

西方古代

艺术史上的

权力和身体



张宇凌

著

中信出版集团

湖岸[®]
Hu'an

竹不如肉

西方古代
艺术史上的
权力和身体

张宇凌 / 著

中信出版集团 | 北京

图书在版编目(CIP)数据

竹不如肉：西方古代艺术史上的权力和身体 / 张宇
凌著. — 北京：中信出版社，2020.1

ISBN 978-7-5217-0723-6

I. ①竹… II. ①张… III. ①艺术史—研究—西方国家—古代 IV. ①J110.92

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第232262号

竹不如肉：西方古代艺术史上的权力和身体

著 者：张宇凌

出版发行：中信出版集团股份有限公司

(北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编 100029)

承印者：北京尚唐印刷包装有限公司

开 本：880mm×1230mm 1/16 印 张：15 字 数：90千字

版 次：2020年1月第1版 印 次：2020年1月第1次印刷

广告经营许可证：京朝工商广字第8087号

书 号：ISBN 978-7-5217-0723-6

定 价：78.00元

版权所有·侵权必究

如有印刷、装订问题，本公司负责调换。

服务热线：400-600-8099

投稿邮箱：author@citicpub.com



张宇凌

艺术史研究者和写作者。毕业于北京大学和巴黎一大，艺术史暨考古学系博士。长期为《三联生活周刊》《新知》《单读》等杂志撰写艺术史专栏，曾任职于中央美术学院和尤伦斯当代艺术中心，现为北京金杜艺术中心总监，“艺食团”金杜艺术俱乐部创始人。著有《唯美主义》，译有《中世纪社会》《微精神分析》《是从中国，我给你写信》《康德与柏格森解读》等。

◎ 肖像摄影：蔡小川

扫码关注



从中国看世界 把时间变成历史

推荐语

真正的研究者只研究让她着迷的东西。张宇凌以理性的态度回溯那段理性尚未萌芽的历史，让我们记起生命的本能。

——姜文（演员、导演）

对我而言，这是一段大开眼界之旅。张宇凌的行文细腻、广博且锐利，充满反常规的洞察。

——许知远（作家、单向空间创始人）

我还清楚记得《竹不如肉》书中一些文章的编辑过程，哪段文字对应哪些图片，哪张图片太小了，要到哪里找大图。编辑其实就是替读者先看一遍稿子，在这个过程中，我喜欢上了艺术。希望张宇凌这本书能让你更喜欢艺术。

——苗炜（作家、编辑）

我对张宇凌写作的艺术史，喜欢之外，还有信任。这种信任源于她文章中细密结实的知识底蕴，也源于她精神结构里的一种特殊的乌托邦性：活在艺术中，理性地燃烧，冷静地沉迷。

——曾焱（《三联生活周刊》副主编）

《竹不如肉》以非常独特的视角为我们阐释了西方美术史上的诸多经典作品，以及它们背后鲜为人知的故事，加深了我们对西方文化的理解。

——张敢（清华大学美术学院艺术史论系教授）

《竹不如肉》阅后，乃知艺术也洞穿人性。艺术史，是一曲权力和美、欲望和温情、身体和眼睛、荆棘和王冠……变奏的冰与火之歌。

——唐克扬（建筑师和建筑史研究者、写作者）

意大利作家翁贝托·艾柯曾经说过，我们必须通过故事来理解这个世界。《竹不如肉》成功证明了这一点：张宇凌如同小说家一般，选取恰适的视角，用精彩的故事将读者拉进西方古代艺术世界。就这样，艺术史不再是枯燥的知识点，而成为一段脑力激荡的愉悦旅程。

——btr（作家）

又问：“听妓，丝不如竹，竹不如肉？”答曰：“渐近自然。”

——陶渊明，《晋故征西大将军长史孟府君传》

序言

本书收纳的文章都是当初应约特意为杂志而创作的。其中,《雅典之爱》应当时的《单读》杂志主编肖海生先生之约而作,其余的大多数曾经刊登于苗炜先生创办的《新知》、曾焱女士主持的《三联生活周刊》艺术版块,以及后来吴琦先生主编的《单读》杂志。苗炜先生也是第一位鼓励我进行艺术史专栏写作的人。

此外,也有一些尚未收入的文章,曾经发表在蒯乐昊女士主持的《南方人物周刊》副刊和《穿越》杂志,以及叶滢女士主持的《艺术新闻》中文版上。

在促成这本书出版的过程中,帮助过我的人有出版人景雁先生和潘爱娟女士、“文化土豆”的张一帆先生和“艺术有读”的刘亦嫒女士,以及 MMGG 小组的全体成员。

我的儿子也恰好在写作这些文章的几年间诞生和成长,他使我对“身体”和“权力”都有了全新的体验。

除了“嘤其鸣矣,求其友声”这种推动力之外,另一种更深的动力就是对“西方”文明根源的兴趣:十几年来着迷于视觉真相、历史真相和心理真相之间的微妙差异和错综关系。

所以,这本书是“友谊”和“兴趣”的产物。生活中始终上演着各种层次的效忠和幻灭,只有这两样,奇迹般地一直激发着我的忠诚。

张宇凌

2019年6月6日于北京亮马桥



目录 — CONTENTS

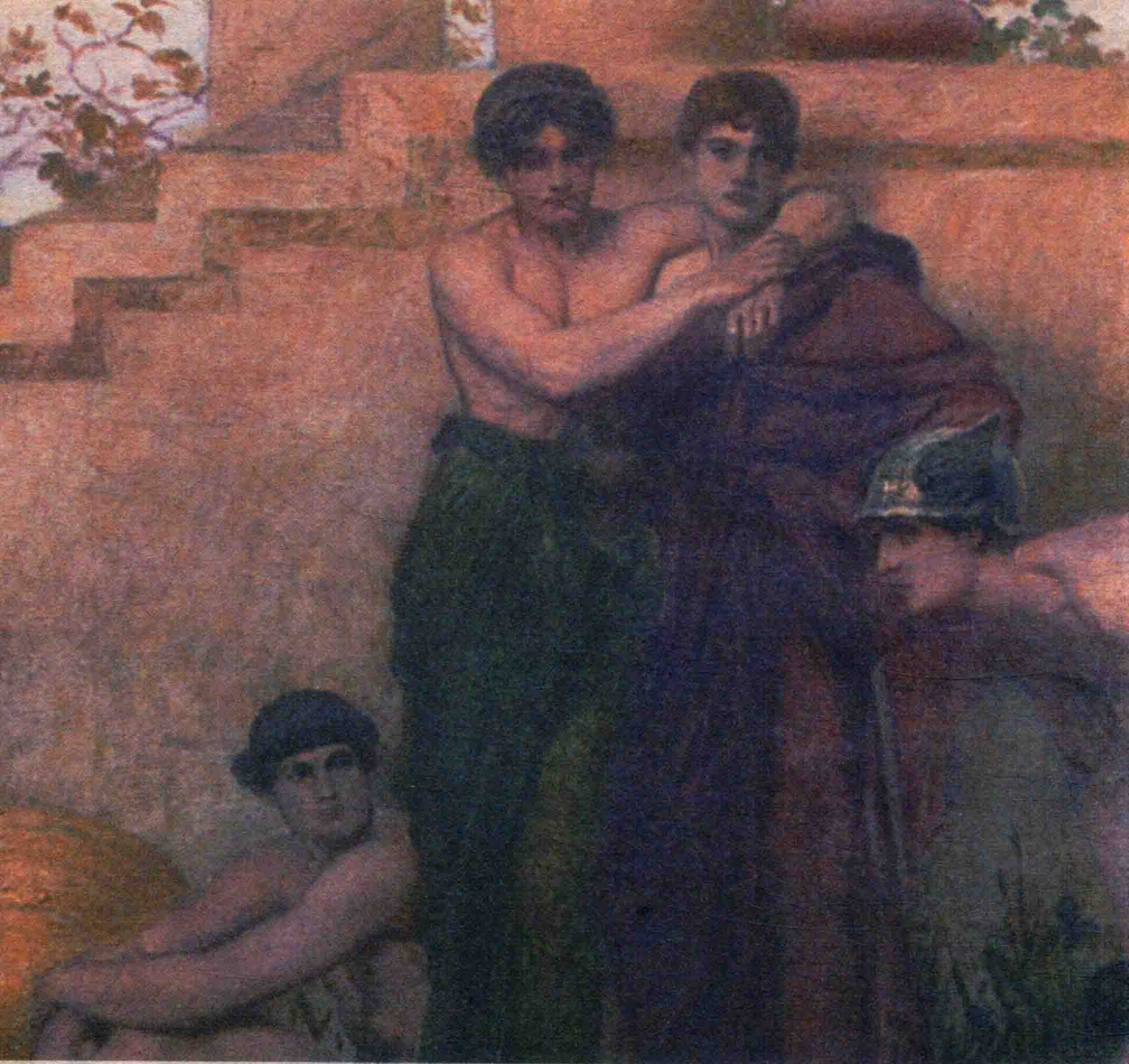
序言 v

- 01 雅典之爱 001
- 02 弑僧主者 031
- 03 瞧，这个人 045
- 04 忧患之子 063
- 05 贞洁纱 081
- 06 Disruption : 美人儿来了 099
- 07 多么美好的长期租约 125
- 08 忧郁的罗马人 143
- 09 献给我唯一的欲望 155
- 10 用一个身份来爱你是不够的 173
- 11 与苏格拉底一起晨跑 193

参考书目 225

图片来源 226

◀ 威廉·冯·格勒登,《许普诺斯》,
约 1895 年,银盐蛋白纸成像,
21.1 厘米 × 16.8 厘米,伦敦
维多利亚和阿尔伯特博物馆



01

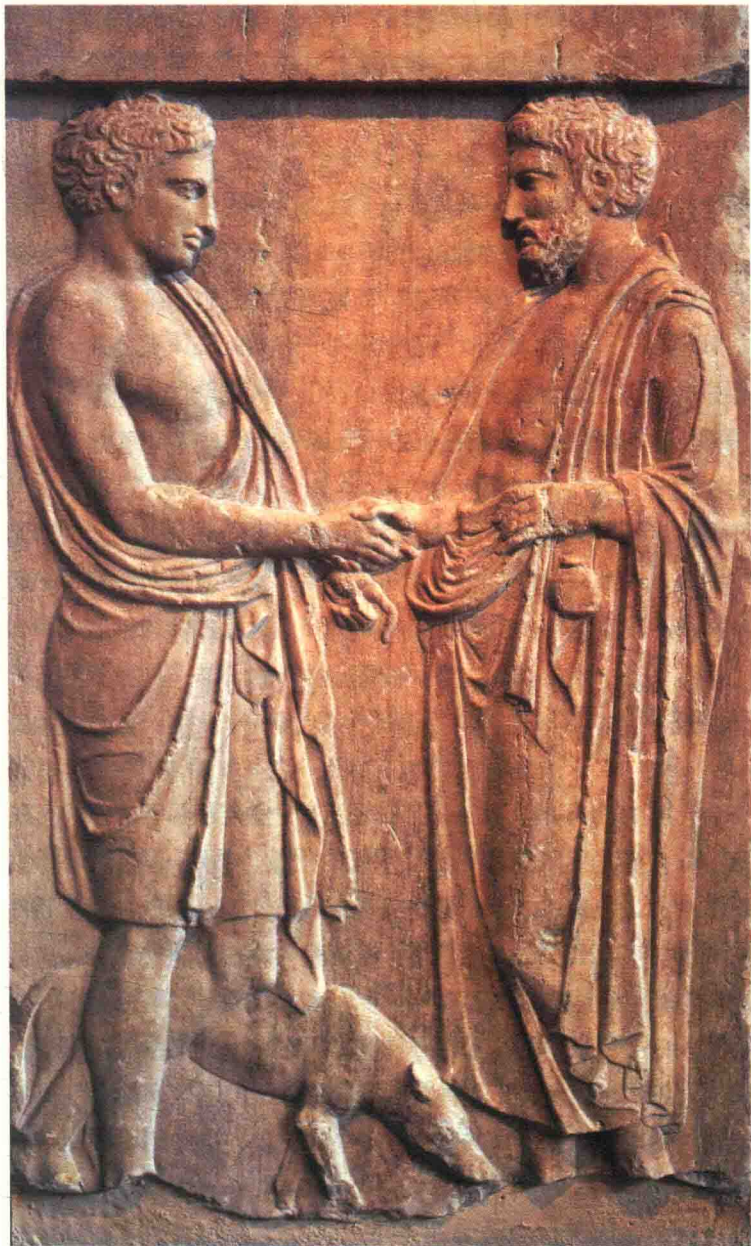
Athens
Love

威廉·布莱克·里士满,《投手》(局部),1870年,布面油画,64.1厘米×269.9厘米,剑桥大学唐宁学院

在雅典国家考古博物馆里,有一件让人不能移步的墓碑浮雕作品。它具有艺术佳作的一大特性:当你凝视它时,整个世界就仿佛来到了长途飞行的终点,随着优秀的驾驶员让飞机与陆地的接触化为一种猛烈、低频却深入体内的震颤,你内心的一切景致便透过这面舷窗开始渐渐静止并变得清晰起来。

这块浮雕创作于古代雅典,一眼就可以看出是公元前400年当地人最流行的墓碑样式。它不仅使用了雅典北面山区特产的潘泰列克大理石,而且浮雕表现的是一个“握手告别”(dexiosis)场面——这是几乎所有同时期的墓碑都会使用的主题。浮雕上位于左边的年轻人袒露右肩,身后跟着一条猎犬。与他握手的长者袒露前胸,左腕处挂着一个装精油的瓶子。

两个人就这样静止在比拥抱远一点的位置,他们的表情是如此困窘、羞涩,以至于仿佛各自陷入了沉思。死亡更容易让雅典人催发思考而不是感到悲痛,最极致的例子就是苏格拉底伴随着滔滔宏辩让毒液流遍自己的全身。我们无法光从构图上看出是谁离开了人世,唯一一丝不太确切的线索就是年轻人左手的食指伸出,



《握手告别》，约公元前 400 年，
大理石，雅典国家考古博物馆

其余四指紧握。这个手势意味着：“请等一会儿。”^[1]但我们仍然不清楚他是在请求逝者稍慢一些离去，还是在请求世界再给自己一点时间。

这个经典的告别场面还有另外一个经典之处：它表现了一种严格符合当时社会规范的“雅典之爱”。如图所示，这种爱首先必须是一位年长者追求一位年轻人，而他们的差别在图像上通过有无胡须加以区分。其次，他们的相识在一开始就应该在公共场所进行，最典型的地方就是只有男性公民出入的运动馆和狩猎场。这两种场合在图像中分别被呈现为随身携带的精油瓶和猎犬。

在第一次面对这样的浮雕时，我们现代人可能会觉得把一位毫无血缘关系且非终身伴侣的人放在墓碑上，就如同要求把初恋的形象刻在墓碑上一样，让人费解。



猫头鹰精油瓶，公元前 630 年，黑陶，慕尼黑州立文物博物馆

正当的爱

在公元前 1650 年的克里特岛上曾经流行一种年轻男子的仪式。在这种仪式中，年轻贵族男子被年长的男性“劫走”，前往荒野生存两个月，归来后仍与此男性紧密生活在一起。整个仪式被视为一种男性和贵族的“荣耀”，承担着教育和肉体两方面的功能。亚里士多德还认为，米诺斯国王推行这种制度是为了控制克里特岛的人口。后来多利安人入侵希腊半岛，这个基本生活在军营之中的民族便迅速承袭了这种有利于提高战士培训效率的制度，并把它传到斯巴达及半岛的其余地方。在雅典，这种制度在公元前

[1] 见于雅典国家考古博物馆作品说明。

6 世纪时突然变得很流行。

公元前 514 年，一对同性恋恋人哈里斯托盖敦（Aristogeiton）和哈尔摩迪厄斯（Harmodius）组织了一次针对雅典僭主兄弟的暗杀。原因是，僭主的弟弟希帕科斯（Hipparchus）追求哈尔摩迪厄斯未成，于是愤而在公众场合侮辱哈尔摩迪厄斯的妹妹不是处女，无权参加泛雅典娜节的游行。

哈尔摩迪厄斯被当场杀死，另一人在被捕后遇害。这次刺杀行动导致了僭主希庇亚斯（Hippias）的高压统治升温，最终无法忍受的雅典人邀请斯巴达人围城，结束了僭主的统治。克里斯提尼领导雅典人民在公元前 508 年建立了人类历史上第一个民主制度。

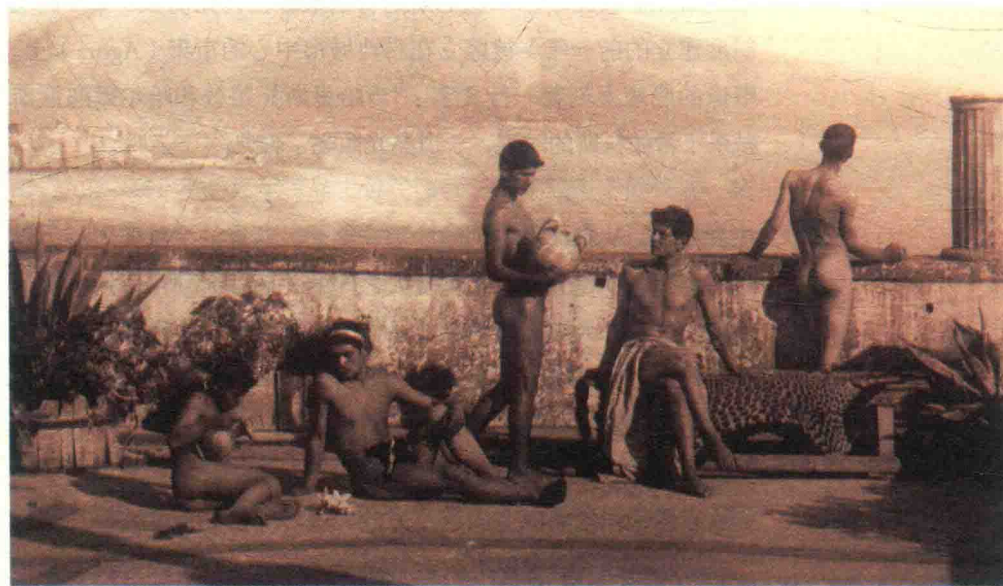
哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯的青铜塑像在公元前 509 年（民主制度建立的前一年）被竖立在雅典城市中心的市集（Agora）上。塑像的底座上刻着一行文字：“当哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯弑杀了希帕科斯的时候，一道亮光照亮了雅典。”

在古希腊，从雅典民主创建的那一刻起，这样的“雅典之爱”就与民主体制不可分割。这种爱人之间的关系强大到足以抵抗政治强权。这对恋人被描述为雅典民主的奠基者，因为民主的自由既包括政治自由，也包括爱欲（性）的自由；一旦任何一方面被独裁者侵犯，公民都应该不惜用生命来抗争。

从他们被认作创建民主的英雄开始，这种同性关系也被提升到与“憎恨独裁者”“追求民主政治”完全同等的地位，成为雅典城邦要求每个公民具备的“公民素质”。如同其民主政治的其他规章



邓肯·格兰特，《洗浴》，1911年，布面油画，228.6厘米×306.1厘米，伦敦泰特不列颠美术馆



威廉·冯·格勒登，《火焰之地》，约1895年，银盐蛋白纸成像，私人收藏

制度一样，雅典城邦也对爱欲的最高范式做出了详尽的规定。

首先，在角色区分方面，必须是一位年长的公民作为主动追求的一方，称为“爱人”（*erastes*），年轻的一方则作为被追求的对象，称为“被爱人”（*eromenos*）。这种规定在形象上一目了然的区分就是胡须，年轻人美就美在没有胡须。至于角色是主动的还是被动的，这是一个更加关键的问题。在雅典人民的性意识形态中，公民必须是主动的、有攻击性的、阳刚的。只有非公民，包括外国人、未成年人、女人或“娘娘腔”才是被动的、逆来顺受的、阴柔的。雅典男性在正式成为公民之后，万万不可以再扮演被动的性角色，那不仅仅为人所不齿，而且还有着丧失公民资格的危险。雅典法律规定，两个男性公民发生性关系，或者男性公民当男妓，都至少会被剥夺公民资格。而在尚未成为公民之前，他还可以暂时处于接受追求的被动一方，但在具体行为上，对其仍有详尽的要求，以使其作为雅典接班人，避免陷入完全放任的被动状态。

其次，在行为规范方面，要由这位年长者来追求年轻人。追求的场合最好在公共场合。追求的方式要绝对带着“教育”的性质，这一性质也是雅典之爱关系的本质：以向年轻人灌输“美”的观念、男性的气质，以及公民的责任为目标；绝对要求其在政治、哲学、体育、美学和工作技巧上“德智体美劳”全面发展，以将其培育为合格的公民，确保城邦的延续。在关系建立的初期，年轻人要拒绝，甚至反抗这种追求，轻易就范的人很难留下美名。年轻人的家长会雇用一名特殊的仆人，在儿子出门的时候拿着棍子走在前面，驱散那些想进行骚扰的男性公民。这名仆人被称为“*paidagogos*”，就是后来西方语言中“教师”（*pedant*）一词的来源。

追求俊美年轻人的竞争是激烈无情的。由于被要求在公共场合进行，所以并不难在雅典城中看见因为争风吃醋而大打出手的情况。这种追求也成为男性公民进步的动力：为了在运动馆吸引别人，就要练就好身材和运动能力；为了在狩猎场上彰显英姿，就要练就好箭术；为了在酒席间散发魅力，则必须具备酒量、丰富的知识和辩论的才能。

在年长者的“资质”得到认可，并确实让年轻人得到启迪教育后，年轻人的父母会以之为豪，并供养老师的生活。两人的感情生活也被允许进入肉体阶段。这一阶段的规范在文字记录上零碎而罕见，但所幸一系列“标准姿势”被记录在古希腊的图像志——彩陶中。要是没有留下这些彩陶的话，估计我们很难了解到古希腊人的肉体生活。当时一个普通的雅典人每天所需使用的陶器就有不下 30 种。已经有超过 10 万件陶器被收录在始于 1919 年的国际学术计划“古希腊陶器全集”（Corpus Vasorum Antiquorum）中，而该项目所收录的还仅仅是公共收藏范围内的陶器。相较于墓碑上的形象，出现在彩陶上的形象似乎是另一群雅典人：好动，好色，总是成群结队，喜怒形于色。

陶器中有很大部分是酒器，关于肉体关系的描绘也大多出现在酒器的外表或底部，以供宴饮时欣赏，在酒神的护佑下释放情欲。其中关于“雅典之爱”的标准姿势的第一步，是研究者总结的所谓“上下其手”，即年长者与年轻人正面对，年长者一只手抬起年轻人的下颌，以观赏他的美貌，另一只手刺激他的性器官。从公元前 6 世纪开始，这种姿势就在黑绘彩陶上频繁出现。这种姿势的要点在于，两人一定要四目相对；虽然我们现在所见的画面上不尽然如此，但至少年轻人必须注视年长者的眼睛。据

说，亚里士多德便曾经说过，恋人们不要看向自己的挚爱除了眼睛之外的其他身体部位，因为谦逊栖息在眼睛当中。^[2]

另一步则表现了不被古代雅典法律提倡的情况：纯粹以肉体为凭借来获取性满足。如果这种情况发生了，年长者只被允许把性器官放入年轻人的两股之间。这个动作的难度较高：两人仍需维持身体正面相对、直接面对面的姿势，不得采取任何身后的姿势，性器官也不得进入对方的身体内部。如有违背这两点，该公民会遭到严厉的法律制裁，被剥夺公民权利，乃至被判死刑。在美国密西西比大学博物馆收藏的一件公元前6世纪的黑绘三脚酒器上，在所描绘的三组男人中，其中两组演示的就是上面这两个步骤。

如果严格地遵循公民对于被动性的禁忌，年轻人作为未来的公民，在整个过程中不能在这种“受”的状况下表现出丝毫的愉悦。他必须保持淡定，甚至露出严肃的神色，表现出他的“自控”能力。所以在彩陶上的描绘中，年轻人都是处于一种非兴奋的状态。这种不可能的状态被一些当代学者称为可笑的幻想。在牛津阿什莫林博物馆收藏的一件基里克斯杯的杯中央处，有一幅由公元前5世纪的著名画家布吕戈斯（Brygos）创作的希腊春官图。布吕戈斯是阿提卡半岛上一位多产的红绘陶器画家，其红绘陶画以两点创新得以大获成功：其一是善于表现人物的年龄差别，其二是善于描画人物的嘴唇。在这幅图中，我们看到年长者放下分别象征权力和工作的拐杖和头盔，采取坐姿（已经呈性兴奋状态），一手叉腰，另一手抚弄着年轻人毫无反应的性器官。年轻人站立在他的两股之间，身体有着明显不同的、更柔和中性的曲

[2] Athenaeus, *The Learned Banqueters* 13.564b,

线，并且除了没有胡须，发型和面部轮廓也更单纯。他一只手扶住年长者的后脑勺，另一只手却后扬，拿着一个装满礼物的网袋，身体似乎在费力地迎合他的爱人，眼睛似乎在努力地对方的快意中解读出善意。两人的面部都按照规范而毫无表情。仔细观察这幅图，我们就可以明白布吕戈斯成功的秘密。在严苛的规范下，不能直接表现“雅典之爱”的肉体欢愉，但只要稍微描画出更柔美的年轻人体态，勾勒出在巨大的压力下最不易被人发现的情绪泄露点——嘴唇，就可以让古雅典人感到安全又性感了。

在这样严苛的规范下，一对男性恋人几乎是在进行高难度的表演。身处尚未在性活动中引入“笑声”的古典时期，他们感受到的应该是规范和压抑带来的巨大刺激。古代希腊黑绘和红绘陶画中标准的“雅典之爱”情色形象，也总是带着某种僵硬、虚假、紧张、压抑的感觉，以及同等程度的神秘感、戏剧性、优雅和性感。这些形象的双面性无疑是一种有趣的提醒：如同人类生活中的许多基本事实一样，“性”本身是一件无比枯燥的事情。其神圣的枯燥所激发的妄想和幻象，才是使人类生活变得生意盎然的营养。

雅典政治家兼著名演说家埃斯基涅斯就把完全符合人物角色和技术动作规范的恋爱，也就是“弑僭主者”模式的恋爱，称为“*dikaios eros*”——“正当的爱”。^[3]

[3] Aeschines, *Speeches* 1.136.



好肉体，好公民

在一个以男性特质为“美”和“德”的最高标准的社会里，“身体强健与否”不仅是一个审美议题、一个情欲议题，也是一个政治议题。

在古代雅典人的逻辑中，一切审美都跟情欲相关，因为正如柏拉图指出的，情欲（eros）的对象是“美”。同时，一切情欲都不能脱离政治，因为每个公民的“爱”（eros）都必须指向城邦和民主体制。反过来可知，一切政治取向，也是审美和情欲的取向。这一点，其实在今天也不失其真。

从视觉上来说，古代雅典的人体影像数量一点不逊色于我们今天这个广告社会。唯一不同的是，今天我们看到的绝大多数是女性身体，只有少数是男性的。而我们看到的古代雅典的人体几乎全部是男性身体，只有少数是女性的，并且其裸露程度还远远比不上男性。在雅典城的神庙、市集、议会、柱廊、墓碑，甚至家中的装饰、喝酒的酒杯上，到处都是健美的裸男。出现这种情况的原因有三。一是跟最原始的动物界一样，男性承担了作为情欲对象扮靓的责任。二是来自当时最先进的政治体制：扮靓脱离了生殖的基本冲动，而要从政治上追求成为一个合格的民主社会公民。三是来自当时最高级的美学理论：美本身是阳性的、强壮的、有攻击性的。

运动馆（gymnasion）是古代希腊城市的一个必需场所。它不同于比赛场，是年轻人接受身体训练的地方，更类似于健身房。健身和运动的习惯是一项古代遗产，在古雅典，这几乎占去了男人白

天一半的时间，特别当他们还是少年的时候。人们从那时起就已经开始请教教练，研究健康食谱，选择合适的学校。在运动馆中，产生出两样热气腾腾的东西：阳刚的体魄和同性间的情欲。古希腊人在运动的时候都寸丝不挂（“gymnasion”的词源“gymnos”就意为“裸体的”）。男人们只有在跑步时，为了便利安全才会把生殖器官拴稳，所以运动馆是欣赏俊美年轻人的最佳场所。在柏拉图的描述中，苏格拉底每天必到运动馆报到，最常去的是吕凯宫，但如果有美男子邀约，也会毫不犹豫地去别的地方。我们在柏拉图的对话录及其他著作中，最常看到的描述就是他的老师要和年轻人去摔跤馆来一场赤身肉搏。^[4]不过，说到柏拉图（Plato），就连他的这个名字，也是他的健身教练给他起的亲昵绰号，因为他的教练发现这位同学的前额相当宽阔（platus）。^[5]在运动前，他们都会浑身涂上橄榄油或其他香精油，大汗淋漓之后再用刮油板把汗垢和油一起刮掉。这就是为什么我们会看见墓碑浮雕上的年长者随身挂着一个精油瓶，它就像我们今天背着球拍或运动水壶一样常见。

公元2世纪的希腊散文家卢西安为男人应有的身体状态做了这样的描述：“年轻男子有着晒黑的肤色和阳刚的脸庞，展露精神、活力和男子气概。他们绝佳的体态引人注目：既非骨瘦如柴，也非肥胖过重，而是鲜明地刻画出匀称的线条。他们挥汗去除多余的赘肉，只留下力量和韧性兼具，而且不带有病弱质量的部分。他们努力维持身材。”^[6]卢西安同时描述了糟糕的身体是“像女人的

[4] 例见柏拉图，《柏拉图对话集》，第138页和第352页。

[5] 柏拉图，《柏拉图对话集》，第613页。

[6] Lucian, *Anacharsis or Athletics* 25.

身体”，“苍白”“瘦削”“松垮”“虚弱”。

古希腊人创造了最理想的男体的范式，他们的雕塑家世代都专注于寻找肌肉的比例和协调。从埃及学到的比例范式完全无法满足他们；正如贡布里希在《艺术的故事》中所说的，古埃及人相信知识，古希腊人则开始相信自己的眼睛。由于在日常生活中有很多近身观赏全裸健美躯体的机会，雅典的雕塑家在塑造美男子形象上的突破是迅猛而完整的。首先他们做出了第一个圆雕，雕像完全靠自己的力量站立而后背无须支撑。紧接着他们完善了肌肉的比例，在一系列“少年雕像”（kouros）中打造出一整套“肌肉制服”：两块胸肌、六块腹肌、人鱼线、马甲线，臀部坚实，大腿粗壮，小腿强健。而后他们又表现出运动中的肌肉的协调反应——对立平衡（其代表性作品是公元前480年的《克里提奥斯的少年》）。在一系列作为肌肉研究大师的雕塑家中，波利克利托斯（Polykleitos）在约公元前450年至公元前440年间塑造了世界上唯一一尊不靠文字而被称为“法则”的男性裸体雕像《持矛者》，因为它表现出了部分与部分、部分与整体，以及运动中的肌肉配合的最理想比例。这尊雕像使柏拉图最终承认美取决于比例，而直到今天，男性的健美标准仍然可以追溯到这样的古希腊雕像。

人们对于身体的重视，也升级成为对于公民资质的要求之一。如果你有一具不良的身体，就直接意味着你是一个不良的公民。苏格拉底曾经批评艾皮根奈斯身体缺乏锻炼，而每个公民都应该像奥林匹克运动员那样对待自己的身体，才能在战场和公众活动中



《克里提奥斯的少年》，约公元前 480 年，大理石，高约 86 厘米，雅典卫城博物馆



波利克利托斯,《持矛者》,罗马时期复制品,大理石,高1.98米,那不勒斯国立考古博物馆 (Siren-Com / Wikimedia Commons)

表现出众，因为“人们所做的一切事情都是需要用身体的”。^[7]如同恋爱关系是一样必须接受公共监督的事情一样，身体状态也被要求在公共空间中接受评判。我们现在常常认为，情欲和身体蕴含着人类永恒的本性，政治则是不断变幻的云烟。但古雅典人似乎持有不同的见解，他们更同意“人类在本性上，也正是一个政治动物”，^[8]以及人应该听从“这教养你的法律”，^[9]因而毫不纠结地将个人的欲望和身体置于公共政治的关照之下。

当身体向公众敞开的时候，自然包括身体的任何器官，特别是代表性别的器官。男性的性器官及其状态，在当今世界是判定一个形象制品是否符合禁忌的核心标准，因为女性体征上的兴奋表现是模糊的。许多国家都禁止在形象制品上出现勃起的生殖器官，而在古代雅典，事情则恰恰相反，最流行的形象制品莫过于赫尔迈（hermae）。

赫尔迈的造型确实跟希腊神祇赫尔墨斯（Hermes）有关。它的头部呈现为一个男子的头部，被说成是赫尔墨斯的头部，但实际的模特可能是真实的名人，尤其可能是哲学家、政治家和诗人。赫尔迈的柱身是一块光滑的长方形石碑，只在相应位置（有时为了强调而在过于靠上）的地方雕刻出勃起的男性生殖器，并且比例往往偏大。这种雕像在雅典城到处可见，被放置在家门口、路边等公共空间，或者路途交接的地方。其名字的本意是“边界”，它被用来区隔不同的地域，也被认为具有驱赶邪灵的保护功能。

[7] 色诺芬，《回忆苏格拉底》，第 131 页。

[8] 亚里士多德，《政治学》，第 7 页。

[9] 色诺芬，《回忆苏格拉底》，第 71 页。

赫尔迈发源于希腊半岛的深山。在那里，人们把一堆堆石头放置在交叉路口，非常像玛尼堆。每个路过的人都会给它增加一块石头，或者用油涂抹这些石头，据说这样就可保佑旅途平安。后来它们逐渐演变出头部，到了公元前5世纪的时候，也就是“雅典之爱”突然大流行的时期，演变出最终的形象：只有头和生殖器。这种形象演变的来源固然跟赫尔墨斯的保护功能有关：赫尔墨斯传递信息，保护商旅和路途上的所有人，同时也是生殖神，护佑人的性行为 and 生殖行为。在世界各地的古典文化中，指路碑石和男性生殖器官的形象均不少见，但将刻画细致的人的头面部与之结合，又奇怪地省略其他一切细节的创作，却是古代雅典文化的发明。雅典人中的典范，特别是文人，包括苏格拉底、柏拉图，甚至女诗人萨福，都有自己的赫尔迈（萨福更曾被塑造成双性的形象）。写实主义的头面部、抽象主义的绝对长方体，再加上古典风格的夸张勃起的生殖器。构造赫尔迈，正如同古雅典人搭建他们的政治、情欲和审美体系，将代表精神的头脑和眼睛与代表生殖力的器官结合在了一起，将最原始的与最先进的因素结合在了一起，并为两者不遗余力地添加细节。同时，戏剧化地将其主体形式规定为统一的长方形石碑。这种人为创造的一厢情愿的结构，跟古代雅典的社会规范一样，既彰显出强力和天才，又隐含着脆弱和危机。

赫尔迈后来作为一种雕刻形式在古罗马重新流行。被改造为胸像加立柱的建筑雕像也被用于支撑家具，并越来越倾向于使用女性形象。专门做支撑用的男像柱，据说也是受到赫尔迈的启发。直到今天，仍不乏有人继续用头像加方柱的形式为伟人立像，只不过似乎伟人的性器官再也不曾出现了。

《阿佛罗狄忒与狄俄尼索斯的
赫尔迈》，出土于希腊米里纳，
约公元前 100 年，红陶，高
23.3 厘米，大英博物馆



除了遍布城邦、每天可见的赫尔迈，在其他许多场合里也可以看见男性性器官：在羊人剧中，羊人必定会戴着有男性性器官的面具出现；在祭奠酒神的游行中，人们会举着巨大的生殖器道具。在提洛岛上，有四个尺寸巨大的阳具雕像被当作这位戏剧保护神的纪念碑，在雕像的基座上还以长着小鸡身体和翅膀的男根为装饰。

在古代希腊中心的雅典，处处可见“阴茎的公共艺术”。对于后世的色情禁忌，他们展示起来却大方而直接，甚至充满公共精神和幽默感。

政治的爱：阉割赫尔迈

厄洛斯（Eros）是古代希腊神话中的一位神祇。一派说法认为，他是原初天神中的一位，是宇宙中第一批存在的神之一，直接产生于混沌。哲学家巴门尼德便认为：“一切神灵中爱神最先产生。”^[10]但更流行的说法是，他被当作阿佛罗狄忒的儿子，他手中的弓箭被认为可以让中箭的人陷入无法自拔的情欲渴望之中。古代希腊图像志中的厄洛斯是一位年轻男子，正符合希腊人对于美的拟人想象。到了罗马时期，其形象渐渐变化成一个胖乎乎的叫作丘比特的男童。厄洛斯所代表的“爱”（eros）是一种更具有肉体情欲含义的人类心理，而非今天浪漫化了的“爱情”。

雅典人有一整套关于爱的理论体系，一点都不逊色于他们关于美和政治的哲学。这套理论中的“圣经”就是柏拉图的《会饮



《沉睡的厄洛斯》，约公元前2世纪，青铜，41.9厘米×35.6厘米×85.2厘米，纽约大都会博物馆

[10] 巴门尼德，《残篇》第132条，转引自《柏拉图对话集》，第296页。

篇》。此文中每个人都必须歌颂的“爱”，就是“eros”。这些雅典最高贵聪明的头脑，人人都不吝惜他们的溢美之词。斐卓认为：“我们如果能想出一种办法，让一个城邦或一支军队完全由情人和爱人组成，就会治理得再好不过，人人都会相互争着避免做丑陋的事，努力做光荣的事。这些人如果并肩作战，只要很少的一支队伍就可以征服全人类了。”^[11]这一幻象在后世的军队中不无现实的折射。最后，柏拉图借苏格拉底之口，表达了“爱”是追寻“美”的，但具体对象的“美”并不是最终的目的，而是由此能让人从形体之美上升到体制之美，从体制之美上升到知识之美，最后直接沉思关于“美”的本质，这就是著名的“柏拉图之恋”。

伯利克里在公元前 431 年的冬季，发表了一篇缅怀战死的战士、鼓励雅典人民的演说。在演说中，他号召雅典人民投入对雅典的“爱”之中，直至这种情感“充满了你们的心头”。^[12]阿里斯托芬在他的剧本《阿卡奈人》中描述过一个色雷斯国王，他如此深陷对雅典的迷恋，以至于他四处游走，在遇到的所有墙上写下：“我美丽的雅典人。”^[13]这句话在当时是街头涂鸦或酒器铭文上的重要内容，但对象通常都是被爱的俊美年轻人。这位戏剧家也曾经讽刺伯利克里的继任者克里昂，说他对人民的感情简直不像是对爱人，而是对娼妓。克里昂自己曾经说过，他是雅典人民的“爱人”，并用政治礼物来讨好他们。^[14]

[11] 柏拉图，《柏拉图对话集》，第 297 页。

[12] 修昔底德，《伯罗奔尼撒战争史》，第 154 页。

[13] 阿里斯托芬，《阿卡奈人 骑士》，第 17 页。笔者认为这里更加是将雅典拟人化，或许可改为“我美丽的雅典”。

[14] 参见在阿里斯托芬的《骑士》中，影射克里昂的角色帕佛拉工在与竞争者争夺雅典城的宠爱时的段落。



《赫尔迈》，罗马时期复制品，
仿阿尔卡美涅斯公元前 5 世
纪的原作，创作于公元前 2 世
纪，大理石，高 119.5 厘米，
伊斯坦布尔考古博物馆

对祖国的“爱”、对城邦的“爱”、对人民的“爱”，这些我们今天熟悉的表达都源于古代希腊，而这种政治情感的“爱”，就如同对“美”的爱一样，是情欲之“爱”。

在古代民主的雅典，政治和性是相互定义的。只有男人才是公民，“公民”这个称呼本身就要以性别为基础。正如前文所述，“弑僭主者”被视作开创雅典民主的英雄。虽然如他们一般的“雅典之爱”关系在古代世界早已存在，但这个故事使这种关系上升为“正当的爱”，变得与民主城邦生死攸关，是社会教育和文化延续的最本质的保证。埃斯基涅斯将这种关系作为定义雅典“公民”的标准。他在法庭上声称，即使是每个陪审员，他也会希望自己的儿子有这样的关系。为了对“公民”的身份加以区隔，要禁止奴隶跟出身自由的年轻男子发生这种关系，并禁止奴隶起名为哈尔摩迪厄斯或哈里斯托盖敦。^[15]从此，这种关系成为“民主的基本知识”。要想被承认为雅典公民，不仅仅需要热爱自由、反抗独裁，他还必须追寻“正当的爱”。

在“正当的爱”中，主旨是“教育”和“美学”，最被强调的是人的自制。但对于普通人，这只能依赖法律的强力控制。雅典关于情爱关系的法律是出了名的细致复杂，以至于包萨尼亚在《会饮篇》中反复说明，雅典涉及爱情的法律虽然优秀却难以掌握。比如，两个男性公民之间的恋情是被禁止的，因为那意味着一个人必须成为被动的角色；而纯粹对年轻人美色的追求也是违法的，那代表了难以自控的人被肉欲所主宰。梭伦曾经立法禁止父母在天亮前把儿子送进学校，而且规定他们必须在天黑前把孩子接

[15] Aeschines, *Speeches* 1.140.

走。任何陌生人不得进入学校的领域。根据梭伦的立法，引诱孩子、妇女、自由人或奴隶做出放荡行为的人，面对的将是刑罚，甚至死刑。^[16]

当然，社会规范远远不足以揭示社会生活的全部真相。规范的力量就在于刺激人的僭越之心。在这样苛刻的规范之下，古代雅典人的某些无意识既无法对他人说出，也不会被自己承认：他们只能幻想那种被禁止的情欲生活，既包括将所有他人变为被动者的僭主式独裁，也包括听凭和承受他人为所欲为的被动和下贱。这种集合情欲、美学和政治的多重妄想，很难通过文字流传下来，却能从图像志上折射出来。陶器再次默默地成为集体无意识的表达对象，无数种严重违背法律规范的情况在陶器的装饰画中出现：男性公民之间的同性关系、后入的姿势、妓女或妓男、羊人的群交……它们大多数呈现为多人乱交的宴席（orgia）。

这种情态被大多数学者认为也在实际生活中发生，以一种不公开的贵族秘密仪式的方式进行。悲剧家欧里庇得斯在其生命最后一年创作的《酒神的伴侣》中讲述了一个酒神复仇的故事，其中表达了被压抑的人性本能具有的可怕力量，也详细描述了乱交宴席的情态。这部悲剧直到19世纪都被认为过于粗俗而不入评论家的法眼。欧里庇得斯当时居住在马其顿，剧中对宴席的描述过于翔实，以至于马其顿国王认为他违法偷窥了真实的“秘仪”，因为秘密仪式不被邀请是绝对不能参加的。国王因无法公布这项罪名，只得安排人在狩猎时暗杀了这位悲剧作者。

[16] Aeschines, *Speeches* 1.184.

