



# THE ART OF RIVALRY

[澳] 塞巴斯蒂安·斯密 | 著  
Sebastian Smee

## 竞争的 艺术

程雪 董欣然 | 译

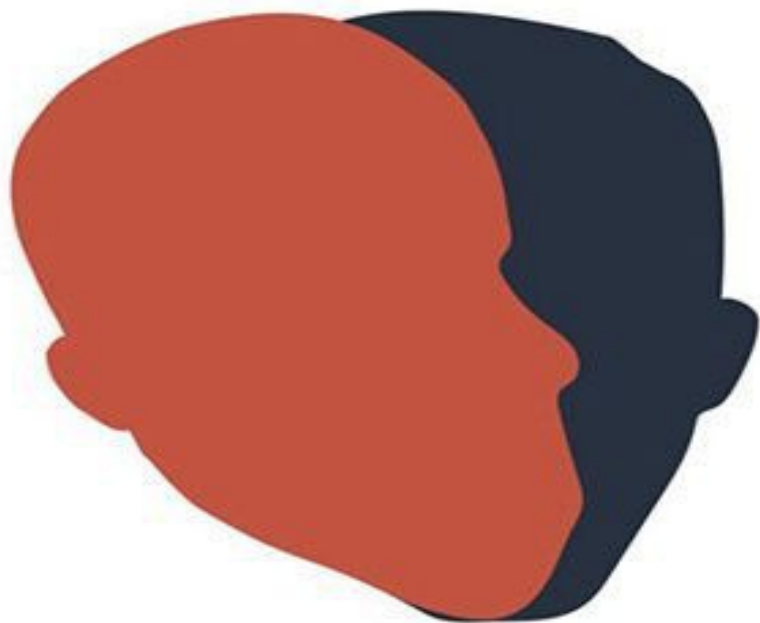
弗洛伊德 & 培根

马奈 & 德加

马蒂斯 & 毕加索

波洛克 & 德·库宁

八位伟大的画家  
四组复杂波折的友谊



THE ART  
OF  
RIVALRY

[澳] 塞巴斯蒂安·斯密 | 著  
Sebastian Smee

竞争的  
艺术

程雪 董欣然 | 译

献给挚爱的乔，汤姆和利拉

# 目 录

---

[插图目录](#)

[引言](#)

[弗洛伊德与培根](#)

[马奈与德加](#)

[马蒂斯与毕加索](#)

[波洛克与德·库宁](#)

[来源及致谢](#)

[索引](#)

# 插图目录

---

图1 卢西安·弗洛伊德，《通缉令》（海报），2001（彩色石版印刷）

私人收藏 / ©卢西安·弗洛伊德档案 / 布里奇曼图片社

图2 卢西安·弗洛伊德，《弗兰西斯·培根研究》，1951

私人收藏 / ©卢西安·弗洛伊德 / 卢西安·弗洛伊德档案 / 布里奇曼艺术图书馆

图3 弗兰西斯·培根，《卢西安·弗洛伊德肖像》，1951，布面油画

英国曼彻斯特大学，惠特沃斯美术馆 / 布里奇曼图片社

©弗兰西斯·培根基金会版权所有 / 纽约艺术家权利协会（ARS） / DACS伦敦

图4 威廉·德·库宁，《自画像与想象中的弟弟》，约1938，纸上铅笔，13 1/8×10 1/4英寸（33.3×26厘米），克拉维斯收藏

©2016威廉·德·库宁基金会 / 纽约艺术家权利协会（ARS）

**【加微信：209993658，免费领取电子书】**

关注微信公众号：**njdy668**（名称：**奥丁弥米尔**）

免费领取**16**本心理学系列，**10**本思维系列的电子书，

**15本沟通演讲口才系列**

**20本股票金融，16本纯英文系列，创业，网络，文学，哲学系以及纯英文系列等都可以在公众号上寻找。**

公众号“书单”书籍都可以免费下载。

公众号经常推荐书籍！

我收藏了**10万本**以上的电子书，需要任何书都可以这公众号后台留言！

看到第一时间必回！

**奥丁弥米尔：一个提供各种免费电子版书籍的公众号，提供的书都绝对当得起你书架上的一席之地！**

**总有些书是你一生中不想错过的！**

**【更多新书公众号首发：njdy668 (名称：奥丁弥米尔)】**

# 引言

---

2013年，一次在日本的旅途中，我特意从福冈搭乘新干线去北九州，只为看一幅埃德加·德加（Edgar Degas）的画。通常来说，如果你长途跋涉只为了看一件艺术品时都会有些盲目的兴奋，会带着朝圣者般的虔诚与期待出发。当到达目的地，一路上的憧憬被实现的那一刻，你会特别地激动，感觉所有的期待、时间、花费都是值得的。如果没有这样激动的感觉，那一定是以彻底的失望收尾。

但是这次日本的旅行留在我记忆中的感觉却完全不同。我专程去看的是一幅德加为朋友所画的双人肖像 [见彩插6] ——艺术家爱德华·马奈（Édouard Manet）和马奈的妻子苏珊娜（Suzanne）。这幅画描绘了留着胡子、身着正装的马奈斜倚在一个沙发上，表情放空，姿势半坐半卧。苏珊娜则坐在他对面的钢琴旁。

这其实是张不大的画——不费什么力气你就可以把它夹在胳膊下面带走。而且它很新——新得让人有种昨天才画完的感觉。画面没有任何的修饰和夸大，相反，它超然脱俗、冷漠；没有一丝的不真实和虚情假意。

出于以上的原因（尽管这是我热切的朝圣之旅），这张画没有任何让人失望的理由。但是，它也并没有触发让我心潮澎湃的按钮。站在它前面，我发现自己反而被它那独特的冷静所吸引着。

我知道，德加和马奈曾非常亲密。但是画中有种刻意的情感上的保留，这种保留反而加剧了矛盾情绪。你很难说画面中的马奈在聆听妻子弹琴时（顺便值得一提的是，马奈夫人是位出色的钢琴家），是否正陷

入忧郁痛苦的麻木，精神慢慢流失的倦怠中；又或许他正在享受幻想的喜悦，这种慵懒是如此的纯粹而美好，他把自己隔离开来，生怕别人打扰到他奢侈的神游……

马奈夫妇于1868年到1869年之交的那个冬天为这幅画的创作充当了模特。自马奈创作了《草地上的午餐》和《奥林匹亚》，近五年过去了，那些让批评家们大惊失色的公然挑衅，曾激起公众的舆论与嘲讽。（当然现在它们是那个时期两幅最为著名的绘画作品。）马奈在这两件作品之后的几年内仍然持续迸发着惊人的创造力。然而外界对他绘画作品的抨击有增无减。他愈加声名狼藉。

这让他付出了怎样的代价？1868年德加也许画的正是这样一个因困窘而心力交瘁、因倦怠而消沉的男人？或者也许还有其他微妙而不能言说的原因？

在此，必须要说明一下，我特意来日本看这幅画并非因为它是德加所画，而是为了它未完全修复的残迹。在这幅作品完成之后不久，画的一部分被刀子割掉。刀子恰好划过苏珊娜的脸和身体的部分。

事实上，这并不是某个会向伦勃朗（的油画）泼硫酸或者用锤子砸向米开朗基罗（雕塑作品）的疯子所做出的疯狂举动，而恰恰是马奈本人所为。这怎能不令人瞠目结舌？对于所有喜爱马奈的人（几乎也是所有认识他的人）来说，都知道他是那么的迷人、快乐、喜欢自嘲——是一个勇敢而温文尔雅的男人。他为什么会做出这样的举动？何况他和德加那时应该还是朋友关系（从他们能一起合作创作这样亲密的肖像作品可见一斑），这也成为一个一直以来令人费解的问题。常见的解释称——马奈不喜欢德加对于苏珊娜的刻画，“让人不敢恭维”——这在某种程度上看似合理，但是总还是让人觉得牵强。谁也不会如此轻易地对一



幅画动刀。所以一定还有更深层的原因。

我去日本并非要解开这个谜团，只是希望更加接近事情的真相。从这个意义上来说，秘密的吸引力是如此这般地形同磁铁。当然，它所引出来的也不一定是证据，而往往是更多的迷惑、更深入的问题，和更加离奇的推测。

可想而知，割画事件导致了马奈和德加之间的争吵。不过他们的关系很快就得到了修复。（“一个人很难一直与马奈为敌”，德加应该是这么说的。）但是他们的友情却大不如前。十多年之后，马奈便去世了。

三十年后当德加——这样一个孤僻、苛刻的人——去世的时候，他的收藏中不仅包括那幅被割开的画（他从朋友那里重新获得这幅画并试图修复），还有三张他自己画的马奈肖像，以及超过八十张马奈的作品。这难道不足以证明即使马奈已经去世了这么久，他对于德加来说仍然有着一种特殊的魔力，让德加难以释怀？如果真的是这样，那又意味着什么呢？

我相信有一种（艺术家之间的）亲密关系为艺术史课本所忽略。本书便试图对这种亲密关系进行解读。

本书名为《竞争的艺术》，但是这里所描写的竞争关系所代表的并不是传统意义上的敌人，也不是充满仇恨的竞争者，更不是必须分出高低胜负的对手。相反，这本书是关于忍让，关于亲密关系以及双方对于相互影响的开放态度。一言以蔽之，是关于艺术家如何受到同伴的影响。这种影响主要作用于艺术家的早期生涯，而它的寿命是有限的——在某一时间点过后便荡然无存——这在很大程度上才是本书真正的主

题。这种关系从本质上来说就是不稳定的，充满了难以捉摸的心理动态，很难用任何一种历史必然来描述，而且通常结局也并不尽如人意。换句话说，本书在描写艺术家彼此之间相互吸引的同时，也记录了他们关系的破裂与背叛。

关系破裂总是令人沮丧的。即使后来有些事情可以弥补，但想要真正解决那些从一开始就让人头疼的问题却从来并非易事。想要保持理想的距离几乎是不可能的。也许你已经深陷其中，也许你欠了对方太多——不管以什么样的形式。你如何在尊重事实的同时，既感激对手，又能正视对方所带来的伤害？还有自我的伤害？这些问题听起来似乎有些暧昧，但是它们的答案就隐藏在这本书所讲述的四段故事中。

步入21世纪之初，我居住在伦敦，并在那时结识了画家卢西安·弗洛伊德（Lucian Freud），而他与弗兰西斯·培根（Francis Bacon）[\[1\]](#)早年间<sup>1</sup>的友谊也许是20世纪英国艺术史上最著名的一段传奇。同样地，他们之间也有过争吵，以及随之而来的失望与怨恨——甚至在培根去世十年之后，弗洛伊德依然无法释怀。

然而即便如此，在拜访弗洛伊德家的时候，人们可以一眼看到墙上巨幅的弗兰西斯·培根的作品。画面描绘的是一个让人难以忘怀的场景：一对激情的男性恋人齜着牙齿，模糊一团地躺在床上。这幅画是弗洛伊德在培根早期的一个展览上花100英镑买回来的，尔后不久他们的友谊便开始出现嫌隙。但是自此他再也没有让这幅画离开过他，甚至从来没有同意将它外借以供展览（整整半个世纪仅有一次例外）。这又暗示着什么呢？

说到这儿，我们又该如何看待杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）和

威廉·德·库宁（Willem de Kooning）之间不稳定的友谊？他们是20世纪最著名的两位美国艺术家，在波洛克突然离世不到一年，德·库宁便和波洛克的女朋友，也是那场车祸中唯一的幸存者露丝·克林曼（Ruth Klingman）展开了一段高调的恋情。

同样，对于毕加索来说，马蒂斯又有着怎样举足轻重的意义？1954年马蒂斯去世后，毕加索不仅继续不断在创作中向马蒂斯致敬，而且在家中显眼的位置保留着马蒂斯为他的小女儿玛格丽特（Marguerite）所画的肖像——但曾经他却又很享受地看着他的朋友把那张画当作靶子练习飞镖。

我很清楚这本书中所写的八位全部是男性艺术家。我们通常把这段时期——大约从1860年到1950年——称作“现代”，当然这段时期的现代文化本就仍然覆没在强大的男权文化背景下。虽然有许许多多关于男性和女性现代艺术家之间的故事，也有一些女性艺术家之间的（故事）；其中大多数吸引我们的，比如奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）和卡米耶·克洛岱尔（Camille Claudel），乔治亚·欧姬芙（Georgia O'Keeffe）和阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz），弗里达·卡罗（Frida Kahlo）和迭戈·里维拉（Diego Rivera）之间都有着浪漫的成分，但是这些因素会让我书中所描述的竞争关系变得暧昧复杂。通过对比异性之间的激情，以沙文主义纡尊降贵的说法来讲，那些以两人关系为特征的部分，可以广义地称作“同性社交”。这其中包括男性地位的博弈、谨小慎微的友谊，欣赏崇拜甚至是爱，并保持着摇摆的多重动态变化，虽然有时候看似稳定。

尽管如此，女性在历史篇章中依然扮演着异常重要的角色，其中不乏一流的艺术家的，如贝尔特·莫里索（Berthe Morisot）和李·克拉斯纳（Lee Krasner）；胆识过人的收藏家，如莎拉·斯泰因（Sarah Stein）、

格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）[\[2\]](#)

以及佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）；还有才华横溢、思想独立的艺术家的伴侣如卡罗琳·布莱克伍德（Caroline Blackwood）和玛格丽特·马蒂斯（Marguerite Matisse）。

众所周知，我着重描述的这八位艺术家也拥有与其他人的友情、其他的竞争关系、其他影响和成就过他们的人。但是有时候——我相信是常常——总有一段关系是远胜过其他所有关系的。我想毕加索也明白如果没有来自马蒂斯的压力，他无法画出那幅具有划时代意义的《亚威农的少女》（*Demoiselles d'Avignon*），也未必能和布拉克（Braque）一起推动立体主义（Cubism）的到来。弗洛伊德同样知道，如果没有和培根的友谊，也许他还在延续早期严谨、苛刻的风格，而不会成为如此纵情描绘肉欲的伟大画家。无独有偶，德·库宁正是受到波洛克的影响，才颠覆了他的工作方法而在20世纪50年代创作出举世瞩目的杰作。德加如果不是受到马奈的影响，也不会停止历史题材的创作，然后走出工作室，到大街上、到咖啡馆、到排练场去观察，去写生。

所以本书是关于友谊和博弈在这八位艺术家风格形成的过程中所发挥的作用，他们中的每一位都是现代艺术史上伟大的艺术家。四个章节分别讲述了四段著名艺术家之间特有的关系，这种泡沫般的关系通常会勉强维持三到四年，而且多是围绕一些特殊的重要事件：一张肖像画、一次作品交换、一次工作室的拜访或者一场展览的开幕。

在每一段故事中，两个不同性情、不同气质的艺术家相互吸引着，双方都处于寻求突破的瓶颈期。他们都已有所成就，但还未确立自己的风格，也没有哪一种关于真和美的观念明确掌握着话语权。那时，一切

皆有可能。

于是，在每一段关系发展的过程中——时而踌躇，时而激烈——构成某种似曾相识的动态关系。有时一方（无论在社会地位还是艺术成就上）一帆风顺，另一方则一筹莫展；一方勇于冒险，另一方则因为过度谨慎、追求完美、固步自封而落后于时代。当一位艺术家遇到比他事业上更顺利、更无畏的同行时，所带来的影响往往是启发性的——也可以说是一种解放。它打开了一扇大门，各种可能性尽在眼前。随之而来的不仅仅是一种新的工作方式，还有看待世界的方式。人生的方向也随之改变。

从那一刻起，事情不可避免地开始变得复杂。最初单方面的影响很快就会变成两人之间相互的作用。即使当“事业顺利”的艺术家遥遥领先之时，面对另一位艺术家更具优势的技巧、胆量以及顽强的意志，也会意识到自己的不足。

所以这里的每一个故事都回溯着一位艺术家对另外一位艺术家强烈的吸引力，以及艺术家通过一个矛盾的阶段去寻求独立的历程——那种被我们称作“发现自我声音”的至关重要的创作过程。这种独立性的探索，这种在精神上追求反对合作与共权意志的特立独行，是任何一个真正有效的创作主体形成过程中的必经之路。当然，它也同样反映了现代文化对于唯一性、原创性、不可复制性的追求，对独一无二之伟大的渴望。

我所选择的艺术家双方都是伟大的现代艺术家也并非偶然，因为同样的动态变化——在独立与被认可之间、独一无二与附属之间——也正是现代主义历史的核心。

如果说在现代的竞争和旧时代的竞争之间存在某种根本的差异，我认为现代艺术家颠覆了对于“伟大”的定义。伟大不再是基于掌握和发展一个业已成形的绘画传统继而发展这一传统，而是在于追求根本的、突破性的原创。

这种强烈的欲望从何而来？

根本而言，它是对新的生活环境的回应——虽然从某种意义上来说现代工业化都市社会一定程度上代表着西方文明的巅峰，但同时这也阻碍了人类的某些潜能。很多人都开始感到，现代化切断了推动人与自然、与富有想象力的精神世界更加深入沟通的可能性。正如马克斯·韦伯所写，这个世界已变得祛魅。

因此任何新的可能性都会让人感到兴奋。这些新的魔力为艺术界打开了一片广阔的新大陆。同时因为反对继承旧有的标准，现代艺术家们注定会意识到他们的孤立无援。他们不仅将自己置于常规的成功体系之外（官方沙龙、各种奖项、画商、收藏家以及赞助人），甚至切断了精神上对于有效标准的精神依托。在这种情况下，品质标准的问题就变得岌岌可危。如果现代艺术家普遍抵制所处文化体系的评判标准，那么他们又如何判断优秀？假如他们在儿童艺术中感知到巨大的价值，例如马蒂斯，谁又能判断他们的艺术不仅比孩子的艺术更加卓越，更比那些技巧娴熟、已经超出了儿童范畴的艺术先进？

如果艺术家用一根棍子将颜料滴洒在铺在地面的画布上，比如波洛克，那么谁又有资格来判断这种艺术创作就高于那些循规蹈矩的——艺术家经过多年训练用画笔、颜料在画板和画架上创作出来的作品呢？当然，有评论家。但是他们通常也带有偏见，有时甚至比大众还要拘泥于传统。也会有诗人和作家与艺术家产生共鸣，但却没有人能够真正从艺

术家的视角理解这种努力挣扎的本质。

因此，艺术家需要一个同伴。作为同行，他们可以从挖掘新的创造潜力和建立新标准的过程中获益良多，这是批评家和收藏家无法取代的。如果得到其他艺术家的认同，那么一个新的标准就能够获得声誉，甚至最终成为典范。你的观众——那些欣赏你才华的人们——也会逐渐增多。正如德拉克洛瓦的浪漫主义和库尔贝的现实主义最初也是先从得到艺术家同行的青睐开始，最终才得以确立的，印象派也是如此；以此类推还有马蒂斯的饱和色彩平涂，毕加索的多面体形式，波洛克飞溅式的颜料笔触以及培根对人物面部的涂抹处理等等，风格确立的过程皆是如此。

无论如何，那是希望。在这个充满竞争的环境里，艺术家们需要为劝说他人认同自己的艺术风格付出巨大的努力，其个人魅力也在这个过程中显得尤为重要。艺术家之间的关系在这种环境中自然而然地变得更加亲密，同时也更加焦灼……毕竟，假如一个艺术家比你更懂得吸引收藏家的目光——比如巴黎的斯泰因家族——那该怎么办？假如你的竞争对手对于非洲艺术或塞尚作品的看法和你不同又该如何？假如每个人都觉得你的对手从绘画技巧到色彩感觉都更胜一筹会怎样？假如你的朋友/对手的性格更容易为 he 自己们带来成功又会怎样？

这些并非学术问题，但却残酷而真实。当代语境下的竞争不仅仅是要成为艺术成就最高、最大胆、最重要的艺术家；如同所有人一样，艺术家们也会为世俗而实际的利益而竞争。当然，有时他们也常常为了爱情和友情而竞争。

在这个意义上，“竞争的艺术”是亲密关系自身的斗争：一场为了拉近距离而挑起的斗争；但为了保持自身的独立性，总要用另一场竞争来

平衡。

---

[1] 弗兰西斯·培根（1909-1992），是一位生于爱尔兰的英国画家，其作品以粗犷、噩梦般的画面而著称。（本书中的页下注均为译者所添加）

[2] 格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein, 1874-1946），美国著名女作家，后移居巴黎，代表作有《三个女人》《爱丽丝·B.托克拉斯自传》等，其在写作风格上的大胆创新被认为对20世纪西方文学有重要影响。



# 弗洛伊德与培根

---

事实上，除非你透过放大镜去看那些迈布里奇的影像，否则你很难分辨出其中的人物是在摔跤还是在做爱。

——弗兰西斯·培根

1952年，卢西安·弗洛伊德为他的艺术家朋友弗兰西斯·培根画过一张肖像，那是一张小到可以放进口袋的画 [见彩插1]。不然1988年这张画也不至于从一家德国美术馆的墙上神秘地消失，之后再也没有人见过它。



彩插1 卢西安·弗洛伊德，《弗兰西斯·培根肖像》，1952年。泰特美术馆，伦敦/艺术资源档案馆，纽约。©卢西安·弗洛伊德遗产版权所有/艺术家权利协会（ARS），纽约/DACS，伦敦。

这张画细致地描绘了培根的正面特写。“每个人都以为他的脸应该

是模糊一团的，”弗洛伊德后来说，“但其实他有着一张非常俊朗的脸。当时我就是想要把培根从那团模糊背后拉出来。”

在完成的画面中，培根那著名的宽下巴几乎填满了整个画框，而他的耳朵几乎紧挨着画的边缘。他眼睛低垂下来——虽然还没有完全闭上，目光忧郁，神情恍惚，让人感觉像是在逃避什么。这是一个难以捉摸却令人难忘的表情，掺杂着哀伤，还暗藏着一种莫名的愤怒。

弗洛伊德的作品以肉欲丰满的形象以及大量运用厚重颜料的独特技法而著称，他也因此而享誉世界。但1952年当他画培根的时候，风格还截然不同，弗洛伊德着重对画作表面的张力进行了处理。虽然是在一张非常小的画面上进行创作，他仍然尽量保持了画面的流畅——没有留下明显的笔触。在这里，控制力显得尤为关键，同样重要的还有均匀贯穿在画面中的专注，这对画家要求甚高，近乎苛刻。

即便如此，培根那与众不同的梨形脸庞左右两边对照起来看依然有点古怪——而且你观察得越久就觉得越发明显。阴影淡淡地投射在右侧（培根的右边），使一切看起来十分平静。而左侧则整体呈现出一种向下滑移的趋势。一绺“S”形的头发垂下来——你甚至可以数得清头发的根数——在培根的额头上投射出一个影子。嘴唇左侧向上挑起，使嘴角隆成一个小鼓包，仿佛是一种对于刺激所作出的自然反应。在他这一侧的鼻子上，可以看到一丝汗的光泽。甚至连他左侧的耳朵看起来都有些扭曲抽搐。然而最引人注目的当数培根左侧那浓密的眉毛，这根线条犹如蔓藤花纹一样一直延伸到额头中央的皱纹里。这种艺术表现和“现实主义”毫无关联，如果你仅从字面意义去理解这个词；因为没有眉毛会长成这样。但这条眉毛却是让整幅画富于表现力的关键，正如这幅肖像画本身也是打开一段故事大门的钥匙，它将20世纪英国艺术界最有意思、最硕果累累——却也最反复无常——的一段关系娓娓道来。

1987年，创作完成的35年后，这幅小画被送往华盛顿，这也恰恰是它消失前的几个月。如果不是画在铜板上，贴张邮票填上地址它就能被当作明信片邮寄走了。但是那个时候，它被仔细地包装妥当，装在木箱里，和其他81件作品一同被送往了美国的首府。这是弗洛伊德回顾展中的一件作品。展览由英国文化委员会（British Council）的安德莉亚·罗斯（Andrea Rose）组织策划，在位于国家广场的赫胥豪恩博物馆和雕塑公园（Hirshhorn Museum and Sculpture Garden）举办。

尽管尺寸很小，培根的肖像却成为这场展览中最受关注的一件作品。毫无疑问，这很大程度上得益于画中主人公的名气。培根那时仍然在世（他于1992年去世），而且名气比弗洛伊德的大得多。从20世纪60年代开始，培根的重要展览已经不再局限于他的居住地伦敦，还遍及巴黎的大皇宫、纽约的古根海姆博物馆以及大都会博物馆等场所。20世纪还未曾有英国艺术家享有评论界如此经久不衰的赞誉，也从未有人用如此大胆而有影响力的作品去触动大众那深藏想象力。培根是真正的国际巨星。

弗洛伊德则是不同类型的艺术家。正如评论家约翰·罗素<sup>[1]</sup>（John Russell）所形容的，他是“一个麻烦的、让人不安的人”——固执、倔强、勤奋，对潮流不感兴趣。从二十多岁到六十多岁他一直定期举办展览（那时他已经六十四岁），并于1985年当之无愧地被授予了荣誉勋爵的称号。但是在英国以外的地方，却鲜有人知道弗洛伊德，这其中就包括美国。

弗洛伊德的作品与培根的相比并没有那么大胆（至少表面看上去如此），从表现的忠实程度来说似乎也更加保守。他的绘画具象、客观，倚赖于细致入微的观察，这种风格一个世纪前就已经过时了。显然，他追随的不是波洛克或者德·库宁（出生在荷兰的美国画家，常常与培根

相提并论），也不是杜尚或者沃霍尔这些主要影响了20世纪七八十年代的艺术家，而是如库尔贝、马奈，尤其还有德加这些19世纪画家。

更重要的是，他的作品不好看。他的绘画方式——那种毫不妥协的现实主义，那种长时间的细致观察，还有那种对于斑点累累的粘腻皮肤以及松弛肉感的敏锐捕捉——完全是条岔道。它生硬、鲁莽、（画面上的人物）汗津津的。你几乎都能闻到（那种味道）。如果按照美国博物馆界先进的艺术观念，这种创作方式显然没有容身之地，因为从20世纪60年代开始，美国便转向了极简主义、抽象艺术和观念艺术，总之一切都更加干净了。

然而，弗洛伊德路数古怪——尽管他似乎在回头走一条老路——在英国却开始有越来越多的人（包括评论家、画商，以及他周围的艺术家们）感觉到他正逐步迈向自己的艺术巅峰。在近二十年间，他持续而坚定地创作了一系列震撼人心的绘画作品，虽然它们不适合被列入任何风格类别，也很难融入当代艺术的叙事体系，却仍然不容忽视。

于是，为了扩大他在英国之外的影响力，英国文化委员会策划了这场弗洛伊德的重要个展，展出了所有能够送往国外参展的作品。主办方一面负责挑选作品，一面还要协调借展（大部分弗洛伊德的作品都在私人藏家手中）。除此之外，他们还为展览出了一本精美的画册，并特别邀请《时代》杂志的艺评人罗伯特·休斯（Robert Hughes）为这本图录撰写了一篇深入介绍弗洛伊德的文章。休斯在文章的开头便提到了这幅弗洛伊德所画的培根肖像：画上均匀的光线，他写道，有一种“弗兰德的感觉”在里面；它小巧的尺寸让人想起哥特世界的那种“微型画”；它“紧凑、精确、细致入微，而且是画在铜板上的（在50年代后期，那个架上绘画岌岌可危的年代显得尤为格格不入）”。但是让这张画充满魔力的，休斯强调，是其不同寻常的现代性。弗洛伊德“抓住了某种视

觉本质，这种极度的聚焦和模糊的内向性在20世纪以前的绘画中基本是看不到的。”他以某种方式赋予了培根那张“梨形脸庞一种静默的紧张感，就像是手榴弹爆炸前的一瞬间”。

英国文化委员会先后确定了在巴黎、伦敦和柏林巡展的场馆，但是在美国却遇到了困难。美国博物馆的策展人们声称，弗洛伊德不够有名。他那些肉欲丰满的不雅画面会让公众产生不安。他（的风格）太英国、太保守、太写实。美国策展人迈克尔·奥平（Michael Auping）后来回忆起大家当时的一致共识：在美国战后先锋艺术的语境下面对弗洛伊德的作品“就好像在美术馆纯白色的墙上发现刺眼的霉菌一般”。

但是英国文化委员会并没有放弃。后来他们联系到赫胥豪恩博物馆的总监詹姆斯·德梅特里翁（James Demetrian）。赫胥豪恩博物馆是华盛顿博物馆家族的成员之一，由史密森学会（Smithsonian Institution）负责运营。德梅特里翁耐心听他们解释了当前所遭遇的困境。据他后来回忆，当时他颇为吃惊，纽约居然没有一家博物馆对弗洛伊德感兴趣。他说：“弗洛伊德在英国以外的地方显然并不知名，这也曾让我有所疑虑。”但他最终同意接手这场展览。事实证明，他的这一决定再英明不过，不只是对他自己，对赫胥豪恩博物馆，更重要的也是对于弗洛伊德本人。

1987年9月15日，弗洛伊德国际巡展的第一站在赫胥豪恩博物馆开幕。那时，再过五年弗洛伊德就年届古稀了，而这却是他的作品在英国以外的第一次重要亮相。

出乎意料的是，展览一鸣惊人，得到了东海岸上上下下主要报纸、周刊杂志、美术期刊的强烈反响，还包括休斯之前的文章（曾于《纽约

书评》杂志单独发表），以及《纽约时代杂志》（*The New York Times Magazine*）上的一篇简介。所有这些舆论报道将这场展览打造成了一场声势浩大的重要事件。弗洛伊德的事业也因此崛起。不久以后，他便脱离了先前的画商，仅通过纽约两家久负盛名的画廊进行销售。在之后的十年，不仅是在英国，也可以说在全世界范围内，他被奉为最著名的在世画家。2008年5月，弗洛伊德一幅名为《沉睡的救济金管理人》（*Benefits Supervisor Sleeping*）的作品以3360万美金的价格被俄罗斯富翁罗曼·阿布拉莫维奇（Roman Abramovich）买下，创下了当时现世艺术家的作品价格纪录。（另一张同类题材的作品“休·蒂利” [Sue Tilley] 于2015年以5620万美金的价格售出。）

在其魅力于赫胥豪恩博物馆彰显之后，这一展览离开美国，继续前往巴黎和伦敦的重要博物馆。整个巡展的最后一站是柏林，这里正是弗洛伊德出生和长大的地方。这场展览于1988年4月底在柏林的新国家美术馆（*Neue Nationalgalerie*）开幕。德国的其他博物馆也曾抛来橄榄枝，并愿意负担此次展览的所有花销，但据安德莉亚·罗斯讲，弗洛伊德“根本不听”。他坚持展览要么在柏林举办，要么就根本无须在德国办。然而令人失望的是，新国家美术馆起初却并未积极介入。他们拒绝承担展览的大部分花销，对画册的出版毫不关心，也没有派任何人去华盛顿、巴黎和伦敦观展。由于担心展览在德国的展出效果，罗斯曾坚持要求新国家美术馆的策展人来伦敦观看在海沃德（Hayward）举办的展览。她回忆说，直到那时，“他们才突然意识到这场展览的规模比他们预期的要大得多，并且要对美术馆空间进行重新分配才能容纳下所有的展品”。（他们原本只分配了美术馆里的“图形厅”给这个展览，而这仅是实际所需空间的四分之一。）

新国家美术馆是一座钢结构玻璃建筑，也是传奇的现代主义建筑大

师路德维希·密斯·凡德罗（Mies van der Rohe）所完成的最后一个委托项目。它坐落在一大片枝叶繁茂的文化区，周围布满了博物馆、音乐厅、科研中心以及图书馆。美术馆的北侧是柏林著名的蒂尔加滕公园（The Tiergarten），南边是兰德维尔运河，西边是真正的“蒂尔加滕”（Tiergarten）——也就是德语中的“动物园”，向东步行十分钟就是波茨坦广场。

在八岁移居英国前，弗洛伊德曾先后在这一带的两所公寓居住过。他小时候常常在蒂尔加滕公园玩耍，有次还在滑冰的时候掉进过冰窟窿里。（“那太刺激了”，他回忆道。）他也常在波茨坦广场与小贩交换香烟卡。“你可以用三张玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）[\[2\]](#)换一张约翰尼·维斯穆勒（Johnny Weissmuller）[\[3\]](#)，诸如此类的。”他说。

随着希特勒上台，弗洛伊德一家被迫逃离德国。弗洛伊德唯一一次亲眼见到这位独裁者就是在他家所居住的那个广场，也恰恰是现在新国家美术馆所在地的对面。“他被人群前呼后拥着，”弗洛伊德回忆说，“显得很渺小。”

弗洛伊德的展览于1988年4月29日开幕。此时距柏林墙倒塌仍有一年之隔，这座城市还是一分为二的。展览在西德引起了强烈反响，报纸和艺术媒体纷纷投来好评，画册也在展览开始的几周内销售一空。虽然反响不及在美国一样盛大，但柏林给予这位失散多年的孩子的情热却是那般充满了真挚与赞赏。前来观展的人数远超出了预期。

但是展览开幕后的一个月——那是个稍晚一些的周五下午——有一位参观者注意到哪里有点不对劲。这位观众发现在靠近展览起始的地方，也就是介绍弗洛伊德早期艺术作品的那一部分，有一小块墙空在那儿，而显然原本应该是有一幅画挂在那个位置的。这无疑是个重磅炸



弹。但是应该通知谁呢？那时美术馆的安保力量几乎为零。有消息称，从上午11点至下午4点之间整个展览没有一名保安在看管。那幅肖像画那么小，任何人都可以轻易将它藏在大衣口袋里顺走，神不知鬼不觉地离开展厅。

最终这位观众只好向一位美术馆的员工报告说有幅画不见了。消息迅速传到了美术馆的管理层。他们请来了警察，并封锁了整栋楼，对每一位在场观众进行了系统的盘问和搜查。

但是一切都无济于事。渐渐地，包括美术馆员工和警察在内的所有人都开始意识到，他们发现得太晚了。偷画的贼，或者团伙，早已漏网。或者更有可能的是，在法网布下之前他们就已经逃之夭夭。

新国家美术馆的总监迪特尔·何尼斯（Dieter Honisch）和他手下的员工都深陷尴尬，然而他们仍然希望展览能够按照原计划于三周后结束。可这一坚持却遭到了弗洛伊德和英国文化委员会主办方的拒绝。尽管德国方面极力劝说——甚至还动用了英国驻德大使——希望展览能够继续；但是当弗洛伊德威胁说要让所有借展给展览的私人藏家撤回他们的作品时，德国方面妥协了，展览被迫关闭。

警方与英国文化委员会的主办方达成一致，为找回这幅画设立了一笔悬赏，并通知了各个港口和机场。他们也追查了几起密报，但终究一无所获。

盗贼没有为侦查工作留下任何线索：没有非法入侵的痕迹，没有武器，没有快速逃跑的迹象。犯罪活动看起来像是临时起意。但整起事件却也并非业余盗贼所为。画并不是从固定装置上被强扯下来的。盗贼必须使用工具，因为想必要用螺丝刀才能将用于固定画框的镜板从墙上移

开。这说明整个过程确有一定预谋。可如果盗窃是计划好的，之后又并没有人拿这幅画来索要赎金，这有点不合常理。

再一次，什么动静都没有。整个事件充满了疑团。

有一点慢慢引起了大家的广泛注意。那就是当这幅画被偷的时候，美术馆里都是学生。在德国，如同在世界各地一样，这幅画的主人公弗兰西斯·培根备受崇拜。他是现代艺术界个性最为鲜明的画家之一，也是许多年轻人狂热崇拜的对象。他当然要比弗洛伊德的名气大得多，大多数德国人——即使是艺术爱好者——都不认识弗洛伊德，大家熟悉的最多也只不过是他的姓氏（他是西格蒙德·弗洛伊德<sup>[4]</sup>之孙）。也许是某个学生偷走了这幅画——或者是几个人合伙作案……？当罗伯特·休斯试图安慰弗洛伊德说这也许是变相的恭维——他猜可能是某个极度喜欢这张画的人把它偷了回去——弗洛伊德却反驳道：“哦，你这么认为么？我不知道该不该这么想。我觉得大概是哪个特别爱弗兰西斯的人偷的吧。”

在弗洛伊德所画的这幅培根肖像被盗十三年后，这幅画的收藏者，也就是当年把这幅画借给柏林新国家美术馆的泰特美术馆，策划了一场重要的弗洛伊德作品回顾展。那时，弗洛伊德已经七十九岁了。当时他正在为女王创作一幅肖像，虽然比培根的那张大一点，但依然小到可以装进一个鞋盒里（每一次女王离开之后他也确实是用鞋盒来装这幅画的，就藏在床底下）。同时他在争分夺秒地完成另外一幅为时尚模特凯特·摩斯（Kate Moss）所创作的肖像，当时她已经有孕在身，肚子正一天天大起来。其他一些作品的主题还包括弗洛伊德的儿子弗雷迪（Freddy），画中人物与他等身大小，裸体站在弗洛伊德荷兰公园工作室的角落里；以及他的情人，记者艾米丽·贝恩（Emily Bearn）；还有

工作室助手大卫·道森（David Dawson）及其温顺的惠比特犬伊莱。弗洛伊德孜孜不倦地工作着，然而他有一种感觉，这将是最后一场重要展览。自然，弗洛伊德和他的代理画廊都希望此次展览能够呈现他一生中最出色的那些作品。培根肖像的地位至关重要：1952年弗洛伊德曾经花了整整三个月的时间与培根促膝而坐创作了这幅画。这无疑是在那个时候为止他最优秀的作品，而且它也是最早呈现出弗洛伊德成熟期作品特点的画作之一——这幅画不仅刻画出了一种极度的亲密感，同时也带有一种冷酷的客观。它代表了一个重要的转折点，成为连接弗洛伊德早期作品和后来风格的关键，标志着他由早期的不成熟开始走向日后对画面自如的掌控。

那么现在，如果这幅肖像画在被窃多年之后通过某种方式失而复得会怎样呢？

为此，一场宣传活动应运而生，而且人们有理由相信奇迹降临。只不过是在策划工作开始之后组织者才得知，根据德国法律规定，这样的犯罪活动在十二年以后已经不能再被起诉。因此盗贼，或者盗贼团伙，不必再担心归还这幅画之后还要面临审判，这样希望才大大增加。

英国文化委员会的安德莉亚·罗斯和她的先生威廉·菲弗（William Feaver）——他是弗洛伊德多年的好友，同时也是负责回顾展的策展人——共同提出了一个方案：设计一张大胆直白、引人注目的通缉令海报。弗洛伊德非常喜欢这个主意，当场就画了一张设计稿。最终的海报 [见图1] 用红色写着“通缉令”几个大字，下面通常用来放疑犯照片的位置是被偷走的那张培根肖像的图片。还有一笔慷慨的奖金：30万德国马克（约15万美金）。弗洛伊德说，意图就是要“让它直截了当，就像我一直很喜欢的那些西部片海报一样”。

# WANTED



**Für Hinweise, die zur Wiedererlangung  
dieses kleinen Gemäldes führen, ist eine  
Belohnung von bis zu**

**DM 300.000,-**

**ausgesetzt. Mitteilungen, die auf  
Wunsch absolut vertraulich behandelt  
werden, bitte unter**

**Telefon (030) 31 10 99 40**

© 1988 by the artist. All rights reserved.

图1 卢西安·弗洛伊德，《通缉令》（海报），2001（彩色石版印刷）

私人收藏 / ©卢西安·弗洛伊德档案 / 布里奇曼图片社

在弗洛伊德那张草图的基础上，这张海报最后定版的设计里还加上了一段简要的德文说明和一串电话号码。

海报上这张画的图片本身就是黑白的。因为自从这幅画消失以后，弗洛伊德就再也不允许彩色印刷这件作品——他解释说：“一方面是因为没有足够好的彩色复制品，另一方面这也是一种悼念……这就相当于戴了一个黑色臂纱，虽然显得有点滑稽。但你知道，那张画就那样活生生不见了啊！”于是2500张海报就这样被印出来并贴满了整个柏林。它们同时也遍布报纸杂志。弗洛伊德甚至还一反常态地在媒体上发布了一则毕恭毕敬的声明：“如果阁下手中正拥有这幅作品，还望您多加考虑能否应允我于次年六月的展览中展出此作？”

然而不管是海报和媒体的大力宣传还是这种和和气气的请求，都没能产生任何效果。泰特的回顾展如期举行，这幅画依旧缺席。虽然这次尝试最终以失败告终，但是很长一段时间弗洛伊德都把这张海报贴在他工作室入口的显著位置。这是他每天进入工作室开始工作前最后一眼必然会看到的。

艺术品被盗永远是个让人头疼的问题。就算盗贼留下了有用的证据，但最终真正留下的永远是一片缺席。所有伟大的绘画都有一个光环，而且这在很大程度上是源自它们的唯一性。世界上只有一张伦勃朗的《加利利海上的风暴》（*Storm on the Sea of Galilee*），只有一张维米尔的《演奏会》（*The Concert*），也只有一张马奈的《在托托尼》（*Chez Tortoni*）。这三张画均在波士顿的伊莎贝拉嘉纳艺术博物馆被

盗，而二十五年以后，博物馆墙上空荡荡的画框仍然提醒着人们这些画的缺席，仿佛即使它们不在了，它们的光环依旧还在。

当被盗的是一张肖像画的时候——当然如果是一幅精彩的作品——它的光环和特殊性就会被进一步放大。画的唯一性与画中人物的唯一性相互加持，使肖像画的被盗给人以一种双重损失的错觉。而当试图想要找回这样一张画，人们真正想找回的又是什么呢？这幅画吗？还是这幅画所涉及的两个人物当时的样子——当然包括画中的模特，但同时还有画家本身？

在卢西安·弗洛伊德的肖像画中，他似乎始终把这两种唯一性看作是一个整体。他曾经说过：“我认为肖像画不应只满足于把人画得很像。我希望我的肖像画能够代表那个人，而不是像他们。我的画并不是为了要和模特长得一模一样，而是要成为他们。”这就好像他要重新扮演神话中的皮格马利翁<sup>[5]</sup>，那个在故事里爱上自己雕塑的艺术家。

由此可以想象培根肖像的被盗对他来说是多么强烈的打击。评论家劳伦斯·葛雯（Lawrence Gowing）曾说：“这张画那种令人震撼的魔力和培根实际带给人的感觉别无二致。”

弗洛伊德从不撒谎。他讨厌幻想，也没时间多愁善感。他常常声称并不在意自己作品的去向。但他唯独非常在意这一张。其中很重要的原因是在于作品本身极高的水准。这张表面看起来有点传统的小画实际是非常打动人心的。他很清楚这一点。

不过这幅画的被盗之所以让他如此在意，也有着更深层的个人原因（虽然这层原因在很多方面都与这张画本身的水准紧密相连）：很简单，它代表了他职业生涯中最重要的一段关系。



年轻的弗洛伊德机智、热情也善变，对危险充满好奇。大多数认识他的人都会觉得他极富魅力。他的家族赫赫有名，曾于1933年借助高层的力量逃离希特勒统治下的德国。第一次来到英国时，弗洛伊德刚刚十岁。他可以讲英语，但讲话并不自信，大多时候都是在自言自语。他性格不羁而且总喜欢保持神秘，身上既有活泼世俗的一面，也有桀骜不驯的一面。他和哥哥弟弟一起被送到德文郡的达廷顿学习，那是一所开明的寄宿学校。在那里，上课是自愿的，所以弗洛伊德经常逃课。他喜欢和马一起睡在马厩里。每到早晨，他就骑上最欢腾的马儿，然后把它们的精力消耗殆尽，让后面的人骑的净是力气全无的马。他后来曾说自己最初的爱慕之情便是因马夫而产生的，他早期的素描簿满是马的画像以及男孩们骑马、亲吻马、崇拜马的情境。

这个机灵瘦小的男孩只管自己内心的想法和冲动，对于社交上的繁文缛节毫无兴趣。对他而言，动物才是最亲密无间、心灵相通的伙伴，而不是人。1938年，弗洛伊德被多塞特郡的布莱恩斯顿学校开除——四年前这所学校成立了一个英德青年营，试图在童子军和希特勒青年团之间建立起联系——原因是他公然在伯恩茅斯的大街上脱掉裤子露出屁股。他热爱画画。在十六岁的时候，父母把弗洛伊德送到了中央艺术学院（他用一块砂岩刻了一匹三条腿马的雕塑，从而获得了一席之地），但是两三个学期后他就辍学了，因为学校死板的教学方法太过枯燥。而他的画是天马行空、充满童稚的，那些很有力道的线条总是密密麻麻，就像浅浅的冰裂纹一样相互交织在一起。直到他在1939年进入位于埃塞克斯郡 [\[6\]](#) 戴德姆地区的东盎格鲁绘画学院时，弗洛伊德才感到终于来对了地方。这间非官方的私人艺术学校由塞德里克·莫里斯（Cedric Morris）和亚瑟·雷特-海恩斯（Arthur Lett-Haines）经营运转。莫里斯粗拙而强烈的绘画风格对弗洛伊德产生了巨大的影响，他那明显缺乏技巧的艺术表现力中蕴含着一种叛逆的骄傲。

弗洛伊德有两个兄弟，但母亲最喜欢的是他——他自己对此也心知肚明。他年轻时的性情和后来没什么两样：一方面他凭借着才华横溢无法无天，另一方面却又温柔体贴，一看就知道背后有个很宠溺他的母亲。他曾说：“我很喜欢那些不知是从哪儿冒出来的天马行空的想法……但我想这可能是因为我有一个非常安稳的童年。”

年轻的弗洛伊德对他周围的人影响很大。他与精神分析学创始人的血缘关系无疑也增加了他的吸引力，特别是那个时候英国超现实主义正如日中天（超现实主义恰恰是由西格蒙德·弗洛伊德的潜意识理论发展而来）。但是他对大多数人的影响完全与社交无关，更不是在知识层面，而是气质上的一种本能的影响。劳伦斯·葛雯认为“他身上有一种暗中萦绕的警觉，那种敏锐甚至让人想起了蛇蝎的毒信”。而令后来为毕加索作传的艺术史学家约翰·理查森（John Richardson）颇感兴趣的是，弗洛伊德既爱出风头，却又对这种表现欲引发的关注感到莫名厌恶。约翰·罗素还曾把他比作达秋（Tadzio），那个在托马斯·曼（Thomas Mann）的小说《魂断威尼斯》中被深深迷恋的少年：“他是个如此俊美的少年，就好像他的存在不仅象征着创造力，甚至还可以阻挡住瘟疫……他是一切美好寄托的化身。”

十几岁的时候，弗洛伊德通过托尼·辛德曼（Tony Hyndman）认识了诗人斯蒂芬·斯彭德（Stephen Spender），也就是辛德曼当时的情人。1936年，当斯彭德选择和伊内兹·波恩（Inez Pearn）结婚，辛德曼便加入了国际纵队到西班牙参加内战。而随后为了把他从一场逃兵的控诉中解救出来，斯彭德紧跟着他一起去了西班牙。虽然斯彭德圆满完成了任务（辛德曼原本可能会被处决），但这却毁掉了他的婚姻。次年年初，也就是在1940年，斯彭德应邀到北威尔士拜访了弗洛伊德和他的朋友，同为艺术生的大卫·肯蒂什（David Kentish）。寒冷的冬天，这两个少年



挤在凯珀尔克里格一个狭窄偏僻的矿工小屋里画着画。在布莱恩斯顿学校的时候，这两个男孩儿斯彭德都曾经教过；如今，他刚刚发表了一部名为《落后之子》（*The Backward Son*）的小说，并正和西里尔·康纳利（Cyril Connolly）与彼得·沃森（Peter Watson）一起筹办文学杂志《地平线》（*Horizon*）。他带了一本出版小样，然后弗洛伊德就在这本样刊上饶有兴致地伴着灯光填上一些滑稽的插图。这些插画贯穿着一种通俗活泼的风格，弗洛伊德说这正是威斯坦·休·奥登（W. H. Auden）让斯彭德欣赏的那种气质——后来这转而也成了弗洛伊德对斯彭德的欣赏之处。“他整天画画，而我就在一旁写作，”斯彭德在一封信中写道，“自我最初在牛津认识奥登以来，卢西安是我碰到的人中最聪明绝顶的了。他看起来有点像哈波·马克思（Harpo Marx），身上有着惊人的才华——并且还藏着大智大慧，我觉得。”

样书里的插图充满了接二连三的笑话和心领神会的隐喻，这与那个时期他们二人之间书信往来的语气如出一辙。这些于2015年首度公开的信件有力地说明了弗洛伊德和这位年龄大他一倍的诗人之间曾有过一段性关系（比如弗洛伊德会在信的落款写上一些俏皮的化名，像“卢西亚诺·弗吕蒂塔”或者“卢西奥·弗利特”）——虽然这也可能只是他们之间的打情骂俏。

那个冬天，在创作这些插画的同时，弗洛伊德还画了几张肖像和自画像。其中一张自画像便在接下来的春天被刊登在了《地平线》较早的一期上，而同期刊登的还有艺术评论家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）的重要文章《前卫与庸俗》（“*Avant-Garde and Kitsch*”）。

弗洛伊德仅有的两次婚姻都发生在他二十几岁的时候。但他一生中却有过差不多十三个孩子和数不清的情人，就算是最雄心勃勃的传记作家恐怕也很难将这些故事一一记述下来。即便这样，弗洛伊德在他七十

九岁的时候仍然坚称自己只有两三次真的坠入过爱河。他说：“我不是在讲某种癖好，也不是在讲某种歇斯底里的状态，我讲的是那种真实的、彻底的、绝对的关心；在这种感情里，关于另一半的一切都让你感到好奇、忧虑或是开心。”

那么接下来令人好奇的便是这两三个人究竟都是谁呢？这其实很难讲。但弗洛伊德的第一个正式女友——“我第一个迷上的人”，如他后来所述——是罗娜·威沙特（Lorna Wishart）。她是三个孩子的妈妈，富有、喜欢冒险、魅力无穷。佩吉·古根海姆曾形容她是“我所见过的最漂亮的女人”。罗娜比弗洛伊德整整大了十一岁。弗洛伊德后来评价说，所有人都很喜欢她，而且还特别加了一句，“即使是我母亲”。

罗娜在年仅十六岁的时候就嫁给了出版商欧内斯特·威沙特（Ernest Wishart）。她为欧内斯特生有两个孩子，其中生于1928年的迈克尔·威沙特（Michael Wishart）后来成为了艺术家。20世纪30年代晚期到40年代，在遇到弗洛伊德前，罗娜与诗人劳里·李（Laurie Lee）曾有过一段很长时间的婚外情，并与其生下了她第三个孩子亚斯明（Yasmin）。当李代表共和党去参加西班牙内战时，据说罗娜曾送过他一叠洒着香奈儿5号香水的一英镑纸币。迈克尔回忆说母亲经常在跟他道过晚安之后“穿着带有亮片的礼服去跳舞”，而亚斯明对母亲的描述则是：“其实她真的没有什么道德观念，但是每个人都对她网开一面，因为她是那么的活力四射。”

1944年，弗洛伊德取代了劳里·李，与罗娜相爱。那时他才二十一岁；而罗娜三十岁出头。这段不伦之恋对这位年纪轻轻的艺术家的影响巨大。罗娜不仅年龄上大弗洛伊德很多，感情经验也更加丰富。她野性、浪漫，让人难以捉摸——对于任何一个满腔欲火的年轻男子来说，她总能为他们带来灵感和启发。亚斯明后来写道，她母亲“对于任何一位创

作型艺术家来说都是一个梦，因为她促使他们马不停蹄地向前。她是天生的缪斯，是灵感之源”。

弗洛伊德在1945年为罗娜画过两张肖像——一张上面绘着一支水仙花，另一张上绘着一支郁金香。罗娜曾从皮卡迪利大街的一家动物标本商那里为弗洛伊德买回一只经过填充的斑马头标本，而这后来几乎成为了他的一大法宝。他把这件斑马头称作自己的“珍宝”，还将它画在了作品里，罗娜后来二话不说就从弗洛伊德的首次画廊个展上买下了这幅画。这张画描绘了一个异想天开的超现实场景，画面中有一张破旧的沙发、一顶礼帽、一棵棕榈树，还有一颗斑马头穿过墙上的窗洞伸向屋内（黑色的斑马条纹在这里变成了红色）。

但是没过多久，前脚还没等罗娜离完婚，后脚她和弗洛伊德的恋情便因为一个女演员的插足而终结。她毅然决然地离开了他，虽然弗洛伊德曾试图挽回罗娜的心——他曾在罗娜门外威胁她说如果不出来就开枪（并且他后来真的开枪了），之后又送了她一只装在棕色纸袋里的白色小猫——但他的努力终究无济于事。

1945年，弗洛伊德经一位画家前辈格雷厄姆·萨瑟兰（Graham Sutherland）的介绍认识了弗兰西斯·培根。那时，弗洛伊德住在帕丁顿的一栋危楼里。弗洛伊德曾在2006年谈起：“我有段时间常常去肯特郡看望萨瑟兰。我那时年轻，也不通世故，我问他：‘你觉得谁是英格兰最好的画家？’他当然认为是他自己，而且大家也逐渐这么认为。而他回答说，‘哦，一个你从没听说过的人。他这个人极有个性，平时把大把的时间都花在蒙特卡洛赌博，偶尔才回到这边。通常他画完一幅画，就会把它毁掉’，如此种种。这个人听起来太有意思了。于是我就写了信给他，然后登门拜访，我就是这样认识了培根。”

萨瑟兰夸赞得没错：三十出头的培根那些年正处于人生的上升阶段。也许他曾陷入自我怀疑的瓶颈，后来他也承认过，但那时他的绘画已经非常与众不同。那些作品让人感到困扰不安，危机四伏，它们就像冷血动物一般，稍微敏感一点的观众都会觉得浑身毛骨悚然。

事实上据弗洛伊德的传记作家威廉·菲弗说，他们第一次见面可能是在伦敦的维多利亚车站，当时他们一同南下前往肯特郡去和萨瑟兰一家共度周末。他们两人都独具个性，所以可以想象那一路在火车上肯定很有意思：一边是弗洛伊德带着他那番特有的警惕和谁都不欠的姿态，他时而羞涩，时而夸张，完全让人摸不着头脑；另一边培根则时而搞怪，时而嘲讽，身上那股蛮横直率莫名地使他更加魅力逼人。然而交锋却远不止于此。整个拜访过程中，萨瑟兰的存在始终像把双刃剑一样盘旋在他们二人头顶，他的成就既鼓舞人心，同时也令人望而生畏，催生一种俄狄浦斯式的嫉妒情绪。

他们两人的相貌都很有特点：培根英俊潇洒，有着宽宽的下巴；弗洛伊德脸形瘦尖一些，有点鹰钩鼻，嘴唇薄而精致，头发乱作一团。他们加起来那四只眼睛全都出奇地有神——没一个人不是这么说的。那时一些年长的同性恋诗人、作家和艺术家已经对弗洛伊德非常感兴趣，包括斯彭德、沃森，还有画家塞德里克·莫里斯和亚瑟·雷特-海恩斯，这两位同时也是他在戴德姆的东盎格鲁学校时的老师。不光在战争年代，也包括后来一段时间，正是这些人或类似的群体在很大程度上支持了英国非传统年轻艺术家的发展。弗洛伊德和他们，以及和很多同性恋或双性恋的同辈艺术家——包括威沙特、约翰·明顿（John Minton）、塞西尔·比顿（Cecil Beaton）与理查森——都保持着亲密无间的特殊关系，他们意气相投、惺惺相惜。

所以也许弗洛伊德和培根之间同样存在着某种性吸引。他们一路上

的对话究竟是怎样的呢？谨慎而迟疑，暗中较劲吗？还是在这趟本就意在寻欢作乐的旅途中，那些对话实则正是一场互相勾引，只不过性质较为清白而已？这些问题的答案我们无从得知。两位当事人都已过世。有人也许认为应该再去反复追问，寻找更多的线索。但是也许那些曾经如此追问过的人很快便发现，追问本身就是错误的。毕竟在很大程度上，这两位艺术家的创作正基于这样一种不可知性，人物的性格、动机、情感或社会地位在他们的笔下全都变得不复确定，而这些已是几个世纪以来传统肖像画所倚赖的关键因素。

不过可以肯定的是，他们两人都在对方身上发现了一些勾起兴趣的地方。他们开始频频见面，几乎是每日一聚，虽然三十年之后两人已不再来往。

在与弗洛伊德分手两年以后，罗娜·威沙特大度地把侄女吉蒂（Kitty）介绍给了弗洛伊德，她是雕塑家雅各布·爱泼斯坦（Jacob Epstein）之女。吉蒂和她姑姑一样有着一双大眼睛，虽然可能不像她那么自信活泼。她很腼腆，这也是弗洛伊德喜欢她的一点，因为他自己也是个性格羞涩内向的人。他们成为了恋人，并在1948年结婚，同年他们有了第一个孩子安妮（Annie）。他们一同住在伦敦圣约翰伍德，紧临摄政公园的西侧。这里距弗洛伊德以前在德拉米尔的居所有半小时车程，那里后来被他当成了工作室。

家和工作室之间的分隔却为弗洛伊德拈花惹草提供了便利，他越来越喜欢脚踩多只船。在与吉蒂的婚姻期间，他同画家安妮·邓恩（Anne Dunn）展开了一段起起伏伏却又旷日持久的婚外恋。邓恩是加拿大钢铁巨头詹姆斯·邓恩爵士（Sir James Dunn）的女儿。1950年的时候她曾为弗洛伊德做过肖像模特，那一年她正准备和罗娜的儿子迈克尔

