己没能成功融入的男孩来说，是一种最最可取的状态。这是一剂针对独自一人、独处

一方所带来的痛苦的解药。在中世纪的词源中，“孤独”（lonely）正是从“全然相同”（all one）中衍生而来的。差异引发了伤害的可能性，相似则避免了拒绝和摒弃所带来的刺痛和侮慢。一张美元纸币并不比另一张更具吸引力；喝可乐这一行为让矿工跻身公司总裁和影星的行列。正是这种具有民主精神的、包容一切的冲动，让沃霍尔想要把波普艺术称为大众艺术，或者，正是这种冲动让他宣称：“若非每个人都是美的，那就没有人是美的。”

沃霍尔在强调一致性魅力的同时，又通过大量地复制他的日常物品突出那潜在的、令人不安的一面——一系列不同色调的重复影像，犹如一场自我繁殖般的轰炸。1962年，他发现了机械性的、过程中带有美妙的偶然性的丝网印刷法。这让他能够完全摆脱手绘的图像，通过专业制作的模板将照片直接转化为印刷品。那年夏天，他在自己位于莱克辛顿大道的新房的起居室外加工作室里，堆满了上百幅玛丽莲和埃尔维斯，他们的脸被用滚轴印上了画布，画布上填满了大块的粉红、淡紫、猩红、紫红和浅绿色块。

“我之所以会这样画画，是因为我想要变成一台机器，我感到无论我做什么，像机器一样去做，才是我想要做的事。”第二年，在接受《艺术新闻》的采访时，他对基恩·斯文森说了这句著名的话。

沃霍尔：“我认为每个人都应该变成一台机器。我认为每个人都应该与他人别无二致。”

斯文森：“那就是波普艺术的内涵吗？”

沃霍尔：“是的。那就是喜爱事物。”

斯文森：“喜爱事物的意思就是想要成为一台机器？”

沃霍尔：“是的，因为每次你做的都是同一件事。你一遍又一遍地做同一件事。”

斯文森：“而你赞同那样？”

沃霍尔：“是的。”

去喜爱，即是去感受吸引力。去相像，即是去变得一样，或是不可分辨，来自同一个根源或种类。“我认为每个人都应该与他人别无二致”：这是一个潜藏在这大片惹人喜爱的、相似的物品中的孤独的愿望，每一件东西都深受欢迎，每一件东西都深受欢迎地彼此一样。

沃霍尔把自己转变为一台机器的愿望并未随着艺术的创作而停止。在画下第一批可乐瓶的时候，沃霍尔也重新设计了他自己的形象，把自己变成了一件作品。20世纪50年代的他在“破烂的安迪”和一个更时髦的形象之间来回游移——身着布鲁克斯兄弟牌西服套装，搭配昂贵的、通常都一模一样的衬衫。现在他修整并改善了自己的外貌，与惯例不同，他不再突出自己的长处，转而强调自己身上那些最让他在意或最缺乏信心的特征。他没有放弃自己的个性，没有试着让自己显得更平凡。相反，他有意识地把自己塑造成了一个可复制的实体，夸张他的外貌特征，创作出一个机械的形象、一个幻影，他既能够躲在这个形象背后，也能把它遣往更广阔的世界。

在被画廊以同性恋特征太过明显的理由拒绝后，他强化了自己女性化的行动方式，包括灵活的手腕动作，以及轻盈的、跳跃的走路方式。他把自己的假发稍稍弄歪，强调它们的存在感，还夸大了自己笨拙的说话方式，到了非要说话不可的时候，他就含混不清地低语几句。评论家约翰·理查德森说：“他把自己的弱点化作了优势，抢先

一步让任何潜在的嘲弄变得无效。”没人能再“取笑他”，他早就把自己给取笑了。我们都会在细节处先发制人地阻止别人的批评，但像沃霍尔这样投入且彻底地夸大自己的瑕疵的做法却非常少见，这同时证实了他的勇气和他对拒绝的极度恐惧。

新的安迪立刻具有了很高的辨识度，他成了一幅可以随意复制的讽刺漫画。事实上，在1967年，他就是那么做的。他偷偷地让演员阿兰·米德格特打扮成他的样子，代替自己去做一次大学巡回演讲。米德格特穿着皮夹克，戴着白色的假发和雷朋旅行者太阳镜，咕哝不清地发表演讲，没有引起任何怀疑，直到他变得懒散起来，不再涂上安迪的那一层标志性的、厚厚的、惨白的粉底液。

许多个安迪，就像许多个丝网印刷的玛丽莲和埃尔维斯，唤起了对原版和独创性的质疑，也唤起了对名流诞生的可复制过程的疑问。但把自己变成一件批量生产的艺术品或一台机器的欲望，同样也是让自己从人类情感和需求中得到解放的欲望，而这种人类的需求据说是该受到珍视和喜爱的。“机器没那么多问题。我想要做台机器，你不想吗？”1963年，他这样问《时代》周刊。

无论采用怎样的媒介形式，从丝网印刷的女主角到魔法般随机的、异想天开的电影，沃霍尔的成熟之作总是没完没了地对情感和严肃性进行逃避。事实上，这些作品都源自一种渴望，那就是削弱、消解、重塑关于本真性、真实与个人表达的单调乏味的观念。就像那些他用来扮演自己时所采用的小道具一样，冷酷无情也是沃霍尔这个形象、这个整体的一部分。在他历时11年所写的长达806页的浩瀚的日记里，他对情感或苦痛情景的反应几乎总是一成不变的，总是“那太抽象了”或“太叫我尴尬了”。

怎么会变成这样？那个流着泪期待他的需求得到满足的“破烂的安迪”是如何蜕变为麻木不仁的波普教主的？成为一台机器同样意味着与机器发生关系，把对物质器械的使用当作一种途径，借此来填满自我与世界间不自在的、有时难以忍受的空间。倘若不是使用了这些人类的亲密关系和爱恋的迷人的替代物，沃霍尔不可能实现他的空洞感和他那令人羡慕的超脱感。

在《安迪·沃霍尔的哲学》一书中，他极为详尽地解释了技术是如何将他从对他人的需求中解放出来的。在这本简明、轻松而又异常有趣的书的开头（开篇就是那句令人不安的宣言：“B是任何一个能帮我消磨时间的人。B是任何一个人，而我谁也不是。B和我。”），沃霍尔重温了他的早年生活，回忆起那些头巾和好时巧克力条，以及塞在他枕头底下的未经裁剪的剪纸娃娃。他说自己并不特别受欢迎，虽然他确实有些不错的朋友，但他并没有和任何人走得特别近。“我猜我想要跟人亲近起来，”他难过地补充道，“因为当我看到孩子们互相倾诉彼此的烦恼时，我感到自己被排斥在外。没人信赖我。我猜大概是因为我不是那种他们想要信赖的类型。”

这并不完全是一次自白。它轻飘飘的，是一场表演，一次对倾诉的拙劣模仿，尽管它确实清晰地将孤独和对亲密的渴求、对更多更深层次的谈话的渴望结合在了一起。即便这样，他紧接着还是透露了更多有关早年在曼哈顿生活的细节。那时的他还想与人们变得亲密，为他们打开那些隐秘的地带，让他们与他分享那些难以捉摸的、值得羡慕的“问题”。他一直在想象与室友成为好友，却发现他们不过是想找人分摊房租，这件事让他感到受伤并且觉得遭到了排斥。

在我的人生中，当我感觉自己最为合群并且想要寻找至交好友时，我总是找不到任何能够接受这份感情的人，因而那些独处

的时刻，恰恰就是我最不想孤身一人的时刻。而在我下定决心宁肯孤身一人也不要让任何人向我倾吐烦恼的那一刻，我这辈子从没见过的人都开始追逐我……一旦当我在内心认定自己将是个孤独之人，我就得到了一群你们也许会称之为“追随者”的人。

可现在他又有了一个属于他自己的、颇具讽刺意味的新问题，所有这些新朋友对他说的都太多了。他无法像过去曾希望的那样间接享用他们的难题，相反，他感到这些人攀附在他身上并蔓延开来，就像“细菌”一样。他到心理医生那里去谈论这个问题，在回家的路上，他在梅西百货停了一会儿，买了台电视——“假如感觉不确定，就去买点儿什么”是沃霍尔的信条——那是他拥有的第一台电视，一台19英寸的黑白RCA电视机。

谁还需要一个心理医生呢？如果他在别人说话的时候让电视机开着，那它就刚好能转移他的注意力，避免他太过投入于对方的谈话，这个过程被他描述为像“魔法”一样。事实上，作为一种缓冲，它保护的不仅仅是这一个方面。只要按下一个按键，他就能够随心所欲地召集或驱散来与他做伴的人群，他发现这让他不再过分地在意与他人建立亲密的关系，而正是这一过程使他在过去感到无比痛苦。

这是个古怪的故事，或许更像是个比喻，一种阐释的方式，告诉旁观者沉浸于某种特殊的状态之中是什么样的感受。既想要又不想要，需要别人向你和盘托出他们的内心，接着又需要他们停下，重塑自我的界限，保留分隔与控制。这与某种人格特质有关，既渴望又惧怕被纳入另一个自我，被迫陷入他人生活的混乱和戏剧化事件中，被淹没、吞噬，或是被影响，仿佛他们的话语就是传播的媒介。

这就是亲密关系的推拉作用，一旦沃霍尔意识到了机器作为中介的能力，意识到它们能够填满空白的情感空隙的能力，掌控这个过程就变得容易多了。那第一台电视机既是爱的替代品，也是治愈爱的创伤、拒绝和放弃的痛苦的万灵药。它也为《哲学》开篇那几句话里编织的谜题提供了一个答案。“我需要B，因为我无法独处。除了睡着的时候。睡着了我就不用跟任何人待在一起。”在这双刃剑一样的孤独中，对亲密关系和孤寂的两种恐惧相互拉扯、对抗。据摄影师史蒂芬·邵尔回忆，在20世纪60年代，他发现电视机在沃霍尔的生活中竟然扮演着如此重要的角色，那让他吓了一跳，“安迪·沃霍尔刚从某个持续了整晚的派对或好几个派对上回来，打开电视机，看着一部普瑞丝西拉·兰恩(64)的电影，哭着睡着了，而他的母亲走进来关掉了电视。这令人震惊又心酸”。

成为一台机器，躲在机器的背后，把机器当作同伴或是处理和人类交流与联系的媒介：与以往一样，安迪走在了时代的前列，成为文化变革中一股突破性的浪潮，放任自己沉溺于我们这个时代的人很快就集体沉迷的东西。他的依恋同时预示和奠定了我们这个自动化的时代：对各类屏幕狂喜的、自恋的凝视，人与人的情感与真实生活全面退化为科技设备以及各种各样的奇妙装置。

尽管我每天都会像探险一般到河边散个步，但在越来越多的时间里我还是蜷坐在公寓的橙色沙发上，把笔记本电脑支在腿上，偶尔写写邮件，或是聊聊视频电话，但更常做的只是浏览着互联网上数不胜数的网页，观看我在少女时期喜欢的音乐视频，或是在那些我买不起的品牌网站上浏览成堆的衣服。我盯着屏幕的时间太长，眼睛都要看坏了。要是没有我的苹果笔记本电脑，我可能会迷失自我，它如同声

明的那样将我和他人联结起来，同时不断地填补着爱情逝去后留下的空白。

对沃霍尔而言，梅西商场的电视机是一长串替代品和中介物的起始点。多年来，他醉心于一系列的设备和器械，从那台他在20世纪60年代用来摄制《试镜》（*Screen Tests*）[65]的表现稳定的16毫米波莱克斯摄影机[66]，到他在20世纪80年代的派对上的固定伴侣宝丽来相机。他如此沉迷于这些设备，无疑是因为他可以在公开场合躲在这些东西的后面。表现得如同机器的仆人、随从或伴侣，是隐形的另一种途径，类似假发和眼镜，既是面具，又是道具。亨利·戈尔德扎勒[67]曾在20世纪60年代与正在进入转型期的沃霍尔见过面，他回忆起当时的情况：

> 他看上去有点儿一览无余，但并不过分。他总是在隐藏。后来，他开始使用磁带录音机、摄影机和录影带，以及宝丽来相机，技术能给人带来疏离感，这一特质在他身上产生的影响越发明显起来。技术总是在人和人之间隔开一定的距离。他总是透过一个框架去看人，那样他就能用一种略微疏离的方式去看他们，但那并非他想要的，他想要的是确保别人没法看透他。从本质上来说，他所有的标志性的设备，所有的否认和精明的自我塑造，其目的都是一样的——别理解我，别看透我，别分析我。别靠我太近，因为我不确定那里有什么，我不想去思考它。我不确定我是否喜欢自己。我不喜欢我从中而来的地方。我给了你这个人为的假象，那你就接着吧。

但与电视这个静态的、家用的、单纯的传播介质不同，这些新的机器还让他能记录自己周围的世界，去捕捉、储藏他所经历的混乱

的、令人渴慕的琐事。磁带录音机是他的最爱，彻底转变了他对人类的需求，以至于他亲昵地称其为“我的太太”。

> 我一直是个未婚的男人，直到1964年，我得到了自己的第一台磁带录音机，也就是我的太太。如今我的录音机和我成婚已经十年了。当我说“我们”的时候，我的意思是我的录音机和我。很多人都不能理解这一点……录音机的到来真正终结了我本来可能会有的任何感情生活，但我很高兴看到感情生活离我而去。再也不会有什么问题了，因为一个问题就意味着一盘好的磁带，而当一个问题把自己转变成一盘好的磁带时，它就不再是个问题了。

事实上，磁带录音机在1965年才进入他的生活。这份制造商飞利浦送给他的礼物是最为理想的媒介物。它起着缓冲物的作用，是一种把他人挡在一定距离之外的方式。在他购买电视机前，那些可能具有损害性或是侵略性的语言的洪流，曾令他焦虑不安，而录音机的到来分流了这种焦虑，同时也让他产生了免疫。沃霍尔痛恨浪费，他喜欢用别人眼里那些就算不是垃圾，也算是多余物的东西来创造艺术。现在他能抓住那些交际花，那些最早的“超级明星”(68)，他们在他身边聚集起来，并在磁带这个不会腐坏的介质上留下他们未经修饰过的自我，这是他们身上所散发出的别具魅力的气息。

自那时起，他不再待在家里工作、和他的母亲一起画画，而是搬到了东47街自己的工作室里。这间工作室位于一座肮脏、昏暗、几乎没什么家具的仓库的五楼，在曼哈顿中区靠近联合国总部的那片阴沉的区域里。斑驳的墙面上被一丝不苟地覆盖了一层银箔、银色的聚酯薄膜和银色涂料。

“银色工厂”是沃霍尔所有工作空间中社交性最强、也是最不受限制的空间。那里总是挤满了一大群人：来帮忙的，来消磨时间的，懒洋洋地躺在沙发上的，或是打电话聊天的。这时的安迪在某个角落里工作着，制作玛丽莲或奶牛的壁纸，经常停下来询问某个路过的人自己接下来该做什么。再次援引史蒂芬·邵尔的话：“我的猜测是，有其他人围绕在身边，或是有其他活动在他周围进行，会对他的工作产生帮助。”安迪自己也说过：“我并不真的觉得所有这些每天在‘工厂’里围绕着我的人只是在我身边闲晃，反而更像是我在‘他们’身边闲晃……我感觉，在这儿，在‘工厂’里，我们处于一种真空状态，这棒极了。我喜欢处于真空中，它给我留出了独自一人工作的空间。”

在人群中独处，渴求陪伴，却对交往感到摇摆不定，无怪乎在“银色工厂”的那些年里，沃霍尔得到了一个外号：“德瑞拉”——灰姑娘辛德瑞拉和德古拉的混合词[69]，前者是一个在其他人都去参加舞会时被留在厨房里的女孩，而后者则是一个从其他人类的生命精华中汲取养分的吸血鬼。沃霍尔对人们总是有着无尽的欲望，尤其是对那些漂亮的、有名气、有权力或智慧的人；他一直渴求着亲近的关系、发生接触的机会，以及更好的视角。玛丽·沃罗诺夫[70]写了一本可怕的、洋溢着安非他命气息的回忆录——《在地下游泳》（*Swimming Underground*），讲述了“工厂”的往昔岁月。她写道：“安迪是最糟的……他甚至看着就像个吸血鬼：苍白、空洞，等着被填满，无法被满足。他是条白色的蠕虫，总是处于饥饿状态，总是冷冰冰的，从不停歇，总在不停地扭动。”现在他有了能够将他人据为己有的工具，这让他在无须承担任何风险的情况下得以缓解自己的孤独。

• • •

语言是共通的。不可能存在一种全然私人化的语言。这是维特根斯坦在《哲学研究》（*Philosophical Investigations*）中提出的理论，对笛卡尔关于孤独自我的概念的反驳，后者认为自我被圈禁在身体的囚笼里，无法确定他人的存在。这不可能，维特根斯坦说。我们不可能在没有语言的情况下思考，而语言究其本质就是一个公共的游戏，无论从获得还是传播这两方面来看都是。

然而，除了它共享的本质，语言也是危险的，一种潜在的孤立行为。并非所有参与其中的选手都是平等的。事实上，维特根斯坦本人就不算是一个成功的参与者，经常在沟通和表达时遭遇极度的困难。在一篇以恐惧和公共语言为主题的论文中，批评家瑞·特拉达描述了维特根斯坦一生中不断重复的一个场景：当他试图在一群同事面前说话时，他就会开始口吃。最终，他的口吃会让步于一阵紧绷的沉默，他无声地与自己的思想做着斗争，整个过程中都在不停地打手势，好像他还在说话似的。

对于被误解或是根本无法被理解的恐惧，始终困扰着维特根斯坦。正如特拉达所观察到的，他“对言语的稳固性和公共属性都抱有信心，看上去似乎有一种极高的预期，以为他自己会无法被理解”。他对某些类型的语言心存恐惧，尤其是那些“漫无目的的、难以理解的”谈话，以及那些缺少实质内容、无法产生意义的谈话。

这种认为语言是个游戏，一些玩家比其他人更得心应手的想法，对孤独和言辞间错综复杂的关系产生了影响。演讲的失败、沟通的破裂、误解、错听、无言的片刻、结巴和口吃、忘词，甚至是理解不了

一个笑话的笑点，所有这些都会引发孤独，强行提醒我们，当我们在向他人表述内在的自我时，所使用的方式是不稳定的、不完美的。它们毁掉了我们在社交场合的立足点，把我们归于外来者、穷人或是未参与其中的人。

尽管沃霍尔在言语的输出方面与维特根斯坦有着诸多相同的问题，他却一直对语言的误差保有一种有悖常情的爱好。他被空洞或是畸形的语言吸引，没完没了的闲聊、废话、对话中的差错和笨拙的修正也是他的心头好。在他拍摄于20世纪60年代早期的影片里，全是不能相互理解或聆听彼此的人，磁带录音机的到来让这一探索性的过程变得更为尖锐。他和“新太太”一起做的第一件事就是创作一本名为《A，一部小说》（*A，A Novel*，以下简称《A》）的书。这本书完全由一段录下的讲话构成，是一部关于漫无目的的、难以理解的语言的庆祝性的杰作，孤独在其身边盘旋不去，如同一片海雾。

《A》并非一部任何寻常意义上的小说，尽管其书名声称如此。首先，它不是虚构的。它没有情节，也并非创意劳动的产物，至少不符合人们通常对这个词的定义。就像沃霍尔为不相宜的物品画的画或是他拍摄的完全静止的影片一样，它挑战了内容的规则，而这些规则正是人们进行归类和维持类别的条件。

这本书被看作是向罗伯特·奥利弗[(71)]的致敬。他又名奥汀，昵称“教皇”“控制不住的速度皇后”，也是“工厂”里所有天赋异禀的谈话者中最了不起的。迷人而又起伏不定的他出现在沃霍尔那一时期的诸多影片里，其中最著名的是《切尔西女孩》（*Chelsea Girls*）。在那部电影里，他突然陷入了一场臭名昭著的暴怒中，因罗娜·佩吉叫他伪君子而扇了她两巴掌。

奥汀是个“快银”[72]般的存在。一张在《A》的录制期间拍摄的照片捕捉到了罕见的、处于静止状态下的他。他站在街上，转过头来直视着摄影机——这是一个英俊的男人，穿着飞行员夹克和黑色的T恤，一缕深色的头发挡在他的眼睛前面，一个航空公司飞行包挂在他的肩头，他的嘴抿成了一副半是生气半是假笑的样子。在《波普主义》（*POPism*）里，沃霍尔将这个笑容描述为“纯粹的奥汀，一张嘲弄的、鸭子似的嘴，四周嵌着深深的笑纹”。

他们原本的计划是连续24小时跟拍他。拍摄开始于1956年8月12日，一个星期五的下午，在12个小时后，尽管消耗了大量的安非他命，奥汀还是露出了疲态（“你已经把我榨干了”）。剩下的部分是后来录的，在1966年的夏天录了三次，1967年的5月还有一次。随后，四个打字员对24盒磁带进行了转录，她们全都是年轻的女性，其中有后来的地下丝绒乐队的鼓手莫琳·塔克[73]、巴纳德的一个学生苏珊·派尔，还有两名女高中生。她们以不同的方式完成了自己的任务，有的时常分辨不出来是谁在说话，有的则根本不会辨别不同的声音。她们几个都不是专业的打字员。塔克拒绝转录骂人的话，另一个女孩的母亲则扔掉了整整一个章节，因为那里面的语言令她惊恐不已。

沃霍尔坚持认为所有的错误都要被保留下来，包括很多不当的转录和拼写。如此一来，《A》就算没有强烈地排斥理解过程的产物，也至少对其做出了抵制。阅读这本书会令人困惑，也会让人感到好笑、迷惑、陌生、无聊、恼火、惊恐，它是一堂关于语言如何在人们之间建立联系，引发孤立，催生联结和排挤的速成课。

我们眼前的这一幕发生在哪儿？很难说。在街上，在咖啡店里，在出租车上，在屋顶的露台上，在浴缸里，在聊电话，在派对上，被喝多了并将歌剧放到最大声的人们包围着。事实上所有地方都是同一

个地方：“银色工厂”的帝国。但你必须去想象它内部的样子。没有人描述他们所处的位置，就像在对话的人不会停下来详细列举自己所在房间里的各个部分一样。

这造成的后果就像是在一片声音的海洋里沉了船，在无所归属的言语中漫游。背景里的声音，争抢着地盘的声音，被歌剧声盖过了的声音，不重要的声音，难以理解的含糊的声音，掺杂进彼此之中的声音：这是一张由无止境的流言、逸事、坦白、调情和计划组成的密不透风的网。它们是被置于意义的临界点上的语言，被弃置的语言，不再被在意的语言，分解为单纯的音节的语言，噢——呼——嗯嗯嗯。我不知道该怎么说。哦哦哦——嗯嗯——嗯嗯，玛利亚·卡拉斯[74]的声音持续不断地从所有声音当中渗透出来，而其本身也得到了精彩的重塑。

是谁在说话？德瑞拉、出租车[75]、幸运、糜烂的[76]、女公爵、嘟嘟、糖梅仙子[77]、大名比利[78]，一连串隐晦的、变来变去的昵称和笔名。你理不理解？你加不加入？就像所有游戏一样，它的重点也全在于归属感。“谈话的唯一方式就是开着玩笑讲话，简直棒极了。”奥汀说。而化身为“出租车”的伊迪·塞奇威克回应道：“没人能懂奥汀的玩笑。”

那些没法跟上的人和拖慢了语言的流动速度的人都被排挤到了边缘地带，这么说毫不夸张。在其中最令人不安的一段场景里，一个法国女演员参与到“出租车”和奥汀的谈话中，她不断地试图插话，又不断地被忽视，而这些被忽视的话语被放置在书页的边沿处，远离主要对话所在的位置，其字号也被缩小，暗示着一个被忽略的、被困在放逐的回声室里微不足道而渺小的声音。在书中的另外一处，谈话的内容是围绕“什么人才配得上待在‘工厂’的迷人圈子里”这一话题

展开的。他们制定了详尽的规则，建立了驱逐制度。这个社团仿佛一股离心力一般分离着其中的成员，维持着不同的派别。

然而，说话和参与几乎就跟被忽视一样令人害怕。沃霍尔将对关注的渴求，也就是对被注视、被倾听的渴望打磨成了折磨人的工具。“我在跟录音机做爱。”在他马拉松式的讲话接近尾声时，奥汀这样说。但在最开始的时候，他也一直不断地恳求沃霍尔停下，一遍又一遍地询问他还要填满多少个小时。他在厕所里说：“不，哦，德拉[79]，拜托了，我，我，我的……”他在浴缸里说：“平心而论，我能不能请你……这可没一点儿隐私可言……”他在“糜烂的丽塔”的公寓里说：“到了这个份儿上你还不讨厌我吗，德瑞拉？一直把那东西对准我的脸，你肯定也恶心坏了吧……拜托，把它关了吧，我太害怕了。”

“把那东西对准我的脸”。沃霍尔的行为显然存在某种与性相关的暗示：他脱光奥汀的衣服，怂恿他射精、吐露他的秘密、散播关于他人的谣言。他想要的是话语，这些话语被用来填满或消磨时间，占去空洞的空间，暴露人与人之间的鸿沟，揭露伤口和创痛。除了在《哦，真的吗？什么？》（*Oh, Oh really? What?*）中克制的、重复的冗长叙述，他很少谈及自己。（1981年，沃霍尔已经能够相当流利地说话了，甚至很健谈。就在这时，其中一位早期的“超级明星”给他打了一个电话，他立刻又回到了过去那种结结巴巴的说话方式。他在日记中说：“那段对话完全来自60年代。”）

在那本书的结尾处，奥汀逃走了一会儿，德瑞拉被留了下来，跟“糖梅仙子”乔·坎贝尔在一起。作为一名演员出身的男妓，坎贝尔在1965年与保罗·阿梅丽卡[80]联袂出演了沃霍尔的影片《我的娼妓》（*My Hustler*）。坎贝尔纤瘦、阴沉、反应灵敏，曾是哈维·米

尔克[81]的男友，有着轻易就令人敞开心扉的惊人天赋，哪怕是那些最不情愿的人都会被他打动。面对沃霍尔，他反守为攻，仔细地审视着沃霍尔，后者曾强迫别人经受同样的探查。坎贝尔首先仔细地看了看沃霍尔的身体，嘴甜地用“柔弱”和“不胖”来形容他。“你多大了？”他问。一阵长长的停顿。“很棒的沉默。”“是啊，你说的是奥汀。”“不，你为什么要逃避这个问题呢？”沃霍尔不断尝试着截断谈话的走向。有一两分钟，乔假装表示合作，但接着他又再次展开攻击。

糖梅仙子：“你为什么要回避自己？”

“嗯？”

糖梅仙子：“你为什么要回避自己？”

“什么？”

糖梅仙子：“我的意思是你几乎是在拒绝自己的存在。”

“你知道的……呃……那样就是更容易些。”

糖梅仙子：“不，我的意思是我喜欢，我喜欢了解你（非常低声地说）。我总是把你想象成受了伤害的样子。”

“哦，我被伤害得太频繁了，我甚至都不再在意了。”

糖梅仙子：“哦，你当然会在意。”

“好吧，呃，我不再受伤了……”

糖梅仙子：“我是说，你要知道，去感受是很棒的。”

“呃……不，我并不真的那样认为。那样做太可悲了（歌剧声），而我总是，嗯，害怕感到快乐，因为随后，嗯……就是无法持久……”

糖梅仙子：“你有过，你有尝试过自己做点儿什么事吗？”

“哦，没有，我自己一个人做不了事情。”

话说得太多会让你自己和那些在你身边的人感到害怕；话说得太少，那你几乎就是在拒绝自己的存在：《A》向人们展示了言辞绝非一条通往联结的畅通无阻的道路。倘若孤独被定义为对亲密的渴求，那么其中就包含了对以下这些行为的需求：表述自我、被倾听、分享想法、经历和感受。假设参与者不愿让自己被了解、被揭示，那么亲密关系就无从存在。但对其程度的拿捏却颇为棘手。你要不就是交流得不够，始终对他人有所隐藏，要不就得担起因把自己过多地暴露给他人而遭到拒绝的风险：大大小小的伤痛，乏味的执念，因羞愧和渴望而生的脓疮和白内障。我曾经的决定是拒不开口，尽管有时我渴望抓住某个人的手臂，将所有情绪和盘托出，拉住一个奥汀，敞开一切，任人检视。

沃霍尔的录音和录像设备正是在这里展露了它们神奇的视角，令人改观。多年来，许多人都认为他应该被描绘成一个受创而又具有控制欲的人，从那些脆弱的、沉迷于药物的人身上榨取他们的自白，作为填补其自身构造空洞的一种方式，但那并非事实的全部。他以言语为主题的作品或许更应该被理解为一种合作、一种共生性的交流，存在于拥有得过多的人和拥有得过少的人之间，在过剩和稀缺、摒弃和留存之间。不管怎么说，对着一片真空倾诉与一开口就被打断一样痛苦，一样让人感到孤立。对于多语症和无法克制对交流的欲望的人来

说，沃霍尔是理想的听众，是完美的、中立的倾听者，同样也是奥汀称之为拥有“普鲁士策略”的恶棍。

电影人乔纳斯·梅卡斯[82]对于推动“工厂”实施这个关于展示和暴露的大工程的真正原因持有以下看法。他指出，人们之所以会参与进来，是因为沃霍尔掌握了一项技巧，那就是将不带有评判眼光的关注投注给那些在其他地方会被拒绝或忽视的人。

> 安迪是主治心理医生。这是典型的面对心理医生时的处境：你躺在沙发上，开始成为完全意义上的自己，毫无隐藏。这个人不会做出反应，只会听你说话。对所有悲伤、困惑的人来说，安迪就是这样一个敞开大门的心理医生。他们习惯到这里来，像回到家一样。这里的这个人从不会否定他们——“好的，好的，很棒，哦，真漂亮。”他们感觉受到了很好的对待，感觉自己被接受了。我毫不怀疑这避免了一些人的自杀行为——有些人自杀了……同样，当安迪把他们置于摄像机前，他们感到自己可以做到，并且成为自己，认为这是他们能够做出贡献的地方，现在我在做着我的事。

评论家琳恩·提尔曼[83]同样感到这种交换是双向的。在她以《A》为主题所写的一篇名为《最后的话语是安迪·沃霍尔》的论文中，她将两种观点放在一起衡量：一种是对操纵的指控，另一种则认为沃霍尔为那些缺乏安全感、不快乐的人提供了“某些东西——工作，或者是一种在那一刻以为自己至关重要的感觉，再不然就是一种填满时间的方式。打开磁带录音机，你在被记录，你的声音在被倾听，而这就是历史”。

然而，这并不仅仅是个贡献的问题。如果说包括《A》在内的所有沃霍尔作品都与人们对“价值”的既定概念相对立，如果说它们驳斥了感想和严肃的态度，那么它们同时也处在一个建立的过程中，赋予那些离经叛道的、不被重视的人以身份和关注。这些人在文化中一向被视而不见，可能是因为他们隐伏在黑暗中，也可能是因为他们隐没在由过度熟悉所造成的盲点中。

《A》竭尽全力想要展现的是，一段真诚的坦白其实并不比一段谈论20毫克的安非他命混合物或发霉了的可口可乐的对话更具价值，它同时也展示了人们实际所说的话语和他们说出这些话的方式所具有的重要性，甚至是美感：这是伟大的、含混的、不合逻辑的、无休无止的、没有终结的、平淡无奇的日常事物。这就是沃霍尔所喜爱的，也是他所看重的。正如“大名比利”在《A》的最后一句话当中大喊道的那样：“走出垃圾堆，进入那本书。”这句话总结了所有对驱逐所做出的混乱不堪的努力。这本书就是那个容器，所有转瞬即逝的和琐屑无用的东西都会在其中得到认可与保存。

• • •

当然，所有这些都建立在你的话语从一开始就是被需要的这一假设之上。1967年的春天，在录制《A》的最后一年里，一个女人拿着一个她自己写的剧本来见安迪。他同意与她见面，因为剧本的标题引起了他的兴趣——《撅起你的屁股》（*Up Your Ass*），可接着他又胆怯起来，为里面所暗示的色情内容而担忧。他认为那个女人或许是个卧底警察，想要让他落入圈套。恰恰相反，她是一个跟政府的关系远得

不能再远的局外人，即便是在“工厂”里上演五光十色的怪胎秀，都显得不正常。

和沃霍尔一样，瓦莱丽·索拉纳斯[84]，这个曾朝他开过一枪的女人，也被历史吞噬了，被简化为一个单纯的动作。她就是那个疯狂的女人、失败的暗杀者，太过愤怒，精神不正常，不值得被关注。然而，她所拥有的特质却称得上是杰出而具有预见性的，同时也是残暴的、疯狂的。有关她和安迪之间关系的故事都与话语有关——它们有多少价值，以及要是它们没有价值，又会发生什么。在她饱受争议的作品《人渣宣言》（*S.C.U.M Manifesto*）[85]中，她从结构而非感情的角度思考了孤立的问题，把它看作一个尤其对女性产生影响的社会问题。索拉纳斯试图通过语言去建立联系，把人团结在一起，虽然这一尝试以悲剧而告终，然而这非但没有减轻她和沃霍尔共同体会到的疏离感，反而加剧了这种感觉。

瓦莱丽·索拉纳斯的早年生活就跟你脑海中想的一样，只是真实情况更加悲惨。在她混乱的童年里，她被亲戚们踢来踢去。她是一个尖刻的、叛逆的女孩，尖锐得像把刀一样，尖锐得可能把你割伤。她被她的酒保父亲虐待，年纪还小时就开始频繁地性交。在她15岁时，她生下了第一个孩子，这个孩子被她当作妹妹养大。16岁时，她生下第二个孩子，孩子的父亲是个刚从朝鲜战场上回来的海员，他的朋友们收养了这个孩子。在校时，她是个公开的女同性恋，遭到排挤和欺凌。后来，她到马里兰大学读书，主修心理学，在学生报纸上发表诙谐、刻薄的早期女权主义的专栏。

那时的她是什么样的？愤怒，偶尔表现出暴力倾向，非常贫穷，坚定、孤立，她的生活中有着令人窒息的期待、有限的选择、让人厌恶的伪善和残忍的双重标准，因此她变得十分激进。和被动地对抗着

被人排挤的命运的沃霍尔不同，索拉纳斯想要主动改变这一状况，她要把东西砸烂，而不是重新装饰和安置。

在中断了一阵子研究生学业后，她彻底退出了教育系统，靠搭便车在国内四处游荡。1960年，她开始写《撅起你的屁股》。第二年，她搬到了纽约，辗转在供膳寄宿处和福利旅店里。我在上文中说过，霍珀和沃霍尔都一度很穷，但索拉纳斯所处的边缘世界却是他们都从未体会过的：乞讨、卖淫、做女招待。从不休息，从不偏离自己的目标。

20世纪60年代中期，她开始着手创作将要成为《人渣宣言》的东西。“人渣”（或译为“渣滓”）这个词对她产生了吸引力。渣滓，即不重要的东西，或是不纯的杂质；人渣，即低端的、恶劣的、没有价值的一个或一群人。像沃霍尔一样，她也被多余的、遭受忽视和贬低的、毫无价值的东西所吸引。他们都喜欢将事物彻底颠覆，也都是同性恋，而且针对那些被文化珍视的东西，他们都是充满想象力的倾覆者。而在《人渣宣言》里，索拉纳斯对“人渣”的定义恰恰是沃霍尔喜欢的类型，至少当他在摄影机前时是那样说的：“这群女性强悍、牢靠、自信、下流、暴力、自私、独立、骄傲、爱冒险、无拘无束、自大，她们认定自己适合统治这个宇宙，自由地徜徉在这个‘社会’的边界，并且时刻准备着前往它所能提供的更遥远的地方。”

《人渣宣言》瓦解了父权制社会中不正常的地方——用索拉纳斯自己的话来说，即男人们不正常的地方。它提出了一些极端的解决方式，这或许是用了斯威夫特(86)在《一个微小的建议》（A Modest Proposal）中写“爱尔兰的穷人也许可以把孩子卖给富人当食物”时所使用的那种讽刺的写作手法，但或许也不是。这本书写得既疯狂又惊骇，同样也极富洞见，给人带来怪异的愉悦感。在第一句话里它就

高喊着要推翻政府，废除货币制度，建立全面的自动化（当涉及机器的解放性或伪解放性时，瓦莱丽与沃霍尔有着同样的预见性）以及颠覆男性的统治。在文中接下来的45页里，它一路抨击着社会运作的方式，狂吼着男人们要为暴力、工作、无聊、偏见、道德体系、孤立、政府、战争甚至死亡负责。

如今看来，这份宣言的极端程度依然令人震惊。对于它所处的时代而言，它在政治上太过超前，以至于几乎呈现出难以阅读的陌生，像是用一种陌生的、变形的、断裂的语言写就的，自寂静中爆发出来，将自己喷溅到页面上。在索拉纳斯写作《人渣宣言》的时候，第二波女性主义浪潮才刚刚崭露头角。贝蒂·弗里丹[87]的那本论述充分、详尽合理的《女性的奥秘》（*The Feminist Mystique*）出版于1963年。1964年，民权法案[88]禁止了因种族或性别所产生的雇佣歧视，此外，第一个女性避难所开始启用。然而，人们对女性所遭受的暴力和经济剥削才刚刚产生了认知，这距离索拉纳斯所提倡的系统的、狂暴的、激进的剧变仍然相去甚远。她写道：“人渣是与整个体系、法律和政府的概念相对抗的。人渣力求摧毁这个系统，而非从中获得某种权利。”

作为一个局外人和传统观念的抨击者，她所处的并非一个轻松自如的位置。“瓦莱丽·索拉纳斯是个孤独的人，”艾薇塔·罗纳尔[89]在她对《人渣宣言》的介绍中写道，“她没有追随者。就每一个事件而言，她都来得过晚或过早。”除了罗纳尔，还有其他人也认为《人渣宣言》是一份生于孤独且因孤独而存在的文本。《射杀安迪·沃霍尔》（*I Shot Andy Warhol*）的编剧、导演玛丽·哈伦认为：“那是一个颇具天赋的头脑在孤独中运作的产物，与学术体系毫无瓜葛，但同样也无须对其效忠——孤身一人，因而不亏欠任何人任何东

西。”布里安娜·法斯[90]在2014年的《女性主义杂志》（*Feminist Press*）上为索拉纳斯撰写了一篇了不起的传记，这篇传记重塑了她的形象，认为“《人渣宣言》是风趣、聪慧的，无疑也是激烈的，但它同样也是孤独的。孤独总是牵绊着瓦莱丽，无论她如何征募、联结、攻击和煽动”。

然而，这并不意味着索拉纳斯渴望孤独。事实上，孤独是她怪罪男人们的其中一件事情：他们把女人从彼此身边拉开，把她们拖到郊区，去组成只以他们自己为中心的家庭小圈子。《人渣宣言》强烈地反对这种社会原子化行为[91]。它不仅仅是一篇孤独的文章，还是一篇试图找到孤独的诱因并将其解决的文章。而在一个没有男人的世界之上，它还表达了一个更深层的梦想，借由对“社会”这个词的定义揭示出来：“一个真正的社会由个体而非单纯的物种成员或伴侣组成。这些个体尊重彼此的独立性和隐私，同时在精神上和情感上彼此相连，是与他人产生联系的、为实现共同的目标而相互合作的自由的灵魂。”对此我深表赞同。

1967年8月初，瓦莱丽完成了《人渣宣言》，开始狂热地宣扬它的存在。她用油印机复制了两千份《人渣宣言》，亲自在街头售卖，卖给女人收一美元，卖给男人收两美元。她派发了传单，组织了论坛，在《乡村之声》（*Village Voice*）[92]上刊登了广告，还制作了招募志同道合者的海报。

其中一份海报的收件人是安迪·沃霍尔。8月1日，瓦莱丽给他寄了三张海报，两张给“工厂”，还有一张写着“给你晚上压在枕头下面”。这是一份送给同盟军而非敌人的礼物。那年春天早些时候，他们见过一次面，当时她正在试着让《撅起你的屁股》登上舞台。那时，她已经设法跟几十个制作人和出版商见过面了，但他们都拒绝了

这个剧本，其中一些人对剧本中的色情内容感到颇为不安（剧本相当淫猥，着重描写了一个叫邦戈伊的冷酷女同性恋者的冒险行为）。

瓦莱丽并未在“工厂”流连，也没有融入他们当中，她会带着目的前来，寻找放大她的声音和推广她的作品的机会。她专注、热切，用她自己的话来说，“非常严肃”。那个春天，她偶尔会到“麦克斯的肯萨斯城”[93]后面的房间里来，坐在沃霍尔的桌边，对异装癖[94]们打量她的眼神视而不见。她是个语速很快的人，是个有进取心的活跃分子。沃霍尔喜欢这一点，经常会录下他们在电话里的交谈，而且显然还剽窃了她的一些说辞，将它们用在后来的电影里。

他们的对话很轻快，经常显得可笑。法斯在她的传记里提到，在其中一次交谈时，索拉纳斯问：“安迪，你会从心底里把自己当作‘人渣协会’的男性后备军的领头人吗？你能真正意识到这个角色的重要意义吧？”安迪说：“那是什么？有那么重要吗？”索拉纳斯回答：“是的，没错。”她假装是中情局的人员，询问他的性生活情况，并且像“糖梅仙子”一样对他的沉默和少言寡语提出质询。

瓦莱丽：“你为什么不喜欢回答问题？”

安迪：“我真的从来都没什么可说的……”

瓦莱丽：“安迪！有人跟你说过你太过古板了吗？”

安迪：“我不古板。”

瓦莱丽：“你怎么就不古板了呢？”

安迪：“那就是个过时的词。”

瓦莱丽：“你就是个过时的家伙，真的。我是说，你没意识到，因为你真是那样的。”

在6月的时候，她给了他一本装订好的《撅起你的屁股》。他对制作这出戏很感兴趣，事实上，他们的对话已经进展到了讨论演出场地和两场连演[95]的可能性的地步。但在那个夏天，沃霍尔弄丢了那个本子，也有可能是将它故意丢弃了。作为道歉，也是为了让她别再找他麻烦，他让瓦莱丽在他的影片《我，一个男人》（*I，a Man*）里扮演了一个角色。在影片里，她拒绝表现出大部分“超级巨星”（无论男女）所展现出的那种柔弱婉约的女性特质，相反，她扮演了一个具有强烈的反性别意味的雌雄同体的形象，笨拙、神经质，展现出一种可笑的目空一切的样子。

沃霍尔并非瓦莱丽在那年夏天里唯一追逐的出版商或出资人。到了8月底，就在《我，一个男人》首映的几天后，她跟奥林匹亚出版社的一个臭名远扬的低劣出版商——莫里斯·吉罗迪亚签订了一份价值500美元的小说合同。一俟合同签订完毕，她就开始感到焦躁。这份合同是否意味着她不小心把《撅起你的屁股》和《人渣宣言》的权利都赋予了那个人？到底是谁拥有了她的话语？她把自己的话语拱手让出了吗？还有更糟的可能，它们被人从她这里偷走了吗？

与吉罗迪亚签署的合同带给瓦莱丽的焦虑让沃霍尔对她感到同情，他甚至免费安排自己的律师为她查看了那份合同。他们一致认为这份合同没有问题，它的措辞含混不清，而且绝没有什么法律约束力，但他们的确认丝毫没能减轻她日益增长的焦虑。对瓦莱丽而言，重要的是话语，这是在她与这个世界之间晃荡着的绳索。话语是一股力量的来源，是产生联系的最佳途径，是一种用她自己的言语重塑社会的方式。那种她可能丧失了对自己的写作的控制的想法足以将她击

垮。这将她一把推入了偏执妄想的隔离囚室，在那里，她不可避免地将自己全副武装起来，在自己的周围设置重重阻障，以抵抗来自外界的侵犯与攻击。

但正如古话所说的，就算你的确有妄想症，也并不意味着真的没有人想害你。索拉纳斯认为自己在每一处都能看到压迫，认为社会就是一个致力于驱逐和排挤女性的体系，这并不意味着她就是个疯子（也许有人还记得，同样是在1967年，也就是《人渣宣言》首度出版的那年，乔·霍珀把她的毕生作品捐给了惠特尼美术馆，而后者后来销毁了这些作品）。瓦莱丽不断增长的孤独和疏离感并不仅是源自精神上的疾病，也是因为她在试图说出某些被社会普遍否认的东西。

在随后的一年里，索拉纳斯和沃霍尔的关系恶化了。她想让他排演《人渣宣言》，或是以此为剧本拍摄一部电影的企图变得越发强烈、绝望与疯狂。因为没钱付房租，她被切尔西酒店踢了出来，在全国到处游荡，无家可归，身无分文。在路上，她给他寄去充满恨意的信件。在其中一封信里，她叫他“癞蛤蟆”；在另一封里，她则写道：“爹地，要是我乖乖的，你会让乔纳斯·梅卡斯写点儿关于我的东西吗？你会让我在你的某部狗屁电影里演上一幕吗？哦，谢谢你，谢谢你。”可以想象，这并非沃霍尔通常习惯的口吻或态度。

1968年夏天，事情变得白热化了。瓦莱丽回到了纽约，她的妄想症比以往更严重了。她开始不断地往安迪家打电话，他身边的人几乎都不知道这个电话号码，更别提打给他了。终于，他不再接听她的电话（在《A》里有一条被反复提到的线索，即建立某种准则的必要性，这样一来所有打到“工厂”的电话都能得到审查，从而避免不速之客来献殷勤）。

1968年6月3日，星期一，瓦莱丽去一个朋友的公寓里拿了一个背包，然后去拜访了两名制作人，李·斯特拉斯伯格[96]和玛戈·费登[97]。斯特拉斯伯格外出了，但瓦莱丽在费登的公寓里待了四个小时。她们就她的作品展开了详尽的探讨，在这场令人筋疲力尽的谈话的最后，她问玛戈是否愿意执导她的剧本。面对玛戈的拒绝，她掏出了一把枪。在玛戈对她进行了一番苦苦的劝说之后，她离开了，并且声称要去枪杀安迪·沃霍尔。

她在午饭刚结束时抵达了“工厂”，带着一只棕色纸袋，里面装着两把手枪、一盒高洁丝护垫以及她的地址簿。这里是新的“工厂”，一间位于联合广场西部区域最北边的33号六楼里的挑高套间。那年春天，旧的“银色工厂”被拆毁了。随着地点的迁移，人员也开始更替，瘾君子和异装癖们逐渐被圆滑的、西装革履的男士们取代。从现在起，这些更有商业头脑的合伙人将护送沃霍尔前往更有利可图的未来。

瓦莱丽到的时候沃霍尔出去了，于是她在外面闲晃了一会儿，为了确认自己没有错过他，至少搭乘了七次电梯。终于，他在5点15分出现了，在外面的街上同时遇到了瓦莱丽和他当时的男朋友杰德·约翰逊。他们三个人一起搭电梯到了楼上。在他的那本关于20世纪60年代的回忆录《波普主义》里，沃霍尔回忆说，尽管那天很热，但是瓦莱丽涂了唇膏，穿着一件厚外套，还前后踮着脚，一跳一跳的。

楼上的人们在工作，其中就有沃霍尔的合作者保罗·莫里塞[98]和他的商业经理弗雷德·休斯。安迪坐到他的写字台前接了个电话，这个电话是薇娃，也就是苏珊·波顿利[99]打来的，她在肯尼斯美发沙龙染了头发。在他们聊天的过程中，瓦莱丽拔出那把口径为0.32英寸的伯莱塔手枪，开了两枪。除了安迪，没有人看到这两枪是谁打

的。他试着趴到写字台下面去，可她站到他身上，又开了一枪，这次近距离地击中了他。血迅速浸透了他的T恤，溅到了白色的电话绳上。“我感到了极大的、极大的痛楚，”事后他回忆道，“就像一枚炸弹在我体内爆炸了。”接着，索拉纳斯朝艺术评论家马里奥·阿玛雅(100)开了一枪，这一枪擦伤了他的皮肤。她正要朝哀求着她的弗雷德·休斯开枪，这时电梯门开了，她被说服走了进去。“电梯来了，瓦莱丽。去搭电梯吧。”

这时的沃霍尔瘫在地上那一摊他自己的血里。他一直在说自己没法呼吸。“大名比利”朝他弯下身去，颤抖着、哀叹着。沃霍尔以为他在笑，于是自己也笑了起来。“别笑啦，哦，别让我笑啦。”他说。可“大名比利”其实是在哭。子弹从侧面打进了安迪的腹部，穿透了他的双肺、食道、胆囊、肝脏、肠道和脾脏，在他的右侧腹部留下一道开裂的创口。他的肺穿了孔，他在挣扎着呼吸空气。

人们花了很长时间才把他弄出去。一切都在拖延，一切都在拖后腿。担架没法装进电梯里，于是人们不得不将他抬着走下六层陡峭的楼梯，这段旅程太过痛苦，以致他失去了知觉。马里奥给救护车司机塞了十五美元的小费，后者才把警报器打开。等到沃霍尔终于进了手术室，不管怎么说，他们似乎都来得太晚了。他和马里奥都清楚地听见了医生的低语：“没机会了。”“你们不知道这是谁吗？”马里奥尖叫道，“这是安迪·沃霍尔，他可有名了，他还很有钱。他能付得起手术费，看在老天的分儿上，干点儿什么。”

也许是受到名望和财富的鼓舞，医生们真的决定施行手术，但当他们打开安迪的胸腔时，他的心脏停止了跳动。尽管他们设法复苏了他的心脏，但是沃霍尔还是在医学的定义上死去了一分半钟。他被在所有聚集在他身边的艺术家当中最受忽视的那一个夺去了生命——他

后来声称，这是一段他永远无法完全确定自己是否已经从中归来的旅途。

• • •

人们总是误解瓦莱丽。当她被逮捕时（她在时代广场向一个交警自首了，那时安迪大约在做脾脏摘除手术），她对围在第十三区警察局门口的大批记者说，在她的《人渣宣言》里可以找到她向安迪·沃霍尔开枪的原因。“读读我的宣言，”她坚持道，“它会告诉你我是谁。”显然没人那样做，因为当她出现在第二天早晨的《每日新闻》的头版时，她被赋予了一个错误的身份。那个著名的头条写道：“女演员朝安迪·沃霍尔开枪。”她气坏了，要求报社撤回这条报道。当天的晚报刊登的版本中包含了她的更正：“我是个作家，不是女演员。”

把故事掌握在她自己的手中对瓦莱丽来说变得越来越难，这一点让人很悲伤，因为她宣称自己之所以会朝沃霍尔开枪，是因为他过多地干涉了她的生活。如今，她不得不与全套国家机器对抗。三年里，她辗转在法庭、精神病院和监狱之间，其中就有马特宛州立医院，这家医院出了名的肮脏、冷酷，专门收治精神异常的罪犯（同一时期，伊迪·塞奇威克也是那里的病人）。此外，她还进过贝尔维尤精神病院（在那里，瓦莱丽的子宫被移除了）和女子拘留所。

在女性主义者中，她的案子成了一起知名案例，但她很快又跟那些蜂拥前来为她辩护的女性起了纠纷。她不想让任何人替她发言或是借鉴她的想法，同时也没有停止对沃霍尔的攻击。在她入狱期间，她不断地给他写信，其中一些信的口吻带着威胁和强迫的意味，另一些

则表现出安抚，甚至是亲密的味道。1968年冬天，在她短暂地重获自由的期间，她又重新展开了她的电话攻势。在《波普主义》里，沃霍尔回忆起在圣诞夜接到她的电话的情景：听到她的声音时，他几乎昏了过去。“她威胁道要‘再干一次……’，”他说，“我最可怕的噩梦成了真。”

然而，她又回到了监狱里。当她再次现身时，她变得更安静、顺服了。一个人如果被关在性侵和肉体伤害都很普遍的地方，被迫每天仅靠一片面包和一杯浑浊的咖啡存活下来，还时常被锁进没有家具和照明的牢房里当作惩罚，就会变成那个样子。

回到纽约后，瓦莱丽的大部分时间都用来寻求温饱和住的地方。那段时间里，认识她的人证实了她所遭遇的来自各种社群和女性团体的排斥，这些人都小心地提防着她那好斗的性格和野蛮的言语。街上的陌生人都绕着她走。在咖啡馆里，她常常被人吐口水，还被赶出去，这并不是因为人们认出她是刺杀沃霍尔的犯罪嫌疑人，而是因为她散发出一种与众不同的气息，无声地显露着一种被驱逐、被厌弃，甚至是被玷污的迹象。她在格林威治村里四处游荡，凄惨的、瘦骨嶙峋的身影被裹在一层又一层的冬日衣物里。她仍然坚信人们在窃取她的话语，只不过现在她认定一个无线电发射机被藏进了她的子宫。

索拉纳斯下半生的孤独境况是由多重因素造成的，其中最明显，也是最常被提及的原因是，她逐渐失去了对真实可触的现实的把握。臆想症本身就是一种隔绝，是一种不信任和退缩的反应，但它也能给人带来污名，就像在监狱里待过一样。人们会认出这些明显的、不正常的印记。人们会绕开在街上喃喃自语的人，冲有前科的人发出嘘声，就算不对他们施加暴力也免不了会孤立他们。我想说的是，孤独所遵循的恶性循环并非一个单独发生的事件，而更像是一种个体与他

们置身其中的社会之间的相互作用，倘若这些个体本身就是社会不公的尖锐批评者，这个过程或许会变得更糟。

尽管如此，在20世纪70年代的某个时期，瓦莱丽的生活还是好转了。她开始恋爱（碰巧，对象是一个男人），还在东三街上找到了一间公寓。后来，我意识到她的大楼就在我的公寓楼后面，那样的话，她一定也花了很多时间，聆听至圣救赎主教堂几乎不间断的钟声。她在一家女权主义杂志社找到了工作，享受着与人合作的工作关系。她度过了一段稳定的，甚至是愉悦的时光，直到1977年，她终于成功地自行出版了《人渣宣言》。这是一场彻底的失败，她打了一场完完全全的、悲惨的败仗。在她一生的经历中，正是这场失败最终破灭了她与他人建立关系的能力——并非监禁，并非枪击，而是这场最终不容置疑地证明了她无法用话语的方式去建立联系的失败。

自那时起，她的臆想症压垮了她。她认为她的敌人在试图通过她的床单与她对话。她放弃了自己的公寓，还有那段恋爱关系，又一次无家可归。在她生命中最后的几年里，她仍然保持着同一种固有的、强烈的恐惧，这种来自过去的恐惧如今显得越发地讽刺：她的话语将会被偷走。最终，这种臆想将她与她生命中的每一个人都隔绝开来。她拒绝说话，用密码写作，嘟囔或哼唱，尽量避免张开嘴巴。最终，她彻底地离开了纽约，向西游荡。1988年4月，她在旧金山的一家福利酒店的420号房里死于肺炎。三天后，当管理员意识到她的房租付得迟了时，她的尸体才被人发现，上面已经爬满了蛆。

这差不多是最孤独的死法了。这是一个彻底从语言的世界里仓皇出逃的人的死亡。她切断了友谊和爱情的纽带，同样也割裂了在社会秩序里将每个人联结起来，并令他们各得其所的诸多细小的言语中的联系。索拉纳斯将她的希望付诸言语，深信它能改变这个世界。深究

到底，或许这样想会更好、更安全、更抚慰人心：话语是一种媒介，而她所拥有的语言方面的财富过于丰厚，过于受欢迎，以至于她不敢再参与其中，宁肯接受那种“自己只是在表达上失败了”的想法，即她是无法被理解的。正如维特根斯坦最大的恐惧一样，或者更糟，她不得不说的东西根本就没人想听。

然而，枪击加深的并不仅仅是瓦莱丽的疏离感。躺在医院里输液并被移除了脾脏和部分右肺的安迪相当肯定自己已经死了，如今的他占据着一方梦的天地，停驻在界域之间的一条走廊里。第三天，他在医院的电视上听说罗伯特·肯尼迪被枪杀了，新闻的更替把他从头版上拉了下来。

本来就对与人产生联系心生警醒，对化身为神祇的好处感到不甚确定的他，如今不得不应对自己严重受创的肉体残骸。他的腹部被割开了好几道，他的余生都将要穿着手术腹带（这些腹带让他感觉自己被“粘在了一起”，在提及自己的假发时，他也用过这个说法，可见他多么深切地依赖于外界的物体去感知完整和黏着）。他感到筋疲力尽，承受着尖锐的肉体上的痛楚，以及放在今天会被诊断为创伤后应激障碍[101]的症状，伴随着一波又一波的强烈的焦虑和恐慌。

他表现出的反应是退缩和麻木，躲进自己的内心世界。在枪击发生两周后的一次采访中，他再次重复了对“糖梅仙子”说过的话：“去在意别人实在是太难了……我不想再跟别人的生活有瓜葛了……我不想跟人变得过分亲密……我不喜欢碰触东西……这就是为什么我的作品会离我自己如此遥远。”

他太虚弱了，不得不在家待了几个月，由他的母亲来照顾。等他终于回到“工厂”时，已经是秋天了。能回来的感觉很不错，只是他

不太清楚自己在那里该做什么。他躲在自己的办公室里，不画画，也不拍电影。过去的工作中，他唯一仍然享受的就是录音，但如今连那也成了问题。枪击发生后，他开始害怕被过去的那些人包围，他们的对话曾让他感到如此精彩而富有吸引力。“我从未如此详细地向任何人吐露过这一点，”他在《波普主义》里写道，“那就是：我担心要是没了这群疯狂的、嗑了药的人在我身边，喋喋不休地说着那些没有意义的话，做着他们那些疯狂的事，我就会丧失我的创造力。不管怎么说，从1964年开始，他们就是我全部的灵感来源，我不知道要是没了他们，我是否还能成功。”

听着他过去录制的磁带被转录成文字的声音，是唯一还能为他带来慰藉的事。安迪发现所有机器的声音都让他安心，比如快门和闪光灯，以及电话铃和门铃发出的声音，但他最喜欢的还是打字机的咔嗒声，伴着那些隐隐约约的说话声被释放到空气里，这些声音终于从他们危险的身体中被解放了出来。那年秋天，“工厂”的打字员们在为《A》工作着，因此沃霍尔得以坐在他的办公室里，被他的腹带粘在一起，听着奥汀和“出租车”狂躁的闲聊，那些他深爱着的、来自过去的声音所发出的咒骂飘荡在房间里。

和《人渣宣言》一样，无论是从销量还是口碑上讲，《A》的出版都算不上成功。尽管如此，听着这些磁带不断地转动的声音，沃霍尔终于捕捉到了他的下一个创意。他要办一本杂志，完全由人们和彼此交谈的内容组成。他给它取名为《访谈》（*Interview*）。这本杂志一直存活到了今天，是一曲人类话语的交响乐，创造它的人恰切地知道言语会让人付出多少代价，以及它们可能会产生何种后果：它们能开启一颗心灵，却同样能让它停止跳动。

在爱着他的时候

万圣节。不知道为什么，那一天过得十分糟糕。7点，我从手头上有一搭没一搭的事务里回过神来，在眼睛周围涂上黑色的眼影，穿上一条满是黑色小亮片儿的黑裙子，喝了一杯波本威士忌，走入外面的夜色中，前去参加西村的游行。在冰冷的、烟雾迷蒙的黑暗中，我经过了一片巨大的赤褐色砂石建筑，它们的前廊和门槛上堆满了乱糟糟的装饰品：南瓜、头骨，以及用线纺制成的白色蜘蛛网。我以为站在人群里会让我感到振奋，可事实并非如此。看着那天晚上拍的照片，我感觉当时我在寻找的是一种模糊的感觉，也就是随着节庆或沉醉的氛围而坍塌了的界限。我拍的所有照片都是模糊的，都是一连串令人目眩的、明亮的物体在空间中相互碰撞。巨型骨架、撑在杆子上的巨型眼球、一打闪光灯泡、一件发光的银色西装。一辆平板货车嘎嘎作响地开上第六大道，载着一群舞动着的僵尸，这些僵尸伴着迈克尔·杰克逊的《战栗》齐整地扭动、抽搐着。

整个晚上我都被一种筋疲力尽的感觉缠绕着。我感到自己太过显眼，在所有成群结队的人和欢快、微醺的朋友圈子里，我显得那么不自然。我感到一阵苦涩的悔意，懊恼自己没在“派对城”(102)买个猫脸或蜘蛛侠样式的面具。我想成为一名无名氏，穿过这座城市而不被任何人注意到，并非彻底地隐形，而是被掩蔽起来，让我的这张痛苦、焦躁、太过明显地诉说着一切的脸从人们的视野中隐去，从而放下包袱，不再需要假装漫不经心，甚至是充满吸引力。

面具和孤独之间有着何种联系？最明显的答案是它们都提供了避免暴露、避免被观看的慰藉——在德语中，这种解脱被描述为“化装舞会上的行动自由”(103)，即面具所带来的自由。拒绝审视其实就是

在躲避可能会发生的回绝，尽管这同样也令人失去了被接纳的机会，以及爱的慰藉。正因如此，面具才显得如此悲伤，同时又如此神秘、邪恶、令人不安。想想《歌剧魅影》[104]或《铁面人》[105]，还有迈克尔·杰克逊，就他的例子而言，那张半掩在黑色或白色的手术口罩下的精雕细琢的面容回避着问题的实质，即他到底是毁容的受害人，还是这一切的始作俑者。

面具放大了皮肤作为一道屏障或一面墙的功能，充当着分隔、独特与距离的标志。它们是带有保护性质的，没错，但一张戴了面具的脸也会令人感到害怕。在那后面隐藏的是什么？是某种怪异的东西，可怕到让人难以忍受的地步。人们借由我们的面貌认识我们，我们的脸表露了我们的意图，透露出我们的情绪起伏。所有以蒙面杀手为主题的恐怖电影，例如《得州电锯杀人狂》《沉默的羔羊》和《万圣节》，运用的都是一种无脸的恐怖。这是一种因无法哀求对方，无法以我们所说的面对面的、凡人对凡人的方式去交谈而产生的恐惧。

这些电影同样清楚地表达了我们的文化对孤独的看法，即它是畸形的、非人的，而且能够制造出怪物般的恐惧感。在这些情况下，戴上面具标志着对人类状态的明确拒绝，预示着即将对社会进行发泄性的报复。（《史酷比》[106]则以更轻松的形式周而复始地传递着同样的讯息：当坏蛋脸上的食尸鬼面具被拽下来以后，露出的是孤独的看门人的脸。这个坏脾气的独处者无法容忍那些成群结队的、阳光得叫人没法忍受的孩子。）

面具也回避了有关公共自我的问题：人们的公共自我是一种固定的、一成不变的礼貌与顺从，而真实的欲望在其后翻滚、扭曲。维持住表面的样子，假装成某个你不是的人，住在柜子里[107]：这些诫命催生了某种不被了解、遭人忽视的腐坏感。此外，当然还有作为非法

行为或异常行为遮掩物的面具，以及被迫露出本来的面目，被迫待在一个蒙面暴徒的周围，就像电影《异教徒》[108]里村民们戴在头上的恐怖的农场里的动物首级，或是《战栗》里的僵尸军团。在我还小的时候，我觉得这支歌的录影带恐怖得没法观看。

上述的诸多思绪都是从一个我见过的最为恐怖的、与面具有关的画面中渗透出来的。20世纪80年代，创作它的艺术家住的地方距离我在东二街的公寓仅有一个街区。那是一张黑白照片，一个男人站在时代广场地铁站的第七大道出口的外面。他穿着一件无袖的牛仔外套，一件白色的T恤，戴着一张法国诗人阿尔蒂尔·兰波[109]的纸面具，即《彩图集》的封面上那张著名的肖像画的真人尺寸复印版。在他身后，一个留着非洲式发型的家伙正在乱穿马路。他身上的白衬衫飞舞着，下身穿了一条黑色的喇叭裤。快门摁下时他的动作只做了一半，一只脚还在空中。两侧的路上都成排地停放着过时的大汽车，街边都是电影院。《太空城》[110]正在新阿姆斯特丹影院上映，《鬼哭神嚎》[111]在哈利斯影院，而在兰波的脑袋的上方，胜利影院的招牌用大写的黑体字警示着：“X级”[112]。

这张照片摄于1979年，当时的纽约正在经历一次周期性的衰退。兰波站在这座城市的污秽的中心：堕落街[113]。这是42号街在第六大道和第八大道之间的延伸区域的旧称。事实上，他就站在11年前瓦莱丽·索拉纳斯被逮捕的地方。那时候的街道看上去依然狂乱，但20世纪70年代的纽约其实已经处在破产的边缘，而时代广场则被暴力和犯罪席卷，成了妓女、毒贩、抢匪和皮条客熙攘的天堂。艺术影院（霍珀曾在《纽约电影院》里描绘过的同样的地方，在那幅著名的作品里，一名身穿制服的招待员没精打采地倚在墙上）被改造成了色情影

院和游行区，随着时日的推移，这项靠眉来眼去和性感的形象来维系的古老营生变得越发露骨，也越发明目张胆。

对于兰波这个被罪恶和不洁吸引的人，这个自由、放荡地挥洒着自身的才华，像一颗彗星般划过19世纪的巴黎的人，还有比这里更好的地方吗？他在那儿看起来就像在家一般自在，纸做的脸上没有一丝表情，排水沟在他的脚边闪着微光。在这个名为《阿尔蒂尔·兰波在纽约》的一系列照片的其他几张里，他注射海洛因，搭地铁，在床上自慰，在餐厅里吃饭，在屠宰场的尸体旁边摆姿势，在哈德孙码头的遗迹中游荡，张开双臂靠在一面墙上，上面喷绘着“马塞尔·杜尚的沉默被高估了”的字样。

无论他穿过的人群有多庞大，兰波总是独自一人，与他周围的人格格不入。有时他在寻求的是性，或者说他是想要出卖自己。他无精打采地站在港务局汽车总站外面，街头娼妓们在那里展示着自己赖以为生的肉体。偶尔，他甚至会有同伴，那是两个像他一样站在夜色中的男人，他们大笑着，无家可归。他们的臂膀环绕过彼此的肩头，其中一个人拿着一把玩具手枪，一只着火的垃圾桶在他们脚边燃烧。尽管如此，面具依然将他标记为一个不同的人：一个漫游者或是窥视者，不能也不愿展露他的真实样貌。

大卫·沃纳洛维奇独力构思、设计和摄制了整个兰波系列作品，彼时的他还是一个寂寂无闻的24岁的纽约客，但只要再过几年，他就将成为东村艺术领域里的明星之一，与那些和他身处同一时代的艺术家（比如让-米歇尔·巴斯奎特、凯斯·哈林[114]、南·戈尔丁和琪琪·史密斯[115]）比肩。他的作品包括绘画、装置、摄影、音乐、电影、书籍和表演，全都探寻着有关联结和孤独的问题。他的创作尤其关注了“个体如何才能在一个敌对的社会，一个或许宁愿置他们于死

地也不容忍他们的存在的社会中生存下去”。这些作品中充满了他对多样性的大力推崇，因为他敏锐地意识到，一个同质化的世界是无比隔绝的。

这些“兰波系列”中的影像经常会被误认为是沃纳洛维奇的自拍像，但事实上，他一直担任着摄影师的角色，让许多朋友和爱人去扮演那个戴面具的人。尽管如此，这个系列的作品却是极度私人化的，只不过借由一种复杂的形式被表现了出来。兰波的这个形象就如同艺术家的一个替身或代理人，大卫将它嵌入那些对他而言十分重要的地方，那些他曾去过的，或是依然对他产生影响的地方。他在多年后的一次访问里谈到这个项目和它的缘起时说：“我会周期性地意识到自己陷入了绝望的状态，在那些时刻，我会感觉自己需要去做些特定的事情……我让兰波走过一条我曾从中经过的模糊的时间线——我在童年时期曾消磨过时间的地方，曾让我挨过饿、受过冻的地方，或是在某种程度上让我沉溺于其中而难以抽身离去的地方。”

谈及这些绝望的处境时，他并非在开玩笑。暴力就像一把熊熊燃烧的火，将他的童年烧得只剩下一个空空如也的外壳，留下了它的印痕。沃纳洛维奇的人生经历显然就是一则关于面具的故事：你为什么需要面具？你为什么不信任它们？它们为什么会变成生存的必需品，而同时又是有害的、令人难以忍受的东西？

沃纳洛维奇于1954年9月14日出生在新泽西的红岸。他最早的记忆里完全没有人类的踪迹，有的只是爬行在沙子里的马蹄蟹，这样的景象填满了他梦一般的、杂乱拼贴而成的胶片。他母亲多洛雷丝非常年轻，他的父亲艾德是个商船水手，同时也是个性情暴烈的酒鬼。这段婚姻几乎从一开始就陷入了困境。在大卫两岁时，艾德和多洛雷丝离了婚。有一阵子，大卫和他的哥哥和姐姐（他有一个哥哥、一个姐

姐）被寄养在一个供膳寄宿处。在那里，他们遭到了肉体上的虐待：挨打、罚站，或是在夜里被叫醒，然后被强制要求洗冷水澡。他们的母亲拥有他们的监护权，但在大卫四岁左右的时候，父亲把他们接走了，丢给照管养鸡场的叔叔和婶婶，之后又把他们接到新泽西的郊区去和他的新妻子一起住。后来大卫把那里描述成“由修剪齐整的草坪构成的世界”。在那里，针对女性、同性恋和孩子的生理和心理上的暴力行为是被默许的，不会产生任何反响。

他在自己的回忆录《刀锋边缘》（*Close to the Knives*）中写道：“在我家，你不能笑，不能表现出无聊的样子，也不能参与任何表露出独立迹象的活动。”艾德每次出海都要离家几个星期，而当他在家的时候，他就用恐怖的手段虐待孩子们。他用狗皮带和窄木条殴打大卫。有一次，大卫还看到他在走廊里猛扇他姐姐耳光，直到棕色的血从她的耳朵里流了出来，而看到这一幕的邻居们只是打理着他们的花园，修剪着他们的草坪。

恐惧污染了一切。他记得自己曾和从山坡上开下来经过他家门前的卡车比谁先让开，还记得在临近圣诞节的时候，他和哥哥、姐姐被丢在了一家购物中心里。他们拿着一个放了两只乌龟的外卖盒，在雪地里走了好几英里才回到家。他经常一整天都躲在树林里，寻找虫子和蛇，即便是在长大成人后，他还依然乐此不疲。

20世纪60年代初，他被送往天主教学校，而在那段时间里，他的父亲变得越发残暴，越发难以控制。有一次，他杀了大卫的宠物兔子并把它煮了，然后告诉孩子们这是纽约特选长牛排。还有一次，他毒打了大卫一顿，之后又要求他自慰。在大卫表示拒绝后，他放弃了这个想法，但还是继续殴打他。那些日子里，大卫的噩梦中不断出现潮汐和龙卷风的景象。但一个相对更好的梦境也始终会定期前来造访睡

梦中的大卫。在那个梦中，他顺着一条泥土路往一个池塘走去。他会跃入池塘里，在水下游泳。他会潜入水底的一个洞穴，进到越来越深处，他的肺好像在燃烧，就在他再也坚持不下去的时候，他会进入一个密室，里头满是在黑暗中闪闪发光的钟乳石和石笋。

20世纪60年代中期，沃纳洛维奇家的孩子们在一本曼哈顿的电话簿里找到了母亲的名字：多洛雷丝·瓦亚娜。他们偷溜出去看她，跟她在当代艺术博物馆里度过几个小时。正是在那里，游荡在不同的展厅之间的大卫下定决心要成为一名艺术家。后来，他们获准更频繁地去探望母亲，但紧接着艾德突然莫名其妙地决定他受够了这些他曾奋力争取来的孩子，于是就把他们三个都丢给了多洛雷丝。那本该是种解脱，可她那位于“地狱厨房”(116)的公寓太小了，而且她也不习惯扮演母亲的角色，尤其是面对三个如今已经变得麻烦重重的孩子。她甚至不喜欢他们叫她“妈妈”，尽管她是个温暖的、善于表达的人，但孩子们很快就发现她同样喜欢操纵别人，而且她的脾气难以捉摸，性情也不稳定。

纽约城，这里飘散着狗屎和腐烂的垃圾的味道。电影院里的老鼠吃着你的爆米花。突然间，性变得无处不在。男人们不断地试图跟大卫搭讪，还要给他钱。他做过一个梦，梦见自己在一条溪流里，赤裸着身体朝水里射精，在那之后，他同意了其中一个家伙的要求，跟那个人去了他在中央公园的公寓，不过，他坚持两人要分开各自搭乘公交车过去。他和母亲的一个朋友的儿子发生了关系，然后疯狂地想要杀掉他。他几乎陷入了歇斯底里的痛苦，害怕他的家人会发现这件事并把他送去精神病院。在那里，他肯定要接受电击疗法。别人能从他的脸上看出他干了什么（或者更糟，看出他其实很喜欢这样）吗？那并非一个发现自己性取向的好时机，当时距离那场催生了同性恋解放

运动的“石墙暴乱”[117]还有一两年的时间。他去了当地的图书馆，试着查找“男同性恋”的意思。那里的相关信息都是些局限的、被曲解的、令人沮丧的释义，是一连串冗长的对娘娘腔、性倒错、自我伤害和自杀的描述。

在他15岁时，他会定期到时代广场上去招揽那些10美元的生意。他爱那个地方的能量，尽管他几乎每次去都会被人推来搡去，或是被人偷了钱包。这里有城市的喧嚷，有来自霓虹灯和电气灯的侵袭，还有由不同职业和身份的人组成的激荡的人群：水手、游客、警察、妓女、骗子和毒贩。他游荡在这些人之中，感到心驰神往。他是一个瘦弱的男孩，长着大大的牙齿，戴着眼镜，身上有着明显的肋骨的轮廓。同时，他又被另一些更安静、更内向的追求所吸引。他喜欢画画，喜欢一个人去电影院，或是在自然历史博物馆的立体布景周围转悠。那里弥漫着尘封的味道，长长的走道上人迹罕至。

那些日子里，他养成了一个古怪的习惯：他会用手指攀附在卧室的窗框上，整个人悬荡在第八大道上方七层楼高的地方。他这样做或许是为了测试身体的极限，又或许是要将自己置于危险之中，以此来凌驾那些糟糕的情绪，给自己一系列在自我掌控中的惊吓，“测试一下我怎么能控制这件事，我能有多少控制力，我有多少力量”。自杀的念头在他的心里盘旋不去，他想着自杀，也想着从宠物店里把蛇偷出来带到公园里去放生。有时他会搭公交车到新泽西去，穿戴整齐地涉进水里，那是他唯一的一次洗衣服的经历（据他后来回忆，那时候他的牛仔裤太脏了，俯下身去的时候都能看到脸的倒影）。他感到自己周围一切有序的构造都在分崩离析，包括学校、家庭、亲情，支撑它们的基架倒塌了下来。

在他17岁左右，事态严重到了无以复加的地步，他要么是被赶出了“地狱厨房”的公寓，要么就是彻底从那里跑了出来。在经历了日益紧张的关系和不断升级的争吵后，多洛雷丝已经赶走了他的哥哥和姐姐。现在大卫也落得孤身一人，自由落体到了外面的社会，就像在他之前的瓦莱丽·索拉纳斯一度经历过的那样，被迫降落到那个狡猾、危险的街头的世界。

时间变得模糊起来，不断地变化着它的样貌，不再以同样的方式显现出意义。由于几乎总在挨饿，他最终落得瘦弱不堪、肮脏憔悴，以致他再也挑不到一个体面的买家，只好转投那些会痛打他一顿或是偷他东西的人。他成了一具行走的骨架，任凭随便哪个邪恶的卑鄙小人摆布。他营养不良到了极其严重的地步，致使他的牙龈在他每次抽烟的时候都浸满了血。在辛西娅·卡尔写的沃纳洛维奇传记《雄心壮志》（*Fire in the Belly*）中，有一段文字讲述了他最终独自一人住在医院里的情形，腐坏的牙齿令他痛苦不堪。在那之前，他说服了多洛雷丝把她的医疗补助卡借给他。“你用完后把卡从门下面塞进来。”她说。她会到巴巴多斯去度假。

那些天里，他从未有过充足的睡眠。有时他会在一幢大楼的屋顶上度过一整夜，蜷缩着靠在暖气通风口上，早晨醒来时，他的身上满是烟尘，眼睛、嘴巴和鼻子上都盖满了令人窒息的黑色粉尘。这就是那个几个月以前还在日记里写到自己有多害怕独自度过一个夜晚的男孩。他偷衣服，从宠物店里偷爬行动物，住在未建成的房子里，或是跟哈德孙河边上的一群异装癖者待在一起，和他们一起辗转在不同的福利酒店和低劣的公寓里，睡在锅炉房或是弃置的汽车里。有时他会被给他钱的男人强奸或是下药，但另一些人对他还是挺不错的，尤其

是一个叫席德的律师。他常常会带他回家，给他吃的，像对待一个正常的、惹人怜爱的人一般对待他。

终于，在1973年，他设法迫使自己离开了街头。他的姐姐在自己的公寓里为他提供了一张床，他努力让自己慢慢地重新过上了一种相对正常的生活：不管怎么说，他至少不再露宿街头了，尽管他还不太能确保自己有稳定的工作和收入。事实上，大卫的男友汤姆·拉芬巴特在《兰波在纽约》一书的一篇序言里回忆起他们第一次见面时的情景，那时的大卫已是一名成功的艺术家，但他没有一张真正的床，似乎仅靠咖啡和香烟维系着生命。 “我尽我所能地改变了这一状况，”他补充道，“但大卫本质上是个孤独的人。尽管他认识很多人，但他偏好与他们一对一地产生联系。每个人认识的大卫都有些许不同。”

谁也无法轻易摆脱那样的童年，精神上的包袱是不可避免的，过去的重担总会产生有害的影响，必须以某种方式去掩盖、背负这种影响，要不就得设法解决它所带来的问题。首先，所有那些虐待和忽视都留下了它们的印记，让他感到无用、羞耻和暴怒，让他感到自己异于常人，在某种程度上低人一等或被打上了标记。他尤其感到愤怒，并且产生了一种深藏在愤怒之下的，或许永远无法消除的不受待见的感觉。

就像那还不够糟似的，他还忍受着曾在街头浪迹过的羞耻感，担心人们会发现他曾是个男妓，并以此来评判他。他意识到，在整个20岁初期，自己都饱受难以开口的困扰，无法在言语上承认自己曾经历过的一切和那段过往。多年后，在一段被录了下来的谈话中，他对自己的朋友凯斯·戴维斯说： “我绝不可能将它们与我在任何地方的任何一个派对上的一间都是人的房间里的任何人联系起来，想到我的肩上背负着这些过往，我可以坐在那里，看着人们，意识到我并没有与

他们的判断标准相似的价值体系。”在《刀锋边缘》里，他又再次谈及类似的话题：“当被人群包围时，我几乎没法开口说话。工作、派对或是聚会时发生的对话中，没有一刻能够让我袒露我曾看到过的东西。”

而与性有关的那种旧时的焦虑又加剧了他的被隔绝感，以及被如此决绝地与他的过往割裂开来所带来的感受。在他长大的这个世界里，人们认为他渴求对自己的身体做的那些事是恶心的、可悲的、不正常的、疯狂的，这令他痛苦不堪。20世纪70年代中期，他短暂地离开了曼哈顿一阵，在旧金山适时地出柜了。首次作为一个公开身份的同性恋男人生活着的他立即感到了前所未有的快乐、自由和健康。同时，他也强烈地感到了对他不利的敌意，处处都潜藏着人们对一个喜欢男人并且对此毫无愧意的男人所产生的憎恶。“我的同性恋倾向，”他在一篇名为《日期栏》的生平综述中写道，“是一个将我从病态的社会中缓慢分离开来的楔子。”

在《刀锋边缘》里，他回忆起童年时听到其他孩子对另一个孩子大喊“同性恋”时的感受，“那喊声立刻在我心里激起了共鸣，那种即刻的孤独感，以及那面其他人都无法看见的、呼吸着的玻璃墙”。在阅读这句话时，我意识到他的叙述唤起了我心底里的对自己生活中某些场景的回忆。事实上，这些句子让我想起自己的孤独状态，即我的异于常人的感觉的确切根源。酗酒、恐同、郊区、天主教会。人们离开，人们喝了太多的酒，人们失去控制。我从未有过任何与大卫那充斥着暴力的童年时代相似的经历，但我知道感觉不安全，走过那些混乱的、令人害怕的景象是种什么样的感受，我也知道必须找到一个方式去应对内心充溢的恐惧和愤怒是什么感觉。我的母亲是个深藏不露的同性恋者。她在20世纪80年代出了柜。最终，我们逃跑了，离开

了我从出生起就一直居住的村子，在南岸到处迁徙。与此同时，她的伴侣的酗酒问题也变得越来越严重。

那是28条[118]的年代，大不列颠的法律神化了对同性恋的恐惧和憎恶，而那些一向对同性恋者抱有偏见的人的态度就更不用说了。那时，教师们如果提倡学生“接受同性恋为一种伪家庭关系”，将会违反法律。我总会发现异性恋社会中呈现出的孤立的倾向和潜在的危险。当我读到《刀锋边缘》里的那句话时，我清楚地回忆起过去在学校时曾体会过的那种恶心的感觉，其他孩子谈论“同性恋”和“基佬”时那可恨、愚蠢的样子更加坐实了我本就敏锐的身为一个外来者的格格不入的感受，也点燃了我的怒火。而那并不仅是因为我的母亲。我还记得自己那时的样子——消瘦、苍白，打扮得像个男孩，完全无力应对在一个女校所需的社交需求。那时，我自己的性取向和我对性别的概念与我面前可选的所有选择都无望地背道而驰。倘若要给我下个定义，我是个同性恋男孩，待在错误的地方，住在错误的身体里，过着错误的生活。

后来，从女校毕业后，我彻底辍了学，住在抗议基地里，私闯海滨城市里半弃置的大楼。我还记得自己曾睡在一间满是瘾君子的房间里，后院里结结实实地堆着三米高的垃圾。为何要把自己置于不安全的境地？因为你体内有种东西从根本上让你感到自己毫无价值。你要如何挣脱出来，重获当一个另类的权利？在大卫的街头生活中，他记得最清楚的回忆之一是周期性狂怒的夜晚。在那些夜晚，他和另外一个被饥饿和沮丧压垮的伙计会走上近乎曼哈顿岛那么长的距离，砸烂他们经过的每一个电话亭的玻璃。有时，通过现实世界里的某些举动，你能改变精神的空间和情绪的图景。我猜，从某种程度上而言，

艺术就有这样的魔力，而沃纳洛维奇在之后不久开始创作的、近似魔法般的艺术当然也是如此，这时的他正在逐渐从破坏走向创造。

就是在这样的境况下，《兰波》系列从那些它与之抗争的问题中诞生了。1979年夏天，大卫开始用一台他从一个朋友那里借来的35毫米照相机拍照。此前，情绪阴郁的他曾试验着进行拍摄，尝试创作一组能够见证他曾生活在其中的世界，见证那些他仍然无法诉诸言语的经验的作品。他开始试着去理解，艺术或许可以成为一种为他提供见证的方式，去揭示 “我总是被迫将其隐藏起来的东西”。他想要拍下在某种程度上能够讲述真相，并且能够证实某些人存在的影像，这些人要么是为历史所摒弃，要么是被剥夺了权利，被剔除在记录之外。

以成人的面目回到他曾经常去的地方，并将兰波嵌入他的童年里的场景，让他面无表情地站在涂漆的栏杆边上（少时的大卫曾倚靠过的同一个地方），等着那些上了年纪的男人来购买他那消瘦、邋遢的身体，这种做法里蕴含着某种十分有力的东西。另一个自我？这是一个性感的、毫无生气的模拟物，因历经磨砺而变得坚硬。那是一个他能够进入的形象吗（就像他后来在日记里所写到的： “我想要创造一个有朝一日我能成为的迷思”）？还是一种回溯性地保护那个曾经的自己，保护那个愚笨、脆弱的小男孩的方式？人们很难想象他的兰波被强奸，或是被强迫做出任何违背他意愿的事。

无论出于哪种动机，他都在用相机照亮一个地下的世界，将光投注进这座城市里被掩蔽的、见不得光的地方，一个苦苦挣扎着的孩子能挣到钱或是讨口饭吃的地方。拍摄一张相片是一种占有行为，一种让事物变得可见，同时又将它冻结在同一位置上，将它凝滞在时间里的途径。但这些照片所散发的情绪，这种从画面上一波波地翻滚而下，从兰波那神秘的、面无表情的形象中流露出来的孤独感又有什么

含义呢？在我看来，它们所见证的并不仅仅是一种生活的方式，也是一种感到自己异于常人，被与周遭的世界割裂开来，难以吐露自己的真实感受所带来的体会：简言之，为一张面具所禁锢，又因这张面具而自由。

我对着这些作品看得越久，就越感到它们与写于那个时期的大卫的日记里探索的情感相符：“我发现大多数时候自己都独自走在街上，独自待在家里，渐渐地陷入一种鲜有交流的状态，所有这些都出于我想要对生活和生存保留自己的见解。”它们传递了一种孤独的感受，一种对发生联系、越出自我牢狱的渴求与对隐藏、走开和消失的意欲之间的冲突。正如汤姆·拉芬巴特在《兰波》一书的序言中所写的：“尽管兰波的面具呈现的是一张空白的、毫无变化的脸，但它似乎总在观看、吸收所见的事物和经验。然而，直到最后，它都还是孤独的。”

• • •

我短暂地回了趟英格兰，当我从那里回来以后，我开始频繁地造访菲尔斯图书馆里的沃纳洛维奇档案馆。它被设置在纽约大学的那座巨大的博斯特图书馆里，就在位于华盛顿广场的霍珀的旧工作室的对面。这段路恰好是一段适合散步的距离，我每天都会挑选一条不同的路径，在东村里四处走动，偶尔逛过隐藏在东二街上的小墓地，有时则徘徊在拉玛玛剧院和乔氏酒吧的外面，读它们海报上的字。现在是冬天了，天空的颜色是明亮的蓝，酒窖外放着一桶桶紫铜色的菊花。

到了图书馆，我会出示自己的通行证，搭电梯上三楼，把那些不能带进去的笔都寄存到储物柜里，借支铅笔，填写一张申请卡。一

区，期刊。七区，音像。九区，照片。十三区，物品。一周又一周，我在所有这一切之间跋涉着，打开几十个装着大卫喜欢的万圣节面具和便宜的玩具的箱子。一个红色的塑料牛仔、一辆锡制救护车、一个恶魔娃娃、一个弗兰肯斯坦模型。我浏览着他的日记，有时会翻出旧的菜单和菜谱，还会观看模糊的夏日假期家庭录影带：大卫在湖里游泳，不断地把脸潜到水下，波光粼粼的水面在他的胸口碎裂。

夜里，在回家的路上经过植物工厂或是百老汇的恩典堂时，我的脑海里会充盈着很久以前曾在另一个人的内心窥镜里浮现过的画面。一个男人在一个废弃的码头注射海洛因，摇晃着失去了意识，如同圣母怜子像一般柔弱、可爱，口吐白沫。关于做爱的梦。关于马的梦。关于垂死的狼蛛的梦。关于蛇的梦。

沃纳洛维奇一生中的大多数时间都在试着逃离这样或那样的孤独的拘禁，寻找一条从自我的牢狱中逃脱的路径。他做了两件事，选择了两条逃跑的路线，二者都与身体有关，而且都很危险。艺术和性：拍照的行为和做爱的行为。性在大卫的作品里无处不在，这也是赋予他的生活以活力的动力之一。在那些他觉得需要被书写和描绘出来的东西里，在那些他认为需要从那种在孩提时期就将他困住的寂静中被释放出来的东西里，性占据了中心的位置。同时，这种行为本身也是一种触碰自身以外的世界，透过秘密的、禁忌的身体语言去表达他的感受的方式，或许也是最好的方式。就如同艺术创作让他能够表达私人的感受，解开由失语所发出的令人动弹不得的魔咒，性同样也是一种产生联结的方式，让他能够把深藏在心底的、难以言说的东西表露出来。

20世纪70年代末至80年代初，也就是在他制作兰波影像的同一个时期，他总在外面到处游荡，寻找被某些人称为“随便发生的性关

系”的东西，即匿名的、以陌生人为对象的性行为。但大卫几乎总是称它为“做爱”，而他也的确是这么看待这种行为的。他在日记里记下了所有的露水情缘。后来，在他出版了的作品里，他还用生动的图像描绘了这些经历当中的细节——醒目、直白到如电击一般令人激动的程度。他还记录了自己的反应，将自己微妙的情绪变化制成了图表，比如渴望或是令人瘫痪的恐惧。

几乎每晚他都会外出散步，沿着布鲁克林的步行街一路往下，或是越过被弃置的西侧高地前往切尔西码头，多年来，那里一直都能引起他的性欲和具有创意的想象力。码头沿着哈德孙河由克里斯托弗街一直延伸到十四街，自从20世纪60年代船运业衰败以来，这里就一直破败至今。随着商业轮船的运输业务被转移到了布鲁克林和新泽西，切尔西码头的大多数栈桥都歇业了，至少有三座还能明显看到曾经遭受过火灾的痕迹。到了20世纪70年代中期，面对这片广袤、破败的建筑，这座城市既无力维护它们，也负担不起将它们拆除的费用。其中一些栈桥被无家可归的人占用了，他们在旧的大货仓和行李大厅里搭起帐篷，而另一些栈桥则被男同性恋们当作游弋的场所。那是一片衰败的景象，透着一股被一群享乐主义的异见者重新夺回的破败的庄重感。

大卫以一种独特的方式，混合了柔情与残忍的情绪重述了他在那里看到的和做过的事。一方面，那地方是个户外妓院，散发着明显的屎尿气味，常有人在那里被谋杀。有一次，他还在那里撞见过一个大叫着的男人。血不断地从这个人的脸上涌出来，他说一个穿海军蓝的防风夹克的陌生人在一个空房间里对他动了刀子。另一方面，那是一个没有禁忌的世界，那些因性取向在其他地方曾遭受强烈敌意的人能

在这里找到全然自由的邂逅，而且在瓦砾与碎石间，这里偶尔还会迸发出意料之外的亲密时刻。

在他的日记里，他描述了自己在夜里或暴风雨天潜进布扎风格[(119)]的出发大厅里的场景。这些大厅像足球场一样宽广，墙壁遭到过火焰的侵袭，地板和天花板上都是孔洞，你能透过它们看到河水的流动，有时河水是银色的，有时则是有毒般的泥土的棕色。他会带着一本笔记本坐在码头的末端，双脚垂悬在哈德孙河上方，看着雨水降下，广告牌上巨大的麦斯威尔咖啡杯将用霓虹灯做成的猩红色的咖啡滴倾倒在新泽西海岸上。有时一个男人会过来与他同行，或者，他会跟着一个人穿过走廊，走上楼梯，进入地上长满了草或堆着一盒盒的被弃置的纸张的房间里，在那里能闻见从河里升起的咸味。“太单纯了，”他写道，“在一间满是陌生人的房间里的夜色，仿佛在电影中一般蜿蜒的走廊，从黑暗蜕入光明时那破碎的身体，缓缓地消失在远方的飞机引擎声。”

在码头游荡的日子里，大卫很少会重复碰到同一个男人，尽管有时他会刻意地寻找他们。他几乎是与一个想象中的人陷入了爱河，从一种口音或一个单词里唤起的某个神秘的存在。这就是漫游带来的部分乐趣所在，既允许他得到性的交往，同时又能保持独立，维持一定程度上的控制。在城市里，你可以孤身一人，可以从“由两个相向而行的人擦肩而过时的孤寂所创造出的自我隔绝”的方式中品味到快感，因为你知道在有些地方，人与人之间几乎一定会发生身体上的联系。

在码头上发生的事情的公共属性本身就是一剂针对秘密与羞耻的解药。他试着赋予人们一定程度的隐私，但显然发生在那里的事情是窥视与暴露间的双向交互，这也是那个地方提供的多元乐趣中的一部

分。同时，这个场景唤起了他作为档案管理员的本能，促使他去记录，用文字记下他看到的东西，将那些就算在那时看着都像是一个转瞬即逝的、不可能实现的乌托邦的景象留存下来。他拍照，让照相机悬在他的髋部，还带着一把剃刀以防被人袭击。不管怎么说，一切都来得那么快，他拍下一连串的影像，造成了感官上的美妙的、纷乱的冲击。两个男人正在做爱，他们那么用力，以至于其中一个人双膝跪地。一张翻过来的沙发，散落的办公室家具，每一层阶梯上的地毯都浸满了水。亲吻一个有着漂亮白牙的法国男人，接着整夜不睡，用颜料和黏土制作一只黑黄色的火蜥蜴，一只守护的野兽。

艺术和性，这两样东西联结在了一起。有时他会拿上一罐喷漆，将他想象中的旧日景象潦草地喷在斑驳的墙面上：零星的梦一般的短语，有些是他说的，有些是从他仰慕的艺术家那里借鉴来的。为了向博伊斯[120]致敬，他会写下“马塞尔·杜尚的沉默被高估了”，接着再喷绘一张兰波的脸，在一面玻璃上勾勒出大致的轮廓。还有用线条画出的墨西哥人斗狗的场景，以及一幅遭到枪击的无头身体的绘画。通常他会在兰波的相片的背景里加入自己的涂鸦，构建出他的层层存在，将自己题写进那片空间的架构里。

他绝非唯一受到码头残迹启发的人。几乎在十年前就开始有艺术家到这里来了，他们被房间的巨大面积所吸引，而且在这里他们可以享有不受监视和管控的创作自由。20世纪70年代初，这里发生过一系列先锋艺术事件，被散发着诡异魅力的黑白相片记录下来。其中一幅照片中，一个男人倒吊 在货物装卸入口，靠一根系在他脚上的绳子悬荡着。他在一大堆垃圾上方摇摆着，一棵圣诞树从垃圾堆里戳了出来：一副天启塔罗牌里的倒吊 人[121]。正是这位艺术家，戈登·马塔-克拉克[122]，筹划了码头上最有雄心的艺术干预。在《一天的终结》

（*Day's End*）里，他和一组助手用链锯和喷灯在52号码头的地板、墙壁和天花板上切割出巨大的几何形状，让一束粗亮的光柱透过切口照进去，将那里转变成一个被马塔-克拉克描述为“一座太阳和水的神殿”的地方。这一建造过程既没有征求他人的意见，也不曾获得任何许可。

男同性恋们在码头游弋的那些岁月还被几十个摄影师记录了下来，他们当中有些是业余摄影爱好者，有些则是专业的摄影师，其中包括阿尔文·巴尔特洛普[123]、弗兰克·汉隆[124]、里奥纳德·芬克[125]、艾伦·坦南鲍姆[126]、斯坦利·斯特拉[127]、亚瑟·特雷斯[128]，还有将会成为大卫的生命中最稳固，也是最重要的人——彼得·胡加尔。他们带着自己的照相机，为后代捕捉着眼前的景象：码头上赤裸的日光浴人群；如同巨大的洞穴般的房间，破碎的窗户和损坏的大梁；半裸的男人们在阴影里相互拥抱。

还有一些人选择了绘画。围绕着46号码头游荡，探索着这个散发着臭气的迷宫的时候，大卫遇上了涂鸦艺术家塔瓦。这位原名为格斯塔夫·冯·威尔的艺术家当时正在创作他的那些巨大（比实际尺寸要大得多）的阴茎形象当中的一个。这样的作品被不断地创作出来，守卫并见证着在它们下方拥抱在一起的躯体。戴着太阳镜的半人半羊牧神操着一个蓄着胡子、四肢着地的男人。有着赤裸的、肌肉发达的躯干和巨大的阳具的形象被大卫称为女像柱[129]。这些象征着性欲自由、放荡和愉悦的形象粗粝得令人震惊，尽管大卫后来指出，真正让人震惊的是在这个时代即将落幕的时刻，在这个暴力的、充斥着各种图像的衰亡的世纪里，性欲和人体竟然是禁忌的主题。

• • •

阅读大卫的日记就像是在水下潜没了很长一段时间后浮上来呼吸一口空气。这一过程中没有抚触的替代物，也没有爱的替代品，但阅读别人为发现和接受自己的欲望而付出的努力实在是太过动人，以至于有时我发现自己在阅读的同时颤抖着。那年冬天，码头在我的心里拥有了它们自己的生命力。我翻遍了所有我能找到的记录，码头的空间、不顾后果的相遇，以及在此得以发挥的自由和创造力都深深地吸引了我。对于一个努力想要与人发生关系的人来说，它们似乎是一个理想的世界，因为它们将私密、匿名和自我表达的可能性与伸手去触碰、去寻找一具身体、被触摸、让你的行为被见证的能力糅杂在一起。这是这座城市本身所呈现的乌托邦式的、无政府状态的、性感的一面，但它也是不洁的，是放纵而非克制的，当然，也是同性恋而非异性恋的。

我知道这只是事情理想化的一面，而非真相的全部。我读过大量的报道，这些报道证实了当时的码头区域有多危险，以及要是你看上去不属于那里或不知道暗语的话，那里的人们又会表现出多大的抗拒和残暴，更不用说在艾滋病席卷了这片力比多[130]的天堂后降临到这里的阴郁后果。尽管如此，在熠熠生辉的一夫一妻制这个大工厂之外，在那种彼此需要怀抱和依偎，并且像诺亚方舟上的动物们一样成双成对地走进一个永恒的、与世隔绝的容器的压力之外，[131]码头曾经的景象为我的心灵提供了一片漫游之地。正如索拉纳斯曾苦涩地说道：“我们的社会并非一个公共体，而不过是一个个孤立的家庭单位的合集。”

我再也不想要那些东西了，即使我曾经真的渴望过它们。我不清楚自己真的想要什么，但或许我需要的是一个对欲望空间的延展，对我以为可能或可以接受的认知的延展。这就是阅读那些关于码头的资

料所带来的感受：这种感觉就像是在梦里的你推动了一座熟悉的房子里的一面熟悉的墙，它打开了，通往一个就在那里但你却从不知道的花园或水塘。从那些梦里醒来时，我的全身总会涌动着快乐，就跟我在阅读跟码头有关的叙述时一样，好像每次我一想到它们，就会让几乎每具充满性欲的身体都在承受着的羞愧感消退几分。

在阅读沃纳洛维奇的同时，我还读了一些别的东西，其中一本书是《光在水中的移动》（*The Motion of Light in Water*）[(132)]。这本书是由科幻小说家、社会评论家塞穆尔·德莱尼写就的一部激进的、坦诚的回忆录，讲述了他在20世纪60年代的下东城的生活。在这本书里，他记叙了自己在滨水区度过的夜晚：“这个地方浸透了力比多，我没法向一个不知道那种情况的人描述它。任何色情电影工作者，无论是同性恋还是异性恋，都曾试着刻画出一种类似的情景（现在轮到同性恋了，现在轮到异性恋了），但都失败了，因为他们努力想要展现的东西是狂野的、被弃置的、失控的，而在真实的类似的境况中，三十五个、五十个、一百个全然陌生的人却展现出超常的有序性和高度的社会性，他们非常专注、安静，就算不能称之为一个共同体，最起码也是建立在某种管理之上的。”

在他后来的一本名为《时代广场红，时代广场蓝》（*Times Square Red, Times Square Blue*）的书里，他再度提及这个关于社会的想法，并提出了更多的细节。《时代广场红，时代广场蓝》既是一部回忆录，也是一段慷慨的论词，“来”这个词在其中起着至关重要的作用。它以编年史的体例记录下了德莱尼在时代广场上，尤其是在42街的色情影院里的经历，这些影院就像出现在兰波相片背景里的那家彰显着“X”的标记的影院差不多。在超过三十年的时间里，德莱尼每天都会到这些电影院去，跟不同的陌生人发生性关系。这些人当

中，有的成了他至为熟悉的人，尽管他们的关系几乎不会延伸到电影院以外的地方。

德莱尼写作的时间是在20世纪90年代末，也就是在时代广场由日渐破败的市区被改造为良好的中产阶级居住区以后。事实上，考虑到其中一位主要投资者的身份，毫不夸张地说，它被迪士尼化了。这也就是说，德莱尼在文字中颂扬和哀悼的是那些早已被摧毁的东西。他深刻且老练地认为，已经逝去的不仅是一个能让你爽翻的地方，也是一个与人产生联系，尤其是跨越阶级和种族联系的地点。这是一个使亲密得以实现的地点，尽管那种亲密是转瞬即逝的，它发生在大量的不同的公民之间。这些人有的富裕，有的贫穷，有的无家可归，有的精神状态并不稳定，但他们都从大众的性爱的慰藉中得到了抚慰。

他的笔触与其说是怀旧的，倒不如说是乌托邦式的：这是一个对一座抹了润滑剂的、交流的城市的幻象，其间短暂的、欢愉的相遇不断供养着那些平日里喋喋不休的、偶尔烦闷的，对抚触、陪伴、嬉戏、性欲和生理释放的需求。此外，这些发生在座位、包厢和乐池里的互动还创造了一种衍生品，社会学家深信这就是将大都市黏结在一起的微弱的纽带。尽管，说句实话，他们倾向于认定这些联结来自与店主和地铁职员的重复碰面，而非那些可能每三年帮你手淫一次的友好的陌生人。

至于这些地方是否真的减轻了孤独感，这座城市本身为此提供了答案。在写到20世纪90年代的有计划性的倒闭时，德莱尼不免感到遗憾地观察到： “就我个人而言，发生在时代广场上的一切在某种程度上让我的生活变得更寂寞和孤独了。我跟十几个男人交谈过，很多时候，他们会到那片区域去释放自己的性欲，就像我会去释放我的性欲一样。对他们来说同样如此，我们需要与人交往。”

我们确实需要。但在这片乌托邦里存有一个小小的瑕疵，至少在我看来是这样的。在这些电影院和码头的语境下，公民意味着男性，而非女性。有一次，德莱尼确实带了个女性朋友跟他一起去大都会[(133)]。这个小个子的西班牙裔女人白天在办公室里做临时工，夜里就在格林威治村的夜总会里弹吉他唱歌。安娜对这里的情况感到好奇，于是在一个下午，她跟德莱尼一起来了。她穿着男孩子气的衣服，但这没能阻止一个男孩在她经过的时候低声念叨着“怪人”，而且经理还咒骂她是个妓女。那次造访没出什么岔子，在包厢里的行为还普遍比较轻松随和，但这则逸事读来比任何其他地方用绘画记录的邂逅都更令人不安。笼罩在其上的隐约可见却又未被言明的是本有可能发生的威胁：潜在的暴力，以及似乎再合理不过的强奸行为，以及女性形态所诱发的厌恶、物化和欲望的特殊混合物，这在性的语境下尤为明显。

老天，我真是厌倦了拖着一具女人的身体（或者说得更确切一些，所有附着在其上的东西）到处乱晃。玛吉·内尔森最近出版了一部令人惊艳的著作——《残酷的艺术》（*The Art of Cruelty*），其中有一段被我用笔画了出来并做了批注，它无比准确地解释了我被码头的世界吸引的原因，这令我感到惊叹。 “理所应当地，”她写道，“并非所有的‘物体属性’都被创造成相互平等的状态，我们充分体验过不被当作物品来对待的生活，才能认识到其中的差异。”在括号里，她又补充道：“这或许可以部分解释为什么男同性恋色情作品中的性爱不会制造出异性恋色情作品中所具有的那种焦虑感：因为男性，或者说至少是白人男性，不像女性那样与物化有着历史性的联系，他们的性爱不会即时面临着因成为令人痛苦的累赘而被终止的威胁。”

有时你想要被干掉，我是说向身体投降，屈服于它的饥渴和它对接触的需求，但那并不意味着你就必然想要被做成血淋淋的或是煮熟的肉端上桌。而在其他时刻，就像沃纳洛维奇的兰波一样，你想要漫游，想要任意穿行而不被看见，想要拣选你喜爱的城市景象。这就是我会在万圣节游行中如此沉醉于一张面具的原因：我不想成为那个可能被注视或是遭到拒绝和轻视的物体。

那年冬天，我总是在散步，一路沿着哈德孙河向上，在修复的码头遗迹中探寻着，走过修剪好的草坪，经过那些推着婴儿车的光鲜靓丽的伴侣。到处都能发现些微过往的残留物。一组木头桩基像靠枕里的大头针一样从白蜡色的水里戳出来。两根倒下的石柱上雕刻着翅膀。纤细的树木从石头和瓦砾里长了出来，锁上的大门上画满了一层又一层的涂鸦，一张海报上写着几个悲伤的字：科斯特曾在这里。

游荡的过程中，我始终试着想象一个能够与《兰波在纽约》相对应的女人的身影：一个闲适地游荡在城市里的女性形象，借用瓦莱丽·索拉纳斯的说法，自由且不被束缚（索拉纳斯也有着她自己在码头世界里的过去，她经历了整个过程，然后以她标志性的愤恨的口吻写道：“人渣到处游荡……他们看遍了一切，每一点，每一滴。那些交缠的景象，女同性恋的景象，他们占据了整座堤坝，在每一座船坞和码头下都有他们的身影。男同的码头，女同的码头……你得经历过很多性爱，才会走到抵制性爱的地步”）。

彼时，我尚未见过艺术家艾米丽·罗伊斯登[134]那具有讽刺意味的照片，这些照片拍摄的是她自己重新演绎的兰波形象，她的脸上盖着一张大卫·沃纳洛维奇的纸面具。相反，那时我在看的是葛丽泰·嘉宝[135]的照片，在那些坚韧的、梦一般的影像里，她穿着男人的鞋子和风衣在城市里大步流星地走着，不理会任何人的看法，全然沉浸

在自己的世界里。在《大饭店》[(136)]里，嘉宝用那句著名的台词说她想要一个人待着，然而嘉宝小姐真正渴望的其实是不被打扰地一个人待着，这是一个截然不同的角度：不被打扰、不被观看、不被骚扰。她渴求的是隐私，是不被注意的游荡体验。太阳镜、挡在脸上的报纸，甚至还有那一连串的别名——简·史密斯、格西·贝尔格、琼·格斯塔夫森、哈里特·布朗，都是她用来避免被人认出和发现的方式，是将她从声名的重担下解放出来的面具。

1941年，36岁的嘉宝宣布息影，在此后近五十年的退休生活里，大部分时间她都住在东54街钟楼大厦的一间公寓里。这间公寓距离“银色工厂”不远，尽管它比起后者要宜人得多。每天她都会去散两次步：这种长距离的悠闲漫步会将她带到现代艺术博物馆或是华尔道夫酒店。散步的时候，她穿着棕色、巧克力色或奶油色的羊皮暇步士鞋。有一次，我在网络拍卖上偶然见到过这些鞋子。她通常会一直走到华盛顿广场再折返，那是一段六英里的环形路线。途中，她会驻足凝视书店和熟食店的橱窗，漫无目的地走着。走路并非一种方式，而是一个目标，一项理想的自给自足的日常消遣。

“当我不再工作时，我更倾向于进行别的活动，很多别的活动，”她曾说，“比起坐在影院里看着一幅动起来的画面，我宁肯到外面走走。散步是我最大的乐趣。”还有一次，她说：“通常我会跟着我前面的那个人走。在这儿，我要是不走路，我会活不下去的。我没法24小时都待在公寓里。我要到外面去，看看其他人。”

这就是纽约，这里的人们倾向于忽视她，尽管安迪·沃霍尔确实在他1985年的日记里承认自己曾在街上与她擦肩而过，并且没能抵制住诱惑地尾随了她一阵，还偷偷摸摸地拍了几张照片。她戴着深色的眼镜，穿着一件大外套，这是她标志性的穿戴风格。她走进一家折扣

店，跟柜台旁边的女店员谈了谈电视。 “这完全就是她会做的事，”沃霍尔记录道，“于是我开始用相机拍她，直到我觉得她要生气了才停下来，然后我就走去了市中心。”接着他笑了起来，感慨地加了一句，“我也是一个人，跟她一样。”

网上到处都是她在城里漫步的照片。嘉宝拿着一把伞。嘉宝穿着驼色的便裤。嘉宝穿着一件外套，双手背在身后。嘉宝在第三大道上缓缓地走着，平静地穿行在出租车之间。1955年的一期《生活》杂志里有一张她的照片占据了一整页的位置，这张照片拍的是正在过马路的她孤身一人站在四条车流中。她的身影构成了一个奇妙的立体派的形象，她的头和身体被完全裹进了一件黑色的有帽子的海豹皮大衣里。人们只能看见她的双脚，两条纤细的腿杵在模糊失焦的靴子里。她不屑地从镜头前转开，她的注意力被大街尽头的一团薄雾似的光球所吸引，周围的大楼像是溶解在了那团光芒里。 “孤独的一种形式。”这篇以这样一句话为标题的文章写道：“最近的某个下午，嘉宝穿过她在纽约的住所附近的第一大道。”

这是一幅意味着谢绝的画面，透露着彻底的沉着。但这些照片都是从哪儿来的？它们大多都是嘉宝的跟踪者——狗仔记者泰德·莱森拍摄的。1979年至1990年，他在她的公寓大楼外潜伏了11年之久。在接受一次采访时他解释说，他会躲起来，而她会从前门出来，环顾四周。有一次，她很肯定周围没有别人，于是放松下来。接着，他偷偷地跟了上去，从一个门口躲到另一个门口，准备好要打破她独处的幽静。

在其中一些照片里，你能看出来，她意识到了他的存在，突然抽出一张纸巾掩住自己的嘴，破坏了他照片的价值。人们称呼这些照片为抓拍[(137)]，这个单词一度意味着纯粹、美好与真诚，不掺一丝恶

意。她去世前的最后一张照片也是莱森抢拍到的。他透过将她送去医院的车的车窗拍下了这张照片。照片中，她银色的长发垂下来包裹着肩头，一只血管凸起的手盖着脸的下半部分。她透过浅色的玻璃看着他，不安的表情里混杂了恐惧、轻蔑和听之任之的放弃态度。按理说，她的眼神具备了砸烂镜头的力量。

在两次不同的采访中，莱森把自己的行为解释为一种爱的举动。“那是我表达自己的方式，我以一种奇怪的形式来表达我对嘉宝小姐的尊敬和仰慕之情。对我来说，那是一种压倒性的力量，一种让我情不自禁的东西。它发展成了一种强迫性的症状。”1990年，他向哥伦比亚广播公司的宗毓华(138)说了这样的话。1992年，他又对为嘉宝写传记的作者巴里·帕里斯(139)补充道：“我非常仰慕和爱她。要是我给她造成了任何痛苦，我很抱歉，可我觉得我为她，也为后人做了点事。我花了生命中的十年跟她在一起。在克拉雷斯·布尔(140)之后，我是另一个‘拍摄嘉宝的男人’。”

我并不想就欲望进行道德评判，倘若它呈现为窥视狂或其他形态。我不想就人们被什么东西所取悦或他们在私人生活里所做的事情进行道德说教，只要它不曾对他人造成伤害就行。那即是说，莱森的照片所呈现的凝视是使人丧失人性的，无论它是被投射出来还是被抑制下去，这是一种极度的、未曾摆脱男权主义的性爱的凝视。

所有女性都是这种凝视的对象，无论这种凝视是被投射了出去还是被克制了下来，她们都会受制于它。我是由一对女同性恋抚养长大的，从未被灌输过任何教条，但最近我开始感到这种凝视对我产生的近乎恐怖的力量。倘若我要逐条详述自己的孤独，将它的每个组成部分分门别类，那么我就必须承认，其中至少有一部分是与围绕着外貌而生的焦虑相关，也就是说在外貌上被认定缺乏足够的吸引力。而在

那之下更深层的是逐渐清晰起来的认知，我意识到自己除了从未彻底摆脱过人们对性别的期待以外，在我被归入的性别框架里，我也从未感到过真正的自在。

这是因为那个框架太过狭小，并且对女性有着荒谬可笑的期待吗？还是我没法融入其中？怪人。那些对女性特质的要求一直都让我觉得不舒服。我总是觉得自己更像个男孩，一个同性恋男孩。我所占据的性别位置处于男性和女性的二元化之间的某个地带，既不属于某一边，也不同时属于两个阵营。我是一名跨性别者，我开始意识到这一点，这并不意味着我在从一种类型转变为另一种类型，而是我占据着中间的某个空间，某个并不存在的地方，只是，我的确在那里。

那年冬天，我反复地观看希区柯克的《迷魂记》(141)。那是一部处处与面具、女性特质和性欲有关的电影。如果说阅读关于码头的材料拓展了我对性别可能性的意识，那么观看《迷魂记》就是一种不断向自己警示传统性别角色危险性的方式。它的主题是物化，它催生孤独的方式掘出了一个危险的深渊，放大而非缩小了人与人之间的距离。这个深渊其实也就是詹姆斯·斯图尔特扮演的警探斯考蒂·弗格森跌入的那个裂口。他为了追求一个女人而让自己陷入尴尬的境地，而那个女人即便在活着的时候都像是一个解不开的谜团，一个不在场的人，而非一个活生生的、会流汗的存在。

影片中最令人不安的部分发生在斯考蒂崩溃之后，在那之前，他的爱人玛德琳娜刚刚自杀。游荡在旧金山陡峭的街道上时，他碰巧撞见了朱迪，这个丰满的、穿着一件黄绿色毛衣的褐发女郎与他逝去的爱人有着些微相似之处，尽管她既不像玛德琳娜一样有着冷若冰霜的傲慢和消极被动的态度，也不像她犹如一个紧张性精神病患者一般从生活中抽身而出。

他把这个俗气、肉感、粗俗的姑娘带到拉森霍夫百货商店，按照《窈窕淑女》[142]和《风月俏佳人》[143]中的女性形象对她进行了一次令人不快的改造，让她试穿了一套又一套衣服，直到他找到了玛德琳娜那套毫无瑕疵的烟灰色套装的复制品。“斯考蒂，你在干什么？”朱迪说，“你在为我寻找她穿过的那套衣服。你想要我打扮成她的样子……不，我不会答应的！”她跑向房间的角落，站在那儿，像个在接受惩罚的孩子。她低下头，双手紧握在背后，她把脸转向墙。“不，我什么衣服也不想要，我什么都不想要，我只想从这儿出去。”她呜咽道。而他拽过她的胳膊，说：“朱迪，为我这么做。”我一遍又一遍地看着这一幕，想要摆脱它对我产生的影响。在这一幕里，一个女人被迫参与到无休止的、痛苦的、并非两相情愿的女性形象的选美活动中去，被迫面对她被物化的处境，这个事实可能会也可能不会为人们所接受，却能够引起他们的注意。

在下一个场景中，镜头转换到了一家鞋店里，朱迪变得面无表情。她不再是她自己了，而是从她被围困的身体里抽离了出去。后来，斯考蒂把她丢在一家发廊，自己则回到她住的酒店里，心不在焉地看着一张报纸，处于一种烦闷的、不耐烦的状态。她沿着一条走廊向他走来，头发已经染成了浅金色，但她的头发仍然垂落在肩膀上。“应该往后梳过去，在后面固定住，”他狂怒地说，“我告诉过他们的，我告诉过你的。”她又一次试着制止他，然后她投降了，走进浴室去完成她的变形记的最后一步。

斯考蒂走到窗边。一面霓虹招牌的灯光透过网眼纱帘从窗外倾泻进来，将这个房间浸润在冰冷的绿色里。这是霍珀的颜色，是都市疏离的颜色，它对人类的联结抱有敌意，甚至或许对人类的生命都有所抵触。接着，化身为玛德琳娜的朱迪从浴室走了出来，向他走近，一

个复制品的完美的复制品。他们接了吻，摄像机围绕着他们滑行，她像是昏厥般地向后倒去，直到最后，他仿佛是在拥抱一具没有生命的躯体，而这一幕正预示了即将发生的情节。

那个拥抱是我见过的最为孤独的行为之一，尽管很难判定他们二人谁的情况更糟。是那个只能爱上一张全息照片、一个幻影的男人，还是那个只有打扮成其他人才能被爱的女人？她所扮演的是某个几乎不存在的人，某个从我们看到她的第一眼起就在向着死亡而去的人。别再管什么性爱了，这是在跟尸体做爱，物化行为已经被推到即将超出合理范围的极致。

• • •

有的对待人体的方式要好一些。我找到的其中一剂最好的解药是摄影师南·戈尔丁的作品，她的创作是对希区柯克的恋尸癖和莱森偷摄下的一个美丽的陌生人的相片的矫正，她也是大卫·沃纳洛维奇最亲密的朋友之一。在她给朋友和爱人拍摄的人像照里，身体、性向和性别之间的边界似乎被神奇地消解了。这一点在《性依赖叙事曲》（*The Ballad of Sexual Dependency*，以下简称《叙事曲》）一书中尤为明显。她对这本书的修订始于20世纪70年代，当时她居住在波士顿，一直持续到1978年她搬到纽约城后。

这些图像呈现出近乎令人痛苦的亲密性。“对我而言，按下快门的瞬间并非在构建一种距离，而是自我明晰和产生情感联结的时刻。”戈尔丁在由孔径出版社出版的《叙事曲》的序言中写道，“世上流行着一种观念，即摄影师是天生的偷窥者，是最后一个被邀请去

参加派对的人。可我没有擅自闯入，这就是我的派对。这是我的家人，我的历史。”

这里所表达的旁观者与参与者之间的区别颇为引人注目。戈尔丁的作品展现的是被恋慕的人类的身体，其中有些是她打十几岁起就认识的人，她对他们抱着一种发自内心的温柔。她的很多相片记录的都是衰败的景象，如狂放的、喝得醉醺醺的派对场面，毒品、巴洛克的服饰。其他作品的氛围则更加安宁与柔和。两个在接吻的男人，一个躺在浴缸里并且浸泡在乳白色的水中的男孩，一只女人的手搭在一个男人赤裸的背上，一对躺在床上的情侣，她们的身下铺着条纹床单，两人身上穿的白色花边女睡衣更衬出她们的皮肤的苍白。

戈尔丁的作品里充斥着裸体的形象，有些带着瘀青，有些挂着汗珠，这些皮肤都白得近乎透明，因为这些身体的主人总在夜间活动。沉睡的身体，做爱的身体，拥抱的身体，疏远的身体，憔悴的身体，因为嗑嗨了而弯折的身体。她的拍摄对象都只有名字，他们往往都半裸着，正在脱去或是穿上衣服，对着镜子洗脸或者化妆。让她的镜头为之着迷的都是处在过渡和转变中的人，他们在一件事与另一件事之间流转，用口红、睫毛、金属亮片和大量刮松的头发去改变和重塑自己。

戈尔丁曾明确地说过，她并不相信通过一张单一的肖像照就能够揭露一个人的内在，相反，她的目标是要捕捉随着时间变化而产生的一系列个性的转变。她的对象会经历不同的情绪，穿不同的服装，交往不同的爱人，陷入不同的沉醉的阶段。忘却被掩盖的自我和真实的自我之间那笨拙的对比。相反，自我是流动的，呈现为一再往复的转变。她的很多拍摄对象（尤其是在早期的作品中）都是些异装癖者。她捕捉着那些漂亮男孩的转化过程，看着他们把自己变成她称之为

“第三性”的类型，在她看来，“那比其他两种性别中的任一种都更有意义”。性欲也同样是流动的，是一个关于联结而更甚于分类的问题。在这个非二元化的领域内，对外表的玩弄成为一种解脱，这种对外表的改换并不会自动让《迷魂记》中那种有害的自我毁灭成为一种必然的行为，而是会将它转变为一种发现和表达的举动。

那并不意味着这些肖像照规避了对失败的亲密关系的展示：它们表现了那些不严重的、暂时性的问题，矛盾的时刻，或是未曾获得释放的约束。《叙事曲》的主题显然就是性关系。作为一个系列的作品，它跨越了联结与孤立的两极，捕捉着人们逐渐走近彼此和分开的过程；他们随着爱情并不稳定的潮水而摇曳。有些场景（包括《孤单的男孩们》《狂野的女人们不会闷闷不乐》和《卡丝塔女伶》）展现着处于孤独和渴望的状态中的个体，他们斜靠在床上，或者凝望着窗外，恰似霍珀笔下的那些经典形象，都是些囿于匮乏和封闭状态中的人。那幅优美的《迪特与郁金香》（*Dieter with the Tulips*）展现了粉状的灰色光线，纤薄的、有斑纹的花朵，还有他柔软的面部。强硬的莎伦把手伸进蓝色牛仔裤的束腰带里，她的下巴上黏着一小块石膏。还有那张躺在三张双人床中间的布莱恩，他身处一间位于1982年的墨西哥梅里达的肮脏、昏暗、几乎没有家具的旅馆房间里。

其他作品则跃向截然相反的一面，展现着人们交往甚至是集会的景象。在纽约的一间公寓的地板上，一个赤裸的男孩和一个近乎全裸的女孩躺在一张有污渍的床垫上接吻，他们的躯体紧贴着彼此，瘦长的腿相互交缠着，一只纤细的脚向上拢起，露出一只肮脏的脚底。还有穿着紫色的踝靴和红褐色袜子的南本人，她裸露着苍白的腿，跨坐在她爱人的胸膛上，他的双手轻轻抚摸着半透明的黑色女衬裤的边缘。抚触的可爱，交往的匆忙，简单的拥抱带来的快感，就像火岛沙

滩上的布鲁斯和弗兰奇·克里斯坐在一条散布着星星图案的毛巾上所展现的那样。

然而，假若性是孤独的一剂解药，它本身也是疏离的一个来源，足以招致在《迷魂记》中将斯考蒂击倒的那种危险的力量。占有欲、嫉妒、执迷，难以忍受拒绝、矛盾的情绪或失去。《叙事曲》中最著名的一幅作品是戈尔丁的自拍照，摄于她当时的男友殴打她之后。她被打得很惨，几乎就要瞎了。她的脸上有一些瘀青，有的地方肿了起来，眼睛周围被打破了，皮肤变成了紫红色。她的右眼清澈，左眼却充着血，显出跟她抹了唇膏的嘴唇一样的猩红色。凝视着相机的她无论在谁看来都是一个遭到损害的个体，她在展现自己，记录着她自己的记忆，她将自己添加进人类肢体间上演的事件的档案里时的样子，并不如观察别人时那般情愿。

这是一种想要展现一切真实发生的事情的欲望，无论它们有多令人震惊，这种欲望根植于她的童年经历。她第一次见到沃纳洛维奇的时候，两人都住在东村，和他一样，戈尔丁也是在郊区长大的，从小就生活在一片沉默和否认的氛围中。在她11岁时，她18岁的姐姐在华盛顿市外的一处铁路上卧轨自杀了。 “我见证了她的性欲和对它的压抑在她被毁灭的过程中所扮演的角色，”她写道，“因为在20世纪60年代，愤怒的、表现出性欲的女性是令人害怕的，她们处在可接受的行为的范围以外，让人感到别人难以对她们加以控制。”

和沃纳洛维奇一样，她把摄影当作一种抵抗的方式。2012年，在其中一版《叙事曲》的后记里，她声称： “在我还是个小女孩时，我就决定为自己的生活和经历留下一份记录，没人能够重写或否认它。”仅仅拍下这些照片还不够，它们还必须被看见，被再度呈现给那些拍摄对象。有一次，偏偏是在Twitter上，我偶然看到一份手写的

复印传单，印着她为《叙事曲》组织的一次限时幻灯片展览的广告，那是该系列最初的一次展览，发生在5月的某个夜晚，晚上10点，在8BC，那是一家开业于1983年的俱乐部，位于一间旧农舍的地下室里，当时的东村几乎被弃置了，一幢又一幢楼被焚毁，或被改建为打靶场。

1990年，《访谈》刊登了一篇戈尔丁与沃纳洛维奇之间的对谈，它与20年前安迪·沃霍尔最早在创办这本杂志时曾设想过的艺术家间的那种交流一样，涉猎广泛、亲密无间。开始的时候，他们坐在下东区的一家咖啡馆里，开玩笑地讨论着自己的枪乌贼肉的尺寸大小，接着他们惊讶地发现两人的生日只差一天。他们谈起自己的作品，探讨了愤怒、暴力、性欲和他们都想要留下一份记录的愿望。

《刀锋边缘》直到最近才得以出版，在他们的对话接近尾声时，戈尔丁问大卫，他最希望透过自己的作品实现什么。“我想要让某个人感到不那么孤独。对我而言，那是最有意义的事。”他说，“我认为这本书部分的意义就在于呈现多年来伴随着我成长而来的，深信自己来自另一个星球的痛苦。”过了一会儿，他又补充道：“我们都能对彼此产生影响，只要我们对彼此足够敞开心扉，好让彼此感到不那么孤独就行。”

这段话恰切地总结了我对他的作品的感受。事实证明，恰恰是他那粗粝又脆弱的表达方式，为我自身的孤独感提供了如此大的慰藉：他甘愿承认自己的失败和忧伤，任由自己被触摸，承认自己的欲望、愤怒、痛苦，从情感上感到自己还活着。他的自我暴露本身就是孤独的一剂解药，当某人认定自己的感受或欲望是独特的、羞耻的时，他的举动就消融了由此而生的不同感。

他所有的文字总在不同的素材间来回游移，有些极度黑暗，充满了混乱，但其中总是奇特地为容纳光明、动人、奇妙保留的空间。他占据着一处开阔明朗之地，其自身焕发着美好的光彩，尽管他偶尔也曾怀疑自己是否只能重塑他曾见过的不堪。

同样，还有他自己的孤独感，他对那些与众不同的、立足于规范以外的人的信奉和兴趣。“我眼里的自己要不就是寂寂无闻的，要不就是看起来很古怪的，”他曾这样写道，“在这个世界上，在那些难以适应这个社会的人中间，或是在那些在普遍社会结构意义上不具备吸引力的人中间，存在着一条未曾言明的纽带。”他记录了上百次性行为，可能还不止于此，它们都见证着一种罕见的温柔。这种温柔被投向人类的躯体及他们的欲望，他们的特异之处，以及他们想要去做的事上。唯独在涉及高压统治或残酷的行为时，他才会表现出明显的敌意。

倘若要我从《刀锋边缘》里选择一段最打动我的话，我会选下面这段，它讲述的是大卫在码头上的一次邂逅。

> 在爱着他的时候，我看到男人们鼓励彼此放下戒备。在爱着他的时候，我看到小城的劳工们挖掘着其他男人终其一生要去填补的凹洞。在爱着他的时候，我看到石头建筑移动的影像，看到监狱里的一只手把窗台上的雪扒拉进去。在爱着他的时候，我看到宏伟的房屋拔地而起，它们很快又将滑入等候着的、躁动不安的海洋。我看到他将我从内心生活的静谧中释放出来。

我爱那段描述，尤其是最后那句话。我看到他将我从内心生活的静谧中释放出来。那就是理想的性爱，难道不是吗？你将借由身体本

身，从身体的囚笼中被释放出来，你的身体终于成了被渴慕的对象，终于有人理解了它那独特的语言。

不真实的国度

租房子住，生活在其他人的物品中间是一种挺有意思的行为，有人曾在这里构筑过一个家，而今早已离开。我的床在一个平台上，上去的时候要爬三级非常陡的台阶，下来的时候又必须像个水手一样，倒退着往下行。屋子的尽头有一扇用木板围上的窗户，通往一个通风井，音乐和对话声会时不时地透过那扇窗飘进来，长久地萦绕在我耳边。我就像是卢克·桑特[144]在《低等生活》（此书是一段对旧时纽约魔咒般的记叙）里描述过的那种傻乎乎的房客一样。多年来，人们在那些房间里来了又去，留下唇膏和护手霜的罐子。厨房的碗柜里满是吃了一半的格兰诺拉麦片和瑜伽茶包，好几个月都没人给植物浇水，也没人擦去搁板上的灰尘。

白天的时候，我几乎不会在大楼里撞见任何人，可到了晚上，我会听见一扇扇门被打开、关上，人们在离我的床不过一两米的地方往来经过。住在隔壁的男人是个打碟手，一波波的贝斯声有的时候会不分日夜地穿透墙壁奔涌进来，噪声在我的胸腔里振荡。凌晨两三点，热气蒸腾着升上管道，发出当啷的声响。有时，就在破晓前，我会被消防车的警笛声吵醒，它们正要从东二街的消防局出发，这个消防局在“9·11事件”中失去了六名队员。

我感觉一切都是可穿透的、被淤塞的，就像一间没有锁的房间，或是定期会被海水淹没的洞穴。我睡得很浅，经常爬起来查收电子邮件，接着就漫无目的地躺卧在沙发上，看着太平梯上方的天空从一片漆黑转为深蓝色，还有转角处的摩根大通银行。再过去几户有一个通灵人的门面，天气晴朗的下午，她会敲着玻璃窗叫我进去，无论我多么坚决地摇头都没有用。不要不好的消息，不要任何关于未来的启

示，谢了。我不想知道自己会不会遇见谁，也不想知道未来有什么在等着我。

因为病痛或丧亲，精神疾病或持续不断的、难以忍受的悲伤和羞怯的重担，因为不知道该如何将自己强行嵌入这个世界，人们最终都会消隐在城市里，从视野中消失，退缩进自己的公寓里，而见证这一切的发生变得越来越容易。我已经尝到了其中的一丁点儿滋味，但要是一辈子都得像这样生活，在其他人的生活和他们喧闹的亲密关系里占据着不被看见的盲点，那究竟会变成什么样？

如果说有人是在那样的境况中进行创作的，这个人就是亨利·达戈，这位芝加哥看门人在去世后收获了全世界最知名的域外艺术家之一的名声。域外艺术家是一个用来描述那些处于社会边缘的艺术家的新造词，他们从未受过艺术或艺术史方面的教育，仅靠天分进行着自己的创作。

1892年，达戈出生在芝加哥的贫民窟，他无疑是生活在社会边缘的人。他4岁时，母亲生下妹妹没几天便死于产褥热，而妹妹也立刻被人收养了。他的父亲是个跛子。在他8岁时，他先是被送到一家天主教男孩之家去，接着又被遣送到专供智力发育迟缓的孩子生活的伊利诺伊收容所。在那里，他接到了可怕的消息，人们说他的父亲死了。17岁时他逃跑了，到市里的天主教医院找了份工作，在这个不稳定的避难所里，他把近60年的时间都花在卷绷带和清扫地板上。

1932年，达戈在韦伯斯特街851号的一个供膳寄宿处的二楼租了个单间，这里属于城市里的破败的一处，是工人阶级的地盘。他在那里一直住到1972年，之后他病得太厉害了，没法照顾自己，只好不情愿地去了圣奥古斯丁天主教会医院，巧合的是，他的父亲也是在那里去

世的。他搬出去后，他的房东内森·勒纳决定清扫房里累积了四十年的垃圾。他雇了个杂工，还叫来另一位名叫大卫·博格伦德的租客，让他帮他把成堆的旧报纸、旧鞋子、破眼镜和空瓶子拖出去，这都是一个潜心于废品收集的人的囤积物。

在清扫过程中的某个时刻，博格伦德开始找到一些画作，它们散发着近乎超自然的光辉：这些优美的、令人困惑的水彩画上画着裸体的小女孩，她们的身上都长着阴茎。她们在变幻起伏的景色里玩耍着，有些背景包含着迷人的、童话般的元素：长着脸的云朵，在天空中嬉戏的有翅生物。另一些则是经过精心设计的、描绘了大规模的痛苦景象的彩色画面，还有精心描绘的猩红色血池。博格伦德把这些画拿给勒纳看，后者是个艺术家，他立刻意识到了这些作品的价值。

之后的几个月里，他们发现了大量的作品，包括超过300幅绘画和上千页的手写内容。其中的大部分情节都发生在一个有延续性的异世界里，一个不真实的国度，达戈在那个世界里所投注的活力和热情远超过了芝加哥这座他日常居住的城市。很多人都过着一种有局限的生活，但达戈的内心世界所呈现出来的报偿性的广度和丰富性还是令人感到震惊。他是在1910年和1912年间的某个时刻开始写作有关“国度”的内容的，那时他已经从收容所逃了出来，但没人知道他就此考虑了多长时间，或是在心里构思了多长时间。《薇薇安女孩们的故事，在据称为不真实的国度里，因儿童奴役反抗而起的格兰德科-安格里尼亚的战争风暴》（*The Story of Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*）最终长达15145页，使其成为迄今为止存在的小说中篇幅最长的作品。

一如这个冗长的标题所预示，《不真实的国度》描绘了一次血腥内战的进程。战争发生在一个虚构的星球上，我们自己的地球就像一颗卫星一样围绕着它运行。和那场对应的美国内战一样，这场战争也是因奴隶制度而起的，具体来说，这是一场针对儿童的奴役。事实上，儿童所扮演的角色是这部作品里最引人注目的要素之一。当盛装的成年男人各据一方战斗时，七个幼女姐妹担当起了与邪恶的格兰丁利尼亚人对抗的精神领袖，而他们的诸多暴行的受害人都是些小女孩，她们通常都赤身裸体，展露着身上的男性生殖器官。

薇薇安女孩们拥有无穷的适应力。就像漫画里的女英雄一样，她们能承受任何程度的暴力，也能从每一次危险中逃脱。但其他孩子就没那么幸运了。无论是文字还是图画都生动地表明，“国度”是一个无止境的残酷之地，在铺满了巨大的浓艳花朵的花园里，赤裸的小女孩们被扼死，被钉在十字架上折磨致死，被开膛破肚，而这都不过是些例行公事，行刑的是那些穿着制服的男人。正是他作品中的这个元素后来为他招致了性虐待狂和恋童癖的指控。

那些年里，达戈还写过一部篇幅超长的小说，《疯狂的屋子：在芝加哥的进一步冒险》（*Crazy House: Further Adventures in Chicago*），这部小说同样也是一部自传和大量的日记。然而，尽管他有着如此惊人的创造力，他却显然从没想过要试着把它展示给其他人，去宣传或者谈及自己的作品，而始终将它们收纳在三间小小的寄宿房间里。如此一来，人们或许不难理解为什么当博格伦德前往圣奥古斯丁医院，去询问达戈关于韦伯斯特街的惊人的发现时，达戈会拒绝谈论它。他留下一句谜一样的话，“已经太迟了”，并要求他们把这些作品销毁。后来，他驳回了自己的话，说可以把它们留给勒纳保管。

无论如何，1973年4月13日，81岁的达戈去世时，他对于自己留下的这些东西，这些他在那么多年里如此费心创造的艺术品未置一词。由于达戈没有任何尚在人世的亲戚，勒纳和他的妻子担负起了在艺术世界鼓吹、宣扬、协调并提升达戈地位的角色，将他日益增值的画作卖给私人收藏家、画廊和博物馆。

很少有哪位艺术家的作品是在这样的情况下成批进入公众视野的，它们与创作者的联系被如此决绝地切断，而当其中的内容既令人感到不安，又让人无法对其做出阐释的时候，问题就变得尤为严重。达戈去世后的40年里，艺术史学家、学者、博物馆馆长、心理学家和记者们围绕他的创作意图和角色，慷慨激昂地阐述着各自的理论。这些观点毫无相似之处，但大体而言，它们都认同达戈是一个无可比拟的域外艺术家，一个未曾受过专业的指导和训练的、被忽视的、孤独的人，并且几乎可以肯定他患有某种精神方面的疾病。他作品中极端的暴力和一览无余的身体的本态，不可避免地招致了各种骇人听闻的解读。多年来，他已在身后被诊断患有自闭症和精神分裂症，而他的第一位传记作家约翰·麦克格雷格则毫不掩饰地指出，他的想法与一个恋童癖者或连环杀手无异，而这类指控在后来的日子里从未消失过。

在我看来，达戈生命中的这第二幕与第一幕中的孤独重合了：人们剥夺了他的尊严，盖过或淹没了他在极其艰难的处境中设法发出的声音。他创作的东西将其他人对孤独的恐惧和幻想转移开去，也避开了孤独潜在的病理学的一面。事实上，不少关于他的书籍和文章似乎都将重点投注在了我们的文化焦虑感上，围绕着孤独在心理上产生的后果进行探讨，而忽视了这位艺术家也是一个真实的、会呼吸的大活人。

事实上，这样的解读方法令我感到尤为焦虑，我渐渐沉迷于一个念头，那就是我想要了解和阅读达戈自己未出版的回忆录《我的一生》（*The History of My Life*）。其中的某些章节曾在其他场合刊登过，但它从未以完整的面貌出现过。这是另一种形式的静默，尤其是在围绕他的生平已经出版了如此多的文字的情况下。

做了一番功课后，我发现这份手稿就在纽约，和达戈的其他文字作品及很多画作收藏在一起，属于美国民俗博物馆在20世纪90年代购自勒纳夫妇的收藏品中的一部分。我给馆长写了信，询问我能否前去拜访，她同意了，许诺给我一周时间（那已经是最大限度的特许了）去阅读他的手稿，阅读那些他曾真实使用过的、用来记录他在这世上痕迹的文字。

• • •

档案馆位于一幢靠近曼哈顿桥的巨大办公楼的三层，要走过一丛闪亮的白色走廊的迷宫才能到达那个房间。这里还兼做暂时不展出物件的储藏室，因而我坐的书桌被一个忧郁的木头动物园给包围了，这些木质动物都被裹在白色的单布里，其中包括一头大象和一只长颈鹿。达戈的回忆录被存放在一本棕色的皮质活页夹里，这个活页夹的边角处都破损了，里面塞满了脏兮兮的蓝条纸。起先是一页又一页摘自《圣经》的句子。最后，在第39页上，出现了“《我的一生》亨利·约瑟夫·达戈（达戈利亚斯）著，写于1968年”的字样。当时他已经退休了，手头有大把的时间亟待消磨。

并非每个人的写作风格都是独特的、立即就能分辨出来的，但达戈的文字就是这样。他的文字精确，带有学究气、幽默，晦涩且非常

枯燥。他在回忆录的开头写道：“4月12日，1892年，我从未确切得知那是一个星期中的哪一天，因为从没有人告诉过我，而我也从未去寻求过这方面的信息。”这个句子最怪异的地方在于开头处似乎少了几个字，因此阅读的人只能推测这是达戈的出生日期。这无疑是一处意外的遗落，但它也起到了警示读者的作用，提醒他们将要进入的是一段不连贯的叙述。

达戈对其童年初期的叙述比我想象的更为温和，部分是因为他略去了母亲的死，转而将重点放在他与父亲的关系上。他们的确很穷，而且亨利确实肩负着沉重的责任，当双亲病重时，这样的责任总会不可避免地落到孩子们身上，但他们的生活并非全无乐趣。“我父亲是个裁缝，也是个善良、随和的男人。”“哦，他能煮出多棒的咖啡啊。因为他的腿不方便，我会去买食物、咖啡、牛奶，还有其他补给物，我也会去做其他杂事。”

他对童年的回忆耐人寻味。从来没有“我们”这个概念，也从没有作为欢乐人群中的一员的感觉。相反，读者从中得到的是他作为一个外来者的印象，面对那些比他更弱小的人，他先是表现得像是个攻击者，接着又成了个保护者。在他看来，之所以会产生这种攻击行为，是因为他没有兄弟，又因为收养而失去了妹妹。“我从未了解过她，也没见过她，更不知道她的名字。要是我知道的话，我会把它写下来，而不是去推其他孩子，有次我还顶着弗兰西斯·吉洛的名字愚蠢地用指尖蘸着煤灰弹进一个小女孩的眼里。”

这一幕透露了很多信息，还有一次，他描述说自己表现得像个“刻薄鬼”，把一个两岁大的孩子推到地上，让她哭了起来。这一幕引发了人们的争论，他们认为达戈是个悲观主义者，要不就是个疯子。可谁在小时候不曾对同胞或陌生人施加过某种暴力行为呢？你只

需要到游乐场坐上半个小时，就能看到很多儿童在行为上表现得有多暴力。

后来，一个转机出现了。他开始体验到对孩子们的一种深层的柔情，而那种感觉将会伴随他一生。“那时孩子们成了对我来说最重要的存在，甚至比这个世界还要重要。我会溺爱他们。在那时候，任何稍微大一点儿的男孩，甚至是成人都会去骚扰或伤害他们。”就是这样的言论引发了达戈是恋童癖的怀疑，尽管他显然把自己看作施虐者的反面形象，一个自任的保护者，守卫着纯真，随时留意着孩子们脆弱的、受到伤害的可能性。

这些污秽的纸页上描述的那个男孩的形象是聪颖而顽固的，他难以容忍不合情理的成人世界的构造。他在思想上早熟，知道那种被用来教导自己的机械方式的失败之处，并且有一次曾向一名老师解释文明的历史是如何存在分歧并互相矛盾的。尽管达戈是个早慧的孩子，可他在学校并不受欢迎，按他自己的说法，那是因为他会用鼻子、嘴巴和喉咙发出奇怪的噪声。

他本指望自己的滑稽行为能逗乐他的同学们，但情况恰恰相反，他们感到气恼，说他是个疯子、低能儿，有时还会试着痛打他一顿。他还有另一个古怪的习惯，那就是用他的左手做出抖落的姿势，“假装那是在下雪”。看到这个动作的人都以为他疯了，而他说要是他能意识到他们这么说的原因，并且考虑到那些说他是疯子的指责很快会给他带来的可怕的后果，他就不会在公开场合那么做了。

当时，他父亲已经把他交给一个名为“我们女士之家”的教会里的修女照看，那是一个让他深恶痛绝的地方，于是他逃跑了，但他要是能先想想“到哪个别的地方能被照顾”就好了。他只有8岁，除了会

买东西和跑腿以外，他只是一个知道自己需要成年人保护的孩子。他的父亲和教母都来探望过他，但似乎没有让他回家的可能。

在教会的最后一年里，他因为自己的怪异行为被带去看了好几次医生，后者最终告诉他，他的心脏不在正确的位置上。“它应该在哪儿？”他讽刺地写道，“在我的肚子里？可我也没有得到任何药物或医学治疗。”相反，在11月的一个阴郁的日子里，他被推搡着赶出了芝加哥，坐着火车去了某个被他称为专门收治智力低下儿童的处所。几十年后，他依旧为此感到愤怒。“我是个迟钝的孩子。可我知道的事情远胜于那地方发生的一切。”

在最新出版的达戈传记《亨利·达戈，被丢弃的男孩》（*Henry Darger, Throwaway Boy*）中，作者吉姆·埃利奇提出了一系列有力的真实证据，其中包括一桩案件，证明了那个收容所里骇人听闻的境况：孩子们被强奸、窒息和挨打，那都是家常便饭，死去的同住者的身体部位被用于解剖学讲座，一个男孩阉割了他自己，一个小女孩被烫死了。

达戈自己的讲述中丝毫没有提到这些恐怖的过往。“有时情况挺不错的，有时则不然。”他说，“最终我还是喜欢上了那个地方。”当然，这并不意味着他不曾受过虐待。这份言简意赅的叙述或许是克己主义别无选择的表现，或是因暴力而导致的麻木，因害怕和羞愧而导致的疏离和静默。但或许又不是那样，针对这些缺失的描述的说法太多了。人们太过强烈地想要填满亨利故事中的空缺。那是一个残暴的地方，而他在那里，那些事情也都是事实，是有限的已知的事实。

在这里，我必须就时间说上几句。如大卫·沃纳洛维奇对自己童年的回忆一般，达戈记叙中的时间概念也通常是模糊的、不确定的。

他的行文中有很多类似的句子，“我不记得跟父亲生活在一起时具体的年份了”，或是“我记得我在收容所待了7年”。这种间或的不确定性是过多的迁徙和过少的解释带来的后果，与缺少悉心照料的家长也有关系。本该由他们向孩子讲述他们的经历，帮助他们对自己的过往、自己的住所做出判断，从而建立起孩子们的记忆。就亨利而言，没有人帮助他记住自己的身世，没有回忆的介质，也没有对自己过往的掌控。在他所栖身的世界里，事情突如其来、毫无预警地发生在一个人的身上，这大大地削弱了生活在其中的人对“未来是可预判的”这一点的信念。

举例来说，当他“稍微大了一点儿，可能是在10岁出头的时候”，亨利被告知他的父亲去世了，现在他要彻底听从这个机构的摆布，再也没有一个家庭了，也没有家人了。“但我没有哭，也没有流泪。”他写道，他仿佛就是牧羊人的手杖，“我陷入了某种沉痛，那感觉如此糟糕，你或许能感受到，而我却不能。要是我能有所感觉的话，我可能会好过一些。有好几周我都陷在那种情绪里，并且因为那样，我自然而然地呈现出一种不堪入目的状态，导致每个人都避开我，他们太害怕了……在悲痛的早期阶段里，我几乎什么都没吃，对任何人都不友好。”接连不断的失去导致了他不断地向自己的内心世界退却进去。

就像时间一样，家也是一个扑朔迷离的主题。在人们称之为“精神病院”的那个地方度过的暑假里，大一点儿的男孩们会被要求到一个国营农庄去工作。亨利喜欢劳动，但他讨厌离开收容所。“比起农庄，我更喜欢那里，可是我又喜欢在农庄里工作。但是收容所就是我的家。”“可是”和“但是”，这是他将那些相互矛盾的念头联结起来的方式。

事实上，尽管他喜欢农庄里的饭食，热爱在田野里工作，深信管理农庄的那家人是非常好的人，他还是尝试逃跑了几次。第一次尝试逃脱时，他被农庄里的牛仔逮住了，后者把他的手用绳子拴上，让他一路跟在马后面跑了回来。在虞琳敏精彩的达戈纪录片里，这一幕被生动地重现出来。很难想象有什么可以用比这更为冷酷的呈现方式去展现你生命中的弱势时刻，呈现你被更强悍的力量鞭挞和拖拽着向前的状态。

但他并未因此而受挫，又再次尝试逃跑，扒上了一辆开往芝加哥的货运火车。在一场骇人的暴风雨后，他没了勇气，向警方自首了。“促使我逃跑的是什么？”他在回忆录里自问自答，“这是我对被收容所送走的抗议，我想要待在那里，基于某种原因，那里就是我的家。”

• • •

我习惯在午餐休息时一路走到滨水区，坐在河边。在人行大道上有一座旋转木马，那是一样真正美好的事物，用餐时，我能听到孩子们坐在栗色、黑色和赤褐色的涂漆木马上转得头晕目眩的尖叫声。坐在那里的时候，达戈关于收容所的那句话牢牢地占据了我的脑海，让我感到不安。

“对我来说那就是家。”这句话切中了孤独研究中的一个中心问题：依恋理论。依恋理论是由英国精神分析学家约翰·鲍尔比[145]和发展心理学家玛丽·爱因斯沃斯[146]在20世纪50—60年代建立并发展的。该理论提出，孩童需要在幼儿期和童年初期与一名照看者形成稳固的情感纽带，这个过程将会对他们之后的情感和社会发展有所助

益，而倘若这种依附关系被破坏，或是没有得到足够的发展，则可能会造成持久的影响。

这听上去似乎像常识一样简单，但在达戈的童年时代，从精神分析学家到医院医生，各类健康看护提供者都抱有一种共识，似乎孩子们所需的全部照料就是无菌的环境和稳定的食物供给。当时的权威观点认为，温柔和身体表达的爱意会在很大程度上妨害成长，甚至有可能毁掉一个孩子。

在现代人听来，这种说法似乎荒唐可笑，但驱使它的却是一种真诚的、帮助儿童生存下去的愿望。19世纪的儿童死亡率曾达到一个骇人的高度，尤其是在医院和孤儿院这类机构里。一俟人们了解了细菌传播的问题后，通过减少肢体接触、将床榻移开和尽可能限制孩子与父母、工作人员及其他病患的互动来保持卫生，就成了备受青睐的照料儿童的做法。尽管此举确实有效减少了疾病的传播，但人们将要经过几十年才能正确理解它所导致的意想不到的后果。

在此类新近构筑的无菌环境下，孩子们仍旧没能茁壮成长。他们的身体状况更健康了，可他们还是日益消瘦，尤其是那些婴儿。他们被隔绝开来，得不到抚触，经历着一波又一波的悲痛、愤怒和失望的发作，最终消极地屈从于他们的处境。这些孩子表现得拘谨、礼貌、冷漠，在情感上有所保留，他们的行为让他们很容易被忽视，使其进一步深陷在严重的、难以言表的孤独和疏离之中。

作为一项学科，当时的心理学也尚处于萌芽阶段，大部分从业人员不是拒绝正视这个问题，就是没法看出它的存在。毕竟那是行为心理学家B. F. 斯金纳[147]的时代，他认为婴儿们应该被放在盒子里养大，避免受到母亲污染性存在的影响。在那一时期盛行的还有美国心

理学会主席约翰·华生[148]的理论，该理论鼓吹应该在清洁卫生的营地里依据科学的准则抚养幼儿，远离溺爱的双亲带来的有害的影响。

尽管如此，在美国和欧洲的执业者中也有一些人（包括鲍尔比和爱因斯沃斯、雷诺·施皮兹[149]和哈利·哈洛[150]）有一种强烈的直觉，认为这些在机构中长大的孩子所承受的是孤独的痛苦，而他们渴望的是爱，尤其是来自一个固定的、不变的看护人充满爱意的身体接触。他们开始在两地的医院和孤儿院开展研究，但这些研究都被摒弃了，因为它们的研究范围太小，太容易被曲解。直到哈利·哈洛在20世纪50年代末做了那个为人诟病的恒河猴的实验后，爱的问题才得以被正视。

任何看过哈洛的恒河猴照片的人都会意识到那是一个多么令人不安的实验。实验中，小猴子们紧抱着铁丝网做的模型，或是在单独的房间里挤成一团。该实验的落脚点介于科学的有效性和道德的憎恶感之间。对哈洛来说，改善人类儿童受到的对待才是至关重要的，在他看来，猴子们只不过是在一场更大的战役中受到了连带的伤害。和鲍尔比一样，他所要尝试证明的是情感和社会联系的重要性。他的不少发现都与当代孤独研究的结论相符，尤其是孤独会削弱社会交往的纯熟度，其自身也会诱发更严重的抗拒的情况。

1957年，他在威斯康星大学展开了最早的一批依恋实验。他将幼儿期的恒河猴与母猴分开，为它们提供了一组替代品，一个是用铁丝网绕成的，一个则包裹着软布。在一半的笼子里，铁丝网母猴的胸口处安装着一个奶瓶，而在另一半笼子里，研究人员给软布母猴配上了同样的装置。根据当时的主流理论，幼猴本该选择提供食物的替代物，可实际上它们全都对软布母猴表现出了明显的倾向性，无论

“她”是否能够提供牛奶，幼猴都会紧紧地依附在“她”身上，它们只会冲到铁丝母猴那里去吸几口奶，接着又立刻跑回软布母猴那里。

接着，哈洛评估了幼猴面对几种不同压力时的反应。他将另一组幼猴放在铁丝母猴或软布母猴身边，接着放进了一只吠叫的玩具狗和一只会敲鼓前行的发条熊。面对这些突然出现的可怕东西，相较于那些拥有更令人安心的软布母猴的实验对象，身边只有铁丝母猴的小猴子表现出了更大的恐惧。

这些结果与玛丽·爱因斯沃斯稍晚一些得到的实验结果相符。她在20世纪60年代初期研究了孩子们应对压力和恐惧的环境（也就是所谓的陌生情境方法）的能力是如何依据他们的依恋安全感而变化的。爱因斯沃斯得出了至今仍在使用的分类法，制定了安全型和非安全型依恋之间的界线，后者又被进一步划分为矛盾型和回避型依恋。一个处于矛盾型依恋关系中的孩子因母亲的不在场而感到压力，并透过一种混杂了愤怒、渴求接触和被动顺从的情绪来表达自己的感受；而一个处于回避型依恋关系中的孩子则会抑制自己的反应直到母亲回来，掩盖自己的悲伤和恐惧的紧张感。

这些实验共同揭示出婴儿需要一名依恋对象的强烈程度。然而，哈洛对他的工作仍然感到不满意，认为自己的实验结果还不够明确。在下一阶段的实验中，他设计了四个所谓的“怪物母亲”。每个替代品都有令人安心的软布身体，但它们也被分别安上了黄铜尖钉或空气鼓风机，使它们能够突然放电，或是猛烈地摇动，你甚至能听到小猴子的牙齿打架的声音。尽管幼猴们感到不适，但它们还是紧抱着这些母猴的替代品，愿意用痛楚去交换它们对情感的需求，得到某些柔软的、可以依附在其上的东西。

在阅读达戈笔下对收容所的爱的话语时，我不断想起这些怪物母亲的画面。哈洛实验严酷的真相揭示了孩子对依恋的需求远胜于他们自我保护的能力。那些饱受虐待的孩子恳求着要跟暴力的父母待在一起，这也同样明显地证实了这一点。“我说不清我是否真的为逃离那个国营农场感到抱歉，不过现在我明白了，傻瓜才会那么做。”达戈在他的回忆录里写道，“我在那儿的生活就像是在天堂里一样。你觉得要是我到了天堂，还会像个傻瓜一样逃跑吗？”在他自己的时代里，天堂竟然是一个孩子们时常挨打、被强奸和遭到虐待的地方。

然而，除了怪物母亲，哈洛的其他实验也能被用来阐释达戈生命中的一个关键方面。20世纪60年代末，在赢得国家科学奖章后，哈洛又重新把注意力转向了母性关怀的方面，试图研究在幼儿没有任何社交的环境中会发生什么样的情况。他逐渐意识到除了与母亲的依恋关系，还需要一系列不同的关系才能培养出一个在社交和情感方面都健全的孩子。他想要弄清楚社会交往在幼儿发展过程中扮演的角色，并观察强制施加的孤独体验会造成什么样的后果。

在第一轮骇人听闻的隔离实验中，他把新生的恒河幼猴放置在孤立的隔绝环境里，有些待了1个月，有些待了6个月，还有些则长达一整年。就算是被监禁时间最短的小猴子，在被放出来后也表现出了情感方面的不协调，而那些被圈禁了一整年的幼猴则无法去探索外界，也不能发展性关系，只能不断地表现出某种重复的行为模式。它们挤成一团、舔舐和紧抱着自己。它们要么表现出很强的攻击性，要么退缩在一旁。它们摇摆着，或不停地来回移动，吮吸自己的手指和脚趾，维持着固定不变的姿势，或不断地用手和手臂做出古怪的手势。这又一次让我想起了亨利：他也会强迫症般地发出噪声，不断地用左手做出重复的动作。

哈洛想看看，当这些之前处于隔绝状态的个体被引入一个群体的环境中后又会发生什么。其结果是灾难性的。一旦这些猴子被放置到与其他猴子共享的封闭环境中，它们总会不可避免地遭到欺凌，而某些猴子则会挑衅地接近体格较大的同类，哈洛称之为自杀性进犯行为。实际上，实验的结果太过糟糕，有些实验对象不得不被重新隔离起来，以免被其他猴子杀害。在哈洛的《人类的模式》（*The Human Model*）一书中，描述这些实验的一章的标题是“孤独的地狱”。

倘若这些现象只会出现在恒河猴身上就好了。然而，人类同样是社会生物，对于那些不能轻易融入群体的个体，他们也会表现出驱逐的倾向。那些缺乏社会适应性的人、那些没能得到关于爱的训练的人，他们不懂得如何去玩耍和融入，不懂得如何参与到其他群体中去，也不懂得如何在社会中安置自己，这些个体更容易遭到驱逐和排斥（看到这里，你也许会想起瓦莱丽·索拉纳斯，在她刚出狱的时候，街上的陌生人都会朝她吐口水）。对我而言，这是哈洛工作中最令人不安的一面：它揭示了一个现象，即在某个个体体验过孤独的处境后，无论是那个受到损害的个体还是健全的社会，都会协同一致地维持那种隔绝的状态。

更近一些的研究，尤其是针对被欺凌的孩子们的研究表明，社会所排斥的通常是那些被认定为太具攻击性或太焦虑和孤僻的对象。不幸的是，恰恰是因缺乏安全感或足够的依恋关系，或因为源自生命初期阶段的孤独状态，个体才会表现出焦虑和孤僻的倾向。这项研究结果的实际意义在于，那些在依恋方面经历过问题或困难的孩子比他们的同龄人更有可能遭到排斥，也更有可能形成孤独和孤僻的行为模式，而那可能会一直延续到他们成年以后。

这种模式同样也伴随了达戈的一生。他在童年时期曾承受过的缺失和匮乏恰是那些会对依恋关系产生损害的东西，并会造成长期的孤独。随之而来的就是毫无新意的、令人生畏的循环：过度警觉、日益加重的防卫意识和猜疑。在他的回忆录里，通篇都能让人察觉出这样的语气。他不断地回溯着与过去生命中那些人的不和，回忆着他们是如何欺骗他、让他失望的。“我恨那些对我非难的人，我本想干掉他们的，但我不敢。我从来都不是他们的朋友，我一直是他们的敌人，无论他们现在是死了还是活着。”这段话给人的印象是某个严重缺乏社会适应性的人写下的，一个总在被挑剔、被排斥或受到欺凌的人，一个被锁进自我打击的循环中的人，总是活在猜忌和不信任里，而他所经历的任何实质的社会孤立状态或人际关系的破损都会加重这个循环。

然而，精神分析学对孤独的解释忽略了一个方面，即由社会本身所施加并维持的驱逐行为，拒绝那些笨拙的、怪异的人的存在。这是孤独背后的另一个动因，为什么通常是那些最脆弱的、最需要与人交往的人会发现自己永远处在社会的边缘上，即使他们不曾被彻底推出界外。

• • •

达戈回到芝加哥定居后，在市内的天主教医院找了份工作。看门人是个艰苦的、没有间歇的工作。漫长的工作日，没有假期，只有星期天下午休息——当然，在大萧条的那些年里，这是种再寻常不过的工作状态。他一直干了54年，中间曾短暂地被征去当兵，很快又因为他糟糕的视力被准许退伍。他的工作内容一直都是些低微的活计：给

土豆削皮、在热得要命的厨房里洗罐子或刷碟子，在芝加哥极度炎热的夏天里，情况变得难以忍受，有一次他因为中暑衰竭而病了好几天。更糟的是把垃圾运走去焚烧的任务，这是一项繁重的工作，尤其在冬天，那时他经常饱受严重感冒的折磨。

在那些年里，一个“特别的朋友”让达戈得到了些许安慰，也让这些工作变得可以忍受，他名叫威利（达戈坚持这样拼写，尽管他本来的名字应该是威廉姆·施罗德），在圣约瑟夫和格兰特医院工作的那些年里，达戈每天晚上都会去拜访他。威利是城里的一个守夜人，达戈没说过他们是怎么认识的，但随着时间的推移，他们变得足够亲近，他认识了威利的全家人：姐姐和姐夫们，侄子和侄女们。他们一起创立了一个他们称之为“双子座社团”的秘密社团。这个社团致力于保护孩子们，达戈为这个社团创作了不少有趣的书面作品，这也驳斥了从没有人见过他的艺术创作的观点。

1956年，威利的母亲去世了，他卖掉了房子，和姐姐凯瑟琳娜一起搬去了圣安东尼奥，3年后他死于亚洲流感[151]。“5月5日（我忘了是哪一年），”达戈写道，“自那件事发生以来，我再没有其他人了。自那以后，我再也没有因为谁而大惊失色过。”（原文如此。）医院不让他休假去参加葬礼，后来，他再没打听到凯瑟琳娜的去向，尽管他认为她可能去了墨西哥。

在回忆录里读到关于威利过世那一节后的几天，我翻看了一本收藏信件的薄薄的文件夹——大部分是写给神父和邻居的便条，从中我发现了一封达戈写给凯瑟琳娜的信。日期上标着1959年6月1日，开头是一段合乎惯例的表达哀伤的致意。 “我亲爱的朋友凯瑟琳娜小姐，当然（我）感觉很不好，非常令人痛心的消息，我亲爱的朋友比尔[152]，死于5月2日，我感觉自己像是迷失在了一片空旷之地。”

接下去的一长段文字讲述了一个没打通的电话，以及人们把他和他工作的厨房里的另一个亨利搞错了的事情。“你为什么不往我住的地方打电话？”他痛苦地问道，“那样我就会知道了，可能的话，你就能在葬礼上见到我了。”因为他休了病假，整整三天后，他才得知这件事。他为没能更早些写信而道歉，“因为他的死讯让我心绪不宁，受了惊扰。他对我而言就像兄弟。现在对我来说再没有什么是重要的了，我将就此以我的方式度过我的一生。”他承诺将会做一场弥撒，还要求得到一张照片或别的东西来纪念威利。他表达了希望她能得到慰藉的愿望，并补充道：“失去让人难以接受。对我而言，失去他无疑就是失去了我所有的全部，对此我很难承受。”

这封信上盖着“退还”的邮戳。凯瑟琳娜已经消失了。这段最后的人际关系结束后，达戈再没交过其他朋友。他的世界变得彻底地空无一人，或许这就是他那句奇特的“我将就此以我的方式度过我的一生”的意思。几年后，他在1963年的冬天从医院退休了，时年71岁。他腿上的疼痛变得越发严重，跛得更厉害了，间歇性发作的剧烈疼痛让他无法站立。还有体内的疼痛，以至于有时他会坐上几个小时，咒骂着神明。有人或许认为退休是件幸事，可他说自己痛恨“懒惰的生活”，痛恨没有工作去填满空虚的时日。他更频繁地去参加弥撒，长时间地在社区里游荡，搜寻可用的垃圾，尤其是线和男人的鞋子。

在外界看来他似乎变得愈加怪异、不合群。有很多关于这方面的证词，大多数都是从韦伯斯特街的其他住户那里收集来的。他躲在自己的房间里，人们能清楚地听见他在自言自语：无论是他记录在回忆录里的亵渎神明的咆哮，或是与生命中过去那些人的对话，他自己扮演着对话的双方，进行漫长的、愤愤不平的争论。

《我的一生》对了解达戈生命中的这段时期并没有过多的帮助，因为从这本共5084页的书的第206页起，它就从一本自传变成了一个极端冗长的、杂乱无章的故事，讲述一场名为“甜心派”的台风，以及它所造成的恐怖的破坏。他生命最后几年里的日记为他的退休生活提供了更具象的说明。这些日记记叙的都是些简洁、重复的事件，证实了他那从表面看来狭隘的、受限的生活轨迹。 “4月12日，星期六。我的生日。和星期五一样。记录过去。没发脾气。”“1969年4月27日，星期天。两场弥撒和圣餐。吃了热狗三明治。寒冷让我感到绝望。下午早早地上床了。”“1969年4月30日，星期三。还躺在床上，因为严重感冒。今天很冷，今晚又变得更糟。感冒痛苦地折磨着我。没有弥撒或圣餐。没有记录过去。”

也难怪圣文森特教区的托马斯神父不安地观察道：“他比我想象的更无助。”这是一份记录着匮乏的文档，除了教会以外，其中再没提到过其他的朋友或社交活动。有时他的确会跟邻居们有些交往。在档案中收录的几封信里，他请大卫·博格伦德帮了几个小忙，包括让他帮忙拿把梯子，或是在圣诞节时送来“我最需要的东西”，一块象牙肥皂和一大管高露洁免刷剃须膏，为表达对这些礼物的谢意，他给大卫送去印着伤感诗句的卡片。博格伦德和他妻子还在亨利生病时看护过他，尽管他并未在自己的记叙里提到这件事。然而，除了这些邻里的介入，亨利鲜少与他人互动，他的内心被一股狂热的情绪占据着，尤其是愤怒。

最后一条日常记录发生在1971年的12月末。达戈有一阵没写过东西了，他患了一次严重的眼部感染，为此他需要接受一次手术，这妨碍了他的记录。在康复阶段他不敢外出，而是一直待在床上，忍受着他憎恶的懒散。这时的他听上去既可悲又惊恐。“我经历了一个糟糕

的、一个非常糟糕的、完全不像圣诞节的日子。我这辈子从没过过一个像样的圣诞节。”之后他又补充道，“我很痛苦，但可幸的是我并没有复仇的念头。”然而，对于未来，他抱持着焦躁不安的怀疑。“只有上帝知道。今年是非常糟糕的一年。希望不会再有今年这样的情况。”最后一句话是“事情会变成什么样？”，接着是一道破折号。这是一种对悬停的表达，可能是对时间而言，也可能是在表示怀疑。

• • •

我在档案室里所坐的桌子面对着一排金属架子，上面堆着114个深浅不一的暗黄色和灰色的盒子。它们的样子很乏味，就是办公用的盒子的样子，是那种你会用来保存会议记录或账目的东西，但实际上它们装着的却是达戈秘密生活的证据，这就像这位艺术家本人一样，仅在生平记录里才附带提及自己是一个世界的缔造者。（“更糟的是，现在我是名艺术家了，已经好多年了，我几乎没法站起来去画大幅作品的上端，因为我的膝盖的疼痛。”）

作为一名艺术家，他完全是自学成才的。尽管他有着杰出的构图天分，在很小的时候就喜欢涂色，但他始终认定自己不会画画。很多艺术家都对徒手作画感到抵触或不舒服，坚持按自己在画布上画出的线条的样子去创作。有时这是想要避免决定论，用杜尚谈论一幅随机创作的作品的话来说：“所有技巧中高于一切的意图就是忘记手的存在。”

这样的意图在沃霍尔的作品中再度重现，尽管在绘画方面有着神奇的天赋，他却始终想抹去人为创作的痕迹，转而偏向机器创作，尤

其是想要那种丝网印刷过程中会产生的不确定的偶发结果。其他人只是单纯地怀疑自己的能力。每当大卫·沃纳洛维奇被问起他是如何成为一名艺术家的，他都会说，当自己还是个孩子时，他会临摹一些图片，例如海洋全景图，或是盘旋在外太空的行星的图像，然后把它们当作自己原创的作品，拿给学校里的孩子们看。最终有个小女孩质疑了他，坚持要他在她面前徒手作画。令他感到惊讶的是，他发现自己可以画出来，在那之后，他关于绘画的焦虑就消失了。

达戈在那方面的恐惧从未真正减轻过，但和沃霍尔一样，他确实设法找到了某种避开线条画的方法，他也从将现世以外的东西作为艺术创作的对象中寻得了乐趣。然而，他是怎么做到这一点的呢？他是如何在没有接受过训练的条件下一幅又一幅地创作，依靠仅有的有限资源，专注于一件艰难持久的作品的呢？档案室的管理员自己也是一名艺术家，他在拿取不同盒子的间歇，向我解释了达戈的创作生涯，后者以自己勤勉小心的方式磨炼并形成了一种创作的习惯。

他会从找到的图片着手，有时把它们粘在卡片上，或者巧妙地对它们加以改造，主要是在图片上作画，加上帽子或衣服，或是简单地刺穿图片上形象的眼睛。接着，他会开始拼贴，把图片从报纸和杂志上剪下来，把它们粘贴成更复杂的组合。这种手法的问题在于，其中的每张图片都只能用一次，也就是说他必须得去寻找越来越多的原材料，不是在医院里，就是去垃圾堆里翻找。这是种原材料的浪费，同样也令人沮丧，不得不放弃一张心爱的图片，将它运用到仅仅一幅画面、一个场景里。

就是在这时，他开始对图片进行描摹。在描摹的过程中，他能够将一个形象或物体从它过往的情境中释放出来，几十次乃至上百次地重复使用它，借由复写纸的帮助将它嵌入到一系列不同的场景中去。

这是一种实惠的做法，一个俭省的过程，还让他以一种剪刀未曾实现的方式神奇地占有了这些图像，先是把它转移到复写纸上，接着再透过复写纸掺入到画作里。他最喜欢的形象是一个寂寞的、提着水桶的小女孩，她把一只手指含在了嘴里。一旦你注意到了她，就会发现她一而再、再而三地出现在达戈的作品里，组成一幅绝望的痛苦和孤寂的画面。此外还有科普特女孩[153]，她往往以带着号角的形象出现，或是变形为达戈称之为“布伦吉”的带翼生物中的一个，远离她最先被创造出来的那个世界。

这类原始图片有上千张，一个又一个活页夹中装满了从填色本、漫画、卡通、报纸、广告和杂志上剪下来的图片，它们见证着对大众文化的痴迷。这让我又一次想起沃霍尔，他将这类普通的物件储存起来，改头换面，这种创作方式将在未来被纳入波普艺术的领域，而达戈从未提到过这个名词，也很可能从未看到过相关的作品。

尽管存在不少关于他混乱、无序的行为的传言，但在处理这些原始材料，并将它们以主题确立归类时，达戈显然表现出了一丝不苟的缜密：云朵和女孩的布景，内战、男孩们、男人们、蝴蝶、灾难的图片——实际上，正是所有这些无甚交集的元素共同构成了“国度”的世界。他把它们成叠地收藏在肮脏的信封里，用他自己特殊的字体标注着里面的内容：“植物和孩子的图片”“要画下来的云彩”“特殊的图片，撑着手杖弯腰的女孩图片，还有一个正要惊恐地跳开的女孩的图片”“某个人的手指支在一个女孩的下巴上，可能会描下来，可能不会”。他会在这些所谓的“特殊图片”中的一些上进一步标注“只画一次”的字样，仿佛多次的复制会剥除或耗尽它们神秘的力量。

1944年，当他发现他能把图片转成照片底片，再走上三个街区，拿到距北霍尔斯泰德街的药店去放大后，他的创作变得越发复杂起来。放大为他的作品增添了复杂性，允许他在规模和布景上做出不同的尝试，利用前景和后景构建出复杂的画面，创造出运动的、渐渐远去的层次感。

其中一只盒子里塞满了从暗房里拿回来的信封，每只信封里都保留着原始的图片、底片和放大后的照片。收据也被保留了下来，它们从表面看来都是些小面额的发票，五美元、四美元和三美元五美分。达戈的一生中，年薪从未超过三千美元，而在退休后的十年里，他一直靠社会保险金生活。没有什么比一个人的花钱方式更能彰显他们优先看重的事情，尤其是在他们没有多少钱的情况下。尽管达戈用热狗当午餐，恳求邻居们送他肥皂当礼物，可他却花钱放大了246幅孩子、云彩、花朵、士兵、龙卷风和火焰的照片，因而让他能够将真实的美好和灾难纳入他不真实的世界里。

在档案室埋头工作的所有那些时间里，我意识到身后有一幅裹在布单里的画作。它的尺寸很大，至少有3.7米长，因此很难揣测达戈是怎么保存它的，更别提他是怎么在他的斗室里对着它工作的。在档案馆的最后一天，我询问管理员是否能看看它，于是他拉开了遮蔽物，让我得以看了个够。

它是由多种不同的材料和手法绘成的，包括水彩、铅笔、碳描和拼贴。在一张粘起来的纯白色纸张上，有一个手写的标题：“这一幕展现了在布伦吉们从天而降前，残忍的大屠杀仍在持续。她们是如何来得如此之快，然而，那些被绑在树上的，或是木板上的，还有那些从正要谋杀她们的坏蛋那里逃跑的，或是被拯救的，飞向了永恒的安宁。”

和达戈的很多作品一样，这幅画呈现的也是一派田园景象，画面的部分是点染成一片可爱、协调的绿色丛生的树林。画上有一棵棕榈树、一棵垂悬着巨型葡萄的树、一棵苹果树、一棵开着大朵白花的浅色的树。前景里是从一丛藏红花中向外蔓延开去的一大簇花朵，那些藏红花如同蛇头一般从画布的底边向上伸展。

所有的树上都长着怪异的水果。画中还有被绑在树上的女孩、被吊在树上的女孩、被绑在木板上被鞭子抽打的女孩和尖叫着逃跑的女孩，她们的后面跟着一支由穿制服的士兵和牛仔组成的军队，一个人骑在马背上，其他人则在灌木丛里横冲直撞。有些女孩裸着身子，尤其是那些在树上的，尽管她们中的大部分都穿着袜子和玛丽珍鞋(154)。她们的头发被编成整齐得不协调的发辫，还绑上了丝带。着色精美的蝴蝶在她们周围飞舞着，飘荡在一片广阔的、玫瑰粉色的天空中。

那个拿着桶的女孩站在画面的正后方，同样穿着粉色的衣物，手指含在嘴里。“我得阻止这一切，”她透过漫画里的那种对话框说道，“但是该怎么做呢？就凭我一个人？”她并非唯一在说话的人。这是一幅掺杂了不少言语的画作。“我们只能救走一小部分人。其他人会逃脱的。我们会向我们飞在天空中的朋友们发出信号。”一个赤裸着蜷缩在画面左侧远端的女孩说。“让我们冲向那些谋杀者。”她的朋友回应道。不远处有两个牛仔在争吵，叫嚷着“我告诉你，她是我的，我不会放弃”以及“你放手，你放不放。我才是那个要吊死她的人，不是你。你要吊死的人还在跑着呢。”他们争夺着对一根绳子的控制，绳子向画面上方延伸着消失了，可能是绑在了一根看不见的树枝上。在另一边有一个被吊着的女孩，浑身赤裸，只穿着蓝色的袜子和鞋子，她的舌头从她暗紫红色的脸上耷拉了下来。

我在这幅画前站了很长一段时间，就它的色彩和布局做了详细的笔记。他将每张脸和每具身体的一半涂成深粉色，以此创造出三维立体感。他还画入了实线来分隔浅色与暗色。三个赤裸的女孩，只穿了袜子和鞋子。女孩的喉咙在肘弯里折断，红色的头发，紫红色的脸。深紫色、接近黑色的、与袜子相配的裙子。她踢着腿，膝盖和手隐没在叶子或是花丛里。其中一个女孩穿着更明亮的黄色，发辫上绑着白色丝带。

我开始感到有点头晕。树上有一只松鼠和一簇悬垂的葡萄。专注于细节，避开它精心构建的暴力场面，避开它在同一时间流域中同时邀请和拒绝人们对它做出阐释的形式，以此避免自己被这幅画的压倒性力量所左右。一名金发的士兵伸出两只肉乎乎的手，一手一个捏着两个女孩的喉咙。他的制服上绣着金色的纽扣，他瞪大的蓝眼睛空洞地盯视着中间的距离，与他的身体动作完全失去了联系。

在这幅画里，痛苦无处不在，尽管并非每个人都能意识到这一点。事实上，这是对三种凝视的深入探索：愤怒的凝视、同情的凝视，还有无关痛痒的凝视。这是一幅对于流露在不同的脸上的痛苦和恐惧的图解。很难分辨究竟哪一类更令人不安，是痛苦挣扎的女孩们，还是面无表情、生硬笨拙的男人们。他们不理解自己正在引发痛苦，又或者他们并不在乎；面对他们对另一具身体、另一个有知觉和感情的存在造成的痛苦，他们无法意识到这一点，也不能形成共鸣。这样导致的后果就是混乱，一片由肢体、嘴巴和头发组成的混乱情形，这种混乱发生在一个无动于衷的国度，那里是所有战争的温床。

那么多年来，达戈独自在他的房间里都干了些什么？你可能会偶尔画一次类似那样的东西，但你能否想象自己一遍又一遍地重复这件事，将你的生命供奉给对暴力和脆弱的解析，探索它们所有不同的呈

现方式。从这些本来无论如何都不想被人看见的作品中，你能发掘到什么意义呢？迄今为止的几个月以来，我都在搜集人们对此不同的回应，以及他们所采纳的不同的角度。

有一种说法深植在我的脑海里。它来自约翰·麦克格雷格执笔的传记，这显然是一部经过多年的专注思考和调查才写就的著作。尽管如此，其中的某些阐述仍然让我觉得难以接受。他想要摒弃那种认为达戈是个有意识的艺术家的观点。他认为达戈根本不是个艺术家，而是某个在精神上存在缺陷的人，而创作是他所表现出来的一种症状，是一种强迫的行为，与他那古怪的、看似是在抛洒雪花的手势一样毫无意义。

麦克格雷格写道：

> 这一连串没有终结的言语和画面……产自他的头脑，与他的身体日复一日清出的排泄物一般，源自同样不可避免的力量。达戈的书写源自内心必需的急迫的冲动……他的视角绝不会自发地或是有自主意识地自由呈现为创造性的选择。他的书面和图像的创作都是一种怪异的、强烈不可抗拒的精神状态的直接且不可避免的表现，这种精神状态远非正常。我们在他写作的内容中所检测到的独特的个人风格无疑是精神病的产物，甚或是神经方面的缺陷，这些缺陷都表现为在他一生中始终存在的异常行为。

我很难将那样的说法与我看到的东西等同起来：一个又一个的文件夹见证着创作的决定、做出的选择和解决的难题。要是我从未读过任何大卫·沃纳洛维奇的文字，或许我还更有可能接受这种说法。但要是你熟悉沃纳洛维奇，熟悉暴力和虐待的问题，也熟悉贫穷和羞耻造成的毁灭性后果，达戈的故事就会显得不一样了。沃纳洛维奇是他

的作品勇敢的、雄辩的拥护者，他对于自己本身、对于他的创作动机和意图所说的一切，同样适用于其他很多方面。最起码，他的这些话应当让人们对敏感脆弱的或是被社会排斥的艺术家的作品，产生关于媒介、阶级和权力的疑问。

当你就那一点想到达戈或索拉纳斯这类人时，你无法不想到社会在这些个体身上施加的伤害，无法不想到类似家庭、学校和政府这样的机构，在任意一个被孤立的人的经历里所扮演的角色。假设精神疾病能够完全地解释达戈的作品，那么这种观点不仅犯了事实上的错误，也是一种道德上的过失，一项不仅残酷而且会引发误导的举动。在他所有的作品里，其中一样最令人感到哀伤的，也是最能表露他内心世界的东西，是他为“国度”所写的儿童独立的宣言。他为这些儿童选定的权利包括 “去玩耍，感到快乐，去做梦，以及在夜里正常睡眠的权利，接受教育的权利，从而使我们能够获得同等的机会，去发展所有存在于我们的头脑和心灵里的品质”。

在他自己的人生中，他曾被赋予过其中的哪些权利？令我印象最为深刻的是“受教育的权利”。它强调了他曾受到的野蛮、粗率的对待。要摧毁一个人，你无须诉诸“国度”里所描绘的那些写实的暴力，只须碾碎希望，挥霍梦想，浪费天分，拒绝训练和教养一个有才干的头脑，而是把一个人圈禁在一座由作品组成的牢狱里，没有赞赏，也没有前景或希望，并且肯定无法发展那些存在于他们的“头脑和心灵”里的品质。就此而言，达戈设法创造出了如此杰出的作品，在他的身后留下了清晰的踪迹，这是如此杰出的成就。

麦克格雷格在达戈的作品中，看到的是一种难以抑制的、具有性别特质的引发痛苦的欲望。他认为达戈是在那些扼住、吊起和屠杀无力反抗的裸体女孩的男人身上找到了认同感。与其相反，其他评论家

则提出他是在强迫性地复制自己遭受虐待的创伤性场景。也许两者都是对的，因为很少有某个举动是由某种单一的动机而生的。同时，这类观点排除了一种可能，即达戈是在对暴力进行一种有意识的、充满勇气的探究：它的呈现方式是什么？谁是它的受害人和施加者？以及那些更宏大的问题：承受这些痛苦意味着什么？是否有人能够真的理解另一个人的内心世界的存在？

在我看来，它们都是由一个立意坚决的人画下的作品，这个人一遍又一遍地看向施加在这个世界上的不同形式的伤害。2001年，人们开始第一次严肃地看待这种可能性。克劳斯·比森巴赫策划的巡回展览《战争的灾难》（*Disasters of War*）将达戈的作品与查普曼兄弟(155)和戈雅(156)的画作一同带入了公众的视野。那次展览将他置于艺术史的语境中，并非作为一个疯狂的外来者，而是一个勤奋的践行者，对暴力进行着想象的记录，这一直都是艺术家关注的创作主题。

在达戈档案馆度过的那段时间里，我看到好几则关于儿童虐待案件的新闻，以及关于大屠杀和人们谋杀自己邻居的图片。所有这些都是“国度”的组成元素，通往残忍和野蛮暴行的道路似乎永远没有尽头。事实上，从某个角度来看，他的作品完全是由真实存在的事件而非想象出来的东西所构成的。这些事件来自新闻报道或广告，是我们所处的复杂社会里令人向往和令人厌恶的部分。我们的世界是由具有性别特征的小女孩和全副武装的男人们组成的，达戈不过是想把他们放到一起，任他们自由地相互作用。

• • •

当你从更广义的社会因素层面去考虑时，就连达戈的这些囤积物也会呈现出不同的样貌。在档案馆的限时研究结束几周后，我短暂地去了一趟芝加哥，到韦伯斯特街上的“直觉：域外艺术博物馆”，去看一个达戈的故居的复制品。房间比我想象的更小，被拦在一根猩红色的警戒绳后面。在我踮着脚尖、伸长脖子往里张望时，我以为管理人员会在一旁监视我的行动，可我没想到他们所做的是取下了挂钩，把我一个人留在那儿。

里面很暗。一切东西上都蒙着一层薄薄的黑色粉末，可能是炭灰或尘土。墙壁被涂成一种油棕色，挂满了达戈的画作，包括很多手工上色的薇薇安女孩们的肖像画。房间里放着成堆的书和剪剩的杂志碎片，还有一盒盒的切割刀片、画笔、纽扣、铅笔刀和彩色铅笔。但真正引起我注意的是两样东西：一张放着大堆颜料和蜡笔的供儿童使用的桌子，还有一只装满了脏兮兮的棕色和银色线团的洗衣篮。

那些会囤积物品的人往往在社交方面较为内向。有时，囤积会导致孤独，而有时它又能减缓孤独的感受，成为一种自我安慰的方式。并非每个人都会对物品的陪伴产生感情，屈从于将它们进行保存并分类的欲望，是将它们当作屏障，或是在丢弃和保留之间犹豫不决。在一个关于自闭症的网页上，我偶然发现了针对这一主题的讨论，其间有人将这种欲望优美地概括为：“是的，囤积物品对我来说是个相当大的困扰，可我并不确定我是否将这些物品拟人化了。我似乎确实形成了某种忠于它们的情感，并且很难把它们丢掉。”

达戈显然也经历了类似这样的体验，然而物质上的匮乏也是必须考虑到的因素：他之所以囤积物品，既是因为他需要节俭地使用这些原材料，也是因为他的肉身被困在了自己所居住的空间里。除了那层灰尘和那些显眼的薇薇安女孩们（她们的瞳孔都被剜去了）的画片，

这里给人的感觉不像是一个神经不正常的人的房间。它就像是一个贫穷的、富有创造力的、有不少想法的人的房间。这个人必须完全依赖自己，知道自己不可能从其他任何人那里得到任何东西，必须靠自己把它们从那些被弃置的、城市的残迹中收集起来。

他把铅笔一直用到光秃秃的程度，利用注射器把笔身延长，竭力用完最后一英寸。他在老旧的巧克力盒子里储存橡皮筋，用胶布把它们修好，而不是随手扔掉。他把植物倒进盖子里做成颜料，保存了一大堆这样的颜料却未曾使用，这或许是在把它们当作一种丰裕的象征，一种表示拥有和富足的姿态。它们都被整齐地贴上了手写的标签，有些是传统的颜色——玫瑰红、东方土耳其玉、淡紫、中镉红，有些则标注着更私人化的，或是带有双关含义的名称——“暴风云朵紫”或“七种不是天堂深绿色的颜色”。

空间的问题同样具有重要意义。对达戈产生影响的那些病理学修辞同样适用于身为芝加哥摄影师和保姆的薇薇安·迈尔(157)。和他一样，她也独自进行着自己的创作，从未给其他人看过她的照片，甚至经常不把她的底片冲洗出来。七十多岁时，她被迫住进了医院，不再支付得起储存她财产的保管箱的费用。按照处理此类事件的惯例，其中的物品被拍卖了，落入至少两名理解这般规模和质量的街头摄影档案的价值的收藏家手中。她的15000幅摄影作品被逐渐冲洗出来，进行展览、出售，如同达戈的作品一样不断获得更高的价格。当你想到艺术家本人是如此贫穷时，这个现象不禁叫人反胃 。人们拍摄了两部关于她的纪录片，通过采访那些她曾工作过的家庭拼凑起她的生活轨迹。

所有这些人都谈到了她囤积的东西，说她一辈子都喜欢收集些没什么用的小玩意儿。我始终有种感觉，他们的反应部分是跟金钱与社

会地位相关的，涉及谁有权拥有财物，以及当他们拥有的东西超过了他们的身份和地位通常允许的数量后会发生什么的问题。我不知道你会怎么样，但要是让我把我所有的一切都放进他人住所的一个小房间里，我看起来可能就像个爱藏东西的人。尽管极度的贫穷或富裕都无法让一个人免于对大量财产的渴望，但面对任何看似怪异或反常的行为都值得一问：人们的看法是否源自被跨越的阶级的界限，而根本与精神健全无关？

尽管如此，那种认为达戈从未因他的过去受到伤害，也并非外部世界某种侵害的对象的想法是愚蠢的。我在档案馆里翻到的一件最不寻常的物品是一本中等尺寸的笔记本，上面的标签是：“预言，1911年6月—1917年12月”。它看着像是本账簿，竖排的粉色栏里用小小的、难以辨认的笔迹写满了字。一旦我解码了这些条目后，我意识到它所记录的是与上帝进行交易的尝试，他要求上帝让事情按照他的想法在真实的世界里发生，要不就威胁在“不真实的国度”里让暴力降临到基督所在的安格里尼亚一方。这些威胁大多与丢失的手稿和画作有关，在达戈想象的战争中，倘若它们不被归还给世界，“国度”就将会遭到可怕的损失的报复。不过，有时它们也与现实问题相关，你可能会认为它们与“国度”的世界全无关联。

> 格兰汉姆银行垮台了。损失了大量的储蓄，或遭到威胁说将要造成损失。不可避免的损失……倘若这些钱在1919年1月1日前未被归还，薇薇安女孩或基督的国度都将遭受惩罚。不会有慈悲。
>
> 或是：

上帝必须让我获得拥有财产的方法，以便我能领养孩子，又不至于陷入无力供养他们的危险，唯有那样基督徒们才能得到拯救。现在剩下的唯一的机会就是无论在何种情况下都没有其他人跟我竞争——情况如此严重，以至于手稿的进度都延缓了。

这种威胁般的交易始于达戈丢失的一张新闻照片，它拍摄的是一个被谋杀的孩子，艾尔莎·帕洛贝克。意识到这次无疑是灾难性的损失后，达戈开始了他与上帝的战役。他的某些抗议是在芝加哥的真实世界里进行的，例如在整整4年中拒绝去参加弥撒。但他的大部分抗争都是在“国度”的平行世界里进行的。他往战争中邪恶的格兰德尼里安一方派去自己的化身，即类似亨利·约瑟夫·达戈将军这样的自我变体。更糟的时候，他会倾斜战斗的天平，让格兰德尼里安人赢得一场又一场战争，折磨并杀害数十万的儿童奴隶，再把她们的身体切成碎块，于是方圆几英里的地面上都散落着人体器官，留下一派地狱般的景象：心脏、肝脏、胃肠。

上帝在看着吗？他怎么能转开视线呢？但或许他根本不存在，或是早就死了——达戈曾让其中一个虔诚的薇薇安女孩将这个噩梦般的、亵渎神明的念头诉之于口，她想到要进入一个空荡荡的天堂，住进一个没有其他生命体存在的世界，这个凄凉的念头让她抽泣了起来。倘若没有上帝，那达戈就真的陷入了彻底的孤独。他犯下暴行，成为一个永不停歇的屠杀者，所有这些为获取神圣之眼注意而做的事情，都是为了证明至少还有一个存在关注着他，从而感到他的存在是有意义的。

要为这份材料寻得意义并不容易，不仅因为它极端的暴力，还由于它模糊了真实与虚构的世界之间的界限，二者的意义被合并或融合了起来。“国度”里的战争是一种既可以宣泄暴力冲动又不会伤害任

何真实人类的方式吗？倘若真是如此，那么这份材料所指的就是一种安全的虚构，一个受到控制的地方。从另一个角度来看，这本书里的威胁是否揭露了他的一个真实的信念，即认为发生在“国度”里的事件应该被纳入宇宙这个整体，以及它们真的能够改变上帝的心意。

根据达戈在1930年写的一篇记录来看，后者似乎才是正确的判断。他在一张纸上用打字机记录了一份类似自我采访的东西，内容是为何他想要收养一个孩子的愿望一直没能实现，而他已经为此持续祈祷了13年。从他的提问中显然可以看出，他并未做出任何实际的行动以实现这一目标。相反，他试图通过自己在“国度”里的行为强迫上帝插手这件事。“他威胁说要是他的愿望没得到回应就要让基督徒输掉这场战争，那跟这件事有关吗？”他问自己，但仅有的回答是一个模糊难解的字母C。

这种举动显然不是人们平时所认为的精神正常的人的举动。它暗示了一种客体关系(158)的破坏，暗示了做出这一举动的人无法理解世界正常的运作方式，难以切实地区分内在与外在的世界，无法分辨自我与他人、想象与真实之间的界限。但在我看来这是完全能够理解的：一些在自己的生活中如此软弱无力又被孤立至此的人会开始构建一个报偿性的世界，其中充满了强有力的形象，所有混乱、激烈的情感，例如悲恸和渴望，可怕的愤怒，都能在这个世界里得到足够的释放。

创造“国度”的行为有否可能是一种健康的冲动？一种抑制和控制内心混乱、潜在威胁的精神失衡的方法？我忍不住要去想达戈是如何结束这本记录了自己一生的历史的回忆录的。他用上千页的篇幅讲述了一场龙卷风造成的破坏，这些大段的文字记录的仅仅是大规模的破坏，被野蛮的力量砸成碎片的东西，以及散落到远方的碎片。

精神会破裂成碎片，这是精神分析学家梅兰妮·克莱因[159]的孤独理论的中心理念。克莱因经常被人误解或嘲笑，人们认为她太过拘泥于理论，主张那套好乳房和坏乳房的论调[160]，但在弗洛伊德的所有后继者中，她是最善于想象精神的黑暗世界的人。她善于想象其间相互抵触的冲动，以及偶尔破坏性的防御机制。1963年，哈洛把猴子们锁进了隔离的房间，克莱因则发表了论文《论孤独感》（*On the Sense of Loneliness*）。在这篇文章中，她将自己关于自我发展的理论应用到对孤独的情况的分析中去，尤其是“无视外部环境的孤独的感受”。

克莱因认为孤独并非一种对外来爱意的渴求，它同样还是一种被她称为“一种无从得到满足的完美的内在状态”的完整性的体验。之所以不能得到满足，部分是因为它建立在失落的、美好的婴儿时期的满足体验上，那一时期的个体无须言语就能被理解，部分则是因为每个人的内心图景都总是由某种程度上对立的客体、破灭和失望的不完整的幻想所组成的。

在克莱因的自我发展模式里，幼儿的自我是由分裂的机制所统治的，这种机制将他们的冲动分为好的和坏的，并将它们投射向外部世界。这种分裂源自一种对安全感的渴求，避免好的自我受到具有破坏性的冲动的侵害。在理想的情况下，幼儿将逐渐形成一个完整的自我（“逐渐”是一个至关重要的词语：在克莱因成熟的理论中，永远没有可能实现一个完全的、永久的完整自我），但情况并不总是理想的，将对立的爱与恨的冲动重新统一起来的这一痛苦的过程，并不总能得以实现。一个软弱的或被损坏的自我无法成为整体，因为它过于害怕自己会被那些毁坏性的感受压垮，这些感受令那些珍贵的、被小心保存的好的客体受到被损坏或彻底消除的威胁。

陷入克莱因称之为偏执分裂心理位置[161]这一儿童发展中的一个正常阶段的幼儿，对这个世界的体验就是相互对立的碎片，并发现自身也同样呈现为碎片化的状态。在这种状态最极端的情况下会发生一种严重的混乱状态，类似人们在精神分裂症病人身上看到的情况，精神中必需的部分被丢失或被驱散了，而世上那些多余的、受轻视的部分则会嵌入到自我中去。

克莱因写道：

> 通常可以这样假设，孤独可以源自一种坚定的信念，即认为一个人并不属于某个人或群体。这种“不属于”可能被视为具有更深层的含义。无论自我的完整状态如何继续，它都不可能摆脱一种感受，即认为自我中的某些部分是不可企及的，因为它们被割裂了，无法再度获得。这些被割裂的部分中的某一些……被投射到了其他人身上，进一步加深了一个人无法完全掌控自我的感受，意识到一个人并不完全属于自己，或者，因而也不属于其他任何人。同样，那些失落的部分也带来了孤独的感受。

这里所说的孤独并不仅是因为渴望被他人所接受，还因为个体希望成为完整的自我。它源自一种理解，即无论自我被埋藏得多深，或者受到多么严密的保护，它都已被击成碎片，其中的一些丢失了，散落到了这个世界上。但你要怎么把这些碎片重新收集起来呢？艺术不就是在这个时刻介入的吗？（是的，克莱因说。）尤其是拼贴的艺术，不断重复的工作，日复一日，年复一年，将破碎的、分离的图像联结起来？

那时，我一直在思考胶水作为一种原料是如何发挥作用的。它将易碎的机体维系在一起，避免了事物的丢失。它让人们可以描绘那些

违禁的，或是难以获得的图像，就像大卫·沃纳洛维奇还是个孩子时用阿奇漫画[162]自制的色情图像一样。他会拿起一把剃刀，把嘉德的鼻子变成一根阴茎，或者搞些其他类似的把戏。后来，他用糨糊把墙上和东村广告牌上的废弃的超市广告粘到一起，再用喷漆往上喷印自己设计的模板图案，把他的视角黏附到城市的皮肤和它表面的外壳上。再后来，他越来越多地使用拼贴的创作手法，把不同种类的图片放到一起——地图的碎块、动物和花朵的图片、色情杂志上的场景、小块的文字、让·考克托[163]顶着光环的头像，从而构建出复杂、密集的作品，这也象征着他的艺术创作的成熟。

然而，拼贴也可能化身为危险的作品。在20世纪60年代的伦敦，编剧乔·奥顿和他的男友肯尼斯·哈利威尔开始偷窃图书馆里的书籍，给它们换上诡异的新封面：给约翰·贝杰曼[164]的诗歌集放上一个文身的男人，或是给《柯林斯玫瑰指南》（*Collins Guide to Roses*）放上一只在一朵花上做着鬼脸的斜着眼的猴子。因为这起美学上的罪行，他们被判入狱6个月。

像沃纳洛维奇一样，他们理解胶水反叛的力量和它赋予人们的重构世界的方式。在他们位于伊斯林顿狭小的卧室兼起居室里，哈利威尔费力地在所有墙上都覆上了一层精心设计过的、复杂的拼贴，剪碎文艺复兴时期的艺术书籍，创造出超现实感的横饰带，在书架、书桌和煤气取暖器上方探出一张又一张脸孔。1967年8月9日，就是在这间房间里，在孤独的狂乱和遭遗弃的恐惧中，他用一把锤子打死了奥顿，血迹溅上了贴满拼贴画的墙面，接着他喝下掺了安眠药的葡萄柚汁自杀了。

哈利威尔的行为恰恰揭示了克莱因指出的那些力量会呈现出多大的能量和破坏性，以及被它们真正压垮的后果，但它并未发生在亨利

·达戈身上。他在现实中不曾伤害过另一个人。相反，他将自己的生命献给了绘画的创作，在这些作品里，善与恶的力量在同一片领域、同一个框架里得以相互靠近。这种化为一个整体，投入劳作、付出关爱的行为对他来说很重要。在克莱因的定义中，这是一种报偿性的冲动，一种在她看来结合了欢愉、感激、慷慨，甚或还有爱的过程。

在世界末日的开端

有时，你所需的一切就是获准去感受。有时，为了拒绝去感受所做出的努力，或是围绕着这种努力如荆棘般滋生的羞耻感会造成最大的痛苦。在那些我在纽约度过的最消沉的日子里，到视频网站上观看音乐视频几乎成了唯一能给我带来些许安慰的事情，我蜷缩在沙发上，戴着耳机，一遍又一遍地听着同样的歌声，寻摸其中流露的苦恼与哀伤。“安东尼与约翰逊”乐队[165]的不可思议的、叫人痛心的《一大把的爱》，比莉·哈乐黛的《异常的水果》，贾斯汀·薇薇安·邦德[166]的欢欣雀跃的《在最后》，阿瑟·罗素[167]唱着《爱回来》中动人的、宽容放纵的副歌，忧伤并非一项罪过。

就是在这期间，我第一次听到了克劳斯·诺米的声音，奇异的歌声。他和地球上的任何人都不尽相同，并且将身为异类这件事变成了一种艺术。他的嗓音是我所听到过的最了不起的嗓音之一，盘旋着攀上音域的高峰，一个向电子流行乐发起冲击的花腔男高音。你了解我吗？他唱道，现在你了解我了吗？他的外表和他的嗓音一样令人着迷：小个子，长着一张小精灵般的脸，精致的五官通过化妆后显得更为突出，皮肤扑上了白色的粉底，前额的头发线条分明地从美人尖一直延展到擦鞋童般的鳍型鬓角处，嘴唇被黑色的唇彩勾画出鲜明的唇峰。他看起来不像是个男人或女人，而像是某个完全不同的物种。在他的表演里，他似乎是要发泄出一种全然的与众不同，一种“自成一个物种”的感觉。

我一遍又一遍地看他的音乐视频，一共有五支，20世纪80年代新浪潮的狂想展现着它们粗糙的神秘效果。在《雷击》这张风格亢奋的专辑封面上，他打扮成了一个太空时代的魏玛木偶，仿佛准备好了要

去火星上的一家夜总会进行表演。还是那个了不起的假声歌手，还是同样异样而动人的人造痕迹，那张脸时而冷淡，时而神秘，时而邪恶，时而决绝，像是一个尝试着不同的人类情绪，看它们是否适合自己的机器人。在《简单的男人》里，他以一名私家侦探的身份潜行在城市里，接着又换上那套外星人的装束走进一个鸡尾酒派对，和打扮入时的女人们碰着杯，嘴里始终重复着一句“再也不会孤单一人”的歌词。

他是谁？他是什么？我发现他的真名是克劳斯·斯珀波。作为一名德国移民，他在迁到纽约城后成了闹 市区的一颗明星。后来，在20世纪70年代末到80年代初，他还短暂地照亮过世界的舞台。 “我也许是在尽可能地表现得像个异类，”他曾这样谈起自己与众不同的外表，“因为这强调了我要表达的一个观点。我的整个想法就是以一个绝对的外来者的身份去对待一切，那是唯一能够让我打破如此多的规则的办法。”

斯珀波是一名杰出的外来者，一个同性恋移民，哪怕是在东村这个充满传奇色彩的异类世界里，他也没能完全地融入进去。1944年1月，他出生在伊门施塔特(168)——一个靠近德国与列支敦士登交界处的地方。当时，第二次世界大战带来的最后一次阵痛尚未散去。他听着玛利亚·卡拉斯和埃尔维斯（即“猫王”）的唱片学习歌唱。作为那个年代的一名花腔男高音，他在保守、封闭的歌剧界里无法占据一席之地。有一阵子，他在西柏林的德意志歌剧院里当引座员，接着，他于1972年搬到了纽约，与之前的沃霍尔一样，在圣马克街安顿了下来。

在另一段出自某法国电视的采访的网络视频片段里，他列举了自己曾做过的所有卑微的工作：洗碗，送货，送花，帮厨，切蔬菜。最

后，他成了世贸中心的一名糕点师，做着他所擅长的烘焙工作。同时，他开始在市中心的俱乐部里表演他那与众不同的、结合了歌剧与流行电子风格的音乐。

我最喜欢的一段影片拍摄的是他在1978年第一次亮相于十五街的厄尔文广场时的场景。那是一个名为“新浪潮歌舞剧”的夜晚，他穿着一件透明的塑料斗篷出现在舞台上，眼睛四周画着翅膀，树立起一个性别不明的、科幻小说里的形象。他开口唱起了《我心花怒放》。这首歌选自圣桑的歌剧《参孙与达丽拉》，歌名可以直译为“我的心向你的声音敞开”。他的嗓音几乎是非人类的，音调上升得越来越高。箭矢带来死亡的速度，尚不及你的爱人飞进你臂弯的迅疾。

“见鬼。”有人叫道。观众中响起一阵稀稀拉拉的掌声和欢呼，接着是彻底的沉默，人们的注意力完全集中在了他的身上。他的眼神很空洞，与日本歌舞伎的那种戏剧化的出神的眼神一样（那种眼神能够驱除瘟疫，那种凝视，nirami[169]，能让看不见的东西显形）。歌声从他的体内倾泻而出。填满我，用狂喜填满我。接着是一连串的巨响，舞台上布满了烟雾。 “回忆起当时的情景，我到现在还会起鸡皮疙瘩，”他的朋友与合作者乔伊·阿里亚斯回忆道，“就好像他来自一个不同的星球，而他的父母正在召唤他回家一样。烟雾散尽的时候，他不见了。”

诺米的事业自那一刻起进入了全盛期。起先，一群凑在一起的朋友操持着他的演出，他们合作写歌、拍视频、制作演出服，一同构建着诺米的世界和新浪潮的异类美学。1979年9月15日，他和阿里亚斯以大卫·鲍伊的和音歌手的身份出现在电视节目《周六夜现场》上，两人都穿着蒂埃里·穆勒[170]长袍。那次精心策划的现场演出为他们带来了更多的观众和一次去美国巡演的机会。

诺米渴望成功，但他发现事情并不如他想象的那般令人满意。2004年，安德鲁·霍恩拍摄了一部名为《诺米之歌》（*The Nomi Song*）的动人的纪录片，按照他的说法，这种外星人般的表演一部分是源于一种精致的、超现实的剧场敏感度，糅合了后朋克的风格与冷战唤起的对末世和外太空的迷恋，还有一部分则是源自一种身为怪异的他者的真实的感觉。他的朋友画家肯尼·沙夫在影片里说：“每个人都是怪胎，而他是怪胎中的怪胎。但他同时又是个人类。我觉得他想要个男朋友，想要进入一段关系，更想要找到一个爱人。”他的经理人雷·约翰逊的说辞则更有力，在他看来，尽管他的演出票场场售罄，而且他还有数不尽的粉丝，可是很显然，“你是在看着世界上最孤独的人之一”。

20世纪80年代，诺米的事业攀上了一个巅峰。他拿到了一份唱片合同，发行了两张唱片，《克劳斯·诺米》和《简单的男人》，二者都是和专业乐手一起录制的，他的老朋友们退隐到了一旁。《简单的男人》在法国创下逾百万张的销量。1982年，他在欧洲进行了巡演，其终点是在慕尼黑举办的埃伯哈德·舒尔纳尔[171]经典摇滚之夜，他在一支完整的管弦乐队的伴奏下为上千名观众进行了表演。

在那里，他又一次让你想起从墓穴里被召唤出来的形象。他踩着木偶般僵硬的步子走上舞台，穿着猩红色的紧身上衣，戴着白色的轮状皱领。他的腿很细，裹在黑色的袜子和黑色的高跟鞋里，他的脸色苍白得像个死人，就连他的手掌都白得不自然，他像是一个径直从詹姆斯二世[172]的宫廷里走来的令人不安的形象。他环视着四周的一切，如同一个梦游的人，一个看到鬼魂的人。他的眼睛从他的头颅里看向外面的世界。接着，他唱了起来，首先是普赛尔的《亚瑟王》（*King Arthur*）[173]中冰冷的天才所唱的咏叹调，这是一个幽灵被不

情愿地召至人间时所唱的歌谣。在弦乐的伴奏下，他抬起了双手，他的嗓音颤抖着向上攀升，构成一曲混杂了冲突与协调的诡异乐调。

> 你是来自下界的什么样的力量？
> 将我从永恒的雪床中唤醒，
> 让我不情愿地、缓慢地醒来？
> 你难道看不见我有多僵硬？僵硬且极为衰老，
> 远远不能忍受这苦涩的寒冷，
> 几乎无法移动或呼吸？
> 让我，让我再一次被冰封进死亡里。

我不是第一个察觉到这些歌词所具有的寓言意味的人，也不会是第一个意识到他的演出背后的深层含义的人。诺米的舞台技巧总是老练而复杂，但那份深意远远超越了表面的表演。他把最后一句话唱了三遍，接着，乐队奏响最后一小节，他从舞台上走了下来：一个瘦小的、挺得笔直的身影，裹在他那华美的、年代错置的衣装里，几乎是在痛苦地移动着。

当他在1983年初回到纽约时，他的身上显然出现了某些严重的问题。在接受《态度》（*Attitude*）杂志的访问时，乔伊·阿里亚斯这样描述他的外貌：“他一直都很瘦。但我记得他走进一个派对时的样子，看着就像是一具骷髅。他总在抱怨患了流感，筋疲力尽，而医生又诊断不出他有什么问题。后来他开始出现呼吸困难的情况，整个人都垮了，被送进了医院。”

在医院里，医生发现诺米的免疫系统实际上已经失效了，这让他容易染上很多不常见的传染病。他的皮肤上布满了难看的紫色创口，所以他在慕尼黑才戴上了那圈轮状皱领。诺米的病被诊断为卡波西肉

瘤[174]，一种罕见的、通常呈慢性的皮肤癌。1981年，加利福尼亚和纽约的医生开始在年轻的同性恋男子中发现类似的致命案例，在那之前，它都被认为是一种罕见的疾病。这些男人也像诺米一样承受着一种潜在的免疫系统疾病，这是一种新型的疾病，直到那场演出之前的上一个夏天，才被冠以专业的名称。1982年7月27日，它被命名为获得性免疫缺陷综合征，或称艾滋病，有一段时间也被称为“格里德”（GRID），即“同性恋相关免疫缺陷”（Gay-Related Immune Deficiency）的缩写。

当时的大多数人都称呼这种病为“同性恋癌”或“同性恋瘟疫”，尽管它也越来越频繁地出现在其他人群中。这种疾病没有治疗方法，直到1986年人们才发现它的感染源——人类免疫缺陷病毒。艾滋病本身并不致命，却能让感染它的人易于染上其他对免疫系统有害的并发症，其中很多疾病此前并不常见或并不严重，包括念珠菌病、细胞巨化病毒、单纯疱疹、分支杆菌属、肺囊虫属、沙门氏菌、弓形虫病、隐球菌病，这些疾病会导致失明、消瘦、肺炎、恶心等症状。

针对诺米的卡波西肉瘤，医生给他开了干扰素[175]，但它没起什么作用。接着他又换了抗生素的处方。那年春天的大部分时间里，他都待在自己那位于圣马可街的公寓里，不停地看着自己的旧视频。“要是他们看到我的脸，”他在《诺米之歌》里唱道，“如今他们还认得出我吗？”这又是一句自身含义发生了转变的歌词。那年夏天，他又住进了斯隆·凯特灵癌症纪念中心。阿里亚斯还说道：

> 他的外貌变得像是一个怪兽：他的眼睛退化成了两条紫色的裂缝，身上布满斑点，他的身体完全报废了。我做了个梦，梦见他恢复了力量，重又回到了舞台上，可他不得不像《歌剧魅影》中的幽灵那样掩住自己的面容。他大笑起来，他喜欢那个想法，

而且有一阵，他看上去真的像是在好起来。那是一个星期五的晚上。我要走了，打算在星期六早上再去看他一次，可他们给我打了电话，告诉我克劳斯在夜里去世了。

诺米短暂的人生故事一直萦绕在我的心头。他抗拒孤独，呈现出令人快乐的不同的艺术，接着在如此与世隔绝的环境中死去，这看似不公到了残忍的地步，尽管在他栖身的世界里，这很快就会成为一种普遍现象。在当时，确诊几乎就是明确的死亡宣判，感染艾滋病意味着什么？那意味着被看成一个怪物，这些病人即便在医护人员眼里都是一个可怖的对象。那意味着被禁锢在一具令人厌恶的、被视作有害的、难以预测的危险的身体里。还意味着被社会排斥，意味着会沦为怜悯、厌恶和惧怕的对象。

《诺米之歌》里有一段令人感到压抑的情节，克劳斯的朋友们谈论着他被确诊后舆论的变化。诺米的长期合作者曼·帕里希说：“很多人离开了。他们不知道该如何应对这件事。我也不知道该如何应对它。那是某种我能理解的事情吗？他得的是伤寒还是瘟疫？你听到各式各样的流言。你听到暗地里的传闻。没人知道发生了什么。”诺米舞台表演的艺术总监佩吉·伍德说：“我记得在一次晚餐时见到他时的情景，通常我会走过去拥抱他，我们会像欧洲人那样亲吻彼此的脸颊。我只是害怕那么做。我不知道这会不会传染……我有点想要起身去迎接他，我犹豫了，而他只是把手放在我的胸口，说‘没事的，别担心’。那让我哭了起来，那是我最后一次看到他。”

这些反应都在情理之中。因艾滋病而生的强烈的恐惧某种程度上是一种对新型的、迅速致命的疾病的可理解的反应。在早年人们还无法确定这种疾病的病原和传播形式的时候，这是尤为真实的现象。它会通过唾液传播吗？在地铁上的表面接触呢？和朋友拥抱安全吗？你

能和一个生病的同事呼吸同样的空气吗？这些都是合理的提问，但对传染的恐惧很快就掺入了更隐秘的、会造成伤害的忧虑。

联合疗法是在1981年至1996年间出现的，在这段时间里，仅在纽约市就有6.6万人死于艾滋病，其中大部分都是男同性恋，他们在最可怖的孤独中死去。感染的人会被解雇，还会遭到家人的拒斥。就算患者一开始能被医院接收，他们还是会被遗弃在医院走廊的轮床上死去。护士拒绝对他们进行治疗，殡仪馆拒绝埋葬他们的尸体，而政客和宗教领袖也始终不愿为他们提供资助和相关的教育。

造成了这样的局面的是“污名化”这一由社会操控的残忍的过程，它将那些被认定为不能融入集体，并表现出不受欢迎的举动、属性和特征的人排除出去，将他们塑造成非人的存在。1963年，厄尔文·戈夫曼[176]在《污名：受损身份管理札记》（*Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*）这一里程碑式的研究中解释道，“污名”这个词源自希腊语，其本意是用来描述一个 “设计来彰显被标记者的道德状态中某种不正常的、不好的东西的身体标记”的体系。这些记号被烙在身体上，或用刀刻在身上，同时宣布并确认记号的携带者是一个被驱逐的人，必须避免与其进行接触，否则会被传染或玷污。

随着时间的推移，它的用法扩大到了任何表示不受欢迎的标记，也就是说，遭到整个社会的拒斥。污名的缘由可能是看得见的，也可能是看不见的，然而，一旦被辨认出来，这个人在他人眼中的名誉和价值就会遭到贬损，让他不仅显得与别人不同，而且低人一等， “将他们从一个完整的普通人降格至……一个有污点的、不值得信赖的人”。你可以从亨利·达戈的经历中看到这个过程是如何运作的（他因为自己怪异的行为被关进监控机构里），也可以从瓦莱丽·索拉纳

斯出狱后遭到的对待，还有沃霍尔因为看上去太过娘娘腔、太像同性恋而遭到画廊的排斥等事实中看见同样的问题。

艾滋病，尤其在早年间，主要在三类人群中传播：同性恋男人、海地人和静脉注射的毒品上瘾者。正因如此，它的出现加剧了现有的污名，放大了人们心中早已根深蒂固的对同性恋的憎恶或恐惧，也加深了种族主义和人们对瘾君子的蔑视。与此同时，这些此前被贬损的群体也获得了超高的关注度，因为与艾滋相关的传染病的严重损害而被暴露在世人眼前。作为一种显然具有危险性并且有可能致命的疾病的携带者，他们被认定为一群需要为了大众安全而被隔离的人，而非一个需要关爱和照看的群体。

此外还有疾病本身的问题。污名频繁地与肉身的失调联系在一起，当它们对那些本就被看作是可耻的领域产生影响或引发关注，或对那些本该是洁净的、无损的身体状况造成损害时，情况会变得尤为严重。一如苏珊·桑塔格[177]在她1989年的著作《艾滋病及其象征》（*AIDS and Its Metaphors*）中提到的，污名的产生倾向于伴随着改变身体外貌的状况，尤其是脸这一个体身份的象征。这是造成世人对麻风病的恐惧的原因之一（尽管这种病尤为难以传播，但几乎所有人都对它表现出不加掩饰的恐惧），而散布在诺米脸上的疮疤又是如此触目惊心。

污名同样会围绕着通过性行为传播的疾病运作，尤其是那些通过被社会认定为不正常的或是可耻的性行为传播的疾病。在20世纪80年代的美国，它所指的主要是男性之间的性行为，尤其是那些涉及滥交或肛交的性行为。在艾滋病横行的年代里， 当里根政府的卫生部部长玛格丽特·赫克勒[178]发现社会上竟然还存在这样的行为时，她被吓

坏了。而每逢有记者提起这个话题，白宫新闻发言人都会试图表现出这个问题有多可笑，完全不值得详加考量。

当你了解到这些令人压抑的背景后，你就不难想见为何那些身患艾滋病的人会成为如此强烈的恐惧和憎恶的对象，而且他们还要面对如此明目张胆的厌恶。污名的对象总是被理解为在某种程度上遭到污染或被玷污的人，而伴随着围绕艾滋病产生的隔离检疫和驱逐行为，以及针对这种疾病的接触和传播而生的焦虑，这些恐惧心理又加剧了对艾滋病的恐慌。

接着是归咎罪责的问题。在这种尤为恶毒、怪异的思维方式的控制下，人们倾向于认为这种污名化的情况并非偶然或随机的，而在某种程度上是罪有应得，或是自食其果，是承受污名的那个人的道德过失造成的后果。当污名是源于凭意志做出的行为，也就是那些被解释为个人选择的行为（例如使用毒品、参与违法活动或者不被认可的性行为）时，这种看法会变得尤为显著。

在面对艾滋病时，把这种疾病看作一种道德判断的准则，一种因为不正常行为而受到的惩罚（在针对那些所谓的无辜的、没有过错的受害人的言论中，这一点体现得尤为明显，例如血友病患者，后来则是携带艾滋病毒的妇女所生的孩子）被证实为一种广泛存在的倾向。1987年，里根的前通信部部长帕特·布坎南在他同时发表于多家报纸的专栏里声称：“造成艾滋病危机的原因有且只有一个，同性恋者故意拒绝停止沉溺于不道德的、违背人伦的、不卫生的、不健康的，同时还是自杀性的肛交性行为中，这一行为是艾滋病毒在‘同性恋’社群中传播的主要方式，而后病毒又从这个群体散播到静脉注射毒品使用者的针管里。”

考虑到污名化是一个旨在拒绝接触、实行隔绝和回避的过程，考虑到它总会导致非人化和去个体化的结果，把个体从一个人类限制为一个不受欢迎的属性或特点的承担者，无怪乎孤独成了这一过程所导致的主要后果之一，而耻辱又进一步加剧了它的严重性，两者相互放大和推动。患上这一病症本身就够可怕的了，患者会身处痛苦之中，奄奄一息，精力消耗殆尽，活动能力也会受限；现在他们还要真正沦为不可触碰的对象，一具畸形的、应该被隔离的躯体，从普遍意义上被定义为正常人的群体中被放逐到遥远的孤岛上去。

除了这点以外，艾滋病也给那些会造成潜在生命威胁的性行为的习惯蒙上了一层污名，它们曾是亲密和联结的源头，也是对抗羞耻和孤立的一剂解药，是那个沃纳洛维奇曾在《刀锋边缘》中充满爱意地记录下来的世界。现在，那个诺米也经常会去的码头越发被看作是一个危险的所在，在这个地方发生的交往再也不是触碰的代名词，而意味着疾病的感染与传播。批评家布鲁斯·班德森把这一现象写进了他的文章《通往新的堕落》（*Towards the New Degeneracy*）里，收录在他的散文集《性与孤独》（*Sex and Isolation*）之中：

> 接着是无情的重击。艾滋病同时毁灭了两件事情，我再也不能从一个体面的、有所隐藏的身份中短暂地逃离，它也粉碎了我对放荡的看法，它不再是对社会意识的一种无关痛痒的拓展。20世纪80年代初，在艾滋病的传播途径尚未明确之前，在更安全的性行为出现之前，我被推入了一片痛苦的深渊，失去了一种主要的自我表述及与其他人类接触的途径。现在，随意做爱不再只是对中产阶级标准的嘲弄和对中产阶级健康保健的取笑。它代表着疾病和死亡，代表着堕落……成为艾滋病高危人群的一分子让我感到自己是不洁的、被抛弃的和被边缘化的。

只要想到孤独和拒绝这两个概念都会让人备感压力、对身体造成破坏性的影响，沦为污名的对象所承受的强烈的生理后果也就不难理解，但这一发现依旧让人震惊。事实上，加州大学洛杉矶分校研究污名与艾滋病关系的心理学家们发现，那些遭到社会排斥的艾滋病毒检测呈阳性的人同样也承受着艾滋病加速发展的痛苦，对比那些不曾遭到社会拒斥或得到护佑的人，他们的病情会更快地发展到晚期，他们也会更快地死于艾滋病引发的其他感染。

大体而言，这其中的运行机制与孤独自身如出一辙，二者都是由于不断暴露在被孤立或被群体拒绝的压力下而导致的免疫功能的衰退。让情况变得更糟的是，要被迫隐藏同性恋这一被污名化的身份会带来压力这件事让人感到孤独，同样也会导致T淋巴细胞[179]数量的降低，其后果就是更易染上与艾滋病相关的并发症。简言之，被污名化并不仅仅代表着孤独、丢脸或耻辱，它还会进行杀戮。

克劳斯·诺米死于1983年8月6日，其时距离他的40岁生日仅仅还有几周的时间。6周前，6月20日的《纽约杂志》（*New York Magazine*）刊登了它的第一篇艾滋病封面报道——由迈克尔·戴利执笔的《艾滋焦虑》。这篇文章描述了当时的舆论氛围以及艾滋病在整座城市里引起的反响。有一个女人，在她的丈夫被确诊为艾滋病患者后，她的孩子们被赶出了学校。有些人询问自己是否该在地铁上戴塑胶手套，或者避免去公共泳池。在这些流言里有一段关于一名警察的描述，她“发现自己感到害怕，因为她帮助了一名跌倒时摔破了头的同性恋者”。她回忆道：

> 起先你觉得紧张不安。血同样是红色的，可我的想法是：“哦，哇，我不知道这家伙有什么病。”接着我想，“哦，得了吧，我可不能让这家伙流血致死。”那就像是面对一个麻风病人

或类似的人。你不该那样对待别人，可你就是会感到恐惧。我发现自己在用过氧化物擦洗身体。

让我们重申一遍，这里提到的并不是一个艾滋病患者，而仅仅是一个来自疑似患病率更高的群体的人，用桑塔格的话来说，是 “一个被社会遗弃的群体”的一员。同一篇文章里的另一个女人描述了男模乔·麦克唐纳德的死，描述了他是怎么日益消瘦下去的，她认识的所有同性恋男人都在怎么思考成为异性恋，以及她的模特朋友们如何计划着避免使用那些她们知道是同性恋的化妆师的化妆刷。

恐惧是会传染的，它能把潜伏的偏见转化为某种更危险的东西。同一周，安迪·沃霍尔在他的日记里记录了一次摄影时的情形： “在读过《纽约杂志》上的那篇关于艾滋病的文章后，我用了我自己的化妆品。”他认识乔本人，但他们的交情没能消除逐渐聚起的寒霜，也没能缓解乔被驱逐的状态。回到1982年2月，安迪在一场派对上躲开了乔，并在日记里倾诉道： “我不想靠近他，也不想跟他说话，因为他刚刚得过同性恋癌。”他用了过去式，这是一种痛苦的提醒，让人回想起在那段短暂的时间里，甚至没人知道这种传染是永久性的，而这种疾病是难以根治的。

沃霍尔写于20世纪80年代的日记里满是类似这样的场景，它们记录了盘旋在这个城市中的恶意的猜忌。他的日记条目总会折射出社会忧虑的问题，展现出恐同症和疑病症是如何开始交织到一起的。

1982年5月11日：

《纽约时报》刊登了一篇关于同性恋癌症的长文，并在其中表达了他们对此不知所措的态度。它达到了传染病的规模，他们

还说这些总在发生性行为的年轻人的精液里都有艾滋病毒，而且他们已经患上了所有可能的疾病——甲型、乙型、丙型肝炎，单核血球增多症，而我害怕跟他们用同样的水杯喝水，仅仅是待在这些会去浴场的年轻人周围就会让我感到恐惧，我担心这两种行为都有可能让我染上这种病。

1984年6月24日：

我们去看了同性恋日游行……还有些人坐在轮椅里，由他们的爱人推着。我是当真的！这看着像是万圣节，只是没有那些装扮。

1985年11月4日：

你知道，要是他们开始把同性恋关进集中营里我也不会感到惊讶。所有的同性恋都必须结婚，那样他们就不用被关进去了。那会像是寻求一张绿卡一样。

1987年2月2日：

后来他们来接我去参加在桑特举办的正装晚宴……我们都太害怕了，什么都不敢吃，因为桑特过去是个同性恋迪斯科舞厅，这地方已经被同性恋污染了。里面太暗了，他们还用黑盘子上菜。

请不要忘了，沃霍尔本人也是个同性恋者，此外他还是艾滋病慈善活动的主要支持者。但他的个人反应却展示了污名传播和积蓄能量

的过程，哪怕作为一个被污名化的群体的朋友都会受到它的影响。

沃霍尔对这一过程尤为敏感，因为他在一生中都对病痛和疾病感到恐惧，害怕受到被玷污的身体和它们所代表的危险的威胁。在这种近似绝症的疑病症的控制下，他的某些表现显得尤为残酷，他拒绝与那些可能患有艾滋病的熟人、朋友和过去的恋人见面，甚至不愿意与他们联系。当他在电话上得知马里奥·阿玛雅的死讯时，他试着让这件事轻描淡写地过去，而这就是那个在他遭遇枪击时陪在他身边的人，那个在医院里坚持让医生们重新激活他的心脏的人。当他的前男友乔·戈尔德在1986年9月死于艾滋病引发的肺炎时，他断然拒绝在日记里谈论此事，只是声称他不会对 “发生在洛杉矶的那件事”发表评论。

从某些方面来看，他的反应是不寻常的、因对死亡过分恐惧而生的产物，他甚至没有参加自己母亲的葬礼，也没有将她过世的消息告诉他最亲近的朋友，相反，无论是谁问起，他都会说她正在布鲁明戴尔百货商店购物。但这也同样阐明了污名引发孤立和分离的方式，尤其是在死亡从黑暗中现身，开始端上它黑色的盘子的时候。

• • •

克劳斯·诺米是第一个死于艾滋病的名人，但不出几年，这种疾病就像野火一样烧遍了他所在的群体：纽约上城里那些由艺术家、作曲家、作家、演员和音乐家组成的紧密的小圈子。作家、行动主义者萨拉·舒尔曼[(180)]在《头脑的士绅化》（*Gentrification of the Mind*）中对艾滋病及其后果的历史进行了清晰、尖锐的描述，她记叙了这种疾病（至少是在早年里）是如何影响了那些 “生活在对立的亚

文化里，创造性别、艺术和社会公正的新观念的冒险的个体”，而它在同性恋和异性恋群体中产生的影响又是如何不成比例的。很多受到影响的人都是同性恋者，或是对保守派政客鼓吹的家庭价值观持敌对态度的人，尽管他们的工作大不相同，但就算是在艾滋病危机爆发之前，他们中的大部分人都生活在与孤独的对抗中，这种孤独是被社会边缘化或被人们用立法的方式来敌对所造成的感受，这不仅让他们感到自己是不同的，同时还让他们意识到自己是不受欢迎且无关紧要的。

摄影师彼得·胡加尔也是这些人中的一员，他在1987年1月3日被确诊为艾滋病晚期。胡加尔是沃霍尔的一个老熟人，在他的几部“试镜”短片里露过面，在他的电影《十三个最美丽的男孩》（*Thirteen Most Beautiful Boys*）里也出过镜。他本人也是一个天分尤为杰出的摄影师。他的作品通常是黑白的，在风景、人像、裸体、动物和废墟中自由地转换着，传递着一种庄严感和一种鲜少达到的有条理的完美状态。

他因此受到大量来自时尚界和摄影棚的工作邀约。他是《时尚》（*Vogue*）的编辑戴安娜·弗里兰的朋友，他的拍摄对象有威廉·柏洛兹[181]和苏珊·桑塔格，后者那张穿着螺纹毛线衫躺在沙发上、双手枕在脑后的著名肖像照片就是由他拍的。他还拍摄了沃霍尔的超级明星坎蒂·妲玲在临终病榻上的照片，白色的玫瑰花围绕着她。这张照片后来成了安东尼和约翰逊的第二张专辑《现在我是一只鸟》（*I Am a Bird Now*）的封面。

胡加尔自己的作品与他的另一个朋友戴安·阿勃斯[182]所探入的是同一片社会语境。两人都被异装癖和街头流浪者所吸引，那些人的身体和经历全都跳出了已成为惯例的范式。但阿勃斯的作品偶尔会呈

现出遥远、疏离的状态，而胡加尔则会用平等的、一个同为公民的人的眼光去看待他的拍摄对象。他的凝视同样稳固，却有着更深层的产生联系的能力，那是一个身处其中的人的温柔，而非一个漫游者的冷漠。

尽管有着出众的天分，胡加尔却一直生活在贫困里，挣扎在贫穷的边线上。他住在位于第二大道的挑空式公寓里，这间公寓就在如今东村电影院的上方，有时我会去那里度过星期六的下午。除了他在亲密交流方面的天赋、卓越的倾听和交谈的能力，以及他对性行为的随意的态度以外，他同样是个尤为孤独的人，与他身边的人都保持着一定的距离。就算他不曾和每个人都翻过脸，至少他对每个杂志的编辑和市内的画廊从业者都发过脾气，和他广泛多变的朋友圈子里的大多数人都吵过架，而且还时不时地爆发骇人的愤怒。他的亲密友人，后来还成了他遗嘱执行人的史蒂芬·科赫说：“彼得可能是我遇到过的最孤独的人了。他生活在孤独之中，但那是一种被很多人围绕着的孤独。这种孤独在他的四周画下了一个没有人能跨越的圈。”

如果说真的有人曾跨进了那个圈子，那个人就是大卫·沃纳洛维奇。胡加尔是大卫的世界里最重要的人之一：他们一开始是爱人，之后成为最好的朋友，他是替代了大卫的父亲和兄弟的角色的人，是他的灵魂伴侣、导师和缪斯。他们是在1980年的冬天（也可能是在1981年初）在第二大道上的一家酒吧里相遇的。尽管胡加尔比大卫年长了近20岁，他们的这段关系中与性有关的部分没能持续很久，但他们的交往从没冷却下来。像大卫一样，他也在新泽西度过了一段饱受虐待的童年；像大卫一样，他也背负着载满了苦涩与愤怒的过往。

不知怎么，他们穿过了彼此的防线，再次借用史蒂芬·科赫的话说：“大卫成了那个圈子的一部分。他进去了。”正是因为胡加尔的

兴趣和信念，大卫才开始认真地把自己看作一个艺术家。胡加尔敦促他去绘画，还坚持让他放弃使用海洛因。他的保护和爱多少帮助大卫从他的童年负担里略微走出来了一点。

尽管他们给彼此拍了不少肖像照，但我唯一见过的他们的合影却是由他们共同的朋友南·戈尔丁拍摄的。照片中，他们肩并肩站在一间暗室的角落里，两人的衬衫在闪光灯的照耀下焕发出白色的光芒。大卫在微笑，他的眼睛在大大的玻璃镜片后面闭上了，好像一个快乐、笨拙的孩子。彼得也在微笑，他的头像一个同谋者那样倾斜着。这两个一直处于紧张状态中的男人在这张照片里看起来十分自在。

1987年9月，胡加尔如往常一般去了十二街上的一家餐馆，那里距离他的公寓不远。在他吃饭的时候，店主布鲁诺走了过来，问他是否准备好付账了。当然，彼得说，可为什么呢？布鲁诺递出一只纸袋子，说：“你知道为什么……只要把你的钱放进去就好了。”一分钟后，他带着装在另一只纸袋子里的找零回来了，把它丢在了彼得的桌上。

这段往事被记录在了《刀锋边缘》里，除了对艾滋病泛滥前迷人的码头世界的记录外，这本书里也记下了在这种流行病开始倾覆大卫的世界的过程中，围绕着它所积聚起来的恐慌。当他听说了彼得的遭遇后，他的第一反应是冲到那家饭店去，往烤架上倒上十加仑的母牛血。不过他没那么做，他只是在午餐时间去了店里，在店里客满的时候冲布鲁诺怒吼，要求他给一个解释，直到最后，“那里的每一对刀叉都停了下来。但就算那样也不足以抚平这种愤怒”。

让他感到近似疯狂的愤怒的并不只有这个不宽容的餐馆店主。更重要的是，这种疾病在他人的眼里被视为非人化的，它将那些染病的

人贬抑为被感染的躯体，而人们寻求的只是对自己的保护。政客们支付大把的账单，要把艾滋病毒检测呈阳性的人隔离在集中营里，而报纸上的专栏作家则建议给患者文上表示他们感染状态的文身。社会上涌起了一波又一波对同性恋的恐惧或憎恶所引发的攻击，“疯狂极端的陌生人在夜间的新郊区游行反对艾滋病诊所”。得克萨斯州政府宣称，“要是你想阻止艾滋病的流行，就朝同性恋们开枪吧。”而纽约市市长也在给患有艾滋病的儿童分发饼干后冲向水池去洗手。你最好的朋友在你眼前奄奄一息，看不到治愈的希望，接受长岛上一个庸医开出的处方，打了几针来路不明的伤寒针来试着刺激他衰败的免疫系统，使之重新运转起来。

彼得被死亡的前景吓坏了，他的恐惧让他冲着每个人和每件事大发雷霆。在他被确诊后，大卫几乎每天都到公寓或是远在城市上空的医院病房里去探望他。他陪着彼得去做些不切实际的、筋疲力尽的差事，寻访主张信仰疗法的医师和承诺自己拥有奇迹治愈方案的医生们。彼得生病时，大卫一直在他左右，1987年11月26日，彼得在卡布里尼医疗中心去世时，大卫也在他身边，当时彼得53岁，距离他被确诊只过了8个月。

在每个人都离开房间后，大卫关上门，拿起他的超级8毫米摄影机，拍下了彼得消瘦、憔悴的身体，他被裹在一件污迹斑斑的袍子里，躺在医院的病床上。他用摄影机扫遍了彼得的全身，接着拿起他的相机，对着彼得的身体、脚和脸拍了23张照片。“那只美丽的手，手腕上还留着纱布的痕迹，那是用来固定静脉注射针的，他的手的颜色就像大理石一样。”

彼得在这里。彼得离开了。要如何具象地表述这种转换，这种改变，这永恒的变化？在突然变得空荡荡的房间里，或许是因为害怕，

大卫试着对任何一个还在流连的灵魂说话，但他发现自己难以找到恰切的措辞，也没法做出必需的手势，最后无助地说道：“我想要一些慈悲。”

在随后的几个星期里，他感到晕乎乎的，于是他开车到布朗克斯动物园去拍摄水池里的白鲸。他第一次去的时候，玻璃池子因为需要清洗而被清空了。这个象征着空缺的情景对他来说太过分了。他立即跳上车离开了。后来，他又回来捕捉他想要的画面：鲸鱼兜着圈子漂流着，翻滚着，一束束光线星星点点地穿透水波。

后来，他为胡加尔制作了一部从未完成的影片，把白鲸的画面和彼得在病床上的尸体交叉剪接在一起。我是在菲尔斯图书馆的一个显示器上看到这段影片的，眼泪肆意地流淌过我的脸颊。摄影机温柔地移动着，悲伤地扫过彼得睁着的眼睛、张开的嘴巴和他那瘦骨嶙峋的、优雅的双手双脚，一只医院的手环套在他瘦弱的手腕上。接着是桥旁的白色鸟儿，躲在云层后的月亮，一大群白色的东西飞快地在黑暗中移动。这个片段以一个梦境的重现结束：一个没穿衬衣的男人被传递着从一列没穿衬衣的男人中穿过，他仰卧的身体被一双手温柔地递给另一双轻柔的手。彼得被他的群体环绕着，践行在边界相交之处。大卫把这个片段与机场传送带上的行李剪接在一起：二者同样都是一种运动，但后者落在了人类的领域以外。

在上千人的死亡矩阵中，彼得的死只是其中一例；在上千个失去的人中，他不过是一个被失去的人，孤立地看待它的发生毫无意义。这并不仅是关乎个体的事例，这是一个受到攻击的群体，他们面临着一场巨大的灾难，而这个群体以外的人除了知道被妖魔化了的死亡的事实，似乎甚至都没有注意到它的存在。克劳斯·诺米，是的，但还有音乐家和作曲家阿瑟·罗素，艺术家凯斯·哈林，演员、作家库基

·穆勒尔[183]，表演艺术家埃塞尔·艾克尔伯格[184]，艺术家、作家乔·布莱恩纳德[185]，电影人杰克·史密斯[186]，摄影师罗伯特·马波尔索普[187]，艺术家菲力克斯·冈萨雷斯-托雷斯[188]——这些人，还有其他上千人，都过早地离开了人世。“这是世界末日的开端。”1990年，萨拉·舒尔曼在她关于艾滋病的小说《困境中的人》（*People in Trouble*）的第一句话中呐喊道。无怪乎大卫被描述成暴跳如雷的疯子，幻想着长到超人的尺寸后，对那些认为他和他所爱的人的生命无足轻重的人予以残忍的报复。

彼得·胡加尔去世几周后，大卫的伴侣汤姆·拉芬巴特发现自己也染上了艾滋病；1988年的春天，大卫也被确诊了。对此，他当时所产生的第一感受便是强烈的孤独感。那天，他写道：“爱不足以把你同其他人和事连接起来，也不足以让一个人的身体融入社会和部族里，获得爱人和安全感。你只有你自己，以一种最为对抗的姿态活着。”那时他已经搬进了胡加尔在第二大道的公寓，睡在了胡加尔的床上。

在艾滋病蔓延的那些年里，他一直在重复地画一幅图像，不同的生物依附在彼此之上，婴儿和士兵，心脏和钟表，用管子、绳子或根茎连接在一起。他的朋友们都病了，他的朋友们正在死去。他沉浸在深深的悲痛里，直面对抗着他自己的死亡。他用他的画笔一次又一次地绘制着将不同生物连接在一起的绳索——联结、依附、爱，那些越发处于危险中的可能性。后来，他用文字表述了这种冲动，写道：“要是我能把我们的血管连在一起，让我们成为彼此，我会那样做的。要是我能把我们的血管连在一起，将你留在这个世上，留在眼下的这个时刻，我会那样做的。要是我能打开你的身体，滑进你的皮

肤，透过你的眼睛看向外面的世界，将我和你的嘴唇永远地贴合在一起，我会那样做的。”

尽管大卫的第一反应是孤独，但他选择将力量联合起来，去结成同盟，去为了改变而奋战，以此来对抗孤独的感受，抵抗他已经忍受了一辈子的沉默和孤独。他选择在他人的陪伴下而非只身一人去做这件事。在疾病盛行的年代里，他变得越来越沉溺于非暴力的抵抗，成为结合了艺术与行动主义的群体中的一员，化作一股爆发出惊人创造力与潜力的能量。艾滋病危机中不曾发生过多少鼓舞人心的事情，只有这一件如此：人们以共同的直接行为而非通过结为伴侣或组成家庭的方式去为它战斗。

进行回击。那一年，这个想法开始在城市里盛行。“行动起来！进行回击！抗击艾滋！”这是直接行动组织“行动起来”的其中一句战斗口号，这个组织的全称是“释放能量的艾滋病联盟”[189]，它于1987年的春天在纽约成立，也就是在胡加尔被确诊的几周后。它们的口号还有“我将永不再保持沉默”（我记得童年时在伦敦桥上参加同性恋游行时曾大喊过这句口号，那是在“行动起来”成立后的两三年里）。

1988年，大卫在被确诊后不久加入了“行动起来”。这个组织在鼎盛时期有上千名成员，并且在全球各地都设立了分部。它最有力的地方就在于它的多样性。无须花太多时间阅读“行动起来”口述历史项目的采访记录，你就会发现它在会员组成和日程安排上都是那么多元化。它显然是个多种多样的集合，包含不同的性别、种族、阶级和性向。它是通过共识而非层级管理运作的。它的很多成员都是艺术家，包括凯斯·哈林、托德·海因斯[190]、佐伊·伦纳德和格雷格·波德维兹[191]。

20世纪80年代末和90年代初，这群生活在社会最边缘地带的人成功地迫使他们的国家改变了对他们的态度：这提醒我们，在抵抗孤立和污名化的过程中，联合行动作为一股力量能起到巨大的作用。“行动起来”获得了诸多胜利，他们说服食品和药品管理局改变对新药物的认定过程，并对临床试验的条例进行修改，让毒品上瘾者和妇女也能加入到其中来（否则这两类人将无法通过合法途径获得实验性药物，这在叠氮胸苷[192]是唯一合法的治疗手段的时代里是至为关键的一步，因为这种药品的毒性过强，很多人都难以忍受）。他们采取静坐示威的方式迫使制药公司降低叠氮胸苷的价格，它在最初上市的时候是最为昂贵的药物。为了让人们注意到天主教会反对在纽约公立学校里推行安全性行为教育的立场，他们在圣帕特里克教堂的弥撒期间组织了一次上千人的拟死示威活动；他们还游说疾病控制中心改变他们对艾滋病的定义，以便女性能够和男性一样得到社会福利的保障。

大卫参加了很多类似的抗议活动，包括1988年10月在食药监局的示威活动，他和几个关系密切的成员紧紧地抓着之后很快成了艾滋行动标志物的泡沫塑料墓碑，上演了一出拟死示威。萨拉·舒尔曼和电影人吉姆·哈伯德这两个幸存下来的成员拍摄了一部关于“行动起来”的纪录片——《在愤怒中联合》（*United in Anger*），影片里能时不时地看到站在一群人中间的大卫，他的身高和他的外套都十分显眼，衣服的背后印着一个粉色的三角和“要是我死于艾滋，不要办葬礼，只要把我的尸体丢在食药监局的台阶上就行”的字样。

即便是你背上的衣服，都要让它具有沟通的功能。在那些年里，大卫把语言和图像糅合在一起，利用他力所能及的每一项手段去记录他所处的时代——摄影、写作、绘画和表演。1989年4月，他在一部关于纽约行动主义的纪录片《沉默等于死亡》（*Silence=Death*）中出

镜，那是一部在艾滋病传染多发的头几年里，由德国制片人罗萨·冯·普劳恩海姆拍摄的电影。影片中不断出现大卫的身影：一个四肢瘦长的高个子男人，戴着眼镜，穿着一件白色T恤，上面手绘着单词“操蛋的让我安全”。他站在自己的公寓里，用一种极为焦虑的嗓音谈论着生活在恐同、伪善的政治家中间，看着你的朋友们死去，知道自己体内也有会置人于死地的病毒是种什么样的感受。

这部影片令人震惊的地方不仅在于大卫愤怒的程度，还在于他分析的广度。在这样一个时代，罹患艾滋病的人们倾向于被描述成无助的、孤立的人，在形销骨立的孤独中死去，而他拒绝接受受害者的身份。相反，他用快速、清晰的句子开始分析这种病毒如何揭露了另一种存在于美国自身体系之内的病态。

大卫的作品一向都是饱含政治隐喻的。就算是在艾滋病这个主题出现之前，他就已经在关注着性欲和差异：生活在一个轻视你的世界里是什么样的？你在生活里的每一天都承受着敌意和轻蔑，其施加者并不仅仅是个体，而是本该对你施加保护的社会体系本身。艾滋病证实了他的猜测。他在影片和《刀锋边缘》里都提到了这点：“我的愤怒针对的其实是这样一个事实：当我被告知染上了这种病后，没过多久我就意识到了，我也沾染上了一个病态的社会。”

他最明确、有力地表达政治立场的一幅作品是创作于1990年的《有一天这个孩子》（*One Day This Kid*）。它展现的是8岁时的大卫，这是他唯一拥有的童年时代照片的复制品。他咧开嘴笑着，表现出一个彻头彻尾的美国小男孩的样子，穿着一件格子衬衫，长着一双招风耳和一排巨大的牙齿。在他的脑袋两侧有两列文字：

有一天政客们会制定不利于这个孩子的法律，有一天家长会把错误的信息教给他们的孩子们，而每个孩子都会把那些信息传递给他们的下一代，那些信息将会让这个孩子的存在变得难以容忍……这个孩子将会面临电击、药品，还有实验室里的条件反射治疗……他将失去家庭、公民权利、工作，以及所有可能想到的自由。当他意识到自己渴望将赤裸的身体置于另一个男孩赤裸的身体之上之后，所有这一切都将会在一到两年间发生。

这是他的故事，但这也是他的群体、美国的一整个阶层，以及这个世界本身的故事。这幅作品的力量在于它剥去了由污名衍生而来的东西以及由性所导致的有害的、纷乱的文明。它回归了事情的本质，回到青春期绽放的第一次微小的渴望，倘若这些词汇不曾被保守派如此彻底地纳入囊中，我意欲称之为天真或纯洁。所有的孤独，所有的暴力、恐惧和痛苦，都是希望通过身体与人发生联系而造成的后果。身体，赤裸的身体，背负着重担或承载着奇迹的身体，都过快地成了苍蝇的食物。成长在一个天主教的环境里，大卫将他看作救赎的信仰放置在了这里。正如他在其他地方所说的：嗅闻鲜花吧，在你还能够那样做的时候。

• • •

纯洁，真是个笑话。1989年，大卫被卷入了一场最繁累的公共文化战役里，他的一些包含了记录性行为的微缩照片的拼贴画被一个右翼的重要基督教游说团体——美国家庭协会尝试用来推翻国家艺术奖金的资助决定。最终，他把这个协会告上了法庭，指控他们将他的图

像使用在其语境以外的地方，并且赢下了一场针对艺术家的作品应当如何被复制和使用的里程碑式的诉讼。

我在菲尔斯图书馆读到了他在这次庭审中的证词，他滔滔不绝地谈论着自己的作品，解释着它们所有复杂难懂的部分的语境和含义。此外，他还阐释了自己的作品中对某些露骨的图像的运用，对法官说：

> 我运用性欲的图像……去表现那些我曾经历过的事情，以及这样一个事实——我认为，到了20世纪的这个时候，性欲和人体不应该再是禁忌的话题。我还用性欲的图像去描绘人们的多样性，他们的性取向，而人体成为禁忌话题之所以会让我感到不舒服，最重要的一个原因就是，倘若人体在这个十年里并非一个禁忌的话题，我也许能从健康部门、从被选举出来的人民的代表那里，得到相关的信息，那样我就不会染上这种病毒了。

庭审过后，在与审查制度令人疲惫和充满压力的斗争后，他制作了一本与性有关的书。这本名为《闻起来如汽油般的回忆》（*Memories That Smell Like Gasoline*，以下简称《回忆》）的书中是一些用水彩画和色情电影院里遇到的人的素描组合起来的回忆碎片。他想要在过去的疯狂彻底消失之前对它进行纪念，尽管他也坚持人们需要更安全的性行为。

事实上，有时电影院里的那些人的鲁莽行为也会让他感到惊骇。在一篇文章里，他谈到在医院探望一位朋友后立刻去了电影院，那里正在上演的高风险行为令他震惊不已。接着他幻想拍下他朋友的脸，上面布满了伤口，还有他最近瞎了的眼睛。他把这些画面插进一台投影仪，用黄铜电线把它连到汽车电池上，把影片投影到每个人头顶上

方的黑暗的墙上。“我不想破坏他们的夜晚，”他写道，“我只是觉得这也许可以避免让他们的世界变得过分狭小。”无论面对的是右翼里不能容忍谈论性的传道者，还是不想承认死亡的可能性的享乐主义者，否认总是大卫的目标。

《回忆》与他自己的性经验紧密地联系在一起，其中就包括他还是个男孩时被残暴地强奸的经历。当他碰巧经过待在一家电影院里的那个人时，那个可怕的下午的回忆又朝他袭来。尽管已经过去了几十年，但他仍然立刻认出了他的样子。他的皮肤泛着灰色，像是某种被制造出来的东西，某种死去的东西。那件事发生在他在新泽西的时候，他刚在湖里游完泳，正要搭车回去，他的衣服还是湿的。那个男人把他绑了起来，在一辆红色皮卡货车的后座上强奸了他，往他的嘴里塞了一把土和沙子，还不断地打他。他以为自己要死了：他在一瞬间看到自己的身体浸透在打火机油里，像块牛肉一样被烤焦，被扔进一道沟渠里，然后被徒步旅行者发现。再次见到那个男人让他感到窒息，好像他被榨干了血液，好像他被塞回了一个男孩的体内，好像他失去了言语的能力。

然而，尽管他有着几十次类似的回忆，他却仍然能够庆祝与性有关的举动，在两相情愿的前提下向另一个身体、另一个灵魂敞开自己。在创作《回忆》的那年里，他经常感到恶心，坐在他乱糟糟的厨房桌边，不停地抽着烟，考虑着所有那些匿名的行为。性并不是让他患病的原因，而是传播的途径，是的，但他一直在说，病毒没有道德准则，不像那些随意阻断教育和资助的决策者，正是他们一直在默许这种疾病的传播。

随着他病得越来越重，他感到越发疲倦和痛苦，他开始断绝与他人的联系，躲在胡加尔的寓所里——他依然坚持这样称呼这个地方，

躲开这个世界。他又开始写日记了，记录下关于出了差错的机器的梦以及关于被遗弃的、需要帮助的动物的梦。两只幼鸟被留在时代广场的一条人行道上。被人从很高的地方丢下去的一只狼蛛，要是它们适应了掉落，根本就不会意识到自己死了。他梦到亲吻一个患了卡波西肉瘤的人，找到一间摆满了自然历史类书籍的公寓，它们的纸页上装饰着大量的蛇和乌龟的图案。他希望能认识那个住在那里的男人，然而这个跟他有着同样兴趣的人却也有钱和一个家庭。 “他是被爱的。”他在第二天的日记里写道，并在这句话下面加了下划线。

在那段时间里，孤独成了一种压倒性的感受：他在被确诊患上艾滋病的时候体验到的孤独，在他孩提时被从一个危险处境遗弃到另一个危险处境当中时，也曾感受过。没人能触碰到他拖曳在身后的重担，没人能帮助他摆脱他的需求感或是那种让人陷入瘫痪的恐惧。“大卫有个问题，”他在自己的日记里苦涩地写道，“他独处时感到痛苦，又没法忍受大多数的人。你他妈的要怎么解决那个问题？”

在他发表的最后一篇文章，也是《回忆》的最后一篇文章里，他写下了自己是如何感到越发被人忽视，如何开始痛恨那些不能看到他在哪里的人。除了他的身体变得迟钝这一不争的事实，在外界看来他仍然足够健康。他要走了，他想，他要停止存在了。他只剩下一层熟悉而模糊的外壳，但内里却空无一物。他是一个人们始终以为自己能认出或熟知的陌生人。

他一直痛恨艾滋病行动主义坚持的积极性和拒绝承认死亡的可能。现在他把一切因为致命的病痛而导致的彻底的孤独感都倾倒了出来。那年他36岁，是一个特别喜欢社交的男人，一个尤其习惯于合作的人，他的信件、日记、整理好的电话记录和答录机留言证实了他是

如何深切地被爱着，他对友谊有多忠诚，以及他与他所属的群体有多深的交往。然而他却写道：

> 我是一只玻璃杯，一只干净的、空的玻璃杯……没有一种姿势能够触碰到我。我从另一个世界被丢进这所有的一切里，我再也不能用你们的语言说话……我感到自己像一扇窗，也许是一扇破碎的窗。我是一个玻璃人。我是一个消失在雨里的玻璃人。我站在你们所有人中间，挥舞着我看不见的胳膊和双手。我叫喊着我不能被听见的话语……我在消失。我在消失，却还消失得不够快。

看不见的、不能言语的、冰和玻璃，这些都是关于孤独和被隔绝的典型的想象。后来，这些了不起的话语又一次出现在《秒速七英里》（*7 Miles a Second*）的最后一页上。那是一部由他的朋友们、艺术家詹姆斯·罗姆伯格和玛格丽特·范·库克共同制作的了不起的图像小说。

这本小说的第一页上的图片用一个霍珀式的视角从外面的街上展示着胡加尔的公寓。那是在夜里。范·库克精美得耀目的水彩画描绘了正在化作深蓝色的天空，大楼的一侧向上延伸进粉色和金色的火焰里。画面上有一只邮箱，堆叠的报纸被风吹到了街上。公寓的窗户亮着灯，但透过玻璃看不见任何一个人。“1993年，纽约。”页面的底部写道，也就是说距离大卫在那里去世至少已经过了6个月。大卫是在1992年7月22日过世的，当时他的爱人、家人和朋友都陪伴在他的身旁。他是那年死于艾滋病并发症的194476个美国人中的一个。

• • •

自从我第一次见到兰波系列的照片起，我就常去在纽约的沃纳洛维奇档案馆。有几个星期，我每天都去那里翻看他的文字日记或听他的录音日记。大卫留下的每一样东西都叫人动容，但那些磁带表露的情感是如此粗粝，以至于聆听它们会带来一种毁灭性的感受。然而，正如诺米所唱的，我发现倾听能够从某种程度上缓解我自己的孤独，因为我能听到某些人诉说着他们的痛苦，从而把我的情绪让位给他们的困境和羞耻感。

很多录音都是在刚醒来时或者午夜的一段时间里录制的。通常你能听到汽车的喇叭和警笛声，还有人们在外面的街上说话的声音。接着是大卫低沉的嗓音，他在挣扎着从睡梦中醒来。他谈到自己的工作、性取向，有时他会走到窗边，拉开窗帘，报告他在那里看到了什么。对面公寓里的一个男人在一只没有灯罩的灯泡下梳着头发。一个深色头发的陌生人站在中国人开的洗衣店的外面，这个人与他对上了视线后没有移开目光。他谈到渐渐死去将会是什么样的感受，会是恐惧的还是痛苦的。他说他希望那会像是滑进温暖的水里，并且随即伴着磁带的噼啪声开始歌唱。低沉、哀伤的调子起伏在早间交通的浪潮之上。

一天夜里，他从噩梦中醒来，打开机器把它录了下来。他梦到了一匹被困在类似火车铁轨的东西里的马，它的脊柱折断了，没法逃跑。“它还活得好好的，”他说，“看到这样的事情实在太让人沮丧了。”他描述了自己如何试着解救它，可是它却被拽进了一面墙里，被活活地剥了皮。“我压根儿不知道那意味着什么。我感到恐怖，也为某些事情感到一阵深深的悲伤。无论这个梦境的氛围是什么，它就是太悲伤了，也太令人震惊了。”接着他说了再见，然后关掉了机器。

某个活生生的东西，某个活生生的、可爱的东西被社会机制、社会的齿轮和轨道抓住和摧毁。当我想到艾滋病，想起那些死去的人们，还有他们曾经历过的处境，想起那些存活下来的人和他们体内蕴藏着的为整整十年里逝去的人们发出的整整十年的哀悼时，我想到的就是大卫的梦。当我时不时地听着那些磁带中的哭泣时，我会偷偷地用袖子拭泪，那并不只是出于悲痛或怜悯。其中还有愤怒，因为这个勇敢的、性感的、激进的、困难的、具有如此巨大的天赋的男人在37岁时就死了，而我生活在一个允许这种大规模的死亡发生的世界上，没有一个人处在有利的位置上，没有一个人能够停下那辆列车，及时地解救那匹马。

沃纳洛维奇说出了一种不甘于处在社会的外缘，而要积极地对抗它的构造和它对不同生活形态的不宽容的主张。“被预先构造的世界”，他开始这样称呼它，被预先构造的主流经验的存在，看似温良无害，甚至平庸陈腐，但它的壁垒几乎是不可见的，直到你狠狠地撞在上头。他的所有作品都以一种抵抗的姿态对抗着这股主导性的力量，由一种想要产生联系并占据一种更深层的、更广阔的存在模式的渴望所驱动。他找到的最好的抗争方式就是将自己生命的真相公之于众，创作那些抵抗忽视和沉默的作品。孤独源自你被否定的存在，你被从历史中剔除了出去。归根结底，历史是属于正常人而非被污名化的群体的。

在《刀锋边缘》里，他清楚地阐明了他认为一件艺术作品能够做到的事情。他写道：

> 将一件包含着因为法令或社会禁忌而不可见的东西的物品或文字置于我自身以外的环境中可以让我感到自己并不那么孤独，它用自己的方式陪伴着我。它有点类似于口技表演者的傀儡，唯

一的区别就在于作品能自己发声，或是像“磁铁”一样吸引其他承受着这种强加的沉默的人。

这些关于公共和私人的感受同样体现了他对死亡的看法。他不想要一个追悼仪式，不想看到他的朋友们哭泣，或是过分麻木，以至于要跑到另一个无名的房间里去哭泣。他不想让他或是任何人的死亡变得抽象，不想让任何人在这个世界上不被注意地消亡。过去几年里，他越来越频繁地去参加那些追悼仪式。在仪式中有时他会感到一股冲动，想要尖叫着冲上街去，强迫每一个经过的陌生人去看看正在发生的毁灭。

他想要找到一种方式，让每一次失去都变得有迹可循，让死亡变得重要。在他第一次写下这些想法的文章里，他在文章结尾处提出了一个设想，那就是让每一个死于艾滋病的人的尸体都由他们的朋友和爱人带走，装进一辆车里，开到华盛顿，堆在白宫前门的台阶上。那是一种可见的计数的方式，能够打破私下的悲痛和国家责任的界限，正是这道界限默许了如此多的痛苦在不被看见的情况下发生。

他的追悼仪式因此成了大规模的艾滋病患者中第一场具有政治意味的葬礼，成了首个以抗议游行的形式举办的追悼仪式，这显得恰如其分。1992年7月29日，星期三，晚上八点，一群哀悼者聚集在胡加尔公寓外的街上。上百人近乎无声地移动着穿过东村，迫使交通陷入停顿。他们走过A大道，经过大卫曾为了取悦胡加尔而在上面画过一只巨型牛头的沥青路。他们沿着东休斯敦向上回到波威，走在一条黑色的横幅后面，上面用白色的巨型字体宣告着：

大卫·沃纳洛维奇
1954—1992

由于政府的忽视
死于艾滋病

在库伯联盟学院[193]对面的一个停车场里，他的一些作品被大声地朗读出来，还有一些被投射在一面墙上，就像多年前他把自己的图像印刻在这座城市的表面一样。其中一段话是这样说的：“在这个被预先构造出来的世界上，将私人事物转化为公共事物的行为能够产生强烈的反响。”接着那条横幅被当街焚毁：这是为某个抗争了一辈子的人燃起的火葬柴堆，他只是为了争取被看见的权利，为了能够和其他人共同存在，能够在不受威胁、不被逮捕的情况下度过他的人生，能够以他喜欢的方式去享受欢愉。

几个月后，10月11日，“行动起来”组织了“骨灰行动”，一次在华盛顿的游行，类似某种大规模的政治葬礼。那是段毫无希望的时期，绝望几乎要把人压垮。世上仍然没有治愈艾滋病的方法，没有可靠的治疗手段。人们处于一种筋疲力尽的、悲痛的、积聚着失望的状态中。下午1点，上百人聚集在国会大厦的台阶上，随身带着他们爱的人的骨灰。接着他们游行前往布什所在的白宫。到达那里后，他们开始往草坪上倾倒骨灰，把骨灰盒和塑料袋颠覆过来，把它们撒在链条式的栏杆上。大卫·沃纳洛维奇的骨灰也在它们之中，由他的爱人汤姆倾撒在草坪上。

好几年前，大卫会去卡耐尔街上的一家店里去买草种，再到码头去游荡，将它们大把大把地撒下，这位穿着运动鞋的“强尼苹果种子”[194]想从瓦砾和碎石中培育出某种美妙的景象。我最喜欢的一幅他的照片是他在自己种的一片草地上闲逛着，其场景是一个被弃置的行李大厅或出发大厅：绿草散布在碎石瓦砾间，从碎裂的石膏和泥土

粒中间长出来。这是匿名的艺术，是不能落款的艺术，是关于转化和改造的艺术，关于把即将沦为废品的东西点石成金的艺术。

当我第一次在视频网站上看到记录了人们撒落骨灰的场景的片段时，那些灰色尘埃组成的云朵是几十个或者上百个人的最后的痕迹，是成百上千个（而今已达数百万个）逝去的人中的一小部分，这让我想起了那张照片。它是我见过的最令人心碎的其中一个景象，一个传递着彻底的绝望的姿态。与此同时，它又是一个具有强烈象征力量的举动。大卫如今在哪儿？和克劳斯·诺米一样，和所有那些死于艾滋病的艺术家们一样，他活在他的作品里，也活在每个看到那些作品的人的心中。正如多年前他在《访谈》录下的一段对话里对南·戈尔丁所说的：“等到这具身体消亡了，我想让我的一些经验继续存在下去。”他也被撒在了白宫的草坪上，据说那里是美国绝对的中心。直到最后，他都在与被排斥的处境抗争着。

渲染的鬼魂

“在这个被预先构造出来的世界上，将私人事物转化为公共事物的行为能够产生强烈的反响。”沃纳洛维奇曾这样说过。然而，无论从哪个方面来看，事情的发展都并不符合他曾经的设想。

初春时，我在东村的租约到期了，于是我搬到了一个临时的住处，它位于西43街和第八大道的交界处，在那栋曾是时代广场酒店的大楼的第十层。往南，我会看到威斯汀酒店的镜面玻璃。白天或夜里的某些时候，我偶尔会在举目可及处的健身房里瞥见一个身影在运动脚踏车上不停地踩着。另一扇窗户俯瞰着一排相机店、酒窖、偷窥秀场和大腿舞俱乐部，游戏围栏和蕾丝，背着双肩背包、戴着棒球帽的男人们接连不断地从店门口进进出出。

时代广场从不会变暗。它是一个人造灯光的天堂，用霓虹灯摆出奢华的威士忌玻璃杯和跳舞女郎的形状已经是过时的技术了，它们正在被发光二极管和液晶屏幕那永不停歇的、毫无瑕疵的光芒所淘汰。通常我会在凌晨的两三点或四点醒来，看着一波又一波的霓虹灯光透进我的房间。被这些不受欢迎的夜晚的光线打扰时，我会跳下床去，猛地拉开没用的窗帘。窗户外面是一个超大的屏幕，这个巨型的电子荧光屏不停歇地循环播放着六七则广告。有一则会发出巨响，还有一则会发射出一束冷蓝色的光，它们如同节拍器一样没完没了地出现。

我是通过自己一贯的手段找到这间新公寓的：我在社交网站上发了一则广告。它属于一个熟人的熟人，一个我从没见过的女人。她在一封邮件里告诉我这个带一个小厨房和浴室的房间非常小，并且就交通和霓虹灯广告的事情给我提了醒。她并没有向我提起这幢大楼其实

是个收容所。这是一个由慈善机构“共同点”运作的标志性项目，一些长期无家可归的人（尤其是身患艾滋病或严重的精神疾病的人）几乎是这里的常住人口。此外，他们还会把便宜的单人间租给上班族。这是前台的两个保安中的一个解释给我听的。他给了我进出大厅必需的电子卡，还把我带到了楼上的房间里，并且向我演示了怎么操作门锁。他刚开始工作，在电梯里，他对我解释了这幢楼里的人员构成，说起那些我可能会看见的事情，“既然我们都没为它操心，你也没必要那么做”。

走廊被漆成了医院的那种绿色，墙灯、顶灯和“出口”标志将白色和红色的光投在墙上。我的房间刚好够放下一个日式床垫、一张书桌、一个微波炉、一个水池和一台小冰箱。浴室里挂着“马蒂·格拉斯”[195]的珠帘，墙上放着成排的书和可爱的玩具。立体声音响和电视的声音透过墙壁钻进室内，外面的人群不断地从港务局地铁站的出口涌上地面。

这是21世纪的正中心，而我的生活方式也与之相符。每天醒来时，在我的眼睛还没完全睁开前，我就会把手提电脑拽到床上，立刻登录Twitter，它是我每天看到的第一样和最后一样东西。这个不断滚动的页面中的大部分信息来自陌生人、机构和朋友。在这个转瞬即逝的社群里，我是一个没有实体的、不断地变化着的存在。我在源源不绝的消息中浏览着国内和市内的动态：隐形眼镜药水、书的封面、一则死讯、抗议的图片、艺术活动开幕、关于德里达[196]的笑话、马其顿森林里的难民、“耻辱”的话题标签、“懒惰”的话题标签、气候变化、丢失的围巾、关于戴立克[197]的笑话。这一连串的信息洪流、态度和观点在某些日子里（可能是大多数日子里）比现实生活更多地吸引了我们的关注。