欧里庇得斯创作和逝世的年代，正是伯罗奔尼撒战争爆发、雅典作为政治实体和精神意象都开始破碎瓦解的年代。在公元前 415 年，就在雅典战舰即将出发远征西西里的前一天夜里，仅仅在一夜之间，雅典的几百处赫尔迈全部遭到致命破坏：它们无一幸免地被敲坏脸部，砸掉生殖器。这个至今没有被破解的案件在数名历史学家的著作中都有记载，其中最著名的是修昔底德的记录。根据修昔底德所言，这个事件一方面造成了巨大的恐慌，雅典人认为这是对于远征的一个大噩兆；另一方面，他们也认为是西西里人或雅典人中同情斯巴达的一派在故意破坏，企图颠覆民主制度，因为雅典的每个男人就像赫尔迈一样，用他们的头脑和男性勇气保护着家庭、道路和城邦的边界。阉割赫尔迈，无异于挑战城邦公民的集体男性气质，无异于把他们全体变为了“被动”的角色，也等同于挑战民主城邦体制本身。而其中受到最大怀疑的竟然是著名的风流美男子、远征西西里的率队将领阿尔基比亚德（Alcibiades）。混乱的社会局面和混乱的性幻想结合在一起，当然影响了战争的进程，导致了西西里远征的失败。修昔底德认为，这甚至导致了城邦的毁灭。由于这位美男子将领曾经是苏格拉底的学生，这个事件也被列为苏格拉底的罪行之一，间接导致了他的死亡。

修昔底德在《伯罗奔尼撒战争史》中记录这件奇怪而混乱的事情时，加上了一句令人不安的评论：“他们也知道，最终推翻僭主政治的不是他们自己或哈尔摩迪厄斯，而是拉栖代梦人。从那之后，雅典人民就总是担惊受怕，对所有事情都抱着怀疑的态度。”^[17]

[17] 修昔底德，《伯罗奔尼撒战争史》，第 444 ~ 445 页。

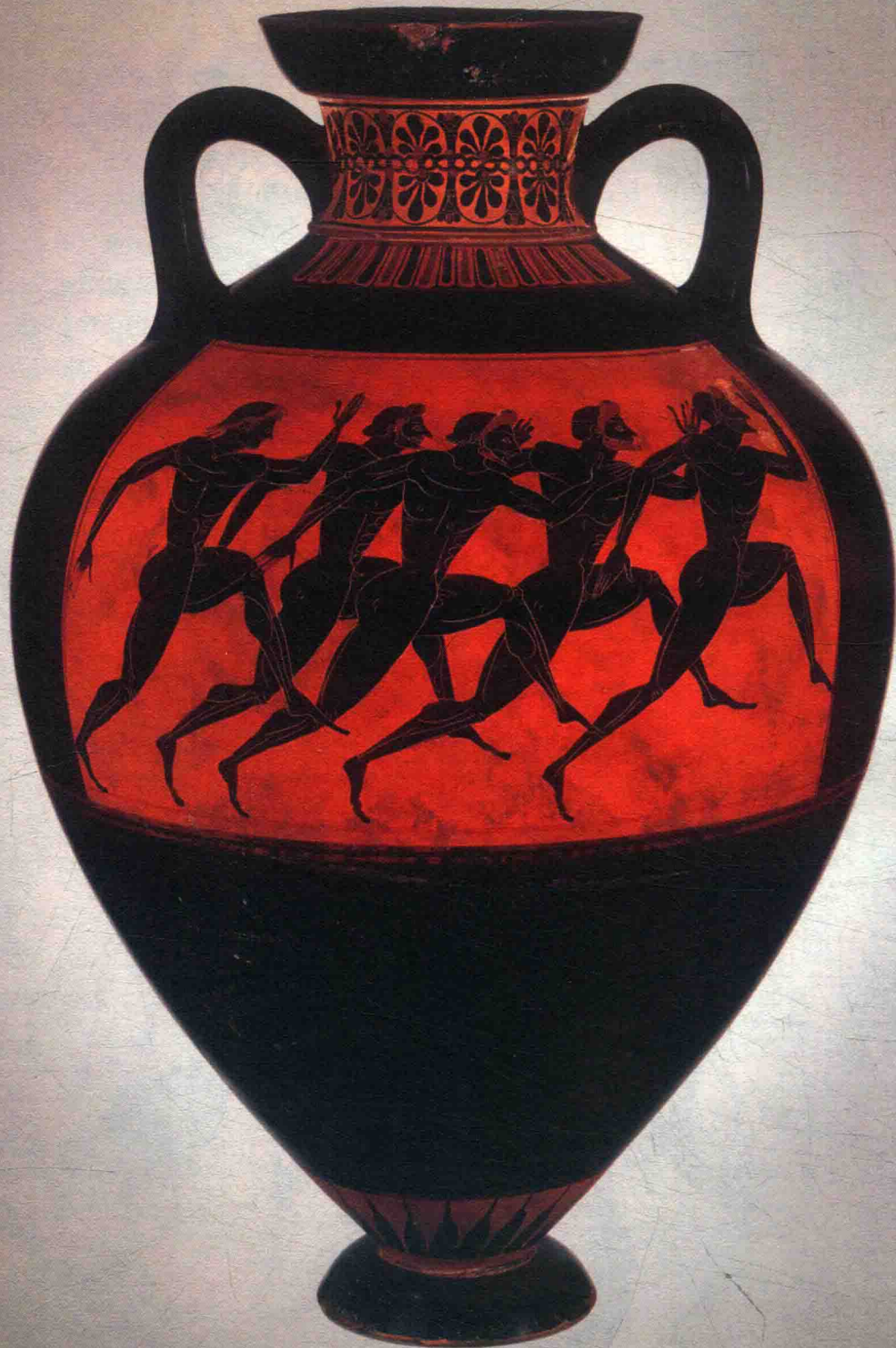
阉割赫尔迈事件直接导致了“弑僭主者”神话在这里遭到质疑。他们所代表的“正当的爱”，也如结构奇特的赫尔迈一样，于头脑和器官、思想和情欲的两端都有被攻击的可能。“雅典之爱”，这种首先在精神中被规范至完美的“纯洁关系”，这种体现了优雅、文明、强大、自制的男性妄想，随着这场战争一去难返。然而，它终究在人类文明的古典时期，呈现了“爱欲”和“幻想”并发的事实和伟力。古代雅典人用它追寻美和善，强力创建了一种充满逻辑、同时不可思议的文明，跟今人的似乎完全不同。但想想我们每个人的第一位肉体开发者都会在自己的有意识或无意识留下烙印，不难想见，社会把性启蒙和信念启蒙与体制相结合是多么疯狂却强大的一个手段，也就不难理解为什么这种启蒙关系重如生死，会被雕上墓碑。

再回到那块雅典国家考古博物馆的墓碑上来。两位主角从陶器走上墓碑，保持他们永恒的面面相对的姿态，保持他们刻画精美却毫无表情面容。两个年龄，两个自我，雅典之爱中从无合二为一的结合，总是面面相对的两人，他们相互间的探索和问询到了死亡之时更加迷茫。到底是激情，还是悲痛？是快意，还是善意？是肉体，还是精神？……墓碑上的两个爱人似乎正渐渐回归为两个陌生人，投入各自身体内的无限景致中去，或许那才是“美”本身之所在。

如果一种文明在人类精神层面增加了一丝新结构，它已堪称伟大。古代雅典则毫不迟疑地进入了精神结构的地基，在人类情欲和无意识的深处打下了一个古希腊文的、有关美和民主的标记。

斯科帕斯（传），《浮雕墓碑》，
约公元前 340 年，大理石，
雅典国家考古博物馆（Erin
Babnik / Alamy Stock Photo）

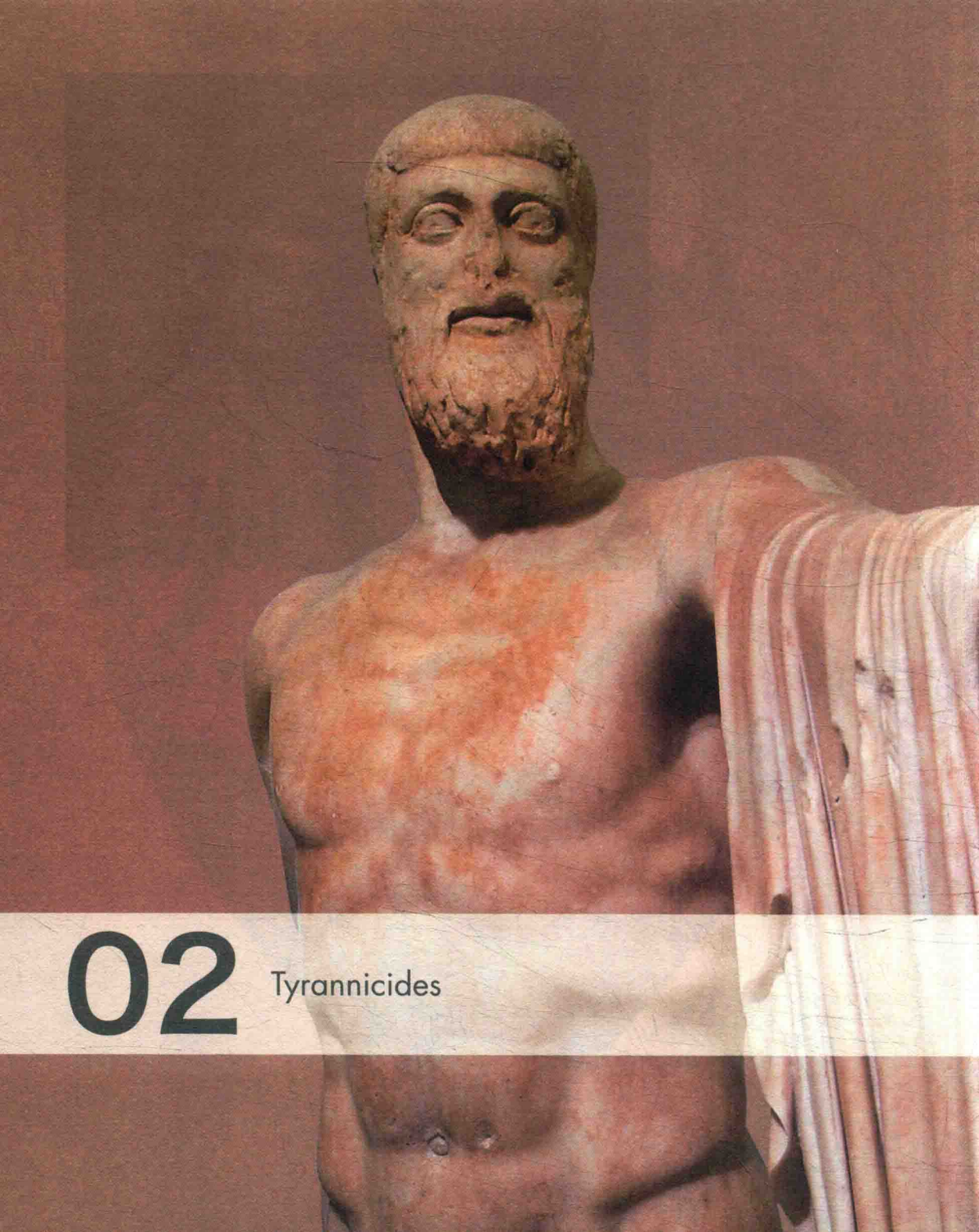




威廉·冯·格勒登，《老人与少年》，约 1895 年，银盐蛋白纸成像，热拉尔·莱维收藏

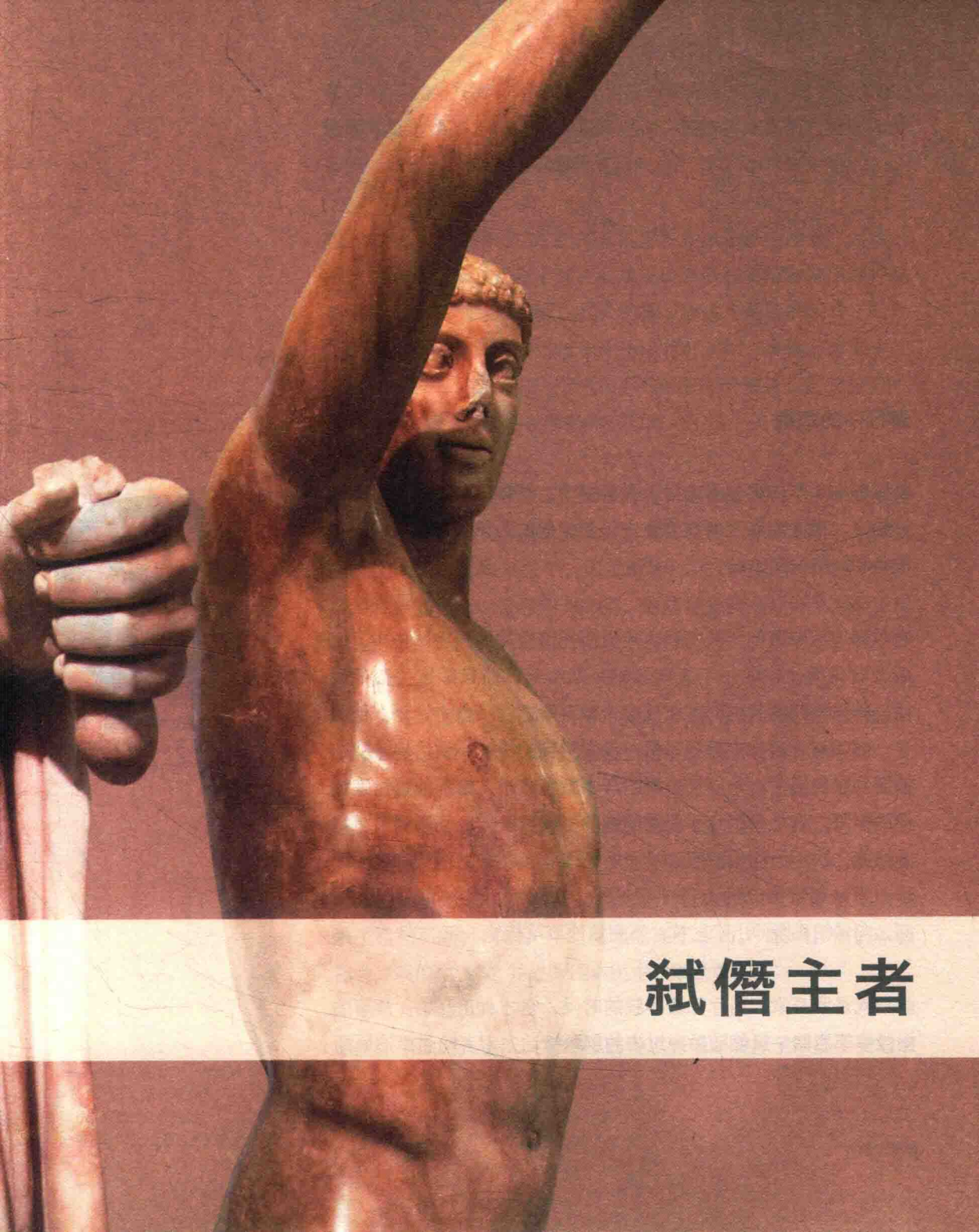


泛雅典运动会奖品，公元前 530 年，黑绘彩陶，高 62.2 厘米，纽约大都会博物馆



02

Tyrannicides



弑僭主者

游行中的刺杀

公元前 514 年，雅典的市集上人头攒动，泛雅典娜节的游行就要开始了。僭主希庇亚斯在终点守候着，他的弟弟希帕科斯在起点准备和队伍一起出发。

哈尔摩迪厄斯跟他年长的爱人哈里斯托盖敦并肩走在队伍中，而后者看见同伙中的一个人向希帕科斯微笑，而且踱过去跟他说。哈里斯托盖敦觉得这家伙向希帕科斯透露了整个计划。他舔了一圈嘴唇，舌头上除了恐惧，没尝到别的滋味。他仿佛一块冰被摆到了日光下，一层又一层的水汗默默渗出，推着他越过了崩溃的极限。这是一个几乎凝滞的噩梦，发展缓慢，但不到最恐怖的场景，决不会让他惊醒。哈里斯托盖敦实在太渴望结束这一切了，于是朝着唯一的出口冲了过去，在远远不到约定时间的时刻，向希帕科斯伸出了匕首，不耐烦地草草将他杀死。

噩梦就是紧身索，当你想要挣脱的时候，它才真正开始。故事的中段惨不忍睹：只能随后冲过去的刺杀行动主宰者哈尔摩迪厄斯



《弑僭主者》水罐图案，约公元前 400 年，红绘彩陶，长 16 厘米，宽 14 厘米，波士顿美术馆

被当场用长矛扎穿。原本要一起消灭的刺杀对象、真正的僭主、希帕科斯的哥哥希庇亚斯却毫发无损，还指挥卫兵把哈里斯托盖敦抓起来投进大狱，要折磨他直至他说出所有同谋者的名字。

哈里斯托盖敦发现自己这时才来到噩梦中最为恐怖的部分，而唯一的出口正是杀戮。好在求死之心总是比求胜心更能激发出某种英雄气概。如果我是雕塑家，我会选择下面这个最后的场景：哈里斯托盖敦在肉体受折磨的过程中诱惑希庇亚斯，在他靠过来牵住其手的时候，立刻变脸嘲笑他：“不知廉耻的畜生，居然拉着你杀弟仇人的手。”希庇亚斯果然一刀成全了这个美男子。

刺杀事件使希庇亚斯的统治骤然升压，很快就达到了应该被推翻的红线。斯巴达人应邀来围城，用武力驱逐了希庇亚斯。克里斯提尼在而后的贵族争权中，因反对斯巴达势力而得到民众支持，成为雅典的领袖。公元前 508 年，他领导雅典人开创了人类历史上头一个民主体制。

就在民主制度实行的前一年，克里斯提尼邀请雕塑家安提诺（Antenor）创作了哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯的青铜联像，并将其放置在雅典人的活动中心——市集上。这组塑像开创了人类历史上的数个第一：它是头一批纪念真人的塑像；并且它所纪念的人不是君王，而是人民英雄；它的委托人不是私人，而是政府。塑像的底座上刻着一句话：“当哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯弑杀了希帕科斯的时候，一道亮光照亮了雅典。”很快，他们就被称为“弑僭主者”，并成为雅典民主开端的象征。

这两个家族的人也从政府那里获得了殊荣：省掉了一些要交的赋

税，看戏时可以坐到 VIP 席等。一时间，哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯成为第一对真人偶像，民间设立了以两人为主角的祭祀仪式，饭局上的小曲儿讲的都是这两个刺客的故事：“我曾手握藏在一束枝丫里的剑，就像哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯刺杀僭主时那般，让法律之前人人平等的理念落实到雅典。”连喝大酒时都不忘民主，可以想象在那时的雅典城中，政治真是无所不在。

这组英雄塑像之所以得以流传千年，逃过战乱，还要靠大独裁者们对它的青睐。帝王越是独尊，就越热爱前朝的人民英雄。公元前 480 年，波斯王薛西斯一世入侵雅典，从市集上不远千里地把它抢回了波斯首都苏萨，这是它的第一次跨洲旅行。公元前 479 年，雅典人刚打赢了希波战争，就赶紧安排另外两位雕塑家做了一组新的英雄塑像，并在公元前 477 年将它摆放回了市集上。

表演的高潮出现在公元前 4 世纪晚期。倾慕希腊文化的亚历山大大帝在征服波斯之后，在公元前 330 年，特意从波斯首都发了一艘战舰，专门运送被劫掠的老塑像回雅典。在路过罗得岛的时候，它还受到了神明一般的接待。于是在剩下的希腊化时期和整个罗马时期，雅典的市集上就并排放着新老两组弑僭主者的塑像。四个高一米八左右的全裸青铜男人，两两重复着同样的姿态和动作，屹立在城邦民主运作的中心。这场景直到公元 2 世纪，城邦民主早已崩溃，罗马皇帝哈德良盘踞雅典的时期，依然维持不变。

从希腊化时期一直到罗马时期，这组塑像被大量复制。这应该是艺术史上第一次大量复制作品的情况，也是罗马人复制希腊作品中最热门的。从亚历山大的宫殿、罗马行政院到学校、市集、乡

《哈里斯托盖敦和哈尔摩迪厄斯》，罗马时期复制品，仿公元前477年克里提奥和內西奥特斯创作的青铜像，后者又仿在公元前480年被劫掠的安提诺的青铜像，大理石，高1.9米，那不勒斯国立考古博物馆（funkyfood London - Paul Williams / Alamy Stock Photo）



绅的花园，都能看见它们。而且人们不再深究弑僭主者的原始意义，从野心勃勃的帝王到腐化的行政官，再到其实就是僭主的军事独裁者，全都热爱这两个正在杀戮的男人。我们今天能看到的是那不勒斯国立考古博物馆所藏的罗马时期大理石复制品，而且博物馆中常常并排放着两套复制品，以重现当年雅典市集的场景。这些复制品的母本都是公元前 477 年雅典人重塑的那一版。

英雄的表情

关于这对刺客最有趣的问题被哲学家亚里士多德摆上了桌面。事情的原委被他详细记载在《雅典政制》中。僭主希庇亚斯的弟弟希帕科斯^[1]爱上了哈尔摩迪厄斯，后者因为忠于对哈里斯托盖敦的感情而拒绝了希帕科斯的追求。适逢哈尔摩迪厄斯的妹妹被选拔出来参加泛雅典娜节的游行，希帕科斯为了泄愤而在公众场合将其开除出队伍，并声称原因是她并非处女。这个举动是对哈尔摩迪厄斯的莫大羞辱，而且哈里斯托盖敦也早就不能忍受希帕科斯对他的爱人进行的公然挑逗，所以这对恋人准备刺杀僭主兄弟。他们做了周密的准备，安排了众多同伙，想要一举结果两人的生命。正如前文所述，恐惧和冲动毁了这次行动，但好歹他们杀死了直接的仇人希帕科斯。^[2]

此书成书于公元前 328 年左右，正是亚历山大刚刚发船将原来的

[1] 亚里士多德的版本认为，爱上哈尔摩迪厄斯的是僭主希庇亚斯同父异母的兄弟塞塔卢斯（Thessalos）。笔者这里取修昔底德在公元前 5 世纪末的《伯罗奔尼撒战争史》中的说法，其他细节则一如亚里士多德的版本。

[2] 亚里士多德，《雅典政制》，第 23～25 页。

青铜像送回雅典，使两组弑僭主者塑像并列置于市集的年代。令人惊讶的是，亚里士多德毫不避讳地讲清楚了，这次壮举实际上是一次情杀，是一段充满男性荷尔蒙的英雄气短的故事。因此，当今的某些历史学家在引述它的时候，都认为这组塑像的生产是雅典城邦在重塑记忆，将分明是私人仇杀的主角拔高成为开创民主中不可缺少的英雄。

但这样的论述粗暴地使用了现代人的眼光，无法解释为何以亚里士多德为代表的、对于真相的记录与这个英雄形象的流行高峰出现在同一个年代。文本和塑像同时被追捧，花开两朵，正是古希腊文化迷人的地方。雅典人大大方方地把大分叉的两条线画出来，一条线是世界和历史热爱英雄，另一条是只能以“利用”的方式来对待他们。他们再把深渊的两端都照亮给你看：一端是英雄被情欲和恐惧所驱动，另一端是政治将赋予他们理想和庄严。我认为，这种诚恳的功利主义是摆在雅典社会的桌面上的。一方面塑造英雄，另一方面探寻真相，政治和历史两不耽误。两条路线的岔路口、两个归岸间的深渊，就是古希腊悲剧中歌队跳出来的地方，是属于神而不属于人的地方，是“命运”。雅典人的冷酷和现实主义来自他们对于命运法则的畏惧，正如他们对即将被他们侵略的米洛斯人的宣言：“我们对神祇的信仰，对人们的信任，使我们相信……你们或其他任何人有了我们现在的实力，也会做我们现在做的事情。”^[3]如果继续说下去，就是说：我们如此强大，所以必然侵略；我们如此改制，所以必然塑造这样的英雄；我们搞政治不可能不篡改和夸张，我们搞历史也没法不探寻真相……所有这一切都因为我们承认并接受必然性的摆布，人类的

[3] 修昔底德，《伯罗奔尼撒战争史》，第406页。

现实就是分裂的，命运的力量从来无法抗拒。

在形象作品中，雅典人探讨得最少的就是英雄的内心，神的内心他们探讨得反而多一些。苏格拉底虽然口口声声认为，雕塑家应该以形式表现出内心，但他立论的原因却是：“应该对于战斗者赫然逼人的目光加以描绘并对于胜利者的喜悦的神情加以摹拟……”^[4]

人类的英雄只有动作跟表情，而他们的表情是用来表现一种制式化的内心的。真实的内心属于古代悲剧探讨的范围，并且不是在塑造英雄时，而是在摧毁英雄时才使用，因而它跟公共雕塑所奔的是两个方向。所以在这组英雄塑像中，两人的表情平静而庄严。这种表情跟他们几乎像是穿上了一整套肌肉制服的躯体一样，是男性理念美的极致。但他们的动作是古风时期可以雕塑出来的最富动感的姿态：双腿一前一后，重心几乎落在两腿的中心；手臂一高一低地举起，每只手中都握有一件武器。后世推论大多是短剑，表现的是哈里斯托盖敦正要行刺的那一刻。

古希腊人追求符合最高理念的美：优雅、理性和均衡。他们无论如何也不肯放弃一个英雄人物的面部。如果留心观察，你会发现一种统一的古希腊英雄塑像的表情。很多作品由于其身体动作的幅度，在远处看上去像是激愤紧张的，但走近细看，你就会发现他们的面部是永恒的平静庄严，甚至是甜美的。而另一方面，现实中的雅典人是一群常常脸红脖子粗的竞争者，是渴望戎装杀敌的公民战士，争胜好勇，沉浸在对于男性力量美和荣誉重过生命

[4] 色诺芬，《回忆苏格拉底》，第122页。

的鼓吹中。他们需要用动作来体现自己的行动主义和功利心。所以我们才会有弑僭主者塑像这种审美分裂的典范：两个双手都满执利器、刺向仇人的裸体男人，在这样疯狂暴力的瞬间，却保持着淡远静美的面部表情。

亚里士多德的故事之所以并没有，也不旨在消解弑僭主者的英雄影响，还有另一个原因，那就是古代雅典社会的很多规范跟我们现在的大为不同。首先，不要因为他们推崇男人之恋，还建立家庭，并光顾性工作，就认为那是一个肉体为所欲为的社会。其实对于任何层次的欲望的处理方式，这个社会都有其严格的章程、规范和评价。特别是男人之间的情事，很大一部分都属于“公共领域”的范畴。在彼时的古代雅典，每一种情爱（不论是跟年轻男性、妻子，还是男妓……）都不仅仅是私事，而是一种政治，都跟你作为一个公民的素质相关。

塑像刻画的分明是一对典型的雅典爱人，年长者和年轻人明确地被用有无胡须加以区分。雅典人认为，有尊严的恋爱只能是男性之爱，而且必须由年长的“爱人”来追求年轻的“被爱人”，而被爱人的美关键就是没有胡须。古希腊男性要想威胁喜欢的年轻男子，就会直接说：“你迟早也会长出胡须。”而一个男性公民对于一个还未成为公民的年轻男子的追求，就是公民教育的一部分，是城邦制度的重要基础。年长的爱人有责任教育他的欲望对象如何成为一个合格的雅典公民。埃斯基涅斯和包萨尼亚曾经总结过，法律准许自由人跟年轻男子交往，最好在社交场合，以“照顾”的方式。合格的爱讲究自制以及如何将年轻人教养成好公民。不具有身体和灵魂的教育意义的恋爱，是为人所不齿的。一首被归到柏拉图头上的短诗写道：“当我亲吻阿伽通时，我的

灵魂来到我的唇上，而那可怜的东西渴望着越此而过。”^[5] 恋爱只有在教育完成之后才抵达肉体部分。

在亚里士多德的时代，在人们看到的这对情人刺客中，哈里斯托盖敦扮演的就是那个追求者和教育者，而他对哈尔摩迪厄斯的“杀人教唆”就是公民教育。鉴于古希腊还没有“爱情”这个概念，所以这场教育中的主要问题并非爱情的忠贞，而是反抗公权力的滥用，捍卫公民的尊严。在他们的眼中，这般行动一定不是私人事件，而是一对符合社会典范的勇敢男性必然的反应。所以这两个人才得以组织了一个庞大的暗杀团体，得到了一票贵族人马的支持。即使支持者可能各有用心，但这个名头儿一定是立得住的，这样才能在古雅典这样一个重名誉的社会中得到体面人的附和。

在我看来，不论是史家的故事，还是雕塑者的造型，在古代雅典确实并行不悖，没有谁想要遮蔽或推翻谁。有关弑僭主者的作品和文本共同构成了一种现象，而它的伟大之处也正在于此。作为头一件纪念英雄的艺术品，它已然揭示出从今以后所有人类英雄的命运：在历史中，英雄就是那个从纠结的意识形态之网中冲出来的行动主义者。他的动机永远不会影响结果。他的表情反映的永远是塑造他的时代，而非他自己溘然长逝前的内心。

由古希腊开启的弑僭主传统，在古罗马有一个高峰，那就是小布鲁图斯刺杀恺撒。据说，在恺撒倒地去世后，布鲁图斯说道，“Sic

[5] *Plato: Complete Works*, p. 1743.

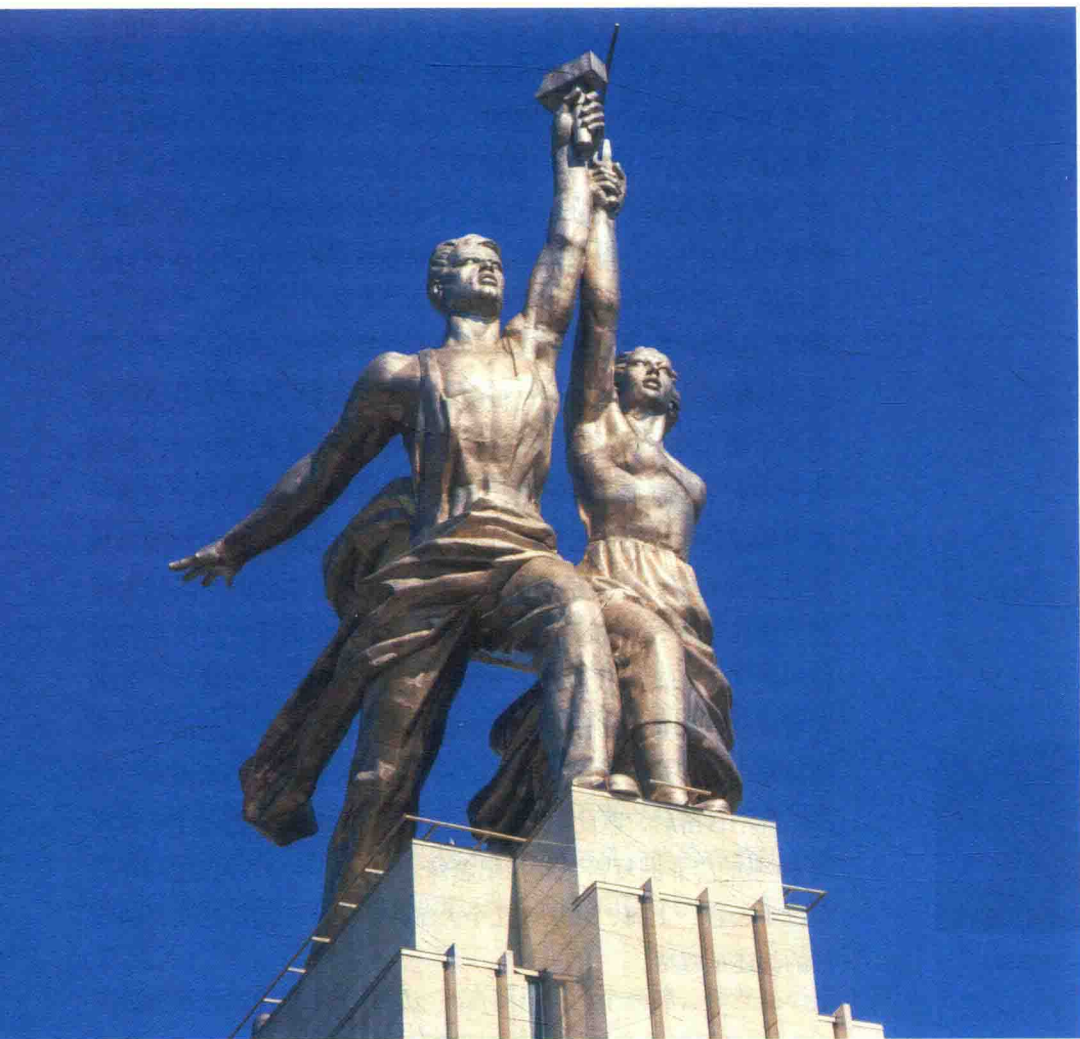
semper tyrannis”——“这就是僭主的下场”。^[6]这句话从南北战争前后开始，直到今天都在美国十分流行。它被写入马里兰州的官方州歌，并成为弗吉尼亚州的州训，被刻在州印上，还被美国海军引用，被刻在“弗吉尼亚号”核动力巡洋舰和攻击核潜艇上。在2017年4月2日的《明镜周刊》封面上，古巴移民艺术家埃德尔·罗德里格斯（Edel Rodriguez）则把古希腊和古罗马的弑僭主形象综合到了现任美国总统身上，而他手中所提的是自由女神的头颅。

这对情杀刺客的造型对于后世影响深远。直到今天，不论是在苏联、中国、朝鲜，还是在德国、美国，这样的两两并肩，或演化为多人；手臂高扬持利器，或演化为持另外的象征物；双腿一前一后分开，或演化为更奔放的弓箭步，并似乎成为意识形态英雄造型的典范。此类造型最著名的代表就是苏联时期雕塑家薇拉·穆希娜（Vera Mukhina）的作品《工人和集体农庄女庄员》。这件高24.5米的时代巨作于1937年制成，并在72年后，于2009年被俄罗斯政府重新修复并安放在莫斯科的中心，又上演了一次超越制度的、对于人民英雄塑像的追捧。意识形态艺术的大出口国朝鲜不甘落后，以此制式，于2010年在塞内加尔建造了一尊高达50米的“非洲复兴”英雄纪念像。而我们中国人民最熟悉的，莫过于长春、上海、北京等几个大制片厂早年的电影片头，碰巧拍的都还是雕塑。

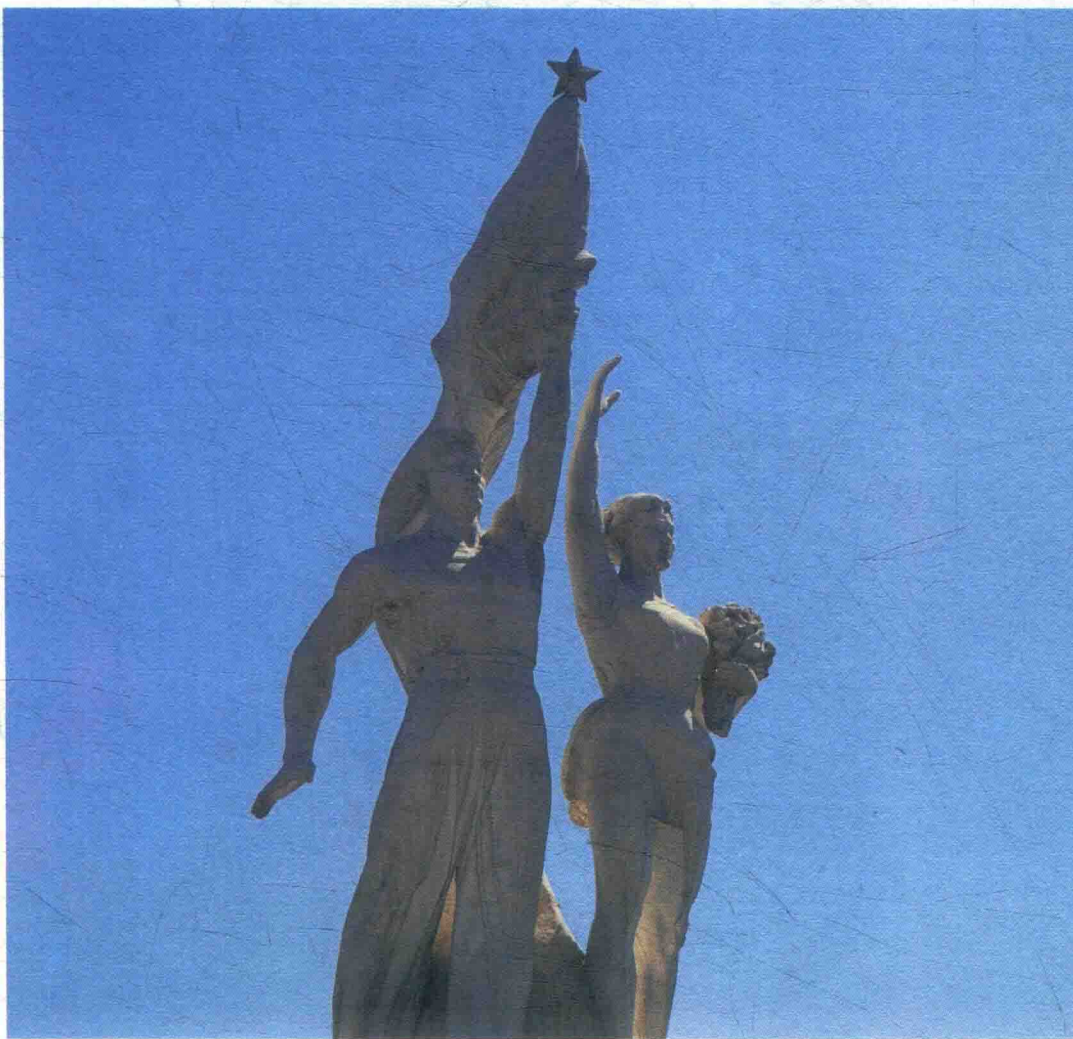


长春电影制片厂前雕塑

[6] 但罗马时期的历史学家普鲁塔克在《希腊罗马名人传》中否定了这个说法。此语出处至今不详，亦可能是后人伪托罗马史实而造的。



薇拉·穆希娜，《工人和集体农庄女庄员》，1937 年，不锈钢，高 24.5 米，莫斯科

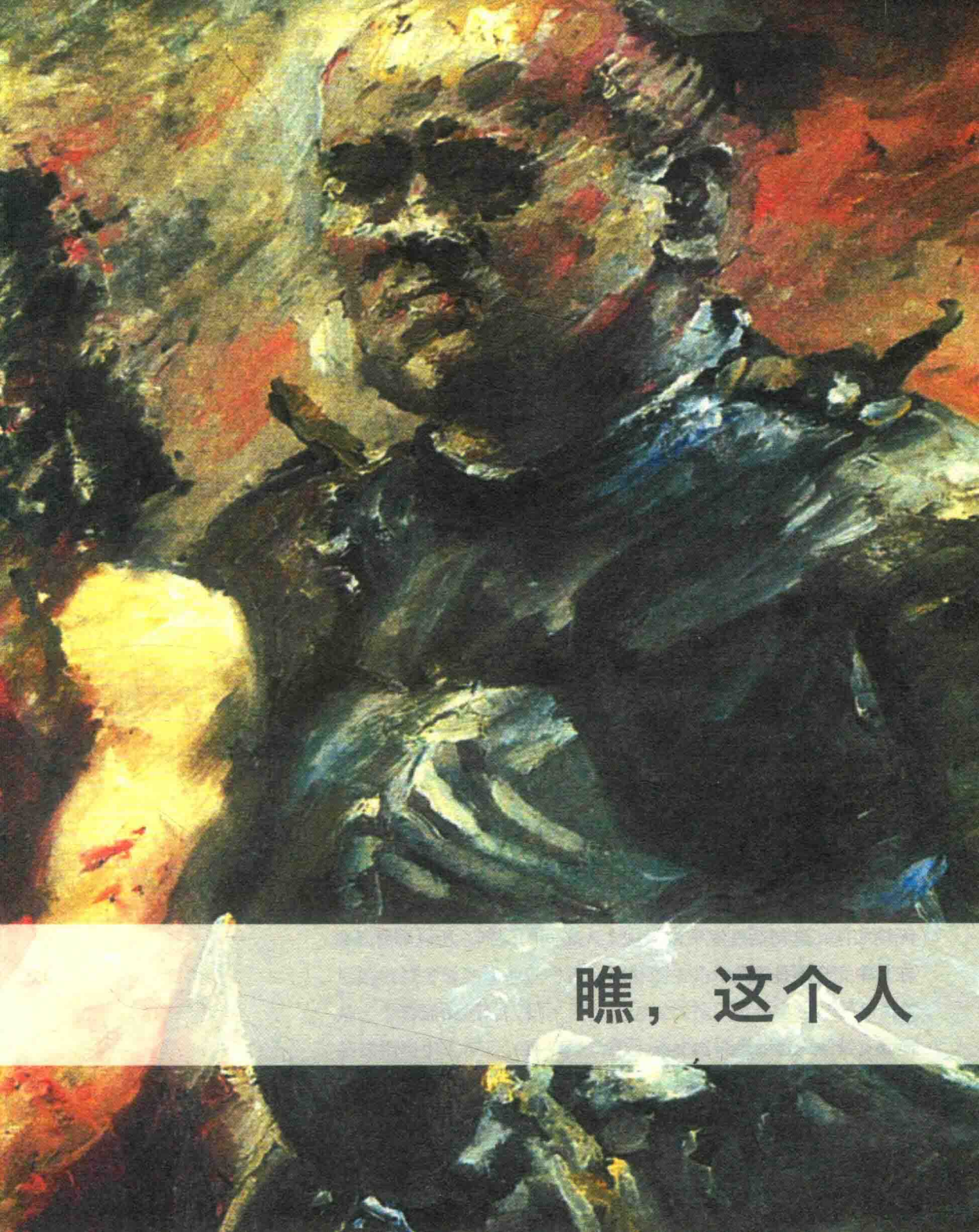


工人体育场北门雕塑，1959 年，北京



03

Ecce Homo



瞧，这个人

罗马总督彼拉多指着被戴上荆冠、披上紫袍、拴住双手的耶稣，对着耶路撒冷的民众喊了一声：“瞧，这个人。”

发话人彼拉多虽然任由士兵们鞭打戏弄耶稣，但他的内心对这位拿撒勒人怀着敬畏。他衷心希望民众们在看见耶稣所受的责罚之后可以放过他，让大盗巴拉巴，而不是“这个人”上十字架。

听到这句话的人，也就是耶路撒冷的民众，在犹太祭司的带领下，坚持让耶稣去死。

以上是《新约》福音书，特别是《约翰福音》中的说法。福音书成书于耶稣殉难的70年后，当时圣殿已经被摧毁。犹太学者则认为，把彼拉多描述成替罪羊，是基督徒向罗马帝国献媚的表现。^[1]

无论如何，这句话是罗马人与犹太人之间的谈判，所以耶稣基督在其中完全不是主角。

[1] 参见：西蒙·蒙蒂菲奥里，《耶路撒冷三千年》，第一部分。

“瞧，这些罪人！”

戏剧的背景是公元 33 年 4 月初的耶路撒冷。不过，在描绘“瞧，这个人”这个主题的时候，几乎没有艺术家关注过这件事发生在一个春天——自然的力量在这里完全退后，连一朵巴旦木花也不敢擅自开放。这是西方历史上的第一次“示众”，一场军事强权与暴民之间的谈判，一个充满恶意和危险的场景。难怪在文艺复兴之前，第一个关注它的是荷兰大师耶罗尼米斯·博斯（Hieronymus Bosch）。了解博斯作品的人，一定知道艺术史研究者对他的宗教“悲观主义”津津乐道。这位艺术家属于极端保守的“圣母兄弟会”，他从不描画振奋人心的宗教场景，其画面如同小人国的绚烂彩带，人物密集，场景巨大，细节充满腐朽、堕落和罪恶。那种对于“恶”和“罪”的生动想象和精心描画，让人一看就相信他无比虔诚，因为不然的话，他无法对人类覆灭的场景怀有战地记者般的冷静和耐心。

博斯是最早画“瞧，这个人”这个叙事场面的画家，其先后三幅同题作品是他早期的代表作。最早的 1475 年版本受到荷兰当地绘本插图的影响，采取了对角平衡的构图。左上角押解耶稣的人、耶稣基督和彼拉多是一个团体，右下角的犹太祭司及其带领的民众与之对应。左下角如鬼影般的供养人群体，与右上角空寂无人的城市风景对应。

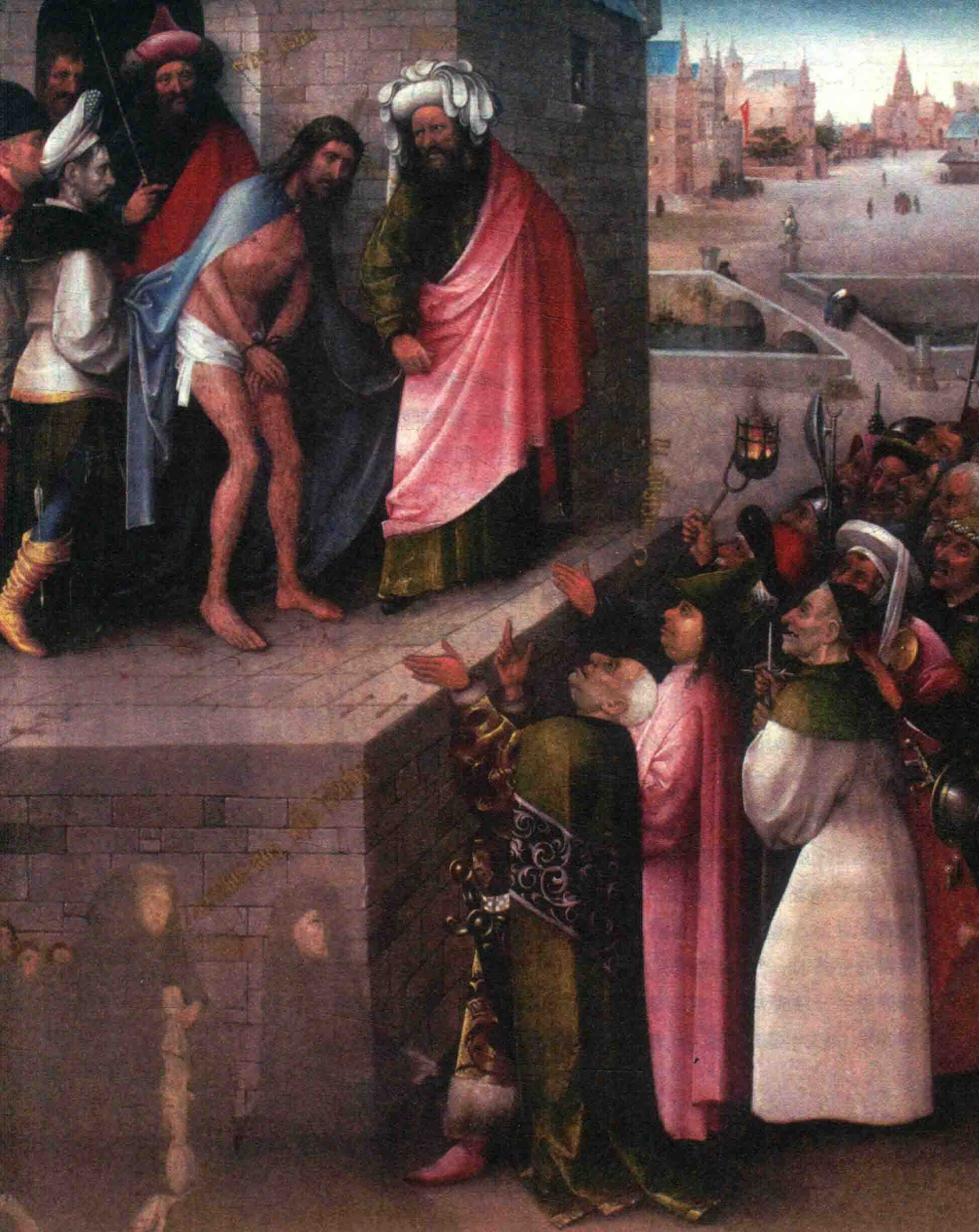
在露台上的人群布局中，博斯把通常在版画插图中都站在耶稣身后的彼拉多放到了他的身前，耶稣的主角地位已经淡化，看上去是一个普通的男性囚犯。彼拉多的大红袍以及头上象征猫头鹰的装饰相当引人注目。耶稣身后的士兵的帽饰类似一只蛤蟆，跟猫