·威沙特结婚。为庆祝婚礼他们还特意筹划了一场派对。这场持续了三天的狂欢后来变成了一个传奇，大卫·坦南特（David Tennant）回首往事时曾说这是“战争以来第一场真正的派对”。新郎威沙特那时候沉迷鸦片。在回忆录《自高处跳水者》（*High Diver*）中他写道，那场婚礼派对是在南肯辛顿的一个房间里举行的，那个屋子装修得“非常简陋”，简直就“像洞穴一样”，里面只有一些“沙发和长椅，材质还是那种过时的印花棉布和天鹅绒的”。这间屋子让人感到“一种日薄西山的宏伟，一种因爱德华时代的富丽堂皇走向退场而产生的失意落寞”。

约翰·理查森当时也在场，据他回忆这就是场“出柜派对，聚集了一群放浪不羁的各色人士”。他写道，宾客中既有“国会成员和万灵学院（牛津大学的学院之一）的学者，也有‘粗野的男同性恋’、初次步入社交圈的风骚女子和一些有异装癖的人”。威沙特曾引以为豪地说：“我们为两百位客人准备了两百瓶博林格香槟，但是很快就不得不拿出更多的酒，不请自来的客人像滚雪球一样越来越多……我租了一百把镀金椅子和一架钢琴。舞会整整进行了两天三夜。”

对于弗洛伊德来说，这场婚礼所涉及的关系复杂到令人头大——不仅因为新郎是罗娜的儿子，然后他自己现在娶了罗娜的侄女吉蒂，而且还和新娘安妮·邓恩有一腿；更重要的是，弗洛伊德和迈克尔·威沙特之间也有一段情，他们少年时曾在伦敦共住一个屋檐下，战后又在巴黎同住过一段时日。这样弗洛伊德就处在一个异常尴尬的位置，他和新娘、新郎还有新郎的母亲都发生过关系，所以他当时选择置身事外也不足为奇。据邓恩说，他吃醋了——而且不仅仅是吃她的醋。尽管如此，他还是透过吉蒂关注着派对，有人看到在派对进行的过程中她时不时便会给弗洛伊德打电话汇报最新情况。

这场派对其实是在培根家里举行的——又是一个机缘巧合——当时

培根和他的老情人埃里克·霍尔（Eric Hall），还有他童年时期的保姆杰西·莱特福特（Jessie Lightfoot）一同住在那里。这间公寓位于南肯辛顿克伦威尔广场一座大楼的一层，画家约翰·埃弗雷特·米莱斯（John Everett Millais）也曾住在这幢楼里。培根把公寓后面原来的一大间台球室拿来当成了工作室。这里碰巧也曾经被另外一位住客用来当作工作室，他就是摄影师E. O.霍佩（E. O. Hoppé）。作为从软聚焦摄影过渡到现代锐聚焦摄影的代表人物。霍佩从慕尼黑移居伦敦后成为了爱德华时代最出色的肖像摄影师。他还曾设计过剧院。工作室有霍佩留下的各种各样的小道具：门帘，一块雨伞材质的黑布，一个大大的讲台。这些都是他用来为社会名流拍摄精致迷人的肖像照时所使用的，而现在它们则变成了培根的道具，出现在一种风格迥然不同的肖像画中。

弗洛伊德就是在这间工作室第一次见到了培根的作品——那张他新近完成的一幅直接就叫作《绘画》（*Painting*） [见彩插2] 的作品。半个世纪过后，弗洛伊德对当时的场景依然记忆犹新。他把这幅画称作“绝对了不起的一幅作品，带有雨伞的那幅”。



彩插2 弗兰西斯·培根，《绘画1946》，数字图像©现代艺术博物馆/SCALA授权/艺术资源档案馆，纽约。©弗兰西斯·培根遗产2016/艺术家权利协会（ARS），纽约/DACS，伦敦。



那确实也是培根当时最令人瞩目的一幅画。画中场景是在一间肉粉色的房间，墙上的紫色百叶窗全都严严实实地放下；一扇高高挂起的肉前面坐着一个身着黑色衣服的男人，他被上方的一把伞笼罩在漆黑的影子里，完全看不清；但他的下巴和嘴却在影子之外，露出下面的一排牙齿和满是血色的上嘴唇。虽然笔触比较粗糙，这幅作品的画面构成却充满了画家精心安排的细节：男人白色领子下面胸口的位置别了一朵黄色的花；地上有一张东方风格的小毯子，颜色模模糊糊，带着一种点彩画的生动；半圆形的栏杆还切出了一个富有舞台感的空间。（最后这一技巧被培根在随后的几十年间中不断反复运用，并且也正是画中的这种剧场感成就了培根。）

弗洛伊德从未忘记这一幕。

培根的童年与弗洛伊德的完全不同。1909年培根出生在都柏林，在家里五个孩子中排行老二。不过与弗洛伊德相似的是，他也有一位大名鼎鼎的祖辈——那位伊丽莎白时期与他同名的大法官兼哲学家。他的父亲埃迪·培根（Eddy Bacon）是一位退役少校，曾在布尔战争的最后阶段与达拉谟轻步兵团一同作战。在经历过四个月的战争行动之后，他被授予女王勋章，上面还有勋饰表明他历次参与的战役。退役后不久，他便与温妮·弗思（Winnie Finth）结了婚。温妮的家庭来自谢菲尔德，因做钢材生意财力雄厚；但他离开部队后还是一直把自己称为“培根少校”。大家都知道他脾气糟糕，爱打嘴仗，为人霸道且行事古板。他们家是禁酒的，而且实行军事化管理，不过他却允许自己赌马，可他驯出的马很少能赢钱。

弗兰西斯·培根童年时期和他的外婆苏普莱（Supple）在莱伊什郡生活了很长一段时间。后来和父母一起生活的时候，尽管他患有严重的慢性哮喘，但还是经常被父亲强迫练习骑马。每次练习过后，他就会一连

数日卧床不起，甚至呼吸困难。为了让病恹恹的儿子“成长为一个男人”，培根少校会定期安排手底下的马夫去鞭笞他。据培根称，他父亲还会在一旁看着。（关于他这段时期的生活大多只能从培根自己的描述得知，所以他很可能夸张了那种残忍和戏剧化的成分，不一定准确。）培根喜欢到处跟着这些马夫——他说，“我就是喜欢和他们亲近”——十几岁的时候他便和这些人有了第一次性经验。

快十五岁的时候，培根被送到切尔滕纳姆的一所学校读了两年。那个时候他似乎培养了对女性化装扮的嗜好。大约一两年之后，有一次他父亲发现培根竟对着镜子试穿母亲的内衣，于是他勃然大怒，并把培根赶出了家门。作为一个受尽羞辱的弃儿，培根充满了困惑（后来他甚至承认青年时的他甚至对父亲也产生过性欲），他逃到了伦敦，最后被送到一个堂兄那里——再后来他把培根带到了柏林。这位堂兄和埃迪一样是名赛马饲养员，他被勒令要对培根严加管教，然而这位新监护人自己却实则是一名双性恋。培根告诉约翰·理查森说，他也“是个彻头彻尾的狠手”。

离开柏林时培根仍是个十几岁的孩子，之后他在巴黎待了一年半，也正是在这里他开始第一次认真严肃地对待起艺术。他看了大量的电影和艺术展览。其中，一场在保罗·罗森伯格（Paul Rosenberg）的画廊举办的展览令他别有兴致，当时展出的作品是毕加索受到安格尔启发而创作的新古典主义绘画。他很快被这个变化多端的西班牙人迷住了——据理查森说，“当代艺术家里（毕加索是）他唯一承认自己受其影响的一位”。

1928年回到伦敦的时候，培根先是做了一小段时间的室内设计师，主要制作一些现代派的家具和地毯。他和他的老奶妈杰西·莱特福特生

活在一起——相比疏远的母亲，对于培根来说她才是更加重要的人。莱特福特奶妈是他情感上的支柱，一生都默默地陪在他身边。大多数时候她在培根工作室的紧里面织东西，晚上可能就直接在厨房的桌子上过夜了。她双眼近乎失明，但可以说，她是一点点看着培根长大的，还做饭给他吃。他们两个都没有固定的收入来源，需要的时候，莱特福特奶妈甚至不惜在商店偷东西（虽然大多数时候她只是为培根的放纵提供掩护）。她还会帮他组织轮盘赌派对——显然这是违法的。虽然有时他们由此赚到的钱还不足以支付派对铺张的餐饮花销，不过这笔收入多少还是有些帮助。莱特福特奶妈总会在唯一的洗手间门口牢牢把守，从那些尿急的赌徒身上榨取过不少小费。

她同时也是培根感情生活的守门人：培根曾以“弗兰西斯·莱特福特”为化名，在《泰晤士报》的个人广告栏公开发布“绅士伴侣”的广告（当时这种消息一直发布在头版上）。培根的传记作家迈克尔·佩皮亚特（Michael Peppiatt）称，响应者蜂拥而来。于是筛选工作就落到了莱特福特奶妈身上，而她的首要考量基本是以报酬为准。

埃里克·霍尔就是被选中的一位。据弗洛伊德回忆，埃里克“非常严肃，但长得十分俊朗”，他是个实力雄厚的商人和美食家，同时还担任治安法官、区议员以及伦敦一家交响乐团的主席。他本身有自己的妻室家庭，但是在与培根和莱特福特奶妈断断续续生活了几年之后，埃里克便决定长期加入他们。

1933年，培根基于毕加索在1925年所画的《舞蹈家》（*Three Dancers*）创作了一幅《受难》（*Crucifixion*）。但是反响不佳，培根也随之心灰意冷。在接下来的十年间，他只是画画停停，超现实主义、后印象派以及立体派的画法他都有所尝试。当战争来临，培根因哮喘而未服兵役，但是他志愿参加了防空救援工作。后来伦敦遭到轰炸，释放

出的灰尘引发了他严重的哮喘，于是培根便被打发走了。霍尔带着他离开了伦敦城，在汉普郡的一间小屋住了一段时间。在那儿，培根非常随意地以希特勒的一张照片为蓝本创作了一幅画，这张照片记录的是希特勒在纳粹集会上从汽车里走出来的场景。这幅画并没有留存下来，但对培根来说那种创作方式确是一次突破，即把照片当作一种间接的灵感来源去创作风格怪诞的绘画。

1943年，霍尔租下了克伦威尔广场一栋楼底层的公寓。正是在那里，弗洛伊德第一次看到了《绘画》那幅作品。

从1945年开始，弗洛伊德常常在下午的时候去克伦威尔广场的工作室拜访培根，其他时候也经常会在苏活区（Soho）和他偶遇。他们认识的时候，弗洛伊德二十二岁；培根三十五岁。那时培根正值创作的旺盛期，他工作室里的景象让弗洛伊德目瞪口呆。培根将英国现代主义从自鸣得意的过去中一把拉出，使其摆脱那种文学性的局限和新浪漫主义的传统，将之带入到一个因战争而伤痕累累和被虚无掏空的世界。

其实培根自己应该也同样对这一突破感到惊讶。他在英国一些地方性的小艺术圈子里获得过一些关注，但是并没有给人留下特别深刻的印象。直到1944年——与弗洛伊德相识的前一年——他才开始通过一幅名为《以受难为题的三张习作》（*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*）的三联画有所突破，虽然是朝着一种极其怪异和令观者焦虑不安的方向。画中的那些形象丑陋不堪，驼背弓背，没有毛发，一个个张着血盆大口，眼睛要么是被绷带蒙上，要么压根儿就不存在，还都长着长长的脖子和锥子一样又尖又细的腿。在完成后的第二年，这张画在伦敦勒菲弗尔画廊的一场群展中亮相——这也恰是在前一年为弗洛伊德举办第一场个展的画廊。

某种程度上想象力成就了培根，而这种想象力不仅自然而然地响应了来自欧洲大陆的现代主义拥趸，同时也受到了摄影及电影所提供的全新影像宝库的影响。自从在柏林看过谢尔盖·米哈依洛维奇·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）<sup>[7]</sup>的《战舰波将金号》和弗里茨·朗（Fritz Lang）<sup>[8]</sup>的《大都会》，还有埃德沃德·迈布里奇（Eadweard Muybridge）<sup>[9]</sup>为连续运动中的人和动物所拍的定格摄影之后，培根便开始痴迷于这些现代媒介的速度感和不连贯性，特别是电影连续镜头和摄影中所暗含的那种流逝、断裂和死亡之感。然而他的大多数实验都以失败告终——它们看起来笨拙、做作或是设计拙劣，于是被培根统统毁掉。但是至少，他没有回头。

弗洛伊德心生敬佩，既是对培根处理作品的方式，也是对他笔下那些富于创造性的形象。他说：“有时候我会在下午过去，然后（弗兰西斯）会说，‘我今天做的东西非常特别’。而且整张画都是他当天完成的。简直不可思议……他偶尔会朝着那些画乱砍乱划。或者他会说这些画真不怎么样，自己都看腻了，然后就把它毁掉了。”

培根把《绘画》描述成是“一系列偶然因素相互叠加的结果”。他曾在别处说道：“对我来说如果真有什么东西奏效了的话，那也是从某个我毫无意识的时刻开始的，我并不清楚自己在做些什么。”

可以想象这样的话一定会让弗洛伊德备受鼓舞。那个时候他的作品虽然不乏一定吸引力，但还显得相当稚嫩。他一直在画肖像和静物这两种题材，有时也将二者融为一体。那些关于非对称性对象的习作——既包括人物、动物，也包括植物和非生命体——有时尽管棘手，却总逃不开他细致入微、敏若鹰眼的观察。

他的绘画开始变得越来越注重细节，而且风格也渐渐稳定下来。弗洛伊德少年时那种无所拘束、天马行空的画风正一点点地向规范靠拢。受到版画技巧的影响，他近来开始热衷于使用交叉排线和点彩的方式进行创作。同时，他的作品中也带有一种平静的古典气质，特别是那番对于衣服褶皱和花纹的细致描绘，令人不禁想起19世纪的安格尔。此外，他也很喜欢尝试不同寻常的光线效果：比如把一只未成熟的橘子摆到背光的位置上，然后去描摹橘子皮上每一个凹陷的小点。他还为一些男孩儿画过像，那些人物穿着量身定做的夹克，戴着围巾或是领带，眼睛又大又亮，头发被画得根根分明。他那时最具表现力的一张作品画的是一只死去的鸟——一只苍鹭张开翅膀平躺在画面上，它凌乱的双翼上的每一根羽毛都被弗洛伊德精确捕捉，呈现出深浅不一的灰度。

所以他怎能不为培根那大胆夸张的创作方法而着迷？或者又怎能不为自己创作中所缺乏的那种充沛情感而沮丧？弗洛伊德很久之后说：“我马上意识到，他的作品直接反映了他对于生活的感受。而相比之下我的画则显得太过用劲。因为我每做一件事情确实都要付出大量努力……弗兰西斯总是有各种想法，做出来不满意就毁掉，然后很快就会再投入新的创作。我欣赏的正是他的这种态度，和他对待自己作品的那种残酷无情。”

同样令弗洛伊德十分欣赏的还有培根对于油彩发自肺腑的痴迷，他处理颜料的那种急迫在弗洛伊德当时的作品里是看不到的，弗洛伊德总是先用线条勾勒出需要上色的区域，然后再一点点地仔细填涂。培根的作品中总带着某种偶然和情欲，当然还有他投入的情绪。弗洛伊德回忆称，“他对自己非常严格”，虽然有时他一连几天甚至几个星期都悠闲度日，但是一旦到了创作的时候——通常是快要展览的时候——他便把自己关在工作室里，远离一切打扰。

除了作品，培根对待生活的态度也对弗洛伊德产生了巨大影响。他为人处世的豪爽大方于弗洛伊德而言有很大启发。“他的作品给我留下了很深的印象，”弗洛伊德说，“但是他的个性影响了我。”

当被问到第一次和培根见面最令他印象深刻的是何时，弗洛伊德的回答既深情满满又风趣幽默。“真的太让人佩服了，”他说这句话的时候“真”<sup>[10]</sup>字在喉咙里颤了很久（这是他在柏林接受了一段教育后留下来的习惯），“我给你举个简单的例子：我经常打架，这并不是因为我喜欢打架，只不过人们对我说的一些话让我觉得只能用拳头来回应他们。可如果换作弗兰西斯，他会说：‘难道你没有想过用你的魅力搞定他们么？’然后我想了想，确实……！在那之前，我从没用这种角度考虑过我的‘行为’，我只是考虑我想做什么然后就去做了。于是很多时候我都会想打人。弗兰西斯没有一点说教的意思。但是可以说，如果你是一个成年人，那打人就真的是一个缺点了，不是么？我的意思是，总应该有其他一些解决问题的办法。”

他们两个那时已经非常亲密。不过也有很多其他艺术家对他们来说同样重要，其中便包括弗洛伊德长久以来最亲密、最信任的知己弗兰克·奥尔巴赫（Frank Auerbach）。那时，伦敦笼罩在战后余生的一种活力和放纵之中，据奥尔巴赫回忆：“这个半座城都被摧毁了的伦敦在某种程度上竟有些迷人。空气中四处弥漫着一种不同寻常的自由气息，因为每个住在那里的人某种程度上都是刚刚死里逃生。”（和弗洛伊德一样，奥尔巴赫也出生在柏林，但是他就没有那么幸运了；在他被安全送往英格兰三年之后，他的父母于1942年死在了集中营。）这些艺术家晚上都会聚在苏活区，在几个常去的据点之间串来串去，互相之间偶遇的机会甚至比刻意安排见面还要多。那里有培根最喜欢的惠勒餐厅，还有位于迪恩街和迈尔德大街拐角处高高台阶上的滴水兽俱乐部。这家俱乐

部有一个舞厅、一个休息室和一个咖啡室，里面弥漫着一种“柔情似水的情色意味，神秘感十足”（据戴维·卢克 [David Luke] 记载）。其中一部分室内装潢由亨利·马蒂斯（Henri Matisse）设计，所以有些地方带着明显的摩尔色彩，墙体完全被镜子碎片所包裹。滴水兽俱乐部对面是聚居地俱乐部，也在迪恩街上，因为老板叫穆里尔·贝尔彻（Muriel Belcher），所以也常被人称作穆里尔俱乐部。这家店在一排东倒西歪的楼梯顶端，只有一间小屋子——培根的朋友丹尼尔·法森（Daniel Farson）回忆说：“在那里你花十个鲍伯（五十便士）买不到什么，但是却能免费得到很多东西。”这些都是男男女女喝酒、八卦、跳舞的地方，期间他们还会打打牌或是来局轮盘赌，一般不会想起讨论绘画这档子事。

弗洛伊德通常傍晚就会离开，回到工作室，对着事先安排好的模特开始创作——他喜欢通宵工作。培根则会留下来，有时候甚至一直到早晨。他的工作习惯比较随性，不像弗洛伊德那么规律。

弗洛伊德非常佩服培根总是能利用个人魅力把人们聚在一起，而且他散发出的那种强烈吸引力似乎男女老少全部通吃。据弗洛伊德回忆，无论谁和他在一起，“培根都能用神奇的方法让他们开口聊天。他会跟陌生人——比如一个西装革履的商人——搭讪说：‘别这么默不作声自命不凡的，一点意义都没有。毕竟咱们只活一回，就应该有什么说什么。告诉我，你的性取向是什么？’通常这种情况下，那位陌生人都会加入我们的午餐，然后弗兰西斯就会彻底把他迷倒、灌醉，给他的人生带来某些小小的改变。当然，你不可能把对方心里没有的东西勾出来——但是那些能被勾起的故事已经足够令我惊喜！”弗洛伊德的社交习惯则完全不一样。他更喜欢私密的交谈，还经常会做出一些出人意料的举动。他比培根内向得多，有点神神秘秘的。



培根那些风趣而又大胆的冷嘲热讽同样对弗洛伊德是种吸引。后来他曾说培根是他认识的“最聪明也是最疯狂的人”。这两个形容词的选择充分经过了充分的深思熟虑，以示他最高的赞美。但是弗洛伊德说出这句话的时候已经是几十年以后了，培根早已去世。在他们刚认识的这段时间，弗洛伊德对培根并非高山仰止，他们之间的关系亲密而又活跃、复杂而又炽热。

后来，这段友谊果然引起了埃里克·霍尔的嫉妒，他开始变得非常讨厌弗洛伊德——弗洛伊德告诉我说，这可能是“因为他错误地认为弗兰西斯跟我有一腿”。

安妮·邓恩后来说，弗洛伊德“对培根有种英雄崇拜式的迷恋，虽然我并不认为他们之间真的发生过关系”。不可否认，这段关系不仅强烈，而且还很不对等。弗洛伊德谈论起艺术来引人入胜，很有一套，这也使培根反过来被他所吸引，并且一度还曾试图效仿。出于对自己绘画功底的不自信，培根十分渴望从这位年轻的朋友身上汲取尽可能多的养分。据菲弗所言，弗洛伊德“比培根平时的助手要有意思和聪明得多”。然而培根对他的作品却漠不关心（至少弗洛伊德是这么认为）。（当弗洛伊德被问到他对培根画作的兴趣是否也得到了对方类似的回应，他回答说：“我觉得他好像没有半点兴趣。不过我也说不好。”）而对于弗洛伊德来说，这却是他一生当中唯一一次彻底被另一个人征服。

同时受到培根影响的还有性欲。弗洛伊德当时很年轻，自然很容易受到影响——而且是心甘情愿被诱惑。然而即使把培根当作榜样，他还是陷入了是否要坚持自己风格的挣扎之中。他开始逐渐意识到他们之间在性情、才能和情感上的不同，并且这种差别几乎是无法逾越的。你可以从弗洛伊德的反应中读出那种矛盾——他小心谨慎，兴奋当中掺杂着

紧张。弗洛伊德几十年后曾回忆说，培根“经常提到将很多很多东西放到一笔中去，这让我兴致勃勃，兴奋不已，但同时我也很清楚在这一点上我和他差着十万八千里”。

他们之间还存在着另外一个复杂因素，那就是很长一段时间弗洛伊德都曾依赖于培根的慷慨资助。培根会定期拿出一捆钞票说：“这种东西我已经有很多了，我想你应该会愿意拿一些来用。”

“这些钱能彻底改善我三个月的生活。”弗洛伊德说。

弗洛伊德这些年来的压力不难想象，但是却无法衡量。他清楚培根的艺术在他之上，但是这并不代表那时的他一无所成。在很多方面，他其实都先于培根脱颖而出。他曾抢先在伦敦举办展览。虽然在一小圈赞助人之外他并不为人所知，但不少重要人物已经在密切地关注他了。日后发掘出杰克逊·波洛克的关键人物佩吉·古根海姆就是其中之一，她曾于1938年在自己伦敦的画廊举办过一场关于儿童艺术的展览，展品中便包括一些弗洛伊德非常早期的绘画（据菲弗讲，这些画其实是弗洛伊德的母亲硬塞给佩吉的）。更重要的是，艺术史学家兼伦敦国家美术馆的总监肯尼思·克拉克（Kenneth Clark）[\[11\]](#)也表现出了对他作品的持续关注。

那时还有一位叫作彼得·沃森的人，他是一位人造奶油富商的继承人——虽然他对这门生意毫无兴趣可言，他也是知名的欧洲现代派艺术品收藏家，曾经有人形容沃森的脸好像“即将要变成王子的青蛙”。另外，对于玉树临风的年轻男子他也品味不俗。他是英国最富有的男人之一，总是穿着漂亮的双排扣礼服，但是却非常反感自大浮夸。西里尔·康纳利非常崇拜沃森，曾把他称作是“最聪明、慷慨且谨慎的赞助人，

最富有创造力的鉴赏家”。迈克尔·威沙特曾写道，他“治愈空虚无聊的解药便是去勾起年轻人的兴趣，这方面没人比他更在行了”。在战争年代地区之间相对隔绝的背景下，他帮助自己在英国的小门客圈子与欧洲及美国艺术界之间建立起了关键联系，年轻的弗洛伊德也得到了他的悉心栽培与鼎力支持。

在沃森位于肯辛顿宫门附近的公寓，十几岁的弗洛伊德曾因欣赏他的收藏的作品而流连忘返，那些藏品分别来自克利（Klee）[\[12\]](#)、德·基里科（de Chirico）[\[13\]](#)、格里斯（Gris）和普桑（Poussin）[\[14\]](#)等艺术家。沃森还送给过他一些书，其中就有他毕生最为珍爱的那本《古埃及历史》（*Geschichte Aegyptens*）。这是讲述埃及古代遗物的一本图册，威廉·菲弗曾将它形容为“弗洛伊德的枕边读物，他的绘画伴侣——他的圣经……”沃森曾主动为弗洛伊德支付艺术学校的开销，还为他找了一所公寓住。

尽管弗洛伊德引发了很多关注——不仅因为他的作品，还因为他反复无常的性格——直到20世纪40年代末，他都并没有创作出具有革命性的作品。

培根则不同。除了为数不多的几次他们互相为对方画肖像画，据菲弗称，这两个人从未真正在创作时观察过对方。但是弗洛伊德非常清楚，培根的方法和他的实则截然对立。弗洛伊德常常需要花上几周或者几个月去完成一幅画，而培根则依赖于他的突发奇想。通过将灵感的闪现和情感的迸发相结合——不管是愤怒、沮丧还是绝望——他发现自己开启了“感知的阀门”。但是他也曾形容那是种绝然无望的感觉，他脱口而出说自己“只是拿起颜料，不惜任何代价来摆脱叙事性图像的套路——我的意思是，我就用一块布或者一只刷子或者随便什么东西去画，哪怕把松脂、油彩还有其他所有东西都扔上去，以此来打破图像被预置

好的那种表达，这样才可以说它才能开始生长，在自身的结构之中自然而然地生长”。

当三十年后两个人的关系已经破裂，培根跟一个朋友说：“你知道吗？卢西安作品的问题就在于它现实但并不真实。”如果说这一批评在1988年来看是有失公允的，但放在20世纪四五十年代它可能的确更接近事情的实质，甚至这句话根本不需要培根来说：弗洛伊德一直遵循传统的创作方式，他的作品也始终忠于对表象的描绘，因此他很可能已经感觉到了从朋友和导师那里传来的一些闲言碎语——那些针对他身上落后、胆怯、稚嫩和偏狭守旧的指责。

1946年，弗洛伊德倚靠沃森为他提供的人脉和资金支持前往了刚刚解放的巴黎。经毕加索的侄子、版画师哈维尔·维拉托（Javier Vilató）介绍，他结识了毕加索。次年，在希腊波罗斯岛待了五个月之后，弗洛伊德遇到了吉蒂·加曼（Kitty Garman）并与她步入了婚姻。婚后，弗洛伊德便开始为吉蒂创作了一系列肖像，现在这些画都已经成为了他最著名的作品。这些肖像有些是用粉蜡笔画的，有些是用油彩画的。弗洛伊德给它们起了一些直白朴素而暗中又带着几丝浪漫的题目：比如《女孩和树叶》《穿深色夹克的女孩》《女孩和玫瑰》，以及《女孩和小猫》[见彩插3]。



彩插3 卢西安·弗洛伊德，《女孩和小猫》，1947年（布面油画）/私人收藏/©卢西安·弗洛伊德档案/布里奇曼图片社。

此时距弗洛伊德初识培根两年不到，而这些作品已经开始宣告他一种新的追求，呈现出一种情感表达的迸发。不同于弗洛伊德以往的作品，这些画会激起一些心理的变化，或者可以说在某种程度上内含着一

股张力，从中可以看到后来培根肖像的影子。

迈克尔·威沙特形容给弗洛伊德当模特“堪比遭受一台精密的眼科手术。你必须长时间纹丝不动，似乎永远没有尽头。如果在他画我的大拇指时，我眨下眼他（弗洛伊德）都会非常紧张”。这种说法可能太夸张了。但是在吉蒂的肖像中，那双令人难以忘怀的杏眼看起来确实像是因为长时间不能眨眼而有些浮肿，还有点泪汪汪的。吉蒂的眼睛不仅是艺术家观察入微的直接写照，更进一步放大了这种特质。她的每一根睫毛，甚至每一根头发，还有下嘴唇上的每一处褶皱都得到了精细勾描。这使画作中生生出一种聚于表面的张力，其带给人的那番心理感受就似一轮新月高挂在整幅画上，透过表层几乎再找不到下方什么暗藏着的神秘力量。劳伦斯·葛雯说：“她看起来不可能不在颤抖。”

在这些肖像画里，弗洛伊德捕捉到的是吉蒂一种敏感的自我意识，那就是她正在被观看。从他高度紧张的观察之中你会察觉到一丝威胁——这种紧张感在整个系列最出色的那张《女孩和小猫》里最为明显，画面中吉蒂手里正抓着一只猫。这种威胁并非暴力层面上的，而是针对的是画中模特的泰然自若——当然，这也可能是爱情的另一种定义。

吉蒂的那些肖像充满了情感上的交流——不再只局限于对事物的刻画（像死去的小鸟、金雀花的枝条，和未成熟的橘子之类），还有对它们之间关系的描绘。不过“关系”这种东西自然从来都不是一成不变的。尽管这些画带有一种令人不安的张力，而且处理手法也因太过注重细节而略显造作，吉蒂的肖像依然标志着弗洛伊德在艺术生涯中向前迈出了一大步。或许我们还可以从这些画里瞥见弗洛伊德当时的一些焦虑——这种焦虑不仅来自于当时他和吉蒂糟糕的关系（不久之后吉蒂就怀了他们第一个孩子），同时还来自于不想被培根扰乱方向的压力。

培根从1946年起开始逐渐淡出了弗洛伊德的生活。他搬去了蒙特卡洛。那是一个他非常熟悉的地方，在接下来的四年也成为了他主要的住所。他和弗洛伊德会时不时在伦敦或者巴黎见面，但是这段时期的大部分时间他们都不在一起。

培根非常喜欢蒙特卡洛的氛围。他曾说：“这座城市有一种宏伟之感，虽然你也可以说这是一种无用的宏伟。”这番宏伟，再加上赌博，完全与培根的生活哲学相契合；而在接下来几十年里，弗洛伊德也始终在试图把培根的这套哲学运用到自己处理问题的方式当中。培根喜欢说：“正因为生活太平庸，所以与其甘于湮没，还不如努力从中创造出一点宏伟。”仅凭直觉，弗洛伊德觉得这似乎没错。然而宏伟却始终不是他的风格。

在与埃里克·霍尔一同在法国蓝色海岸旅行时，培根发现那里的咖啡馆和酒吧到处被庸俗所充斥。他对这些地方的描述听起来像是贝克特或者萨特戏剧中的那种场景：“过了一段时间你就会感到厌烦至极，因为你就只是单纯地坐在那儿，真难以置信。”蒙特卡洛的赌场和酒店完全只是在消耗生命。培根曾讲到，这座城市就好比一块磁铁，美容科的医生可以用它来让患者回春驻颜；“那群老得不能再老的女人们一大早就去赌场门口排队等着开门”，他对此感觉简直不可思议。

但这也是他热爱蒙特卡洛的原因。赌场里的那股气息——金碧辉煌，设计精巧，炫丽浮夸，空气缺氧——总令他享受不够。赌场里很多装潢细节在培根的绘画中也有所体现，比如抛光的金属栏杆围绕着轮盘赌桌。他喜欢赌输的时候看着地中海日落的那种感觉。但他更喜欢赢钱。他曾说：“除非你急需用钱且通过赌博发了横财，否则你无法理解赌博那种巨大的魔力。”



在赌博这件事情上弗洛伊德从来不需要把培根当作榜样。他本来就痴迷于冒险。“他会创造各种方法去玩命冒险。”他的一个老朋友写道。比如他的工作室里曾有一张大玻璃桌子，他会故意让它承受越来越大的重量，去试探破碎的临界点。他很早就开始正儿八经地赌博。他说，在战争期间，“我常去那些开在地下室的赌局，周围全都是粗人。当我输了个精光的时候——这是常有的事儿，因为我实在太没有耐心了（只有工作的时候，耐心对我来说才不成问题）——我总是想，太好了！这下我就可以回去工作了。有时你输了一局又一局，正想要走的时候却突然又赢了，于是你就会继续赌，然后输得更多。我经常六七个小时、七八个小时地待在那些地下室里——其实我很讨厌那样。但是一般输了我就会很快退出来。可当我赢得很快的时候，我很少能马上抽身。”

赌博对于弗洛伊德来说是一种本能的刺激，而或许这也表达了他对那种传统生活意义的鄙夷。然而，对他而言这并不是—种生活方式——更谈不上是一种哲学——就像对培根那样，虽然培根对赌博那种更为极端和夸张的嗜好让他着迷，一如培根用来解释这一嗜好的那套华丽说辞。培根对待绘画的态度和赌博—样：强调冒险；情愿孤注—掷用破布擦出或直接上手抹出自己本能的想—法；施展法术召来梦魇和灾难；创造的同时也企图毁灭。用弗洛伊德自己的话来说，这证实了培根的作品是如何“直接反映了他对于生活的感悟”。

这几乎与弗洛伊德严谨苛刻的创作方式毫无共同之处。培根的方式来自于—种赌徒心态，如他所说：“只有当走得太远的时候，你才有可能走得足够远（*only by going too far can you go far enough*）。”事实上，他在很多方面夸大了自己的创作哲学，因为他大部分的画，尤其是20世纪四五十年—代期间的那些作品，实则耗费了大量的时间精力。不过即便如此，他的办法和弗洛伊德的还是隔了—个世界。弗洛伊德总是耐心而



专注，他会慢慢在画中添上经仔细观察而来的线条，一点点打上程式化的阴影。当弗洛伊德还在花几周甚至几个月来创作一张肖像的时候，培根那些年里满口谈的却是一张张现成的图片是如何像幻灯片一样接连不断地涌入他的脑海。

上世纪中期，培根进入了他最多产也最具革命性的时期。对于那些亲眼目睹了这一切的旁观者来说，培根仿佛无所不能。他陶醉在自己首次获得举世瞩目的成就里，吸引了诸多画廊、批评家还有艺术家们的关注。他开始对头部的描绘格外感兴趣，他笔下的那些头颅模糊不清，调子全是深浅不一的灰，而由垂直条纹构成的背景则让画中的空间显得诡异又暧昧。这些幽灵般的条纹让人想起德加（弗洛伊德和培根都非常尊崇的艺术家）晚期粉笔画中的阴影线背景，还有希特勒在纽伦堡集会上使用的垂直探照灯。培根的作品充满了这种不和谐的、摇摆不定的隐喻。

不久之后，受到迭戈·委拉斯凯兹（Diego Velázquez）的启发，培根基于他为教皇英诺森十世（Pope Innocent X）所画的那张肖像创作了一系列变体。他说他的目标是“照着委拉斯凯兹那样画，但是要画出像河马皮一样的质感”。他痴迷于张开的大嘴、尖叫和咆哮，无论对象是人还是动物（这两者对他来说没有区别），之后他也反复在围绕这个主题进行创作。“可以说，我喜欢从嘴里冒出来的那种光亮和色彩，”他后来跟他的艺评家朋友大卫·西尔维斯特（David Sylvester）讲，“而且在某种意义上我一直希望能把嘴画出莫奈画笔下日落的那种感觉。”

这时，弗洛伊德也开始受到越来越多的关注，进入到巴黎的上流圈子。他与迭戈·贾科梅蒂（Diego Giacometti）结为好友，还常常和迭戈的哥哥雕塑家阿尔伯托·贾科梅蒂（Alberto Giacometti）花上几个小时谈天说地。阿尔伯托曾为他画过两张肖像，可惜后来都遗失了。他与圈中

的很多人都有往来，包括毕加索、巴尔蒂斯（Balthus）、玛丽-劳尔·德·诺瓦尔（Marie-Laurede Noailles）（萨尔瓦多·达利、曼·雷以及让·科克托等人的朋友与赞助人）、波里斯·科什诺（Boris Kochno）（诗人、舞蹈家和剧作家），还有科什诺的情人兼搭档克里斯蒂安·贝拉尔（Christian Bérard）——弗洛伊德曾经为他画过一张表情呆滞的肖像画，也是一幅杰作，但仅仅六个星期之后，贝拉尔就在一场莫里哀戏剧的彩排中突发心脏病不幸去世了。

对于年轻的弗洛伊德来说，得益于彼得·沃森的引荐，他才能建立起这些人脉——但不可否认，他那如雷贯耳的家姓、不俗的相貌，还有激情澎湃的作风一定也有所帮助。回到伦敦之后，他仍然吸引着人们的视线。约翰·罗素写道，那些年弗洛伊德“完全无拘无束……但他其实并没有那么无法无天，并不像那些直接让法律人间蒸发的狂徒一样——那种人彻底无视律令的存在，任何时候都表现得好像根本不知道这码事”。

这段时期，弗洛伊德的创作依然是围绕着无生命主题。1950年，他画了一只死去的猴子，而此前的一年他还画过一张渗着黑色墨汁的死乌贼，乌贼旁边躺着一只海胆。接下来到1951年，他画了一张被宰下的公鸡头，画中的鸡冠子色泽艳丽华美。然而他越来越受到一种挑战的吸引，那就是在长短不定的时间内去描摹活物。同年，在艺术委员会提供的一张巨型长方形画布上，弗洛伊德创作了《帕丁顿室内》（*Interior in Paddington*）这张画，而这也是他迄今为止最野心勃勃的一件作品。这是弗洛伊德为他的老朋友哈利·戴蒙德（Harry Diamond）所作的一张全身像。画中戴蒙德戴着眼镜，身穿一件不合身的军用风衣，站在一块看起来很廉价的红色地毯上。他一只手拿着香烟，另一只手紧紧攥成一个拳头——这让人想起吉蒂那双肿胀的眼睛，使整幅画传递出高度的警惕

感。每一个观察入微的细节（地毯上鼓起的皱褶、棕榈树上枯死的叶子，还有戴蒙德鞋子上那根露出的鞋带）似乎都令这一时刻显得危机四伏。那种一触即发的紧张感就好比一只沸腾的热锅随时可能把整间屋子炸毁，这很像极了安格尔的肖像画带给人的观感（尤其是《诺万先生》[*Monsieur de Norvins*] 和《贝尔坦先生》[*Monsieur Bertin*] 这两张），以至于赫伯特·里德（Herbert Read）[\[15\]](#)那时直接把弗洛伊德称作是“存在主义的安格尔”。

《帕丁顿室内》是弗洛伊德在工作室里创作的第一张大尺幅绘画，同时这也是他第一次尝试将小尺幅肖像画中的紧凑感带入大尺寸的创作当中。

1951年，培根的生活发生了翻天覆地的变化。当他远在蒙特卡洛赌博的时候，他挚爱的莱特福特奶妈去世了。培根满心内疚，不知所措，他那种走极端的反应让所有人都惊诧不已。“弗兰西斯看起来生无可恋”，威沙特回忆说。他结束了与埃里克·霍尔为时甚久的感情，并将他在克伦威尔广场工作室的租约转给了另一个画家。接下来的四年，他基本都在到处奔波。他曾搬到艺术家约翰·明顿那里住了一段时间。在1951年到1955年间，他至少搬过八次家。

这个阶段之初——仍在1951年的时候，弗洛伊德和培根曾进行过一次有意思的交流：他们两人曾分别尝试为对方画像。这一挑战驱使着这两位艺术家去开启新的探索。虽然结果并不尽如人意，甚至有点令人沮丧。但是对于他们两人来说，这次交换所带来的亲密以及所激起的潜在竞争似乎为他们打开了一扇新的大门。弗洛伊德在1951年为培根所画的三幅速写中，培根的姿势都非常与众不同，可以肯定地说，以前还没有哪个画家把另一个画家画成这幅模样。画中[见图2]培根的衬衫向外大敞，两只手别扭地藏身后，髋部向前顶着。裤子前的拉链并没有拉

上，而是耷拉在两边的腰际，露出内裤的一点点边沿和小腹，充满挑逗意味。



图2 卢西安·弗洛伊德，《弗兰西斯·培根研究》，1951

私人收藏©卢西安·弗洛伊德 / 卢西安·弗洛伊德档案 / 布里奇曼艺术图书馆

据弗洛伊德讲，是培根自己摆了这么个姿势说：“我觉得你应该这么画，因为我觉得下面这里相当重要。”弗洛伊德向来不喜欢干涉模特

摆什么样的姿势——大多数时候，他们只是选择一个自己觉得最自然或者最舒服的姿势待着——一些活泼外向的模特常常会突发奇想，这时弗洛伊德也都会迁就他们五花八门的想法，并且乐在其中。比如20世纪90年代的时候，他曾为澳大利亚籍演员雷·鲍厄里（Leigh Bowery）画过一系列不同姿势的肖像，其中包括一张鲍厄里躺在弗洛伊德工作室的木地板上，被一堆擦颜料的抹布垫起来，他一条腿翘在床上，大大的阴茎悬在两腿中间。（鲍厄里性格开朗，在公共场合肆无忌惮；在某种程度上，可以说在弗洛伊德后来的生活中，鲍厄里扮演着培根的替身。）弗洛伊德为培根画的三幅素描神韵极其相似，而且观看者能够感到他的画风之中掺入了一种不同寻常的因素。其中最突出的一点便是弗洛伊德在勾勒人物侧面曲线时笔触的突然下落。然而效果看起来却并不太自然：线条太蜿蜒了，以至于把培根的身体画得太过修长，显得有点不真实。三幅画中只有一张看得到培根的眼睛，不过这双眼有些睁不开，而且那种温柔的神情也略显别扭。这几幅素描里培根的嘴也全都又扁又平，了无生气。弗洛伊德试图放松下来，让身体里流淌起几分培根式的绘画激情，从而将自己不假思索地引向一种更为隐秘而深入的境地，可他却感到心有余而力不足。这并不是他的长项。但这番大胆的尝试实际就像是试穿朋友的衣服——却从一个侧面告诉我们培根开始对弗洛伊德产生影响。而与此同时，这些素描也掀起了一场小规模竞争——既关乎性，也关乎艺术和人际关系。

这时，据大卫·西尔维斯特（他就住在培根和明顿公寓楼下）说，弗洛伊德“很明显地迷上了弗兰西斯”。西尔维斯特对此十分敏感，因为就像他自己承认的那样，他也迷上了培根：“我们俩都模仿培根的穿着，一件朴素的深灰色双排扣萨维尔<sup>[16]</sup>精纺毛料西装，一件素净的衬衫，一条深色领带，一双棕色翻毛的皮鞋。”

也许是受到弗洛伊德这张素描的鼓励，培根也邀请弗洛伊德到他的工作室为自己当了一回模特。这张画后来成为了培根艺术生涯中第一张被命名的肖像画。仅凭这个原因，这张画就意义不凡：肖像画日后成为了培根成熟时期艺术创作的核心。培根的名气从60年代中期开始达到顶峰，而直到那时他的大部分作品都是为少数几个密友所作的肖像（弗洛伊德的肖像当时便在其中，后来也频频出现）。

那么这是否标志着弗洛伊德的绘画方式也开始对培根产生影响呢？正如培根明显地影响了弗洛伊德一样？很难说。弗洛伊德对于培根的影响远没有培根对他的影响那么明显。这主要是因为培根比弗洛伊德早成名了数十年。弗洛伊德曾公开谈及培根对他的影响。但是培根却始终更倾向于将自己的师承指向欧洲大陆的那些大师（委拉斯凯兹、安格尔、苏丁、梵高和毕加索），他没有理由承认一个英国本土的年轻人对自己所产生的影响，况且还是一个日后与他争吵不断的门徒，国际批评界和艺术史学界也对弗洛伊德这个名字非常陌生。但是弗洛伊德几乎总是能对每一个认识他的人产生影响。他生活放浪，不辨是非，本质上是个自私的人；然而他在建立亲密关系方面却有种迷人的天赋。“和他在一起的感觉就好像你把手指伸进电插座里，然后连到全国电网上半个小时。”多年后曾经给他当过模特的装裱师路易斯·利德尔（Louise Liddell）这样说道。培根也同样无法抵御弗洛伊德的这种魅力。

“年轻一些的时候，”培根后来说，“我总是需要围绕一些特别的、极端的主题进行创作。但后来，随着年龄越来越大，我开始意识到自己所需的全部主题其实就在生活之中。”也许正是弗洛伊德使培根意识到了这一点，他总是能嗅到亲密关系中那种潜在的无秩序。自此，培根开始着重对身边的一小圈亲密朋友进行反复描摹，而这无疑有力地反映出这个年轻人对于他的影响。

关于培根这第一张命名肖像画（虽然它为日后的创作建立了一种范式），让人意想不到的是，当弗洛伊德来到培根画室的时候，发现自己的画像竟然已经在画架上了——而且几乎快要完成了。画面里那个穿着灰色西装的人物和他真人一样大小，倚着一面模糊的墙 [见图3]。一块扁平的黑色阴影从画框下方冒出来，仿佛那种假日快照中留下的摄影师的影子。人物的（名义上是弗洛伊德的）胳膊和脚画得有些敷衍（培根向来不善于清晰准确地表现关节部位），那大头针一样的眼睛和宽大厚实的下巴也完全不像弗洛伊德本人。





图3 弗兰西斯·培根，《卢西安·弗洛伊德肖像》，1951，布面油画英国曼彻斯特大学，惠特沃斯美术馆 / 布里奇曼图片社

©弗兰西斯·培根基金会版权所有 / 纽约艺术家权利协会 (ARS) / DACS, 伦敦



原来培根借助了一个视觉辅助手段来代替弗洛伊德本人——一张弗朗茨·卡夫卡（Franz Kafka）[\[17\]](#)年轻时的照片，这张照片来自于马克斯·布洛德（Max Brod）[\[18\]](#)所著的作家（卡夫卡）传记第一版的卷首页。至于卡夫卡跟弗洛伊德有什么关系，我们无从知晓，也无关紧要：反而这是一个关于潜意识的问题，那种关联几乎完全随机。

这张肖像没有什么特别之处。它也并没有昭示太多培根后来对他笔下人物所施予的大肆变形和乐此不疲的摧残，而这不过是对他所谓“事实的残酷”所进行的一次尝试。关于这张画重要的地方在于它透露出培根对于创作对象的态度——至少在那时来看，是与弗洛伊德完全不同的一种姿态。

培根对于捕捉“人物的脉动”非常感兴趣。而这一点也深深地影响了弗洛伊德。后来弗洛伊德曾经谈及人对于空间的影响，以及他是如何希望能够将模特周围的气氛也一并描绘出来：“一个人所散发出来的气场也是这个人的一部分，和他的肉体同样重要。”但是培根也曾公开表示模特在他工作室里会分散他的注意力。他更喜欢一个人独自作画。“这可能只是因为我个人比较神经质，”他后来对西尔维斯特说，“但是相比让模特坐在我面前而言，我发现借助记忆或者照片来创作会更加放松。”

多年来他总是找各种理由来解释自己的这一偏好。比如，当西尔维斯特问他是不是说过绘画的过程“几乎像是一个回忆的过程”时，便得到了培根强烈的认同。“我觉得画肖像的过程是包括很多主观因素的。对我来说，如果模特就在我面前的话，我的主观性便会受阻，而靠回忆作画恰恰可以弥补这一点。”他意识到绘画对象坐在他面前会模特的在场于培根而言是种束缚他说，因为“如果我对他们有好感的话，我就没法下笔伤害他们，就像我作品里呈现的那样。我情愿把这种伤害留到私下

处理，这样我也可以更清晰地记下他们真正的模样”。

然而是什么让培根产生了在他的绘画中表现“伤害”的冲动呢？任何确定的答案肯定都不足以解释这个问题。然而，看着这些画，你却能非常清楚地看到培根借由照片这种媒介实现了对传统肖像的变革，而且从中传达出一种深深的矛盾。这种矛盾的感觉——不单单是一种“复杂情绪的交织”（这样说在程度上有所削弱），而是一些完全对立的情感集合——是培根如何看待友谊和爱的核心。他曾经说过，真正的友谊是“两个人可以相互把对方撕成碎片的一种关系”。就像大卫·西西尔维斯特形容的那样，培根在画布上那妙不可言的涂抹和狂放不羁的挥洒“既是一种爱抚，也是一种攻击”<sup>[19]</sup>。在20世纪60年代与西西尔维斯特的一次交谈中，培根甚至还引用了奥斯卡·王尔德的著名言论——“你谋杀了你之所爱”；而这几乎也是德加一篇日记的一个翻版：“你最爱的人才能成为你最恨的人。”

基于培根与弗洛伊德二人的关系，这种把肖像画当作一种伤害的解读具有着特殊而持续的意义，因为培根在几十年间一直在不断为弗洛伊德画像。佩皮亚特认为，这些肖像画中值得关注的是弗洛伊德所表现出的“不同寻常的韧性和能量”：“而培根心仪的几个男模特……似乎都快要从屈从于他暴风骤雨般的笔触，而弗洛伊德却抵挡住了，在铺天盖地袭来的颜料中挺立——迷惑却不盲从。”

培根用来辅佐创作的照片并不总是模特的形象。一些更重要的照片来源还可能是一只动物；一幅别具意味的电影静帧画面；一张经过变形再现的古典名作；一张医学教科书中讲解损伤的图片，或者是一连串埃德沃德·迈布里奇前卫的定格动画摄影。除了根据现成的摄影展开创作，培根还会委托他的朋友兼酒友约翰·迪金（John Deakin）拍摄一些预设主题的照片。虽然作为画家迪金并不成功，但镜头背后的他却给人

留下了深刻的印象。他在20世纪50年代拍的苏活区居民所拍的肖像摄影后来成为了经典，这些照片在他去世后才从他的床底下被翻出来，很多已经破破烂烂，底片也无法辨认了。据他的朋友丹尼尔·法森（Daniel Farson）写道，这些照片让人感觉仿佛是“由一个真正的艺术家所拍的监狱大头照”，它们是“让人畏缩，这些不留情面的照片强化了面部特写，将每一处瑕疵都暴露无遗”。

迪金不乏一些朋友，但同时也遭到很多人的厌恶。超现实主义爵士歌手乔治·梅利（George Melly）对迪金曾有过一段令人难忘的描述，说他是“一个言语恶毒的小酒鬼，满肚子坏水，四处撒泼，真奇怪他居然没有被自己的恶毒噎到”。

但是培根正是被他的这种恶毒所吸引。几年之间，迪金应培根之邀拍摄了四十多张肖像照片。为了模拟出那种好像是偶遇这些模特的心理反应，培根喜欢在这些照片被撕扯过一番后再将它们拿来创作——当它们就像枯叶一样躺在他那脏乱不堪、颜料四溅的工作室地板上。

像很多其他现代艺术家一样，培根坚信他看透了“现实主义的谎言”——哪怕是马奈还有德加在19世纪后半叶所创造出那种更为复杂的都市现实主义。他认为，在20世纪更加极端和碎片化的语境下，现实主义对于真相的自吹自擂和对于事物表象的盲目忠诚全都是不可靠的。传统的面部肖像几乎无法表现出动态，更谈不上体现心理活动的丰富，传达出人类对于死亡的认知、对徒劳的担忧以及对近代历史这场梦魇的恐惧——培根认为这些才是现代背景下最为重要的根本，因此它们相对于表象来说也更加“真实”。培根沉迷于如何对这些因素进行表达的思考。受到毕加索、马蒂斯以及超现实主义艺术家的启发，他曾谈到对图像的扭曲其实是为了换取更大意义上的真实。与弗洛伊德费时费力的小

心观察不同，培根更喜欢等待灵感的闪现。如约翰·罗素所写的，他想要“布下陷阱，其画作往往第一眼不会给人以传统概念中‘像’的感觉，但稍后便会让人不知不觉陷进来”。

培根后来问过西尔维斯特：“告诉我，现如今谁又能在对图像不造成伤害的前提下准确地反映事物的真实呢？”类似这样的对话也许曾对弗洛伊德产生过影响，但是他仍然拘泥于事物的外观。与培根不同，弗洛伊德仍然坚信外表与真实之间的关联；或者他至少认为尽量忠实记录的这种行为本身——艺术家和模特共处一室，手和眼睛，感觉和直觉，一切都彼此相通——本身就带有某种真实的成分。正是在这一点上——究竟是借助摄影，还是要求模特在场或者其他形式的存在——弗洛伊德在尽力避免受到培根潜在的却又势不可挡的影响。对于弗洛伊德来说，一张成功的绘画永远是在记录一段正处于进程中的关系，就像他自己后来所言，这是一个互相作用的过程，就像是一种交易。这一过程可以花上几个月甚至几年：时间的持续可以让画作更加充实、丰满。是的，画家是最终掌握控制权的人；但是过程中包含着双方此消彼长的博弈和互相妥协（“在摄影所形成的文化中，”他后来说道，“我们失去了在肖像绘画中可以看到的一种独特张力，一种由于模特的审视所带来的张力。”）对于弗洛伊德来说，绘画中模特在场的重要意义在于“使双方的情绪都感能进入一种深入交流的状态。摄影只能在微乎其微的程度上实现这种交流，而绘画中这种交流是不受限制的”。

起初弗洛伊德并没能将这些直觉清晰地表达出来，但它们实际已经成为了他创作的核心理念。多年来他一直秉持这样的见解，而且深知不能放弃。但是在践行这些观念的过程中，他也察觉到这种看法自身的局限性。他有过一种朦胧的感觉——后来也被证明是很有帮助的——培根更加激进的方式也许正是克服这种局限性的关键。

当弗洛伊德说服培根为他那一小幅著名肖像画做模特时，他计划（至少表面上看来他是这样把它卖掉的）将完成后的作品挂在位于苏活区的惠勒餐厅，培根常常在那里聚会。弗洛伊德去世前一年曾回忆说，他想要画培根“不仅仅因为他是一个艺术界的重要人物，而且……我不知道……也许还因为他是一个朋友，我想。我常常因为想要了解一个人而想要去画他”。

培根接受了他的邀请。在每天不间断工作的情况下，整个过程花了大约三个月——不是“特别的长”。据弗洛伊德后来称；他成熟时期的肖像画可以花上一年甚至更长时间。对于肖像画他认为必须要慢工细活，一点点慢慢地累积栩栩如生的细节，而且对于氛围和情绪的把握需要绝对入微的观察。

这对于天生不适合当模特的培根来说是一个极大的考验。“我很难长时间坐在那儿，”他跟西尔维斯特说，“我从来就没有坐过一把舒服的椅子……其中一个原因是我患有高血压。人们会说：放轻松！可这是什么意思？我从来都不理解什么人们要放松他们的肌肉，放松下来——我不知道怎么能够做到这一点。”（在这方面，弗洛伊德后来曾经说：“我觉得休闲就是任由整个世界的时光流逝，那时一种奢侈、放纵的感觉。”）

当然，弗洛伊德在最终的作品中捕捉到了培根心中酝酿许久的波动，这恰恰也是这幅肖像画惊人表现力的源泉。但无论对于艺术家还是模特——三个月来每天坐在那里几个小时——绝非易事。弗洛伊德在去世前曾回忆说，培根“常常大肆抱怨坐的时间太久了——虽然他总是抱怨一切事情——但是他从来没有当着我的面抱怨过。你知道，我是在酒馆里从别人嘴里听说的”。不过这也确实是个比较特殊的个例：弗洛伊德坐得离培根如此之近，两人的膝盖都碰到了一起。其间弗洛伊德一直

在用大腿支撑着铜板。很难想象会有比这感情更加充沛的情景了，尤其你别忘了此时此刻培根对于弗洛伊德来说意味着什么。

这幅画终于完成了，但是它却从未出现在惠勒餐厅的墙上，因为1952年底之前，泰特美术馆收藏了这幅画，同时收藏的还有弗洛伊德另一幅早期重要作品——一幅名叫《女孩与白狗》（*Girl with a White Dog*）的吉蒂肖像。

同年，迪金在不久之后为培根所拍摄的一张照片说明他先前见证了弗洛伊德给培根画像的这一过程。一如弗洛伊德的那张小画，照片拍的也是培根头部的特写，光以同样的方式从一侧照过来。照片和画对人物的构图裁切方式一模一样，只不过弗洛伊德把满头的头发画了出来，而迪金的照片只拍了发际线以下的部分。

“我非常喜欢我为弗兰西斯·培根所拍的照片，”迪金说，“也许是因为我太喜欢他这个人了，也很崇拜他的画，他的作品很特别，有种折磨人心的感觉。他这个人性格古怪，一方面特别温和，天性大方，但另一方面却又有着异常残酷，尤其是对他的朋友。我觉得在这张肖像画中我捕捉到了一丝恐惧，这在他矛盾性格背后一层必不可少的原因。”

这样的措辞并不是弗洛伊德的风格——他从不会说得如此直白——但是想法倒是很像是他的。无论如何，如果弗洛伊德这幅被偷的培根肖像不是一幅“由真正的艺术家创作的监狱大头照”，它又能是什么呢？

在弗洛伊德所画的培根肖像被泰特收藏之前，培根的室友约翰·明顿曾见过这张画，明顿立刻被这张肖像深深地打动了，于是便委托弗洛伊德为他也画了这么一幅。明顿的脸型偏长，头发蓬乱，眼神充满痛苦。他和培根的关系很糟糕。身为画家，他天赋异禀，很早就受到了一