而Twitter只是通往互联网这个无尽之城的一扇门。一天又一天，时间在点击鼠标中过去了，大量的信息夺去了我的注意力，我就像是一个不在场的、热心的见证人一样看着这个世界，像背向窗户的夏洛特小姐[198]一样看着出现在她的魔法镜子里的真实世界的倒影。过去，在那个已经完结了的纸书和报纸的世纪里，我也曾习惯于把自己埋进一本书里的阅读方式，而现在的我正盯着屏幕，盯着这个令我全神贯注的银色的爱侣。

我像是一个永远在监视着一切的间谍，像是又一次回到了青春期，一头扎进沉迷的深渊里，踩着摇动的汹涌的水波和变幻的碎浪向前移动。我阅读着那些关于囤积、折磨、真实的犯罪和国家的不公的事情，阅读着聊天室里人们用有拼写错误的对话讨论着的瑞凡·菲尼克斯[199]死后萨曼莎·马希斯[200]所经历的事情，抱歉这听起来有点傲慢，可你确定你看过这个采访了吗？纵身跃入，随波逐流，由无止境的链接构成的迷幻黑洞，随着点击的动作，我越来越深地陷入到过去，跌跌撞撞地踏进当下的恐怖里。科特妮·洛芙[201]和科特·柯本[202]在一片沙滩上举办的婚礼，沙子上的一个血淋淋的孩子的尸体：这些会引发各种情绪的图片将无意义的、惊骇的和令人渴望的意象全都重叠在了一起。

我想要什么？我在寻找什么？无数个小时过去了，我都做了些什么？相互矛盾的事情。我想要知道外面发生的一切。我想寻求刺激和鼓舞，想与世界保持联系，可我又想保留我的隐私和私人空间。我想要不断地点击点击再点击，直到我的突触神经键爆炸，直到我被过剩的信息淹没。我想要用数据和彩色像素自我催眠，让自己变得空白，克服所有日益加剧的关于“我究竟是谁”的焦虑感，彻底抹去我的感受。同时，我又想保持清醒，参与到与政治和社会相关的问题中去。

此外，我还想表明自己的存在，列出我的兴趣和异议，告知世界我还在这里用我的手指思考着，即便我几乎已经丧失了语言这门艺术。我想要去看，也想要被看见，而出于某种原因，透过扮演着中介角色的屏幕，这一切变得越发容易了。

网络确保人们可以发生联系，并且在匿名性和可控性方面做出了美好而狡猾的承诺，可想而知它对于一个长期承受着孤独的痛楚的人会显出怎样的吸引力。你可以寻求陪伴，却不用承担被暴露的风险，而你的渴望和那种希冀或匮乏的状态也不会被人发现。你可以去触碰外界，也可以躲藏起来；你可以潜伏在屏幕后面，也可以展露精心设计和改造过的自己。

从很多方面来看，互联网都让我感到安全。我喜欢在网上和人接触：积极的致意一点一点地积聚起来，Twitter上的“喜欢”，Facebook上的“点赞”，还有那些被设计出来并编入程序的、用来维持关注和提升客户自负心的小策略。我愿意成为那个傻瓜，公开我的信息，把透露出我的兴趣和支持取向的电子痕迹留给未来的公司，让他们将其转化成任何一种他们会使用的货币。事实上，这种交换有时看起来对我也有利，尤其是在Twitter上，将表露出我的兴趣和支持取向的推文分享给他人是一个促进陌生人间发生对话的诀窍。

在我上Twitter的头一两年里，它给人的感觉像是一个社区，一个欢乐的地方。事实上，它成了一条生命线，要不是有它的存在，那时的我不知会陷入怎样与世隔绝的境地。然而，在其他时候，这整件事看起来都是疯狂的。我在用时间去交换某种根本无形可触的东西：一颗黄色的星星，一粒魔法豆，一种亲密的假象。我为此放弃了自我身份的所有碎片，放弃了我表面上还占据着的肉身以外的一切。而只要

有几条链接被我错过了，或是收到的点赞太少，孤独就会重新浮现，我的内心又会充斥着因没能建立联系而生的挫败的无望感。

虚拟排斥所触发的孤独感与真实生活中的遭遇一样令人痛苦，几乎每个上网的人都曾在某个时刻经历过这种突然袭来的难受的情绪。事实上，心理学家用来评估排挤和社会排斥给人带来的影响时所使用的手段包括一种名叫“虚拟传球”的游戏。在这个游戏中，被试者会跟电脑生成的两名玩家玩抛接球的游戏。按照程序的设置，在前几次投掷中，虚拟玩家会正常地抛接，但是后来，互动会停留在两个虚拟玩家之间——这种体会跟处在一段对话中的你的虚拟自我、你的化身突然被排斥在外时所引发的即刻刺痛感是一样的。

可当我能够从对话中抽身，接着又被“观看”这种令人上瘾的行为所拯救时，我还在乎什么呢？电脑提供了一种愉悦的、流动的、没有风险的凝视，因为没有一样被我观看的东西意识到了我这个观察者的存在和我那起伏不定的注意力，尽管我留下了一连串标示着我的访问路径的本地终端数据。徜徉在被互联网点亮的林荫大道上，停下来扫一眼人们用自己的兴趣、生活和身体组成的展览，我能感到自己与波德莱尔[(203)]产生了某种血亲关系。他在散文诗《人群》里为漫游者，也就是城市中的不受约束的、无关政治的流浪者奠定了一份宣言，用梦一般的句子写道：

> 诗人享有这无与伦比的特权，他可以随心所欲地成为自己和他人。就像那些寻找躯壳的游魂可以随意进入任何人的躯体一样。对他来说，一切都是敞开的。

我一直在行走，但我从未像那样在一座城市里穿行过。我发现那个想法令人厌恶，它实际上是一种惺惺作态的、不愿与现实中的其他

人产生瓜葛的厌烦情绪。但在网络上，人们很难想起在那些网络化身的背后还存在着活生生的、有感情的个体。他人倾向于变得更抽象，更不真实，他们的身份也会被模糊和重塑。

或许我正在化身为爱德华·霍珀。和他一样，我发现自己成了一个窥视者，一个爬行者，一个敞开的窗户的鉴赏家，游荡着寻找令人兴奋的景象。和他一样，我的注意力也常被那些与性欲有关的东西吸引。我随便看着克雷格氏李斯特网站[204]上的个人广告时的样子和我在逛第八大道的熟食店时的神态一模一样——我空洞地看着那些明亮的货架上的寿司、酸奶、冰激凌、蓝月亮牌和布鲁克林牌的啤酒，考虑着什么是我想要的，什么会让我感到满意或平静下来，用我的眼睛吃下这一切。

在我认识的人中，没人会承认自己喜欢克雷格氏李斯特网站，但我发现它能以一种怪异的方式让人振奋起来。它纯粹按照类别和特性对人们的需求和想要的东西做的毫无愧意的展示远比更“干净”的约会网站上精心修饰和严格筛选过的个人档案更令人安心，也更大众化。倘若互联网是一座城市，那克雷格氏李斯特就是它的时代广场。它是一个跨越了阶级和种族的交往场所，性欲暂时性地抹去了所有界线。它还超越了事物的本质，鉴于人类和马蝇幼虫之间的差异有时很难区分。在这里我们都能得到自己想要的东西。“我只想要个黝黑的亚洲女孩！”“我喜欢吃饭。”“我想跟一个哈佛毕业生喝酒聊天。”我摊开四肢躺在公寓的蒲团上，花好几个小时浏览这些广告，在看到那么多人为所有可能的尺寸和重量而疯狂后，我受到了鼓舞。

但观看并不只是单向的。电脑的部分诱惑在于我能透过屏幕被看见，能把自己交付出去，让自己接受虚拟的检视与核验，同时又保留着控制力，远离真实的拒绝发生的可能性。当然，后者是一种幻觉。

我在克雷格氏李斯特上登了两次广告。第一次登广告时我还住在布鲁克林高地，我写的广告极为明确，引来的大多是些愤怒（或者很快就会变得愤怒）的男人。其中一个回复者在邮件里写道：“被冷落的阴道烧起来了，婊子求着被强奸。”这封邮件给人的感觉像是当胸一拳，这是互联网上针对女性的大规模的战争中的一次轻微的敌意的爆发。我没回复。我从邮箱中退了出来，然后再也没登录过这个本来就是用一个假名注册的邮箱。这次退缩并非源自对社会拒斥的高度警觉，而是恰恰相反——因为屏幕允许人们施加威胁，使用大多数人在真实生活中（这只是我的猜测）从不会愿意使用的语言。

这就是屏幕的问题：你永远无法确定它们有多透明。透过匿名邮箱，我能明显感到现实生活中压抑的部分被解除了，而这正是我在夜间漫游和没有阻滞的网络游荡中通常会体验到的那种自由中相对黑暗的部分：一种因为屏幕能够促进无意识动作并鼓励个体表达而生的自由；同时，对于那些数不尽的将自己隐藏或埋进在某种程度上类似本人的化身中的人来说，这种自由又剥夺了他们的人类特质。然而，人们很难弄明白这是否意味着浮现出来的问题被放大或被扭曲了，还是说匿名和无须担负后果的言论（不管怎么说，至少从表面来看是无须担负后果的）就是会任由真实的感受流露出来。

在第二则广告里，我的措辞含糊到了荒谬的地步。有479个人回复了我。“在一个农场长大的你在生活里需要一个强壮的黑人男性，身高1.9米，光头，有意聊一会儿，拜托拜托别搞暧昧。”这些信息通常会附上照片，或是完全为照片所取代。有的是在树下的男人的照片，还有的是镜子里的男人的倒影的照片；有时是完整的全身照，有时则只有身体的一部分——赤裸的胸膛、充血的阴茎。其中一条信息还附

上了一张令人困惑的真人大小的照片，照片里的人直立在一张床上，将一张条纹被子像超人的披风一样悬在自己的肩膀上。

其中一些邮件会让我起鸡皮疙瘩，但大部分邮件都很动人，你能从中读出他们的孤独和饥渴，还有他们对交流的渴望。我回复了几个人，紧张地去赴了几次约会，但没能与任何一个人有所进展。尽管严格来说，我已不再会感到心碎，但我体内的某种与自信或自尊有关的构造已经破碎了。我没和他们当中的任何人见过第二面。相反，我待在家里，不断地在网上游荡，寻找一种更容易、更不会暴露自己的联结方式。

有时，我拉动着页面时瞥见了镜子里自己的脸，这张脸毫无生气，没有灵魂，被屏幕的光线照亮。也许我的内心会被我看到的东西吸引住，从而感到焦躁不安或是彻底被激怒，但从外表看来，我就像一个半死不活的人，一具被机器吸走了全部注意力的孤独的躯体。几年后，在观看斯派克·琼斯执导的《她》（*She*）时，我在华金·菲尼克斯饰演的西奥多·通布利的脸上看到了一模一样的表情。这个在真实的亲密关系中受到巨大挫败并对此心生戒备的男人爱上了他的操作系统，这一幕就像是沃霍尔与他的磁带录音机结婚的重现。让我产生认同感的并非那一幕幕他和电话一起旋转的画面中的令人疑窦丛生的快乐，而是影片开头的一个场景：他下班后回到家，在黑暗中坐下，开始玩一局电子游戏，狂躁地上下移动着他的手指，操纵游戏里的化身登上一个斜坡。他脸上全神贯注的表情令人感到悲哀，他那瘫坐着的身体与巨大的屏幕相形见绌。他看上去是那么无望、可笑，完全与生活脱节，而我立即在他身上看到了自己的影子：一个21世纪的遗世独立的、对信息产生依赖的标志性形象。

到了那个时候，人类也许能和一个操作系统发展一段浪漫关系，这一想法已不再显得荒谬不堪。数字文化正在以超快的速度发展着，快得让人很难跟上它的节奏。前一分钟某件事情还是科幻小说里的带有明显的滑稽可笑意味的想象，下一秒它就成了一种随意的日常行为，成为每日的生活机理中的一个部分。在到纽约的第一年里，我曾读过詹尼佛·伊根[205]的《恶棍来访》。小说里的部分情节被设置在不远的未来，涉及一名年轻女性和一个年纪较大的男人之间的一次商业会晤。在交谈了一会儿后，对话所需的精力开始让这女孩感到不耐烦起来，于是她问那个男人她能否直接“打字”给他看，尽管他们是肩并肩坐着的。随着信息无声地在他们两人的头戴式耳机里流动着，她看上去 “放松得几乎要睡着了”，她把这种交流称为纯粹的交流。我能清楚地想起自己在读到这里的时候感到的震惊，我感觉它虽然有点牵强，却是段了不起的情节。几个月后，它似乎不仅显得真实可信，而且完全成了一种可以理解的需求（尽管可能不怎么得体）。现在这就是我们行事的方式：在公司里打字，给同一张办公桌上的同事发邮件，避免人与人的接触，代之以一对一的邮件往来。

这是虚拟空间带来的放松感，是插上电源后把一切都掌控在自己手中所产生的安慰。在纽约，无论我是坐在地铁里、咖啡馆里，还是在街上步行，我都会见到人们都被锁在他们自己的网络里。手提电脑和智能电话的奇迹在于它们让人们从实体的人际交往中解放出来，让他们在身处所谓的公共场合时还能一直躲在一个私人的泡泡里，在享受着表面的独处时还能跟其他人进行互动。似乎只有无家可归的人和没有财产的人过的才不是这样的生活，但那不包括整天泡在百老汇的苹果体验店里的街头浪荡儿们。即使他们夜里都没有睡觉的地方（或许尤其是在那样的情况下），他们也会一直停留在社交网络上。

每个人对此都心知肚明。每个人都知道那看上去是什么样子。我记不清自己读过多少篇关于我们变得彼此疏离的报道了，这些报道说我们被捆绑在了自己的设备上，对真实的交往怀有戒心。这些报道还指出，我们正面临着一场亲密关系的危机，因为我们的社交能力正在衰退。但这就像是在透过望远镜的镜头反方向看出去。并不是因为我们把社交和情感生活中的太多部分转交给了机器我们才变得冷漠，疏远彼此。这无疑是一个能使其自身永久存在的循环，但发明并购买这些东西的部分冲动源自人们在交流上遇到的困难和对沟通的恐惧，以及交流这一过程偶尔会导致的令人难以忍受的危险。尽管那时在地铁上随处可见的一则广告声称“拥有智能手机最棒的一点是你永远都不必再给任何人打电话了”，但这个小机器致命的吸引力并不在于它会免除其所有者对人群的需求，而是在于它会为他们提供联系。更进一步来说，这是一种毫无风险的联系，其中涉及的沟通需求将永远不会被拒绝、误解或遭到打击，或是要求人们付出超出他们愿意付出的关注度、亲密感或时间。

麻省理工学院的心理学家雪莉·特克尔曾就过去三十年里人类与科技的交流问题写过好几本书，计算机能够以看似是我们想要的方式来供养我们，这种能力令她日渐不安。根据她的看法，屏幕的部分诱惑力就在于它提供了一种危险的自我遗忘的愉悦感，其原理与心理分析师的沙发相一致。这两个空间都能提供一组复杂的可能性，一种介于隐藏和可见这对二元对立体之间的充满诱惑力的摆动。仰面躺着，感受到从上方俯看着他们的观察者的视线，却无法瞥见其身影，接受精神分析的人像在梦中一般讲述着自己的人生经历。 “同样地，在一个屏幕上，”特克尔在《群体性孤独》（*Alone Together*）中写道：

> 你感到受到了保护，承受期望的担子也减轻了。此外，尽管你是孤独的，但是那种几乎随时能够发生联系的潜能却提供了一种令人鼓舞的感受，仿佛你已经和他人在一起了。在这个特别关系的空间里，就算是老练的、知道电子通信是能够被存储、分享并在法庭上出示的使用者，也会屈从于它所提供的隐私的幻觉。当你能够和你的思绪独处，却又与一个几乎是实体的他者的幻象保持联系时，你感到自己能够随心所欲地徜徉其中。在屏幕上，你有机会把自己书写成你想要成为的那个人，并把其他人想象成你希望他们成为的样子，按照你的意愿去构建他们的形象。那是一种富有诱惑力却又危险的思想状态。

《群体性孤独》出版于2011年。这是一个关于人类与电脑之间的关系的三部曲中的最后一部，是一个历时多年的研究项目的成果。作者观察并谈到了科技是如何被人们使用和感知的，从小心翼翼地养育着拓麻歌子[(206)]的学龄儿童，到挣扎在虚拟与真实社交生活的需求之间的青少年，再到疗养院里依赖疗养机器人进行治疗的孤独的老年人。

在特克尔的前两本书——《第二个自我》（*The Second Self*）和《屏幕上的生活》（*Life on the Screen*）里，电脑被描述成一个主要具有积极意义的物品。第一本书写于互联网出现之前，作者在这本书中把电脑本身视为一个他者、助手，甚至是朋友；而到了写第二本书时，她探究了网络设备如何为人们提供了进入一个探索和操纵身份的自由地带的可能性。在那里，无论那些匿名的个体的兴趣和取向有多怪异，他们都可以重塑自我，与世界各地的人建立联系。

《群体性孤独》则有所不同。它是一本令人感到恐惧的书，其副标题是“为什么我们对科技的期望越来越多，对彼此的需索却越来越

少”。它描绘了一个即将到来的反乌托邦，其中的每个人都不再说话或进行肢体接触，机器人接过了看护者的角色，人们的身份变得越发岌岌可危且不稳定，他们同时得到了机器的帮助和监视。隐私、关注、亲密关系，这所有的一切都被我们对屏幕以内的世界的固恋消耗殆尽了。

你能看到多久以后的未来？对我们大多数人而言，除了坚定的勒德分子[(207)]，在万维网公开上线20年后，这些虚拟存在的不祥的方面才刚刚开始达到可见的顶峰。但科学家和心理学家已经共同提出了警告，这些警告透过先觉的艺术的介质广为流传。在后一类警示中，最不寻常的说法之一是在五十多年前提出的——提出它的人甚至都不是一个艺术家，而是一个钱多得花不完的商业网站百万富翁。预言家是一个有力的词语，但乔什·哈里斯在新千年前后创造的东西的确具有某种预见性的特质，它不仅捕捉到了未来的形状，还捕捉到了将它变为现实的推动力。

• • •

乔什·哈里斯是个互联网企业家，有着那种大量地聚集在硅谷（20世纪末萌生于纽约的信息产业的别称）的、嚼着雪茄的典型人物形象。1986年，时年26岁的他创立了第一家网络市场调查企业——朱庇特传播公司。公司于1988年上市，此举让他成了百万富翁。6年后，他建立了一家名为Pseudo的开创性的网络电视网，提供多个频道的娱乐内容，每个频道都面向不同的亚文化群体来制作特定的内容，从嘻哈、游戏到色情——事实上，其面向的充满多样性的庞大群体至今仍旧占据着整个网络。

多年前，在社交媒体这个概念尚未出现的时候，在Facebook（2004）和Twitter（2006）、Grindr（2009）、ChatRoulette（2011）、Snapchat（2011）和Tinder（2012）出现之前，甚至在Friend Reunited（2000）、Friendster（2002）、My Space（2003）和Second Life（2003）之前，就连让它们得以存在的宽带都尚未面世，哈里斯就明白网络最强有力的吸引力并不在于它是一种分享信息的方式，而在于它是一个能让人们与彼此产生联系的空间。从一开始，他就预见到人们会出现对交互式娱乐的需求，他还预见了另一个趋势：为了参与其中，为了在虚拟世界中占有一席之地，人们会乐意花上一笔大价钱。

我想说的是，哈里斯预判到了网络的社交功能，而他之所以能做到这点，是因为他凭直觉探知到了孤独作为一种强大的推动力所具有的能量。他理解人们对交往和关注的渴望，他还抓住了人们对亲密关系的恐惧，以及对各类屏幕的需求这一砝码。正如他在纪录片《我们生活在公众中》（*We Live in Public*）里所说的：“倘若我处在某种特定的情绪里，却又被困在我的家人或朋友中间，虚拟世界就将成为缓解我的痛苦的解药。”如今，这句话的意思似乎再明显不过了，但在20世纪90年代，它面对的却是带有调侃的不解，甚至是彻底的嘲讽。

他之所以能够掌控这一切，似乎不只是因为他的直觉，还因为他早年的经历把他塑造成了一个非真实空间里的尤为理想的居住者。到目前为止，讲述了他独特的、波澜壮阔的人生的纪录片有两部：由哈里斯的长期合作人昂迪·蒂莫纳执导的《我们生活在公众中》，以及埃罗尔·莫里斯的《第一人称》系列片中的一集，《收割我》（*Harvesting Me*）。此外还有一本书，那便是由安德鲁·史密斯执笔

的《全然有线》（*Totally Wired*）。这本书用极具说服力的修辞描述了哈里斯多年来的成就，细数了商业网站泡沫的崛起与衰落。这些作品都包含了哈里斯对自己的童年的叙述，他用的是那种典型的格言式的句子（这些句子令人困惑，而且并不完整，显露出他所具有的偏执狂的特征），他的童年显然没有太多人的参与，他也没有多少朋友，他的情感支撑大部分来自电视台而非人类。

他是在加利福尼亚州长大的，尽管他也曾在埃塞俄比亚待了一段时间。他是一个七口之家里最小的孩子，当他还费力地挣扎在小学里时，他的哥哥们早已经上了高中。他的父亲经常消失。有一次，他消失得太久了，连家里的房子都被房东收了回去。他的母亲在工作中需要和少年犯们待在一起，而且她喝酒喝得很凶。根据他自己或他的兄弟姐妹的描述，她并非一个慈爱、温暖的人，甚至不经常出现。他在半放任的状态下长大，得自己喂饱自己，大多数时间都独自一人，牢牢地黏在电视机前，《盖里甘的岛》[(208)]是他尤为钟爱的剧集。他在《我们生活在公众中》里说：

> 我认为我是在用一种虚拟而非真实的方式爱着我母亲。她把我养大的方式是让我坐在一台电视机前度过数个小时，我就是那样被训练出来的。你知道吗？我成长过程中最重要的朋友就是电视……我的情绪性并非源自其他人类……我在情感上被忽视了，可从虚拟的角度来说，我能从电视里的世界中汲取电子卡路里。

你完全可以想象得出来沃霍尔说出相同的话——倒不是被忽视，而是与机器产生的亲缘感，以及对电子能量的渴求和对进入一个人造的、镜像的世界的盼望。他们两个或许都把它看作一种守恒的状态，在这个等式中，对亲密关系的需求和恐惧僵持不下，如同瘫痪一般，与其在这个孤独的迷宫中挣扎，倒不如直接选择机器（摄影机、磁带

录音机、电视机）作为自己的伙伴，把它们当作庇护所、安全区，或是分散注意力的东西。

事实上，这两个人时常被人拿来对比。20世纪90年代，媒体把哈里斯称作“网络界的沃霍尔”，尽管当时这个称号主要是因为他对举办派对，以及将下城的名流们，尤其是行为艺术家们召集到自己身边的嗜好，而不是因为他也会进行艺术创作。就像沃霍尔一样，他的童年经历意味着他理解屏幕能提供保护的奇特能力，介入虚拟空间或许是一种治愈孤独的方式，它能弥补被排除在外或被忽视的感受，而无须现实生活中必需的复杂的社交技巧。毕竟，当你孤身一人时，还有什么比进入网络的复制体系更好的解决办法呢？在那里，成为名流的好处可以落到每个人的身上。

哈里斯创办Pseudo时还一同建立了如今大家都很熟悉的社交媒体公司的办公特色，这种公司拥有开放式的办公区域和欢快得如同儿童乐园般的娱乐化办公设施。他的公司设立在百老汇街600号的一个挑高式空间里，1999年，《纽约杂志》写了一篇讽刺意味浓厚的报道，说这里大得能停下一排双层巴士。哈里斯在公司里给自己造了一间私人公寓。除此之外，这里是一个全年无休的社交场所，一个电视摄影棚和偶发事件的狂热组合，而他在其中为自己留出了一片私人领地。

Pseudo的创办初衷和运营宗旨是打造出一个可参与的领域，尽管就像沃霍尔的“工厂”一样，付账的总是同一个人。通往大街的门不分日夜地开着，这里有永不结束的派对，很多都被拍了下来并传到了网站上，这使得工作和娱乐、现实世界和网络空间之间的界线被模糊掉了。游戏玩家打着“毁灭战士”(209)，《黑客帝国》(210)被投影在一面墙上，成排的模特和流行歌星偷偷溜到街上。对于一个身处文图

拉县[211]、没有朋友、紧盯着电视的书呆子来说，这都是梦中才有的场景。

20世纪90年代末，哈里斯对Pseudo的兴趣开始减退，转而被一个更有野心的新项目所取代。这个项目可以被描述成一次长达数月的派对、一个心理实验、一个装置艺术、一次持续的表演、一座享乐主义的战俘集中营，或是一个强制性的人类动物园。“安静”被设计成对监视和群体生活的一次研究，其目的是测试公共和私人生活之间的界线在崩塌之际所带来的影响，而这正是哈里斯深信网络将会带来的后果。 “安迪·沃霍尔错了，”他对一个记者说，“人们不想要在一生中成名15分钟，他们想要每晚都能享受到成名的快感。观众想要成为演出本身。”

1999年冬天，他在三角地[212]租了一间废弃的仓库，并着手把它改造成了一个奥威尔式的迷人空间。这个项目在一群艺术家、厨师、策展人、设计师和建筑商的帮助下，由一笔看似毫无限制的个人资助的预算支持着。他的计划是让60个人在这个由他建在仓库里的公共豆荚旅馆[213]里度过千禧年的最后一个月。这60个人将不能离开，尽管公众可以自由地来去，享受这场被圈 围起来的力比多的狂欢。在这里，所有的冲动都将得到满足，人们可以在吧台饮无限量的免费酒水，可以在一个名叫“地狱”的夜总会里跳舞，还可以到配备了冲锋枪和实弹的地下室射击场去释放愤怒。

和Pseudo一样，“安静”也向所有人敞开。在整个12月里，仓库成了世纪末闹 市图景的一处极富吸引力的地点，引来人们沿着街区一路大排长龙。小说家乔纳森·艾梅斯就是这些人中的一员，在他为《纽约通讯》撰写的名为“城市乡巴佬”的专栏中，他记叙了自己在那里的冒险：“人们一夜又一夜地聚集在那里，喝酒、抽大麻，互相

吸引，观看怪异的演出。那场面就像是‘垮掉的一代’遇上了互联网。这或许并非最佳的组合，但却产生了有趣的、散发出不寻常活力的场面，尽管那里还给人一种极度浪费的感觉。我认为‘垮掉的一代’在挖掘他们的疯狂时所使用的预算要相对低得多，那似乎更高尚些，但这也不过是因为我是一个穷人，在面对跟钱有关的问题时总免不了偏见和势利的看法。”

豆荚旅馆里所有的床铺都被迅速填满了，尽管这里有着严格的准入条件，包括必须穿灰色衬衣和橘色裤子的着装要求，这一装扮令人不安地联想起那套作为古巴关塔那摩湾监狱[214]的遗留产物的制服。“安静”的住客们所处的空间十分狭窄，而且无法提供任何形式的隐私。所有的铺位都挤在同一个军事化风格的地下宿舍里。整个旅馆里只有一个安着玻璃墙面的淋浴间，人们从每日提供免费且精致美味的三餐的用餐大厅里可以直接看见它。

事实上，“安静”里的一切都是免费的。进入这个仓库的代价并非金钱，而是对个体身份掌控权的放弃。到处都安着监控摄像头，就连厕所里都有，拍下的一切被不断地输出到网络上。此外，每个铺位上还装着一个双向的音视频系统，即一个摄像机加上一台电视机。这些设备把“安静”变成了一座圆形监狱[215]，里面的住客既是囚犯又是狱卒，同时扮演着监视的主体和客体这两个角色。

他们能够尽可能地满足自己观看的欲望，浏览不同的频道，睡在任意一张床位上，观看人们吃东西、排便或做爱。他们可以尽情享用视觉的盛宴，但他们无法隐藏。他们可以观看符合其喜好的任意一张脸或任意一具身体，但他们无法免除自己被摄像机不受限制的凝视所打量，尽管他们可以设法得到一群观众，享受被多双眼睛同时关注所带来的辉煌和由多人的注目所赋予的高瓦数的光芒。“安静”并不只

是互联网的一个隐喻。它本身就是一个存在，由真实的房间里的真实的身体所触发，其结果是循环往复地窥视和暴露。

和互联网一样，看似转瞬即逝的东西实则是永久的，看似自由的却早已被买下。只要把“安静”和评论家布鲁斯·班德森在同年发表的一篇论文相比较，你就能意识到哈里斯对这件事情的理解显然具有相当的预判力。那篇文章名为《性爱和孤独》，其内容关乎网络性爱和互联网对社区及城市产生的影响。他在文章里写道：“我们都很孤独。没有什么能留下痕迹。今日的文本和图像看似会留下真实的痕迹，但它们最终都是可擦除的，不过是对能够侵入一切的光线暂时的阻挡。无论这些词语和图片在我们的屏幕上停留多久，它们都不会在屏幕的表面沉淀下来，一切都是可逆转的。”这段话捕捉到了网络1.0时代的焦虑，而今它已经显露出恼人的无知，而且没能预见乔什所预见到的事：一种关于网络的可怕的永久性即将到来，数据会产生后果，再没有什么会遗失，逮捕记录、令人尴尬的相片、谷歌搜索记录，以及让整个国家感到痛苦的官方记录统统都会被永久地保存下来。

一俟抵达了这里，“安静”的住客就会签字放弃对与他们本人相关的数据的权利，这就像我们坚持要把网络这个公共空间当作私人日记或进行私人对话的场所一样。一切都被哈里斯记录了下来，包括通过一个比一个残酷的、具有侵犯性的询问搜集起来的信息，这些问询明显是由一个真正的前中情局特工负责的。这些询问构成了《我们生活在公众中》这部纪录片里最令人不安的部分。那些显然孤立无援的人一遍又一遍地受到穿制服的守卫的拷问，被迫说出自己的性癖好和精神健康状态。有一个流泪的女人被强迫演示她是怎么割破自己的手腕的，她必须准确地重现刀片的速度和角度。

这听起来像个地狱，而这段影片看着也的确像是地狱，穿制服的人们在自己的小铺位上性交，乔什的声音听起来慌乱又恼火，他对着摄影机说：“在你附近围绕着你的都是这些人，你们越了解彼此，就变得越孤独。这就是这个环境对我产生的影响。”但总的来说，大多数人似乎都挺享受他们在“安静”里度过的时间，或至少他们很高兴自己曾经历过那一切，尽管他们也证实，毒品、人与人之间过近的距离和隐私的缺乏蚕食着这些住在一起的人，斗殴也随之变得愈加频繁。

在新千年的头几个小时里，这场派对骤然画下了句点，警察和联邦应急管理署突袭了“安静”并将它关闭，显然他们是在担忧这一切都是某种关于新千年的异教仪式（在外面的街上就能听见的枪响丝毫不能削弱这种印象）。这次搜查是市长鲁迪·朱利亚尼对放肆行为和犯罪活动采取的强制取缔行动的一部分，意在通过出动被委婉地称为“生活质量特别小组”的方式来净化和调控这座城市，正是这个运作机制曾经扫荡了时代广场上的皮肉生意。随着黎明降临在曼哈顿上方，21世纪拉开了帷幕，“安静”的住客们被赶到了街上，这台引发亲密关系的机器骤然停止了运作。

“安静”里的虐待狂倾向把那里变成一个令人胆寒的视觉奇观，同时也遮蔽了它的目的。它揭示了人们对关注的贪婪，没错，但这则危险的讯息却被一种怀疑给削弱了——人们以为这整件事都是由一个人操纵的，而这个人在逐渐地加大他的赌注。当你看着那些记录了审问过程的视频片段，或是拍摄了一群穿着橘色衣服的人盯着两个在浴室里激烈地做爱的陌生人的录影时，你会有种感觉，似乎某个看不见的人正在猛拽绳子，而这个人会为了制造效果、引发戏剧性场面、吊住观众胃 口而不择手段。某种程度上，哈里斯肯定是领会到了这一

点，因为他的下一个项目更简单、更自我暴露，也更清晰地宣告了他的意图。

在《我们生活在公众中》（这部纪录片采用了这个项目的名字）中，哈里斯把镜头转向了自己和他的女友坦娅·科林。她是他的一名前雇员，也是他第一个认真对待的恋爱对象。在暴露了人们对参与的渴望以及他们想要被观察的疯狂需求后，他现在想要评估这种监视所需要付出的代价，看看一旦存在于公共和私人、真实和虚拟之间的某种界线崩塌了，人类会受到什么样的影响。让我再重申一遍，这是在2000年，距离My Space的创立还有3年，Facebook也在4年之后才会上线，那时的社交媒体尚未开始萌芽，更不可能有足够坚实的基础去催生而今广为人知的那种焦虑。那时候，电视真人秀《老大哥》（*Big Brother*）[(216)]才刚开始在电视上播出，但这个节目只是简单地把人们关进一座人数递减的、被安排得十分舒适的监狱里，让那些看不见的观众通过投票把他们淘汰出去。而哈里斯想要打开渠道，让观众和节目合二为一。

那年秋天，他在自己的公寓里装满了精密的录音、录像设备，包括几十台自动摄影机。在整整100天里，无论发生什么情况，他和坦娅都将完全生活在公众的视线里。在这里取得的素材被输出到这个项目的网页上，以双屏的形式出现，屏幕的另一半被留给一个不断变化着的线上群体以供他们进行讨论，后者不仅在观看节目，而且还会给出回应并参与其中。在节目收视的最高点，有上千人同时在线，观看乔什和坦娅吃饭、洗澡、睡觉、做爱。

起先，这段关系在这些人造的灯光下蓬勃地发展着，但随着公众关注度的增加，裂痕开始出现了。观众从一开始就对他们看到的事情加以评论，他们从不间断的评说如同一面会说话的镜子，轮流呈现着

恭维和攻击。他们都说了些什么？最好去看看，两人待在不同的房间里，评估各自收到的反馈，比较着他们的受欢迎程度，根据观众的需求调整着他们的行为。当他们争吵时，观众会选择支持其中一人。这个人通常都是坦娅，观众会给她提出建议，教她如何对付乔什，告诉她叫他去睡沙发，让她逼他搬出去。

在这样猛烈的进攻下，虚拟渐渐渗进了现实，乔什逐渐变得更加孤独和痛苦，而他的财富正在溜走这一事实更是加剧了这个情况，上百万的资产在兑现的时候骤然消失。2000年是股票市场崩盘的一年，商业网站的泡沫破裂了。最终，坦娅离开了。那是一次让人丢脸的公开分手，他独自待在公寓里，面对着一群充满敌意的观众，被困在一间充满恶意的房间里，知道这里充斥着看不见的幽灵。接着，观众的数量开始缩水，当他们逐渐消散时，乔什感到自己人格中的某些部分也随之消失了。没有了这些关注，没有了满屏幕的滚动的回复，他还存在吗？这是一个哲学入门级别的抽象问题。直到你看到那段影片中的他在不同的房间里走动着，仿佛受到了惊吓，他浮肿的脸上露出某种茫然的表情，像是某个脑袋上挨了一击的人。

• • •

第一次观看《我们生活在公众中》这部纪录片时，我用的是一种十年前无法想象的方式。谢丽·沃瑟曼，一个我认识的在Twitter公司工作的人，筹划了一次专为互联网设计的电影节。起先，我们的想法是观看与孤独有关的影片，观看者在身体上处于孤立的状态，却在技术上与彼此连接。但是随着时间的推移，我关注的重点转向了真实和想象的牢狱，其中就包括哈里斯设计的那两个。

参加第一届“共现”电影节的共有六个人，我们散布在美国和欧洲，通过各自的手提电脑观看影片，并用聊天工具进行交流。《我们生活在公众中》是我们看的最后一部片子，在那之前我们已经连续观看了《凝视深渊》[217]、《纽约大逃亡》[218]和《东京流浪汉》[219]——这意味着我们已经被图像弄蒙了，成小时地沉浸在我们的电脑那发光的内部构造里。其余的几个影片都拍得很美，但又令人不安，它们以不同的方式相互关联着，但《我们生活在公众中》给人的感觉像是直面了某种私人的、丑陋的、令人感到更加不适的东西。如今再看当时的聊天记录，我们像是都受到了惊吓。“SW：这看起来越来越像是自命不凡的互联网新型巨头版本的斯坦福试验[220]。ST：我感觉像是要疯了。AS：这太他妈操蛋了。”

我不能代表其他人发声，但我被自己看到的东西以及它对我产生的意义吓坏了。不知怎么的，我会在未来醒来。我以为我们现在都在乔什的房间里。我以为我们正在不知不觉中进入一个新世界，而它最显著的特征就是所有的墙体都在倒塌，一切都在变得模糊，幻化成其他人的样子。在这种不间断地发生接触和不间断地被监视的氛围里，隐私被动摇了。也难怪在《我们生活在公众中》结束的那天，乔什就逃离了这个城市。在接下来的几年中，他一直躲在一座远离城市的苹果农场里，恢复、重塑着他对边界的感知，把自己重新拉回那副外在的躯壳里。

坍塌、散播、融合、重组：这些事情听着像是孤独的反面，然而亲密关系需要的是一种坚实的、让自我感到成功和满意的感受。现代艺术博物馆举行了一次《我们生活在公众中》的放映会，在会后的对话环节中，导演昂迪·蒂莫纳谈到了她对“安静”的看法。她认为，尽管它在很多方面都是一个集权主义的空间，“可那无关紧要……更

重要的是尽可能地获取摄影机的注意。那里有110台摄影机，对于那些想要感到自己是某件事的一部分的人来说，那里就像是个糖果店。”她还强调说：“当时我没有意识到这就是互联网将要成为的样子。”她把这部影片看作一个明白无误的警告，说：“我认为当我们上传自己的照片时，我们必须意识到自己在追求的是什么。我认为我们都有一种渴望，不想孤身一人，想要跟别人产生联系，那是一种基本的欲望，但在我们的社会里，名声已经成了金羊羔[221]……要是我能得到它，我就不会感到孤独，而会始终感到被爱着。”

这是一种没有风险的爱。一种单纯地散播着自己的脸，并对其进行无穷无尽的复制的爱。在艾洛尔·莫里斯的纪录片《收割我》中，哈里斯以一种毫无保留的、将个体身份与被观看的经验合并起来的方式思缅着自己的人生。“网络是我唯一的朋友……我是个名人。都是在看着我的人……这个古希腊合唱队[222]在看着我我我。”似乎每多一双眼睛，被凝视的对象，也就是那个脆弱的、膨胀的我就会被放大和加固，尽管那些眼睛同样也能把它撕成碎片。

这叫人再一次想起沃霍尔，他有着相似的强烈渴望，意欲进入到网络里，把它用作一种自我宣传的方式，把他的影像传播到世界各地。或者，还有另一种选择，把其他人放到网络上去，更好地享用他们。他的作品中的方方面面都与哈里斯的计划产生了共鸣，二者都尽可能地利用了网络。拍摄那些所谓的无聊影片，用漫长到毫无必要的目光注视着那些陷入影片标题——《睡觉》或《理发》，《亲吻》或《吃饭》所示的平凡的日常活动中的人们，向他们献上静止的、银色的致意。他们见证了一种想要观看一具身体执行其典仪的渴望，这种冲动以更粗粝的原始状态出现在哈里斯那不间歇的录影里，人们排便或洗漱，睡觉或做爱。这也是一种随即在网络这个自画像的王国，这

个恋物癖和平庸之物的飞地上大量盛放的冲动。监视的艺术（我猜你会这样称呼它），在这个术语被传播和使用以前就已经存在了。

当然，沃霍尔和哈里斯之间的区别在于沃霍尔是个艺术家，致力于创造某种美好的事物，为这个世界创造一个闪耀的表面，一面冷漠的镜子，而不仅是埋首于社会实验和自我发迹，以及有时看来像是毫无必要的残酷的暴露之中。然而，或许最后一句话并不公平。看着“安静”的片段，看着它所表现出来的虐待狂和操纵的倾向，我不止一次地想起沃霍尔的那些更令人不快的影片。在那些影片里，他和鲁尼·塔维尔会挑起狂热的情绪，或是怂恿那些眼神纯真的参与者做出侮辱人的举动。奥汀掌掴罗娜·佩吉，玛丽·沃罗诺夫在《切尔西女孩》里粗暴地对待“国际天鹅绒”(223)，美丽的莫里奥·蒙特兹(224)在《试镜2号》里歇斯底里地用唇语说着“腹泻”这个词，他漂亮的脸蛋坚定、急切地想要去取悦他人（在影片的开头，他着了魔似的摆弄着自己华丽的假发，摄影机的镜头在他的上方。他像在做梦般地告解道：“我感觉像是在另一个世界里，一个梦幻的世界。”）。

倘若要说有什么推动了沃霍尔的创作，那并非性的欲望和我们通常理解的厄洛斯(225)，而是对关注的渴望（这正是现代社会的驱动力）。沃霍尔在看着的，以及他在绘画、雕塑、电影和照片里重现的就是每个人都在看着的东西，无论它是名流、汤罐头，还是拍摄了灾难或是人们被汽车碾过后飞撞到树上的场景的照片。当他在看着这些东西并且通过把它们滚印到彩色的画布上来对它们进行无止境的复制时，他想要提炼的是关注本身的精髓，以及每个人都在孜孜不倦地追求着的难以捉摸的部分。他的研究从明星开始，所有那些眼睑厚重、嘴唇丰满的名伶，杰基、埃尔维斯、玛丽莲，他们的脸都一片空白，被摄像机镜头吓得目瞪口呆。但他没有在这里停下。像哈里斯一样，

沃霍尔能看到科技使越来越多的人获得名声的可能性，它是亲密关系的替代品和令人上瘾的替身。

匹兹堡的沃霍尔博物馆里有一个放着几十台垂悬在链条上的电视的房间，每台电视机都播放着一集不同的脱口秀。这些脱口秀都出自他在20世纪80年代制作的两档节目，《安迪·沃霍尔的电视》（*Andy Warhol's T.V.*）和《安迪·沃霍尔的十五分钟》（*Andy Warhol's Fifteen Minutes*）。每台电视里都有一个缩小版的安迪，他的假发向上竖起，不受地心引力的限制。他在自己的眼镜后面显得不大自在，但却沉迷于那炽热的、径直打在他脸上的灯光。电视是他最渴望进入的媒介，是他志向的巅峰。用馆长伊娃·迈耶·赫尔曼的话来说："电视这一扩散到每个起居室里的大众媒介是他能想象到的最极致的复制和重复的形式。"在《安迪·沃霍尔的哲学》里，他提到了对电视的神奇能力的看法——它能把你变成一个大人物，无论你感觉自己有多么微不足道：

> 倘若你是电视上最重要的节目里的明星，某天夜里，当你出现在节目上的时候，你可以随便挑一条美国的街道走走。你透过窗户看进去，看到自己出现在每个人起居室里的电视上，占据了他们的部分空间，你能想象自己那时的感受吗？无论你看上去有多小，你都拥有了任何人能够想到的全部空间，就在那个电视盒子里。

这就是复制所带来的美梦：无限的关注，无限的留意。互联网的机制让它化身为一种民主的可能性，而电视永远无法做到那一点，因为坐在起居室里的观众数量必定远胜于那些能够挤进电视机这个小盒子里的人。但互联网就不一样了，每个有电脑的人都能参与进来，成为Tumblr或YouTube上一个小小的神祇，用化妆建议或是装饰晚餐桌和

烘焙出完美的纸杯蛋糕的才能来支配众生。一个宣称“很难解释我自己所以那就是我的视频想要做到的！”的善于对人恶言相向的穿毛衣的小孩能收获1379750个订阅者，接着你浏览了Twitter上标注为“孤独”的话题标签，“最近没法跟任何人产生共鸣#孤独”，七个点赞；“我喜欢看到要我一起去做某些事的人没回应我然后又不带上我去做那些事。#孤独”，一个点赞；“我度过了一个那样的夜晚。有太多思考的时间#孤独”。“我听起来像是个养了一大群猫的该死的胆小鬼。我希望我有一只猫”，没有点赞。

与此同时，还有什么呢？与此同时，这颗我们所生活的星球上的生命形态每小时都在消失。与此同时，每件事都在稳步地变得越发同质化，越发难以容忍差异的存在。与此同时，青少年在自杀，在Tumblr上的一面时隐时现的、闪烁的凯蒂猫背景墙上留下遗言：“我度过了彻底孤独的5个月。没有朋友，没有支持，没有爱。只有我父母的失望和孤独的残酷。”

有些事在变得不对劲起来。不知怎的，复制机器的魔咒失效了。不知怎的，我们所抵达之地并没有那么令人满意，并不那么适于居住，也并没有多么了不起。倘若我把自己从电脑上剥离开，看向窗外，迎面撞见的却是时代广场的屏幕。戈登·拉姆齐[226]的脸被放大到真人的百倍大小，成了一个巨型的守夜人。

孤独地游荡在这片不自然的景致里，我完全可以身在其他任何地方：伦敦、东京、香港，任何一座被科技修正过的未来城市。它们看着都越来越像是雷德利·斯科特在《银翼杀手》[227]里塑造出的城市的样子，其中满是飘浮的可口可乐和“世外桃源殖民地”的广告，以及人造物和本真之间模糊的界线所引发的焦虑感。

《银翼杀手》描绘了一个没有动物的世界，一个雪莉·特克尔曾预言过的机械化时代的想象先驱。塞巴斯蒂安，一个过早成熟的、古老的大男孩儿，独自居住在未来湿漉漉的洛杉矶，待在荒废的布拉德伯里大楼[228]那渗水的、布满残迹的庞大遗迹里。他是怎么说的来着？人造人帕丽斯问他是否感到孤独，他说，不（真实的人类几乎总会这样回答），并用他那拖拖拉拉的调子告诉她：“并不真的孤独。我制造朋友。他们是玩具。我的朋友是玩具。我把他们做了出来。那是个业余爱好。我是个基因设计师。”于是我们又被困在了另一个空间里，这里堆满了用编程设计出来的同伴。我们创造了这些朋友，并赋予了他们生命。别再去想什么移民到“世外桃源”了，我们已经移民到了网上的世界。

我好奇的是，电脑是否正是在地球上的生命都陷入了如此灾难性的危险时获取了它们的统治权的？我好奇它是否是一个驱动力，是对逃避感受的渴求当中的一部分，用“永恒的关注”这种药剂堵上人类对接触的需求。而这其实源自一种焦虑，我们担忧有一天自己将会成为最后被留下来的人，成为这个种类繁盛、鲜花盛开的星球上最后的物种，飘荡在空荡荡的太空里。那是个噩梦，不是吗？被遗弃在永恒里？在岛上的鲁滨孙·克鲁索，那消失在冰上的怪物弗兰肯斯坦[229]，还有《飞向太空》[230]、《地心引力》[231]和《异形》[232]。哭泣的威尔·史密斯在《我是传奇》[233]里游荡在荒凉的、渺无人烟的、瘟疫袭击后的纽约，恳求一家废弃的录影带商店里的人体模型：“拜托跟我打个招呼吧，拜托跟我打个招呼吧。”所有这些恐怖故事围绕的都是没有治愈可能的孤独，无望得到补偿或救赎的孤独。

同样令我感到好奇的是艾滋病是否是这一切的基石。在《疾病的隐喻》里，苏珊·桑塔格将疾病和在当时尚不发达的网络世界联系到

了一起，这两个领域中所用的修辞后来也以同样的方式互通并且混杂在了一起。首先，病毒这个词的用法从攻击身体的有机体进化成了攻击机器的程序。艾滋病在最后一个千禧年的尾声到来时占据了这个意象，填满了一片恐怖的氛围，因此，当未来汹涌而来时，随之而来的是一种滞重的对污染、患病的身体和生活在其间的羞耻的恐惧。这时我们面对着一个虚拟的世界。为什么不呢？请快来吧，它能够宣告实体暴政的终结，宣告长期以来的旧时代、疾病、失去和死亡的统治的终结。

此外，桑塔格还指出，艾滋病暴露了地球村面临的充满危机的现实。在这个世界上，一切都处于不断的循环中，物资和垃圾，伦敦的塑料吸杯在日本被洗刷，或被卷进太平洋垃圾旋涡肮脏的涡流里，分解成远洋塑料，再被海龟和信天翁吃掉。信息、人类、疾病，一切都处于流动的状态。没人能置身事外，一切元素都在不断地变形为别的东西。桑塔格在她的这本出版于1989年的书的结尾处写道：

> 但现在，加强了在空间中的现代连接性的（不仅是个人的，更是社会的、结构的）是一种对健康产生威胁的携带物，有时它也被描述成一种对物种本身的威胁。对艾滋病的恐惧总是伴随着对未知疾病的关注，它们随着先进社会的到来一同出现，尤其是那些体现了全球化范围内的环境恶化这一事实的疾病。艾滋病是打破地球村乌托邦的一个先兆，预示着已经在前方等待着我们，并将永远先于我们的未来，没人知道该如何抗拒它的到来。

21世纪的公民或许会给这段话加上“#受够了”或是“#太长，不读了”的标签。这种绝望情绪被我们压缩进微语言里，而今我们似乎被迫将它们限制在自己的内心当中。

• • •

有一天，我在凌晨两点半往家走时看到一匹拉马车的马被拴在荒弃的43街上。另一天夜里，我经过42街上的一群人身旁，看到一个男人自顾自地大喊着“纽约！我们要淹死在色彩里了！”在时代广场酒店的电梯里，我在人们的对话中进进出出。两个女人正在询问一个男人有关路易·威登手提包的事情，他的头发用发蜡抹到了后面。你想要什么颜色？黑色。你什么时候走？她过一个半小时走。那是一个外部的世界，要是我能让自己进入其中就好了，尽管它变得越来越像屏幕里的那个被净化了的世界。

那种驱使我们迁入网上世界的力量在社区本身的结构中也同样清晰可见。每座城市都成了一个消失之地，可曼哈顿是一座岛，为了重塑自己，它必须切实地摧毁过去。塞穆尔·德莱尼、瓦莱丽·索拉纳斯和大卫·沃纳洛维奇的时代广场，兰波相片中的时代广场，这个让躯体聚集到一起的地方，在过去的几十年里已经经历了一次剧变，一次通往同质化的运动，一场士绅化大清洗的手术：朱利安尼和布隆伯格[234]扫荡了这里的色情电影院、妓女和跳舞女郎，取而代之以企业的办公室和高端的杂志社。

特拉维斯·贝克尔在《出租车司机》[235]里的那段著名的独白中表达了同样的对净化的向往，他在雨中开着出租车经过20世纪70年代的时代广场，经过偷窥秀场的绿色的鱼缸和用粉色的字母拼出的“诱惑”，女孩们穿着柠檬黄色的热裤和厚底高跟鞋，车前灯在潮湿的柏油路面上洒下红色和白色的光，这时响起了画外音：“所有的野兽都在夜间出行——妓女、臊臭的婊子、鸡奸者、异装癖、同性恋、吸毒的人、瘾君子。这些人病态且唯利是图。有一天，一场真正的雨会落

下，把这些渣滓从街上全部冲走。”现在这场雨已经来了。现在时代广场充斥着迪士尼的角色、游客、脚手架工人和警察。现在，兰波相片里的放映X级影片的胜利影院成了一座翻修过的光辉灿烂的儿童剧院，而新阿姆斯特丹影院自2006年起就只放映《玛丽·波平斯》了。

曼哈顿正在蜕变为一个只对超级富人开放的封闭式岛屿，这真是讽刺，因为20世纪70年代时，这里更像是一座只对穷人开放的封闭式监狱，一个在《纽约大逃亡》（我们在第一届“共现”电影节上观看的其中一部影片）这类科幻电影里被用来拍摄危险之地的场景。我在那段时间所居住的大楼，也就是装饰着古老的艺术风格线条的时代广场酒店，过去曾是一个福利旅馆，从这座城市那拥挤的避难所里满溢出来的无家可归的人曾把这里空无一人的房间当作福利住所。瓦莱丽·索拉纳斯是这种旅馆的常客，而大卫·沃纳洛维奇在那本讲述他的童年生活的图像小说《秒速七英里》也回忆起自己被迫栖身于这种地方的那些日子。这里的床垫已经腐烂，门也从距离地板60厘米处被锯开，以致任何怪人都能在你睡觉的时候爬进来。相较而言，就算他已经筋疲力尽了，他也还是更喜欢露宿在开阔的街头。

我不知道他是否曾造访过时代广场，但在他小的时候，他肯定在类似的地方做过不少交易。后来他曾写到过那些事情：中年男人把他从这里带走，把他带到那些肮脏的小房间里。有一次，那个嫖客让他透过墙上的一个小孔偷看另一对伴侣。当那个女人转过来的时候，他看到她的肚子上满是没有愈合的刀伤。在《秒速七英里》里，有一幅描绘她的躯体的图片，上面是用染了色的布条涂上的红色、粉色和棕色。 “真正让我感到不安的是”儿时的大卫说道，他在港务局外认出过那个妓女，“那个人怎么可能去干那个女人，那些新鲜的伤口就这

么暴露在他面前！好像他想象不到那具他正在干的身体所感受到的痛苦一样。”

这才是时代广场联盟本该清除的东西：乞丐、骗子、受伤的与饥饿的肉体。然而，值得怀疑的是，其动机是否出于完全的人道主义，这场清洗是否由一种旨在改善边缘人士的生活，或让他们生活得更安全的意愿所推动。更安全的城市，更洁净的城市，更富有的城市，更加同一化的城市：“生活质量任务力量”冠冕堂皇的措辞背后潜伏的是对差异的深切的恐惧，他们害怕肮脏和污浊，不愿让其他生命形态与之共存。而这意味着城市正从一个让不同的人产生联结、相互交流的地方变为一个与隔离病房无异的地方，一个把同类的人圈禁在一起的地方。

这就是《头脑的士绅化》一书的主题，萨拉·舒尔曼杰出的激昂之词将士绅化的实体进程与艾滋病危机造成的死亡联系在一起。她的作品呼吁我们要意识到，生活在一个复杂的、动态的、多样化的社会远比生活在一个高度统一化的社会更健康，而且从任何文明的角度来看，建立在特权和压迫之上所得的快乐都根本不能被称为快乐。或者，就像老时代广场的另一个居民布鲁斯·班德森在《性与孤独》里所写的：“中心城市的谢幕是每个人的孤独。对肉体的弃置是孤立，是纯粹的幻想的胜利。”

这在现实的环境里产生了后果，而虚拟世界也同样受到了影响。在我居住在时代广场的期间，沃纳洛维奇的话语一直不断地在我脑中浮现。“好像他想象不到那具他正在干的身体所感受到的痛苦一样。”这是一句表现出共情的话语，它彰显出一个人进入另一个人类的情感现实，辨别出他们独立的存在和他们不同的能力。这正是通往所有亲密举动的序幕。

在《银翼杀手》的异想世界里，移情是得以把人类和人造人区分开的东西。事实上，在影片的开头，一个人造人被迫接受了沃伊特·坎普夫测试。人们通过使用一种测谎仪来评估被测者对一系列问题的情感回应的程度，以此来判定他们是不是真正的人类。这些问题大多与处境悲惨的动物有关。“有一只仰面躺着的乌龟，它的肚子暴露在灼热的阳光下，它挥动着双腿想要翻过身去，但它做不到。没有你的帮助它就做不到。可你并没有帮忙……为什么呢，里奥？”这个提问被突然打断了，里奥从桌子后面朝询问者开了枪。

当然，这部电影的讽刺之处在于，正是人类被剥夺了共鸣的能力，他们没能察觉到人造人一方的痛苦，后者承受着“偷皮者”的污名，而且它们那过于短暂的生命也被延长了。只有在人造人罗伊·巴蒂差点杀了他（真是一次不错的生活在恐惧里的经验，不是吗？）又救了他的命之后，银翼杀手戴克这个冷酷无情的侦探才学会了去理解它们的处境，融化了他孤独的坚冰，以及这座城市中那深入骨髓的疏离的状态。

现在，让我感到好奇的是：对联结的恐惧究竟是不是我们这个时代真正的不安？它是否在支撑着我们的真实和虚拟生活的改变？那是圣帕特里克日[(236)]，早晨的时代广场上挤满了醉醺醺的、戴着绿色棒球帽的青少年，而我径直走到汤普金斯广场公园去躲开他们。等我回家的时候，外面已经开始下雪了，街上几乎空无一人。在百老汇街的一头，我经过了一个坐在门廊上的男人。他肯定有四十来岁了，头发参差不齐，一双大手上满是裂缝。当我停下的时候，他开始滔滔不绝地说起话来，说他在这里坐了整整三天了，说没有一个人停下来跟他说话。他对我说起他的孩子：“我在长岛有三个漂亮的宝贝。”接着又讲了一个叫人摸不着头脑的关于工作靴的故事。他给我看了他的手

臂上的一道伤口，说，昨天我被人捅了一刀。我在这儿什么都不是，人们朝我丢零钱。

雪下得很大，雪花盘旋着往下落，我的头发早就湿了。过了一会儿，我给了他五美元，然后接着往前走。那天晚上，我看着雪花落下，看了很长一段时间。空气里满是潮湿的霓虹灯，滑动着点染了街头。其他人的痛苦是什么？假装它不存在，拒绝做出同情的努力，转而相信人行道上的陌生人的身体不过是一个被渲染[237]出来的鬼魂，一个彩色像素的集合。在我们转过头去，换一个频道去注视时，它就会从存在中隐没，这要更容易些。

异常的水果

天气先是变得更冷了，然后又暖和了一些，空气中飘满了花粉。我离开了时代广场，搬到了我的朋友拉里的那间位于东十街上的暂时空置的公寓里。能回到东村真好。我想念这片街区，想念这个装饰着小彩灯和破破烂烂雕塑的社区花园，在A大道上的每分钟里，你都能听到一堆不同的语言。正如萨拉·舒尔曼在《头脑的士绅化》里所说的，都市人的礼节提供了一种 “日复一日的对拥有不同经历的人的真实性的肯定”，尽管以难以遏制的速度激增着的公寓大厦和冻酸奶店和飞涨的房租，明显让这个地方过去的种族、性别和收入的多样性陷入了岌岌可危的境地。

拉里的公寓里堆满了大叠他满怀热情收集来的美国史料，不仅仅是一个悉心维护的名人传记图书馆——P是多莉·帕顿[238]，H是凯斯·哈林，还有约一百个杰克·丹尼尔斯威士忌酒瓶、几十条钩针织毯、乐器、掉在地上的垫子、一尊戴墨镜的“猫王”半身像，还有一个细长的、胀鼓鼓的外星人抱着一只臃肿的猩红色金刚。

拉里的艺术作品从这片欢快的混乱中涌现了出来，其中最重要的是一件斗篷，自我认识他起，他就一直在为它忙活着。这件斗篷由上百片被丢弃的刺绣作品的碎片拼缀而成，那些布片都是他花了数十年时间从旧货商店和清仓拍卖中收集来的，其中大部分都是未完成品。在把它们缝到一起之后，拉里开始往空白处缝缀上无数的小圆亮片，每片都是手工缝制上去的。飞机、蝴蝶、鸭子，以及一列拖着一团彩色烟雾的火车：所有这些讨人喜欢的剩余物，这些被彻底抛弃的文化和好品位，都被组合到了一起，蜕变为一次匿名的、自制的、手织的庆典。

那件斗篷是公寓里的一个令人难以忽视的存在。首先，它很大；其次，它或许还是我见过的最耀眼、色彩最鲜艳的东西。我喜欢和它住在一起。从某个角度来看，它给人带来抚慰，它是由某种协作而生的图腾般的物品，尽管并未牵涉实际的接触和真实的亲近，却依然构成了某种联系，把一群散落在时间中的陌生人拉到了一起。我也喜欢它的姿态，一具看不见的身体将它支撑起来，这一方面是因为它显然是一件衣物，挂在拉里空荡荡的工作室里，另一方面是因为它曾经历了数十人之手，其中的每一针都见证了人类的劳作，以及人类制作物品的欲望背后的原因：人们将物品制作出来并非出于它们的实用性，而是因为它们以某种方式予人以乐趣和慰藉。

这是修补的艺术，是渴望联结的艺术，是寻找一种让联结变为可能的艺术。就是在这段时间里，我看到了佐伊·伦纳德为悼念大卫·沃纳洛维奇而作的作品——《异常的水果（献给大卫）》（*Strange Fruit, for David*）。《异常的水果》是一件完成于1997年的装置艺术品，如今它已是费城艺术博物馆的永久性展品之一。它由302个橘子、香蕉、葡萄柚、柠檬和牛油果组成，这些水果的果肉被吃掉了，剥掉的外皮被风干，接着又被人用红色、白色和黄色的线重新缝合起来，并且上面还缝缀着拉链、纽扣、筋、贴纸、塑料、金属丝和布条。成品有时被一起展示出来，有时则以一小组一小组的形式被摆在展厅的地板上供人参观。这些水果执拗地继续着自己发臭、萎缩或腐烂的过程，直到化作尘埃并彻底消失。

这件作品显然是艺术中虚幻画派[239]传统的一部分，是记录着物质从光鲜亮丽到衰败腐坏的过程的实践。它是为纪念大卫·沃纳洛维奇而作的，大卫曾是伦纳德的一名密友。他们最早相遇于20世纪80年代，当时两人同在一个名叫丹斯特里亚的夜总会工作，那里曾是市中

心新浪潮领域的非正式总部。后来，他们都成了“行动起来”的会员，还一度隶属于同一个关系密切的小组，在超过十年的时间里，他们一起创作艺术，谈论艺术，参加抗议活动，还一起被逮捕。

1992年，在大卫去世后的那段时间里，“行动起来”也开始产生分裂，这个组织一方面想要改造固化的、腐坏的系统，另一方面还想要照料和哀悼那些他们深爱着的朋友们，这种压力压垮了它。当时有不少人离开了，其中就有伦纳德。她离开了纽约，一路旅行到了印度，在淡季的普罗温斯敦待了一段时间，接着又去了阿拉斯加。《异常的水果》就是在那些孤独的年月里创作出来的，当时艾滋病的盛行造成的大规模死亡显然是触发它的其中一个因素，或许还有因竭力促成政治改革而产生的疲惫。

1997年，在接受她的朋友、艺术史学家安娜·布鲁姆的采访时，伦纳德谈起用那些水果来创作的想法最初是如何成形的：

> 那有点像是把我自己重新缝补起来的方式。当我开始着手制作它们的时候，我甚至没有意识到我是在创作艺术……我厌倦了浪费东西。我厌倦了一直把东西丢掉。一天早上，我吃掉了两个橘子，可我就是不想把橘子皮丢掉，于是我在无意识的状态下把它们重新缝了起来。

这些成品立刻让人想起大卫的拼缀作品，他把它们通过不同的媒介一再地呈现出来，其中包括物品、相片、表演和电影里的场景。其中一个作品是一条被切开的面包，它的两端被松松地缝缀起来，它们之间的空间被一根由猩红色的绣线编成的翻绳填满了。另一个作品是一张著名的照片，拍的是他自己的脸，他的嘴被缝了起来，在显然是针穿过的地方涂了像血一样的小点。这些都是艾滋病危机时期的标志

性作品，见证着静默和忍耐，以及被拒绝发声的孤立状态。有时，这些缝补看着像是赎罪的手段，但更多的时候，它被用来揭露和引起对审查制度与隐藏的暴力的关注，呼吁人们关注在大卫的世界里随处可见的破坏和躲闪。

这些水果明显也是来自同一场战争的作品。标题源自那个令人不快的、指代同性恋男人的俚语词“水果”，他们是异常的造物，社会的放逐者。它也暗指向比莉·哈乐黛的那首关于私刑的歌：用极致的暴力施加于肉体上的恶意和歧视，将扭曲的、被焚烧过的躯体吊 在树上。比莉·哈乐黛这个为个体与制度的孤独发声的人在孤独中生活，同样也在孤独中过世。她的一生缺少爱意，还要面对种族主义的残酷对待。比莉·哈乐黛被人当面叫作“黑鬼”，就算是在她领衔的演出场所也被要求从后门进去。她曾试图用酒精和海洛因这些有害的缓和剂治愈伤痛。1959年的夏天，比莉·哈乐黛瘫倒在自己位于西87街的房间里，当时她正在吃乳清蛋糕和燕麦粥，起先她被送到了尼克博克酒店，接着又被送去哈莱姆区(240)的大都会医院，跟接下来那些年里的很多艾滋病人一样（尤其是身为黑人或黑白混血的艾滋病人们），她也被丢在走廊的一张轮床上，不过是又一个吸毒过量的案例。

最糟糕的一次贬低人性、拒绝提供照料的行为发生在1937年，一个陌生人给她打电话，说她的丈夫克拉伦斯死了，问她该把尸体往哪儿送，他的白色礼服衬衫上还残留着血迹。肺炎。她在自传《唱蓝调的女士》（*Lady Sings the Blues*）里写道： “杀死他的不是肺炎，而是得克萨斯州的达拉斯市。他在这座城市里不停地奔走，从一个医院到另一个医院，试着寻求帮助。可甚至没有一个人愿意量一下他的体温，或是把他接收进去。情况就是那样。”

她唱了那首歌，《异常的水果》，以此来抗议他的死，它的歌词似乎 “在细数所有扼杀了波普文化的东西”。而后来杀害了她的正是那些东西，她再也没从大都会里出来。她因持有毒品罪被逮捕，并在医院的一个小房间里由两名警察看守着度过了生命的最后一个月。显然，毫无顾忌的污名行为积聚成了对她的羞辱。

“行动起来”试图在组织运作中至少表达出这些问题中的一部分，解除并挑战体系化的势力。这种势力让一些人群显得没有另一些那么重要，让同性恋、瘾君子、有色人种和无家可归的人变得像是可以被放弃和牺牲的东西。20世纪80年代末，“行动起来”的全体成员一致同意他们的工作应该拓展到同性恋男性以外的层面，成为一个更包容的、表达其他群体需求的组织，包括毒品使用者和女性，尤其是妓女。

这个被伦纳德自己称为“行动起来口述历史项目”的作品围绕着“针剂交换”项目展开，这个项目是当时的一种旨在阻止艾滋病传播的激进方案[241]。尽管科赫市长曾在纽约短暂地开展过“针剂交换”行动，但在朱利亚尼执政时期的“零容忍”道德风气下，它们很快便成了不合法的行为，就像在美国和世界上的其他很多地方一样。伦纳德帮着建立了一个项目，为毒品上瘾者提供干净的所需品和艾滋病教育，为此她被逮捕、起诉，并且遭到审判，还因试图挑战拥有注射器的法令的合法性而被判入狱了很长一段时间。

《异常的水果》是一件不一样的针线作品。它并不激进，尽管它要对抗的是同样的势力，却跟参加抗议或主动违反法律的作品有所不同。它接受了因排斥、失去和孤立而生的痛苦，并安静地拥抱了它们。它是政治的，没错，可它同样也是私人的，表现着由具象化导致的不可避免的后果。这些无言的、非常安静的水果表达着它们的弱

小、独特、破损、消失，以及渴望某些已经离开并不会再回来的东西的痛苦。

它们的哀求即便是透过电脑屏幕也丝毫不会减损。看着它们的图片——一个被缝起来的橘子，一根荒诞的、受伤的、穿了线的香蕉时，你很难不感到一股巨大情感的冲力，同时作为对损坏和缺乏的回应，对它们进行的关切的、怀着希望的、不屈不挠的修补工作，一针一线，一段拉链，一粒纽扣。

我并非唯一感受到了这些水果的动人之处的人。在为《弗里兹》（*Frieze*）杂志撰写的一篇专题文章里，评论家詹妮·索尔金描述了她第一次看到这件装置艺术品时的情景：在千禧年伊始的某一刻，她焦躁地徘徊在费城艺术博物馆里。“远远地，”她写道，“它看着像是一堆碎石。接着我走近了些，那种烦躁的感觉消失了，取而代之的是一种颇为哀伤的、突然非常孤独的感受，绝望像一辆卡车般撞向了我。这些被缝起来的水果带给我一种怪异的、难以言明的亲近感。”

失落是孤独的表亲。它们相互缠绕，彼此重叠，因而，一件为悼念而作的作品可能会唤起一种孤独的、分别的感受，这并不奇怪。死亡是孤独的。肉身存在的本质也是孤独的，被困在一具不可抵挡地向着衰败、萎缩、损耗和破碎而去的身体里。此外，还有丧失亲友的孤独，失去爱人或感情破裂的孤独，思念一个人或很多特定的人的孤独，哀悼的孤独。

然而，以上这些孤独都能经由这些摆在展览室地板上的没有生命的、逐渐干裂的水果传达出来。《异常的水果》之所以如此动人，之所以会带来如此剧烈的痛苦，是因为缝补的努力清楚地表明了孤独的另一个方面：它那无尽的、烦闷的希望。孤独是对亲近、联合、加入

的渴望，是想要聚起那些将会分离、破裂或被隔离和遗弃的东西。孤独是对整体和一种整体感的渴望。

这是种有趣的行为，把东西缝起来，用棉布或线段把它们拼缀起来。这既是一个实际的动作，却也有象征的意义；它既是手工的，也是精神的作为。针对这类行为中蕴藏的含义最深刻的解读是由心理学家和儿科学家D.W.温尼科特提出的，他是梅兰妮·克莱因的研究的后继者。温尼科特从第二次世界大战中被撤离的孩童着手展开自己的心理分析研究。他一生都致力于对依恋和分离的研究，对过渡性客体(242)、抱持、虚假和真实自我的概念逐个进行了研究，并探索了它们如何在对危险与安全的环境产生回应中得到了发展。

在《游戏与真实》（*Playing and Reality*）里，他描述了一个小男孩的案例。这个男孩的母亲一再地离开他去住院，起先是为了生他妹妹，接着又因为抑郁而接受治疗。因为这些经历，这个男孩变得痴迷于绳子，用它把房子里的家具都绑了起来，把桌子和椅子系紧在一起，把垫子捆在壁炉上。他甚至曾把一根绳子缠在了还是婴儿的妹妹的脖子上，当时的情景十分惊险。

温尼科特认为，与男孩的父母的担忧不同，这些行为并非偶然，或是出于顽皮、精神错乱的缘故，相反，这个男孩是在通过这种行为进行发声，想要说出某些在言语中不被许可的东西。他认为，这个男孩是在试着表达一种对分离的恐惧，以及对重新获得与母亲的联系的渴望，这种联系被削弱甚至是永远地离他而去了。温尼科特写道：“绳子可以被看作是所有其他沟通技巧的延伸。绳子把东西联结在一起，这是它在包装物品或把不完整的东西维系在一起时发挥的作用。从这个角度来看，绳子对每个人都具有相同的象征意义。”接着，他

给出一句警示性的补充，“对绳子的过分使用可以让人轻易地联想到一种不安全感，或是缺乏沟通的开端。”

对分离的恐惧是温尼科特研究的中心问题。这种恐惧主要是一种幼儿时期的经验，但也会持续留存在年龄较大的孩童和成人的身上，在脆弱或孤独的处境下强行再现。在最严重的情况下，这种状态会导致他称之为“匮乏的后果”的灾难性感受，包括：

1）崩溃

2）永久的情绪低落

3）因为没有任何沟通方式而造成的彻底的孤独

4）精神和肉体的分裂

这张列表记录了孤独的内核，即它最核心的部分。分崩离析，永远的低落，永远无法找回活力，被永远地锁进单独监禁的牢房里，所有真实的、有界的感受都会被迅速侵蚀：这些就是分离的影响，是它酿成的苦果。

在这些被抛弃的情况下，幼儿渴望的是被抱持、被包容、被呼吸和心跳的节奏所安慰，透过母亲微笑的脸庞这面美好的镜子被重新接纳。对于大一些的孩童或是成年人来说，倘若他们没能得到足够的关爱，或是曾经历过原初的分离的经验，那么，这些感受往往会引发他们对过渡性客体的需求，他们需要用灌注了情感的、心爱的东西来帮助他们进行自我聚合与重组。

在温尼科特对那个沉迷于绳子的小男孩的讲述中，最有趣的部分是尽管他花了很大力气强调这种行为并非不正常的，但他确实意识到

了其中潜藏的危险。他认为，倘若不能重新获得与母亲的联系，这个个体可能会从忧伤坠入绝望，在这样的情况下，客体游戏会转而化作他称之为“故意作对”的情况。在这种糟糕的情态下，绳子的功能会转变为 “一种对分离的否认。作为对分离的否认，绳子本身就成了一件具备危险属性的、必须被掌控的物品”。

第一次读到这段话的时候，我立刻想起了在芝加哥看到的亨利·达戈的房间里的大柳条箱。里面装满了被丢弃的线圈和线头，全都是他从整座城市的排水沟和垃圾箱里收集来的。他每天回到家里后都会用好几个小时解开它们，抹平线缕，接着再把它们系到一起。这是一项他投入了很多感情的消遣，从他日记中的内容看来，他日常所做的基本就是参加弥撒、处理打结的线团，以及解决细绳和双股线的难题。

1968年3月29日： “我冲着打结的线团和绳堆里的绳结发脾气了。因为这个困难，我还威胁要把球扔到圣像上。”1968年4月1日：“处理一团乱麻的绳子，很难办。发了几次脾气，咒骂了几句。”1968年4月14日：“下午2点到6点，解开了白色的绳子，缠到了球上。发了更大的脾气，因为有时绳子的两端没法系在一起。”1968年4月16日：“又碰到了绳子的难题。气疯了，希望自己是一场大飓风。冲上帝咒骂。”1968年4月18日：“很多的细绳和软线。这回不是难缠的线团。整理的时候唱着歌，没有发脾气或骂人。”

在这些记录里充斥着如此激烈的情感、如此大量的怒意和沮丧的情绪，让人出于直觉地感受到如果把绳子看作一样危险的材料，会导致什么情况：把它看作一种必须被制服的东西，一种可能引发更大程度上的焦躁的东西，一种倘若不能得到正确的处理，就会倾泻出一股压迫性的悲痛或愤怒的东西。

然而，依据温尼科特的说法，这类行为可能产生比单纯的拒绝分离或替代感更严重的后果。类似绳子的过渡性客体还可能成为一种认知伤害和治愈伤痛的方式，把自我包扎起来，从而使得联系能够得到修补。温尼科特认为，或许人们能够在艺术的领域内进行这类尝试，如此一来，人们可以自由地在聚合与分离之间移动，进行修补，感受悲痛，准备好去应对危险、迷人的亲密关系。

• • •

认为治愈或是妥善处理孤独、失落、在亲密关系中受到的伤害，以及每当人们与彼此产生牵连时都会出现的不可避免的伤痛的过程，都会借由物品来进行似乎是一种可笑的想法。这看似是可笑的，可我对此考虑得越多，这种观念似乎就越普遍。人们会进行艺术创作或与艺术创作相似的行为，以此来表达自己对交往的需求或是对它的恐惧；人们制作物品，以此来妥善处理自己的羞愧和悲痛的情绪。人们制作物品，以此来剖析自我，检视自己的伤疤；人们靠制作物品来抵抗忧郁，创造出一个他们得以在其中自由移动的空间。艺术并不是必须具备修补的功能，它只有审美或道德上的职责。尽管如此，指向绝望的艺术仍然存在，例如沃纳洛维奇的那条被缝起来的面包就横贯了分离与联系之间脆弱的空间。

在生命的最后5年里，安迪·沃霍尔同样有过缝纫相关的创作，他把摄影图像缝在一起，为那些成批生产的旧艺术品创作了309幅系统的手织版本。这个系列中最漂亮的一幅是由9张黑白照片拼缀而成的，拍摄的对象是他朋友让-米歇尔·巴斯奎特。在缝纫机的操作下，它们出现了少许缺陷：外沿卷曲起皱，没剪掉的线头拖在边缘处。

在这些照片里，巴斯奎特在吃东西，尽情地埋首于一顿盛宴中。紧闭双眼的他几乎是趴在桌子上，往嘴里扒拉着食物。他的嘴巴张得如此之大，你都能看到他在嚼碎一口像是法式吐司的东西。这张照片被全面曝光，他的下巴上有一道污渍或阴影。他穿着一身白色的衣服，白光从他的脸上反射开去。在他面前堆得满满当当的桌子上有一叠盘子，细看之下分解为早午餐的经典组合。水果杯，铬制的牛奶和咖啡杯，盐和胡椒瓶，一罐纸袋装的糖和一杯起泡的可能是啤酒的液体。它给人的印象是富裕的、丰盛的、充足的，事实上，巴斯奎特迫切地、永不餍足地追求的都是些抽象的东西，无论是金钱、毒品还是名声都无法填满他无底洞似的欲望，部分原因是因为他作为一个黑人男性想要在一个不断拒斥自己的社会里得到认可，即便在他被赞誉包围的时候，这个社会依然拒绝他的存在。

就他渴求的类型和起因而言，巴斯奎特与他的英雄比莉·哈乐黛颇为相似。和她一样，无论他变得多有名，都还是会受到种族主义的困扰：他被错认成皮条客，被拒绝进入高端聚会，甚至没法让出租车在街上停下来，只能在白人女朋友们招手拦车的时候被迫躲起来。他精致的、谜一般的、迷人的艺术与这一切对立，形成了一套自有的、审慎的、表示异议的语言，创造了一个抵抗的咒语，用反叛的语气大声说出反对权力与恶意的体系的话语。难怪在他发现哈乐黛没有墓碑后，他无法摆脱这件事对他的影响，全情投入了好几天的时间为她设计了一个与她相称的墓碑：一个能够正确彰显她生前的生活方式，并表露她的死亡的残酷物件。

沃霍尔也许并不了解所有这些事情，尽管他肯定目击了巴斯奎特遭到羞辱和被排斥的场面，他与巴斯奎特合作创作了一幅比莉·哈乐黛的肖像，画上的她穿着一双红鞋子，斜倚在一个被蓝色颜料盖住了

的戴尔蒙特[243]招牌上。尽管他们之间存在许多不同之处，这两个男人还是变得亲密无间，沃霍尔爱巴斯奎特，就像他曾爱过奥汀一样。他们第一次见面是在20世纪80年代，当时还是一个邋遢的涂鸦艺术家的巴斯奎特走过一个写着“还是一样的狗屁”的牌子，在街上拦住了沃霍尔，向他兜售一件他不想要的画作。

“那堆孩子中让我发疯的一个。”1982年10月4日，这是沃霍尔第一次在日记里提到他的名字，但很快日记里的话就成了“去办公室见了让-米歇尔”，或是“打车去见了让-米歇尔”。不久后他们就开始一起去健身房运动，还一起去修指甲 。又过了没多久，让-米歇尔就会随时打来电话，有时是闲聊，有时是为了倾吐焦虑和妄想的思绪。沃霍尔对此的观察是： “但事实上，只要他能在电话里跟我说话，他就没什么问题。”

在某些方面，沃霍尔有着与巴斯奎特同样的对感知的贪婪，尽管在性和毒品方面并非如此。根据日记里的记录（在这807页中，巴斯奎特出现在了第113页上），他对性和毒品的大量消耗既引发了沃霍尔的兴趣，也让他心生反感。在描述巴斯奎特与一名女友的悠长假期时，他埋怨地说道： “我是说，你能吸一根鸡巴多久呢？”这个疑问让他罕见地展开了一段关于他自己从肉体的领域抽身而出的做法的遗憾的陈述：“哦，我不知道。我猜我错过了生活中的很多东西，我从没在街上找过什么人或类似那样的事情。我感到生活弃我而去了。”

他为巴斯奎特感到担忧，渴望得到他的陪伴，并且为他大量使用海洛因而感到不安。巴斯奎特来工作室的时候会瘫倒在一幅画作上，花5分钟系鞋带，或者干脆就在“工厂”的地板上蜷缩着睡过去。他最钟爱的是他们友谊中的创造力，他们一起创作的方式，待在彼此身边，甚至用同一张画布作画，随着沃霍尔日渐熟悉了巴斯奎特那天

然、独特、了不起的风格，他们的轨迹开始彼此融合。巴斯奎特把他带回了绘画的领域，也把他介绍给了一群更有创造力的人。过去，在20世纪60年代，他也曾被这样的一群人围绕过，在极度空洞、浮夸的那些年里，他与他们失去了联系。

这份热情部分地渗进了相片里，随之而来的还有明显的对欲望将往何处去，又将止于何处的忧虑。沃霍尔的肖像画里似乎往往流露出一种偷尸人的特质，他的欲望里透露出某种吸血鬼般的东西，这种东西想要猛地咬上其他人的面庞，留存、再现并复制他们的精华。但有时我好奇他想要做的是否是将他们从危险中拉出来，对此我指的是弥漫在他所有作品中的死亡的危险，从电椅的画作到《帝国大厦》。这部由单一慢动作镜头拍摄的电影持续了8小时5分钟，记录了帝国大厦在一整夜里的状态，悠长、稳固地凝视着时间冲刷过世界的脸庞。

在艺术里直面死亡是一回事，在现实生活里应对它则截然不同。沃霍尔对疾病或者任何肉体衰败的迹象总是有点神经过敏，似乎他还是那个在他父亲醒来后立即躲到床底下的小男孩。就像比莉·哈乐黛一样，他对死亡的恐惧推动着他对医院的惧怕。“那个地方”，他这样称呼它们，并且要求出租车司机绕路，那样他就能避免看到医院的前门，好像那一瞥会使他受到污染一样。他与巴斯奎特的友谊在时间上恰巧与逐渐加剧的艾滋病危机重合在一起，对这两件事的记叙交错地出现在他的日记条目里。到处都是死亡和消失，它们显然与欲望、爱欲，以及短暂的、不可抑制地通过药物获得快感的狂喜联系在一起。

看着他的朋友苦苦挣扎在海洛因的诱惑中，在妄想和梦游中来回游移，沃霍尔肯定是感到了某种潜藏的危险，这是一种对于可能发生的失去的不祥预感。尽管如此，当死亡遍布一切事物的时候，他却成

了那个最先去世的人，1987年2月22日，周日，凌晨时分，他在纽约医院的一间私人病房里悄然逝去，当时他正处于急诊胆囊移除手术的恢复期，表面看来，手术似乎并未造成过大的伤害，而且他曾一直竭力试图躲避这次手术。不同于事情本可能的走向，巴斯奎特比他多活了18个月，直到1988年的夏天，他在大琼斯街的一幢楼里因过度吸食海洛因而去世。那间房子是他从沃霍尔手里租来的住所，位于当时尚未完全士绅化的苏活区。

《纽约时报》中的讣告里写道：“沃霍尔先生去年的过世，移除了控制着巴斯奎特先生的善变举动和毒品嗜好的为数不多的缰绳。”或许，把沃霍尔看作对巴斯奎特的一种驾驭、一种牵制的这种看法可以部分解释为什么那幅编结肖像画似乎是他在1983年创作的丝网印刷作品《灭绝》（*Extinction*）的一部分。那幅作品是他应环保活动人士的紧急要求制作的。这个系列同样传达了他对失去那些他所热爱的生命或看到他们被夺走所产生的焦虑。每幅作品都展示了一个濒危的、所剩无几的物种，其中包括一只非洲象、一头黑犀牛和一只大角绵羊，波普主义的色彩和商业的呐喊助威不曾削弱它们目光中的哀伤与庄重。这是一个消失的时代的纪念物，是我们如今面对的难以计数的失去的第一个暗示，是一种被留在这个遭到我们劫掠的世界上的不可想象的孤独。

面对这种无处不在的、加速灭绝的威胁，面对加剧的放纵的风险，沃霍尔对物品进行召唤，收集起一系列的东西来当作一种检索、捕获，甚或是欺骗时间的手法。和包括亨利·达戈在内的很多人一样，他通过储存、收集和过量购物来应对自己的分离焦虑以及对失去和孤独的恐惧。时代广场上放着永不满足的安迪那永恒的银色雕像，他的宝丽来相机挂在脖子上，右手提着一个布鲁明戴尔百货商店的中

号棕色购物袋。这就是安迪，在搭出租车去医院前，忍受着胆囊感染恼人的疼痛，用自己在东66街家里的最后几个小时往他的保险柜里塞满了值钱的东西；这就是安迪，在他死后，人们发现他的家里每层楼都堆满了成百上千个没打开的包裹和袋子，里面装着从内衣、化妆品到艺术装饰风格时期的古董等一切物品。

然而，就像他曾参与过的每一项寻常的活动一样，沃霍尔也把自己的收藏品运用到了艺术创作中。他创作的最大规模的艺术品就是时间胶囊，610个被封好的棕色纸板箱里装着他过去15年中的生命痕迹，填满了“工厂”的多种多样的碎片：明信片、信件、报纸、杂志、相片、收据、几片比萨、一块巧克力蛋糕，甚至还有一只做成木乃伊的人类的脚掌。他在“工厂”的办公室里放了一只箱子，在家里放了另一只，一旦箱子被装满，他就会把它们移到一个储存空间去，尽管他的本意是要最终把它们卖掉或展示出来。在他死后，这些箱子被移交给了匹兹堡的沃霍尔博物馆，自20世纪90年代初起，一组管理员就一直在对其中的物品进行系统的分类。

住在拉里家的时候，我打定主意要去看一眼时间胶囊，去看看沃霍尔想要保存的是什么。当时这个项目尚未对公众开放，因而我又一次给馆长写了一封恳求信，后者同意给我5天的参观时间，但不能触碰其中的某些物品。

此前我从未去过匹兹堡。我的酒店距离沃霍尔博物馆只有几个街区的距离，每天早晨我都会沿着一条与河平行的路走过去，希望自己戴了手套。看到博物馆的第一眼我就爱上了它。我最喜欢的是靠近大楼顶部的地方：好多个亮着微光、发出回声的房间里，十几部沃霍尔自20世纪60年代起拍摄的影片被投放在墙面上。之前我从未见过按原尺寸放映的这些影片，它们呈现出闪烁的颗粒状，那是水银或失去光

泽的银子的颜色。所有这些都是曾被他的眼睛吞噬的可爱的东西：约翰·乔尔尼梦幻的、催人入睡的身体；美丽的莫里奥·蒙特兹戴着一顶皮毛头饰，雍容华贵，缓慢地、色情地吃着一根香蕉；一个赤裸的、欢腾的泰勒·米德[244]（去年我参加了他在圣马可教堂的追悼仪式，想要对逐渐逝去的沃霍尔圈子表达我的敬意）；尼克在《切尔西女孩》里；帝国大厦背后的天空缓慢地渗出更多的光。房间里的时间以明显的缓慢的速度流淌着，厚重地悬滞着，因为这些影片的放映速度都只有原本速度的一半。

时间胶囊本身被保存在四楼档案管理员的房间里，堆在金属架子上。在房间的尽头，一个男人在一顶塑料帐篷里做着细致的保存工作，一个戴着一副放大眼镜的年轻女人在靠近前部的一张桌子旁辨认着沃霍尔照片里的人。艺术家杰里米·德勒也在这里造访，穿着一件耀眼的芭比粉滑雪外套。他在20世纪80年代就认识沃霍尔了，并且从物品里找到了几张他们的合照。照片是在沃霍尔豪华的伦敦酒店套房里拍的，德勒穿着一件条纹夹克，沃霍尔在假发上戴了一顶软趴趴的、有点傻乎乎的帽子。

为了观看胶囊里的内容，我们必须戴上蓝色的塑胶手套。管理员把盒子一只一只地拿下来，把每样东西都铺在一层保护用的纸上。时间胶囊27号里装的都是茱莉亚·沃霍拉的衣服，包括她的碎花围裙和黄围巾，一顶别着莱茵石别针的黑丝绒帽子，一封以 “亲爱的布巴和安迪叔叔，圣诞老人去那儿了吗？你看电视了吗？”开头的信。旧的缎子花，一只耳环，一张脏纸巾，大多数都装在放胡萝卜的塑料袋子里，此外，还有一份茱莉亚的怪异的储物方法和她顽固的节俭习惯的永久记录。

时间胶囊522号里存放的都是巴斯奎特的遗物，包括他在上面贴了标签的出生证明，还有一幅他画的安迪的画像。画像中的安迪全身都穿着蓝色，胳膊张得很开，拿着一台相机，下面用大写的印刷字体写着“相机”这个词。还有一封他写的信，这封信被写在皇家夏威夷酒店的信纸上，信纸一共有三张，间距留得很大，开头是 “嗨，甜心，这里是怀基基海滩”。

但和这些看似珍贵的遗物放在一起的其他盒子里装的是上百枚邮票、没拆开包装的酒店睡衣、香烟屁股和铅笔以及一页又一页匆忙记下的笔记，上面记录着从没成为“超级明星”的那些人的名字。一支用过的画笔、一张歌剧票根、一份纽约州司机手册、一只棕色的山羊皮手套。糖纸，没全部用完的克洛伊和卡纷香水的空瓶，一只生日蛋糕形状的气球，上面用记号笔写着“爱洋子& 公司”。

这些胶囊究竟是什么？它们是垃圾箱、棺材、玻璃橱窗、保险柜，是把心爱之物保留在一起的方式，永远不用承认失去或感到孤独之痛的办法。就像伦纳德的《异常的水果》一样，它们散发着某种对存在论的研究的感觉。在本质都被分离后还剩下什么？皮囊，你想要丢弃却不知为何感到难以丢弃的东西。温尼科特会从中看出些什么来？他会用“任性的”这个词吗？还是说他会看到它们温柔的一面，看到它们试图捕捉时间，试图避免迅速消逝的和死去的东西太快、太远地溜走的方式？

在我在博物馆的时候，沃霍尔的侄子唐纳德在那里发表了一次演说，多个星期以来他一直在这样做。一天下午，我们一起坐在咖啡馆里，他对我谈起他的叔叔，缓慢、清晰地朝我的银色磁带录音机诉说着。他记得最清楚的是安迪的善良，他喜欢跟孩子们闹着玩，而他的两条心爱的腊肠狗——阿莫斯和阿奇，就在房间里到处叫着乱跑。唐

纳德记得他的公寓里到处都是讨人喜欢的东西，甚至他在当时就觉得那里是纽约的一个缩影，对还是个孩子的他来说，那座城市似乎太过令人激动了。

安迪叔叔掌握了一种倾听的技巧，能让跟他在一起的任何一个人开口谈论他们的生活，就算是孩子也一样。“我觉得他不喜欢谈论自己，因为他觉得其他人更有趣。”唐纳德说。后来他又补充了一句，说沃霍尔认为自己挺无聊的。也就是说，安德鲁·沃霍拉，那个脆弱的人类的自我仍然栖居在银色假发和紧身腹带之下。

他简略地提到了沃霍尔的天主教信仰，这一点与达戈和沃纳洛维奇一样。每个周日都是神圣的一天，他总会到教堂去。这条信息与日记里提到的好几个圣诞节日的日程相互呼应，沃霍尔会到无家可归者的收容所去发放食物，而他的这一面经常会被派对狂人和名流朋友的传奇所掩蔽。他也说到安迪在自己的母亲死后有多想念她，以及他是如何学会生活在失去中的。

接着，我又问了一个问题，那就是在他看来安迪是否快乐。他说安迪最快乐的时候就是在他的工作室里，那是一个唐纳德称之为他的“游乐场”的地方。他还补充说，为了成为艺术家，安迪牺牲了很多，包括拥有一个他自己的家庭的可能性。后来，在我把录音机关掉后，我们一同走出了咖啡馆，我们就胶囊闲聊了几句，他沉思着说，也许它们就是他的伴侣。

也许它们的确是安迪的伴侣，或者说它们至少占据了一个伴侣可能生活在其中的空间。又或许这是一种令人感到安慰的做法，它让安迪知道无论会发生什么、无论接下来谁会消失，他都已经把一切证据都整理好了，装进盒子里，准备好了要去和死亡当庭对抗。

• • •

人们很容易就会忘记沃霍尔自身也是一件被修补过的作品。我在博物馆的最后一天，其中一名管理员为我展示了一盒紧身腹带，在索拉纳斯朝他开枪之后，子弹穿透了他的身体，割裂了脏器，在他的体内回弹，给他留下了永久的疝气问题，他的肚子上也留下了一个洞，为此安迪别无选择，只能每天都穿上这些东西。标签上的字样写着：鲍尔& 黑色，腹带，加小号，美国制造。

它们的尺寸小得让人吃惊，为了适合他71厘米的腰围。很多腹带都由他的朋友布莉姬·柏林[245]手工染了色。布莉姬·柏林又名布莉姬·帕尔克和女公爵，是和他的A对应的B。她选择的都是些振奋人心的色彩，番茄红和莴苣绿，薰衣草紫，橘色、柠檬色和漂亮的天空灰。它们看着像是玛丽·安托内特[246]会穿的那类东西——一个后朋克的玛丽，可以这么说，戴着一顶高耸的粉色假发前往丹斯特里亚。沃霍尔在1981年的日记里说：“她用它们干了件漂亮的活儿，那些颜色太迷人了，”接着又遗憾地补充了他的失望，“只是看样子没人会在我身上看到它们了——我和乔的事情进展得并不顺利。”

那些腹带让我比以往都更强烈地意识到沃霍尔是一个真实的存在，一具总是处在破裂边缘的肉体。他把生命中如此多的时间都用来维系自我的完整，把自己变成一个由购买来的不同部分组成的集合体：白色和金色的假发，大太阳镜，以及用来掩盖他斑驳的粉色皮肤和丑陋的明显毛孔的化妆品。在他的日记里，“把我自己黏合起来”是一句最常见的表述，这也是他每晚都要做的例行公事，即把他的假发用胶带粘紧，把完成的安迪，公众的产物，为摄像机准备好的、职业化的版本结合到一起。在他的生命的最后阶段，他常常会整夜在镜

子前把玩自己的化妆品，为自己画出更漂亮、更明亮的妆容。他曾在上百个名人和社交名流身上施展过同样仁慈的魔法来让他们变得更赏心悦目。

胶水只让他失望过一次。1985年10月30日，他在里佐利书店签售自己的相册《美国》（*America*）。当着排队的人和整个商店的面，一个漂亮的、打扮入时的女孩跑过来一把抓下他的假发，把他的光头暴露了出来。光头是一个耻辱的标记，在他还年轻的时候，就开始脱发，自那以后，他始终把它隐藏在假发之下。

他没逃跑。他把卡尔文·克莱恩牌外套的兜帽拉上来，继续为人群签名。在几天后的日记里，他开口谈到了这件事：“好了，让我们把这了结了。星期三。那天我最大的噩梦成了真。”他把这段经历描述成痛苦的。“那太令人震惊了。太痛了。生理上的痛。它让我如此痛苦，因为没人提前警告过我。”

一点都不奇怪。你可以想象一下被剥去遮蔽物后，你身体上最恼人的部分被赤裸裸地暴露在敌对者或看笑话的围观者眼里的感觉。在他还是个小男孩的时候，安德鲁·沃霍拉有一次曾拒绝去上学，因为班上的一个小女孩踢了他，这个行为持续了一整年的时间。但撕掉假发的这一回的情况更糟，这不仅是针对他个人的暴力，而且是把一部分的他撕裂了下来，真正地让它脱落、分离。

我只能想到很少的几张沃霍尔自愿展现出自己这一面的照片，脱去他的外衣，露出紧身腹带和时间胶囊将他保护起来的同样脆弱的人类形态的一面。回到纽约后，我追索着理查德·埃夫登[(247)]在1969年夏天拍摄的一系列黑白照片，其中的沃霍尔穿着黑色的皮夹克和黑毛

衣，炫耀着他伤痕累累的腹部，摆出圣塞巴斯蒂安的姿势，双手叉在腰上。

还有一幅爱丽丝·尼尔[(248)]绘制的除去衣物的沃霍尔的肖像，这幅肖像现藏于惠特尼美术馆。画中的沃霍尔坐在一张沙发上，穿着棕色裤子和亮闪闪的棕色鞋子。他被脱得只剩下腹带，腰部以上的其余部分都赤裸着，露出满是伤疤和斑驳的胸膛，最显著的是两条相互交叉的紫色伤口，把他的胸腔分隔成了几个三角。在伤疤两侧各有一条短小的白色针脚，那是缝针留下的痕迹。尼尔的眼睛和画笔专注地流连在他受创的、美丽的、破损的身体上。她画下了他的全部：细瘦的手腕，胀气的、裹着腹带的肚子，纤弱的、小小的胸部以及粉红色的乳晕。

我钟情于沃霍尔在那张画里的样子，他小心翼翼、寡言少语地保持着自己的样子。他闭上了眼睛，下巴抬了起来。尼尔用淡粉色和灰色画出了他的脸，它像是一个可爱的、沉默的调色盘，细细的蓝色的阴影沿着他的下巴和发际线游走，赋予他总在追求景致的苍白，把他的骨架强调得格外优雅。该用什么词来描述他的表情呢？并非骄傲或羞耻。这是一个忍受着检视的生物，在暴露自我的同时又有所保留，一幅标示着迅速复原能力的画像，同样也传递着巨大的、不安的脆弱。

看到这样一个老练的观察者屈从于他人的检视会给人一种怪异的感觉。“他看着有点像是一个女人，一个雌雄同体，”画家马琳·杜马斯这样评价这幅肖像画，“沃霍尔也是一个谜一样的形象。这其中有彻底的伪装，人造的一面，却也有一个被孤立的个体孤独的一面。”

孤独并不一定会引发共鸣，但如同沃纳洛维奇的日记和克劳斯·诺米的嗓音，沃霍尔的这幅肖像画是最能够治愈我自己的孤独感的其中一样东西，它让我意识到，在某个人作为人类的一面和屈从于需求的明白无误的宣示中蕴藏着某些美好的东西。在孤独的痛楚里，有如此大的一部分都与掩藏或者被迫收起自己的脆弱的感受有关，把丑陋的部分藏起来，掩饰好伤疤，仿佛它们就是令人厌恶的。但为何要去掩藏呢？需索、渴望、没能达到满意的地步、体验过不快乐，这些又有什么好羞耻的呢？为何这种对想要持续占据巅峰状态的需求，或是对被舒适地封闭在两个人组成的小集合里的渴望，会被这个世界统统赶到人们的内心当中去呢？

在她对《异常的水果》的探讨中，佐伊·伦纳德谈起这个描述不完满状态的作品，它所表达的是，生活是由无数亲密关系的失败、无数的错误和分离组成的，无论如何都只会以失落而告终。她说道：

> 首先，缝缀是一种让人想到大卫的方式。我会想起所有我想要修补的东西，以及所有我想要恢复原样的东西，并不仅仅是在死亡中失去他，还有在他仍然活着的时候就在我们的友谊中失去了他。过了一阵子，我开始考虑失去本身，真实的复的动作。我所失去的所有的朋友，我曾犯下的所有的错误。这是一段布满疮疤的生活中不可避免的东西。想要把它重新缝合到一起的尝试……这种补不可能复任何真实的伤口，但它为我提供了某些东西。也许仅仅是时间，或是缝纫的节奏。我没有能力改变过去的任何事情，或是把我爱的那些死者召唤回来，但我能够用一种小心的、延续的方式去体验我的爱和失落，去铭记。

有很多事情是艺术做不到的。它不能让死者复生，它不能弥合朋友间的争吵，或是治愈艾滋病，暂停气候变化的速度。尽管如此，它

确实具备某些了不起的功能，能够在人与人之间施展一些奇特的、协调的能力，包括让那些素未谋面的人渗入彼此的生活，让它变得更加丰富。它确实具有创造亲密性的能力，提供了一种疗愈伤口的方式，更棒的是，它指明了并非所有的创痛都需要治愈，也并非所有的伤口都是丑陋的。

如果我的口吻略显执拗，那是因为我在谈论的是我个人的经验。当我来到纽约时，我是一个不完整的人，尽管这听来似乎有悖常理，但我之所以能重新找回作为一个整体的感觉，并非因为我遇见了某个人，或是坠入了爱河，而是因为我遇见了其他人创作的那些事物，渐渐地通过这样一种交往的方式接受了这样一个事实：孤独与渴望并不意味着一个人的失败，它们不过是一个人活着的证明。

城市正在经历着士绅化，而情绪也在经历着同样的过程，并产生了类似的同质化、白种人化、死气沉沉的后果。在晚期资本主义的光辉中，我们被灌输了一个念头，那就是所有艰难的感受，例如抑郁、焦虑、孤独、愤怒，都只是不稳定的化学作用的产物，是一个亟待修正的问题，而不是对制度不公的回应；或者，从另一个方面来看，借用大卫·沃纳洛维奇那令人印象深刻的说法，我们会有艰难的感受是因为我们成了一具租来的肉体的真身，在其中度过服刑一般的时间，还要面对随之而来的所有悲伤和挫败。

我不相信治愈孤独的方法就是遇见某个人，并不一定要那样。我认为它与两件事情有关：试着学会与自己友好相处，试着去理解很多表面看来折磨着作为个体的我们的事情，其实是更大的污名和拒斥的力量所导致的后果，我们可以并且应该对其进行抵制。

孤独是个人化的，也是政治化的。孤独是群体性的，它是一座城市。至于该如何栖居其间，没有规则，也无须感到羞耻，只要记住，对个体快乐的追求并不高于我们对彼此的责任，也不能将其免除。我们共同身处其间，身处于这种积聚起来的创痛里，身处在这个由物体组成的世界里，身处在这个如此频繁地戴上地狱面具、有形的、暂时的天堂里。重要的是善意，是相互支持。重要的是保持敏锐，始终敞开心扉，因为倘若要说我们从那些已经逝去的过往中学会了什么，那就是能让我们去感受的时间不会驻足停留。

致谢

你也许会认为，书写一本关于孤独的书，这会是一段孤立的经验，然而，恰恰相反，它呈现出令人震惊的联结性。我惊讶于有那么多人为支持这个项目付出了如此多的努力，而这也确证了我的看法，即孤独是某种我们共同享有的东西。

首先，我要感谢的是我的朋友，马特·伍尔夫。他向我引介了大卫·沃纳洛维奇的作品，并由此触发了我写作本书的念头。自那以后，他也成了我不绝的灵感来源和联系人。

非常感谢那些让《孤独的城市》成为可能的人，在这份名单上列于首位的是詹克洛& 内斯比特公司的我亲爱的代理人——了不起的瑞贝卡·卡特和P. J. 马克，他们都是理想的读者。此外还有克莱尔·科纳德与科斯蒂·戈尔登。我还要感谢出色的编辑们，他们是坎农格特出版社的简妮·劳德与皮卡德出版社的史蒂芬·莫里森。他们给予了我极富洞见、深思熟虑的反馈和支持。我还受惠于艺术委员会，他们为前往好几家美国档案馆进行研究提供了旅行资助，以及为我提供了理想的工作地的雅多公司。我同样感谢麦克道维尔聚居区，这本书确实源自我在那里结成的友谊。

感谢坎农格特与皮卡德的所有工作人员，尤其是大西洋此岸的杰米·宾、娜塔莎·霍奇森、安娜·福莱姆、安妮·李和洛伦·麦凯恩，以及彼岸的P. J. 霍洛茨科、德克兰·泰恩托和詹姆斯·米德尔，还有尼克·戴维斯，是他让一切开始运转。

在过去的几年里，我在几个艺术家的档案馆里度过了大部分的时间。我十分感谢纽约大学的菲尔斯博物馆，市区档案和大卫·沃纳洛

维奇文件档案的储存地，其自身也是一个颇具启发性的地点。尤其要感谢的是丽莎·达姆斯、马尔文·泰勒、尼可拉斯·马丁和布兰特·菲利普斯，同样还要感谢汤姆·拉芬巴特，大卫·沃纳洛维奇极为慷慨的遗产执行人。收藏着亨利·达戈文件档案的美国民俗博物馆的职员们也为我提供了同样慷慨的帮助。感谢瓦莱丽·卢梭、卡尔·米勒、安·玛利亚·赖利和米米·莱斯特。同样感谢芝加哥的INTUIT允许我参观达戈的房间。感谢惠特尼美术馆馆长卡特·福斯特，以及爱德华与约瑟芬霍珀研究档案馆的管理员卡罗尔·鲁斯科。我还要特别感谢沃霍尔博物馆的所有员工，你们的善良、慷慨和帮助远超过了职责所在，尤其是马特·沃尔比坎、辛迪·利西卡、格拉林·赫胥黎、格雷格·皮尔斯和格雷格·伯查德。

在写作本书的过程中，我幸运地在大英图书馆的埃克尔斯美国研究中心获得了为期一年的研究许可。我想要向菲利普·戴维斯、凯瑟琳·埃克尔斯、卡拉·罗德维、马修·肖表达我诚挚的谢意，尤其是卡罗尔·霍尔登——能够与一位志同道合的馆长共事，得到一位满怀热情且知识渊博的向导，得以通往大英图书馆的馆藏，这是每一位写作者的梦想。

感谢所有慷慨地利用个人时间接受采访或答疑解惑的人们，包括芝加哥大学的约翰·卡乔波、辛西娅·卡尔、彼得·胡加尔档案馆的史蒂芬·科赫，以及唐纳德·沃霍拉。感谢你们所有人。同样深切地感谢萨拉·舒尔曼，她的作品为我带来如此持久的教益和启发。

感谢我了不起的写作支持团队，伊丽莎白·达伊和弗朗西斯卡·希格尔，没有你们的帮助，完成本书将要耗费长得多的时间，其中的乐趣也会减损。感谢伊丽莎白·廷斯利，迄今为止的数十年来，你的想法总能激发我的思路。还有艺术家们：萨拉·伍德和谢利·瓦萨

曼，感谢你们，尤其要感谢伊安·帕特森，以广博的智慧和耐心阅读并评价了早期的好几版手稿。

还有为数众多的朋友和同事，与我一同进行探讨，阅读、编辑我的文本，鼓励我，为我提供食宿。在英国：尼克·布莱克本、斯图尔特·克罗尔、克莱尔·戴维斯、约翰·达伊、罗伯特·迪根森、约翰·加拉赫、托尼·坎米奇、约翰·格里菲斯、汤姆·德·格伦瓦尔德、克里斯蒂娜·麦克莱什、海伦·麦克唐纳德、里奥·梅勒、特里西娅·墨菲、詹姆斯·珀尔登、西格里德·劳辛和乔丹·萨维奇。在美国：大卫·阿迪亚米、利兹·达菲·亚当姆斯、凯尔·德·坎普、德伯·查赫拉、让·汉娜·埃德尔斯坦、安德鲁·金泽尔、斯科特·吉尔德、亚历克斯·哈尔伯斯塔德、安珀·霍克·斯旺森、约瑟夫·科克勒、拉里·克朗、丹·莱文森、伊丽莎白·麦克克莱肯、乔纳森·摩纳根、约翰·皮特曼、已故的阿拉斯泰尔·里德、安德鲁·森佩雷、丹尼尔·史密斯、舒雷尔·唐恩、本杰明·沃克尔和卡尔·威廉姆森。

感谢以下为我提供研究材料的支持者：布拉德·戴利、哈克·凯泽尔、海瑟尔·马利克、约翰·皮特曼、赛里斯·马修斯和史蒂芬·阿博特、奇奥·斯塔克和艾琳·斯托里，还有许多不知名的贡献者，也一并向你们表示谢意。

本书中的部分章节最早刊登于《格兰塔》（*Granta*）、《万古》（*Aeon*）、《野游》（*The Junket*）、《卫报》（*Guardian*）和《新政治家》（*New Statesman*），在此感谢我所有的编辑。

我要向我的家人致以最深的谢意。感谢我了不起的姐姐，凯蒂·莱恩，早在我之前就已对本书中的某些部分有所触及；感谢我亲爱的

父亲，彼得·莱恩；还要感谢我的母亲，丹妮丝·莱恩，她从一开始就是本书的读者，没有她的支持，我将无法完成这部作品。

注释

关于大卫·沃纳洛维奇生平与创作的背景材料均来自纽约大学图书馆菲尔斯博物馆及特别收藏（下文简称为菲尔斯）中极为丰富的大卫·沃纳洛维奇文件档案。辛西娅·卡尔洞察入微的、优美的沃纳洛维奇传记《雄心壮志》也提供了不可或缺的帮助。

由吉姆·胡巴德和萨拉·舒尔曼共同创立的“行动起来”口述历史项目为了解纽约城内艾滋病的发展过程及“行动起来”的行动内容提供了极大的帮助。所有采访记录均被记录在www.actuporalhistory.org上，在纽约公共图书馆的录像带、手稿和档案分部可以观看到所有的影像材料。

关于达戈的未出版过的生平材料均引自美国民俗博物馆档案的亨利·达戈文件档案（下文简称为HDP），位于纽约。

我尤其要感谢爱德华·霍珀和瓦莱丽·索拉纳斯的传记作者，盖尔·莱文与布里安娜·法斯，二者一丝不苟的记叙令其笔下主角的生平透过丰富的细节跃然纸上，包括很多此前未曾出版过的信件及采访。

孤独的城市

“一种难以根除的慢性病……”：Robert Weiss, *Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation* (MIT Press, 1975), p.15.

“要是我能抓住这种感觉……”：Virginia Woolf, ed. Anne Olivier Bell, *The Diary of Virginia Woolf, Volume III 1925-1930* (Hogarth Press, 1980), p.260.

“孤独是一个尤为……”：Dennis Wilson ‘ Thoughts of You’, *Pacific Ocean Blue* (1977).

玻璃之墙

“那根本不是某样具体的东西……”：Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (Rizzoli, 2007), p.493.

“孤独这件事……”：Brian O’Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth* (E. P. Dutton, 1982), p.9.

“你的作品是否反映了……”：*Hopper’s Silence, dir. Brian O’Doherty* (1981).

“某种特定的、在纽约司空见惯……”：Carter Foster, *Hopper’s Drawings* (Whitney Museum| Yale University Press, 2013), p.151.

“最深刻的、反复出现的……”：Joyce Carol Oates, ‘Nighthawk: A Memoir of Lost Time’, *Yale Review*, Vol.89, Issue 2, April 2001, pp.56-72.

“才华横溢的翠绿色……”：Deborah Lyons, ed., *Edward Hopper: A Journal of His Work* (Whitney Museum of American Art| W. W. Norton, 1997), p.63.

“因人类对亲密的需求未得到……”：Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry* (Routledge, 2001 [1953]), p.290.

“那些期望对孤独加以阐释……”：Frieda Fromm-Reichmann, ‘On Loneliness’, in Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann, ed. Dexter M. Bullard (University of Chicago Press, 1959), p.325.

“孤独，在其最典型的状态下……”：ibid., pp.327-8.

“我不明白为什么人们会……”：ibid., pp.330-31.

“支配……”：Robert Weiss, Loneliness: *The Experience of Emotional and Social Isolation*, pp.11-13.

“一个人的作品就是他自己……”：Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (Harper & Row, 1960), p.131.

“我要说一些关于他的真事儿……”：Interview with Edward Hopper and Arlene Jacobowitz, April 29, 1966 from ‘Listening to Pictures’ program of the Brooklyn Museum. Gift of the Brooklyn Museum. Archives of American Art, Smithsonian Institution (housed at Edward and Josephine Hopper Research Collection; Whitney Museum of American Art, Frances Mulhall Achilles Library).

“我听说过格特鲁德·斯泰因……”：Brian O'Doherty, 'Portrait: Edward Hopper', *Art in America*, Vol. 52, December 1964, p. 69.

“我回来的时候……”：ibid., p.73.

“它们不是真实的……”：Interview with Edward Hopper and Arlene Jacobowitz, April 29, 1966 from 'Listening to Pictures' program of the Brooklyn Museum. Gift of the Brooklyn Museum. Archives of American Art, Smithsonian Institution (housed at Edward and Josephine Hopper Research Collection; Whitney Museum of American Art, Frances Mulhall Achilles Library).

“室内的布置本身……”：Gail Levin, *Edward Hopper*, p.138.

“站在了炉子前，除了高跟鞋以外……”：ibid., p.335.

“只要跟我说话……”：ibid., p.389.

“他应该已经结婚了……”：ibid., pp.124-5.

“本质的最私密的印象……”：Edward Hopper, 'Notes on Painting', in Alfred H. Barr, Jr, et al, *Edward Hopper: Retrospective Exhibition, November 1-December 7, 1933* (MoMA, 1933), p. 17.

“迫使这个由颜料和画布……”：ibid., p.17.

“我发现，在我工作时……”：ibid., p.17.

“我甚至没法去厨房……”：Gail Levin, *Edward Hopper*, pp.348-9.

“似乎就是……”：Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, pp. 134-5.

我的心向你敞开

“为了理解口语的使用……”：Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Harcourt, Brace & Co., 1922), p. 39.

“我只知道一种语言……”：Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (Penguin, 2007 [1975]), pp.147-8.

“对我而言……”：ibid., p.62.

“我哥哥说起话来比我强……”：Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, ed. Pat Hackett (Warner Books, 1991), p.575.

“他把‘那是’说成‘阿是’……”：Victor Bockris, *Warhol: The Biography* (Da Capo Press, 2003 [1989]), p.60.

“他有一种严重的自卑情绪……”：ibid., p.115.

“不过是一个无望的、与生俱来的失败者……”：ibid., p.91.

“所有的可乐……”：Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p.101.

“若非每个人都是美的……”：ibid., p.62.

“我之所以会这样画画……”：Andy Warhol, interviewed by Gene Swenson, ‘What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1)’, *Art News*, Issue 62, November 1963.

“他把自己的弱点化作了优势……”：Victor Bockris, *Warhol: The Biography*, p.137.

“机器没那么多问题……”：Andy Warhol, ‘Pop Art: Cult of the Commonplace’, *TIME*, Vol. 81, No. 18, 3 May 1963.

“B是任何一个……”：Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p.5.

“我猜我想要……”：ibid., p.22.

“在我的人生中……”：ibid., p.21.

“我需要B，因为……”：ibid., p.5.

“安迪·沃霍尔刚从某个……”：Stephen Shore, *The Velvet Years: Warhol's Factory 1965-67* (Pavilion Books, 1995) p. 23.

“他看上去有点一览无余……”：ibid., p.130.

“我一直是个未婚的男人……”：Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p.26.

“我的猜测是，有其他人围绕在身边……”：Stephen Shore, *The Velvet Years*, p.22.

“我并不真的觉得……”：Gretchen Berg, ‘Andy Warhol: My True Story’, in Kenneth Goldsmith, I’ll Be Your Mirror: Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987 (Da Capo Press, 2004), p. 91.

“安迪是最糟的……”：Mary Woronov, *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory* (Serpent’s Tail, 2004), p. 121.

“对言语的稳固性和公共属性……”：Rei Terada, ‘Philosophical Self-Denial: Wittgenstein and the Fear of Public Language’, *Common Knowledge*, Vol. 8, Issue 3, Fall 2002, pp. 464- 81.

“纯粹的奥汀……”：Andy Warhol and Pat Hackett, *POPism* (Penguin, 2007 [1980]), p.98.

“你已经把我榨干了……”：Andy Warhol, *a: a novel* (Virgin, 2005 [1968]), p.280.

“谈话的唯一方式……”：ibid., p.121.

“我在跟录音机做爱……”：ibid., p.445.

“不，哦，德拉，拜托了……”：ibid., p.44.

“平心而论，我能不能请你……”：ibid., p.53.

“到了这个份儿上……”：ibid., p.256.

“那段对话完全……”：Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p.406.

“你多大了……”：Andy Warhol, *a: a novel*, p.342.

“糖梅仙子：‘你为什么要回避……’”：ibid., p.344.

“普鲁士策略……”：ibid., p.389.

“安迪是主治心理医生……”：Stephen Shore, *The Velvet Years*, p.155.

“某些东西……”：Lynne Tillman, ‘The Last Words are Andy Warhol’, *Grey Room*, Vol. 21, Fall 2005, p. 40.

“走出垃圾堆……”：Andy Warhol, *a: a novel*, p.451.

“这群女性强悍、牢靠……”：Valerie Solanas, *SCUM Manifesto* (Verso, 2004 [1971]), p.70.

“人渣是与整个体系、法律和政府……”：ibid., p.76.

“瓦莱丽·索拉纳斯是个孤独的人……”：Avital Ronell, ibid., p.9.

“那是一个颇具天赋的头脑……”：Mary Harron, in Breanne Fahs, *Valerie Solanas* (The Feminist Press, 2014), p.61.

“《人渣宣言》是风趣……”：ibid., p.71.

“一个真正的社会……”：Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, p.49.

“给你晚上压在……”：Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, p.99.

“非常严肃……”：ibid., p.87.

“安迪，你会……”：ibid., pp.100-102.

“癞蛤蟆”：ibid., pp.121-122.

“我感到了极大的、极大的……”：Andy Warhol, *POPism*, pp.343-5.

“读读我的宣言……”：Howard Smith, ‘The Shot That Shattered TheVelvet Underground’, *Village Voice*, Vol. XIII, No. 34, 6 June 1968.

“我是个作家……”：*Daily News*, 4 June 1968.

“再干一次……”：Andy Warhol, *POPism*, p.361.

“粘在了一起……”：Andy Warhol, ibid., p.358.

“去在意别人实在是太难了……”：Gretchen Berg, ‘Andy Warhol: My True Story’, in Kenneth Goldsmith, *I'll Be Your Mirror: Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987*, p. 96.

“我从未如此详细地……”：Andy Warhol, *POPism*, p.359.

在爱着他的时候

“我会周期性地……”：Cynthia Carr, *Fire in the Belly*, p.133.

“在我家，你不能笑……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (Vintage, 1991), p.152.

“测试一下……”：ibid., p.6.

“我尽我所能地……”：Tom Rauffenbart, *Rimbaud in New York* (Andrew Roth, 2004), p.3.

“我绝不可能……”：David Wojnarowicz, Fales, Series 8A, ‘David Wojnarowicz Interviewed by Keith Davis’.

“当被人群包围时……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.228.

“我的同性恋倾向……”：David Wojnarowicz, Fales, Series 7A, Box 9, Folder 2, ‘Biographical Dateline’.

“那喊声立刻在我心里激起了共鸣……”：David Wojnarowicz, Close to the Knives, p.105.

“我总是被迫……”：David Wojnarowicz, ed. Amy Scholder, *In the Shadow of the American Dream* (Grove Press, 2000), p.130.

“我想要创造……”：ibid., p.219.

“我发现大多数时候……”：ibid., p.161.

“尽管兰波……”：Tom Rauffenbart, *Rimbaud in New York*, p.3.

“太单纯了……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.9.

“由两个人相向而行的人……”：David Wojnarowicz, unpublished journal entry, Fales, Series 1, Box 1, Folder 4, 26 September

1977.

“我们的社会……”：Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, p.48.

“这个地方浸透了力比多……”：Samuel Delany, *The Motion of Light on Water* (Paladin, 1990), p.202.

“就我个人而言，发生在时代广场……”：Samuel Delany, *Times Square Red, Times Square Blue* (New York University Press, 1999), p.175.

“理所应当地……”：Maggie Nelson, *The Art of Cruelty* (W. W. Norton & Co., 2011), p.183.

“人渣到处游荡……”：Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, p.61.

“当我不再工作时……”：Charlotte Chandler, *Ingrid Bergman: A Personal Biography* (Simon & Schuster, 2007), p.239.

“通常我会……”：*People*, Vol.33, No.17, 30 April 1990.

“这完全就是她会做的事……”：Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p.634.

“孤独的一种形式……”：*Life*, Vol.38, No.24, 24 January 1955.

“那是我表达自己的方式……”：Barry Paris, *Garbo* (Sidgwick & Jackson, 1995), p.539.

“斯考蒂，你在干什么……”：*Vertigo*, dir. Alfred Hitchcock (1958).

“对我而言，按下快门的瞬间……”：Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (Aperture, 2012 [1986]), p.6.

“第三性……”：Nan Goldin, *The Other Side 1972-1992* (Cornerhouse Publications, 1993), p. 5.

“我见证了她的性欲……”：Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, p.8.

“在我还是个小女孩时，我就决定……”：ibid., p.145.

“我想要让某个人……”：David Wojnarowicz, *Brush Fires in the Social Landscape* (Aperture, 2015), p.160.

“我眼里的自己……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.183.

“在爱着他的时候……”：ibid., p.17.

不真实的国度

所有选自亨利·达戈回忆录的材料都出自：Henry Darger, *The History of My Life*, Box 25, HDP.

“我亲爱的朋友凯瑟琳娜小姐……”：Henry Darger, letter to Catherine Schoeder (Katherine Schloeder), Folder 48: 30, 1 June 1959, Folder 48: 30, Box 48, HDP.

“4月12日，星期六……”：Henry Darger, *Journal 27 Feb 1965-1 Jan 1972*, Folder 33: 3, Box 33, HDP.

“所有技巧中……”：Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (Da Capo Press, 1988), p.46.

“这一连串没有终结的……”：John MacGregor, *Henry Darger: In the Realms of the Unreal* (Delano Greenidge Editions, 2002), p.117.

“去玩耍，感到快乐……”：ibid., p.195.

“格兰汉姆银行……”：Henry Darger, *Predictions June 1911-December 1917*, Folder 33: 1, Box 33, HDP.

“无视外部环境的……”：Melanie Klein, ‘On the Sense of Loneliness’, in *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963* (The Hogarth Press, 1975), p. 300.

“一种无从得到满足的……”：ibid., p.300.

“通常可以这样假设……”：ibid., p.302.

在世界末日的开端

“我也许是在尽可能地……”：*The Nomi Song*, dir. Andrew Horn (2004).

“回忆起当时的情景……”：Steven Hager, *Art After Midnight: TheEast Village Scene* (St Martin's Press, 1986), p. 30.

“每个人都是怪胎……”：*The Nomi Song*, dir. Andrew Horn (2004).

“你是在看着……”：ibid.

“他一直都很瘦……”：Rupert Smith, *Attitude*, Vol.1, No.3, July 1994.

“他的外貌变得像是一个怪兽……”：ibid.

“很多人离开了……”：*The Nomi Song*, dir. Andrew Horn (2004).

“我记得在一次晚餐时……”：ibid.

“设计来彰显被标记者……”：Erving Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (Penguin, 1990 [1963]), p.11.

“将他们从一个完整的普通人……”：ibid., p.12.

玛格丽特·赫克勒与白宫新闻发布会的相关内容引自：Jon Cohen, *Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine* (W. W. Norton, 2001) pp. 3-6.

“造成艾滋病危机……”：Pat Buchanan, 'AIDS and moral bankruptcy', *New York Post*, 2 December 1987.

“接着是无情的重击……”：Bruce Benderson, *Sex and Isolation* (University of Wisconsin Press, 2007), p.167.

“发现自己感到害怕……”：Michael Daly, ‘Aids Anxiety’, *New York Magazine*, 20 June 1983.

“一个被社会遗弃……”：Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors* (Penguin Modern Classics, 2002 [1978| 1989]), p.110.

“在读过《纽约杂志》上的那篇……”：Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p.506.

“我不想靠近他……”：ibid., p.429.

“《纽约时报》刊登了一篇……”：ibid., p.442.

“我们去看了同性恋日游行……”：ibid., p.583.

“你知道，要是他们开始……”：ibid., p.692.

“后来他们来接我去参加……”：ibid., p.800.

“发生在洛杉矶……”：ibid., p.760.

“生活在对立的亚文化里……”：Sarah Schulman, *Gentrification of the Mind* (University of California Press, 2012), p.38.

“彼得可能是……”：Stephen Koch, interview with author, 9 September 2014.

“你知道为什么……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.106.

“疯狂极端的陌生人……”：ibid., p.104.

“要是你想阻止艾滋病……”：David Wojnarowicz, *7 Miles A Second* (Fantagraphics, 2013), p.47.

“那只美丽的手……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, pp.102-3

“这是世界末日的开端……”：Sarah Schulman, *People in Trouble* (Sheba Feminist Press, 1990), p.1.

“爱不足以把你……”：David Wojnarowicz, untitled manuscript, Fales, Series 3A, Box 5, Folder 160.

“要是我能把我们的血管……”：David Wojnarowicz, *7 Miles A Second*, p.61.

“我的愤怒针对的其实是这样一个事实……”：David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.114.

“有一天政客们……”：David Wojnarowicz, *Untitled (One day this kid)*, courtesy of the Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W. Gallery, 1990.

“我运用性欲的图像……”：David Wojnarowicz vs. The American Family Association and Reverend Donald E. Wildmon, 25 June

1990, in Bruce Selcraig, 'Reverend Wildmon's War on the Arts', *New York Times*, 2 December 1990.

"我不想破坏……": David Wojnarowicz, *Memories That Smell Like Gasoline* (Artspace Books, 1992), p.48.

"他是被爱的。": David Wojnarowicz, unpublished journal entry, Fales, Series 1, Box 2, Folder 35, 13 November 1987.

"大卫有个问题……": David Wojnarowicz, unpublished journal entry, Fales, Series 1, Box 2, Folder 30, '1991 or thereabouts'.

"我是一只玻璃杯……": David Wojnarowicz, Memories That Smell Like Gasoline, pp.60-61.

"它还活得好好的……": David Wojnarowicz, unpublished audio journal, Fales, Series 8A, '1988 Journal, Nov|Dec'.

"将一件包含着……": ibid., p.156.

"在这个被预先构造出来的世界上……": David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p.121.

"等到这具身体消亡了……": David Wojnarowicz, *Brush Fires in the Social Landscape* (Aperture, 2015), p.160.

渲染的鬼魂

“放松得几乎……”：Jennifer Egan, *A Visit from the Goon Squad* (Corsair, 2011), p.317.

“同样地，在一个屏幕上……”：Sherry Turkle, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other* (Basic Books, 2011), p.188.

“倘若我处在某种特定的情绪里……”：*We Live in Public*, dir. Ondi Timoner (2009).

“我认为我是在用……”：ibid.

“安迪·沃霍尔错了……”：Richard Siklos, ‘Pseudo’s Josh Harris: The Warhol of Webcasting’, *Businessweek*, 26 January 2000.

“我们都很孤独……”：Bruce Benderson, *Sex and Isolation*, p.7.

“在你附近围绕着你的……”：*We Live in Public*, dir. Ondi Timoner (2009).

“可那无关紧要……”：Ondi Timoner, MoMA screening of *We Live in Public*, 5 April 2009.

“网络是我唯一的朋友……”：*First Person: Harvesting Me*, dir. Errol Morris (2001).

“我感觉像是在……”：Mario Montez, *Screen Test #2*, dir. Andy Warhol (1965).

“电视这一扩散到每个起居室里的……”：Benjamin Secher, ‘Andy Warhol TV: maddening but intoxicating’, *Telegraph*, 30 September 2008.

“倘若你是电视上……”：Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, pp. 146-7.

“并不真的孤独。我制造朋友……”：*Blade Runner*, dir. Ridley Scott (1982).

“但现在……”：Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, p.178.

“所有的野兽都在夜间出行……”：*Taxi Driver*, dir. Martin Scorsese (1976).

“真正让我感到不安的是……”：David Wojnarowicz, *7 Miles A Second*, p.15.

“中心城市的谢幕……”：Bruce Benderson, *Sex and Isolation*, p.7.

“有一只仰面躺着的乌龟……”：*Blade Runner*, dir. Ridley Scott (1982).

异常的水果

“日复一日的……”：Sarah Schulman, *Gentrification of the Mind*, p.27.

“那有点像是”：Zoe Leonard, *Secession* (Wiener Secession, 1997), p.17.

“杀死他的不是肺炎……”：Billie Holiday, with William Dufty, *Lady Sings the Blues* (Harlem Moon, 2006 [1956]), p.77.

“在细数所有……”：ibid., p.94.

“远远地……”：Jenni Sorkin, ‘Finding the Right Darkness’, *Frieze*, Issue 113, March 2008.

“绳子可以被看作是……”：D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (Routledge, 1971), p.19.

“1）崩溃……”：D. W. Winnicott, *Babies and Their Mothers* (Free Association Books, 1988), p.99.

“一种对分离的否认……”：D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, p.19.

“我冲着打结的线团……”：Henry Darger, Journal 27 Feb 1965-1 Jan 1972, Folder 33: 3, Box 33, HDP.

“那堆孩子中……”：Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p.462.

“但事实上，只要他……”：ibid., p.584.

“我是说，你能吸一根……”：ibid., p.641.

“沃霍尔先生去年……”：Michael Wines, ‘Jean Michel Basquiat: Hazards of Sudden Success and Fame’, *New York Times*, 27 August 1988.

“亲爱的布巴和安迪叔叔……”：Andy Warhol, TC-27, Andy Warhol Museum.

“嗨，甜心……”：Andy Warhol, TC522, Andy Warhol Museum.

“我觉得他不喜欢……”：Donald Warhola, interview with author, 12 November 2013.

“她用它们干了件漂亮的活儿……”：Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p.421.

“好了，让我们把这了结了……”：ibid., p.689.

“他看着有点像是一个女人……”：Phoebe Hoban, ‘Portraits: Alice Neel’s Legacy of Realism’, *New York Times*, 22 April 2010.

“首先，缝缀是一种……”：Zoe Leonard, *Secession*, p.18.

参考文献

Als, Hilton, White Girls (McSweeney's, 2013)

— with Jonathan Lethem and Jeanette Winterson, Andy Warhol at Christie's (Christie's, 2012)

Angell, Callie, Andy Warhol Screen Tests: the Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Volume 1 (Abrams, in association with Whitney Museum of American Art, 2006)

Arbus, Diane, Diane Arbus (Aperture, 2011)

Arcade, Penny, Bad Reputation: Performances, Essays, Interviews (Semiotex(e)| MIT Press, 2009)

Aviv, Rachel, 'Netherland', The New Yorker, 10 December 2012

Barthes, Roland, Roland Barthes (University of California Press, 1977)

— Mourning Diary (Hill & Wang, 2010)

Bender, Thomas, The Unfinished City: New York and the Metropolitan Idea (The New Press, 2002)

Benderson, Bruce, Sex and Isolation (University of Wisconsin Press, 2007)

Benjamin, Walter, One-way Street and Other Writings (Penguin, 2009)

Berman, Marshall, On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square (Verso, 2006)

Bisenbach, Klaus, ed., Henry Darger (Prestel, 2009)

— Henry Darger: Disasters of War (KW Institute for Contemporary Art, 2003)

Bockris, Victor, Warhol: The Biography (Da Capo Press, 2003 [1989])

Bonesteel, Michael, Henry Darger: Art and Selected Writings (Rizzoli, 2000)

Bowlby, John, Separation (Basic Books, 1973) Boym, Svetlana, The Future of Nostalgia (Basic Books, 2001)

Brown, Bill, 'Things', Critical Inquiry, Vol.28, No.1

Beaumont, Matthew and Gregory Dart, eds., Restless Cities (Verso, 2010)

Cacioppo, John T. and Patrick William, Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection (W.W.Norton, 2008)

— et al, 'The Anatomy of Loneliness', Current Directions in Psychological Science, Volume 12, No.13, pp.7- 74, June

2003

Carr, Cynthia, Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz (Bloomsbury, 2012)

Chion, Michel, The Voice in Cinema (Columbia University Press, 1999)

Clements, Jennifer, Widow Basquiat (Payback Press, 2000)

Cohen, Jon, Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine (Norton, 2001)

Cole, Steve W., et al, 'Accelerated Course of Human Immunodeficiency Virus Infection in Gay Men Who Conceal Their Homosexuality', Psychosomatic Medicine 58, pp.219- 231 (1996)

Colacello, Bob, Andy Warhol: Holy Terror (Harper Collins, 1990)

Connor, Steve, Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism (Oxford University Press, 2000)

Cooke, Lynne and Douglas Crimp, Mixed Use, Manhattan (MIT Press, 2010)

Danto, Arthur, Andy Warhol (Yale University Press, 2009)

Davis, Glynn, and Gary Needham, eds., Warhol in Ten Takes (British Film Institute| Palgrave Macmillan, 2013)

Delany, Samuel, The Motion of Light on Water (Paladin, 1990)

— Times Square Red, Times Square Blue (New York University Press, 1999)

Dillon, Brian, Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives (Penguin, 2009)

Dolar, Mladen, A Voice and Nothing More (MIT Press, 2006)

Dworkin, Craig, 'Where of One Cannot Speak', Grey Room, Vol. 21, Fall 2005

Fahs, Breanne, Valerie Solanas (The Feminist Press, 2014)

Foster, Carter, Hopper's Drawings (Whitney Museum| Yale University Press, 2013)

Foucault, Michel, and Richard Sennett, 'Sexuality and Solitude', London Review of Books, Vol. 3, No. 9, 21 May 1981

Frei, George, Sally King-Nero, and Neil Printz, eds., Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1: Paintings and Sculpture 1961- 1963 (Phaidon Press, 2002)

— Andy Warhol Catalogue Raisonné Volumes 2A and 2B: Paintings and Sculptures 1964- 1969 (Phaidon Press, 2004)

Freud, Anna, 'About Losing and Being Lost', Indications for Child Analysis and Other Papers 1945- 1956 (The Hogarth Press, 1969)

Friedberg, Anne, The Virtual Window: From Alberti to Microsoft (MIT Press, 2006)

Fromm-Reichmann, Frieda, Principles of Intensive Psychotherapy (Allen & Unwin, 1953)

— ed. Dexter M. Bullard, Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann (University of Chicago Press, 1959)

Glembocki, Vicki, 'Are You Lonely?' Research|Penn State (Vol. 14, No. 3, September 1993)

Goffman, Erving, Stigma: Notes on a Spoiled Identity (Penguin, 1990 [1963])

Goldin, Nan, The Ballad of Sexual Dependency (Aperture, 2012 [1986])

— The Other Side 1972- 1992 (Cornerhouse Publications, 1993)

— I'll Be Your Mirror (Whitney Museum of Art, 1997)

Goldsmith, Kenneth, I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews (Da Capo Press, 2004)

Goodrich, Lloyd, Edward Hopper (H. N. Abrams, 1993)

Gould, Deborah B., Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS (University of Chicago Press, 2009)

Griffin, Jo, The Lonely Society? (Mental Health Foundation, 2010)

Groy, Christian, et al, 'Loneliness and HIV-related stigma explain depression among older HIV-positive adults', AIDS Care, Vol. 22, No. 5, 2010

Hagberg, G. L., Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory (Cornell University Press, 1995)

Hager, Steven, Art After Midnight: The East Village Scene (St Martin's Press, 1986)

Hainley, Bruce, 'New York Conversation: Reading a: A Novel by Andy Warhol', Frieze, Issue 39, March- April 1998

Halperin, David M., and Valerie Traub, eds., Gay Shame (University of Chicago Press, 2009)

Haraway, Donna, Cyborgs, Simians and Women: The Reinvention of Nature (Free Association Books, 1991)

Harlow, Harry, and Clara Mears, The Human Model: Primate Perspectives (Wiley, 1979)

— and Stephen J. Suomi, 'Induced Depression in Monkeys', Behavioral Biology, Vol.12, 1974 Herek, Gregory M., 'Illness, Stigma, and AIDS', in G. R. VandenBos, ed., Psychological Aspects of Serious Illness (American Psychological Association, 1990)

— ed., 'Aids and Stigma in the United States: A special issue of American Behavioral Scientist' (Sage Publications, 1999)

Holiday, Billie, with William Dufty, Lady Sings the Blues (Harlem Moon, 2006 [1956])

Howe, Marie, and Michael Klein, In the Company of My Solitude: American Writing from the AIDS Pandemic (Persea Books, 1995)

Hughes, Robert, Ethics, Aesthetics, and the Beyond of Language (State University of New York Press, 2010)

Hujar, Peter, Portraits in Life and Death (Da Capo Press, 1977)

— and Vince Aletti and Stephen Koch, Love & Lust (Fraenkel Gallery, 2014)

Huxley, Geralyn, and Matt Wrbican, Andy Warhol Treasures (Goodman Books, 2009)

Jarman, Derek, Modern Nature (Century, 1991)

— At Your Own Risk: A Saint's Testament (Hutchinson, 1992)

— The Garden (Thames & Hudson, 1995)

Julius, Anthony, Transgressions: The Offences of Art (Thames & Hudson, 2002)

Kasher, Steven, Max's Kansas City (Abrams Image, 2010)

Kirkpatrick, David, 'Suddenly Pseudo', New York Magazine, 22 December 1999

Klein, Melanie, Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921- 1945 (Free Press, 1984 [1975])

— Envy and Gratitude and Other Works 1946- 1963 (The Hogarth Press, 1975)

Koch, Stephen, Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol (Marion Boyars, 2000)

Koestenbaum, Wayne, Humiliation (Picador, 2011)

— Andy Warhol: A Biography (Phoenix, 2003)

— My 1980s (FSG, 2013)

Koolhaas, Rem, Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan (Monacelli Press, 1994)

Kramer, Larry, Faggots (Minerva, 1990 [1978])

Kuh, Katharine, The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists (Harper & Row, 1960)

Lahr, John, Prick Up Your Ears: The Biography of Joe Orton (Penguin, 1980)

Leonard, Zoe, Secession (Wiener Secession, 1997)

Levin, Gail, Hopper's Places (Knopf, 1989)

— Edward Hopper: An Intimate Biography (Rizzoli, 2007)

— ed., Silent Places: A Tribute to Edward Hopper (Universe, 2000)

Lotringer, Sylvère, ed., David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the lower east side (Semiotext(e), 2006)

Lyons, Deborah, ed., Edward Hopper: A Journal of His Work (Whitney Museum of American Art| W. W. Norton, 1997)

MacGregor, John, Henry Darger: In the Realms of the Unreal (Delano Greenidge Editions, 2002)

Masters, Christopher, Windows in Art (Merrell, 2011)

Malanga, Gerard, and Andy Warhol, Screen Tests|A Diary (Kulchur Press, 1967)

McNamara, Robert P., ed., Sex, Scams and Streetlife: the Sociology of New York City's Times Square (Praeger, 1995)

Mijuskovic, Ben Lazre, Loneliness (Associated Faculty Press, Inc., 1979)

— Loneliness in Philosophy, Psychology and Literature (Van Gorcum, Assen, 1979)

Modell, Arnold H., The Private Self (Harvard University Press, 1993)

Moore, Patrick, Beyond Shame: Reclaiming the Abandoned History of Radical Gay Sexuality (Beacon Press, 2005)

Moustakas, Clark, Loneliness (Jason Aranson Inc., 1996 [1961])

Mueller, Cookie, Walking Through Clear Water in a Pool Painted Black (Semiotext(e)|Native Agents, 1990)

Muñoz, José Esteban, Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity (New York University Press, 2009)

Name, Billy, and John Cale, The Silver Age: Black and White Photographs from Andy Warhol's Factory (Reel Art Press, 2014)

Nelson, Maggie, Bluets (Wave Books, 2009)

— The Art of Cruelty (W. W. Norton & Co., 2011)

— The Argonauts (Graywolf Press, 2015)

O'Doherty, Brian, American Masters: The Voice and the Myth (E.P. Dutton, 1982)

Orton, Joe, ed. John Lahr, The Orton Diaries (Methuen, 1986)

Prinz, Neil, and Sally King-Nero, eds., Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 3: Paintings and Sculpture 1970-1974 (Phaidon Press, 2010)

— Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 4: Paintings and Sculpture late 1974- 1976 (Phaidon Press, 2014)

Renner, Rolf G., Edward Hopper (Taschen, 2011)

Sanders, Charles L., 'Lady Didn't Always Sing the Blues', Ebony, Vol.28, No.3, January 1973

Sante, Luc, Low Life (Vintage Departures, 1992)

— 'My Lost City', The New York Review of Books, 6 November 2003

Scholder, Amy, ed., Fever: The Art of David Wojnarowicz (New Museum Books| Rizzoli, 1999)

Schulman, Sarah, People in Trouble (Sheba Feminist Press, 1990)

— Girls, Visions and Everything (Sheba Feminist Press, 1991)

— My American History: Lesbian and Gay Life During the Reagan| Bush Years (Routledge, 1994)

— The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination (University of California Press, 2012)

Sedgwick, Eve Kosofsky, Tendencies (Duke University Press, 1994)

— A Dialogue on Love (Beacon Press, 2000)

Senior, Jennifer, ‘Alone Together’, New York, 23 November 2008

Serres, Michel, trans. Margaret Sankey and Peter Cowley, The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies (Continuum, 2008)

Shafrazi, Tony, Carter Ratcliff, and Robert Rosenblum, Andy Warhol: Portraits (Phaidon Press, 2007)

Shilts, Randy, And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic (St Martin’s Press, 1987)

Shore, Stephen, and Lynne Tillman, The Velvet Years: Warhol’s Factory 1965-1967 (Pavilion Books, 1995)

Shuleviz, Judith, ‘The Lethality of Loneliness’, New Republic, 13 May 2013

Smith, Andrew, Totally Wired: On the Trail of the Great Dotcom Swindle (Simon & Schuster, 2013)

Smith, Rupert, ‘Klaus Nomi’, Attitude, Vol.1, No.3, July 1994.

Solanas, Valerie, SCUM Manifesto (Verso, 2001 [1971])

Sontag, Susan, Regarding the Pain of Others (Penguin, 2004)

— Against Interpretation and Other Essays (Penguin Modern Classics, 2009 [1966])

— Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors (Penguin Modern Classics, 2002 [1978| 1989])

Specter, Michael, ‘Higher Risk’, The New Yorker, 23 May 2005

Stimson, Blake, Citizen Warhol (Reaktion Books, 2014)

Sullivan, Harry Stack, The Interpersonal Theory of Psychiatry (Routledge, 2001 [1953])

Thomson, David, The Big Screen: The Story of the Movies and What They Did To Us (Allen Lane, 2012)

Taylor, Marvin, ed., The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984 (Princeton University Press, 2006)

— and Julie Ault, 'Active Recollection', in Julie Ault, Afterlife: a constellation (Whitney Museum of Art, 2014)

Tillman, Lynne, 'The Last Words Are Andy Warhol', Grey Room, Vol. 21, Fall 2005

Turkle, Sherry, The Second Self: Computers and the Human Spirit (Simon & Schuster, 1984)

— Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet (Simon & Schuster, 1995)

— Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other (Basic Books, 2011)

Updike, John, Still Looking: Essays on American Art (Alfred A. Knopf, 2006)

Van der Horst, Frank C. P., and René Van der Veer, 'Loneliness in Infancy: Harry Harlow, John Bowlby and Issues of Separation', in Integrative Psychological & Behavioral Science, Vol.42, Issue 4, 2008

Warhol, Andy, a, a novel (Virgin, 2005 [1968])

— The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again (Penguin, 2007 [1975])

— The Andy Warhol Diaries, edited by Pat Hackett (Warner Books, 1989)

— and Gerard Malanga, Screen Tests: A Diary (Kulchur Press| Citadel Press, 1967)

— and Pat Hackett, POPism (Penguin, 2007 [1980])

— and Udo Kittelmann, John W. Smith, and Matt Wrbican, Andy Warhol's Time Capsule 21 (Dumont, 2004)

Weinberg, Jonathan, 'City-Condoned Anarchy', curatorial essay for 'The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront', curated by Jonathan Weinberg with Darren Jones, Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 4 April—10 May 2012

Weiss, R. S., Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation (MIT Press, 1975)

Wells, Walter, Silent Theater: The Art of Edward Hopper (Phaidon, 2007)

Wilcox, John, and Christopher Trela, The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol (Trela Media, 2010)

Winnicott, D. W., Playing and Reality (Routledge, 1971)

— Babies and Their Mothers (Free Association Books, 1988)

Wittgenstein, Ludwig, Tractatus Logico-Philosophicus (Harcourt, Brace & Co., 1922)

— Philosophical Investigations, translated by G. E. M. Anscombe (Basil Blackwell, 1986 [1958])

Wojnarowicz, David, Close to the Knives: A Memoir of Disintegration (Vintage, 1991)

— Memories That Smell Like Gasoline (Artspace Books, 1992)

— The Waterfront Journals (Grove Press, 1997)

— Brush Fires in the Social Landscape (Aperture, 2015 [1994])

— ed. Barry Blinderman, Tongues of Flame (Illinois State University| Art Publishers, 1990)

— ed. Amy Scholder, In the Shadow of the American Dream (Grove Press, 2000)

— with Tom Rauffenbart, Rimbaud in New York (Andrew Roth, 2004)

— with James Romberger and Marguerite Van Cook, 7 Miles a Second (Fantagraphics, 2013) Wolf, Reva, Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s (University of Chicago Press, 1997)

Woolf, Virginia, ed. Anne Olivier Bell, The Diary of Virginia Woolf, Volume III 1925-1930 (The Hogarth Press, 1980)

Woronov, Mary, Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory (Serpent's Tail, 2004)

Wrenn, Mike, ed., Andy Warhol: In His Own Words (Omnibus Press, 1991)

(1) 弗吉尼亚·伍尔芙（Virginia Woolf），英国女作家、女权主义者，被誉为引导现代主义潮流的先锋和20世纪最伟大的小说家之一。

(2) 阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock），电影导演、编剧、制片人。

(3) 瓦莱丽·索拉纳斯（Valerie Solanas），激进女性主义作家，曾试图暗杀安迪·沃霍尔。

(4) 南·戈尔丁（Nan Goldin），美国最受瞩目的摄影家之一，可谓当今私摄影鼻祖。

(5) 克劳斯·诺米（Klaus Nomi），德国歌唱家，“新浪潮”音乐的先驱之一。

(6) 彼得·胡加尔（Peter Hujar），美国摄影师，以其黑白人像照闻名。

(7) 比莉·哈乐黛（Billie Holiday），美国知名爵士女歌手。

(8) 佐伊·伦纳德（Zoe Leonard），美国摄影师、雕塑家。

(9) 让-米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat），美国新表现主义艺术家。

(10) 爱德华·霍珀（Edward Hopper），美国绘画大师，都会写实画风的推广者。

(11) 安迪·沃霍尔（Andy Warhol），美国艺术家，波普艺术的倡导者和领袖。

(12) 亨利·达戈（Henry Darger），美国艺术家，生前是一家医院的看门人，其小说手稿《不真实的国度》及其中的300多幅配图在其去世后才被房东发现。

(13) 大卫·沃纳洛维奇（David Wojnarowicz），美国画家、摄影师、作家、电影制片人。

(14) 1972年，英国艺术批评家罗杰·卡迪纳尔提出了“域外艺术”（Outsider Art）这一理论，也可以译为“局外人艺术”。这些艺术家的作品暂时未被主流艺术的定义所吸纳，而艺术家们都非学院出身，或为社会边缘人士，有些甚至是精神病人或有身体残疾的人。我们可以视他们为在主流艺术界领域之外的人。

(15) 丹尼斯·威尔逊（Dennis Wilson），美国音乐家、歌手、词曲作者，曾为美国摇滚乐队“海滩男孩”（The Beach Boys）的成员之一。

(16) 用于引燃煤气的长明火苗。

(17) 玛莎·克拉克（Martha Clarke），美国剧院导演、舞蹈家。

(18) 布莱恩·奥多尔蒂（Brian O’Doherty），爱尔兰艺术评论家。

(19) “窗户”（window）一词源于古代斯堪的纳维亚语中的vindauga（vindr“wind”+auga“eye”），字面义为eye for the wind或wind-eye（风眼），亦即opening for air to enter（空气入口）。古代北欧人的房子只有出烟孔和入气口，没有现代建筑上的窗户。

(20) 一种经典建筑形态，以采用非对称平立面、形式多样的屋顶、大量细部墙体及单层门廊等表现形式为特色。

(21) *Rear Window*，1954年由阿尔弗雷德·希区柯克执导的惊悚影片。电影中，主角摄影记者杰弗瑞因腿伤被困在家。时值盛夏，对面楼里的各色人家都敞开着窗户，观察他们的生活成为杰弗瑞排遣无聊的妙方。

(22) 乔伊斯·卡罗尔·欧茨（Joyce Carol Oates），美国作家。

(23) 爱比克泰德（Epictetus），古希腊哲学家、古罗马斯多葛学派哲学家之一。

(24) 哈利·斯塔克·沙利文（Harry Stack Sullivan），美国新弗洛伊德派精神病学家和精神分析学家，致力于精神分裂症研究。他将自己的心理学研究工作建立在直接和可检验的观察的基础之上。

(25) 弗瑞达·弗罗姆-瑞茨曼（Frieda Fromm-Reichmann），德国精神病学家，被誉为当代的弗洛伊德，“二战”期间移民至美国。

(26) 乔安娜·格林伯格（Joanne Greenberg），美国作家。下文提到的《我从未承诺给你一座玫瑰花园》是她以笔名发表的代表作。

(27) 西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud），奥地利精神病医师、心理学家、精神分析学派创始人。

(28) 安娜·弗洛伊德（Anna Freud），奥地利裔英国精神分析学家，西格蒙德·弗洛伊德的女儿，在防御机制和儿童精神分析方面做出了杰出贡献。

(29) 罗洛·梅（Rollo May），美国存在主义心理学家，著有极具影响力的《爱与意念》（*Love and Will*）。

(30) 皮质醇是肾上腺在应激反应里产生的一种类激素。人类在面临显著压力时会产生更多的皮质醇。

(31) 1929年，由美国心理学家怀特·坎农提出的心理学术语，机体经一系列的神经和腺体反应将引发应激，使躯体做好防御、挣扎或者逃跑的准备。

(32) 盖尔·莱文（Gail Levin），美国艺术史学家、传记作家、艺术家、教授。

(33) 罗伯特·亨利（Robert Henri），美国画家、教师、“垃圾箱画派”的代表人物。

(34) 垃圾箱画派（Ashcan School），又称“八人派”，其成员热衷于描绘都市生活的日常场景，其中不乏反映纽约的贫民窟和肮脏角落的写实作品，因而被称为垃圾箱画派。

(35) 格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein），美国作家与诗人，后半生主要在法国生活。

(36) 对美元钞票的一种通俗称呼。

(37) 特鲁罗（Truro），英国英格兰西南区域康沃尔郡郡治。

(38) “二战”时期，城市出于防空目的采取灯火管制措施，即规定时间内（通常是夜里）不许随意使用灯、火等发光发亮的物体，避免从空中发现地面目标。使用遮光窗帘可以有效防止室内灯光暴露在黑夜中。

(39) 艾德（Ed），乔对爱德华·霍珀的昵称。

(40) 《夜游者》英文即*Nighthawk*，也有夜鹰的意思。

(41) temperance fountain，通常由一位匿名的投资者捐助建造，意在为人们提供清洁的免费饮用水，以鼓励人们不要喝酒。

(42) 玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe），美国20世纪最著名的电影女演员之一。

(43) 梅尔夫·格里芬（Merv Griffin），美国电视主持人、音乐家、歌手、演员。1965—1986年，格里芬主持了自己的同名脱口秀。

(44) 伊迪·塞奇威克（Edie Sedgwick），美国20世纪60年代影星、时尚偶像，在安迪·沃霍尔的多部短片中担任女主角，被称作“波普缪斯”。

(45) 沃霍尔为“猫王”埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presley）创作的两幅作品。

(46) 杰基·肯尼迪（Jackie Kennedy），全名杰奎琳·肯尼迪，杰基是她的昵称，美国第三十五任总统约翰·肯尼迪的妻子。

(47) 安德烈的英文为Andrej。

(48) 原文为Andy Morningstar。

(49) 田纳西·威廉斯（Tennessee Williams），原名托马斯·拉尼尔·威廉斯三世（Thomas Lanier Williams III），20世纪最重要的剧作家之一。著有《欲望号街车》《热铁皮屋顶上的猫》等作品。

(50) 维克托·伯克利斯（Victor Bockris），出生于英国、在美国工作的知名传记作家，主要为艺术家、作家和音乐家作传。

(51) 秀兰·邓波儿（Shirley Temple），电影演员、美国著名童星。

(52) Raggedy Andy，美国玩具设计师约尼·格鲁埃尔（Joni Gruelle）为女儿制作的布娃娃，如今已成为美国最受欢迎且历史最悠久的人形玩偶之一。这里取其双关意义，暗示当时沃霍尔处境艰难。

(53) 杜鲁门·卡波特（Truman Capote），美国作家，代表作有《蒂凡尼的早餐》《冷血》等。

(54) 查尔斯·利珊柏（Charles Lisanby），美国场景设计师，帮助奠定了早期彩色电视场景设计的基调。

(55) 杰克逊·波洛克（Jackson Pollock），美国画家、抽象表现主义绘画大师，被公认为促使美国现代绘画摆脱欧洲标准、在国际艺坛建立领导地位的第一功臣。

(56) 威廉·德·库宁（Willem de Kooning），荷兰裔美国抽象表现主义画家。

(57) 抽象表现主义（Abstract Expressionism），又称纽约画派，是第二次世界大战之后盛行了二十年、以纽约为中心的艺术运动，一般被认为是一种透过形状和颜色以主观方式来表达，而非直接描绘自然世界的艺术。

(58) 贾斯培·琼斯（Jasper Johns），美国画家、雕塑家、图形艺术家。其最著名的作品是《旗帜》，受到他梦见的美国国旗的启发而作。

(59) 罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg），美国画家，以抽象表现主义风格试验摄影设计与绘画，逐渐发展出个人的独特艺术风格——融合绘画（Combine Painting）；这是一种美术拼贴技法，利用生活中的实物与新闻图片组成抽象的画板画。

(60) 罗伯特·印第安纳（Robert Indiana），美国波普艺术家，其最著名的作品为“爱”（Love）的字母雕塑。

(61) 吉姆·狄恩（Jim Dine），美国波普艺术家，其创作的浴袍、爱心、匹诺曹等系列作品深入人心。

(62) 罗伊·李奇登斯坦（Roy Lichtenstein），20世纪美国最重要的画家，波普艺术的主要代表人物，其作品结合了漫画和广告的风格，借用当时大众文化与媒体的意象，用标志性的色调和标志性大圆点（Ben-Day dots）的手法来表现“美国人的生活哲学”。

(63) 美国插画家本杰明·戴（Benjamin Day）1879年用来转化色调、阴影和形式所发明的“本戴点”，这些网点所产生的图形非常类似现在在低分辨率图片中所见到的像素点。

(64) 普瑞丝西拉·兰恩（Priscilla Lane），美国女演员。

(65) 1963年，沃霍尔开始了他的电影创作。此后的6年时间里，他拍摄了近500部名为《试镜》的片段。

(66) 波莱克斯（Bolex），瑞士著名摄影机厂商Paillard S.A创建于1935年的摄影机品牌，该品牌主要以生产16毫米摄影机而闻名。

(67) 亨利·戈尔德扎勒（Henry Geldzahler），当代艺术策展人，当代艺术史学家、艺术评论家。

(68) 20世纪60年代，沃霍尔开始涉足独立制片，找来一批围绕在他身边的男女做幕前演出，并将他们统称为“超级明星”（Super Star）。这些人俊朗美艳，放浪形骸，有着各不相同的出身与艺术成就。

(69) 灰姑娘原名“辛德瑞拉”（Cinderella），而“德古拉”（Dracula）为西方文化中经典的吸血鬼形象的代名词。二者合二为一，组成了新词“德瑞拉”（Drella）。

(70) 玛丽·沃罗诺夫（Mary Woronov），美国女演员、作家、画家，因其与沃霍尔的合作和她在邪典影片中的角色而被称为“邪典明星”。

(71) 罗伯特·奥利弗（Robert Olivo），美国演员，在沃霍尔的多部影片中演出。

(72) 美国漫威漫画旗下的超级英雄，其超能力是快速移动。

(73) 莫琳·塔克（Maureen Tucker），美国音乐人、前地下丝绒乐队成员。

(74) 玛利亚·卡拉斯（Maria Callas），著名美籍希腊裔女高音歌唱家，20世纪最伟大的歌剧女王。

(75) 安迪·沃霍尔对伊迪·塞奇威克的昵称。

(76) 全称为“糜烂的丽塔”（Rotten Rita），原名肯尼斯·拉普（Kenneth Rapp），曾是沃霍尔“工厂”里的常客，且在怂恿其他人成为艺术家方面颇具影响力。“糜烂的丽塔”是他在毒品交易界的称号。

(77) 原名乔·坎贝尔（Joe Campbell），该绰号出自披头士乐队的一首歌《生命中的一天》（*A Day in the Life*）。

(78) 大名比利（Billy Name），美国摄影师、电影人、灯光设计师，在1964—1970年是沃霍尔工厂的档案管理人。

(79) 即沃霍尔的绰号“德瑞拉”。

(80) 保罗·阿梅丽卡（Paul America），美国演员，安迪·沃霍尔的“超级明星”之一。

(81) 哈维·米尔克（Harvey Milk），美国同性恋运动人士，也是美国政坛中第一个公开同性恋身份的人。

(82) 乔纳斯·梅卡斯（Jonas Mekas），美国电影人、诗人、艺术家，常被誉为“美国新浪潮电影之父”。

(83) 琳恩·提尔曼（Lynne Tillmann），美国作家、短篇小说家、文化评论家。

(84) 瓦莱丽·索拉纳斯（Valerie Solanas），美国激进女性主义者，以其名为《人渣宣言》的作品和试图谋杀安迪·沃霍尔的举动而闻名。

(85) 《人渣宣言》的标题中，“S.C.U.M”，即英文单词“scum”（人渣），其实是该宣言中声称要建立的“剁男人协会”（Society for Cutting Up Men）的缩写。

(86) 乔纳森·斯威夫特（Jonathan Swift），英国作家、政论家、讽刺文学大师，以著名的《格列佛游记》和《一只桶的故事》等作品闻名于世。

(87) 贝蒂·弗里丹（Betty Friedan），她在1963年出版的著作《女性的奥秘》描绘了女性在工业社会中的生活状态和所扮演的角色，尤其是全职家庭主妇这一沉闷而备受禁锢的角色。

(88) 民权法案（Civil Rights Act），1964年美国国会通过民权法案，结束了近300年的种族隔离政策，规定对黑人、少数民族与妇女的歧视性行为为非法。

(89) 艾薇塔·罗纳尔（Avital Ronell），美国哲学家，纽约大学教授。

(90) 布里安娜·法斯（Breanne Fahs），美国亚利桑那州立大学教授。

(91) 社会原子化是指由于人类社会最重要的社会联结机制“中间组织”（intermediate group）的解体或缺失而产生的个体孤独、无序互动的状态和道德解组、人际疏离、社会失范的社会危机。社会原子化往往产生于剧烈的社会变迁时期。

(92) 美国知名文化艺术类周刊。

(93) 位于纽约城的一家夜总会俱乐部，也是沃霍尔和他的拥趸最喜欢的聚会地点。

(94) 指男扮女装的男同性恋者。

(95) 即英语中的double-bill，也称“双片连放”，剧场（或影院）以这种方式将两场演出（或电影）捆绑售卖，且通常票价仅为一场演出（或电影）的票价。观众在看完第一场后即可立即接着看第二场。

(96) 李·斯特拉斯伯格（Lee Strasberg），美国演员、导演、表演教师。

(97) 玛戈·费登（Margo Feiden），美国艺术商，百老汇制作人、导演、编剧。

(98) 保罗·莫里塞（Paul Morrissey），美国电影导演，曾与沃霍尔合作。

(99) 苏珊·波顿利（Susan Bottomley），美国女演员、作家，前沃霍尔“超级明星”的一员，曾演出多部他的影片，薇娃是他给她起的昵称。

(100) 马里奥·阿玛雅（Mario Amaya），美国艺术评论家、美术馆馆长、杂志编辑、策展人。

(101) 指个体经历、目睹或遭遇到一个或多个涉及自身或他人的实际死亡，或受到死亡的威胁，或严重受伤，或躯体完整性受到威胁所导致的个体延迟出现和持续存在的精神障碍。

(102) 美国专为万圣节派对、主题派对、生日派对等活动提供服装和道具的连锁店。

(103) 原文为德语单词“Maskenfreiheit”。

(104) 音乐剧大师安德鲁·劳埃德·韦伯的代表作之一，改编自法国作家勒鲁的同名歌德式爱情小说，其中的男主角因相貌丑陋而始终戴着面具。

(105) 由兰道尔·华莱士导演，莱昂纳多·迪卡普里奥主演的影片，改编自大仲马的小说《布拉热洛纳子爵》，其中路易十四的孪生兄弟被戴上铁面具关进监狱。

(106) 美国系列动画，自1969年起播放至今，以四个青少年和一条名叫史酷比的狗为主角。

(107) 英语中有不少与柜子相关的俚语含有隐藏秘密的意思。

(108) 英国恐怖电影，讲述苏格兰警官豪伊到小岛上寻找一个失踪的女孩的故事。

(109) 阿尔蒂尔·兰波（Arthur Rimbaud），法国诗人，早期象征主义诗人的代表之一，开启了超现实主义诗歌流派。

(110) 1979年的邦德系列影片。

(111) 此处指的是本片的1979年版。

(112) X级影片是法国电影分级中的一个级别，是“18岁以下青年不准进入”的代称。

(113) 20世纪70—80年代，纽约的色情行业在此蓬勃发展，曼哈顿因此变成了风月之城。

(114) 凯斯·哈林（Keith Haring），美国20世纪80年代街头绘画艺术家和社会运动者。

(115) 琪琪·史密斯（Kiki Smith），生于德国纽伦堡，她的生活和后来的艺术创作都是在美国进行的。20世纪80年代初开始涉足艺术，除雕塑、版画和装置艺术外，她还尝试了影像、表演、珠宝和服装设计等艺术形式。

(116) 地狱厨房（Hell's Kitchen），又名克林顿（Clinton），俗称西中城（Midtown West），是位于曼哈顿的一个社区。

(117) 又称“石墙事件”，1969年6月27日星期五发生在纽约的一系列同性恋者和警察间的暴力冲突，骚乱始于石墙旅馆外，格林威治村的同性恋住所。这是同性恋维权历史上一个标志性的事件，它引发了美国同性恋群体维权的行动，并扩展到世界范围内。一个强大的同性恋维权组织“同性恋解放阵线”成立。

(118) 1988年，英国保守党政府将要求“学校必须教授传统道德价值感”的“28条”作为修正案列入英国《1988年地方政府法案》（*Local Government Act 1988*），要求不得“有意提倡同性恋”。

(119) Beaux-Arts，巴黎美术学院体系，也称布扎体系，建筑界的教育体系之一，大约在路易十四时期形成。

(120) 约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys），德国著名艺术家，主要创作形式是雕塑。

(121) 倒吊人（The Hanged Man），塔罗牌中的第十二张牌。

(122) 戈登·马塔-克拉克（Gordon Matta-Clark），美国艺术家，因其20世纪70年代的建筑作品而著名。

(123) 阿尔文·巴尔特洛普（Alvin Baltrop），美国摄影师，大量地记录了20世纪70—80年代纽约西区码头的同性恋生活。

(124) 弗兰克·汉隆（Frank Hanlon），美国摄影师。

(125) 里奥纳德·芬克（Leonard Fink），美国业余摄影爱好者，用25年时间记录纽约的同性恋人群的生活。

(126) 艾伦·坦南鲍姆（Allen Tannenbaum），美国摄影师。

(127) 斯坦利·斯特拉（Stanley Stellar），美国摄影师。

(128) 亚瑟·特雷斯（Arthur Tress），美国摄影师，其作品以超现实主义和对人类的展示而闻名。

(129) 女像柱起源于公元前6世纪的埃及和希腊，是一种做柱子用的雕像。

(130) 力比多（libido），即性力。由精神分析大师弗洛伊德提出。这里的性不是指生殖意义上的性，而是泛指一切身体器官的快感。

(131) 诺亚方舟是《圣经·创世记》中的故事，一艘根据上帝的指示而建造的大船，其目的是为了让诺亚与他的家人，以及世界上的各种陆上生物能够躲避一场上帝因故而造的大洪水灾难，所有的动物都是成双配对的。

(132) 科幻小说家塞穆尔·德莱尼（Samuel Delany）的自传，讲述自己作为一个非洲裔同性恋美国人的成长经历。

(133) 大都会歌剧院是纽约的一个具有领导地位的世界级歌剧院。大都会歌剧院的前身是19世纪后半叶位于百老汇第39号大街与第40号大街之间的一座剧院。

(134) 艾米丽·罗伊斯登（Emily Roysdon），纽约艺术家，以装置和摄影艺术见长。

(135) 葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo），生于瑞典斯德哥尔摩，美国女演员，曾三次获得奥斯卡最佳女演员提名。美国电影学会将其评为百年来最伟大的女演员第五名。

(136) 由爱德芒德·古尔丁执导，葛丽泰·嘉宝、约翰·巴里摩尔等主演的一部剧情电影。影片以柏林的一家豪华大饭店为人生舞台，表现五个主要角色在一天中的离奇遭遇。

(137) 原文为candid，含有趁人不备时拍下的照片的意思。

(138) 宗毓华（Connie Chung），美国知名亚裔女主播，也是坐上美国主流电视网晚间新闻主播位置的第一位亚裔美国人和第二位女性。

(139) 巴里·帕里斯（Barry Paris），美国知名传记作家、记者。

(140) 克拉雷斯·布尔（Clarence Bull），在“好莱坞黄金年代”为电影制片厂工作的肖像摄影师，拍摄了大量好莱坞明星的静态照。

(141) 希区柯克拍摄于1958年的影片，讲述警官斯考蒂在一次行动中从高处失足掉下，虽然最终身体完全复原，却患上了恐高症，因而只好辞职当起了私家侦探，最终陷入了一起离奇的家庭案件。2007年该片入选美国电影学会评出的“百年百佳影片”。

(142) 奥黛丽·赫本与雷克斯·哈里森1964年主演的美国剧情歌舞片。

(143) 理查·基尔与茱莉亚·罗伯茨1990年主演的美国电影。

(144) 卢克·桑特（Luc Sante），美国作家、评论家。

(145) 约翰·鲍尔比（John Bowlby），英国精神分析学家。

(146) 玛丽·爱因斯沃斯（Mary Aainsworth），美国心理学家。

(147) B.F.斯金纳（B.F. Skinner），美国行为主义心理学家，新行为主义的代表人物，操作性条件反射理论的奠基者。

(148) 约翰·华生（John Watson），美国心理学家、行为主义心理学的创始人。

(149) 雷诺·施皮兹（Rene Spitz），奥地利裔美国心理学家。

(150) 哈利·哈洛（Harry Harlow），比较心理学家。

(151) 亚洲流感是一种最初于1957年在中国爆发的流行性感冒，该病随后在同年传遍全世界，一直持续到1958年，因首发地为亚洲而得名。

(152) 比尔是达戈对威廉姆·施罗德的昵称。

(153) 科普特（Coppertone）是美国第一大防晒品牌，其品牌形象为一个小女孩带着一条小狗。

(154) 对绑带鞋的美式称法，尤指那些低跟、圆面、脚踝搭扣绑带式的鞋子，鞋子上有一条带子的圆头包脚高跟鞋都被称为玛丽珍鞋（Mary Janes）。

(155) 指杰克·查普曼和迪诺斯·查普曼，他们毕业于皇家艺术学院，获美学硕士学位，此后开始共同创作。查普曼兄弟着迷于一种粗犷的风格，通过他们的作品对恐怖和卑贱的道德边缘进行了探索。

(156) 弗朗西斯科·戈雅（Franciso de Goya），西班牙画家，在思想和技法方面全面打破了18世纪传统的绘画传统，美术史家通常认为近代欧洲绘画是从戈雅开始的。

(157) 薇薇安·迈尔（Vivian Maier），美国街头摄影师，在做保姆的业余时间里拍摄了大量照片，以纽约、芝加哥和洛杉矶的人物与风景为主要拍摄对象。她的作品一直未被人发掘过，直到2007年的一场拍卖会后，她的作品才开始进入公众视野。

(158) 客体关系理论（objectrelation）是心理动力取向的人格发展理论，主张人类行为的动力源自寻求客体。客体关系理论是在精神分析的理论框架中探讨人际关系，客体关系理论的重要假定是，自我与他人的关系形态一旦建立，就会影响其日后的人际关系。

(159) 梅兰妮·克莱因（Melanie Klein），奥地利精神分析学家。

(160) 客体关系理论有一个基本假设：婴儿即使是在刚出生时，也会拥有一种积极的幻想生活。这些幻想是潜意识本我本能的精神象征。它不同于意识层面的幻想，克莱因称之为无意识幻想（unconscious phantasy），她认为初生婴儿具有潜意识的“好”和“坏”的印象。“好乳房”使婴儿感到沐浴在爱中，它为婴儿提供食物，并转化成爱，而“坏乳房”会使婴儿感到自己受到了虐待，它导致的饥饿感让婴儿对它充满破坏性的报复幻想。

(161) 克莱因认为，婴儿在6～8个月的生命中会出现两个主要发展阶段，成为“偏执—分裂心理位置”（paranoid-schizoid position）和“忧郁心理位置”（depressive position）。心理位置代表的是一些特殊的焦虑和防御机制，在婴儿出生后的第一年里不断重复出现。在偏执心理位置中，婴儿会被摧毁冲动和迫害焦虑主导。

(162) 由美国阿奇漫画公司出版的同名畅销漫画，讲述少年阿奇和他的伙伴们的故事。

(163) 让·考克托（Jean Cocteau），法国作家、设计师、编剧、艺术家和电影人。

(164) 约翰·贝杰曼（John Betjeman），英国桂冠诗人，其诗歌经常倡导保护历史遗迹和建筑。

(165) 美国乐队，起初由安东尼一人表演，1995年起以乐队形式开始演出。

(166) 贾斯汀·薇薇安·邦德（Justin Vivian Bond），美国歌手、作家、画家、表演艺术家。

(167) 阿瑟·罗素（Arthur Russel），美国大提琴演奏家、作曲家、歌手。

(168) 伊门施塔特（德语：Immenstadt）是德国巴伐利亚州的一座城市。

(169) “盯”（nirami）是歌舞伎表演中的一种驱魔技艺之一。

(170) 法国设计师蒂埃里·穆勒（Thierry Mugler）的个人同名品牌。

(171) 埃伯哈德·舒尔纳尔（Eberhard Schoener），德国音乐家、作曲家、指挥和编曲。

(172) 詹姆斯二世（James II），1685—1688年间为英格兰、苏格兰和爱尔兰的国王，也是最后一位信仰天主教的英国国王。

(173) 亨利·普赛尔（Henry Purcell），巴洛克早期的英国作曲家，曾历任查理二世国王弦乐队的作曲师，威斯敏斯特教堂的管风琴师，是皇家教堂的三名管风琴师之一。

(174) 又名多发性特发性出血性肉瘤，是多中心性血管性肿瘤，常见于艾滋病患者中。

(175) 一种广谱抗病毒剂，并不直接杀伤或抑制病毒，而是主要通过细胞表面受体作用使细胞产生抗病毒蛋白，从而抑制病毒的复制。

(176) 厄尔文·戈夫曼（Erving Goffman），加拿大裔美国社会学家、作家。戈夫曼对社会学理论的最大贡献是在他1959年的书中《日常生活中的自我表现》开始的戏剧透视法的符号互动论研究。

(177) 苏珊·桑塔格（Susan Santag），美国文学家、艺术评论家，著有《反对阐释》《激进意志的风格》《论摄影》等。

(178) 玛格丽特·赫克勒（Margaret Heckler），曾任美国卫生与公共服务部部长。

(179) T淋巴细胞来源于骨髓的多能干细胞（胚胎期则来源于卵黄囊和肝），后成为具有免疫活性的T细胞。

(180) 萨拉·舒尔曼（Sarah Shulman），美国小说家、编剧、同性恋权益活动家。

(181) 威廉·柏洛兹（William Burroughs），美国小说家、散文家、社会评论家，“垮掉的一代”的代表人物。

(182) 戴安·阿勃斯（Diane Arbus），美国摄影师、作家，以其对边缘人群的记录而著称。

(183) 库基·穆勒尔（Cookie Mueller），美国地下演员、作家。

(184) 埃塞尔·艾克尔伯格（Ethyl Eichelberger），美国表演艺术家、编剧、演员。

(185) 乔·布莱恩纳德（Joe Brainard），美国艺术家、作家。

(186) 杰克·史密斯（Jack Smith），美国电影人、演员，地下电影的先锋人物。

(187) 罗伯特·马波尔索普（Robert Mapplethorpe），美国摄影师。

(188) 菲力克斯·冈萨雷斯-托雷斯（Felix Gonzalez-Torres），古巴裔美国视觉艺术家。

(189) 成立于1987年3月，全称为the AIDS Coalition to Unleash Power，是一个国际直接行动倡议组织，旨在影响那些感染艾滋病的人的生活，并进行相关的医疗研究。

(190) 托德·海因斯（Todd Haynes），美国独立电影导演，其代表作有《我不在那儿》《卡罗尔》。

(191) 格雷格·波德维兹（Gregg Bordowitz），美国艺术家、作家。

(192) 简称AZT，全称azidothymidine，是一种逆转录酶抑制剂，用以抗击艾滋病的传播。

(193) 库伯联盟学院（Cooper Union），全名为库伯高等科学艺术联盟学院，是一所位于美国纽约州纽约市曼哈顿地区的著名私立大学。

(194) 约翰·查普曼（John Chapman），常被称为“强尼苹果种子”（Johnny Appleseed），是美国的一位先锋园丁，把苹果树引进到了美国的大部分地区。

(195) 美国知名派对装饰品品牌，装饰性珠串为它的代表商品。

(196) 雅克·德里达（Jacques Derrida），法国哲学家，20世纪下半叶最重要的法国思想家之一，西方解构主义的代表人物。

(197) 英国著名科幻电视剧《神秘博士》（Doctor Who）中博士最大的生化生命体对头。

(198) 维多利亚时期诗人阿尔弗雷德·劳德·丁尼生（Alfred Lord Tennyson）所作诗歌中的人物，因身负诅咒住在高塔上，不能亲眼看向外面的世界，只能通过面前的镜子折射出窗外的景象。

(199) 瑞凡·菲尼克斯（River Phoenix），美国演员，其代表作有《伴我同行》等。

(200) 萨曼莎·马希斯（Samantha Mathis），美国女演员，曾是菲尼克斯的女友。

(201) 科特妮·洛芙（Courtney Love），美国歌手。

(202) 科特·柯本（Curt Cobain），美国著名摇滚歌手。

(203) 夏尔·皮埃尔·波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire），法国19世纪最著名的现代派诗人，象征派诗歌先驱，代表作有《恶之花》。

(204) 美国最大的大型免费分类广告网站。

(205) 詹尼佛·伊根（Jennifer Egan），美国小说家，2011年她凭借《恶棍来访》（*A Visit from the Goon Squad*）赢得普利策小说奖。

(206) 日本万代公司于1996年11月推出的电子宠物。

(207) 在19世纪英国工业革命时期因为机器代替了人力而失业的技术工人。现在引申为持有反机械化以及反自动化观点的人。

(208) *Gilligan's Island*，美国经典情景喜剧，自1964年起播出，持续了三季。

(209) 1993年id Software推出的一款第一人称射击游戏。

(210) 由华纳兄弟公司1999年发行的科幻动作电影，基努·里维斯等主演。

(211) 加利福尼亚州的一个县。

(212) 纽约下城的一个社区。

(213) 在美国纽约，那些提供小如“豆荚”的客房的旅馆一度很受欢迎。它们最大的优势是价格相对便宜。

(214) 美国军方于2002年时在古巴关塔那摩湾海军基地所设置的军事监狱。

(215) 圆形监狱由英国哲学家杰里米·边沁（Jeremy Bentham）于1785年提出。这样的设计使得一个监视者就可以监视所有的犯人，而犯人却无法确定他们是否受到监视。

(216) 1999年诞生于荷兰且红遍全球的社会实验类真人秀节目。

(217) *Into the Abyss*，德国电影导演沃纳·赫尔佐格执导的纪录片，探讨了人性极端状况的话题。

(218) *Escape from New York*，由约翰·卡朋特执导，欧内斯特·博格宁、艾萨克·海耶斯等主演的科幻电影。

(219) *Tokyo Drifter*，铃木清顺执导的动作影片，有着华丽的画面，非传统的叙事技巧和一点黑色幽默。

(220) 又称“斯坦福监狱实验”。发生在20世纪70年代初的斯坦福大学，一群大学生进行了一场关于人类行为的研究试验。他们分成两伙人，一伙人扮演监狱狱警，另一伙人则扮演囚犯，在24小时内模拟监狱里的日常生活。其结果是扮演狱警的人在模拟监狱的情境中开始变得有暴力倾向，而扮演囚犯的人则预谋造反。该试验不久就被叫停，但其研究结果许多年来一直为人们所关注且引起了广泛的争议。

(221) 西方神话中寓意为稀世珍宝，象征着财富、冒险、意志、理想和幸福。

(222) 在古代希腊的戏剧中，合唱队是重要的组成部分，会以统一的和声形式推动情节发展。

(223) 原名苏珊·博顿利（Susan Bottomly），美国模特、演员，曾出演过好几部沃霍尔的影片。

(224) 莫里奥·蒙特兹（Morio Motez），沃霍尔的超级明星之一，出现在他的十三部影片中。

(225) 原文为Eros，是希腊神话中的爱神，一切爱欲和情欲的象征。

(226) 戈登·拉姆齐（Gordon Ramsy），英国顶级厨师，曾主持多档电视烹饪节目。

(227) *Blade Runner*，1982年上映的美国反乌托邦科幻电影。

(228) 洛杉矶著名旅游景点，最古老的商业大楼。

(229) 玛丽·雪莱的同名小说的主人公，故事中，一个疯狂的科学家制造出了一个怪物般的“人”。

(230) *Solaris*，安德烈·塔可夫斯基执导的1972年上映的科幻电影。

(231) *Gravity*，阿方索·卡隆执导的2013年上映的科幻电影。

(232) *Alien*，雷德利·斯科特执导的1979年科幻电影，后成为系列影片。

(233) *I am Legend*，2007年上映的末世科幻电影，改编自理查德·麦森的同名小说。

(234) 鲁迪·朱利安尼（Rudy Giuliani）与迈克尔·布隆伯格（Michael Bloomberg）均为纽约前任市长。

(235) *Taxi Driver*，由马丁·斯科塞斯执导的1976年美国影片，特拉维斯·贝克尔是其中的主角。

(236) 传统的爱尔兰节日，于每年的3月17日举行，以纪念传教士圣帕克成功地在爱尔兰传扬基督教，但逐渐演变成一个全球化的节日。

(237) “渲染”作为计算机术语时，在电脑绘图中指用软件从模型生成图像的过程。

(238) 多莉·帕顿（Dolly Parton），美国乡村音乐歌手和作曲家。

(239) 原文为Vanitas，一种象征艺术，原词出自拉丁语，意为空虚、松散、无意义的尘世生活和转瞬即逝的虚荣，头骨是常见的虚幻画派符号，象征死亡的必然性。

(240) 曼哈顿的一个黑人住宅区。

(241) 开展于20世纪70年代的一项社会服务，皮下毒品注射者只要到指定地点归还使用过的注射器，即可换取到低价或免费的新的注射器。

(242) 第一个“非我”所有物（the first not-me possession），最早出现在孩童的玩耍中，也是艺术经验的前导指标，它不是母亲所给予的，因为过渡性客体是儿童自己发现或创造的。它甚至比母亲重要，是儿童“几乎无法割裂的一部分”。常被用来代表过渡性客体的物品包括一条毯子、一件旧衣服、柔软的玩偶或是呀呀儿语、不断重复的动作等。这些物品或声音并不是过渡性客体本身，真实的过渡性客体是介于拇指与外在客体（那些柔软物品或特殊声音）之间的东西。

(243) 美国知名蔬菜、水果加工厂。

(244) 泰勒·米德（Taylor Mead），美国作家、演员。

(245) 布莉姬·柏林（Brigid Berlin），美国艺术家，沃霍尔的“超级明星”之一。

(246) 玛丽·安托内特（Marie Antoinette），路易十六的皇后，在法国大革命中被砍头。

(247) 理查德·埃夫登（Richard Avedon），美国时尚和人像摄影师。

(248) 爱丽丝·尼尔（Alice Neel），美国视觉艺术家，以油画和肖像画著称。

未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的

泛阅读服务

专属社群 独家福利

精品共读 活动特权

手机扫码

加入未读 Club 会员计划

UNREAD
重寻巨浪
不为人知的葛饰北斋
[日]神山典士 著
绪方叶 译
上海文化出版社

版权信息

重寻巨浪：不为人知的葛饰北斋

SHIRAREZARU HOKUSAI

作者：[日] 神山典士（Norio Koyama）

译者：褚方叶

出品方：未读·艺术家

出版社：上海文化出版社

All rights reserved

Chinese (in simplified character only)
translation copyright © 2021 by United
Sky (Beijing) New Media Co., Ltd.

Chinese (in simplified character only)
translation rights arranged with
GENTOSHA INC. through Bardon-Chinese

Media Agency, Taipei.

目　录

序　为何现在会有“北斋热”？
第一章　北斋初登世界舞台：19世纪风靡欧洲的“日本主义”
莫奈的日本爱
爱的背后·收藏主义
世纪末的欧洲和印象派
为什么是巨浪？北斋和梵高
第二章　将北斋介绍给世界的林忠正
坐镇奥赛美术馆的面具
叛逆的“民间外交官”
全球贸易商人
艺术界的传道士
忠正与梵高、北斋之谜
第三章　小布施的北斋与高井鸿山、豪商文化
北斋最后的三十年
小布施与高井鸿山
在小布施的创作
其后的北斋
第四章　北斋重生，迈向未来
在那个想不到的异国，北斋获得了重生
小布施北斋馆的诞生
小布施的北斋——真伪之争
小布施的“超越巨浪”
终章　北斋被世界认可的理由——墨田 北斋美术馆的诞生

后记
参考书目
印象派与日本艺术
返回总目录

序　为何现在会有“北斋热”？

2017年日本博览会

从巴黎市区乘坐开往戴高乐机场的地铁，偶然遇上同乘的十多岁的女孩们，其中一个女孩怯生生地向我打招呼：

“您是去日本博览会吗？”

那一天，因为在巴黎市内看到了“2017年日本博览会”活动的海报，我决定前往观看。7月的巴黎，阳光异常炽热。

那是在机场附近的一处大型展览馆举办的活动，展示日本的漫画、动画、游戏以及与此相关的周边商品。连日以来每天都有数万人观看，展期为期四天，参观人次达二十五万之多。居住在巴黎的朋友也建议道：“你应该去看一看，现场的氛围非常热烈。”

很早以前我就知道，日本的动画与漫画在亚洲和欧美都非常受欢迎。一家日本的老牌出版社在旧金山有自己的展室，会定期举办和漫画相关的活动。以日本漫画为蓝本创作的音乐剧被称为二点五次元音乐剧，经常在香港和澳门的剧场上演，据说比迪士尼动画更受欢迎。

虽说如此，我并非对漫画和动画有特别大的兴趣，只是去欧洲采访，恰巧有一天空闲，所以就想观察一下那些对日本文化痴迷的欧洲人的风貌。所以，我用拙劣的法语回答了这位少女的问题：

“是的，当然是去那儿。”

她们一行四人，跟我说话的是穿着紫色和服、上面绣有花纹的少女，是个可爱的白人姑娘。和服的材质较薄，颜色鲜艳，腰带的系法有点奇怪。女孩的和服里面穿着短袖，脚上穿着白色运动鞋。在日本人看来，这样的搭配着实不搭调。但是，既然是参加名为“动画100”的活动，这可能是cosplay（角色扮演）的服装。她看到我这个日本人，猜想我也一定是要去会场，所以善意地向我打招呼。

不过，接下来她们问的问题让我发现我想错了。

“你这样的打扮是什么的cosplay？”

那天，我如往常一般穿着浴衣。在炎热的欧洲，穿浴衣是最舒服的。而且无论带几件，折叠起来根本占不了多少行李空间。这天，我穿的是我最喜欢的黑底，带战国室町时代独具匠心的裂格花纹的浴衣。这看起来很像cosplay的衣服吗？

“不是的！这不是cosplay！是日本当代流行的服饰！”

我虽然努力解释了，但是对十几岁的孩子们来说，她们究竟能理解多少呢？说起日本，她们的第一印象大概就是动漫，说起动漫，那自然就想到cosplay。不仅仅是衣服，连动漫作品中人物吃的拉面和寿司都非常受欢迎。欧美人对于日本的想象，完全来源于动漫作品。在这样的环境中，把浴衣当成cosplay的装扮，也无可厚非。

魅惑人心的日本空间

没过多久，我就来到了位于机场附近的展馆，距离市区三四十分钟车程。从地铁站到展馆的路上，有一个鲜红的鸟居。行走的时候不会通过鸟居，它立在路的左边。我一边看着它，一边向着有如飞机机

库一般巨大的展馆走去。我身前身后、左右两边都是装扮成动漫角色的cosplay团体。她们戴着黄色的假发，涂着夸张的腮红，身穿迷你短裙。还有一些穿着鲜红的宇航服。还有二三十岁的男性cosplay团体，他们则扮成忍者、武士和妖怪。这些人普遍说着法语或者英语，但是氛围已经完全是日式的了。我感觉自己仿佛置身于科幻电影的世界中，心情不自觉地也变得激动起来。

进入展馆大厅，整个“飞机库”都是售票的场所。排队等候的人里三层外三层，整个队伍将近一公里长。我默默地想，这得等多长时间啊？

出乎意料的是，排如此长的队伍一点都不令人烦躁，整个队伍顺利地往前移动，不一会儿工夫我就来到了售票处。主办方提前预料到会有如此多的人，所以不管工作人员也好，活动路线的设置也好，都做了周到的安排。不愧是从1999年起就开始举办的老牌展会。

付完十五欧元（约一千八百日元）的入场费后，我的手腕被套上了做成黑色腕带的门票。接下来就是入场了。展馆很大，看样子能容纳四架波音747飞机。展馆内有巨型舞台、若干个可容纳一百人左右的隔间，刀具、cosplay的衣服，还有售卖色情卡片的大小不一的摊位和游戏角，以及广告牌上写着“饭团”（ONIGIRI）的美食广场等。一些比较受欢迎的展位前排着长长的队伍，一旁狭窄的通道人来人往拥挤不已。

展馆左侧的小包厢内，画家们正现场作画，向观众售卖绘有动漫角色的卡片和塑料板。突然传来震耳欲聋的轰鸣声，是歌手和着节奏明快的低音鼓和浩室音乐（House music）正在唱歌。在电视游戏区，

充满怀旧风格的电玩机周围聚集了很多年轻人，伴随着嘀嗒嘀嗒的电子音投入地玩着游戏。

年轻人们竞相扮演的角色有来自《美少女战士》《鲁邦三世》《名侦探柯南》《精灵宝可梦》《火影忍者》《海贼王》等作品的，也有很多我没见过的。

我徘徊在这个令人目眩、刺激全身感官的空间中，不知不觉间早已被一种不可思议的感觉所笼罩。

这里是一百五十年前巴黎的大画廊。热爱日本美术的人们，他们的热情在其中激荡。面前售卖的是歌麿、写乐、师宣、国贞、丰国、广重等人的浮世绘，种类有美人画、风景画、役者绘，以及仅此一幅的肉笔画[1]，还有在地下颇有人气的春画。人们都被那鲜丽的颜色折服，热烈地发出赞叹声，纷纷聚集在浮世绘的周围，奋力寻找着保存完好又漂亮的那一张浮世绘。

位于正中央的是去世已经二十年的葛饰北斋的作品。其中，《北斋漫画》和《富岳三十六景》等作品尤其有人气。《神奈川冲浪里》中，海浪用了较深的绀青色，令人印象深刻。无论是收藏家还是艺术家，都带着好奇的眼神观看着——这样的场景，就像此刻《精灵宝可梦》和《美少女战士》受到的追捧一样。

在日本展览会的展馆里，我仿佛做了一场白日梦。在我眼前，聚集在动漫角色周围的人们，以及一百五十年前巴黎大画廊中的景象，两者仿佛以某种相似的形式重叠在了一起。

一百五十年前的日本展览会（日本主义）

从1870年左右到1900年，欧洲以巴黎为中心掀起了一场声势浩大的对日本文化的狂热浪潮，被称为“日本主义”（Japonisme），其狂热的程度丝毫不输眼下的日本博览会。

据曾任卢浮宫美术馆馆长兼奥赛博物馆名誉馆长的热纳维耶芙·拉康布尔（Geneviève Lacambre）女士所说，“日本主义”一词最初由美术评论家菲利普·比尔蒂（Philippe Burty）于1872年提出。正是在这一时期，在得势的资产阶级、美术评论家、艺术家中，出现了很多热爱日本文化的人，陶瓷、工艺品以及浮世绘受到了他们的热烈欢迎。

日本从开国到1900年的四十年间，有数量众多的陶瓷器和工艺品从日本流通到欧洲。其中约有三十万幅的浮世绘被带往欧洲。助长这股浪潮的则是每十一年一次在巴黎举办的世博会，分别于1867年、1878年、1889年和1900年举办了四次。这也是以动漫为主的“日本博览会”的起点。

1867年，当时幕府将军的弟弟德川昭武历时一个半月坐船（途中由于苏伊士运河正在修建，使用了陆路交通）来到巴黎参加世博会。当时，与他一同前往的还有被称为“日本资本主义之父”的涩泽荣一等人。不仅是幕府，萨摩藩、佐贺藩也参加了展出。日本馆内经营茶叶铺的手艺人摆出茶具请观众品尝现泡的茶，受到很多人的欢迎。普遍的说法是，这就是浮世绘初次在世人面前亮相。

在此之前，浮世绘进入欧洲主要依靠两种途径。

第一种是通过长崎县出岛[2]的荷兰商馆馆长甲 必丹、医生等作为收藏品带回自己的国家。这些人就像菲利普·弗兰兹·冯·西博尔德

[3]一样，由于身份特殊，即使是在闭关锁国时期也能进出日本。甲必丹和医生等人每四年一次来到江户觐见幕府将军，他们便趁此机会购入大量浮世绘。据说西博尔德直接见了北斋本人，向他预定了主题从日本男女的诞生到晚年的浮世绘作品。

日本的陶瓷器（唐津烧、有田烧等）从那时候开始就非常受欧洲人的青睐。在这样的背景下，浮世绘就作为陶瓷器的缓冲材料被带入了欧洲。每每打开包装好的陶瓷器，就会发现包裹材料是好几张漂亮的彩色绘画。1856年，铜版画家、卢浮宫陶绘师费利克斯·布拉克蒙（Félix Bracquemond）在朋友家的陶瓷器的包装盒中，偶然发现了画着形形色色人物以及他们生活场景的浮世绘。这种精巧的绘画技艺令他震撼不已，将其向朋友们展示。据后来的考证，这就是《北斋漫画》。欧洲收藏浮世绘的风潮自此就拉开了帷幕。

如果说这时期的浮世绘，就像星星之火一般在某些特定的人群中流传开来，那么到了1867年，于明治维新时期举办的巴黎世博会上展示的浮世绘，则在欧洲人的心上点了一把火。之后，日本主义以燎原之势迅速席卷了世界美术界，不仅仅是业余爱好者们，就连当时的艺术家们都为之倾倒。

艺术家们的日本主义

17世纪时，国王路易十四创立了“美术学院”，从此沙龙文化引领了整个法国美术界。如果作品没被选入沙龙，画家的身份就不会被承认，也不会被画廊理睬。为了反抗这个现实，年轻的印象派画家登场了。

与以沙龙为主导的宗教画的古典美术样式不同，被称为现代绘画之父的马奈，以及其后的莫奈、德加、塞尚等年轻的艺术家们，从庶民生活和自然中发现了美。因此，他们的绘画受到了沙龙一派的抨击，始终不被画廊和评论家们接受。

正是在这时候，进入他们视线的是来自遥远东方岛国的浮世绘。他们震惊于浮世绘的与自然一体化、不对称性、鲜艳的着色等，并憧憬不已，竞相将这些技法运用在自己的创作中。这种绘画中的“动势”（movement）后来被同时期身处巴黎的梵高、高更、劳特累克所继承。

从1886年起在巴黎居住了两年的梵高，收藏了约五百幅浮世绘，甚至临摹了歌川广重的《名所江户百景》、溪斋英泉的《身穿云龙打褂的花魁》（和英泉作品的人物扭转方向相反）。在描绘蒙马特尔画商的《唐吉老爹》中，人物身后的背景就包含北斋和英泉的六幅浮世绘。梵高在阿尔完成的《星夜》和《丝柏》，则使用了与北斋《神奈川冲浪里》一样的运笔手法。

生前只卖出了一张画的梵高，死后却成为世界级的画家，很大程度上是因为早期日本白桦派作家们的大力推崇。

据说克劳德·莫奈在位于吉维尼的工作室里收藏了数百幅浮世绘，并把它们悬挂在包括卧室在内的各个房间内，装饰得满满当当。莫奈晚年的作品《睡莲》中所描绘的池塘，周围长着繁茂的竹林和芒草，另外还可以看到拱桥和藤架，充满了浓浓的日本风情。生长在池塘内的睡莲和周围的牡丹、菖蒲等，是日本画商林忠正从日本带去根茎，赠送给莫奈的。这点我会在第二章详细叙述。起居室的若干幅浮世绘上留着“林忠正印”，可以知道这几幅画是从林先生那儿所得，

也足见两人之间的友谊之深厚。在1876年所作的《穿和服的卡美伊》中，莫奈的妻子穿着和服，摆出日本艺人的姿势，手上拿着绘有法国国旗颜色的扇子。整幅画面的背景是十六个团扇。

与莫奈不同，保罗·塞尚则是在视角和构图上吸收了日本主义的元素。从1886年左右开始创作的作品《圣维克多山》，用若干幅画从不同角度描绘法国南部的圣维克多山。这样的灵感来源正是取自北斋的《富岳三十六景》和《富岳百景》（但是在塞尚的追随者中，仍然有人并不承认这点）。莫奈的《睡莲》系列也类似于此。

以画舞女出名的埃德加·德加，则将日本主义纳入了观察事物的视角中。例如《擦后背的浴女》从半裸的女性背后观察，《粉色和绿色的舞者》描画了舞女双手叉腰的背影等。德加不再描绘一直以来经常出现在绘画作品中的专业模特，而是从普通的女子那里寻找“美感”。这正是受了描绘普通民众毫不做作的表情和神态，以及真实生活状态的《北斋漫画》的影响。

不仅仅是绘画，雕刻家、工艺美术家和音乐家也深受这股浪潮的影响。

将日本称为“菊之国”的玻璃艺术大师埃米尔·加莱（Emile Galle），把北斋的作品《南瓜花群虫图》和《北斋漫画》中所描绘的蝗虫、鲤鱼、南瓜的花和叶子的意象加入了自己的作品中。这些作品后来孕育了20世纪初被称为“新艺术运动”的美术潮流。

在日本近几年才作为展览会主题的春画，也对当时的美术界产生了巨大的影响。其中最具代表性的是罗丹的《思想者》。罗丹是日本情色文化的忠实拥趸。罗丹作品的原型花子小姐曾说：“罗丹说要把

《笑颜》给我看，着实非常困扰。”花子小姐所说的《笑颜》正是一幅春画。其后，日本美术史家池上忠治曾集中研究了罗丹美术馆中罗丹收藏的浮世绘。他在书中如此写道：“（罗丹收藏的浮世绘）很多是在和纸上用墨线勾勒如杂技动作般的形态。这类绘画的数量究竟有多少，我还不能确认。”[4]

卡米耶·克洛代尔（Camille Claudel）既是罗丹的学生也是他的情人，她同样也是北斋作品的爱好者。

卡米耶曾创作一幅作品，使用了与《神奈川冲浪里》一模一样的波浪。画上还有险些被波浪吞噬的女子。这个作品恰好暗示了她渺茫无常的命运。

在纽约第五大道拥有总店的蒂芙尼，其创始人之子路易斯·康福特·蒂芙尼是一位装饰艺术家。他以北斋画中的昆虫为原型，制作了“蜻蜓台灯”。

在音乐界，克劳德·德彪西吸收了日本主义。他受到《神奈川冲浪里》的强烈冲击，从1903年至1905年创作了交响乐《大海》。初版的封面使用了《神奈川冲浪里》那张画，只是去掉了画面中的三艘小船。初次演出时，虽然有人批评说，“即使听着曲子，也完全感觉不到大海”，但是德彪西想描绘的不仅仅是人们眼前能看到的风景。他自己曾如此说道：“我的音乐想描摹的是，那些在大自然中无法用眼睛看到的情感。”从这句话中，我们可以看出德彪西深受以鸟、鱼、昆虫、波浪为素材的北斋的影响。

日本主义不仅影响了巴黎的艺术家们。挪威的爱德华·蒙克、奥地利的古斯塔夫·克里姆特、丹麦斯卡恩画派（Skagen）的画家们、

挪威的艾利夫·彼得森（Eilif Peterssen）、美国的建筑家弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）等，都留下了很多深受日本主义影响的作品。

这个影响超越了时代。活跃于20世纪60年代的美国当代艺术家罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein），以及从20世纪40年代开始创作《姆明一族》的芬兰作家托芙·扬松（Tove Jansson），都留下了很多以北斋作品为原型的作品。2007年，迪奥的设计师约翰·加利亚诺（John Galliano）还发布了以海浪为灵感的大衣作品。

这些不同领域的艺术家，多多少少都继承了北斋或者浮世绘的精髓。

只有日本人不知道？

一百五十年前和现在，在这两股狂热的潮流中存在着相似的现象，那就是拥有一部分狂热爱好者的同时，普通大众却对此毫不关心。

在巴黎，有很多爱好者聚集在日本美术作品（一百五十年前是浮世绘，现在是动画）的周围，但同时普通市民却对绘画的“动势”一无所知。或者说，这些“动势”跟他们的生活鲜少有交集。

这跟日本的情况一样，除了极少数相关人士，普通老百姓并不知道在遥远的欧洲竟然有人如此热爱自己国家的文化。

生活在当代的很多日本人，都把亮相于“日本博览会”的漫画和动画的形象当作小孩才会喜欢的玩意儿。就我来说，要是把浴衣说成cosplay，我毫无疑问会反驳。但是对聚集于此处的爱好者来说，

cosplay既是他们向往的东西，也是他们的梦想，是令人尊敬的日本文化。

和现在的动画情况相似，在彩色版画店，浮世绘的价格只要二十文到三十文。对普通老百姓来说，这相当于一碗素汤荞麦面的价格，买回去装饰在墙壁上，给生活增添些乐趣。还有些浮世绘绘有当红演员和相扑力士，跟现在的日历和明星海报很相似。

然而，欧洲的爱好者和艺术家们，却在其中发现了在他们艺术中没有的美术特质，并作为有价值的东西收藏起来。当时，日本旧家具商和彩色版画店的老板每每收到在横滨有分店的海外美术企业的订单时，都会抱怨“又是采购浮世绘，真麻烦”。那时候日本人还没有意识到这股狂热的潮流，所以就把浮世绘以很便宜的价格卖给了他们。

令人遗憾的是，现在的日本美术界依然没有正视日本美术对欧洲美术的影响，或者说直接忽视了。在随处可见的介绍印象派诞生的书籍中，很多根本只字未提“日本主义”一词。

假如一百五十年前欧洲的美术界没有发现浮世绘的价值，那会怎么样呢？于2017年11月举办“北斋展”的大阪阿倍野海阔天空美术馆馆长浅野秀刚曾说：“毫无疑问，日本现存的浮世绘数量只有总数的四分之一到三分之一。那些流落到欧洲被保存起来的珍贵作品，如果留在日本的话，应该就下落不明了。像现在这样在美术馆举办浮世绘展，大概也会变得很困难。”

我们往往会听到这样的话：为了发现故乡的魅力，振兴小镇，有必要带着“异文化视角”，从“他人、年轻人、愚人”的视角去观察故乡的事物。这个现象并不是现在才出现的，在约一百五十年前的明

治维新时期，我们自身就难以清楚地认识到作为江户庶民文化的浮世绘的价值。不仅是浮世绘，明治维新之后，奈良兴福寺的五重塔据说售价只需二十五日元，也有一说是二百五十日元。

以萨长同盟为中心的新政府，他们的目标是根除旧政府推行的政策和形成的文化，尽快建立“王政复古”[5]的国家。在这样的背景下，表现江户风貌的浮世绘等文化就近乎被完全唾弃。

正是在这个时候，欧洲文化挽救了濒临消失的浮世绘。其中，受到极大欢迎的就是葛饰北斋。北斋其后之所以会成为“世界的北斋”，毫无疑问是因为他的作品恰好在日本主义出现的时候被带往了欧洲。

北斋的诞生一：与多色版画一起

葛饰北斋。

从众多浮世绘中脱颖而出，吸引欧洲人一致将目光投向北斋的原因，据说是其作品色彩的丰富、主题的多样，以及技术的精湛和视角的丰富。北斋活到了九十岁，是当时人们平均寿命的两倍。其受欢迎的秘密或许就藏在他罕见的生命力和旺盛的好奇心，以及多舛的命运之中。

北斋于1760年（宝历十年）9月23日出生于江户本所割下水的一户贫农家中。取名为时太郎。四岁时成了幕府御用的磨镜师中岛家的养子。北斋幼年时期的事迹没有具体的资料可查阅，所以没有定论，但他后来在《富岳百景》的跋文中写道：“六岁起，我就养成了描摹事物状貌的习惯。”

这时期的浮世绘，出现了铃木春信的《座敷八景》。铃木春信与吾妻锦绘一起共同推动了多色版画的发展，多色版画也因其鲜艳的颜色深受民众喜爱。在这之前，版画只有两到三色，所以多色版画的出现具有划时代的意义。

江户中期以后，随着商品经济和交通方式的发展，城市的町人文化蓬勃发展。浮世绘也是随之发展起来的庶民文化的一种。多色印刷技术的发展，使得迎合江户百姓趣味的拥有华丽色彩的作品成为可能，民众口口相传，争相夸赞。春信描绘的穿着华丽服饰的女子，就像现在的偶像艺人一般，是江户百姓的梦中情人。从幼年开始就养成“描摹事物状貌习惯”的时太郎，正是成长于这样的环境中。

时太郎长到十岁就改名为铁藏。那时以本所横网町界为中心，非常流行五张一册的“绘草纸”[6]。幼年的时太郎就阅读了非常多的绘草纸。讲述以《猴蟹大战》《桃太郎》等童话故事为主的“赤本”，以复仇故事、英雄故事为主的“黑本”和“青本”，还有类似现在的小说的“黄本”等。这个时期的少男少女们会根据绘本出品年代和各人学习能力不同，挑选不同的作品阅读。绘草纸也成了幼小的铁藏的一大乐趣。

那个时候，下町的孩子们一旦长到十几岁，就会成为商人或者职人的学徒。铁藏没有继承家里磨镜师的工作，而是成了租书屋的丁稚[7]。当时江户一共有五百至六百家的租书屋。对于热爱绘画和文字的铁藏来说，在租书屋能够读到最新的书，是他梦寐以求的工作。在四处奔走递书的时候，铁藏肯定边走边沉浸在讲述武士、妖怪等故事的书本中。

铁藏长到十五岁的时候，开始跟着雕版师学习雕版印刷。北斋后来回看自己的这段经历，如此说道：“洒落本[8]《乐女格子》的最后六丁[9]是我雕刻的。那时候我十六岁，到十九岁为止一直都做着雕版师的工作。”

北斋的诞生二：体验雕版师的工作

浮世绘的创作需要原画师、雕版师、刷版师三个工种协力完成。原画师绘画制版用的原稿，雕版师将原画雕刻在木板上，刷版师则将墨和颜料涂在木板上，并将纸铺在上面，通过摩擦复制下来。将这三种职业统筹起来的是通俗读物的批发商。他们通过资金控制着手工业人，所以他们掌控了职人的收益多少。原画师如果没有收到批发商的邀约，就接不到活儿。即使接到了活儿，但是画完的原稿由批发商保管，所以之后也跟他们无关。而且他们获得第一次印刷的报酬之后，之后作品无论重印多少次，都不会跟他们的收益产生联系。雕版师和刷版师的情况也是如此，与临时工无异。

与北斋生活在同一时期的小说家十返舍一九文笔高超，被人赞誉“如雕版师一般，工具虽小却拥有淘金的技能”。但即使他的作品深受民众欢迎，最后赚得盆满钵满的还是出版商。职人与版税无缘。

北斋七十岁创作的《富岳三十六景》中，有一幅《神奈川冲浪里》，据说重印了约八千次。深受好评的《北斋漫画》，北斋也结集出版了。但是无论哪一件作品，北斋获得的报酬就是初版的每张数百文[10]钱的“原画费”。按照江户时代的平均货币值换算，一文相当于现在的十六日元。所以，北斋画一张浮世绘的收入也只有三千至六千日元。

虽说如此，在成为画师之前，十几岁的北斋有了作为雕版师的经历，这对他后来的创作来说是非常宝贵的经验。活跃于20世纪60年代的浮世绘评论家尾崎周道，在他的著作《北斋——那个绘画狂人的一生》中写道：

> 看北斋的书信，可以看到他会告诉雕版师细节的地方该如何雕刻，也会向刷版师传达颜色调配的小秘诀。这是非常慎重和周到的做法，也是源于他有过雕版师的工作经历。

在十几岁感受力丰富的时候，北斋先后在租书屋和雕版师那儿做学徒，这段经历对他之后的人生有着巨大的意义。

十九岁的铁藏做了个决定，那就是成为一名画师。这时期的日本，下级武士、学者、商人群体日渐壮大，成为江户文化的中心力量，民众也积极参与其中。

在这样的潮流中，铁藏以绘画赌上了自己的未来，成了有“歌舞伎役者似颜绘名人”之称的浮世绘巨匠之一——胜川春章的弟子。彼时的春章五十三岁，无论是绘画技术还是为人都达到了成熟阶段。北斋从春章那里学到了写实的画风和观察人物动作的视角，以及无比热爱绘画的精神。北斋遇到春章，就如干涸已久的大地受到了雨水的滋润，他几乎将春章的所有技能都一一吸收。一年后，北斋承袭“胜川”之姓，再从春章的别号“旭朗井”中取了一字，改名为“春朗”。这足以见得师傅春章对他的厚望。

从改名为春朗开始，这位年轻画师曲折的人生就拉开了序幕。这些曲折的经历不仅提高了他的技艺，也磨炼了他强韧的精神，并最终造就了一代画师北斋。他之后的经历可以证明这一点。

北斋的诞生三：学习多流派的画法

在春章身边学习的春朗，画的是役者绘和相扑绘。然而在春朗三十二岁那年，师傅春章仙逝，胜川一门发生了风波。那个时期春朗因受绘双纸批发商所托，画了广告画。这画正好被师兄春好看到，批评“这画是往胜川的脸上抹黑”，当着春朗的面把画撕破。春好一直以来对师傅偏爱春朗就嫉妒不已，师傅一死，平时藏在心底的情绪一下子就显露了出来。

春朗对春好的行为怒不可遏，但却没有反唇相讥，忍着怒气默默地走开了。从那时候开始，春朗就默默地下定了决心：“总有一天我会成为日本第一的画师，以雪今天受到的耻辱。”

不久之后，春朗就离开了胜川一门，敲响了位于滨町的狩野派五世宽信的大门。狩野派从室町中期开始兴盛，这一派的画师是幕府御用的画师。江户中期之后，狩野派是全国各大名府中画师的总领头人，其画风流行于全国。

这时期的春朗对绘画有一个观点，那就是“学绘画，不是学习古人”。

狩野派的画风正好符合春朗的期待，但是那时的五世宽信只有十七岁，比春朗小十八岁。狩野派完全秉承世袭制度，成为这一门弟子的春朗感到并没有多大意义。

之后发生了一件事。荷兰商馆馆长甲必丹带来的医生，大幅压低预定的浮世绘的价格。春朗当然不同意，说“这与约定的价格不一样”，便提高了所有作品的价格。这就是他性格上死心眼的一面。不久之后，因为与师傅发生争执，他离开了狩野派，其后陆续来到云谷

派、琳派、土佐派。差不多在同一时期，胜川派禁止了他使用“春朗”这个名字。从此，新生的北斋开启了他的新道路。

离开狩野派之后，为了磨炼绘画技能，北斋师从承袭自中国沈铨派的花鸟画与文人画的圆山派。这一派在读本插画和肉笔画上颇有成就。在北斋三十六岁的时候，他向大和绘装饰画画师俵屋宗理学习，并承袭了二代目宗理的名字。在此期间，他留下了以衣服纹样精细著称的肉笔美人画。

虽说如此，从三十四岁离开胜川派，再到三十八岁改名为北斋辰政的四年间，对北斋来说是一段苦闷的时期。那时他没有师傅，没有名气，也没有能让批发商认可的作品。为生活所迫的时候，他甚至背着辣椒和挂历沿街叫卖。

江户时期，十五位幕府将军的平均寿命是五十一岁。所以说那时人们一旦上了四十岁，就进入老年阶段，开始隐居的人也不在少数。三十五岁左右的人就是各自领域的佼佼者了。如果进入有名的画派，应该能够获得相应的收入，甚至根据世袭制度，成为师傅也并不稀奇。胜川派也好，狩野派也好，都是那时具有代表性的画派，他们无一例外都看中北斋，足见其绘画技能是被认可的。然而，北斋生性清高，不愿与人为伍，所以生活始终一贫如洗。这样的北斋游走在不同流派之间，如饥似渴地吸取各派的画法。

让北斋作为画师的名气渐渐被人熟知的是他在二代目宗理时期创作的美人画。他的美人画浪漫而富有想象力，女子表情生动，被世人誉为“宗理型美人”。北斋也收到了来自绘双纸的邀约。

北斋可以说是大器晚成。在一只脚踏进不惑之年的三十九岁那年，改名为不染居北斋，开始画狂歌本的插画，获得大家的好评。四十岁之际，以画狂人之号，运用西洋画法创作出的风景画受到了世人极大的关注。以江户名所为主题的绘画甚至被誉为杰作。

如此想来，正是在胜川派期间遭到师兄春好的无情对待，北斋才会在不同的画派间学习，吸取不同画派的画法和画技。

北斋的诞生四：狂人传说

北斋即使做起被人称作“穷人买卖”的卖辣椒，也没有因此懈怠磨炼自己的画技。随着北斋被人熟知，预定五月锦鲤旗的客人也纷至沓来。在1893年，也就是北斋过世四十四年后，第一部关于北斋的传记《葛饰北斋传》出版。作者饭岛虚心在书中写道：

> 那时，画驱鬼师钟馗是江户时期的习俗。民众相信，用红色画出来的钟馗可以治愈孩子的痘疮。北斋收到这样的请求，就非常开心地用朱红作画。他笔下的钟馗怒目圆睁，目不转睛地看着正前方，身体呈倾斜状，将身体的整个重量落在左脚上，整个画面透出极强的压迫感。客人看到这幅画，非常欣喜，给了他二两钱。

当时给武士的最低的报酬是三两。江户时代，一两大概相当于六万六千日元，所以三两将近于现在的二十万日元。依靠一张画就获得了十三万日元左右的报酬，卖辣椒为生的北斋真是高兴极了。

后来北斋的名气越来越大，也过上了不为金钱所困的生活。批发商把报酬给他，他就原样放在桌上，来取借款的人就直接把桌上的报

酬拿走。可是第一次收到二两钱的时候，看着装着钱的袋子，北斋时不时会看得入迷。

以此时为契机，北斋的生活发生了巨大的变化。

抱着不求畅销的心情画的画，一开始并没有什么问题。可是不知不觉间，他开始为了画能够畅销而画。或者说，他强迫自己必须画能够畅销的作品。在北斋看来，世人的眼光是正确的。

从此以后，北斋夜以继日地创作绘画，画技也日渐精进。只有在手臂发麻、眼睛感到疲惫的时候，才暂时搁置画笔，吃两碗荞麦面，然后入睡。

他滴酒不沾，也不抽烟，甚至不喝茶。他信仰位于本所柳岛的妙见菩萨，三十八岁的时候改号为北斋辰政。

妙见菩萨在佛教中是天上的神仙，也唤作北辰妙见菩萨。传到日本之后，妙见菩萨就与崇尚北极星的信仰合二为一。这种中国的天文学思想，人格化了北极星。北斋之后取的名字，无一例外都源于这一思想。

这之后，北斋每每在路上行走，口中就会念诵法华经。

“在路上行走的时候，口中如果念诵咒文，即使遇到认识的人也不会注意到，真的非常奇妙。”对北斋来说，在路上与人攀谈无疑让他觉得麻烦。

北斋后来改号三十多次，搬了九十多次家。

不染居、辰政、锦袋舍、画狂人、画狂老人、九九蜃、雷震、戴斗、镜里庵梅年、天狗堂热铁、月痴老人、为一、卍、卍翁、所随老人、百姓八右卫门、三浦屋八右卫门、乞食坊主卍、土持仁三郎等。

北斋为何会频繁改号呢？

尾崎周道在书中说，因为“这些号都基于北斋个人的信仰”。

频繁搬家的原因，是北斋没有打扫房屋卫生的习惯。当屋子杂乱不堪，无法创作的时候，北斋就会搬到附近空置的房子内。

北斋的诞生五：丰富多彩的作品

从四十岁开始，北斋就埋头进行绘画创作，这样的生活持续了半个世纪。他留下的作品数量极其庞大，约为三万四千幅。粗略计算，五十年来他平均每天要画两幅作品。

而且，作品的主题非常丰富多彩。

《北斋漫画》是北斋素描作品的集合（一共有三千一百九十一幅），题材包罗万象，有不同的人体动作、历史人物，也有虫鸟、花草、建筑物、佛教道具等。浮世绘作品中，不仅有美人绘、相扑绘、役者绘这样的人物画，也有富士山、瀑布、桥等的风景画，还有妖怪、大象、老虎、龙等想象中的生物，也有以波浪、风、雨等自然现象为题材的作品。当然，还有春画。

此外绘画的种类也非常多样，不仅有浮世绘，还有肉笔画，甚至还有运用西洋透视法的西洋画，还有油画，以及使用阿拉伯胶的水彩画。

为薄薄的黄表纸和写有优秀小说的读本配插画，给当时的畅销作家曲亭马琴的小说配插画，四十岁开始创作之后让他拥有“水之画家”称号的狂歌本……在五十五岁之前，北斋几乎创作了各种不同类型的插画，并在五十二岁的时候出版了绘手本《略画早指南》，书中写道：

所有画都有规则，所谓没有规矩不成方圆。

有这样一个说法，画由圆和角构成，所以如果有规尺和圆规的话就能表现所有的事物。当时北斋门下的弟子越来越多，绘手本其实是写给这些弟子的。在五十二岁至六十一岁期间，北斋持续创作绘手本，完成了超过十四本的绘手本。

集北斋绘画之大成的无疑是《北斋漫画》。五十五岁左右，他发表了第一卷，其后五年间画了十卷。北斋一度中断了创作，但是由于它获得了极大的反响，便又开始创作。直到他去世后的1878年，一共出版了十五卷作品。

在六十岁至八十岁期间，北斋创作了日本最初的风景画《富岳三十六景》。之后又创作了《富岳百景》。从八十岁至晚年，他将工作场所搬到长野县的小布施町，开始创作肉笔画。

北斋不会长时间停留在原地，而是不断地开拓新的绘画表现方式，朝着更高的目标磨炼画功。这就是北斋的精神。

北斋回望自己的一生，并在七十四岁出版的《富岳百景》的跋文中写道：

六岁起，我就养成了描摹事物状貌的习惯。五十岁时，我的创作常被出版（中略），到七十三岁时，我对鸟类、昆虫、鱼类的结构及草木的形态充满灵感。八十六岁时，我在艺术上日渐精进。九十岁时，我开始真正领悟艺术的奥义。百岁之际也许能达到神妙的境界。百十岁时，仅仅一个点或一条线都被赋予了生命。

按照现在的说法，就是“人生百年时代”，但是葛饰北斋早在一百七十年前就已领悟到这一点。他为绘画而生，为绘画而痴，洞穿了人类的真理和局限。而且他八十多岁时创作的钟馗图，与六十多岁时创作的相比更加厉害。也就是说，即使在晚年，北斋的绘画水平也没有停滞，而是一直在提高。可以说他是健康长寿人生的最典型代表。

正因如此，北斋的画才能紧紧抓住欧洲艺术家的心灵，拥有了超越国家和时间的生命力。

为何现在会有“北斋热”？

重新回顾北斋的一生，以及日本主义和北斋对当代人的影响力，仍然还留有很多疑问。

日本主义起源于出入长崎出岛的荷兰人，以及输出到欧洲的陶器的缓冲材料，在19世纪巴黎世博会开始被大众熟知。但是，如果要在一定范围内引起欧洲美术爱好者的追捧，输出到欧洲的浮世绘的数量必须足够多。如果没有人组织将浮世绘运到欧洲，就不可能出现这样大规模收藏浮世绘的热潮，浮世绘也无法收获众多西洋人的青睐。这样一来，浮世绘也好，其他的日本美术也好，就不会以现在的形式被

保存下来。究竟是谁发起了日本主义，又究竟是谁将日本美术系统地介绍给西方世界呢？

1893年，由饭岛虚心所著的《葛饰北斋传》出版。之后仅三年，当时红到发紫的作家龚古尔兄弟写的《北斋》也在巴黎出版了。两者相比较，龚古尔兄弟的版本内容上更加详细。身在遥远的巴黎且从未来过日本的龚古尔兄弟，为何能写出如此翔实的北斋传记呢？这背后难道也有人操纵着吗？《葛饰北斋传》和《北斋传》其实存在共同点，关于这点，我将在本书的第二章详细叙述。

另一方面，在明治时期的日本，包括北斋作品在内的所有浮世绘作品都被大众舍弃了。即使在保存有北斋晚年肉笔画的长野县小布施町，战后很长时间，人们都认为这幅肉笔画是鸿山的作品，说“那个作品是高井鸿山先生和一个来自江户的人一起创作的”。鸿山那时将北斋的作品带到小布施，当地人都将他当作英雄般崇拜。可见，当时除了极少数人，北斋的名字渐渐地被遗忘在了历史中。

那么，从什么时候开始，出于什么契机，北斋的名字再次回到了大众的视线中？其中的原因究竟是什么？

其中最令人费解的是，从2017年开始在世界各地不约而同地举办的“北斋展”。5月开始是大英博物馆，10月开始是大阪阿倍野海阔天空美术馆和上野国立西洋美术馆。罗马也举办了北斋展，日本国内的太田 纪念美术馆、名古屋市博物馆等也相继举办了北斋展。上野的东京都美术馆从日本主义的视角出发，也举办了“梵高展——流转的日本之梦”。2011年在柏林，2014年在巴黎，2015年在波士顿。从2010年开始，世界各地都相继举办了大规模的北斋展。2013年，大英博物馆还举办了春画的展览，盛况空前。

为何现在会有这么多北斋主题的展览呢？明明也没有到北斋出生和逝世的纪念日。

策划了“北斋和日本主义展”的国立西洋美术馆馆长马渊明子说：“我从二十五年前开始就想策划以日本主义为主题的展览。为什么会今年举办呢，因为从我担任馆长之后这件事才得以实现。事先并没有想到大英博物馆和海阔天空美术馆也会举办北斋展。”

而策划“北斋——超越富士山”的大阪阿倍野海阔天空美术馆馆长浅野秀刚则说：“二十五年前，我曾跟大英博物馆的策展人蒂姆·克拉克说起，想举办一场聚焦北斋晚年作品的展览。其间虽然中断了这个计划，但担任馆长之后，我得以实现了这个想法。它的举办与其他美术馆无关。”

由此可以看出，各个美术馆举办北斋展事先都不知道其他美术馆会举办，也不是因为正巧赶上北斋的纪念日。可以说，他们不约而同，都将目光投向了北斋以及日本主义。

在世界美术界，北斋也越来越受到推崇。2017年春天，在纽约的拍卖会上，《神奈川冲浪里》最终拍得的价格是一亿日元。这幅画当时印刷了大概八千张，现在存世的据说有两百张。这个价格在浮世绘中可以说是从未出现过的。

那么，为何现在会有“北斋热”？人们究竟想从北斋那儿获得什么？

带着这些疑问，我奔走于欧洲和日本之间，追寻着其中的答案。

第一章　北斋初登世界舞台：19世纪风靡欧洲的“日本主义”

莫奈的日本爱

“恳请您，把那十八幅画卖给我。”

四十多年前，在1973年的东京、京都及福冈三地，曾举办过一场声势浩大的莫奈作品展。在展品图录中，美术评论家矢代幸雄曾写下：

> 松方先生带我四处游走期间，最开心也是最有意义的一天，就是拜访大画家莫奈的日子。那时他已步入晚年，隐居在吉维尼小镇。

矢代出生于1890年，在东京大学的前身——东京帝国大学以本科首席优秀毕业生的成绩留校读研，1921年至1925年期间去往欧洲，跟随当时居住在佛罗伦萨的美国艺术史家伯纳德·贝雷尔森（Bernard Berelson）学习。

彼时，川崎造船所的社长，同时也是艺术收藏家的松方幸次郎赴欧开展了一场“购画之旅”，留学欧洲的矢代则有幸与之同行，于是有了展品图录上的那篇文章。

松方幸次郎出生于1866年，是明治时期的开国元勋、日本第四任和第六任首相松方正义的第三个儿子。从东京大学预科中途退学后，曾在耶鲁大学等校留学，其后有一段时间担任过父亲的秘书，三十岁

时受川崎财阀创始人——川崎正藏之邀，成为川崎造船所的第一代社长。第一次世界大战期间，大量来自军方的造船订单令松方积蓄了一笔数额不小的钱财，他把这笔钱都拿去购买收藏艺术品，一手缔造了“松方收藏”。其后，在公司经营不善破产时，一场大火又令保管在伦敦收藏库的藏品损失大半，幸存下来的藏品被转移到法国，直到战争结束后才被送回日本国立西洋美术馆，成为这间美术馆的藏品根基。

与矢代一起登门拜访那日，松方将一瓶提早买好的1808年的白兰地交给了莫奈，对着瓶身上的拿破仑帝章，莫奈朗声大笑地说了好一阵“拿破仑啊，拿破仑”。随后，松方参观了莫奈的画室，当看见那些挂在各个房间墙壁上的莫奈画作时，便向莫奈直接提出：“恳请您，把那十八幅画卖给我。”

这般直白的请求好似令大师莫奈也吓了一跳，他深受感动似的问松方先生：“你就这么喜欢我的画吗？”随后才说，“我挂在自己家里的画，本来都是不打算卖的，既然你都这么说了，就如你所愿吧。”这一幕知己之间的惺惺相惜，真是令我感动不已。

矢代在文中写道。

那一年，收藏莫奈画作的橘园美术馆已经开始设计和建造。虽然矢代在文章中没有提及，但当时迈入八十岁高龄的莫奈，在双眼白内障恶化的困扰下，依旧没有停止创作。1925年，莫奈的抑郁症病发，距松方和矢代两人的造访仅数年后，就于1926年12月5日长眠在吉维尼小镇的画室。

就像矢代文中所说的那样，松方的这次拜访恰逢莫奈一生的终章，那十八幅画作也因此显得异常珍贵。

彼时的日本人对于莫奈及印象派画作的喜爱之深，从这则故事中也得到了充分佐证。

强烈得令人感到害羞的“爱”

莫奈是日本人最为钟爱的印象派画家。而莫奈本人，在19世纪末欧洲兴起的“日本主义”热潮中，和梵高一样，也是敢毫无忌讳地公开发表喜爱日本艺术言论的画家之一。反而当时被视为“怪人”的塞尚，却从未主动谈及日本艺术带来的影响。德加也没有在公开场合说过喜欢日本艺术。他们对持有浮世绘一事，之所以如此遮掩，难不成是出于画家的尊严？这样想来，前文中提到的，收藏有春图类型的浮世绘却毫不避讳，甚至引以为豪的罗丹，性情倒是真实可爱。

在当时的社会背景下，莫奈对于日本艺术的热爱，强烈到令日本人也感到害羞。

2017年秋天，为了造访心中的圣地，我在巴黎的圣拉扎尔车站登上了去往布列塔尼地区的列车。这辆满载着家庭、情侣、年轻团体、外国游客的两层列车，向着西北方向行驶了约五十分钟后，停在了韦尔农站，绝大部分的乘客都在这里下车，转而坐上了巴士。沿途欣赏着道路两侧带着13世纪遗风的街景，约二十分钟后，低矮的丘陵、牧草地、吃草的肉牛和路旁林立的白杨树构成了一幅经典的法国山村美景。吉维尼小镇的莫奈故居，就在这里。

小镇在法国大革命时代属于洛里耶家族的领地，莫奈很喜欢这里，四十三岁的时候，也就是1883年，他借住在一间田 舍和宽阔的庭

院里，当作住所和画室。1886年在美国举办的莫奈展大获成功，画作也随之大卖，莫奈便在1890年买下了吉维尼的房子，并改建了三处画室。也就是说，吉维尼的莫奈故居，算得上是莫奈成名前后，一道鲜明的分水岭。

一百三十多年后的今天，这个常住人口仅五百人左右的法国小镇，每年却迎来六十万人到此一游，游客数量高达居民人数的一千两百倍。官方的游览指南上写着：“对于吉维尼所有的劳动者而言，游客就是他们最好的犒劳。”莫奈故居不仅成了吉维尼小镇的标志，还是它拉动经济和产业的支柱。理想中的艺术兴邦，大概就是如此了吧。

莫奈故居车行道对面的右侧，是那片著名的池塘，以睡莲闻名于世的“水之庭园”。手持小圆镜似的池形、半圆拱桥、桥上的藤萝架，维持着和莫奈生前一模一样的光景。最初，向莫奈提议以睡莲为作画对象的，是当时的“一战”指挥官、法国首相乔治·克里孟梭。他曾说：“每天上午，莫奈都会在池畔站上好几个钟头，沉默不语地看着白云和蓝天在湖面上流淌的神秘倒影。”晚年的莫奈以种植在水池里的睡莲为主题，创作了两百多幅画作。

道路左侧，一幢高大的两层楼房矗立在占地广阔的欧式花园深处，仿佛一所小小的小学校舍。房子曾经是一间果酒作坊，后来被莫奈买下，给墙壁刷上了粉色。作坊被茂密的植物所包围，隔壁就是画室，阳光可以从高高的天井（现为纪念品商店）直泻而下。花园中种植着多彩多姿的四季花卉，玫瑰、郁金香、鸢尾、芍药、桔梗……每一株都像还享受着已逝主人的精心照料一般，绽放得越发娇艳。

我在主屋里头的办事处买了参观的门票，先去了睡莲池塘。穿过车行道下方的隧道，突然间，一片青翠的竹林映入眼帘。再往前，是令人恍如置身日本一般的狗尾巴草丛。往左绕过去，是一条水量充沛到漫到脚下的小河。塞纳河流经小镇中央，这条小河的水流就是从与之交汇的埃普特河中引流的，常年澄澈无垢，令池塘倒映着天光美景的同时，也让盛放其中的睡莲更加醒目。

我参观的这天，水面上有船，船上站着身穿绿色工作服的人，正拿长柄网兜，打捞池中的垃圾和掉落的花叶树枝。他们是管理故居的克劳德·莫奈财团的工作人员。

这处既算是莫奈的作品之一，又承载了其生前创作热情的居所，约是在他逝世半个世纪后，即1977年开始修复工作的，目标是完成占地范围内所有建筑物和道路、庭院等的完全修复。从那以后，约四十年过去了，如今的我们所看见的莫奈故居的房屋和花园，可以说和原本别无二致。

但是，当我得知那些盛开在池塘里的无数睡莲有着不为人知的秘密时，我对莫奈故居的看法，进而对莫奈“日本爱”的印象都开始有了改变。

> 莫奈先生一开始打算栽种的，似乎不是睡莲，而是荷花。（中略）荷花是那种叶子大，花也大，很有生气，给人印象又强烈的植物。对比起来，睡莲的花和叶子都很小巧，是比较玲珑可爱的植物。

这是日本画家平松礼二从莫奈故居的管理负责人那里听来的，记录在《莫奈与日本主义》一书中。平松礼二曾以莫奈的睡莲画为灵

感，绘制了樱花和金色云彩倒映在湖面的装饰画，在欧美地区颇受欢迎。

如果只是随意将睡莲种在池中，只会长成杂乱无序随处扩生的水草。这样是没法当成作画对象的。深谙其理的莫奈于是先将睡莲种在花盆里，然后才按照自己设想好的位置，把每盆睡莲放入池底。

因为是单株种植，每个花盆最后都只会有一根植茎伸出水面，并在几乎正中央的位置绽放出美丽的花朵。这样一来，只要构想好花盆与花盆之间适当的位置间隔，并把红、蓝、黄等花色的分布也纳入计算，就会长成非常具有观赏性的景观。莫奈就是这样先在脑子里描绘了一幅睡莲盛放图，才把花盆埋入湖底的。“这不就相当于把整个池塘都当作画布，然后在上面画睡莲吗？”平松写道。

池塘周围的景物，无论是竹林、狗尾巴草丛，还是半圆拱桥和桥上的藤架，全都不是法国本土的景物。这一切都是莫奈为了表现自己的“日本爱”，而特意制造的结晶。甚至可以说，连流淌进池塘的水流所营造出来的美丽湖面，也寄托着莫奈的意志。平松这样写道：

日本人会觉得，倒映在水面上的景色，或者水面与他物的结合，是非常唯美的。（中略）我认为睡莲池塘中那一汪“清澈的流水”，正是符合日本主义审美的一处点睛之笔。

与位于道路左侧的欧式楼房和花园相比，右侧的水之庭院的一切景观，都是日本主义的呈现，也是莫奈“日本爱”的集中体现。

不过，应该有一部分日本人，会对这种露骨直白的爱的表现，抱有不安和困惑吧？

“那个大画家莫奈竟然会深爱日本到这种程度？”

像莫奈这种级别的画坛大师，越是由他亲口说出的“深爱”，越是令人对此抱有疑问。就像那些花招百出的中年坏大叔，越把“我爱你”这话抛前头，越会有纯情的女孩被勾引。诸如我这般的“保守型日本人”，就是这么想的。

啊，完全是同样的色彩

左侧的欧式楼房里，亦疯狂般地装满了莫奈对日本的“爱”。

约百年前造访了此处，见识过这幢房屋最美好一面的矢代如此写道：

> 一进屋里，感觉非常宽敞，所有的墙壁被刷成白色，走廊安着巨大的玻璃窗，阳光可以自由地照射进来，屋子里流淌着户外的光线、天空的蔚蓝色还有绿树的阴影，十分炫目。从这个开阔的走廊爬楼梯来到二楼，就看到了那一整面都挂着日本浮世绘画作的墙。

莫奈闻名至今的浮世绘收藏，就是在他财富、名声双丰收的这个时候，达到了巅峰。现在的故居虽然都换成了复刻品，但在莫奈生前，挂着的可都是原作真迹。考虑到长期强烈的日光照射造成褪色现象，矢代当时目睹的浮世绘，色彩肯定比现在要鲜艳许多。

> 虽然因为挂在光线强烈的地方，好多浮世绘似乎都褪色了。（中略）但还是可以看出，莫奈先生对于浮世绘一定有着相当深厚的喜爱。（中略）那时，墙上浮世绘的色调，与走廊楼梯的大窗户照进来的光线、蓝色的天空、户外绿树成荫的花园、暖洋洋

的太阳色等，极为和谐地融合在一起。正因如此，浮世绘才会成为法国印象派画家们的灵感来源吧。我从没有哪一刻像此时这般，强烈地感受到这一点。

接着，矢代参观了挂在室内的莫奈画作，他写道：

我在室外走廊上看到的浮世绘，和大量挂在室内的莫奈画作，两者即便在色彩的强弱和明暗上有差异，整体色调上却是一致的。我不禁自言自语感叹道：“啊，完全是同样的色彩啊。”

学生时代，矢代所学的是水彩画，作品还曾入选第七届文部省美术展览会。拜访莫奈前，矢代在佛罗伦萨，处于每天鉴赏古典艺术作品的环境中，看惯了那些色彩暗淡的画，对于印象派这种被称为“革命性”的鲜艳色彩和光线，便很是敏感。

对于浮世绘和印象派的色彩，他写道：

法国的印象派画家，借由浮世绘看到了自然界本身的色彩美，敏锐地感受到了自然光线和空气的细微变化，于是，莫奈在艺术上大有所成。这之间的关联，我还从没有像此番这样深切地感受过。

迄今为止，许多艺术评论家和学者都针对“浮世绘与印象派的关联性”展开过论述，但与亲眼见识过莫奈生前浮世绘巅峰收藏期的矢代相比，尚没有一位比他的论说更具说服力。从那以后，矢代被称为“日本的西方艺术史之父”，1970年获得了由日本政府授予的“文化功劳者”称号。在当时罕有的国际经历中，矢代这一次与莫奈的邂逅，显得珍贵无比。

印象派在举办官方沙龙的潮流到达顶峰时，逆势而为，以追求“绚烂的光影与色彩”的态势，成为绘画界的“革命派”。而处于先锋位置的莫奈，因画作《日出·印象》而成为印象派名字的由来。这样的莫奈竟会如此这般深爱着日本艺术，并从浮世绘中学习色彩和色调，实在令人始料未及。

莫奈与北斋

在莫奈的浮世绘收藏中，当然少不了葛饰北斋的作品。二楼小房间的墙上，就挂着北斋的《朝颜蛙》《隅田川关屋之里》、“诸国名桥奇览”系列中的《佐野浮桥》和《足利行道山的云中吊桥》，还有那幅著名的《神奈川冲浪里》。本书第二章“‘林忠正’印”中，将会对其中几幅进行展开论述。

莫奈收藏的浮世绘作品，共有一百四十九件，除去四十三号至四十五号的无署名作品，铃木春信、歌川广重、歌川广重二代[11]、鸟居清长、歌川国贞、歌川国贞二代[12]、东洲斋写乐、胜川春潮、歌川丰国、歌川丰国二代[13]、喜多川歌麿、月冈芳年等浮世绘名家的画作都在其中，光葛饰北斋的作品就有二十三件，不仅收藏时间跨度大，种类也非常丰富。

在小布施町北斋馆馆长、浮世绘研究家安村敏信看来，莫奈这份收藏清单的特征如下：“除了当世名家北斋和歌麿的画作，里头还不乏一些比较低调的画师作品，歌川国芳的名作《近江之国的勇妇于兼》也在其中。收藏范围可说是相当广泛。”

但是，莫奈越是这样对日本艺术爱得深沉，我对此抱有的疑惑越是巨大。日本艺术当真有被如此深爱的价值吗？带着这个困惑，我在

吉维尼小镇逛了一圈，意外地发现了隐藏在这份深爱背后的秘密。

爱的背后·收藏主义

家政妇三田

造访吉维尼小镇期间，我还有另一个发现。从莫奈故居出去后，就像电视剧《家政妇三田》演的那样，我从一扇门的缝隙里，撞见了莫奈“日本爱”背后的秘密。这是一次突如其来且“残酷无比”的发现。

走回巴士乘车场的路上，我一时起意，拐向小路的右侧，在那里意外地看见了一栋与印象派圣地格格不入的建筑。

建筑名为“Muséum de mécanique naturell”，直译过来，是“自然力学博物馆”。

虽冠以博物馆之名，这栋高大的石头建筑从室内一路摆到外头院子的展览品，却更像一个个巨大的钢铁块。数以百计的各式发动机（内燃机），被放置在门户大开的宽敞馆内，大的有一个火车头那么大，小的也不比一辆汽车小。其中最巨型的一台机器上，挂着“鲁道夫·狄塞尔”（Rudolf Diesel）的名字。

鲁道夫生于1858年，1913年因不明原因离开人世，是一位德国籍的机械技术人员，也是一位发明家。与莫奈、梵高等印象派画家们差不多出生在同一时代，他所发明的狄塞尔发动机被后世称为柴油机，是这项技术的奠基人。

西方人连发动机都可以当作收藏对象吗？这是我当时非常直观的感受。日本也不是没有奇葩收藏家，校服、广告牌、玩具、性爱玩具等，还有那些私人美术馆里的展品，各种各样稀奇古怪的收藏对象数不胜数。但总归来说，大多都是在成本上较易取得，且存储上比较方便的东西。对于连挪个位置都得支付一大笔钱的发动机，日本人会有想要收集的欲望吗？至少我本人就没这个想法。

我一边胡思乱想一边看着馆内的发动机，不由想起在日本读过的《收藏与资本主义》。这本书是经济学者水野和夫与画商山本丰津的趣味对谈集，水野先生曾在其中一段中说道：

> 我来到英国的大英博物馆和法国的卢浮宫，这里的藏品盈千累万，花费一天都无法看完。（中略）他们从全世界网罗各种稀罕的、珍贵的物品，而且明白这番举动会成为一股“力量”。

彼时，英国兴起的工业革命波及法国，机械文明和钢铁文明蓬勃发展。我眼前的这堆小山似的发动机，正是最能代表这个时代背景下的西方人收藏主义的藏品。通过亲眼目睹这股名为爱的强大执念，我得以隐约窥见莫奈及19世纪末欧洲人“日本爱”背后的秘密。

以收藏主义为名的征服欲

水野和夫先生在其著作《资本主义的终结与历史的危机》中，以陷入零利率和负利率的日本为例，主张“全世界的资本主义正在迎来终结”，得到了许多读者的支持。随后，法国学者托马斯·皮凯蒂提出了资本主义下经济不平等的理论。我还清晰地记得，他针对资本主义更迭的经济制度，撰写的《21世纪资本论》一书，曾在全世界掀起热潮。

在此背景下，水野把关注重点放在了保罗·高更的画作《你何时出嫁》拍出三亿美元天价，创造了当时最高拍卖纪录这件事上。他带着“为什么实用性很低的绘画能卖出这种高价”的疑问，与主张“正因无用才会升值”的山本会面，思考了“从艺术世界中，直观感受到关于预测新世界的重大提示”，所以策划了那次对谈。

两人在对谈中着重探讨的，是诞生了资本主义的西方社会，自“诺亚方舟”以来持续不断进行着的“收藏主义”的本质。水野认为，西方社会的本质在于，公开宣扬“从各国掠夺有价值的资源，经由自己的价值观重新体系化，从而将全世界占为己有”的言论，并以此夸耀自己地位和力量的优越。

资本主义就是一种频繁地寻找新大陆（各种经济、社会、文化上未被开垦的土地、空间和概念），通过迅速占有财富和连根拔起地掠夺资源，反复地进行扩大再生产的机制。15至17世纪的大航海时代是如此，18至19世纪的工业革命也是如此。更近的例子，还有2000年左右发生的互联网泡沫、2008年在雷曼事件中暴露的“金融资本主义”。它们都是这个机制的产物。

然而，资本主义的背后，还附带着搜刮异国艺术品的“收藏主义”。经济上的较量和对立时常会引发伴随武力冲突的纷争，艺术金字塔的建立却几乎不会有基于力量大小的压制。

例如，达·芬奇是意大利人，梵高是荷兰人，他们的作品却因收藏于卢浮宫和奥赛美术馆，而被当作法国的文化遗产。这个国家早在法王路易十四的时代，就推行了“用文化称霸世界”的国家战略，经过无数的努力和金钱支出，庇护艺术家，收集艺术品，最终获得了文化国家的形象。

西方文明就这样熟练地把“资本主义和收藏主义”分别用在表和里，领导了全世界两千年。如果把“诺亚方舟”看作西方文明的第一次收藏主义事件，也能说得通。

这样想来，19世纪末欧洲兴起的日本主义潮流也好，我在吉维尼小镇看到的莫奈的“日本爱”也罢，表面上看起来都是“西方喜爱日本的艺术”，背后其实藏着西方人企图“用艺术吞并日本”的野心。这些都是出于占有的本能，和堂而皇之的算计。

回国后，我拜访了山本先生，关于19世纪的日本主义，他是这么说的：“当时的日本大开国门，以东方日出之国的姿态进入西方社会的经济圈。西方列强打着的，则是一有机会就要吞并日本的主意。他们最先想占为己有的，我认为就是日本主义。”

不得不承认西方人的热爱的背后就是这么一回事。这样一想，因为一瓶白兰地就大方出让画作的莫奈的狡猾，从浮世绘和莫奈绘画中看出“同质性”的矢代的纯朴，正好代表了西方和日本的身份差异。结果，松方那时花费巨额买下的十八幅莫奈作品，有一部分因为“二战”后法国的拒绝归还，而没能回到他手里。目前收藏于日本国立西洋美术馆的莫奈画作共有十七件，其中十一件为松方的藏品，比当初买下的十八件少了七件之多。日本人的纯朴憨厚，在此可见一斑。

不开放的日本

顺带一提，根据山本的考据，纵观日本历史，收藏之风古来有之。从奈良天平时代开始，正仓院就收集了很多日本当地以及从中国和波斯等地引进的艺术品和工艺品；室町时代，足利幕府第八代将军足利义政广纳中国美术作品，形成了著名的“东山御物”；安土桃山

时代，织田 信长也发起过“名物狩”，四处征收各种珍贵的茶具，并用“天子茶具”代替领地，赏赐给有功的武将。信长死后，这项遗产被丰臣秀吉和千利休的“茶道”所继承。

值得一提的是，无论是正仓院还是东山御物，藏品都是非公开性质的。眼下为期两周的正仓院展，正在展出的藏品也仅仅是其九千多件宝物中的数十件而已。在（被认为是）单一民族国家的日本看来，没必要通过展示艺术收藏，去威慑其他国家和民族。

可以这么说，日本人的爱（收藏）是“无垢”的，背后没有附着资本主义下开拓新大陆的征服欲。

只有丰臣秀吉是唯一的例外。他召开“大茶会”，并邀请平民参与，公开展示自己的茶具收藏和黄金茶室。这么做的目的，和免费开放大英博物馆的西方世界一样，就是利用收藏品的展示来彰显实力（压过对手一头）。

欧洲大陆有史以来，接连充斥着不同民族、不同宗教、不同国家之间的战乱斗争。不凌驾于对手之上，自己就会被击溃；不站在优于对手的位置上，连跟其他民族的协调合作都办不到。连年内斗导致他们在新大陆的开发竞争中，也最终失败了。

在这样的状况下，西方人编造了“艺术收藏”，这种能够刺激人类本能的“和平战争”，取得胜利后，通过大英博物馆和卢浮宫向外展示成果，使自己在激烈的战场中得以幸存。

被卷入19世纪末欧洲的日本主义，对西方人而言，就是艺术领域的“新大陆”。浮世绘所具有的艺术特性，并非日本主义能在欧洲受

到热烈追捧的原因。这份热爱的背后，其实有“周密的盘算”在驱动。

这股热潮的诞生，实际上还有另一个原因。

19世纪末，民众的思想被“世纪末”所动摇，英国爆发的工业革命影响波及法国、科学和工业蓬勃发展、封建统治和革命之间的斗争引发了政治体制的变化、美术史上也掀起了“革命”……一连串事件的接连发生，造就了欧洲当时特有的时代氛围，静静等候着来自最东边岛国的浮世绘——一个偶然时机的到来。

世纪末的欧洲和印象派

钢铁、科学与城市生活的时代

1889年，埃菲尔铁塔成为第四次巴黎世博会上万众瞩目的不朽建筑。这座以19世纪的象征物——钢铁为材料建造的铁塔，充满了新时代的气息。[14]

第一条巴黎地铁线终于通车了。这条线起于万塞讷车站，止于马约门车站，全长近十公里，横贯整个巴黎。[15]

从以上两则新闻所述，以及我在自然力学博物馆所见来看，19世纪末不仅是一个钢铁时代，也是一个由钢铁带动科学及产业迅猛发展的时代。

早在建造埃菲尔铁塔之前，埃菲尔建筑公司已经承接过一系列建筑工程，包括1878年巴黎世博会展览馆、法国最古老的商场乐蓬马歇百货、纽约港自由女神像的骨架、高架铁路、巴拿马运河工程等，每

一项都是亲力亲为。他们将铁桥的构架技术应用在垂直方向上，从而建造了埃菲尔铁塔。

十一年后，第五次在巴黎举办的世博会创设了电力馆，集中展示了来自世界各地的发动机和动力器械。

18世纪中叶爆发工业革命一百年后，机械与钢铁的文明成了这个时代的象征。

日本国立西洋美术馆研究官、群马县立近代美术馆馆长、美术史学者、出生于1927年的中山公男，对这个时代是这样评价的：

> 从蒸汽机车、铁路、铁桥、铁架车站、电话、电报的相继应用到1889年埃菲尔铁塔问世，法国人民的生活急速发展，其中，尤以巴黎城市生活的变化最为巨大。[16]

同一时期，被拿破仑三世[17]任命为塞纳区行政长官的奥斯曼男爵，开始主持巴黎的城市改建计划。这次大胆而彻底的改建以凯旋门和香榭丽舍大街为中心，构建了辐射状的街道和使之贯通的环城道路，使市区到市郊的交通得以疏通，巴黎与其他城市之间的铁路系统得以完善。此外，他还兴建了巴黎歌剧院、圣心大教堂、奥赛美术馆。广场、公园、剧院、教堂、上水道、下水道、瓦斯灯和公共马车等城市生活的必备要素，也包含在内。

中山称，在这场改头换面的城区改建中，巴黎市民的生活方式和生活品质也跟着有了翻天覆地的变化：

> 妇女们开始流行在新建的布洛涅森林公园里骑马嬉戏。（中略）露天咖啡座出现在街头各处，夜幕下灯火通明的模样还被诗

人波德莱尔写入散文诗中歌颂。

巴黎市民的生活乐趣还扩展到了郊外，到塞纳河的下游划船、赛艇、玩水、河边散步等，都是当时极为常见的娱乐活动。

而此前只一味埋头在画室里的画家们，这时也都奔赴野外开始新的创作。马奈在作品中，就描绘过杜伊勒里花园的音乐会、斗牛、布洛涅森林的骑马和阿让特伊的泛舟等场景；莫奈的绘画里，也有不少公园家庭聚会、庭院野餐、划船和赛艇等题材；德加画过赛马、歌剧院的舞台、排练室和看台座席；雷诺阿也有游船、餐厅和《红磨坊的舞会》等相关画作。

这些绘画作品的主题和创作手法，在当时的欧洲画坛都是前所未有的。

五届巴黎世博会和日本主义

从1851年首届世博会到1900年，巴黎分别于1855年（日本没有参加）、1867年、1878年、1889年及1900年举办了五次世博会。毫无疑问，这五次世博会给予了时代和人们以感性上的影响。展览汇聚了当时最先进的技术、美术工艺品以及艺术品，越发刺激着人们的感受，令他们的精神也为之兴奋。在半个世纪内，一共举办了十三次世博会。除巴黎外，其他城市共举办了八次（伦敦两次，维也纳、费城、墨尔本、巴塞罗那、芝加哥、布鲁塞尔各举办了一次）。

从参观人数来看，在为期一百五十天至两百五十天的展期内，其他城市的参观人数在五百万至七百万之间。但是巴黎世博会从第二届之后，每届的参会人数都超过了一千五百万，1900年甚至超过了五千

万人次。展会期间，许许多多的人从欧洲乃至遥远的美国和亚洲赶来，随之带来的还有美术工艺品、舞台艺术等。

世博会本是法国大革命期间在巴黎举办的国内博览会，随后才发展成国际博览会。1848年，当时的法国首相首次提出了举办国际博览会的想法。最终，伦敦于1851年举办了首届世博会。

正如前面说到的，法国为了彰显其“文化立国”的传统，不仅是世博会，还相继提出了举办现代奥林匹克运动会、世界杯、世界一级方程式锦标赛等活动。在法语的日常寒暄语中，有一句话叫“Bonjour tout le monde”，直译为“世界朋友们，你们好”。从这一句子中，我们明显能感受到，法国有这样的国家战略，有其深厚的历史背景。

巴黎在举办了两次世博会后，就把会场的地点固定在了战神广场，该广场成为法国“现代生活”变迁的象征，也成为展示技术文明进步、发布新发明或发现、增进国家之间的了解的舞台。对日本来说，1867年首次参加法国世博会，也成了日本文化在世界范围内的首次亮相。

浮世绘正式出现在法国是在1867年。其后在巴黎举办的四届世博会期间，日本不仅仅把美术工艺品，还把艺伎、茶道、舞台剧女演员介绍到了法国。欧洲人透过这些文化以及活生生的人，渐渐形成了对“日本”的印象。伦敦、维也纳、布鲁塞尔的世博会上，甚至还专门设置了日本馆。毫无疑问，这加速了日本主义在欧洲的发展。

1867年的世博会期间，幕府将搜集展品的工作交给了当时一些有权势的商人。江户商人清水卯三郎 正是其中之一。他收到幕府的命

令，于是贷款了两万两金钱，将柳桥的三位艺伎素弥、纱户、可音[18]带到了巴黎，并让她们在茶屋中用日本茶招待观众。

那个时候，幕府带去了官服、武器、书籍、绘画、乐器、漆器、陶器、金属器具、纸类等进行展出。书籍中，除了《江户名所图鉴》《东海道名所图鉴》等，还有北斋的《北斋漫画》。另外，用作展出的浮世绘基本以人物画、风景画为主。

艺伎的登场

在展出的“物品”之中，最引人注目的是“日本的女性”。寺本敬子（迹见学园女子大学文学部讲师）在《巴黎世博会和日本主义的诞生》一书中写道：

> 从日本去往欧洲的三名女性，对大多数参观日本馆的法国人来说，是第一次亲眼看见日本女性，因此吸引了很多人的注意。

那届世博会第一天的参观人数约为四百人，但是到了第二天就增加到一千三百人。那三位艺伎，以及在1900年的世博会上站在洛伊·富勒（Loie Fuller）舞台的女演员川上贞奴，可以说是欧洲人第一次亲眼看见活生生的日本女性。这形成了世界范围内对“艺伎”的最初印象。

被誉为“日本近代头号女演员”的贞奴，1871年出生于日本桥。由于家族没落，七岁时被父亲卖给了艺伎屋[19]，唤作“奴”。她年纪轻轻就像艺伎一般陪酒侍宴席，二十三岁那年，与民权运动家、演员川上音次郎结婚。

1899年，川上成立演出团体“一座”，去往美国旧金山、西雅图等城市进行巡回表演。演出的作品《艺伎和武士》出自川上音次郎之手，在巡演中获得了极大的反响，这得益于贞奴的异域风情和扎实的演技。

1900年，一座在伦敦表演后，收到了巴黎世博会的邀请，并在可以容纳两百位观众的洛伊·富勒舞台进行了表演。毕加索、罗丹、德彪西等都是台下的观众，他们都被贞奴的表演所吸引。激动的罗丹当下就对贞奴说“想为你雕刻画像”，而不知道罗丹是何人的贞奴，以没有时间为由拒绝了罗丹。8月，一座受邀在总统官邸的游园会上表演了歌舞伎曲目《道成寺》。

一座在巴黎世博会后，还前往了布鲁塞尔表演，于1901年1月回国。由于名声大噪，不久后的4月至7月，一座再次来到欧洲，并在英国、德国、奥地利、匈牙利、意大利等国家进行了巡演[20]。“艺伎”在欧洲的演出，在欧洲人的心中留下了深刻的印象。

著有评论作品《北斋》的日本美术爱好者、小说家埃德蒙·德·龚古尔在《一位艺术家的房子》中如此写道：

> 只要是参加了1867年世博会的人，想必会记得表演茶道的日本女性在凉席上如漂亮的小动物般用双手双脚爬行的样子。

日本文化爱好者们那时候就已经开始收藏浮世绘和春图，尤其喜欢绘有艺伎和贞奴的“美人画”。浮世绘中所描绘的日本和日本女性，通过世博会在欧洲人的心中深深扎下根。就像现在的明星和明星写真一样（类似于现在的Instagram和Facebook）。在这样的背景下，日本主义越演越烈。

印象派在批判声中登场了

从19世纪70年代开始，成为浮世绘坚实拥趸的是印象派的画家。他们最初进入公众视线中的时候，往往伴随着“落选”“非难”“批判”等字眼。

首当其冲的是爱德华·马奈，他在1863年的沙龙（官方展览）落选展中展出了《草地上的午餐》，作品描绘的是在森林中穿着正装的男子与两位裸体的女性谈笑风生的画面，这样的内容在当时引起了极大的争议。马奈那时候三十一岁，在年轻的印象派画家中属于年长一辈，年龄仅次于毕沙罗。在此之前，根本没有多少人认识马奈。他虽在前一届的沙龙展上获得了优秀奖，但是在同一年举办的年度沙龙展上却落选了。

那时期的沙龙展落选的概率非常高，五千件作品中约有三千件作品落选。因落选而产生的愤怒和不满在画家们的心中累积，形成了大规模的寻求公平的运动。这件事传到拿破仑三世那儿，于是他下令：“为了公平起见，举办落选展。”《草地上的午餐》在“落选展”（又称“落选者沙龙”）中再次被展出，获得了极大的关注，但同时也成了被批判和攻击的对象。

首先是批判画面中穿西装的男子和裸女坐在一起的行为有伤风化。另外，他们还批判画面的技巧，认为“此画在细微处没有充分的修饰，所以欠缺立体感”[21]。文艺复兴之后，绘画要表现出阴影成为传统的做法，而马奈没有表现出阴影，这点正好成了美术界老一辈画家们批判的地方。

那时候的法国艺术界，“不仅仅沙龙展，连所有的美术教育机构都受法兰西美术学院的支配”。这是从14世纪开始就根植于法国美术界的标准，所以画家很难完全从中脱离，印象派画家要入选沙龙展也基本不可能。而且，那时候法国还没有形成成熟的绘画交易市场，所以画家的作品一旦落选基本就无缘美术市场了。

正是在这样闭塞的环境中，1863年的“落选展”后，年轻一代的前卫画家都渐渐聚集在马奈的周围。他们有自己的画廊，巴黎市区巴蒂诺尔大道上的盖尔布瓦咖啡馆成了他们聚会的场所。然而，无论与朋友的交谈有多么热烈，无法入选沙龙展的年轻画家们依然是一贫如洗。

那时的莫奈，因立志成为画家，被家里放弃，所以生活非常穷困潦倒。他几乎参加了每一届的沙龙展，但是除了1865年和1866年，每次都不得不面临落选的事实。他也参加过几次在盖尔布瓦咖啡馆举行的聚会，也曾受到住得很近的雷诺阿的援助，一起进行绘画创作。莫奈因为无法忍受把自己珍贵的作品作为抵押品贷给债主，所以亲手撕毁了两百幅作品。

1870年，普法战争爆发。莫奈独自一人前往伦敦避难。雷诺阿加入了骑兵队，德加加入了炮兵队，马奈则进入了国防参谋本部。巴齐耶不幸在战场上阵亡。

画家们历经艰辛回到巴黎之后，继续在盖尔布瓦咖啡馆开展着活动。巴蒂诺尔大道上的朋友们共同举办群展还是在1874年4月15日，那时战争带给人们的创伤渐渐愈合。“盖尔布瓦聚会”成员之一的摄影师纳达尔，把自己的工作室用作群展的会场。群展的名字在几经考虑之后，定为“画家・雕刻家・版画家等的匿名协会展”。莫奈、毕沙

罗、雷诺阿、德加、塞尚、西斯莱等三十位画家齐聚，展示了一百六十五件作品。

屈辱的命名

展会开始后第十天，也就是4月25日，《喧声报》长篇刊载了批评家路易·勒鲁瓦（Louis Leroy）题为《印象派的展览会》的文章。文章以路易·勒鲁瓦和学院派画家对谈的形式展开。

“（把莫奈的《嘉布遣会林荫大道》放在面前）这就是名为《印象》的那幅画吧。画面下方许多的黑点点到底要表达什么呢？”

“那是行走在街上的人。”

“什么？真是胡来。这是在愚弄我吗？”

围绕着这篇报道，整个社会对这样的作品展开了批判，“印象派”的名字也就固定了下来。

这段对话还有另外一个版本：

“我认识这个画家，但是这幅画究竟是在描绘什么呢？”

“好像叫《日出·印象》。”

“印象啊？运笔是如此随意，毫无章法。画到一半的壁纸，与这幅画比起来也更加细致。”

1827年，穷困的莫奈从雷诺阿房子的窗户望出去，“雾中的太阳，以及矗立其中的桅杆”跃入了他的视线。他画出了《日出·印

象》，成了传世名作。

高阶秀尔在《近代绘画史（上）》一书中写道：

> 莫奈针对雷诺阿的建议，很快回答：“那就增加印象两个字吧。”这一点就足以显示，这正是莫奈一以贯之的美学思想的体现。（中略）莫奈捕捉到的自然“印象”，其实是他个人主观中的世界。

印象派追求的东西

那时，被法国美术界称为“革新者”的印象派年轻画家们，他们所追求的是“光以及光所呈现的摇晃、色调和亮度”。

19世纪末正是科学技术迅猛发展的时候，光学知识也比此前更加普及。关于色彩和光，化学家谢弗勒尔（Chevreul）从理论上进行了阐明。他认为，颜料混合的数量越多，色调就会越暗。如果想表现明亮的自然光的话，就尽量不要将几种颜料混合。

画家们在三原色、三间色、复色等理论的驱使下，往往不会在调色板上把颜料混合，而是会用笔尖蘸取颜料涂在画布上。这样从观赏者眼中看去，几种颜色也达到了混合的感觉，但是在色调上又不会显得暗。

“自然”这个新的主题，是印象派画家们追求的全新领域。

在沙龙中，绘画的主题和题材都存在着明显的等级制度。描绘众神和神话英雄的绘画是最高级的，描绘人类的肖像画次之，描绘风景和动植物的绘画则是最下等的作品。而且风景画必须以神俯瞰大自然

的视角来画，绝对不可以用动物、昆虫等作为画面的主题。透视法的中心既然是“神”，所以神必须放在画面的中心。

身处那个时代的印象派画家们追求的主题则是“自然”。他们把画布带到作画现场（自然环境中），将自然呈现出的转瞬即逝的“印象”完美地表现在画布上。

那个时候也正好出现了新型的辅助材料——金属皂。如果将其和颜料混合，画面的色调会一改以往的单调和乏味，并留下细微的笔触。

高阶秀尔曾在《近代绘画史（上）》中写过这样一个故事。

在莫奈创作《花园里的女人们》期间，库尔贝常常拜访他的画室。

莫奈把巨大的画布放在花园内，手拿画笔，但是却并没有往上画任何东西，只是一直站着。库尔贝不禁问道：“为什么不画呢？”莫奈指着笼罩着太阳的云，回答“都是因为那个的缘故”。

对库尔贝来说，太阳光可以通过给画面增加阴影来表现，但是对莫奈来说，有没有太阳光是完全不同的世界。

这是光、色彩、自然、构图，以及包含这些所有概念的全新的主题。

19世纪末，莫奈、马奈、德加、雷诺阿、塞尚等人，对贫困的生活甘之如饴，一心追求绘画的自由。正是在这个时候，来自遥远东方岛国的艺术出现在了印象派画家的世界中。那些艺术作品拥有他们执

着追求着的色彩、明亮、构图、主题等特性。轮廓鲜明，没有阴影，不仅仅是描绘人物和风景，甚至连鸟、蝉、蛇以及波浪等都是绘画的主题，西方画家对此惊喜至极。同一主题通过不同角度描摹的创作方法，以及精湛的画技，也让他们惊讶。这些作品不为统治阶级服务，而是描绘了普通市民生活的细微之处，是真正的民间艺术。

浮世绘带给欧洲人的震撼，就相当于“黑船”登陆日本时带给日本人的惊讶。

就是在这个时候，欧洲人注意到了一个画家。相比其他画家，他拥有更为丰富的主题和高超的画技。

画出如此不成体统的姿态，可以吗？花、蝴蝶、蜻蜓和蝉竟然可以作为画面的主题？竟然可以用如此大胆的构图描绘浪头？

在印象派画家惊讶、感动、担心的声音中，一位画家登上了欧洲美术的舞台。他，就是葛饰北斋。

为了邂逅“世界的北斋”，我决定动身前往欧洲。

为什么是巨浪？北斋和梵高

收藏主义的大本营

2017年初夏，我来到了威严地伫立于伦敦市中心、被誉为西方收藏主义大本营的大英博物馆。

博物馆的柱子犹如帕特农神庙的柱子般威严地矗立着。大英博物馆创立于1753年，1759年正式对外开放，几乎与英国产业革命蓬勃发

展处于同一时期。馆内收藏有约八百万件古今东西的艺术品、书籍等。其中，像罗塞塔石碑、帕特农神庙雕塑等通过抢夺或者殖民掠夺来的藏品非常多，真可谓收藏主义的殿堂。直到现在，馆藏的数量仍在不断增加。