头鹰一样，在当时当地是邪恶的象征。右下角的暴民群体很难被忽视，前景中的三位人物分别穿着以红、绿、白三色为主的衣服，不仅与台上的主要色彩相呼应，也以其色块的面积大小与台上的主要色彩分庭抗礼。这些主张处死耶稣的犹太人，其面目近乎半兽半人。博斯的这个发明后来为“瞧，这个人”题材的描画者所沿用，比如意大利画家安德烈亚·曼特尼亚（Andrea Mantegna）在1500年的同名作品。台下人群的密集程度，亦足可以与城堡露台的条石密度形成张力。台上标出的那句“Ecce Homo”（瞧，这个人），与台下回应的那句“Crucifige Eum”（钉十字架）以同样的力度指向淡蓝的天空。

左下角的供养人则正在说出“Salve nos Christe redemptor”（拯救我们吧，救主基督）。供养人像后来被覆盖掉，经过现代X光检查后被重新发现，并得以重见天日，形成现在如鬼影般的样子。我们永远不会知道为什么要抹去已经画好的供养人。但即使在今天，我们也能发现，不论从构图、用色，还是寓意上，这群黑衣供养人和那句虔诚的话语都与画面不甚和谐，破坏了恶和罪饱满的平衡。

与之相对应的右上角亦是一个鬼影城市。人影都是寥寥数点，与近景毫无关系。唯一有一小群人聚集的远方，是在一个挂出星月旗的城堡门口。这里明显是属于博斯和荷兰人民的耶路撒冷，建筑都是荷兰哥特晚期的风格。在这个时期人们的头脑中，穆斯林也已成长为基督徒更大的敌人，描画他们正是为了给画面增添恐怖的气息。特别是那个巨大的广场，仿佛深夜宵禁般空旷，却顶着一片春日白天的淡淡蓝天，让人想起马格利特的梦境。

耶罗尼米斯·博斯，《瞧，这个人》，1475年，木板蛋彩画和油画，71厘米×61厘米，法兰克福施塔德尔博物馆



博斯的一切努力都在于，在“不读神”的底线之上表达魔鬼力量的强大。从构图、设色、配文字到描画人物，都更偏向于让视觉被罪和恶的表现所征服，而不是被牺牲和善所打动。这是博斯的创新，画面虽然并未涉及艺术家自身，但已然涉及人类的罪恶本能。博斯发出的声音不是“瞧，这个人”，而是“瞧，这些罪人！”

“瞧，这个人，你也可以成为他”

“瞧，这个人”本来不是一句呼唤主体性的口号，但自博斯以后出现了一种奇妙的现象：无数的艺术家似乎着了魔，都纷纷在这一声召唤下探寻自我，使艺术家本身的角色这个问题成为一系列“瞧，这个人”题材作品的重要组成部分。

这群人的首领和先锋就是北方的另一位大师：阿尔布雷希特·丢勒。精于经营的丢勒迎合受难图像的热潮，制作了三套关于耶稣受难的系列版画。其中1495年的版本，构图几乎与博斯的一样，显示了荷兰绘本的同源影响。

但丢勒不仅仅跟博斯一样来自北方，他也是中世纪晚期的大师，被称为北方文艺复兴的代表人物。他对由“瞧，这个人”或“忧患之子”演化而来的耶稣个体像特别着迷。早在1484年，在年仅13岁的他所画的自画像中，那个孩子的手指已经弯曲如耶稣赐福。后来，他又创作了两幅扮成“瞧，这个人”的自画像。在画这些像之前，也就是在1491~1492年间，丢勒在一幅自画像的后面随手画了一个练习的草稿：其中不仅有他自己的面容，还特意描画了一只放大的、手指弯曲做基督赐福手势的手。而在一幅创作于1493年的自画像中，丢勒试图将“耶稣”拉到人的位置，



阿尔布雷希特·丢勒，《13岁时的自画像》，1484年，纸上银尖笔，27.5厘米×19.6厘米，维也纳阿尔贝蒂娜博物馆



阿尔布雷希特·丢勒，《有枕头的自画像》，约1491~1492年，布面素描（画在1493年的另一幅自画像《持蓟的艺术家肖像》的背面），卢浮宫



阿尔布雷希特·丢勒，《作为忧患之子的基督》，约1493年，木板油画，30厘米×19厘米，卡尔斯鲁厄州立美术馆



提香，《瞧，这个人》（局部），1543年，布面油画，242厘米×361厘米，维也纳艺术史博物馆

让他摆出四分之三侧脸的坐姿。画中的人向着观众扭过脸来，就仿佛画家坐在镜前观察到的自己。他的眼神毫无神性，而是充满成年人类的智性、自以为是的怀疑和警惕。画中的人几乎浑身赤裸，被仔细描画出男性具有的健美的骨肉，第一次表现了耶稣具有性别感的肉体之美。后来的许多画家便追随这个路线，比如在提香于1543年创作的同题作品中，耶稣就如同画家笔下的维纳斯一样深具肉体魅力。由于“瞧，这个人”这句话中含有“人”这个词，也由于这个题材在经典刻画中纯粹属于男性世界，是一个描绘裸露、虐恋和暴力的机会，所以直至今今天，仍有大量艺术家在以此为题表达男性之间的欲望和情感。

最重要的转变发生在1500年，在多次扭扭捏捏、遮遮掩掩的尝试之后，丢勒终于决定正式将自己描绘成“这个人”。他把自己的须发颜色加深，就像来自一个阳光更强烈的地方的人。头发的长度也被加长，遮盖住了脸颊的两侧，使面部拉长。他身着毛皮镶边的棕红色大氅，右手伸出以按住大氅的衣襟。背景为深黑色的平面，光源来自右前方。人像的右边是丢勒的标志性签名和年代，左边则是他的标志性宣言：“我，来自纽伦堡的阿尔布雷希特·丢勒，用适宜的色彩画下了自己在28岁时的样子。”

艺术史专家把这幅现在收藏在慕尼黑老绘画陈列馆的自画像定名为《扮成“瞧，这个人”的自画像》，根据无疑是丢勒自比耶稣：那加深的须发颜色，那拉长的面部，特别是让人物采取完全正面的姿态，这在当时只有在描绘神或圣人时才会使用。它继承的传统是北欧从15世纪开始流行的“虔敬像”（Andachtsbilder，此德文单词被直接借用作为艺术史专用名词）。这类雕像或绘画将神圣人物从叙事性场面中抽离，平涂背景，消灭其现实性，使之成

为帮助个人祈祷和沉思的形象作品。它们常常偏重有关受难的悲剧性题材，以发挥其强烈的感染力，而画中人正对观赏者，仿佛正在与之交流。

丢勒的这个造型，却丝毫没有“瞧，这个人”原型般的受难和悲苦；从任何角度来看，他都更像是来自拜占庭的“全能者基督”（Pantokrator）。整个画面发出金光，右手假借按住衣襟的动作，模仿全能者基督的赐福手势。光源来自《最后的审判》中代表善和胜利的右方。这种正面造像通常出现在礼拜堂壁画的上半部，与下半部死去的耶稣（“忧患之子”）形成对比，表现的是耶稣基督在最后的审判时的庄严伟大。签名和题字都在与画中人眼睛平行的位置，而他的右手则处于最抢镜的前景。作为画家的丢勒通过这些细节来召唤人们注意画中人作为艺术家的最重要特质：眼睛和手。



《全能者基督》，约 1271 年，
马赛克镶嵌画，西西里岛的切法卢大教堂

在这个关注“人”的位置的文艺复兴时期，丢勒深深关注的是艺术家的主体角色问题：一方面，艺术家不再是匠人，而是可以在虚空中创造美的知识分子，如同神创造世界；另一方面，他们也不再承受物质上的匮乏，这一点对丢勒来说如此重要，以至于他忍不住在基督（自己）的身上画上了一件毛皮大衣。而我们也无法不去注视这块同样描画精微的毛皮，将对耶稣的想象转向对一个北方财主的认同。

丢勒于 1514 年创作的著名木版画《忧郁》，表现的则是艺术家的另一个化身：一个长着翅膀的人类，腰带上挂着一串钥匙和一个钱袋。欧文·潘诺夫斯基在他关于丢勒的研究中发现了一份这幅木版作品的草稿，上面留有丢勒的亲笔注释：“钥匙代表权力，钱

阿尔布雷希特·丢勒，《扮成“瞧，这个人”的自画像》，1500 年，
木板油画，67 厘米 × 49 厘米，
慕尼黑老绘画陈列馆

1500

AD

Albrecht Dürer, Nuremberg
1500
Albrecht Dürer, Nuremberg
1500
Albrecht Dürer, Nuremberg
1500

袋代表财富。”^[2] 丢勒在其他地方也曾经写道：“要是你贫穷，你能通过这一技艺获得丰厚的财富。”“上帝赋予了天才之人巨大的权力。”^[3]

回到这幅自画像上，经典意见认为其创作动机主要来自丢勒对于基督受难的认同。但在我看来，丢勒要强调的恰恰是另一面：艺术家是神的宠儿，甚至直接是神之子，他的苦难和忧患无法掩盖他最终的财富、权力和荣光。在那个宗教信仰和人文信仰齐头并进的时期，对人更深的发现，都离不开对神更深的赞美，世间权力的攫取者依然害怕失去神的恩宠。丢勒非常聪明地找到了文艺复兴时期每个人的终极理想：既神圣，又富有。而这样的“人”的形象，是从教会人士到人文主义者都会移情的对象。笼罩于画中人身上的那种全副武装的寂静、充满说服力的崇高，正是在把这样的布道直接撒入人心：“瞧，这个人，你也可以成为他。”

“瞧，这个人”的赐福

到了巴洛克时期，世界的真相开始抬起它们危险的头。哥白尼和哥伦布让世界改变了形状，而马丁·路德则试图让信仰也改变方向。天主教真正受到了威胁，于是发起了深刻影响艺术创作的“反宗教改革运动”。当时笼罩人心的是怀疑与恐惧。

意大利艺术家米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔始终是罗马巴

[2] Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1955, p. 164.

[3] 同上。



阿尔布雷希特·丢勒，《忧郁》，1514年，木口版画，23.8厘米×19.1厘米，伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

洛克的焦点。他的《瞧，这个人》又回到了博斯关注的那些罪恶，但这次是通过丢勒的方式——把自己画进去。卡拉瓦乔的构图代表了这一主题的另一重要变体：群众场面被简化为“三人组合”，即耶稣基督、彼拉多和一名施刑士兵。

卡拉瓦乔在此画中体现了他成熟的罗马风格：不提供背景深度，人物似乎被舞台的射灯集中照耀；他们贴近画框，似乎要站到观者中间来。反传统的是，每个人的神学性格都被改写。在画面上，耶稣基督是一位稚嫩的男性，体格孱弱，胡须稀疏，下巴尖细，面容光洁无纹。他低头闭目站立着，双手被缚，拿着鞭打他所用的旗棒（一种粘有骨头和金属的罗马式皮鞭），身上完全没有鲜血和伤痕。虽然所有光线都集中在他白皙的肌肤上，但其目的似乎是要使他更加弱化而接近于一片空白。在画面中心靠后的是一名士兵，正在把紫色的长袍往耶稣身上披。他脸上的复杂表情无异于一名变态杀手，表现了虐待狂对他的猎物甚为关心体贴的瞬间。而在最前景的彼拉多，是观者最能与之交换感情的一位。相对于人子的闭目低头，彼拉多则正视着我们的眼睛。相对于人子的虚白，他被塑造成一位不仅脸色暗沉，而且还戴黑帽、着黑袍的长者，年龄与耶稣基督甚为悬殊。他双眉于紧锁中高挑，似乎在对我们的做着某种暗示。额上皱纹堆积，唇边法令纹深垂，胡须中的双唇似乎因为思索而微微嘟着。眼睛中传达的感情，不论是被解释为无奈、困惑，还是愁苦，都是一种巨大压力下的神情。他的双手非常戏剧性地摊向耶稣，把一个无声的呼喊传达到我们的耳边：“瞧，这个人！”

这幅画几乎把观者的所有注意力都拉到了阴影中浑身漆黑的彼拉多这边，他才是真正的主角。这位彼拉多正是卡拉瓦乔以自己为

卡拉瓦乔，《瞧，这个人》，约 1605 年，布面油画，128 厘米 × 103 厘米，热那亚白宫美术馆



模特而创作的，不仅仅包括物理的外貌，也包括他苦闷沉重的心情。卡拉瓦乔生活狂乱，常常与人滋事，他的法律问题之前都能被位高权重的赞助人摆平。但在创作这幅作品的1605年，事情开始转变，严重的违法事件开始超出了可以被庇护的范围。1605年6月，卡拉瓦乔因被人以骚扰罪投诉而逃离罗马，一整年都官司缠身。当年10月，他还被割破了脸庞和喉咙。1606年5月，他竟然在决斗中杀死了一名青年人，这次他只能以杀人犯之身逃到那不勒斯。

卡拉瓦乔对于在作品中表现自己的形象非常上瘾。年轻时，他常常把自己表现为酒神或浪荡子，后来则多表现为一个历史场景的旁观者。从《瞧，这个人》开始，他毫不犹豫地把自己表现为罪恶的角色，将自己投射到杀人者彼拉多的身上。最极端的例子发生在他生命中的最后一年，卡拉瓦乔把自己的头颅画成被大卫砍下的巨人歌利亚的血淋淋的头颅。

通过《瞧，这个人》这幅画，卡拉瓦乔成为有史以来第一个在自己的作品中当“坏人”的艺术家。“瞧，这个人”，他不再是神挑选来替天行道、拯救世界的儿子和救世主，而是神拣选出的另一种受难者：来做整个世间帝国的替罪羊，来实验和体现人性中的“罪恶”，来告诉人们“恶”的必然性是如何威慑人的理性的。或许后者，才真正是艺术家的角色。

丢勒的“瞧，这个人”题材作品让我们看到一个寻求到了自主独立性和物质成功的艺术家，而卡拉瓦乔的画作则让我们看到一个成为罪人并对自己未来遭遇的祸患无能为力的人。这个充满压力的抑郁老人，比丢勒笔下穿毛皮的傲慢中年人，更能代表全人

类。卡拉瓦乔一生想要的魔力和自由，就是通过承认罪恶去真正理解神的宽恕。他确实也将包括“瞧，这个人”在内的老套宗教题材变得新鲜迷人，生气勃勃，一举迷住了教廷，攻下了罗马，在整个欧洲形成了卡拉瓦乔派。研究者们已经公认，卡拉瓦乔给巴洛克带来了“现代性”。



洛维斯·科林特，《瞧，这个人》，1925年，布面油画，190厘米×150厘米，巴塞尔美术馆

这位巴洛克大师的遗产后来在德国找到了严格的继承者：德国印象主义和表现主义画家洛维斯·科林特（Lovis Corinth）在生命的最后一年（1925年）画下了被穿成医生模样的彼拉多和身穿罗马铠甲的士兵挟持的耶稣。在这幅也题为《瞧，这个人》的画中，很明显洛维斯把自己画成了彼拉多。这个形象跟他为自己画的多幅身穿罗马铠甲的自画像完全一样，只是面容失去了年轻时的骄傲，显得厌世而迟钝。画家对于自己笃信武力以及德国国家主义的过去表示忏悔。纳粹的审查制度配合了这个解释：他们将洛维斯后期的作品判定为“堕落的艺术”，却将他早期的风格奉为优秀德国艺术的代表。

而更多的人走在丢勒的路上，视自己为光荣的受难者。比如，比利时超现实主义大师詹姆斯·恩索尔（James Ensor）就将自己画成受虐且充满胜利喜悦的耶稣基督，而两边画的分别是两位当时的批评家的形象，并起名《瞧，这个人，或基督与批评家》。

这种狂喜保留在了塞尔日·甘斯布（Serge Gainsbourg）的歌曲里。这位法国著名的“摇滚诗人”（rocker de texte）在1981年把题为《瞧，这个人》的歌写成一种欢快的曲调，并且MTV中只有他自己和一面镜子。在歌词中，他把自己描绘成被钉死在各各他山上，却唱着黑人雷鬼的狂欢的耶稣。

对于“瞧，这个人”的最伟大反讽来自 1888 年。反基督哲学家尼采，这个喊过“上帝已死”的人，却将自己的自传起名为《瞧，这个人》。而之后，“反讽”如同现代性的强大季风，一旦进入它的海域，就一去难返。

2012 年，西班牙的八旬老妇塞西利亚·希门尼斯（Cecilia Giménez）擅自完成了一次历史上最恶劣的修复。她“修复”的壁画，正是一幅由 20 世纪 30 年代的艺术家创作的《瞧，这个人》。被她涂抹得如猩猩般的这幅《瞧，这个人》立刻大肆流行，被印在各种商品上：T 恤衫、可乐瓶、明信片……小教堂的参观人流猛增，甚至开始收门票，而且第一个星期就收获了两千多欧元。老人家本来几乎精神崩溃，卧病在床，几天后却进入一级战备的亢奋状态，向使用自己“作品”的商家讨取知识产权费用。她原来随手涂抹的风景小品，也在 eBay 上以四百多欧元成交。

从音乐领域跳出来的则是当今世界的英国之星——憨豆先生。情景喜剧《憨豆先生》的插曲是由牛津大学基督大教堂合唱团演唱的 C 大调赞美诗。歌词为拉丁文，只有缓慢庄重的四句：

Ecce homo qui est faba

（瞧，这个叫憨豆的人）（用于剧集开头）

Finis partis primae

（上半集结束）（用于中间插播广告前）

Pars secunda

（下半集开始）（用于中间插播广告结束后）



埃利亚斯·加西亚·马丁内斯，
《瞧，这个人》，约 1930 年，
壁画，50 厘米 × 40 厘米，西
班牙博尔哈的慈悲教堂



塞西利亚·希门尼斯修复后的
壁画

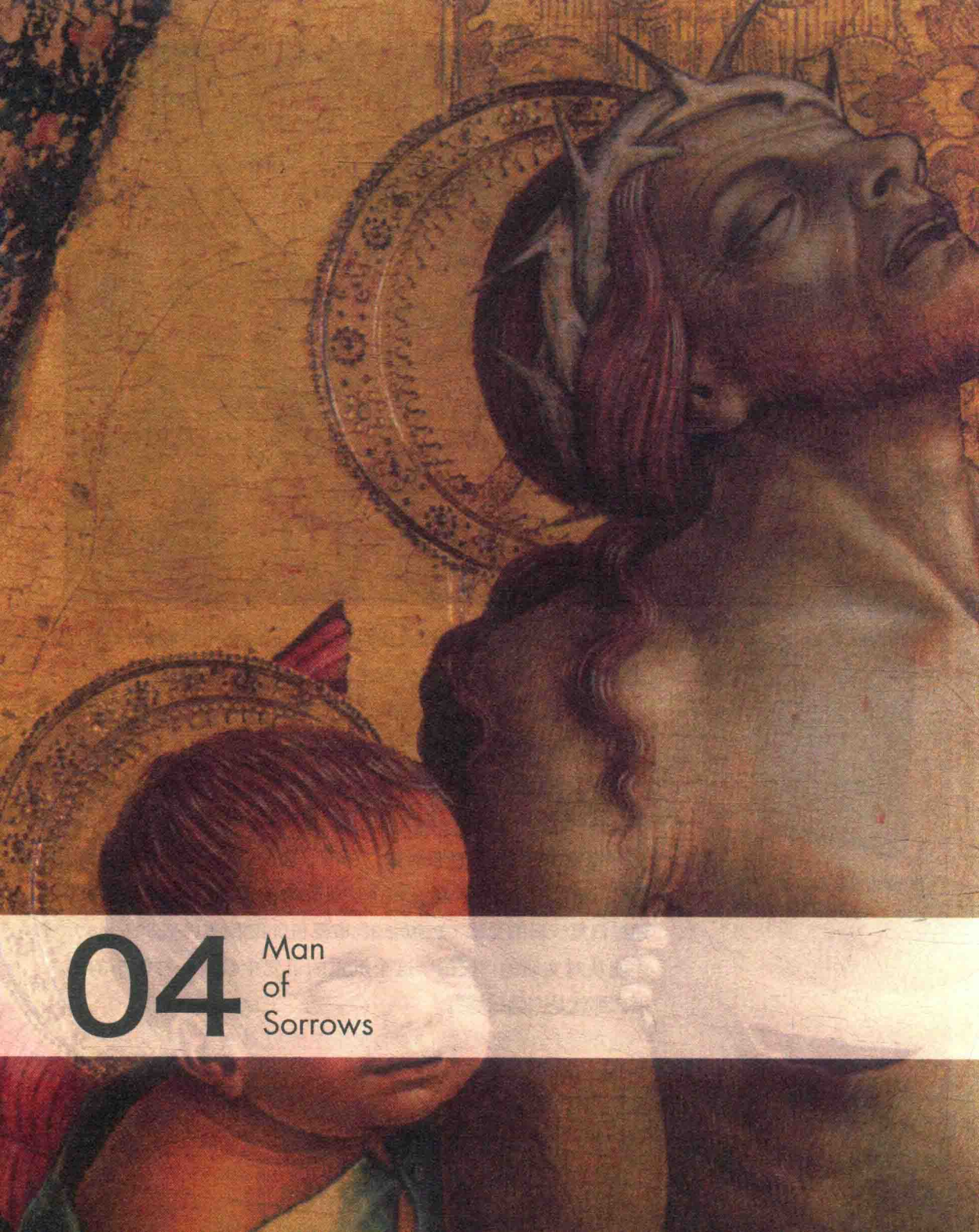


詹姆斯·恩索尔，《瞧，这个人，或基督与批评家》，1891年，木板油画，12厘米×16厘米，私人收藏

Vale homo qui est faba

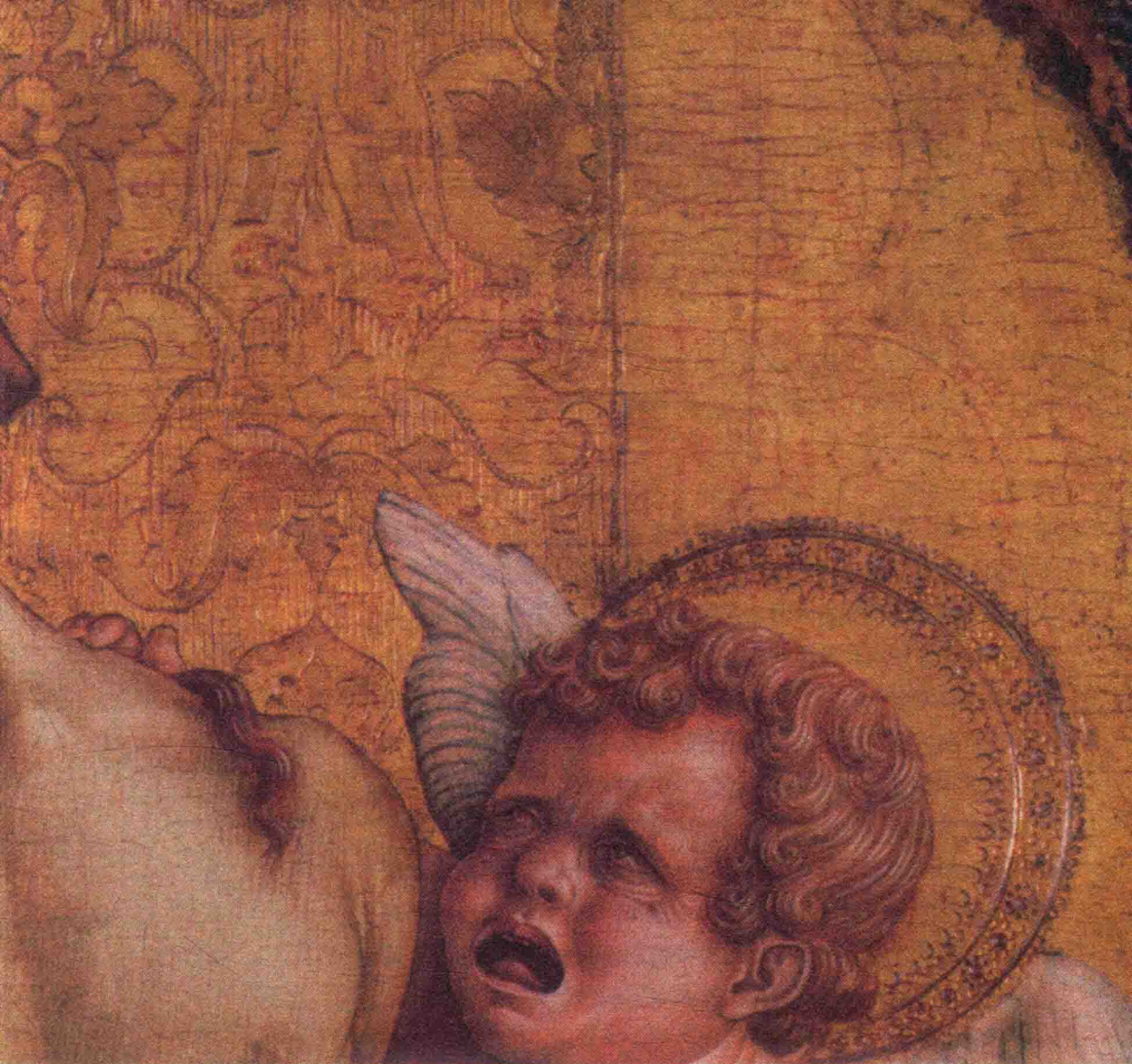
(再见，这个叫憨豆的人)(用于剧集结尾)

看着塞西利亚修复的耶稣像，听着《憨豆先生》中的赞美诗，“瞧，这个人”的呼唤仍在每个广场和每扇窗外回荡。我们只有通过日复一日的受难（Passion）、审视和自我审视（Ecce Homo），才能从对文明的“厌倦”这个沉重的诅咒中获得一种微小的赐福，那就是“幽默感”。



04

Man
of
Sorrows



忧患之子

荣耀的王

在“基督受难”的系列图像中，参与人数最多的是“哀悼基督”。各福音书对此的描述有差异，但基本参与者包括圣母马利亚、其他三位马利亚（抹大拉的马利亚、革罗罢的妻子马利亚、使徒雅各的母亲马利亚），以及替耶稣收尸的两个男人：亚利马太的约瑟和法利赛人尼哥德慕。虽然已经拥有悲痛所需的一切条件（一群罪人的杀戮、一个善人的死亡、一个停滞的世界），但就连自制的乔托也情不自禁地要扩大这个阵仗：他在斯克罗维尼礼拜堂的壁画上添加了十名悲痛的妇女、十名狂乱的天使、石头山和枯树……后世的人们更是竭尽所能锦上添花，最终我们得以在耶稣的尸体旁边发现穿着时尚服饰的整个赞助人家族，而他们身后的景色则包括画家家乡的所有细节：教堂、城堡、风车、小河……在叙事的世界中，画家可以永远向外部世界索求，仿佛背景越逼真，队伍越庞大，死难就越可能得到分享。

在8世纪的拜占庭帝国，却发生了一种方向相反的运动。工匠们为了礼仪用途，做了一个终极的剪裁，将所有的哀悼者和景物，

乔托，《哀悼基督》（局部），
1303～1305年，湿壁画，200
厘米×185厘米，意大利帕多瓦
的斯克罗维尼礼拜堂



东正教仪式用织物
“Epitaphios”的两种图示

甚至抱尸的圣母都从画面上去掉，只剩下死去的耶稣。这样的侧卧像被刺绣到耶稣受难日所用的丝绸上。这样的丝绸在受难日的周五夜晚被跪拜亲吻，在隔日清晨被装在一个华丽的彩车上游行。这种在8世纪就出现的仪式用品被称为“Epitaphios”，源自希腊语，其原意为“在葬礼上的”。

如果从这个角度来看，它还是从古希腊借来的，带着自然主义的写实意味，那么本文将要探讨的下一个图式，就纯粹是拜占庭文化的惊人发明。

这个发明依然来自一位不知名的工匠。我一直认为，大多数艺术家的工作是发挥长处，赢得赞誉，只有大师才能跟工匠想的一样，他们的创作是要解决一个难倒他们的问题。他眼前的这个问题是，到底该如何理解人子的死。这件事情其实跟“上帝”的概念一样挑战着我们的情理。而那具尸体从各种意义上来说，都离我们太远了。所以这位工匠准备把死去的基督“竖”起来，仿佛天使突然俯冲下去时看到的一样，创作了世界上最知名的一种“尸体”肖像画，而且是近景的半身肖像画。这样的肖像画所开启的宗教艺术母题，在当时的拜占庭被称为“荣耀的王”（*Basileus tēs Doxēs*），常常被画在祭坛的穹顶下部，与祭坛上部彰显神性的“全能者基督”形成对比。在传到西方之后，它被晚近的研究者命名为“忧患之子”（拉丁语：*vir dolorum*；英语：*Man of Sorrows*；德语：*Schmerzensmann*）。

“忧患之子”的说法来自《旧约》的《以赛亚书》第53章第3节：“他被藐视，被人厌弃，多受痛苦，常经忧患。”这一节属于《以赛亚书》中的一个著名比喻，“代人受难的耶和華仆人”。14世纪





早期的方济各派小册子《关于耶稣一生的沉思》就写道：“当以赛亚称这个了解我们的弱点，这个‘无佳形美容’的人为忧患之子时，他指的还能有谁呢？”^[1]直到欧文·潘诺夫斯基在1927年的一篇德语论文中提出“Schmerzensmann”的说法，“忧患之子”才正式成为艺术史研究中的术语。^[2]这个千年之后的后见之明，其实是最确切的称谓。

我们可以找到的最古老的“忧患之子”图像来自12世纪晚期，在如今希腊境内的卡斯托里亚地区。这是一幅在纪念耶稣受难的宗教礼仪中使用的木版画，长115厘米，宽75厘米，尺寸在木版画中算大的。四周有穿孔的痕迹，证明曾经在游行时被用杆子举起来。这幅画的构图异常单纯，不仅把“哀悼基督”中的所有背景以及全体哀悼者去除，只留下具有符号意义的部分十字架（我们无法看到十字架的整体，也是由于视角被拉近的缘故），就连耶稣自己的肉体也只保留了胸部以上的部分。没有翻滚云、磅礴泪，也没有圣母膝、天使翼。观者不再坐在观众席上，而是突然跟耶稣的尸体面对面坐着，突然进入了事件的内部。这是在整個受难图志中把观者与耶稣拉得最近的一次，不仅仅是因为通过比例创造出来的两者之间的物理距离，也是因为面部相对而产生的内部距离。此外，他此时完全没有神性，而只有一具我们也终将可以拥有的、死去的肉体。



《忧患之子》，12世纪晚期，木板蛋彩画和金箔，115厘米×75厘米，希腊卡斯托里亚的拜占庭博物馆

[1] St. Bonaventure's *Life of our Lord and Saviour Jesus Christ*, ch. 71.

[2] Erwin Panofsky, "Imago Pietatis": ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix,'" in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig: E.A. Seemann, 1927, pp. 261-308.

人子肤色青黑，双目紧闭，头后有光环，但头却向着他的右方，也就是观者的左方歪过去，完全搭在右肩上。这个歪头的简单姿势增加了痛苦和衰弱的感觉，歪的方向也成为后世模仿的经典。在他后方十字架的横梁上，用希腊文写着：“荣耀的王。”两边墨蓝色的背景中写着：“耶稣基督。”他的眉头和面部状态就像被一阵剧痛袭击的人那样，嘴角深深下垂，全脸布满阴影。由于死亡，他无法睁开双眼望着观者，无法开口说话或行动，但这沉默却把他和观者结合起来，而不是分隔开来。回到那个时代，没有任何能让观者转开目光的细节，他只能面对这死人的上半身而感到震撼、恐怖——对于灾难的近迫和强大，对于耶稣的勇气和牺牲，但最有震撼力的，还是对于神（人）子自己心中的悲恐。这种情感来自任何一个活人站在这幅图像前就必须与之分享的一个真相：在人子死亡的时候，上帝并不在场。在先知以赛亚的描述中，这个天之骄子在上帝面前曾经如小树般成长。如今他天上的父却任由他去受苦，把他垫在灾难的巨大冰川与人类之岸之间，任由他去死。他绝不是生于忧患，而正是天父把“忧患”作为这具肉体的使命。正因为这个真相，拜占庭东正教也把这个图式称为“最大羞辱”（Akra Tapeinosis）。这是基督宗教最大的野心和最诱人的奥秘，“道成肉身”，用死亡来战胜死亡，用上帝的缺席来证明上帝的存在，用“最大羞辱”来成就“荣耀的王”。



《指路圣母》，12世纪晚期，木板蛋彩画和金箔，115厘米×75厘米，希腊卡斯托里亚的拜占庭博物馆

在木板的另一面，画着一位“指路圣母”。马利亚用手指着膝上的小耶稣，向世人指明这是人类的弥赛亚，是唯一的救主。但这位圣母，也是所有圣母抱圣子图中最悲痛的一位。虽然她在平面上指着的是一个充满生命力的孩子，但她仿佛也透过木板，指向这个孩子必经死难的命运。所以她眉间凝结着扭曲的肌肉，目光中并无圣者的高远神圣，更像是一位古希腊悲剧中的女主角，预

知了儿子悲剧的命运，充满强忍泪水的悲愤。

这块双面的仪式用圣像板，是12世纪拜占庭艺术复兴时期的产物。此时的帝国体制摇摇欲坠，但文化艺术却在这样熟过头的腐殖质中怒放；曾经成就了希腊和罗马的“平衡感”消失了，一种放弃平衡后的自由和极端出现了。宗教壁画中更频繁地出现扭曲、涡旋，甚至迅疾高速的笔触，人物的动作仿佛是在大风中发生的，内在的情感风暴被直接表现在头发、衣褶和表情纹上。

“忧患之子”这样大胆深刻的图式变化，何以能出现在当时的拜占庭？历史保守秘密的时间，比一切艺术史专家的寿命都要长。在被我们精心做成标本的蛛丝马迹中，最大最美的一只蝴蝶就是当时艺术形式的基础：神学。罗马帝国的东部在基督教来临之前，就继承了古希腊的遗产。公元4世纪初，亚历山大城的阿里乌主教就开始主张耶稣不是神，他有人的肉体。“道”，也就是希腊意义上的逻各斯，与这个肉体结合。阿里乌派被打成异端，但其思想在希腊化的东方却开辟了源流。

公元431年，君士坦丁堡主教聂斯托里主张基督属人，因为耶稣用死亡来救赎人类的基础就在于他有死亡的可能性。自此产生的神人属性和位格的争论，成为多次基督教大公会议的主要议题。这种争论甚至动摇了政权和教权，帝国的大道上尽是“飞驰的主教”。

在8世纪之前的这些神学论争，保持在神秘学和形而上学的高度上，是神学史上最有活力的一段论争，给人原创作品的新鲜感和生命力。这种原创性也注入了信仰方式、礼仪方式、象征符号，

以及随之而来的形象表达。8 世纪圣像破坏运动之后的神学争论，则就堕入了政权、教权和东西分裂的黑暗之中。

无论如何，由于希腊传统的影响，基督的人性、肉身以及受难，始终是拜占庭东正教关注的焦点。不论帝国存亡，拜占庭子民保留了一种集体热情，使得基督受难之事得以超越于政治机遇和政治变动之上。

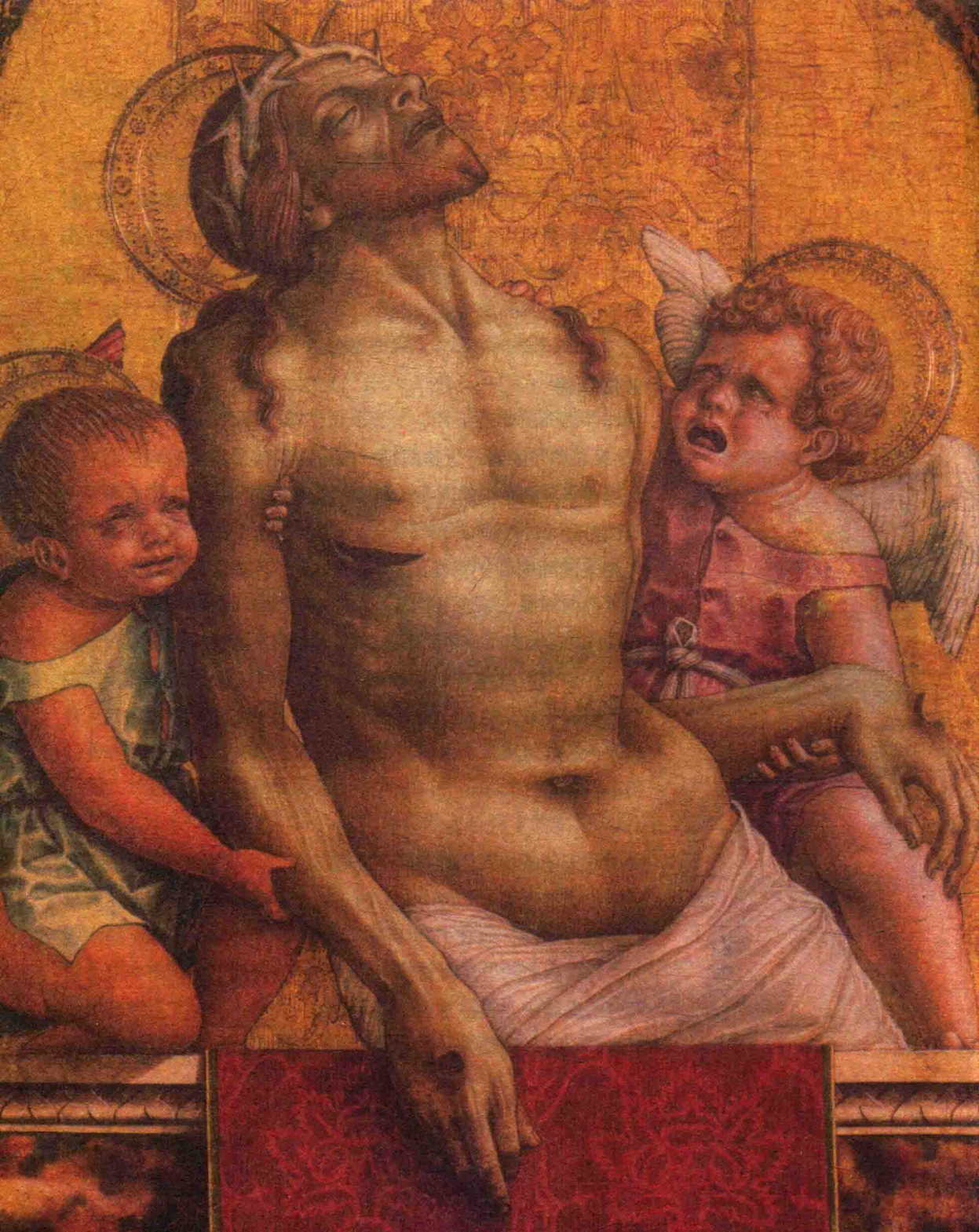
效法基督



《怜悯的基督》，13 世纪末 14 世纪初，马赛克镶嵌画，罗马耶路撒冷圣十字教堂

“忧患之子”的西行之路则是一条走入世俗之路。他的形象最早出现在东罗马帝国的商业前哨威尼斯，但它得以流行还有赖于一个国际团队的合作。1385 年，一件表现“忧患之子”的微型马赛克圣像画来到了罗马的耶路撒冷圣十字教堂。这座教堂里的加尔都西派修士来自法国，他们把这幅作品称为“怜悯的基督”（Imago Pietatis），并将此图的源头上溯到 6 世纪的教宗额我略一世。在他们的故事中，额我略一世请求神显露一个神迹，以说服不相信圣餐礼的人。这时一个浑身带血的基督就从讲台后升起，一股鲜血从基督的伤口中喷出，直接落入额我略一世捧着的圣杯中。

在南欧人创造出戏剧性之后，德国人就要拿出最高级的技术了。伊斯拉埃尔·范·梅肯内姆（Israhel van Meckenem）是著名的早期版画出版商。他在 15 世纪中期印制了这幅微型马赛克的木版画，并在图底配上说明文字，说明这幅图表现了额我略一世对于耶稣的虔诚（piety）。加尔都西派修士在 1500 年的天主教禧年散发这份印刷品。最终，整个团队的领导教宗出面，他宣布在“怜





伊斯拉埃尔·范·梅肯内姆，
《怜悯的基督》，15世纪中期，
木口版画，柏林国家博物馆

悯的基督”面前祈祷的人可从自己的罪孽中获得一万四千年的赦免。“荣耀的王”或“最大羞辱”成功地被改造为“怜悯的基督”，并更加具有人类的道德感和实用性。

这种流行也恰巧赶上了另一个神学运动的潮流：效法基督。这种提法从4世纪的奥古斯丁就开始有了。中世纪的方济各派是在西欧的最大推动者，他们认为基督不只降临于罕见的修行和神秘的交流中，他也是全体世人的榜样。阿西西的方济各就明确表示，如果他的会众能想想他们每天的生活，想想他们对世界的感受，那么他们就能感受到什么是上帝。方济各是第一个在神迹中得到圣伤（在身上呈现与基督受难时相同的伤口）的圣人。这意味着普通人也可以了解基督受难时的身体，努力与受难基督的身体进行认同。民众显然更容易接近受难基督，而不是王者基督，更容易认同基督的“人性”身体，而不是“神性”，因为人的受难与神的受难在这具肉体中是如此直接地得到了结合。

15世纪时出现了一本至今印刷量仅次于《圣经》的宗教书籍——《效法基督》。为了使宗教感受日常化，各类追随这本书的作者们想方设法地重新描述了基督的死亡，甚至把它表述得跟烤面包一样：“就好比东方的羊羔在两堆炭火之间烘烤一样……他确实是被慢慢烘烤着来救助我们的。”^[3]在巴黎各处教堂的广场上，都在上演活生生的耶稣受难剧。演耶稣的演员要真的鞭打折磨自己的肉体，一定要有真的鲜血流出。纪念基督受难到复活的整个复活节庆典异常热闹，其目的在于尽量去除“所有形式的孤立……所

◀ 卡洛·克里韦利，《两位天使扶着死去的基督》，约1470～1475年，木板蛋彩画和金箔，70.8厘米×47.3厘米，费城美术馆

[3] 让·贝泰勒米，《关于充满爱意的恐惧》，转引自约翰·赫伊津哈，《中世纪的衰落》，第206页。

有隔阂。每个地方的每个人都需要能够听到布道，看到基督的身体被举起”。^[4]

“效法基督”运动还改造了西方人的死亡观念。在古代雅典，人们害怕接近死者，与死者保持距离。而在“效法基督”的中古西方，人们开始把葬礼作为一个以死者为中心的公共空间。人们围绕着尸体祈祷、交谈、演讲，甚至吃吃喝喝，对圣家族和信徒哀悼基督进行模仿秀。

所以在13世纪以来的西方，“忧患之子”的图式完全被通俗化。除了大量出现在教堂壁画、祭坛雕塑、手抄本插图、木版画中，它还被做成墓地雕塑、门廊装饰、瓷器、木器……到了15世纪后期，“忧患之子”的形象如此流行，以至于它成为一种意大利银行的标志。意大利当时有一种为穷人贷款的银行，被称为“怜悯银行”（monte di pietà）。这种银行的资金来自捐助。在进行募捐活动时，人们会高举画有流血的“忧患之子”形象的作品，以基督对世人的怜悯唤起世人效法基督，去同情那些贫穷的弱者。在16世纪一幅表现银行工作场景的画里，背景就是一堆募捐而来的、堆得像山一般的财富，山顶则是死去的基督的形象。

人子的造型也有各种变化和丰富。光环被改造成更有受难色彩的荆冠。除了赤身歪头，画面还向下延展到胯部或全身，并且明显变得更加血腥，特别要露出身体上喷血的伤口，包括肋部被枪扎出的伤口以及手脚上的穿孔。他的双手常常交叠在小腹前，身旁常常会出现天使支撑，使得死人竖起来的肖像更容易被理解。有



乔瓦尼·巴蒂斯塔·贝尔图奇（传），《怜悯银行》，约16世纪初，布面油画，意大利法恩扎的卡里巴勒马银行收藏

[4] 转引自：Richard Sennett, *Flesh and Stone*, p. 169.