些关注，其风格独特的插画作品曾经被伊丽莎白·大卫（Elizabeth David）最初的两本烹饪书用作封面。他同时也是皇家艺术学院一位备受尊敬的老师。但是作为艺术家明顿的光环随着培根的声名鹊起而开始逐渐走向黯然。他的自信日渐被侵蚀，嫉妒心一点点燃起。“我可以肯定当眼睁睁看着弗兰西斯崛起，他陷入了深深的绝望。”法森写道。而弗洛伊德凭借着他强大的内心和深远的抱负，并没有产生太多的妒意。他喜欢并仰慕培根，以至于心甘情愿让朋友盖过自己的风头。另外他也更年轻——这一点很重要。他一定饶有兴致地观察到培根与明顿之间关系的变化，同时也暗自盘算如何妥善处理好和培根之间的关系。在这个时候，为明顿画上一幅肖像也许不失为可以更近距离观察局势的一个方法。

培根和明顿两人都渴望被关注，都希望自己成为镁光灯下的焦点。据佩皮亚特说：“他们经常在一间名为殖民屋（the Colony Room）的俱乐部<sup>[20]</sup>两边各聚一群人，轮番竞相买酒，比试着看谁更肆无忌惮。”比如有一天晚上，培根将香槟泼了明顿一头。而明顿则表现得似乎因为他商业上的成功和继承而来的财富感到十分惭愧。“让我们一起把我剩下的家族信托基金花个精光吧！”他在苏活区买酒时总喜欢这么说。

在明顿的肖像中，弗洛伊德给他画了一张长长的马脸，目光呆滞，透着一丝绝望。在与培根的竞争中明顿明显处于劣势，于是慢慢地他开始用酒精麻痹自己，精神也出了问题。这张肖像完成后不到五年，明顿就在自己家中服安眠药自杀了。

令弗洛伊德和培根都百思不得其解的是，正当他们之间的关系达到一个极度亲密炽烈的顶峰之时，他们二人却都纷纷各自展开了一段恋情，而且这后来也成为他们一生当中最重要、最不稳定的一段关系，给

他们带来的改变也最大。这两段关系——弗洛伊德与卡罗琳·布莱克伍德，培根与彼得·莱西（Peter Lacy）——开始于20世纪50年代早期，并最终将这两位艺术家都推向了自我认知的边缘，颠覆了他们之前的种种设想，触发了自我毁灭的倾向，甚至导致自杀。

爱情生活本质上仍是私密的，尽管传记作家们依然竭力把这些故事记录下来。但风流韵事总有旁观者、参与者和好事者卷入进来。就像在弗洛伊德与布莱克伍德女士的关系中，培根始终在一边盘旋不去一样；而培根与前战斗机飞行员彼得·莱西的恋情虽然更加隐蔽，却也依然在弗洛伊德的默默注视之下。

“卡罗琳是卢西安·弗洛伊德一生中的挚爱，”安妮·邓恩说，她在这段时期内曾断断续续地与弗洛伊德保持着恋爱的关系，“和卡罗琳在一起的时候他表现得非常好，和平日很不一样。他并不爱我们中的任何一个，但一定知道卡罗琳深爱着他。”安妮补充道：“当然这是非常好的事情。”但是奇怪的是，尽管他们恋爱了五年——包括四年的婚姻——弗洛伊德后来承认他在某种程度上仍然不了解卡罗琳。“这听起来很荒唐，”他对我说，“但是我从来都没有那么了解卡罗琳。”

弗洛伊德钟爱那些未知的人和事，即使他正不断地被越发亲密的关系所吸引。他告诉菲弗：“当你发现有些让人动容的事，你想知道的反而更少了。就好像当你坠入爱河时并不想见对方的父母一样。”

卡罗琳的妈妈莫琳是吉尼斯酿酒厂的继承人。她的父亲是第四代达弗琳与阿瓦侯爵，曾于1945年在缅甸战争的一次行动中阵亡，于是他的遗孀接管了吉尼斯酿酒厂。那时他们的女儿刚刚开始和弗洛伊德恋爱。



卡罗琳·布莱克伍德聪明、羞涩、口才伶俐（她后来成为了著名作家）。她当时在赫尔顿出版社当秘书和临时撰稿人，该社曾发行过一本带有政治倾向的八卦潮流杂志《图片邮报》（*Picture Post*）。十几岁的布莱克伍德性格细腻而善变，她良好教养的外表下隐藏着机敏和顽皮。“她并不太善于社交——既有些古怪，又比较沉默，”她的朋友、杂志主编艾伦·罗斯（Alan Ross）曾说，“她是个不靠谱而且难以驾驭的女孩儿……并没有太多人追求她。”

而对于弗洛伊德来说，他身上虽然有夸张的一面，但本质上却是个和卡罗琳一样羞涩的人，而且性情同样反复无常，不过他确实对她展开了追求。他们第一次邂逅是在安·罗瑟米尔（Ann Rothermere）主办的一场舞会上。1950年弗洛伊德曾为安画过一幅肖像画，她过着上流社会的生活却饱受争议。当安的第一任丈夫在1944年的一次军事行动中牺牲之后，她嫁给了罗瑟米尔子爵二世——埃斯蒙德·哈姆斯沃斯（Esmond Harmsworth）——《每日邮报》（*Daily Mail*）的所有者；但是她同时在这段时期内也和股票经纪人伊恩·弗莱明（Ian Fleming）[\[21\]](#)保持着长期的婚外情；伊恩在战争时期曾效力于海军军情局，并且从那时就开始构思詹姆斯·邦德这一小说人物。大约从1948年开始，安每年都会在牙买加度过一段时间，表面上是与她的好朋友诺埃尔·科沃德（Noël Coward）[\[22\]](#)待在一起，其实大部分时间是与弗莱明同居。她的丈夫1951年发现了这段婚外情，于是他们离了婚。次年，安怀上了弗莱明的第二个孩子（他们的第一个孩子出生于1948年），之后她与弗莱明在牙买加完婚。在此期间，她早已把自己打造成了上流社会女主人的角色，经常在位于伦敦中心格林公园旁边的华威宅邸（Warwick House）呼朋引伴。战后物资的匮乏似乎也并没有对她产生多大影响，三天两头光鲜亮丽的派对就会在这里登场，宾客里既不乏贵族，同时也聚集了许多经过精心挑选的新波西米亚人士的代表，这其中就包括弗洛伊德和培根。

安对弗洛伊德格外有好感，尽管弗莱明并不信任他（他总觉得弗洛伊德和安·罗瑟米尔有一腿，虽然事实上并没有这回事）。“她有一次邀请我去一个盛大的派对，”据弗洛伊德回忆说，“是那种半贵族性质的，许多皇室都在。她跟我说‘我希望你能找到一个舞伴’之类的话。于是突然之间我就遇到一个人，她就是卡罗琳。”

半个多世纪之后，当被问到当初究竟布莱克伍德夫人身上什么样的特质吸引了他的目光，弗洛伊德回答说：“她很多方面都很令人兴奋，而且她对自己毫不在意，看上去好像没有洗澡就出门了。然后有人说她确实是还没洗呢。我走上前去邀她共舞，然后我们就一直跳啊，跳啊，跳啊，跳啊。”

不久之后，也就是1952年初，弗洛伊德开始频繁地到赫尔顿出版社的办公室拜访布莱克伍德。尽管弗洛伊德当时已经娶了吉蒂，罗瑟米尔还是暗地里支持着这段恋情。

当童年的特权和创伤都一并减退，布莱克伍德开始变得百无聊赖，又焦躁不安，这使她容易受到弗洛伊德的影响。以自我为中心的倾向让她变得性情冷淡，常常故意与别人针锋相对，这其中也包括她那想要竭力破坏这段关系的母亲。

在弗洛伊德身上，布莱克伍德看到了一种类似的个性。她“从未遇到过一个人能像弗洛伊德看上去那样特别而又散发着危险的气息”，伊凡娜·洛厄尔（Ivana Lowell）曾这样描述——她是英国剧作家伊万·莫法特（Ivan Moffatt）之女。布莱克伍德自己则将弗洛伊德描述成一个“魅力四射、极其聪明、相貌俊朗（但不是像电影明星的那种）的人”：“我记得他非常彬彬有礼，两鬓留着很长的胡子，那个时候还没有人留过这

样的胡子。他穿的裤子十分滑稽，显然是故意的。他希望从人群中脱颖而出，而且事实上他也的确做到了。”

现在弗洛伊德面临着一个全新的世界。如果说他为卡罗琳而痴迷，那么他同样也有点被她的出身吓到了。在他陪布莱克伍德和她的母亲去阿尔斯特打猎的途中，同行的还有刚刚结束其在澳大利亚新南威尔士州英国总督任期、现任北爱尔兰总督的维克赫斯特勋爵（Lord Wakehurst），以及北爱尔兰首相艾伦·布鲁克伯勒子爵（Viscount Brookeborough）。在那趟旅途中，弗洛伊德留给卡罗琳的姐姐帕蒂塔（Perdita）的印象是：“羞涩到不敢直视任何人。他低着头站在那里，眼睛扫来扫去。”

当然，弗洛伊德不仅仅是一个波西米亚式的艺术家，他还是犹太人。在这一点上，即便是弗洛伊德这个姓氏也不足以在他如今即将融入的这个上流圈子里为他带来任何优势。在与布莱克伍德展开恋爱关系后不久，有一次他受邀到布莱克伍德的母亲家参加一场派对。温斯顿·丘吉尔（Winston Churchill）的儿子伦道夫（Randolph）看到他们走进屋便开始大喊大叫：“莫琳（指布莱克伍德的母亲）到底在做什么，想要把她的家变成一个犹太人的教会堂吗？”这对年轻的恋人选择了沉默。但是当弗洛伊德再次遇到伦道夫·丘吉尔的时候，弗洛伊德一拳把他打倒在地上。

弗洛伊德与布莱克伍德的婚外情很快就曝光了。面对布莱克伍德母亲不遗余力的阻碍，他们不胜其扰。于是二人私奔到了巴黎，住在塞纳街上破烂的路易斯安那旅馆（Hôtel LaLouisiane）住了下来。那一年弗洛伊德为卡罗琳创作了一系列迷人的肖像，其中一幅是《床上的女孩》（*Girl in Bed*） [见彩插4]。另外还有一幅《读书的女孩》（*Girl*

*Reading*) 。在这两幅画中——尤其是《读书的女孩》——你能感受到艺术家和画中人的亲密无间。布莱克伍德的眉毛泛着些紫红色，仿佛是被弗洛伊德亲密而炙热的感情燎伤了一样。



彩插4 卢西安·弗洛伊德，《床上的女孩》，1952年/私人收藏/©卢西安·弗洛伊德档案/布里奇曼图片社。

“我觉得唯一能让我正常工作的方法就是最大限度地仔细观察和最大限度地集中精力，”弗洛伊德后来回忆道，“我想，通过紧盯着所画对象不放和近距离的反复审视，我一定可以从中收获些什么。也因为这么近距离地画画，我经常神经高度紧张，患上了严重的眼疾和头痛。”

绷紧的神经给弗洛伊德带来很大困扰，驱使着他去寻找新的道路。但现在重要的是，弗洛伊德那年少轻狂的行事风格正被一剂新的猛药所消解：爱情的亲密。他恋爱了——那么的如痴如醉。后来他说他记忆中“这种痴迷更甚于那个人本身”。卡罗琳已经让他神魂颠倒，很难再集中精力再去工作。他曾说：“我无法思考任何别的事情。”

这份亲密本应属于秘密花园或是紧锁的酒店房间。然而世上并没有不透风的墙。布莱克伍德被家里切断了资金来源，弗洛伊德也花光了他的积蓄。当他们发现已经付不起酒店账单的时候，这对情侣曾经试图让西里尔·康纳利和他的夫人芭芭拉·斯凯尔顿（Barbara Skelton）把《读书的女孩》这幅画买下来。康纳利与布莱克伍德已故的父亲是同辈，也是弗洛伊德最早期的赞助人之一。但是他对布莱克伍德产生了一种忘年的迷恋，所以似乎想把这幅画当作宝贝一样收入囊中。他不顾太太的反对将这幅画买了下来。而且也坦白了自己对布莱克伍德的迷恋——这份迷恋虽然持久却并不合时宜，也没有收到任何回应。但是对于芭芭拉来说，这无疑是对他们婚姻的沉重打击。芭芭拉后来离开了康纳利，嫁给了出版商乔治·韦登菲尔德（George Weidenfeld）。因此这也更加重了外界给布莱克伍德和弗洛伊德所带来的舆论压力。

之后他们在巴黎还经历了一段令人不安的小插曲，让外界的压力进一步加剧，弗洛伊德后来常常谈起这段故事。在先前的几次巴黎之行中弗洛伊德结识了毕加索，于是现在他便带着布莱克伍德一起到这位大师

位于大奥古斯汀街（rue des Grands-Augustins）的工作室前去拜访。“卡罗琳有咬指甲的习惯，她的指甲总是被咬到短得不能再短。”他解释说。当他把卡罗琳介绍给毕加索时，他继续讲道，“毕加索看了看说，‘我要给你的指甲画些画。’于是他用黑色墨水在卡罗琳的指甲上画了些头啊、脸啊之类的。然后他说，‘你想参观参观我的房子么？’大奥古斯汀街上的这栋公寓至少有两层。于是卡罗琳就跟着去了，大约过了一刻钟、二十分钟后才拖着步子回来。后来我问她：‘告诉我发生了什么？’她说：‘我永远也不会告诉你。’所以我从此再也没有问过。”

然而1955年一次在接受麦克·金莫曼（Michael Kimmelman）的采访时，布莱克伍德回忆叙述的却是另一个版本。她说那次见面是毕加索与弗洛伊德联系的，他通过一个中间人邀请弗洛伊德去看他的画。弗洛伊德接受了邀请，并带着她一起去了毕加索的工作室。到了没多久，毕加索就邀请她去屋顶看他的鸽子，这需要通过一个房子外面的螺旋楼梯走上去。“于是我们就去了，”她讲道，“绕了一圈又一圈终于到了屋顶，看到了那些笼子里的鸽子，还有全巴黎最好的风景——最好的。可突然就在这时，站在这个狭小的空间里，在这个城市的上空，毕加索突然抱住我。我那时候的感觉就是害怕。我不停地说：‘我们下楼吧，下去吧。’他说：‘不不，我们正一起站在全巴黎的上空。’这简直太荒唐了，对我来说毕加索太老了，不管他天才与否，他就是个老色鬼。”

布莱克伍德自己的回忆开始表现出一种充满喜感的无奈。“如果我接受了会怎样呢？”她问道，“那里没有地方做爱，周围都是鸽子。而且想想他跟其他多少人在那儿做过。她们又是怎样的经历？而且严格来说，他们怎么做到的呢？何况丈夫还在楼下？”后来她接着说：“卢西安有天莫名地接到一通毕加索的一个情妇打来的电话，问他（卢西安）能不能过去为她画像。她想让毕加索为此吃醋。卢西安非常委婉地说也许

他可以以后再为她画像，而不是现在，因为眼下他正好在为太太画像。”（其实那时候他和卡罗琳还没有结婚呢。）

卢西安提到的这幅画就是《床上的女孩》。

弗洛伊德即将三十岁了，但是和他最亲密的那些人一样，他的感情生活依然一团混乱。吉蒂怀上了他们的第二个女儿——安娜贝尔（Annabel），并于当年生下了她。然而他们的婚姻已经破裂。《女孩与白狗》是他为吉蒂所画的最后一幅画。

于是这时，弗洛伊德决定画一张自画像，似乎是想以此来看清那个正处于混乱、狂热、困惑之中的自己。在用炭笔画了一个粗略的草稿之后，他开始用油彩上色，从画面中心的眼睛、鼻子和嘴巴一点点向外画。自画像里他用一只手托着下巴——一个沉思的姿势，这个姿势埃德加·德加也很喜欢用，不光是在他的几张自画像里，而且他在艺术生涯的类似阶段也经常让模特摆成这幅模样给他们画像。

这张画色彩涂得很随意，差不多比弗洛伊德此前的所有作品都要笔触不匀。但是说不清弗洛伊德究竟是不是故意这样做的：在最终完成前他就放弃了这张自我观察的习作。

1952年12月，就在弗洛伊德三十岁生日前夕，他接受了一份来自安·罗瑟米尔的邀请——现在应该叫安·弗莱明（她在那年三月已经嫁给了伊恩·弗莱明）——穿越大西洋。这是弗洛伊德第二次穿越大西洋：第一次是在第二次世界大战期间，当时弗洛伊德在一艘商上当志愿青年水手，后来他的护航船曾遭到德国人的袭击。这次，他不是去曾被战时护卫队的终结地纽芬兰，而是坐一艘小船到了牙买加，并在弗莱明的别墅“黄金眼”别墅待了几个月。当弗莱明在屋里创作他的第一部007系列



小说《皇家赌场》（*Casino Royale*），弗洛伊德就在室外画画香蕉树和其他一些植物。

“我意识到当我的生活处于高压状态时，我远离了人群，”他后来解释道，“离开人群就仿佛深呼吸了一口新鲜的空气。”

当他远在牙买加的时候，布莱克伍德的母亲仍在试图阻止这段婚外恋，而且她并不想在年轻的伊丽莎白二世女王加冕之时让卡罗琳的身影出现在国内（作为女王的未婚侍女，卡罗琳已经备受责骂），所以她把卡罗琳送到了西班牙。卡罗琳在马德里开始做私人教师教英语，但是她的地址对弗洛伊德是绝对保密的。然而这并没能阻止弗洛伊德。虽然手头的信息非常有限，他还是来到马德里开始寻找卡罗琳。“我只知道她在西班牙，我有门牌号但并不知道是哪条街。但我知道我能找到她。”

和吉蒂离婚后，布莱克伍德和弗洛伊德于1953年12月9日在切尔西登记处正式结婚，这刚好是弗洛伊德三十一岁生日的第二天。“弗洛伊德的孙子结婚了”的消息也在报上登出。

几十年后弗洛伊德解释说：“我们结婚是因为卡罗琳说这样她会感觉少一点困扰。另外还有一个技术性的原因：她父亲给她留了一点钱，如果她不结婚的话就拿不到这笔钱。”

那段时间一切都让人陶醉，充满激情。他们两个人正处在热恋之中。弗洛伊德的艺术事业蒸蒸日上，他在伦敦和巴黎都博得了很多重要人物的认可和赏识。再加上有魅力非凡、八面玲珑的培根相伴左右，弗洛伊德的生活多姿多彩，充满了未知，他痛并快乐着。战争及其迟迟未散的余波正在慢慢消退，社会的变革席卷而来。弗洛伊德和布莱克伍德现在是城里最光鲜而又神秘的一对。他们住在苏活区迪恩街一家餐馆的

上面，这是一间破烂的乔治王时代风格的房子，每天清晨，弗洛伊德就会从家出发，到他帕丁顿的工作室去。卡罗琳这时已重新从家里获得经济来源，于是便给弗洛伊德买了一辆跑车作为订婚礼物。他们还在多塞特郡的沙夫茨伯里附近买了一个老旧的小修道院——据迈克尔·威沙特回忆，那是“一栋漂亮的老建筑，矗立在一片巨大的黑湖边上”。弗洛伊德在这里养了马，还买了很多大理石家具。另外，他这时开始创作一幅仙客来花的壁画，还有一幅卡罗琳和她妹妹帕蒂塔的双人肖像——这也是那时为止最能体现他野心的一幅画了。但是两幅画都在创作初期就遭到了放弃——这是一个不祥的预兆。

布莱克伍德的财富，还有她独立而让人难以捉摸的性格，都是她魅力的一部分。弗洛伊德长久以来在经济上都太过于依赖培根，所以如今他也想在布莱克伍德的帮助下对其有所回报。他回忆说：“我跟她要钱，给弗兰西斯让他去丹吉尔，我向她解释我有一个朋友总是在我需要钱的时候支援我，现在我也想为他做点事，因为他遇到了一个特别的人。”她不仅把钱给了弗洛伊德，还问他：“还有什么是你真正想要的吗？”

培根那个“特别的人”就是彼得·莱西。

1952年，弗洛伊德爱上了布莱克伍德，也正是在这一年，培根遇到了一位名叫彼得·莱西的英国皇家空军前战斗机飞行员。他曾参加过不列颠之战。培根后来称，这对莱西的神经造成了巨大冲击。他“特别神经质——甚至是歇斯底里”。

他们在殖民屋俱乐部相识。当时莱西正在附近一个名叫“音乐盒子”的酒吧里，坐在一架白色的钢琴前弹奏乔治·格什温（George

Gershwin) [\[23\]](#)和科尔·波特 (Cole Porter) [\[24\]](#)的曲子，他神情潇洒，下巴收紧，略有一点黑眼圈。培根立刻爱上了他。他爱慕莱西的容貌（莱西拥有“最出色的体型——即便是小腿都很漂亮”）、他弹琴的样子、他天生的颓废气质（培根认为这是他拥有继承财产的缘故），还有他的幽默感，“他会是非常好的伴侣……他身上有种与生俱来的睿智，总是妙语连珠，就是这样。”但最重要的是，培根察觉到身陷与莱西的感情可能隐藏着危险；因为这意味着要和另一个可能完全掌控自己的人在一起，而除了他的父亲还没有任何人带给过他这种感觉。

当时培根已经四十多岁，但他自称这是他第一次坠入爱河。培根说，莱西“真正喜欢”的是年轻一点的男伴，但是他好像并没有意识到培根实际比看上去要老。“他和我在一起根本就是一个误会。”

他们两个人互相灌了很多酒。光是莱西一个人一天就可以干掉三瓶烈酒，莱西在巴巴多斯岛有栋房子。他们相识的那年，在他的请求下，培根曾根据一张照片为这栋房子画过一张画。这张画的风格完全遵从莱西的意思——他可等不及再让培根对画面做变形处理，所以十分传统，平淡无奇。（实际上，培根只好去向一位画家朋友请教透视法则。）

从1952年开始接下来的四年，莱西在泰晤士河畔亨利镇附近的一个小村庄租了一栋名叫“长舍” (Long Cottage) 的房子，并邀培根来和他同住。当培根问他打算怎么安排时，莱西答道：“嗯，你可以住在小屋角落的稻草堆上，在那儿睡觉拉屎。”培根说：“他是想把我拴在墙上。”莱西还收藏了一套犀牛鞭子——那是剧场里性虐待的桥段中才有的道具，常常一不小心就让人旋入到混乱的现实之中。

虽然培根很多时间都待在长舍，但他从来没有真正搬进去住过。事实证明莱西的“安排”即便对于培根来说也太过放纵，太过伤人。他说莱

西“太神经质，没人能跟他住到一块儿”。他发怒的时候，不仅会对培根本人大肆伤害，就连他的衣服甚至是他的画也不放过。曾有很长一段时间，培根都被打得不能动弹。不能画画的培根被深深的绝望吞噬着。

从始至终，培根与弗洛伊德夫妇的关系都非常亲密。后来布莱克伍德说：“在她与弗洛伊德的婚姻期间，他们几乎每天晚上都和培根一起共进晚餐，有时候甚至还一起吃午餐。”即使是在他缺席的时候，培根那颇具魅力的高昂情绪与一种充满悲剧色彩的忧郁气质也依然在屋里回荡。

但是似乎他从未真正缺席过。在弗洛伊德夫妇位于多塞特小修道院的家中，培根那幅最为大胆出色的作品正挂在最显眼的位置上。这幅画题目为《双人像》（*Two Figures*），但其实它还有一个流传更广，而且带有戏谑意味的名字——《鸡奸者》（*The Buggers*） [见彩插5]，这幅画创作于1953年，即培根与彼得·莱西相恋的第二年。这也是培根第一次尝试去描绘一对恋人，其创作的灵感直接来源于迈布里奇为摔跤者拍摄的一组定格摄影照片。第一眼看上去，它像是一堆扭打的肢体。但是背景并不是摔跤场，而是一张床，上面铺着白色的床单、枕头和床头板。《双人像》描绘的是莱西和培根做爱的场景。画中两个男性形象面部都十分模糊，这让观看者能强烈地感受到画面的运动感和人物内心的欲火，下方人物齜着牙的形象更渲染了这种情绪。两个人面部和身后的黑色背景都带有明显的竖线，让人不禁联想起监狱的铁栅栏和一排排照向天空的探照灯。当时同性恋仍属违法的禁区，艺术创作也几乎从不涉足这一题材，而培根创作的这幅画是如此的露骨、真实和震撼。很多年以来这幅画一直都被认为是不适宜公开展出的。“这个创作的过程有点像是做爱，”培根说，“它可以像性交一样猛烈，带给人高潮般的快感。虽然结果常常让人失望，但过程却令人异常兴奋。”



彩插5 弗兰西斯·培根，《双人像》，1953年。私人收藏。©弗兰西斯·培根遗产。版权所有，DACS2016。照片：PrudenceCumingAssociatesLtd.

《双人像》第一次展出是在汉诺威画廊楼上的一个展厅，弗洛伊德当时用100英镑的价格把它买了下来。之后他一直把这张画珍藏在身

边，直到去世。这张画一直挂在弗洛伊德诺丁汉家中的楼上，和弗兰克·奥尔巴赫的画放在一起，房间里还摆放了一件德加的雕塑——一个正在伸展腿部的舞者。后来很多美术馆都纷纷表示希望能借展这幅画，而弗洛伊德只在1962年泰特美术馆举办培根回顾展的时候同意过借展请求，之后就再也没有将这幅画借展出去过，所以这幅画自此也再没有过公开展出的记录。

布莱克伍德很喜欢培根。她本来就对同性恋着迷，更是被培根这个身边的个例深深迷住。更重要的是，他们的背景有着惊人的相似之处。他们都曾在爱尔兰度过童年，伴随着马儿一起长大，而且痛恨打猎。他们也都博览群书。另外他们身上都带有自我毁灭倾向，虽然表现方式不尽相同。布莱克伍德记得培根有一次直接从医生那儿来到惠勒餐厅吃饭：“他飞奔进来，昂首阔步，就像海盗那样边走边和着随风摇摆的甲板。”她写道。

“他说医生告诉他，他的心脏一团糟，没有一个心室是正常的。而且那位医生几乎从没见过这么无可救药的器官。医生警告弗兰西斯不能再沾一滴酒，甚至不能情绪激动，不然他脆弱的心脏很可能会承受不住，他会送命的。

“跟我们说完这些坏消息之后他就冲服务员招了招手，点了一瓶香槟，我们喝完之后他又接连点了几瓶。他一晚上都兴高采烈，但是卢西安和我回家的时候都感觉很沮丧。就好像培根被判了死刑一样。我们都对医生的诊断深信不疑，觉得他顶多能活到四十岁。但没有人会阻止他喝酒。也没有人会阻止他激动。那晚我们甚至怀疑这可能是最后一次见他。然而他竟活到了八十二岁。”

1954年，弗洛伊德和布莱克伍德再次回到了巴黎。那时他们刚结婚还不到一年，但是已经出现了一些问题。布莱克伍德聪明、美丽、野性，弗洛伊德已经感到她无法掌控。罗斯（编辑、诗人，后来成为了布莱克伍德的情人）曾说：“问题在于你必须全心全意地爱她，才能得到最好的那个她，否则我觉得你很可能会陷入一团乱麻。”

安妮·邓恩曾经回忆说：“那是有史以来最冷的冬天，卡罗琳冻坏了，情绪也非常消沉。她那时已经知道他们的婚姻可能很难修复了。”从一张弗洛伊德1954年所画的《酒店的卧室》（*Hotel Bedroom*）足以看出这对年轻夫妇的紧张关系。布莱克伍德出现在画面的前景中，她躺在床上，裹着白色的床单，只露出一只左手，纤长的手指落在嘴唇和憔悴的脸颊上。（从她整个身体奇怪的姿势中可以看到弗洛伊德后来为母亲所画肖像的影子，那个因刚刚失去丈夫而情绪消沉、卧床不起的形象。）阳光透过巨大的窗子照进来，一个充满焦虑的人影逆光默默站在背景中，这正是弗洛伊德。他双手插在口袋里，看起来失魂落魄的。

布莱克伍德有些抑郁倾向，甚至轻度嗜酒。酗酒几乎毁掉了她成年后的生活，而这一恶习完全是和弗洛伊德在一起后才逐渐养成的，尤其是在苏活区的殖民屋俱乐部，在惠勒餐厅，还有在滴水兽俱乐部这些地方。罗斯说：“她很安静，但喝酒之后话匣子就会突然打开，然后她就开始滔滔不绝。但是她说起话来非常有趣。”弗洛伊德其实从来就不是一个真正的酗酒之徒；保持自制力对他来说一直都很重要。是培根助长布莱克伍德越陷越深——他盛大的狂欢，非凡的魅力，与生俱来的慷慨，所有这些都让布莱克伍德难以自拔。

在弗洛伊德和布莱克伍德的婚姻中，两个人都没能忠于对方，虽然弗洛伊德比布莱克伍德更加放肆。冰冻三尺非一日之寒，尤其是对两个性情反复无常的人来说，最终他们的婚姻走向了破裂。而后来弗洛伊德

私下谈起这段婚姻时曾说：“如果说这件事情真说有对错的话，那完全是我的错。”布莱克伍德自己则声称婚姻破裂的主要原因是因为弗洛伊德嗜赌成性。他这个嗜好持续了几十年。即使布莱克伍德说这也只是部分原因，但弗洛伊德这些年确实很大程度上受培根及时行乐心态的影响。当苏活区圈子里的朋友丹尼尔·法森问布莱克伍德为什么她和弗洛伊德离婚时，她回答说：“你坐过他开的车吗？”“坐过，”他回答道，“我吓得半死，于是趁他在红灯停下的时候急急忙忙就跳下了车。”

“就是这样，嫁给他就是这种感觉。”布莱克伍德这样回答。

所以最后是布莱克伍德离开了弗洛伊德。一天晚上她离开了他们的家，到酒店住了下来。就这样，弗洛伊德的生活脱离了正轨。还从来没有什么事情让他如此痛不欲生。

在接下来的几年，弗洛伊德变本加厉地赌博，打架斗殴，甚至对布莱克伍德恶言相向。培根很关心他，还曾让弗洛伊德在帕丁顿的邻居查理·拉姆利（Charlie Lumley）——一个来自伦敦东区的年轻人——密切留意他的举动。他很担心弗洛伊德会跳楼自杀。“所以有段时间我还要像保姆一样照顾他。”拉姆利说。

后来布莱克伍德先是嫁给了一个波兰裔美国作曲家伊斯雷尔·契考维茨（Israel Citkowitz），之后又嫁给了诗人罗伯特·洛威尔（Robert Lowell），展开了一段轰轰烈烈的恋情。洛威尔1977年死于纽约的一辆出租车里——故事一般都是这么讲的。在最后一次尝试与布莱克伍德修复关系的努力失败之后他坐车回家，可当司机载着他回到位于67街的家楼下时却怎么也叫不醒他。门卫赶紧叫来了伊丽莎白·哈德威克（Elizabeth Hardwick）——多年前洛威尔正是为了布莱克伍德离开了这位女作家，但她后来仍和洛威尔住在同一栋楼里。她看到他倒在车里，



已经断了气，但是手里还紧紧抱着弗洛伊德为布莱克伍德所画的那幅画像——《床上的女孩》。

据培根的传记作者描述，1952年到1956年对于培根来说“是可怕的四年，除了暴力和争吵再无其他”。他说，培根与莱西的关系“从一开始就是一场灾难。他们用一种极端的方式相爱，全身心地迷恋着对方，仿佛病入膏肓。即便是我最痛恨的人，我都不希望同样的事情发生在那个人身上”。然而培根的创造力却因此得到激发。尽管生活充满混乱，不停地搬家、搬工作室，但这段时期却让他找到了作为艺术家真正的自我。1952年到1953年期间，培根画了大概四十张画，但大多数都被他自己或者莱西毁掉了。他常常按照主题来创作不同的系列，包括反复出现的狮身人面像、威廉·布莱克（William Blake）[\[25\]](#)的头像，还有常常被放置在透明盒子中的尖叫头像，背景中典型的培根式垂直条纹反衬出画面主体的狰狞。其中最著名的便是灵感来源于委拉斯凯兹的八幅教皇组图，这个系列起初由为批评家大卫·西尔维斯特所画的四张肖像演变而来，虽然培根最终放弃了这一组尝试。他花了两周时间完成了教皇系列。在这一组画面中，教皇的表情越来越扭曲，充满了愤怒和绝望。很显然，某种程度上这些就是莱西的肖像。

慢慢地，培根的名气开始越来越大。1953年他举办了在纽约的第一个展览，写下了第一份“宣言”，表达了对画家马修·史密斯（Matthew Smith）的欣赏，以及他所深信不疑的一些艺术观念。包括约翰·罗素和西尔维斯特在内的评论家们开始为他的作品撰写评论。收藏家也开始为他的作品买单。培根后来称，莱西从一开始就不喜欢他的作品。对于他残暴而又糟糕的脾气，培根无法预测，更无法驾驭。但这也正是让他无法自拔的原因。然而不管背后的原因是什么——有一个虐待狂的父亲也

好，自我厌弃也罢，又或者仅仅出于对丧失自我的那种快感充满无法抑制的向往——他渴望被羞辱，渴望彻底的失控。而唯有莱西才能帮他实现这一切。

这段关系不会一直持续下去。但是培根却愿意承受巨大的损失——包括他和弗洛伊德的友谊——直到他难以背负更多。

弗洛伊德曾经从一开始就试图去理解培根和莱西新的关系。莱西越是疯狂暴力，培根似乎就越爱他。这让弗洛伊德非常困惑和苦恼。他想要去理解，但他终究还是很难。

1952年，有一次莱西在暴怒之下将培根扔出了窗户。他们俩都喝得醉醺醺的，可能正是这点救了培根：他从十五英尺的高度坠楼，竟然幸存了下来，不过他的脸伤得很严重，其中一只眼睛伤得尤其厉害。这次意外成为了培根和弗洛伊德发生争执的导火索，弗洛伊德永远也忘不了。

半个世纪之后弗洛伊德再次提起这件事时仍然有点惊魂未定：“当时我看到弗兰西斯一只眼球都爆出来了，浑身上下都是伤。我无法理解这种关系，实在是不理解。但是看到他这样，我心里太难受了，于是我抓起莱西的领子，勒住了他的脖子。”

弗洛伊德很想打一架，但莱西始终没有还手，于是弗洛伊德只能作罢：“他永远不会打我，因为他是一个‘绅士’，他是永远不会打架的。他们之间的暴力只和性有关。我真的无法理解这一切。”结果，据弗洛伊德回忆，从那以后至少有三四年他都没有跟弗兰西斯再说过话。“事实上，弗兰西斯比任何人都在乎莱西。”他说。

在弗洛伊德插手介入这件事之后，培根依然持续为莱西作画。可以说，他20世纪50年代后期创作的所有作品都在试图表现和他的关系。这段关系甚至延续到了1956年菜西搬到丹吉尔（Tangier）<sup>[26]</sup>之后。莱西在那里的迪恩酒吧找了一份钢琴演奏的工作，这家酒吧是“约瑟夫·迪恩”在1937年开的（老板原名是唐·金傅 [Don Kimfull]，以前做过男妓，拉过皮条，贩过毒）。丹吉尔是个国际港口城市，聚集了诗人、画家、毒贩、罪犯、间谍，还有小说作家。1956年到1957年培根先后两次来到丹吉尔，并结识了威廉·巴勒斯（William Burroughs）和艾伦·金斯伯格（Allen Ginsberg），还有田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）<sup>[27]</sup>，以及保罗·鲍尔斯（Paul Bowles）。他开始跟着患有精神分裂的黑帮头目罗尼·克雷（Ronnie Kray），还有他的双胞胎兄弟雷吉·克雷（Reggie Kray）到处收取保护费，他们胡作非为，甚至还杀过人。佩皮亚特曾经写道，罗尼“很喜欢这个阿拉伯港口对于同性恋宽松的氛围”。

鲍尔斯回忆说培根那时候像“一个内心压抑到快要爆发的人”。当时莱西已经和迪恩先生达成一个协议：要支付他在酒吧的消费，他就要每天晚上弹琴弹到打烊。这对于一个酒鬼来说——尤其对于莱西这样极具自我毁灭倾向的人来说——无异于是自杀。他弹的时间越久，账单也就越多，根本难以付清。据佩皮亚特所述，1956年培根第一次到访的时候，“莱西就已经跟迪恩酒吧签约了”。1958年的时候莱西基本已经和培根结束了恋爱关系。但是即使两个人在丹吉尔也有其他的性伴侣，他们在情感上、心理上还有性生活上都仍然纠缠不清，他们之间的暴力也并没有消减。不止一次，有人看到培根深夜在街上游荡，浑身伤势严重。英国领事还曾一度介入，向丹吉尔的警察局长提及了他的担心。调查之后，警察局长向他汇报说：“对不起，总领事先生，但是我们也无能为力，培根先生本人喜欢这样。”

1954年，弗洛伊德和培根双双被提名代表英国参加威尼斯双年展——同时被提名的还有另外一位抽象画家本·尼科尔森（Ben Nicholson）。无论在当时还是现在，这都是国际上最负盛名的艺术盛会，也是最能博得关注的当代艺术展示窗口。这次展出给他们二人都带来了巨大的成功，而这背后负责国家馆的赫伯特·里德（Herbert Read）功不可没。当时尼科尔森已经年近六十，本来他最有希望成为焦点，但是却被分配到一个侧面的小展厅去了。里德为了对这一决定的解释是，培根“极度阴郁的大尺幅”作品需要大展厅“冷酷的光”。莫名其妙的是，弗洛伊德的作品尽管没那么大，也并没有那么夸张，但也被放到了这间大展厅进行展出，就挂在培根作品的旁边——虽然他那时才三十三岁，论辈分资历尚浅。弗洛伊德的这些画很大程度上是他过去三年生活经历的反映，内含着独特的感染力。总共有两张吉蒂的肖像（《女孩和小猫》以及《女孩与白狗》）；一张卡罗琳和他自己在巴黎的画像（《酒店的卧室》）；一张在牙买加创作的带有香蕉树的《帕丁顿室内》；还有那张很小的后来被偷走的培根肖像。

同一时期，弗洛伊德还发表过一份艺术宣言，题为《关于绘画的一些想法》（*Some Thoughts on Painting*）。这也是弗洛伊德整个职业生涯发表过的唯一一篇文章。这是一个年轻人的开场白（在他步入成熟期以后弗洛伊德很少有时间公开发表言论），也可以说是一个重要而且必要的理论支撑。当时弗洛伊德的艺术创作正处在极具变化的时期，尤其是他深受培根所影响，所以这时他选择坐下来将自己内心深处对于艺术的理解和信念付诸纸笔。和他的绘画一样，这些文字是弗洛伊德抱负的写照、野心的宣言。

弗洛伊德的这段文字最初是为一个BBC广播采访而准备，由大卫·西尔维斯特编辑，后来还在斯蒂芬·斯彭德编辑的文学杂志《相遇》

(*Encounter*) 的七月刊中出版。文章的开头弗洛伊德就开门见山地表明，他作为艺术家的目的就是要试图表现经过强化的现实；换句话说，他是在追求高于“现实”的一些东西。文章经过了精心的构思，具有高度的自觉性——并没有那种培根式的突发奇想和虚张声势。弗洛伊德突出强调了创作中情感和亲密性的重要意义，指出要深挖暗藏于表象之下的秘密，要坚持忠于生活永远在美感之上的立场。

文章中，弗洛伊德多次表达了对培根的回应：比如“应该给予感受或者知觉彻底的释放”；或者在另一处类似的观点中他也曾表明，一旦艺术不再是艺术家畅通无阻“感知”的媒介，那么艺术便会衰退。就像培根将艺术定义为“对于生活的迷恋”，所以弗洛伊德写道：“一个画家的风格必须从他在对生活的热爱中迸发出来，他从来不需要问自己——什么是他应该做的。”

然而你还是能感觉到弗洛伊德在试图说明他们之间明显的不同。比如，他坚持要“密切观察所画的对象：如果能做到夜以继日的观察，那么这个对象——不管是他、是她，还是它——终将会反映一切，否则没有这个前提你根本无法在创作中做出选择”。

他还强调了画家要“与对象保持一定的情感距离，这样才能让对象独自言说”。与卡罗琳在巴黎的长期相处，让弗洛伊德深感，“在作画时如果被自己对所画对象的激情所吞噬”，那么画家将陷入十分危险的境地。

培根是根据照片和记忆来创作他的肖像作品——保持这种距离，这层“薄薄的间隔”对他来说至关重要。与之相反，弗洛伊德必须依赖于模特长时间的在场。他说：“模特在空间中产生的气场与他们息息相关，这与他们呈现出的外表或散发出的气味同样重要……所以除了对象本

身，画家必须对凝聚在模特周围的那种氛围给予同等的关注。”

然而，有一种批评隐晦地指责弗洛伊德的画只是在记录他的亲密关系，所以这些作品最终的魅力主要是依赖于情感，现在似乎是为了回应这一批评，弗洛伊德强调画作在完成后也应具有其自主性，即能够获得自己独立的生命：“画家必须将他所看到的一切充分消化。那些忠于现实的艺术家只不过是一个执行者。鉴于被忠实复制下来的模特最终并不会站在画作旁边，而且画作本身将作为独立的存在而存在，所以对模特的描摹准确与否便无关紧要了。一张画能否打动观众完全取决于画本身，取决于人们能从画里看到什么。对于画家而言，模特只是在非常个人化的层面上，为画家提供了灵感的来源。”

在遇到培根之前，弗洛伊德虽才华横溢，但是在艺术上——也许如同他在生活中一样——仍然容易多愁善感，充满了青春期的梦想。然而在经历了与布莱克伍德婚姻的动荡与失败，卷入过培根和莱西的虐恋之后，他身上那股浪漫的感伤被冲得烟消云散，弗洛伊德转而体会到了极端、着魔、无情的魅力。

弗洛伊德后来说，他早期的“创作方法太费力了，以至于根本没有余地再接受别的什么影响”。但是认识培根之后这一切都发生了改变。

培根影响了弗洛伊德的方方面面。如果说他的出现在生活上给弗洛伊德带来了许多变化，那么这同样也在艺术上为弗洛伊德带来了一场也许发生缓慢但确实存在的危机。他不仅影响了弗洛伊德的创作方式，更影响了他对创作对象的感知，以及对自己创作可能性的根本认知。

认识吉蒂之前，弗洛伊德在肖像画上一直追求的是对亲密关系和情

感的表达。这一点从未改变。但是表达的方式却发生了变化。早期他认为只要尽可能地忠于外表就可以最大限度地表现自己对描绘对象的吸收和把握。现在他不这么认为了。受到培根的影响，他开始越来越关注模特在三维空间中的存在。他似乎对于表现对象在体积感上的个人特点尤为着迷：隆起的肌肉群、一堆堆的脂肪、皮肤上泛着的油光——所有这些特质都为他所画的培根肖像带来了不可思议的活力。现在他的画风变得更加充实饱满。观看者会察觉到，先前那种自负、浪漫而又有点孩子气的“风格”消失不见了。

接下来弗洛伊德开始进入艺术上的成熟期。但是他仍然心有不甘。只要看到培根的作品他就会意识到自己需要更加努力。他跟菲弗说：“我的两眼完全受不了了，我每天就这么坐着，寸步不移。笔刷很小，画布也不大，坐在那儿让我越来越烦躁不安。我感觉身体里有一股想把自己释放出来的冲动，不想再这么画画了。”

后来发生了颠覆性的变化。在创作了《酒店的卧室》之后，弗洛伊德开始站着画画，正如他所说：“从那以后我再也没有坐下来画过画。”他扔掉了那些细致的貂毛画笔，开始用粗一点的猪鬃毛画笔和黏性更高的颜料作画。他试图想让他笔触变得更加丰富、更加复杂，使每一笔和画布的接触都更像是一次冒险。

谈到培根和莱西的关系，弗洛伊德后来曾经承认这确实超出了他的理解范围。是这一点让培根对他失去了耐心，而把他归为幼稚愚蠢的天真少女之列吗？

后来培根还曾对弗洛伊德再次做出过类似的判断——天真幼稚，但这次是针对他的艺术——他批评弗洛伊德的作品是“现实的但并不真

实”。弗洛伊德的早期作品以名副其实的天真和有意而为的刻画为突出特点，这也许正是令培根感到扫兴的部分。凭借作品中这股明显的稚气，弗洛伊德赢得了他早期的艺术声誉——按劳伦斯·葛雯的话来说，这种风格传递出一种“孩童式的直白幻象”。观者们常常可以注意到弗洛伊德早期作品中如梦似幻的一面，和这些画里明晰的焦点背后所洋溢着的青春而浪漫的气息。

表面上看，似乎总有一些不合常理的地方。但毕竟弗洛伊德聪明过人，饱读诗书，而且在与当时上流社会的诗人、赞助人和艺术家的交往中也游刃有余——其中不乏斯彭德、华生、贝拉尔、毕加索、科克托，还有贾科梅蒂兄弟这些人。他“孩子气”的风格毫不做作。但其中确实包含着艺术家的个人意志。他在有意识地培养一种天真的观看方式，这与波德莱尔那个著名的观点不谋而合——“天才无非就是可以随心所欲找回童年的能力”。20世纪艺术史中的许多巨匠都持这样的观点，比如保罗·克利、胡安·米罗（Joan Miró）[\[28\]](#)、毕加索，以及马蒂斯，他们无一例外都曾直接受到儿童艺术的启发。但是培根却持相反的观点，他用成人世界的方式去表现绝望、残酷和存在的焦虑，毫不掩饰地把性爱搬上画面。培根憎恨任何形式的幻想——例如把童年想象为人类创造力的乐园。所以当弗洛伊德可以开玩笑说他喜欢“天马行空的想法……这也许是因为我有一个安稳的童年”，而培根却用尽一生都在逃离他童年的阴影。当然，从大的社会背景来看，那个时期充斥着大屠杀、广岛事件、斯大林、佛朗哥、希特勒，没有人顾得上童年的幻想。超现实主义曾经盛行一时却在战后渐渐停息恰恰因为：在这场巨大的道德灾难过后，那种由无边无际的幻想所带来的超越是非的放纵再无立足之地。弗洛伊德比别人更快地意识到了这一点。他二十出头的时候便放弃了超现实主义风格，只不过那时候他还没能汲取使他最终成为伟大画家的所有养分。某种意义上，他需要培根的帮助。



谁也说不清这两个艺术家关系的破裂持续了多久。弗洛伊德说几年，也有人说也就几个星期。培根不顾一切地投入到和莱西的关系当中，沉迷在伤害中无法自拔，弗洛伊德也自然被晾在一边。虽然无论是在社交上还是艺术上两人仍然来往密切，但弗洛伊德和培根的友谊却再也无法回到从前。

从20世纪50年代到60年代期间随着他们陆续都搬到苏活区，弗洛伊德和培根的关系有时走得很近。但是在艺术上他们似乎却在沿着截然不同的轨道前行。培根进入了他的鼎盛时期（大约1962年—1976年），他的作品极具活力，而且也体现出他极强的控制力，获得了评论界相当高的赞誉。在一幅接着一幅的作品当中，他创造出了大量血淋淋的无骨形象，它们的脸就像被揍过一样，四肢也扭曲着，这些形象背后往往是干净明亮的几何背景，颜色饱和而华丽，是有些古怪的那种人造色彩。

与此同时，弗洛伊德则追求独自在工作室写生的创作方式，即便在培根的影响下他的视野有所拓宽，他也依然坚持自己内心对艺术根深蒂固的理解和信念。另外，他嗜赌成性，三番五次面临失控，而且性生活糜烂。1964年到1971年期间，培根又为弗洛伊德创作了十四幅新的肖像，这些作品均是根据迪金所拍摄的照片所画，而直到培根去世后人们才在他的工作室发现这些作品，它们有的满是折痕，有的被扯成碎片，还有的被揉作一团，或是沾满了颜料。（美国艺术家贾斯培·琼斯

[Jasper Johns] 曾于在2013年创作了一系列名叫《遗憾》[*Regrets*] 的版画和油画作品，该组创作便是基于这其中的一张照片，他想要借此来影射并纪念他已经逝去的挚爱——罗伯特·劳森博格 [Robert Rauschenberg]。）在培根所画的弗洛伊德肖像中有一组三联画。第一张画于1964年（有意思的是同一年他还画了一张自画像，把他自己的样子和弗洛伊德的照片融合在了一起）。第二张画于1966年。第三张画于

1969年，这张画在2013年的一场拍卖中曾以1.424亿美金的价格创下了当时单件艺术品成交价的世界纪录。

弗洛伊德也曾于1956年再次尝试为培根画像，这次他以一种全新的、更为放松的风格来创作。但是这件作品一直未能完成。

仿佛是为了弥补他和培根之间因莱西而产生的过节，弗洛伊德曾于1965年和1966年两次为培根的新情人乔治·戴尔（George Dyer）画像，希望以这种更加亲密的方式增进了彼此之间的了解。

但到了20世纪70年代初，培根和弗洛伊德之间的关系彻底破裂了。原因至今不明。当斯蒂芬·斯彭德问培根他们还是不是朋友时，培根授意乔治·戴尔回答说：“卢西安向弗兰西斯借了太多钱，可是全都赌博输光了，从始至终他就没还过一分钱。我跟弗兰西斯说：‘够了，弗兰西斯，真的够了。’”

培根自己在20世纪70年代曾经坦言：“我其实并不是很喜欢卢西安，你知道，并不像我喜欢罗德里戈（莫伊尼汉）和鲍比（布勒）那样。只不过他老是不停地给我打电话罢了。”

弗洛伊德说培根后来开始对他有些不满和妒忌。“当我的作品开始一步步走向成功时，弗兰西斯就变得刻薄又恶毒了，”他说，“他真正介意的是我作品的价格开始一路攀高。他会突然转过头来对我说：‘当然了，你现在多有钱。’这种感觉很奇怪，因为在那之前，很长很长一段时间，我在经济上都是依靠他或者别人的接济。”

他继续说道，培根的性格“变了许多，我觉得是和酗酒有关。你简直无法在任何事情上反驳他。他想要被追捧，而且无所谓被谁追捧。从某种程度上说，他失去了自己独特的人格，然而他的举止依然非常优

雅，当他走进任何一家商店或是参观，人们都会被深深吸引”。

弗洛伊德在艺术道路上探索的过程——他开始越发猛烈地反拨情感，这让很多人都感到他肖像画中的“残酷”与“无情”——其实在很大程度上便是他试图摆脱天真烂漫的过程。长久以来，他一直在努力控制而不是压制内心最炙热的情感，而不是压制——这种情感来自于亲密的诱惑，来自于长时间的亲近。在这一转变过程中，培根那种极度冷酷的风格对弗洛伊德影响巨大，虽然其夸张程度有时会令弗洛伊德感到稍许不安。如果说培根是弗洛伊德竭力模仿的榜样，那么同时也是他一直回避的对象。

弗洛伊德解释说：“我想弗兰西斯自由的画法确实促使我变得更加大胆了。人们常把我想成、说成或写成是一个优秀的素描匠，大家认为我的绘画是线性的，是以素描底稿为基础，而且从我的作品里你确实也能看出我是个多么优秀的素描匠。我其实从来没有过多被这些评论所影响，但我想如果真是这样的话，那我必须做些改变。当我意识到自己是在线描（drawing）而不是绘画（paint）时就会非常恼火。于是从那以后，很多很多年来我再也没有画过素描。”

这一改变不仅意义重大，而且需要惊人的勇气。弗洛伊德当时已小有名气，而这些成绩基本建立在他的素描功底之上。从评论人、艺术家到艺术史学者，从赫伯特·里德，肯尼思·克拉克到格雷厄姆·萨瑟兰都曾对此做出高度的评价。

但如今，在培根的影响之下，他完全放弃了线描式的方式，转而开始在涂绘上突破自我。他仍然坚持采用自己那种极其缓慢费力的工作方式，不过像培根一样，他开始在创作中融入更多偶然和冒险的因素。他

将固定的面部特征涂抹模糊并进行位移，而且还利用油彩在笔刷上形成的不同黏性去探索无尽可能。另外，相比于眼睛和整个面部，弗洛伊德变得更加注重肉体，他开始把人体看作一种变化的风景——人的体积感完全处于不断的变化之中，而这种变化与其说是取决于光线，倒不如说是更多地受到皮肤状态、血流以及骨骼、肌肉和皮下脂肪的影响。

弗洛伊德的这一转变完成得十分缓慢。他成熟期的风格——那个我们现在所看到的卢西安·弗洛伊德——是经历了很多年才发展而来的。而他在中间这个阶段，许多作品都显得十分古怪。人们看到的时候甚至都不相信是弗洛伊德画的。他的支持者们也感觉像是被背叛了一样。肯尼思·克拉克只是说，“我想你是疯了，但是我希望你一切都好，”然后就再也没有和他说过话。

所以曾经有很多年弗洛伊德只是止步于一个受人尊敬但无足轻重的小艺术家——相比于他的艺术，更有名气的倒是他的人格魅力，而且在英国以外的地方基本没什么人知道他。这种状态一直持续到80年代末，当时弗洛伊德已经六十有余。此时人们再也无法对他的作品视而不见，因为它们是如此直截了当、引人注目而又高度个人化。（弗洛伊德为培根所画的肖像在柏林展出时不翼而飞也正是在这个时候。）弗洛伊德说他会把头当作“另外一条腿或胳膊”处理，不再浪费更多精力去刻画模特的面部特征，而是同样对他们的大腿、手指或者生殖器给予足够的关注。他公然挑衅“眼睛是心灵的窗户”这种陈词滥调，描绘的对象要么就是正在睡觉，要么就是无精打采。弗洛伊德渐渐地瓦解了关于肖像画的传统观念，即认为肖像的功能在于既要表现模特的心理状态又要传达其社会身份；在他笔下，肖像画的目的就是对另一个人进行最为亲近的观察，或者说肖像就是这种观察的副产品。

在这段时期培根的名气也越来越大，而他之所以能步入名流之列，这在很大程度上是归功于大卫·西尔维斯特对他进行的精彩采访。他的重要回顾展在世界各个美术馆先后登场，先是在伦敦的泰特美术馆为他举办了第一个重要的回顾展，然后是1962年在纽约古根海姆美术馆的个展，接着是1971年在巴黎的大皇宫（的个展）。不仅在英国，在整个欧洲甚至美国，他都受到了人们的追捧。来自欧洲的著名评论家如乔治·巴代伊<sup>[29]</sup>（Georges Bataille）、米歇尔·莱里斯<sup>[30]</sup>（Michel Leiris）和吉尔·德勒兹<sup>[31]</sup>（Gilles Deleuze）纷纷为他撰写文章。铺天盖地的赞美如潮水一般向他涌来。

按照培根的说法——他非常善于对自己的作品进行阐释和辩护——他要不惜一切代价避免“插画”式的乏味。“我并不想讲故事，”他对梅尔文·布雷格（Melvyn Bragg）说，“而且我没什么故事可讲。”他希望自己的作品能直接地击中人们的“神经系统”，而不需要在脑子里拐弯抹角。

正如弗洛伊德自己所始终认为的，培根的创作的旺盛期“惊人的长”。处在巅峰时期的培根是20世纪最富有激情的画家之一。然而他晚期的作品却转向了一种做作的姿态，这也恰恰是弗洛伊德一直在尽力避免的。画布上留有大片空白，死气沉沉。他开始越发依赖于符号的噱头——玩弄起箭头、注射器、纳粹党徽以及仿造的新闻报纸这些符号，而它们实际所起的作用微不足道。这些作品只不过是在给他的那套理论作说明罢了——甚至当那套修辞已经全然僵化成了套话。

为了弥补素描水平的不足，培根把工夫下到了涂绘上，他精湛的笔触是那样富于动感，色彩浓郁，肌理丰富，还蕴含着令人意想不到的速度变化。但是除了所画对象那令人兴奋的脸部和肉体，他的画布——特别是画中那些形象的躯体和四肢的部分——常常令人感到有些平淡乏味，就像他意图回避的那些“插画”一般。

在弗洛伊德生命即将走到尽头的时候，他告诉威廉·菲弗说，他太过沉迷于创作之中了，以至于他“发现在创作眼下这张大幅作品时，其实所有东西都是由一支笔刷所完成的。这让我自己都觉得很有意思，因为我画的有些东西其实很精致，但我用的不仅是一把很粗的刷子，而且上面还淤满了颜料。这就好像人们在大喊大叫时并不在乎用什么词，因为呼喊的方式本身就能传达意思。如果你知道你想要的是什么，用什么方法都无所谓。不合语法的叫喊不在于语意清不清楚，而在于它所表达出来的急迫感”。

这段话和我们所知道的培根的创作方法惊人地相似——培根情愿用旧的破布、报纸，甚至是手指在画布上骤然涂抹，让作品产生一种紧迫感。这也是弗洛伊德受到培根影响的又一例证，而且这种影响一直持续到到他2011年去世。

即便从最严重的层面来看，那次盗窃也不过就是一次盗窃而已——光天化日，而且经过了精心的风险测算，行动十分务实。在这个意义上，弗洛伊德内心也许已经知道应该由谁来负责。他和培根都和罪犯打过交道，而且一定程度上还对他们充满同情。在职业生涯的早期，他们两个也都曾在必要的时候偷过东西。所以培根肖像在柏林新国家美术馆赤裸裸的失窃也只不过是平常的损失——世界上随时都可能发生的另一件倒霉事而已。

但是我想，对弗洛伊德而言，这幅画的缺失却恰恰象征着他和培根关系的起起落落，以及他们之间长久而亲密的竞争关系。

如果说为了找回那张被偷的培根肖像而设计的通缉令是一个玩笑（我觉得它就是一个玩笑：真正的用意在于把培根比作一个“在逃的罪犯”，同时也是对迪金那句“由一个真正的艺术家所拍出的监狱大头