每年参观大英博物馆的人数大概有六百五十万人次，其中超过一半是外国观光客和研究人员。除了20世纪70年代的三个月除外，博物馆从开馆到现在入场都是免费的。馆内的募捐箱上写着“接受任何国家的货币”。馆内设施维护的费用来源于社会的募捐以及周边产品的售卖。

2017年5月25日至8月13日，在博物馆入口巨大的柱子上，挂着画有北斋《神奈川冲浪里》的巨大海报。早上最早取票的人也得等到下午一点才能入场。在八十一天的展期内，一共有十五万人参观，北斋的人气令人惊讶。据说，《神奈川冲浪里》在欧美国家的认知度可以与达·芬奇的《蒙娜丽莎》相匹敌。且不说这说法是否属实，来参观北斋名画的人的确非常多。

我会在那个时候去往大英博物馆，其实有几个原因。

那时候，博物馆正举办名为“最后的北斋”的展览，主要展出北斋迎来花甲 之后的三十年间创作的作品，以及少量的肉笔画。除了从日本带过去的浮世绘，还会展出北斋的祭屋台天井绘[22]《男浪图》和《女浪图》。这幅画由长野县小布施町 保存，我将在第四章详细叙述。在展览入口悬挂的日本地图上，除了标示有江户、大阪、京都，还标出了小布施。出现江户和京都不言自明，但是为什么会有小布施？小布施又在哪里呢？歪着脑袋绞尽脑汁思忖的欧美人的样子，真是令人莞尔。

说起北斋的《神奈川冲浪里》，一般人都认为这幅画是《富岳三十六景》中最出色的，但事实上它的进一步发展形态是小布施的肉笔画《男浪图》和《女浪图》。欧美人看到这样一幅抽象的画，会有什么反应呢？那些只知道浮世绘的欧美人，看到肉笔画会作何感想呢？那时就在现场的我，用自己的双眼见证着这些。

而且，那时还发生了一件事。这次展览是大英博物馆和大阪阿倍野海阔天空美术馆共同企划的，阿倍野海阔天空美术馆的展览将在2017年10月举办。令人不可思议的是这次展览的主题——大英博物馆以“超越巨浪”为主题，大阪却选择了“超越富士山”的主题。

巨浪和富士山，都出现在《神奈川冲浪里》这幅画中，但是着眼点却大相径庭，是日本和欧洲对北斋的看法存在着差异吗？

为了弄清这点，我采访了策划这次展览的日本美术研究者、日本馆馆长蒂姆·克拉克。在大英博物馆顶层的馆长办公室，我向蒂姆·克拉克先生抛出了问题：“为什么这次展览的主题会定为‘超越巨浪’？”

凌驾一切的视觉魅力

“之所以选择这个主题，是因为来自世界各地的人即使不了解日本和浮世绘，也肯定知道《神奈川冲浪里》这幅画。在欧美，它被叫作The Great Wave，其知名度堪比《蒙娜丽莎》。比如‘那位画家’在很早的时候就曾经给巨浪留下过一些评论。”蒂姆如是说。

确实如此，来到英国我才体会到，北斋在《神奈川冲浪里》描绘的“巨浪”是多么受欢迎。如果去与美术相关的书店，就会看到《北斋的巨浪：世界的印象》（*Hokusai’s Great Wave：Biography of a*

Global Icon）这本书摆在店中。这本书收录了欧洲各地描绘巨浪的作品，并附有照片。

据BBC官网的消息，泰晤士河南边的坎伯韦尔的一处私人住宅的墙壁上，从二十年前开始就画着巨浪。宅子的主人为了重新开启崭新的人生，参加了有益于自我启发的讲座。讲座上，讲师提出了一个课题，“承担地区建设的重任”。那时候他就想到，自己正好想在家中墙壁上画画，所以“与其向慈善团体招募捐款，倒不如画一幅让大家心情振奋的画”。

所以他与朋友商量画什么比较好。思忖之际，两人异口同声：“不如画日本的吧。”就这样，他决定画巨浪。

刚开始画的时候，附近一位来自希腊的性情粗犷的工厂主听说要画北斋的巨浪，就毫不犹豫地过来帮忙。同时过来帮忙的还有当地的居民和偶然经过的路人，有些还带着妻子和孩子。在此之前，这里一直是毒品走私和抢劫频繁发生的地区，但那时当地人的脸上头一次露出了笑容。

在法国，有一处安葬着死于革命和战争且身份不明的遗体的地底墓穴。在墓穴的墙壁上，也画着一幅巨大的海浪图。

2007年，时尚大牌迪奥的设计师约翰·加利亚诺（John Galliano）在迪奥春夏时装秀上，发布了以巨浪为元素的裙子。而在日本，从2019年开始，护照上就使用了巨浪和富士山等元素。在2017年跨年夜的红白歌会上，石川小百合唱歌时的舞台背景上也出现了巨浪。2018年，设计师桂由美将“北斋”作为巴黎春夏服装展示会的主题。

与大英博物馆共同策划北斋展的大阪阿倍野海阔天空美术馆馆长浅野秀刚，在回答巨浪如此受欢迎的原因时这样说道：

“‘巨浪’之所以在西方如此受欢迎，我想是因为它直观地表现出了浮世绘的精髓。此前的西洋美术中，没有只以波浪为主题的作品。然而，北斋却夸张地描绘出了巨大的波浪，仿佛是人从下往上仰视得到的，这样的构图在自然界是不可能存在的。印象派初期的画家们都以写实为主，所以看到北斋的画，他们都非常好奇，他究竟是站在海上的哪个位置才能画出这样的画？”

正如上文所述，西洋画一直以来都将神作为绘画的主题。但是，北斋却将波浪置于画面的中心，并且采用了极低的视角和前所未有的构图。

浅野先生接着说：“在大海的正中涌起这样的巨浪，在现实中不可能出现。而且那犹如手掌般的浪头，凭借肉眼是看不到的。那么，北斋究竟带着一双怎样的眼睛在观察着这个世界呢？还有，他究竟站在什么位置呢？欧洲画家们第一次见到北斋作品的时候，都陷入了不可思议的情绪中。”

令梵高折服的北斋

在伦敦采访蒂姆·克拉克先生进行到一半的时候，他忽然笑着问我：“我刚才说的，在很早的时候就曾经关于巨浪留下过一些评语的‘那位画家’，你知道是谁吗？”

在欧洲，首先认可北斋的巨浪，并留下评语的画家——毫无疑问，在来这里之前我并不知道他是谁，但是来到这里，我看到了墙壁上的这段话：

你看了北斋的画，在信上写道：“波浪是利爪，紧紧地将船抓住了。”北斋与你一样，也在大声地呼喊着。当然，北斋是通过线条和画面来表现他的心情的。如果用惯常的色彩和构图来画，那就不可能像现在这样引起共鸣。

这是1888年9月7日，梵高在法国南部阿尔勒的画室写给弟弟提奥信中的一段话。

当梵高看到浮世绘的时候，他觉得那种没有阴影的明丽色调是独属于日本绘画的。他希望在南法也能找到这种明亮的阳光，所以他才搬到了阿尔勒。在信中，他写道：“想成为日本人。”

其他的艺术家在强烈的光照下，在更为日式的透明感中寻找色彩，这我能理解，但是像我这样在法国南部隐居起来，建立画室，却也不是愚蠢的行为。[23]

这样的表述可能连日本人都会觉得很困惑，但足见梵高的认真了。他之所以在阿尔勒从事创作，完全是出于对日本的热爱。

“北斋”也经常出现在梵高的日记中。蒂姆·克拉克先生是这么说的：

“巨浪之所以在欧洲受到如此高的评价，是因为梵高在其中起了重要的作用。北斋的《富岳百景》在1880年由英国人弗雷德里克·维克多·狄更斯[24]翻译成英文，并在伦敦出版。1888年，梵高感怀巨浪带给他的感动，因此才会在给弟弟提奥的信中如此写道。在我的认知中，在欧洲艺术家中，这封信是最早提到北斋的文字。”

梵高对日本的热爱，处在中心位置的是北斋。蒂姆接着说道：

“梵高关于北斋写过两点。首先是北斋运用色彩的不自然。他认为北斋使用的颜色具有象征性，与德拉克洛瓦的画形成鲜明对比。北斋的大海运用了蓝色和绿色，这是极其违反客观事实的。第二点是北斋画面上凌驾一切的视觉魅力。梵高认为，即使是对巨浪，‘他也像描绘动物一般’。当然，其他的艺术家中赞赏北斋的人不在少数，但是梵高却比任何人都更早地认可了北斋的艺术价值。”

不自然的色彩

东京目黑区美术馆学艺员[25]降旗千贺子女士从原材料的角度，研究浮世绘和西洋画的色彩。她如此说道：

“浮世绘中使用的颜料，其原材料主要来自植物，西洋画上的颜料主要取自有机物，有一定的荧光特性。所以，西洋画看上去才显得如此鲜艳。而且，由于红色等颜色随着时间变淡，那些绘画在当时肯定更加鲜艳。”

蒂姆·克拉克先生也表述过类似的观点：“北斋很多的作品都以淡黄色、淡灰色为主，在空白处会有淡淡的粉色。纽约大都会美术馆收藏的巨浪画，是世界上收藏的巨浪图中颜色最清晰的。虽然整部作品稍有褪色，但是其中的蓝色现在仍然很清晰。”

北斋在《神奈川冲浪里》中使用的蓝色，后来被称为“北斋蓝”，其实是被称为“贝罗蓝”的普鲁士蓝。普鲁士蓝在当时的浮世绘中被广泛使用，是相对比较新的颜料。它的制作方法最初并不为人所知，直到18世纪中期英国科学家将银、铜、铅等原料和代替血液的牛肉混合才制作出来，渐渐地在世界范围内广泛使用。

在日本，这种蓝色最早于1763年由发明家平贺源内介绍进来。伊藤若冲在1765年左右使用过它，是最早使用普鲁士蓝的画家。

北斋创作《神奈川冲浪里》是在1831年左右。当时，普鲁士蓝大量地从英国进口到日本，所以蓝色颜料可以以很便宜的价格买到。从那时开始，普鲁士蓝在日本渐渐被叫作贝罗蓝。

我问蒂姆·克拉克先生，梵高看到的北斋的绘画，颜色肯定远比现在来得鲜艳吧。

“是啊。德拉克洛瓦在基督坐着船迎着大风的画中，用了蓝色和绿色。在梵高看来，这个颜色是‘令人感到恐惧的颜色’。北斋在巨浪画中使用这个颜色，同样是为了让人感到畏惧。虽然巨浪画中没有使用绿色，却使用了激情蓝（Passion Blue）、靛蓝或者两者混合的颜色。正是这个蓝色，引起了梵高的兴趣，因此看到北斋绘画的梵高，才联想到了德拉克洛瓦，但是……”

蒂姆接着说道：“在我看来，梵高生活在阿尔勒的期间，不可能收藏有北斋的绘画。他只是凭借记忆做了联想。所以，他是否将浮世绘带到了阿尔勒，这点令人怀疑。”

有一个说法，说梵高收藏有五百件浮世绘，甚至在巴黎的一家熟人开的咖啡馆举办过浮世绘的展览。众所周知，梵高生前可以说是一贫如洗，所以那些浮世绘应该是作为画商的弟弟提奥购买的。据说，梵高将这些画转卖给了熟识的画家。在书信上，也确实记述了梵高委托提奥转卖画的事。

萨穆尔·西格弗里德·宾[26]有一个带阁楼的房子，那里收藏着无数的风景画和人物画（在其他的翻译资料中，据说超过了

一万件）。（中略）我自己也不明白，为什么你在蒙马特尔大道（的公寓里）没有精美的日本版画。（中略）现在，一张版画大概三生丁就可以入手。所以，如果支付一百法郎，就可以购得六百五十件版画。[27]

明治末期，一法郎约为四十钱[28]，这样一来，梵高所说的版画价格大概为一点二钱。当时收入最高的职业日薪二十五钱，一份报纸一钱五厘，所以可以看出浮世绘的价格差不多跟一份报纸一样。虽然出乎意料的便宜，但是其价格又会随着绘师、绘画种类、刻版的质量等出现明显的差别。在第二章会详述的日本美术家、文豪埃德蒙·德·龚古尔，每年会花费三万法郎购买日本的美术作品。转换成日元约为一万两千日元。当时，一石（一百升，约一百五十千克）大米需要二日元九十钱到三日元六十钱。现在，一石大米约为四万五千日元（按十千克三千日元计价）。这么一算，一万两千日元相当于现在的一亿七千万。上乘的浮世绘作品以及一些稀少的作品甚至可以卖到数百元法郎的价格。

梵高开始购入浮世绘是在19世纪80年代末，那时他正好生活在巴黎。之后，卢浮宫美术馆设立了东洋部门，日本主义开始渐渐被富裕阶层熟知。浮世绘的价格也因此水涨船高。根据作品不同，价格也天差地别。而且仅仅隔了没多久的时间，价格就会出现巨大的差异。

江户最先进的媒体

引起梵高兴趣的蓝色，究竟是种怎样的颜料呢？

墨田北斋美术馆的学艺员五味和之先生说：“提议在浮世绘上使用这种全新的贝罗蓝的，是当时的浮世绘的出版商。”[29]

一直以来画家们使用的蓝色，是从打碎的岩石和鸭跖草中提取的蓼蓝。出版商认为，如果让北斋使用比蓼蓝更加鲜艳的颜色，带给人极大的冲击感，那浮世绘就会大受欢迎。

出版商们觉得，画面的主题也得贴近当下。19世纪初，北斋使用贝罗蓝画《富岳三十六景》系列作品的时候，正是江户的人们开始来到城市外享受自然风光的时期，旅行渐渐成为普通民众生活的一部分。被称为“伊势参拜”的旅行，据说六十年间有数百万人参与。18世纪后半叶开始，围绕丹泽山系的大山参拜、江之岛参拜等比较轻松的旅行路线，成为江户老百姓的首选旅行。被称为“富士讲”的则是参拜富士山，其中增加了很多有宗教信仰的信徒。他们在关东一带堆积石头和泥土，以此来祭拜寄宿在富士山的神明。这被称为“富士冢”，现在还有那时留下来的遗迹。越来越多的信徒开始攀登富士山，富士山也渐渐成了热门的旅行地。

在这样的背景下，出版商西村屋与八认为，如果用最新的贝罗蓝画富士山，一定会很受欢迎。

五味和之接着说道：“最开始用单一的蓝色刷了十张，有《信州诹访湖》《甲 州石班泽》《相州梅泽左》等。其中，北斋画的那些很快就卖出去了。”

墨田 北斋美术馆内由彼得·莫尔斯（Peter Morse）收藏（在终章会详述）的《甲 州石班泽》，据说是将蓝色用得最为出彩的一幅画。江户老百姓第一次见到这个色彩就禁不住发出感叹，“世上竟有这么漂亮的蓝色”。

以这十张蓝色的浮世绘为发端，北斋陆续创作了许多以富士山为主题的绘画。在制作完十张之后，出版商让画师增加了红色、棕色等颜色，以色彩的层次感为卖点，绘制了另外二十六幅画。因为受到了极大的欢迎，又画了十幅。就这样，北斋成了第一位在商业运作下使用贝罗蓝的画师。

那时，北斋凭借《北斋漫画》已经尽人皆知，他因此也成为那个时代第一位被誉为“风景画家”的画师。歌川广重的《东海道五十三次》正是诞生于这样的背景下。然而，令北斋的人气达到顶峰的，则是《富岳三十六景》系列。

“我们在想展览主题的时候，大英博物馆已经决定用‘超越巨浪’了。”阿倍野海阔天空美术馆的浅野先生说，“在欧洲，广为人知的是巨浪。而在日本，‘红色富士山’却更为人所熟知。由于展览的内容聚焦于北斋晚年的作品，又因为北斋一生追求的是‘不死’和‘富士’，阿倍野海阔天空美术馆的展览主题就定了‘超越富士山’。”

确实，巨浪给人的冲击感非常震撼，然而巨浪给日本人的印象却不会像欧洲人受到的冲击一样。

例如，与北斋生活在同一时代的小林一茶，曾以“瘦蛙”为主题创作过俳句。不仅是一茶，俳句、川柳、绘画、和服纹样等方面，日本人都偏爱以自然万物为主题。但是与以石头、玻璃建筑为主的欧洲不同，日本房子仅用一扇拉门相隔，延续了千年与自然一体的生活，人们生活在被大自然包围的环境中。基督教的信徒们相信是神创造了自然界，而在日本却没有这样的概念。日本人生活在多神论的世界中，所以与信奉一神教（基督教）的欧美人有着显著的区别。

因此，浅野先生他们毫不犹豫地就决定将“富士山”作为展览的主题。最终，在四十五天的展期内，一共有二十六万人前来看展，排队三个小时才能入场的情况也并不稀奇。

现在，不同国家的人们究竟想从北斋那儿获得什么呢？其实追本溯源，我们想探究的不是北斋本身，而是东西方国家世界观的差异。

传播流行文化的媒介——浮世绘

为什么浮世绘来到欧洲之后，价值就一下子上升了呢？

专门研究日本主义的小山碧姬女士（武藏大学人文学部教授，出生于巴黎）写道：

> 江户时代的商业非常繁荣，尤其是江户时代末期作为餐饮店和百货店前身的吴服屋将浮世绘用作宣传的工具。歌川广重在浮世绘中，曾描述过大丸吴服店（现在的大丸百货）的情景。[30]

那时，浮世绘不仅是旅行杂志，同时也是商店的广告。前面提到的画商山本丰津先生也说过：“美人画和役者绘也相当于当时的时尚杂志。”

> 江户时代，老百姓越来越富庶，开始穿起绢材质的和服。那该如何穿才会显得美观，什么样的花纹更漂亮呢？这个时候，美人画和役者绘就成了他们参考的资料。因此，浮世绘又被称为是传播流行信息的媒介。

浮世绘还用于教育和信息的传播。孩子们上学的寺子屋，会通过浮世绘上描绘的鸟和画，来教他们记忆名字和汉字。《北斋漫画》是北斋为弟子书写的创作指导手册。歌川国芳的《武士猜谜本》是双六

[31]，歌川广重的《即兴冲泡茶碗台》是影绘[32]，无论是大人还是孩子都能乐在其中。

在演剧界，以《曾根崎心中》为人所熟知的剧作家近松左卫门往往会将当下发生的事情作为歌舞伎演出的题材。在没有报纸的年代，浮世绘画家经常会以歌舞伎演员的死亡、自然灾害、犯罪案件等社会事件作为绘画的主题。吉原的花魁也因为出现在浮世绘上，受到了极大的欢迎。

也就是说，浮世绘完全是实用之物。即使是被称为“锦绘”的多色版画，虽然拥有细腻的笔触和大胆的构图，但也不是纯粹追求“美”的本质的艺术。

在江户时代，日本还没有“艺术”和“美术”这样的概念。明治维新之后，人们在从欧洲传入的语言和概念的基础上，才创造出了这些“新词”。因此，茶具、隔扇绘、柜橱、刀具的护手、坠饰以及浮世绘，首要目的都是实用。被称为“名人”的职人制作的就成了“名物”，是非常贵重的物品。而且，因为它们本就是实用的物品，所以价格也必须在一般人都能承受的范围之内。

然而，正如序章和本章中所介绍的，这些物品一来到欧美，价值一下子就不同了。

对欧美人来说，茶具、陶器、刀具护手、坠饰和浮世绘，并不是实用的物品，而是“纯粹的艺术”。正因如此，北斋与达·芬奇、米开朗基罗、德拉克洛瓦等一起屹立在了同一个舞台上。

这个价值转换的过程是自然发生的吗？这是否意味着，日本的美术作品成了西方收藏主义的收藏对象？

就此，我开始查找各种资料以及实地走访。在这个过程中，有一个人进入了我的视线。这个人既是一位画商，也是一位策划人，他的工作就是将日本的画家介绍给整个世界。他向当时的政府首脑建言：“西欧列强正将美术作为国家战略的一环，日本也……”他认为日本有必要成为那些发达国家的盟友。他的思想可以称得上是极具启蒙意义的。

如果没有这个人，就不可能出现盛极一时的日本主义，也不会出现当下的北斋热潮。虽然如此，这个做出如此非凡努力的男人，却始终未得到过客观的评价。

为什么会出现这样的情况？他为什么得不到应有的评价呢？

怀揣着这个疑问，我踏上了去往巴黎的路途，探寻他一生的足迹。

第二章　将北斋介绍给世界的林忠正

坐镇奥赛美术馆的面具

去往印象派的圣地

我来到了位于塞纳河左岸的奥赛美术馆。

1986年奥赛美术馆刚开放之时，展出的多为第一次世界大战之前的19世纪的美术作品。现在它继承了旧印象派美术馆（现国立网球场现代美术馆）的藏品，作为“印象派美术馆”为世人所熟知，每年都吸引着许多来自世界各地的观光客。

巴黎时值七月，我从地铁站出来，一股热浪扑面而来。顶着酷暑，我朝着拥有圆形顶棚、曾是长途汽车站的建筑走去。一路上，浮现在我脑海中的不是莫奈，不是塞尚，也不是梵高，而是一位日本人。

据说在奥赛美术馆，有一位日本画商的雕像，是他串联起了北斋、莫奈和梵高。告诉我这个信息的是在这次旅途中相遇的荷兰朋友，他是一家IT企业的经理。

在这次行程中，我首先参观了大英博物馆举办的“北斋展：超越巨浪”，并采访了日本馆馆长蒂姆・克拉克先生。接着坐飞机来到荷兰的莱顿，向兼任国立民族学博物馆和西博尔德住宅（SieboldHuis）的策展人丹・科克先生说起了北斋。

出乎意料的是，从两人的口中我不约而同地都听到了这样的话：“在19世纪末的日本主义中，最为重要的人是画商林忠正，是他串联起了印象派和浮世绘。”那时的我，连林忠正是谁都不知道，所以完全没有想到，在这次欧洲之行期间，竟会邂逅一位与日本主义紧密相关的人物。虽说如此，能从欧洲两位专攻日本美术研究的馆长口中先后听到这个名字，可见至少美术界对林忠正非常重视。

林忠正究竟是谁？为什么说是他串联起了北斋和印象派的画家们？他做了什么？回国之后，我必须得从最简单的资料开始了解他。

而且，在与朋友仓促的重逢中，从他那儿听到了“奥赛美术馆有一位日本人的雕像”。在我的直觉中，这个人就是林忠正。

我怀着激动的心情，来到了19世纪末“日本主义”的重镇巴黎，接着马不停蹄地赶往奥赛美术馆。

为什么北斋会成为世界的北斋？

在世界范围内，北斋的《神奈川冲浪里》是与《蒙娜丽莎》齐名的。在大英博物馆内收藏着长野县小布施町 祭屋台的天井绘（肉笔画）《男浪图》和《女浪图》，被认为是《神奈川冲浪里》的改良版。为什么北斋能够在世界范围内获得如此高的人气呢？

我这次围绕北斋的旅程，主要就是怀揣着这个疑问展开的。

19世纪中叶，从日本带到巴黎的浮世绘深受印象派画家的喜爱，其中的技法和主题都成为他们模仿和学习的典范。以此为开端的被称为“日本主义”的美术潮流，让普通的美术爱好者也参与了进来，同时成为北斋受人欢迎的源流之一。在此过程中，还有这样一个故事：

1856年，法国设计师兼版画家费利克斯·布拉克蒙在刷版师兼版画出版商奥古斯特·德拉特（Auguste Delatre）的家里，看到了作为物品包装纸和缓冲材料从日本运来的《北斋漫画》。他将这些作品介绍给了爱德华·马奈、埃德加·德加、詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒以及他们身边的人，因此掀起了一场日本热。[33]

其后，在1862年的伦敦世博会、1867年的巴黎世博会上，日本美术“掀起了一场巨大的风暴”[34]，影响至包括德国和比利时在内的整个欧洲。

然而，由于是作为陶器的包装纸被发现的，浮世绘要传播到整个欧洲还需要一定的供给量。总是皱巴巴的包装纸，肯定无法满足收藏者的要求。而且浮世绘是版画，质量会随着刷版次数的增加而变化。如果有了一定的人气，就必须采购大量能够满足收藏者要求的高质量的作品，否则就无法掀起大范围的追捧。那西方人是如何从遥远的东方将浮世绘带到欧洲的呢？

这样想来，明治开国前后的巴黎为了确保日本美术品的质量和数量能够满足欧洲美术界，就必须在一定程度上确立引进制度。毫无疑问，一定有人在中间推动。

但是，画家们是否有购买浮世绘的财力呢？这点我还是抱有疑问的。当时马奈、莫奈、惠斯勒等新锐的画家刚开始在巴黎举办群展，“印象派”这个称呼出现还是在其后的1874年。那种丰富的光线和色彩引起了整个美术界的批判，所以他们的画作也卖不了多少钱。印象派画家有能力购买浮世绘，还要等到19世纪90年代印象派在美国受到欢迎的时候。尤其是梵高，他一生仅卖出一张画，然而却收藏有五百

幅浮世绘。不仅《唐吉老爹》的背景上就出现了很多浮世绘，而且梵高还留下了模仿英泉和广重的画作。

在大英博物馆的北斋展中，出现了梵高和弟弟提奥之间的对话。梵高看到《神奈川冲浪里》后感叹道：“我相信谁看了都会觉得，海浪的利爪仿佛抓住了小船。”

他还说：“我的所有作品，都是日本美术的延展。”

那么，该如何将浮世绘卖给像梵高这样在生前不被大众认可的画家们呢？这中间一定有人以低价收购了大量的浮世绘。不然的话，没有财力的印象派画家以及同时代的艾米里·加莱、卡米耶·克洛代尔等雕刻家、工艺家，便无法创作出模仿北斋等浮世绘画家的作品。

究竟是否存在着处在日本主义核心的人呢？如果存在的话，他是日本人，还是法国人？这个谜底或许只有去往奥赛美术馆才能水落石出。我穿过密集的人群，快步走上通往美术馆的石阶。

印象派的功臣

那天，我请在索邦大学上学的日裔法国人吉莱亚由理小姐担当我的翻译。到了美术馆，她向前台的工作人员咨询：“这个美术馆内展出的物品中有日本的雕像吗？”可是工作人员却干脆地回复：“没有。”

“不会的。”我提出了质疑，“一位在日本主义时期的日本人，他串联起了浮世绘和印象派。在美术馆内一定会有与他相关的陈列物品。”

没过多久，一位工作人员忽然笑着说道：“啊，对了，那个人在五十七号室。”

我们急急忙忙地乘坐电梯赶到那个馆，果然在那儿。但并不是雕像，而是一个棕色的复古面具。此刻，它被静静地放在玻璃柜中。左边是法国的文豪巴尔扎克，右边是《昆虫记》的作者、著名的博物学家法布尔，再往里是近代雕刻之父罗丹的面具。

那个蓄满胡子的男子正是“林忠正”。在美术馆安静的环境中，我感到了一丝威严。

“而且这个面具背后还有一段故事呢。”亚由理小姐对我说道，“在面具的一旁标有‘感谢奥塞博物馆之友的捐赠，1990’的字样，原来是美术馆的友好协会从一位叫保罗·艾伯特·巴托洛梅[35]的作家那儿购得了忠正的面具，然后捐赠给了美术馆。这难道不正说明忠正对印象派的发展具有一定的贡献吗？”

林忠正是明治开国之后活跃在巴黎的画商。但是他的事迹，甚至连他的名字我都是这次来到欧洲之后才知道的。我已经多次到访巴黎，但却是第一次听说这个名字。我惊讶之余，很快发了邮件给几位在巴黎的朋友，问他们是否听过忠正的名字。结果无论是在巴黎住了三年的官员夫妇，还是在迪奥工作的朋友、学习法国文学的留学生，都对林忠正一无所知。

他究竟是何方神圣？他是如何影响美术界的？为何在法国评价很高的他，却并不被日本人所熟知？这个把北斋带到世界舞台的人，围绕在他身上的疑问令我久久伫立不忍离去。

忠正的面具

从欧洲回国后，我就通过网络查阅了不少与林忠正相关的资料，重点查找了大宅壮一文库和国立国会图书馆。不一会儿，我就知道了忠正的孙媳妇是一位作家，写了好几册关于忠正的著作。我决定见一见这位女士。如果是亲人的话，那应该收藏了不少关于他的资料和遗物，或许还可以听到代代相传的轶事。这位女士出生于1929年，现在已将近九十岁，不知道她的健康状况如何。我通过出版社的编辑给她寄了一封信，很快就收到了回信。信上写着：“如果有帮得上忙的地方，欢迎你来我的住处。”

从东横线的反町站下来，步入住宅区，我来到一处西式住宅门前，门牌上写着“木木康子”。这便是我此行的目的地。我思忖，莫不是将“林”字拆分成了“木木”，将此作为自己的笔名。木木女士把我领到用石砖打造的客厅。客厅中摆放着三角钢琴和一整套布艺沙发，墙上装饰着用木框裱好的绘画和摄影作品，书架上有好几册厚厚的法文摄影集。

吸引我目光的是挂在墙壁中央的贵妇肖像画。木木女士在《林忠正》一书中写道，这幅肖像画是印象派蓬勃发展时期巴黎社交界最具人气的肖像画家保罗·埃勒（Paul César Helleu）所作的《格雷菲勒伯爵夫人》。画中的妇人是诗人罗贝尔·德·孟德斯鸠（Comte de Montesquiou）的表妹，也是出现在普鲁斯特《追忆似水年华》中的拥有倾城美貌的盖尔芒特公爵夫人的原型。整个屋子的陈设透露着复古感，仿佛法国巴黎20世纪初的香气弥散在空气中。

我被眼前的光景所吸引，环顾四周，终于看到了那个在奥赛美术馆看到的忠正的铜面具。

这是忠正真实地生活在这个世上的痕迹。与忠正的面具再次相遇的时候，我重新认识到了这一点。

关于忠正的回忆

例如，关于陈列在奥赛美术馆与木木女士家里的忠正的铜面具，奥赛美术馆的官方主页是这样描述的：

> 《林忠正的面具》，林忠正（1853—1906），是最早在法国推广日本文化的大使之一。他于1878年到达巴黎，以日本馆负责人若井健三郎 的翻译身份开始工作。1883年，他开设了名为“日本主义”的店铺，风靡于众多爱好者间，由此开始活跃于艺术界及文学界。《林忠正的面具》的创作者巴托洛梅与林忠正的相遇，大约是在德加的沙龙上。被他那富有异国情调的脸庞吸引的雕塑家，从1892年开始创作忠正的肖像画。巴托洛梅从象征日本雕塑的能面中获得了灵感。这一铜雕作品发表于1894年的国立美术学会沙龙。那泛红的青铜色令人印象深刻。德加自己则保留了这一面具的石膏复制品。

我对他进行研究后了解到，以巴黎为舞台的林忠正那令人诧异的举动以及其对美术界的贡献，还有他于1905年回国后的寂寞晚年。

西乡隆盛自缢、西南战争结束后的次年，也就是1878年，在大学南校（当年改名为开成学校，最后定为东京大学）学习法语的忠正时年二十四岁，被贸易公司“起立工商会社”聘为翻译兼销售。这家公司是首次参加在巴黎召开的世博会的日本公司。忠正于1月29日从横滨港出发，前往巴黎。

在世博会期间，早已沉浸在日本主义热潮中的印象派画家及艺术评论家们，为寻求“日本知识”，接连数日前往博览会的日本展示区。木木女士在高冈市立美术馆于1996年举办的名为“林忠正的目光”的展览官方宣传册上，这样写道：

> 面对他们众多的疑问与质疑，积极回答且富有教养的青年“林”，给大家留下了深刻印象，而忠正与他们的结交正是从那时候开始的。

为期半年的世博会结束后，忠正没有回国，定居在巴黎。自此时至1905年回国间的二十七年的时间里，忠正作为艺术品商人大显身手。在1900年召开的巴黎世博会上，原本该由官员承担的日本馆负责人一职却由没有公职的林忠正承担。而且他因表现出色还受到了表彰，被法国政府授予了“三等荣誉国家勋章”。

他才是日本主义的推动人之一！如果没有他，印象派画家、手工艺术品家、雕塑家才不会蜂拥而至模仿北斋和浮世绘的风格。

据说，忠正曾有过这样的梦想——把自己收藏的大量的西方绘画带回日本，在定居法国期间购买的东京木挽町（现中央区银座六町目）约一千三百坪（约四千二百九十平方米）的土地上，建造起西洋美术馆。忠正说的这片土地，现在是新桥歌舞剧场。如果他的梦想实现了，这又将是何其气派的美术馆。

不承想，病来如山倒，忠正于回国后的第二年，也就是1906年4月10日离世了，年仅五十三岁。由于忠正过早离世，“某个误会”至今未解。

在说起忠正一生的时候，我提到的木木女士，是一位让人看不出已八十有余的精神矍铄的女性。她的亡夫忠康是忠正的嫡孙。在1976年的《苍龙系谱》中曾记载，木木女士获得了被誉为女性芥川奖的“田村俊子奖”。阐述将近一个世纪的史实的木木女士记忆十分清晰，至今仍然在结合资料，撰写着关于忠正一生的轨迹。在她脑海里存在的忠正，正如“美好时代”[36]一般，意气风发，熠熠生辉。然而在其家中，对这一荣光的记录却几乎毫无留存。她沉重地说道：“祖父忠正在明治三十八年回国时，带了莫奈、马奈、高更等画家的六百多幅作品。那时他想在日本建一座西洋美术馆。但是我们的父辈处理掉了相当多数量的画作，所以现在我家里已经没有多少当年祖父从法国带来的作品了。”

木木女士面朝墙壁上的作品，向我讲述起来：“也许你会觉得奇怪，为什么正中间挂着一幅这样不起眼的画？那是泰奥多尔·卢梭（Théodore Rousseau）的铅笔画《森》。婆婆曾教导我们一定要珍惜这幅作品。”

后来我调查得知，泰奥多尔·卢梭是印象派之前的“巴比松派”的代表画家。与柯罗、米勒一同住在巴黎南部距离市区六十公里的巴比松村里，可以说是法国绘画史上首位正式画风景画的画家。

木木女士接着说道：“似乎当时忠正通过物物交换的形式，将浮世绘送给了还没有出名的印象派画家们。他也多次拜访了住在吉维尼小镇的莫奈。如果不是这样，贫穷的画家们是不会有那么多浮世绘的。”

忠正通过物物交换的方式将北斋等人的浮世绘，送给还没有被世人认可的印象派、巴比松派的画家们。那些换来的画中，毫无疑问饱

含着艺术品商人忠正的收藏精神。在忠正逝世后，遗孀里子抚养着两个儿子和一个女儿。然而没有收入，若想要维持忠正生前的生活水平，经济上自然是如穿了孔的水桶一般。大正[37]末期，里子夫人就变卖了土地。再加上时运不济。昭和[38]初期，两个儿子事业失败。1930年，长子忠雄早逝。在大正年间至昭和初期，里子夫人将许多珍贵的藏品以今天来看过于低廉的价格卖给了美国等国家的收藏家们。家中只剩下几件残余的画作。说起这些，木木女士脸上不免带上了遗憾的神情。

国贼

“到了大正昭和时期，浮世绘的价值已经升至需要从欧洲反进口至日本，忠正就开始被人说成是‘将浮世绘流失到国外的国贼’。甚至在千禧年后，仍然还有人在我面前说‘那种国贼’。把在日本花几分钱就能买到的浮世绘高价卖到欧洲，进而大赚一笔的商人行为，使得日本从事艺术相关工作的人从心底里无法原谅忠正。”

之后我调查发现，忠正开始收集浮世绘是从1890年至1900年，他确实将十五万六千四百八十七幅浮世绘和大约一万册的绘本带到巴黎出售。[39]

每每有忠正回国进货的消息，古董商手中的浮世绘价格就会上涨，原本三四十钱的歌麿与清长的作品会涨到三四日元。即使涨到这样的价格，忠正也会一并购入。

并非徒有数字，木木女士给我看的1964年东京奥运会时期的报纸上，有如下表述：

“举办浮世绘风俗名画展，五十七名画家的三百幅代表作，及流失国外的百余幅名画回归。”在九十七个国家地区参与的东京奥运会隆重召开之际，日本经济新闻社与日本浮世绘协会共同举办的“浮世绘风俗名画展”在东京白木屋举办。[40]

报纸上还有如下的记载：

现在价值数百万日元的歌与写乐的名作，那时候几乎无人关注。以在巴黎的林、若井某等为代表的部分日本人，以几近免费的价格有组织地收购数以万计的浮世绘，并将它们送到海外。

若井即为若井兼三郎，是忠正在起立工商会社工作时的上司。从那时起二人就开始合作，成立了“若井・林商会”。在一流报纸的整版报道里，只字未提二人的全名，而是写了“某”，可见对二人的评价之低。

后来，我拜访了正在举办“北斋与日本主义展”的国立西洋美术馆馆长马渊明子，她也说：“忠正的故乡富山县高冈市立美术馆的馆长定塚武敏曾在1972年出版了《画商林忠正》，在1981年出版了《越洋浮世绘》。在这之后，木木女士写了数本与忠正相关的书籍，对他进行了重新评价。在此之前，忠正在日本国内，尤其是在日本画相关人员及研究者看来，是让浮世绘流失国外的罪人。那时，在日本，‘日本主义’尚未被重视，浮世绘与印象派画家之间的交流也还不为人所知。直到1988年，奥赛美术馆与国立西洋美术馆举办了‘日本主义展’，我才对日本主义有了重新认识。”

日本主义的变迁

1988年，奥赛美术馆与国立西洋美术馆举办了“日本主义展”。在此之前，即使是当时的国立西洋美术馆策展人马渊女士都表示，说日本的浮世绘对印象派等西方美术史产生影响，总有些自卖自夸、良心不安的感觉，所以一直没有公开说过。然而，1983年因为准备“日本主义展”她去了法国，见到了当地的研究人员，却被呵斥了一番。马渊女士回想起当时的经历，回忆道：“‘好好看看19世纪末之前和之后的西洋画，风格发生了明显的变化。你觉得为什么会有这样的变化？是变得更有日本风格了吧？’他就这样发表了一通长篇大论来说服我。”

现在已经是日本主义学会会长的马渊女士，竟然也经历过这样的事。

顺便一提，现在被认为是日本主义研究先锋的是，昭和二十二年撰写了《北斋与德加》的美术评论家，小林太市郎。

1901年，小林出生于京都西阵织商家庭。20世纪20年代时，他在法国索邦大学学习了三年，留下了关于日本与西方各个时代的艺术及其之间的影响关系等先驱性的研究。日本主义也是其研究的内容之一。

但即使是在“二战”后，西方艺术研究者也并没有完全接受日本主义。即使现在研究印象派诞生的著作中，也有研究者不用“日本主义”这一表述，而是用“日本的影响”。如果继续将日本主义解释为“对日本艺术的憧憬”，而没有认识到它是“西方收藏主义”的表现之一，那么这个现象就会一直持续下去。这是将艺术的主流不自觉地置于西方体系中，正是西方中心论史观的表现。这种观点若反推到爱国者的国粹主义上，自然会不自觉地批判起忠正。

此后马渊女士与木木女士为了重新评价忠正，在20世纪90年代中后期，曾考虑在日本与巴黎两地举办名为“忠正藏品”的艺术展，幸运的是得到了报社协助。于是二人向江户东京博物馆提出了这个计划。然而，当时的馆长却声称：“怎么可能举办那种卖国贼的艺术展。”

在与巴黎的吉美博物馆沟通的时候，负责人坚定地说“请务必举办”，而江户东京博物馆馆长却给出了“绝对不行”的回复。馆长认定以忠正为主题的展览肯定不会有人来看，所以这个计划没有实现。

正是在这样的背景下，虽然艺术界有人知道林忠正，但普通人却鲜少有人知道他。

北斋的成名早于忠正去往巴黎

木木女士继续说道：“1884年，忠正作为艺术商最初在巴黎开店的时候，还没怎么涉及浮世绘，主要是做古代艺术品的买卖。在1883年之前，只有北斋的浮世绘作品得以来到欧洲。此后，法国艺术商及评论家访问日本，在横滨开店的时候，发现了早期的铃木春信及歌麿等人的浮世绘作品。也就是说，并不是忠正在巴黎掀起了浮世绘热潮，而是忠正在日本主义最盛行的时候出现在了巴黎，并按照大家的需求，大量购入了浮世绘。”

2017年秋，来日本出席“北斋与日本主义展”的巴黎奥赛美术馆荣誉艺术策展人热纳维耶芙·拉康布尔女士也说过类似的话：“日本主义在巴黎兴起应该是在1872年左右，由一位叫比尔蒂的艺术评论家将这个词传播开来。在忠正来巴黎之前，日本主义热潮就已经兴起，并不是他点燃了这把火。”

拉康布尔女士正是那位在20世纪80年代中期，对现在已经是国立西洋美术馆馆长的马渊女士滔滔不绝地讨论“日本主义”的法国研究者。她是卢浮宫美术馆为了培养策展人而设立的卢浮宫美术馆大学的毕业生，是法国日本主义研究的第一人。虽然已年逾七十，但一提起日本主义，便能将美术史的重要史实及相关年份信息娓娓道来，足见其知识之渊博。

据她所说，西方最开始将目光投向日本艺术上是在19世纪20年代。也就是，在闭关锁国的日本，西方人发挥了自己擅长的收藏主义（收集癖）。

拉康布尔女士继续说道：“长崎出岛的荷兰商馆里的人将所有东西都作为文化资料带了回去。”其中，有一位有名的医生，名叫西博尔德。参观荷兰莱顿的“西博尔德住宅”，就能看见各式各样的藏品——动物和植物的标本、陶器、生活工具、绘画、和服、展示人体的木制人体结构等——陈列于此。

1823年来到日本的西博尔德因为对日本过于深入地了解，于1829年被驱逐出境。回国后，从1832年开始发行刊物《日本》，其中刊登了从《北斋漫画》第五、六、七篇中截取的大约四十幅插画。荷兰人见过北斋吗？西博尔德见过北斋吗？

来到出岛的荷兰商馆馆长享有每四年参拜江户将军的义务与权利。其中有一人知道《北斋漫画》的作者北斋。据说1822年，荷兰商馆经由出岛的御用画师川原庆贺（1786—1860年以后）介绍，向北斋订购了绘画作品。并在1826年交给了商馆馆长。那一年，这些画中的三十六幅作品被带到了荷兰。西博尔德的藏品中也有北斋的作品，从

这一点可以看出，他应该也见过北斋。1843年，西博尔德从日本带回的书籍由巴黎的国立图书馆管理在案。

之前讲到的版画家布拉克蒙在1856年发现了《北斋漫画》，但其实早在这之前，日本的艺术以及北斋的作品就已经通过长崎的出岛运到荷兰的方式，传到了欧洲。

北斋的登场

不久以后的1854年，美日、英日签署了友好条约。日本和法国则于1858年签署了《安政五国条约》，结束了闭关锁国政策。从此之后的大约十年间，有一个日本人的名字经常出现在西方的书籍中。国立西洋美术馆的马渊明子女士在该美术馆举办的“北斋与日本主义展”的公开图册上，撰写了一篇名为《日本主义中的北斋现象》的文章。

> 这是一位以“Ou-Kou-Say”“Oksai”“Hoffksai”署名的画家，从这些读音可以推测出他就是葛饰北斋。其实早在这之前，他的绘画作品，尤其是《北斋漫画》中的几幅画，已经未署名地刊登在了西方的旅行杂记等刊物上。那些刊物为了再现日本的风俗与场景使用了北斋的作品。这些作品在19世纪60年代初期被大量反复使用，即使是同一家出版社的刊物也会用同样的图。

根据马渊女士所说，这些旅行杂记的作者用了大量北斋的画，但对他的名字却只字未提。

那么是谁最先提到北斋的名字的呢？

“（虽然是个比较难的问题）现在来看，这个人应该是前拉斐尔派的画家丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti）的

弟弟，也就是艺术评论家威廉·迈克尔·罗塞蒂（William Michael Rossetti）。”据说他在日记里写，1865年5月24日在巴黎买了两册北斋的画。

那么，谁又是最早对北斋做出评价的评论家呢？拉康布尔说到了一个名字，即艺术评论家菲利普·比尔蒂。他在1866年发行的《产业艺术的杰作》中记述：“著名的《北斋漫画》二十八卷作品（中略），优美可比华托，力量可比杜米埃，幻想可比戈雅，动态可比德拉克洛瓦。”

他拿北斋与创立洛可可艺术的华托和浪漫主义的德拉克洛瓦相比，可谓是极高的赞誉。

此后，虽有不少浮世绘和其他艺术品一同漂洋过海，但北斋的评价得以巩固，是在1882年。

在艺术期刊《美术报》（*Gazette des beaux-arts*）中，收藏日本艺术品的研究者泰奥多尔·迪雷（Théodore Duret）曾这样阐述：“他是日本诞生的最为伟大的艺术家。（中略）北斋的素描如此鲜活，观察如此敏锐，坚实而正确，却又顺滑。”

其后的第二年，日本艺术爱好者路易·贡斯（Louis Gonse）也写道：“他是日本最伟大的画家之一，（中略）甚至可以比肩我们法国最著名的艺术家。（中略）他是日本的伦勃朗，是卡洛，是戈雅，也是杜米埃。”

正是在这样的时候，忠正来到了巴黎。在1878年的世博会中，日本馆引起了极大的关注。观众络绎不绝，门庭若市。不过，真正的日

本主义，是从这之后正式开始的。下定决心来到巴黎的忠正，一跃而至舞台中央。

叛逆的“民间外交官”

生于高冈，心怀浪漫的法国情怀

与木木康子女士见面后，我在国内尽可能地收集了日本主义相关的书籍，而且反复前往国立西洋美术馆、大阪阿倍野海阔天空美术馆、东京都美术馆等地进行采访，还参加了日本主义学会。

越调查，越能从忠正的生活轨迹中捕捉到，生活在明治[41]开国年间的年轻人那热情的姿态。我被那热情所吸引，因此不满足于资料，拜访了忠正的故乡富山县高冈市。

1853年10月21日，佩里抵达浦贺，前一年日本正好结束闭关锁国政策。也是在那一年，忠正作为现在富山县高冈市外科医生长崎言定的次子出生，小名志艺二。

当时的高冈是个繁荣的工商业城市，其中加贺、能登、越中三州的收入都超过一百万石。在江户时代，只要有二十个左右的武士长期居住，即可以由城镇的代表进行自治。因此城镇充满了自由的气息，在拥有粮食产地、经济富裕的背景下，当地居民的文化水平也十分高。现在虽然属于富山县，但是人们却将富山市称作吴东，高冈市作为吴西的中心，当地人对此颇为自豪。

忠正的祖先在城市中心“一等地”拥有住宅，而且长崎家第一代当家孙兵卫在长崎学习了荷兰的外科知识，被大家叫作“长崎医

生”，家中常会聚集许多患者。第五代当家康斋则去了江户，在兰学[42]者大槻玄泽、杉田玄白的儿子立卿跟前学了大约半年的医学。长崎家本姓萩原，从孙兵卫这一代开始，才改为长崎。

“远道而来。幸亏今天没有下雪。”忠正的哥哥元贞的曾孙长崎圭尔先生笑着说道。我来到冈山的那天，他还特意开车到新干线高冈站来接我。元贞是长崎家的第七代当家，圭尔先生是第十代当家。他只是听祖父和父亲讲过忠正的事。从他的笑容里，能感受到对我这个为采访先祖远道而来的人的暖意。

他首先带我去的是存放加贺藩第二代传人前田利长牌位的寺庙，也就是山门与法堂已成为国宝的瑞龙寺。

“这里是长崎家供奉祖先灵位的寺庙。现在墓地因为积雪无法进入。”

我拜访当地是在2018年2月。北陆遭遇大雪，甚至有报道说，福井县的国道上车辆通行不畅，三天三夜都无法返乡。我在寺庙回廊看到的等身大小的墓碑，确实被及腰高的雪覆盖着，让人无法靠近。不过，我到达此地的第二日却放了晴，按照原计划完成了采访。大概是天上的忠正在保佑着我吧。

将只有二十家檀家[43]的名寺瑞龙寺作为供奉祖先灵位的寺庙，出生于高冈名门望族的忠正，在十七岁时，成为当时富山藩大参事（藩内最高行政长官）、即舅舅林太仲的养子。太仲的弟弟是矶部四郎，他明治初期前往法国留学，而后成为制定日本民法的博瓦索纳德的学生。其后，他作为法律学者、律师出任了大审院检察官、众议院议员等要职。

成长于这样的家庭氛围中的忠正，也在长崎学习了法语，接受太仲的教育。1870年，忠正前往东京学习法语。第二年，作为之后改名为东京大学的大学南校的藩贡进生（藩选拔的留学生）入学。在当时世间的趋势已倾向于学习英语与德语之时，林家依然按照传统继续了法语学习。

然而，明治开国期间，也是萨摩藩、长州藩站在倒幕前线的“藩阀政治”的时代。对忠正这样出身于北陆的人而言，面临的是交通不便等现实的难题。

养父的下台

收养忠正为养子的林家，属于前田一百万石的支藩——富山前田家十万石。与富庶的高冈相比，此处没有值得一提的产业和资源，在经济上十分紧张。

林家第三代当家即忠正的养父太仲从一开始就主张藩政改革。在尊皇攘夷的热潮下，其同好急于邀功，在维新的动荡之中，将一守旧派的国家元老杀害。受此牵连，太仲遭到处罚，以“勤学”的名义，被流放长崎。

而此地对太仲而言，却是飞黄腾达的地方。当时为幕府末期，长崎不仅盛行来自西方的新知识，还云集了来自土佐、萨摩、佐贺等地的才俊，日日夜夜进行着热烈的探讨。在那个时代，在长崎，英语与荷兰语并不是主流，法语才是主流。太仲学习了法语，吸收了新时代的气息。

不久后的1868年，《王政复古大号令》颁布，太仲时隔四年返乡。因其才识与人脉，被提拔为贡士（代议员）、征士（官僚）。

1869年，他作为富山县小参事上京。第二年，太仲正值三十岁之际，成为藩大参事，荣登藩内最高行政长官。

正是在这个时期，太仲将忠正收为养子。十七岁的忠正改了原来的名字志艺二，并搬到富山，进入名为广德馆的藩校，开始学习儒学。同年10月，忠正前往东京，开始在私塾学习法语。1871年作为富山藩贡进生，进入大学南校学习。此后这所学校更名开成学校，便是此后的东京大学，是汇集了全国精英的教育机构。

当时，学制还没有确定。有时会被责令退学，有时校名会发生变动。忠正住校期间，在法国人罗加、里普罗等老师门下学习正宗的法语。

然而故乡传来了坏消息。三十岁的大参事太仲，为了一改藩阀政治带来的落后面貌，急于推进藩政改革，罢免了四十岁以上的家臣，开始募集普通农民百姓，重新设立军队。由于这一费用将从百姓手中收取，于是招致了非难。再加上太仲对佛教进行了严格压制，信众怨声载道。1871年，太仲面临下台。以此为由，忠正从县里获得的费用被停发，变成了贷款生，而后又作为官费生开始了苦学生活。

那时的忠正，前途渺茫不可知。虽然他是就读于东京大学的精英，但却出生于国家官僚中枢机构萨摩长州，即使想要回归故里，养父却已下台。他看不到未来的方向。正因如此，他才如此努力地向法国人学习正宗的法语。只有这样，他才可以找到左右自己未来的“免死金牌”。

那时，他从学习法语的朋友处听到了这样的消息：1876年，费城世博会结束，1878年在巴黎举办的世博会正处于筹备时期，那时擅长

法语的人自然会得到重用。

这是绝好的机会！年轻的忠正内心的激情被点燃了。

起立工商会社

在费城世界博览会之前，日本政府于1873年在维也纳举办的世博会上获得了极大的成功。于是决定以“向全世界介绍日本的艺术，向海外弘扬国家荣光，扩大出口，学习海外特色”为目标，继续参加世博会。不久后，农商务部的管事人给予补助金十万日元，而承办者则表示这些金额不够，申请追加三十万日元。从而成立了日本第一家贸易公司“起立工商会社”，主营传统工艺品的企划、生产、出口。从资金五十万日元左右就可以成立私立银行的角度来考虑，这着实是非一般的方式了[44]。

社长是佐贺县人松尾仪助。日本首次制作红茶，参加了1873年的维也纳世博会，在这之后开始开展贸易。大隈重信被称为是“构筑日美贸易基础的男人”。副社长是在维也纳世博会中担任工艺品项目大获成功的古董商若井兼三郎。他们是江户时代维系商人发展的人物，与忠正也一直长期保持着联系。这是一家由政府主导创立，由普通国民来运营、政府承担经营责任的“官立民营机构”。起立工商会社在费城世博会后，在纽约百老汇花费年租金八千美元成立了分公司，制作并大量出口在世博会上受到赞誉的东方工艺品。

得知巴黎世博会信息的忠正，通过熟人得到了维也纳世博会上担任三等书记官的平山成信的介绍信，也与主营高冈特产铜器的艺术品商人圆中孙平见了面。最终，忠正被起立工商会社社长松尾仪助录用了。

忠正正式进入公司是在1877年1月17日。出发前约一个月，由于时间紧张，忠正立即向学校提交了退学申请。而这时，校长滨尾新却强烈反对忠正的决定。因为起立工商会社给他的职位只是世博会召开期间的短期雇佣，无法保证之后的前途。

“只要再学半年，学校就变更为东京大学，你可以作为第一届学生毕业，这样就可以在藩阀政治的中心、国家中枢部门工作了。”

滨尾这样劝说，但忠正没有接受他的意见。在退学的时候，忠正被要求退还从学校获得的二百余日元学费，他甚至不惜向旧藩主借了钱。与其选择毕业，不如追求梦想。

在小说《纵使激流也不退缩》中，作家原田 舞叶女士曾这样写忠正：“忠正并非只是擅长语言。若决定做便一定做到底的气概，观察事态时的冷静——他是个同时拥有这种动与静的人。”还有一件事，也体现了忠正的这种性格。为期半年的世界博览会结束后，忠正和回国的前辈们告别，说想要留在巴黎。这时的忠正向起立工商会社提出了延续合同的请求，然而被拒绝了。既然如此，就只剩下一条路留在这座城市了：使用精通的法语为来到法国的日本官员担任翻译。同行的前辈苦口婆心地劝说忠正，而他却十分顽固，没有听从。忠正在日记里写道：“以一己之力务工经营，身贱业微，予仍欲为独立公民。”

梦想中的巴黎

在那个时代，巴黎在经济产业与文化两方面都独占世界鳌头。工人革命爆发，拿破仑三世登上巴黎的舞台。1867年成功举办世界博览会后，为了摆脱1871年普法战争战败的影响，向世界宣扬文化软实

力，法国接着在1878年策划了巴黎世博会。那届世博会的强烈魅力使忠正为之倾倒。

起立工商会社集合了包括美国、法国销售部门在内的二十九个工作人员以及莳绘师、涂师、铸工、下金、贝细工、烧物、指物师[45]、大工[46]、小间物[47]师、画家等二十八位手艺人。忠正是“法国销售店”六人中的一员。因为大学时期主攻化学，对美术完全是门外汉，忠正毛遂自荐的理由是“本人可以进行高水平的翻译”。由于长期向法国人学习正宗的发音与语法，唯独语言能力，年轻的忠正尚有自信，也是唯一的优势了。在这个青年热血而毫无谋略地行动之前，老天爷吹起了一股“热潮”。当然，在出发去往巴黎之前的忠正，并不知道这个情况。

那时的巴黎街头，正被一股热潮围绕。忠正如果去得早一些或者晚一些，他的人生都会发生巨大的变化。

那就是日本主义。1867年，日本艺术品在此前的巴黎世界博览会上被介绍，此后，日本艺术成了收藏的对象，尤其是新兴资产阶级的收藏对象。陶器、瓷器、挂物、根雕以及浮世绘等，日本手工艺人精湛的手艺使法国艺术品爱好者为之折服。正如此前所言，年轻的印象派画家和艺术评论家在工作室及咖啡馆的角落里热烈地探讨着浮世绘，尤其是“Hokusai”的名字，常常伴随着“高超的技巧、大胆的主题”等评论。

有一个年轻人对此毫不知情，却毅然决然地投身于这股热潮中。无可比拟的野心、胆量，在法日本人仅仅二十名左右的时代，拔尖的语言水平，还有异于常人的好奇心、上进心……忠正凭借这些，成了在风靡巴黎等欧美各国大城市的日本主义热潮中最为独特的存在。

全球贸易商人

忠正的足迹

2017年11月初，七叶树开始染上金黄色的时节，我再次拜访了巴黎，其中一个计划是追寻19世纪80年代时在这个城市为“青春的梦想”而活的男子——林忠正的轨迹。根据采访和资料可知，忠正是一个独立、有才能和勇敢的男人。在日本开国不过十几年后，他便赶往法国，在巴黎开展贸易近三十年，称其为日本第一个从事国际贸易的人也不为过。而且，不单单是在贸易上有力争上游的志向，他还认识到了当时为三等国的日本与日本人需要外来的启蒙思想这一事实。我对他的做法感到憧憬且钦佩，所以想要再次去异国走一遍他的足迹。

例如，从1900年开始的两年里，在文部省的命令下，在伦敦居住了两年的夏目漱石患上了神经衰弱，并写下这样的文字：

> 住在伦敦的两年是尤其不愉快的两年。我在英国绅士之间，犹如生活在狼群中的一只丧家犬，过着悲惨的生活。[48]

在日本，流传着“漱石因为思乡变得不正常”的谣言。同时期，在巴黎的日本人中，“只有忠正一人是普通百姓出身”，木木女士说道。在人生地不熟的异国，收入又不稳定，忠正难道没有沦落为“丧家之犬”吗？

那么，忠正过着怎样的生活呢？

木木女士的著作《林忠正》中，如是写道：1878年11月，忠正被起立工商会社解雇，当时住在泰布大道（Rue Taitbout）四十三巷的

公寓里。在这之后两年多里，他作为翻译接待来欧洲考察翻译的日本官员，虽然辛苦，但也有一定的收入。

不久后的1881年，由于销量不佳，起立工商会社的若井再次邀请忠正进入公司。忠正开始通过自己擅长的法语，专注于重振公司。他的努力得到了认可，1882年被三井物产聘任。在一年多的工作中，他致力销售世博会上剩余的艺术品，在1883年年末从该公司辞职。

终于在1884年，忠正在希特・德维尔7号拥有了自己的第一家店，生意步入正轨。1886年1月，店面搬迁至维多利亚大道65号。

为了感受当时生活在这座城市的忠正的想法，我想去这三个地方转一转。1878年，最初来到巴黎时，二十多岁的忠正的梦想是“在梦想中的巴黎做出一番事业”。从乡下到了东京，在年轻的精英层中出现了一条“东大毕业即当官”的捷径，忠正不愿走这样的道路，一开始便定下了创业的目标。

这条路充满艰辛。我首先拜访了这条路的起点——“希特・德维尔7号”。

“希特就是指没有出口的狭小巷子。”担任我的翻译和助手的是在巴黎住了六年的姑娘，她这样说道。2011年，她追随诗人波德莱尔来到巴黎大学留学，毕业后便留在了巴黎，梦想成为一名作家。对她而言，这个奇妙的地名也是第一次听说。

“找到了，找到了，确实小路弯曲，是个死胡同。”

第二天，我按照她告诉我的信息，靠着地图，去了市内的十区。

作为起点的阿拉伯人街区

那是距离巴黎北站往南一些的巴黎十区——阿拉伯人街区。近处土耳其烤肉店和营业到深夜的杂货店等十分醒目。在巴黎算是少有的胡同小路，略有些阴暗。现在的巴黎北站位于“不建议游客靠近”的区域，虽然不在阿拉伯人街区，但也属于治安不良、租金便宜的区域。

在这之前忠正居住的“泰布大道”的边上是九区商业街区。忠正在能够独当一面的时候，选择了租金便宜的十区，住在一个位于死胡同角落里的公寓中。来到巴黎第七年的忠正，用自己的存款开始了作为艺术品交易商的第一步。

一开始，他早上从进口商人手中买下商品，下午则转卖给客人，仅是这种程度的生意。然而，在这偏僻狭窄的公寓里，忠正在1878年世博会上结识的印象派画家和日本文化爱好者（艺术评论家以及日本艺术爱好者）却连日造访，不分昼夜地倾听他讲述关于日本艺术的种种。为了能向他们介绍更多的知识，忠正不断学习，将从其他地方获得的知识化为己有，一步一步靠近艺术品专家。正所谓教学相长——需求乃成功之母。

忠正在与他们进一步交流的过程中，生意也渐渐有了起色。1878年世博会、起立工商会社、三井物产时期的顾客下的订单不断增多，他的商业版图逐步扩大。

1884年7月忠正开业的同时，起立工商会社时期的上司若井兼三郎也辞了工作，成了独立的艺术品交易商。若井向忠正提出了共同经营的想法，便是“若井林商会”的原型。二人联手，确立了“若井在日本采购商品，忠正在巴黎销售”这一商业模式。

一年半后的1886年1月，林忠正搬到了位于九区的维多利亚大道65号大厦。那是位于巴黎圣拉扎尔站附近的维多利亚大道沿路的街区。忠正住宅所处的奥斯曼大道，是以19世纪中期对巴黎进行大改造的奥斯曼男爵为名的大道之一，林立着代表巴黎的“老佛爷”百货商场等著名商业体。

另一方向的维多利亚大道沿途的大厦里是入口坐着前台小姐和迎宾员的IT公司、商业学校、证券信托银行类的金融公司。进了门牌号为65| 67的大厦里一看，里面有室内庭院，大厅正中间展示着气派的物品（艺术品）。这是一片与“希特・德维尔”明显不同的气派商业区，道路宽阔，没有烟蒂，连坐在路边的人都没有。

作为艺术品交易商的第三年，忠正在这里开了店。虽然当时只有一层（对日本来说是二层），不久后便扩大了。1891年，忠正包下了二层到五层的区域，打造成了形如美术馆的店铺。

此时，忠正成为艺术品交易商大约有七年，来到巴黎已经十四年了。按照日本的说法，就是实现了从乡村到银座或丸之内的办公区的转身，其精彩程度堪比书上的成功人士故事。在1890年之前，他们主要经营的还是陶瓷器、根雕等美术工艺品。而在建成美术馆一般的店铺之时，在日本大量订购的浮世绘到达了巴黎。忠正为了满足交往密切的日本爱好者们的需求，开始做起浮世绘的买卖。

浮世绘价格在巴黎水涨船高

那么，那时的巴黎浮世绘以什么样的价格在交易呢？

有一个细节是，1886年梵高曾给弟弟提奥寄了一封信，在信中提及“现在的版画，一张三分入手”。

当时，二十分等于一法郎。一法郎大约等于一日元的三分之一，四十钱。明治时期也会因为时代标准不同，日元的价值有所差异，不过以当时的米价为参照，明治初期的一日元约等于现在的一万日元。也就是说当时巴黎的一幅浮世绘的价格约等于现在的四百五十日元。这样来看，梵高拥有五百张浮世绘的事实也能说得通了。但说到底，这笔钱也是提奥资助他的吧。

不过，梵高却因为价格太高而买不起忠正的浮世绘。我没有找到资料显示二人曾见过面，但是梵高经常在一家由德裔法国艺术品交易商萨穆尔·西格弗里德·宾经营、销售廉价浮世绘的店购买浮世绘。

关于忠正店里销售的浮世绘价格资料则留有记录。在梵高书信出现的七年后，忠正与当时的日本文化爱好者——巴黎珠宝商亨利·韦维尔（Henri Vever）的交易记录保存了下来：

> 此前购买的数张写乐的浮世绘与破损严重有好几个大洞的浮世绘——好像是八十法郎每箱里面的东西。就是最开始不想要，不过最后还是加上的那些，还请帮我发货。
>
> 1893年9月11日
> 亨利·韦维尔[49]

即使是破损相当严重，每箱浮世绘也需要八十法郎，约等于二十四万日元。同时，该书信内还写着，韦维尔购买了七千法郎的量。换算成现在的价格，大约是两千一百万日元。

1890年，最早使用“日本主义”的作家菲利普·比尔蒂去世，翌年举行了遗作拍卖会。拍卖会上，喜多川歌麿的《取鲍》最终成交价

为一千零五十法郎，震惊了当时的收藏界。[50]换算成现在的价格，则是三百多万日元。在那个时代，浮世绘的价格也日益上涨。

增值三千五百倍的《富岳三十六景》

这个时期，日本国内的浮世绘价格如何呢？

“生活在明治大正时期，曾活跃在古籍业的十二位元老与两位浮世绘界的万事通的回忆录”——一本名为《纸鱼昔话》的书出版了。书中，本乡区（现在的文京区）元町二丁目南阳堂第一代店主楠林安三郎关于北斋的《富岳三十六景》，写了这样一段话：

> （《富岳三十六景》）本来是牛込区大杂院里的人的，然后以四十钱的价格卖给了废品回收铺。废品回收铺将画以一日元的价格卖给了区里的大回收商（废品回收的批发商），十分满足地回家了。在这之后，（不知道是谁）又有人和批发商的父亲商谈，用三日元的价格买走了。（中略）（想要这画的服装店长森川氏）又花了一晚上的时间好说歹说终于说动，以十倍的价格，即三十日元买了以后，送到了我这里。

关于年份，文中是这样写的：“应该是日俄战争后的明治三十九年秋”，那应是1906年发生的事。那时正好忠正离开巴黎，刚刚回到日本。《富岳三十六景》之后的事也十分有趣。

根据楠林的判断，那幅作品是第一版，品相也还不错。而森川则说：“一百五十日元帮我代卖了吧。”代卖的意思就是，一百日元买进的东西以两百日元的价格卖出，利润为一百日元，然后将这利润平分（一人五十日元）。

楠林答应了这事，“这肯定价值一千五百日元，若是低于这个价格就不卖”。于是拿到了业界人士聚集的“青柳珍书会”上拍卖，相继有人出价六百五十日元、七百八十日元、一千日元。而楠林却连连说，“这个价格没法卖”“再出价吧”“一千五百日元以上，缺一分也不卖”“这种价格不行”“既然如此，我就带回去了”，于是带回了家。这一情况在业内瞬间被传开，第二天古董艺术品商源源不断地涌进了楠林的家。“楠林，我再加一百二十日元，就给我吧。”“不、不可以。一千五百日元，少一分都不卖。”“之后，又有三五个人来，最高出到了一千三百二十日元，但是我还是坚持只能一千五百日元出。”楠林说。后来又来了一个锦绘铺子的人。

“其实美国那边拜托我很久了，可以让给我吗？”那个人开价一千四百日元，接着说道，“我请你喝酒啊”。被这句话打动，楠林服软，卖给了他。楠林写道：“售价一千四百日元中，我扣除了进价一百五十日元，将利润一千二百五十日元对半分，六百二十五日元给了森川。”这样，故事迎来了圆满结局。

根据资料，明治三十年左右，小学教师和警察第一笔工资为八九日元。也就是说一日元约等于现在的两万日元。这样看来，《富岳三十六景》按照一千四百日元（现在的两千八百万日元）的价格卖掉，对比最初大杂院主人的价格，确实是增值了三千五百倍。按现在的价值来说，楠林和森川分别获得了一千两百五十万日元的利润。

20世纪狂热的美国

19世纪末欧洲掀起的日本主义热潮，20世纪在美国也风靡一时，在大财阀的收藏理念推动下，越发狂热。艺术评论家濑木慎一在《大收藏家》里写道：

被欧洲的日本审美时尚刺激，美国在1876年的费城独立百年庆典后，开始在全美推广日本文化。

有一人被这个热潮触发，这就是被誉为最大的境外日本艺术收藏家，即查尔斯·朗·弗里尔（Charles Lang Freer）。他于1892年开始购买浮世绘，1895年至1911年前后五次访日，在日本网罗古董艺术品。现在均收藏在华盛顿的弗里尔美术馆里。

弗里尔在1917年，以六万六千一百日元的价格收购了《三十六歌仙二枚折屏风》，以四万日元的价格收购了雪舟的《真山水屏风》。大正初年的货币价格是现在的一千倍，末期则为五百七十。暂时取中间值八百倍换算，六万六千一百日元为现在五千二百八十八万日元，四万日元为现在的三千二百万日元。

纽约大都会艺术博物馆收藏的由尾形乾山创作的《溪流花木图屏风》（六曲一双），据说是1915年从大阪古董商山中商会处购入的。室町时代，分别折成六折的屏风左右放置，构成一对，其后这种“六曲一双”的形式就固定了下来。若完全拉直，单独一幅的宽度约三米，两幅的长度则是六米。由于其尺寸过于庞大，左右分开出售的情况不在少数。大都会艺术博物馆这时通过巴黎拍卖，以五万法郎的价格购买了左边那一幅。[51]

而右边那一幅又有怎么样的故事呢？大都会艺术博物馆远东艺术部第一代研究员S. C.博斯·赖茨（S. C. Bosch Reitz）认为：“林忠正通过东京的光琳茶室购得乾山的屏风，然后运到了欧洲。屏风的其中一幅，被亨利·奥斯本·哈夫迈耶（Henry Osborne Havemeyer）收购，另一幅则收藏在本馆。”

哈夫迈耶是企业家，同时也是收藏家，十分有名气。1895年到1904年，他曾五次前往巴黎。在这期间，向忠正购买了这幅作品，即下文中的《春（右）》。关于价格，朽木是这样记载的：

> （哈夫迈耶）从林手中购买的《春（右）》想必是非常便宜。比起这价格，（左边的）五万法郎简直贵得难以想象。

大正时期的一法郎等于现在的六百至一千五百日元。五万法郎大约是现在的三千万至七千五百万日元。不论是哪个数字，原本在巴黎价值数百万日元的艺术品，一到美国便飙升至数千万日元。这么看来，正如朽木所说，忠正还是以较为合适的价格卖给了美国人。

价值的质变

19世纪末到20世纪初，从日本流失到国外的浮世绘、肉笔画、屏风和工艺品等从欧洲流转到了美国，不断刷新天文数字般的价格记录。

从事艺术品买卖的忠正在1900年时，以十五万日元的价格在东京木挽町购置了一千三百坪的土地以及第一代文部大臣森有礼建造的洋馆。按照现在的货币价格来换算，则大约是一亿两千万日元！在二十二年前，忠正还只是如同临时工一般去了巴黎，从这一点来说，也可以称得上“暴发户”了。被称作“国贼”的主要理由，大概也是出于对这巨大利益的嫉妒吧。忠正就是明治时期的堀江贵文、村上世彰[52]。

从经济角度来看，“低价买进，高价卖出”被称为“套利”。大量低价购入原产地的大米及蔬菜，再运往城市，加一些附加价值，在超市和便利店高价卖出，这就是做生意，理所当然。但是仅从这个范

畴的交易来说，价格是无法涨至三千五百倍的。我们必须看到，忠正的生意里，还有别的影响因素。

这就是“价值的质变”。

浮世绘、屏风、陶器、根雕、刀的剑格，这些东西在日本是日常使用的生活用品。而让被誉为“名人”的手工艺人去制作，就成了“名物”，价值就增加了。但是它们说到底也只是实用的物品，即使是价值增加了，也是有限的。北斋也是如此。《富岳三十六景》是当时江户町民盛行旅游热时，出版社推出的“旅行导览手册”，所以有这书的普通百姓才会在不需要的时候，以四十钱转让。

然而，这画漂洋过海到了欧洲人手里以后，对他们来说，富士山不具有旅行的意义。这并不是旅游导览手册，而成了将未曾见过的“波涛”作为主题的“纯粹艺术”。实用价值变成了交换价值。北斋就成了与达·芬奇、米开朗基罗同等的存在。

由此，价值实现了质的转变，所以价格实现了天文数字般的飞跃。

例如，哥伦布横跨大西洋，实现了胡椒和咖啡的价值的“质的转变”。对当地人而言，只是随处生长的植物的种子，漂洋过海到了欧洲以后，却因为其防腐效果显著，被当成了珍宝。土豆、玉米、番茄、南瓜这些自然而然被摆上餐桌的蔬菜也是一样的。

忠正只是恰巧居住在那个时期的巴黎，看到这些艺术品的价值，于是通过在日本与欧洲之间来来回回，买卖书画，赚取了丰厚的利润。即使不是忠正，任何这个时期在巴黎的人，谁都有可能这么做——这想来是毫无疑问的。其实忠正不仅仅是身在巴黎，在艺术品实

现质变的时代里，他留下了对日本艺术而言，不可或缺且起死回生般的不朽功绩。大正到昭和初期的艺术相关人士，看漏了这一点，把忠正定位为“国贼”。让人感到遗憾的是，美术界至今仍受此影响，对忠正存在偏见。

19世纪末，日本与欧洲正处于艺术品实现质变的时代，忠正并没有一味赚钱，而是完成了一件只有他才能做到的事。正因为这点，日本艺术才完全实现了正确的质变过程。我们不可以撇开这一点讨论林忠正，因为这是身处于那个时代的林忠正价值的体现。

艺术界的传道士

日本艺术的背景

“忠正的业绩之所以突出，我想是因为他将日本艺术的背景（文脉）准确地传达给了西方。”画商山本丰津先生说道。

“西方人就如对待古埃及与古伊斯兰文明一般，按照天生的收藏喜好及感觉搜罗日本的艺术品。不过，他们对其历史完全不清楚，好坏难辨，只搜罗合乎自己口味的东西。而这时，忠正出现了，首先他会为客人进行一遍筛选。经其严格筛选后的浮世绘上会印上‘林忠正’的印章，以区别真伪，将价值正当化。因为当时的西方人，还没有日本艺术品的任何相关背景知识。”

忠正采用的方法是，首先打造了一间犹如美术馆一般的店铺，在那里构建起日本艺术品的展示台。然后又建了单独的房间，针对一部分顾客，将作为商品的艺术品单独展示。也就是说，他放弃了让顾客挑选艺术品的做法，而是由他主动干预顾客的抉择。“先请看看这

个”“再请看看这一件”“在这里，有这样的日本艺术史的传承”。忠正就是这样介绍着日本美术的历史和作品诞生的故事，以及作家的历史和师承关系，并将专门甄选的艺术品呈现在顾客面前。

在忠正的介绍下，在巴黎学习法律的黑田 清辉的才能被拉斐尔・科林发掘，并被收为徒弟。拉斐尔将其培养成“近代绘画的巨匠”。拉斐尔曾在1913年于纽约出版的《林忠正旧藏品销售目录》（高冈市美术馆《林忠正之眼展》官方图鉴收录）中这样写道：

> 林以其典雅的姿态，将我们带入了一个完全陌生、充满惊喜的世界。他在维多利亚大道上的公寓里，充满了不可思议的作品。每次拜访那里，都会有新的发现，新的喜悦。他将朝鲜和日本的高雅陶瓷器展示给我们的瞬间，那细致而优雅的模样，我用语言难以描述。（中略）能看到这种作品，是一种发现，是精神和视觉的盛宴，是极为难得的欣喜，以及宝贵的学习机会。

拉斐尔・科林，这位培养了黑田 清辉和此后成为西洋画画家的久米桂一郎 、冈田 三郎 助、田 英的画家，沉迷于忠正所展现的世界之中。忠正不仅为拉斐尔・科林，还为其他到店的日本文化爱好者和收藏家严格筛选作品，邀请他们在单独的隔间里欣赏艺术品。为无数次造访的客人，每次都选择不同的展品，甚至对先后顺序都十分下功夫。卢浮宫博物馆的艺术研究员雷蒙・克什兰（Raymond Koechlin）曾这样写道：

> （在顶楼五层）他收藏了许多法国绘画藏品。作品基本都没有挂在墙上。如果是有哪个特别的朋友要来看作品，他就会从某个隐蔽的角落里拿过来。他不会把所有作品一并展示，而是从隐蔽的地方一幅一幅地拿出来，每一次都让客人震惊。[53]

之所以能做到这样，是因为他从1878年世博会时开始，对西方人不断讲述日本艺术的历史和其魅力，每每讲述，都是学习，每次被提问时，又对知识的理解更深一些，如此积累。正因为如此，每次客人来到忠正的店里，才会感到“未知的震惊”。沉浸在忠正的世界里，就意味着成为“被选中的客人”。科林正是其中之一，他对忠正的艺术知识赞不绝口。

> 因萨穆尔・西格弗里德・宾的提议开始的“日本的晚餐”（Dinner Japan），每次都会汇集住在巴黎的日本艺术爱好者。作家埃德蒙・德・龚古尔、画家詹姆斯・惠斯勒、安利・鲁南、吉罗、收藏家雷蒙・克什兰等，都是精致的日本艺术的狂热爱好者。林是彻头彻尾的艺术爱好者，有决心，又热情，让我们见识了很多精彩的作品。

即使在宴会上，忠正也反反复复地向他们介绍日本艺术的知识，作为开辟者与引导者走在这条道路上，孜孜不倦地在西方艺术界传播着日本艺术的渊源。

身为传道士的素养

成为艺术品交易商后的忠正，可以称作是“日本美术的传道士”。其行为，比起商人，更像是美术史家。

1881年，过了为期两年的翻译生活，回到了经营不善的起立工商会社，重新回归艺术界，帮助艺术评论家路易・贡斯撰写了专著《日本美术》（*L'Art Japonais*）。作为回礼，忠正收到了保罗・勒努阿尔（Paul Renouard）的作品。这成了忠正西方艺术收藏的起点。路易・贡斯对忠正的工作评价是，“拥有可以理解古文的素养，能够提供

准确翻译的有良心的日本人（中略），我十分荣幸，在住在巴黎的日本人林忠正的家中，找到了我一直在寻找的知识和涵养”。[54]

1882年，负责若井兼三郎未完成的日本美术备忘录《扶桑画谱》的翻译。

1883年，协助若井与路易·贡斯举办“日本美术回顾展”。

1884年，负责欧洲各地美术馆的日本美术品整理及鉴定。在英国、法国、比利时走动。

1886年，执笔《巴黎插画》杂志（有插画的大众杂志）的日本特辑。在封面上使用了溪斋英泉的《花魁图》。看到这幅画的梵高，进行了描摹（画面左右位置相反）。[55]

这篇文章，是日本人第一次用自己的笔触向西欧介绍日本。

时任日本女子大学教授的马渊明子（现任国立西洋美术馆馆长）写道。

想来忠正是看到法国人断章取义地发表错误连篇的日本相关论述，所以才接受撰写的工作。（中略）四处维护日本的名誉，略带美化地重复阐释着日本文化。[56]

杂志里面有《国土与气候》《大名的封建制与法》《切腹》《日本人的性格》《宗教》《教育》《住宅》《服装》《食物》《结婚》《戏剧与表演》《日本的艺术》这些类别，在书末还附加了E.鲁诺编撰的《日本的谚语》，比如有“好事要急办”“傻人无药医”“老婆和席子还是新的好”等。这一期不同寻常地卖掉了两万五千份。忠正

给住在日本的弟弟长崎千里寄去的杂志封面上写着“两万五千份售罄”的字样。

1889年，5月至11月召开的巴黎世博会上，林忠正担任审查官。

同年，全面协助龚古尔执笔《歌麿》。

19世纪90年代后，忠正也延续着这些活动，利用各种各样的机会，从各个角度不断为西方人展示“日本艺术的背景”。1894年开始，忠正全面协助龚古尔执笔《北斋》（1896年发行）。在日本，三年前的1893年，饭岛虚心所著的《葛饰北斋传》出版了。这是忠正的日本合作伙伴小林文七发行的。也就是说，这时的忠正，在日本与法国两地，都支持着北斋相关的自传出版。又或者在那个时代，他就希望“全世界同步发行”吗？

正如我在后文所述，这里也可以看出忠正作为艺术倡导人的“野心”。

“林忠正”印

为了能够简单易懂地传达艺术品的品质，忠正想到了一个令人诧异的点子。

木木女士在《林忠正与日本近代》一书中这样写道：

> 根据（妻子）里子所说，这一年（1889年）起，（忠正）开始钻研浮世绘和剑格。“林”“若井”的印也是从这时候开始，由里子印上的。因此，印上了“林”印的浮世绘，代表了1889年以后受到他认可的作品。

在艺术品浮世绘的左下方或者右下方印上一个红色的小印。从某种意义上来说，这是对作品的亵渎。而对于这一点，前文提到的山本丰津却并不这么认为。

“从验讫章的角度来说，有惯例，过去中国的乾隆皇帝在自己收集的作品上都按上了皇帝印。凡是有这个皇帝印的，现在的价格都是数百倍。清朝这样一个庞大的帝国里，乾隆皇帝的权威就是如此惊人。”

忠正知道乾隆皇帝的这个行为吗？这印章是他为了1878年世博会出国时使用而制作的。当时忠正对艺术还完全不懂，印章也是出于其他目的而制作，当时在日记等一些地方也用过。

忠正在拥有自己店铺的三年后，也就是1887年，决定停止和若井的合作。同时，时隔十年回到日本，和二十岁的里子相亲。1889年为了结婚，再次回国，在京桥区尾张町2-8 （现在的银座六丁目一带）建立了“林商社”的东京总部。这时的忠正正在考虑，娶一位女性取代若井管理日本的总公司，所以“不可以是富裕家庭的小姐，需有工作经验为佳”。所以他选择了在1883年鹿鸣馆建成前负责接待外国人的“红叶馆”的女招待里子。介绍人是琳派的收藏家、鳗鱼店“竹叶庭”的主人别府金七。里子长年接待外国人，而且其人脉中也有艺术品相关人士。忠正正是看中了这些生意上的好处，而选择跟里子结婚。

里子回忆，“林忠正的印是家里的通用印章，只要进了我家的东西就全部会印上，店里的东西也会印上”。而若井的印则是“因为也不能驳了若井先生的面子，所以也印上去了”。[57]

不过，在忠正要卖出的珍贵的艺术品上盖印确实是艺术外行人——年轻的妻子里子想出来的方案吗？“是我提出的。”这样的陈述是在忠正逝世后里子的自我润色也未可知。不过不管怎么说，因为这个印的存在，在巴黎忠正经手的浮世绘的价格上升了，这一点毋庸置疑。既然已经是日本艺术的介绍人了，其印自然是具公信力的。

了解到这个事实以后，我不论去哪个美术馆，每次看到浮世绘，找这个印都成了一件趣事。在吉维尼的莫奈的家里，二楼的小房间里挂着的北斋的《朝颜蛙》，上面印着清晰的忠正的朱印。歌麿的《蝴蝶飞舞》、胜川春章的作品上也有忠正的印。“若井”的印，则在铃木春信、北斋《飞在空中的鹰》、广重、写乐《四代岩井半四郎》等作品上出现。另外，在东京国立博物馆、纽约大都会艺术博物馆、波士顿美术馆、罗马和平祭坛博物馆、东京国立西洋美术馆、大阪阿倍野海阔天空美术馆、大英博物馆等地方，也遇到了这个印章。

居住巴黎期间，忠正十年内经手约十六万张浮世绘，通过藏家的手，传遍了世界各地。忠正则保证了这些是真品，保证了其价值。

这也是忠正作为日本艺术的传道士，发挥的重要作用。

春画的价值

忠正讲述的日本艺术文脉，也涉及春画。其实可以看到，那个时代的日本主义热潮中，浮世绘大受欢迎的其中一个主要原因，正是春画。雕塑家罗丹拥有大量的春画，还十分愉悦地拿给女模特看。在日本传播民法的学者布瓦索纳德回国时，带了大量春画，据说被家人慌慌张张地扔掉了。

在那个时代的巴黎，男性若要邀请女性，会用“我有浮世绘，你要来看吗”这样的话术。浮世绘据说被称为求爱的标志。描绘男女露骨的姿态以及夸张的性器官的春画，对西方人来说十分新鲜。正如字面意思那般，这种具有私密性质的画，在男性中受到了欢迎。

江户时代的日本人，由于全国推广男女混浴的公众澡堂，人们对异性的赤裸身体十分宽容。对于“哪些地方是羞耻的”认识，深植于这个民族的固有文化之中。例如，西方人在上床之前都穿着鞋子，在外人面前光脚会觉得羞耻。而对日本人来说，赤足并不羞耻，凉鞋、木屐都是露脚的。而对女性的“后颈”，以及膝盖内侧的弯曲部位，即“膝窝”部位，人们则会比较在意。

认识到这种文化差异的忠正，对西方人详细解释了春画存在的理由。作家埃德蒙·德·龚古尔在忠正的帮助之下，在其作品中详细叙述了江户时代的风俗、节日庆典、花柳巷子里的习惯，以及风俗业女子的生存状态。忠正在向西方人说明吉原等地方的风俗业女子时，采取了怎样的态度呢？定塚武敏在《画商林忠正》一书中是这样记录的：

> 林忠正先生介绍十返舍一九的《吉原节日庆典》之时，并非指责日本文化的不道德，而是在备忘录里提出了下面这种不同的观点。佛教和儒教将道德观念带到了日本，若有可以净化人们的心灵、消除肮脏的作用，日本的道德观念就是世界五大洲中最不肮脏的了。

忠正对法国人的“将那种荡妇和下等卑贱的卖身妓女等同于日本高尚的青楼女子”的认识表示拒绝，他强调浮世绘中描绘的吉原花魁们，属于江户文化的一部分，并非只是卖身女郎。其结果便是，龚古

尔对歌麿的秘戏画进行了详细的描写，但让人感受不到丝毫的下流气息，而是挖掘了其高超的艺术价值。

> 事实上，从日本国的带有色情味的绘画中，可以通过狂怒般的性交的热度，感受到超绝的描写力下的极端美艳的压迫感，是值得研究的绘画。（中略）这是“阴茎”的素描，那轮廓强而有力，是可以比肩卢浮宫美术馆里米开朗琪罗的作品中的“手”一般的绘画艺术。

即使是在现代日本，春画也不免被当作禁忌，因此，将其比作米开朗琪罗的“手”，多少有些令人惶恐。不过从龚古尔的言论在这个时代流传这一点来看，不难想象，忠正是否身在巴黎，将会影响龚古尔对日本艺术的理解。是看成肤浅下流的民族呢？还是理解为将生命的迸发与跳动感质朴地表现出来的民族呢？其中也有这位传道士的功劳。

传道士的胜利

1900年的巴黎世博会上忠正向欧洲介绍日本艺术迎来了高潮，当时他被提拔为日本馆负责专员，在夏乐宫建造了“日本古代艺术馆”，成功展示了八百件作品。在这之前，在各国举行的世博会上，日本馆的展品大抵都受到了好评，但其展示技术和方式，与其说是稚嫩，不如说“更像夜市上杂乱无章的销售”。[58]而展示在世博会举办一个月后才开始的情况也时有发生，看上去就跟非文明国家没两样。卖剩下的艺术品会在世博会后“叫卖”，虽然卖家仍能赚到钱，但价值却极大地降低了。

那时的负责专员相当于农商务副长官，属于名誉职称。而忠正却自己上阵指挥，开始管理让国外感到不悦的展销商的无规划的商业行为。同时，得到了政府一百三十一万日元（约等于现在的二百六十二亿日元）的补助，另外筹备成立博览会展品协会。为了展现“并非只有浮世绘才是日本的艺术”，他在日本古代艺术馆将7世纪到19世纪的国宝级艺术品、历代天皇的物品等进行展示，里面有一百六十四幅画作、二十五件木雕艺术品、一百六十三件金属雕刻品、一百三十件蒔绘作品、二百七十三件陶瓷器作品、三十六件古代服装织物等共计约八百件展品。

在请求展出皇家艺术品时，忠正还谒见了明治天皇，当天皇问到“若艺术品丢失了该怎么办”时，他回答：“我已经做了与宝物共存亡的准备。”[59]林忠正还联系了三家保险公司，为展品投了巨额保险。[60]

这次展览大获成功。在开馆前进行视察的法国外相阿诺特在1900年4月8日的《小吉伦德报》（*Petit Gironde*）上写道：

> 我建议大家务必前往日本古代艺术馆。这个馆里面陈列着日本距今一千年前——欧洲还几乎处在原始时代——的独特的艺术，其力量是如此优秀，定会让参观者感动。（中略）欧洲是最早将文明带给日本的地方——这种自大的想法绝对是不合适的。

此外，忠正还为了本次博览会，编撰了介绍包括圣武天皇到丰臣、足利、德川时代在内的艺术史的精装皮面《帝国美术词典》，并亲自翻译成法语，印刷出版了一千份，分发给了欧洲的艺术家及艺术相关人士。

忠正在这次世博会之前，通过驻法国大使曾祢荒助向日本政府提交了《意见书》。里面写着“世博会是国家之间的竞争，是比较一个国家文明程度的和平战争”。

忠正赢了这场和平的战争。靠着大约十年里忠正在艺术界的努力，西方对日本艺术才有了正确的认识。然而这之后，忠正离开巴黎，不久溘然长逝，日本因为中日甲午战争及日俄战争，成为欧美国家的“眼中钉”，一切都分崩离析了。

启蒙日本

忠正发挥的另一个作用是，由于在巴黎时目睹了西方大国的艺术战略，他得以反复客观地审视日本，并对日本进行“启蒙”。围绕着这个观点有许多分歧意见，在日本国内也不时有争论。

1892年11月，忠正在日本的合作伙伴，即在浅草驹形町开了一家名为“蓬枢阁”的古董艺术店的小林文七，在日本举办了首次浮世绘展。忠正对此全力支持。

会场在上野三桥松源楼，参展作品有肉笔画一百十九幅、浮世绘版画三十三幅、古代锦绘集挂件一幅，合计一百五十三幅作品。参展商除了忠正，还有益田钝翁、若井兼三郎、别府金七。

忠正在其目录序文中写道：

> 在法国，浮世绘是何其被尊重，浮世绘的艺术价值是何其高啊。

忠正列举了著名的收藏家的名字，并进行说明：

现在（日本人）若对浮世绘的崇高的艺术价值尚未觉醒，数年内，浮世绘就会从日本流失殆尽。

这是给日本艺术界敲响了警钟。

当时，后来成为浮世绘爱好者的欧内斯特·费诺罗萨（Ernest Fenollosa）甚至也说过，“浮世绘是恶俗而淫荡的纸”“北斋是街上画广告的人”。

对此，木木在《林忠正与日本近代》中写道：

若是林在这两三年前就开始经手浮世绘，那么在直面浮世绘正在（从日本）流失的现实后，他才会发出这样发自肺腑的警告，同时也对大名鼎鼎的巴黎国立美术学校将浮世绘视为艺术品这一事实感到震惊。

文七举办浮世绘展的两年前的1890年，萨穆尔·西格弗里德·宾在巴黎国立美术学校（法国美术学院）举办了“浮世绘展”，引起了巨大反响。从此，浮世绘被公认为艺术。与这一展览相呼应，忠正在一年前的1889年回到了日本，与里子结婚，在东京京桥区尾张町开设了“东京总店”，从第二年1月开始，便留在东京，为往巴黎输送浮世绘做准备。

艺术的定义

1878年到1890年居住于日本、在东大教授哲学的美国人欧内斯特·费诺罗萨对日本艺术也十分关注，并对日本人趋于西方化的现象，提出了“保护古董艺术即振兴传统艺术”的意见。1887年成立的东京美术学校（现在的东京艺术大学）里，绘画方面只有日本画学科，如

此劣势之下，西方艺术界的西洋画家们在1889年成立了明治美术会。忠正一开始便以赞助会员的身份参加了此协会。在1890年5月的月例会上，他以《看懂外山博士的演说》为题，发表了两个小时的演讲。在此一个月前的例会上，外山针对原田 直次郎 画的天使站在龙上的作品进行了严厉批评，“画了连见都没有见过的天使”，认为“日本绘画的未来，主题的选择是一个课题”。对此，忠正表示“确实，画家们都苦恼于画什么主题，但是相比起来，画家更苦于表现手法的技巧”，主张学习技巧才是最重要的。他希望可以认可既有的日本艺术的价值，保护与继承传统艺术，同时提出“未来的日本艺术是通过西方艺术传达日本思想的媒介”的想法。在这个阶段，印象派的绘画还没有进入日本，唯独忠正一人看到莫奈、德加他们的创作活动，所以对日本画家们技法的不成熟感到着急。

另外，忠正还阐述道：“必须明确美术的定义。”在日本，“美术”这个词语原本是在1873年维也纳世博会召开时，将德语书写的展览项目翻译成日语时的译词。而从那之后的十几年，其定义仍然暧昧模糊。忠正对其定义是这样表述的：美术是对物有所感悟、心有所想，美术是情感洋溢而后外发，美术是将感动诉诸形迹，美术是将感动进行描摹从而将感动传递给他人，美术是将无形的思想转化成有形的技术，美术是才华的产物，美术是性理学[61]式的概念，是与心理学相反的产物。

这是忠正第一次用日语阐述西方艺术的概念。同时，他在明治美术会，展示了自己藏品中的卢梭、米勒、柯洛等巴尔比宗派的风景画。自然，这也是在日本的首次公开展示。

1897年，在日本驻法大使曾祢荒助的推荐下，忠正向当时在巴黎的有栖川宫、第三次内阁成立前的伊藤博文，以及连任第二、第三次

伊藤内阁文部大臣的西园寺公望等人提交了《对即将召开的1900年法国巴黎世博会参展的意见》，主张“日本应用与国内展览会相同的态度对待世博会，从而扩大交易规模。而且需要从科学技术、艺术、经济等更全面的宏观视角去审视。现在的日本虽然作为中日战争的胜利国为人所知，但更需要从文化层面上，去告知世界日本是一个优秀而和平的国家”。

这个主张被伊藤博文等人高度评价，所以忠正作为普通国民，被破格提拔为1900年世博会的负责专员。与伊藤成为终身好友，忠正也被叫作“私设领事”。伊藤晚年的时候，在忠正第一个女儿出生之时，赠送了“文”字，取名为“文子”。

年轻艺术家的培养

1885年，为了学习法律来到巴黎的黑田清辉的美术才能被忠正发现，忠正于是劝说黑田向画家道路发展，并向他介绍了画家拉斐尔·科林。第二年，黑田在给父亲的信中写道：

> 山本（芳翠）、藤（雅三）、林等先生感叹日本艺术不及西方艺术，极力劝我学习绘画。[62]

1896年，此前绘画专业只有日本画科的东京美术学校（现东京艺术大学）开设了西洋画科，黑田成了最早的指导讲师。在巴黎培养年轻画家，奠定日本的西洋画的基础，这也是忠正的工作。

在法国，忠正也支持着“尚未受到关注”的印象派等画家。1891年，毕沙罗拜访忠正的店，用浮世绘版画和毕沙罗的作品进行了物物交换。拉斐尔·科林、贝尔特·莫里索、克劳德·莫奈、德加等与忠正也进行了物物交换。1903年，忠正向卡米耶·克洛代尔提供了三百

法郎，作为其作品《波》雕刻费用的一部分。卢浮宫艺术研究员雷蒙·克什兰曾写道：

> 即使是没有钱的时候，也还有可以满足他们兴趣的其他方法。我们采用了朋友之间进行交换的方法。在和克劳德·莫奈卖剩下的画作交换时，他给我们看了从林手中获得的极品浮世绘和陶瓷器。德加也是用同样的方法得到了好几幅画作，现在几乎是需要膜拜的师宣[63]的画作，就是通过几幅宝贵的素描换取的。[64]

忠正与梵高、北斋之谜

为什么只有梵高？

不过，有一件不可思议的事。

同一时期，在巴黎呼吸同一片空气的林和梵高之间却没有交往。不仅没有交往，甚至连一丝交往的痕迹也没有。忠正将巴黎的店铺关闭时的《买卖目录》里，过世后外甥长崎周藏编撰的《林忠正收集西洋画图录》里，虽然有在法国南部阿尔勒与梵高拥有共同工作室的高更的作品，却没有梵高的作品。林忠正在莫奈、马奈、德加、西斯莱等大受欢迎之前，便和他们有了密切交往，为了支持其创作活动，还以浮世绘进行物物交换。既然这样，忠正对生前极为贫穷的梵高伸以援助之手也并非稀奇。

翻看两人的履历，唯一一次交集是1886年2月到1888年2月的这两年里。当时梵高在弟弟提奥的应允下，住在巴黎。在画廊工作的提奥和忠正是同行，店也很近。按理说应该会和提奥有所接触。

不过，我去了2017年年末举办的东京都美术馆的展览“梵高展——梦回日本”，在大量展示的梵高收藏的浮世绘中并没有发现“忠正印”。我感到很奇怪，于是给该展览馆的艺术研究员写了信。

——梵高据说收藏了五百幅浮世绘，其中没有印有林忠正印的？

对此，梵高美术馆研究院尼肯・贝克先生回复说：

荷兰阿姆斯特丹的梵高艺术馆里，梵高收藏的浮世绘里也没有林印。文森特和提奥的浮世绘几乎都是从萨穆尔・西格弗里德・宾先生手中购得。而林商会的浮世绘价格过高，所以无缘购得吧！

擦肩而过

在梵高住在巴黎的1886年至1888年间，忠正过着十分忙碌的日子。第一年的1月，在维多利亚大道上的新店开业。4月，去了伦敦。5月，向《巴黎插画》杂志投稿。6月，从美国去中国。在中国进购工艺品，回程去了趟日本。第二年的5月，从美国回到巴黎。同月月底去了日本，和里子相亲，并决定和若井取消合作。11月回到巴黎。木木康子也说：“那两年忠正几乎不在巴黎，也没有见到梵高，所以才无法给予支持吧。”

不过，即使是生前与梵高没有交集，在梵高死后，应该也可以买得到梵高的作品。

梵高在1890年用猎枪自杀（也有其他说法），生前只卖出了一幅作品。死后，弟弟提奥在1890年9月22日到24日，在自己的公寓里举办

了梵高的回顾展。在1891年2月举办的布鲁塞尔的“二十人展”中展示了八幅油画和七幅素描遗作。在3月巴黎的“独立艺术家协会展”上展出了十幅油画。1893年，评论家公开发表了梵高的一部分书信。1894年，高更也发表了自己关于梵高的回忆。他写道：

确实，不管怎么想，文森特都已经不正常了。

在这期间，在法国，梵高那另类的画风和传奇性被广泛传开，梵高开始不断受到赞誉。同时，在梵高去世第十年的1900年，他的作品开始畅销，《向日葵》价值一千一百法郎。1913年时，《静物》以三万五千二百法郎的价格出售。

可以确定的是，1905年春天前一直住在巴黎的忠正即使没有见过梵高本人，至少是见过他作品的。梵高过世之前，忠正曾担任巴黎世博会的负责专员，异常繁忙。但是在其过世后，他理应对梵高的评价有所耳闻。为何忠正没有收集梵高的作品呢？忠正想要“在日本建造西洋美术馆”，将喜欢的作品收藏起来带回日本，而其中为何没有梵高的作品？以忠正的审美，竟然没有看出梵高的才能吗？

是谁将招牌给了他？

不过，我在2017年年末参观东京都美术馆“梵高展——梦回日本”的时候，获得了一条相关线索。展览会中央的玻璃盒子里放着一枚椭圆形的板，是用墨书写着汉字“起立工商会社”的招牌。而在那块板的后面，是用油画描绘的三本册子，1887年收藏于梵高美术馆。上面的解说是这样的：

起立工商会社1874年由明治政府成立。（中略）这一块木板应该来自该公司的木箱。在宫内厅书陵部保存下来的世博会上起

立工商会社展示会场的记录照片中，也有使用一样材料的椭圆形招牌。而梵高是通过何种途径拿到这块招牌的呢？这点目前还未可知。不过他与“日本”之间存在某种交集，这是确认无疑了。

这里虽然没有关于忠正的论述，但肯定存在与此有关联的人。起立工商会社1874年成立，于1891年解散。巴黎的公司在1884年转让给了在横滨成立“园中商店”的园中孙平。园中是忠正在1878年进入起立工商会社时的介绍人。

也就是说，1886至1888年，住在巴黎的梵高与起立工商会社正好“擦肩而过”。若是想买下这个招牌，想来也只能通过起立工商会社的早期成员或者园中商店的相关人士。若井从1884年开始留在日本负责采购，不住在巴黎。在巴黎的是忠正和起立工商会社的老员工——在分店关闭后仍然留在巴黎的大塚琢造。

起立工商会社社长松尾仪助的曾孙田川永吉先生，在其著作《政商：松尾仪助传》的开头部分记载了这样的内容。为了1889年巴黎世博会而来到巴黎的松尾，送给了偶然拜访办公室的梵高一个茶盒子的椭圆形盖子。在维基百科“起立工商会社”的词条里，有“松尾赠予梵高”的内容。我拜访了住在镰仓的田川先生后，询问了这一点，他很爽快地回答：“这一部分是杜撰的。”还接着说道，“那个时期举办了巴塞罗那世博会，起立工商会社也参加了。画家久米桂一郎以兼职的形式参加了展会，或许久米和梵高这两个年轻画家之间有一定的交流。”

到底是谁将起立工商会社的招牌给了梵高呢？

怀着这个疑问，我通过东京都美术馆向梵高美术馆研究员尼肯·贝克先生写信询问。他回复说：

> 起立工商会社在梵高来巴黎之前就已经解散了，所以为什么梵高会有这个招牌，完全不得而知。或许是谁拿到了世博会上使用的招牌，之后又给了梵高。目前没有任何证据留下来。

既然真相尚不明确，这个招牌的存在或许可以暗示忠正和梵高的关联。忠正没有购买梵高的作品，或许也是出于什么理由。又或者是通过给予从园中商店获得的起立工商会社的招牌，来支持其创作活动亦未可知。其真相必须再加以调查才可，不过我认为维系忠正与梵高的微小缘分就在这个招牌里。

使北斋成为明星——肖像画之谜

还有一个关于忠正与北斋的“谜团”。

2017年7月，我拜访荷兰莱顿国立民族学博物馆时，策展人丹·科克先生这样讲述：“巴黎的吉美博物馆里有北斋拄拐杖的水墨自画像。我最近偶然看见这幅画的印刷品，只是和服上有格子花纹，大英博物馆的艺术研究员蒂姆也看到了。印刷这幅画的是明治时期出版饭岛虚心所著的《葛饰北斋传》的出版商小林文七。”

北斋确实画了好几张自画像。根据研究者山本阳子女士《葛饰北斋的肖像画中的自我表现》[65]研究，据推算，北斋在自己描绘的黄表纸上，画了自己二十二岁、四十岁、四十一岁、四十三岁、五十五岁时的自画像。此外，在七十岁、七十六岁、八十三岁时给刷版师的信上的空白部分，也都画了自己的样子。除此之外，还有溪斋英泉和

女儿阿荣小姐等人为他画的肖像画。我问丹，为什么北斋执着于自画像呢？他的答案是我未曾想过的。

“为了出名，传播自己的形象是非常重要的做法。在西方，画家们有画自画像的习惯，伦勃朗和梵高都在画。既不需要模特费用，又是不错的练习手段，而且从结果上来说，他们的脸被人记住，会变得更有名。梵高还留下了自己割掉耳朵后绑着绷带的自画像。这就增强了梵高的故事性。”

原来如此，想想确实是这样。歌手也是，演员也是，作家也是，都是作品和脸传播以后，人就变得更出名。肖像画和故事合为一体，流传开了以后，便会有追随者。在没有照片的时代，就只有依靠肖像画了。

丹继续说道：“吉美博物馆里拄着拐杖的其本人的肖像画是经过复印之后再分发到各个地方的，这个行为很明显可以看出是为了塑造北斋本人的形象。而且出版《葛饰北斋传》的出版商还将肖像画印刷销售，这不妨视为宣传北斋的方式之一。”

在这之前，我从未发觉肖像画还有这样的意义。北斋的肖像画比较多，所以说起来确实如此。除此之外，江户时代的画师留下肖像画的情况不多，仅有圆山应举、歌川国芳、伊藤若冲、与谢芜村。不过，将肖像画进行“印刷”在世间传播的画师，除了北斋以外就无其他了。这到底有什么意义呢？

丹说：“饭岛虚心写的《葛饰北斋传》出版于1893年，已经是北斋过世约四十年后了。不过那时，在欧洲已经掀起了日本主义热潮。

要是这时将北斋包装成明星，出版商就可以大赚一笔。把浮世绘从日本运到欧洲，价格就会往上涨。其中不乏有这样想法的人吧。”

到底是谁在推广北斋呢？在这个时期，我对忠正还非常陌生。听大英博物馆的蒂姆先生提及了这个名字，正打算回国后详细调查一番，缘于此，我拜访了丹先生。

“究竟是谁要把北斋包装成明星呢？当时在日本和欧洲有想要销售北斋画作的商人吗？”

他回答我：“我现在也毫无头绪，还没有对这个进行调查。我听说在巴黎有一位叫林忠正的画商，有这方面的实力。”

在日本与法国推广北斋

是啊！就是忠正！要是现在听到丹先生的这些话，我可能会当场大声地说出：“推广北斋的就是忠正。”

不过那时，我对忠正的了解并没有那么深入。

最开始拼图中丢失的一块有线索，是在回国后拜访木木女士、和丹先生开始联系、调查饭岛虚心的《葛饰北斋传》的时候。

面对我的疑惑，木木女士从书房里取来了一本厚而旧的书。在淡粉色和纸制作的封面上，写着《葛饰北斋传》这几个大字。木木女士把这本书放在我面前后，告诉我：“这是1893年在日本出版的据称是饭岛虚心撰写的《葛饰北斋传》的原书。在封面上还写着‘未定稿’‘林忠正旧藏本’这样的字样。”

为什么木木女士手上会有饭岛虚心的《葛饰北斋传》的原本呢？为什么这是忠正的藏书呢？

木木女士说：“虽然没有确切的资料保存下来，不过编撰人文七是忠正雇佣的。这本书据说是萨穆尔・西格弗里德・宾委托出版的，但根据我的推测，是忠正出资，委托文七让虚心撰写的。上面写着‘未定稿’，或许这是忠正生前拿到的最后一稿书样。”

这是经过忠正的手出版的，这个说法还有一段故事。1893年出版的《葛饰北斋传》的首页插画上，用了北斋的半身肖像画，并备注了“葛饰北斋翁之肖像”。尖尖的头顶，眉骨突出的四方形长脸，两边的头发稀稀拉拉。虚心在小注里写着：“卷首的老翁肖像是白井、本间、小林诸位先生推荐放置的。”

看到这幅画，我想起来了。我曾在其他地方看见过这幅插画。

是在巴黎的吉美博物馆！在那里，我曾经看过龚古尔在1896年出版的传记评论《北斋：18世纪的日本美术》的实物。翻开从茶色变成暗褐色的封面，首页的插画就是这一幅。

在当时的采访中，吉美博物馆的艺术研究员埃勒努是这样讲述的：

这幅肖像画曾挂在巴黎珠宝商亨利・韦维尔的家里，忠正看到了以后，在信里写道，当时大为感动，赞叹绝佳。想来韦维尔是从萨穆尔・西格弗里德・宾处购得的这幅画。在信上还写着，这真是比小林先生的藏品还要好啊。小林指的是小林文七。

小林文七也拥有同样的肖像画！也就是说，只有忠正一人知道日本和巴黎同时存在着这幅肖像画。忠正知道这一点后，为了推广北斋，就如后面说到的那样，三年后在自己参与的日法出版刊物上，使用了同样的图作为首页插画。通过广泛流传肖像画，北斋获得了更大范围内的追随者！

了解到忠正的长远目光后，我着实感到震惊。

两册书诞生的前因后果

由岩波文库出版的饭岛虚心撰写、铃木重三校注的《葛饰北斋传》中，铃木详细描述了该书的出版经过：

> 在筹备本书的阶段，相隔汪洋的巴黎的大艺术商人萨穆尔・西格弗里德・宾产生了想整合北斋研究的想法，再之后，龚古尔也产生了汇总北斋资料的意愿，联系这二人的是一位著名的画商林忠正。

龚古尔是出生于1822年的法国作家，和比他小八岁的弟弟茹尔・德・龚古尔因共同创作《日记》而出名，此外还有小说、评论、历史文献、艺术评论等作品。弟弟因为结核病恶化四十岁离世，其随后投入近代日本美术，开始收藏浮世绘等，为日本主义的昌盛发挥了极大作用。现在法国最权威的文学奖“龚古尔文学奖”就是1903年根据他的遗言，由龚古尔文学奖协会创立的。

龚古尔在1891年借助忠正的力量，出版了《歌麿》。接着准备执笔《北斋》的时候，宾提出了同样的计划。被龚古尔的《歌麿》刺激，同样作为日本文化爱好者的宾想必是无法忍受被龚古尔单独占有歌麿和北斋吧。

不过虽然宾在1886年到1888年为了在横滨进购浮世绘，开了分店，但并不会日语，在巴黎也无法进行像样的资料收集。于是宾通过忠正，委托在日本经手浮世绘的古董艺术商小林文七（受雇于忠正），尝试进行资料收集。也就是说，宾与龚古尔时间上虽然略有先后，但不论是谁，都委托了忠正进行“北斋资料收集”。“脚踏两只船”的忠正在1891年的时候，开始停止为龚古尔提供资料。龚古尔在日记里写道：

> 啊，我关于日本的工作受到了挫折。林和我坦白，向我提供北斋相关信息是不可能了。因为宾正在准备这位画家的相关研究，这样会损害和他生意上的关系。

这之后，两个人的关系变得错综复杂。

1892年5月，忠正前往日本，协助小林文七在上野举办浮世绘展览。1893年，他作为世博会评议委员前往芝加哥，1894年春天回到巴黎。其间的1893年，忠正去了趟芝加哥，不久后文七的蓬枢阁就出版了饭岛虚心的《葛饰北斋传》。

得知此事的忠正指责了其行为：“饭岛受萨穆尔·西格弗里德·宾委托进行资料收集和信息整理，明明已经接受工作前的报酬，却私自利用了成果，在日本出版了《葛饰北斋传》。”其后，宾和龚古尔通过媒体指责对方，不过忠正没有给出评论。此后，忠正为龚古尔提供北斋的资料，在三年后的1896年2月13日，龚古尔撰写的《北斋：18世纪的日本美术》出版了。

很明显，在日法两国，短短三年内出版的关于北斋的传记，卷首不约而同都使用了“同一幅北斋肖像画”。

莱顿的丹先生也说，使用同样肖像画的这两次出版，恐怕幕后存在有实力的推手。而日法两国中能够办成这事的，除了忠正以外，别无他人。

饭岛是文七带来的作家，是参与文部省编辑局教科书编写的人物，而不是浮世绘的专家。文七受雇于忠正，将文七介绍给宾的正是忠正。而龚古尔在《北斋》刊印发行后，在信上写道：“我在写作过程中得到了您的协助，但是我觉得金钱难以表达我的感激之情。”然后将加瓦尔尼的素描赠送给了忠正。保罗·加瓦尔尼（Paul Gavarni）是新闻大亨埃米尔·德·吉拉尔丹（Émilede de Girardin）发掘的风俗讽刺画家，与奥诺雷·杜米埃（Honore Daumier）齐名。龚古尔将宝贵的作品赠送给忠正，可谓割肉。据说忠正则终身都将这幅作品带在身边。

而后，在《北斋》发行五个月后，龚古尔逝世。《北斋：18世纪的日本美术》成了他的遗作。他留在这世上的，便是北斋在欧洲不可撼动的高度评价。

若是按照丹先生的推测，我们着实应该为忠正的深谋远虑感到震惊。

最后的十年

在日本与法国出版《北斋》之后，忠正为了尽到1900年世博会负责专员的责任，竭尽了全力。这期间，他从店铺经营抽手。1898年，弟弟萩原正伦接手经营店铺。正如前文所说，巴黎世博会大获成功。

1905年忠正结束了世博会的工作，回到日本，关闭了艺术品店铺，告别了生活二十七年的深爱的巴黎。那时，德国东洋学者，也是

忠正的拥趸之一恩斯特·格罗塞（Ernst Grosse）给忠正寄了一封信：

> 您打算永远地离开巴黎，这让我们悲痛万分。知道您出色涵养的所有人，从此孤寂将常伴左右。还请理解我们吧。我们因为您，得以领略日本艺术的无上美妙。[66]

回国后的忠正，在木挽町宽敞的二层洋馆里，陈列了带回国的艺术品。“柯洛间”装饰有柯洛、库尔贝的绘画。铺着红地毯的“红之间”里陈列马奈、德拉克洛瓦、阿曼·吉约曼的作品等。和式房间里是光琳的挂物。西式房间的下面则收藏着数不胜数的西洋画，收藏柜里藏着日本艺术品。

而在回国的那个夏天，和已经是大藏大臣的前任法国公使曾祢荒助吃晚餐时，忠正被食物噎住，若不是里子帮忙拍背，就差点咽不下去了。

那一年的12月生日，他还留下了一张背后写着“闲暇”的肖像照，不过次年1月，忠正因病吐血。“疑似胸部动脉瘤的症状”[67]，木木女士写道。

2月1日，时任韩国统监的伊藤博文前往忠正家中探病。里子将红酒送到二人谈话的房间里时，看到沉默地看着庭院的二人脸上淌着泪水。

在那两天后，里子生了大女儿。伊藤赠予名字“文子”。

4月7日，预感自己死期将近的忠正叫来了公证人，写下遗书。他将之前写的“在自己建造西洋美术馆之前”，修改为“在有人帮我建

成之前”。

三天后的4月10日，林忠正去世，享年五十二岁。忠正走完了短暂的一生。

直至20世纪70年代，都没有任何人为其写传记。艺术界与世人对忠正的评价，一概是残酷的无视。

东西方的桥梁

在2009年出版的《林忠正》中，木木女士写道：

> 19世纪后半期，巴黎这个城市正值伟大艺术家辈出的“光荣时代”。

在忠正前往法国的19世纪70年代后期到80、90年代，印象派兴起，莫奈、德加、雷诺阿、塞尚等人百花齐放，争奇斗艳。埃菲尔铁塔建成，地铁通行，巴黎的城市建设蓬勃发展——确实正是“美好时代”。

那时，以浮世绘为中心的日本主义盛行。在越发旺盛的“日本艺术”潮流的火焰中，忠正是唯一一个“能够以地道的法语阐述日本人的审美，能够以法国人的感受理解法国人的审美，又会日语”的人。

> 在那个时代，与艺术家们平等交往的忠正，品尝着祖国人民无法想象的幸福。

木木女士写道。忠正真是独一无二的存在，是货真价实的艺术传道士，他通过艺术在西方与东方之间架起了一座桥梁。

在他去世后，直至今日，人们对其评价褒贬不一，这倒不如说也是其大格局的佐证。通过这个男人的手，全世界对北斋的评价才得以巩固。

葛饰北斋在1960年被授予“世界文化巨匠”称号，1998年被美国《生活》杂志评为“千禧年影响世界的一百位名人”之一，这样的评价与忠正生前的努力推广不无关系。

在日本主义的热潮中，忠正强有力地推广了北斋，其成果与今日的全球性北斋热潮息息相关。

我们回顾了全世界范围内对北斋评价的过程。而在日本国内，对于北斋的评价，又经历了怎样的变化呢？费诺罗萨所说的“街上画广告的人”这样的评价，又是从什么时候开始颠覆的呢？接下来我会将视角转向日本国内，再次踏上收集资料的旅程。

第三章　小布施的北斋与高井鸿山、豪商文化

北斋最后的三十年

世界瞩目的小布施

“小布施对北斋来说，是一个十分重要的地方。在晚年创作肉笔画时更是如此。”

时任大英博物馆策展人的蒂姆·克拉克先生对我说。大英博物馆与大阪阿倍野海阔天空美术馆共同策划了名为“北斋——超越浪潮”（在大阪名为“超越富士山”）的展览，接连数日，参观者的长队从大英博物馆展馆门口排到了人行道上。

进了室内展厅，入口处有一幅巨大的日本地图，标记了对“江户”“京都”“大阪”，在上方还单独标记了“小布施”。

“小布施是什么？”“北斋去过小布施吗？”访客对第一次看到的这个小城市的名字感到诧异。为什么会对小布施进行特别标记呢？蒂姆说：“本次展览的主题是北斋最后的三十年。北斋五十岁时画了《北斋漫画》，七十岁时因画了《富岳三十六景》才被世人认可。再到八十岁时，去了小布施，这之后的肉笔画十分出色。其中，祭屋台的天井绘《浪图》两幅，展示了北斋自身的巨大变化。在画中，白而细小的点如星河一般。这似乎是在描绘自己身处宇宙旋涡之中。”

共同参与策划的阿倍野海阔天空美术馆馆长浅野秀刚则认为：“最开始是希望全世界可以理解北斋晚年的肉笔画，所以我们讨论以

北斋的最后二十年为主题。不过北斋在还历之年[68]，开始用起了‘为一’这一雅号，所以决定以六十岁以后的三十年作为主题。浮世绘在欧洲非常多，不过肉笔画的话，还是日本多。尤其是小布施，对北斋的肉笔画来说是个非常重要的城市。”

大英博物馆为期八十一天的展览期间，共有约十五万人观展，阿倍野海阔天空美术馆四十五天的展览期间，约有二十六万人参加。全世界约有四十一万人“观看”了北斋的肉笔画。再加上媒体报道，可以说有数不胜数的目光聚焦在了肉笔画和小布施上。

在这场展会上，馆方展示了从小布施借来的上町祭屋台的《男浪图》和《女浪图》、岩松院的《八方睨凤凰图》的画稿、北斋个人收藏的《羊图》，以及他晚年的作品《富士越龙图》等。尤其《男浪图》《女浪图》，是展会的重点展品，被放在最里面的展览室里。作为在欧洲非常受欢迎的《神奈川冲浪里》，也就是通常所说的“The Great Wave”所延展出的抽象画，这两件作品受到了观众的热烈欢迎。

大英博物馆的蒂姆先生接着补充：“今后三年里，我们将协同伦敦大学与史密森尼博物馆对北斋的背后支持者进行调查。小布施的高井鸿山以及在江户开店的小布施商人十八屋都是在北斋背后支持他的人。我们希望能够详细了解他们二人所做出的贡献。”

不论对小布施的肉笔画和天井绘而言，还是对小布施这个城市自身而言，2017年都是它们走向世界的一年。

将目光投向晚年的北斋

与现在全世界的北斋研究潮流相反，始于战前的北斋研究中，完全没有涉及北斋的晚年创作活动。小布施的乡土历史学家及北斋鸿山研究者金田 功子编撰发行的《栗之诗》（48号，2012年11月发行）中是这样写的：

> （北斋的晚年）因难掩衰退，开始走进绘手本与肉笔画的世界中，过着奇思妙想的余生。[69]
>
> 七十岁前后，他的艺术生命终止了。[70]
>
> 天保时期的北斋，只剩下毫无内容的形骸。他对于自己艺术水准的下降也十分着急，但是却无力挽回。[71]
>
> 北斋与同时代的江户庶民们一样，不曾将目光投向外界。社会变更，日本是要更新换代了吗，产生这种预感，从而感到揪心——这种情绪从未在北斋身上出现过。[72]

看了历代研究者们的观点，可以得出晚年的北斋已经“难掩衰退”“（创作精力）也不复往日”这样的结论。

被这样认为的原因之一便是，研究者们居住的东京与小布施存在着“地理上和心理上的距离”。19世纪末，处于日本主义潮流中心的北斋在欧美十分受欢迎，但在对此没有察觉的日本，对北斋的认知就如费诺罗萨所说的“是街上画广告的人”，浮世绘是“恶俗而淫乱的图画”。

1966年，苏联举办的北斋展大获成功，其巡回展在东京高岛屋商场举办。从这时开始，日本人重新认识了北斋。在这之前，没有人认

识到北斋的价值，更鲜少人花费时间与金钱来到小布施进行北斋研究。

另一个很重要的原因是1893年由饭岛虚心编著、小林文七发行的《葛饰北斋传》中，几乎没有写到在小布施发生的事。研究者们把北斋去世四十四年后的传记作为研究的第一手资料。写这本书的虚心，在描写生前北斋的状态时，采访了与北斋关系不错的江户戏曲家柳亭种彦的徒弟以及北斋的弟子。因为没有去过小布施，所以对北斋在小布施的事无法说明。所以后续的研究者们，对小布施的情况也没有触及。北斋前往小布施，致力于绘画创作的时期，在江户被称为“空白期”，也就是“衰退期”。

其实深入研究后有人发现，在七十多岁时画了《富岳三十六景》及《富岳百景》的北斋，在八十多岁时跨越两百五十公里前往小布施，描绘了多幅肉笔画以及巨大的天井绘，展现了与“衰退”截然不同的热情。甚至不如说，他率先实现了现在所说的“人生百岁时代”——长寿与健康。

研究者发现这一点是在1966年9月，为了在苏联举办由日经新闻社主导的北斋展览，进行肉笔画与天井绘调查的时候。浮世绘研究家尾崎周道，站在第一次看到的小布施的肉笔画前，非常诧异，留下了这样的话：“为什么北斋会在如此高龄时（在小布施）画出这么充满热情的画呢？是他不满足于版画，进而日复一日地练习，开始尝试肉笔画吧？北斋生活在小布施的时期往往被认为是其创作的衰退期，看了这幅画，恐怕这个认知必须要修改了。”

不仅仅是尾崎周道，楢崎宗重（日本浮世绘协会理事）也于1976年在小布施的“北斋馆”开业前，来到了小布施，他说：“我是今天

第一次到小布施，想和大家说的是，我的北斋研究从今天才算开始。”

虽说这应该是谦逊之词，但从那时开始，北斋研究的风向突然发生了变化，从此前的“无视”到热烈的“关注”。自然，之后我们讲到的真假辩论也开始了，不过沉睡在小布施的“北斋”却成了研究者们出乎意料的充满魅力的素材。

为什么是肉笔画

为什么到了小布施以后，北斋就开始投入肉笔画创作中了呢？

于2018年不幸去世的永田 生慈（原太田 纪念美术馆副馆长，住田北斋美术馆建设准备负责人）从小熟识北斋作品，长大后成为浮世绘研究者，他在著作《葛饰北斋的愿望》中写道：“原因之一是，北斋放弃了浮世绘原本的题材。也就是说，北斋开始远离画戏子与美人这些风俗题材的浮世绘，开始投入以动植物、信仰、古典故事为题材的作品创作中。”

正如永田 所记录的那样，浮世绘的题材多以美人（花魁等）、相扑、戏子以及北斋独创的风景（名胜古迹，或是观光胜地）为主。而从那时开始，北斋渐渐偏离了这些题材，开始以龙、凤凰、钟馗、罗汉等宗教元素或者是弁庆、牛若丸这些历史人物作为题材，创作肉笔画。

换句话说，北斋走上了从实用艺术转向纯粹艺术的道路。

江户时代的浮世绘，说到底是实用性绘画，出版方看中当时的流行趋势，选择绘画师、雕版师、刷版师，然后选定题材，指定创作。

这些费用自然都由出版方准备，所以画师通常不能自己选刷版师、雕版师。出版方当然也追求美的作品、杰出的作品，但在这之前，是追求“畅销的作品”。

比如北斋的《富岳三十六景》取得了成功，其他的出版方就让歌川广重创作出《东海道五十三次》来博取人气。出版方也好，画师也好，都会为了更畅销的题材相互竞争。

已经七十多岁的北斋，比当时平均寿命多了二十多岁，大概早已经厌倦和年轻画师、出版方继续这种竞争了吧。不论多么花费心思去画，说到底也只是导览手册，就像现在的日历一样，想必他也已经厌倦了这种实用性的艺术。而且因为不喜欢出版方的指使，北斋从那时开始就偶尔自己指定雕版师和刷版师。他在肉笔画领域，也拥有足以留下举世无双作品的珍贵技巧。所以，主题方面也是自己与订购商共同确定，北斋全身心地投入了不需要雕版师及和刷版师的“肉笔画”中。

这时期，世人仍然有将浮世绘师和真正的画师进行区别的习惯。戏曲作家泷泽马琴在记录七十岁庆典仪式的书中，就用了“浮世绘画工”和“真正的画师”这样的表达方式，有“有坂蹄斋现在成了真正的画师”这样的记录。画肉笔画的真正的画师，这意味着等级的上升。

总之，这时候的北斋已经渐渐从实用艺术转向纯粹艺术了。曾有一个名叫礒田 湖龙斋的人，也从浮世绘画师转向真正的画师。不过这是1782年，他作为浮世绘画师破例获得了“法桥之位”（原本是授予优秀僧侣的职位）后的事情。在还不存在“艺术”及“美术”这种概

念的时代，一生都是普通画师的北斋“有意”践行这一转变，不得不说他确实是生存于孤独逆境中的天才。

七十四岁的宣言

作为凭证，北斋在1834年七十四岁时，留下了给自己的“宣言”。以“六岁起，我就养成了描摹事物状貌的习惯”为开头，写到“一百多岁后，留下作品一两件”。宣言出自《富岳百景》初篇卷末的后记（二十五页至三十五页）。

这篇文章是北斋想努力活到一百一十岁的“长寿宣言”，同时也是对自己的技术及技巧自豪的“明志宣言”。在该文里，北斋写着“九十岁时，我开始真正领悟艺术的奥义”“百岁之际也许能达到神妙的境界”。八十岁以后，北斋在每幅作品旁都会写上自己的年纪，用作品记录自己。

在这种心境下，北斋很难创作“销售用途”的作品，说得更恰当一点就是不可能再去创作了。他立志于不让自己的作品堕落为实用艺术，走向了更高的层次。出于自我的操守，晚年他选择自己的工作内容时更加严格了。当然，那段珍贵的时期也是赤贫的，所以他开始思考改变自己的商业模式。他一直孜孜不倦寻找的答案就是肉笔画。

永田 在《葛饰北斋的愿望》中写道：

> （肉笔画）对北斋而言，没有出版方的介入，也不用在意销售情况，在满足订购者需求的前提下，可以任意发挥想象，自由展现。

在北斋四十五岁那年自称“画狂人”之前，曾有一段时期画过大量的肉笔画。不过在八十岁以后，他画的肉笔画数量更多，主题也更加丰富。

从订单之多，我们完全可以看出北斋的画在当时是多么受欢迎。

不过促使北斋转向肉笔画的原因，不仅仅是因为下单者众多，而是那个时期特殊的时代背景——可以继续画鲜艳的浮世绘（锦绘）的时代已经过去了，若是继续画下去自身不免产生危机感。这些因素为北斋前往小布施埋下了伏笔。

天保改革

北斋迎来七十岁的天保年间（1830—1844），历史年表里突然频繁出现“起义”“宣示”“逃逸”“越级投诉”“不太平”这样的词。同时，由于全国性歉收，米价与物价高涨，民间爆发了大饥荒，百姓起义，底层人民涌入都市，破坏导致价格上涨的垄断资本家家宅的民众运动频繁发生。

1830年相继发生了伊予宇和岛起义、越后新潟打砸活动。1831年，爆发周防三田尻起义、长门起义。1832年，发生了尾张宣示和阿波三好郡起义。1833年则发生了羽前宣示、摄津兵库打砸活动，以及备前小田动荡、赞岐多次歉收。

在日本，起义和打砸活动四起，整个列岛经济情况十分糟糕。1837年，德川幕府第十一代将军德川家齐退位，德川家庆继任。然而，德川家齐以大御所之名掌握实权，其骄奢淫逸的性格投射到幕府

政治上，导致幕府从上到下，腐败严重。这种情况下，滨松藩主水野忠邦开始崭露头角。

1838年，在幕府担任指挥官的忠邦，为了复兴农村，推进“人返令”（地方居民不可随意搬至江户，必须返回地方种植大米）和禁奢令（禁止女性佩戴发饰和使用梳子等奢侈用品）等政策，因德川家齐等人的反对而受挫。1841年德川家齐去世后，包括这些政策的“天保改革”才终于大刀阔斧地实行。

然而，这三年的政治空白，让庶民生活苦不堪言，政策的实行也极其严厉。江户街头，节日庆典等奢华的活动被全部禁止，儿童们原本在院子里玩的烟花，以及对庶民而言极为普遍的混浴习惯也都被禁止了。不久，在普通百姓中受欢迎的中村座及市村座（剧场）接连失火，忠邦严禁重新建造建筑物，被誉为江户三座的森田 座也搬至浅草猿若町 。人情本[73]、义太夫[74]、相扑 等活动（与出版）也受到限制，乃至禁止。多色彩的锦绘（浮世绘）也成了受控制的对象。普通百姓生活开始变得乏味。

同时，忠邦为了奠定幕府财政基础，在各地实施新田 开发、水运航路开发、下总国的印幡沼开发等。对幕府直辖区进行土地监测，实施“上知令”（土地没收，藩领地更换）等措施（也有中途受挫的情况），全身心地致力于财政重建。

由于政策过激，各个藩地反抗激烈，忠邦于1843年9月中被罢免了指挥官一职。各地区的藩地进行自主财政改革。由于“上知令”的实行，幕府和藩地之间形成了对立。这些都是之后促使倒幕运动发生的部分原因。

国芳的拟人化表现

由于天保改革，那个时代的浮世绘画师的创作受到了哪些制约呢？以比北斋小三十七岁的同时代的人气浮世绘画师歌川国芳为例，富山大学艺术文化学科的川中菜摘在《关于歌川国芳的猫的拟人化表现》中记载：

> 国芳爱猫是众所周知的，（中略）在画猫的作品中，许多猫是以拟人化的形态出现的。尤其是1841年前后的作品，让国芳的画猫作品大受欢迎。

1841年，由于忠邦主持的天保改革，歌舞伎演出被禁。第二年，一折的锦绘也开始严禁出版，同时对绘草纸也进行了管控。北斋原本预定出版的作品也都延期出版了。他的最后一幅锦绘《百人一首乳母绘解》的大部分只画了底稿。

江户的出版禁令于1787年老中松平定信的“宽政改革”实施之后开始推行，并在1820年文政年间末期强化。加上发生大饥荒，经济低迷，江户的出版商频繁倒闭，大部分版权都卖给了关西。江户的出版文化急速衰退，北斋也无法继续自由地创作了。

原本这个时代的出版就是在当局严格的监视下进行的。浮世绘通常是由本地批发商即出版方进行构思，再由画师绘制原稿。出版方将原稿提交行政机关审查，若无问题，会在画上或者空白处盖上印章。底稿再交给雕版师，在修改印章的同时，刻到版木上。事实上，浮世绘并没有“表达自由”。川中写道：

> 在天保改革的禁令下，原本在普通百姓中受欢迎的役者绘和游女绘等无法再销售，这个情况对出版方来说相当头疼。由此，

国芳那种画有着演员脸的猫——戏谑画，是避开禁令的最佳方式。

在禁止骄奢淫逸的时期，国芳通过将动物拟人化的表现方式，渡过了难关。而北斋，则是用“肉笔画”这种“纯粹艺术”，旨在实现商业模式的质的转变。

继承忠邦指挥官一职的阿倍正弘（二十五岁担任指挥官，二十七岁走上军队最高指挥宝座的开明派）命令部下对国芳的情况进行调查。在名为《市中取缔类集》的报告中，不仅针对国芳的生活情况，对画画的背景也进行了描述。“地址，家庭成员，徒弟数量，所穿衣物的品质，金钱使用方法，债务情况，喜欢的绘画主题，天保改革造成的经济上的影响”等一一记录在内，甚至还写有“这时期卖出了奇怪的画”。这幅画指的是作为批判天保改革的标志性作品而大受欢迎的《源赖光公馆土蜘作妖怪图》。国芳的一言一行完全暴露在当局的眼皮底下。

比国芳更称得上是画师的北斋也不例外。这一时期，北斋应该已经敏锐地察觉到了，他的身边聚集着“同心”[75]的目光。为什么呢？因为比起国芳，北斋有更多不想被人知道的“过去”。

命悬一线的北斋

这个时期的北斋怀有异于常人的强烈危机感，主要有以下几个因素。

首先，北斋违反了不可将绘画作品销售到国外的政策。

早在17世纪初，江户就出现了荷兰人的身影。长崎出岛荷兰商馆馆长一行开始前往江户参拜幕府。表面上是向将军赠送礼物的示敬访问，但实际上是荷兰人流淌在血液中的收藏主义的作用，想通过此次拜访获得日本的信息。

尤其是1823年来到日本的商馆随行医生菲利普・弗兰兹・冯・西博尔德与长崎奉行交好，在长崎市郊外的鸣泷开设了西洋诊疗所兼学塾，向来自全国各地的年轻人教授荷兰医学。在这个因缘际会下，他在参拜江户的时期，与兰学生、植物学者、化学家、虾夷地探险家、书物奉行等人关系交好，开始收集日本地图、动植物标本、艺术品、民俗工具等，致力于收集日本这个国家方方面面的信息。

关于艺术品，西博尔德聘请了西洋画家川原庆贺作为出岛的记录画师，任命其帮忙选择日本艺术品。庆贺自己会画日本风俗画，同时也收集了大量艺术品。《北斋漫画》十册便是其中之一。

然而，西博尔德触碰“日本地图”“虾夷地地图”这些违禁物品被人知道后，地图均被没收。1892年，他被驱逐出日本（西博尔德事件）。自然，曾收到西博尔德的违禁地图等物品的官员及相关人士均被带至奉行所，有的甚至死在牢房里，不得善终。这一消息让北斋惶惶不可终日。

为什么呢？因为北斋和馆长一行人在江户相遇，按照所求，给了他们描绘日本普通百姓生活的肉笔风俗画（描绘日本男女一生的画）。他知道，要是被发现了，就会被囚禁。即使如此，他还是用荷兰纸画了四十幅日本风俗画给馆长。现在，巴黎国立图书馆收藏了二十五幅，荷兰莱顿国立民族学博物馆收藏了十五幅。2016年，在西博尔德老家发现了笔记，曾经以为是西方人画的莱顿国立民族学博物馆

收藏的作品被重新修改为是北斋的作品。饭岛虚心的《葛饰北斋传》中有这样的记叙：

> 北斋每年画了数百幅画送往长崎。不过幕府担心泄露国内的秘密，所以严禁出口。

馆长和西博尔德得到的画是在幕府颁布禁令之前，从江户运到长崎，再通过东印度公司，经过巴达维亚（现在的雅加达）运往荷兰。

西博尔德事件发生之时，若是那成堆的东西中发现了北斋的画，北斋想必是要被监禁无疑了。正因为有这样的过去，在天保改革开始后，北斋常常夜不能寐。对他来说，当时的处境确实是命悬一线。

不仅如此，北斋的危机感还有其他原因。

柳亭种彦之死

北斋有一个戏曲家朋友，叫作柳亭种彦，比北斋小约二十岁，虽然是俸禄两百俵[76]的旗本（武士），但也是当时受欢迎的戏曲家。北斋将近五十岁的时候，和种彦之间的工作往来增加了。种彦的读本《近世怪谈：霜夜星》由北斋描绘插画，之后还出版了其他众多的读本。种彦的日记中，经常出现“去北斋家中一日游”“北斋老人与北云一同来了”这类与北斋交往的记录。

1842年，由于天保改革实施的禁奢令，种彦被当成了首要的革新目标。他用彩色（锦绘）描绘（印刷）了最新服装与首饰的读本《修紫田 舍源氏》（画师为国贞），受欢迎的程度与角色形象商品不相上下，这就被当成了煽动奢靡风气的证据。

这时的江户奉行是鸟居耀藏。耀藏是忠邦的心腹，曾逮捕过批判幕府误击美国商船的“兰学大家”渡边华山和高野长英，并逼迫二人自杀，是“蛮社之狱”事件的罪魁祸首。

种彦用《倭紫田 舍源氏》的收入，建了新房子。那房子非常奢华，甚至被称为源氏楼。这片土地本应该是普通百姓的土地，所以作为下级武士的种彦违反了法律。耀藏抓住这一点，逮捕了种彦，在一个月内将其枭首示众了（也有说法是把他活活吓死）。

第二年，北斋画了《拷问图》，画上是手脚被束缚的女性被火烤的场面。关于北斋有着诸多论著的作家荒井勉，在《看一看（探究作者心情）》中针对这幅画写道：

> 在《拷问图》中，画着一个女性被吊在横木上的场景。（中略）还画了纵向的木头和横向的木头交错在一起的鸟居的一部分。因此可以叫作《鸟居吊女图》。（中略）所以可以判断，这是在“描画被鸟居耀藏捆绑而后残杀的种彦”。

有说法认为，这是北斋通过隐晦的手法描绘种彦之死，借此批判耀藏的冷酷无情。

确实，在那个时代，北斋有预感这会波及自己。那时他已与荷兰人有过交易，用荷兰的纸张描绘风俗画，还被带到国外。明知客观环境的艰险，他仍然画了很多次，而且对透视法等西方绘画技法十分熟悉。他很有可能是从西博尔德等人手中，获得了西洋画的技法书。在他晚年撰写的《绘本彩色通》里，记载了“荷兰人带来的器械装饰，银钱的花纹，以及铜版上画着狮子”。再加上，在后文提到的小布施祭屋台的《女浪图》上，北斋还画了天使（丘比特）。从此处可以看

出，北斋对西洋画和基督教颇感兴趣。或者说，他在这一时期得到了违禁的基督教相关的物品（十字架等），这种可能性也不可否认。

事实上，在1810年2月1日的日记中，种彦就写道：

（我）前往北斋家，使用了荷兰的十罗盘。[77]

十罗盘就是指计算器。荒井认为北斋画了风俗画后，极有可能获得了一些舶来品作为赠品。若是这些被发现了，北斋也会被逮捕。

“若是这样，我的生命就……”不难想象，北斋对这时期的幕府的动向十分敏感。

继续待在江户会有危险——北斋想。他的脑海里浮现出了一个男人，以及那个男人居住的乡下小村庄。这个人就是高井鸿山，他居住在长野县小布施这个名不见经传的小山村里。

小布施与高井鸿山

江户时代的小布施

“江户时代的小布施，是个越了解越能发现其魅力的小镇。北信一带虽然有许多小村落，但有许多是皇室直辖领地，因为没有主管人，所以村民的权力很大，而且商业独立。正因为如此，出现了许多豪商。”横滨国立大学教育部研究近代历史的多和田 雅保教授说。大约二十五年前还是学生的时候，每天大量阅读古代书籍，他有一段无法忘记的和小布施豪商的故事。

“硕士论文写的主题与松代真田家文书有关。那是现在长野市一带的将军们留下的古文书。不过，其中关于‘谷屋平左卫门’这家商店的文书却占了大部分。这个商人到底是何处的经营者呢？这个问题一直盘桓在我脑海里。”

论文完成后顺利读博，而在多和田先生的脑海里，“谷屋平左卫门”这个名字却没有消失。不论怎么调查，都没有发现带着这个名字的商店。

有一天在国会图书馆查资料的时候，看到的古住宅地图令他眼前一亮。“谷屋平左卫门　谷平味噌”这样的广告以小字登在了地图的封面上。就是这个了！谷屋平左卫门就是“谷平味噌”啊！

广告上还写了长野县小布施町的地址和电话号码。靠着这条线索，他找到了小布施，从这以后的二十年间，他一有时间就会前往小布施。

谷平是后面会提到的小布施伊势町的商人，在当时的江户本银町（现在日本桥室町一带）经营一家店铺，是和服店十八屋的分家。谷平同时也是酿造味噌、酱油、酒的商人。据说十八屋的主人小山文右卫门是北斋的援助者之一。在这之后，多和田先生等人和现在“谷平”的当家小山洋史先生一同调查了其收藏品，在大量的古代文书里发现了与北斋相关的资料。多和田先生继续说道：

“小布施有一个叫作六斋市的市场，每个月开市六次，非常有名，是北信地区的物流中心。米、稗、大豆、小豆、麦子等谷物均以一百俵为单位进行贩卖。在北部，是将从现在的新潟县上越市一带运来的盐和鱼，经过大笹峠，穿过上州（现在的群马县），再从仓贺野

用船运到江户。小布施是天皇直辖地区，年贡不是用大米等物品，而是换成现钱以后交纳，所以商业与酿酒业发达，由此才出现豪商。”

江户时期的日本和日本人

为了理解这一时期的情况，我们首先要掌握江户时代与现代日本这个国家的存在形态以及人体力的差别。首先，作为习惯性表达方式，现在将靠近太平洋一侧叫作“表日本”，日本海一侧叫作“里日本”，而以前是没有这种观念的。江户时期之前，新文化与新思想是从中国与朝鲜过来的。可以说，日本海这一侧才是“表”。与江户一样，越后（现在的新潟县）人口众多，因为有北前船，所以日本海一侧的物流很昌盛。人口和商业并非都集中在江户。在京都，有天皇，有公家社会，而大阪则是作为商业之都比较繁盛。每个地方上的小城镇也各有各的特点，独立自主。当时并没有像现在一样年轻人中学或高中毕业后就会坐上火车前往大都市的现象。现在看来，那时虽然贫穷，但社会比较和谐。

从人的体力角度来说，明治开国期间，来到日本的外国人都对“飞脚”[78]令人诧异的脚部力量感到惊讶。据说从东京到京都的五百千米东海道，飞脚最快只需六天就能走完。一天八十千米！还有继飞脚（一趟大约十千米），大名飞脚（一趟二十千米）这样的区分，均有着各自的脚力。不仅仅是速度，飞脚还会承担金钱交易（支票）业务。不用运送现金和物品就可以通过“信用”使经济运转。明治维新后，日本可以顺利地引入资本主义制度，也是因为原本飞脚的金融制度在社会上已经扎根的缘故。

护身术（柔术）也十分盛行。现在的柔道是明治时期嘉纳治五郎设计出来的最新的护身术，在这之前全国还有无数流派。在东北地区

流传的狮子（鹿）舞，就是伊达政宗为了强化成年男子体格而推广的。戴着沉重的面具，降低重心，长时间跳舞，需要相当多的体力。从某种角度上来说，当时日本人的体格要比今天的日本人优秀。

也就是说，北斋在八十多岁时跨越二百五十千米也好，小布施是物流点这一事实也好，要是用现在的日本人的价值观去看待，是很容易看错本质的。

北斋与鸿山的相遇

1843年，八十三岁的北斋来到了小布施。这是因为在数年前，他与一位商人——高井鸿山相遇了。他们的相遇虽然没有准确记录，但是却有传闻可循[79]。

第一种说法是，这是1836年北斋七十六岁时候的事。由于始于宽政改革的江户出版限制和这个时期扩散至全国的经济不景气造成的歉收，北斋无法像以前一样出版浮世绘，他向某个绘双纸商家送了数张画作，希望对方能够购买。“一分金[80]买就可以。”“哎，这几年大饥荒，也不知道什么时候能够卖出去。我最多能给一贯钱[81]。”双方经常会有这样的对话。

而这时候出生于小布施的高井鸿山（当时三十岁）恰巧来到江户游学。鸿山惊异于那些画的美妙绝伦，于是问道“我可以买吗”，并拿出了二分金。北斋感到很惊讶，询问这个男子的名字。鸿山告知了自己的故乡和姓名，并劝说北斋离开江户，前往小布施。北斋由衷地向他表示谢意，并约好再次相见，然后告别了。

第二种说法是，当时小布施的商家十八屋（当时的主人是小山文右卫门）的分店在江户的本银町，经营和服（同时兼营飞脚业务）。

北斋因为附近有熟悉的出版方，所以和十八屋的关系也不错，通过文右卫门听说了高井鸿山的情况。鸿山每次去江户的时候，都会拜访同乡的十八屋，所以多少听说过北斋。鸿山在京都游学的过程中，从关西的画师那里得知北斋乃“日本第一画师”。在十八屋的介绍下，和北斋相见的时候，鸿山便开始劝说北斋前往小布施旅行——“请务必前往信州”。

第三种说法是，鸿山在江户游学时，在隅田川花火大会上，为北斋在灯笼上画的牡丹所折服，于是立即动身前往北斋家中。虽然二人没有见过面，北斋却立即从屋里跑出来，说：“您就是信州的鸿山先生吧？我一直在等您的到来。”鸿山惊讶，问北斋是什么意思。北斋说：“这三天，我一直梦到一位从信州来的叫高井鸿山的人来这里，所以我迫切地等待着您的到来。”这真是奇妙的相遇。

虽然只是传闻，不过在日本桥小布施十八屋的分店一带，出版商较多。从这一点来看，北斋和十八屋应该是相识的。鸿山已经在京都学习绘画，也知道北斋的存在以及画功。在这些因素的撮合下，二人相遇了。

鸿山也是伴着一些客套话，邀请北斋去小布施。这时候的北斋怀着盟友种彦惨死狱中、秘密向荷兰销售画作、通过荷兰馆长获得违禁物品等“烦恼”——这些鸿山并不知情。此外，不听话的外孙伸手向他要钱，因此还有债务烦恼等，可以说北斋“离开江户的理由”数不胜数。

同时，北斋还有那份“宣言”。在七十四岁时写下的“一百岁时成为理想中的画师”——这一宣言之下，他实现了从被出版方以及销售行情束缚的浮世绘走向肉笔画的“转变”。

为此，他需要支持者。而且如果不是理解绘画的人，反而还会被束缚。

在烦恼之时，他灵光一现。北斋的脑海里，浮现出了小布施和鸿山。在距离江户二百五十千米的远方——虽然是天皇直辖区，但百姓的自治却十分完善的城镇。另外，还存在鸿山这位喜爱艺术的支持者，以及是熟人十八屋的故乡。在各种因素下，小布施成了北斋的“理想之地”。

1842年8月，得知种彦之死的北斋，离开了对浮世绘创作百般限制的江户，起程前往小布施。如鸿山此后写的“来时没有招揽，去时没有告别，来去自如，不受他人牵制”一般，北斋的小布施之旅是一场毫无预兆的到访。

高井家与鸿山

以鸿山为第十一代主人的高井家，在信州是数一数二的富豪，在财政方面，有和松代藩相当的实力。从祖辈开始，就注重对地方的贡献，是大大小小十五个村落构成的小布施的向心力的源头。高井家拥有盐屋的屋号，进购濑户内海的盐，通过船运，从饭山沿着千曲川到达山王岛（现在的小布施桥附近）的码头卸货。高井家经营茶叶和酒业，祖父作左卫门是越后高田、信浓饭山、须坂、松代等地的大名，此外，还有祖辈担任京都公家九条家的御用商人。

九条家的御用商人的赚钱方法是，提前收取管理的三社春日神社的修理费用，然后借给大名以及农民，获得利息。或者作为代替品获得未碾的稻谷，经营酿酒业，扩大资产。

原本，小布施村里有个缺点：从志贺高原流下来的松川是一条强酸性的河流，并不适合种植大米。为此，小布施村民通过种植栗子以及棉花，提炼菜籽油，后来还通过烟草等经济作物的栽培以及酿酒业来弥补。仅仅小布施村里，就有十四家酒作坊，都十分兴盛。高井家的酿酒历史，则由现在的分家桝一来延续。

高井家在作左卫门时代，是北信地区数一数二的资本家以及豪商，形成了可代表村落的规格。根据1754年（宝历四年）的小布施六斋市绘图，高井家不仅仅有上町的本宅，在东边有销售盐和茶的作左卫门店，在西边有作左卫门持有的宅邸。鸿山是高井家第十一代，于1806年（文化三年）出生，年少时叫三九郎，与北斋差了四十六岁。

由于祖父曾经和京都九条家有过生意往来，在九条家的许可之下，鸿山十四岁的时候开始在京都游学。对于乡下人而言，京都是向往之地，鸿山为了学习各种学问以及才艺，跟随了当时最出名的师父。儒学跟随摩岛松南，汉诗跟随梁川星严。其间鸿山曾返乡结婚，婚后就带着妻子一起再次上京都，1832年（天保三年）去了江户。

在江户，他拜访了阳明学者佐藤一斋父子，与大阪的阳明学者大盐平八郎也有来往。此后发生大盐平八郎之乱（以米价高涨为理由，对曾经担任与力[82]的大盐发起的幕府进行反抗）的时候，大盐给鸿山寄去了书信，鸿山也给大盐写了回信。进入明治后，鸿山说：“发生那个动乱的时候，衙役没有抓我，真是神奇了。”可见当时他也帮了大盐不少。

鸿山的求知欲一直没有消失。在佛教方面，他作为上田的禅僧活文的弟子开始学习禅，还向松代藩的朱子学者思想家佐久间象山学习，以及与象山并称为松代三山的儒学者山寺常山等结交为友。此

后，佐久间象山通过和鸿山的交流，与北斋也认识了。在北斋的画里，也出现过象山的汉诗。据说，北斋产生开国意识的重要原因是象山。

另外，鸿山的求知探索还涉及国学、和歌、俳句、狂句、兰学，作为当时的知识分子，全方位地增加文化底蕴。同时，对艺术的造诣也很深。在京都，向贯名海屋学习书法，向岸驹以及岸岱学习绘画。这时，有人告诉他，“京都已经没有画师，在江户的话还有北斋”。这成了他与北斋相遇的伏笔。

天保饥荒与高井家

市村次夫先生是现在高井家的传人，他现在在小布施经营的小布施堂，是一家从事栗果子制造、酿酒、餐饮、酒店等的综合企业。他是这样叙述鸿山和北斋的关系的：“鸿山的厉害之处在于，在北斋拜访小布施的时候，并不是让他画私人画，而是让他在当地的文化财产岩松院、祭屋台等公共设施画天井绘。费用应当是由鸿山承担的。因为高井家比较注重对社会的贡献。”

正如他所说的，高井家不仅是经济层面上，在福利以及城市建设方面都是当地的指挥者。

于1983年建成的高井鸿山纪念馆的前馆长，同时也是乡土史家、北斋鸿山的研究者金田 功子在《被小布施征服的北斋》（《北斋研究所研究纪要第四集》）里写道：

> 天保四年到八年，高井家实施了无数次贫民救济。（中略）在高井家有这样的家训，“质实顺良”“勤俭力行”“怜惜下层”，这种精神代代相传。“高井”这个姓，就是鸿山的祖父第

九代市村作左卫门在天明救济贫民时得到的表彰，所以是世世代代传下去的。

1783年信州大范围歉收时，作左卫门捐助了四百零四两二分金（无偿给予），无利息借款六百两金；低价卖出三百俵未碾的稻谷，捐助佐久郡山手九个村庄的百姓共一百两金。

江户中期的一两金大约等于现在的八万日元。四百零四两、六百两、一百两，加起来就是八千八百三十二万日元。不仅捐献稻谷这些物品，还为本地捐了将近一亿日元，确实是家风高洁，也能理解为什么高井家在当地向心力这么强了。

对家乡感情深厚，是在作左卫门之前就有的传统，到了鸿山父亲熊太郎一代，当地也出现了多次天灾和饥荒，高井家同样也捐献了救助金。“（乡土情怀）是高井家代代相传的精神。”金田写道。

天保饥荒开始的1833年，鸿山二十七岁，大女儿蝶出生。这一年，鸿山用汉诗《记天保癸巳饥事》记录了当时的情况，他感叹“呜呼民之穷亦极矣”，又在1836年写下了“结了果实的麦子腐败，稻子损伤枯萎，愿为人民追赶雨神”这样内容的汉诗，在社内供奉酒水，以求气象状况好转。这时鸿山和父亲熊太郎（六十岁）为了救助贫民，已经捐助了巨额的金钱，并进行了无息贷款。还为无法买米的贫困户分配每日一人一合五勺的大米，在宅子前架起了大锅，每天做饭救人。所以，北斋到小布施的时候，在公共场合（岩松院）以及该地的祈福场所祭屋台画画，对鸿山来说是十分顺理成章的情况。

棉花与菜籽栽培

为什么人口不过万人左右的信州小村庄（从现在的观点来看）小布施，会出现豪商呢？关于这个问题，小布施出生的东京学艺大学名誉教授兼地理学者以及“信州学”的倡导人市川健夫论述道：

> 想必是因为在江户中后期，村民们开始种植适合当地气候水土的棉花和菜籽这两种经济作物吧。[83]

棉花会经过实棉（棉花的纤维还贴在种子上的状态）→繰棉（去除种子的状态）→筵卷（棉花的纤维卷在纺锤上的状态）→棉条→棉布，这四个步骤的加工实现商品化。所以比起生产谷物，棉布的附加价值更高。读过《明治町村志》后可以发现，在小布施地区，除了福原村，有九个村落生产棉花。而在“民业”这一项里，记载着福原村“女子一百零三人，兼职务农和养蚕，在农暇时以做棉条、织棉布为业”。小布施生产的棉布除了提供当地消费之外，还会被卖到越后，也就成了收入的来源之一。

菜籽在榨油后，会加工成菜籽油。1837年，小布施里“榨油（精油提炼商家）”有二十九家，其油可以同时用作灯油和食用油。经济作物的栽培和加工销售，就相当于现在的六次产业化（第一产业+第二产业+第三产业同时推进的意思）。现在在小布施，栗子的栽培、加工、销售的六次产业化已经完善了，而这种模式早在江户时期就已经存在，小布施确实是个富足的农村。

棉花的栽培不仅仅需要肥沃的耕地，还需要施加大量的肥料。日本最盛产棉花的五畿内地区（山城、大和、河内、摄津、和泉）使用的是北海道产的鲱的渣滓，而在小布施使用的是菜籽渣滓。这样一来，棉花（夏天种植）与菜籽（冬天种植）的二季种植就可行了。

以这种经济实力为背景，市川先生列出了一些关于江户时期小布施的令人咋舌的数据。

小布施当时的户数约是现在的2.3倍，人口则是现在的1.8倍。明治初期全国人口约四千万人，从那之后的一百五十年里，人口爆发式增加了三倍有余（2008年约为一亿两千八百万），而小布施却是江户时期时人口更多。所以包括水田和旱地在内的耕地面积也比现在的一百六十公顷要多。此外，栗子林有100町步[84]。精选献上栗是松代藩进贡幕府的贡品。栗落雁[85]是文化年间（1800—1809）开始的，而栗羊羹是1819年开始的。农民们还向其他村镇租借土地（进行耕作），农作物的收获量非常可观。

六斋集市

这种合理化生产出来的棉花、菜籽等农作物，以及增加了附加价值的商品等，会在村镇举办的六斋集市（一个月举办六次的市场）上销售。这时期连接江户和北路的北国东街道（谷街道）已经建成，河东地区的交通十分便捷。通过千曲川可以与善光寺街区沟通交流，通过大笹街道与上州相连接——这些都增加了六斋集市的必要性。

在六斋集市上，谷物、棉花、和服布料、杂货、茶、农具、鱼、柴等生活必需品会在街边的铺子销售，而常见世（固定的店铺）里则销售谷物、茶、和服类、盐、油、陶瓷器、药物、酒类等。这些本地不生产的盐、茶、鱼类、陶瓷器都会通过批发商从西国或北陆用船运来。卖盐的高井家等商人就是通过这种贸易发家致富，成为豪商。

北斋从初次到访小布施，到此后七年间，大约三年半是在小布施度过。众多肉笔画以及天井绘绘画所需的居家费、旅途费用、制作成

本（昂贵的进口颜料）、酬谢费等都是由鸿山等豪商、富农承担的。小布施，则为此提供了相应的经济基础。

豪商文化

拥有经济实力的商人，为了今后家族的繁荣会在孩子的教育上下功夫。像鸿山这样去京都和江户游学的年轻人不在少数。开国、佐幕、倒幕、尊皇攘夷、公武合体等思想也四处涌动，加上饥荒的影响，江户幕府的力量已经从全盛走向衰弱，江户地区的商人文化开始发展。庶民旅行的习惯也已经十分普遍，人与人、地区与地区之间的交流也非常盛行。豪商们学习思想和学问、开始在文艺、宗教等各种领域大显身手。

在小布施，六斋集市定期举办。另外，人们对新思想、新学问、新的人和事等都十分开放。这时期小布施的知识分子里，学问思想方面有高井鸿山（儒学）、今井素牛（神官）、朝比奈天涯（寺子屋师匠、藩校助手），汉诗人中除了鸿山、素牛，还有市村适斋、高津书斋、樋田 良秀（祥云寺住持）等。

1848年开始的嘉永年间，出现了一个名为“六川吟社”的汉诗人团体，以祥云寺、龙云寺等为地点进行活动。根岸云巢、根岸绿山、平松葛斋（北斋的弟子）等也经常创作诗歌和书法。在国学与和歌方面，则有本居宣长派系的高井宣风，以及继承荒木田 久老的市村保光。

在俳谐方面，小布施作为小林一茶多次到访之地十分有名。还有一茶厚待的六川村的寺岛善藏（夏蕉）、其子善兵卫（白也）、梅松寺住持知洞、代官玉木重恒、关谷和田 七、其妻北堂、其子四平、小

林麦之、路雪等。绘画方面，习得南画技巧的鸿山，北斋的弟子葛斋，还有谷屋的小山岩次郎等都留下了精妙绝伦的作品。

他们聚集在鸿山家中——悠然楼或是龙云寺、玄照寺、岩松院、祥云寺等地，与从江户、大阪、京都招揽来的学者、文人一同创作作品，反复探讨。

在幕末，正因为有这样的沙龙文化，不仅有北斋和一茶，佐久间象山等有志之士也来到了小布施，开展热烈的讨论。就如下一章里叙述的“包容他人，吸取力量”，今天小布施的开放、先进以及创新，都是从这一段历史开始的。北斋在八十多岁的时候仍然前后四次来到小布施，可见这地方拥有着多层次的魅力，才让北斋流连忘返。

十八屋・小山文右卫门

“我们虽然叫作谷平、谷屋平右卫门，不过是十八屋的分家。我们的收藏室里有两千多份古代文书，和多和田教授一起调查后发现，里面也有北斋画作的售卖记录，把画卖给了谁、卖了多少钱，类似这样的表述。”现在在小布施镇上酿造味噌，销售酒和腌制品的“谷平味噌”的主人小山洋史先生说。

过去，十八屋在江户的日本桥本银町经营和服店，和北斋是密友。1908年川崎紫山的《高井鸿山》中是这样记载的：

> 北斋进出和服店十八屋，与其主人关系交好（中略），知道北斋与鸿山之间在精神上有相似的地方。不过他们第一次见面的契机是什么时候，还不明确。[86]

不过，使北斋与鸿山得以联系上的中间人是十八屋文右卫门（1776年生），这一点毋庸置疑。文右卫门比北斋小十六岁，在江户概观了北斋的全盛时期。

现在仍有这样一幅展示当时十八屋昌盛状态的图留存——《江户御得意众中样》。这幅画长约两米，宽约一米，正中央画着一棵巨松，右上角写着“江户”，左上角写着“御得意众中样”。在松树的周围空白处写着“松代样御家中”“伊豆藏中御店样”等无数客人的名字。大名中有松代藩的真田家、肥前国岛原藩的松平家、播磨国姬路藩的酒井家、大和国高取藩的植村家这四家。商人中则有三井和服店等一百零八家。其他还有寺庙和料亭的名字。十八屋不仅仅经营和服，还从事药物调和。“头痛目眩，站立时头晕，妇女产前产后，应以白水饮用”，写在了当时的宣传册上。

不过，当时在江户十分昌盛的十八屋，因1846年小石川马场附近的火灾，受了牵连，之后连续遭遇各种不幸事件，于幕府末代衰落了。大火的两年后，八十八岁的北斋还留下了称赞十八屋商品的话语：

> 经十八屋染色的布料，更加地鲜亮有光泽，胜过福登里与信浓国出产的布匹许多，充满了店家的心意与技艺。

从十八屋分出来的谷平，在战后从洋史先生的父亲一代开始，为了应对燃料革命，开始经营液化石油气，实现了一段时期的繁盛。而往后，城市燃气普及，这个业务也开始受挫。从学校毕业后，在东京工作了一段时间，洋史在三十岁出头，回到了故乡小布施的味噌屋，一直待到现在。2017年，附近有年轻人开了家“长野土锅拉面TAKE先

生”，因为使用了谷平味噌的拉面大受欢迎。这正是所谓塞翁失马焉知非福。

顺便提一句，高井家也是，本家衰落了，旁系的桝一“市村家”反而成了主流，开始了上文提到的事业。在下一章里会讲到的“北斋馆”，当时建立此馆的町长市村郁夫就是桝一的当家。而现在小布施町长市村良三则是市村家的亲戚。

从北斋时代开始，过了约一百八十年，小布施仍然反复上演着兴盛衰败的过程。

在小布施的创作

成为里程碑的天井绘

关于北斋在小布施的创作活动，长野县诹访市出生的浮世绘研究者伊藤胜先生在1979年10月7日的《信浓每日新闻》里做了如下的概括：

> （北斋来到了小布施）这一时期的署名清晰，仅仅在用心画的作品上写上“画狂老人卍”，其他的作品上会用长短不一的缩写名，简单的作品上仅仅有“卍”，但一定会写上年龄。而只署名“八右卫门”的都是一些特殊的作品。这时期，充满宗教色彩的作品开始增加。而且即使到了九十岁，他也没有因为衰老而导致画功衰退。

开始使用卍符号的北斋，在后期，为了驱除魔障，开始每日画狮子图（后来，信州松代藩的藩医生以“日新除魔帖”之名购入）。北

斋八十岁后到去世之前，一直画笔不停，在信州小布施留下了多幅作品。

> 在小布施，有当地的豪商高井鸿山委托的祭屋台的装饰设计，北斋画了其天井绘以及岩松院的天井绘。完成这些画作都非常费时间，似乎是因为北斋自己发明的绘画工具的干燥速度非常慢。所以在这期间，他也留下了很多肉笔画。（中略）岩松院的天井绘是北斋最花费心思推敲的作品，（中略）从现代画角度来看，这幅作品的技法非常高超，可以称得上是北斋的里程碑。

正如伊藤所说，北斋在小布施画的作品，主要有每日为了除魔而看似一笔画成的《日新除魔帖》共二百一十九幅，天井绘方面则有东町和上町的祭屋台天井绘，最大的画作是鸿山的菩提寺——岩松院的天井绘。

良好的环境

1842年，北斋第一次来到小布施的时候，穿着轻便的半缠和麻布草鞋。关于那时鸿山的反应和接待的情况，《高井鸿山小传》[87]里是这样记叙的：

> 鸿山看到北斋极为欣喜，用接待贵宾的礼节进行招待，让北斋住在隐宅前面的新宅里。北斋在那里住了两年。（中略）鸿山希望北斋能够再次到访，所以把他的生活照顾得周到细致。

鸿山十分厚待来到小布施的北斋，提供了新建的住宅进行招待。

在小布施，北斋过着这样的日子：

北斋不在乎房间大小，不挑剔食物，只是在吃饭之前必须要有慈姑，而且很喜欢味噌，喜欢在烤味噌里注入热水再食用。每天早上的功课便是画狮子，没有一天不是如此，这个功课没有完成，就不会接待来客。他日日挥笔，画人物花鸟等，甚至可以说是不知倦地生于画长于画。

在小布施，北斋虽然每天主要画“日新除魔帖”，不过随着时间的流逝，他还是开始担心起留在江户的女儿阿荣的情况。鸿山开始劝说北斋把阿荣也带过来。鸿山买下了离自己家非常近的东町的民宅，起名“碧漪轩”，作为二人的工作坊。

有了这个空间以后，北斋开始了无拘无束的生活。北斋称鸿山为“主人”，鸿山称北斋为“老师”，二人之间建立了互相尊敬、互相信任的关系。

那时北斋想出房间时，在场的鸿山还会为北斋摆好鞋子。看到这个场景，谨慎的北斋说着“惶恐啊”，又自己重新摆了一遍鞋子再穿上。

鸿山的宅子里有大花坛和草药园子，北斋一直很愉悦地为花草写生。他很喜欢孩子来玩，抓一些虫子描画，或是在风筝上画画。在盂兰盆节的时候，他还会在孩子的灯笼上画画，过着舒适而自在的日子。

小布施人眼中的北斋

要饭的叫花子

小布施的人从前叫北斋为“要饭的叫花子”“没钱的画师”。

“我是江户的北斋，还麻烦你叫一声鸿山老爷。”

北斋第一次敲鸿山宅子的大门（现在还在）的时候，下人惊恐地打开门，看到一个高大（约180厘米）的男子身穿皱巴巴的衣服，脚穿草鞋，腰部还挂着新草鞋，拄着拐杖，站在那里。乍一看，完全就是要饭的。鸿山听说，十分惊讶地去开门迎接，“要饭的叫花子的到访”第二天早上就成了村里人的谈资。

《水浒传》的屏风

小布施的人看到北斋长期住在这里，每天都在画日新除魔帖，意识到他是个“不得了的画师”。富农、豪商，还有包括武士阶层的文化人，很快都去鸿山居住的悠然楼拜访北斋，或者邀请他参加聚会，进行交流。某次，邻村一个叫中野的富农委托北斋画《水浒传》的屏风。听了他的委托，北斋的想法是，让一百零八将全部出场，营造一个前所未闻的画面。绘画需要三年，颜料需要六十两金。用现在的价格来算就是四百八十万日元。富农被他的想法吓到，于是回绝了。

成卷的底稿和画稿

就如他自称的画狂老人一般，北斋对绘画的执着超乎常人。他画的底稿堆积成山，全部卷成一卷一卷。北斋画天井绘的上町和东町的屋台在拆下保存时，所有的小块都用北斋的底稿包起来。谁都没想到，到了今天这些底稿也会有价值。

女儿阿荣

北斋第一次住在小布施的时期，是在1842年秋天到1843年春天这半年。受到鸿山款待，过着毫无束缚的生活。不过只有一点让人操

心，就是留在江户的阿荣。北斋为了能够带阿荣来这里，一直等到春天雪化时，回到了江户。

北斋带着阿荣来到小布施是在第二年的春天。小布施人想象着阿荣是一位美丽的女性，不过来的却是满是皱纹的六十多岁的老太婆，这让他们很失望。不过她的画功却是数一数二，阿荣和北斋一起组成“北斋组合”，画了天井绘，还留下了自己的作品（《百合之绘》等）。北斋去世后，阿荣还给小布施的熟人写了书信，上面说明了画具该怎么处理。[88]

在小布施的画业

关于北斋到访小布施的次数和活动情况，有多种说法。

东京高等师范学校（当时的名称）的教授由良哲次认为，北斋初到访小布施是在1842年秋天。当时鸿山和北斋之间应该形成了在小布施的创作计划。

北斋到访小布施，不仅是为了离开江户，也是为了实现一百一十岁时想拥有的绘画能力而不断创作肉笔画。为此，他需要优良的支持者。从这个角度来说，拥有众多像鸿山这样的豪商和富农的小布施，是个理想之地。鸿山委托北斋，绘制他的菩提寺[89]——也就是埋葬着武将福岛正则的岩松院正殿的天井绘。岩松院1815年被烧毁，1831年举行上梁仪式。在这未完成的天井上画凤凰图的任务落在了北斋的身上。

接下来给北斋的任务还有由于东町的屋台重建，在天井描绘龙和凤凰的图案；以及鸿山一族居住的上町建造屋台上，用木头雕刻了

《水浒传》中的英雄公孙胜以及应龙[90]进行装饰，背后的两幅怒涛图（《男浪图》和《女浪图》）。这三件是鸿山委托的大订单。

东町祭屋台天井绘

1844年5月，带着阿荣回到小布施的北斋，开始着手绘制东町祭屋台的天井绘，在约一百二十五厘米见方的桐木板上画上凤凰和龙。凤凰张开双翼，两片长长的尾部羽毛以圆形充满整个画面，犹如孔雀尾部的花纹一般的金色珠子闪闪发光。翅膀与尾部被装点得非常华丽，而底部则用蓝色映衬。

龙图是北斋在小布施集大成之作。边缘用圆形的波涛花纹，底部用红色，一点一点地用金箔点缀。

这两幅画的创作用了大约半年时间。完成之后，北斋再次回到了江户。

上町祭屋台的天井绘和木雕

天井绘的怒涛图是在与东町基本相同的桐木板上绘制的。始于1845年7月，第二年5月完成。北斋的怒涛图的代表作中，有富岳三十六景的《神奈川冲浪里》。这幅天井绘被认为是抽象画的“进阶之作”，有更为真实的压迫感。

屋台内侧用木雕的公孙胜像和飞龙装饰，源自公孙胜拔剑念咒呼唤飞龙的典故。人物肖像是当地一位叫龟原和太郎的雕刻师的作品，据说制作了七次才得到北斋的认可。龙用金色上色，由江户的雕刻师松五郎雕琢而成——这些记录在了北斋的书信里。

岩松院天井绘

从1846年8月北斋写的书信里，可以了解到这个时期他开始着手进行岩松院天井绘的底稿绘制。这是在东町和上町祭屋台完成后没多久画的，是小布施画作的集大成作品。在厚木板上全部用彩色，在背景底层全部用上了金箔。据说这些颜料是当时通过长崎从中国购买的。用现在的价格换算，大概需要六千万日元。是将玛瑙、珊瑚、翡翠、孔雀石、胭脂等宝石碾碎后用油质（阿拉伯胶）溶化后绘制而成。

岩松院天井绘完成后虽然经过了一百六十多年，却一点都没有褪色，仿佛昨天刚刚画完一般鲜艳，而鸿山绘制的凤凰图在须坂市的寺庙中被发现时，褪色却相当严重。我们从中可以看出，北斋晚年撰写的《绘本色彩通》里记录的颜料的使用方法、油的使用方法的技术含量之高。这幅画也有鸿山及徒弟们组成的“北斋队伍”参与创作。

阴阳五行说

（祭屋台的）天井的漩涡状浪图并不只是装饰画，是基于中国的阴阳五行对立原理描绘，象征宇宙万象的永恒，上町区的人们将其称作《女浪图》《男浪图》也是这个原因。

1988年6月24日、25日，《信浓每日新闻》分两次刊登了小布施町公民馆原职员、北斋评论家饭沼正治先生写的报道。饭沼先生在北斋馆建成后成为员工，开始研究北斋和鸿山，还出版了北斋相关的作品《象与唐人图》。在研究领域，也发表了数篇与北斋相关的论文，另外还发表有《为一说》《北斋庄子思想说》等，在学术界具有一定的影响。

阴阳五行说是中国古代的天文学，饭沼说它“无比复杂”。“静对动”“柔对固”“女对男”“月对日”“夜对昼”“凹对凸”等，

消极的事物为阴，积极的事物为阳。

用这个图式来看待怒涛图，《女浪图》是温柔的暗色调，漩涡呈现凹状，整体是静态的。而相对的，《男浪图》则是激烈而明朗的，漩涡是凸状，整体呈现动态，是阳刚的。天井的位置也是如此，从屋台的延展方向上看，《男浪图》在前，《女浪图》在后，所以在拆除的时候，为了避免错误，在内侧留下了前和后的标记。

饭沼继续写道：

> 这两幅浪图里，隐藏着一个重要的“相生相克”的原理。相生是指相互依存而生，相克则是指相互克制的意思。世上的万物，若是仅仅强调积极的一面，必定迎来恶果。这是在告诉我们，这里需要有负面的因素。

关于怒涛图周围点缀的彩色图画，饭沼是这样写的：

> 女浪的边缘是用花鸟装饰，展现优雅的一面，和平天使则带有异国风情。四个角用了暗色花纹，以表示夜空。让人联想到皇冠的凹状花纹，分别分配在对角线上。而男浪的边缘画的是狮子（勇敢）、凤凰（不死永生）、麒麟（知）、孔雀（美）。四个角落的太阳周围万物生长，有一种繁茂的感觉。巴纹[91]的中间则画着让人联想到古代炼金术的蛇。（中略）上町祭屋台的天井绘象征宇宙万象的永恒，蕴含着令人诧异的内在深度。

在东町的祭屋台的天井绘，画的是色彩斑斓的跃动的龙和用安静的弧线画出的飞舞的凤凰。

龙和凤的组合，在中国就是“龙凤呈祥”，也就是带来这个世界上至高的吉祥与稳定的象征。

从阴阳五行说的对立原理来思考，中国皇帝自称为龙，拥有超凡能力，是君临世间的天帝、天子。北京的故宫里，到处都有让人联想到龙的巢穴的雕刻，而皇后则是华丽腾飞的凤凰。据说凤凰也源于飞龙，是翱翔在空中的鸟类的王者，五色光辉，五声啼鸣。

人们相信这种阴阳的力量结合，天与地，火与水，相互的对立与对抗无穷无尽地继续着——正因如此，人间才会丰收多产，才会有永久的吉祥与平稳。

“日新除魔”外流之乱

来到小布施后，作为必修课，北斋每天都会画“日新除魔”图。北斋在来小布施之前，在江户也每天画狮子图。饭岛虚心的《葛饰北斋传》中写道：

北斋翁住在椙马场的时候，每天早上都在一小张纸上画狮子，再揉成一团扔到家门外。有个人偶然捡到，打开一看，只见狮子行笔轻快，不同寻常，对老翁连连夸赞。（中略）有人问老翁，为什么每天早上画了狮子又丢掉呢？老翁说，这是驱除我外孙心中恶魔的禁咒。

北斋的二女儿生的这个外孙，行为放荡。因为要帮其还债，北斋十分头疼。为了驱除外孙心中的恶魔，北斋持续画了很长一段时间的禁咒，据说一共有二百一十九幅。1906年，其中的八十五幅被集成了册子，通过龙节庵出版。推测《日新除魔帖》就是1842年到1843年北

斋在小布施画的狮子图，这些图是北斋送给松代藩的宫本慎助的。关于其中的经过，金田 功子是这样写的：

> 北斋在小布施每天画的狮子，都没有被丢弃，而是被鸿山完好地保存了起来。在北斋和阿荣到来时，鸿山将它们交给了二人。阿荣又将狮子图通过十八屋的手送到了江户，（中略）1847年，转让给了浅草田町（来到江户）的宫本慎助。[92]

这些画之后又有了奇妙的经历。时任小布施北斋研究所主任的桥本健一郎，在《北斋研究所研究纪要第三集》（2010年1月）中提交了报告：

> 1997年有一个让人极为震惊的新闻——在国际艺术品拍卖界有名的佳士得拍卖名录里，狮子图赫然在列。《信浓每日新闻》在10月20日的报道中写道，“（中略）北斋的二百一十九幅日新除魔画中，与《日新除魔帖》基本重合的八十八幅恐怕将流失海外”，引起了广泛议论。

这时，文化厅开始着手调查，认为名为“宫本本”的《日新除魔帖》是重要的艺术品，禁止流向海外，并向佳士得提出了停止拍品拍卖的诉求。虽然在拍卖开始前三天已经举办了内部展览会，不过佳士得还是回应了要求，在拍卖前一天决定停止拍卖，避免了珍品流失。

在这之后，这二百一十九幅作品于2003年被认定为重要文化遗产，现在由独立行政法人国立文化财机构所有，收藏在九州国立博物馆。在北斋的画作正面临流失的危险时刻，媒体报道的力量阻止了这场拍卖。重要文化遗产的认定虽然是因祸得福，也是对过去评价过低的北斋的价值的侧面印证。

十返舍一九记录的大笹街道

有一个与北斋生于同一个时代，也有过交流，从江户旅行到信州，写旅行游记的作家——十返舍一九。他生于1765年，比北斋小五岁，1831年去世，比北斋早十八年。十返舍一九于1802年出版的《东海道中膝栗毛》十分畅销，他被誉为日本第一位职业作家（依靠文字生活），过了二十一年的旅行生活，一直在写《膝栗毛》系列。

一九留下的《木曾街道之记》《善光寺草津道之记》《信浓纪行》等文章中，有北斋走过的群马县仓贺野、大笹峠、坂本、松井田等。大笹街道是指从善光寺平[93]、经过上州（现在的群马县）到江户之间的北国街道的近路，从距离来看，比起走北国街道要近得多。这条路既是将须坂藩、饭山藩的米运往江户的道路，也是将关东的物资运往北信浓的重要通道。

不过，因为是偏僻小路，经常被凶恶的罪犯等利用，所以大笹于1662年设立了关卡，开始对过往行人进行管理。有意思的是，关卡的进口附近，显眼地立着一个避开关卡的小道标志，所以经常有逃亡、私奔的人从这里走过。据说国定忠治[94]也是从北国谷街道的福岛宿（现在的须坂市）到仁礼宿，爬上陡坡到达菅平，再从鸟井峰（海拔1362米）到达上州的大笹宿。

一九是这样描述从善光寺出发、穿越大笹峠的路程的：

> 善光寺到草津有两条路。绕过涉之汤前行的道路，虽然很近，但是却很难走。如果没有人带路，实在是难行，而且也无法找到地方投宿。大笹路还可以走轿子，更容易通行。（中略）从善光寺到仁礼宿，靠着引导可以前行。有近路。仁礼宿村里，虽

有住宿，但都是农家，难以分清。多次问路，终于得以在这停宿。如果不在仁礼宿投宿，距离下个投宿点还有七里路。从仁礼出发每日骑马，来去的道路都十分宽阔易行。距离这个住宿点，走二里多山路就有山峰。（中略）仁礼到大笹有八里多路。

北斋走过的大笹峠，若是靠马和轿子倒是没问题。若是徒步，就要走八里路，否则没有投宿的地方。这侧面印证了北斋脚力的稳健。

其后的北斋

墙内开花墙外香

北斋在1849年八十九岁（虚岁九十岁）的时候患病，用了药也不见效果，医生对阿荣说：“因为（北斋）确实衰老了，恢复无望。”那之后，门徒旧友都前来看护。4月18日，北斋在大限来临之前，大口喘着气说：“若上天再给我十年阳寿，不，短一些也好，再给我五年阳寿，我应该就能成为真正的画工，死而无憾。”[95]

北斋的骸骨被埋在浅草的誓教寺里。门徒旧友共同拿出钱财来，举办了葬礼——这在《葛饰北斋传》里有记载。虽然说北斋弟子众多，但是并没有像歌川派以及胜川派那样形成固定的派别，也没有指定谁为自己的后续继承者，所以在北斋去世后，北斋的作品及名号，乃至其影响与声望都迅速衰退了。

四年后，佩里率舰队到了浦贺，要求幕府开国。1854年，美国与日本签署和平条约，锁国政策已经在实质上破产。进入了开国维新期，萨长同盟执掌新政府，江户时期的文化开始被当成唾弃的对象。

而与此相对，在北斋去世后，19世纪70年代日本主义潮流诞生。以1900年为高峰，各种艺术场景里，都会加入日本艺术的要素，而北斋时常处于这场潮流的中心。北斋版画研究项目顾问、艺术研究学者彼得·莫尔斯先生在1993年东京池袋东武美术馆举办的“大北斋展”的官方展览图录里写了一篇名为《北斋的世界名望》的文章：

> 罗杰·凯斯（Roger Keyes）博士与我在调查过程中发现，（从明治时期到今天）北斋相关的作品已经有五千部以上。其中，专门以北斋为研究对象的书有三百本。其中一半是以日语撰写，剩余的一半由法语、英语、德语、俄语、荷兰语、西班牙语、意大利语、希伯来语、捷克语、罗马尼亚语等各种欧洲语言撰写而成。另外，关于北斋的论文也有超过五百篇。北斋相关的展览会，包括本次在内，至少举行了六十五次。不论是东方还是西方，都没有哪位艺术家这样受瞩目。

专门以北斋为研究对象的书籍，最早的有1817年名古屋发行的科里·恩科昂（本名高力种信，笔名猿猴庵）撰写的《北斋大画即书细图》，里面还有一百二十叠[96]大小的纸张上描绘的世界上最大的肉笔画大达摩制作秘话。英语作品则有1880年爱德华·西尔维斯特·莫尔斯撰写的论文《北斋论——近代日本绘画的开山鼻祖》，里面收录了一篇北斋的简短传记以及莫尔斯收藏的一幅北斋作品的介绍。

在欧美，北斋研究的中心主要集中在以下作品上。由埃德蒙·德·龚古尔撰写的于1896年发行的《北斋》，同年，米歇尔·勒翁的《北斋研究》发表了。此外还有，1898年在伦敦、纽约同时发行的查尔斯·约翰·霍姆斯（Charles John Holmes）的《北斋》。德语作品则是于1904年发行的弗里德里希·帕金斯基撰写的《北斋》。1906年

爱德华·斯特兰奇，1914年亨利·福雄，1925年野口米次郎（英语），1937年长濑武郎（法语）也相继出版了关于北斋的作品。

在日本国内，织田一磨的《北斋》于1926年出版，井上和雄的《北斋》于1932年出版，同年野口米次郎著作的日语版出版。

1890年，伦敦美术协会举办了世界上最早的以北斋为主题的展会。1892年——1893年波士顿艺术馆展示了北斋的一百七十二幅肉笔画以及北斋漫画，主题为“北斋与门徒”。日本最早的北斋展览，是1900年费诺罗萨与浮世绘商人小林文七共同举办的展览。

而从古至今，从东方到西方，规模最为庞大的北斋展览会是1901年在维也纳举办的展览会。艺术商人E.赫尔谢拉主办，展示了肉笔画及二十五幅素描、四十六幅绘本、五百五十九幅版画。《富岳三十六景》《诸国名桥奇览》《诸国巡回》《花鸟图》《诗歌写真镜》《百物语》《琉球八景》《画本忠臣藏》《绘本小仓百句》均以完整的面貌呈现在观众面前。林忠正还在巴黎的时候，就已经有这么多作品在维也纳了，可见日本主义潮流以及北斋在欧洲的受欢迎程度与知名度。北斋在欧洲广受好评，成为“世界的北斋”，而在日本国内，却渐渐走向衰落。

费诺罗萨想法的变化

有一个实例可以间接体现世界范围内人们对北斋的评价情况，就是在明治初期的日本艺术界里，对冈仓天心、坪内逍遥等人给予巨大影响的美国哲学家、东亚艺术史家欧内斯特·费诺罗萨的想法变化一事。费诺罗萨在1878年和林忠正前后脚来到日本，在东京大学教授哲学及政治学等学科。来到日本以后，他对日本艺术十分关注，与助手

冈仓天心一同前往古寺观看艺术品，致力于东京美术学校的建设。费诺罗萨醉心于将军大名喜爱的狩野派画师的作品，并拜入狩野派门下，获得了狩野永探理信的绘画名号，还给孩子也起了“kano”[97]这样的名字。

在维新时期这一崇尚西洋文化的时代风气中，费诺罗萨高度评价日本艺术，与西洋画相比较的同时，阐述着日本画的优越之处。同时，还对日本主义热潮中对北斋的过高评价提出了不同意见，对巴黎的日本爱好者路易·贡斯刊登在当时具有代表性的英文报纸《日本周报》上的《日本美术》一文进行了批判。尤其是对欧美人赞不绝口的北斋，他的评价尤为尖锐。

> 北斋的画陈腐老旧。不仅样式上陈腐，结构也几乎都很陈腐。
>
> 贯穿在北斋所有作品中的是由荷兰代表的欧洲的不好的一面，日本要素和欧洲要素混合下形成了北斋的陈腐。
>
> 北斋既不是纯粹的东洋艺术，也不是西方艺术，他是两者的结合。

不过这时候的费诺罗萨还没有切身体验在欧洲盛行的日本主义热潮。他与冈仓天心共同到访欧洲是在1887年，是到日本九年后的事了。他去了卢浮宫美术馆。他那奔走般到处看的样子，后来被巴黎的报纸批判了。[98]

> 不过费诺罗萨这时诧异于巴黎对浮世绘的狂热，第一次意识到了一直鄙视着的浮世绘的艺术价值。[99]

回国以后，费诺罗萨改变了想法。1896年纽约艺术商凯彻姆举办的浮世绘展上，费诺罗萨刊登了《浮世绘的巨匠们》一文。正如前文所说，1900年费诺罗萨与小林文七共同举办了日本首次浮世绘展，在展览图鉴中，他对北斋进行了高度赞赏，表示“浮世绘是纯粹地从日本风土里诞生的绘画”“其版画是无上杰作”。这个时候费诺罗萨已经回到美国，从1890年开始担任波士顿美术馆东洋部长，介绍日本艺术。波士顿美术馆购买了四百对屏风、四千幅肉笔画、两万幅版画，另外他自己还收集了许多浮世绘作品[100]，不仅是更换了想法，还满足了自己的私心。

之前提到的彼得·莫尔斯写道：

> 在美国，北斋的受欢迎，没有通过欧洲，而是直接来源于日本。费诺罗萨、威廉·斯特吉斯·比奇洛（波士顿美术馆采购负责人）、莫尔斯这些早期波士顿的收藏家，在日本期间收集了许多优秀的作品。现在，在全世界范围内论起具有一定规模的北斋画收藏，就要数波士顿美术馆了。

莫尔斯提到的其他馆藏丰富的美术馆还有，日本东京的国立博物馆与太田 纪念美术馆，以及长野县松本的日本浮世绘博物馆（酒井收藏）。在日本以外的地区，还有比利时布鲁塞尔皇家美术历史博物馆、芝加哥美术馆（美国）、莱顿民族学博物馆（荷兰）、维多利亚和阿尔伯特博物馆（英国伦敦）、大都会艺术博物馆（美国纽约）、大英博物馆（伦敦）、福格艺术博物馆（美国马萨诸塞州）、檀香山艺术博物馆（美国夏威夷）、民族博物馆（波兰）。而关于肉笔画，可以说没有哪一家博物馆的收藏能比得上弗瑞尔美术馆（美国华盛顿）。

通过以上内容我们可以看出，北斋在日本以外的地方受到了极热烈的欢迎，引得人们纷纷收藏他的作品。真是可惜……

北斋——重要文化遗产的认定

目前，北斋作品中被认定为重要文化遗产的有三幅。最早被认定的是大阪市立美术馆收藏的肉笔画《潮干狩图》，是1997年6月的事了。永田生慈在《葛饰北斋的愿望》中是这样写的：

> （1980年之前通过重要文化遗产认定的浮世绘画师有十位，作品十三幅）连活跃时间比北斋更晚的歌川广重都已经入选，从这一点就可以看出，日本国内当时（对北斋）持有怎样的看法。

在这之后的2002年6月，《二美人图》入选。上文提到的免于流失海外的《日新除魔帖》，于2003年入选重要文化遗产。而与此相对，胜川春章的作品入选是在1959年、鸟居清倍的则是在1962年和1964年、写乐是在1962年被认定的，从这些情况也可以看出，日本国内对北斋的好评来得稍显晚了一些。

而且，浮世绘画师的重要文化遗产认定中，除了春章的一幅，其他作品的认定时间均在20世纪60年代后，从这一事实中也可以看出，明治初期后的一百年里，浮世绘遇到了寒冬。身在小布施的北斋也面临了这样的困境。

须坂小布施通向世界的狭窄道路

话虽如此，硬要说的话，明治时期到大正时期，再到昭和初期，是小布施邻镇的须坂从事制丝产业的“买茧人”，通过从欧美传来的日本主义热潮的信息，注意到了浮世绘及北斋的价值。

例如，须坂的牧家，曾拥有两千坪的土地面积，两百坪建筑面积。在京都宫殿匠人打造的豪宅深处，至今仍收藏着北斋的肉笔画。牧家第三代传人牧久雄先生说：“祖父茂助在须坂和小布施进购茧，制成丝以后运往横滨。那是足以改变横滨市场价的交易量。想必是在那时，欧美的艺术商人向他介绍了小布施的北斋的作品。在我们家里，收藏的基本是肉笔画。”

当时在横滨，野村洋三（后来成为新天地酒店的总监）经营的“武士商会”等有几家是以欧美人为销售对象的艺术商行。据说有一段时间，法国艺术商萨穆尔·西格弗里德·宾也为了收集购买浮世绘开了艺术品商行。

茂助进出这些地方，所以得到了欧美日本主义热潮的信息。在去小布施购买生茧的时候，也会一起购买还未被世人认可的浮世绘和肉笔画，再卖给横滨的艺术商。

江户时期，北斋穿过大笹峰，从江户到达小布施。到了明治时期，反而是北斋的作品通过“买茧人”的手，穿过大笹峰从横滨走向欧美。在须坂和小布施，也曾经拂过19世纪末日本主义热潮的微风。

复苏的北斋

北斋的作品与画功、技巧，以及在世界艺术史上的地位开始得到关注，是在半世纪前、东京奥运会结束时的20世纪60年代中期以后。在不曾想到的地方，被闻所未闻的光所照拂，北斋时隔一个世纪获得了复苏。

国内的第一声鸣啼率先从小布施开始。北斋的真实面貌，以及蕴藏在他作品中的那永恒的生命力将就此揭开——

第四章　北斋重生，迈向未来

在那个想不到的异国，北斋获得了重生

连小学生也买得起的北斋

日本从20世纪60年代起逐渐将留存于国内的浮世绘认定为国家文化遗产，但在那个年代，北斋的画到底又价值几何呢？我们可以从一篇采访报道中窥知一二。

> 我第一次接触到葛饰北斋是在小学低年级的时候，记得有一次妈妈给了我一百日元作为一个月的零花钱，我攥着钱就去了家门口的旧书店，门口的书架上放的一般都是那种最便宜的廉价旧书。[101]

这是已故的北斋研究专家永田 生慈在接受糸井重里先生运营的网络媒体采访时，讲述的往事。

> 我看到一本线装书，和其他书完全不一样，于是就抽出来看。（中略）我感觉自己买到了一本不得了的书，所以一直珍藏着，直到上中学时，在历史课上我才注意到那本书上的画都是葛饰北斋的作品，我也才意识到他就是画富士山的那个人，之后就开始不断搜寻北斋的相关资料……

永田 生慈于1951年出生在日本岛根县津和野地区。他说的小学低年级，也是1960年左右的事了。早在立正大学读书时期，永田 就已经师从当时的浮世绘研究第一人、名誉教授楢崎宗重，并且独立编辑发

行半月刊杂志《北斋研究》（至晚年变为不定期发行）。同时，永田还是一位北斋作品的收藏家，毕业后曾在太田 纪念美术馆、墨田 北斋美术馆（开馆前）工作过。1990年，永田 带着自己的藏品在故乡津和野创建了“葛饰北斋美术馆”，并担任馆长直至2015年。2018年，在永田 逝世的前一年，他将约一千件北斋作品全部捐赠给了岛根县立美术馆。

永田 曾说过：

> 20世纪60年代，北斋的作品用很低的价格就能买到，现在看来简直难以置信。说到底，还是因为在很长一段时间里，人们对北斋研究这个命题本身一直是存疑的。

为什么存疑呢？

> 日本人传统上喜欢花鸟风月的世界，更欣赏优美有余韵的画作，也就是所谓的狩野派画风。浮世绘普遍被认为是一种卑贱的流派，其中北斋的画又是浮世绘中最为不入流的一支。（中略）所以，在我开始（北斋）研究的年代，人们对北斋的评价非常低。

19世纪末，日本主义狂潮席卷欧美，自此浮世绘、北斋的人气在欧美一路飙升。明治末期至昭和初期，缫丝业的“蚕茧商贩”、带着西洋美术品商委托的“古董美术品商贩”（按当时的说法可能是古董工具商贩）蜂拥而至，以低价大量收购小布施的北斋亲笔画和全日本的半吊 子收藏家留下的浮世绘，从横滨运往美国、欧洲高价倒卖。可以想象，这些画到了欧美当地就会被冠以“纯粹艺术”的名号，卖出

比日本高出几个数量级的价格。然而，北斋的画在日本却是“用小孩子的零花钱就能买到的廉价旧书”。

战乱疏散儿童的破布头

这种状况也发生在小布施。比如渡边章宏，作为那幅二十一叠榻榻米大小的天井绘《八方睨凤凰图》所在的小布施岩松院的住持，他曾说：“大约四十年前，我来到了这个寺院，那时北斋馆建成已经有五年（1976年开馆）。我们发给施主的关于这座古老寺庙的宣传册上，写着《八方睨凤凰图》是由一位叫高井鸿山的施主和北斋共同创作的。当时北斋画的底稿保存在仓库的一个十分破旧的箱子里。战争时期，被疏散的儿童在大殿里打地铺，扔破布头嬉戏时，正好砸中了藏在天花板上的箱子。”

1998年，渡边接任住持时，曾经有击太鼓庆祝的环节。当时太鼓的震动使得天花板上的尘土纷纷落下，用手接住一看，原来是凤凰图的颜料，这时候人们才第一次意识到得请修复师来把天花板上的颜料修补一下。这幅天井绘自完成后约一百七十年间从未进行过任何修补工作。战前、战时乃至战后，一直到20世纪60年代中叶的“那个时候”为止，北斋在小布施也很少被人提起。“即使在小布施，北斋也并非一直被视作伟大的艺术家，在20世纪60年代中叶发生‘那件事’之前，小布施的北斋、鸿山都一直沉睡在无人问津之中。”小布施当地的北斋研究专家饭沼正治说道。

20世纪60年代后期，饭沼先生是小布施公民馆的职员。他做梦也不会想到，随着1976年北斋馆的建成，自己竟然会卷入这股浪潮中，并且用自己的余生一路追随北斋。“昭和四十年那会儿，除了上町和

东町那批北斋天井绘装饰的游行花车所有者以外，小布施地区几乎没有关注北斋作品的人。”

江户时期将北斋请至小布施的巨贾高井鸿山，他的一个分支宗族的后代市村次夫先生（小布施堂社长）也表述过自己的看法：“我家祖上既收藏了北斋的作品，也收藏鸿山的作品。老爷子（市村郁夫，1969年至1979年担任小布施町町长）从战前就多次策划，想把小布施的北斋推向全日本。关于我家收藏的油画《鱼贝静物图》，从1933年起，我们就制作了一个仅供欣赏该画作的人留言用的名册。浮世绘研究专家栋方志攻先生、横尾忠则先生等人都欣赏过这幅画。在我小时候，如果家里有贵客光临，我也能跟着大人在旁边一睹这幅画的真容。但之后经历了战争，另外老爷子担任县议会议员后也忙碌了许多，很多事就身不由己了。以‘那件事’为契机，小布施的北斋在世间的评价彻底改变了。”

现任高井鸿山馆馆长金田 功子回忆往事：“别说北斋了，就连鸿山在很长一段时间都不被当地人所了解。现在作为陈列室的这幢翛然楼，也是文化遗产保护委员在建馆前拼了命打扫才清理出的空间，否则会一直处于废弃状态，杂草丛生。”

每个人都能讲出北斋、鸿山被世人遗忘在小布施的故事。据说鸿山曾为北斋准备了一座碧漪轩，一直以来人们都认为那是邻近翛然楼的一间小屋子。但是随着日后考证，（北斋住的其实是）距离翛然楼“隔着一片庄稼地的另一个村子里的某个古旧民宅”的说法变得更有说服力。

东町的游行花车上装饰的天井绘就是“北斋作品”，这件事也逐渐被人遗忘了。1968年3月16日的《信浓每日新闻》上刊登的一篇报道

中写道：“这幅画发现于公会堂。”当时的美术评论家濑木慎一居然还做出了“这是一幅受北斋风格影响的（他人）作品”这一鉴定意见。

距离北斋、鸿山在小布施的活跃时期已经过去约一百三十年了，算起来已经过去了四代人，传承的记忆在逐渐湮灭，各种材料也多散佚了。在这期间，日本经历了中日战争、日俄战争、第二次世界大战、战败、复兴、经济高速成长等令人目眩的时代变迁，一个家族是很难一直保持繁盛并存续至今的。

尽管如此，上町和（并没有意识到天井绘价值的）东町的人还是将两台有天井绘的“游行花车”保存至今。如今每年庆典之时，町中百姓全体动员组装花车，并抬着花车在町中的街道游行。但庆典一结束，花车又会被拆卸，再度封存在仓库里。而这座仓库也已经年久失修，将花车部件存放在这种仓库里，着实让人捏一把汗。

作为城市的官方行为，明治、大正时期共有两次搜集鸿山功绩并编纂成册发布于町报进行连载的宣传行为。1933年5月7日，纪念鸿山逝世五十周年的祭典活动在小布施村小学举行，村长、高井郡教育长官、村教育长官等重量级人物云集于此，久保田宫司作为祭主举行祭典。上高井教育会出版了《高井鸿山小传》（岩崎长思著）。祭典当天，画有北斋天井绘的上町游行花车也出现在了现场。但令人遗憾的是，纪念活动的演讲都集中在“幕末维新期的高井鸿山先生”“鸿山先生的时代大势”“关于宪法政治”等主题上，完全没有提及北斋。

在1948年也举办过北斋逝世一百周年、鸿山逝世六十五周年的纪念活动（10月11日、12日），但也仅仅留下了一张照片而已，照片上

是町民在组装好的花车前举行集会、人头攒动的场景（北信地区约有两万人参加。）

而回到日常生活中，北斋也好、鸿山也好，都被世人遗忘了。岩松院里的鸿山纪念碑上没有写他在江户时期邀请北斋的事。对于北斋的作品就在自己身边这件事，町民不会感到骄傲，没有人对那段历史感兴趣。但就在这个时候，在一个遥远的异国，“北斋”的名字如一声惊雷般炸开了。每个人都震惊于这一变化的剧烈，并将其表述为“那个时候”。

这声惊雷炸响在1966年9月，而且发生在遥远的苏维埃社会主义共和国联盟。北斋由此获得了重生。

苏联的“那个时候”，北斋获得了重生

“那个时候”的情景至今仍鲜明地印在市村次夫的脑海中。

“1966年，日本经济新闻社在苏联主办了一个大型的北斋作品展。小布施也有几件私人收藏的肉笔画参与了展出。那个时候小布施的居民才第一次意识到，自己随意收藏的一些北斋的画作好像是一些不得了的东西。”

举办展览前，时任日本经济新闻社常务董事的圆城寺次郎、浮世绘鉴定师金子孚水、山形县米泽市出身的浮世绘研究专家尾崎周道等人曾专程赶到小布施欣赏北斋的肉笔画。

1966年9月至11月期间，苏联莫斯科的普希金美术馆和列宁格勒的艾尔米塔什博物馆分别举行了北斋展，共陈列展出了由日本运至苏联的两百件以上的肉笔画和三百五十件版画、草稿等作品，规模极大。

两家美术馆在整个展览期间有共计三十三万人次到场参观，甚至还有从新西伯利亚城、库页岛等路途遥远的地方特地赶来参观的观众。

举办这次展览的契机是1964年3月在东京国立博物馆举办的“苏联珍宝展”。苏联展出了一些从未公开展示过的珍贵文物，展览的成功举办加深了日苏双方的信任关系，同时日本也发现，原来在苏联也有研究浮世绘的专家。前往苏联举办展览的想法来自金子孚水，后来也是他促成了小布施町北斋馆的建立。金子于1977年在东京举办的“葛饰北斋真迹展”的展览图录上写过这样的话：

> 因为苏联在当时是一个带给世界震撼的强大国家，所以我就想一定要将北斋的艺术作品带去苏联，让他们也震撼一下。

当时，苏联美术界人士劝阻金子称：“艾尔米塔什博物馆的天花板很高的，估计不太适合用来展示浮世绘。”但金子对此予以反驳，并放言“北斋的作品绝不是那种浅薄的东西”，全力支持展览的举办。

金子还写道：

> 因为北斋，我第一次前往了小布施，自此之后便时不时造访那儿。

金子以这次小布施之旅为开端，频繁造访小布施，并在当时一家叫作“寿寿喜华坛”的高级餐厅的二楼举行了品评会。“参加品评会的人多得快把二楼挤塌掉”，人们拿来自己家中的北斋作品或是传说是北斋的作品请金子评判。也就是说，在苏联的展览会举办之前，金子也没有到访过小布施。如前所述，其他的画商也好研究专家也好，除了极少部分人以外，几乎没有人关注到小布施。

在苏联举办展览之际，金子从小布施送去了《八朔太夫图》《水恋鸟图》《渡船山水画》《日新除魔帖》等作品，这些画作在日后成为北斋馆的馆藏。其他还有一些小布施的私人收藏的作品，比如《伞风子图》《鱼贝静物图》《羊图》等，也一并送至苏联展出。[102]

当时，普希金美术馆的主任研究员贝娅塔·波罗诺亚曾给《日经新闻》投稿称：

> 以油画方式创作的《鱼贝静物图》向我们充分展示了北斋在画作中采用新技术的创新精神。（1966年11月29日）

但事实上，直到今天，我们依旧无法判定这幅画到底是北斋的真迹还是别的画师（比如弟子中的某一人）所作。只是当小布施的人们想到自己收藏的画作竟然在苏联引起了如此巨大的反响，时隔一个世纪之久的“北斋热”在小布施的土地上复活了。

为什么日经要在那个时候在苏联策划北斋的展览呢？我采访了熟悉当年情况的相关人士，隐约看到了其中潜藏着宏大的媒体战略和新时代的艺术管理特征。

一切起源于那个男人

“提出苏联北斋展的想法并全力推动其实现的，是当时的常务董事圆城寺先生。”

位于大手町的日经总部文化事业部的一间会议室里，已经退休的甲斐久纪先生向我讲述着当年的历史。甲斐是1965年入职日经的，最开始他被分配在企划部（现在的文化事业部），所以他作为新员工也参与了苏联北斋展的准备工作。甲斐说，企划部是直接向董事汇报工

作的，所以有时会大胆策划一些大项目，哪怕可能会产生赤字。这里的董事，指的就是圆城寺。身为常务董事的他手段颇高，甚至把当时的万直次社长都拉拢过来，可以说是实权在握。

“当时，圆城寺先生瞄准了苏联以及还没有和日本建交的东德，接二连三取得突破，与对方国家负责文化工作的部长或官员建立起了人脉关系。因为读卖新闻、朝日新闻已经把西欧国家的美术馆都拿下了，再去做重复劳动没有意思，所以瞄准了东欧国家的美术馆，特别是把艾尔米塔什博物馆的馆藏作品带到日本展出就成了他的梦想。即使做海外展出是亏损的，只要回国后再和商场联手举办展览就可以填补亏损。圆城寺先生就是一个擅长策划的人。”

当年的日经还不像今天这样有威望，只不过是一个经济领域的媒体。1960年，日经的发行量大约是七十万，还在苦苦挣扎期望有一天能突破一百万的发行量。1964年3月，日经将总部迁往大手町，也是在这一年，日经实现了一百万发行量的目标。不难想象，在这样的背景之下，日经内部弥漫着趁热打铁再创辉煌的企业氛围。

在这种背景下，圆城寺次郎脱颖而出。他是记者出身，历任经济部门、政经部门负责人，三十九岁左右担任编辑局长，1965年开始担任常务董事。他非常热衷美术。

甲斐有过一段不好的回忆：“在进行美术展准备工作时，只要圆城寺先生过来肯定就会问我，‘你觉得这里面最有名的作品是哪一件’。因为每次他都这么问，所以我也会提前了解手头的作品，回答的时候才能言之有物。但每次听了我的回答，圆城寺先生都会笑眯眯地说：‘小伙子你还要加油啊。’他的眼光真的很犀利，对美术作品

的要求十分严格，还曾参与过中国陶瓷器、琳派作品集的编辑工作。”

自1954年圆城寺担任董事总经理后，日经的美术艺术类活动就显得异彩纷呈。1956年成功举办了“人类大家庭摄影展”（The Family Of Man，日本桥高岛屋百货商店首展，之后全国巡展），约有一百万人次参观了展览，甚至天皇陛下也亲自前往参观，日经凭此展在美术界一举成名。

之后，日经先后举办了“亚非美术展”（1957年）、“日本陶瓷史名品展”（1958年）、“光琳展”（1958年）、“中国殷周铜器展”（1958年）、“琳派秀作展”（1959年，皇太子结婚纪念）、“泰国古代美术展”（1962年）、“贝尔纳·布菲展”（1963年）、“印度古代美术展”（1963年）、“苏联珍宝展”（1964年）、“日本浮世绘美术展”（1966年）等。“日本浮世绘美术展”在巴黎卢浮宫内的装饰艺术博物馆举行。

在此期间，圆城寺还以一个媒体人的身份荣获了“艺术选奖”（1963年），他也是媒体界获得此类奖项的第一人。

战后首次由报社主办的“马蒂斯展”

报社主办美术展的源头可以追溯到1951年，当时读卖新闻主办了法国野兽派巨匠亨利·马蒂斯的作品展。促成这次展览的是亨利·马蒂斯的弟子硲伊之助，他从战前就在巴黎开展创作活动，是画家，同时也是陶艺家、美术随笔作家。硲在1921年远渡重洋前往欧洲，用九年时间在法国开展创作活动，1929年回到日本，1933年左右再次前往

欧洲。硲在马赛附近的海边进行创作时，在一趟列车中偶遇马蒂斯。后来硲在译作《梵高的信》（岩波文库）的后记中写道：

> 当时，马蒂斯老师住在尼斯，我借住在马赛附近的埃斯塔克（l'Estaque）海岸一位渔夫家中，专注于写生创作。在一趟从尼斯开来的火车上，我恰巧遇到老师，与他有了一个短暂的接触，或许这就是缘分，我就开始请老师帮我看画。老师说晚上光线不好看不清颜色，让我午后去找他，于是我基本每周都会拜访老师的工作室进行交流（后略）。

之后“二战”爆发。1945年3月9日的夜晚，硲家的房子在大规模的空袭中被烧毁，于是他迁往疏散地轻井泽。也是在那里，他收到了战争结束的消息。差不多正好是那个时候，马蒂斯来信了，信中写道：

> 日本战败了，你的生活是否困难？如果可以的话，你到法国来吧。

战败后，普通日本人出国时要求海外必须有亲友接收。硲拿着马蒂斯的书信咨询外务省，得到的答复是可以出国。硲写道：

> 看着周围因战败而一蹶不振、失去工作机会的同胞，我很想将那些优秀的画作带到日本展出，让大家在欣赏这些画作的同时能获得精神的慰藉，拥有重新站起来的力量。我暗自下了决心，一定要将马蒂斯、梵高的作品带来日本进行展出。

硲到达欧洲后，发现马蒂斯正专注于法国旺斯的罗塞尔教堂的建造工作。工程已经进入最后阶段，但缺少一位能把巨大陶瓷板垂直镶嵌入墙壁中的技术工人。硲推荐了一位意大利大理石工匠，马蒂斯十

分高兴，因此双方建立起了信赖关系，让硲心中“在日本举办马蒂斯展”的梦想有了实现的可能。

在正式商谈此事时，马蒂斯拿出了一幅世界地图，指着东京和当时仍处于战争中的朝鲜半岛，说道：“离得太近了，太危险了，我绝对不想失去我的作品。”硲极力劝说马蒂斯：“东京和朝鲜的距离比尼斯和巴黎之间的距离还要远。如果能成功举办展览，将给战后一片荒芜的日本人内心带去极大的慰藉和活力，绝对会有超乎我们想象的效果。”终于，在战败后第六个年头的1951年，日本上野的国立博物馆和大阪、仓敷、大原的三处美术馆成功举办了展览。

这次美术展的主办方是读卖新闻。之后，读卖新闻邀请硲为谈判人接连策划了毕加索展、布拉克展。在接下来读卖新闻翘首以盼的梵高展的谈判工作中，硲几乎要败下阵来。他相继拜访了毕加索、夏加尔、阿姆斯特丹市立美术馆馆长，终于在1958年，花了八年之久后，成功在上野举办了展览。

这一系列的美术展不仅鼓舞了因战败而消沉的日本国民，也让读卖新闻恢复了精神面貌。与此同时，大型报社举办文艺展览的竞争的火种也播撒了出去。

在此之前的美术展览一般都是由美术馆自主举办，然而从这一时期开始，既拥有雄厚资金又在外交场合具备交涉能力的报社开始在举办展览上崭露头角。对报社而言，举办美术展可以提升自身的品牌形象。通过发放免费入场券的方式，也可以增加长期订阅读者的数量。与此同时，百货商店也嗅到了这种以美术为策略的机遇。

其实百货商店很早就与艺术展览有关系。江户时期，三越百货的前身越后屋就曾举办过歌舞伎的大和绘展览等。百货商店原本就有专门销售美术作品的“美术部门”，以及专门用于展示售卖的美术作品的“画廊”。美术作品、工艺品等绝对是能激发上流阶层购买欲的杀手级商品。

所以，百货商店的展览馆非常想举办各类展览，但是美术馆主办的展览不会在百货商店里展出，而如果是报社主办的话，就能把展览搬到百货商店里了。用百货商店顶楼的展馆举办美术展，可以增加客流量。来观展的顾客在欣赏过展览后会像淋浴效果一样分散到下面楼层的各个卖场。这一做法的目的是将并非为购物而来的客人吸引到卖场消费，从而促使商场总体营业额增长。自此之后，新兴的百货商店比如西武百货店、东武百货店、东急百货店等都在店内设置了美术馆，这一做法也逐渐流行起来，比如还有展示百货商店创业者的收藏品的高轮美术馆（现在的塞森当代艺术博物馆，属于西武百货店系）、根津美术馆（东武系）、五岛美术馆（东急系）等。20世纪90年代泡沫经济破碎，百货商店内开设的美术馆纷纷撤退（仅存崇光百货横滨店内的美术馆），但在当年那个时期，百货商店绝对是美术界的重量级选手。从这个意义上讲，1951年的马蒂斯展不仅在于“用原汁原味的艺术展鼓舞了日本人民”，更成为改变日本艺术管理理念风向的一次标志性展览。而不甘于错过这一变革的就是日本经济新闻社，也就是圆城寺次郎。

世界文化三大巨匠

“西欧的美术作品已经被其他报社抢先了，所以圆城寺先生才特别执着于把东欧，尤其是艾尔米塔什博物馆的珍品介绍给日本人吧。”甲斐回忆着往事说道。

自从发行量到达一百万的目标后，圆城寺作为文化事业部的负责人就已经朝着更高的目标迈进了，他稳步推进着自己在东西方冷战时代背景下与东欧各国所构筑的人脉关系。

艾尔米塔什博物馆是世界三大美术馆之一，被称作“罗曼诺夫王朝盛世繁华梦的遗迹”，拥有多达一千五百个展厅，据说参观完所有的展厅相当于步行近二十公里。要想从这样一座美术馆拿到令人目眩的镇馆之宝，首先得从日本带去一些“艺术文化的特产”给苏联。让苏联人民欣赏日本的珍宝，必须要打开这样一种文化艺术交流的通道。

那么问题是，日本有哪些适合向对方介绍的艺术作品呢？圆城寺的脑海里闪现出的一个名字就是“北斋”。

为什么会是北斋？甲斐不曾问过圆城寺这个问题，圆城寺留下的文字资料中也对此只字未提。

我们唯一想到的一点，就是1960年在维也纳召开的世界和平评议会上，北斋与达·芬奇、伦勃朗并列，共同被认定为世界文化三大巨匠，并受到全世界的关注。尽管在1998年由美国《生活》杂志评选的“一千年间对世界做出卓越贡献的杰出一百人”，北斋也入选其中，但在此之前北斋已经被表彰为世界文化三大巨匠了。

说到底，北斋只不过是一个市井画家，相比于江户时期那些由将军、大名、武士所支持的狩野派、土佐派的画师，北斋的浮世绘本身就是一种町民文化。即使在19世纪末欧洲大陆产生的日本主义热潮中，也只有那一部分标榜自己是共和派、人民主权的美术爱好者对北斋表示着支持。在苏联也是同样，大多数北斋支持者或研究专家是将

其作为资本主义社会中的反资本主义体制派别，对其表示支持进而开展研究的。或许圆城寺正是嗅到了这种倾向，才选择了北斋吧。

大学时期，市村次夫每次去国外旅游，都会调查当地人对北斋的接受程度。市村说道：“时代不同，对北斋评价高的国家也不同。在法国举办的北斋逝世一百周年展上，人们将北斋看作反抗集权的象征，因为北斋拒绝做一名受将军、贵族豢养的画师，而是选择将自己的人生彻底放纵于市井中；在天保改革中，北斋十分走运没有被捕，因此也有观点将其视作左翼的英雄；20世纪20年代，希特勒上台前的德国也十分喜爱北斋；在20世纪60年代的苏联，北斋可能被视作身处西方阵营却在极力反抗权威的人物，才拥有了很多人的支持吧。”

厉害了（х о р о ш о）北斋

1966年11月29日的《日经新闻》文化版上，刊登了一个令人骄傲的标题《厉害了（х о р о ш о ）北斋》，这个标题下，是莫斯科普希金美术馆主任研究员贝娅塔·波罗诺亚的一份手记：

对于热爱日本美术的苏联人民而言，最近真是好事连连。

并记录着一连串数字：

普希金美术馆在四十天内接待了超过九万五千名观众。

每天有两千多人，周末前来参观的更是多达四千余人。

前来参观展览的不仅有莫斯科的当地观众，还有从新西伯利亚城、库页岛等地远道而来的观众。

另外她还提到，19世纪末的俄罗斯已经有了日本主义的身影：

将日本美术第一次传播到苏联的是19世纪末期的基塔耶夫（Kitaiev）。

基塔耶夫是在太平洋上行驶的一艘巡洋舰上的士官，船停靠在日本港口的时候，基塔耶夫上岸购买了一些日本的绘画、版画。后来他的这些收藏品流转到了莫斯科的鲁缅采夫博物馆，之后又被普希金美术馆收藏。除了春信、歌麿、广重等有名画师的作品外，他还收藏了大量北斋的印刷作品（并非出版物，而是为老主顾绘制的版画）。

尾崎周道因日经主办“北斋展”而前往苏联，他看到这些印刷作品后也不禁感叹：“这些印刷作品非常珍贵，非常有意思。”

贝娅塔的手记中还写着：

（北斋的作品）对19世纪末欧洲绘画的发展产生了显著影响。

以巴黎为中心的日本主义的热潮看样子也传递到了苏联。

苏联展的成功鼓舞了日经，于是1970年日经在尚未与日本建交的东德也举办了一次“浮世绘展”。日本在东德既没有大使馆也没有特派员，请到的翻译也只会说英语，在如此恶劣的条件下，展览依然举办得很成功。这些展览的成功举办使得日经新闻与东欧各国建立了纽带。除此以外，日经新闻还在日本、东欧先后主办了“苏联绘画五十年展”（1967年，东京国立近代美术馆）、“日本雕刻展”（1969年，列宁格勒，艾尔米塔什博物馆）、“苏联收藏名品百选展”（1971年，东京国立博物馆，京都巡展）、“日本之美展”（1974年，柏林旧博物馆、德累斯顿国家艺术收藏馆）、“欧洲绘画名作展”（1974年，东京国立西洋美术馆，京都巡展）等各类美术展。直

到1978年8月22日，日经新闻在东京国立博物馆举办了艾尔米塔什博物馆珍宝展，此时距离苏联北斋展的举办已经过去十二个年头。圆城寺也已经成为日经新闻的董事长，而他心中这或许可以称之为执念的美术梦，终于在这一刻修成正果。“日经主办美术展”成为美术界的超一流品牌，赢得了广大美术爱好者的信赖。圆城寺的这一战略性举措，也帮助日经成长为现在这样一家有威望的报社媒体，形成了自己的品牌效应。

而事情到此为止并没有画上句号。“艾尔米塔什博物馆珍宝展”上展出了伦勃朗的名作《达娜厄》。群马县的一位女大学生在展览上欣赏到这幅画作后十分感动：“我以后也要从事美术展览会的策划工作！”

这突如其来的念头一直萦绕在她心头，并推动着她选择了不一样的人生。她在大学毕业后先是成为一名美术产业报纸的记者，之后以社招的方式进入日经新闻社，最后又得以实现愿望，进入了文化事业部。2016年4月至5月，她亲自策划了在东京都美术馆举办的“伊藤若冲诞生三百周年纪念展”。据说整个展出期间共有四十四万六千名观众到场参观，最忙碌的时候需要等待五个小时才能入场，绝对是一场超高人气的展览，而这也让日经品牌在美术界更上一层楼。若冲带来的超高人气，令美术界再次平地起波澜。

这次展会后，这位当年的女大学生——伊藤圭子被提拔为执行董事，并继续参与2019年在六本木森美术馆举办的“北斋展”以及2020年东京奥运会开幕式[103]上的“浮世绘展”等企划活动。

历史也像一根缠绕在一起的绳子。圆城寺推动日经的美术活动发展的历史，在经历了北斋这一段故事后，今日愈加焕发光彩。

小布施北斋馆的诞生

国内的北斋热潮

日经新闻成功地在1966年的莫斯科和列宁格勒举办了“北斋展”，共计吸引三十三万人次参观。紧接着，日经新闻又于1967年4月11日至23日在日本桥高岛屋百货商店策划了名为“北斋展”的凯旋展览会，现场共展示肉笔画八十件、浮世绘一百八十件，受到极大好评。以此次展览会为标志，日本国内的北斋热潮急速升温。继高岛屋之后，各地百货商店竞相举办各类北斋展、浮世绘展。

1967年，名古屋名铁百货店，举办“北斋展”（日经主办，11月10日至15日）；

1968年，信浓美术馆，举办“高井鸿山、信州之北斋展”（3月12日）；

1969年，小布施的皇大神社社务所，举办“幽灵、妖怪画展”（北斋研究会主办，8月12日至14日）；

1969年，东京的五岛美术馆，举办“葛饰北斋真迹展”（11月25日至12月10日）；

1971年，三之宫崇光百货商店，举办“葛饰北斋展”（日经主办，10月1日至13日）；

1971年，日本桥三越百货商店，举办“北斋展”（日经主办，1月4日至9日）；

1973年，北京市中国美术馆、上海市美术展览馆，举办“日本葛饰北斋展”（3月10日至4月末）；

1974年，涩谷东急百货商店，举办“北斋展”（五岛美术馆、日经主办，1月4日至9日）。

在此之后还出现了很多相关题材的话剧、电影，如1979年9月由森繁久弥主办的舞台剧《赤富士》在东京宝塚剧场开演；1981年由新藤兼人执导，绪形拳主演，西田敏行、田中裕子、宍户锭等人参演的电影《北斋漫画》上映。遍布全国的美术馆、百货商店、舞台剧和电影的北斋热潮诞生了。但市村次夫认为，这一时期将北斋热潮推到极致的还是NHK策划的一个项目：“1972年播出的《Oh My北斋》，这个节目的影响力实在是太大了。这是在黄金档播的半小时时长的节目，主持人是弗兰克堺。老爷子（小布施的町长市村郁夫）还上了电视，他介绍了小布施的北斋，还讲了他想建北斋馆的梦想。”

现在小布施的町长市村良三当年也看过这个节目，那时他还是东京的一个普通白领：“全国播出的电视节目上竟然在讲小布施的事，简直太令人惊奇了，我一边感叹一边看完了节目。”

市村郁夫町长上节目时正好是他任期的第四年，那时他已经开始对小布施的未来实施大规模的“城市规划”了。当时的他应该没有预见到如今的人口减少等社会问题，但他仍然清晰地认识到，小布施作为一个人口仅一万左右、在长野县内面积最小（现在）的城镇，必须要让町民都以家乡为傲，才能实现可持续发展。为此他当时就开始推动许多基础工作，他在节目上讲述的建设“北斋馆”的梦想是第二步计划，而第一步计划的锤子那时已经在小布施的土地上砸出了回响。

从北斋到城市规划

市村郁夫在1969年第一次当选町长时起，就已经着手某项计划了。

彼时的美国刚刚实现了阿波罗11号登陆月球表面的壮举，而经济高速增长中的日本被全世界称之为“经济动物”。被人们称之为“当世宰相”的田中角荣也要在三年之后才提出他的“日本列岛改造论”。

就在这一年，市村郁夫结束了从1947年起共四个任期十六年的县议会议员生涯，成为小布施町长。他首先着手的工作就是“人口问题”。自1954年都住村和小布施村合并诞生了新的小布施町以来，町总人口一直徘徊在一万至一万一千人之间。然而到市村担任町长时期，人口减少的问题加剧，总人口预计将跌至九千五百人，于是市村提出了“将人口恢复到一万一千人”的施政口号，并根据民法第三十九条设立了“开发公社”，在町内建造住宅以吸引新的町民迁入。

对此市村的儿子次夫说道：“当时正处于经济高速增长时期，民间资本也盯着房地产的开发项目。但一旦由民间资本主导，肯定会一口气开发出三百个区块类的大型项目。这样即使吸引到人口迁入，也会使新旧居民间产生龃龉，让整个城市出现裂痕。所以他才会决定采用每期开发五十个区块的迷你项目，并通过几年的时间循序渐进地推进整个城市开发。”

民间资本一旦介入房地产开发，就会将人口问题转化为经济问题。市村郁夫的想法则是避免这种问题的转化，而是将人口问题通过城市规划的方式逐步推进并解决掉。

话虽如此，町议会也好县政府也好，还是对他的计划表示怀疑。当时的小布施名副其实是一个“急需布施”的贫困村。江户时期，这里以北国公路、信浓川水运而繁盛一时，但自从进入火车、汽车的时代，城市功能发生变化，人员流动也改变了方向。室町时期传承下来的栗子种植技术，以及江户时期兴起的栗子点心制作技艺等传统确实存在，但那时的销售途径主要集中在东京的百货商店等，小布施町既没有招揽观光客上门的想法，也缺乏能吸引客流的设施。

这样一个破落的小山村，到底有谁会愿意搬过来呢？当时县里拒绝了市村的申请，认为“开发公社制度曾经在轻井泽町成功实施，但在小布施这种地方是发挥不了作用的”。然而市村没有放弃，他任命政府里的年轻职员唐泽彦三（后来成为町长）为负责人，坚持不懈地谈判。有一次市村甚至把一名身材高大的国会议员带到了谈判会议室并质问道：“难道身材矮小的人就不配穿外罩衣、和服裙了吗？”这番“和服裙之辩”在当时也颇为有名。

不过等到县里批了项目，真正开始进行住宅项目开发时，人们发现原来小城镇也有小城镇的优势。兼任政府职员和开发公社职员的唐泽回忆道：“与隔壁的须坂市、中野市相比，小布施毕竟是一个町，因此国家制定的土地评估价也低，这样开发的项目可以比较好地控制销售价格，如此一来越开发卖出去的越多。1970年第一区块的开售日，想购房的人排起了长队。”

市村在这时已经预估到日后的地价会越来越高，所以将第一批项目的销售价格稍微定高了一些。以后如果地价上涨了，就再将销售价格稍微定低一些。通过这种方式使销售价格在总体上保持平稳。

最先开发的是松川地区，接着是中央地区，每次都有三十至五十户规模的新建住宅，接着就有新的居民迁居至此。市村专门在町外迁居过来的新居民区域，混杂安置了一些小布施当地人的二儿子、三儿子分家的居民；在上班族集中的区域，组建了家庭主妇消防团；号召大家积极参与町民运动会；另外针对外地迁入的新居民举行联欢聚会，共同为未来的城镇发展规划而促膝谈心。

然而人的家乡意识是很难培养的。即使市村实施了这么多办法，新旧居民间的隔阂还是在不知不觉间产生：“小布施町为我们这些新居民做过什么啊？”

这样的声音日渐高涨。就在这时，有一幅画在市村心中变得越发重要。

突发奇想

“市村郁夫町长是一个创意王。他把20世纪60年代开发公社时建造住宅赚的钱拿来保护当地的北斋作品，并提出要建造一座北斋纪念馆。真的是一个突发奇想的创意。”继承了市村的政策理念并在日后成为町长的唐泽如此回忆道。

从全国来看，地方自治体中掀起建设美术馆的热潮，是1978年山梨县立美术馆建造完成，并购买引进了米勒的作品引起热议之后的事。而且都道府县这种省级行政机构还好说，人口仅一万人的小城镇居然要建设自己的美术馆，这在当时是谁也想不到的事。

市村为什么会产生建设北斋馆的构想呢？有如下几个理由：

• 高井鸿山，是他在江户末期将北斋邀请至小布施，同时高井也是自己的祖先；

• 1966年苏联北斋展的巨大成功引发了国内的北斋热潮；

• 给在小布施大肆收购北斋作品的飞扬跋扈的美术商人制造危机感；

• 对上町、东町画有北斋天井绘的游行花车的一种保护策略。

出于对当时社会情况的考虑，这些都是能让人接受的理由。但是否也有这个可能，那就是市村郁夫对北斋有一种发自内心的崇敬之情呢？问题的答案或许能在一幅画和几本名册中找寻到，我有幸在市村次夫的家中亲眼看到了这些物品。

“这幅画是我家收藏的北斋作品中最为特殊的一件。”

次夫一边说着，一边小心翼翼地从桐木箱子里取出了这幅油画——《鱼贝静物图》。1966年苏联北斋展上最为亮眼的展品之一。画面上，西洋风格的盘子上装着比目鱼和鲭鱼，另一边有一只海螺。整体色调厚重。画上有“北斋”的落款，但次夫说这可能是后来写上去的。旁边放着几本名册，里面的内容也十分精彩。

“我家从1933年起就制作了名册，供欣赏过这幅画的人签名留言用。哪怕是随行而来的司机，只要看过这幅画的人都请他签字。这是从我父亲郁夫那时起就有的习惯。”

1928年，次夫的母亲绫子嫁到了市村家。从那时起，婆婆就交代她：“这幅画一定要好好保管。”

市村家每有贵客临门，就会拿出这幅画陈列展示，供客人欣赏。册子上第一位签名的人是出生于附近的高井郡小山村（现在的须坂市小山地区），曾任枢密院议长、司法大臣的原嘉道。除此之外，画家栋方志功、版画家作家池田 满寿天及其妻子音乐家佐藤阳子、日本经济新闻社时任常务董事圆城寺次郎 、浮世绘鉴定师金子孚水、浮世绘研究专家尾崎周道等诸多杰出人物均在名册上留下了名字。其中，画家横尾忠则描述了自己看到这幅画时的感觉：

> 简直像是心电感应一般，隐藏在这幅画中的谜团瞬间化解（？）了。（中略）其实这幅平淡无奇的静物画上，蕴藏着北斋最为擅长的富士山。

确实，比目鱼挺拔的背鳍顶部看起来就仿佛是白雪皑皑的富士山顶。

横尾还表示：

> 那背鳍上凝聚了北斋在刻画事物时所倾注的能量和意念，这是一种异乎寻常的感觉。

听说他盯着这幅画看了一个半小时，一动也不动。

后来，次夫曾带着这幅画前往荷兰的阿姆斯特丹国立美术馆，请那里的研究所用X光等方式检测这幅画。鉴定结果显示，“画上的颜料和油脂确实属于北斋那个年代”。然而到现在，我们只发现了这一幅以油画创作的北斋作品。即使颜料是古代的成分，也有可能是后世画家用旧颜料作画，所以目前还是无法断定这幅就是北斋的作品。

1979年，在这幅画被拿去荷兰做检测之前，市村郁夫与世长辞，他对以上检测鉴定结果自然无从得知了。更何况，他又不是美术方面的专家，手上这幅北斋作品的真伪其实与他无关，既然是祖上代代传下来的宝物，那好好珍惜就行了。类似的情况在小布施还有很多很多，所以市村认为，小布施需要一个这样的美术馆，用来保存、展示当地人们私人收藏的北斋作品。用城市来保存北斋的作品，也就不会有人把手上的画卖给那些从东京跑过来的美术商人了。同时，作为一个上町居民，他也十分渴望能建一个仓库用于保管画有天井绘的游行花车，然后将这个保管场所作为展示场所面向民众开放，一举两得。

作为町长的市村还有一个最大的愿望——让那些买了开发公社住宅的新居民也能将北斋视作小布施町的标志。以北斋为核心，团结新老居民的力量，共同推进城市规划。

万幸的是，市村手上还有开发公社卖房子赚的钱。他在心中做出了决定：北斋馆，此时不建，更待何时！

市村在当选町长后很快就拍板了五年来悬而未决的小学建设项目，并且将设计工作委托给了长野出身的建筑家宫本忠长先生。宫本擅长结合当地的历史风貌进行本土化设计，参与了许多地方市政府、市民会馆的设计工作。

町议会上做出了一个决议，今后小布施町所有公共建筑项目的设计工作全部交由宫本忠长负责。所以宫本也成了小布施城市规划工作的责任人之一，担负起北斋馆一带的景观修复项目。这被视作宫本与市村合作的“蜜月期”，但也在町议会上引发了一些争议。然而，那时的市村坚持己见，不肯让步。市村还把宫本带到议会会场，让他坐在自己旁边。市村说：“我需要的是一个老婆，扮演这个老婆角色的

就必须是建筑家、必须是一个我能互相信任的人才行。丈夫和妻子勾结在一起怎么就不行了！”

市村这一声怒喝，仿佛有了要当首长的觉悟。这番发言在现如今充斥着“猜测”和“风向标”的政治环境中，耿直率真得令人无法想象。市村身边的人揶揄他是“特快建筑家”，但他对于认定的事情就是义无反顾、勇往直前。在小布施的畜牧业中，市村也创造了一句宣传语“苹果喂养出的信州牛”，并广为传播。现在依然存在的“OBUSE（小布施）牛奶”品牌，就是市村在担任奶牛协会会长时留下的成果。市村用自己对小布施的深情厚爱，朝着建设北斋馆的道路不断前进。

农田里建美术馆

“农田里建的美术馆完工啦！”

这是1976年11月7日的报纸头条。就在前一天的11月6日，小布施町的“北斋馆”在经过两年的建设后终于完工。在当月的町报上有这样的报道：

> 北斋已经离开这片土地一百三十年了。但北斋的生命还在小布施延续，全体町民的心意在这里凝结成果实，他的“馆”终于建成了。对于北斋而言，这里可能是他唯一的居所。所以让我们一起创造能与这方水土相称的美好环境吧！

市村没有将这座建筑命名为“美术馆”，而是将其称为“馆”，这个命名方式中蕴藏着他“将这里建设成为世界北斋研究根据地”的想法。

作为开馆庆典活动，11月7日至30日馆内举办了“葛饰北斋真迹特别展”。在1966年的苏联北斋展上也倾囊相助的浮世绘鉴定师金子孚水，将其私人收藏的约五千件作品悉数捐赠，其中甚至包含文政年间出版的《北斋漫画》等珍贵文献。不仅如此，金子还向小布施出借了许多北斋作品。饭沼正治是公民馆的职员，因协助市村开展业务工作，在当时被称为市村町长的“私人秘书”。他回忆道：“金子老师收藏了许多北斋的肉笔画，在开馆的时候他把这些作品都出借给了北斋馆，比如《手舞图》《柳下持伞美人图》《福图》《大龙卷图》等，可以说正是有了金子老师的这批作品，我们才得以顺利开馆。”

难道北斋馆在开馆时没有北斋作品吗？

“是的，当时的计划是把这里建成保管上町、东町游行花车的场馆，所以没有命名为‘美术馆’，而是‘馆’。”

北斋馆的创意本身是市村町长提出的，是为了推进城市规划而建设的这个场馆。但是町议会反对这个项目，所以无法建成町立场馆。市村将之前开发公社赚到的钱投到场馆建设，最后以财团法人的形式将北斋馆建了起来。

但是即使建成开馆，谁也不知道能吸引到多少观众入场参观。

人们普遍预测，这种远离大城市的偏远乡村，一天最多也就能有十来个人参观吧。参与建设的每个人或许都抱有类似的想法，所以当初开馆时只有男女厕所各一间，甚至没有停车场。至于周边的街景修复工程，已经是等到开馆四年后的1980年才正式启动的，在此之前北斋馆就是名副其实的“农田里的美术馆”。

也有人怀疑，真的靠北斋就能吸引到人吗？这也是包括市村在内的所有小布施人民的真实想法。然而——开馆当天就让小布施町民震惊了！第一天有超过两千七百人前来祝贺开馆，之后前来参观的人甚至一天多过一天，到开馆一年半后的1978年3月末，到馆参观的人数已经累计突破了五万人（日均一百四十人次）。之后参观人数增幅仍然不减，最多的时候达到了一年六十万人次。

市村町长在1978年还提出了一个纪念方案，即给第四万九千九百九十九名观众赠送友禅染[104]制的北斋馆暖帘，给第五万名观众赠送“双狮子”匾额及暖帘，给第五万零一名观众也赠送暖帘作为纪念礼品，用于庆祝北斋馆的成长，同时面向町外人士提升北斋馆的知名度。至此之后，以北斋推动城市规划发展的这一工作，已经远远超越了町长、町民最初的简单想法，变成了一项非凡的事业。

※

顺便说一下，诞生于1969年的开发公社的住宅销售计划，让小布施町在第二年就实现了人口增长。但不是说人口实现增长就好了，市村以及和他有着同样理想的人心中都怀抱着一种憧憬：“在自然环境丰饶优美、有着小布施地域特色的环境里生活。”他们将理想中的人口规模定位在一万两千人左右。

1982年，小布施的人口超过了一万一千五百人，“开发公社的目的已经达成”，于是3月31日该项目宣布解散。因为开发公社最初的出发点就不是产生“经济活力”，只是希望能推动更好的“城市规划”，也算是一种干脆的解散方式了。

小布施的北斋——真伪之争

论战开始

讽刺的是，在小布施的北斋馆即将建成之际，美术界关于北斋肉笔画真伪的争论变得扑朔迷离起来。浮世绘产生于江户时期，从“二战”开始前直到战败后，浮世绘研究者基本能判断出作品的真伪，然而20世纪60年代后半期在小布施地区出现的大量的肉笔画的真实性却在学界众说纷纭。

学院派的研究者认为，只要落款、古文书等记录不明确就无法认定为“真迹”。另一方面，对此持相反看法的浮世绘研究者们，或是自己本身是收藏家，或是身兼古董美术商的身份，所以主张即使没有明确的记录，但“除了北斋也不可能是别人画的”，就可以认定是真迹。小布施留存的北斋肉笔画大多缺少落款和相应的记录，不可避免地成为争议的焦点。

引发这场论战的是当时的多摩美术大学教授、美术评论家濑木慎一。

1968年3月16日的《信浓每日新闻》上刊登了一篇评论：

> 在小布施町发现了被认为是葛饰北斋创作的天井绘，（中略）15日，以北斋研究闻名的美术评论家濑木慎一经过查看鉴定后，认为这幅画“能体现出小布施的创作受到了北斋的影响，可以成为研究北斋作品的补充资料，但其本身并非北斋所画”。

1966年苏联举行了北斋展，两年后在小布施町东町的公会堂中发现了属于东町的游行花车上有一幅天井绘，一百二十五厘米见方的桐

木板上画有《龙图》和《凤图》。

现在随着考证水平的发展，我们已经可以确定这幅作品出自北斋之手。1904年1月，当时住在须坂町的伊藤弥一郎写的《葛饰北斋翁额幅记》中记录了这幅画的存在[105]。

这篇《葛饰北斋翁额幅记》中记载，小布施村的樋田正助赠送给伊藤弥一郎一幅泥画风格的渔村风景画（署名为“ほくさゐゑがく”，意为“北斋画”），伊藤十分喜爱，并收藏了这幅画。

伊藤在文章中提到了北斋在小布施期间的创作活动以及东町游行花车的情况：

> 村野乡祭欲新置屋台车，求诸北斋挥毫。翁欣然应允，亲自考察纹样以为设计。现台车仍珍重保存于本地。

根据《小布施的北斋与游行花车天井绘》[106]的考证，古文书中有“天保十四年癸卯岁屋台再造”的记录。此处的“屋台”即游行花车，在北斋最早停留于小布施的天保十三年秋至十四年春期间（1842—1843），“屋台”正处于制作过程中。北斋欣然接受了町民为花车天井绘挥毫的请求开始创作，中途他曾回过一次江户，之后将女儿阿荣也一同带来小布施，最后完成了天井绘。

但在这些材料曝光之前，濑木的看法是：

> 已经明确出处的作品（指上町游行花车上的天井绘《男浪图》和《女浪图》），是北斋和鸿山合作的作品，但是这次新发现的画（指东町游行花车上的天井绘），无论从构图还是背面文字的年代来看，只能说是小布施地区受北斋影响而产生的创作

吧。这幅画可以说是了解小布施时代北斋所产生的影响，以及鸿山与北斋二人关系的重要资料。

濑木从20世纪50年代起就参与了冈本太郎、花田清辉等人引领的前卫艺术运动，之后多涉及美术评论领域，留有诸多著作。他作为一个典型的学院派专家，对于没有正式落款和背面标注、古文书记载的“北斋作品”都倾向不认可为真迹。

此外，他对于由北斋独立创作完成的作品认定也十分苛刻。比如他对鸿山、阿荣等北斋的弟子、亲族共同合作完成的“北斋团队”的作品认定十分严格。与弟子“合作”的作品不能算北斋的作品，这是濑木当时的判断基准。

岩松院的天井绘《八方睨凤凰图》之争

与濑木观点针锋相对的，是东京教育大学教授、日本浮世绘协会理事由良哲次先生，他师从京都大学哲学系的西田几太郎，战后作为非学院派研究者发表过许多关于日本美术史的论文。

围绕岩松院的天井绘《八方睨凤凰图》，由良和濑木的观点背道而驰。1974年11月10日北斋馆的建设计划启动之时，由良就在《信浓每日新闻》上发表过关于“（岩松院的天井绘）绝对是北斋作品”的观点。

当时的报道中称：

日本浮世绘协会理事由良哲次经过调查研究后认为，从画法和颜料质地来看，无疑这幅画是出自北斋之手，然而在美术领域的相关人士当中，与此针锋相对的看法仍然根深蒂固。

这一天，由良架了梯子亲自登上了天井进行实地调查，结果发现：

• 这幅画是用北斋独特的铁线描法（用特制的笔不停顿地画直线的作画方式）创作的；

• 画上没有伤痕，可以确认使用的颜料是北斋自创的颜料。

小布施町将此次调查结果作为王牌筹码，于1975年1月举行的开发公社理事会上，成功拿下了北斋馆的建设决议。北斋馆不作为町营项目，而是建立财团法人开展运营工作。从此，集全町之力打造的“以北斋促城市规划”的创意正式起步了。

另一方面，真伪之辩还在研究者中持续着。前文提到的濑木称：“北斋在江户绘制了（岩松院的）天井绘草稿，让高井鸿山负责确定色彩颜料，通过遥控指挥的方式完成了这幅画，这是显而易见的”“扁柏木板上的画与板的接缝处错开了一些，如果是北斋自己画的话绝对不会出现这种情况”“那个时期西洋画风盛行，所以使用了油画颜料并不能说明问题”等，提出了诸多反对观点。说到底还是一点，只要没有留下落款或是相关佐证史料（古文书等），就无法认定是北斋的真迹。

与此相对，由良在同年11月12日的《信浓每日新闻》上发表文章《高井鸿山与葛饰北斋》称：

（鸿山邀请北斋至小布施停留期间，让他创作了许多名作的）整个前因后果，在学界还没有明确的定论。

北斋到访小布施有如下四次明确的记录：

1842年秋，那年北斋八十二岁。这一期间北斋和鸿山之间的交往和小布施的作品创作时间是吻合的。“1815年焚毁、1831年重建但未完成的岩松院的客殿天井绘上创作了大幅的凤凰”“在高井家的某个上町的游行花车上画了天井绘”“东町重造游行花车，画了天井绘”。次年即1843年3月，北斋返回江户。同年4月，北斋致信鸿山称：“办理阿荣的旅行许可时出了些困难，我们明年3月再过去。”

1844年（由良的记录为1846年）春，按照约定，北斋带着阿荣前往小布施，之后花了约六个月时间为东町的游行花车描绘天井绘。秋天返回江户。

1845年，为江户的牛岛神社（位于现在的墨田区）绘制《须佐之男命厄神退治之图》，之后前往小布施。7月着手上町游行花车的天井绘，于次年5月完成。

1847年4月前往小布施，着手岩松院的天井绘，完成后返回江户。

就这样，晚年的北斋将小布施当成了自己的艺术工作室。1849年4月18日，北斋去世，享年九十岁。时至今日，“北斋四次到访小布施之说”已经成为确立理论。然而在当时，真伪之辩仍然存在。1977年7月13日，也就是北斋馆落成后的第二年，出人意料之外的“淘气包”之印出现了。

伪造北斋印章？

这一天的《信浓每日新闻》上有一篇文章：

近日在小布施町首次发现的一方印章被认为是北斋作品上印的印章。当地的北斋研究者、专家认为“这是一方伪造的用于作

品落款的印章，对于终结迄今为止的真伪之辩是非常重要的资料”，但也有专家对此持反对意见。似乎此次发现有望得出北斋作品真伪之辩的结果。

这次发现的印章中有一方是石刻印章，另有六厘米见方的薄纸剪出的模板，与北斋作品上印着的“天狗印”和“百”的文字吻合。印章均发现于小布施町的“谷平”小山洋史家的仓库中。

美术评论家濑木（当时是和光大学的讲师）对印章进行鉴定后认为：“印在模板上的印章图样比北斋使用的印章线条更刚硬一些，雕刻明显粗糙。毫无疑问是一方伪造的印章。”

另一方面由良也有所退让，他认为：“尽管是从小山家里发现的印章，但也很难将其认定为用于伪造作品使用的印章。（中略）北斋死后，有许多画师来到小布施临摹伪造了一些作品，也有可能是其他人使用了这个印章。不管怎样，对此仍需要进一步调查考证。”

同样在这一时期发现的，还有被称作北斋赞助商的高井鸿山和他的大儿子辰二写的十二封书信，这些信是写给小山家的先祖小山岩次郎的，内容是希望借“五十两”“百两”的钱款。另外还发现了北斋女儿阿荣写给岩次郎的信，里面教授了颜料的制作方法。这些资料都说明，进入明治时期后，鸿山在经济方面出现了问题，可以说是一些比较有意思的发现。

大约两个月后的9月21日，《信浓每日新闻》再次提起了这个话题。《小布施北斋，是真？是假？热议不断》这篇报道的概要如下：

小布施故居中的肉笔画《不动明王图》流传至今，但东京北斋会又发现了一幅构图几乎相同的《不动明王图》。后者出自北

斋的弟子——为斋，这幅图是他为小山岩次郎所画。为斋活跃在明治初期的横滨一带，以临摹北斋、绘制仿制作品而出名。这样一来，小布施的《不动明王图》也出自为斋之手的可能性就大大提升了。（中略）作品上也有七月发现的那方伪造印章的印迹。但小布施町社会教育主管饭沼正治向本报确认：“町里留存的所有北斋作品上，都没有使用这方印章的痕迹。”（中略）虽然发现了阿荣的两份书信，遗憾的是收信人的部分都被故意剪掉了，为什么会这样呢？我们只能静待后世的研究成果了。

北斋大受欢迎

尽管专家学者们围绕真伪之说疯狂激辩，北斋馆在开馆之后还是获得了超出预期的广泛支持。北斋馆发表的《北斋馆小史——开馆二十年来的历程》中写道：

1977年6月，开馆半年后，北斋馆设立了财团法人。市村郁夫担任了第一届理事长。1978年，公开展出《东海道旅行图》。1979年，两台拥有北斋执笔的天井绘的游行花车作为珍贵民俗史料被认定为“县级文化遗产”。1980年，公开展出《柳下持伞美人图》。开馆那时候的年参观人次约为五万。1983年突破了十万人次，累计达到五十万人次。从伦敦购回《菊图》公开展出。开馆后的十年间，从只有男女厕所各一间、没有停车场的境况，发展到接待数以万计的参观游客，可以说北斋馆每一天都在迎接变化。

1987年，累计参观人数突破一百万。10月3日举行开馆十周年庆典，公开展出《富士越龙图》。1989年，累计参观人数突破一百五十万。1990年，北斋馆扩建工程开工，次年竣工。

部分场地建设了二层空间。真迹展室、音像展室、研究室等一应俱全。上町、东町的游行花车所在的保管室将墙壁、天花板改成了木结构，在保证空气流通的同时也能维持良好的保存条件。游客可以通过玻璃回廊近距离、全方位地参观欣赏。馆内收藏的肉笔画最初也是以北斋晚年的作品为中心收藏的，后来逐渐扩充了青壮年时期的作品。

1991年，举办了开馆十五周年扩建工程竣工庆典，累计参观人数突破两百万。之后到馆参观人数稳步上升，到2018年6月为止，开馆四十二年间累计有八百八十三万六千余人次前来参观。

来自世界的目光

根据市村郁夫的计划，建设北斋馆的目的之一是“将这里建设成为世界性的北斋研究根据地”。这一目标在1998年实现了，“第三届国际北斋会议”从4月19日开始以小布施町为舞台举办了四天。

在此之前，这个会议从1990年起每四年举办一次，地点是在意大利的威尼斯。1998年2月在长野举办的冬奥会成了一个绝佳的机遇，会议主办方被北斋晚年居住过、留有诸多肉笔画的小布施深深吸引。会议主题是“北斋的世界”，这对一般人来说很容易理解。年轻研究者也能在这里获得宣讲自己论文的机会。

就这样，留在小布施的北斋作品吸引了大众的目光，得到了他们的支持。北斋作品，既成为小布施人心中的城市标志，也是北斋爱好者喜爱小布施的原因。小布施人一直有着“世界的北斋”这样的意识，因此无论哪个国家的美术馆发来邀请，小布施都会尽量配合，出借作品展出。

2017年，大英博物馆举办北斋展，从小布施借了《男浪图》和《女浪图》进行展出。趁着这个机会，北斋爱好者们甚至自发众筹资金，准备将游行花车也一同搬去英国展出（最后因为展厅条件不允许而作罢）。

另一方面，学者专家之间的真伪之辩，至今仍然没有定论。发现“伪造印章”的仓库主人小山洋史，我们致信他询问此事后续发展的情况，他回信称：

> 真假争议悬而未决。到最后谁也给不出真正的答案。主张是赝品的专家已经去世，如今（真假争议）已经没人关注了。

小山家的先祖岩次郎确实画过画。在仓库里发现的信上写着：

> 十七岁时我想学习作画，希望能将我的守护本尊不动明王作为范本进行临摹。

可能是他写给北斋弟子为斋的信。对此，小山接着说道：“但是岩次郎并非和北斋生活在同一个时代，而且岩次郎是否具备画北斋的赝品的技法，这也是一个问题。”

人们从后世不断发掘出的少量材料中，进行着种种猜测。有充足证据的作品且可以断定是北斋所作，但对于仅有旁证的作品就得打上问号了。学者们一般会对此类作品做出“难以认定是真迹”的结论。而对于将这些作品当成传家宝或城市的宝物的人而言，他们往往会采取反问的姿态：“那么请问，除了北斋还有谁能画得出来呢？”坚信自己手中的即为真迹。

所以，倒不如这样理解，北斋作为一个出身草根的画师，正是由于普罗大众的支持才成就其现在的价值。不仅在日本国内，放眼整个世界，小布施的肉笔画也受到了极大的关注。以大英博物馆为首的研究团队，正在就北斋的赞助人所起到的作用这一主题进行研究。横滨国立大学的多和田 教授也表示：“谷平先生家的仓库里至今仍有许多未经解读的古文书，其中应该会有关于北斋的记述。不管怎么说，我都很想继续考证下去。”

说不定，在中山道、北国街道、大笹街道周边的村落里，又会有新发现的北斋真迹呢。从这一点上看，北斋的作品即使跨越了一百七十年的时间，仍保持着旺盛的生命力。

尤其是在小布施，这个将北斋融入城市规划这个宏大命题里的地方。

修复师的视角

在小布施，我还遇到了一个人。他在看待北斋时，有着不同于那些北斋爱好者和众多北斋研究者的视角：“江户末期，北斋应小布施的高井鸿山之邀，跋涉二百五十公里的路程，先后四次到访小布施。据说这和鸿山送给北斋的颜料也有关系。”

向我讲述这个观点的是山内章先生。他是天野山文化遗产研究所负责人，同时也是一名修复师，经手过京都御所衫户绘等众多文物和美术古董的修复工作。山内曾是一名日本画画家，擅长修复工作。他受委托对小布施北斋馆及岩松院的北斋作品进行修复，每天盯着画作考虑修复方法，这一看便看了十多年。

“北斋非常喜欢使用混色。比如他会用蓝和黄混起来制作绿，用黄和橙混起来制作土黄，蓝和暗红混起来制作紫。”

山内对作品的分析不只停留在颜料上，经常长时间对画作仔细观看，他甚至能“读取”北斋的运笔特征和画作的制作阶段：“小布施岩松院的那幅凤凰图有相应的小草稿和中草稿，但在二十一叠榻榻米大的平面上作画，即使一边看中草稿一边作画也很难做到严丝合缝。将天花板铺在地面上画草稿，然后水平垂直均以相同比例绘制网格，接着沿网格用比较容易擦拭的木炭将放大的凤凰图大致描绘上去，最后在上面用墨勾勒出凤凰的轮廓，我认为应该是以这个步骤完成的。”

但也有人认为，凤凰图不是北斋画的，而是鸿山的作品。“可以明确地说，这就是北斋的作品。为什么这么说呢，在草稿中用墨来涂绘的部分，在正稿中是撒了金箔、白色背景上撒了金沙，来体现的光影效果。很明显，正稿的品质更优秀。如果仅由弟子来完成这幅作品的话，正稿就不可能呈现出比师傅的草稿还要技高一筹的绘画技艺和效果。这足以说明，正稿就是北斋本人所画。”

尽管如此，山内还有一个明确的观点，那就是凤凰图是属于“北斋团队”的作品：“（这幅画）不可能全部都由北斋独自完成。画上有多处线条明显变化的部分。可能鸿山也协助北斋共同完成了作品。但从凤凰头部的笔触看，头这部分是北斋本人画的。这种有张力的笔法，毫无疑问出自北斋之手。”

在小布施地区附近的须坂市有一座古寺，那里发现了鸿山绘制的凤凰图天井绘，遗憾的是被发现时已经严重损伤，颜料都剥落了。或许这里在战时曾被用作了疏散儿童的临时住所，上面的画肯定没被好

好保管。与此相对，岩松院的天井绘则保存完好，现在看起来也像是刚画上去一般熠熠生辉，其中肯定使用了价格昂贵的颜料，这也是北斋亲笔作画的一个证据。

山内还做过进一步的考证研究，他对北斋的弟子——平松葛斋（1792—1868，小布施出生）曾使用过的颜料盒中残留的画材进行过科学分析[用高效阴离子交换色谱-脉冲安培（HPAEC-PAD）检测法分析多糖、红外吸收光谱法与各种工业多糖进行对比分析、核磁共振光谱的多种方法进行稳定同位素分析] 。

分析结果显示：葛斋在调和剂（medium）中除了加入当时较为常见的胶质以外，还使用了“阿拉伯树胶”。这应该是源自北斋的方法。

北斋的著作《绘本彩色通》中就记载了这种将阿拉伯树胶用于水彩颜料调和剂的使用方法。据山内考证：“在日本境内，这是第一次发现用作绘画颜料的阿拉伯树胶实物。”对这一发现的意义，山内这样表述：

• 荷兰的莱顿国立民族学博物馆所收藏的北斋的水彩画《赏花》《端午》等，其实都是“北斋团队”的作品。阿拉伯树胶的使用方法在《绘本彩色通》等著作里均有记录。

• 北斋经常使用一种贝罗蓝颜料，将此种颜料分别溶于胶质水和阿拉伯树胶的水溶液中，对比两者形成的色彩，阿拉伯树胶溶液能让颜料展现从深蓝色到水蓝色等各种蓝色的丰富变化，而胶质溶液则只能让颜料变成带有浑浊棕色的深蓝色。从这一点可以证明，《赏花》

《端午》等作品中呈现的富含透明感的蓝色，应该就是使用阿拉伯树胶进行调和的。

• 上町游行花车的天井绘《怒涛图》中，蓝绿色对比十分优美，有可能也是使用了阿拉伯树胶作为调和剂。对于阿荣所画的《吉原格子先之图》《夜樱美人图》等作品，是否也使用了阿拉伯树胶，有待进一步考证。

山内基于上述成果认为：“这次的发现成果仅在国内进行研究是行不通的。北斋及其他作者的浮世绘作品散落在全世界，我希望能将此数据共享给莱顿国立民族学博物馆、大英博物馆、波士顿美术馆等研究机构进行合作研究。”

北斋在很早的时候就有与荷兰人交流的机会。异于常人的好奇心让北斋比任何人都关注颜料、调和剂的相关知识，所以他可能也在自己的作品中使用了这些材料吧。工欲善其事，必先利其器，或许说的就是这个道理。

如果此项研究能顺利取得成果，是不是就能给市村家收藏的《鱼贝静物图》这幅油画的真伪之辩，画上一个句号呢？我期待那么一天的到来。

突如其来的讣告

1979年12月29日黄昏，北斋馆开馆后三年，在小布施的城市规划中深深刻入“北斋”要素的那个男人，传来噩耗。

市村次夫回忆当时的情景：“那天我正好从平时生活的横滨回老家，那晚还很难得地喝了酒。结果突然接到了住在松本的姐姐来电

话，说爸爸的情况不太好。父亲当时身体很差，住在信大医院里。我想着，毕竟已经是七十五岁的人了，万一有个三长两短，还是得赶过去看一下，所以请堂兄弟良三开车把我带到了松本。”

时间倒回两年前，如今的町长市村良三因为自己的父亲病倒，所以辞掉了在东京的工作，回老家继承家业，经营一家小型的水泥砖公司。次夫此时也在东京，是信越化学的一名普通白领。他们俩都毕业于庆应义塾大学，很小的时候就说好，以后都要回小布施安家落户。

次夫的父亲郁夫是当时的町长，但身体很不好。在这种状况下，小布施堂的经营管理工作可能都难以为继。次夫也一直计划回老家，想在小布施生活。在去医院的车上次夫问道：“良三啊，以后你要不要来帮我管理小布施堂啊？”

就是这样随口一句话，竟然在没过多久之后就变成了一个现实的问题。

次夫赶到松本的信大医院时，郁夫已经昏迷了。医护人员尽全力采取了抢救措施，但仍回天乏术。病房里，这是一个难眠的夜晚。第二天天还没亮，郁夫就在持续昏迷中驾鹤西去。

郁夫生于1904年，享年七十五岁。

因为当时已经年末，所以当天就进行了火化，正式葬礼定于1月2日举行，只请了亲族参加。1月16日，在町里的文化体育馆举行了一个隆重的追悼会，县内外共有三千多人前来吊唁。

郁夫生前就提倡移风易俗、简单朴素，因此葬礼上谢绝了献花。灵堂布置得极为简朴，遗像的周围只是单纯摆满了白色和黄色的菊花

以及两张照片，那是被认定为县文化遗产的上町游行花车里的两幅天井绘《男浪图》和《女浪图》。

郁夫生前经常自嘲：“我就是靠经营栗子点心、清酒以及北斋过生活的，兴趣爱好就是当町长。”这质朴的语言中，隐藏着郁夫的性格。

丧葬委员会主席中村功致悼词：“1969年，小布施町迎来了这位伟大的实干家町长。这简直像是上天安排的一样，一万多名町民翘首以盼，对这位町长的到任表达了由衷的欢迎。自他上任后，町中风貌焕然一新，充满活力。他敲响建设新城市规划的战鼓，响声震彻云霄。（中略）我想，我们在构思今后的城市规划时，一定要跨越现在的悲伤，拿出更多的勇气和觉悟，沿着町长为我们指明的方向上大步迈进，将他的意志继续传承下去！”

正如他所说，后人在郁夫铺设好的轨道上，开始了新一轮的奔跑。城市规划这项工作永无止境，一旦稍微放松懈怠，城市就会趋向疲劳崩溃。

町民一遍又一遍地宣誓，会将新的挑战进行下去。正如当年鸿山邀请北斋来到小布施，请他创作出町中珍宝一样。不仅是鸿山，还有十八屋的小山文右卫门等巨贾，举办了许多沙龙聚会款待文人墨客。小布施的城市规划工作有起点，但绝不会有尽头，总会不断有新入场的选手，他们会去发现新的问题，找到新的合作伙伴，共同迎接新的挑战。

这种循环往复的过程正如北斋所描绘的“巨浪”一样，层层叠叠不断翻滚而来，北斋用他被后世称为“可匹敌五千分之一秒快门的速

度”的视力捕捉到并描绘了出来。而在小布施地区上演的这一幕也同样精彩——郁夫的离去，就仿佛是这不断翻涌的“永不停歇的城市规划”巨浪中另一段新征程的起点。

小布施的“超越巨浪”

亲密无间胜似兄弟

“我和良三是同一年出生的。我们两家也住得很近。我们俩的父亲是兄弟，母亲也是姊妹。如果是兄弟的话总有长幼之序，我觉得我们俩的关系比兄弟还要亲密。”市村次夫指着现町长市村良三说道。

说到二人的关系，良三是这么说的：“战争结束后，我父亲带着全家人投奔到郁夫伯父家，他的口头禅是‘阿良啊，你给我好好听着哟’，给我讲了很多事，教我看清这个世界，教会我许多道理。像是有次参加亲戚的葬礼，我负责开车，伯父就会跟我聊‘那座桥这么架着是非常合理的’。他是一家之长，对我来说是父亲一般的存在。次夫也是，对我而言像是长兄一般，陪伴着我共同成长。”

他们两人都于1948年出生在小布施，都从长野高中毕业考入庆应义塾大学法学部。大学毕业后，次夫进入信越化学工业工作，良三进入索尼工作。

郁夫的逝世，让两人再次回到了小布施，分别成为小布施堂的社长和副社长。此时摆在两人面前的是城市规划中最为“核心”的部分——已经建成的北斋馆，然而除此之外他们一无所有，没有能用于吸引人的思想内核，也没有相应的配套设施，连周围景观都没建好，小布施还只是一个山野里的小村落而已。作为家业的小布施堂的经营和

小布施町的成长是不可分割的，两人对此问题的看法高度一致，所以不约而同地选择沿着郁夫铺设的轨道继续前进。

次夫在信越化学工作时，参与过直江津、鹿岛临海工业区等新兴工业园区的建设工作，加上他在公司一直从事财务方面的工作，因此对于城市规划这项事业，他的想法是：“当时的日本提起城市规划这个概念，比如建设大型工业园区时，普遍给人的印象就是大企业方用巨额资金从土地所有者手中收购土地，然后被金钱冲昏头脑的土地所有者用这笔钱疯狂赌博，让生活陷入疯狂，完全不考虑本区域的发展前途。这种模式让人产生疑惑。我既不想成为加害者，也不想成为受害者，而是希望企业、自治体、当地居民都能共赢。所以我开始思考，如何才能制订让小布施实现共赢的城市规划。”

彼时，有许多难题摆在两人面前。

一是已经老旧不堪的小布施堂工坊的翻新工程。这个位于北斋馆面前的古老工坊，需要对建筑、设备、规模、人员和物品之间的电线等方方面面进行翻新。而且工坊周围堆满了水泥砖，从人员移动和景观方面将北斋馆与城镇中心部隔离开了。得想办法将水泥砖搬走，在工坊前面建成一个广场，将其营造成北斋馆的前庭。同时也不想直接将工坊搬迁到郊外，而是将生产现场保留在城市中，给城市带来多样性。次夫找到了曾被郁夫称为“老婆”的建筑家宫本忠长，请教探讨新工坊的建设问题，并委托宫本做出一个“能成为周围景观的有机组成部分的非传统工坊模式的设计”。

接下来的问题，是如何活用町规划的高井鸿山纪念馆。郁夫之后的新町长以町的名义收购了已成荒宅的翛然楼，计划将其改造为高井鸿山纪念馆并向公众开放。当时，翛然楼所处的地点是与403国道完全

没有交点的一片僻静地。这样的话根本无法成为一处满足要求的场所。

“如果全都交给政府部门规划，肯定会变成那种千篇一律的观光地。怎样才能建设得让居民感到宜居，让人员流动更顺畅呢？”

次夫站在民间的立场，开始思考能让这个建筑物焕发生机的城市规划方案。在攻克数个难题后，他的心中有了打算，必须将包括北斋馆、市村次夫宅、翛然楼、市村良三宅、长野信用合作社小布施分店以及另一处民宅在内的约一点五公顷土地进行“再开发”。

在这一时期，有一个人正在向小布施居民教授关于城市规划的知识。那就是与市村家有亲戚关系的报告文学作家井出孙六。次夫说道：“井出老师说过，城市规划是以三十年为时间单位去考量的一项事业。我们要考虑的是如何循序渐进地建设一批有氛围的建筑物，修复一批景观。老师举办了一个‘全国城镇规划研讨班’，并让我去听课学习。而且我还拜托了当时担任政府总务课长的唐泽彦三，请他挑选了两三位今后有望成长为町政府里栋梁之材的好苗子一同去学习。这就是我们在城市规划道路上迈出的第一步。”

曾写下《秩父困民党群像》等作品的直木奖作者井出，说到底也只是一位持民间视角的作家。他把城市规划事业从行政机构中抽离出来，认为这是仅靠民间力量就可以自主操控的事。然而民间也好，官方也罢，只有站在各自的立场思考问题、开展合作，才能有解决之策。从此时开始，小布施的居民从“民”的立场出发，并开始试着将“官”的考量也摆在面前，全面谋划城市规划事业。