乔托，《圣方济各接受圣痕》，约1295～1300年，木板蛋彩画，313厘米×163厘米，卢浮宫

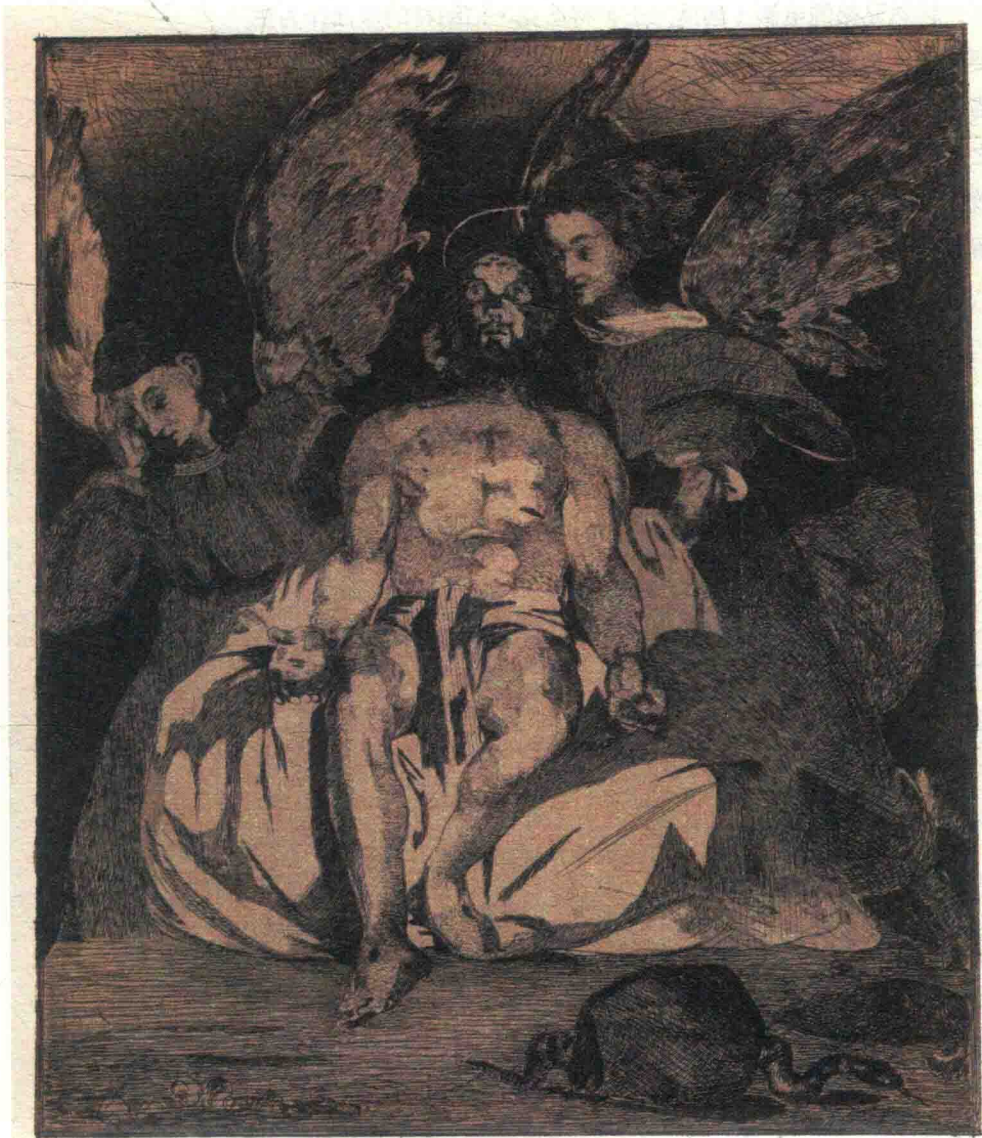


时候他的眼睛会睁开，还会用手指自己的伤口，这个动作被称为“展示伤痕”（*ostentatio vulnerum*）。画面上也会出现十字架或一两位圣家族的亲属。不过，它始终保留了把死难的身体，而不是哀悼活动作为中心的主旨。在新教改革出现后，意大利也相应出现了反宗教改革的艺术流派。那种孤独的、反英雄的耶稣形象纷纷在“忧患之子”的启发下出现，比如“瞧，这个人”“受辱的基督”“多疑的托马斯”等。

在形象艺术领域中，从丢勒、乔尔乔内、丁托列托、提香、贝利尼，直至马奈、塞尚和当代的媒体行为艺术家，都曾经虔诚地描画过人子。在音乐领域中，第一个高潮是亨德尔的宗教清唱剧《弥赛亚》，其中第 23 首的歌词就完整引用了《以赛亚书》中关于“忧患之子”的段落。亨德尔在为这首女低音咏叹调作曲时就想象它将由苏珊娜·西伯（Susannah Cibber）演唱，此人音域狭窄，但被认为情感表达力一流。据传说，西伯的演唱使得来自都柏林圣帕特里克大教堂的一位教士都情不自禁地说：“这个女人，你的所有罪过将为此而得到宽恕。”这首咏叹调也从此成为考验歌者表达内部情感的试金石。

最出格的挑战是麦当娜在 2006 年的忏悔之旅演唱会中，完全模仿了受难的基督，头戴荆冠，歪着头唱了一首《以生见证》。

1913 年，美国的盲人黑人歌者迪克·伯纳特（Dick Burnett）基于一首赞美诗的曲调创作了《永怀忧患的人》（“Man of Constant Sorrow”）。这首歌自此被无数歌者传唱，其中大多数是摇滚、庞克、重金属和说唱歌手。鲍勃·迪伦在 1962 年出道时就唱它，1963 年又在电视上唱，并以此命名关于他生平的纪录片。2012



爱德华·马奈，《天使扶起死去的基督》，1866～1867年，飞尘法蚀刻版画，32.9厘米×38厘米，美国密歇根州大急流城美术馆

年，科恩兄弟的电影《逃狱三王》将迪克·伯纳特的原曲作为主要插曲，其电影原声碟还获得了格莱美最佳年度专辑大奖。影片描述了在大萧条时期，三个逃犯在密西西比河沿岸的“奥德赛”之旅。片中充满隐喻，既有来自希腊传统的塞壬，也有来自基督教的洗礼，让人想起当年的拜占庭。当乔治·克鲁尼穿着囚服，留着一把先知的大胡子，戏谑地高唱

I am a man of constant sorrow

（我是一个永怀忧患的人）

I've seen trouble all my day

（我终日麻烦不断）

.....

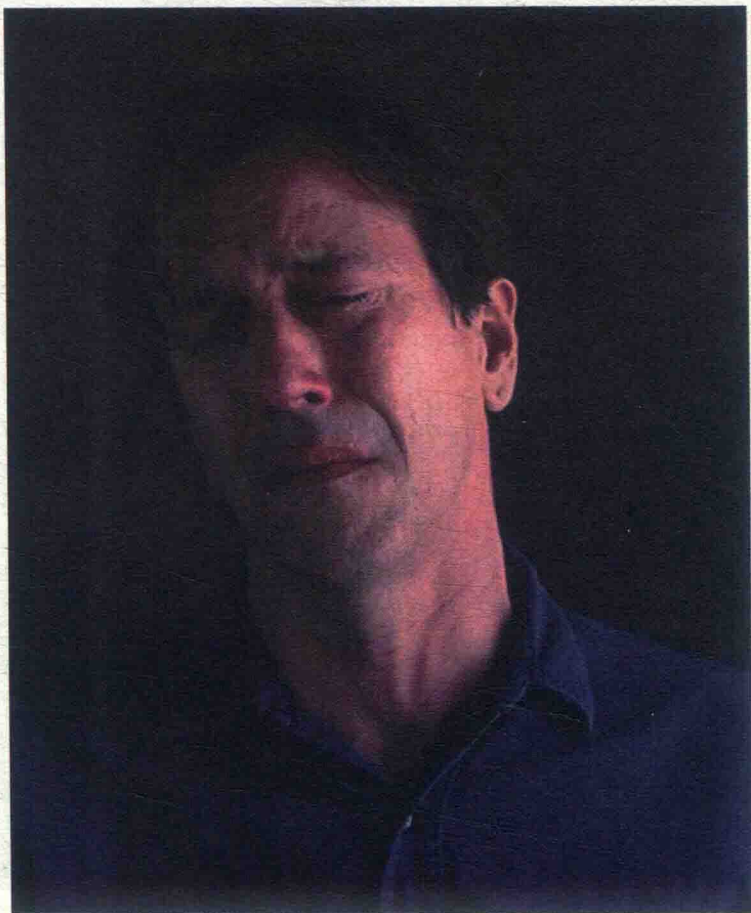
But there is one promise that is given

（但有一个诺言已许下）

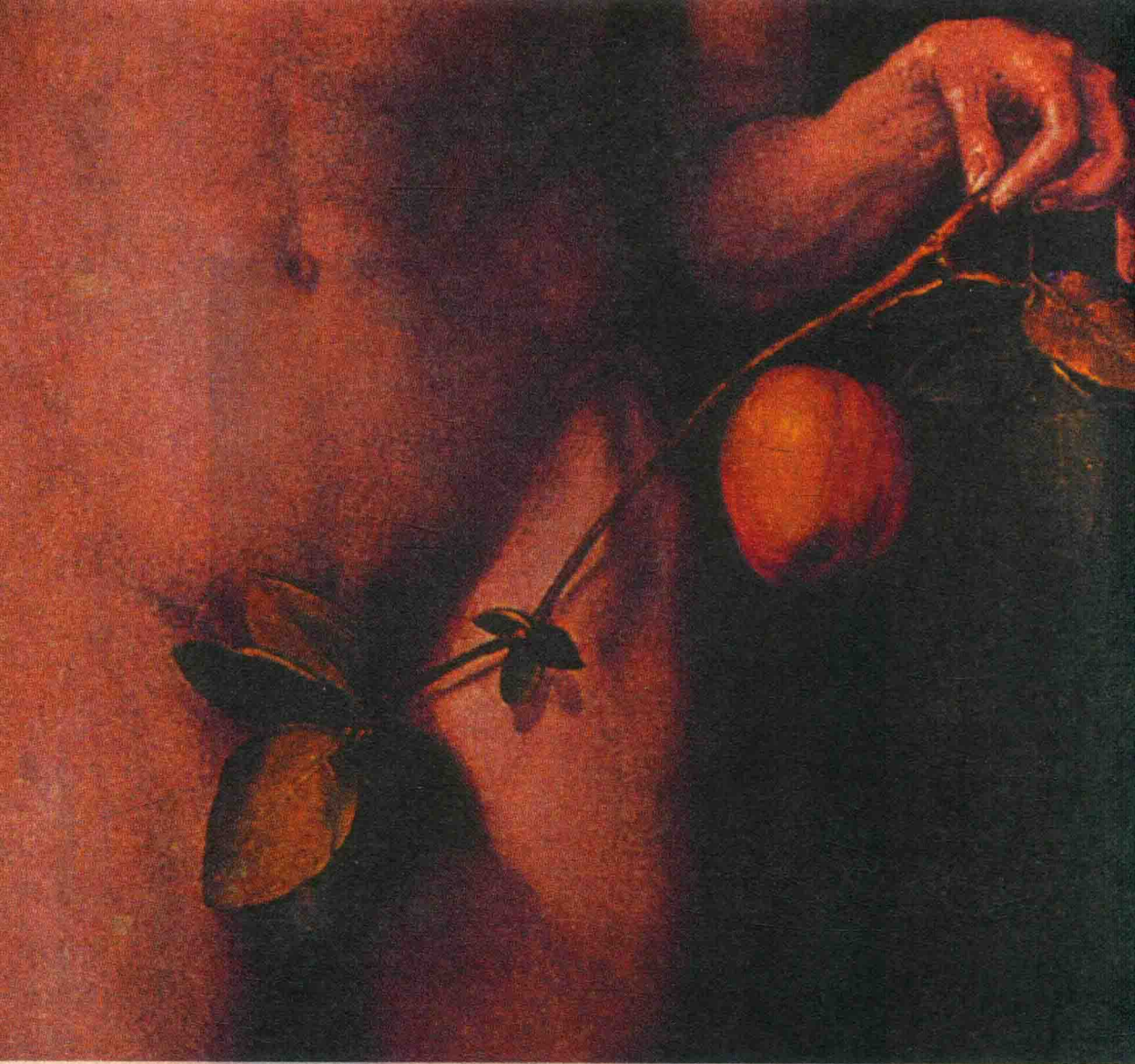
I'll meet you on God's golden shore

（我将在上帝的金色海滩上与你再相见）

时，人类千年命运中的忧患瞬间得以连成一气。这真是我听到过的、为“忧患之子”所作的最美配乐。



比尔·维奥拉，《忧患之子》(视频截图)，2001年，视频，时长16分54秒

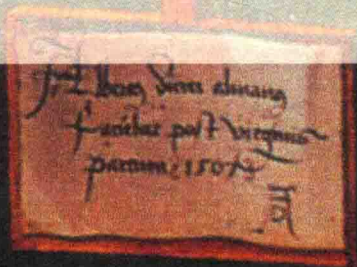


05

Veil
of
Chastity



贞洁纱



无花果树叶下的秘密

1497 年春天，在佛罗伦萨的领主广场的中心点起了一堆火，人们扛着自己家中最美的收藏品，排队走过特意搭起的、通向火堆的长木桥，亲手把它们投进火中。这场景的画外音是吉罗拉莫·萨伏那洛拉的尖锐嗓音：“哦，你们这些人，这些房屋里充满了浮华、画作和不诚之物的人，快把它们给我搬来烧掉，作为给神的祭物。”^[1]

这位多明我派修士，文艺复兴时期的第一个艺术“审查官”，在佛罗伦萨遭受法国国王查理八世入侵的时期，用他的布道深深俘获了人心。他反对人文主义和美第奇家族，在整个城市发起新生活运动，立誓要把佛罗伦萨打造为纯洁的上帝之城，要“净化”意大利，并派出白衣童子日日绕街敲门，要大家捐出他们的“非生活必需品”。1497 年，欧洲艺术审查史上的第一把公开的火在文艺复兴的发源地中心点燃，烧掉的画作、珍宝以及人文主义书

[1] Michel Feuillet, *Botticelli et Savonarole*, p. 17.



弗朗切斯科·罗塞利，《在领主广场上处决萨伏那洛拉及其两名同伙》，16 世纪，
木板油画，101 厘米 × 117 厘米，佛罗伦萨科尔西尼美术馆

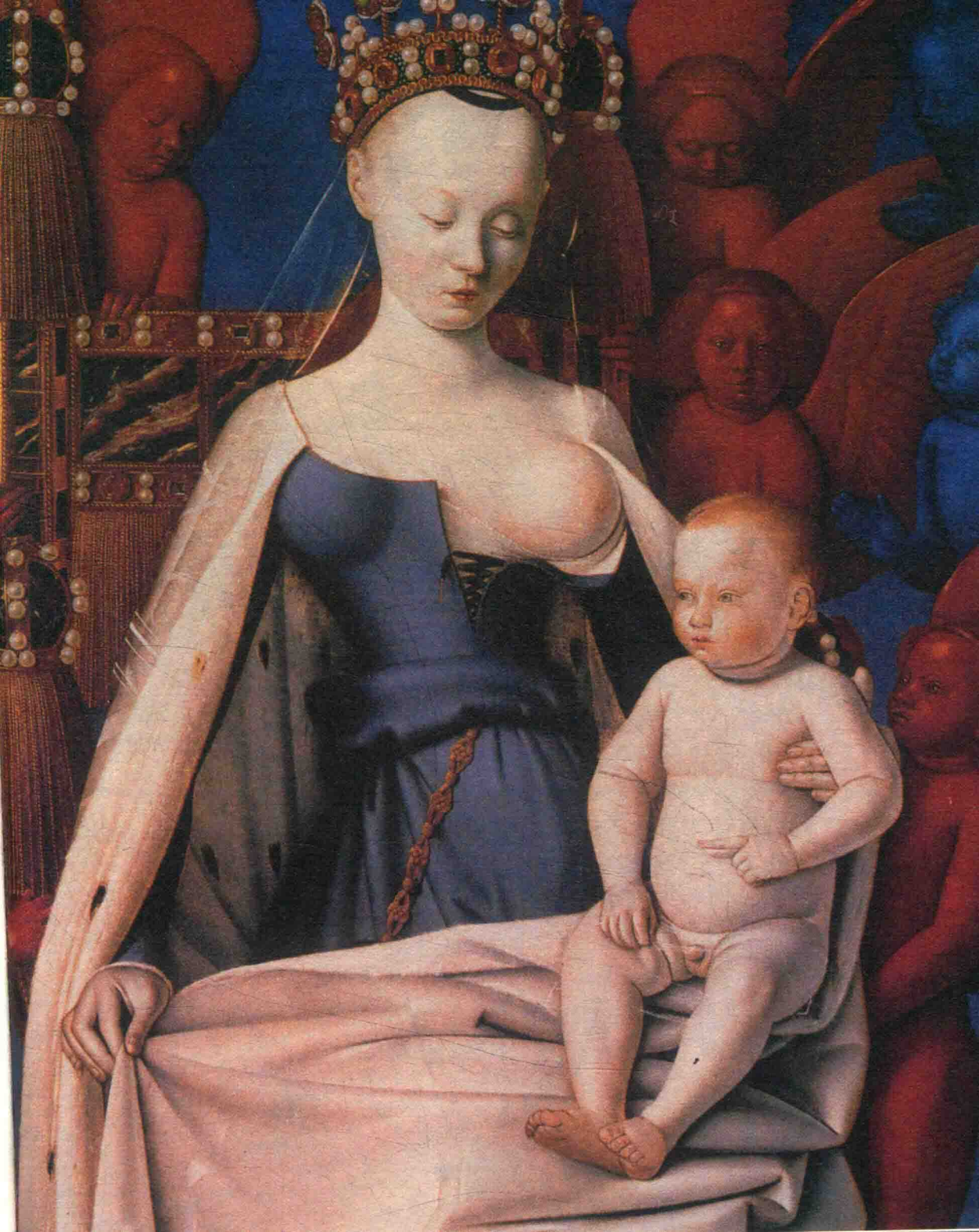
籍至今不可统计。据说波提切利兄弟如同其他相信萨氏的艺术家一样，曾经亲自扛去了自己的作品。

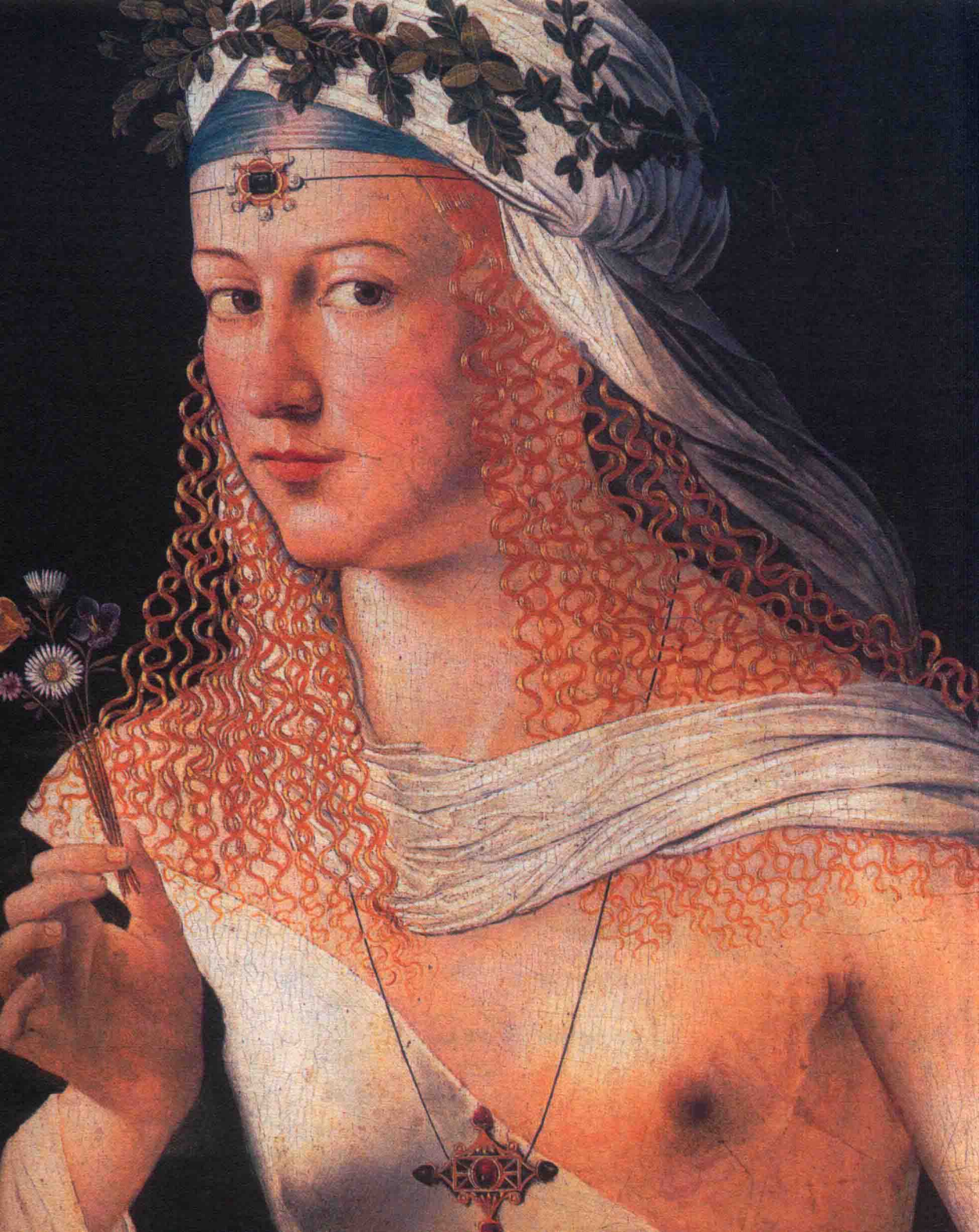
后来的艺术审查分为两条路线，新教的和天主教的。新教的路线继承了萨氏风格。16世纪，被新教影响的欧洲到处发生了狂暴的圣像破坏运动，遭受破坏的还包括普通人的肖像和艺术品。我们今天还能在很多教堂里看到惊人的证据：包括耶稣在内的所有雕像都被砍头或被削掉了面部。这种手法我们并不陌生，比如安德许多村庄中的木制雕花楼，其木雕人物都在“文革”时期被利落用刀凿去了头脸，其余的身体和花鸟亭台则被保留了下来，整个建筑于是成了无头人的戏台。而精准的刀法告诉我们，执行者是老练的匠人。不论中西，反对形象的人都不约而同地认为，只要没有了“头部”和“面部”，没有了思考和表达的器官，这个形象就等于失去了魔力。

天主教跟形象艺术的关系从来都很深厚，所以他们的艺术审查制度也更加复杂。正统教义早就接受了“头脸”，也就是圣像成立的问题。787年，专门为此事召开的第二次尼西亚大公会议就决议认为：破坏圣像为异端行为；圣像应当得到供奉，但不能被直接当成“神”来对待。在后来，每年四旬期的第一个主日被确立为“正统信仰凯旋节日”，以庆祝圣像和宗教画像被纳为正统教义。形象是最好的传教，对于当时大多数不能读写的教众来说，一个伤痕遍体、血流不止的耶稣，一个甜美露胸的圣母，一幅关于地狱或七宗罪的壁画，要远远强于教士滔滔不绝的雄辩。因此，拥有这些形象作品就意味着拥有更大的影响力。

如果可以算清账目，其实教会是文艺复兴时期最大的买家，是艺

让·富凯，《天使环绕的圣母与圣子》，约1454～1456年，木板油画，94.5厘米×85.5厘米，安特卫普皇家美术馆





术家最大的赞助人。每个富可敌国的大家族也都跟教会紧密缠绕在一起，甚至提供教宗的人选。这些自幼饱读诗书、浸淫于声色之美的宗教首领，无一不是艺术的裙下之徒，无一不想拥有最贵重的艺术作品、最气派的雕像和建筑。而艺术家，不论多么有反骨和自由思想，都仍然是教徒，创作仍然以宗教题材为主。比如，我们故事的主角米开朗基罗，由于他接教会的大单要远远多于达·芬奇，所以他在30岁时就已经有了九百多个杜卡特（一种意大利威尼斯铸造的金币）的存款，比达·芬奇一生的积蓄还要多一点。尽管确实是洛伦佐·美第奇最早慧眼识英，并将年轻的雕塑家纳入麾下，但米开朗基罗的一生却基本上是为主教和教宗创作的一生：从红衣主教拉法埃莱·里亚里奥开始，历任教宗儒略二世、利奥十世、克肋孟七世、保禄三世、儒略三世、保禄四世、庇护四世都是他的崇拜者和赞助人；艺术家的许多名作，比如圣殇雕塑、西斯廷天顶画、摩西像、教宗陵墓群雕、圣彼得大教堂设计等，也都是由主教或教宗出资资助的。

怎样审查那些你要买单的东西，那些你如此渴望拥有却又分明在挑战你立足底线的东西，确实是比较对性的全面禁令更加刺激的事情。就人体来说，在接受了“头脸”之后，头脸之下的部分如何接纳，随着古希腊文化的复兴和人体解剖的普及而成为紧迫的问题。从15世纪开始，教会在“胸部”这个地方做了明显的退让，而圣母崇拜成为退让的绝佳借口。圣母题材风行一时，她也变成了一个不仅有血肉，而且符合当时人审美的丰满健康的真人。她的乳房也随其比例，完全不能再像中世纪时那样如莲子般尖小，而是变成了一对“真胸”，圆润结实，仍旧会像喷泉一样喷出乳汁。丰满的胸部成为时尚，女人在日常生活和各类肖像画中都争相展胸露怀，并且跟唐朝一样，越是等级高贵的妇女，其

◀ 巴尔托洛梅奥·韦内托，《扮成花神的一名风尘女子肖像》，约1520年，木板蛋彩画和油画，43.6厘米×34.6厘米，法兰克福施塔德尔博物馆

裸露权也越高。她们还热衷于扮演成圣母、花神或维纳斯，借着神体大大展示自己的肉身。

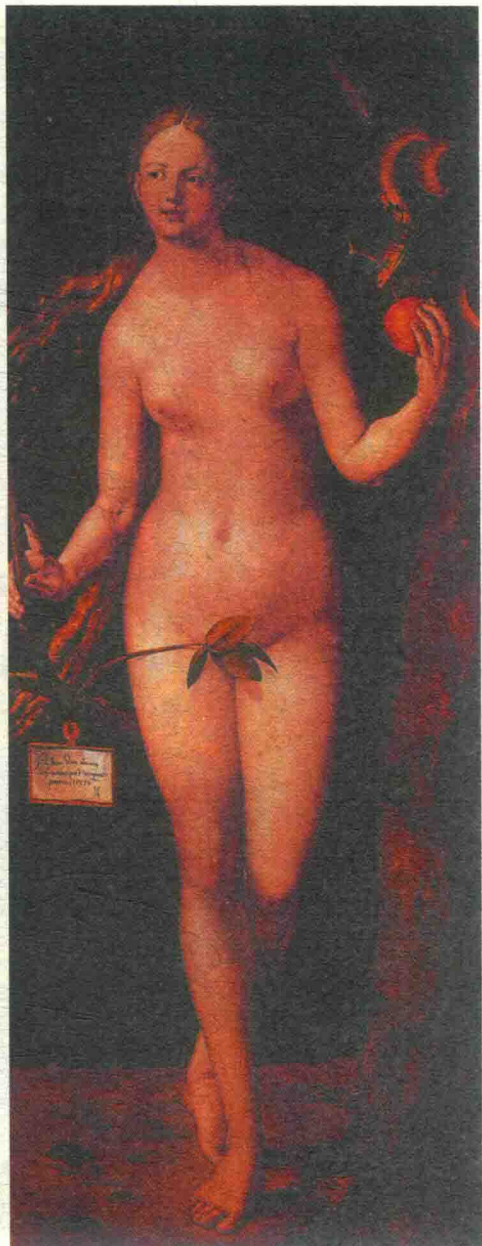
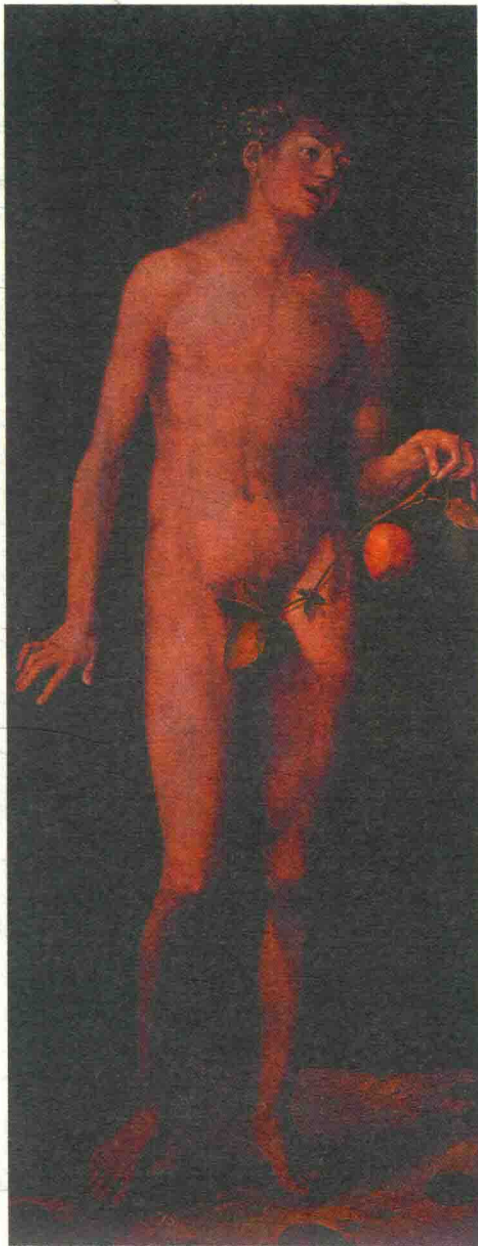
继续往下，直到胯部，那里基本是那个时期天主教对形象裸露程度的接受极限。虽然耶稣基督是道成“肉身”，他的肉、他的血拯救了世人，他死亡又复活，他在十字架上应该是全裸的，这一切都说明他真正是一个“肉身的超级明星”。然而，没有任何一幅图像会呈现人子的性器官。即使是在当时全世界最有文化和审美创意的城市，在历史上最重要的美学革命发生的时段，对于古希腊和古罗马文化的复兴也只到胯部为止，拉丁文化的马赛克对于从胯部到大腿根的区域要求绝对占领，对任何一个再伟大的艺术家也不放过。

教会使用的神圣马赛克，最初是无花果树的叶子。这源于《旧约》的《创世纪》第3章第7节：“他们二人的眼睛就开了，知道自己赤身露体，就编织无花果树的叶子，为自己做成裙子。”后来这演变为葡萄叶，但碍于葡萄叶要小得多，所以常常要用很多张。比如，米开朗基罗的《大卫》在完成并准备公开展示之前，由28片黄铜葡萄叶组成的花环就已经遮好了他的性器官，而且它一直保持被遮蔽的状态直到16世纪中叶。即使到了19世纪，当一件《大卫》的复制品来到维多利亚时期的伦敦进行展览时，它一下船就被英国人用早已准备好的石膏制无花果树叶再次遮上。除了叶子，还有一种更适合用于平面作品的东西，那就是“贞洁纱”（voile de pudeur）。它的名称在拉丁语系的语言中也被用来称呼伊斯兰妇女的面纱，后者在大多数时候也是黑色的。这个给作品“遮羞”的动作，在教会的词典上有一个正式的称呼：贞洁重画（repeint de pudeur）或贞洁加画（surpeint de pudeur）。



D. 布鲁恰尼公司，《一片无花果叶的石膏模型》，约1857年，石膏，伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

阿尔布雷希特·丢勒，《亚当与夏娃》，1507年，木板油画，两块木板，各209厘米×81厘米，马德里普拉多博物馆



今天我们能集中看到最多贞洁纱的地方，就在梵蒂冈的心脏：西斯廷礼拜堂。

西斯廷壁画的遮羞布

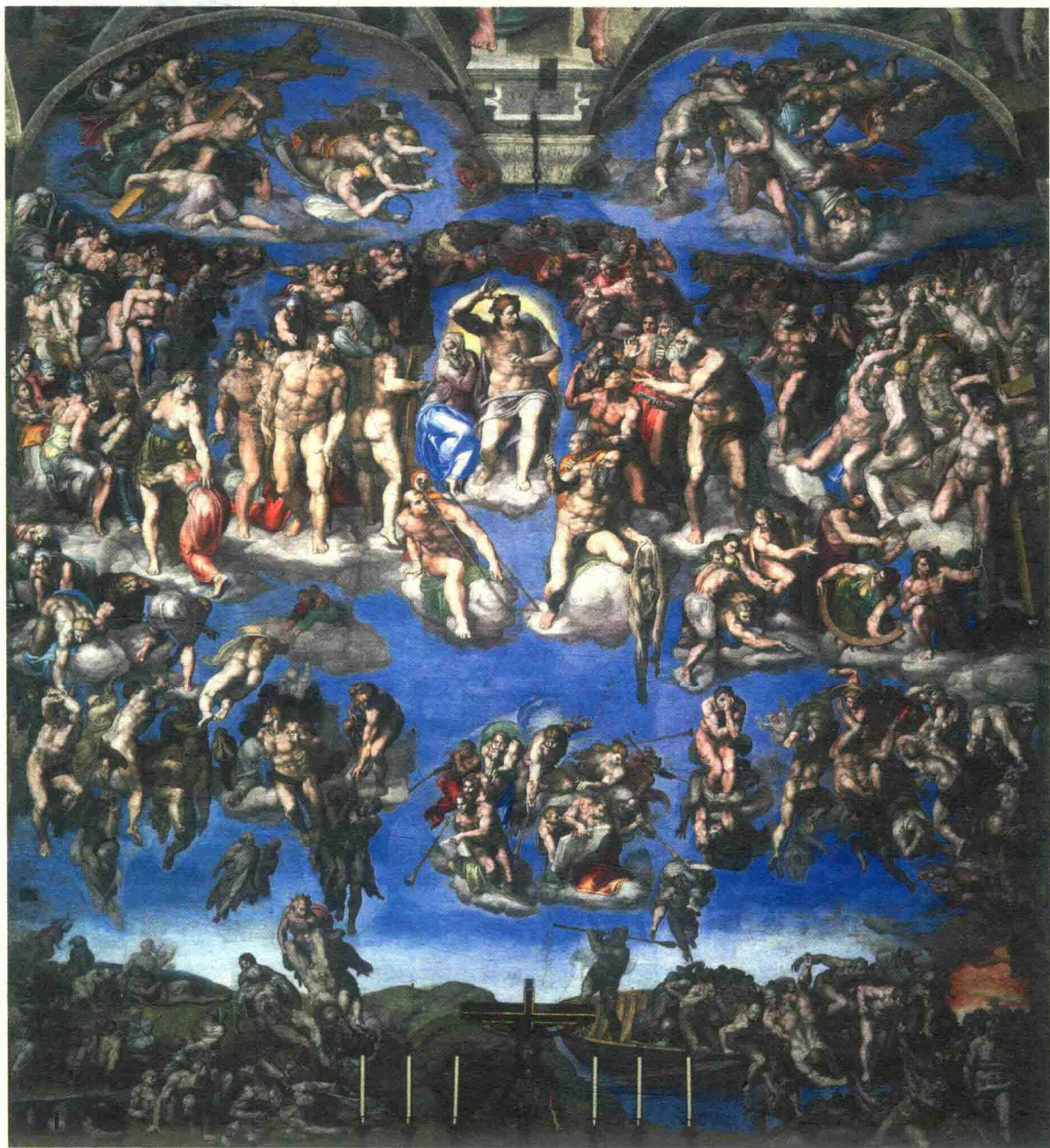
故事发生在教宗保禄三世上任的时候。他的前任克肋孟七世在去世前一年就邀请米开朗基罗继续描绘西斯廷礼拜堂的壁画，但艺术家因为别的工作而一再拒绝和拖延。保禄三世于是气势汹汹地带了八位红衣主教登门去艺术家的工作室交涉，并最终达成心愿。在保禄三世的庇护下，米开朗基罗继续完成了曾经打下草稿的西斯廷礼拜堂祭坛画：《最后的审判》。

正因为好不容易求来了米开朗基罗，所以保禄三世下令，绝不可以对艺术家的创意有丝毫篡改，而后者也就恃宠而骄，放开了画起来。在作画期间，保禄三世时时探班。有一次，教宗带着自己的礼仪长比亚焦·达·切塞纳（Biagio da Cesena）去看已经完成了四分之三的作品。结果这位教宗礼仪长大为震惊，将近三百个人物几乎全部赤身裸体，当教宗做弥撒时，听众就会正好面对这幅裸体大拼盘。它“只配澡堂或酒馆”^[2]（这说明当时的公共浴场和酒馆确实普遍有裸体装饰），怎能出现在一个教宗召开最高会议、红衣主教选举新教宗的地方呢！

礼仪长苦于教宗对艺术家的青睐，除了张嘴骂骂之外不敢有丝毫动作，但谣言还是在社会上散播开来。许多人都开始声讨西斯廷壁画。但不无讽刺的是，其中导致最后立案的居然是当时另外一

米开朗基罗，《最后的审判》，▶
1536～1541年，湿壁画，梵
蒂冈西斯廷礼拜堂

[2] 乔治·瓦萨里，《著名画家、雕塑家、建筑家传》，第277页。



位著名的色情作家彼得罗·阿雷蒂诺（Pietro Aretino）。阿雷蒂诺作为一个双性恋者，不仅邀请当时的艺术家来替他的书籍做木刻插图，成为文图并茂的色情文学元老之一，也是历史上头一个政教通吃的高层勒索者。他掌握了从教宗到国王的各类性丑闻，并从敌对双方都敲诈钱财，所以罗马城中曾经有人用匕首抵住他的脖子。但这并没有阻挡他在 1547 年壁画揭幕后就发表公开信，公然指责作品的异教性质以及艺术家与青年男子的不寻常关系。^[3]米开朗基罗受到的折磨也在壁画中有所体现，他把阿雷蒂诺画成了被活生生剥皮的圣巴多罗买，而他自己则是阿雷蒂诺手中的那张被剥下来的人皮，微妙地揭示出二人共享一个本体。但他仍然把阿雷蒂诺塑造成圣人的决定，也指向了他们之间并不简单透明的关系。

虽然控诉信的作者声名狼藉，信誉非常可疑，但这些控诉撞到了枪杆子上。鉴于马丁·路德在 1519 年发表了《九十五条论纲》，在 16 世纪 30 年代，欧洲信仰分裂已成定局。天主教世界因此召开了特兰特大公会议。这次会议由保禄三世发起，从 1547 年召开，一直持续开了 18 年，直到底护四世，也就是米开朗基罗服务的最后一任教宗任上结束。会议的目的是响应这个新对手的改革，巩固和强化天主教自己的阵营。在这种危急时刻，教会分外在意对异端作品的指控。自中世纪以来，异端分子常常被判火刑，而同性恋也是点火的理由。宗教裁判所曾经侮辱性地认为，同性恋可以作为烧死异端分子的柴火。

大艺术家本来可能被烧两次，寸灰不留，但西斯廷壁画一案的真



《最后的审判》局部：圣巴多罗买拿着自己被迫害时剥下来的人皮，而那张人皮就是米开朗基罗的自画像

[3] Thomas Schlessner, *L'art face à la censure*, p. 42.