照”致意），那这个玩笑可真是十分深刻。它似乎在诉说不仅是这张动人的画，还有画中的这个男人，和这段重要的关系，都对弗洛伊德意义非凡，但最终一切却又都莫名地从他指缝之中悄悄溜走了。

---

[1] 约翰·罗素（1919-2008），艺术史学家、英美艺术评论家，曾于1982年至1990年间担任《纽约时报》首席艺术评论人。

[2] 玛琳·黛德丽（1901-1992），德裔美国演员兼歌手。

[3] 约翰尼·维斯穆勒（1904-1984），美国著名游泳运动员和影星。

[4] 西格蒙德·弗洛伊德（1856-1939），奥地利心理学家、精神分析学家、哲学家，精神分析学创始人。

[5] 希腊神话中的塞浦路斯国王。据古罗马诗人奥维德《变形记》中记述，皮格马利翁是一位雕塑家，他根据自己心中理想的女性形象创作了一件象牙雕塑，并爱上了他的作品。爱神维纳斯非常同情他，便赋予了这件雕塑生命。皮格马利翁的故事被后世许多艺术家通过各种形式进行演绎。

[6] 英国英格兰东南部的郡。

[7] 谢尔盖·米哈依洛维奇·爱森斯坦（1898-1948），苏联导演、电影理论家，犹太人。他是电影学中蒙太奇理论的奠基人之一，其影片《战舰波将金号》是这一理论的代表作。

[8] 弗里茨·朗（1890-1976），出生于维也纳，著名编剧、导演。1920年代早期，他出品的一连串犯罪默片电影开启了世界电影的新风貌。1930年代进入有声黑白电影阶段后，他也编导了如《M》等精彩剧作。他屡屡尝试新的电影类型，如机器人剧情首次出现于电影屏幕就是在他1927年出品的《大都会》中。

[9] 埃德沃德·迈布里奇（1830-1904），英国摄影师，因同时使用多个相机拍摄运动的物体而著名。他发明的“动物实验镜”是一种可以播放运动图像的投影机，将连续图像绘制在一块玻璃圆盘的边缘，随着玻璃的旋转，将影像投射出去，这样就使这些影像显得像在运动。这也是电影放映机的前身。

[10] 原文为really的r，在德语中为小舌音。

[11] 肯尼思·克拉克（1903-1983），英国艺术史学家、美学家、作家、博物馆总监。

[12] 保罗·克利（1879-1940），德国裔瑞士籍画家，最富诗意的造型大师，作品多以油画、版画、水彩画为主。

[13] 乔治·德·基里科（1888-1978），意大利超现实主义画派大师。

[14] 尼古拉·普桑（1594-1665），17世纪法国巴洛克时期重要画家，古典主义画派代表人物。

[15] 赫伯特·里德（1893-1968），英国诗人、艺术评论家和美学家，英国美学学会主席，1933-1939年曾担任英国艺术评论杂志《伯灵顿杂志》（*Burlington Magazine*）的编辑。

[16] 萨维尔街，位于伦敦中央梅费尔的购物街区，因传统定制西装而闻名。

[17] 弗朗茨·卡夫卡（1883-1924），德语小说家，被评论家认为是20世纪作家中最具影响力的一位。代表作有《变形记》《审判》和《城堡》等。

[18] 马克斯·布洛德（1884-1968），捷克犹太作家，曾著有《卡夫卡传》《以色列音乐》。

[19] 原文为 both a caress and an assault，可直译为“爱抚与攻击”。

[20] The Colony Room 俱乐部诞生于1948年，位于伦敦苏活区迪恩街41号，由穆里尔·贝尔彻（Muriel Belcher）创立。会员主要为艺术家以及引领潮流的人士。他们拒绝“为过上体面生活而努力工作的生存方式，将这里视为放荡不羁、饮酒作乐的群散地，亦是逃离现实生活的绿洲。

[21] 伊恩·弗莱明（1908-1964），英国作家和记者，詹姆斯·邦德系列小说及儿童故事《万能飞天车》为他的主要作品。

[22] 诺埃尔·科沃德（1899-1973），英国戏剧作家、作曲家、演员、导演和歌手。

[23] 乔治·格什温（1898-1937），美国作曲家。

[24] 科尔·波特（1891-1964），美国作曲家、歌曲作者。20世纪30年代，他成为一个百老汇音乐剧舞台的主要词曲作者。

[25] 威廉·布莱克（1757-1827），英国诗人、画家，浪漫主义文学代表人物之一。

[26] 丹吉尔，又译坦几亚，是北非国家摩洛哥北部的一个滨海城市，在直布罗陀海峡西面的入口，处在大西洋及地中海的交界。

[27] 托马斯·拉尼尔·威廉斯三世（Thomas Lanier Williams III，1911-1983），以笔名田纳西·威廉斯闻名于世，是美国20世纪最重要的剧作家之一。他于1948年及1955年分别以《欲望号街车》及《热铁皮屋顶上的猫》赢得普利策戏剧奖。

[28] 胡安·米罗（1893-1983），西班牙著名超现实主义画家，代表作有《梦之画》《狂犬吠月》等。

[29] 乔治·巴代伊（1897-1962），全名乔治·阿尔贝·莫里斯·维多·巴代伊，又译为巴塔耶，法国哲学家，被视为解构主义、后结构主义、后现代主义先驱。

[30] 米歇尔·莱里斯（1901-1990），法国人类学家、艺术批评家和作家。

[31] 吉尔·德勒兹（1925-1995），法国后现代主义哲学家。



## 马奈与德加

---

创作一幅画其实无异于策划一桩犯罪活动，二者都离不开诡计、预谋和作恶。

——埃德加·德加

1868年底，埃德加·德加为他的好朋友爱德华·马奈画了一幅肖像画。这是一幅双人肖像：画面上 [见彩插6] 马奈正斜倚在沙发上，而他的夫人苏珊娜则背对着他坐在一架钢琴前面。



彩插6 埃德加·德加，《马奈夫妇》，约1868-1869年，北九州市立美术馆。

可以说，这幅画像便是他们婚姻关系的写照。

如今，这幅画挂在日本最南端的九州岛上一座孤零零的现代美术馆里。北九州是一个面向中国大陆的中型工业港口城市，这间美术馆就位于北九州市郊的一座小山上，四周环绕着林地和园林，清幽而隐秘。美术馆建于日本的繁盛时期，但如今这座建筑让人感觉像是一片现代主义的废墟，看上去很普通，却散发着凄凉。方方正正的建筑已经残旧不堪，展厅里也空空荡荡，整个美术馆诉说着昔日轰轰烈烈如今却尴尬褪去的市民理想，使德加画中柔和而醉人的亲昵在这里显得有点格格不入。

画中马奈的夫人侧身坐着，浅棕色的头发盘在一起，露出一侧小巧精致的耳朵，她粗粗的脖子上还系着一条细细的黑色丝带。她的裙子是淡淡的蓝灰色，长长的黑色丝带随着大大的裙摆垂到地面。她身穿薄纱质感的上衣——其实这种质感很难用颜料表现出来——透出她衣服下面粉嫩的皮肤，而衣服接缝的位置则被处理成了不透明的白色——这是一个大胆尝试。苏珊娜周身散发出带有热带气息的蓝绿色，美丽而梦幻，靠近画面中心的位置有一个红色的垫子，除此之外，画面中并没有什么鲜艳的色彩。

德加为这幅马奈夫妇肖像所选用的画布尺寸并不大，横画幅，外圈华丽的金色画框更突显了这张画作的精美。但是有一件事却极其古怪。

人们远远地就可以看到，画面右侧的一大块——大约四分之一到三分之一的画面——是完全空着的，没有画任何东西。当你走近后会发现这部分实际是被划开的，取而代之的是一片新的画布，只盖了一层淡淡的棕褐色底油，看起来像是为了要重新画所做的准备，但后来也并没有

再画什么。离接缝处半英寸的地方有一排上下间隔不等、参差不齐的小钉子。在这三分之一空白画布的右下角可以看到德加红色的签名。

德加创作这幅肖像画的场景位于巴黎圣彼得堡路上的一栋三层公寓内，离巴蒂尼奥勒区克利希广场不远。当时马奈夫妇和他们十来岁的儿子利昂（Léon）还有马奈的老母亲欧也妮-德茜蕾（Eugénie-Desirée）一起住在这里——山上就是后来巴勃罗·毕加索与亨利·马蒂斯频繁会面的地方。

苏珊娜是个身材矮胖的荷兰人，但她金发碧眼，面容姣好，皮肤白皙红润。她是一位出色的钢琴师，所以德加画像时让她坐在钢琴前再在合适不过了。马奈夫妇每周四的晚上都会举办聚会，每当这时苏珊娜总是会为客人们弹奏上几首曲子，德加自然也是聚会上的常客。

似乎每一个认识马奈的人都非常喜欢他、欣赏他。马奈勇敢、热情、迷人，朋友们都喜欢和他在一起。德加也不例外。在这张双人肖像动笔之前，他们已是交情长达七年的老朋友。但德加一直感觉并没有合适的机会真正进一步了解马奈。所以也许德加请马奈为他当模特不仅暗示了他们带有一丝竞争意味的友谊，也是为了进一步拉近他们之间的距离，以便一窥这个表面热闹风光的男人背后过着怎样的生活。

有一点德加和弗洛伊德很相似：那就是本能地会被别人不为人知的一面所吸引，特别是对最亲近的人。他能强烈地感到尽管马奈善于社交，个人魅力极强，但他身上总有一些让人难以捉摸的东西。而且他相信，这其中应该多少和苏珊娜有关。随着两人的交往不断深入，他对此也越发确信。德加如同一只嗅到猎物气味儿的猎犬，本能地开始了追逐，不受控制（也许甚至置自己的利益不顾）。

我们不知道这幅肖像画的整个创作过程耗时多久。也不知道苏珊娜是不是真的在德加画画的时候弹了琴，或者（如果真弹了的话）她具体弹的又是什么。但是我们可以确定的是，德加完成这张作品后颇为满意，然后便将它送给了马奈。

然而接下来发生的事情让所有艺术史学家和传记作家都大跌眼镜。过了一段时间（没有人知道究竟过了多久），德加到马奈的工作室前去拜访。当德加看到他那张画的时候立刻觉得哪里出了问题：有人拿刀把它划开了，刀片恰恰划过苏珊娜的脸庞。

而且很快德加发现，肇事者就是马奈本人。对此他给出了怎样的解释我们无从知晓。但可以想象，德加看到这一幕大概早已目瞪口呆，再也听不进去马奈在说什么了。他选择径直离开——“连再见都没有说，”后来他回忆道，“连同我的画一起破门而出。”

此前在一次晚宴上，马奈曾经送过德加一幅不大的静物画，那次派对上德加还打碎了一个沙拉碗。一进家门，德加就把这张小画拆了下来，包好并附上一张纸条送了回去，据安伯斯·沃拉尔（Ambroise Vollard）[\[1\]](#)说，上面写着：“先生，我把你的作品还给你。”

爱德华·马奈自幼家境优渥，他在家中排行最长，也很任性，他的父母都是法国地位显赫的大资产阶级。马奈的父亲奥古斯特（Auguste）从一名律师先后当上了司法部首席法官，大法官以及法院顾问。

他的母亲欧也妮-德茜蕾则是法国驻瑞典外交官之女。她本人还是法国元帅让-巴蒂斯特·贝尔纳多特（Jean-Baptiste Bernadotte）的教女——后来这位拿破仑手下的长官以查尔斯十四世的名号加冕为瑞典国

王。作为长子，爱德华被寄予厚望，家里都期望他能子承父业走法律这条路。但是马奈对此似乎并没有什么天赋，学习也很不上心。巴黎著名的罗林学院给他的评语是“完全不够格”，后来马奈很快便退学了。他真正热衷的是艺术。舅舅爱德华·富尼埃（Édouard Fournier）鼓励他听从自己内心的声音，甚至还常常给他上绘画课。他还经常带着马奈和他年轻的朋友安东尼·普鲁斯特（Antonin Proust）去卢浮宫参观。十几年后正是在那里，马奈遇见了德加。

1848年的欧洲革命四起，当时马奈在征得父亲许可后报考了法国海军学院，但结果却未能通过入学考试。后来有一个机会能让他借机重考，不过前提是要先踏上去往里约热内卢的训练舰。于是马奈就这样开始了穿越大西洋的航程。整个航行过程中他晕船不止。（他在给母亲的信中写道：“船摇晃得太厉害了，根本没办法待在甲板下面。”）他穿越了赤道——这对于任何一名水手来说都是一个里程碑式的仪式——练习过击剑，还为船上的其他水手画了很多速写。当船终于抵达里约的海岸，马奈恰好赶上“肥美星期二”（Mardi Gras）的狂欢，他还亲眼目睹了当地的奴隶市场（“那种场景会令我们这样的人不停作呕”），另外在去里约湾一座小岛的短途旅行中他还不幸被蛇给咬伤了。

此时他已经迫不及待地想要回到巴黎的怀抱。回来之后，学校给了他第二次机会参加入学考试。然而马奈再次落榜。于是他父亲只好勉强同意了让他往艺术方向有所发展的想法。从1850年起，马奈开始随画家托马斯·库蒂尔（Thomas Couture）接受古典绘画训练。虽然库蒂尔擅长学院派历史题材的绘画，但是他观念前卫，一直在试图打破许多古典的束缚，尤其是他将明亮的色彩和丰富的肌理引入到了绘画创作之中。马奈跟随他学习了整整六年。

同时，1850年对于马奈的生活来说也是意义重大的一年。这一年马

奈和苏珊娜·利荷夫（Suzanne Leenhoff）展开了一段秘密的地下恋情，这位荷兰女人受雇于马奈的父母教孩子们弹琴。马奈常常到苏珊娜位于国王喷泉街的公寓私会，直到1851年的春天，苏珊娜怀孕了。当时苏珊娜不过二十二岁，而马奈才刚满十九岁。1852年初，苏珊娜生下了他们的第一个儿子利昂。

可以说马奈和钢琴老师的秘密恋情还仅仅是让他父母头疼的诸多事情中的一件小事：他在学校成绩很差，没能子承父业学习法律，两次都没能通过海军学院的入学考试，还有——也许也是最糟糕的——他坚持要成为画家。马奈的父母清楚地意识到他们养了一个顽固任性的儿子，后来他们似乎也得出了一个结论：那就是拦着他可能也无济于事。

然而把苏珊娜肚子搞大这件事对马奈一家来说是场彻头彻尾的灾难。让一个来自下级阶层的外国女人怀了孕，而且还是在没有成婚的情况下，这在当时的资产阶级社会成规面前简直是奇耻大辱。再加上马奈父亲特殊的身份和社会地位，这桩丑事更显得糟糕透顶。当时奥古斯特不仅在法院工作，是塞纳一审法庭的法官，而且他还常常能碰上亲子认定的案例。所以眼下如何化解这一窘境成为了马奈一家的燃眉之急。奥古斯特必然无法接受一个私生子出现在他的家庭里，这一点马奈也一定早就心知肚明。

所以必须保守住这个秘密。

幸好马奈有一位值得信赖的母亲可以吐露心事。得知此事，她立刻采取措施控制了事态发展。她通知苏珊娜的母亲立刻从荷兰来到巴黎。利昂于1852年1月29日顺利出生。他登记在册的名字是“科尔拉，利昂-爱德华，科尔拉与苏珊娜·利荷夫之子”（自始至终并没有提及马奈的名字），对外的口径则称利昂与苏珊娜为姐弟关系，而表面上那个被称作

他母亲的女人实际是他的外婆。

同时，在利昂的洗礼仪式上马奈成为了他的教父。所以接下来的很多年间马奈一直穿梭在自己家和巴蒂尼奥勒区的公寓之间，利昂、苏珊娜还有她母亲一起住在那里，后来苏珊娜的两个兄弟也从荷兰搬了过来。

换句话说，马奈过着一种双重生活——但也实属不得已，他没有选择。这已经成为他私生活中需要竭力保守的一个秘密。而事实上，马奈一家也确实掩饰得非常成功，我们至今都无从得知利昂出生时的具体情况，他童年生活的所有细节也都难觅踪迹。这一切都被别有用心地掩盖住了。这桩秘事究竟给马奈造成了什么长远的影响我们只能暗自揣测。然而几乎可以肯定的是，在他看似轻松愉快、漫不经心的艺术背后，隐藏着一种压力和紧张情绪，这必定与此存在着一定关联。

马奈是一位狂热的共和主义者。所以当1851年底路易-拿破仑（Louis-Napoléon）发动政变时马奈被吓坏了，这次政变也直接导致了次年法兰西第二帝国的建立。政变的残酷，以及随之而来的审查制度，足以将1848年二月革命后越来越活跃的共和主义的希望扼杀殆尽。年轻的艺术家和作家们在这样的政治环境下一蹶不振。他们开始从宏大主题转向更加个人化的题材。马奈正是这一潮流中的一员，然而他的政治信仰却依然在他冷酷的外表下炽热地燃烧。1851年12月2日那天，当路易-拿破仑夺取政权的时候——或者我们也可以按照他在1852年的同一天为自己加冕的名号称他为“拿破仑三世”——马奈和他的朋友普鲁斯特就在街上。这两个年轻的艺术学生目睹了大规模的动乱和流血事件。他们甚至还被捕拘留了几晚——虽然这更多是出于对他们安全的考虑，而不是因为他们构成了什么威胁。

拿破仑政变后，马奈和库蒂尔工作室的学生们一起来到位于蒙马特（Montmartre）的公墓，对着那里堆放的受难者尸体练习素描。马奈后来的作品中常常蕴含着一种静谧的死亡气息——比如《死去的斗牛士》（*The Dead Toreador*，1864）、《处决马克西米利安》（*The Execution of the Emperor Maximilian*，1868-1869）以及《自杀》（*The Suicide*，1877），甚至一些表面看似阳光的画作也不例外，所以其最初的来源也许正可以追溯到这一经历。借用弗兰西斯·培来赞美西班牙画家迭戈·委拉斯凯兹的宫廷绘画时所说过的一句话，这感觉就像是“生命的影子悄然流逝”，委拉斯凯兹恰也是马奈心目中最崇拜的画家。在马奈富有传奇色彩的魅力背后总有一抹忧郁，甚至是病态。这日后也令生性内向多虑的德加深感迷恋。

也许在马奈体面的父母眼中，他一直是那个优柔寡断不争气的大儿子。但是到了二十五岁左右，他却已经长成一个讨人喜欢、引人注目的男子。库蒂尔是一位开明的老师，在跟随他学习的过程中，马奈不断得到启发，去尝试新的可能性，而同时库蒂尔也树立了一个优秀的学院派范本以供批判，几年后马奈逐渐成熟起来，形成了自己的一套风格。他以感性的笔触、突出的轮廓以及强烈的光影对比塑造出了一种轻松愉悦的全新绘画风格，引起了评论家们的广泛关注。当《西班牙歌手》（*The Spanish Singer*）在1861年在艺术沙龙上第一次展出时，无论是保守派还是进步派的评论家都对马奈给予了极高的赞誉。画中一名吉他手坐在一条蓝色的长凳上，背景空荡而昏暗。

一个多世纪以来，艺术沙龙一直是西方世界每年最盛大的艺术活动，也是决定艺术家地位的首要标准。这一官方展览活动由政府出资举办，巨大的展厅内往往从上到下挂满了风格各异的最新艺术创作，吸引了大量观众前来参观。当时折衷主义盛行，只要是你能想到的风格都能



在这里见到，所有的画家都在竭力地想要吸引观众的眼球。雄心勃勃的画家们都纷纷拿出巨大尺幅的创作，试图通过重新诠释旧的主题令人眼前一亮。参展的绝大多数作品都是官方审美标准的产物，更多地植根于传统技法。在主题上，这些创作也大多反映了资产阶级的礼仪风俗；另外，一切能够反映法国国家荣耀的题材都备受青睐。因此几乎所有作品里描绘的场景都是基于过去的题材：那些歌功颂德的故事有些来自历史，有些来自圣经，还有一些来自古希腊罗马神话。这些作品都试图延续宏大叙事的传统，但实际上内容又难免陷入空洞。而直接表现当时巴黎生活的绘画作品却不曾出现。

这一切都亟待改变。但是对于一个19世纪60年代的画家来说，得到艺术沙龙的认可仍然是通往职业生涯成功之路上不可或缺的一块垫脚石。马奈虽然满腔热血，但也并无意站出来打破这一成规。在接下来的十年间，他仍坚持不懈地向艺术沙龙投稿。有时候他的作品会被选中，有时也会遭到拒绝。那些让艺术故步自封的陈词滥调令马奈厌恶不已，于是他决定从艺术沙龙内部掀起反抗。对于再画一幅大力神赫拉克勒斯和他的神勇之举，或者一幅身着盛装的拿破仑，马奈毫无兴趣。为他带来灵感的是女性之美。然而当时流行的画风强调突出女性光滑如瓷的美感，在情色主义之外还需伴有一丝道德的虔诚，马奈对此不屑一顾。他讨厌那些无法准确表现当时真实生活和个人喜好的方式。

在《西班牙歌手》中，这位吉他手破旧的白色鞋子和他黑色帽檐下面系着的白色头巾已经足以让一个普通观众为马奈贴上“现实主义”的标签。这便直接将他和古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）划为一派。库尔贝善于描绘勤劳坚毅的劳动者、草木丛生的风景以及身材丰满的裸女，他的作品从1850年开始便震动了整个画坛。傲慢自大的库尔贝拒绝艺术表现的模糊性，而是忠于呈现确切的真实，这种背离理想化的方式

本能地吸引着马奈（后来也对卢西安·弗洛伊德产生过巨大的影响）。对于一再重复表现古老的神话和遥远的历史题材——至少在官方主导的艺术上是如此——库尔贝已经感到厌烦至极。相比于任何同时代的其他艺术家，他都更愿意去表现富有生命力的当下。

不过库尔贝来自外省，他热衷的是乡村生活——而不是城市。在城市的语境下（当时全世界范围内没有比巴黎更加精致多彩的城市了），库尔贝的写实主义似乎显得有点粗糙，带着些乡土气息。而马奈在写实之中想要追求的是一种都市感，抑或说实际上是一种温文尔雅的都市气质。于是，他开始更多地依靠直觉去寻找一种全新的表现手法，在库尔贝的直接当中融入更加神秘、有趣的成分，突破条条框框的束缚，完美地体现出自己的风格特点。

在像《街头歌手》（*The Street Singer*）这样的作品中，马奈用来表现“真实生活”的生动笔触显然刻意与那种库尔贝式的现实主义保持了一定距离，这种全新的手法传达出他个人化的偏好与十足的新意。同时，这种糅合而成的画风在欢愉之中还内含着一份富于挑逗意味的讽刺，似乎和观者之间达成了一种心照不宣的交流。马奈的画常常是一眨眼的工夫就完成了。比如《街头歌手》，马奈用来表现“实生”的生动触意略当有人指出《西班牙歌手》中的吉他手是左撇子，然而他弹奏的却是右手吉他时，马奈一笑置之，反倒责怪起镜子。“我能说些什么呢？”他毫不在意地回答道，“你想想看，我一口气就把头部画完了。又画了两个小时以后我透过小镜子看了看这幅画，感觉恰到好处，所以我就一笔都没再添。”

也就是说，马奈所谓的现实主义其实并不是真正的现实主义，而是一种伪现实主义，是一种看似随意而又精心设计过的审美游戏，仍处于不断完善之中。然而重要的并不是游戏的规则——那些都是可以协商的

——而是其背后所体现出来的精神内涵。马奈这些狡黠的“现实主义”绘画对艺术界影响深远。

1861年，几位年轻画家曾一起来到艺术沙龙参观。据批评家费尔南多·德斯诺耶斯（Fernand Desnoyers）描述，“他们惊讶地面面相觑，仿佛孩子们在观看一场魔术表演，不断地搜索他们过往的记忆然后自问：马奈究竟是何方神圣？”对他们而言，无论是全新的主题还是马奈漫不经心的表现手法，都代表着自由的方向。这是一个重要的转折点。后来这些画家一起来到了马奈的工作室，同行的还有几位作家，包括诗人兼批评家夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire）以及批评家兼小说作家爱德蒙·杜兰蒂（Edmond Duranty）。马奈热情地招待了他的崇拜者们。从那时起，在这些渴望改变艺术史的年轻画家之中，马奈成为了当之无愧的领袖。

同一年（1861年），马奈在卢浮宫的展厅里闲逛时遇到了德加。那时他还不到三十岁。德加大概二十六七岁，愁容满面，额头很高，脸上胡子拉碴的，眼皮耷拉着，瞳仁黑且深邃。他把画架摆在卢浮宫一间偌大的展厅中，手拿蚀刻板，正在临摹委拉斯凯兹为西班牙公主玛格丽特所画的一幅肖像。

当时恰逢马奈极度痴迷于所有和西班牙有关的一切，特别是他还将17世纪腓力四世时期的宫廷画家奉为至高无上的榜样，所以他不知不觉中也来到了这间挂有委拉斯凯兹那幅玛格丽特公主肖像的展厅也并非意外。而且那段时间马奈正好在潜心研究蚀刻技巧，因此在这方面他也已经有了一些自己的想法。

马奈慢慢走到德加身边，一眼就看出他画得很糟。于是他清了清嗓

子，委婉地提出了一些建议。当时的德加自视甚高又性情敏感，这样的举动很可能就会引起冒犯和不悦。然而相反，马奈却用他的亲和力让这次偶遇变得愉快而融洽。德加后来提到说，他永远也忘不了那天从马奈身上收获到的经验，“还有这份长久的友谊”。

德加在家里五个孩子中排行最长，也是其中最受宠爱的一个，而且和马奈一样，他家境富足。德加的祖父希莱尔（Hilaire）生平显赫，他原本是法国粮食市场的投机商，后来一举成为了银行家。希莱尔的未婚妻曾在法国大革命中因帮助敌方而在1792年被送上了断头台。次年，在得到风声说他有可能也会遭遇同样的命运之后，希莱尔便逃离了巴黎。他在埃及加入了拿破仑的军队，最终逃亡到那不勒斯，在那里组建起了家庭并成功创办了一所银行。很快，他成为了新晋的那不勒斯国王若阿尚·缪拉（Joachim Murat，拿破仑的妹夫）的私人理财顾问。即便后来拿破仑去世，波旁王朝再次复辟，希莱尔的事业依然如日中天。他迅速地积累起一大笔财富，在那不勒斯的中心地带买下了一座巨大的宫殿，并让他的儿子奥古斯特——也就是德加的父亲——出任家族银行巴黎支行的行长。奥古斯特娶了十七岁的西莱丝汀·穆松（Celestine Musson）——一位成功的棉花商人之女，那时他们一家人刚刚从新奥尔良搬来巴黎。然而德加十三岁的时候母亲就去世了。

德加曾就读于巴黎最好的学校路易大帝中学（莫里哀、伏尔泰、罗伯斯庇尔、德拉克洛瓦、席里柯、雨果以及波德莱尔都是那里杰出的校友）。他聪明而有活力，对自己要求极高。虽然奥古斯特·德加爱好艺术并且影响了他的儿子，但他最初是想让埃德加像他一样进入法律行业，而不是真的成为一个艺术家。德加曾经确实学过一段时间法律，但是无济于事：他对艺术痴迷至极。他天赋异禀，而且非常执着，所以最终他的父亲只好选择支持他的意愿，但前提是要要求德加的决定必须是认

真的。奥古斯特特意为德加请来了一位有名望的画家路易斯·拉莫特（Louis Lamothe）做老师，并且密切关注他的学习进展。德加则将父亲的期望化为了内在的动力，过着苦行僧一般禁欲的生活，完全将自己献身于艺术。

由于年幼丧母，伴随德加成长的主要都是男性。不光是他的父亲，还有两位同为鳏夫的祖父外祖父，以及至少四个单身汉叔叔。在法兰西第二帝国时期，单身经常会招致人们的怀疑。由于当时医学上常把单身与神经紊乱相关联，所以人们往往会将长期单身视为一种道德缺失，认为这与同性恋和放荡不节脱不了干系，有时甚至和梅毒引起阳痿扯上关系。19世纪70年代，随着第三共和国讨论颁布新的宪法，人们还曾试图剥夺单身汉的投票权。

然而虽然顶着巨大的社会压力，德加一家还有他周围不少波西米亚圈与之交的艺术都保持着单身。后来的印象派中，几乎所有艺术家都不愿意过早成婚。即便最终结了婚，也多是和他们交往多年的情人，而且往往是奉子成婚。

德加年轻的时候在意大利还曾萌生过去当修道士的想法。虽然他最终选择了当艺术家，但显然他并没有完全打消当修道士的念头。他曾说：“艺术中最美妙的事便是来自于放弃。”

自1861年在卢浮宫那次重要的偶遇之后不久，马奈和德加便开始每周频繁地见面。他们之间存在着一种自然的亲近——尤其是两人相似的社会地位阶层将他们与同辈的波西米亚艺术家划分开来。但是马奈更加看重的一定是德加身上的才华和独特之处。

学生时期，德加曾不知疲倦地练习素描。他在素描上不光有着惊人

的天赋，远远超过马奈，而且他还十分自律，有着扎实的训练基础。1855年，当德加还是一位满心敬畏的学生，他曾到工作室拜访德高望重的新古典主义画家让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres），自那之后他就把安格尔的建议牢记在心。安格尔告诉他：“年轻人，要画线条，多画线条，无论这些线条是从写生中来还是从记忆中来。这样你一定会成为一名出色的画家的。”

对于德加那一代人来说，安格尔是个备受尊敬的名字，代表着不可动摇的权威。这一权威植根于他所崇尚的古希腊罗马艺术，那种克制与冷静和对线条的强调令他激动不已。而且其中还包含着一些半神秘主义的因素，正如安格尔所说：“古人们早已看到一切，洞悉一切，感受了一切，描绘一切。”在安格尔的艺术观念中，线条的地位是至高无上的，而且这绝不仅仅是就技术层面而言，而是还包含有精神层面的理解。比如他曾有一句名言是“素描是真正的艺术”，这句话至今还在大大小小的艺术学校里反复回响。秉持着这样的信条，安格尔更倾向于追求一种稳定和得体的效果，体现出经久不衰的价值。

虽然安格尔远比别人眼中的他更加大胆、开放，但他一直以来都践行着一种学院派的观念：艺术必须依赖于明确的标准和严格的训练。基于这一观念他认为，好的艺术绝不应该是轻而易举就可以实现的。

安格尔所代表的风格恰恰是马奈所竭力反对的。但是对于德加来说则不同。安格尔严谨规范的观念不仅得到了德加父亲的认同，而且也非常符合德加骨子里的性情。当马奈一直在不断地追求自发性和自由时（他希望自己的作品简洁而有力、富有智慧），而德加——也许是受到父亲的影响——总是给人一种在克服重重障碍的感觉，似乎只有这样才能显示他对待艺术的真诚。

“我可以向你保证，”多年后他说道，“别人的艺术都要比我的更加心血来潮。因为我的作品统统是对艺术大师作品的学习和再现。”

安格尔便是他所提到的大师之一，而且临摹他的作品难度极高。他笔下的人体和社会名流肖像散发出一种沉静感；但是为了表现出这种沉静，他也曾备受折磨。在最终完成一件作品之前总会碰到层出不穷的问题。安格尔对委托创作的厌烦是出了名的，有一次他说“真希望他们能知道知道我给他们画肖像时遇到的这些麻烦，那样他们兴许就会同情我了。”他总是不停地在画一些准备性的习作，而且常常会在工作了几个月甚至几年之后放弃原有的想法。然后，他会着了魔似的追求尽善尽美，在漫长的职业生涯之中一遍遍不厌其烦地去表现同一个主题。

所有这些使得德加真正成为了安格尔的追随者。他也同样不怕麻烦。每一次创作前他都要先画出大量的草稿，而且每一幅作品都经过了精心构思和反反复复的修改、再创作。马奈则完全不同，几乎每次一有了新的想法他就会迅速动笔，而且毫不在意传统观念对所谓“完成”概念的限制（很多人发现他有些画几乎和草图没什么两样），可对德加而言，他往往历经艰辛，却依然觉得与真正的完成相去甚远。

德加从未停止过对安格尔的崇拜。但19世纪50年代末在意大利生活的两年间，他开始受到了居斯塔夫·莫罗（Gustave-Moreau）的影响，而正是莫罗——一个技法上的实验派和趣味上的折中派（他后来成为了亨利·马蒂斯的老师）——把德加的目光引向了德拉克洛瓦——这个安格尔最大的对手。德拉克洛瓦当时已经是个老艺术家了，从各方面来说都很保守。但是如果退回到19世纪二三十年代，那时他也曾被视为一个激进人物，代表着一股新的艺术势力——浪漫主义。

德拉克洛瓦并不像安格尔那样极度痴迷素描训练。针对安格尔那番

对于素描的虔诚，他曾特意宣称“自然界并没有线条”。他指出世界上的事物都是三维的，由光影色块表现出来，而且受到周围环境与各种条件不断变化的影响。在他看来，新古典主义往往在试图表现永恒的同时却令世界陷于停滞。对于德拉克洛瓦来说，生命、神话甚至历史都是在不断变化的。

果然，他的这套哲学在年轻一代的画家们中流行开来，这其中就包括马奈。他欣赏德拉克洛瓦对色彩的热爱、明显的笔触（与安格尔光滑的肌理形成鲜明对比）和他对动态表现的尝试。

在1859年艺术沙龙的作品征集中，德拉克洛瓦曾经为马奈的《喝苦艾酒的人》（这张色调幽暗的肖像画描绘的是一个拾破烂的酒鬼，名叫科拉尔代，常常出现在卢浮宫附近的街道）投过一票。但很可惜，这唯一的一票最终并未使此作成功入选当年的艺术沙龙。然而德拉克洛瓦似乎对这个年轻人的进步兴趣十足，而且还表示愿意为他提供支持。

德拉克洛瓦的大多数观点——尤其是关于色彩和运动的观点——对于德加来说很有意义。于是，虽然面对父亲的质疑，他还是开始尝试更加放松的笔触、更加强烈的色彩和更具动感的构图。德加决心要找到一种新的方式让这两套对立的哲学互相结合——也就是安格尔的新古典主义与德拉克洛瓦的浪漫主义。

德加的这一冲动其实本不新鲜：19世纪中期以来的许多艺术家都曾尝试在古典主义和浪漫主义这两极之间探索出一条折中的道路。但是德加则希望能够借此形成完全属于自己的风格。于是多年间他围绕晦涩的历史神话故事题材绘制了多幅大型油画，并刻意将这两种风格融汇到一起。在这一系列的尝试中他表现出了十足的原创精神（虽然尚未受到太多关注），但这番努力却也困难重重。他开始变得消沉、迷茫、压抑，



而且不管他怎么努力，始终都摆脱不掉一股扑面而来的挫败感。他无法画出自己想要的效果，脑海中的各种想法也常常互相打架，结果便是从美学角度看，他的作品两边都不讨好。1860年开始，他用了两年时间来创作《年轻的斯巴达人》（*Young Spartans Exercising*），但终究还是不尽如人意。（十八年后他又回过头来，将这幅画彻底重新画了一遍。）接着，他为了筹备另一幅名为《中世纪战争场景》（*Scene of War in the Middle Ages*）的油画而创作了大量的素描——其中许多都堪称19世纪最杰出的人物素描——虽然这件作品曾于1865的艺术沙龙展出，但是它看上去生硬、做作，仿佛一幅过于繁复甚至还带有一丝荒诞的博物馆透视画。然后他又花了两年多时间来创作《耶弗他的女儿》（*The Daughter of Jephthah*），这是德加最为宏观巨制的历史题材绘画——当时正是德拉克洛瓦对他影响最大的时候。然而，他还是放弃了这幅作品，最终并未完成。

可以说德加和马奈的偶遇来得正是时候，给这位正处于瓶颈期的年轻艺术家带来了颠覆性的影响。马奈有种天然的魅力，他身上既有一种可以使其免于责罚的孩子气，又有一种成年人为人处世的畅快，常常在你还没有意识到的时候就已经被他说服了。他富于表现力，而且活力十足，按埃米尔·左拉（*Émile Zola*）的话讲，他脸上流露出一种“说不清的优雅与生气”。德加的一个朋友曾说，他是男人中为数不多的懂得如何和女人聊天的人；他懂得如何去聆听：他会不断地点头以示他的专注，如果说到他欣赏之处，他便会用舌头发出赞许的咔嗒声——温柔地透过他那浅栗色的胡须发出来。

他步伐敏捷，双腿纤长，说起话来慢吞吞的，就像是在模仿巴黎的工人们说话，不过他衣着总是得体考究，常穿着收腰夹克配浅色裤子，有时会穿英式短靴，头戴一顶丝质高礼帽；他还会在西装背心里挂一条

金色马甲链，戴着手套，提上一根手杖。他总会摆出一副漫不经心的姿态，仿佛想追求一种刻意的随意，不管走到哪里都是一副无所谓的样子。

在他的崇拜者眼中，某种意义上马奈似乎使法兰西第二帝国的巴黎在生活方式上向前更进了一步。在这座城市，他就是世纪中叶以来浪荡公子形象的化身。每天在托多尼咖啡馆（Café Tortoni）吃完午饭后，马奈便和波德莱尔来到杜伊勒里宫散步。在那里马奈画了很多速写，他吸收了委拉斯凯兹作为西班牙国王腓力四世宫廷画家的浪漫色彩——高贵、孤傲、朴素，并以一种带着几分顽皮的锐气将自己比作是“杜伊勒里宫的委拉斯凯兹”。到了下午，他们便会再返回托多尼咖啡馆，而每次五六点钟的时候，崇拜者们通常就已经把马奈层层围住，争相称赞他当天所画的速写。

而在私密一些的场所，马奈则完全不在乎社会礼节，他总喜欢盘着腿在主人家席地而坐，弯腰弓背，双手来回搓个不停，眼睛斜眯成一条缝打量着对方。

这种不拘小节的风格同样也延续到了他的绘画中。他会将明艳的色彩直接大块大块地刷到画布上，而不是按传统技法那样不厌其烦地一层层由深色画到浅色。他尤其喜欢用正面光来表现主体（这会让他们更加扁平化）；用弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）或者德拉克洛瓦的手法自由地处理；利用丰富的暗色反衬出亮色，却对于中间色调的调和毫不在意。你可以感受到对于马奈来说所画皆所爱，而且他的满不在乎中除了情欲还包含着一丝干脆的暴力——仿佛有一种看待爱的方式就是把爱当成一记猛烈的侧击。

马奈还很喜欢开玩笑——温和但是略带嘲讽的那种。他常常说话带

刺，却也不过都是些小打小闹。比如多年以后，当左拉将他为自己那本颇具争议的小说《红杏出墙》（第二版）所写的序言送给马奈时，马奈是这样祝贺他的：“太好了，我亲爱的左拉，这是一篇极好的序言，你不光是在与一群作家针锋相对，同时也是在顽强抵抗整整一大群的艺术家。”署名过后他又加上了一句话为自己当挡箭牌“我得说，如果谁能像你一样奋起反击，本身一定也很喜欢被攻击”。

马奈似乎从来不会嫉妒身边其他艺术家的成功。他的朋友方丹-拉图尔（Fantin-Latour）说，他“只要是马奈欣赏的人，他们的作品也定会得到他的称赞”。

《西班牙歌手》的成功带给了马奈极大的鼓励，于是他接连创作了一批全新的杰作。继1861年完成了《持剑的男孩》（*Boy with a Sword*，这是一幅马奈为身着制服的儿子利昂所画的肖像）之后，马奈在1862年又迅速创作出《斜倚着穿西班牙服装的年轻女子》（*Young Woman Reclining in Spanish Costume*）、《街头歌手》、《V小姐扮斗牛士》（*Mlle V...in the Costume of an Espada*）、《杜伊勒里宫花园音乐会》（*Music in the Tuileries*）、《瓦伦西的萝拉》（*Lola de Valence*），以及一整套蚀刻版画，并取得了巨大的成功。这些画肆无忌惮、色彩明艳，意趣十足。它们浅吟低唱着生活之歌。马奈这时隐约感觉到好像无论是什么他都能画成。他先是把自己的兄弟打扮成斗牛士，然后为他画了一幅全身肖像；紧接着又把一个年轻女士打扮成同样的装束——她名叫维多利亚·莫涵（*Victorine Meurent*），是马奈的新宠模特——他甚至在她身后描绘了一场斗牛。这其实并不符合常理，不过也无需要符合。马奈对艺术的直觉和痴迷与他的天赋和技法完美地融为一体。他坚信自己的想法无论再怎么离奇最终都会取得认可——正如1861年那幅《西班牙歌手》大获成功一样。

批评家泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）曾说：“马奈身边有很多狂热的崇拜者，他们仿佛卫星一样围绕着这颗新星，确立了他的中心地位。”

德加从来不屑于做任何人的追随者。但是在苦苦奋斗的过程中，他一定目睹了马奈创造力的爆发，惊讶的同时也羡慕不已。当马奈以他即兴的创作方式声名鹊起，并因此踌躇满志之时，德加仍在不辞辛劳地临摹安德烈亚·曼特尼亚（Andrea Mantegna）的基督受难，把他的青春投入到再现那些精心构筑的既有主题中，而且费尽心力想要将亚述学者的最新发现融入到他的绘画里，比如《巴比伦塞米勒米斯建筑》

（*Semiramis Building Babylon*）——虽然德加为此耗费了很多精力，这些画终究还是夭折了。

当马奈因他对待传统那般随随便便、玩世不恭的态度——即使是对如委拉斯凯兹和德拉克洛瓦这样的偶像与榜样——而初尝成功的甜头，德加依然在苦心钻研那些古老的伟大画家。他的父亲曾说：“我们的拉斐尔仍在努力地工作，但至今尚无收获，然而岁月不等人啊。”两年后，他在另一封信中又提到，“我要怎么说德加呢？我们早就等不及展览开幕了。但我有足够的理由相信他到时候还是完不成。”

当德加在那些一直未能完成的画布上费尽心思时，马奈却能轻而易举地将心中所想付诸画笔，而且似乎完全是心血来潮，不假思索，这不禁令德加深感叹服。“他的眼和手都那么果敢肯定”（德加自己也感叹道），于是他决定借鉴到自己的创作中来。后来有一次他还向英国艺术家华特·席格（Walter Sickert）抱怨道：“可恶的马奈！不管什么事情他总是马上就能做到恰到好处，而我却总是煞费苦心而迟迟不得要领。”

当他看到马奈在社交场上的表现时应该也会有同感。不过反过来，他也从中受益匪浅。就像弗兰西斯·培根为卢西安·弗洛伊德开启了新世界的大门——让他在新的圈子、新的环境以及新的社会和审美潜在形式中更加游刃有余——马奈也帮助德加突破了自我的局限。他树立了一个很好的榜样，让德加看到了完全靠大胆蛮干能取得什么样的效果。此时，马奈身上最为打动德加的莫过于他内心坚定的艺术信仰了，这份深信不移令德加开始意识到自己可能同样需要这样的一种胆魄。

在两人初次相遇之后的几年中，德加彻底放弃了历史和神话语言题材的绘画，转而将视野投向法兰西第二帝国时期鲜活的日常生活——那份让马奈如此迷恋的生活。他开始走出过去那个密不透风的自己，步入到马奈身后那令人迷醉的社交世界，并与这座壮丽奇绝的城市沉入了爱河。据德加的传记作家罗伊·麦克马伦（Roy McMullen）记述，他变成了“剧院和咖啡馆的常客，还经常在大街上溜达闲逛客”。更重要的是，他的艺术观念如今已经变得更加包容，更为变通。当然对他曾产生过重要影响的绝非只有马奈一人——其他人中最重要的当属库尔贝，在过去的十年间库尔贝无所忌惮的画风及粗鲁暴躁的个性大大颠覆了法国画坛。此外在19世纪60年代德加还受到过同僚惠斯勒（Whistler）和蒂索（Tissot）的影响。但归根结底，如果说在德加的职业生涯中对他影响最为深远也最有成果的，还是马奈和德加的这段关系。

德加一生未娶，当他环顾身边那些家庭的婚姻——包括马奈和苏珊娜的婚姻——心中总是充满沮丧，甚至还掺杂着一丝恨意。另一方面他内心却也十分羡慕那些看似已在婚姻中找到幸福的人们。年轻时，德加曾在日记中坦露自己对未来婚姻的憧憬：“我要找到一个温柔贤惠的妻子，单纯而恬静，能理解我各种稀奇古怪的想法，陪我在创作之中度过平凡的一生！这不是一个浪漫而可爱的梦吗？”但是到了三十五岁的时

候，他却已然变成了朋友眼中那个“心灰意冷、满腹因隐藏在内失望而痛苦苦水的老单身汉”。

在德加的艺术创作当中，男女关系——无论是在婚姻这座围城门里还是门外——一直是贯穿始终的核心主题。他凭借一种敏锐的天赋，总是能捕捉到两性关系中的种种不和谐与不安，并且极其痴迷于将这种发现表现在画布上。他早期的一系列绘画中——特别是在《锻炼中的斯巴达青年人》（*Young Spartans Exercising*）和《中世纪战争场景》（*Scene of War in the Middle Ages*）这两幅作品里——左侧的一名或一群女性总是与右侧的一名或一群男性形成对抗关系。当19世纪60年代末在画马奈和苏珊娜的时候，德加所关注的不仅是两性关系之间的冲突，婚姻自身的矛盾也愈加突出。

德加对于女性的感情尤为复杂。一方面他深深被女性的美所打动，为女性的睿智而着迷、被俘获，但另一方面他骨子里却又带有一种19世纪典型的沙文主义者对女性“阴柔”气质的反感——这其实是一种静默无声而又挥之不去的恐惧，生怕女性温柔的抚慰会令男人丧失气概，变得懦弱。这种担忧在当时的艺术家和作家之中并不少见。在《贝姨》这本小说中，巴尔扎克描写了一个天才雕塑家由于婚姻的侵蚀而走向毁灭的故事。同样，在龚古尔兄弟（Goncourt brothers）发表于1867年的小说《曼奈特·所罗门》中，虚构了一位名叫纳兹·德·科里奥利（Naz de Coriolis）的艺术家，他坚信唯有独身才能够让艺术家保持自由、力量、清醒以及信仰。科里奥利（这一人物的原型某种程度上就是德加）认为，正是太太们让数不清的艺术家变得软弱不堪，受到一点点的追捧就沾沾自喜，为了金钱与商业利益而不断妥协，最终彻底丧失了初心。

还有就是，婚姻终究会让男人变成父亲，而这会令艺术家进一步远离他们真正的使命。画家柯罗（Corot）和库尔贝都对婚姻持回避态

度，他们一边看着那些由于步入婚姻而导致创作力不断消退的艺术家一边为此深感惋惜。库尔贝曾说，“结了婚的男人都是反动派”。甚至德拉克洛瓦在得知一位年轻画家准备结婚的打算时，都一反常态地感到焦虑。“如果你爱她，而且她刚好还很漂亮，那才是最糟糕的，”他说，“那样你的艺术就完蛋了！一个艺术家只应对他的作品充满激情，并愿意为此付出一切。”

麦克马伦指出，德加十分认同这一观点。他总是在“太太”这一群体面前自觉高人一等。在谈到保持独身时，他是这样解释的：“我特别害怕在完成一幅画之后听到我太太说，‘你画得真是漂亮’。”

在马奈和苏珊娜这段并不尽如人意的关系面前，德加对于婚姻这根本就有所戒备又有所轻蔑的态度一定影响了他对这对夫妇的看法。

学者们感到好奇的是德加对婚姻的怀疑态度究竟只是他艺术家身份及其所处时代的反映，还是源自于一种更加阴暗、令人不安的力量。“艺术并不是一种受法律约束的爱，”他曾说，“艺术家从不会和它结婚，而是可以直接强奸它。”在关于德加的研究文献中，这句引人不适的比喻通常与德加写于1856年的一则日记有所关联，而且这则日记模糊不清，有一部分还被划去了。那时候德加二十一岁，应该是他自己做的手脚，但这份暗藏私密的日记确实暗示了一段难以启齿的遭遇：

“我发现无法形容我有多么爱那个姑娘，对我来说她……星期一，4月7日，我无法拒绝……简直太丢脸了……一个毫不设防的姑娘。但我会尽量少这么做的。”

这里到底发生了什么我们无从知晓；不过也并不难推测。不管事情如何，也许它已经触动了一股感情的波澜，令年纪轻轻的德加难以承

受。

画商沃拉尔是德加众多好友之一，也是日后在马蒂斯和毕加索职业生涯中起到关键作用的一位人物，他就并不接受德加厌恶女人的这套“陈词滥调”。他曾说：“没有谁能像他（德加）那样喜欢女人了。”德加的朋友们指出，他的本质问题其实是扭捏害羞——害怕被拒绝，又神经兮兮，这样根本不可能追求到他心爱的女人。有人认为可能是他的阳痿造成了这种窘境，不过也可能有其他原因。然而不管怎样，他的艺术总是带有一丝超然物外之感，偶尔还流露出一种窥淫的心理，这为他笔下的对象增添了许多隐秘的戏码。

有时，这个世界上最难的莫过于做自己。至少乍看起来，这对马奈来说并不是什么问题。而对于德加来说，这便成了难事。尽管他精心构筑起自己的社会形象，但这依旧无法掩盖他难以直面自我的事实。马奈一定已经对此有所察觉，德加自己当然也明白，而且他深受其困扰。二十多岁时，他极度地自我迷恋；到了三十岁的时候，他已经画过至少不下四十张自画像。所以当德加遇到马奈之后便停止了自画像的创作，这很能说明问题。同时，他也不再试图用宏大的历史或神话题材来博得喝彩，而是一心一意忙于肖像画的创作——只不过这回是别人的肖像画。

德加的最后一张自画像创作于1865年，而且这其实是一张双人肖像，德加与另一位艺术家一起出现在画中。在这一阶段，德加并未打算通过作品让自己和马奈或任何一位杰出画家之间的友谊流传千古，也许是因为他无心招致惹是生非的比较。相反，他选择了对朋友伊瓦里斯特·德·瓦莱何纳（Évariste de Valernes）进行刻画，这位画家勤勤恳恳却天资不足，注定只会默默无闻。



德加十分欣赏瓦莱何纳，当时的他野心勃勃，坚信自己距离成功只有一步之遥。而德加对此则更加有把握。可对于自己的前途德加那时却一片灰心，几十年后他在给瓦莱尔内一封感人至深的去信中曾坦露了这段心声。他写道：“我觉得自己是如此混乱、如此不足、如此乏力，然而在我看来我在艺术上的想法又是如此正确。我思索着这个世界，也反思着自己。”

德加是一个“怪人”，而且他自己对此也毫不避讳。他很少有特别亲近的朋友。似乎没人知道该怎么和他相处，或者在他眼里他们究竟是什么样子。在他乌黑的瞳仁背后，那深邃的目光似乎总是在不断后撤，到一个私密的地方以便更好地对外界做出判断。如果说这一点让别人对德加有所防备，事实上他自己也并不好过：他的日记充满了自责。另外，他早期的那些自画像也带有一种郁郁寡欢和自我批判的色彩，这是在其他绘画中很难看到的。

不过渐渐地，德加在个性上形成了一套令人叹服的补救办法。一方面，他夹着几分刻薄的机智风趣是出了名的，谁都怕沦为他谈论的对象。另一方面，他总是可以敏锐地嗅到他人身上的不安，就像他自己也常常感到的那样。多年后，到了19世纪80年代，英国画家华特·席格（Walter Sickert）便是对德加既佩服又畏惧的一位典型。德加经常把其他艺术家拒之门外，这也使他落下了不少恶名。于是惴惴不安的席格总是在德加面前滔滔不绝卖弄个不停。（后来卢西安·弗洛伊德总是很喜欢讲起这个故事。）相反，德加却始终非常非常安静——直到有一天他对席格说：“要知道你不必那样，席格——人们还是会把你当作一个绅士。”

如果想要理解19世纪60年代初马奈在艺术上曾经对德加产生的影响——尤其如果想要领会德加之后迅速开始反抗的东西——就无可避免地

要先谈一谈诗人夏尔·波德莱尔对马奈的影响。

马奈是个纨绔子弟。他爱这座城市胜于一切——它的个性、它的伪装、它的秘密，它的幻象，如此这些都是巴黎在第二帝国背景下的生活万象，这座城市充斥着紧张与矛盾，极端戏剧性的场面总是在这里轮番上演，一切都在动荡不安之中。马奈想要表现出这种生活，但他对现实主义的方式并无兴趣。除了巴黎本身，他最大的灵感来源便是波德莱尔。

19世纪60年代初，马奈曾一度几乎每天都要与波德莱尔见面。波德莱尔对他的影响十分深远，这既关乎情感和性格，也关乎一些更为理论化或纲领化的层面。波德莱尔表面上看起来疲于享乐，但内心其实却饱受折磨。作为一个对政治毫无兴趣的空想家、酒色之徒，他对于流浪者和社会底层人民却饱含一种人道主义的同情与关怀，仿佛一个殉道的魔术师。

“我想要与这整个世界为敌，”他曾写道，“此间之乐足够抚平我的一切烦恼。”正是由于波德莱尔身上这种极端的矛盾性，与他相处才会令人兴奋不已，与他之间的友谊也因此而令人受宠若惊。

波德莱尔生于1821年，比马奈年长大概十岁。他是个长期沉溺于毒品的瘾君子。为了对资产阶级进行批判，他在1842年时开始投身于新闻事业——特别是专注于艺术批评上。当他在19世纪50年代中期和马奈建立起友谊，他身后已经有大量的批评文章，并且这些文章可以说是关于19世纪艺术最具预见性也最具水准的批评。他的情妇珍妮·杜瓦尔

（Jeanne Duval）十几年来一直病魔缠身，波德莱尔自己也染上了梅毒，还欠下了一屁股债务。他曾向包括马奈在内的很多人求援，然而却看似无以为报。

在波德莱尔最著名的散文《现代生活的画家》中，他描述了一种特别的美——短暂、即兴、不完整——相较于永恒而古典的“普遍美”之优越性。他写道，拉斐尔“并未掌控所有的秘密”。相反，他认为一条流行的裙子、一把时髦的扇子，甚至帽子设计师最前卫的混搭，都是对瞬息万变的现代都市生活最为真实的写照，而这种瞬息万变本身就构成了都市之美的一大半——也许还是更有意思的那一大半。于是波德莱尔极力号召艺术家们去动笔描绘他所说的“时尚生活的盛会与数不尽的浮光掠影”，“每一个活生生的人的生活姿态”，“表露在外的华丽与精致”，“情境的美感与风尚的速写”，以及“一张张萍水相逢的陌生面庞”——总之完全不同于每年提交给艺术沙龙的那些作品。

与此同时马奈的观点与其不谋而合。在马奈19世纪60年代的作品中，已经流露出他对波德莱尔后来那种看法的迷恋，即“每个时代对于美都有其独特的表现形式”。所以他开始用一种全新的风格着力对现代都市万象之盛景展开描绘。

但是无论马奈这样的艺术家还是波德莱尔这样的诗人兼批评家都不是客观的记录者，他们并非以抽离的视角对这座城市冷眼旁观。相反，他们都把巴黎当作是激发想象力的无尽源泉，当作一个藏在面具背后的神秘地带，这里有凄惨苦楚，也有灯红酒绿，一切变得“啊，比人心还快”。波德莱尔对于现代都市的理解是极度个人化的，无常而充满情欲。在这位诗人的词典中慵懒、空虚、狡黠、秘密、私密均是重要的关键词；而与之对应，在马奈的经典主题中我们也可以找到许多对应的符号：如黑猫、一束鲜花、黑色缎带、层叠垂坠的连衣裙、剥了一半的橙子、扇子以及茫然模糊的面庞等等。

1863年，也就是距《西班牙歌手》在艺术沙龙大获成功的两年后，

马奈参加了一个名叫“落选作品展”的展览，参展的均是遭到艺术沙龙委员拒之门外的作品，其中便包括马奈的三张油画和三张蚀刻版画。在收到请愿抗议当年官方艺术沙龙委员会的严苛后，拿破仑三世钦定批准了这一展览，给落选的作品提供了第二次机会，首开先河。但这对于马奈来说却是一种耻辱。继1861年获得成功，他一定希望收获更多。

展出的油画中有一幅马奈的作品，原名为《浴》（*Le Bain*），即如今众所周知的《草地上的午餐》（*Le Déjeuner sur l'Herbe, or Luncheon on the Grass*）。这件作品实际是由文艺复兴时期的不同画作糅合而成（包括乔尔乔内那张现藏于卢浮宫的《田园音乐会》[\[2\]](#)），描绘了一名裸体女子和两位衣冠楚楚的男士一同享用野餐的场景。画中的人物原型包括十九岁的维多利亚·莫涵——此前她还曾为马奈的另一幅油画《街头歌手》充当过模特；以及马奈的弟弟古斯塔夫和他的妹夫费迪南德（Ferdinand）。

即便到了今天，这幅作品依然看起来略显古怪——尽管画面本身是诱人的，也是愉悦的。很显然，马奈无意去表现一个来自于真实生活的场景。但那时候它激起的完全是愤怒和困惑。那个女人为什么全裸着坐在公园的中间？男人们为什么又都穿着衣服呢？为什么当她直勾勾地盯着画面外的我们，男人们却在一边享用着他们的野餐，仿佛这是世上最普通不过的事情一样？背景中正在沐浴的人又是怎么回事呢，而且画得还如此简略！没有人知道。有批评家说这张画就是“一个恶作剧，这种露骨的丑事完全不值得一展”。

马奈的另外几幅画也因其大胆鲜明的着色、海报般的平涂效果以及对比强烈的色调而在艺术沙龙的环境中显得格格不入。“落选作品展”遭到了成千上万观众的嘲弄，其中针对马奈作品的嘲讽尤甚，一是因为他的作品本就突出，而是因为大家普遍受到了拿破仑三世的影响：据说在

他正式参观展览期间，拿破仑三世曾在马奈的《草地上的午餐》前面驻足了片刻，摆出一副道德批判的姿态，然后默默地走开了。曾有批评家写道，马奈的品味“正随着对怪异的迷恋而日趋堕落了”。另一位批评家则说：“我在这则粗野的谜语背后找不到任何意义。”

但是马奈非常固执。在经历了1861年的成功之后，他知道再也不敢退回到以前的创作方式了。于是在身边拥护者的鼓励下，无论从风格还是题材上，他都义无反顾地选择了更加大胆的方式。

然而每次新作品一出来，却总是招致更激烈的谩骂。马奈默默承受着这些打击。但是他终归做不到充耳不闻，因此备受折磨。1864年，当他的《斗牛插曲》（*Episode with a Bullfight*）因为别扭的透视和难看的平涂遭到鄙视时，马奈一气之下将画砍成了碎片。接着，在1865年马奈又提交了一幅更大的油画《奥林匹亚》，画中他让莫涵扮成一个等待接客的妓女，而与这张画一同送往沙龙的还有另一幅宗教题材的油画《死去的基督与天使》（*Dead Christ with Angels*）。这一神圣与世俗的组合本身就带有浓重的挑衅意味。《死去的基督与天使》反响非常糟糕。即便是之前支持马奈的那些人也开始与他针锋相对。作为前辈的库尔贝更是无法忍受马奈日渐昭彰的恶名，他用挖苦的语气质问马奈究竟凭什么就认为天使的背上有那样硕大的翅膀。甚至连一向在背后为马奈说话的波德莱尔都指出基督躯体上的伤口本应在另外一边。

但是所有这些都不及《奥林匹亚》所掀起的风波——一场艺术史上前所未有的哗然。画中，维多利亚斜倚在床上，全身除了脖子上的那根黑色丝带一丝不挂，脚上穿着一双缎带拖鞋，小臂上戴着一只金色手镯，目光坚定地盯向画面之外。这幅画明显地借鉴了提香的《乌尔比诺的维纳斯》（*Venus of Urbino*），而另外一部分灵感则来自于波德莱尔《恶之花》中一首名为《首饰》<sup>[3]</sup>（*Les Bijoux*）的诗，诗的开头写

道：“爱人知我心意，裸露玉体，/仅戴清脆首饰，鸣鸾佩玉。”<sup>[4]</sup>接下来，诗人继续写道这位“爱人”实为一名“玉体横陈”的妓女，“沙发高处，她舒畅惬意，/...../（我）爱欲澎湃，...../她凝视我，似服帖的虎女，/.....眼神迷离，/.....”