街景修复项目开始了

现任町长市村良三心中对城市规划的设想是这样的：“郁夫町长那一辈给我们留下了北斋馆。我们这一辈的使命就是开发好北斋馆的周边设施。”

以北斋馆所在的位置作为最南端，最北端至大日向大道，最东端至现在的栗小路，最西端至403国道，对于这片面积一点五公顷的土地，首先要做的就是居住环境的整顿，在此基础上才能更好地接待前来参观北斋馆的游客，因此必须要把这片区域打造成让当地居民引以为傲的“北斋、鸿山传承街区”。这就是次夫、良三以及宫本设计师的计划。

“城市景观美化”与“城市景观保护”之间有什么区别呢？全国范围内轰轰烈烈开展的“城市景观保护运动”，重点在于将建筑物和城市景观复原成“历史风貌”。比如复原那些江户时期、明治时期的武士宅院、商铺、旅店等场所，突出展示其中的细节构造，如墙壁、格子窗、内饰等，如同电影布景一般让人印象深刻。

“城市景观美化”则与此相对，往往通过活用当地自古以来就有的建筑的材料、规模、形态、密度、配置等要素，营造出历史氛围[107]。宫本设计师将它定义为“将人的生活融入景观之中”，其目的不在于精准地还原历史，而是将活在当下的人的要素融入其中，追求一种有深度的空间体验。

为此，次夫迈出的第一步，就是在翻新小布施堂的同时，推倒周围的水泥砖墙，将里面的自家宅基地建成“旗帜广场”并向外界开放。从自身能做的事出发，为一直没有停车场的北斋馆拓展了空间。

宫本将新的工坊设计为钢筋混凝土结构，外表铺设瓷砖，并命名为“伞风舍”。工坊的设计控制了建筑高度，外部装饰以深色瓷砖为主，这样能让建筑物与周围环境融为一体。工程中挖出来的泥土被运到旗帜广场四周，堆成了假山，上面种植了由耸立在小布施北部的志贺高原的竹子进行改良的品种姬熊竹。这虽是由于预算不足而不得已采取的权宜之计，但从实际效果来看，这里已然成了一片让人心情放松的公共空间。

利益相关者交换意见

当时，次夫曾说过：“我们是以无条件保护北斋、鸿山时代作为大前提而开始城市景观美化工作的。我们不是把老房子拆掉然后建新房子，也不是将整个城市冻结保存，而是将古宅转移修建进行再利用。所有的土地拥有者，无论是个人还是银行、商店、政府，各方都是站在平等的立场上表达自己的想法。我们相信，花上三十年的时间我们一定能取得好的结果，这就是我们启动城市景观美化的初衷。”

这项工作日后闻名全国。1984年，“翛然楼周边城市景观修复项目组”成立，在这一区域生活（经营）的五方之间举行的平等对话机制“五方会谈”开始了。町政府也作为一分子参与其中。他们不是为了实现观光目的，而是为了最初的“城市规划”的投资项目。

那时他们面对的主要问题如下：两户民宅的房间日照条件不佳，通风很差，而且由于建在公路边上，一直受噪声困扰；长野信用合作社希望能扩建店面并建造一个停车场（如果无法实现则只能考虑搬迁）；对小布施町来说，高井鸿山馆坐落于远离主干道的地方，交通连接不便，也没有停车场（这种情况下无法开馆）；小布施堂作为一家栗子点心店，要从之前的往大城市开拓销售渠道的策略，转变为向

本地打开销售渠道（希望能建一些小卖店和餐厅）。总的来说，大家都希望能守护城市的多样性、交融性以及丰富多彩的生活。

这五方生活在此的人互相交流，通过多次开会形成了一个能兼顾各方利益的意见传达给建筑家（宫本），以此推进这项工作。这样，就形成了基础概念。良三回忆道：“基本上，大家的想法都是希望这里继续成为一片让生活其中的自己感到舒心的小山村。小时候，大家都是穿过别家的院子去上学的。从这里就产生一种‘（建筑物）外部是大家，内部是小家’的概念。将包括庭院在内的建筑物外部打造为‘公共空间’，这不是为了观光客，首先是为了住在这里的居民能拥有一个舒适的环境。”

这种想法日后孕育出了“结果观光论”。对于传统的观光地而言，“有自然、有人文、有古迹”，人们以此为“目的”而踏出旅行的脚步。然而在小布施，你并不会轻易找到这些东西。尽管没有这些要素，小布施的居民却能怡然自得地生活在这里。正是对这种“结果”心生向往，人们才会来到这里观光旅游。

五方会谈自始至终坚持着以此理念为指引的城市规划目标。“为了实现所有当事人的希望”“不纠结于条条框框”“不进行土地买卖，而是在当事人充分交流的情况下进行土地交换”，于是部分土地“进行了交换”，部分土地“进行了租借契约”，最终实现了如下成果：

小布施堂与长野信用合作社建设新店；小布施町负责建设鸿山馆的停车场；市村良三家和真田家从国道边后退至安静的环境建设住宅。

两户民宅将原国道旁的旧宅地租借给小布施堂、信用合作社和町里，通过租金收入填补新建住宅的亏空。对于其他房屋也以类似的方式，对路线、顺序、交通位置等因素进行详细测算后给出最合适的解决方案。

对此，良三有一段难忘的回忆：“长野信用合作社真的很了不起。我们这帮初来乍到的年轻人不断提出各种要求，当时信用合作社的理事长山口丰先生二话没说就答应了。新店建成之后，还将包含他们企业色彩元素的水蓝色招牌，特地换成了与周围景观更和谐的棕色小招牌。店铺正面的玻璃上也没有张贴银行的海报，他说以后会将町里的人创作的美术作品装饰在橱窗上。可以说是全身心参与到了城市景观事业当中。”

小布施的“超越巨浪”

工程分阶段逐步推进着。可以说是一种正面意义上的“处处是施工场景”，各处工程在不侵犯到居民正常生活的节奏中稳步推进。1987年，信用合作社和小布施堂的新店铺顺利完工。至此，1982年5月启动的城市景观美化工程，在经历了五年奋斗后终于取得了阶段性的成果。

在北斋馆的周围，开始飘荡着一种让人能隐约感受到北斋、鸿山时期历史文化风貌的气氛。酿酒工坊的砖砌烟囱，土特产店的粉白墙壁，竹林中蕴含着北信浓的清新大自然气息，栗小路的尽头仿佛能引着你走向另一个神秘空间，所有这一些让北斋馆周围充满了一种“令人怀念的气氛”。

景观工程的评价日渐升高。1987年，北斋馆在创立十周年时迎来了第一百万位观众。四年后，这一数字又刷新为两百万人次。景观美化工程让这一数字的到来快了一倍。除此之外还相继获得了许多奖项，1986年获“城市规划优良地方公共团体自治大臣表彰”，1987年获“地域文化设计奖”，1988年获建设大臣颁发的“城市规划功勋奖”，1989年获“公共的色彩奖励”和“乡土文化奖”。

然而小布施的特点是，在一个项目上取得了成功，也不会终止城市规划事业的脚步。一个项目结束后马上就会产生下一个新的项目，总有人在前面牵头，带领大多数人参与其中。正如那连绵不绝、推波翻涌的巨浪。

比如1993年1月那次商工会与町政府的携手合作。商工会的原计划是“提升农工商业的生产积极性”，之后他们将目光投向“城市规划”，打算成立一家在城市规划事业中承担起据点作用的公司。同时町政府方面有意搭建一个面向观光客的正式的町营游客中心。两者在充分研讨之后决定携手合作，最终决定以第三部门的形式建立“ALA[108]小布施”，这里的“主人公”就是町中居民。

市村良三（时任小布施堂的副社长）是建立ALA小布施部门的核心人物，他说：“其实真正起到关键作用的，是一次为组织话剧公演而聚集的年轻人。那次演出非常成功。于是商工会邀请我担任观光部长，我和这帮朋友在一起做了两期共六年的观光项目。但是（基于商工会法律）遇到了许多法律方面的瓶颈，无法实现经济上的自主独立，所以我就产生了自己着手进行城市规划的想法，最后这个想法在ALA小布施部门上结出了果实。”

1994年，三十三名年轻人和两个团体以每股五万日元、每人持十股的条件，共同出资建立了“ALA小布施株式会社”。这不仅是一处游客服务中心，旁边还建有四间客房投入运营。除此之外还经营简餐茶点、自行车租赁、活动策划、迎接町内视察等工作项目，目前仍然保持着盈利状态。成立之初，他们对盈利的考虑是“不进行资金分红，以城市发展作为投资的回报”，这一初衷直到今天依然没有变。

2000年5月，唐泽彦三担任町长时启动了“庭院开放运动”。当你漫步在小布施的街道，经常会看到有的住家门口放着一块小牌子——“欢迎光临我家的院子”（Welcome to My Garden）。凡挂有这块牌子的人家，无论是游客还是居民，都可以随意进出庭院观赏。庭院的空间在居民的精心打理下，呈现出四季各异的缤纷美景。参与这一运动的住户越来越多，到现在已达数百户。

这样的城市规划行动，也在民间悄然展开。

“大学毕业后，我在东京工作了一段时间，之后回到小布施。那时我家的房子还是父亲在20世纪70年代建的木制砂浆建筑。”“谷平”的现任老板、小山洋史如此说道。“谷平”自古以来是一家经营大米、谷物、木炭，也生产味噌、酱油、酒等制品的大商铺。从父亲那一辈开始经营液化气生意赚了钱，在洋史上中学的时候家里建了大厦一般的建筑，在当时周围一片木质建筑中显得耀眼夺目。人们甚至开玩笑说：“从谷平家门前走一下都能感受到大城市的气息啊。”

转变发生在洋史三十多岁回老家后的那几年。北斋馆的城市景观美化工程不断推进，“令人怀念的空间”的出现让整个城市的氛围为之一变。洋史回忆道：“城市景观的美化使得越来越多的外地游客来到小布施，我感到自豪的同时，也由衷钦佩这项工作。附近的竹风堂

家开始制作板栗红豆蒸饭，大受欢迎。大巴车载着游客源源不断地从四面八方来到这里，在我家门前驶过。于是我也改变了经营方针，不再把液化气摆在门口，而是重新将味噌、酒、腌菜等食品摆在了店门口。我还对整个店铺重新装修，营造成江户时期的贮存仓库的风格，也算是尽我所能为城市景观美化事业出了一份力吧。”2017年，邻近城镇开了一家用谷平的味噌制作拉面的店铺——“阿竹长野土锅拉面”，在长野市内非常受人欢迎，白天的时候也会排起长队，在许多人的注视下品尝食用谷平家味噌的拉面。这家店的布局基本也与谷平家类似。

即使跨越了时代，从外面归来的年轻人依然会被这个美化城市街景的事业打动，进而投身其中。巨浪还在继续，就像北斋画的那幅“超越巨浪”一样。

培养未来的北斋、鸿山——年轻人团结在一起肯定能干出成绩！

2009年，小布施又起新“波澜”——“日美学生会议”。

这一年的夏天，来自日本和美国的七十二名学生计划在小布施参加为期三天的交流会议，按照不同议题进行分组讨论。这个会议原本是计划在长野进行的，但良三町长通过努力将其中三天的行程引到了小布施町。学生们寄宿在当地家庭，体验生活的同时学习小布施“城市规划”的历史。

计划中会有一场学生与小布施城市规划的关键人物进行研讨的“城市规划论坛”。这些年轻人在深入考察了小布施这座城市后，将自己的想法和意见与大人们交流，甚至还和大人们产生了激烈的辩论。面对这样的场面，最为欣喜的是市村良三町长。会议结束后，良

三町长发出倡议：“年轻人用最坦诚的态度与町民进行交流，我们小布施町在今后也将继续为新价值观的产生营造土壤。”为了能在2012年召开一次“小布施青年会议”，各项准备工作陆续开始了。

信州大学中岛闻多教授（当时）参加了会议，他汲取了良三町长的意见，将2009年参加日美学生会议的大宫透邀请到自己的团队。2012年，大宫透成为东京大学的一名硕士研究生，从那次经历开始，他与小布施之间就建立起了一种深厚的关系。他说道：“2009年日美学生会议的那场论坛上，我把自己想说的话畅快地说了个够，说不定正是因为这样町长才注意到了我吧。他希望我参与2012年青年会议的准备工作。我在学校就是研究自治体在城市规划时下达的相关条令，所以我对小布施这个案例也十分感兴趣，顺其自然地应下了这个工作。”

（写作此书时）二十九岁的大宫，在第一次到访小布施的时候就被那里的人文、自然以及城市规划的理念所折服。可能是他与小布施之间脾性相投，日后也越发活跃地参与到青年会议的筹备工作中，更醉心于小布施的魅力了。

正是由于大宫在内的会议组委会的辛勤努力，2012年的第一届青年会议吸引到了来自全日本共二百四十名三十五岁以下的青年代表参会。会议的主题是“将小布施建成全世界最有意思的城市”，基于这个主题青年人展现出了他们热情洋溢的思辨能力，同时也有许多町民与青年结下了深厚的友谊。从第二年开始，这项会议继续举办下去，中间出现了很多不同形态的主题，比如“一起给无解的讨论一个答案吧——食与农、地域社区、地域贸易”“建设一个新的地区”“与企业一起画个未来的蓝图”等。随着主题的变换，这个会议一直坚持举办到了现在。

积极参与小布施的建设

大宫回忆起当年的往事，说道：“2012年的青年会议之后，小布施町对下一步的工作还举棋未定，因此我也提出了很多自己的想法。小布施町很想将青年会议的人员聚集效应持续下去。那时开始了一个增加青年人口相关的项目，比如为了吸引更多的年轻人到来，曾开通过连接东京和小布施的每月一次的班车。年轻人聚集在一起，总能干出些事情——这也是小布施的想法。”

HLAB就是基于这种想法而诞生的，这是一个哈佛的大学生邀请集合日本高中生举办的夏校项目。大宫的朋友负责这个项目，所以大宫直接找了町长商量此事。町长欣然接受提议，HLAB就此成功走进了小布施。于是从2013年起，作为和青年会议并行的一项活动，日本的高中生与哈佛的大学生共同来到小布施进行体验。

经过几次活动，大宫等这一批工作人员已经多次体验了小布施的家庭寄宿活动，有时还在政府和小学校园里铺设临时床铺，供参与人员就寝。通过不断积累这样的活动举办经验，小布施获得了“全町都是会议设施”“提供日本最棒接待的自治体”等盛名，很多企业研修、学术会议都选择到小布施举办。由日本观光厅推动的DMO（政府民间合作的新型旅游业组织）落户到了小布施。此外，小布施还与东京的大型百货商店开展合作，开发面向富裕阶层的定制旅游产品等。

其实大宫并没有在政府内任职。他当时的身份是与小布施町有合作办学的法政大学“地域创造研究所”的一名研究员，从参与的每个项目里他仅能拿到一些微薄的报酬而已，“但我还是会每天都去政府报到，全力以赴帮助町里解决各种难题，从而获得了町里人的信任。

只要是有助于解决小布施难题的信息，无论是哪方面的内容，我都会积极发表意见”。

其中有一个例子，就是“人员招聘”。町里的工坊和旅游设施经常会发来一些请求：“我们开始做某个项目了，因此需要相应的人才。”找大宫商量，也是町民对他信任的证据。大宫会利用自己在大学期间和研究所里的人脉关系，寻找合适的人才并介绍到町里。

如今，青年会议已经积累了许多成功的经验，并获得了较高的社会评价。参与者中也有人提出，“能否也在自己的家乡举办这样的会议”，于是在小布施之外，札幌、名古屋、京都、宫崎等地区也开始有了举办会议的尝试。

小布施的这次项目，是HLAB首次走出东京，在地方城市举办。在小布施成功经验的引领下，HLAB已经走向全日本，目前每年固定在东京、德岛县牟岐町、宫城县女川町和小布施町这四个地方举办。

永远的北斋

在经历了这些项目之后，大宫的想法也发生了变化。

“当时搬过来的时候想着，两年内要干出点成绩，然后就离开小布施。但在HLAB项目开始的那阵子，我感觉要想做出成果，起码得花五年以上。现在我已经参与到更加深入的行政课题的研究中，未来十年我都会继续生活在小布施吧。”

市村良三町长经常将“五个协同”挂在嘴边：“町民协同”“大学协同”“町内企业协同”“町外企业协同”，还有就是“青年协同”。

大宫的任务就是将这些政策理念具体化到政策方案中去。

而他的另一项任务，则是受托助力小布施的“行政机构内部的工作方式改革”：“我希望营造一种能让政府工作人员都怀有对工作的认同感、成就感的工作环境。行政机构内部工作方式改革是一项全国性课题。我想先从小布施町开始，提出一些本地化的方案。”

财政方面也有难题。目前市村家在町政府的任务已经进入第四届、第十四个年头，当初的七十多亿日元的债务如今已经压缩了一半以上了。尽管如此，考虑到未来的人口老龄化和出生人口减少的趋势已是定局，国家拨付的地方税收补贴也会减少。市村表示：“我常怀一种乐观主义下的危机感，必须要放眼十年、二十年来看问题。”

利用小布施引以为傲的两大支柱产业——农业和旅游业，一定要把它建设成为一个可持续发展的城市。大宫将这些都作为自己的“分内事”，每天为此绞尽脑汁。

看着他的身影，我不禁想，正是这块土地成就了北斋，成就了鸿山这样的人物。

一百七十年前的高井鸿山和小布施的巨贾们，树立起了公共意识的思想，展现其对本土之爱，又从外部吸引了文化艺术界人才，以创造这个小村镇的魅力。作为对这种思想的回应，北斋、一茶等人也展现了他们对这方土地的热爱，并留下了让当地居民热爱终生的灿烂瑰宝。

鸿山等人以这种文化为内核，提升了小布施的向心力，孕育出了当地人人引以为傲的财富。而这段历史由市村郁夫重新发掘整理，经过次夫、良三等世代的传承，现在又要由像大宫这样的年轻人继续传

承下去。在这段历史中，小布施的町民培养出了凝聚力，又时常接收来自外部的新鲜知识。正像那循环往复、层层叠叠、不断翻滚而来的巨浪。

小布施的北斋还活着。活在人们心中，活在城市的各个细节中。

终章　北斋被世界认可的理由——墨田 北斋美术馆的诞生

今天为何要关注北斋？

从19世纪末以巴黎为中心掀起的日本主义热潮，到留存有北斋诸多肉笔画、天井绘的长野县小布施町，我怀揣着一个疑问——今天为何要关注北斋？采访了许许多多的人，翻阅了众多文献后，我逐渐对北斋这样一个毁誉评价如此极端的人物有了更深层的认知。

无论在东方还是西方，“北斋”在当今美术界无疑是一大潮流。

我为什么会执笔写这本书呢？2017年在大英博物馆和阿倍野海阔天空美术馆分别举办的“北斋——超越巨浪展”和“北斋——超越富士山展”，就是这一潮流的象征。日本国内的国立西洋美术馆、东京都美术馆、太田 纪念美术馆等全国各地美术馆以及百货商店的展览厅等，都举办着各类以“北斋”“浮世绘”“日本主义”等为主题的美术展。再把目光转向世界，2014年巴黎大皇宫举办了世界上最大规模的“北斋展”，以此为开端，伦敦、波士顿、柏林、罗马、米兰等地相继举办了以北斋或浮世绘为主题的大型展览。而日本国内也将于2019年举办“北斋展”、2020年东京奥运会期间举办“大浮世绘展”，地点均在六本木的森美术馆。

这种热潮不仅席卷美术界，也带动了媒体行业的反应。NHK的《历史秘话》栏目、电视剧《眩：北斋的女儿》以及民营电视台的节目中多次出现北斋的形象。大英博物馆以“北斋展”为素材制作的电影《大英博物馆的礼物：北斋》也已经在世界各地上映。其他还有各类以北斋为主题的杂志、书籍（本书也是其中之一）等。

上面提到的这些策划并非北斋或日本主义的周年纪念活动。其实对于美术界的策展人而言，扎堆举办主题类似的展览，反而会出现互相争夺浮世绘、真迹的展出机会的情况，大家都会避免这种现象。

但我们仍然在当下不约而同地选择了北斋，选择了日本主义，选择了浮世绘。这到底又是出于什么原因呢？

我问过许多接受采访的策展人和业内人士一个同样的问题：“为什么当今世界如此追捧北斋和浮世绘？”

阿倍野海阔天空美术馆的馆长浅野秀刚先生的回答是：“欧美国家的美术起源于古希腊、古罗马的宗教绘画。他们的绘画中讲求造型科学合理、主题层次分明，且上帝是这一切的出发点，人类是上帝的产物，侧重于描绘肉体的美感。与此相对，亚洲美术有着完全不同的文脉（语境）：造型相较欧美更加自由，只要有意境，不刻意追求合理性。尤其是浮世绘，只运用简洁的线条和平面，明了易懂。而浮世绘中又以北斋作品的主题最为自由，绘画技法丰富多彩。我想这些就是欧美艺术家看中的特质吧。”

也就是说，在19世纪末的欧美艺术界，北斋和他的浮世绘代表着一片拥有自由的色彩、构图和主题的“新领域”。西方社会无论是艺术家还是一般观众，都竞相收藏这一新领域的美术作品。这也就是所谓的西方社会的“收藏主义”。

但仅凭这些仍然无法解释今日再度出现的北斋热潮。那么在19世纪末和当下的社会之间，有什么共通性存在吗？

我在采访法国吉美博物馆的策展人海伦·贝约（Hélène Bayou）时，向她提出了我在这三年间感受到的当下东西方社会的关联性。

19世纪末的欧洲社会，世纪末的“不安定”和对新世纪到来的“期待感”交织在一起。18世纪的英国工业革命开启了钢铁时代。同时，又有人大声呼吁“回归自然”。印象派画家们一致走到户外，开始以自然为主题的创作。此时的印象派似乎是感受到了当时主导美术界的沙龙文化走到了尽头，所以尝试着打破这种困局。而与此相对，在21世纪的今天，人们也感受到了资本主义的困局，可以说如今的世界上已经没有所谓的新领域，社会不平等在逐渐扩大，互联网 的发展也显露出疲态。每个人都在寻找着能开启下一个时代的新兴价值观。也就是说，西方社会正试图从东方的美术、哲学、价值观、多神教的包容性中寻找一种其自身不具备的新的可能。北斋、浮世绘就是这种尝试的象征，体现了西方社会正热切关注着日本。或许可以说，现在世界各地上演的对于北斋、浮世绘的追捧，就是一种西方社会对东方社会、对东方思想哲学所发出的“情书”吧。

对于我的观点，海伦说：“我同意你提出的关于资本主义在经历长期发展后正面临困局的观点。或许正因为如此，我们潜意识中就在不断寻找着与此不同的另一种价值观。”

很多像海伦这样的策展人、美术行业相关人员，都对我的假说表达了肯定的回应。

西方社会在为自己创造财富的资本主义制度中面临困局。地球环境不是无限的，所以说现实社会中的新领域在逐渐消失。正如经济学家托马斯·皮凯蒂（Thomas Piketty）说的那样，如果不加以控制，经济不平等只会不断扩大。

或许正是这些原因，让西方社会的人们下意识地开始寻找东方社会的奥秘，那种基于“共生、共感”的哲学、价值观、多神论社会的

包容力。对于北斋、浮世绘的重新评价、重新认识的过程，或许就是一种对东方事物的探寻过程吧。

以这种理念反观当下，答案就呼之欲出了。当下的情况是在放弃西方的“拥有”“征服”“独占”等概念后，转向东方的“共有”“共感”“认同”等概念的一种趋势。

而这种趋势下，“北斋”来了。这种趋势也席卷了北斋的出生地——他在九十年人生中度过绝大多数时光的墨田区。

奇迹般的美术馆

“这座美术馆从建成之初就与众不同。”

我面前的雷克斯基金（Fundrex）株式会社董事长鹈尾雅隆如此说道。那时，我为了了解2016年开馆的“墨田北斋美术馆”建设经过，采访了在政府相关人员口中有着“资金调度人”（fundraiser）这一陌生头衔的鹈尾。

墨田区北斋美术馆建设负责人鹿岛田和宏（现任产业观光部长）说道：“那时候要是没有鹈尾先生他们的努力，墨田北斋美术馆的建设肯定就触礁了。”

能让负责美术馆建设工作的责任人给出如此高的评价，这位鹈尾到底是何许人也？他的基金会又在从事什么活动呢？鹈尾在2004年通过JICA[109]和外务省前往美国凯斯西储大学，取得了非营利组织管理学硕士的学位。同年在美国印第安纳大学修完了众筹基金的课程。2008年他成立了雷克斯基金株式会社。2009年组建了日本众筹基金协会。一直以来，他都在为1995年阪神淡路大地震之后诞生的众多非营

利组织以及学校、自治体的社会部门提供关于众筹基金方面的专业指导。

雷克斯基金株式会社在2014年春接受了墨田区政府的委托，担负起筹措“墨田北斋美术馆”部分建设资金的任务。鹈尾向我们讲述了当时的经过：“在那之前，日本的美术馆大多是由国家、自治体、大企业或富豪们出资建立的。但是墨田北斋美术馆的建设初衷完全不一样。这是一座众筹的美术馆。”

正如鹈尾介绍的，在日本建立美术馆往往依赖于政府税收、企业利润或是个人资产。不仅是美术馆，很多公共设施的建立都通过这个途径。但是墨田北斋美术馆是一座“众筹建成的美术馆”，是依靠广大民众捐款而建成的一座公共设施。

鹈尾认为，从这层意义上讲，该美术馆的建立确实是日本社会的一个“奇迹”，一个打破常规的举动。为什么说是奇迹呢？其实在2014年春，鹈尾团队刚接手“墨田北斋美术馆建设计划”时，他们面对的是一个看不到前景、令人绝望的烂摊子。

这个建设计划早在三十年前的1989年就已经提出。当时，日本正处于泡沫经济最鼎盛时期，各地纷纷兴建起各种“文化场所”。墨田区也趁着这个劲儿，讨论起了建设“本区象征”北斋的主题美术馆。

但自那之后，墨田北斋美术馆的建设构想却走入了重重迷雾，甚至能听到资本主义或者说现代日本社会体系发出的所谓“垂死挣扎的呐喊”。

没有藏品的美术馆

“建设墨田区的标志性建筑北斋美术馆，首先遇到的困难就是，区内根本没有收藏北斋的作品。”

2014年时负责北斋美术馆建设工作的鹿岛田和宏如此坦言。这项计划于1989年提出，当时鹿岛田和宏的前辈们在关于“墨田区有什么能拿得出手的标志性事物”的讨论中，将“北斋”提了出来。但是如果没有藏品，即使建了个房子摆在那里也没有意义。说到底，当时连建美术馆的方案都没有。但泡沫经济时期的日本的作风就是先上车再买票，哪怕计划还没有，工作可以先推进下去。

墨田区邀请了北斋研究的重量级人物永田生慈参与到该项目之中。永田大学期间的恩师、日本浮世绘协会首任理事长楢崎宗重听闻此项目后表示：“如果是建设这个主题的美术馆，我愿意把我的藏品全部捐赠。”在2001年楢崎宗重去世之前，他将自己的四百八十余件藏品悉数赠予了墨田区。

1993年，墨田区还以极低的价格（约一亿四千五百万日元）成功打包收购了被称作欧美最大规模的北斋藏品——彼得·莫尔斯藏品（总数约六百件），据说这些藏品如果参加拍卖，总金额将达到数十亿日元。墨田区得到了包括世界上唯一现存浮世绘作品在内的珍贵收藏。《朝日新闻》在1994年1月23日的晨报上以整整一个版面报道了这一事件，写道：

> 世界上收藏浮世绘画师葛饰北斋作品的第一人、已故的美国人彼得·莫尔斯收藏的所有作品，被北斋出生地墨田区全数收购，回到故乡。

1993年1月，东京东武美术馆举行了“大北斋展”。莫尔斯带着自己的二百零一件藏品前来日本展出，但就在来日本的路上，他突发疾病，在酒店去世。莫尔斯的亲属表示“不希望藏品因此散佚”，并且理解墨田区要建设北斋馆（当时的临时名称）的计划，于是同意了墨田区提出的收购申请。永田也在这一事件中发挥了至关重要的推动作用。

至此，墨田区解决了建设北斋美术馆道路上的最大难题——藏品的缺乏。

建馆之路再遇难关

令人哭笑不得的是，建馆之路自此才真正进入了蜿蜒崎岖的阶段。如果我们翻看报纸，会发现在1995年的报道中写着“2000年开馆”（《朝日新闻》，11月22日晚报）的消息，然而在预计开馆时间的九年后，没错就是2009年，我们又看到了“配合东京晴空塔的开业，预计将于2012年开馆”（《朝日新闻》，4月10日）的消息。但其实美术馆真正的开馆时间，是在这之后的2016年秋季。

我请鹿岛田解释了当时的情况：“这在当时是全国范围内的普遍情况。20世纪90年代后期由于泡沫经济崩溃，墨田区的财政情况也不容乐观，甚至一度有人提出要冻结该项目。然而区民提出了愤怒的质疑：当初花了大价钱买的作品凭什么不让人看呢！区政府大楼的一层倒是有一个画廊展厅，但由于采用的是自然光照设计，无法进行浮世绘的陈列展示。这样一来，也无法向出于好意把作品转让给我们的收藏家交代。当时真的是进退维谷。”

而这一时期唯一的好消息是，2006年时确定要建设“东京晴空塔”。以这个建设项目为条件，国土交通省下拨给墨田区一笔预算用于城市规划建设，而美术馆建设所需的约三成资金可以用这笔预算来解决。

于是建设计划再度启动，然而意料之外的情况却接踵而来。

最先遭遇的是美术馆建在哪里的问题。当初划定的区域遭到了当地居民的强烈反对，于是只好改变计划另选地址，等最终确定了现在的所在地——绿町公园（墨田区龟泽）旁边的土地时，已经过去了两三年的时间。之后，2011年日本遭遇了东日本大地震，建筑家妹岛和世先生做的设计在地震发生后被文化厅要求修改。就在这一时期，鹿岛田作为负责人开始参与了这个项目。

“我们和文化厅进行了多次交涉后终于达成了共识。预算问题也得到了解决。选址也进行了变更。和妹岛先生沟通进行设计方面的修改，他也答应配合我们。到这一步，我以为所有的问题总算解决了，剩下的就只有施工阶段了。”

但这时却又出现了新的意外。受东日本大地震影响，施工费用上涨、建筑工人不足等一系列未曾考虑过的情况纷至沓来。墨田区在2011年3月前，好不容易在议会上协调成功，形成了“建筑费用约十二亿日元”的结论。但在地震后的2013年6月，却出现了流标的局面。复杂的外观设计、建材价格上涨等原因，导致建筑费用超出当时的预算六亿日元，达到了十八亿日元。加上周围环境的整备费用，整个项目的总花费预算一下子从二十二亿日元激增到三十四亿日元。

“预算做得太差了”“区长必须负起责任来”等意见频频在议会响起。于是，建设计划再一次受挫。

区民的意见也很尖锐：从当初的建设费用预算十一亿六千万日元，一下子变成包括周围整备费用在内的总额三十多亿日元，这样的项目到底有没有必要继续下去？失学儿童、老龄化等更加迫切的问题摆在那里不去解决，推动这种烧钱的美术馆算怎么回事？对区民而言有什么实际好处？美术馆计划自诞生以来已经在购买用于陈列的作品上花费了十六亿日元，在此基础上还有用于保管作品所花费的成本。这不就是典型的“暗箱行政”吗？为什么不能用隔壁的江户东京博物馆？据说江户东京博物馆的建设费用为五百八十三亿日元，每年亏损百分之十五，亏损额高达八十八亿日元。北斋美术馆会由指定管理者进行运营，每年的运营成本预计需要一亿日元。运营成本的亏空部分是不是就要从纳税人的血汗钱里挤出来呢？

当时，据问卷调查显示，百分之九十五的居民都持“反对建设”的意见。

最终，在2013年的区议会上，区长被迫接受了这样的决议：“只有在开馆前从民间筹集到五亿日元的资金，才会通过建设预算案。”

这是一份附带条件的决议。然而更复杂的情况是，2015年4月即将进行区长选举，之前一直力推北斋美术馆建设的区长山崎昇，原本的目标是在第四个任期内完成这个项目。但随着建设进度的一再延迟，山崎不得已也发表了退休声明。美术馆建设变成了区长参与这项政治斗争的一枚棋子。

鹿岛田还记得当时的情景：“那个时候，政府方面真的是进退维谷。但也是在那个时候，区民中出现了支持者的声音——‘北斋美术馆必须要建起来’。”

众筹的创意

支持者中有一位叫久米信行，他身兼墨田区文化振兴财团评论员、新日本爱乐交响乐团评论员等多重身份，以民间立场担任区文化行政要职。同时，他也是T恤厂商久米纤维工业的董事长。

久米觉得，“很不理解人们为什么要反对这个项目。墨田区土生土长的北斋应该值得我们尊敬，这个项目也能促进本区的发展”。他将日本众筹领域的先驱者鹈尾介绍给了鹿岛田。从那时起，鹈尾以及他的雷克斯基金开始发挥作用。

鹈尾团队正式接受墨田区的咨询是在2014年3月。此时距离预计的开馆时间2015年秋季还剩不到两年的时间。当时首先要解决的问题是6月的区议会，必须在议会之前形成一份众筹方案，以便在议会上进行说明。鹈尾说：“通常我们在接受咨询委托后要花三个月左右的时间进行战略方案研究工作，但墨田区的这个事情是个救火项目，留给我们的时间只有一个半月左右。”

5月26日，雷克斯基金的工作人员召集了区政府的各级官员，尝试举行了一次头脑风暴式的工作会：“我们请区政府的大小官员都讲一讲，北斋美术馆的建成对自己所负责的工作而言有何意义，自己所在部门能与该项目产生怎样的互动，然后再进行跨部门的对话。”

如果仅由北斋美术馆建设项目的直接负责部门单打独斗，是很难引起区民整体的共鸣的。所以，首先在区政府内部就要有共同感受。

在这样的引导下，很多部门纷纷提出了自己的想法，比如负责水管施工的部门提出能否在施工现场的外壁上也画上北斋的画，垃圾清运车的车身能否也画上北斋的画等，各种创意频出。

接着他们也倾听了当地居民的声音。大家如何理解北斋与墨田区的关系？对北斋美术馆这个项目有多深的认知？美术馆建成后会给墨田区带来怎样的变化？结合民间调查和区政府会议的成果，鹈尾团队完成了一份约一百五十页的提案报告交给了区长。报告中指出，项目面临的最大难题就是取得民众的“共鸣”。

如何让整个地区和居民都期待北斋美术馆的建成，然后能做哪些努力，搞清了这些问题，也就找到了众筹的关键点。鹈尾认为：“要想让区民以及整个地区都能在此项目上获得共感，必须要先让大家将北斋当成一件与自己切身相关的事情。希望墨田区居民能把北斋当成自家的事情来看待，来感受。为此，我们开始了名为‘北斋× 创意’的宣传活动。”

在调查途中，鹈尾团队发现了一个切入口——“北斋× 瑜伽”。那是区内一位经营瑜伽教室的女性，她将《北斋漫画》中描绘的人物姿态运用到了她的瑜伽课上。

找到了！兴奋的心情溢于言表，鹈尾由此提出了“征集‘北斋× 创意’”的宣传活动。结果从区民中收到大约五百份创意内容。鹈尾认为：“当时区内涌动着对建设北斋美术馆的不解。大家认为，明明有很多如出生人口减少、育儿困难等民生问题摆在那里无法解决，因此对美术馆的项目表示反对。针对这种想法，我们认为要在区民中形成一种共识，那就是美术馆的建成能让自己的生活发生改变，能带给

整个地区活力。我们当时工作的目的，就是在地区内酝酿出这样的气氛。”

与对象之间的距离感

鹈尾认为，要产生“共鸣连锁的正向循环”，拉近与对象之间的距离十分重要。

“比如要开展拯救非洲难民的活动，即使这个内容十分正确，人们也难以把它当成自己的问题，从而无法将对它的共鸣扩散开去。而东日本大地震就极易抓住人们的情绪。所以关键就是要让大家觉得，北斋就在我身边，让每个人都将北斋作为自己的分内事去考虑。”

这时，鹈尾团队关注到了墨田区的一个特色。

墨田区有着浓厚的江户时期传承下来的工匠传统，到处都能感受到江户风情和平民城市的氛围。这种宣传风格非常容易受到当地百姓的欢迎。

另一个重要的原因是政府方面的负责人鹿岛田的举动。鹈尾回忆道：“7月开展‘北斋× 创意’征集活动时，政府方面的负责人鹿岛田先生在台上掷地有声的那句‘我会努力的’，言语间充满斗志。我想很多人在听到这句话后肯定都有所触动。”

冠名权

另外，在7月的众筹宣传开始前，山崎区长已经拜访了区内几家重点企业，开展了一轮顶级营销。众筹宣传中最为重要的成功因素，就是筹款活动开始后最初的几次大额捐款。面对五亿日元目标，普通百姓如果看到最开始的捐款都是一两万日元这种金额，肯定会产生一种

遥遥无期的“绝望感”。鹅尾团队与区长商议后，决定将一千万日元以上的大额捐款方定义为美术馆的共同创始人，将冠名权与捐款打包宣传。共同创始人的名称将被镌刻在美术馆的入口处，并面向所有的参观者宣传。

这个策略大获成功。筹款宣传开始后，东京东信用合作社等十家企业立刻报名提出要捐款成为共同创始人。从企业方面来说，做出一种与本地区共存共荣的姿态，在企业内外都会是一个绝佳的打造企业品牌的机会。鹅尾团队的策略十分有效。

东京东信用合作社董事长涩谷哲一甚至为此开发了一个新产品——“墨田北斋美术馆开馆纪念、有奖定期存款‘北斋’”。从一等奖十万日元到四等奖五千日元，加上前后赏[110]的定存产品，很快就吸引到数十亿日元的存款，可以说业务上也取得了成功。

北斋美术馆建设的众筹项目从最开始的逆风起航，经过鹅尾、鹿岛田等相关人员的不懈努力，逐渐变得顺风顺水。就在第二年，2015年的春天，他们又等来了一个好消息。

家乡纳税的“家乡选择”

鹅尾说：“自2014年7月开始筹款宣传至10月左右，除共同创立人的大额捐款外，仅通过网络途径筹集到的款项就达到一千万日元。加之2015年4月‘家乡纳税’制度的修正，申告特例制度带来了约两倍的减税额度。于是，我们也尝试着使用‘家乡纳税’的政策。”

日本在2008年推出的“家乡纳税”制度，其本质在于变纳税为自主选择自治体进行“捐赠”。每个人在故乡出生、成长，小时候肯定接受了那里的医疗、教育等各种服务，而成年后离开家乡的人们却无

法给养育过自己的故乡纳税。为了能让人们在离开家乡生活后也能给曾经的家乡纳税（捐赠），从而产生了这样的制度。原则上，纳税（捐赠）金额减掉两千日元后的金额，可以抵扣自己的住民税及个人所得税。当时这项制度在日本全国形成了约八十亿日元的规模。

后期，接受纳税（捐赠）的自治体开始将一些当地土特产返赠给纳税人，使得这一制度更加热门。2016年2月6日的《西日本新闻》报道：随着吸引捐款的竞争日渐激烈，有些自治体的收入在增加，而有些自治体流失了许多居民的捐赠，收入反而减少了。

根据收集整理返赠礼品信息的网页显示，有些自治体的返赠率甚至超过了百分之百。

“即使如此，当地返赠礼品行业也是挣钱的。”这是政府相关负责人对此现象的解释。

2015年度日本全国的家乡纳税总额约为一千六百五十三亿日元，约是七年前的二十倍。鹈尾一直密切关注着这个制度：“2015年春，我们与家乡纳税的最大型门户网站‘家乡选择’合作。我们在网站首页打出了宣传口号，凡是向墨田北斋美术馆的建设基金‘北斋基金’进行家乡纳税，都属于社会贡献的一种，对基金的捐款都会成为美术馆日后的运营经费。”

继2014年7月启动众筹宣传之后，2015年4月在该网站的宣传活动成为众筹宣传的第二波高潮，而且效果明显。鹿岛田说：“当时东京都内二十三区对家乡纳税制度都没有积极响应，其实说到底还是因为这项制度的初衷是将税收从中央转移至地方。但通过与网站进行合作

宣传，加上将晴空塔餐饮券、墨田区工匠亲手制作的工艺品等作为返赠礼品，我们的宣传取得了巨大的反响。”

宣传活动开始后，捐赠申请与日俱增，尤其是在每年年末的报税截止日之前，墨田区网站平均每天能收到三百万日元左右的捐赠申请，最多的一天甚至有五百万日元。2015年9月3日的《每日新闻》有这样的报道：

> 墨田北斋美术馆，收到捐款两亿五千七百七十九万日元，预计明年开馆。

在这篇报道的前一天，墨田区新区长山本亨宣布：“墨田北斋美术馆预计将于2016年11月开馆，截止到8月末已累计收到捐款两亿五千七百七十九万日元。这些捐款将用作建设费用及后期的展览项目经费。”从家乡纳税制度变化的2015年4月起到当年8月，共有六百九十七个申请、约三千万日元的捐款。作为整体的宣传活动用了约一年时间就达成了目标额的一半。

当时墨田区准备的返赠礼品是名为“摩登墨田”的区内特产。其中人气最高的还是晴空塔的餐饮券。捐赠五万日元以上可以获得午餐券、十万日元以上可以获得晚餐券（均为双人份），除此以外还有雕花玻璃工艺品和T恤衫等礼品。

简直是如有神助。第二年，也就是2016年的秋季，新闻报道了“墨田北斋美术馆开馆”的消息（《每日新闻》，2016年11月22日）：

> 为了获得用于收集藏品的资金，墨田区从2014年起

用家乡纳税和捐款的资金成立了“北斋基金”，结果收到了超出预计目标的约五亿两千万日元捐款（约五千五百件申请）。美术馆设置了一块铭牌，上面镌刻着捐款金额十万日元以上的捐款人姓名，以此感谢他们对建馆项目做出的贡献和支持。

到美术馆开馆前，之前设定的五亿日元目标达成了。鹿岛田 继续说道：“美术馆完工后，北斋基金仍在吸收捐款，直至今天。现在累计差不多有八亿日元。2018年的目标金额为两亿五千万日元。这些资金将用于购买藏品以及各类运营和修缮工作。”

开馆后产生的运营费用赤字，没有使用纳税人的血汗钱，用这笔捐款填补了。鹈尾团队发起的众筹基金，也在“家乡纳税”这一撒手锏的作用下取得了优异的成绩。墨田 北斋美术馆可以说是一座名副其实的“众筹美术馆”。

北斋的力量

为何逆风起航的美术馆建设项目，在经历了种种挫折后能扬帆远航呢？即使采用家乡纳税的方式，别的地方也有很多吸引人的返赠礼品，为什么大家依然纷纷选择北斋呢？当我向鹈尾抛出这个问题，他说道：

“北斋是平民英雄。他不是一个受权威保护的艺术家，而是一个生活在平民之中的凡人，所以他与‘人和人共同合作’这一潮流的适应性非常高。小孩子也会去临摹北斋的画。他是一个能让所有人都感到亲切的存在。”

宣传活动进行得如火如荼的时候，鹈尾曾被问过这样的问题：“都是用于建设美术馆，用税收和用捐款，有什么区别呢？”很多人

都觉得，反正我在纳税，即使不去捐款，我也在为美术馆的建设做贡献啊。

鹈尾认为：“用税收建造的美术馆是一种旧价值观的体现。但众筹而成的北斋美术馆则不一样，这里能产生新的价值观，以及照亮年轻的艺术家和墨田区未来的新艺术。所有人都把这里当成是自己的分内事而参与到建设工作中。”

对于自己所做的工作，鹈尾说：“我们团队所从事的基金众筹工作，不仅是筹集资金而已，我们在用手头的这份事业，寻找着产生新的价值的可能性。”

迄今为止，日本的公共设施建设模式都是由政府从纳税人身上吸收税款，然后将之如同淋浴效果[111]一般分散到全国各地用于各种建设。地方位于底部，霞关（官僚机构）位于顶点，形成了“完美三角形”结构，加之资本主义成长和成熟，战后的日本才能在世界范围内取得如此骄人的发展和成就。

但是随着资本主义出现种种困局，国家税收减少，过去发行的赤字国债的利息越来越重，以霞关为中心的税收制度和官僚制度开始出现闭塞感。在这种背景下，拥有强大专业知识和特殊才能的非营利组织等社会部门逐渐活跃起来。筹集到资金后，像鹈尾那样的基金会也能开始从事更多的活动。

而这一过程中必不可缺的环节，就是人们的“共鸣”。必须放下资本主义与生俱来的“独占”的想法，开始进行“共享”的尝试——弃“夺取”而转向“互相认同”的尝试。如果缺少了这种精神，上述

过程是无法展开的。这种新兴的模式无疑会是照亮“后资本主义社会”的明灯。

北斋，就是这样的象征。他已成为承担起后资本主义世界希望之光的“新领域”的代表。

后记

从浅草步行约十五分钟，田原町与稻荷町中间的地方，那座寺庙安静地存在着。

4月的一个午后，我前去寺庙拜访。靠近门口的地方有一个玻璃柜，表面贴了一张纸，写着“北斋忌”这三个字。但当我沿着建筑物一侧的小道穿过去，走到那块被高楼大厦包围的洼地，我在那块墓地前看不到一个人影。一百七十年风雨冲刷过后的墓碑，前面只简单摆放着再寻常不过的花束和落满灰尘的塑料瓶。墓地后方立着两尊窣堵波（浮屠），写着“一百六十九忌”。

明年就是北斋逝世一百七十周年了啊。

想象一下，如果没有北斋，世界会对日本有怎样的印象呢？会是“核泄漏”“大地震”等负面词语呢，还是工业产品的汽车、手工艺的和服，近来应该是流行的动画与漫画吧？如果想到的是日本料理、日本酒等词汇，那应该属于相当富裕的阶层。但仅仅想到以上事物，（日本）应该也称不上是一个优秀的国家。

你知道巴黎的蒙娜丽莎像的价格吗？

本书的采访人物之一、画商山本丰津先生曾经问过我这个问题。当时正好有ZOZOTOWN网站的创始人前泽友作花了一亿一千五十万美金（折合一百二十三亿日元）买下巴斯奎特作品的新闻。我想蒙娜丽莎的价格应该是这个数字的好几倍吧，而山本认为差不多需要“两兆日元”。

据说20世纪初发生蒙娜丽莎被盗事件时，黑市上的赝作（八幅）的交易价格按现在的汇率换算的话，差不多就是这个数字。

我想，这也合理。法国在近十多年来每年接待游客的数量一直维持在七千万至八千万人次。这些游客的目的就是“艺术之都巴黎”。围绕蒙娜丽莎，如此庞大数量的游客到访巴黎，餐饮、住宿、购物等各种日常开销金额之上再加百分之二十的附加价值税（在日本叫消费税），这样试算下来得到两兆日元这个数字，也不完全是夸张。

那么北斋呢？北斋本人及其作品到底又让日本及其人民受益几何呢？比如说富士山。我曾沿着明治时期打遍世界的武术家前田光世的足迹，前往南美的亚马孙、古巴等地采访。无论我走到多么偏僻的地方，都能看到可口可乐的红色看板和柔道、空手道的道场。并且当一些上了年纪的人得知我来自日本，肯定会笑眯眯地对我说“Fuji-yama”（富士山）、“Geisya”（艺伎）这些词。

为什么从没去过日本的外国人也知道富士山和艺伎这些词呢？摄影、电影的影响自不必说，本书所论述的始自19世纪末的那场日本主义热潮，尤其是浮世绘与北斋起到的巨大作用是无法否认的。

将北斋的价值换算成货币是一件很难的工作。至少从现在北斋在日本所处的地位和拥有的评价来看，不得不说日本及日本人民对这个人成就的伟业缺乏相应的敬意。

林忠正也曾表达过类似的观点：“世博会是一场和平的战争。”当今有谁还能再说出这样含蓄的话语？有官员和政治家提出，要在2020年东京奥运会之后，再次将世博会带到大阪，他们心中是否也认识到，世博会是世界发达国家之间的一场“和平战争”？闭幕后可以

将场馆改建成赌场等娱乐场所，以这种浅薄的想法就决定在大阪举办世博会，日本必将会被别国轻视为一个对美术、文化缺乏国家战略规划的国家，也会丧失在国际舞台上的地位和尊重。据说，2020年东京奥运会组委会决定不指定总厨师长，而是将选手村的饮食外包给一家餐饮公司。日前在巴黎举行的“日本主义2018”综合推进会议上，演员津川雅彦担任了会议主席。所谓的“日本主义”是世界其他国家观察日本的一种视角，现在竟然由一个日本人站出来主导会议方向，让人感到滑稽。而且将专家学者抛在旁边，却选择一位演员担任代言人，也让人感觉非常胡闹。

这个国家毫无疑问开始偏离了轨道，忠正在横滨郊外的一座墓地里一定注视着这一切。“苍龙之墓”——作家木木康子建造的古铜色的墓地，坐落在一块隐约能看到大海的高地上。然而在忠正死后过去将近一个世纪的今天，每到忌日时仍然只有亲属家人才会去献花祭奠。

我们至少要正确评价忠正的功绩，并将他的存在传承给下一代人。我们至少要在2019年北斋一百七十周年忌时，让北斋的丰功伟业和作品在日本人中获得广泛的认可。

即使在本书完稿后的现在，我仍然感觉肩头的担子十分沉重。

本书诞生于长野县小布施町町长市村良三的提议，以木下丰先生为首的“墨田·小布施·北斋项目”全体成员给予了大力支持，使我能以一种众筹的全新手法写成本书。在此向给予本书帮助和支持的各位表示感谢。本书的采访写作由小布施町所有居民共同参与完成，实乃一次“壮举”。在此也向小布施町的所有居民深表感谢。

林忠正相关的采访来源于木木康子和已故的定塚武敏的著作。没有二位的研究成果，忠正的形象也无法真实地复原在大家的面前。

最后向采访过程中遇到的所有人表示感谢。

谢谢大家。

当然，也要感谢北斋。

2018年初夏

神山典士

参考书目

全书相关

《葛饰北斋传》，[日] 饭岛虚心著，岩波文库

《北斋——某个画狂人的生涯》，[日] 尾崎周道著，日经新书

《葛饰北斋的夙愿》，[日] 永田生慈著，角川选书

《北斋》，[日] 楢崎宗重著，讲谈社原色写真文库

《新译北斋传》，[日] 荒井勉著，信浓每日新闻社

《解开北斋之谜——生活、艺术、信仰》，[日] 诹访春雄著，吉川弘文馆

《以宇宙为目标的北斋》，[日] 内田千鹤子著，日经高级系列

《北斋漫画入门》，[日] 浦上满著，文春新书

《北斋与德加》，[日] 小林太市郎著，全国书房

《林忠正》，[日] 木木康子著，Minerva书房

《林忠正及其时代》，[日] 木木康子著，筑摩书房

《画商林忠正》，[日] 定塚武敏著，北日本出版社

《漂洋过海的浮世绘》，[日] 定塚武敏著，美术公论社

《林忠正书简·资料集》，[日] 木木康子编，高头麻子译，信山社出版

《林忠正——日本主义与文化交流》，林忠正研讨会实行委员会编，布吕 克出版

《梦想的日本——埃德蒙·德·龚古尔与林忠正》，[法] 小山布丽吉特著，高头麻子、三宅京子译，平凡社

《春画与印象派》，[日] 木木康子著，筑摩书房

《歪歪斜斜的丰国》，[日] 梶洋子著，讲谈社

《漂流而不沉》，[日] 原田マハ著，幻冬舍

《纸鱼的过去：明治大正编》，[日] 反町茂雄著，八木书店

《日本主义——幻想的日本》，[日] 马渊明子著，布吕 克出版

《是中国风，还是日本主义》，[日] 东田 雅博著，中公丛书

《巴黎万国博览会与日本主义的诞生》，[日] 寺本敬子著，思文阁 出版《艺术预言资本主义的走向》，[日] 山本丰津著，PHP新书

《收藏与资本主义》[日] 山本丰津，水野和夫著，角川新书

《梵高的信》上中下，[法] 乔安娜·梵高·邦格编，硲伊之助译，岩波文库

《龚古尔日记》，[日] 斋藤一郎 编译，岩波文库

小布施和北斋相关

《研究纪要》（一般财团法人北斋馆北斋研究所，一～九集，2008—2016年）

《栗之诗》（柊书房，4、7、8、15、16、19、20、33、35、36、40、44、48、50号，1990—2013年）

《把北斋带到小布施的男人：高井鸿山》，小布施町教育委员会发行

《小布施：城市建设的奇迹》，[日] 川向正人著，新潮新书

美术展官方图录

《莫奈展，1973》，读卖新闻社

《北斋与日本主义，2017》，国立西洋美术馆，读卖新闻社

《梵高展，周游日本的梦想，2017》，北海道新闻社，NHK电视台，NHK推广

《法国绘画与浮世绘——东西文化的桥梁，林忠正之眼展》，同展执行委员会，读卖新闻社

《北斋——超越富士》，阿倍野海阔天空美术馆

《北斋，东西的桥梁，1998》，日本经济新闻社

《日本主义和新艺术运动，1981》，西武美术馆，朝日新闻社

莫奈相关

《莫奈的D系列日本木版画》，克劳德·莫奈基金会出版

《吉维尼的莫奈》，阿德里安·格茨著

第一章相关

《北斋的大浪，在伦敦的小巷里也同样高耸》，BBC新闻，网络

《近代技术的展示场——博览会》，网络

《闲逛世博会，1900年万国博览会看点，协和广场的纪念碑门、地铁的开通》，《画刊》，1900年4月14日、1900年7月4日

《北斋的风景版画与蓝色》，《北斋研究所研究纪要第三集》，北斋研究所《富岳三十六景——富士山隐藏自己存在的理由》，[日] 日野原健司著，庆应义塾大学

《同时代人眼中的北斋》，[日] 濑木慎一著，综合美术研究所

《埃德蒙·德·龚古尔的歌麿，北斋评释的时代精神》，[日] 太田 康子著

《印象主义美学》，[日] 中山公男著，中央公论社1981年9月30日

《北斋作品是如何传入西方的？》，[法] 热纳维耶芙·拉康布尔著

《葛饰北斋与西博尔德的相遇》，[德] 马蒂亚斯·福雷尔著

《作家论——莫奈在日本的作品》，[日] 黑江光彦著

《作家论——梵高的生平及其作品》，[日] 中山公男著

《作家论——马奈的生平及其作品》，[日] 佐佐木英也著

《北斋所爱的独特蓝色“北斋蓝”诞生的秘密》，小学馆serai编辑部著，serai.jp

《反映浮世绘江户最尖端的媒体》，[法] 小山布丽吉特著，nippon.com《巴黎纪行十一：在西博尔德所见到的》，网络

《二之丸暴动（诹访藩）的发生是因为领主诹访忠厚是个白痴吗？》，网络

第二章相关

《翻译林忠正著〈日本〉》，《巴黎插画》1886年5月号，日本女子大学大学院人类社会研究科纪要第16号，马渊明子监修

日本经济新闻（解说版），1964年10月13日

《明治时代的一日元换算成现在的价值是多少？》，雅虎智慧袋

《雷东、高更、德拉克洛瓦的画何时进入日本？》，[日] 木木康子著，筑摩书房1989年9月号

《林忠正与毕沙罗——林忠正西洋画的评论》，[日] 马渊明子著，《月刊百科》1995年10月号

《巴黎的美术商人与林忠正》，[法] 热纳维耶芙·拉康布尔著

《林的收藏与销售目录全三册》，[日] 岸文和著

《林忠正与印象派画家们》，[日] 木木康子著，《中央公论》1981年9月30日

《林忠正向明治时期美术界指示的指针》，[日] 山梨绘美子著

《埃德蒙·德·龚古尔著〈北斋〉概要》，拉尔斯出版

《夏目漱石为什么讨厌伦敦？》，雅虎智慧袋

《那个浮世绘师超帅！》，[日] 增田 吉孝著，网络

《葛饰北斋肖像画中的自我演出》，[日] 山本阳子著，明星大学研究纪要——人文学部第52号

《走进“林忠正展”》，[日] 木木康子著

《维系日本主义与文明开化的林忠正》，[日] 定塚武敏著

《林忠正——东西文化的桥梁》，[法] 乔瓦尼·佩尔诺利著

《林忠正——伟大的牵头人》，[日] 金原宏行著

《北斋》，[法] 埃德蒙·德·龚古尔著，[日] 佐藤东洋麿译，《月刊浮世绘》1～5回

《给林忠正，龚古尔的书信集》，[日] 佐藤东洋麿译，《月刊浮世绘》《江户时代的货币价值和物价表》，网络

《林忠正：日本主义与文化交流》《林忠正的西方美术收藏与贝尔特·莫里索》，[日] 马渊明子著

《梦幻的五大美术馆与明治的实业家们》，[日] 中野明著，祥伝社新书

第三章相关

《小布施的北斋曼陀罗》，《在引导下，旅行》，JTB集团、横尾忠则

《北斋秘画本的处女作》，[日] 林美一著，《月刊浮世绘》

《厉害了北斋》，[俄] 贝娅塔·波罗诺亚著，《日本经济新闻》，1966年11月29日

《对苏联的巨大感触》，[日] 尾崎周道著，《日本经济新闻》，1967年4月11日

《冈仓天心与北斋》，[法] 乌拉拉·桑贝德里著

《我的日本》，《北斋的足迹》，[德] 马利特·霍格斯贝肯著

《北斋的肖像》，[日] 小林忠著，学习院大学

《关于歌川国芳的猫的拟人化表现》，[日] 川中菜摘著

《高井鸿山小传》，[日] 岩崎长思著，上高井教育会

《画狂人北斋的真实一面》，[日] 小林忠著

《苏联北斋展与北斋扇面的肉笔画〈まいかの图〉》，[日] 金子孚水著，月刊浮世绘

《关于苏联北斋展的图录》，[日] 池田宪治著，《北斋研究所研究纪要第五集》

第四章相关

《须坂纺纱业的兴盛与衰落》，长野县须坂市，网络

《北斋的世界名声》，[英] 彼得·莫尔斯著

《费诺罗萨浮世绘论》，[日] 山口静一著，浮世绘艺术

《作为先知和改革者的欧内斯特·费诺罗萨》，[日] 伊藤丰著

《北斋博物馆简史：北斋博物馆二十年来的历史》，北斋博物馆的年表和照片

《首次发现江户时代后期葛饰北斋使用的阿拉伯树胶》，[日] 山内章著《小布施町町报》，1977—1980年

《小布施的城市发展》，小布施町

《小布施町城市发展一：什么是小布施町美化工程？》，COREZO奖，网络《须坂报》等，2017年4月22日

《信浓每日新闻》等，2017年5月16日

《伊势町》，1999年9月25日

终章相关

《资金调度人认定》，日本资金调度协会、网络

《家乡纳税门户网站》，总务省、网络

《跨越北斋美术馆反对和中止的危机，11月22日开放！！》，news-ana.com、网络

[1] 用笔直接描绘在和纸上的浮世绘。——编者注（若无说明，本书注释均为原书注）

[2] 一个在日本江户时代长崎港内的扇形人工岛、外国人居留地。在1641年到1859年期间，它是荷兰商馆所在地。在锁国政策实行期间，出岛是日本对西方开放的唯一窗口。——译者注

[3] 菲利普·弗兰兹·冯·西博尔德（Philipp Franz Balthasar von Siebold，1796—1866），德国内科医生、植物学家、旅行家、日本学家和日本器物收藏家。1823年抵达日本。因其特殊的身份，在锁国时期的日本能够从事一般外国人无法完成的活动。——译者注

[4] 摘自《从梵高到世纪末欧洲近代美术馆之旅》，池上忠治著。

[5] 天皇权力至上的近代国家。

[6] 江户时期创作的面向妇女或儿童的带有插图的小说。根据封面的颜色分为赤本、黑本、青本、黄表纸等。——译者注

[7] 或称子供、小僧、坊主，是江户时期商家的职务晋升体系中最基础的一种，主要负责店铺和主人家里的一些杂役。——译者注

[8] 江户中后期主要面向江户市民的青楼文学。其特色以对话为基调，真实描写风月生活。——译者注

[9] 书籍的正反面两页的纸页算一丁，用于计算日式线装本。——译者注

[10] 一日元=一百钱=一千文——编者注

[11] 本姓铃木，后又称安藤、森田，本名为镇平。江户幕府末期的浮世绘画师，歌川广重的弟子，与其养女结婚，继承师门名号，被称为“歌川广重二代”。与妻子离婚后，改名号为喜斋立祥。绘有《赤坂桐畑雨中》《隅田川八景》等。——译者注

[12] 江户幕府末期至明治时代初期的浮世绘画师，初代歌川国贞的弟子，先是继承了歌川国政三代的名号，娶了师傅的女儿后，又获得了歌川国贞二代的名号。师傅死后，还承袭了歌川丰国四代的名号。本名为政吉、清太郎，享年58岁。——译者注

[13] 江户时代后期的浮世绘画师，初代歌川丰国的弟子，入门时取名国重，又后改为丰重，在年轻的师兄弟中画技最佳。1824年成为歌川丰国的养子，在师傅死后，于1825年继承了其名号，被称为歌川丰国二代。主要画作有《名胜八景大山夜雨》《樱下游女图》等。——译者注

[14] 摘自“近代技术的展示场——世界博览会”网页。

[15] 摘自巴黎杂志《画刊》，1900年7月4日号。

[16] 摘自《中央公论》，1981年9月30日号。

[17] 1848年，法国爆发二月革命，路易·拿破仑·波拿巴当选为法兰西第二共和国总统。1851年12月，他发动政变，解散议会，恢复帝制，成为法兰西第二帝国的皇帝，称拿破

仑三世。——译者注

[18] 此处三个译名由译者翻译，中文资料上并未记载。——译者注

[19] 拥有一定数量的艺伎，以向茶馆、料亭提供艺伎的服务为主业。——译者注

[20] 摘自《舞台上的日本主义》第四章，马渊明子著。

[21] 摘自《近代绘画史（上）》，高阶秀尔著。

[22] 祭屋台指的是祭祀等典礼时的临时舞台。祭屋台天井绘，也就是画在屋台天花板上的画。——译者注

[23] 摘自《梵高的书信》第五百三十八封。

[24] 弗雷德里克·维克多·狄更斯（Frederick Victor Dickins，1838—1915），英国的日本文学研究家。1864年至1866年作为海军军医驻扎在横滨。1871年第二次来到日本，直到1879年才返回英国。翻译有《百人一首》《竹取物语》《忠臣藏》《方丈记》等。——译者注

[25] 学艺员是日本的一种国家级从业资格，由文部科学省认定。在博物馆从事专门职位的工作需要持有学艺员资格。相当于欧美国家的策展人。——编者注

[26] 萨穆尔·西格弗里德·宾（Samuel Siegfried Bing，1838-1905），专门购入日本美术作品的巴黎画商。

[27] 摘自《梵高的书信》第五百一十封信。

[28] 日本货币单位，一百钱等于一日元。——译者注

[29] 摘自《SARAI.jp》，2017年12月5日刊。

[30] nippon.com，2013年11月22日发布。

[31] 起源于埃及或印度，奈良时代以前由中国传入日本的一种室内游戏。——译者注

[32] 用剪纸或手做成物体的形状，通过灯光将其影子照在窗户或银幕上。——译者注

[33] 摘自《是中国风，还是日本主义》，东田 雅博著。

[34] 摘自《是中国风，还是日本主义》，东田 雅博著。

[35] 保罗·艾伯特·巴托洛梅（Paul Albert Bartholomé，1848—1928），法国雕塑家，起初想当一名画家，曾担任印象派画家德加的助手。此处可能原文有误，他是雕塑家和画家，并不是作家。——译者注

[36] 原文为Belle Époque，从普法战争结束到第一次世界大战爆发前巴黎上层社会的“歌舞升平年代”（1871—1914），也是文艺大繁荣时期。——编者注

[37] 日本大正天皇使用的年号，1912年——1926年。——编者注

[38] 日本裕仁天皇使用的年号，1926年——1989年。——编者注

[39] 《浮世绘的出口》，涩井清著，《三田 文学》，1939年2月号。

[40] 《日经新闻》，1964年10月13日号。

[41] 日本睦仁天皇使用的年号，1868年——1912年。——编者注

[42] 兰学（Rangaku，らんがく ）指的是在江户时代时，经荷兰人传入日本的学术、文化、技术的总称，字面意思为荷兰学术，引申可解释为西洋学术。——编者注

[43] 供养寺庙、支撑寺庙经济的援助者家族。——译者注

[44] 摘自《林和三个重要人物》，濑木慎一著。

[45] 不使用一根钉子，仅靠木材的榫头接合制作的家具或工艺品，在日本被称为“指物”。制作指物的人，被称为“指物师”。——编者注

[46] 中世时代以后，人们将原来负责建筑的工匠木匠们称为“大工”。——编者注

[47] 妇女用的小杂货。——编者注

[48] 摘自《文学论——序》。

[49] 摘自《林忠正书简·资料集》。

[50] 摘自《林忠正与日本近代》，木木康子著。

[51] 摘自《山中之家》，朽木由里子著。

[52] 堀江贵文和村上世彰都是日本著名的投资家。——译者注

[53] 《林忠正的法国绘画收藏》，雷蒙·克什兰著，摘自《林忠正旧藏品销售目录》一章。

[54] 摘自《维系日本主义和文明开化的林忠正》，定塚武敏著。

[55] 《林忠正》，木木康子著，摘自《卷尾年表》。

[56] 翻译自林忠正著《日本》，曾刊载于《巴黎插画》1886年5号、《日本女子大学大学院人间社会研究科纪要》第16号。

[57] 摘自《林忠正未亡人古坛》，玉井晴朗著，《浮世绘界》第12号。

[58] 摘自《林忠正与日本近代》，木木康子著。

[59] 摘自《林忠正》，木木康子著。

[60] 摘自《1900年的林忠正——伟大的牵头人》，金原宏行著。

[61] 中国宋代至明代兴盛的一种儒学学说，又称道学、理学、程朱学等。因其把万物存在的基本原理的“理”和人的本质的“性”作为主要问题，故称为性理学。——编者注

[62] 摘自《维系日本主义和文明开化的林忠正》，定塚武敏著。

[63] 菱川师宣（1618—1694），江户时代的浮世绘画家，有“浮世绘之祖”之称。——编者注

[64] 摘自《林忠正：日本主义与文化交流》与《林忠正的西方美术收藏与贝尔特·莫里索》，马渊明子著。

[65] 摘自《明星大学研究纪要》，人文学部第52号。

[66] 摘自《走进“林忠正展”》，木木康子著。

[67] 摘自《林忠正》，木木康子著。

[68] 还历之年：即六十岁，等同于中国的“花甲之年”。——编者注

[69] 摘自《北斋论》，楢崎宗重著，1944年ATELIER社。

[70] 摘自《北斋》，近藤市太郎著，1953年美和书院。

[71] 摘自《北斋》，织田一磨著，1957年东京创元社。

[72] 摘自《画狂人北斋考》，矢代静一著，1981年PHP研究所。

[73] 言情小说或风俗人情小说。——编者注

[74] 一种起源于四百多年前左右的“话语艺术”，取自净琉璃（じょうるり）大师竹本义太夫。——编者注

[75] 江户时代幕府的下级官员，担当维护城市治安的职责，类似于现代的警察。——编者注

[76] 日本计量单位，同包、袋。——译者注

[77] 摘自《新译北斋传》，荒井勉著。

[78] 飞脚即古代日本的邮政快递业务。——编者注

[79] 摘自《北斋与栗之町——小布施导览》，信浓路。

[80] 一分金是江户时代流通的一种货币，等于四分之一两金，价值高于一日元。——编者注

[81] 一贯钱等于一日元。——编者注

[82] 官职，对日本江户时代中下层武士的称呼。——编者注

[83] 摘自《葛饰北斋生活过的小布施的风土与区域经济》，《北斋研究所研究纪要第一集》。

[84] 1町步约为14.8亩。——译者注

[85] 落雁和羊羹都是和果子的名称。——编者注

[86] 已翻译成现代文。

[87] 岩崎长思著，1933年。

[88] 摘自《北斋与栗之町——小布施导览》。

[89] 供奉（祖先的）灵位的寺院。——编者注

[90] 古代中国神话传说中一种有翼的龙，亦作黄龙、飞龙。——编者注

[91] 三个相连接的蝌蚪状花纹。——译者注

[92] 摘自《栗之诗》44号。——译者注

[93] 从善光寺的门前町发展而来的以长野市为中心的平地。——编者注

[94] 国定忠治，江户时代后期的侠客。——编者注

[95] 摘自《葛饰北斋传》，饭岛虚心著。

[96] 1叠约等于1.65平方米。——译者注

[97] “狩野”在日语中的发音。——译者注

[98] 摘自《林忠正》，木木康子著。

[99] 摘自《林忠正》，木木康子著。

[100] 摘自《浮世绘收集备忘录》，小岛鸟水著。

[101] 摘自Hobonichi《北斋老师！》，2005年10月17日。

[102] 摘自《关于苏联北斋展的图录》，池田宪治，《北斋研究所研究纪要第五集》，2012年。

[103] 原定于2020年举行的东京奥运会受新冠肺炎疫情影响，延期至2021年。——编者注

[104] 一种在布料上进行染色的传统技法，是日本最具代表性的染色技法之一。——编者注

[105] 摘自《被小布施深深吸引的北斋——他为何跨越二百四十公里停留此处？》，金田功子著，《北斋研究所研究纪要第四集》。

[106] 摘自市村耕一，《须坂新报》，1968年。

[107] 摘自《小布施：城市规划的奇迹》，川向正人著。

[108] ALA是日语接头词，代表“新”的意思。——译者注

[109] 日本国际协力机构，全称为Japan International Cooperation Agency。——编者注

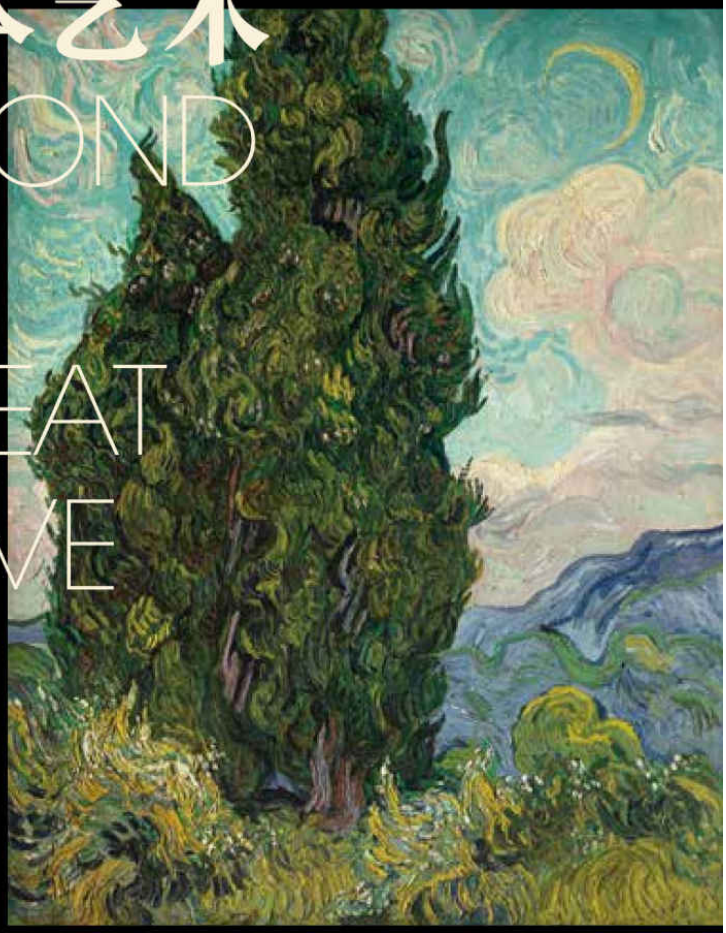
[110] 日本一种彩票的特殊奖，在大奖号码的前后号上开出。——编者注

[111] 日本的心理学名词，原指在百货商店充实楼上的设施，像淋浴一样从上到下创造客流，增加百货商店整体的销售额。——编者注

UNREAD

印象派与日本艺术

BEYOND THE GREAT WAVE

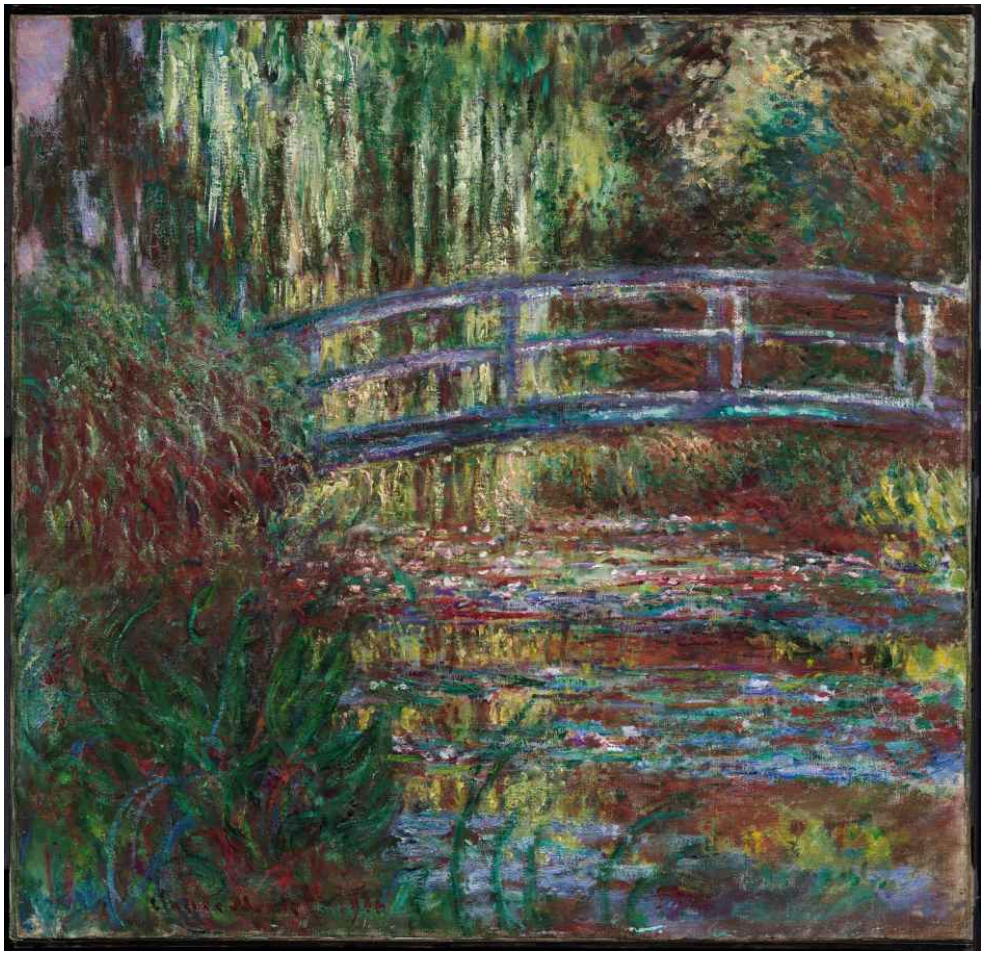


非卖品

Claude Monet 1876

穿和服的卡美伊，1876年，克劳德·莫奈

在1876年所作的《穿和服的卡美伊》中，莫奈的妻子穿着和服，摆出日本艺人的姿势，手上拿着绘有法国国旗颜色的扇子。整幅画面的背景是十六个团扇。



开满睡莲的池塘，1900年，克劳德·莫奈

莫奈晚年的作品《睡莲》系列中所描绘的池塘，周围长着繁茂的竹林和芒草，另外还可以看到拱桥和藤架，充满了浓浓的日本风情。

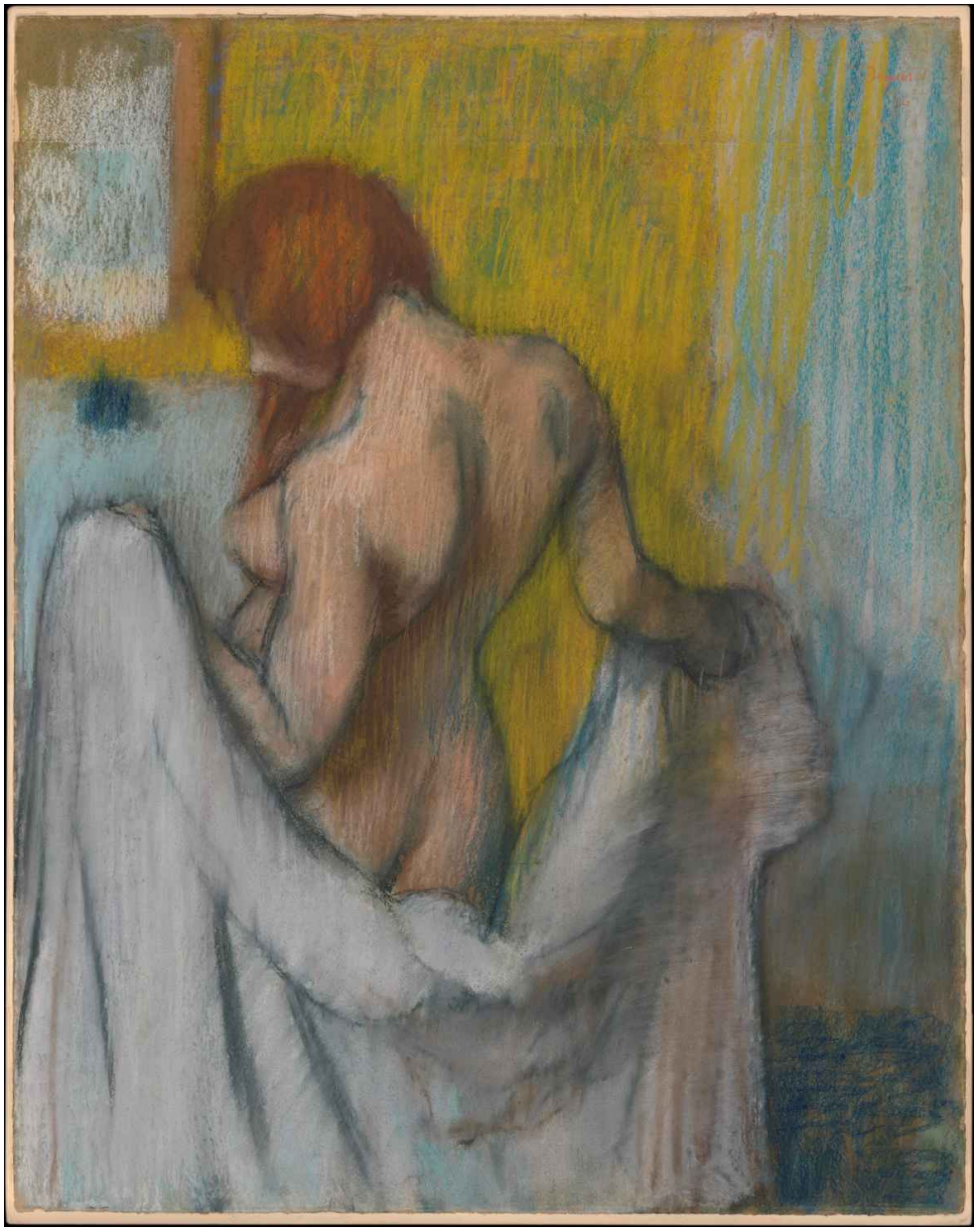
圣维克多山，1887年，保罗·塞尚

圣维克多山，1902—1906年，保罗·塞尚

从 1886 年左右开始创作的作品《圣维克多山》，用若干幅画从不同角度描绘法国南部的圣维克多山。这样的灵 感来源正是取自北斋的《富岳三十六景》和《富岳百景》。

粉色和绿色的舞者，1890年，埃德加·德加

以画舞女出名的埃德加·德加，则将日本主义纳入了观察事物的视角中。例如《擦后背的浴女》从半裸的女性背后观察，《粉色和绿色的舞者》描画了舞女双手叉腰的背影等。



擦后背的浴女，1894年或1898年，埃德加·德加

隅田川关屋之里，1830—1833年，葛饰北斋

佐野浮桥，1833—1834年，葛饰北斋

在莫奈的浮世绘收藏中，当然少不了葛饰北斋的作品。二楼小房间的墙上，就挂着北斋的《朝颜蛙》《隅田川关屋之里》、“诸国名桥奇览”系列中的《佐野浮桥》和《足利行道山的云中吊桥》，还有那幅著名的《神奈川冲浪里》。

凯风快晴，1830—1832年，葛饰北斋

在欧洲，广为人知的是巨浪。而在日本，“红色富士山”却更为人所熟知。

未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的

泛阅读服务

专属社群 独家福利

精品共读 活动特权

手机扫码

加入未读 Club 会员计划

当你有了提问、交流的冲动时，专业技巧能助你一臂之力。——乔治·卢卡斯

聊电影，是一门技术活儿

《华盛顿邮报》首席影评家，集 32 年观影经验之作

解答50个关键问题 / 回顾42部经典影片 / 访问104位影视大拿

《纽约时报》力荐：
“清晰、简明、有理有据。学习、磨炼电影欣赏与评论技巧的不二选择。”

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co.,Ltd.

〔美〕安·霍纳迪 Ann Hornaday ——————著　陈功 ——————译

版权信息

如何聊电影

Talking Pictures:How to Watch Movies

作者：[美] 安·霍纳迪（Ann Hornaday）

译者：陈功

出品方：未读·艺术家

出版社：北京联合出版公司

目录

版权信息
序言
第一章　剧本
　　置身影像
　　不要剧情，只要故事
　　角色塑造
　　平行宇宙
　　结构过硬，叙事流畅
　　对白的力量
　　判断基调
　　电影主题
　　观影推荐
第二章　表演
　　眼睛不会说谎
　　选角决定命运
　　明星非凡人
　　深入骨髓
　　真实角色
　　问题里的问题
　　观影推荐
第三章　艺术设计
　　背景作前景
　　艺术设计对观众的心理影响
　　多彩世界
　　角色视角
　　特写的难题
　　人靠衣装
　　视觉特效
　　快感原则
　　观影推荐
第四章　摄影
　　以光为笔
　　中特写镜头的诅咒

黄金比例
胶片的作用
数字热潮
3D是否鸡肋？
观影推荐
第五章　剪辑
淡入效果
剪辑的清晰性
剪辑的节奏
电影会不会“显胖”？
剪辑的情感冲击力
千刀万剪
最佳镜次
观影推荐
第六章　声音与音乐
不知所云
声音不说谎
循声定位
以声动情
声如其人
音乐之声
连贯性
灵魂音乐
情绪音乐
人气歌曲
观影推荐
第七章　导演
导演功力
电影视角
私人电影
观影推荐
尾声
附录　纪录片与真实事件改编电影
致谢
参考书目及推荐阅读
返回总目录

献给丹尼斯

你让我每天看到不一样的世界

序言

作为影评人，我们的很多时间都是在黑漆漆的影院里度过的。而当我们踉跄着走出影院，走进阳光灿烂的世界之后，又难免会被问起各种问题。其中最常见的一个问题就是：“影评人啊，厉害哦，你是怎么找到这份工作的？”言下之意是“我怎么就不能成天坐在那儿看电影还有人给我付钱？”

对于这个问题，我自己的回答是：纯属巧合。我并不是天生的电影宅。非要给我贴个标签的话，我更像是个书呆子。每到周末，当一家人都在玩桌游、打牌，或者在电视上看橄榄球赛打发时间时，我总是把自己埋在《小间谍哈瑞特》（*Harriet the Spy*）的故事里。长大一点儿后，我又开始读《在路上》（*On the Road*）和《禅与摩托车维修艺术》（*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*）。当然，我也会看电影。小的时候我喜欢看《幻想曲》（*Fantasia*）、《欢乐满人间》（*Mary Poppins*）和《雾都孤儿》[I]（*Oliver!*），十四岁时开始看《新科学怪人》（*Young Frankenstein*）和《灼热的马鞍》（*Blazing Saddles*）。我至今仍然记得在青春叛逆期和朋友一起看《虎豹小霸王》（*Butch Cassidy and the Sundance Kid*），罗伯特·雷德福（Robert Redford）的那一声“噢噢噢噢噢该死！！！”喊出了我一身的鸡皮疙瘩。小时候对我影响最大的一次观影体验要归功于我最喜欢的一个保姆。有天她带着我去德雷克大学（Drake University）隔壁的瓦西蒂独立影院，我们一起看了剧情片《黑暗的胜利》（*Dark Victory*），贝蒂·戴维斯（Bette Davis）饰演的社交名媛检查出脑肿瘤后放纵生命的凄惨故事给我留下了深刻的印象。但我不像影评界其他同行年轻时那样——看电影等同于吃饭睡觉甚至呼吸。

实际上，我是以作家的身份进入影评界的。大学在史密斯学院学习政府管理，毕业后为了当记者来到纽约；在《女士杂志》当过研究员，为格洛丽亚·斯泰纳姆[II]（Gloria Steinem）当了两年的行政助理，也度过了两年愉快的时光。正是格洛丽亚鼓励我当一名自由职业者。在她看来，自由职业的自由性和灵活性对年轻人非常有益，能

鼓励他们发出自己的声音。当我终于鼓起勇气接受她的建议时，一本名为《首映》的新潮杂志正好在纽约问世。于是我开始为这本杂志的“客串”版块写稿——负责编辑的是品位不凡的著名诗人阿普里尔·伯纳德（April Bernard）——在这个专栏中，我为许多电影人撰写了影人简介，其中包括纪录片导演艾伯特·美索斯（Albert Maysles）、服装设计师埃伦·迈泰尼克（Ellen Mirojnick）、选角导演马加里·西姆金（Margery Simkin）等。

没过几年，我又开始为《纽约时报》的“艺术与休闲”版块写电影相关的文章。在此期间，我采访了纪录片导演乔·柏林杰（Joe Berlinger）和布鲁斯·西诺夫斯基（Bruce Sinofsky）、实验电影人杰姆·科恩（Jem Cohen）、彼时刚开始崭露头角的新人导演诺厄·鲍姆巴赫（Noah Baumbach）和李安，以及当时还默默无闻的演员斯坦利·图齐（Stanley Tucci）。

我就是这样一步一步入行的。除此之外，我还在佐治亚大学申请了皮尤国家艺术新闻助学金，在学校学习了一年的电影拍摄和电影史。当然，我也会经常逛当地的录像带出租店（各位还记得这些店吗？）。等到1995年我受邀担任《奥斯汀美国政治家报》的特约影评人时，我已经有足够的阅片量，也从电影制作者身上学到了足够的知识，自信能写出专业客观的评论。另外，因为我是非科班出身，所以能从读者的角度去评价一部电影，毕竟即便是在这个全民观影的疯狂年代，有些人依然每年只进五六次电影院。(1)

不过，我至今仍无法忘记第一次写正式影评时那种如坐针毡的感觉，评论的是由格斯·范·桑特（Gus Van Sant）导演、妮可·基德曼（Nicole Kidman）主演的《不惜一切》（*To Die For*）。这是一部改编自真实事件的黑色喜剧，也是一部关于谋杀、自欺和虚荣的电影。我特别喜欢这部电影，这点我很确信，问题是：我为什么喜欢它？当我坐在《政治家报》（简称）的编辑室里，盯着电脑显示屏上不断闪烁的光标时，我的心和这块屏幕一样空无一物。我究竟要如何向成千上万的读者解释这部电影好在哪儿？更别说我的读者年龄、背景各有不同，品味、性格千差万别。妮可·基德曼献上了精准而出色的表演，但我要如何描述？格斯·范·桑特对巴克·亨利（Buck Henry）充满辛辣讽刺的剧本进行了娴熟的解读，可我又要如何证明？

幸运的是，在搬到奥斯汀生活之前，我获得了一些宝贵的建议，它们帮助我克服各种困难，也帮助我在业内站稳了脚跟，二十年来一路奋进。在一次送别聚会上，我的好朋友、同为新闻记者的大卫·弗里德曼（David Friedman）把我拉到一边。弗里德曼很多年前就开始在《费城每日新闻报》当电视评论员，所以他和我分享了一些他积累多年的独家经验。“不管写什么样的评论文章，”他告诉我，“首先问自己三个问题：‘创作者的目的是什么？’‘他们成功了吗？’‘这么做值不值？’”

后来我才知道大卫其实是在套用歌德的话，歌德曾经就戏剧评论给出过类似的建议。不管怎样，这三个问题从此成了我职业生涯中的北极星，不断指引着我前进，让我的影评文章超越了纯粹的主观好恶、点赞点踩，明确从电影本身的优点出发，帮助读者理解故事。如果他们决定去看这部电影，我的影评还要能帮助他们做好观影准备，但不能加入那些人见人厌的剧透和浪费时间的剧情简介。

来到奥斯汀工作后，我的生活中便充满了音乐、电影还有墨西哥美食。另外，感谢导演理查德·林克莱特（Richard Linklater）创办的奥斯汀电影协会，让我有机会观看了大量的老电影和当代先锋电影，对我进一步研究电影帮助很大。在奥斯汀度过愉快的两年后，我进了《巴尔的摩太阳报》，后来又跳到《华盛顿邮报》。在这三家报社工作时，我一直都在努力学习，试图进一步理解电影制作者的艺术追求和他们面临的挑战，以及观众对电影的设想与期望。一部“好电影”究竟有哪些基本要素？对于这个问题观众的想法千差万别。《钢铁侠》（*Iron Man*）和《蝙蝠侠：黑暗骑士》（*The Dark Knight*）的影迷可能对妮可·哈罗芬瑟（Nicole Holofcener）的最新风俗喜剧提不起任何兴趣，但作为一名影评人，我对这些电影的评论就要同时考虑影片核心受众和只想紧跟流行文化潮流的普通观众。而且谁也说不准，也许通过我的一篇影评，可以让某个读者决定去看他之前从来不愿触碰的某一部电影，甚至成为它的忠实影迷。

每部电影都是一个生命，它有自己的类型DNA、基调特征、艺术追求和思想追求。要用一部后苏联时代的罗马尼亚家庭片的标准去衡量一部西部片自然有失公允，同样，你也不能指望一部主流娱乐大片去传递多么深刻的思想（虽然主流娱乐大片和深刻思想并非完全绝缘）。但是，我们还是可以理直气壮地要求这些电影做到有原创性、制作优良、构思精妙，而且不能刻意迎合观众，或向观众献媚。不管

这些电影最终的目标是什么，所有的电影都遵循一套相同的语法：视觉语言、听觉语言，还有把这些视听语言连接起来的表演传统，或者是颠覆传统的创新突破。影评人的工作就是识别这些传统和创新，但不是为了在读者面前卖弄学识或者故作姿态，而是要为读者提供全新的解读途径，丰富他们的观影体验，或者至少让他们在阅读的过程中获得启发。

可是，那个问题依然摆在那里：成就一部“佳片”的元素有哪些？反之，造就一部“烂片”的元素又是哪些？为了回答这些问题，我在2009年推出了一系列文章，向读者传授我看电影时的分析和评价方法。这个名叫“如何看电影”的系列对电影制作的各个环节进行了探索，告诉普通电影观众在观影时要如何识别影片的流畅性、创作野心以及闪光点。在此期间，我重操老本行，采访了导演、编剧、剪辑等业内人士，了解他们的工作，以及他们希望观众如何去欣赏他们的作品。我们要如何判断一个剧本是否优秀？光有几句经典台词和一个令人震惊的结尾的剧本就是一个好剧本吗？我们怎么判断一部电影的剪辑是否优秀？电影摄影到底是什么？它又是如何影响观众的视觉和情感体验？银幕上的经典表演和舞台、电视上的表演有什么区别？

正是这个系列让我决定要写这本《如何聊电影》，我希望这本书能够引导读者认识、了解电影这种媒介。在这个时代，电影正在渗透进我们的日常生活，每个人都成了自己最信任的影评人。影迷可以在推特上发表短评、推给朋友，用不超过一百四十个单词的篇幅决定一部电影的命运；几个朋友看完电影后可以聚在一起喝杯酒或者点杯咖啡，对影片的剧本或者某个影星的表演交换意见；DVD中的电影花絮和视频网站可以让观众了解到过去只有电影历史学家才知道的影片信息和幕后故事。被动观影的时代已经一去不复返了，如今我们每个人都是专家。

今天的观众比以往任何时候都更关心他们看的电影，更渴望对电影进行评价。他们想要掌握相关的方法和语言，去评价自己在日益增多的银幕上体验到的声音、故事和视觉影像。而电影也有它的特殊性，它既是一种艺术形式，也是一种大众娱乐媒介，更是一种复杂的、标准化的工业产品。

正如许多观察者指出，电影几乎囊括了所有的表达形式——绘画、戏剧、舞蹈、音乐、建筑、摄影、写作。如果要对它们进行细致分析，就必须知道这些元素是如何传达银幕上发生的故事，以及它们

的生理、心理、情感甚至潜意识效果。对于观众来说，这是一项巨大的工程，更何况在被强大的图像和声音表现淹没时，自己要如何从中抽离出来？

而且，这种感官洗礼其实非常重要。虽然这本书是一本关于如何评价电影的启蒙读本，但要真正欣赏电影，最好的方法还是完全沉浸其中。好的电影应该是一个梦境，观众集体进入其中，但又能获得各自不同的体验。如果我们在观影期间不断地解构一个演员的表演，或者挑剔某些场景的打光或者美术设计，要么是我们不够投入，要么是因为这部电影的质量还不够好，没法像真正强大、富有代入感的电影那样，与我们的意识融为一体。

做一名“影评人”观众，首先要在精神上做好准备。你一定要放空，放下一切抵触、偏见或者任何影响你精神集中的东西，因为这些都可能阻碍你彻底投入到影评工作当中。理想情况下，电影应该能释放足够的魔力，让你没法在观影的过程中胡思乱想，直到片尾字幕开始滚动时，大脑才会切换到影评人状态。但如果这部电影因为各种原因没法吸引你，那么你很有可能在观影期间就开始分析，思考影片在哪些地方出了问题、出了什么问题，以及电影制作者可以通过哪些方法进行补救，打造更令人满意的观影体验。

《如何聊电影》希望能给读者两方面的帮助——既帮助你更好地欣赏一部成功的电影，又告诉你如何剖析一部失败的电影。本书的结构脉络是按照电影的制作顺序来的，即从剧本开始，然后是选角、艺术设计、摄影，以此类推。我把关于导演的章节留到了最后，因为从第一天开拍到完成最终剪辑，对整部电影影响最大的就是导演的指导和想法。当然，理想状态下应该是这样。但我们也不得不承认，碰上由大公司制作的超高成本大片，导演的地位可能就没那么高了。这时候的导演通常要听命于公司高层，而选角和剧本元素都会由这些高层领导来决定。

在每一个章节中，我都会列举一些电影实例。这些都是最能展现相关电影法则的案例，也是对某一电影手法的最佳运用。读者将会注意到，我举的这些例子大部分来自二十世纪三十年代至五十年代——也就是所谓的好莱坞“黄金时代”（Golden Age），以及七十年代至今——我作为一名影迷和影评人经历的观影时代。另外我在每一章都会加入两到三个引导问题，每位观众在看完电影后，都可以想想这些问题，来判断这部电影在某些技术层面是否成功。

在本书中，读者将会看到一些电影片名反复出现，像《黄金时代》（*The Best Years of Our Lives*）和《拆弹部队》（*The Hurt Locker*）这类战争剧情片，《毕业生》（*The Graduate*）和《我办事你放心》（*You Can Count on Me*）这类“严肃喜剧”，或是《总统班底》（*All the President's Men*）、《迈克尔·克莱顿》（*Michael Clayton*）、《人类之子》（*Children of Men*）这类惊悚片，以及《为所应为》（*Do the Right Thing*）、《好家伙》（*GoodFellas*）这样的影史经典。这些都是我的私人最爱，每一部都是某一领域——比如剧本、表演、设计、运镜、音效等——的典范，而且都展现出了导演强大的掌控能力——这也是把一部电影做到完整统一的必要条件。另外在每一章节的末尾，我都会推荐一些涉及该章节电影法则的经典电影。

此外，书中会反复出现像“富有表现力”“真实”“具体”这类词语，以及“情感连接”“真情实感”“服务故事”“在银幕上搭建出一个世界”这类短语。在过去的二十五年里，我和数以百计的艺术家、技术人员、工匠进行过交谈，他们都可以说是我的老师。而在和他们的交流中，我发现各个领域的顶尖人士在工作时，不管是为一部电影选取外景地，还是为一条十七世纪风格的长裙搭配合适的项链，不管是为摄像机选择镜头，还是为一个重要场景准备一段独白，他们一直都把上述理念作为他们的至高目标。这些编剧、演员、导演、设计师、技术人员会为了完善每一个细节而尽心竭力，他们的这种精神一直都令我敬佩不已。至于我们能做的，就是注意到他们对细节不遗余力地考究。但愿这本书也能教会你如何慧眼识珠。

第一章　剧本

如果有人说一部电影“写”得很好，那通常表示他很喜欢影片精妙的对白或是惊人的剧情反转。但是一个剧本要具备的可远远不止这些。我们为什么会喜欢一部电影？因为我们喜欢这部电影讲述的故事、故事的发展，以及发展的过程。很多时候，我们还会喜欢上片中的角色，即便有时我们并不一定“喜欢”他们，甚至不能理解他们。

如果一部电影在这些方面都做到位了，那都要归功于编剧，他们通常要花费几个月甚至好几年默默无闻的辛苦创作。剧本是每一部电影的基石，里面涵盖的不只是剧情和对话，还有故事结构、内部规则，以及角色的生活、动机还有可信度，另外还包括基调、主题等抽象内容。

剧本是导演和影片全体创作人员的主要参考点，从服装准备到片场设计，从照明方案到镜头角度，所有一切都要参考剧本。剧本写得越好，就越能帮助制作人员在银幕上打造一个引人入胜、真实可信的世界。

一个有可信度、细节度、特异性的剧本，能够让演员完全沉浸在角色当中，而不会对角色的动机和前后不一致的行为频频质疑，因为演员需要了解的角色信息全都写在剧本上。乔治·克鲁尼（George Clooney）曾对我说，他是在《蝙蝠侠与罗宾》（*Batman & Robin*）令他惨遭演艺生涯最大差评之后，才真正意识到剧本的重要性。他说从那时起，他在决定是否参演某部新片时，首先考虑的一定是剧本。如他所言，接下来克鲁尼选择的三部电影分别是《战略高手》（*Out of Sight*）、《夺金三王》（*Three Kings*）和《逃狱三王》（*O Brother, Where Art Thou?*），正是这三部剧本出彩、制作精良的电影，让克鲁尼得以跻身颜值傲人、品味同样不俗的男星行列，并从一个电影明星，成长为一个真正的演员。至于这个故事给人的启迪，克鲁尼总结得很简单：“拿着一个好剧本拍出一部烂片，这种事情我见得多了，但是反过来你是做不到的。[(2)]”

在二十世纪八九十年代，一系列的编剧培训班和编剧指南书籍不断涌现，介绍各种编剧“法则”。有些是基于经典的三幕式结构，搭配精准安插的“剧情点”（第一幕：铺垫；第二幕：冲突；第三幕：解决）；其他则基于由神话学家约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell）普及的“英雄之旅”（hero's quest）理论[1]。不管个体编剧遵循哪种方法，当前的大部分好莱坞电影采用的都是最传统的叙事模式：故事向前的线性发展，每一起事件、每一次接触、每一个反转，都朝着一个结局头也不回地前进，做得好的话，这个结局一定既能令观众惊讶又感到满足。

根据这些原则，一个靠谱的剧本，应该以一个缓急有序的节奏讲述一个大体在意料之中的故事，并且在抵达预定的结局之前，串起所有常见的桥段，比如：男孩遇见女孩；男孩和女孩相恋；困难出现；男孩和女孩一起克服困难，最终走到一起。

套用著名编剧、导演比利·怀尔德（Billy Wilder）的话：一个出类拔萃的剧本，应该要能掐住观众的咽喉，一刻都不松手。就这样掐着观众的脖子一直走，让他们别无选择，只有乖乖跟着。而每隔一段时间，这个剧本就应该释放足够的信息，让观众对接下来的故事发展保持好奇，永远不觉得出戏、无聊或者毫无头绪。

简单来说，剧本要能够回答每一个“影评人”观众必定会问自己的第一个问题：电影制作者到底想做一部怎样的电影？是一部充满动作元素、带观众逃离现实的奇观电影，还是一部充满动作元素、带领观众逃离现实，同时又反映现代生活的奇观电影？是一部深度讨论爱情转瞬即逝的文艺闷片，还是一部故事跌宕起伏的时尚爱情喜剧？每一部电影的灵感都源于剧本，如果电影创作团队有能力驾驭这个剧本，那么就能把创作者的想法——不管是一部高智商烧脑片，还是一部酷炫的娱乐片——彻底地展现出来。

置身影像

影片是否从一开始就生动地、有效地呈现出了一个具体的世界？

在影片前二十分钟内，我们能否入戏？

一部剧本优秀的电影能在前十分钟告诉观众如何欣赏这部电影。

电影的开场很重要。不管观众是在片头字幕部分了解复杂的历史背景（剧本可能会对此做明确要求，也可能没有），还是在第一幕戏的开场看主角起床冲凉，这都是我们收集影片重要信息的阶段。这些信息包括角色、故事环境和时代背景，以及节奏、情绪、基调。经典的案例包括《卡萨布兰卡》（*Casablanca*）开场带领观众参观里克·布莱恩的咖啡店；《唐人街》（*Chinatown*）开场展现私家侦探杰克·盖特斯在洛杉矶办公室里安慰他的客户；《沉默的羔羊》（*The Silence of the Lambs*）开场跟随FBI实习探员克拉丽丝·史达琳在树林里进行晨训。

这些场景都在相对短暂的时间内传递了大量的信息，让观众对影片的故事和角色有一个预先了解：《卡萨布兰卡》是在“二战”时期的战争孤岛展现一群并不完美的富有魅力的角色，讲述一个夹杂着阴谋与爱情的战时故事；《唐人街》是对二十世纪三四十年代通俗侦探小说的重新演绎；《沉默的羔羊》讲述的是一名意志坚定、身姿矫健的女性如何在一个男性占统治地位的刑事司法界证明自己。电影的开场可以决定观众是否对主角的故事“买账”、决定主角是否有足够的吸引力或者角色深度，让观众愿意跟随主角到天涯海角（或者至少跟到影片结束）。

一旦观众上钩了，那么在接下来的十到二十分钟时间内，整个故事的背景和整体情绪就应该铺垫好，主角要逐一介绍完毕，角色之间的关系也应该清晰建立起来。从这里开始，一切都应该顺理成章，在观众有机会重新回看前半部分时，会意识到哪怕影片结局再扯淡，都完全符合影片的前期设定，甚至根本就是一早注定的。

说起在片头抓住观众，就不得不提到《教父》（*The Godfather*）的那段大师级开场。《教父》的开场设在一个奢华大气的婚宴现场。故事刚开始，我们先认识了黑帮头目唐·维托·柯里昂，他正坐在阴森森的家庭办公室里倾听一位客人的恳求。七分钟后，我们来到一个热闹非凡的意大利传统婚礼现场，并且逐一认识了这个黑帮家族的关键成员。最终在开场第十二分钟时，我们见到了迈克尔·柯里昂。他是一位光荣归国的“二战”英雄，不想和他们家肮脏的家族生意有任何瓜葛。与此同时，迈克尔把一个局外人带了进来，这个人就是他未来的妻子凯——一个对黑帮生活一无所知的女人。她就是观众在影片中的代理人，我们跟随她的视线，了解了一种对她和我们来说完全陌

生的黑帮家族文化。当她对柯里昂一家暴力的行事风格表示震惊时，迈克尔真诚地看着她说：“那只是我的家人，凯，那不是我。”弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）的这个剧本（改编自马里奥·普佐的同名小说）在影片前二十分钟就开始让故事的齿轮优雅地旋转，而当它转到影片结尾时，我们发现迈克尔的这番肺腑之言竟然一语成谶，或者说充满了讽刺。另外，科波拉用如此清晰而又简洁的方式呈现其他角色和迈克尔及其家人所处的环境，成功地吸引了我们的注意，让我们迫切想要知道接下来的故事会如何发展。

至于场景设置的经典案例，不妨看看编剧兼导演托尼·吉尔罗伊（Tony Gilroy）为2007年的律政惊悚片《迈克尔·克莱顿》写的剧本。剧本的第一页写道：

“时间是凌晨两点，地点是纽约一家知名法律公司。这座十层办公楼位于第六大道的中心位置。七小时后，六百名律师和他们的助理将会拥入这座大楼，把这里变成一个热闹的蜂巢。但此刻，这里只是一个巨大空旷、灯光零落的空壳。一系列的镜头凸显这家公司的巨大与权威，静悄悄地传达着一则讯息——在这里，在这栋大楼里的某个地方，有什么大事正在发生。”

砰！电影开始了。

编剧都是文字工作者。但是好的编剧都知道自己是在为视觉媒介服务，并且在思考和写作的时候都会注意对视觉的把握。虽然说一部电影的视觉呈现归根结底是导演的工作，但其原始概念还是始于剧本阶段。在这个阶段，编剧有义务在讲故事的同时，勾勒出生动具体的画面，用尽可能少的文字传达尽可能多的信息，而不是通过一系列静止的对话来解释发生了什么以及个中原因。大部分的剧本都遵循“一页剧本一分钟”原则，这也就意味着一部电影长片的剧本通常都在九十至一百二十页之间。

《迈克尔·克莱顿》的剧本之所以有美感，是因为吉尔罗伊能用精练的文字传递关于角色和环境的海量信息，不是小说式的密集描述，而是近乎诗歌般的简洁。当然，不是所有的剧本都需要丰富的细节。有时候细致详尽的描写也有助于故事的视觉化呈现，但在有能力的导演手上，更为简洁的故事纲要能给他们更大的发挥与解读空间。

大部分观众都不知道银幕上有多少内容其实在剧本中已经有明确要求。通常来说，一个好的剧本应该对环境和角色有精准细致的描绘。但涉及特定的镜头角度、剪辑、风格化呈现，就和剧本无关了，这些内容都是由导演和影片创作团队决定。事实上，如果剧本带有大篇幅的描述性段落，有时反而会打击电影制作者的积极性，因为有些制作者希望用自己的方式打造精彩的故事和生动的角色，而不是全程被过于热心的编剧牵着鼻子走。更何况在大部分情况下，一旦影片进入正式制作阶段，编剧根本就不会再参与其中，而且他的剧本很可能会被一群“剧本医生”[2]（script doctors）、导演甚至片中的明星演员重写。

不过有的时候，我们可能会想当然地以为有些微小细节是导演或者剪辑师的安排，但实际上这些细节依然来自剧本。《迷失东京》（*Lost in Translation*）开场处斯嘉丽·约翰逊（Scarlett Johansson）穿的粉红内裤是剧本里写好的；《朱诺》（*Juno*）中复古风格卧室里的汉堡电话是剧本里写好的；《阿拉伯的劳伦斯》（*Lawrence of Arabia*）中著名的“火柴转场”，也就是那个从燃烧的火柴切到沙漠日出的名场景，也是剧本里写好的。剧本决定了我们在这两小时内进入的是一个怎样的世界，而编剧的水平和他的文字功底决定了这个世界是否真实、有活力，能否让我们迅速入戏。

不要剧情，只要故事

这个故事“想”变成电影吗？

这部电影只是一个剧情PPT，还是一个引人入胜的故事？

如果这是一个非传统的故事，它是否让我踏上了一段精彩的旅程，或者把我放进了一个陌生的世界？

我讨厌剧情，但我喜欢故事。

如果一部电影你看过一遍之后却没什么印象，那很有可能是因为这部电影只是在机械地推进剧情。大部分影评人和影迷认可的经典之作，都是精彩的故事，比如《卡萨布兰卡》、《教父》、《冰血暴》

（*Fargo*）。剧本把主角从A点带到B点，而一个好的故事是让主角经历一段旅程，而且这段旅程既私人化，又具有普适性；既自发，又自然。剧情只是说事，故事是在讲意。剧情是机械复述，故事是表达感情。

在好莱坞有一个不争的事实，那就是他们的电影基本模板其实屈指可数，但是剧本的细节、深度和独创性能让这些普通的剧情变成独特的故事。《菲利普船长》（*Captain Phillips*）和《卡萨布兰卡》都是沉默寡言的英雄不情愿地挺身而出、解决危难的故事，而且讲得同样惊心动魄；《绿野仙踪》（*The Wizard of Oz*）、《E.T.外星人》（*E.T. the Extra-Terrestrial*）、《为奴十二年》（*12 Years a Slave*）的主人公都是踏上漫漫回家路、孤立无助的异乡人，虽然三部影片的背景设定截然不同，但故事都震撼动人；《大白鲨》（*Jaws*）、《地心引力》（*Gravity*）、《荒野猎人》（*The Revenant*）本质上都是讲述人类如何艰难地战胜怪物，只不过前者的怪物是条深海巨鲨，而后两者的怪物分别是外太空和大自然。

细心的读者可能已经注意到，刚才提到的大部分电影都是小说改编作品，由此可见打造一个真正的原创故事有多困难。好莱坞一向喜欢吃老本，从已有的作品中直接照搬故事和角色。如今，各大电影公司正在各种漫画、经典老剧里面淘金，甚至翻拍他们自己的经典电影。在他们看来，只要成功一次，就能成功第二次。而且经典老作品还有一个优势，就是自带观众群， 因为它已经有一定的粉丝基础。

电影公司的这套简单逻辑换来的是良莠不齐的作品：每出一部制作精良的票房大作——比如迪士尼| 漫威的《复仇者联盟》（*Avengers*）系列——就会出现无数的跟风烂片，比如《独行侠》（*The Lone Ranger*）、《超级战舰》（*Battleship*）和最近的翻拍版《宾虚》（*Ben-Hur*）。大部分情况下，如果一部改编作品在银幕上遭遇失败，那都是因为编剧一味照搬剧情和角色，没有仔细研究原作，挖掘其中情感、内涵、隐喻，甚至是诗意。拜他们所赐，原本富有深度和质感的作品被改编得平庸而肤浅。这就是为什么从来没有一部成功的《了不起的盖茨比》或者菲利普·罗思（Philip Roth）的小说改编电影，这也是为什么大家都不应该去碰J.D.塞林格（J. D. Salinger）的小说。虽然这些故事中的角色和设定让人忍不住想去改编一把，但这些作品之所以伟大，都是依靠作者出色的文笔。

编剧模板的泛滥，造就了大量急功近利、模式化、只具备基本剧本框架（主角怀抱梦想，但面临各种困难，历经挫折，最终获取成功）但别无他物的电影。这些电影不管是上映、下映都无人关注，千篇一律，不值一提。大部分时候，这些都是跟风更优秀、更成功的作品而赶工出来的电影，比如警察拍档喜剧《警察游戏》（*Let's Be Cops*）就是跟风另一部喜剧佳作《龙虎少年队》（*21 Jump Street*），而全女性阵容的警察拍档喜剧《别惹得州》（*Hot Pursuit*）也是在跟风《辣手警花》（*The Heat*）。

虽然《警察游戏》和《别惹得州》都采用了出色的演员阵容，但这两部影片的剧本加工痕迹太重（反复把角色放进大量“爆笑”困境，然后又让他们全身而退），导致影片俗套而陈腐，没有太多令人眼前一亮的笑点。虽然每种类型片都有它遵循的传统，比如说，每部爱情喜剧中，苦命的恋人都要受尽各种磨难，但最终都注定会幸福地走到一起。但是，一部编剧出色的电影能做到颠覆传统模式，或者用令人耳目一新的方式讲述一个毫无新意的故事。如果一部爱情喜剧的编剧在高潮处突然让两位主角莫名其妙分手，就为了塞一场男主追到机场向女主求婚的戏，那这就是典型的自以为是、牵强附会的剧本，这种胡编乱造只是编剧的偷懒方法，而不是服务于角色的动机和需要。谈起这些老掉牙的爱情片俗套，编剧兼导演肯尼思·洛纳根（Kenneth Lonergan）曾说过：“大部分爱情片里，男女主角第一次见面，一定是各种看不顺眼，互相斗气，互相死磕，然后十分钟后，他们就好上了。但是现实里我谈过的女朋友，都是从一开始就和我相处融洽。尽管在其他方面，我们会出现矛盾。而只要你细心[(3)]，这些矛盾就摆在那里，等着你去挖掘。”

一个成功的剧本，必须让人感觉有新意、有惊喜，哪怕这是一个传统的故事模板也无所谓。比如《地心引力》的故事——桑德拉·布洛克（Sandra Bullock）饰演的宇航员在太空站被毁后艰难求生。其实是一个再简单不过的故事，基本可以归类为经典的“鬼屋逃生”式剧情，只不过该片设定在太空。但在编剧兼导演阿方索·卡隆（Alfonso Cuaron）和他的儿子兼联合编剧乔纳斯·卡隆（Jonas Cuaron）的精心安排下，桑德拉·布洛克的角色在奋力求生的同时，还经历了各种感悟和自省的时刻，并最终走向动人而又富有象征意义的重生。

《为奴十二年》中主角所罗门·诺瑟普被绑架后最终逃脱奴隶生活的故事框架其实也并不新鲜，但约翰·里德利（John Ridley）的剧本赋予了这个故事时效性和新奇感，最终催生了一部让人感觉前所未见的电影。创作过音乐片《曾经》（*Once*）、《再次出发之纽约遇见你》（*Begin Again*）、《初恋这首情歌》（*Sing Street*）的编剧兼导演约翰·卡尼（John Carney）最让我敬佩的地方，就是他喜欢跳出“男女主角最终幸福地走到一起”的俗套结局，即便是在没有什么悬念的爱情片中，他也会注入有意思的不确定因素。

有时候，电影甚至不需要故事也能成功。我最喜欢的几部电影的导演都对传统的叙事兴趣寥寥，他们更感兴趣的是角色、气氛，还有情绪。意大利导演米开朗琪罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）就是这样的大师级人物，罗伯特·奥特曼（Robert Altman）也是其中的佼佼者。同样，《都市浪人》（*Slacker*）、《爱在黎明破晓前》（*Before Sunrise*）系列的导演理查德·林克莱特，《迷失东京》的导演索菲亚·科波拉（Sofia Coppola），《生命之树》（*The Tree of Life*）、《通往仙境》（*To the Wonder*）、《圣杯骑士》（*Knight of Cups*）的导演泰伦斯·马利克（Terrence Malick），他们通常都会回避传统的三幕式结构和故事推进方式，而把关注点放在对角色行为和环境的探索上。

这些导演都会参与剧本创作，或者至少会写基本的剧本大纲，像拍摄《都市浪人》时，林克莱特给他的非专业演员的“路线图”式剧本，或是拍摄《圣杯骑士》时，娜塔莉·波特曼（Natalie Portman）、凯特·布兰切特（Cate Blanchett）等演员拿到的“参考对白”。另外，据说《圣杯骑士》的主演克里斯蒂安·贝尔（Christian Bale）根本没有拿到剧本，导演马利克希望贝尔完全靠临场发挥进行表演。

杰姆·科恩是我很喜欢的一位导演。他在给R.E.M.乐队拍摄MV和演唱会电影时，我就觉得他与众不同。他靠拍摄非叙事性的论文电影[3]成就了自己的辉煌事业。通过对画面的独到安排，让观众跟随他一起用灵动而深邃的视角，看待这个既熟悉又陌生的世界。

科恩2012年的电影《博物馆时光》（*Museum Hours*）讲述的是一个女子去奥地利旅行，结果在维也纳的艺术史博物馆和一名警卫结下了若有似无的友谊。本片是科恩到目前为止叙事最传统的一部电影，

但影片故事发展随性，其中一个很明显的原因，就是因为科恩根本没有为影片创作一个完整的剧本。他表示剧本“和这部电影互不相容，创作剧本是一种背叛”[4]。他的做法是只写出一些对白吃重的场景，至于剩下的部分，科恩只会给两位主演玛丽·玛格丽特·奥哈拉（Mary Margaret O'Hara）和鲍比·萨默（Bobby Sommer）几句零星的台词，让他们以此为基础即兴发挥。最后的电影成品让人感觉像是走进了一座陌生的博物馆或者城市，虽然这个过程由影片的空间设计限制和引导，但观众可以保持开放的心态，迎接意料之外的乐趣与发现。

在一年中的大部分时间里，我都在承受剧情严重模式化的好莱坞流水线电影的轮番轰炸。因此，只要是愿意突破传统三幕式叙事框架的电影制作者，我都全力支持。阿方索·卡隆曾经对我说过：电影现在的处境很危险，随时会沦为“服务懒人读者的媒介”[5]，变成简单易懂的立体书，只不过有高成本投入。电影有一个好的故事固然很好，但好的故事并不是一切。一部电影不管是对某个特定环境的深入探索、一次没有固定结局的开放之旅，还是结构紧密、步步为营的叙事，首先都是在编剧的大脑中成形。而这位编剧想要讲述一个特别的故事，但这并不非得是一个传统的故事。

角色塑造

片中角色是否有深度，是否让人觉得难以预测但又真实可信？

我关心这些角色吗？

这些角色是否有改变，还是始终如一？

坏电影都在讲角色，好电影都在讲人，哪怕这些角色并不是人类。

采访导演吉尔莫·德尔·托罗（Guillermo del Toro）的一大乐趣，就是能在第一时间看到他随身携带的素描本。这个素描本上都是他随手记下的笔记和细心绘制的幻想生物，而且有一天，这些生物很可能会在他的新片中亮相。2006年由他导演的奇幻片《潘神的迷宫》

（*Pan's Labyrinth*）上映时，我对他进行了采访。采访中他明确告诉我，这本素描本不只是用来记录视觉创意，还能帮助他设计完整、复杂的角色。他告诉我，在设计这些角色时，“所有细节都很重要”，细到“这个角色是会把衬衫的纽扣全都扣上，还是会解开四个纽扣或六个纽扣？所有这些特征都会告诉其他角色这是一个怎样的人”(6)。

通常来说，如果我们关心影片中发生的一切，那都是因为我们关心这些角色。最重要的是，我们关心主角，关心这个在片中为观众担任向导的人。一个形象鲜活的主角就像一个故事的主心骨，应该在影片早期就稳稳立住，并且通过行为、台词和环境来凸显他或她的个性品质和内心欲望。

虽然很少有观众能在观影之前看到剧本，但如果一个角色在剧本阶段没有得到精心打磨、没有被充分塑造，观众还是能看得出来的。如果编剧又一次丢出一个被迫重出江湖，拯救世界的前海豹突击队员，或是一个外表风尘、内心善良的妓女角色，那么演员也只能献上俗不可耐的表演，因为这些本来就是俗不可耐的角色。

以爱情喜剧《他其实没那么喜欢你》（*He's Just Not That Into You*）为例。这是一部让人看完就忘的电影，它的剧本这样介绍角色：琪琪，“长得漂亮，平易近人”；康纳，“长相英俊但有点儿孩子气”；安娜，“性感撩人但又很接地气”。除此之外，演员找不到更多的角色信息来帮助自己入戏。我们再来看看剧情片《我办事你放心》，这是一部讲述姐弟情的温馨电影，由劳拉·林妮（Laura Linney）饰演女主角萨米·普雷斯科特。肯尼思·洛纳根在剧本中是这样介绍萨米的：“她是一个年轻漂亮的女人，外形端庄，但性格有些冒失，让她不至于显得太过一本正经。她是一个端庄得不太成功的人，穿着职业装——白衬衫、黑裙子、高跟鞋，外面套着一件薄雨衣。她拔掉几根野草，然后低下头，闭上眼。”

萨米也许不是一个传统的主角形象，没有什么特别鲜明的性格，但她的角色深度和魅力足以勾起我的兴趣，而且在《我办事你放心》的开场几分钟内，我对她越来越好奇。我们发现她不只是一个端庄得不太成功的女人，还是一个烦恼的单身母亲，独自抚养着一个八岁的孩子；还是个性格乐观却经常被利用的小镇银行员工，上头还有一个控制欲很强的新老板。另外，她还是一个在生活上毫不拘谨的人，享受性爱，喜欢喝酒，偶尔还会抽几口大麻。换句话说，萨米是一个善

良、有趣、迷人的矛盾结合体——“一个端庄得不太成功的女人”，而林妮在片中也彻底演出了这种感觉。

相比之下，我反而对《荒野猎人》中莱昂纳多·迪卡普里奥（Leonardo DiCaprio）饰演的角色兴趣寥寥，或者说难以信服。虽然影片改编自毛皮猎人休·格拉斯（Hugh Glass）被同伴抛弃后艰难求生的真实故事，但电影制作者故意想把这个角色“人性化”，他们认为如果格拉斯只是因为被同伴弃于荒野等死而下定决心复仇，观众对他的共情可能会不够深。于是导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图（Alejandro Gonzalez Inarritu）和联合编剧马克·L.史密斯（Mark L. Smith）便给他加了一个更富诗意、更加动人的背景故事，让他有了一个印第安家庭，并插入了大量如梦似幻、多愁善感的闪回镜头。

这种给角色脸上贴金的做法有一个专门的术语叫“（加）风险”（stakes），也就是编剧将故事写得更紧张激烈，并通过赋予角色行为更戏剧化、更能获得观众同情的动机，让角色更具“共鸣感”。比如在《虎胆龙威》（*Die Hard*）中，如果麦卡伦的妻子没有被困在恐怖分子占领的大楼，那他只是一个在下班后依然不忘本职的普通警察；如果《飓风营救》（*Taken*）中被绑架的是邻居家的十六岁小孩，而不是自己的女儿和女儿的闺密，那么连姆·尼森（Liam Neeson）的复仇之旅只会变成一次越界屠杀。虽然这种手法能让电影在渲染暴力的同时假惺惺地谴责暴力，产生快感，但其实是一种非常偷懒的角色塑造手法，给予主角不容置疑的理由，去做各种伤天害理的事情。

好人并不完美——这样的设定难道就很无聊吗？何况很多经典角色不仅不完美，而且简直可以说是彻头彻尾的混蛋，比如《肮脏的哈里》（*Dirty Harry*）中的哈里，或是《出租车司机》（*Taxi Driver*）中的特拉维斯·比科尔。哪怕是最可恶的反英雄角色，只要不是天生恶人，那么观众依然会对这样存在人性瑕疵的角色投入感情。反英雄电影拍得最好的一位导演是亚历山大·佩恩（Alexander Payne），他的电影《公民露丝》（*Citizen Ruth*）、《校园风云》（*Election*）、《关于施密特》（*About Schmidt*）、《杯酒人生》（*Sideways*）以及《后裔》（*The Descendants*）全都是由他担任编剧或者联合编剧，而且这些作品的主角都是乖张自私、完全不讨人喜欢的人。但不管角色多么令人反感，他们依然值得观众投入时间和情感，因为他们的缺点和错误都是由人性的弱点所造成。佩恩也许不认同他们的言谈举止，但他从来不会看不起这些可悲、自私、情感异常

的角色，相反，他对他们的态度是幽默而不是讽刺，是同情而不是鄙视。

艾伦·索金（Aaron Sorkin）在他的作品中塑造过不少不讨喜的真实人物和虚构角色。他告诉我，塑造这些不值得同情的角色，“好像是为了让他们质问上帝：像他们这种人如何能上天堂？”[7]但同样，即便是最反社会的反英雄主角，最后在他们身上也应该出现一些有意义的转变，哪怕只是因为内心矛盾导致的微小变化。因为这一丝的转变，不仅能赋予故事活力和动力，还能让观众安心面对自己的恐惧、挣扎和失败，甚至从中获得希望。

编剧兼导演詹姆斯·卡梅隆（James Cameron）在许多方面成就显赫，他尤其擅长设计令人目眩神迷的视觉奇观，但他的剧本却过于俗套和夸张，这个缺点在他的角色身上尤为明显。1997年的年度大片《泰坦尼克号》（*Titanic*）是一场视觉盛宴，但影片的故事却矫揉造作，角色也基本非黑即白。尤其是本片的反派卡尔·霍克利，也就是由比利·赞恩（Billy Zane）饰演的那个不可一世的土豪。他沦为了一个彻底脸谱化的反派角色，恨不得像斯奈利·维拉什[4]一样捻着八字胡出场。

相比之下，在2007年的电影《迈克尔·克莱顿》中，由蒂尔达·斯文顿（Tilda Swinton）饰演的霸气主管卡伦·克劳德则完全跳出了脸谱化反派的框架。在吉尔罗伊的剧本中，从她第一次登场就能看出这个角色的复杂性：“卡伦·克劳德衣衫笔挺地坐在马桶上。她是全球最大农产品| 化工产品公司的高级专职律师。而她现在正躲在厕所里，想要通过在飞机杂志上看到的呼吸疗法，来驱除内心的恐惧。”

于是，在影片紧张的开场蒙太奇之后[由汤姆·威尔金森（Tom Wilkinson）饰演的患有狂躁症的律师念出的旁白，给开场的气氛更添一份神秘与不安] ，我们看到卡伦在办公室的厕所里努力让自己冷静下来，由此影片给人的焦虑感愈加强烈。在接下来的故事中，吉尔罗伊进一步展现卡伦的自我怀疑和绝望无助，让她完全不同于我们以往熟悉的冷酷无情、咄咄逼人的大公司反派。和索金、佩恩等优秀编剧一样，即便是面对最令人讨厌的角色，吉尔罗伊也会赋予他或她值得同情的点。因为他知道没有这些特点，他对这些角色就不会有兴趣，我们更不会有。换句话说，吉尔罗伊是像对待人一样对待自己的角色。

平行宇宙

电影是否遵循了它天马行空的世界观设定？

一部电影要想成功，就一定要让观众觉得可信，细到每一个词、每一个眼神、每一个领带夹、每一个茶杯，都要真实可信。

在电影这种真实感极强的媒介中，可信度（credibility）可能是最重要、却也是最容易被忽视的品质。

可信度的存在或缺失反映出编剧对人性的理解程度，对人类的缺点、瑕疵以及合理和不合理的行为的了解。大部分时候，可信度取决于特异性——编剧把控细节的能力强弱，能够决定一部电影是差强人意还是让人刻骨铭心。

在大制作中，通常会有六七位署名或者不署名的编剧参与剧本创作，这个编剧往这里加一段对白，那个编剧在那里夹带点儿私货。这种集体编剧的做法往往会让电影失去最重要的一样东西，也是优秀剧本应该打造的东西——真实感。

那些暑期特效大片及其续集的剧本就是最好的例子。这些剧本基本都是为了铺垫各种爆炸场面而存在。如果你好奇为什么像《龙卷风》（*Twister*）、《世界末日》（*Armageddon*）、《天地大冲撞》（*Deep Impact*）、《后天》（*The Day After Tomorrow*）、《末日崩塌》（*San Andreas*）之类的电影看起来都如此相似，那是因为它们大部分（幸好并非全部如此）都只是呈现灾难和奇观的载具，并没有值得回味的故事或者有深度、有层次的角色。所以这些电影只会提供几场必要的“猛戏”[5]（whammy），不会有太多的细节和内涵。换句话说，这些电影只有剧情，没有故事；只有角色，没有人；只有刺激，没有感情。总而言之，没有可信度。

当然，不是所有由编剧团队创作出来的剧本都是味同嚼蜡的垃圾。实际上，很多优秀的电影甚至伟大的电影都是由两个以上的编剧负责剧本。比如在《卡萨布兰卡》中，大部分金句和搞笑台词都是朱利叶斯·爱泼斯坦（Julius Epstein）和菲利普·爱泼斯坦（Philip Epstein）兄弟的功劳，联合编剧霍华德·科奇（Howard Koch）为影

片注入了政治理想主义，凯西·罗宾森（Casey Robinson）负责塑造英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）饰演的女主角伊尔莎·伦德，而影片的背景、角色和大部分的剧情都源自默里·伯内特（Murray Burnett）和琼·艾莉森（Joan Alison）创作的话剧。另外，像《钢铁侠》这部热闹的暑期大片也是由四位编剧共同打造。他们交出了一个不落窠臼的剧本，而最终的电影成品，也成了同类型电影中最令人耳目一新、大呼过瘾的经典作品。

不过按照常理，编剧的人数越少，电影的情感就越深刻、动人。《拆弹部队》的编剧是由记者转行当编剧的马克·博尔（Mark Boal），为了把本片的主角——一群被派往伊拉克战场的拆弹专家——塑造好，他一遍又一遍揣想他们的心理状态。最终，他一丝不苟的态度获得了回报。影片的真实感令人印象深刻，即便是带有艺术加工的部分也同样震撼人心。他说，在和导演凯瑟琳·毕格罗（Kathryn Bigelow）合作时，“我们对动作场面的每一个微小细节都精益求精，力求打造出写实感。在特定的场合下，平时看来稀松平常的地方也能让人捏一把汗，比如穿防爆服……你知道接下来肯定会发生什么事，你只是不知道究竟会发生什么”[(8)]。

多年以来，我一直很疑惑为什么我不能像其他同事那样迷上亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图的电影，但现在我觉得最主要的原因可能在于电影的可信度。我发现他的绝大部分电影都制作精良、表演精彩，但同时也非常做作、肤浅，角色缺乏真实的需求和动机，更多只是为了迎合观众而强加各种人物关系，展现人与人之间的残酷无情。在读过吉尔莫·阿里亚加（Guillermo Arriaga）的一篇采访后，我终于找到了问题所在。

吉尔莫是伊纳里图的《爱情是狗娘》（*Amores Perros*）、《21克》（*21 Grams*）、《通天塔》（*Babel*）等片的编剧，他很少会为自己的剧本做研究或者写大纲，也不会花太多时间为角色打造背景故事。很多时候，他甚至都不知道自己的故事要如何收尾[(9)]。我相信正是这种细节的缺失，导致他的电影缺乏可信度。虽然伊纳里图的视觉天赋不容置疑，但他的电影还是很难让我买账。（《荒野猎人》也是一样。虽然阿里亚加并未参与该片的剧本创作，但伊纳里图明明可以按照真实事件拍出一部震撼写实的历史剧情片，但最后的成品却是一个浮夸至极的传奇故事。）

即便是最天马行空的幻想，也应该保持可信度，这样才能让观众放下疑心，彻底沉浸在这个世界当中。《土拨鼠之日》（*Groundhog Day*）的精妙之处（很多编剧课和专业研讨会都拿这部电影作为喜剧建构和角色发展的经典案例），在于它把影片的超自然设定扎扎实实地融进日常现实当中。本片中比尔·默瑞（Bill Murray）饰演的菲尔之所以一次又一次地经历同一天的生活，并不是因为发生了什么奇幻事件。让他陷入时间循环的是他的自私和不成熟，只有当他真正成熟起来，变成一个通情达理的人，循环才能结束。

同样，在科幻爱情片《她》（*Her*）的结尾，虽然男主角和一个电脑操作系统建立了恋爱关系，但这样的结局依然让人觉得完全可信，甚至理所当然。因为本片编剧兼导演斯派克·琼斯（Spike Jonze）打造的这个世界虽然带有一些未来感，却让人觉得非常亲近、熟悉、真实。与此同时，我们也看过让人觉得不大满意的电影，但我们又说不清它们到底差在哪里。这些电影并没有明显令人反感的地方，但看起来就是不够真。究其原因，很有可能是因为影片在剧本上就没能达到这个故事该有的可信度，而这种可信度来之不易，往往需要数个月甚至好几年时间仔细思考和研究，才能真正实现。

结构过硬，叙事流畅

这部电影叙事流畅吗？

我在乎故事的后续发展吗？

它让我感到惊奇吗？

我们都体验过看完一部好电影后走出影院的那份满足感。剧情衔接紧密，节奏拿捏得当，情节发展合理，故事的反转也让人始料未及。总之就是……感觉很爽。

一部佳片带给我们的爽快感，以及一部烂片带给我们的不痛快，通常都取决于故事结构（structure）。一个好的结构要让人难以察觉它的存在。优秀的故事能让人觉得自然，每一个场景和冲突都能顺理成章地带出下一个场景和冲突，既要让人觉得必然，又要给人以惊

奇。正如梅格·瑞恩（Meg Ryan）那“我一觉醒来就这么飘逸”的凌乱发型需要一整天时间才能做好，要写出一个拍成电影后能让人觉得新鲜而自然的剧本，更需要长达数月的辛苦工作。不只是每一场戏需要下苦功，每一场戏的每一个瞬间都要精雕细琢，好让它们能完美嵌入整部电影，不会有一丝卡顿。

传统的电影结构都是线性叙事，按时间顺序推进，即一系列事件在一段时间内接连发生，故事的结尾自然合理且令人满意。当然，我们期望看到电影人对这种传统的电影结构进行颠覆创新，比如在《夺魂索》（*Rope*）和《正午》（*High Noon*）这种实时叙事剧情片中，电影里的时间和真实世界的时间是一致的；另外，《记忆碎片》（*Memento*）的反向叙事、《少年时代》（*Boyhood*）的跳跃叙事，以及《低俗小说》（*Pulp Fiction*）的多线叙事，都是经典的案例。

谈及电影结构对一部电影成败的影响，最近的一个例子就是《社交网络》（*Social Network*）。本片讲述的是“脸书”（Facebook）创始人马克·扎克伯格的故事。通常这类电影的标准做法，是拍成一个现代版的霍雷肖·阿尔杰式故事[6]——讲述一个天赋异禀的哈佛学生如何凭借自己的勇气和才干，利用电脑技术改变世界。然而，影片的编剧艾伦·索金却另辟蹊径，通过扎克伯格的朋友和竞争对手的视角，从多个角度刻画这个角色，最终描绘出了一幅栩栩如生的人物肖像画，交给观众自行解读，同时也客观地反映了这段尚未盖棺论定的历史。同样，在为影片《林肯》（*Lincoln*）创作剧本时，编剧托尼·库什纳（Tony Kushner）也做了一个明智的决定。虽然导演兼制片人史蒂文·斯皮尔伯格（Steven Spielberg）一直很想通过本片记录亚伯拉罕·林肯的整个总统生涯，但库什纳最终把故事聚焦在一个特别的时期：林肯推动国会通过了宪法第十三条修正案，彻底废除了奴隶制。最终影片没有沦为蜻蜓点水式的历史传记片，而是成为一部节奏紧张，并且有着深远现实意义的政治剧情片。

正确的节奏对结构也很重要。假设一部电影已经在前二十分钟成功吸引了你，你很在乎主角，也理解她的梦想和脆弱，知晓她前进中的阻碍。你希望她能获得成功，等不及看到接下来的故事会如何发展。可是没想到，故事崩溃了。整个电影突然变得浮夸起来，一场又一场戏生硬地叠加在一起，却没有任何情节驱动力。

这就是所谓的“第二幕疲软”（Second Act Slump），这是编剧的死穴，也是观众的梦魇。很多糟糕的电影都存在一个共同的问题，那就是节奏不平衡。特别是在影片中间部分节奏拖沓，缺乏动力，给观众带来严重的困惑，让他们无法理解角色究竟在做什么，失去对角色的共情。例如，当主角挣扎着想要摆脱一段有名无实的婚姻，结果却在超市里和保安发生争执，花了二十分钟的时间想办法付罚款；当男主角放弃追求女孩，然后和朋友在酒吧里聊了整整十分钟后，才意识到自己不应该轻易放弃这段感情；当一个角色凭空出现，又突然消失，一来一去都没有明确的理由——这些糟糕的第二幕戏，往往是编剧在生搬硬套，或者是给主角强加不合情理的难题，再安排主角克服困难并实现目标；或者是加入过多的挫折与情节发展，让观众保持情感投入。在臃肿多余的第二幕戏中，角色只是为了做事情而做事情，困难和对手凭空出现，也只是为了给主角找事做。

这种糟糕的第二幕戏，正是《星球大战》前传三部曲《幽灵的威胁》（*The Phantom Menace*）、《克隆人的进攻》（*Attack of the Clones*）、《西斯的复仇》（*Revenge of the Sith*）在正传系列面前黯然失色的主要原因——正传系列远比前传系列更加流畅、自然、连贯。这样的第二幕戏会让一部原本充满潜力的电影中途掉链子，或者让你忍不住走出影厅买个爆米花，甚至在脑子里列起今天的购物清单。第二幕戏是编剧最难驾驭的部分，而很多时候编剧都是在这里栽了跟头。这也是为什么电影院每个周末都充斥着大量索然无味、不值一看的平庸电影。

在电影制作流程中，有许多环节会影响到影片的节奏，尤其是剪辑，这点我们会在后面的章节详谈。但是影片的节奏首先是从剧本开始的。编剧要确保整个故事以引人入胜甚至悬疑重重的节奏发展，并提供足够的信息让观众保持好奇，但又不会毫无头绪。

罗伯特·汤（Robert Towne）为《唐人街》写的剧本之所以常被拿来作为电影专业的学习案例，也正是这个原因。在《唐人街》中，汤小心翼翼、一点一点地释放关于侦探杰克·盖特斯和他调查的洛杉矶富人家庭的信息，使观众全程保持精神集中，直到最终揭开令人震惊的真相。《唐人街》的每一场戏都是有目的的，有的是为了推进故事，揭露和角色有关的信息，有的则是为后来的剧情发展做铺垫。

《海边的曼彻斯特》（*Manchester by the Sea*）则基本是影片主角李·钱德勒的个人故事，由卡西·阿弗莱克（Casey Affleck）饰演

的这个角色饱受悲惨回忆的折磨。在影片中，导演兼编剧肯尼思·洛纳根像折纸一样架构故事，随着折纸一点一点展开，我们也一步一步了解了钱德勒在几年前经历的惨剧。洛纳根采用这个结构并不是为了勾起观众的好奇心（虽然我们确实被勾起了好奇心），而是因为钱德勒一直在想尽办法封闭这段记忆，埋藏过去的悔恨。“这是一个并行发展的过程，如果处理得当，影片的结构就是由角色的性格来决定，反之亦然，”洛纳根解释说，“这么一来，给人的感觉就会特别好。”(10)

如果一部电影的展开不流畅，只是从A点走到B点，再到C点再到D点，让人感觉拖沓乏味，影评人便会批评它“章节化”（episodic），也就是影片中的场景只是机械地串在一起，缺乏连贯性，起承转合过于生硬，而不是自成一体、一气呵成。另一个描述这一问题的词是“策略化”（schematic），即编剧偷懒设计不真实的角色和情节，用来掩盖剧本的重大漏洞或是突出电影的深层主题。在这里拿《阿甘正传》（*Forrest Gump*）的故事结构做反面教材也许有失公允，毕竟这部电影是根据小说改编，但在我看来，导演罗伯特·泽米基斯（Robert Zemeckis）一直处理不好这个问题。

《阿甘正传》讲述的是一个有智力问题的男子如何在跌跌撞撞中经历二十世纪中期的各大历史事件。这个设定明显是一个寓言式的故事，但历史事件轮番登场的机械模式，让人感觉极为生硬牵强。相比之下，爱情喜剧片《四个婚礼和一个葬礼》（*Four Weddings and a Funeral*）的故事虽然故意设计成“章节化”结构，用五起事件讲述一对有缘无分的男女的故事，但理查德·柯蒂斯（Richard Curtis）的剧本充满了智慧，角色生动形象，让人感觉毫不生硬，整个故事浑然一体。不过，他的另一部电影《真爱至上》（*Love Actually*）也犯了同样的错误。为了方便串起整部电影，该片强行塞入了大量不真实的故事与矛盾冲突。

大部分剧本都在努力遵循传统的叙事原则：铺垫行为，引入冲突，发展角色和故事，然后到达高潮。但正是中间的这个部分——引入冲突，发展角色和故事——非常棘手，编剧一方面要推进角色发展，一方面又不能太过牵强。关于这个难题有一专门的对策，叫作“机械降神”（deus ex machina），也就是让某个人或者某样东西在关键时刻凭空出现，救人于水火之中或是推动主角踏上新的旅程。大部分的编剧都会尽量避免使用这种“作弊”手段，查理·考夫曼

（Charlie Kaufman）就在《改编剧本》（*Adaptation*）的剧本中对“机械降神”手法进行了辛辣的讽刺。

除了机械降神，阐释（exposition）也是编剧的一大禁忌。所谓“阐释”，就是通过对白来解释角色的背景或者展现内在的情感。迈克·迈尔斯（Mike Myers）就在《王牌大贱谍》（*Austin Powers*）中用“阐释人”巴兹尔这个角色恶搞了这种电影手法。但我们每次看灾难片时，里面都有一个不修边幅的“专家”，负责解释接下来会发生什么事、情况会有多么严重。2016年的《会计杀手》（*The Accountant*）也是一个例子。在本片的关键时刻，J. K.西蒙斯（J. K. Simmons）发表了一通又臭又长的阐述，毁了一部原本质量尚可的动作惊悚片。

阐释对影片的可信度也有很大影响：在现实生活中，真的会有人说“我做了×××（菜名），这是你最喜欢的一道菜”吗？当银幕上已经赫然出现了埃菲尔铁塔，制作方还需要在屏幕下方打出“法国，巴黎”吗？除此之外，阐释还会破坏影片的节奏，特别是当角色突然停止行动，开始讨论他们早就心知肚明的事情，只为让观众了解情况时。有些阐释是不可避免的，但是大部分有经验的编剧都能处理得老练而优雅，比如索金著名的“边走边聊”——让角色在匆匆穿过走廊的时候快速对话，把一个原本需要使用静态双人镜头的沉闷对话场景拍得充满活力。亨弗莱·鲍嘉曾经开玩笑说：“如果要求我来阐述，我只能向上帝祈祷那个镜头的背景里有两只骆驼正在交配。”而“边走边聊”就是索金的骆驼。

另外和阐释非常接近的两种手法是闪回（flashback）和旁白（narration）。如何在没有闪回或旁白的情况下解释过去发生的事情，这是一项挑战。很多电影都靠旁白增色不少，比如《日落大道》（*Sunset Boulevard*）、《双重赔偿》（*Double Indemnity*）、《穷山恶水》（*Badlands*）、《荒野生存》（*Into the Wild*）。但通常来说，编剧应该想尽一切办法避开旁白。理想情况下，闪回只能用来深入展现角色，呈现他们的隐秘动机、情感世界、心理缺陷，而不是用来推进剧情。作为一种叙事工具，只有当没有其他方法可以传递信息，或者是导演故意想让观众和银幕内容之间有一种审美距离（aesthetic distance）时，才可以使用闪回。

谈起使用闪回的经典案例，不妨看看马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）的《基督最后的诱惑》（*The Last Temptation of*

Christ）和斯派克·李（Spike Lee）的《第25小时》（*25th Hour*）——后者还致敬了《基督最后的诱惑》——两部影片中的闪回戏漫长而细腻，简直可以作为片中片来欣赏，而且这些闪回都展现出主角面对重大道德选择时承担的巨大的物质和情感风险。同样，《飞屋环游记》（*Up*）的序章部分也堪称是精简、诗意叙事的黄金典范。创作者在极简的篇幅内，深情描绘了一对夫妇从恋爱到结婚，再到晚年阴阳两隔的动人故事。

不管一个剧本的故事是简单还是复杂，是线性还是非线性，只要剧本结构优秀，那么在一个优秀的电影制作团队的执行下，就能诞生一部全程不让观众出戏的电影，让观众获得满意的观影体验，而不会产生疑惑，比如，不明白这一场戏和整个故事究竟有何关系？主角和某个角色的相遇究竟只是编剧图省事，还是符合角色的行为和动机？结构糟糕的电影，即便是九十分钟也会让人坐立难安；而结构优秀的电影，即便时长三小时也会让人意犹未尽。结构糟糕的电影中间突然出现一个矛盾，会让人觉得太过随便，甚至莫名其妙；而在结构优秀的电影中，这样的矛盾并不会让人觉得和影片环境、角色有冲突，而是浑然一体。我们看过完整紧凑的电影，也看过零七八碎的电影，究其区别，大部分时候都与电影结构有关。

对白的力量

你看到的是角色在交流，还是演员在背台词？

他们的台词听上去自然还是刻意？幽默还是做作？

不管角色的语言自然还是夸张，它都要符合影片的设定、故事以及美学风格。

“把那些惯犯都给我带走。”[7]

“猫已经在袋子里了，袋子已经在河里了。”[8]

“枪留下，煎饼卷带走。”[9]

“你打招呼的时候，我已经决定跟你走了。”[10]

看电影有很多乐趣，而其中最大的乐趣，莫过于听到一句经典台词。

剧本绝不只是一堆对白。但没有好的对白，就不可能有好的剧本。这里的“好”并不是指完美无缺、一本正经、行云流水般的大段台词。[虽然这样的台词也可以非常有趣，比如在普莱斯顿·斯特奇斯[11]（Preston Sturges）和霍华德·霍克斯[12]（Howard Hawks）的电影里。]对白能决定角色、故事可信度以及影片基调，所以如果对白很奇怪，比如太肤浅、太拗口，或者太卖弄，那就会毁了整部电影。对白一定要有可信度，不管是昆汀·塔伦蒂诺（Quentin Tarantino）的剧本中气势如虹、诗歌一般的粗口台词，还是被称为“呢喃核”（mumblecore）的美国低成本独立电影中频频出现的“嗯”“呃”等即兴语气词，都离不开“可信度”一词。

曾为《出租车司机》《愤怒的公牛》（*Raging Bull*）等经典电影操刀的保罗·施拉德（Paul Schrader）说过，一部好的剧情片“应该有大约五句好台词和五句经典台词。超过这个数量，就会让人觉得啰唆和不真实。观众就只是在听大段的台词，而不是在看电影[11]”。大多数经典电影都有令人难忘的台词，但是优秀的台词绝不只是抖机灵的废话。相反，角色应该尽量少说话，台词不是用来解释或者复述已经在银幕上出现过的情节，而是应该为当下场景提供更多的解读空间和内容。

好的对白应该真实可信，能让角色不带话剧腔或者演讲腔自然地说出来，而且必须言简意赅，用著名编剧恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch）的话来说：好的对白能让观众自己得出“二加二等于四”的结论——它应该是一种潜台词，而不仅仅是台词。它能在不知不觉中引导观众获取角色的隐藏信息，这些信息甚至可能连角色本人都没意识到。《后窗》（*Rear Window*）中詹姆斯·斯图尔特（James Stewart）和格蕾丝·凯利（Grace Kelly）的口水仗；《普通人》（*Ordinary People*）中玛丽·泰勒·摩尔（Mary Tyler Moore）对儿

子假惺惺的关心；犯罪片《盗火线》（*Heat*）的高潮部分，罗伯特·德尼罗（Robert De Niro）和阿尔·帕西诺（Al Pacino）坐在咖啡店里聊着梦想、女人还有对衰老的恐惧——在这些场景中，角色都没有聊他们真正应该聊的事情，他们的真实想法并没有通过台词直白地表达出来，而是在台词之下熠熠闪光。这里要特别提一下伍迪·艾伦（Woody Allen）的《安妮·霍尔》（*Annie Hall*），影片中的那场阳台聊天戏大概是对电影潜台词的最佳诠释。

对肯尼思·洛纳根来说，对白几乎就是为了诉说潜台词而存在，这也是为什么他经常坚持自编自导。洛纳根的剧本的特点就是它与众不同的场景，而在传统的编剧课上，老师都会教你尽量避免这类场景，因为这样的场景并不能“推进剧情”或者体现“角色发展”。这些平淡无奇的场景放在其他编剧的手中，可能会让人觉得敷衍而无聊，但在洛纳根的电影中，却变成了生活。

“感觉好像什么都没有发生，”《海边的曼彻斯特》的主演卡西·阿弗莱克说，“就好像是花了两个小时的时间听人吵架。很多场景中都有大量的矛盾冲突，但是这些冲突和影片几乎没有关系。他们争吵的永远是‘你有没有把菜放进冰箱里’或者‘车钥匙丢哪儿了’这类问题。换作别的编剧，这些场景的含义可能就仅止于此，不会给影片增加任何东西，它只是生活的一个小片段。但在这里，你是跟着这些人物和他们或微小或重大的矛盾前进，但你从来不会觉得被牵着鼻子走。而到了影片结尾，你确实会来到一个不一样的地方，而且你会觉得你是靠自己一路走过来的，但其实并不是。[(12)]”

《海边的曼彻斯特》开场不久后有一场戏，是卡西·阿弗莱克饰演的李·钱德勒在医院走廊里和一名护士还有一名医生对话。这个场景的气氛非常紧张，钱德勒在提问、倾听、决定下一步该怎么做时，观众几乎能看到他思维的齿轮在如何转动。正是这些平凡的细节，让观众逐渐意识到这个人背负着隐秘而沉痛的过去。而在接下来的故事发展中，也正是这个谜团让我们对他保持好奇和同情，而这一切都是通过潜台词来完成的。

“如果将这些平凡的细节全都删除，那你只能提供错误的戏剧冲突了。”谈及自己为何喜欢聚焦在这些“非戏剧性”的瞬间时，洛纳根说道，“这也是为什么我觉得很多电影剧本都写得太啰唆，因为他们喜欢在对白里加入过多的信息，好像观众看不懂一样。比如，这个

主角为什么要顶撞自己的老板？这个朋友为什么是个混蛋？这样的冲突其实我们已经屡见不鲜[13]，没必要作过多解释。”

在像《海边的曼彻斯特》这样的佳作中，对白是和视觉元素——演员的肢体动作、服装以及个人所处环境——相辅相成、共同叙事的。但现在的很多电影中，我们经常可以看到两个人站在各种花俏的背景中说话的静态场景，这样的电影就沦为了电影明星参演的肥皂剧——如果是动作片，那就每十分钟来一次爆炸；如果是R 级喜剧，那就每十分钟来一个荤段子。如果离开冗长的对话场景，编剧就不能清晰地展现角色和角色动机，那这就是一个坏剧本的标志。类似这种把潜台词赤裸裸地说出来而不是巧妙地埋起来的例子，不妨参考《角斗士》（*Gladiator*）和《革命之路》（*Revolutionary Road*），这两部电影中都出现了直白得令人尴尬的对白。前面提到的乔治·卢卡斯（George Lucas）的《星球大战》前传系列中，也充斥着死板得可怕的冗词赘言。

当然，并不是说只拍角色说话的电影就不是好电影。《与安德烈共进晚餐》（*My Dinner with Andre*）至今仍是这类电影中的经典。而在近年的影片中，由汤姆·哈迪（Tom Hardy）主演的《洛克》（*Locke*）也是如此，同样引人入胜。另外像《日月精忠》（*A Man for All Seasons*）、《十二怒汉》（*12 Angry Men*）、《社交网络》这些电影都是建立在精彩的对白之上，而且这些对白的表演、编排、剪辑都很精彩，让人感觉在看一部紧张刺激的惊悚片，而不只是一个个沉闷乏味的场景。

即便是致力于拍摄话痨片的电影人，比如伍迪·艾伦、肯尼思·洛纳根、理查德·林克莱特、妮可·哈罗芬瑟、韦斯·安德森（Wes Anderson）、昆汀·塔伦蒂诺、科恩兄弟（Joel and Ethan Coen）这类自编自导型导演，也从来不满足于把角色拍成一群只会念台词的死板形象。

在欣赏这些电影时，看和听同样重要，因为它们在视觉和听觉上都在传递大量的信息。林克莱特就曾经对我说过：“重要的不是具体的台词，重要的是演员的表达，是其中的含义。[14]”而传递含义是一种接触性运动：对白不只是角色说的话，它本身也是一种动作，既然是动作，就应该有动力和推力。对白的每一个字眼都很重要，都要经过深思熟虑、精心打磨，都应该包含多重含义。

判断基调

这部影片的情绪是什么？

它是想逗人发笑，是严肃正经，还是两者兼具？

电影制作者是否同情角色？他是从角色的角度思考，还是站在一定距离外观察？

基调可能是编剧工作中最重要也是最困难的部分，这也是一个几乎无法定义的概念。

二十世纪六十年代初，斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick）和特里·萨瑟恩（Terry Southern）想要把彼得·乔治（Peter George）的小说《红色警戒》（*Red Alert*）改编成电影。小说讽刺的是冷战高峰时期美国和苏联展开的核对峙，库布里克和萨瑟恩则将它构思成一个黑色荒诞的政治讽刺故事，并最终打造出了《奇爱博士》（*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*）。与此同时，编剧沃尔特·伯恩斯坦（Walter Bernstein）则将一本同类题材小说《奇幻核子战》（*Fail-Safe*）改编成了一部严肃紧张、像纪录片一样的惊悚片。同样是年轻人被诊断患上癌症的故事，《爱情故事》（*Love Story*）成了一部悲剧，而《抗癌的我》（*50/50*）却是一部兄弟电影（buddy movie）[13]，将充满生活气息的幽默和感人至深的剧情融合在一起。这些电影的处理方式都和故事题材完美契合，而且每部电影都把各自的基调成功地维持到了最后。

归根结底，影片基调是由导演来呈现，由导演的品味和判断来决定。但它最早始于剧本。一部电影是否要拍得辛辣讽刺，展现世态炎凉？是浅显易懂还是尖锐深刻？是通过平缓的节奏和细微的暗示娓娓道来，最终让观众看到一个酣畅淋漓的结局，还是大喜大悲，语言夸张，情感爆发频繁而强烈？如果一部电影想在剧情片和喜剧片之间达到平衡，这种搭配是自然流畅，还是生硬唐突？如果是拍一部科幻片、西部片或者侦探片，这部电影是要拍成一部典型的类型片，还是要对类型片的经典套路进行颠覆？这些都要在剧本阶段定调。

同样是展现美国奴隶制的野蛮和疯狂，有的编剧可能会选择通俗夸张的意式西部片[14]（Spaghetti Western）风格，比如昆汀·塔伦蒂诺拍《被解放的姜戈》（*Django Unchained*），而有些编剧可能会像《为奴十二年》那样，用娓娓道来、真实感人的剧情来表现。有些编剧可能会把太空探索写得曲折又烧脑，例如《星际穿越》（*Interstellar*），有些可能会写成趣味十足、乐观向上的太空冒险和营救故事，例如《火星救援》（*The Martian*）。近年来，意外怀孕这个题材至少被写成了三个喜剧片剧本——《朱诺》、《一夜大肚》（*Knocked Up*）以及《平淡无奇的孩子》（*Obvious Child*），而这三部电影在视角和基调上都截然不同。

在《迷失东京》中，两个异乡人在一家安静的东京酒店试探性地建立友谊，导演索菲亚·科波拉从中捕捉到一种寂静的陌生感，这是一种基调；在《我办事你放心》中，肯尼思同时为影片注入的欢乐与悲伤、感动与惊喜、写实与戏剧，这也是一种基调；在新闻剧情片《聚焦》（*Spotlight*）中，面对一起真实的新闻调查事件，联合编剧兼导演汤姆·麦卡锡（Tom McCarthy）和乔希·辛格（Josh Singer）选择用新闻报道流程的平凡细节来推进叙事，而没有展现夸张的爆料情节或者击掌欢呼的场景，这种谨慎与克制也是一种基调。

对电影制作者来说，基调是他们的作品中最重要的一部分，却也可能是最难提炼和把控的一部分。而对影评人来说，基调也是一个几乎无法描述或者量化的概念。“最难向别人解释的东西就是基调，”编剧兼导演贾森·赖特曼（Jason Reitman）曾经这样告诉我，“这就好像要向别人解释你为什么会爱上某个人一样。[15]”

有时我们看到一部电影就知道它的基调，但更多时候，我们只有通过感觉，抓取电影制作者在每一句台词、每一个眼神、每一幅画面、每一段声音中传达的细微信号，才能知道影片的基调是什么。基调是一部电影的情感音调，是电影的情绪和格式塔。基调是一部电影的美学法则，决定了观众能否从影片的基本剧情中获得更深层的含义。基调可能是由我们的视听体验构成，但它归根结底是一种感觉。

电影主题

影片的故事是否另有深意？

电影是否引发了我的后续思考？

影片是否还触及历史、现代生活、人性、希望、绝望等话题？

电影展现的内容有两种：一种是表面的故事，一种是实际的内涵。

有些电影纯粹是为了帮助观众逃避现实、获得娱乐，并不会触及深层内涵或者道德问题。而有些电影即便披着奇观化的外衣，也会通过潜台词、隐喻、视觉暗示等方法超越基本的叙事，展开深刻的讨论。这两类电影的一大区别，就是主题。

表面上看，《正午》是一部典型的小镇警长式西部片，讲述加里·库珀（Gary Cooper）饰演的警长努力在镇上寻求帮助却无人响应，最后只能孤身对抗犯罪团伙的故事。但仔细分析，你就会发现它其实是在控诉民粹主义盛行下的政治怯懦。表面上看，《机械战警》（*RoboCop*）是一部充满黑色幽默的火爆动作片，讲述一个被改造成机器人的底特律警察如何惩恶除奸，但往深处挖掘，它其实是在反映人性，反映晚期资本主义社会的大型企业对社会无所不在的控制，以及大男子主义文化的构建。表面上看，充斥着怀旧音乐与时代细节的《不羁夜》（*Boogie Nights*）是对七十年代洛杉矶色情业工作者的淫猥一瞥，但实际上，它讲述的是个人在站队文化中寻找自我，反映人们的价值观与身份是如何随着科技的发展而变化，以及电影媒介本身的浪漫与脆弱。所有这些含义都埋藏在对白与画面之下，而一个好的剧本要能让观众透过银幕上的内容发挥想象，挖掘其中的深意。

好的电影能够在故事之外提出重要的问题，传递强烈的情感。它们绝不仅仅是在堆砌剧情点和角色行为，而是含有更深层次的讯息，甚至传递一种忧虑，让你在片尾字幕滚完之后，内心依然久久不能平静。如果你一觉醒来，脑子里还在想着昨晚看的电影，忘不掉片中的角色，思考着某个未解的谜团，那都是因为有一位技艺高超的编剧把这些种子深深地埋进了故事当中，却又能让观众一眼看见。待到时机成熟，它们便会在观众的脑中开花结果。

由于在电影制作过程中会有很多变动，因此我们无法确认一部电影中究竟有多少内容出自编剧的本意。不过，如果一部电影成功了，

那主要是因为它有一个好的剧本。如果一部电影将一个世界拍活了——一个你前所未见，也不可能存在的世界，或是一个仿佛就在你身边的世界——那是因为编剧赋予了它生动的细节和丰富的背景。如果你在看完一部电影几天后，依然在思考、谈论片中的角色，不管这些角色是出自漫画或是真实历史事件，还是纯粹虚构，那是因为编剧把现实中人们的行为特征与真情实感融进了剧本。如果你感到愉悦、开心、感动，或是忧心、迷惘，那是因为编剧费尽心血想要让你产生这些情绪反应。如果你的心被紧紧揪住，迫不及待想要了解接下来的故事发展，那是因为编剧写了一个让人手不释卷、欲罢不能的剧本。如果你像爱丽丝一样进入了“镜中世界”，哪怕只是很短的一段时间，那也是因为编剧精心打磨了一面完美的镜子，让你不知不觉走入其中。

观影推荐

《卡萨布兰卡》（1942）
《教父》（1972）
《唐人街》（1974）
《安妮·霍尔》（1977）
《土拨鼠之日》（1993）
《海边的曼彻斯特》（2016）

第二章　表演

好的表演观众一看便知：丹尼尔·戴-刘易斯（Daniel Day-Lewis）将自己变成染一头白毛的伦敦小混混[15]，或是生来残疾的爱尔兰艺术家[16]，或是处在世纪之交的美国石油大亨[17]；海伦·米伦（Helen Mirren）彻底摆脱银幕外的形象，化身伊丽莎白女王[18]；大卫·奥伊罗（David Oyelowo）虽然和马丁·路德·金在身形和声音上都没有明显的相似之处，却依然把这位民权领袖演得惟妙惟肖[19]。另外还有费雯·丽（Vivien Leigh）的斯嘉丽·奥哈拉[20]、格里高利·派克（Gregory Peck）的阿提库斯·芬奇[21]、奥黛丽·赫本（Audrey Hepburn）的霍莉·戈莱特利[22]，无一不是活灵活现、有血有肉的角色，感觉就像我们的朋友和家人一样亲切。

表演可能是电影制作中最具迷惑性的一环，因为优秀的演员似乎不费吹灰之力就能献上精彩的表演。他们在经过大量的思想、情感和身体准备后，让自己的表演看上去信手拈来、真实自然，哪怕要一遍又一遍重复同一句台词，展露同样的剧烈情绪，呈现同样的脆弱情感，而且这一切还必须在数十名技术人员和片场灼热的灯光面前完成，当然，还要面对一个永远不会缺席的倾听者和评审员——摄影机。

在许多方面，表演都是电影语法中最基本的元素。毕竟托马斯·爱迪生和卢米埃尔兄弟等先驱人物在十九世纪末发明电影的首要目的，就是捕捉人类的表演。作为电影艺术的基本构件，表演似乎是现代电影的真正意义。即便是最简单、视觉上最克制的电影，依然能给演员提供机会，让他们献上情感强烈、令人难忘的表演。

他们究竟是怎么做到的？这正是影迷和影评人，即我们这些普通人，一直在努力探讨和解释的问题。下面这个故事的真实性有待考证（最好的故事通常都是这样），但据说，被誉为“镜头前的自然主义大师”的斯宾塞·屈赛（Spencer Tracy）曾说过：“表演很简单，你只要准时到片场上班，记住你的台词，不要撞到家具就行。”当然，

伟大的表演肯定不像屈赛说的这般轻而易举（虽然他说的也是表演的一种）。但究竟什么才是优秀的表演？或者更确切地说，我们要如何用文字来表达它？

演员的工作是说出写在剧本上的对白，并且惟妙惟肖地演出自己的角色，让观众能够完全沉浸在故事中。导演固然能够帮助、指导表演，但归根结底，表演还是取决于演员在塑造一个角色时所做的一系列决定——把握角色内在和外在的各种细节，打造出有深度、有真实感、有吸引力的角色。如果这些决定正确、自然、可信，观众就能看到一个严丝合缝、真实自然的完整角色；如果这些决定做得不好，我们看到的就是前后矛盾和过度表演，看到演员死缠烂打想要讨好观众，或是受虚荣心影响无法彻底入戏。除了语言和动作（也就是“记住你的台词”和“不要撞到家具”），在合作拍摄一部电影时，演员的首要任务，就是在一个相互配合、协同一致的团队中，有感情地演奏好自己的乐器。哪怕只有一名演奏者没调好音或者没跟上拍子，那么整部电影都要跑调。

眼睛不会说谎

演员是否完全进入了角色？

他们的言谈举止是自然还是夸张刻意？

演员要的是笑声，还是茶水？

说起表演，最重要的一点就是要真诚。如果你装得出真诚，那你就成功了。——乔治·伯恩斯[23]（George Burns）

在2007年的剧情片《人生访客》（*The Visitor*）的开场，演员理查德·詹金斯（Richard Jenkins）站在客厅窗前，手中端着一杯红酒，望向窗外。这是一个非常简短、看似毫不复杂的场景——一个男人站着，望向窗外。什么也没有发生。

然而这个场景却让我们看到了一切。或者至少可以说，关于詹金斯饰演的沃尔特·韦尔这一角色，观众需要知道的都知道了。他孤独

一人，与世隔绝，郁郁寡欢。他渴望与人接触，却迈不过那道坎。这一切都浓缩在詹金斯的表演当中，他的站姿，他脸上若有似无的表情，特别是他的眼神——那双眼睛里有一片痛苦、寂寞、悲伤的海洋。几秒钟后，他开始上一堂堪称灾难（但又非常好笑）的钢琴课，这时观众意识到：我们对沃尔特·韦尔的了解也许不够多，但我们想要进一步了解他。而且短短几分钟之内，我们就开始关心起这个角色，而且是非常关心。

站在窗前，詹金斯向观众展现的，其实是演员在搭建一个角色时使用的最显眼的一种手段。他已经把这个角色的内心世界和外在生活都层层塑造好了，哪怕是在最不起眼的瞬间，也能展现出角色的特点。正是通过这些表演，观众了解了影片的想法、情感和主题。

和在《人生访客》中展现高超演技的詹金斯一样，《聚焦》里的马克·鲁法洛（Mark Ruffalo）、列维·施瑞博尔（Liev Schreiber）、迈克尔·基顿（Michael Keaton）和瑞秋·麦克亚当斯（Rachel McAdams）同样有着不俗的表现，他们共同饰演了一群致力于调查天主教丑闻的《波士顿环球报》记者。为了对各自的角色进行调查研究，这群演员需要花费数周甚至数月的时间，当他们最终走到一起时，彼此之间的交流和配合是如此协调自然、毫不浮夸，并且引人入胜。本片的导演兼编剧，恰恰也是《人生访客》的导演兼编剧汤姆·麦卡锡，而且——或许这也不算什么意外——他本人也是个演员。谈及《聚焦》中的表演，他说：“我觉得他们要弄清楚这些角色从何而来，要去向何方，以及在具体的某一刻，他们处在什么位置。每位演员的诠释方式都不一样，但他们对每一场戏的处理都非常深入透彻。”

扮演《波士顿环球报》主编马蒂·巴伦的施瑞博尔“在临近结尾的一场戏中，有一段非常精彩的表演”，麦卡锡补充说。当时其中一位角色正在“滔滔不绝地说着加链接、把某篇文章发到网上之类的话，你可以看到列维嘴里说着：‘嗯，可以，很好。’他在听对方讲话，因为他知道在某种程度上这些话很重要，但他的注意力并没有完全集中在这上面。在那样的时刻，这就是这个角色的真实反应。而他完全不知道自己正在这么做”。[(16)]

最好的银幕表演应该能在“表现”与“克制”之间达到超常的平衡，也就是说，既要透明到能让观众瞬间了解角色，又要内敛到让观

众好奇角色下一步会怎么做。你可以留心演员在不说话时，脸上是否会失去一些神采；或者当另一位演员在说话时，他能否像注意自己的台词一样注意对方的台词。

对观众来说，这种差别可能不会很显眼，但是观众还是能够感觉到。达斯汀·霍夫曼（Dustin Hoffman）曾经在他洛杉矶办公室对面的餐厅和我共进午餐，在长达四个小时的谈话中，他告诉我：“我很清楚自己什么时候没演好。如果有些关键点我没有抓到，那我肯定会演砸。其中最关键的一点，就是要把自己放进角色里。如果我不在角色里，那么演出来的东西都是垃圾，你看到的只是一个角色。不管你在演什么，不管是装瘸子，还是用某种特定的方式说话，你必须在角色里……你不是在演一个混蛋，而是要把你内心的那个混蛋展示出来。”(17)

因为演员会把自己的性格特点带入角色，所以我们常常会批评演员只是在演自己，这样的评价其实有失公允。1971年《柳巷芳草》（*Klute*）上映时，就有影评人痛斥简·方达（Jane Fonda）只是在片中演自己。该片导演艾伦·J.帕库拉（Alan J. Pakula）后来开玩笑说：“那你要她怎么办？演成芭芭拉·史翠珊（Barbra Streisand）？”(18)演员的部分任务，就是把自己的性格和他扮演的角色融合在一起：问题不在于演员能不能演自己，而在于他该不该让虚荣心、值得质疑的选择，或者令人出戏的浮夸表演影响角色的塑造。

“眼睛是不会撒谎的。”谈起真实可信的表演，表演老师拉里·莫斯（Larry Moss）这样说道。我很认同他的观点——不管是爱情片《布鲁克林》（*Brooklyn*）中，西尔莎·罗南（Saoirse Ronan）一言不发，却道尽渴望与孤独的表情；还是《我办事你放心》中，马克·鲁法洛失魂落魄的可爱模样；或是《木兰花》（*Magnolia*）中，汤姆·克鲁斯（Tom Cruise）在接受采访时，表情从狂妄自大到冷酷愤怒的转变——很多时候，成就一段精彩表演的，只是演员最简单的、最直接的一个眼神。“当你看着一个优秀表演者的眼睛时，你能看到他们整个生命的深度，”莫斯说，“你能看到他们的过去，他们的欲望。我觉得这就是为什么詹姆斯·迪恩（James Dean）的表演如此透明。伟大的演员能让你看到他们的心跳，感觉到他们自己都感觉不到的内心矛盾。”(19)

如果观众不相信某一段表演，当他们觉得出戏，甚至开始嘲笑银幕上的故事时，很可能是因为他们“抓到演员在演戏”，也就是说观众能感受到演员是在故意演给他们看，而不是在呈现影片想要呈现的事实。早在二十世纪五十年代，演员就已经在努力消除这种表演痕迹，他们的诀窍就是“方法演技”（Method）。这种表演理论提倡演员演出角色的心理状态，而不是单纯的模仿；强调乖僻甚至有缺陷的表演风格，而不追求严格意义上的完美。要了解这两种表演风格，不妨参考伊利亚·卡赞（Elia Kazan）根据同名戏剧改编的电影《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*）。

本片的两位主演分别是马龙·白兰度（Marlon Brando）和费雯·丽。其中，马龙·白兰度是方法表演派的元老级人物，而费雯·丽毕业于伦敦的皇家戏剧艺术学院，接受的是更为传统的表演训练。据当时的报道，费雯·丽和片中其他演员在一起时，经常会觉得格格不入，因为这些演员都接受过方法表演派的训练，并且都曾出演过这台百老汇戏剧。而这种疏离感，恰恰符合她扮演的白兰芝一角脆弱敏感的角色定位，让她的表演风格阴差阳错地变成了方法派。不管怎样，费雯·丽最后凭借这一角色拿下了奥斯卡奖。这也更加证明演员用什么表演方法并不重要，重要的是最终效果。[既然提到达斯汀·霍夫曼和费雯·丽，就不得不再次搬出霍夫曼和费雯·丽的丈夫劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）那段著名的影坛逸事。在拍摄电影《霹雳钻》（*Marathon Man*）时，霍夫曼告诉奥利弗他为了拍好一场戏，故意撑了七十二个小时没睡觉，结果奥利弗反问他：“小伙子，你为什么不直接用演的呢？”]

听起来也许有违常理，但实际上，最忌讳被观众发现表演痕迹的类型片，可能是喜剧片。而且很多演员都会告诉你，演喜剧的时候，千万不能一心想着逗人发笑。

戏剧圈有一个流传已久的故事：演员艾尔弗雷德·伦特（Alfred Lunt）向他的妻子琳恩·方坦（Lynn Fontanne）诉苦，说他有一场叫人上茶的戏原本能逗得大家捧腹大笑，结果却没有人笑。方坦听后回答说：“那是因为你要的是笑声，而不是茶水。”

从查理·卓别林（Charlie Chaplin）到罗宾·威廉姆斯（Robin Williams），所有伟大的喜剧演员都有一个共同的特点，那就是把他们放在一部剧情片里也毫不违和，因为他们“要的是茶水”。时下流行的R级喜剧片有一个最大的缺憾，就是它们太过依赖恶搞胡闹和没有

底线的下流段子打造笑料，这让演员很难像当年的杰克·莱蒙（Jack Lemmon）或者玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）那样，传递细腻微妙、情绪复杂的表演。但在2015年的喜剧片《生活残骸》（*Trainwreck*）中，艾米·舒默（Amy Schumer）的表演却让人眼前一亮。这原本是一部非常恶俗的性喜剧，但影片进行到一半时，艾米·舒默突然演技爆发，将一个年轻女孩突然丧父后的迷茫与悲痛刻画得入木三分。[片中的另一位主演比尔·海德（Bill Hader）也是喜剧界的一位翘楚，不管是演喜剧还是演正剧，他都能赋予角色足够的戏剧深度和情感深度。]

“在喜剧片中，‘卖力搞笑’绝对是自寻死路。”迈克尔·凯恩（Michael Caine）在他的《电影表演》（*Acting in Film*）一书中写道，“纵观电影史，著名谐星在银幕上栽跟头的例子数不胜数，主要原因在于他们并不是真正的电影演员，不适合出现在银幕上。”(20)

我们既会去电影院寻找欢笑，也会在电影院流下泪水。没有什么比看到专业演员用尽全身力气捶打地板、撕窗帘更有发泄快感。但表演老师桑福德·迈斯纳（Sanford Meisner）常常建议学生尽力保持克制，不到万不得已时千万不要哭，不要喊，更不要浮夸。否则，演员呈现的只有情感主义（emotionalism），而没有情感。

在电影《通天塔》中，布拉德·皮特（Brad Pitt）饰演的角色和妻子去国外旅行，没想到妻子因为一场天降横祸而受了重伤。事发后，皮特打电话给尚在美国的孩子，一边听着儿子讲述他当天的生活，一边拼命忍住眼泪，这场戏之所以能做到极度催泪，正是因为他在情绪上做到了克制。在影片《九条命》（*Nine Lives*）中，罗宾·怀特（Robin Wright）也展现了一回克制型表演的强大效果：在超市购物时，她撞见了自己的前男友。就在这一场戏中，惊讶、好奇、爱慕、痛苦、悔恨，所有的情感都交织在她的脸上。关于他们的这段感情，她只靠面部表情就展现得淋漓尽致，整个过程不到十分钟。

在我采访罗伯特·德尼罗时，他非常热情大方，回答起问题来滔滔不绝，但不出意料，谈及他表演的秘诀时，他就没有那么坦白了。（“不要说出去”是他的一句口头禅，而且他自己也是个守口如瓶的人。）当我和其他电影人聊起罗伯特·德尼罗时，“克制”是出现频率最高的一个词。他们都认为，不管角色有多愤怒、肢体语言有多强烈，他总是会保留一些关键的东西不让观众看见。

“我觉得很多时候，真正优秀的演员好像都有一个秘密，”导演巴里·莱文森（Barry Levinson）说，“这个秘密是你捉摸不透的。我觉得罗伯特之所以既是一个伟大的演员，又是一个富有魅力的人，就是因为你永远无法看透他。”[21]我们经常会听到说摄像机“喜欢”某些演员，但神秘感也起到了同样重要的作用：伟大的演员能不断勾起我们的好奇心，让我们在对他们的一知半解中获得满足。

选角决定命运

问题是出在表演上，还是选角上？

演员是在融入角色，还是在排斥角色？

“演员选好了，麻烦就全没了。”[22]

编剧兼导演约翰·塞尔斯（John Sayles）的这句话，恰恰也证实了这些年来无数电影制作者告诉我的一条经验：选对了演员，就完成了百分之九十的工作。

好莱坞历史上有大量经典电影原本有一个完全不同的演员阵容，这些阵容有些令人浮想联翩，有些也颇为尴尬。比如，《卡萨布兰卡》一度要选乔治·拉夫特（George Raft）、安·谢里登（Ann Sheridan）和海蒂·拉玛（Hedy Lamarr）做主角。如果是这个组合，这可能就是一部截然不同的电影，也可能无法成为一部经典之作。

同样，你也可以想象一下如果《乱世佳人》中饰演斯嘉丽·奥哈拉的不是费雯·丽，而是米丽娅姆·霍普金斯（Miriam Hopkins）或者塔卢拉·班克黑德（Tallulah Bankhead）；《毕业生》的主演不是安妮·班克罗夫特（Anne Bancroft）和达斯汀·霍夫曼，而是多丽丝·戴（Doris Day）和罗伯特·雷德福，会给影片带来怎样的改变。（上述这几位都是相应影片的初始人选。）

如果说表演是电影的原始工具，那么选角就是对生拇指——没有对生拇指，再好的工具也是徒劳。选角的艺术离不开经验、品味、直觉、风险、讨价还价，还有纯粹的运气。首先，电影制作者必须认可演员过去的作品和他或她塑造过的银幕形象。

在为《哈德逊岸边的海德公园》（*Hyde Park on Hudson*）选角时，导演罗杰·米歇尔（Roger Michell）心中只有一个人选，那就是比尔·默瑞。因为这部电影讲的是罗斯福总统和一个远房亲戚的婚外情，涉及的话题如此敏感，唯有比尔·默瑞才能驾驭这个角色。米歇尔说："因为比尔身上有种东西，能让你对他的错误既往不咎。他就是一个爱捣蛋的人，身上有一种说不清道不明的魅力，而且很有亲和力。如果我要把它拍成多米尼克·斯特劳斯-卡恩[24]（Dominique Strauss-Kahn）的故事，那么观众不到十分钟，就会看出这不过是一个老淫棍的故事。但我有绝对的把握，比尔·默瑞可以把这个角色演好，而且完全不会让观众产生抵触情绪。"(23)

如果把一个适合比尔·默瑞的角色交给了艾德·哈里斯（Ed Harris）来演，那就要出问题了。如果影片中接连出现灾难级的表演，那究竟是因为演员的表演失败，还是这个角色完全选错了人？好演员把角色演砸的例子并不少，要么矫揉造作、生硬浮夸，要么索然无味、陈腐老套。但是很多时候，之所以会出现我们眼中的灾难级表演，其实是因为好演员被放错了位置。在《成为约翰·马尔科维奇》（*Being John Malkovich*）《寂寞城市》（*Things You Can Tell Just by Looking at Her*）等独立影片中献上令人印象深刻的精彩表演后，卡梅隆·迪亚兹（Cameron Diaz）终于甩掉了"花瓶女"的标签，但是马丁·斯科塞斯的《纽约黑帮》（*Gangs of New York*）选择她参演，依然是个致命的错误。虽然她扮演的是一个十九世纪的角色，但她过于现代的外形与角色格格不入。每次她在银幕上出现，就好像在电影的幕布上撕了一道口子，露出了二十一世纪的风景。

由李·丹尼尔斯（Lee Daniels）导演的《白宫管家》（*The Butler*）是一部独立影片。为了吸引投资，他必须选用有号召力的演员。片子的主角是演员福里斯特·惠特克（Forest Whitaker），但他的名气还不足以撑起影片的制作成本。因此，丹尼尔斯必须选择电影明星来演配角——尤其是惠特克饰演的管家在白宫侍奉几十年的美国总统——但又不能让影片像《波塞冬历险》（*The Poseidon Adventure*）那样沦为廉价的明星串场。影片最终选择了简·方达饰演

南希·里根、罗宾·威廉姆斯饰演艾森豪威尔、约翰·库萨克（John Cusack）饰演尼克松。但事实上，生面孔演员或者“角色演员”[25]（Character actor）其实能够更好地融入角色，不至于显得太突兀，因为他们的外貌特征和言谈举止让观众觉得陌生，更适合扮演性格古怪、形象真实的人物。

另外，相比选择家喻户晓的大明星，选用生面孔可以更有效地奠定一部影片的基调。凯瑟琳·毕格罗在为《拆弹部队》选角时，心里很清楚片中最大牌的演员盖·皮尔斯（Guy Pearce）在第一场戏中就会遇难身亡，这也将完全颠覆观众的期待。当杰瑞米·雷纳（Jeremy Renner）出现并取代盖·皮尔斯的角色成为上士时，观众对于雷纳的陌生感会让这个角色的命运多了一份不确定性。皮尔斯突然凄惨离去，审美距离也随即消失，观众便和一群陌生的年轻人一起参与到行动之中，好像自己也来到了战斗前线。只要在脑子里把盖·皮尔斯和杰瑞米·雷纳的角色做个对调，你就会知道要在《拆弹部队》中营造不确定性和强烈的临场感，正确的选角有多么重要。

明星非凡人

你在银幕上看到的是一个电影巨星还是一个角色？

如果你能在角色身上看到明星的影子，这个角色能否与明星的形象和谐共存？

什么叫电影明星？简而言之，一个演员凭借自己的靓丽外形、个人魅力或者独一无二的镜头感获得大众喜爱，并塑造了一个超越任何个体角色的银幕人格和一个银幕以外的公众形象，这样的演员就叫电影明星。

二十世纪三四十年代，演员不能和自己的角色形象偏离太远。看到海报上写着“威廉·霍尔登”（William Holden）的大名，观众就能猜出这会是一个怎样的角色。但是在今天，如果一个电影明星的角色形象反差太大，就要遭殃；角色形象过于雷同，也要遭殃。他们只能小心翼翼地开拓戏路，同时又要努力维护自己在影迷心中的固定形象。像乔治·克鲁尼、安吉丽娜·朱莉（Angelina Jolie）、丹泽尔

·华盛顿（Denzel Washington）这些演员都已经是家喻户晓的明星，他们不可能完全消失在某个角色里。所以在选择新片项目时，他们必须更加小心，确保他们的角色能够完美符合影迷在走进电影院时的各种期待。

电影明星历来和他们参演的电影有一种矛盾关系。像丹尼尔斯的《白宫管家》和斯科塞斯的《纽约黑帮》这类没有特效场面或超级英雄奇观的电影，制片人往往需要靠大腕的名气来拉投资。但是很多时候，这些电影其实更适合角色演员，虽然他们没有明星的高颜值和高人气，但他们能为影片带来更细腻的表演，甚至更精湛的演技。在小成本电影中找准明星的位置需要演员和导演的共同努力。演员要心甘情愿放下明星架子服务电影，而导演在这个过程中则要进行协助，但又不能破坏明星的魅力，否则就失去了邀请大明星参演的意义。

罗伯特·雷德福在为《总统班底》——讲述《华盛顿邮报》记者鲍勃·伍德沃德（Bob Woodward）和卡尔·伯恩斯坦（Carl Bernstein）揭发水门事件的故事——担任制片人时已经是一个超级巨星了。他原本不想饰演伍德沃德这个角色，影片导演艾伦·J.帕库拉也认同他的想法，认为他可能没法“升华自己”融入故事，而且他身上散发着一种“无所不能的自信”(24)，不符合这个在混乱的线索与困局中苦苦摸索出路的角色形象。虽然雷德福也希望让生面孔演员来扮演伍德沃德和伯恩斯坦（他说：“因为这本来就是一个关于未知的故事。”），但最终，为了安抚影片投资方——华纳兄弟电影公司，他还是勉为其难亲自上阵。“我的所有努力就是力求完全准确，努力压制我的一切性格特点，以便契合伍德沃德这个角色。”三十年后雷德福接受我的采访时，说自己从来没把这部片子当作是为他和达斯汀·霍夫曼量身定做的电影。“虽然影片是由我和达斯汀担任主演，但我并没有准备把这个作为卖点，我没有想过这些事情。”(25)

《总统班底》最终被两位巨星的星光笼罩，但依然取得了辉煌的胜利——这不是一部哗众取宠的好莱坞俗片，也不是以明星的人气和性吸引力为卖点的兄弟片，而是一部干净利落、制作精良的惊悚片，而且霍夫曼和雷德福都让自己彻底融入整个故事当中。当超级巨星碰巧又是顶尖演员时，就能产生这样的效果。而放在今天，要达到这样的效果只会越来越难，因为通过社交媒体和TMZ这类全年无休的八卦网站，影迷与电影明星的距离已经前所未有地缩短。

面对这种全新的、富有侵略性的媒体环境，难怪演员会更加关注和保护自己的公众形象。但更让我们敬佩的，还是那些愿意把花在维护公众形象上的时间和精力用在工作上的明星，他们能够一头扎进角色的行为和思维之中，直到能给出自然真实、不着痕迹的表演。[凭借独立小成本电影《冬天的骨头》（*Winter's Bone*）中的角色获得奥斯卡奖提名后，詹尼弗·劳伦斯（Jennifer Lawrence）可谓一夜成名，她就在银幕外塑造了一个亲民讨喜的形象。]

聪明的明星清楚自己的水平和极限，也知道哪些东西他们的受众不能接受。玛丽莲·梦露就是一个绝佳的例子，她在《热情似火》（*Some Like It Hot*）、《愿嫁金龟婿》（*How to Marry a Millionaire*）、《绅士爱美人》（*Gentlemen Prefer Blondes*）中献上了精彩的喜剧表演，她的角色看似肤浅，但她在节奏和表演上把握得极为精准。杰克·莱蒙把梦露的成功归因于她的本能而不是演技，说她“不是和你对戏，而是对着你演戏”[(26)]。不管梦露是一个普普通通的本能派，还是大智若愚的演技派，她都有很强的场景感，正是利用这种直觉，梦露献上了二十世纪中期最为不朽的、属于她自己的银幕表演。

采访乔治·克鲁尼时，我问他是否考虑过像连姆·尼森拍《飓风营救》一样出演动作片系列，他说自己已经“过了那个年纪”，并表示“那不是我的地盘”[(27)]。至于真正属于他的地盘，无疑是翻拍自“鼠帮”[26]（Rat Pack）经典的《十一罗汉》（*Ocean's Eleven*）系列，这也是克鲁尼最赚钱的一个电影项目。从这个系列的票房成绩来看，克鲁尼的影迷就喜欢看他在拉斯维加斯谋划怎么抢钱。他们不喜欢的，是克鲁尼那些另类的非系列电影，像史蒂文·索德伯格（Steven Soderbergh）的《索拉里斯》（*Solaris*）、《德国好人》（*The Good German*），以及科恩兄弟的《逃狱三王》、《恺撒万岁》（*Hail, Caesar!*），虽然克鲁尼在这些作品中都献上了别样动人和有趣的表演，但这些电影的票房成绩都不是特别理想。

相比之下，丹泽尔·华盛顿则摸透了影迷的口味，不管是《危情时速》（*Unstoppable*）《地铁惊魂》（*The Taking of Pelham 123*）这类动作片，《美国黑帮》（*American Gangster*）、《伸冤人》（*The Equalizer*）这种硬派的现代惊悚片，还是《豪勇七蛟龙》（*The Magnificent Seven*）这样的西部片，他从来不曾让粉丝失望。

不管扮演的是什么角色，丹泽尔·华盛顿都会确保接演的角色符合自己正直坚强的形象，哪怕他扮演的是一个反派。

丹泽尔·华盛顿能够在顺应影迷期望的同时颠覆自己的形象（比如他在惊悚片《迫降航班》中饰演一个富有魅力但涉嫌酒驾的机长），而有些演员只能靠重复自己的经典表情和动作来迎合观众。近年来，阿尔·帕西诺那浮夸的说话风格和装模作样的动作，让他看上去更像是个搞笑演员在模仿阿尔·帕西诺，而不是在呈现一个真实角色。

相比之下，汤姆·克鲁斯一直在努力挑战自己的公众形象，并获得了不俗的成绩。他首先在《木兰花》中献上了极具突破性的神经质表演，然后又在讽刺好莱坞俗套的喜剧《热带惊雷》（*Tropic Thunder*）中扮起了一个中年胖子。在讲述时空穿越的科幻片《明日边缘》（*Edge of Tomorrow*）中，他几乎把自己最受欢迎的形象都演了一遍——热心好人、强悍英雄、无辜民众，这部电影让汤姆·克鲁斯证明自己在成熟帅气的外表之下，其实是一个戏路宽广、很有自知之明的演员。

安吉丽娜·朱莉的形象感知也很敏锐。最早她是一个狂放不羁的坏女孩，而现在她已经成了一个人道主义者、社会活动家和一位母亲。在动作惊悚片《特工绍特》（*Salt*）中，她扮演了一个典型的反英雄形象——俄国间谍。这样的角色并不需要太多观众的共情，但影片导演菲利普·诺伊斯（Phillip Noyce）指出：“鉴于这个角色的所作所为和她在片中我行我素的处事态度，演员很难与观众形成情感联系，但她想要搭建这种联系……其实这个角色身上很多极端的地方都是她自己塑造的，我觉得我们在推动她的同时，她也在拉着我们走。”[(28)]

就该片采访朱莉时，她告诉我：“大家的本能想法是，如果主角是个女性，那就让她娇弱一点儿，但我们反其道而行之，将她塑造得更加冷酷，她必须做出更艰难的决定，必须进行更残酷的战斗，因为面对一个远比你强大的男性，这是你仅有的选择。”[(29)]相比之下，在《坚强的心》（*A Mighty Heart*）和《换子疑云》（*Changeling*）这两部影片中，朱莉都扮演了传统的“娇柔型”女性角色。虽然朱莉在两部影片中都献上了真实动人的表演，但观众反应平平。[目前为止，朱莉票房最高的影片是改编自经典动画的真人电影《沉睡魔咒》

（*Maleficent*），这个角色与朱莉的诸多形象百分之百吻合，并且充分利用了她那对冰雕般的颧骨。]

很多演员做梦都想获得朱莉的万丈星光，但实际上很少有人能承受这份名气所带来的沉重负担，因为大多数观众很难将演员所扮演的经典角色和现实生活中的他们区分开来。不过像安吉丽娜·朱莉这样的优秀演员知道如何应对这样的困境，如何巧妙地周旋。观众什么时候能看出那是安吉丽娜·朱莉，完全是由她自己来决定。

深入骨髓

演员是否“全身心投入表演中”？

演员是处在当下，还是活在当下？

演员是在表演，还是在指示？

“全身心投入。”

这就是导演大卫·O.拉塞尔（David O. Russell）在拍摄以七十年代为背景的犯罪片《美国骗局》（*American Hustle*）时的导戏方式，也是他给演员的建议。在此之前他的另外两部作品《斗士》（*The Fighter*）和《乌云背后的幸福线》（*Silver Linings Playbook*）也是如此。“只要你做到全身心投入，没有哪个故事会是俗套，”他告诉我，“如果你把它演活了，那就不是俗套。”[30]

女演员比拉·邦迪（Beulah Bondi）在谈论如何扮演一个角色时，也提到了“全身心投入”——“从角色的基本点入手：声音、体态、想象、对人性的关心[31]”。在实际操作中，要想彻底演活一个角色，意味着你的走路、说话、思考、生活方式都要和角色一致。这不仅仅只是念台词，而是超越剧本，为角色打造一个生活，构建一个尽可能详细的背景故事，确保从影片开头到结尾，角色的每一句话、每一个动作都来源于他的个人生活经历，符合角色的内在与外在生活要求，并吸引观众进入角色的世界。

不同于表面的模仿或者装模作样，“全身心投入”能够展现角色和整个故事潜在的动力和动机。正是这种不声不响、一心一意的投入，能创造令观众立即信服的表演，而观众自己也说不出具体的原因。通过这种方法，不管演员是在系鞋带，还是在率领兵团抢占奥马哈海滩，都能牢牢吸引观众的注意力。

把表演形容为“消失在角色中”听上去似乎很老套，但好的演员确实能够从身体、声音、思想上彻底变身成为他们饰演的角色。要达到这种程度的融合，可以使用多种技巧。比如“感官记忆”（sense memory），即利用过往的视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉记忆帮助唤起符合场景需要的情绪反应；“私人瞬间”（private moment），即让演员在镜头前像在私生活中那样，放开来表演；“动物练习”（animal exercises），即模仿某种动物的样子摆姿势、做动作。但是不同的人借助这些技巧出来的表演效果各不相同。

举个例子，在拍摄《模特儿趣事》（*It Should Happen to You*）时，杰克·莱蒙有一场和朱迪·霍利迪（Judy Holliday）的争执戏怎么也拍不出生活感，最后导演乔治·库克（George Cukor）问他平时在和别人出现争执时是什么反应，莱蒙说他会浑身发冷，而且会出现胃痉挛。于是他把这种反应融入自己的表演中，将整场戏的可信度提升到一个新高度。

电影世界是一个“看脸”的世界，毕竟它是一个被特写主宰的媒介。但最好的表演并不局限在演员的脸上。虽然谈起安东尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）在《沉默的羔羊》中的表演，我们都会想起那个恐怖面具背后的冰冷眼神。但实际上，不只是脸，霍普金斯把整个身体都融进了这个角色。他把他饰演的汉尼拔·莱克特想象成一只介于猫和蜥蜴之间的生物：“他是一个不会眨眼的人，他可以好几个小时一动不动，就好像一只狩猎的螳螂，或者是伏在墙上的蜘蛛……莱克特就那样注视着，观察着，然后再展开行动[32]。”而当他真正开始行动时，你就得小心了。

在默片时代，片场并不需要保持绝对安静，因此在拍摄重要场景时，导演常常会在一旁导戏。那时的电影表演是真正的合作艺术。今天，电影表演都取决于演员做出的具体决定，而导演则在旁边稍加指点，指导演员如何更好地进入角色。既然一个演员已经从表演班毕业，通过了试镜、二轮试镜，经过了排练，演完了一部戏，那我们完

全可以相信，他或她已经掌握了记台词和踩点之类的基本技术。至于如何入戏、如何诠释角色，就看演员的原创能力和艺术造诣如何了。

据报道，希斯·莱杰（Heath Ledger）在饰演《断背山》（*Brokeback Mountain*）中压抑的同性恋牛仔时，会假装嘴里被塞了一个拳头，这就意味着他每说一个字，面部表情都会非常痛苦。单单这一个决定，就成就了莱杰的全部表演：最能体现这个角色性格的不是他说出来的话，而是咽下去的话。在和爱娃·玛丽·森特（Eva Marie Saint）拍摄《码头风云》（*On the Waterfront*）的一场戏时，马龙·白兰度临场发挥，拾起森特不慎掉落的手套，然后套在了自己健壮的手上。这个动作非常自然随意，却又格外动人，在不经意间，甚至不需要台词，就展现了这个角色的温柔性格。

这些细小的动作可以在银幕上产生于无声处听惊雷的效果。因为电影是一种非常私密的媒介，它并不需要演员像演话剧那样抑扬顿挫地讲话，或者动作举止夸张激烈。事实上，当我们在说某个人的表演很“烂”时，我们其实是说他或者她表演过度——僵硬、造作、浮夸，不够真实，甚至缺乏最基本的说服力。

像这一类过于明显的表演，行话叫“指示型”表演（indicating）或者“鬼脸型”表演（mugging），即表演者用浮夸的动作和声音来表达情绪，而不是让情绪自然流露。他们只是把他们认为角色会做出的举动“演出来”，而不是让角色从他们体内长出来。说到指示型表演的案例，最令人起鸡皮疙瘩的莫过于《艳舞女郎》（*Showgirls*）。伊丽莎白·巴克利（Elizabeth Berkley）在片中搔首弄姿、极尽浮夸的表演已经让这部电影成了一部经典俗片。虽然在舞台表演中，演员可能必须通过睁大双眼和张大嘴巴来表达惊讶情绪，但在电影镜头下，这样的表演纯属多余，更是对观众的一种侮辱。

在当代演员之中，也许没有谁比尼古拉斯·凯奇（Nicolas Cage）收到的评论更为两极化。凯奇曾在《离开拉斯维加斯》（*Leaving Las Vegas*）中饰演一个有自杀倾向的酒鬼，毫不妥协的表演让他斩获一个奥斯卡奖，但他也经常因为令人费解的选片品位、浮夸矫情的动作举止、充满业余味道的过度表演沦为笑柄。

从很多方面来看，尼古拉斯·凯奇其实是一个经典案例，展示了大众审美和观众预期是如何随着电影的发展而改变。在电影诞生伊

始，也就是在默片时代，夸张的戏剧动作不仅为观众所熟悉（当时的舞台剧和歌舞秀都是这种表演风格），更是在没有台词的情况下传达影片讯息的必要手段。进入三四十年代的“黄金时代”，即便有声电影已经普及，风格化、戏剧化的表演依然占主导地位，但浮夸、直白的动作正在逐渐消失。

四十年代，斯宾塞·屈塞（Spencer Tracy）和亨利·方达（Henry Fonda）将全新的自然主义（naturalism）表演风格带进了电影银幕，一种全新的表演行为和台词风格从此出现，并为马龙·白兰度打开了一扇门。他独特、自然、关注心理活动的表演风格在电影圈掀起了一场革命，这种表演风格也常被称作方法派表演。到了五十年代，像凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）、加里·格兰特（Cary Grant）等“黄金时代”代表性演员一板一眼、高度风格化的表演已经悄然谢幕，让位给马龙·白兰度、詹姆斯·迪恩、蒙哥马利·克利夫特（Montgomery Clift）更加含蓄、内敛的表演。

凯奇正是在这两种表演风格中大幅度摇摆，最后不管是怎样的表演都让二十一世纪的观众觉得老土、过时。从某个角度讲，凯奇特别像布莱希特式演员[27]，他拥抱夸张的表演，并且强调这种夸张，而不是借鉴自然主义表演风格或者用含蓄的处理方式去抹除表演痕迹。[你也可以说他是继承了杰克·尼克尔森（Jack Nicholson）的衣钵。尼克尔森在《闪灵》（*The Shining*）中极尽夸张之势的恶男形象至今饱受争议。] 虽然凯奇在他接演的片子中常常显得格格不入，但有时候，比如他在《离开拉斯维加斯》，以及那部极富娱乐性的《坏中尉》（*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*）中的投入表演，都让人看得尤为尽兴。因为他是一个要么不做，要做就做彻底的演员。

凯奇给影片注入的东西很像韦斯·安德森和科恩兄弟这类导演在创作时的自我意识，他们的剧本通常要求演员在表演时也演出类似的朗读感和排练感。有些人可能会认为韦斯·安德森的电影里导演的自我意识过于强烈，会束缚演员并限制他们的表达。但和韦斯·安德森合作过的爱德华·诺顿（Edward Norton）表示，事实正好相反。

“有时束缚中也有自由。”在为韦斯·安德森的《月升王国》（*Moonrise Kingdom*）做宣传时，爱德华·诺顿这样说道。和安德森的所有电影一样，《月升王国》也是一部每一毫米都经过精心设计和

编排的电影。“看似构造严谨的环境，其实能提供丰富的材料供演员进行互动。虽然有些东西已经固定下来了，但你可以根据其他的东西做大量的临场发挥。”诺顿提到在其中一场戏中，他扮演的童子军领队穿过一个童子军营地，最后在一个正在制作烟花的孩子面前停了下来。因为这个领队在吸烟，所以他只能捏着烟把手伸得老远，以免不慎点燃烟花。诺顿非常享受设计、表演这些令人忍俊不禁的小动作：“之所以会冒出这么多好玩的小细节，正是因为镜头的限制。”(33)

几十年来，不拘一格、即兴发挥式的表演似乎已经成了业界标准。相比之下，这种精心安排的表演让人感觉回到了追求精准、设计造型光鲜亮丽的“舞台剧”年代。但不管演员表演是以静制动，还是夸张戏剧化，衡量一个演员表演的好坏，应该看观众是否获得情感共鸣：演员的表演是帮助了我们进入银幕中的世界，还是让我们觉得出戏？韦斯·安德森秩序井然的银幕世界需要一丝不苟的表演，否则观众就无法入戏。

如果一部影片对演员没有这些约束，那么我们在银幕上看到的表演，都取决于演员对角色以及如何刻画角色所做的决定。这些决定通常都需要对角色进行研究，研究一直都是优质表演的重要组成部分。丹尼尔·戴-刘易斯一直都以在拍摄时全程保持入戏状态而闻名，但早在他之前的琼·克劳馥（Joan Crawford）同样也会在扮演角色之前做海量的研究工作。演员一拿到剧本，要做的第一件事就是分析角色，拆解每个角色的对白和行为，理解角色说的每一句话、做的每一件事（或者不做的事情）背后的含义。

但是观众是否需要知道演员做了哪些准备工作？知道这些幕后花絮是否能提升我们的观影体验？在我看来，答案是否定的。拿一部电影的原真性（perceived authenticity）作卖点已经成了一种廉价的营销手段。一到奥斯卡颁奖季，媒体就开始炒作各种明星如何为角色做准备的故事，比如莱昂纳多·迪卡普里奥为拍摄《荒野猎人》生吃野牛肝，或是朱利安·摩尔（Julianne Moore）为拍摄《依然爱丽丝》（*Still Alice*）花大量时间观看有关阿尔茨海默病的纪录片，拜访护工、医生以及患者和家属。

和角色研究一样，极端的外形变化也已经成为电影制作和营销中反复出现的炒作点，从为《愤怒的公牛》增重的罗伯特·德尼罗，到《机械师》（*The Machinist*）中暴瘦的克里斯蒂安·贝尔，再到《蜘

蛛女之吻》（*Kiss of the Spider Woman*）中饰演同性恋者的威廉·赫特（William Hurt），《男孩不哭》（*Boys Don't Cry*）、《丹麦女孩》（*The Danish Girl*）中饰演跨性别角色的希拉里·斯旺克（Hilary Swank）、埃迪·雷德梅恩（Eddie Redmayne）。演员为了入戏而埋藏自我的精神固然值得钦佩，因为从中可以看到他们对表演的全身心投入；但他们也是这种猎奇经济的一分子，这种经济建立在人们对“变形”的畸形崇拜上，既符合艺术严肃性，又符合传统公关宣传需要。演员为了进入角色做出巨大牺牲的故事也是采访者的最爱，让记者和演员有话可聊，而不是局限于演员的私人生活或者晦涩难懂的专业问题。另外，在颁奖季期间，通过个人牺牲成就影片角色的故事还能让演员从其他提名者之中脱颖而出。

演员像增重或者学会外国口音之类夸张的改变总是能抓住媒体的眼球，在颁奖季更是如此。但是，如果这不是演员自己深思熟虑的选择，那么就很容易沦为博取眼球的花招。对这些故事了解得太多，常常会妨碍观众进入演员花费大量心血打造的银幕世界。作为观众，我们不需要知道演员为了准备一个角色进行了怎样的自我思考、即兴创作，或者热身运动，我们也不需要知道演员为了在银幕上打造一个他栖身的世界做了多少研究，我们只需要跟随他们一起进入这个世界即可。

真实角色

这是表演还是模仿？

演员是否打造出了一个“第三角色”，把这个形象为人熟知的品质与价值观人格化？

从电影诞生伊始，演员就一直在扮演真实人物。

对于真实故事改编的电影，观众的热情似乎从来不曾消退。我们喜欢看这种存在于传说与现实之间的故事。但对演员来说，这却是件很棘手的事情，他们要避免纯粹的“模仿”。为了塑造好这个角色，他们要在该角色为人熟知的肢体动作与表情和他们自己的解读之间达到平衡。

为了让观众相信银幕上经过艺术加工的“现实”，演员必须精准拿捏角色的外部形象——角色的相貌、步态、谈吐——和内心戏，把肢体表演和思维活动巧妙地结合在一起。如果做得好，那么这部影片不仅能够展现观众一眼便能认出的历史或者现实人物，而且更带来了一个全新的创造，一个脱胎于演员但有着真情实感的第三角色。

如果演员的表演纯粹依靠模仿，那么不管演员的模仿多么高明，都会沦为闹剧：面对这样的表演，观众并不能对这个人物有新的或者有意义的认识，纵使演员的表演惟妙惟肖，观众能从中获得乐趣，但这种乐趣并不能持续太久。[可以参考凯文·史派西（Kevin Spacey）在《飞跃情海》（*Beyond the Sea*）中扮演的歌手鲍比·达林]只有当演员和角色以更具深度、更出人意料的方式融合在一起时，才能诞生娱乐性和启发性兼具的艺术创作。

对弗兰克·兰格拉（Frank Langella）来说，要在《对话尼克松》（*Frost/Nixon*）中模仿观众熟悉的尼克松轻而易举。如果他真的只是模仿，那么由他饰演的这位毁誉参半的美国前总统形象，在艺术性上绝不会比《今夜秀》（*The Tonight Show*）中里奇·利特尔（Rich Little）的尼克松模仿秀高明到哪里去。请不要误解我的意思：优质的模仿表演确实很有娱乐性，也能让人捧腹大笑。吉米·法伦（Jimmy Fallon）、杰米·福克斯（Jamie Foxx）、布拉德利·库珀（Bradley Cooper）在深夜档脱口秀节目中的表演已经充分证明了这一点。但是模仿并不是角色刻画，他们不会为此揣摩角色的心理活动，也不会为他们塑造一个完整的内心世界。

相反，兰格拉塑造了一个如熊一样身形庞大、在声音和动作上近乎莎士比亚戏剧角色的尼克松形象，一位与尼克松真实音色截然不同的男中音。他的表演之所以能成功，正是因为他并不是只追求表面的“像”，而是基于他自己的想象和外形选择，并结合他的研究和准备工作，由此带出的尼克松形象也许和许多观众记忆中的理查德·尼克松并不完全一样，但他标志性的过人智慧和沉郁性格足以让观众认可这个角色。

在2005年的电影《卡波特》（*Capote*）中，菲利普·西摩尔·霍夫曼（Philip Seymour Hoffman）要还原杜鲁门·卡波特（Truman Capote）的外形并不困难。实际上，霍夫曼就是以卡波特的外部特征作为切入点塑造这个角色的，比如卡波特标志性的娃娃音，他的步态，还有他装腔作势的举止。但是直到他开始理解卡波特的野心、脆

弱和孤独，将之内化于心并结合自己的野心、脆弱和孤独，霍夫曼对卡波特的刻画才从单纯的模仿上升到了真正的表演。

表演老师拉里·莫斯在谈及该片时指出，戏中演员最重要的就是把正确的外部表演和正确的内心表演结合在一起——“如果他没有找准（卡波特的）内心世界，那他饰演的卡波特将会沦为一个卡通人物”。他说：“要学卡波特那一套口齿不清的说话风格和畏畏缩缩的古怪动作非常简单，但是（霍夫曼让我们看到）这个角色内心的饥渴，这才是最重要的。”(34)

在《塞尔玛》中饰演马丁·路德·金时，大卫·奥伊罗也采用了类似的方法。据他表示，参演该片后，他做的第一件事，就是对这个遇刺后已经被神化甚至被异化的著名人物进行解构。“并不一定要刻意挺起胸膛说‘我是一个坚强的黑人’，” 奥伊罗告诉我，“他也是一个内心充满矛盾，有缺点，没有安全感的普通人，有时智慧过人，有时又不知所措，他在面对困难，也在努力克服困难。”(35)

谈到此类传记片，近期让我记忆犹新的两部电影——《我不在那儿》（*I'm Not There*）和《爱与慈悲》（*Love & Mercy*），恰好都是编剧奥伦·莫韦尔曼（Oren Moverman）的作品。两部影片分别讲述的是音乐人鲍勃·迪伦（Bob Dylan）和布赖恩·威尔逊（Brian Wilson）的一生。但是莫韦尔曼另辟蹊径做了一个特殊的决定，在两部影片中都让多名演员来饰演同一个角色。在《我不在那儿》中，六位演员分别饰演不同人生阶段和事业阶段的鲍勃·迪伦，其中马库斯·卡尔·富兰克林（Marcus Carl Franklin）献上了本片最抽象的一段表演。富兰克林是一位美国黑人童星，他的表演展现的是黑人音乐对鲍勃·迪伦的影响，以及迪伦对黑人音乐的喜爱，还有他如何为了艺术把自己扮成截然不同的形象。而在天平的另一端，是由凯特·布兰切特饰演的鲍勃·迪伦，她完美地还原——而不是模仿——出了被粉丝疯狂围堵时期浑身戾气的鲍勃·迪伦。

另外，在《爱与慈悲》中，年轻时期的布赖恩·威尔逊由保罗·达诺（Paul Dano）饰演，他的表演逼真地还原了威尔逊本尊的形象。但在影片的后半部分，威尔逊却换成了约翰·库萨克来饰演。库萨克在外形上和中年的威尔逊毫无相似之处，但他依然把一个饱受精神疾病和创意瓶颈折磨的音乐人刻画得入木三分。

达诺和库萨克共同演绎的威尔逊，恰好是展现角色模仿和角色刻画区别的完美案例。我们从中可以看出，虽然演员和角色在面部、形体、声音上的相似对塑造后者有帮助，但距离打造一个活生生的人、一个能透过屏幕与观众达成情感连接的人还差得远。只有还原出一个活生生的人物，表演才能从单纯的耍把戏上升为一种精神交流。创造出一个第三角色，一个介于现实和模仿之间的形象，能让观众深入了解这个真实人物的核心，思考他或她的人生能让今天的我们学到什么。

问题里的问题

如果你不喜欢某个演员，那是因为你不喜欢演员本人，还是因为不喜欢他的表演？

演员的表演是否出色到能让你放下对他或她的偏见？

我们都会对某些演员有偏见。有些演员虽然自身没有什么问题，但他们就是让我们觉得出戏、冷场，无法与角色建立情感联系。

这倒不是演技的问题，也不涉及演员过往的失败表演。但当大批的影迷都盛赞某位演员是个天才时，你就是没法认同。也许是因为你觉得他的外形不够迷人，也许是因为她让你想起中学时的某个令人嗤之以鼻的万人迷。总而言之，你就是对他们喜欢不起来，不管影评人、奥斯卡、社交媒体如何力荐，都改变不了你的想法。

大部分观众都有选片的自由，只要电影里有他们不喜欢的演员，他们就可以选择不看。但作为影评人，我们拿钱办事，所以必须搁置偏见，最大程度地对每位演员都做出客观评价。要做到这点并不容易。比如，虽然亚当·桑德勒（Adam Sandler）在《私恋失调》（*Punch-Drunk Love*）和《西班牙女佣》（*Spanglish*）中都有不俗的表现，但我真的难以认可他懒散、自恋的喜剧形象；同样，虽然萝丝·拜恩（Rose Byrne）频繁出现在各种现代低俗喜剧片中，但我依然不觉得她有任何喜剧天赋。

说到这里，我有必要强调一下：这些都不是私人恩怨。任何人，尤其是专业影评人，都不应该对努力工作的演员怀抱恶意。当影厅暗下、电影开场时，只有最不厚道的人才会诅咒他们失败。毕竟这些演员把自己的内在和外在生活都赤裸裸地展示出来，任凭我们欣赏或是嘲笑，这样的勇气应该值得我们钦佩。

可是，评价演员和他们的表演本来就是一件很私人的事情，因为他们呈现在银幕上的只有他们自己。了解我们对某些演员的主观好恶，其实能帮助我们认识到他们的工作本质，即他们只是一个诠释工具，观众是通过他们来理解影片故事的意义与情感。演员在表演中仅有的工具就是他们的自然存在——他们的脸、身体和声音——和他们的精神活动，通过思考、分析、想象，来把角色演活。

在评价一个你不喜欢的演员的表演时，观众必须把这个演员可控的地方和不可控的地方区分开来。演员没法让自己的个子忽高忽矮，也不可能随意增重或减重，但他们可以根据故事需要，让自己的角色形象或优雅尊贵，或粗野，或谦逊。观众被演员的脸——不管是演员天生的脸，还是通过整容或者化装改变的脸——吸引，这是很正常的事情，但是通过演员的脸获得第一印象后，观众应该问自己的问题，不是演员是否有吸引力，而是他们是否相信演员扮演的这个角色。

演员做的每一个选择，从他或她的步态、面部表情，到说话方式和日常动作，做得好能让观众更好地沉浸在电影中，做得不好就会让观众出戏。这也是为什么亚当·桑德勒这类演员容易遭受观众的两极化评价：不管扮演什么角色，他们都喜欢使用同一套表演动作和技巧，为了迎合观众期待而放弃细腻的角色刻画。[在鄙视他们的表演之前，我们有必要强调杰克·尼克尔森、比尔·默瑞、克里斯腾·威格（Kristen Wiig）其实也有这样的问题，但他们并未遭受这样强烈的批评。]

有些演员会让我们本能地反感，这其中并没有谁对谁错的问题。不管这个人是坐在你的对面，还是出现在三十英尺[28]高的银幕上，你喜不喜欢这个人，归根结底是化学反应的问题。而随着时间的推移，也许你的想法还会发生改变。爱不能强求得来，却有可能培养出来。我自己就是个活生生的例子。很多年来，我一直觉得凯文·科斯特纳（Kevin Costner）的表演平淡而单调，但现在，我已经开始喜欢上他的表演了。特别是随着他年纪的增长，他的表演变得越来越有层

次感和表现力。又比如，过去我觉得山姆·洛克威尔（Sam Rockwell）性格高傲、自以为是，但在《月球》（*Moon*）中，他让一个浑浑噩噩、正在寻找自我的宇航员的悲伤与自大完全展露了出来，而在爱情喜剧《永远十六岁》（*Laggies*）中，他又摇身一变，成了一个魅力十足的性感男人。我曾经目光短浅地鄙视伊丽莎白·班克斯（Elizabeth Banks）只是个“毫无特点的金发女郎”，但在看到她在《爱与慈悲》中与库萨克的对手戏后，我对她的看法发生了彻底的改变。她在这部电影中饰演布赖恩·威尔逊的妻子梅琳达，她的表演敏感、细腻、动人，令人窒息。

班克斯在《爱与慈悲》中的表演之所以精彩，其中一个很重要的原因，是因为她在片中的大部分时间都只是在倾听。而倾听，恰恰是最好的表演。当演员能够让观众闻其所闻，那么一切噪声都将消失，包括我们自己对演员的不满和偏见。他们不再是我们刻板印象中的样子，在几小时的影片时间内，他们邀请我们和他们一起变成另一个人。

评价演员的表演是影评人最困难的一项任务。因为好的表演看上去非常自然，它和现实中人们的生活方式、言谈举止完全相符，你根本无法用文字去形容。另外，因为最好的表演往往是演员事先准备、分析和思考的成果，而他们的这些努力我们是看不到的，所以当演员最终站在镜头前面时，你很难确定他或她究竟在“做什么”。优质的表演就是讲述事实，不需要借助蹩脚的“指示型表演”或者“鬼脸型表演”，只需要通过对声音、肢体、面部表情、内心情感和一些深层的、无法言述的直觉来实现。

经过练习、剧本分析和角色研究，经过内心的酝酿和外部的打磨，经过感知记忆和台词记忆，在灯光亮起、摄影机开转的那一刻，就是演员停止表演、成为角色的那一刻。这时的演员不只是处在当下，更是活在当下。

从这一刻起，观众也加入进来，赋予这个之前只存在于纸页上的角色更多的含义，和演员一起塑造角色。在2011年的悬疑惊悚片《锅匠，裁缝，士兵，间谍》（*Tinker Tailor Soldier Spy*）中，加里·奥德曼（Gary Oldman）饰演军情五处的特工乔治·史迈利。影片的最后一个镜头，是他坐在一张会议桌上，然后转头看向观众。“曾经有人问我……在最后那场戏中，我究竟在想什么，”接受采访时，奥德曼向我回忆说，“我说：‘这个嘛，我走进来，坐下，然后假装扫视

一群并不存在的人。我知道到了某个时间，我就要把头转过来，直接看向镜头，而摄影机要在我转过头来之前，从桌子上方向我推近。于是我坐下来，看着，然后转头。这就是当时我脑子里想的东西。但是你刚看完电影，所以你会往我的角色身上强加想法。是你在为我充实这个角色。’”(36)

奥德曼的这番回答和“另一位史迈利”[29]——亚力克·吉尼斯（Alec Guinness）的想法不谋而合。吉尼斯在1980年接受奥斯卡终身成就奖时回忆说，在他还是表演系学生的时候，“我意识到如果我真的准备以演戏为生，最明智的事情就是什么都不做。从那以后，我基本上就是这么做的”。(37)而这或许是所有伟大演员的共同点：他们什么都没做，却无为胜有为。

观影推荐

玛利亚·法奥康涅蒂，《圣女贞德蒙难记》（1928）
马龙·白兰度，《码头风云》（1954）
罗伯特·德尼罗，《出租车司机》（1976）
梅丽尔·斯特里普，《苏菲的抉择》（1982）
切瓦特·埃加福特，《为奴十二年》（2013）
薇奥拉·戴维斯，《藩篱》（2016）

第三章　艺术设计

影片人经常会使用“制作水准”（production value）这个词来评价一部电影，那么这个词究竟是什么意思呢？

通常情况下，“制作水准”指的是一部电影的整体外观，搭建一个真实可信的银幕世界所需的充实感、材质感和细节感，哪怕影片的背景设在古老的过去，或者遥远的银河系。一部影片的制作水准涉及包括摄影和音效在内的多个环节，但是给人感觉最直观的还是影片的视觉设计，这其中包含影片的整个实体环境，从背景、外景、布景、道具，到服装、发型和化装。（通常来说，导演会在制作伊始就选好艺术指导，然后由艺术指导来领导一个由置景师、艺术家和工匠组成的部门。艺术指导会和发型师、化装师、服装设计师密切合作，而他们又都要听从导演的指挥。）

简而言之，艺术指导负责的是我们在银幕上看到的一切——角色生活的或者去过的每一个地方，他们使用的或者看见的每一件道具，以及大大小小的各种装饰品。即便是最自然的、“未经修饰”的外景地，也会交给艺术指导进行一定的改造，以便符合影片的故事要求。

有些人会用法语“mise-en-scene”（意为“场面调度”）来指电影每一帧画面中视觉元素的外观和编排。我也称之为一部电影的物质文化，即能够营造地方感（sense of place）、鼓励观众相信银幕现实的有质感的东西。设计元素能够传递信息，不仅能反映银幕上的世界和人物，还有摄影机背后的工作人员的品位、视角和审美。

实际上，导演和艺术指导的合作非常密切（他们也会和摄影师密切合作），以至于在一部影片中，你很难判断哪些部分是导演的功劳，哪些部分是艺术指导的功劳。

最早被冠以“艺术指导”这个头衔的是威廉·卡梅伦·孟席斯（William Cameron Menzies）。之前在《月宫宝盒》（*The Thief of Bagdad*）等默片，以及后来的《汤姆历险记》（*The Adventures of*

Tom Sawyer）中，他已经在艺术设计工作上展现出非凡的才能。最终给他“艺术指导”头衔的，是《乱世佳人》的制片人大卫·O.塞尔兹尼克（David O. Selznick）。孟席斯为《乱世佳人》打造出了火烧亚特兰大的壮观场景，以及各种华丽精致的内景。给孟席斯艺术指导的头衔，反映了他在片中发挥的重要作用。塞尔兹尼克把所有视觉元素的最终决定权都交给孟席斯，比如本片鲜艳灵动的色彩运用就是孟席斯的功劳。

艺术指导，有时也叫艺术总监或者置景师。孟席斯和锡德里克·吉本斯[Cedric Gibbons，代表作：《绿野仙踪》（*the Wizard of Oz*）、《雨中曲》（*Singin’ in the Rain*）、《费城故事》（*Philadelphia*）]、艾伯特·S. 达戈斯蒂诺[lbert S.D’Agostino，代表作：《伟大的安巴逊》（*The Magnificent Ambersons*）、《美人计》）（Notorious）]以及范·内丝特·波尔格拉斯[Van Nest Polglase，代表作：《深闺疑云》（*Suspicion*）]和佩里·弗格森[Perry Ferguson，代表作：《公民凯恩》（*Citizen kane*）、《黄金时代》）]等当代艺术指导给我们带来了电影史上最为华丽、最具想象力的片场布景，不管是文学幻想、华丽憧憬，还是日常现实、荒诞抽象，他们全都有所涉及。

今天谈起艺术设计，我们倾向于联想到有着强烈而独特的视觉风格的导演，像韦斯·安德森、吉尔莫·德尔·托罗、乔治·米勒（George Miller）等。而且，就和剪辑一样，奥斯卡最佳艺术指导奖通常都是颁给在艺术指导方面做得最张扬、最气派的电影，比如服装华丽的历史剧情片，或者在视觉上极富创意的电影，像2016年的奥斯卡最佳艺术指导奖得主《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》（*Mad Max: Fury Road*）。奥斯卡的这种偏好是可以理解的，因为从时代片和幻想片中最能看出艺术指导的功力。但是这也让观众产生一个错误的观念，认为气派就是一切，优秀的艺术指导就意味着布景要最绚丽、最浮华。但事实上，艺术指导对于华丽的大片很重要，对于朴素的写实片也很重要。

最好的艺术设计是难以察觉、不着痕迹的，观众可能根本意识不到它的存在。比如《阿拉伯的劳伦斯》中，艺术指导约翰·博克斯（John Box）在沙漠场景中放置黑色小石块作为视觉参照物，让观众感受到沙漠的广袤无边；又比如在《大白鲨》中，乔·阿尔维斯（Joe Alves）通过精妙的专业手段，让一条故障频发的机械鲨鱼变成一头逼

真恐怖的海中巨兽。而当艺术设计出现问题时，场面则会非常尴尬，比如在《美国狙击手》（*American Sniper*）的一场戏中，布拉德利·库珀怀里的小孩一看就是个道具，这让一部原本真实可信的电影瞬间掉价。

美轮美奂和富有想象力的艺术设计能够极大地提升观众的观影快感。几十年来，由肯·亚当（Ken Adam）打造的各种新奇武器、车辆和反派的秘密基地设计，构建了007系列电影中妖娆的幻想世界；雷德利·斯科特（Ridley Scott）电影中的服装、生物、场景设计也赋予了影片独一无二的风格化外观和深沉的情感。相比之下，在迈克·利[Mike Leigh，代表作：《秘密与谎言》（*Secrets & Lies*）]和诺厄·鲍姆巴赫[代表作：《年轻时候》（*While We're young*）、《美国情人》（*Mistress American*）]这类导演拍摄的现代剧情片中，影片场景给人的感觉特别随意，但实际上，这些场景可能也经过了长达数月的精心设计和打造，最终获得真实自然、毫不做作的效果。最好的艺术设计是通过无形与有形、逼真和矫饰之间的内在张力实现的，优秀的艺术指导能为观众打造出愉悦的、富有质感的视觉体验，并提供细节丰富的布景，让表演者尽可能真实、自然地表演。

背景作前景

画面的背景中发生了什么？告诉了我们什么？

画面的背景是在帮助叙事，还是分散了观众的注意力？

一部好电影提出的第一个问题就是“我们在哪里？”针对这个问题，艺术设计能给出最清楚、最迅速的回答。

在大部分现代剧情片或者追求细节准确性的历史片中，艺术设计的目的就是写实，即便电影是在多伦多取景，也要让观众相信故事的确是发生在设定中的纽约或者波士顿。

在《总统班底》中，艺术指导乔治·詹金斯（George Jenkins）不只在洛杉矶等比例复原了《华盛顿邮报》位于第十五大道的新闻编辑室，还特意去报社记者的废纸篓找垃圾（他给记者们分发纸箱，让

他们把不用的垃圾邮件和废纸都扔在里面）。詹金斯对细节的极致追求，其实也反映了影片导演艾伦·J. 帕库拉和制片兼主演罗伯特·雷德福的用心，他们坚持不放过任何一个细节，力求准确还原当时的场景，尤其是《华盛顿邮报》的新闻编辑室。“除了关注前景，我们还常常关注背景。”雷德福告诉帕库拉的自传作者贾里德·布朗（Jared Brown），“艾伦和我都觉得背景细节很重要，因为把这些细节放进去之后，能让一个场景更有深度。[38]”据报道，影片开场使用的对讲机和现实中水门事件相关人员使用的对讲机是同款，就连他们收到的一百元纸币的序列号都和真实事件是一样的。

像这种对真实性的苛求可能会让观众觉得有点儿小题大做，甚至觉得是在浪费时间，但是如果导演和艺术指导想要图省事，或者因为预算限制、时间限制而不得不放弃对细节的考究，那么不管影片的表演、对白、行动有多么真实，影片的外部环境始终无法让人信服。在1954年的《码头风云》中，导演伊利亚·卡赞和艺术指导理查德·戴（Richard Day）坚持在霍博肯（Hobokan）市实地拍摄这个新泽西码头工人的故事。部分原因在于卡赞对他十年前的导演处女作《布鲁克林有棵树》（*A Tree Grows in Brooklyn*）的艺术设计非常不满。虽然那是一部时代片，但后来他表示影片看上去“非常假……房间太过干净、漂亮，一看就是道具师做出来的”。[39]

曾在《洛城机密》（*L.A. Confidential*）、《猫鼠游戏》（*Catch Me If You Can*）、《欢乐谷》（*Pleasantville*）和2016年沃伦·比蒂（Warren Beatty）导演的电影《打破陈规》（*Rules Don't Apply*）中担任艺术指导的珍妮·奥佩沃尔（Jeannine Oppewall）就很支持对细节的打磨，因为设计部门和美术部门通常最早开工，所以应该为整个摄制组树立一个工作榜样。

“我们来得最早，”她说，“理想情况下，我们的工作就是为影片定下基调、树立标杆、铺垫好情绪……我要尽我所能为后来者设立一个高标杆，这样一来，任何人都没有理由偷懒，每个人都会专心投入工作，每个人都会意识到他们肩负着一定的责任。这也是为什么我们会收集别人的垃圾，给那些普通的桌子拍照片，把那么多的时间都花在素材积累上。”

史蒂文·斯皮尔伯格的《猫鼠游戏》是一部背景设在二十世纪六十年代的犯罪片，莱昂纳多·迪卡普里奥在片中饰演一个冒充飞行员

的年轻诈骗犯。在为本片设计布景时，奥佩沃尔特地派一名助理去泛美航空的档案室里寻找素材，并把这些素材用在了一个很短的走廊场景中。当迪卡普里奥和另一名角色在走廊里边走边聊天时，整个人类的航空史都通过他们身后一系列的照片和展示窗中的空姐形象塑料模特在他们身后呈现出来。通过复古的图片和空乘制服，奥佩沃尔为一个原本乏味无聊的走廊背景增添了不少视觉乐趣。与此同时，它们也传达出迪卡普里奥的角色对飞行的美好憧憬，并让观众也能感同身受。

“在那个时代的美国，飞行是一件特别美妙的事情，它代表着自由，你可以飞往你从未去过的任何地方。”奥佩沃尔解释说，“所以当时我就想，我们要放什么东西进去，才能让观众感受到这种飞行的乐趣，以及这个年轻人需要学多少东西？即便你没把注意力放在这些照片上，你也知道他可以从中获取许多信息。”(40)

同样，在《社交网络》中，导演大卫·芬奇（David Fincher）和艺术指导唐纳德·格雷厄姆·伯特（Donald Graham Burt）摒弃了将哈佛描绘成完美象牙塔的传统套路，而是凸显出它光鲜外壳下的陈旧与破败，用芬奇的话形容，叫“劣质的组合家具，脏兮兮的被子，墙壁正中间还安着一个火警警铃”。(41)（顺便说一句，这些场景都是在巴尔的摩的约翰霍普金斯大学拍摄的。）这些选择不仅体现《社交网络》明确的去浪漫化态度，更从一开始就传递出一个信息：主角马克·扎克伯格和同行虽然出身于不同的社会阶层，但他们都是从同一条起跑线出发。

但在有些情况下，电影需要承认，甚至彻底接受不真实的艺术设计。比如在《至尊神探》（*Dick Tracy*）中，艺术指导理查德·西尔贝特（Richard Sylbert）和导演沃伦·比蒂在为影片制作背景时，并没有选择当时顶尖的电脑特效技术，而是采用蒙版绘景[30]（watte painting）技术。因为这是一部漫画改编电影，使用蒙版绘景可以与漫画原作的美学风格保持一致。值得一提的是，西尔贝特曾经参与《登龙一梦》（*A Face in the Crowd*）、《满洲候选人》（*The Manchurian Candidate*）、《唐人街》、《穆赫兰道》（*Mulholland Dr.*）等诸多影史经典的艺术设计工作，并凭借《至尊神探》获得了他人生的第二尊奥斯卡奖。反观像《唐人街》和《洛城机密》这两部电影，则使用棕榈树街道这种极具辨识度的洛杉矶景色，以及潘特吉斯剧院、福尔摩沙咖啡馆等地标性建筑，让观众迅速了解故事发生的地

点。而像百叶窗、费多拉帽、丛林红口红和燃烧的香烟等视觉元素，则属于典型的致敬，告诉观众影片的灵感源是四十年代的黑色惊悚片。

雷德利·斯科特的科幻惊悚片《银翼杀手》（*Blade Runner*）也采用了类似的风格。你可以看到霓虹灯、烟雾等熟悉的黑色电影元素，以及流光溢彩的街道和臆想的未来车辆与建筑，打造出一个“二手未来”的世界。同样，《星球大战》也是采用这种新旧交融的风格，让观众感觉这个世界仿佛存在已久，虽然我们才刚开始探索这个世界。

科幻惊悚片《人类之子》的背景设定在2027年反乌托邦式的英国。在制作本片时，导演阿方索·卡隆也想要打造出这种过去与未来密集交织的质感。卡隆告诉我，从《你妈妈也一样》（*Y Tu Mama Tambien*）开始，在他的所有电影中，“背景和角色同等重要”。[42]《人类之子》就是一个最佳案例，由克里夫·欧文（Clive Owen）饰演的主角西奥一路跌跌撞撞，穿过居民区、废弃空间和一处海边的难民营，镜头跟随他为观众献上了一场视觉信息的盛宴。卡隆要求影片的艺术指导吉姆·克雷（Jim Clay）和杰弗里·柯克兰（Geoffrey Kirkland）确保每个视觉元素都要反映片中的现实世界，并要有十足的未来感。影片对细节的要求极高，就连贴在迈克尔·凯恩饰演的角色家里墙壁上的明信片，都经过了精心的挑选。影片的每一帧画面，都在告诉你这些角色生活在一个怎样的时代和世界。对阿方索·卡隆来说，外部环境在本片中极其重要，以至于片中几乎没有特写镜头。

在《至尊神探》中，西尔贝特刻意凸显布景的虚假，因为他不希望观众对这个世界感到熟悉，虽然我们对这个故事并不陌生。相比之下，《银翼杀手》《星球大战》《人类之子》的电影制作者们，将银幕世界设计得非常破旧、荒凉但又逼真，就是为了赋予这些幻想故事更高的可信度。当然，还有一些电影存在于真实可信与荒诞离奇之间。斯坦利·库布里克的《大开眼戒》（*Eyes Wide Shut*）就是一个很好的例子。虽然这个故事发生在纽约，但库布里克毫不掩饰影片是在伦敦摄影棚内拍摄的事实。

在制作《大开眼戒》时，影片的艺术指导莱斯·汤姆金斯（Les Tomkins）和罗伊·沃克（Roy Walker）精准地还原了纽约的格林尼治村，甚至特意实地测量了街道的宽度，并标记了自动售报机的具体位

置。尽管如此，影片布景还是给人一种老旧的剧场感，这种风格选择与汤姆·克鲁斯疏离、冷漠的表演相辅相成。不管是反复出现的店铺门面，还是偶尔出现的背景投影[31]（rear projecetion）场景，影片中的任何东西看上去都不够真实。但是，库布里克的捍卫者很快就会指出，这可能就是他想要的效果，因为这个故事本来就发生在一个介于梦幻与现实之间的空间。

但是如果把握不好的话，一部电影——尤其是时代片——的导演和艺术指导很容易走极端，将所有带有时代特征的视觉元素一股脑儿往电影里塞，使得电影沦为纯粹的拼贴画。《十二宫》（*Zodiac*）是一部背景设在二十世纪七十年代的犯罪剧情片，影片导演大卫·芬奇在谈起本片时就说过："我们不想拍一部只有大领带和长鬓角的电影。"(43)

大卫·O.拉塞尔的《美国骗局》也是一部背景设在七十年代的电影，片中大量的亮面墙纸、有机玻璃饰品、榕树盆景就让影片徘徊在拼贴画的边缘。而《秘密特工》（*The Man from U.N.C.L.E.*）则完全沦为了拼贴画，片中展现的六十年代摩德文化（Mod）让人感觉只是戏仿，并不真实（但不得不承认确实很有娱乐性）。不管是不着痕迹的真实感，还是直观明显的风格化，都是实用的美学手法。只要制作者目的明确，艺术设计与影片故事融为一体，那就没有问题。

有时候，安排得当、富有创意的时代错误（anachronism）——即在视觉叙事中故意加入与时代不符的内容，引起现代观众的共鸣——也能帮助电影制作者在现实主义与风格化之间达到平衡。像《卡拉瓦乔》（*Caravaggio*）的导演德里克·贾曼（Derek Jarman）、《辉煌时代》（*The Moderns*）的导演艾伦·鲁道夫（Alan Rudolph）、《红磨坊》（*Moulin Rouge!*）的导演巴兹·鲁赫曼（Baz Luhrmann），这几位都曾故意把现代的视觉元素放进时代片中，为他们的故事注入新鲜感。这其中最大胆、效果也最好的例子，莫过于索菲亚·科波拉2006年的电影《绝代艳后》（*Marie Antoinette*）。在影片中，虽然年轻皇后的衣橱设计符合历史，但导演却故意在衣橱里摆了一双匡威的帆布鞋。

《绝代艳后》是一部为玛丽·安托瓦内特正名的电影，讲述这个年轻女子如何与世无争，却最终因为沉溺于物质享受而走向毁灭。而这个故意"穿帮"的镜头，其实是为了进一步凸显这种纸醉金迷的生

活。不过纵观电影史，影片内容与时代背景严重不符的例子比比皆是。比如二十世纪五十年代的《圣经》主题的史诗片中，常常可以看到充满刻奇味道的设计风格，又比如汤姆·霍珀（Tom Hooper）导演的《国王的演讲》（*King's Speech*）中，出现了一些风格诡异的墙壁。虽然该片的艺术指导伊芙·斯图尔特（Eve Stewart）坚称这些墙壁完全符合莱昂内尔·洛格（Lionel Logue）本人在现实中的戏剧品味，但它的设计还是和整部影片格格不入，很明显只是为了给一个静态场景增加一些视觉趣味。

换句话说，《国王的演讲》——包括汤姆·霍珀和伊芙·斯图尔特合作的另一部影片《丹麦女孩》——的艺术设计很多时候只是作为演员表演的背景，并没有和演员说话、呼吸、生活的环境融为一体。不管是背景还是前景，一部电影的艺术设计都应该和里面的角色一样有生命。

艺术设计对观众的心理影响

影片的物理空间唤起了你的哪些感觉？

它们反映出了怎样的情绪？

艺术设计并不只是搭建物理场景，还要传递重要的心理和情感信息。

虽然《大开眼戒》刻意的艺术设计假得让人出戏，但斯坦利·库布里克的电影一直都是利用夸张设计激起观众强烈情感反应的大师级案例，从《光荣之路》（*Paths of Glory*）和《奇爱博士》中可怕的作战会议室，到《闪灵》中阴森空荡的远望酒店，无不如此。

《闪灵》中远望酒店的片场，是艺术指导罗伊·沃克在伦敦的一个摄影棚搭建的。这也是通过电影布景凸显和反映角色心理的经典案例。杰克·尼克尔森在片中饰演一个遭遇创作瓶颈的作家，在他发疯之后，酒店内新旧装饰元素的诡异交融、高得夸张的天花板、俗气的色彩搭配，以及反复出现的迷宫式设计母题[32]（motif），都营造出一种强烈的错位感，让观众感觉好像被什么强大而邪恶的力量压得喘

不过气来。罗伊·沃克明显受到《公民凯恩》的艺术设计的影响。《公民凯恩》的艺术指导佩里·弗格森参考报业大王威廉·伦道夫·赫斯特（William Randolph Hearst）在圣西米恩的住所，打造出了一座名为仙那度的豪宅。弗格森故意把仙那度设计成一个巨大空旷的城堡，为《公民凯恩》中大量戏剧化的深焦摄影服务。

即便艺术指导在努力追求极致的写实度和精准性，他们也不会忽略艺术设计的心理暗示作用。以《总统班底》为例，这部影片虽然极力追求写实，但是帕库拉、詹金斯以及摄影师戈登·威利斯（Gordon Willis）在华盛顿选择外景地时，为了凸显鲍勃·伍德沃德和卡尔·伯恩斯坦在政府机构面前的渺小无力，他们故意突出建筑物的高大冷酷，给它们涂上了一层法西斯的色彩。

在《毕业生》中，导演迈克·尼科尔斯（Mike Nichols）和艺术指导理查德·西尔贝特认为片中的两个家庭——布拉多克一家和罗宾逊一家——应该代表加州富贵梦的两个侧面：一面是健康无害，另一面是邪恶凶狠。布拉多克家的房子是中产阶级价值观的体现，笔直的线条设计，还有一个湛蓝干净的游泳池；而罗宾逊家的环境则像丛林一样，仿佛暗含危险，令人望而生畏。

在《沉默的羔羊》中，艺术指导克里斯蒂奇·塞亚（Kristi Zea）为影片女主角克拉丽丝·史达琳打造了两个截然不同的活动空间：一个是冰冷、中性、充满官僚气息的FBI部门，也就是她接受训练的地方；另一个是阴暗、迷宫般的哥特式风格监狱，也就是关押她的对手汉尼拔·莱克特的地方。两个空间分别代表克拉丽丝在片中的两段旅程：一条是事业上的，因为她要在一个男性统治的工作环境中寻求发展；另一条是情感和精神上的，因为她要克服自己内心始于童年的恐惧。

在艺术设计上，《沉默的羔羊》其实开了个坏头，因为自此以后所有的警匪片中，都少不了一块贴满了照片、地图、姓名、文件，并且画满了红线的展示板。类似的镜头早就已经被用烂了，但你不得不承认，这样做省却了冗长的阐释情节，也能帮助观众了解复数角色和他们之间的关系。在看电影的时候我们可能不会注意，但电影的艺术设计一直在帮助我们感知和理解电影，并在视觉、精神乃至潜意识上影响我们。

多彩世界

片中的颜色是浓烈、华丽、明显，还是朴素低调，几乎没有存在感？

这些色彩是在帮助叙事，还是衬托、暗示当下已经很明显的情绪和信息？

颜色可以决定一部电影，打造出一个充满象征意义和情感的世界，触发观众不自觉的反应。

颜色是一种强有力的工具。事实上，艺术指导在读完剧本后做的第一件事情，通常就是确定电影的色调（palette）。在大卫·O.拉塞尔导演的《斗士》中，影片用冷色调来展现马萨诸塞州洛厄尔市的破败环境。几年后的《美国骗局》虽然同为拉塞尔的作品，但相比于《斗士》，这部电影更不写实，更像是一个警世寓言，所以使用了大量醒目的黄色与金色。每部电影的色彩方案（color scheme）都在向观众传递重要信号，告诉观众影片的基调、视角和情感目标。

在为电影《赎罪》（*Atonement*）勘景时，艺术指导萨拉·格林伍德（Sarah Greenwood）特地寻访了英国各地的豪华古宅。在此期间，一间“颜色绿得令人沉醉”[(44)]的厨房给她留下了深刻印象，于是她便决定把这种绿色作为影片前半段的视觉主题。因为在她看来，“二战”前的英国乡间夏末有这样一种青翠的气息，最终这个色调贯穿了电影始终。

同样，在拍摄《至尊神探》时，西尔贝特的色彩方案限定了七种颜色，这七种颜色都是漫画家切斯特·古尔德（Chester Gould）在漫画原作中使用的色彩。最终的电影成品完美地再现了这种报纸漫画的俗气风格，而没有像时下流行的漫画改编电影那样走严肃化、现代化的改编路线。

剧情片《珍爱》（*Precious*）讲述的是一个被贫穷与家庭暴力围绕的女孩的成长故事。有意思的是，导演李·丹尼尔斯（Lee Daniels，与前文《白宫管家》主演重名）和艺术指导罗赛尔·伯利纳（Roshelle Berliner）着重使用鲜艳的红色、蓝色、黄色作为背景

色，而没有像常见的做法那样，将她的世界塑造得暗淡无光，缺乏色彩和乐趣。丹尼尔斯想要捕捉她在不屈不挠、努力求生中展现的活力与乐观精神，用他的话说：“我们既要展现痛苦，也要展现美丽。”(45)

大部分电影制作者都会追求使用能准确反映影片时代背景的颜色，但有些电影人会毫不吝啬地使用鲜艳甚至媚俗的颜色，以便赋予影片强烈的情感。其中一个经典案例是雅克·德米（Jacques Demy）1964年的歌舞片《瑟堡的雨伞》（*The Umbrellas of Cherbourg*）。这是一个以悲剧收场的爱情故事，全片都包裹在糖果一般鲜艳大胆的粉色之中。这样鲜艳亮眼的色彩同样出现在2016年另一部讲述爱情悲歌的歌舞片《爱乐之城》（*La La Land*）中。

斯派克·李、佩德罗·阿莫多瓦（Pedro Almodovar）、托德·海因斯（Todd Haynes）等导演都使用过同样大胆的色彩，致敬他们喜爱的五十年代通俗片。关于红色在《为所应为》、《关于我母亲的一切》（*All About My Mother*）、《卡罗尔》（*Carol*）中的运用都可以写出一篇论文，而在这几部电影中，红色分别代表女性的虚伪、欲望以及她们面临的暴力威胁。

色彩对于一部电影的视觉画面和心理暗示有至关重要的作用：史蒂文·斯皮尔伯格执导的《辛德勒的名单》（*Schindler's List*）是一部以犹太人大屠杀为主题的黑白剧情片，但在片中却出现了一个身着红衣（又是红色！）的小女孩；另外，迈克尔·曼（Michael Mann）的惊悚片《盗火线》和《借刀杀人》（*Collateral*）的饱和色调也有类似的效果。

不过，有些色彩调度也容易沦为俗套，比如《黑鹰坠落》（*Black Hawk Down*）之后，青黄色烟雾就在军事题材电影中泛滥成灾，又如斯皮尔伯格近年的大部分时代片，包括《林肯》和《间谍之桥》（*Bridge of Spies*），无一例外都包裹在一层蓝灰色的雾气之中。当你注意到电影的色彩时，问问你自己：这些颜色在这个场景或者整部影片中起到了什么作用（是帮助你在人群中找出主角，还是突出某个重要的行动）？如果它吸引了你的注意，在象征、叙事，或是对眼睛的直接引导上发挥了作用，那么这些色彩设计就成功了。

角色视角

我们进入了哪个角色的世界？

最好的艺术设计不仅能帮助观众理解主角的视角，还能进入主角的视角。

在约翰·弗兰肯海默（John Frankenheimer）导演的以冷战为背景的惊悚片《满洲候选人》中，有一场非常重要的催眠戏，理查德·西尔贝特为这场戏搭建了三个不同的布景：一个布景里坐着一群被洗脑的美军士兵，一个布景里坐着一群开园艺会的妇女，还有一个布景是从非裔美国士兵的视角看到的催眠过程。弗兰肯海默和摄影师莱昂内尔·林登（Lionel Lindon）把整个场景连拍了三次，每次都完整地绕拍一圈，最后在剪辑师费里斯·韦伯斯特（Ferris Webster）的帮助下把三个场景拼接到一起，合成一个徐徐展开的梦境。

在阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock）的《迷魂记》（*Vertigo*）和达伦·阿伦诺夫斯基（Darren Aronofsky）的《梦之安魂曲》（*Requiem for a Dream*）中，都出现了梦魇般的视觉元素，把观众拉入主角疯狂而扭曲的世界中（两部影片的主角一个有焦虑症，一个有毒瘾）。在《黑天鹅》（*Black Swan*）中，艺术指导特蕾泽·德普雷（Thérèse DePrez）也进行了类似的主观式艺术设计，通过对镜子、窗子等带反射面的母题神乎其神的运用，来展现一位芭蕾舞女演员心灵走向崩溃的全过程。1996年的《猜火车》（*Trainspotting*）之所以能成为导演丹尼·鲍伊（Danny Boyle）的成名作，部分原因在于他用大胆猎奇而又令人作呕的细节来反映男主角吸毒后肉体和精神上的体验。影片最“臭名昭著”的一场戏，就是伊万·麦克格雷格（Ewan McGregor）的角色想要从马桶里捞出毒品，结果整个人却直接钻了进去。这场戏堪称视觉想象与执行的神来之笔，拍摄手法虽然相对原始，却给观众留下了更加深刻的印象：艺术指导卡韦·奎因（Kave Quinn）只是把一个马桶锯成两半，然后在半边马桶后面放一个滑道，让麦克格雷格滑进去（麦克格雷格还想出了在钻进去之前做一个旋转动作，让自己看上去更像是被吸进了下水道）。通过如此有创意而又令人不适的主观视角，奎因和鲍伊捕捉到了主角毒瘾发作后的污秽与疯狂，打造出了那个年代最令人难忘的名场景。

艺术设计不仅能让观众了解角色，还能够传递主角不能传递的价值观、需求和欲望。举个例子，影片《卡罗尔》讲述一个在二十世纪

五十年代的纽约，两个女人坠入爱河的故事。为了让观众感受到那个年代的精致华丽，导演托德·海因斯和艺术指导朱迪·贝克尔（Judy Becker）煞费苦心，他们想让观众既能欣赏角色精致优雅的外形，也会去想角色以这样的形象在掩饰什么，或者表达什么。

在时代片中，艺术设计在表现角色的命运转变上起到了极大的作用。比如，影片《花村》（*McCabe & Mrs. Miller*）的舞台设在美国西北部的一个荒凉小镇，随着时间的推移，镇上的建筑也变得更加牢固和华美；在《莫扎特传》（*Amadeus*）中，帕特里齐亚·冯布兰登施泰因（Patrizia von Brandenstein）在设计莫扎特家的室内场景时，会注意随着莫扎特开支渐涨，收入渐少的资金状况，一点点儿地拿走家具和装饰品。在马丁·斯科塞斯的指导下，艺术指导克里斯蒂奇·塞亚在《好家伙》的每一个场景中都塞满了信息，以求随时展现亨利·希尔和卡伦·希尔的成功、自负。斯科塞斯后来提到："电影一定要尽量多给观众一点儿信息，用画面和信息淹没他们。如此一来，一部电影便可以重复欣赏，影迷每次重看都会有新的发现。"(46)

2010年的《初学者》（*Beginners*）是导演迈克·米尔斯（Mike Mills）的一部半自传性质电影。影片的拍摄地点是洛杉矶的一幢老宅，而且还是理查德·诺伊特拉[33]（Richard Neutra）亲手设计的。米尔斯把它作为片中一个角色的住所，而这个角色正是以他的父亲——已故博物馆馆长保罗·米尔斯为原型。"托佩尔一家（the Topper family，现实中老宅的主人）已经在这里住了四十多年，一个家庭该有的历史感和杂乱感，这里都有。"米尔斯说，"所以……厨房和几个小卧室里全是他们自己的东西，我基本没碰过。因为你没法再现那种杂物堆积的感觉……我们几乎没有使用什么灯光，也没有重新刷漆。餐桌和椅子都是他们自己的，我只是从父母家搬来了几把椅子，以及拿来一些他们收藏的手工艺品，再在沙发上摆几个垫子，铺上床罩，有点儿像是在拍纪录片。"

最终，《初学者》中的房子看上去俨然就是一个博物馆馆长的家，摆满了各种艺术品。另外，主人公奥利弗的画和设计作品全来自米尔斯本人，他曾经是一名平面设计师。"他是一个少言寡语、性格内敛的人。"谈起伊万·麦克格雷格饰演的奥利弗，米尔斯说道，"所以那些画，还有那些图形设计……全都是帮助观众了解奥利弗的工具。"(47)在2016年的电影《二十世纪女人》（*20th Century Women*）中，米尔斯也采用了类似的设计。因为这是一部致敬他已故母

亲的电影，所以他特地拿来母亲生前的一些银镯，让女演员安妮特·贝宁（Annette Bening）挑了戴上，还从父母在蒙特西托的家中拿来了一些布艺品装饰片场。正是这些经过深思熟虑，并且符合角色性格的细节，让影片获得了生命，也让观众沉浸在设计人员打造的环境之中。这些环境能够反映生活在其中的角色，就好像我们的房子能反映我们的性格一样。

特写的难题

演员看起来怎么样？

他们的发型和化装是否有助于角色塑造？

我们都希望电影明星看上去漂漂亮亮的，但如果他们自己只想着要漂漂亮亮的，那就要出事了。

演员要为表演做出不少牺牲，化装虽然算不上什么很大的牺牲，但也至关重要，尤其是在演员必须“扮丑”的时候。好演员能够放下虚荣心，根据角色来调整自己的外形。比如在《女魔头》（*Monster*）中，查理兹·塞隆（Charlize Theron）化身一脸病态的吸毒女，观众几乎认不出是她本人；在《老无所依》（*No Country for Old Men*）中，科恩兄弟给哈维尔·巴登（Javier Bardem）饰演的变态杀手，设计了一个诡异的西瓜皮发型。像这类大胆的形象突破往往能得到媒体和评委的青睐（查理兹·塞隆和哈维尔·巴登都凭借各自的毁容型表演获得了奥斯卡奖），但多数情况下明星还是会拒绝，或者不会为角色大改形象，以免招致粉丝的批评。

一个演员的外形要能在角色真实性和观众期待之间保持精准的平衡，而通常情况下，观众期待都会占上风。比如《日瓦戈医生》（*Doctor Zhivago*）、《雌雄大盗》（*Bonnie and Clyde*）、《妙女郎》（*Funny Girl*）明明都是时代片，然而在这三部影片中，主演朱莉·克里斯蒂（Julie Christie）、费·唐娜薇（Faye Dunaway）、芭芭拉·史翠珊的发型和妆容却都是二十世纪中期的风格。又比如，歌舞片《辣身舞》（*Dirty Dancing*）的背景虽然设在六十年代，但主演帕特里克·斯韦兹（Patrick Swayze）却留着八十年代流行的鲻鱼

头（mullet）；《珍珠港》（*Pearl Harbor*）中的演员造型更带着一股明星写真的味道，本·阿弗莱克（Ben Affleck）和一众影星根本不像是在拍战争片，倒像是砸重金玩了一次战争题材的角色扮演游戏。

妮可·基德曼在2002年的小说改编电影《时时刻刻》（*The Hours*）中的假鼻子至今争议不断。一些评论人认为，妮可·基德曼为了演好弗吉尼亚·伍尔夫甘愿抛弃形象，体现出她作为演员的职业素养，这种做法值得钦佩；但另外一些人则认为这个假鼻子只会让观众分心，实属画蛇添足。

我个人倒认为这个假鼻子很成功，但特效化装破坏表演的例子倒也不在少数。比如在家庭喜剧《魔法保姆麦克菲》（*Nanny McPhee*）中，艾玛·汤普森（Emma Thompson）根本没必要打扮得那么阴森和卡通化；而在联邦调查局局长埃德加·胡佛（John Edgar Hoover）的传记片《胡佛》（*J. Edgar*）中，莱昂纳多·迪卡普里奥的脸也没必要像橡胶那样肿胀。再看看近年的一些电影，比如在恶评如潮的喜剧片《母亲节》（*Mother's Day*）中，茱莉亚·罗伯茨（Julia Roberts）重新戴上了她在《诺丁山》（*Notting Hill*）中的那个经典红色假发，你可以将它看作是一个奇怪的电影梗，但这个假发实在太假了，而且让人看着浑身不舒服。同样，在《致命伴旅》（*The Tourist*）的一场高潮戏中，安吉丽娜·朱莉穿上一件俗气的黑色晚礼服，盘了一个同样俗气的高髻，就从一个风采迷人的国际间谍变成一位悲痛欲绝的贵妇，这样的处理也让人觉得假得不行。

在过去，化装流程有时会很复杂，演员需要在化妆间坐上好几个小时，才能完成上装和特效化装（也称“面部模具”）。而今天的化装往往是传统化装技术与顶尖电脑特效的结合。在拍摄《本杰明·巴顿奇事》（*The Curious Case of Benjamin Button*）时，布拉德·皮特在椅子上坐了几个小时，让制作团队对他的脸部进行翻模。在影片中，布拉德·皮特饰演的角色年龄跨度长达七十多年，而这些神奇的场景都是通过特效化装与数字特效的完美结合来实现的。这两种方法都很耗时费力，前者要模拟、制作不同年龄的半透明超薄皱纹贴片，后者则涉及复杂的动作捕捉技术，还要把布拉德·皮特的脸和“扮演”他各年龄段的替身演员的身体完美结合在一起。但在观影过程中，观众并不会在意这些神奇的化装技术，而是彻底沉浸在巴顿和他青梅竹马的恋人之间的旷世奇恋中。

在观影过程中，观众应该只关心接下来会发生什么，而不是暗自好奇：“这到底是怎么做到的？”不管一部电影的演员造型有多么亮眼，它都应该服务于故事，而不是分散观众的注意力。

人靠衣装

是演员穿着衣服，还是衣服“穿着”演员？

我们常说“人靠衣装”。同样，服装可以成就一部电影，但也可以毁掉一部电影。

刚入行时，迈克尔·道格拉斯（Michael Douglas）是我最早采访的影星之一，应我的提问，他非常慷慨地和我分享了《华尔街》（*Wall Street*）服装设计师埃伦·迈泰尼克（Ellen Mirojnick）的故事。迈泰尼克为道格拉斯饰演的戈登·盖柯一角准备了总价值达两万八千美元的全套服装——特别定制的艾伦·弗卢塞尔（Alan Flusser）的外套和长裤，做工讲究的衬衫、花哨的背带，将他打造成一个典型的八十年代成功人士形象。但对道格拉斯来说，这些衣服还有另一个的作用，那就是帮助他入戏。他告诉我：“每天早上穿上这身西装，系上袖扣，再抽上一根烟，整个角色形象一下子就出来了。”[48]迈泰尼克在谈到戈登这个角色时也曾说道：“我希望把盖柯塑造成一个狂妄自大的人。从他的西装的剪裁到服装的搭配，都好像在说‘去你妈的，我不在乎’。”[49]她之后在另一部由道格拉斯主演的电影《本能》中也担任服装设计师，进一步挑战了自己，做了颇为大胆的尝试。

正如演员可以通过心理活动、面部表情、肢体动作来展现他们扮演的角色，服装设计师也可以通过服装的轮廓、剪裁、颜色、材质来帮助展现这些角色的性格。不管是大大咧咧、不修边幅，比如《欲望号街车》中，马龙·白兰度穿的那件污迹斑斑的紧身T恤；还是外强中干、色厉内荏，比如在《妮诺契卡》（*Ninotchka*）中，葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）脱下古板的苏联军装，换上更具女性柔美气质的雪纺裙；还是四处逃亡、得过且过，比如在《谍影重重2》（*The Bourne Supremacy*）中，马特·达蒙（Matt Damon）只穿了一件薄夹克。这些角色性格和形象都可以通过服装来展现。

服装不仅能体现一个角色的阶层地位、家庭背景，甚至宗教和性取向，还能传达角色隐秘的欲望和追求的形象。用伊利亚·卡赞的话来说，服装应该“能表现角色的灵魂”(50)。但是服装也能呈现电影明星最迷人、最具诱惑性的一面，让观众获得逃避现实的快感和感官上的愉悦。自诞生以来，电影就一直和时尚交织在一起，最早出现的是以时装为主题的新闻短片，然后是时装秀片段和展现角色造型变化的蒙太奇。看到心爱的演员穿上漂亮衣服，一直都是我们观影体验的重要组成部分。服装还能提供潜台词含义：《乱世佳人》中费雯·丽那些华丽裙子背后凝结了由哈蒂·麦克丹尼尔（Hattie McDaniel）饰演的家仆多少心血？《七年之痒》（*The Seven Year Itch*）中的玛丽莲·梦露虽然穿着一条白色系颈裙，可是她的角色真的像这条裙子一样纯洁吗？《费城故事》中的凯瑟琳·赫本（Katharine Hepburn）在游完泳后穿上长袍，角色的冰冷个性都写在了那身衣服庄重严肃的剪裁之中。类似的造型在三十年后的《星球大战》中还成就了一个经典形象——达斯·维达。他的黑色披风与黑色头盔让他活像一个使人心惊胆战、不可触碰的神明。

电影中的服装还能影响我们的品位和选择，引发全新的时尚潮流。比如，艾伦·弗卢塞尔为《华尔街》设计的西装，包括他之前为《美国舞男》（*American Gigolo*）设计的阿玛尼西装，就对整个八十年代的男性着装产生了巨大的影响。同样，《雌雄大盗》中费·唐娜薇（Faye Dunaway）修身的迷笛裙和俏皮的贝雷帽，《安妮·霍尔》中黛安·基顿（Diane Keaton）的卡其裤和领带，都分别在六十年代和七十年代引领女性时尚风潮。和一部影片中的大部分设计元素一样，角色服装的成败也取决于真实性。与此同时，它们也是观众获取自我认同感的一种方式，观众会去想象自己穿着影片角色的那身衣服会是什么感觉。如果一部电影的服装能够打入主流市场，那就意味着它超越了故事和角色，勾起了观众对美好自我的追求。

不管是手工设计制作还是直接从市面购买，优秀的电影服装能够与整个艺术设计相辅相成，共同呈现影片的背景、时代、角色和情感，即便是最不起眼的群众演员，在服装设计上也应该获得和主角同等的关注——李安曾经告诉我，他在为《制造伍德斯托克音乐节》（*Taking Woodstock*）挑选群众演员时遇到过麻烦，因为影片背景设在六十年代，角色的服装以短裤和扎染T恤为主，但来应招的群演都好像练过普拉提一样，没法穿出婴儿潮一代年轻人那种柔弱的感觉。(51)

这也是为什么拿下奥斯卡最佳服装设计奖的是《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》和《星球大战》这样的电影，而不是传统的时代片。这些影片中的服装都有着惊人的细节，让我们得以看到一个存在于摄影棚之外，破败而荒凉的真实世界。相比之下，《聚焦》中的服装虽然毫不起眼，但非常符合影片需要。片中的主演们穿的都是起褶的卡其裤和品味堪忧的衬衫，这些工作装并不能给角色们增添多少魅力，甚至毫不起眼，但这正是它应该达到的效果。

视觉特效

你注意到电影中的视觉特效了吗？

和其他艺术设计不一样，视觉特效通常是在电影制作的最后阶段加上去的。但视觉特效和搭景、装饰、服装、发型、化装同样重要，会影响一部影片的整体观感。而且这些元素往往交织在一起，构成一个集体。

如今的视觉特效已经成了电影中必不可少的元素，观众会觉得有些腻味也无可厚非。那么，今天的视觉特效还像以前那样特殊吗？

换句话说，还记得你上次被一部电影的视觉特效震撼到五体投地是什么时候的事吗？还记得你上次看到一部将银幕世界打造得有血有肉、生机勃勃、完全不同于你的日常体验，并让你彻底忘记特效的存在的电影，是什么时候的事吗？对我来说，最近一部这样让我完全沉浸其中的电影，是2016年的《奇幻森林》（*The Jungle Book*）。在这部电影中，除了唯一的人类角色——尼尔·塞西（Neel Sethi）饰演的主角毛克利是真人实拍，其余内容几乎都是电脑动画。

谈到视觉特效，就绕不开几部里程碑式的作品：乔治·梅里爱（Georges Melies）的《月球旅行记》（*A Trip to the Moon*），这部1902年的电影采用的特效虽然原始粗糙，但放在今天依然令人觉得乐趣无穷；弗里茨·朗（Fritz Lang）的《大都会》（*Metropolis*），使用了微缩模型、蒙版绘景还有合成剪辑；斯坦利·库布里克的《2001太空漫游》（*2001: A Space Odyssey*），利用了细节强大的布景和极富创意的摄影技术。而后期的电影，如《黑客帝

国》（*The Matrix*）、《泰坦尼克号》、《阿凡达》（*Avatar*）、《少年派的奇幻漂流》（*Life of Pi*）等，视觉特效的技术水平则达到了一个新高度。在数字技术的帮助下，电影制作者最疯狂的想象也能得以实现。

但是通常情况下，一部电影用来营造奇观的技术——比如重现传奇邮轮如何沉入深海，或者让观众相信一个小男孩和一头活生生的孟加拉虎在一艘小船上漂流——最终只是沦为一种宣传噱头，而没有起到其他的作用。虽然詹姆斯·卡梅隆对泰坦尼克号进行了深入的研究，精心打磨了每一个细节，最终为观众呈上了一顿视觉盛宴，但这样做却并没有弥补前面提到的剧本短板。这种局限性在他的《阿凡达》中更加明显，该片虽然将真人表演与动作捕捉表演融合在一起，并通过数字技术增强了演出效果，可以说完成了一项壮举，但这一切只服务于一个老掉牙的故事和一群让人看过即忘的角色。

《阿凡达》在2009年可能是全球技术水平顶尖的电影，但我更喜欢吉尔莫·德尔·托罗的《潘神的迷宫》。虽然《潘神的迷宫》比《阿凡达》早几年上映，论技术发展也不及《阿凡达》的成就，但在这部以弗朗哥统治时期的西班牙为背景的电影中，吉尔莫·德尔·托罗和他的设计团队用乳胶和玻璃纤维制作了大量精致的模型，放进主角小女孩可怕的梦境之中，这些特效场景让我非常喜欢。《阿甘正传》之所以能吸引观众，部分原因就在于导演罗伯特·泽米基斯使用了当时最先进的剪辑技术，把汤姆·汉克斯饰演的主角放进了各种知名历史事件的真实影像资料之中，令人大开眼界。但因为影片的故事过于简单无趣，这些特效很快就沦为一种卖弄。许多年后，《社交网络》使用了同样的剪辑技术，让演员艾米·汉莫（Armie Hammer）一人饰一对双胞胎兄弟。但他的表演细腻、高超（特别是他会注意用不同的声音区分兄弟二人），让人察觉不到两个角色都是同一个人出演。从这些例子可以看出，最好的特效，往往是那些你根本注意不到的特效。