实遭遇却堪称奇特。在事件被呈交到教廷、宗教裁判所和特兰特会议上后，我们目前所知的一切资料都证明，只要是艺术家在世的日子，历任教宗都对之加以礼遇，把这桩丑闻案放在一边，根本没有发起公诉或开庭对质。教宗们只是马不停蹄地邀请他为自己的工程做各种装饰或设计。大师不仅是抢手货，而且价格看涨。米开朗基罗死时留下了相当于几百万英镑的遗产，可以说是当时世界上最富有的艺术家。保禄四世在担任教宗前曾任宗教裁判所的大法官，上任后据说曾要求大师修改壁画，但大师回答说：“好的，如果世界可以修改，我的所有画作也就能马上得到修改。”他气得差点要下令毁掉西斯廷壁画，但不知为什么还是不了了之。而一旦大师于1564年逝去，特兰特会议立刻就在第二年重审此案，并做出裁决：修改壁画。从这个迹象来看，很有可能在此案被第一次讨论时，审查机构就已经得出了一个“聪明”的共识或默契：在此事的三大因素中，“大师”是一个肉身，年迈将逝，而“艺术作品”和“教会”将永存人间。所以不如把砧码紧握，善用他的才华，为教会创作更多的作品。等他的肉体消失，作品之于教会是完全没有抵抗力的。

对于这个推论，我们从未找到足够的证据，只是从同时期人阿斯卡尼欧·康狄维（Ascanio Condivi）为他作的传记中可以读到：“保禄教皇死后，现任教皇……捍卫米开朗基罗……这样的权力是保禄教皇通过遗嘱授予现任教皇的。”^[4]但他跟著名的文艺复兴传记作者瓦萨里一样，在书里只字未提壁画修改的事情。其实按他们生活的年代来看，这一修改必定是两位作者在成书前亲身经历过的。

[4] 阿斯卡尼欧·康狄维，《米开朗基罗的一生》，见《米开朗基罗艺术全集》，第63页。

而米开朗基罗个人对此事的反应也没有任何可查询的直接证据。我们唯一可以在他留下的书信中，在 1547 年之后的 1548 年和 1549 年接连读到对于一种寂寞和逃避的描写：

我坚持做我自己，我出去得少，除了和佛罗伦萨人说一点话，我不和其他人交谈……从此以后我会严格守护我自己……^[5]

我在罗马几乎没有朋友，而且我也不知道哪个朋友可以帮我……因此，我发觉和越少的人打交道就越是方便。^[6]

文艺复兴是一个天堂降临而地狱同时上升，二者全都聚集人世的时期，所以才会有无数类似《神曲》或《最后的审判》这样三界（天堂、炼狱、地狱）并观的作品。随着人的欲求和能力得到施展，人世的罪恶的种类极大丰富，动荡频率加剧；人间财富却又塑造了一批社会领袖人物，他们在食人魔与圣人之间随机转换，但一碰到“创造”和“美”就常常转换为后者；至于文艺天才们，则如同堕入凡间却能存活的天使，有着幸存者的才华和气质，常常感到恐惧、焦虑和孤独。米开朗基罗身上的艺术天赋、宗教信仰和名利心都比凡人浓重百倍。他多疑暴躁，任性却又狡猾，身为大富翁却过得如同一个永远在还债的人，身为艺术中的革命先锋却又有被迫害妄想症，人际关系通天却似乎身边只有敌人，虔信追逐圣洁却又断袖分桃。他在晚年亲自口述自己的传记，而且毁掉了他认为对名声不利的作品和其他证据。在实现艺术天才、追寻信仰和得到人间名利之间，教廷成为无可代替的抵押所。米

[5] 米开朗基罗，《米开朗基罗诗信艺术集》，第 287 页。

[6] 同上，第 294 页。

开朗基罗像他的人物一样，姿势怪异、绷紧肌肉地度过了一生，跟教会以及同时期的记录者达成了交易，共同在历史的镜像中为自己画上一条最严密的贞洁纱。

西斯廷壁画案的内幕我们至今无从得知，唯一可以明确看到的是裁决执行者的作为。执行修改壁画这个命令的是米开朗基罗的朋友、之前由于大师推荐才得以供职教廷的艺术家达妮埃莱·达·沃尔泰拉（Daniele da Volterra）。作为艺术史上第一个知名的审查裁决执行者，达·沃尔泰拉所面临的最艰辛一项工作，就是改造画中圣加大肋纳和圣伯拉削的身体位置。



《最后的审判》局部：圣加大肋纳和圣伯拉削（改画前）

要成圣，必先受虐。在天主教圣人的主要标志中，一定要有一个反教者虐待他们的凶器：圣加大肋纳的是镶有铁齿的木轮，据说迫害者曾经用这个在她身上滚来滚去；圣伯拉削则有两把尖锐的铁梳子，也是曾经把他梳得皮开肉绽的工具。在米开朗基罗的原作中，圣加大肋纳全身赤裸，近九十度躬身向下去扶住轮子，头向后望，整个前身和下体暴露无遗；而圣伯拉削则下身紧贴着圣加大肋纳的后部，弯着腰向前探，两手挥舞着梳子，两眼透出专注的神色。两人身体的位置难免被联想为某种“体位”，而这种姿势即使在关于“体位”的教规中，也是教会最反对的。更别说这一男一女是教会指定的十四救难圣人中的两位，怎么也不能在最后审判的时刻，拿着虐恋气质的尖刺和钢铁这样待着。因此，这两个人的构图是特兰特会议要求必须修改的。

达·沃尔泰拉是一只具有专业技能的替罪羊，不愧曾经被米开朗基罗赏识过。他最后的修改没有改动两人的基本位置，只是给圣加大肋纳穿上了一件非常优雅的绿色长袍，用的是保禄三世一直

想在壁画上多添加一些的佛青色。他还让她身后的圣伯拉削的身体稍微直立一点，头部则完全转变了方向，朝向中心上方耶稣的位置，侧脸完全展露，眼神稚嫩虔诚，如同新乐手举着乐器在望向指挥。

难题被攻克之后，剩下无非是给大家穿“内衣”了。达·沃尔泰拉按照规矩，想给所有裸露出生殖器或屁股的形象，包括耶稣，都画上与之相配的一条或长或短的纱布。主要人物以服装颜色制式而定，次要的就用一块黑纱解决。

但在他的任务还未完成，只有主要人物和中间部分的大多数人物被遮蔽了下体时，庇护四世就去世了，西斯廷要被用来选举新教宗。达·沃尔泰拉的工作架被撤出了礼拜堂。新教宗在上任后随之撤去了达·沃尔泰拉在教廷的职务，他再也没有机会回来画完那些纱布了。他很快在次年去世，在艺术史上留下了“做裤子的人”（Il Braghettone）的绰号。

对西斯廷壁画的修改在 16、17 和 18 世纪一直持续进行，画中下半部的其余形象也陆陆续续被蒙上贞洁纱，最后几笔甚至一直拖到了 1936 年。

1990 年，对《最后的审判》的修复开始实施。此次修复得以有机会实施，多亏了 在 控 诉 斗 争 最 激 烈 的 1549 年，一位酷爱艺术的红衣主教亚历山德罗·法尔内塞（Alessandro Farnese）冒险雇用艺术家马尔塞洛·韦努斯蒂（Marcello Venusti）画了一份完整的《最后的审判》摹本。可惜的是，通过科学测量发现，达·沃尔泰拉不仅是个“做裤子的人”，而且是个“阉割者”。他铲除了原作中



《最后的审判》局部：圣加大肋纳和圣伯拉削（改画后）



《最后的审判》局部：以比亚焦·达·切塞纳为原型的米洛斯

的人物器官，所以很多贞洁纱下并无任何可以呈现的原作。《最后的审判》只得到了部分修复。

但格外讽刺的是，壁画中有一个最能表达米开朗基罗的心意，又能反映文艺复兴精神，而且几百年来丝毫没有改动，生殖器上也没被添加贞洁纱的人物，那就是这幅作品的第一位审查者，那位第一个谴责艺术家的教宗礼仪长比亚焦·达·切塞纳。他被大师活灵活现地画进了审判的画面，以至于当时的人们可以立刻辨认出他的面容。礼仪长变成了长着驴耳朵的米洛斯，这个形象在希腊神话中代表判断力极差的人。贞洁纱在这里也发挥不了作用，因为他身上缠绕着一条大蛇，蛇头正咬住他的生殖器往下吞。这也是整个构图中不是来自《圣经》，而是来自人文主义先锋但丁的《神曲》的形象之一。因此，他真是壁画中最典型、最忠实、最文艺复兴的痕迹，几百年来，美术史上任何关于这幅传世杰作的文章都必定要提及他。



06

Disruption:
The Beautiful One
Has Come



Disruption: 美人儿来了

三千多年前，古埃及阿玛纳时期的一位王后叫作纳芙蒂蒂（Nefertiti，公元前 1370 年～公元前 1330 年），这个名字的原意是“美人儿来了”。

纳芙蒂蒂的丈夫阿肯那顿是古埃及第十八王朝的法老，原称阿蒙霍特普四世。他是人类历史上第一个“一神教”的发明者。阿蒙霍特普出生于约公元前 1379 年，在公元前 1353 年至公元前 1336 年间在位。在这 17 年内，他推举了一位新神（阿顿），建了一座新城（阿赫塔顿），最重要的是娶了一位王后（纳芙蒂蒂）。前两者都在他驾崩后遽然消逝，只有最后一位成为文化巨星，至今存留在我们的日常生活中。

乌托邦革命

阿蒙霍特普四世所拔擢的新神阿顿，是我们眼所能见的“太阳光盘”的形象。这种神的图像表示就是千手太阳，包括圆盘及其末端长出手来的放射性光线。太阳既用它的能量和热度带给世界生

命，又用它的移动赋予世界时间。阿顿没有拟人形象，也不会语言交流。它只管理自然宇宙，而法老管理人间道德，法老夫妇是唯一可以直接跟阿顿交流的人。由此，阿蒙霍特普（意为“阿蒙的仆人”）摧毁了古埃及复杂的阿蒙信仰体系，一个以阿蒙为主神、其余各神祇分管不同人事的庞大体系。随之被取缔的，不仅仅有图像中各神祇的人格化形象，还包括一个真实的社会阶级：人间的祭司体系。

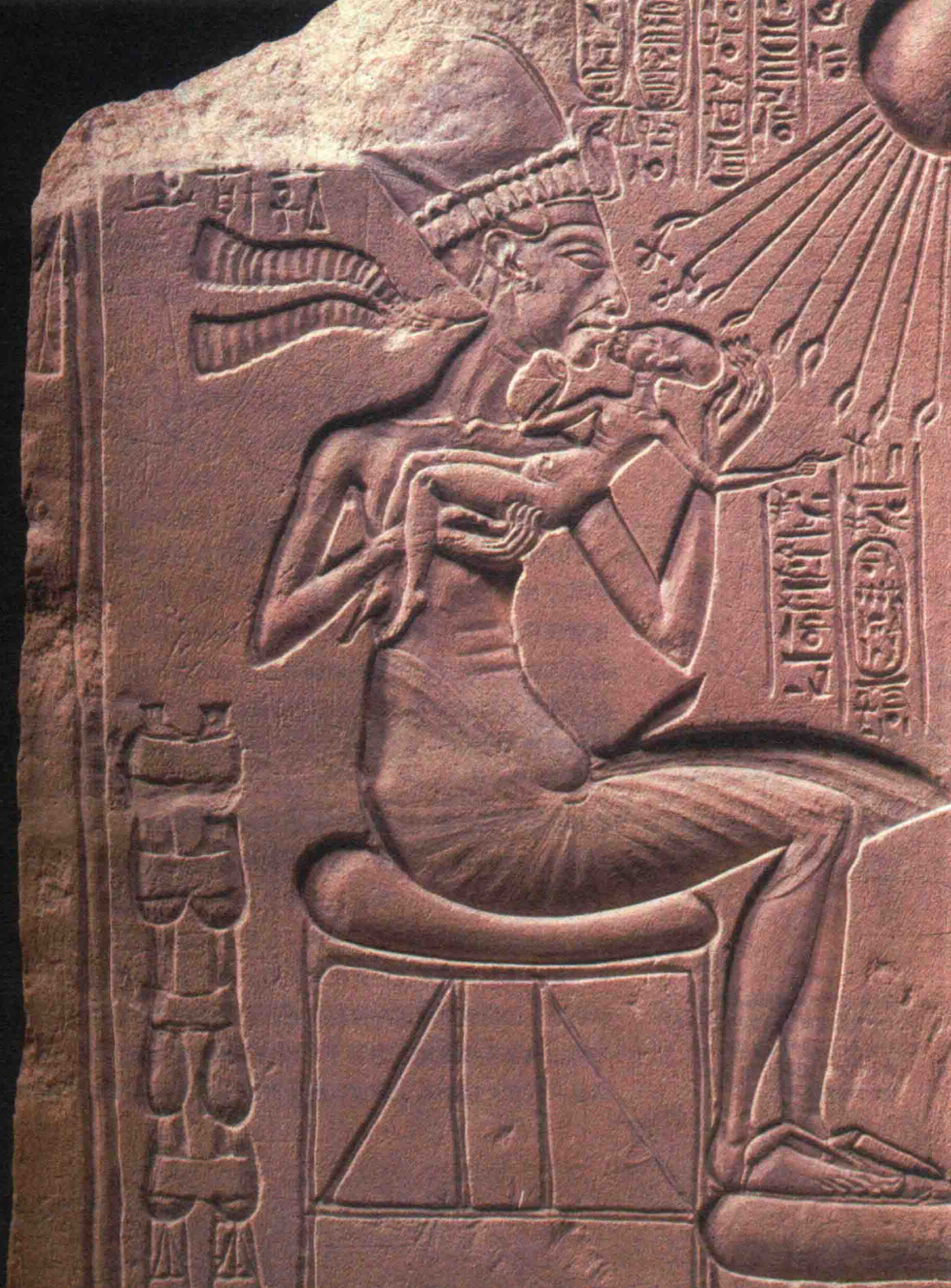
从此之后，只有法老和王后才可以跟阿顿交流。所以他将自己的名字改为“阿肯那顿”，意为“阿顿的仆人”。

阿肯那顿废除了底比斯作为首都的地位，在尼罗河上游三百多公里 的岸边荒地新建了一座首都，并把它称为阿赫塔顿，意为“光的地平线”。这座城池（位于现今的阿玛纳）基本上由神庙和皇家建筑构成。其中大神庙都没有屋顶，因为需要在高高的祭台上直接向太阳光敬拜，主要的墙面由带浮雕的条石建成。每块条石的尺寸都大约在 52 厘米 × 26 厘米 × 22 厘米，在埃及学中被称为塔拉塔特（talatat）。

由于新宗教只有唯一一位神祇，而且它还没有拟人形象，所以塔拉塔特上雕刻的，除了劳作场景里的奴隶，主要人物都是法老和王后。跟之前法老和不同神祇成对出现的情景完全不同，在阿顿的万丈光芒伸出的无数小手爱抚下，法老总是跟他的王后纳芙蒂蒂一起出现。背景不仅仅有仪式化的庆典环境，也有近景狎昵的私生活：他们或是共坐在葡萄架下，或是抱着三个女儿享受天伦之乐，或是夫妻互相抚触着下巴调情，或是妻子在为丈夫斟酒，或是两人在交换刚从田野上摘到的野花……这些场景在之前的古

《阿肯那顿、纳芙蒂蒂和三个女儿的家庭祭坛》，约公元前 1351 年~公元前 1334 年，石灰岩，39.5 厘米 × 33.5 厘米，柏林新博物馆

▼





埃及传统中从未被如此大规模地描绘，而且在阿玛纳时期之后也不再被描绘。

在阿玛纳遗址和卡纳克神庙（一处原来主要供奉阿蒙的神庙，后被阿肯那顿改建为阿顿神庙）发现了上万块塔拉塔特。这也就意味着有成千上万的法老和王后形象出现其上，外加大小形制不同的各类雕像，法老和王后的肖像密度超过了后来所有领袖图像在同一固定物理空间中的出现密度。古代统治者的形象复制工程从亚历山大大帝的金币头像开始，在罗马帝国奥古斯都的雕像那里发展到了一个早期高峰。但这些后来的帝王大多追求的是形象的传播度及其覆盖广度，而这种传播寄生在他们开疆辟土的政治野心上。阿肯那顿和纳芙蒂蒂则非常集中地在都城和神庙中不断强化自身的形象，所以即使古罗马帝王的形象复制总量大大超过了他们，但其在同一固定空间内的出现密度终究无法与之匹敌。

虽然这位法老取缔了祭司阶层，把通过神旨统治人间的唯一权力留给了自己，但从阿玛纳发现的泥版外交文件上来看，埃及的无数亚洲盟国都发信来抱怨：一类是指责法老侮辱欺骗他们，一类是恳求法老帮助他们抵抗强大的赫梯人入侵。阿肯那顿对于这些国际政治要求全无回应，导致古埃及帝国在亚洲的势力大大衰退。而且他对于巩固国内政权、镇压叛乱也兴趣不大。

阿赫塔顿作为都城仅仅存在了 17 年，这是一个充满了一对夫妇的生活和信仰的图像志的奇特城市。这些图像密密麻麻地聚拢在一个人造的几何城市中，仿佛故意集中在一起而不愿向帝国的其他疆域扩散。它们使这个城市成为一个向母星发送信号的工具，一封用石头和塑像写成的巨大书信，要努力告诉另一个星球的人阿

《法老和王后在花园》，约公元前 1351 年～公元前 1334 年，石灰岩，24.8 厘米 × 20 厘米 × 6.5 厘米，柏林新博物馆





肯那顿和纳芙蒂蒂如何存在于这里。那些试图把阿肯那顿的宗教革命解释为纯粹的政治权力争夺战的人，都会在面对这重重影像时颓然受挫。

正因为新宗教的物质证据如此集中，所以在 17 年之后，它们也非常轻易地被敌方摧毁殆尽。考古学家几乎已经穷尽了阿玛纳的所有发掘可能性，只有一个例外，那就是纳芙蒂蒂。她是阿肯那顿最持久的成就之一，数千年后，她那从未被征服的过去仍然在折磨我们的想象力。

交换性别

对比我们所能找到的所有图像，阿玛纳时期的法老阿肯那顿及其王后纳芙蒂蒂是历史上第一对期待调换性别特征的革命夫妇，至少从他们的视觉遗产上来看是如此。

在开罗埃及博物馆里有一尊法老在卡纳克神庙的巨型雕像，它看上去就像莫迪里阿尼画笔下的人物。在阿玛纳时期之前的古埃及图像范式中，人的比例一般是三等分的，也就是说，从脚底到髋部、从髋部到胸前、从胸前到额头是等比的。但阿肯那顿法老像的第二部分，也就是从髋部到胸前的部分，占了身体的快二分之一。这个部分的拉长，以及髋部宽度的扩展，很多艺术史家都认为，体现了把人体女性化的意图。腰身被拉长后，腰臀的比例加大，呈现出细腰丰臀的特征。同时小腹突出，身体的轮廓线光滑柔和。从发掘的全身像来看，法老跟王后的身体特征无法区分，除了法老是裸露上身的。阿肯那顿的颌骨轮廓几乎不存在，面部由柔和的曲线构成，五官比例也被拉长。最引人瞩目的是他的嘴

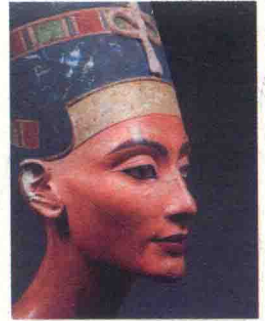


《阿肯那顿石像》，发掘于卡纳克神庙，约公元前 1351 年～公元前 1334 年，砂石带颜料残余，高 239 厘米，柏林新博物馆

唇，仿佛刚刚做过玻尿酸注射，唇心像水果一样饱满悬垂，唇线清晰弯曲。除了下颌那柱修饰完美的胡须，这尊雕像可以毫无困难地被视作女身。他的半身像也保留着这些特征。

与这尊阿肯那顿像形成对比的是，保存在柏林新博物馆的那尊著名的纳芙蒂蒂胸像。这尊胸像的制作方法是，在用石灰石雕出轮廓之后，在上面涂抹一层石膏塑形，再给石膏上色。由于石膏的可塑性强，纳芙蒂蒂从眼下到下巴的面部表现精细，肌肉紧致，却又有着在法令纹处的微微下垂以及嘴角处的内收。整件雕塑跟阿肯那顿像比起来，多了太多直线和几何构图。从侧面看，纳芙蒂蒂是一个飞扬的三角：向斜上方升起的直线是她的脖子，向前的下巴是这个方向的顶点和折点，从下巴往后上方继续上升的是她的头和方形的王冠。从正面看，她粗壮对称的两条颈动脉向上，接续方正的面部边线，再接续头顶方冠的两条边线，组成一个完美的倒梯形。纳芙蒂蒂左眼中没有内置眼眸；一种说法是，这个雕像是用来给其他雕像做模型的，所以故意没放。其两只耳朵各有一些缺损。

图像的总体走向很清晰：法老梨形身材，瓜子脸，肩圆唇丰；王后胸小腰粗，下颌方正，颧骨突出，唇线平直坚毅。所以后来有历史学家猜测，纳芙蒂蒂也是真正的统治者和改革者，没有她就没有阿玛纳王朝。毕竟她不仅物理外貌上被塑造成理性和强壮的气质，而且现实中也处处享有跟法老相同的权力，比如驾驶战车、处死敌人俘虏、向阿顿直接献祭等。虽然同权的猜测无法完全得到证实，但可以证实的是，阿赫塔顿迅速被后来又持续了千年的旧制摧毁。阿肯那顿和纳芙蒂蒂的坟墓及木乃伊从未得到确认。很多地方的塔拉塔特浮雕都被抹去。卡纳克神庙的整个阿肯



《纳芙蒂蒂王后胸像》，约公元前 1351 年～公元前 1334 年，石灰岩、彩绘石膏、石英、蜡，高 48 厘米，柏林新博物馆



那顿区域被粉碎后封闭起来。但有碑文表明，纳芙蒂蒂在王朝覆灭后神秘消失，她并没有死亡。

彩色王后行动

1913年11月5日，柏林新博物馆的埃及中庭开幕了一个特展，展出了德国考古队在1912年至1913年间在埃及阿玛纳发掘出来的文物。展览创造了前所未有的票房纪录，整个德国都为之疯狂。不到一周，媒体报道已经过百。展览原定只有几周时间，却不得不延长半年多，直到1914年6月才结束。在1913年的这个展览之后，“阿玛纳文明”就成为一个属于德国，甚至属于柏林的标志性话题。

但后人最为熟悉的阿玛纳文明的符号——王后纳芙蒂蒂的彩色胸像却并没有被展出。正如主持阿玛纳发掘的路德维希·博尔夏特（Ludwig Borchardt）所说的那样：“甚至彩色王后还未出场，柏林就已经五体投地了。”^[1]

纳芙蒂蒂的缺席原因还要从她的发掘过程说起。

在1905年左右，埃及文物市场上出现了跟阿玛纳文明相关的文物。文物贩子、外交官和考古学家常常互为探路犬，甚至就是三位一体，都是对方的分身。于是一时间，德国、法国和美国都对在阿玛纳组织大规模发掘产生了兴趣。速度决定一切，德国考古

[1] Excavation journal 1912/1913, p.42f. (AMP Archive), cited in Mariana Jung, "100 Years of the Discovery of Nefertiti," in *In the Light of Amarna*, p. 426.

学家路德维希·博尔夏特成为竞争的优胜者。他之所以可以迅速展开行动，是因为他得到了德国考古赞助人詹姆斯·西蒙（James Simon）支持。这个计划耗资巨大，当时在埃及为柏林国家博物馆执行考古任务的德国东方学会无法承担，于是西蒙果断决定以个人身份来申请挖掘许可，并由学会负责执行。

从1911年起，德国人在埃及开始对阿玛纳进行挖掘。这次发掘的成果令人惊叹，但成果越丰硕，博尔夏特就越紧张。他要求学会的人对发掘成果严守秘密，丝毫不能泄露，特别是关于“彩色王后”纳芙蒂蒂。当时有两股不同的势力要跟他们纠缠：首先是法国人管理的“埃及古物局”。这个机构从1858年起，直到1952年都在埃及监管文物的挖掘、出土和分检，并最终决定文物的归属。而埃及文物政治里的最高层是一个法国人：埃及古物局局长兼开罗埃及博物馆的馆长加斯东·马伯乐（Gaston Maspero）。

第二股势力则是从1882年开始入侵和控制埃及，在傀儡政府的背后以重建埃及财政为名掌握军事和政治权力的英国人。很多来自开罗政府的要求其实就是英方的要求。20世纪初埃及的考古发掘领域被视为跟国界一样严肃，考古就是政治，考古学家就是间谍和政治家。每个老欧洲的殖民帝国都在争取跟最古老的力量缔结亲缘，重新定义文明霸权，有时候地下决定着地上。



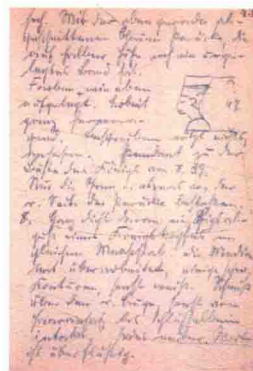
路德维希·博尔夏特
(1863～1938)

路德维希·博尔夏特是考古界最大的间谍行动之一——“彩色王后行动”背后的主使者。他额头宽广，脸小眼大，身形肥胖，在德国学习建筑和埃及学之后娶了美国银行家的外孙女埃米莉·科恩（Emilie Cohen）。科恩把所继承遗产的大部分都花在了给丈夫购买开罗的别墅上，博尔夏特也几乎每天都从考古现场发信给

妻子，许多关于这次行动的内幕就是从博尔夏特夫妻的通信中发现的。有着夫人的经济实力支撑，博尔夏特是当时埃及消息最灵通、手腕最巧妙的德国人。整个德国考古界在埃及的利益都可以说跟他一个人的观察、汇报和决策密切相关。

发掘期后是分检期，这一环节将直接决定文物的未来归属和走向。而分检将由法国人马伯乐主持，他对文物的辨识力毋庸置疑；埃及财政部则在英国人的支使下不断提出“一半”归埃及的要求。在分检开始前夜，参与阿玛纳发掘的德国人举着烛火，一个个走进储存库，向他们的“王后”告别。这个王后就是让博尔夏特和西蒙都无法入睡的同一个女人：纳芙蒂蒂。1912年12月6日，德国考古人员从御用雕塑大师图特摩斯（Thutmose）在阿玛纳的工作坊中挖出了纳芙蒂蒂的胸像。博尔夏特立刻在考古日记中写道：“真人尺寸的王后彩绘胸像，高47厘米。有着平顶的蓝色发冠，中间一半的地方环饰一条彩带。颜色看上去像是新绘的。真是绝妙的作品。文字描述不出来，你必须亲眼看到它。”^[2]从此，在博尔夏特的私密通信中，她直接被称为“彩色王后”、“王后”或“王后陛下”。

作为即刻也爱上纳芙蒂蒂的赞助人，西蒙毫不犹豫地提供了他能想到的支持。在写给学会的信中，他无数次提到：“这必须是关于王后的……如果可能，派博尔夏特亲自去买下她，只要不超



博尔夏特的考古日记，其中描述了纳芙蒂蒂出土时的情景

[2] Excavation journal 1912/1913, p.42f. (AMP Archive), cited in Mariana Jung, "100 Years of the Discovery of Nefertiti," in *In the Light of Amarna*, p. 421.

过 36 000 马克，就可以出他想出的任何价格。”^[3] 此处西蒙提供的资金上限，已经比整个阿玛纳发掘计划还要昂贵。

1913 年 1 月 20 日，分检结果确保了包括纳芙蒂蒂胸像在内的几件皇族雕像归德国，开罗则得到了彩色祭坛和纳芙蒂蒂石像等几件重要文物。后人指责博尔夏特在分检过程中误导督查员，告诉他们纳芙蒂蒂胸像不过是一件并不重要的“石膏像”，甚至有人说纳芙蒂蒂胸像外层的石膏是博尔夏特自己加上的，目的是为了掩盖下面的真正石雕。虽然不知道博尔夏特在现场到底对法国人马伯乐说了些什么，但后一种说法已经被今天科学的碳-14 检测所打破，柏林埃及博物馆的纳芙蒂蒂胸像确实是真正的三千多年前的文物。

博尔夏特深谙埃及作为一个间谍之都的凶险。1913 年 2 月 2 日，分检刚结束，所有其他文物还在现场库房里，他就单独先把纳芙蒂蒂胸像从阿玛纳发掘现场运回了他自己在开罗的别墅。2 月 5 日，他写信给柏林埃及博物馆馆长海因里希·舍费尔（Heinrich Schäfer）：“今天，王后陛下将离开我家，她从上周日起就住在这里。所以你会在收到这封信后很快见到她。我希望你会喜欢。我大概只有在收到她平安抵达的电报后才会放下心来。”

至于纳芙蒂蒂是如何离开开罗抵达柏林的，至今无人知晓。但几乎可以确认的是，博尔夏特采取了文物贩子走私的手法。尽管胸

[3] Simon to Güterbock on 26.1.1913, ArDOG I.6.101., cited in Olaf Matthes, "Ludwig Borchardt, James Simon and the Colorful Nefertiti Bust in the First Year after Her Discovery," in *In the light of Amarna*, p. 431.

像已经被划归德国所有，他仍然不想外界或媒体得知“王后”去往柏林的消息，因为那样不仅会引发激烈的政治反应，还会给旅途增加无穷凶险。根据上面这封信，我们可以猜测，并非他本人或舍费尔送回了王后，所以其中必定另有其人。唯一一条线索是，赞助人詹姆斯·西蒙在年底给博尔夏特的一封信中提过，他的儿子海因里希·西蒙“终于放松了心情，而且很快就会去造访你”。而后在海因里希·西蒙的一位后人的通信中，我们发现，“我从海因里希·西蒙舅舅那儿听说，他曾经把胸像放在行李箱里弄回来”。所以很有可能是赞助人的儿子亲自拿回了纳芙蒂蒂胸像。

彩色王后在抵达柏林后，第一站就是詹姆斯·西蒙的家，之后也只在为皇帝特意策划的一个小型私密展览中展示过。1913年，在阿玛纳出土文物展中，博尔夏特仍然特意保留了8件包括纳芙蒂蒂胸像在内的作品不被展出。间谍行动的成功是永远无法大肆庆祝的。

在1913年的展览后，舍费尔馆长实在无法忍受对这个旷世美人的雪藏，开始不断向外界透露纳芙蒂蒂的信息。在第一次世界大战之后的1922年，柏林人读到了一本包含一幅纳芙蒂蒂胸像素描的图册。博尔夏特见大势难阻，不如自己做证。于是他在1923年出版了《纳芙蒂蒂王后的肖像》一书，书中包含关于这尊胸像的大量彩色图片，充分展示了王后陛下的美和尊严。次年，在埃及博物馆静静度过了一场世界大战的纳芙蒂蒂，最终正式对公众亮相。

博尔夏特的担忧从一开始就是正确的。纳芙蒂蒂甫一亮相，就迅速激起了法国人的反应。埃及古物局要求将阿玛纳文物归还。但

由于当时进行的是合法挖掘和分检，所以他们只能不断施加道德压力，并禁止柏林国家博物馆再继续埃及考古。1930年，法国人提出的唯一妥协的要求是，用包含纳芙蒂蒂胸像在内的阿玛纳文物跟开罗埃及博物馆交换几件更加古老的旧王国时期文物。柏林埃及博物馆馆长舍费尔，甚至赞助人西蒙本人都转变了态度。西蒙在6月28日的一封公开信中写道：

即使交出纳芙蒂蒂彩绘胸像，柏林博物馆的阿玛纳时期藏品在数量和艺术价值上仍然远超其他地方的，包括开罗的。我们藏品中有相当多文物，从艺术角度来看，都要比这尊优雅的、彩色的王后胸像更为重要。然而，还有其他因素促成了它在公众当中广受欢迎。这是一个关于一位确实美丽的女性的图像。并且它众所周知……普通人很容易将作品的美丽与其艺术表现的价值混为一谈。但在我看来，就艺术而言，我们应该小心，不要太过迁就公众品味。我也确信，公众的态度会发生转变……舆论会从堕落的阿玛纳艺术转向强大的、更具男性风范的旧王国艺术……^[4]

但“舆论”正在跟纳芙蒂蒂胸像陷入热恋。20世纪20年代的柏林是最激进和富有创造力，同时也是最颓废和堕落的都城：工人运动和女权运动、性革命、通宵探戈舞场、战争留下的军用毒品、妓女、先锋艺术……相较于巴黎和伦敦，它几乎没有自己的古老遗址，或许正因为如此，它有着民主和狂热的画廊—美术馆生活。城市一端在展示立体主义、表现主义、未来主义等先锋作

[4] AMP Archive, cited in Hannelore Kischkewitz, "The Thirties - Trouble with Nefertiti," in *In the Light of Amarna*, p. 474.

品，另一端则在膜拜三千多年前的王后雕像。当时的艺术评论家弗里茨·施塔尔就在一篇阿玛纳展览的评论中这样写道：

很难理解当前的唯美主义者和现代主义者怎么没把这个埃及人当作他们的英雄……世界公认是他把未来主义引领到荒谬的高度。他的城市和宗教只在其治下存在了二十年，在这个小插曲之后，他曾经摧毁的旧制度——底比斯城和阿蒙崇拜又持续了上千年……未来主义者们啊，低头鞠躬吧！^[5]

阿肯那顿和纳芙蒂蒂由此在柏林成为千年前的先锋，阿玛纳文明直接介入了 20 年代前卫艺术发起的讨论。

纳芙蒂蒂本身则成为被不同群体和主义争抢的文化符号。首先，她在某些人眼中带有女性主义色彩。在 1926 年的小说《有理性的纳芙蒂蒂》中，一个被称为纳芙蒂蒂的柏林现代女性在情感依附与独立之间做出了理性抉择，坚决要做自己的主人。但在另外一些人眼中，纳芙蒂蒂又代表了贵族和大资产阶级腐朽的生活，她的扮相在堕落的狂欢活动中非常流行。纳芙蒂蒂也成为“埃及舞蹈诗”和各种戏剧的主角。

由于这尊雕像的造型极端简洁和几何化，它具有有一种惊人的现代性，成为很多艺术家和理论家的灵感来源。路德维希·克伦（Ludwig Coellen）在《埃及艺术的立体主义及其与表现主义的联

[5] Fritz Stahl, November 15th, 1913, *Berliner Tagblatt*, cited in Bénédicte Savoy, "Futurists, Bow Your Heads! Amarna Fever in Berlin, 1913/14," in *In the Light of Amarna*, p. 458.



卡巴莱歌手玛格·利翁装扮成纳芙蒂蒂，拍摄于 1930 年 9 月 19 日，柏林艺术学院档案室



纳迪娜·于克斯屈尔男爵夫人在宴会上的纳芙蒂蒂扮相，《柏林画报》1930 年 4 月 20 日刊

系》一文中彻底将纳芙蒂蒂胸像的美学与当时最激进的艺术流派联系了起来。雕塑家伯恩哈德·赫特格（Bernhard Hoetger）为当时女舞蹈家森特·玛埃萨（Sent M'Ahesa）所做的胸像，常常被用来跟纳芙蒂蒂胸像做比较，以突显那种相似的“埃及胸像”风格。

1930年，要求归还胸像的消息更加刺激了柏林人对于王后的痴迷，媒体每天都出好几篇报道来反对此举。更多的人涌向新博物馆，甚至向王后雕像献花。还有志愿者站在作品前，收集反对归还胸像的公众意见。纯粹由于媒体表达的公众强力反对，归还胸像的提议被取消。

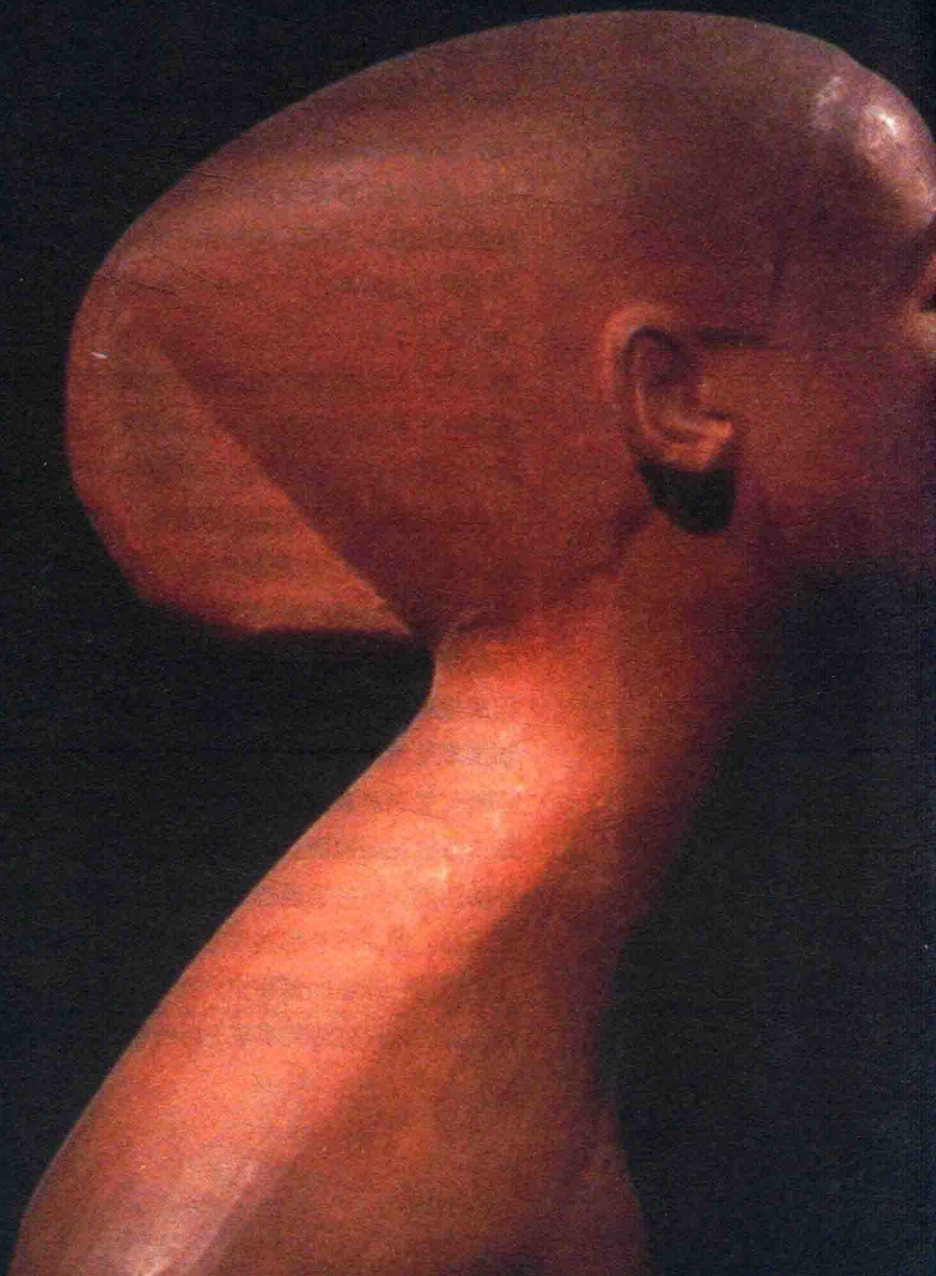
1933年，第四位爱上纳芙蒂蒂的政治人物出场，他最终将王后永远留在了德国。



在第三帝国时期，纳芙蒂蒂胸像的复制品因被认为具有特殊价值而打上了有着鹰和纳粹标志的印章

2002年，在柏林埃及博物馆举办的森特·玛埃萨和纳芙蒂蒂展

每当要拉拢国王，彩色王后就会被想起来。为了将埃及拉入法西斯阵线，普鲁士总理赫尔曼·戈林和第三帝国宣传部部长约瑟夫·戈培尔，再次密谋把纳芙蒂蒂胸像作为庆祝埃及国王福阿德一世登基周年纪念的礼物。1933年10月10日，德国大使向埃及国王报告了纳芙蒂蒂即将回归的消息。但就在同天晚上，大使收到消息：希特勒不同意签署归还纳芙蒂蒂胸像的协议。斗争达到了外交级别。直到1934年3月，希特勒才召回德国驻埃及大使，亲自跟他说明原因。大使在日记中记录下了元首对于这尊雕像的冲动情感。希特勒说自己崇拜这尊雕像，视其为一件独一无二的艺术品。他才不管那些埃及学者对于其价值的胡说八道。今后他还要建造一座新的博物馆，并专门设置一个带穹顶的展厅，其中没有别的，只有纳芙蒂蒂王后的雕像放在中央。





没有人知道希特勒转变心意的原因，但女性主义艺术史家卡米拉·帕格利亚在她 1991 年的代表作《性面具：艺术与堕落》中给出了一些可以参考的美学猜想。她说，“胸像具有难以想象的严厉……她清晰得令人生畏……”帕格利亚将纳芙蒂蒂归纳为“一个半男性，一个政治意识的吸血鬼……她那饱满的前额就仿佛汇集了等级制的力量等待着倾泻……纳芙蒂蒂的脸便是升起在新的地平线上的观念的太阳”，而最重要的是，对于卡米拉来说，或许对于希特勒也是一样，纳芙蒂蒂是“自我神化的权力”。^[6]

另一位德语作家也为希特勒的表现提供了一个本质上的解释：第三帝国野心跟阿玛纳理想的牵连。托马斯·曼在他后期最优秀的长篇小说《约瑟和他的兄弟们》的第四卷中，把阿玛纳暗暗比喻成第三帝国的另一个可能性。纳粹党跟阿肯那顿夫妇一样，也试图摧毁之前的传统体制，人工制造出一种权力、信仰，甚至文明的体系，从而把国家带向成功。在约瑟跟法老的对话中，时时隐喻着德国的现状。纳芙蒂蒂的出场性感而紧张。托马斯描述法老在操持国政的时候想叫她过来亲吻她：“从两名侍女之间，持着小心的步伐飘出了上下埃及的王后，太阳的果实的孕育者——她嘴角淡淡含笑，眼睫低垂，颀长的脖子微微前探，带着一种稍显焦急的优雅。在她匆忙进来时，她未发一言。”^[7]

虽然希特勒为彩色王后所做的策展计划当时并未实现，但这基本终结了归还纳芙蒂蒂的争论。1939 年，另一场世界大战降临，王

[6] 卡米拉·帕格利亚，《性面具》，第 72～74 页。

[7] Thomas Mann, *Joseph and His Brothers*, trans. by John E. Woods, New York: Alfred A. Knopf, 2005, p. 1189.

后被悄悄放入第 28 号板条箱中，藏进位于柏林动物园的地下掩体，等待她重新轮回世间的时候。1945 年 3 月，纳芙蒂蒂胸像跟其他文物一起被美军取出，并在辗转多地之后于 1956 年回到西柏林。2009 年，新博物馆在翻修后重新开放，埃及博物馆的所有藏品成为其中的一部分。就像希特勒想象过的那样，210 号展厅是有穹顶的，纳芙蒂蒂王后陛下被放置在中央的玻璃罩子里，房间其余部分空无一物。“彩色王后行动”最终宣告结束。

“Disruption”的文化符号

纳芙蒂蒂胸像从此定居在柏林博物馆岛的新博物馆中。她几乎不再移动，德国政府连埃及政府的借展要求都不答应，生怕王后会被抢回去。“美人儿来了”，并且不再离开。

这个美人儿让每个人都明显感受到吸引力，但我们往往不理解自己爱她的原因，仿佛她不是一个人，而是一个携带引力场的星球。她全身棱角，无可拥抱，有如一件几何形的武器，一个鲜艳的宗教符号。她有着威严的眼线，却没有让人渴望的睫毛。她的魅力并不来自性感迷人，而是来自一种态度。这种态度则出自她生命的激烈度和强度，被简化和抽象到了极致，让你至今都说不上来她是什么样的人：一种在经历过没有色彩的残酷世界后，不论多鲜艳的色彩都无法挽回的冷漠，一种恐怖的意志魅力。有历史学家说，她改名换姓，继续统治着埃及，历史有载的后世法老“纳芙纳芙鲁阿顿”就是她。

美国作曲家菲利普·格拉斯（Philip Glass）在 1984 年写了一部歌剧《阿肯那顿》，跟他的《海滩上的爱因斯坦》以及《甘地》合

为一个系列。格拉斯认为，爱因斯坦、阿肯那顿和甘地之所以伟大，正是因为他们的心灵内部对于人类有一个愿景（vision），并因为这个愿景而改变了他们所生活的时代。并不止格拉斯一人对这种境界赞誉有加。不论是在 20 世纪 20 年代，还是在今天，不论是在柏林和第三帝国，还是在硅谷和白宫，人们念兹在兹的技术和政治运作法宝仍然首先是“disruption”（中断 / 破坏 / 打破）。纳芙蒂蒂跟丈夫阿肯那顿摧毁古埃及的首都和信仰，建立了短暂而极端的乌托邦，成为运用这种手法的鼻祖。而纳芙蒂蒂胸像，可以被当作“disruption”的文化符号，以其三千多年前的信念强度电击着后世无力从自己身上找到力量的孩子们。

他们的行为很难说不曾带来灾难和恐怖，但他们也留下了惊人的形象制品和视觉遗产。纳芙蒂蒂的魅力也证明了，美学如何可以帮助历史行为为道德所改造和接纳。人们所看到的，是如何改变了人们所愿意相信的？而人们所相信的，又是如何改造了人们所愿意看到的？有图就有真相吗？难怪王尔德曾经说过，“一份不包含乌托邦的世界地图是根本不值得一顾的”。

菲利普·格拉斯，《阿肯那顿》剧照，2016 年 3 月 2 日，伦敦的英国国家剧院
(theatreplex / Alamy Stock Photo)





07

What a Nice
Long-term
Lease



多么美好的长期租约

——它难道不是最重大的事情吗？

——对啊，就是因为它如此重大，
所以我们没法太把它当回事儿。

——印度瑜伽师论修道

早安，希望在你看到这篇东西的时候也是一个阴郁的早晨，这种
时光最适合来讲讲伴侣生活。先声明一下，出于最真诚的敬意，
我在这里尽量使用“伴侣”，而即使用到“夫妻”，也并不特指某
两种性别，亦跟某种飞船驾驶执照没有特定关系。

回到这个早晨，灰暗得像雏猫的绒毛，青石的墓碑，巴山的夜
雨，家里起来就开灯，飘着茶香和稀饭香。一切就像少女西蒙
娜·波伏娃看到的那样：“这种生活就像一个个灰色的小方块，
一直连到天边。”她一生都在为改变这个方块之阵而努力，结果
却和独眼外星人一起搭出了形状多端、稍显丑陋的伟大飞船：“存
在主义号”。