评论界对这张画进行了毫不留情的批判。保罗·德·圣维克多（Paul de Saint-Victor）曾写道，“艺术沉沦至此，甚至不配引以为耻。”甚至早年间还收藏过马奈一幅作品的评论家埃奈斯·谢诺（Ernest Chesneau）也站出来谴责马奈“几乎像孩子一样对绘画的基本要素一无所知”，批判他“令人难以置信的粗俗喜好”。他讽刺《奥林匹亚》是“荒唐的创作”，认为在马奈“高调宣扬要创作出宏伟作品的论调”背后有种喜剧色彩，因为他“自负却又完全没有能力付诸实践”。还有一位评论家则称马奈提交的全部都是“糟糕的作品，是对民众的挑衅，或是恶作剧和拙劣的模仿”。

公众的反应也好不到哪儿去。恩斯特·菲勇诺（Ernest Fillonneau）曾说，在马奈的作品前“疯狂的笑声此起彼伏”。由于有些人威胁要将画撕成碎片，后来《奥林匹亚》被迫移到了最后一间展厅的门口上方——位置实在是太高了，以至于你很难分辨“正在观看的是一大块裸露的肉还是一捆要洗的衣服”。（两年前，马奈的另外一张油画《杜伊勒里宫花园音乐会》就曾经在马蒂内画廊 [Galerie Martinet] 的个展上被一个男人手执手杖攻击过。）

展览期间，坚决捍卫现实主义的评论家尚弗勒里（Champfleury）曾在一封致波德莱尔的信中形容说，“马奈就像一个掉进雪堆里的人，在舆论界挖了一个大洞”。批评之声一浪高过一浪，而且一人一套说辞，马奈正逐渐被推向精神崩溃的边缘，于是他只好向波德莱尔写信请求支援。“世人的侮辱就像雹子一般向我袭来，我还从未经历过如此的

困境……我真的很想听听你对我作品的看法，因为这所有的批评让人焦虑不安，而且显然一定有一方错了。”

总有人错了。但又是谁呢？

其实波德莱尔比任何人都更能理解马奈此时所经历的痛苦。1857年，他的诗集《恶之花》发表之初，波德莱尔本人、他的出版商和印刷厂全部因触犯公共道德罪而遭到被起诉并被处罚。其中的六首诗被禁止发表，同时波德莱尔的名字也成为了堕落的代名词。

然而尽管有着这样的切身经历，尽管他对马奈充满了敬佩，波德莱尔却不能也不愿意在马奈处于风口浪尖的时候给予他急需的支持和安慰。他的回信充满了怒气。开头寒暄的部分他就挖苦马奈说“看来现在你有幸激起了公愤”，接下来他似乎便展开了一大段很不耐烦的感叹：

“所以我必须跟你说说你自已。我必须让你看到自己几斤几两。你现在想要的（安慰）实在是愚蠢。他们如此这般取笑你；取笑你，玩笑激怒了你，但没有人能给你一个公允正的评价……你以为你是第一个陷入这样困境的人么？你能比夏多布里昂（Chateaubriand）[\[5\]](#)和瓦格纳（Wagner）[\[6\]](#)更加天才吗？而就连他们也都曾被世人取笑。但他们并没有因此被压垮。不是为了给你更多值得骄傲的资本，但我要告诉你的是，这些人哪个不是他们所在领域的佼佼者，哪个不是这大千世界中的杰出榜样；而你，你不过是自己那摊破破烂烂的艺术的先行者罢了。我希望你不要因为我的无礼而生我的气。你明白我对你的友谊。”

波德莱尔承认自己有“生性乐观，不仅十分享受那种被仇恨的感觉，还会将蔑视视为一种莫大的荣耀”。相比之下，马奈就脆弱得多，波德莱尔对此也非常清楚。面对濒于丧失勇气的马奈，他认为最好的帮



助就是用粗暴的言语给他送上一记清脆的耳光。

第二天，波德莱尔写信给他们共同的朋友尚弗勒里说：“马奈天赋极高，而且这种天赋伴随着一种强烈的反叛。但是他个性太过软弱。在我看来他已经被这些批评打击得垂头丧气、茫然无措了。看到那些白痴们为他的一蹶不振而欢欣鼓舞时，我心里也很不是滋味。”

就算波德莱尔的回应没什么太大意义，它至少告诉我们此时马奈的地位已经岌岌可危。在他当前的成就中隐藏着太多极不稳定的因素。他值得严肃对待吗？还是他不过是一个跳梁小丑，煽动一次短暂的热潮？今天，当我们反观19世纪60年代时，往往将其视作一个属于马奈的伟大年代——这十年见证了他职业生涯中太多最著名也最大胆的作品。但这十年恰恰也是他压力倍增、挫折连连的十年。每年，马奈都会潜心整理素材，制定创作方案，然后将他最出色的作品送到艺术沙龙。而每一年，他要么是受到唾弃——被评审委员会拒绝——要么是继续蒙受来自公众白热化的羞辱。事实上，没有任何一个19世纪的画家曾遭受过如此残酷的批评。对于一个渴望得到公众认可以及官方荣誉的男人来说，这样的遭遇无异于晴天霹雳。马奈在这些口水声中苟延残喘，仿佛一位精疲力竭的冲浪者刚从骄阳曝晒下的海水里走出：直愣愣地站在那儿，浑身被晒得通透，甚至可能还面带微笑（他自找的，不是么？），然而这样的无力和茫然每一年都只是有增无减。

到了1867年，马奈已经开始陷入了一段持续的忧郁和沮丧。一向多产的他在接下来的两年间总共只画了十几张画。在外人面前他仍然展示着擅于交际的一面，但私下里他却缩小了自己最亲密的朋友圈。“那些迎面而来的攻击就像击垮了我身体里的弹簧一样令我萎靡不振，”他后来说道，“不会有人理解一直暴露在辱骂之中究竟是种怎样的感受。它会渐渐侵蚀你的信心，彻底将你打倒。”



马奈和波德莱尔的关系注定是不尽如人意的。波德莱尔是个诗人，不是画家，而且他比马奈长了有十岁。尽管他对年轻一代的画家具有很大的影响，但他真正迷恋的仍是德拉克洛瓦这样的老一代大师，这种痴迷令他很难看清年轻一代真正渴望表达的内容，也很难理解他们寻求表达的方式。

于是，马奈只好转而向他的画家朋友们寻求这种他无法从波德莱尔那里得到的鼓励和认可。而这其中对他帮助最大的便莫过于埃德加·德加。

马奈很清楚德加于他不仅是朋友，更是一个才华横溢的追随者，这颇令人鼓舞——在一个马奈如此需要鼓励的时候。

但马奈也并不是傻瓜，他肯定知道如果就这样把德加当作自己忠诚的门徒无异于自找麻烦。从性格上来看，德加绝不适合这一角色，况且他也知道德加怀有怎样的抱负。在他们最初交往的几年里，马奈曾多次对德加精湛的绘画技巧细细斟酌。60年代中期时，他们二人常常结伴一起去赛马场。德加曾为一旁的马奈画过几张技艺娴熟的速写，画中马奈戴着礼帽站在那里，重心落在单独一条腿上，一只手优雅地插在上衣口袋里，目不转睛地凝视着远方——一切都是那么优雅而又随意。不光这些作品，还有其他一些马奈在拜访德加工作室时曾注意到的创作，都是堪比大师水准的惊人之作。德加在素描上的水准甚至可以和安格尔相提并论，但同时他手上的那份自信也足以让他表现出德拉克洛瓦那样的活力与冲动。

的确，从19世纪60年代初起，德加就已经开始默默积蓄力量——无论是在技术上（素描和构图）还是气质上（坚定的决心）——而很大程

度上马奈则在这些方面均有所欠缺。马奈的绘画常常会让人看着有点别扭。他一直在试图解决构图和透视原则的问题。他曾不止一次因为透视关系或者画面平衡有问题而拿刀把画划开，然后再把划开的部分单独卖掉。

当他们第一次在卢浮宫偶遇时，德加笨拙的蚀刻技术可能从第一印象上让马奈产生了一些优越感，但这种情况很快就倒转了过来。德加无可挑剔的绘画技巧已经远远把马奈甩开几条街。看着德加的作品，马奈心中既有佩服也有气馁，他深深意识到自己的不足，即便他能够察觉到自己对这位年轻朋友所产生的巨大影响，而且暗自为此感到欣慰。

马奈和德加生活在一个日益扩大的由艺术家、作家和音乐家所组成的圈子，他们中的大部分人都在三十岁上下。在19世纪60年代后几年里，他们常常聚集在盖尔波瓦咖啡馆（Café Guerbois）。盖尔波瓦咖啡馆由两个狭长的房间首尾相连。其室内装潢是那种典型的第二帝国风格，和附近意大利大道（boulevard des Italiens）上的那些咖啡馆风格十分近似。屋内到处都是镜子，墙面被刷成白色并嵌有镀金的装饰。就是在这里，巴蒂尼奥勒团体（Batignolles Group）的艺术家们每周都会在这里聚上一到两次，有两张桌子总是专门为他们预留。这一团体中的其他成员还包括艺术家方丹-拉图尔、阿方斯·勒格罗（Alphonse Legros）、阿弗雷德·史蒂文斯（Alfred Stevens）、朱塞佩·德·尼蒂斯（Giuseppe De Nittis）、皮埃尔·雷诺阿（Pierre Renoir）、弗雷德里克·巴齐耶（Frédéric Bazille）、詹姆斯·惠斯勒（James Whistler，当时他还不在于伦敦），偶尔克劳德·莫奈（Claude Monet）和保罗·塞尚（Paul Cézanne）也会参加。不过并非所有成员都是画家：比如摄影师纳达尔（Nadar）就是常客，还有诗人西奥多·庞维勒（Théodore de Banville），音乐家爱德蒙·梅特（Edmond Maître），还有一些评论家和

作家，包括埃米尔·左拉、西奥多·迪雷（Théodore Duret）以及德加的朋友杜兰蒂。

这样大规模的定期聚会甚至让人产生一种归属感。然而有时，他们也会三两成群地一起喝杯咖啡或者在里屋打打台球。这间屋子里的气氛幽暗而又亲昵。房间的天花板很低，由几排柱子支撑着。宽敞的房间里五张大台球桌摆成一排也不显得局促。客人们吞云吐雾，常常把这里弄得烟雾缭绕。在昏暗的煤油灯下，远远看去人们只是一些模糊的轮廓，有的人打着纸牌，有的人慵懒地倚在红色沙发上，还有人站在柱子后面时隐时现。

咖啡馆的主人奥古斯特·盖尔波瓦（August Guerbois）非常支持这些艺术家和作家，并由衷地欣赏他们在创作上的各种努力，所以也特别欢迎他们在咖啡馆聚会。三十年后，当克劳德·莫奈回忆起这里当时的氛围和聚会上的那些对话时曾说：“没什么能比这些对话更有趣了，各方的意见总是在激烈交锋之中。这种思想的激荡会令你时刻保持警醒，鼓起勇气以客观、赤诚的心态不断求索，在这儿灌注的热血足够支撑你前行上一周又一周，直到你心中的某个想法最终成形。每当聚会告终，你都会变得更加斗志昂扬，信念笃定，带着更加明朗的目标和愈发清晰的头脑转身离开。”

马奈从与这些志同道合的艺术家朋友身上获益匪浅——只是最近在一篇评论中他的名字与莫奈的名字曾被混淆。“灌注热血”正是他此时的追求。

每一个这样的群体，哪怕再不正式，最终都还是会倾向于建立起一套等级秩序，而在巴蒂尼奥勒团体中，毫无疑问马奈是公认的领袖。尽管他不断受到批评家和公众舆论的攻击，但在意气相投的艺术家们中

间，他的地位不可动摇。这不仅仅是因为他作为一个男人富有人格魅力，更是由于他身为一个艺术家所具有的公信力。在激进的艺术家、诗人和作家中，没有人比马奈更加大胆、勇敢、固执。当然，也没有人能像他一样站在舆论的风口浪尖上。

德加强烈地意识到马奈在巴蒂尼奥勒团体中的身份。而且鉴于他和马奈之间的关系比其他所有人都要更加亲近，所以可以说他在一定程度上也沐浴在马奈的光芒之下。德加在盖尔波瓦咖啡馆是出了名地活泼开朗。在里屋的台球室，他很少愿意坐下来，总是一边讽刺着发表意见一边横冲直撞。他无法容忍愚蠢的人，也瞧不起多愁善感的人。但是他谦逊风趣——大家都说他是一个出色的模仿者。尽管他身世显赫，却过着斯巴达式极端自律的生活，全身心地投入他的艺术创作中。批评家阿尔芒·西尔维斯特（Armand Silvestre）曾说，与其说德加“鼻孔朝上般目中无人”，不如说他“这只灵敏鼻子是用来潜心搜寻灵感的”。

在咖啡馆之外，马奈和德加这两家人的关系也变得越来越密不可分。利昂十五岁起就开始在德加父亲奥古斯特的银行打下手。那时候，马奈和德加每周都会有好几天晚上会去参加私人聚会。而为了回报马奈一家的热情好客，奥古斯特·德加也很喜欢定期在自己家里举办音乐聚会招待客人。后来，这两个艺术家还开始频繁地出入莫里索三姐妹（贝尔特、艾德玛和伊芙）的母亲所举办的音乐派对。

如果说在盖尔波瓦，马奈的领袖气质让他占据了主导，那么他和德加在这些每周频繁上演的私人聚会上可谓是棋逢对手。在这些更为小资和女性化的领地，德加的机敏尤为出众，而他沉思的样子也格外迷人。另外，他对于音乐高人一等的感受力一定也已经被苏珊娜和其他的演奏者们所发觉。他也许并不像马奈那样天性爱好交际，但他饱读诗书，见多识广，在各种话题间游刃有余，反而常常显得马奈略逊一筹。

当我们为另一个人的魅力所倾倒，内心通常会出现一种矛盾的双重活动：即便你已经完全为对方强大的影响力所折服，内心深处却仍会有另外一种叛逆的冲动想要让自我认同变得更加牢不可破——某种意义上这是一种反弹作用。如果这时候你还尚未形成健全的自我认识，就像德加当时一样，那你的当务之急便是必须尽快树立起这一意识。

你必须找到自我，因为对方难以抗拒的吸引力会一直把你摄于统治之下，在无意之间让你看到先前那个自我身上的种种软弱和不足。这种相互作用对于创造力的激发非常难得，但另一方面却会使两个人的关系变得起伏不定。

19世纪60年代，德加和马奈的关系无论在社交上还是艺术上都走得更近了，然而当德加开始选择与马奈相同的主题进行创作，并在风格上也一步步向他趋近时，他越来越迫切地意识到应该开辟出他们二人在美学上的差异。

1865年左右，他们之间开始慢慢出现了创作上的重要变化，而且界线逐渐变得愈发清晰。这种差异虽然直接从画面上就可以看出，但却并非来源于绘画风格或者主题内容的不同，而是更多地存在于哲学层面。归根到底，这反映了两位艺术家对真实的不同感受。

对于马奈来说，真实是变化不定、多种多样的。因此，他只管尽情享受那些哪怕只是浮于表面的你来我往，打情骂俏，和智慧交锋。他总是将画中的人物盛装打扮，热衷于表现出个体身份的不确定性，以及掩藏在每个人不同面具之下的那片未知。

德加对真实的理解则恰恰相反——而且他正不断加强和巩固自己的这种认知，使之很快便成为了他的一种个人标签。他下决心要刺穿欢乐

的面纱，直击真相本身。秉持着一种执着的信念，他立志要将隐藏的真相曝光。如果说马奈因此而开始感到危机四伏，无疑是因为他的私生活里有太多不能曝光的秘密。

在马奈的问题上，德加似乎已经发现，他这位才华横溢的朋友并不像表面看起来那么简单。马奈是出了名的讨女人喜欢，但他实际却已经有了妻子苏珊娜，而且他们还共同照料着这个名叫利昂的男孩。显然，他和苏珊娜在一起应该有很多年了。他们和马奈的母亲住在一起，而且称利昂是马奈的教子，要不然就说是他同父异母的弟弟。这种安排很难说得通。1863年在马奈的父亲——一位受人尊敬的法官——去世之后，马奈和苏珊娜立刻办理了结婚手续。他们是一直在等他去世的那天吗？看起来似乎确实如此。

奥古斯特·马奈晚年丧失了说话的能力，并于1857年停止了工作。麻痹性痴呆让他饱受折磨，这是一种致命的神经性三期梅毒，后来也导致他逐渐失明。虽然他之后又活了五年，但是再也没有说过一句话。“如果你们见到他，也会动容流泪的。”马奈夫人在丈夫去世前夕给他一位同事们的信中曾这样写道。

马奈长久以来将他和苏珊娜的恋情隐藏得如此不留痕迹，以至于当他说自己要去荷兰结婚时，即便是他最亲近的朋友也都感到十分惊讶。波德莱尔曾经在一封信中提到：“马奈刚刚告诉了我一个最让人意想不到的消息：他今晚就要动身去荷兰了，而且还会带回来一个妻子。”如果说连波德莱尔都从来没听说过这件事，那么我们也只好猜想刚刚认识马奈不过一年的德加同样对此一无所知。

举行婚礼那年利昂十一岁。后来他声称其实就连他自己也从来都不

确定究竟谁才是他真正的父亲。不过，他成为了马奈最宠爱的模特，在马奈那些年间的作品中，十七张油画里都有利昂的身影，比以往任何一个模特出现的次数都要多。利昂在所有这些作品里不断蜕变的外表激起了关于他真正身份的诸多猜想。有些学者曾经争辩说奥古斯特·马奈才是利昂真正的父亲。这一说法由米娜·柯蒂斯（Mina Curtiss）于1891年首次提出，虽然后来（2003年）经南希·洛克（Nancy Locke）再次论证，但实际上还是很难让人信服。柯蒂斯的观点多半是基于传闻，自然不足为信。而多年之后，洛克的论点则是基于利昂为何始终都未能取得合法身份的这一谜团，因为哪怕是在马奈和苏珊娜结婚之后他的身世依旧不明不白。她指出，如果说奥古斯特·马奈是他真正的父亲，那么一切就能说得通了，因为这就意味着利昂的出生不只是未婚先孕的问题，同时还涉及通奸（按照法国当时的法律规定，通奸所生的孩子是无法得到合法身份的）。

但是，还有一个更为简单的说法可以解释为何利昂一直没有取得合法身份。以马奈一家的社会背景，为一个非婚生子注册合法身份显然是不合适的——更何况还是在他已经十一岁的时候。虽然在马奈那些放浪不羁的印象派画家朋友们中，这种先生子再注册的做法并不少见，不过由于他们的家庭大都不是什么名门望族，所以也并无大碍。但是显然，这种不清不白的身份对利昂的未来造成了严重影响。关于自己的出身他一直被蒙在鼓里，充其量也就是稀里糊涂地摸不着头脑。即便去参加母亲的葬礼，他名片上的身份也依然是她的弟弟。他一并被剥夺的还有接受精英教育的权利，如果他的姓氏改作马奈，那么这根本不成问题。结果到了他本该在大学念书或是参军的年龄，利昂却只能靠关系在德加父亲的银行谋得一份跑腿的工作。

也许由于无法给予利昂一个合法身份，苏珊娜一直觉得有愧于他，

正如马奈早期的传记作家阿道夫·塔巴兰特（Adolphe-Tabarant）所描述的“为了‘舆论’而过度遵从伪善的道德”。但是这样的社会潜在的束缚有时候比法律更强——尤其对一个如苏珊娜这样的局外人而言。

显然，马奈就这样默默屈从于这整个精心设计的骗局，但他也并没能全身而退。塔巴兰特深信，这个弥天大谎“让他终日活在痛苦之中”。的确，马奈为利昂所作的那一张张肖像当中着实流露出一种补偿的意味，而且这些作品说明曾有大把的时间他们父子都是在彼此作伴。

一方面如果说是马奈为德加真正进入现代树立了最重要的榜样，促使他去表现当下所处的时代，表现最新的事物，那么另一方面也不能忽视德加自己对于现代性的不断探索。对德加而言，所谓现代，最重要的是它意味着人们用一种全新的方式和心理状态存在于这个世界上，人们建构自我、保持自我的方式不再一样。德加发现人们的内在生命与外在表象之间存在着巨大的割裂，这种割裂不光难以弥合，也难以解释。

（他关于心理错位的观点在很多方面后来都被毕加索和弗兰西斯·培根戏剧化的发展提供了先决条件。）他渐渐发现，只有在被描绘的对象在毫不设防的时候才能捕捉到他们最真实的状态——因为往往当遭到伏击或是受到惊吓时他们才会在不经意间露出马脚。此外，受到日本版画随意剪裁和不对称构图的启发，大约从1865年起，德加开始尝试错位、布满或是不稳定的构图。他的绘画仍然深深地植根于素描技法——这也是他的强项——和那种逐渐由深入浅的传统立体表现手法。但是慢慢地，他的创作中出现了一些全新的、只有德加才能画出来的东西。

1865年，德加创作了一幅具有突破意义的肖像画《坐在花瓶旁的女人》（*A Woman Seated Beside a Vase of Flowers*，现藏于纽约大都会博物馆）。画中的这位女士大概是德加之友保罗·瓦平松（Paul



Valpinçon)的妻子,在被捕捉到的这一瞬间她仿佛完全沉浸在自我的世界当中,毫无防备。这幅画第一眼最引人注目的便是其不对称的构图。人物被一大束夏花推到了水平构图的一侧。事实上,包括这一构图在内的这幅画的所有细节,比如这个女人犹犹豫豫地举起一只手放到嘴角的样子(此后德加经常反复使用这一姿态),都突出了人物的迟疑不决或是一种思考状态。虽然相比于20世纪肖像画中那些扭曲和夸张的面部表情——而且这早已成为不足为奇的家常便饭——德加的这番创新显得微不足道,但在当时的肖像画界这已经是前所未有的突破。

也正是这种突破令德加和爱德蒙·杜兰蒂之间的关系变得至关重要。当时马奈和很多作家都保持着密切的联系,从波德莱尔到埃米尔·左拉,再到斯特芳·马拉美(Stéphane Mallarmé)。与马奈不同的是,德加通常对作家普遍持怀疑态度。但是当他1865年遇到杜兰蒂时——同年他创作了《坐在花瓶旁的女人》——却感觉一见如故;杜兰蒂是《费加罗报》(*Le Figaro*)的一位记者,他经常发表一些条分缕析、文采飞扬的艺术评论。有传言说他其实是私生子,其父为小说《卡门》(作曲家比才根据小说创作了同名歌剧)的作者普罗斯佩·梅里美,但是并没有人能证实此事。1856年,他和尚弗勒里一起创办了一本名为《现实主义》(*Le Réalisme*)的期刊。虽然这份期刊仅仅在发行了六期之后就夭折了,但是杜兰蒂仍然在坚持进行艺术评论的写作,尤其是针对那些尝试以现代题材展开创作的画家。

现代,对于杜兰蒂而言——也包括德加——意味着客观地表现真实的理想。在他们看来,通过树立起一种科学般不偏不倚的态度,创作者就可以压制住内心的多愁善感,摒弃那些老生常谈。杜兰蒂曾在艺术评论中表示,捍卫现实主义与仰慕那些为现实主义者所抨击的大师们之间并不存在矛盾。在这个问题上,一如在很多其他问题上一样,他和德加

的观点都不谋而合。比如，杜兰蒂和德加一样热爱安格尔，热爱超然脱俗的新古典主义，他们都依然怀有一份对于老派艺术品味的欣赏。因此，此时的德加正努力确立起一种更为冷静的风格，而不是追随马奈那种激情澎湃的画法。

在德加与杜兰蒂的众多共同的爱好中，让他们最感兴趣的当数“面相学”，也就是研究面部神态与内在性格之间关系的一门学问。他们二人经常在一起讨论这个话题。1867年，也就是他们相识两年之后，杜兰蒂发表了一本名叫《论面相》（*On Physiognomy*）的小册子，书中的内容便是直接取自他和德加的对话。

面相学是19世纪早期文学的重要理论支撑，而且长期以来，它一直被视为艺术训练中必要的组成部分。早在18世纪晚期，这一学科便已经被瑞士诗人兼科学家约翰·卡斯帕·拉瓦特（Johann Kaspar Lavater）当作科学进行普及，再往前推，他的想法又是源自17世纪的艺术兼理论家查尔斯·勒布伦（Charles LeBrun）。勒布伦1696年发表的《情感的特征》（*Characteristics of the Emotions*）是一本包含了大量面相解析的指南书，而且在艺术学校的“面部表达”（*tête d'expression*）训练中这本著作也经常被视作重要的理论基础。这门训练旨在通过对面相的观察去把握人物背后的精神状态，比如忧郁、固执、震惊或者厌恶等等。勒布伦在书中还配上了各种面部“类型”的插图。这册书后来出版成了口袋书，备受艺术家们的追捧。

到了19世纪中叶，勒布伦的大部分观点看起来都有些过时和简单了，甚至拉瓦特的理论也是如此。然而这种认为可以从面相判断一个人的性格与社会身份的观点却比以往更受欢迎。这背后其实反映了更加深层的社会及政治原因。自1789年法国大革命以来，法国的社会等级制度陷入了长达七十年的剧烈动荡。政治混乱让社会阶级重新洗牌，与此同

时，工业化也迅速地改变着城市的面貌，对阴谋和犯罪的恐惧在资产阶级和上层社会间蔓延开来。此时，就连时尚和服装也无法令阶级划分变得明晰，因为人们再也无法依靠着装方式来反映他们的社会地位。日益取而代之的是，服装开始成为人们对社会愿景的一种表达，而且愈发明显。那些昔日地位稳固之人需要重新建立起安全感，恢复昔日的信心。他们需要看到这座城市是明朗的、可知的，或者至少是可控的。（当时一种全新侦探小说类型的出现绝非偶然，这些故事里的主人公往往能够凭借一种解读线索的超能力侦破错综复杂的犯罪案件。）在这种跌宕起伏的全新社会环境里（很大程度上就是我们所说的现代性），面相学这一伪科学变得颇极具魅力。正如波德莱尔的朋友阿尔弗莱德·德尔沃（Alfred Delvau）所认为的，这门学问让人安心，因为它告诉人们仅仅通过密切观察他人的面相“就可以像地质学家区分岩层一样轻而易举地将巴黎百姓分成各个阶层”。

然而德加太过聪明，并且他还是19世纪实证主义的追随者，所以并不会完全买“面相学”的账。但是他痴迷于面相研究。于是面部表情如今便成为了他试图进行美学革新的核心支柱，他试图以此构筑起自己有别于马奈的现代表达方式。

毕竟马奈最具风格特征的是其笔下人物那茫然而又神秘的眼神。他创作中有一个重要的原则，便是完全拒绝赋予面部或者面部表情以任何特殊的意义——尤其在为维多利亚·莫涵以及他的儿子利昂所画的肖像中——这一点尤为明显。批评家塞弗尔·杜尔（Théophile Thoré）指责他塑造了“一种并没有使头像比拖鞋更高价值的泛神论”。难道面部不是肖像画的关键吗？难道不是因为表情人们才会特别关注它们吗？马奈的答案是否定的。比起将注意力放在脸上，他可能更情愿去凝神于一只破烂的鞋，一件白色连衣裙，一条粉色腰带，或是一把扇子。

德加将此视作他的一次机会，可以让他由此树立属于自己的风格，进而与马奈区别开来。和许多艺术家一样，德加也认为绘画与文学之间是一种竞争关系。因此他深信相比于19世纪小说中那些拖拖沓沓的文字，一些纯视觉的表达——比如一个神情、一个场景——可以让我们更加深入人物的内心。

自从完成了油画《坐在花瓶旁的女人》，德加便开始坚定地认为一幅优秀的、具有洞察力的肖像不再仅仅是通过刻画模特的表情与姿态来传达一种确定的人物性格。相反，这关乎现代观念对于不稳定性的强调，即人物的内心世界是起伏不定、变化无常的，然而有趣的是这种不稳定性往往又因为太过强烈而并不难以捕捉。

面部表情仍然至关重要；只是德加试图借此来表达的内容有所不同。

从他为马奈夫妇所作的那幅充满戏剧性的肖像中，我们可以进一步洞悉到德加的这种理解。在动笔创作这张体现马奈婚姻生活的作品前，他曾在笔记本上写道：“要以人物最惯常、最典型的姿态来进行刻画，而最重要的是要让他们的面孔和肢体传达出一致的表情。”

受到波德莱尔的影响，马奈同样认为现代都市生活充满了不稳定性。但是对他来说，重要的是这场猜谜游戏本身，这场关于伪装的嬉戏。正如埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）在《莫格街谋杀案》中的理解：“人们有时恰恰会看得过深。”马奈非常认同，他说真相（又是坡所说的）“不总是像在井底一样深不可测。事实上，我相信越是重要的学问往往是很浅显的”。他的创作方式深深植根于这一观念。从他最赫赫有名的那些作品中，我们便能看出他个性里这种“无忧无虑、痴迷于

表象而反感复杂”的一面。在信笺抬头上，他为自己选了一句恰如其分的格言：“一切皆有可能。”

马奈对表层价值的执着和突发奇想使他的作品总带有一种刻意的晦涩。无论当时还是现在，他的画作始终朦朦胧胧，意涵不明。他曾创造出那么多稀奇古怪的画面，很难有别的大画家能与之匹敌：人物的奇装异服（或是不穿衣服）；各种风格的奇特混搭；当代现实主义和艺术史中的典故相结合，让人眼花缭乱。然而这种神秘仅仅停留于表面，其背后的结论已不再重要，取而代之，它们所反映的——更重要的——是创作本身的乐趣。

德加也许曾对马奈的此种风格心生敬佩，但他实际却并不买账。因为他更倾向于从道德层面来看待艺术，认为艺术创作既需要勇气也需要冷静，而对于马奈那种“泛神论”的创作方式，他开始渐渐感到这将导致道德上的空洞与浅薄，最终会弱化艺术更加深刻的可能性。德加没有工夫异想天开，而且从根本上他对幻想这件事也了无兴趣。他坚信艺术必须服务于真理。他的工作便是揭示真相，出其不意间捕捉真相，随时准备展开伏击。从这个意义上，德加的绘画有种几近捕猎的意味。

“创作一幅画其实无异于策划一桩犯罪活动，二者都离不开诡诈、预谋和作恶。”他曾经说。

马奈曾试图通过在1867年世界博览会（Exposition Univer-selle）场外设立自己的展馆来吸引评论家的视线。他在展厅里挂满了五十张自己的油画。但是结果却适得其反。展览非但一张都没有卖掉，反而还让他在母亲那里欠下了共计18,000法郎的债务。同年八月末，挚友波德莱尔的去逝也让马奈陷入了深深的哀悼。直到第二年，他一直处于忧惧之

中。而他的创作几乎一度停滞。在他看来，作为一个艺术家无论他曾经多么勇敢地前行，此刻都被打回到了原地，支离破碎。

后来他躲到了特鲁维尔的海边，每天靠等待来信度日。但这为他带来的也只是更多批评打击的消息。他会说：“这只是浑浊的小溪，潮水还在后面呢。”

马奈如此脆弱不堪的情形一方面让德加清醒起来，另一方面也使他间接收获了某些帮助。在此前的两三年间，德加和马奈的交往日益密切，所以到了1868年，德加已经意识到他的朋友状态堪忧。然而他在牵肠挂肚之余也许同样充满好奇或是莫名受到振奋，就像当我们看到自己牵挂之人正拼命挣扎时常有的那种感受一样。

直到夏天到来，事情都并没有任何好转，马奈一直和家人待在法国北部一个叫作滨海布洛涅（Boulogne-sur-Mer）的港口城市。他再一次深陷厌倦、不安，被挫败的情绪压抑得难以喘息。德加不断地在他脑海中浮现。因为关键是从德加身上马奈可以明显地感受到自己对其所产生的影响。当我们从同伴身上看到他们的才华，而且还能从这种才华中看到自己的影响力，总是一件让人精神为之一振的事情——特别是当一个艺术家面临自己的信心严重受挫之时。毕竟是马奈为德加树立了榜样，才促使德加从历史神话题材转向了当代题材的创作，是马奈让德加爱上了都市的生活，也是马奈让德加从艺术与生活中那些漫不经心、即兴而为以及稍纵即逝的瞬间里找到了独特魅力，而不再只埋头在那些单调乏味、按部就班的创作之中。

所有这一切都成为了马奈的一针强心剂。为了让自己重振士气，他突然有了一个想法。他写信给德加说：“我打算来一次伦敦之旅。你愿意和我一起去吗？”

信中他尽量让自己的语气听起来充满随意，并解释说自己是被低价所吸引：“从巴黎坐一等车厢到伦敦来回也不过31.5法郎。”但另一方面他的这番邀请却又十分紧急。他写道，“请务必立刻告诉我你的决定，因为我要写信告诉勒格罗（Legros，一位住在伦敦的艺术家朋友）我们哪一天到，这样他就可以为我们当翻译和向导。”

事实上，当时的马奈已经处于几近绝望的境地。他差不多同时写信给方丹-拉图尔抱怨说：“我已经受够了拒绝。现在我只想挣点钱。和你一样，我觉得在咱们这个愚蠢的国家没什么可做的，所有人都在为政府效劳，我想去伦敦做展览。”

他用一种更友好的方式向德加表达了同样的观点：“我觉得我们应该先探探形势，也许伦敦能为我们的作品提供一条出路。”他还随信附上了一张出发时刻表，并且建议说可以在8月1日——一个星期的下午出发。因为这样他们就可以在当天的午夜坐上开往伦敦的船。

“回信告诉我你的决定，”信的落款写道，“另外尽量少带行李。”

马奈去伦敦的原因并不只是希望为自己的作品找到一条销路。他和德加都是亲英派。德加从1867年万国博览会回来后便对他所看到的那些英国绘画赞不绝口。而马奈作为巴黎伦敦咖啡馆的常客也一直对那些美国体育版画欣赏有加，他不时画起赛马场时便会借鉴。他们二人还都酷爱英式的漫画传统中夸张的表现力。

当然，伦敦同时也是纨绔主义的发源地，伦敦人那种对于衣着和举止特别的态度反映了个人与世界之间的关系——这种关系就像他们的外表一样独立而又冷漠，时尚而又独创，亦不会过于刻意。马奈和德加都被这种纨绔主义所深深吸引，其最早浮现于19世纪早期的伦敦，并以博

·布鲁梅尔（Beau Brummel）为代表；后来，马奈与德加共同的朋友詹姆斯·惠斯勒也成了纨绔子弟的化身之一，他总是无时无刻不在精心打造着自己的个人形象。马奈翘首企盼他们此行能在伦敦与惠斯勒会面。

冥冥之中这一切之间自有关联，当时德加正巧在笔记本上记下了如下这句评论，而后来这也直接融入进了他画中那个穿着马甲和尖头鞋，若无其事地斜倚在沙发上的马奈形象。“有些人怎么打扮都不赖；有些人怎么打扮却都不行”，他曾这样写道。马奈毫无疑问属于前者；他在衣着举止上满不在乎的态度总是让十二分讲究的惠斯勒徒有羡慕的份儿。德加看来对马奈身上的这一特质把握得十分到位，特别是他在这同一册笔记本上还引述了来自19世纪中叶一位纨绔子弟巴贝尔·多尔维利（Barbey d'Aurevilly）的一句话：“有时候粗笨之中自带一种松弛感，如果我没理解错的话，这比优雅本身更加优雅。”

当后来德加在画马奈夫妇的时候，这两句话一定也曾在他脑海中回荡。纵然这对马奈不乏吹捧，但是德加在画中却并未忽视这位花花公子冷漠的另一面，而这也直接接触到了他和苏珊娜之间的关系：厌倦、无聊、漠不关心，甚至还暗含着一丝轻蔑。

最终，德加还是拒绝了马奈一起去伦敦旅行的邀请。没有人知道为什么。也许只是因为时间不合适。但更有可能的是，德加终于开始意识到他需要这个机会来摆脱马奈的影响，树立自己艺术的独立风格。他很清楚如果接受了这一邀请，他也只不过只是跟在马奈屁股后面的小跟班，对此他毫无兴趣——马奈肯定比他更活跃更有魅力，会给每个人都留下深刻的印象，虽然在声名狼藉这件事上他也同样更胜一筹。

于是马奈最终独自去了伦敦。后来他告诉方丹-拉图尔说，他觉得英国首都“挺迷人的”，而且无论他到哪里都受到了热烈的欢迎。只有惠



斯勒的缺席让他颇感失望——当时惠斯勒正在朋友的游艇上，不在伦敦。总而言之，他离开伦敦的时候再次对自己的未来充满了希望，他写道：“我相信在那里一定能成就一番事业。伦敦的感觉、氛围，我都非常喜欢，我打算明年在那里展出我的作品。”

但他一直都无法理解为什么德加没有接受邀请与他同行，而德加当时很可能正在构思马奈和苏珊娜的肖像画。“德加真是太傻了，没有和我一起去（伦敦）。”他在给方丹的信中写道。紧接着在两周之后的又一封信中，他仍然耿耿于怀：“告诉德加他该给我写信了，我从杜兰蒂那里得知，他已经成了一个‘上流社会’的画家；为什么不跟我一起去呢？他没来伦敦太可惜了……”

德加的感觉是对的，如果他想要征服伦敦，那么最好是按照他自己的方式。而接下来他也恰恰是这样做的。三年后，他独自一人去了伦敦——没有和马奈一道——在此之后不到一年的时间，他便开始源源不断地通过邦德街上一位名叫托马斯·阿格纽（Thomas Agnew）的画商出售作品。到了19世纪80年代，德加已经成为了英国社会的名流。他被誉为“印象派首席画家”，同时他的画作也因“有趣、精彩、富有生气”而广受好评。德加拥有众多的英国门徒，华特·席格便是其中的一位代表，他曾把德加形容为“一位伟大的法国画家，而且也许是有史以来全世界最伟大的艺术家之一”。一代人之后，席格的继承者弗兰西斯·培根和卢西安·弗洛伊德也成为了德加的追随者。培根一直把德加人体作品的复制品摆在工作室内，他最痴迷的一点是德加的画不仅在反映现实，更是在“强化现实”——这恰恰也与他自己的艺术追求不谋而合。同时，弗洛伊德拥有德加的两件雕塑，他一直放在自己诺丁山的家中，并对其钟爱有加……

当马奈一直在遭受着媒体的猛烈抨击和公众的冷嘲热讽时，德加只是默默地在他的影响下不懈创作。他从未像马奈那样渴望得到举世瞩目的赞赏。对于官方认可他多少有些嗤之以鼻。

“德加你是宠辱不惊之人（You, Degas, are above the level of the sea），”后来马奈对德加说，“但是于我而言，如果我走上一辆公共交通工具，别人却没有对我说：‘马奈先生，您好，您要到哪里去？’我就会非常失望，因为这个时候我就知道我名气还不够大。”

虽然19世纪60年代期间德加也会不时地向艺术沙龙提交作品，但与马奈那份天真的狂热不同，他总有些勉强。马奈也许已经察觉到了德加对于艺术沙龙的这番不屑，以及对批评家乃至大多数同辈艺术家的轻视，这背后是德加内心掩藏着的一股骄傲。马奈总是乐于接受一切赞美，不管那些夸赞是从何而来，而德加却十分憎恶被不值得自己尊重的人欣赏，认为那对自己而言反倒是一种玷污。多年后他曾在笔记本上写下“成名有时是件可耻的事情”。

1867年德加最后一次向艺术沙龙提交了作品，这也是他为马奈夫妇画像的前一年。说来也巧，他所提交的这张画同样也是一幅与婚姻主题有关的肖像。如今它已经被视为德加早期的代表作，正如它的名字，《贝列里一家》（*The Bellelli Family*）表现的是德加心爱的姑妈劳拉（Laura）和她的两个女儿茱莉亚（Giulia）、乔凡娜（Giovanna）站在她们的父亲詹纳罗（Gennaro）身边。詹纳罗坐在一张皮沙发里，他背对观看者的视角，看向一旁，因此从侧面可以看到他长着络腮胡子的脸、微红的头发和金色的睫毛。

画面透着冷静，却又有一种说不上来的不安。正如保罗·雅莫（Paul Jamot）在1924年所写的，《贝列里一家》表现出德加“对于家庭内部戏

剧性的敏锐”。它同时也暗示了德加的一种创作偏好，那就是想要揭开“隐藏在个体关系中的痛苦”。

德加差不多是在十年前完成这幅画的。整个创作过程花费了他数年的精力，无论是与贝列里一家在佛罗伦萨生活的那两年还是回到巴黎之后。从这幅画的尺寸和构思都能看出德加的野心，这也是为什么这幅画的创作始终令他焦虑不已。他曾计划以这幅画作为他在艺术沙龙的亮相之作，可却怎么都没办法画到令他满意，于是他只好暂时把它放到了一边，转而开始创作一些不同的历史神话题材的油画，这些不仅更符合艺术沙龙评审委员会的标准，也更符合他父亲的期待。那张搁浅的画布成了德加沉重的负担，也标志着他职业生涯之初遇到的所有困难。

德加对这张画极为看重。只不过时隔多年之后，他才终于认为是时候将它公开展出了。在准备将《贝列里一家》提交给1867年的艺术沙龙前，他最后进行了一些修改润色，然后很快就接到了评审委员会的好消息。但是当他亲自到了展厅里才发现这幅画被挂在了一个非常不起眼的地方，几乎没有观众能注意得到，也根本没有人去评论它，更不用说产生心灵的触动。

德加愤慨至极。这幅画倾注了他太多心血，他等了这么久才将其拿出来展览，而如今，它终于在世人面前亮相了，却遭到了这般对待。于是德加决定再也不会给艺术沙龙第二次这样羞辱自己的机会。就这样，他彻底将通往功名之路的大门关上了。当艺术沙龙结束之后，他从工业宫（Palais de l'Industrie）把画取回，带回自己的工作室，然后将它卷起放在墙角，之后再也没有打开过。

这是一张非常漂亮的画——背景装饰华丽，构图考究，画面点缀着斑斓的色彩。然而，这幅画却充满了紧张的情绪。贝列里的两个小女儿

穿着厚厚的白色围兜裙，姿态呆板，又有些不安地站在她们的母亲前面，而在劳拉和詹纳罗之间，你则能感觉到有一种近乎反感的疏离感。而事实也确实如此。当德加为姑姑劳拉画像之时，她正陷于绝望的深渊，在给德加的信中劳拉形容说她陷在“一个可恶的地方”，和一个“脾气糟糕又很不老实的”丈夫生活在一起。她写道，他是一个“没有任何正经职业的人，无聊透顶”。可以说劳拉已经几近绝望。最近她又刚刚经历了一个孩子的夭折，身体极其虚弱，而且此时她还在悼念自己过世不久的父亲（这也解释了画中为何她身穿黑色的悼服，她身后的墙上挂着的便是父亲的肖像）。她由衷地为自己的神志感到担心。“我想你会看到我死在世界上这个偏僻的角落，没有一个关心我的人在身边。”她写道。年轻的德加是她唯一的安慰与精神支柱。

和贝列里一家共同生活的经历是德加唯一一次如此近距离接触实际婚姻，然而这段婚姻关系却并不和谐。这次经历加上他自身本来的倾向都令德加更加坚信，投身艺术的人生与婚姻无法并存。

德加这张命运多舛的马奈夫妇肖像既是关于婚姻，也同样关于音乐。德加决定把马奈画成正在听苏珊娜弹钢琴的样子也绝非偶然。作为马奈位于圣彼得堡路家中的常客，德加已对苏珊娜颇为了解——德加本就是一位忠实的音乐爱好者，所以他尤为欣赏苏珊娜的音乐才能。据说苏珊娜确实非常出色。她不光亲自为客人们弹奏，而且还时常为大家引荐其他一些音乐家，这其中就包括克拉斯四姐妹，她们自己组建了一个弦乐四重奏，常常应邀演出。另外还有作曲家夏布里耶（Emmanuel Chabrier）[\[7\]](#)和奥芬巴赫（Jacques Offenbach）[\[8\]](#)等人也与这一圈子略有交集。

除了在马奈家中，大多周三的晚上德加也会在画家阿弗雷德·史蒂

文斯举办的派对上见到苏珊娜，而且每周一的晚上，德加的父亲还会在蒙多维街组织小型音乐会上，在那里他们也能经常碰面。在这些聚会中，音乐向来都是至关重要的主角。那时候法国人已经发掘了瓦格纳——这让包括波德莱尔在内的许多人都欣喜若狂。舒曼则是日耳曼的新秀，马奈的社交圈中不少人都是透过苏珊娜的指间才第一次听到了他的音乐。

据说马奈本人并没有什么音乐细胞。即使喜欢（根据资料我们知道他喜欢海顿），也只是泛泛的兴趣罢了。相反，德加则是真正的满腔热情，从二十岁左右开始，他就已经有了买季票去听歌剧的习惯。和大多数人的品味不尽相同，他嘲笑瓦格纳的崇拜者，自己则更偏爱威尔第（Verdi）。除此，他欣赏的作曲家还有格鲁克（Gluck）、奇马罗萨（Cimarosa），还有古诺（Gounod）——总之都说明了他是一个不折不扣的保守派。他和包括比才在内的几位作曲家关系都很融洽，另外除了苏珊娜，还有许多音乐家也都是他的朋友，比如业余钢琴师加缪夫人；巴松管演奏家德兹黑·狄欧（Désiré Dihau）；和狄欧教声乐的钢琴家妹妹玛丽（Marie）；还有男高音歌唱家兼吉他手劳伦佐·帕干斯（Lorenzo Pagans）。所有这些音乐家都曾在德加的肖像画中抛头露面，而且德加所描绘的都是他们正在演奏的样子，通常画面中还会有些其他听众，就像马奈在画里也是苏珊娜的听众那样。

事实上，这些集中创作于1867年到1873年之间的音乐演奏家肖像在德加的成名之路上起到了至关重要的铺垫作用，正是这些创作将他引向了真正的“德加风格”——去描绘那些拥挤的乐池、咖啡馆里的音乐会，当然最重要的，还有芭蕾舞排练场。在这些后期经典之作当中，德加放弃了稳定的对象，完全凭借暗中观察和飞速捕捉将音乐与人物的动态统一起来。不过这些作品——或者说德加自19世纪70年代中期以来的大部

分作品——都主要是与肢体活动有关。但他现在所画的这些室内演奏家与观众肖像则对人物的思维活动和心理表现出了格外的关注。

德加出席到这些私人音乐会并非是为了在社交场上寻求消遣，也不是为了用引人关注的画作来彰显自己对音乐的热爱。实际上，他在搜寻着某些东西，从他开始画《坐在花瓶旁的女人》起就在脑海里徘徊不停的东西。他的一个想法是当人们沉浸在音乐中时，他们惯常的自我意识便会被抛诸脑后，这样他们就不会再刻意表现自己，也不会因他人的观看有所防备，而是更容易表现出真实的一面。在这种情况下人们已经失去了对自己的控制力，于是一些更为本质、更为真实的反应便会浮现在他们脸上。德加想要捕捉的正是这些瞬间。

那么为什么马奈和苏珊娜最初能答应为德加当模特呢？苏珊娜当时已经十分了解德加，而且兴许她非常乐意让一位如此才华横溢的艺术家，一个出身显赫、并受过良好教育的人来描绘她和马奈的婚姻——因为这其实也是变相地让这段婚姻得到承认。

从马奈的角度来讲，他也许是受到了德加此前为自己创作的几幅素描肖像与蚀刻版画的鼓励所以便点头同意。这些画创作于1864年到1868年间，风格轻松活泼，很是讨人喜爱。画中马奈要么是出现在赛马场上要么就是随意地坐在工作室里的一把木椅子上，看上去神采奕奕，快活得叫人生妒。从这些画里，你能明显感受到作者对画中人的那份深情厚谊。然而在这些素描之外，马奈一定也很想看看德加到底在油画上能达到怎样的地步。但就像卢西安·弗洛伊德在为弗兰西斯·培根作油画肖像前所画的那三张素描一样，德加这些早期纸上作品的意图现在来看其实再清晰不过：德加在为一个更加宏大的计划摩拳擦掌，那是一个更为深谋远虑的设想。

巴蒂尼奥勒团体中的其他的艺术家那时刚开始喜欢上在随意的场合互画肖像——在起居室、书房以及工作室。德加为马奈和苏珊娜所画的肖像也正是在这样充满即兴和激情，甚至还有一点竞争意味的背景下诞生的。这股热潮中的一幅著名代表作便是弗雷德里克·巴齐耶在1870年创作的《巴齐耶画室》。这张作品完成于德加为马奈夫妇画像后不久，而仅仅几个月不到巴齐耶就因在普法战争中带领队伍抵抗德军不幸身亡。画中，马奈仿佛导师一样站在一张置于画架上的巨幅油画前面，背景是巴齐耶和雷诺阿共同的工作室。那幅放在画架上的油画是巴齐耶画的。而其他的油画，有雷诺阿的，也有巴齐耶的，大大小小地挂在工作室的墙上——仿佛是对艺术沙龙无声的指责，因为这些作品都曾被艺术沙龙拒之门外。爱德蒙·梅特正弹着钢琴，另外还有几位身份不明的人站在一起聊天——也许是扎卡里·阿斯特吕克（Zacharie Astruc），也可能有莫奈和雷诺阿。这张画显示了这些年轻画家之间轻松随意的关系。但同时也强调了马奈的权威地位（这六个留着络腮胡子的男人中只有他头戴一顶帽子），和他想要利用这种权威对朋友的作品施加影响甚至是加以修改的意愿。按照巴齐耶的说法，是马奈拿着一个调色盘，亲自画出了那个侧着身子的高大身影。这个身影便是巴齐耶本人，而且从人物的姿势可以明显看得出，他正在专心聆听马奈的意见。

除了德加，其他艺术家也画过马奈的肖像——最近的就有方丹-拉图尔——马奈之外，德加也画过其他一些艺术家，包括詹姆斯·迪索（James Tissot）。但是值得回味的是，还有没有哪一位巴蒂尼奥勒成员尝试画过给德加的肖像。

为肖像画做模特不仅需要大把的时间，而且也需要极强的耐性和克制力，还得愿意做出妥协。也许巴蒂尼奥勒团体中根本没有哪个艺术家能让德加这位才华横溢的小兄弟乖乖听话；又或许他们只是觉得德加肯

定会对他们的创作指指点点，对其中的缺点横加评论，而不像马奈那样擅长委婉地表达自己的意见。

所以德加从基本上讲是个不太合群的人，并不像马奈那样善于交际。他总是用自己全身心投入的标准来要求别人。他曾说：“一边是爱情，一边是工作，而我们却只有一颗真心。”

不管怎么说，这是德加人前的一面。然而他的朋友们怎能想到，德加私下里在给瓦莱何纳的信中觉得自己“如此混乱”呢？尽管如此，谁又能料想他曾坦言自己在这世间最渴求的竟是孩子般的天真快乐？谁能看到他为孤独而忧心忡忡，生怕自己的心会像“常年闲置的乐器一样生锈”？谁能听到他内心深处的追问：“没有了真心，还能成为艺术家吗？”

当他开始准备为马奈夫妇画像的时候，德加已经变得满脑子都是婚姻题材的画面，那种着迷近乎痴狂。1867年圣诞节那天——就在他为《贝列里一家》感到失望后不久——德加完成了一张油画的第一版手稿，后来这幅油画被他称作“我的浮世绘”。落款年代为1868-1869年——正是他为马奈和苏珊娜绘制肖像的年份——这幅画被人们奉为“杰作”，甚至可以视为德加职业生涯的“代表作”。

这幅画〔见彩插7〕表现了一男一女在一间开着台灯的卧室。这位女子身着一件白色内衣裙，远远地坐在画面的左侧，内衣从一侧的肩膀滑落。她背对男人，姿势看上去似是有些羞涩，又似是有些悲伤。她的外衣——一件斗篷和一条围巾——被丢到了房间另一侧的床尾上面；而她的束身衣则散落在地板上。





彩插7 埃德加·德加，《室内》（又名《强奸》），约1868-1869年。费城美术馆，1986年10月26日登记入册。亨利·P. 麦基埃尼为纪念弗朗西丝·P. 麦基埃尼收藏，1986年。

这幅画如今被称为《室内》（*Interior*），但先前很多年间一直被称作《强奸》（*The Rape*），而且一些和德加私交甚好的作家坚称这才是他本来希望使用的标题。（然而另外一些朋友则称德加曾因《强奸》这一题目的广泛使用而被“激怒”，并且反对这样解读这幅画的主题。）画中的男人身材高大、胡须浓密，他双手插兜，衣冠楚楚地站在画面的右侧，倚靠着门，好像要挡住女人的去路，他身后投射出一片让人感到毛骨悚然的影子。整个画面让人产生一种幽闭恐惧症的感觉。接近画面中心的位置摆了一张圆桌，上面放着一个打开的针线盒，鲜红色的内衬把台灯的灯光都渲染得红红的。强烈的红色使这个盒子成为了画面中最抢眼的物体。敞开的盒子一览无余，似乎暗示着不可告人的秘密。

德加为构思这幅画可谓绞尽脑汁。传统的“浮世绘”以表现日常生活

片段为题材，常常带有叙事性，伴随着道德说教意味。然而道德矫饰向来都不是德加的风格——即便早期也是如此，那时他还野心勃勃地醉心于艺术沙龙式的历史神话创作。不过从德加的早期作品就已经可以明显看出他对两性关系这一题材的浓厚兴趣。而为了使自己的作品与时俱进，他一直在试图谋求一种现代的方式来诠释自己的这一兴趣。摸索之中，他的办法便是把一张画想象成一副戏剧场景的样子。

然而他脑海中浮现的究竟是一出什么样的戏剧呢？虽然这幅画并不能算作一份直接的例证，但德加似乎是受到了当时出版不久的两部小说中某些特定场景的启发，这两部作品都出自埃米尔·左拉（Émile Zola）之手，一本是《泰蕾兹·拉甘》（*Thérèse Raquin*），另一本是《玛德莱娜·菲拉》（*Madeleine Féral*）。

左拉是马奈的好友之一。1866年，在马奈的作品《短笛手》（*The Fifer*）遭到艺术沙龙委员会拒绝后，左拉曾义愤填膺地撰文为之辩护，自此，他们两人那两年的关系就变得尤为亲密。很快左拉就成为了马奈社交圈的一员，同时他也由此结识了德加。虽然后来两人闹得不可开交（因为左拉说德加“迟钝”而且“自闭”；德加则批评左拉“幼稚”，还毒舌地称他就像是“一个研究电话簿的巨人”），但是那两三年两人还是相处得十分融洽。