在这个漫画改编电影和特效大片泛滥的年代，好莱坞似乎一心只想把“纯爷们从不回头看爆炸”的场面做到极致，挑战观众审美疲劳的极限。在我看来，早在好几年前，他们就已经做到极致了。在“视觉预览”（pre-visualization）软件的帮助下，特效人员可以直接把爆炸、碰撞等特效镜头插入电脑预先生成的场景之中。现在有很多电影反复使用同一套特效镜头，去制造刺激观众肾上腺素的场景（现在

已经有了专门满足这一需求的数据库，懂行的人一眼就可以看出哪些爆炸和动作特效镜头在其他电影中也出现过）。相比于毁天灭地的爆炸，真正让人震撼的其实是把电脑特效与实景拍摄相结合，在银幕上打造一个真实可信的世界。这样的场景被摧毁时，效果才最为震撼人心。

在我看来，我之所以这么喜欢克里斯托弗·诺兰（Christopher Nolan）的《盗梦空间》（*Inception*），就是因为他和影片设计团队在打造光怪陆离的梦境世界时，尽可能少地使用电脑特效，所以银幕上的这个世界尽管一直处在崩塌、旋转、倾斜、颠倒的状态中，却依然能给人强烈的真实感。史蒂文·斯皮尔伯格的《少数派报告》（*Minority Report*）也是一个很好的例子。拍摄该片时，斯皮尔伯格从一开始就想以华盛顿为背景打造一个“真实可信的未来”。在艺术指导亚历克斯·麦克道尔（Alex McDowell）以及来自医学、刑事司法、交通运输、计算机科学等各界专家的帮助下，斯皮尔伯格打造了一个“技术圣经”般的世界，其中包括了汤姆·克鲁斯的角色在日常生活中所有会使用的工具。但在费尽心思制作出这些视觉奇观之后，斯皮尔伯格却不断对它们“弃之不顾”，在画面中对它们的处理极尽低调。从一开始，斯皮尔伯格就坚持把《少数派报告》拍成一部“超能追捕片”，而不是特效片。

“为了让片中的一个麦片包装盒开口说话，我花了不少钱。”2002年《少数派报告》上映时，斯皮尔伯格告诉我，“但是我并没有给它来个大特写，而是把它放在背景中。[(52)]”（虽然斯皮尔伯格没有着力展现他打造出来的科技世界，但他的想法却极富预见性，特别是片中展现的全息影像和个人电脑，今天的消费者早就见怪不怪了。）

电影既是一种艺术形式和工业产品，也是一种技术，而不断寻求全新的制作手段也是电影的本质需求。像詹姆斯·卡梅隆、乔治·米勒以及彼得·杰克逊（Peter Jackson）这类先驱人物肯定会继续追求技术创新。不出几年，我们就会看到第一部利用虚拟现实的沉浸功能打造的电影长片。但是，最新的技术不见得就是最好的，彼得·杰克逊的《霍比特人》（*The Hobbit*）就是一个典型案例。它充分证明过度浮夸和炫目的视觉特效，有时也会像烂片中的五毛钱特效一样枯燥乏味、过度重复、毫无新意。

精彩的视觉特效需要在想象力的基础上精心编排，以及耗时耗力的制作和执行。但是最终呈现给观众的时候，视觉特效应该趋于隐形——当桑德拉·布洛克在废弃的太空船中飘浮[34]，当汤姆·克鲁斯扒在一架正在爬升的飞机外侧[35]，当西戈尼·韦弗（Sigourney Weaver）被一只湿淋淋的外星生物追赶时[36]，观众没在好奇这些场景是怎么实现的，而是完全融进了这个世界，因为上述这些场景，都在一定程度上扎根于我们的现实。近年来对视觉特效的一个最佳运用例子，莫过于科幻片《机械姬》（*Ex Machina*）。片中艾丽西亚·维坎德（Alicia Vikander）饰演一个渴望成为人类的机器人。虽然她的“外壳”是复杂的电脑特效制作，但真正让她的角色活过来的，是她细腻、动情、优雅的面部和肢体表演。同年上映的《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》同样设在一个反乌托邦式的未来，但是却展现出骇人、蛮荒的视觉风格，帮助奠定了影片基调。前者的视觉特效近乎隐形，后者则张扬凶狠，但两者都做到了完美无缺。

快感原则

电影的画面漂亮吗？这些漂亮的画面有意义吗？

知名女导演南希·迈耶斯（Nancy Meyers）曾经自编自导过多部爱情喜剧，像《爱是妥协》（*Something's Gotta Give*）、《恋爱假期》（*The Holiday*）、《爱很复杂》（*It's Complicated*）等。一些粉丝特别喜欢她作品中的戏谑玩笑，或是对中年生活入木三分的刻画。

但我唯独喜欢她电影里摆在厨房里的那些铜锅。

艺术设计最基本的作用，是给观众带来观影快感，让他们在不知不觉中获得满意的视觉体验。电影一直都是一个提供间接体验、满足窥探欲和逃避需求的媒介。不论是弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire）的歌舞片中华丽的装饰艺术，还是南希·迈耶斯的爱情喜剧中养眼的室内设计，或是韦斯·安德森作品中的恋物情结，都带给观众极大的视觉享受。在观看《后窗》《乱世佳人》这类影史经典，或者《她》、乔·赖特（Joe Wright）版的《安娜·卡列尼娜》（*Anna*

Karenina）、《假日惊情》（*A Bigger Splash*）这类近期电影时，其中的观影乐趣之一，就是欣赏片中美丽绝伦的物理环境和角色服装。

但是一部电影可以漂亮过头吗？在二十世纪八九十年代，伊斯梅尔·麦钱特（Ismail Merchant）和詹姆斯·艾沃里（James Ivory）的《看得见风景的房间》（*A Room with a View*）、《莫里斯》（*Maurice*）、《霍华德庄园》（*Howards End*）等留名英国电影史的经典作品，不幸之后成了浮夸古装片的代名词，他们的电影无不淹没在满屏的鸟笼裙、碎石路、英式烤面饼之中，电影史专家简·巴内尔（Jane Barnwell）称这种过度夸张的时代设计是“给过去的安慰毛毯”[(53)]。对于麦钱特和艾沃里镜头下的英国，历史学家的感情也许比较矛盾，但好在这些电影还有露丝·普罗厄·贾布瓦拉（Ruth Prawer Jhabvala）的剧本和一群优秀的演员，让电影不至于沦为纯粹的装饰，或者是珍妮·奥佩沃尔口中的“装饰色情片”。

在这类带有强烈视觉冲击力（且叙事薄弱）的古装片中，最登峰造极的莫过于斯坦利·库布里克的《巴里·林登》（*Barry Lyndon*）。这是一部制作极其精良的喜剧，充分展现了十八世纪欧洲社会的风土人情。本片中库布里克对于画面的追求，远超他对故事内涵、情节驱动力和隐喻的追求。与其说这是一部电影，不如说是一张张精美绝伦的画作。影片的艺术设计工作做到了极致：衣服干净如新，家具没有一丝磨损，尽显高雅品味。这是一种完美的不真实，更多是凸显银幕上的美景，而不是由瑞安·奥尼尔（Ryan O’Neal）饰演的主角。

库布里克和艺术指导肯·亚当深受威廉·贺加斯（William Hogarth）、托马斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough）等十八世纪艺术家的影响，在场景的布置和布景的设计上直接模仿他们的作品。四十年后，英国导演迈克·利（Mike Leigh）的《透纳先生》（*Mr. Turner*）是对另一位著名艺术家——约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner）的致敬，影片在光影和色彩的调度上还原出油画的质感，却并没有像《巴里·林登》那样令观众觉得疏远。

在艺术指导苏济·戴维斯（Suzie Davies）的协助下，迈克·利引观众走进一个个不起眼却令透纳着迷的画室、房屋和海滨城镇，这些是他工作过的地方，也是他在画布上捕捉到的景色。在评价一部电

影的艺术设计时，可信度、吸引力、细节度、原创性都应该列入考虑范围。但是，就和其他的观影要素一样，这些都是非常主观的东西。我曾经采访过一位导演，她对自己受访作品的每一场戏都非常满意，但有一场戏除外。这场戏发生在一间公寓，但导演就是觉得它和住在里面的角色“不搭”。我记得在看这部电影时，脑中也闪过这个念头，但那个场景并不会让我出戏，我依然很喜欢这部电影。

真正让我出戏的，是那些频频穿帮的“中产阶级”住宅——明明故事发生在美国中西部郊区，房子的背景却出现洛杉矶汉考克公园的棕榈树。还有那些让人看完就忘的电影，里面所有的房子都带着千篇一律的白木桩围栏，所有的角色都穿着毫无特色的Dockers或者J. Jill[37]。这些片子的艺术指导没有为丰富角色内涵再做点儿什么，他们只是去商场买了点儿东西回来敷衍了事，除了搭建一个好看的背景供演员表演，他们什么也没做。

光鲜、温暾、毫无个性，这样的电影只有装饰，没有设计；只是商品，而不是精心创作的艺术。有些电影制作者非常依赖用产品植入提高电影预算，你总能在这类电影中看到令人分心的百威商标或者多力多滋[38]（Doritos）包装袋。（话虽如此，有一些产品植入，比如《E.T.外星人》中的锐滋巧克力、《荒岛余生》中的联邦快递，倒是和角色的生活环境完美地融合在了一起，显得格外自然，不再仅仅是广告宣传。）艺术设计应该是无形的，不能太过突兀，也不能和导演想要让我们相信的东西相互抵触。但艺术设计绝对不能完全消失，因为它有非常重要的传递信息和表达情感的作用。用伊利亚·卡赞的话来说，普通的背景和优秀的艺术设计是有区别的，前者是演员在静态背景下演戏，后者是在看得见、摸得着的世界中生活。这个世界好不好看不重要，重要的是它是否真实，是否能够让观众相信并彻底沉浸其中。

观影推荐

《伟大的安巴逊》（1942）
《银翼杀手》（1982）
《洛城机密》（1997）
《天才一族》（2001）
《绝代艳后》（2006）
《潘神的迷宫》（2006）

第四章　摄影

电影是画面的集合，它的每一帧都是一个独立的审美客体（aesthetic object），这些帧在物理手段和人眼特性的共同作用下连接在一起，让我们看到连续性的时间与空间。

摄影就是捕捉这些画面的艺术，它决定了画面的光影、外观和情绪，进而影响观众的视觉和感受。一部电影的摄影涉及诸多选择，比如选择哪种胶片、镜头、滤镜和打光，摄影机要不要动，影片整体的色调是应该鲜艳饱满还是柔和淡雅，应该选择彩色还是黑白。如果导演和摄影师都很有经验，他们就可以一起凭直觉做出这些决定。但在有些情况下，特别是在导演是新人而且缺乏摄影经验的情况下，这些重要的美学选择就要靠摄影师[有时也叫“摄影导演”（director of photography）] 自己来决定。不管是联合决定还是单独决定，只要摄影师有想法、有创意，就能让大部分精心制作的电影的画面看上去如妙手偶得般自然，也能让低成本独立电影获得如大师级手笔般饱满、柔软的画面质感。

画面的光影、色彩、构图、色温和质感都是由摄影来决定。而几十年来，随着电影制作者对艺术美感和画面真实度之间平衡关系的不断探索，我们对上述元素的衡量标准也有了巨大的变化。随着这些术语的含义和相对价值不断改变，观众的期待也会不可避免地发生变化。二十世纪三十、四十和五十年代的老电影之所以如此与众不同，就在于它们精致完美的画面，这要归功于精细的艺术指导和同样小心翼翼的灯光设计。1999年的《女巫布莱尔》（*The Blair Witch Project*）大获成功，掀起了“伪纪录片”式恐怖电影的热潮，但对当时的观众来说，今天这些“伪纪录片”模糊粗糙的画面岂 止不堪入目，简直就是令人无法理解，他们可能根本不会将这些作品视作电影。

聊起喜欢的电影，影迷能够迅速说出片中的经典台词，也能够轻松回想起影片画面带给自己的感觉：试对比一下《公民凯恩》中，摄影师格雷格·托兰（Gregg Toland）采用的凌厉视角和夸张阴影，和

泰伦斯·马利克的《天堂之日》（*Days of Heaven*）中，内斯托尔·阿尔门德罗斯（Nestor Almendros）用镜头捕捉到的蜂蜜色麦田；或是在斯派克·李的《为所应为》中，欧内斯特·迪克森（Ernest Dickerson）调制的令人觉得热气扑面的色彩方案，对比索菲亚·科波拉的《处女之死》（*The Virgin Suicides*）中，爱德华·拉赫曼（Edward Lachman）打造的素雅柔和、如梦似幻的市郊风景。想一想《谍影重重2》或者《拆弹部队》中晃动跳跃的镜头，对比一下《鸟人》（*Birdman*）中行云流水的镜头，或者是《聚焦》中始终与角色行动保持一定距离的镜头。仅靠摄影机的摆放和调度，就可以确定一部电影的气氛、时代、背景和角色心境。

在好莱坞的“黄金时代”，即二十世纪三十年代至五十年代，摄影师追求的是摄影的透明性，强调故事的简洁清晰，并把最华丽的灯光打在电影公司最宝贵的财富——电影明星的身上。在四十年代，随着电影制作者越来越多地受到德国表现主义和战时摄影的影响，电影的灯光也开始富有情绪和自我表达性。在六十和七十年代，法国新浪潮、美国街头摄影和纪录片制作开始大受关注，摄影也变得更具示意性，更加晃动不安，与此同时，质感粗粝、并不完美的胶片也开始大行其道。

今天，摄影在我们的生活中无处不在，从家庭录像和我们在社交媒体上分享的小视频，到顶级电影院中的IMAX奇观，我们已经被摄影所包围。而在当今的电影中，我们能看到摄影在每一个历史阶段的特点：三十、四十年代毫不张扬的经典风格，六十年代躁动、激烈的“真实电影”（cinema verite）风格，九十年代新潮的“伪纪录片”美学。随着iPhone、监控摄像头、无人机摄影的普及，“伪纪录片”风格又被进一步带入了二十一世纪。因为摄影太过普遍，我们很容易忘记每一个镜头都可以成为一件单独的艺术品。

以光为笔

你在银幕上能看清多少内容？这些内容对你来说够不够？

灯光明亮还是暗淡？自然还是夸张？

灯光刺眼还是柔和？是为演员增色，还是暴露出他身上的每一条皱纹和伤疤？

一部电影要想成功，首先观众要能看得见。

一部电影的摄影要能算得上“好”，最基本的要求是演员身上的打光要充分，让观众能看得清演员，并增强、凸显演员身上的特质。除了演员，艺术设计的所有重要细节都可以被肉眼轻松捕捉，让观众能够获取他们需要的视觉信息，其中包括自然背景、人造环境、道具、服装，以及能够传达故事背景及潜台词的各种细节。我们在前面已经说过，有时候艺术设计的细节并不一定要被观众注意到，但是如果好不容易精心挑选出了一屋子的装饰品，最后都隐藏在阴沉昏暗的灯光之中，那又何必费这个心呢？

今天的摄影机和镜头设备已经非常高端，灯光技术也十分先进，我们很少看到拍得特别差的电影。哪怕是一个新手，只要懂摄影、懂打光，就算手上只有一部智能手机，也能拍出一部画面不错的电影。但是我们依然能看到不少摄影敷衍、毫无特色可言的电影。今天的电影院里充斥着打光明亮、平淡无奇的喜剧片，这些电影在画面上和那些劣质的网络情景喜剧并没有太大区别，比如法拉利兄弟（Farrelly brothers）近年的喜剧片，或者是采用数字拍摄、自带“动态平滑”（smooth-motion）效果的动作场面，让人感觉像在看《周一橄榄球之夜》比赛直播，锐度高，画面冷，没有自然的模糊感。顺带一提，摄影师里德·莫拉诺（Reed Morano）非常反感这种动态平滑美学，她甚至在Change.org网站上请愿，要求高清电视生产商停止默认采用这种画面设置，我也签了名。

研究表明，自二十世纪三十年代以来，电影的画面已经变得越来越暗。这一趋势最早可以追溯到美国电影开始受德国表现主义电影（使用极简、强烈光影对比）、战时新闻短片以及大萧条时期摄影影响的时期。1941年，《公民凯恩》带来了电影语法的一次革新，导演奥逊·威尔斯、艺术总监佩里·弗格森和格雷格·托兰打破“黄金时代”华美和写实的传统，使用黑影和狭长的光束，描绘这个有着莎士比亚风格的故事——自恃、孤高、渴求与失落。黑色电影时期的犯罪惊悚片也探索了类似的舞台剧式打光，来表现角色恐慌不安的内心世界与战后的百无聊赖。

摄影行家对阴影的操控，能像天才画家处理作品中的留白一样高明娴熟。人们称负责《教父》三部曲摄影的戈登·威利斯为“暗影王

子”，就是因为他喜欢在阴影中拍摄演员。比如，在《教父》那段经典开场中，唐·柯里昂坐在一个灯光昏暗的书房，而他女儿的婚礼却是在户外阳光灿烂的花园中举行，两个场景展现出柯里昂分化的内心世界，一边是肮脏的犯罪生意，一边是对家人的关心爱护。有意思的是，《总统班底》的摄影也是戈登·威利斯，片中的《华盛顿邮报》新闻编辑室亮得刺眼，而记者鲍勃·伍德沃德和线人“深喉”见面的车库则漆黑一片，两个场景并列形成了鲜明的对比。威利斯和《总统班底》导演艾伦·帕库拉都喜欢使用阴影，这也是对那个深陷猜忌与恐慌的时代来说最完美的艺术隐喻。

今天，像戈登·威利斯这样的行家已经是凤毛麟角了，低光摄影也逐渐沦为一种可悲的套路。大制作电影用它来强装深沉，故作严肃；独立电影则用它来节省昂贵的灯光设备成本。但不管是哪种情况，低光摄影都应该遵循同样的标准：隐藏起来的视觉信息要能进一步将观众吸引到叙事当中，而不是迫使他们吃力挖掘。不管阴影有多么强烈的情感效果，都应该时不时用灯光进行平衡与消解，避免我们观影时像在浑水中游泳一样痛苦不堪。

近年来使用阴影最好的例子之一，莫过于恐怖片《女巫》（*The Witch*）。影片由罗伯特·埃格斯（Robert Eggers）执导，讲述的十七世纪一群在北美生活的英国殖民者的故事。在片中，除一场室内戏之外，其他所有的室内戏都是由摄影师哈林·布拉施克（Jarin Blaschke）在烛光下拍摄完成，他仅用琥珀色的微光映出角色的脸庞，把背景完全置于浓重的黑暗之中，整个场景看上去就好像一幅伦勃朗的油画。《女巫》的画面不仅只是好看而已，随着故事发展越来越令人毛骨悚然，角色和观众的心都被巨大的恐怖感紧紧攫住，影片迷人的画面在视觉和心理上起到了一定的安抚作用。

罗伯特·埃格斯和哈林·布拉施克都是在追随七十年代电影制作者的脚步：虽然有最先进的摄影设备和镜头，但他们坚持只用“环境光线”（available light），即不借助灯泡照明的自然光线，赋予画面更加直白、诚恳和不加修饰的真实感。

有些导演，比如泰伦斯·马利克，特别钟情于使用环境光线来打造画面的美感。他们和摄影师主要是在“魔幻时刻”（magic hour）——也就是每天太阳刚落下之后或者即将升起之前——进行拍摄，因为这段时间的光线最暖，铺得最开，最好看。在马利克的《天堂之日》中，那些如诗如画的优美画面正是魔幻时刻摄影的功劳。而最近

的奥斯卡奖得主《荒野猎人》也充分显示了魔幻时刻摄影的优点，每幅画面仿佛自带光源，制作团队完美捕捉到了冬季时节西部荒野的原始美感。

说来倒也不意外，《荒野猎人》的摄影师伊曼纽尔·卢贝兹基（Emmanuel Lubezki）正是泰伦斯·马利克的“御用”摄影师，曾参与过《生命之树》《通往仙境》《圣杯骑士》等多部马利克电影的拍摄，而所有这些影片基本都是在有环境光线的条件下进行拍摄的。虽然卢贝兹基利用“魔幻时刻”的高超技艺不容置疑，但这项技术的使用也正在走向过度美学化的极端，它的存在越来越多地是为了取悦观众，在影片宣传期间提供炒作的话题，而不是为影片的故事服务。

灯光在时代片中最具表现力：除了《天堂之日》，罗伯特·奥特曼的《花村》、斯坦利·库布里克讲述十八世纪乱世情缘的《巴里·林登》，都是七十年代极具影响力的电影。《花村》之所以经典，是因为罗伯特·奥特曼和摄影师维尔莫什·日格蒙德（Vilmos Zsigmond）为这部背景设在美国西北部的西部片营造出一种烟雾缭绕的朦胧美，《巴里·林登》则是因为影片大部分场景是库布里克和摄影师约翰·奥尔科特（John Alcott）在烛光下（并借助回光灯）拍摄完成的。《巴里·林登》精心搭建、宛如油画般的片场为后来的时代片立下了一个最高标准，并影响了伊斯梅尔·麦钱特和詹姆斯·艾沃里等人的作品，以及无数简·奥斯汀作品的改编电影。而《花村》的梦幻美学成了整个七十年代的视觉标志，以至于像史蒂文·索德伯格、保罗·托马斯·安德森（Paul Thomas Anderson）、索菲亚·科波拉等导演在拍摄那个时代的电影时，都纷纷效仿这种色彩浓郁的画面。

柔和的轮廓和充满胶片质感的柔光早已成为历史题材电影的标志，这时如果有电影制作者打破了这一传统，便是一大胆之举。像《怒火战线》（*Matewan*）的导演约翰·塞尔斯、《米克的近路》（*Meek's Cutoff*）的导演凯莉·赖卡特（Kelly Reichardt）就选择避开柔和路线，使用锐利而写实的基调和视觉风格来展现历史故事，这就是一种艺术创新的体现。在拍摄背景设于爱德华时代的剧情片《高斯福庄园》（*Gosford Park*）时，罗伯特·奥特曼有意打破传统时代片整洁、精致的视觉模式，选择呈现更为松散凌乱的画面，让观众意识到如果他们不集中注意力，可能就会错过重要细节。在拍摄以“二战”为背景的剧情片《战马》（*War Horse*）时，导演史蒂文·斯

皮尔伯格和摄影师雅努什·卡明斯基（Janusz Kamirnski）故意让画面风格有《乱世佳人》这种黄金时代史诗片的感觉——光鲜亮丽，带有明显的舞台剧感。这一选择令人耳目一新，当然这样做还有一个重要原因，就是为了再现原著寓言故事般的感觉。斯皮尔伯格和卡明斯基使用了主光布光（key lighting），这是一种非常经典的打光技术，即使用聚焦光线打在影星身上，将他们笼罩在一片华美，甚至带有仙气的光芒之中。

同样，索德伯格也采用了非常灵活的打光技术，在《永不妥协》（*Erin Brockovich*）和《十一罗汉》系列等主流大片中，他选择的是规矩、经典的打光方法，而在相对低成本的作品中，则选择了更加随性、不过分苛求美学的灯光。就算是拍摄像《告密者》（*The Informant!*）和《传染病》（*Contagion*）这样成本稍高的电影，他也会打破传统打光规则的束缚，让片中的明星隐藏在背光阴影之中，或者利用窗户或其他地方射进来的光让画面“过曝”（blow out）。在经验丰富的电影制作者手上，即便是打光“失误”也能增强电影的情绪、氛围，让整个故事更具感染力。

中特写镜头的诅咒

摄影机放在哪里？它为什么在那里？

摄影机的位置如何移动能增强某个场景的情感冲击力？

如果摄影机在移动，它移动的原因是什么？

灯光定下来后，接下来摄影师要做的最重要的决定（通常都是和导演合作决定，或者在导演的指导下决定），就是摄影机的机位，以及摄影机是否该移动，什么时候移动。电影系学生作品的一大标志，就是他们的摄影机永远“坐不住”：要么像花园里的水管一样绕来转去，要么故意选择非常“犀利”的镜头角度来捕捉动作—虽然很有艺术性，但对于叙事根本没有任何帮助，只会让观众分心。

摄影机的机位选择是一门微妙的艺术，无论是为单个的场景还是影片整体服务，对观众都有着巨大的心理暗示作用。目前我看过的几

部最震撼人心的电影，它们的摄影机几乎都纹丝不动，比如由戈弗雷·雷焦（Godfrey Reggio）导演、描绘人性及人与环境关系的纪录片《拜访者》（*Visitors*）和记录2013年乌克兰抗议游行事件的《中央广场》（*Maidan*），都是近年非常杰出的案例。另外，萨姆·泰勒-伍德（Sam Taylor-Wood）为英国国家肖像馆拍摄的大卫·贝克汉姆视频也是一个很好的例子，萨姆趁这位足球明星在训练后休息的时间，把一台摄影机架在他面前，拍摄了他睡觉的过程。受安迪·沃霍尔的《帝国大厦》（*Empire*）和《沉睡》（*Sleep*）等实验电影的影响，这些影片的镜头就像画和雕塑一样静止了，却一点儿不会让人感觉死板，仅仅通过纹丝不动的景框捕捉到的画面，充满了强烈的动感和张力。

今天的导演在处理摄影机的机位上，已经不像过去的导演那么有野心了。“定场镜头”（establishing shot）的悲剧命运就是个最好的例子。在史诗片流行的年代，像大卫·里恩（David Lean）这种导演，就会时不时用壮观到令人窒息的风景镜头告诉观众故事发生的地点，让观众为接下来的美学和心理体验做好准备（比如《阿拉伯的劳伦斯》和《日瓦戈医生》）。这些镜头仿佛在对你说：“坐好了，准备跟我们一起踏上一段激动人心的旅程！你将要进入的这个时空，远远超越了你无趣的日常生活。”

今天的电影制作者很清楚，他们的作品会出现在大银幕上，也会出现在手机屏幕上，所以他们只满足于拍摄“覆盖镜头”（coverage）。所谓的“覆盖镜头”，就是给每场戏的环境随随便便拍一个定场镜头，再加上一系列中特写镜头（medium close-up，即拍摄人物胸部以上的部分）和特写镜头（close-up），然后在这两类镜头之间机械地来回切换。这种拍法效率高、很实用，但也毫无想象力可言，这正是阿尔弗雷德·希区柯克最鄙视的“看人说话的电影”（pictures of people talking）。

可怕的是，这种拍法已经像传染病一样在主流电影中蔓延开来，并且已经达到了平庸、乏味、无脑的极致。更可怕的是，它给电影定死了一个构图模板和剪辑结构，让人感觉味同嚼蜡，没有新意，观众只能看着镜头像打乒乓球一样来来回回切换，难以入戏。中特写镜头（也叫MCU）的泛滥造就了一种感情匮乏、视觉生硬的电影语言。艺术总监珍妮·奥佩沃尔曾经向我回忆起她和摄影师的一次争执——“我对他们说：‘你要是再说一次这只不过是拍两个演员在一面墙前面讲

话，我们就带两个三脚架、一卷黑绒布（用来作摄影背景的幕布）去停车场拍，我给你最好的发型师和化妆师、最好的服装师、最好的编剧，到时候你看看有几个人会去看你的电影！’我们这又不是拍舞台剧，观众进电影院看电影，至少希望能看得清背景里的人。他们不是去看几个演员站在墙前面聊天。”(54)

在《公民凯恩》中，托兰的摄影机似乎是伏在地上仰拍主角查尔斯·福斯特·凯恩，给他塑造了一个气势逼人的形象。这种拍法叫作“斜角镜头”（Dutch angle），通过这种镜头，不仅能展现凯恩日益增长的权力，也表现了他日益扭曲的自我认知。相比之下，导演小津安二郎则擅用低角度视角，用平视镜头捕捉二十世纪四五十年代日本人的日常生活，展现角色在较低水平面的运动。在《为所应为》中，斯派克·李和摄影师欧内斯特·迪克森将低角度镜头和夸张的镜头运动结合在一起，呈现八十年代布鲁克林炎炎夏日的躁动不安。和这些电影比起来，《猫女》（*Catwoman*）、《地球战场》（*Battlefield Earth*）、《蝙蝠侠与罗宾》中的自我意识过剩的浮夸镜头角度，则纯粹是为了掩盖它们沉闷的剧情、俗气的对白和毫无新意的特效。

除了风格化的镜头角度，斯派克·李的每部电影几乎都会出现“双推轨”（double-dolly）镜头移动。所谓的“双推轨”，就是让一个演员站在一辆推轨车（dolly）上，摄影机放在另一辆推轨车上，然后推动一辆推轨车向另一辆推轨车的方向移动，营造出一种奇异梦幻的感觉，让演员看起来像飘浮在半空中。在斯派克·李的《第25小时》（*25th Hour*）中，有一场戏是安娜·帕奎因（Anna Paquin）饰演的角色走进一家嘈杂喧闹的夜店，这个场景中扭曲迷幻的感觉，就是通过“双推轨”摄影实现的；同样在《黑潮》（*Malcolm X*）中，对丹泽尔·华盛顿饰演的马尔科姆·X.去奥杜邦舞厅的那场戏，斯派克·李也使用了同样的拍摄技巧，展现角色一步步走向被枪杀的命运。对于这种拍摄技法的效果，影评人和观众褒贬不一，有些人觉得这只是在炫技，但有些人觉得这是一项大胆的艺术创举。不过，对这个在每一场戏中都努力追求表现力和电影价值的导演来说，使用双推轨镜头是一个原则问题。“我希望能在我的电影中看到活力、运动与生活，”斯派克·李说，“在我看来，使用其他任何一种拍摄方式，都会让电影沦为电视节目。”(55)

和斯派克·李一样，许多电影人都认为静止不动的镜头是电影的丧钟。不管摄影机是架在推轨车上、在摄影师身上，还是在升降机

上，总之他们只想看到镜头动起来。

运动镜头对于观众来说很有帮助：在拍摄人群戏时，罗伯特·奥特曼经常指挥摄影师横摇（pan）——摄影机从场景旁边平移而过——然后变焦（zoom）——快速拉近镜头——帮助观众在杂乱的面孔和声音之间迅速定位角色。大卫·O.拉塞尔很喜欢使用斯坦尼康（Steadicam），这是一种固定在摄影师身上的移动式摄影机，让镜头可以在场景中灵活运动，营造出一种流动感和即兴发挥的感觉。这种摄影风格和拉塞尔的拍摄习惯有关，拉塞尔不喜欢一个镜头反复重拍，而且他喜欢和演员靠得很近，以便随时给他们提示。“我永远站在摄影机旁边，”他告诉我，并表示他很喜欢“大前景搭配深背景”。更重要的是，他说：“我不会让摄影机停下，大家可以在镜头中自由发挥，哪怕这个镜头拍到一半时，已经不再像罗伯特·德尼罗说的那样‘十全十美’。”(56)

当然，我们必须承认，移动镜头就是能拍出令人目眩神迷的效果：在《好家伙》中，摄影机跟随雷·利奥塔（Ray Liotta）和洛兰·布拉科（Lorraine Bracco）穿过科帕卡瓦纳餐厅的走廊和厨房，配上水晶合唱团（the Crystals）的经典曲目《然后他吻了我》（*Then He Kissed Me*），着实赏心悦目。这场戏的跟拍镜头（tracking shot）也是教科书级别的，即摄影机和角色一起或者跟在角色身后移动。在《好家伙》中，这场戏是通过一台斯坦尼康拍摄完成的，但有时摄影师也会将摄影机架在推轨车上，沿着一系列轨道移动摄影机来完成拍摄。

《好家伙》中的跟拍镜头并不只是炫技，而且是真切地捕捉到了布拉科的角色感受到的惊奇与诱惑，以及对利奥塔的角色的崇拜。在《摔跤手》（*The Wrestler*）和《黑天鹅》中，导演达伦·阿伦诺夫斯基也让摄影师紧跟在主角身后行动，这种“主观镜头”（subjective camera）能够尽可能地帮助观众进入角色的物理和精神空间。

“炫技”为我们带来了影史上最经典的一些镜头：在《美人计》的一场戏中，镜头从楼上往下推，一直推到英格丽·褒曼手中的一把钥匙上；在奥逊·威尔斯的《历劫佳人》（*Touch of Evil*）开场，镜头在热闹的蒂华纳街推拉升降，好像完全不受空间束缚；在《赎罪》的中段，一个大全景将惨烈的敦刻尔克大撤退尽收眼底；在《俄罗斯

方舟》（*Russian Ark*）中，导演亚历山大·索库罗夫（Alexander Sokurov）用一个长镜头拍完了整部电影，将圣彼得堡埃尔米塔什博物馆的华美展现得淋漓尽致；在《迷魂记》中，希区柯克通过复杂的急推变焦结合反向推轨镜头，生动地再现詹姆斯·斯图尔特扮演的角色的恐高情绪；在《闪灵》中，摄影师约翰·奥尔科特连续不断的长镜头在远望酒店花俏的走廊和巨大的房间游动，增强了影片的艺术设计带给人的心理压迫感——如果这些场景采用更为短小、急促的传统镜头拍摄，那么这种压迫感将完全被打破。

通过上述例子，我们可以看到镜头运动是如何营造活力感、宏伟感、历史感和紧张感。这些镜头之所以备受影评人及其他电影制作者的欣赏，是因为这其中饱含冲破窠臼的野心，而且这其中的技术难度令人咂舌，不仅需要演员在一个镜头中准备好所有的台词与动作，还需要通过高超的技术来隐藏阴影、镜像反射以及麦克风等拍摄该镜头时所需的技术设备。

不过，真正高超的摄影还是和炫技有区别的。不管一部电影使用了哪些视觉花招，都不能妨碍观众对影片故事和角色的关注。下次你看到两个角色说话时，如果镜头像跳塔兰泰拉舞一样绕着说话者疯狂旋转，不妨问问自己：这样的镜头除了让你无暇关注角色的对话内容，到底还有什么意义。

除了跟拍镜头，电影制作者最常用的镜头移动方式就是摇晃镜头（或者用其他方式让镜头摇晃），这种拍摄风格可以追溯至二十世纪六十年代在美国掀起的真实电影纪录片（cinema verité documentary）运动。真实电影也叫“观察电影”（observational cinema）或者“直接电影”（direct cinema），它们抛弃传统的摆拍式采访和旁白，捕捉——或者看上去像在捕捉——现场发生的事件，就像我们所说的“墙上的苍蝇”[39]（fly on the wall）。在当时，更加轻便的收音和摄影器材开始出现，意味着摄影师不用再依赖三脚架，而是可以直接扛着摄影机跟着拍摄对象走。由此便诞生了晃动不平的影像，这种风格的影像代表着那个年代对真实性与自然性的追求，以及对艺术手法的不信任。1966年的剧情片《阿尔及尔之战》（*The Battle of Algiers*）就是一个绝佳的例子，在这部展现阿尔及利亚革命的电影中，由于镜头太过逼真，以至于导演吉洛·蓬泰科尔沃（Gillo Pontecorvo）特意在片头加了一句声明，向观众保证这只是一部按剧本拍摄的电影，并不是真正的纪录片。

《冷酷媒体》（*Medium Cool*）是早期的真实电影的代表作。这部剧情片的故事背景是1968年在芝加哥举行的美国民主党全国代表大会上发生的暴力镇压及血腥事件，导演是摄影师出身的哈斯克尔·韦克斯勒（Haskell Wexler）。影片将一个虚构的故事和大会期间发生的真实暴力事件交织在一起——韦克斯勒扛着摄影机走上街头，随机拍摄现实中的民众，并把这些片段和一个在当时极具现实意义的故事天衣无缝地结合在一起。约翰·卡萨维茨[40]（John Cassavetes）以及后来的丹麦电影制作团队“道格玛95”（Dogme 95）均喜欢在室内环境中使用手持摄影机拍摄，并通过晃动的镜头和亲近到令人不适的特写来传达焦虑和压抑的情感。

近期，像保罗·格林格拉斯（Paul Greengrass）和凯瑟琳·毕格罗这类导演，以及《女巫布莱尔》的制作者和伪纪录片式恐怖片的继承者，都喜欢在电影中使用“真实电影”风格的晃动镜头。保罗·格林格拉斯的经典“9·11”题材影片《93航班》（*United 93*）和动作片《谍影重重》系列，毕格罗的《拆弹部队》，都是以手持摄影风格闻名的摄影师巴里·阿克罗伊德（Barry Ackroyd）负责拍摄。同样，在史蒂文·斯皮尔伯格的《拯救大兵瑞恩》和《辛德勒的名单》中，摄影师雅努什·卡明斯基也使用了同样的拍摄手法。《拯救大兵瑞恩》开场的诺曼底登陆战画面和真实战地影像资料一样凶猛、混乱，而在《辛德勒的名单》中，摄影师力求呈现出一种偷拍的感觉，而不是夸张的摆拍。

不出所料，这种颤抖晃动的摄影风格也已经杀入动作片领域，打造了一种全新的视觉体验，让在笔记本上看电影的观众也能受到震撼。放在《谍影重重》系列和《拆弹部队》中，这种摄影风格有其存在的意义，前者能捕捉主角失忆后的迷茫感，后者能够呈现战场的混乱紧张。但在平庸的电影制作者手里，晃动镜头只会沦为一种俗套，一种故作“前卫”的技巧，为俗不可耐的剧本强行增添一些真实感。迈克尔·贝（Michael Bay）在《勇闯夺命岛》（*The Rock*）中也使用了晃动镜头，但除了酷炫并无更多的追求，由此打造的视觉体验既不连贯又没意义，说难听点儿就是无聊至极。摄影机是我们进入银幕世界的通道，问题是电影制作者究竟是在用摄影机把我们拉进去，或是让我们与之保持距离，还是将我们拒之门外。

黄金比例

景框是什么形状？是否限制了我们在银幕上的所见？

景框里有什么？画面拥挤还是疏落有致？构图精细还是随性自然？角色的位置是如何安排的？

景框从前景到背景是否都很清晰？还是前景更清晰，背景更模糊？

画家都喜欢遵循黄金比例（Golden Ratio）原则，即让画布上的物体遵循精准的数学比例要求。电影也有类似的规则，虽然有时候这完全取决于导演和摄影师的直觉。优秀的电影制作者很清楚如何安排演员在背景中的位置，以构成最赏心悦目、最有意义的画面。

基本上，电影语法就是建立在三种镜头之上：远景（long shot）、中景（medium shot）和特写（close-up）。远景也叫“全景”（wide shot），全景镜头视野非常广阔。如果全景镜头中有人，那么人物通常是处于次要位置，镜头中的自然环境或者人造环境才是主角。因为远景镜头能够传达很多关于时间与地点的信息，所以它们通常都是用来作定场镜头，这点我们在前面已经提过。但是远景镜头也可以用来达到非常反直觉的效果，比如在希区柯克的惊悚片《冲破铁幕》（*Torn Curtain*）中，当保罗·纽曼（Paul Newman）向朱莉·安德鲁斯（Julie Andrews）揭露一个重大秘密时（这个秘密观众已经知道了），影片用的就是一个无声的远景镜头，而不是像传统的做法那样，使用一系列充斥着对白的特写镜头。

中景镜头展现的是角色如何移动，如何和其他人接触、交流。用中景镜头拍摄时，摄影机是摆在演员数英尺之外，所以你可以看到角色腰部以上的画面（不要将中景镜头和前面提到的中特写镜头混淆，中特写镜头拍的是人物胸部以上的画面）。在像小津安二郎和弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut）这类艺术直觉十分敏锐的导演手中，中景镜头能让观众对角色产生同情或者疏离的情绪。但可惜的是，更多时候，中景镜头只是一种偷懒的方法，用来拍摄最乏味、枯燥、只有电视剧水平的表演。

特写就是将镜头放在距离人物面部数英尺的位置进行拍摄。光是特写镜头在电影语言中的地位变化就可以写一整本书：在黄金时代，

特写镜头常用在葛丽泰·嘉宝、玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）、克拉克·盖博（Clark Gable）和贝蒂·戴维斯这类电影明星身上，用来凸显好莱坞的浮华魅力，满足观众的需求。但如果你去看1928年由玛丽亚·法奥康涅蒂（Maria Falconetti）主演的《圣女贞德蒙难记》（*The Passion of Joan of Arc*），以及四十年后的英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）、约翰·卡萨维茨以及他们的后继者拍摄的电影，你就会发现特写在这些影片中成了一种极富心理暗示的电影语言，通常用来直白地，甚至令人不适地展现角色的脆弱与瑕疵。

今天，特写镜头已经成了电影中的必备镜头，因为电影制作者知道自己的作品不会在大银幕上待太久，最终还是要出现在观众的手机上。虽然电影制作者必须适应不断出现的新技术，但在我看来，全程使用特写镜头的拍摄模式剥夺了电影最重要的美学元素与情感力量。可喜的是，还有一些电影制作者依然深谙特写镜头独有的美学与情感力量，像大卫·林奇（David Lynch）就擅长使用令人不安的特写镜头传递角色的想法，或者在《好家伙》中，当亨利·希尔的人生开始走向失控时，马丁·斯科塞斯给他来了一个急速的变焦特写（在这部深刻剖析黑帮家族的电影中，这是一个非常罕见的特写镜头），这些都是通过特写镜头来实现强烈情感冲击的典范。

很少有电影制作者敢于把镜头拉后，让演员全身出镜，在镜头中呈现彼此的情感关系。2016年的剧情片《聚焦》讲述的是一群记者调查天主教内部性侵儿童丑闻的故事。影片将摄影机向后移到一个非常大胆的位置，向观众传达了巨量的信息，让观众了解记者的工作环境，以及他们在这个环境中彼此的关系。“我尊重这些人工作的空间，”《聚焦》上映时，导演汤姆·麦卡锡解释说，“而且我让这些空间来引导我们。”

麦卡锡和《聚焦》摄影师高柳雅畅都觉得“特写—特写—中景”的套路会冲淡这个银幕世界的真实性，无法捕捉演员之间的化学反应，而影片故事的精彩程度与故事发展的动力，大部分来源于此。“没过多久，我们的摄影方案就明晰起来，”谈起与高柳雅畅的合作，麦卡锡说，“我们意识到这些演员太完美了，我们只需要把摄影机摆在那里，让他们自然说话就行，然后在必要的时候来一个特写。”(57)

在歌舞片中，给予演员足够的空间极其重要，因为这类电影的乐趣就在于欣赏两个人以完美的默契度在银幕上移动：我们不妨看看弗雷德·阿斯泰尔和金杰·罗杰斯（Ginger Rogers）合作的几部经典歌舞片，像《礼帽》（*Top Hat*）和《柳暗花明》（*The Gay Divorcee*），再对比一下《芝加哥》（*Chicago*）和《梦女孩》（*Dreamgirls*）这类更为现代、大量依赖特写的电影，感受一下歌舞片原本瑰丽的视觉语言是如何一步步变得衰弱的。除了特写镜头过多，今天的歌舞片还存在一个过度剪辑的问题，剪辑师经常喜欢把舞蹈戏剪成让人难以理解、毫无吸引力的零碎片段。

在叙事性电影中，没有音乐的肢体运动也可以富有表达力和观赏性。在一部电影的戏剧空间中编排演员的动作——也称为“舞台调度”（staging）——正在成为一门濒临消失的艺术。但是舞台调度做得好，就可以缔造罕见的美感。电影《狂宴》（*Big Night*）的结尾是一场近乎零台词的戏，在这场戏中，斯坦利·图齐和托尼·夏尔赫布（Tony Shalhoub）一言不发地准备早餐，他们的身体带着芭蕾舞般的优雅在拥挤的空间里配合着彼此移动，两人之间的默契和兄弟情在这个场景中一目了然。

除了借助舞台调度来框动作，电影制作者还可以调节画幅，也就是画面的长宽比。今天，大部分的美国电影都是使用1.85: 1的宽屏画幅，也就是说画面的长度几乎是高度的两倍。近年来，也有许多电影制作者喜欢使用2.35: 1的宽屏画幅，其中包括《盗梦空间》《星际穿越》《黑暗骑士》系列的导演克里斯托弗·诺兰、《八恶人》（*The Hateful Eight*）的导演昆汀·塔伦蒂诺、《大师》（*The Master*）的导演保罗·托马斯·安德森、《荒野猎人》的导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图，以及《月光男孩》（*Moonlight*）的导演巴里·詹金斯（Barry Jenkins）。

克里斯托弗·诺兰电影中细节丰富的视觉背景和《荒野猎人》这类史诗片的全景画面，让宽屏画幅成为这类影片的必然选择。但是宽屏画幅并不只适合拍风景，事实上，用它来呈现画面内的张力和运动、为电影环境打造细节感，要比拍风景有趣得多。采访保罗·托马斯·安德森时，他称《大师》原本可能只是一部“小小的室内剧”[(58)]，但他最终决定用六十五毫米胶片拍摄这部影片，让它像《西北偏北》（*North by Northwest*）和《迷魂记》等二十世纪五十年代的

电影一样，具有一种极具时代气息的基调与质感（我们常见的传统主流电影大部分是使用三十五毫米胶片拍摄）。

不同导演对动作的调度不同，宽屏画幅产生的冲击力也千差万别。拍摄家庭心理惊悚片《凯文怎么了》（*We Need to Talk About Kevin*）时，导演琳恩·拉姆齐（Lynne Ramsay）另辟蹊径，采用了超宽屏画幅进行拍摄。主演蒂尔达·斯文顿称赞这一格式是“战争片的画面、西部片的画面，展现了史诗般的对决”[59]。事实证明选择这个画幅是正确的，它不仅符合影片的主题——一场家庭内部的战争——而且让演员有时间拍长镜头戏，并且放弃一系列机械的正反打镜头，采用更加简洁高效的全景镜头能获得动力与张力，推进故事的发展。

在2016年的电影《月光男孩》中，导演巴里·詹金斯和摄影师詹姆斯·拉克斯顿（James Laxton）选择了相同的宽屏格式。“我们想用2.35: 1画幅拍摄，但不是拍成西部片的感觉。”詹金斯解释说。在他的镜头下，《月光男孩》的主角——一个在贫穷与犯罪肆虐、充斥着狭隘大男子主义的环境中为自己的同性恋身份苦苦挣扎的年轻人——彻底迷失在迈阿密的热带环境中。迈阿密不仅是故事发生的舞台，而且导演本人也在这里长大。

“迈阿密在我的记忆中就是非常广阔、非常空旷，有深绿色的植物，也有耀眼的阳光、碧蓝的天空。”詹金斯说，“但我依然觉得自己孤身一人，处境艰难。”为了在宽屏下捕捉这种与世隔绝的感觉，詹金斯“想给奇伦（片中男主角）大量的空间，但他却不知道这些空间对自己有什么意义……他想去哪里都可以，但他依然选择困在自己的世界之中”。[60]

2010年，在拍摄西部片《米克的近路》时，导演凯莉·赖卡特使用了接近正方形的1.33: 1画幅，让人联想起安东尼·曼[41]（Anthony Mann）和霍华德·霍克斯的早期西部片中方方正正的画面。凯莉·赖卡特的做法既是致敬电影前辈，也是为了捕捉影片主角的视角。因为这是一群前途渺茫的迁徙移民，所以他们不敢想未来。“在宽屏画幅下，你看得到明天也看得到昨天，”影片在圣丹斯电影节首映后，赖卡特向记者解释说，“但在方形画幅下，我们只能看到他们的当下。”[61]

在拍摄《索尔之子》（*Son of Saul*）时，匈牙利导演拉斯洛·内梅什（Laszlo Nemes）使用了类似的1.37∶1画幅。这是一部第一人称视角剧情片，关于在奥斯维辛集中营发生的人间惨剧，其中马加什·厄德利（Matyas Erdely）的手持摄影的紧张急迫感为影片增色不少。在内梅什看来，这种画幅比例并不只是一种美学选择，更是一种道德选择：它能将在奥斯维辛集中营发生的惨剧遮挡在镜头之外，让观众自行想象那些惨绝人寰的暴力，而不是再现“无法重现，也不应该去触碰或者摆拍的画面”[(62)]。近年来，对画幅最有创意的运用莫过于泽维尔·多兰（Xavier Dolan）的家庭片《妈咪》（*Mommy*）。该片几乎全程采用压抑得让人喘不过气的1∶1画幅，但到影片最后，主角伸开双臂将画面“推宽”，象征着他狭隘的视野从此被打开。

导演和摄影师经常需要一起做决定，而其中最重要的一个决定，就是选择使用什么镜头（lens）。广角镜（wide lens）的景深浅，也就是说在广角镜头下，前景中的演员是唯一被对焦的对象，背景则是处在不同层度的模糊之中。相比之下，窄角镜头（narrow lens）或叫长焦镜头（long lens）则能打造更深的景深，让画面中的一切都清晰锐利地显现出来。使用长焦镜头最有名的例子，莫过于格雷格·托兰在《公民凯恩》中令人叹为观止的深焦镜头（deep-focus shot）。片中主角查尔斯·福斯特·凯恩的人生起落不仅是通过角色的行为来展现，还通过轮廓清晰的物理环境来表现——随着故事的发展，凯恩对物质财富的占有欲也越来越强。虽然《公民凯恩》是奥逊·威尔斯作品中最常和深焦镜头表达联系在一起的电影，但我也很欣赏《伟大的安巴逊》的摄影师斯坦利·科尔特斯（Stanley Cortez）的大师级摄影，在这部影片中，一幢处在世纪之交的豪宅也成了片中的角色之一，随着故事的发展而不断变化。

同样，在《总统班底》中，艾伦·J.帕库拉和戈登·威利斯也使用了深焦镜头并达到了非常震撼的效果。他们使用了一种名叫裂焦滤镜（split diopter）的增强设备，将画面从中间水平或者垂直分割。在部分镜头下，帕库拉和威利斯让画面中的一切都处在对焦状态，让观众看到前景中的伍德沃德和伯恩斯坦在接电话，而全员忙忙碌碌的《华盛顿邮报》新闻编辑室背景依然十分清晰，而不是隐藏在一片模糊之中。

在《社交网络》中，大卫·芬奇和他的“御用”摄影师杰夫·克罗嫩韦斯（Jeff Cronenweth）使用小景深，将主角们和他们的唇枪舌

剑戏放在镜头的前方与中央，让观众时刻保持精神集中。在《十二怒汉》中，西德尼·吕美特（Sidney Lumet）和摄影师鲍里斯·考夫曼（Boris Kaufman）使用了当时比较先进的更长焦的镜头，打造出更大的景深，加上摄影机顺着角色水平视线下移的运动方式，营造了一种压迫感，制造强烈的紧张情绪。在影片的最后一个镜头，陪审团终于离开法庭，导演和摄影师在这里选择了广角镜。吕美特后来解释说：“这是为了给大家更多空气，在一个逼仄的房间里经历了长达两小时的辩论后，我们终于可以大口呼吸了。”(63)

要让非专业观众判别电影制作者使用的是四十毫米镜头还是十七毫米镜头几乎是不可能的事情。但我们还是可以注意到运用不同的镜头在表意——而不是写实上——产生的效果：科恩兄弟经常使用广角“鱼眼”镜头来凸显荒诞效果，比如他们的《抚养亚利桑那》（*Raising Arizona*）就是个很好的例子；特里·吉列姆（Terry Gilliam）也是一样，最有名的就是他的未来荒诞讽刺喜剧《妙想天开》（*Brazil*）；韦斯·安德森的一大标志，就是在传统画幅下使用宽屏镜头，让景框的边缘显得有些圆润、弯曲，这种技法让他精心设计、近乎强迫症般的对称画面多了如娃娃屋一样的质感。数字摄影机拍出来的画面通常令人觉得比较锐利、冰冷，缺乏质感，但擅用镜头能给这样的生硬画面增添变化和色彩，比如已故摄影师哈里斯·萨维德斯（Harris Savides）和索菲亚·科波拉合作的《在某处》（*Somewhere*）和《珠光宝气》（*The Bling Ring*）就是个很好的例子，另外《女巫》中的柔光与古旧质感，也是使用复古镜头产生的效果。一部电影给我们什么样的感觉，往往取决于景框的构建。

胶片的作用

影片的整体色彩是浓厚鲜艳，还是朴素平淡？

如果这是一部黑白电影，影片的色调反差是强烈还是单一？

画面看上去锐利还是粗糙？颗粒感强还是光滑柔顺？

好的电影都有自己的温度和质感，让人感觉看得见也摸得着。

你看的电影是黑白的还是彩色的？如果是黑白的，它的明暗对比柔和还是强烈？如果是彩色的，它的色调是过度饱和、浓厚密集，还是朴素单调？画面漂亮还是让人不适？写实还是梦幻？看上去是像一幅画，还是像一部粗糙、仓促的纪录片？当然，这些风格并没有优劣之分，具体还是取决于影片的背景和故事需要。一部讲述纽约吸毒者的现代电影，可以避开漂亮的色彩和做作的打光，来传递一种临场感和写实感。而一部讲述洛杉矶跨性别性工作者的电影，也可以选择明亮的色调，传递乐观的情绪与自由活力。两种画面风格都没有问题，当然我个人还是比较偏好反直觉式的色彩选择，比如用充满生机与欢乐的颜色去展现一个绝望的场景，或者在拍摄一部历史剧情片时，不用传统的高贵、光鲜的色系，而使用更为粗糙和写实的颜色。

我第一次意识到摄影是一种技法（有它自己的素材和审美价值）是在八十年代，那时我住在纽约。和今天不一样，当时这座城市还有不少专门放映经典老片的电影院。我就是在这样的怀旧场合下第一次看《成功的滋味》。这是导演亚历山大·麦肯德里克（Alexander Mackendrick）1957年的一部经典电影，赤裸裸地展现了小报媒体的肮脏与残忍。

作为一名作家，我自然而然会被影片中充满智慧的快速对白[克利福德·奥代茨（Clifford Odets）是本片编剧之一]所吸引，加上埃尔默·伯恩斯坦（Elmer Bernstein）的爵士配乐，更增强了这些台词的戏剧性。与此同时，影片的画面也同样令我着迷。片中的场景全是入夜后的曼哈顿夜总会和下着雨的街道。黑白的画面既美丽又肮脏，好像一张张活起来的维吉[42]（Weegee）照片，闪耀着魅力，又带着令人作呕的堕落腐败。几年后，当我重新看马丁·斯科塞斯的拳击剧情片《愤怒的公牛》时，迈克尔·查普曼（Michael Chapman）歌剧式构图的黑白摄影立马让我看出《成功的滋味》对他的影响。

《成功的滋味》的摄影师是史上最伟大的摄影师之一——黄宗霑，因为他擅用厚重的阴影，所以有一个“低调老黄”（Low Key Howe）的绰号。为了让片中夜总会的场景展现一种闪闪发光的感觉，他还直接在布景上涂油，力求凸显场景的俗气与诱惑力。就在我看这部电影的同时，恰逢吉姆·贾木许（Jim Jarmusch）的《天堂陌影》（*Stranger Than Paradise*）和斯派克·李的《她说了算》（*She's Gotta Have It*）先后上映。两部影片都是采用黑白摄影，但它们的目的和效果却截然不同。斯派克·李和摄影师欧内斯特·迪克森这样做

是为了模仿纪录片的画面，包括经常让演员直接对着镜头说话。而贾木许和摄影师汤姆·迪齐罗（Tom DiCillo）采用了一系列静态的、风格化的镜头，记录下了发生在三个不同地点的故事。每一章结束后，画面都进入黑屏，突出了影片的小品文性质和荒诞主义幽默。用贾木许的话说，借助这种手法制作了一本电影相片集，展现了一个“‘陌生人’眼中的美国”[64]。

电影制作者还常常用黑白摄影将观众带回到影片故事发生的时代，比如《最后一场电影》（*The Last Picture Show*）、《辛德勒的名单》，以及史蒂文·索德伯格2006年的剧情片《德国好人》（本片还特意使用了那个年代的1.66∶1画幅）和《艺术家》（*The Artist*）都是很典型的例子。同样，通过对一部彩色电影进行夸张的去饱和处理，也能达到同样的效果：科恩兄弟和摄影师罗杰·迪金斯（Roger Deakins）、布鲁诺·德尔博内尔（Bruno Delbonnel）一起对《逃狱三王》和《醉乡民谣》（*Inside Llewyn Davis*）的颜色进行了数字修改，让《逃狱三王》呈现大萧条时代摄影的浓墨色调，赋予《醉乡民谣》冷色调和六十年代的单色调。

近年来对黑白摄影的最佳运用，莫过于摄影师费登·帕帕迈克尔（Phedon Papamichael）在《内布拉斯加》（*Nebraska*）中的表现。《内布拉斯加》是一部严肃喜剧，讲述的是一对父子的公路旅行。这类故事题材很容易将美国中西部角色刻板印象化，但帕帕迈克尔和导演亚历山大·佩恩赋予了片中角色与风景一种高尚、威严与厚重的质感，让人联想起安塞尔·亚当斯[43]（Ansel Adams）的黑白照片（本片采用的宽屏画幅也更加凸显了这种效果）。不管是追求怀旧效果还是风格化写实，总之黑白摄影将我们带回电影的过去，并悄然引起观众的注意，让我们本能地意识到，影片将我们带入的世界和我们熟悉的生活有点儿远。

正如《成功的滋味》唤起了我对黑白摄影的兴趣，迈克尔·鲍威尔（Michael Powell）和埃默里克·普雷斯伯格（Emeric Pressburger）这两位导演（两人还联合创建了一家名为 “弓箭手”的电影制作公司）也让我看到了明艳灵动的色彩对于一部电影何等重要，甚至成为影片的一大看点。鲍威尔和普雷斯伯格在1948年使用了特艺彩色（Technicolor）技术拍摄了《红菱艳》（*The Red Shoes*）。在当时，特艺彩色还是一项很新奇的技术，它能凸显带有珠宝色泽的红色与绿色。影片摄影师杰克·卡迪夫（Jack Cardiff）擅

用特艺彩色的明亮感打造美轮美奂、近乎凄美的画面。这些色彩并没有将观众的注意力从这个寓言式故事上转移开，而是与影片夸张的艺术设计和通俗剧式的表演风格——这也是鲍威尔和普雷斯伯格的“家庭风格”（house style）电影的关键元素——和谐统一起来，甚至更添光彩，一起为观众打造近乎迷幻的观影体验。

跟随鲍威尔和普雷斯伯格脚步的导演也不在少数。像斯派克·李、奥利弗·斯通（Oliver Stone）、佩德罗·阿莫多瓦、韦斯·安德森、托德·海因斯等导演都擅长使用颜色来达到戏剧化的美学和心理暗示效果。虽然他们都已经接受了数字摄影，但斯派克·李和奥利弗·斯通都喜欢使用一种反转胶片（reversal stock），这种胶片的化学成分能够让画面的颜色超级饱和，近乎超现实。1998年的剧情片《肚肚》（*Belly*）和《单挑》（*He Got Game*）实现了对反转胶片的突破性运用，两部影片的摄影师都是马利克·赛义德（Malik Sayeed），他用反转胶片拍出了极具视觉震撼力的画面。在斯派克·李的早期电影《为所应为》中，摄影师欧内斯特·迪克森在艺术指导怀恩·托马斯（Wynn Thomas）的协助下，将他镜头里的布鲁克林的街景浸泡在灼热的黄色与红色之中，让观众充分感受到片中夏季的闷热。而在《黑潮》中，迪克森设计了一个三段式色彩方案，分别展现主角马尔科姆截然不同的三个人生阶段：用明亮夸张的颜色展现精力充沛的童年，用简洁经典的色彩展现他的政坛人生，用类似印象派的色调展现他的精神觉醒。

赛义德和迪克森是霍华德大学优秀毕业生的“先头部队”。像拍摄过《大地的女儿》（*Daughters of the Dust*）和《种族情深》（*Crooklyn*）的亚瑟·贾法（Arthur Jafa），以及布拉德福德·扬（Bradford Young）这类年轻一代摄影师都曾是这所大学的摄影和电影专业的学生。自从2011年第一次在安德鲁·多苏穆（Andrew Dosunmu）导演的《不安之城》（*Restless City*）中看到布拉德福德·扬的摄影后，他已经成了我目前最喜欢的摄影师。而我喜欢他的主要原因，在于他对不同色彩和材质的敏感，多苏穆的电影中对纽约黑人移民的色彩灵动饱和的刻画，爱娃·德约列（Ava DuVernay）的《不知所踪》（*Middle of Nowhere*）和《塞尔玛》中充满诗意的现实主义，或者大卫·洛厄里（David Lowery）的《他们非圣人》（*Ain't Them Bodies Saints*）中郁郁葱葱、古色古香的画面，都是布拉德福德·扬的功劳。

除了色彩，胶片画面还有质感——也就是我们常说的“颗粒感”。光化学胶片，也就是在数字摄影普及之前所有的电影使用的摄影媒介，有一种天然的颗粒感。在摄影时，摄影师可以通过不同的手段增强或者隐藏这种质感。比如，罗伯特·奥特曼在拍摄《花村》时，告诉摄影师维尔莫什·日格蒙德他想要影片有种褪色的老照片的感觉，日格蒙德便对底片进行“光化”或者“雾化”，在冲洗之前对底片进行些微的曝光，以达到期望的效果。最终他们打造出一种富有颗粒感、朦胧感的画面，这种画面风格至今依然是七十年代电影的视觉标志，并被索菲亚·科波拉、保罗·托马斯·安德森等现代导演效仿，用这种画面来展现那个年代。

关于颗粒感的一个经典案例——也是摄影的经典案例——是奥利弗·斯通的《刺杀肯尼迪》（*JFK*）。拍摄该片时，摄影师罗伯特·理查森（Robert Richardson）用了多种不同的胶片进行拍摄，其中还包括八毫米家庭电影胶片，因为当年达拉斯商人亚伯拉罕·扎普路德（Abraham Zapruder）碰巧就是用八毫米胶片拍下了肯尼迪遇刺的过程。最终影片看上去就像是不同时代、不同色彩、不同环境和不同材质的拼贴画，令人目眩神迷。斯通希望借此打造一个不同于官方解释的“反神话”（countermyth），而影片多样化的摄影风格正好反映了这种万花筒式的观点。虽然不少评论抨击奥利弗·斯通在片中夹带了疯狂而且有害的阴谋论，但在我看来，理查森的摄影已经在强调《刺杀肯尼迪》并不是一部纪录片风格的纪实向电影，而是一个人脑中的疯狂想象，虽然在表达上狂放不羁，但也经过了精心的搭建。

在我看来，颗粒感一向能赋予电影额外的内容与维度，凸显它作为一种实体媒介的质感。它在优秀的导演和摄影师的手中，就像天才画家和设计师手中的颜料、石块、布料，可以大放异彩。

随着光化学处理技术日益先进，这种画面深度与充实感正在逐渐消失，加上数字摄影的普及，这种质感眼看就要走向灭亡。最早的数字摄影打造了一种像素化、“波浪式”的画面，有人常把它拿来和廉价录像、日间肥皂剧的画面相提并论。虽然《奔腾年代》（*Seabiscuit*）拍摄使用的是三十五毫米胶片，但最后却转制成数字文档——也就是所谓的“数字中间片”（digital intermediate）——以便对图像进行清洗，然后再转制成胶片版用于影院放映。对于很多观众来说，这样的影片的最终成品看上去更像是DVD，而不是一部质感丰富的电影。迈克尔·曼2009年的黑帮片《公众之敌》（*Public*

Enemies）则充分暴露了数字摄影的局限。影片使用高清数字摄影机进行拍摄，用迈克尔·曼当时的话来说，这么做是为了让这个故事看上去更加新潮、现代。在接受《卫报》记者约翰·帕特森（John Patterson）采访时，他说录像“看上去更接近现实”，并表示“数字摄影有一种真实感，胶片给人感觉很虚，看上去很假”[(65)]。但事实上，《公众之敌》的画面看上去廉价得不行，夜间动作戏更是和幕后花絮视频一样“超级写实”，而影片其余的部分则像是一部日间肥皂剧。

在看彼得·杰克逊的《霍比特人》系列时，我也有类似的感觉。《霍比特人》系列使用了高帧率技术进行拍摄，也就是说每秒出现的画面帧数是传统电影的两倍，运用这种摄影技术原本是为了让影像更加真实、生动，结果却看上去不仅廉价劣质，而且乏味至极。2016年的《比利·林恩的中场战事》（*Billy Lynn's Long Halftime Walk*）也挑战了观众对高帧率摄影的忍耐度，导演李安用了每秒一百二十帧的帧率进行拍摄，但影片上映后惨遭观众恶评。

虽然早期的数字摄影在色彩、饱和度、亮度和对比度上缺乏灵活性，但近年来，数字摄影已经有了长足的进步。新的摄影机和镜头能够消除数字摄影令人出戏的“视频质感”，另外，通过精心和富有创意的后期加工，也能大幅改进画面质量。其中特别值得一提的一道工序叫作配光（color timing），也就是调整整部影片的色彩，让全片保持前后一致。我是从导演尼古拉斯·温丁·雷弗恩（Nicolas Winding Refn）那里了解到配光师的重要性。在他执导的惊悚片《亡命驾驶》（*Drive*）中，鲜艳漂亮的画面让我一度以为这部片子是用什么高级胶片拍摄的。但雷弗恩告诉我，整部影片其实都是采用数字拍摄，而影片之所以看上去“电影感特别强”，都要感谢后期制作将原本单薄的色彩变得更加丰富，更加集中和一致。他笑着告诉我：“配光师现在是新的‘工头’（Gaffer）。[(66)]”他说的“工头”，指的就是传统电影制作中的灯光师。

像尼古拉斯·温丁·雷弗恩、大卫·芬奇、索菲亚·科波拉、亚利桑德罗·伊纳里图等导演，以及他们的御用摄影师——比如已故的哈里斯·萨维德斯和奥斯卡最佳摄影奖得主伊曼纽尔·卢贝兹基——都在数字摄影领域获得了非凡的成功，他们掌镜拍出的画面有着令人惊叹的深度、广度、透明度和颗粒感。在索菲亚·科波拉的《在某处》中，萨维德斯特意找来七十年代的摄影机镜头，然后将镜头安装

在数字摄影机上，由此拍出了片中柔软、朦胧的洛杉矶景色。导演J.J.艾布拉姆斯（J.J.Abrams）还经常喜欢加入数字“镜头光晕”（lens flare）——也就是拍电影时光线在镜头玻璃表面反射产生的现象——给数字电影增添一种“古典”味道。

巴里·詹金斯和摄影师詹姆斯·拉克斯顿在拍摄《月光男孩》时，使用了一种名叫“颜色对比表”（lookup table）的处理工具，简称LUT，它能让数字摄影获得三十五毫米胶片的画面和质感。在这部三段式电影中，每一章节都有其独特的观感，但对于普通观众来说，这种区别可能很难分辨。“你可以从黑色和白色的部分来判别，”詹金斯告诉我，“比如第二个故事中的云朵看上去就和第一个故事中的很不一样。”(67)

虽然数字摄影技术已经有了长足的进步，但是细心的观众还是能够觉察到数字摄影的缺陷，尤其是在光线较暗的环境下涉及大量动作戏的场景，比如夜间的动作戏。如果这些场景看上去“视频感”很重，那通常都是因为导演和摄影师选错了器材和快门速度，或者没有仔细做好这个场景的布光工作。近几年来，从《约会之夜》（*Date Night*）到《匪帮传奇》（*Gangster Squad*），类似的场景让我饱受折磨。这些电影一开始看上去都挺好的，直到那些动态平滑的夜间戏出现，影片的观感便一落千丈。现在我知道这些糟糕的观影体验不只是数字摄影的问题，还要归咎于电影制作者没有时间和耐心对场景进行正确的布光。

今天依然有一些导演公开拒绝使用数字摄影技术，这其中包括克里斯托弗·诺兰、J. J.艾布拉姆斯、昆汀·塔伦蒂诺。虽然我很敬佩他们的坚持，而且从资料保存的角度来看，胶片电影依然胜过数字电影（电脑播放技术不断更新换代，意味着有些数字影像可能已经无法播放，但要播放一部老式的胶片电影，你需要的只是一卷胶片、一个光源和一张床单），但数字摄影技术在镜头和后期制作上已经有了很大的进步。如今，胶片摄影与数字摄影之争其实已经没有太大意义了。不管是电影制作者还是电影观众，他们希望的是将一个最生动形象、富有内涵的故事保存在一个既能被看到也能被感知的媒介之中。

数字热潮

你是不是感受到了“恐怖谷”效应？

在数字摄影技术上步子迈得最开的，是那些将电脑生成动画和实拍镜头结合在一起的动作冒险片。这一热潮始于《黑客帝国》（*The Matrix*）三部曲的后两部，并通过《阿凡达》和《指环王》（*The Lord of the Ring*）系列实现飞跃，然后在《少年派的奇幻漂流》和《奇幻森林》等电影中达到了一个新的艺术高度。虽然这些电影的公关宣传常常强调它们复杂的技术和尖端的CG画面，但在对这类电影进行评论时，观众还是应该采用和其他电影一样的标准，从剧情、角色、视觉表现以及整体连贯性等方面进行评价。虽然《阿凡达》实现了技术上的突破，但是没有人觉得它的剧情有多出色，和詹姆斯·卡梅隆的其他剧本一样，影片的台词肤浅得让人耳朵疼。同样，在我看来，《指环王》系列虽然贡献了大量的视觉奇观，但归根结底，观众只是在看一群角色边走路边说话。

《少年派的奇幻漂流》在2013年斩获四项奥斯卡奖（包括最佳摄影奖）时，虚拟电影的制作水平已经到了以假乱真的程度，能让观众相信这个男孩确实和一头真老虎在一艘小船上，没有人会注意到这头“真老虎”几乎完全是电脑动画。相比之下，《极地特快》（*The Polar Express*）、2009年版的《圣诞颂歌》（*A Christmas Carol*）和《最后的风之子》（*The Last Airbender*）这几部电影都将角色放进了介于动画与实拍之间的夹缝世界，造成一种似人非人的诡异效果，业界专业人士称为“恐怖谷”效应（uncanny valley）。

虚拟摄影的普及对镜头的运动也产生了巨大的冲击。虚拟摄影可以将观众带入任何一个视觉奇境，而且在虚拟摄影中，镜头视角可以有无限种可能。虚拟摄影向电子游戏取了不少经，毕竟电子游戏也是一个依托计算机技术生成的虚拟世界。越来越多的动作冒险电影都在效仿第一人称射击游戏的视角，将观众放在“方向盘背后”，跟随镜头深入游戏章节式的故事和富有冲击力的震撼场景。早期的一个受电子游戏影响（并且颇为失败）的例子，是沃卓斯基姐妹的《极速赛车手》（*Speed Racer*）。虽然影片改编自同名经典动画，但给人感觉像是一个混乱、亢奋的大乱炖——充满了震撼的视听体验却缺乏深度与维度。相比之下，近年的《第九区》（*District 9*）、《街区大作战》（*Attack the Block*）、《摩天大楼》（*High-Rise*）等反乌托邦惊悚片则要有趣得多，这些电影也效仿了游戏视角，带领观众走进一个自成一体的世界，就好像游戏玩家在虚拟游戏世界中探索“统一空

间”（unified space）一样。自从《极速赛车手》出现以来，游戏美学开创了属于自己的一番天地。对于未来的年轻观众来说，这样的画面风格也许将不再那么奇怪，他们甚至有可能习以为常。

3D是否鸡肋？

3D只是一种噱头，还是增加了视觉深度和维度？

这种视觉深度和维度是否可以用更高超的艺术设计和运镜来实现？

为了追求这种额外的维度而牺牲视觉亮度、细节和色彩，是否值得？

在生活中，除了霸凌、白巧克力还有棒球中的指定打击规则，真的很少有让我打心底讨厌的东西，但3D却不幸成了我的眼中钉，肉中刺。

在过去这二十年，电影市场已经发生了无情的变化。针对成年观众的中小成本剧情片已经给动作冒险大片挤出了市场，因为这类电影的惊险刺激场面和简单易懂的剧情深受中国、南美等新兴电影市场的青睐。随着家庭娱乐设备的日益发展，加上越来越多人喜欢在电影院聊天、玩手机，严重影响正常的观影体验，要想将观众从卧室吸引到影厅已经越来越难了。电影公司和电影院老板都认为制造奇观才是这一问题的解决答案，所以他们越来越执着于打造场面大、声音响、极富感官刺激的电影，因为这样的大片只有在电影院的大银幕上欣赏，才能有最好的观影体验。

除了通过在超宽屏或者IMAX胶片上拍摄电影来丰富动作片的奇观体验，电影公司还重新挖出了二十世纪五十年代的一个老噱头——3D电影。这种电影格式不仅很难在我们的家里复制，而且电影票票价还能涨三四美元。可惜的是，除了马丁·斯科塞斯的《雨果》（*Hugo*）、阿方索·卡隆的《地心引力》、沃纳·赫尔佐格（Werner Herzog）的《忘梦洞》（*Cave of Forgotten Dreams*）等影片，我还真没看过几部好看的3D电影。

在我看来，3D技术只不过是大部分此类影片的宣传噱头、多骗几块钱的手段，并没有真正提升电影美学。它牺牲了漂亮的画面细节和色彩饱和度，却什么也没有换来（每次3D电影中出现特写镜头，前景中的人物和物体就会变得特别模糊）。为了避免让3D沦为一种噱头，现在很多电影制作者只是用3D来打造强烈的景深效果。然而在七十几年前，格雷格·托兰就已经在《公民凯恩》中靠简单的2D摄影达到了同样的效果。

不过话说回来，就好像我之前追捧胶片电影，排斥数字电影，但现在却区分不出二者一样，相信在马丁·斯科塞斯、阿方索·卡隆、沃纳·赫尔佐格这样的大师手中，再加上技术的不断发展，总有一天3D电影也能获得我的喜爱。没准我还会喜欢上白巧克力。

就好像在看3D电影时，观众应该问问自己：这部电影的叙事形式是否必须是3D的，这种牺牲色彩、亮度、细节、色调范围的做法是否值得？对于影片中的每一个摄影选择，我们也应该发出同样的质疑。简而言之：我们在影片中看到——以及看不到——的任何东西，放在那里都是有目的的，或者至少应该有目的。

从艺术角度讲，摄影绝不仅是为了记录表演而存在。每一个灯光元素，每一道阴影，摄影机的每一次移动或者静止不动，每一个色彩浓艳或者苍白朴素的镜头，都在告诉我们银幕上发生了什么，并且影响着我们的情感。看电影可能是纯粹的视觉享受，也可能是给自己的眼睛找罪受。摄影机的镜头运动可能让你享受上天入地、闪转腾挪的快感，也可能让你想要找一个呕吐袋。它能用阴暗的画面勾起你探索的欲望，也可以用过度刺眼的布光让你浑身不适。

当然，这些摄影策略其实并没有优劣之分，不管是一部真实残酷的都市剧情片，还是一部浪漫唯美的爱情片，只要是符合电影需要的摄影就是好的摄影。学会欣赏伟大的摄影能给人带来极大的快感，因为它能让观众感觉和电影制作者站在一起，享受运镜中的纯粹艺术。但是如果你在看一部电影时注意到里面比较奇特的摄影和炫技的运镜，那就要问问你自己：这样的设计是自然流畅，还是只是用来掩盖老套的剧情和毫无想象力可言的场面调度？摄影师拍出的画面可以简单直白，也可以疯狂炫目，背后的设计可以是小心谨慎，甚至带有哲学意味，也可以仅仅为创造奇观而创造奇观。好的摄影能将观众进一步吸引到银幕世界当中。我们如何看一部电影，归根结底取决于影片自己的样子。

观影推荐

《公民凯恩》（1941）
《红菱艳》（1948）
《花村》（1971）
《为所应为》（1989）
《刺杀肯尼迪》（1991）
《塞尔玛》（2014）

第五章　剪辑

如果说剧本是一部电影的设计蓝图，而表演、布景和画面是砖石，那么剪辑就是水泥。

我们通常认为，正是剪辑让电影成为一门艺术：没有剪辑师来连接单独的场景和镜头，电影根本就动不起来。没有剪辑的电影只会是一系列静态的、独立的照片。许多的电影制作者都将剪辑视作一部电影的“第三次重写”，如果编剧想要实现自己的初始目标，如果导演想要达到自己的想法，那么剪辑就是他们的最后机会。

所谓好的剪辑，可不只是像今天的许多电影那样，纯粹依赖跳跃剪切（想知道什么叫跳跃剪切，可以看看2008年的007电影《量子危机》（*Quantum of Solace*）开场那段让人一头雾水的追逐戏）。一个好的剪辑师应该有着强大的直觉，知道如何将画面联合起来讲故事，唤起观众强烈的，有时甚至是无意识的情绪。好的剪辑强调的是清晰性、结构、节奏、动力，以及情绪。剪辑是一项艰巨的任务，但它决定了每一部电影都应该具备的叙事主干和深层情感，让观众能够轻松地，甚至是自然地沉入这个想象出来的世界。如果说编剧决定了一部电影的叙事规则，那么剪辑师就要像一个暴君一样强行执行这些规则。他必须熟读剧本，对每天拍好的镜头素材进行整理，最后还要和导演合作，从已有的素材中进行选择，剪出这部电影最好的版本。

最好的剪辑并不会引起观众的注意，而是消失在电影中。成功的剪辑能让观众获得满意的观影体验，感觉整部电影浑然天成，从头至尾没有一点儿磕绊，没有别扭的转场，没有不合逻辑的剧情，也不会让人感到厌烦或者疑惑。多年来我采访了许多剪辑师，谈及剪辑出色的电影，他们经常会使用“严丝合缝”以及“身临其境”之类的词。剪辑师不希望观众注意到影片中的每一次剪接，而是希望他们能踏上一段令人畅快无比的旅程。至于打造这段旅程所经历的困境与付出的辛劳，绝不能被他们发现。

剪辑师要负责对每一场戏中的每一个镜次（take）进行整理，利用先进电脑技术——最好还要有导演的指导——对它们进行筛选、重组，直到每场戏都无懈可击，并且能够服务于整部电影。剪辑的工作有时异常艰巨，有时也相对轻松简单，具体要看导演拍了多少素材（footage）。举个例子，在《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》中，剪辑师玛格丽特·西克赛尔（Margaret Sixel）要从将近五百个小时的素材中剪出一部两小时的电影，这就非常辛苦了。相比之下，在拍摄《八恶人》时，昆汀·塔伦蒂诺只拍了三十个小时的素材。有意思的是，《八恶人》的片长居然还比《狂暴之路》多半小时。

作为观众的首席代表，剪辑师要思考从这个场景进入下一个场景时，要如何让观众保持注意力与情感投入。多数大片都会在正式上映之前早早地进行试映，看看观众是否会搞不清楚剧情、是否会无法入戏。获得试映观众的反馈后，剪辑师和导演就会（有时心不甘情不愿地）一头扎进影片的原始素材中，想办法解决观众遇到的问题，增加或者减少对白，删减或者加长段落，或是对一些场景重新进行编排，确保一些令人在意的疑问能得到解答，确保电影能够按自己的节奏和内在逻辑向前发展。

我们今天看到的很多影史经典，其实都是试映后大刀阔斧修改的结果：奥逊·威尔斯的《伟大的安巴逊》就是一个很好的例子，该片的阳光结局明显就是电影公司强行加上去的。但是，试映确实能为电影制作者提供极具价值的指导。试想一下，如果《E.T.外星人》的结局是我们的小外星人死掉，或者《风月俏佳人》（*Pretty Woman*）的结局是理查·基尔（Richard Gere）将茱莉亚·罗伯茨一脚踢出车外，两部电影的观感和现在相比会有多大的差别。而这恰恰就是两部影片的原版结局，但在影片的剪辑阶段获得了修改。

淡入效果

我从影片一开场就入戏了吗？

这部电影是否将我带到了它的目的地？

有经验的观众能在电影开场不久，就判定这部电影对自己是否有吸引力。

观众能否入戏是剪辑师的责任。从影片一开始，剪辑师就必须牢牢立住影片的背景、主角、情绪，并营造一种连贯性和前进感。在清晰明了地确定好影片的节奏、基调和连贯性后，剪辑师就要在接下来的故事发展中牢牢盯紧这几项要素。

对一名剪辑师来说，这也是最大的一项挑战。在有限的时间里，他们要完成的任务实在太多太多。如果观众不能迅速弄明白这个故事想要讲什么、讲到了哪里，那么这部电影就没法成功。

我永远不会忘记英国导演史蒂夫·麦奎因（Steve McQueen）拍摄的那部《饥饿》（*Hunger*），影片几乎零台词的开场令人印象深刻。《饥饿》的故事背景设在八十年代初北爱尔兰的梅兹监狱，展现了监狱内不断升级的暴力与灭绝人性的暴行。为了在银幕上充分呈现恩达·沃尔什（Enda Walsh）写下的故事——原剧本就是想通过长镜头中直观形象的动作与环境来呈现梅兹监狱的情况，而不是依赖于阐释性的对白——剪辑师乔·沃克（Joe Walker）剪出的这个开场一次性完成了两个任务：让观众知道在接下来的一个半小时内，他们将“生活”在一个怎样的世界；帮助观众做好心理准备，让他们意识到这不是一部传统的电影，它避开了传统的章节化叙事，也摒弃了大部分同类敏感题材电影的惯用手法。同样，《爱与慈悲》一开场没几分钟我就知道保罗·达诺对音乐人布赖恩·威尔逊的演绎将会精彩绝伦，而且导演比尔·波拉德（Bill Pohlad）为影片建立的温柔而深沉的基调，也会比传统的传记片有意思得多。

当然，这些影片令人惊艳的开场都是由编剧构思而成，而且都要感谢导演的出色执导和演员的精彩演出。但是剪辑决定了这些开场的成败。比如在《爱与慈悲》中，剪辑师要挑出保罗·达诺最好的镜头；在《饥饿》中，剪辑师要编排好监狱生活的画面，以最简洁高效的方式展现监狱环境对囚犯和守卫双方产生的影响。

另外，我也永远不会忘记我看过的一个最差劲的电影开场，也就是前面提到的《量子危机》。这部电影延续了007系列的一贯套路，开场就是一段玩命的动作戏。然而《量子危机》的开场剪辑之乱，简直像是将场景扔进了食物搅拌机，然后设定为“浓汤”模式，将一个原

本应该干净利落的开场搅得面目全非，观众满眼都是乱作一团的追车与枪战戏。

我们可以将这段臭名昭著的开场和《好家伙》的开场做个比较。《好家伙》从第一个镜头开始，就将观众放进了由影片主角亨利·希尔担任旁白的回忆之中。“打从记事起，我就一直想进黑帮。”由雷·利奥塔饰演的亨利·希尔自豪地宣布，与此同时，我们看到他正和几个黑帮兄弟残忍地杀死了一个早已满身是伤的人。这场戏以一个抓眼的定帧画面收尾，几秒钟之后，我们又回到了二十年前，看到了当年还是个马仔的亨利，以及他如何从给布鲁克林的黑帮大佬跑腿开始，一步步起家。

负责影片剪辑工作的是马丁·斯科塞斯的御用剪辑师特尔玛·休恩梅克（Thelma Schoonmaker），在她的精彩剪辑下，《好家伙》在开场不久就奠定了全片的社会环境和角色设定，让观众对这个故事充满信心，渐渐走进亨利·希尔数十年由兴至衰的黑帮人生。影片开始的短短几分钟甚至几秒钟内，我们就沉浸在故事中，跟随这个但丁式的主角一步一步走向地狱的最深处。（休恩梅克在片中频繁使用我之前提到的定帧画面，不仅赋予影片强烈的镜头表达感，同时也突出了亨利·希尔犯罪生涯中的重要时刻，正是这些瞬间慢慢吞噬了他的人生。）

《阳光小美女》（*Little Miss Sunshine*）及亚历山大·佩恩的几部高口碑电影都是由艾伯特·伯杰（Albert Berger）和罗恩·耶克萨（Ron Yerxa）担任制片。他们曾和我聊起2013年《内布拉斯加》在戛纳电影节首映后，佩恩对影片进行重剪的故事：“我们重剪了影片开场，对威尔·福特女朋友的一场戏进行了调整，我们还调整了另外几场戏的位置，让故事更加紧凑。正是通过这些细小的调整，影片的开场变得更加引人入胜。经过重新剪辑后，整部作品更加紧凑也更加漂亮，一气呵成。[(68)]”伯杰记不清他们具体调整或者删减了哪些镜头，但剪辑的艺术需要的就是这种直觉：对拍摄素材进行洗牌重组，直到影片的叙事实现平衡，符合我们的观影期待。

剪辑的清晰性

我知道角色在哪里、在干什么、动机何在吗？

影片的具体背景设定清晰吗？

这部电影合乎情理吗？

一部清晰的电影——也就是说它的故事情节合情合理，角色塑造鲜明，并且遵循自己的内在逻辑——能给观众信心，让我们可以放松观影，除非影片有意让我们感到紧张。但是，如果一部电影不够清晰，那就会引发令人难以言述的焦虑和不满。清晰性是继流畅性之后电影剪辑师的首要目标。剪辑师的任务就是确保观众能够全程保持清醒，在每一个故事的关键时刻都投入其中。

清晰性听上去是一个很简单的概念，但是考虑到剪辑师需要面对大量的影片素材，再加上紧张的时间安排和高强度的工作环境，你就会知道做这项工作绝不容易。通常来说，剪辑师面对的素材，都是导演酝酿了一两年，甚至更长时间的结果。在漫长而艰辛的制作过程中，导演很可能会迷失方向，他可能会特别钟爱某些镜头或者场景，这些内容对他来说根本无法割舍；有些片段的拍摄非常困难，或者制作成本极高，对他们来说根本无法想象最终的成片中没有这些场景。

在这样的情况下，剪辑师的工作就要起到“旁观者清”的作用。他要服务的对象有且仅有一个，那就是观众。如果一场重金打造的戏并没有起到推进剧情的作用，甚至让观众感到疑惑不解，那就将它剪掉；如果某一场戏中对女演员开始哭泣的时间把握得恰到好处，可是她说台词的语速太快，观众很难听清，那就要选择便于观众理解的镜头，而不能为了追求情感表达而牺牲台词的清晰性；如果在第三幕戏揭露真相时让人觉得过于突兀，那就回到第一幕或者第二幕戏，插入一点儿小小的暗示，这个暗示不需要太明显，但至少能让影片的高潮部分看上去合情合理，确保故事前后连贯。（如果剪辑师手上没有足够的素材，在预算充足的情况下，导演有时也会将演员和拍摄团队召回来进行补拍。）

在《迈克尔·克莱顿》中，主角身上发生的每一件事情，影片都在前期给出了相关信息进行铺垫，所以当他在高潮部分做出某些举动时，观众完全可以理解，并且会觉得真实可信。比如在其中一场戏中，由乔治·克鲁尼饰演的迈克尔·克莱顿将身上的全部家当都扔进了一辆熊熊燃烧的汽车，但在下一场戏中，他明显穿着一件新买的风衣。所以，制作者在前期就必须让观众看到他的口袋里还有现金。因此，剪辑师约翰·吉尔罗伊（John Gilroy）和他的哥哥，即本片的编

剧兼导演托尼·吉尔罗伊在影片前面的一场牌局戏中，就让观众看到他将口袋里的东西全都交给了保安保管。影片试映时，观众对片中克莱顿下车走到一群马面前的场景感到有些莫名其妙，于是吉尔罗伊兄弟便多加了几个镜头，让观众看到克莱顿的儿子所读的奇幻冒险小说中，有一幅插图描绘的就是类似的场景。

说起剪辑帮助厘清电影故事线的作用，最具挑战性，也是最成功的例子，莫过于越战剧情片《现代启示录》（*Apocalypse Now*）。这部由弗朗西斯·福特·科波拉导演的电影是出了名的祸不单行。影片在拍摄期间遭遇了临时更换演员、自然灾害、长时间停机等各种麻烦，好几场花大力气拍摄的戏最后都没在成片中出现。负责影片剪辑工作的，是由剪辑师兼音效设计师沃尔特·默奇（Walter Murch）所率领的团队。《现代启示录》原本很容易沦为一部杂乱无章、语焉不详的电影，但默奇和剪辑团队通过努力，将看似零散的场景和一个临时赶工出来的结局编织到一起，使得最终成片既可以作为一个线性故事来欣赏——讲述一个在越南的美国上尉受命沿湄公河而上，去刺杀一个叛变的陆军上校——也可以看作是一件极具表现主义风格、近乎抽象的艺术品，让观众感受到战争的疯狂混乱、对人身心的摧残。

《现代启示录》之所以能成为大师级的剪辑范本，是因为即便在最不合常理、最如梦似幻的场景下，影片的发展依然遵循叙事逻辑，同时又让人觉得捉摸不透这个故事。相比之下，在黑色悬疑片《夜长梦多》（*The Big Sleep*）中，导演霍华德·霍克斯以及剪辑师克里斯琴·尼比（Christian Nyby）根本不在乎逻辑，也不考虑观众能否理解整个故事。相反，他们只希望每一场戏都看上去足够养眼，由此诞生了一部独具风格和个性的电影，但是直到今天，我都觉得这部电影看着特别累，而且看完毫无收获。

对于《低俗小说》和《记忆碎片》这类结构零散、非线性叙事的电影来说，保证剪辑的清晰性最为重要。而对于《成为约翰·马尔科维奇》、《暖暖内含光》（*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*）、《盗梦空间》这类富有野心又十分烧脑的电影来说，剪辑的清晰性也同样十分重要。这些电影的故事情节往往比较复杂，台词艰涩，创造出来的银幕世界也带有导演强烈的个人色彩，观众需要剪辑的帮助来理解到底发生了什么，否则他们只会感觉要么被影片推着前进，要么被牵着鼻子走。

以上提到的所有电影都在剪辑上格外小心，确保观众即便是在影片最光怪陆离、晦涩难懂的时刻，也能跟上叙事，了解剧情。相比之下，泰伦斯·马利克的《生命之树》虽然也不乏野心，但在剪辑上却稍逊几分。《生命之树》讲述的是二十世纪五十年代三个得州男孩的成长故事。影片结构就像一出交响乐，分为了三个截然不同的“乐章”。画面如诗如画，美不胜收，开场那个展现宇宙诞生的段落更是震撼人心。影片在描绘男孩们的成长过程时采用了印象主义风格的处理手法，也同样赏心悦目。

但是《生命之树》还是有诸多让观众摸不着头脑的地方，特别是由西恩·潘（Sean Penn）饰演的三兄弟之一的杰克，更是让许多观众感到不解。西恩·潘的角色有很多地方都缺乏解释，或者让人觉得动机不足，整部电影也随之自说自话起来。在本来应该吸引观众的时候，却与观众愈加疏离。事实上，不少观众在看完本片后，都不知道西恩·潘饰演的究竟是三兄弟中的哪一个。就连西恩·潘本人也表达了对影片的疑惑。在接受法国的《费加罗报》采访时，他对记者说：“说实话，我到现在还不知道我到底在那里做什么，也不知道我的角色对这个故事有什么帮助！最要命的是，泰伦斯本人也从来没有和我解释清楚。”(69)

在涉及多线叙事和复杂角色关系的电影——比如非线性叙事电影——中，剪辑也起到了至关重要的作用。在这一方面，没人比罗伯特·奥特曼和他的剪辑师做得更好：由丹尼斯·希尔（Dennis Hill）和西德尼·莱文（Sidney Levin）剪辑的《纳什维尔》（*Nashville*）、苏济·埃尔米格（Suzy Elmiger）和杰拉尔丁·佩罗尼（Geraldine Peroni）剪辑的《银色·性·男女》（*Short Cuts*）、蒂姆·斯奎尔斯（Tim Squyres）剪辑的《高斯福庄园》都是非常经典的例子。通过这些电影，你可以看到剪辑师是如何将一系列杂乱的片段整合得通顺连贯、令人满意。在这类电影的创作上，最有资格做罗伯特·奥特曼继承人的就是保罗·托马斯·安德森，他和迪伦·蒂奇纳（Dylan Tichenor）在《不羁夜》和《木兰花》中展现出不输于罗伯特·奥特曼和他剪辑团队的深厚功力，即通过多线平行叙事来呈现栩栩如生的角色。

在和剪辑师合作时，罗伯特·奥特曼和保罗·托马斯·安德森都很清楚每场戏需要多长的时间才能让观众理解角色的内心矛盾和情感危机，也知道每个角色应该多久亮相一次。用行话讲，他们知道怎么

让角色在电影中“活下去”，而不是在第一幕登场之后，就将角色弃之不顾，直到第三幕有需要的时候才将人搬出来。让角色“活下去”，才能避免让一个故事沦落至肤浅单薄的境地，并在银幕上打造一个微观世界，让观众看到千姿百态但令人熟悉的不同人物的人生。另一个经典的剪辑团队案例是讲述政治领袖哈维·米尔克（Harvey Milk）个人故事的电影《米尔克》（*Milk*）。影片导演格斯·范·桑特和剪辑师埃利奥特·格雷厄姆（Elliot Graham）娴熟地勾勒了米尔克顽强不屈的性格，同时也将焦点放在由米尔克领导的草根运动分子的群像上。其中有一段还用上了一个非常古老的视觉技巧——通过分屏的方式，用多个画面同时展现人们如何组织一场政治运动。

出色的剪辑除了能保证剧情与角色的清晰性，还能保证象征意义的清晰性。在《2001太空漫游》的片头，斯坦利·库布里克和剪辑师雷·洛夫乔伊（Ray Lovejoy）将一根抛入空中的史前骨头与一座旋转的太空站剪辑到一起，这横贯古今的一剪，不仅跨越了数个世界和纪元，同时也通过象征手法和纯粹的视觉形式传递了影片的哲学内涵——进化、人性以及科技“进步”的多义性。这种本能的联想式剪辑也是克里斯·马克（Chris Marker）、布鲁斯·康纳（Bruce Conner）、斯坦·布拉克黑奇（Stan Brakhage）等导演的实验电影的重要特色，而泰伦斯·马利克也越来越追求这种剪辑风格。他最近的电影作品在剪辑上都不再服务于叙事，而是靠堆叠一系列奇异的画面，来唤起观众内心的疑惑，也完成电影制作者自己的精神之旅。剪辑团队的责任就是确保口味最刁钻的观众也能从电影成片中获得情感共鸣，而不是放任制作者沉浸在自我世界之中，让观众无法理解。

剪辑的节奏

我是跟着影片故事顺流直下，还是陷在里面动弹不得？

影片的节奏是拂动如风，还是胶着如泥？

每部电影都有它正确的节奏。

有的电影的节奏像小马散步；有的电影则在快马奔腾，载着观众一路狂奔，让观众一刻也不敢放松；还有的电影想要改变我们急躁的

观影心态，其专注于细细呈现日常生活、情感、人生中的各种琐事。如果一部电影从一开始就定好自己的节奏，并且让观众明白为什么会设定这样的节奏，那么即便是打得天昏地暗的动作冒险片，也能让观众看得非常舒服。为此，剪辑师要能敏锐地判断出观众什么时候需要喘口气，什么时候可以接受更多的刺激。

同样，每一个单独的场景都有它自己的节奏，开始和结束的时间要恰到好处，让这个场景在影片中的存在意义——传递重大信息、实现情感爆发，或者转变基调——得以最大程度地实现。关于场景的剪辑，大部分电影制作者的经验是晚进早出，避免出现不必要的动作和对白。以剪辑师的身份入行的著名导演大卫·里恩往往要求转场完美无缺，对剪辑的要求非常高。有他参与的每个电影剧本中，他都会描述清楚每场戏的最后一个画面和下一场戏的开场画面。《阿拉伯的劳伦斯》中那个火柴变成沙漠日出的经典转场就是这样诞生的。有意思的是，在原版剧本中，这个转场原本应该是利用叠化（dissolve）效果来完成，但最后剪辑师安妮·V.科茨（Anne V. Coates）决定采用“直切”（straight cut）的方式，让这个转场更有戏剧效果。

剪辑师兼声音设计师沃尔特·默奇写的《眨眼之间：电影剪辑的奥秘》（*In the Blink of an Eye:A Perspective on Film Editing*），由迈克尔·翁达杰（Michael Ondaatje）对默奇的访谈实录《剪辑之道：对话沃尔特·默奇》（*The Conversations:Walter Murch and the Art of Editing Film*）已经成为了解电影剪辑的艺术与科学的入门读本。默奇和科波拉以及乔治·卢卡斯等名导有过频繁合作，他曾说过：“一个镜头要在什么时候结束呢？当这个镜头要展现的东西已经全部展现完毕，那一个瞬间就是你结束这个镜头的时刻。你要抓住这个镜头成熟的瞬间，但不能让它熟透。如果一个镜头结束得太快，那就好像一个果子还没有成熟就被你摘了下来；如果一个镜头持续时间太长，那这个果子就会开始腐烂。”[(70)]

1967年的《雌雄大盗》在上映时被视作一部革命性的作品，虽然影片讲述的是一个发生在大萧条时代的传奇犯罪故事，但由于当时正值越战爆发，所以影片还融入了这场“起居室战争”[44]（living-room war）的视觉风格。放在今天，这部电影在节奏上毫无创新可言，但是只要你仔细观察，就会明白它的颠覆性何在。在剪辑师德德·艾伦（Dede Allen）和导演亚瑟·佩恩（Arthur Penn）的合作下，每场戏都尽量从中间开始剪起，没有烦琐的进场和退场，而是开门见

山般地直接展现动作，哪怕是安静的室内戏也是如此。最后的成片带着一种隐隐不安的宿命感在不断推进：当两位主角被警察乱枪打死时，影片的剪辑比开始部分更加迅猛和狂暴。

同样，在导演西德尼·吕美特的《拍电影》（*Making Movies*）一书中，他描述了自己和剪辑师卡尔·勒纳（Carl Lerner）在剪辑《十二怒汉》时，如何在影片的最后三十分钟加快剪辑速度，通过更为频繁、快速的剪辑，让一个漫长的争论获得戏剧化的收尾。在场面调度和摄影的配合下，这种剪辑手法能够增强观影的刺激性，也暗示影片中陪审团所面临的局面正在变得令人窒息和摇摇欲坠。

《贫民窟的百万富翁》（*Slumdog Millionaire*）的新潮先锋的手持拍摄方法和令人目眩神迷的快速剪辑，在极短促的时间内传递了海量的信息，让观众了解现代孟买的贫穷与它鲜活生动的街头文化，以及影片角色的生活。但是一刻不停的疯狂运动和频繁的时间线跳跃只会让人感到疲劳，所有人都需要偶尔停下来休息一下，比如让主角贾麦尔坐在有奖竞猜节目的座椅上沉思，或是在月光下的小河里清洗脸上的伤口。这些瞬间都能让观众获得喘息的机会，而不至于被强烈的感官冲击压得喘不过气来。

即便一部影片在大部分时候的剪辑都非常“直接”，场景之间没有明显的“休息”，节奏也依然很重要。哪怕是一系列非常章节化的叙事，也会时不时地被明显的剪接打破，紧跟着出现一幕黑屏，它就像是一个标点符号，帮助电影制作者告诉观众一件事情已经结束，或者另一个章节即将开始。虽然剪辑师是跟着剧本和导演的意思走，但直觉敏锐的剪辑师能够预测一场戏应该什么时候通过黑屏淡出，给观众咀嚼消化的时间，什么时候应该渐渐淡入，告诉观众时间的流逝。（叠化技术——两个画面层叠在一起，上面的画面逐渐隐退，下面的画面逐渐清晰——在今天已经很少使用了，这种如梦似幻的印象派剪辑手法在这个不再浪漫的时代已经过时了。）

当然，“章节化”也是一把双刃剑。“章节化”做得好，能够让叙事流畅易懂，但失之毫厘，整个故事就会沦为死板无趣的流水账。虽然在剧本阶段就应该避免流水账式叙事，但剪辑在这里也起到重要的作用，它能让原本单调乏味的素材变得优雅灵动，可以推进故事不断发展。

举个例子，1996年的剧情片《小镇疑云》（*Lone Star*）是一个关于美国和墨西哥边境上三代人的昨天和今天的故事。导演约翰·塞尔斯仅通过简单的镜头平移就完成了对每场戏的剪辑，消除了“过去”与“现在”、“此处”与“彼处”之间的视觉界限，引观众开始一段节奏上完美无瑕的旅程，打破了传统的时间与空间的束缚。这种做法让观众能够完全浸入徐徐展开的故事当中。我们习惯性认为过去与现在是割裂的，但影片的这种剪辑方式抹除了过去与现在之间的界线。塞尔斯所采用的镜头内剪辑——这门手艺在今天已经失传了——通过镜头的运动本身绝佳地展现了《小镇疑云》独特的叙事结构和平稳的推进节奏。

电影会不会“显胖”？

对于这个故事来说，这部电影的剪辑是否合适？

电影本身会不会显得太松垮、太多余？

有些电影非常“苗条健美”，有些则“大腹便便”，对于自己的“水桶腰”满不在乎。这些电影的故事往往比较散，让人容易走神，甚至有些情节冗长多余。

当然，这两类处理方式都有各自的好处，关键在于制作者要清楚影片需要有一个怎样的“身材”。

如果一部电影的“身材”不对，我们能够察觉这其中的扭曲感，有时甚至是无意识地察觉出来。看完之后，我们也许会喜欢这部电影，却不会爱上这部电影，至于其中的原因，我们自己也说不清楚。这并不是一个电影太长或者太短的问题，而是一个比例的问题。比例不对，电影就会让人觉得不对劲。剪辑师的工作就是把握好分寸感，预测电影会在哪里走入死胡同，然后将某场戏中拖慢节奏的镜头减掉，或者对这场戏前面和后面的内容进行调整，使场景的衔接更加连贯完整。

大部分的传统主流电影并没有一个清晰可辨的“身材”，它们只是同现实生活一样，呈现出一系列连续性的、相继发生的事件。但是

有些电影的“身材和比例”就是要与众不同，甚至让你大吃一惊。

《饥饿》再一次为我们提供了一个精彩的案例。我第一次看这部电影是在2008年的多伦多国际电影节，和我一起的是我的好朋友保罗·施瓦茨曼。影片的前半个小时充斥着令人发指的暴力，监狱守卫和囚犯之间互相折磨。在观影过程中，保罗已经到了忍耐的极限，他转身问我，为什么他要坐在这里继续忍受这种暴力？

但就在那一刻，导演史蒂夫·麦奎因和剪辑师乔·沃克将影片的焦点从令人窒息的牢房转移到了一个异常安静的探望室。在这里，已经准备为自己的政治斗争奉献生命的波比·桑兹和一个牧师见面。在接下来的二十分钟里，迈克尔·法斯宾德（Michael Fassbender）饰演的桑兹和利亚姆·坎宁安（Liam Cunningham）饰演的墨兰神父争论起了桑兹的计划将会引发怎样的政治后果和道德问题。影片用一个长镜头呈现了这段争论，两个人的对话从轻松的说笑逐渐发展为涉及生死的讨论，整个过程中，镜头只做了轻微的移动。保罗几乎是屏住呼吸看完了这场戏，最后他终于转过身来，小声对我说：“我收回刚才说的话。”

突然插入的这段论战也是这部电影的关键点。它不仅让目睹了惨景、忍受了惨叫的观众有了一个喘息的机会，也为影片的最后部分——以令人揪心的画面再现桑兹从绝食到死亡的过程，其间还插入了他童年生活的闪回片段——做好了铺垫。这场戏在电影中的位置，以及两人在争论中你来我往的紧张气氛，不仅为观众提供了美学意义上的享受，也让观众对桑兹的自我牺牲有了更深入的了解（有些人可能会说这是毫无意义的自我毁灭）。导演麦奎因并没有像传统电影那样按时间顺序展现主角从童年到死亡的一生，而是像传统画家那样描绘桑兹的人生，以电影的形式绘制了一幅三联画，实现了强烈的视觉和情感冲击。

类似这种通过节奏的突变来达到戏剧化效果的电影还有不少，罗马尼亚导演克里斯琴·蒙久（Cristian Mungiu）执导的剧情片《四月三周两天》（*4 Months, 3 Weeks, 2 Days*）就是个很好的例子。影片讲述的是在苏联解体前夕的1987年，一个布加勒斯特的年轻姑娘想办法堕胎的故事。影片全程节奏紧张，却在中间突然插入了一场女孩和家人的晚餐戏，轻松悠闲的家庭氛围将紧张的气氛完全打破。《拆弹部队》全片充满了躁动不安的动作场面，但在拉尔夫·费因斯（Ralph Fiennes）饰演的狙击手登场后，影片也一度安静了很长时间。

虽然我很喜欢简洁有力的叙事，但对于那些在结构上拒绝妥协的电影，我也一向很有好感。实际上，我最喜欢的几部电影，严格来说在结构上都笨拙不堪，但能通过一些冗余但富有真情实感的瞬间弥补影片的不足。由贾德·阿帕图（Judd Apatow）执导的《滑稽人物》（*Funny People*）就是一个很好的例子。亚当·桑德勒在片中饰演一个决心另寻事业发展的喜剧演员。影片进入第三幕后，突然来了一个突兀的情节反转——亚当·桑德勒饰演的乔治决定毁掉前未婚妻的婚姻。和贾德·阿帕图的大部分电影一样，《滑稽人物》的剪辑并不紧凑，甚至可以被斥责为拖沓冗长，毫无章法。但是这一次，我很欣赏这种随意性与不可预知性，他对男性友情和自我欺骗的深刻思考，对有瑕疵的角色的同情，都让人眼前一亮。

《滑稽人物》中还有一场我最喜欢的过渡戏。在一段剪辑精彩、动人而不失幽默的蒙太奇中，亚当·桑德勒和塞斯·罗根（Seth Rogen）扮演的角色搭乘飞机去MySpace[45]的企业年会做脱口秀表演。这段蒙太奇的配乐是由詹姆斯·泰勒（James Taylor）演唱的《我心中的卡罗来纳》（*Carolina in My Mind*），结果我们最后发现詹姆斯·泰勒本人真的就在MySpace年会现场演唱了这首歌。

另一部我很喜欢的“臃肿”电影是由肯尼思·洛纳根执导的《玛格丽特》（*Margaret*）。安娜·帕奎因（Anna Paquin）在片中饰演一个叛逆任性的曼哈顿少女。影片跟随女主角的成长之旅和她面临的道德难题缓缓前行，有时甚至脱离主线叙事，但这种表现手法恰恰符合女主角天真烂漫的性格，以及她对世界日渐深入的认识。《滑稽人物》和《玛格丽特》在叙事上都很杂乱，它们拒绝迎合标准，而是带着同情与真诚去反映生活，哪怕因此出现了很多节奏拖沓甚至偏题的瞬间。

这就让我们回到了那个不可避免的“影片时长”问题：不可否认，今天的电影实在是太长了，尤其是那些漫画改编大片和根本没必要超过一百一十分钟的喜剧片。但今天的电影是否比过去更长？这尚无定论：有些研究表明在过去二十年里，电影时长确实有了几个百分点的增长；还有些人坚持认为是那些三小时大片（比如《指环王》系列）起了坏头，使得今天电影的平均时长都到了一个畸形的地步。

不过，真正的问题不是电影是不是变长了，而是电影是否让我们觉得太长。我们说一部电影太长，指的是它重复、无聊，或是纯粹为

了堆砌银幕奇观而加入一场又一场爆炸戏和破坏戏。（我管这个叫画蛇添足主义，这种现象在第三幕最常见，通常都是以多层结局的形式出现。）如果是一部好的电影，一部剪辑出色的电影，我们不会在乎它到底有多长，因为它的每一分钟都不会让人觉得多余。

剪辑的情感冲击力

这部电影是让我笑了还是哭了？心生绝望还是充满希望？

角色的情感是否符合他们的经历、行为和动机？

一部电影的每一个感人瞬间都应该是电影制作者“赚”来的。

影评人特别喜欢用“赚”这个字。如果我们在一部电影的结尾哭出来了，我们就要思考这是否是电影制作者“赚”来的眼泪：他们是通过小心翼翼塑造角色和故事，让观众的情绪积累并最终爆发，还是诱骗我们进行情感宣泄？如果一个角色转变心意——比如男主角看到希望并向女主角求婚，或者女主角成功克服自己的防备心理，和形同陌路的姐姐重归于好——影片在前期是否做好了铺垫，让这些转变合情合理，抑或只是牵强附会的生硬转变？

电影的情感主线很重要，但是这条线一定要自然合理。在剪辑《无间道风云》（*The Departed*）时，马丁·斯科塞斯和他的御用剪辑师特尔玛·休恩梅克意识到，当莱昂纳多·迪卡普里奥饰演的比利·科斯提甘和维拉·法米加（Vera Farmiga）饰演的玛多林·麦登之间的感情加深时，因为前面缺乏铺垫，这段情感发展并不可信。于是他们决定将比利和玛多林的一场床戏提前，更明确地展现比利柔情的一面。(71)

电影结尾的情感是最难处理的。《阳光小美女》讲述的是一个非正常家庭为了实现小女儿的梦想去参加儿童选美比赛的故事。制片人艾伯特·伯杰表示本片原本有一个与成片截然不同的结局，在这个结局中，小女孩在选美比赛舞台上跳完里克·詹姆斯的那首《超级怪人》（*Super Freak*）之后，一家人在停车场相聚，然后去买冰激凌——非常轻描淡写地为影片收了个尾。

“原版结局非常平淡，非常反高潮。”伯杰回忆说。后来他们找来自己的朋友和家人参加试映。试映期间，他们发现电影中间一家人推着大众面包车启动然后纷纷跳上车的那场戏“深受观众喜爱”。于是导演瓦莱丽·法里斯（Valerie Faris）和乔纳森·戴顿（Jonathan Dayton）改写了结局，让这一家人再次跳上面包车，骄傲地撞开大门，驶上回家的路。“一家人最后一次齐心协力推车前行，能让你感受到昂扬的情绪和温馨的幽默。”[72]伯杰说。

剪辑师比利·韦伯（Billy Weber）曾经告诉我，剪动作戏要比剪文戏简单得多。“你拿AK-47扫射过人群吗？[73]”他问我，“可是如果你拍的是一对夫妇在吃早餐时吵架的戏，那么这场戏拍得逼不逼真，观众一看便知。”谈到通过剪辑来传递情感，曾为《短途旅行者》（*The Daytripper*）、《冒险乐园》（*Adventureland*）、《我办事你放心》等影片担任剪辑师的安妮·麦凯布（Anne McCabe）告诉我，最重要的“不是台词，而是画面”[74]。举个例子，当一个角色说“我爱你”时，剪辑师可以决定画面镜头是对准说这句台词的人，还是听这句台词的人。具体如何选择，取决于这场戏的情感需要。

情感剪辑可以让观众走进角色的内心。在这方面，最好的例子莫过于《毕业生》中的那段经典的蒙太奇。伴随着西蒙和加芬克尔（Simon & Garfunkel）的《寂静之声》（*The Sound of Silence*），影片用一个黑色背景将一系列编排巧妙的镜头完美地衔接在一起。我们看到本杰明·布拉多克（达斯汀·霍夫曼饰）从自家的豪华泳池中爬出来，无精打采地走进他和罗宾逊夫人（安妮·班克罗夫特饰）偷情的酒店房间，然后又回到自己的家中，整场戏于不动声色中令人拍案叫绝。后来谈起和剪辑师山姆·奥斯廷（Sam O’Steen）合作的这场戏，导演迈克·尼科尔斯表示他想要让当时的本杰明处于一种“麻醉状态”，为他后期的“觉醒”[75]——爱上罗宾逊夫人的女儿做好铺垫。

在没有对白的场景中，情感剪辑会非常棘手，但也至关重要。在这种情况下，剪辑可以帮助观众和影片进行心灵上的沟通，仅通过演员的面部和肢体表演，就能发自本能地理解角色的想法。在《人类之子》中，克里夫·欧文大量的无对白戏就是一个绝佳的案例。影片导演兼联合剪辑师阿方索·卡隆竭尽全力削减对白，力求只通过画面来叙事。而在后来的《地心引力》中，他也延续了这套做法。桑德拉·布洛克在片中饰演一个被困在茫茫太空的宇航员，即便是隔着厚厚的

宇航服和头盔，我们也能感觉到她的恐惧与绝望。按理说，观众在看完《地心引力》之后，或许只会觉得刚刚在外太空经历了一场天旋地转的生死历险，但实际上他们却有了对生命的另一种思考和醒悟；如果《阳光小美女》按照原版结局收尾，观众在离开影院时只会耸耸肩，而不会感到精神振奋。正是细腻的剪辑让一部电影从单纯的视觉之旅，上升为个人更深刻的情感体验。

千刀万剪

这部电影的故事发展是否酣畅淋漓？

它的发展是自然流畅的，还是磕磕绊绊的？

它是否遭到了“快剪”？

我第一次注意到电影剪辑的存在是在八十年代，那是我第一次看1967年的经典爱情喜剧《丽人行》（*Two for the Road*）。片中奥黛丽·赫本和艾伯特·芬尼（Albert Finney）饰演一对激情不再的夫妇，回忆他们在恋爱期间和结婚之后的一段段旅途。（放映《丽人行》在当时的纽约已然成了一种传统。上西区的丽晶剧院每年都会放这部电影，而且每次放映都能吸引成群的影迷前来观看。）

迷人的画面搭配亨利·曼西尼（Henry Mancini）悠扬动人的音乐，《丽人行》的叙事在这对夫妇的各个感情时期来回跳跃，并通过他们的服装和芬尼开的汽车来暗示当下的时间线。在剪辑师马德琳·古格（Madeleine Gug）和理查德·马登（Richard Marden）的协助下，导演斯坦利·多宁（Stanley Donen）在过去与现在之间来回切换叙事，视觉对比鲜明，展现时间与回忆是如何侵蚀与重建我们的爱情与婚姻。

在1967年，《丽人行》的快速剪辑被视作革命性的创举。但在今天看来，影片既不具有颠覆性也不前卫，更多的是精妙和优雅。它的多重时间线叙事手法经过了几十年的发展，最后还出现在了1998年的爱情喜剧《双面情人》（*Sliding Doors*）中，由彼得·豪依特（Peter Howitt）自编自导，约翰·史密斯（John Smith）负责剪

辑。在这部备受低估的电影中，一个年轻姑娘的命运因为她能否赶上一班伦敦地铁而走上了两条截然不同的道路。影片在两条平行时间线上游刃有余地展现女主角的双线生活，并没有为了卖弄设定而牺牲故事的清晰性或制造不必要的困惑。在这点上，《双面情人》和《丽人行》可谓遥相呼应。

马丁·斯科塞斯和他的“御用”剪辑师特尔玛·休恩梅克也是把控节奏的大师，他们合作的每部电影都有自己的节奏和音乐感。（马丁·斯科塞斯对音乐的热爱明显影响了他构建电影的方式。他的每部电影都有着戏剧式的，甚至歌剧式的大起大落。）《愤怒的公牛》和《好家伙》都是剪辑和节奏上的大师级作品。前者将观众放进拳击台，直观地感受职业拳击赛的凶狠狂暴，用越来越激昂的歌剧音乐来烘托拳击场的暴力。而在《好家伙》中，两人通过剪辑节奏的缓急变化，来表现亨利·希尔犯罪生涯伊始的潇洒浪漫，以及后期生活彻底失控后的心酸讽刺。那个科帕卡瓦纳餐厅的跟拍长镜头并不只是一段伟大的摄影镜头，更是将剪辑节奏把握得恰到好处的绝佳案例，它让观众充分感受，甚至彻底沉浸在那份新鲜刺激与目眩神迷之中，感受亨利未来的妻子卡伦是如何丧失判断力，被他彻底迷倒的。

虽然经典老片的剪辑手法注定要被淘汰，但在电影大师的手中，这些手法依然能产生强烈的效果。在马丁·斯科塞斯和特尔玛·休恩梅克合作的所有电影当中，我最喜欢的场景出自他们争议最大的一部作品——《纽约黑帮》。影片的开场是十九世纪曼哈顿街头的一场血腥黑帮斗殴。在这场戏中，休恩梅克的剪辑不仅聚焦于每一击给人造成的伤害，还突出展现人们手中挥舞的武器。这其实是受谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）1925年的经典默片《战舰波将金号》（*Battleship Potemkin*）的影响，《战舰波将金号》讲述的是一群水兵因为受不了吃长蛆的伙食而爆发哗变，向军官造反。这种剪辑带来的效果既惊心动魄，又避免了露骨血腥，巧妙地捕捉到了街头白刃战的残忍恐怖。在影片后面的一场戏中，他们又从莱昂纳多·迪卡普里奥和卡梅隆·迪亚兹的一场缠绵戏，突然切到丹尼尔·戴—刘易斯饰演的“屠夫”比尔身披美国国旗一动不动坐在床边的惊悚画面。（休恩梅克告诉我：“马丁知道他纹丝不动的样子才是最恐怖的地方。[(76)](#)”）

虽然不乏大胆、富有表现性的技法，但《纽约黑帮》在连贯性上还是和马丁·斯科塞斯的经典作品相去甚远。一些了解制作内幕的人

表示影片根本就没有一个完整的剧本，其他人则将混乱的剪辑归咎于制片人哈维·韦恩斯坦（Harvey Weinstein）的频繁插手。不管是什么原因，不管《纽约黑帮》曾有多大的潜力，它终究还是让人感觉叙事仓促、主题含糊，而且臃肿不堪。

节奏在马丁·斯科塞斯的暴力世界中很重要，在安静的剧情片中也很重要。近年来我觉得最好的几部电影，像肯尼思·洛纳根的《我办事你放心》、汤姆·麦卡锡的《人生访客》和《聚焦》，都是于细微处见证剪辑艺术的例子。这些电影的剪辑之所以优秀，靠的不是复杂的时间线切换或者戏剧性的对比，而是取决于剪辑师敏锐的直觉——知道应该选择哪个镜次，知道某个场景应该在什么时候开始、什么时候结束。按理说，看着一群记者为了调查大批天主教神职人员猥亵和性侵儿童事件打电话、整理文件，应该会像看着油漆变干一样乏味至极，但是在汤姆·麦卡锡和剪辑师汤姆·麦卡德尔（Tom McArdle）的手中，《聚焦》变得像惊悚片一样紧张刺激，即便没有像《总统班底》那样在黑暗的停车场安排一个不露真容的神秘线人形象，也能给观众带来强烈的悬念感。

同样，保罗·格林格拉斯的“9·11”题材电影《93航班》就是以一个平凡的登机场景开场。在其中一个镜头中，摄影机跟随一名空姐在机舱过道行走，你可以感觉到她已经这样来来回回行走过无数次，这是她再熟悉不过的工作环境。观众跟随角色走进一个看似普通的工作日，这也让后面突然出现的混乱与杀戮变得更加令人震惊。

节奏剪辑在追车戏中尤为重要。追车戏几乎没有什么对白，就算有，也只是开车的人偶尔爆出的几句脏话。在1968年的电影《布利特》（*Bullitt*）中有一场10分钟的追车戏，展现的是由史蒂夫·麦奎因（已故演员，不是前面提到的同名导演）饰演的警察和罪犯的追逐战。这场戏不仅为以后的追车戏设计，更为所有的动作戏树立了一个标杆。剪辑师弗兰克·P.凯勒（Frank P. Keller）运用娴熟的剪辑技巧展现了麦奎因驾驶的改装野马和罪犯驾驶的道奇战马之间的相对位置，并在麦奎因的视角和动作场面全景之间来回切换，确保在这场穿越洛杉矶街头的极速追逐中，观众全程都能分清楚正反两派的位置，而不会觉得混乱不清。

虽然很难相信还有哪一场追车戏能在清晰性、紧张感和刺激度上达到《布利特》的水平，但实际上，《布利特》上映三年之后就被挤下了神坛。在《法国贩毒网》中（The French Connection），有一场

吉恩·哈克曼（Gene Hackman）开车追逐纽约轻轨的戏。由杰拉尔德·B.格林伯格（Gerald B. Greenberg）剪辑的这场追车戏，精彩程度远高于当前那些通过无数快速剪切和晃动的特写镜头刻意制造刺激感的电影，而且整部电影都是剪辑的教科书级案例。格林伯格的剪辑将一个原本俗不可耐的故事（警察调查毒品大案），变成了对七十年代犬儒主义深刻而尖锐的描绘。相比今天那些过度亢奋的动作片，《布利特》和《法国贩毒网》富有节奏感和爆发力的剪辑依然毫不过时。

一百多年来，电影的基本语法并没有太多改变。电影依然是由场景构成，而场景由镜头构成，镜头则是叙事的基本元素。但是在对画面的剪辑上，很多的传统和预期都已经发生了巨大的变化。在1915年的《一个国家的诞生》（*The Birth of a Nation*）中，大卫·格里菲斯（D.W.Griffith）完善了电影剪辑，将多条故事线剪成了一个完整的叙事。在这之后，谢尔盖·爱森斯坦和列夫·库列绍夫（Lev Kuleshov）等俄国电影人让我们见识到，将看似毫无联系的画面并列在一起能够产生何等强烈的象征意义和情感冲击。进入六十年代，法国新浪潮运动通过《精疲力尽》（*Breathless*）和《朱尔与吉姆》（*Jules et Jim*）等电影带来了跳跃剪辑和突然转场，打破了传统的连贯性和逻辑性规则。在《惊魂记》（*Psycho*）中，希区柯克和剪辑师乔治·托马西尼（George Tomasini）用一场快速剪辑的浴室戏震撼了所有观众；在《日落黄沙》（*The Wild Bunch*）中，导演山姆·佩金帕（Sam Peckinpah）和剪辑师路易斯·隆巴尔多（Louis Lombardo）在枪战戏中用到了此前观众闻所未闻的镜头之间，甚至镜头之内的快速剪接，让大家为之惊叹。在后来的音乐MV和电视广告中，这些视觉语言也得到了进一步的运用甚至有了变形。

2004年，《谍影重重2》这样一部主流惊悚片也应用了这些手法，从此为这一类型片树立了一个全新标杆。影片混乱、零碎的画面很符合主角的设定（主角是一个失忆的秘密特工），但是片中的一些追车戏非常缺乏连贯性，尤其是在莫斯科的那场追车战高潮戏。几年之后在《谍影重重3》中，剪辑师克里斯托弗·劳斯（Christopher Rouse）和导演保罗·格林格拉斯延续了他们为这一角色及其故事打造的独特画面风格，但这一次，他们没有再以牺牲观众的理解力为代价。格林格拉斯和劳斯很清楚，在经过剪辑的快节奏、混乱的高潮戏后，影片需要放慢脚步，让观众缓一缓。

为了在自发性（spontaneity）和推进感（propulsion）之间达到平衡，大部分剪辑师会力求不着痕迹，努力为观众带来自然的、不刻意的情感体验。优秀的剪辑师有自信让一场戏自行发展下去，不到万不得已的时候，绝不会插手进行剪辑。但在当前这个时代，观众的美学预期已经发生了改变，为剪辑而剪辑的做法即便不受专业人士的欢迎，也已经为观众所接受，因此这种有所节制的做法已经越来越罕见了。对于那些刻意吸引观众注意剪辑的电影，剪辑师们用一个词来形容，叫作“快剪”（cutty）。

剪得多并不代表剪得好：只需要将《量子危机》中的追逐戏（或者《变形金刚》和《飓风营救》系列续作中那些剪得让人眼晕的动作戏）和《布利特》或者《法国贩毒网》进行比较，或者研究一下《教父》那段庄严肃穆而又从容不迫的平行剪辑——一边是迈克尔·柯里昂参加侄子的洗礼，一边是他指派的一系列刺杀活动——你就能明白这个道理。但是今天的电影制作者已经深深陷入后新浪潮时代和MTV美学之中，便捷的数字剪辑让他们更加肆无忌惮，加上观众对快速视觉冲击的容忍度日益提升，所以他们想当然地认为“快剪”电影才能让人兴奋。但事实完全相反：在这个后《世界末日》的时代，大部分动作片的故事支离破碎、令人摸不着头脑，看完后觉得神经都麻木了，一点儿也没有兴奋的感觉；我们并没有觉得自己成了银幕故事的一部分，而是被拒之门外。

很显然，受快速剪辑影响最大（也是最让我看不下去的）的电影类型就是动作片。但这其中也有不少例外，比如近年的《明日边缘》和《人狼大战》（*The Grey*）。这两部动作片都延续了传统剪辑时代对清晰性、活力与空间逻辑的追求，而没有采用晃眼的过度剪辑技巧。但是随着年轻一代观众越来越习惯一心多用、多屏互动的生活，他们希望也要求在电影中获得类似的体验，因此，这种“快剪”风格也已经蔓延到了其他类型片中。其中受影响最严重的两种类型片分别是喜剧片和歌舞片。

在过去，观看《苏利文的旅行》（*Sullivan's Travels*）、《绛帐海堂春》（*Born Yesterday*）、《热情似火》（*Some Like It Hot*）这类黄金时代喜剧的最大乐趣，就在于每场戏都能自行展开，创作者愿意用充足的时间铺垫笑料，也让演员有时间酝酿并抖出精彩的包袱，创造一个个你来我往的喜剧场景。但在今天，大部分的主流喜剧都剪得零碎不堪，将下流猥亵的视觉笑料或者哗众取宠的特技动作

作为主要卖点。可喜的是，像达米安·查泽雷（Damien Chazelle）这类导演正在重新发掘这类经典电影给人带来的乐趣——静心欣赏两个演员在空间中移动。他在那部浪漫迷人的复古歌舞片《爱乐之城》中就是这么做的。片中艾玛·斯通（Emma Stone）和瑞恩·高斯林（Ryan Gosling）载歌载舞，从来没有被令人分心的剪辑和多余的特写镜头所干扰。

过度剪辑甚至还“传染”了最普通的剧情片。2015年的《大空头》（*The Big Short*）和2011年的《点球成金》（*Moneyball*）都改编自迈克尔·刘易斯（Michael Lewis）的小说，而这两部小说原作都涉及复杂的数据和行业规则，这也就意味着两部电影都面临着一项艰巨的挑战——如何将大量晦涩难懂的信息传递给观众。《点球成金》是通过角色之间的正常对话来帮助观众理解这些规则，而《大空头》则直接进行概念讲解，只不过他们请到了赛琳娜·戈麦斯（Selena Gomez）、安东尼·布尔丹（Anthony Bourdain）等明星客串讲解人，并用抓眼的蒙太奇——钞票、裸女等代表腐化堕落的画面——进行包装，剪出一段快节奏的拼贴画面。对两部电影的剪辑进行孰优孰劣的比较也许有失公平，更何况不同影片的剪辑风格可能在剧本中已经定调了，但是从这两种截然不同的处理方式可以看出，《点球成金》的制作者对自己的故事和观众的理解能力都有足够的自信，所以他们并不需要借助花哨的视觉技巧。而这种自信在现代电影中已经越来越少见了。

真正大师级的剪辑不是追求“快剪”，而是要无影无形。在《人类之子》中有一场令人大开眼界的汽车伏击戏，整场戏看上去好像是一镜到底（其中还包括克里夫·欧文和朱利安·摩尔用嘴“打乒乓球”的镜头）。阿方索·卡隆和亚历克斯·罗德里格斯（Alex Rodriguez）花费了大量精力去抹除剪辑痕迹，想让整场戏看上去好像根本没有被剪辑师碰过。八年之后，卡隆的好友兼同行亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图在《鸟人》中将这一风格发挥到了极致，整部电影在经过精心剪辑之后，看上去就像一个一镜到底的超长镜头。

这是一项令人惊叹的技术，但更让我震惊的，还是同年上映的《少年时代》。剪辑师桑德拉·阿代尔（Sandra Adair）和导演理查德·林克莱特将十二年来拍摄的同一批演员的镜头素材编织在一起，“书写”了一部印象派风格的少年成长史（他的父母和姐姐也跟随他一起成长）。创作者们本来完全可以采用任何一种常规的叙事形式，

比如章节化、相册式的回忆录，或者更为先锋的做法，反复使用同样的母题和场景。但是，就和当年的《丽人行》一样，在阿代尔细腻且近乎隐形的剪辑下，《少年时代》的故事徐徐展开，朴实自然，让观众被角色深深吸引，而不是在意“整部片子拍了十二年”这个噱头。很难想象还有其他什么叙事或者剪辑手法能够让观众彻底沉浸在这个成长的奇迹之中。片中一个人的成长与变化如现实中那样自然渐进，几乎让人难以察觉。我们就这样彻底卷入其中，跟着故事一路前行，这也正是最有经验的剪辑师希望达到的效果。

最佳镜次

所有的演员都在同一部电影里吗？

我们暂且不讨论剪辑的问题。理想情况下，电影中的表演要真实到看上去像是现场即时发生的事情，毫无摆拍痕迹。一切都无比自然。

有些导演一场戏只要求演员拍一两次，他们认为这种自发性的表演能让影片更加自然。但像大卫·芬奇这种导演，就是以要求演员反复重拍而“臭名昭著”。在他们看来，这种拍法能将演员的表演感耗尽，从而获得最真实的情感。大部分导演一场戏都要拍好几个版本，拍完之后再和剪辑师一起挑出最佳版本。

所谓的“最佳”，可以是布光效果最好的版本，也可以是在叙事节奏和视觉信息上最符合剧情需要的版本。但不管怎样，演员都必须献上最好的表演。观众永远都不会知道某一场戏究竟拍了多少次，也不知道导演和剪辑师要在多少个镜头版本中进行选择。如果在某个场景中，两个本该处于热恋状态的角色并没有在银幕上产生足够的化学反应，那很可能是因为这场爱情戏拍得太早，演员还没有机会互相熟悉，建立感情。这时剪辑师的压力就更大了，因为他们很难挑出能够传递这种热恋感觉的镜头。即便如此，这种问题也不能暴露在最终的成片中，观众看到的必须是一对热恋中的情侣。

有时候，化学反应泛滥对剪辑师也是个挑战：特尔玛·休恩梅克在剪辑《愤怒的公牛》时，其中一场戏让她费尽了心思。在这场戏

中，罗伯特·德尼罗饰演的杰克·拉莫塔怀疑他的弟弟睡了自己的老婆，而这段对手戏基本是两位演员的即兴表演。“即兴表演是一种非常自由的表演形式，而当两位最优秀的即兴表演艺术家走到一起时，剪辑就会变得很困难，”休恩梅克回忆说，“感觉就像是在剪一部纪录片，根本没有故事结构可言。你需要自己摸索出结构，想办法保留两位演员最精彩的台词，让它看上去像一个充满戏剧冲突的场景，虽然拍摄的时候并非如此；你要将它剪得像一幕事先编排好的戏，虽然这完全是即兴表演。”(77)

说到这种服务表演的剪辑，我最喜欢的两部电影——《毕业生》和《迈克尔·克莱顿》有不少共同之处。两部电影都是以主角离去的长镜头收尾。这些长镜头既能给角色和观众消化的时间，也给了演员大秀演技的机会。在《毕业生》中，凯瑟琳·罗斯（Katharine Ross）和达斯汀·霍夫曼分别饰演一个从婚礼上逃跑的新娘和一个浑浑噩噩过日子的年轻人，两人在影片结尾跳上了一辆公交车，一路奔向未来。但在经历了一番疯狂闹剧后，两人脸上的笑容很快冷却下来，变成了对未来的担忧，甚至是动摇。传统的爱情喜剧可能会在他们脸上开始浮现怀疑之前赶紧定格，但导演迈克·尼科尔斯和剪辑师山姆·奥斯廷刻意将这个镜头拖长，让整部电影的情绪逐渐变得不安，从而与全片严肃的基调保持一致。

同样，在《迈克尔·克莱顿》的结尾，乔治·克鲁尼上了一辆出租车，驶向未知的世界。镜头对准他的脸，片尾字幕开始滚动，他的表情从紧张变成疲惫，再变成释然。这就是对默奇的那个著名问题——“一个镜头应该在什么时候结束？”的最好回答。在《迈克尔·克莱顿》中，当观众彻底消化了在主角身上发生的故事，看到了他渺茫不定的未来时，就是镜头结束的时候。

评价一部电影的剪辑可不只是判定它是否让你感到不适那么简单。作为观众，我们永远无法知道剪辑团队面对的是怎样的素材。正所谓“朽木不可雕”，但即便剪辑团队拿到的就是一堆朽木，他们也要想办法将它雕成一个像样的东西。如果一部电影的剧本、表演和拍摄都很优秀，那么剪辑师要实现导演的想法就比较轻松容易；如果这其中的任何一环出现问题，那么剪辑就是力挽狂澜的最后机会。沃尔特·默奇曾在采访中告诉我：“确切地说，剪辑最好的电影永远拿不到当年的奥斯卡提名，因为是剪辑让一部电影从无法上映变成可以上

映……我们永远不会知道剪辑在这其中到底发挥了多大的作用。”
(78)

观影推荐

《丽人行》（1967）
《布利特》（1968）
《法国贩毒网》（1971）
《窃听大阴谋》（1974）
《荒野生存》（2007）
《饥饿》（2008）

第六章　声音与音乐

到目前为止，我一直称电影是一种视觉媒体，但实际上，电影也是一种听觉媒体。好电影不只是精彩的故事、高超的表演、迷人的画面结合的产物，它还能提供富有深度的体验，将对话、音效、音乐融合在一起，打造一个音响环境，让观众听到的声音和看到的画面一样充满了层次感和细节度。

实际上，谈起电影中的声音，“环境”这个词再合适不过。艺术设计远不只是给演员提供一个表演的背景那么简单，同样，做声音设计也不仅仅是为了让观众能听清对白，或是制造和银幕内容对应的音效。业内人士管这种直白的处理方法叫“看见狗来，就要听到狗叫”（See a dog, Hear a dog）。如果导演直觉敏锐，录音和混音团队经验丰富，一部电影的声景（soundscape）就能变得栩栩如生，赋予影片无与伦比的真实感（或者超现实感），将观众置于高昂的情绪和精神状态之中。电影的音乐就是个最好的例子，它能对观众产生极其强大的影响。不管是气势恢宏的管弦乐，还是几乎构不成旋律的极简音调，音乐可以在一部传统的，甚至煽情的爱情片中帮助塑造细腻的角色形象，也能将一部普通的现代西部片变成一部节奏紧张的心理惊悚片。沃尔特·默奇就是以声音剪辑师的身份入行的，他也经常在一部电影中同时做声音设计和声音剪辑的工作。他告诉我，声音对我们在电影中能看到什么有强烈的影响，这种影响通常都是潜移默化的。“有时声音能为画面增光添彩，”他说，“有时还能让你看到难以察觉的东西。”(79)

电影的声音是一个很笼统的概念，人们常常搞不清楚这其中的职责分工，这点从奥斯卡的奖项设立上就能看得出来。奥斯卡共设两个声音奖项：一个是最佳声音剪辑奖，一个是最佳混音奖。而且通常情况下，这两个奖项都是颁给同一部影片。

声音剪辑师（sound editor）负责汇集、制作、整理观众在银幕上听到的一切声音，其中包括角色对白（包括拍摄现场录制的对白和后期配音）和音效；混音师（sound mixer）负责决定这些声音如何相

互共存，以及如何与配乐共存。混音师可以通过调整不同声音的比例，来增强真实感和情感冲击力，提升观众对影片故事的理解。

“声音设计师”（sound designer）这个词的意思有点儿含混不清。沃尔特·默奇凭借他在电影《现代启示录》中的杰出贡献，成为第一个获此头衔的人。自此以后，这个词就经常和“声音剪辑总监”（supervising sound editor）或者“终混录音师”（rerecording mixer）放在一起混用，但这几个词指的都是监督对白、音效、音乐的录制和混音的人。有时还可以用来指为一部电影打造全新声音的人，而不只是录制已经存在的声音的人。

一流的声音设计绝不只是在电影拍摄完成后往里面塞音效那么简单，而是需要导演和声音团队在电影制作初期就进行频繁的交流，这样影片的声音元素才能和视觉画面交融在一起，服务并提升故事。声音设计的目的绝不仅仅是将电影的声音弄响，而是应该让观众觉得这样做有特色、有原因，并且多样化，不管是在音量还是在叙事和情感效果上，都应该这样。

不知所云

该听到的声音，你都听得到吗？

影片的音效是否盖过了对白？这样的音效是增强了观影体验，还是破坏了观影体验？

自从电影迈入有声年代以来，对白就成了推动叙事的主力军，而对白的重要性在针对它的声音设计上就可见一斑。

在早期经典电影时代，电影制作者在给影片的原声（soundtrack，虽然这个词经常用来指代电影中出现的音乐，但在这里我们指的是被录制下的所有声音，包括对白、音效，在故事中出现并且被角色听到的“戏内音乐”，以及仅有观众能够听到的电影配乐）进行录音和混音时，声音的清晰性和连贯性至关重要，这样才能确保观众听清演员的台词。二十世纪三四十年代电影的一大特点，就

是角色对白格外清晰。你可以清楚地听到这些对白，因为混音师会将对白的音量调得比音效和音乐高。

时至今日，对白的清晰性依然非常重要。而且我在前面章节中也提到，现在有很多干瘪乏味的“看人说话的电影”，在这样的电影中，对白的清晰性更加不容忽视。大部分情况下，主流好莱坞电影都能做到高音质录音，确保观众能够听清角色在银幕上说什么。即便是曾经以录音模糊、音质不稳而闻名的低成本独立电影，如今也能够凭借价格亲民的数字设备，让对白的音质达到媲美好莱坞大片的效果。但尽管如此，我们还是会看到一些电影制作者巧用不平衡的声音效果，将对白的重要性提升到一个全新的台阶。

导演克里斯托弗·诺兰向来以用多层音效和雷霆般雄浑厚重的配乐淹没对白而闻名（或者该说臭名昭著）。诺兰曾多次公开表示自己讨厌后期录音（ADR），也就是在影片拍摄完成后，让演员给自己的角色重新配音，以提升对白的清晰度和音量。他更喜欢在片场同期收音，哪怕会因此出现声音瑕疵或者对白不清晰等各种问题，他也心甘情愿。

诺兰的这种做法，导致他的很多作品虽然能激发观众的想象，但往往晦涩难懂。2010年的《盗梦空间》是一部非常“烧脑”的悬疑惊悚片，讲述男主角如何通过进入他人梦境来植入潜意识想法。影片故事本来就不好理解，而就是在这种考验理解力的情况下，观众有时连台词都听不清楚。这一问题在诺兰2014年的科幻冒险片《星际穿越》中更为严重。片中有一整场戏，观众根本没法听清马修·麦康纳饰演的角色究竟在说些什么，因为火箭引擎的轰鸣声和汉斯·季默（Hans Zimmer）汹涌咆哮的配乐彻底淹没了他的台词。

许多观众和影评人（包括我在内）都认为《星际穿越》不连贯的声音表现要归咎于诺兰，但是诺兰本人对此不屑一顾。“我不认为观众只有通过对白才能明白剧情，”他在接受《好莱坞报道》杂志采访时这样说道，“不管是故事的清晰性，还是情绪的清晰性，我都想通过手头的一切要素——包括图像和声音——从多个角度同时展现。(80)”诺兰的想法固然令人钦佩，但我依然认为，他在《星际穿越》中的这种做法，只会让观众更加出戏，白白浪费了这么好的故事和他精心打造的异想世界。

有意思的是，同年另一部电影的导演也进行了完全相同的探索，最后的效果却远胜《星际穿越》[46]，这部电影就是2010年的《社交网络》。在这部以“脸书”创始人马克·扎克伯格为主角的电影中，大卫·芬奇也将对白的音量调得比正常情况低得多。通过突出音效和音乐，大卫·芬奇力求还原扎克伯格所生活的这个需要人一心多用的世界。在其中一场戏中，扎克伯格和纳普斯特公司[47]（Napster）创始人肖恩·帕克在旧金山的一家夜店喝酒，这场戏简直是在挑战观众的听觉与理解极限。轰鸣的音乐几乎将角色的声音淹没，在芬奇和他的声音团队的努力下，观众几乎听不到两个人在说什么，只能看到他们隔着桌子互相喊话。不过，这些声音并没有将观众挡在门外，而是拉得更近，因为我们急于想要听清这段徘徊在可辨识与不可辨识之间的对话。《星际穿越》的遗憾和《社交网络》的魅力体现了不同声音设计的不同目的：前者追求纯粹的艺术表达，后者虽然也追求美学创新，但并不以牺牲观众的观影体验为代价。

话虽如此，但实际上，克里斯托弗·诺兰是个擅用声音的老手。比如在《盗梦空间》中，他的声音设计师理查德·金（Richard King）就用不同的声音来帮助观众在现实与梦境中穿行，并理解那些晦涩难懂的设定。首先，他和作曲家汉斯·季默以手表发出的嘀嗒声作为母题，提醒观众时间对于这些角色的重要性。然后，金录制了一段低频的“爆炸声”，每次有角色进入梦境，“爆炸声”就会响起，帮助观众确定某个场景下的角色是处在现实还是梦境之中。（这一招类似于斯派克·琼斯和他的声音团队在1999年的电影《成为约翰·马尔科维奇》中的做法。在该片中，镜头每次切换到马尔科维奇的视角，他们就对环境音进行微调，打造一个主观的“脑内”声景，和客观场景下的声音进行区分。）

声音在打造连贯性上的另一个作用，是让场景之间的转换更加自然流畅。比如《总统班底》中，理查德·尼克松第二次总统就职典礼上响起的二十一声礼炮逐渐过渡成打字机的敲击声；或是《巴顿·芬克》（*Barton Fink*）中，当约翰·图尔图罗（John Turturro）饰演的主角已经离开前台走向自己的房间时，前台的服务铃声依旧回响不绝。在声音设计的帮助下，观众可以自行在脑中将看似没有关系或者衔接比较生硬的两个场景连到一起。

声音不说谎

片中的声音听上去“写实”吗？

《社交网络》中的那场夜店戏之所以效果奇佳，是因为它符合现实生活。

在夜店的嘈杂环境中，角色不是用平时说话的声音正常交流，而是扯着嗓子喊——现实生活中就是如此。一部电影的声音有多写实，完全取决于这部电影想要讲述一个怎样的故事，以及导演是想将观众的注意力引到角色身上，还是引到他们抽象的情感体验上。

写实的声音并不意味着“真实”的声音，也就是说，制作者并非只能使用在拍摄现场录制的声音。实际上，不少极其逼真的声音都是“做”出来的：要么是在录音室录制的，要么是音效数据库的声音素材，要么是根据银幕上的内容在现实场地录制的“实地”录音。

阿尔弗雷德·希区柯克的《后窗》就是个很好的例子。影片的整个故事都发生在格林威治村的一幢公寓楼里。片中的声音非常有趣，因为录音师约翰·科普（John Cope）和哈利·林格伦（Harry Lindgren）在音轨上对来自各个公寓的噪声进行了精心的布置，让它们听上去像是从多个方向传来，而且每个声音都各不一样。在影片《黑神驹》（*The Black Stallion*）中，一匹黑马漂流到了一座荒岛上，观众看到它因为被绳索缠住而奋力挣扎，但那些痛苦的嘶鸣声并非现场实录。声音设计师艾伦·施普勒特（Alan Splet）和安·克罗伯（Ann Kroeber）另外收集和录制了马的喘息声、嘶叫声等各种声音，再将这些声音混合在一起，再现了这匹马的恐惧与绝望。

在声音写实主义方面有一名公认的大师，那就是导演罗伯特·奥特曼。早在七十年代，他就开始尝试给每位演员身上都安一个麦克风，打造层叠交织的声音环境，有时你甚至都听不清角色在说什么，以此还原拍摄现场人声嘈杂的感觉。继在《花村》和《陆军野战医院》（*MASH*）中尝试这项技术后，罗伯特·奥特曼又在1975年的《纳什维尔》中对它进行了完善。他和录音师詹姆斯·韦布（James Webb）同时录下好几个演员的声音，然后利用杜比公司发明的降噪技术，在后期制作中将他们的声音叠在一起，并通过调高某个特定演员说话的音量，让观众能够在嘈杂的人声中听清这名演员的台词。

有时候写实并不等于现实，而是为了遵循电影行业的某些既定传统：我们经常在银幕上看到威风凛凛的白头鹰，但我们听到的白头鹰叫声其实是红尾鵟的声音。这种偷梁换柱的做法虽然会气死很多鸟类学家，但观众却早已认可和接受了这种电影语言（虽然非常老套）；同样，大部分观众都不会介意在夜间戏中听到蟋蟀的叫声，哪怕该场景中的季节不可能有蟋蟀出现；观众也不会介意在看到闪电的同时听到雷声，虽然闪电和雷声不可能同时出现。在现实生活中，如果一个人的脸上挨了一拳，你很少能听到骨头爆裂的声音（在电影中，这些音效往往都是折断芹菜的声音），但在银幕上，观众不仅接受这种声音，甚至会认为理应出现这种声音。

但是也有一些电影跳出了这种打斗音效的窠臼，我最喜欢的一部就是2000年由詹姆斯·格雷（James Gray）执导的都市剧情片《家族情仇》（*The Yards*）。片中有一场戏是马克·沃尔伯格（Mark Wahlberg）和杰昆·菲尼克斯（Joaquin Phoenix）饰演的一对好友在空无一人的街头追打。但这场扭打戏并没有出现夸张的拳击声和骨头爆裂声来烘托气氛，相反，声音设计师加里·吕德斯特伦（Gary Rydstrom）捕捉的是各种杂音和闷响，最明显的声音反而是演员的呻吟声和他们的鞋子摩擦地面的声音。（这场戏之所以拍得这么逼真，主要原因是马克·沃尔伯格和杰昆·菲尼克斯是真的在互殴。这场戏拍了三四次，每拍一次，他们的身上就多了一块瘀青。）

有些电影人则刻意远离写实主义，通过打造怪异的声景来凸显同样怪异的叙事。在这一块，没有人能比得上大卫·林奇。在声音设计师艾伦·施普勒特的帮助下，大卫·林奇打造了几个非常经典而且极端诡异的声音环境。林奇的经典名作《蓝丝绒》（*Blue Velvet*）带领观众踏上一段令人不安的奇异旅程，故事剖开普通小镇和平生活的表面，露出最黑暗的人性。在影片的开场，观众首先听到鲍比·文顿（Bobby Vinton）催人入眠的优美歌声和花园花洒的声音，随后这些声音逐渐被地下昆虫令人毛骨悚然的啃噬声所代替。通过声音和画面的结合，林奇让观众做好心理准备，迎接一个颠覆现实的荒诞故事。正如林奇的混音师约翰·罗斯（John Ross）所说，林奇“绝对不是那种要求‘看见狗来，就要听到狗叫’的人，而是‘看见狗来，不妨想象一下狗在想什么’”[(81)]。下次碰到电视上播放大卫·林奇的电影

时，记得给自己来一次电影声音速成训练：闭上眼睛，让整个世界在你的耳朵里活过来。

循声定位

银幕上的声音把你带到了哪里？

电影制作者可以通过艺术设计和摄影来建立故事背景，也可以通过声音来打造一个特殊的音响空间，传递地理、历史或者心理信息。

举个例子，《新世界》（*The New World*）的背景设在十七世纪，讲述的是约翰·史密斯和波卡洪塔斯的故事。拍摄本片时，导演泰伦斯·马利克特地要求录音师去弗吉尼亚州泰德沃特区，录制当地真实的风声、水声以及动植物的声音。据说片中共出现了约一百种不同的鸟类叫声（在时代和地点上都非常符合本片的历史背景），这其中还包括象牙喙啄木鸟的叫声。马利克将它的声音放在了影片最末尾，用来致敬这种在影片拍摄同年被人目击、疑似还未灭绝的稀有鸟类。

和泰伦斯·马利克的大部分电影一样，在《新世界》中，角色对白非常少，甚至没有对白，这就迫使声音设计师挑起重担，引导并帮助观众沉浸在影片营造的环境之中。2000年的《荒岛余生》（*Cast Away*）也是一样。片中汤姆·汉克斯（Tom Hanks）饰演一个被困无人荒岛的联邦快递高管。片中连续四十五分钟都没有任何对白和音乐，只能听到海浪拍岸、棕榈树断裂，以及汤姆·汉克斯走在沙滩上的声音。负责本片声音设计的是兰迪·汤姆（Randy Thom），他同时也是天行者音效公司（Skywalker Sound）的声音设计总监。兰迪在制作该片时面临的挑战，就是录制各种声音，然后将这些声音层叠在一起，打造丰富多样的音效，而不只是录制单调的海滩声音，它们毫无动态感与深度可言[82]。（顺带提一句，兰迪发现柳条篮很适合用来模拟棕榈树断裂的声音，而《新世界》的录音师则通过往滤锅和蒸笼中吹气来达到复杂多变的风声效果。）和所有的电影一样，《荒岛余生》中声音设计的关键，就是在大量的声音信息中凸显不同声音的特异性。

用声音来确立环境的最好例子，莫过于本·伯特（Ben Burtt）为《星球大战》打造的经典音效。导演乔治·卢卡斯和伯特就影片的视听感觉进行了大量的讨论，他希望影片中的世界给人一种“二手的”、破败的感觉，而不是光鲜亮丽、高度电子化、一尘不染的。因此，《星球大战》中的标志性音效没有一个是合成的，而是由本·伯特使用最常见的家居用品打造而成，比如光剑发出的声音，就是他拿着麦克风在电视屏幕前来回晃动的声音。伯特还利用“发动机、吱吱作响的门、包括昆虫在内的动物发出的声音[83]”打造了二百五十种全新的音效，其最后都成了《星球大战》系列的宝贵素材。卢卡斯的怀旧未来主义视觉美学不仅让观众进入了一个令人觉得既新奇又熟悉的世界，而且对于角色的呈现也起到很大的帮助。同样，本·伯特自然真实的声景也在帮助观众接受这个光怪陆离的世界，让他们相信这个世界是真实的，而且很有历史感。

以声动情

银幕上的声音让你产生了怎样的感觉？

银幕上的声音在引导和影响我们的情绪上起着至关重要的作用。

我们都知道看恐怖片时，在一片死寂中突然听到地板咯吱作响或者关门的声音，会吓一大跳。同样，当银幕上出现一片令人觉得恬静美好的草原，远处是一座高贵华丽的英式豪宅，这时如果传来一阵鸽子的咕咕叫，立刻就能给人一种岁月静好的感觉。

录音师安·克罗伯是艾伦·施普勒特的妻子，在施普勒特生前，两人曾有过频繁的合作。谈及声音对情绪的影响，克罗伯是这样解释的：想象一下夜幕中站在路灯下的情侣。在这样的场景中，随着声音剪辑师加入不同的背景音效，营造的氛围也会变得截然不同。“你可以加入唧唧的虫鸣，比如夏日的蝉叫，”她告诉我，“你可以听见远处的车流声，或是一辆汽车快速驶过的声音。或者这场戏也可以非常有大卫·林奇的风格，你可以听到低沉的嗡嗡声，包括车流的声音在内的整个城市的声音都很低。路灯也发出嗡嗡的声音，好像荧光灯一样……仅仅通过改换音效，你就可以赋予一个场景与之前相比截然不同的感觉。”[84]

回想一下《闪灵》，杰克·尼克尔森饰演的作家在远望酒店对着墙壁扔网球发出的砰砰巨响，还有他的儿子在铺着地毯的走廊骑三轮车时发出的诡异声音，体会一下这两种声音是如何加剧影片的紧张气氛的。或者回想一下《老无所依》中那个经典场景：乔什·布洛林（Josh Brolin）饰演的角色坐在阴暗的酒店房间里，等候杀手安东·齐格尔的到来。走廊上齐格尔闷沉的脚步声逐渐逼近，但他在门外稍作停留后又继续往前走，直到我们开始听到他在走廊里卸灯泡。《老无所依》的声音设计是写实主义的大师级案例：影片中出现的所有声音几乎都是“剧情音”（diegetic），也就是我们在银幕上看到的来自人物、物体和环境的声音。即便加入了特殊音效，也是为了凸显真实性，而不是削弱真实性。

“乔尔·科恩的态度从一开始就很明确：本片将是一次对极简声音的尝试，”《老无所依》的声音剪辑师斯基普·利夫赛（Skip Lievsay）回忆，“所以我们的目标不是想尽办法让声音变得响亮，而是尽量做到安静细腻。所以我们使用了最少的声音，只用一些脚步声，或是一些环境音，比如汽车（的声音）或者枪声，去反映银幕上发生的事情。我们希望本片给人的感觉，就是用最少的声音去传递信息。”(85)

《老无所依》也充分证明在引发观众紧张情绪上，很多时候其实“无声胜有声”。而“无声”也有多种不同类型。大部分电影都会有自然的声音，甚至是所谓的“房间音”——也就是录音师特地在空房间录制的声音——为无声场景营造气氛和空间感，比如《血色将至》的开场片段。但有些时候，电影制作者什么声音都不会用，这将传达更为抽象、更令人窒息的疏离感或者恐怖感。威廉·弗里德金（William Friedkin）就在他的《驱魔人》（*The Exorcist*）中这样做了。片中前一分钟观众还能听到恶鬼作怪的巨大声响，下一分钟就是一片死寂，音轨中没有任何声音，就连刻意录制的“安静的声音”也没有。在《美国人》（*The American*）中，导演安东·寇班（Anton Corbijn）也用了类似的零环境音音效。影片的开场就是在无声中展开，这种近乎抽象的表达凸显了乔治·克鲁尼饰演的独行杀手的寂寞，也将观众的注意力全都引到他的主观体验上来。

声如其人

你听到的声音是否有“视角”？

我们在电影中能听到什么，取决于电影中的听者是谁。

声音设计再响、再乱，也应该保持一个特定的视角，而这个视角通常都是主角的视角。在1974年的悬疑惊悚片《窃听大阴谋》（*The Conversation*）中，吉恩·哈克曼饰演一个名叫哈利·考尔的监听专家。沃尔特·默奇通过别出心裁的声音设计，再现了哈利听到的扭曲模糊的声音。影片采用了充满回音效果的音响设计，模拟哈利拜访及工作的办公楼和仓库，重现这些洛杉矶野兽派风格建筑的声音空间，以及哈利内心的孤独寂寞与挥散不去的自我怀疑。

在《教父》中，迈克尔·柯里昂在餐厅里枪杀两名仇家时响起的刺耳的地铁刹车声，不仅帮助营造这场戏的紧张气氛，也强烈反映了迈克尔自己内心的痛苦与挣扎。在《愤怒的公牛》中，声音设计师弗兰克·沃纳（Frank Warner）用上了从猎枪声到打破西瓜的声音等各种音效，让主角杰克在拳击赛场上打出的每一拳、记者每一次按下快门的闪光都有自己独特的声音。有时，他又将所有的声音全部抽空，让观众更好地进入杰克·拉莫塔在残酷比赛中的精神世界。

在讲述赛马故事的《一代骄马》（*Secretariat*）中，导演兰德尔·华莱士（Randall Wallace）和声音团队为他们的动物主角“大红”（Big Red）设计了一个标志性的声音，不仅再现了它的马蹄声和呼吸声，还呈现出它的心跳声。为了增强声音效果，他们录制了真正的马的心跳声，再配上气势磅礴的日本太鼓声，就产生了片中震撼人心的音效。制作者们一直在努力凸显主角的声音，即便是在喧闹的赛马场上也不例外，而主角的标志性音效能让观众在赛道上将它和其他赛马区分开来。在其中一个场景中，虽然赛马场人声鼎沸，但当我们的主角从观众席旁走过时，耳朵尖的观众还是能听到一个孩子大喊：“我看到大红了！”直到今天，由卡罗尔·巴拉德（Carroll Ballard）执导、艾伦·施普勒特担任声音设计的《黑神驹》和《狼踪》（*Never Cry Wolf*）依然被奉为动物音效的革新之作，两部电影的音效非常自然、写实，避开了传统的动物拟人化套路。

有声音的角色并不一定非得是有生命的角色。比如，彼得·韦尔（Peter Weir）执导的《怒海争锋》（*Master and Commander: The Far Side of the World*）将故事的舞台设在一艘军舰上，这艘巨大的舰船在航行中会发出木板的嘎吱声、金属的铿锵声以及劈波斩浪等各种声音，和舰上的船员一样“能说会道”。同样，在动作冒险片《危情时速》中，一列失控的火车一边在铁轨上飞驰，一边像人一样发出

低吼和尖叫声，仿佛在表达自己的情感，戏份丝毫不输影片的主演丹泽尔·华盛顿和克里斯·派恩（Chris Pine）。在第一部《星球大战》中，本·伯特将自己的声音和电子琴的声音结合在一起，制作了机器人R2-D2的音效，让这个机器人和片中的其他非机械角色一样，展现强烈的个性。《巴顿·芬克》中的声音戏谑而诡异，充分反映了主角极端地以自我为中心的、迷茫的内心世界。约翰·图尔图罗在片中饰演一个遭遇创作瓶颈的编剧，在一个像坟墓一样死寂的酒店里，电扇的转动声、走路时地板发出的嘎吱声、拖动行李的声音都显得异常刺耳，将主角与世隔绝的状态展现得淋漓尽致。

负责《巴顿·芬克》声音设计的是斯基普·利夫赛，片中最令他满意的一个设计，是巴顿·芬克参加电影试映的那场戏。因为芬克写不出剧本，电影公司便安排他去观看一部摔跤电影寻找灵感。但在观影过程中，芬克一直担心自己不能按时交稿，越来越不安。在这场戏中，利夫赛使用了炸弹爆炸的音效来突出摔跤手身体撞地的冲击力，用碎石机的声音来模拟“零散的杂音”。他还掺了降了几个音阶的电锯声，并在这场戏的末尾加入了火车的汽笛声，并对汽笛声进行了扭曲处理，让它听上去像是警报声，而巴顿·芬克就是在这一刻失去了意识。“在我看来，这是一个很好的声音设计，” 利夫赛说，“你使用的并不是真实的声音，而是能凸显角色主观体验的声音。虽然这种声音让人无法理解，但能达到非常戏剧化的效果。”(86)

当然，带角色视角的声音设计，也可以是写实主义、环境和情绪型声音设计的典范。在科波拉执导的《现代启示录》中，沃尔特·默奇将这种形式的声音设计做到了极致。在影片的开场，画面从黑屏淡入，电子合成的直升机旋翼声响起，然后渐渐和吉姆·莫里森（Jim Morrison）演唱的《末日》（*The End*）融为一体。随着直升机的脚架从银幕上划过，背景中的丛林在慢镜头的爆炸场景中被冲天的硫火吞噬，整场戏通过交织在一起的声音与视觉画面，不仅真实地展现了越战战场的险恶环境，也捕捉到了战争中人们麻木、扭曲的内心世界，如马丁·辛（Martin Sheen）饰演的主角醉生梦死的精神状态。（沃尔特·默奇给那段旋翼音效取名“幽灵直升机”。这个音效随着故事的发展逐渐改变，并“开始扭曲现实”(87)。）

不同于《老无所依》，《现代启示录》中的很多声音都是非剧情音（non-diegetic），即这些声音不是来自银幕上出现的人和物，或者彼此之间没有直接联系，是极度风格化、带有强烈象征意义的声

音。不过，沃尔特·默奇凭借自己的高超技艺和对影片迷幻、绝望氛围的精准把握，使得影片的声音设计虽然很抽象，但不会破坏作品给人的临场感或者本身具有的写实性。

通过《现代启示录》的声音设计，沃尔特·默奇和他的团队还掀起了一次影院音效体验的革命。在过去，谈起影院音效，无非是在银幕背后放一个音响。但默奇和他的团队开发了一种多声道录音和回放系统，让声音能在处于不同位置的音响之间来回传送。通过这种方式，观众恍然觉得自己身处战争的混乱与嘈杂之中，就好像马丁·辛饰演的那个浑浑噩噩的陆军上尉一样。（默奇的这套全新系统叫“5.1声道”，“5”指的是放在剧院不同方位的5台音响，“.1”指的是专门的重低音声道。这种耳朵听不见的重低音，特别适合用来表现爆炸场面。像《侏罗纪公园》那场经典的霸王龙追逐戏就充分利用了这种重低音。）不过，在整部影片中，沃尔特·默奇还是频频回归最简单朴素的单声道，这样观众才不会感到疲倦或者觉得刺激过度。《现代启示录》最终呈现出的声音环境，即便是在最诡异和扭曲的时刻，也不会让人觉得突兀或者不明所以，而是如导演科波拉所愿，将观众吸引进这个经过精心打造的银幕世界之中。

声音还是噪音？

影片的声音让你觉得疲劳还是享受？

声音可以帮助我们进一步深入银幕上的幻想世界，也可以把我们拒之门外。

如今，沃尔特·默奇为《现代启示录》打造的5.1声道系统已经成为业界标准，并催生了各种版本的“环绕声”，即在影院中摆放多台音响，同时放出十余种相互独立的声音。在这个高端家庭影院系统走向普及化、人手一部智能手机的时代，电影院的地位已经岌岌可危。而电影公司和影院老板的应对方法，就是展开技术上的“军备竞赛”，用声音最响、最震撼的听觉体验，吸引观众重返电影院。

3D摄影和高帧率数字摄影之类的视觉技术是通过超逼真的画面来讨好观众，环绕声的目标则是像《现代启示录》这样，让观众有包围式的听觉体验，感觉自己被紧紧裹住。但不是所有人都有沃尔特·默奇的手艺，更多时候，环绕声的运用只是陷入“多即是多”的误区，让电影的声音更吵更闹，缺乏顶尖声音设计师终其一生追求的特异性

和动态感。在《现代启示录》中，沃尔特·默奇是在音响设备中对声音进行“分解和重组”[88]，但今天很多混音仅仅指的是从四面八方无休无止地释放噪声，让观众感到疲劳，而不是沉浸其中。

即便是最复杂的混音，一般在每个场景中也只需要突出一个声音，或者再配上两三个附属声音来提供深度和背景。超过这个限度，就会变成一锅粥。同样，即便电影院声称他们引进了最新的、尖端的声音系统，但如果他们的音响不能正常工作，或者在放映期间音量被调得过高或者过低（这些情况发生的次数远比你想象的要多），那么再高端的设备都只是形同虚设。

下次看电影的时候，特别是看那些火爆的动作片或者超级英雄电影时，问问自己：这部电影的声音是否自然？是发挥了作用，还是从头吵到尾，除了对观众进行听觉轰炸什么也没做？和3D之类的视觉噱头一样，在评价声音设计时，最重要的是关注它在追求更强烈的代入感和感官体验的过程中，是否牺牲了叙事、角色发展和情感这些核心价值。正如兰迪·汤姆在一次采访中所说：“如果什么都很吵，那和没有声音有什么区别？”[89]

音乐之声

看完电影后，你是否会哼起电影里的歌？

每次看完《玉女奇遇》（*The Bad and the Beautiful*），我都会哼起片中优美的旋律，一连几天都停不下来；只要听见《天堂电影院》（*Cinema Paradiso*）的配乐，我就会开始抽泣；每当马克·克诺普夫勒（Mark Knopfler）为1983年的喜剧片《地方英雄》（*Local Hero*）创作的音乐响起，那动人心弦的吉他声总会让我像片尾的男主角一样，陷入美好的回忆。

音乐对观众的影响非常大，能催生我们强烈的情感，其对于一部影片的重要性不言而喻。电影史上有不少伟大的作曲人和导演组合——恩尼奥·莫里康内（Ennio Morricone）和赛尔乔·莱昂内（Sergio Leone），莫里斯·雅尔（Maurice Jarre）和大卫·里恩，约翰·威廉姆斯（John Williams）和乔治·卢卡斯、史蒂文·斯皮尔伯格，伯纳德·赫尔曼（Bernard Herrmann）和阿尔弗雷德·希区柯克，卡特·伯韦尔（Carter Burwell）和科恩兄弟，特伦斯·布兰查

德（Terence Blanchard）和斯派克·李。想想这些组合创作的经典作品，你就会知道在帮助打造一个富有说服力和沉浸感的想象世界时，音乐扮演着何等重要的角色。

理想情况下，音乐不应该只是重复或者强调已经通过视觉画面或者角色对白传达出来的故事元素和情感。它应该有所添加，不是模仿或者强调已经发生的动作，而是在不知不觉中，赋予它更多的意义，让故事更有深度。最重要的一点，音乐的使用必须有节制，要让观众自己和作品产生情感联系，而不是不断用音乐强行刺激观众。好的电影配乐应该陪着观众看电影，而不是帮助观众看电影；它应该是和电影揉在一起，烘焙成一整块蛋糕，而不是像一大团奶油，胡乱涂抹在蛋糕上。

对音乐的正确使用，和对音效、对白的正确使用是一样的，而且彼此也是相辅相成的。它们的目的一致，要么是提供一个贯穿全片的主题线，增强电影的整体性，要么是传递角色不能立刻表达的情绪。但是，不同于电影的其他任何元素，一部电影的配乐是可以作为独立的美学产品存在的，也就是说，它可以单独拿出来欣赏，而不需要相应的影像画面辅佐。虽然电影音乐能够达到这种艺术高度是一件很伟大的事情，但这并不是强制性要求。作曲家的首要任务，不是创作能够脱离电影而存在的音乐，而是服务和支持银幕上徐徐展开的故事。电影音乐应该像一个有情有义的朋友，竭尽全力帮助叙事，不能在不合时宜的时候喧宾夺主，也不能长时间赖着不走。

和电影一起成为经典的电影配乐不计其数：赛尔乔·莱昂内的《黄金三镖客》（*The Good, the Bad, and the Ugly*）中，恩尼奥·莫里康内的悠扬笛声让人联想到一头行走在大漠的孤狼；《日瓦戈医生》中，莫里斯·雅尔的《拉拉之歌》（*Lara's Theme*）贯穿全片，令人感慨万千；《星球大战》中，约翰·威廉姆斯的开场音乐如凯旋曲般雄壮大气；《教父》中，尼诺·罗塔（Nino Rota）的主题曲浪漫而哀伤。这些全都是无与伦比的伟大音乐，展现了音乐如何服务于电影，同时又超越电影，成为经典。[顺带一提，在《美国丽人》（*American Beauty*）中，托马斯·纽曼创作的那段木琴旋律很可能是某个手机铃声的灵感源[48]。]

当然，不是所有的电影配乐都要有这么高的知名度才算成功。实际上，有些电影配乐虽然很有感染力，但观众在离开影院后并不会记

得，不过不可否认的是，这些配乐确实极大地提升了观众的观影体验。音乐旋律悦耳动人固然很好，但电影配乐没必要“好听”。卡特·伯韦尔为科恩兄弟的《米勒的十字路口》（*Miller's Crossing*）创作的主题曲悲伤而浪漫，绝对是电影音乐史上最优美的作品之一（曾经有段时间，电影公司在为爱情片和古装片制作预告片时，这首曲子几乎成了必用曲目）。相比之下，约翰·格林伍德（Jonny Greenwood）为《血色将至》创作的配乐走的是极简主义电子风，给人感觉阴冷而刺耳。但这两种音乐都完美地契合各自影片所讲述的故事。

2015年，伯韦尔在弗吉尼亚州米德尔堡电影节上获奖。借此机会，我向他询问他是如何创作了如此多令人难忘的电影主题曲的。他告诉我，他每天都会弹钢琴，一旦想出一段动听的旋律或者有趣的点子，他就会把它录下来。现在他手上大约有一千五百首曲子，以备不时之需。他半开玩笑地说：“当截止日期迫在眉睫时，这些储备作品能让我在晚上睡个安稳觉。”(90)

我自己也是个乐迷，所以我很在意电影的配乐，不论是抒情的音乐，浮夸的音乐，还是错位的音乐，我都能第一时间注意到。在一些极端主义者看来，如果我们注意到一部电影的音乐——哪怕只是觉得它很好听——那都是作曲家的失败。对此我不敢苟同：一部电影的音乐是否应该引起观众注意，取决于这部电影的具体类型。在一部传统的通俗片或者时代片中，华丽而高调的管弦乐可能会非常俗套，但在一部风格冷峻的都市惊悚片中，这样的配乐却能为影片增添更多的情感内涵和解读方向。当然具体还是要看导演的选择。如果是马丁·斯科塞斯或者托德·海因斯的电影，那么“波澜壮阔”的音乐肯定是少不了的。事实上，他们的作品之所以如此与众不同，令人赏心悦目，声音和配乐在里面起到了很大的作用。

连贯性

音乐是否帮助串起了整部电影？

一部电影的配乐和声音设计都能够有效地帮助串起整部电影，尤其是在转场的部分。反复出现的旋律和母题能唤起角色（以及观众）的回忆，或者让我们记起重要情节点，而不需要通过冗长的对白或者笨拙的阐释才能想起来。近年来一个非常经典的案例，就是安东尼奥

·桑切斯（Antonio Sanchez）为《鸟人》创作的纯鼓乐配乐。这部剧情片由亚历桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图执导，讲述的是一个前动作片明星努力想要再现昔日辉煌的故事。在伊纳里图高超的拍摄和剪辑技术下，整部影片看上去就像一个完整的长镜头。与此同时，影片使用连续不断的快节奏鼓点推进故事发展，让观众根本没有时间去注意（或者在乎）镜头的衔接处在哪里，从而使这个“伪长镜头”更加逼真。

音效设计和音乐相辅相成的一个最佳案例，是乔·赖特执导的《赎罪》的配乐。在这部改编自伊恩·麦克尤恩原著的电影中，打字机的敲击声也变成了一种配乐，这其实是凸显影片的潜台词，即讲故事的力量——讲故事可以是一件好事，也可以是一件坏事。影片配乐反复使用这一母题，引导观众观影，同时将一个跨越数十年，在多个角色视角内进行切换的故事串成了一个整体。

同样，在希区柯克的《惊魂记》和《群鸟》（*The Birds*）中，音效和音乐的结合也能带来令人不寒而栗的效果。两部影片都是由希区柯克的御用作曲家伯纳德·赫尔曼负责配乐。在影片中，赫尔曼使用了尖锐的弦乐编曲来打造诡异、瘆人的声景。（在我看来，约翰·威廉姆斯为《大白鲨》创作的主题曲最经典的地方，在于它的旋律虽然简单，但模仿的是人的双腿在水下踢水的声音，所以每次人们在游泳的时候，都感觉能听到这段旋律。）

灵魂音乐

影片的音乐是否有视角？

电影配乐的一大作用，用著名作曲家埃尔默·伯恩斯坦的话来说，就是让你“钻进”角色的身体里[91]。特别是当角色性格沉默、孤僻或者情感积郁，无法充分表达自己的时候，配乐就能起到很大的作用。也就是说，和音效一样，音乐也能够帮助确立一部电影的视角。

伯恩斯坦为《杀死一只知更鸟》创作的配乐就是最好的例子。他的音乐情感丰富，优雅迷人，影片主角斯考特的配乐简单而富有童真，布·拉德利的配乐则是更加神秘、忧伤的管弦乐。在《法国贩毒网》中，爵士乐音乐家唐·埃利斯（Don Ellis）打造了一个咄咄逼人

的音乐环境，完美契合故事发生的舞台——混乱肮脏的纽约市。影片的配乐传达出一股积郁的怒气，完全符合影片主角——由吉恩·哈克曼饰演的反英雄角色波派·道尔凶狠好斗的性格。

几年之后，吉恩在《窃听大阴谋》中的角色又催生了另一段经典配乐。由大卫·希雷（David Shire）创作的钢琴音乐悲伤而又多彩，充分传达出主角内心的孤僻与社交无能。在《后窗》中，为了保持詹姆斯·斯图尔特的角色视角，由弗朗茨·沃克斯曼（Franz Waxman）创作的美妙音乐只响起过寥寥几次，而且这些音乐都是从其中一座公寓传出来的。换句话说，影片的配乐几乎完全是戏内音乐。

举个近年的例子。在《社交网络》中，为帮助观众理解影片角色，特伦特·雷诺（Trent Reznor）创作了一段非常出彩的配乐。观众第一次见到主角马克·扎克伯格，是在马萨诸塞州剑桥市的一座酒吧，当时他正和他想要追求的一个女孩展开唇枪舌剑的对战。九分钟后，惨遭拒绝的扎克伯格带着失落与怨气一路跑回哈佛大学的宿舍，特伦特·雷诺的配乐正是在这时开始响起：忧郁的钢琴旋律之下，是令人隐隐不安的弦乐，随着扎克伯格离宿舍越来越近，弦乐的声音也越来越响。仅仅用了两分钟的时间，影片的配乐就帮助确立了扎克伯格的性格，让我们看到他是一个内心极度脆弱和孤独的人，愤怒和复仇情绪在他的心底郁积，用导演大卫·芬奇的话来说，就像“海面下的暗流”。

对比《社交网络》中的开场音乐和作曲家温迪·卡洛斯（Wendy Carlos）为《闪灵》的开场改编的柏辽兹交响曲，大卫·芬奇指出两段音乐都给原本平淡无奇的场景加入了重要的潜台词。他说，在《闪灵》的开场，“这段音乐立刻告诉你，这绝不只是一个男人开车去酒店那么简单，这背后肯定还潜伏着巨大的危机”[(92)]。2016年的剧情片《第一夫人》（*Jackie*）讲述的是肯尼迪总统遇刺之后的故事，迈卡·利瓦伊（Mica Levi）为影片创作了极富感染力的配乐，将观众带入了第一夫人杰奎琳·肯尼迪破碎的精神世界，跟随她在悲痛、失落、绝望中麻木前行。

卡特·伯韦尔特别擅长创作角色音乐。乔尔·科恩和伊桑·科恩两兄弟的长片处女作《血迷宫》（*Blood Simple*）就是由他负责配乐。在科恩兄弟充满辛辣讽刺的电影世界中，伯韦尔的音乐往往能带来一种难能可贵的亲切、柔情，甚至是温暖。在和科恩兄弟合作的每

一部电影中，伯韦尔都会至少为其中的一个角色创作富有辨识度的角色音乐。在《冰血暴》中，他对北欧歌曲《迷途羔羊》（*The Lost Sheep*）进行了精彩的改编，将它作为威廉·H.梅西（William H. Macy）饰演的倒霉罪犯的角色音乐；在《米勒的十字路口》中，他一反常态地使用了煽情的爱尔兰民谣《丹尼男孩》（*Danny Boy*），作为加布里埃尔·伯恩（Gabriel Byrne）饰演的冷血打手的配乐。在这两个例子中，伯韦尔的音乐都将影片故事本身的残酷与讽刺提升到了一个严肃，甚至悲痛的道德高度。除此以外，伯韦尔还与托德·海因斯在《卡罗尔》中携手合作。片中伯韦尔毫不吝啬对浪漫音乐的使用，两位女主角受限于当时的社会偏见和自身内敛性格而无法表达的情感，全都通过汹涌澎湃的音乐展现得淋漓尽致。

情绪音乐

影片音乐给了你什么感觉？

如果一部电影真的能在开场几分钟让观众知道如何欣赏它所讲的这个故事的话，那么在这段时间响起的音乐（或者没有响起的音乐），则能为观众提供最好的引导。

比如《美国丽人》的开场，我们听到的是欢快灵动的木琴旋律，这段音乐和凯文·史派西在旁白中的揶揄形成了充满黑色幽默的二重唱。而当故事开始朝悲剧方向发展时，影片的音乐又变成了更加深沉、煽情的弦乐。又比如在《冰血暴》的开场，在一片冰天雪地之中，突然响起震耳欲聋的定音鼓声，伯韦尔利用这段鼓声，赋予了这个黑色喜剧一种庄严肃穆之感。而在《老无所依》中，伯韦尔的音乐几乎没有存在感。片中的配乐不是传统的音乐旋律，而只是一系列的音调集合，与影片安静、极简的声音设计完美地融合在了一起。伯韦尔指出，将传统音乐放进本片中的任何一个地方，都会彻底破坏它生猛凌厉的现实主义风格与紧张气氛。

音乐可以增强情绪，也可以产生强烈的讽刺效果。在为1967年的《雌雄大盗》创作配乐时，厄尔·斯克罗格斯（Earl Scruggs）用上了音色欢快的班卓琴。虽然班卓琴音乐可以反映两位主角的风流潇洒和自诩侠盗的自豪心理，但整个故事讲述的是他们如何在大萧条时期

的得克萨斯走上一条不归路，因此这样的音乐和故事是完全矛盾的。所以当影片在一阵狂暴血腥的乱枪扫射中戛然而止时，影片的配乐就显得格外讽刺。（在神经喜剧《抚养亚利桑那》中，伯韦尔和科恩兄弟也采用了类似的配乐设计，影片的配乐同样带有强烈的讽刺效果，但戏谑味道要重得多。）

《血色将至》《荒野猎人》《第一夫人》的配乐风格都是这样无调性、抽象的，用紧张不安和令人不适的“音符”提醒观众：这部电影不会让你舒服，不会走寻常路，也不会给你希望。同样，在《为奴十二年》中，汉斯·季默精彩绝伦的配乐中大提琴与小提琴的配合听上去和十九世纪的古典音乐、民谣音乐出入很大，如此一来，便赋予整个故事一种现代感甚至前卫感，让影片超越它的特殊时代与背景，直击当下的现实问题。

虽然这些反直觉的配乐非常吸引人，但有时候，传统直白的音乐也可以很好地传递情感，比如迈克尔·贾基诺（Michael Giacchino）为皮克斯动画电影创作的音乐就是个很好的例子。通过现场管弦乐和华丽丰富、多愁善感的编曲，贾基诺成功地唤起了观众的情感反应，但又不会让我们觉得刻意煽情。他的音乐为影片增添了更多的情感层次，而不是简单地放大或者反刍已有的情感。《飞屋环游记》的三段式序章在叙事上做到了简洁有力，但如果没有贾基诺动人的配乐，其催泪效果可能不及现在的一半。所有的电影作曲家都要懂得情感操控，这是他们的工作。贾基诺的不同之处在于，他有着超乎常人的技艺和自己的风格。

但对于作曲家的情感操控，观众的接受标准已经发生了巨大的变化。在二十世纪四十年代，贝蒂·戴维斯主演的通俗片中经常会出现大量夸张的背景音乐（underscoring），也就是说每次角色说话时，总是会响起管弦乐声。但是今天的现代剧情片在配乐上往往更加克制，选择也更谨慎。

然而，动作惊悚片和漫画改编电影却是个例外。这类影片会过度滥用原本质量不错的配乐，将其作为无休无止、臃肿不堪的声音设计的一部分。毫无疑问，之所以会出现这种现象，主要是因为好莱坞对海外市场的依赖日益严重。制作公司担心没有这些音乐的提示，母语非英语的观众会“捕捉”不到影片中的每一个情感点。

由此造成的结果，就是音乐、音效和对白之间的大混战，而最终遭殃的还是观众（觉得自己遍体鳞伤）。从本质上讲，给一部电影过度配乐其实是对观众的不信任，同时也反映了电影制作者自己的不自信——只会反复告诉观众如何去感受，而不是让故事和演员去完成情感传递的任务。

最能反映这种不安全感的就是“米老鼠配乐”（mickey-mousing）[49]，很多作曲家喜欢用这个词来形容盲目跟随银幕上出现的动作的音乐，这也是我最喜欢的一个业内术语。（这个词如今变成一个贬义词实在令人遗憾，因为迪士尼的动画配乐不论在创作还是制作上都非常优秀。）当然，反复出现的熟悉旋律和音调的变化可以给观众提供有效的提示，让观众感受到影片的基调和情感温度。但是如果一部电影的配乐反复陷入模式化，比如一到追车戏就使用打鸡血的鼓点，或者在喜剧片中一出现搞笑桥段就有切分音乐出现，那这样的配乐就只能说粗劣了。模式化的音乐只是视觉内容的多余附和，并未起到音画对位（counterpoint）的效果。

大部分我喜欢的电影配乐都能够表现出克制，不只是在编曲上克制，在片中出现的次数也非常有限，由此诞生的音乐更多是让人去感知，而不是去听见。大卫·希雷为《总统班底》创作的音乐感情细腻而富有深度，但直到影片开始四十五分钟后，我们才第一次听到他的配乐，而且本片的配乐只有在绝对需要的情况下——通常是在转场部分——才会出现。霍华德·肖尔（Howard Shore）为《聚焦》创作了同样深沉、冷峻的钢琴配乐，但它和前辈《总统班底》一样，都是通过演员和他们的表演自然地释放情感，而不是通过其他方式来强行煽情。

另一个克制型配乐的经典案例是1998年的电影《浪人》（*Ronin*），在约翰·弗兰肯海默导演的这部惊悚片中，有一场令人觉得非常惊艳的巴黎街头追车戏。在这场戏的前四分钟，观众能听到的只有轮胎和地面的摩擦声以及引擎的轰鸣声。待到汽车开始在一条单行道上逆行时，音乐才突然响起。即便如此，它也只用了几个响亮的音符强调自己的出现，然后又隐藏到了音效之下。由此打造出的声音场景看似无足轻重，但最终和动作场面一样惊心动魄。

人气歌曲

电影制作者是否依赖流行歌曲作为“卖点”？

马克·哈里斯（Mark Harris）在他的《电影革命》（*Pictures at a Revolution*）一书中，对1968年的奥斯卡最佳影片奖提名影片——《雌雄大盗》、《毕业生》、《炎热的夜晚》（*In the Heat of the Night*）、《猜猜谁来吃晚餐》（*Guess Who's Coming to Dinner*）、《杜立德医生》（*Doctor Doolittle*）进行了精彩的分析，他认为这五部电影恰恰反映了电影产业和整个美国社会文化的剧变。其中一个突出的变化，就是其中三部影片都完全使用乡村音乐、流行音乐和爵士乐作为配乐，而不是使用传统的管弦乐。这一做法在七十年代和八十年代到达了一个顶峰，其中，《周六夜狂热》（*Saturday Night Fever*）和《油脂》（*Grease*）的原声专辑更是让电影公司狠赚了一笔。很快，电影制作者便不再根据叙事或者情感要求进行配乐，而是直接将时下音乐流行榜单前四十首最受年轻听众喜爱的歌曲塞进去，然后靠电影的原声专辑赚个盆满钵溢。

聆听罗伯特·奥特曼、伍迪·艾伦或者马丁·斯科塞斯这类电影大师作品中的歌曲配乐（compilation score）能成为一种享受。他们精心挑选出来的流行歌曲或者冷门金曲既能贴合当下场景的情绪，也可以让影迷一窥电影制作者本人的音乐品味与想法。在罗伯特·奥特曼的《花村》中，莱昂纳德·科恩（Leonard Cohen）的歌曲贯穿始终。然而影片的故事背景设在二十世纪初，这些歌曲与这个时代背景并不相符，甚至可以说是严重的时代错误。但你不能否认，这些歌曲中冰冷而忧伤的情绪完美契合影片美国西北部的背景环境，以及由沃伦·比蒂和朱莉·克里斯蒂饰演的主角之间的情感纠葛。相比之下，《虎豹小霸王》中间插入的那段搞笑而浪漫的蒙太奇，配上伯特·巴卡拉克（Burt Bacharach）1969年的热门歌曲《雨点落在我的头顶》（*Raindrops Keep Fallin'on My Head*），就让人感觉格外生硬，不合逻辑。

另外一种使用现成歌曲的做法叫作“戏内音乐”（source music）。所谓“戏内音乐”，就是片中角色和观众都能听到的音乐。戏内音乐的一个经典案例，是《飞越疯人院》（*One Flew over the Cuckoo's Nest*） 中的那首《夏尔曼》（*Charmaine*）。这是一首二十世纪二十年代的华尔兹舞曲，旋律舒缓悠扬，很有镇定人心的效果。影片中疯人院的休息室里反复播放着这首歌曲，就是用来帮助一群男

性精神病人保持安定的。与此同时，这段甜美得有些病态的旋律也让观众觉得置身于休息室中，像影响那些病人一样影响着我们的情绪。

相比之下，在近年的一部爱情片《再次出发之纽约遇见你》中，导演约翰·卡尼的戏内音乐处理则是一塌糊涂。片中有一场戏，马克·鲁法洛饰演的中年音乐制作人和一位崭露头角的音乐唱作人一起听他的iPod。iPod播放的全是烂大街的经典老歌，像弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra）的《幸运女郎》（*Luck Be a Lady*），史蒂夫·旺达（Stevie Wonder）的《一生一次》（*For Once in My Life*），可是根据影片的铺垫，马克·鲁法洛的角色明显是一个偏好冷门歌曲和小众经典的音乐行家。（不过，约翰·卡尼也有他的难处，因为在电影中想要使用经典流行音乐通常要付天价的版权费，这些版权费对电影原声音乐的影响，远比大部分观众想象的要大得多。）

如果电影制作者喜欢过度利用配乐来强调某个场景或者凸显某种情绪，那么使用歌曲配乐和使用管弦乐配乐其实没有什么分别。我将这些电影叫作“授权音乐”电影，因为它们总喜欢加入人气流行音乐来讨好观众，而不是用来加深场景中的情感。在马丁·斯科塞斯的《好家伙》中，导演选择的每首歌曲都完美契合亨利·希尔的人生起伏，比如片中有场戏是展现黑帮暗杀后的各种惨状，配乐使用的是埃里克·克莱普顿（Eric Clapton）经典歌曲《蕾拉》（*Layla*）中的钢琴独奏，在这段大气优美的旋律中亨利·希尔的黑帮人生达到了一个至高点。

但是很多时候，流行音乐原声只会让人觉得生硬牵强，有哗众取宠之嫌，比如扎克·布拉夫（Zach Braff）的爱情喜剧《情归新泽西》（*Garden State*）中就塞满了流行歌曲，另外像近年的《自杀小队》（*Suicide Squad*）和《军火贩》（*War Dogs*）都存在这个问题。这些强行塞入的歌曲片段乍一听上去非常酷炫，但很快就会让人审美疲劳。相比之下，艾梅·曼（Aimee Mann）的歌曲能和《木兰花》融为一体就一点儿都不奇怪，因为导演保罗·托马斯·安德森曾说过，本片的创作灵感就是来自艾梅·曼的音乐。

电影的声音包含了太多元素——片场录制的“现场声音”（production sound）、后期补配的对白、音效、音乐——所以在观影过程中，我们通常无法区分哪些元素起了作用，哪些没起作用。但我们可以确定的是，影片的声音是否帮助我们理解了这个故事。离开电影院时，我们是感到身心疲惫，头昏脑涨，还是有了一次充实快乐

的体验，感到身心舒畅。走在回家的路上，我们可能已经哼起了影片中的配乐，也可能完全不记得任何一段旋律。最重要的是，电影音乐要能帮助构筑一个完整的电影音响世界，发挥和对白、音效、配乐、歌曲同等重要的作用。正如沃尔特·默奇在他和我的一次采访中所说：“电影的声音用好了，可能会让影片百分之四的部分变得更好；如果用砸了，那会毁了影片百分之九十的部分。”(93)

观影推荐

《现代启示录》（1979）
《黑神驹》（1979）
《蓝丝绒》（1986）
《成为约翰·马尔科维奇》（1999）
《荒岛余生》（2000）
《老无所依》（2007）

第七章　导演

“导演这个工作太过誉了，你我心里都很清楚。你要做的就是说‘行’或者‘不行’，除此之外呢？什么都不用做！”

“导演，这个用红色行吗？”“行。”

“绿色呢？”“不行。”

“要不要再增加些群众演员？”“行。”

“要不要再擦点儿口红？”“不行。”

“行，不行，行，不行——这就是导演。”

以上是朱迪·丹奇（Judi Dench）在电影《九》（*Nine*）中饰演的毒舌服装设计师对导演工作的精彩总结。影片改编自同名百老汇音乐剧，讲述的正是一个导演的故事。朱迪·丹奇的这番毒评无非是想揶揄一下导演这项工作，而弗朗索瓦·特吕弗则直接在同类题材影片《日以作夜》（*Day for Night*）中用怒吼做出了回应：“问题！问题！这么多的问题，我哪里有时间思考？”朱迪·丹奇和弗朗索瓦·特吕弗都用戏谑的方式提出了一个最基本的问题：电影导演究竟是做什么的？英格玛·伯格曼说导演的工作就是要“搭建一整个宇宙”；奥逊·威尔斯说导演就是专门处理各种事故的人；约翰·弗兰肯海默表示导演这项工作一点儿都不光鲜，要处理的问题实在太多太杂，和水管工没什么区别；而吉尔莫·德尔·托罗在接受采访时对我说，当导演就是“在一列全速驶来的火车前面表演五球杂耍”[(94)]。那么，谁的答案是最准确的呢？

一部电影导得好不好，观众一看就知道。如果一部电影画面漂亮，音效出彩，表演真实可信，能让观众获得满足感，那这部电影就

算导得好；倘若它还能改变我们，那就堪称伟大了。

可是且慢：如果我们喜欢这个故事，而且电影的结构清晰，对白令人捧腹大笑，这不是编剧的功劳吗？如果要说表演，那个主演不是演什么像什么吗？再说了，演员的服装也不是导演设计的；还有那个漂亮的跟拍镜头，又不是导演负责操作摄影机；我们嘴里哼个不停的那段配乐，也不是导演写的；电影里震撼人心的音效，也不是导演做的。

也许朱迪·丹奇说的没错，导演这个工作确实过誉了。

可是，别急。这位做服装设计的老阿姨，说“行”或“不行”听上去好像很简单，可是如果你在该说“行”的时候却说了“不行”，或者对不该允许的事情说了“行”呢？导演贾森·赖特曼（Jason Reitman）曾说过：“一个导演每天要做上千个决定。如果我只做了一个错误决定，那根本不算事儿。即便我的决定有百分之五是错的，那也不会有什么影响。”

“可是，如果我做的决定有一半都是错的，”赖特曼说，“比如本该非常温馨的一场戏完全没有温馨感，因为外景地看上去太现代，或者背景里的演员太抢镜。突然间，各种问题都出现了。不管是因为什么原因，总之你瞬间出戏了……于是突然间，这就变成了一部导得很烂的电影。”(95)

演员卡西·阿弗莱克也曾提到，一个导演的明智决定，能够拯救一个平庸的剧本或者一段糟糕的表演。“和我合作过的一些演员，我觉得他们在现场演得不是很好，”他告诉我，“但在成片里，这些人演技爆棚，他们的某些表演非常有意思，我知道这都和导演对情境的处理、镜头的取舍有关。”

“导演可以让一段精彩绝伦的表演变得一文不值，也可以让一文不值的表演变得精彩绝伦，”阿弗莱克说，“厉害的导演可以在执行过程中让糟糕的剧本变得优秀……就好像炖一锅菜，你也不知道放胡萝卜好不好吃，放大蒜好不好吃。但如果这锅菜炖得好，那这就是一锅好菜，所有的配料都很好。”(96)

从很多角度来看，我们对导演工作的疑惑源于对导演的功劳的争议。五十年代中期，法国影评人、后来的新浪潮导演代表人物弗朗索

瓦·特吕 弗就写道：毫无疑问，电影就是导演的创造物，哪怕影片剧本不是出自导演之手。（他还以阿尔弗雷德·希区柯克和霍华德·霍克斯极具辨识度的电影风格为例。）随后，特吕 弗的观点漂洋过海来到美国。1962年，《村之声》（*Village Voive*）影评人安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）在《电影文化》（*Film Culture*）期刊上大力宣扬后来我们熟知的“作者论”（auteur theory），并引发了电影史上一场赫赫有名的大讨论。[97]

特别值得一提的是，彼时尚未进入《纽约客》工作的知名影评人保利娜·凯尔（Pauline Kael）对这种电影界的英雄史观提出异议。她在1963年的《电影季刊》（*Film Quarterly*）春季刊中指出，在一部电影的创作过程中，编剧、摄影师和演员的地位至少和导演同等重要，并且批评作者论在美学价值和逻辑上都是很有问题的[98]。随后，电影历史学家托马斯·沙茨（Thomas Schatz）在他最具开拓性的著作——《体系的天才》（*The Genius of the System*）一书中，举了一个极具说服性的例子：在好莱坞黄金时代，各大电影制片厂及其制作部门的“房屋风格”对各自电影的视觉呈现和主题都有重要影响，这些影响不比导演的影响低。

虽然史蒂文·斯皮尔伯格、马丁·斯科塞斯、弗朗西斯·福特·科波拉、昆汀·塔伦蒂诺等重量级导演已经成了响当当的金字招牌，但关于作者论的争议依然持续至今，不曾停息。（你不妨带一个编剧去看一部在片头打出“某某导演作品”字样的电影，看看他会不会想把手里的爆米花砸银幕上。）不过，很少会有导演拒绝承认电影本质上是一门合作的艺术，正如导演艾伦·J.帕库拉所说：“不知道为什么，只有在和最优秀的人合作的时候，我才能显得极其优秀。”[99]

更可悲的是，在美国，主流导演通常并不享有作品所有权。相反，电影是属于电影公司或者制片人的财产，导演只是他们雇来打工的，他们有权根据自己的判断，或者一时头脑发热，或者为了讨好更多观众，而对影片进行重新剪辑。（在法国，导演一直享有“droits d'auteur”，也就是作者权利。这就意味着创作控制权是归影片创作者所有，而不是归投资者所有。）

如果某个导演在商业或者艺术上获得了一定的成功，或者这个导演坚持独立制作，那他就有权将“最终剪辑权”写入合同，也就是说在电影制作完成后，其他人不能插手他的作品。但不是所有的导演都

这么幸运，大卫·芬奇和雷德利·斯科特就是两个很有名的例子，他们各自的《异形3》（*Alien 3*）和《银翼杀手》都曾惨遭电影公司强行修改。近年的类似例子也不少，邓肯·琼斯（Duncan Jones）就曾抱怨自己的电影《魔兽》（*Warcraft*）遭到重剪，乔什·特兰克（Josh Trank）的《神奇四侠2015》（*Fantastic Four*）也惨遭同样的命运。如果导演最后真的被惹毛了，他们还可以选择将自己的名字从电影中删掉，有时还会使用一个固定假名——“艾伦·史密西”（Alan Smithee）来代替导演署名。虽然我们很少在公映版电影中看到“艾伦·史密西”这个名字，但迈克尔·曼、威廉·弗里德金、马丁·布雷斯特（Martin Brest）在自己的影片被重新剪辑放在电视上播出时，都要求使用这个假名代替自己的名字。

除了这些烦心事，导演还要全程和影片项目绑在一起。通常来说，导演和一个电影项目绑在一起的时间，比任何一个制作人员或者演员都要长：导演首先要选择故事题材，或者决定是否接受制片人的片约，然后和编剧合作定下剧本终稿，或是彻底重写剧本；接下来是选角和排练；召集其他制作成员；勘景；确定影片的视觉风格；决定并监督拍摄计划；监督剪辑、声音设计、配乐等后期制作。在长达好几年，甚至好几十年的时间里，导演都必须保持对影片的热情与专注。

在这里也要为制片人说句好话。通常制片人都和导演一样辛苦，他们要负责酝酿发起一个电影项目，并一直撑到电影制作完成为止。制片人的参与非常重要，他们不仅能在创作上提供帮助，而且最关键的是他们负责拉投资。像斯科特·鲁丁（Scott Rudin）、诚意制作公司（Bona Fide Productions）的艾伯特·伯杰和罗恩·耶克萨、B计划公司（Plan B）的德德·加德纳（Dede Gardner）和杰瑞米·克莱纳（Jeremy Kleiner），以及杀手电影公司（Killer Films）的创始人克里斯蒂娜·瓦尚（Christine Vachon）等人，都是擅长开发剧本和物色优秀导演及演员的知名制片人。

即便导演没有参与所有的创意和技术决策，每一个决定都还是要经过他批准。导演必须解决海量的突发灾难、意外带来的问题。任何电影在拍摄期间都不可避免地会出现各种状况，导演的处理方法不仅不能毁了这部电影，而且甚至应该让它变得更好。如果事故发生但未得到妥善处理，承担责任的也是导演。

导演要身先士卒，在整个电影制作过程中为所有人树立一个榜样形象，营造良好的工作氛围；要为演员打造一个安全舒适的空间，让他们能够展现私密情感，甚至暴露自己的身体；要会倾听演员和制作成员的想法和建议，让每个人各尽所长；要能发挥领导能力，要有自信，能让整个团队有安全感，所有人可以全身心投入各自的工作中。导演每时每刻都要牢记并保护自己对电影的设想，如果他或她犹豫不决，或是图方便求省事，或是缺乏信念，那么拍出来的电影很可能面目全非。

“导演这个工作的内容真的是无所不包，”理查德·林克莱特对我说，“你就是个总教练，与你合作的每一个部门，即便你没有参与剧本创作，你也要负责营造一个好的工作氛围，让他们明确目标，各尽所能，而你们的最终目标就是用手头这个剧本拍出最好的电影。(100)”最终，导演要负责掌控观众的美学体验，在视觉和听觉上引导观众的注意力，调动他们的情感。

红色还是绿色？用这个还是用那个？行还是不行？在制作电影的过程中，看似不起眼的选择，可能会引发灾难性的后果，也可能会诞生奇迹。而导演则面临着成王败寇的命运，拍好了会被奉为天才，拍烂了则有可能被贬为垃圾。梅丽尔·斯特里普（Meryl Streep）曾经说过：“我喜欢敞开胸怀倾听各路声音、富有合作精神的导演，但我也喜欢是导演来背‘电影拍砸了’的黑锅。”(101)

导演功力

导演是否展示了对电影的把控能力？

影片给人感觉是否富有野心和想法，而不只是单纯记录演员的表演？

经验丰富的编剧和剪辑能够奠定一部影片的设定、节奏和规则，但是归根结底，还是要靠导演将这些规则从头贯彻至尾，明确影片故事的主旨，让大家感觉到他的清晰思路：知道故事要往哪里发展，如何发展。导演的自信始于片场。在率领创作团队的过程中，导演必须

展现出自信，而且这份自信必须一直延续到银幕上，这样才能说服观众进入一个全新的、陌生的世界。

这份自信——有时表现为大胆出格的运镜和干脆利落的剪辑，有时体现在冷静旁观的镜头和不受干涉的场景上——可以通过专业的技术、高超的技艺、高效率，甚至是极大的胆量等多种方式来传递。我用“功力”（chops）这个词来代表导演对电影技术和场面调度的掌控力——摄影机应该摆在哪里，使用什么镜头，如何获取信任、表明目的，一场戏什么时候该继续，什么时候该结束——以及对电影语法的深刻理解。导演的功力深浅也可以体现在指导演员的表演上。林克莱特说：“当我看到一段差劲的表演时，我从来不会怪演员，我只会怪导演。要么是你没选好演员——而且这种事情时有发生——要么是你没有营造良好的片场氛围，无法促使演员发挥出自己的最佳水平。”(102)

如果导演的功力深厚，那么你从电影一开始就能感觉到，这个人不仅对影片故事了如指掌，还摸透了他的目标观众群。这种感觉特别令人兴奋，我也有幸在职业生涯中有过多次类似的体验。

我永远不会忘记2008年，在多伦多电影节上第一次看凯瑟琳·毕格罗的《拆弹部队》的感觉。那次电影节的工作安排很紧，每天都要看四五部电影。到了快周末的时候，我已经得了“电影眼”病——眼睛又疼又累，走在路上不管看什么，都好像是在透过一个矩形银幕看电影。然而当《拆弹部队》放映时，奇迹发生了。影片一开场，我麻木的感官就被瞬间唤醒。

凭借《血尸夜》（*Near Dark*）、《末世纪暴潮》（*Strange Days*）、《惊爆点》（*Point Break*）等有独特氛围、节奏感良好的类型片，凯瑟琳·毕格罗早就证明自己非常擅长在极端的、危机四伏的环境下塑造角色。但是这部电影不太一样。影片开场是一支拆弹小组在尘土遍地的巴格达街头执行拆弹任务。澳大利亚演员盖·皮尔斯和他的队员一边执行任务一边插科打诨，暗示了他就是本片的主角。在我们被一系列紧张、真实的镜头——负责拍摄的是以手持摄影闻名的摄影师巴里·阿克罗伊德——迅速带入毕格罗所打造的世界时，都自以为知道故事会如何发展，所以当盖·皮尔斯的角色在一分钟后被突然炸死时，那种震撼无以复加。

这是一个极其大胆的举动，充分展现了导演的勇气和自信。毕格罗为这场戏注入了残酷的紧张感，在节奏与气氛的把握上更是精准非凡，这些也是毕格罗在整部电影当中最看重的元素。影片最终拿下当年的奥斯卡最佳影片奖，并让她成为第一个获得奥斯卡最佳导演奖的女性导演——这一奖项颁给她可谓实至名归。《拆弹部队》有一个非常优秀的剧本，负责编剧的马克·博尔也凭借此片获得奥斯卡最佳编剧奖。

但是这部影片之所以能够成功，还是要归功于毕格罗完美的、无可挑剔的执行，她能够率领演员和制作团队拍摄完成她心中理想的电影，成功打造一部既有震撼眼球的动作元素，又不乏深刻反思的作品，让《拆弹部队》成为一部杰作。除此之外，巴里·詹金斯的《月光男孩》、肯尼思·洛纳根的《海边的曼彻斯特》、达米安·查泽雷的《爱乐之城》也给我带来了同样的兴奋感。《爱乐之城》开场的那段歌舞戏令人惊艳，经过精心的编排、拍摄和剪辑，看上去就像是一个完整的长镜头画面；《月光男孩》和《海边的曼彻斯特》的开场虽然相对安静，但对角色、气氛、情感的呈现却同样令人难忘——这些都反映了几位导演过人的胆识与毫不张扬的自信。

好的导演总能让电影拍摄工作显得无比轻松。听上去是废话，但的确是事实。优秀的导演绝不会让你看出某天的天气是如何影响某个重要镜头的拍摄，也不会让你看出某个演员在某场戏中的演技不如另一个演员，更不会让你看出整部电影都是打乱顺序拍摄的（大部分电影都是如此），但是他们的思路却能保持清晰，可以将一系列并不完美的零碎场景天衣无缝般地缝合在一起。（有时一个剧本可能会经过数十位编剧的多次重写，要根据这样的剧本拍成一部完整统一的电影，尤其考验导演的功力。）

在《好家伙》中，那个经典的科帕卡瓦纳餐厅跟拍镜头看似经过了精心的准备，好像导演从一开始就打算以这种高效而优雅的方式，让观众跟随卡伦·弗里德曼一起走进亨利·希尔的黑帮生活。可是事实并非如此。实际上，这是马丁·斯科塞斯和制作团队临时想出来的一个应急方案，因为当时这家纽约俱乐部不允许他们在正门进行拍摄。这场戏原本非常中规中矩：亨利从队伍后面一直往前挤，然后和餐厅领班花言巧语套近乎。但因为条件不允许，这场戏最后变成了一个酣畅淋漓、情感丰富的长镜头，并成了全片的亮点，这都要归功于马丁·斯科塞斯随机应变的能力和强大的电影思维。

通常来说，电影思维意味着准备充分，比如进行大量的排练，制作详细的故事板（就是用漫画的形式，将影片的每个镜头和场景从头到尾画出来），或是确保制作组成员都能为突发事故做好准备。阿尔弗雷德·希区柯克会仔细地做好拍摄计划，这点从他那些经过精细打磨的电影就能看得出来。但约翰·卡萨维茨也是如此，他的许多作品——比如《面孔》（*Faces*）、《夫君》（*Husbands*）、《受影响的女人》（*A Woman Under the Influence*）等——看似即兴随意，实际上大部分都经过了精心的创作编排。从这点来看，《秘密与谎言》（*Secrets & Lies*）、《无忧无虑》（*Happy-Go-Lucky*）的导演迈克·利可以说是继承了卡萨维茨的衣钵。

在排练的过程中，即兴表演也是一种能帮助演员入戏的方法。在《拍电影》一书中，导演西德尼·吕美特提到自己在拍摄《热天午后》（*Dog Day Afternoon*）时就使用了这种方法[103]。在拍摄时，阿尔·帕西诺和一群饰演银行人质的演员进行了长达数小时的即兴表演，而最后剪进成片当中的即兴表演镜头，远比吕美特预想的多得多。即使有时候，如此细致的准备工作不太有可能进行，但在优秀的导演和演员手中，依然可以诞生经典的作品。

《梦幻之地》（*Field of Dreams*）的导演菲尔·奥尔登·罗宾森（Phil Alden Robinson）曾告诉我，这部电影中的那个名场景——雷·利奥塔饰演的著名棒球手乔·杰克森问：“这是天堂吗？”然后消失在一片迷雾缭绕的玉米田中——是在两分钟内拍摄完成的，因为拍摄期间，玉米田上空在毫无预兆的情况下突然飘来一阵浓雾。当时利奥塔还没有排练过这场戏的走位，但罗宾森的时间不多了，他必须在这阵浓雾挡住光线之前完成拍摄。于是利奥塔直接问罗宾森，他应该在什么时候停下来说台词，罗宾森告诉了他怎么做，然后拍摄时利奥塔说完台词，便转身跑进玉米田。虽说这是天赐良机，但要能发现机会并抓住机会[104]，还是要靠导演的功力。

千万不要将功力和能力相混淆，虽然没有能力的导演就不可能会有功力。说起“功力”，我想到的是马丁·斯科塞斯、凯瑟琳·毕格罗、昆汀·塔伦蒂诺和斯派克·李，他们都将视觉和运动摆在自己电影的第一位。我也会想到保罗·托马斯·安德森。有天晚上我打开电视，电视上正在播他的《血色将至》。当时的默认音量恰好很低，于是我干脆在静音模式下看完了这部电影，结果我居然完全看懂了这个故事。这就是功力。

导演功力也体现在对演员的把控和引导上：在《迈克尔·克莱顿》中，托尼·吉尔罗伊需要乔治·克鲁尼来当主演，因为他适合这个角色，而且邀请这样一位重量级巨星能够为电影拉到投资。但是乔治·克鲁尼身上背负着太多星光，这样的明星魅力并不适合出现在他片中的“善后人”角色身上，吉尔罗伊必须除掉他身上的光环。所以他不经任何排练，就直接将克鲁尼丢进场景中让他表演，确保每场对手戏的焦点都是另一个角色。最后，用吉尔罗伊的话说，克鲁尼总是一脸“茫然不知所措”，这也非常符合克莱顿这个角色的心境。另外，为了颠覆乔治·克鲁尼的形象，吉尔罗伊还特意选择让演员西德尼·波拉克（Sydney Pollack，已故）来饰演克莱顿的老板，因为他是少有的几个能在气场上镇住乔治·克鲁尼这种国际巨星的演员。

相比之下，大卫·芬奇的要求就严苛多了。在拍摄《社交网络》时，他会要求一个镜头反复拍几十次，甚至数百次，让演员在这个过程中逐渐熟悉艾伦·索金快节奏、高难度的台词。虽然影片给人感觉非常自然随性，但在拍摄过程中，这些戏都经历了无数次的重复和调整。

导演功力常常体现为一种直觉：我最喜欢的一个电影趣闻出自“二战”动作剧情片《战斗列车》（*The Train*）。本片中有两场火车对撞的戏，导演约翰·弗兰肯海默经常说起在拍摄其中一场撞车戏时，他安排了包括自己在内的六位摄影师负责操作摄影机，然后他又临时起意，决定将第七架摄影机埋在铁轨的旁边，并且把镜头固定朝上。正式开拍时，工程师不慎将火车速度设置得太快。面对飞速驶来的火车，弗兰肯海默和摄制组成员仓皇逃命，结果所有的摄影机全被撞毁，唯有埋在铁轨旁的那一部完好无损，而且还奇迹般地捕捉了脱轨的火车从头顶飞过的壮观场面，完成了一个震撼人心的镜头拍摄。这不仅仅是功力，更是一种运气。

但说起“能力”，我想到的是在叙事上无可挑剔，却没有多少个人特色或者想象力的导演，不过在有些情况下，具备这种“能力”就已经足够了。从视觉角度来看，我不觉得《模仿游戏》（*The Imitation Game*）特别有电影感，但话又说回来，影片的主题——在“二战”时期进行密码破译工作——本来就很枯燥，没给导演太多炫技的余地。我不能容忍的，是由汤姆·霍珀导演的那些“服装片”，他的《国王的演讲》和《丹麦女孩》更多的只是为演员抢眼的表演提供了一个好看的背景，并没有多少电影技术可言。

还有一些导演我称之为“服务型”导演，他们是好莱坞的“公务员”，他们的名字和他们的电影一样默默无闻，这些人在技术野心或者艺术造诣上都没有任何建树。他们都是拿钱办事的导演，在接到剧本后，选几个演员，然后就直接开拍。不管摄影师和艺术总监怎么做，他们从不参与创作，也没兴趣过问。他们的电影都是流水线产品，在影院上映后也溅不起多大水花，而且很快就会被人们遗忘。这些“公务员”导演也许具备一些最基本的能力，但是他们没有功力可言。

红色还是绿色？

这部影片的美学选择是否让人满意？是否符合故事需要？

这些美学选择真实可信吗？

为什么像《国王的演讲》和《模仿游戏》这样的电影能在颁奖季傲视群雄？在我看来，原因取决于一个非常含混不清的词：品位。

这两部电影都可以被称为“有品”，因为两部影片积极向上的故事、养眼的艺术设计、克制内敛的表演，都让影片赏心悦目。但并不是说风格端庄得体、画面好看就叫“有品位”。很多时候，导演的品位就像剧本的基调，你很难用语言形容，也无法量化。如果非得用语言来描述，用导演乔治·库克的话来说，品位就是“一种审慎但绝不沉闷的平衡感”(105)，导演泰勒·佩里（Tyler Perry）因为在自己的低俗喜剧中频频反串饰演“黑疯婆子”马蒂亚而被痛批没有品位，但是过度自负的好品位，反而会让人觉得压抑。像汤姆·霍珀画面好看但缺乏活力的室内剧情片，罗布·马歇尔（Rob Marshall）摄影拙劣、剪辑过度的歌舞片，都是典型例子。

导演可以通过电影制作中的任何一个环节来反映自己的品位，比如他们选择的演员，服装、片场布景，还有音乐等。至于我们前面提到的“红色还是绿色？这个还是那个？”之类的问题，都说明导演做的每个决定都能反映他或她的好恶、直觉、癖好，甚至会不小心暴露其恶俗品位。

一部电影拍得烂，最明显的标志就是让人感觉它不是诞生于个人的独特想法，而是诞生在好莱坞的流水线模式之下，平庸、无趣、差强人意。说到这里，我有一个导演黑名单：我经常觉得法拉利兄弟执

导的喜剧在技术和画面上都毫无辨识度，而且我觉得安妮·弗莱彻（Anne Fletcher）的电影——像《27套礼服》（*27 Dresses*）、《纠结之旅》（*The Guilt Trip*）、《别惹得州》等——大都又臭又长。只要去烂番茄（Rotten Tomatoes）或者Metacritic这类评论网站看看那些差评电影，你就会知道哪些导演的作品需要选择性回避。这些导演只负责在预定的时间和成本内完成一部电影，他们的电影毫无个人特色或者作者表达可言。

导演采用什么样的叙事风格——包括一开始选择什么样的故事——也能展现他的品位。这部电影是要讲述一个全新的故事，还是要用一个大胆、革命性的方式讲述一个传统故事？这个故事“想要”成为一部电影吗？也就是说，它能否自然地催生运动的画面、富有代入感的环境以及活灵活现、让人有情感共鸣的角色？这部电影的最终成片是否让人感觉这才是讲述这个故事的唯一方式？

最重要的是，导演必须在制作初期就要决定他或她的个人风格是应该张扬还是收敛：如果是韦斯·安德森这种导演，那就没有讨论余地。在他的影片中，绝对少不了挑剔讲究的环境和无比丰富的颜色、材质、视觉细节。他从来不走自然随性的路线，他的品位赋予了他的故事夸张的舞台剧感。对于这种风格，粉丝喜闻乐见，反对者则觉得他自我意识过于泛滥，矫情至极。

韦斯·安德森经常被拿来和斯坦利·库布里克作比较，因为二者都喜欢在景框内打造完美的对称构图。和安德森一样，库布里克也喜欢故意将电影拍得很“假”，而不是追求纪录片级别的“真”。他不仅不介意电影媒介的“电影感”，反而还钟情于展现这种“电影感”。史蒂芬·金的书迷可能受不了库布里克对《闪灵》的个人风格过于浓厚的改编，就连作者本人也多次表示对这部电影的不满，但是库布里克独特但绝佳的品位是毋庸置疑的——强烈、大胆的视觉表现，风格化的表演，雄伟大气的环境，让《闪灵》变成只有他才能拍出来的电影。

像斯派克·李、吉尔莫·德尔·托罗、托德·海因斯、马丁·斯科塞斯、科恩兄弟这类在视觉表现上带有强烈个人色彩的导演，我们无须考虑他们的风格是否张扬，因为他们基本就是走张扬路线的。我们应该思考的，是他们的风格化决定能帮助我们对故事和角色产生共鸣，还是让我们觉得不可理解，和影片之间产生距离感，与他们的目的背道而驰。

我很崇拜有野心和实力拍出像《闪灵》这种旷世奇作的导演，但对于那些愿意隐藏自己的艺术风格、追求克制、不露锋芒的导演，我也同样钦佩。你也可以将他们的作品的艺术风格称为“没有风格的风格”。这种拍摄方式在近年来已经基本销声匿迹，但是在好莱坞黄金时代，像乔治·库克、恩斯特·刘别谦、比利·怀尔德、霍华德·霍克斯等导演在拍电影时，都会小心翼翼地把摄影机放在一定距离外，不到必要时刻绝不轻易移动镜头或者剪切镜头，角色之间的语言和情感互动都充满张力，且富有韵律和活力，所以他们拍出的影片从来不会让人觉得呆板或者很假。这其中的秘诀，在于他们知道这种“没有风格的风格”能为什么样的故事锦上添花。

要从这种走克制路线的电影中选出一部大师级作品，就不得不提艾伦·J.帕库拉1976年的《总统班底》。影片看似简单，却包含大量在设计和执行上都令人拍案叫绝的场面调度、丰富的视觉细节和大胆但低调的运镜。比如，片中有一场戏是记者鲍勃·伍德沃德和卡尔·伯恩斯坦在国会图书馆翻找资料，影片采用了一个俯拍镜头，镜头不断上升，直到两位主角变得像麦堆里的针尖般细小。导演用最不着痕迹的方式，将一个原本枯燥至极的安静场景拍出了气韵和趣味。“你可以通过看得见的东西讲故事，也可以通过看不见的东西讲故事，”帕库拉说，“如果你把什么都展现给观众看，那就没有什么东西是重要的了。”(106)

有些导演的个人品位——包括他们选择的故事题材、他们的叙事方式，以及他们在银幕上打造的“整个宇宙”——完全符合我的观影胃口。这些导演的名字我已经在本书中多次提到：理查德·林克莱特、汤姆·麦卡锡、科恩兄弟、索菲亚·科波拉、史蒂文·索德伯格、凯莉·赖卡特、保罗·托马斯·安德森、托德·海因斯，以及英国导演史蒂夫·麦奎因。不管他们在银幕上搭建的是一个怎样的世界，我都想待在里面不要出来；不管他们开启的是一段怎样的旅程，我都想和他们一起并肩上路。

还有些导演能通过自己的品位，赋予原本平淡无奇的电影出人意料的活力、智慧和乐趣。我不认为自己是漫画改编电影的粉丝，要我去参加漫展的话，不如让我在三十八摄氏度的大热天躺大马路上。但是在乔斯·韦登（Joss Whedon）、肯尼思·布拉纳（Kenneth Branagh）以及安东尼·罗素（Anthony Russo）和乔·罗素（Joe Russo）两兄弟的手中，近年漫威的复仇者电影系列已经成了高超编

剧、细腻表演、现实讽喻的经典案例，纵然充斥着卡通般的夸张动作场面，也没有掩盖影片的亮点。同样，我从来不觉得自己是科幻爱好者，但是当《地心引力》这样的电影交到了阿方索·卡隆的手中，他就有能力将一部原本平淡无奇的标准类型片，变成对人类孤独与重生的一次深刻反思，情感上细腻敏感，视觉上大气磅礴。

因为品位不同，科恩兄弟将科马克·麦卡锡（Cormac McCarthy）的小说《老无所依》改编成了一部带有强烈写实性、情绪极其克制的电影，而由麦卡锡担任编剧，雷德利·斯科特执导的《黑金杀机》（*The Counselor*）则一味追求感官刺激和血腥暴力；因为品位不同，西德尼·吕美特1964年的剧情片《奇幻核子战》变成了一部情节紧张，但感情冷静克制的惊悚片，展现了一次幻想中的一触即发的核危机，而库布里克的《奇爱博士》则是一场荒诞闹剧，充满了对现实的辛辣讽刺。

因为品位不同，《拆弹部队》中的人物发展与动作场面达成了绝妙的平衡，既刺激又不乏思考，而最近的那部《危机13小时》（*13 Hours*）虽然也是真实事件改编电影（改编自2012年美国驻利比亚班加西大使馆遇袭事件），最终却沦为一部内容乏善可陈的动作片；因为品位不同，贾德·阿帕图和妮可·哈罗芬瑟采用了截然不同的视角看待现代洛杉矶上流社会的中年人问题：前者展现的是中年人的未泯童心与癫狂笑料，后者则选择了更为克制（而且高雅得多）的情感基调，用更加安静的方式描绘生活中的苦辣酸甜。也正是因为品位，昆汀·塔伦蒂诺无可辩驳的电影天赋——强悍的编剧能力、对镜头位置与镜头移动的敏感、凌厉的剪辑、独具慧眼的选角——频频“走歪”，在他的电影中永远少不了B级片式的血腥高潮戏，因为他在年轻时就是一个狂热的B级片爱好者。

品位有时候也会破坏一部理应“完美”的电影，尤其是在一些业界名导的作品中能看得到，他们的技术无人能出其右，但很容易出现这个问题。史蒂文·斯皮尔伯格之所以能获得如此巨大的成功，原因之一在于他的个人品位和观众的品位完全一致。斯皮尔伯格本能地了解观众，所以才能打造出像《E.T.外星人》和《第三类接触》（*Close Encounters of the Third Kind*）这样的不朽经典。

但是有时候，这种“了解”也会让电影变得累赘和过于直白。斯皮尔伯格喜欢将故事元素和情感节奏清清楚楚地交代出来，但如果是一些风格更含蓄的导演，可能会对这些内容做模糊处理，或者交给观

众做开放解读。在一次采访中，我曾经委婉地询问他，为什么在电影《林肯》中以林肯在福特剧院遇刺作为结尾，而不是提前一点儿，在林肯最后一次离开白宫后就直接结束。对此，斯皮尔伯格回答说：“我觉得影片的结尾应该符合每个人的期待。(107)”（斯皮尔伯格绝不是唯一一个喜欢过度阐释的导演——奥利弗·斯通、克林特·伊斯特伍德、斯派克·李都有这个习惯，这也意味着他们要么是完全不信任自己的演员和故事，要么完全不信任观众。）如果是我的话，我会将林肯离开白宫作为结尾，让观众自行联想后面发生的事情。但这只是一个品位的问题。

导演放任不管的细节、为影片建立后又打破的美学规则，也是体现品位的地方。伍迪·艾伦的《咖啡公社》（*Café Society*）就是一个很好的例子。影片前面的部分都非常漂亮，技术扎实沉稳，直到一系列奇怪的“穿帮”镜头接二连三出现，比如在其中一场戏中就出现了一架在三十年代（即影片故事发生的年代）不可能存在的钢琴。这样的穿帮偶尔出现还可以原谅，但随着类似的时代错误越来越多，我已经完全出戏了。很快你就会意识到伍迪·艾伦对这些细节根本毫不在意，既然他不关心，那我为什么要关心？如果说细节能够成就或者毁掉一部电影，那么导演的品位也能成就或者毁掉细节。

电影视角

我们身处谁的世界？又是通过谁的眼睛看世界？

影片的视角是在变化，还是始终如一？

导演肩负一个很重要的任务，就是展现清楚电影的视角：是谁在银幕世界中引领观众？我们是透过谁的眼睛和情感来看待故事中的矛盾冲突、悲欢离合、失败与成功？通常来说，这个任务在剧本阶段就应该完成，但是导演还是要负责在整个制作过程中明确这个视角，确保“从剧本到片场”（再到银幕）全程视角一致。

想想《出租车司机》《热天午后》《毕业生》等影史经典，或者是《搏击俱乐部》《黑天鹅》《卡罗尔》等近年的佳作。这些电影中的每一个决定，比如摄影机摆在哪里，镜头反映的是谁的视点，观众

是通过谁的耳朵听声音，电影配乐是在传达谁的内心情感，都取决于角色和角色视角。以上这些影片即便暂时偏离原始视角，也不会让你在观影期间产生混乱。

2012年，我在采访凯瑟琳·毕格罗时，聊起她当时的新作——惊悚片《猎杀本·拉登》（*Zero Dark Thirty*），以及这部片子和她的上一部电影《拆弹部队》在视角上的区别。虽然两部电影都是关于情报收集与军事行动的惊悚片，细节度高，情节紧张，但在电影的风格上，毕格罗做了一些变化。这种变化在一定程度上是通过艺术设计来完成的，比如在《拆弹部队》中多展现尘土飞扬、色彩单调的外景，而《猎杀本·拉登》则倾向于展现更现代化、更漂亮的内景。但是两部电影最大的区别，还是在于毕格罗放置镜头的位置。

“《拆弹部队》的视角类似于记者视角，”毕格罗告诉我，“我们是拆弹小组中的第三人……也就是说，摄影机永远和这些士兵在一起，非常主观，从来没出现全知视角（omniscient eye）。”虽然《猎杀本·拉登》中的视角也不是全知视角——即镜头永远不会拉到一定距离之外，用“上帝视角”来观察银幕上发生的一切——但是相比于《拆弹部队》，《猎杀本·拉登》中的视角还是更为客观一些，让观众能够同时了解由杰西卡·查斯坦（Jessica Chastain）饰演的主角和其他多名团队成员的故事，以及在这项长达十年之久的任务期间发生的各种事情。 虽然镜头视角相对客观，但毕格罗告诉我：“只有打造一种彻底沉浸式、体验式、参与式的视觉语言，才能讲好《猎杀本·拉登》这个故事。所以它有着相当的主观性，因为这是一个活生生的故事。它看似粗糙，但实际上我们做得很精致，只不过看上去未经雕琢，所以还是让人感觉很自然。”毕格罗还说，在拍摄《猎杀本·拉登》时，她想要将一个复杂而神秘的情报收集过程拍得更加简单明了，甚至带有私人感情，以求“让这次猎杀行动更能引起观众共鸣”。[(108)]

同样，在改编自P. D.詹姆斯（P. D. James）小说的《人类之子》中，是阿方索·卡隆决定用克里夫·欧文饰演的男主角西奥的视角来讲述整个故事。在整部影片中，仅有一场戏脱离了西奥的视角，但是在影片的制作当中，卡隆一直在努力争取保留这场戏。倘若将同一个剧本交给一个普通导演，拍出来的很可能是一部极富娱乐性的动作冒险片，但是却很难上升为一件艺术品级别的作品。同样，由罗马尼亚导演克里斯琴·蒙久执导的《四月三周两天》也是如此。影片背

景设定在后共产主义时期的布加勒斯特，讲述的是一个年轻姑娘想方设法堕胎的故事。这是一部写实主义杰作，在蒙久的构建下，观众和银幕角色之间没有任何屏障。虽然导演的手法在影片的每一步中都有体现，但厉害的导演从来不会干涉观众的视觉体验或者道德启发。

当《塞尔玛》最终敲定由爱娃·德约列来执导时，这个项目已经开发多年。这部片子原本是想展现马丁·路德·金和林登·约翰逊总统之间富有争议的政治对决，但在德约列的手中，影片重点放在了对各位民权运动者的刻画上，展现他们是如何策划1964年的塞尔玛游行，并劝说马丁·路德·金协助领导这场运动。德约列不仅在剧本中加入黛安娜·纳什（Diane Nash）和詹姆斯·贝弗尔（James Bevel）这些关键历史人物，还和摄影师布拉德福德·扬一起，绘成一幅远比原始剧本广阔和直观的历史画卷。

在《塞尔玛》中饰演马丁·路德·金的大卫·奥伊罗从影片立项伊始就被敲定为主演。奥伊罗表示他发现“仅仅通过视角的力量，这部片子就成了它该成的样子”，这其中的视角，包括德约列将女性纳入叙事，以及她放置摄影机的位置。“你可以把摄影机放得很远，你可以把摄影机放在白人士兵的身后，看着游行者从远处走来，然后说：‘看，黑人来了。’”他说，“或者，你也可以像爱娃那样，让摄影机跟着黑人游行者前进，你可以放慢节奏，把自己放进游行队伍当中。”(109)

保罗·格林格拉斯早年拍摄纪录片的经验，让他成为偏向主观、“水平”视角的大师级人物：不管是《谍影重重》系列中剧烈晃动、有时甚至混乱不清的动作场面，还是《血腥星期天》（*Bloody Sunday*）、《93航班》、《菲利普船长》这类真实事件改编电影，格林格拉斯的作品已经形成了属于自己的风格和体系，他喜欢让摄影机紧紧跟随拍摄对象，而不是让摄影机远远旁观。他的镜头风格虽然冷峻，但并非冷酷无情。这和斯坦利·库布里克、韦斯·安德森的风格形成了鲜明的对比。库布里克和安德森讲究将镜头冷冷地放在画面中间，他们的影片也许会采用某个角色的视角叙事，但给人感觉非常客观，情感疏离。

我喜欢将库布里克和安德森这类导演称为“局外人”导演，因为他们的导演风格就是置身事外，远远旁观，而且敢于使用各种艺术手法。在我看来，拉斯·冯·提尔（Lars von Trier）、科恩兄弟、佩

德罗·阿莫多瓦、托德·海因斯等当代导演，以及像奥逊·威尔斯、费德里科·费里尼（Federico Fellini）、道格拉斯·赛克（Douglas Sirk）等老前辈也都属于这类类型。他们对待电影素材的态度是一样的，都追求抢眼的视觉画面、精细的框景和构图，而且毫不忌讳自己的作品有舞台剧感。

和“局外人”导演相对的是“局内人”导演，也就是努力为观众打造强烈主观视觉体验的导演。他们的做法是创造极其逼真和写实的环境（通常是在实景下拍摄），将观众放进一个单一的视角，让观众获得更为强烈的沉浸感，并以此对故事和角色产生更深刻的共情与理解。

保罗·格林格拉斯特别喜欢让摄影机紧跟主角行动，而且频频使用特写镜头，所以他是一个典型的“局内人”导演。他的同乡，同为英国导演的迈克·利和肯·洛奇（Ken Loach）也是一样。比利时导演让-皮埃尔·达内（Jean-Pierre Dardenne）和吕克·达内（Luc Dardenne）都倾尽毕生心血，力求打造最完美的主观电影风格，他们竭力追求最自然、不刻意的视觉画面和表演风格，他们的镜头紧紧跟随影片主角，让观众感觉自己不是一个安静的观察者，而更像是片中的一员。从许多方面来看，他们都是法国新浪潮和意大利新现实主义的继承者，这两大战后电影运动都追求粗粝的画面和细致的人物心理描写，而不是线性叙事、漂亮画面等传统的电影价值取向。

在美国，这类拍摄风格最早流行于二十世纪四十年代的黑色电影，然后在《码头风云》、《君子好逑》（*Marty*）这类富有开创性的剧情片，以及约翰·卡萨维茨的作品中进一步发展。这些电影在剧本和拍摄上都经过了精打细磨，但它们追求的是一种内在的真实感，这是一种具有革命性的做法，他们打破了电影传统，推陈出新。索菲亚·科波拉和瑞恩·库格勒（Ryan Coogler）等当代导演都是这类风格的继承者。在泰伦斯·马利克和大卫·林奇这类导演手中，以及高佛雷·雷吉奥和杰姆·科恩等实验电影导演的手中，“局内人”式的拍摄手法变得更加抽象。他们的电影更像是情绪、氛围和情感交织在一起的诗歌，而不是清晰明了、“满足大众需求”的传统故事。

不管是“局内人”视角还是“局外人”视角，都有各自的优缺点：斯坦利·库布里克和韦斯·安德森的电影在画面上特别养眼，很大程度上是因为他们的画面工整、优美，如油画般细节丰富，对戏剧空间感的把控非常好；但是这些电影也会让你觉得压抑不透气、过度

矫饰、情感疏离。毫无疑问，“局内人”式的电影风格经常能产生强烈的共情效果，帮助观众与角色建立情感联系，但是这类电影也容易偏向乱无章法、过于自我、自说自话、过分乖僻的表达，最终会阻碍观众理解导演想要表达的思想。

通常来说，最优秀的导演手法应该介于这两种极端之间。自二十世纪三四十年代以来，就开始有导演不断开辟新路，他们低调内敛的“经典”叙事手法强调清晰而不是猎奇，精准而不是表现，克制而不是炫耀。当然并不是说你在这些电影中看不到导演的影子，事实完全不是这样。

说起这种经典风格，最好的例子莫过于1946年的战争剧情片《黄金时代》。这部影片之所以能成为一部影史佳作，要归功于导演威廉·惠勒做出的每一个决定，比如选择现实中的退役老兵哈罗德·拉塞尔（Harold Russell）来饰演一名在“二战”中严重受伤的水兵，又比如选择格雷格·托兰担任摄影师，他的细节丰富的深焦摄影——让拉塞尔的角色和他的战友在这个物是人非的世界遭遇的辛酸无奈被展现得淋漓尽致。影片将现实主义风格（演员穿的不是特制的戏服，而是从商店买的现成衣服）、精致的场面调度、强烈的情感冲击和克制的情感表达（在影片前期的一场戏中，女演员玛娜·洛伊仅靠她的肩膀和背影就完成了一段令人心碎的表演），以及在美好与残酷之间的绝妙平衡完美地融合在一起。它的叙事、对视觉语言和影片基调的控制，让我们看到了最优秀，也是难度最大的导演手法——私密但持重；客观但不冷淡；处在一定距离外冷静观察，但仍保持尊重与同情。

好莱坞黄金时代的威廉·惠勒可以说是遇上了好时候。惠勒的强项就是拍摄叙事简洁有力、画面漂亮、拿捏得当的电影，而当时的制片厂体系既要求制作这样的电影，也有能力拍出这样的电影。同时期的其他导演，像霍华德·霍克斯、乔治·库克、威廉·韦尔曼（William Wellman）还有比利·怀尔德，也和威廉·惠勒走类似的路线。这种风格在七十年代的西德尼·吕美特、艾伦·J.帕库拉、伍迪·艾伦、罗曼·波兰斯基（Roman Polanski）、弗朗西斯·福特·科波拉等导演身上得到进一步的延续，并在汤姆·麦卡锡、史蒂文·斯皮尔伯格、约翰·克劳利（John Crowley）等当代导演的作品中发扬光大。最后这三位导演在2015年分别推出了《聚焦》《间谍之桥》《布鲁克林》，你可以从这几部作品中看出他们力求抹除自己标志性

手法的意愿，或者对经典的、毫不炫技的叙事风格的追求。这类叙事手法虽然老派，但在吸引力和娱乐性上却毫不逊色。和他们的前辈一样，三位导演的电影视角都在主观与客观之间达到了绝妙的平衡。

在电影视角的把握上，没有人比阿尔弗雷德·希区柯克的功力更深厚。他很早就受到默片和德国表现主义（以对比鲜明的光影语言和清晰明了的场景调度为特色）的影响，并成长为一名善于运用视觉叙事的大师。虽然希区柯克的电影常常聚焦某一个角色的视角，但他永远将观众的视角摆在第一位。希区柯克关心观众对故事的理解与情感投入胜过一切，他曾告诉彼得·波格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）自己要将“观众完全扔进我的电影之中，用我的思考方式赢得他们的喜爱”(110)。为了讨取观众的支持拥护，希区柯克愿意倾尽所能，甚至会暂时脱离主角视角，和观众分享一些角色无法知晓的隐秘信息。

举个例子，《后窗》几乎全程都是通过主角视角来进行叙事。影片的主角是詹姆斯·斯图尔特饰演的新闻摄影师杰夫·杰弗里斯，因为一条腿骨折，他只能躺在格林威治村的公寓里，通过观察其他邻居的生活打发时间。《后窗》基本上是一个典型的主观电影案例，镜头全程陪伴杰弗里斯，我们只能见其所见，闻其所闻——比如邻居的吵架声和弹钢琴的声音。但有趣的是，在影片的某一个场景中，趁着杰弗里斯入睡，镜头向观众透露了一条关键信息。这条信息对于观众理解整个故事有着重要作用，但是主角自己并不知情。这是一招不着痕迹的作弊手法，但能让观众对接下来的故事走向更加好奇。这也证明要想打破规则，首先你得像希区柯克这样严格遵守规则。

不管导演是采取某个角色的主观视角，还是经典的全知、中立视角，或是如上帝般冷眼旁观的视角，只要这个决定经过创作者的审慎考量，并且获得贯彻执行，那就能打造出一个让观众沉浸其中，却全然不知自己已经跨入了另一个空间的世界。

私人电影

这部电影是新奇大胆、与众不同，还是随便找个人都能拍出这种味道？

我曾经问过保罗·格林格拉斯，当导演最重要的一点是什么？他坚定地告诉我：“一定要呈现出你眼中最真实的世界。”他还表示，这样的电影能让观众“了解我是如何看待这个世界的。观众也许会有共鸣，也许没有。这和照本宣科式的拍摄方法是有区别的。它提供了一种开放解读的途径，好像在告诉观众：我就是这么看待世界的，你呢？”(111)

一部电影拍得好，观众能感觉到制作者如何带着强烈的目的性对它进行精雕细琢；相反，一部电影拍得差，观众只会觉得乏味、平庸、毫无情感共鸣。

不管一部影片的设计是简约还是华丽，导演都会在这个过程中不断影响观众的感知与期待，通过艺术设计、在场景中对演员的调度和编排、镜头的运动、言之有物的剪辑以及声音提示，引导我们的情绪和我们的眼睛。导演做出的每一个决定，从演员的站位，到某个关键场景下使用什么样的音乐，都要遵循这项规则。差劲的导演只会拍覆盖镜头——一个主镜头，一个中景特写，再加上一系列的特写镜头——然后将这些镜头随随便便剪到一块儿，电影就算完成了。他们只是在拍剧本，不是在引导观众。（或是通过过度剪辑的特写镜头对观众进行过多的引导，让我们没有选择的余地。）

换句话说，优秀的导演都擅长拍摄私人化的电影，哪怕剧本不是导演写的，或者故事与导演的个人经历无关。很多自编自导型导演，像肯尼思·洛纳根、索菲亚·科波拉、妮可·哈罗芬瑟、科恩兄弟、保罗·托马斯·安德森，他们的作品无疑都能反映导演本人的思想、品位、观点以及执念。但是即便没有参与剧本创作，像凯瑟琳·毕格罗、凯莉·赖卡特、史蒂夫·麦奎因、斯派克·琼斯这些导演，依然能在每部电影中注入自己的独特风格，由此打造的观影体验，远比看着画面在特写镜头、中景镜头和主镜头之间来回切换有趣得多。

谈到导演为影片注入个人风格，最好的例子莫过于《内布拉斯加》。本片由鲍勃·纳尔逊（Bob Nelson）担任编剧，亚历山大·佩恩担任导演。影片采用黑白摄影，并选用布鲁斯·邓恩（Bruce Dern）担任主演就是佩恩的主意。佩恩还重写了片中的好几场戏，其中最重要的一场就是影片的结局。在鲍勃·纳尔逊的原剧本中，布鲁斯饰演的伍迪开着一辆新卡车撞上了一棵树，最后是他的儿子（威尔·福特饰）替他开车在老家小镇上转了一圈，完成了他的归乡仪式。

但佩恩决定让伍迪凯旋，于是我们看到在结局中，伍迪让儿子躲到座位底下，自己昂首挺胸缓缓地将车开过主干道，让镇上的街坊邻居都能看见他归来的英姿。在最后一个镜头中，父子俩又把座位调了过来。原本是一个让观众败兴而归的结局，最后却让我们充满了希望与感动，以及淡淡的成就感。

给一部电影拖后腿的因素有很多："半生不熟"的剧本、选角失误、意外事故、天灾。而每一部电影都能反映导演对这些问题的应对方式：是满足于拍摄一个平庸的剧本，还是坚持多做一次重写？是否愿意为了选出一个合适的演员而暂停制作？当一阵浓雾突然在镜头中出现时要作何反应？当科帕卡瓦纳餐厅拒绝摄制组在入口处拍摄时又要如何应对？

不管他们自称"作者导演"还是"水管工"还是"杂耍演员"，凡是伟大的导演都有强大的统筹能力，能为自己的电影构思出最理想的形态，并且从键盘到片场、剪片室再到大银幕，全程保护他们的想法。如果最终命运女神朝他们微笑了，那他们的电影就能透出恒久的美感，成为一部部传世经典之作。

从很多方面看，梅丽尔·斯特里普其实说得没错：不管一部电影在哪里出了问题，背黑锅的永远是导演。如果演员的表演不堪入目，那就怪导演选角眼光太差劲；如果电影画面太暗，让人看着眼睛疼，那就怪导演和摄影师沟通不善；如果电影的音乐音质差劲，那要怪导演没有及时发现并解决音效问题，或者根本就是抱着无所谓的态度。更严重的是，如果导演对影片的构想和电影公司大相径庭，那么最终的成片只会是一团糟。

但是如果一部影片做到了面面俱到——演员、背景、声音、音乐完美合拍，观众有了身临其境的观影体验，微不足道的瑕疵已经被掩盖掉——那么导演的功劳，就不只是安排演员在某个背景下演戏，并且把摄影机镜头对准演员那么简单，而是她或他充分运用了丰富的电影知识，凭借着对演员的了解、高超的技艺、敏锐的判断，制作了一部富有情感和美感的电影。如果电影完成了它的主题目标，那是因为导演将这些主题穿插进了电影，不是通过直白的台词和乏味的"信息"场景，而是利用精妙的手法和毫不张扬的提示。套用吉尔莫·德尔·托罗的话，一部电影拍得好不好，不是用眼睛和耳朵去体会，而是"用你的感觉、你的大脑、你的心去体会"(112)。想要拍出一部好

电影，导演必须会引导、鼓励整个制作团队成员，让大家一起去完成他们永远无法独自完成的东西。行还是不行？红色还是绿色？作为导演必须能给出所有问题的答案，哪怕他的判断只是纯粹来源于冲动和直觉。

观影推荐

《黄金时代》（1946）
《后窗》（1954）
《愤怒的公牛》（1980）
《人类之子》（2006）
《拆弹部队》（2008）
《为奴十二年》（2013）

尾声

这部电影值得拍吗？

这大概是我们在评价一部电影时最关键的一个问题。当我们已经完成对美学与叙事的剖析，也对电影制作者的想法进行了评价，现在观众必须问问自己，他们看的这部电影值得拍吗？

回答这个问题前要分清楚情况。如果一部电影就是为了追求酷炫，那么斥责它内容不够严肃，或者艺术上缺乏野心，未免也太过吹毛求疵。不过，如果电影制作者用老套的剧情、千篇一律的角色、毫无诚意的制作来糊弄观众，指责他们骗钱倒也无可厚非。

另一方面，刻意追求严肃和“内涵”的电影并不见得就是好电影。像这种企图通过探讨人性来故作深沉的电影，我看得太多了，结果只会让人觉得这类制作肤浅无聊、自作聪明、陈腐不堪，而且令人生厌，因为实在是太矫情了。

不管一部电影的主创人员是想拍简单的娱乐片还是严肃的艺术片，都无可厚非，只要成片能让观众感受到诚意和原创性，能够反映出一定的专业精神，它就是一部合格的电影。如果一部电影让你感觉制作人员对观众满不在乎，完全不考虑观众的需要与口味，那这样的电影只会让人坐立不安。如果一部电影让人感觉轻松愉快，觉得它内容丰富，很对自己的胃 口，即便这只是一部简单的喜剧或者动作片，也能让人获得满意的观影体验。

关于电影对观众的影响——比如我们的信仰，以及我们的价值观——公众一直争论不休。但实际上，不用听这些高谈阔论我们也知道，凭借强烈的真实性、华丽的画面、广泛的普及度，电影对我们的消费习惯和社会观念有着巨大而深远的影响。影史上类似的例子比比皆是：自从克拉克·盖博在《一夜风流》（*It Happened One Night*）中穿衬衫不内搭背心后，汗衫背心的销量便一路暴跌；黛安·基顿在《安妮·霍尔》中的打扮更是掀起了一股中性穿搭风潮。很明显，电

影能够影响我们的着装打扮、言谈举止。这些电影所代表的价值观，不管是显性还是隐性，都极大地影响着我们看待世界的方式，以及我们对社会以及他人的期待。另外，考虑到电影是美国文化输出的主力军，这种影响就更大了。比如说，面对充斥着电影市场、耗费巨资打造的漫画改编大片，我们要好好想想，这些大电影公司究竟是在传播邪不胜正的永恒寓言，还是在满足我们对力量的幻想？

正是因为涉及这些道德问题，所以我们才需要发出“这部电影值不值得拍”的疑问。在评价一部电影时，你可以发出以下质问：这部电影是在宣扬或者抨击什么样的价值观？影片是否以展现灾难和暴行为借口玷污人性尊严？影片是宣扬冷酷无情、愤世嫉俗，还是唤起我们的同情与共鸣？影片是站在一定的距离之外冷眼旁观，还是表达了对故事和角色的关心？它让观众的心变凉了，还是更加温暖？

请不要误解，我绝不是在道貌岸然地谴责暴力。自电影诞生以来，暴力就一直是电影语言中的重要元素。但是，和其他所有类似的元素一样，电影中的暴力也应该讲究分寸。如果暴力画面经过了精心的安排和剪辑，那就能让观众清醒地看到受害者的痛苦与悲伤。另外，电影暴力也能让我们在一个具有象征性的、安全的空间展开道德讨论。相反，如果暴力元素遭到滥用，纯粹为了挑起涉及虐杀和窥私等的感官刺激，那它就会沦为一种剥削手段，腐蚀观众的心灵。那些充满伪善的暴力桥段——比如反复展现女性被强奸杀害，然后安排一个心狠手辣的男主人公角色展开复仇之旅——就不只是叙事上很有问题，简直就是对人性的亵渎。最具危害性的，莫过于那种展现各种虐杀与惨状，却对受害者不闻不问的电影暴力，这种将暴力卡通化、游戏化的处理方式，对人类精神和社会的荼毒可能是最厉害的。

当然，我们也不是在鼓吹所有电影人都应该去拍独角兽和彩虹。比卖血浆和宣扬暴力更令人反感的，莫过于矫揉造作、强摆姿态的廉价心灵鸡汤。这些电影不是在试图满足观众的基本观影需求，而是在表现最浅薄的美德善行与人道主义。用毒鸡汤式的故事对观众进行说教，其实和用重口、残忍的画面来刺激观众一样，都是对观众的侮辱。

和空洞无脑的电影一样让人扫兴的，是主题过于直白、恨不得打在广告牌上直接告诉你的电影（不管它的主题有多好）。这样的影片会让观众感觉在被灌输思想，而不是受到启发或者获得娱乐。最好的电影，也就是那些“值得拍”的电影，能够在两者之间保持好平衡，

会让观众陷入难以抉择的难题中，反省自己根深蒂固的某些观念，从不一样的视角来体验这个世界，或者仅仅是体验与他人建立情感联系的快乐。

这种情感联系可以来自一部暑期爆米花大片，也可以来自一部小成本独立艺术片；可以在你开怀大笑的时候出现，也可以在你感动流泪的时候建立，甚至可以是你和全场观众同时倒吸冷气的产物。不管一部电影的背景设在当下还是过去，或是设在从来不曾存在过的时空，它或多或少都会反映我们这个世界的问题，让我们带着全新的视角去观察这个世界，用全新的方式探索这个世界。这就是电影最伟大与最美丽的地方，即便是最挑剔的观众也能为之感动。每当影院灯光暗下，银幕被故事点亮，我们都在见证一个独一无二的作品的诞生。而当灯光再次亮起时，我们也已经被电影重塑，焕然一新。

附录　纪录片与真实事件改编电影

虽然我在本书中已经举过纪录片的例子，但我还没有把纪实电影和真实事件改编电影作为一个专门的电影类型来做介绍。这类电影和那些五花八门的虚构电影截然不同，因此对这类电影的分析也要采取不一样的角度。

这是一个真人秀的年代，随着越来越多的电视频道、流媒体平台和网站努力迎合观众对真实故事的需求，纪录片的普及度已经到了一个前所未有的广度。加上好莱坞对传记片、历史片、历史事件和新闻故事改编电影万年不变的热爱，我们似乎都已经迷上了这种所谓的“真实”，不管它是被包装成一部纪录片，还是一部根据真实事件而来的戏剧色彩稍微浓重的改编电影。

观众会被这类电影吸引也是可以理解的。在过去这几年里，不少电影佳作都是纪录片或者真实事件改编电影，这些电影本身就富有美感与深度，加上它们的题材真实性，更为影片增添了一层内涵与历史意义。2007年，由亚历克斯·吉布尼（Alex Gibney）执导的奥斯卡获奖纪录片《开往暗处的的士》（*Taxi to the Dark Side*）就向观众真实地呈现了阿富汗战争和伊拉克战争中的虐囚暴行，而且影片的每个环节都做到了和虚构军事惊悚片一样引人入胜。2016年奥斯卡最佳影片《聚焦》不仅真实还原了《波士顿环球报》调查天主教会性侵儿童事件的真实故事，在为影片做研究时，联合编剧汤姆·麦卡锡和乔希·辛格还发现了《波士顿环球报》在九十年代报道这起事件时的一个重大疏忽。

大部分情况下，纪录片和真实事件改编电影的制作都应该遵循我们对其他类型电影提出的标准：故事必须引人入胜、连贯通顺，构图和摄影要讲究，声音设计应该清晰明了，能烘托影片要传递的情感，及其营造的气氛。

但是和纯粹的虚构电影不一样，一部真实事件改编电影拍得好不好，很大程度上还取决于影片内容是否达到了它们所宣传的真实性，

是否能让观众感到其公正、准确，是否还原了真实事件，而不是进行过多的艺术加工。如果我们发现电影制作者省略了某些关键事件，或者对某个角色的描绘不够公正或者准确，我们就会感到失望，甚至愤怒。如果这些疑虑在观影过程中频频出现，那么观众会对影片从头至尾抱持怀疑态度。

如果这些问题是在一部纪录片中出现，那就更让人恼火了。“纪录片”（documentary）这个词源于拉丁词语“docere”，意思是“教育”。有一定年纪的读者应该还记得在五六十年代看过的各种“教育片”。这些教育片通常是在学校和公共电视台播放，大部分内容枯燥乏味，旁白听得人哈欠连天，画面中都是各种无趣的真实影像资料，偶尔还会跳出一个形象邋遢的教授或者自称专家的角色，向银幕外的观众普及与这个话题有关的知识。

在那个年代之后，纪录片作为一种电影拍摄类型，已经获得了长足的发展，无论是在形式、内容还是受欢迎程度上，都达到了一个全新的高度。我们现在能看到不同题材的海量纪实电影，比如肯·伯恩斯（Ken Burns）风格简单直接的历史纪录片，迈克尔·摩尔（Michael Moore）专门揭露丑闻的爆料片，艾伦·伯利纳（Alan Berliner）的《亲密的陌生人》（*Intimate Stranger*）、《无人的交易》（*Nobody's Business*）和杰姆·科恩《城市的十五个片刻》（*Counting*）这样的论文电影，柯比·迪克（Kirby Dick）的《狩猎场》（*The Hunting Ground*）、《隐秘的战争》（*The Invisible War*）这样的调查电影，戴维斯·古根海姆（Davis Guggenheim）的《难以忽视的真相》（*An Inconvenient Truth*）、《等待超人》（*Waiting for Superman*）这样的特定题材宣传片，埃罗尔·莫里斯（Errol Morris）的《天堂之门》（*Gates of Heaven*）和已故导演艾伯特·美索斯和大卫·美索斯（David Maysles）的《灰色花园》（*Grey Gardens*）这样的人物纪录片。在任何时间，你都可以在电影院、电视或者视频网站上看到关于美食、音乐、体育、政治、历史、艺术的纪录片，观赏到最特别、最鲜活、最迷人的人物形象。

其中一些纪录片会选择相对传统的形式（比如伯恩斯和吉布尼的作品，他们的题材通常都比较深奥复杂，而且对观众的知识水平要求比较高）：使用影像资料、采访录像，再加上一些抓眼球的图表或者插图，配上情绪激昂的音乐，引导观众看清错综复杂的问题背后的真相。但有些导演也会采取更加简单朴素的手法，抛弃音乐、旁白以及

剪辑技巧，让观众“像墙上的苍蝇”一样，从最自然、最客观的视角去看一个故事。

美索斯兄弟和同时代的D. A.彭尼贝克（D. A. Pennebaker）、理查德·利科克（Richard Leacock）、罗伯特·德鲁（Robert Drew）都是这类风格的先驱人物；而像讲述纽约前国会议员安东尼·韦纳（Anthony Weiner）的纪录片《韦纳》（*Weiner*），讲述美国与墨西哥边境故事的《贩毒之地》（*Cartel Land*），则是近年比较典型的例子。

不管一部纪录片是精心构建的政策教学片，还是充满私密情感的人物生涯描写，观众都应该牢记：他们看见的东西都经过了电影制作者的加工，带有一定的导向性——你不能责怪制作者“别有用心”，他们只是想要创作一个引人入胜、打动人心的故事。虽然真实电影（verite film）粗粝的制作水准和简单朴实的剪辑常常给人一种“天然去雕饰”的感觉，但实际上，这些电影和《前线》（*Frontline*）、《美国大师》（*American Masters*）等高投入、大制作的纪录片一样，都经过了精心的构思和制作。不管是哪一种情况，导演都要决定该拍什么、不拍什么、剪辑过程中哪些内容该保留、哪些该删除，当然最重要的问题，就是如何针对影片的拍摄对象展开构思。

纪录片的“编剧”和传统意义上的“编剧” 不一样：通常情况下，导演在对某个故事或者对象展开调查时，并不知道会得到什么样的素材，甚至不知道会得到怎样的结果。但大部分纪录片导演在拍摄纪录片时，心里至少会有一个大致的轮廓，比如最终成片大概会是什么样子，要讲述什么内容；但是归根结底还得看实际情况，比如拍摄条件是否恶劣，受访者是否愿意合作，有时你甚至会碰上故事突然反转，或者其他无法预见的事件展开。除了这些，加上纪录片通常会涉及各种截然不同的视觉元素，包括实地拍摄、真人访谈、图表、真实影像资料，因此剪辑在这其中扮演了至关重要的角色。纪录片的“编剧”过程更多是在后期制作阶段进行，而不是像主流好莱坞电影那样在正式拍摄前就完成。

在剪辑阶段的影像素材的取舍问题，就进一步引出了相关的道德问题，比如制作者是如何获得准入资格？拍摄的动机何在？影片的事实透明度如何？制作者使用情景再现配合真实影像资料，是为了让电影更流畅、更吸引人吗？使用现成的影像资料是因为更符合影片需要吗？拍摄过程中，他们会给拍摄对象好处吗？或者他们的拍摄对象会

给他们好处吗？如果他们获得了特别准入资格，他们是如何做到的？他们达成了什么样的协议？事实上，拍摄对象会频繁找电影人来讲述他们的故事，或者直接要求他们拍以自己为主题的纪录片，有时他们自己就担任了“制片人”的角色。但是通常情况下，观众都无法知道拍摄对象对最终影片的内容有多少批准或者控制的权力。

在纪实类电影导演可能面对的问题当中，这些还只是冰山一角。他们可以选择在片中或者字幕部分回答这些问题，也可以在私人场合或者当着媒体的面回答这些问题。

纪录片影迷在看这类型的电影时往往会陷入一种矛盾心态，一方面他们沉醉在银幕上的故事中，另一方面他们又好奇导演是怎么做到的，这种矛盾心态有时会带来惊奇，有时也会带来不安。这些年来，我已经学会了冷静看待导演和拍摄对象之间的关系，也学会了留心辨别一部电影之所以能成功，究竟靠的是它的内容（有魅力的人物、有启发性的故事、绝美的自然风景），还是凭借它高超的构思、拍摄和剪辑水平。

近年来，不少纪录片都将形式、内容、透明度完美结合在一起，将这类型的电影制作水平提升到一个非同一般的艺术高度。像萨拉·波利（Sarah Polley）的《我们讲述的故事》（*Stories We Tell*）、乔舒亚·奥本海默（Joshua Oppenheimer）的《杀戮演绎》（*The Act of Killing*）、彭尼·莱恩的（Penny Lane）的《癫狂！》（*Nuts!*）、基思·梅特兰（Keith Maitland）的《校塔枪击案》（*Tower*），借助虚构元素、情景再现、网站数据、动画等方式，即将观众吸引到他们的故事当中，也凸显了导演自己富有感染力的艺术手法。

内幕曝光、艺术授权、批判性距离，这些也是和真实事件改编电影息息相关的问题。在这个属于谷歌和维基百科的时代，每个人都有查证事实的能力，因此这类电影面临的挑战也比以往任何时期都要严峻。1991年奥利弗·斯通的《刺杀肯尼迪》上映后，引发了历史学界的一片声讨。历史学家抨击奥利弗·斯通对肯尼迪遇刺案的描述极不负责任，而且严重歪曲了林登·约翰逊这个人物。

这些年来，《猎杀本·拉登》《塞尔玛》《林肯》等电影也被批评扭曲史实。批评者认为这些电影之所以这么做，要么是为了表达政治观点，要么只是为叙事服务。作为《华盛顿邮报》的一名影评人，

我的本地读者群中不乏政客、知识分子、军人、外事官员，他们之中有真实事件的参与者，也有相关方面的专家。但在我眼中，这些“不符合事实”的电影——其规模、现实主义手法以及巨大的普及性，在创作者将事实与虚构融合在一起时，上述这些特点也越发明显，最后出来的成果远比同类题材的小说、歌剧或者戏剧更有说服力（当然也可能更有问题）。当然，观众看到电影呈现的内容和他们的真实经历严重不符时，肯定会感到愤怒与无奈，对于他们的心情，我也非常理解。

我经常在思考如何评价这些被加工的历史。因为电影有着广泛的观众群，所以这些电影故事很容易变成公众眼中的史实。每每此时，我都会联想到和托尼·库什纳（Tony Kushner）的对话。托尼·库什纳是斯皮尔伯格的《林肯》以及同样改编自真实事件的《慕尼黑》（*Munich*）的编剧，他告诉我：“你要问的第一个问题是‘这件事情真的发生过吗？’如果发生了，那它就有历史根据。第二个问题是‘当时的情况确实是这样的吗？’如果答案是‘就我们所知是这样’，那这就是历史；如果答案是‘这事确实发生过，但当时的情况和电影有出入’，那这就是历史演义。所谓历史演义，就是你在事实允许的范围内，在已经发生的真实事件的背景下编故事。”(113)

换句话说，作为观众，与其在真实事件改编电影中期待媲美新闻的准确性，不如好好感受片中的角色与事件传达的情感，就好像我们从莎士比亚笔下以古罗马或者十五世纪英格兰为背景的历史戏剧中所得到的那样。

借用小说家凯特·阿特金森（Kate Atkinson）的一句话：艺术不是事实，但艺术能传递事实。不管我们看的是一部纪录片，或者是经过精心调查、研究的传记片，还是对历史的疯狂演绎，观众都应该思考我们究竟能从中获得什么，同时牢记这些电影反映的并不是绝对的事实，它们只是给我们讲了一个故事。讲故事的人不一样，讲出来的故事也不一样。

致 谢

本书汇集了二十五年来数百位编剧、导演、演员、制片人、电影高管、学者的访谈，是他们让我了解了电影艺术、电影工艺和电影行业。在此，我要感谢本·阿弗莱克、卡西·阿弗莱克、卡立克·阿拉、伍迪·艾伦、帕特里夏·奥夫德海德、约翰·贝利、艾伯特·伯杰、艾伦·伯利纳、乔·柏林杰、鲍勃·伯尼、凯瑟琳·毕格罗、马克·博尔、道格·布洛克、卡特·伯韦尔、安妮·凯里、杰伊·卡西迪、乔治·克鲁尼、杰姆·科恩、瑞恩·库格勒、阿隆佐·克洛弗德、阿方索·卡隆、吉尔莫·德尔·托罗、罗伯特·德尼罗、欧内斯特·迪克森、丹尼斯·多罗斯、爱娃·德约列、查尔斯·艾兹维克、杰弗瑞·菲尔林、汤姆福特、罗伯特·弗雷岑、辛西娅·法克斯、罗德里戈·加西亚、鲍勃·加扎勒、亚历克斯·吉布尼、约翰·吉尔罗伊、托尼·吉尔罗伊、格雷斯·古根海姆、艾米·海勒、多尔·霍华德、詹姆斯·赫伯特、达斯汀·霍夫曼、妮可·哈罗芬瑟、特德·霍普、马克·伊萨姆、亚瑟·哈法、巴里·詹金斯、杰瑞·约翰逊、迈克尔·B.乔丹、伊丽莎白·坎普、理查德·金、安·克罗伯、托尼·库什纳、富兰克林·莱昂纳德、卢比·莱纳、巴里·莱文森、马修·里巴提克、斯基普·利夫赛、理查德·林克莱特、亚特·林森、肯尼思·洛纳根、大卫·罗利、大卫·林奇、麦克·马森、安妮·麦凯布、汤姆·麦卡锡、史蒂夫·麦奎因、迈克·麦达沃伊、罗杰·米歇尔、迈克·米尔斯、蒙特·阿扎·密苏里、埃罗尔·莫里斯、拉里·莫斯、沃尔特·默奇、斯坦利·尼尔森、加里·奥德曼、珍妮·奥佩沃尔、亚历山大·佩恩、伊丽莎白·皮特斯、比尔·波拉德、本杰明·普莱斯、琳恩·拉姆齐、琼·雷蒙德、罗伯特·雷德福、尼古拉斯·温丁·雷弗恩、凯莉·赖卡特、菲尔·奥尔登·罗宾森、霍华德·罗德曼、弗雷德·鲁斯、汤姆·罗斯曼、大卫·O.拉塞尔、哈里斯·萨维德斯、托马斯·沙茨、特尔玛·休恩梅克、保罗·舒瓦兹曼、马丁·斯科塞斯、约翰·斯罗斯、史蒂文·斯皮尔伯格、保罗·斯特奇尔、奥利弗·斯通、蒂尔达·斯文顿、兰迪·索姆、克里斯蒂娜·瓦尚、拉斯·冯·提尔、兰德尔·华莱士，感谢你们的时间与智慧。

感谢以下宣传人员、电影节和电影院工作人员以及电影专家，是他们促成了这些采访，特别是沙拉·泰勒、格洛丽亚·琼斯、联合媒体的员工，以及妮珂莱特·艾岑博格、裘迪·阿灵顿、玛拉·巴克斯·鲍姆、马特·科瓦尔、唐纳·丹尼尔斯、莱斯利·达特、杰德·迪亚兹、斯科特·费恩斯坦、琼·甘恩、谢林·加里布、托尼·基滕斯、斯图·哥特斯曼、罗布·哈里斯、杰夫·希尔、托德·希区柯克、茜拉·约翰逊、莎隆·卡恩、莱恩·卡普洛维茨、苏珊·科奇、贝布·莱纳、彼得·洛奇托、迈克尔·兰普金、安迪·门谢、RJ·米拉德、苏珊·诺格特、查理·奥尔斯基、杰米·帕诺夫、佩吉·帕森斯、斯坦·罗森菲尔德、杰米·肖尔、斯凯·斯特尼、艾米丽·斯皮杰尔、艾米莉亚·斯泰芬契克、辛西娅·斯沃茨、雷尼·赵、瑞恩·韦纳、科尼·怀特、大卫·威尔逊：感谢你们让我能够继续接受教育，并从中获得乐趣。

我还要衷心感谢《华盛顿邮报》，正是在他们的支持下，这些采访才得以成为现实，我也正是从《华盛顿邮报》开始走上影评人的道路。我要感谢我在《华盛顿邮报》过去和现在的同事，包括马蒂·拜伦、马库斯·布劳克里、奇普·克鲁斯、莱恩·唐尼、崔西·格兰特、狄波拉·赫德、史蒂芬·汉特、彼得·考夫曼、卡米莉·吉尔格尔、理查德·雷拜、大卫·马利兹、内德·马特尔、史蒂芬妮·梅里、道格·诺伍德、迈克尔·奥沙利文、约翰·潘卡克、史蒂夫·利斯、尤金·罗宾逊、利兹·西摩尔、南希·佐坎、约翰·泰勒以及德森·汤姆森：每位记者都应该有高标准的工作要求、经验丰富的领导和迎难而上的决心。我要特别感谢莱斯利·亚泽尔，是他帮助对原稿进行设计和编辑，并最终成为这本书的主心骨。

感谢《纽约时报》艺术与休闲版块的前电影编辑琳达·李，是她在1992年接受了我这个自由作家的突然致电，并听取了我的提议，从此为我开启了一段狂野而美妙的事业：谢谢你接了我的电话。

感谢我的朋友和本书第一位读者斯科特·巴特华斯，他对这本书的初稿和终稿都了如指掌。感谢我的经纪人哈法·萨格林，希望我们之间的午餐、电子邮件和加油鼓劲都是值得的。感谢奎恩·杜，感谢她对本书的信任，并为这本书取了一个这么好的名字。感谢丽雅·斯泰奇、凯瑟琳·斯崔克福斯还有桑德拉·贝利斯，她们带着耐心、细心和小心陪我完成这本书，对此我感激不尽。

最后，感谢德尼斯·格林尼亚和维多利亚·格林尼亚，每次我抛下他们去参加夜间试映会、周末报道任务和漫长的电影节活动时，他们从来不曾抱怨。在我撰写这本书的一年中，他们的理解更令我感动：谢谢，我爱你们，我回来了。

参考书目及推荐阅读

要想了解电影术语的详细含义，作者强烈推荐三套丛书系列：罗格斯大学出版社出版的《银幕背后》（*Behind the Silver Screen*）——目前已出至第九卷（第十卷即将出版）；焦点出版社出版的《电影艺术》（*FilmCraft*），共五卷；密西西比大学出版社出版的《与电影制作者对话》（*Conversations with Filmmakers*），目前已有超过一百卷。

其他相关推荐书籍：

1. 帕特里夏·奥夫德海德（Patricia Aufderheide）：《纪录片》（*Documentary Film: A Very Short Introduction*），译林出版社，2018年。

2. 简·巴内尔（Jane Barnwell）：《艺术设计：银幕上的建筑师》（*Production Design:Architecture of the Screen*），哥伦比亚大学壁花出版社（New York:Wallflower Press of Columbia University Press），2004年。

3. 彼得·波格丹诺维奇（Peter Bogdanovich）：《电影大师：对话传奇电影导演》（*Who the Devil Made It:Conversations with Legendary Film Directors*），白兰丁出版社（New York:Ballantine），1997年。

4. 贾里德·布朗（Jared Brown）：《艾伦·J.帕库拉：他的电影和他的人生》（*Alan J.Pakula:His Film and His Life*），后台出版社（New York:Back Stage Books），2005年。

5. 迈克尔·凯恩（Michael Caine）：《电影表演：一个演员对电影制作的理解》（*Acting in Film:An Actor's Take on Movie Making*）修订版，掌声出版社（Milwaukee:Applause Books），1990年。

6. 罗伯特·科尔斯（Robert Coles）：《纪录片工作》（*Doing Documentary Work*），纽约公共图书馆和牛津大学出版社（New York:New York Public Library and Oxford University Press），1997年。

7. 大卫·A.库克（David A.Cook）：《叙事电影史》（*A History of Narrative Film*），第五版，诺顿出版（New York:W.W.Norton），2016年。

8. 辛西娅·法克斯（Cynthia Fuchs）编：《斯派克·李访谈录》（*Spike Lee:Interviews*），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2002年。

9. 威廉·戈德曼（William Goldman）：《电影冒险者》（*Adventure in the Screen Trade*），阿歇特出版社（New York:Hachette），1983年。

10. 劳伦斯·格罗波尔（Lawrence Grobel）：《台词以上：电影对话》（*Above the Line:Conversations About the Movies*），达卡波出版社（Boston:Da Capo），2000年。

11. 菲奥努亚拉·哈林甘（Fionnuala Halligan）：《艺术设计》（*Production Design*），焦点出版社（New York:Focal Press），2013年。

12. 凯瑟琳·卡莉纳克（Kathryn Kalinak）：《声音：对白，音乐和音效》（*Sound:Dialogue,Music,and Effects*），罗格斯大学出版社（New Brunswick,NJ:Rutgers University Press），2015年。

13. 伊利亚·卡赞（Elia Kazan）：《卡赞谈导演》（*Kazan on Directing*），古典书局（New York:Vintage Books），2009年。

14. 劳伦斯·纳普（Laurence Knapp）编：《大卫·芬奇访谈实录》（*David Fincher Interviews*），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2014年。

15. 文森特·罗布鲁托（Vincent LoBrutto）：《认识电影：电影的艺术与工艺》（*Becoming Film Literate:The Art and Craft of*

Motion Pictures），普雷格出版社（CT:Praeger），2005年。

16. 西德尼·吕美特（Sidney Lumet）：《拍电影》（*Making Movies*），布隆斯伯里出版社（London:Bloomsbury），1995年。

17. 詹姆斯·默纳克（James Monaco）：《阅读电影：电影，媒体及其他》（*How to Read a Film:Movies,Media,and Beyond*）第四版，牛津大学出版社（Oxford:Oxford University press），2009年。

18. 大卫·摩根（David Morgan）：《了解配乐：电影作曲家讲述为电影作曲的艺术与血泪》（*Knowing the Score:Film Composers Talk About the Art,Craft,Blood,Sweat,and Tears of Writing for Cinema*），哈珀娱乐出版社（New York:Harper Entertainment），2000年。

19. 沃尔特·默奇（Walter Murch）：《眨眼之间：电影剪辑的奥秘》（*In the Blink of an Eye:A Perspective on Film Editing*），北京联合出版公司，2012年。

20. 迈克尔·翁达杰（Michael Ondaatje）：《剪辑之道：对话沃尔特·默奇》（*The Conversations:Walter Murch and the Art of Editing Film*），北京联合出版公司，2015年。

21. 约翰·塞尔斯（John Sayles）：《电影思维》（*Thinking in Pictures*），霍顿米夫林出版社（Boston:Houghton Mifflin），1987年。

22. 托马斯·沙茨（Thomas Schatz）：《体系的天才》（*The Genius of the System*），万神殿出版社（New York:Pantheon），1989年。

23. 迈克尔·谢勒（Michael Schelle）：《电影配乐：电影作曲家访谈实录》（*The Score:Interviews with Film Composers*），希尔曼-詹姆斯出版社（Los Angels:Silman-James Press），1999年。

24. 理查德·西克尔（Richard Schickel）：《拍电影的人》（*The Men Who Made the Movies*），伊凡·R.迪伊出版公司

（Chicago: Ivan R. Dee），1975年。

25. 克劳迪亚·斯普林格（Claudia Springer）和朱莉·莱文森（Julie Levinson）编：《表演》（*Acting*），罗格斯大学出版社（New Brunswick, NJ: Rutgers University Press），2015年。

26. 小乔治·史蒂文斯（George Stevens Jr.）编：《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》（*Conversations at the American film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation*），克诺夫出版社（New York: Alfred A. Knopf），2012年。

27. 大卫·汤普森（David Thompson）和伊安·克里斯蒂（Ian Christie）编：《斯科塞斯论斯科塞斯》（*Scorsese on Scorsese*），广西师范大学出版社，2005年。

28. 克莉丝汀·汤普森（Kristin Thompson）：《好莱坞怎样讲故事》（*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*），新星出版社，2009年。

(1) 每年只进五六次电影院: 美国电影协会，“2016年影院市场数据报告”，2017年3月，http:||www.mpaa.org|wp-content|uploads|2017|03|2016-Theatrical-Market-Statistics -Report-2.pdf, 13。

(2) “但是反过来你是做不到的”： 乔治·克鲁尼，接受作者采访，2014年2月5日。

(3) “而只要你细心”：肯尼思·洛纳根，接受作者采访，2016年9月12日。

(4) “和这部电影互不相容，创作剧本是一种背叛”：杰姆·科恩，给作者的电子邮件，2016年9月24日。

(5) “服务懒人读者的媒介”：阿方索·卡隆，接受作者采访，2006年12月8日。

(6) “都会告诉其他角色这是一个怎样的人”：吉尔莫·德尔·托罗，接受作者采访，2006年12月13日。

(7) “如何能上天堂”：艾伦·索金，接受作者采访，2015年10月14日。

(8) “你只是不知道究竟会发生什么”：马克·博尔，接受作者采访，2009年5月10日。

(9) “他甚至都不知道自己的故事要如何收尾”：吉尔莫·阿里亚加相关内容，引自提姆·葛尔森（Tim Grievson）著，《编剧之路》（*Screenwriting*），焦点出版社（New York:Focal Press），2013年，P26—36。

(10) “给人的感觉就会特别好”：肯尼思·洛纳根采访。

(11) “而不是在看电影”：保罗·施拉德采访，引自小乔治·史蒂文斯（George Stevens Jr.）编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》（*Conversations at the American film Institute with the Great Moviemakers:The Next Generation*），克诺夫出版社（New York:Alfred A.Knopf），2012年，P556。

(12) “而且你会觉得你是靠自己一路走过来的，但其实并不是”：卡西·阿弗莱克，接受作者采访，2016年9月12日。

(13) “其实我们已经屡见不鲜”：肯尼思·洛纳根采访。

(14) “是其中的含义”：理查德·林克莱特，接受作者采访，2009年11月10日。

(15) “这就好像要向别人解释你为什么会爱上某个人一样”：贾森·赖特曼，接受作者采访，2009年11月25日。

(16) “而他完全不知道自己正在这么做”：汤姆·麦卡锡，接受作者采访，2015年10月1日。

(17) “而是要把你内心的那个混蛋展示出来”：达斯汀·霍夫曼，接受作者采访，2012年11月15日。

(18) “演成芭芭拉·史翠珊吗”：艾伦·J.帕库拉采访，引自小乔治·史蒂文森编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P360—361。

(19) “感觉到他们自己都感觉不到的内心矛盾”：拉里·莫斯，接受作者采访，2006年2月。

(20) “主要原因在于他们并不是真正的电影演员，不适合出现在银幕上”：迈克尔·凯恩著，《电影表演：一个演员对电影制作的理解》（*Acting in Film:An Actor's Take on Movie Making*），掌声出版社（Milwaukee:Applause Books），2000年，P90。

(21) “就是因为你永远无法看透他”：巴里·莱文森，接受作者采访，2009年10月6日。

(22) “麻烦就全没了”：约翰·塞尔斯著，《电影思维》（*Thinking in Pictures*），霍顿米夫林出版社（Boston:Houghton Mifflin），1987年，P45。

(23) “而且完全不会让观众产生抵触情绪”：罗杰·米歇尔，接受作者采访，2012年9月10日。

(24) “无所不能的自信”：艾伦·J.帕库拉采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P371。

(25) “我没有想过这些事情”：罗伯特·雷德福，接受作者采访，2005年10月27日。

(26) “而是对着你演戏”：杰克·莱蒙采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P279。

(27) “那不是我的地盘”：乔治·克鲁尼，接受作者采访，2014年2月5日。

(28) “她也在拉着我们走”：菲利普·诺伊斯，接受作者采访，2010年7月19日。

(29) “这是你仅有的选择”：安吉丽娜·朱莉，接受作者采访，2010年7月19日。

(30) “那就不是俗套”：大卫·O.拉塞尔，接受作者采访，2013年11月22日。

(31) “对人性的关心”：小亚瑟·诺雷提（Arthur Nolletti Jr）著，《经典好莱坞，1928—1946年》（*Classical Hollywood, 1928—1946*），来自克劳迪亚·斯普林格（Claudia Springer）和朱莉·莱文森（Julie Levinson）编，《表演》（*Acting*），罗格斯大学出版社（New Brunswick, NJ: Rutgers University Press），2015年，P66。

(32) “然后再展开行动”：与安东尼·霍普金斯的相关内容，引自劳伦斯·格罗波尔（Lawrence Grobel）著，《台词以上：电影对话》（*Above the Line: Conversations About the Movies*），达卡波出版社（New York: Da Capo），P151。

(33) “正是因为镜头的限制”：爱德华·诺顿，《月升王国》媒体见面会，2012年戛纳电影节。

(34) “这才是最重要的”：拉里·莫斯，接受作者采访，2006年2月。

(35) “也在努力克服困难”：大卫·奥伊罗，接受作者采访，2014年12月12日。

(36) “是你在为我充实这个角色”：加里·奥德曼，接受作者采访，2011年11月21日。

(37) “从那以后，我基本上就是这么做的”：亚力克·吉尼斯，第52届奥斯卡奖获奖感言，1980年4月14日。

(38) “能让一个场景更有深度”：贾里德·布朗著，引自《艾伦·J.帕库拉：他的电影和他的人生》（*Alan J.Pakula:His Film and His Life*），后台出版社（New York:Back Stage Books），2005年，P182。

(39) “一看就是道具师做出来的”：伊利亚·卡赞著，引自《卡赞谈导演》（*Kazan on Directing*），古典书局（New York:Vintage Books），2009年，P147。

(40) “你也知道他可以从中获取许多信息”：珍妮·奥佩沃尔，接受作者采访，米德堡电影节，2016年10月22日。

(41) “墙壁正中间还安着一个火警警铃”：与大卫·芬奇有关内容，引自埃曼纽尔·莱维（Emanuel Levy）著，《社交网络：采访导演大卫·芬奇》（*Social Network:Interview with Director David Fincher*），来自劳伦斯·纳普（Laurence Knapp）编，《大卫·芬奇访谈录》（*David Fincher Interviews*），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2014年，P160。

(42) “背景和角色同等重要”：阿方索·卡隆，接受作者采访，2006年12月8日。

(43) “我们不想拍一部只有大领带和长鬓角的电影”：大卫·芬奇，《十二宫》媒体见面会，2007年戛纳电影节。

(44) “颜色绿得令人沉醉”：菲奥努亚拉·哈林甘（Fionnuala Halligan）著，《艺术设计》（*Production Design*），焦点出版社（New York: Focal Press），2013年，P116。

(45) “既要展现痛苦，也要展现美丽”：《珍爱》电影制作笔记，2009年。

(46) “影迷每次重看都会有新的发现”：大卫·汤普森（David Thompson）和伊安·克里斯蒂（Ian Christie）编，《斯科塞斯谈斯科塞斯》（*Scorsese on Scorsese*），费伯出版社（London: Faber and Faber），1989年，P154。

(47) “全都是帮助观众了解奥利弗的工具”：麦克·米尔斯，接受作者采访，2011年5月5日。

(48) “整个角色形象一下子就出来了”：迈克尔·道格拉斯，接受作者采访，《首映》，1988年4月刊，P33。

(49) “去你妈的，我不在乎”：埃伦·迈泰尼克，接受作者采访，《首映》，1988年4月刊，P30。

(50) “能表现角色的灵魂”：伊利亚·卡赞著，《卡赞谈导演》，P271。

(51) “婴儿潮一代年轻人那种柔弱的感觉”：李安，接受作者采访，2009年5月18日。

(52) “而是把它放在背景中”：史蒂文·斯皮尔伯格，接受作者采访，2002年6月7日。

(53) “给过去的安慰毛毯”：简·巴内尔（Jane Barnwell）著，《艺术设计：银幕上的建筑师》（*Production Design:Architecture of the Screen*），哥伦比亚大学壁花出版社（New York: Wallflower Press of Columbia University Press），2004年，P83。

(54) “他们不是去看几个演员站在墙前面聊天”：珍妮·奥佩沃尔，接受作者采访，米德堡电影节，2016年10月22日。

(55) “都会让电影沦为电视节目”：斯派克·李相关内容，引自史蒂芬·皮杰罗（Stephen Pizzello）著，《左右为难》（*Between Rock and a Hard Place*），来自辛西娅·法克斯（Cynthia Fuchs）编，《斯派克·李访谈录》（*Spike Lee:Interviews*），密西西比大学出版社（Jackson:University Press of Mississippi），2002年，P108。

(56) “已经不再像罗伯特·德尼罗说的那样‘十全十美’”：大卫·O.拉塞尔，接受作者采访，2013年11月22日。

(57) “然后在必要的时候来一个特写”：汤姆·麦卡锡，接受作者采访，2015年10月1日。

(58) “小小的室内剧”：保罗·托马斯·安德森，接受作者采访，2012年9月9日。

(59) “展现了史诗般的对决”：蒂尔达·斯文顿，接受作者采访，2011年9月10日。

(60) “但他依然选择困在自己的世界之中”：巴里·詹金斯，接受作者采访，2016年10月25日。

(61) “我们只能看到他们的当下”：凯莉·赖卡特，圣丹斯电影节，2011年1月21日。

(62) “无法重现，也不应该去触碰或者摆拍的画面”：《索尔之子》电影制作笔记，2015年。

(63) “我们终于可以大口呼吸了”：西德尼·吕美特著，《拍电影》（*Making Movies*），布隆斯伯里出版社（London:Bloomsbury），1995年，P81。

(64) “展现了一个‘陌生人’眼中的美国”：吉姆·贾木许著，《〈天堂陌影〉笔记》（*Some Notes on Stranger Than Paradise*），1984年；后再版改名为《〈天堂陌影〉电影手册》（*Stranger Than Paradise*），收入导演许可双碟装DVD标准收藏版，2007年9月4日。

(65) “看上去很假”：迈克尔·曼接受约翰·帕特森采访，《卫报》，2009年6月25日。

(66) “配光师现在是新的‘工头’”：尼古拉斯·温丁·雷弗恩，接受作者采访，2011年8月25日。

(67) “比如第二个故事中的云朵看上去就和第一个故事中的很不一样”：巴里·詹金斯采访。

(68) “一气呵成”：艾伯特·伯杰，接受作者采访，2016年10月23日。

(69) “泰伦斯本人也从来没有和我解释清楚”：西恩·潘接受让-保罗·夏列特（Jean-Paul Chaillet）采访，《费加罗报》，2011年8月19日。

(70) “那这个果子就会开始腐烂”：迈克尔·翁达杰著，《剪辑之道：对话沃尔特默奇》（*The Conversations:Walter Murch and the Art of Editing Film*），克诺夫出版社（New York: Alfred A.Knopf），2002年，P267。

(71) “更明确地展现比利柔情的一面”：特尔玛·休恩梅克，接受作者采访，2009年4月。

(72) “能让你感受到昂扬的情绪和温馨的幽默”： 艾伯特·伯杰采访。

(73) “你拿AK-47扫射过人群吗”：比利·韦伯，接受作者采访，2009年3月11日。

(74) “不是台词，而是画面”：安妮·麦凯布，接受作者采访，2009年3月12日。

(75) “觉醒”：迈克·尼科尔斯，引自《成为迈克·尼克尔斯》（*Becoming Mike Nichols*），HBO电视台纪录片，道格拉斯·麦格拉斯执导，2016年。

(76) “才是最恐怖的地方”：特尔玛·休恩梅克采访。

(77) “虽然这完全是即兴表演”：特尔玛·休恩梅克采访。

(78) “我们永远不会知道剪辑在这其中到底发挥了多大的作用”：沃尔特·默奇，接受作者采访，2009年3月11日。

(79) “有时还能让你看到难以察觉的东西”：沃尔特·默奇，接受作者采访，2010年10月。

(80) “包括图像和声音——从多个角度同时展现”：克里斯托弗·诺兰，接受卡洛琳·加迪纳采访，《好莱坞报道》，2014年11月15日。

(81) “看见狗来，不妨想象一下狗在想什么”：约翰·罗斯的这句话，引自杰伊·贝克（Jay Beck）和瓦妮莎·提姆·阿蒙特（Vanessa Theme Ament）著，《新好莱坞，1981—1999》（*The New Hollywood:1981—1999*），来自凯瑟琳·卡莉纳克（Kathryn Kalinak）编，《声音：对白、音乐和音效》（*Sound:Dialogue,Music,and Effects*），罗格斯大学出版社（New Brunswick,NJ:Rutgers University Press），2015年，P115。

(82) “毫无动态感与深度可言”：兰迪·汤姆，接受作者采访，2010年9月3日。

(83) “包括昆虫在内的动物发出的声音”：本·伯特这句话，引自杰夫·史密斯（Jeff Smith）著，《作者导演复兴，1968—1980年》（*The Auteur Renaissance,1968—1980*），来自凯瑟琳·卡莉纳克编，《声音：对白，音乐和音效》，罗格斯大学出版社，2015年，P102。

(84) “你就可以赋予一个场景与之前相比截然不同的感觉”：安·克罗伯，接受作者采访，2010年9月3日。

(85) “用最少的声音去传递信息”：斯基普·利夫赛，接受作者采访，2016年11月4日。

(86) “但能达到非常戏剧化的效果”：斯基普·利夫赛，接受作者采访，2016年11月4日。

(87) “开始扭曲现实”：沃尔特·默奇采访。

(88) “分解和重组”：沃尔特·默奇采访。

(89) “如果什么都很吵，那和没有声音有什么区别”：兰迪·汤姆采访。

(90) “这些储备作品能让我在晚上睡个安稳觉”：卡特·伯韦尔，接受作者采访，米德堡电影节，2015年10月24日。

(91) “‘钻进’角色的身体里”：埃尔默·伯恩斯坦相关内容，引自大卫·摩根（David Morgan）著，《了解配乐：电影作曲家讲述为电影作曲的艺术与血泪》（*Knowing the Score:Film Composers Talk About the Art,Craft,Blood,Sweat,and Tears of Writing for Cinema*），哈珀娱乐出版社（New York:Harper Entertainment），2000年，P3。

(92) “这背后肯定还潜伏着巨大的危机”：《社交网络》电影制作笔记，2010年。

(93) “那会毁了影片百分之九十的部分”：沃尔特·默奇采访，2010年。

(94) “在一列全速驶来的火车前面表演五球杂耍”：吉尔莫·德尔·托罗，接受作者采访，2006年12月13日。

(95) “于是突然间，这就变成了一部导得很烂的电影”：贾森·赖特曼，接受作者采访，2009年11月25日。

(96) “那这就是一锅好菜，所有的配料都很好”：卡西·阿弗莱克，接受作者采访，2016年9月12日。

(97) “并引发了电影史上一场赫赫有名的大讨论”：安德鲁·萨里斯（Andrew Sarris）著，《1962年作者论笔记》（*Notes on the Auteur Theory in 1962*），《电影文化》（*Film Culture*）冬季刊1962—1963年，P1—8。

(98) “并且批评作者论在美学价值和逻辑上都是很有问题的”：保利娜·卡尔（Pauline Kael）著，《圆圈与方块》（*Circles and*

Squares），《电影季刊》（*Film Quarterly*）第16卷，1963年第三期：P12—P26。

(99) “我才能显得极其优秀”：艾伦·J.帕库拉采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P362。

(100) “是用手头这个剧本拍出最好的电影”：理查德·林克莱特，接受作者采访，2009年11月10日。

(101) “但我也喜欢是导演来背‘电影拍砸了’的黑锅”：梅丽尔·斯特里普采访，引自小乔治·史蒂文斯编，《美国电影学院著名导演访谈录：次世代》，克诺夫出版社，2012年，P652。

(102) “促使演员发挥出自己的最佳水平”：理查德·林克莱特采访，2009年。

(103) “导演西德尼·吕美特提到自己在拍摄《热天午后》（*Dog Day Afternoon*）时就使用了这种方法”：西德尼·吕美特著，《拍电影》，布隆斯伯里出版社，1995年，P27。

(104) “但要能发现机会并抓住机会”：菲尔·奥尔登·罗宾森，接受作者采访，2009年6月18日。

(105) “一种审慎但绝不沉闷的平衡感”：与乔治·库克相关内容，引自理查德·西克尔（Richard Schickel）著，《拍电影的人》（*The Men Who Made the Movies*），伊凡·R.迪伊出版公司（Chicago: Ivan R.Dee），1975年，P165—P166。

(106) “那就没有什么东西是重要的了”：与艾伦·J.帕库拉相关内容，引自贾里德·布朗著，《艾伦·J.帕库拉：他的电影和他的人生》，后台出版社，2005年，P84。

(107) “我觉得影片的结尾应该符合每个人的期待”：史蒂文·斯皮尔伯格，接受作者采访，2012年10月30日。

(108) “让这次猎杀行动更能引起观众共鸣”：凯瑟琳·毕格罗，接受作者采访，2012年12月5日。

(109) “把自己放进游行队伍当中”：大卫·奥伊罗，接受作者采访，2014年12月12日。

(110) “用我的思考方式赢得他们的喜爱”：阿尔弗雷德·希区柯克接受彼得·波格丹诺维奇采访，引自《电影大师：对话传奇电影导演》（*Who the Devil Made It:Conversations with Legendary Film Directors*），白兰丁出版社（New York:Ballantine），1997年，P476。

(111) “我就是这么看待世界的，你呢”：保罗·格林格拉斯，接受作者采访，2013年10月4日。

(112) “用你的感觉、你的大脑、你的心去体会”：吉尔莫·德尔·托罗采访，2006年。

(113) “在已经发生的真实事件的背景下编故事”：托尼·库什纳，接受作者采访，2012年10月30日。

[I] 1968年制作的、由查尔斯·狄更斯同名小说改编的歌舞片。——编者注

[II] 格洛丽亚·斯泰纳姆，美国著名女权主义者、记者、社会政治活动家。——译者注

[1] 源于约瑟夫·坎贝尔的代表作《千面英雄》，后成为影视制作行业的经典创作理论。——编者注

[2] 剧本医生：也称剧本顾问（script consultant），负责对已有的剧本进行改写，或者对剧本结构、角色、对白、节奏、主题等元素进行润色。——译者注

[3] 论文电影：essay film，一种介于纪录片和实验电影之间的新兴电影形式，相当于用电影的形式撰写一篇论文，用来表达特定的观点。论文电影非常强调呈现人类与现实之间的关系和对真实的探索，往往模糊虚构与纪实之间的界线。——译者注

[4] 斯奈利·维拉什（Snidely Whiplash），美国经典动画形象，出自动画剧集《波波鹿与飞天鼠》（*The Rocky and Bullwinkle Show*）。该角色身着黑衣黑帽，留着八字胡，是一个典型的反派角色。——译者注

[5] “猛戏”：业界行话，指代追车或者爆炸一类的动作戏。——译者注

[6] 霍雷肖·阿尔杰（Horatio Alger），19世纪美国作家，其代表作品均是讲述底层年轻人如何通过个人奋斗跻身中上层社会的故事。——译者注

[7] 出自《卡萨布兰卡》。——译者注

[8] 出自《成功的滋味》（*Sweet Smell of Success*），这句台词意为“万事俱备”。——译者注

[9] 出自《教父》。——译者注

[10] 出自《甜心先生》（*Jerry Maguire*）。——译者注

[11] 普莱斯顿·斯特奇斯，二十世纪美国知名电影导演和编剧，1941年凭借《江湖异人传》获得第十三届奥斯卡最佳原创剧本奖。——编者注

[12] 霍华德·霍克斯，经典好莱坞时期美国著名导演、制片人、编剧，其电影作品涵盖喜剧片、剧情片、黑帮片、科幻片、西部片、黑色电影等多种类型，对马丁·斯科塞斯、罗伯特·奥特曼、约翰·卡朋特、昆汀·塔伦蒂诺等知名导演都有重要影响。代表作有原版《疤面煞星》（1932）、《育婴奇谭》（1938）等。——译者注

[13] 兄弟电影：通常以两名（偶尔多名）男性角色为主角的电影，两名主角性格各异，能在银幕上形成强烈的戏剧冲突，比如《绝地战警》和《龙虎少年队》系列，有时这种差异也会体现在族裔上，比如《尖峰时刻》和《致命武器》系列。——译者注。

[14] 意式西部片：也译作“通心粉西部片”，属于西部片下的一个亚类型，最早兴起于二十世纪六十年代中期，因赛尔乔·莱昂内（Sergio Leone）的《荒野大镖客》系列的票房成功而走红，这类电影也大都效仿《荒野大镖客》系列的风格。之所以称为“意式”西部片，是因为这类电影大多由意大利电影公司出品，并由意大利导演执导。——译者注

[15] 出自《我美丽的洗衣店》（*My Beautiful Lanndrette*）。——译者注

[16] 出自《我的左脚》（*My Left Foot*）。——译者注

[17] 出自《血色将至》（*There Will Be Blood*）。——译者注

[18] 出自《伊丽莎白一世》（*Elizabeth I*）。——译者注

[19] 出自《塞尔玛》（*Selma*）。——译者注

[20] 出自 《乱世佳人》（*Gone with the Wind*）。——译者注

[21] 出自 《杀死一只知更鸟》（*To Kill a Mockingbird*）。——译者注

[22] 出自《蒂凡尼早餐》（*Breakfast at Tiffany's*）。——译者注

[23] 乔治·伯恩斯，美国著名喜剧演员、歌手、编剧，活跃于电台、电视和电影界，代表作有《阳光小子》（*The Sunshine Boys*）和《三个老枪手》（*Going in Style*）。——编者注

[24] 多米尼克·斯特劳斯-卡恩，法国经济学家，曾任法国财政部长，国际货币基金组织总裁，涉嫌与女下属有不正当关系，还曾被指控性侵女服务员。——译者注

[25] “角色演员”：也常译作“性格演员”，指演技优秀、经常饰演个性角色，但有点儿戏红人不红的演员。——译者注

[26] “鼠帮”：指由弗兰克·辛纳屈、迪恩·马丁、小萨米·戴维斯、彼得·洛弗德、乔伊·毕肖普等一干演艺圈好友组成的非正式团体，在二十世纪六十年代，他们经常同台现身，并共同参演了如原版《十一罗汉》及《三中士》（*Sergeant 3*）、《罗宾七侠》（*Robin and the 7 Hoods*）等娱乐片。——译者注

[27] 贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht），德国著名戏剧家。其戏剧理论对当代戏剧界产生了重要影响，他在表演上推崇“间离方法”，要求演员要和角色保持一定距离，不能合二为一。——译者注

[28] 1英尺=0.304 8米。——编者注

[29] “另一位史迈利”：《锅匠，裁缝，士兵，间谍》改编自1974年的同名间谍小说，这本小说除了在2011年被改编成电影，还曾在1977年被改编成一部迷你剧，而在剧版《锅匠，裁缝，士兵，间谍》中，饰演乔治·史迈利的是亚力克·吉尼斯。这里所说的“另一位史迈利”，指的就是亚力克·吉尼斯饰演的史迈利。——译者注

[30] 蒙版绘景：也称透明遮罩绘景（Glass Shot），即将逼真的手绘风景与实拍镜头结合在一起，呈现出宏大场景，是在电脑特效出现之前常用的一种“土法”特效技术。——译者注

[31] 背景投影：一种古老的电影技术，即让演员站在事先拍好的影像前面，假装站在真实的背景之中。——译者注

[32] 母题：指电影中有意义且重复出现的元素。母题可以是物品、颜色、地点、人物、声音等，只要在整部电影中反复出现，都可以叫母题。——译者注

[33] 理查德·诺伊特拉，奥地利裔美国建筑师，现代主义建筑流派的大师级人物。——译者注

[34] 出自《地心引力》。——译者注

[35] 出自《碟中谍5：神秘国度》（*Mission:Impossible-Rogue Nation*）。——译者注

[36] 出自《异形》（*Alien*）。——译者注

[37] 两者皆是欧美服装品牌。——编者注

[38] 多力多滋：一种调味墨西哥玉米片，美国菲多利公司生产。——编者注

[39] 墙上的苍蝇：指镜头捕捉到的内容要和墙上的苍蝇看见的东西一样真实、纯粹，不加修饰。——译者注

[40] 约翰·卡萨维茨，美国演员、导演、编剧，是美国独立电影界的一位先驱，率先在电影中采用了即兴表演和“真实电影”风格的拍摄手法。——译者注

[41] 安东尼·曼，美国电影演员、导演，以执导黑色电影和西部片而闻名。代表作有《边城喋血记》（1949）、《暴君焚城录》（1951）等。——译者注

[42] 维吉，原名亚瑟·菲力格（Arthur Fellig），美国著名摄影师，以拍摄写实的街头黑白照片而闻名，作品内容多为真实残酷的都市生活和犯罪现场。——译者注

[43] 安塞尔·亚当斯，美国著名摄影师、环保主义者，以拍摄美国西部风光而闻名，善用黑白摄影，作品雄浑大气，漂亮的清晰度

与景深效果是他作品的特点。——译者注

[44] 起居室战争：越战期间，美国强大的新闻媒体将战场上的画面迅速传回国内，这也就意味着美国民众第一次能在起居室的电视上看到万里之外的战争景象，因此越南战争也被称作“起居室战争”。这里所谓的“‘起居室战争’视觉风格”，指的就是这种纪录片式的视觉风格。——译者注

[45] MySpace：著名社交网站，类似于Facebook。——译者注

[46] 此处疑为作者笔误，《星际穿越》上映于2014年，《社交网络》上映于2010年。——译者注

[47] 纳普斯特：著名在线音乐网站。——译者注

[48] 指苹果手机的默认铃声。——译者注

[49] 米老鼠配乐：指早期的米老鼠动画里，米老鼠的一举一动全都通过配乐来表现。现在常用作贬义。——译者注

未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的
泛阅读服务

专属社群 独家福利
精品共读 活动特权

手机扫码
加入未读 Club 会员计划

懂得爵士乐，就意味着懂得过去所有的音乐。—马尔克斯

5个爵士乐关键元素+12种爵士乐风格+150位当代爵士名家

美国杰出音乐史学家、爵士乐终身成就奖得主力作 /《经济学人》2016年年度好书

张有待作序 | 李宏杰、焦元溥诚意推荐 | 附赠赏乐书签-扫码聆听精选曲目

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co.,Ltd.