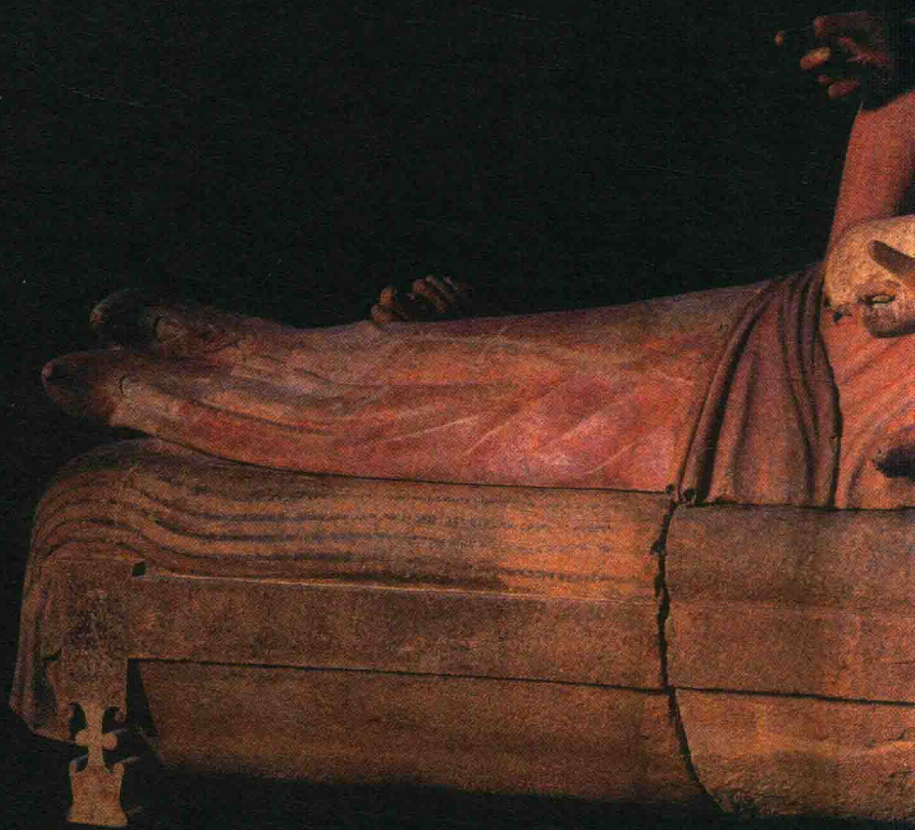
鄙人则是个灰色的爱好者，也是个长时段伴侣关系的践行者，不

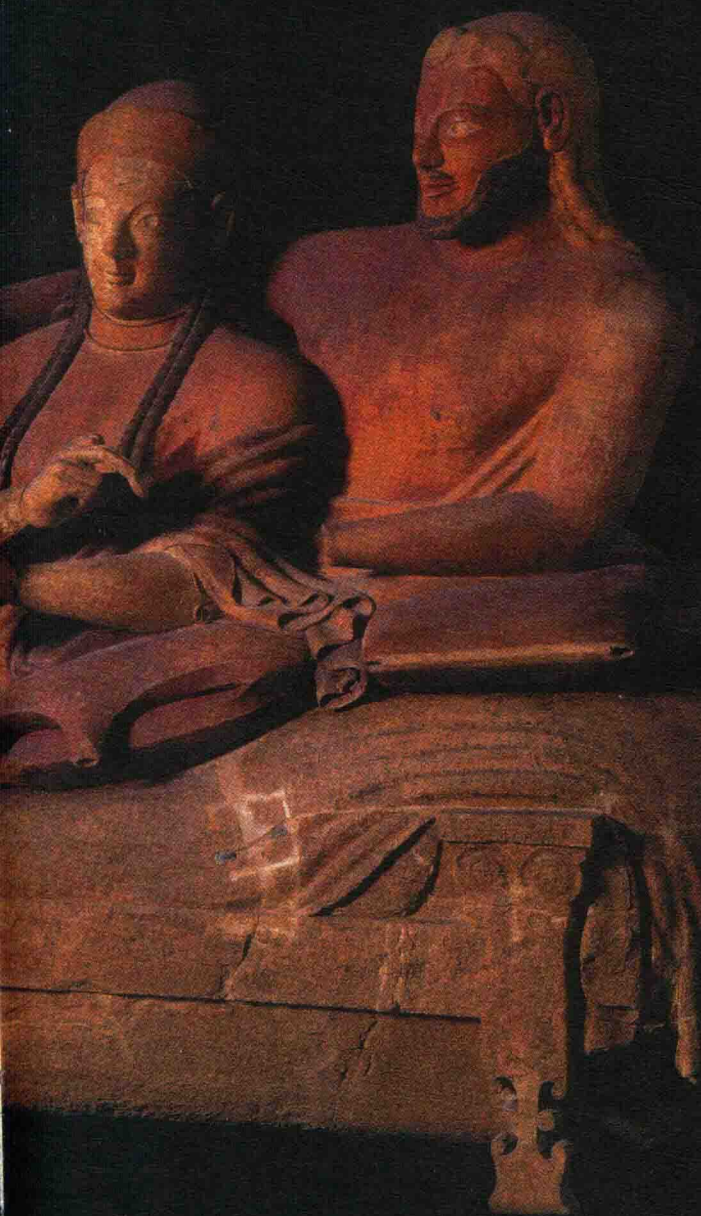
论它是婚姻，是爱情，是同性，是异性，是猫，还是狗，唯一的原因是这种关系适合我。因为两人关系这件事情，其实跟飞机出事时戴氧气面罩一样，只能首先戴好你自己的，才有可能顾及他人的。而我们的一生，又何尝不是一个被无限放大、放长的坠机失事过程？所以先吸一口氧，祈祷自己还有工夫看清，在这小小的机舱里有谁要和你共赴黄泉。

由于父母无法出席童年，我从三个月起由外祖父母日夜亲手带大，一睁眼就看见一对老夫妇。他们的主要生活内容就是如何平安快乐地走向死亡，这也成为我发蒙启智的重要部分：怀古怨今，管儿教孙；喝茶养花，买菜做饭。在三十多口的家族中，我自认比由中年男女带着的小孩子幸福，于是在五六岁时就暗下决心，长大首先就是要找一个男的当外公，我直接当一个外婆，而我们的一生将是对人世的一个盛大漫长的告退。

小女儿宏愿轻许，却不料到了巴黎。到巴黎学习中世纪艺术史之前，我就已经长成了一个古墓派、废墟控，一个倒着行走的人。毫无向上建树的能力，只有向下挖掘的兴趣，妄想只要使劲儿睁大眼睛，就可以看见过去。而巴黎还是造成了我的另一处偏颇：八年时间不仅让我饱览各大遗址，泡博物馆，逛古董市场，读羊皮书，也在我的心中制造了成规模的重要废墟，我也就因此而任由它荒废。

人总是最怀念荒唐和蹉跎掉的岁月，一颗没有废墟和荒原的心灵让他的灵魂之伴去何处徜徉呢？当然，我不反对迷恋心理建设的人，把心灵建设成一个新加坡，自然有那喜欢酒店标间的灵魂前来入境。





被雕刻在棺材上的男女

说了一阵我的偏颇之处，可以开始说说罗马人的不公正了。确切地说，是罗马人和他们老祖宗伊特鲁里亚人的事情。

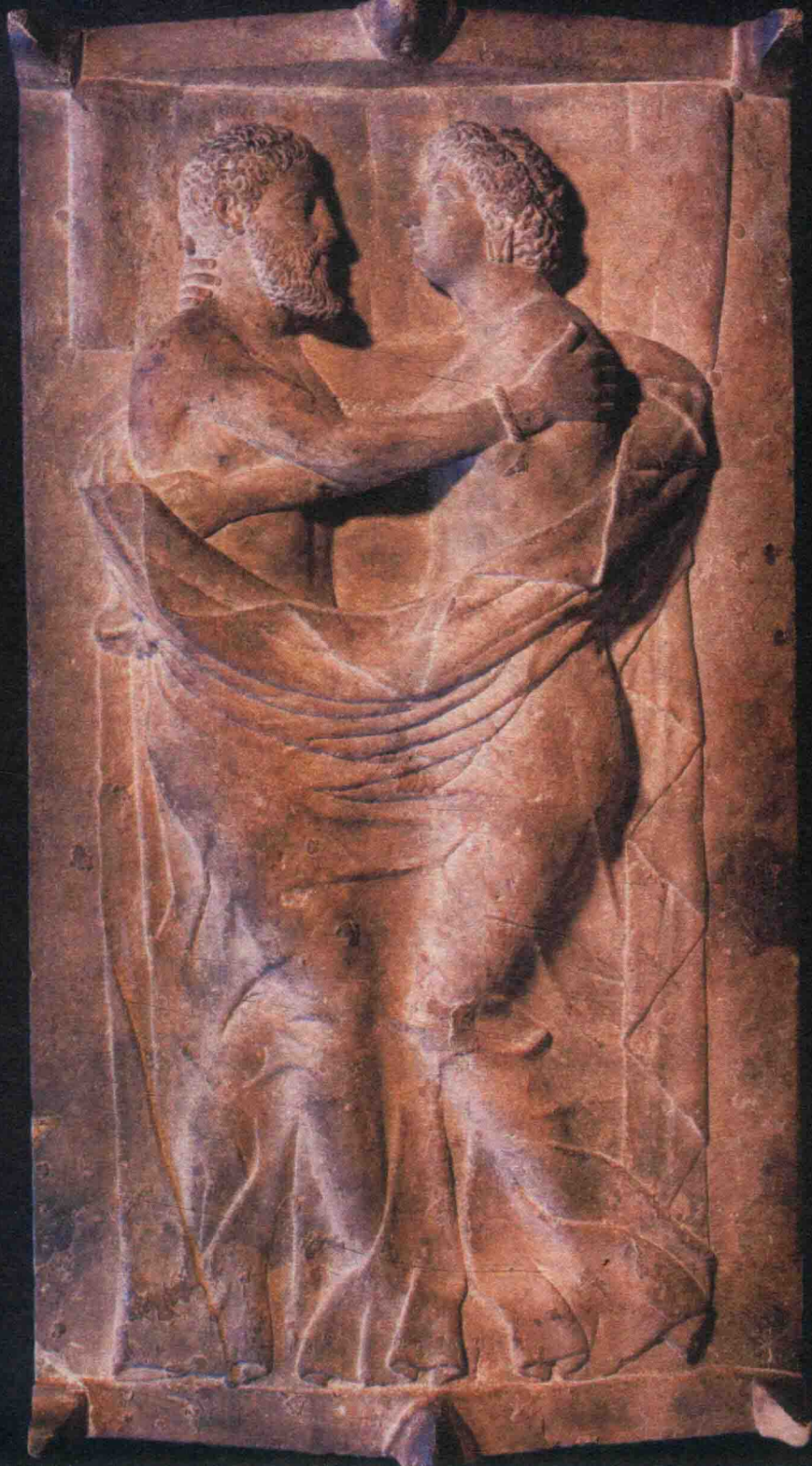
在巴黎学艺术或考古的学生都能免费逛博物馆，所以我们常常出于无聊而逡巡其中，跟无心读书时逛超市一个意思。我闲逛时最爱看的几样东西，其中一个就在卢浮宫的伊特鲁里亚区。那是一具用红陶做的骨灰棺材，上面雕刻着一对男女。他们都侧躺着，用手肘支撑起上半身，男人紧贴在女人的身后。这是公元前6世纪流行的宴饮姿势。女人戴着锥形小帽，四条猪尾巴辫子一直精心地编到头儿。虽然衣饰上的色彩已完全退却，但从她脚上的小靴子可以看出，她此时是盛装出席的。

她的双手做出点洒香水的姿势，这是葬礼上必行的仪式。男人则披着裸露上体的长袍，右手轻轻搭在伴侣的肩上，眼中露出有点提防和狡黠的神色，这让他们有时候看起来像两个得手的共犯。男人残缺的左手伸出，从女人手里接受洒出的香水。他们身下枕着的东西有个鹿角状的出水口，那是装葡萄酒的兽皮囊，暗示着葬礼上饮酒作乐的风俗。

这个棺材上的雕像来自亚平宁半岛中北部的伊特鲁里亚文化。这种文化（一说它的人民来自东方）从公元前12世纪一直持续到公元前1世纪，与希腊文化并存，然后被罗马文化所灭。伊特鲁里亚人的核心哲学是宿命论。他们认为肉身必亡，无法战胜自然和命运，所以罗马人一来，他们就立刻放弃抵抗；然而，他们也相信必有来世，所以他们长于坟墓建设，所留遗迹多属此类。而

▲
《夫妇陶棺》，约公元前520年～公元前510年，发掘于意大利切尔韦泰里，彩陶，194厘米×69厘米×111厘米，卢浮宫

▶
《夫妇石棺》，出土于意大利武尔奇，约公元前4世纪末，长213.8厘米，波士顿美术馆



这种对于来世的期盼却不似埃及或中国的先民一样需要保存肉身或土葬，而是只需火葬，并将骨灰放进雕有逝者像的棺材或骨灰瓮。这些容器通常像一只小船，比需要的容积大很多。在举行葬礼仪式那天，生者聚集在坟墓门口，与逝者一起举行盛宴。仆人要在内外服侍，给逝者和生者送上同样的香水、美食和美酒。

如同所有的宿命论者一样，他们尊重阴性的力量。伊特鲁里亚女性的地位在公元前6世纪同期的文化中是最高的。当时在民主的雅典城邦里，女人根本无权出席任何宴席，除非她们是妓女或高级情妇；而伊特鲁里亚女人则可以作为妻子和女主人，盛装出席在宾客和夫君面前。这种侧卧鸳鸯的模式，是伊特鲁里亚大骨灰瓮的统一制式。

也如同大多数宿命论者一样，他们热爱现世，是时尚先锋，率先在法国南部种植葡萄酿酒，还精于制皮，尤其讲究鞋子的样式，这从那个女人脚上的小短靴就可见端倪。罗马人一直自认是古代希腊人的直系，否认与伊特鲁里亚人的血缘，但19世纪的意大利人一看到那些鞋子，心就软了，同时燃起民族自豪感的熊熊火焰，当即跪认祖宗。难怪D.H. 劳伦斯会在他的考古游记中急切地敦促人们：“所以我们必须去看他们的坟墓，或者去存有从他们坟墓中搜刮来的文物的博物馆。”^[1]

每次看到这个棺雕，我都会想到中国古代墓室中的夫妇宴饮图。从汉代开始，在装饰墓室的画像、石画像和砖上，就可以找到不少夫妇宴饮图的模式：在华亭幔帐之下，男女对坐榻上，两人之

《夫妇宴饮图》，出土于洛阳唐
宫中路东汉墓 C1M120，壁画
摹本，洛阳博物馆

白沙宋墓一号墓前室壁画，出
土于河南省禹县白沙镇

[1] D.H. 劳伦斯，《伊特鲁里亚人的灵魂》，第1页。







间置酒食，或有子女相伴，旁有男女侍童。家屋之上有交颈鸟、连理树，象征着夫妇之欢。在四川荥经城郊出土的画像石上，夫妇在屋檐下对面跽坐，构图等大同形，长袍高髻，翘臀探颈，互相亲吻。



《接吻图》，见于荥经县严道镇出土的东汉石棺，雅安博物馆

东汉几乎所有的大墓中都有主人宴饮图：主帐下，夫妇转为并肩坐于案后，面向宾客，左右有男女仆人，面前有客人，或打酒的侍者，或演出的杂耍伶人。

这种传统发展出一个最有趣的分支：开芳宴。这种主题兴起于唐，盛行于宋金：在壁画或砖雕上，墓主人夫妇对坐桌旁，图中有灯具、幔帐、屏风以表明这是室内，桌上置酒食，旁有仆人家童。一开始，他们常在观赏乐戏，而后越来越简化为纯粹的两人对饮或对坐。宋时开始有丈夫或妻子持佛珠于华宴之上的表现，金时开始表现老年夫妻的怡然之态。开芳宴只能由丈夫为妻子举办，以显恩爱。在宋代罗烨《醉翁谈录》所收录的传奇《红绡密约张生负李氏娘》中，张生在另得新欢后，“常开芳宴，表夫妻相爱耳”。相对的是妻子为丈夫举办的“开华宴”。不过，此类宴饮常为表彰男性的文武功劳，仅存文字记载，并未出现在墓室和其他图像中。

不妨继续去看看其他的墓地伴侣形象。比如在古埃及，女人与男人并肩正坐，常伸一只手，扶住伴侣的肩膀、腰或上臂，给他坚定的扶持；在古希腊，年轻的“被爱人”带着猎犬，年长的“爱人”做沉思状凝望着他，而他们的口号是：爱要从灵魂着手。

激进的爱情

就是从那个伊特鲁里亚大骨灰棺材开始，这些墓碑、棺雕和壁画中为死亡而做的伴侣形象，使我产生了无尽的好奇心。

首先，我不明白，为什么他们总希望带着老婆或老公，而不是父母、儿女、姑姑、老师……这个问题足够写一本书，所以此处留赠有志读者。千万别以为几个陈词滥调就可以对付过去，古代不是任何人的童年，他们的困难和方法都不比我们的更简单和天真。从古至今的每一秒，每个人类一旦发现自己也有吱吱响的肉体，他人也有怦怦跳的心灵，他的大麻烦就开始了。

第二个问题是，为什么他们都有着那种放松自得的表情，有的还带着神秘的微笑？说实话，伊特鲁里亚棺雕是整个卢浮宫里我看来最放松的一件雕像，其他的，包括那些展示睡姿的，不是为了表现力量，就是为了表现情色。

难道他们对这种雌雄大盗、双打双赢的组合方式感觉很踏实吗？我觉得恰恰相反啊，两个人在一个阵营，才是一种更脆弱更危险的组合，尽管倒是会使比赛更好看。毕竟背叛是一种人类的天性，跟爱情一样古老。你真的见过因为同床，所以同梦的吗？

难道他们领悟到了什么，就像日本人河合隼雄曾说过的，“伴侣夫妻是最能培养宗教性的关系”？我自己只领悟到夫妻伴侣是最能培养忧郁症和幽默感的关系，而也只有忧郁症患者才能拥有真正的幽默感。至于宗教性，我倒觉得，伴侣也是不能忘情的最佳说明，最多顶到炼狱的天花板，坐上轮回的过山车，终不能像佛一

样，变成无比大，大到忘情无他，大到与“死”一样。因此，“涅槃”上只能有睡佛一个，而“死”之上，却恰得卧人一双。

或者那种放松只是简单因为他们死了？这世上最舒服的地方倒真的只有两处，除了子宫，就是棺材了。想想那些优秀的椅子和沙发，气质上无不非此即彼：要么暗暖，要么暗凉；要么软贴包裹，要么平正顺直……我们从子宫中出来，浑身越来越紧张，试过一个个又一个臂弯，总觉得姿势别扭。最终，居然还是带住了一个，一直走进棺材。此种选择可能是世界上最激进的事情之一吧，因为你再爱一个人，也很难一整夜在对方的怀抱里睡得踏实，不拧，不转，不觉得硌人，更别说要睡上一千零一夜了。

又或者，那种舒服劲儿是因为他们在喝了一杯伴侣之间的小夜酒后，聊了一种只有老伴之间才能聊出来的天儿？

汉代的中国人和公元前6世纪的伊特鲁里亚人，不约而同地在死亡面前展现了夫妇宴饮的图像，仿佛死亡就是两只旧酒杯几乎听不见的轻轻一碰。

2006年的巴黎，在每个地铁站的广告栏中，贴出了法国人对于伊特鲁里亚棺雕的解释：“他们告诉我们伴侣生活的秘密，是每日的清欢，而不是终极的至乐。”

必须承认，让我情不自禁地同意的正是这一点：每日的清欢，阴天的微光，老夫老妻的那杯夜酒和夜话。

晚明那些名声不正却远传百代千里的伴侣关系纷纷可用来佐证：



青铜骨灰瓮及其顶上的塑像，出土于意大利圣玛利亚-卡普阿韦泰雷，公元前5世纪初，青铜，高38.5厘米，大英博物馆

董小宛如果包了一整天的猪油玫瑰点心，晚上还不能洗干净手，和冒先生一起点燃一块奇楠的话；柳如是如果整日听见家中女眷的聒噪，夜来还不能听钱先生献几句媚诗的话；还有后来那个名分正却死得早的芸，如果吃了一个月稀饭臭虾，还等不来沈先生领着自己去夜船上来一盅薄酒的话，哼哼……



就连尼采这个狂傲的大胡子，这只从未真正搭过伴儿的“现代主义孤鹰”，在男女婚姻的问题上也曾靠近过这一点：“在迈入婚姻殿堂前先要问一问自己：你相信能和这个女人好好交谈，白头偕老吗？婚姻中其他的一切都是过眼烟云，两人的大多数时间都在交谈。”^[2]

天荒地老还能促膝长谈，这属于典型的“孤鹰”妄想。随着年头增加，伴侣之间的大部分谈话总是由一曲曲复杂婉转的长调，转为一连串轻快简单的短曲。默契真的取代了交谈吗？答案是，别着急闪人，还有另一种机会。



带亚马逊之战的青铜壶及其顶上的塑像，出土于意大利武尔奇，约公元前4世纪末，青铜，高39.2厘米，梵蒂冈博物馆

有些话，只能跟认识很久且有身体关系的人说。而且这是一种没法定日子的约会，只能在无数灰色小方块的不知哪一块上自动展开。长期的肉体关系，是某种谈话的奇怪的保证。

伴侣夜饮，乐缓酒慢的时候，它有最大的概率会生长出来。它赤裸得像一朵花，只能从两个皮肉混溶却又分装的肉体之瓶里开出来，几乎不带色欲之香；它无垠到像两块地壳，在地震火山的狂乱摆弄后，渐渐发出溪水和青草一丝丝爬连的声音；它深慢如鲸

[2] 尼采，《人性的，太人性的》，第285页。

鱼，从某个年头起，我们的房间里开始有鲸鱼，鲸鱼每次都会制造非常缓慢的瞬间，压住一摆，就游通了二十年睡过的几万里暗黑卧室；当然，这样的谈话还有着灰烬的轻柔和狡猾，像猫儿一样抱不稳，像省略号总是抓不住的几个点儿，等这几个点儿都按住了，生命的这本魔书就可以结束了。那时候再闪人也不迟。

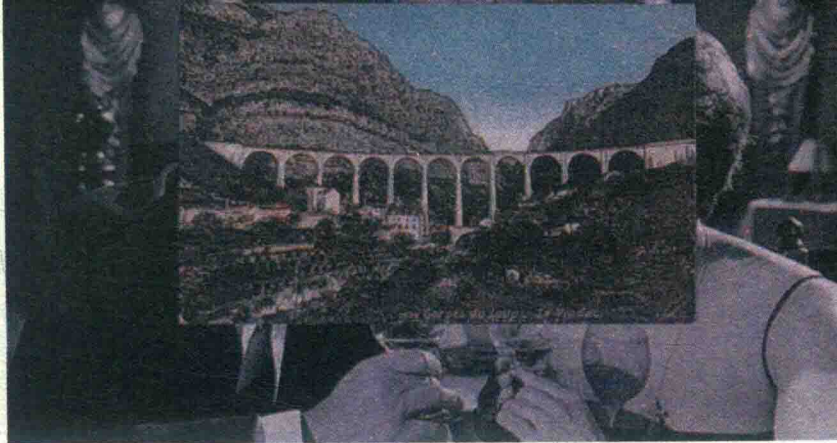
再具体点儿，作为一个拥有高度过敏体质的人，我的呼吸道很容易在夜里放松的时刻出问题。而 K 先生，我这个未来外婆身边唯一的“外公”人选，也总是在这个时候想起来后背痒痒，男人保留了灵长类这个原始的特性，而且一定痒在自己够不着的地方。不过，只要这种神奇的交谈一开始，即使我一边吸鼻涕，一边母猴般替他挠后背，我隐约可以闻到雨后荒山那种秀野的味道、鲸鱼的味道、古书的味道……我想那就是自由的一种气味吧。自由有很多种气味，而这一种，除了把两粒肉体的芝麻交给同一个日常的大磨去压榨磨碾，还有别的方式可以闻到吗？如果你有，敬请给我打个电话。

真要更具体的，还得再从卧室回到墓室。

开芳宴到元代的时候，被少数民族频繁引用，后来竟然发展出一种非常特殊的形式：那些楼阁幔帐都在，两把椅子、一桌酒菜都在，甚至桌上的花瓶和佛珠也都还在，墓主人夫妇却消失了，一切的布置都仿佛他们刚刚离去。

如果此时你以为我要讲讲死亡和离去的关系，答案是，其实不然，原因请参照前面尼采的引文。

约翰·施特萨克,《新娘》,
1981年,银幕快照加明信片,
20.6厘米×25.4厘米,私人
收藏



不过,更有利于侦破图像秘密的还是举出一个夫妻夜谈的实例。K先生作为机械工程和电脑专业的高才生,作为我的外星人学和机器人学导师,有一次在我们两个看完 Spielberg 的新电影、一起喝夜酒的时候对我说:“我只能在你这儿修我的宇宙飞船。”说的时候,那双年过半百的眼睛像婴儿眼一样潮湿。

我的脑海中立刻回闪出,伊特鲁里亚夫妇那具比骨灰体积大很多的船形棺材以及他们脸上的神秘微笑、埃及夫妇如同正副飞行员一般的并排端正坐姿、希腊同性爱人全副出远门的猎狗加拐杖的行头、中国汉代夫妻的“升天图”以及头顶的神秘大鸟和漫天灵物……哈哈,再回到元代的墓室,风吹草低见飞船,好个精细的游牧民族,还在“不辞而别宴”的桌子上留下了牡丹。

那个时刻,我知道自己魂肉中的大片废墟终有一用,可作为这世界上对他来说唯一合格的飞船修复工厂。而租金相当诱人,最终一次付清:在几十年的修复工程完成之后,带着我离开这个被时间和空间绑死的星球。

现在你了解了,这是一份多么美好的长期租约。



08

Melancholy
Roman





忧郁的罗马人

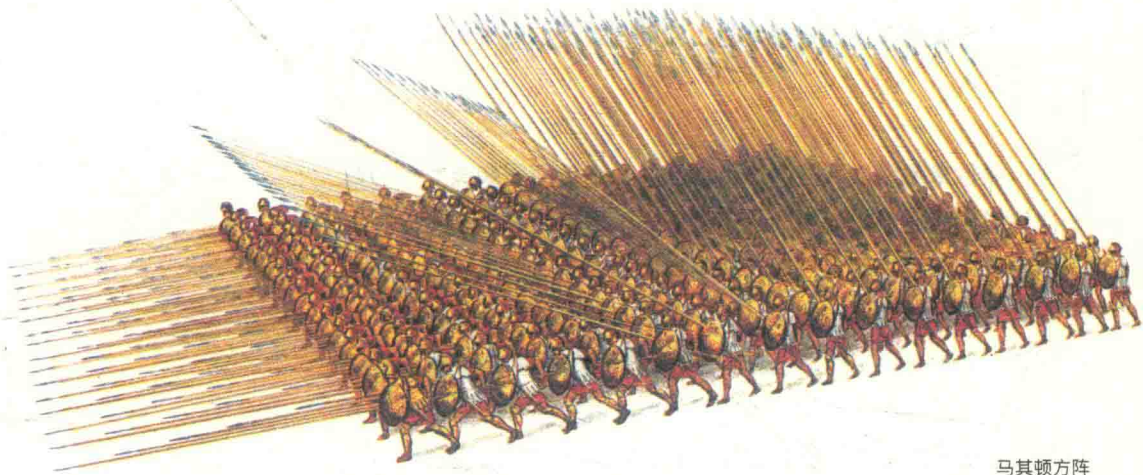


被信任的罗马人

在希腊的德尔菲考古博物馆里，让我始终难忘的不是经典的希腊作品，而是一件罗马人半身雕像。

这位罗马人名为提图斯·昆克提乌斯·弗拉米尼努斯 (Titus Quinctius Flamininus)，是一位罗马执政官。在公元前 197 年的第二次马其顿战争中，他率领罗马人和希腊人的联合军团打败了侵犯希腊的马其顿国王腓力五世。这次胜利中有“天时”：是日大雾弥漫，两军在雾中不期而遇；有“地利”：战区山峰林立，地势破碎，本来马其顿的右翼方阵占了优势，但左翼方阵被地势割裂；还有“人和”：一位至今不知姓名的罗马低阶军官，在没有上级命令的情况下趁势掉头攻击了本来占优势的敌方右翼方阵，导致马其顿军队彻底溃败。只不过这三点基本跟弗拉米尼努斯的指挥没有太大关系。唯一值得战争史承认的硬指标是：罗马军团 (legion) 的灵活性确实远胜马其顿方阵 (phalanx)。

这是罗马人第一次插手希腊事务，弗拉米尼努斯也是第一个深入



马其顿方阵

希腊人视野的罗马人。罗马人对于希腊人的复杂情结众人皆知，但我们大多数人往往忽视了他们的一个强项跟希腊文化的关系，那就是搞政宣。其实在古希腊的主流文化中，运用政治手段塑造意识形态，不仅全民洗脑，而且见谁洗谁脑一直是头等大事。他们早就发明了假造陶片选票流放异己，利用法律工具药死批判者（比如苏格拉底），还天天在雅典的市集上播报新闻；所有古希腊悲剧的场景都被设定在异国他乡，在咱雅典城邦可没有这种糟心事儿；全民都要去看主流戏剧，政府发钱给买票，看戏之前要有军事首领出场、军人遗孤演讲、外国使节进贡；塑造英雄塑像立在广场中心；如此等等。总之，这些手段到了罗马人的手中，着实得到了发扬光大，以青胜蓝，以至于后世一提起相对于上帝之国的人间政权，总是以罗马为代表。罗马人还特别擅长以形象制品宣传领袖，比如伟大的恺撒和奥古斯都，他们形态雷同的塑像遍布整个帝国的每个缝隙，数量之大，想必在当年就给外星人留下了印象。不过，也幸亏当年罗马人不厌倦的复制，要是没有他

们对于古希腊作品的大规模复制，我们现在大概就不可能了解古希腊的艺术。

因此，弗拉米尼努斯在希腊，这场“地球上最伟大的秀”上的第一次出场，就显示出他真的是个好学生，不仅能打胜仗，而且善于利用军事成果来进行宣传。他领导的联合军团在作为当时希腊北部边界的色萨利地区打了胜仗，在当时的通讯条件下，这个胜利及其特殊意义并不能马上为希腊城邦所知晓。弗拉米尼努斯一路南下，绕过雅典，来到了科林斯。科林斯连接着伯罗奔尼撒半岛和希腊本土，是亚德里亚海和伊奥尼亚海之间的通道。这个著名的港口从公元前6世纪起就是希腊最富有的城市，商人、政客和妓女云集，也是财富流通、消息交换、充满机会和奇遇的地方。更具象征意义的是，公元前481年，也是在科林斯，希腊同盟宣布誓死抵抗波斯的侵略，捍卫希腊的独立和自由。这个城市由此成为“希腊独立自由”的新闻发布窗口。

科林斯最具人气的两个集会在地峡运动会和阿佛罗狄忒祭典，但鉴于后者是由神妓作为主导力量，所以弗拉米尼努斯选择了前者作为露面的场所。地峡运动会当时跟奥林匹克运动会齐名，而且举办频率要高于后者，每两年举办一次。由于从海上、陆上都很容易抵达科林斯，整个希腊化世界的参与度更高，国际化程度也更强。因此，他就在这样一个四海宾客云集的场合，挤上主席台，把亲笔写好的文宣稿塞进主持人的手中，让他在比赛开始前宣读如下文字：“罗马元老院和代行执政官头衔的将领提图斯·昆克提乌斯·弗拉米尼努斯，已经征服腓力王和马其顿人，重新让科林斯人、洛克瑞斯人、福西斯人、优卑亚人、赛欧蒂斯的亚该亚人、马格西尼亚人、帖沙利人和佩里比亚人拥有他们的领土、

法律和自由权利，豁免应缴的税捐，从他们的城市撤走所有的守备部队。”^[1]

普鲁塔克还描述道，当时主持人话音刚落，人们的欢呼声就将天上飞过的乌鸦全部震了下来；要不是弗拉米尼努斯赶紧离开，四方拥过来的人群会将他掩埋；而且人们一直到深夜还在一边痛饮，一边聊着这个外邦人送给他们的礼物。希腊人无法相信，居然可以不牺牲自己的公民就获得这份大礼。

弗拉米尼努斯就这样成为历史上第一个“自由”的进口商，第一个公开正式地以自由之名获得其他民族信任的政治人物。历史学家的论调是，这个进口的“自由”让大多数希腊人发疯了，而他们最大的回馈就是，纷纷成为罗马人的客户。许多城邦都加入了罗马同盟，而且要求得到弗拉米尼努斯的保护。在“自由”这个大屏幕的荧光的照耀下，弗拉米尼努斯的个人魅力亦提升到了顶点。人们都觉得他“文雅”“温柔”“宽宏大量”“亲切”……总之，原来在希腊人眼中只是“野蛮人”的罗马民族，因为弗拉米尼努斯一个人而改变了形象。

黯然的政治家

创造形象作品是古希腊人的长项，因而被古希腊的画家或雕塑家选为模特便意味着世界级别的荣耀。在希腊人回赠给弗拉米尼努斯的众多礼物中，最贵重的并不是金币，而是金币上的肖像。

[1] 普鲁塔克，《希腊罗马名人传》，第684页。

这些金币是在公元前 197 年前后生产的，而且产于战败方马其顿的领土上。马其顿是货币生产的先锋国家。他们的亚历山大大帝在家乡设立了铸币厂，生产过一种金币：其中一面传承雅典银币的传统，刻画着雅典娜的全身像，另一面则铸有他自己的侧面像。这种货币后来随着他的远征而散布各地。

专家们判断，弗氏货币出产于公元前 197 年战争刚刚结束的时候。这意味着弗拉米尼努斯深深懂得，货币不仅仅意味着物质利益，更意味着一种宣传工具。随着那些移动性最强、所达之处最远的商人在世界贸易中散布货币，使用者感觉货币上的这个形象联系着自己的衣食所需、生死存亡。因此，他一打完仗就马不停蹄地让一位不知名的希腊艺术家设计了自己的形象，使自己成为第一个被刻上货币的罗马人，其他罗马人要等到 150 年后才开始享此殊荣。弗氏金币保留了亚历山大金币的基本样式，唯一的更改就是把大帝的侧面像换成了弗拉米尼努斯的侧面像，而且在原本刻有亚历山大名字的地方印上了“T. Quincti”这样的缩写。亚历山大的形象仍然带着希腊化的浓重色彩，是一位面颊饱满、长着羊角的阿波罗美少年形象；弗拉米尼努斯的样子则写实得多，那是一颗疲倦但亢奋的头颅，真的就像一个在紧急时期的军官或外交官，很久没有整理自己的仪容，头发和胡须茂盛杂乱。侧面像的颧骨很高，腮帮和眼眶都深陷，带着一丝多虑和愁苦的意味。金币的传播效应果然得以实现，证据就是，后世的很多弗氏肖像都以此为蓝本，带着那一眼就可以被辨识的高颧骨和凹眼眶。

大多数艺术史专家认为，通过对比硬币上的肖像，并核对弗拉米尼努斯在德尔菲的献祭记录，可以确认德尔菲的这尊大理石半身像就是他的肖像，是公元前 2 世纪的作品。可见在公元前 2 世纪



弗氏货币，约公元前 197 年生产，一面刻画着雅典娜的全身像，另一面则铸有弗拉米尼努斯的侧面像



亚历山大金币



《忧郁的罗马人》，约公元前 195 年，大理石，希腊德尔菲考古博物馆

初，在一个相当集中的时段里，在希腊的大片领土上确实掀起过一场“弗拉米尼努斯热”。雕像用白色大理石制成，须发浅淡整齐，轮廓温柔，唇线清晰，嘴唇微微张开，眼睛眺望远方。这尊半身像，如普鲁塔克所描述的那样“文雅”“温柔”“宽宏大量”“亲切”，却仍然跟典型的希腊英雄塑像有着明显的区分：人物有一种怅然忧郁的神态，一种完全属于人间和此世的情绪。所以艺术

史家把这尊半身像称为“忧郁的罗马人”，认为它是希腊肖像艺术史上重要的分期作品。

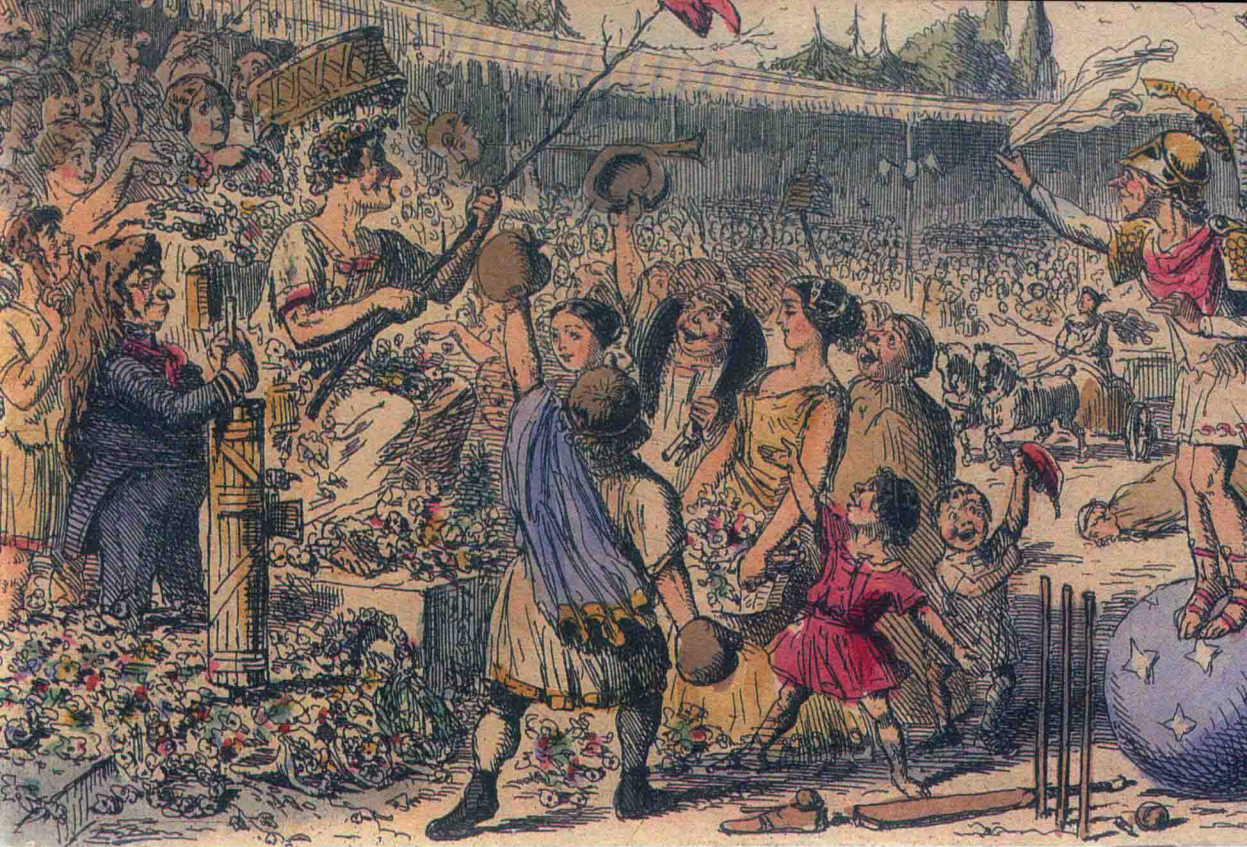
这尊雕像让我着迷的不是其高超的技法、逼真的神情，而是另一个原因。它属于那类罕见的“异议作品”，让人对文字记述的历史产生了无数的疑问：这位希腊艺术家如何最终找到了“忧郁”在石头上的呈现方式？为什么是在一个罗马军官身上找到的？又为什么是在希腊世界把他作为解放者来欢迎的时刻，在他理应最意气风发的时刻？那种“忧郁”到底是弗拉米尼努斯的，还是雕塑者本人的？不论是哪一方的，他们又都为何而忧郁？……我们可能永远无法确证这些问题的答案。可以确证的只有，在公元前146年，罗马人彻底摧毁了科林斯，将其中的珍宝都运回了罗马城。自此以后，希腊的其他城邦也逐渐丧失了自治权，沦为罗马的行省。所以这些问题足以使人警醒，文字的历史常常是胜利者书写的历史，而那些失败者或那些忧心忡忡的预言家，常常能为我们留下的只是得以幸存的沉默的文物。

希腊民族到底是如何看待弗拉米尼努斯的？21个世纪之后，英国插画家约翰·利奇给出了某种英国人的理解。在他为《喜剧罗马史》所作的插图中，有一幅版画下面的说明文字是：“弗拉米尼努斯在地峡运动会上让希腊人恢复自由。”^[2]画中充满古典学的隐喻，把宣布消息的人画成了长着驴耳朵、以拙劣的判断力著称的米洛斯，又把弗拉米尼努斯画成了用树枝挑着一顶弗里吉亚无边帽，完全一副用胡萝卜逗驴的姿态。从16世纪开始，欧洲人相信

[2] Gilbert Abbott à Beckett, *The Comic History of Rome*, illustrated by John Leech, London: Bradbury, Evans, and Co., 1852, p. 195.