1867年，左拉曾写过一篇关于马奈的短文，试图以此声援其艺术创作。同年，他的小说《泰蕾兹·拉甘》以连载的形式问世，并很快就成为了轰动一时的作品。但如丑闻缠身的波德莱尔此前与马奈的关系一样，左拉的这层帮助实际并未起到太大作用。批评家们大都不太喜欢这部小说，而且他们一致注意到了书中那些细节强烈的画面感。“《泰蕾兹·拉甘》中有不少场景都可以拿来作画，而且画出的一定是现实主义里最激情荡漾也最令人生厌的样板。”一位批评家曾这样写道。

在《室内》这幅画中德加看来是接受了暗含的挑战——但是这也是最后一次（因为从此之后他再也没有画过“浮世绘”类型的作品）。他想要构建出像现实主义小说中描写的场景一样的画面，表现出充满紧张、焦虑的情绪以及人物复杂的心理。

《泰蕾兹·拉甘》第二十一章的高潮部分描写了泰蕾兹和情人洛朗的新婚之夜。在密谋许久之之后，他们终于干掉了泰蕾兹体弱多病的前夫，使其溺水而亡。此后又过了一年多二人才步入婚姻。但是在这期间，他们备受罪恶感的折磨，并逐渐产生了隔阂，所以他们的新婚之夜充斥着紧张气氛。书中是这样描述的：

洛朗小心翼翼地关好房门，他一遍靠在门上，一边扫视着房间，神色局促不安……泰蕾兹坐在火炉右边的一张低矮的椅子上，双手托着下额，不停注视着跳动的火苗。洛朗走进来时，她连头也没回。她穿着一身蕾丝紧身上衣和衬裙，在炽烈的火光下整个人都显得一片惨白，而且她一只肩膀上的衣服还滑落了下来，露出一块粉嫩的皮肤……

在德加的《室内》中，火炉并没有出现，但是其他几乎所有细节都能一一对应。不过在某些细节上，画面上的确和小说中有一些出入——比如，画面中窄小的床和文中的新婚之夜就并不相符——这些细微之处德加很有可能是借鉴了左拉发表于1868年秋天的另一本小说《玛德莱娜·菲拉》，这部小说中间描述了一段类似的戏剧性场景（碎花壁纸、“对于双人而言极窄的小床”、“圆桌下面的一片地毯”和“鲜红色”的瓷砖）。

除了这些画面细节，德加在心理上也处理得和小说中十分相似：《泰蕾兹·拉甘》中，洛朗和泰蕾兹由于怀揣着一个共同的滔天秘密而

被压得喘不过气来，他们的关系也因此慢慢疏远。所以即便他们最终成为了合法夫妻，实际也只是像贝列里夫妇那样“注定貌合神离地生活在一起”。

当德加听说纽约一间重要美术馆的理事会正在考虑收藏《室内》这幅作品，可是却对画的主体存有疑虑，德加以一种冷幽默表达了自己的抗议：“看来我得先提供一张结婚证才行。”

想想德加创作《室内》的同时也在画马奈和苏珊娜的肖像就很有意思。这两张作品之间有着让人惊人的相似之处：首先，两幅画中的一男一女都是分别位于水平构图的左右两端；其次，画中的女人都是侧影示人（露出一只精巧的耳朵），并且背对男人；再有，两幅画中接近中心的位置都有一个莫名的红色物体；最后，《室内》和《马奈夫妇》一样，都表现了一对貌合神离的夫妻。

马奈曾经为苏珊娜画过各种各样的肖像，从中足见其一往情深。然而他最初坠入爱河的时候才不过十九岁，虽然他一直小心谨慎，但显然终究没能在多年的婚姻面前保持忠诚。他爱漂亮女人，漂亮女人也同样爱他。画家贝尔特·莫里索（Berthe Morisot）便是这些女人中的一位，因此可以说在德加的这幅马奈夫妇肖像里，她其实是一名不曾露面却又切实在场的第三者。

1867年底，莫里索开始进入马奈和德加的社交圈。在卢浮宫的展厅里，方丹-拉图尔将她介绍给了马奈——而这同样也是马奈和德加初次相识的地方。当时，卢浮宫是唯一可以让不同性别的艺术家共同自由出入的场所。在这里，他们能够摆脱老师或者学院的干涉，完全以自己的方式与过往之艺术进行对话。八年前马奈和德加相遇时在这里临摹的是

委拉斯凯兹，而这次，莫里索临摹的是委罗内塞（Veronese），马奈则在附近临摹提香。

莫里索感情细腻、博览群书，二十八岁时便已小有成就。她看上去神秘而又迷人，留着黑色的长发，深邃的眼睛炯炯有神。显然，她与马奈一见钟情，顷刻间擦出了爱欲的火花。莫里索姐妹三人，全都在艺术上充满抱负。同时，在很多方面她们都好似马奈三兄弟的一面镜子；这三个生于高级法官之家的儿子没一个有份正儿八经的工作。贝尔特和她的姐姐艾德玛（Edma）师从卡卡米耶·柯罗（Camille Corot）学习绘画，而她们的舅父叔祖父则是18世纪著名的画家让-奥诺雷·弗拉戈纳尔（Jean-Honoré Fragonard）[\[9\]](#)。贝尔特的画为她赢得了如潮的好评，令画家同行们交口称赞。而且从许多方面来讲，她已经超越了大多数同一时期的男性画家。但是和当时其他许多在她这个阶级和年龄的才女一样，莫里索也面临着两难：一方面她忍受着在艺术上不断超越自我的内在压力；另一方面也面临着更为传统的压力——恋爱结婚，毕竟这也是当务之急。遗憾的是，在19世纪60年代，对于一个想要步入婚姻的女人来说，成为一名天赋出众、野心勃勃、具有前瞻性的画家并不是什么优势。莫里索对她所面临的困境一清二楚。

在接下来的几年间，马奈把自己对莫里索的感情全部凝结到了他所作的十二幅肖像画里。这些作品可以说记录了艺术史上最动人心弦的一段亲密关系。它们看似端庄得体，实际却暗藏着翻涌的情欲〔见彩插8〕。无论是在马奈巧妙的笔触变化中，还是在他充满感官意味的黑色颜料里，又或是在他赋予莫里索的那些风格化语言间（一把扇子、一条黑色丝带、一束紫罗兰，或是一封信），你可以感受到马奈那种一向独特的漠然姿态明显已经被一股迫切的情感所扰乱。其中最引人注目的恐怕便要数莫里索那睿智而迷人的眼神。和马奈所画的其他肖像画不同，

莫里索的表情向来都是非常明确的。可以肯定，莫里索既不是马奈想要恭维的对象，也不是他想要玩弄的对象，而是可以与之抗衡的对手。在莫里索面前，马奈似乎并没有像为其他人画像时那样把描绘对象讽刺地看作扮演某一角色的演员，而是把她就当作那个真实的自我去描绘，当作一个表里如一的整体。





彩插8 爱德华·马奈，《休息》，约1870-1871年。布面油画；150.2cm×114cm。范德比尔特夫人遗赠。59.027.艺术博物馆，普罗维登斯，罗德岛州，美国/布里奇曼图片社。

德加是通过马奈认识莫里索姐妹的，而且他也同样被她们深深吸引，陶醉其中。事实上，莫里索三姐妹一出现，就立刻惊动了整个艺术圈，很快马奈和德加便成为了莫里索夫人周四晚间沙龙的常客，而莫里索姐妹也频频受邀出席马奈夫人每周四的派对。

莫里索姐妹似乎令德加打开了心扉。他对贝尔特尤为着迷，即便当时他一定已经意识到她和马奈之间已经擦出了爱的火花，但还是展开了一番苦苦追求。

他相信自己能赢得过马奈吗？当然，作为一名单身男子，他或许认为自己比一位有妇之夫更有权利去追求贝尔特。而对于莫里索姐妹来说，她们同样也对德加饶有兴趣。而且不乏机会互相了解，因为他时不时就会花上一整天和这三姐妹一起待在她们位于弗兰克林街（the rue Franklin）的家中。德加完全缴械了她们的戒心，因为他从来都是像跟男人在一起那样与她们谈天。他顽皮幽默，却也偶尔尖刻，总是毫无保留地畅所欲言。和他在一起时，这三姐妹时而被逗笑，时而被逢迎，时而也会被激怒。然而，令人不解的是，德加一边摆出一副骑士般的求爱姿态，一边却又不断挑衅，有时甚至近乎荒唐。1869年，贝尔特在给艾德玛的一封信中写道：“德加先生来拜访时坐在我身边，假装想要和我调情，可他的调情不过是对所罗门的一则名言——‘女人是正义的废墟’——发表了长篇大论。”

在认识贝尔特之后不久，马奈便邀请她为《在阳台上》（*The*

*Balcony*) 一画充当模特，他想力图通过这张最新作品给艺术沙龙留下良好印象，但实际结果却并不尽如人意。且不说其他，这个邀请本身就带有一定的社会舆论风险：莫里索三姐妹出生在一个高级公务员家庭，母亲是备受尊重的沙龙女主人。所以对于贝尔特这样一个将近三十岁的未婚女人来说，为一个因想法离奇、画风潦草而饱受争议的画家充当模特确实比较有风险。但是贝尔特自己也是一名画家，她有充分的理由接受马奈的邀请。她对马奈的工作状态满心好奇；她既清楚他的成就，也早就见识到了他的非凡技艺。她不光了解马奈的优势，或许也清楚他的弱点。（在给艾德玛的一封信中，她将马奈的画比作“野果子，甚至是那些还没有成熟的野果子”，足见其洞察力之强，之后她还加了一句，“这些画丝毫没有让我感到不悦”。）

但是贝尔特并不是这幅作品里唯一的模特。《在阳台上》的另外几位模特还包括中提琴演奏家法妮·克劳斯（Fanny Clause，也是苏珊娜的一位闺蜜；她的在场更像是在监督马奈的举止），还有画家安东尼·基美（Antonie Guillemet），以及十六岁的利昂——虽然只能从室内昏暗的背景中勉强辨认出他的脸。（这幅画在构图上的灵感来自于戈雅 [Goya] 的一幅画，他也是马奈极为欣赏的一位画家。）这张《在阳台上》大概是与马奈夫妇肖像同时并行创作的，整个过程耗时数月之久，对于贝尔特来说这就是像一段永无休止的日子。其间，贝尔特的母亲一直充当着监护人的角色，她看似是在画室一旁的角落里默默摆弄着手上的刺绣，但却时时关注着女儿的心神不宁与马奈情绪的起起伏伏。有时他上一秒还乐观昂扬，活力四射，但下一秒就会突然陷入深刻的怀疑之中无法出离。

显然，不管马奈和莫里索之间的关系在社交层面上被处理得多么游刃有余，他们之间的相互吸引在私下里还是为各自带来了烦恼。对于贝



尔特来说，母亲和两个姐姐一直是她道德上的庇护。然而快到年底的时候，艾德玛突然打破等级地位的成规嫁给了一名海军军官，这让贝尔特陷入了彻底的沮丧。现在她不仅心灰意冷，而且还是孤身一人。即便她努力想要在绘画上取得突破，但不得不把精力都耗费在逃避家里的催婚上。在马奈那些最精彩的贝尔特肖像中，她全都看上去心情焦虑，闷闷不乐，而心底却又怀揣着不为人知的渴望。

遗憾的是，马奈对贝尔特的兴趣曾一度短暂转移到了另一位西班牙画家伊娃·冈萨雷斯（Eva Gonzalès）身上，她年纪更轻，但同样才华横溢。当时冈萨雷斯年方二十，她的出现立刻吸引了作为西班牙迷的马奈。她说服马奈收她做学生——这恰是莫里索一直以来所小心回避的——不久之后马奈便开始为她画像。在假借还书之名拜访马奈工作室时，贝尔特的母亲莫里索夫人发现冈萨雷斯正在为他做模特，于是她便向贝尔特报信说：“这一刻，他（马奈）已经不会再想你了。冈萨雷斯小姐是那样美好，那样优雅。”

然而这对贝尔特的情绪毫无助益。莫里索夫人也许和其他人一样喜欢马奈，但是她很清楚这种关系是病态的。她对女儿的状况忧心忡忡，于是便写信给艾德玛，说她发现贝尔特“躺在床上，面朝着墙想要掩藏起自己的眼泪……我们与那些艺术家的关系已经就此打住，这群人没头没脑，跟墙头草一样反复无常。”

不过艾德玛对母亲所言并没有完全信服。她写信给贝尔特说自己“对马奈的痴迷”已经不在（毕竟她现在已经结婚了），但是对德加却依旧意犹未尽。她说，他是那么与众不同。德加的大智大慧以及他能够洞穿一切伪装与口是心非的敏锐令艾德玛尤为痴迷。她还跟贝尔特说：“他之前对所罗门格言所发表的看法肯定是妙趣横生……你可以认

为我很愚蠢，但是当我对所有这些画家重新审视过一番之后，我告诉自己说，与他们十五分钟的交谈可以抵得上很多有形的事物。”

从这些字里行间，我们很难摸清当中暗含着的讽刺与妙语，或者反过来说，究竟那些真相是明明白白摆在字面上的。我们无从得知德加为何会对所罗门的那句格言发表评论，也无从得知他对贝尔特的大献殷勤到底有几分是出于真意。和许多艺术家一样，他通常更习惯于用图像进行交流。所以你会发现很有意思的是，大概1869年初时，他送给了贝尔特一幅扇面，上面画着一个奇特的场景：在一群西班牙舞者中间，浪漫主义作家阿尔弗莱·德·缪塞（Alfred de Musset）[\[10\]](#)（因他和多个女人的风流韵事而大名鼎鼎，其中也包括乔治·桑 [George Sand] [\[11\]](#)）正手拿一把吉他，为其中一个舞者弹唱着小夜曲。这一假想的图景中还有几位男子在向心上人求爱，他们要么是拜倒在女子面前，要么是单膝跪地。

这是一件莫里索毕生都非常珍惜的礼物。在艾德玛结婚后不久，贝尔特曾创作了一幅动人的双人肖像。画中，她和姐姐艾德玛一起坐在家中的碎花沙发上，身着一模一样的白色圆点荷叶裙，脖子上都系着一条黑色丝带。而在她们背后的墙上，德加那幅装饰扇面就挂在最显眼的位置上。

趁着马奈在为伊娃·冈萨雷斯创作肖像的时候，德加拿出了更多的时间陪在莫里索姐妹身边。他说服贝尔特的姐姐伊芙为他当肖像模特，这就给了他一个每天都能待在莫里索家的绝佳理由。而对于马奈来说，在没有监护人的情况下，他是无法和贝尔特接触的，所以这也难免让他感到恼火和难堪。但他有没有告诫德加离贝尔特远点呢？作为一个已婚人士，他并没有什么权利这样做。但是他确实影响了贝尔特。而且他太了

解德加了，很清楚他的弱点在哪里。因此他只能尽力通过和贝尔特交谈的机会，说说德加的坏话（据贝尔特说，“而且是以一种非常滑稽的方式”），他对德加作出了一些致命的批评，说他“做作”，甚至“根本不知道如何去爱一个女人，更不知道如何向对方坦露自己的这种无能，或是究竟该怎样克服这样的苦恼”。

马奈明显是在试图影响莫里索的想法——而且表面看起来也非常奏效。莫里索曾向姐姐艾德玛去信转述他们之间的谈话，从中可以看出她显然已经与马奈达成了共识：“我完全不认为他（德加）有什么吸引人的地方，”她写道，“他机智诙谐，但也仅此而已。”

要是德加得知了马奈对自己的看法，他一定会深感受伤。因为无论这番言辞“滑稽”与否，马奈的评价确实十分到位，德加根本无法置若罔闻。

也许德加所画的马奈夫妇肖像同样也是如此犀利呢？毕竟，一张肖像代表创作者对笔下人物的解读。而德加在1868年到1869年间所画的这幅双人肖像则不仅是他对其中两位主人公的解读，同时也是对于他们婚姻关系的洞察。隐含在这张婚姻生活肖像中的潜台词将马奈置于众目睽睽之下，令如坐针毡的他绝不可能视而不见。

一段婚姻从来都不仅仅是两个人之间的关系。而此时此刻，马奈的婚姻涉及了更多的人。马奈喜欢热闹（如果是假面舞会就更好了），但并不代表他不需要隐私。他揣着自己的秘密，而且希望对此严加保守。德加这幅肖像之所以刺激到他，其根本原因并不像传说中那样是因为最终的作品对苏珊娜刻画得不够好，这个理由太过牵强；背后真正的原因很可能是这张画令马奈感到了日益笼罩的威胁。

简单来讲，德加与马奈一家走得太近了，许多秘密就在他眼皮子底下。这幅马奈和苏珊娜的肖像既反映了德加对于婚姻的总体看法（在《贝列里一家》和《室内》这两幅作品中他也曾经表达过类似的感受），同时也是他对马奈婚姻生活这一个例所作出的评判。经过深思熟虑，德加让笔下的苏珊娜背对着她出轨的丈夫，独自沉浸在音乐世界当中。同样，画中的马奈也神游在自己的天地，而且不难猜想他此时此刻心里其实正想着另一个人。这个人也许就是贝尔特·莫里索。

一方面，马奈对这张画痛下狠手也许是出于对德加的愤怒，他无法容忍德加突然闯入自己和莫里索之间微妙的关系。但另一方面，也可能是他已经开始怀疑德加不再甘于充当他的学徒或朋友，而是变成了一个真正的对手，一种威胁——当他自己身陷泥沼，德加的事业却正在蒸蒸日上——而且德加对伦敦之行的拒绝也令这种怀疑变本加厉。更重要的是，德加太了解他了，洞察力太敏锐了，在他生活中太挥之不去了。

当然，还有一种可能性，那就是马奈的愤怒也许是来自对婚姻的失望。因为被他砍掉的部分恰恰是苏珊娜的那部分画面。难道是因为德加的这幅肖像画让他不断想起这段婚姻中那些令人烦忧的过往，当初的匆忙结合还有那一层怎么也抹不掉的羞耻？或者是一场和苏珊娜的争吵导致了马奈将这幅画划破？作为夫妻，他们相互之间也许已经足够包容。但是他们的婚姻从开始就掺杂着欺骗和虚伪。当一边面临着创作力的衰退，一边又在和莫里索的感情里受挫，马奈可能越发开始怀疑德加对于婚姻的偏见实际是不无道理的：也许他会想，如果没有和苏珊娜这段婚姻的牵绊，他是不是可以更自由地按照他的意愿来创作？

除此之外，还有一个事实就是，虽然德加观看世界的方式在艺术上的气息越发浓重，但他对于事物的洞察却依然客观犀利、十分缜密！他的双眼就像是解剖世界的一把手术刀。不像马奈习惯凭直觉从整体上把

握这个世界，通过感受力和想象力来增强对事物的感知，德加总是将事物之间的关系分解开来，以便更清晰地看到它们究竟是如何构成。不过代价便是在这一过程中他同时也将事物间那些隐性的关联破坏了。看着德加对他婚姻生活的写照，马奈也许领悟到的是自己和德加在 worldview 上的巨大差异，而且这种差异比以往任何时候都更为强烈，所以哪怕这种震动只是一瞬，却依然难以忍受。

但这些都只是从马奈的角度来看待这一事件。从德加的视角来看又是怎样呢？毕竟，是他的油画遭到了恶意的破坏。于是问题来了：他知道自己正在画什么吗？这是他蓄意而为、步步为营的结果吗？他是在故意造成伤害吗？

大概不是。这样的事情往往要复杂得多，下意识的成分更多一些。诗人詹姆斯·芬顿（James Fenton）曾经用一首诗描写了塞缪尔·泰勒·柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge）和威廉·华兹华斯（William Wordsworth）之间的复杂关系。记述中，他特别提到了柯勒律治对于华兹华斯这位前辈诗人的毕恭毕敬和由衷信仰。当然，柯勒律治同样才华横溢——并且野心勃勃——但是华兹华斯的自负湮没了所有潜在的竞争对手。从这个意义上来说，他像安格尔一样嫉妒心极强，完全“无法在假设有竞争对手的情况下生活”。

无论出于什么原因，柯勒律治始终都未能充分看到华兹华斯的这一面，所以当这位长者对自己的创作表现出尖酸刻薄时，他很是沮丧——特别是面对华兹华斯对《忽必烈汗》一诗的嘲讽。然而令人意想不到的是，后来在创作他的两卷《文学传记》（*Biographia Literaria*）时，柯勒律治竟用了整整一章来列举华兹华斯诗歌中的种种缺陷——是的，缺陷！——而且据芬顿称，他当时根本没有真正意识到“他，柯勒律治，

正在干什么”。

芬顿曾经总结说：“他无法忍受失去华兹华斯的爱，也无法离他而去。”

在对德加的画下手之后不久，马奈的愤怒渐渐得以平息。接着，他便自己画了一幅更加柔和也更讨喜的苏珊娜肖像，坐在同一架钢琴前面，仿佛这就是他想说的：“看，这才是事情本来的样子。”

但是也有另一种可能，马奈或许在用他的方式表达歉意。

早在1865年他便画过一幅苏珊娜肖像。画中，苏珊娜身穿白色裙子，坐在一个白色装饰的沙发里，背靠着白色蕾丝花边的窗帘。她金发碧眼，脸孔俏皮，容貌就像是瓷娃娃那般精致。（当1873年重新画这张画时，马奈把当时已经长大成人的利昂也加入到了画面之中，他站在沙发后面正在读一本书。）

但是如今，把德加这幅双人肖像中的苏珊娜划掉之后，马奈决定要为妻子重新画像。画中他省去了自己的形象，把全部的焦点都放在苏珊娜一个人身上。这幅画是一张侧面像（这点和德加的原画一样），苏珊娜身穿黑色裙子，面色淡白，她一边读着乐谱，手指一边在琴键上游走，完全沉醉其中。后面的墙上挂有一面镜子，映出了对面的钟，那是瑞典的贝尔纳多特国王，查尔斯十四世（也是马奈母亲的教父）在1831年送给马奈母亲的一件结婚礼物。这幅画也曾给马奈造成过了一些创作上的困扰。最终作品里，苏珊娜鼻子的轮廓已经相当漂亮，但是显然经过了不断的返工，画面上还依稀可见马奈反复修改的痕迹。对他来说，精益求精对于这幅画来说非常重要。

马奈和德加的友谊并未受到太大冲击，于此同时他们的竞争关系也延续照旧。在19世纪70年代，巴黎遭遇了普鲁士围攻的分水岭之后——这两位艺术家都在并肩作战保卫巴黎，保卫随之而来的巴黎公社——这标志着第二帝国的消亡。似乎是受到一股竞争精神的驱使，他们常常选择相同的主题进行创作：比如女帽店、女性时装、咖啡馆音乐会、交际花以及赛马场等等。他们争相捕捉最新的现代主题进行创作，嘲讽彼此对待公众认可的态度。他们不时还会私下议论对方的个性。但是总体上而言，他们的竞争关系趋于缓和。

当他们处于竞争关系时，有多少含蓄的赞美就有多少含沙射影的批评。德加曾说：“马奈正身陷绝望之中，因为他无法画出卡罗勒斯-杜兰（Carolus-Duran）那样充满残暴的作品，而且有太过装饰之嫌。”还有一次，他们就官方荣誉这个话题展开了争辩，其间德加突然装作满怀真诚地插嘴说道：“我们每个人心中其实早就授予了你荣誉勋章，而一并送上的还有很多，比如就包括阿谀奉承。”

两位画家在创作上都持续迅猛发展。从某种意义上来说，他们的风格在19世纪70年代变得越发相近，都显露出印象派那种随意和自发的特点。但是德加再也没有像在《室内》中那样用叙事的方式进行创作。他也逐渐放弃了对面部表情的关注。在之后的十年间，当芭蕾舞者、赛马和浴女渐渐成为他标志性的主题时，面部表情显然已经不再重要了。他倒是越发地开始对女人的背影产生了兴趣。

近四十年来，他没有再画过一对夫妻。

与此同时，马奈也不再追求那种在工作室中创造出来的伪现实主义，不再去刻画那些反串的人物和戴着面具的社会角色，也不再对过往的绘画进行夸张的再现。受莫奈影响下，他开始尝试在室外光的条件下

进行绘画创作，让越来越多的光进入到画面中。马奈和德加之间再也没有谁提出过同去伦敦旅行这样的提议，他们也不再邀请对方为自己当肖像模特。他们的友谊依旧，只是趋于平淡。不过据他们共同的好友乔治·摩尔（George Moore）评价，马奈仍是“德加毕生的朋友”。

当然，德加对于马奈的敬仰从未消失，他只是常常把这份感情藏在了心里。他们一位共同的朋友曾向马奈说起德加到他工作室拜访的一次经历：“德加看着那些素描和粉蜡笔画，佯装眼睛不舒服看不清楚，也几乎未做任何评论。之后不久这位朋友再次遇到马奈时对他说：‘前几天我碰到德加了，他刚从你的工作室出来，看起来很兴奋，被你给他看的作品搞得眼花缭乱。’马奈说：‘哈，这臭小子……’”

贝尔特·莫里索对于马奈的感情一样从未消褪。但是她从一开始就很清楚，他们之间是不可能的。当马奈建议她嫁给他的弟弟尤金时，对她来说看似是一个理智的选择；这似乎是仅次于嫁给马奈的一个结果。但反过来看却也是最糟糕的结果：尤金毕竟不是爱德华·马奈。“无论从任何角度我都无法忍受这种情况。”她曾这样描述自己所做出的权衡。但最终她还是妥协了。当时德加也在场（一如既往），于是他为尤金画下了一张具有纪念意义的肖像。

贝尔特和尤金育有一女，名叫朱莉·马奈（Julie Manet），她陪伴贝尔特走过了一生中最为珍视的时光。马奈于1883年春天逝世。由于染上梅毒，马奈数年间始终被运动性共济失调所折磨，并在生命的最后六个月承受了常人难以想象的痛苦。1883年初春，他的左脚出现了坏疽的情况，于是很快进行了截肢手术。然而手术最终也无济于事。十一天之后，马奈便去世了。

众多亲朋当中，德加对他的缅怀尤为深切。



马奈去世后，人们发现他的私人收藏中竟然连一件德加的作品都没有。而与此截然相反，当德加1917年去世时，人们却发现了一批马奈的惊世之作：八张油画、十四张素描以及超过六十多张的版画。

在马奈去世十多年以后，德加曾经想用自己在19世纪90年代所积累的艺术收藏建造一座美术馆。也就在那个时候，德加才开始有了足够的资金来为自己痴迷的作品买单。除了一系列的马奈作品（有些是他已经拥有的），他还收藏了安格尔、德拉克洛瓦以及杜米埃（Daumier）<sup>[12]</sup>的不少油画和素描，这些都是他崇拜的大师。他的收藏中还包括一些年轻画家的作品，比如塞尚和高更的油画；玛丽·卡萨特（Mary Cassatt）的版画和粉蜡笔画；以及卡米耶·柯罗的油画。另外，他还藏有一百多张日本艺术家创作的版画、书籍与素描。

二十年后，当第一次世界大战爆发时，这批惊世骇俗的艺术收藏充其量只是一个传说。德加去世时几乎已经失明，并且孑然一身，所以几乎无人见过这批收藏。1917年德加去世后，这些作品在市场上—经亮相，就立刻震惊了整个艺术界。《艺术》（*Les Arts*）杂志的记者曾将巴黎1918年3月至11月间举行的三场系列销售专场称为“季度要事”。

（后来又举办了五个专场来处理德加自己未售的作品。）在大西洋彼岸，路易斯·哈佛梅耶（Louisine Havemeyer）等众多美国藏家以及纽约大都会博物馆这样重要的艺术机构也纷纷通过他们在巴黎的代理商前来竞标。卢浮宫也是其中一个重磅级的竞标者——更重要的原因在于，德加收藏的绝大多数是法国艺术家。但最终结果是大量的藏品流向了伦敦。著名经济学家兼布鲁姆斯伯里成员约翰·梅纳德·凯恩斯（John Maynard Keynes）因受到批评家朋友罗杰·弗莱（Roger Fry）的影响，看到了这个特殊的机会，也对这批藏品的品质充满信心。他说服了英国财政部一次性为当时现金流匮乏的伦敦国家画廊拨款两万英镑，用于此

次的竞拍。

当凯恩斯来到巴黎的时候正值战争肆虐之时。这座城市正处于水深火热之中。坐在罗兰佩蒂画廊（Galerie Roland Petit）的拍场里，周遭炸弹低沉的轰响不绝于耳，而且那一步步逼近的态势让人愈发坐立不安。据当时和凯恩斯同行的好友查尔斯·福尔摩斯（Charles Holmes）称，突然一声爆炸之后，“有相当一部分人已经冲到了门口”，大部分买家都逃离到了安全的地方。很多逃跑的人之后就再也没有回来，于是竞拍的人越来越少，那次拍卖中的许多精品就这样被拍卖掉了。凯恩斯和福尔摩斯一直坚持到了最后；于是英国人坐收了渔翁之利。

收藏可以让人得到升华——即便你自己也是一位艺术家——可以将闲趣化为掌控、从杂乱中整合出秩序。它为充满激情而又表面孤傲的男人提供了一个有效的精神出口。收藏也是一剂治愈、修复以及回溯的良方。

从这个角度来看，德加对马奈作品的收藏其实讲述了一段极其个人化的故事。很多作品中所描绘的对象都在马奈的一生中扮演着举足轻重的角色，而对于德加来说这些角色也并不陌生。比如，其中一幅油画和一幅版画描绘的都是贝尔特·莫里索。还有几张版画描绘的是利昂。另外还有一张精心蚀刻的版画勾勒的是马奈父亲的头像，当然也少不了那两幅波德莱尔的蚀刻肖像画。总而言之，面孔众多。德加就生活在这些作品中，这令他不时想起自己曾经与马奈的那段友谊，记起只有他才曾闯入的那个充满诱惑却又隐秘、微妙的世界。

但这也是一个令德加总感到多少受人排斥的世界。从这个意义上来说，他的收藏其实也算是某种补偿：随着岁月的流逝，身边的一些人实

际已经与他渐行渐远，顺着光阴从指缝间溜走，肖像画便成了维系这些关系的一条纽带，而其中最重要的自然就是他与马奈的这份情谊。

在被毁掉的画面前，或者同样可能也在他与马奈的关系面前，德加都表现出了一种自愈的本能。他不能一直揪着马奈毁了他的作品这件事不放。他曾对沃拉尔说：“你又能指望谁会一直对马奈耿耿于怀呢？”

他一直后悔赌气把马奈的那张静物画还给了马奈（“多么漂亮的一张小油画啊！”他回忆时说道），后来他曾经想再把它要回来。但无奈马奈已经把那张画卖给了别人。

同时，德加也在想尽办法去修复那张马奈夫妇的双人肖像。他曾告诉沃拉尔，他一直在为修复这张画做准备工作，计划重新画一遍苏珊娜的部分，然后再将整幅作品赠还给马奈。但终究这一切还是没能实现，“这个计划一天天地拖了下去，它就一直那样摆在那里未曾变化。”

然而多年之后，德加确实竭尽全力地修复了另外一张受损的油画——只不过不是他的作品，而是马奈的。那是马奈曾在19世纪60年代后期创作的四张油画中的一件——也正值德加在为马奈和苏珊娜画像的那段时期。这四张作品描绘的都是墨西哥领导人马克西米利安（Maximilian）被处决的场景〔见彩插9〕。这一系列绘画也被视作马奈的政治宣言，表达了马奈对拿破仑三世拙劣无耻的外交政策的抗议，他也试图把自己的漫不经心的风格融入到当时已经日薄西山的历史题材绘画中去。



彩插9 爱德华·马奈，《处决马克西米利安》，1867-1868。国家画廊，伦敦。  
NG3294。/©国家画廊，伦敦/艺术资源档案馆，纽约。

不过马奈终究是马奈——受到那股与生俱来的新闻直觉的影响，他往往更关注的是焦虑不安的当下而非尘封已久的往事——因此这张所谓“历史”题材绘画其实反映的依然是当下。马克西米利安是哈布斯堡王朝的一位贵族，被法国拿破仑三世政权推上墨西哥皇权的宝座。这个傀儡政权完全倚赖于欧洲，尤其是法国。但是当墨西哥反政府武装开始占据上风之后，马克西米利安便立刻被法国抛弃。他于1867年被捕并遭到处决。虽然法国的媒体封锁了消息。但是没有不透风的墙，很快这一消息就不胫而走。整个欧洲为之震惊。

三年间，马奈不断地对这一主题进行研究和创作（这也是他和德加关系最为亲近的三年：1867-1869）。纸终究包不住火，越来越多关于墨西哥的事件的细节浮出水面。与此同时，马奈对于这组绘画的想法也一直不断发展变化。很大程度上，他面临的问题和德加在创作《室内》以及《马奈夫妇》时所面临的困扰十分相似：一个艺术家应该如何通过

一幅油画来讲述一个故事——或者反之，如何避免去叙事？画面到底应该直白到什么程度？艺术家又应该选取哪一个特定的瞬间来表现主题？它应该呈现千钧一发的原始瞬间，还是该表现一幅更加灵活而意涵丰富的画面，把上下文和暗示性的判断都含括其中？

当然，这里也有面部表情的问题：行刑者应该流露出多少情绪？而在他们的真枪实弹对面就是马克西米利安和他的两位将军，这三人又该是怎样的神情？

最终马奈围绕这一主题完成了四幅大型油画。如今，它们无一例外均被视为马奈的代表作：一个热点话题竟然可以被处理得那样冷静和客观，令人叹为观止。然而，马奈付出的百般努力换来的却是沮丧。墨西哥事件当时仍尚处敏感阶段，于是法国政府在审查过后禁止了这件作品的展出。

“爱德华那么执拗地为此付出了那么多心血，简直太不幸了！”苏珊娜后来曾惋惜地说道，“否则这段时间，他没准儿能画出更多美好的东西呢！”

在去世前，马奈曾举起刀子——是的，又一次，原因我们不得而知——挥向了放在他工作室的《处决马克西米利安》。他划去了马克西米利安的大部分形象以及整个梅加将军（General Mejia）的形象。在他去世以后，利昂继承了马奈的作品，但却任由这幅画在仓库里变质，甚至还把它切成了一些碎片。利昂曾说：“我觉得如果那些士官没有像块破布一样晃荡的腿会更顺眼一些。”后来他把位于画面中心行刑队的部分卖给了沃拉尔。

这时，德加已经从利昂那里获得了这幅画的另外一块碎片。那是画

面中表现一个士兵正在为他的步枪上膛并准备射击的场景。只是碰巧，沃拉尔和德加都把他們手上的碎片拿到了一个修复商那里去做修复，在那里，沃拉尔看到了德加的那一块。当沃拉尔告诉德加他们各自买回来的其实是从一幅画上切下来的碎片时，德加勃然大怒。他把沃拉尔带到利昂面前，要求他把剩余的碎片都交出来，并且尽其所能把它们再次复原到了一张画布上。

如今这幅部分得以修复的油画就挂在伦敦的美术馆中。1918年凯恩斯代表国家画廊从德加专场拍卖会上把这张画买了下来。

每当别人在德加的家中看到这张复原的油画时，德加就喃喃自语：“又是家里人！一定要小心家里人！”

在马奈去世仅十八个月后，德加曾在给一个朋友的信中写道：“从根本上讲，我是个情感十分寡淡的人。而且那些我曾经拥有过的感情也并没有因为家庭的关系或者其他烦恼而变得更加丰富；我如今仅存的这点便是无法割舍的——寥寥无几……这就是一个想要孤独终老的男人，没有任何幸福可言。”

三十三年后，德加去世。

---

[1] 安伯斯·沃拉尔（1866-1939），艺术品经纪人。

[2] 也有研究认为《田园音乐会》为提香所画，人们原以为这是乔尔乔内的作品。

[3] 本诗首次发表于1857年第一版《恶之花》中，是被法院勒令删除的六首禁诗之一，诗中的“爱人”指让娜·杜瓦尔。

[4] 摘自波德莱尔《恶之花》，刘楠祺译，新世界出版社2011年9月版。

[5] 弗郎索瓦-勒内·德·夏多布里昂（1768-1848）是法国18世纪至19世纪的作家、政治家、外交家、法兰西学院院士，是早期浪漫主义的代表作家。

[6] 威廉·理查德·瓦格纳（1813-1883），德国作曲家，以其歌剧闻名。他承接了莫扎特、贝多芬的歌剧传统，同时开启了后浪漫主义歌剧作曲的潮流。

[7] 艾曼纽·夏布里耶（1841-1894），法国浪漫主义作曲家。

[8] 雅克·奥芬巴赫（1819-1880），德籍法国作曲家。

[9] 让-奥诺雷·弗拉戈纳尔（1732-1806），法国洛可可时期最重要的代表画家之一。

[10] 阿尔弗莱·德·缪塞（1810-1857），法国著名浪漫主义作家、诗人。

[11] 乔治·桑（1804-1876），原名阿曼蒂娜-露西-奥萝尔·杜班（Amantine-Lucile-Aurore Dupin），19世纪法国女小说家、剧作家、文学评论家、报纸撰稿人。她是一位有影响力的政治作家，著有68部长篇小说，其余50部各式著作包括中篇小说、短篇小说、戏剧和政治文本。

[12] 奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879），法国著名画家、讽刺漫画家、雕塑家和版画家。

# 马蒂斯与毕加索

---

只要在同伴的创作中发现了一丝大胆突破，所有人都会跟着沾光。

——亨利·马蒂斯

1906年初，亨利·马蒂斯第一次踏入了巴勃罗·毕加索画室的大门，当时他心想，反正也不会有什么损失。与他同行的还有女儿玛格丽特，以及格特鲁德·斯泰因和利奥·斯泰因兄妹（Gertude and Leo Stein）。这两位犹太裔美国藏家刚刚搬到了巴黎。

毕加索的画室位于塞纳河右岸蒙马特高地的小山上。此时正值阳春。这一行人徒步前去拜访毕加索。利奥个子很高，身材精瘦，嘴上留着一绺小胡子。这对兄妹的穿着总是很特立独行。他们都爱踩着皮凉鞋，格特鲁德还总是对松垮的棕色灯芯绒长袍格外情有独钟。十二岁的玛格丽特当时已经萌生了少女的自我意识，这也就难怪她会因和他们并排走在时髦的歌剧院大街（avenue de l'Opéra）上而感到尴尬。然而，斯泰因兄妹才不会理会别人的看法。

毕加索时年二十四岁，马蒂斯三十六岁。当时这两位艺术家都正值自己艺术生涯的关键阶段——那也是一个在很多方面都空前绝后的关键阶段。虽然两人的状态都还不稳定，但经过数年的苦苦挣扎与自我否定，他们都迎来了初步的成功。而他们之所以后来能大放异彩，没有谁比利奥·斯泰因在其中做出的贡献更大了。利奥与格特鲁德几个月前分别认识了这两位艺术家，所以现在他们想要介绍毕加索与马蒂斯认识看似也是顺理成章的事。斯泰因兄妹坚信这二人之间一定会碰撞出火花，



而他们现在想要亲眼见证这段关系的开端。

毕加索在画室里等待着这一行人的到来。他一定很焦躁不安，毕竟向劲敌展示自己的作品无疑意味着赌上一切。16世纪时，来自意大利佛罗伦萨的雕塑家詹博洛尼亚（Giambologna）曾讲过这样一个日后妇孺皆知（诗人詹姆斯·芬顿于1995年曾对这个故事有过精彩记述<sup>[1]</sup>）：当他年纪轻轻刚到罗马时（就像毕加索在巴黎也是个新人），他曾向当时事业上如日中天的米开朗基罗展示了自己的一件小雕塑。这件作品是一尊蜡模，工艺十分精湛。它的外表是那样光滑流畅，仿佛生命将从中喷薄而出。此时正血气方刚的米开朗基罗先是将这件蜡模拿在手中仔细端详，然后便把它放到面前的桌子上，举起拳头，猛地挥向了詹博洛尼亚的这件小作品。他一连挥拳数次，直到眼前只剩下一堆破碎的残迹。詹博洛尼亚亲眼目睹了这一切。接下来，依旧在他的注视下，米开朗基罗开始重新把这些蜡块制成模型。之后，他“物归原主”，说：“走吧，在学会精雕细琢之前，先回去学学怎么制模吧。”

按马蒂斯的性情他定不会这么做。首先，虽然他比毕加索年长，但此时在艺术圈的地位却远不及文艺复兴盛期（High Renaissance）的米开朗基罗那般众星捧月。此外更重要的一点是（因为显然，米开朗基罗的做法不也是一种严重受到威胁的反应么？），马蒂斯常常为自己既能接受对手的存在，同时还能因他们的存在而进步感到自豪。“我认为艺术家的个性正是通过他所历经的挣扎而得以自我肯定，”他曾这样说道，“我接纳不同的影响，但我一直都清楚该如何对这些影响加以掌控。”

毕加索身材不高，但体格结实。不到两年前，他从巴塞罗那搬到了

巴黎，现在法语说得还是有些磕磕巴巴。不过他独具魅力，即便是个性很强的人也会被他的气魄慑服。那时，毕加索与情人费尔南德·奥利维耶（Fernande Olivier）生活在一起，他们还养了一条名叫弗利卡（Frika）的大狗——一只阿尔萨斯犬与布列塔尼猎犬的杂交品种。他们的家位于破烂不堪的洗衣船（Bateau-Lavoir）租户区<sup>[2]</sup>，内部装修十分简陋。这里同时也是毕加索的画室，屋内布满了笔刷、画布、颜料与画架。这间房子夏天闷热难耐，冬天则要靠一个巨大的燃煤炉取暖。

马蒂斯居住在巴黎的另一边。他头顶短发，留着大胡子，戴着眼镜，一道垂直的皱纹总是将他蹙起的眉头一分为二。表面看来，他的境况与毕加索截然不同：其一，他已经是有妇之夫；而其二，他与妻子艾米丽（Amélie）的生活过得格外艰难困苦。一连几年他们都十分拮据，因为马蒂斯一直在奋力开创自己可行的艺术道路，他起步很晚却顽固如牛。他们的日子是如此不堪，甚至几度马蒂斯连画布都买不起了；他不得不把旧作上的颜料刮下来，再将画布重新利用。

三年前，也就是1903年，马蒂斯还经历了一场惊天社会丑闻的打击：艾米丽的父母凯瑟琳·帕拉里与阿曼德·帕拉里（Catherine and Armand Parayre）在毫不知情的情况下卷入了一场巨大的金融骗局。这场骗局席卷了整个法国，涉及了无数的债权人和投资人，连法国政府都为之震惊，银行也因此陷入危机，全国到处都是为此事自杀的人。根据希拉里·斯伯林（Hilary Spurling）在《了不起的特蕾莎：本世纪最大的丑闻》（*La Grande Thérèse: The Greatest Scandal of the Century*）一书中的记述，这场精心设计的骗局是由特蕾莎·亨伯特（Thérèse Humbert）一手策划的。她的丈夫是一位政府议员，帕拉里夫妇均是他的密友与支持者。正是由于这一层联系，帕拉里夫妇也遭受到了怀疑。艾米丽的父亲随即被逮捕，马蒂斯的画室也遭到了搜查，艾米丽全家都

处在被受骗者的威胁逼迫之中。她的父母最后沦落到身无分文的境地，彻底成为了社会弃儿。

这场噩梦无疑使马蒂斯本就一筹莫展的艺术生涯雪上加霜。在法国北部的家乡，他那些看似愚蠢的拼搏在别人眼中根本就是一个笑柄，甚至连这样一个年轻小伙子想要成为艺术家的朴素愿望也只能招致更多的冷嘲热讽。马蒂斯身上背负着极大的压力，以至于他一度精神崩溃，有两年的时间几乎未动过画笔。

后来，他终究缓过劲来。但这场亨伯特丑闻的结果之一就是，自此之后，维持一个循规蹈矩、体面的家庭对于马蒂斯夫妇来说变得尤为重要——在这一点上，更加年轻而无忧无虑的毕加索和奥利维耶就要轻松得多了。另外，马蒂斯夫妇还有三个孩子，这就更要求他们生活得谨慎、得体。三个孩子里最小的是快六岁的皮埃尔（Pierre）。他的哥哥让（Jean）这时已满七岁。最大的是玛格丽特，她两颊带着小酒窝，披着一头卷发，时而也梳一个随意的马尾辫或丸子头。她喜欢在脖子上系一条黑色丝带，这和她乌黑明亮的眼眸相得益彰。不过，丝带对于玛格丽特并不仅仅只是装饰而已，它还遮住了一个有碍观瞻的伤疤。

此次碰面之前，毕加索对马蒂斯已颇有耳闻。他几乎不可能无视画商安伯斯·沃拉尔在兜兜转转了几年之后于1903年为马蒂斯举办的首场个展，当初在1901年正是这位沃拉尔为毕加索举办了他的作品首秀。当时毕加索不过十九岁，还没在巴黎落脚。沃拉尔的展览邀请大大鼓舞了他想要扎根巴黎的希望，不管是以什么样的方式。展览开幕后受到了一致好评：一位名叫费利西安·法格斯（Félicien Fagus）的批评家高呼这位年轻西班牙画家的“技艺简直惊人”。

毕加索早已习惯了这种关注。他出生在一个西班牙中产阶级家庭，自打记事起就被大家誉为艺术神童。然而，与沃拉尔一起筹办的这场展览并没有为毕加索带来什么后续的收获。它看似为毕加索带来了马到成功的康庄大道，但不料这时，一场令他深陷三年之久的悲剧却突然闯入。

1900年10月，毕加索第一次踏上了巴黎的土地。他的画作《弥留之际》（*Last Moments*）入选了当年万国博览会的西班牙展厅。这幅作品尺寸很大，引人注目，彰显了毕加索对于当时正在巴塞罗那展开的现代主义运动的响应。对于年仅十八岁的毕加索来说，能够入选已经是一件了不起的事。于是毕加索与他的西班牙密友卡尔斯·卡萨吉玛斯（Carles Casagemas）一起来到了巴黎，打算好好享受这一难得的荣耀。卡萨吉玛斯是一位外交官的儿子，比毕加索年长一岁。他学识更加渊博，但性情上却与毕加索完全相反：他生性脆弱，总为疑虑所困。他对吗啡上瘾——也对毕加索上瘾，因为只有借助毕加索的活力与气魄他才能从自己的精神泥沼中跳脱出来。这两位艺术家都纷纷背弃了他们先前所接受的正统训练，转而投向了更加现代也更加反叛的波西米亚主义。他们在巴塞罗那就曾共用一间画室，之后又一起来到巴黎，融入了蒙马特的西班牙人圈子。他们一起看展览，同去附近的舞厅与咖啡馆逍遥，还共用生活空间和模特，甚至也包括情人。

他们的众多情人当中，有一位二十岁的洗衣女工兼模特，名叫洛尔·弗洛伦廷（Laure Florentin）。她称呼自己为热尔梅娜（Germaine）。卡萨吉玛斯对她十分迷恋，但最终却遭到拒绝，有谣传说是因为他性无能。毕加索与卡萨吉玛斯的情谊总是离不开朋友间的那种嘲讽和取笑，而且大部分时候都是单向的：譬如，毕加索总喜欢在给卡萨吉玛斯画漫画时大肆夸张他那忧郁的神情、长长的鼻子和厚厚的眼皮。这一回，作

为对此番谣言的回应，毕加索画了一张卡萨吉玛斯的裸体像，画中他用手遮住了自己的生殖器。

这两位艺术家于1900年12月回到西班牙，并一起在马拉加<sup>[3]</sup>（Málaga）度过了新年。随后，毕加索暂时搬到了马德里，而卡萨吉玛斯则回到了巴黎，一心想赢回热尔梅娜。

1901年2月17日，绝望之中的卡萨吉玛斯在蒙马特的一家咖啡馆组织了一场晚餐会。晚上九时，他在咖啡馆里站起身来，递给了热尔梅娜一摞信件，之后便开始了一段疯疯癫癫、语无伦次的演讲。这摞信件最上面的一封是写给警局局长的。这立刻引起了热尔梅娜的警觉，她开始意识到事情不妙。这时卡萨吉玛斯突然从口袋中掏出一把手枪，对准热尔梅娜扣动了扳机，万幸她争取到了时间钻到桌子底下。卡萨吉玛斯并未意识到热尔梅娜躲过一劫，他接着又举起枪对准自己的太阳穴，喊道：“这一枪是给我的！”<sup>[4]</sup>之后便饮弹自尽。午夜之前，他就在医院里不治身亡。

这整个令人震惊的事件让毕加索陷入了彻头彻尾的茫然。发生的一切总是萦绕在他心头挥之不去——尤其是他与热尔梅娜很快便成为了情人。他回到了巴黎，与热尔梅娜共枕在卡萨吉玛斯的床上，在卡萨吉玛斯空出的画室里作画。

由此毕加索的蓝色时期（Blue Period）<sup>[5]</sup>开始了。由于长期陷于穷困潦倒与郁郁寡欢之中，毕加索有意识地形成了一种拘谨、忧郁的画风，因而很少能受人赏识。他那总是布满蓝色的调色盘同样也反映了毕加索此时的心境。这一时期，他作品的主题包括了乞丐、盲人、马戏团演员和流浪的音乐家，而这些形象全都以憔悴的身体和阴郁的眼神为特征。

毕加索身边的人都觉得他是在挥霍才华。他彻底失去了从沃拉尔画廊的那场展览中获得的一切助益。

现在，经历了五个一贫如洗并且了无希望的年头之后，是马蒂斯——而不是他自己——的名字在饱受议论。1905年的夏季，马蒂斯同安德烈·德朗<sup>[6]</sup>（André Derain）在科利乌尔<sup>[7]</sup>（Collioure）的地中海海岸取得了创作上的突破，此后在同年的秋季沙龙（Salon d'Automne）上他便展览了一系列小尺寸的、近乎疯狂的风景画与肖像画，这些画作均呈现出一种明丽、斑驳、人为的色彩。秋季沙龙是1903年由以奥古斯特·罗丹（August Rodin）和皮埃尔·雷诺阿为首的一批艺术家建立的，相较于其他几个新近的年度艺术展览，它提供了一个更加活跃也更朝气蓬勃的平台。沙龙上大家对马蒂斯的作品恶语相向，此后发表的书面评论也大都毫不留情。马蒂斯被批是在展览涂鸦，而不是绘画。在法国社会主义政治家马尔赛·森巴特（Marcel Sembat）看来：“马蒂斯就是无秩序的化身，他代表着一种与传统全面粗暴的决裂……他就像一个戴着傻瓜帽子的骗子。”舆论对于马蒂斯十分不利，以至于在整场展览期间他只出席了一次。另外他也禁止妻子艾米丽参观展览，生怕她被人认出，当众遭到刁难。

这一切也进一步加剧了马蒂斯与父母关系的紧张。马蒂斯的父母从来都对他的努力漠不关心。当他带着自己的一件作品回到家乡博安<sup>[8]</sup>（Bohain）展示给母亲安娜（Anna）时，她大为不解：“这根本就不是画呀！”她说。于是马蒂斯抄起刀子立马就把画给毁了。他和艾米丽从亨伯特事件中已经遭受得够多了，他们再也不想招致更多的毁谤了。

但当回到画室，马蒂斯依然锲而不舍——他不能回头，而且他周围的艺术家人全都能够从中嗅出这背后的勇气与一股决不妥协的精神。这

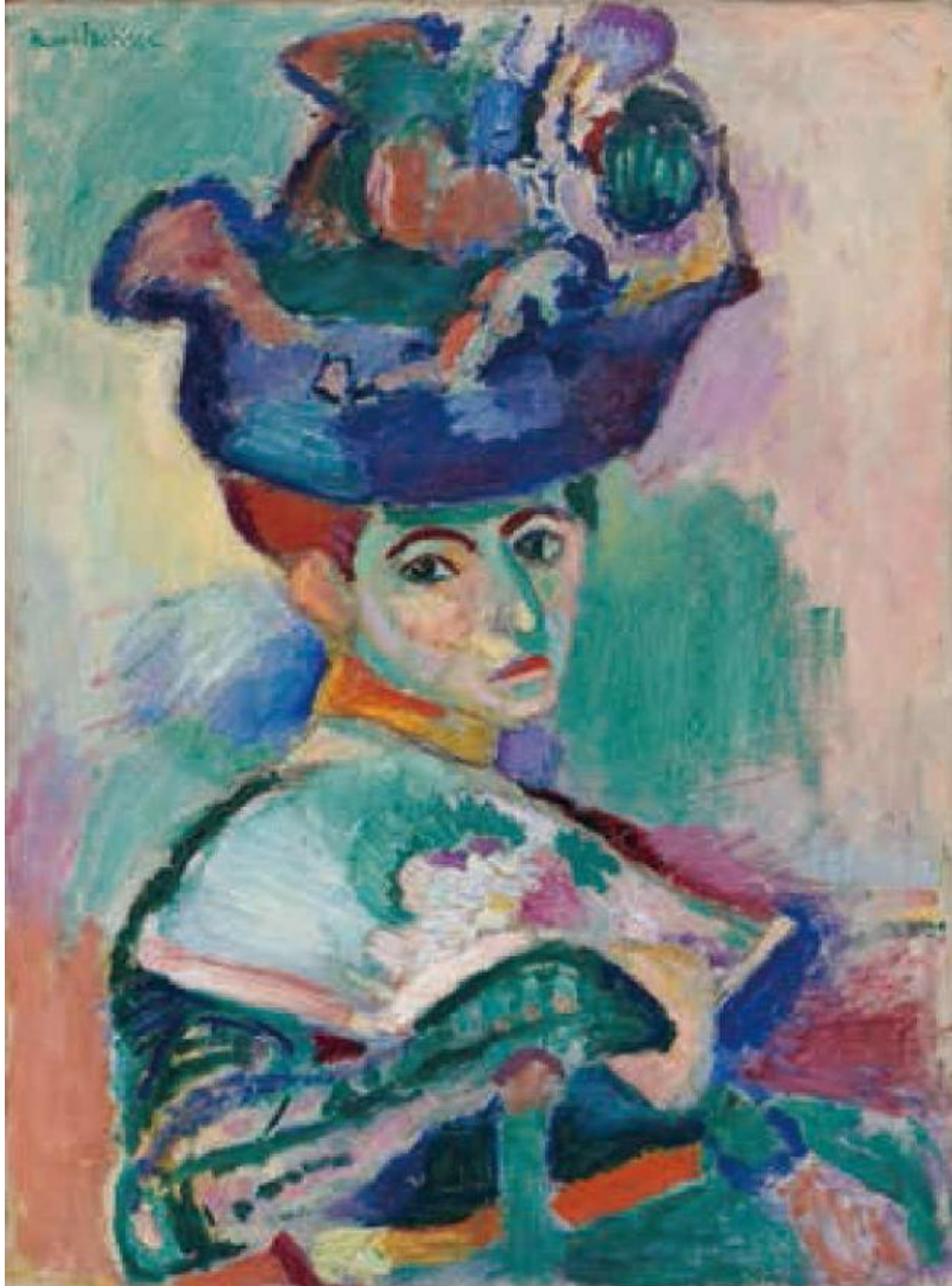
种气魄对于每个关心艺术未来走向的人来说都是不容忽视的。

六个月过后，一些从事艺术生意的重要人物开始聚集到马蒂斯周围。在《吉尔·布拉斯》（*Gil Blas*）这本杂志中，马蒂斯被奉为一位全新艺术流派的领袖。他的第二场个展——包括五十五幅绘画，以及一些雕塑和素描——也即将于春季在德吕埃画廊（Galerie Druet）揭幕（就在马蒂斯拜访毕加索画室后不久）。而在这一展览开幕后的第二天，马蒂斯的大胆新作《生之喜悦》（*Le Bonheur de Vivre*）便将送至独立沙龙（Salon des Indépendants）进行展出。独立沙龙创立于1880年代，旨在于狭隘的官方主流话语之外为艺术创作提供一片天地。

所以当马蒂斯一步步走向蒙马特的时候，他心里不仅能够意识到经过了多年的艰苦奋斗与屡屡实验，自己终于触碰到了那个真正具有革命意义的点；而且也清楚历经了数年的拮据与羞辱，他物质生活的困苦也越来越有希望得到解决了。

谈到后者，他需要感谢的是斯泰因兄妹。因为察觉到马蒂斯画作中的创新和刺激，格特鲁德和利奥买下了《戴帽子的女人》（*Woman with a Hat*） [见彩插10]，这幅沙龙展上最让人惊奇的作品。于是，这张马蒂斯为夫人艾米丽所作的肖像就这样被收入到了斯泰因家花园街（rue de Fleurus）寓所的收藏当中，而且他们的收藏每月都在不断增长——这种增长不仅是在数量上，同时也是在大胆程度上。





彩插10 亨利·马蒂斯，《戴帽子的女人》，1905年。旧金山现代艺术博物馆。AMP提供图片。©H. 马蒂斯遗产2015/艺术家权利协会（ARS），纽约。

就像沃拉尔在把目光转向马蒂斯之前曾为毕加索操办过展览一样，利奥·斯泰因在购入马蒂斯的作品之前也曾收藏过两幅毕加索的作品。



再一次，这位西班牙人抢占的先机被扭转。

利奥购藏的第一张毕加索画作是一件大幅水粉画《杂技演员一家》（*The Acrobat Family*）。画中描绘了一对马戏演员夫妇弯着腰温情脉脉地照看孩子的情景，一旁还有一只狒狒坐在地上注视着他们。他购入的第二幅毕加索画作是一张尺寸更大、更具野心的油画<sup>[9]</sup>。这幅作品画的是一位少女的全身像，人物身体呈侧面，头扭过来面向观者。这位少女脖颈上戴着一串项链，浓密乌黑的头发上系了一根丝带。除此之外，她全身都是裸露的。在腹部的高度，少女忸怩地捧着一篮色彩艳丽的红花——这一点睛之笔很好地突出了她那尚未发育成熟的体态。