〔美〕特德·焦亚 Ted Gioia ——————著　孙新恺 ——————译

版权信息

如何听爵士

HOW TO LISTEN TO JAZZ

作者：[美] 特德·焦亚（Ted Gioia）

译者：孙新恺

出品方：未读·艺术家

出版社：北京联合出版公司

How to
Listen to
Jazz
-
Ted Gioia

打开虾米音乐
扫码听爵士

目录

版权信息
序言
引言
第一章　节奏之谜
第二章　走进音乐
第三章　爵士乐的结构
第四章　爵士乐的起源
第五章　爵士乐风格的演变
第六章　走近爵士乐革新家
第七章　在当代聆听爵士乐
附录　150位爵士名家：处于事业早期或中期的爵士大师
致谢
返回总目录

献给我的哥哥达纳

一位卓尔不凡的诗匠

“聆听是音乐的核心。”

——

艾灵顿公爵

序言

什么是爵士乐？

也许每个人都有自己的答案。然而你可能不曾意识到，你听到的爵士乐并不是真正的爵士乐。你心中的爵士乐，也许是跟爱人晚餐时餐厅里时隐时现的背景音乐，也许是挑选唱片时店里播放的爵士乐，或者是来自一段电波，或者是源于某一个现场。没错，这些都是爵士乐，但是这些都不能代表真正的爵士乐。

爵士乐从诞生之初就在不断吸收各种类型的音乐元素与文化特征，100多年过去了，现在的爵士乐已然是一个丰富而多样的广阔世界，早已不是只言片语、几首乐曲所能概括。爵士乐中有抗争的历史、文化的冲撞、情感的宣泄，乃至对人性的拷问。也许你能够体会切特·贝克（Chet Baker）的忧郁，也能感受到戴安娜·克瑞儿（Diana Krall）的欢快，然而，如果你无法理解约翰·科尔特兰（John Coltrane）对于人性的探索，那么你就不能算是真正理解爵士乐。想理解爵士乐，就一定要深入它的精神核心，要回到当时的历史背景里，在那个时刻、那个环境中，去感受爵士乐手以无词的纯音乐所表达出的更深层次的人性体验。

爵士乐诞生于美国的新奥尔良，与当时的历史阶段、社会背景有着密不可分的关系。对于生长于中国传统文化里的我们而言，要想参透这样一种独特的文化确实存在着固有的限制。我们只能透过眼前的一扇窗，看到被框定出的一片风景，然后将这片风景认定即是爵士乐。

我热爱爵士乐，在二十几年的赏乐过程中，也形成了自己的理解，然而关于爵士乐，有些问题始终没有满意的解答。在翻看这本《如何听爵士》的过程中，我忽然发现，觅之不得的答案竟跃然眼前。作者特德·焦亚既是音乐史学家，也是爵士钢琴家，也许因为这样独特的身份，让他能够从一种全新的角度，以简单易懂的语言，去解释爵士乐，与所有人分享他的独家心得。这些独具创意的窍门和方

法，让我不时有茅塞顿开之感，相信也会让很多爱乐人深有共鸣，犹如巧遇知音，在每一个顿悟的时刻坚定对于爵士乐的热爱。

爵士乐很多时候是纯音乐，是抽象的，它把更多的想象空间留给了听者。优秀的音乐家在作品中注入了自己的灵魂，因而在他的音乐中，蕴含着丰富的含义，每一首乐曲都有自己的灵魂，有思想，也有温度。音乐就是音符，音符就是数字，数字就是密码。在一首经典作品中，隐藏着很多密码，每一个听者都是解码人，每个人都会从音乐中得到独一无二的感受。

创作者是伟大的，听者是幸福的。做一个幸福的听者，一起听爵士。

张有待
2018年3月

引言

还有什么能比音乐更让人捉摸不透呢？当外星人从遥远的星系来到地球时，食物、性别和政治对他们来说都是很好理解的事。但是当看到人类戴上耳机听起了音乐，或又随着乐队演奏翩翩起舞时，他们就算挠破绿脑壳也想不明白所以然。舰长，我们无法破译这些三分钟音频里暗藏的信息，而地球人拒绝把解码规则交给我们。科幻电影全都搞错了，外星人没那个闲工夫去炸埃菲尔铁塔和白宫。他们都在忙着破解巴赫赋格的重要意义、电子舞曲的仪式程序，以及即兴爵士乐中的规则。

其中，让他们最为困惑的也许就是爵士乐的演奏。一支乐队日复一日地演奏同一首乐曲，却每场都不重样，还有什么比这更令人费解？你该如何破解其中的奥秘？摇摆之感备受爵士乐迷追捧却又难以客观度量，这种精髓你该如何捕捉？音乐看似随性自然、即兴而就、充满激情，却同时受坚实的基础法则和不破的传统所支配，这样的结构，你又该如何体会？据说被问及爵士乐之精髓时，爵士乐偶像“胖子”沃勒（Fats Waller）警告道：“如果你真想认真追究，我劝你还是别白费心机了。”[1]对于这般艺术形式，你又如何融会贯通？

然而，与爵士乐一样深不可测的，还有爵士乐评论家。这些专业听众到底是何方神圣，竟有如此能力，以语言文字来诠释这奇妙的音乐，并在打分之后（这张新专辑能有四星！）立刻把注意力转移到下一首歌上？从定义上讲，音乐始于语言的尽头，但这些评论家却靠着打破这一界限来养家糊口，把音乐降格成文字之余，竟然还能让我们听从他们的判断。外星人一定会绑架几个这样的评论家回去，把他们接到测谎仪上，强迫这些人揭示创作音乐的奥秘。

当然了，许多地球人也同样因评论家而感到困惑。那些星级跟评分到底是从哪儿来的？评论家们滑稽的手势并不能为他们赢得可信度。那些著名的影评家，决定把他们博大精深的评论浓缩成一个拇指向上或向下的手势，就好比竞技场边的观众，但这么做其实是在给自己跟这个行当抹黑。成为一名评论家真的那么容易吗？当一位评论家

拇指向上，另一位则拇指向下时，我们又该得出怎样的结论？假若评论不只是一堆天马行空的个人观点，而是遵循着一个客观标准的话，那他们的意见不是该基本一致吗？

普罗大众对他们还有一种根深蒂固的质疑—那些“严肃”的评论家，一定会瞧不起深得人心的艺术作品。这种质疑不是没来由的。票房冠军、畅销书籍、热门单曲从来都被这些精英人士嗤之以鼻。他们反倒是把那些明理之人都不敢恭维的高深晦涩之作捧上天。读者常常会思忖，这些评论家不肯老老实实地赞美手头上的作品，是不是仅仅想伪造虚假的学识来突显自己的过人之处？

评论家们故作神秘的点评更是令人如坠云雾。他们能火速给一部作品评星打分竖拇指，却很少会告诉我们这些等级的高低是如何得出的，他们应用的是什么样的评判标准。音乐刊物上会发表数不清的乐评去推销四星、五星的专辑，狠批那些两星、三星的专辑，但我们从哪里才能找到对评分系统的深度解读呢？这些评价有何价值？基于什么样的假设条件？若乐迷想一探究竟，他们会发现，尽管每张专辑都有详细的资料，却几乎没有任何信息解释这些评价到底从何而来。

尽管我已经当了许多年的评论家，但我依然能理解新手面对晦涩评论时一头雾水的心情。三十多岁的时候，我曾在纳帕（Napa）生活了一年，那时候几乎每一位邻居都是葡萄酒业内人士。为了能和邻居们聊得开，我决定拓展一下自己对葡萄和年份的认知。了解这一领域的知识本是件放松的事情，但我却十分较真，甚至拿出一笔辛辛苦苦赚来的钱，订阅著名品酒大师罗伯特·帕克（Robert Parker）价格不菲的期刊。令我没想到的是，我不但了解到关于葡萄酒的知识，还学了些写评论的新招。他笔下用来描述葡萄酒的辞藻可谓千变万化，着实令人惊艳。让人垂涎三尺的乌蓝之果蒙着薄薄一层葡萄籽、烟熏肉、白垩土和药用碘酒的气息，这一款味道强劲的酒谨记着令人神清气爽的使命。我能一口气读上百篇他写的品酒短评，帕克用词语从各个角度捕捉无形特质的能力，让我深深沉浸在对他的仰慕之中，很快就把葡萄酒抛在脑后。你能用多少种方式去描述发酵葡萄汁的口味呢？帕克似乎能创造出无穷无尽的可能，他那些精彩绝伦的描述中蕴含着奇异的诗意和饱含隐喻的洞察力。我当时正在纳帕写一部关于爵士乐历史的著作，至今我依然坚信自己描述音乐的能力有所进步，是得益于这种葡萄酒文化和评论的熏陶。

可是，读了几个月帕克的期刊之后，我依然分不清被他评为85分和95分的酒之间有什么区别。我喜爱读他的文章，但我更爱喝葡萄酒。尽管我尝到了不少佳酿，也承认他确实介绍了许多好酒，但对于他动笔描述葡萄酒之前运用的到底是哪些精细的衡量标准，我仍旧只有一个粗浅的认识。

可是，当我回头看自己的音乐评论时（现在已经能占满一层书架了），才意识到自己跟罗伯特·帕克和竖拇指的影评家一样罪孽深重。这些年来我对许多艺术家做出了有褒有贬的评价，却没有详细阐明判断标准。我偶尔会就自己的评估过程做出简单的描述，但详细程度却远不及这些作品应得的。

跟我一样的音乐评论家大有人在。读了几百本关于爵士乐的书后，我却想不起有哪个乐评人，实实在在地从细节和要点上解释过他们听音乐时会留意的品质。当然，他们会讨论音乐家、专辑、演奏技法和音乐风格，却何曾邀请读者进入评论家的脑海（多么可怕的想法！），一窥筛选信息与评估的过程？

考虑到这些，接下来我会在本书中试着展现出我欣赏音乐的过程。我之所以这样做，不仅仅是出于个人忏悔，也不只是为了写出一本音乐鉴赏指南—尽管这两项也是部分原因—身为一名音乐听众，这种近距离的欣赏是我的快乐之源。我希望这些音乐欣赏策略也能为你带来更深一层的喜悦。紧接着，我们会探讨爵士乐的结构和风格，并一窥这一音乐流派里的大师风采。不过有个前提，对于我们期望从爵士乐里听到什么，要先达成共识。聆听是基础，此外一切都是在这个基础上搭建起来的。当然了，下文的内容难免会带有主观色彩，然而我希望当你读完这本书后，能意识到这种深度批判性的聆听和评价不仅仅是基于个人品味的，而且是基于根植在音乐本身和其发展过程之中的明晰标准的。音乐本身对听众有所期望，而评论家在传达这些期望时，会把主观性排除在外，至少在某种程度上。

也许你不认同本书所谈及的一些评价和建议。说实话，一切规则，包括我自己的，都有例外。但即便如此，在跟规则打交道的过程中，你会见识大增，眼界大开。不管怎样，本书中的观点都是我长年累月研究音乐后辛苦总结出来的。我希望把这些观点写下来，能让你深入了解欣赏爵士乐的神秘过程。

第一章　节奏之谜

让我们从一则逸事说起。

一名年轻的学者决定毕其一生钻研非洲节奏。他搬到加纳定居，并拜于当地十几名大师级鼓手门下。整整十年，他在传统音乐和地域文化中徜徉。不仅如此，这个年轻人在学业之余，还会博采众长、取长补短，耶鲁大学的讲堂、海地的传统社区或是其他非洲聚落都成为他获取知识的来源。时光荏苒，年轻人的专业学识日益增长，最终他的成就超越了普通学者。如今，他已经是一名继承了传统的资深实践家。

但是，当这位专家回到美国之后，他意识到向外行传达这些音乐实践的精髓并非易事。在向学生讲解达贡巴鼓（Dagomba Drum）的演奏时，一名学生提出了一个最简单的问题：“我怎么才能找准进入音乐的时机呢？我什么时候开始演奏呢？”在西方音乐理论里，回答这个问题再简单不过。无论是指挥家一舞指挥棒，还是乐队领班倒数拍子，抑或是乐谱标注之处，都是开始演奏的标志。然而，在一场音符自由流淌的西非音乐演奏中，找准进入的时机则是另一码事。

“我试过通过数另一面鼓的拍子，来演示这面鼓进入音乐的时机，却没有奏效。”这位学者苦恼地说道。进行再多的理论分析，制定再多的规则，都解决不了这个问题。最终，他意识到只有抛开理性分析，用纯粹的乐感去引导，才能克服这一困难。他总结道：“唯一的办法，就是先跟着听，然后开始。”[2]

先跟着听，然后开始。就这么简单？十年的钻研，成果只是这八个字？然而删繁就简，水落石出，真相原本就如此纯粹。

对于那些献出大半辈子去钻研音乐的人来说，这样的故事是发人深省的。他们深知在音乐里，特别是节奏的精髓中，有一种魔力无法用理性去诠释。这一层面必须用心去感知，若无法体会，一切学术性的剖析都是徒劳。要想踏上这条路，学者必须跳出学术的框架，学生

也必须把理论课程抛在脑后，才能无拘无束地前行，进入这难以捉摸和描述的感性空间。

所有的寓言和逸事都隐含着说教意味，这个也不例外。这则向我们证明了聆听的力量的逸事，源自在非洲节奏与鼓法领域最有学识的专家之一—约翰·米勒·切尔诺夫（John Miller Chernoff）的真实经历。在故事里，聆听战胜了分析。若是说双耳优于大脑的结论让训练有素的音乐学家无地容身，那么从另一方面来说，这个观点也给那些对这门听觉艺术的专业术语和编纂过程一知半解的门外汉打了一针强心剂。抛开专业术语去聆听，才是通往音乐核心的道路。若是我们从足够深的层次上去聆听，无须专业文凭或执照，我们便能领悟一首歌曲的魔力所在。

这本书的主旨就是，用心聆听，定能深入爵士乐纷繁复杂的世界中，揭示出其魅力所在。这并不是在贬低正规音乐教育和课堂教学的价值。然而，值得一提的是，那些最早为我们带来爵士乐的前人，大都没接受过多少正规音乐教育，有些人甚至完全没有任何专业知识。但他们懂得聆听。此外，像切尔诺夫和他的学生一样，他们还知道如何把聆听的能力作为一把钥匙，开启个人的创作潜能。

同样不可不提的是，在爵士乐的根基—非洲传统音乐中，是鲜有演奏者和听众之分的。社区里的所有成员都会参与到音乐生活之中。在这种文化中长大的人认为，享受创造音乐而带来的愉悦和兴奋不需要特殊的训练或技能。在这样的文化传统里，并没有行外人之说。他们相信每个成员都有能力理解音乐的精髓。然而，客观前提是，他们必须聆听，用心聆听。

当我们对爵士乐的各个方面，尤其是节奏—这魔法般的精髓，做出评价时，这些考量都是十分关键的。近几十年里，科学大大深化了我们对节奏本质的认知。如今我们可以单独抽取并计量节奏对我们脑电波、荷尔蒙、免疫系统和其他生理现象的影响。[3]但是，这些研究反而加深了节奏的神秘感。我们的身体为何会对节拍产生如此强烈的反应？狗为什么就不会跟着外界节奏摆动身体？猩猩、猫和马为什么就不会随着节拍起舞？它们并没有这种天性，也难以通过后天的训练进行培养。然而，任何一个人类社会或群体，都会为这种对节奏情不自禁做出的反应提供出口—有时甚至会通过这种反应进入超凡脱俗的

境界。这种爱乐的习性不但存在于我们体内，甚至可以说是根植在灵魂之中。但是，当我们从这一美学层面进行评价时，应从何开始？

因此，在这里，在这本书的一开始，我们就遭遇了当头一击。我们必须从爵士乐中最首要的成分—千变万化的节奏开始讲起。这是音乐中最难定义的一面，也是言辞难以传达的一点。但是，如果你学会了深度聆听爵士乐充满魔力的节奏，我们便能朝音乐的精髓迈进一大步。那么，就让我们来解开爵士乐的节奏之谜吧。首先，我想与大家分享在研究爵士乐的魅力时我所采用的方式和独特的经历。

爵士的脉动（或摇摆）

在一个乐队中，我首先注意聆听的是不同演奏者节奏的凝聚程度。有些爵士评论家称其为摇摆。诚然，至少在绝大部分的爵士演奏中，摇摆确实是其中的一部分。然而，我们这里说的不仅仅是让人跟着打拍子的推动力。出色的爵士乐队在演奏时，你能听到每位乐队成员的节奏以一种悦耳的方式相互嵌合。这种嵌合里有一种神秘的互让，其中某种奇特的气质又让人对此种现象难以名状。如果你去听那些最富创新精神的节奏乐段—比如战前的贝西伯爵（Count Basie）的乐队、20世纪60年代早期的比尔·埃文斯（Bill Evans）的三重奏、20世纪60年代中期的迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）和约翰·科尔特兰（John Coltrane）的组合，抑或是当代的维杰·伊耶（Vijay Iyer）、布拉德·梅尔道（Brad Mehldau）和贾森·莫兰（Jason Moran）等人的音乐，你都能听到一种充满矛盾的配合，每时每刻都在进行。演奏者在迁就别人的同时也在坚持自己在音乐里的话语权。不知怎的，他们可以同时做到妥协和苛求。这种悦耳的互让能把独立的个人风格融合起来，产生整体协同效应，音乐的脉动由此活力四射，魅力十足。

与之相反，业余乐队吃力地模仿着这种大师毫不费力就能实现的凝聚感。听着那些尝试摇摆却未能成功的乐队演奏，你或许会对摇摆有更深的领悟。在下文里，我会不断建议你去发掘一些技巧较生疏的演奏者，听听他们的音乐。你可能会对此有所怀疑，我也不能怪你。哪个音乐鉴赏教师会关注那些差强人意的演奏呢？但是，我坚信只有不断地认真去听那些二流的音乐，你才能真正领会世界级艺术家所取得的成就。幸运的是，现在要找到这样的音乐很容易，你只需要在Youtube视频网站上搜索“学生爵士乐队”就可以了。在你听了十来个

初级或中级的乐队的音乐之后，你就能领会到他们与顶级专业乐队之间的差距了。这些组合最大的短板就是他们尴尬的合作，其中的紧张感一听便知。你可以本能地感受到他们摇摆中的呆滞。这些乐队好比需要检修的汽车，并不是所有汽缸都在正常运作。

这一番话并没有恶意。我也曾身处那样的境地，经历过这一系列挣扎。在15岁到25岁期间，我曾在钢琴前苦练过上万个小时。我熟知爵士新手会犯的每个错误，因为我全犯过。事实上，身为一名音乐评论家，我做出的最刻薄的评论都是针对自己的。在20岁前后的那几年里，我录了不少自己演奏的乐曲，后来全数销毁。曾有人好奇地询问缘由，我解释道：“我弹的音符都没有问题，但是我的开场、结尾，以及中间的一切都是问题。”我的指法轻盈灵巧，音色表达多少也能引以为豪，然而音乐中许多最为基本的方面，都是后来在一次次挫败和挣扎中才得以掌握的。直至今日，那段学习历程对我来说仍然不堪回首。

有时候，我真希望自己往日的学习和积累能来得容易一点儿。在那些有着惊人耳力和乐感的音乐家身旁待久了，我自然十分妒忌他们轻而易举就能领悟爵士之道的能力。当年我曾有幸与斯坦·盖茨（Stan Getz）同台演奏，我发现演奏台上的每个音符都逃不过他的耳朵。若是把一个和弦里的音符换掉，他立刻能在演奏中做出反应。记得有一次，我们演奏完《梦中人》（*You Stepped Out of a Dream*）后，他走到我跟前，对我说：“我很喜欢你偷偷加入的那个增和弦。”对盖茨而言，他很少会如此精确地描述一个和声。在我看来，他活在一个完全由声音构成的世界里，而我们却会被和声法则和专业术语所羁绊。尽管他那专业的分析让我大吃一惊，但对于他能注意到我加入了一个不超过一两秒的伴奏和弦，我却毫不惊讶。盖茨的耳朵是万中无一的，在跟他相处的时间里，我意识到演出之中没有什么突发情况能让他措手不及。他能在完全无须考虑和声法则和音阶音型的情况下便做出自然的回应。

我却跟他不一样。我有一双很灵的耳朵。有些人甚至会说我的听力十分出色。许多年前我曾参加过一项研究，测试的是辨识音程的能力，研究者表示我的反应速度在被测试者中是最为迅速的。尽管如此，与斯坦·盖茨、切特·贝克（Chet Baker）等耳听万籁却无须加以思考的神人比起来，我深知自己和他们之间存在的差距。他们有先天优势，就这么简单。而我得靠后天长年累月磨炼出来的能力、分析

技巧和方法论来弥补。也算有幸，这些年来我的积累全都派上了用场。基本上可以这么说，我的爵士技能是通过一路上的辛勤付出、日积月累而获得的。

有时我会觉得，由于我在学习过程中使用了系统化的方法，讲求细节，我的执教能力和评论水平也因此而获益良多。有人曾告诉我，NBA最优秀的教练—像是菲尔·杰克逊（Phil Jackson）、帕特·赖利（Pat Riley）、格雷格·波波维奇（Gregg Popovich）—都不是天赋异禀的篮球运动员。我年轻时，曾经看过赖利跟杰克逊的球赛，他们几乎整场比赛都坐在场外的长椅上。然而正是他们为了争取到上场时间所进行的加倍刻苦训练，才使得他们练就了得之不易的洞察力，而那些具有先天优势的球员，则无须为此劳力费心。我的音乐家之路也正是如此。我学得慢，学得细。因此每当我请读者留意业余演奏者的缺点时（在本书中我经常会叫你这样做），你大可放心，我在做比较时是怀抱着同情心和自知之明的。

还是回到摇摆（或者说，按照我们目前所讨论的，也就是缺乏摇摆）上来吧。这种缺乏节奏凝聚力的现象在二流爵士乐队中十分常见，甚至对音乐知识一窍不通的听众都能本能地分辨出来。这样的演出无法带给他们真正的满足和享受。这一现象，不仅在打响指的快曲中会出现，甚至在舒缓的曲目或是浪漫的抒情曲中都会有所体现，而对于后者，“摇摆”一词也许不能准确描述出其中蕴含的节奏。你或许以为自己对爵士乐一无所知，但是对业余乐队和专业乐队进行了对比之后，你会发现自己很快就能从他们节奏互动的自信程度和灵活程度中听出区别。

现在，忘掉那些尴尬的学生乐队，把我们的注意力转向音乐大师。在听完业余演奏者的表演后，去听听顶级专业乐队对同一首歌的演绎，你会惊叹他们之间的差距是如此之大。我们能从这些一流爵士乐队的演奏中找出摇摆的真谛吗？有一个方法便是反复聆听同一场演奏，每次把注意力集中在其中的一种乐器上。若你想寻觅摇摆的神秘源头，那么贝斯与鼓之间的嵌合便是一个很好的起步点。在顶级音乐家的一流演绎之下，贝斯与鼓也许是爵士乐中最让人愉悦的声音了。聆听一下20世纪50年代贝斯手保罗·钱伯斯（Paul Chambers）和鼓手菲力·乔·琼斯（Philly Joe Jones）在那些经典爵士乐录音中的互动，或20世纪60年代罗恩·卡特（Ron Carter）和托尼·威廉斯（Tony Williams）的录音，或是当代的克里斯蒂安·麦克布赖德

（Christian McBride）和布雷恩·布莱德（Brian Blade）的演绎。对，他们的名字并非家喻户晓（很少有爵士乐队的主力成员是贝斯手和鼓手），然而乐台后面要是少了这些身怀音乐绝技的搭档，乐队也不可能如此熠熠生辉。

音乐演奏中的这种神秘的特性不仅仅局限于爵士乐。许多成功的流行歌曲背后的“秘制配方”，就是独立音乐家之间的凝聚程度，也就是不费吹灰之力就能把个人节奏感融合在具有说服力的声音之中。在唱片业界，最受尊崇的伴奏家们几乎都是以团队形式参与演奏的，这绝不是巧合。音乐家们都对破坏乐团（The Wrecking Crew）、放克兄弟（The Funk Brothers）或马斯尔肖尔斯录音室（The Muscle Shoals Sound）赞不绝口—这些名字指的都是录音室音乐家团队，鲜有明星个人，这些团队在数不清的畅销唱片中都扮演了关键角色。唱片制作人反复聘请这些团队，正是因为他们意识到，要想让歌曲登上排行榜，完美磨合的集体互动跟大牌巨星一样重要。顶级的爵士乐团也是如此。尽管爵士乐是一种高度个人主义的艺术形式，它的主要成员被当成英雄般谈论，但其关键要素（我评估一场演奏的出发点）却超越了个体，存在于集体之中。

正如前文所说，尽管很难界定是什么造就了自如的摇摆，然而我们可以比较明确地指出，有哪些因素是与其无关的。首先，世界级爵士乐队的悦耳脉动与节奏的精确性或平稳的节拍之间几乎没有任何关系。不然的话，软件生成的节拍都比爵士鼓手要强，然而事实并非如此。正如那首著名的民谣里所歌颂的约翰·亨利[4]（John Henry），爵士乐手胜于机器，而且远胜于机器。顺带提一下，总的来说我并不在意一个爵士乐队在演奏一首曲子时逐渐调整速度—尽管我的经验是，对听众来说，加速总比减速容易接受。如果你在演奏时不断提升速度，听众可能会觉得十分刺激，然而减速常常是难以入耳的。但无论是哪种情况，爵士节拍的秘密都不能通过节拍器来衡量。

几年前，我与一名使用电脑分析节奏的专家合作，试图弄清楚究竟是什么让音乐节拍富有强烈的摇摆感。[5]我们发现，那些特别富有激情的表演，都会趋于打破规则。音符并不是踩准拍子被演奏出来的，而是在流淌的节奏中四处跳跃，有时还会被放置在拍子之间暧昧的位置。有些旋律乐句似乎在二拍子和三拍子节奏剖分之间流连，而这种在强调节奏的西方传统音乐中生存的能力，也许是爵士乐和其他源于非洲的音乐风格受人欢迎的一个重要原因。你无法从乐谱上读出

这样的音乐，原因很简单，因为传统的西方记谱系统无法容纳它。然而一名听众却可以体会到它，一名娴熟的爵士乐手可以自然而然地把它创作出来。

有三种类型的歌曲能够很好地衡量一个爵士乐队的节奏凝聚力。第一种或许是最明显的：乐队能够处理好快节奏的歌曲吗？当节奏超过一分钟300拍，特别是接近一分钟350拍时，演奏者们面临的巨大挑战便是与其他乐手保持合拍，更别说保持一种毫不费劲儿的摇摆乐感了。若是回顾爵士乐的演变史，你会发现在1935年到1950年之间，演奏者们在演奏这些极快的歌曲上有着明显的进步。当代的爵士音乐家，在各方面所接受的训练都要优于前人，这突出体现在对音乐技法系统化、理论化的学习上。然而，高速演奏对他们来说依然是一种考验。当然了，我们不能把爵士乐就这样归结为一场连珠炮式的表演。事实上，一些即兴演奏者回避这样的节奏也是情有可原的。我理解他们的顾虑。即使是在理想的条件下，你也很难把脑海中的音乐通过乐器传达出来，而在高速节奏之下，音乐家趋于依赖直觉和生理反应，而不是实时的即兴创作。即便如此，也没有什么能比听到顶尖的爵士乐组合激情迸发的快速演奏更让我兴奋的了。这样的速度，为衡量爵士器乐演奏之英勇无畏提供了一杆标尺。

不过，信不信由你，慢节奏的曲目比嗨翻全场的曲目更难演奏。你要是听过不同的乐队以一分钟40拍左右的速度演奏爵士乐，就会发现有些乐队能完美地掌控，而其他的则会显得紧张和不适。乐队里的一名或多名音乐家甚至可能会以“拍数翻倍”为对策，在节奏的脉动中演奏分界清晰的节奏型—这并不是为了让音乐听起来悦耳，而是因为这些节拍之间的标记更容易让整个乐队保持一致。某些情况下，整个节奏声部的速度都会翻倍：转瞬之间节奏听起来快了两倍，一首抒情曲忽然就跳跃起来。我不会说这一定就是错误的，因为有时候听众想听的就是一首跳跃的抒情曲，但是在评估一支乐队的水平时，我更想听到音乐家如何处理较慢的节奏。它会呼吸吗？它是放松的吗？它是否梦幻而缥缈？还是说它僵硬又笨拙？在速度翻倍后，音乐家们的表演听起来似乎更自如（十有八九都是这样），但是如果能够做个对比，你就能察觉到在更慢的脉动之中，他们的技巧是多么匮乏。

然而，我还发现了第三种乐曲，也许能用来更好地衡量一支乐队的节奏凝聚力。我未曾听过有他人提及用这类作品来检验摇摆感，但我坚信这可能是评判一支爵士乐队演奏整体性的最佳标准。我所指的

就是比普通人心跳稍快一些的速度。这类乐曲在慢速与中速之间尴尬地推进着，对于梦幻抒情曲来说它们速度过快，但对于跳跃的中速摇摆来说，其速度又太慢。这样的曲目既需要十分放松的演奏方式，又需要一个明确的推动力来源。许多音乐家都会不由自主地赶拍子，以使音乐的速度更适合摇摆。另一些则十分警惕地严格保持着不变的速度，然而这样一来演奏听起来会十分呆滞。而一流的爵士乐队却能自如地驾驭这个速度，他们的演奏听起来如同呼吸一样毫不费力，既不赶又不滞。若你想知道技法精湛者是如何做到这一点的，可以去听听贝西伯爵的《小宝贝》（*Li'l Darlin'*）的录音。当然，讽刺的是，这首乐曲听起来毫无难度。不过，其成功之处也正在于此。

这话听起来也许自相矛盾，不过即使在速度最快的音乐里，我留心倾听的也是这种轻松自如的特质。这并不是一个一成不变的规则—我时不时也会去欣赏那些听起来几乎要脱缰失控、濒临崩溃的演奏，然而，那是只有为数不多的乐队才能协调好的高难度表演。在游走于边缘和跌入深渊之间，只有一线之隔。我心目中最擅长演奏快节奏曲目的乐队是阿特·布莱基（Art Blakey）的爵士使者（Jazz Messengers）和奥斯卡·彼得森三重奏（Oscar Peterson's Trio），无论在何种速度之下，他们似乎总能掌控住局面。音乐听着快，却从不显得赶拍或吃力。

最后，关于如何判断一支乐队是否合拍，还有一个方法。当一支乐队融洽地演奏时，每一位音乐家并不需要演奏过多的音符。一名独奏者可以随意抛出一些乐句，但每个成员依然能找准节拍。一名伴奏者在有所保留地演奏时，乐队依然能摇摆起来。而极端的反面例子（我对此的了解又是源于痛苦的个人经历）则是，乐队的节奏凝聚力开始摇摇欲坠，每一名乐队成员都会不由自主地用力过度。这几乎是直觉所致，跟一支二流篮球队没什么差别：当他们不能以团队形式去合作时，每一名球员都会忘掉战术，开始独立行动，一对一单打。在乐队里跟在赛场上是一样的，过度的表现取代不了熟练的执行。

你在运用这些聆听技巧时会发现，你在评判音乐的时候也在评判自己。当听到节奏掌控水平顶尖的爵士音乐家演奏时，你会感觉到自己被带入了音乐更深层次的境界。演出会更加令人满意，更加具有吸引力。演奏者的自信能够让听众发出由衷的赞叹。这就不仅仅是主观的回应了。你可以和其他人一起聆听，然后对比一下你们对各个爵士乐队的评价，按照节奏凝聚力、进入自然流淌境界的能力以及对节拍

的掌控力，给这些乐队打分。你很可能会发现，随着聆听经验的积累，你的评分标准会向资深的乐迷靠拢。在这样的评估过程中，个人的口味仍然保有一席之地。一位乐迷可能喜欢有激情快节奏的曲子，另一位则可能喜欢平静而放松的，然而两人都能察觉出优秀和平庸之间的差别。一旦你获得了这种“感知”节奏的能力，你理解和欣赏爵士乐的能力就取得了长足进步。

第二章　走进音乐

尽管顶着音乐评论家和历史学家的头衔，我却和其他乐迷没有区别。与每个人一样，我听音乐为的是获得乐趣。然而与多数人不同的是，我会不由自主地分析音乐，并努力辨别出我为什么喜欢这段音乐。是什么不为人知的因素把一场精彩动人的演奏与那些平平无奇的表演区分开来？为什么比莉·哈乐黛（Billie Holiday）跟弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra）总让我欲罢不能，但每逢卡拉OK之夜去餐厅时，我却一定要坐到离音乐最远的位置上？歌曲一模一样（显然，卡拉OK机都会自带辛纳屈的全套曲目），但是效果却有天壤之别。

当我们求助于专家，希望他们能就这种听觉上的好恶来指点迷津时，得到的只是令人绝望的混乱。上一代的学术界尝试着去解开审美口味的谜团，他们认为审美口味就是一种由文化与经济因素持续变迁所驱动的社会观念。然而，在同一时期内，神经学家、进化论生物学家、认知心理学家，以及其他研究者却得出了截然不同的观点。他们通过大量的研究证明，我们对音乐与其他艺术形态所做出的反应是根植于生理共性之中的，这是人类社会中亘古不变的事实。在我看来，这些家伙彼此间根本没有进行过交流。他们似乎都在同样的大学里工作，所以还不如开个座谈会面对面解决来得痛快。

于我而言，我研究了两方阵营的观点，却不会对任何一种妄下定论。我研究的重点课题之一，特别是近20年来，就是歌唱中与演奏中的文化趋同。通过在这一领域的研究，我相信，演奏的标准基本上不会因地而异、因人而异。如果你唱起一首摇篮曲，那么你期望的结果就是让婴儿进入梦乡，无论是哪个国家，无论是哪个时代，都是如此。当音乐家们演奏舞曲时，他们期望人们的双脚能跟着跳起舞来，在现代的电子舞曲音乐会和远古社会中都是一样。人类社会中的每一名成员，某种程度上都会被相同的音乐特质所吸引。若不是这样，我们也不会共聚一堂享受音乐，或在本书中探讨这些问题。另一方面，我发现神经学家和生物学家都过分夸大了他们的观点，而那套绘声绘色的“脑科音乐”理论也不会增加我们对任何音乐作品的喜爱之情。一旦他们要评估一些实在具体的东西（比如迈尔斯·戴维斯的独奏，

或是比莉·哈乐黛的演出），科学家就道不出多少真知灼见了。神经学分析永远也无法解读杰出的音乐作品。

这时就该音乐评论家出场了，这些邪恶的家伙总是装作他们晓得世间万物的答案。他们能够在两个极端之间自由穿行，既不会假装音乐是客观科学，也并不坚信音乐是主观臆想，他们避免了两者都存在的教条主义问题，却又能从两方阵营之中汲取有价值的想法，作为评论家，他们的价值正体现于此。面对这些冲突，我的解决之道就是把关注点放在音乐本身，而不是去关注我的生理化学反应或脑电波。通过细心聆听，我发现，只要仔细观察一首歌曲构架中的基本建筑元素，便能掌握其魔力所在。可以这么说，音乐也有自己的化学反应，有时我们需要使用显微镜去一窥其原子（甚至亚原子）结构，这样才能了解它们在宏观层面上产生的影响。我们的主观反馈是这种分析的其中一个部分，仅此而已，随反馈（response）而来的还有责任（reponsibility）—这个词与“反馈”一词有关，表达的意思与拉丁文中的“义务”（obligation）相似。我们应该这样看待音乐评论家的工作：待评的音乐作品将一种义务强加在这些专业聆听者身上，作为回应，他们则须为满足这一要求而努力。

对于那些期望进一步理解爵士乐的爱好者而言也是如此。我们一起来看看，当我们拓展自己的聆听技巧并从深层次上去欣赏歌曲时，会有什么样的发现。在前一章中，我们探讨了节奏与摇摆。现在，让我们从一个更微观的层次去审视，探索每一个独立的音符与乐句。

炼句

正如前一章中所说的，我在欣赏爵士乐时，首先关注的是乐队整体的节奏感（或者我该称之为乐队的新陈代谢）。但还有一个同样重要的因素，那便是音乐家雕琢乐句的方式。从现在起，我会把注意力集中在乐队中的单个成员身上。他们的炼句技艺在即兴独奏中尤为突出，但对于数一数二的爵士艺术家而言，即便是一段简单的旋律，或是对乐队成员回应的乐句，都能彰显出其不凡的实力。

比如，你可以去听一听1943年1月23日艾灵顿公爵的卡内基音乐厅（Carnegie Hall）首演录音，约翰·霍奇斯（John Hodges）在其中演奏了一曲《下周日》（*Come Sunday*）。他用了整整两分钟去演奏一个32小节的旋律。乐谱上的音符只有不到一百个，霍奇斯更是完全没

参与创作；事实上，他可能是在演出的前几天才头一次看到谱子的。然而，他在演奏旋律时极其投入，充满气势，你会觉得那天晚上台上的他表达出了内心最深处的情感。约翰·科尔特兰在《奢华人生》（*Lush Life*）中的旋律表现、斯坦·盖茨对《血量》（*Blood Count*）的演绎，或是迈尔斯·戴维斯的任意一首抒情曲，都可以用类似的评价去形容。这些艺术家甚至还没开始即兴演奏，只是在诠释乐谱上的旋律时，就已经展现出了高超的技艺和独特的个性。

有些人认为，对于爵士音乐家的炼句水平如何，并不存在客观的衡量标准。如果真的是这样的话，那么每一位即兴演奏者都能决定如何构建即兴乐句，而其他人对好与坏的辨别都是主观武断的。那些大吐此般言论的人自己可曾教过学生？他们可曾与青年音乐家们一同工作，在经年累月之中帮助他们进步，看着他们学习成长，不断拓展即兴乐句的广度和深度？这个过程与运动员训练体能和适应能力的过程别无二致。音乐教师把这当作日常工作去做，而他们聆听演奏的思维方式和方法，正是评论家与普通爱好者的区别所在。花上一天时间去听听学生为申请爵士课程而进行的试奏，你就不会觉得所有的乐句都大同小异了。

在这种基础程度的演奏里，音乐家会不断重复乐句中的几种节奏型。即使奏出的音符有别，但乐句的节奏结构通常都如出一辙。这样的即兴演奏也许能在一个变奏段（Chorus）中听起来头头是道，但若是独奏的时间长了，即使是入门级的听众也会感觉单调乏味。有时候，乐句会陷在两小节或四小节的固定程式里，给人留下工整到无趣的印象，单独听还过得去，然而不停反复之后就会显得老套且毫无想象力可言。还有些业余即兴演奏者会反反复复在同一个拍子上起句（比如每隔一小节的第一拍），从而暴露出自己的弱点。如果你去掉其他的乐队声部，没有伴奏只听独奏，你依然能够听得出小节线起于何时、止于何处，因为这些即兴的乐句令其一览无遗。

这一类的缺陷在今天听起来愈发明显，其中一个原因便是在过去几十年里，专业爵士音乐家跨越乐曲小节与结构切分点的炼句水平大幅提升。早在20世纪30年代，当时绝大部分的号手都会在曲式结尾处停下来喘口气，而科尔曼·霍金斯（Coleman Hawkins）却将演奏一直推进到变奏段末尾的过渡乐句，这标志着爵士音乐家在对独奏的构思上取得了巨大进展。甚至在更早的20世纪20年代，路易斯·阿姆斯特朗在《西区布鲁斯》（*West End Blues*）中那段极尽奢华的前奏，或

在《傻瓜布鲁斯》（*Potato Head Blues*）变奏段里的那段独奏，都在向世人宣告，爵士乐炼句需要的不仅仅是切分音跟摇摆的节奏，还需要把即兴乐手的节奏感知注入乐曲。而一些稍欠功力的音乐家，无论是过去的还是现代的，有时不仅驾驭不了歌曲，反而被歌曲操控。但是对于艺术大师来说，掌控权的归属绝对是毋庸置疑的。

让我们先来看看阿姆斯特朗的超凡造诣。虽然本书后面还会几次提及他，然而此时，我们需要先把注意力放在他身上。在20世纪20年代，他不仅仅展现了那一代音乐家里最为高超的爵士乐炼句技法，还创造出了数不胜数的切分乐句，时至今日仍被世界各地的即兴演奏家所沿用。虽然阿姆斯特朗因他那些著名的曲目和现场演奏而备受称颂，但是对于他爵士乐炼句技法最为有力的证明，可能是一场几乎被音乐历史学家完全遗忘的演奏。这其实情有可原：演奏录音从未发行，现已散失，很可能多年以前就不复存在了。1927年，一家音乐出版社决定借阿姆斯特朗蒸蒸日上的名气来捞上一笔，因此出版了两本书：《125首短号爵士独奏》（*125 Jazz Breaks for Cornet*）与《50首短号变奏段》（*50 Hot Choruses for Cornet*）。然而阿姆斯特朗没有写下任何乐谱。他不过是前往芝加哥的一间录音棚，对着一台原始的蜡筒录音设备的收音喇叭，即兴演奏了一个又一个的乐句。这家出版社聘请了作曲家埃尔默·朔贝尔（Elmer Schoebel）来誊写这些旋律。尽管原始录音已经不复存在了（也从未有过发行的意图），书籍却存留了下来。通常来说，音乐爱好者不会对教程书籍感兴趣，但是这两本教程却非同一般。它们确凿地证明了在当时的爵士时代，阿姆斯特朗脑海中容纳的爵士乐比任何同行都要多。在创作中断华彩（用来为即兴乐段赋予动能的几个两小节乐句）时，他展现出了无穷无尽的灵感，即使已经演奏了50段、100段，他依旧能继续创作出新的旋律。那一场录音的细节我们已经无从得知，但很有可能阿姆斯特朗在录音室里仅仅花了几小时便完成了这一切。这便是爵士乐天才在1927年前后的造诣。

在后来的几十年里，一众具有影响力的爵士乐艺术家进一步拓展了这一音乐形式的节奏语汇。如今，见多识广的听众都期待听到复杂的旋律结构。这些结构绝大部分在爵士乐以外都是闻所未闻的—这种新颖奔放的乐句远远超出流行乐甚至古典乐的范畴（只有少数例外）。要想掌握这种精湛的节奏技艺需要大量的练习。即使你不会演奏任何乐器，也可以去尝试一下此类训练技法。该怎么做呢？首先你可以分别用两只手打出不同的拍子（一只手打五拍，另一只打四拍，

或者一只手四拍一只手三拍，诸如此类），确保每一只手所打出的节奏都是平均的，而且与另一只手是同步的。接下来你可以进一步深入练习，用左脚加入第三种节奏，然后再用右脚加入第四种。

那么班里有哪位同学自愿上来示范？

每次我问这个问题时，都没有人愿意示范。这一点儿都不奇怪。同时打出四种不同的节奏，还要全都合拍，其挑战难度可想而知。然而有抱负的爵士音乐家都会在排练室里进行类似的练习。练习的目标，就是充分吸收各种不同的节奏策略，达到在演出时能够本能般自然流露的程度。这时，乐句就能轻松自如地从一种节拍切分转换为另一种。在我学习音乐的过程中，当我发现自己不用实时分析，就能自然地演奏出节奏型的时候，便意识到自己成功了。简单来说，我不知道自己在钢琴上弹了什么。对古典音乐家而言这也许是失败的一刻，然而对于我这种胸怀大志的爵士即兴演奏者来说，这意味着一种突破，标志着我获得了一种超越基本拍的能力。当然了，事后我也可以去分析自己都弹了些什么，结果十有八九，我都遵从了一些可测量的方法，以这些方法对乐句和小节进行连接与切分。然而在创作的那一刻，音乐是独立于规则与技法而存在的。

这种炼句中的灵活度便是在欣赏爵士乐大师的演奏时最大的享受。在顶级爵士乐演出中，我会认同前文中所引述的观点—炼句没有好坏之分。若能像比尔·埃文斯一样在基本拍之上滑翔，或是如特罗尼奥斯·蒙克（Thelonious Monk），在旧拍之上插入间隔开的新的节奏结构，那么这些不同风格的音乐都是我乐于欣赏的。然而，现实中只有为数不多的爵士乐手能达到这一境界，而对于没有准备好此等挑战的作曲家而言，他们的乐句语汇明显不足，因而难免自曝其短。

我还会注意聆听炼句中的其他一些元素。最重要的，我希望能在音乐家的炼句中清晰地听到我称之为意向性（intentionality）的品质。我用这个术语（我得承认这个词是我从哲学理论中窃取的，不过有我自己独特的含义）来描述能体现出即兴演奏者全情投入的乐句。听完一段带着意向性演奏的乐句，我会觉得那绝对是能融入音乐情境的唯一一种音符组合。这并不意味着音乐要响亮而喧闹（事实上，有时候可以仅仅是低吟细语），然而它却蕴含着一种不可言喻的恰如其分。反之，当我听到音乐家在乐台上演奏着彩排水准的节奏型，或是指间飘出没有全身心投入的俗套乐句时，我便丧失了兴趣。这样的音乐不但传达不出强烈的意向性，甚至会听起来像是生搬硬套。

尽管这看似是一个主观的判断，但是我坚信意向性这一品质是音乐中不可或缺的一部分，而不是一种敷衍的回应。从即兴演奏者如何给一段乐句起头与收尾中，你尤其可以听出这种特点。迪齐·吉莱斯皮（Dizzy Gillespie）曾说过，在即兴演奏时，首先进入他脑海的是乐句的节奏结构，然后才是选择要演奏的音符。这听起来十分荒谬，但如果你去听一听吉莱斯皮最为出色的独奏，你会发现，每个乐句都极具话语权—从第一个到最后一个音符都充满了明确的意向性。反之，不少二流的小号手似乎都是在吹得喘不过气时终止乐句。这是与意向性截然相反的表现，有时还会给人一种他们在跟音乐对着干的印象，有时连名家也是如此。

一个有效的训练，便是多去听听不同爵士乐手的独奏，并根据他们乐句起始与终止的方式，评估他们的权威性与自信。真正掌握这一技法的人比你想象的还要少。我建议你听听莱斯特·杨（Lester Young）、迈尔斯·戴维斯、阿特·佩珀（Art Pepper）、切特·贝克、迪齐·吉莱斯皮或韦斯·蒙哥马利（Wes Montgomery）的音乐，好好欣赏他们在即兴演奏方面的技巧。从乐句的开始到结尾，你都可以感受到他们的力量。此外，你还可以听得出清晰的意图及蕴含在旋律中的掌控力，这与音量和活力无关。把他们与业余乐手或技艺稍逊一筹的专业乐手进行比较，你就能发现不同熟练程度的爵士音乐家筑造乐句的实力悬殊。

我曾经用钢琴来刻意模仿阿特·佩珀的中音萨克斯管演奏，以此提升了自己终止乐句的能力。（一名年长的音乐家曾赐我箴言，从其他演奏家那里偷师时，换一件乐器，这样一来别人就听不出这是偷来的。）然而迪齐·吉莱斯皮那独一无二的造句方式，也让我十分着迷。他在旋律线条中创造出一段段高潮与休止，展现出了无与伦比的技艺。20世纪40年代他最为出色的作品中所蕴含的那种发自肺腑的激情，在我看来，至今无人能及。而迈尔斯·戴维斯则绝不会演奏得这般狂热，然而若论及创作低回婉转的乐句，却也无人能出其右。这些乐句中所包含的音符寥寥无几，也许将其称为半乐句更为妥当。在戴维斯的佳作之中，声音忽隐忽现，乐句时而拉伸，时而压缩成低声絮语，然而无一例外地蕴含着前文所述的意向性。对于一名音乐家来说，这些楷模都是在学习与提升爵士技艺的道路上，用之不竭的灵感源泉。

当然了，聆听殿堂级爵士歌手的演唱是了解炼句的最好办法。你可以听听比莉·哈乐黛是如何在节拍之后还流连忘返的，她在歌声中营造出了一种对话般的亲昵。弗兰克·辛纳屈会特意加重某些词的咬字，不但明确了词语的含义，还为旋律注入了生命力。你可以去感受卡桑德拉·威尔逊（Cassandra Wilson）如何在顷刻之间将高音转换成柔滑的低音，塞茜尔·麦克罗林·萨尔文（Cecil Mlorin Salvant）如何在对白式的腔调与缥缈的旋律间来去自如，体会托尼·贝内特（Tony Bennett）如何在适当时机以稍加厚重的嗓音，增强乐句的情感表达。没有人能比这些爵士乐大师更精通这些技艺。我向你推荐他们，部分原因是为了学习音乐技巧，但同时也是为了获得纯粹的音乐享受。

音调与音色

我们在欣赏一场爵士乐演出时，几乎不会去留意具体的音符。它们匆匆流过，谁能真的去研究每一个音呢？在我的音乐求学生涯里，我痴迷于聆听音乐中每个微妙的细节，然而实践证明这比我所预想的要困难得多。当我进修古典音乐时，我总能从乐谱中得到答案。在乐谱里，每个音符和休止符、每串装饰音和力度标记都让人尽收眼底，所有的和声元素都白纸黑字一目了然。但爵士音乐家却没那么乐善好施。他们的音乐稍纵即逝，尽管我的双耳竭力捕捉，铺天盖地的信息却依然令我应接不暇。

到了二十来岁的时候，我终于取得了飞跃性的进展，我得到了一台唱机，转速可以设置为17转| 分钟（rpm）。多数人都会觉得这一设置毫无意义，因为市面上的专辑和单曲唱片都是按照33转| 分钟与45转| 分钟的标准来设计的。然而我发现，如果用17转| 分钟来播放，歌曲会降低一个八度，速度也随之减半。瞧啊！忽然间我能把爵士乐演奏中的一点一滴听得更清楚了（现在通过软件就能轻而易举地降低播放速度，然而当时我们生活在一个田园牧歌般的原始时代）。亲朋好友也许会觉得我脑子出毛病了。每当有人走进我的卧室，都会发现我在用减半的速度播放查利·帕克（Charlie Parker）、莱斯特·杨或李·科尼茨（Lee Konitz）。用这样的速度播放，即便是爵士乐的泰斗听起来都像是鬼哭狼嚎，甚至会叫人毛骨悚然。你肯定不会在派对上把这么倦怠的爵士乐放给客人听。然而于我的需求而言，这超慢的爵士乐简直是天赐之物。我能更清晰地听到每个音符，捕捉到音乐中的每处细节，若没有这个方法，我也许就会错过它们。我觉得自己就

像是赛场上的裁判，终于能够通过慢镜头回放，重审实况中一闪而过的关键动作了。没有人愿意用这种方式看完整场比赛，然而对于赛事中的某些节点，退回去以更慢的速度重新经历一遍也是一种不可多得的体验。

我从这一方式的训练中获益匪浅。而体会到即使在一个音符的方寸之间，也能别有一番天地，这才是最重要的收获之一。当然了，我早就知道爵士音乐家在音色创造上比古典音乐家更为自由，但是现在我发现了其中深层次的区别。这种爵士乐技法上的独特之处，在聆听萨克斯管乐手演奏时尤为明显。

萨克斯管从未在交响乐中扮演过重要的角色，导致当爵士音乐家在20世纪20年代至30年代开始使用这件乐器时，对于何为“正确”的演奏方式并没有明确的界定。因此，各式各样的演奏方法应运而生，爵士乐迷可以择其所爱。科尔曼·霍金斯刚毅而雄厚的音色与莱斯特·杨轻柔且流畅的表达到底孰优孰劣，早早就掀起了乐迷间持久不断的论战。也有些人可能会偏爱本·韦伯斯特（Ben Webster）呼吸感强的从容演绎，或20世纪40年代查利·帕克那尖锐而具有渗透力的中音起音。

而小号手也有自己独特的手法去改变乐器的音色，特别是通过在管口使用各式各样弱音器的方式。如果你去听听这些爵士乐铜管乐器的先锋乐手—比方说，金·奥利弗（King Oliver）1923年的经典录音，或者艾灵顿公爵乐队的早期作品—你就会发现这些赋色手段之于音乐的力量是何等重要。这种对音色的操控远远超越了其在古典音乐与军乐中的呈现，使得爵士乐激动人心，广受欢迎。爵士乐手玩些小花招，而乐迷们喜欢的却正是这一点。

如果你记住了这个简单的道理，那么你就能理解为什么许多爵士乐上的重大进展会让严肃乐迷一头雾水。不少相当了解爵士乐的听众都对首批爵士乐录音的成功表示难以理解。这些由正宗迪克西兰爵士乐队（Original Dixieland Jazz Band，讽刺的是，这是一支完全由白人组成的乐队）录制于1917年的曲子，不但十分畅销，而且还在美国爵士乐商业市场的开拓中扮演了决定性的角色。然而如果现在的爵士乐迷去听这支乐队的早期热门曲目，比如《马棚布鲁斯》（*Livery Stable Blues*）或《老虎拉格泰姆》（*Tiger Rag*），基本上都会将其斥为俗不可耐的猎奇小调—毕竟，这些音乐家事实上是在模仿动物的叫声，而不是演奏干净清脆的独奏。多么可悲！的确，现在我们对爵

士乐队的期待远不止马嘶牛哞。不过，在20世纪的头几十年里，除了爵士乐和布鲁斯，没人能在音色创造和失真上有这般的自由度。捕捉到猛虎之啸，并将其骇人的特质注入到商业乐队的音乐中，这本身就让人大开眼界。

几年之后，金·奥利弗才让乐迷们领略到了正宗的来自新奥尔良的非裔美国乐队到底有何能耐。他1923年的录音作品可谓现代音乐史上的一座里程碑。然而，这些曲子一炮而红的原因，又一次地让现代听众摸不着头脑。奥利弗在《吸盘嘴布鲁斯》（*Dipper Mouth Blues*）中的短号独奏在当时被广为传颂与模仿，然而那段独奏几乎没有什么值得说的—至少从当代爵士乐的角度而言，可以这么讲。如果你去看一看这首乐曲的谱子，会发现它似乎简单得过分。奥利弗反反复复地演奏着同一个乐句，只有些许变化。整段独奏只用了七个不同的音符，大部分还是围绕着其中两个来搭建的。

啊，不过你得听听奥利弗是怎样演奏这些音符的。通过巧妙地控制他的小号弱音器，奥利弗仅用一个音符（在这首曲子中是降E）就能创造出奇迹。他能把它化为一声性感的呻吟、一段好斗的咆哮、一阵困惑的抽泣，或是一场待哺的哭啼。有限的音符却毫不影响乐曲的表达—事实上，这还让奥利弗的成就更上一层楼。在那个年代，这种音乐一定激发了无数乐迷（以及一些音乐家）的顿悟。

这里讲一个发人深省的故事。1946年，爵士乐广播节目主持人理查德·哈德洛克（Richard Hadlock）曾拜在新奥尔良的爵士乐先驱西德尼·贝谢（Sidney Bechet）门下，学习萨克斯管。哈德洛克对这堂课的记述非常珍贵，因为没有几个早期的爵士乐手，会去尝试把自己的手法系统化地表达出来。也许他们之中有人曾教授过音乐课，但我们也只能推测他们会对学生给出怎样的建议。然而，假如贝谢对哈德洛克的教导具有代表性的话，那么我得说，新奥尔良的爵士乐元老们在音乐教育上有着古怪的想法。“今天我会给你一个音符，”贝谢对一脸惊讶的学生说道，“看看你能用多少种方法去演奏这一个音符—用吼音、用滑音、降半音、升半音，你可以随心所欲，自由发挥。这就是在音乐里表达自己情感的方法，就跟说话一样。”[6]

“我给你一个音”，演奏“就跟说话一样”，这真的是学习演奏爵士乐的方法吗？此般教学模式让人百思不得其解。但是，在贝谢与他的同行所创造的这个非凡的音乐系统中，一个音符可以容纳万千含

义。人们都期望这一音乐流派的大师能找到无穷无尽的方式来表达这些含义。他们所取得的成就前无古人—至少在西方商业音乐的范围内是如此。音调（以正确的音高演奏）与音色（以恰当的音色演奏）这一主流观念受到了挑战，最终被非裔美国人的革命推翻。爵士乐这种音乐形式很大程度上正是建立在这种反叛的态度之上的。

那么更为现代甚至是先锋爵士乐的演奏者呢？他们又是如何融入西德尼·贝谢的艺术观点的呢？音乐评论家赞·斯图尔特（Zan Stewart）分享了他与埃里克·多尔菲（Eric Dolphy，20世纪60年代先锋爵士乐的领军人物）的父母之间一段有趣的谈话。他们说，有时候埃里克会花上一整天的工夫去演奏一个音符。[7]事物改变得越多，其中不变的也越多！

这么说来，聆听爵士乐从关注每一个音符开始，这个观点并不是没有意义的老生常谈。这与分辨出爵士乐独奏里的音符并记到乐谱上没什么关系（那是一项只有少数乐迷掌握的技能，但值得庆幸的是，这并不是深度理解音乐的必要条件）。就算你盯着乐谱看上几天，也依然捕捉不到爵士乐的精髓。它的精髓是通过那些无法记录到乐谱上的元素来表现的。当科学家于1917年（顺便一提，首张爵士乐唱片也是这一年发行的）首次剖开了原子，同时期的新奥尔良音乐家则剖开了西方音乐的音符。这两个事件都释放出了能量，而哪个事件产生的影响更为深刻，则由你来判断了。当第一批爵士音乐家开始自由地掌控音色创造时，美国音乐的这场演变也就开始了。在接下来的几十年里，他们的技法变得愈加自由，而这一切可能早在贝谢告诉你可以对音符“想怎么做就怎么做”时，就被同时期敢作敢为的先驱音乐家所预见到了。

这场“音调与音色”的革命由带有非洲血统的美国音乐家所引发，绝不是一场巧合。在非洲传统中，创作音乐被理解为创造声音。你可能会觉得创作音乐显然就是创造声音，但事实并非如此。在过去的两千年里，把音乐理解为音符体系的音乐家们塑造了西方演奏的传统。在这个音乐体系中，每个音符有着不同的音色，并按十二平均律定音。早在毕达哥拉斯（Pythagoras）的年代，西方音乐家就需要在创造声音与演奏音符中选择其一，他们选择了后者。然而非洲音乐家却没有受到毕达哥拉斯主义的启迪（或者说荼毒更为合适？），他们踏上了另一条道路—用无穷无尽的音高来创造音乐，而不是局限于一个八度音阶中的12个音符。非洲移民里的音乐家在不得已做出了一些

改变后，终于学会了如何与西方音乐体系共处。非洲的审美与西方的音乐体系碰撞后，双方都被迫做出了让步。但在这种交流互让之中，我们的音乐体系被大大丰富了！在接下来的章节中，我们会分析由非裔美国音乐家为我们的音乐语汇带来的“压弯（bent）”过的布鲁斯音符，以及其他令人眼界大开的音色失真方式。其实，在我们的故事刚刚讲到这里的时候，就已经能从西德尼·贝谢为学生提供的指导之中，看到这场革命的含义：用吼音、用滑音、降半音、升半音，随心所欲，自由发挥。

听众的任务刚好与贝谢的建议相对应。别光留意音符，要关注伟大的爵士乐艺术家如何处理这些音符。在你学习音乐的过程中，要去探寻哪些爵士乐演奏家能发出最具挑战的音色，最不经润色的声响。一个很好的入手点是艾灵顿公爵的乐队：历史上没有哪位作曲家能比艾灵顿更了解非洲的音色创造理念和西方的管弦乐体系融合后的潜力。我重申一遍，这并不是空洞的赞美或俗套的吹捧，他的音乐遗产中的那些核心要素，值得你再三品味。早在20世纪20年代中期，你就能从他的音乐中感受到他在这方面异于常人的天赋了。到了20世纪40年代初期，他已经完成了一项艰巨的任务，他成功地把鲜活而不羁的非洲脾性注入了美国流行管弦音乐的心脏之中。在一首又一首的曲子里，他展现了西方音符系统和非毕达哥拉斯的声音体系完美结合后所创造的奇迹—二者独力都无法达到的成就。至今，我们依然能从他的身上有所获益。

顺便一提，这也表明了为什么在许多当代的唱片里，修正处理过的人声（auto-tune）听起来会如此缺乏深度和生命力。21世纪的修音师似乎把我们在20世纪期间从非裔美国音乐家身上学来的一切，都抛到了九霄云外。唱歌的目标不是把每一个音都唱出绝对音准—我们一百年前才逃离了这个音乐牢笼，为什么又要钻回去呢？有些奇怪的是，现代流行音乐中的许多成分与歌剧类似，为了追求精准的纯正音色，抛弃了所有弯音中细微的抑扬顿挫，以及微音程上的调整变动。理论上讲，软件应该可以重现真实的非式唱腔中的微妙细节，但从我听过的流行专辑来看，我们离实现这一目标还有很长的路要走。也许我们需要重新注入具有非洲元素的一剂良药—甚至可以称之为新爵士革命吧！

在继续往下讲之前，我再提最后一点：我注意到，近期爵士乐界对音色创造的态度发生了变化。爵士管乐手前所未有地偏爱奏出毫无

瑕疵的音符—完美的曲调，适中的音高，精准合拍，演奏平滑而均衡。这一占据主流的审美标准尚未得名，那么让我们姑且将其称为“新式炼句”。我们可以推测一下这种范式转移的原因。这些音乐家是否受到了人声修正的思潮影响？抑或是，学校在教授爵士技法时，要求奏出这种纯净的音色？而内附精确记谱范例的教程和教学手册的广泛传播，以及爵士乐的系统化，也许是这场转变的其中一个原因。我对这种处理方法没有根深蒂固的抵触，许多我喜欢的爵士乐艺术家近几年来都选择了类似这样干净、清澈、准确的炼句法。但是，无论哪种技法，当它变得过于泛滥时，那么新一代技法打破局面的时机也就到了。在你培养自己的聆听技巧时，可以试着判断一下哪种趋势正处于优势地位。音乐家到底是在精确地演奏音符，宛如它们是来自一份柏拉图式的理想乐谱，还是粗暴地蹂躏并折磨音符，好让它们吐露心声？

力度

关于“音调与音色”，我们能从爵士音乐家那里学到的东西还有很多，而在上文中我也大力赞颂了他们为音符赋予无限内涵的能力。但是谈到力度这一话题，我就不得不以一种更具批判性的态度来陈述了。在这一方面，我可能算是个很严厉的监工。“力度”指的是音符或乐句中音量的变化，在古典音乐里，有一系列的意大利语词汇来描述这些变化，从极弱（pianissimo）到极强（fortissimo）不一而足，通过一份乐谱上的p和f，你就可以了解到这部音乐作品的风韵。爵士乐作曲家也会这么干，然而考虑到爵士乐即兴的性质，音量的强与弱多是在乐台上自然而然地决定的。

事实证明，这极具挑战性。当一场演奏进行得如火如荼时，音乐家会发现很难做到由强变弱或由弱变强的相互配合。如果他们不仔细聆听其他成员的演奏并保持深度同步，结果往往会是长篇大论之中几乎没有任何力度变化。每当我遇到能演奏出力度变化的乐队，我会立刻为他们能处理好最为棘手的爵士乐技法而拍手叫好，不管是因为他们认真排练过，抑或仅仅是因为他们在音乐上心灵相通而本能地做出反应（我特别欣赏后者）。

对于外行人而言，力度似乎是音乐中最简单的一个问题。要么你就奏得响一些，要么就柔一些，要么就保持不变。这能有多难？然而在爵士乐中，有许多问题是外行人意识不到的。爵士乐是一门充满烈

焰激情的艺术形态，它因激情而生。无论是好是坏，在其演变初期，一股刚劲的艺术气概就已经根植在它的基因里。因此，乐台上的乐手往往会演奏得很大声，对于缺乏经验的演奏者而言尤其如此。在过去几十年里，一些爵士乐队曾追求过更为平静的处理方式，但这样一来反而又违背了爵士乐的特质，还伴随着风险与缺陷。在一门基于自发力与自信心的艺术形式中，加入这些需要实时协调的力度变化，其困难程度可想而知。极强的演奏风格广受欢迎，以极弱方式演奏的乐手则被赶下乐台。当然了，并非没有例外。在慢速演奏时，音乐家更愿意把音量压下来。不过在中等至快速的演奏中，爵士乐通常都是响亮且咄咄逼人的。若是处理妥当，极强的音量不但行得通，甚至会十分精彩，然而处理得笨拙时，这种一成不变的猛劲儿很快会令人审美疲劳。观众都会对高歌猛进的音量丧失耐性，无论是政治家在游说讲台上奋力疾呼，还是牧师关于永恒煎熬的冗长布道，抑或是想要征服世界的业余爵士乐队那满溢的激情。关于这一点，我十分欣赏牛津大学的艺术史学家埃德加·温德（Edgar Wind）的格言：“自以为是的平庸尤其令人反感。”[8]

为了公平起见，我们须承认其他音乐类型也有力度变化的特征。我并不打算在这里讨论流行乐和摇滚乐的音量问题，不过音乐历史学家应该能在这个主题上获益颇丰。古典音乐家也许是最为注重细微力度变化的人。但坦白说，我认为许多古典乐演奏者在这方面都过于极端—柔的段落太柔，强的段落太强。在他们积极展现力度掌控技巧的同时，往往会夸大音量的起伏，使得演出有时过于变化无常，这就好像在一次谈话中，对方时而咆哮时而低语，演奏者们为了达到一系列怪腔怪调的表现效果，摒弃了基本的交流。

因此我不希望（甚至不期望）爵士乐队去仿效大部分古典乐团在力度上的处理方式。然而，我却希望能听到爵士音乐家尝试着去驾驭力度，而不是让力度支配音乐。为了增长你的音乐知识，你该去听听那些敢于接受挑战，并积极使用力度变化为演出增色的爵士乐队，比如艾哈迈德·贾迈勒三重奏（Ahmad Jamal Trio）20世纪50年代的曲子。你会不禁赞叹，竟有乐队能在极快的节奏中随着激情摇摆，同时还能完全驾驭音量，使得音乐里每个微妙的细节都纤毫毕现。你可以去搜索贾迈勒演奏《该死的梦》（*Darn That Dream*）的视频，那是1957年12月录制于哥伦比亚广播公司（CBS）电视演播室的一场演出，每次观看时我都会目瞪口呆。你也可以听听钢琴师埃罗尔·加纳（Erroll Garner）如何运用出人意料的力度变化让独奏充满活力—爵

士乐历史上几乎无人能出其右。还有阿特·布莱基，他在乐队近乎失控、在音乐中忘我地疯狂摇摆之时，还能雕琢音量来驾驭整场演出。最好的例子莫过于现代爵士四重奏（Modern Jazz Quartet），他们也许是爵士乐史中最会利用力度来表现创意的乐队。然后，你可以带着这些从聆听中所体味出的见解，去欣赏其他爵士乐队的演奏，不管是音乐会、唱片还是网上的音频。他们符合标准，还是有所欠缺？

个性

本书旨在将你引入音乐的世界，而你可能会认为这需要具备对乐理和技法的深度理解。然而我的观点却是，音乐中大部分的关键元素，无须专业训练便能领会，即便是爵士乐这般晦涩难解的音乐形式也是如此。当然，在本书中，我们也不会忽略技术性的元素—在讨论爵士乐的和声和创作结构等问题时，这些元素无法避免地成了首要的话题。而即使碰到了比较棘手的专业性难题，我们也可以通过隐喻和类比把它们的含义传达给非专业人士。说到底，任何愿意耐心聆听的人都能够理解爵士乐。

其实，爵士乐最深层次的内涵与音乐理论压根儿没有半点儿关系，完全没有，毫无关联。即兴演奏的根基是心理学，或者说是每一位音乐家的个人性格，这超越了音乐的理论范畴。对每一位演奏者而言，音乐的原理毫无差别，然而每个人对爵士乐独奏都有不同的处理方式。最杰出的音乐家尤为如此，当演奏技法不再成为他们的障碍时，他们可以凭借着高超的技艺专注于表现自我。事实上，评价技艺娴熟的演奏者，就如同在近距离观察他们的性格和心灵。

很久以前，我对于爵士音乐家得出了一个结论，一些人觉得这个结论有待商榷，另一些人则觉得这是个无须证明的公理。尽管我认为它为聆听音乐提供了一个十分有用的视角，但我却从未在别处听过，因此我将其分享出来供你参考。在我学习音乐的时候，我发现，要是在音乐家演奏前就认识他们，我往往能够预测出他们将会如何进行即兴演奏。他们在台下交流时所流露出的性格特征会体现在他们对独奏的处理方式之中。活泼自信的人会在乐台上展现出果敢而绚烂的风格；沉静理智之人的性格特征同样也会在他们的音乐中有所体现；爱讲笑话的人则会在演奏中注入一丝幽默；敏感忧郁之人则偏爱那些相同特质的歌曲。某种意义上，爵士即兴演奏是一次性格研究，一场罗夏测试（Rorschach test）。这方法屡试不爽，以至于我能栩栩如生

地想象出非音乐家（朋友、亲人、同事，等等）若懂爵士乐的话，会如何进行即兴演奏。

即兴演奏带有强烈的个人性格，还能反映出乐手的心理，这也许是爵士乐最迷人的一面。当音乐褪下伪装，揭示出内心的真相，乐手吐露心声，观众亲耳为证，这会是多么激动人心的时刻！我对音乐中这种本质上的透明度充满了信心，以至于我宁愿信任歌曲里的表达，也不会轻信传记中的陈述。比如，坊间盛传迈尔斯·戴维斯是一个难以相处，甚至待人凶悍的人；他粗鲁无礼，犹如凶神恶煞，有时候甚至会出手伤人。然而戴维斯的音乐却道出了一个不同的故事。我不否认他那些负面的传闻，但我知道这并不是全部的真相。若在他内心的最深处没有温柔和脆弱的一面，是不可能创作出那些音乐的。也许他的粗鲁无礼就是一层防护罩，来掩盖那份脆弱。关于这点，除了戴维斯的音乐，我并无其他证据。然而我深知，他的音乐是诚恳的，这份真诚如传记或回忆录一样可靠。

正因为如此，我无法接受根据彼得·谢弗（Peter Shaffer）的舞台剧改编的奥斯卡最佳影片《莫扎特传》（*Amadeus*）的设定。这部影片告诉我们，莫扎特是卓越的天才，却也是幼稚的笨蛋。小说家威廉·T.福尔曼（William T. Vollmann）在他的作品《欧洲中心》（*Europe Central*）中也有类似的设定。在他的刻画下，作曲家德米特里·肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich）沉稳而威严的音乐竟是源自这位俄国音乐大师幼稚乃至粗俗的性格。这些描述，虽趣味横生，却难以让人信服。这根本不可能是真的。我没法将银幕或书本中所塑造的形象和他们的音乐联系到一起。我们可以光明正大地让音乐作为说服力十足，甚至无法反驳的证据。它们犹如某种测谎仪，我们可以通过这个手段去了解其创作者，各种捕风捉影的小道消息也无法将其驳倒。

我们在听音乐的时候，可能都会去寻求这种个人风格的表现。我在此处着重笔墨，是因为我要敦促新入门的爵士乐爱好者，以这种情感表达特质来作为音乐的切入点。即使还没有掌握复杂的专业知识，也能听得出这种情感流露。当我称赞查尔斯·明古斯（Charles Mingus）、莱斯特·杨或比尔·埃文斯等人的技艺时，很大程度上是因为他们的音乐在我们之间建立了某种关系。我和他们素未谋面，却感觉相识已久—某种程度上，这无疑可以衡量爵士乐艺术家演奏的精湛程度。我相信很多爵士乐迷也能感受到与音乐家之间的联系，也会

认同我的看法：这不是某位听众的主观臆想，而是由音乐中深邃的奥妙引起的真实共鸣。我要补充说明一下，我曾与迪齐·吉莱斯皮、戴夫·布鲁贝克（Dave Brubeck）等爵士乐大师共处，在他们身上，也印证了我的观点。他们的性格与我根据音乐所猜测的如出一辙。

出于同样的原因，有时候我在一些艺术家的音乐里听不到太多信息，甚至体会不到任何个人性格特点，这时我就不得不给自己敲敲警钟，还会去猜测是什么造成了音乐与演奏者的心灵之间的隔阂。音乐家没能在爵士乐演奏中留下个人烙印，最显而易见的原因便是专业水平有限：他们缺乏表达自我所需要的音乐技艺。他们在演奏时并不是把歌曲化为表达自我的舞台，而是被音乐所支配，苦苦挣扎。然而我也遇到过相反的极端例子：音乐家特别擅长模仿各种风格与曲风，以致找不到自己的风格。这样的人甚至能在音乐界取得巨大的成功，对于希望在洛杉矶、纳什维尔、纽约、伦敦等音乐活动聚集地谋求工作的乐手来说，这种模仿能力是难能可贵的。然而这些演奏者却难以在爵士乐界成就伟业，因为这种艺术形式不仅允许个性表达，并且要求乐手进行个性上的表达。

看到这里，有些读者会表示反对。近几十年来，强调我们对艺术作品的主观感受这样的观点变得愈发流行。赶时髦的评论家开发出了一整套词汇来表达这个见解：他们用冗长的专业术语来传达他们的“反基础主义”（Anti-foundationalism），他们对“权威”版本的抵触（Antagonism）。他们坚信艺术作品不过是一场虚像（simulacra），并认为这种虚像要么缺乏真实性，要么缺乏与原动力之间的关系。这类学术讨论已经超出了本书的范围。但在我往下讲之前，还是要说一句，无论是作为一名演奏者、评论家还是乐迷，我从爵士乐中所体验到的一切，都让我无法认同这种态度。仅从实践的角度来讲，这样的态度代表的是一种枯燥的聆听方式。用他们自己的话来说，这些极端主观的评论家，不过是在聆听自己罢了。如果你从本书中能有所收获，我希望那是对爵士乐的要求的尊重，我希望你能意识到，理解爵士乐（或其他艺术）不可能被贬低为个人的主观见解，也不能被降格为对能指（signifiers）的花哨的解构性操控。你需要虚心地去体会，是这些作品将它们的现实加诸我们。艺术作品永远需要我们去适应它，而这一态度，就将它们与逃避主义或肤浅的娱乐区别开来，逃避或是娱乐的目的都是要取悦大众，投其所好。我们可以通过一件艺术品对观众主观性的抗拒程度，来判断其真伪。

自发性

爵士乐中这最后一个元素可能是最重要的，然而将它单独拎出来并加以描述，却是难上加难。这种自发性，与其说是一种技法，不如说是一种态度。这种态度拒绝系统化和典范化。的确，一旦你尝试捕捉它—试图模仿一场自发性十足的爵士演奏中的音色和炼句—它就立刻消失了。然而，这种心态，这种对当下创意可能性的包容度，也许是爵士乐中最关键的因素。

人类一切的学习与体验都能分为互斥的两类，你可以从一个人的选择中，看出他是什么样的人。第一类是不断重复的体验，它们的结果一成不变—科学、数学和演绎推理皆属于此。重复做实验，得到的是相同的结果。第二类则是无法被复刻的体验。这是个充满诗意和奇迹的领域，每个事件都是独一无二的。你的初吻、孩子的诞生以及其他无与伦比的闪亮瞬间，都属于这类体验。即使是在这个数码备份与复制粘贴的时代里，这些独立的事件也不会重复。爵士乐就属于这个充满奇迹的领域。在重复爵士乐演奏这场实验时，永远不会获得相同的结果。

20世纪50年代到70年代，贝斯手查尔斯·明古斯曾带领过几个最富有创造力的爵士乐队，而关于他，我有一则耐人寻味的故事。每当一个乐队成员成功奏出一段激情洋溢的即兴独奏，博得了观众的满堂喝彩时，明古斯都会冲着那名成员大吼：“以后不能这么干了！”[9] 起初，一头雾水的乐队成员可能会以为领队嫉妒他的成就。明古斯真的怕被别人比下去吗？也许吧。但到了最后，聪明的音乐家会意识到头儿的警告用意何在。在你演奏了一段备受欢迎的即兴独奏后，就会有冲动在下一场演出中再次演奏相同的乐句，然后一直重复下去。然而，当即兴演奏者踏上了这条充满诱惑的不归路时，爵士乐就会开始变得如尸体般僵硬。“以后不能这么干了”也许是爵士乐中最强大的咒语，对追求最高艺术境界的音乐家来说，这是一盏指路明灯。

你无法测量爵士乐演奏中的自发性，却可以感受得到。当它消失之后你尤其会注意到。当然了，一些对此抱有怀疑态度的人，会认为音乐中的这种自发性是如此难以捉摸，以至几乎分辨不出它何时出现、何时消失。但事实并非如此。如果你在不同的场合去听相同的爵士音乐家演奏同一首曲目，你就能分辨出音乐中融入了多少自发性成分。如果你不能确定一名音乐家是否真的在即兴演奏，那就去问问乐

队的其他成员吧。但是待到你的爵士乐聆听技巧成熟之后，可能你也无须前去询问了。你会在音乐中感受到爵士乐中最具魔力的元素，并且加倍珍惜。

如果你感受不到，那就马上离开爵士俱乐部，去听翻唱摇滚乐或流行歌曲的乐队。对于喜欢完美复刻的人而言，那些是绝佳的娱乐。然而，爵士乐是为了那些希望在奇迹之境生活的人而准备的。

第三章　爵士乐的结构

对于外行人而言，爵士乐是令人费解的。即使是最忠诚的爵士乐迷也会对其中的某些方面备感困惑。他们会为了辨认出一个旋律，或挖掘出音乐中隐藏的结构而绞尽脑汁。歌曲有时候会出人意料地转变走向。乐队里的每位音乐家会在你毫无防备的时候接管旋律（重心从萨克斯管移到小号，再到钢琴，再到贝斯和其他乐器），似乎没有规律和原因可循。

这到底是怎么回事？

我们都知道爵士音乐家会即兴演奏，但这就意味着他们会一边演奏一边编曲吗？在爵士乐中真的没有一个明确的结构吗？爵士真的是一场混战，就像在电视摔跤节目里那样，无视规则，不理裁判，每位参赛者都扭打成一团吗？抑或是说，这种看似疯狂的音乐，其实有门路可循？爵士乐是否更像一场对弈—只是速度要非常快—自由创造力要受限于规则，想象力只能在精心制定的限制条件之中发挥？

事实上，爵士乐与以上两者皆有相似之处。有时候，它犹如台上的贴身肉搏，有时候则犹如满屋子的大师绞尽脑汁地辩论将对方一军的最佳战术。尽管规则决定了音乐中方方面面的内容，但是在执行的时候却有着很大的灵活性，必要的时候甚至可以完全忽略。音乐中的美感很大程度上就源自这种创造性的张力。

刚开始听爵士乐的人能很快领悟到爵士乐的自由精神。这种音乐中所蕴含的解放之感是如此显著，以至于它常常被视作人权与政治自由的象征，或备受追捧，或遭受审查。我们对于歌词触及敏感题材而被封杀的现象都不会陌生，但纯音乐又如何能成为号召大家团结一心的意识形态口号呢？然而，纳粹领袖、苏联领导人以及其他集权政府都十分畏惧爵士乐的影响。第二次世界大战期间，当法国被德军占领的时候，爵士吉他手简戈·赖因哈特（Django Reinhardt）每场演出前，所有曲目都必须经过宣传部的审查。纳粹政府的畏惧并非毫无依据：《马赛曲》（*La Marseillaise*）被封杀后，赖因哈特的爵士歌曲

《云端》（*Nuages*）便成了法国反抗运动中替代前者的革命歌曲。对于平民百姓来说，爵士乐就代表着对高压制度的反抗。

但爵士乐也有自己的规则—当然不是高压政策—只是相当难以捉摸，对新乐迷来说尤甚。然而，没有对基本结构的理解，不知道这些基本结构是如何应用于实践的，即使是资深乐迷也难以领会爵士乐的内涵。

绝大部分的爵士乐演奏都遵循一个相似的模式，你可以称之为“主题与变奏”。一首歌曲可以被分成三部分。首先，音乐家会演奏一遍旋律（或主题）。然后，他们会根据歌曲的和声来即兴演奏，部分乃至全部演奏者会轮流独奏（这就是变奏）。最后，音乐家会回归旋律，重现一遍主题。并非每次演奏都会遵循这一结构，极端情况下，音乐家的演奏甚至毫无规律可言。但无论是在录音中，还是在现场音乐会里，超过95%的爵士乐都符合这个主题与变奏的结构。

主题有固定的长度，通常是32个小节，每小节有4拍。乔治·格什温（George Gershwin）、科尔·波特（Cole Porter）、欧文·柏林（Irving Berlin）等20世纪中期的美国作曲家创作了不少经典名曲，而对于从这些名曲改编而来的爵士标准曲来说，主题部分的长度多是如此。但是，其他长度的歌曲并不罕见。12小节的架构也十分流行，尤其是在布鲁斯歌曲中（关于布鲁斯，后文会继续深入介绍）。不过，当一首歌较短，比如主题只有12或16小节时，音乐家常常会在开头和末尾部分将旋律演奏两次。自20世纪30年代早期起，这三种形式（32小节、12小节和16小节）就成了爵士乐的主流形式。的确，你偶尔也会遇到不同于这些形式的爵士曲子，特别是近些年来，许多爵士乐手都在尝试超越一直以来主导爵士乐的歌曲结构。此外，20世纪20年代初的爵士乐作曲家还会偏爱更为复杂的结构。不过，这些都是特殊案例，自爵士乐诞生以来，这几种简单的结构就一直处于主导地位。

诸位读者，我们算是幸运的。如果这是一本阐述交响乐的书，那么光是用来解释谱写规则与主要变体的术语和图表，就会把我们弄得头昏脑涨。如果这是一本赋格与对位的聆听指南，那么你可能看了不到十页就已经把它丢进了垃圾桶。但爵士乐不一样。它所使用的基本结构跟很多流行歌曲一模一样。如果你能数到32，数的时候还可以跟上音乐的节拍，那么就算万事俱备了。你可以跟随音乐一同前进，始终能分辨出音乐家演奏到了基本结构框架中的哪一部分。

这一切都得归功于托马斯·爱迪生（Thomas Edison）。要是爱迪生没有发明录音技术，很难想象爵士乐能如此蓬勃发展。他的发明使得即兴音乐史无前例地得以保存与流传。但也正是这项发明，让爵士乐的结构受到了严格的约束。早期的录音技术一次只能记录不到三分钟的音乐，因此音乐家都会采用更为简单的歌曲结构。在爵士乐兴起以前，非裔美国作曲家的多数作品都有着更为复杂的曲式。斯科特·乔普林（Scott Joplin）的大部分拉格泰姆（Ragtime）作品都有四个独立的部分，每一部分都有鲜明的旋律与和声，不少早期的爵士音乐家都延续了这种风格。这样的曲子，如果你演奏得足够快，也许能在三分钟以内完成。不过，就算你赢得了这场速度的较量，还能给即兴独奏留下任何空余的时间吗？我很欣赏杰利·罗尔·莫顿（Jelly Roll Morton）在20世纪20年代录制的音乐。在这些录音中，他在尝试保留拉格泰姆那些相对复杂的结构之余，还给即兴发挥留下了一点儿空间。但没有多少爵士艺术家有能力做到这点。更确切地说，大部分人更愿意在录音中凸显出自己的即兴演奏，而不是展示对复杂作曲结构的掌控。在二者不可兼得的情况下，被舍弃的往往就是歌曲结构。如果一支乐队演奏的是12或32小节的歌曲，那么他们在用掉“存储空间”之前还有时间来几段即兴独奏。有些离经叛道的人士不愿意接受这种简化进程，其中最为著名的便是艾灵顿公爵。即便同时代的其他音乐家都选择了简化的即兴重复段（riff），他还在坚持创作复杂的音乐结构。然而，他是个特例。在密纹唱片（LP）出现之前，那个年代的大部分爵士音乐家都满足于从流行歌曲和布鲁斯音乐中偷师，即便他们是在创作自己的音乐，也会借鉴那些类型的音乐中不太复杂的音乐结构。

20世纪美国流行音乐与爵士乐里，最常见的32小节曲式是AABA。A与B两个主题各自有8小节。在近关系调上呈现对位旋律的B主题，有时被称为“过渡段”（Bridge）或“过门”（Release）。在回到最后A主题的8小节再现段前，过门能够给旋律注入听觉上的多样性。另一种常见的32小节结构，则是把16小节的旋律演奏两遍，不过与第一遍相比，第二遍的结尾会略有变化。还有一种最简单的，正如前面提到的，许多歌曲都会采用单一主题，通常是12或26小节，不做变化，不断重复。这些与20世纪初期斯科特·乔普林典型的拉格泰姆乐曲结构相比，简直是小儿科。乔普林的乐曲包含四个部分，呈现出AABBACCDD的结构。或者，你也可以听一听1940年艾灵顿公爵在《褐景》（*Sepia Panorama*）中所运用的结构。在后来被《搭乘A线》（*Take the A*

Train）取代前，这首曲目一度是他乐队的主题曲，而其中的四个主题，则以非传统的ABCDDCBA形式编曲。

艾灵顿公爵在这首3分钟20秒的曲子里为我们呈现了以下这些内容：

>>褐景

A主题 （12小节）管弦乐团与贝斯的对话

B主题 （16小节）簧管与铜管的对话

C主题 （8小节）管弦乐团与上低音萨克斯管的对话

D主题 （12小节）钢琴与贝斯的布鲁斯即兴演奏

D主题 （12小节）次中音萨克斯管的布鲁斯即兴演奏

C主题 （8小节）管弦乐团与上低音萨克斯管的对话

B主题 （8小节）簧管与铜管的对话

A主题 （12小节）管弦乐团与贝斯的对话

尾 声 （2小节）贝斯收尾

这首曲子让我想到了回文（Palindrome），也就是正着读反着读都一样的词或短句，像是树中云接云中树，山外楼遮楼外山。在艾灵顿公爵的这首乐曲里，开头的主题也是收尾的主题，第二个主题也是倒数第二个主题，以此类推。这里唯一打破完美对称的，也就是8小节长的B主题再现段。我怀疑艾灵顿更希望能保留乐曲开头的16小节，但他可能担心会超出78转| 分钟唱片的时长限制。然而，如果你只是将听音乐作为消遣，是察觉不出异样的。只有在分析结构时，才能发觉这些细节。

艾灵顿公爵当然也能写出标准的AABA式畅销曲目，但同时他也雄心勃勃地想要写出更为纷繁复杂的音乐结构。这里指的不仅仅是更为复杂的歌曲，还包括了组曲、音乐剧和交响诗。论艾灵顿公爵构建爵士乐形式结构的能力，同时期的音乐家无人能及，后来者也寥寥无几。一些著名的评论家自然对这种野心嗤之以鼻。当艾灵顿想象力最为超前的作品—三乐章组曲《黑色、棕色与米色》（*Black, Brown & Beige*）在卡内基音乐厅首演后，作曲家保罗·鲍尔斯（Paul Bowles）抱怨道："像这种把爵士乐改造成艺术音乐的尝试，不应该得到鼓励。"甚至一些忠实的乐迷也抱怨艾灵顿公爵抛弃了爵士乐，认为他应该回到被主流认可的摇摆乐队的曲目形式上来。这种反应很明显让艾灵顿公爵受到了打击，他此后再也没尝试过创作像《黑色、棕色与米色》这种大型的作品，但是历史却印证了他的看法。如今爵士乐已成为公认的艺术音乐，得到了乃至茱莉亚音乐学院（Juilliard）和卡内基音乐厅的认可。到了21世纪，越来越多的年轻爵士音乐家开始使用复杂的形式结构，与70年前艾灵顿公爵的尝试颇具相似之处。[10]

上面详细列出的《褐景》框架，便是我为学生讲授爵士乐时使用的典型素材。在播放音乐之前，我会描述一遍他们即将听到的结构划分点。然后我们会过一遍音乐（理想情况是过几遍），看看这些结构是如何在音乐中实现的。对很多学生来说，这如同发现了新大陆。的确，他们都知道音乐作品是按照规则来搭建的，但他们通常会想当然地认为，如果没有长时间的音乐训练，是无法理解这些规则的。这并不是完全错误的，爵士乐的某些层面的确需要进行深入研究。然而，音乐结构中的大部分关键元素甚至不用求助乐谱便能理解。事实上，音乐中有些最为关键的元素，用传统西方记谱体系是记录不了的，比如《褐景》中次中音萨克斯管乐手本·韦伯斯特那沉稳而极具气息的音色控制。因此，在讲授爵士乐鉴赏课程时，我很少依赖乐谱。我使用的是刚才提到的那种简单的ABC式的框架。这几个字母值得我们用心钻研。艾灵顿公爵能把互不相干的乐段转化为优美动听的音乐篇章，若你不去对他这种胆大心细的能力进行深入探究，就无法领会这类艺术家所占据的重要地位。

让我再给你两份"音乐图纸"，帮你分析几首知名爵士曲目的结构。先来看看钢琴师杰利·罗尔·莫顿和他的红辣椒乐队（Red Hot Peppers）在1926年9月21日录制于芝加哥的《人行道布鲁斯》（*Sidewalk Blues*）。

>>人行道布鲁斯

前 奏　调侃式对话，伴随着口哨和汽车喇叭音效。

序 曲 （10小节）主要乐器的轮流出场，每种乐器2小节：钢琴（2小节）、长号（2小节）、短号（2小节）、单簧管（2小节），最后乐队齐奏（2小节）。

A主题 （12小节）由短号演奏布鲁斯式的旋律，乐队在每小节的第二与第四拍以断拍法伴奏。

B主题 （12小节）由乐队演奏另一种布鲁斯式的新旋律，并配以不同的和声。

A主题 （12小节）由单簧管即兴演奏，乐队在每小节的第二与第四拍以断拍法伴奏。

间 奏 （4小节）由乐队演奏过渡乐段，把音乐引导至C主题。

C主题 （32小节）由乐队演奏旋律，在第15小节被汽车喇叭打断。

C主题 （32小节）由三位单簧管乐手演奏旋律（24小节），最后8小节由乐队即兴演奏新奥尔良对位旋律。

尾 声 （6小节）由乐队演奏总结乐段，以无伴奏汽车喇叭声收尾。

你不用分析音乐结构也能尽情享受这首曲子。然而，若想更加深入地了解莫顿的精湛技艺和艺术愿景，还需你不辞劳苦地一探他音乐形式上的特征。普通听众很可能会认为这是一首哗众取宠的曲子，特别是那些俗不可耐的对白和音效，显得音乐尤其平庸。事实上，在一些关于爵士乐的著作里，莫顿甚至常常被刻画成一个浅薄的戏子。他们更关注的是他潮流时尚的饰物和奢华浮夸的作风（他镶钻的牙齿、时髦的服装、自吹自擂的态度，以及他在黑帮组织中的人脉），却很少留意他的创作技巧。曲中的口哨声和喇叭声似乎印证了这种本末倒

置的态度，别被这些小花招给误导了。杰利·罗尔·莫顿是爵士乐史上最为优秀的形式主义者之一，《人行道布鲁斯》就是明证。

在这首曲子里，我们能看到莫顿做出了一个很不寻常的选择，他把12小节的布鲁斯曲式与32小节的歌曲曲式结合在一起。这个选择相当罕见，我怀疑99%的爵士乐队都会把乐曲中12小节的布鲁斯变奏段反复演奏，直到结束。在演奏中段把布鲁斯结构转换为16小节或32小节的结构，会在乐曲中形成一个巨大的断层，然而在莫顿的巧手之下，音乐显得自然而悦耳。你应该还记得，我们方才在艾灵顿公爵的《褐景》中也见过布鲁斯与歌曲的混合结构。确实，这两位艺术家的爵士乐创作手法有很多相似之处，但是你若没有深究他们音乐中隐藏的结构，那么恐怕还是会毫无察觉。在《人行道布鲁斯》中，莫顿用两段分开的序曲强化了这些旋律。一段是对话和音效—现在我们会称之为具象音乐（musique concrète），不过这个术语要再过个二十年才会出现在音乐家的词汇里。另一段则包含了所有关键的独奏乐器。莫顿依靠中断华彩与中断节拍来协调伴奏，也同样十分巧妙。中断华彩是指一段2小节长的独奏短句，乐队只奏出第1小节的第1拍；而中断节拍指的是乐队仅在某些拍子上提供伴奏的独奏段落。在这首曲子里，乐队辅助的是每小节的第2跟第4拍。

然而令我最惊讶的，是《人行道布鲁斯》接近结尾时那段三把单簧管齐奏的部分。这一时期的爵士乐队往往使用一名单簧管乐手，即便对莫顿而言，他在绝大部分的录音中也遵循着这一模式。然而，当天他却多请来了两名单簧管乐手进行录音，尽管音乐只有短短的几秒钟。对于早期爵士乐的忠实乐迷来说，这种质感上的变化比曲子开头的猎奇音效还来得惊人。20世纪30年代，爵士乐队才开始增加类似的簧管乐器组，然而早在20世纪20年代中期，莫顿便预见了大乐队风格的出现。

最后，须提醒读者注意一下，莫顿只为乐队成员分配了极少的即兴发挥空间。在爵士乐中，即兴演奏通常占据主体地位，然而莫顿对他的乐团却有着不同的追求。他寻求一种更具整体性的声音，每位演奏者的个性虽能偶尔得到展现，但更多却是服从乐队的集体意见，尤其是服从莫顿本人的作曲追求。

我们讲一则这位艺术家的逸事，这个背景故事能让大家更好地理解他的音乐结构，还能揭示出他为何因过火的作风而被铭记。在20世纪20年代的一次录音中，莫顿与长号手朱·罗伯逊（Zue Robertson）

就如何演奏一首乐曲争得面红耳赤。罗伯逊对那首曲子有着自己独到的演绎方式，即便他的上司、作曲家兼乐队领队跳到他面前，他也固执地不肯让步。那么这个分歧是怎样化解的呢？莫顿把手伸进口袋，掏出一把手枪，放在了钢琴上。在接下来的录音中，长号手完全按照莫顿谱写的音符把旋律演奏了出来。一些人会认为这个精彩的故事揭示了杰利·罗尔·莫顿的犯罪倾向，但我却从故事中看出了他对音乐效果一丝不苟的追求。

接下来，让我们来到20年后，看看中音萨克斯管乐手查利·帕克于1946年3月28日在好莱坞录制的《突尼斯之夜》（*Night in Tunisia*）。与艾灵顿公爵和莫顿的曲子相比，这首乐曲的结构简单很多，全曲基本遵循AABA的形式。不过，在这个典型结构中我们能听到一些变化，其中最为突出的是一段由迪齐·吉莱斯皮（在本曲中他并没有亲自演奏）创作的12小节的复杂间奏（interlude）。间奏之后，紧跟其后的是一段由帕克演奏的大师级的4小节独奏中断华彩。如果你试着去数数这4小节里的16拍，你定会赞叹其中的微妙之处：在掌控乐曲走势的同时，中音萨克斯管乐手似乎冲破了基本节拍的禁锢。这个短小的独立间奏是整首乐曲的情感核心，但如果弄明白了其所在的乐曲结构，那么你会找到更多的乐趣。总的来说，这个独立间奏是既有音乐和即兴音乐之间的分隔点，它主要的力量源自与前面间奏对比产生的反差。（顺便一提，在这首曲子里你还能听到年少的迈尔斯·戴维斯吹小号。）

>>突尼斯之夜

序 曲 （12小节）前4小节为吉他，后4小节为贝斯和鼓，最后4小节为铜管

A主题 （8小节）加上弱音器的小号演奏旋律（迈尔斯·戴维斯演奏）

A主题 （8小节）加上弱音器的小号演奏旋律

B主题 （8小节）中音萨克斯管演奏旋律（查利·帕克演奏）

A主题 （8小节）加上弱音器的小号演奏旋律

C主题 （12小节）乐队演奏间奏

独奏中断华彩 （4小节）中音萨克斯管演奏无伴奏华彩

A主题 （8小节）中音萨克斯管即兴演奏

A主题 （8小节）中音萨克斯管即兴演奏

B主题 （8小节）小号即兴演奏

A主题 （8小节）小号即兴演奏

A主题 （8小节）次中音萨克斯管即兴演奏

A主题 （8小节）次中音萨克斯管即兴演奏

B主题 （8小节）吉他即兴演奏

A主题 （8小节）中音萨克斯管演奏旋律

尾 声 与序曲相同，4小节后淡出

在这些音乐图谱的指引下，刚入门的爵士乐迷能逐渐意识到，原本听起来无拘无束甚至无影无形的音乐（音乐家在没有规则的情况下演奏，就好比枪手在没有警长的西部小镇上为所欲为），其实是建立在自由与结构的微妙平衡之上的。对于这种平衡，每位爵士作曲家和每支乐队都有不同的处理手法。只有少数像杰利·罗尔·莫顿跟艾灵顿公爵一样的人，愿意牺牲大量的个人自由，以换取音乐结构中的创意潜力。其余的人则采取截然相反的手法，脱离结构的约束以寻求音乐上的超越，有时会为了追随灵感拒绝接受任何限制，约翰·科尔特兰在其创作生涯晚期就是如此。在实践中，绝大多数的爵士音乐家都游走于形式主义与自发性的两个极端之间，在其中寻找某种最合适的演奏方式，就像一座隐形的高塔，能起到指引和激励的作用，却并不让人感觉沉重。

用这种方法仔细研究过几首爵士乐曲之后，听众便有能力建立起自己的音乐图谱了。与此同时，入门者还能从其他的一些途径获得指

引。我强烈推荐《爵士乐：史密森尼选集》（*Jazz：Smithsonian Anthology*）。这套经典录音合集里收录了超过一百首乐曲，并配有详细的歌曲结构描述和有用的背景资料（大揭秘：其中一些乐曲的指南是我写的）。至于会读谱的乐迷，现在网上有越来越多的在线视频，会把独奏部分的乐谱一个音符也不漏地誊写出来（有时甚至有整首曲子），搭配同步的录音片段。如果我刚开始学习爵士乐时就有这些学习资源，那该多好。还记得过去我常常自问：这首曲子里到底有什么乾坤？我记得我花了很多时间，试着解开这一艺术形式中的谜题（当时对我而言是谜题）。如今这些信息只需要轻点鼠标或轻触屏幕便能一览无余。一定要善加利用这些资源。

前文中提到的每首乐曲都是以4∣4拍演奏的—换句话说，音乐以4拍为一组行进，想摸清结构的听众，可以跟着演奏者一同数拍子。4∣4拍自20世纪30年代以来便主导爵士乐坛，并且长盛不衰。随着你听的音乐越来越多，在各种爵士乐表演和录音中，你会不可避免地听到其他拍子的音乐。如今，几乎每支爵士乐队都会在演奏曲目中收录一些爵士圆舞曲（3∣4拍，也就是说每小节3拍）。在20世纪50年代末之前，爵士圆舞曲是十分罕见的，但如今，却成了这门艺术中不可或缺的一部分。由保罗·德斯蒙德（Paul Desmond）作曲、戴夫·布鲁贝克演奏的《休息片刻》（*Take Five*）的唱片获得巨大成功后，5∣4拍开始流行起来，然而一些人却认为这不过是博人眼球、没多少人愿意模仿的一次性实验。但如今，5∣4拍已跻身爵士乐的主流。在21世纪的爵士乐中，奇怪的节拍可能并不常见，但也不算什么新鲜事儿。事实上，如今的爵士音乐几乎涵盖了每一种节拍，我也遇到越来越多的乐队在同一首曲子里几番转换节拍，更有甚者，会在小节之间频繁转换。

有时候，音乐家会在曲名中慷慨地为听众给出提示。正如你所料，保罗·德斯蒙德的《十一四》（*Eleven Four*），是11∣4拍的曲子。帕特·梅思尼（Pat Metheny）的作品《5-5-7》是以两小节的5拍和一小节的7拍构成。丹尼·蔡特林（Denny Zeitlin）的《六与七》（*At Sixes and Sevens*）则在6拍和7拍间迂回。但大多数情况下，音乐家并不会给出这样的线索。不过，要是你仔细聆听，还是能学会如何分辨非传统的节拍模式。在你学习的过程中，互联网是你的好伙伴，因为每首爵士乐曲的评论与背景资料在网上都应有尽有。你还能毫不费劲地找到各种特殊节拍的示范，并用它们来练习数拍子。

如果你想弄懂一首复杂的曲子，必要的话，你可以去询问音乐家本人。当有人联系他们，希望能够更加深入地理解他们的作品时，爵士音乐家通常都会乐于提供帮助。他们不是肯伊·韦斯特（Kanye West）或贾斯汀·比伯（Justin Bieber）那样的流行歌手，身边不会有负责拦下公众的一大队保镖和公关人员。你若联系他们，他们多半都会回复你。我会主动给音乐家发邮件，请求他们解答我的疑问，有时甚至会向他们索要乐谱。其他人也会联系我，询问关于我录制的音乐中的问题。最近，我还联系了一名爵士作曲家，请他帮忙说明一首乐曲的音乐结构，他给我发来了一份乐谱。从乐谱中不仅能看到乐曲里频繁的节拍转换，还能发现乐队中不同的音乐家偶尔会在同一时刻演奏不同的节拍。鼓手演奏的节拍有别于贝斯手的，诸如此类。但在拿到乐谱之前，我对这首曲子中的内在结构毫无头绪。其实，就连专业人士都会觉得对这类作品的“逆向推理”十分困难，因此爵士乐新手在遇到难以分辨的节拍和结构时，大可不必烦恼。可以确定的是，即使是在21世纪，绝大部分的爵士乐依然遵循着传统的1小节4拍的形式，而新手即便不去数拍子，也能很快掌握4∣4拍的音乐。

在继续介绍下去之前，关于如何提升分辨爵士乐的节拍结构的能力，我再给大家几个建议。首先，你会发现把注意力集中在贝斯手身上会更容易“感受”到音乐脉动。大部分乐迷会想当然地认为是鼓手为乐队打下了节拍基础，于是便把注意力放在打击乐上，试着以此确定音乐的拍子。放在七八十年前这也许是个有效的策略，但爵士乐中的鼓如今已逐渐脱离了奠定节拍的角色。事实上，如今许多爵士打击乐都会在节拍之间自由穿梭。因此，对于那些把鼓当成节拍器的乐迷而言，鼓声只会混淆视听。爵士乐中的贝斯也未能避免这种脱离节拍的演变，但是它们比其他乐器更能凸显音乐的脉动。很多情况下，贝斯手在每一拍上都会演奏，一小节接一小节毫不停歇—这就是所谓的漫步低音（walking bass）旋律—这不但为音乐注入了悦耳的前进动能，还为边听边数拍子的听众提供了有效的参照。

不过，如果你以更大的节拍单位去感受节奏脉动，那么你的聆听体验将会大大改观。你可以尝试一下以2小节一组或4小节一组作为乐曲的节奏单位。自20世纪30年代堪萨斯城爵士兴起以来（本书后文中会介绍），大部分爵士乐都趋于以4小节为单位行进，打个比方，就是以4小节为单位呼吸。你可能已经注意到了，爵士乐里最常见的结构（12小节、16小节以及32小节）都能被4整除。爵士音乐家（以及听众）即使在潜意识中，也能体会到这种音乐的对称结构带来的美学享

受，即便当音乐家即兴发挥时，也是以此为基础，加上新的节奏结构。

爵士乐演奏者不爱质数。即便在今天，当独奏乐手与鼓手进行对话式演奏时，他们的一问一答几乎都是以4小节为单位进行的。爵士音乐家将其称为“轮奏四”（Trading Four）。当他们偶尔打破常规时，轮奏通常会变成8小节、12小节或16小节，而不是3小节、5小节或7小节。当两名管乐手展开一场萨克斯管的较量时，情况也是如此，他们会展开以4小节或8小节为一乐句的对话。萨克斯管的乐句往往不在第1小节的第1拍起始，也通常不会在第4小节的最后一拍结束。然而，即便乐手不按照拍子来，听众通常还是可以从音乐中感受到这种内在结构。正因为如此，假如听众能把爵士乐想象成一组组的4小节乐句，定会受益良多。久而久之，你就会发现自己不再留意每一拍每一节，而是开始体会更宏观的音乐单元。当你不用数拍子，便能通过直觉感受到每4小节的终止时，你就知道自己达到了这个境界。

通过这种方式来欣赏爵士乐的一个好办法，是聆听含有独奏乐手与鼓手或其他乐手以4小节进行对话的曲子。录制于1956年5月24日的《次中音萨克斯之狂》（*Tenor Madness*），便是索尼·罗林斯（Sonny Rollins）与约翰·科尔特兰间一场著名的萨克斯管较量。这首曲子里，在简单的12小节布鲁斯构架之下，两把铜管首先奏出超长的独奏，然后开始与对方及鼓手菲力·乔·琼斯进行4小节一句的对话。你也可以研究一下于1952年2月2日在音乐会现场实录的《竞赛》（*The Chase*），这一场铜管较量则是在萨克斯管乐手德克斯特·戈登（Dexter Gordon）和沃德尔·格雷（Wardell Gray）之间展开的。两位较量者首先以完整的32小节变奏段进行交互，然后以16小节的减半变奏段进行对话，然后是8小节，最终以4小节相互应答。你还可以去听听由克利福德·布朗| 马克思·罗奇五重奏（the Clifford Brown | Max Roach Quintet）录制于1955年2月24日的《布鲁斯漫步》（*Blues Walk*），这场小号与次中音萨克斯管的对决深得我心。在乐曲中，布朗和次中音萨克斯管乐手哈罗德·兰德（Harold Land）甚至会在小节与半小节之间对话。你还可以去欣赏一下祖特·西姆斯（Zoot Sims）与阿尔·科恩（Al Cohn）的中音萨克斯管较量，这两位长期合作的伙伴进行了多年这类结构工整的音乐比试，录了不少曲子。仔细聆听这些录音以及类似的作品，可以训练你欣赏爵士乐的能力。你听到的将不再只是一串串孤立的乐句，而是支撑艺术家创造力的内在结构。

第四章　爵士乐的起源

这一切源自何处？你可能会觉得这个问题很容易回答。爵士乐是一种现代城市音乐，它于20世纪初首先在新奥尔良出现在大众视野里。许多曾参与爵士乐诞生与发展的人，至今依然健在，而他们也乐于分享关于这些事件的见闻。换句话说，爵士乐的诞生年代并不久远，而且造成了非凡的影响，按道理不该留下什么谜团。

然而，爵士乐的起源与荷马（Homer）、莎士比亚（Shakespeare）以及其他文化史上久远的革新之士一样，被重重迷雾包围着，令人费解。尽管爵士乐的历史并不长，但我们还是不得不依赖传闻与臆测来追本溯源。人们通常认为音乐家巴迪·博尔登（Buddy Bolden）是首位爵士乐演奏家，而他不仅没有留下任何录音，连他的生平事迹都众说纷纭。

20世纪20年代初，当首批非裔美国乐队开始录制唱片之时，爵士乐可能已经兴盛了二十多年，然而我们对这一时期的了解少之又少。甚至爵士一词的词源都让人莫名其妙—它首次出现在出版物上，竟是在报纸上一篇关于棒球的报道中！而在爵士乐坛中，这个词依然充满争议。

尽管爵士乐的源头模糊不清，但我们万万不能忽视音乐发展过程中的这一萌芽阶段。时至今日，最早期乐手的侧重点和观念，以及彼此间互相矛盾的理念，依然影响着爵士乐。他们既是艺人又是艺术家，似乎却并不担心这两重身份中潜在的冲突。他们既是民间传统的代表人，也是一种复杂的新城市音乐的诠释者，这种音乐引以为傲的精神就是无畏与创新。他们掌握了大量既有曲风（包括布鲁斯、拉格泰姆、进行曲和舞曲），同时还能自信满满地即兴创造出不同于既有模式的新事物。至今我们依然能从爵士乐中听到这些相互冲突的曲风。

不过，首批爵士音乐家还参与到了一项大无畏的工程之中，这项社会实验与创新远远超越了音乐的范畴。早在20世纪20年代，他们便

致力于重塑大众对于种族与文化的态度，向世人证明，爵士乐可以促进种族的融合与合作。这远早于美国社会的其他群体对歧视与偏见问题的关注。当一种为大众所喜闻乐见的音乐风格对社会生活产生影响时，我们或许不该感到惊讶，然而爵士乐似乎在这一方面担负着独一无二的使命。它不但极力颂扬人的能动性与自主权，还为饱受排斥的下层阶级提供了展现创造力的渠道。音乐中豪情万丈的特质与创造者所受到的不公待遇—这两种看似互不相容的元素，与爵士乐中的平等主义思想产生了特殊的共鸣，将其转变为一台推动社会变革的大功率引擎。理解爵士乐在更广范围内的影响，是领会这一音乐形态的本质与精髓不可或缺的一环，21世纪的爵士新形态也不例外。

时至今日，你依然能够从音乐中听到这些爵士先辈留下的印记。从布鲁斯中，爵士音乐家学会了如何使用弯音，如何粗犷地演奏，如何打破纯粹完美音符的暴政—而这暴政，自毕达哥拉斯的时代起，便一直统治着西方音乐。从拉格泰姆中，爵士乐借鉴了切分法，在节拍之间放入重音节奏，创造出激动人心的错位感与前进感。从军乐队与铜管乐队中，爵士演奏者磨炼出驾驭许多乐器的技能，最终在吹奏铜管时推陈出新，根据他们的想法和需求重新创造了演奏技法。19世纪与20世纪之交，在新奥尔良的社交活动与舞会中，这些爵士乐先锋吸收了多元化的元素，以其为素材构建出成功跨界的流行娱乐新形式。现在，爵士演奏者的目标依然没变。

过去，爵士音乐家是拾荒者和借鉴者。这些梦想家打破了高雅与低俗、宗教与世俗、出身与阶层之间的界限。音乐历史学家大多把注意力集中在布鲁斯和拉格泰姆对爵士乐早期发展的影响上。然而，在这激动人心的新式混合音乐的诞生过程中，还有许多其他的音乐风格也发挥了重要作用。早期的爵士乐演奏者从教堂的声音里、音乐厅与歌剧院的严肃音乐里、弦乐团的流行舞曲里，也汲取了音乐灵感。没错，基本涵盖了他们觉得可以引起听众兴趣的所有元素。

而这个故事的美妙之处在于：爵士音乐家依旧在乞讨、借鉴和偷窃，只不过现在他们覆盖的范围扩大到了全世界。今天，我们可以听到精彩的爵士乐结合了探戈、萨尔萨（salsa），或是南印度的卡纳提克（Carnatic）音乐，此外，还有电影音乐、动画歌曲、约翰·凯奇（John Cage）的随机技法、嘻哈、电子音乐、乡村和西部音乐、民谣，以及任何你能够叫得出、想得到的音乐类型。一切原有的元素，依然在音乐中绽放。听众依旧能听到布鲁斯的弯音、拉格泰姆的切分

乐句、嘹亮的萨克斯管和装了弱音器的铜管，以及从军鼓演变为带动舞蹈与狂欢之原始律动的大低音鼓。尽管在当代，大部分音乐都已经数字化，远离了真实的世界，坠入比特与字节的国度，爵士乐依旧青睐手动（以及口动）制造出的声响。这么一想，我们距离新奥尔良的音乐根源其实并不远，我们只不过是往这锅大杂烩里加了更多配料。

我认为爵士乐首先出现在新奥尔良并不仅仅是巧合。多年来，我投入了大量的时间和精力去研究促进文化革新以及新艺术运动传播的条件。而爵士乐的诞生，便是研究这些革命如何发生的最佳案例。

统计学家开发出了一套分析工具，用于预测创新思维的传播，无论是在艺术运动、技术革新还是产品推广领域。你也许会感到惊讶，这些数学模型原本是用来预测疾病扩散情况的。说来也怪，就传播方式而言，新艺术形态与瘟疫和流感颇有些类似。艺术与疾病皆 通过传染的形式扩散，二者的传播条件也很像：密集的人口，陆路与水路往来的人群，近期来自各地的高度混杂人口，可以近距离接触的休闲 场所，注重集体活动与集会的文化和环境。对于瘟疫的预防而言，这是噩梦般的环境。然而，也正是这些相同的元素，可以激发出改变世界的艺术革命。

历史上一向不乏此类事例。文艺复兴运动兴起时，黑死病刚刚席卷了佛罗伦萨。1348年，这场可怕的瘟疫夺去了全城的大半人口，而据历史书籍记载，文艺复兴运动正是开始于1350年。这是巧合吗？我认为不是。当我研究吟游诗人的歌曲在西方情歌历史中的影响时，我发现文艺复兴之风大致也是沿着黑死病扩散的路线传遍了欧洲。[11] 还有许多其他的艺术突破也体现出了这一关联。比如，莎士比亚的时代也是瘟疫在英国肆虐的时期：在大文豪出生的前一年，也就是1563年，伦敦四分之一的人口死于瘟疫；同样严峻的灾情在1603年蔓延全城，而《哈姆雷特》正是于同年出版。现在我们所谓的网络文化的病毒式传播，并不仅仅是一种诗意的修辞。

爵士乐也遵循着同样的模式。爵士乐刚诞生的时候，新奥尔良是世界上最肮脏的城市之一。被奉为爵士乐创始人的巴迪·博尔登，在1878年黄热病疫情肆虐新奥尔良全城的前夕，诞生于此地。当时新奥尔良的黑人婴儿死亡率为45%，而非裔美国人的平均寿命仅为36岁。1918年，第一张爵士乐录音发行后不久，流感疫情便开始屠城。舞厅关门停业，街道空无一人，人们要么躲在家里，要么到更卫生的场所

避难。路易斯·阿姆斯特朗后来回忆道：“除我以外，每个人都（得了流感）病倒了。”他当时在路易斯安那州的霍马（Houma）接下了一份演奏乡村舞曲的工作，距离新奥尔良50英里。[12]新奥尔良的先锋贝斯手波普斯·福斯特（Pops Foster）则记得自己曾在脑袋上套着防蚊纱进行演奏。每座城市都需要面对公共卫生问题，但新奥尔良尤其危险，这无疑与进进出出的居民、气候、人口密度，以及当地糟糕的环境卫生有关。

相同的环境因素也催生出了爵士乐。在爵士乐诞生的那个年代，世界上没有哪个城市能像新奥尔良一样，为如此多元化的文化交融提供土壤。在1900年前后，这是孕育爆红的音乐文化现象的绝佳地点。那时候，来到这座城市的旅客，定会注意到它的法国与西班牙文化传统、它与非洲和加勒比海地区的联系，此外，由于它处于密西西比河的枢纽位置，也使得它与美国各地都保持着密切的交流。所有事物都杂糅在一起，一切都在川流不息的流动之中。新奥尔良是一鼎熔炉，坐落在美国社会这个更庞大的熔炉之中。因此，当种种活力四射的文化传统被迫近距离交流，且受到各色各样的影响时，精彩的新混合品定会从中涌现。这一次，爵士乐诞生了。美国黑人从19世纪末、20世纪初新奥尔良这个非凡的音乐生态圈中汲取（并为其补充）灵感，创造出了这一独特的演奏风格。当我们欣赏21世纪的爵士乐时，会发现它可以轻而易举地与拉丁美洲、加勒比海地区的音乐，或是西方古典音乐的严谨结构相互融合。而我们所体会到的，是自爵士乐诞生延续至今的文化交流。

众多音乐风格为爵士乐的诞生做出了贡献，但其中最为重要的是布鲁斯。这令人备感意外，因为当时的美国民众基本上没听说过布鲁斯。1920年，玛米·史密斯（Mamie Smith）录制的《疯狂布鲁斯》（*Crazy Blues*）出人意料地火了起来，向听众介绍了一种过去十年几乎不为人知的新的歌曲风格。这时，唱片业才得知布鲁斯的存在。20世纪初，只有南部腹地（Deep South）的几位专业音乐家和屈指可数的观察家，对这种革命性的音乐风格表现出了浓厚的兴趣。19世纪、20世纪之交，只有为数不多的文献提及了布鲁斯（几乎都是一笔带过，很少详细陈述）。到了1912年，才终于有一些公开发行的歌曲乐谱中体现了布鲁斯与众不同的和声行进。而此时新奥尔良的爵士音乐家，不但听过了布鲁斯，了解了其重要性，更是早已将其放在自己综合性作品中的核心位置。

如今我们对布鲁斯是如此熟悉，乃至我们对它的创新性见怪不怪。很久以前，布鲁斯便超越了美国黑人音乐的范畴，在摇滚乐、乡村音乐、灵魂乐以及其他众多音乐风格中扮演了重要的角色。事实上，当我12岁的儿子加入一个弦乐团去拉中提琴时，他们团演奏的第一批曲子里就有一首12小节的布鲁斯。由此看来，他的经历与数不清的吉他手、键盘手以及其他乐手没什么区别：如今，对于想当乐手的人而言，布鲁斯是学习生涯的出发点。而这可能会传递出一个错误的印象：布鲁斯是一种简单的音乐类型，它适合初学者，算不上什么改变世界的音乐革新。

但是，1900年前后的歌曲与现在的歌曲区别相当大，而布鲁斯中的几乎一切元素都象征着与过去的彻底决裂。布鲁斯歌曲的12小节结构，本身便是一种离经叛道，然而更值得注意的是弯音。这些音时而轻轻摇曳，时而骤然俯冲，就是拒绝服从传统音乐记谱法的束缚。保持音准，在精心标定的音阶音程框架中创作，以及为每首歌曲奠定基础的哆-来-咪-发-唆，在2500年来都是西方音乐引以为傲的成就。但是非洲音乐从来不信这一套：它调动的是无穷无尽的声响，而不是具体的音符。这两种态度看似势不两立，而美国黑人却找到了让它们共存的办法。这种共存首先在宗教音乐、劳工号子与休闲小调里得以体现，最终蔓延至商业音乐的领域中—尤其是布鲁斯。在一首布鲁斯歌曲中，演奏者可以演奏出某个音符，也可以不演奏某个音符，这种音调上的自由深深打动了听众。最令人欣赏的，莫过于它能在协和音与不协和音之间，乃至大调与小调之间大胆转换。这些一度泾渭分明的音景（soundscape），如今在同一乐句中得以共存，音符还是原来的音符，却已不再只是音符。

新奥尔良的音乐家，是如何抢先在音乐出版业和早期的唱片业之前发现这种音乐的呢？此时此刻的布鲁斯，在大城市里鲜有出现。20世纪初，最有可能听到这种音乐的地方，是黑人佃农与农工生活的南部农业区。我有一本20世纪20年代的旧年鉴，里面的一张地图标出了美国黑人的农耕区，与早期布鲁斯音乐家出生地的分布几乎一模一样。也大概是这一时期，杰利·罗尔·莫顿曾回忆道，在新奥尔良花园区的教母家隔壁，住着一位名为玛米·德莎杜内斯（Mamie Desdunes）的女人，她曾唱起这首布鲁斯歌曲：

如果你没有一块，一毛破钱我也要。

没有一块，一毛破钱我也要。

我家男人挨饿，得把他喂饱。[13]

这里我们看到的是一种典型的布鲁斯歌词结构，早期多为人声清唱，极少伴奏，唯一的伴奏乐器往往由演唱者自己演奏。到了后期，无词的纯器乐布鲁斯才普及起来。一段布鲁斯的变奏段中含有三句唱词，每句4小节。（也许我应该说大约4小节：早期的布鲁斯演奏者会全凭心情增减几拍。然而现在你很难见到这种现象了，如今即便是最尊崇传统的布鲁斯乐手，也会严格控制小节数。）开头的唱词被重复一遍后，接着是一句押韵唱词。这三句唱词，每一句通常都会配合器乐的演奏，每4小节最后几拍，则由几个布鲁斯音符填充。

最早的时候，伴奏乐器往往是吉他，但是后来先锋布鲁斯音乐家发明出各种肆无忌惮的新方式来演奏这件乐器。为了创造出布鲁斯独特的弯音，他们会用各种各样古灵精怪的小器件来刮弦，包括刀刃、去掉瓶身并套在指头上的玻璃瓶颈以及抛光的牛骨。他们的目的在于颠覆西方的音阶，并从有品乐器那种自成一格的音符中跳脱出来，探索在这些固定的音高之外，还有什么样的声音。

最早的这一批爵士乐演奏者别具真知灼见，他们意识到这种音乐类型还可以在铜管与簧管乐器上演奏，并以此作为一种喧闹 的新舞曲风格中的关键元素。尽管他们有时会继续将布鲁斯作为声乐来演奏，但这些音乐家也意识到，当它作为器乐时，用铜管代替人声的中心地位，能带来非凡的力量。更为惊人的是，他们还发现那些布鲁斯弯音也能被用在非布鲁斯的歌曲里。事实上，无论是既有的还是即兴的曲子，只要给旋律换上这独特的布鲁斯音调，就能让它们立刻生动起来。在20世纪伊始，这种对音乐的思考意味着巨大的进步，这场文化上的突破与巴黎、伦敦或纽约的音乐厅里所发生的变革一样意义非凡。

不过爵士乐还需要另一块基石才能获得它的魔力，那就是切分。“切分”指的是特意打破音乐的流畅性，常常通过在节拍之间插入强拍节奏来实现。最简单的切分音连小孩子都能学会，他们很快就能跟着《查尔斯登》（*the Charleston*）的节拍打拍子。这首曲子在第2拍与第3拍之间不断加入强拍，在20世纪20年代掀起了一片热舞狂潮。即便是这种十分基本的切分音，也能产生某种催眠般的效果，让音乐的节奏同时具有推动力与分隔感。大人跟孩子一样，也喜欢随着切分的节奏打拍子。切分音能把听众拉向乐池，把舞者引向舞池，即便在现

在这个数码时代，许多乐迷已经开始感到厌倦，觉得所有的乐曲都听过了，一首巧妙运用了切分音的歌依然能借此爬上排行榜。

与布鲁斯不同，19世纪末20世纪初的美国乐迷对于切分音已经很熟悉了。事实上，这种技法最早能追溯到中世纪。几百年来，许多作曲家都使用了各种各样的切分音来为作品增添活力。然而在20世纪初，拉格泰姆作曲家运用切分音之频繁，节奏之精湛，达到了当时的乐迷前所未见的高度。他们对这样的音乐毫无抵抗力，拉格泰姆因此获得了巨大的商业成功。

斯科特·乔普林是最伟大的拉格泰姆作曲家。他最具影响力的作品《枫叶拉格泰姆》（*Maple Leaf Rag*）于1899年发行之后风靡一时，有力地证明了切分音的力量。严格来说，乔普林并不能算是爵士艺术家，但他依旧是爵士乐音乐史上一位关键的先行者。我小时候练习了很多首他的作品，而当我把注意力转向爵士乐时，对拉格泰姆节奏的了解对我助益颇多。（顺带说一下：后来当我参加斯坦福大学钢琴入学考试的时候，评委以为我会弹贝多芬或肖邦的曲子，结果我却弹了《枫叶拉格泰姆》。当时，这样的决定仍然会吓坏音乐教授，这足以证明后来人们的态度改变了多少。虽然我通过了面试，但离场时还是觉得自己违反了某个不成文的规定。）倘若乔普林能活得更久，或许他就会与爵士音乐家产生交集。不过，历史却十分讽刺，首张爵士唱片于1917年发行后没过几天，他便与世长辞。乔普林的一生都在尝试突破拉格泰姆的套路，但在他看来，这就意味着要从古典音乐中汲取灵感，这样才能以新的方式呈现出非裔美国人的作曲方式。就我们所了解的情况而言，他对新奥尔良爵士乐中使用布鲁斯音调与即兴手段去改编拉格泰姆的技法，基本没什么兴趣（也可能是并不了解）。

然而，就算乔普林对爵士乐一无所知，爵士音乐家却晓得乔普林与其他拉格泰姆作曲家是何许人也。杰利·罗尔·莫顿晚年曾为美国国会图书馆录音，展示了如何将乔普林的音乐“爵士化”—他的前后对比令人获益匪浅。音乐中的切分音依然明显，但是手法却更加自然且无拘无束，节奏的流动更加松弛，节拍则更像舞曲。这短短4分钟的音乐，让我们见识到了拉格泰姆的种子如何成长为创造力无限的新奥尔良爵士。

乔普林与莫顿都是钢琴师，而拉格泰姆的革命也主要在琴键上展开。不过在爵士乐兴起之前，一些铜管乐队和其他组合已经开始把拉

格泰姆改编成适合其他乐器演奏的版本。新奥尔良的音乐家充满热情地接纳了拉格泰姆，并预见到，如果将其关键元素运用到其他类型中，将会带来无限潜能。他们开始使用“拉格泰姆化”（ragging）一词，来指代往歌曲中插入大量切分元素的手法。这些歌曲不一定是拉格泰姆，从葬礼挽歌到歌剧咏叹调，任何音乐都能被拉格泰姆化。

是哪位音乐家首次将这些元素结合在一起，创造出爵士乐的呢？据知识渊博的学者说，这位创始人叫巴迪·博尔登，是1877年出生于新奥尔良的美国黑人号手，他演奏的乐器是短号。这种乐器与小号类似，但是体型更为袖珍，音色往往更柔和。然而，绝对没有人会使用“柔和”一词来形容博尔登演奏的音乐。19世纪末20世纪初，他尖锐嘹亮的演奏让他在新奥尔良声名鹊起。而几乎所有资料中都会提到的共同的一点就是他的演奏是多么响亮。然而，我们对此人与其音乐的了解，以及他创造出爵士乐的过程，却仍有大段空白。他的乐队没有任何录音流传下来，很可能所谓的录音根本不存在。一些爵士乐作者收集了关于博尔登生平的二手资料，然而这些资料往往自相矛盾，有些还会被后续的研究推翻。据我们所知，在博尔登惹上官司后，新闻记者才开始对他感兴趣。1906年，他因人身攻击被逮捕，而这起事故可能与他早期的精神疾病有关。次年，他便被关入位于杰克逊的路易斯安纳精神病院，直到1931年去世，享年54岁。他一生中既没接受过采访，也没与任何爵士乐学者有过交流，也许到了临终也不知道自己死后会被誉为20世纪最伟大的音乐改革者之一。

这些传奇故事可信吗？我们生活在一个怀疑一切的时代，一个人单枪匹马发明爵士乐这样的奇谈，无论他是灵光一现还是日积月累，都会遭受质疑。此外，严谨的学者，还能列举出许多人物，曾以各种各样的方式推动了这种精彩的新音乐形式的诞生。即便如此，我依然相信20世纪初的博尔登在新奥尔良做出了某些重大的贡献。老一代可能并不赞同博尔登生平传记中的某些事，然而这位音乐家在普罗大众与音乐同行中赢得的尊重与爱戴，意味着他的确创造出了一种打破常规却令人心醉神迷的新事物。简单来说，有人将他奉为“爵士乐之父”，我绝无异议。

与其他爵士乐迷一样，我很希望能有录音来佐证这一观点。然而，听过博尔登演奏的人所做出的评价，已经可以清晰地揭示出他演奏中的关键成分。“演奏用来跳舞的布鲁斯，巴迪·博尔登是第一人。”生于1874年的贝斯手“老爹”乔治·约瑟夫（Papa John

Joseph）如是说。“他演奏了很多布鲁斯。”生于1887年的彼得·博凯奇（Peter Bocage）这样讲道，他也是一名新奥尔良的短号手。“布鲁斯是他们的保留曲目，抒情布鲁斯。”“他什么曲子都会演奏，其中很多是布鲁斯。”伍登·乔·尼古拉斯（Wooden Joe Nicholas）后来这样评价，这位生于1883年的新奥尔良短号手在博尔登的风格基础上创造出了自己的新风格。他补充道，“他什么都拿来演奏，每一首新发行的曲子都不放过。”与博尔登同年出生的另一位新奥尔良短号手汤姆·艾伯特（Tom Albert）称前者的乐队“是最好的拉格泰姆乐队，带一点儿布鲁斯”。生于1878年的单簧管手阿方斯·皮库（Alphonse Picou），特别提到了博尔登切分曲子的能力，并称“他最擅长拉格泰姆”。不过，这些流传下来的资料中还提到了博尔登的歌喉。事实上，他最有名的曲子《骚臀》（*Funky Butt*）便是一首内容不雅的声乐作品。新奥尔良著名的单簧管手西德尼·贝谢将博尔登的乐队誉为“新奥尔良最佳”，并说道：“如果警察听到你唱那首歌的话，准会把你扔进监狱。”[14]

接下来，我们将进一步了解爵士乐风格的演变，而上述零星的描述给我们的下一步开了个好头。即便是在这种音乐的萌发之时，我们也能在蛛丝马迹中找到爵士乐的核心元素。博尔登与这场音乐革命的其他参与者，从各种音乐风格中汲取灵感，尤其是布鲁斯。他们将布鲁斯的感性与拉格泰姆的节奏活力相结合，并对这两种音乐进行改编，好让铜管以及其他在20世纪初的新奥尔良常见的乐器来演奏。而这一切，都被注入了敢于打破常规的不羁精神与意志力，因此，这种新的风格不会停滞不前，而是始终处于变化与进步之中。即便在一个多世纪后的今天，我们依然能在爵士乐中听到这些元素。毫无疑问，所有正在为爵士乐做出贡献的人，依然是巴迪·博尔登及其新奥尔良同行的传人。

第五章　爵士乐风格的演变

第一张爵士乐唱片于1917年发行，在此之前，这种新的音乐形式鲜为人知。当时，维克多牌留声机（Victrola）的价格相当于普通人一个月的薪酬，年销量只有五十万台，而有报道称，正宗迪克西兰爵士乐队于同一年发行的《马棚布鲁斯》竟卖出了一百万张。几乎在一夜之间，爵士乐一炮而红，从一种小众的地方音乐风格变成了席卷全国的狂潮。

可是，爵士乐迷往往不太愿意庆祝这一里程碑式的事件。正宗迪克西兰爵士乐队是一支以黑人创造的音乐而走红的白人乐队。他们著名的畅销唱片，充斥着用铜管对各种动物的花哨模仿，许多听众觉得这不过是俗不可耐的小花招，并非具有开创性的新艺术形式。然而，这张爵士乐唱片所产生的冲击是毋庸置疑的。它激起的涟漪很快改变了美国商业音乐的格局，为后来无数乐队录制专辑、吸引听众开拓了道路，以至于人们将接下来的十年称为“爵士时代”。

“爵士”一词在音乐家中一直颇有争议。许多人觉得这个词是一种荣耀，而另一些人则认为它含有贬低之意，试图找到其他名称来形容这场音乐革命。我们很难精确地判定，对于首次给这种音乐贴上这个标签的人来说，这个词有着怎样的含义，因此，这一争论变得更为复杂。“爵士”一词首先于1912年出现在加利福尼亚州的一份报纸上，用以形容击球手较难击中的飘忽式投球。在接下来的几年里，这个说法渗入公众的日常用语之中，用来形容任何一种新颖又活跃的文化现象。1913年，一名记者尝试为爵士下个定义，我认为他那长篇大论的释义晦涩得令人恼火，却又完美地描述出了当今爵士乐的精髓。“一个新词，宛如一块新的肌肉，只有在对其的需求存在已久后才会成形”，在一篇名为《“爵士”颂：一个新入词库的未来主义词汇》（*In Praise of “Jazz”, a Futurist Word Which Has Just Joined the Language*）中，欧内斯·J.霍普金斯（Ernest J. Hopkins）如是说。他继续讲道，“然而，这一个发音优美的非凡词汇，却传达出生命、活力、能量、振奋、喜悦、魅力、热情、阳刚、奔放、勇气、幸福—哦，怎么说来着？—爵士。”[15]

在今天的爵士乐中，我们依然能听到“振奋、喜悦、魅力”，但是自爵士时代以来，爵士乐已经发生了天翻地覆的变化。事实上，这种音乐的发展速度是如此迅猛，以至于爵士乐迷往往将自己的喜好固定在某个特定的年代或风格之中。外行人对此备感迷惑，他们不知道1950年的爵士乐与1940年或1930年的爵士乐是不是真的存在很大差别。然而，在20世纪即兴演奏的风潮席卷下，即便是5年的时间，也能发生无穷无尽的变化。1959年，迈尔斯·戴维斯在专辑《几分忧郁》（*Kind of Blue*）中那经典的调式音乐，创造出一种令人耳目一新的氛围，将这种艺术形式引领向一个新的方向。这张专辑展现了爵士即兴演奏如何能通过严格界定的音阶（或调式），创造出早期爵士乐队以和弦为基础的即兴所无法企及的效果。我们先放下《几分忧郁》不谈，去听一下1964年艾伯特·艾勒（Albert Ayler）的《精神统一》（*Spiritual Unity*），你会发现自己身处一场完全不同的革命之中。戴维斯创造出一种全新的方式处理音阶，但仅仅过了5年，艾勒便把调式抛到脑后，转而采用最原始的声音，就连“音符”这个最根本的概念，都因为有所缺失而遭到质疑。不过，同样的道理，要是拿《几分忧郁》和早它5年的专辑（比如克利福德·布朗、马克思·罗奇、阿特·布莱基的经典曲目，甚至戴维斯本人1954年的作品）相比，你就会惊叹在那个年代它所象征的巨大进步。在20世纪中期的爵士乐坛里，这种天翻地覆的变化随处可见。每场革命运动都会引发一场反革命运动，每次突破都会让听众产生疑问：“接下来是什么？”

在这种情况下，每当爵士乐迷碰面时，总会先问对方：“你听什么类型的爵士？”对于这种现象，我丝毫不会感到惊讶。在爵士乐史中的不少关键时刻，爵士乐迷甚至会分裂成敌对的阵营（所谓的爵士之战），一种风格的爱好者会痛斥并嘲弄另一种风格的拥护者。现在看起来，这些争执往往显得过于激进、毫无意义。为什么一个乐迷不能同时喜欢新奥尔良爵士和比波普爵士，既欣赏东海岸乐队又接纳西海岸乐队，乐于接受融合派又不排斥先锋派呢？欣赏一种风格就得无情地排挤另一种风格吗？然而，在一时的激动之下，乐迷（无疑也包括音乐家自己）往往觉得另一阵营所取得的成功都有损于自己的利益，就像体育比赛一样，只有一方能夺得冠军，其他人则沦为失败者之流。但爵士乐根本不是这样，作为音乐爱好者，你应该将网撒得尽可能大，并且留心聆听新的声音与手法，这样才能得到更多乐趣。

幸运的是，这种内讧现在已经不多见了。过去20年来的爵士乐，多样性与多元化态度日渐抬头，对不同风格的包容在音乐史上前所未

见。即便如此，对于一本欣赏指南而言，也不能忽视在过去一个世纪中活跃于不同时期的、迥然不同的爵士乐风格。没错，我喜爱新奥尔良爵士，也喜欢比波普爵士，但在这两种风格中我侧重听的绝对是不同的内容。出于这一考虑，接下来我将献上一份爵士乐主要风格的简明指南，阐明它们的关键特征，并与大家分享在聆听这些不同风格的音乐时，我所留意的品质。

新奥尔良爵士（New Orleans Jazz）

一切皆源于此。即便爵士乐从出现至今已经发生了很大的变化，但这门艺术依然带着新奥尔良先驱者所留下的印记。举个例子：20世纪20年代，路易斯·阿姆斯特朗创造了全新的乐句形式与即兴手法，这些形式和手法至今仍能在世界各地的音乐中听到。其实，他的影响不仅仅局限在爵士乐界，在其他音乐家所创作的不同风格的音乐作品中都有体现。对于阿姆斯特朗在这些音乐家各自的艺术领域中产生的影响，他们中的绝大多数可能浑然不觉，但那些令他们受益无穷的音乐语汇，早在他们出生前便被阿姆斯特朗创造出来了。若是阿姆斯特朗的后人能对这些被借鉴的小点子收版权税，那么他们定能跻身首富之列。

然而，我们需要从被阿姆斯特朗颠覆之前的新奥尔良风格开始讲起。在最早的演出中，这种音乐是团队合作的成果。的确，经典的新奥尔良爵士可能是爵士史上最具团队精神的风格流派。在1925年之前，阿姆斯特朗后来所提倡的英雄式的个人主义，在这种音乐里没有什么地位可言。在早期的爵士乐演奏中，最大的特色就是所有管乐器在对位声部自然来到之时齐声鸣奏，这种交流互让要求每位演奏者既要突出个性，又能融入整体大局之中。

演奏中通常需要三件管乐器。短号（或者小号）在中音区演奏宣誓性的旋律乐句，包含大量的切分音。长号在低音区以强有力的爆发音进行辅助，单簧管在高音区添加装饰性的乐句和爵士味的回应。这三件乐器往往于同时演奏，你也许会觉得，这只会带来难以入耳的噪声，三件管乐器都没有任何约束，能不相互阻碍吗？但不知为何，当技法娴熟的音乐家一起演奏时，这些元素不仅能凝聚到一起，还能绽放出耀眼的火光。

在我看来，这是整个20世纪的音乐发展过程中最为美妙的声音。自这些早期的开创者登场以来，爵士乐一直在不断变化，有人断言这是一种进步。不管怎样，爵士乐自那以后无疑变得更为复杂，但是与在新奥尔良首次出现时相比，我绝对不敢断言，爵士乐中的愉悦与激情更胜以往。这让我想到了一个词—“非理性繁荣”（Irrational exuberance），美国联邦储备委员会主席艾伦·格林斯潘（Alan Greenspan）用来形容股票市场过热的术语。顺便一提，他曾经是一名爵士萨克斯管乐手。[16]但是，在我看来，这个术语应该用以描述新奥尔良的爵士乐。

然而从最开始起，爵士乐便表现出一种别具创造性的张力。你每时每刻几乎都能听到音乐家在努力寻求平衡，他们既要彰显自己的个性，开发出有特色的独奏，又要服从于集体的约束。20世纪20年代中期，路易斯·阿姆斯特朗打破了这一平衡。你可以比较一下1923年金·奥利弗的克里奥尔乐队（King Oliver’s Creole Band）的录音和1928年阿姆斯特朗在《西区布鲁斯》中的小号演奏，阿姆斯特朗在克里奥尔乐队中演奏时绝大部分时间都十分收敛，与乐队融为一体，而在《西区布鲁斯》中，他那粗犷艳丽的小号如烟火般绽放。短短五年里，爵士乐从一项强调平衡的团队活动，演变成独奏者张扬自我的舞台，从此一去不回头。即便是现代的乐队演奏新奥尔良风格的爵士乐时，也会为每个独奏者留下充足的空间。

听音乐的时候，我发现探察不同音乐家如何处理这种创造性的张力特别有趣。在第三章里，我们研究过杰利·罗尔·莫顿的作品。莫顿是一名不折不扣的形式主义者，至少在自由随性的爵士世界中算是最严谨的一位。他允许自己的乐手表演独奏，但表现空间很小，乐队成员的个性特色要服从于演奏的整体风格。而路易斯·阿姆斯特朗为数众多的追随者则完全相反，他们效仿他的个人主义风格，并使其成为爵士乐的规范。

20世纪20年代晚期，阿姆斯特朗的才华更是大展锋芒，以至于听众可能会被此诱导，只关注他这一时期的先锋性曲目。想要认真学习爵士乐的人自然应该关注这些曲子，在本书后面的内容中我们也会再一次讨论到。然而，如果不去深入研究早期的录音，你既没法真正体会阿姆斯特朗的突破，也不可能抓住在第一次世界大战之后横扫美国乐坛的爵士革命之本质。若按年代回顾爵士乐的历史，我认为可以从金·奥利弗的《吸盘嘴布鲁斯》和《雀跃的摩尔》（*Froggie Moore*）

开始，这两首曲子皆录制于1923年。在《吸盘嘴布鲁斯》中，奥利弗献上了一段被广为传颂的短号独奏，而在《雀跃的摩尔》中，他则让徒弟阿姆斯特朗担任独奏。在这两首曲子里，即兴演奏依然与其他乐器的声音相互融合。在这个年代，爵士大部分时候仍是集体的成果。

现在，我们拿这些曲子跟路易斯·阿姆斯特朗1927年的《傻瓜布鲁斯》或1928年的《西区布鲁斯》比较一下。还记得我说过爵士乐革命大概每5年发生一次吗？眼前就是一个完美的例子。到了20世纪20年代晚期，我们已经来到了爵士乐独奏乐手的英雄时代。此时，路易斯·阿姆斯特朗在即兴演奏中的创造力和表达音乐理念时的从容程度，都远远超越了任何一位同行。新奥尔良风格的关键元素仍然存在，我们偶尔还能听见三把管乐器对位演奏的“非理性繁荣”，但是绝大部分的演奏都以个人独奏为中心。说得更直白一点儿，阿姆斯特朗事实上是带着所有人，与他一起进入了一个新的世界。人们逐渐开始把能否进行即兴领奏作为对乐队领班，甚至伴奏乐手的评判标准。

到了20世纪末，这一转变已经完成。也正是在这一时期，爵士乐远远传播到了它的诞生地新奥尔良以外的地方。它成了风靡全国的现象级事件，并晋升为可以代表一个时代的音乐，这个时代就是F.斯科特·菲茨杰拉德（F. Scott Fitzgerald）所称的爵士时代。此时，这种音乐已经盛行于芝加哥、纽约等美国的主要城市。在每个新的环境中，爵士乐都能聚集起一群当地的爱好者，它既是一种艺术形式，又是一种商业活动。尽管爵士乐不会停滞不前—它注定要继续发展并超越新奥尔良先驱者的风格—许多乐迷却依然对早期的爵士乐青睐有加。

[新奥尔良爵士] 推荐曲目

路易斯·阿姆斯特朗，《烦躁不安》（*Heebie Jeebies*），1926年2月26日

路易斯·阿姆斯特朗，《傻瓜布鲁斯》（*Potato Head Blues*），1927年5月10日

路易斯·阿姆斯特朗，《带着烧烤大步走》（*Struttin’ with Some Barbecue*），1927年12月9日

路易斯·阿姆斯特朗，《西区布鲁斯》（*West End Blues*），1928年6月28日

西德尼·贝谢，《寻得新欢》（*I’ve Found a New Baby*），1932年9月15日

西德尼·贝谢，《野猫布鲁斯》（*Wild Cat Blues*），1923年6月30日

约翰尼·多兹（Johnny Dodds），《帕迪杜街布鲁斯》（*Perdido Street Blues*），1926年7月13日

弗雷迪·凯帕德（Freddie Keppard），《牲棚大步走》（*Stock Yards Strut*），1926年9月

杰利·罗尔·莫顿，《黑人扭摆跺脚舞》（*Black Bottom Stomp*），1926年9月15日

杰利·罗尔·莫顿，《人行道布鲁斯》（*Sidewalk Blues*），1926年9月21日

金·奥利弗，《吸盘嘴布鲁斯》（*Dipper Mouth Blues*），1923年4月6日

金·奥利弗，《雀跃的摩尔》（*Froggie Moore*），1923年4月6日

正宗迪克西兰爵士乐队，《马棚布鲁斯》（*Livery Stable Blues*），1917年2月26日

芝加哥爵士（Chicago Jazz）

芝加哥爵士吸收了大量新奥尔良风格中的元素。这并不奇怪，因为20世纪20年代时，许多顶尖的新奥尔良爵士音乐家相继移居芝加哥，在那里，有不少中西部的乐手正在认真研究并模仿他们的技法和歌曲，从这些楷模身上汲取灵感，同时也将自己标志性的音乐元素融入其中，从而拓展了爵士乐的格局。

在这个新的环境中，音乐的织体（texture）逐渐发生了变化。在芝加哥爵士乐队里，萨克斯管出现的频率不断增加，时不时会替代长号，为乐器的音色质感赋予了更高的凝聚力。但即使乐队编入了长号，它也不再是音乐行进中的节奏支柱，而是担任起旋律乐器的角色。在芝加哥，单簧管的作用也发生了变化。它在新奥尔良爵士中只是装饰性的角色，现在却演奏起了更为流畅、带有切分音的动机（motif）。单簧管乐手常常会成为乐队的明星领班或万人爱戴的独奏乐手—这样的声望在早期的新奥尔良爵士中十分罕见。这十年里，班卓琴的地位被吉他取代；在大部分爵士乐队中，大号不复存在，而它的角色则由低音提琴接替。

由此产生的声音更加流畅，但也增添了一种华丽而躁动的特质，在底层的脉动之中尤为明显。新奥尔良风格的鼓会保持稳定的节奏，但芝加哥的乐队则会故意打断节奏的行进。比如，在歌曲的下一段落开始前，钹音和低音鼓的重击会敲响最后一拍，这个技法被称为“爆炸”（the explosion）。这种“骤燃（Flare-up）”也会在一个段落的结尾出现：此时管乐声部保持一个和声长音，鼓手暂停片刻，然后

再猛然冲回喧嚣之中。你常常会听到乐队进入一段短暂的曳步节奏，以此来增添音效的多样性，有时候，鼓手会在一段变奏段结束之前开始大力强化弱拍（backbeat）。打击乐依旧支撑着乐队的管乐声部，但同时也会突然给它们当头一棒—这种观念的转变依然在现代的爵士乐世界中回荡。

更惊人的一项转变是，早期新奥尔良音乐中的两拍节奏逐渐转变为更为现代的四拍节奏。你可以将1923年金·奥利弗的录音和1927年雷德·麦肯齐（Red Mckenzie）、埃迪·康登的芝加哥组合（Eddie Condon Chicagoans）的录音进行比较，感受一下爵士乐节奏中这一细微却关键的改变。这种顺滑的4∣4拍在接下来的十年里变得愈发流行，特别是在20世纪30年代崛起的、摇摆起来更从容不迫的堪萨斯城爵士（下文会谈到）中尤为突出。芝加哥爵士介于这两种音乐类型之间：它依然带着一丝从军乐队和拉格泰姆中传承而来的那“嗡吧-嗡吧”的大步前进的律动感，但这种往复摇摆的节奏却远没有早期新奥尔良爵士乐来得显著。音乐家对摇摆的精髓显然有了新的看法，因此音乐开始在一段段四拍节奏中昂首挺胸地行进起来。

虽然这一时期的芝加哥爵士音乐家演奏的许多曲目与新奥尔良乐手青睐的曲目别无二致，但他们与这些先驱者之间也有着明显的不同。你依然能够在芝加哥爵士乐中听到12小节的布鲁斯，但频率远远低于新奥尔良的爵士乐。取而代之的是，职业作曲人所创作的商业歌曲开始成为爵士乐曲目—考虑到当时顶尖的作曲家欣然接受了爵士乐，并为这种新的音乐类型量身定制歌曲，这也许就不足为奇了。整体而言，爵士乐与流行乐开始融合，迫使音乐家想方设法将摇摆和切分的特质注入到一系列的音乐类型之中，比如猎奇小调、社交舞曲和浪漫情歌。

这一时期最大的突破是慢板爵士抒情曲的诞生。在此之前，除了少量的慢板布鲁斯，爵士乐一直是打着响指、踩着拍子的音乐。绝大部分的乐曲速度都是中等偏快的，但与其说是冲刺，不如说是小跑—要到20世纪40年代我们才会在爵士乐里听到快得离谱的曲子—然而，爵士乐中蕴含的活力也足以让听众兴致盎然，跟着音乐摇摆起来。将爵士乐变得浪漫慵懒的奇思妙想可谓前所未有，而这一创新却不是来自新奥尔良，而是源自美国中西部。

这种低调的新风气首次引起人们的注意，是在比克斯·贝德贝克（Bix Beiderecke）的录音中。贝德贝克是一名娃娃脸短号手，他于

1903年出生在艾奥瓦州的达文波特市。即便上了年纪以后，他看起来还是像拉斐尔油画中的小天使一样。当贝德贝克还是森林湖学院（Lake Forest Academy）的一名高中生时，便已经成为芝加哥的一名爵士乐手，不久之后便在乐迷和同行中赢得了赞誉。作为一位自学成才的音乐家，贝德贝克凭借低回婉转的号声，为爵士乐带来了更加抒情的韵味。在看完一场贝德贝克的演奏之后，路易斯·阿姆斯特朗回忆道："不得不说，那些漂亮的音符直击我心。"[17]在《弗吉尼亚我来了》（*I'm Coming Virginia*）和《唱首布鲁斯》（*Singin' the Blues*）等录音中，贝德贝克与萨克斯管乐手弗兰基·特朗鲍尔（Frankie Trumbauer）联手创造出一种更放松的爵士即兴手法—这种冷暖结合的新方式对后来的许多音乐家都产生了影响。

许多著名的芝加哥音乐家都是欧洲移民的后代，他们为爵士乐添加了自己别具特色的民族元素。在本尼·古德曼（Benny Goodman）和其他犹太裔音乐家的小调歌曲中，我们能听到克莱兹默（klezmer）音乐的痕迹。小提琴手乔·韦尼蒂（Joe Venuti）和吉他手埃迪·兰（Eddie Lang，原名Salvatore Massaro）在雕琢个人爵士风格时融入了意大利弦乐中的元素。歌手宾·克罗斯比（Bing Crosby）与比克斯·贝德贝克在保罗·怀特曼（Paul Whiteman）乐队中同台演奏时，开启了自己的超级巨星生涯，而他那质朴的嗓音，清晰地体现出了他的爱尔兰裔背景。这些艺术家在汲取既有爵士语汇的同时，还为其添加了新的特色。

在继续介绍下一个类型之前，我必须指出，"芝加哥爵士"这一说法可能会让人产生误解。尽管这些艺术家每个人都与这座风之城多少有些联系，但大部分人都是从全国各地汇聚于此，有些人还是在纽约、加利福尼亚州或其他地方取得的成功。然而，将芝加哥称为这场运动的枢纽，当之无愧。在这里，爵士先锋激励了形形色色的年轻音乐家，并将这种激情四射的音乐转变成美国的主流现象。无论城市有多大，也容不下这么激动人心的事物。20世纪20年代，多种不同的力量在芝加哥相互促进、相互激荡，这在很大程度上使这种音乐得以迅速传播到全国各地，并在不久之后传遍世界。

[芝加哥爵士] 推荐曲目

比克斯·贝德贝克与弗兰基·特朗鲍尔，《弗吉尼亚我来了》（*I'm Coming Virginia*），1927年5月13日

比克斯·贝德贝克与弗兰基·特朗鲍尔，《唱首布鲁斯》（*Singin’ the Blues*），1927年2月4日

比克斯·贝德贝克与宾·克罗斯比，《密西西比的泥泞》（*Mississippi Mud*），1928年1月20日

芝加哥节奏之王（Chicago Rhythm Kings），《寻得新欢》（*I’ve Found a New Baby*），1928年4月4日

埃迪·康登（Eddie Condon）与弗兰克·泰切曼彻（Frank Teschemacher），《印第安纳》（*Indiana*），1928年7月28日

埃迪·兰与乔·韦尼蒂，《弦上的布鲁斯》（*Stringin’ the Blues*），1926年11月8日

麦肯齐与康顿之芝加哥乐队（McKenzie and Condon Chicagoans），《无人怜爱》（*Nobody’s Sweetheart*），1927年12月16日

皮·威·拉塞尔（Pee Wee Russell）与杰克·蒂加登（Jack Teagarden），《贝森街布鲁斯》（*Basin Street Blues*），1929年6月11日

哈莱姆跨奏（Harlem Stride）

长久以来，纽约一直是一块吸引新事物的磁石，瓦玉集糅，而在新奥尔良与芝加哥壮大起来的爵士乐，很快就在这个新环境中找到了接纳自己的听众。不过，曼哈顿也对它的革新发展做出了自己的贡献，尤其是哈莱姆区。20世纪上半叶，这里为美国黑人音乐的关键发展提供了跳板。

哈莱姆跨奏钢琴，有时被简称为“跨奏”，这是爵士乐史上最为独立的、最具个人特质的演奏风格。爵士乐中的其他革命，一概在乐队中诞生。要想朝着新方向前进，乐队的成员需要齐心协力，进行创造性的交流互让。即便是最伟大的爵士英雄阿姆斯特朗，也总是在乐队里演奏。但是，哈莱姆跨奏却是一种全然不同的声音，这是一种绚丽华美的钢琴风格，除了钢琴师十根灵巧的手指，无须他物。

跨奏风格的起源，可以追溯到20世纪初席卷美国的拉格泰姆钢琴狂潮。跨奏音乐家采取了与拉格泰姆相似的灵活奔放的手法来演奏钢琴。在哈莱姆跨奏中，左手往往负责打拍子，同时还会在键盘的中、低音部来回“跨步”，毫不停歇。在每小节的第1拍与第3拍上，左手往往会在低音部奏出一个八度音或十度音，再跳到中音部弹奏一个相关的和弦。右手则与拉格泰姆一样，在拍子之间加入切分音，并奏出旋律、装饰音和即兴段落—当时在一支典型的爵士乐队中，这些都归

管乐负责。由此诞生的是一种生机勃勃的音乐，它不但结合了拉格泰姆的套路与20世纪20至30年代的新技法，还从当时的一些古典乐和新拉格泰姆乐曲中借鉴了部分元素作为调剂。

你还可以随心加入其他乐器，尽管几乎没有这个必要：以这种方式演奏时，钢琴便是聚会上的灵魂，这是一个独立自主的音乐宇宙，持续不断的背景节奏与处处绽放的音乐火花应有尽有。跨奏钢琴的确在不少节庆聚会上调动了现场气氛，例如大萧条时期在哈莱姆区流行的“筹租聚会”，邻居们支付入场费前来参加狂欢，所得的款项用于打发房东，支付一个月的房租。你可以从跨奏钢琴的演奏中听出这种环境所产生的影响，这种音乐趣味十足、曲风华丽，有着精湛的音乐技巧，又能为舞者提供强烈的节拍。

这一风格著名的演奏者也像音乐一样绚丽，当评论家提到“哈莱姆跨奏风格”时，他们所指的不仅是音乐，还可能包括焦点人物光彩夺目的打扮和热情奔放的举止。其中最为人熟知的是胖子沃勒，他可谓20世纪上半叶技巧最高超的音乐家之一。即便在他引吭高歌时，你也无法忽视他高超的琴技。沃勒有时会从古典乐的印象派元素中取材，有时会凭借一首精雕细琢的流行歌而大受欢迎，然而跨奏一直是他的音乐中心—在《毒蛇慢舞》（*Viper's Drag*）和《鳄鱼爬行》（*Alligator Crawl*）这类钢琴独奏曲目中尤为突出。

跨奏钢琴是一个竞争激烈的领域，沃勒名利双收，因此也引来了不少竞争对手。绰号“雄狮”的威利·史密斯（Willie “The Lion” Smith）就是一位天不怕地不怕的高手—艾灵顿公爵称他“内心深处是一名角斗士”。如果有谁打算挑战雄狮的话，那就得“当场证明自己的本事，你得坐在钢琴前，把自己的能耐都施展出来”。史密斯则会在对手周围走来走去，大口抽着雪茄，若是在演奏中察觉到一丝软弱或犹豫，他便会开始破口大骂，骂完之后，往往会跟着一句轻蔑的“起来，我给你示范一下该怎么来”。[18]还有许多同样才华横溢的钢琴师，比如詹姆斯·P.约翰逊（James P. Johnson）、唐纳德·兰伯特（Donald Lambert）、勒基·罗伯茨（Luckey Roberts）以及像艾灵顿公爵那样的后起之秀，也会对前来挑战的人大发脾气。他们称这一运动为哈莱姆学校，不少学子在这里获益匪浅。无论是气氛友好的交流还是针锋相对的竞争，都会激发参与者拿出他们的拿手绝活，留下大量里程碑式的作品，为美国键盘音乐的发展做出经久不衰的贡献。

钢琴师阿特·塔特姆（Art Tatum）是这一流派中的顶尖人物，但也是最有争议的一位。他是一名技法精湛的大师，对爵士钢琴的见解与技艺无人能及，弹奏手法也有牢固的跨奏钢琴基础。然而，在此基础上，塔特姆还从19世纪末和20世纪初的音乐中广泛汲取灵感，构建出巴洛克式的上层结构。在跨奏的“嗡吧”效果之余，塔特姆还会加入其他元素，从欢腾的布基-乌基到李斯特狂想曲式的华丽音符不一而足。即便到了21世纪以后，也没有多少即兴钢琴师能够全盘吸收这位超凡艺术家为爵士语汇增添的技法。但别指望从塔特姆身上听到最为纯粹的跨奏钢琴—如果你想更好地了解哈莱姆学校的精华，还是得去听“雄狮”威利或勒基·罗伯茨。不过，塔特姆仍然值得关注，没人能像他一样，通过这种生机勃勃、雄壮有力的声音，展现出美国钢琴风格的宏观图景，这样的音乐不输当时的音乐厅或音乐院校里的任何作品。

[哈莱姆跨奏] 推荐曲目

艾灵顿公爵，《黑美人》（*Black Beauty*），1928年10月1日

詹姆斯·P.约翰逊，《卡罗莱纳的呐喊》（*Carolina Shout*），1921年10月18日

勒基·罗伯茨，《尼罗河的涟漪》（*Ripples of the Nile*），1946年5月21日

“雄狮”威利·史密斯，《开溜》（*Sneakaway*），1939年1月10日

阿特·塔特姆，《我知你已懂》（*I Know That You Know*），1949年4月2日

阿特·塔特姆，《动人的乔治亚·布朗》（*Sweet Georgia Brown*），1941年9月16日

阿特·塔特姆，《鸳鸯茶》（*Tea for Two*），1933年3月21日

胖子沃勒，《鳄鱼爬行》（*Alligator Crawl*），1934年11月16日

胖子沃勒，《戴娜》（*Dinah*），1935年6月6日

胖子沃勒，《毒蛇慢舞》（*Viper's Drag*），1934年11月16日

堪萨斯城爵士（Kansas City Jazz）

当喧闹的早期爵士乐传遍美国的时候，一种不同的音乐风格正在美国腹地初露头角，这场新运动的枢纽，便是堪萨斯城。与他们的前辈一样，20世纪30年代堪萨斯城的爵士乐队同样凭借引人入胜的摇摆感将舞者吸引到舞池中，然而此时的节奏行进多了一分细腻，少了一

丝癫狂。独奏更具流动性，尽管切分不减，却更加注重旋律的发展，并敢于走平实路线。尽管这依然是一种活泼奔放的音乐，但在这种表现形式中，却散发出一种怡人的安逸之感，可谓无忧无虑。在大萧条时期，淡定（laid-back）一词尚未诞生，如果当时已经出现，也许会被拿来形容这一场新爵士运动。

为了营造出这种效果，乐队里的每种乐器都需要做出调整。你可以听听贝西伯爵乐队的常驻成员—鼓手乔·琼斯（Jo Jones）的演奏，欣赏一番爵士鼓从早期在乐队里墨守成规地打拍子到此时所发生的变化。节拍从原本的小军鼓和低音鼓转移到踩镲（high-hat）上，呈现出迷人的效果。（不久之后，节拍变得更加微弱，因为20世纪40年代时，鼓手们发现他们凭借吊钹便能带动整个乐队。）韵律虽延绵不断，却更加发散，没有过去那么激昂。琼斯有时甚至会放下鼓槌，用鼓刷演奏，创造出一种温和的节奏动感，这对早期爵士音乐家而言是前所未闻的。

在堪萨斯城的乐队中，低音贝斯变得越发有力，仿佛是在弥补爵士鼓的改变。听听贝斯手沃特尔·佩奇（Walter Page）洪亮的演奏，瞧瞧他是如何通过一小节四拍的行进旋律线驱动乐队演奏的。这种由贝斯和鼓所提供的节奏缓冲解放了爵士钢琴师，他们不再需要弹奏那么多音符。没人能比贝西伯爵更深切地意识到钢琴在这方面的新潜能。此时他已开始利用钢琴的叮咚之声来插科打诨，时而呈现出清脆的节奏旁白，时而干脆陷入沉默—他更倾向于这样照应节拍，而不是鲜花着锦。

在节奏声部发生变化的同时，管乐的角色也随之不同了。你甚至可以说，这自信满满的推动力承托起管乐独奏，帮助其解开了枷锁。管乐组可以选择大力摇摆，也可以飘浮在节拍之外。若他们想温和地演奏，那么伴奏会应声迁就，若他们想带动气氛，朝舞池中的顾客咆哮一番，伴奏也会照样跟随。

在这个新的环境中，爵士乐的传统元素仍然存在，只是被巧妙地改良了一番。布鲁斯仍然是堪萨斯城爵士中的核心元素，但与巴迪·博尔登和金·奥利弗那时相比，更加精雕细琢。这种音乐中的布鲁斯流畅而诱人，也许没有早期的音乐那么咄咄逼人，却更符合大众的胃口。从2拍到4拍的节奏转变在芝加哥爵士中便有萌芽，在20世纪30年代的堪萨斯城乐队中更是达到了顶峰。随着乐句和节奏的展开，你还能听到音乐以4小节为单位行进。节拍依旧连绵不断，音乐也依旧让人

欣然随之起舞，却更为轻快。堪萨斯城爵士的魅力所在，便是这种漫不经心的紧凑感。

乐队领班本尼·莫藤（Bennie Moten）很可能是这一运动的引领者：他于1932年12月为胜利（Victor）唱片公司录制的唱片可以说是堪萨斯城新声响的经典范例。然而，1935年4月，一场失败的扁桃体切除手术夺去了莫藤的生命。他乐队中的不少音乐家都加入了钢琴师贝西伯爵组建的新乐队。在接下来的一年里，贝西伯爵把他的乐队带到了芝加哥和纽约，并开始为迪卡（Decca）唱片公司录制唱片。此时，堪萨斯城爵士已经不再是一种地区风格了，它开始对全美各地的爵士乐队产生影响。从多个不同的角度来看，它都为20世纪30年代晚期的摇摆时代以及40年代大获成功的爵士大乐队奠定了基础。

贝西伯爵声名大振，他的次中音萨克斯管乐手莱斯特·杨同样值得肯定，因为在20世纪30年代末，他重新定义了爵士乐。杨的演奏，几乎从每个方面看都不同于传统。他的萨克斯管音色比同时期的音乐家都要来得流畅，他的乐句更多是构建于旋律感的基础之上，而不受切分驱使。这些特立独行之举，一开始遭到了同行的嘲弄，最终却成为美国爵士乐的主流。从某种程度上讲，杨是爵士乐历史上一位承前启后的人物—他是连接贝德贝克、特朗鲍尔的爵士浪漫主义与20世纪50年代大热的冷静爵士之间的一环。但这一定义对杨来说有些不公，因为除了对未来的影响，他在当时的成就也应受到赞美。即便他能演奏出纤巧精细之美（特别是和歌手比莉·哈乐黛合作时），他的音乐仍带有一种稳重的阳刚之气，因此，在那个年代的即兴演奏会（jam session）上，他是一名令人望而生畏的对手。

审视堪萨斯城爵士最佳的角度，可能是其对爵士乐语汇以及情感范围的扩充。它能亲密无间也能兴高采烈，能活泼跳跃也能布鲁斯味十足，能浪漫也能前卫，它能促进社交、带来欢乐，却不会不修边幅。也难怪在此之后，直到第二次世界大战爆发之前的若干年间，摇摆的大乐队爵士之声统领了商业音乐领域，并被举国上下所热爱。

[堪萨斯城爵士] 推荐曲目

贝西伯爵，《林边欢跃》（*Jumpin’ at the Woodside*），1938年8月22日

贝西伯爵与莱斯特·杨，《乖巧姑娘》（*Oh, Lady Be Good*），1936年10月9日

贝西伯爵，《一点跳》（*One O’Clock Jump*），1937年7月7日

比莉·哈乐黛与莱斯特·杨，《无法生活》（*I Can't Get Started*），1938年9月15日

堪萨斯城七人组 （Kansas City Seven）与莱斯特·杨，《莱斯特跳进来》（*Lester Leaps In*），1939年9月5日

堪萨斯城六人组 （Kansas City Six）与莱斯特·杨，《想要一位好姑娘》（*I Want a Little Girl*），1938年9月27日

安迪·科克（Andy Kirk）与玛丽·卢·威廉斯（Mary Lou Williams），《大摇大摆》（*Walkin' and Swingin'*），1936年3月2日

杰伊·麦克沙恩（Jay McShann），《忏悔布鲁斯》（*Confessin' the Blues*）， 1941年4月30日

本尼·莫藤，《莫藤摇摆》（*Moten Swing*），1932年12月13日

玛丽·卢·威廉斯，《利落速弹》（*Clean Pickin'*），1936年3月11日

大乐队与摇摆时代（Big Bands and the Swing Era）

在20世纪20年代这十年间，一批具有前瞻性的爵士领班探索了各式各样的技法，使用更大型的乐队来演奏爵士乐。领班们没有使用孤立的小号、长号或萨克斯管声部线，而是将这些乐器一起展现出来—每种乐器在一场演出乃至一首歌曲里，都能担任多种角色。每组乐器声部时而演奏旋律，时而演奏里弗音型（简单的重复句式），时而在和声中相互交融。它们要么衬托独奏者的演奏，要么与其他乐器声部交流互让。在这扩大编制的乐团里，单个成员仍然有机会进行即兴演奏（这种自发创造力永远是爵士乐艺术家的标签），但这一时期的专业乐团成员在演奏原创音乐或熟悉作品的新编配时，都要会读乐谱并与其他成员一同合作。

你可以将这一过程视作真正的爵士管弦乐团的形成过程，爵士管弦乐团相当于古典音乐世界里的交响乐团。一批高瞻远瞩的作曲兼编曲家在这个过程中扮演了关键的角色。有一些人，比如艾灵顿公爵，成了世界乐坛上的明星级人物；另一些人，比如弗莱彻·亨德森（Fletcher Henderson）、唐·雷德曼（Don Redman）和本尼·卡特（Benny Carter），则是小有名气的领班，还在各种场合担任自由作曲兼编曲家来谋生。还有一些人，包括比利·斯特雷霍恩（Billy Strayhorn）、比尔·查尔斯（Bill Challis）和西·奥利弗（Sy Oliver），几乎始终在幕后工作。但是他们所产生的影响，不应以他们的名声来衡量，而该通过欣赏当时的录音来评判。这些录音记录着

爵士乐从一种难以用乐谱记录的、自发随性的音乐，发展成一种由庞大乐队演奏的系统性的、精致的管弦乐。

发明大乐队的并不是本尼·古德曼，艾灵顿公爵、贝西伯爵和弗莱彻·亨德森等人为他后来的成功奠定了基础。然而，在把火热的大乐队爵士乐带到美国主流文化的过程中，古德曼确实是关键的推动者。1935年8月21日，他在洛杉矶帕洛玛舞厅（Palomar Ballroom）中的演出，常常被认为是摇摆时代的开端。当晚乐迷热烈的反响（与乐队早期在全国巡演中不温不火的反应有着巨大的反差），标志着这位领班在事业上的转折，也让娱乐产业大亨意识到这种火热奔放的舞曲风格富含商业潜力。很快，无论是在收音机和留声机里还是在电影中，抑或是在全美无数的歌舞厅和夜总会的演奏现场，处处都能听到摇摆爵士。

在引导你聆听这一风格的音乐时，我固然能像许多前人一样，强调它的艺术造诣和历史地位，但我也要请各位记住一点：在当时它也是最时髦最流行的商业音乐。艾灵顿公爵跟本尼·古德曼这些艺术家创作出了丰满复杂的音乐杰作，并不值得惊讶，令人感到不可思议的是，他们在做到这一点的同时竟然还卖出了几百万张唱片，并且主宰了如今我们所说的流行文化。当你聆听20世纪30年代和40年代大乐队的音乐时，要留心观察这些艺术家通过什么样的手段取得了这种微妙的平衡。

在第二次世界大战爆发前夕，美国最受瞩目的音乐家阿蒂·肖（Artie Shaw）展示出了这种新风格中与生俱来的张力。肖有不少作品的复杂程度在美国流行音乐史上可谓数一数二，并在当时引起了不小的轰动。比如， 像《星尘》（*Star Dust*）那样旋律旋转跳跃而充满神秘感的作品，或是像 《跳起比根舞》（*Begin the Beguine*）那种含有108个小节的乐曲。不过，他也能通过简单的里弗音型小曲或像《躁怒》（*Frenesí*）这种异域拉丁风情的曲子赢得舞者的欢心。《躁怒》本是肖在墨西哥旅居时偶然听到的一首无名歌曲，后来他将其改编，成为摇摆时代最为轰动的曲目之一。在这一时期，肖与弦乐四重奏一同演出，本尼·古德曼委任了贝拉·巴尔托克（Béla Bartók）和阿伦·科普兰（Aaron Copland）进行创作，艾灵顿公爵则在卡内基音乐厅呈现了一部野心勃勃的爵士组曲《黑色、棕色与米色》，无论哪种情形，都不显得突兀，公众对此照单全收。关于这一点，还有个绝妙的证明，你可以在网络上看看1938年贝西伯爵在兰德尔岛

（Randall's island）的演出视频，你会惊讶于一众听众均被严肃的爵士管弦乐团所迷倒，人数之多不亚于伍德斯托克音乐节。

在美国音乐的历史上，大众的商业音乐和音乐厅的高雅作品之间的分界线，没有哪一刻能如此时一般灵活，两者间的互动也从未如此惊人。你能想象一名现代流行巨星，能同本尼·古德曼一样不费吹灰之力，便将莫扎特（Mozart）的单簧管协奏曲作为额外曲目吗？一支现代的流行乐队，能像伍迪·赫尔曼（Woody Herman）的群乐队（Herd）演奏《乌木协奏曲》（*Ebony Concerto*）一样，在卡内基音乐厅里演奏斯特拉文斯基（Stravinsky）的作品吗？别指望贾斯汀·比伯或泰勒·斯威夫特（Taylor Swift）会做出这样的尝试。

这是美国流行音乐史上一个辉煌的时刻。当然了，它没能延续下去。在第二次世界大战结束前，这个黄金年代便已经进入了尾声。20世纪40年代期间，基于里弗音型的时髦舞曲和浪漫的抒情歌曲主导了大乐队的曲目。格伦·米勒（Glenn Miller）、汤米·多尔西（Tommy Dorsey）以及其他专攻这一风格的领班，在摇摆的爵士乐与朗朗上口的流行乐之间找到了折中点。到了20世纪50年代，多尔西乐队的弗兰克·辛纳屈能够声名鹊起，成为最出色的流行乐歌手，绝非巧合。如果米勒没有在1944年的英吉利海峡空难事故中丧生的话，那么当20世纪50年代的乐迷开始寻求更简洁悦耳的精神食粮时，他定能轻而易举地做出这一转变以迎合大众的需求。然而，大部分爵士乐队领班都没有这般适应力，因此没有多少摇摆大乐队能够坚持到20世纪50年代，享受那时的和平与繁荣，大部分大乐队要么解散，要么裁员。自彼时起，爵士乐和流行乐继续分道扬镳，留下一道难以逾越的鸿沟，只有区区几次例外。然而，摇摆时代却证明了，这两种音乐类型曾有过短暂的重合。

即便是在大乐队狂潮的顶峰时刻，小型组合在爵士乐界照样盛行。流行的管弦乐团通过取悦舞者而兴盛，而小型的爵士乐队则往往在夜总会中表演，听众在此能够闲坐畅饮，而不是跟着节拍载歌载舞。此外，这些爵士乐组合更注重即兴演奏，对于展现独奏技巧的乐手而言，小型组合正是其理想的舞台。歌舞厅乐队中必不可少的外表出众的歌手，在小型乐队中却往往难觅其踪。这样的音乐似乎难以获得商业成功，然而在那个爵士乐融入了美国日常生活的年代里，有远见的小型乐队依旧能不时推出畅销之作，并赢得大批追随者。科尔曼·霍金斯录制于1939年的《全心全意》（*Body and Soul*）不仅被爵士

音乐家反复研究，更是自动点唱机上的大热门。本尼·古德曼往往会在演出中插入复杂的小乐队作品作为过场，而他与鼓手吉恩·克鲁帕（Gene Krupa）和非裔美国钢琴家特迪·威尔逊（Teddy Wilson）组成的三重奏组合，不但为摇摆时代的听众带来了听觉上的享受，更是打破了娱乐产业中种族之间的隔阂。

[大乐队和摇摆时代] 推荐曲目

汤米·多尔西，《一号作品》（*Opus One*），1944年11月14日

艾灵顿公爵，《棉花梢》（*Cotton Tail*），1940年5月4日

艾灵顿公爵，《哈莱姆天井》（*Harlem Air Shaft*），1940年7月22日

艾灵顿公爵，《搭乘A线》（*Take the 'A' Train*），1941年2月15日

本尼·古德曼，《唱吧，唱吧，唱吧》（*Sing, Sing, Sing*），1938年1月16日

本尼·古德曼三重奏（Benny Goodman Trio），《你离开后》（*After You've Gone*），1935年7月13日

科尔曼·霍金斯，《全心全意》（*Body and Soul*），1939年10月11日

弗莱彻·亨德森，《金波特跺脚舞》（*New King Porter Stomp*），1932年12月9日

格伦·米勒，《爱意正浓》（*In the Mood*），1939年8月1日

阿蒂·肖，《跳起比根舞》（*Begin the Beguine*），1938年7月24日

比波普/现代爵士（Bebop / Modern Jazz）

摇摆时代的小型乐队为下一场爵士革命创造了条件。但是20世纪40年代中期到末期的革新人士却把前人的商业化成分抛诸脑后。他们不在乎能否取悦舞者，也不在乎乐队前面有没有样貌出众的歌手。相反，他们更看重高超的演奏技巧和即兴水平。最重要的是，他们希望拓展爵士乐的语汇，愿意为此冒险，即便这意味着他们永远无法像古德曼或艾灵顿公爵那样，在不同的音乐领域中赢得盛名。乐迷开始将这种新鲜而咄咄逼人的声音称为现代爵士（Modern Jazz）—意即这种类型的爵士就相当于毕加索（Picasso）的现代绘画作品或弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）的现代建筑。既然肩负这般名望，这种音乐便需要让普罗大众感到惊愕（有时候甚至感到迷惑），而它的创作者和演奏者则竭尽全力以满足这份期望。

首次接触到这种音乐的乐迷能够立刻分辨出区别何在。首先，他们会注意到演奏的速度和演奏技法的变化。并不是每一首歌曲的演奏速度都风驰电掣，但是狂热的快节奏曲目往往更能体现比波普（bebop）的精髓[比波普这个名称是后来才有的，有时候也会被缩简为拟声词“波普”（bop）] —这种风格态度强硬，对演奏者和听众都有着极高的要求。的确，没有几人敢跟着波普跳舞，这还是爵士乐历史上的第一次，乐迷因其全神贯注和满怀敬意而闻名，当乐手演奏时，他们都会保持端坐，甚至一声不吭。

这种音乐非常复杂，外行人很容易被比波普革命中的技术细节弄得一头雾水。然而，我建议初次聆听现代爵士的新手，暂时将这些因素搁置一边，全心全意关注波普的源源动力和勃勃生机。现代爵士中的技术尽管相当复杂，却不是对乐理概念冰冷而客观的诠释。比波普之美，更像是中世纪的骑士比武或走钢丝那样惊险的表演。在进行分析之前，你该让自己沉浸在这些演出纯粹而自发的激情之中，这股激情就像是把极限运动的特质融入了即兴演奏当中。

当然，比波普中可以分析的地方有很多。当你逐渐熟悉这一风格的作品后，可分析之处自然会逐渐浮现。比波普最为出色的代表人物—查利·帕克、迪齐·吉莱斯皮、巴德·鲍威尔（Bud Powell）、特罗尼奥斯·蒙克及其同行—对爵士乐的旋律、炼句、和声与节奏有着全新的看法。这些改变是如此惊人，以至于他们的音乐受到了强烈的反对，反对之声不仅来自其他爵士音乐家，也来自期望值被摇摆时代的舞曲乐队传统所左右的乐迷。

从这些争辩来看，你也许会认为比波普音乐家把战前爵士的所有关键元素都抛弃了。但实际情况并非如此。比波普用到的乐器基本没有变化，节奏声部中有钢琴、贝斯和爵士鼓，偶尔还有吉他来支持管乐手（通常包括萨克斯管乐手、小号手，有时还会有长号手）。现代爵士的歌曲架构也多是遵循20世纪30年代流行的12小节、16小节以及32小节结构，有时候在比波普的创作中，还会利用与早期流行曲目完全一致的和声模进（sequences）。

除以上部分之外，比波普中的一切元素都是全新的。旋律线和即兴乐句变得更长、更快、更复杂，通常富含色彩斑斓的音色以及半音音符。若保持时值过长，那么这些半音音符便会产生不和谐的音感，但若能在乐句中恰当使用，便可取得一种介于紧绷与释放间的美妙平衡。新奥尔良与芝加哥爵士中的切分音在现代爵士中仍有一席之地，

但地位不如以往—有时，独奏者会以固定的节拍演奏出一连串音符，弱拍重音只作为点缀。伴奏的节奏声部会以刺激的新方式对内在脉动进行重构，作为回应。贝斯手仍会踩着拍子演奏，但更为流畅的演绎使得听众几乎分辨不出上一小节的结束和下一小节的开始。

没错，几乎每首比波普曲目都是4∣4拍，但对于缺乏经验的听众而言，这种基础结构如今更难察觉。现代爵士的鼓手更为大胆，他们采用了一种更为分裂的节拍，犹如绘画中的点彩技法，同时带有一份不屈不挠的激情，而这份激情，在捉摸不透的重音和插入拍中得以强化。这场音乐革命中的钢琴演奏者，几乎完全抛弃了跨奏的强烈节奏以求更婉转的风格。波普键盘手很少直接演奏出明显的节拍，他们的关注点反而与管乐手类似，要么在背景偶尔弹出节奏重音，要么在前景演奏循环的长线条旋律。

从前面的论述中我们可以看出，所有这些革新都是集体的成果：每一位乐队成员都参与到了这一飞跃的过程中。然而，在这段时期内，爵士乐同时也变得更具个人主义色彩。它史无前例地成了一项英雄式的事业，而这一风格的独奏乐手则因他们颠覆传统的举措、他们的个性以及他们坚定的立场而备受爱戴。这样的观点改变了爵士乐的精神，有时甚至会带来让人意想不到的结果。查利·帕克的死忠乐迷迪安·贝内代蒂（Dean Benedetti）制作了查利·帕克的“遗失的录音”，在这位萨克斯管乐手去世三十五年后，终于重见天日并得以发行，然而，录音中仅仅包含了帕克的中音萨克斯管独奏。贝内代蒂没能录下完整的演出，因此这些歌曲只有部分片段得以留存。当今的消费者无疑会认为这种剪贴式的做法特别怪诞，破坏了音乐的聆听体验，但这些录音却反映出现代派时期的新爵士之声。单个乐手的独奏一直很重要，但此时独奏者的才能几乎让音乐的其余方面都变得黯然无光。喜爱比波普爵士的人倾心于帕克、吉莱斯皮等人，沉醉在比波普风格精湛的技艺与强大的创造力之中，他们不仅将这些特质看作是音乐表现，更将其视为社会反叛的象征和自我超越的源泉。

当这样的一种音乐与反文化的各个方面产生关联时，我们不该感到惊讶。20世纪40年代末和50年代的报纸和杂志使用到“比波普”一词时，往往伴随着充满恶意的轻蔑态度。现代爵士总是与“垮掉的一代”、嬉皮士等社会边缘群体联系到一起。对于某些人而言，这种音乐甚至有些危险，在忿恿无礼行径之余还会威胁公德观念。即便这种艺术形式后来不断地变化和发展，但将爵士乐视为地下运动的成见却

始终未减—其程度令人咋舌，至今依然影响着爵士乐与其演奏者的形象和大众对他们的看法。

[比波普| 现代爵士] 推荐曲目

迪齐·吉莱斯皮，《热辣剧场》（*Hot House*），1945年5月11日

迪齐·吉莱斯皮，《咸花生》（*Salt Peanuts*），1945年5月11日

特罗尼奥斯·蒙克，《反反复复》（*Epistrophy*），1948年7月2日

特罗尼奥斯·蒙克，《午夜时分》（*'Round Midnight*），1947年11月21日

查利·帕克，《堂娜·李》（*Donna Lee*），1947年5月8日

查利·帕克，《科-科》（*Ko-Ko*），1945年11月26日

查利·帕克，《突尼斯之夜》（*Night in Tunisia*），1946年3月28日

巴德·鲍威尔，《切罗基》（*Cherokee*），1949年2月23日

巴德·鲍威尔，《一点疯癫》（*Un Poco Loco*），1951年5月1日

冷静爵士（Cool Jazz）

比波普虽从未获得可观的主流市场听众，却吸引到了一批颇有见地的乐迷，而在一般大众的眼里，它勉强算是爵士乐中的新产物，一种先锋性的音乐。这短暂的繁荣来得快去得也快。在冷战期间，没人能够坚守爵士界的前沿阵地。跟新加冕的拳击冠军一样，每场爵士运动的领导者都面临着野心勃勃的竞争对手，而后来居上者则一心要证明自己技高一筹，给其他人来个下马威。

20世纪40年代还没结束，美国东海岸和西海岸就已经能听到一种反波普风格的回应了。不久，这场运动便被命名为“冷静爵士”。它与比波普可谓存在着天壤之别。在1949年到1950年间的演出里，小号手迈尔斯·戴维斯带领一支9人乐队，凭借他们熠熠生辉的乐器音色、慵懒的节奏和轻描淡写的旋律脱颖而出。这些录音，如今被收录在《冷静爵士乐的诞生》（*Birth of the Cool*）中。在这些乐曲中，你能听到古典音乐家的影响，尤其是德彪西（Debussy）和拉威尔（Ravel）这样的印象派作曲家。除了熟悉的爵士乐乐器外，圆号与大号的运用也增强了音乐厅式的氛围。但即兴的独奏与谱好的段落一样

令人称奇，展现出一种克制收敛的抒情风格和细腻的情感，大胆地摆脱了摇摆乐与波普乐的理念。

当时没多少人关注这种音乐风格，而戴维斯的九重奏进行了几次演出后，成员们便分道扬镳了。但在接下来的几年里，戴维斯与他曾经的同事们将“冷静派”带到了爵士界的前沿。出色的冷静爵士演奏家甚至吸引到了一批跨界的追随者，他们的音乐偶尔会成为电台热门，在大学校园等波普乐手鲜有涉足的地方，也找到了乐于接纳这种风格的听众。

事实上，戴维斯的乐队存在时间虽不长，你却能在乐队成员的身上看到20世纪50年代到60年代早期冷静爵士的几项重大发展。戴维斯本人在接下来的10年中冉冉升起，成为明星，他在这一时期的巅峰之作便是《几分忧郁》。这张专辑是有史以来销量最高的主流爵士乐专辑，也是冷静派审美的代表作。他还与编曲家吉尔·埃文斯（Gil Evans，他奠定了《冷静爵士乐的诞生》的音色）联手，创作了一系列备受瞩目的曲目，其中最为著名的是《勇往直前》（*Miles Ahead，1957*）、《波基与贝丝》（*Porgy & Bess，1959*）和《西班牙素描》（*Sketches of Spain，1960*）。在《冷静爵士乐的诞生》中担任上低音萨克斯管乐手和编曲家的格里·马利根（Gerry Mulligan），后来成为乐坛新秀，因其与小号手切特·贝克在西海岸四重奏乐队中的合作而享有盛名。戴维斯九重奏中的钢琴师约翰·刘易斯（John Lewis）与他的现代爵士四重奏大获成功，并将爵士室内乐改良为一种知性而惬意的摇摆风格。在戴维斯乐队中演奏圆号的冈瑟·舒勒（Gunther Schuller）进一步融合了古典乐和爵士乐。他引领了一场被称为第三潮流（The Third Stream）的音乐运动，旨在大规模地将古典乐与爵士乐融合成一种新的混合音乐。

你能够在许多顶尖冷静爵士艺术家的作品中，听出冷静爵士与早期爵士之间的关联。最成功的冷静派萨克斯管乐手斯坦·盖茨，从不掩饰他对莱斯特·杨的崇拜。杨作为堪萨斯城风格的代表人物，他的演奏风格影响了一代年轻的演奏者。杨那轻盈、气息通透的音色与浑然天成、富有旋律性的即兴演奏，完全背离了20世纪30年代的常态，但到了20世纪50年代，却似乎成了冷静爵士成功跨界的关键因素。这一运动的其他艺术家则更为大胆，将这种冷静的审美情趣与一系列实验性的技法相结合。在西海岸的冷静爵士艺术家里，最为突出的是戴夫·布鲁贝克，他深受现代派古典作曲家的技法影响，并且在爵士乐

引入非典型节拍的过程中扮演了关键角色，其中最具代表性的就是他《休息片刻》的录音，没人能想到，一首5| 4拍的曲子也能成为电台热门。但是，布鲁贝克的乐队与冷静运动之间的纽带从未中断。这首《休息片刻》的创作者中音萨克斯管乐手保罗·德斯蒙德，是布鲁贝克的长期合作伙伴，在他的抒情萨克斯管作品中，冷静运动的审美情趣尤为明显。

20世纪60年代早期，冷静爵士革命似乎风头大减，其他更为大胆的艺术家则将爵士乐推向了新的方向。然而，冷静派的风格却以意想不到的方式得以留存（甚至兴盛）—它常常会被其他音乐风格吸纳。从《粉红豹》（*The Pink Panther*）到查理·布朗（Charlie Brown）的电视特别节目，在电影和电视节目的主题音乐里，你都能听到冷静爵士的回响。波萨诺瓦（Bossa Nova）运动借由电波传遍大街小巷，但没有多少听众意识到，这些巴西艺术家事实上受到了出口至南美洲的冷静爵士专辑的影响。即便是今天，当你在流行乐专辑或其他意想不到的地方听到爵士萨克斯管独奏时，这些音乐多半是从冷静派先锋的创新中汲取了灵感。普利策奖得主、古典乐作曲家约翰·亚当斯（John Adams）于2013年发行了一张萨克斯管协奏曲专辑，诡异的是，其中的音乐竟会让人联想起斯坦·盖茨于1961年发行的专辑《聚焦》（*Focus*），不过，对此我并不吃惊。这样的借鉴原因很明显：冷静派的爵士乐手创造出的这种音乐风格，原本就特别适合与其他音乐种类融合。纵使冷静运动在爵士界的锋芒已退，却成为商业音乐产业中的全球化语言，继续流传下去。

[冷静爵士] 推荐曲目

切特·贝克，《并非为我》（*But Not for Me*），1954年2月15日

戴夫·布鲁贝克与保罗·德斯蒙德，《你在我心里》（*You Go to My Head*），1952年10月

迈尔斯·戴维斯与吉尔·埃文斯，《致巴勃罗的布鲁斯》（*Blues for Pablo*），1957年5月23日

迈尔斯·戴维斯，《芙兰之舞》（*Fran Dance*），1958年5月26日

迈尔斯·戴维斯，《那又怎样》（*So What*），1959年3月2日

斯坦·盖茨，《佛蒙特的月光》（*Moonlight in Vermont*），1952年3月11日

现代爵士四重奏，《简戈》（*Django*），1954年12月23日

格里·马利根与切特·贝克，《到里昂的航线》（*Line for Lyons*），1952年9月2日

强力波普（Hard Bop）

许多爵士乐迷简单地将这一风格称为蓝音之声（Blue Note sound），因为在20世纪50年代和60年代强力波普的鼎盛时期，有许多唱片都来自蓝音之声唱片公司。但是这一联系未免偏颇，因为蓝音之声唱片公司还推出了其他类型的专辑，像是西德尼·贝谢的传统爵士乐、米德·勒克斯·刘易斯（Meade Lux Lewis）的布基-乌基、塞西尔·泰勒（Cecil Taylor）的无调性爵士，以及其他有着不同背景与风格的艺术家作品。但是当大部分乐迷听到蓝音之声这个名字时，脑海中首先浮现的还是那些带有灵魂乐和放克风格的、由小型组合录制的专辑。在艾森豪威尔与肯尼迪在任的那段时期，那些专辑重新定义了现代爵士的标准，这种典型的热辣之音也在冷战时期为民众带来了温暖。

正如其名称“强力波普”所示，这种新风格中最著名的演奏家都师承他们的比波普前辈。不过，他们还从节奏布鲁斯、福音音乐以及其他平民音乐风格中借鉴了技法。由此混合而成的音乐风格巧妙地在现代爵士的世故中注入了一种狂放不羁的风度，既鲁莽又充满布鲁斯之味，让你永远也不会忘记：爵士乐根植于无产阶级之中。

我十几岁的时候，曾在一个建筑工地打工，结识了一群喜欢爵士乐的蓝领同事（这让我有些惊讶）。他们青睐蓝音之声唱片公司推出的带有灵魂乐风格的爵士乐，原因也很简单：这些音乐家的表演，基本上也算是一种耗费体能的劳动。在专辑封面上的黑白照片中，你经常能看到他们演奏得大汗淋漓，而这正体现出了这种音乐的神韵。在现场演出中也是一样，出色的强力波普鼓手阿特·布莱基担任乐队领班时，甚至会身穿工作服上台。有一名挑剔的观众问他为什么穿着工人的衣服来演出，布莱基立刻反驳道：“因为我就是要干活儿啊！”

强力波普音乐的旋律中带有一种始终如一的朴实。演奏者仍可以自由翱翔，音乐也兼有20世纪40年代的比波普的繁复，但这些偏向于巴洛克风格的特质，往往会被褪去浮华且深情满满的直率所中和。它的节奏强劲，带有一丝锐利，这种节奏提醒我们，强力波普艺术家正是要打破冷静爵士那种冥想般的氛围。不过，这些乐队的节奏声部也会从舞曲套式中汲取灵感，那些套式恰是20世纪40年代的现代爵士乐手尽量避免的。

在鼎盛之时，这种音乐在爵士乐的规则与取悦大众的节奏之间取得了巧妙的平衡，而这种平衡如今深嵌在爵士乐的基因里，仍在不断变化与实践。强力波普艺术家常常会去爵士乐以外寻找他们能够采用并加以改编的新概念，从曼波（mambo）到波加洛（boogaloo），各种音乐都被他们融入到爵士乐中。贺瑞斯·西尔弗（Horace Silver）从他父亲那儿学来了佛得角音乐，从中汲取灵感；本尼·戈尔森（Benny Golson）创作出了《布鲁斯进行曲》（*Blues March*），将最正统的节拍变得时髦起来，鼓手阿特·布莱基还将其纳入了强力波普乐队的必备曲目；其他蓝音之声艺术家则以各种形式开拓思路，从20世纪60年代中期赫比·汉考克（Herbie Hancock）的音乐中那理智的放克气息，到同期韦恩·肖特（Wayne Shorter）那婉转的音诗。这种与爵士领域外的商业音乐和前卫浪潮间的持续交流，很大程度上为强力波普提供了活力。

强力波普常由小型乐队演奏，通常是一到三件管乐器演奏主旋律，钢琴、贝斯和爵士鼓作为辅助。萨克斯管和小号是一对特别受欢迎的组合，但有时候长号也会加入其中。另一种常见的变化就是围绕哈蒙德（Hammond）风琴、电吉他、次中音萨克斯管的搭配，这在更具放克风味的爵士乐专辑中尤为明显。这种音乐几乎清一色是纯器乐，尽管它们的旋律往往朗朗上口，适合演唱，但强力波普乐队却极少聘请歌手。然而，很多乐迷可能都会跟着音乐哼唱，有时候还会给一段旋律配上歌词，比如，白金汉乐队（Buckinghams）就给坎农鲍尔·阿德利（Cannonball Adderley）的《仁慈，仁慈，仁慈》（*Mercy，Mercy，Mercy*）填上了词。

尽管没有歌手，强力波普的歌曲依然能够在主流领域获得成功，并在排行榜上与当时的流行摇滚和节奏布鲁斯平起平坐。比如，李·摩根（Lee Morgan）的《响尾蛇》（*The Sidewinder*）便在1965年成了令人意想不到的畅销曲目；1963年由非裔古巴打击乐手蒙戈·桑塔玛利亚（Mongo Santamaría）所演绎的赫比·汉考克的《西瓜人》（*Watermelon Man*），则进入了排行榜的前十名。这种跨界的感染力在当今的音乐领域中依然在延续，当年强力波普的装饰乐句（lick）与节拍，如今被说唱歌手和DJ采样，加工成了新的作品。

[强力波普| 灵魂爵士] 推荐曲目

坎农鲍尔·阿德利，《仁慈，仁慈，仁慈》（*Mercy， Mercy， Mercy*），1966年10月20日

阿特·布莱基，《呻吟》（*Moanin'*），1958年10月30日

克利福德·布朗与马克思·罗奇，《桑杜》（*Sandu*），1955年2月25日

阿特·法默（Art Farmer）和本尼·戈尔森，《杀手乔》（*Killer Joe*），1960年2月6 10日

赫比·汉考克，《甜瓜岛》（*Cantaloupe Island*），1964年6月17日

李·摩根，《响尾蛇》（*The Sidewinder*），1963年12月21日

韦恩·肖特，《猎巫》（*Witch Hunt*），1964年12月24日

贺瑞斯·西尔弗，《布鲁斯先生》（*Señor Blues*），1956年11月10日

吉米·史密斯（Jimmy Smith），《午夜特辑》（*Midnight Special*），1960年4月25日

先锋/自由爵士（Avant-Garde / Free Jazz）

20世纪中叶，爵士乐变化的步伐不断加快，犹如音乐是某种科学，需要无休止地提出新理论去替代旧理论，才能有个交代。那时候的任务是克服障碍，冲破隔阂，重写爵士乐的法则，甚至将整份教条扔出窗外。到了20世纪50年代末，爵士乐最后的屏障，就是始终紧贴节拍的节奏，只能在和声的约束下炼句以及维持主音。但在短短几年里，这些最后的戒律便遭到了质疑并最终被摒弃。毫无疑问，此时在爵士乐领域内，一切皆有可能，最有眼界的音乐家所拥有的想象力和胆识，才是音乐的边界。这场被称为“自由”爵士的先锋运动，有着不同以往的鲜明特质，它与奠定了音乐的基础结构并让爵士乐活跃于商业市场的传统曲风迥然不同。对于自由爵士最忠实的乐迷来说，这种音乐不仅仅是一种新风格，更是这门艺术必然的命运—或者用当年最具影响力的专辑名称来说，这是《爵士乐的未来形态》（*The Shape of Jazz to Come*）。

但从其他角度来说，与科学的类比会让人产生误解。我怀疑许多听众对自由爵士欣赏不来，是因为他们在聆听音乐时背负了太沉重的理论包袱。他们努力把自由爵士放在一个知识和思维形态的框架中，进行消化吸收，而音乐家也会套用各种理论来讨论这场先锋运动，无疑也鼓励了这种倾向。不过，有时欣赏自由爵士最好的方式是用情感去感受，这和你折服于硬式摇滚的力量或者因动作片而血脉贲张是一样的道理。这场运动的领导者之一塞西尔·泰勒私下有句名言。“去感受，”他解释道，“是这个社会中最令人震悚的事。”[19] 在聆听

先锋爵士时，我们应铭记他的告诫，努力去感受，而不仅仅是从理论的角度探讨。

以后你总有机会回过头来仔细分析，但在初次接触时，你应该尽可能忘掉学术报告般的专业术语和鸡尾酒会上才会拿出来显摆的高雅文化用词，让自己去感受这种音乐讲求亲身体验的特质。不要仔细分辨每一个音符，要让自己沉浸在乐声之中。不要细数节拍或寻觅结构，而是要随着演奏任漂流。把它当作某种用听觉感受的风景，在这片荒原中没有规整的街道和界线为你指引方向，却因此而更加刺激。

奇妙的是，这种音乐竟回归到了爵士乐的非洲根基之中。几十年来将爵士乐纳入西方音阶和独立音符体系的过程，被先锋运动所逆转。先锋爵士乐中的那些离经叛道之作—像是奥内特·科尔曼（Ornette Coleman）的《自由爵士》（*Free Jazz*）、约翰·科尔特兰的《升天》（*Ascension*）和艾伯特·艾勒的《精神统一》—都说明这种音乐拒绝被系统化整理、被基于音阶的体系所同化。即便你想记谱，也没法通过传统西方记谱法来完成。如果用一串音符来记录艾伯特·艾勒的独奏，你定会遗漏太多内容，这就相当于把这位萨克斯管乐手激昂的诠释记录为虚假且不可靠的证词，可以说是音乐学术中的伪证。

一旦你开始感受这种音乐，便能分辨出这些音乐家用何种方式对以往爵士乐中工整对称的结构做出解构，偶尔又拒绝接受任何流传至今的节奏结构，却不知怎的仍能够为音乐赋予一种猛烈的前进动力，其中回荡着前辈的“摇摆”之韵。你可以再听听他们如何对音符和乐句的概念进行拓展，在音乐与混沌的声音乃至噪声的界线两侧来回穿行。这些艺术家在其音乐生涯中几乎都演奏过传统的和弦序列（chord changes），但即便如此，他们也一致抵抗协和音程的限制，踏入不协和音程的领域，最后几乎不可避免地变成尖利的无调性声音，总之，绝对不是我们平时听到的悦耳的音乐。在这种最极端的尝试中，一切原有的约束都被摒弃，随之而来的是一种混乱而超凡的狂喜，爵士精神中核心的自发性在这里发挥得淋漓尽致。

然而，这场先锋运动并不完全是一场狂飙突进运动（Sturm und Drang）。同样是这些反传统人士，他们也证明了自己一样能够传达出细微的情感，甚至在高雅与商业的风格之间进行对话交流。在《自由爵士》中倾其全力的奥内特·科尔曼，也能表达出《孤独的女人》（*Lonely Woman*）中的满腹忧愁、《晨歌》（*Morning Song*）中的朴

实庄重，以及《在你脑海中起舞》（*Dancing in Your Head*）中的奇思妙想。塞西尔·泰勒曾与芭蕾明星米凯亚·巴瑞辛尼科夫（Mikhail Baryshnikov）和希瑟·沃茨（Heather Watts）合作，甚至曾与堪萨斯城的巨匠玛丽·卢·威廉斯四手联弹。芝加哥艺术团（Art Ensemble of Chicago）在他们的作品中加入了不少表演艺术和世界音乐的元素，从活力四射的爵士乐到点彩画般的声音集合，不一而足。这些先锋派倡导者也许没能实现他们心中的目标，即定义爵士乐的最终阶段，定义未来之声（事实上，其他“最新的新事物”很快又将涌现），但他们质疑听觉体系、突破传统方式的胆识，为后来者奠定了基石。

[先锋| 自由爵士] 推荐曲目

芝加哥艺术团，《家有贵客》（*A Jackson in Your House*），1969年6月23日

艾伯特·艾勒，《巫师》（*The Wizard*），1964年7月10日

奥内特·科尔曼，《自由爵士》（*Free Jazz*），1960年12月21日

奥内特·科尔曼，《孤独的女人》（*Lonely Woman*），1959年5月22日

约翰·科尔特兰，《升天》（第二版）[*Ascension* （Edition II）]，1965年6月28日

约翰·科尔特兰，《无私》（*Selflessness*），1965年10月14日

埃里克·多尔菲，《外出午餐》（*Out to Lunch*），1964年2月25日

塞西尔·泰勒，《深渊》（*Abyss*），1974年7月2日

塞西尔·泰勒，《征服者》（*Conquistador*），1966年10月6日

爵士/摇滚融合（Jazz / Rock Fusion）

到了20世纪60年代，爵士乐赢得了前所未有的正统性和文化声望。它一度被大学校园拒之门外，现在却成了知名学府的官方课程。政府甚至会请爵士音乐家出任非正式外交官，在敏感地区用这种备受推崇的文化输出品来舒缓紧张的局势。1969年，当艾灵顿公爵在白宫庆贺70岁大寿时，没人感到吃惊或不合时宜。爵士乐曾被“尊贵人士”所排斥，如今却已成为上流社会的一部分。[20]

不过这些成功却难以掩饰在第二次世界大战后的时期里，爵士乐的主流听众正在逐渐流失这令人不安的事实。爵士音乐家对于艺术的追求（特别是勇于探索和打破常规的种种举措），影响了这种音乐的商业前景。爵士乐坛中的“伯爵”与“公爵”们，就像落难的贵族一样，尽管受人尊崇与爱戴，却没法再指望忠诚的子民出席他们的现场演出或购买他们的专辑了。一般的音乐听众，尤其是30岁以下的人，都已另寻其他风格与艺术家。

然而，摇滚乐的兴起也为爵士乐和商业音乐之间重启对话提供了罕见的机会。二十多年前发起冷静派革命的迈尔斯·戴维斯，凭借1970年发行的《骚酿》（*Bitches Brew*），在爵士乐和摇滚乐的融合中扮演了关键角色。这张专辑很快便售出50万张， 是当时一般的爵士乐唱片平均销量的10倍之多。其他人很快也投身于这股融合的潮流之中，但最为成功的艺术家都曾受教于戴维斯，包括键盘手赫比·汉考克和奇克·科里亚（Chick Corea）、吉他手约翰·麦克劳夫林（John McLaughlin）以及萨克斯管手韦恩·肖特。

这场革新也蔓延到了演奏台上的乐器之中。自20世纪30年代末，电吉他便成为爵士乐的一分子，但如今在融合乐队中，它更是取得了前所未有的地位—不但确立了这种风格未经雕琢、高强放大的听觉质感，还是重要的独奏乐器，其角色与过去乐队中的萨克斯管和小号类似。在这一时期最受欢迎的乐队里，以往在爵士乐中并不常见的低音电吉他逐渐取代了传统的低音提琴。钢琴也需要技术上的升级，至少在演奏融合音乐时是如此，取而代之的是一系列插电式键盘乐器，包括芬德·罗德斯电钢琴（Fender Rhodes electric piano）、各类合成器以及哈蒙德B-3风琴（Hammond B-3 organ）。这种风琴此前在灵魂爵士中是不可或缺的乐器，但现在却因其如同哭号、偏向摇滚的音色而被大加利用。自爵士乐诞生之日起，使用技术操控音色便是一种常见手段，新奥尔良的管乐手就曾利用弱音器达到失真的效果，而这时，包括蛙音踏板和回音器（Echoplex）在内的一系列全新的设备进入了音乐领域。当流行的融合乐队演出时，舞台往往如同疯狂科学家的实验室一般，堆砌着既古怪又奇妙的各种设备，外观极具未来感，仿佛充满某种未知的力量。

这种音乐类型问世时，常被纯粹主义者斥为对爵士乐的背叛，还有些人则担心，爵士乐有史以来首次背离了不断前进、实验和迎接先进思潮的使命。的确，有时候陈词滥调的商业套路被过度利用，音乐

格调也会因此降低。但是在这段时期里，尤其是在约翰·科尔特兰的音乐生涯后期和艾伯特·艾勒之后，当许多人认为爵士乐已经穷尽了一切可能时，优秀的融合作品却开发出新意，并扩充了爵士乐的语汇。

因此，在你接触这类音乐时，不要指望能听到后来优雅爵士中那种圆滑的商业化声音。你要留意的是充满创造力的态度，聆听此刻对爵士乐产生影响的各种元素。迈尔斯·戴维斯在这场运动中具有关键作用的专辑《骚酿》，便是一个范例。那奔放开朗且自由流淌的音乐，几乎完全违背了商业音乐的法则。戴维斯创作的不是适合电台播放的、紧凑、抓人耳朵的旋律，而是绵长、情绪多变、带有摇滚风格且突破传统的音诗，乐曲长达10分钟、20分钟，甚至更长。也许这么说更准确，他创造出的是爵士乐界前所未见的新套路。这种极具个性、我行我素的音乐被视为成功跨界的尝试，着实不可思议。尽管戴维斯的唱片取得了惊人的销量，但你在这些曲目中找不到任何艺术上的妥协。

接下来，你可以把这趟刺激的冒险与以下这些乐队的作品做个比较：约翰·麦克劳夫林的马哈维什奴管弦乐队（Mahavishnu Orchestra），这支乐队融合了世界音乐与电子爵士乐，你能听到各种风格的影响，从印度的拉格传统音乐（Indian Ragas）到前卫摇滚（Progressive Rock），应有尽有；同时期的赫比·汉考克的猎头蛮人（Headhunters）乐队，其作品欢腾而神气；奇克·科里亚的回归永恒乐队（Return to Forever），将拉丁、流行、爵士乐进行了完美融合。你也可以听听天气预报乐队（Weather Report）那丰富的声音元素，或是弗兰克·扎帕（Frank Zappa）同期发行的爵士风格专辑，以及乐队领班唐·埃利斯（Don Ellis）那充满激情、节奏复杂的音乐。这些乐队都深受当时的流行音乐影响，却又总能从爵士乐多元的角度切入，从而用生机满满的作品为听众带来惊喜。

最终，商业考量与艺术考量之间的天平还是朝前者倾斜而去。早期融合爵士的探索精神逐渐被优雅爵士的精明套路所取代。兴起于20世纪80年代的优雅爵士电台加速了这个过程，越来越多的唱片公司和乐队努力地去迎合电台节目导演对音乐构架的刻板需求。但在20世纪60年代末到70年代融合音乐崛起的这段时期中，这场运动确实点燃了音乐界，拓展了即兴音乐的语汇，并展示出在与流行风格的交流之中，爵士乐依然能从中获益良多。

[爵士| 摇滚融合] 推荐曲目

奇克·科里亚，《西班牙》（*Spain*），1972年10月

迈尔斯·戴维斯，《法老之舞》（*Pharaoh's Dance*），1969年8月21日

迈尔斯·戴维斯，《立刻》（*Right Off*），1970年4月7日

唐·埃利斯，《印度夫人》（*Indian Lady*），1967年9月19日

赫比·汉考克，《变色龙》（*Chameleon*），1973年9月

约翰·麦克拉夫林，《午后之赛》（*The Noonward Race*），1971年8月14日

斯蒂利·丹（Steely Dan），《艾札》（*Aja*），1977年

天气预报，《鸟国》（*Birdland*），1977年

弗兰克·扎帕，《桃花满身》（*Peaches en Regalia*），1969年7 8月

古典音乐/世界音乐/爵士融合（Classical / World Music / Jazz Fusion）

正如20世纪50到60年代的爵士乐迷把强力波普称为“蓝音之声”，后来的听众也把随后的这场运动称为“ECM之声”，这个名称来源于1969年由曼夫雷·艾彻（Manfred Eicher）创建的一家慕尼黑唱片公司。20世纪下半叶，他的眼界和审美品位对爵士乐产生了显著的影响。不过，这一名号跟蓝音之声一样，都过于片面：艾彻和他的公司扶持了一系列音乐风格，最终将其事业重心扩张到爵士领域之外。尽管如此，许多与ECM合作过的优秀艺术家对于音乐的价值观都相当一致，这证实了在20世纪70年代的爵士乐坛崭露头角的这种融合风格中，这些音乐家确实起到了关键作用。

早在ECM成立之前，许多爵士艺术家便已在非裔美国音乐和商业音乐这些市场主导风格之外寻求灵感。正如我们所见，爵士乐本身自诞生之日起便是一种混合风格的音乐，它从五花八门的音乐类型中汲取灵感，转化为令人称奇的新事物。这种吸收并消化新音乐素材的能力，贯穿于爵士乐历史的始终。冈瑟·舒勒曾于1957年提出，被他称为“第三潮流”的爵士乐和古典乐之融合，给未来的作曲家和即兴乐手开拓了一条大有可为的道路。即使是更早的时候，优秀的爵士艺术家便开始留意美国以外的演奏风格，尤其是拉美风格，以此作为开拓

音乐格局的手段。不过，那些早期的尝试，与20世纪70年代及其后的融合音乐所展现出来的庞大潜能相比，不过是冰山一角。

这一音乐风格的胆大之处在多个方面皆有体现，尤其体现在乐手于演奏中决定割舍某些元素的时候。爵士乐长期以来必备的摇摆风格的切分和布鲁斯弯音等元素，可能会在大段的音乐中不见踪影。取而代之的可能是辛酸却浪漫的肖邦式旋律，也可能是类似中世纪风格的长音、不断反复的固定音型、庄严的全音阶圣歌，或是在几年前可能会显得与爵士乐格格不入的一系列特性、技法和手段。记得我上大学的时候，曾给一位斯坦福大学退休教授演奏过一首基斯·贾勒特（Keith Jarrett）的钢琴作品，那位教授在音乐方面可谓博学多识。他立刻认定这首即兴乐曲是首古典作品，但绞尽脑汁也说不出它诞生于哪个世纪或哪个年代。大错特错！但他会觉得困惑也很正常。贾勒特及同时代的音乐家似乎下定决心要消化吸收音乐历史长河中所有时期与传统的丰厚内涵。有时候我会觉得，如果听久了，几乎所有音乐的文化基因，无论是耳熟能详的还是源远流长的，爵士或非爵士的，最终都会在这只永不停息的音乐万花筒中呈现出美妙的图案。

然而，上面的描述却无法体现出这种音乐惊人的整体性。你可能会以为，包含了那么多的灵感和影响，会让这样的音乐听起来像是拼凑的作品。这些来源迥异的音乐原料，究竟是如何避免了任何唐突的过渡或年代的错配，同时又能凝聚成一门浑然天成的艺术的呢？无论如何，最终的成果绝不是一锅大杂烩。没错，ECM之声（以及其他唱片公司的音乐）的一个关键特色，便是能够将旧线织成新布，同时又没有线头松脱。听众会忘却音乐源自何处，忘却原始素材如何被塑造成新形态。ECM那句嚣张的格言“寂静之外，最美之声”让我未免有些恼火，但它的确准确地捕捉到了这种审美眼光。这种风格自成一派，以至于无法以一份音乐元素清单或音乐族谱简单说明。

在这种风格的诞生过程中，不同的地理位置和个人背景在很大程度上促进了跨文化的融合。爵士乐诞生后不久便走出美国，早在20世纪30年代，当吉他手简戈·赖因哈特凭借他独特的即兴演奏点亮巴黎的夜生活时，欧洲已经诞生了不少极具天赋的革新者。然而，20世纪70年代全球性的古典新融合，则象征着爵士乐坛中一场联合国式的运动。大部分音乐都在美国之外的国家录制，而演奏者中有不少来自欧洲、南美洲和亚洲。有时候，仅在一支乐队里，其成员就可能来自数个不同地区或大陆。

需要指出的是，此时，在爵士乐发展的后期，不同的风格逐渐开始共存或重叠。像吉他手帕特·梅思尼这样的艺术家既可以被纳入爵士摇滚融合的阵营，也可以被纳入ECM派，甚至能因他与奥内特·科尔曼合作的专辑《X歌》（*Song X*）而被纳入先锋派。钢琴师基斯·贾勒特会在一场音乐会中的大部分时间遵循主调音乐的严谨法则来演奏，然后却转入无调性的自由爵士中表演或长或短的间奏，甚或转至自己创作的管弦作品。对于敏感的听众而言，聆听的规则也相应改变。在体验这种音乐时，你不该继续留意前期爵士乐中各种突出的风格特征，而是应该关注这一时期的爵士乐是如何努力地超越狭隘的分类和老套的形式的。如果做到了这些，乐趣自然会到来。

[古典|世界音乐|爵士融合]推荐曲目——

杨·加巴雷克（Jan Garbarek），《舞》（*Dansere*），1975年11月

埃格贝托·吉斯蒂蒙（Egberto Gismonti），《巴奥痞子》（*Baião Malandro*），1977年11月

戴夫·霍兰（Dave Holland），《群鸟争鸣》（*Conference of the Birds*），1972年11月30日

基斯·贾勒特，《面前》（*In Front*），1971年11月10日

基斯·贾勒特，《回家之路》（*The Journey Home*），1977年

基斯·贾勒特，《独奏音乐会：德国不来梅市，第一部分》（*Solo Concert: Bremen, Germany, Part I*），1973年7月12日

帕特·梅思尼，《米牛阿诺》（*Minuano*），1987年

吉姆·佩珀（Jim Pepper），《巫叱吹度》（*Witchi-Tai-To*），1983年

恩里科·拉瓦（Enrico Rava），《圣徒与明星》（*The Pilgrim and the Stars*），1975年6月

拉尔夫·汤纳（Ralph Towner）与加里·伯顿，《伊卡洛斯》（*Icarus*），1974年7月26 27日

后现代主义和新古典主义爵士（Postmodernism and Neoclassical Jazz）

成熟于20世纪最后几十年的爵士音乐家，在不同程度上都接触到了前文所述的全部风格。爵士乐坛变成了音乐自助餐，各种品味和好

奇心都能在这里得到满足。即便新的风格不断涌现，旧的依然蓬勃，而爵士音乐家似乎一代比一代更具在风格间自由游走的能力。在波普和摇摆的年代，大部分音乐家对他们成长时期的风格和语汇忠贞不渝：一名新奥尔良的传统乐手不会变成比波普乐手，就好似比波普乐手不会变成先锋派的无调性音乐家。风格虽然可以共存，但正如时刻保持警惕的国家一样，它们会坚守自己的防线。从20世纪80年代开始，另一种态度占了上风。“为何要站队呢？”许多奋发有为的新一代音乐家这样问道。为什么不能在这些丰厚的遗产中自由穿梭，随心所欲地自由搭配呢？

从某种程度上说，爵士乐不过是跟随着席卷其他艺术形式的后现代主义大潮一同前进。几乎在所有的创作领域，一股历史已经终结的倦怠感开始蔓延。可能再无前沿阵地需被征服（对此有人欢喜有人忧），至少，过去将艺术形态发展同科学发展并列的线性类比似乎已不再适用。但如果艺术家足够大胆，能够对昔日零碎的传统元素进行改编和整合，那他们仍然能实现一定程度的新鲜感和刺激感。在赋予这些传统元素全新的释义时，若切入角度足够讽刺和煽动，也许能掸落老古董上的灰尘，将其重新整合成新的艺术。

我们来看看萨克斯管手约翰·佐恩（John Zorn）的音乐生涯吧，他在20世纪80年代的五年间发行了众多唱片：有专注于再现恩尼奥·莫利康内（Ennio Morricone）电影配乐的《大捕杀》（*The Big Gundown，1985*）；有为钢琴师索尼·克拉克（Sonny Clark）贡献的强力波普风格的《伏都》（*Voodoo，1986*）；有以提示卡和规则为引导的策略音乐《眼镜蛇》（*Cobra，1987*）；有受黑色美学启发的室内乐队作品《斯皮兰》（*Spillane，1987*）；也有混合了奥内特·科尔曼的先锋爵士和朋克摇滚的《间谍对间谍》（*Spy vs. Spy，1989*）。佐恩是个极端的例子，但与他同时期的音乐家深知这无风格之风格的魅力，而这样的爵士乐理念更是提供了极大的空间，让他们对全球音乐的文化基因进行解构和重组。他们是第一批为爵士乐进行基因剪接的人，而他们所处理的DNA，便源自昔日革新者所留下的各色音乐遗产。

这一风格的音乐大多故意带有欢愉和嬉戏的感觉，我建议你在欣赏音乐时谨记这一点。然而，几乎在同一时刻，爵士乐坛中还出现了另一种对早期音乐风格态度更为诚挚的曲风，尽管与佐恩的拼贴式手法大相径庭，但二者的相似之处也足以使其被纳入这场艺术形态的巨

变之中。这种在20世纪80年代成为爵士乐坛主流的理念，被音乐评论家加里·吉丁斯（Gary Giddins）冠以“新古典主义”之名。而在其他艺术形态中，新古典主义一词描述的同样是在顾及历史与力求创新之间寻求平衡，因此用来形容这种曲风，是再合适不过了。

这种理念有意识地将爵士乐作为文化符征的库藏加以利用，并把新旧之间的持续交流视作爵士乐发展的下一阶段。在秉承这种理念的音乐名家之中，温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis）尤为突出。几十年来，音乐家们将接连不断的革命视为范例，然而在马萨利斯之外还有很多同时期的爵士乐手都认为到了该缓一缓的时候，应从艺术和体制两个层面积极努力，才能使前人的遗产发扬光大并重获生机。爵士乐历经八十余载一路走来，在音乐产业中掌握话语权的经纪人从未对其如此冷淡，因此这项任务就变得更加迫切了。

由于我着重关注的是音乐，因此不会在这一变更对体制产生的影响上花太多笔墨。关于这一变化对爵士乐的基础结构所产生的优劣影响，已有很多人热情高涨地进行了详尽的陈述，上网搜索一下，定不乏这类观点。如果你真的想去了解，尽可一试。[21]简而言之，这门艺术形式若想度过这场“经济衰退”，需要得到慈善家、学术界和非营利组织的扶持。尽管这一转变时断时续，饱受非议，但还是在20世纪的最后20年中得以进行。然而，爵士乐也随之改变，正如随着时间的推移，温顿·马萨利斯的风格所发生的转变，他在这段时期里从破坏者变为巩固者，从激情四溢的反传统主义者变成具有说服力的传统主义者，也成了爵士音乐的基因工程师。

乍眼一望，这种音乐和佐恩那一批音乐家荒诞的后现代主义有着天壤之别。的确，此时采用传统技法的怀旧爵士乐手，没心思去搞后现代主义者的那一套反讽或出格之举。然而二者都痴迷于昔日的音乐语汇，并力求为其注入活力，将其带入新一代的生活中。初次接触这种爵士乐的听众，如果在这两者中听到前文提到的某些（或全部）音乐风格，是很正常的事情。

考虑到这种音乐风格复杂的背景，听众可以采取多种不同的聆听技巧。20世纪末的即兴音乐可谓教科书式的典范—爵士乐课程在同时期进入各所学府，从中即可见一斑。你能听到爵士乐的整段历史藏于音乐之中，这些乐曲甚至可以当作博物馆展品一样对待。你也可以分析作品中蕴含的艺术态度，从轻佻的作风到庄严的派头应有尽有。确

实，没有哪段时期的爵士乐能引起如此激烈的哲学思辨。或者，你也可以单纯享受瞬息万变的声音景观，因为这些歌曲中有不少都能带来过山车一般的快感。尽管这种风格崛起之时，爵士乐坛内出现了激烈的争论，然而这些风格和观念的碰撞，却又生机勃勃、妙趣横生。最好的方法是把聆听音乐的各种标准都试一遍，然后看看你对这种音乐的评价会受到怎样的影响。

[后现代主义和新古典主义] 推荐曲目

唐·拜伦（Don Byron），《婚礼之舞》（*Wedding Dance*），1992年 9月

比尔·弗里塞尔（Bill Frisell），《以生为证》（*Live to Tell*），1992年3月

温顿·马萨利斯，《大雾天》（*A Foggy Day*），1986年

温顿·马萨利斯，《布鲁斯之威严》[*The Majesty of the Blues* （The Puheeman Strut）]，1988年10月

马库斯·罗伯特（Marcus Robert），《丛林布鲁斯》（*Jungle Blues*），1990年

亨利·特里德吉尔（Henry Threadgill），《披金戴银的黑手》（*Black Hands Bejeweled*），1987年9月20日

国际萨克斯管四重奏（World Saxophone Quartet），《夜车》（*Night Train*），1988年11月

约翰·佐恩，《大捕杀》（*The Big Gundown*），1984 1985年

第六章　走近爵士乐革新家

关于爵士乐的研究，读起来往往像是封神金榜，各路爵士天神犹如神祇创世，按照自己的形象重塑了这种艺术形式。这些描述所使用的语气谦卑恭敬，重点通常都是关于他们的怪癖、失控行径的奇闻逸事。我得承认，这确实能增添阅读乐趣。

然而，关于爵士乐的评述过于集中在乐手的前科、毒瘾和出格的生活方式上了。如果你想了解路易斯·阿姆斯特朗对大麻和Swiss Kriss泻药的痴迷，或查利·帕克被精神病院囚禁之事，也许我该在第一页就警告你，这不是你想要的书。我不是说这些故事毫无意义—事实上，我得出的结论是，一种基于即兴发挥和自发性决策的艺术形式，定会吸引不少与众不同的人投身其中。但是我们现在之所以依然在关注这些人物，是因为他们的艺术造诣，而不是演奏台之下的嗜好或怪行。正是出于这个原因，我们一开始就明确地将关注度集中在音乐本身的重要元素上，继而逐渐将视野拓展到各个音乐家创作的风格背景和文化环境上。若要了解一位音乐家的历史地位，这些因素都是关键的出发点。没有太空计划，就没有尼尔·阿姆斯特朗（Neil Armstrong）；没有特定的社会文化环境，也不会有路易斯·阿姆斯特朗（他俩不是亲戚）。

可是谁没有过崇拜偶像的经历？我上大学的时候，宿舍的墙上贴满了爵士音乐家的照片—有些是高质量的官方照片，另一些则是从杂志上撕下来的内页，总共不下五十张。现在我妻子不许我在家里贴这些东西，但在不会把家里闹得鸡飞狗跳的前提下，我还是会挂一些宣传照。如今我依然是一名“粉丝”，而且我会毫不犹豫地使用这个词来形容自己。截至目前，我们已经讨论了爵士乐的原则、起源以及演变，现在我可以暂时自我放纵一下，谈谈我对爵士英雄的崇拜之情。但是为了不偏离本书的使命，我会继续把重点放在音乐和聆听技巧上。我们理应把这些因素放在他们的被捕记录和破碎的婚姻之前考量，更为重要的是，这才是了解爵士乐的最佳方式。

下面我将把重点放在几位艺术家的身上，他们不但在其所属的年代对爵士乐坛产生了重要影响，更留下了禁得起时间考验的遗产。这些艺术家仍在影响和启发着后来者，而他们流传下来的作品，也在持续不断地塑造着爵士乐的艺术形态。显然，这短短的名单无法穷举全部革新之士（为爵士乐做出了杰出贡献的音乐家不计其数），但是，欣赏这些巨匠的作品所磨炼出的聆听技巧，同样能应用到其他音乐家身上。我的目的不在于事无巨细地阐明20世纪爵士乐的每个转折点，而是要让你打开耳朵，提升你的音乐鉴赏能力。而我坚信，若要实现这个目的，就要把注意力集中在少数几位艺术家身上，让自己沉浸在他们的作品之中，而不是在一长串音乐家的作品中蜻蜓点水。

让我们从其中首屈一指的音乐家开始讲起，至少在我个人的爵士名人堂中，他绝对名列榜首。

路易斯·阿姆斯特朗

在大三升大四的那个暑假里，我用两周时间进行了一场不寻常的音乐实验。若当时没花费这些时间，我相信自己对路易斯·阿姆斯特朗在爵士乐领域中所做出的重要贡献的理解，还只能停留在肤浅的层面。

你要是以为我的实验是仔细聆听他的音乐，那你就大错特错了。

事实上，我的实验是不去听阿姆斯特朗的作品。此外，受到阿姆斯特朗影响的音乐家的作品，或诞生于20世纪20年代中后期，在他所谓的热辣五人组（Hot Fives）和热辣七人组（Hot Sevens）的经典录音之后的所有爵士乐，我都一概不听。在那两周里，我只听路易斯·阿姆斯特朗风格成熟之前的爵士乐。这大大缩减了我的选择范围。当我想听音乐时，我只能选择正宗迪克西兰爵士乐队（1917）、威尔伯·斯韦特曼（Wilbur Sweatman）的正宗爵士乐队（Original Jazz Band，1918）、基德·奥里（Kid Ory）的阳光管弦乐团（Sunshine Orchestra，1922）、金·奥利弗的克里奥尔乐队（1923），以及很少的几位早期爵士乐手的作品。

我每天都沉浸在这些早期爵士乐队的作品中。我的双耳适应了当时那种音乐的理念和风格手法，并逐渐在这些新奥尔良爵士乐元老的作品中找到了归属感。两周之后，我才重新开始听阿姆斯特朗在1925

年到1928年的突破性作品。此时双耳所闻的声音，让我措手不及，非常出乎意料……真的，太震撼了！阿姆斯特朗的理念无论从哪一方面讲都似乎将这门艺术向前推进了几光年。我猛然意识到，常被认为是传统爵士乐老式范例的经典热辣五人组和热辣七人组，其作品竟代表着当时最激进、最有远见的音乐。

此刻，在爵士乐史上的这个时间点，阿姆斯特朗为爵士语汇带来了成百上千种新句式。但比这些音符—即便是那些华丽的高音—更惊人的，是阿姆斯特朗在运用切分和重音时所体现出来的精湛技艺。爵士乐自诞生之初便富有一种节奏活力，但阿姆斯特朗明确意识到了切分乐句的潜力，而他对此的理解程度远超其前辈。我们迈出了如有神助的一步，就好像从欧几里得的几何学一下子来到了牛顿的微积分。但在阿姆斯特朗丰满的音色之中，又蕴含着温暖柔情的人性，这中和了音乐的复杂性，让他先锋性的革新之作，同时成为爵士时代长盛不衰的聚会音乐。

这才是聆听路易斯·阿姆斯特朗的方法：把你认为自己是在探寻传统、追根溯源、向曾祖父一辈致敬以及任何类似的愚蠢念头都抛开。这是一种无畏无悔的音乐，把它当成博物馆的老古董是对它的侮辱。我们需要重新摆正观念，将其视作20世纪20年代的一种精神，孕育了乔伊斯（Joyce）、伍尔芙（Woolf）和普鲁斯特（Proust）的杰作的那种精神。

高山仰止，景行行止。虽不能至，然心向往之。阿姆斯特朗取得的成就无与伦比，影响至今。他的创新被无数人研究、借鉴，不仅是管乐手—作曲家和编曲家、歌手、钢琴师、廷潘巷的写歌人，乃至音乐产业中的整个创作群体都会从他的音乐中取经。到了20世纪30年代初，他的个人音乐语汇已经随处可见。阿姆斯特朗没法申请专利或版权，只能对后来者拱手相让。因此，你需要努力清除掉残留在双耳中的这些借鉴之作，才能领会到阿姆斯特朗对这门艺术做出的改变。在我看来，他的影响力空前绝后，第二名永远无法望其项背。

当你学会用这种方式聆听阿姆斯特朗之后，就可以进一步深入观察他在其他领域的成就了。阿姆斯特朗是无与伦比的艺人、不同凡响的歌手（与很多同行不一样，他将小号作品中的多项突破应用到了声乐作品中）、魅力四射的明星，后来还成为电影明星和文化大使。无论如何，一定要去了解一下阿姆斯特朗的多面人生。但是，如果你竖

起双耳用心聆听，一定不会忘记这位流行文化中的伟人，首先是一位首屈一指的音乐革新家。

路易斯·阿姆斯特朗聆听指南：这还不简单。如果有人排选远古爵士时代的七大奇迹，那么热辣五人组跟热辣七人组得占两项。然而阿姆斯特朗27岁之前录制的这些唱片，在他佳作无数的职业生涯中，仅仅是开场好戏。阿姆斯特朗在20世纪20年代末和30年代初正值巅峰时的录音，值得你花些时间用心聆听。然后你可以听听他职业生涯中后期的代表作—如《路易斯 • 阿姆斯特朗演奏W.C.汉迪》（*Louis Armstrong Plays W. C. Handy，1954*）、《芝加哥音乐盛典》（*The Great Chicago Concert，1956*）， 以及《艾拉和路易斯》（*Ella and Louis，1956*）。最后以他晚年的热门单曲《你好，多莉！》（*Hello， Dolly!*）和《美好世界》（*What a Wonderful World*）收尾。