古希腊获释的奴隶会戴这种帽子，所以便把它跟自由解放联系起来，这种联系在法国大革命后变得更加流行。而在这幅插画产生的年代，整个法国大革命的血腥过程早已完成，拿破仑即将重新称帝。弗拉米尼努斯则跟这本书中所有罗马人的形象一样，大鼻子，贪婪痴傻，不论做下多少伟业，永远是丑角。这是 19 世纪的英国人对于古罗马的典型态度，因为他们选择的是古希腊。当时整个大英帝国正把希腊文化奉为他们皇冠上的那颗大宝石。维多利亚时期的艺术家、哲学家、文学家，甚至公务员都是古典学的高手，都是狂热的“爱希腊者”。所以这位罗马人的忧郁，倘若按他们的解释，必定是政治家的忧郁，是生活在弥天大谎之下的黯然，是明了于胸的叹息：自己解放的人总有一天会变成被自己摧毁的人，而随之毁灭的，还有自己在高尚的希腊文化中好不容易树立的形象。

走出博物馆，环视周围，你会发现德尔菲特别像个片场，拍大阵仗的史诗片用的。圣地身处险峻高耸的帕尔纳索斯山的山腰，背靠长满柏树和橄榄树的青翠高山，俯瞰千帆来朝的碧蓝的科林斯湾，经典的黄灿灿的神庙石柱立在远景天地间。这里的一切景物都仿佛黑白片被重新上过色，越是鲜亮，越是让你感觉时空久远，引人胡思乱想。只可惜在讲古希腊的片子里，阵仗大的大多是好莱坞作品，而且没有一部是佳作。美国人拍得好的倒都是古罗马片：《斯巴达克斯》《宾虚》《埃及艳后》《暴君焚城录》……他们的开国元老对于作为帝国之母的罗马共和制抱有极大兴趣，乔治·华盛顿还有一尊穿着罗马服饰的雕像。他们如同当年的基督徒一样，最终选择了古罗马，因为借着古罗马更容易讲述开创时期、冷战时期，甚至今天的美国故事。



约翰·利奇，《弗拉米尼努斯在地峡运动会上让希腊人恢复自由》，1852年，《喜剧罗马史》插图，大英图书馆

不论是英国还是美国，我们拿起历史的魔镜，听到的第一句话永远是：“是的，您看到的就是最美的，就是最正确的。”而研究者的乐趣就在于，找出那些挑战魔镜的沉默证物，对它不停追问下去，等到它理竭词穷，它才会向你展示非你所愿的奇观。所以我应该继续去美国人那里找找，或许还可以找到另一个不同的弗拉米尼努斯，另一种忧郁的原因。



09

To My Only Desire



献给我唯一的欲望



▲
多梅尼基诺，《处女与独角兽》
(局部)，约 1602 年，湿壁画，
罗马法尔内塞宫

《献给我唯一的欲望》是法国克吕尼博物馆珍藏的一组六幅壁毯之一，这组壁毯则被称为《夫人与独角兽》。

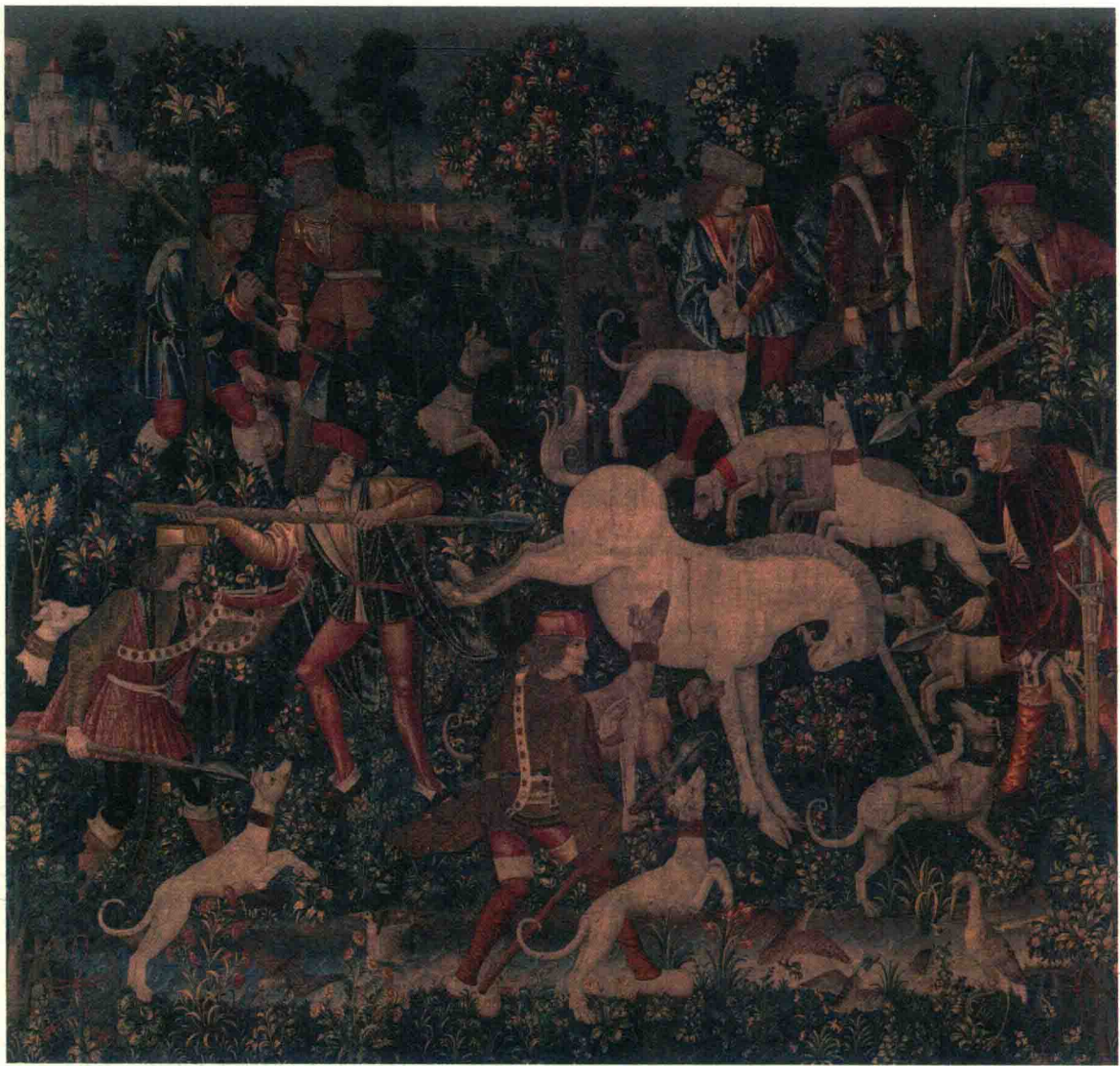
这组壁毯制作于 15 世纪末期，纹样的设计者被普遍认为是当时巴黎的一位大师，也就是《布列塔尼的安妮的祈祷书》的插画师。《圣经》或祈祷书的插图常常是中世纪艺术中各种图样的最早来源，因为它们是直接面对文字、诠释文字的，所以并无模仿其他视觉范本的可能。这些插图会成为其他艺术样式，比如石雕、金属制品或玻璃制品的范本。因此，插画师也常常是非常有创造力的画师，他们总是被邀请去设计同样是贵族定制的热门货——壁毯。

如果说地毯来自东方，壁毯则起源于西方。它们在最初对于石头建筑有着遮蔽、保温和防潮的功能，我们今天也常常在壁毯下端发现它们由于墙面水汽浸染而留下的泛白痕迹。在 15 和 16 世纪，壁毯在法国和今天的比利时有一个发展的高潮。画面精美的大型壁毯需要一个普通工坊两三年的劳作，再加上使用金线以及从英国进口的上等羊毛，造价极其昂贵。君王贵族们以此作为家庭炫

耀财富和荣誉的装饰，用于庆典、外交和联姻，甚至作为投资保值的金融手段。《夫人与独角兽》这组壁毯的造价在16世纪时超过最富有的法国贵族的年收入，超过一艘中世纪战船的造价，超过米开朗基罗绘制西斯廷天顶画的所得。而克吕尼博物馆在1882年仅用25 500法郎就从布萨克城堡将其购得。

这组壁毯很有可能生产于位于当时法国北部尼德兰南部的布鲁塞尔或布鲁日地区。壁毯使用了当时流行的“千花”样式（millefleur），用细密的动植物图案铺满整个壁毯来作为背景。这种样式体现了中世纪图像志中来自蛮族文化的因素：“空白恐惧”（horror vacui），一种要将画面填满的冲动，似乎留白意味着未被征服。千花背景也成为一种象征的陈列清单，将铺陈具有象征含义的植物和动物作为对于道德意义的反复强调。图样被设计出来之后，要送到纺织工坊，去由那里的制图师再拓展为壁毯草稿。制图师的工作有一个秘诀：法律规定他们不允许触碰中心人物，但他们可以自由更改植物、动物和背景。所以千花背景一方面是制图师炫技的地方，另一方面也体现了中世纪壁毯给人们带来的视觉新体验。由于观者在私人空间欣赏一幅壁毯的时候，会有一种无限走近的可能和冲动，千花样式则保证了画面有一种扁平、均匀和稳固的节奏，走得再近的观者也能看到跟中心人物同样精美的细节图像。更奇妙的视觉效果是，不论你多么被中心的美丽女子所吸引，你的目光还是会情不自禁地看到边角上的一朵花或一只兔子，所以千花样式保证了在神的目光中，万物平等。

背景中最重要的配角是“独角兽”。独角兽是神话动物中一种“乌托邦”族群的代表之一。关于它的最早记载来自一位旅居希腊的波斯作家克特西亚斯（Ctesias）所写的《印度史》。它的原



《猎杀独角兽》壁毯系列之《独角兽自卫》，1495～1505年，羊毛、丝线、金银线，368.3厘米×401.3厘米，纽约大都会博物馆

型可能是犀牛、野驴或独角羊。独角兽的兽角被认为具有强大的解毒功能，如果放进水井里，就可以使被下毒的水井重新变得清洁。它是一种勇猛的动物，只可以被杀死而不可以被驯服。捕猎独角兽的唯一方式就是利用处女，因为独角兽一看到美丽的处女，就会受到不能抗拒的吸引，从藏身处自动走出来，把头靠在她的膝盖上渐渐睡去。这个时候，躲在一旁的猎人们就会冲出来杀死它，或者它将彻底被处女所驯服。

1500 年的另一组壁毯名作《猎杀独角兽》是一组以独角兽为中心题材的代表作。它展现了这个诱惑和猎杀的全过程。这种特性在中世纪时分衍出两种意义。天主教用它隐喻耶稣和圣母的关系，独角兽投入处女怀抱，就如同耶稣投入无玷受孕、永为处子之身的圣母怀抱。而且独角兽之死就如同耶稣必须受难。在其中的《独角兽自卫》壁毯上，可以看到大天使加百列也出现在诱捕的场景中，并吹着号角，他的身份可以透过其剑上的铭文“Ave Regina C[oe]lorum”（万福，天上母后）认出来。由于他是给圣母报喜的天使，所以这直接就将诱捕独角兽跟天使报喜的场景结合了起来。不过，后来教会禁止使用这样的隐喻，因为独角兽还有着其他强烈的世俗象征意义。

从宫廷爱情的角度来看，它象征着“受欺骗的爱人”以及忠贞的爱和婚姻。它对于处女之膝的迷恋，以及头上的独角、狂野刚勇的气质，都饱含男性生殖力的意味。诱捕它的方式则蕴含着两性之间爱和欲求的神话般关系，也暗藏着阴谋、杀戮和暴力的可能。

《夫人与独角兽》壁毯系列之《献给我唯一的欲望》，约 15 世纪末期，羊毛、丝线、金银线，约 377 厘米 × 473 厘米，巴黎克吕尼博物馆 (Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo)

《献给我唯一的欲望》是《夫人与独角兽》全组壁毯的核心，长





473 厘米，高 377 厘米，用彩色羊毛和丝线织成。画面的中心人物是一位年轻女子。她内着黑线刺绣的白底裙，外套珠宝缀饰的猩红色丝绒罩裙，金发一部分挽起，一部分披下，表示她还未出嫁。她撩起猩红色丝绒罩裙的前裾，兜了满满一兜珠宝，往身旁一位侍女捧着的盒子里倾倒。她的全身，除了发箍和衣饰，已经毫无首饰。她们的左边站着一只狮子，右边站着一只独角兽。两只野兽的两只前爪，分别举着带有家族标志的旗帜，并拉住女子身后帐篷开启的门帘。靛青色帐篷的顶上则用金色文字标出“À Mon Seul Désir”——“献给我唯一的欲望”。女子所在的这个靛青色小岛上鲜花盛开，还有哈巴狗、小兔和猎犬与之同在。她们身后的背景为洋红色，植物以竖行排列，其中点缀着不同的动物。小岛之下的背景则是单行植物整齐地排列如同花边。

除了这幅之外，其他五幅描绘的是人的五种感官：味觉、听觉、嗅觉、视觉和触觉。《味觉》中的女性主角有着一一种飒爽的魅力。她一只手伸向一个盛满糖果（或鸟食）的盘子，另一只手上戴着专门放鹰的手套，其上停着一只猎鹰。有的专家说，她的脸上挂着两滴泪水。左边的狮子忠心耿耿，右边的独角兽拧头背向她，呈现一种紧张激昂的腾跃状态，体现着一种未被征服的兽性。她脚下的猴子则正在吃一个果子。

《听觉》中的女子在弹奏一件可移动的乐器，独角兽和狮子则起到了画框的功能，它们在高举旗帜的同时回头聆听。《嗅觉》中的女子从侍女盛满鲜花的盘子中拾取花朵来编织花环，猴子则在她身后的花篮中偷出一朵花来闻香。《视觉》是唯一一次女性主角呈现坐姿的。她手持一面镜子，眼望着前蹄趴在她膝上照镜的独角兽，另一只手抚摸着它的后颈。《触觉》则是唯一一次狮子



《夫人与独角兽》壁毯系列之《味觉》，约 15 世纪末期，羊毛、丝线、金银线，约 375 厘米 × 460 厘米，巴黎克吕尼博物馆
(Thesupermat / Wikimedia Commons)



《夫人与独角兽》壁毯系列之《听觉》，约 15 世纪末期，羊毛、丝线、金银线，约 370 厘米 × 290 厘米，巴黎克吕尼博物馆 (Thesupermat / Wikimedia Commons)



《夫人与独角兽》壁毯系列之《嗅觉》，约 15 世纪末期，羊毛、丝线、金银线，约 367 厘米 × 322 厘米，
巴黎克吕尼博物馆 (Thesupermat/Wikimedia Commons)



《夫人与独角兽》壁毯系列之《视觉》，约 15 世纪末期，羊毛、丝线、金银线，约 310 厘米 × 330 厘米，巴黎克吕尼博物馆 (Thesupermat / Wikimedia Commons)

献给我唯一的欲望



《夫人与独角兽》壁毯系列之《触觉》，约 15 世纪末期，羊毛、丝线、金银线，约 315 厘米 × 358 厘米，
巴黎克吕尼博物馆 (Thesupermat / Wikimedia Commons)

和独角兽都没有举旗而由女主人公举旗的。她表现出一种军事家气质和王者风范。她的头饰明显呈冠状，迎风而立。她一手扶住家族旗帜，一手牵引着独角兽的兽角。背景中的猴子则被套上了铁链。

独角兽在这几幅壁毯作品中呈现了彻底转身、躺下、趴在女性膝盖上以及最终被征服的状态。但几位女性的表情从《味觉》到《触觉》都是暧昧不明的，有着一一种怅然若失的哀伤。特别是在《视觉》中，独角兽笑盈盈地趴在女主人膝盖上，但它快乐的根源却是镜中的自己，而为其执镜的女子则满脸忧虑，或许是在担心独角兽的命运，或许是在哀叹爱人最终是在自爱，又或许是在厌恶自己这个诱捕者的身份。到了《触觉》，女子脸上才隐隐出现了征服者的平和。

最后这幅《献给我唯一的欲望》可以被解释为中世纪道德象征体系下的一种女性乌托邦图像。它代表了这五官之外的第六个重要器官——“心”。之所以不称为“心灵”，是因为中世纪的人把“心”既想象为一种跟信仰和精神相关的感官，也承认它在人类爱情和欲望中的作用。这个女人的行为代表着她彻底弃绝了这个世界中的奢侈装饰，彻底投入心之所愿，而这种所愿既可以是宗教信仰，也可以是被征服的激烈纯洁的爱欲。此处的“欲望”带有新柏拉图主义的色彩，来自希腊传统中关于“爱”（eros）的体系：它意指人类，特别是女性的最高理想，即神圣之爱与肉身之爱的结合。一切欲求统一在一个欲求之中，成为“我唯一的欲望”。

然而，一切可能并非如此。

有一派人坚信，《夫人与独角兽》壁毯的女主人公是著名的法国王后玛丽·都铎。玛丽·都铎是英格兰国王亨利七世的女儿，英王亨利八世的妹妹，据说是当时欧洲最美的公主。哥哥亨利八世毫无保留地疼爱她，也毫无保留地利用她。他把当时11岁的妹妹许给了当时8岁的尼德兰领主，后来因为政治原因撤销婚约。等到妹妹18岁，他又把她许给了时年52岁、新近丧偶（布列塔尼的安妮）的法国国王路易十二。玛丽非常不愿意嫁给衰老且满脸脓包的路易十二。她要求哥哥许下书面承诺：如果这个丈夫死去，她必须亲自选择自己的下一个丈夫。亨利八世答应了她。



让·戈萨尔（传），《玛丽·都铎和查尔斯·布兰登》，1516年，木板油画，英国贝德福德郡的沃本修道院收藏

路易十二果然婚后三个月就去世了，玛丽立刻被监禁在克吕尼修道院（也就是现在陈列这组壁毯的克吕尼博物馆所在地）40天以查看她是否怀孕。这时她心中只有一件事情，就是嫁给查尔斯·布兰登。布兰登的父亲是亨利七世治下的英雄，死于战场。所以他从小也在宫中长大，跟亨利八世和玛丽是青梅竹马。玛丽对布兰登的感情早在被迫嫁给路易十二之前就产生了。由于亨利八世对他的信任，有关玛丽婚姻的一切事宜，包括从跟路易十二的庆典到法王去世后相关事宜的收尾，都一概交于布兰登。

事情的蹊跷之处在于亨利八世的举动：他明明已经将新寡的妹妹迅速再次投入政治市场，许配西班牙国王以交换新的政治权力，而且他深知老友布兰登与玛丽的恋情，却仍然派他参加迎接玛丽回国的使团，同时又嘱咐他，绝对不可以向玛丽求婚。其举动仿佛是故意让剧情更加跌宕。

当玛丽得知布兰登参加迎接她回国的外交使团来到巴黎的时候，她立刻果断采取了历史上从未用过的手段：她取得法国新国王弗

朗索瓦一世的支持，秘密地与布兰登在克吕尼修道院完婚。

亨利八世也按照剧情应有的发展走下去：他为了这桩没有得到国王应许的婚姻而暴怒，扬言布兰登私自迎娶一国公主，是犯了叛国罪，必须被处死。但在自己的重臣托马斯·沃尔西的斡旋之下，亨利八世顾惜对妹妹以及布兰登的旧情，原谅了两人，并在处以相当于今天七百万英镑的罚款后，准许他们在英格兰正式结婚。

在这个故事中，壁毯的定制者安托万·勒维斯特（Antoine Le Viste），是路易十二和弗朗索瓦一世两朝的司法重臣。弗朗索瓦一世本来是父亲路易十二去世后玛丽的追求者之一，但玛丽成功地将他转化为一个支持自己和布兰登结婚的重要人物，他是出席法国秘密婚礼的十人之一。可以想见，如果玛丽嫁给了西班牙国王，法国在欧洲大陆的势力势必会受到威胁。也有历史学家认为，当时作为国家大法官的安托万·勒维斯特也曾亲自会过玛丽，很有可能参与了或从法律上帮助了这场婚姻的预谋。

玛丽·都铎的重要特征就是她白皙透明的肤色以及金中透红的长发。历史上留下的她的肖像画，都跟壁毯上的女主人公十分相似。而且为了赎回自由之身，玛丽将路易十二给她的嫁妆珠宝都给了亨利八世（对应于《献给我唯一的欲望》中的珠宝），其中特别著名的是一件镶嵌一颗鸽子蛋大珍珠的吊坠“那不勒斯之光”（Mirror of Naples），或许对应于《视觉》中的镜子。而《嗅觉》中的她则被解释为正在将法兰西的康乃馨换成英格兰的玫瑰……

玛丽的故事是一个成就了“我唯一的欲望”的故事。这位公主决

定追随她自身的欲求，用智慧和勇气征服了无数刚烈神勇的男性：跟英王亨利八世要求立约尊重她对于未来丈夫的选择权，打消爱人查尔斯·布兰登对于亨利八世的恐惧，说服追求者法国国王弗朗索瓦一世转而支持她另嫁他人，争取约克大主教托马斯·沃尔西的庇护，以及最终利用财产收买哥哥亨利八世的赦免。

而决策和执行这一切的玛丽，只是一个身在异国他乡、孤独被囚于修道院的18岁女孩，就如同那位被孤身置放在丛林深处的处女。但她身后不再有男性猎人的队伍，她只为自己而静静等待，一只又一只的独角兽轻轻把温热的头靠在她冰凉的膝盖上。男人可以给的，她早就已经都有了，玛丽心中只有她自己唯一的欲望：成为查尔斯·布兰登的妻子。她具有太多女性的特质：决绝、狡黠、飒爽、耐心，并且绝没有部分观者看来的那么悲伤。

当然，玛丽顺道征服的还应该包括壁毯的定制者安托万·勒维斯特。这位大法官借着壁毯图样，以一种很法国的方式花重金记录下了这场情欲和权力的斗争，向玛丽以及她所象征的女性角色，表示了意味深长的浪漫敬意。

如果这个假说成立，那么整个壁毯的象征系统就彻底发生了变化。不再是抛弃感官迷恋，归于精神性追求的新柏拉图主义模式，而是在庆祝历史上女性欲望的重大胜利，这其中不仅仅包括了情欲，也包括了对于个人主体性的尊重。

直到今天，并没有人可以证明哪一个方向是完全正确的，而正是这些相反论据对于我们的共时性，保证了《夫人与独角兽》永恒的魅力。



10 If Is Not Enough
to Love You
with Only One Identity



用一个身份来爱你是不够的

▲
路易斯·布儒瓦，《单身Ⅲ》，
1996 年，织物，210.8 厘
米 × 64.7 厘米 × 43.1 厘
米，米兰的普拉达基金会
收藏

赫尔马佛罗狄托斯崇拜

在卢浮宫的古罗马雕塑厅里，躺卧着著名的《博尔盖塞的赫尔马佛罗狄托斯》。希皮奥内·博尔盖塞（Scipione Borghese）是 16 世纪晚期到 17 世纪早期的罗马红衣主教、艺术收藏家和赞助人。由于法意战争，他的许多藏品被法国人买走了。

这尊赫尔马佛罗狄托斯（Hermaphroditus）雕像是在 1608 年修建罗马的一座圣母堂时被发现的。它的制作时间大约在公元 2 世纪，是罗马人对于一尊公元前 2 世纪的希腊化时期作品的仿制。博尔盖塞主教将它收藏于自己的别墅当中，并专门开辟了赫尔马佛罗狄托斯厅。1620 年，他又特地邀请受他庇护的雕塑家贝尼尼为这尊卧像雕塑了一张具有当时风格的格子床垫。蓬松、逼真的床垫不仅起到了支撑作用，也给这尊古代雕像增添了一种幽默的情趣。

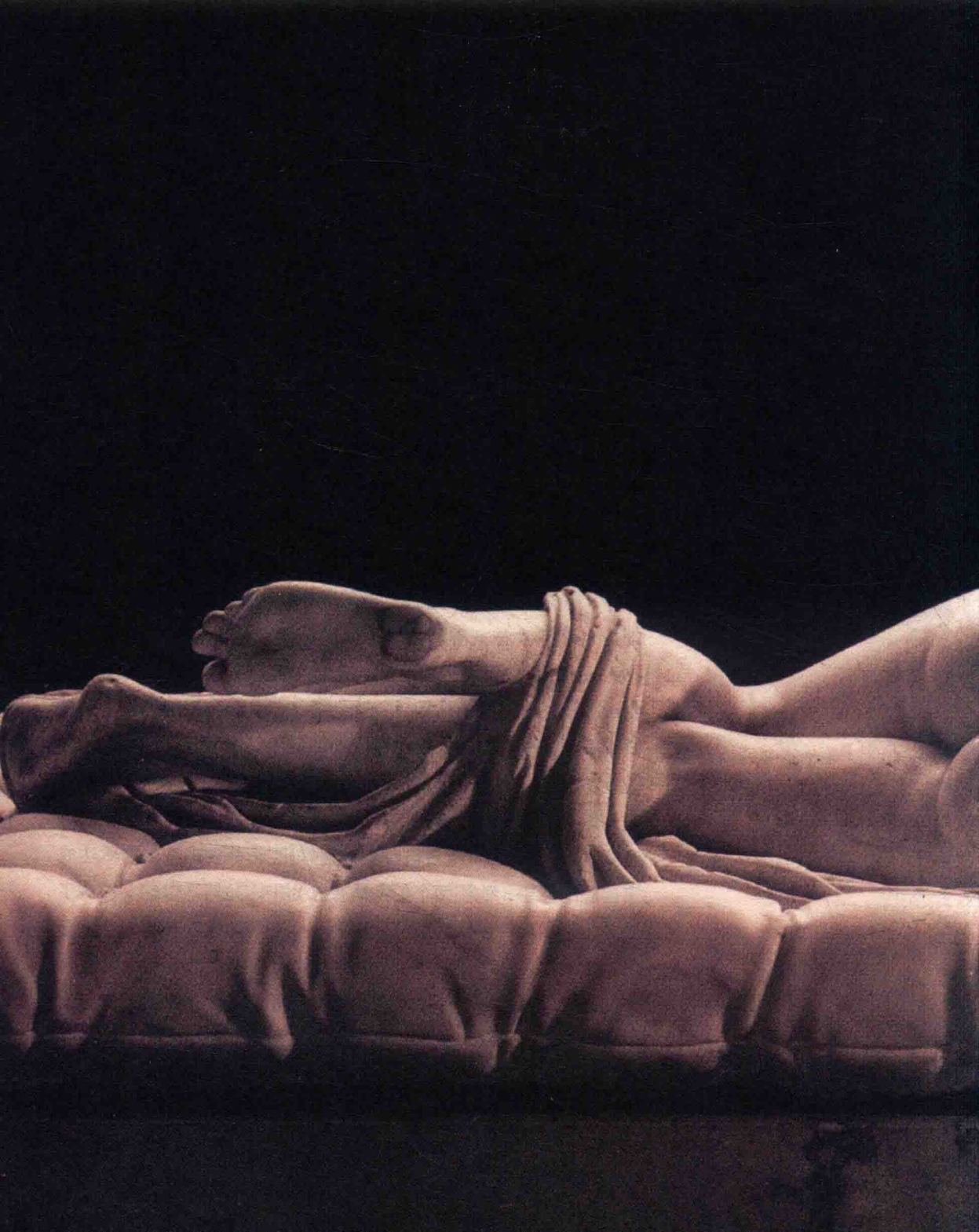
在这尊雕像中，主人公的身体呈现一种不自然的姿态，头向右臂的方向彻底转过去，臀部也向这个方向扭转。因此，我们从雕像

《博尔盖塞的赫尔马佛罗狄托斯》，发掘于罗马，罗马时期仿制品（床垫由意大利雕塑家贝尼尼于 1620 年雕刻），大理石，169 厘米 × 89 厘米，卢浮宫

▲
路易丝·布儒瓦，《无尽的
追寻》，2000年，蓝色纺织
物和线，45.7厘米×30.5
厘米×30.5厘米，瑞士的乌
尔苏拉·豪泽收藏

的右侧看去，只能发现一个曲线婀娜的裸体女性，看到其柔美的面部表情、微露的一侧乳房、浑圆的腰线和丰满的臀部，而其小腿和足部呈现出略微紧张的支撑状态，体现了她正处于一种半梦半醒状态的可能性。当我们走向另一侧时，惊人的部分才会显露出来。我们从这一侧几乎可以看见左侧的整个乳房，但在错开的大腿根之间，我们同时也能看见勃起的男性性器官。这是希腊化时期末期艺术风格的典型表现：创造出截然不同的、相互冲突的语境，从而让戏剧化的强度达到极致。理想化的女性身体下出现了完全写实的勃起的男性性器官，但这同时也是赫尔马佛罗狄托斯神性显露的一面。

关于赫尔马佛罗狄托斯的最早记载见于公元前3世纪的泰奥弗拉斯托斯（Theophrastus）的《人物志》，而最完整讲述这个故事的则是古罗马诗人奥维德在公元8年完成的《变形记》。在希腊神话中，赫尔马佛罗狄托斯是赫尔墨斯和阿佛罗狄忒的儿子，自幼被自然诸女神抚养。某日，他游荡到了一个名叫萨尔玛克斯（Salmacis）的自然女神的地盘。这位自然女神是问题少女的代表，奥维德描述她并不遵从阿尔忒弥斯关于忠贞和狩猎的要求，而是欲望强烈且爱慕虚荣。萨尔玛克斯向赫尔马佛罗狄托斯求爱，却被拒绝。于是她躲藏起来，等到赫尔马佛罗狄托斯进入山泉沐浴的时候，猛然抱住他，并向天上的神高呼：“我们永远不能分开。”作为史上第一个“自然女神强奸犯”，萨尔玛克斯居然达成了自己的愿望，他们两个的身体合二为一。显然是自然女神占了上风，赫尔马佛罗狄托斯从此成为一个有着男性性器官的女性形象。她/他发出了诅咒：“从此进入此山泉的人都会变成两性合一的人。”而这个诅咒也得到了神的许可。据说，萨尔玛克斯的山泉就在当今土耳其的博德鲁姆，泉水出奇清冽可口，但人们一









直认为男人在饮用此泉的泉水后会变得娘娘腔。而后人曾经作文驳斥过奥维德的故事，说奥维德编造这个故事是为了给他的神话增加多样性，因为其中有太多男性追逐女性的故事，而创造一个耸人听闻的“自然女神强奸犯”是一种引起读者兴趣的手法。这个故事虽然有着不乏吸引力的两种类型的主角（自然女神和美少年），有着不乏吸引力的环境做背景（圣山上的森林池塘），但最终却散发出阴郁、纠结和悲哀的欲望气息，跟其他美少年少女传说所具有的那种清纯、阳光的特点大异其趣。

卢浮宫似乎是一个赫尔马佛罗狄托斯的重镇，另一尊非常重要的赫尔马佛罗狄托斯小雕像被收藏在远东部。这件小型骨雕来自美索不达米亚，尺寸和形制非常像游牧民族随身携带以供敬拜的神像。她有着明显的女性胸部和梨形身材，只是在性器官的部位出现了一种似乎是阴唇包含着阴茎的奇特形态。

大英博物馆收藏的一尊赫尔马佛罗狄托斯青铜像则代表了关于这个主题的一种更复杂的心理态度。这尊青铜像制作于公元1世纪到3世纪，仅高8.2厘米，也是一种供随身玩赏的雕像。雕像表现的是一个包裹着头纱和长袍的女性形象，她的头部低垂，面部不清晰，胸部在纱袍下凸显出来。她用两只手高高地撩起自己的长袍，露出一根明显的粗大勃起的阴茎。古希腊历史学家希罗多德在公元前5世纪就写过，古埃及妇女在去往尼罗河的阿尔忒弥斯庆典的路上，会撩起衣裙“亮瞎”路人的眼。后来，由于对男性身体之美的推崇，阴茎形象的高度民主化反而使古希腊文化中女性性器官的暴露变得非常罕见、前卫、挑衅，甚至具有幽默感。

《博尔盖塞的赫尔马佛罗狄托斯》（对面视角）



《安息人的赫尔马佛罗狄托斯》，约公元前1世纪~公元1世纪，动物骨骼雕刻，高10.1厘米，卢浮宫



《赫尔马佛罗狄托斯青铜像》，
公元1～3世纪，青铜，高8.2
厘米，大英博物馆

在这尊赫尔马佛罗狄托斯雕像中，女性那种顺服、温柔、羞涩和匿名的性质都在低垂的头部以及严实裹住的上半身中体现出来。截然相反的是，她所暴露的下半身所露出的是一个男性的性器官，并且这个性器官并没有遵循古希腊著名的“小鸡鸡”美学（未发育的或非勃起的男性性器官才是美的代表），而是表现出了与这种美学相反的一面——只有羊人、魔鬼和野兽的性器官才是粗大勃起的。这种非常强烈的对比让观者自身似乎也进入了两性合一的状态，本来期待窥视女阴的欲望受到了阻拦，而被一种强大、野蛮的男性性器官展示入侵和“强奸”了我们的观看期待。

隐秘的欲望

赫尔马佛罗狄托斯的造型也在时空中久远流传。现存最早的形象来自公元前4世纪晚期的雅典，正是柏拉图哲学中关于两性原本合一的学说开始流行的时候。在希腊化时期的塞浦路斯，还出现了赫尔马佛罗狄托斯教。有时候，他的形象会带着胡子，不禁令人想起中国文化中的观音菩萨。这位菩萨可以被称为“中华的赫尔马佛罗狄托斯”，她在唐代之前有着男性的胡须和肌肉，但有着女性的身体姿态和服饰，后来慢慢衍变为彻底的女性。^[1]古罗马时期的赫尔马佛罗狄托斯雕像复制品在18和19世纪被密集地发现。现当代的艺术家也没有停止使用包括青铜、象牙在内的各种材料复制或重新创作她/他的雕像。在马德里的普拉多博物馆、纽约的大都会博物馆都收藏有这些艺术家制作的复制品。



《观音经变图》，唐代，彩绘绢本，84.1厘米×61.2厘米，巴黎吉美博物馆

[1] 唐宋之际，道教和景教的圣母信仰、女性当权者的意识、民间各种女性得道的传说（妙善公主、马郎妇等）都可能影响了观音的形象改变。

赫尔马佛罗狄托斯在希腊罗马传统中也有着两种分裂的意义。首先，这位神祇在哲学上代表着最原始的统一状态，代表着两种极端的融合，是美的理想状态，是乌托邦式的自给自足的爱欲状态。正如柏拉图在《会饮篇》中所描述的，在最原始的状态中，每个人都是两性阴阳合一的，只是后来被从中间剖成两半，所以人类都不得不永远若有所失，永远都在寻找他或她的另一半。因此，从世俗崇拜的意义上来说，赫尔马佛罗狄托斯象征着婚姻结合的神圣以及繁衍生殖力的强大。

而从另一个极端出发，赫尔马佛罗狄托斯的形象反映出每个人都有一种隐秘的欲望：两种性别汇聚在同一具肉身上，拥有双重欲求，也拥有双重敏感性和视角，从而到达创造力的新巅峰。从历史上曾经发生的故事来看，确实有两性合作来追求这种巅峰的例子，而且还是寄居于最传统的两性结合方式——婚姻之中。其中一个结合了文学和绘画的例子是，艺术批评家劳伦斯·阿洛韦（Lawrence Alloway）及其艺术家妻子西尔维娅·斯莱（Sylvia Sleight）的故事。他们被后人给予了“互为缪斯”的高度评价。



西尔维娅·斯莱，《新娘（劳伦斯·阿洛韦）》，布面油画，61厘米×50.8厘米，泰特不列颠美术馆

2016年，洛杉矶的盖蒂研究所出版了劳伦斯·阿洛韦的文集《劳伦斯·阿洛韦：批评家和策展人》。伦敦的泰特不列颠美术馆也将一幅西尔维娅·斯莱的肖像画《新娘（劳伦斯·阿洛韦）》悬挂于醒目的地方。画面上是一个一眼即可辨识出来的男性形象，采用古典的四分之三面视角，穿着打扮也像文艺复兴以来的贵妇那样奢华繁复。他的耳垂上悬挂着白色珍珠配水滴月光石的大耳坠，颈上缠绕着四层珍珠项链，还有一枚细金链胸针从颈上挂下来，由红宝石构成的心形末端被别在左胸前。他的右手举起，手腕上也缠绕着多层的珍珠手链，食指和拇指轻捏着一颗大宝石，

这个姿势的象征意义是“完美的，最好的”。他身着纯白色的古装丝绸裙子，有着蓬松的泡泡袖，低领处露出强壮的锁骨。这位劳伦斯先生的额头缠绕着一串用石榴石编成的红色装饰物，这条由象征生殖的石榴穿成的链子一直把他连缀进画面的背景里去。背景一边是维多利亚时期的室内装饰花纹，另一边则是色彩轻柔迷乱的抽象背景。这幅画中的真实主人公正是西尔维娅·斯莱的丈夫劳伦斯·阿洛韦。而画中描画的这个人物叫“赫蒂”（Hetty），是他们在想象的爱的游戏中发明出来的一个女性神话人物，也是丈夫劳伦斯的另一个身份。她也曾经出现在劳伦斯为西尔维娅所写的诗篇《婚礼颂歌》中。

西尔维娅·斯莱出生于威尔士，是一个画人物的现实主义画家，也是女权主义活动家。她的创作很依赖艺术传统，但同时也非常个人化。她以描绘男性裸体而知名，而且其裸体主角从来都保留模特的真实面貌，常常一眼就可以辨识其现实身份。她的许多男性裸体肖像都挪用了艺术史上著名画家的女性裸体同题作品。比如，她的《土耳其浴室》（1973）就借用了安格尔在1862年创作的《土耳其浴女》。只是西尔维娅把其中的浴室换成了家中的客厅，而无名的女性裸体都被换成了一群在当时的英语世界中知名的艺术批评家，包括劳伦斯·阿洛韦、斯科特·伯顿、约翰·佩罗、卡特·拉德克利夫，再加上她常用的男模特保罗·罗萨诺的两种形象。画面中位于最前景、以美人卧的姿势全身裸体正面对着观众的正是她的先生劳伦斯。西尔维娅挪用的形象都是为了颠倒“男性创作者与女性缪斯”这种固定的模式，而将男性身体也作为情欲性审美的对象。在她的男性裸体画中，这个题材“是被用作一种表达情色感觉的载体的，就像男性艺术家长久以来使用

西尔维娅·斯莱，《土耳其浴室》，1973年，布面油画，193厘米×254厘米，芝加哥大学斯马特美术馆

女性裸体时那样”。^[2]

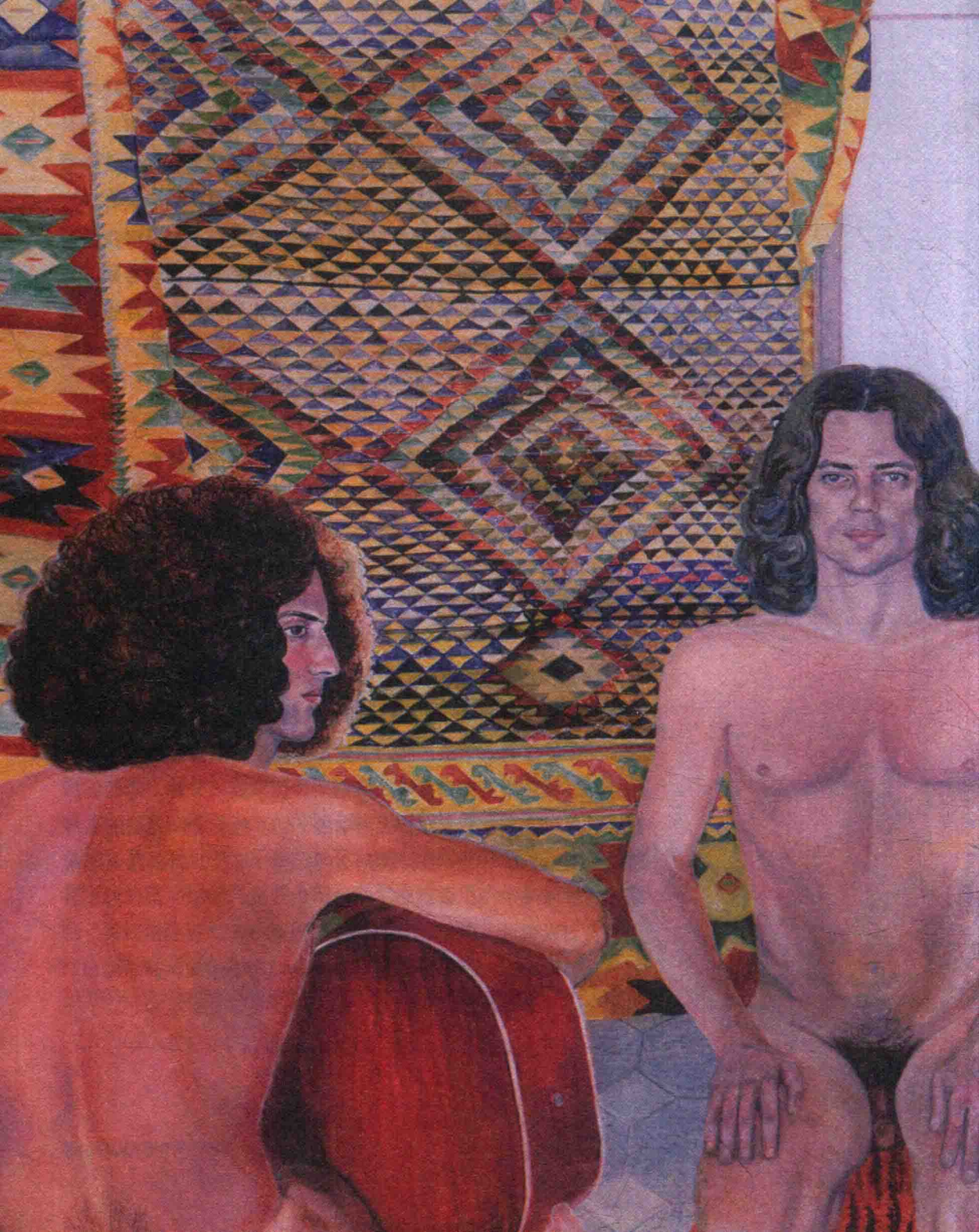
在 1976 年创作的油画《田园协奏曲》中，西尔维娅让所有人物都赤身裸体，不同于在她所挪用的乔尔乔内的同题作品中只有女性是裸露的。艺术家在阐释自己的作品时曾说过：“我觉得我的这些作品强调了男人和女人（女人和男人）的平等。在我看来，女性常常被刻画成摆出了令人感到羞辱的姿态的性对象。我想要给出我自己的视角。我想要将男人和女人都刻画成有智慧、有思想的人，拥有尊严，以人为本，并凸显爱和快乐。”^[3]

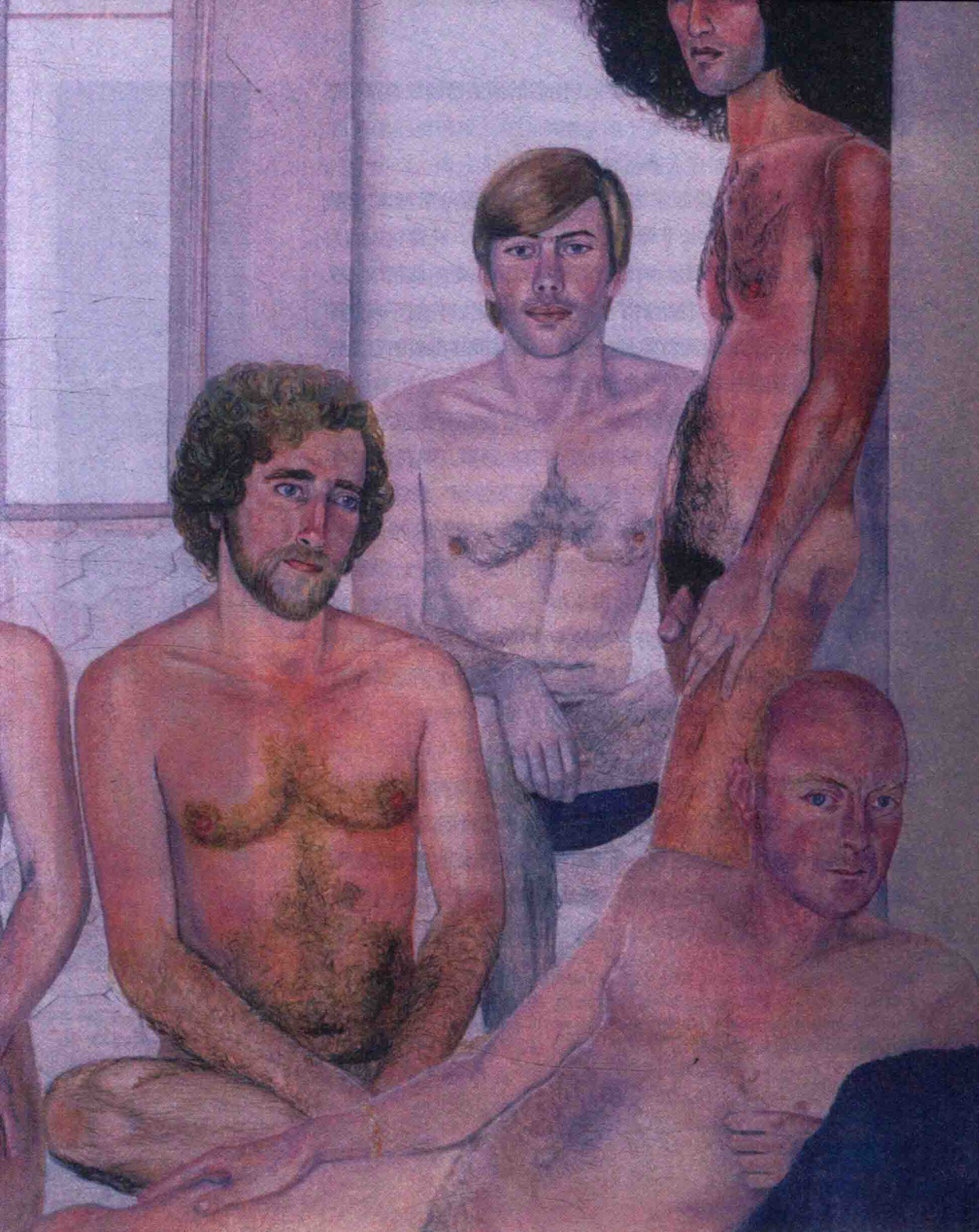
劳伦斯·阿洛韦则正是西尔维娅这个主张的坚决支持者。他是出生于伦敦的著名艺术史家、策展人和作家，20 世纪 50 年代就在英国提出了“大众通俗艺术”（mass popular art）的概念。后来，他在 1961 年跟妻子移居美国，担任古根海姆美术馆的主策展人，并在艺术史上第一次正式提出了“波普艺术”（Pop Art）的概念。

劳伦斯于 1943 年在伦敦大学的一个艺术史晚间讲座上第一次遇见西尔维娅。当时劳伦斯 17 岁，西尔维娅 27 岁，而且后者已经结婚了。在最初的十年里，他们主要是靠通信来维持感情的。直到 1954 年，西尔维娅离婚并嫁给劳伦斯，但只要一分开，他们仍然会给对方写信，分享工作和生活中的一切。他们之间通信的高峰期从 20 世纪 40 年代一直持续到 20 世纪 70 年代，后来甚至延续

[2] Joan Semmel and April Kingsley, "Sexual Imagery in Women's Art," *Woman's Art Journal* 1 (1): 1-6, cited in https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Sleigh.

[3] Cited in https://en.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Sleigh.



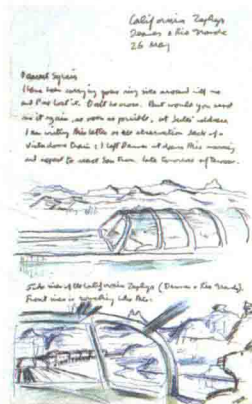


到 20 世纪 80 年代和 90 年代。如今，他们的通信已经被盖蒂研究所收藏并公之于世。

在 1948 年 12 月 22 日给西尔维娅的一封信中，劳伦斯写道：“我喜爱你的绘画。不同生长节律的综合做得棒极了。花蕾犹如六月雪，树木的上部枝干在蓝天映衬下的精细笔调，是如此精致，又冲动蓬勃。”^[4] 几天后，他给出了更多的赞誉之词：“你对于自然的感觉让我着迷：这幅绘画就像是一片玫瑰丛对俄耳甫斯的音乐做出了反应，你把握住了它的生命和欲望。”

而西尔维娅对于劳伦斯的写作和讲座也步步紧跟。她在 1952 年 12 月 4 日的一封信中写道：“很高兴你有关克劳德·洛兰的讲座顺利进行——这是一个令人喜欢的主题。希望你在班斯特德的讲座也取得成功。我倒蛮想听听一个有关贝利尼的讲座——我感到自己已经把有关威尼斯画派的知识忘得一干二净了。”在之前的信件中，她还表示时时记得劳伦斯的写作进程：“很高兴你再次捡起了那本电影书的写作。电影《谈起这个神秘人》听上去非常有意思。跟你一起去看一下应该不错。”

西尔维娅的女权主义立场无疑刺激了劳伦斯的想象力。他是首个为当代女性艺术家排名，并在女性主义艺术被命名之前就关注女性创作者的艺术史专家。而劳伦斯对于西尔维娅的感激之情则体现在毫不犹豫地充当妻子的第一模特。前面提到的作品《新娘

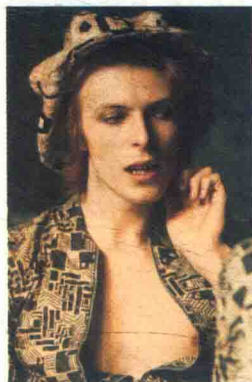
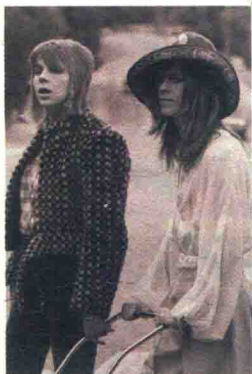


劳伦斯·阿洛韦给西尔维娅·斯莱的信（1958 年 5 月 26 日），盖蒂研究所收藏



西尔维娅·斯莱，《在家工作》，1969 年，布面油画，56 厘米 × 32 厘米，瑞士的乌尔苏拉·豪泽收藏

[4] Cited in Sarah Zabrodski, "The Correspondence of Art-World Power Couple Lawrence Alloway and Sylvia Sleight," March 14, 2016, <https://blogs.getty.edu/iris/this-just-in-the-correspondence-of-art-world-power-couple-lawrence-alloway-and-sylvia-sleight/>.