这位模特是当地市场上一位十几岁的卖花姑娘，她被大家称作卖花女琳达（Linda la Bouquetière）。每晚，她在红磨坊外既卖花也卖身（很有可能毕加索已经与她发生关系）。毕加索最初的打算是画一幅琳达穿着衣服第一次参加圣餐礼的作品。显然，这是个俏皮的玩笑。毕加索的朋友马克斯·雅各布<sup>[10]</sup>（Max Jacob）总想“改造琳达”，想让她加入一个名为“玛丽的孩子们”（Children of Mary）的天主教青年组织，而这个点子正是源自于此。但是毕加索最终改变了主意，画了裸体的琳达。

据利奥后来讲，当他向格特鲁德展示这幅作品的时候，她的反应是极度的“反感”和“震惊”——从直观上讲，这大概是由于女孩腿部与双脚的僵硬呆板；但更深层的原因可能更多是来自于女孩那深谙世事的神情与其孩童般身体之间的不安冲撞。然而不顾妹妹的反对，利奥还是把这幅画收入了囊中。“那天我很晚才到家吃饭，格特鲁德已经在用餐了，”他回忆道，“当我告诉她已经买下这幅画的消息，她立马把刀叉扔到一边，然后对我说：‘好了，你已经坏了我的胃口了。’”

格特鲁德这番有趣的反应因其背后的讽刺意味而更加让人难忘：毕加索很快就成为了她最钟爱的艺术家。不过重要的是，毕加索现在获得了利奥这个关键人物的垂青。利奥很快便成为了新世纪最具影响力和口才的品位风向标之一，而他的作品正是被利奥所买下的。虽然与利奥能聊的不多（毕加索并没有美国人那种对于智力辩论的欲望），但以他的聪明，毕加索能够察觉到利奥身上那种个人魅力与满腔热忱，他知道获得利奥的支持有多么重要。所以，毕加索给利奥画了一幅肖像讨好他——他送给这位新赞助人的是一张笔触十分随性的素写，是用水粉在硬纸板上画成的。

利奥·斯泰因戴着一副金丝边眼镜，留着泛红的长胡子。像马蒂斯一样，他也经常被比作教授。二十八岁这一年，他和妹妹格特鲁德从旧金山来到巴黎参观万国博览会。这一年正是1900年——毕加索第一次来到法国首都的那年。

利奥当时正在四处找寻人生意义。在美国老家他并没有找到什么值得投身的事业，所以便决定多在欧洲待些时日。他前往佛罗伦萨，在那里与艺术史家和鉴赏家伯纳德·贝伦森（Bernard Berenson）结为好友（他们二人都曾师从威廉·詹姆斯 [William James] [\[11\]](#) 在哈佛大学学习）。最终，他下定决心要成为艺术家，便回到巴黎继续生活。他在塞纳河左岸的花园街找到了一间公寓，然后便全身心投入到了这座城市无数艺术珍宝的浸润之中。利奥最初的想法并不是成为藏家，但是他求知欲极强，并在购买了一张居斯塔夫·莫罗的学生的作品后（莫罗也曾是马蒂斯的老师）便一发不可收。作为一个生活在巴黎的犹太裔美国人，他在某种程度上也可以说是个局外人，因此心里总是怀有一份对那些怀才不遇、放荡不羁、游离于主流体系之外者的亲近感；而小有成就之后，利奥似乎便对那些充满挑战意味的、尚且默默无闻或令人大吃一惊

的艺术有了更加浓厚的兴趣。这并不是说他像当时身在巴黎的许多美国藏家一样有着大笔可自由支配的资金，但是他一丝不苟、兴致盎然，很快就将博纳尔（Bonnard）[\[12\]](#)、梵高、德加和马奈的作品收入到自己迅速增长的收藏体系当中。

他的妹妹格特鲁德（贝伦森的妻子玛丽曾描述她是“一个肥胖臃肿的人，长着红褐色的头发.....但有着伟大而不可估量的头脑、无穷的智慧 and 极大的友善——一位着实了不起的女人”）于1903年来到巴黎同利奥一起居住。在医学院的考试失利之后，她开始到欧洲和北非旅行，现在又来到了巴黎。她来得很是时候，恰好赶上秋季沙龙的首次揭幕。这个散乱的展览在小皇宫（Petit Palais）[\[13\]](#)拥挤潮湿的地下室里举行。格特鲁德和利奥前前后后到这里参观了好几次——利奥总是饶有兴味地把身子俯向画前，期待着能有什么发现，而格特鲁德则要淡定得多（她实际对艺术的了解十分零星），只是对那些勾起她想象的作品随意作出一些回应。

这是一对有些古怪但绝对令人印象深刻的兄妹。但很快，他们便不是斯泰因家族在巴黎仅有的两位家庭成员了，未来他们也将不是家族中仅有的两个改变毕加索与马蒂斯命运的人物。1904年初，利奥和格特鲁德的哥哥迈克尔（Michael），同妻子莎拉（Sarah）带着他们年岁不大的儿子艾伦（Allan）与家里的换工姑娘[\[14\]](#)一起从旧金山搬到了巴黎。他们与利奥和格特鲁德在同一条街上住了一小段时间，之后便搬去了夫人街（rue Madame）附近一座宽敞的三层公寓。

莎拉是一位洞察力很强又善于劝说的女人。同利奥一样，她也有着强烈的求知欲。不久，她与格特鲁德之间一股互相较量的暗流便开始涌动起来。

当利奥把毕加索介绍给格特鲁德认识的时候，她先前对那幅卖花女的厌恶立马就被抛到了脑后：他们两人之间很快就建立起了十分融洽的关系。毕加索身体里就像有个小丑一样，他很会逗格特鲁德开心。格特鲁德是个颇具魅力、活泼开朗、气场强大又有几分任性的人，而她爽朗的笑声，据斯泰因家族一位名叫梅布尔·威克斯（Mabel Weeks）的朋友讲，“就像一块牛排”。毕加索立刻感到他们之间有一种灵魂上的惺惺相惜。他知道自己需要赢得格特鲁德的支持，而且他也确实做到了：在他们第一次见面的时候，毕加索就提议给格特鲁德画一幅坐像。她欣然同意。

毕加索作肖像画一般只要一两天就完成了，往往只需模特来一次，或者在大多数情况下，他都是根据记忆完成的。这是他自幼就练就的一项技能。但众所周知，格特鲁德为这张画像来见毕加索的次数却是个极大的例外。她后来讲自己前后去了九十次。这意味着每周格特鲁德都要乘公交车穿越大半个巴黎，然后再爬上蒙马特山。似乎是为了表达自己严肃的意图，毕加索特意挑选了一张尺寸与斯泰因家族当时最价值连城的藏品一模一样的画布——那是一张塞尚所作的妻子执扇肖像。很难说究竟是毕加索更希望花时间在格特鲁德身上，还是恰好相反。但毋庸置疑的是，这两个魅力十足的个体彼此都很欣赏对方，而直到格特鲁德与利奥陪着马蒂斯和玛格丽特一起到毕加索的画室登门拜访时，这张人像都还没完成。马蒂斯当时一定听说了毕加索在创作的这幅肖像，肯定也很想一睹真容。

事实证明，花费大量心思在格特鲁德像上成为了毕加索的一计妙举。格特鲁德后来成为了他最坚定的支持者。同时由于她此后在文学上的名气，格特鲁德对于这些早年经历的记述，无论是在《爱丽斯·B. 托克拉斯自传》（*The Autobiography of Alice B. Toklas*）[\[15\]](#)中还是别的地

方，都比利奥和莎拉先前所讲过（或根本没讲过）的版本更加令人信服。不过当时在买画上拍板的还不是格特鲁德（据乔治·布拉克 [Georges Braque] [\[16\]](#) 讲，格特鲁德在艺术方面的鉴赏力从来都“没超过观光客阶段”），多数还是利奥和莎拉说了算。

那么，毕加索对格特鲁德的百般讨好是否站错了队？一边他埋头苦干为格特鲁德画像，但另一边却不得不眼巴巴地看着整个斯泰因家族的注意力已经从他身上逐渐减退，转向了比他年长但风格却更加前卫的马蒂斯。

这一切发生在转瞬之间：利奥刚把毕加索介绍给格特鲁德不久，就带着莎拉和迈克尔一起参观了1905年秋季沙龙的展览——正是这个展览让马蒂斯恶名昭著。这一展览在大皇宫（Grand Palais）[\[17\]](#) 举行，是整个年度展览中的第三场。此时秋季沙龙已经在短时间内迅速确立起了自己的地位，成为全巴黎最新绘画第一重要的展示窗口。这场展览既包括那些已有名望的艺术家之作，也包括众多新兴力量的作品，此外还在两个相邻展厅推出了特别回顾展，向一对已故的19世纪大师致敬：让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（卒于1867年）和爱德华·马奈（卒于1883年）。马蒂斯和毕加索都到这两个展厅参观了，斯泰因一家也是一样。

利奥当年非常渴望能买下一张马奈的作品，所以他看得格外全神贯注，况且这场展览还有马奈那幅最美的贝尔特·莫里索像。画中莫里索为四分之三侧脸，身着黑色服装，倚靠着棕色的背景墙。她双眸乌黑，鼻子细长小巧，脖子上系着一根厚厚的黑色丝带。

此时距马奈完成这幅作品已经过去了三十余载，他大胆的风格早已不再饱受争议。如果有的话，那也是因为这幅肖像棕、黑的色彩在巴黎先锋艺术的最新发展下已经显得有些乏味——尤其是受到后印象派全面



色彩解放的影响，而这一革命最近正在被马蒂斯继续向前推进。然而这时人们却比以往更加欣赏马奈那充满自信的简洁笔触和他所明确传达出的现代性。同所有人一样，利奥十分清楚马奈的作品在19世纪60年代的官方沙龙中所引起的轩然大波。他也与那些争议之中马奈寥寥无几的早期支持者们很有共鸣。所以不难想象，斯泰因一家一定会把马奈的莫里索像与马蒂斯为妻子艾米丽所作的画像挂上钩，这幅画正在不远处的七号展厅进行展出。

这间展厅被戏称为“危险的疯子们展厅”，而马蒂斯就是其中带头的那个疯子。让参观者（很快，这场展览一传十、十传百，成千上万的人都前来参观）最感兴趣的问题是是否应该以严肃的姿态来欣赏这些画作。那些风景画已经足够疯狂，而肖像画则更让人摸不着头脑。与那张莫里索像一样，马蒂斯所绘的艾米丽也是坐像，她一只手里像是在拿着一把扇子，直接把头扭向观者——全然不知自己的容貌将由那些狂乱了无编排的色彩构成，也不知道这将是一幅完全缺乏立体感的人像，没有半点儿精雕细琢的意思。她的脖子是伴着些青灰色的黄和橙，之上是一张由绿、黄、粉、红涂抹而成的面庞。她的眼神毫无回避的意思，在某种程度上反而还增强了马蒂斯欲图传达的那种挑衅意味。

在七号展厅展出的艺术家们后来被称为野兽派（Fauves）。这是由于批评家路易·沃克塞尔（Louis Vauxcelles）曾把这同一间展厅中一尊文艺复兴风格的雕塑形容成是“身处在一群野兽之中的多纳泰罗（Donatello）[\[18\]](#)”。“这简直和朝观众泼来一桶颜料没什么两样”，另一位批评家卡米尔·莫克莱（Camille Mauclair）则这样描述野兽派的作品。普通大众同样感到十分激愤。起初，《戴帽子的女人》让利奥都有些震惊，因为这是他所见过的“颜色被涂抹得最令人生厌的一幅画了”。但是斯泰因一家——尤其是莎拉，她是第一位从中看到闪光点的人——

曾多次到七号展厅反复观赏这幅肖像画。斯伯林在马蒂斯传记中曾写道，一次又一次，他们为《戴帽子的女人》而着迷。“那些年轻画家们对着这幅画嘲笑个不停，”一位曾与迈克尔和莎拉一道观展的年轻美国女士回忆说，“然而利奥、迈克尔和莎莉（莎拉）却严肃地站在画前，被它深深吸引。”

这幅作品对传统发起的挑战令斯泰因一家兴奋不已。在莎拉的一再催促下，利奥以五百法郎的价格买下了《戴帽子的女人》，把它挂在了花园街公寓最显眼的位置上。毕加索每个周六的晚上都能在斯泰因家看到这幅画。他总是听到利奥和莎拉，甚至也包括格特鲁德，滔滔不绝地向客人们谈起它（虽然不是每次都能成功挑起话题），想要证明他们才不是疯子——马蒂斯也不是。

对于马蒂斯一家来说，这笔交易简直就是雪中送炭，不论是在经济上还是精神上。对于斯泰因家族来说，这同样意味着极大的改变。从此，斯泰因家族两处收藏的整体风格——不管是花园街还是夫人街的那些藏品——都发生了翻天覆地的变化。实际上，此时斯泰因家族已经向19世纪挥手作别。当他们彻底投身于20世纪时，马蒂斯就是他们的指路明灯。

在这次意义重大的收藏之后，斯泰因一家很快就与艺术家本人进行了会面。显然，他们深深被马蒂斯打动——被他的智慧、他在压力面前的风度，以及他身上那种彬彬有礼与野心勃勃之间的惊人合一。马蒂斯颇具个人魅力：据他的助手莉迪亚·迪莱托斯卡雅（Lydia Delectorskaya）讲，他很善于“收获人心，让对方感到他们自己的不可或缺”。此外，马蒂斯也很热衷于冒险。这也是斯泰因一家喜欢他的重要原因。

斯泰因一家同时也喜欢上了他的家人。格特鲁德与艾米丽初次见面时，便一拍即合。艾米丽性格十分坚强，多年后她说过，“就算房子烧成平地，我也还是能应对自如。”当斯泰因家族最初为《戴帽子的女人》开价时，本想交涉到一个更低的价格。马蒂斯其实是乐意让步的——并没有其他买家有半点儿兴趣——但是艾米丽却寸步不让，坚持五百法郎全价出售。

玛格丽特也很招斯泰因一家喜爱。她很快就和莎拉与迈克尔的儿子艾伦成为了玩伴。那年斯泰因家的两处住所都添置了她的肖像：莎拉和迈克尔购入的是马蒂斯先后于1901年和1906年为女儿所作的两幅肖像，而利奥和格特鲁德入手的是一幅风格狂乱的戴帽子的玛格丽特像。他们刚好把这张画挂在了毕加索《执花篮的女孩》下方，令这张肖像顿时显得平淡乏味起来。

玛格丽特小时候曾感染过白喉——一种上呼吸道感染疾病。当时她呼吸严重受阻，以至于必须让马蒂斯在厨房桌子上把她按住，紧急采取气管切开术。喉咙处的切口让玛格丽特终于可以吸进空气，但她的生命曾一度那样岌岌可危。病愈期间，她不料又在医院染上了伤寒，这再次差点儿要了她的命。最终，玛格丽特日渐康复，但她的喉部和气管都受到了损伤，自此之后身体一直十分虚弱。因为身体原因，她不能上学，只能在家接受教育。

与她的两个弟弟不同，玛格丽特并不是艾米丽亲生的。她的母亲是马蒂斯先前一个名叫卡米尔·乔布洛（Camille Joblaud）的情人，一位售货员兼模特。马蒂斯与乔布洛的关系持续了五年。他们的感情一度不错，但后来马蒂斯在艺术上看似永无止境的坎坷，以及那种波西米亚式生活的难挨现实，还有玛格丽特的到来都令他们的关系紧张到难以维



系。他们于1897年分手，此后玛格丽特先是跟母亲过了几年，之后便开始跟父亲一同生活，那时马蒂斯已经与艾米丽在一起了。艾米丽向玛格丽特敞开怀抱，她们很快就变得十分亲密。不过玛格丽特还是与父亲最为亲近。马蒂斯目睹过女儿的奄奄一息，也看到他与乔布洛的分手给女儿带来了怎样的痛苦和打击。与此同时，玛格丽特也见证着父亲曲折画家生涯的一步步发展。多年来，马蒂斯的画室便是玛格丽特的避风港，而随着她不断长大，马蒂斯也变得对女儿愈加依赖。玛格丽特不光帮父亲整理颜料、笔刷和画布，还为他做模特。她以一种含蓄的方式默默地给马蒂斯带来平静与安定。

与毕加索这个安达卢西亚（Andalusian）[\[19\]](#)神童不同，马蒂斯起步很晚。他二十岁时才开始摆弄起颜料。那时马蒂斯还在家乡博安-昂-韦尔芒多瓦，他大病初愈，身子还很虚弱。但莫名其妙地，那种拿着画笔与颜料作画的纯粹体验突然为他带来了有如神启的顿悟。所以在七岁的女儿刚从鬼门关回来的那个夏天，当马蒂斯为她画像时，他似乎又重拾了那种灵光乍现的感觉。现在，五年过去了，玛格丽特正值青春韶华。不过去年她刚刚又得了一场大病，身体还在恢复。就像马蒂斯之前在（那种失去女儿的）恐惧情绪中所做的一样，这次还是叫玛格丽特为他做模特，他给她画像。白天他画她埋头读书的样子，到了晚上玛格丽特则赤身裸体——她不安地伫立着，头发扎成一个小球——为马蒂斯的雕塑作品《裸体女孩》（*Young Girl Nude*）去摆造型。对马蒂斯来说，玛格丽特绝不只是一个随叫随到的模特。她和弟弟们更是父亲的缪斯。他最近对教这些孩子如何用铅笔、刷子和颜料画出他们自己的作品格外感兴趣，并在这种启发下开始创作一些颇为大胆的作品。其中一张便是以刻意的平涂和孩童般的笔触画成的，画中玛格丽特红红的脸蛋、深绿色的头发与她的上衣相得益彰，脖子上还系着一根厚厚的黑色丝带 [见彩插11]。



彩插11 亨利·马蒂斯，《玛格丽特肖像》，1907。65cm×54cm。RF1973-77。照片：勒内-加百列·奥赫达©H. 马蒂斯遗产/艺术家权利协会（ARS），纽约。

1894年，玛格丽特出生的那年，毕加索挚爱的妹妹孔奇塔（Conchita）也患上了白喉。疫情在科伦纳（Corunna）这个伊比利亚半岛西北角的城镇爆发，毕加索一家于三年前无奈从马拉加（Málaga）搬到了这里。这年孔奇塔七岁，毕加索十三岁，正处在青春期吵吵闹闹的叛逆之中。这并不是一个宗教信仰十分强烈的家庭，但自从他们眼睁睁

看着孔奇塔日渐衰弱，除了祈祷也不知该做些什么，而在孔奇塔面前他们总是装作一切都会好起来的样子。

然而毕加索心里清楚，情况并不乐观。他心烦意乱，深深被一种无力感所折磨。到目前为止，他生命中唯一的动力——也是他唯一拥有的能力——全都汇集在他的艺术之上了。人们总是为他的创作感到惊叹。他是如此才华横溢、天赋异禀，就连他既是画家又是老师的父亲都自叹不如。所以毕加索接下来的举动完全是可以理解的，对此他的传记作者约翰·理查森曾有记述。

因为不愿失去自己挚爱的妹妹，毕加索曾向上帝发誓，如果孔奇塔逃过这一劫，那么他就不再拿起画笔，永不。

然而新年过后第十天的傍晚时分，孔奇塔在家中的病榻上过世了。第二天，她的医生于几星期前订购的一种新型白喉抗毒血清才从巴黎姗姗来迟。

整个余生，孔奇塔的离世都一直萦绕在毕加索心头。虽然那时才十几岁的他整个人都因愈发意识到自己的创作才华而兴奋不已，但孔奇塔的死却一下将他的无能为力暴露无遗。反过来，这也使毕加索更加坚信他的使命：他告诉自己说，上帝，在他的艺术与妹妹的生命之间选择了前者。

对于心里暗自达成的这个念头，毕加索一直向别人缄口不言（后来他也只告诉了自己的几个情人），这也因此让他饱受负罪感的困扰。这种歉疚之情，任何失去手足的人都有；但同时，这种负罪感也来自于毕加索异乎常人的才华和使命感——即便他还不知道该如何去利用这种才能，却也总会为交出这种天资的引诱而苦恼。毕加索在妹妹弥留之际所

发下的誓言完全是自然而然的。但几乎可以肯定的是，这个誓言一定包含着某些不真诚的成分，而且毕加索根本没有做好准备去履行它。

这一插曲对毕加索的一生都有着重大影响，它使我们能够理解理查森所说的毕加索身上那种“对所爱之物的矛盾情绪”。同时，这也解释了为什么毕加索的一生当中会有各种各样的“年轻女人和女孩必须以某种方式在他的艺术神坛前做出牺牲”，亦正如理查森所言。

两年后，也许是为了重演，也许是为了驱除他的负罪感，十五岁的毕加索开始创作一系列关于病房或临终场景的绘画。所有这些作品描绘的全都是病怏怏的女孩或年轻女子，如《临终场景与小提琴手》

（*Deathbed Scene with Violinist*）、《儿童床边祈祷的妇人们》（*Women Praying at a Child's Bedside*）和《死神之吻》（*Kiss of Death*）。这一系列中的巅峰之作名为《弥留之际》。这张画依旧是围绕相同的主题，表现了病房中的一位年轻女孩。这便是后来被选中代表西班牙参展1900年万国博览会的那张作品，毕加索的首次巴黎之旅也因此成行。这幅画当时并没有博得多少关注，不久之后它就又回到了毕加索的画室。不过当毕加索第二年重返巴黎打算混出点名气时，他选择了将这张画带在身边。

步行穿过大半个巴黎后，马蒂斯、玛格丽特和斯泰因兄妹开始了爬上“洗衣船”的艰难跋涉。这座建筑旧时是一座钢琴厂，后来变成艺术家工作室的聚集地。从街面上看它只有一层楼高，但在这个立面背后，整座建筑沿着陡峭的山坡一直向下延伸开去。

“洗衣船”（因其外形酷似塞纳河上破旧的洗衣驳船而得名）有着自己特殊的生态。作为一个无政府主义大行其道的街区，这里就是一个汇集了哗众取宠、寻欢作乐、诗情画意和小偷小摸的大杂院。毕加索在这

里住了五年时间，“洗衣船”的其他住客还包括作曲家埃里克·萨蒂（Erik Satie）[\[20\]](#)、画家阿美迪欧·莫迪利亚尼（Amedeo Modigliani）[\[21\]](#)、安德烈·德朗、莫里斯·弗拉曼克（Maurice Vlaminck）[\[22\]](#)、胡安·格里斯（Juan Gris）[\[23\]](#)与乔治·布拉克，以及数学家莫里斯·普林赛（Maurice Princet）[\[24\]](#)。

然而，对于毕加索而言，最重要的住客非费尔南德·奥利维耶莫属了。奥利维耶个头比毕加索高很多，她身材丰满，长着一双杏眼，散发出一种慵懒而性感的气质。她从小是被姑姑一手带大的，后来长到十八岁时，这位姑姑逼她嫁给一个名叫保罗-埃米尔·佩舍龙（Paul-Emile Percheron）的商店职员。佩舍龙强奸了奥利维耶，还在自己外出时把她锁在家中。直到流产之后，奥利维耶才趁机得以逃走。此后她开始与化名加斯顿·德·拉·鲍姆（Gaston de la Baume）的雕塑家洛朗·德比耶纳（Laurent Debieune）交往，并找到了一份为艺术家做模特的工作。奥利维耶在回忆录中写道，作为一个年轻女孩，“我一直梦想着能结识一些艺术家。在我眼中，他们就像是活在一个充满魔力的世界。那里的生活一定十分美妙，我简直不敢奢求有朝一日自己也能亲身体会那种感觉”。

她和拉·鲍姆一起住进了“洗衣船”。这是一个“奇奇怪怪、脏乱不堪”的地方，奥利维耶在日记中写道：“各种声响都在这栋建筑周围回荡，没人有什么顾忌。”拉·鲍姆也是个十分暴力的人，不过奥利维耶直到1901年才离开他。那天，她结束模特的工作回到家中，发现他竟跟一个为他摆造型的十二三岁的小女孩赤身裸体躺在床上。“真是个伪君子！”奥利维耶写道，“他之前把儿童的美与柔弱形容得那样动听！”

三年后，她碰到了毕加索，那时他刚刚来到巴黎，正准备常驻于此。“有一段时间我几乎去哪儿都能撞见他，”奥利维耶曾写道，“他用

自己那大而深邃的眼睛望着我，目光犀利，若有所思，眼神里充满了压抑不住的火热。”奥利维耶无法判断毕加索的社会身份，也猜不出他的年龄。但关乎他的一切都令她感到好奇。然而可以理解，奥利维耶并不太想把自己再次交付给一个男人了（尤其是这个人的法语还磕磕巴巴的）。

毕加索一方则完全着了奥利维耶的魔，那种迷恋甚至还有几分令人动容。他毫不掩饰自己的一片痴情，而这种神魂颠倒也是他后来对任何人再没有过的。“他为我放下了一切，”奥利维耶曾写道，“他的眼神充满乞求，我留下的一切东西他都当作圣物一般好好珍藏起来。如果我睡着了，再醒来时他一定守在我的床边，双眼不安地盯着我。”尽管毕加索对奥利维耶如此这般殷勤，她还是不太情愿答应与他同居。她并不喜欢毕加索家的邈邈，而且对他的嫉妒心也有所提防。当毕加索恳求她放弃模特的工作时，奥利维耶便下定决心要为这件事做一个了结。她来到毕加索的画室，告诉他他们之间是不可能的——虽然她还愿意跟毕加索做朋友。毕加索“悲痛欲绝”，她写道，“但这总比什么关系都不是要强”。

对毕加索来说，接下来的一段时期既充满了困惑，也充满了积极的探索。一方面，他仍未放弃对费尔南德的追求，还在画室里为她建造起了一个像模像样的圣坛；另一方面，他这段时期也常出没于妓院，并与诗人马克斯·雅各布（Max Jacob）和纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）[\[25\]](#)这两位新朋友过从甚密。正是经由雅各布的介绍，毕加索才得以领略波德莱尔、兰波[\[26\]](#)和马拉美的诗篇，他与毕加索很快就亲如兄弟。这三人同睡一张床，他们之间的友谊充满了外人听不懂的笑话与即兴而为的亲昵。在雅各布眼中，毕加索就是“开启他人生的那扇大门”。



阿波利奈尔对毕加索的影响尤为深远。当时他的诗歌生涯刚刚起步，而同样开始起步的还有他极端的（即便是以今天的标准）色情文学创作。阿波利奈尔那时还没有涉足艺术评论，虽然日后他在这一领域成就卓著。阿波利奈尔的观念中充满了一种现代主义精神的极端，让那些无足轻重的想法和老掉牙的传统全都灰飞烟灭。于是在阿波利奈尔的影响下，毕加索开始从过去几年那些沉浸于悲伤、迷信和自怜的创作中跳脱出来，摆脱二手素材的影响，转而把精力放在那些真正令人感到鲜活的情感与形式上。

在此期间，奥利维耶也结识了一位英俊的加泰罗尼亚 [\[27\]](#) 画家，他名叫若阿金·苏涅尔（Joaquim Sunyer）。苏涅尔来自巴塞罗那，在那里他与一批艺术家和无政府主义者同属一个名叫“四只猫”（the Quatre Gats） [\[28\]](#) 的团体——毕加索也曾是其中的一员。他的创作常以夜生活为主题，风格与德加相近。奥利维耶不久就搬进了苏涅尔的工作室，这对毕加索必定是当头一棒。然而奥利维耶对这种生活却并不满意。苏涅尔只是在肉体层面激起了她的兴趣，但她并不能感受到来自对方的爱意，“而我只想确信自己被爱的情况下和一个男人生活在一起”。所以奥利维耶仍一直在与毕加索会面，向他袒露自己的心声，倾诉心中的困惑，而与此同时毕加索也在想方设法勾起二人之间的亲密关系。一天，他告诉奥利维耶自己和几个朋友最近正开始吸食鸦片。他说他会买上一盏台灯、一支针头、一根烟斗，然后让奥利维耶也试一试。

“终于有些新鲜的了，我当然感到十分兴奋。”奥利维耶在日记中说。很快，她就与毕加索一起品尝了鸦片的滋味。第一晚直到黎明他们还毫无睡意，此后的三天奥利维耶都是在毕加索的画室度过的。

毕加索终于赢得了心上人。“可能是鸦片让我发觉了‘爱’这个词的真谛，那种普遍意义上的爱。”奥利维耶这样形容道。在鸦片的魔力下，她对毕加索产生了一种本能的同情。“我几乎立刻就下定决心要把我的生命和他的紧紧绑在一起，”她写道，“我现在再也不想半夜从床上爬起来去找苏涅尔了，而我前些时候这样做完全是出于他生理上为我带来的快感。”

毕加索，一个并不相信宗教但却十分迷信的人，肯定感到这种时来运转当中有一种近乎魔法的神秘力量。他只需要在空气中撒上一些仙尘——一种叫作鸦片的迷药——一切就都梦想成真了。

奥利维耶很快就融入了毕加索身边这个特立独行、身无分文又放浪不羁的小圈子——“毕加索帮”（bande à Picasso）。这个圈子包括雅各布和阿波利奈尔，还有诗人安德烈·萨尔蒙（André Salmon）[\[29\]](#)，以及其他“洗衣船”的各色住户和访客，这是一群面孔不断变换的艺术家、模特和马戏演员。自然，这个圈子里既有那些生活悲惨的底层人，也有神采奕奕的上流人士。鸦片对于这个刚刚成立不久的小团体来说是个必需品。毕加索爱争风吃醋的性情没有任何改变，他和奥利维耶的关系到了第二年依旧非常脆弱。此时他仍在继续试图摆脱自己蓝色时期的那种情绪，追求一种更为有力和本质的表达理念。

从艺术的角度来说，毕加索正迎来自己创作上新的成熟期。他所表达的情感逐渐超乎自身之外。他不再那么多愁善感，兴趣范围也更加广阔。他的友情——尤其是与雅各布和阿波利奈尔——在很大程度上与他对费尔南德的爱不相上下，而费尔南德也终于在1905年末搬进了毕加索的家。在爱情、鸦片和诗歌的共同作用下，毕加索的艺术也开始变得更加海纳百川，更具自我意识。



当开始与斯泰因家族搭上关系，奥利维耶同毕加索一样马上意识到了这是一个巨大的机会。“画室里来了两位意外访客，”她在日记中写道，“他们是一对美国兄妹，分别叫利奥·斯泰因和格特鲁德·斯泰因……他们十分仰慕先锋画家，看起来对前卫艺术有着直觉的了解，别具眼光。他们十分清楚自己在做什么，第一次来就买下了总价值八百法郎的作品，这可是我们以前想都不敢想的事。”

那时格特鲁德已经答应让毕加索为她画像。斯泰因兄妹还邀请毕加索和奥利维耶共进晚餐。很快，他们夫妇便成为了斯泰因家每周六晚间沙龙的座上宾。

不过在很多方面，这些在斯泰因家度过的夜晚其实每次对毕加索来说都是一次折磨。他不仅说着蹩脚的法文，而且不久之后就开始和斯泰因家族的新欢马蒂斯一同争宠。于是，这些夜晚就变得更难熬了。马蒂斯留着胡子、戴着眼镜，操着一口流利的母语滔滔不绝。他说起话来有一种严肃冷静的魅力，那种掌控一切的气场令人印象深刻。他确实很有说服力，泰然自若让人生畏，那成熟稳重的风度与毕加索在“洗衣船”和蒙马特夜总会那些朋友们的放纵举止相去甚远。在马蒂斯面前，毕加索一定深感自己无论在哪方面都甘拜下风——不管是论成就、成熟，还是创作中最为重要的胆量。

从马蒂斯的角度，他当然能嗅到毕加索身上的勃勃野心，而且无论是通过直接接触还是道听途说，他肯定对毕加索的才华横溢也有所见识。不过即使马蒂斯觉得受到了威胁，他心里也不愿向自己承认，更不会向外人坦露。相反，他看上去更愿意把这个西班牙人当成自己的小兄弟。不可否认，毕加索身上确实有他的特别之处和魅力所在。但马蒂斯并没有因此充满敌意，反而表现得宽宏大量。

虽然这些夜晚是如此磨人，毕加索清楚出席才是更重要的。和马蒂斯一样，他也会为挂在斯泰因家墙上的那些画作兴奋不已。“如果你觉得谈话无聊了，”奥利维耶写道，“四壁布满的画作总有的可看。另外斯泰因家还收藏了大量中国和日本的版画，所以你也可以钻到一个小角落，坐在舒服的扶手椅上，在那些精美绝伦的杰作当中忘我神游。”

不仅是毕加索，奥利维耶现在也开始注意到墙上出现了越来越多马蒂斯的作品，不管是在利奥和格特鲁德位于花园街的公寓，还是在莎拉和迈克尔位于夫人街的家。她非常仔细地端详着马蒂斯。“那端正的五官和厚厚的金色胡子令他像极了古典大师”，奥利维耶回忆说，他待人热心、和蔼可亲。不过奥利维耶也发觉，一旦话题转向了艺术，“他就能说上几个世纪，又是辩论，又是解释，想方设法说服听众认同自己的观点。他的头脑惊人的清晰，辩论起来也很有条理，总是能切中要害”。

毕加索为格特鲁德画像时，奥利维耶多是在一旁高声诵读拉·封丹（La Fontaine）[\[30\]](#)的寓言作品。而当这两个女人独处时——要么是在斯泰因家，要么是在蒙马特的画室——奥利维耶便会向格特鲁德吐露心声，跟她讲述自己爱情生活的起起伏伏，抱怨毕加索总是爱争风吃醋，表达对他献身创作的钦佩以及他的爱慕为自己带来的欢心。可能，她们也会一起说些马蒂斯的闲话。奥利维耶洞察力很强，她察觉到马蒂斯“远没有他想表现出的那么直率”，尽管他看上去总是口若悬河，十分外向。

这一点毕加索一定也已经有所发现，他对于别人的弱点总是有着异乎寻常的知觉力。他们初次见面毕加索应该就能够察觉到，虽然马蒂斯表面看起来显得很能掌控局面，但他背地里其实承受着巨大的压力。他

受到急性焦虑症<sup>[31]</sup>、流鼻血、失眠和生活不稳定的重重困扰。他在画室中的大胆，他的跟着感觉走，背后都伴随着相应的代价。在整个西方艺术史中，马蒂斯对于色彩的处理是史无前例的。他为自己开启的这种解放而感到惶恐，也拿不准这究竟是否可行。“马蒂斯深重的自我怀疑，”如斯伯林所写，“使他极其渴望了解那些有所共鸣的观者对他作品的想法。”

马蒂斯心中的一个声音也许正期待着毕加索能成为这样一位观者，甚至他可能还希望把这个年轻的西班牙人变成自己的门徒。他正在找寻自己的追随者，找寻能为自己撑腰的可能人选。他已经找到了德朗、布拉克和其他一些愿意支持自己的人。所以为什么不把毕加索也拉进来呢？

但是和所有人一样，马蒂斯也能看到毕加索具有多么强烈的个人魅力，而且从一开始他就注意到了毕加索那令人生妒的精湛技艺。所以马蒂斯心中的另一个声音一定已经意识到绝不可能让毕加索——虽然他还很年轻——成为任何人的门徒。

毕加索非常欢迎马蒂斯来到自己的画室，这也让他在一定程度上夺回了先前失去的掌控力，无论是在他与斯泰因家族的关系上，还是在他与马蒂斯刚刚展开的竞争中。“洗衣船”也许是狂野不羁、破败不堪的，但对于毕加索，这就是他的领地，让他引以为豪，并且总是在宾客面前对其大加夸赞。费尔南德写道，每到夏天，毕加索的画室就“热得像个火炉”，这时他便脱光上衣，带着一种君王般的洒脱，半裸着身子接待访客，或者他干脆就“只在腰间系上一条围巾”。一次，格特鲁德事先没打招呼就同一位来自加州的年轻女士安妮特·罗森珊（Annette Rosenshine）登门拜访了。格特鲁德“扭动门把，推门而入”，罗森珊回

忆道，然后映入眼帘的图景竟与马奈《草地上的午餐》中的那三位人物惊人地相似：“屋内空空如也，光溜溜的地板上躺着一位漂亮的女子，她身子两边还各躺了一个男人——毕加索就是其中一位……他们都穿着衣服……似乎是躺在那儿，想要从昨晚的纵情狂欢中获得一丝喘息……（既然）毕加索和他的同伴们……并不愿起身或是无力起身，也没有要挽留的意思，然后我们就离开了。”

换句话说，“洗衣船”并不是靠画室中的激烈争论和永无休止的辩驳发展而来，它的生命力源自青春、激情和冲动。毕加索很清楚无论马蒂斯在其他方面有着怎样的优势，这些都是他再也体会不到的。他很高兴能有机会提醒马蒂斯这一点，就像那些二十多岁的年轻人——没有婚姻，没有孩子，没有经济负担，仍是自己生活的主宰——爱在长者面前炫耀自己的自由一样。如果说在斯泰因家的聚会上毕加索不可避免地感到自己低人一等，这里，在“洗衣船”，他显而易见占据了上风。

当马蒂斯一行来到“洗衣船”门口的时候，他一定意识到了自己与毕加索在生活上的迥然不同。不过如斯伯林在传记中所述，毕加索的那种生活对于马蒂斯来说也并不陌生。此前多年，马蒂斯也一直穷得叮当响，与他精力充沛、放浪形骸的女友生活在一起，身边还围着一群艺术家朋友。他也曾讨过钱，当掉过自己的手表，做过枯燥乏味的工作，完全不修边幅，毫不介意自己的外表。马蒂斯心中可能还没准备好去诗化那些日子——对他而言，那些岁月仍是如此历历在目；它们带来了太多的纷扰，有些甚至到现在都不能说已经化解。他那个女友——也就是玛格丽特的妈妈——转身离开了，取而代之的是他娶了一位妻子。他们同舟共济，但依然身陷困窘、孤立无援。

当这四人来到毕加索的画室时，可以想象（此刻我们也只能推

测），格特鲁德一定是不拘礼数、兴致勃勃，她爽朗的笑声肯定让这间突然挤满了人的屋子气氛轻松了许多；而利奥则一定是在急切地环顾四周，期待着能发觉一些新的图像，捕捉一些激动人心的新风尚。不过他们应该都在暗暗观察，看这两位艺术家之间是否流露出了任何不和的迹象（竞争的可能——这在他们的手足关系中确实存在——令他们感到好奇）。奥利维耶此时定在热情有礼地招呼马蒂斯；但同时她也可能为毕加索感到些许担心：“马蒂斯在这种场合总是十分抢眼，”她后来写道，“他能将局面完全掌控在自己手中，而毕加索却总表现得内向羞涩、闷声闷气。”为了化解这种紧张，奥利维耶可能一直在讨好玛格丽特——也许尤为如此，因为她与佩舍龙在一起的那段噩梦使她流产后再也无法生育。（毕加索也是最近才得知这一情况，所以这便成了他画中新的主题。毕加索总是免不了要用他的艺术对身边人进行嘲弄，而他最近开始创作的一系列母亲哺育孩子的作品无疑也在某种程度上暗含了伤人的责备。）

马蒂斯此前大概便与毕加索谈到过玛格丽特，很有可能是在向他解释自己对于儿童艺术的浓厚兴趣（这在那时看来很不寻常）时。这令毕加索充满好奇：马蒂斯的这一兴趣与其最新作品中流露出的天真纯洁之感完全契合。但毕加索从来不会把任何一种兴趣或影响简单挪用，而是要先将它们进行复杂化的处理。十有八九，这种复杂化都离不开性。

（如果马蒂斯还未认识到这一点的话，他马上就会领教。）性，以及一种与此相连的视觉占有欲，是毕加索整个观看方式中必不可少的一部分。利奥称，当毕加索看一幅绘画或者版画的时候，要是“有什么东西还留在纸上”那才奇怪呢，“他的凝视仿佛能把一切都摄入进去”。从奥利维耶开始，一大串的女人和女孩都能证明毕加索的眼神确实有这种摄人心魄的魔力。所以马蒂斯很有可能一直在紧盯毕加索看玛格丽特的眼神，心中还伴着几丝不安。

我们并不清楚当天挂在墙上或堆在墙边的是哪些画作——虽然眼镜片后瞪着大眼的马蒂斯应该是看到了那张还没完工的格特鲁德像，可能还有几张已经剥落的毕加索“粉红色时期”的绘画，那些关于年轻男孩、母亲与婴孩还有马戏团场景的作品。在马蒂斯看来，这些画作都很值得钦佩，而且在一定程度上还有些令人兴奋。但是其中却并没有什么能打动他的特别之处，也没有一丁点儿能比得上他自己笔下的那些大胆创作。所以对马蒂斯来说，随便发表几句以示支持的评价并没有什么损失，他也许还提了几个有关的问题。据利奥·斯泰因讲，马蒂斯“很喜欢发表自己的观点”，但他同样也很“愿意倾听别人的意见”。他具有“一种永远谦虚好学的成熟性情：无论身处何地、面对何人、以何种方式，他总是很乐于学习求教”。

当然，同他人探讨其创作中的努力总是一件十分微妙的事。一不留神就难免产生误会，从口中溜出居高临下的言论，或是一些不巧伤人的话——也可能是一些口无遮拦的批评，不管是出于本意还是臆测……无论马蒂斯说了什么，也无论他是怎样风度翩翩抑或表达了什么样的具体评价，他的啰里啰唆估计又把毕加索给惹毛了。“马蒂斯就不停地说啊说，”毕加索向利奥抱怨道，“我根本插不上话，所以只能应和说‘对对对’<sup>[32]</sup>。但这他妈的跟废话没什么两样。”

当这次拜访告一段落，毕加索同奥利维耶在向这一行人表达了感谢和祝愿后有说有笑地将他们送出了门外。但不难料想，他此时一定是脑袋生疼。稍事休息后，毕加索大概会再次回到画室，想要一个人静一静。他会重新盯住墙上的作品，之后眨一眨眼睛，把视线移开，再移回来，然后再眨一眨眼睛，反复使劲比较自己的画和斯泰因家马蒂斯的画有何区别。每过去一分钟，他便将愈发笃定地想要亲自证明马蒂斯实际上确实会有所损失。



距马蒂斯初次造访“洗衣船”没过几天，他便于独立沙龙展览了自己的最新作品《生之喜悦》。当利奥见到这幅作品的时候，他迟疑了。马蒂斯的这张新作融汇了诸多风格，展现的是一番明快艳丽的田园场景——慵懒的裸女、相拥的夫妇、吹排箫的男孩和手拉手围成圈的舞者都欢腾在大自然中，被蜿蜒的树枝和如虹的树冠所环绕。这张画不禁让人联想起伊甸园，但是一切却又充满了不和谐的古怪。画中人物的身材均不成比例，姿势也很别扭，有些人物轮廓还是用很粗线条的彩色阴影勾勒出来的。仅从画面并不能搞清他们之间的关系，抑或这种关系究竟是否真的存在。整幅画作色彩鲜亮有如狂喜——那浓郁的用色简直令人炫目。画中图景看起来与现实并无关联，哪怕一丝一毫的关联都没有。无疑，这张色彩如此饱满、明亮的习作是史无前例的。但对于大多数人而言，它带来的完全就是一团迷雾。

就像第一次看到《戴帽子的女人》时的反应，利奥·斯泰因迅速就从那种第一眼的震惊当中恢复过来，很快他便把它称之为“这个时代最重要的作品”。他买下这幅画挂在了花园街住所的墙上，而那惊人的用色让这张画立即成为了墙上众多作品中最广为人知的一幅。

毕加索就这样遭到了始料未及的打击。阿卡迪亚（Arcadia）<sup>[33]</sup>的概念在当时十分流行，主张对那种原始生活状态的想象式回归，追求一种如梦般的平静喜乐、纯粹质朴。维吉尔（Virgil）的《牧歌》（*Eclogues*）即是这番理想的古罗马起源，在过去的半个世纪，其大量新译本不断在法国问世。在法国因政治巨变而发生激烈动荡之后，田园牧歌式的理想无论是对艺术家还是普通民众都具有很强的吸引力。壁画家毕维·德·夏凡纳（Puvis de Chavannes）<sup>[34]</sup>不断围绕这一主题进行创作，为其着上了一层庄严、古典的色彩。与此同时，保罗·高更对这一理想——尤其是具体到波德莱尔的田园诗《遨游》（“L'Invitation au

Voyage”）——的理解则更为直接，他亲自奔赴南太平洋，想要寻找这样一片桃源之乡。他的田园主题代表作《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》（*Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*）便是从塔希提岛（Tahiti）[\[35\]](#)运回到巴黎的。这张作品曾于1898年到1899年在沃拉尔画廊展出，马蒂斯一定曾亲眼见到过这幅画。

毕加索同样也深受这种古典阿卡迪亚式理想的感召，过去数月他一直在酝酿一张类似主题的作品《饮马处》（*The Watering Place*）。按照他的计划，这将是一幅大尺寸的油画，描绘的是赤身裸体的男孩同他们的马在一片水洼旁的图景。这幅作品意图展现对生活本质的一种回归，回归那种旧时的简单朴素，回归一种不受都市喧嚣纷扰的状态。毕加索想要透过这幅画宣扬一种新的雄心壮志。

但当亲眼见到马蒂斯的画，他便顿时深感受挫。毕加索放弃了《饮马处》的计划，因为在《生之喜悦》旁边再添上一幅没那么大胆的作品显然是毫无意义的。马蒂斯的创作并不是对古希腊、高更或毕维·德·夏凡纳索然无味的模仿。不管你如何看待他的作品，它们都充满新意、个性鲜明。

接下来的十八个月，现代艺术史上演了绝无仅有的戏剧性场面。这两位创作奇才——可以说在很多方面都天分相当，但在脾气秉性上却大相径庭——展开了他们之间的对弈，在原创性的彻底程度和大胆程度上展开了较量。最终，这场竞争将关乎他们能否称得上伟大。但在最直接的层面上，这关乎他们每个人都要面对的一场自我较量，即在多大程度上他们会愿意正视对方——真正去看、去承认自己的对手，而在多大程度上他们又会选择保全自己——不去看，或刻意从歪曲的角度理解对方。



值得注意的是，在相当长的一段时间内，马蒂斯一都没有明确表态自己加入了这场竞争。如果把毕加索后来的崛起当作一个既定事实来看，当时的很多记述都表明，从一开始马蒂斯就把毕加索当成了自己的对手，只不过他的行为举止却让事情看起来大相径庭。他不仅装作很佩服这个年轻人，乐意与他交朋友，还表现出他并没有看到对方的作品里有什么能对自己构成实质性的威胁。

他们两人经常碰面。毕加索不仅是斯泰因家族沙龙上的固定面孔，而且还是马蒂斯画室的常客。他们经常一起到卢森堡公园（Luxembourg Gardens）散步。这两人个性不同，但都独具魅力。虽然毕加索的法语并不流利，马蒂斯也比他年长许多，但可以想象他们还是很享受能有对方做伴，互相从彼此对当代人物或前人（很有可能是上个世纪的那些典型对手，如德拉克洛瓦和安格尔，关系更为紧密的马奈和德加，当然还包括高更与塞尚）的评说中获得乐趣，拿他们共同的熟人开心——比如斯泰因一家，或者沃拉尔。

在这个事业发展还不稳定的阶段，马蒂斯十分在意外界的评价。在他人面前，他总是表现出很愿意与这位年轻西班牙小伙子发展友谊的样子。马蒂斯鼓励他、夸赞他，对他嘘寒问暖，欢迎他到自己的画室，把他介绍给自己的家人，向艾米丽，向总是在画室既当模特又帮着整理屋子的玛格丽特……这些是理所应当的事，马蒂斯自然而然地就想到要这样做。

当然，这也是出于马蒂斯的长远考虑：他、毕加索还有身边其他一些艺术家实则都身处一场更大的斗争当中。他们都是在努力寻求公众认可的现代画家，而这个求索过程充满冒险，也不一定会有所回报。那些时隔不久的前辈们的故事令他们对此心知肚明：印象派画家们很长时间都挣扎在困窘之中；马奈曾那样遭人侮辱；梵高了结束了自己的生命；塞

尚一辈子都苦苦创作、默默无闻。这些榜样里没有几人的命运是鼓舞人心的。他们并没有轻而易举地取得成功，而对于马蒂斯和他那些前卫的同伴们来说，他们也没有理由认为轮到自己身上事情就会变得容易起来，所以彼此间的扶持就变得格外重要。他们同在一条船上，其中任何人的成就对于他人来说都是一种助益。

这便是马蒂斯的主要动因。当然，作为一个已经确立自己地位的领跑者，他的态度——一种友情遮掩下的位高责重——是自己能够担当得起的。但对于毕加索来说，他的考虑就完全不同了。一直以来他都是被别人对自己卓越才华的认可所环绕。他无法接受仅仅做一个追随者。

多年后，马蒂斯告诉毕加索说，其实毕加索心里清楚，“就像一只猫，你无论怎么试着翻筋斗，最终都会四只脚落地”。对此毕加索答道：“是啊，问题就在于你说得太对了，因为我打小就被灌输了一种该死的平衡感和构图意识，所以无论我怎么冒险，似乎都打破不了自己作为一个画家的瓶颈。”

1906年，马蒂斯一直在大踏步地突破自己的瓶颈。毕加索亲眼目睹着这一切，毕加索——人生中还是头一次——感到备受打击。而且这并不是那种一次性的崩溃式打击，那种他可以借助自己的天赋异禀迅速得以恢复的打击。这种经历每周都在重演，那些古怪而又夺人眼球的新作源源不断地出现在马蒂斯的画室还有斯泰因家的墙上，它们比以往任何画作都大胆、明亮、狂野、夺目。1906年到1907年这整整两年间，毕加索始终都在根据他所见到的这些新作不断调整自己的看法和判断。在那种高压环境之下（马蒂斯总是在介绍他五花八门的理论，而且每次总是很打动人心；斯泰因一家则向他们成倍增长的访客大力推广马蒂斯，磨破嘴皮，反复劝说；毕加索只得闷闷不乐地坐视于一旁，不耐烦地回答

着那些关于他自己作品的问题——一些他自己其实都没有真正答案的问题），他要付出的努力无疑是巨大的。

回到蒙马特对毕加索而言是一剂莫大的安慰。每周六晚从斯泰因家雷打不动的沙龙回来之后，毕加索和奥利维耶第二天都要睡个懒觉。到了上午十一点左右，他们会一起出发到当地圣·皮埃尔广场（Place Saint-Pierre）的露天市场逛逛，这个市场位于当时还尚未完工的圣心教堂（basilica of Sacré-Coeur）脚下。毕加索会穿上他的一身工装；奥利维耶则会戴好她充满西班牙风情的披肩头纱。市场里生机勃勃——这正是毕加索此时所需要的，能让他在经历了斯泰因家庭聚会的折磨和一周工作的烦恼之后重振精神。奥利维耶写道，毕加索“热爱这里属于工人阶级的喧嚣，这让他忘却自我，从对自己创作的关注中跳脱出来”。

马蒂斯的创作势头持续向好。他的《生之喜悦》不仅得到了斯泰因一家的关注，还吸引了一位五十六岁的俄罗斯纺织巨头塞格·史楚金（Sergei Shchukin）的注意。史楚金的妻子和最小的儿子不巧于前一年刚刚过世，当他见到马蒂斯那别有创见的作品时，这位腰缠万贯但情感刚刚遭受重创的男人一下子被征服了。他请沃拉尔介绍自己和这位画家认识，而在接下来的十年当中，他一举成为了马蒂斯最具胆识、最重要，同时也是——继莎拉·斯泰因之后（莎拉如今对马蒂斯是如此着迷，以至于她和迈克尔不久就开始只专注于收藏他一人的作品）——最值得信赖的赞助人。

凭借着大面积的饱和色彩平涂和那纵情放任、充满肉欲的情调，《生之喜悦》吸引了潮水般的观众涌向花园街27号和夫人街58号。在巴黎，斯泰因家族的两处住所已经成为了现代艺术爱好者们最重要的去处。而且显然，这一群体人数众多。此时步入新世纪已经有六个年头

了，一种似乎处在历史潮头必须经历点什么空前大事的情绪正在盛行。巴黎是19世纪的首都。那么这座城市——有着直刺云天的高塔、四通八达的熙攘大道、世界性的博览盛会、布满气动管道的地下网络<sup>[36]</sup>和多如星云的宏伟车站——仍会在20世纪居于统治地位吗？人们纷纷来到这里寻找答案。当时，人们除了在那些年度沙龙展上能有机会感到现代艺术发出的不和谐音，唯一能参观新近艺术作品的地方就是卢森堡博物馆（Musée du Luxembourg）了，不过这里的作品都是经官方筛选过的。但那些令斯泰因一家如此着迷的最新艺术发展让这间博物馆里的作品也像是在向上一个时代致敬，就好像这里是被一些看似十分老套的风景、肖像和历史绘画所填满。然而在不远的花园街，场面就要令人兴奋得多了。在那里，你可以见到马蒂斯与毕加索的最新力作，还有马奈、塞尚、博纳尔、莫里斯·丹尼斯（Maurice Denis）<sup>[37]</sup>、欧仁·德拉洛罗瓦、图卢兹·劳特累克（Toulouse-Lautrec）<sup>[38]</sup>和雷诺阿等人的作品。利奥和格特鲁德，以及莎拉和迈克尔，分别都从马蒂斯春季举办的第二次回顾展中购入了大量作品。到年末时，莎拉和迈克尔在夫人街的公寓号称拥有了马蒂斯的全套最新作品。

起初，到斯泰因家参观拜访的时间完全随意。但逐渐地，源源不断的访客登门请求一睹收藏，这给斯泰因一家的生活带来了极大的困扰，尤其是对格特鲁德。她不得不转而在花园街公寓的画室里进行写作。为了解决这一难题，参访时间开始有了明确规定，斯泰因家的两处寓所在每周六晚向持介绍信的访客开放。不过，由于这两处住宅都没有通电，如何以合适的方式看画便成了问题。马蒂斯的画作色彩强烈，因此烛光并不是一个理想的选择（相反，毕加索终生都很醉心烛光为他的绘画带来的奇幻效果）。结果许多访客还是要求白天登门拜访，而斯泰因一家也并不要将他们拒之门外。如沃拉尔所写，斯泰因一家是“世界上最热情好客的人了”。所以这里聚集的人越来越多。

对于很多路过这里的人来说，去斯泰因家拜访几乎跟去看戏没什么两样：那里就像是一个剧场——艺术家和藏家都是其中的演员，在他们眼中这里庄严肃穆；但大部分将信将疑的观众却不以为然，每当他们离开时经常被搞得困惑不解，既是被墙上的那些画作，也是被环绕着这些作品的那股严肃劲儿。心头总是有些焦虑不安的毕加索可能也很想同这些一头雾水、保持怀疑的观众站在一边——尤其是他们费力去看的还是马蒂斯的创作。他，毕加索，看得也很费力。

沃拉尔也是斯泰因家众多访客中的一员。四月底的一天，他突然造访马蒂斯的画室，买走了总价2,200法郎的作品。这笔钱（今天大约相当于一万美金）对于马蒂斯简直就是及时雨。他原本应该会谢绝这笔交易的——他并不是很信任沃拉尔——但事实是它来得太是时候。虽然马蒂斯的作品博得了不少关注，但他还是濒临破产。斯泰因一家此前刚刚请求马蒂斯同意他们把《生之喜悦》的款子拖一拖，因为1906年4月18日，旧金山被一场地震严重摧毁，他们一家的财政也因此而陷入了动荡之中。

仅仅一两周之后，马蒂斯在利奥·斯泰因的来信中收到了一则意外消息：“我想你肯定很乐意得知，”他写道，“毕加索和沃拉尔刚完成了一笔交易。他并没有把所有的画都卖掉，但卖的画足够让他整个夏天或在更长一段时间内都能平心静气了。沃拉尔买走了27张画，大部分都是旧作，只有一些是新作，但都不是什么有分量的作品。毕加索对成交价十分满意。”

毕加索与沃拉尔的交易对他着实是雪中送炭。那时，他一直在画室里垂头丧气。在格特鲁德为他当了九十次模特之后，这幅肖像停滞不

前。一开始，他想向安格尔为传媒大亨路易-弗朗索瓦·伯坦（Louis-François Bertin）所作的画像看齐，把格特鲁德也画成一副体态饱满、随意之中透露出威严的样子。但这个再简单不过的想法却令他饱受折磨。他并不能画出自己心中想要的模样，总是不断发觉新的问题、新的不足。而每当他从马蒂斯的画室或斯泰因家回来，这些问题就变得愈加棘手。这张画像——他对此的全部构想——并不够大胆。

每次画像的时间本身也成了对毕加索一场巨大的考验。因为并不是只有他和格特鲁德或偶尔还有费尔南德在画室里，利奥有时也会顺便造访。整个斯泰因家族，尤其是利奥，脑子里都装着马蒂斯，会一直不停地聊起他，所以这实际上意味着马蒂斯也在场，总是在回头盯着毕加索。