科尔曼·霍金斯

当今的乐迷很难想象，在爵士乐诞生之初，萨克斯管的破坏力有多么巨大。即使在萨克斯管占领演奏台几十年之后，许多新奥尔良的纯粹主义者仍然将其视作毒瘤般的存在。此外，这件乐器还遭受了诸多非议。萨克斯管无法跻身于交响乐乐器—美国交响乐团联盟（American Symphony Orchestra League）甚至在20世纪20年代发表过一份针对这件管乐的正式禁令。它既喧嚣又粗俗，甚至会产生道德上的危害。我听说过一些传闻，或许是杜撰的，据说广播电台拒绝在安息日播放萨克斯管音乐，唯恐对未定型的幼小心灵产生不良影响。有件事倒是确信无疑，20世纪初，教皇庇护十世曾命令神职人员躲开“可能会引发厌恶情绪或丑闻”的乐器，他所指的应该就是萨克斯管。[22]

萨克斯管不但在一片反对声中幸存下来，最终还在爵士乐中占有决定性地位。而这一惊人的转变主要归功于一位音乐家：科尔曼·霍金斯。1904年出生于圣约瑟夫的霍金斯，幼年时曾学习大提琴和钢琴，但在9岁的时候改学了萨克斯管。当时，霍金斯演奏的是如今在爵士乐中十分罕见的C调萨克斯管，到了1922年5月与布鲁斯歌手玛米·史密斯录制首张专辑时，使用的依然是这种萨克斯管。但是，同年夏天，他便开始使用当时演奏台上并不常见的次中音萨克斯管。在没有榜样可仿效的情况下，霍金斯必须自己确立并发展出一把正宗的爵士

之声。他的努力大获成功，以至于几乎在一个世纪以后，他手法中的关键要素依然影响着如今的管乐手。这种影响不仅局限在爵士界：在摇滚、流行以及节奏布鲁斯乐队中，你都能从台上萨克斯管手的演奏中看到霍金斯的影子。

当你初次聆听霍金斯的音乐时，先关注他的音色。几个音符下来，你就能发现霍金斯之意不在创造一种柔滑的交响乐音色。他的音符雄壮而激昂，却没有尖锐刺耳之感。他将自己的个性注入萨克斯管中的决心，引导了他的艺术决策，这让他独具一格，而不是遵循正统管弦乐团的群体思维意志。即使在大乐队盛行之时，霍金斯最令人印象深刻的录音，依然是以他的萨克斯管为中心的小型乐队作品，这绝非巧合。他的艺术理念决定了他的命运。在他的想法之中，霍金斯传达出了一种难以捉摸却十分明确的自信，如今我们可能会称之为自我实现（self-actualization）—这为他的即兴演奏赋予了一种果断的前进动力，在演奏簧管乐器的前人之中（主要是单簧管手和C调萨克斯管手），无人能与之匹敌。

现在把你的注意力转向乐句—一张从霍金斯的喇叭口中悠然飘出的音符之网。霍金斯代表了一批新生的爵士乐手。大量的正统训练塑造了他的乐感，而这些训练可能部分源自他在托皮卡市的沃什本大学（Washburn College）的求学生涯，他声称自己曾在那里就读（尽管他的名字不在学生名册里）。不管怎么说，很快霍金斯便凭借他对于和声的掌控与把握复杂歌曲的高超能力而声名远扬。当时，主导爵士乐的乐手往往听力非凡，却欠缺技法知识（最为极端的例子便是比霍金斯年长20个月的短号手比克斯·贝德贝克，他直到去世也没学会识谱），而这位次中音萨克斯管手的先锋，却毫不遮掩地为音乐带来了逻辑严谨的分析手法。由于他的即兴演奏中蕴含着强大的情感张力，人们会很容易忽略他理智的一面，而这一面不但是他对爵士乐的核心贡献，更足以说明为何他能比同行更好地适应20世纪40年代的现代爵士运动。

在霍金斯录制于1939年的著名录音《全心全意》中，音色和乐句这两个元素定会引起听众的注意。若你以缜密的逻辑和复杂程度为标准来评选20世纪30年代的萨克斯管即兴演奏，那么这首乐曲必然是数一数二的。但是，霍金斯的《全心全意》也是一首畅销曲目，尽管我有些怀疑，在酒吧的点唱机中投币来聆听这首萨克斯管乐曲的人中，没有多少人能意识到在稍纵即逝的乐句中蕴含着细腻的和声。然而，

他们可以听懂音乐中的激情，这激情能唤起某种阳刚的浪漫情怀，吸引普罗大众的注意。跟我喜爱的其他爵士乐曲一样，这首曲子能在两个不同的层面上产生影响：它对普通乐迷有一种发自肺腑的感染力，也向不辞劳苦深度聆听的人提供了深藏其中的宝藏。后来成为次中音萨克斯管传奇人物的索尼·罗林斯便是这样的一名深度聆听的听众。他10岁那年，在哈莱姆区135街和第七大道交界处的大苹果酒吧外，听到了点唱机里播放的霍金斯的《全心全意》。“宛如醍醐灌顶，”多年后罗林斯回忆道，“如果他不用歌词就能把一首流行歌变得如此个性化，那么只要你有那种思维能力，任何音乐都可以具备你的个人风格。”[23]

在这次跨界取得了出人意料的成功之后，霍金斯在接下来的30年中仍在继续录制音乐。在这期间，他常常会强迫自己走出早期爵士明星的舒适区。后来，他还出现在特罗尼奥斯·蒙克、艾灵顿公爵、迪齐·吉莱斯皮、约翰·科尔特兰、奥斯卡·彼得森、索尼·罗林斯、保罗·布莱（Paul Bley）等其他各类风格的艺术家的唱片中。晚年时，他与先锋爵士艺术家奥内特·科尔曼在蒙特雷爵士音乐节（Monterey Jazz Festival）上同台演出，也曾实验过巴西的波萨诺瓦，还在摇滚专辑中放入了自己的标志性元素。我无法想象有哪位爵士艺术家能像霍金斯一样，早在20世纪20年代初便录制了首张唱片，到了喧嚣的20世纪60年代依然沉着屹立，甚至在充斥着陌生因素的环境里还能继续做出成绩。在霍金斯音乐生涯后期的一次巡演中，比波普音乐家索尼·斯蒂特（Sonny Stitt）对霍金斯开玩笑说：“我有一张你在1904年演奏次中音萨克斯的唱片。”这可能有点儿夸张，却似乎又挺应景。[24]科尔曼·霍金斯不正是“爵士萨克斯管之父”吗？不正是他制定了这种乐器的演奏规则吗？但他就是如此，依旧从容穿梭在爵士乐的波澜起伏之中。

在欣赏霍金斯的音乐时，有个聆听策略—你最好忘掉霍金斯是“萨克斯管之父”。把他当作一名学了一辈子萨克斯管的学生，当作一位发现了新大陆，却永不停止探索未知领域的探险家。让自己沉浸在霍金斯不同时期的录音之中，看看他是如何持续探索、调整和学习的。在确立次中音萨克斯管在爵士乐中的位置时，他既发挥出了萨克斯管狂放阳刚的潜质，同时又能应景地将它变成最温柔的乐器，奏出情侣的恋歌。他因谱写了绵长、精巧的乐句而声名鹊起，却也能根据情境之需，把音乐变成布鲁斯式的沉吟细语。他能撩人心弦也能抚慰人心，能奏出悠扬旋律也勇于实验创新，他能怀旧也能新潮，还能在

这些极端间找到折中点。一旦你领悟到了霍金斯技艺中这变化多端的一面，便能意识到他影响的不仅是爵士乐的音色，还有它率直开放和适应性强的态度。由此看来，他在这方面的功劳与在即兴技巧上的贡献不相上下。

科尔曼·霍金斯聆听指南：马上去听听霍金斯1939年《全心全意》的录音，这首乐曲被一代又一代的爵士乐手分析和模仿。你也可以听一些他早期的录音，了解一下当时的大环境—比如1933年霍金斯与弗莱彻·亨德森合作的《城中头条》（*It's the Talk of the Town*），或者次年与本尼·古德曼合作的《埃米琳》（*Emaline*）。然后聆听一下20世纪30年代末40年代初，已是爵士乐界最具影响力的萨克斯管手的霍金斯的开创性作品—1943年12月与埃迪·海伍德（Eddie Heywood）、奥斯卡·佩蒂福德（Oscar Pettiford）和谢利·曼纳（Shelly Manne）的演奏，以及1944年2月与迪齐·吉莱斯皮合作的曲目，都值得关注。他的独奏录音《毕加索》（*Picasso，1948*）可谓爵士乐中的里程碑，证明萨克斯管无须伴奏便能独挑大梁。最后，至少欣赏一两张他的晚期专辑作为收尾。我建议你听听他与本·韦伯斯特（1957）、绰号“红脸”的亨利·艾伦（Henry “Red” Allen，1957 1958）、雷德·加兰（Red Garland，1959）、艾灵顿公爵（1962）或索尼·罗林斯（1963）合作的作品。

艾灵顿公爵

艾灵顿公爵比任何人都更能代表本书的核心观点。聆听技巧应被视为接触爵士乐的基础，若我需要支持这一论点，只需要引用他以前说过的话。“我是世界上最用心的聆听者。”他在个人传记中如是说。在其他场合，他也表达过同样的理念，强调在爵士乐的体验中，乃至创作过程中，聆听所处的中心地位。“我在音乐里所做的唯一一件事便是聆听。”在1960年的一次电视访谈中，他对评论家拉尔夫·格利森（Ralph Gleason）这样说道。他还补充道，“聆听是音乐的核心。”[25]

他讲的这些并不是空话。艾灵顿言能践行，并通过日复一日的实践取得了非凡的艺术成就。从20世纪20年代中期到70年代初，他既是一名商业乐队领班，也是爵士乐界的中流砥柱，几乎每天都要跟音乐生意里的种种现实打交道，他不但游刃有余，还成绩斐然。他在创作热门歌曲方面也颇有造诣，第二次世界大战前夕，在摇摆爵士成为美

国流行音乐的过程中，他是推动这股潮流的中坚力量。同时，他也是一名野心勃勃的作曲家，拒绝被市场的期望所约束，尽管胜算不高，却取得了成功。如今，你能看到艾灵顿公爵的名字位于美国最伟大的作曲家之列，与阿伦·科普兰、查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）、乔治·格什温（George Gershwin）、约翰·菲利普·苏泽（John Philip Sousa）及其他杰出人物旗鼓相当。他确实是实至名归！然而他的音乐和其他人的作品有着天壤之别。艾灵顿公爵创作的几乎每部重要作品，都是为了展现他从乐队成员身上听到的核心演奏技巧。音乐几乎变成了艾灵顿公爵人力资源管理的平台，而其成果，无论过去还是现在，都是其他爵士乐队无法企及的 。

艾灵顿公爵最亲密无间的合作者比利·斯特雷霍恩面对比尔·科斯（Bill Coss）的采访时，曾如此解释音乐里的这个关键部分：“在艾灵顿公爵的乐队里，一个人的独奏，除非他离开，都只归他所有。有时我们会更换独奏，但它们往往过于独特而难以更换。你永远不能替换一个人，你只能请来另一个人。当你有了一名新成员时，你会为他谱写新的音乐。这无疑是我们的音乐如此独特的原因之一。它是基于个性创作的。”斯特雷霍恩其实可以进一步强调，艾灵顿还会去寻觅极具个人风格、近乎怪诞的乐手，这无疑也提高了这种做法的难度。比如，没有其他乐队像他的乐队那样，如此依赖弱音器来创造个人风格浓厚的铜管音色。当乐队被迫要选择新成员时（他的乐队中都是长期合作的职业乐手，这种情况鲜有发生），其他乐队领班看重的是艺术造诣和技术水平，但艾灵顿公爵却不然，他宁愿聘请一名水平有限、却有着独特演奏音色或音乐性格的乐手。艾灵顿公爵利用这些迥乎不同的声音，创作出一部又一部杰作。他谱写音乐的怪异手法，没有哪家音乐院校教得出来，但这音乐却能在洞幽察微而眼光独到的演奏之下，彰显出惊人的力量。你若仔细想想，就会发现艾灵顿公爵的方法其实很有道理：若音符是根据演奏者的长处而量身定制的，怎么可能出问题呢？ 他晚年时曾写道：“此时此刻，50年之后，我依然在提拔新的爵士乐手，这样我就能听他们演奏了。”[26] 艾灵顿公爵可不是在吹嘘，他不过是在解释自己的创作过程。

那么，作为回报，让我们用艾灵顿公爵给予乐队的那份专注和尊重，来聆听他的音乐。如果我们这样去做，能听到什么呢？也许我们该从它的异国情调和独特音质开始，因为这也是这支乐队的早期乐迷所钟爱的元素。媒体常常用“丛林音乐”（Jungle Music）一词来形容艾灵顿公爵乐队早期的声音。这个说法不甚恰当，因此我们最好还

是别用。然而，让这一表述流行起来的基本音乐元素，却值得我们注意。即便是在20世纪20年代的《再见东圣路易斯》（*St. Louis Toodle-Oo*）和《黑色与褐色幻想曲》（*Black and Tan Fantasy*）的录音里，艾灵顿公爵个性十足的听觉质感便已扑面袭来。从一开始，无论是对普通乐迷还是训练有素的听众而言，他的音乐便神秘而诱人，并在他的整个职业生涯中从未衰减。“你得知道，”指挥家兼作曲家安德列·普雷文（Andre Previn）曾经承认，“站在一千把小提琴和一千支铜管前，斯坦·肯顿（Stan Kenton）做出一个夸张的动作，所有录音室编曲家便会点头说‘哦，对，就是这样’。但公爵仅仅抬了抬手指，三支铜管便能奏出一把声音，这可把我看得云里雾里。”[27]

20世纪20年代和30年代期间，哈莱姆区中心清一色白人的豪华夜总会棉花俱乐部（Cotton Club）是艾灵顿公爵的音乐主场。也许对当时的乐迷而言，他的音乐听起来的确原始而荒蛮。但如果他们能够更深入地了解艾灵顿公爵的作品，便会发现与音乐表面散发出来的能量截然不同的、近乎几何形式的严谨结构。当时，没有哪位爵士作曲家比艾灵顿更具野心，能够打破常见的12小节和32小节的歌曲结构，在3分钟的录音里（偶尔会更长）探索各种结合主题、和声与间奏的方式，即便在非裔美国人悠久的本土音乐历史中，也鲜有这样的人。这个现象本身便值得写一篇博士论文来好好研究。但如果回头看看第三章中关于艾灵顿公爵《褐景》一曲的讨论，你便能大致了解他的音乐在架构上的复杂程度。如果你花些时间钻研五十来首艾灵顿公爵的乐曲结构，并与同时期的其他作品做个对比，便能一次次地看到，这位作曲家有着独特的技巧，表面上传达出的是一种狂野荒蛮的感觉，在音乐内部却埋藏着清醒明断的计算。其实，我猜想会有少数乐迷在初次听完艾灵顿公爵的作品后，决心投入时间深度沉浸在他的作品里。

最后还有很重要的一点。你在聆听艾灵顿公爵的全部作品时，要关注的不仅仅是公爵本人。在本书所提及的艺术家里，没人比他更痴迷于在一首又一首的曲子里，展现乐团中各个成员别具特色的贡献。这项工作在乐曲的创作阶段便已展开，艾灵顿公爵会从乐队成员的演奏中或是从长期合作伙伴比利·斯特雷霍恩那里或多或少地汲取灵感。当这些作品在唱片中或演奏台上响起时，乐队成员为人熟知、受人爱戴的音乐形象，便随着音乐声陆续浮现。热爱艾灵顿公爵的音乐，便是珍视每一位成员。比如，于1928年加入乐队的中音萨克斯管手约翰尼·霍奇斯（Johnny Hodges），除了20世纪50年代曾短暂缺席

以外，直到1970年去世的前几天，还在乐队中演奏。或者看看上低音萨克斯管手哈里·卡尼（Harry Carney），他在艾灵顿的乐队里一待就是45年。其他演奏家也与公爵一同共事了二十多年。我在听艾灵顿公爵作品时的一大乐趣，就是约翰尼·霍奇斯令人激动的滑音，或是巴伯·米利（Bubber Miley）仅用一个拔塞弱音器（看起来就像是通下水道的工具），就能让一把小号的音色千变万化。我们应该关注每位成员，这是他们应得的尊重。别光留意艾灵顿公爵呈现了什么，还要留意他汲取了什么，观察他的成员是怎样让他焕发出活力的。这种交流互换定能让你获益匪浅，而且这种经验还可以应用在音乐以外的众多领域。

其实，我二十多岁的时候，是通过一条意想不到的途径，了解到艾灵顿公爵的音乐遗产中这不见经传的一面的。大学毕业后，我第一份工作是在波士顿咨询公司（Boston Consulting Group，BCG），这是一家为《财富》世界500强的CEO提供昂贵建议的知名专业公司。[我并不是公司里唯一有音乐背景的外人—后来的节奏布鲁斯明星约翰·传奇（John Legend）当时也在BCG担任顾问。] 我诧异地发现，咨询公司将艾灵顿公爵作为管理智慧之源，推荐给客户。艾灵顿的管理能力与本尼·古德曼一比，反差惊人。古德曼是一名完美主义者，对于自己聘请来的音乐家几乎从不曾满意，因此在他的强硬统治中，音乐家很快会精疲力竭，不少人短期内便离开了乐队。相比之下，艾灵顿公爵的乐队长盛不衰，是因为他们的老大并不追求完美，而是根据成员所展现出的强项来打造乐队曲目。整个团队充满生机和活力，许多成员一待就是几十年。我想这一领导理念大概可以应用到任何环境中，然而在爵士乐界所带来的成功是毋庸置疑的。音乐史上没有哪个组合能比得上艾灵顿公爵的乐队半个世纪以来持续的生产力和高超的艺术造诣。[28]

艾灵顿公爵聆听指南：艾灵顿公爵的音乐生涯长达半个世纪，而乐队发展的每一阶段都创作出了至关重要的作品。但我得承认，我最喜欢的艾灵顿公爵时期是20世纪30年代末到40年代初。在这段时间里，乐队不但有大胆的音乐创作和超凡的独奏乐段，而这更是公爵最深得人心的时刻，这些都让我深感折服。不知怎的，他在创作出畅销金曲的同时，还能不断拓展他的艺术版图。有些读者会对此备感吃惊，但也许最佳的对比，是20世纪60年代披头士（Beatles）乐队的发展过程。这是一段引人注目的时期，每一张专辑的诞生都开启了一幅新的景象。当然，这两支乐队并不相同，却都成功地通过激进的新手

法来创作歌曲，还吸引到了大量的听众。要听艾灵顿公爵的作品，我建议你从1940年到1941年的布兰顿—韦伯斯特乐队（Blanton-Webster band）开始，然后挑选一下同时期的其他曲目。我特别喜欢北达科他州法戈市的现场录音（1940），并强烈推荐于1943年在卡内基音乐厅上演的《黑色、棕色与米色》组曲，这是一部充满野心的作品。你还得听一听艾灵顿公爵早期的曲子，比如与巴伯·米利合作的《黑色与褐色幻想曲》《再见东圣路易斯》以及《慵懒时光》（*The Mooche*）。我还得承认自己很喜爱1950年的《艾灵顿公爵的名作》（*Masterpieces by Ellington*）、1951年的《哈莱姆》音诗以及1953年的《钢琴映像》（*Piano Reflections*）。如果你还意犹未尽，那么便去听听纽波特的现场录音（1956）、《圣乐音乐会》（*Concert of Sacred Music，1966*）以及后来的组曲，比如《悦耳雷鸣》（*Sush Sweet Thunder*，灵感源自莎士比亚）或者《远东组曲》（*Far East Suite*）。

比莉·哈乐黛

现在我们聊到了比莉·哈乐黛，而她将迫使我们抛开引导我们“欣赏”了那么多艺术家的分析性思维。（“欣赏”这个词其实挺悲哀的，音乐欣赏教师能不能换一个热情点儿的说法？）也许终有一天，我们能用数学手段来解构她歌声中微妙的音程细节与自由的节奏。在比莉·哈乐黛的成就背后，一定有某种科学存在，对此我毫不怀疑。但此时此刻，我们最好还是通过情感的维度来了解她的音乐。

其实，刚入门的听众可能比训练有素的学者更具优势。在比莉·哈乐黛的音乐里，没有替代和弦的变换，也没有满是半音花招的复杂的装饰乐句，高音区也不见突如其来的转调和繁花锦簇的音符。但我并不会因此否认哈乐黛大师级的地位。她是另一个意义上的大师，更私密化、直抵人心却毫不显摆。对我而言，她更是一位灵魂的诊断师，她的歌声直达我们脆弱的灵魂深处。

此处我关注的是她的音乐风格，而不是生平事迹。然而哈乐黛却让我们将二者视为紧密结合的一体—至少对她而言应该这样看待。她与威廉·达夫蒂（William Dufty）于1956年合著的自传《女士唱起布鲁斯》（*Lady Sings the Blues*），是第一本毫无保留的爵士回忆录。如今我们对明星生活中的种种已经司空见惯了，然而在艾森豪威尔执政时期，商业艺人是不会分享这些细节的。我摘一段她自传的开

头，让你一窥其貌：“爸爸妈妈结婚的时候都只是孩子。爸爸18岁，妈妈16岁，我3岁。”接着，哈乐黛讲述了她惨遭虐待、染上毒瘾、沦为妓女及其他种种不幸，但也讲述了这些遭遇让她如何在20世纪30年代名扬四海，成为最受爱戴的爵士歌手。我不知道重重障碍是否能让她成为一名更优秀的歌手，但我确信一点：哈乐黛把这些经历主动透露给公众，不带一丝自怜自艾，无疑为我们提供了一种洞见，让我们得以了解她艺术造诣中的关键成分。她踏上演奏台或步入录音棚时，也是同样地坦诚。[29]

此时，再一次地，听众需要以相同的态度来回应。哈乐黛邀请我们每一个人同她建立起一对一的关系。这既不是毫无根据的断言，也不是评论家夸大其词。从某种精确的历史观点来看，美国流行音乐在经历了一系列的转变之后，开始追求与演唱者建立亲密的私人联系，而比莉·哈乐黛则象征着这一追求的巅峰一刻。这一连串变化源于一场技术革新，那便是20世纪20年代麦克风和电气扩音设备被引入了流行音乐。歌手们终于不用再大吼大叫，好让声音传遍全场，他们可以采用一种对话式的演唱方式，甚至对着听众喃喃低语。宾·克罗斯比和其他爵士时代低吟浅唱的歌手们深知这项技术的潜能，因此一种截然不同的演唱方式应运而生。但是，这些先锋音乐家开创的事业却在比莉·哈乐黛这里大功告成。她比当时任何一位歌手，都要更好地展示出，爵士乐演奏者如何褪去乐台艺人的矫饰与浮华，创造出一种与听众建立起直接关系的错觉。

我给你的建议再简单不过：当你聆听比莉·哈乐黛时，对于这种联结敞开心扉。若你有意愿，也可以继续分析，但这种分析，可能更多地会围绕着她对美国偶像型歌手的圆滑与外放的颠覆。没错，比莉·哈乐黛在唱功方面是佼佼者，而她的成就，也的确涉及技巧手法。但最本质的一点，却是她向听众敞开心扉时所需的沉静与自信。跟音乐手法和潮流不同，这份真诚永不过时。因此，如果来自遥远年代的金曲比当今自吹自擂的流行热歌更能打动你，也算是情理之中的事了。

比莉·哈乐黛聆听指南：哈乐黛20世纪30年代末到40年代初的录音，尤其是与萨克斯管手莱斯特·杨合作的作品，即便对非爵士乐迷而言，也是必听曲目。如果你想了解任何一种现代演唱风格的演变，或是20世纪美国音乐的发展，那一定得好好听听这些录音。你可以从《我的一切》（*All of Me*）、《无法生活》和《狠心对我》（*Mean*

to Me）听起，但这一时期的每首曲子都值得聆听，甚至包括备用录音（最初并未发行，但现在已能获取，值得你费心找来听听）。到了这一时期的最后几年，哈乐黛对她的手法进行了重新定义，特别是在《奇异的果实》（*Strange Fruit*）这张商业专辑里，大胆地提及了种族暴力和私刑的问题。除了这张1939年的作品，你也该找找她在20世纪40年代标志性的忧伤情歌，比如《情人》（*Lover Man*）和《早安，我的心痛》（*Good Morning Heartache*）。到了20世纪50年代，哈乐黛的歌喉不再，但她晚期的录音却依然情感充沛，1956年到1957年为制作人诺曼·格兰兹（Norman Granz）录制的曲目便是明证。在哈乐黛的音乐之旅结尾，你可以去视频网站找找她在1957年为哥伦比亚广播电视台录制的《美好与温存》（*Fine and Mellow*），这是我最钟爱的爵士瞬间。

查利·帕克

在我成为音乐家和乐迷的发展历程里，查利·帕克占据着特殊的地位。在我求学期间，我如狂热信徒一样沉浸在他的音乐中，希望能加入这支秘密的教派。我先用正常速度聆听他的曲目，再用半速聆听。我会搜罗珍贵的私制录音，并与官方录音棚版本做比较。我会钻研乐谱，在空白处做笔记。我仔细观察他如何制造张力并放入精致的乐句中，尝试总结出这些技法里蕴含的规则。

不过这个故事里最奇怪的部分在于，我对模仿帕克的风格丝毫不感兴趣。我十分清楚自己属于晚一辈的爵士音乐家。帕克在我出生前便已离世，而在他里程碑式的比波普录音问世二十多年以后兴起的音乐潮流，才是我个人爵士手法的基本构架的来源。但我依然认为在帕克的即兴演奏中，有某种完美的特性，值得仔细研究。在此使用“崇敬”一词，应该不过分。另一名对我具有同样程度启发的艺术家，也许只有约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）了。对两者而言，音乐所属的时代与风格似乎并无关联。吸引我的，是两位艺术家的作品里数学精准性与丰沛情感的近乎柏拉图式的完美结合。尽管我的个人风格趋向让我踏上了一条不同的道路，但是我希望理解其中的运作方式，以此作为一种音乐锻炼，强化我的思维、听力以及指尖技巧（这是最终目标）。

帕克对许多人产生了这样的影响，尤其是他在世之时。他在堪萨斯市长大，当时那里正是一种新式布鲁斯风格爵士的中心地带，这种

爵士的标志就是轻松的摇摆和流畅的4∣4拍律动。帕克掌握了这种风格，但是到了20世纪40年代初，当他在哈莱姆区的即兴演奏交流会上开始小有名气时，他已经在自己的音乐手法中加入了一系列原创技巧，因其思维厚度和精湛的表现力而与众不同。在比波普音乐里，很多突破都直接出自帕克之手。尽管这种新风格从未企及摇摆时代的大乐队的普及度，但音乐家却有所留意。没有多少老一辈的乐手能够适应这一新风格的需求，但大部分进取的年轻音乐家，都把比波普奉为他们那一代的革命之音，而帕克则是他们的总司令官。

出于这个原因，我自认为算是这群追随者中的一员，当然是以我自己的方式。然而，我意识到自己的忠诚度根本无法与他们之中最投入的人相提并论—比如帕克的追随者迪安·贝内代蒂，对他而言，追随者一词不仅仅是个比喻。毫不夸张地说，他追随着帕克，观看了他的每场演出，并随身带着一台便携式录音设备以随时捕捉这名导师与名家零星的即兴段落。（从另一种病态的意义上讲，他也同样是帕克的追随者。贝内代蒂与帕克一样，沉迷于海洛因并因此丧命，享年34岁6个月—与帕克一模一样。）我永远做不到像他那样，因为一名音乐家做出这般自我升华，但我能理解为何帕克迷人的艺术造诣能够让其他人为其俯首，成为服服帖帖的信徒。

他的作品你该如何入手？我猜你不可能像迪安·贝内代蒂一样，花上大段光阴去学习帕克的音乐。更何况，帕克音乐中纷繁复杂的细节，很难阐明—不，我在这里指的不是精湛的技巧，帕克的技巧连最普通的听众都能轻松分辨并深感佩服。但是，在他的艺术理念核心之处，不仅仅只有纯粹的速度。那表面上如烟花般绽放的声音，令他音乐里的众多创新变得更难以捉摸。但我有个办法，这个给外行用的方法，无疑对刚接触比波普的人而言也十分管用。我相信，这是体会现代爵士乐的捷径。

我希望你跟着音乐唱出来。

我已经听到有人在小声咕哝，表示反对了。有些人坚称自己五音不全、不会唱歌。好，你可以哼唱、吹口哨或随意发出什么声音，随你便。总之就是试着让自己融入帕克的演奏中，哪怕只有几小节也行，献出一份你的演绎。你可以从简单的开始。跟着旋律就行，即兴独奏就免了（你要是敢挑战的话以后可以试试！）。《时机已到》（*Now's the Time*）的旋律是一段12小节的布鲁斯，不算吓人。《比莉之跃》（*Billie's Bounce*）难度稍微大一些，但也在新手的能力范

围之内。如果你把这些旋律听个五六遍，应该就能够与帕克一同“演奏”了。《慵鹿》（*Moose the Mooche*）和《致爱丽丝的布鲁斯》（*Blues for Alice*）难度更高，而《争鸣》（*Confirmation*）也不容易。然而，当你唱出这些旋律的时候，你会被比波普的精髓所包围。你能够感受到乐句中的节奏结构；即便你对半音体系和抑扬顿挫中的技术规则一无所知，你也能和它们融为一体。这样一来，你就能深度理解帕克为爵士乐语汇做出的贡献了。我曾指导学生这么做，知道效果不错。

你会爱上这种音乐学习方式，这可能连你自己都会感到惊讶（而且除了查利·帕克，这种方式对其他艺术家也适用）。跟着优秀的爵士乐演奏一同唱，会给我带来巨大的满足感，我想你也一样。即便结巴或跑调，你还是能获得对音乐的感悟，而安静、被动地聆听，很难达到这点。

在结束对查利·帕克的介绍前，关于如何理解他的音乐，我再提几条额外的建议。他的比波普音乐结构如同迷宫，你很容易在其中迷失方向，以至于意识不到演奏中一些较为内敛的元素。他是一名无可比拟的抒情曲诠释者—他以演奏快速作品著称，而他演奏慢速乐曲的水平，与快速作品不相上下。事实上，他对流行曲目，像是《可以拥抱你》（*Embraceable You*）和《别怪我》（*Don’t Blame Me*）的演绎，比任何同行都更为舒缓。他创造出了以悠闲的方式演奏这类乐曲的手法，并被当今的即兴乐手广泛使用。聆听这些曲目，欣赏帕克如何将他纷繁的句法和诚挚的浪漫合二为一。他不仅是一名坚决践行革命道路的实验先驱，更是爵士传统的传承者。正是出于这个原因，你也该特别留意一下他的布鲁斯表演，你能从中听出他的根基扎得有多深。他于1948年为萨沃伊（Savoy）唱片公司录制的《帕克的心情》（*Parker’s Mood*）被誉为20世纪乐坛最优秀的布鲁斯作品之一，而他的佳作还有很多。

查利·帕克聆听指南：先听听帕克在1945年到1948年间的录音。在这段非凡的时期中，有帕克于1945年2月和5月与迪齐·吉莱斯皮合作的杰出作品，有为萨沃伊唱片公司录制的优秀曲目，也有为戴尔（Dial）唱片公司录下的影响非凡的录音。在这几年里，他还录制了一些现场演奏。尽管不少录音的音质比较一般（有些甚至糟糕透顶），但其中优秀的演奏还是值得一听。我尤其推荐1945年6月的纽约市政厅演奏录音与1946年爱乐会堂爵士乐音乐会（Jazz at the

Philharmonic）。你也应该听听帕克晚期的录音，现在由神韵（Verve）唱片公司发行。帕克著名的弦乐团作品虽然在编曲上过于甜腻，但依然是现代爵士乐史上一座重要的里程碑，而其中帕克本人最喜欢的曲目是1949年弦乐版的《不过是朋友》（*Just Friends*）。此外我还要推荐1950年6月他与迪齐·吉莱斯皮、特罗尼奥斯·蒙克合作的录音，以及1951年与迈尔斯·戴维斯的演奏。你可以多花些时间聆听这些令人获益匪浅的晚期现场录音，但其中最杰出的是1953年5月在梅塞音乐厅（Massey Hall）的演出。有人称这场音乐会为“史上最伟大的爵士音乐会”，尽管我觉得这个称号有些武断，但严肃的爵士乐迷绝对应该好好听听。

特罗尼奥斯·蒙克

谈到比波普的崛起时，特罗尼奥斯·蒙克往往被列为一名重要的革新家。因此，你可能会马上得出结论，认为他的音乐风格跟查利·帕克的大同小异，他们可能都依赖相同的句法和节奏，甚至演奏相同的曲目或是常常同台演出。然而名单往往具有误导性，对特罗尼奥斯·蒙克而言尤甚。聆听他的最佳方式，是将他视为个体，而不是艺术运动的一员。

蒙克无疑引领了波普的诞生，并对其发展产生了影响。然而他的音乐里更为出众的是颠覆当时套路的方式。与其他比波普音乐不同，蒙克很少会采用极快的速度演奏。在他的独奏里，你几乎听不到同时期的其他音乐家那熟悉的技法和节奏。蒙克跟他的现代主义同行不一样，他的即兴演奏不是拜占庭式的自由流淌，而是将自己的独奏建立在清晰的和声织体、节奏断层以及一系列自己发明的旋律手法之上。至于曲目，他通常喜欢演奏自己的作品，而其他音乐家却正好相反（这个现象随着时间推移而有所改变，他的许多作品都被纳入爵士标准曲之中，但是他的音乐是在1982年他去世之后，才流行起来的）。总之，虽然娱乐媒体将特罗尼奥斯·蒙克称为“波普大主教”，但多年来他的教派似乎只有一位真正的信奉者，那就是这名艺术家本人。当时人们甚至无法领会他的教派那些稀奇古怪的清规戒律。

你也许已经对蒙克音乐的难度有所耳闻，我刚才的解说可能又加强了这一印象。对希望效仿他的乐手而言，我必须承认他的风格的确不易—尤其是因为效仿者需要放下一切在其他爵士乐类型中学到的技法。但是，对于用心聆听的听众而言，情况却截然不同。尽管他在音

乐中融入了一些出人意料或偏离方向的元素，但他的旋律有不少都易于哼唱，有些甚至带有儿歌般的童真。历史上没有哪位爵士艺术家的音乐能像蒙克的作品那样容易辨认，他的风格几乎在每个音符中都有体现。听了几首他的曲子后，你就会觉得自己蒙着眼睛也能选出蒙克的作品。再听上几个小时，你的双耳便会调整预期，以适应他的音乐维度。在他的演奏里，你既能听得出幽默，又能听得出乐句和插入段中对话式的特点，还能听到创作音乐带来的喜悦，这些情感无一不贯穿于他所有的作品之中。

我要强调一下最后一点。自发的创造力是爵士乐的精髓。在我多年聆听爵士乐的经历中，印象最为深刻的一瞬就是自发性中的心灵感应能从台上蔓延至台下。音乐行进至某处，每个人都能感受到这种共鸣。独奏乐手（乃至整支乐队）获得了某种特殊的能量，宛如一种神赐的灵感将音乐抬升至一个新的层次。那一夜，前所未有的事发生了。你也许会扭头望向其他听众，然后四目相接—你也感受到了吗？—而他们也带着相同的表情望着你。然而，只有当音乐家突破套路与常规，抑或是鼓起勇气，甚至秉承纯洁之心并散发出探索新大陆的昂扬自信之气，最终进入心理学家米哈里·契克森米哈赖（Mihaly Csikszentmihalyi）称之为心流（flow state）[30]的境界时，这种感应才能得以实现。即便在聆听录音时，我也能从蒙克身上感受到这种共鸣。面对音乐的各种潜能，他似乎全盘接受，不带一丝偏见。他在某种持续的心流中创作，对别人紧闭的音乐之门，在他的轻轻拨动之下，竟能神奇地开启。即使是不怎么听音乐的人，若是能把自己调到蒙克的波段，也定能感受到这一点。

在这一过程中，蒙克对音乐手法的精简也值得注意。我有时候会想象在每位音乐家的乐器上装一台出租车的计价器，记录每一个流逝的音符，衡量哪位音乐家能够使用最少的音符，传递出最丰富的信息。蒙克无疑是这场比赛的冠军。他只收几块零钱就能带着你全城跑。他的音乐里没有任何无用的举措，甚至每一处停顿与迟疑，都是音乐成品中不可或缺的一部分。在蒙克的音乐里，四处皆是高超的删繁就简之道。没有哪位爵士艺术家，能像蒙克一样让我们体悟到，艺术家的风格犹如扬帆行驶：航行得最快的船，往往是毫不犹豫把沉重的包袱扔下甲板的那艘。即使是刚入门的听众也能听得出这一点，但是将他的作品和其他同期音乐家相比之后，他们可能会更加欣赏蒙克的这一特质。爵士乐是一种冗长的艺术形式，它最伟大的成就往往都有一些过量的成分。蒙克非但没有顺应这种趋势，更是将其推翻。如

今聆听他的作品依然乐趣十足，其音乐中的颠覆性与20世纪40年代相比，丝毫不减。

特罗尼奥斯·蒙克聆听指南：将20世纪50年代末他为河岸（Riverside）唱片录制的曲目作为蒙克音乐探索之旅的起点。这些录音中呈现出了他最为著名的作品，包含多种多样的形式：与常驻乐队的合作、与嘉宾艺术家的合作以及钢琴独奏的演绎。他的这些音乐宝藏让我很难取舍，但我尤其喜爱他的独奏专辑，比如《特罗尼奥斯本人》（*Thelonious Himself*）和《特罗尼奥斯旧金山独奏》（*Thelonious Alone in San Francisco*）。我也特别喜欢他与约翰·科尔特兰的合作，以及与索尼·罗林斯共同演奏的专辑《灿烂的角落》（*Brilliant Corners*）。蒙克为蓝音唱片录制的早期音乐中有相同的曲目，你可以将两者进行对比，以获得更具深度的聆听体验。后来蒙克为哥伦比亚（Columbia）唱片录制的音乐，在曲目和伴奏方面稍显逊色，但也不乏出色的作品，比如《纵横交错》（*Criss-Cross，1963*）和《蒙克的时代》（*It's Monk's Time，1964*）。

迈尔斯·戴维斯

我希望能用晚会主持人的那套陈词滥调作为这一章的开场白—比如，“他的成就我无须赘言”或者“接下来的嘉宾用不着我来介绍”。要不然，我就得为这一段难以总结的职业生涯写一段简介。戴维斯在不断改造他的音乐形象，每当大部分乐迷搞明白他的成果时，他已经开始进行下一项工作了。在他早期的录音中，他与查利·帕克同台演奏比波普，到了事业晚期，他已经大胆地进入了嘻哈音乐的领域。在此期间，他成为冷静爵士的领军人物，发明了调式爵士乐，重新定义了大乐队的声音，并参与发起了爵士摇滚融合的革命。若20世纪是音乐史上最为活跃的年代，那么迈尔斯·戴维斯便是它的代表人物。他不顾一切，要抢先在他人之前踏入未来。在这个过程中，戴维斯似乎愿意放弃一切，甚至愿意放弃爵士乐的听众以及别人受他著名作品启发而产生的期待。

画家巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）有“蓝色时期”（Blue Period）、“玫瑰时期”（Rose Period）以及其他不同的风格。[31] 也许你可以用同样的方式去了解迈尔斯·戴维斯。然而我更希望你反其道而行之。不要听戴维斯作品中极端的例子，要去欣赏他非凡的连贯性，欣赏在这场前所未见的音乐革命中无处不在的核心价值。实话

说，迈尔斯并不是一位能屈能伸、随遇而安的艺术家，尽管表面上他能适应风格与品味的变迁，但他的信仰却从未动摇。欣赏戴维斯的音乐，要从了解他的信仰开始，并弄明白这信仰是如何影响他的每部作品的。

我相信20世纪40年代末是戴维斯事业中决定性的一刻。那时，他不再尝试模仿迪齐·吉莱斯皮和其他杰出的比波普音乐家的炫技手法。无论在音乐史上的哪个阶段，这都是一个大胆的举措，但在这场追求速度与狂欢的现代爵士革命之中，他更可说是无畏。当戴维斯受雇于查利·帕克时，许多人认为他还撑不住大场面。当他作为乐队领班单飞时，也没有成名。对于像戴维斯这样未经考验的小号手来说，放弃华丽的炫技，很容易被视为软弱的表现并被归入二流之列。然而在接下来几年里，戴维斯磨炼出许多让他受益终身的技法。最初这些手法让爵士界大吃一惊，特别是在1955年的纽波特爵士音乐节（Newport Jazz Festival）上，他对《午夜时分》的演绎不但让现场观众如痴如醉，更为他赢得了一份与哥伦比亚唱片的合约。但人们很快便清楚地意识到这辉煌的一刻绝不是歪打正着。简单来说，迈尔斯·戴维斯在某些方面的处理超越了任何人，他无懈可击的技巧让一场场艺术运动在他的音符之间迸射而出。

有人说戴维斯有着无穷的即兴旋律灵感，而这灵感也是他风格的起源。然而，我不太同意这一说法，因为这不能忠实反映出戴维斯的贡献。还是让我换种说法吧：戴维斯设法为一切声音赋予旋律性—即便是短小、断续的乐句，一个单独的音符，或是小号吹出的错音（极端情况），无一例外。没错，尽管这么说听起来很奇怪，但就连戴维斯吹错的地方我都会觉得悦耳。他塑造乐句的方法、用弱音器改变音色或为其增添质感的手段，以及调整力度的方式，为每一段旋律赋予了强烈的人文精神和个人性格。在1955年如此，到了1965年、1975年，直到他的事业终章，也是如此。

这些手法在慢速曲目中尤其突出，戴维斯光是凭借他演绎浪漫抒情曲的技巧，便能轻而易举地开创一番事业。[32]然而，在轻松活跃的中速曲子和激动人心的高速作品中，相同的特质也决定了他的审美方向。无论乐队往前冲得有多快，戴维斯都不会显得匆匆忙忙或气喘吁吁。即便是在20世纪60年代中期的专辑中，节奏声部（钢琴师赫比·汉考克、贝斯手罗恩·卡特和鼓手托尼·威廉斯）凭借土星五号运载火箭般的助推能量摧毁他们的小号手老板四周的爵士时空连续体

时，戴维斯却依然能沉着地控制全场，号口中吹出的每段乐句都会释放出万有引力将其他乐手牢牢抓住。没错，在20世纪40年代以后戴维斯的每一阶段的每张专辑中，你都能听到这样的特质，你可以边赞叹边享受。

但是，不要错过戴维斯作品中另一个显著的核心价值。尽管它在戴维斯的艺术成就中举足轻重，却很容易被忽视。众所周知，迈尔斯是个凶悍的个人主义者和苛刻的乐队领班，尽管有数不清的传闻能证实他易怒的性格，他的音乐却道出了截然不同的故事。在那一代的音乐家里，没人能像他一样让整支乐队融为一体，即便乐队中的不少乐手都与他们的领班一样行事果断、情绪外放，他仍能整合每位乐队成员的贡献，创造出具有协调性和整体性的作品。这一点你在1949年到1950年的《冷静爵士乐的诞生》录音中，便能听到。然而无论你是听《几分忧郁》还是《骚酿》，在此后的每一个发展阶段中，这个特点也丝毫不减。音乐评论家一致认为戴维斯身边总是聚集着世界级的音乐家，可谓一名杰出的星探，然而他们却没怎么注意到乐队中美妙的氛围。虽然我无法获知戴维斯是如何达到这般成就的，但他却设法集合了每位乐手夺目的才华，创造出更加美妙协调的作品。即便每位成员都有机会彰显个性，百家争鸣，却依然没人能像戴维斯本人那样光彩夺目。这无疑是一种高难度的平衡，需要伟人戴维斯每时每刻的关怀和引导（或奚落与威胁，谁知道呢？）。无论如何，他们精彩的作品流传了下来，供后人欣赏。

因此，你当然应该细细品味这位艺术家音乐生涯的每个阶段，而迈尔斯·戴维斯著名的专辑《七步升天》（*Seven Steps to Heaven*），恰好可以总结这一历程。从比波普到冷静，到印象派大乐队，到调式，到强力波普，到融合再到放克，欣赏他变换风格的能力，他不仅仅是去适应，更是走在每一场运动的前沿。留意戴维斯对爵士小号进行的再定义，每隔五年左右，这位音乐家就会以全新角度做出大胆尝试。不过，在一首首领你步入仙界的音乐里，不要错过其中蕴含的极具目标性的凝聚力，也不要错过能让一切新风格俯首称臣的强大气场。

迈尔斯·戴维斯聆听指南：我真不喜欢在这儿挑挑拣拣。1955年到1970年间戴维斯录制的每首曲子都震撼了我的心灵。即使在这些时期以外的作品中，我也发掘到很多宝藏。那我该怎么办？我只能举手投降，和大多数人一样，向你推荐被学者尊奉为最权威的现代爵士专

辑《几分忧郁》（1959）。我想不出该怎样佐证这一称号，但这张专辑无论从哪方面看都是一部杰作。不过，你也得听听戴维斯与编曲家吉尔·埃文斯的合作，比如《勇往直前》（1957）、《西班牙素描》（1960）以及早期的《冷静爵士乐的诞生》（1949 1950）。接下来听一听他在20世纪60年代中期的乐队的专辑。《E.S.P》（1965）和《迈尔斯的微笑》（*Miles Smiles，1967*）便是出色的例子。同时期的现场录音也不错，如《在欧洲》（*In Europe，1964*）和录制于空镍币俱乐部（Plugged Nickel）的曲子（1965）。在后者中，戴维斯的乐队以华丽的姿态重新演绎了爵士标准曲目。接下来是爵士摇滚融合时期：《骚酿》（1970）是必听专辑，但你也可以听一听《杰克·约翰逊》（*Jack Johnson，1971*）和《转角之处》（*On the Corner，1972*）。茶余饭后，你还可以听一听他晚期时演绎迈克尔·杰克逊（Michael Jackson）的《人性》（*Human Nature*）和辛迪·劳帕（Cyndi Lauper）的《一次又一次》（*Time After Time*）。

约翰·科尔特兰

在长达四十年的时间里，爵士乐迷都生活在英雄的时代。每隔几年便会出现一位改变世界的伟大领袖（显然，女性被排除在这个至高无上的阶级体系之外），以手中的号角重新定义即兴演奏的规则，并引领时代思潮。路易斯·阿姆斯特朗是这张群英榜上的第一人：在1928年的《西区布鲁斯》中，他那段小号前奏，听起来宛如英雄降临时的号角曲。后来出现的英雄人物，从科尔曼·霍金斯到查利·帕克，再到迈尔斯·戴维斯，都让听众坚信这一宗法王朝能够万代不易。

然而，它却分崩离析了。这并不是因为现在的爵士英雄销声匿迹了，我们面临的恰恰是相反的处境：英雄泛滥。爵士乐坛的多元化，于大局而言虽是好事，却也让单独的一名艺术家难以代表一个时代，或确立一种风格。若当时的音乐评论家能为大众提供一个名字、一个口口相传的文化符号，以此作为了解爵士乐的中心和出发点，我觉得爵士乐现在会更受欢迎。“如果听了××（此处填上英雄人物的姓名）的音乐，那么你就是潮人了。”唉，可惜世道已经变了。

约翰·科尔特兰是最后一位举世无双的英雄。1967年，科尔特兰因癌症去世，年仅40岁。而在这以前，先锋爵士乐迷对他的每一张专辑都翘首以盼，宛如那是来自未来的明信片，预示着下一场潮流的开

始。科尔特兰怀着一份罕见的谦卑肩负起这些期望，却只求个人的进步，不把心思放在名声上。在很长一段时间里，他都在积极向大师学艺。20世纪50年代，他在迪齐·吉莱斯皮、特罗尼奥斯·蒙克和迈尔斯·戴维斯的乐队里磨炼技艺，逐渐成为一名巨星。当他站上爵士乐的前沿后，依然继续练习、学习、求进步。20世纪60年代初，越来越多的乐迷和评论家将科尔特兰誉为爵士乐坛新晋重量级冠军和新音乐的领军人，但他却专注于个人提升，无暇顾及这些名誉。

这对我们聆听科尔特兰音乐的方式产生了影响。尽管听众会将这名巨匠的作品视为精致完美的杰作，但我认为科尔特兰本人更希望我们将他的音乐视为一场探索，一部未完成的作品。无论在生活中还是在音乐里，他都是一名探索者，我认为他的目标并不是为子孙后代献上一套完美雕琢的音乐作品。在他生命的最后十年里，他穷尽了演奏萨克斯管的一切可能—遵循和声与摒弃和声、在西方音乐体系的内与外、与老派音乐家或最前卫的乐手同台。他深知一意孤行地踏入未知领域会带来机会，也会带来风险。约翰·科尔特兰甚至有时候会意识到自己已经触碰到了极限—事业晚期时，在天普大学（Temple University）的一场现场录音中，我们能听到他把萨克斯管放到一边，边捶胸边唱出某种属于自己独门教派的仪式圣咏。在这些作品中，有一些很容易接受和欣赏，即便对于爵士入门乐迷而言，都是如此，但其他的，则会让你感到不适。然而，这一切都是一场探险，你在欣赏音乐时千万不能带着被娱乐至上的社会所培养出来的无所谓的心态。把聆听科尔特兰当作一次精神上的归隐，一次为期五天的排毒净化。尽量试着用这位艺术家在创作中采用的开放和探索态度，去听他的音乐。

有了开放的态度，你便可以使用一系列的聆听策略去欣赏科尔特兰的作品。如果你对音乐内部运作感兴趣，会发现有无穷无尽的技法等着你去分析。随便一个方面，你都能写一篇论文—比如，他的调式音阶，或是有时被爵士音乐家简称为“科尔特兰变换”（Coltrane changes）的多主音和声概念。然而，即使对这些话题毫不了解，你依然能欣赏他高超的才艺，以及被评论家艾拉·吉特勒（Ira Gitler）称为“音瀑”（Sheets of Sound）的魔鬼速度。当然，你也可以去探寻他精湛技巧之外的精神层面。其实，科尔特兰的所有作品都如艺术家本人一样，展示出了惊人的自控力，体现了他为大局着想而牺牲个人野心的精神，这表现在他与前辈大师的同台合作中（听听他和艾灵顿公爵的合作，品味一下这段跨辈分的交流），也体现在专辑《爱到

极限》（*A Love Supreme*）与《唵》（*Om*）的神秘氛围里[后者中还有《博伽梵歌》（*Bhagavad Gita*）和《西藏度亡经》（*The Tibetan Book of the Dead*）的咏词] 。

或者你也可以更进一步，尝试与这种超验的精神融为一体。我通常不会把爵士乐唱片当作冥想曲来听，但科尔特兰的作品绝对可以这么用。他甚至发行过一张名为《冥思》（*Meditations*）的专辑，虽然这张唱片有可能会颠覆你对冥想曲的认知。你也可以把形而上学和音乐学那些东西都扔到一边，单纯品味科尔特兰演奏萨克斯管时无人能敌的激情，这名超凡的即兴乐手可以和索尼·罗林斯或埃里克·多尔菲一决高下，也能把优秀音乐家的音符丝毫不差地再现出来。当然了，如果你能把上文提及的音乐全都找来听那是最好了。科尔特兰值得你以开放的心态给予尊重和宽容，反过来，他会让你大开眼界。

约翰·科尔特兰聆听指南：乍眼望去，科尔特兰的音乐似乎比迈尔斯·戴维斯的更好理解。毕竟，科尔特兰巅峰作品的时间跨度不过是十年左右。然而，他把丰富的音乐能量压缩在了这短短的时间里，以至于入门者有超过五十张专辑可挑选，而每张都得到了乐迷的追捧。因此，我只能毫不留情地简化这个挑选过程，从每个时期中挑出两张专辑推荐给你。早期的约翰·科尔特兰带有明显的强力波普的特色，我会推荐录制于20世纪50年代末的《蓝色列车》（*Blue Train*）和《巨人的步伐》（*Giant Steps*）。至于科尔特兰在20世纪60年代的调式探索，我会推荐《我之所爱》（*My Favorite Things*）和《爱到极限》。他有很短的一段时间作品风格浪漫而灵动，我会推荐《抒情曲》（*Ballads*）和《约翰·科尔特兰与约翰尼·哈特曼》（*John Coltrane and Johnny Hartman*）。科尔特兰在自由爵士中的最后一搏，可以听听《升天》和《冥思》。先根据个人口味挑选你最喜欢的时期，然后强迫自己抛弃只求悦耳的观念，开始聆听其他时期的作品。

奥内特·科尔曼

在本书中，我反复强调欣赏爵士乐的手段是训练和培养听的能力，而不是去消化各种概念，接受别人的意见。换句话说，音乐评论家的最终目的应该是消灭自己的角色。当博识的听众能够听得出演奏的所以然并得出结论时，也就是不再需要评论家的时候。当萨克斯管手奥内特·科尔曼名气大增时，围绕他产生的激烈争论，便是一个例

子。科尔曼是先锋爵士的领袖，20世纪50年代末曾在爵士乐坛引起了巨大的争议。没有几个音乐家会遭受评论界的这般待遇。在爵士乐史上，相关文章对其作品是如此偏颇的，我想不出还有第二个。

而且，对于支持者和反对者而言都是如此。在科尔曼事业的初期，反对者对他的排斥尤为激烈，甚至一度达到要将他逐出美国爵士俱乐部之门的地步。他曾被萨克斯管手戈登·德克斯特赶下演奏台；迈尔斯·戴维斯称科尔曼“脑子有病”[33]；迪齐·吉莱斯皮甚至认为科尔曼演奏的不是爵士乐；鼓手马克思·罗奇据说还朝科尔曼的嘴上揍了一拳。作为20世纪50年代先锋爵士的先驱者，科尔曼不但从和声变换转入无调性音乐，还胆敢在协和与不协和声音的中间地带流连忘返，以上的种种，便是他需要付出的代价。

然而，拥护者也没让奥内特·科尔曼的境遇好到哪里去。他们的赞美使得他的音乐给人一种望而生畏、难以捉摸的印象。人们常常把他的音乐和“未来”这一概念联系到一起，连唱片公司都顺水推舟，把他的专辑命名为《爵士乐的未来形态》和《放眼未来！》（*Tomorrow Is The Question!*）。乐迷自然担心他们的小脑瓜没法消化这份超前的先锋性精神食粮。这种音乐常被包装成一颗埋入地底的时间胶囊，等待有朝一日重见天日，最终与世界分享这份财富。因此，当许多听众决定跳过这些唱片，把未来的音乐留给未来的听众去解读和评说时，也就并不意外了。

科尔曼本人的表态，让他的创作过程犹如独门神技附身，更没能帮他拉拢到追随者。他甚至为自己的创作方式发展出一种形而上的音乐哲学，并把这种为入门者准备的科学理论称为和声旋律理论（Harmolodics）。然而，当他向外行人阐述这套理论时，提供的暗示和线索比禅宗公案还要晦涩难懂，像玫瑰十字会的高等教义一般深不可测。

在聆听奥内特·科尔曼的时候，你一定要把这些包袱都扔掉。专注于音乐本身，而不是别人的评论。如果你回归音乐的本源并用心聆听，你会发现什么？首先，至少对我而言，是科尔曼余音绕梁、哀转久绝的萨克斯之声。这是一种别具人文气质的声音，但它有时会被淹没在整体音乐之中（比如，在因激进而闻名的专辑《自由爵士》里，当两组四重奏同时演奏时，奥内特的萨克斯便会被埋没）。尽管如此，我还是要强调这种私人化甚至亲密的声音，就是这位艺术家的核

心魅力。你没法将它简化为理论和概念，那些手捧课本来学习科尔曼的人肯定会错失它的美感，不要这么做。科尔曼音乐中的布鲁斯气息和对灵魂乐的激情也是一样，这些特质也无法被浓缩为教条与宣言，不然的话，甚至连奥内特因革命性的突破而取得的声誉，都会被削弱。不过，我猜你听他的音乐是为了享受（我说的没错吧？），而不是为了在鸡尾酒会上抛出几个先锋派术语，好让熟人刮目相看。因此，你大可不必内疚，尽管去挖掘科尔曼的根，挖掘他的布鲁斯作品，了解他在节奏布鲁斯乐队中受到的影响，钻研他在风格形成之初如何汲取当时盛行于得州和美国西南部的粗犷的萨克斯曲风。在科尔曼引领先锋运动之前，曾在小酒馆里表演。因此，科尔曼在事业中期不但在他的黄金年代乐队（Prime Time band）中摇身变成放克音乐家，还与感恩至死乐队（Grateful Dead）里的杰里·加西亚（Jerry Garcia）一同录音，对此我一点儿也不惊讶。在这位萨克斯管手的音乐理念中，流淌着民粹主义的血液。

我认为只有当你领会了奥内特·科尔曼的音乐基因后，才能去聆听他那些无法无天的革命性作品。现在听听《自由爵士》这张专辑，把音量调到最大。你也可以办场派对，然后播放科尔曼用小提琴替代萨克斯的那首曲子，其中敲鼓的是他10岁的儿子。没错，他有时候特别放浪形骸，但这正是他的魅力所在，更是他的历史价值之体现。不过别忘了，奥内特·科尔曼可不是像约翰·凯奇那种以概念为导向的作曲家。他的音乐发自肺腑、大汗淋漓、专注当下、变化莫测又充满人性，他以强大的内力和决心，演奏出每个音符。换言之，他正因如此，才称得上是一名爵士音乐家。如果你在鸡尾酒会上谈到先锋派时，抛出了奥内特·科尔曼的大名，我不会反对，但不要忘了他的爵士乐。科尔曼的音乐可能会让你有意外的收获。

奥内特·科尔曼聆听指南：我建议你从1959年和1960年科尔曼为亚特兰大（Atlantic）唱片公司录制的唱片开始入手。这些虽不是他最早的专辑，却代表了他最重要的几个乐队的首批成熟作品。1959年的《爵士乐的未来形态》是一张时长仅有38分钟的、大胆而杰出的专辑，参与演奏的有小号手唐·彻里（Don Cherry）、贝斯手查利·黑登（Charlie Haden）以及鼓手比利·西金斯（Billy Higgins）—他们都是这位萨克斯管手重塑爵士语汇时的最佳同谋。同年，这四人再次重聚，录制了《世纪之变》（*Change of the Century*），进一步巩固了科尔曼的先锋爵士领袖地位。听完这些作品后，我才会听录制于1960年12月的《自由爵士》。这是一部蓄意颠覆传统的作品，也是将

噪声作为爵士表达手法的历史性一刻。科尔曼接下来为蓝音和哥伦比亚唱片公司录制的专辑名声虽不如前，却依然可圈可点。比如，你可以听一听《在斯德哥尔摩的黄金圈俱乐部》（*At the Golden Circle Stockholm，1965*）、《科幻小说》（*Science Fiction，1971*）和《美国的天空》（*Skies of America，1972*），体会一下他在事业中期对风格探索的广泛跨度。我更加欣赏科尔曼的放克乐句，并强烈推荐《在你脑海中起舞》（*Dancing in your Head，1976*）。在他晚期的作品中，我最喜欢《原始之美》（*Virgin Beauty，1988*）和获得普利策奖的《声音文法》（*Sound Grammar，2005*）。

深入探索

在本章中，我重点关注了几位爵士乐的革新人物，如果没提到你喜欢的艺术家或专辑，我要说声抱歉。然而，我的目标并不是提供一份囊括各大爵士乐艺术家的全面介绍，因为光这个内容就能出一本书。我要做的，是帮你开拓双耳的聆听能力，构建聆听策略，让你领略每位艺术家作品的精髓。若你想进一步了解爵士音乐家和爵士乐演奏，那么我推荐你看完本书后再读一些深度研究，比如我的作品《爵士乐的历史》（*The History of Jazz*）或《爵士乐标准曲目》（*The Jazz Standards*）或其他类似的书籍。本书的目的是提升你的鉴赏能力。这好比学习品酒，虽然专业知识帮得上忙，但即便不是葡萄栽培专业毕业的人照样也能学习。音乐也是一样。爵士乐就好比黑比诺或赤霞珠葡萄酒，广泛学习、培养出自己的品味，是深度钻研的基础。

近年来，“行家”（Connoisseur）这个词的负面含义越来越明显，许多人避之不及，这并不是没有原因的。我一听到这个词时，脑海中便会浮现出身着休闲礼服的绅士们，抿着白兰地，策划着下一场苏富比艺术拍卖会上该如何出价。没错，行家这一行当常常被阶级和经济利益所牵累。然而，如今财富和权力导致的扭曲，不再来自势利的艺术资助人，更多是源自全球娱乐公司强加在我们身上的模式。这些公司自诩为当今社会中的行家，在应该听什么音乐、分享什么音乐和称赞什么音乐上，有着巨大的影响力。我们确实应该把行家的概念从毫无人情味的商业势力手上夺回来，建立另一套等级体系。在这个体系中，知识和专长能够战胜财富和体制。也正是出于这个原因，当我试图了解一种音乐风格时，会向有这方面专长的人求助，这些人往往花费了几十年时间去钻研和鉴赏这种音乐风格。他们才是真正的行

家，是一个健康的音乐体系中不可或缺的部分。同理，如果我们真的关心音乐，那么就应该追求这种真正的鉴赏能力，而不是休闲 礼服。

我们还能从这些爵士革新者的身上学到什么？我希望大家都能学到这重要的一课：以每位艺术家自己的方式去了解他和他的风格。如你所见，每位音乐家的聆听策略都不尽相同。每次我开始接触某一位音乐家的作品时，都会试着以开放的心态去听，听了一段时间后，我会自问：这名艺术家的意图是什么？有些音乐家注重理性，另一些则激情四溢；一些摇摆起来如痴如狂，另一些则寻觅诗意盎然的浪漫；一些朝着未来长驱直入，另一些则尽力保卫昔日的遗产。你不能对他们一概而论，这是对音乐家最起码的公平。但更重要的是，如果你埋怨新奥尔良传统乐手演奏不出比波普或先锋爵士的风格，或不满ECM唱片公司旗下某张内敛的专辑不能像贝西伯爵乐队那样摇摆，那么定会极大地削弱你聆听音乐的乐趣。

第七章　在当代聆听爵士乐

但这并不意味着没有超越一切风格的普遍标准。正如我在本书开头所讲，任何风格的爵士乐手，都该有自信而微妙的节奏感和速度感、灵敏的耳朵、不落俗套的能力、对音色的控制力、独特的音乐个性，等等。因此，你无须为每首曲子重建聆听体验。不过，一定要对每位演奏者、他的创作背景和创作意图抱有同理心的包容。这跟其他的处世之道差不多，这不是专业知识的问题，而是态度的问题。在社会交际的方方面面，这种理解力上的飞跃—站在他人的角度看待事物的能力—既是美德，更是恩赐。在爵士乐中也是如此。

在本章结束之前，我要提出一项态度上的要求，而这也可能是最为重要的一项。每当我接触一张新唱片、一场新演出时，我都会乐观地寄予厚望[借用词作者萨米·卡恩（Sammy Cahn）的话] 。我依然记得当我还是少年的时候，初次前往爵士俱乐部的经历。在音乐开始之前，我会自言自语：“今晚一切皆有可能！一切皆有可能！”我是一名屏息凝神的粉丝，而不是未来的音乐评论家和音乐历史学家。这听起来可能很天真，但我想不出还能以什么方法听爵士乐。相比之下，我在听古典音乐会的时候，一看节目单便能知道即将听到什么。如果当晚的节目单上写着贝多芬第八号钢琴奏鸣曲《悲怆》，那么接下来会听到什么音符我都一清二楚。摇滚乐和流行乐的演唱会就比较难以预测了，但我依然知道乐队会演奏家喻户晓的热门曲目，可能还会尽量演奏得跟专辑录音一模一样。尽管演出过程中有舞台道具跟视觉效果“助阵”，本质上却和昨夜在上一座城市中的演出毫无差别，巡演的下一站也是如此。而我一开始接触爵士乐的时候，便知道它的游戏规则完全不同。爵士乐面对的是无穷的可能性。音乐家自己都不知道上场后会演奏什么，而爵士乐界对即兴演奏的痴迷，确保了在演奏台上每首曲子都能得到非比寻常的美妙演绎。

当我第一次读到爵士乐评论家惠特尼·巴利叶特（Whitney Balliett）将爵士乐描述为“惊奇之声”时，我不禁点头称赞：他用四个字概括出了这门艺术对我而言的魅力所在。我不得不说，我对新声音和新体验的开放的态度（开放这个词的程度有些太轻，不如说是

我对于新声音的渴求），这种乐于接受惊喜的心态，为我的评论家生涯带来了不可估量的感官愉悦。已故的法国文学评论家罗兰·巴特斯（Roland Barthes）遇到钟情的段落和辞藻时，会用陶醉（jouissance）一词来表达他的心情。这个法语词在英语中没有精确的对应词汇，传达的是一种奇特的喜悦，包含有感官与美学层面的色彩 。我鼓励你在爵士乐中寻求这种“陶醉”之感。[34]

若你带着这个态度和前文描述的聆听技巧踏上音乐之旅，你不但能够继续探索本章未列举出的艺术家，还不用担心自己用错了方法。

读到这里，读者若是认为学习爵士乐便是聆听唱片的话，也不奇怪。毕竟，前文中提及的大部分音乐家，已经不会再踏上舞台了。除非爵士俱乐部播放全息投影，不然我们再也没机会目睹他们在台上演出了。我把大量篇幅放在了不再登台演出、不再参加爵士音乐节的艺术家身上，但是我不会因此而愧疚。若不仔细钻研阿姆斯特朗、艾灵顿公爵、科尔特兰等爵士乐大师的遗产，当今的听众是不可能深入理解爵士乐的。认真地欣赏和感受他们的音乐，依旧是学习这门音乐的最佳出发点。因此，我们必须聆听他们留下的录音。

但我们也要提醒自己，这些革新家都曾是在职的乐手，他们在一批批观众前夜以继日地演出，而数码光碟或黑胶唱片只能记录下这些艺术家的一小部分作品。体验爵士乐的理想方式永远是亲身到现场去聆听，让自己完全沉浸在灵感迸发的那一刻。也许对所有音乐类型来说，都该如此。但对爵士乐而言尤其有这个必要，因为它的信念就寄托在自发性之中，希望在每一场演出里，都能为艺术家和观众带来一场独特且无法取代的顿悟之旅。

因此，这便是你该关注当代爵士乐的第一个理由：你能够以适当的方式去体验音乐，那就是亲身去感受。你可以将它视为一场有着自身意图和契约的宗教仪式。跟其他意蕴深刻的仪式一样，其目的不仅仅是唤起昔日之魂，更是要召唤起一种能够勾人魂魄和改变法则的魔力，让它们在当下也能大放异彩。听老唱片不可能达到这样的效果，至少比不上现场演奏。回想我自己经历过的伟大的音乐时刻，几乎都是在夜总会或音乐厅中。录音对我来说当然重要，我从中得到的收获也许比在现场活动中得到的还要丰富。但是那种特殊的情绪，那种“在拘束性的自我状态的界线溶化之时所得的高度得意和自由”[35]——原谅我引用威廉·詹姆斯（William James）的《宗教经验之种种》

（*The Varieties of Religious Experience*），但是把他这个描述用在爵士乐演出的精神上，比许多音乐评论家的文字都来得更精准—而这只有当我直接体验音乐家们高水平的创作时，才有机会感受。无论多伟大的唱片，都没法传递出这种感觉。只有当我全身心融入到正在演奏的爵士乐中时，才能体会到这种情绪。我认为你也一样。[36]

关于爵士乐迷为何不去看现场演奏，我听到过五花八门的理由。有时候他们坚称自己更喜欢老派的爵士乐风格。有时候他们则会罗列出当代爵士音乐家的种种缺陷，在他们眼里，现代人没有早期即兴乐手的活力与灵魂。也许他们想要一种音乐，能给脑海中那些20世纪50年代的黑色电影充当配乐，而只有西海岸爵士符合这个要求。也许他们喜爱新奥尔良传统爵士中纯粹的活力，于是翻来覆去播放布袋嘴[37]的曲子。也许他们想听大乐队的摇摆舞曲，或是自由爵士巅峰时的刺耳之音。我对这些人没什么意见。他们大可以随心所欲，爱听什么就听什么。但是，这些想法不能作为不听当代爵士现场的理由，这显然是站不住脚的。让我再强调一遍：本书中提及的每一种爵士乐，至今依然活跃在演奏台上。

事实上，爵士乐界也采取了种种方法，确保这些音乐在舞台上长盛不衰。不久之前，一支爵士乐队把迈尔斯·戴维斯的《几分忧郁》专辑中的音符逐个再现了出来。没错，不仅仅是独奏，甚至连每个鼓点、每个贝斯的音符，都一丝不苟地遵循原作。几个月后，拉维·科尔特兰（Ravi Coltrane）为了庆祝他父亲的经典专辑《爱到极限》发表50周年，在音乐会上现场演奏了这张专辑里的音乐。与此同时，一家著名的爵士俱乐部举办了一场简戈·赖因哈特音乐节，纪念这名二战前夕别具影响力的乐手，向他的吉普赛式吉他技法致敬。要是你对大乐队情有独钟，你会发现它的各门各派依然在演奏舞曲。其实，一些摇摆时代的经典乐队也还在巡演。你依然可以去听格伦·米勒和贝西伯爵的乐队现场演奏，即便他们的领班早已辞世。艾灵顿公爵的乐队在他过世40年后也仍在巡演。“乐队自20世纪20年代以来便一直没有中断过演出，”现任指挥家查利·杨（Charlie Young）自豪地说，“这是历史上连续演出时间最长的爵士乐队。”[38]而斯坦·肯顿则在遗嘱中声明，在他死后这支“名存实亡的乐队”不能再继续演出。然而，这并不能阻止同行和管弦乐队向他致敬，在巡演中演奏他的音乐。假如你是一名新奥尔良和芝加哥爵士的乐迷，那算你走运。在世界各地，成百上千的传统爵士乐队还在演奏着这类音乐。我怀疑，此

时此刻，在世界的某个角落，就有人正在演奏《泰格拉姆》或《贝森街布鲁斯》。

因此，即便你的爵士品味还停留在禁酒令时期[39]，也不能以此作为借口，避开爵士乐仍在喷涌而出的沙龙和酒馆。

而更好的是，你可以打开耳朵，聆听今时今日的爵士乐。

你可能读过一些关于“爵士已死”的文章，或是类似声称爵士已处在危急存亡之际的郑重声明。假如你听信这些文章里的观点，那你定会认为爵士乐之于音乐，就像芝加哥小熊队（Chicago Cubs）之于棒球—不可能翻身，几乎就是徒劳的象征。尽管大部分给爵士乐做讣告的文章都肤浅且缺乏论据，但我也不能完全反对这些算命先生的观点。从经济效益的角度来看，爵士乐无疑正身陷困境。这种音乐被主流媒体排斥，导致在电视上、收音机里、视频网站首页和网络评论门户中，都几乎看不到爵士音乐家的身影。许多主流刊物早已不再谈论爵士乐。就算他们难得提及一次，也会被外行的写手拖累。最后一名爵士专栏作者可能10年前就被炒了鱿鱼，而杂志编辑都是听摇滚、流行和说唱长大的。这本来无可厚非，但在这样的局势下，也难怪这些杂志会刊登大放厥词的文章，声称爵士已死。这些杂志编辑只是精确地概括了现状，在这个媒体为王的世界里，爵士乐被推到了一旁，为最新的标题党让道。

到头来对爵士界没有一个恰当的衡量标准。这个我接受。但我人生中挚爱的人和事其实都没有一个恰当的衡量标准，比如我的老婆跟孩子。他们的价值没法用金钱衡量，也不能按照在不同人群中的受欢迎程度一分高下。

另一方面，如果你不把爵士乐视为按点击率排序的文化形式，而从音乐本身出发对它做出评价（本书的目的就是希望你养成这种态度），那么你会得出一个截然相反的结论。爵士乐的发展健康得很，乐手的音乐造诣达到了前所未有的高度，声音与风格比以往都要丰富。每周我都能听到新鲜精彩的爵士乐。它从未如此触手可及—我可以舒舒服服地待在家里，在线观看世界各地爵士乐演出的高清直播。我可以去俱乐部欣赏，也能把俱乐部带到家中！只要花一小笔订阅费，每周都能欣赏到最新的爵士专辑。在学生时代，我常常要在爵士乐跟温饱之间做抉择，这样的奢侈一定会让我破产。好的爵士乐多得很，这就足以为之庆贺了。

然而，这么多作品自然会让人有种危机感，可供选择的音乐太多了，外行人压根不知道该从哪里入手。五十多年前，我们还生活在“英雄年代”，聆听爵士乐比现在容易多了。那时候，爵士乐迷会将一两名音乐家捧上神坛。这样一来，跟不识此道的人解释从何听起，绝对是小菜一碟。流行摇摆的时候，音乐评论家会推荐入门者听艾灵顿公爵、古德曼和贝西伯爵。当波普大热的时候，赶时髦的人会径直转向帕克、吉莱斯皮和蒙克，以此类推。然而，当我们身处多样化的时代，当爵士风格百花齐放时，我们又该如何是好？当英雄不再，我们该何去何从？换句话说，当世界各地都涌现出本土英雄的时候，会发生什么？哪怕是最资深的音乐评论家也会不知所措。你没法用两三个别具代表性的人物来概括当今的爵士乐坛。不过，这到底是没落的标志，还是繁荣的象征？

且让我潜入这个复杂的局面中，试着理出个头绪来。我当然可以走捷径，为你罗列出当今最卓越的爵士音乐家。这位兄台，把这份名单拿去吧，希望你喜欢！然而，这样的话我恐怕只会帮倒忙。入门乐迷会不知所措，资深乐迷则会因这份名单的取舍问题立刻争吵起来。因此，我坚决不会给你列名单。[40]我们更应该做的，是了解这些名单背后的大环境。因此，与其罗列一串陌生的名字来装腔作势，我还不如尽量为你指出当今爵士乐坛最强大的动力，并进行解读。这些动力，决定了这门艺术在当今呈现出来的特色。理解了这些动力的作用，当你下次听到爵士乐时，无论是在夜总会消磨时光，还是戴上耳机用心爱的随身听听音乐，你都会以很好的准备听出更多的含义。

第一种动力对你而言应该不会陌生，因为它已经对你的日常生活产生了方方面面的影响。我说的就是全球化。没错，爵士乐跟你的工作、房贷和油价没什么区别，它们都受到了全球化的影响。千里之外的局势甚至会与本地的事件产生密切的联系。

并不是人人都会从这些变化中受益。原本占据主导位置的人会面临新的挑战。举个例子，现在欧洲的爵士音乐节邀请的美国音乐家在逐年减少。本土人才在不断增多，欧洲大陆的各大城市都涌现出了一流的爵士乐队，主办方无须再花高额费用把艺术家从纽约和洛杉矶请过来。爵士乐在亚太地区不算成熟，至少现在不算。然而局势改变得很快。过去几十年里，这些国家一直从美国引进爵士乐，但现在它们已经开始输出优秀的艺术人才了。我们正在见证音乐产业的逐渐对等。这不仅仅意味着那些地区的爵士乐手提高了艺术水平，更引人注

目的是，我从那些乐队中听到了自信心和独立意识。二十多岁时，我曾在国外生活过一段时间，当时遇到的爵士音乐家，都十分关注美国乐手的动向。他们一心只想学习并模仿美国乐手，不太愿意被其他文化影响。但如今，美国之外的爵士乐手已不可同日而语。现在当我出国旅行时，遇到的音乐家依然了解美国乐坛的动向，但他们却更加喜欢谈论本土的优秀爵士乐，而且一谈便是滔滔不绝。

作为爵士乐评论家，现在的日子跟十几二十年前相比可不好过。我要跟进关注的东西太多了，要是不跟世界各地的同行保持联系，那么一星期下来就会错过很多好音乐。然而，对于普通乐迷来说，全球化是天赐的厚礼。无论你身处何方，优秀的爵士乐都唾手可得。换在几年前，我不敢说出这样的话。但是现在，从奥克兰到萨格勒布，好音乐任君选择。虽然说现在的媒体仿佛是被下了禁令，不得报道爵士乐，但他们也没法做到滴水不漏，你只须四处打探一番，便能找到。你要是在哪个偏远之地听到了好东西，请务必跟我说说。我们这些亚文化的人群必须团结一致才行。

这样的全球化导致在当今的爵士乐中出现了另一个重要的趋势：杂糅。爵士乐技法得到了全新的演绎，融入了世界各地的音乐曲风。从某种程度上说，这不过是延续了古老的爵士习俗。爵士乐汲取新音乐元素的能力，向来都比其他音乐种类强。即便在新奥尔良爵士刚刚诞生时，就已经吸收了布鲁斯、进行曲、宗教音乐等各色各样的灵感。但是，在当今的全球化环境里，混合与拓展的过程变得马力十足。如今，你不但依旧能够听到萨克斯管和小号，还能听到日本筝、波斯乌德琴以及苏格兰风笛。乐手有时候会演奏20世纪30年代的爵士老调，有时候则会把垃圾摇滚（grunge rock）或印度拉格变成爵士曲。乐队中有不同文化和不同国家的成员逐渐成为常态，尤其是在欧洲，来自五湖四海的乐手多元的文化背景让音乐获得了新内涵和新力量。虽然《四海一家》（*We Are the World*）改成爵士曲肯定不会好听（尽管作曲家是一名前爵士贝斯手），但是这四个字却抓住了爵士乐的特质，爵士乐正在不断跨越定义了我们生活的种种边界。

我相信这是当今音乐最激动人心的发展，而这种发展不仅局限在爵士乐坛，更是在全世界的音乐文化中随处可见。对，这个结论很极端，但这话我不会收回来。各地的音乐传统有机地融合在一起，每种都承载着上千年的历史，每种此前都从未相遇。我不信有谁听到这种融合之后，还能无动于衷。每当我听到上了年纪的人抱怨现在的音乐

里没有创新，我都会同情地摇摇头。很明显他们听的东西不对头。此外，我也很欣喜地看到，这些跨文化的合作对音乐之外的领域产生的作用。也许我们没能在分隔世界人民的社会政治的鸿沟上架起桥梁，然而在音乐的舞台上，我们展示出了相互尊重、自由交易以及非胁迫性合作的可能与优势。

横扫当今爵士乐坛的第三种动力是专业化。这并不是说前辈们就不把学识当回事，也不是说他们无意追求最高水准，不过新生代的爵士艺术家跟昔日的明星有着截然不同的训练方式。爵士先锋们往往都是自学成才，他们在表演的过程中学习，并一路上从其他同行身上汲取灵感。相比之下，21世纪的爵士乐手从学术课程和专业训练中受益良多，而前人则没有这样的机会。新时代的乐手大部分都在课堂中以系统化的方式学习爵士乐，并由教学经验丰富的老师进行指导。他们跟法学院毕业的律师和医学院毕业的医生一样，在执业前都有着类似的准备过程。

爵士乐和学术界的结合也有它的弊端。骂骂咧咧的老人家会抱怨新生代的乐手缺乏情感。在他们看来，这些人的演奏过于冷漠和理智，而这恰恰就是学习爵士乐时读死书的结果。那些批判爵士新秀的人，无疑能找出例子来支持这个结论。我的确感觉到当今的爵士乐听起来有些冷淡，这也许可以归因于爵士教育的侧重点。然而，我也遇到过顶级的新生代爵士艺术家，他们的激情和动力不但不输昔日的爵士英雄，而且正因为受到过正统教育，比他们更具表达力。在深思熟虑后，我认为这些学术课程的利大于弊，而且其积极的影响是如此显著，以至于我怀疑那些批评的人是不是居心叵测。我能理解一些人多少会有嫉妒之心—我在中学和几所大学前后待了12年，却没有一所学校教授爵士乐课程。没有爵士和声课程，没有爵士编曲课程，也没有即兴演奏课程。我不得不自己找时间自学。当时没有这些条件，我也只能百般无奈。但我绝不会责备现在有这个机会并把握住这个机会的人。如今中学跟大学把爵士乐纳入课程大纲更是毫无争议可言。爵士乐已在学术界赢得了一席之地。

这种专业性对于你今天在爵士乐俱乐部听到的音乐会产生怎样的影响？也许最佳的对照便是现代体育运动。当今运动员的技术水准是前所未见的。一流的体育选手比以前跳得更高，跑得更快，投得更准。在赛场上，这种进步可以通过秒表或量尺来衡量。你当然没法这么精确地丈量爵士乐中的变化，但我坚信音乐也实现了类似的进步。

我仿佛又听到了老顽固在冲着这句话嚷嚷，但这就是事实。你可以去听听21世纪的艺术家的表演，欣赏一下他们在处理罕见的节拍或复杂的歌曲结构时所体现的技巧。在1959年（这一备受爵士怀旧人士追捧的充满魔力的年份），音乐家可不敢用7∣8拍演奏《你的一切》（*All the Things You Are*）。原因很简单：乐队一试就会散架。但是现在的大学生不费吹灰之力就能飞速地演奏出这种音乐。

复杂的大乐队曲目也是如此。这听起来也许大不敬，但如果你仔细聆听吉尔·埃文斯和迈尔斯·戴维斯担任编曲的古典爵士管弦乐，你会发现音乐家不时会奏错音。尽管总体来说音乐精彩非凡，但乐手却不能完全驾驭音乐。因此你不得不佩服当今的乐手，他们能将更复杂的音乐演奏得更加精准。当约翰·科尔特兰于同时期录制《巨人的步伐》时，乐队也跟得很吃力—听听汤米·弗拉纳根（Tommy Flanagan）在其中的钢琴独奏，你就会对他所遭受的痛苦深感同情。但是对现在的学生爵士乐队来说，演奏这首曲子是小菜一碟。我最近听到一名11岁的孩子演奏《巨人的步伐》，简直像弹奏《筷子圆舞曲》（*Chopsticks*）[41]一样轻松。这就是当今的世界。证据无可辩驳：不管别人怎么说，爵士乐的演奏技巧已然大幅提升。

因此，尽管现在有些乐手认为前人的智慧已经过时，我依然会站出来捍卫年轻的音乐家。但是考虑到本书的目的，我还是把辨别是非的任务交给你吧。找五六支成员是刚从顶级爵士院校毕业的新兴爵士乐队，听听他们的音乐，然后自己做决定。这些年轻的音乐家，是热血澎湃的赛车手，还是冷静克制的临床医生？若你听久了，会发现两者皆有，而区分他们的能力，便是在当今聆听爵士乐的核心。

假如你喜欢情感丰富的乐队，而不是专业学术的组合，那么你肯定乐于见到我接下来提到的最后一个主流趋势。在与主流商业音乐风格进行持续交流的驱使下，许多大型唱片公司和年轻爵士乐手发起了一场艺术复兴运动。这场运动还没有名称。跟其他几位评论家一样，我会将其称为新爵士（Nu Jazz）。但是，每当我使用这个名称时，连阅历丰富的爵士乐手都会一头雾水。新爵士？什么玩意儿啊？另一些人则试图把这种音乐归类到过去的音乐运动里，比如爵士摇滚融合或优雅爵士，以求扩充爵士乐的受众，但这样贴标签就忽略了这种音乐中新颖和独特的成分。

新爵士到底是什么？它从当代音乐中借鉴了一系列不同的声音和手法：音型循环和音色采样、说唱音乐和节拍音乐、电子音乐和重新混音、节奏布鲁斯套式和电子舞曲风格。乐队里也许会有标准的爵士乐器，但你要是看到DJ跟音响工程师参与进来，也不必大惊小怪。演奏台一旁的电脑里传出来的音乐可能比台上的小号还要多。或者，现场演奏可能只是给音乐会之后的“现场”混音做暖场。

在与商业音乐风格的交流中，爵士乐始终受益良多。1900年在新奥尔良是如此，今时今日在爵士俱乐部里也是如此。这是爵士乐显而易见的命运，它原本就是一场永无止境的扩张运动。爵士乐就像是一名俭省的厨子，量入为出，把残羹剩菜都扔到锅里。尽管爵士音乐家总是被刻板地塑造成自命不凡的人，但事实却截然相反—当今音乐界中没有谁能像他们一样，愿意四处汲取灵感。即使（大部分）商业音乐明星对爵士乐的现状一无所知，爵士乐手却对主流音乐文化了如指掌，并会毫不犹豫地按需索取。这一过程有时会变得十分别扭—每当我听到迈尔斯·戴维斯最后一张录音室专辑里的《嘟波歌》（*The Doo Bop Song*）时，还是会情不自禁地打个哆嗦。这名曾师从查利·帕克的小号手，却在这首曲子里朝平庸的说唱歌手伊斯·莫·比（Easy Mo Bee）取起了经。有些跨界作品是明摆着的背叛，因为这些爵士乐手更感兴趣的是经济利益，而不是创造性的潜力。但戴维斯证明了拓展观众群与追求艺术性是可以并存的，即便是一代爵士传奇人物也能从当下正兴的流行音乐中学到东西。简而言之，这些跨界合作利大于弊。新鲜的声音与先进的技术工具让爵士音乐家大受启发，反过来，商业艺术家也能汲取爵士乐的长处。

我把当今爵士乐非凡的多样性浓缩为四个主题：全球化、杂糅、专业化和复兴。这些趋势依然在不断发展，而其中的流动性和未知性，让我们有理由相信它们仍处在初期阶段。这么看来，“趋势”一词可能会让人产生误解。它们更像是一股股势不可当的动力，短期内不太可能“过时”。我相信，在未来十年乃至二十年里，这四股动力依然会以各种激动人心的形式，塑造爵士乐的形态。

当然了，跟你将会在爵士俱乐部或音乐会听到的音乐相比，以上的概括只不过展示了冰山一角。但是，即便是这份对现状的简短综述，也清楚地证明了爵士乐并非像某些观察家（通常是站在老远的地方观察）所津津乐道的那样，处于衰亡阶段。停滞不前或是正在衰亡的艺术形式，没法展现出这般丰富的流淌性和多变性。它们不会如此

变幻莫测。要是爵士乐真的这么容易琢磨透，那我肯定能精确地告诉你现场演奏中有什么内容。如果这本书写的是歌剧，那我能百分之百地预测出歌剧院即将上演普切尼或威尔第，明年如此，后年依旧。布基-乌基钢琴师演奏的音型跟和声进行，和20世纪20年代的一模一样，一个月后如此，一年后如此，十年后也是一样。要是这本书写的是波尔卡（Polka），我会叫你留意手风琴；要是写的是蓝草音乐（Bluegrass），那么我会叫你留意班卓琴，等等。这些多半不会改变。此类断言不需要什么预知未来的超能力：有些发展就是能被精确地预测出来。但爵士乐却不同，即便我们权衡了当今的几大主要动力，却依然难以想象未来会有哪般光景。爵士乐就像是有机生物，仍在塑造自己的未来。

有谁敢指明这门艺术形式未来的发展方向？反正不是我。依我看来，观众也许很快就能通过智能手机或某种手持设备参与到乐队的即兴演奏之中。也许机器人会踏上演奏台，与人类乐手同台演出。也许软件能像萨克斯管一样实时即兴演奏，而我们古板的脑瓜甚至无法领会。也许音乐家能通过虚拟影像和乐手进行互动。也许已故的音乐家能够通过数码重建起死回生，来一段现代流行歌的即兴独奏。在一门如此重视自发性且敢于冒险的艺术形式里，一切皆 有可能。这也许会让我对未来的预测困难重重，但对21世纪的爵士乐迷来说，这无疑是天赐的厚礼。[42]

因此，我只能对爵士乐迷的未来做出一则可靠的预言，如磐石般坚不可摧。那就是：你一定不会感到乏味。

相信我吧。

这就引出了我的最后一项建议。我知道在前文中我已经给出了很多建议，但还有最后一点儿小智慧需要分享：不要把我的话当成真理。自己去聆听。尽管我已经和你分享了这辈子聆听爵士乐的心得，但在这个时候，来段免责声明总是没错的：结果可能因个体而有所差别。我给了你一本菜谱，但烹饪和品尝却是你的事了。再给自己加几道新菜吧，这事儿应该不难办。

附录　150位爵士名家：处于事业早期或中期的爵士大师

列出这个名单的目的并不是要开表彰大会，而是为你推荐一些值得关注的现代爵士艺术家。当今的爵士乐坛有很多潜在的乐迷，然而他们都对爵士乐敬而远之，只因不知从何下手。海量的乐手、录音、演出和播放列表让他们不知所措。据我估计，每年新发行的爵士专辑大约有五千张。此外，还有发行于20世纪的四十万张商业专辑。连行家也很难跟上这样的进度。因此，普通乐迷回避爵士乐，他们觉得尽管爵士乐挺有意思，却不值得花这些工夫去了解。这时候我们又能怪谁？另一些人则只把关注点放在几位历史人物身上，认为昔日的大师禁得住时间的考验。他们会反问，既然辉煌年代有那么多成就非凡的革新人士等待他们去钻研和欣赏，何必要在名不见经传的年轻人身上冒险呢？

我能理解这些乐迷的出发点，却不敢苟同。你若不走进俱乐部或音乐厅亲身体验爵士乐诞生之时的面貌，就没法真正领会这种音乐的激情和美感，而且，当今的音乐人值得我们用心支持。尽管先驱已逝，但我们何其有幸，与许多杰出的爵士艺术家生活在同一年代。关注他们，支持他们。相应地，这些音乐家会开拓你的音乐视野，丰富你的聆听体验。

这份按英文字母表的顺序排列的名单，收录的都是处于事业早期或中期的爵士艺术家。我对老一辈音乐家充满敬佩之情，但那些早已仙逝的伟人不属于这份名单。在这里，年龄最大的艺术家出生于20世纪60年代，其中不少人还处于音乐生涯的早期。名单里的大部分音乐家，在未来的几十年里还会持续改变爵士乐的形态，而我希望你能关注他们的动态，并从中得到乐趣。

最后，我希望这份名单能成为你研究爵士乐的起点，而不是终点。虽说我能轻而易举地往里头再塞100个名字，但我觉得这项工作最好还是由你自己来完成。祝你赏乐愉快！

150名精英：处于事业早期或中期的爵士大师

A

Rez Abbasi （吉他）

Jason Adasiewicz （颤音琴）

Cyrille Aimée （声乐）

Ambrose Akinmusire （小号）

Melissa Aldana （萨克斯管）

Ralph Alessi （小号）

Eric Alexander （萨克斯管）

Joey Alexander （钢琴）

JD Allen （萨克斯管）

Ben Allison （贝斯）

Darcy James Argue （作曲家）

B

Jeff Ballard （鼓）

Nik Bärtsch （钢琴）

Django Bates （键盘乐器）

Brian Blade （鼓）

Terence Blanchard （小号）

Theo Bleckmann （声乐）

Stefano Bollani （钢琴）

Kris Bowers （钢琴）

Till Brönner （小号）

Taylor Ho Bynum （短号）

C

Francesco Cafiso （萨克斯管）

Joey Calderazzo （钢琴）

Ian Carey （小号）

Terri Lyne Carrington （鼓）

James Carter （萨克斯管）

Regina Carter （小提琴）

Chris Cheek （萨克斯管）

Cyrus Chestnut （钢琴）

Evan Christopher （单簧管）

Gerald Clayton （钢琴）

Anat Cohen （单簧管）

Avishai Cohen （贝斯）

Ravi Coltrane （萨克斯管）

Sylvie Courvoisier （钢琴）

Jamie Cullum （钢琴| 声乐）

D

Joey DeFrancesco （管风琴）

Dave Douglas （小号）

E

Mathias Eick （小号）

Taylor Eigsti （钢琴）

Kurt Elling （声乐）

Orrin Evans （钢琴）

F

Tia Fuller （萨克斯管）

G

Jacob Garchik （长号）

Kenny Garrett （萨克斯管）

Sara Gazarek （声乐）

Robert Glasper （键盘乐器）

Aaron Goldberg （钢琴）

Wycliffe Gordon （长号）

Larry Grenadier （贝斯）

Mats Gustafsson （萨克斯管）

H

Wolfgang Haffner （鼓）

Mary Halvorson （吉他）

Craig Handy （萨克斯管）

Roy Hargrove （小号）

Eric Harland （鼓）

Stefon Harris （颤音琴）

Miho Hazama （作曲家）

Arve Henriksen （小号）

Vincent Herring （萨克斯管）

John Hollenbeck （鼓）

I

Susie Ibarra （打击乐）

Jon Irabagon （萨克斯管）

Ethan Iverson （钢琴）

Vijay Iyer （钢琴）

J

Christine Jensen （萨克斯管）

Ingrid Jensen （小号）

Norah Jones （声乐）

K

Ryan Keberle （长号）

Grace Kelly （萨克斯管）

Guillermo Klein （钢琴）

L

Julian Lage （吉他）

Biréli Lagrène （吉他）

Steve Lehman （萨克斯管）

David Linx （声乐）

Lionel Loueke （吉他）

M

Rudresh Mahanthappa （萨克斯管）

Tony Malaby （萨克斯管）

Mat Maneri （小提琴）

Grégoire Maret （口琴）

Branford Marsalis （萨克斯管）

Wynton Marsalis （小号）

Christian McBride （贝斯）

Donny McCaslin （萨克斯管）

John Medeski （键盘乐器）

Brad Mehldau （钢琴）

Vince Mendoza （作曲家）

Nicole Mitchell （长笛）

Robert Mitchell （钢琴）

Ben Monder （吉他）

Jason Moran （钢琴）

N

Youn Sun Nah （声乐）

Qasim Naqvi （鼓）

Fabiano do Nascimento （吉他）

Vadim Neselovskyi （钢琴）

O

Arturo O'Farrill （钢琴）

Linda Oh （贝斯）

Greg Osby （萨克斯管）

P

Gretchen Parlato （声乐）

Nicholas Payton （小号）

Jeremy Pelt （小号）

Danilo Pérez （钢琴）

Jean-Michel Pilc （钢琴）

Gregory Porter （声乐）

Chris Potter （萨克斯管）

Noah Preminger （萨克斯管）

Dafnis Prieto （鼓）

R

Joshua Redman （萨克斯管）

Eric Reed （钢琴）

Tomeka Reid （大提琴）

Ilja Reijngoud （长号）

Marcus Roberts （钢琴）

Matana Roberts （萨克斯管）

Joris Roelofs （萨克斯管）

Kurt Rosenwinkel （吉他）

Florian Ross （钢琴）

Gonzalo Rubalcaba （钢琴）

S

Cécile McLorin Salvant （声乐）

Antonio Sánchez （鼓）

Jenny Scheinman （小提琴）

Maria Schneider （作曲家）

Christian Scott （小号）

Ian Shaw （声乐）

Jaleel Shaw （萨克斯管）

Yeahwon Shin （声乐）

Matthew Shipp （钢琴）

Solveig Slettahjell （声乐）

Omar Sosa （钢琴）

Luciana Souza （声乐）

Esperanza Spalding （贝斯| 声乐）

Becca Stevens （声乐）

Loren Stillman （萨克斯管）

Marcus Strickland （萨克斯管）

Helen Sung （钢琴）

T

Craig Taborn （键盘乐器）

Dan Tepfer （钢琴）

Jacky Terrasson （钢琴）

Thundercat （贝斯）

Ryan Truesdell （作曲家）

Mark Turner （萨克斯管）

U

Hiromi Uehara （钢琴）

V

Gary Versace （键盘乐器）

Cuong Vu （小号）

W

Joanna Wallfisch （声乐）

Kamasi Washington （萨克斯管）

Marcin Wasilewski （钢琴）

Bugge Wesseltoft （钢琴）

Anthony Wilson （吉他）

Warren Wolf （颤音琴）

Z

Miguel Zenón （中音萨克斯管）

致谢

我要感谢在我成为音乐家和作家的道路上，帮助过我的每个人。首先我要感谢舅舅特德，他在我出生前的几个月死于一场空难，并在我父母家留下了一台钢琴。若他没有在28岁那年英年早逝，现在定会成为家族里的音乐学者，甚至有可能成为著名作曲家。就这样，我继承了他的名字，并在他的钢琴前度过了许多快乐的时光。自那时起，我便深深地爱上了音乐。

后来，我向良师益友跟音乐家同行取经。我没法一一罗列他们的名字，也难以说清他们是如何开拓了我的眼界，激发了我的想象。然而，我要向他们以及在音乐界和其他领域培养年轻人才的所有人，表示最诚挚的谢意。

我还要感谢帮助我完成这本书的人，他们慷慨大方、才华四溢，在阅读完我的部分书稿后，提出了宝贵的意见。感谢Bob Belden、Darius Beck、Steve Carlton、Dan Cavanagh、Roanna Forman、Bill Kirchner、Mark Lomanno、Stuart Nicholson、John O'Neill、Lewis Porter、Zan Stewart、Mark Stryker、Dan Tepfer、Scott Timberg以及Denny Zeitlin。他们的参与并不意味着他们同意本书中的观点，我还要强调，书中若有不足，绝不是他们的责任。正因为有了他们，本书才增色不少。

我还要感谢促成了本书的Katy O'Donnell，她在项目早期给予了我莫大的帮助。还有我的编辑Lara Heimert和她的同事，没有他们，本书恐怕无法面世。最后，虽然我每天都会私下感谢我的妻子Tara和两个儿子，Michael跟Thomas，但我还是要再感谢他们一次。借用艾灵顿公爵的话（本书以他起头，也用他收尾），我对你们爱得深沉！

[1] 这个故事可能是杜撰的。这个轻蔑的回答通常会被贴到“胖子”沃勒身上，然而有时候也会安在其他爵士乐大师身上。据说一个“可爱的老太太”问“何为爵士乐”时，从路易斯·阿姆斯特朗到斯坦·肯顿这些人都一字不差地说过这句话。爵士乐大师们一遍遍地重申爵士乐的这个“定义”，这种热忱发人深省。爵士乐学术界的教父级人物马歇尔·斯特恩斯（Marshall Stearns）甚至在他的权威著作《爵士的故事》[Story of Jazz（New York：Oxford University Press，1956），3.1.] 中引用了这句话作为开场白。

[2] 参见《非洲节奏与非洲情感》（*African Rhythm and African Sensibility*，John Miller Chernoff，Chicago：University of Chicago Press，1979，54）。

[3] 在我的另一本书《治愈之歌》（*Healing Songs*，Durham，NC：Duke University Press，2006，60-65，162-167）中，关于生理学对节奏产生的影响，我列举了更多的研究成果。

[4] 约翰·亨利是美国民间传说中的一名非裔铁路工人，民谣中讲述的是他与机器较量的故事。—译者注

[5] 参见载于《流行音乐》中的《谈胡克如何找到他的布基之声：对经典音型的节奏分析》（*“How Hooker Found His Boogie：A Rhythmic Analysis of a Classic Groove”*，Popular Music 28，no.1，Ted Gioia and Fernando Benadon，2009，19-32）。

[6] 参见惠特尼·巴利叶特（Whitney Balliett）的论文《伟大的贝谢》（*Le Grand Bechet*），出自《杰利·罗尔、杰博和胖子：19篇爵士乐小传》（*Jelly Roll，Jabbo and Fats：19 Portraits in Jazz*，New York：Oxford University Press，1984，37）。

[7] 记录于赞·斯图尔特于2015年5月21日发送给作者的电子邮件。

[8] 参见《艺术与无政府主义》（*Art and Anarchy，Edgar Wind*，New York：Knopf，1963，28）。

[9] 参见《爵士现场：图文传》（*Jazz Lives: Portraits in Words and Pictures*, Michael Ullman, Washington, D.C: New Republic Books, 1980, 229）。

[10] 参见载于《纽约先驱论坛报》中的《艾灵顿公爵为俄罗斯战争援助基金会演出》（*"Duke Ellington in Recital for Russian War Relief"*, New York Herald-Tribune, Paul Bowles, January 25, 1943, 12-13），重印于《艾灵顿公爵读者文摘》（*The Duke Ellington Reader*, ed. Mark Tucker, New York: Oxford University Press, 1993, 165-166）。

[11] 参见《爱之歌：不为人知的历史》（*Love Songs: the Hidden History*, Ted Gioia, New York: Oxford University Press, 2015, 92-120）。

[12] 参见《路易斯·阿姆斯特朗的新奥尔良》（*Louis Armstrong's New Orleans*, Thomas Brothers, NewYork: Norton, 2006, 239）。

[13] 参见艾伦·洛马克斯（Alan Lomax）的著作《杰利·罗尔先生》（*Mister Jelly Roll*, New York: Duell, Sloan&Pearce, 1950, 271）。大部分书都按照洛马克斯的拼法，将这位歌手的名字写作Mamie Desdoumes，但人口普查文件显示，她的名字实为Desdunes。研究学者彼得·汉利（Peter Hanley）在查阅了教区档案后，认为这名被普遍认为是最早的布鲁斯歌手的克里奥尔（Creole）女性，于1879年生于新奥尔良。

[14] "老爹"乔治·约瑟夫的评论选自《克里奥尔长号：基德·奥里和早期爵士》（*Creole Trombone: Kid Ory and the Early Years of Jazz*, John McCusker, Jackson: University Press of Missisippi, 2012, 54）。其他关于博尔登的评价选自《寻找巴迪·博尔登：爵士第一人》（*In Search of Buddy Bolden: First Man of Jazz*, Donald Marquis, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978, 105, 111, 197）。

[15] 参见载于《旧金山公报》中的《"爵士"颂：一个新入词库的未来主义词汇》（*"In Praise of 'Jazz', a Futurist Word Which Has Just Joined the Language"*, San Francisco

Bulletin，Ernest J. Hopkins，April 5，1913），重印于《爵士乐：一个世纪的变迁》（*Jazz: A Century of Change*，Lewis Porter，New York：Schirmer，1999，6-8）。

[16] 格林斯潘年轻时演奏过单簧管、萨克斯管和长笛，并考虑过将爵士音乐家作为职业。但是他十五六岁时，曾与斯坦·盖茨在同一支业余乐队中演奏，而盖茨比这位未来的美联储主席年轻一岁。格林斯潘与这名不久之后声名大振的队员比较了技法水平之后，发现还是经济学更适合自己。

[17] 参见《听我对你说》（*Hear Me Talkin' to Ya*，Nat Hentoff and Nat Shapiro，New York：Rinehart，1955，142-143）。

[18] 参见《音乐是我的情人》（*Music Is My Mistress*，Duke Ellington，Garden City，NY：Doubleday，1973，92）。

[19] 参见载于《村声》中的《塞西尔·泰勒：美国大师把伏都带回家》（*"Cecil Taylor: An American Master Brings the Voo-doo Home"*，Village Voice，Gary Giddins，April 28，1975，125）。

[20] 艾灵顿公爵并非家族中第一个进入白宫的人。他的父亲在沃伦·哈定（Warren Harding）执政期间曾在白宫打散工做粗活，而这段经历让儿子所得到的万般礼遇显得更加神奇。

[21] 我发现输入"Marsalis"+"jazz"+"controversy"的搜索条件会返回大约十万条结果，不过这个话题不属于本书。

[22] 参见《魔鬼的号角：萨克斯管的故事—从新奇之音到冷静爵士》（*The Devil's Horn: The Story of the Saxophone*，from Noisy Novelty to King of Cool，Michael Segell，New York：Picador，2005，283）。

[23] 索尼·罗林斯与马克·迈耶斯（Marc Mayers）的对话，见载于《华尔街日报》的《因〈全心全意〉改变人生》（"Transformed，'Body and Soul'"，Wall Street Journal，May 9，2014）。

[24] 参见《鹰之歌》（*The Song of the Hawk*，John Chilton，Ann Arbor：University of Michigan Press，1990，303）。

[25] 参见《音乐是我的情人》（*Music Is My Mistress*，Duke Ellington，Garden City，NY：Doubleday，1973，446）。艾灵顿公爵对拉尔夫·格利森的评论出自格利森的《爵士闲谈》（*Jazz Casuals*）电视节目试播集，于1960年7月10日录制于KQED演播室。

[26] 参见载于《艾灵顿公爵读者文摘》中的《比尔·科斯对比利·斯特雷霍恩的采访》[“Billy Strayhorn Interview by Bill Coss（1962）” in The Duke Ellington Reader，edited by Mark Tucker，New York：Oxford University Press，1993，502] 。《音乐是我的情人》（*Music Is My Mistress，Duke Ellington，Garden City*，NY：Doubleday，1973，446）。

[27] 普雷文与评论家拉尔夫·格利森交谈时做出这番评价。参见《公爵颂：路易丝、贝西、比莉、“大鸟”、卡门、迈尔斯、迪齐等其他大师》（*Celebrating the Duke and Louis*，Beesie，Billie，Bird，Carmen，Miles，Dizzy，and Other Heroes，Ralph Gleason，Boston：Little，Brown，1975，168）。斯坦·肯顿在20世纪40年代初到70年代末领导了一支既有流行性又极具实验性的爵士大乐队。

[28] 当时波士顿咨询公司的总裁兼首席执行官约翰·S.克拉克森（John S.Clarkeson）在一本小册子《波士顿视野》的《爵士乐与交响乐》（*“Jazz vs. Symphony”*，Boston Consulting Group Perspectives，Boston：Boston Consulting Group，1990）中介绍了艾灵顿的才能。

[29] 参见 《女士唱起布鲁斯》（*Lady Sings the Blues：The 50th Anniversary Edition*，Billie Holiday with William Dufty，New York：Broadway Books，2006，3）。

[30] 参见《心流：最优体验心理学》（*Flow：The Psychology of Optimal Experience*，Mihaly Csikszentmihalyi，New York：Harper and Row，1990）。爵士乐的学生和创作者从《心流》中得到

的收获会比从任何一本心理学书籍中得到的都要多，而这本书的知识并不仅仅局限在音乐领域。

[31] 戴维斯音乐生涯中期的一首关键作品，是他的长期合作伙伴吉尔·埃文斯创作的。这首曲子展现出了戴维斯的音乐才华，曲名刚好就是《致巴勃罗的布鲁斯》（*Blues For Pablo*）。

[32] 20世纪50年代和60年代早期，戴维斯可谓这类音乐的无冕之王，但他最终却放弃了这些甜美的情歌，一如在他善变的音乐生涯中，还放弃了很多标志性的曲目。关于这一点，他曾对钢琴师基斯·贾勒特说过一句玄妙而颇具分量的话："你知道我为什么不再演奏抒情曲吗？因为我太喜欢抒情曲了。"摘自载于《号角》杂志中的《运动中的微光：基斯·贾勒特访谈》（*The Shimmer in the Motion of things: An Interview with Keith Jarrett*, Fanfare 16, No.5, Michael Ullman, 1993, 114）。

[33] 参见《50年代的爵士大师》（*Jazz Masters of the 50s*, Joe Goldberg, New York: Macmillan, 1965, 231）。戴维斯后来对科尔曼的态度有所缓和，你甚至可以在《迈尔斯的微笑》（1967）中听到后者的影响。

[34] 参见《惊奇之声：46名演奏者的爵士乐》（*The Sound of Surprise: 46 Pieces on Jazz*, Whitney Balliett, New York: Dutton, 1959）。《文本的愉悦》（*The Pleasure of the Text*, Roland Barthes, translated by Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975）。

[35] 选自唐钺译本。—译者注

[36] 参见《宗教经验种种：人性之探究》（*The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature, William James*, edited by Eugene Taylor and Jeremy Carrette, New York: Routledge, 2002, 213）。

[37] 阿姆斯特朗的昵称。—译者注

[38] 参见载于《芝加哥公报》中的《时隔92年，艾灵顿公爵乐队仍带来惊喜连连》（*"After 92 Years, Duke Ellington*

Orchestra Still Offers Surprises”，Chicago Tribune，Randall G. Mielke，September 3，2015）。

[39] 指1920年至1933年这段时间，当时美国全面禁酒。—译者注

[40] 算了，我还是让步吧。在附录中我会为你提供一份“150位爵士名家”的名单，列举出了一些处于事业早期或中期的爵士艺术家，他们都值得关注。但先别翻过去看，也别把这份名单太当一回事。这里面不过是选取了当今爵士乐坛中的一部分代表人物，并不是绝对的。

[41] 尤菲米娅·艾伦（Euphemia Allen）创作于1877年的简易钢琴圆舞曲。—译者注

[42] 事实上，从某种程度上讲，爵士乐在未来的种种可能此刻正在发生。参见载于《科学美国人》中的《演奏爵士乐的机器人将会探究人与计算机的关系》（*Jazz-Playing Robots Will Explore Human-Computer Relations*，Scientic American，Charles Q. Choi，October 22，2015）；载于《纽约时报》中的《比莉·哈乐黛通过全息投影重返阿波罗剧院》（*Billie Holiday，via Hologram，Returning to the Apollo*，New York Times，Andrew R. Chow，September 9，2015）；以及《在音乐演出中通过智能手机实现观众互动参与的设计》（*Designing Interactive Audience Participation Using Smart Phones in a Musical Performance*，Oliver Hödl，Fares Kayali，and Geraldine Fitzpatrick），这是一份研究报告，公布于2014年在斯洛文尼亚的卢布尔雅那市举行的国际数码音乐论坛（International Computer Music Conference）。

未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的

泛阅读服务

专属社群 独家福利

精品共读 活动特权

手机扫码

加入未读 Club 会员计划

当我们阅读时
我们看到了什么

WHAT WE SEE
WHEN WE READ

眼睛让我们“看到”文学，这本书让我们“读懂”文学。
解构文学名著，脑补阅读时难以言表的字外之境。

第一本由世界顶级书籍装帧设计师全程操刀的视觉图文书。

从封面到版式，中文版 100% 保留作者原设计。

彼得·门德尔桑德：斯蒂格·拉森《龙文身的女孩》，
杜拉斯《情人》，卡夫卡《变形记》等

最具辨识度的封面之设计者。

版权信息

当我们阅读时，我们看到了什么

What We See When We Read

作者：[美] 门德尔桑德（Peter Mendelsund）

译者：应宁

出品方：未读·探索家

出版社：北京联合出版公司

Copyright © 2014 by Peter Mendelsund

Book design by Peter Mendelsund

Cover design by Peter Mendelsund

This translation published by arrangement with Vintage Anchor Publishing, an imprint of The Knopf Doubleday Group, a division of Random House, LLC.

Simplified Chinese edition copyright © 2015 by United Sky (Beijing) New Media Co., Ltd.

All rights reserved.

目录

版权信息
画“画”
虚构
开头
时间
生动性
演绎
草图
技艺
共同创作
地图与规则
抽象
眼睛，视像和媒介
记忆与幻想
通感
能指
信念
模型
部分与整体
一片模糊
致谢
许可
返回总目录

献给我的女儿

命题是现实的图画。

命题是我们想象中现实的模型。

——路德维希·维特根斯坦，《逻辑哲学论》

我想我永远不会忘记初次见到赫邱里·白罗时的感觉；当然，到后来，他那个样子我已经看惯了。但是，一开始的时候，我感到惊愕……我不知道以前我想象中的他是个什么样子……当然，我知道他是外国人，但是，我没料到他的外国味那么重，你一定明白我的意思。当你见到他的时候，你只是想哈哈大笑。他就像是个戏台上或者漫画里的人。

——阿加莎·克里斯蒂[1]，《古墓之谜》

写作……就是另一种对话。因为但凡明白自己正与有识之士交谈，就不会冒失地无话不说；同样，凡是明白须如何恪守礼貌教养的作家，亦不会妄称无所不思：你能对读者的理解力表示的最切实的尊重，便是好心地将（写作）这件事分成两半儿，留一点东西给他们去想象，反过来，他们也能留一些想象空间给你。

——劳伦斯·斯特恩，《项狄传》[2]

幻想，这骗人的妖童，不能老耍弄它盛传的伎俩。

——约翰·济慈，《夜莺颂》

画“画”

我可以从莉莉·布里斯柯说起。

莉莉·布里斯柯——“有着一对中国式的小眼睛和一张皱巴巴的脸”——是弗吉尼亚·伍尔芙的小说《到灯塔去》中的一位主人公。莉莉是一位画家，整个故事中她一直在画一幅画，画中拉姆齐夫人坐在窗边为她的儿子詹姆斯朗读。莉莉将她的画架立在外面的草坪上，在她作画时，各色人物在房子周围闯进闯出。

她唯恐被打断，唯恐有人在她专心致志的时候分散她的注意力，想到有人会上前询问她的画，她简直受不了。

不过，善良可亲的班克斯先生漫步走来，观察着她的作品，问她想用“那个紫色三角形代表什么，‘就在那儿’”。（那其实是拉姆齐夫人和她的儿子，尽管“没人看得出来那是人形”。）

那就是母与子——普遍受到尊崇的对象，而这里的母亲还以美貌著称——它们竟可以被简化成一团紫色的阴影，他思忖道……

母与子：被简化了。

* * *

我们从未见过这幅画（弗吉尼亚·伍尔芙小说中莉莉画的画）。我们只是被告知关于它的描述。

莉莉所画的场景，是要求作为读者的我们去想象的。（我们需要想象两个画面：场景本身以及它被画成的样子。）

* * *

不如就从这儿谈起：从莉莉的画开始，从那些图形、墨迹和阴影开始谈起。这幅画是莉莉对眼前场景的解读。

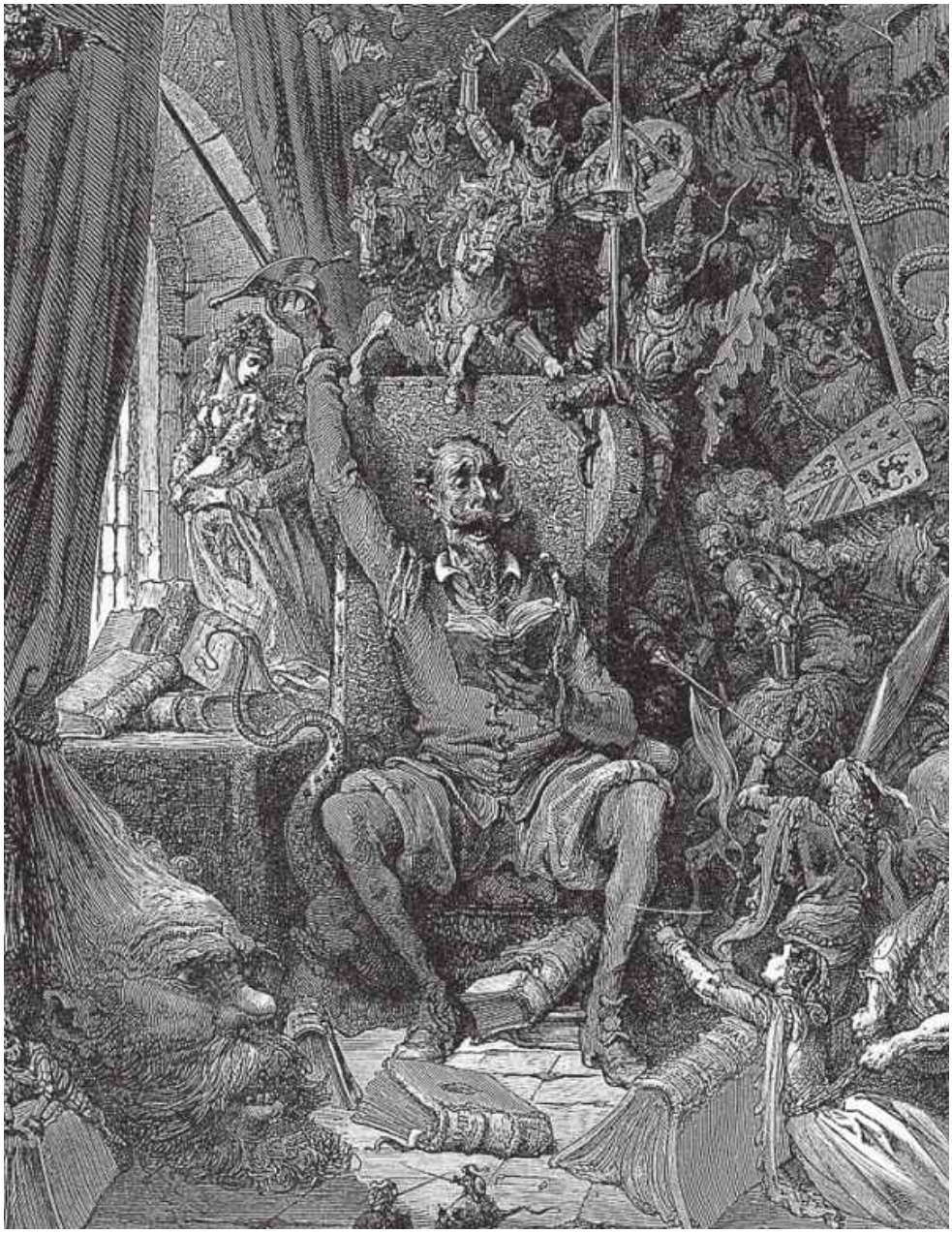
我看不见莉莉想要捕捉的场景。

我看不见莉莉本人。她在我的脑海中，是一个难以辨认的神秘符号。

场景和其中的主人公都模糊不清。

不可思议的是，这幅画却似乎……更生动了。

虚构



“从书中拣出的无数个杂乱无章的念想， 涌入了他的幻想。”
——堂·吉诃德在他的书房

当我们阅读时，我们看到了什么？

（除了纸上的字）

我们在脑中描绘了怎样一幅画面？

有一个故事
叫作“阅读”。

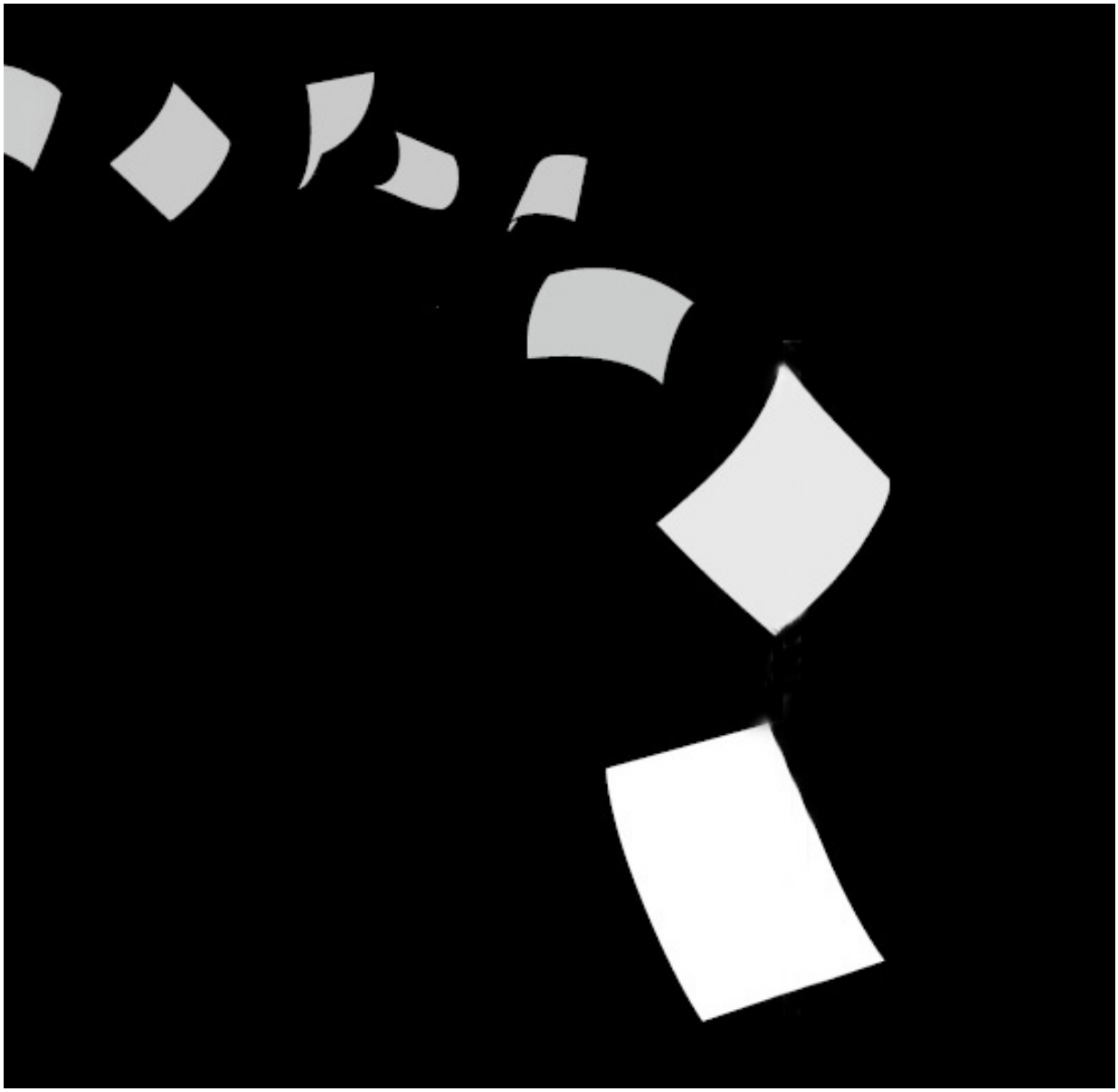
我们都知道
这个故事。

这里要讲的
故事是
关于“画面”，
以及“画画”。

阅读这件事，是一种关于记忆的事。我们阅读时会沉浸其中，愈是沉浸其中，愈是难以在此时此刻用我们的分析思维解读令我们专注的阅读体验。因此，当我们讨论阅读体验时，其实是在讨论过往的阅读记忆。*

而这种阅读记忆其实是一种虚假记忆。

* 威廉·詹姆斯[3]把徒劳地内省自己意识的行为形容成“试图飞快地打开煤气灯，看看黑暗是什么样子”。



当我们回忆阅读
一本书的体验时，
我们想象到
一串连续展开的图像。

例如，我记得阅读

列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》：

“我看见了安娜, 我看见了安娜的房子……”

1

2

我们想象中阅读的体验
就像是看电影。
但事实并非如此
——这不是阅读，也不像是阅读。

如果我对你说：“形容一下安娜·卡列尼娜。”也许你会提到她的美丽。如果你读得仔细些，你会提到她“浓密的睫毛”、她的体重，甚或她嘴唇上浅浅的绒毛（没错——就在那儿）。马修·阿诺德[4]还评论过“安娜的肩膀、浓密的头发、半睁的迷离的双眼……”

可是安娜·卡列尼娜长什么模样？你也许会感觉与一个人物角色熟识已久（对刻画得十分精彩的人物，人们会说，“就像是我认识她一样”），但并不意味着你真的在描画一个人物的肖像。一切都无从确定，一切都不甚完备。

* * *

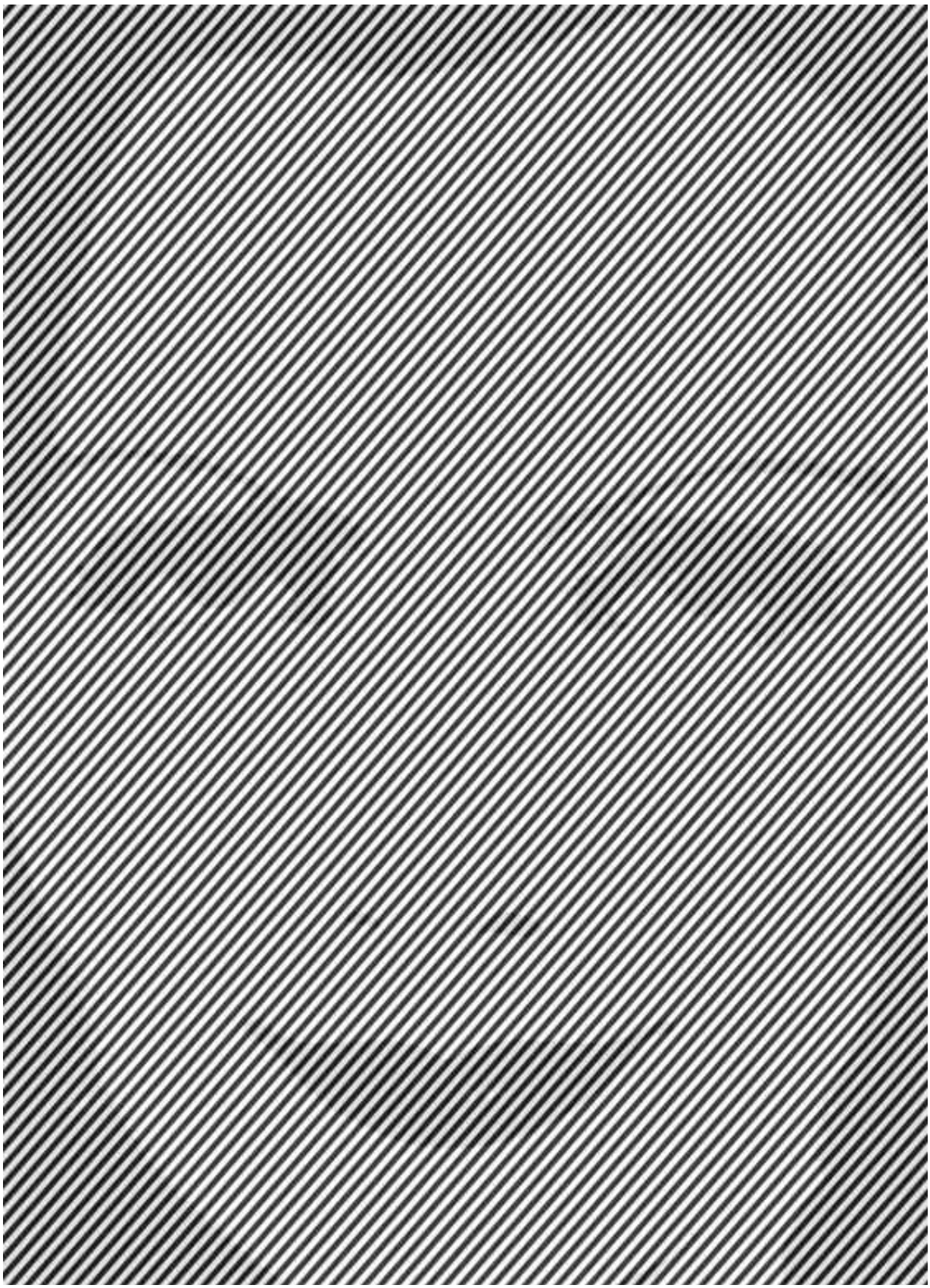
这是警方根据托尔斯泰书中的文字描述，用面部合成软件绘制出的安娜·卡列尼娜的肖像。
（我一直想象她的头发比这鬈得更紧，发色更黑……）

大多数作家会（有意无意地）偏重描摹他们虚构人物的行为而非体貌。即使这位作家擅长描写外貌，我们面对的仍将是一堆支离破碎的零散细节所糅合成的杂烩（作者无法告诉我们一切）。我们便去填补空白，我们给他们添上阴影，我们粉饰他们的形象，我们剔除细枝末节。安娜：她的头发、她的体重——这些只是表象，并不创造出一个人物真正的形象。它们创造了一个人体、一种发色……可是安娜到底长什么样？我们不知道——我们脑中对人物的素描可比不上警方的高科技。

我们似乎需要动用自己的意志来想象人物的形象……

……尽管有些画面似乎是不请自来。

（这些画面都脆弱不堪，一旦仔细审视起来，它们便会羞怯地撤身而逝。）



我进行了读者调查，问他们是否能清晰地想象出自己最喜欢的人物角色。借用威廉·莎士比亚的一句话，一个深受喜爱的人物对于读者来说就如同在心中“描绘”（bodied forth ）[5]出来一样。

这些读者认为，一部小说成败的关键，在于它塑造的人物是否栩栩如生。更有甚者表示唯一能让他们喜欢上一部小说的理由就是主要人物能很容易地被“看见”：

“那您能否在脑子里描摹出安娜·卡列尼娜的长相？”我问。

“能啊，”他们回答，“好像她就站在我眼前似的。”

“她的鼻子长什么样？”

“我没想过；不过现在想想的话，她这样的人鼻子应该是……”

“等等——我问您这个问题之前您是如何想象她的？难道没有鼻子？”

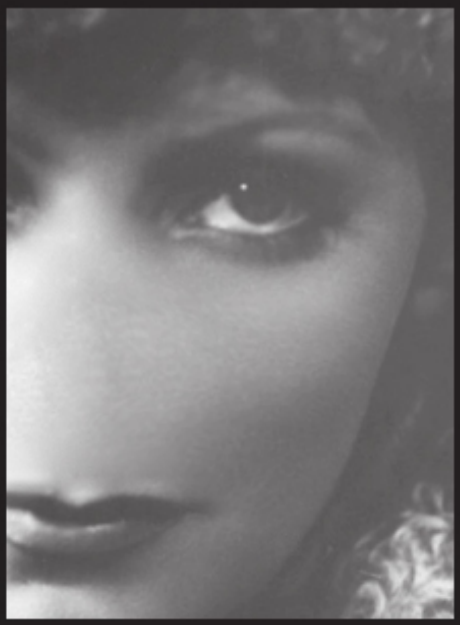
“这……”

“她的眉毛重吗？有刘海吗？她坐立时重心在哪边？她驼背吗？笑起来有鱼尾纹吗？”

（得是一个多么絮叨乏味的作家才会告诉你这么多人物细节啊。*）

* 不过，托尔斯泰曾多次提及安娜“纤细的双手”。这个标志性的描述对托尔斯泰来说意味着什么呢？

* * *



有些读者发誓说他们能够完完全全地描绘出这些人物，但只有在阅读的时候才能如此。我对此很怀疑，不过我现在想知道的是，我们对人物的印象模糊，是否因为我们的视觉记忆通常都是模糊的？

* * *

我想到一个实验：描绘你母亲的模样，然后描绘你最爱的文学作品角色的模样。（或者：描绘你的家，然后描绘一下霍华德庄园[6]。）你母亲与你最爱的角色两者的“后象”[7]的区别在于，你越是用力想，你母亲的形象就越发清晰。而那个角色的形象却不会那么轻易地显现。（你看得越仔细，她却离你越远。）

（这其实让人释然了。我给一个虚构人物强加上一张脸孔时，并没有达到认知的效果，反而是一种失调。我最终想象出的形象是一个我认识的人。*于是我想：那不是安娜呀！）

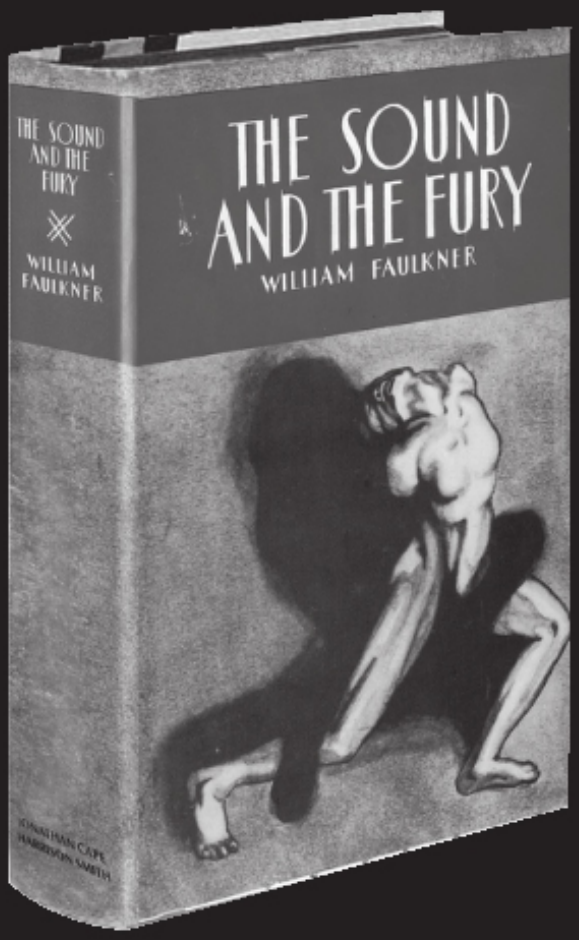
* 最近我在读一本小说时曾以为我清晰地“看见”了一个人物，一位上流社会的妇女，长着一对“分得很开的眼睛”。当我随后细细审视自己的想象时，发觉我想到的其实是一位同事的脸嫁接在我祖母的一位年长朋友的身子上。这景象若是定睛一看，恐怕并不讨人喜欢。

而当我让人描述他们最喜爱的作品中主要人物的外貌特征时，他们往往会告诉我这些人物在空间中活动的情形。（小说中发生的许多情境就如同在舞台上编排出来的一样。）

一位作者告诉我，威廉·福克纳的《喧哗与骚动》中的班吉·康普生“行动迟缓，笨手笨脚……”

可是他长什么样呢？

* * *


THE SOUND AND THE FURY
WILLIAM FAULKNER
THE SOUND AND THE FURY
WILLIAM FAULKNER

文学作品中人物的外貌是模糊不清的——他们只有少量的特征，而这些特征几乎都不重要——抑或这些特征只有在帮助完善一个角色的意义时才变得重要。对一个角色的描述是范围性的，角色特征能帮我们勾勒范围的界线——但这些特征无法让我们真正地描绘一个人。*

* 或者，是否在辨别任何事物时，都不必追求面面俱到？

* * *

恰恰是那些文本没有阐明的东西，吸引了我们的想象力。所以我问自己：是不是在作者最言简意赅或欲说还休的情况下，我们的想象才是最丰富或最生动的？

（就像在音乐中，音符与和弦定义了作品内涵，但休止符也起了作用。）

人物是密码。

留白让故事更加充实。

威廉·加斯[8]在评论亨利·詹姆斯的小说《未成熟的少年时代》中的卡什莫尔先生时，这样说道：

我们可以想象无数有关卡什莫尔先生的其他句子……现在问题来了：卡什莫尔先生是什么？这些是我会给出的答案：（1）一种声响，（2）一个专有名词，（3）一个复杂的观念系统，（4）一个支配性的概念，（5）一种语言组织的方式，（6）一个虚拟的指代方式，（7）一种语言表现力的来源。

对于任何角色都可以如此评论——例如同一本书中的楠达，或是刚才的安娜·卡列尼娜。当然——安娜无可避免地被渥伦斯基吸引（从而觉得被自己的婚姻困缚），这难道不比她形态上的诸如“丰满”之类的特点更有意义吗？

人物的举止行为，他们与描画出的虚构世界中的人和物产生的关联，才是真正重要的东西。（“行动迟缓，笨手笨脚……”）

尽管我们以为人物是可见的形象，其实他们更像是一套决定了某种结果的规则。一个角色的外貌属性也许是装饰性的，但那些特点也使它们更富有意义。

（看见和理解的区别是什么？）

A=安娜（Anna）年轻貌美（有着“纤细的双手”，丰润有致，素白的脸上泛着红晕，一头卷发又黑又密，等等）

K=卡列宁（Karenin）又老又丑

V=渥伦斯基（Vronsky）风华正茂

M=社会惯例（Mores），即在19世纪的俄国，（妇女的）婚外情会遭受谴责

T=安娜会被火车（Train）轧死

“a”“k”“v”分别代表安娜、卡列宁和渥伦斯基

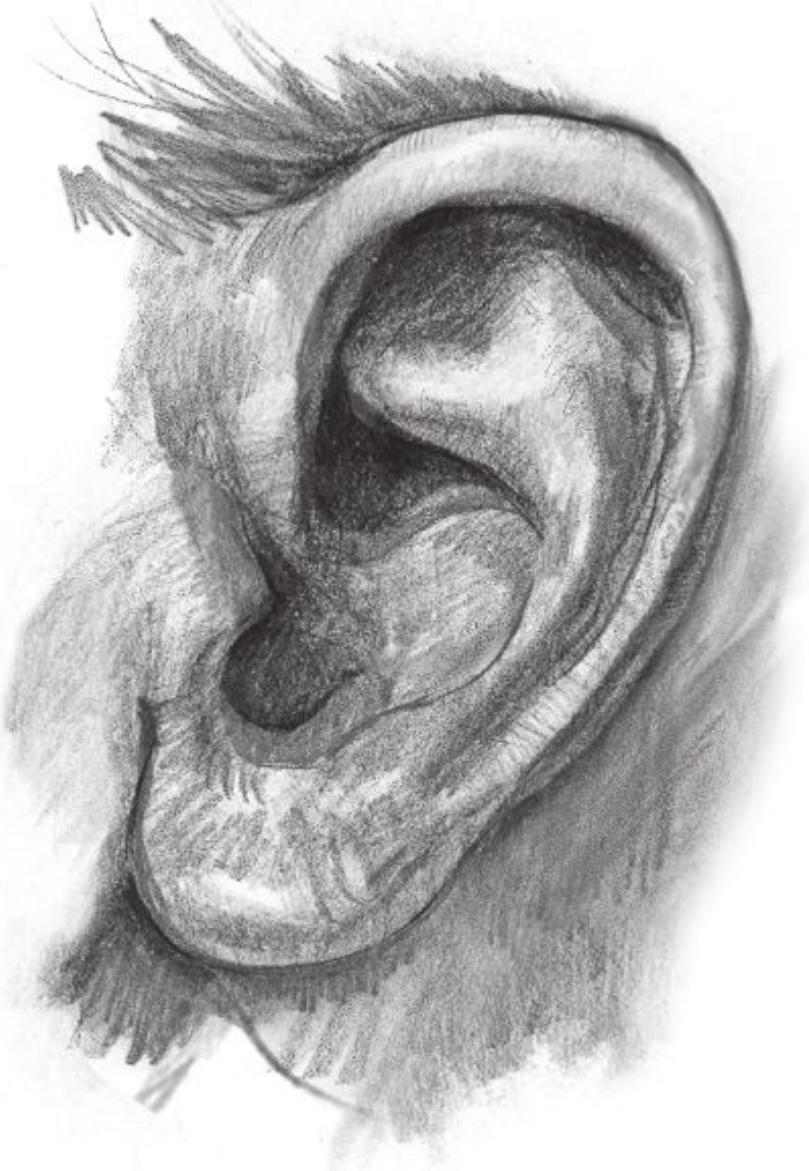
拿卡列宁的耳朵来说吧……

（卡列宁是安娜·卡列尼娜的戴了绿帽子的丈夫）

他的耳朵是大还是小？

到了彼得堡，火车一停，她刚下车，第一眼就注意到了她的丈夫。“噢，老天！他的耳朵怎么长成这样？”她一边想，一边看着他冷峻呆板的身影，尤其是那对耳朵，在她看来似乎是支着他那顶圆毡帽的帽檐……

妻子对他的不满有多大，卡列宁的耳朵就有多大。如此看来，耳朵无关卡列宁的长相，却与安娜的感情有很大关系。



“叫我……以实玛利吧。”

当你读到赫尔曼·梅尔维尔《白鲸记》的开头时，是怎样的情形？

是有人正和你攀谈，可那人是谁？也许你先听到了这句话（在你脑海中听到了），随后才设想出说话者的样子。与目睹他的脸相比，我可以更清晰地听到以实玛利说的话。（听觉与视觉或者嗅觉所需的神经处理过程是不同的，我会认为我们在阅读时听到的比看到的多。）

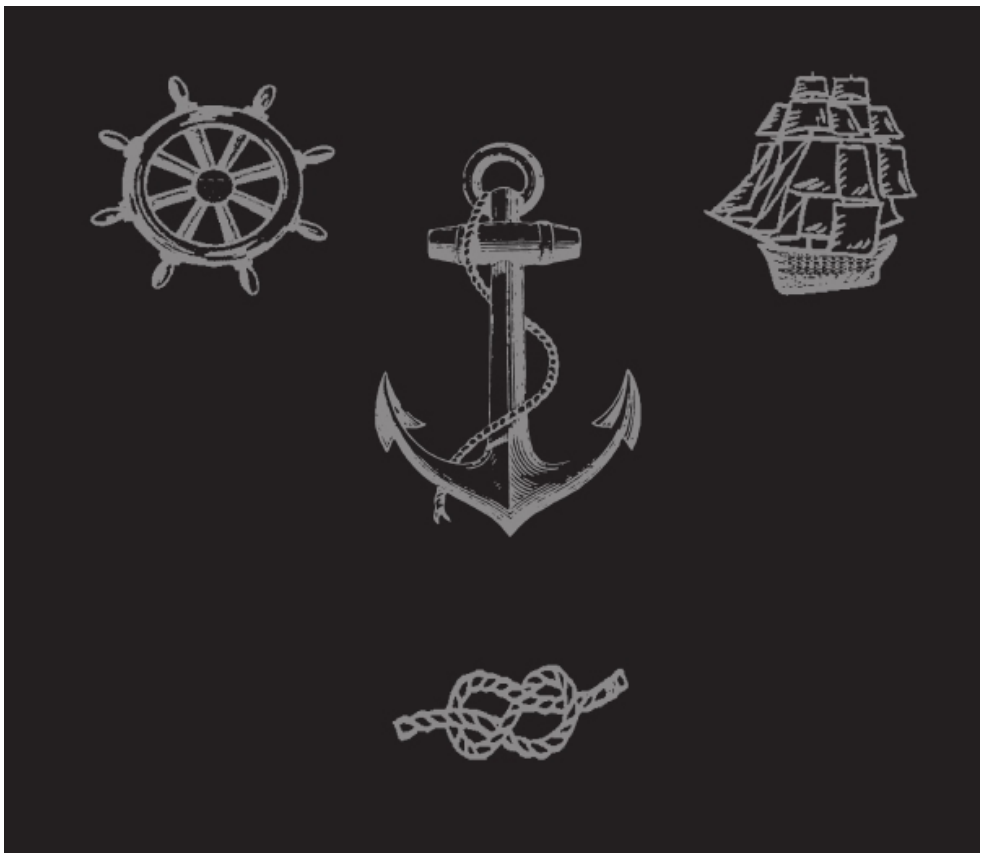
如果你的确能唤起对以实玛利的印象，那是怎样的形象？一位航海的水手之类的？（这是一幅肖像还是一种类型？）你设想的是不是约翰·休斯顿改编的电影里的演员理查德·贝斯哈特[9]的形象？

（如果你要去看自己喜欢的书改编成的电影，务必谨慎考虑，三思而后行，电影中的演员很有可能会成为你对书中角色的永久印象。的的确确会有这种危险。）

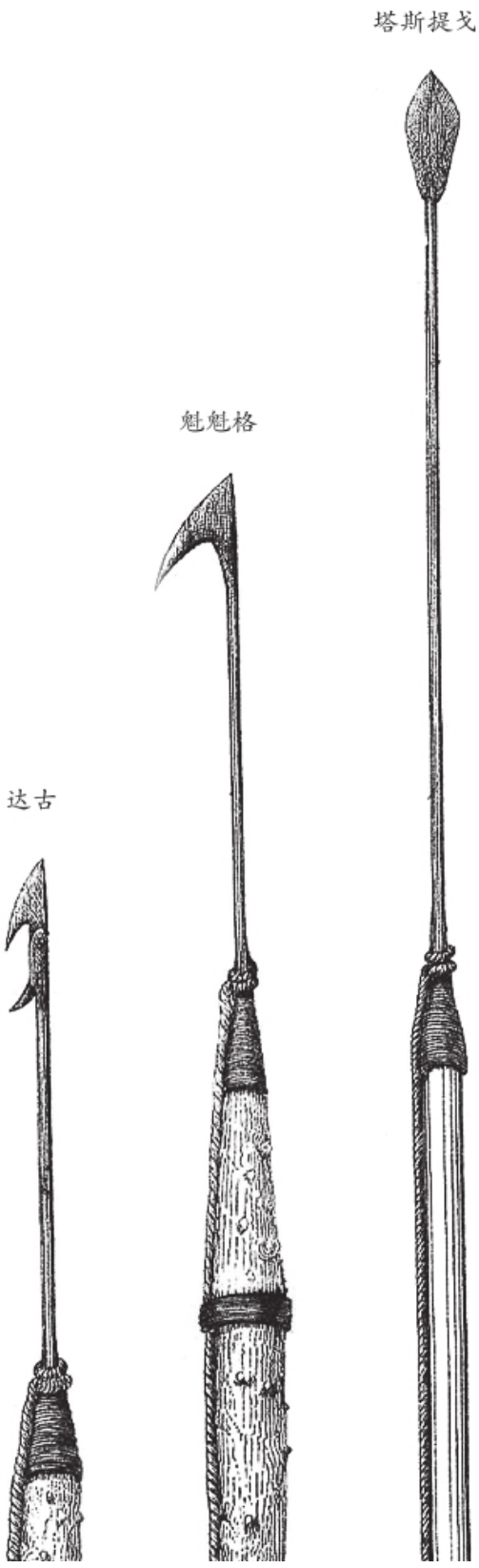
* * *

你的以实玛利的头发是什么颜色？是卷发还是直发？他比你高吗？如果你对他的想象并不清晰，那你是否只是留了张便条，预留了一个空位，写上“主人公，第一人称叙事者”？也许这便足矣。以实玛利可能唤起了你的感受——但这不同于你看见了他。

或许梅尔维尔脑海里有一个特定的以实玛利的形象。也许以实玛利长得像他多年航海生涯中认识的某个人。但梅尔维尔的印象不是我们的印象。不管以实玛利是不是被描绘得细致入微（我不记得梅尔维尔有没有形容过以实玛利的外貌，可那本书我已经读过三遍了），可能我们还得随着情节发展不断修改对他的印象。我们永远都在反复审视斟酌我们脑中小说人物的肖像：涂涂改改，退后几步打量一下，新的情节浮现时又给他们换以新貌……



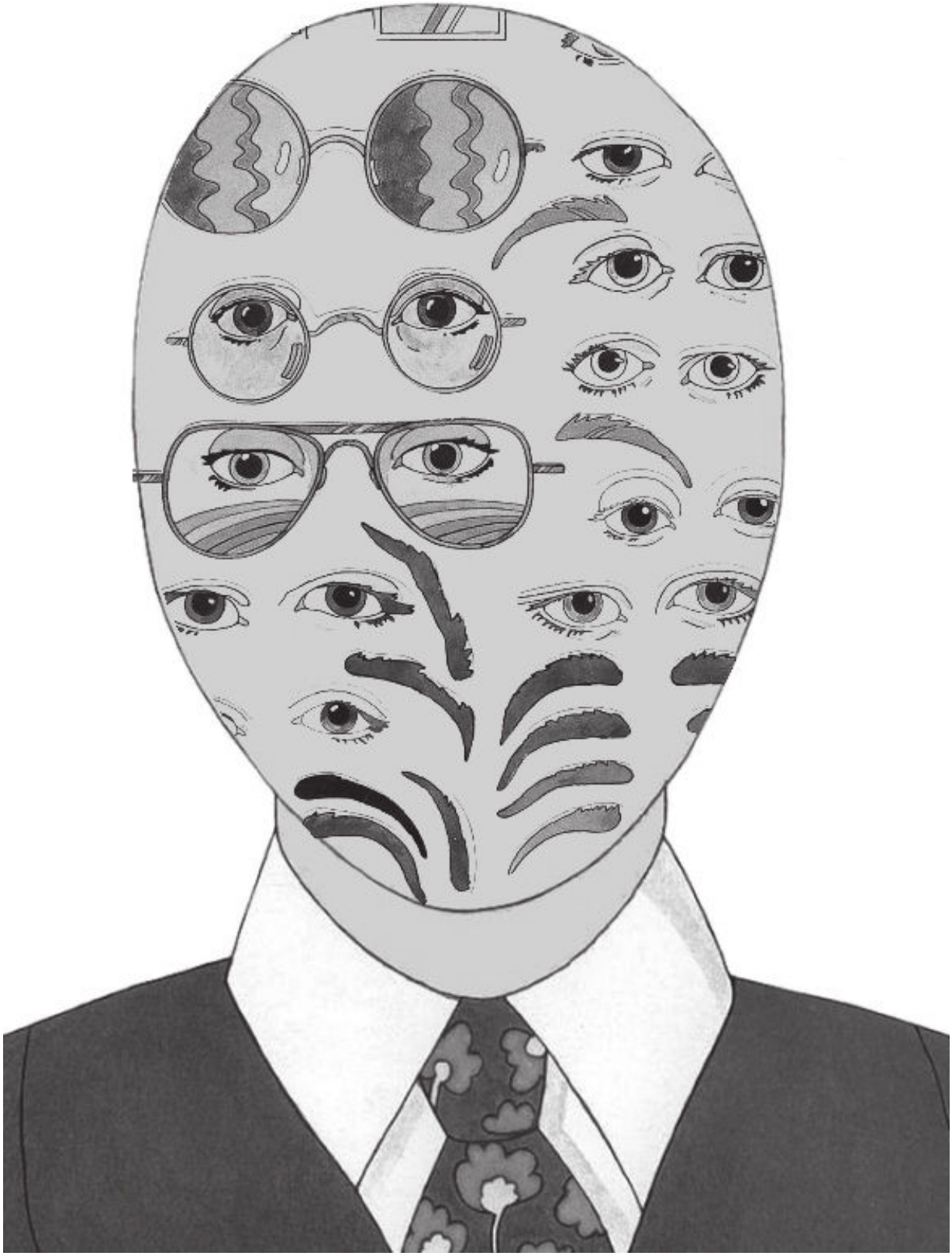
你给以实玛利配上怎样一张脸，或许与你某天的心情有关。在不同章节之间，以实玛利看上去会有些差别，打个比方说，就好像塔斯提戈与斯塔布的相貌的差别一样。


塔斯提戈[10]
魁魁格
达古

塔斯提戈[10]

在舞台剧中，有时会由多个演员饰演同一个角色，这种情况下，显然会引起剧场观众的认知失调。但我们读完一部小说后回想其中人物时，却觉得他们似乎始终是由同一位演员扮演的。（在一个故事里，“角色”的多重性被解读为心理的复杂性。）

* * *



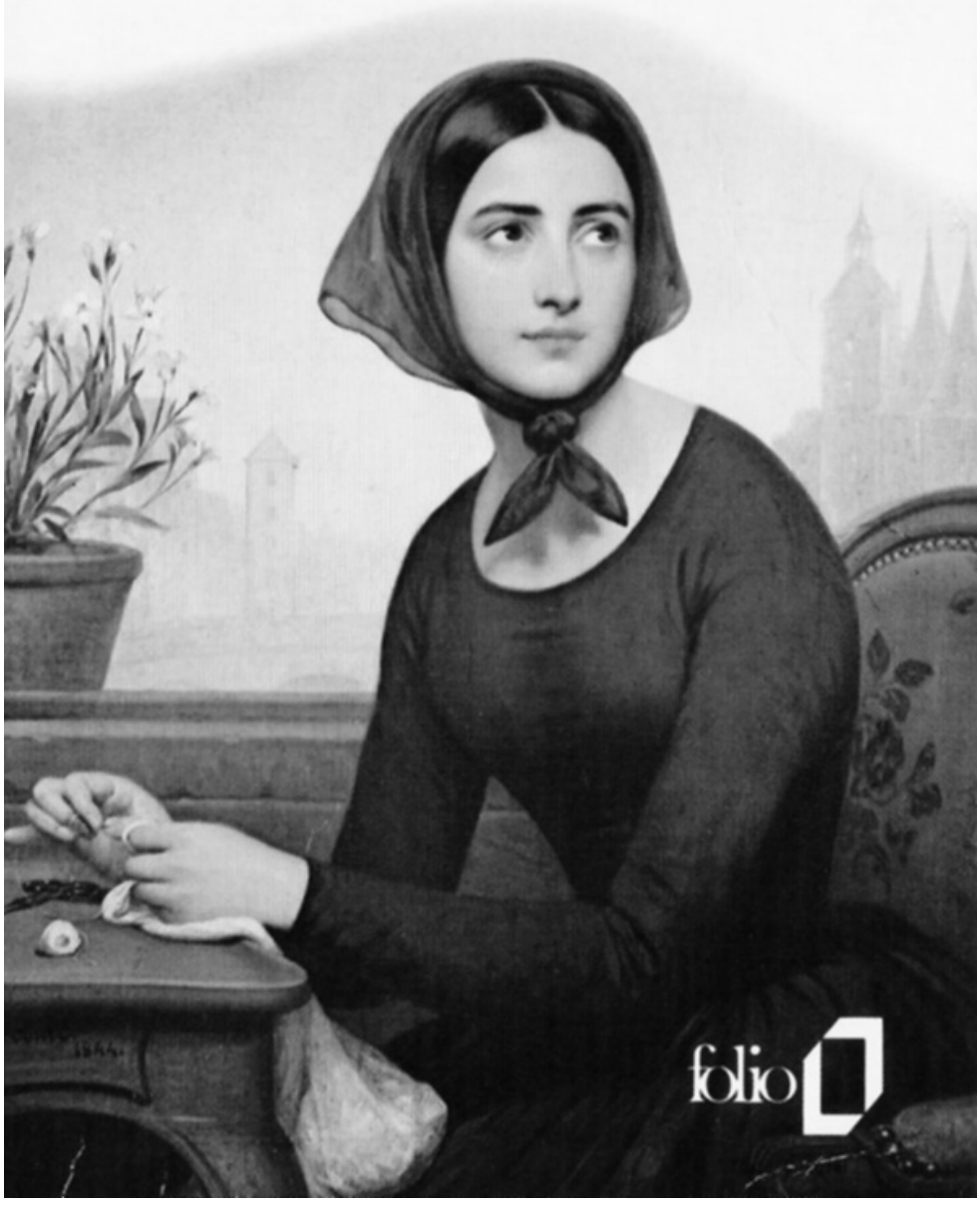
试问：在古斯塔夫·福楼拜的小说《包法利夫人》中的爱玛·包法利眼睛的颜色（非常出名），随着叙事发展竟会改变：蓝色，棕色，幽黑色……这要紧吗？

似乎并无大碍。

* * *

Flaubert

Madame Bovary



folio

“小说家们不得不描写女人眼睛的时候，我总是为他们感到难过：选择太少了……她的眼睛是蓝色的：天真而诚实。她的眼睛是黑色的：热情而深邃。她的眼睛是绿色的：放荡而好妒。她的眼睛是棕色的：可靠而懂事。她的眼睛是紫罗兰色的：这小说是雷蒙德·钱德勒写的。”

——朱利安·巴恩斯[11]《福楼拜的鹦鹉》

再试问：随着人物在小说情节行进中发展，他们看上去的样子是否也会改变……因为他们内在的变化？（当我们更熟悉一位真实的人的内在时，他看上去可能会更漂亮——这种情况下我们对他人增加了好感并非因为我们更近距离的外表观察。）

人物一出场，是否就是完整的？也许是的，但只是顺序是杂乱的，好似一堆被打乱的拼图。

* * *

《到灯塔去》这部小说是个典型，除了其他优点之外，它对感官和心理体验的描写非常细致。这部小说的构成材料没有多少人物、地点、情节，而更多的是意识。

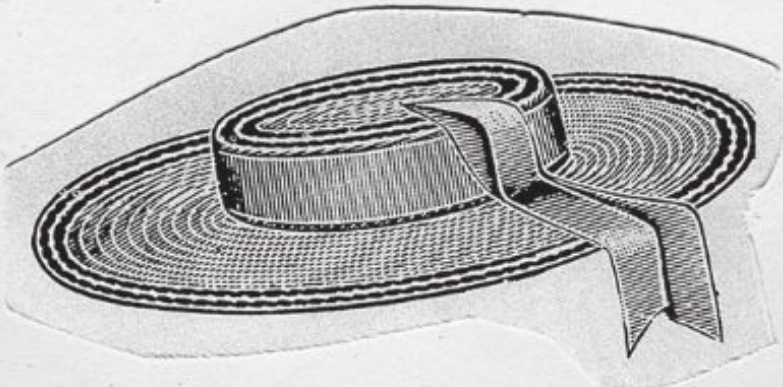
书的开头是这样的：

“‘当然，要是明天天气好，我们一定去。’拉姆齐夫人说。”

我想象这些话在虚空中回响着。拉姆齐夫人是谁？她在哪儿呢？她是在和人说话，两个颜面模糊的人在虚空中——尚未成形，无从构成。

当我们读下去后，拉姆齐夫人就变成了一幅七拼八凑而组成的拼贴画，就像她儿子詹姆斯的书里的那些一样。

* * *



拉姆齐夫人正在跟她的儿子说话，书里这么告诉我们。她也许是70岁——她儿子50岁？不是，我们后来得知他只有6岁。我们便修正了原来的印象，以此类推。如果小说是线性结构的，我们就会知道要等一会儿，才能设想画面。但我们不会等待。我们会一翻开书就立马开始想象了。

当我们回想阅读的情形时，并不会记得这些频繁的微调。

还是那句话：我们回忆它的方式就好像回忆我们看过的电影……

开头

当我阅读时，我便从表象的世界抽离，转而凝视内在。这就不无矛盾——我是向外看着我捧着的书，而这书却像一面镜子，我感觉仿佛正往里面看着什么。（镜子的想法是对阅读动作的一种类比。我还可以想到其他的类比：例如，我能想象到阅读就像我退避到双眼背后的一座修道院——一方开阔的庭园，有门廊环绕，有一座喷泉，一棵树——那是一个冥想之地。但这不是我在阅读时看到的东西，我并没有看见一座修道院，也没有看见镜子。我阅读时看见的不是阅读动作本身，也不是那些类比的景象。）

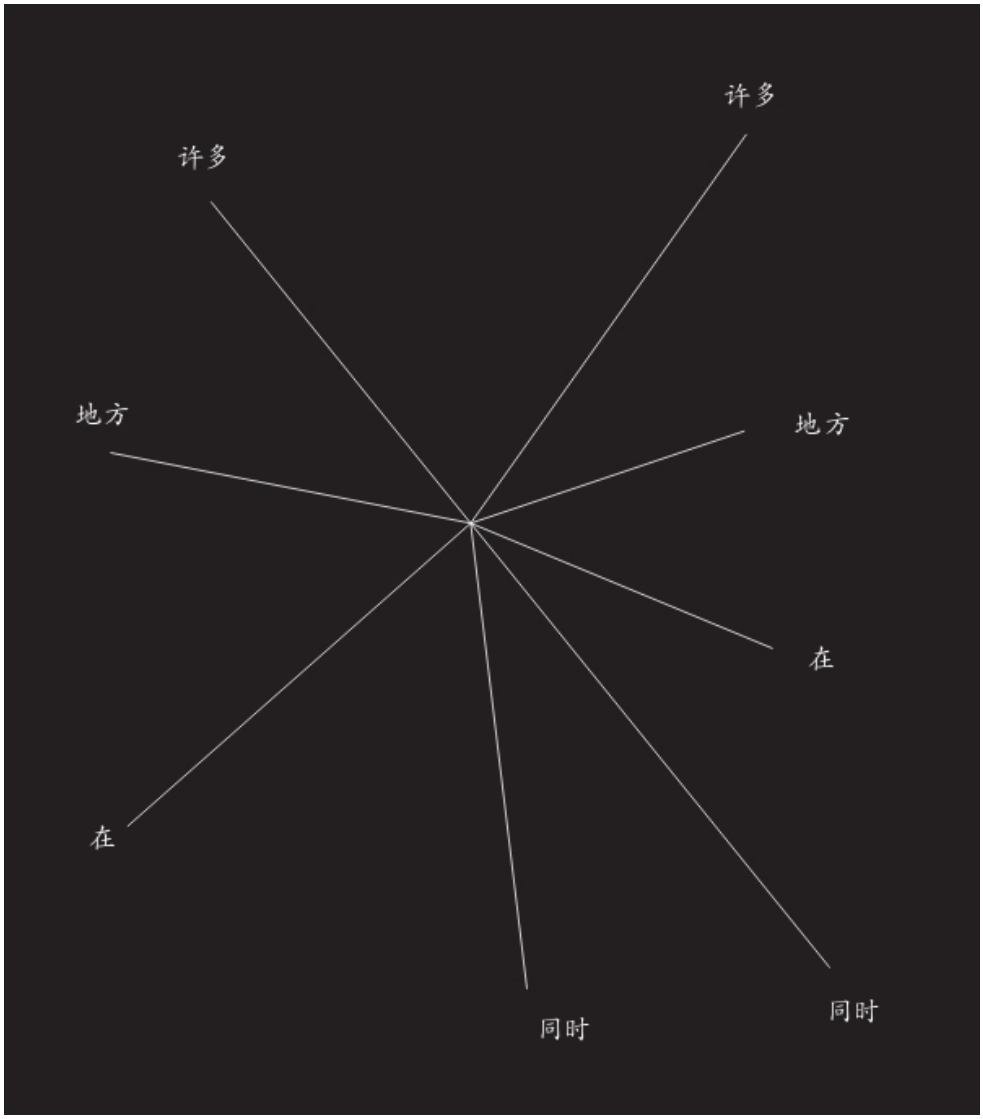
当我阅读时，我从表象世界退离的速度之快，几乎难以察觉。我眼前的世界和“内在”的世界不只是相邻，还彼此重合、交叠。一本书就像是这两块领域的交会处——或者像是一根导管、一座桥梁、一条两者之间的通道。

当我的眼睛合上时，看到的（内眼睑上的光晕）和想象到的（例如安娜·卡列尼娜的形象）永远都是倏忽一下就各自消散。阅读就像这闭着眼的世界——阅读就发生在类似眼睑后面的地方。一本打开的书好比是百叶窗——它的封皮和书页将世界中无尽的喧嚣刺激拦在外面，鼓励我们去想象。

《到灯塔去》和《白鲸记》的开头都会让读者困惑——我们尚未得到足够的信息来着手处理其中的故事和画面。

但我们对这种困惑习以为常。所有书的开头都充满了疑惑和错位。

当你第一次打开一本书，你便进入了一个阈限[12]空间。你既不在这个你捧着书（比如这本书）的世界里，也不在那个世界（即文字所指向的形而上的空间）里。从某种程度上说，这种多维性正描述了阅读通常带来的感受——人们处于



伊塔洛·卡尔维诺体现了这种中介性：

故事发生在一个火车站。一辆火车的车头喷着白烟，蒸汽机活塞发出的声响掩盖了你打开书本的声音，一股白色的蒸汽覆盖了小说第一章第一段的一部分。[13]

If on a winter's night a traveler

The novel begins in a railway station, a locomotive huffs, steam from a piston covers the opening of the chapter, a cloud of smoke hides part of the first paragraph. In the odor of the station there is ng whiff of station café odor. There is some ue befogged glass, he opens ng is misty, inside, t eyes irritated by c uded like the win e rests on the sentenc s the bar; he unbutt team enfolds him; a wh at are glistening with rain, as

A whistling sound, l a cloud of steam rise from the coffe machine that the old counterman puts under pressure, as if he were sending up a signal, or at least s ems from the series of sentences in the second in which the players at the table close the ds against their chests and turn toward th with a triple twist of their necks,

《荒凉山庄》在茫茫大雾中开篇——这场雾是查尔斯·狄更斯描写的世界的一个组成部分。[14]

这雾既是对伦敦“真实”的雾的提及，

也是对英国司法系统的隐喻。

我刚才那句话也是用雾为“开篇”这一个章节作了一个大体上的视觉隐喻。

唯一一处关于雾的含义是我完全不能解读的，那就是小说中雾的视觉效果。

时间

我为我的女儿朗读，读到了下面这个段落：

“接着他听到一声惊叫……从附近传来……”

我为女儿学这惊叫声时，是用一种不带尾音儿的、中性的声音——不是因为我不会表演（我的确不会），而是因为我还不知道是哪个角色在惊叫。等我读到后文，知道谁在尖叫后，女儿让我回去再读一遍刚才的段落——这回用的是符合那个特定的角色的尖厉的、少女的叫声……

这就是我们将角色可视化的过程。我们最初用某种方式想象他们—— 然后读了50页之后再一瞧，他们与我们心理预期的形象毫不匹配，于是我们只好再作调整。

* * *

唉呀！

TATELY, PLUMP

詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》[15]开篇是这样的：

“风度庄严、体态肥硕的勃克·穆里根……”

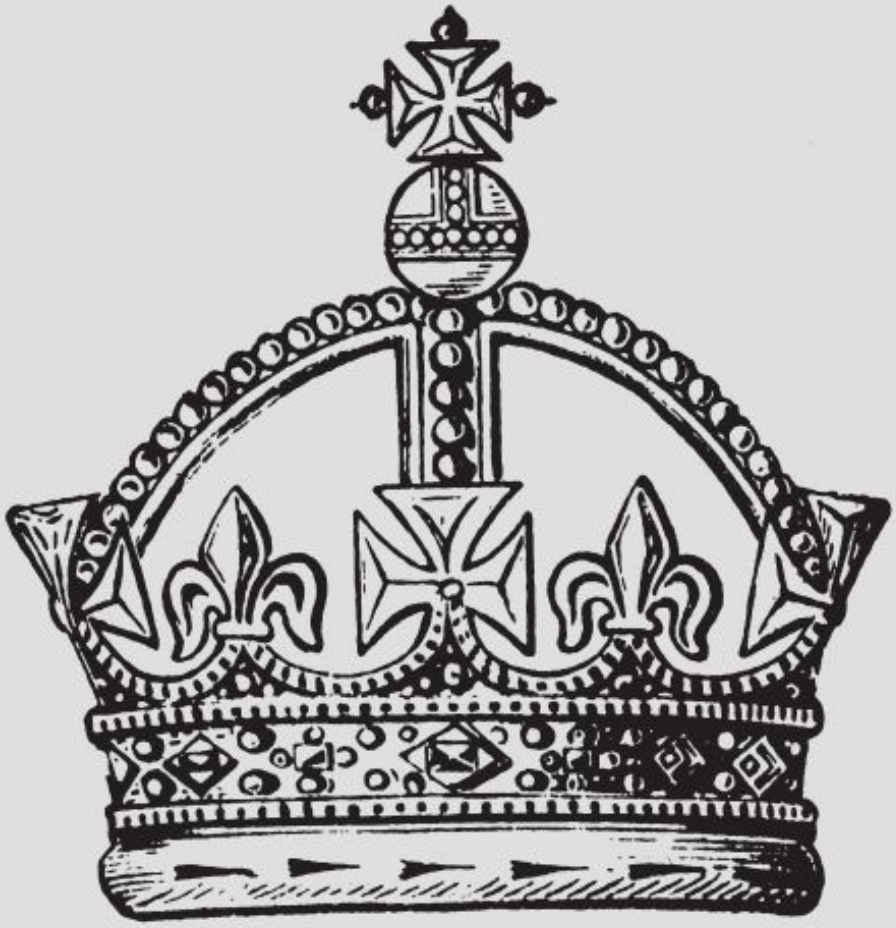
勃克·穆里根出场时，先以形容词示人。形容他的词比他本人先出现。

乍看《尤利西斯》的开头，读者脑中可能会产生一系列静态图像，每一幅图像都与形容勃克的词对应起来，按照它们的出场顺序，一个接着一个地出现。

这些形容词是不同步的，它们看上去会很不协调。

Stately

庄严



Plump

肥碩

BUCK

雄鹿[16]

[16]

Mulligan

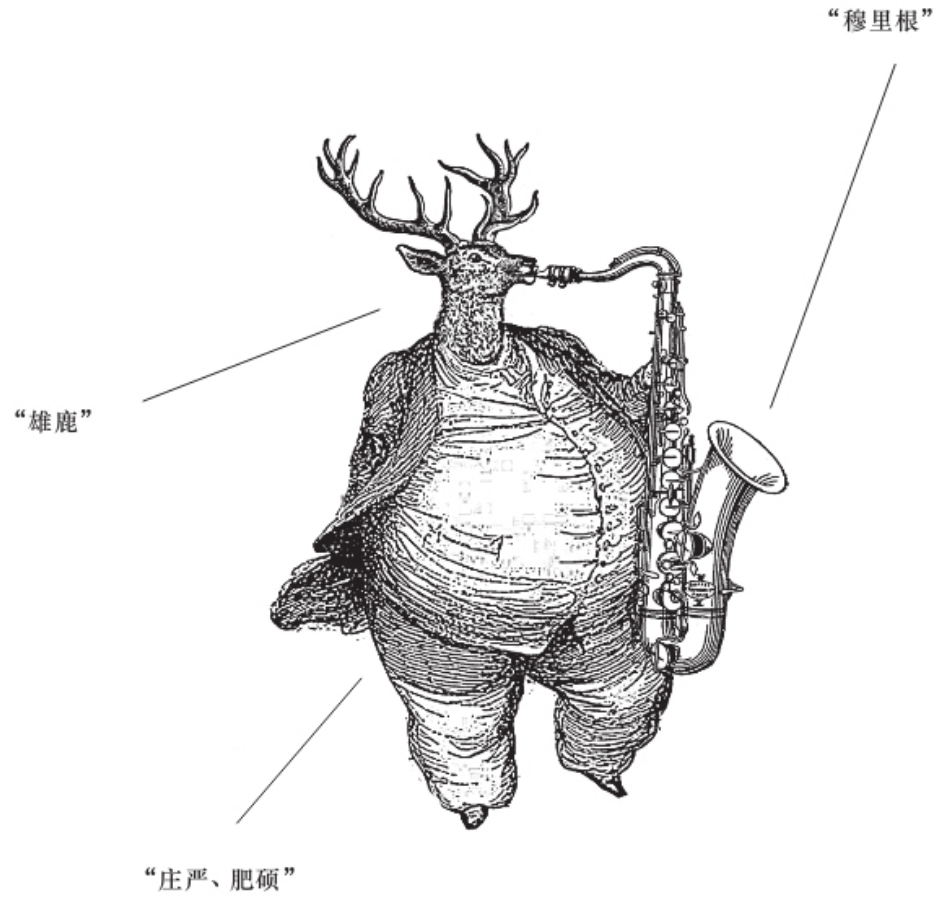
穆里根 [17]

(or Mulligan)

（或这位穆里根[18]）

阅读的想象力揭示了我们自己的倾向性。书籍将它们从我们内心摄取出来。

（我们的倾向是很奇怪的……）



书读到后面，这些联想可能会排除，换以其他画面。

但是（理所当然地），我们是无法领会词义的，如果它们像这样……

逐

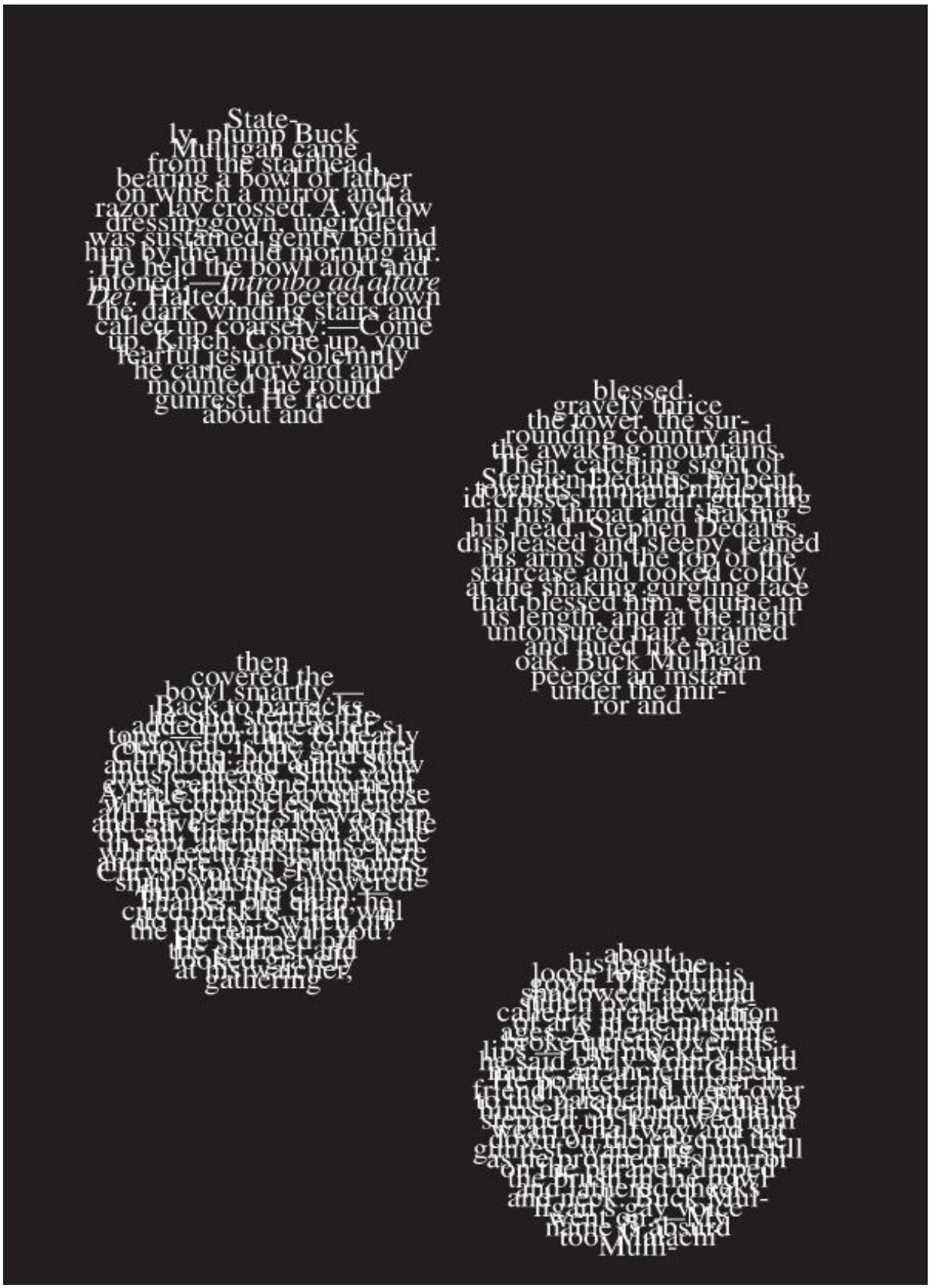
字

出

现

我们阅读时会把视野中的词全数揽进，像大口喝水一样把它们吞咽下去。

* * *


State-
ly, plump Buck
Mulligan came
from the stairhead
bearing a bowl of lather
on which a mirror and a
razor lay crossed. A yellow
dressinggown, ungirdled,
was sustained gently behind
him by the mild morning air.
He held the bowl aloft and
intoned: —*Introibo ad altare
Dei*. Halted, he peered down
the dark winding stairs and
called up coarsely: —Come
up, Kinch. Come up, you
fearful jesuit. Solemnly
he came forward and
mounted the round
gunrest. He faced
about and
blessed,
gravely thrice
the tower, the sur-
rounding country and
the awaking mountains.
Then, catching sight of
Stephen Dedalus, he bent
towards him and made rapid
little crosses in the air, gurgling
in his throat and shaking
his head. Stephen Dedalus,
displeased and sleepy, leaned
his arms on the top of the
staircase and looked coldly
at the shaking gurgling face
that blessed him, equine in
its length, and at the light
untonsured hair, grained
and ruled like pale
oak. Buck Mulligan
peeped an instant
under the mir-
ror and
then
covered the
bowl smartly. —
Back to barracks,
he said sternly.
added in a whisper,
Christus, body and soul
and blood and ouns. Slow
mus—
about
his
and
at the
gathering
called
broke
he said
Mulli-

一个词语的语境很重要。一个词语的意义会因它周围的词语而变化。在这方面，词语和音符很相似。想象一个孤零零的音……

它就像是从语境中抽出的一个词。你对这一个单音的感觉就像是人对某种声响的反应一样（特别是当这个音符是由汽车喇叭之类的东西发出来的时候）—— 也就是说，被剥夺了含义。

加上另一个音符后，就有了语境，可以用来理解第一个音符。现在我们听到了一个和弦，哪怕这是无心之举。

大调和弦　　小调和弦

加上第三个音符后，它的含义再一次缩小了。基调完全被语境的功效转变了。而文字也是一样。

语境——不仅指语义学上的语境，也指叙事中的语境——只能在读者越来越深入地阅读文本时才逐渐累积起来。

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

—Introibo ad altare Dei.

Halted, he peered down the dark winding stairs and called up coarsely:

—Come up, Kinch! Come up, you fearful jesuit!

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding land and the awaking mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head. Stephen Dedalus, displeased and sleepy, leaned his arms on the top of the staircase and looked coldly at the shaking gurgling face that blessed him, equine in its length, and at the light unshorn hair, grained and hued like pale oak.

Buck Mulligan peeped an instant under the mirror and then covered the bowl smartly.

—Back to barracks! he said sternly.

He added in a preacher's tone:

—For this, O dearly beloved, is the true Catholic faith without which no man can be saved.

He paused, smiling at his own wit and said gaily:

—Seriously, though, I mean it. Every word of it. I believe in it devoutly. Ah, Kinch, you bloody fellow, I can't make you out. You mock and mow all day and when a fellow like myself comes along with a few kind words to say to you, you insult him. Isn't that so? Confess, that's so.

Stephen, who had been leaning against the doorway, watching sourly a certain portion of the roof, turned towards the speaker his gaze of cold fire.

—I am not a jesuit, he said.

—Shut your eyes, said Buck Mulligan, and open your mind, can't you? Dogma is the chewing of the cud, you know. Wait till you have some. Temperament is everything. Blake is a case in point. Kinch, you mystic, will you never be a gay mystic? Look at Shakespeare. Look at Socrates. Look at Jesus. Where would they have got if they had been dyspeptics?

He pointed his finger in friendly jest and went over to the parapet, laughing to himself. Stephen Dedalus stepped up, followed him wearily halfway and sat down on the edge of the gunrest, watching him still as he propped his mirror on the parapet, dipped the brush in the bowl and lathered cheeks and neck.

Buck Mulligan's gay voice went on.

—The cream of it is, I was just going to tell you a funny story about Haines when you began to abuse me like a pickpocket. I'll tell you after breakfast. It's too deep for this early hour. Only wait till you hear it. It's the funniest thing out. Haines is a characterbut a man of genius. He's writing a book on Hamlet. You

"AH, HOW SPLENDID IT WILL BE!" BROKE FROM KOLYA.

"WELL, NOW WE WILL FINISH TALKING AND GO TO HIS FUNERAL DINNER. DON'T BE PUT OUT AT OUR EATING PANCAKES—IT'S A VERY OLD CUSTOM AND THERE'S SOMETHING NICE IN THAT!" LAUGHED ALYOSHA.

"WELL, LET US GO! AND NOW WE GO HAND IN HAND."

"AND ALWAYS SO, ALL OUR LIVES HAND IN HAND! HURRAH FOR KARAMAZOV!" KOLYA CRIED ONCE MORE RAPTUROUSLY, AND ONCE MORE THE BOYS TOOK UP HIS EXCLAMATION: "HURRAH FOR KARAMAZOV!"

COPYRIGHT © 1880
ALL RIGHTS RESERVED
Country of First Publication: Russia
Dostoevsky is the author of this motion picture for purposes of the Berne Convention and all national laws giving effects thereto.

FIN

尽管如此——尽管我们对叙事的理解会随着故事进程而发展——读到一本书的结尾时，我想象的强度却并未增加。书的最末几页并未充斥着景象，而更多的是孕育着意义。

（我只是想再一次强调，看见和理解之间的不同。）

* * *

为了弄懂一本书中词汇短语的意思，我们必须超前阅读——我们得预测。这是我们读者与线性书面语言中的语义困境、中断、断层、跨行连词等现象搏斗的方式。

我们在构想书中告诉我们去看的东西，却也在构想我们想象自己接下去会被告知去看的东西。如果人物绕过一个街角，我们就会预测拐弯处会有什么（哪怕作者拒绝告诉我们）。

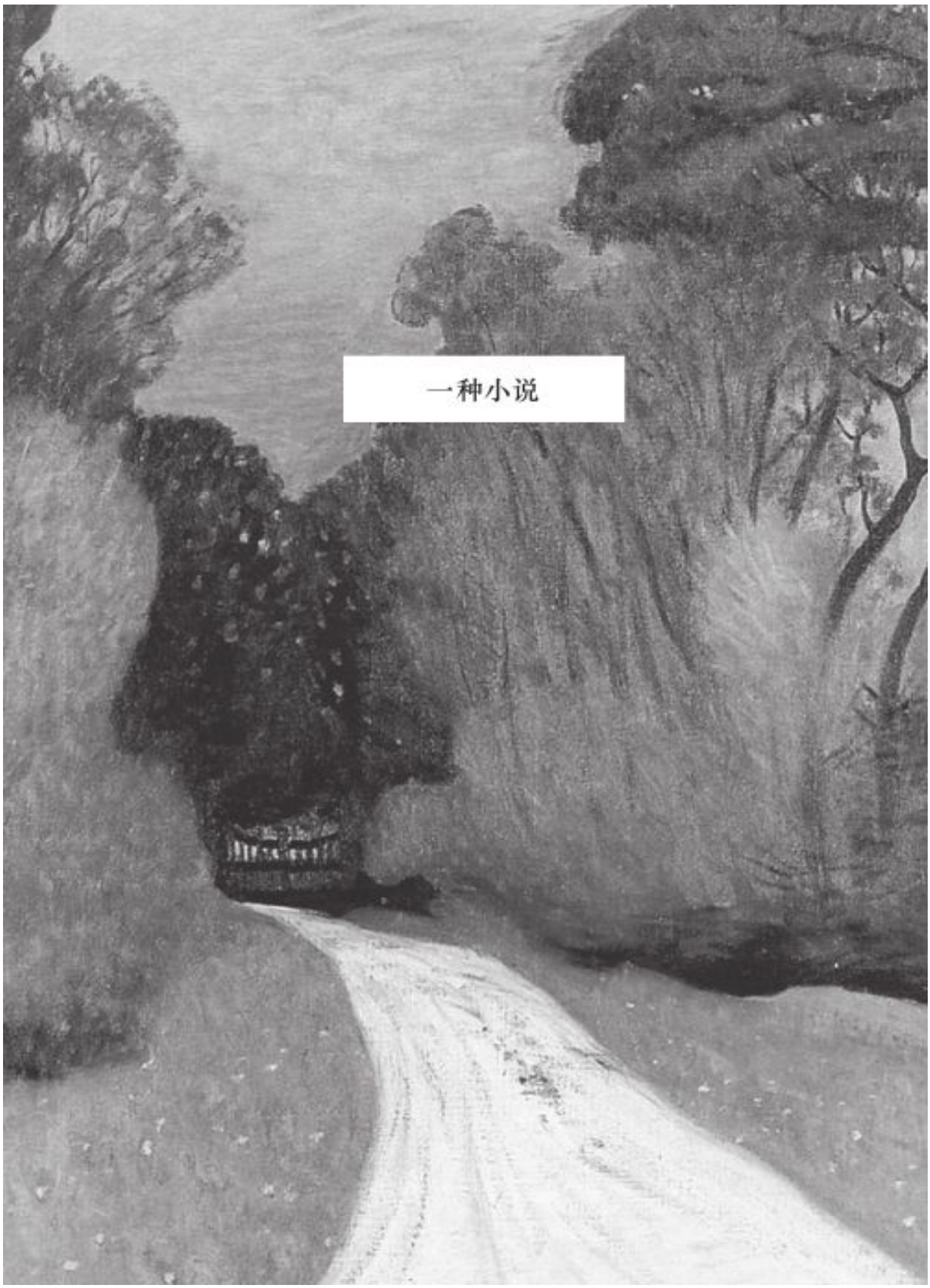
我们在快速阅读时会将字词和短语囫囵吞下，但也会选择一些文字放在嘴里细细咀嚼，放在舌尖上品味其妙处。

（我们阅读的速度会影响我们想象力的生动程度吗？）

* * *

你有没有在你平时开车的路上的路肩上走过？在高速行驶时未曾端详过的细节忽然就展现在眼前。你才知道一条路事实上有两条路的面貌——一条是行人的路，一条是乘客的路。两条路彼此之间只在地图上有微弱的一致性，而它们给人的体验是截然不同的。

如果书就像道路，那么有些书就是为开快车而写的——细节并不充分，仅有的细节也显得单调乏味——但叙事高度紧凑，情节滚滚向前展开，扣人心弦。还有些书，如果也看成道路的话，它们是为散步而写的——这些路的轨迹远没有它所呈现的街景来得重要。对我来说，最好的书是这样的：我飞驰而过，却时不时地急刹车，停靠在路边，对眼前所见惊叹不已。这些书是注定要反复阅读的书。（读第一遍时，我可以沿着路狂奔，越快越好，随后我再悠闲漫步，享受其中——这样我就能看见我错过的景象。）

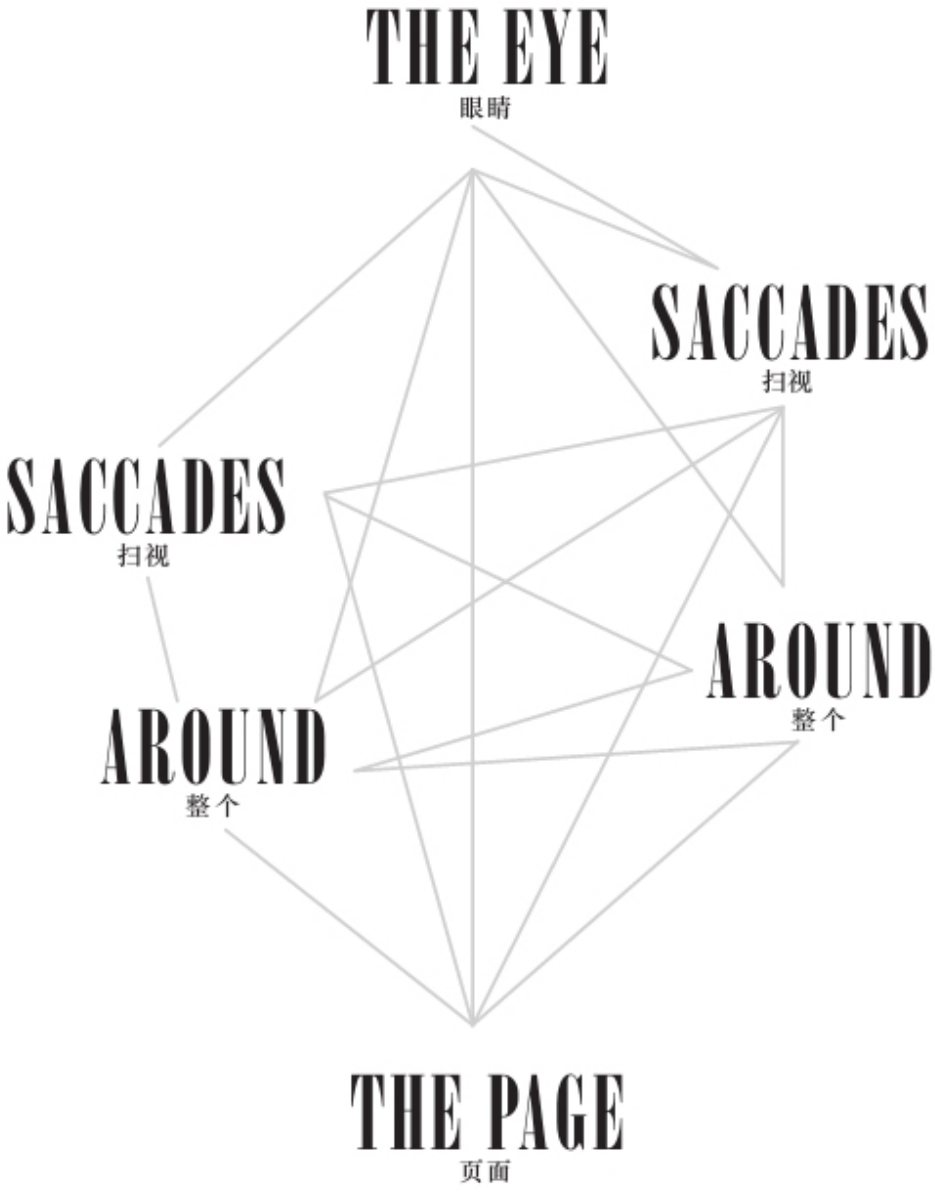

一种小说

另一种小说

我又在给女儿朗读了。（每天晚上都是这样。）

我注意到，已经翻到新的一页时，我还在读着前一页页尾的那些词。

像我刚才说的，我们的眼睛和大脑是超前阅读的。

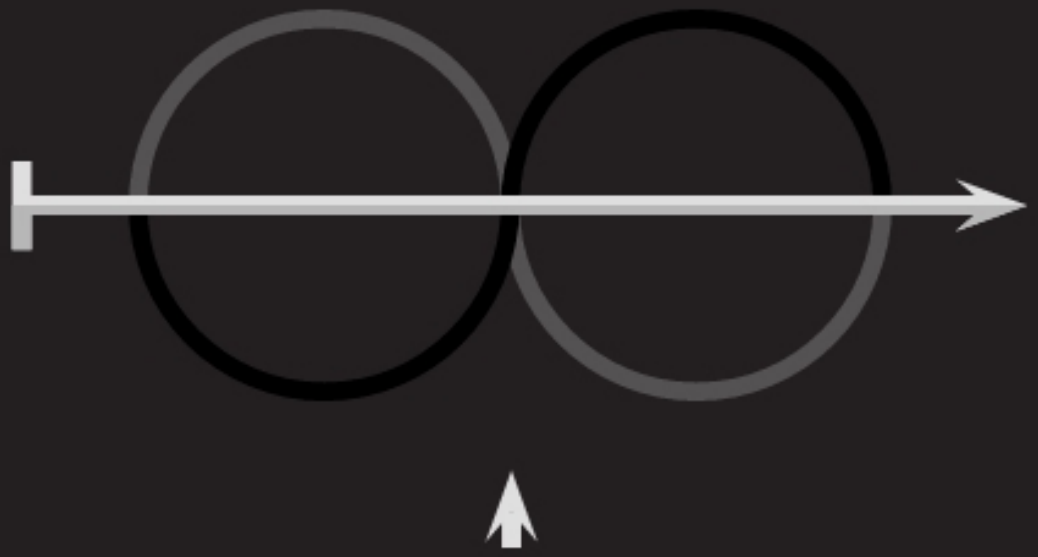


我在想象页面上某一部分内容的时候，同时又在从另一部分中获取信息。

在一瞬间（一口吞下去的时候）我们读者会：

1. 读一个句子……
2. 再往后读几个句子……
3. 刚才读过的句子内容仍维持在意识中。
4. 沿着句子想象发生的事件。

前摄 / 滞留

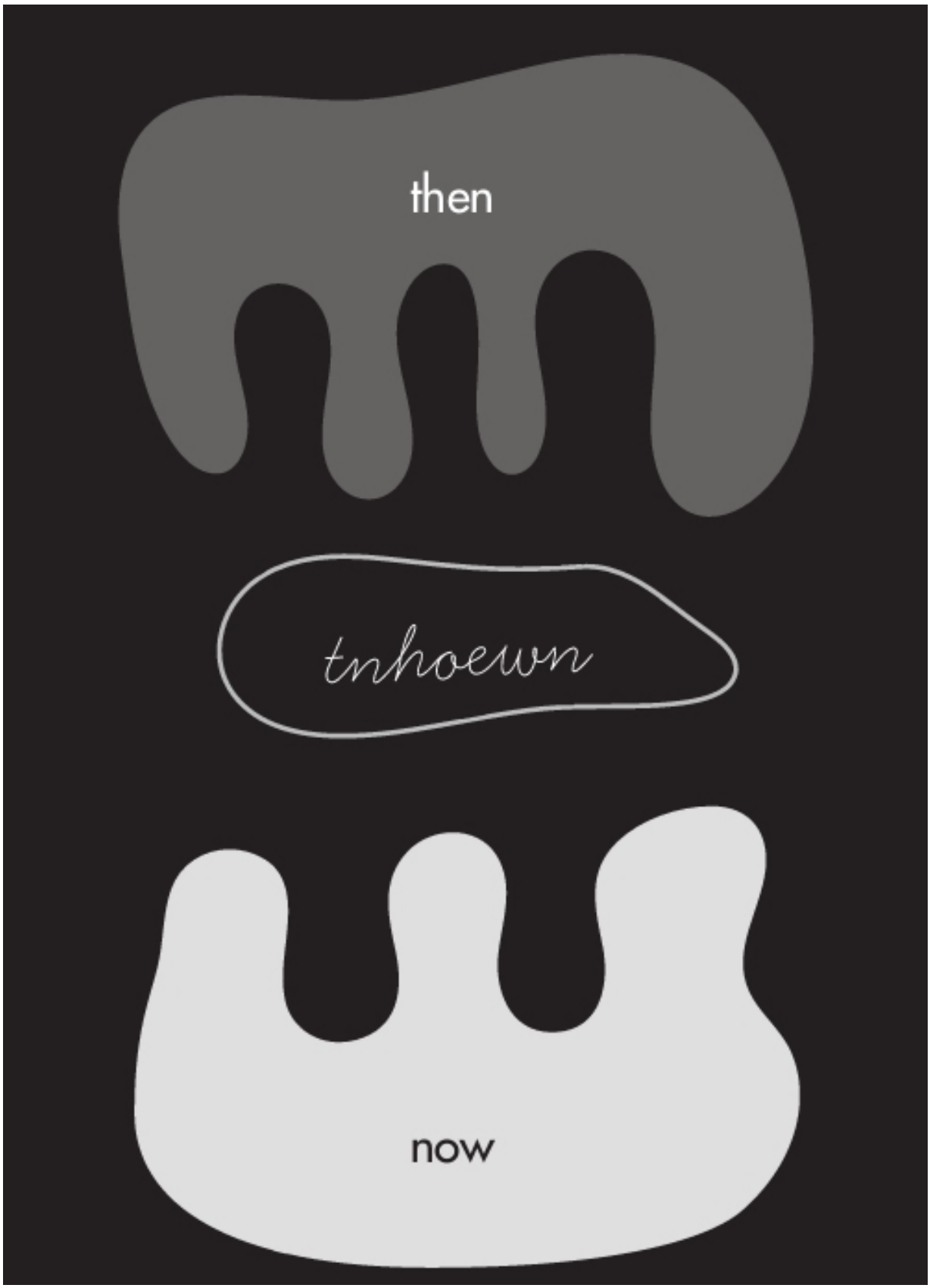


过去　现在　将来

阅读行为并不是由一系列“现在”的体验组成的顺序事件。

在每个有意识的时刻——以及在每个阅读行为发生的时刻，过去、现在和将来交织在一起。每一处流畅的阅读间隙，都掺杂着对已读的记忆（过去），对“当下”所读的知觉体验（现在），以及对未读的预期（未来）。

* * *

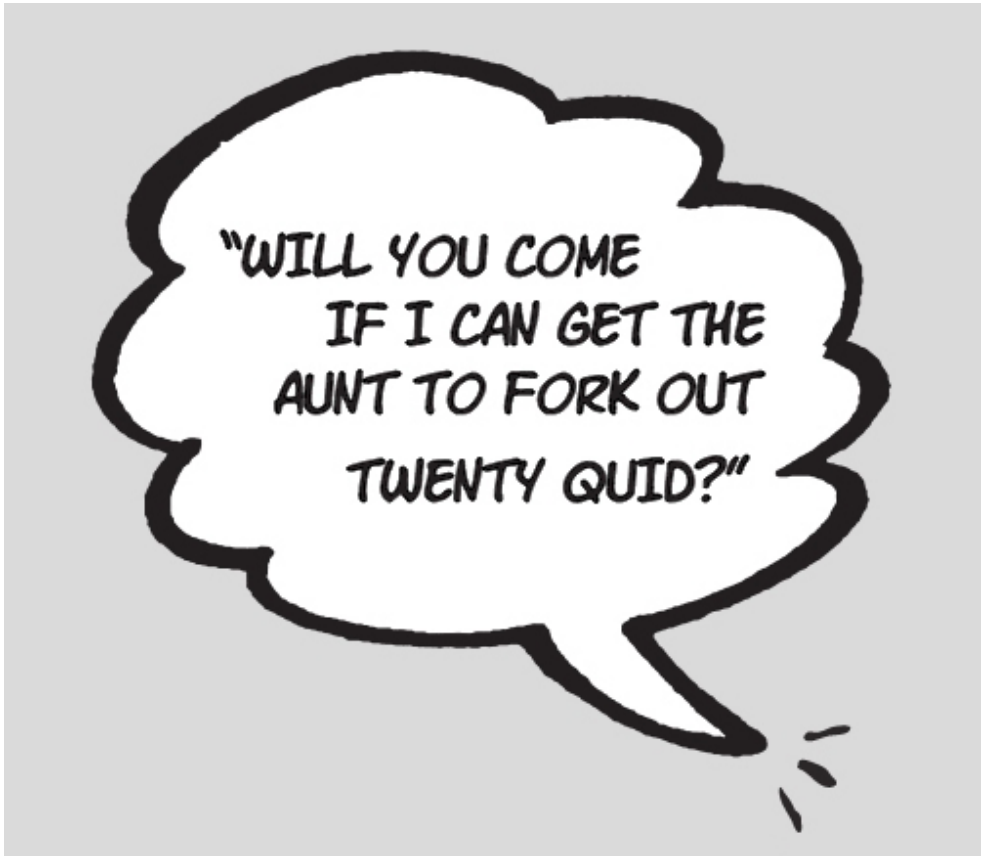

then
tnhoewn
now

“我并不经过被我留存表象、首尾相接形成直线的一系列现在。在每个时刻来到时，先前的时刻发生了变化：我仍将它留在手中，它还在那里，但它已经下沉远离了现在的表面；为了留住它，我应该伸出手，穿过一层薄薄的时间。”

——莫里斯·梅洛·庞蒂[19]

虚构人物不会一下子向我们一展全貌；他们不会即刻在我们的想象中具象化。

詹姆斯·乔伊斯书中的人物勃克·穆里根在《尤利西斯》的开头里仅仅是个符号，但他的形象最终越来越细致入微——我们一旦目睹了他与乔伊斯小说中其他演员的互动时便会这样。通过勃克与其他都柏林人的交往，他的其他方面的性格浮现出来。渐渐地，他变得复杂了。



“我要是能从姑妈身上挤出二十镑，
你肯一道去吗？”

……他对室友斯蒂芬说道。

（他是个蹭饭吃的家伙。）

“老天啊，那小子多么讨人嫌! ”

……他趁另一个室友海恩斯不在的时候这样说他。

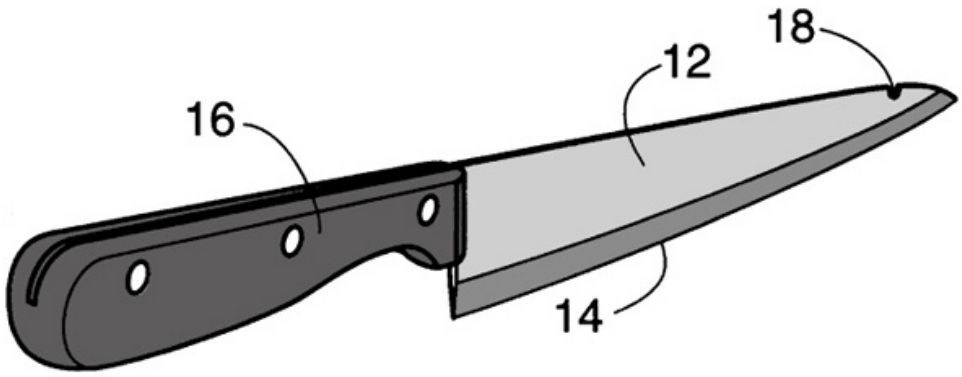
（他是个两面派。）

（诸如此类的推断）

勃克的角色形象就像其他任何一个文学人物一样，是动作和互动的自然产物。

动作：亚里士多德认为自我是一种动作，我们通过知晓它的telos（目的）而发现事物的本质。

一把刀通过切这个动作才成为一把刀……



一位演员朋友告诉我，对他来说，塑造一个人物“更多地与副词而不是与形容词有关”。我想他的意思是，（作者提供的）关于一个角色的事实不充分（这是必然）并不重要，而这个角色做什么、怎么做才重要。“反正，”我朋友接着说，“编剧也不会写那么多形容词。”

（比起想象东西，我们是不是更擅长想象动作？）

“我喜欢书里有许多对话，我不喜欢没人告诉我，说话的那人长什么样。我想要从他交谈的方式里琢磨出他的长相……琢磨出他说话时在想什么。我喜欢有些描述但不要太多……”

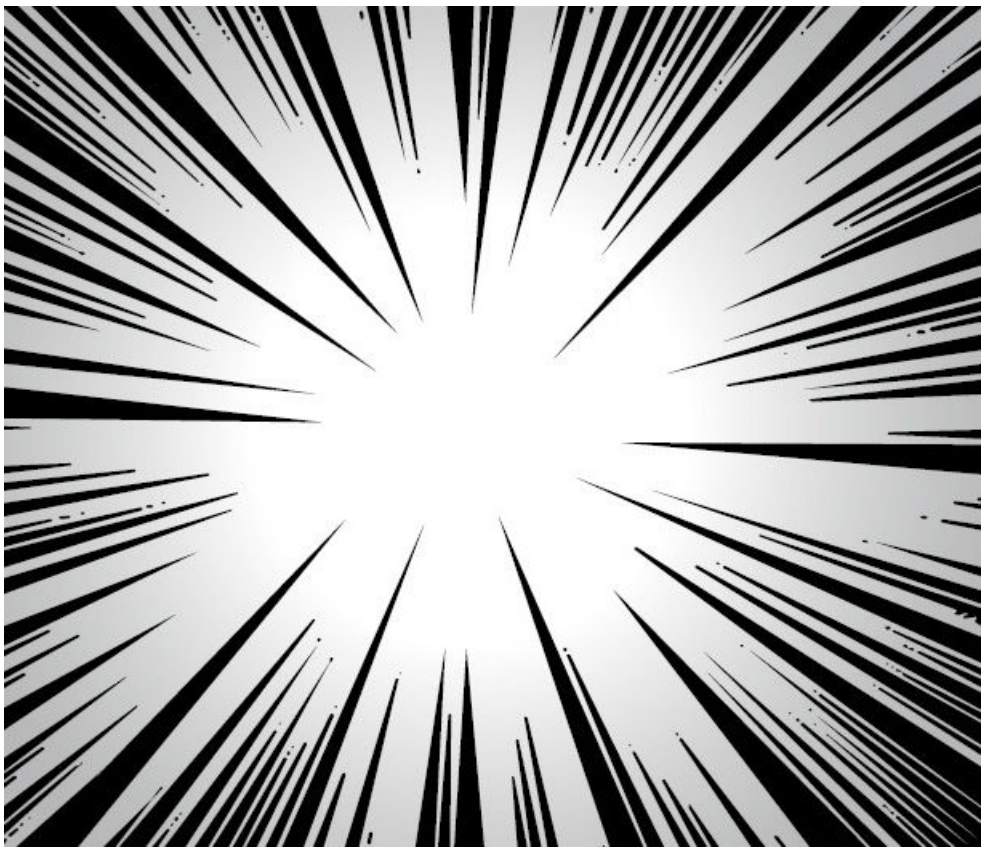
——约翰·斯坦贝克[20]《甜蜜的星期四》

* * *

如果一个动作没有了清晰的主语和对象，它会变成什么样？

仅凭动作本身，能够构建出画面吗？

这与仅用动词来构建句子的可能性是一样的……



这些开篇句，如果只留动词……

“诬陷逮捕。”——《审判》

“出现托着交叉。”——《尤利西斯》

“看见。”——《喧哗与骚动》

“叫。”——《白鲸记》

“是是。”——《安娜·卡列尼娜》

一路向前
叙事剧情
仔细阅读
充分理解

不久前，我正读着一本书，突然一个激灵——吓了一跳，窘迫不已，就像一个困意连连的司机开车偏离了车道。我意识到一件事：我完全不知道我正读到的某个人物是谁。

难道我读得不够仔细吗？

当故事发展到了令人困惑的节点——时间或空间错乱的地方，一个未知人物登场的时刻，隐约察觉自己对某些貌似关键的叙述竟一无所知的时候——那么我们就会进退两难：要么倒回去重读前面的篇章，要么硬着头皮读下去。

（我们选择自己想象的方式，也选择我们阅读的方式。）

这种情况下，我们可能会断定自己错过了前文出现过的某些要素、某个事件或解释。于是我们翻到前面，期望寻找到错过的故事成分。

然而还有些时候，倒不如继续往下读，将茫然置之一边，不急于求解。我们会猜想作者是不是故意在吊 人胃 口，于是就会耐下性子，告诉自己这才是优秀读者的表现。或者我们的确不小心草草略过了前文的一些重点，但我们判定，停留在此时此刻、继续阅读是更重要的，不应当跳离故事的剧情发展。我们决定让戏剧性优先于信息，尤其是我们认为那些信息不足为重的时候。

一路向前读下去，反倒是轻而易举之事。

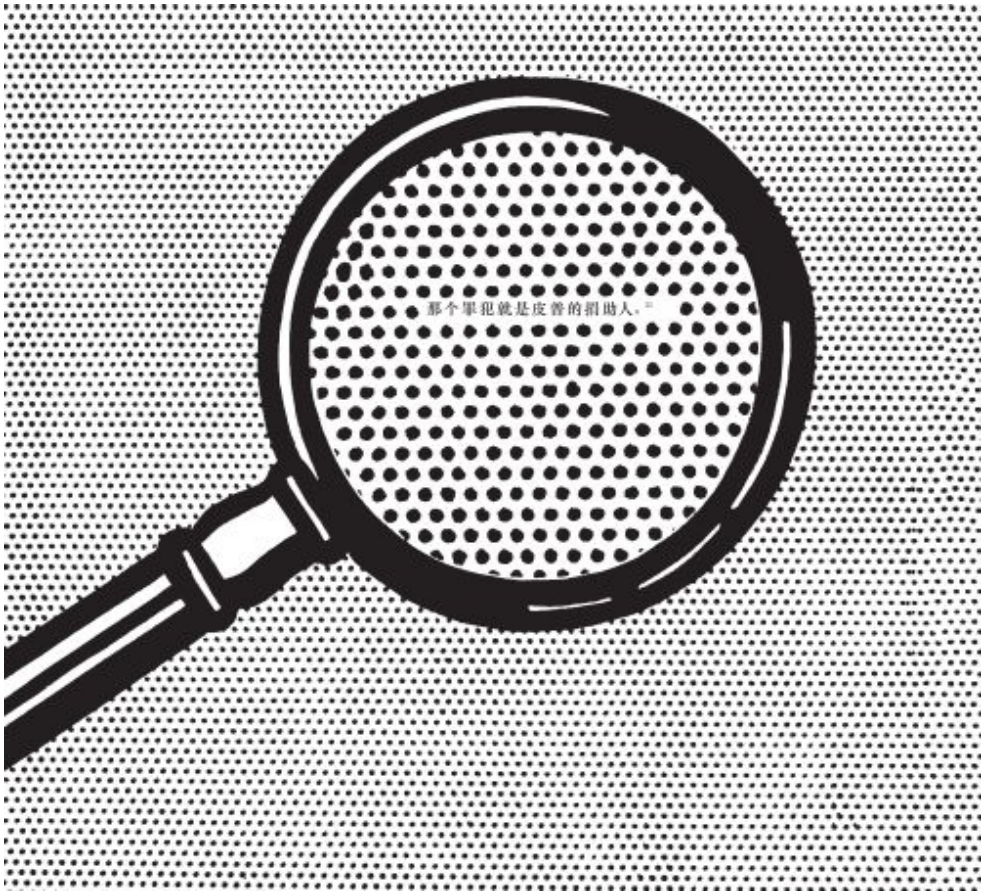
人物可以在虚空不定的空间中移动；房间里可能有一屋子叫不出名字、认不出脸、辨不清意义的人物；我们忍耐看似漫无目的的辅助情节，权当是在看外语……我们继续读下去，直到终于再次找回方向。

我们可以读而不见，正如我们可以读而不解。当我们跟不上叙事主线，当我们蒙混地掠过我们不理解的语词，当我们不知道读到的文字有何所指的时候，我们的想象力正在发生什么变化？

我在书中读到一个句子而不知道它指向的情节（由于我粗心大意跳过了一段文字）的时候，就会感到自己读的是一个句法正确但语义空洞的“无意义”的句子。这个句子感觉上是有意义的——有那么一点意味——它语法的结构推着我一句接着一句阅读着，尽管我实在没明白（也没想象出）任何东西。

有多少次我们是这样不明就里地阅读的？有多少时候我们读着看似有意义的句子，却不知它们所指的对象？有多少次我们在这样的虚空中—— 仅以句法驱使着阅读？

所有优秀的书籍，本质上都是推理作品。（作者会保留信息，逐步揭示。这也是我们愿意翻到后面看个究竟的原因之一。）一本书也许是一本真正的推理小说（《东方快车谋杀案》《卡拉马佐夫兄弟》等），或是形而上意义上的推理作品（《白鲸记》《浮士德博士》等），或是纯粹结构性的推理作品—— 一种纪事性的推理作品（《爱玛》《奥德赛》等）。



[21]

这些推理作品都是叙事性的——而作品也会保守它画面性的秘密……

* * *

“叫我以实玛利吧……”

这句话并未解答什么，反而引来了更多的疑问。我们渴望以实玛利的脸能像阿加莎·克里斯蒂小说里罪犯的身份一样：

Revealed!
真相大白!

GUILTY

有罪

GUILTY-ER

更有罪

虚构作品的作者为我们讲故事，也告诉我们如何阅读这些故事。从一部小说中我可以汇总一系列规则——这不仅是一种阅读的方法论（一种建议采用的解释学方法），更是一种认知方式，它们带着我读贯全文（有时书读完后依然在脑中萦绕）。作者教会我如何想象，也教会我何时去想象、想象多少。

* * *

在我读的一本侦探推理小说中，将一位主要人物描述成“紧绷着脸，面容阴沉”的样子。

“紧绷着脸，面容阴沉”这样的形容是否让我对这位人物的相貌加深了认识呢？似乎作者写下这些画面不是为了这个目的。她并没有提供一幅肖像，而是提供了另一种形式的意指。

经典的侦探小说在开头会将我们领到一个圈 定的地点（就像一个游戏盘），里面只有几名玩家。这些玩家粗略地符合了几种典型，便于我们记忆，也方便用来进行脑力推理的周密分析。他们的名字以及角色独有的特质往往会重复出现。一个资深的侦探小说迷就会识别出这里的人物描写意味着他有罪还是无罪。

八字胡也许是个线索，甚至是犯罪动机。但更重要的是，这可以成为一种等级和用途——它告诉读者，现在和他们正打交道的是一个卒，还是车，还是象，等等。

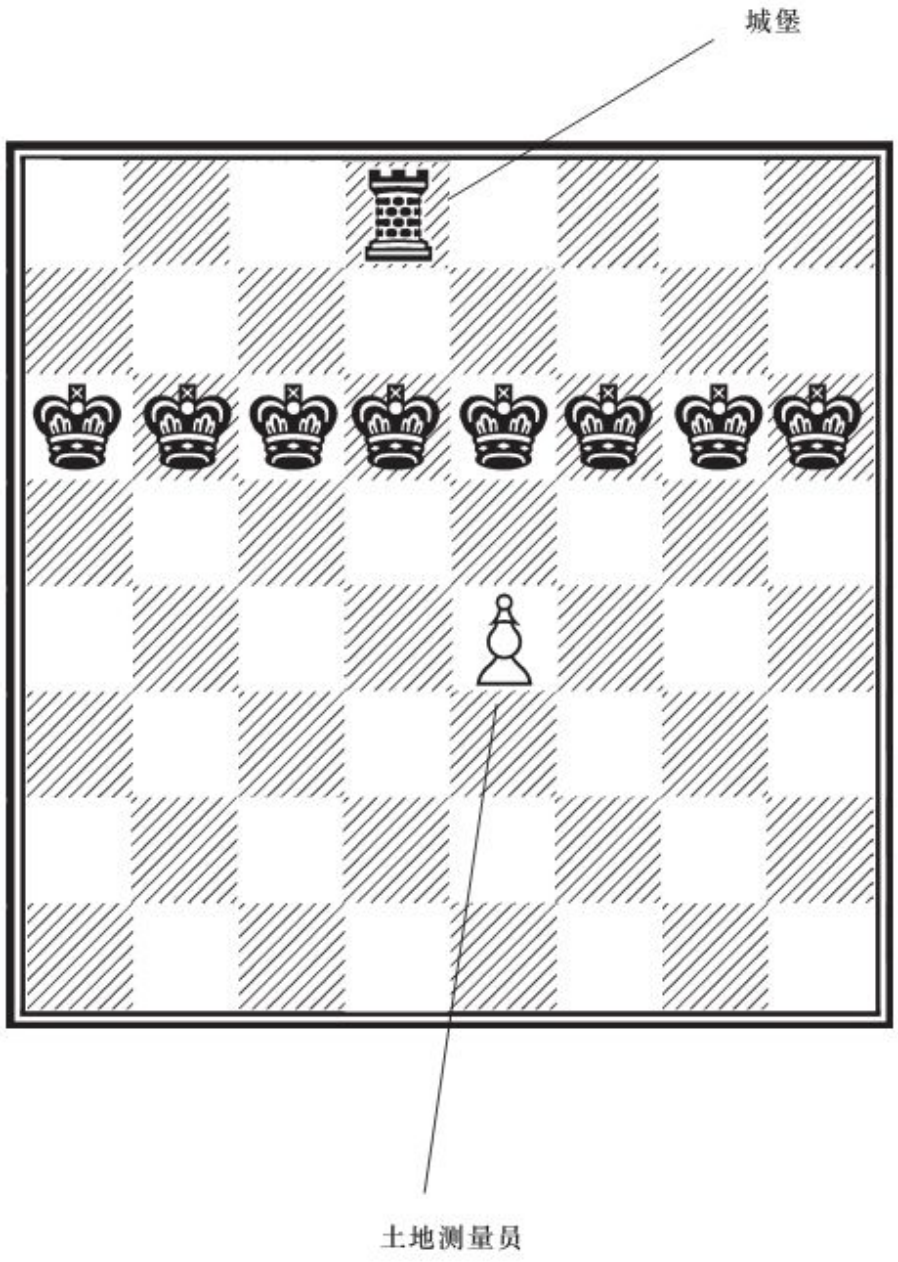
* * *

在“阅读侦探小说”这个游戏里，规律是有据可依的——然而对经验不足的读者来说，还是偶尔会与直觉相悖。一个“紧绷着脸，面容阴沉”或者“灰暗的”“邋里邋遢的”，有着“不安分的目光”或是一个“尖嘴猴腮”的人物，到最后尘埃落定时，保准会被发现是无辜的——典型的虚晃一枪。有时，作者会特别单纯地通过容貌就传递出人物有罪的确凿信息；又有时候，作者会特别狡黠地设置一个虚假的虚晃一枪：那个目光不安分的陌生人结果真的是杀手。在这些情况下，形容人物的词有的是声东击西，有的是故意回避，有时在出招，有时在出反招。

* * *

（人物特质也是故事的使用说明书。）

* * *



《简·爱》中专横暴虐的里德夫人一角早在第1页就已出场，却直到第43页才有完整的（体貌）描写。当我们终于一睹其真容时，见到她是这般模样：

里德夫人当时大概三十六七岁；她是个体形健硕的女人，肩膀宽阔，四肢健壮，个子不高，身子粗壮但不肥胖；她的脸有些大，下颚十分发达结实；眉毛低低的，下巴又大又凸，嘴巴和鼻子倒是够匀称的；那浅色的眉毛下面闪着一对缺乏同情心的眼睛；她的皮肤暗沉无光，头发近乎亚麻色；她的身体很硬朗……她穿着讲究，精心维持的仪容姿态稳妥地衬托出一身漂亮的华服。

为什么夏洛蒂·勃朗特等了这么久才来描绘这位重要人物？（在此期间我们都在想象什么呢？）

里德夫人在第43页之前都没有被刻画过，因为直到那个戏剧性的时刻，主人公才将她细细打量了一遍。勃朗特是在试图以简·爱的经验视角代为描写里德夫人。当简在里德太太的监护下饱受欺辱折磨的时候，年幼的她只能向暴怒的里德夫人投去无望的几瞥。简是从紧闭的眼睛的眯缝中看见里德夫人的——那时她缩成一团—— 所以，对她、对我们来说，里德夫人的可怖是一点一点揭示出来的：她那“慑人的灰眼睛”，”，还有她粗壮的身影三步并作两步地从楼梯上飞奔而来。

当简终于可以正视她的压迫者的时候，她见到了一个远景——对整体一目了然——也就可以对它进行评价了。此时，人物描写（几乎）已经无关紧要，重要的是时间点的把握。

就像我之前提到的，我们看见的人物多数是在活动的。我们看见他们，就像看见我们正在追逐的某个人，茫茫人海中的一个脑袋，拐角处的半个身影，一只脚，模糊的一条腿……虚构作品中这些零碎细节的堆积，映照出我们吸纳日常生活中人与事物的方式。

有时我遇见一个久闻其名的人，可能会暗自想道：你长得可一点儿不像我想象的那样！

对小说中的人物我也会有同感——在被仔细描写之前就已经活动着的人物。

（我对《简·爱》中的里德夫人就有同感。）

* * *

生动性

弗拉基米尔·纳博科夫[22]在他的《文学讲稿》中评注道：“我们（在《荒凉山庄》中）首先注意到的狄更斯的风格特点就是他强烈的感官意象……”

当阳光穿过云层照射下来，在黑暗的海中形成了一片片银光粼粼的水滩……

纳博科夫写道：

暂且打住：我们能想象那幅景象吗？当然可以，而且我们还会激动不已地赞叹这幅景致，因为相比起文学传统里一成不变的蓝色海洋的景象，这些银光粼粼的水滩是狄更斯首创的画面，他以真正艺术家的纯真善感的眼光观察到了这一切，并马上付诸笔端。

* * *

另一段狄更斯的文字：

一束光立刻打到墙上，库鲁克……缓缓地走来，脚边跟着他那只眼睛绿幽幽的猫。

纳博科夫又评论道：

所有猫的眼睛都是绿幽幽的——可是注意看那只猫的眼睛在烛光的映衬下是那么绿……

纳博科夫似乎在论证，画面越具体、上下文越丰富，就越能让人浮想联翩。

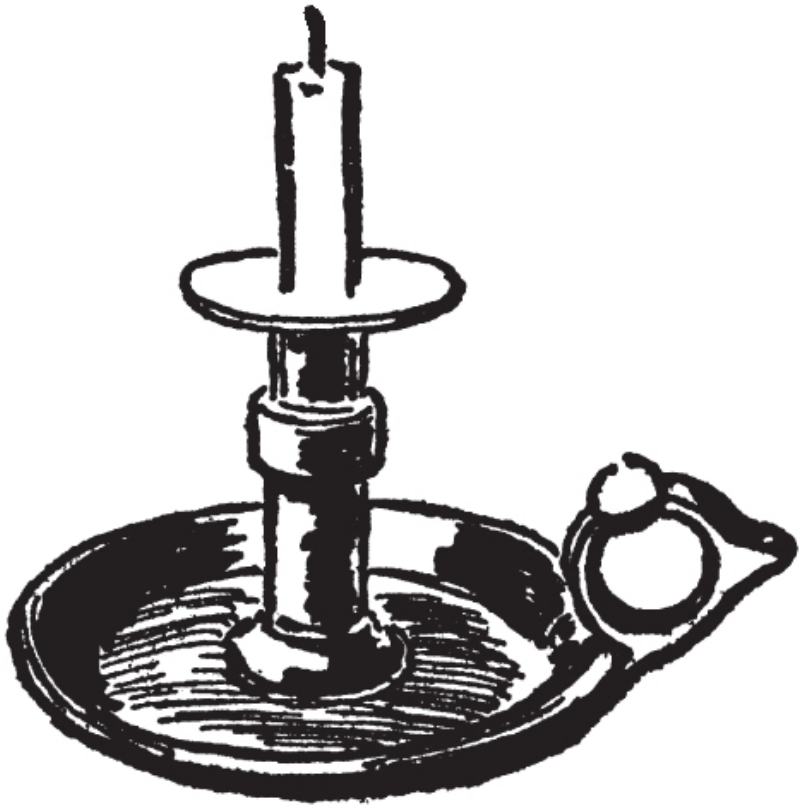
（我没那么确定。）

具体的细节和上下文可以为一幅画面添加意义甚至表现力，却似乎并不能让我在体验画面时感到更加栩栩如生——也就是说，作者这些精雕细琢的功夫，对世界的观察和转述，都无法帮助我看见什么。它们帮助我理解——而不是看见。（至少，当我审视自己对这类描写的反应时，我努力想象作者的世界的能力并没有长进。）

作为读者，我对烛光映衬下的猫眼睛这样具体的描写感到欣喜。但我的欣喜不是由于看到了更生动的东西，而是对作者仔细观察世界表示的赞赏。

这两种感受很容易混淆。

* * *



狄更斯：

那人……接过他的两便士铜币……把硬币掷到空中，反手一把抓住，接着就走了。

纳博科夫：

这个动作，就这一个动作，用一个修饰词“反手”——微不足道的一个词——而这个人物就永远活在了一个好读者的脑海中。

不过，究竟是这个人物还是他的手给读者留下了永久的印象？

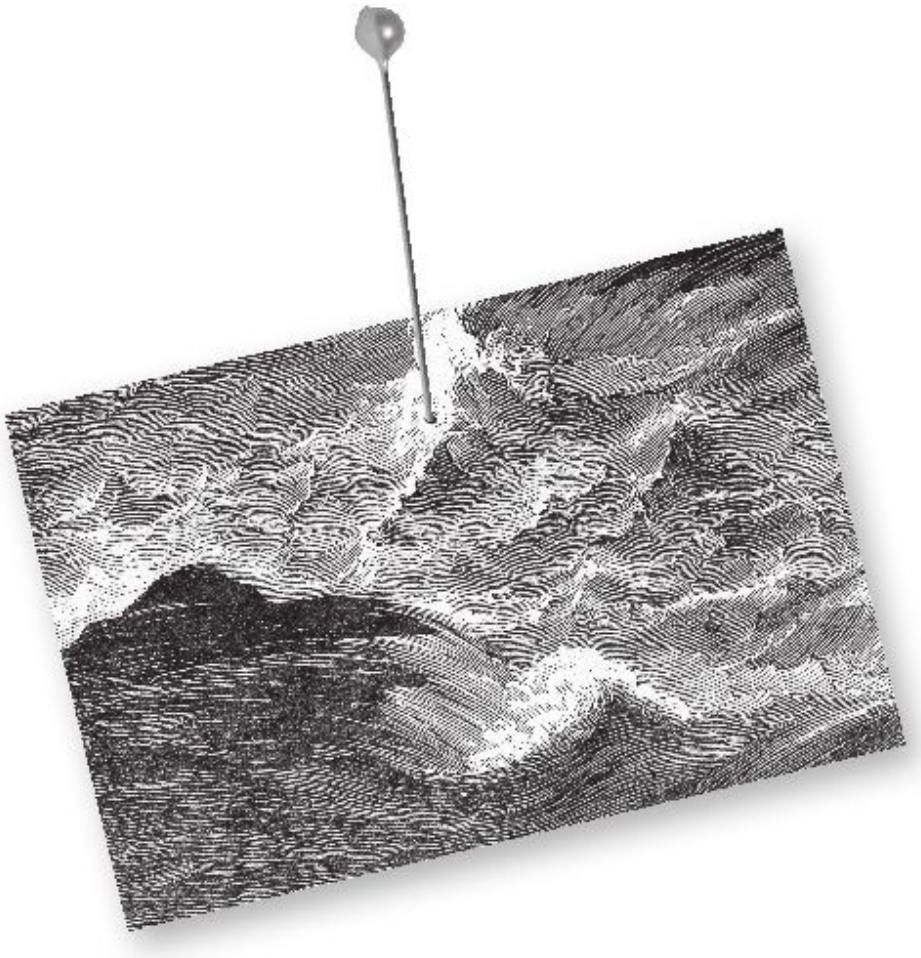
狄更斯表达了这个世界里貌似真实的东西，而这种“真实感”源于描写本身的细致入微。

作家们仔细地观察世界，并记录他们的观察。当我们评论一部小说“观察仔细”，我们是在赞扬作家见证世界的能力。它由两种行为组成——作者在真实世界中的初步观察，以及将观察转译为书面文字的行为。文本越是“观察仔细”，我们读者越能全面地认知正在讨论的事物或事件。（再次强调——看见和认知是两种不同的活动。）

作者的细致描写让我这个读者获得了双重的自我成就感：（1）我对世界的洞察非常仔细，才会自己注意到（银光粼粼的水滩）这类细节（我记得这画面），而且（2）我十分敏锐，能认识到作者重现这些细枝末节的技艺。我感受到这种认识带来的兴奋感，还有种自我满足的愉悦感。（这感觉深藏不露，但确实存在。）注意前面纳博科夫是怎么定义“好读者”的来着？

* * *

一件被作者“捕捉”到的事物是从真实世界的语境中抽取出来的，它原来可能处于变动不定的状态。作者可能注意到了海洋上的波浪（抑或是“银光粼粼的水滩”），他仅仅是对这一道波浪描摹了一番，就把它固定住了，现在它从周围混杂一体无法区分的水流中脱离了出来。将这道波浪从语境中抽取出来，用语言将它紧紧攥住，它就不再是流动的了，而是变成了一道静止的波浪。

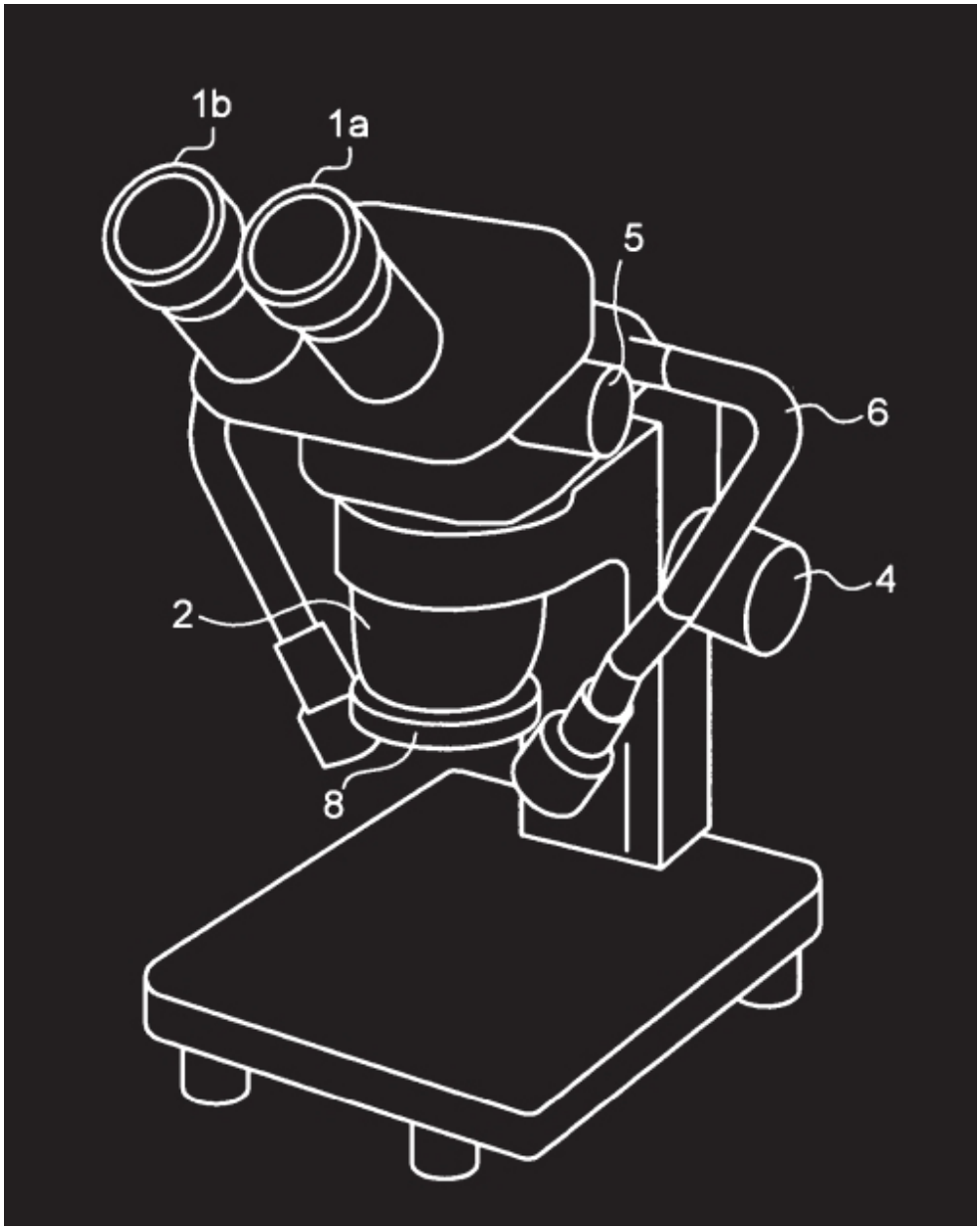


我们是透过狄更斯的显微镜来仔细观察他那“银光粼粼的水滩”的。狄更斯把这件事物拿出来，从容地放到眼前，就好像把一滴溶液放到玻璃片上一样，将它放大给我们看。我们所看见的，最多只是透过显微镜镜头见到的扭曲的影像，而最糟糕的情况下，我们只能看见显微镜的镜头本身。（借用一句有关科学哲学的推论：我们观察的不是事物，而是我们为观察事物而构造出的工具本身。）

所以当我们赞赏“观察细致”的文章时，是在称赞它用思想唤起驰骋心绪的效力，还是它手法本身的美感？

我们的猜想是两者皆 有之。

* * *



让读者全神贯注、陷入沉思的详尽描写，不一定是最生动的描写。它有可能解释得更仔细，却不会最终合成一个完形 （gestalt ）—— 一个完整的、即时的视像。

来读一读马克·吐温的这一大段文字：

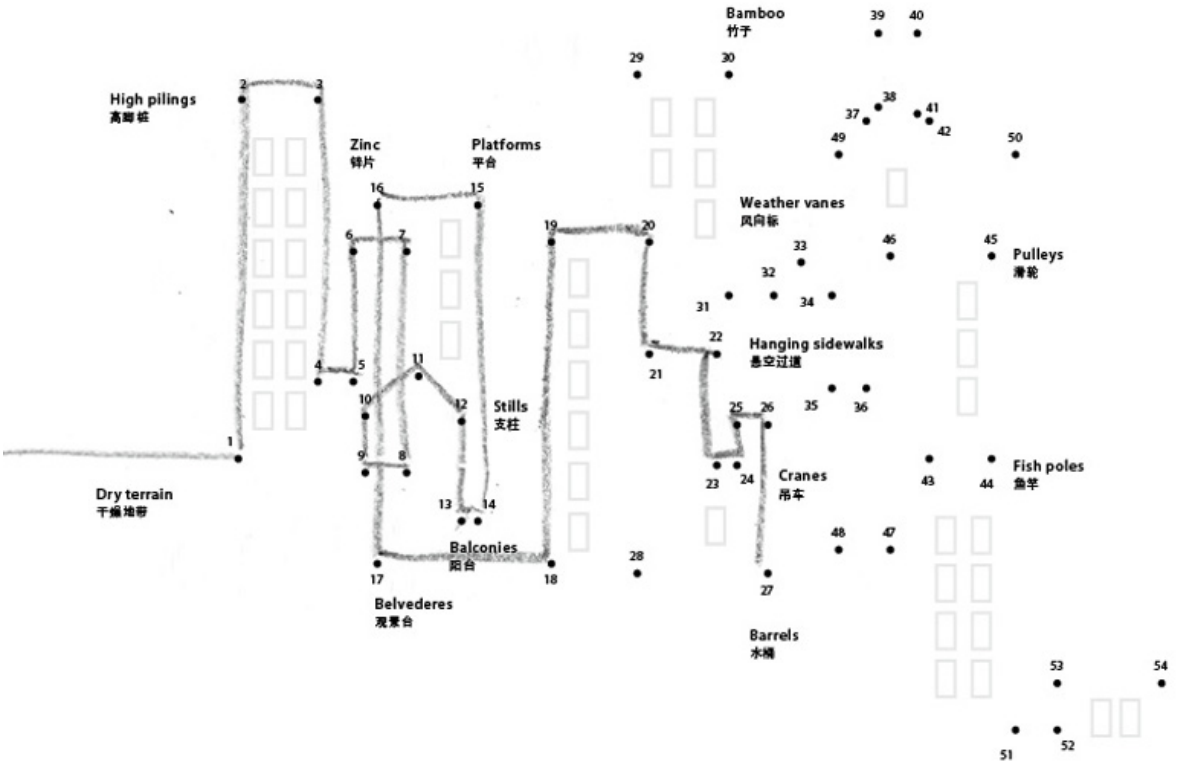
从水面上放眼望去，第一眼看到的是模糊的一条线——那是对岸的树林子——除了这个其他什么都看不清；然后是天空中苍白的一隅；接着是越来越多的苍白颜色，向四周扩散；随后远处的河流就变得柔和起来，也不再是黑色，而成了灰色；……有时你能听到一条船

桨在嘎吱作响，或者是混杂的人声，周围一片沉寂，那声音得从多么遥远的地方传来；慢慢地你会看见水上的一条波纹，你一看就知道，湍流中有一截树干，水流冲击着树干就出现了那样的波纹；随后你就看到水面上缭绕升起的薄雾，东方见红，河水也被染成红色，你分辨出了树林边上的一座小木屋，远远地立在河对面的岸上……[23]

你是不是如临其境？我读了这一段，就看见了模糊的那条线，向四周扩散的苍白的天空，随后听到了船桨的嘎吱声、人语声，还看见了急流……

一位作者在描绘人物外貌或环境特征时提供多少细节，并不能完善读者脑中的画面（他无法将这些画面变清晰）；然而，作者提供的细节的层次的确决定了读者会经历哪一种阅读体验。换句话说，在文学中堆砌一长串修饰语，或许有它修辞上的效果，却缺乏整合性的力量。

我们有一种观点，认为描述性的长段文字总能构造出一些什么来。比如卡尔维诺《看不见的城市》中的珍诺比亚城，描述得十分详细，因此它是这样的：



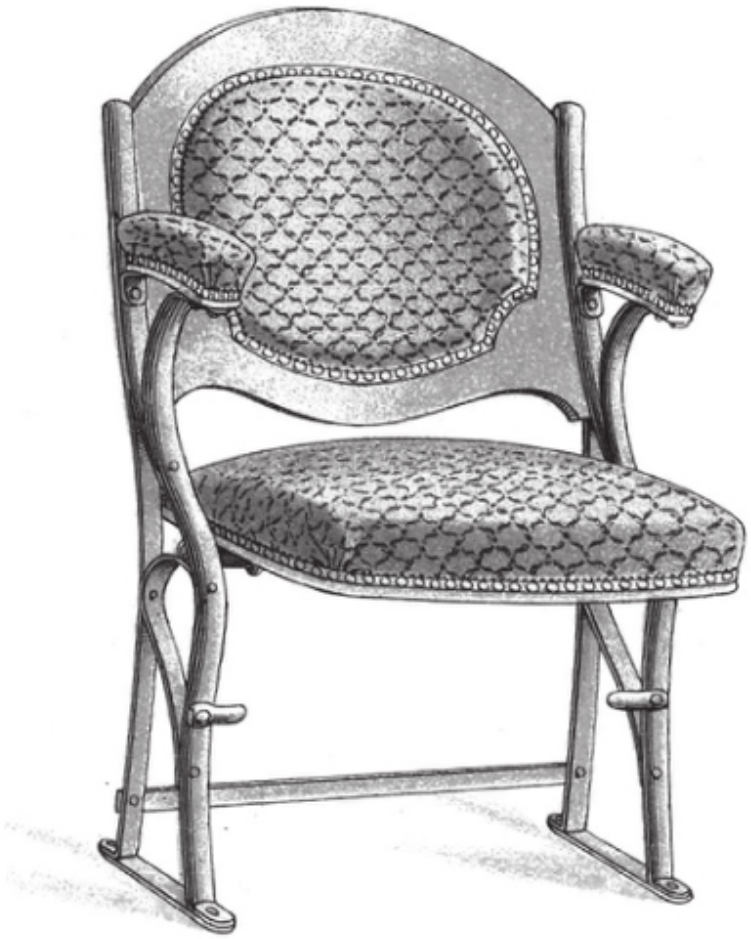
“对我而言，叙事中最主要的是……事物的顺序……一种格局，一种对称性，事物周围放置的画面的网络……”

——伊塔洛·卡尔维诺，载于1970年8月15日《世界报》

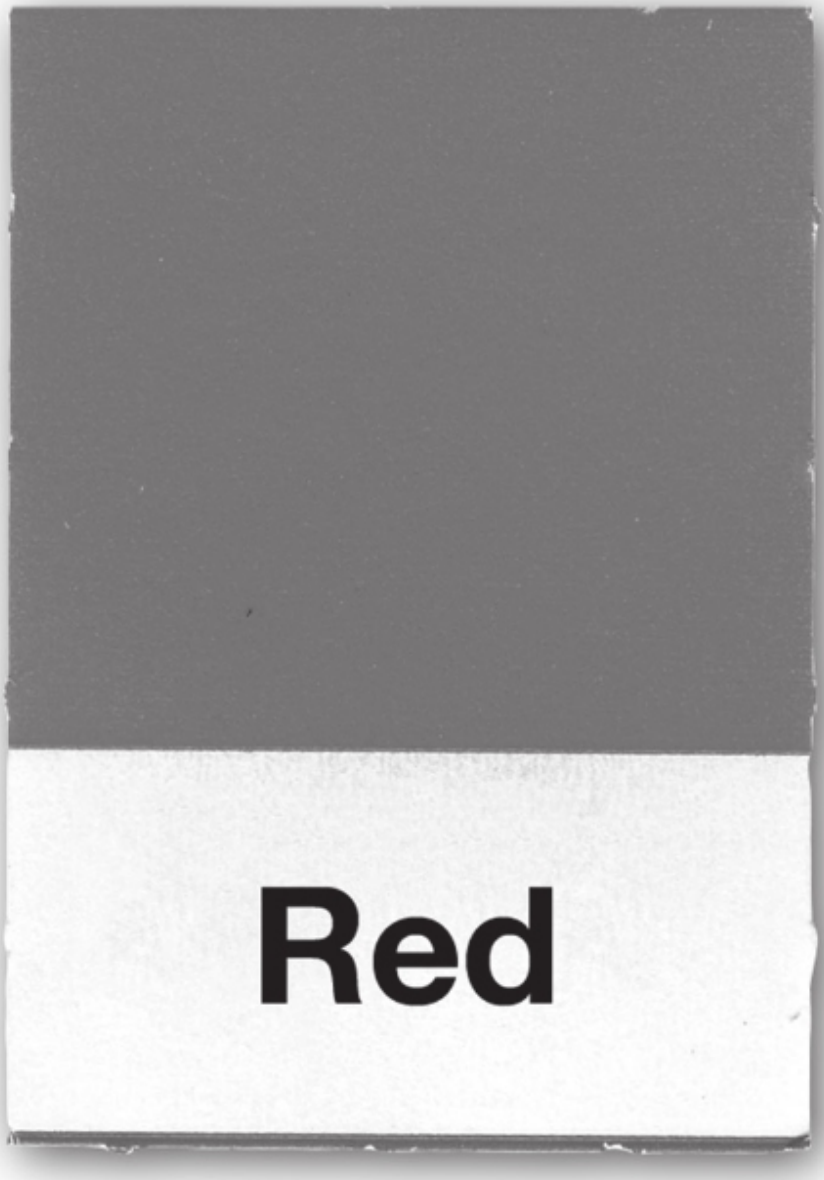
但描述是不能叠加的。马克·吐温文中水上升起的薄雾并没有延续到我看见小木屋的时候。当我读到小木屋这个词，我就已经把薄雾完全忘记了。*

* 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯将文学作品中堆砌的分离的元素称为disjecta membra，从拉丁语翻译过来意为“零散的（或残破的）碎片”，或者“碎裂的陶片”。

然而，视像，却是可以叠加的、同时发生的。



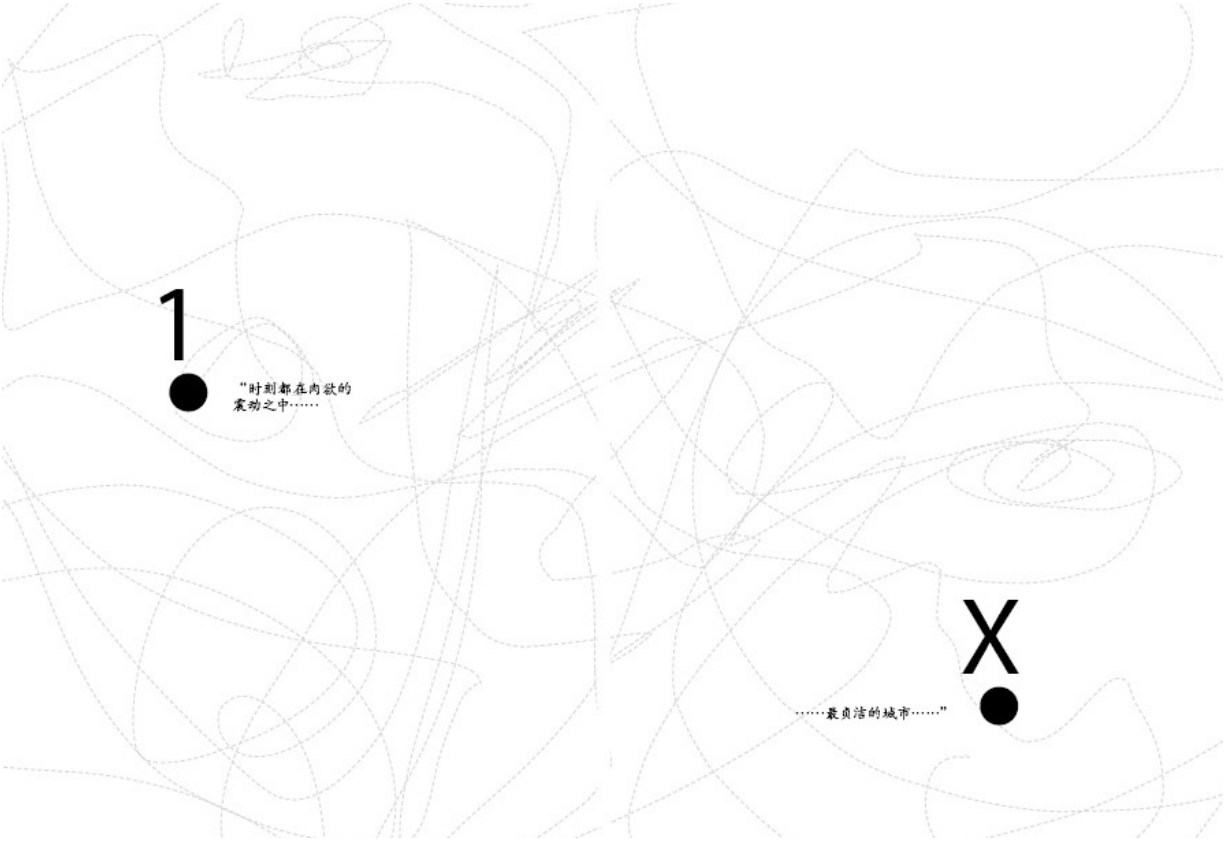
（我们不会看到一把椅子之后停在那儿寻思它是什么颜色……）



红

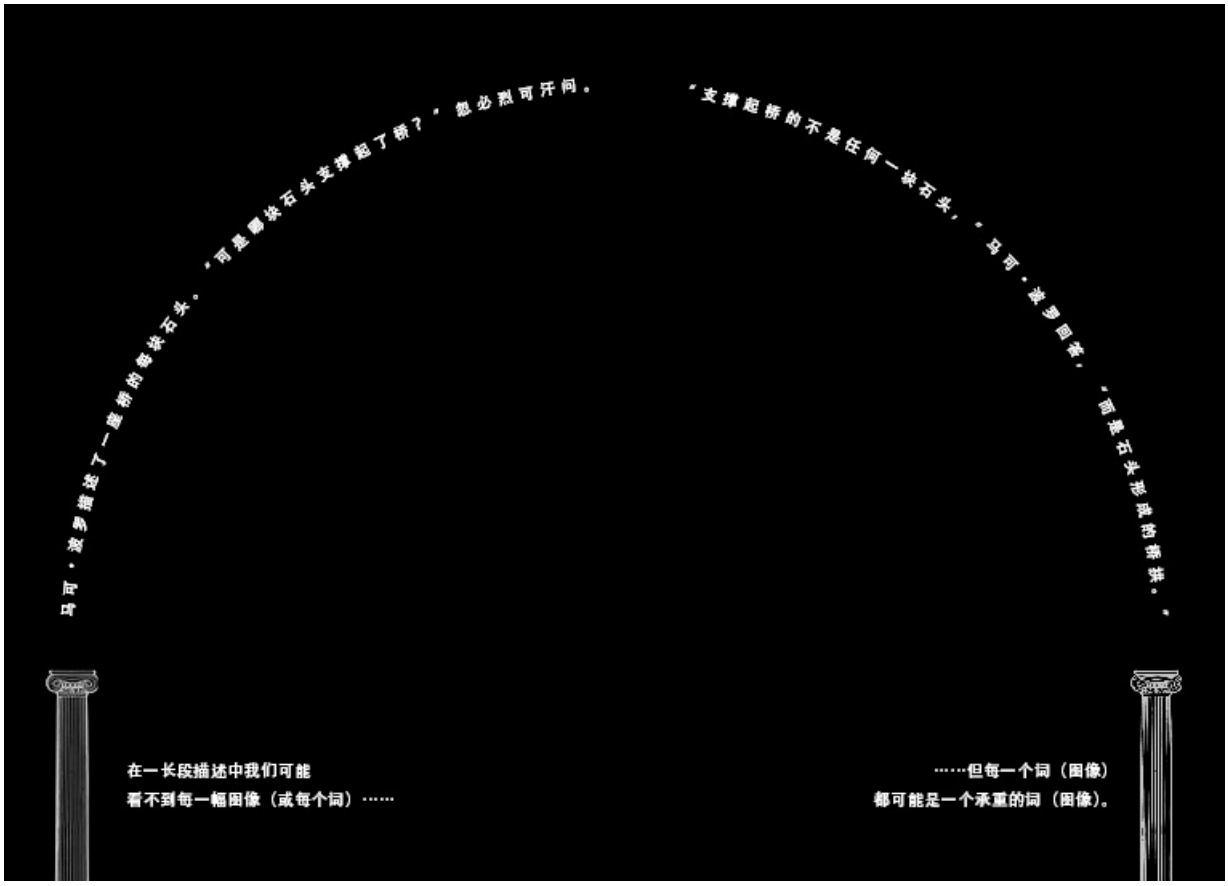
（也许如果我得知椅子是红色的，那么再次提到椅子的时候我就会想，哦，那把红色的椅子……）

卡尔维诺的珍诺比亚城是具体的，他的萝伊城却没有细节描写。在这儿，作者允许—— 甚至邀请—— 读者自行幻想。



此时我们体会到了未说之言的力量。

继续说《看不见的城市》：


马可·波罗描述了一座桥的每块石头，“可是哪块石头支撑起了桥？”忽必烈可汗问。
“支撑起桥的不是任何一块石头，”马可·波罗回答，“而是石头形成的拱弧。”
在一长段描述中我们可能
看不到每一幅图像（或每个词）……
……但每一个词（图像）
都可能是一个承重的词（图像）。

或许就像某些浓墨重彩的描写一样，繁复详尽的描述会是一种误导。它们看上去是在告诉我们一些具体的、有意义的东西（关于人物、情境或是世界本身），但这类描述所带来的快感可能与它所揭示的内涵成反比。

色彩缤纷
等同于
有失真切

作家吉尔伯特·索伦提诺就拿约翰·厄普代克的小说《整个月都是礼拜天》来开刀：[24]

当“生动的”写作成了目的，那么只要表面功夫到位，似乎一切都行得通了……作品在接连不断的画面的重负下一次次趔趄不前，变得支离破碎，这些画面往往用适得其反的比喻联系起来：“……新闻简报和季刊从长官的信箱槽里满灌出来，就像一头母牛的阴处排出的尿。”

索伦提诺告诉我们，这类写法是“华而不实”的。

信箱槽和母牛阴处之间的关系令人摸不着头脑。把两者加以比较，目的其实是帮助我们让脑海中的所见更加清晰，然而结果却恰恰相反——我们只关注到了其中更醒目的那个画面（在这个例子中应该是更丑陋的画面）。

相比之下，让·吉奥诺[25]则这样写道：“瞧那天上，野胡萝卜花般的猎户星座，小小的一束星辰。”

我看见了花儿，然后看见了夜空中花团锦簇的星星。我的脑海中，花儿本身并没有在夜空中出现，但花的形态决定了星辰如何排布。*

* 吉奥诺的星辰比厄普代克的信箱槽给我的印象更加清晰。也许是因为吉奥诺想让我看见他的星辰，而厄普代克是想让我看见什么呢？他的无趣？吉奥诺的花朵和星辰是互相平衡的，一个画面辅助呈现另一个画面。

（吉奥诺本可以这样写：“一小簇白色的星辰。”但这样的描述无法像原文那样绽放光彩。）

* * *

演绎

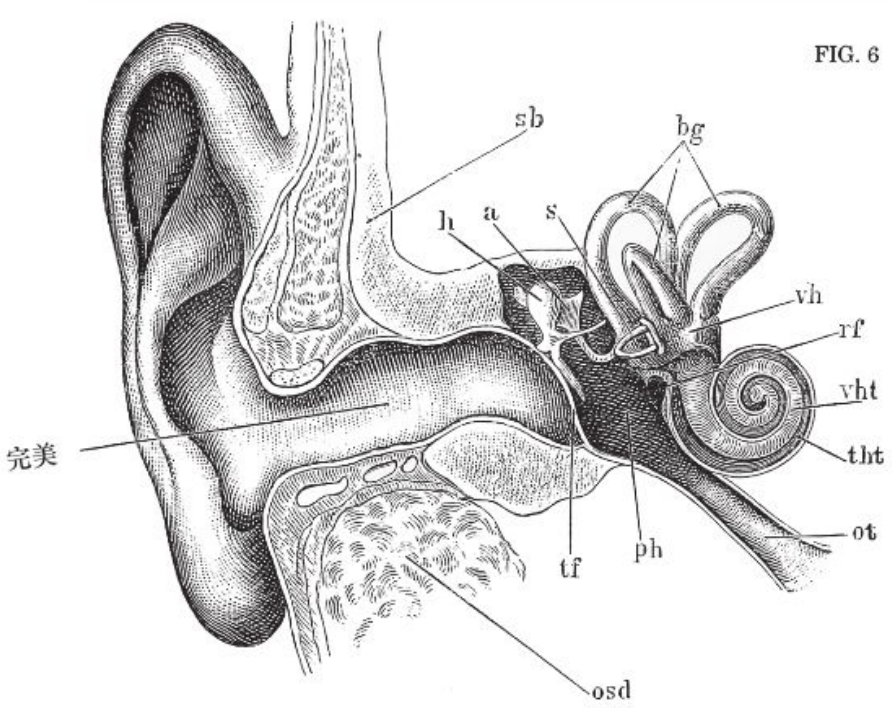
每当我们正读着一本书而如临其境，某种演绎就开始了……

我们演绎一本书——我们表演阅读一本书。我们演绎一本书，并且我们参与这场表演。

（作为读者，我们既是指挥家也是管弦乐团，还兼任观众。）

当我们阅读时，很重要的一点是要相信我们看得见一切……

我演奏钢琴的时候——与我听钢琴曲的时候完全相反——我不会听到自己的错误。我的头脑忙着想象一场理想的演出，听不到从乐器里流淌出的实际是什么。从这层意义上说，弹钢琴的演奏性因素阻碍了我听辨的能力。

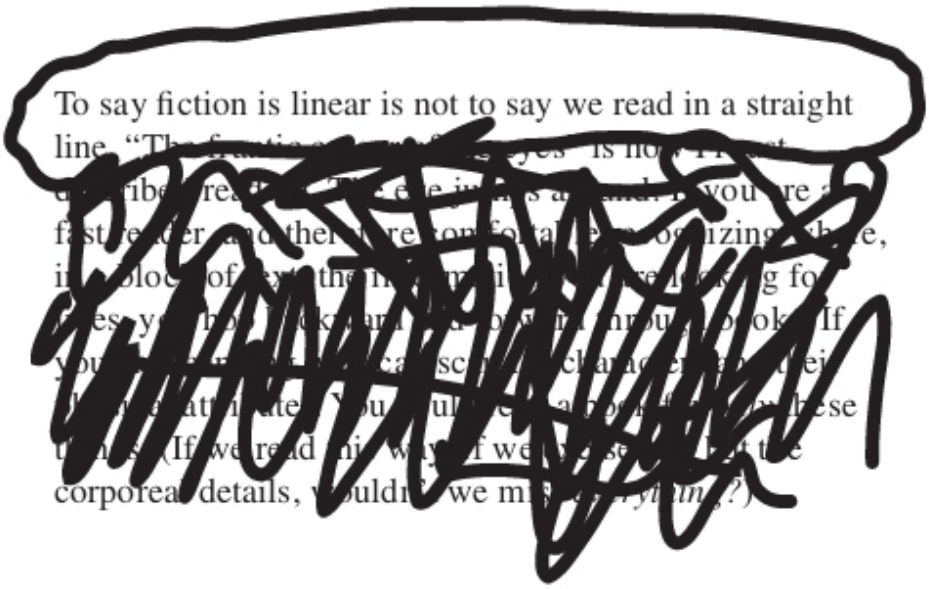


同样的，当我们阅读时我们会想象自己若有所见。

我们在阅读过程中存在着戛然而止的断点……

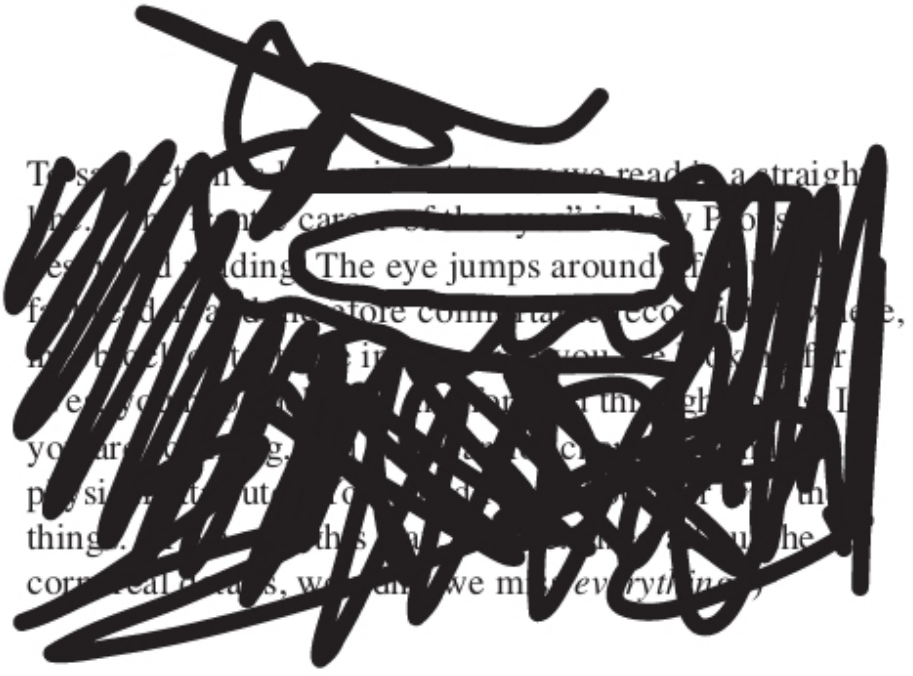
我们似乎明白——如果我们是优秀的阅读者的话——在文本中如何找到我们需要的信息。

尽管处理把握这些断点是阅读演绎艺术不可分割的部分，但我们回忆起阅读过程时会粉饰这段体验。


To say fiction is linear is not to say we read in a straight

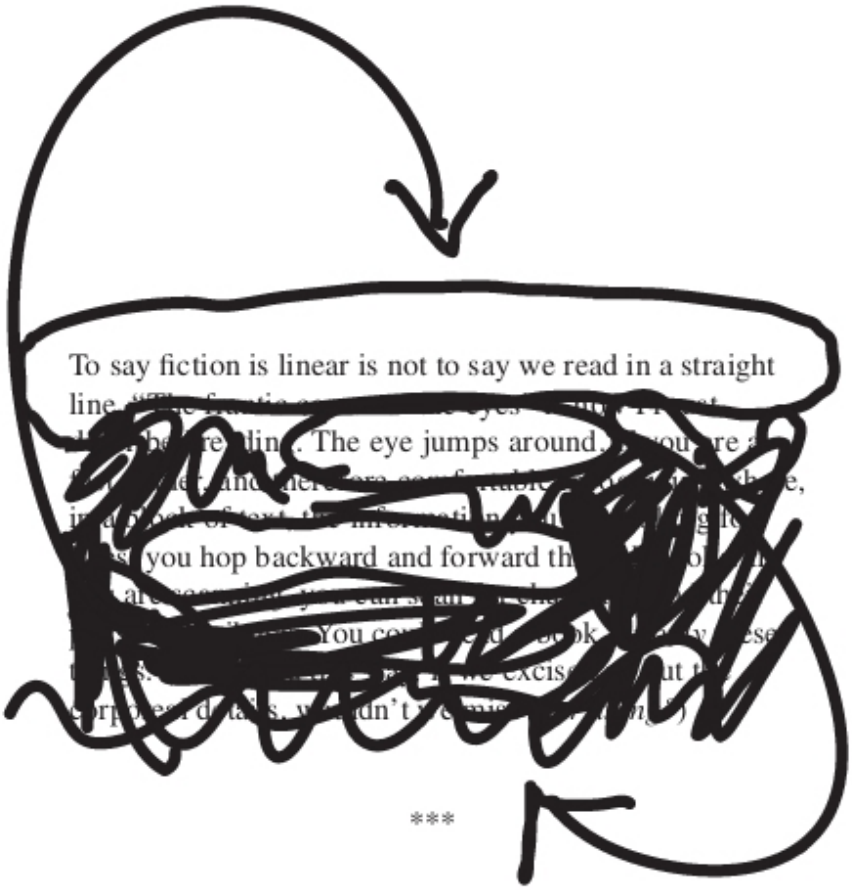
***

***


The eye jumps around

***

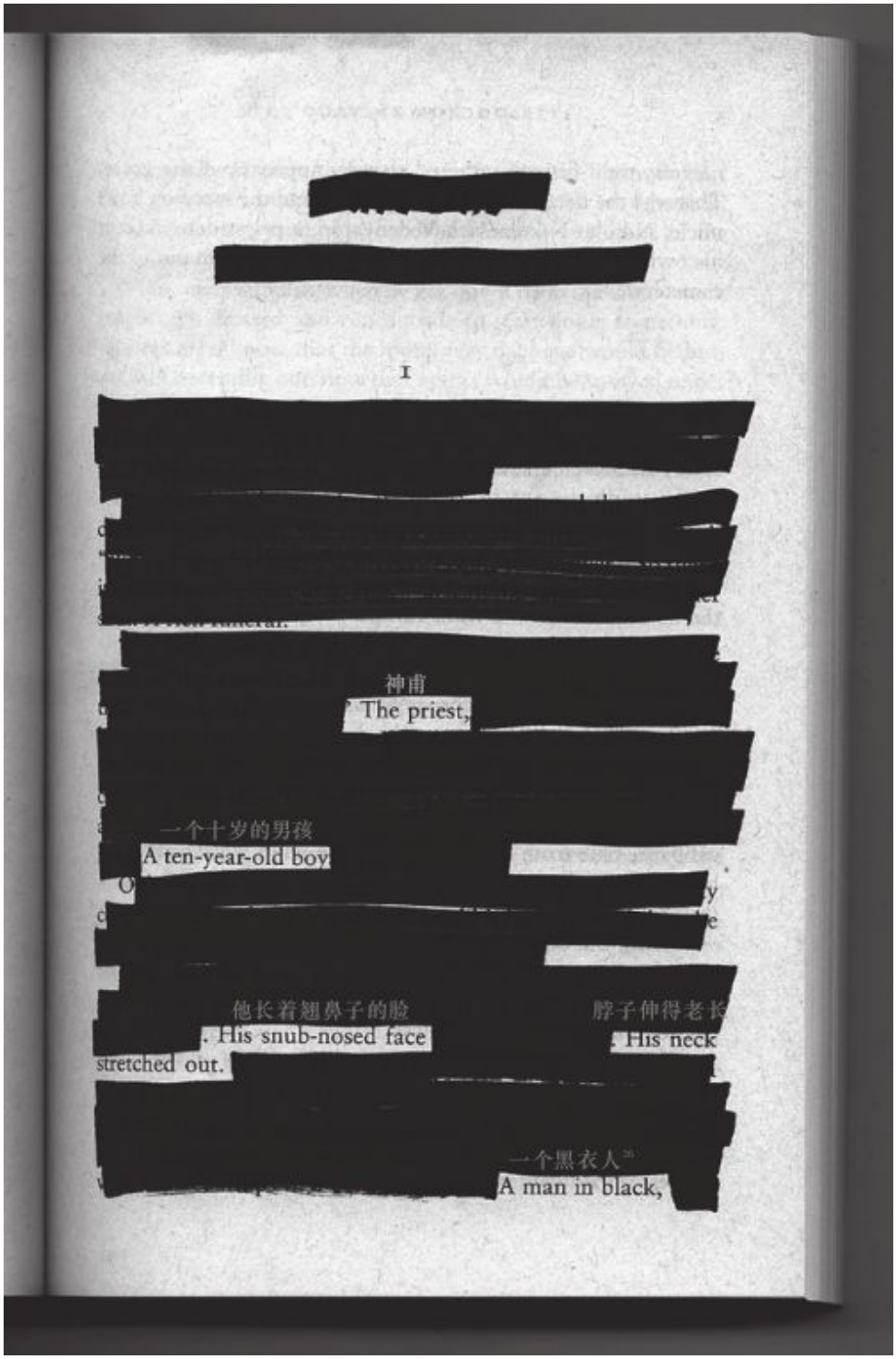
***



***

虚构作品是线性的，并不意味着我们是以直线方式阅读的。我们的眼睛会在行间跳跃，我们的头脑也是如此。普鲁斯特用“辛劳不辍的双眼”来形容阅读。目光会到处跳跃。如果你读书很快，能十分从容地在一堆文本中分辨出哪里藏着你在寻找的信息，那么你就会在书中前前后后地跳读。在粗略浏览的时候，你可能会扫视到人物和他们的外貌特征。你可以仅仅为了这些内容而阅读。不过我们如果像这样将有形细节以外的东西全都剔除，岂 不等于丢弃了所有的内容？

* * *



《日瓦戈医生》
一个黑衣人[26]

草图

诚如奥利弗·萨克斯[27]医生在《幻觉》一书中提醒我们的：“人不是靠眼睛看见的，而是靠脑子。”

而我们的大脑对视觉器官经历的坎坷浑然不知。

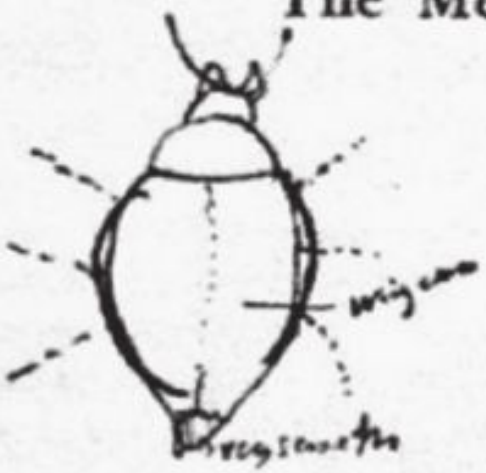
我们对原来残破的草稿加以修补——把阅读得来的草图拿来填充，打上阴影，填入色块……

我们的头脑将散落的碎片加以整合，从区区一个轮廓中创造出整幅图像。（不过我在这儿用了一个视觉比喻来形容一个语义学过程。）*

* “对于理解一个命题来说，我们根据它画一幅素描，比想象与它有联系的东西更加关键。”——路德维希·维特根斯坦《哲学研究》

12
6
2
10
5
2
4
10
9
10
2
7
3

The Metamorphosis



I

As Gregor Samsa awoke one morning from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a gigantic insect. He was lying on his hard, as it were armor-plated, back and when he lifted his head a little he could see his dome-like brown belly divided into stiff arched segments on top of which the bed quilt could hardly keep in position and was about to slide off completely. His numerous legs, which were pitifully thin compared to the rest of his bulk, waved helplessly before his eyes.