(上图) 大卫·鲍依、安吉·鲍依及其子；(中图和下图) 大卫·鲍依肖像

(劳伦斯·阿洛韦)》就是西尔维娅早期进行性别思考时的创作。自从他们相识后，在西尔维娅四十多年的创作中，劳伦斯出现了六十多次，而且大多数的形象都是毫无掩饰的赤身裸体，或是采取艺术史上传统的女性姿势。

这对情侣在爱的游戏中决定把两具肉身转化成无数个角色，所以除了作为艺术史专家本人之外，劳伦斯在爱的游戏中的第一角色是“丹迪狮”(Dandylion)，这是一个动物的化身。“dandy”在英语中被用来形容打扮时髦、性格夸张、富有戏剧性的男子，而狮子则是可爱性感的猫科动物。那么“丹迪狮”意译过来就是“爱打扮的狮子”。从偷窥者的角度来看，这个外号显然揭露了劳伦斯·阿洛韦爱装扮，甚至喜欢异装打扮的癖好。而西尔维娅俨然是那个打扮这只大狮子，让它变成小猫咪的驯服者。劳伦斯最著名的说法就是，读到西尔维娅的信，丹迪狮就开心得“尾巴都蜷了起来”。

而在作品《新娘(劳伦斯·阿洛韦)》中出现的这个角色，是劳伦斯的一个更隐秘的女性化身。在这里，他/她似乎得到了某种突破性别边界的自由和欢乐，整个画面都是春天才会有的色彩。这种纯粹的异装(而不是性取向上的同性恋)自由在20世纪70年代，从“华丽摇滚”到“新浪漫主义”，在英国文化中形成了一种现象，在艺术界的婚恋中留下了许多故事。2016年去世的摇滚歌手大卫·鲍依是异装的首领，而且跟他第一任妻子安吉·鲍依留下了丈夫着女装、妻子着男装、一同推着自己儿子在伦敦街头闲逛的照片。

异装者不仅仅是更换上了另一性别的服饰，而且还转换了自己的

性别身份。视觉艺术圈的一个代表是伦敦艺术大学前校长格雷森·佩里 (Grayson Perry)。他在 15 岁时开始着女装出行，为此被继父继母赶出家门。从艺术学校毕业后，母亲也不能再容忍他，于是他索性跑到伦敦跟著名的帽子设计师斯蒂芬·琼斯和摇滚乐手“乔治男孩”住在一起，过着食不果腹的日子，但三个人每天都在比赛谁穿得更花哨。后来格雷森得到了一个神仙伴侣：菲莉帕·佩里。就像西尔维娅和劳伦斯一样，这对伴侣也相遇在一个学习班上。这个学习班是关于创造性写作的，看来复杂有趣的人都对学习和知识有偏好。当时菲莉帕正在寻找一个能做未来孩子父亲的伴侣。她和格雷森的第一次约会就是去一个异装俱乐部，看着一群穿着女装的人大谈重型机车对她来说是一件十分开心的事情。异装从来没有成为他们交往的障碍。格雷森则描述他的体内有一个女性的自我：那是一个“19 世纪改革派的女家长”，一个英格兰中部要求“别再有艺术了”的抗议者，一个做航空模型的人，或者是一个东欧的自由卫士，而且她“四十上下，住着简易房，吃现成品食物，最多只能缝个扣子”。这个下层中产阶级的女性名叫“克莱尔”。^[5]但格雷森也强调说，那些一看男人穿女装就觉得他们想彻底变成女人的解释太肤浅了。他自己可以非常男性化，骑着重型机车在马路上咆哮或者做一个坚定的好伴侣和好父亲。两人互相吸引的地方基本都是“有趣”。格雷森说菲莉帕非常有趣和尖锐，而他从来都只跟能逗他笑的女人约会。菲莉帕则发现格雷森有着一个完全不同的看世界的方法和角度，这对她来说同样太有趣和独特了。他们在 1992 年生了一个女儿，至今一家人安居在伦敦，婚姻已经持续了四十多年。



(图二和图四) 格雷森·佩里与妻子合影；(图一和图三) 作为克莱尔的格雷森

[5] Louisa Buck and Marjan Boot, *Grayson Perry: Guerrilla Tactics*, p. 20.

格雷森创作陶器和纤维作品，也制作影像。其作品色彩诡异、艳丽，颇具自传色彩，他的女性化身——“克莱尔”也出没其中。比如，在一件题为《战争之母》的作品中，就出现了克莱尔穿着东欧民族服装、拿着枪的形象。他于2003年获得特纳奖，并于2008年入选“英国文化百大影响力人物”的第32位。2013年，查尔斯王子授予他大英帝国勋章，当时他就是打扮成克莱尔的样子，穿着一件少女连衣裙出席了授勋仪式。查尔斯王子看见他，都禁不住笑出了声。菲莉帕热爱他华丽夸张的打扮，总是自豪地跟他肩并肩地走在伦敦的大街上，远远望去就像一对姐妹。

人类的赫尔马佛罗狄托斯情结注定会成为一块对抗性别界限却又被放置在边界线上的磁铁，而那些被从各自的安全领域中吸引出来的人则证明了，一种透过外表服饰和生理特征体现的融合，其背后反映的其实是心理的多层维度以及智力的极度活跃。这种性别乌托邦中的感情，就像劳伦斯本人所说的：“用一个身份来爱你是不够的。”



11

Jogging
with
Socrates



与苏格拉底一起晨跑



▲
17 世纪寓言画（作者不详），
右上角有拉丁文句子“Nosce
te ipsum”，意为“认识你自己”，
据传最初出自苏格拉底
之口

古希腊语中的“agora”一词源自意为“聚集”的动词“ageiro”，所以“agora”就是一个聚集之处。它应该是我们生活中的“广场”的老祖宗，但它与广场的差异至少也有古代雅典民主与现代民主的差异那么大。

首先，从物理空间来说，它是无中心的，不像现在的广场是由建筑围绕而起的一块具有显著中心的空地；它由几条道路分隔开树林，在道路边上散点分布着主要建筑，泉水也是散落四处的。

其次，它是多主题的。人们的聚集之处得到了细化的分区建设：有开放给闲杂人等碰头聊天的柱廊，也有专门供演讲者站立的石头讲台，有各类不同神祇的神庙，有公开审判用的地方、开行政官大会的地方、选举军事首领的地方，还有学者们开辟的各种学园……比现在的广场主题要凌乱，也更具体而微。

最后，商业功能是最主要的功能之一，跟宗教、司法等功能同等重要。这里有专门开精品店的大柱廊，其中的小隔间提供给各类需要做室内生意的人；还有柳条和木板提供给每日清晨来室外摆

摊的早市商贩；此外，还有工匠们的作坊、银行家的兑换处……市场也分为多个专区：牲畜，肉，鱼，洋葱和大蒜，花园小菜，水果，蜂蜜，面包，酒，油，鲜花，煤炭，陶器，餐具，衣服，珠宝，马车，家具……当然，还有书。古希腊人并不觉得精神产品和食物不能在同一个市场买卖，因为他们难以想象好的精神可以跟好的肉体分离。

这个场面，拿北京来打比方，就好比是三里屯太古里、新光百货、国贸一二三期，加上所有精品百货店，加上秀水街、雅秀大厦、动物园市场的所有摊儿，加上八里桥和新发地批发菜市场以及各个小区里的零售菜市场，加上三联、万圣、单向街等大小书店以及北大、清华、新东方等各类学校，加上最高人民法院及各区法院，还得带几个银行的支行，再加上北堂、缸瓦市堂、广济寺、雍和宫、白云观……全跟人民大会堂、中南海相邻，都开在天安门一带。

因此，在“广场”和“市集”这两个译法中，这个时候只能选用“市集”，因为其中有市也有集。人们聚集在一起，无非是要交流和交换，而交流的无非有两种：精神的和物质的。交流自然会发生不通或不公，自然会需要媒介，由此产生权利和权力问题，而那些兑换处、神庙、议事会、法庭等机构就是为了解决这些人类相遇聚集必然会发生的問題而服务的。因此，如果我们脑子里的民主空间常常跟广场联系在一起，那么古雅典人其实一想到民主就直接想到了市集。无疑他们想到的次数要比我们的多，毕竟那里也是人家每天买菜的地方。

雅典人的市集

如果我们要参观雅典的市集，那么没有比公元前 5 世纪末期这个时间更合适的了。公元前 5 世纪向来被称为“雅典的黄金时代”。在非常短的时间内，西方世界至今引以为傲的奇葩争相诞生于雅典：民主政体、由公民担任陪审员的法庭、至今影响深远的所谓“希腊悲剧”全部在这个世纪的后 70 年出现在同一座城市；科学、哲学、历史和医学开始形成学科，出现了专业的医学家、历史学家、政治理论家……

具体来看，我们不妨选择公元前 421 年，伯罗奔尼撒战争中场休息的时候。在之前的希波战争中，雅典带领希腊诸城邦获胜，其统帅伯利克里将军在公元前 454 年把提洛同盟的金库转移到雅典，开始大兴土木，修复了一个比战争之前更加辉煌的城邦，所以我们可以看到在波斯人破坏的废墟上得以修复的“新”市集。而刚结束的第一次伯罗奔尼撒战争大大地从外部刺激了雅典民主的生命力；在战乱之年，城邦民主制度却发展到最高峰。八年前去世的伯利克里在生前颁布了各项对于公共生活参与者的补贴，使得哪怕生活穷困的雅典公民也大发参政议政的兴趣。市集内的议事厅、公开法庭、十将军堂使用频繁……如果普尼克斯山上要召开公民大会，那么一定是从这里发出的召集令。乱世出言论，哲人、戏剧家、诗人、智者，都在这里风头尽出。雅典城邦制度正处于它即将没落前的转折点，而这最后的盛放景象都可以在市集上看到。

在这个时候，我们还能找到一位无与伦比的导游：苏格拉底。他此时正当 48 岁的盛年，对几何学的兴趣已经完全转移到伦理学



《苏格拉底像》，公元1世纪，或者是对于古希腊青铜像的罗马时期复制品，大理石，高33.5厘米，卢浮宫

上，为人智慧且幽默，天生喜欢交友，还是个热血话痨。这个几乎从不旅行的雅典人，只参加过两次作战，余生都在家乡度过（或许要除去几次跟小伙子去海岛的暧昧之旅）。在雅典的日子里，30岁前的他是一个在市集上开作坊的石匠，30岁后的他则是一个在市集上与人专职“聊天”的哲人，所以市集是他最熟悉的地方。^[1]

苏格拉底虽然常常被后人敬为民主制度的先锋，但我更喜欢将他视为异议分子的老祖宗。他真诚地帮助遇到的每个人去发展自己的公民生活和责任，自己也严格尊重民主的基本原则。比如，他认为不可以逃避城邦判给他的死刑，因为人应该听从“这教养你的法律”。但雅典城邦从来不把他当成有助于稳定发展的好公民，因为他总是以真理之名来挑战既有权威，他对雅典“多数专制”的质问撼动了根基。异议立场是政治和社会进展的重要元素，这个立场中的人通常最熟悉既有制度，也对“他者”最开放。虽然苏格拉底以他那套绕人的提问法著称，但从他那里听到的意见其实是直接和无忌的。

记得第一次与他在梦中见面，他眯着眼睛盯了我一会儿。

“哈哈，没想到，一个中国女人。”

“苏格拉底吗？你死了还不闲着，四处找人在梦里聊天？”

我见了他不知为何说起话来也直愣愣的。顺便说一句，在梦里跟

[1] 第欧根尼·拉尔修，《苏格拉底》，见《柏拉图对话集》，第601页。

任何时空的人交流似乎都没有语言问题。

“也没有重新开始多久。基督教有头脑的都研究过我们，但公开场合必须认定我们希腊人的话都是异端邪说呢。我躲了很久，鬼魂最害怕梦中的利剑了。9世纪时，我一直在哈里发的城池里，文艺复兴时到了佛罗伦萨，发现那里的人更喜欢我的学生柏拉图。直到从你们的19世纪开始，在那些重新信仰‘古典学’的人群中，我才能四处溜达。

“我特别喜欢强烈梦想着市集的人的梦境，因为那是我最喜欢回去的老地方。但做这种梦的大多数都是英国人，那些拜伦、雪莱和王尔德的传人；或者德国人，那些尼采、瓦格纳的信徒，甚至还有迷恋雅利安血统的纳粹分子；除了欧洲人，后来也有了日本人，很少有几个中国男人，我从他们那里多少了解了后来的世界。可是还从没碰到过一个中国女人……”

不过，他的好奇心和开放心灵马上让他显得像个孩子：“太好了，你要多跟我讲讲你的故事呢。你几岁了？你有丈夫吗？你……”

苏格拉底日常去市集的时间都是在天不亮的时候，因为他要先在那里锻炼身体，以待上午九点开集后，再去和各类人讨论问题。所以作为“废墟控”的终极白日梦，就是跟着苏格拉底的鬼魂来一段晨跑，在安静的黎明重构市集的精华吧。

哲学家小径

这里作为锻炼的环境其实不错。公元前479年，雅典从波斯人手

中重新解放后，客蒙将军为了给来市集参与城邦公共生活的人群遮阴，于其中种植了高大的塞浦路斯悬铃木。所以到公元前 421 年，树木已然成荫了。

从市集西北的主要入口迪普隆门进来，走一小段就来到一个岔路口。苏格拉底虔诚地停在天上的阿佛罗狄忒神庙前。我毫不犹豫地跟他一路做清晨的第一次祷告，因为这位女神保佑的是夫妻恩爱和谐。毕竟荷马说得好，“世上没有比夫妇同居意气相投更好的了”。^[2]

此时苏格拉底站直了双腿。希腊人即使面对神祇，通常也都是站立的。神的力量和人的尊严，他们均明确不苟。然后他把右手按在左胸上，这种姿态来自埃及，经克里特文明而流传下来，按着心脏部位以示虔诚。

苏格拉底爱他的彪悍妻子克散蒂贝，尽管后者曾与他当众撕打，往他身上泼尿盆，但“骑手驯服了烈马就可以毫不费力地对付其余的马，我也一样，我学会了和克散蒂贝相处就可以毫不费力地和其余的世人相处”。^[3]

正是这个心愿，而不是其他哲学观点，使苏格拉底赢得了祭司的最高褒扬：“在所有人中间苏格拉底最智慧。”这个市集入口处的神庙提醒我们，古希腊人是将婚姻对象和情欲对象相分离的，因为在市集外还有一个“人间的阿佛罗狄忒”负责主掌红尘情事。

[2] 荷马著，杨宪益译，《奥德修纪》，上海：上海译文出版社，1979 年，第 75 页。

[3] 第欧根尼·拉尔修，《苏格拉底》，见《柏拉图对话集》，第 607 页。



赖尔·范·布洛门达尔，《克散蒂贝水浇苏格拉底》，约1655年，布面油画，210厘米×198厘米，法国斯特拉斯堡美术馆

神庙的南边角上是“利奥斯的女儿们祭坛”（Leokoreion），紧接着是十二神祭坛……总之，神和雅典人绝对是比肩同在的，清晨要跟他们挨个儿打个招呼再开始一切事务。

如果要从西北向东南穿越整个市集，有三条主要道路可选。最大的一条是连接市集和卫城的泛雅典娜大道，通向东南方高高耸立的帕特农神庙。从这条路线上，可以清晰看出市集位于卫城的西北坡下。正是这条古路决定了市集的建筑方式，这条路也是雅典人每四年一次举行献给城市保护神雅典娜的庆典的地方。这个庆

典称为泛雅典娜节。是时，少女们要手捧献给雅典娜神像的新织的橘黄色丝绸袍子，跟随由青年男性开头、老年男性殿后的队伍，沿着这条路走向神庙。城邦给雅典娜献祭百头活牛，这些牛都在节日的最后一夜由公民们分食。庆典活动还包括在市集内举行运动竞赛、音乐竞赛、诗歌朗诵竞赛，以及戏剧表演。

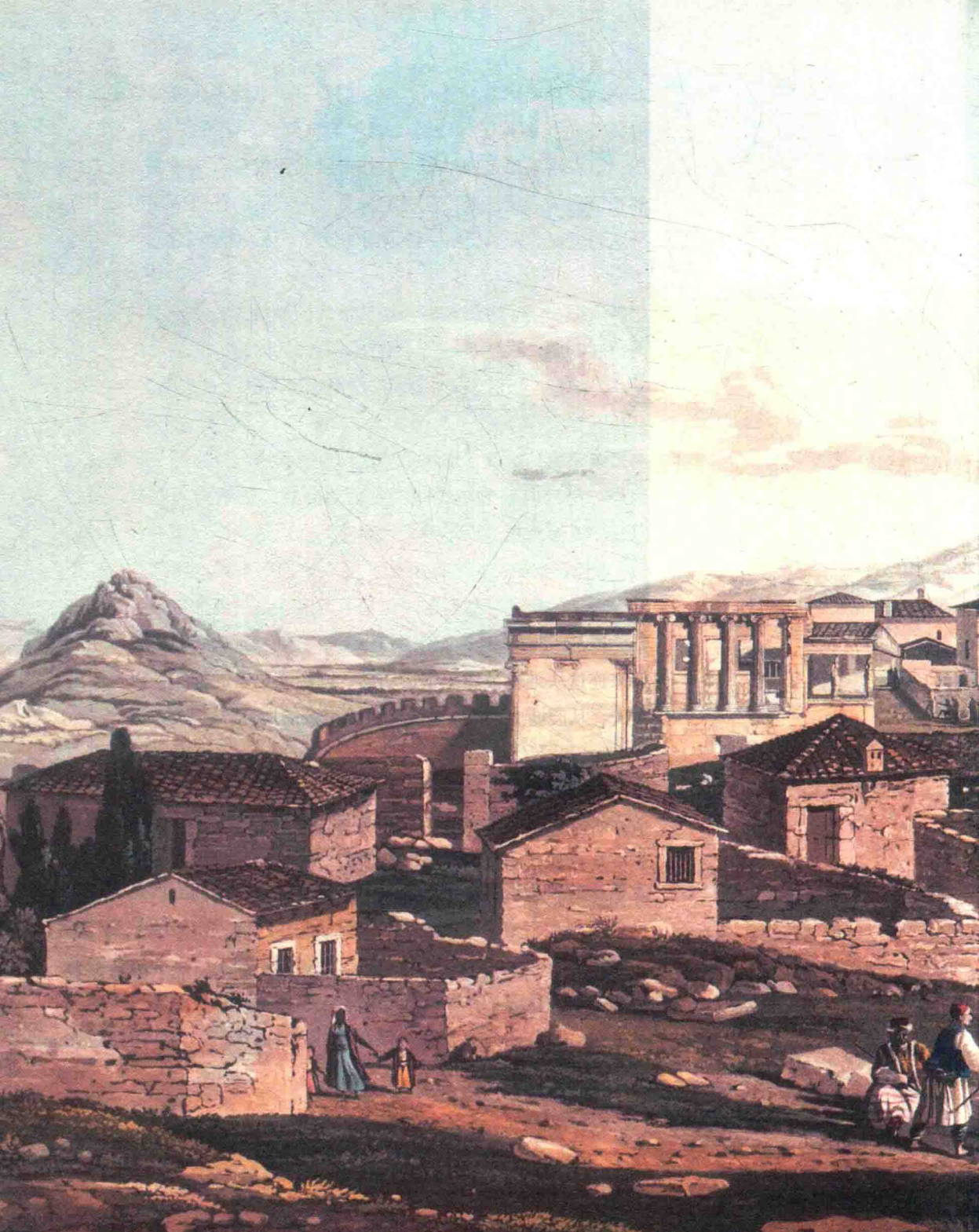
这条大道决定了市集与城邦宗教信仰的最紧密关系。不过，在苏格拉底时期，它还是一条未被铺上石板的土路，而节日在公历的七八月举行，历时一周，因而是一段汗水和尘土的狂欢。

第二条路更加宽阔，那就是从泛雅典娜大道上分出的一条竞赛专用道。泛雅典娜节与奥林匹克运动会最大的不同之处是，前者以马车竞赛为重，而不是人足竞赛。所以这条专用道有 38 米宽，140 米长，从十二神祭坛开始，笔直地伸向市集的南部。当初市集集中最大的空地，就是这块包括了跑道在内的菱形区域。人们在其中进行宗教唱诗，组织公开赌博，或是实行“陶片放逐法”。后来连这块地也被建上了运动馆、剧场或更多的神庙，以至于到今天，从废墟上也根本看不到什么空余的地方。

“天哪，这样的路实在太没意思了，又直又宽。我喜欢弯曲的小道。听来过的德国人说，他们发明了‘哲学家小径’，后来日本人也从京都开始，把很多风景优美又僻静的路冠以这个名字。我今天就带你跑一条最古老的这种路。”

苏格拉底乐呵呵地接着说：“不过，这条路可从来都不僻静，我不喜欢没有人的地方。”

爱德华·多德韦尔，《帕特农神庙的西面》，1821 年，《希腊风景》插图，雅典的美国古典研究院





比起海德堡那条被歌德、黑格尔踩过的小路，“哲学家小径”的鼻祖倒真应该是苏格拉底晨跑的这条：位于岔路口的最右手边，沿着市集的西侧，紧贴着一座小山。由于雅典人对市集的重视，此山便被唤作市集山（Agoraios Kolonos）。这条相对狭窄蜿蜒、植被丰富的路大概就可以叫市集西路吧。

市集山上屹立着多利安式的火神庙，用来献给手工匠人的保护神以及雅典娜。庙旁山坡上散落着一部分手工作坊。除了铜铁匠、陶匠和皮匠，还有苏格拉底的父亲以及他自己 30 岁前从事的职业：石匠。这个区域可是他的老窝，他每天都要花很多时间在各个作坊之间穿梭，跟各类手艺人聊天。有行政官曾经明令禁止他：“你一定不可以讲论那些鞋匠、木匠、铁匠什么的，说实在的，因为你常常讲论他们，他们现在已经被你说烂了。”

苏格拉底则这样答道：“这样，我就不可以从这些人身上吸取教训了，这就是说，不可从他们身上吸取关于正义、敬虔等教训了。”^[4]

市集上的幽灵

在开始跟他一起晨跑前，我必须承认自己可能会拖后腿。不论穿什么先进的跑鞋，我都跟不上这个喜欢光着脚的壮汉。

在彼时的希腊，男人好比骏马，好赖得看腿脚。他有可能行进在重甲步兵的队伍里，也有可能出现在各种体育比赛的起跑线前，

[4] 色诺芬，《回忆苏格拉底》，第 14 ~ 15 页。

市集山上的火神庙，前景为阿波罗神庙（George E. Koronaios / Wikimedia Commons）





皇家柱廊，约公元前 6 世纪晚期，石膏复原模型，雅典的美国古典研究学院档案室

而最基本的，他得从自己的居所天天赶到市集，出门买菜或摆摊可不是体面妇女的职责。他还得参加每月四次的公民大会以及无数次的公开审判和戏剧演出。当时马匹还很珍贵，并不是普通公民日常可以消费的。公元前 5 世纪，雅典有约 40% 的市民住在距离市中心 24 公里外的区域，如果他们要前往市集，步行至少要四个小时。公共事务要求如此强健的肉体基础，导致人们会直接把身体视为公共性的标志。身体不健康的年轻人会被判定为缺乏公共精神，不参与公共生活。

“肥胖在我们这里可是一个政治议题。赘肉太多、身体羸弱或不上运动馆去锻炼，绝对会成为你的政敌的攻击目标。我就曾经对一个名叫艾皮根奈斯的年轻人解释过，一切事情都需要用到身





体，所以尽可能使身体保持最良好的状态就非常有必要了。^[5] 我们用‘idiotes’来形容这种不参加公共生活的人，听那些我接待过的英国人说，这就是英语中‘笨蛋’（idiot）一词的由来。”

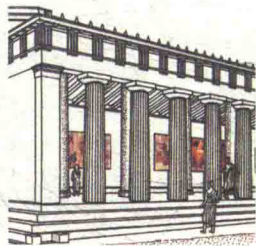
苏格拉底没说的原因还有一个：雅典之爱的重要诱惑力来自健美的身躯，而且谈恋爱的主要场所之一就是运动馆。苏老师一直是抢手的“情人”。他虽然其貌不扬，却兼具那个时期的两大撒手锏：“哲学”和“腹肌”。

因此，如果回到彼时的市集，这个公共空间里挤满了成熟男子，可以顺便一览各式美男的风光。而如果看见了裸露的身体，不要惊慌，在古雅典，裸露意味着阳性力量和高贵，这才是更文明的表现。

说回到市集西路上，苏格拉底果然光着脚一溜烟跑过了右手边的一个柱廊式建筑。

古希腊的柱廊都有两层排柱，靠外的一定是多利安柱式，靠内的是伊奥尼亚柱式。柱廊三个侧墙封闭，上有屋顶，正面则完全是无墙开放的。鉴于冬天的强风以及夏天的酷日，市集内的日常活动，除了上午可以在树荫下见到临时摊贩，其余不论是行政的、商业的，还是娱乐的，大多在柱廊内进行。

彩绘柱廊（Stoa Poikile）就在我们对面的泛雅典娜大道路北，其中悬挂着当时的名家美图，苏格拉底说那是市集里最热闹的



《彩绘柱廊》，约公元前5世纪，线描复原图，雅典的美国古典研究院档案室

[5] 色诺芬，《回忆苏格拉底》，第130～132页。

一个柱廊。不过，后来在公元前 5 世纪末，民主制陷落，三十僭主在里面处死了 1400 名雅典人，从此再也没人愿意靠近。公元前 4 世纪晚期，芝诺在这里开了一个哲学班，创立了斯多亚学派（Stoicism），其名称就来自他们的教室。或许正是这教室本身的兴衰故事让他们主张弃绝人世之欢，寻求内心宁静。

刚才跑过的皇家柱廊（Stoa Basileios）是每年选举出来的大法官办公的地方。由于民主政体不断采取措施限制贵族权力，公元前 462 年，大法官的大部分职权被除去，只剩下负责管理各类宗教祭典，特别是酒神节和火炬传递赛，还负责审判与杀人和叛国有关的一级罪行。这是整个市集中最古老的柱廊，内墙和门口石碑上刻着德拉古和梭伦的立法，也是市集中最高级却最清闲的法务机构。对苏格拉底的初审就在此处进行，可见雅典城邦对他的忌憚之深。

其他的法律审判是公开的，要特意选在市集开集的时候。雅典人狂热于法务：在阿里斯托芬的喜剧《云》中，一个人指着地图说，“这里是雅典”，另一个便反驳说，“我不信，因为我没有看见那些陪审员坐在那儿”。^[6]

最常使用的法院是位于市集南部的民众法庭（Heliaia）。它是市集中唯一的露天建筑，足以容纳 1500 人。陪审团的下限是 201 人，正常规模是 501 人，最多可达 1500 人。法院的围墙高不足一米，里面的人随时可以跟站在墙外的路人讨论审判情况。在伯利克里时期，每个陪审员在进入法庭（市集中的好几个柱廊都可用作开



古希腊法院投票箱，约公元前 5 世纪～公元前 4 世纪，陶土，雅典古市集

[6] 阿里斯托芬，《云·马蜂》，第 19 页。





放法庭)之前,都会被授予一根出庭杖和一枚证章,凭此两者可以领取两个欧布尔的津贴,后来涨到三个。其实法庭就是一个给公民上法律和政治课的地方,只是在这个课堂上,“学生”可以发表决定性意见,还可以领钱。

再往前是宙斯柱廊,这个柱廊比前一个大,是献给解放雅典的宙斯的,他帮助雅典人击退了波斯人的进攻。柱廊的三面墙上悬挂着为雅典牺牲的战士的盔甲。“嘿,这算是我的地盘儿,”苏格拉底停在它浅灰色大理石的平台上,“这是大家都来碰头聊天儿的地方,我在这个台子上跟朋友学生们问答。如果累了,还有凳子可以坐会儿。”说着,他指向靠西墙和南墙的一长溜大理石凳子。看来他才是在柱廊中讲哲学的开创者。不过,这个老师跟斯多亚学派的芝诺的差别可大了,他最喜欢在人堆儿里凑热闹:“一会儿市集开始了,柱子之间会有小摊小贩儿,特别是鱼贩子,因为这里阴凉保鲜,还会有吐火的、吞剑的、乞丐……这里能碰到各种人,热闹极了。”与其说是热闹,不如说是我们无法想象的吵闹。阿里斯托芬创造过一个在这里卖腊肠的人物,名字就叫阿戈刺克里托斯(Agoracritus)——“因为我在市场里靠争吵为生”。^[7]

苏格拉底著名的口头禅“我向宙斯发誓”就是从这里来的。柱廊里有一尊宙斯的青铜像,可是这尊老神从来都不青睐异议分子。苏格拉底发言直指痛处,生冷无忌,常常在这里被人揪着头发暴打一顿。更别提公元前399年,雅典民主政体终于通过它最熟悉的公开审判判处苏格拉底死刑,给民主的起源画下了诡异的一笔。

这个长颈瓶造型反映了在市集的剧场中,希腊人热衷观看的戴面具表演的喜剧

《坐在石台上的喜剧演员》,约公元前150年,长颈陶瓶,11.7厘米×11.6厘米×7.3厘米,大英博物馆

[7] 阿里斯托芬,《阿卡奈人 骑士》,第189页。

自希波战争以来，埃塞俄比亚人作为雇佣军首先进入希腊，非洲人自此留居雅典和希腊各处，也自此进入了市集的生活

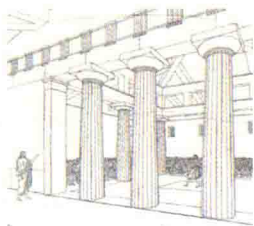
《非洲杂耍者与鳄鱼》，公元前1世纪～公元1世纪，大理石，75厘米×38厘米，大英博物馆。

继续向前，太阳刚刚升起，市集里开始涌入摊贩。在每条有树荫的路旁，他们在悬铃木下用木板和柳条迅速搭起排档。路上出现了几个匆匆前进的男人，苏格拉底告诉我：“他们都是赶去索罗斯值班的人。”

我们先经过右手边的议事厅（Bouleuterion）。它此时已经经过扩建，在靠山麓的一边拓展出了一个更宽广的新议事厅。这座多边形的石灰岩建筑宽深都约23米，是五百人议事会办公的地方，也是储存城邦重要文件的地方。室内的北墙和西墙都有好几层木椅子提供给工作者。它的名字源于雅典的十个部族（boule），每个部族每月都要随机抽签选出50个人，合起来组成城邦的五百人议事会，管理城邦的日常事务，并作为公民大会的预备会。由于需要全体公民裁决的事务太多，所以需要由预备会来进行议题分类、前期调查以及召集全体公民大会等工作。

在任期间，这500个人不得离开城邦，不得出售他们的财产。起初他们都是义务性质的，后来由于雅典经济的发展，伯利克里为了鼓励生活无保障的贫穷公民也积极参与公共事务，便给议事会的成员每人每天一个德拉克马（相当于六个欧布尔），足够一个五口之家一天的费用。他们在此期间还获得了另一种表彰：去剧院时，有权坐到靠前的大理石椅背的VIP专座上。

议事厅的建筑形式与市集其他部分的开放性迥异。墙高顶重，外人完全无法窥伺。内部的结构类似阶梯教室，斜坡状的席位有利于全体成员倾听站在底下发言的人，而不是像市集讨论或法院辩论那样众声喧嚣。整个市集的建设没有一个规划，而这个扇形建筑却是经过精密设计的。议事会处理过的文件、制定的法律都会



《老议事厅内景》，约公元前6世纪，线描复原图，雅典的美国古典研究院档案室

被记录下来，并存放在议事厅里。幸亏古希腊人是记录狂，我们现在才得以从他们的石碑档案中了解到古雅典生活的方方面面，从婴儿祭祀到房屋交易，不一而足。

苏格拉底每天到市集的时间比他们还早，锻炼完了就可以跟这帮熟稔近期城邦生活大事的人讨教了。我问苏格拉底，人家不会嫌他烦吗？他告诉我，首先，这些人不是专业从政的，雅典没有专业官僚集团。在伯利克里时期，对于议事会成员只有两个要求：30岁以上的雅典公民，拥有两头牛或等价财产（中农）。根据不得连选连任的要求，三分之一的雅典公民在其有生之年都有机会入选。苏格拉底也曾入选，还担任过轮值主席（epistates）。这里必须解释一下，公民（polites）指属于城邦的人，不包括妇女、奴隶、边区居民、外邦人，还必须有能力自备武装和马匹参加公民军。而在伯利克里时期，由于公民参政津贴的提出，更加限制了公民的人数，要求其父母皆为雅典人者，始能为雅典人。

雅典人鄙视专业化。在古希腊人的词汇中，男人最重要的品质是“arete”，意指一种整体性的杰出和卓越，包括精神和肉体两方面。而这个质量的外在体现，就是成为参与城邦公共生活的负责任的人。在雅典公民的一生中，总有机会成为公民军的一员，执干戈以卫社稷，也有机会在法庭陪审，定夺他人生死，还有机会在议事会中做出与城邦存亡相关的重大政治决策。在做这所有事的同时，他仍然是一个每日养家糊口的人，是农民、商贩、工匠、哲学家、戏剧家……“arete”就是古希腊人追求的整体性，是城邦提供的生活方式的核心价值。不无讽刺的是，在伯利克里时期，由于城邦的发展膨胀，难免需要一些常任的专职行政人员，比如管理文件的人、警察等，而这些职务都是由奴隶来担任的。这些

从火神庙往东南眺望卫城，
右下角的圆形遗址为索罗斯
(George E. Koronaos /
Wikimedia Commons)

货真价实的国家奴隶，就是我们熟悉的“人民公仆”的发端。

而且，不要执着于雅典人在他们的作品中表现得多么理性和平衡，他们其实是非常外向和热爱交流的民族。他们在户外生活的时间远远多于世界上任何大都市的居民，而且把交谈当作呼吸。苏格拉底说，自己有一个名叫伊斯霍玛霍斯的朋友，曾这样描述他一天的生活：他起床很早，如果在城里有事要办，就拿它当作散步的机会。如果城里没有急事，就让仆人把马带到田里，他自己安步当车地走着去，去监督田地里的的工作。做完这些事后，他骑上马，在野外进行锻炼，然后再用一半走一半跑的方式回家。到家后，他用刮皮具洗澡，然后吃午饭。^[8]下午就是自由时间了，除了处理私人事务，非常重要的内容应该就是去市集跟苏格拉底这样的人聊天。

由于不可能这 500 个人都扔下日常事务来现场当班，苏格拉底指着议事厅西南的一个圆底锥顶的建筑说：“在这 500 个人之中，让每个部族的 50 个人组成部团，轮流执掌雅典的政务。所以每年有十分之一的时间，这 50 个人是最高决策者。他们每天做的第一件事情就是抽签选出一个轮值主席，如果当天需要召开公民大会，也由他主持会议。”

这个圆锥形建筑就叫索罗斯（Tholos），它还是雅典度量衡标准的储存地。

雅典人认为，索罗斯作为直接民主的中心机构，必须夜以继日地



《火神庙、老议事厅、新议事厅和索罗斯》，约公元前 2 世纪晚期，线描复原图，雅典的美国古典研究学院档案室

[8] 色诺芬，《经济论 雅典的收入》，第 38 页。





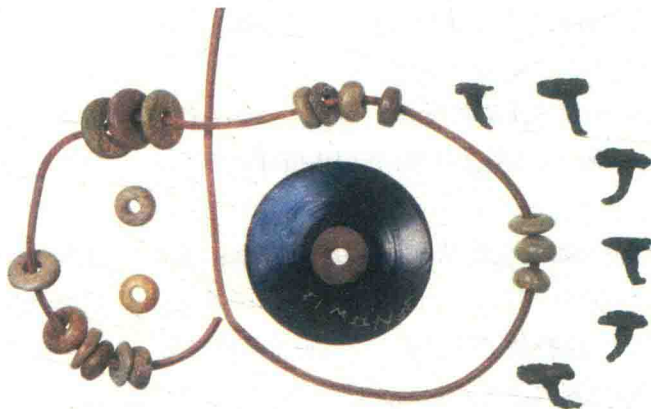
运作，所以这 50 个人的部团被再分为十个组，在 35 天的任期里实行三班倒，时刻保证议事厅的设施和文件的安全，保证雅典公民的权益在睡梦中也不受损害。我们在路上看见的男人们就是来接早班的，他们必须在日出时抵达这里。

因此，这个两百六十多平方米的圆形大厅也是执政官的餐厅兼卧室，最多能容纳 25 人进餐。而北边接出一间小屋，正是最高行政官员的厨房。厨师每天清晨一出门，走过一条小路就可以开始买菜啦。

继续沿路向西南跑，可以望见山坡上出现了梯形的十将军堂（Strategieon）。这是雅典城邦的“国防部”，也是每年选举军事首领的地方。这十位将军是唯一不通过抽签，而是通过投票选举出来的职位；作为海军和陆军的最高指挥官，它们也是唯一要求专业能力的职位。

这里可以通向市集的西南门——比雷埃夫斯门了。在离门还有一段距离的岔路口，立着两小块长方形的大理石，上面刻着：“我是市集的边界。”苏格拉底终于停下，这里是他晨练的终点。这种石头在整个市集上有好多块。它的作用有两个：其一是提醒不满 20 岁的人，或犯了不孝、叛国等罪行的人不准进入市集；其二是表明从此开始属于公共领域，私人建筑不得越界。

离这两块石头不远的市集外的一栋大屋子里传出了敲打声，浓厚的皮革气息告诉我们，这就是鞋匠西蒙的作坊。“进来看看，我每天的第一课就是从这里开始的，”苏格拉底愉快地招呼道，“不论他做的是什么鞋，我都不喜欢。”“是的，你这个光脚贼，从我



在鞋匠西蒙家遗址发现的文物：骨珠、马蹄铁钉、带有西蒙名字的杯底，
约公元前 5 世纪～公元前 4 世纪，雅典古市集博物馆

这里学去了所有制鞋的秘密。”西蒙拍着老朋友的肩膀说道。

他们推开大门，除了挂满墙的牛羊皮革、骨头做的一串串鞋眼、铁打的一个个鞋钉以及制鞋的所有工具，里面还有挤挤挨挨一屋子的美少年。原来在这个市集的边界，为了方便那些还不满 20 岁、无法进入市集的年轻人向苏格拉底学习，鞋匠西蒙接纳了这些迷恋苏格拉底的少年。苏格拉底教导人从不收费，鞋匠也是出于友谊和兴趣提供支持。^[9]

“好了，亲爱的朋友，”苏格拉底以右手抚左胸，躬身行了一个希腊礼，“我必须给孩子们上课了，最好在九点市集正式开始之前讲完。”

[9] 色诺芬，《回忆苏格拉底》，第 140 页。

“你不吃早饭吗？”这是我的最后一个问题。

这也是苏格拉底无法回答的一个问题，因为在古希腊，人们没有早饭这个概念，午餐才是他们一天中的第一顿饭。

苏格拉底一如既往地和他的甩手操开始：“来，你们都像我一样，先向前甩一百下，再向后甩一百下……”据说，后来真的有个大龄学生坚持做了甩手操三年，那就是柏拉图。而此刻的苏格拉底不会想到的还有，他为之而丧命的罪名之一，就是败坏了青年人。

离开西蒙家回到大路上，左边会路过关押囚犯的监狱。苏格拉底本人在公元前 399 年被判处死刑后，就是在这里行刑的。

而他临终时最后的嘱咐，是别忘记去买一只公鸡献给医药之神。我想，如果不是从生到死都离菜市场的鸡笼鱼肆这么近，可能他也想不起来这件事。

此刻，一阵优美的钟声响起，这是渔货抵达的通知。沿着伯利克里从比雷埃夫斯港一直修到雅典中心的希腊“长城”，第一批活蹦乱跳的鱼虾，跟议事会成员、大法官以及数不清的雅典公民一道，也准时抵达市集。

在市集上，最高峰时有六千人左右在活动。这种场面保留在了今天一个以它为词根的最著名的单词“agoraphobia”（广场恐惧症）中。这是一种由于开放空间和拥挤人群而引起的恐慌，其本质是害怕那些个体完全无法控制亦无法逃脱的空间和状态。作为一个

中国广场恐惧症的明确患者，我还是挺佩服那些在市集上的雅典人，不论他们寻求的是智慧、美、正义，还是利益、性和权力。这些人热爱火山口，热爱不稳定，热爱与失控临界的地方。每天在鱼腥肉臭、身体丛林和众声喧哗中思考哲学、戏剧和艺术，难怪他们当时能在一个君王独裁盛行的世界上，以至今令人吃惊的想象力，发明了全民做主的直接民主政体，真可谓是一群古代的集体先锋。

而最让我难忘的是，苏格拉底在跑步中不歇气地向我提出的十多个问题，有的看似可笑却难以作答，比如“中国真的需要古雅典吗？”“政治真的需要历史吗？”……

我会再回去找他的，因为我知道，与历史幽灵的关系，就像人际关系一样，若无深化，便会磨灭。

雅克-路易·大卫，《苏格拉底之死》，1787年，布面油画，129.5厘米×196.2厘米，纽约大都会博物馆





参考书目

- [古希腊]阿里斯托芬著,罗念生译,《阿卡奈人 骑士》,上海:上海人民出版社,2006。
- [古希腊]阿里斯托芬著,罗念生译,《云 马蜂》,上海:上海人民出版社,2006。
- [古希腊]柏拉图著,王太庆译,《柏拉图对话集》,北京:商务印书馆,2004。
- [古希腊]普鲁塔克著,席代岳译,《希腊罗马名人传》,长春:吉林出版集团有限责任公司,2009。
- [古希腊]色诺芬著,吴永泉译,《回忆苏格拉底》,北京:商务印书馆,2010。
- [古希腊]色诺芬著,张伯健、陆大年译,《经济论 雅典的收入》,北京:商务印书馆,1961。
- [古希腊]修昔底德著,徐岩松译注,《伯罗奔尼撒战争史》,上海:上海人民出版社,2012。
- [古希腊]亚里士多德著,日知、力野译,《雅典政制》,北京:商务印书馆,2017。
- [古希腊]亚里士多德著,吴寿彭译,《政治学》,北京:商务印书馆,1981。
- [荷]约翰·赫伊津哈著,刘军、舒炜等译,《中世纪的衰落》,杭州:中国美术学院出版社,1997。
- [美]卡米拉·帕格利亚著,王玫等译,《性面具:艺术与颓废》,呼和浩特:内蒙古大学出版社,2003。
- [意]米开朗基罗著,林瑜编译,《米开朗基罗艺术全集》,北京:金城出版社,2011。
- [意]米开朗基罗著,刘京、向瑞华、龙燕芳译,《米开朗基罗诗信艺术集》,北京:新星出版社,2010。
- [德]尼采著,魏育青译,《人性的,太人性的》,上海:华东师范大学出版社,2008。
- [意]乔治·瓦萨里著,刘明毅译,《著名画家、雕塑家、建筑家传》,北京:中国人民大学出版社,2005。
- [英]D.H. 劳伦斯著,何悦敏译,《伊特鲁利亚人的灵魂》,北京:新星出版社,2006。
- [英]西蒙·蒙蒂菲奥里著,张倩红、马丹静译,《耶路撒冷三千年》,北京:民主与建设出版社,2015。
- Aeschines, *Speeches*, translated by C.D. Adams, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.
- Athenaeus, *The Learned Banqueters*, edited and translated by S. Douglas Olson, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Friederike Seyfried, ed., *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2013.
- Louisa Buck and Marjan Boot, *Grayson Perry: Guerrilla Tactics*, Rotterdam: NAI Publishers, 2002.
- Lucian, *Anacharsis or Athletics, Menippus or The Descent into Hades, On Funerals, A Professor of Public Speaking, Alexander the False Prophet, Essays in Portraiture, Essays in Portraiture Defended, The Goddess of Surrye*, translated by A.M. Harmon, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.
- Michel Feuillet, *Botticelli et Savonarole: L'humanisme à l'épreuve du feu*, Paris: Les éditions du Cerf, 2010.
- Plato: *Complete Works*, edited by John M. Cooper and D.S. Hutchinson, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1997.
- Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, New York: W. W. Norton & Company, 1994.
- Thomas Schlessler, *L'art face à la censure: Cinq siècles d'interdits et de résistances*, Paris: BeauxArts éditions, 2011.

从公元前三千多年的古埃及到今天的北京，
从希腊、意大利、法国、俄罗斯到中国，
在艺术史中穿凿“虫洞”，搭建不同时空的通路。

古雅典人民英雄雕塑在工体北门影现，伦敦艺术大学前校长跟古埃及
法老选择同款造型，听见耶路撒冷的审判在《憨豆先生》的插曲里回响，
闻到身体精油的芳香从古希腊运动馆直达你的健身房……

“研究者的乐趣就在于，找出那些挑战魔镜的沉默证物，对它不停追
问下去，等到它理竭词穷，它才会向你展示非你所愿的奇观。”

“汉代的中国人和公元前6世纪的伊特鲁里亚人，不约而同地在死亡
面前展现了夫妇宴饮的图像，仿佛死亡就是两只旧酒杯几乎听不见的
轻轻一碰。”



阅读新视界
扫码得好礼

ISBN 978-7-5217-0723-6



定价：78.00 元

Huan publications®

[General Information]

书名=竹不如肉 西方古代艺术史上的权力和身体

页数=225

SS号=14729783

封面
书名
版权
前言
目录
01 雅典之爱
02 弑僭主者
03 瞧，这个人
04 忧患之子
05 贞洁纱
06 Disruption：美人儿来了
07 多么美好的长期租约
08 忧郁的罗马人
09 献给我唯一的欲望
10 用一个身份来爱你是不够的
11 与苏格拉底一起晨跑
参考书目
图片来源
封底