What has happened to me? he thought. It was no dream. His room, a regular human bedroom, only rather too small, lay quiet between the four familiar walls. Above the table on which a collection of cloth samples was unpacked and spread out—Samsa was a commercial traveler—hung the picture which he had recently cut out of an illustrated magazine and put into a pretty gilt frame. It showed a lady with a fur cap on

a pretty gilt frame. It showed a lady, with a fur cap on

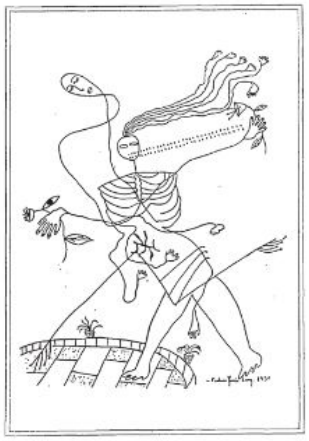
有些人真的会在阅读时画草图，期望将他们在书中得知的人物相貌和地点加以确认、稳定和巩固。纳博科夫就是如此。（左图为他画的卡夫卡笔下的格里高尔·萨姆沙。）

* * *

伊夫林·沃同时是插画家。爱伦·坡是娴熟的肖像画家。赫曼·黑塞是位技艺精湛的画家，斯特林堡也是。艾米丽和夏洛蒂·勃朗特姐妹也作画，歌德也一样。还有陀思妥耶夫斯基、乔治·桑、维克多·雨果、拉斯金、多斯·帕索斯、威廉·布莱克、普希金……

吉卜林画作

爱伦·坡画作



加西亚·洛尔迦画作

波德莱尔画作

陀思妥耶夫斯基为《罪与罚》画的速写

作家有可能只是画着玩儿。但某些时候绘画对作家来说是具有启发作用的工具。他有时会画出一位人物或场景，从而更好地用语言描摹它的模样（草图会有助于作者描写人物，因为他可以描述具体的草图作品，而非描述他脑中朦胧不清的所思所想）。

乔伊斯画的利奥波德·布卢姆（Leopold Bloom），《尤利西斯》中的主人公

这些画都是私有的作品，只为作者自己而画（正如一部小说的初稿一样）。

也有些作者会闲来无事地信手涂鸦，我知道乔伊斯曾经随手几笔涂了一张利奥波德·布卢姆的肖像，不过他并未想让读者看见这幅画。*

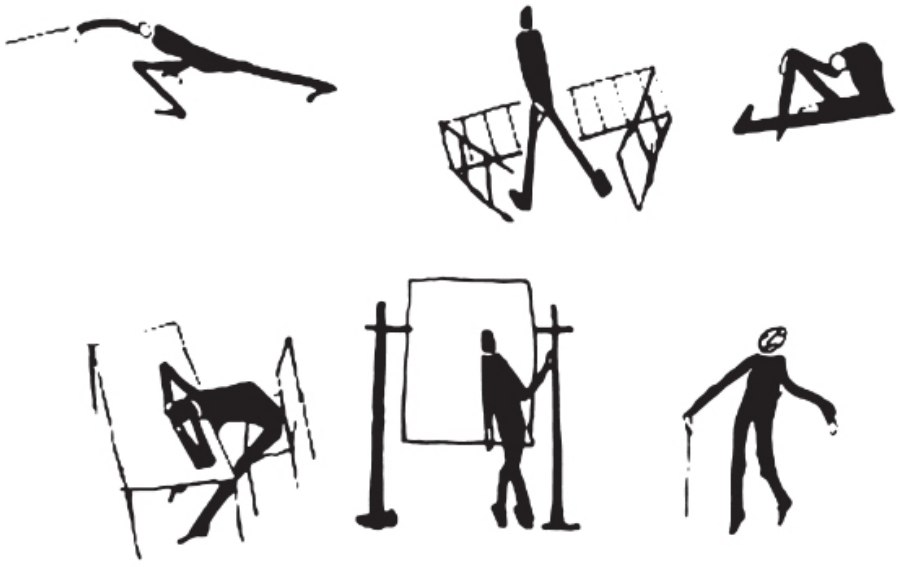
* 不过他同意了让亨利·马蒂斯为《尤利西斯》绘制插图。马蒂斯显然从没读过乔伊斯的书，能把荷马的作品呈现出来，他似乎就满意了。[28]

（乔伊斯的这幅涂鸦不应当在我们阅读言语化肖像时提供信息，何况这幅肖像与我心目中的利奥波德·布卢姆毫无相似之处，乔伊斯画的布卢姆是一幅夸张漫画。）

总体来说，作家的语言才华与他们的艺术作品的差别之悬殊，无论谁想在其间寻找跨媒介意义，往往都会无功而返。比如福克纳的文章风格与他的画风就截然不同。

（上图为威廉·福克纳的画。从中我们无甚可知。）

卡夫卡画的则像是约瑟夫·K，或者类似的一个人物（抑或是卡夫卡自己？）



捷克诗人古斯塔夫·亚努赫提到卡夫卡画画这件事时写道：

我走近他时，他搁下笔，纸上画满了疾笔绘成的奇奇怪怪的人物素描。

“你在画画？”

卡夫卡对我抱歉地笑了笑：“没有，这些都是瞎涂的。”

“我能看一眼吗？你知道，我对画画很感兴趣。”

“可这些画不是拿给别人看的，纯粹是个人的东西，所以如同象形文字一样很难看懂。”

他拿起那张纸，双手将它揉成一团，丢进了桌边的废纸篓。“我的人物没有严格意义上的空间比例，他们没有属于自己的视域。我想要捕捉的人形视图处于纸面之外，在铅笔没削的这头——我自己这儿！”[29]

卡夫卡对他的草图的说法，很大程度上也可以用来评论他的小说。我好奇他要求马克思·布罗德[30]焚毁他的作品时是否也出于同样的理念，而那些作品的视域也是远超于“纸面”之外的。不是说卡夫卡的素描与他的作品一样举足轻重，而是我怀疑这些画并不能解读卡夫卡文章的风格。

* * *

有些作者的草图取材于他们自己创造的世界，有时以插画的形式出现，用来辅助文字。（这些人是作家兼插画家。）威廉·萨克雷[31]就是一个。下面就是萨克雷为自己的小说《名利场》作的插画之一：

小说和故事一旦加入了实实在在的图片（插图本小说），我们读者就解除了想象画面的责任。亨利·詹姆斯[32]在小说《金碗》的序言中就这样说道：

若有任何东西替眼前的一段文字实现了卓然有趣的效果，或是替一幅图画营造了丰富饱满的画面，那它本身就做了件最糟糕的事……

* * *

我发现，在阅读有插画的书时，书中的绘画会构成我脑中的视像——但只有在看着图的时候才会这样。过了一阵子（至于是多久，取

决于插画在文中出现的频率），由那幅插画而产生的脑中的画面则会渐渐淡薄。*

* 除非，你在阅读的这本书每一页上都有插图，那么你就全然无法逃脱他人强加给你的想象了。咳咳。

维特根斯坦（这回是在他的《哲学语法》中）写道：

“有时我们的确能在脑海中看见回忆里的画面，但一般而言，它们都散落在记忆中的各处，就像一本故事书中零散的插图。”

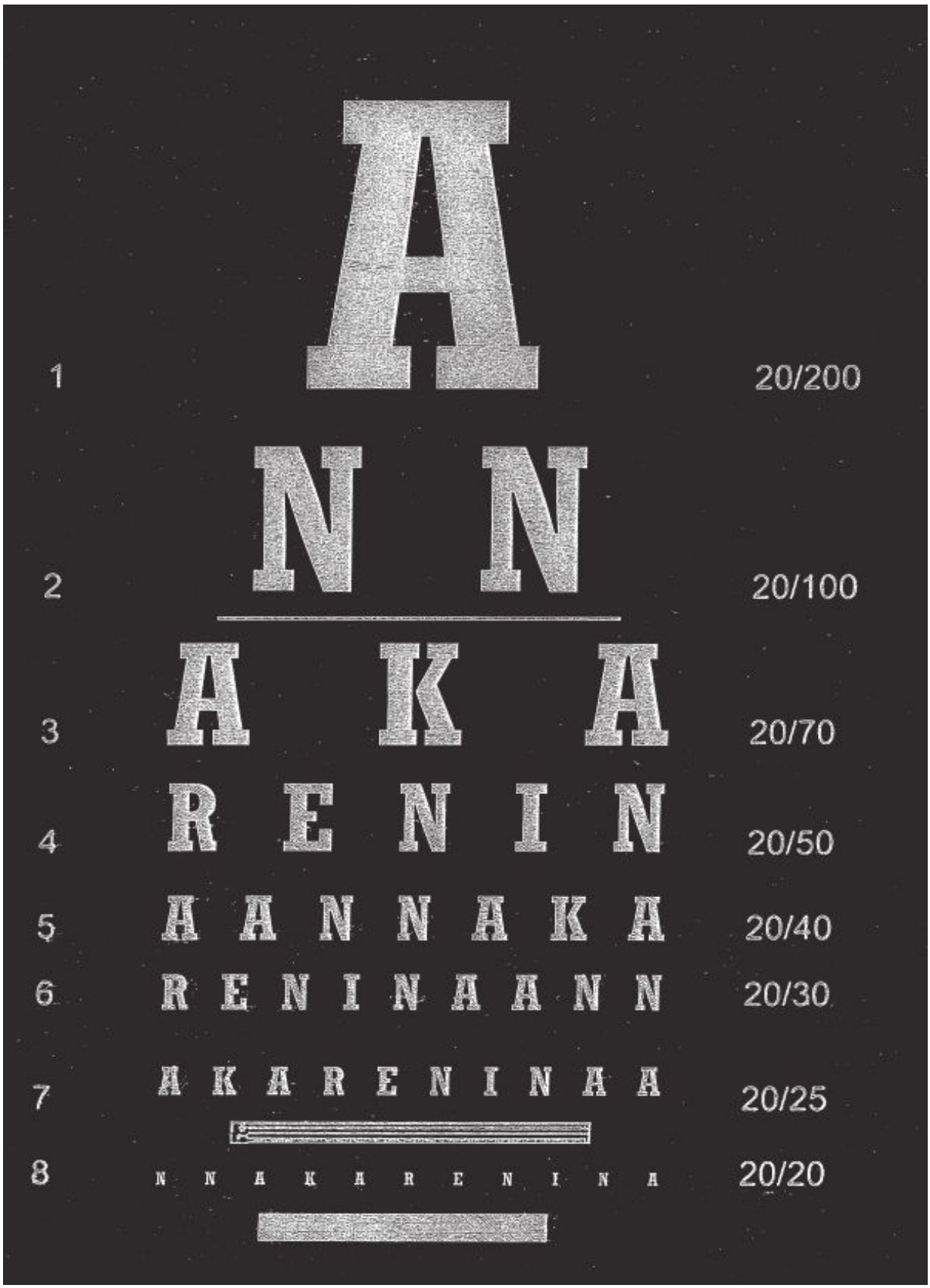
这听上去有理，也适于解释阅读时的想象——不过仍有那个问题：

我们在阅读没有插画部分的故事时，究竟看见了什么？

技艺

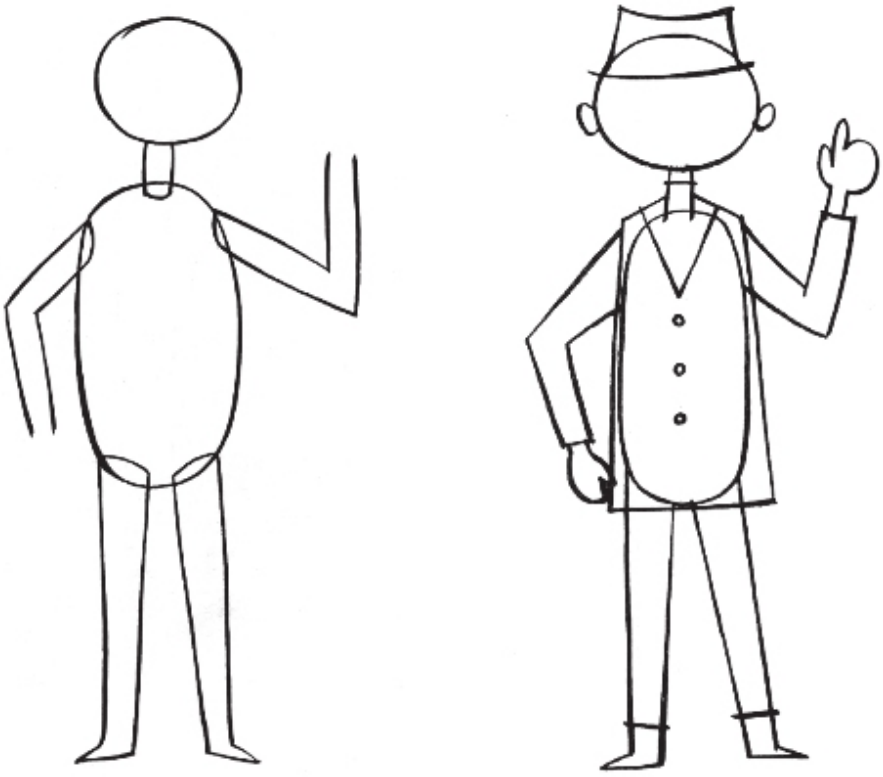
评判一幅草图，会看它是否忠于绘画对象，或是看它相对而言具有多高的幻想水平。但一幅草图的质量大多取决于绘图者的技艺。那么对于我们通过故事用想象力构造的画面——也就是我们脑海中的草图——是否也是同样的道理？是否某些读者的想象力比其他人更强？还是阅读想象力是每个人都被统一赋予的一项资源？

我觉得想象力如同视力——是多数人拥有的一种官能。不过，当然并非每个有视力的人的视觉灵敏度都是相同的……


1
A
20/200
2
N N
20/100
3
A K A
20/70
4
R E N I N
20/50
5
A A N N A K A
20/40
6
R E N I N A A N N
20/30
7
A K A R E N I N A A
20/25
8
N N A K A R E N I N A
20/20

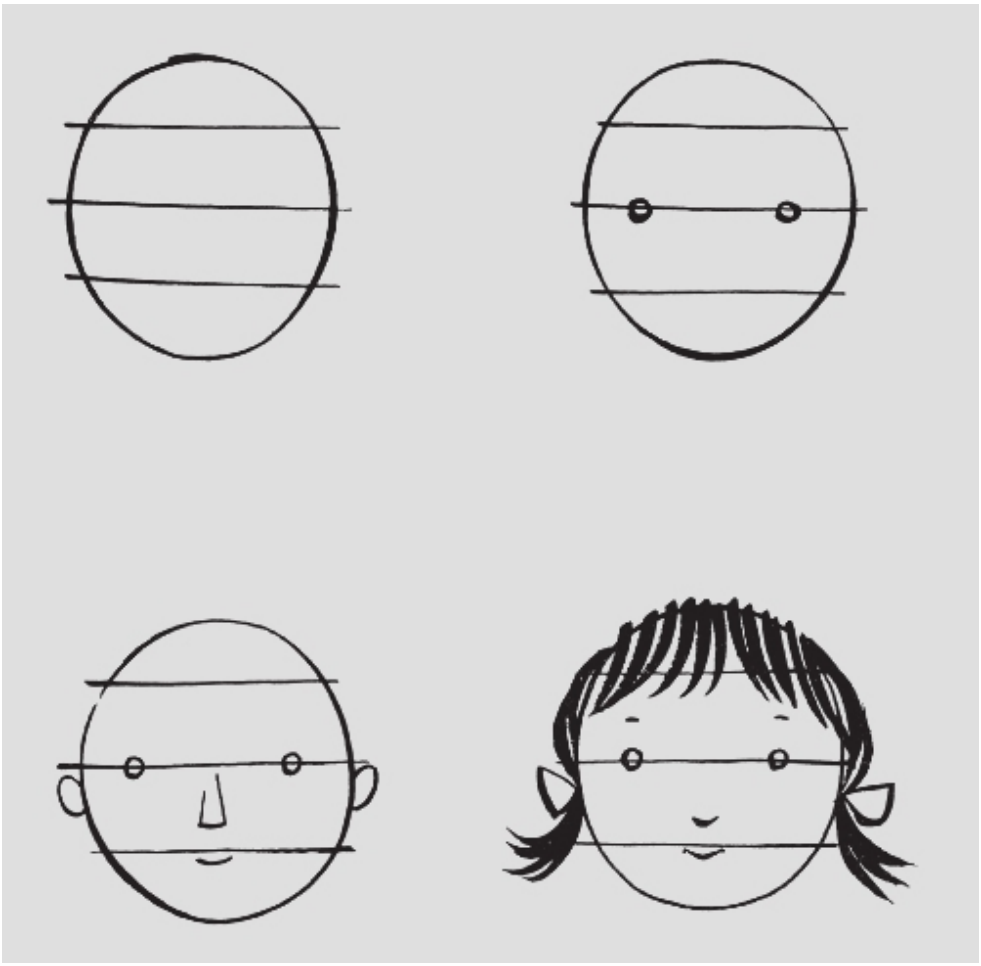
我们有时说某些人“想象力多么惊人”，意思是“他们多么有创造力”，或者糟糕点，“他们多么荒唐欺人”！无论是哪一种，我们都是在评价一个人凭空想象的能力。而当我们表扬一位作者的想象力时，我认为表扬的其实是他转述视像的能力。（并非这位作者的思想比我们更加开阔——或许恰恰相反：他不像我们一样异想天开，故而更容易制伏自己的思绪、驯化它们、将它们圈起来呈于纸上。）

是否只有在我们想象力差的时候，故事和其中的主角看上去才会显得潦草粗糙？



幼儿读图画书，少儿读有章节和插图的书，最终青少年晋级到了阅读纯文字书籍的水平。之所以有这个过程，是因为我们学习阅读一种语言的速度是缓慢的、循序渐进的；而我好奇的是，久而久之，我们是否也能学会独立自主地为故事勾勒画面。（言下之意是我们的想象力可以随着时间推移而进步，事实也的确如此。）

所以我们能不能练习想象——就像我们练习画画一样——从而更娴熟地去想象？

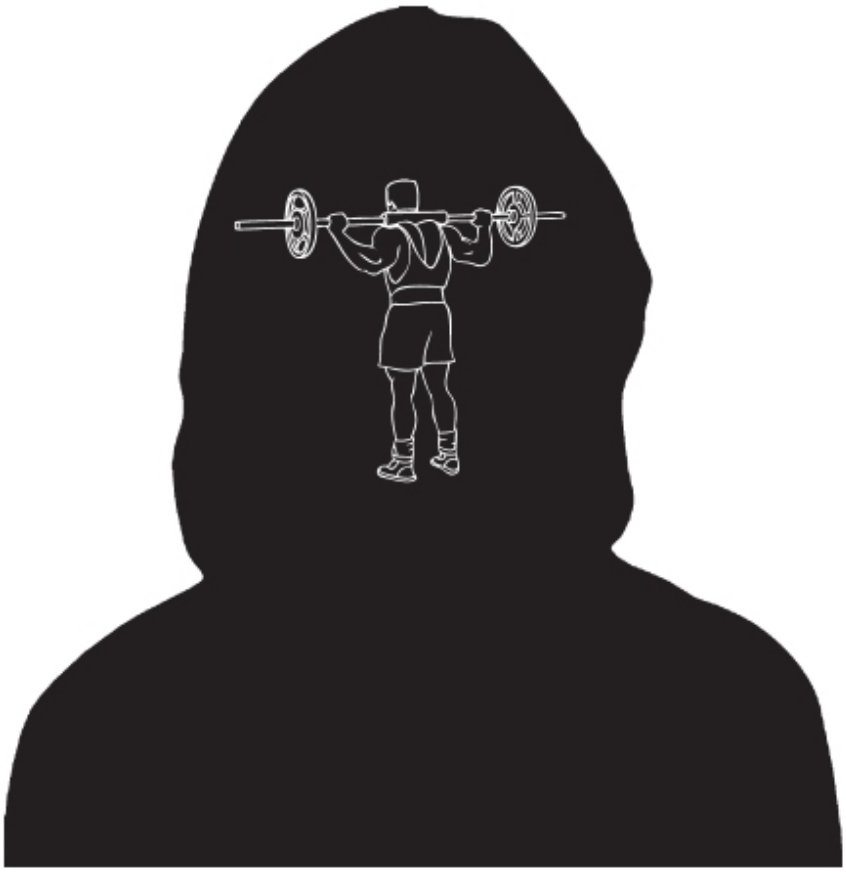


如果一位读者的想象力可能比另一个好或差，那么一种文化是否可能比另一种文化更善于想象？

随着文化的成长发展，我们用以想象的肌肉是否日渐式微？在摄影和电影时代之前，我们构思画面的效果是否比现在更好、更清晰？我们的记忆能力退化了，我怀疑我们的视觉创造力也是如此。在我们的文化中，过度的视觉刺激已经是老生常谈的问题，从这个问题中我们可以得到令人堪忧的结论。（有人说，我们的想象力正在死去。）不管我们的想象力是否还相对强健，我们仍然在阅读。瞬息之间层出不穷的图像并未使我们与文字隔绝。我们阅读，因为书籍赐予我们独一无二的愉悦，这是电影、电视等形式无法馈赠的愉悦。

书籍予以我们某种自由——当我们阅读时，我们可以使思想保持活跃而不受束缚；我们是创造（即想象）故事的全程参与者。

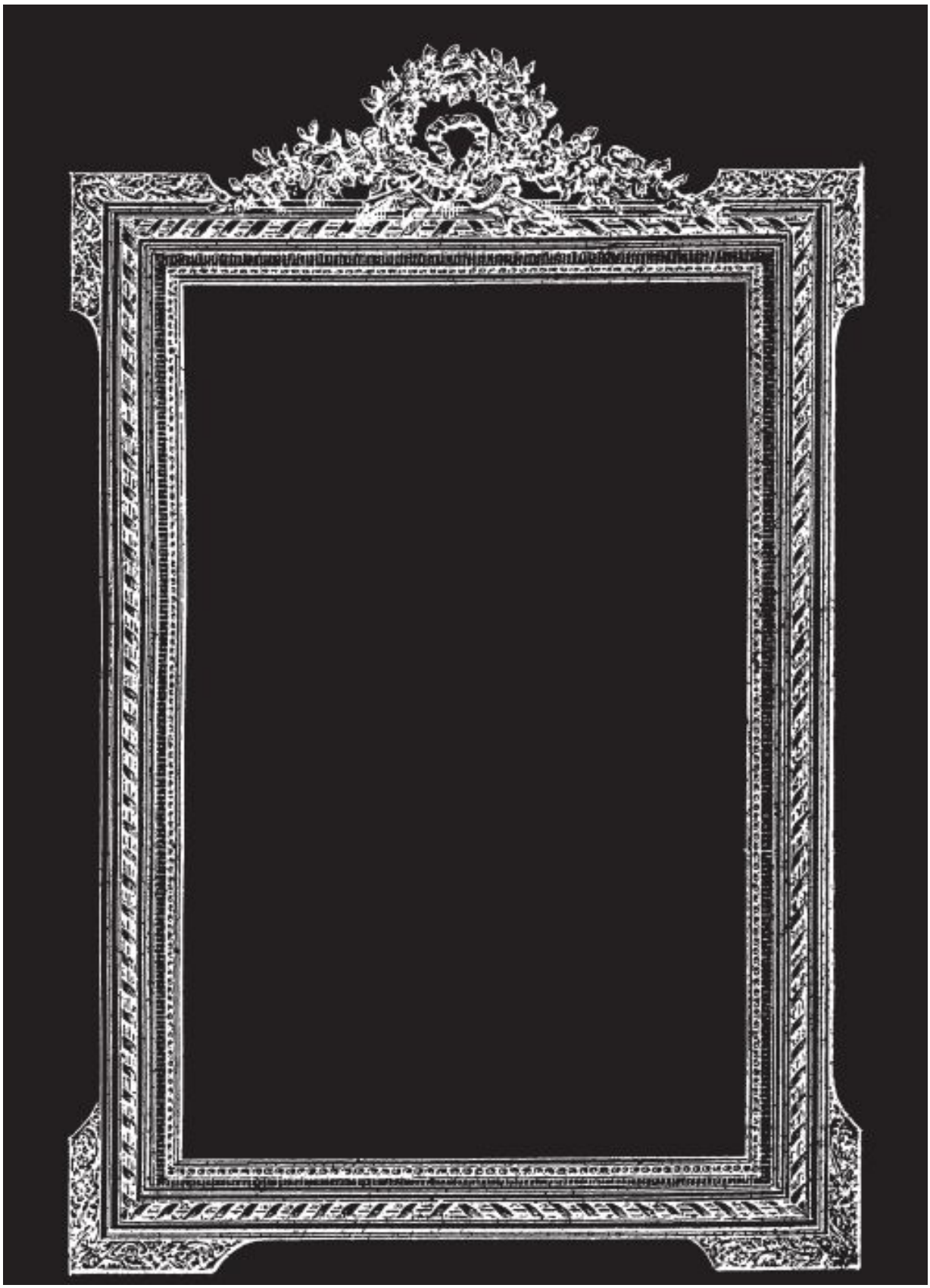
抑或，我们的想象力无法在模糊不清的粗浅印象之上更进一步，这也许才是我们热爱文字故事的关键理由。换言之，有时我们只愿看到非常有限的内容。



“那时没有‘电影’，戏院也只是偶尔允许开放；但当你学会了阅读后，整个漫长的下午，你可能就会聚精会神地沉浸在《苏格兰领袖》中。在我看来，惬意阅读的状态之美在于你有时间去想象出一切。不一定要有人告诉你海伦·玛尔很美。只需她开口，用你仿佛亲耳听见的迷人的声调说，‘我的华莱士！’你就会知道她是全苏格兰最可爱的人儿。”

——毛里斯·弗朗西斯·伊根《一位爱书人的自白》[33]

共同创作



恩斯特·贡布里希告诉我们，在欣赏艺术的过程中，没有所谓的“纯真之眼”。[34]在艺术上，单纯地接收意象是不可能的。阅读也是如此，我们就像画家、作家，甚至游戏中的玩家一样，会做出选择——我们具有能动性。

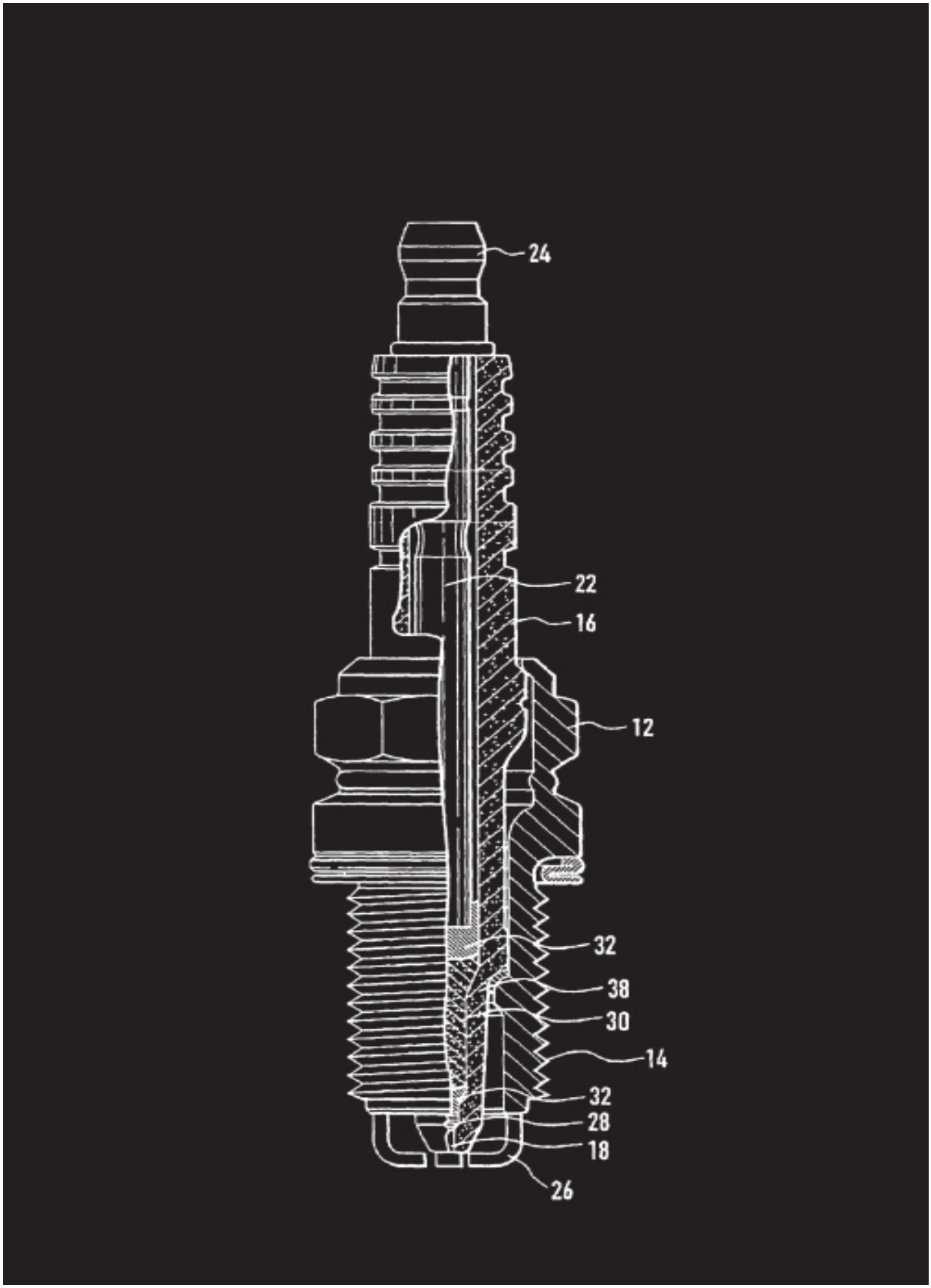
当我们想要共同创作时，我们就阅读。我们想参与其中，想将其据为己有。我们宁要草图，不求逼真——因为至少，草图是属于我们的。*

* 不过，依然有读者声称自己想要“迷失”在故事中……

* * *

“说真的，好书都有一个十分奇妙的特点，”普鲁斯特在谈论阅读的书中（抑或更准确地说，是在他谈论拉斯金论阅读的书中）这样评论道，“……那就是……对于作家来说是‘结局’的东西，对于读者来说却是‘刺激’。”[35]

ΟΣ ΤΑ ΚΛΕΙΝ'
ΑΙΝΙΓ ΜΑΤ
'ΗΙΔΕΙ ΚΑΙ
ΚΡΑΤΙΣΤΟΣ 'ΗΝ
ΑΝΗΡ
EX LIBRIS
SIEGMUND FREUD


24
22
16
12
32
38
30
14
32
28
18
26

好的书刺激我们去想象——去填充作者的暗示。没有共同创作的行为，没有个性化，留给你的就只有这个……

这就是你的安娜·卡列尼娜。
（这张图——是一种掠夺行为。）

* * *

在想象一本书的内容时，我们渴望这本书能予以我们源源不断、天马行空的思绪。有些东西，我们不希望它展现在眼前。

卡夫卡曾给他的《变形记》的出版社写信，担心封面设计师会琢磨着画出他那只虫子的模样来：

不要，千万不要！不能描绘这只虫子本身，哪怕是远景也不行。

这样慌慌张张地阻止别人，卡夫卡是在为他的读者保留想象的余地吗？一位卡夫卡作品的译者向我表示，卡夫卡也许希望读者看见这只虫子，不过是由内向外地看见。

还有一种选项：想象画面或许要求读者一方花费工夫，但读者也可以选择摈弃图像化，支持概念化。

我越是了解世界（它的历史、地理），我就越是接近我们所认为的“作者视角”的状态。我可能到访过赫布里底群岛，或是读过其他描写这个群岛的书；我可能见过维多利亚时期的服装和室内装潢的插画和照片，也许了解过那时的风俗……知道这些事物能够帮助我想象拉姆齐夫人的画室、餐厅的样子，且不乏有几分逼真。

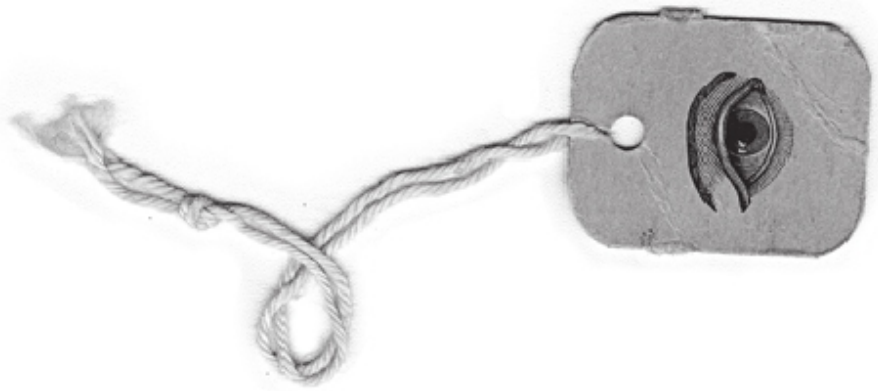
也许作者对于这幅场景的印象来自于现实中的某个地点，我们从一张照片或一幅画中就能亲眼看见？《到灯塔去》场景中的这座房子，是否来自于伍尔芙自己的住所？这诱使我想去调查一番（我另一位朋友在读《到灯塔去》时也是如此）。找到一张斯凯岛灯塔的图片是轻而易举的事，但这会不会剥夺了我的一些什么？我对这本书的视

觉印象会增加可靠性，却失去了亲密感。（在我看来，拉姆齐夫人宾客盈门的夏日居所，就像是我家夏天在科德角[36]租住的杂乱无章、吵吵闹闹的屋子。这幅科德角的图景是我想象的基础，它让我与这本书产生关联。）我那位朋友曾想向我描述伍尔芙在赫布里底群岛的房子，我阻止了他。我心目中的拉姆齐夫人的房子是一种感觉，不是一幅画面。而我希望保留这种感觉，不希望它被事实取而代之。

当然，那所房子也许不仅仅是一种感觉……但感觉处于首要地位，画面次之。

对那所房子的概念以及它在我心中唤起的情感，仿佛一个复杂原子的核，周围环绕着各式各样的声响、飞驰而过的画面以及一整串我个人的联想。

我们在阅读时“看见”的画面是属于个人的：作者在写这本书时描绘的画面反而是我们没有看见的。也就是说：每个故事都会被我们调整转变，用想象力去诠释，用联想去解读。它是属于我们的。



* * *

有一位朋友在美国奥尔巴尼郊外长大。他一直是个书迷，从小就热爱阅读。他告诉我，每次他阅读时，会在脑中把故事发生地放在自家街区的后院里和小道上，因为除此之外再无其他参照系了。我也有同样的经历。对我来说，大部分我读过的书的场景都在马萨诸塞州的剑桥市，那是我长大的地方。于是那些史诗般宏大的际遇——比如约翰·克里斯朵夫、安娜·卡列尼娜、莫比·迪克的故事——都是在一

所本地公立学校或是我邻居的后院里上演的……想到这些浩荡的长篇叙事就在这样平凡的环境中重塑，不免觉得古怪甚至滑稽。这些遥远的奇遇，受我们意志的迫使，竟屈居于这般了无生趣、平淡无奇的场景之中。然而我阅读这些书的个人享受却没有因环境的反差而削减，也没有被这种个人化的阅读体验而贬抑。从某种程度上说，我和朋友所做的事情，是所有人坐下来阅读一部虚构类作品时都会做的。

* * *

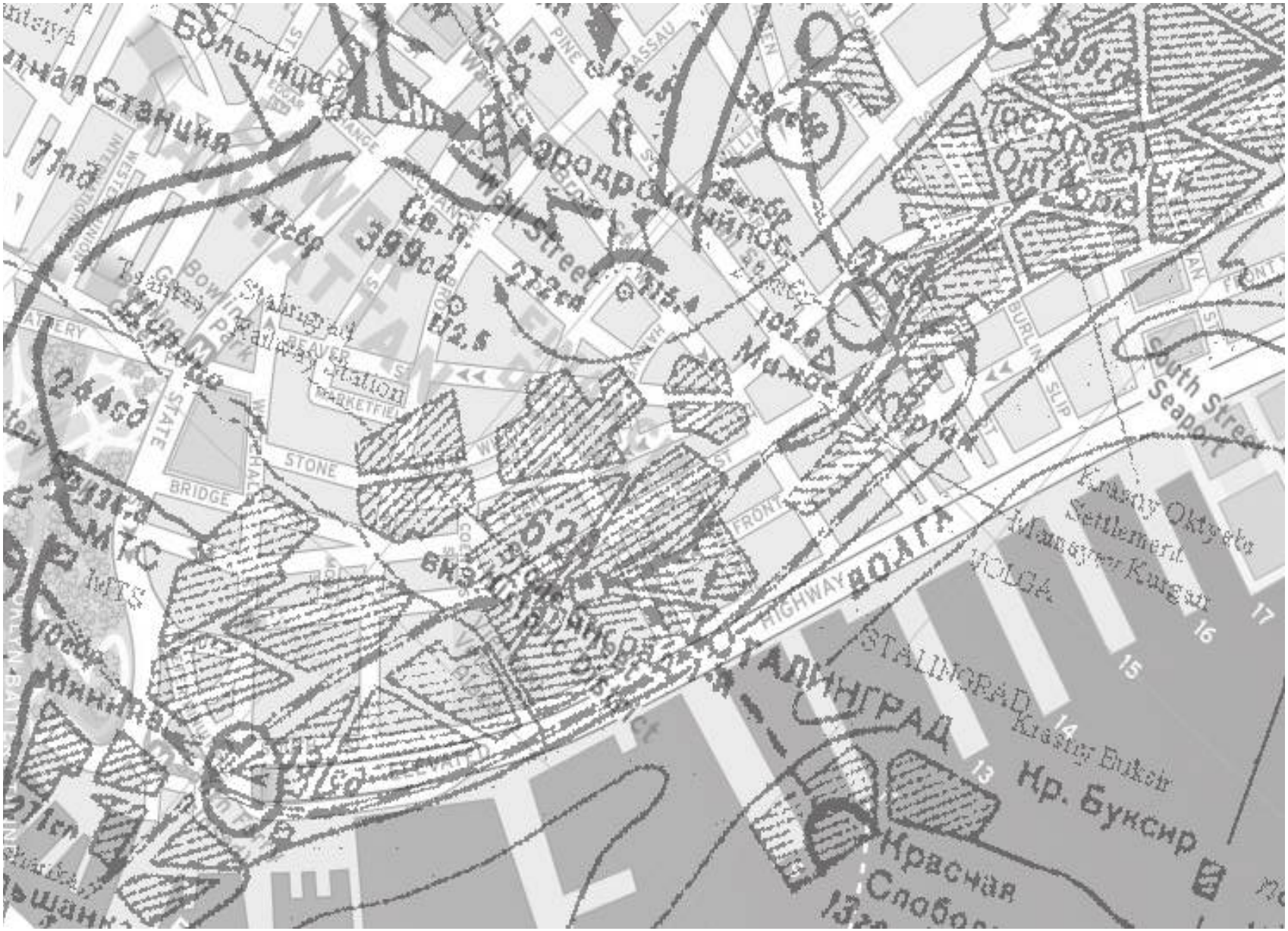
我们用熟知的事物将书殖民化，把书中的人物放逐、调遣到自己更为熟悉的土地上。

我们也会将非虚构类的作品转变成同样的效果。

我在阅读一本关于斯大林格勒战役的书时，在我的想象中，炮火、占领、包围、解放，全都发生在曼哈顿，或者说是一个替身曼哈顿，一个颠倒的曼哈顿，一个与史实相悖的曼哈顿，一个在苏联统管下变换了建筑风格的曼哈顿格勒。

比起那些基于真实场景的虚构故事，这里的区别在于，我感到一种奇怪的道德义务促使我去挖掘真实的斯大林格勒的信息。我自定义的斯大林格勒是个假想，尽管我个人定制的场景能帮助我对这出不同凡响的史剧中的受难者——在那个真实的悲剧事件中的真实受难者——产生认同感，但视觉替换的行为似乎有失尊重与道德。*

* 然而每次我读非虚构类作品时，仍会将自己移植到叙事环境中。我怎能控制得了呢？


Wall Street
Seaport
South Street
Kasatyy Oktyabr
Settlement
Kasatyy Oktyabr
ВОЛГА
HIGHWAY
STALINGRAD
Kristin Ekker
Нр. Буксир
Красная
Слобода
STONE
BRIDGE
BEAVER
STATE
MARKETFIELD
BURLING
SLIP
FRONT
PINE
CEDAR
PARK
Больница
Аэродром
Маяк
Станция

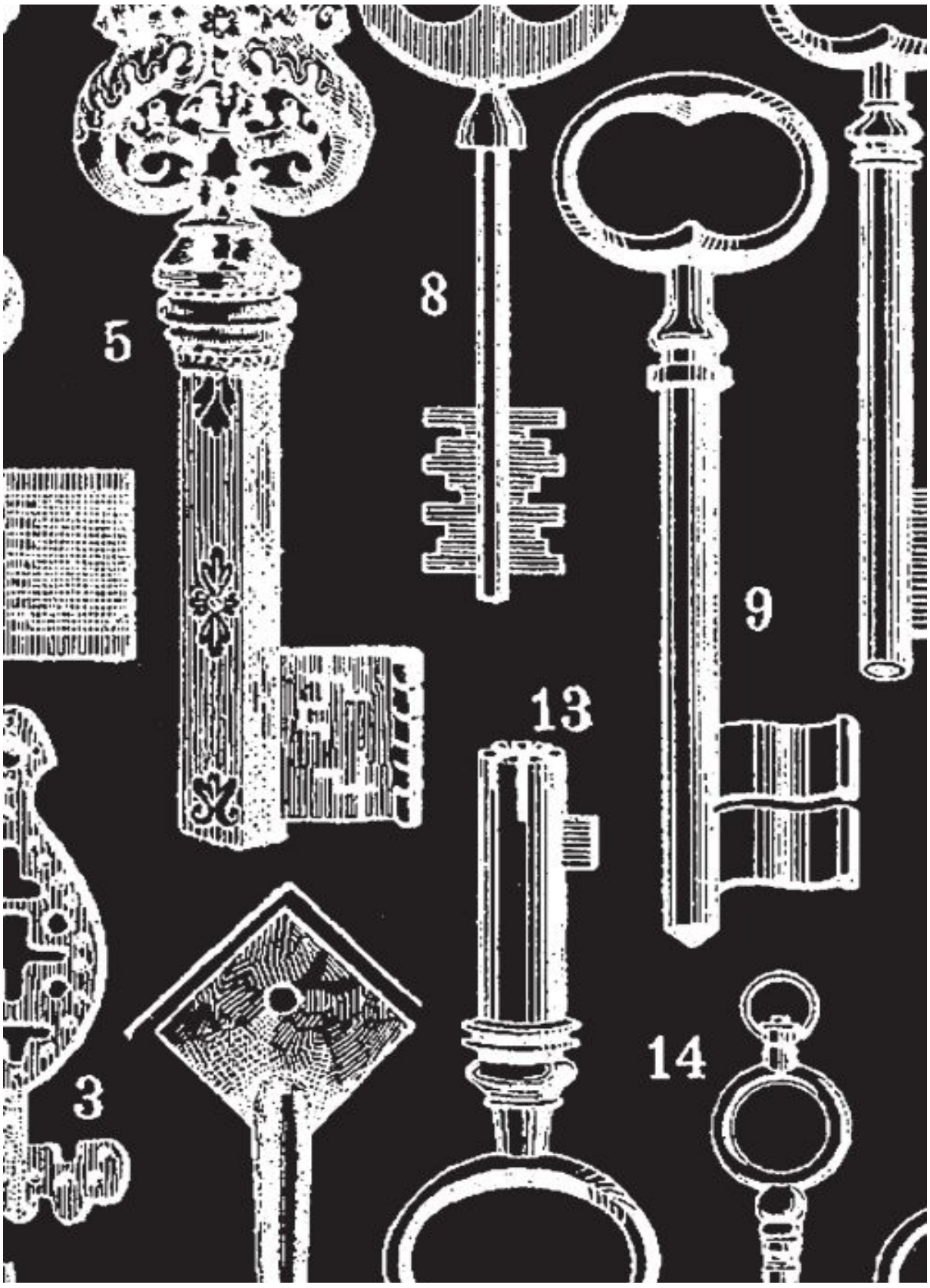
当我们观看舞台上表演的戏剧时，采用的就是另一套标准了。任凭我们怎样想象哈姆雷特都行，因为每一次制作演出时，扮演他的演员都有可能是不同的。我们所指的哈姆雷特并非一个人物，而是一个角色，他的形象就是用来被占据、被演绎的。而丹麦就是一个场景，它可以是任何一个导演和舞台设计师想象中的地方。

（也许这些术语——角色和场景——应该用于描述小说？）

难道阅读一本小说不就意味着制作某种个人的戏剧？阅读就是饰演角色、装置场景、导演、化妆、场面布局、舞台管理……

不过，书暗示表演性的方式与戏剧并不相同。

THE READING IMAGINATION
阅读想象

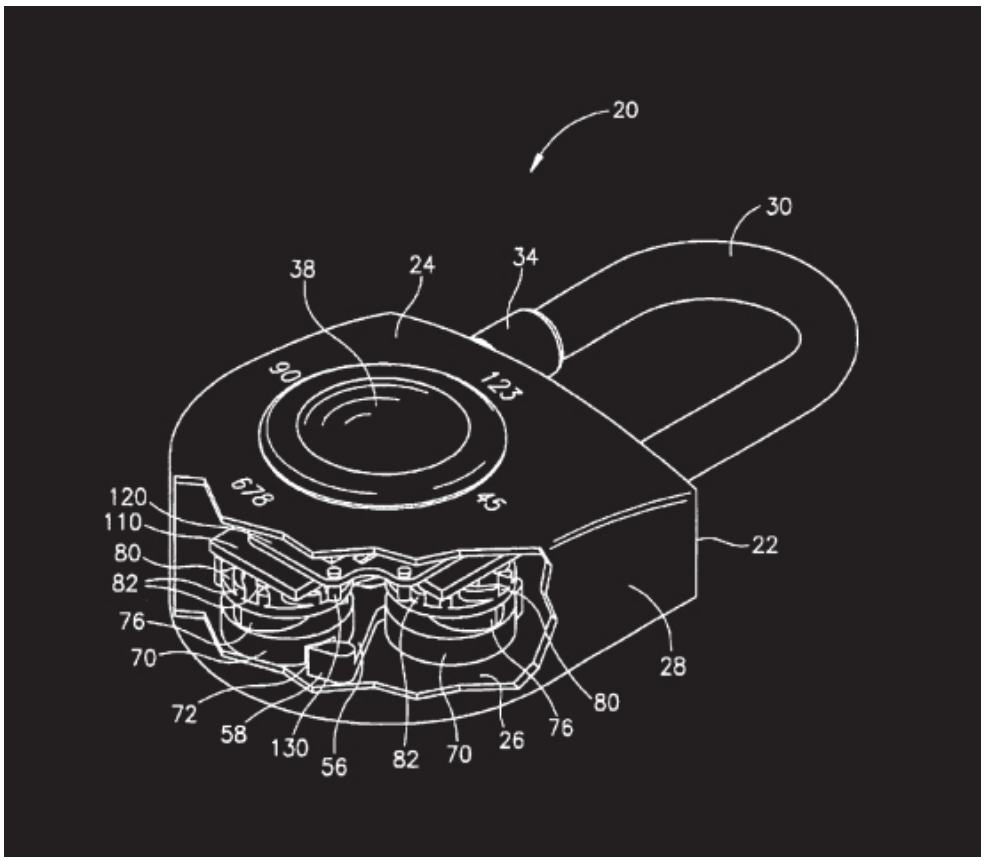

5
8
9
13
3
14

对一个小说家笔下的对象、地点、人物：我们想让我们的成为他的，而他的成为我们的。这种渴望似乎自相矛盾，这是一种对接触该书的特权的渴望，也就是一种贪婪。但它也是对孤独感的防御——我们与作者分享视像……

（然而这样说是否更妥，这视像是借取而来的？甚或是抄袭来的？）

Author	DICKENS, CHARLES
Title	BLEAK HOUSE

Date Due	Borrower's Name
	Vladimir Nabokov



当然我们也怀有这样的理念，即书中蕴藏着秘密，书是缄默不言的。（就像我提到过的：书守护着谜团。）

我们在阅读时可以随心所欲地想象画面吗？作者对我们想象力的边界的限定起了什么作用？

有关共同创作和罗兰·巴特的“作者的移除”：

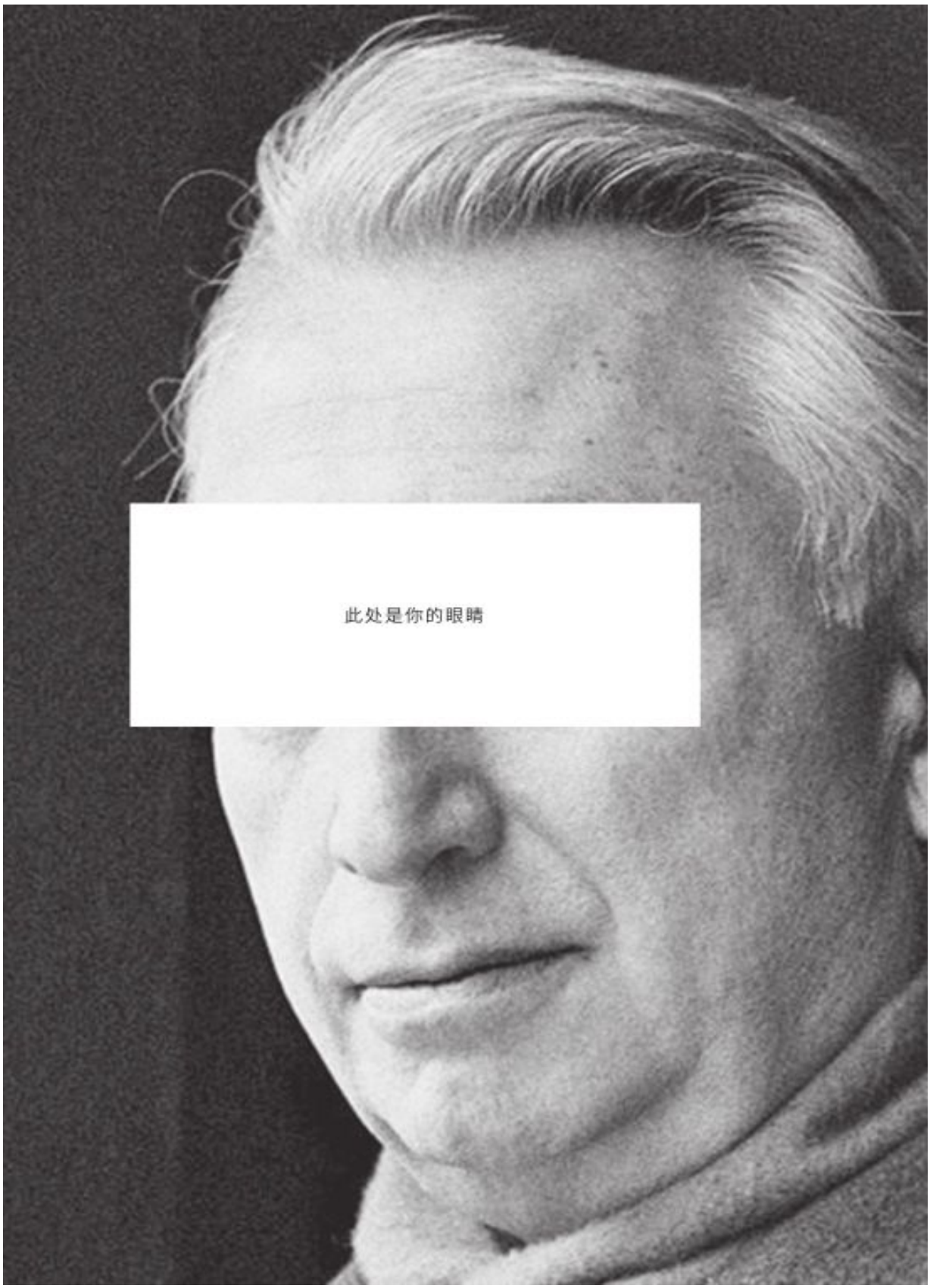
一旦移除了作者，破译文本的诉求就变得不重要了。为文本赋予一位作者，就是为该文本强加了一种限制，提供了一个最终的所指，从而终结了写作。

读者……仅仅是一个在单一领域掌握了构成创作文本的所有痕迹的人。[37]

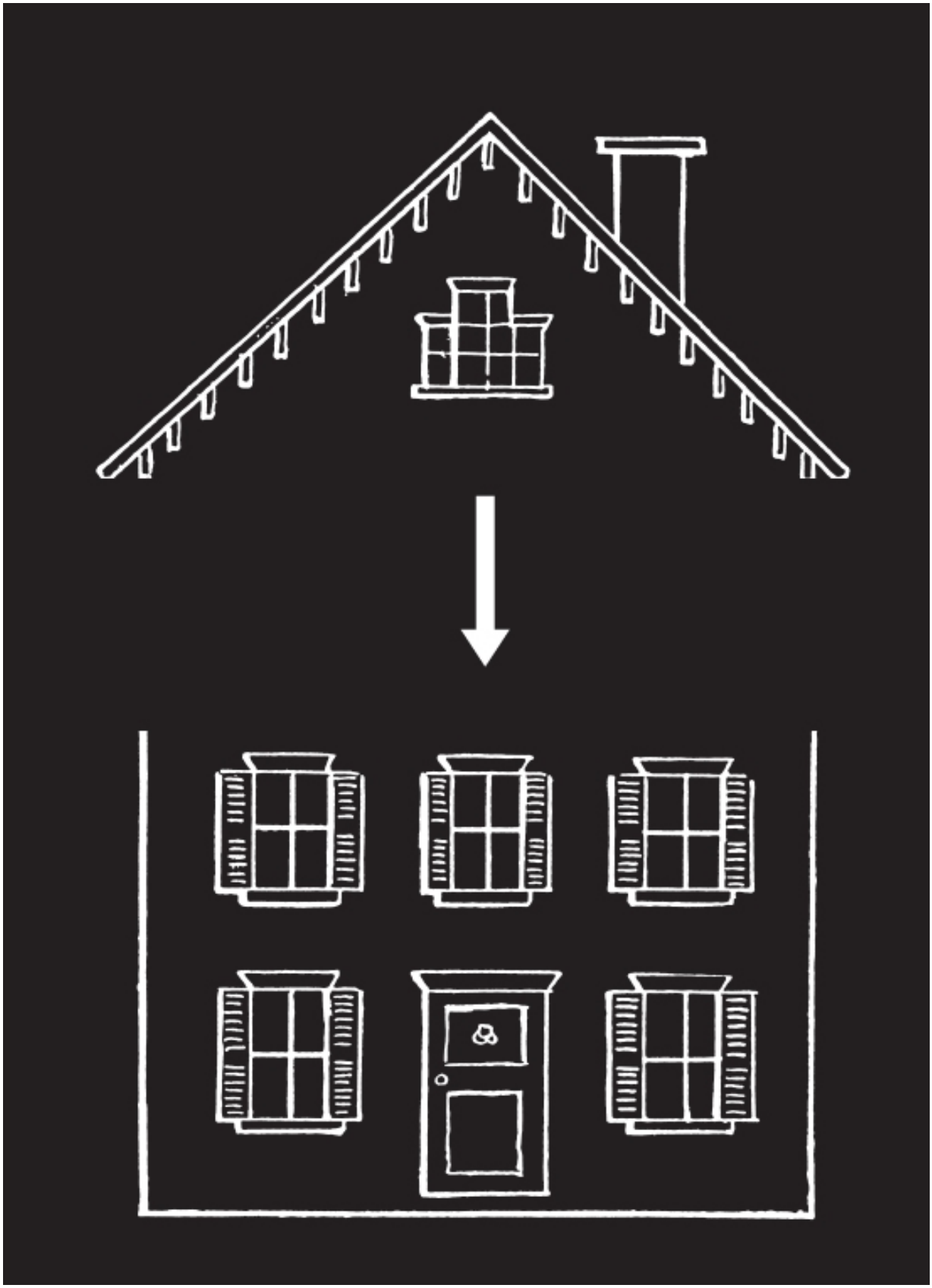
作者的“移除”形容的不仅是一种范式（即被动接受“意义”的）的消失，也嵌含了另一种范式的终结——即读者对画面的顺从接

受。归根结底，如果我们假定作者已被移除，那么我们从谁那里获取画面呢？

* * *


此处是你的眼睛

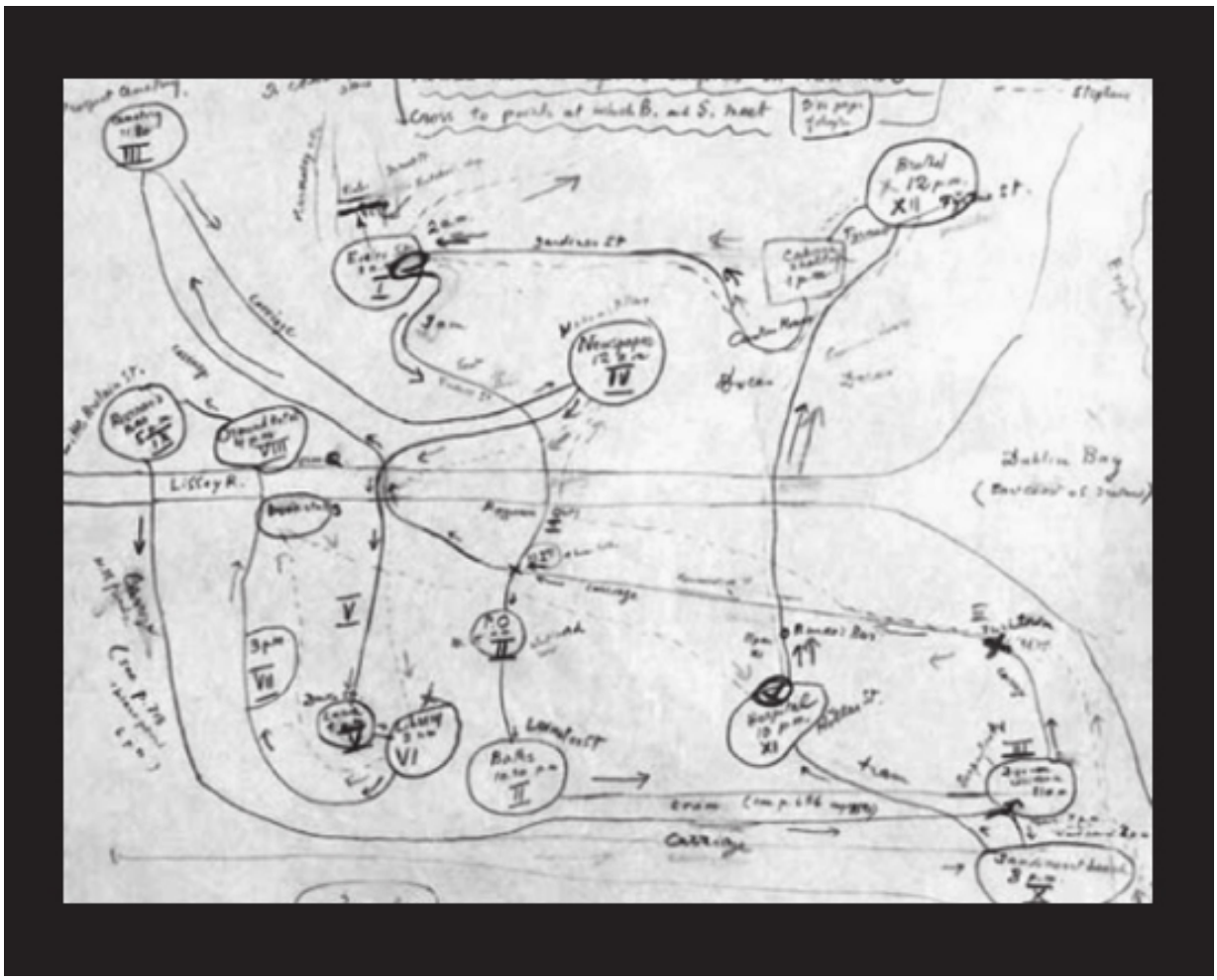
地图与规则



《到灯塔去》一书中的活动是在赫布里底群岛的一所房子内展开的。如果你让我描述一下这座房子，我能告诉你一些细节特征，但就像我对安娜·卡列尼娜的想象一样，我对这所房子的印象不外乎这儿一张百叶窗，那儿一张老虎窗之类的。

可是没法防雨啊！那我就设想有一个屋顶。但我还不知道屋顶上铺的是石瓦还是木瓦。木瓦。就这么决定了。（有时我们的决定很重要——有时则不重要。）

我知道拉姆齐家的住宅还有一个花园和一道树篱。看得到海面和灯塔。我知道这个舞台上人物的大致站位。我已经测绘了周遭的地图，但画地图与准确意义上的画画不同——在重构世界在我们视觉中的体现这层意义上，它们是不同的。



（纳博科夫也曾为小说绘制地图。）

我有时也这么做。我画过《到灯塔去》的地图。

但我还是不能形容出拉姆齐家的房子。

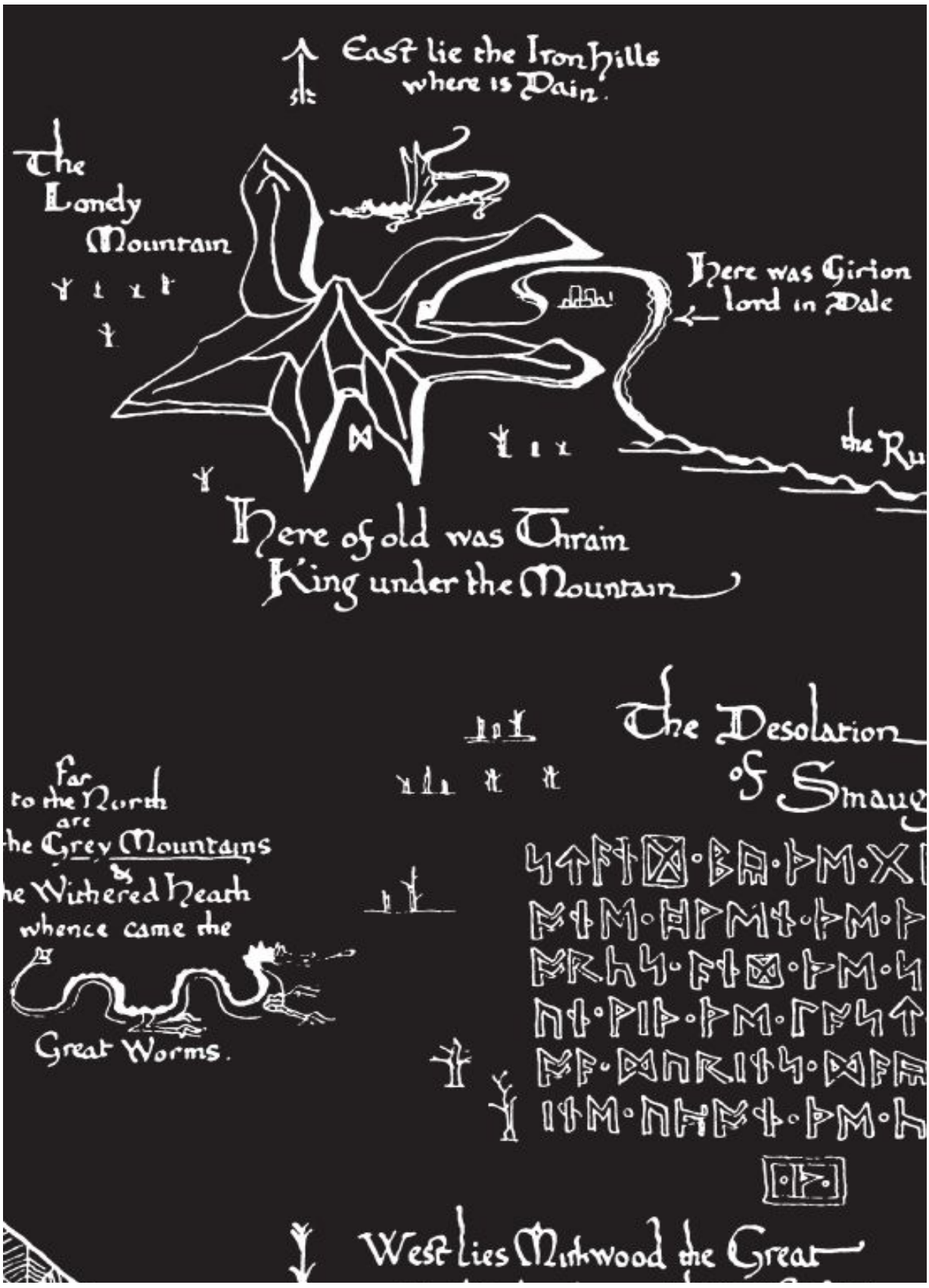
我们为虚构场景设想的地图，就像我们为现实场景绘制的地图一样，具有一定的功能。一份引导你去婚宴的地图不会是一张图画——一张描绘婚宴场景的图画——而是一套指南。而我们脑中拉姆齐家的房子的地图与此无异——它们支配地图持有者的行动。

威廉·加斯又说道：

我想我们的确是会想象画面的。我把手套落在哪儿了？于是我在脑中对整个房间翻箱倒柜一番，直到找到它为止。但我翻箱倒柜的房间是抽象的——是一张略图……而我将房间想象成一系列有可能放手套的地方……

而拉姆齐的房子就是一系列有可能是拉姆齐家的地方。

R 14 W
R 13 W
T 17 S
T 18 S
T 19 S
X 保罗·雷利
X 麦卡利斯特
X 拉姆齐夫人
X 敏塔·多伊尔
X 麦克纳夫人
X 拉姆齐先生
X 查尔斯·坦斯利
X 詹姆斯·拉姆齐
X 莉莉·布里斯柯
X 威廉·班克斯
X 普鲁·拉姆齐
X 奥古斯塔斯·卡迈克尔


East lie the Iron Hills
where is Dain.
the
Lonely
Mountain
Here was Girion
lord in Dale
the Ru
Here of old was Thrain
King under the Mountain
the Desolation
of Smaug
Far
to the North
are
the Grey Mountains
the Withered Heath
whence came the
Great Worms.
West lies Mirkwood the Great

there are Spiders.

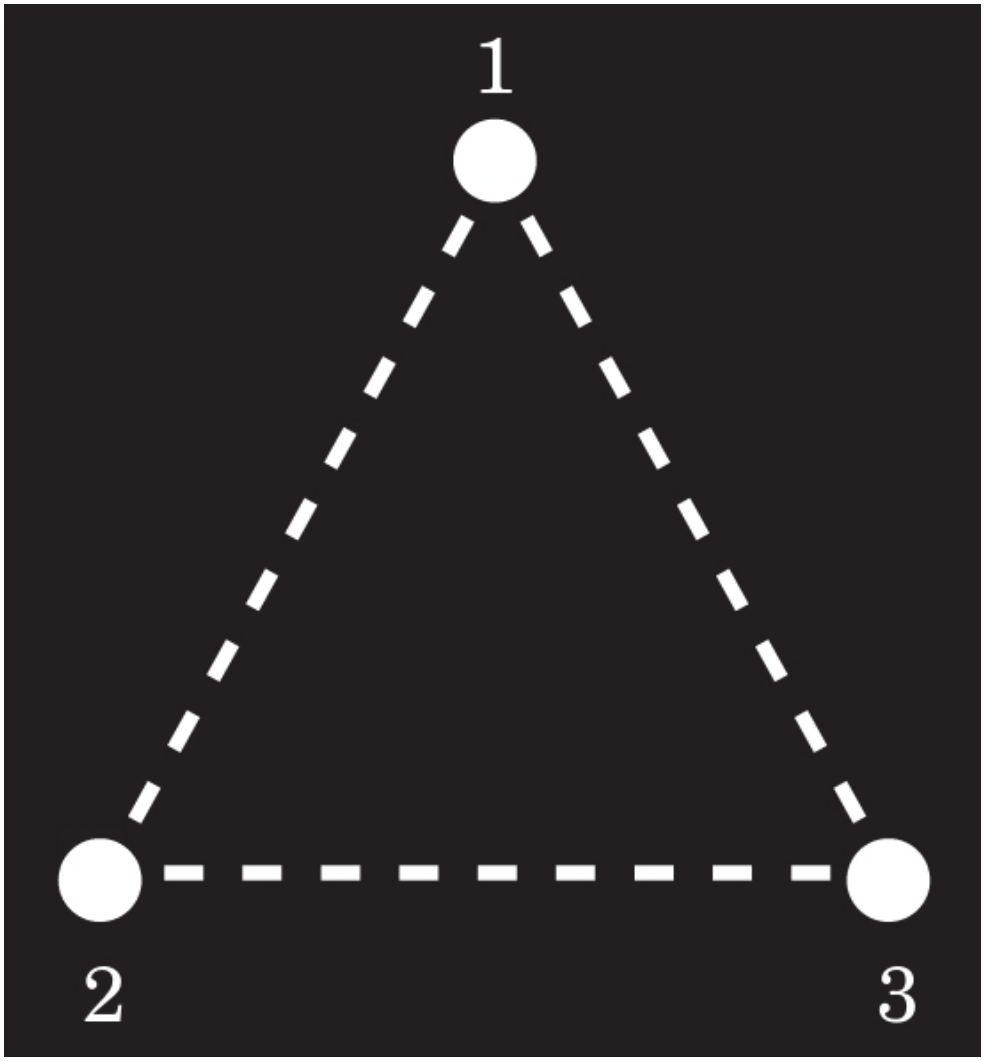
可视性与可信度会发生混淆。有些书看上去似乎在为我们呈现画面，实际上却是在呈现虚构的事实。或者说，这些书通过不断增加的细节使自己言之有物，令读者信服，托尔金的《魔戒》三部曲就是这样的文字。卷首的地图告诉读者可以了解一下瑞文戴尔的地理位置，附录则提议读者学习精灵语会颇有裨益。（卷首地图总是向读者透露，他们即将开启这样一本书 知识宝库。）

读这样的书需要具备一定见识。（它所要求的学识恰是这类书具有吸引力的一大缘由。）读者可以了解到“中土世界”中的神话与传说，也可以熟知那里的草木风物。（他们也可以用类似的方式探究非虚幻类小说中的虚构世界，例如大卫·福斯特·华莱士《无尽的玩笑》里的“北美联合组织”。[38]）

这些幻影世界需要将故事的成分内容彰显得无穷无尽。作者领着我们在羊肠小径上走着，可我们总有种印象，似乎我们本可以离开既定的轨道，自己开辟道路，漫步到最后，我们也会找到这些世界的不为人知的部分，它们依然完好无损，充满了微妙的细节。

不过，作家为了创造令人信服的世界（或人物），并不需要大量地堆砌细节。

一个几何图形可以由它周界上的几个点来确定——无需其他条件。或者说，规则由此确立。



诗人W.H.奥登评论《魔戒》时写道：“这是一个智思法则的世界。”

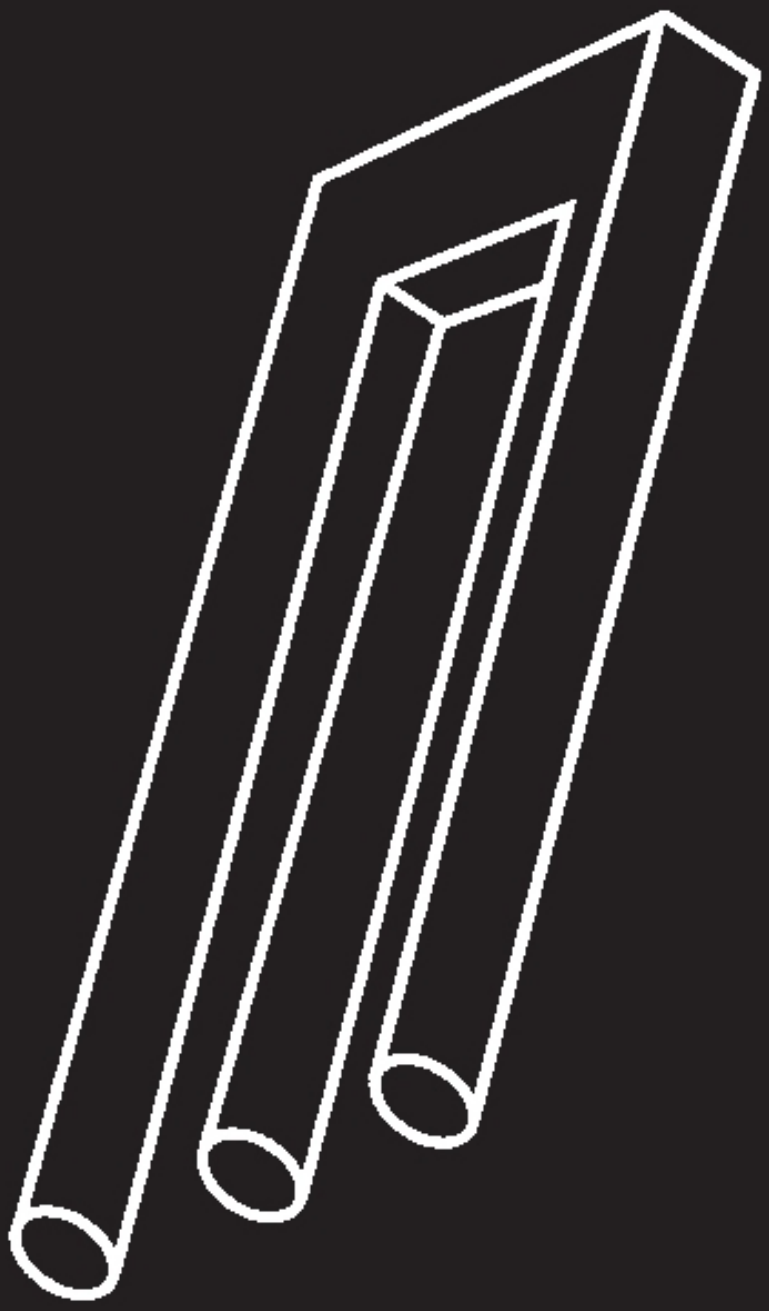
一条规则或机制的形成，其适用性是关键。使用者必须有能力一直运用这条规则。（机制和它的运用者必须能够“继续沿用”。）

一个人物也可以适用此理。安娜·卡列尼娜可以由几个不相干的点来定义（她的手是娇小的,她的头发是乌黑卷曲的），或者也可以通过一个机制来定义（安娜体态优雅*）。

＊ 小说较早的草稿中安娜的形象与此不同，（理查·佩维尔[39]在新译本的导言中告诉我们）她被描绘成一个“毫不优雅”的粗俗的姑娘。

抽象

不可能的几何形



我在看洛夫克拉夫特的一本书时读到一段文字描述了“不可能的几何形……”以及“难以言喻、无法想象的恐怖”。

（有时在我们阅读时，会被直白地要求去想象无法想象的事物。）

……然而在我的想象中，那是一个令人毛骨悚然的回声，从无法想象的外面的地狱中传来，在无法想象的深渊里萦绕。[40]

这是在要求我们不能看吗？

某些文体本身就以这种约定为基础：例如科幻小说、恐怖小说……*

* 或者是当代理论物理。

在这些情况下我会感受到一种间离和错愕——我就是这样演绎“看不见”的。

尽管我被告知无法想象，但我仍会去想。而这时我的想象内容与我对安娜·卡列尼娜的视像相比，在清晰度、贴切程度上并无增减。

* * *

“非于无形之中，不能有真正的一体。”

摩西·迈蒙尼德在《迷途指津》中写道，想象上帝“具有躯体，拥有五官四肢”是不可能的事。想象或描述这样一位上帝，会带来一些棘手的矛盾之说，以及其他哲学和神学上的难题。[41]

不少中世纪学者难以接受这一思想——具有“一体性”的上帝居然无从定形。

迈蒙尼德认可的是一种叫作“否定神学”的方法，即人们通过列举上帝不是什么，从而更加接近上帝。

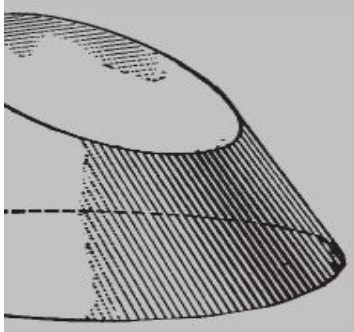
文学人物只暗含了有形性，而我们的想象赋予他们个体形象。但我们也通过人物不是什么来定义他们。

通过这样描述渥伦斯基……

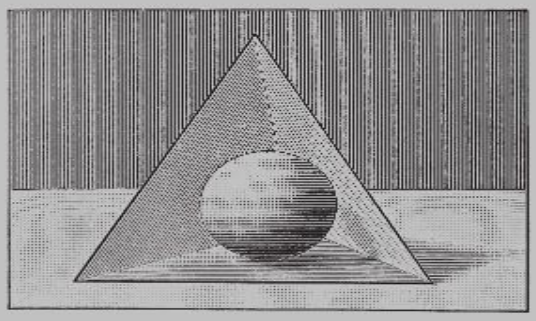
他是个体格健硕的男子，深色头发，身材不高……

……托尔斯泰是在告诉我们，渥伦斯基的头发不是金色，而他也并不矮。

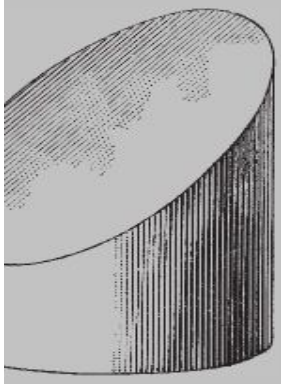
* * *



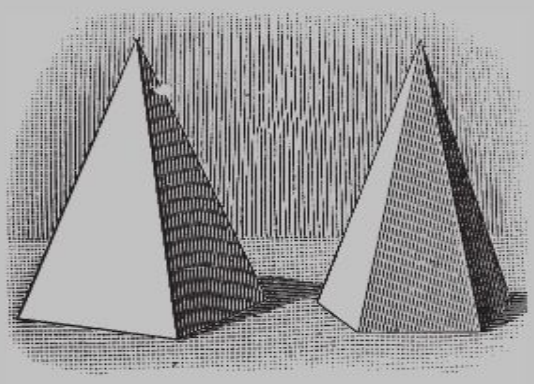
多丽



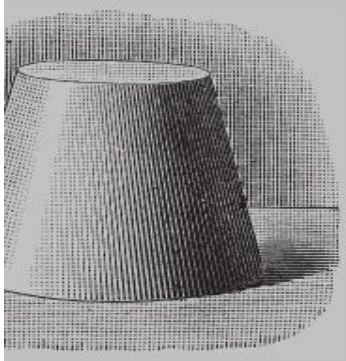
安娜 渥伦斯基



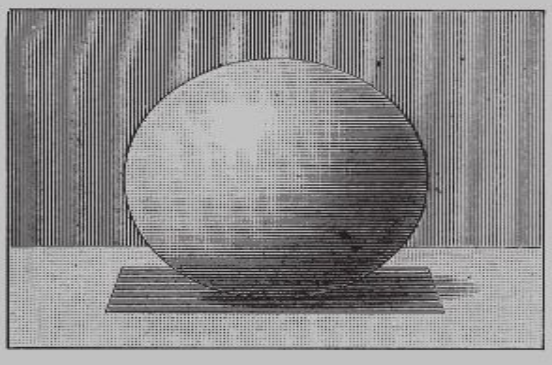
奥布朗斯基



列文 凯蒂



贝特西公爵夫人



卡列宁

如果我们在阅读时脑中没有画面，那么就是概念的交互——抽象关系的相互交缠——催生了我们读者的感受。这种体验听上去不怎么美好，但事实上，我们听音乐时也是一样。正是在如此相互关联、难以具体描摹的错综复杂之中，才能发现一些最深层的艺术之美。这不是发生在对事物的想象之中，而是在元素的彼此作用之中……

当你聆听音乐时（非标题音乐[42]），你的感受难道因为缺乏画面描述而弱化了吗？你在听巴赫的器乐赋格曲时可能会想到任何事物：一条小溪，一棵树，一台缝纫机，你的伴侣……但音乐里没有任何元素令你想到这些具体的画面。（我觉得，没有才更好。）

为什么读小说时却不一样了呢？因为其中唤出了某些细节和具体的画面吗？这种具体会改变一些东西，但我觉得这只是表面现象。

* * *

我们阅读时究竟有没有想象任何画面？当然，我们总会作一点想象的……并非所有阅读都是纯粹抽象，或是理论概念的相互作用。我们脑中构想的某些内容似乎很有画面感。

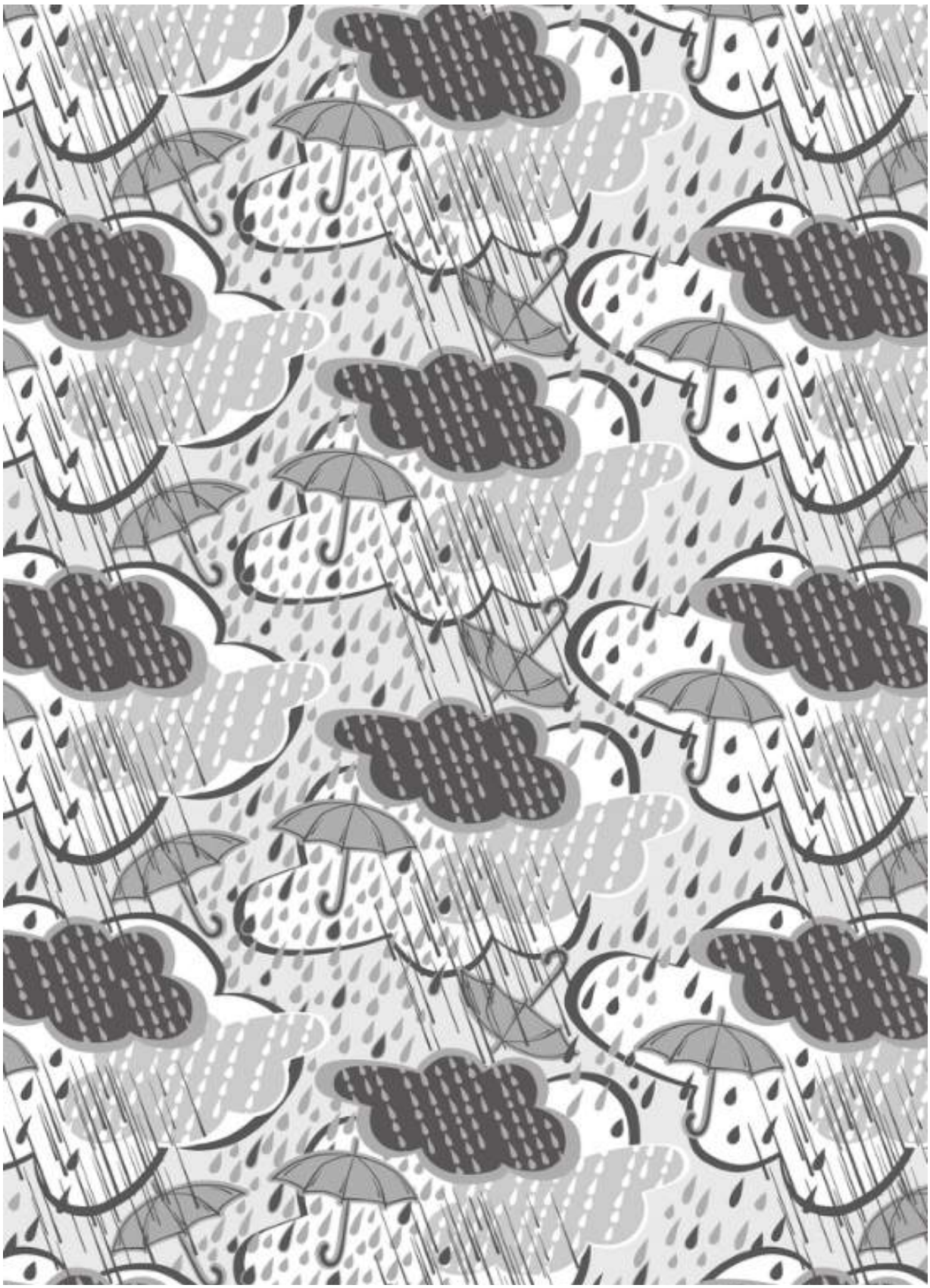
做一下这个试验：

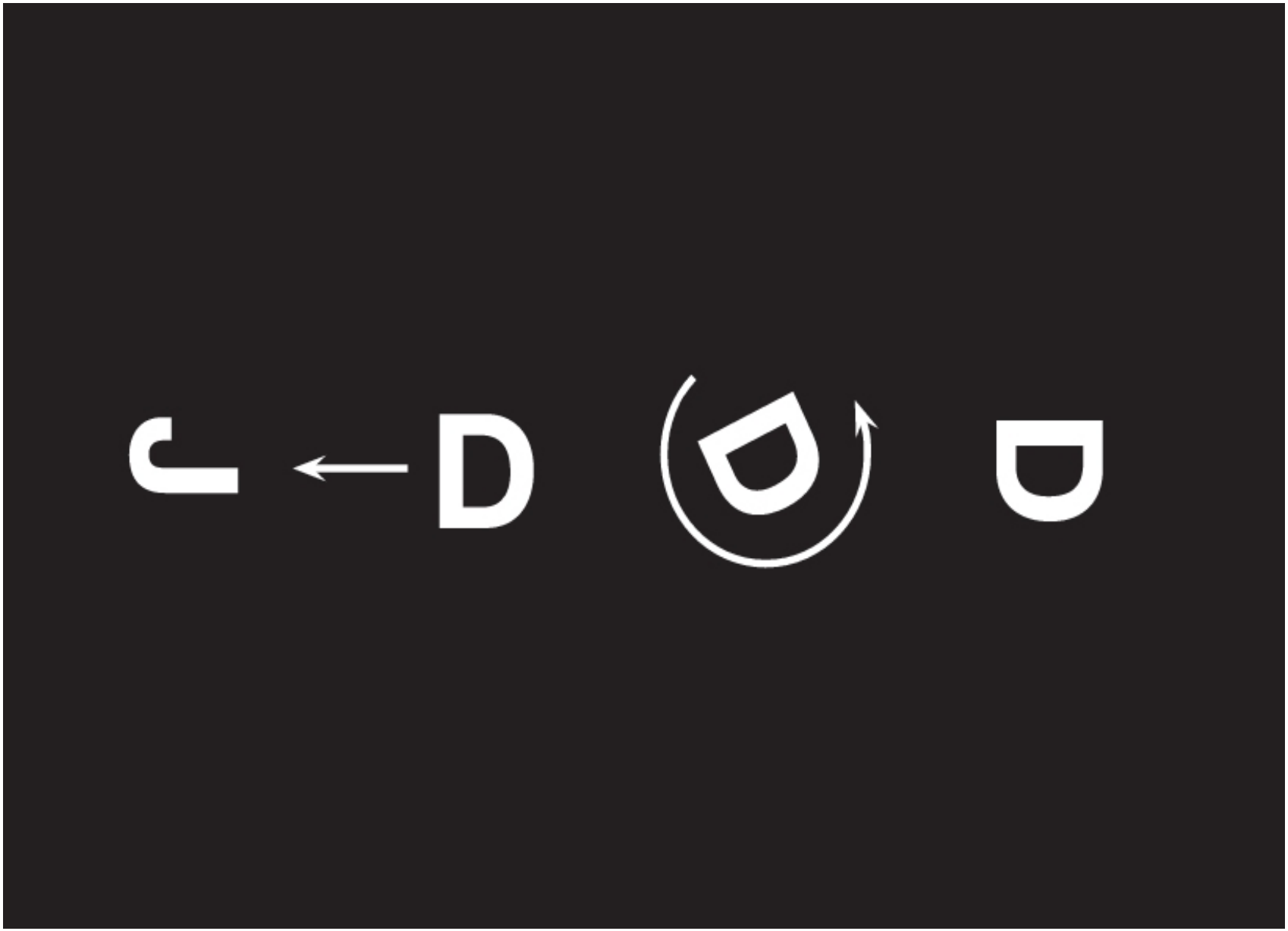
1. 想着大写字母D。

2. 然后想象它逆时针旋转九十度。

3. 接着在你的脑子里将它放在大写字母J的顶上。

现在……
在你的
脑海中
是什么
天气?

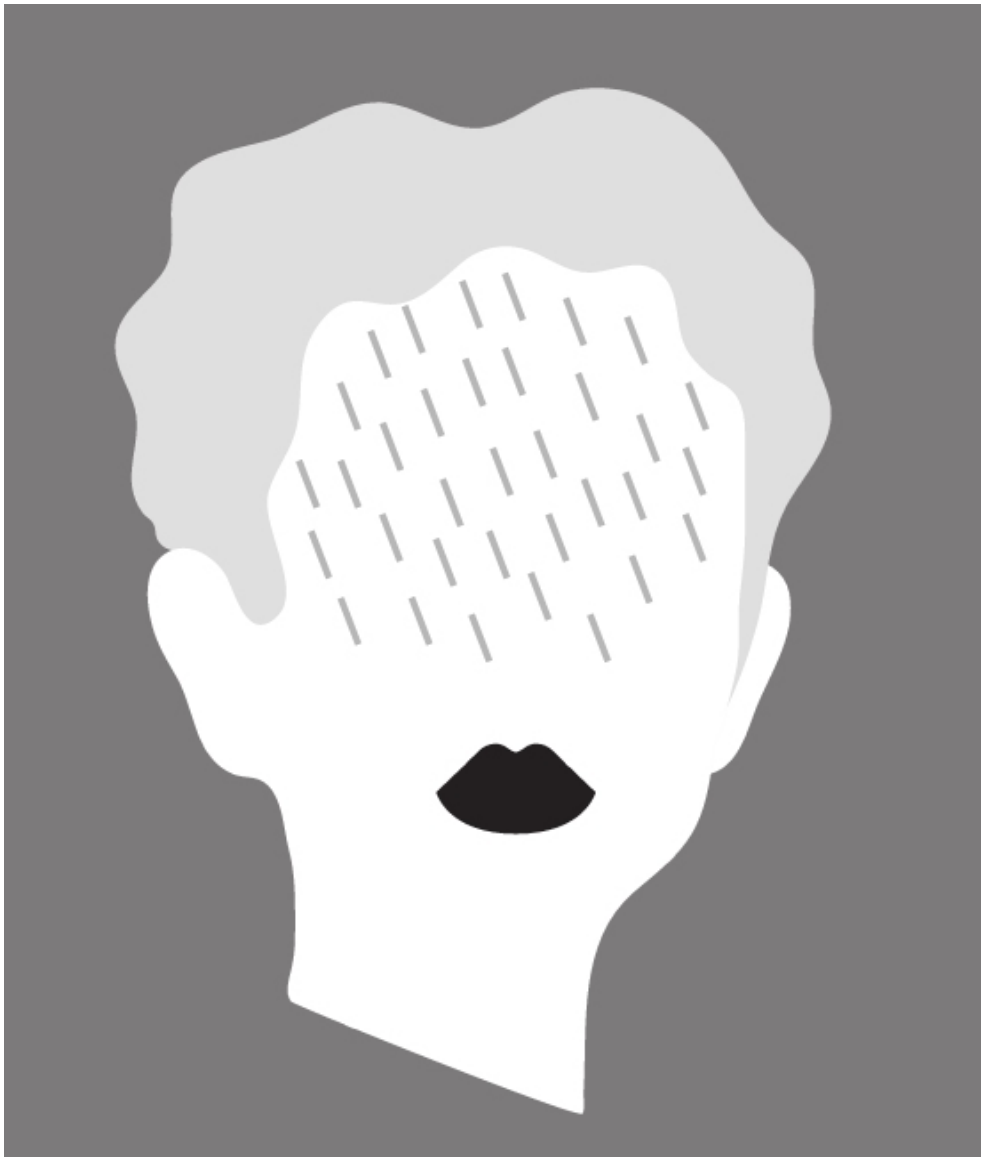




（我们想到了“雨天”，因为我们能够构建并处理心理图像——而刚才我们也演示了我们的确能够做到。）

（我们可以在脑中作画。）

当然，我们所作的图画是由两个符号或者说字形组成的。而要看见一把真实的雨伞的画面则要难得多……



我们读有所见时，见到的其实是被提示应当看见的东西。

不过……

约翰·洛克说过：“每个人都有一项不可侵犯的自由权利，那就是让文字表达自己喜好的观念，因而无人有权力让别人脑中产生与自己相同的观念……”[43]

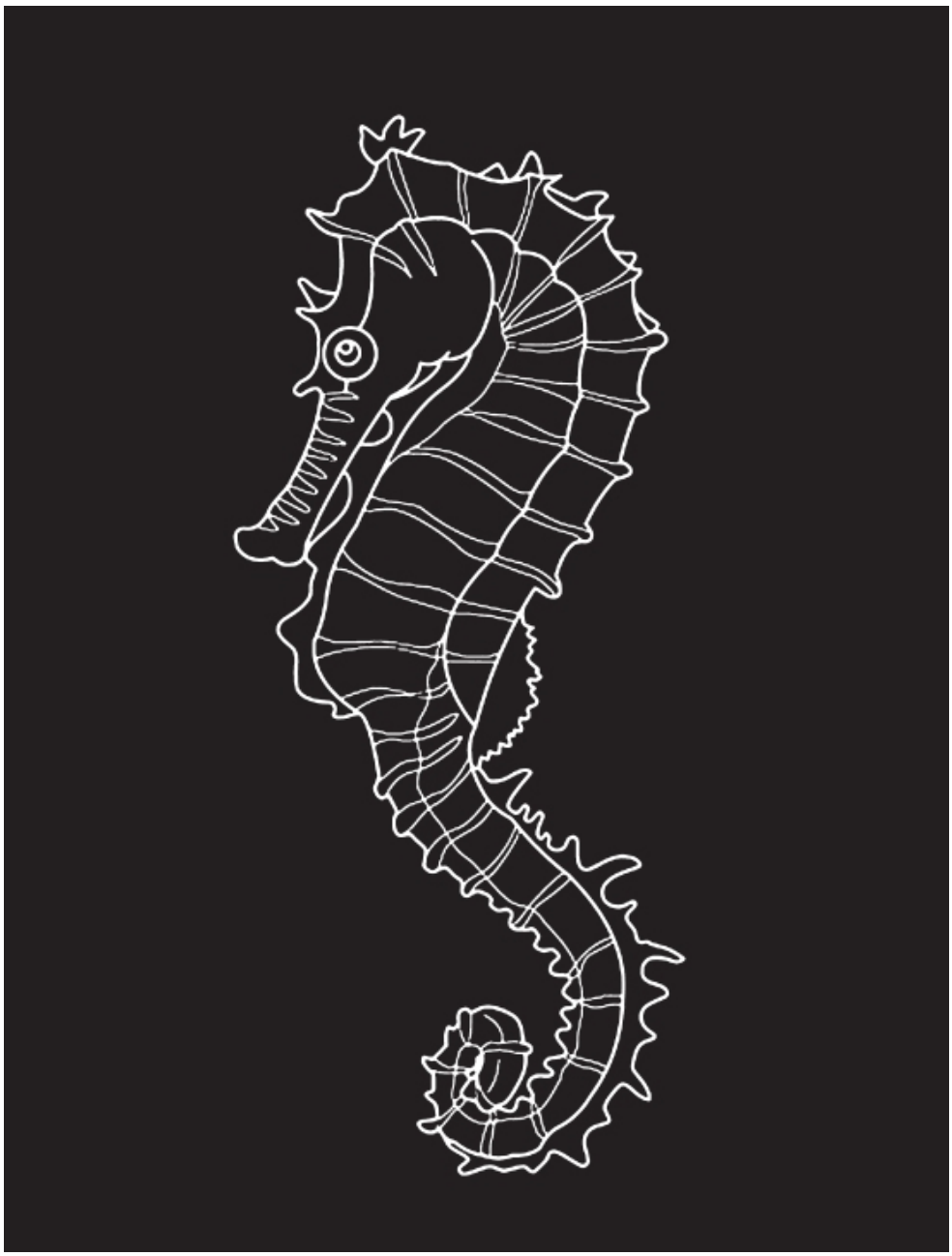
然而……

这并不完全正确，对吗？

事实上，我可以侵犯你的这项权利，并强制某个画面呈现在你面前——作家就是这么做的——就像托尔斯泰描述安娜和她“浓密的头发”那样。

如果我说出这个词：

你能看见它吗？或者能想象看见它了吗？哪怕只是一会儿？



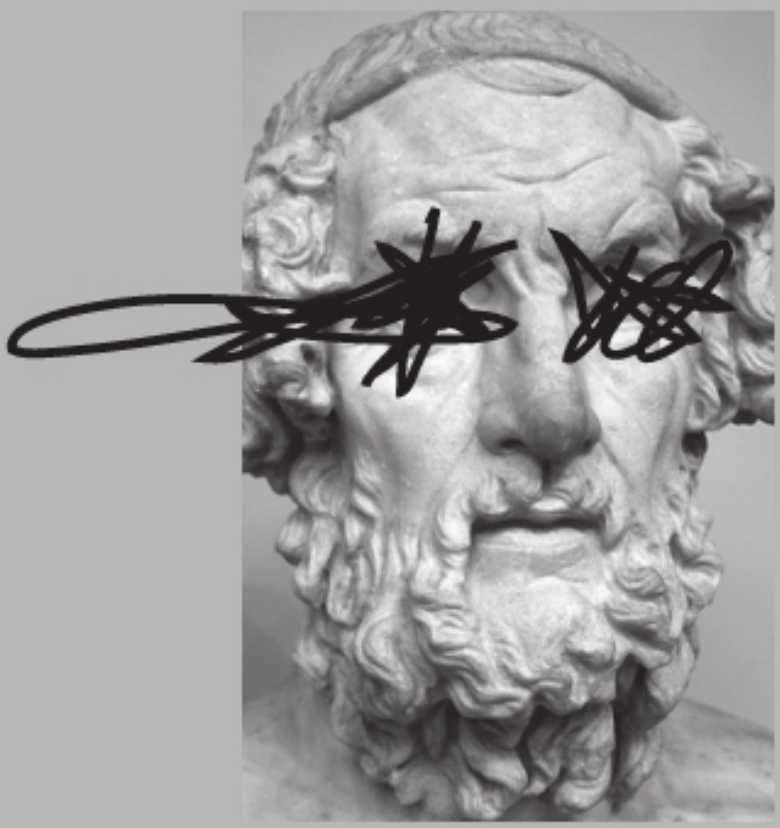
每一只想象中的海马都是不同的，各有各的模样。

但每一只想象出的海马都会有一系列共同特征，它们具有家族相似性（维特根斯坦的说法）……

对于我们想象中的安娜·卡列尼娜们或者包法利夫人们（或者以实玛利们），也许是同样的道理。她们彼此都不相同，但互有关联。

（如果把我们想象出的安娜平均一下，最终能够看到托尔斯泰的安娜吗？我认为这行不通。）

眼睛，视像和媒介



约翰·弥尔顿失明了，诗人荷马据传也是盲人，希腊神话中的先知泰瑞西斯也看不见。尽管想象和洞察力（in-sight）[44]与视像有所区别，我们还是认可将想象比喻成转向内心的行为。想象不存在于非心智的世界。*

* 贝多芬亦然：他听不见。

我们进一步揣测认为，外向的视觉只会阻碍内向的视觉（荷马和泰瑞西斯的洞见反胜于常人）。

夏洛蒂·勃朗特写道：“现在我感到仿佛在蒙着眼走路——这本书似乎给了我双眼……”[45]

想象力，可以说是一只“心灵之眼”。

不过我的一位朋友表示，这意味着脑海中的内容是显而易见的——仿佛思想是一个个微小的物件一样。但是我们却看不见“意义”，这与我们看见马、看见苹果或看见你在阅读的这一页书的方式是不同的。

威廉·华兹华斯回忆了他和妹妹多萝西怎样在湖边看见了一片黄色水仙花丛（这是出了名的）。

之后这些花朵（屡次）这样出现在他面前：

此后每当我倚榻而卧

茫然空虚，心神忧郁

它们便在心灵之眼中闪烁

那是对我孤独的赐福[46]……

我还是孩子的时候，父亲就鼓励我背诵这首诗，自此我就经常想到它——想到它呈现知觉对象的方式，想到这些对象的后象，想到它们转变成记忆，继而成为艺术。

华兹华斯的水仙花是记忆中的，而非想象中的。那些有着金黄色泽和婀娜身姿的花朵，起初是以感官信息的形式呈现给诗人的。他（应该是）被动地接受了它们。直到后来这些花朵才成为他沉思的饲草、他活跃的想象力的素材。

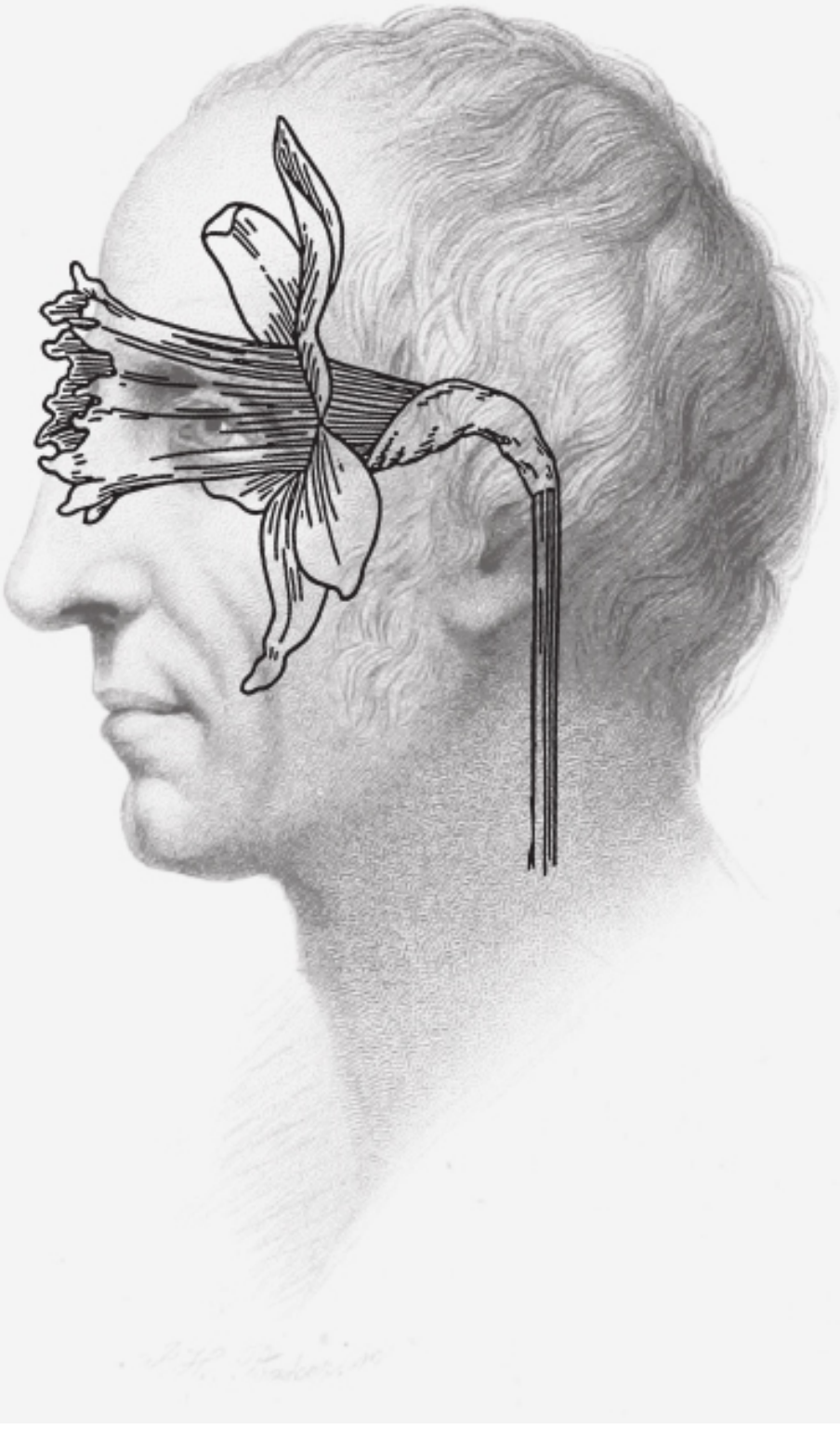
此时华兹华斯已经内化了这些花朵。但记忆的原材料，如诗中所指，是那些真实的水仙花。

（就是华兹华斯看到的那些花。）

我们没有看见过华兹华斯的“随风摇曳、舞姿翩翩”的水仙花。我们也许见过别的水仙花——但没有见过他的。因此我们必须想象它们，通过诗人的文字——他的模拟——来刺激我们的想象。

但是：注意诗的最后一节，它恰好描述了我们读华兹华斯诗句时的想象活动——花朵朦朦胧胧的金黄色在我们自己的“心灵之眼”中“闪烁”。

* * *



小说（或故事）含蓄地表明了对世界的不同哲学看法。它们会假定或提出一套本体论、认识论、形而上学……有些虚构类作品假定世界的本质即其面目，而其他作品则取笑现有的思维，对它忧心忡忡。但读者是通过一本小说的现象论，也就是一部虚构作品处理知觉（例如视觉）的方式，从而发觉作者真正的哲学理念的。

* * *

如果有一部非戏剧性的文学作品，为我们呈现的是对世界的视觉概念，这样一部全然是表象的文学作品会是怎样的？

……我们不再以一位神父、医生或是上帝本身的视角来看待世界（此乃古典主义小说家的重要本质），而是以一个在城市中漫步的人的视角，除了面前的景致之外，他的眼界中别无他物；除了用他自己的双眼，再无其他能力。

（这是罗兰·巴特对阿兰·罗伯·格里耶作品的描述。[47]）

在罗伯·格里耶的作品中，对象的寓意被剪除了，它们不是符号，也不是联想链条上的中途小站。它们没有任何意指，也并非空无所指。

对于罗伯·格里耶来说，它们只是纯粹的存在。

这四分之一的番茄完美无瑕，是用机器完全对称地切下来的。四周的果肉紧密匀称，颜色像化学试剂那样鲜红，肥厚而均匀地夹在发亮的果皮和子房之间。子房里黄色的成熟种子间距分明，被一层绿色透明的胶质种子包裹住，沿着中央鼓起的胎座排列。胎座略有微粒状纹理，呈浅粉红色，从一端——朝着子房内部——伸出一束白色的脉络，其中一条向种子延伸——但并不明晰。在顶部有个几乎无法察觉的状况：果皮的一角剥离了果肉几毫米而微微翘起。

我曾体验过不带任何喻义地看待世界。我突然之间有了一种思维状态，能意识到自己所处的地形位置，对几何学的认知重新敏锐起来。顿时，整个世界似乎成了一个纯粹的视觉现象——简化到光和光矢量——我则成了照相机，而不是摄影师。年代被搁置一边，构成世

界的碎片不再顺从于我的心理和自我意识，而是惊人地直接呈现出来。这种存在状态并非冷漠或不自然，而是一种前意识的奇异状态。

这种状态和这类小说会不会驱使我们运用想象力去看到更多或是看得更清楚？（比如，相比于夏娃的苹果，我们是否会将罗伯·格里耶的番茄看得更仔细，细节更丰富？）

于我而言，并非如此。

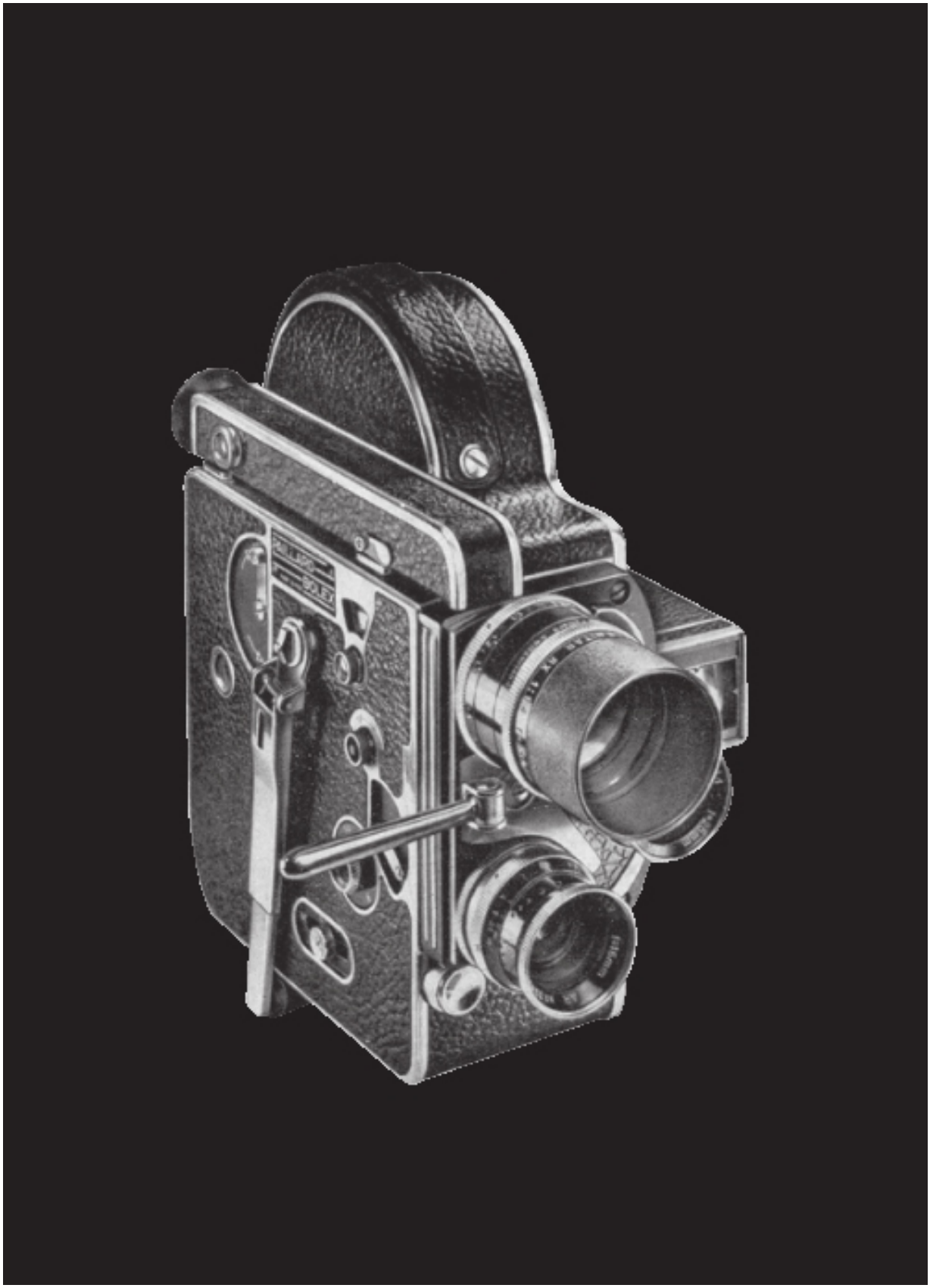
* * *

当我们想象书中的某些内容时，我们身处何地？（所谓的）照相机在哪里？

观察的角度是否完全取决于叙述人称？例如，一个故事如果用第一人称叙述——尤其是用现在时态来叙述——那么我们读者就会自然而然地“从双眼中”看见叙事者的行为。（“我的意识就像是他人的意识那样运作，”乔治·布莱在他的《阅读的现象学》中写道，“我一边阅读，一边心里默念出‘我’这个字……但不是指我自己。”[48]）用第二人称叙述时（即直接用“你”来称呼），甚至用第一、第二人称复数叙述时（“我们”或“你们”），也有类似的情况。

而在第三人称叙述中，或者是第一人称用过去时态叙述时（就像一位朋友在回忆一个故事），我们便会自然地“俯视”或“旁观”他的行为。我们的观察点与叙事者一样，处于“上帝视角”。*或许在这种情况下，我们会从一台“照相机”跳到另一台“照相机”，用特写镜头捕捉反应，再拉回来看到更广的“镜头”，拍摄到人山人海和天际线：就像把移动摄影车向后拉……哪怕这里使用了无所不知的叙述模式，我们仍然时不时地会掉进第一人称的状态（如同神灵下凡显出人形一样），并且从某个人物的眼中观察外界。

* 游戏设计中就用到了这一概念。



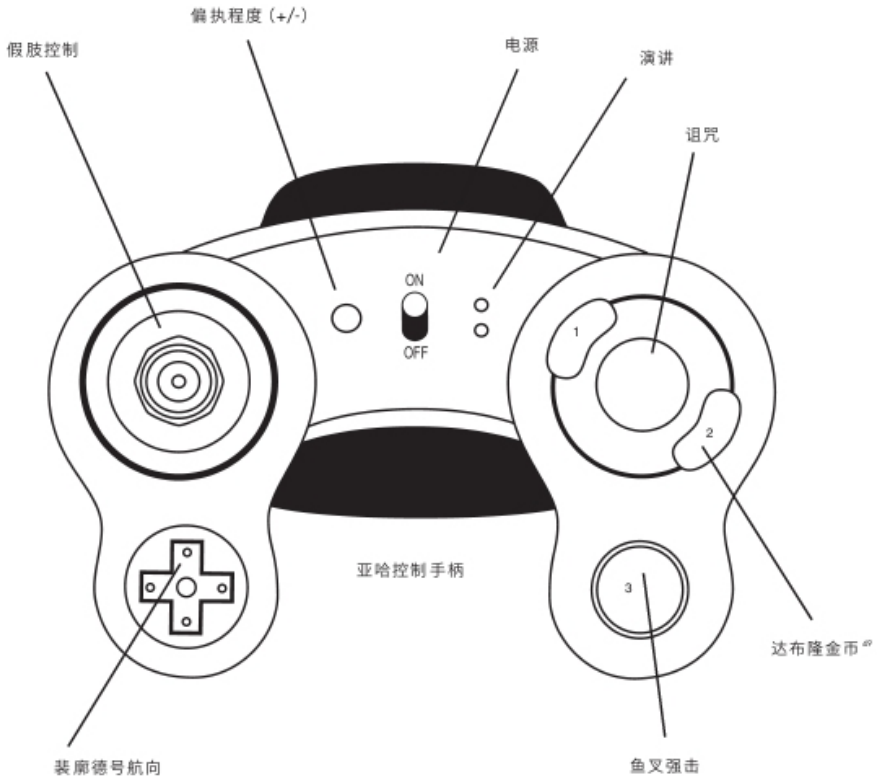
不过当然，我们说的这些仍然是关于观赏戏剧和电影的，而不是阅读书籍。我们看到的并没有这么多，作者对叙事人称的选择也并不会改变视觉上的效果。（叙事方式改变的是意义而不是角度，它并没有改变我们看的方式……）

以实玛利直接称呼了我*（“叫我以实玛利吧”），尽管我有时站在他的一边，有时我却会像一只海鸥那样俯视他在新贝德福德的大街上闲逛。或者我又会从以实玛利的眼中第一次惊异地看见他的室友魁魁格。也就是说：我们对叙事者的观察点是捉摸不定、不受限制的，就像作者用想象力创造这些叙述时一样。我们的想象力可以随心所欲地漫游。

* 或者说他称呼的是广义上的“我”，即读者。

我们越是频繁地接触电影、电视和电子游戏，这类媒介就越能感染我们的读者视角。我们开始为自己所阅读的内容编制电影和电子游戏。

（说到这种感染力的漫延，我发现电子游戏在这方面尤具潜力，因为它和阅读一样，都使参与者有了能动性……）



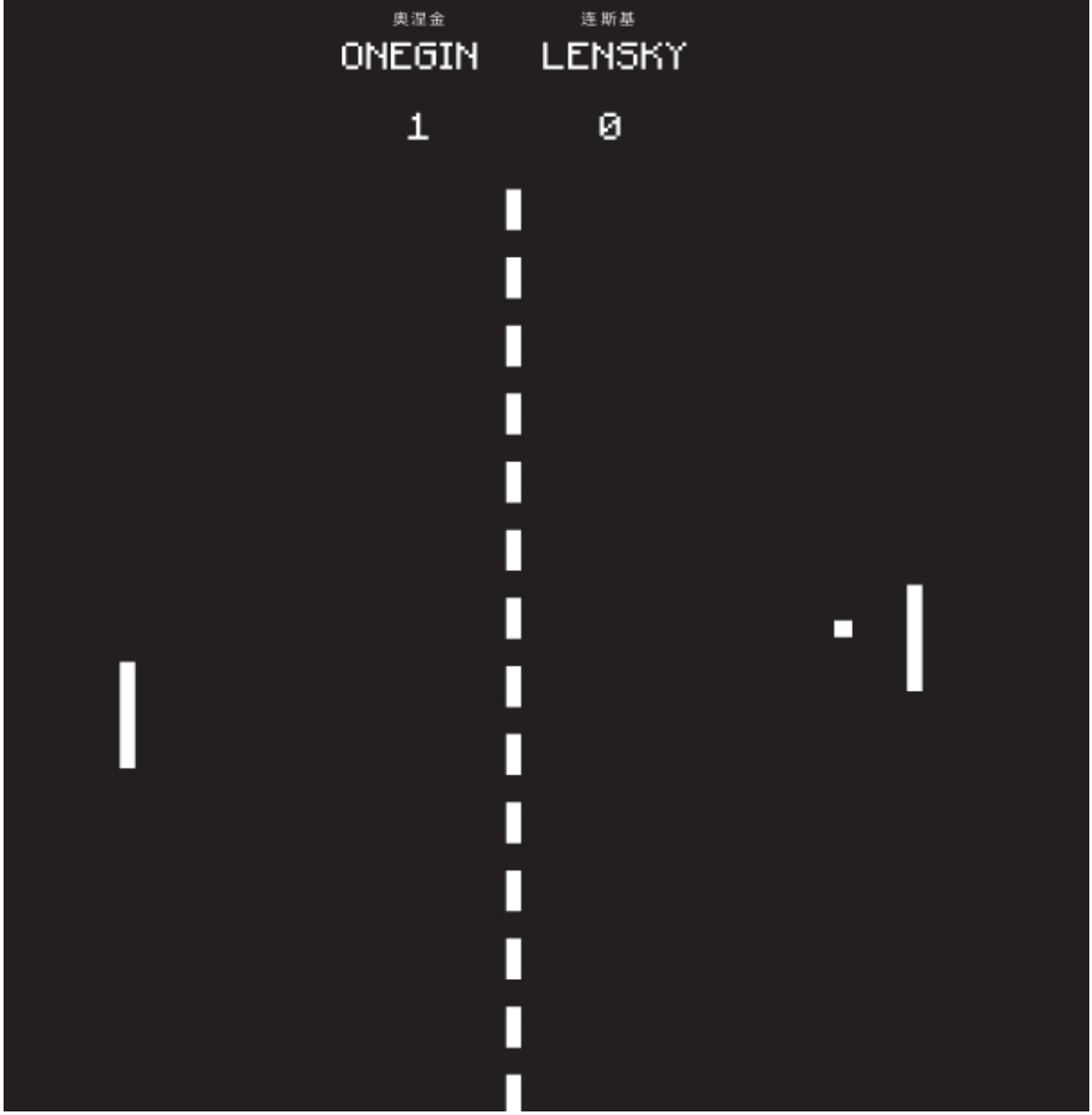
[49]

第一人称
主人公视角

奥涅金	连斯基 "
ONEGIN	LENSKY
1	0

[50]

第三人称
“上帝之眼”视角



在散文的写作中不存在“特写”这回事。叙述过程中可能会引出细节，但效果与照相机镜头的推进放大是不同的。当一本书中写到了一处细节（比如说奥布朗斯基公爵的拖鞋），观察者并没有凑近看的感觉，甚至感受不到自己立足点有何变化。在小说里，这些事物不处于空间层面，而是语义层面。照相机放大画面时，镜头和物体之间的关系改变了，因而我们（作为观众）与物体的关系也改变了。在小说中则不然。就像卡尔维诺说的:“语言和图像之间的

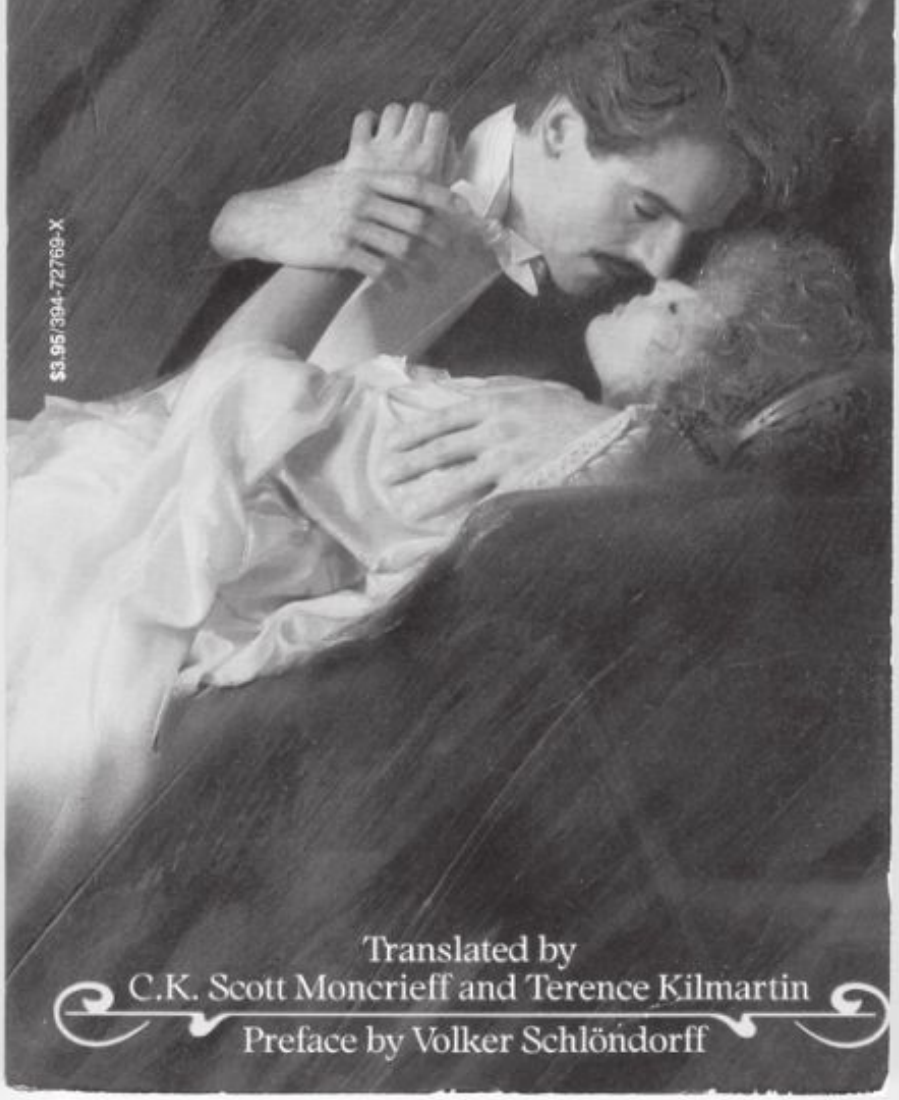
距离始终是一样的。”*

* 卡尔维诺写于法国《电影手册》杂志 1996 年 10 月刊。

1.48
0.45
8 3.2
这就提出了一个有意思的问题：且不谈想象事物的困难，我们能否构想出放置事物的媒介或一套维度，并且事物（以及我们读者自己）可以通过想象在其中移动？我们会想象出空间吗？有“放大”就意味着动作是有环境的——不单单是我们审视下的物件变大了，先前的场景及其内容也应当消失……
3 5 1
100
30
20
8 7 7
3.5-6.3/18-250
ft
m

MARCEL PROUST

SWANN IN LOVE



$3.95/394-72769-X

Translated by
C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin

Preface by Volker Schlöndorff

当一部虚构作品搬上了荧幕，电影会强有力地抑制读者自己对文本的想象……但除此之外我们还能认识到什么？

观看由书改编的电影，是探索我们阅读想象力的绝佳事例，所体验到的对比颇具启示意义。（类似地，神经学家通过研究大脑功能紊乱而了解大脑功能。）

当我阅读一本小说或故事时，情节内容——地点、人物、事物等——是隐退的，取而代之的是意义。比方说，一个花盆的视像，会被我作为读者对这个花盆的意义及重要性的估量所替代。

我们无时无刻不在文本中考量这些意义，而我们在阅读时所“看见”的大多就是这样的“意义”。一旦书被改编成电影，就改变了一切……

罗伯·格里耶如此描述这种转变：

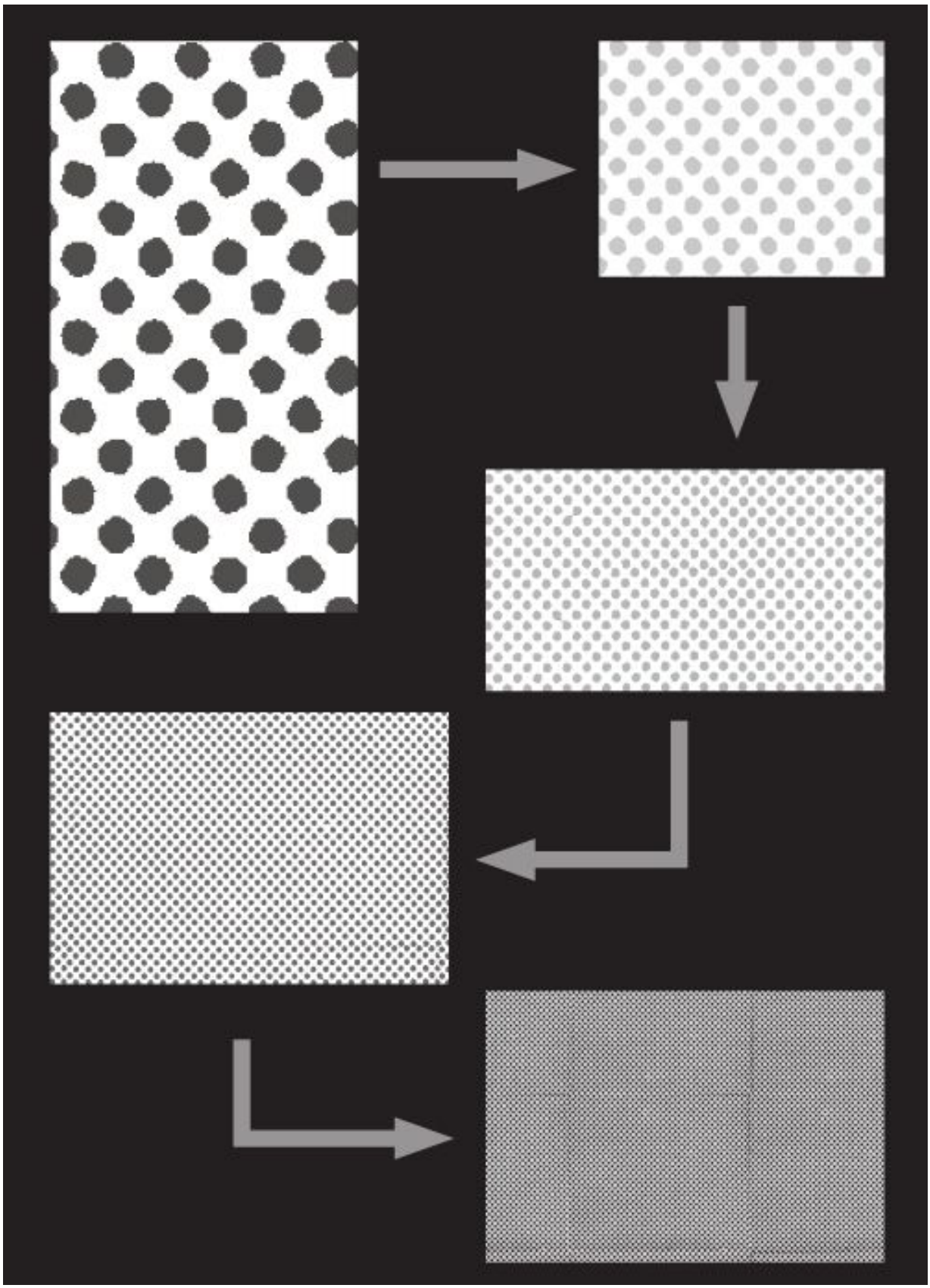
……空椅子仅代表着缺席和等待，放在肩膀上的手仅代表着友好，窗户上的栅栏仅代表着无法离开……可是在电影院里，人们看见了椅子，看见了手的动作，看见了栅栏的形状。它们所指的意义依旧显而易见，但无法再独占我们的注意力，而是成了附加的、甚至多余的东西，因为真正影响我们、停留在我们记忆之中、成为关键因素而无法弱化成模糊的头脑概念的，是那些手势本身，是那些物体、动作、轮廓，而画面突然（在不经意间）还原了它们的真实。*

* 出自罗伯·格里耶重要的论集《为了一种新小说》。

“Flowerpot”

“花盆”

Daffodil
(Narcissus)
水仙花
（那耳喀索斯）



比起电影，小说是否更像是卡通或漫画书？

卡通动画片中有许多让作家受教的地方，至少能教人怎样用寥寥数笔定义人物和物体。*

* 伊塔洛·卡尔维诺《文学的作用》。

一般而言，小说人物不仅用“寥寥数笔”创作而成，还像漫画人物一样，在方格中——即场景中——活动，尽管没有被实体的方框围住，它们的轮廓却通过语言描绘了出来。这些场景| 方格随后由读者串联起来，他们把这些段落合成了一整篇说得通的故事。

（画格之间的空白是连环漫画的关键特征之一。这些空隙不断提醒着我们漫画家省略了的内容，同时又让我们注意到创作者构思取景的能力。在小说中，画格以及画格间的空隙则不那么明显。）

DAYS PASS AND INTO THE WINTRY WINDS SAILS THE PEQUOD. BUT STILL NO SIGN OF THE MYSTERIOUS Captain AHAB
SUDDENLY ONE DAY....
QUICK, QUEEQUEG... LOOK!
CAPTAIN AHAB!
OLD THUNDER, HIMSELF!
AFTER A FEW MINUTES, STUBB, IN PASSING, DISTURBS THE CAPTAIN ...
WHY DO YOU DISTURB ME, STUBB! DOWN...DOWN TO YOUR KENNEL!
YOU CAN'T CALL ME A DOG, AND GET AWAY WITH IT!
THEN I'LL CALL YOU A MULE AND A PIG, TEN TIMES OVER!
NOW GET!

EASY, STUBB THE MAN MUST BE MAD!
MAYBE IT'S HIS WOODEN LEG THAT'S EATING HIM ... SOMETHING'S BITING HIM DEEP!
MATE! MATE! GET ALL THE MEN AFT!
AYE, AYE, SIR!
I WONDER WHAT'S UP.
ALL MEN AFT!
MEN, DO YE SEE THIS. 'TIS A SPANISH GOLDPIECE. I'LL GIVE IT TO THE FIRST WHO DISCOVERS A WHITE WHALE IN THESE BLOODY WATERS!
A WHITE WHALE? YOU DON'T MEAN MOBY DICK?
AYE, MOBY DICK, ACCURSED WHITE WHALE! 'TWAS MOBY DICK THAT BROUGHT ME TO THIS STUMP. 'TWAS HE THAT SLIT MY OWN LEG FROM ME! I CARE NOT FOR OTHER WHALES... ONLY FOR ONE... AND HE MUST BE DOOMED!
ARE YE WITH ME TO THE VERY DEATH?
AYE! AYE! AYE!
HE IS SURELY INSANE!
MOBY DICK'S A KILLER!

knew he was gor
rope's final end f
an oarsman, and
For an instant, t

'The ship? Great
dim, bewildering
as in the gaseous I
of water; while fix
once lofty perches,
sinking look-outs c
the lone boat itself
every lance-pole, ar
and round in one v
out of sight.

But as the last

作者可能会让我们注意到文本的局限性——文本无法允许读者同时观看多个动作、角色等。

例如，在《白鲸记》的尾声，以实玛利告诉我们：

……我漂荡在接下来的场景外的边缘，把事情全看了个清楚……

（注意，这里的“边缘”就变得像漫画格子之间的空隙了。）

* * *

记忆与幻想

我们的许多阅读想象包含了视觉上的自由联想。我们的许多阅读想象并未受到作者文本的束缚。

（我们阅读时会做白日梦。）

一本小说令我们动用阐释的技巧，也令我们神思漫游。

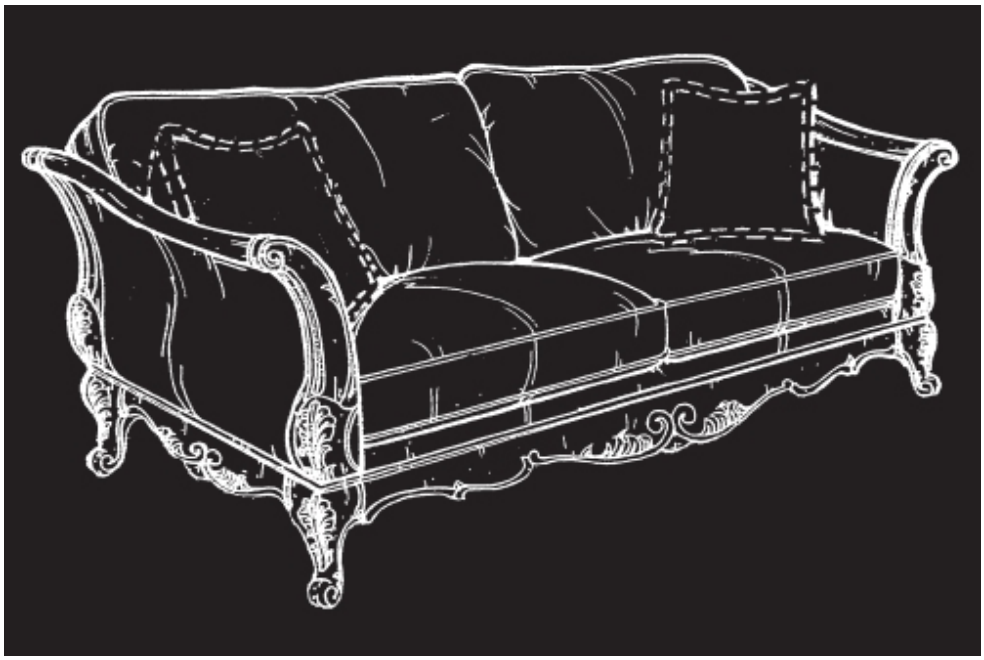
. . . It seemed as if he were flying . . . [illegible]

ything was vanishing from his sight . . . Inadvertently moving his l, he suddenly felt the twenty-kopeck piece clutched in his fist. He ied his hand, stared at the coin, swung, and threw it into the water; he turned and went home. It seemed to him that at that moment ad cut himself off, as with scissors, from everyone and everything. e reached home only towards evening, which meant he had been ting for about six hours. Of where and how he came back, he embered nothing. He undressed and, shivering all over like a spent e, lay down on the sofa, pulled the greatcoat over him, and imme-ely sank into oblivion . . .

the dark of evening he was jolted back to consciousness by ble shouting. God, what shouting it was! Never before had he seen eard such unnatural noises, such howling, screaming, snarling, s, blows, and curses. He could never even have imagined such tliness, such frenzy. In horror, he raised himself and sat up on his tormented, and with his heart sinking every moment. But the ting, screaming, and swearing grew worse and worse. And then, is great amazement, he suddenly made out his landlady's voice. She howling, shrieking, and wailing, hurrying, rushing, skipping over ds, so that it was even impossible to make anything out, pleading something—not to be beaten anymore, of course, because she was g mercilessly beaten on the stairs. The voice of her assailant be-e so terrible in its spite and rage that it was no more than a rasp, her assailant was also saying something, also rapidly, indistinctly, rying and spluttering. Suddenly Raskolnikov began shaking like a he recognized the voice; it was the voice of Ilya Petrovich. Ilya rovich was here, beating the landlady! He was kicking her, pound-her head against the steps—that was clear, one could tell from the nds, the screaming, the thuds! What was happening? Had the ld turned upside down, or what? A crowd could be heard gather-on all the floors, all down the stairs; voices, exclamations could be

rd, people coming up, knocking, slamming doors, running. "But

阅读想象中的联想是较为松散的——但它不是随机产生的。



（我们的阅读想象也许并没有明显的协调一致性，然而它们仍具有意义。）

由此我想到，也许记忆——作为想象的素材，与想象紧密相关——从感觉上说与想象类似；而想象从感觉上也与记忆类似，并且由它构成。

想象构成了记忆；记忆构成了想象。

我又在读狄更斯的书（《我们共同的朋友》），想象着书中的一些事物——一个工业港口：有一条河，有船，有码头，有仓库……

我想象这个场景时所用的素材是从哪里获取的？我搜寻着记忆，想找到一个有着相似的码头的地点。找了很久。

可是接着我想起了儿时和家人的一次旅行，到过一条河、一个码头——那个码头和我刚才想象的一模一样。

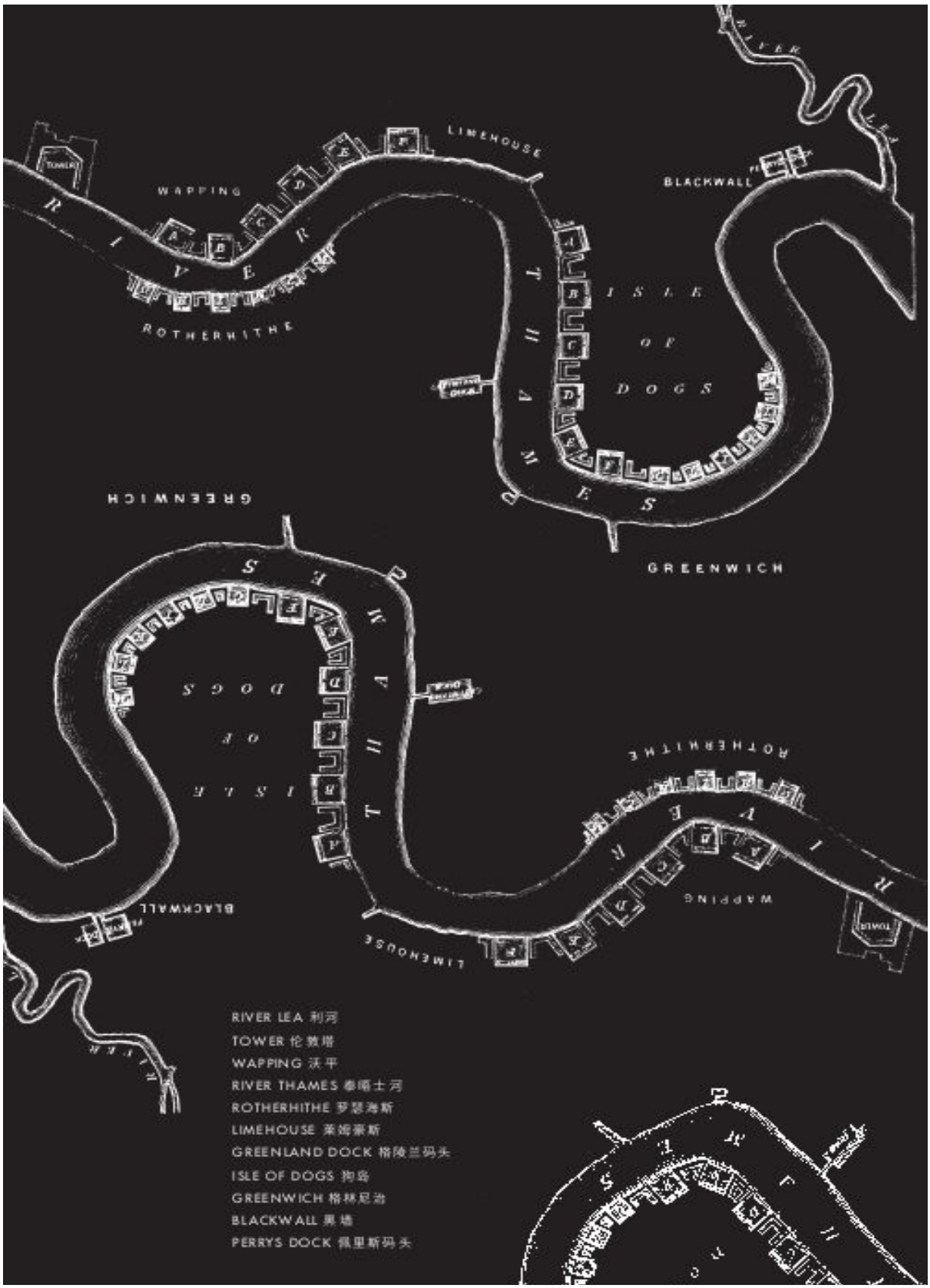
后来我意识到，有一次当一位新朋友向我描述他在西班牙的家时，提到那里有个“码头”，而我想到的也是同一个码头——我儿时

旅途中看见的这个码头，我在想象自己读的小说时“使用过”的码头。

（我有多少次使用了这个码头？）

想象小说中的事件和设计，不经意间就让我们向自己的往昔投出一瞥。

（我们也许会像搜寻我们的梦境一样地去搜寻我们的想象，寻找遗失经历的蛛丝马迹和残存碎片。）


LIMEHOUSE
WAPPING
RIVER THAMES
ROTHERHITHE
BLACKWALL
ISLE OF DOGS
GREENWICH
RIVER LEA 利河
TOWER 伦敦塔
WAPPING 沃平
RIVER THAMES 泰晤士河
ROTHERHITHE 罗瑟海斯
LIMEHOUSE 莱姆豪斯
GREENLAND DOCK 格陵兰码头
ISLE OF DOGS 狗岛
GREENWICH 格林尼治
BLACKWALL 黑墙
PERRYS DOCK 佩里斯码头

文字的效力并非缘于它们本身承载的意义，而是缘于它们具有潜在的力量，能够释放读者往日积累的经验。文字“包含”了意义，但更重要的是，它挖掘了潜在的意义……

* * *

河流这个词，包含了所有的河流，如百川到海似的汇入这个词中。不仅如此，更重要的是它包含了我的所有的河流：我能想起的每一条我看见的、游过的、捉过鱼的、聆听过的、听说过的、直接感受到的或是以其他间接方式受过其影响的河流。这些“河流”是互相嵌合的潺潺细流，无穷无尽地为小说供给激发想象的力量。我读到河流这个词，不管有无上下文，都会从它的表面向下深入挖掘。（我是个小孩子，在烂泥潭里艰难地走着，脚陷在泥里被河底割伤了；或者那是我窗外的那条灰蒙蒙的河流，在我右边，公园树林的另一头——这会儿抹上了一层冰；或者——这简直是我少年记忆中地震级别的情色画面了——那是春日里，在一个异国城市，一个女孩站在河堤上，一阵旋流掀起她的裙裾……）

这就是一个词的主宰性的力量，充溢着各种相关的联想。如此想来，我们从作者那里需要的少之又少。

（我们已然被河水注满，只欠作者在这心湖上轻轻一击。）

通感

……这只滑滑溜溜、弯弯曲曲的巨型动物，不停欢笑着奔跑追逐，一会儿咯咯笑着抓住什么东西，一会儿又哈哈笑着扔掉，扑向新的玩伴，它们一开始甩开了它，结果还是被它逮住。它全身奔腾颤动个不停——晶莹剔透，闪闪发光，泡沫翻腾，漱漱作响地打着滚儿，喋喋不休地吐着泡泡。

——肯尼思·格雷厄姆《柳林风声》[51]

上面这段文字并没有强烈地唤起我们对一条河流的视觉想象，*却唤起了我们的一种感受：在一条河边十分欢乐的感受。（我们大概都记得这种感受。）

* 我们常把阅读时沉浸其中、顺势漂流的状态比喻成在水上漂浮：我们仿佛坐在一艘无桨的船里，被故事带着走。这个比喻体现了一种被动性，这与我们阅读时头脑耗费的工夫是相悖的。有时我们必须逆着水流用力划，或是小心绕过凸出的礁石。哪怕我们只是沿着岸边行驶，领着我们的那艘船其实是——我们自己的头脑。

我们在阅读时体验到的多数感受是两种知觉的交叠，或是一种对另一种的取代——一种通感现象。我们看到了一个声音，听到了一种颜色，嗅到了一个情景，诸如此类。我前面写到我在河流里艰难跋涉，陷在烂泥潭里之类的，我的意图是——也许你阅读时感觉得到——让它产生一道旋流，让你的膝盖以下感到一阵寒凉，双脚沉重起来……

下面是伊迪丝·华顿[52]的《欢乐之家》中的一段精彩人物描写：

她迈着轻快的大步与塞尔登并肩走着的时候，他意识到自己与她如此亲近，是种肆意的享受：她娇小的耳朵的造型，她头发向上卷曲的波浪——以前她的头发不曾打理出这样的微微光泽吧？——还有她粘上的浓密而笔直的黑色睫毛。

知道这个人物头发的造型、她睫毛的浓密程度等固然有用，但真正传达给我们的是一种韵律。这种韵律最终表现出了一个年轻男子走在一位年轻女子身边时欣欣然的感受。他越来越愉悦的心情不是通过语义传递的，而是通过声音——你听：

“轻快的大步（long light step）……肆意的享受（luxurious pleasure）……黑色睫毛（black lashes）……”

这段文字押的头韵，分明是在歌唱。

（也就是说，有时我们会混淆所见与所感。）

任何一位诗人都会告诉你，文字的韵律、语体和拟声的效果会在听者和读者（也就是默听者）的脑中营造通感的传递。

从文字中，可以产生音乐。

西风微拂，如曲调轻奏，

小溪潺湲，似节拍畅流；

但若惊涛触岸，怒浪咆哮，

诗文当如洪流，嘶哑狂暴；

埃阿斯举起巨石，奋力掷出，

诗句也艰似分娩，字斟句酌；

不似卡米拉掠过荒野般迅捷如飞，

穿越谷地而不折一枝，跋涉沧海似蜻蜓点水。*

* 出自亚历山大·蒲伯[53]《批评论》（An Essay on Criticism）。

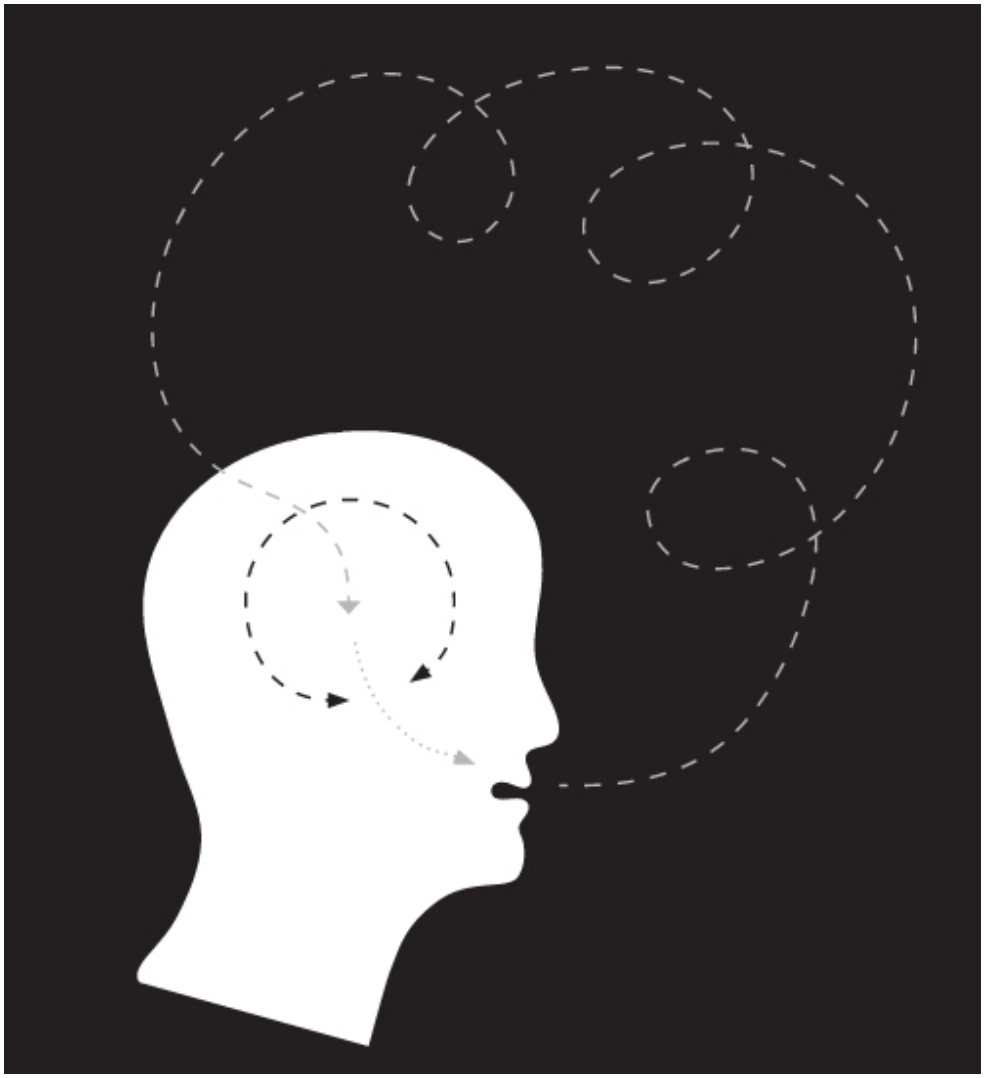
（也是一篇我在学校必背的诗歌。）

于是我们相信，我们能听见书中所言，听得真真切切……

阿隆·科普兰[54]认为我们聆听音乐可分为三个“层次”：感官层次、情感层次以及语义| 乐理层次。对我来说，感官层次最易遗忘、最难回忆。如果我想象着“听到”贝多芬第五交响曲《命运》的开头，我会想起持续不断的下行装饰音，我听不见“tutti”（全奏），

也听不见乐团中每一件独立的乐器。我只听见音符的外形和它们所表述情感的性质。奇怪的是，我却能回忆起歌手的声音，难道是因为我们自己就可以从我们体内制造出声音？

我们能听见人物的声音吗？（这似乎比看见他们的脸要切近一些。）我们在不说话的时候，当然会想象自己能在脑海中“听见”自己的声音。



公元前三千年的阅读……或许就像是听见了楔形文字的声音，也就是通过看到的图形符号幻想出讲话的情景，而不是用视觉方式阅读我们意想中的音节。

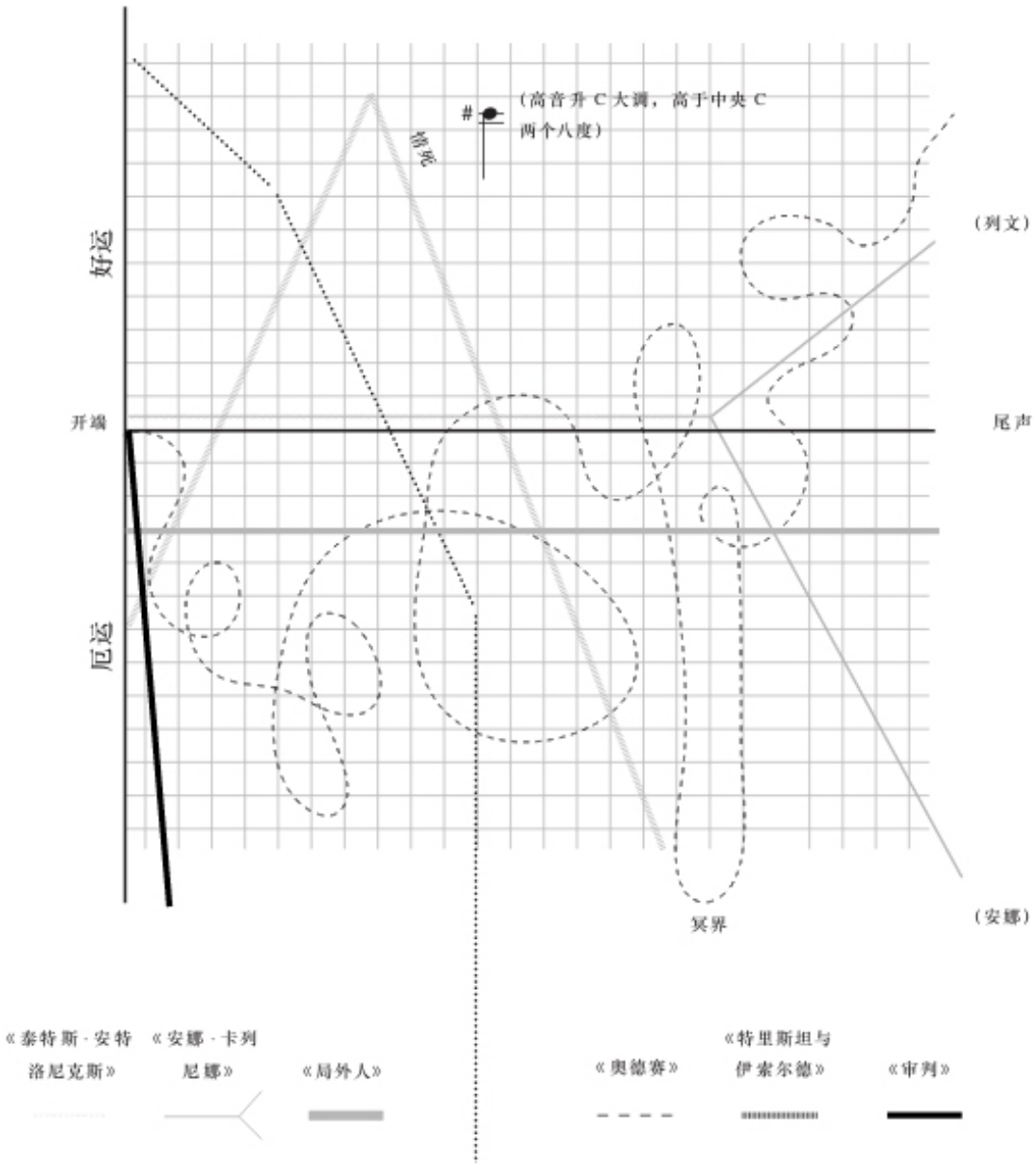
——朱利安·杰恩斯《心智二分状态瓦解后意识的起源》[55]

之前我们读到，普鲁斯特形容阅读时的体验是“辛劳不辍的双眼……”

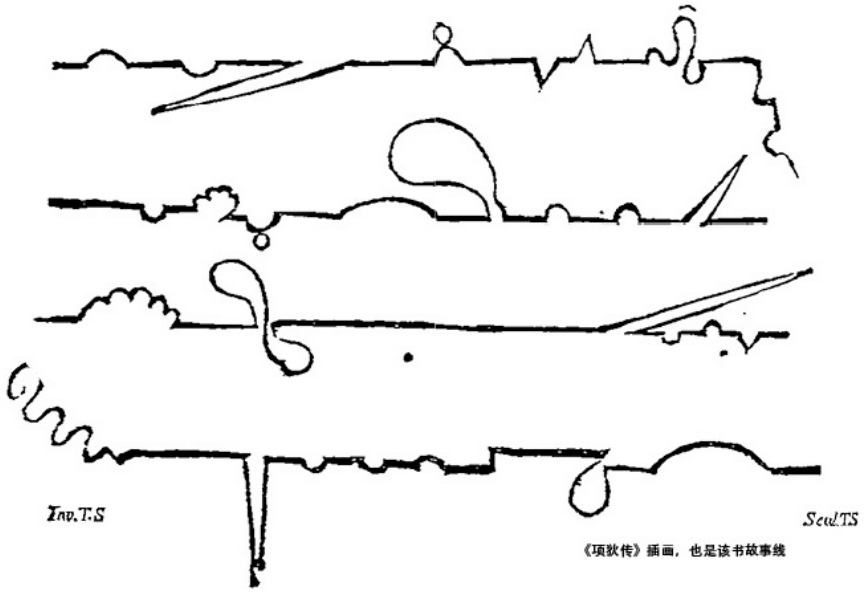
在这句话最后他说道：“……而我的声音，悄无声息地跟随着。”

我们用跨感官的类比来摸索世界——用一种感觉描述另一种感觉——不过大多数的类比都是空间上的（例如未来是在“前”方的，急促振动的音符是“高”亢的，欢乐是“高”兴的，而悲伤是“低”落的）。我们想象故事是有“生命线”的，我们将它的价值、情节的峰谷等模糊不清的概念由此及彼加以整理，就像绘制一幅图表一样。

库尔特·冯内古特在他的演讲《简析故事形态》中就提出了这样一幅信息图，展示了故事情节的基本走势。我自己也画了一幅……


好运
厄运
开端
尾声
（列文）
（安娜）
冥界
#
（高音升 C 大调，高于中央 C
两个八度）
《泰特斯·安特洛尼克斯》
《安娜·卡列尼娜》
《局外人》
《奥德赛》
《特里斯坦与伊索尔德》
《审判》

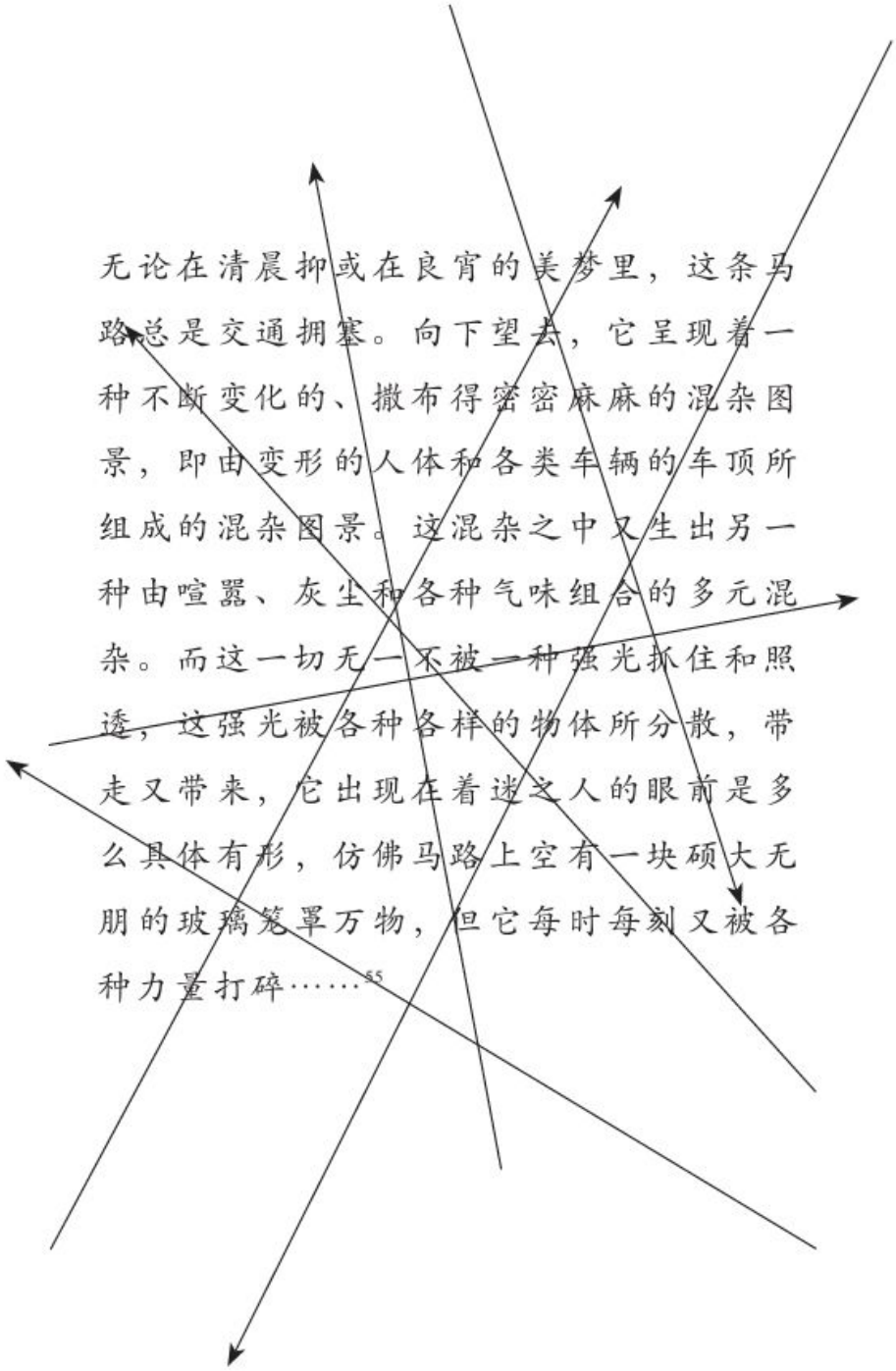
劳伦斯·斯特恩提出这个概念时更早：



《项狄传》插画，也是该书故事线

当我沉浸在书中，我的脑中就开始形成相应的视觉图案……

在《美国》一书中，卡夫卡对纽约城的想象所蕴含的向量：

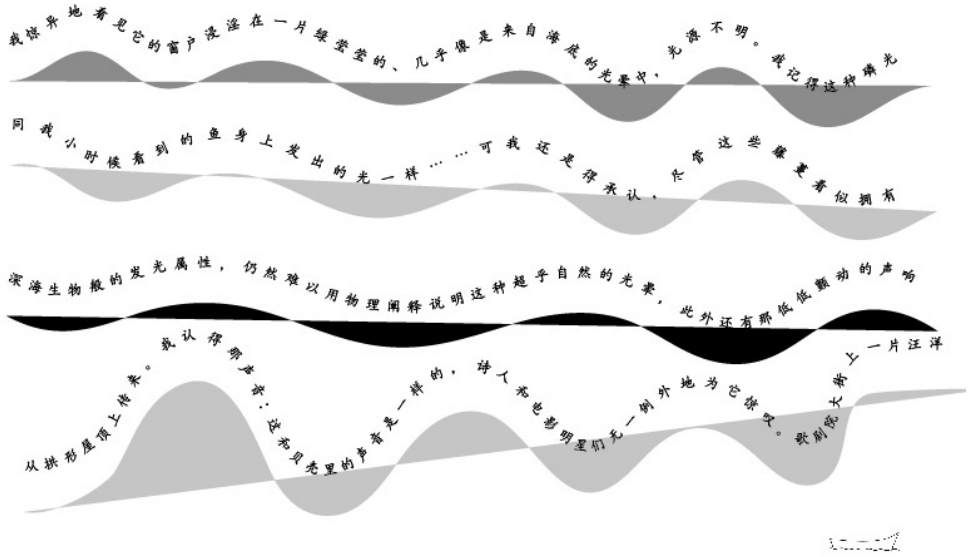

无论在清晨抑或在良宵的美梦里，这条马路总是交通拥塞。向下望去，它呈现着一种不断变化的、撒布得密密麻麻的混杂图景，即由变形的人体和各类车辆的车顶所组成的混杂图景。这混杂之中又生出另一种由喧嚣、灰尘和各种气味组合的多元混杂。而这一切无一不被一种强光抓住和照透，这强光被各种各样的物体所分散，带走又带来，它出现在着迷之人的眼前是多么具体有形，仿佛马路上空有一块硕大无朋的玻璃笼罩万物，但它每时每刻又被各种力量打碎……[55]

或是博尔赫斯的迷宫……

我进过迷宫
举的这些例子是不是夸张；只知道多年它们经常在我的噩梦中出
我已经记不清哪一个特点确有其物，哪一个是噩夜间乱梦的记忆[56]
到处是死路不通的走廊、高可及的窗户、
但是这座清晰的永生者之梯吓倒了我，使我反感
通向斗室或枯井的华丽的门户
另一些阶梯凌空装在墙上，一些穹窿迷宫的顶端转了三圈之后
营造迷宫为的是迷惑人们；它的富于对称的建筑服从于这个目的

[56]

或是路易·阿拉贡的《巴黎的乡人》中那些相互交叠起伏的波浪线：

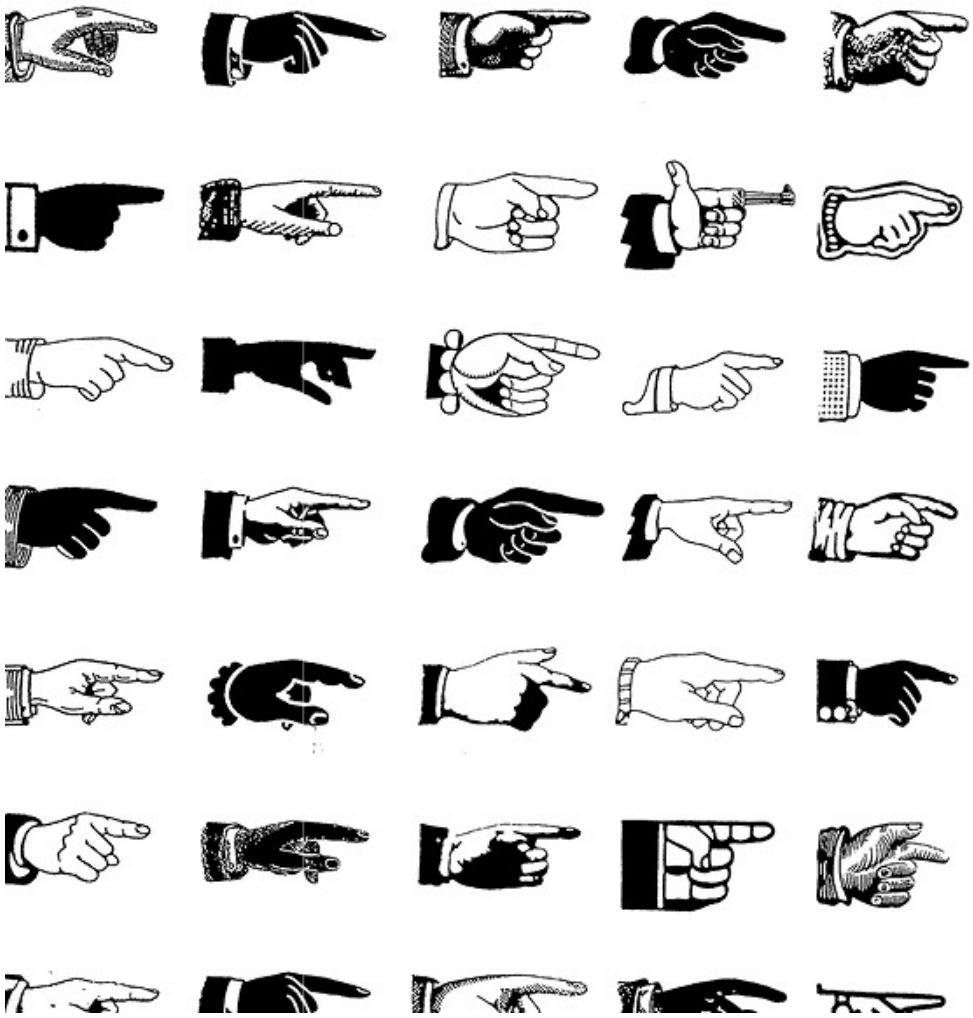


（尽管很难说清，这些图形究竟是被看到了，感受到了，抑或——只是被理解了。）

能指

值得一提的是，有些时候，我们阅读时看见的全都是文字，我们注视着的就是由字形组成的文字本身，而我们却有本事透过它们——看到文字和字形所指向的东西。文字好比箭头——它们本就是某种事物，而它们又指向某些事物。

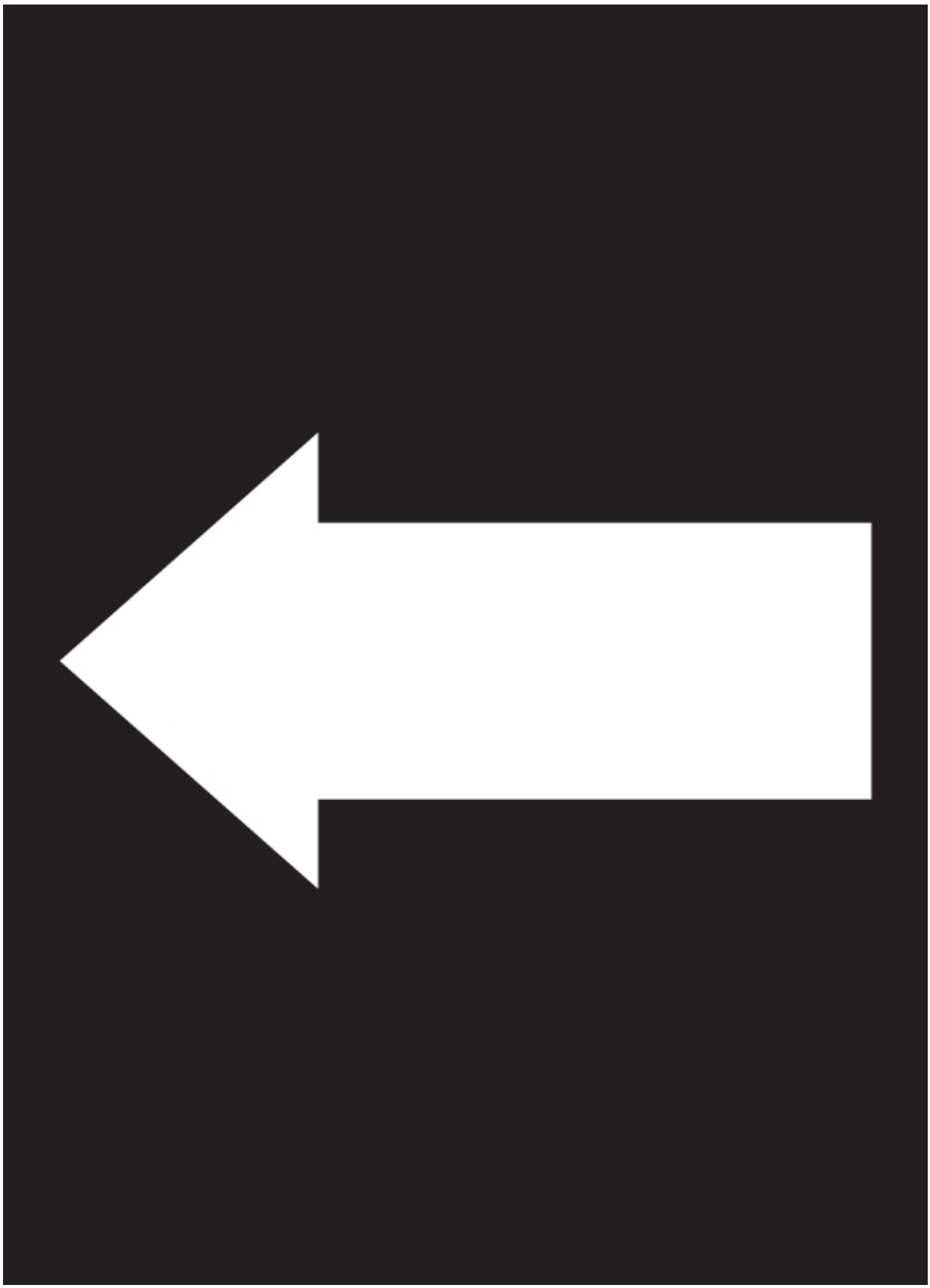
* * *



贝克特如是评论詹姆斯·乔伊斯的《芬尼根守灵夜》：“它根本不是写出来的。它不能拿来阅读—— 或者说不能单纯拿来阅读。它是用来看的，用来听的。他写的文字并非关于某种事物，而正是那事物本身。”

文字之所以对我们形同透明，是因为它们具有结构和目的（它们是能指），还因为我们阅读的动作是习惯性的。我们看多了“箭头”，就只关心它所指的方向了。

* * *



木
Tree
林
Wood; copse
森
Forest

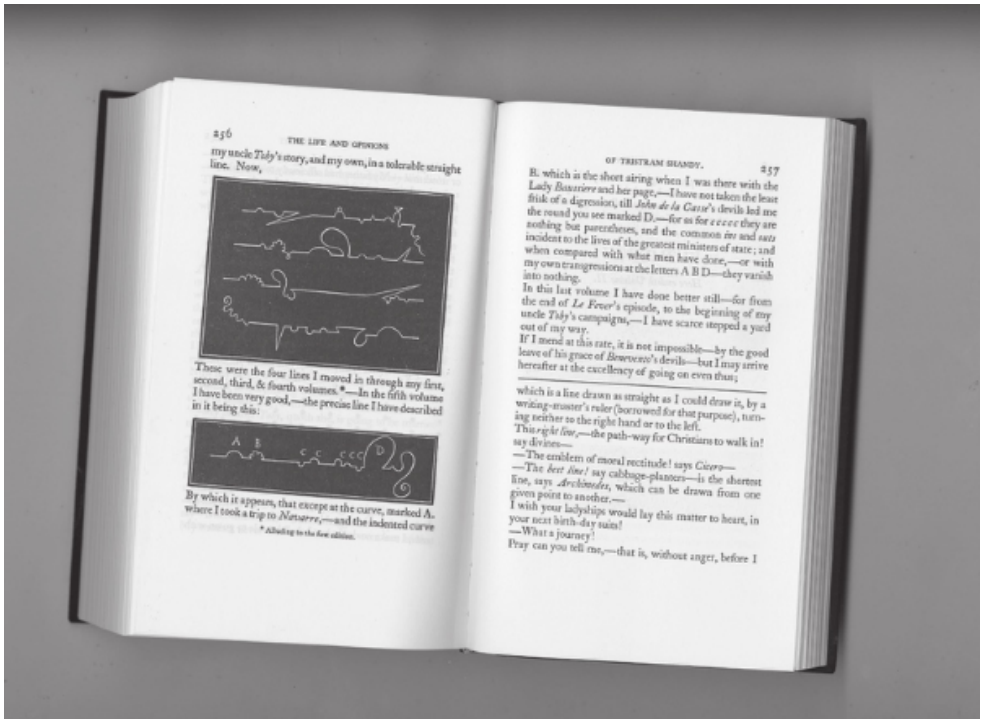
然而实际上有一些语言正包含了所指的视觉形象：例如象形符号、象形文字。在这些语言系统中，能指的标识并不是随意决定的——它与所指具有相同的视觉特征。它就是所指物的图画。

比如我看见汉字“木”，注意到了这个字的形状，这个形状促使我去构想某种树木的形象——树干多么粗，形态如何，等等。同样，我看见“森”这个字时，它的结构让我脑中出现了一片具有相当面积的树林或是灌木丛。我把汉字当作图片来看。

（但这只是因为我不会说汉语。）

中文读者可能就不会“看见”与他们语言融为一体的这些图片，因为对他们来说，阅读中文是习以为常之事（至少别人是这样跟我解释的）。

有趣的是：一本书如果读来诘诎难通、不合习惯，它其实并不是最难引起人想象的那类书。或者换言之，在阅读艰涩的、叙事结构颠覆传统的书时，我们依然会想象我们看见了些什么。



项狄传

* * *

在我们阅读时，不仅字形像是箭头……

……段落和章节也是箭头。整部小说、戏剧、故事，都是箭头。

在我看来，剧本《俄狄浦斯王》是朝下指的箭头。[57]

阅读就是：透过箭头去看，越过箭头去看……或是目光短浅地、满怀希望地顺着箭头看去……

却很少有人看着箭头本身。

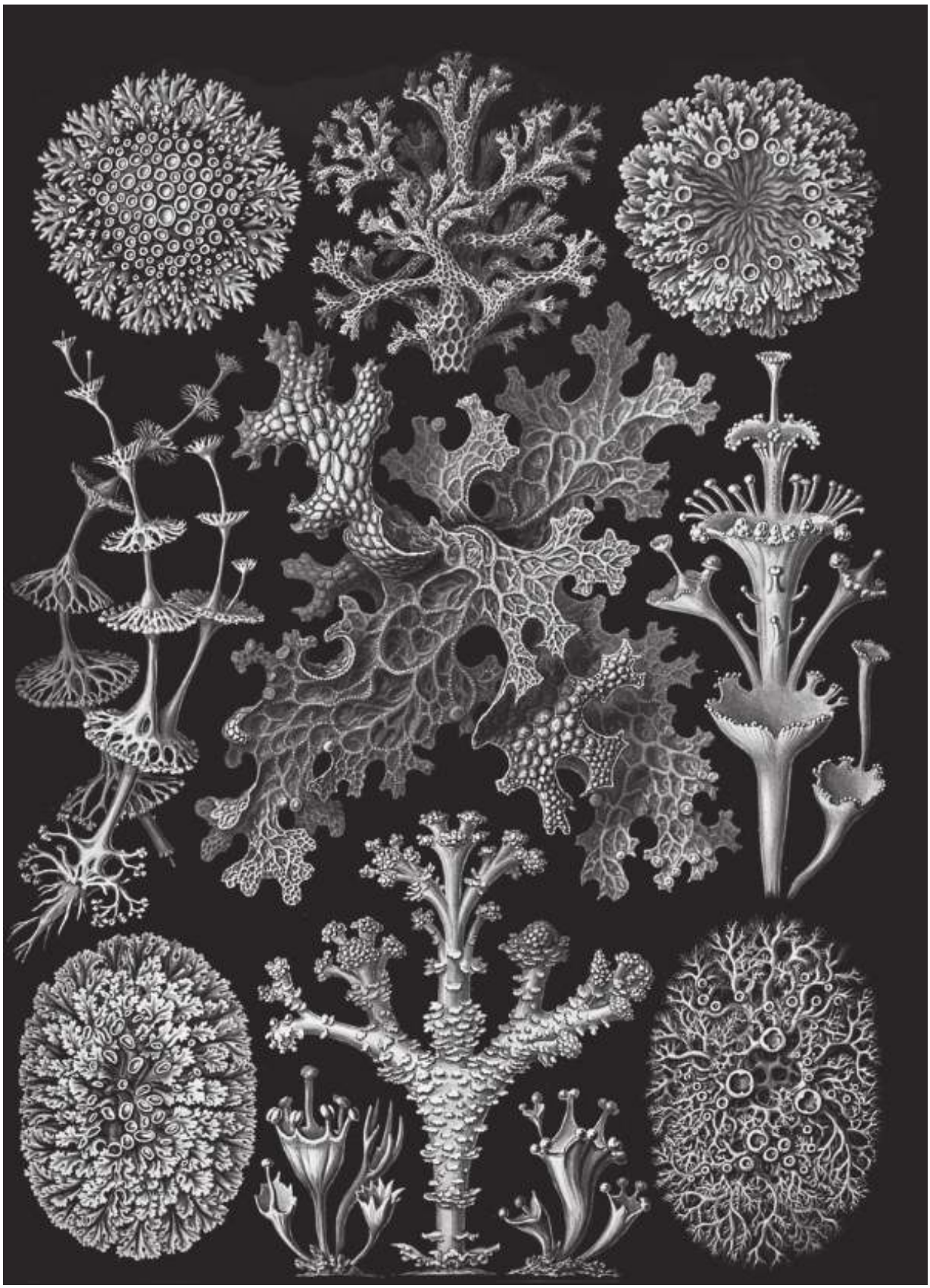
* * *

信念

我们在《到灯塔去》中读到这样的句子：

“太阳把钉在墙上的一条长长的、皱巴巴的海藻晒出一股咸腥的水草气味……”

你能闻到这气味吗？我读到这段时就想象自己闻到了。当然，我“闻到”的只是这气味的概念，而不是我的脏器感受到的味道。我们究竟能想象气味吗？我向一位神经学家提出这个问题，他专门研究大脑是如何构建“气味”的感觉的。



他答道：

我还没有遇到过有人能令人信服地宣称自己能靠意念……迅速地重新唤起薄荷或者丁香花的气味。我自己也不行，但我能用几乎是智力的方式努力回忆起这种体验的细枝末节——而不是一种官能的体验……这是为什么？我觉得那种气味……具有原始的、肉体的本质：同理，你无法在脑海中创造出剧痛和瘙痒，你也丝毫感受不到这些感觉。也许这是因为气味是一种原始的刺激源……从某种程度上说，越是原始的知觉，对生存越是至关重要。人体不想让你创造出嗅到危险、食物或者子虚乌有的配偶气味的体验——采取反应要费许多工夫，所以假情报有可能会惹出麻烦。

当我们想象的时候，我们所体验到的知觉是暗淡乏味的，从而才能将幻想中的感觉与真实的线索区分开来。我们用“几乎是智力的方式努力创造出”某种体验。

有意思的是，多数人都相信他们自己能完美无缺地想象出气味，而且是官能意义上的气味。或者说，当他们阅读的时候，他们告诉自己说他们闻到了某种气味。

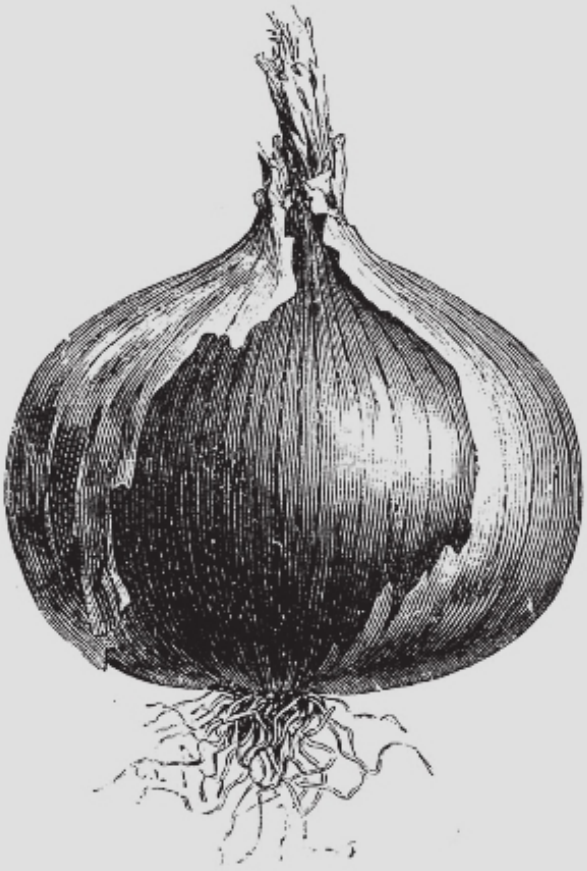
（我们读了一本书——换句话说，是想象了一本书的内容——用一种完美无缺的方式。）

“咸腥的水草”的气味：

我闻到的不是它们本身。我进行了通感的转化行为。从“咸腥的水草气味”这些文字中，我唤起了我曾待过的一座海边避暑小屋的概念。这段体验并没有让我回想起任何味道。它只是一闪而过，留下微弱的后象。它亦真亦幻，变化不定。它是一团极光。

那是虚无缥缈的物质组成的星云。

* * *



而症结在于——如果我告诉别人，我不相信他们能够（从官能上）臆造出记忆中的气味，那就冒犯了他们。我们竟不能将世界完美地复制概括，这会让人惊慌失措的。我们总难摒弃那些用来描述头脑、记忆和意识的比喻。我们总说，读一部小说就像看一场电影；记住一首歌就像身处一群听众之中；我如果说到“洋葱”你就会激动起来——好像又一下子闻到了洋葱的气味。若是告诉人们，根本不是这么一回事，的确会让他们恼怒。

* * *

有人可能会说：“可能只是你不能凭借记忆唤起气味（或是声音），因为你的嗅觉（或是听觉）很差。”（好吧。）“而嗅觉高度发达的人兴许就能感受到官能上的香味呢——比如品酒师，或者调香师……”

一位品酒师会拥有比我更敏捷、更复杂的嗅觉反应，从而他回想气味时所用的智力框架会更完善、更全面——他能总结的气味分类会更丰富，能用以评判区分的考量标准会更详细。这种味道也许是辛香中略带果味，那种味道则是又辣又酸，万千滋味的细微之差只有他们这些专家才熟稔于心。然而，这种知识只不过是脑中搭起的一座棚架，用来挂置我们嗅觉记忆的藤蔓。

而这些藤蔓不会在我们脑中开花结果。

* * *

我是个视觉发达的人（至少别人这么说）。我是一个书籍装帧设计师，我的生计不仅依靠我的视觉敏感度，还依赖于我识别字里行间的视觉线索和提示的能力。可是需要想象人物、水仙花、灯塔或者迷雾时，我就像其他人一样毫无头绪。

* * *

也许我们在阅读时清晰地想象画面、嗅闻气味、听见声响的能力，取决于我们对自己能力的信念？相信我们能够想象，这说到底与想象本身并无二异。

我们接受这样的信念，坚信我们阅读时，会被动地接收视像……

我观看，见狂风从北方刮来，随着有一朵包括闪烁火的大云，周围有光辉，从其中的火内发出好像光耀的精金。[58]

有可能阅读想象本质上就是神秘的体验——无法诉诸逻辑。这些视像仿佛是启示录，发自玄奥的本源，而非我们自身——是它们驾临我们之上。也许视像的产生是由于读者与作者之间有一种形而上的交盟；也许作者触碰到了共相，进而成为了它的媒介。（也许这个过程是超自然的？）

既转过来，就看见七个金灯台，灯台中间有一位好像人子，身穿长衣……他的头与发皆白，如白羊毛，如雪，眼目如同火焰。[59]

也许，认为读者即“见者”的观念、我们描述阅读体验的习惯，正源自这种传统——天赐福音、圣母领报、梦中异象、预言，还有宗教或神秘主义中的显灵……

天使、魔鬼、燃烧的荆棘、缪斯、梦境、癫痫、药物引起的幻想……

梦中的视像（杰弗雷·乔叟）：

我在酣熟的梦境中看见了

阿非利堪诺斯，他的模样

与西比渥与他相遇时相同

他走过来站在了我的床边

诗意的视像（布莱克）：

忽而天使降至，手持光明的钥匙

他打开棺木，让他们重获自由

催眠下的视像（托马斯·德·昆西）：

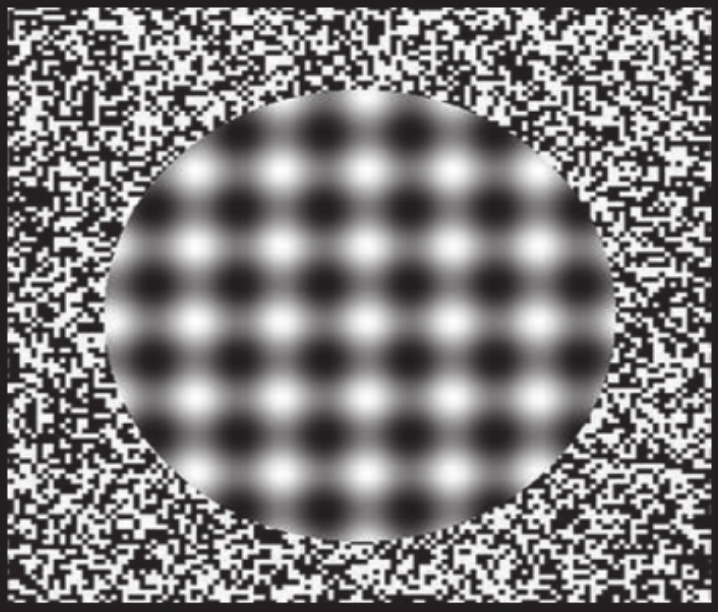
“仿佛我大脑中有一座剧场豁然开启，灯火通明，夜夜华彩盛典，胜过一切尘世的绝妙景象。”

幻觉（莎士比亚）：

摆在我面前的、把柄对着我的，是一把匕 首吗？

癫痫发作时的视像（陀思妥耶夫斯基）：

他的大脑会瞬间燃起光焰……对生存的感知、对自我的意识，在那些如闪电般倏忽而过的时刻骤然剧增十倍。他的头脑和心灵全然被炫目的光所淹没。[60]



梦境

能动性

生动性

透明度；自我意识

对独立于意识之外的物体的影响

幻觉

能动性

生动性

透明度；自我意识

对独立于意识之外的物体的影响

真实知觉

能动性

生动性

透明度；自我意识

对独立于意识之外的物体的影响

阅读想象

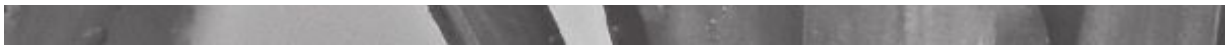
能动性

生动性

透明度；自我意识

对独立于意识之外的物体的影响

FAKE
假



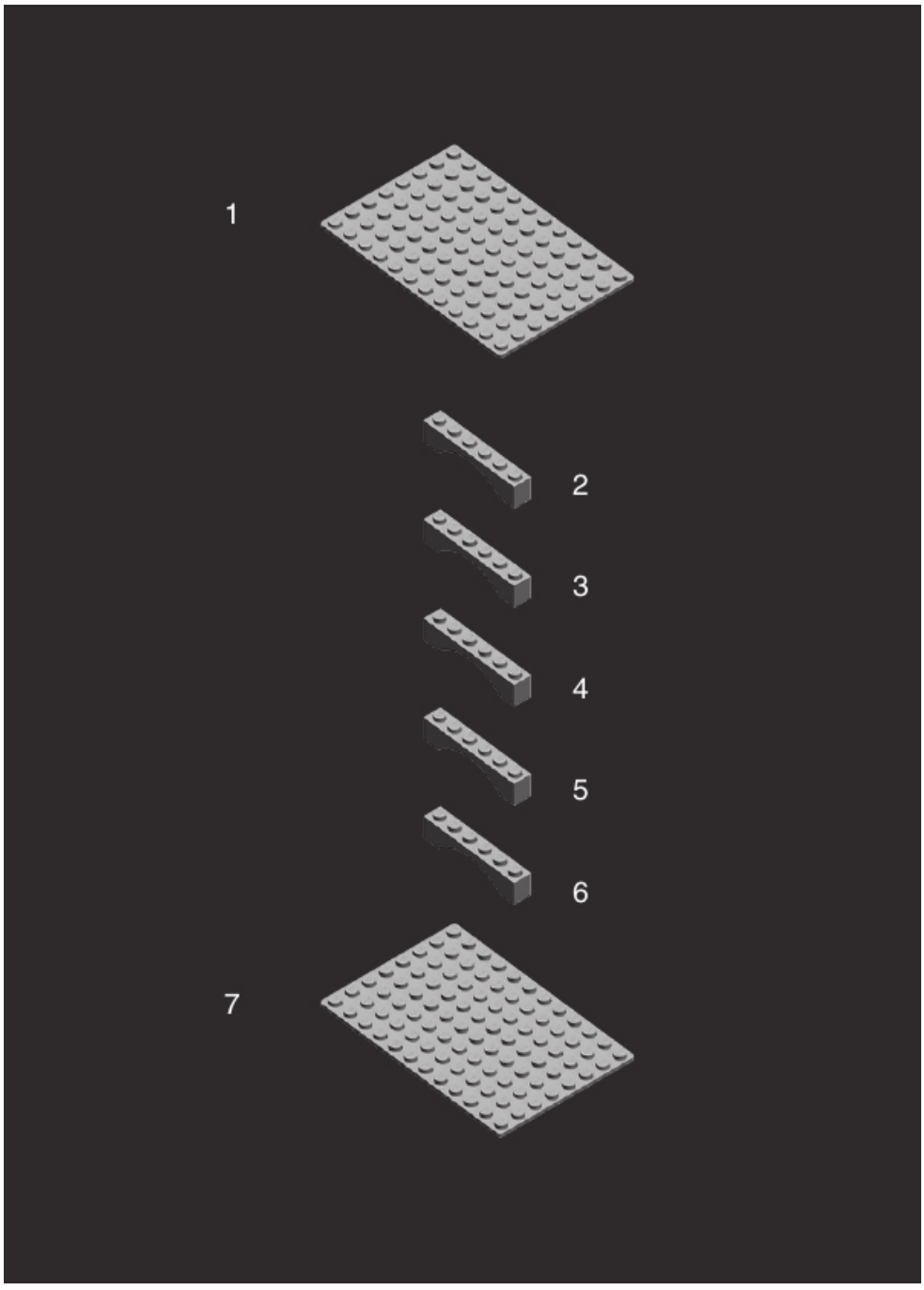
文学中的视像能否像宗教中的显灵，或是柏拉图式的真理一样，比现象的现实更实在？它们是否指向了更深层次的真实性？（抑或，它们通过摹仿世界，指向了这个世界的不真实性？）

模型

Ceci n'est pas la pipe du Stubb

这不是斯塔布的烟斗

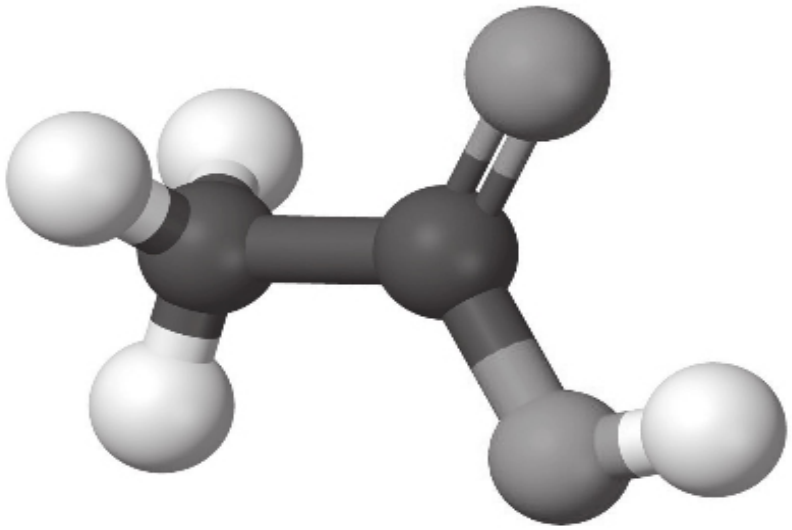
当我们读到某个地点、某个人物的时候，我们会将它们与周遭实体的整体分离开来，我们会辨别它们，我们会把它们从未经区分的事物中切割出来。想象一下斯塔布的烟斗，或者阿喀琉斯的盾牌。（这件东西与众不同：它并非亚哈的假肢，也不是赫克托的头盔。）接着我们在脑中形成了对它的描绘：这个烟斗是这样的，而不是那样的。我们描绘它，是便于记住，并能操控对这个烟斗的记忆，这样信息就能被反复利用。这种描绘是某种模型，因此我们读者也是模型的制造者。



让·皮亚杰[61]告诉我们，思想就是“心理表征”。

然而是哪种表征呢？密码？符号？文字？命题？图像？

* * *



$$x^2 + px + q = 0 \quad W = \int_{s_1}^{s_2} F(s)\cdot\cos\alpha\, ds \quad v = \frac{ds}{dt}$$

$$x_{1/2} = -\frac{p}{2} \pm \sqrt{\left(\frac{p}{2}\right)^2 - q} \qquad \tanh x = \frac{e^x - e^{-x}}{e^x + e^{+x}} \qquad \theta = \underline{I}\cdot N$$

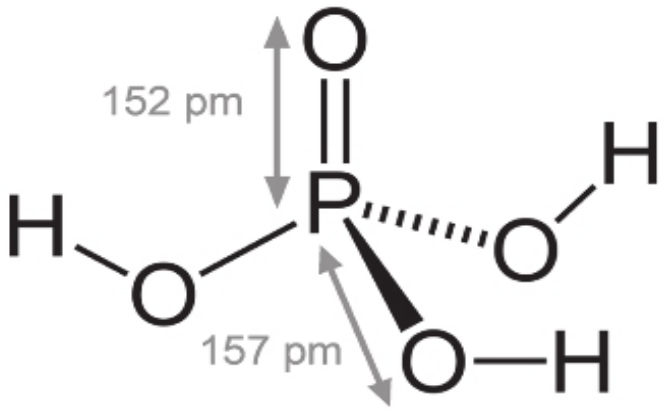
$$u_C = U\left(1 - e^{-t/RC}\right) \qquad C + O_2 \rightarrow CO_2$$

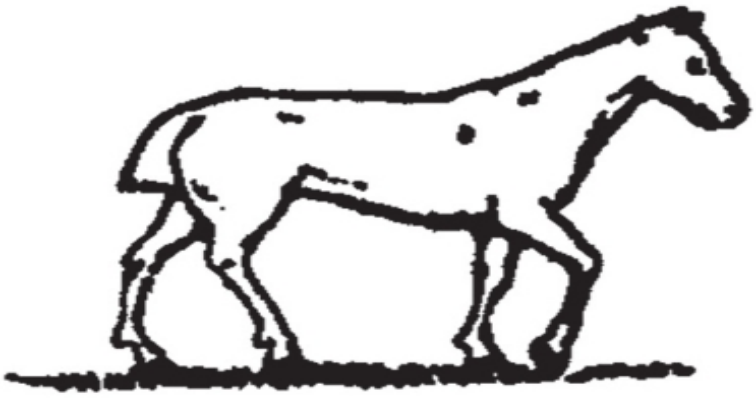
$$f_r = \frac{1}{2\pi}\cdot\frac{1}{\sqrt{LC}}\,;\ \omega = 2\pi f_r \qquad 4\,FeS_2 + 11\,O_2 \rightarrow 2\,Fe_2O_3 + 8\,SO_4$$

$$-\frac{d}{dt}\int_A \vec{B}\,dA = \oint_L E'\,dl = -\int_A \left(\frac{\partial \vec{B}}{\partial t} + \mathrm{rot}\,(\vec{B}\times v)\right) dA \qquad z\times\#\,y;\ z = x$$

$$HCl + H_2O \rightleftarrows Cl^- + H_3O^+ \qquad a^2 = b^2 + c^2 \rightarrow W_{rot} = \frac{1}{2}\cdot J\omega^2$$

$$V = \frac{1}{6}\pi h\left(3e_1^2 + 3e_2^2 + h^2\right) \qquad P_r = \int_{\varphi=0}^{2\pi}\int_{\vartheta=0}^{\pi} \frac{r^2}{\delta\theta_2} H_\varphi H_\varphi'' \sin\vartheta\, d\vartheta\, d\varphi$$





EQUOS

马

ARBOR

乔木

Fig. 264.—Model Head.

NAMES, NUMBERS AND LOCATION OF THE MENTAL ORGANS.

1. Amativeness.—Connubial love, affection.
A. Conjugal Love.—Union for life, pairing instinct.
2. Parental Love.—Care of offspring, and all young.
3. Friendship.—Sociability, union of friends.
4. Inhabitiveness.—Love of home and country
5. Continuity.—Application, consecutiveness.
E. Vitativeness.—Clinging to life, tenacity, endurance.
6. Combativeness.—Defence, courage, criticism.
7. Destructiveness. — Executiveness, push, propelling power.
8. Alimentiveness.—Appetite for food, etc.
9. Acquisitiveness.—Frugality, economy, to get.
10. Secretiveness.—Self-control, policy, reticence.
11. Cautiousness. — Guardedness, care-taking, safety.
12. Approbativeness.—Love of applause and display.
13. Self-Esteem.—Self-respect, dignity, authority.
14. Firmness.—Stability, perseverance, steadfastness.
15. Conscientiousness.—Sense of right, justice.
16. Hope.—Expectation, anticipation, perfect trust.
17. Spirituality.—Intuition, prescience, faith.
18. Veneration.—Worship, adoration, deference.
19. Benevolence.—Sympathy, kindness, mercy.
20. Constructiveness.—Ingenuity, invention, tools.
21. Ideality.—*Taste*, love of beauty, poetry and art.
B. Sublimity.—Love of the grand, vast, magnificent.
22. Imitation.—Copying, aptitude for mimicry.
23. Mirth.—Fun, wit, ridicule, facetiousness.
24. Individuality.—Observation, curiosity to see.
25. Form.—Memory of *shape*, looks, persons, things.
26. Size.—Measurement of quantity by the eye.
27. Weight.—Control of motion, balancing.
28. Color.—Discernment, and love of colors, hues, tints.
29. Order.—*Method*, system, going by *rule*, arrangement.
30. Calculation.—Mental arithmetic, numbers.
31. Locality.—Memory of place, position, travels.
32. Eventuality.—Memory of facts, events, history.
33. Time.—Telling *when*, time of day, dates, punctuality
34. Tune.—Love of music, sense of harmony, singing.
35. Language.—*Expression* by words, signs or acts.
36. Causality.—*Planning*, thinking, philosophy
37. Comparison.—Analysis, inferring, illustration.
C. Human Nature.—Sagacity, perception of motives.
D. Suavity.—*Pleasantness*, blandness, politeness.

“一个硕大的鼻子可能意味着一颗伟大的心灵。”

——埃德蒙·罗斯丹《大鼻子情圣》

当我们在脑中描绘文学人物时，我们制造出的是什么模型？灵魂吗？

我继续询问读者……我让他们描绘一个虚构的主人公（并确保只讨论他们最近刚读完或已经读了好几遍的书，这样他们阅读时形成的所有印象都会依然新鲜）。我的采访对象往往回答我这个人物的一两个特征（比如，“他是个矮个子秃头——这个我知道得很清楚”），接着就深究起人物的性格来（“他是个胆小鬼，所求不满，整天懊恼不堪”，等等）。我总得在某些时候让他们打住，提醒他们我问的只是对体貌的描述。

也就是说，一个人物长得怎样与他公认的身份是谁，这两者我们会混淆。

如此说来，我们读者就像思维倒序的颅相学家，通过心理来推断外表。

* * *

勃克·穆里根（还记得他吗？它是乔伊斯的《尤利西斯》开篇出现的人物）……

我们还了解他别的方面……

他是这样的：

长着一张“马脸”，面色“愠怒”，身体“强壮”而且“结结实实”，浅色的头发，洁白的牙齿，“烟雾蓝”色的眼睛，“不耐烦”的脾气，偶尔的红光满面让他略显年轻，穿睡衣，穿马甲，戴巴拿马帽，皱着眉头，“满嘴甜言蜜语”，“粗犷有力”，“咧嘴大笑”，“站得直挺挺的”，“满嘴粗话”，“严肃得像个教长”，“壮实”，“兴高采烈”，“假正经”，“庄重肃穆”，一肚子“糖衣炮弹”……

这些形容词没一个能帮助我描绘出勃克的样子（其中有些看上去自相矛盾：比如，他既“体态肥硕”，又长着“马脸”）。

形容勃克的这些词，实际上可以描绘任何人。然而是勃克出场时的修饰词——风度庄严、体态肥硕——定义了他，不过并不是把他看作一幅肖像。对我来说，那两个形容词为他指定了类型。

（“风度庄严”“体态肥硕”这些词就像起的是分类的作用，因此它们对外貌特征并不作过多描述。）

小说尤其像是一种类型学……

我注意到我们不会称赞寓言中描写的丰富性（对比之下，许多读者发现小说和故事在这方面值得称道）。在寓言中，人物是透明的泛指的类型。

在寓言和比喻中，人物与场景的扁平化——有意设置的二维卡通形象——使这种文学机制得以恰当运行。此时重要的是作品的普适性，而不是心理上的细节。确实，我们读者在读这些故事时，可以化作一只狐狸、一只老鹰、一只螳螂、一只眼蝶，或是一头牡鹿。

（在寓言中，角色和场景的程式化视觉效果是显而易见的。然而，哪怕是自然主义小说中心理活动最丰富的人物、描绘最充盈的场景，在视觉上也是——扁平的。）

游侠，丑角，疯狂科学家，邪恶小丑，武林宗师，侦探，功夫英雄，干瘪老太婆，白人猎手，老处女，宇宙纳粹，平民英雄，无邪少女，心地善良的妓女，母老虎，健忘的教授，酒馆醉鬼，南方佳丽，孤独流浪汉，放荡子，盲人预言家，无耻荡妇，乡下白痴，老百姓，火星人

“真正有意义的是‘红皮肤印第安人’这种题材……如果除去他们头上的羽毛、高高的颧骨、满是穗须的裤子，把战斧换成手枪，还剩下什么？因为我想要的不是小说中即刻的悬念，而是这个悬念所从属的整个世界—— 雪原与雪鞋，海狸与独木舟，拱顶窝棚与漫漫征途，还有海华沙[62]这些英雄之名。”

——C. S.路易斯《论故事》

是不是在所有的小说类型中，所有的人物只是视觉的类型，标志着特定的类别——体型，身材，发色……？

我在读小说时却没有这种感受。好的人物让人读来与众不同，但这种与众不同纯粹关乎心理。我提过很多次，作者所透露的人物外貌信息是非常稀少的——于是很难想象这些人物之间在外表上各有不同，也很难想象他们拥有视觉上的深度。

可在某种程度上，他们似乎的确具有这些特质。

那么人物和场景如何获得这种深度的感觉呢？语言构建出的东西如何被感受到呢？

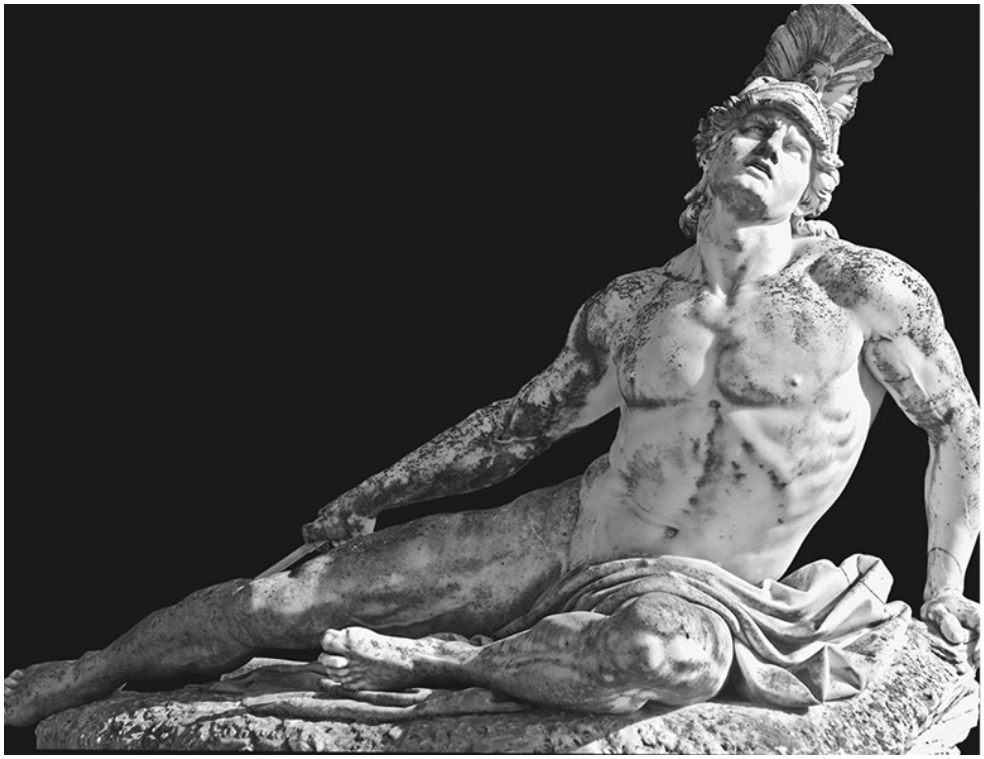
他们在我们脑中是如何浮现成一幅完整的图景的？他们如何在视觉上成为

Whole?
整体?

部分与整体

我在读《伊利亚特》时，（这会儿我毫不惊讶地）注意到荷马很少为他的人物阿喀琉斯描绘体貌特征。我在阅读过程中所了解的阿喀琉斯很大程度上出自于推断。

幸亏（如果我没把阿喀琉斯和普特洛克勒斯或是其他角色搞错的话）阿喀琉斯有个称号，他是个“飞毛腿”。



这个称号就像名牌一样。（而且荷马作品中的称号可以作为帮助读者和诗人本人记忆的手段。）雅典娜女神也有个称号：她是“灰眸女神”（glaucopis）。（她与赫拉一样都是“白臂女神”。）而赫拉女神则是“牛眼天后”。

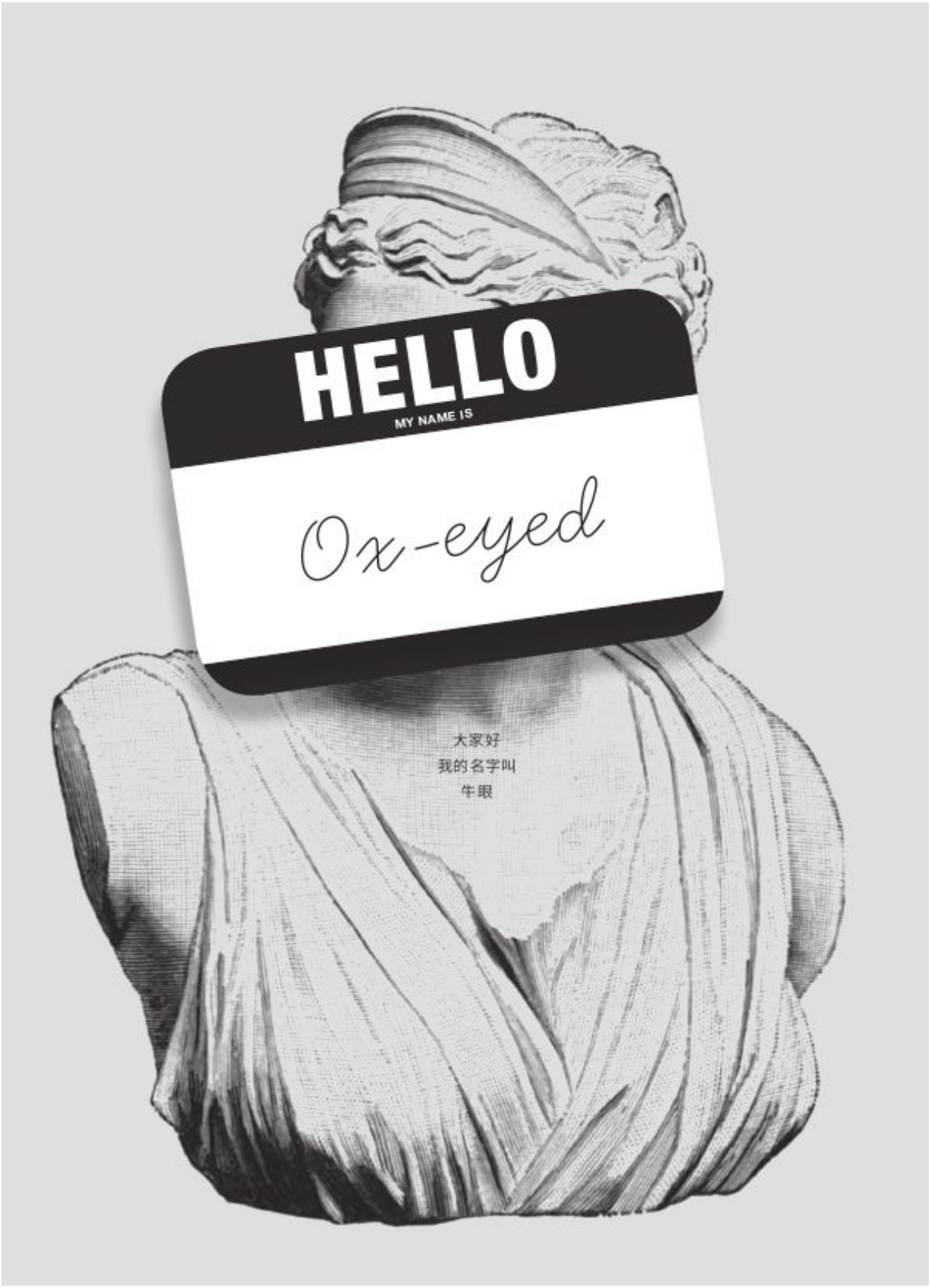
（我一直很喜欢这个词描绘的凶恶画面——这位女神在传说中被描绘成一个凶悍好妒的老女人角色，而这个称号为她平添了一份怜悯的心理深度。）

比起普通的描述，这些各式各样的称号更具正式性。

荷马使用的人物称号很少不具有画面感——相反，它们总是栩栩如生，因此让人印象深刻。*

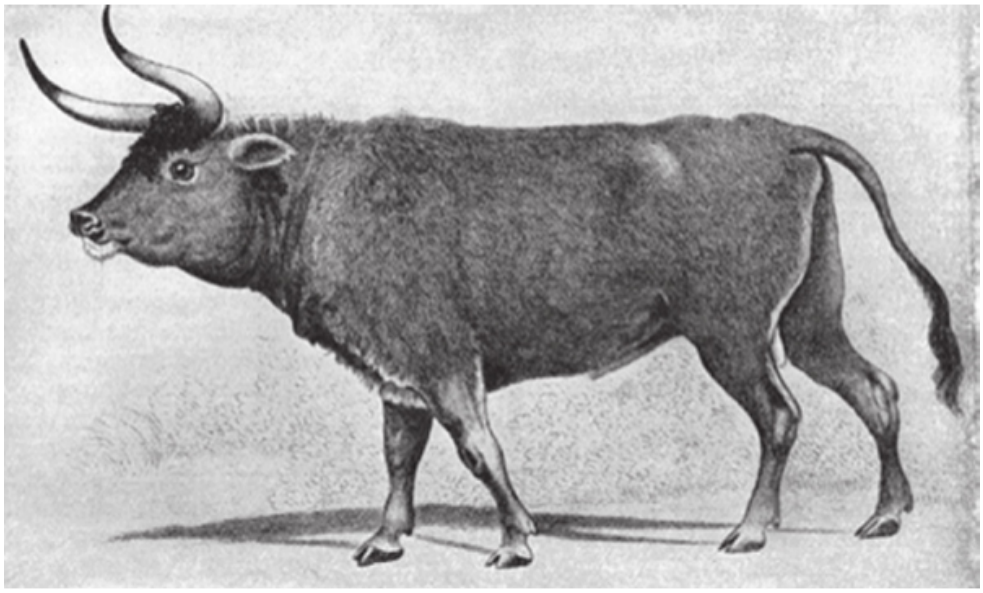
* 举个例子，“暗酒色”的大海是什么样的？这是个饱受争论的话题。暗酒色的海面是绿色或蓝色海面被日出或日落的玫瑰色点染的样子吗？海洋对荷马来说是蓝色的吗？还是红色的？希腊人有能力分辨出蓝色吗？歌德在他的《颜色论》中提到，古希腊人定义颜色的方式并不严格：“大红色（紫红色）在暖红色和蓝色之间浮动，有时偏猩红色，有时偏紫色。”那么，荷马认为大海是“暗酒色”的，难道是因为它“看上去就是那样”？或是因为用“暗酒色”正巧有助于诗人配词押韵？——还是因为这是个让人印象深刻的修饰语？

* * *



大家好
我的名字叫
牛眼

“灰眸女神”“牛眼天后”并不仅仅是意象化的细节。当你听到“牛眼天后赫拉”这句话时，眼前并不会浮现出一对眼皮厚厚的牛眼。



赫拉的眼睛，从某种程度上说，替代了她整个人物的特征：它们是她的一部分，而用来代指她的全部。赫拉的眼睛是我们所说的借代手法的例子。借代手法是一种修辞手法，是采用其他相关事物（或概念）的名称来称呼一件事物（或概念）。一般它们之间的联系密不可分。例如，五角大楼……

……指的是一栋建筑，然而更重要的是指驻在大楼里的美国军方领导人。这栋楼就像一个同义词，是一个相关的概念，而它成为了国防部的代名词。同样地，“白宫”一词指的是整个总统办公室的人员，而（把镜头再拉远点）“华盛顿”指的是整个美国政府。此处的具体事实（地理位置、建筑等）是更加精密复杂的概念的代称。

* * *

赫拉的眼睛是借代手法的一个例子……

不过更准确地说，赫拉的眼睛是提喻的一个例子——提喻是用部分来指称整体的手法。

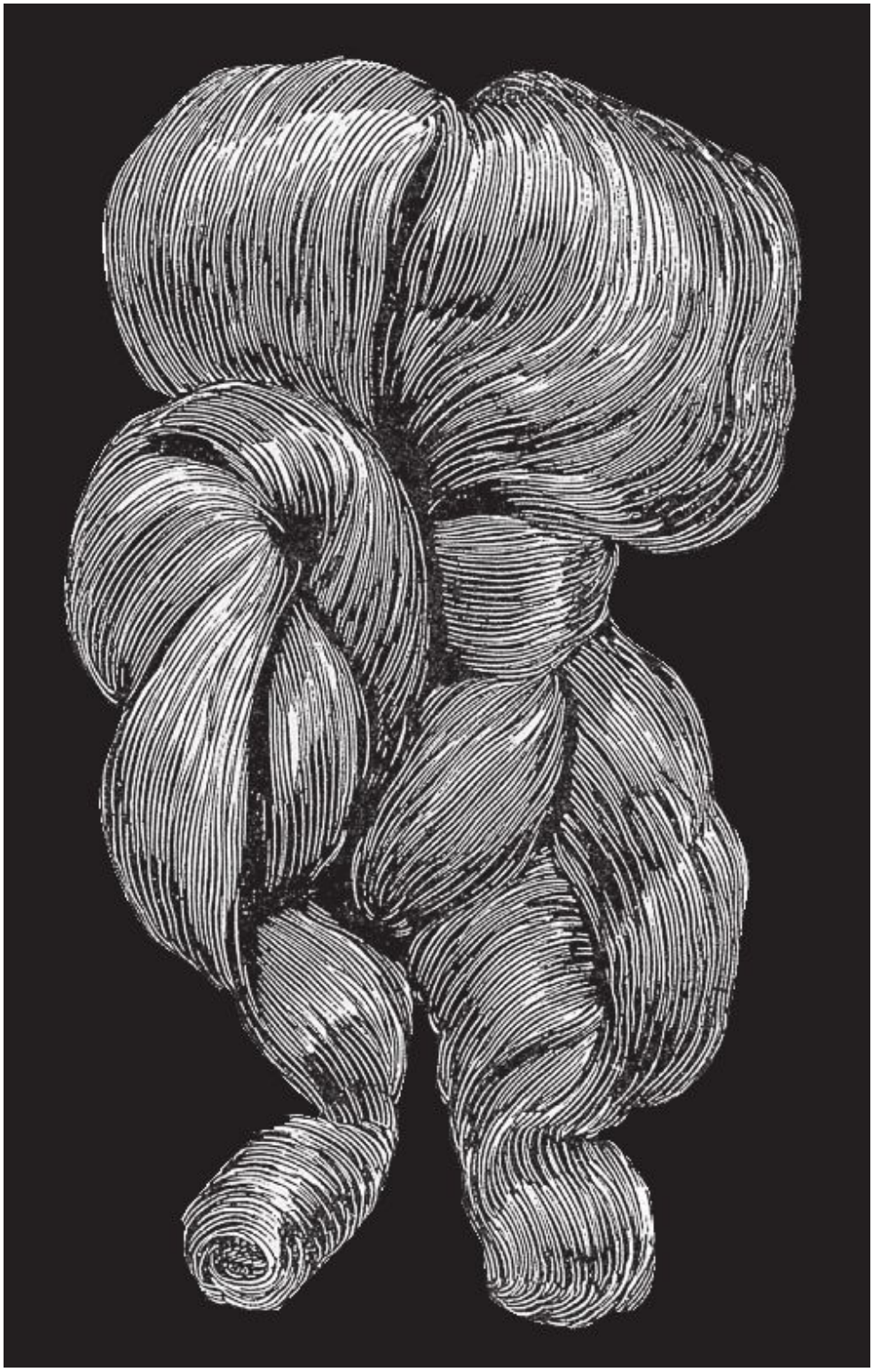
例如：人（船员）的名称可以变成“手”……[63]

“所有人手到甲板上集合！”

或者：“这辆四轮挺漂亮……”[63]

赫拉的眼睛是不可分割的原子部分，代表并从属于整个复杂分子。（我们不会把角色看作由几个部分组装而成，也不会将现实中的人作为不同成分的聚合体来看待。我们认为人物|角色是整体——是一个单子[64]。）

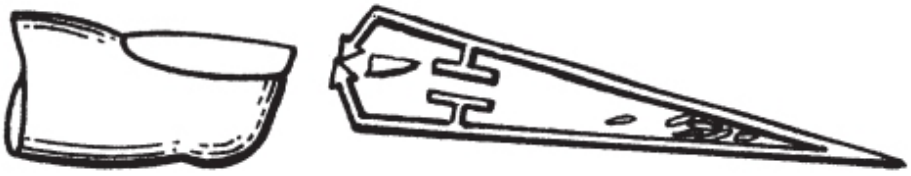
我认为自己是“一个”人，而不是“许多”部分。



对安娜·卡列尼娜来说，她的“闪烁的明眸”就是安娜本人，我们读者从这双眸子里捕捉到了她的只身片影。她的眼睛就像赫拉那样，是一种提喻，是她的代称。

借代就像隐喻一样，有人认为这是我们与生俱来的语言机制中的一部分——更是人类天生认知能力的根本。（我们对“以部分指代整体”关系的理解是非常重要的手段，让我们能理解世界，并将这种理解与他人沟通。）作为具有躯体的生物，我们由实体的外貌体型组成，也就是由部分构成。生来具有躯体的我们，从而也具有了对这种提喻关系的本能而抽象的意识。

（看看你的手指甲：从一定意义上说，你和你的手指甲 实为一体，但你的手指甲 也是你的一部分。）



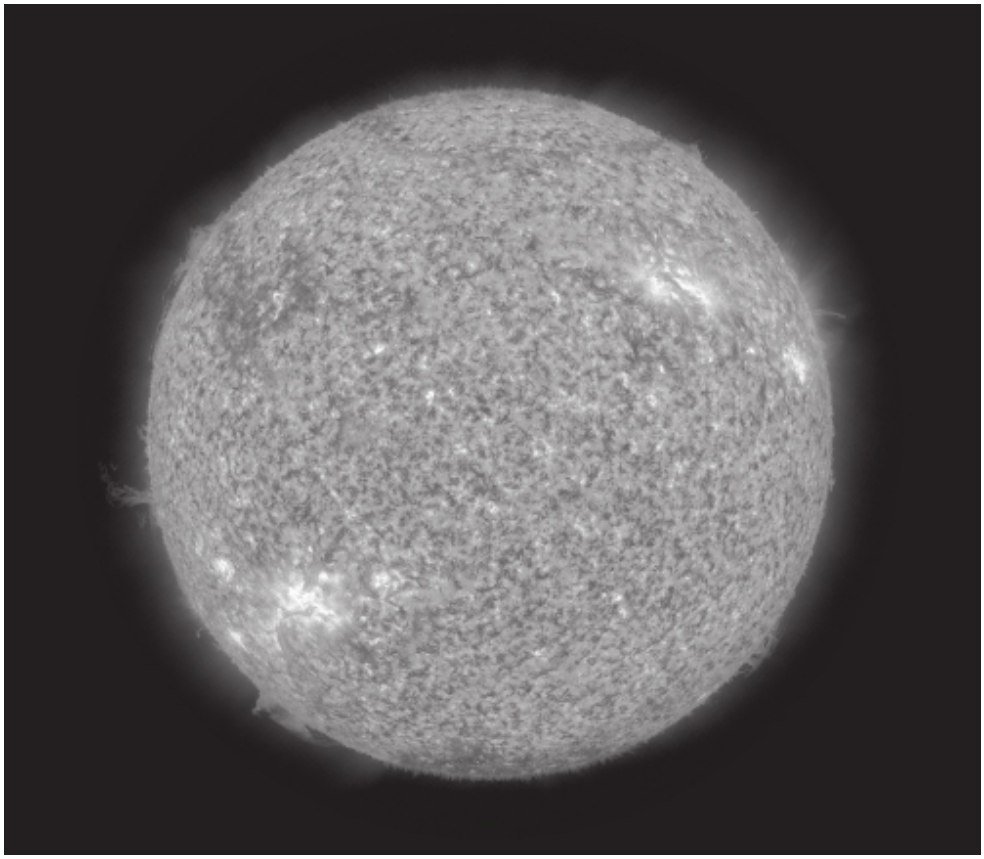
这种根据部分推断整体的能力是我们天生的基本能力，是一种条件反射。对部分与整体的结构关系的理解，会从某种程度上帮助我们看见人物、看见叙事，如同我们在真实世界中一样，头脑和身体都能正常发挥作用。

* * *

将部分视作整体，这是一种替换。

隐喻和类比，就如借代手法一样，也是一种替换。

在莎士比亚的戏剧中，罗密欧将朱丽叶比作太阳，他用的是类比（朱丽叶就像太阳），但他也让太阳的意象取代了朱丽叶（朱丽叶就是太阳），进而他可以运用这个隐喻创造更多的信息，理解其他的具体或抽象的人物关系。（比如，罗瑟琳就像月亮。）于是比喻意义上的朱丽叶取代了角色意义上的“朱丽叶”，因为人物化的朱丽叶过于复杂，在脑中容纳不下。朱丽叶就是太阳，便又成了一个名牌。



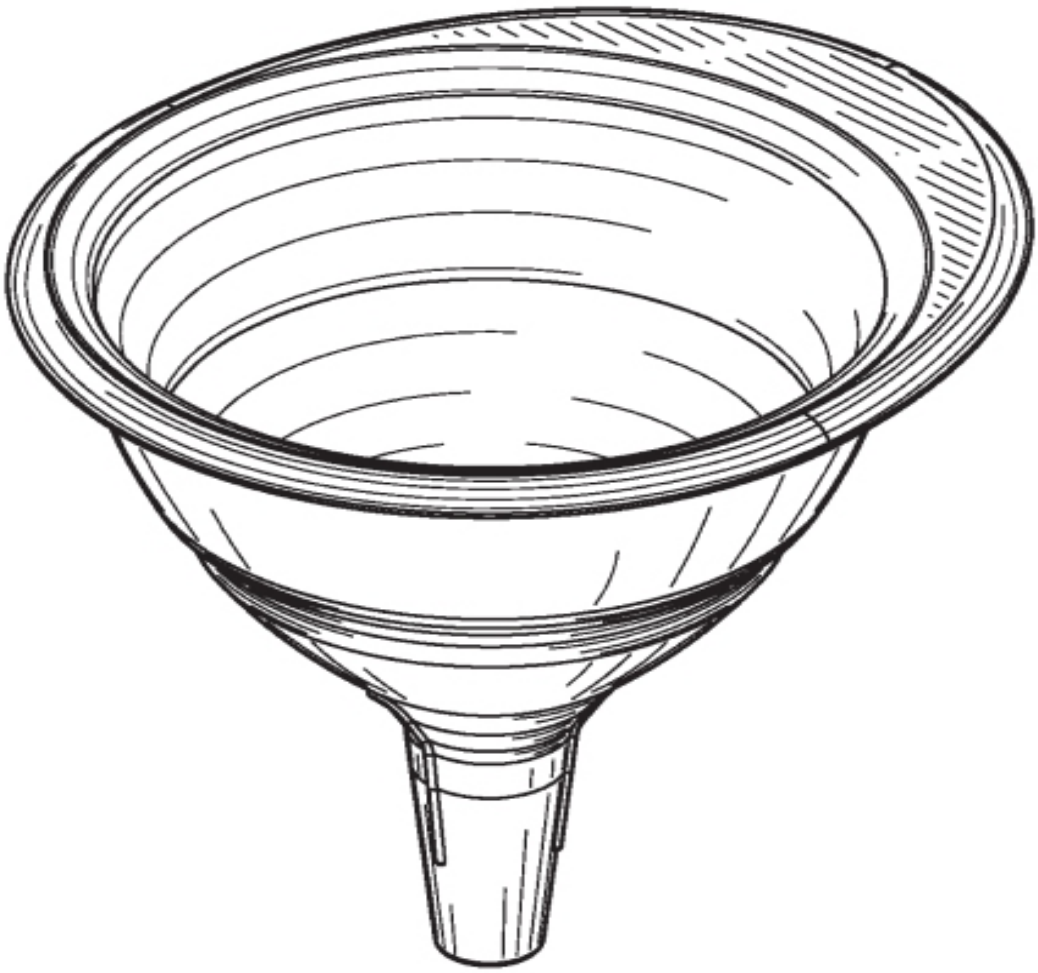
本书中
用来
描述
阅读
体验的
部分
比喻

桥拱 箭头 原子 观众 极光 浴缸 桥梁 相机 烛光 卡通 开车旅行 椅子 时钟 修道院 硬币 电脑程序 指挥家 竞赛 堤坝 梦境 眼睛 眼睛（心灵之眼） 眼睑 家谱 电影 迷雾 机制 漏斗 棋盘 杯中水 眼镜 幻觉 刀 图书馆藏书 线条 锁住的房间 放大镜 地图 迷宫 隐喻本身 显微镜 建模 分子 音乐 交响乐团 心理治疗 谜团 宗教视像 河流 道路 路牌 角色扮演游戏 罗夏墨迹测试 规则手册 草图 聚焦点 课本 矢量 电子游戏 散步 墙 葡萄酒

绰号及隐喻本身都不是名字，也不是描述语。作者选择人物的哪一方面加以呈现，是非常关键的问题。这是作者进一步定义人物的手段。勃克·穆里根“风度庄严，体态肥硕”，是有重要的原因的。

我之前提到过，这种使用代称的技巧，可能正是我们定义（现实中的）周遭人物的方式……我们将他们的某种特征放到显眼的地方；我们把一小部分的他们置于“前景”，并充分地以小见大。（我有个朋友，当我想起他时，只看见他的那副眼镜。）

于是我想知道……



我们还能有别的做法吗？

若是没有这样的工具，世界就会无时无刻不为我们呈现充斥着过于冗余繁复信息的场景，令我们寸步难行。

一片模糊

我们所读到的世界是由片段组成的。断断续续的点，零零散散地分布着。

（我们亦如此。我们的同事，我们的伴侣，我们的父母、孩子、朋友……都是如此。）

我们通过解读来了解我们自身及周边的人，给他们冠以代称、隐喻、提喻、借代词，哪怕他们是我们在这世上最爱的人。我们通过片断和替换的概念来了解他们。

世界对我们来说是正在创作中的作品。我们将只言片语拼拼凑凑——日复一日，将它们合成在一起，才形成了我们的理解。

自始至终，我们都坚定地相信世界的整体性——这是视觉的假象。*

* 视像本身，即双目视像，就是一种假象——是合成的——我们把两只眼睛看到的不同的视图合在了一起（并减去了鼻子的部分）。

心像；
拟像；
痕迹；
碎屑；
残骸……

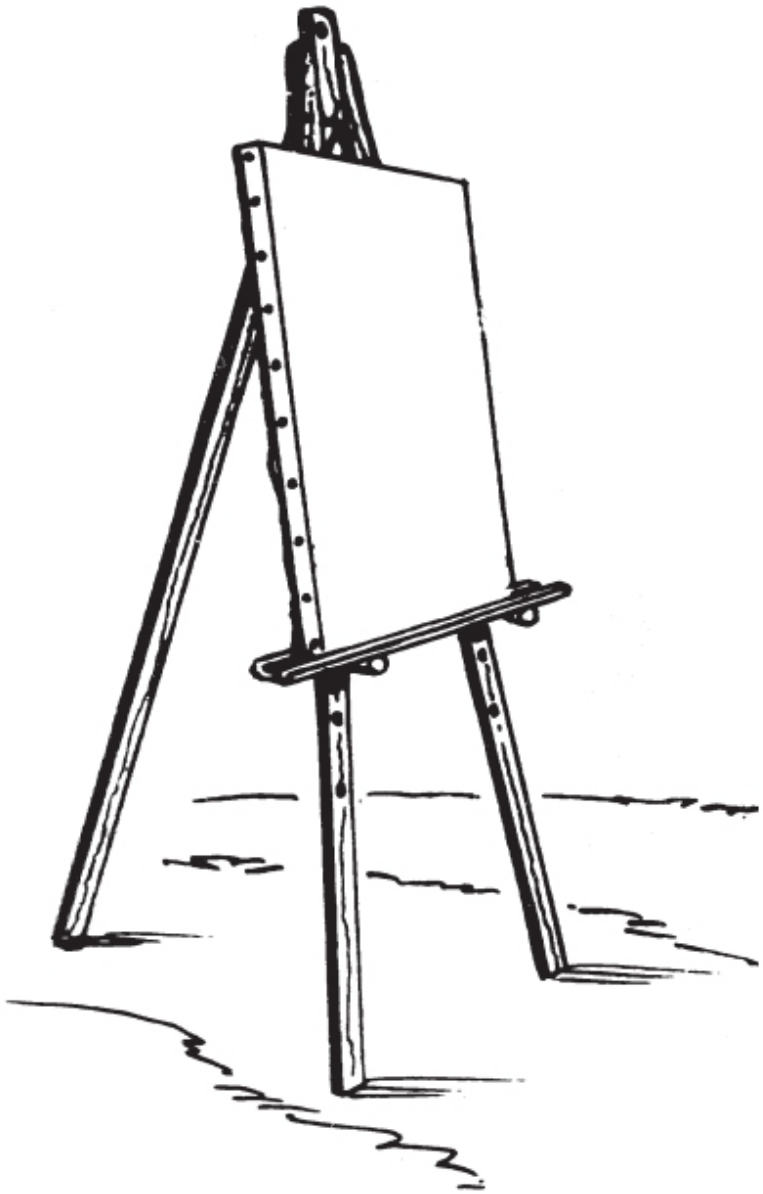
我们感知世界（的可辨部分）的时候，是一点一滴逐渐了解的。这些点滴是我们意识中的概念，它们由什么组成，我们不得而知，不过我们推测我们对世界的体验是已然呈现之物与我们自身贡献（我们自己的记忆、观点、癖好等）的混合体。

作家是体验的策划者。他们将世界的噪声过滤掉，从而发出最纯净的信号——他们在纷杂无序中创造出了叙事。他用书籍的形式操纵故事，并用某种不可言喻的方式统领着阅读体验。然而，不管作者为读者提供的数据资料多么纯粹——无论它们先前经过了多么费心的筛选和严密的重组——读者的大脑仍然会执行既定的任务：分析、筛查、分类。我们的大脑会把书当成世界上其他未经筛查、未经解密的信号来看待。换言之，作者写的书，到了读者手里，又复原成了一种噪声。我们尽其所能地接纳作者的世界，与自己的材料加以混合，在阅读思维的蒸馏器中进行处理，提炼出独一无二的东西。我可以说，这就是阅读之所以“可行”的原因：阅读折射出了我们熟悉世界的过程。并不是说故事一定能告诉我们世界的真理（尽管可能的确如此），而是阅读行为无论从感觉上还是实质上而言都像是意识本身：不尽完美，有所偏重，朦胧不清，而且是共同创造的结果。

* * *

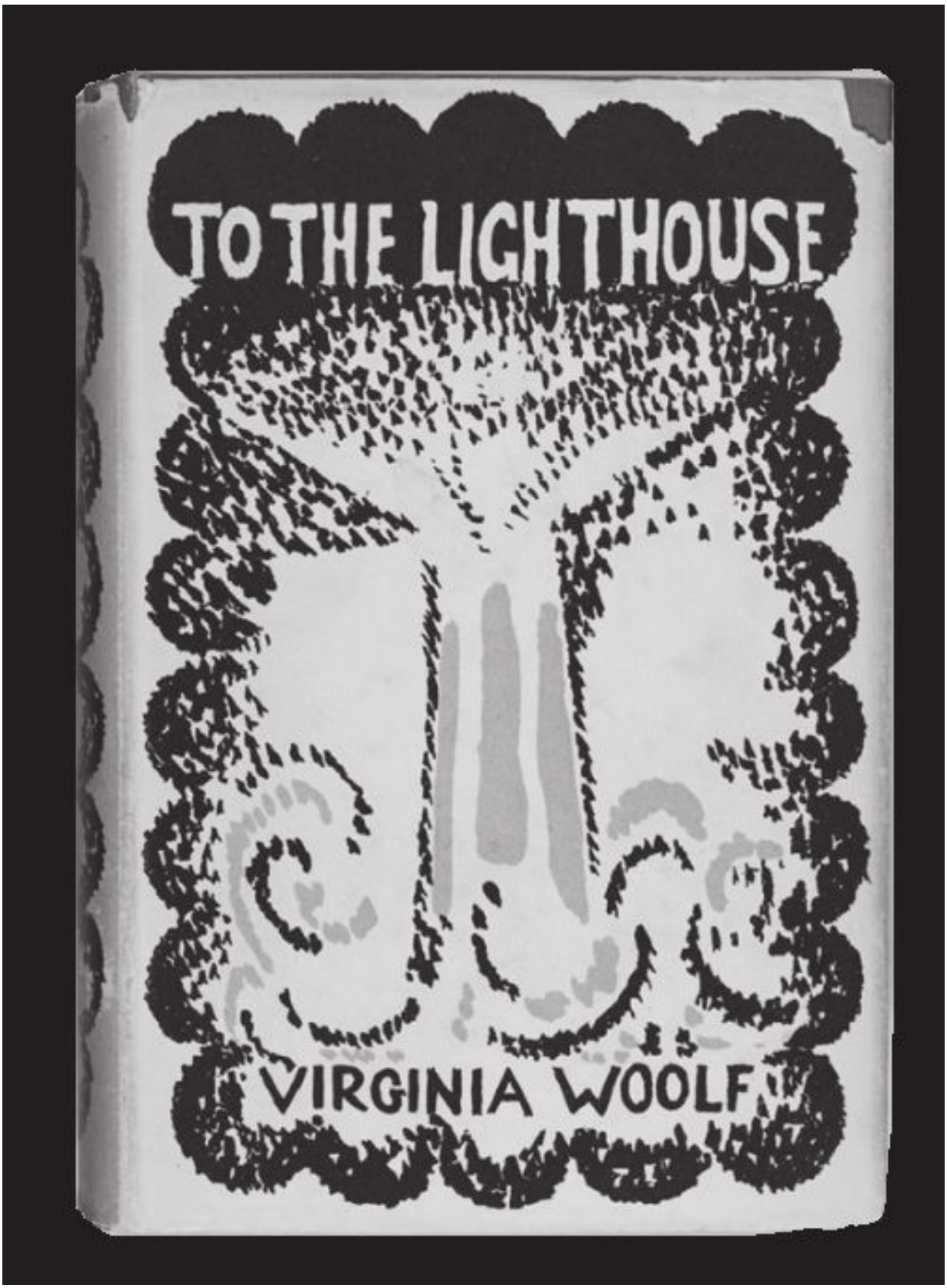
人生伟大的奥秘之一在于：世界展现在我们面前，我们便全盘接纳了它，而没有看见它的缝隙、破绽和不完美之处。

我们什么都没有错过。



再来看看《到灯塔去》。

莉莉·布里斯柯在草坪上画画……


TO THE LIGHTHOUSE
VIRGINIA WOOLF

她画的这幅画，颇为抽象，那是伍尔芙对广义上的艺术创造所作的比喻——即一位作者、诗人或作曲家对这个难以拿捏的世界的重构。说得更具体些，这幅画代指的就是弗吉尼亚·伍尔芙的《到灯塔去》作品本身。

莉莉·布里斯柯的绘画是如何重现拉姆齐夫人、詹姆斯、房子、窗户这些场景的？

但是这幅画画的不是他们，至少不是他所理解的他们，她说道。画中还有一些别的人们可以致敬的意义。比如用这里的一片阴影、那里的一处高光来体现。如果一幅画必须表达某种敬意，正如她模糊的设想一样，那么她的敬意就是以这种方式表达的。一对母子可以简化成一片阴影而毫无不敬之意。

SÉRIE
P
Silver white
Kremserweiss
ORDINAIRE
Madder lake
Krapplack
Burnt
Cobalt

FRANC—F

我们简化。

作者写作时会简化，读者阅读时也会简化。大脑天生就是用来将事物简化、转化、象征化的……逼真感只是一种虚假的偶像，也是无法企及的目标。因此我们简化。但我们的简化并非粗暴无礼，而是这恰是我们理解世界的方式，是人都会这么做。

想象故事画面就是在简化。通过简化，我们创造了意义。

这种简化正是我们所看见的世界——它们即读者之所见，亦即读世界者之所见。

它们就是阅读的模样（如果阅读有模样的话）。

* * *

莉莉画着画儿：

她失去了对周遭事物的知觉，意识不到自己的名字、性格、长相，也意识不到卡迈尔先生是否在那儿。她的脑海深处不断喷涌出场景、名字、言语、回忆和思想，就像一座喷泉，洒在那片明晃晃的、令人为难而可怕的空白上……但这才是了解人的方法，她这样想道：了解他们的轮廓，而不是细节。

了解轮廓，而非细节。

就在那儿，那是她的画。没错，那些蓝的绿的色彩，上下交织的线条，若有所指的意图……她看看台阶，空无一物；她看看画布，一片模糊。

* * *

一片模糊。

* * *

致谢

我要感谢许多人，最主要的有：Lexy Bloom、Jeff Alexander、Peter Terzian、Anne Messitte、Ben Shykind、Glenn Kurtz、Jenny Pouech、Sonny Mehta、Bridget Carey、Michael Silverberg、Dan Cantor、Peter Pitzele、Russell Perreault、Claudia Martinez、Tom Pold、Dan Frank、Barbara Richard、Roz Parr、Paige Smith、Megan Wilson、Carol Carson、Tony Chirico、Kate Runde、Stephen McNabb、Jaime De Pablos、LuAnn Walther、Quinn O’Neill、Mike Jones，以及Vintage出版社的每一位，Jennifer Olsen、Pablo Delcan、Oliver Munday、Cardon Webb、David Wike、Max Fenton、Arthur Danto、Wallace Gray；我最好的第一批读者：Judy Mendelsund和Lisa Mendelsund，还有永远的Karla。

最后，感谢各位书籍封面设计师——那群松散的艺术家同盟；出版界的附属，永久处在底层。我为成为你们的一员而备感自豪。

许可

Saint Isaac's Cathedral in St. Petersburg © Alinari Archives| The Image Works; Portrait of a Lady by Franz Xaver Winterhalter| Private Collection| Photo © Christie's Images| The Bridgeman Art Library; Portrait of an Unknown Woman, 1883 by Ivan Nikolaevich Kramskoy; Greta Garbo as Anna Karenina © SV Bilderdienst| DIZ Muenchen| The Image Works; Greta Garbo by George Hurrell; Movie star © Ronald Grant Archive| Mary Evans| The Image Works; Man reading icon made by Freepik from Flaticon.com; Dead chicken © mhatzapa| Shutterstock; Gerry Mulligan © Bob Willoughby| Redferns| Getty Images; Carey Mulligan © Tom Belcher| Capital Pictures| Retna Ltd.; A Hubble Space Telescope image of the typical globular cluster Messier 80| NASA; Mona Lisa Paint-by-Numbers courtesy of Don Brand (Mobii); Nabokov Metamorphosis notes © Vladimir Nabokov, courtesy of the Vladimir Nabokov Archive at the Berg Collection, New York Public Library, used by permission of The Wylie Agency LLC; Drawing by Lorca © Courtesy of the Archivo de la Fundación Federico García Lorca; Joyce drawing courtesy of the Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University; Drawing of Three Women Boarding a Streetcar While Two Men Watch by William Faulkner, used by permission of W. W. Norton & Company, Inc.; Lion Tamer by Gibson & Co. courtesy the Library of Congress; Roland Barthes © Ulf Andersen| Getty Images; Nabokov novel map © Vladimir Nabokov, courtesy of the Vladimir Nabokov Archive at the Berg Collection, New York Public Library, used by permission of The Wylie Agency LLC; The Hobbit © The J R R Tolkien Estate Limited 1937, 1965. Reprinted by permission of HarperCollins Publisher Ltd; William Wordsworth by Edwin Edwards courtesy of The British Library; scene from Last Year

at Marienbad, photo: The Kobal Collection at Art Resource, NY; The Ecstasy of St. Teresa by Gian Lorenzo Bernini courtesy of Alinari| Art Resource, NY; Pipe by Magritte © VOOK| Shutterstock; Achilles by Ernest Hester © Panagiotis Karapanagiotis| Alamy; Pentagon courtesy of the Library of Congress; Mercury Comet courtesy of Ford Images

“列文凝视着画像，在明亮的光辉之下，那画像几欲夺框而出，令他无法挪开脚步……这不是一幅画，而是一个活生生的迷人的女人，乌黑的卷发，袒露的肩臂，长着细软汗毛的嘴上带着一丝忧虑的笑容；她用得意而温柔的目光注视着他，令他心神荡漾。她不是活人，恰是因为她比任何一个活生生的女人都美丽。”

——《安娜·卡列尼娜》

[1] 阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie，1890—1976）英国侦探小说家。著有《东方快车谋杀案》《尼罗河上的惨案》等作品。

[2] 全名为《绅士特里斯舛·项狄的生平与见解》（The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman），18世纪英国文学大师劳伦斯·斯特恩（Laurence Sterne，1713—1768）的代表作之一。这是一部闻名世界的奇书。书中绝大部分是特里斯舛讲述别人，主要是他父亲和他叔叔的生平与见解，叙述的顺序则是东一榔头，西一棒槌，完全打破了顺着事件发生的时间先后按部就班、一板一眼地叙事的传统程式。这在当时是史无前例的。该书出版后引起轰动。一百多年后，现代派小说兴起，有人认为是《项狄传》开了这类小说的先河，直接影响了普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡、伍尔芙、纳博科夫、卡尔维诺等人。

[3] 威廉·詹姆斯（William James，1842—1910）美国本土第一位哲学家和心理学家，美国机能主义心理学派创始人之一，也是美国最早的实验心理学家之一。

[4] 马修·阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888），英国近代诗人、教育家、评论家。

[5] 出自莎士比亚喜剧《仲夏夜之梦》，原句：And as imagination bodies forth | The forms of things unknown, the poet's pen | Turns them to shapes and gives to airy nothing | A local habitation and a name. （想象力使人们在心中描绘出未知事物的外形，诗人的笔再使它们具有如实的形象，空虚的无物也会有了居处和名字。）

[6] 《霍华德庄园》，英国小说家E.M.福斯特所著的小说。故事发生在20世纪的英国北约克郡附近的乡间别墅—— 霍华德庄园。小说曾被改编成同名电影，又名 《此情可问天》。

[7] 后象（afterimage ），心理学名词，指刺激停止后在脑中暂留的现象。最常见的是视觉后象。

[8] 威廉·加斯（William Gass，1924—），美国小说家，文学评论家。后文引语出自其文章《虚构作品中的人物概念》（The

Concept of Character in Fiction，1970）。另外，卡什莫尔先生的名字 Cashmore 字面意义为“钱多”，这也体现了人物的虚拟性质。

[9] 1956年上映的电影《白鲸》，由约翰·休斯顿（John Huston）执导，格里高利·派克（Gregory Peck）饰演船长，理查德·贝斯哈特（Richard Basehart）饰以实玛利。

[10] 塔斯提戈（Tashtego）、达古（Dagoo）、魁魁格（Queequeg），均为《白鲸记》中的鱼叉手。

[11] 朱利安·巴恩斯（Julian Barnes），英国编剧，福楼拜研究者。

[12] 阈限：心理学名词，最早由法国民俗学家范·盖纳普提出。所谓阈限就是“从正常状态下的社会行为模式之中分离出来的一段时间和空间”，因此，阈限既是过程也是状态。

[13] 伊塔洛·卡尔维诺（Italo Calvino，1923—1985），意大利作家。引语出自其长篇小说《寒冬夜行人》。

[14] 查尔斯·狄更斯（Charles Dickens，1812—1870），英国小说家，19世纪英国现实主义文学代表。其长篇小说《荒凉山庄》通过具有社会纵深的复杂情节揭示了当时英国司法制度的黑暗。

[15] 詹姆斯·乔伊斯（James Joyce，1882—1941），爱尔兰作家，他的长篇作品《尤利西斯》是英国现代主义文学中的里程碑式作品，采用了意识流等大量创新的文学和语言技巧。

[16] 勃克·穆里根（Buck Mulligan）的名字 Buck 在英文中也有“雄鹿”的意思。

[17] 盖瑞·穆里根（Gerry Mulligan，1927—1996），美国爵士乐萨克斯管演奏大师。

[18] 凯瑞·穆里根（Carey Mulligan，生于1985年），英国女演员，2005年在处女作《傲慢与偏见》中饰凯蒂·贝内特；2012年主演电影《了不起的盖茨比》，饰黛西。

[19] 莫里斯·梅洛·庞蒂（Maurice Merleau-Ponty，1908—1961），法国20世纪重要的哲学家，存在主义杰出代表。引语出自其著作《知觉现象学》。

[20] 约翰·斯坦贝克（John Steinbeck，1902—1968），美国作家，著有小说《人鼠之间》《愤怒的葡萄》等。《甜蜜的星期四》是他“蒙特雷小说三部曲”中的一部。

[21] 查尔斯·狄更斯小说《远大前程》中的谜底。

[22] 弗拉基米尔·纳博科夫（Vladimir Nabokov，1899—1977），俄裔美国作家、批评家、翻译家。在《文学讲稿》（Lectures on Literature）中他通过对卡夫卡、乔伊斯、普鲁斯特等人作品的解读，展现了自己的艺术观点。

[23] 马克·吐温（Mark Twain，1835—1910），美国著名幽默大师、小说家。引文来自其小说《哈克贝利·费恩历险记》。

[24] 吉尔伯特·索伦提诺（Gilbert Sorrentino，1929—2006），美国小说家、批评家，他的元小说作品体现了后现代主义风格。约翰·厄普代克（John Updike，1932—2009），美国小说家，著有系列小说“兔子四部曲”等大量作品。

[25] 让·吉奥诺（Jean Giono，1895—1970），法国作家，曾参加一战，著有《屋顶上的轻骑兵》等作品。

[26] 1958年诺贝尔文学奖获得者，苏联作家帕斯捷尔纳克的长篇小说《日瓦戈医生》的开头。

[27] 奥利弗·萨克斯（Oliver Sacks，1933—），英国神经学家，纽约大学医学院神经学教授，也是畅销书作家。其临床轶事作品《幻觉》《睡人》《错把帽子当太太的人》等被翻译成多种文字，甚至曾改编成电视剧和歌剧。

[28] 亨利·马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954），法国野兽派画家。乔伊斯的《尤利西斯》书名取自希腊神话人物奥德修斯，而全书也与荷马史诗《奥德赛》遥相呼应。

[29] 选自《与卡夫卡对话》，这是古斯塔夫·亚努赫（Gustav Janouch，1903—1968）最著名的作品，他年轻时经父亲介绍认识了卡夫卡，并记录下了与他交流的点滴。

[30] 马克思·布罗德（Max Brod，1884—1968），捷克作家，卡夫卡传记作者。他并未遵从卡夫卡要求死后焚毁所有作品的遗嘱，而是将它们整理出版。

[31] 威廉·萨克雷（William Thackeray，1811—1863），英国小说家，著有《名利场》等颇具批判讽刺意义的作品。

[32] 亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916），美国小说家、文学批评家。其长篇小说《金碗》探讨了伦理道德的问题。

[33] 《苏格兰领袖》（The Scottish Chief）是英国小说家简·波特（Jane Porter，1776—1850）著于1810年的一部描写苏格兰传奇人物威廉·华莱士的小说。海伦·玛尔（Helen Mar）是华莱士的第二任妻子。毛里斯·弗朗西斯·伊根（Maurice Francis Egan，1852—1924），美国作家、外交家。

[34] 贡布里希（E. H. Gombrich，1909—2001），英国艺术史学家，生于维也纳，代表著作有《艺术的故事》《艺术与错觉》等。在《艺术与错觉》中他对“纯真之眼”的概念提出了挑战。

[35] 语出普鲁斯特《阅读的时光》。

[36] 科德角，美国马萨诸塞州东南部半岛。

[37] 罗兰·巴特（Roland Barthes，1915—1980），法国哲学家、文学批评家。引语出自其重要论著《作者之死》，他认为应当将作者背景与作品本身剥离，避免对文本强加理解。

[38] 大卫·福斯特·华莱士（David Foster Wallace，1962—2008），美国当代作家。他在颇具语言实验性的长篇小说《无尽的玩笑》（Infinite Jest）中设想在2002年时美国已不存在，只有“北美联合组织”。

[39] 美国学者理查·佩维尔（Richard Pevear）以他与妻子拉里萨·沃罗孔斯基（Larissa Volokhonsky）合译的作品而著名，译有托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫等作家的著作。

[40] 洛夫克拉夫特（H. P. Lovecraft，1890—1937），美国恐怖、怪奇小说作家。引语出自其作品《暗夜呢喃》（The Whisperer in Darkness）。

[41] 摩西·迈蒙尼德（Moses Maimonides，1135—1204），犹太哲学家、法学家。其哲学著作《迷途指津》（Guide for the Perplexed）的第一卷开篇即反对了上帝有形论。

[42] Nonprogrammatic music，又称无标题音乐、绝对音乐。此类音乐只说明乐曲体式，不加标题，需听者自行领会欣赏。与之相对的是标题音乐，它的主题往往来自文学、自然、绘画等非音乐因素，作曲家会以标题、纲要等形式说明其含义。

[43] 约翰·洛克（John Locke，1632—1704），英国哲学家、经验主义开创者。引语出自其著作《人类理解论》（An Essay Concerning Human Understanding）。

[44] 作者将英文中“洞察力”一词 insight 拆解为 in（内）和 sight（视）。

[45] “这本书”指英国作家、艺术评论家约翰·拉斯金（John Ruskin，1819—1900）的成名作《现代画家》（Modern Painter）。

[46] 英国浪漫派诗人威廉·华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850）的名作《咏水仙》（I Wandered Lonely as a Cloud）。

[47] 阿兰·罗伯·格里耶（Alain Robbe-Grillet，1922—2008），法国“新小说派”作家，同时从事电影创作，坚持对绝对客观的“物”的追求。罗兰·巴特这段对他的评论出自其文章《客观的文学：阿兰·罗伯·格里耶》（Objective Literature: Alain Robbe-Grillet）。

[48] 乔治·布莱（George Poulet，1902—1991），比利时日内瓦学派批评家，著有《人类时间研究》《批评意识》等论作。他反对形式主义的文学批评，强调读者应当开放思维接纳作者的意识和思维形态。

[49] 手柄上的按键名称均由《白鲸记》中的事物杜撰而来。

[50] 俄国诗人普希金的诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》中的人物。

[51] 肯尼斯·格雷厄姆（Kenneth Grahame，1859—1932），英国作家，以经典童话《柳林风声》（The Wind in the Willows）闻名于世。原文此段使用了大量的头韵，例如“gripping things with a gurgle and leaving them with a laugh”等，创造出声画的和谐。

[52] 伊迪丝·华顿（ Edith Wharton，1862—1937），美国女作家，著有《纯真年代》等小说。

[53] 蒲伯（Alexander Pope，1688—1744）是英国18世纪伟大的诗人，曾翻译荷马史诗。他23岁时用英雄双韵体写成的《批评论》中有许多名句已成为英语习语。

[54] 阿隆·科普兰（Aaron Copland，1900—1990），美国古典音乐作曲家，有《阿帕拉契之春》等作品。

[55] 朱利安·杰恩斯（Julian Jaynes，1920—1997），美国心理学家，心智二分论是其主要理论，认为古代人没有元意识，需要运用心智作出决定时，一半大脑会发出指令，而另一半大脑则听从指令。

[56] 摘自上海译文出版社2003年黄明嘉译本。

[57] 此页文字为博尔赫斯《永生》中内容。中文摘取自浙江文艺出版社2008年王永年译本。

[58] 《圣经》旧约，以西结书，第1章第4节。

[59] 《圣经》新约，启示录，第1章第12 14节。

[60] 本页引文分别出自乔叟《众鸟之会》、布莱克《扫烟囱的小孩》、昆西《一个英国鸦片吸食者的自白》、莎士比亚《麦克白》、陀思妥耶夫斯基《白痴》。

[61] 让·皮亚杰（Jean Piaget，1896—1980），认知发展心理学家，法籍瑞士人。

[62] 海华沙（Hiawatha），美国诗人亨利·朗费罗的叙事长诗《海华沙之歌》中的印第安英雄。

[63] 英语中用“All hands on deck”表达“全体船员集合”之意；英语俚语中称汽车为“wheels”（车轮）。

[64] 单子（Monad），表示构成世界的不可再分割的基础单位的哲学概念。

未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的

泛阅读服务

专属社群 独家福利

精品共读 活动特权

手机扫码

加入未读 Club 会员计划