最终，毕加索的情绪彻底崩溃了。他刮去了格特鲁德的脸，告诉她必须先叫停了。“当我观察你的时候却怎么也看不清你了。”他说。

接下来马蒂斯和毕加索都迎来了一段空闲时期。夏日就要来临，带着沃拉尔送上门的意外之财，他们都暂别了巴黎。特别是毕加索，他需要远离“洗衣船”一段时间；远离格特鲁德；远离斯泰因家的那些星期六；最重要的是，远离马蒂斯。

马蒂斯去了北非。他先是在阿尔及利亚停留了两周，之后便经地中海回到了科利乌尔，在那里一直待到了十月。这段时间毕加索则回到了西班牙老家。带着费尔南德一道，他先是到了巴塞罗那，而后去了比利牛斯山山顶一个名叫戈索尔（Gósol）的遥远村庄。

到巴塞罗那是为了回家探亲。在一群旧友中间，毕加索立马又变回了过去那个被交口称赞的艺术神童，那个在家乡主场是如此了不起的青

年才俊，以至于前往巴黎这个世界艺术中心才是他唯一的选择。这中间的五年实属不易。但是现在，多亏了斯泰因一家先前的兴趣和沃拉尔重新投来的信任票，他终于有些可供夸耀的资本了。能见到亲人和老友令毕加索满心欢喜，他还很得意地把自己的新女友奥利维耶介绍给大家认识。这次探亲在精神上给他带来很大抚慰：让他重新找回了那个踌躇满志的自己。

之后他们二人马上就逃离城市来到了戈索尔，在这里，他们的日子更加令人艳羡。他们像是在这个淳朴可爱的世外村庄度蜜月，而这也为毕加索带来了创作上的转型。对他而言，爱情生活和创作灵感这两者总是而且永远将是密不可分的；但这种联系从没有像在戈索尔旅居的这段时间一样如此紧密、如此动人。

他们同当地一位九十岁高龄的旅店老板住在一起。此人名叫约瑟·方德维拉（Josep Fontdevila），先前是个走私犯，毕加索还请他做过几次模特。毕加索和奥利维耶被这个小村庄的日常生活深深吸引了。他们还一同亲历了几个当地的节日庆典，比如圣·马尔加利达节（Feast of Santa Margarida），这是戈索尔守护神的节日。现在，再也不用为经济问题或大城市中的铜臭气而分神，远离了那些诗人、色情作家、鸦片和“洗衣船”的各路戏码，摆脱了画商、藏家和其他艺术家带来的压力，他们终于能潇洒自如。在这里，毕加索不再把费尔南德看作崇拜的对象或者让自己伤心失望的理由，而仅是当作恋人。“我在西班牙见到的毕加索，”费尔南德后来回忆说，“和我在巴黎认识的毕加索判若两人；他兴致勃勃、阳光开朗，少了几分狂野，多了几分平和；他很自得其乐，事实上，他整个人都洋溢着幸福，脾气性格也随之改变。”

奥利维耶同样也对生活感到一种前所未有的满足：“呼吸着山上那纯净无比的空气，”她写道，“凌驾于白云之上，四周围绕着那样和蔼可

亲、热情好客而又心地善良的村民……我们似乎找到了幸福可能的模样。”

这一切点燃了毕加索的艺术潜能。戈索尔给毕加索带来的想象就像科利乌尔的渔村之于马蒂斯的影响一样。这段时期他十分高产。他用画笔记录下当地人跳舞的图景，就像马蒂斯在科利乌尔为当地村民的舞蹈而入迷。在爱人身体充满魔力的感召下，毕加索的线条开始变得更加坚定、更加有力，他用愈发简洁而重点突出的笔触勾绘出人物的体量感。过去几年中他专攻的那种瘦弱憔悴的马戏演员和青年男子的形象现在统统消失不见了，取而代之的是一些腰宽体胖、胸部硕大的女性形象，她们还都大腹便便、臂膀强健。这些形象的诞生让人感觉毕加索的双眼就像是经过了一场洗刷，洗去的是他的迷惘、他的虚妄。他突然又能看清一切了，马蒂斯再也不是挡在他身前那个扭曲视线的棱镜。

没有了蓝色时期和粉红色时期作品中的那份哀伤和自怜，这些新画作带给人一种永恒、神圣的观感，它们似乎高高在上，刻意同观者保持着距离。脑中刻着那些久远的典范——古希腊的青年男子立像、古老的伊比利亚雕塑，和安格尔的古典理想——毕加索正在探寻的是一种充满本质力量的线条、一种引人注目的裸体（他的画不带一丝体毛），以及一种由古时那未经开化的年轻躯体带来的遥远气息。于是，他的作品中开始一致出现一种回溯和一种想要简化视野的努力，这种视野先于文明而出现，与社会生活格格不入。

可惜，社会生活终究还是重新找上门来，给这对恋人的田园生活画上了突如其来的休止符。方德维拉十岁的孙女深得毕加索喜爱，可这时她突然患上了伤寒（这种细菌性疾病传染性非常强、致死率也很高，玛格丽特·马蒂斯也曾患此疾）。毕加索向来讨厌疾病，而且妹妹孔奇塔



的死又总是在他心头挥之不去，所以一得知这个消息，他和奥利维耶就马上离开了。返回巴黎的旅途漫长而艰险。他们翻过比利牛斯山向北而行，先是骑骡子（第一程他们就撞上了一群野马，而这几乎就是场灾难，几只骡子脱了缰，把行囊丢在了地上，毕加索卷好的油画、素描还有包好的雕塑都在沙土上散落一地），之后换上马车，接着又转乘火车。

当他们再次回到巴黎的时候，已经是七月末了。此时正值酷暑，“洗衣船”的工作室热得像个火炉。老鼠侵蚀着目力所及的一切，他们的床和沙发也都布满臭虫。

毕加索一回来就前去拜访格特鲁德，想请她继续为那幅肖像做模特。这回他采用了一种大为简化的办法，对人物面部进行了一种块面化的处理，终于把这张画之前抹掉的部分又重新画好了。画中，格特鲁德缺乏对称性的双眼很引人入胜，这双眼睛透出一种深邃的洞察力，让人想起那些眼盲的智者。看着这张完工的肖像，你会觉得之前的那个戏剧性的场面——“当我观察你的时候却怎么也看不清你了！”——就这样被一种新的观看方式，被一种更加内在而非外在的观看视角完美化解了。

格特鲁德曾想让马蒂斯也为她画像，但却遭到了拒绝。马蒂斯的推却导致了他们之间关系的紧张，而马蒂斯与莎拉·斯泰因之间的越走越近更加剧了这种矛盾。不过格特鲁德现在已经心满意足。她拥有了一张画风更加趋于成熟的毕加索作品：一张富于原创性并且技艺超群的肖像。这张画在很多方面都值得关注，比如它明显拒绝了那种马蒂斯式的用色（这幅肖像是和谐的棕调）；而在其他一些方面，毕加索似乎也试图把自己摆到马蒂斯的对立面。马蒂斯与其他野兽派画家作品的突破性不仅在于鲜艳的色彩，还在于一种看上去未完成的效果和基本素描的欠缺——这些特质引得指责说这些画作无法无天、充满病态，而毕加索

的新作用色则十分朴素，采用了经典的平衡构图，在人体结构上也十分精准。

但对毕加索而言，仅仅确立自己的反对立场是远远不够的，因为马蒂斯本身并不会止步不前。就像《生之喜悦》所展现的，马蒂斯已经开始从野兽派有所转向。也许部分是由于受到毕加索的刺激，他正试图把自己对色彩的感受中离经叛道的一面重新置于控制之下——并不要是要减少这部分因素（相反，他一直不断地在强化色彩），而是要找到另外的办法加入一些平衡和明晰的成分。因此，素描就成了关键。马蒂斯笔下蜿蜒起伏的线条不仅用于勾勒出大面积的区域以供饱和色彩平涂，还有助于实现他现在正意图追求的那种平衡稳定。

在这个追求清晰度的过程中，马蒂斯并没有采取毕加索那种偏于传统和学术派的做法，而是回溯到那些更加原始的办法或野路子中去寻求答案。他一直被批评家谴责说是在宣扬变形，而如今似乎是为了向这些批评家挑衅，马蒂斯开始积极采用这种变形（**deformation**）的构想。

当毕加索正忙着落笔他对格特鲁德肖像的改进方案，马蒂斯此时仍在科利乌尔创作两张当地渔民的画像。科利乌尔是马蒂斯的避风港与圣地。这个忙碌的渔村位于一个蜿蜒的小海湾旁，周围被比利牛斯山荒芜的山麓小丘所环绕，而毕加索不久前刚与奥利维耶翻过这同一座山回到巴黎。这里距法兰西边境不远，四处坑洼遍布着棕榈树、无花果树、椰枣树、香蕉树、石榴树和桃树，还有团团簇簇叶片如剑、呈放射状生长的龙舌兰。这个小镇专门生产卤水腌制的凤尾鱼和沙丁鱼，捕来的鱼在港口被掏空内脏，加盐腌制，鱼头则被丢到一边任其腐烂，所以空气中总是弥漫着一股刺鼻的气味。从地理上说，这里是法国离非洲最近的一片土地了，几个世纪的贸易和交流使这个小镇也烙下了浓浓的摩尔 [\[39\]](#)

色彩。1905年，马蒂斯正是在科利乌尔与德朗一同作画，这里海边港口强烈的光线引得他创作出了野兽派最初的那些作品。所以仅时隔一年，他就又回到了这里，觉得一定能再次激发出自己的创作潜能。

为马蒂斯的渔夫肖像做模特的是隔壁人家一个名叫卡米尔·卡尔蒙（Camille Calmon）的年轻男孩。马蒂斯让男孩在椅子上摆出一种弯腰弓背、完全没有平衡感的随意姿势，这与格特鲁德为毕加索所摆的造型截然不同。他所画的第一版肖像虽然略显马虎，但还是以其典型风格创作的，笔触本质上仍属野兽派——充满了随意感，看上去就好像还没完成。第二版他用了一张大小一模一样的画布，打算对第一版作品进行自由临摹。一直以来，马蒂斯都在思索如何能保持并进一步深化自己作品的表现力，于是他忽然开始改变轮廓线，对男孩的脸部进行扁平化和简化处理，同时增强人物轮廓和衣服褶皱中的韵律与节奏感。另外，他将第一版中的杂色背景也改换为了清一色的泡泡糖粉，并将男孩裤子和上衣的颜色填充饱满，使其同样达到一种统一、平面化和饱和的效果，而不是此前那种松散稀疏、缺乏完整性的样态。

在传统标准看来，第一张作品就已经足够让人匪夷所思了。但第二张却更加冒险，它看起来就像是对前一版作品的彻底嘲弄。这已经不是马蒂斯第一次被自己的创作打破平静了。早已对外界的反应有所预料，他感到空前的焦虑和不安。当回到巴黎把这幅画第一次展示给利奥·斯泰因（这是他能期待的最认同自己的观众了）的时候，他起初还佯装说这其实是科利乌尔的一个邮递员画的。

与这张画划清界线也就是个玩笑话——他很快便坦白“这其实是自己的一次实验”——但这个玩笑却内含深意。马蒂斯的大胆创举和艺术信条看来再次跑在了红线之前。

对马蒂斯画风堕落的羞辱谩骂不绝于耳，但他却越来越确信“变形”——通过扭曲所画对象的轮廓和比例达到一种更为突出和有力的效果——可能指明了前行的路。这一构想是马蒂斯自己逐步探索的结果，但也与他一位朋友表达的观念十分合拍。这位朋友名叫梅西斯拉斯·戈尔伯格（Mécislas Golberg），是诗人兼艺评人。虽然所剩时日不多，戈尔伯格当时还是在病榻上帮马蒂斯完成了一篇他想要发表的小论文。“艺术当中，”戈尔伯格写道，“变形是所有表现的基础。人物的个性越强烈，变形也就越显明。”

这句话简直说到了马蒂斯的心坎上，尤其表现力还是他艺术观念的核心。他还很中意这句话里的一个悖论式表述，即变形会带来更大程度的“明晰”。

利奥后来将第二幅《年轻水手》（*Young Sailor*）描述为“（马蒂斯）第一次迫不得已用变形画出的作品”。他并没有买下这幅画。莎拉和迈克尔·斯泰因也没有下手——虽然他们把第一版收入了囊中。看起来，这第二版作品比马蒂斯以往的任何画作都要令人难以接受。无疑，这既令毕加索更加充满好奇，同时也让他更摸不着头脑。

在毕加索看来，对人物个性的强调不仅是一种理想，更是一种必然，因此他一定也很热衷于戈尔伯格的想。但如果在自己的作品中去追求变形，他一定会按照自己的方式加以实现。他并不关心强烈的色彩，也并不认同马蒂斯为此而特意强调平面化的做法。毕加索感兴趣的是一种雕塑式的变形；这种变形具有一种三维的立体意识。心中揣着马蒂斯关于变形的创作实验，他现在所开始尝试的这种雕塑式变形一方面是直接受到费尔南德妮媚之躯的启发，另一方面也与他最近新发觉的古代伊比利亚雕塑有关。这些石雕诞生于青铜时代之后、罗马征服伊比利亚半岛之前的漫长岁月，它们原始、粗拙，身上带着受到亚述<sup>[40]</sup>、腓

尼基<sup>[41]</sup>和古埃及文明影响的痕迹。在卢浮宫，毕加索参观了一整批于公元前6世纪和5世纪新发掘出的此类雕塑，并深深为那种漠无表情和极度简化的面部特征着迷。最重要的是，这些雕塑起源于西班牙——并且还是来自安达卢西亚；他几乎能为此申请专利了。这些雕塑很快便为毕加索带来了突破：一张画着两个裸女的作品诞生了。画中这两人面对面站着，侧对观者，她们身子鼓鼓的，像充了气。这两名女子腿部短粗，胸部笨拙，脸部同刚刚完成的格特鲁德像一样，是用一种简化的块面形式呈现的。这幅画的最终效果比毕加索以往的任何作品都要怪异，但这种怪异同时也更加引人入胜。

在吸纳影响方面，毕加索就像鹊鸟一样喜欢四处收集各家之长。没有什么是他那双贪婪的眼睛不会摄入、吸收，然后再转化为新形式的。但他现在似乎开始意识到自己一直都没有完全创造出一种个人风格，而且他的作品也不像马蒂斯的那样具有一种突显现代精神的模糊性。毕加索经过了图卢兹·劳特累克阶段，他的埃尔·格列柯（El Greco）<sup>[42]</sup>阶段，他的梵高和高更阶段。他受到毕维·德·夏凡纳、安格尔和古希腊人的影响，最近这一名单还包括加泰罗尼亚的罗马风格及古伊比利亚的雕塑。这些名字是如此令人眼花缭乱。然而（也许并不奇怪：他不过也才二十五岁）他的这些努力还不够纯粹。一切都还没有自成一体。毕加索显然正走在通往成功的路上，但同样显然的是他还没有到站。不过《两个裸女》（*Two Nudes*）中古怪的变形暗示着这一天并不遥远。人们可以指出这张画背后所受到的影响，追溯出最终引向这幅创作的一级级台阶；但这张画有一种特质——一种新鲜、大胆的特质，这种特质，除了毕加索别人谁也无法挥就。

大约就是在这时——1906年末——毕加索开始酝酿一幅他希望能够借此一举压倒马蒂斯的作品。毕加索本来的构想是创作一幅有关性病以



及恶有恶报的寓言画，但后来这张作品描绘了妓院里五名妓女聚在一起的画面，她们边展示着自己的身体，边以一种挑逗的眼神注视着观者。在最终的作品里，这五个女人被塞在一个拥挤而支离破碎的空间当中，这一空间由艳粉色、冰蓝色和中性棕绘成。不过是在着实耗费了一番工夫之后，这张后来被命名为《亚威农少女》（*Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*）的画才得以最终完成。



彩插12 巴勃罗·毕加索，《亚威农少女》，1907年。现代艺术博物馆，纽约。© 毕加索遗产/艺术家权利协会（ARS），纽约。数字图像©现代艺术博物馆/SCALA授权/艺术资源档案馆，纽约。

这幅画的部分灵感是源于阿波利奈尔的色情小说《一万一千鞭》（*Les Onze Mille Verges*），毕加索当时看了这部作品的手稿。这部小说充满了萨德式的极端淫乱，诸如恋尸癖、变童恋和妓院里的集体纵欲。毕加索读过之后对其喜爱有加。当然，这张画还有其他一些灵感之源——比如他自己在妓院的那些风花雪月，而卡萨吉玛斯的死和他之后同热尔梅娜的一段男女私情让毕加索更加坚信性、死亡和创作的多产总是密不可分的。

毕加索下定决心要把眼下这幅作品创作成别人谁也没画出过的样子。他似乎凭直觉意识到唯一能确保这点的办法就是让这张画直接成为他自己那种入迷意淫的表达——那种在看与不看之间不断游移的内心戏。鉴于这是一张将场景设定在妓院且关于窥淫癖的画，这种意淫显然与毕加索对女孩和女人的情感最为相关。但实则，这也与毕加索对马蒂斯——这位他同时代最强有力的对手——那种伴着火药味的迷恋不无关系。这种迷恋本身就具有一种窥淫的特点：一方面，毕加索需要了解马蒂斯在忙些什么；但另一方面，他又得在马蒂斯面前掩藏起这种这种欲望，将其转变为其他一些掩人耳目的表达。

创作这张作品的过程本身就是这种内心戏的一次表演。毕加索被这张画折磨了整整九个月，为此使尽了全身气力。他是在背地里偷偷完成这张画的。斯泰因家给的钱足够他在现有画室楼下再租一间小一些的画室了。在那儿，他与世隔绝，独自创作，大多是在夜晚。毕加索的友人萨尔蒙写道，他变得“心神不宁。毕加索把画布掀翻到墙上，笔刷扔得遍地都是。日日夜夜，他就这样画着……工作（对他而言）从未如此乏味”。

上个夏天在戈索尔的田园时光不见踪影，如今在这冰冷破败、老鼠

四窜的“洗衣船”，毕加索与奥利维耶的关系开始恶化。一度，他们仍像在西班牙一样如胶似漆。但毕加索想要击败马蒂斯的执念逐渐将奥利维耶挤出了视野。他似乎并没有跟奥利维耶一起交流过关于这幅重要作品的想法——除了把她比作自己笔下正在画的那些妓女外。他因爱生妒的脾气也重新开始显露。毕加索曾抓到奥利维耶与别的男人调情，而他的回击则是把她锁在画室，在没有自己陪同的情况下禁止奥利维耶外出。这意味着毕加索不得不自己给自己打下手了。起初奥利维耶还很达观。“毕加索心生嫉妒或者不让我外出有什么关系呢？”她写道，“我在哪里能比待在他身边生活得更好呢？”但这段关系还是无可救药地走向了下坡。虽然奥利维耶仍是毕加索创作的缪斯，她无时无刻的存在却开始变成了一种负担。“在戈索尔山间的伊甸园，”理查森写道，“费尔南德被当作——也被画作——女神一般。而回到‘洗衣船’，她却被当成是奴隶，被画成妓女。”

出于报复，抑或是由于绝望，奥利维耶大概在1907年初设法同诗人让·佩勒林（Jean Pellerin）展开了一段短暂的男女关系。结果，毕加索此后在画布上加倍对奥利维耶施以惩罚。

毕加索创作《亚威农少女》的大部分时间里，马蒂斯仍在科利乌尔。但在三月，他带着一幅作品回到了巴黎，这差点再一次挡了他那年轻对手的路。

就像《生之喜悦》让毕加索上一张正在酝酿之中的重要创作《饮马处》黯然失色一样，马蒂斯的最新作品——也是他那年唯一入选独立沙龙的作品——不得不令毕加索对自己眼下所作进行一番根本性的反思。这张《蓝色裸体：关于比斯克拉<sup>[43]</sup>的记忆》（*Blue Nude: Memory of Biskra*）是受到马蒂斯最近北非之旅的启发。画中，一位裸女以扭曲的



姿势斜倚着，一只胳膊弯折起来置于头上，背景是伸展开来的棕榈叶，笔触粗犷但充满装饰性。马蒂斯所有资产中最具价值的要属一小张塞尚画的《三浴女》（*Three Bathers*）了，而在他自己的这幅创作中，马蒂斯也有意识地借鉴了塞尚对蓝绿调的使用及其对于节奏感的执着，那种节奏感会让整个画面都充满律动，好似翠叶般窸窣作响，又似碧波般涟漪荡漾。但比起塞尚的作品，马蒂斯的画以一种粗犷原始的风格令人震惊。没错，这是一张裸体；但画家拒绝通过身体的绵软或者那种熟悉的曲线给观者带来任何引诱。相反，它散发出一种野蛮而又具有破坏性的气息。马蒂斯在这张画里将《年轻水手二号》（*Young Sailor II*）中的变形又向前推进了一步。他并没有想要掩藏这张画充满艰辛的创作过程，画中可以看出许多反复修改后留下的痕迹。这幅作品色彩强烈、形式大胆，但看起来仍不免（如野兽派作品的一贯风格）像是在创作途中被突然放弃了一样。

这张画的由来同样充满了野蛮色彩。它实际源于马蒂斯工作室里发生的一次意外。曾有一件陶塑也是关于相同的主题——斜躺的裸女和充满表现力的变形（马蒂斯早期在绘画上的突破大部分都来自他在雕塑中的发现），但后来这件马蒂斯一直痴心创作的雕塑意外掉到了地上，摔得粉碎。他顿时情绪失控，不能自己。艾米丽见状只好拉马蒂斯出去散步，想要以此平复他的心情，而这种沮丧和痛苦之后便直接渗入到了《蓝色裸体》的创作当中。

当这张画亮相独立沙龙时，骚动立即随之而来——这已经是连续第三年了。很多批评家都难以说服自己这竟是一件艺术品，他们认为哪怕就连一件失败的艺术品它可能都算不上。在大众眼中，这只不过是马蒂斯制造出来的又一个恶作剧，意在向全世界证明自己就是个疯子。甚至马蒂斯周围的其他艺术家也都惊愕不已：尤其是德朗，他似乎已经摊开

双手以示放弃，决意再也不继续跟随马蒂斯了。

然而，斯泰因家族却买下了《蓝色裸体》并立刻就把它挂到了花园街公寓的墙上。在周六晚的一次沙龙上，一位名叫沃尔特·帕赫（Walter Pach）的美国小伙发现毕加索正在盯着这幅画——他又一次陷入了那种两难的纠结，既想贪婪地多看上几眼，却又被一种意志所阻拦。然后毕加索转向这个刚刚从纽约艺术院校毕业的年轻人，问他说：“你对这张画感兴趣么？”

“某种程度上，是的。”帕赫答道。不过，察觉到身旁这位西班牙人的愠怒不安，他觉得自己可能给出了错误答案，便立马改口说：“那种兴趣就像是在两眼中间挨了一拳。我根本搞不清他在想些什么。”

“我其实也搞不清，”毕加索回答说，“如果他想要画女人，那就让他画出个女人的样子；如果他想要画图案，那就让他画出个图案的样子。可这偏偏是个四不像。”

可能是在戈索尔期间，也可能是在刚回巴黎爱意尚浓的那段时间，毕加索和费尔南德开始有了想要收养孩子的念头。1907年4月6日，就在距“洗衣船”步行仅五分钟距离的一家孤儿院里，这个想法实现了。“你想要个孤儿，”女修道院长说，“那就自己选吧。”

他们选中了一个名叫雷蒙德（Raymonde）的小姑娘。她十二三岁，母亲在突尼斯的一家妓院。雷蒙德曾被一位荷兰记者和他的妻子救走并带到了法国，但之后他们便丢下了她，于是雷蒙德最后便来到了这间位于蒙马特的孤儿院。

就算这个决定是奥利维耶的主意，没有毕加索的同意一切也不会发

生。而且鉴于他们目前的关系，若不是心里真带着几分热情，毕加索肯定不会同意如此重大的一个决定。还有，如果这一决定的主要目的是为了给奥利维耶一个体验为人母的机会，那事情就更奇怪，因为他们收养的并不是个小婴儿或者一个年纪更小的孩子，而是一个和玛格丽特一般大的姑娘。也许这是因为毕加索觉得孩子能够满足奥利维耶对于亲密感的需要；也许是他认为孩子能使她不再出走，这样自己就可以专心创作，不用再分神；也许他之所以赞成这个主意还有一些其他的原因。很有可能，毕加索心头是在记挂着虽爱生病但活泼可爱的玛格丽特——她恰好也是十三岁。自从在1906年初第一次见到玛格丽特，毕加索就经常在拜访马蒂斯的画室时碰见她。他一定全神贯注地端详过玛格丽特，或许他还曾为她在马蒂斯画室生活中所扮演的角色而心生嫉妒。那么现在，他会不会也像马蒂斯一样，从“洗衣船”旁的这样一个小女孩身上获益良多呢：获得一位助手、一位伙伴、一位缪斯？

于是雷蒙德就这样被选中然后被带回了“洗衣船”。她似乎为这里注入了一番生机焕发的气息。春天就要来临（这时距马蒂斯和玛格丽特首次来访已经过去了一年光景），而毕加索却越来越深陷于自己的世界，这令他关系最近的一圈朋友也很是伤心失望。雷蒙德的到来让所有人的情绪都一下子振奋了起来。奥利维耶十分宠爱她，尤其是因为奥利维耶自己也是个私生子，她的养母残忍无情，曾让她受尽折磨。奥利维耶给雷蒙德穿得漂漂亮亮，为她梳起头来更是没完没了，去上学时还要再给她扎个小发带。邻居们也都很高兴能有雷蒙德作伴。马克斯·雅各布和安德烈·萨尔蒙为她买来了礼物和糖果。毕加索则时常画素描逗她开心。但一定程度上，毕加索也因雷蒙德的到来而有些不安。“年轻女孩，”理查森写道，“会让毕加索兴奋不已。但她们同时也令他心神不宁，总令他想起自己过世的妹妹——孔奇塔。”

没等一直将持续到四月底的沙龙展落幕，马蒂斯就又回到了科利乌尔。这时，毕加索正忙着反思和修改他的大作。一个月后，他觉得自己取得了一些不错的进展，便开始把这幅作品展示给一些特定邀请来的客人。想到暗自花费了那么多心血，大家的反应让他心灰意冷。观众全都大惑不解：这究竟是一张什么类型的作品？它不属于任何一个现有派别。为什么脸部看上去如此卡通，眼睛还直勾勾的，也不对称？为什么要对三角形如此执着？为什么画得这样笨拙，传达出不和谐的情绪，还缺乏精雕细琢？这张画是丑陋的，同时，也是荒唐可笑的。

另外，所有人这时也都目睹着毕加索的脆弱不堪。他焦虑不安、情绪低落、忧心忡忡，似乎完全不清楚自己做了些什么。他无法判断自己究竟是否取得了成功，即便是以自己发明出的一套标准。而且就算他已十分接近成功的终点（正如他所期望和猜想的），他也不知该如何走完余下的路，任何人也都不知道。

不过，上一个秋天，有一个人可能在不经意间为他提供了一把解决问题的钥匙。

六个月前，一个周六的晚上，毕加索照例到花园街做客。马蒂斯已经先他一步到了那里，他正在给格特鲁德展示最近刚从一家小古董店淘来的物件。这家位于雷恩街（rue de Rennes）上的小店名叫“野人老爹”（Le Père Sauvage），距斯泰因家也就几分钟路程，马蒂斯经常光顾这里。据他后来回忆，这家店里有“一整个角落的黑人木雕”。他为这些雕像而着迷，觉得它们就像是人体解剖学的传统观念里被解放出来的一样。马蒂斯后来谈道，这些木雕的制作是“视材料的特点量身而定的，依据的是一种假想的平面关系和比例关系”。

一天，马蒂斯走进了这家古董店。他花五十法郎买下了那件后来展示给格特鲁德的小物件，然后直接就带着它去了斯泰因家。这是一件由刚果维利人所做的木制小雕像，人物呈坐态，头部大得不成比例，形似面具，嘴和眼的部分都雕刻得很浅。它的两只手托起到下巴的位置，样子十分神秘。

在他自己的艺术创作中，马蒂斯那时候正试图将对对象形态的描绘与对其情感冲击力的表达统一起来。他在寻找一种能让他的情感和知觉得以延续的表现形式。对他而言，这些非洲雕塑带来了一种新的自由：它们并没有依赖于那些规定了人物应该被塑造成什么样的条条框框。马蒂斯对这些雕塑的感受与他最近试图通过变形来加强自己绘画表现力的尝试如出一辙。甚至，他对自己孩子们艺术创作的兴趣也与此不无关联——并不是因为他觉得那些非洲雕塑不够精致，而恰恰是因为他崇拜那种创造性，认为那些作品在西方的陈腐范式面前昭示了一种行之有效的、不受羁绊的出路。

正当马蒂斯把这件维利小雕像展示给格特鲁德时——面对格特鲁德闪现出的兴趣，他一定在十分热切地解释自己所说的“假想的平面关系和比例关系”是什么意思——毕加索走了进来。于是马蒂斯从格特鲁德面前转过身来，向毕加索也展示起这件雕像。据马蒂斯说，他们“聊了起来”。但我们可以想象的画面是毕加索手里把玩着这件小雕像，同时既想听却又不想听马蒂斯在说些什么。

马蒂斯当时的影响力十分广泛，于是他的这一发现在全巴黎的先锋画家中间顿时掀起了一股追捧部落艺术的热潮。无论是他所代表的野兽派画家，还是许多其他的年轻艺术家，都试图到巴黎的古董店里寻找灵感，从他们能在那里找到的一切非洲面具和木雕中淘金。他们想，如果

马蒂斯在这些物件中有所发现，那么其中一定有值得关注的地方。

如果说毕加索起初对此抱有抵触情绪，其背后的原因并不难想见。虽然这些物件里一定有某些东西对他而言是种召唤，但是鉴于马蒂斯从中找到的深刻共鸣，他从一开始就打算绕道而行。无论如何，毕加索都不想扮演马蒂斯的追随者。况且他手里还握有自己的灵感发现——那些不可思议的伊比利亚雕刻令他难以忘怀，而自戈索尔回来后，他就已经开始将这种风格融入到了自己的作品当中。

即便如此，毕加索依旧难免被那些非洲雕刻所吸引。他能够看到它们为马蒂斯作品带来的解放——尤其是那幅《蓝色裸体》，也能感受到同行们在谈起这些先前默默无闻的物件时的那种兴奋。所以在马蒂斯向他展示那尊维利小像六个月后，当他的《亚威农少女》止步不前，毕加索这时出现在特罗卡德罗 [\[44\]](#) 人类博物馆（Ethnographic Museum of the Trocadéro）并不是个偶然。

彼时，特罗卡德罗还是一个没有受到重视、脏乱不堪的地方，博物馆里的展品堆放得乱七八糟。“那种气味简直令人作呕，”三十年后毕加索在同安德烈·马尔罗（André Malraux）的一次访谈中回忆道，“全程我都是一个人。我很想赶快逃走。但我没有。我留在那里，就留在那里。我知道这次参观意义非凡：一些变化正在我身上悄然发生……”

毕加索凭直觉从特罗卡德罗的那些展品中嗅到了些什么，尤其是从那些面具当中。他说（带着他那与生俱来的戏剧天分）：

它们和其他雕刻完全不同，一点儿也不。这些雕刻身上具有某种魔力……（它们）是intercesseurs，也就是一种中介；我自那时起才知道了这个法语单词。它们的存在是为了抗击一切——抗击

那些未知的、骇人的阴魂鬼怪……我明白，因为我同样也抗击一切。我同样相信一切都是未知的，一切都是敌人！一切！我知道那些黑人是把他们的雕塑当作……那些神物是……武器。这些武器帮助人们远离鬼怪的魔爪，帮助他们取得独立。

“《亚威农少女》一定是那天出现在我脑子里的，”毕加索断言，“不过这并不是因为那些形式上的关联，而是因为这是我第一张驱魔的作品。是的，就是这样。”

在那些关于毕加索毕生创作的文献中，这次到特罗卡德罗的参观以及毕加索对这段经历拖延许久后的讲述，具有举足轻重的地位。这并不难理解。因为如果我们相信毕加索所说的，那么正是在这里，在特罗卡德罗，他的整体创作哲学开始成形，凝结在一种新的领悟当中。这种领悟将观看的焦虑——一种由需要面对他者而产生的性与死亡的焦虑，尤其是在女人面前——同他认为内在于艺术的那种魔力和变革性相关联。从这一重要领悟开始——经过夸张、深化和不断重复——毕加索的艺术生涯迎来了一种前所未有的多样性和璀璨瞩目的辉煌。

当然，在与马蒂斯对弈的前提下，这次参观的意义同样也非常重大。对于一个苦苦寻求独立性的毕加索，一个想要跳出对手的影子、兑现自己诺言（让马蒂斯蒙受损失）的毕加索而言，没有什么能比那些部落面具带来的艺术灵感更重要了。这些是武器，他说，能帮助人“取得独立”。

当毕加索终于开始吸纳非洲艺术时，他的动作十分迅猛，这也完全符合他的一贯作风。1907年的整个春夏，他创作出了一系列极度“非洲化”的裸体形象。同他笔下那些伊比利亚风格的头部一样，这些裸体也

是极端简化的；但同时，它们被赋予了有棱有角的身体、弯如镰刀的鼻子，还有用平行条纹和交叉排线绘成的脸颊——直接从那些非洲面具上的雕刻线条借鉴而来。

这时，毕加索带着一种全新的设想重新回到了《亚威农少女》的创作之中。在他用墨水和纸所绘的一系列习作中，平行条纹和交叉排线开始在背景和边缘的地方屡屡出现，这不禁使人想起马蒂斯《蓝色裸体》中那些起到装饰性作用的棕榈叶。像马蒂斯一样，甚至更像是塞尚（现在毕加索开始同马蒂斯一样崇敬他），毕加索试图通过视觉韵律的建构来增强作品的统一感，使背景和前景融为一体。不过他并没有采用马蒂斯青睐的那种蜿蜒流畅的线条，而是以尖锐的棱角建立起自己画面的韵律，表现出一种碎片化的特点，这很可能也正是他此时心境的折射。

毕加索内心一定非常清楚，他从非洲艺术中所汲取的养分与马蒂斯大不相同。他的吸纳程度更加极端，作品受其影响也更大。用他自己的话说，这一灵感发现不仅比马蒂斯在古董店里的那番闲逛所获更激动人心，它还是一种被迷信和魔法所唤起的结果。

对马蒂斯而言，他从来不会用这种戏剧化的渲染来表达自己的艺术理念。这对他没有半点好处：人们已经认为他足够疯狂了。对他来说，强调“平面关系和比例关系”总好过那些魔法和驱魔。

总之，相较于毕加索，通过升华而达到和谐的艺术理念对马蒂斯要重要得多。马蒂斯总是在尽量让自己向混乱无序的反面靠拢，而毕加索则正是靠着打破和谐取得成功。他张开双臂拥抱的是碰撞和冲突。

当下，摆在毕加索面前的问题是他能否完成自己的这幅大作——为它注入一股足够令人震撼的冲击力，从而显得马蒂斯《生之喜悦》中的



不和谐与《蓝色裸体》中的变形都不值一提。他想要在这两方面同时加码，并且将在他看来马蒂斯画里那种致命的矛盾做法统统抛弃掉（究竟是一个“图案”还是一个“女人”？）。起初，这五个妓女的面部都被画成了那种块面式的、双目圆睁的伊比利亚风格，这是自格特鲁德像之后毕加索就开始内化的一种个人风格。但到了七月份的时候，这些伊比利亚式的头部开始让他觉得别扭。于是，1907年的盛夏，当马蒂斯仍远在南方的时候，毕加索做出了一个重大决定。在画面右侧那两个妓女的脸上——其中一人蹲踞着，另一人站在她身后——他画上了非洲风格的面具。这两张脸都被画上了又长又弯的鼻子、微张的小嘴，和粗犷原始、被拉长后的其他五官。站在后方的女人有一只眼被涂成全黑，好似一个没有眼珠的空眼眶；蹲着的女人双眼呈蓝色，不对称，而且瞳孔很小。另外三个女人的面部呈伊比利亚风格，被得以保留。这三人的目光更具穿透力，同时也更加让人感到熟悉。相比之下，右侧那两张“非洲风格”的面庞就像是用来吓人的面具。她们似乎根本没在注视观者，而是代表着一种我们完全不熟悉的力量，是那样陌生，没有一点性诱惑力。她们好像正要把我们拒之门外。

今天，我们已对《亚威农少女》——这张毕加索最令人称道的作品——流露出的这种不和谐见怪不怪。画面中的冲撞如今不会再令人感到大吃一惊，这在很大程度上是归功于毕加索尔后将此树立为了自己所有作品一以贯之的特色，并激起无数现代艺术家纷纷效仿。但当时，毕加索和其他所有人一样对自己的创作毫无把握。这是不是有些过了？他是不是把这张画搞砸了？它真的画完了吗？他唯一能确信的，就是这种创作史无前例。但他并不清楚，这种尝试究竟是否可行，或者这所有的融合——那些缺乏一致性的面庞，对非洲与古伊比利亚雕塑的借鉴，以及那个从马蒂斯钟爱的塞尚《三浴女》中挪用过来的蹲坐着的人物——不

过是表现出了一种中了毒似的迷乱。

与此同时，毕加索的家庭生活正被另一种迷乱所侵袭——同样中了毒。最终的结果，对于雷蒙德这个刚被收养不久的孤儿来说，无疑是悲惨的。毕加索好像逐渐开始对这个女孩萌发出一种令人不安的兴趣。雷蒙德待在“洗衣船”的四个月期间，奥利维耶不知从何时起开始察觉到毕加索对她的那种危险的迷恋。于是，每当雷蒙德洗澡、更衣或试穿新衣服的时候，奥利维耶便不再放心让毕加索与她同处一室。

她的这种担心可能是因毕加索为雷蒙德所作的一幅画所引起的，又或者这幅画只不过进一步证实了她的担心。画中雷蒙德坐在椅子上，正在仔细观察自己的脚，她面前的地板上放着一个脸盆。这个姿势本身并无伤大雅，它在艺术史谱系上的出处也没有什么可以指摘：其来源为一件著名的古罗马雕塑《拔刺的少年》（*Spinario*），这座雕塑展现了一个男孩坐着挑脚刺的场景；同时，这张画也与马蒂斯前一年所作的一件印象主义雕塑《拔刺者》（*Thorn Extractor*）有所呼应（有可能玛格丽特就是这件作品的模特）。同样的姿势后来也出现在毕加索那个夏天所画的一个“非洲化”女人身上，而且经过与塞尚《三浴女》中右侧那位人物在毕加索脑中的想象性结合，这个女性形象最终演变为了《亚威农少女》中那个蹲着的妓女。然而，毕加索在画中对雷蒙德的刻画透露出一种令人担忧的窥淫癖。这幅作品并不是一张简单的素描，它突出强调了画中女孩毫无遮掩的阴部。

没过多久，奥利维耶就意识到除了把雷蒙德送回孤儿院外别无选择。“洗衣船”的邻居们一起在阿波利奈尔家为她开了告别聚会。不出所料，雷蒙德沉默寡言、满脸疑惑。雅各布把她的娃娃和皮球装到一个箱子里捆好，之后牵着她的手，“挤出一个满是忧伤的微笑”，领着她走了。

当马蒂斯结束了在南方的长夏，于九月初回到巴黎的时候，毕加索已经精疲力竭、萎靡不振。雷蒙德离开不久，奥利维耶便搬了出去。他们持续多年的恋人关系看起来也就此告吹。其间，毕加索的创作跌跌撞撞地向前推进着，但这种创作上的进展却是以另外一些代价换得。他对《亚威农少女》的着魔——这是一张令奥利维耶困惑不解甚至感到受尽羞辱的画，因为它似乎是毕加索对其态度看法的一种表达——使奥利维耶一直被笼罩在这幅画的阴影之下，而现在，她拂袖而去了。

这张画命运叵测。此前已经有朋友、藏家和画商见到过它的前“非洲”状态，他们的消极反馈虽然最终促使毕加索来到特罗卡德罗参观，但也很有可能曾在同样程度上刺激他做出修改。然而如今，这两张非洲化的面具更让人难以接受了，连毕加索自己好像也一直对此犹豫不决、深感苦恼。这张创作在他的画室里待了足足将近十年。绝大多数时候，他似乎都拿不定主意到底自己是不是画完了。

马蒂斯对毕加索的这种自我怀疑应该很能感同身受。实际上，马蒂斯应该是毕加索身边唯一一个能够缓解他这种情绪的人了，而且这完全只需他一个同情的姿态。自两年前野兽派取得创作上的突破开始，毕加索就一直无法看清和客观判断自己的创作。这是他所有焦虑的源头所在。

人还未到巴黎的时候，马蒂斯就已经对毕加索的精神状态有所耳闻，而且也听说了他这幅奇怪的新作。七月末到八月初的时候，他暂别了科利乌尔，到意大利旅行观光。在意大利，尤其是在佛罗伦萨——在这里他碰到了利奥和格特鲁德，马蒂斯被意大利早期画家所深深吸引，那些晚期哥特和早期文艺复兴艺术家令他颇为着迷，比如乔托<sup>[45]</sup>（Giotto）和杜乔<sup>[46]</sup>（Duccio）。那些壁画的样式完满、稳定、纯粹，相较于非洲艺术释放出的那股野性，为他提供了一个可供互补和对画面

加以控制的范例。同时，这也与他对儿童艺术中简洁色彩平涂和简笔轮廓的兴趣不谋而合。最重要的是，这些壁画仿佛满溢着一种灵魂的丰腴，相较于那种纯洁和静默，他后来在威尼斯见到的那些色彩浓重的油画则显得堕落而颓废。

但正是在这场旅行中，马蒂斯和利奥的关系开始变得紧张起来。此时马蒂斯的名声如日中天（很大程度上这是斯泰因一家的功劳），因而利奥受挫的艺术抱负可能使他产生了一些敌意。不过，是他们在佛罗伦萨这间艺术温室中被迫产生的亲近激起了更为直接的矛盾。马蒂斯对于在佛罗伦萨见到的一切表现出了一种艺术家与生俱来的迫切，他几乎如盗贼一般想要先占尽所有的体悟，然后再将之为其所用。斯泰因的感受却不尽相同。他的热情毋庸置疑，但这种热忱所伴随的那种非功利性的、智识上的特质是马蒂斯所不熟悉的。所以这两个都很高傲的男人——他们都十分聪慧、能言善辩，渴望让他人接受自己的观点——很难取得相互之间的沟通，倒是令彼此愈加反感。

回到巴黎之后，这些摩擦看来也难以平复。格特鲁德和利奥兄妹同莎拉和迈克尔夫妇之间的竞争也愈加火热，于是后者与马蒂斯便走得更近了。结果，在这一关键时期，利奥和格特鲁德开始疏远马蒂斯，把重心更多地放到毕加索身上。《蓝色裸体》事实上成了他们购入的最后一幅马蒂斯作品。没过多久，他们几乎把所藏的全部马蒂斯的作品都交给了莎拉和迈克尔。回到巴黎不久之后，有一次马蒂斯在与从批评家转做画商的菲利克斯·菲尼昂（Félix Fénéon）一起到“洗衣船”拜访时，终于见到了这幅《亚威农少女》。他大吃一惊，这么说一点也不为过，而且他可能又因说得太多、说错话或仅仅是该说的话没说而犯了罪过。有种说法称马蒂斯和菲尼昂一看到画就似驴叫一般高声大笑了起来。二十五年后，奥利维耶的说法是，马蒂斯见到这张作品时十分气愤，还发誓说

要报复毕加索，让他“向自己求饶”。这些说法都不牢靠。最可信的版本是，马蒂斯更加缄默但带着明显的愤懑说道：“只要在同伴的创作中发现了一丝大胆突破，所有人都会跟着沾光。”其言外之意是在暗指当马蒂斯潜心数年苦苦钻研、欲以诚实的手段谋求更高艺术突破之时，眼下，在这里，毕加索却在窃取一些连他自己都还尚未完全消化的观念来创作一些刻意的、也是毫无意义的丑陋之作——而这一切只是为了要（与马蒂斯）看起来一样大胆。

实际上，毕加索把自己所掌握的一切都运用到了《亚威农少女》当中，但其最终成果却令所有人都感到失望。连那些毕加索最渴望得到支持的人都不见踪影。丹尼尔-亨利·康维勒（Daniel-Henry Kahnweiler），这位将转而操盘毕加索绘画生涯的画商（继他试图同马蒂斯建立关系但失败之后），认为《亚威农少女》就是一个“失败之举”。“这是法国绘画多么大的倒退。”俄国藏家史楚金说道。其他画家们则开始“同他保持一定距离”，据毕加索的朋友安德烈·萨尔蒙讲。而同为朋友的德朗却担心起毕加索的精神状态，因为他清楚毕加索为这幅画倾注了多少心血，所以他总预感“在某个晴朗的早晨”，毕加索会“吊死在他那张巨大的画布旁”。甚至阿波利奈尔这时都保持了沉默。

总而言之，现在，那位公认是巴黎先锋艺术领头羊的艺术家——他的聪明才智毕加索曾在斯泰因家的小圈子有所领略，他的锐意大胆毕加索曾在画廊和画室里多次目睹；而且，这位艺术家还十分清楚那种孤立无援的感受——不仅因为这张画是件失败之作而对它予以否定，更因为这是一张糟糕的杂烩、一种拙劣的模仿。

自然，《亚威农少女》中有太多让马蒂斯感到气恼的因素，有太多都是直接冲他而来。他自己的作品，就算画得再马虎，也总是非常注意

对整体感、稳定感和平衡感的把握；相反，《亚威农少女》却是支离破碎、充满挑衅和极其尖锐的。这张画的构成，无论从哪一方面，都与他刚刚在意大利见到的那些壁画背道而驰。而他又怎么能不被画面右侧那位蹲坐着的女人激怒？这分明就是直接从他最钟爱的塞尚《三浴女》中搬过来的人物。他又怎能无视这个蹲着的女人和她身后女人脸上所戴的非洲面具？毕竟，他才是将非洲艺术介绍给毕加索的那个人；他从未料想自己的发现竟会公然以这么直白的方式为他人所用。

但这张画里还有其他一些值得注意的地方，一些更加根本的元素——这些元素与挪用、窃取和蓄意攻击无关。这便是它所具有的冲突感。毕加索想通过这种赤裸裸的性描绘使观者（还有他自己）感到不安。其最终取得的效果与马奈的《奥林匹亚》有几分相似，只不过缺少了与观者之间那种互相会意的交流；这张画的表现更为强烈、更为集中，透出一种赤裸裸的挑衅。

不管是出于什么原因，马蒂斯并没有把《亚威农少女》当成一件杰作。像许多人一样，他同样感到招架不住那些暗送秋波的裸女和她们散发出的那种强烈性吸引力。此外，这张画中与他有关的那些讯息——那些毕加索想要传达给他的——太过复杂、太过含糊，令他无法读懂。他可能会把画中的某些方面解读为毕加索对自己一种间接的崇拜。但他同时也怀疑《亚威农少女》实际在告诉自己的是毕加索不是他轻易能收服的，不管是作为门徒还是追随者。它宣告，毕加索只属于他自己。这个男人有着同样的抱负——要成为一个伟大的现代画家——只是对此的理解却完全不同。

在这一关键点，马蒂斯对先锋艺术的影响力比以往任何时候都要更强，他的主导地位已是公认的。在于1907年10月初开幕的秋季沙龙上（主打的是贝尔特·莫里索和保罗·塞尚的重要回顾展），所有的年轻画

家似乎都在努力向这位“野兽派中的野兽”（阿波利奈尔对马蒂斯的称呼）看齐。看到如此之多对自己风格的滥俗模仿，马蒂斯分外忧虑。绝大多数对他着迷的艺术家都并没有理解马蒂斯真正的意图所在。这本来无关紧要，但那些拙劣的模仿却为他的批评者们提供了更多弹药。（毕加索在《亚威农少女》中的“借用”虽然是在另一种层面上，但可能也曾让马蒂斯有过类似的担心，觉得其中暗藏着同样的危险。）

当马蒂斯一方面正因拙劣的模仿者而忧心忡忡，另一方面却也开始面临着强烈的反对。追随者中最有才华、有思想的几位都开始与他日渐疏远，其中便包括他亲密的知己德朗与更为独立的布拉克。在短暂的野兽派时期，他们曾与马蒂斯一同创作。但自那以来，马蒂斯就一直在追求一条越来越个人化的道路。在《生之喜悦》和《蓝色裸体》之后——虽然这两幅作品可能很了不起——他们便没法或不愿再追随马蒂斯了。

最终，马蒂斯变得十分孤僻，他无法再继续承担起运动领导者的角色。但在这时，当他的作品令太多人感到丑陋不堪、稀奇古怪（“为何要对形式如此蔑视？”一位批评家就他的最新作品《奢华》[*Le Luxe*]质疑道。这张画描绘了一个奇异的梦境，当中三个画得十分笨拙的女人正在沙滩上进行一种神秘仪式）——他像毕加索一样需要认可与支持。

格特鲁德·斯泰因现在完全站在了毕加索这一边，她很快就将世界划分为了“马蒂斯派”和“毕加索派”。毕加索的其他支持者们也在一并加剧这种紧张关系。他们乐于利用一切能找到的优势压倒马蒂斯。当得知毕加索为《亚威农少女》有多么伤心失望时，他们便代为表达这种不得不屈居人后的落寞失意。但事实上，正是这一点让毕加索忍无可忍。利奥·斯泰因后来曾回忆起毕加索是怎样在公车站排队候车时突然发起怒来。“这不是事情应该的样子，”他说，“强者就应该一往无前，得到他们所想要的。”

尽管局面如此，这两位画家本身看上去仍在维持着一种礼貌、友善的关系，至少足以令他们愿意同意在深秋时节交换作品。

这次作品交换事先经过了精心策划，地点选在毕加索位于“洗衣船”的画室，还伴有一顿特别安排的晚餐。萨尔蒙、雅各布和阿波利奈尔都到场出席，还有布拉克、莫里斯·德·弗拉曼克和莫里斯·普林赛。他们可能都为筹划这次晚餐出了力，因为据说毕加索这个主人当得并不是十分情愿。

显然，毕加索正处在创作的低潮当中。《亚威农少女》就靠在他工作室的一角，上面还盖了一张布单。费尔南德和雷蒙德如今都离他而去。在朋友们中间，他的境遇博得很大同情，但却也没有什么直接的解决办法。“我希望自己能够让你们感受到毕加索身上的那种英雄主义，”康维勒在半个世纪后写道，“那时他灵魂的孤寂真是十分可怕，因为没有一位画家朋友在追随他的脚步。他画的画对所有人来说要么就是疯了，要么就是妖魔鬼怪。”

我们并不清楚这次作品交换是基于何种协议，但看起来毕加索此前已经到马蒂斯的画室挑选了一幅心仪之作，现在该轮到马蒂斯了。

毕加索挑中的是一幅玛格丽特肖像。这张作品画风充满了刻意的天真稚拙，画面顶端还大写加粗地写着玛格丽特（MAR-GUERITE）几个大字。这幅画尺寸很大，携带起来一定很不方便。马蒂斯抱着它走在去蒙马特的路上也许曾备感尴尬。十八个月前，是玛格丽特本人陪着他走在这段路上；这次，是她的肖像。

对毕加索而言，这是个很惹人注目的选择——尤其是他才刚刚送走了自己十三岁的养女。他是为此而伤感吗？还是他想要——出于嫉妒，



或是对自己过世的妹妹孔奇塔的追思——以某种方式占有玛格丽特？或者仅仅是因为喜欢她？

我们只知道毕加索余生一直都珍藏着这张画。

反过来，马蒂斯挑选了一张毕加索最近刚刚完成的静物画。这张画充满参差不齐的棱角、十足的韵律，而且还有一种——对于这一时期的毕加索来说——不同寻常的鲜亮色彩。格特鲁德在她关于这次作品交换的经典记述中称，虽然这两人都装作挑选了一张自己崇拜的作品，但他们实则“是挑选了一张对方显然最无趣的创作”。“后来，”她继续讲道，“每人都把挑回的这张画当作一个例子来证明对方的不足。”不过，这种描述更多地只是体现了斯泰因想要使这两位画家成为对手的愿望。实际上，这两张画都充满了自信和说服力。如果说毕加索很欣慰看到马蒂斯对自己在角的形状和模糊空间关系上这种新兴趣的回应，马蒂斯则同样乐于确认毕加索对自己在儿童艺术上之兴趣的重视。“我那时觉得这是一张很重要的作品，”毕加索在临去世前曾这样说道，“而且我现在仍这样认为。”

晚餐还在拖拖拉拉地继续着。毕加索依旧闷闷不乐、沉默寡言。其他人也都感到坐立不安、很不自在。这场气氛诡异、呆板的戏码和平日晚间蒙马特所上演的那些场景大相径庭。毕加索的朋友们把责任都归咎到马蒂斯身上。萨尔蒙觉得，他太高冷自大，对轻松愉快的事和互相之间的调侃打趣显得特别迟钝，而这些恰是“洗衣船”社交生活的核心。此外，马蒂斯最近的优势地位只是进一步加深了他们对他的不屑。这群人似乎感到一种几近难以承受的压抑，不仅是因为毕加索拥挤的画室带给人一种幽闭恐惧，还在于同年长的马蒂斯交往时必须保持一份与之相应的彬彬有礼。他们就盼着晚餐能早点结束。而当结束后马蒂斯刚一离

开，敌意就彻底爆发了。

据萨尔蒙讲：“我们径直就去了修女院长街（rue des Abbesses）<sup>[47]</sup>（走路仅两分钟）的一个市场。虽然穷困潦倒但从不怕为找乐子花钱，我们于是买下了一套带吸盘的玩具飞镖。我不得不说，当回到画室我们能冲着那张画乱扔飞镖却不至于毁坏它，这简直太有意思了。‘击中了！打中了玛格丽特的一只眼！’又击中了她的脸蛋儿！’我们玩得不亦乐乎。”

显然，这是为了让毕加索开心。出于同样的用意，他的这群朋友还在整个蒙马特地区胡乱涂鸦。他们在墙上和护栏上这样效仿政府的健康忠告：马蒂斯会让人发疯！马蒂斯比酒精还要危险。马蒂斯比战争还要有害。

这些行为透露出，他们清楚此时马蒂斯对毕加索而言意味着什么——他的存在是多么地令人紧张和恼怒，他那充满优越感的样子是多么地让人抓狂（不管他表现得如何善意），还有毕加索对反转他们之间的地位是多么孤注一掷。

1907年末，当马蒂斯对初见《亚威农少女》和交换作品的记忆仍然鲜活，他受到了阿波利奈尔的采访，这篇采访文章之后也将由他执笔完成。此文是受马蒂斯奄奄一息的朋友梅西斯拉斯·戈尔伯格之托。马蒂斯虽然鼎鼎大名，但此前却从未接受过任何访问，这对阿波利奈尔来说是一次巨大的机会（事实上，这也开启了他作为艺评人的职业生涯）。但他担心这会意味着对毕加索的不忠，一开始很不情愿推进这项工作。于是他一拖再拖，直到错过了原本的截稿期限。临去世的前几天，戈尔伯格才最终见证了这篇文章的问世——但并不是在他原本期待的刊物

上，而恰恰是在对手的刊物上。

这篇短文只引用了马蒂斯的四段话（马蒂斯并不信任阿波利奈尔，而且很快便开始讨厌他）。考虑到此时他与毕加索之间的紧张关系，其中的最后一段话看起来是最经过深思熟虑的：“我从不回避他人的影响，”马蒂斯说，“我觉得那样做是一种懦夫的表现，而且对自己也不够诚恳。我认为艺术家的个性正是通过他在与他人个性的竞争中所经历的那些挣扎得以发展并获得自我肯定。如果这种竞争是致命的，让他的个性屈服，那便是他的宿命。”

马蒂斯从未屈服过。但在接下来的十年中，局面无疑倒转了过来。马蒂斯再也不会像1906年和1907年这样具有如此明显的优势。从现在起，总是毕加索在那里一展才华，博得更多的喝彩。

1908年期间，马蒂斯的作品获邀在莫斯科、巴黎、柏林和纽约进行展览，年底的秋季沙龙还为他举办了回顾展。但置身这些赞誉与认可之中，马蒂斯却越发显得孤立无援。

他想要避免这种孤立。于是为了稳固自己的地位，马蒂斯开始重新扮演起传授者的角色。在莎拉·斯泰因的鼓励下，他于1908年初创办了一间学校——这一努力为时不长，意在还击他眼中那些对自己作品的嚣张误读。但实际情况是，他却培养出了许多难于管教的学生。一位美国诗人兼记者吉列特·伯吉斯（Gelett Burgess）写道：

马蒂斯拒绝为那些不受欢迎的弟子的过火行为而买单。可怜的马蒂斯在艺术丛林里披荆斩棘，坚韧不拔，却看着他的追随者们在路上左右徘徊，被痛打在地。他还会听到自己的理论观念被歪曲、被误解……可能他会说：“在我看来，等边三角形是关于绝对性的

一种象征和表达。如果能把这种绝对性融入到绘画当中，那么它就成了一件艺术。”随即，鲁莽的小毕加索——像车夫一样心急、魔鬼一样勇猛、帽匠一样疯狂 [\[48\]](#)——就奔回他的画室，画出了一幅巨大的完全由三角形构成的裸女，然后还把它当作一个成就加以展示。难怪马蒂斯只顾摇头，露不出笑脸！

德朗和布拉克这两位前野兽派成员现在都倒戈到了毕加索的阵营。他们整天都在“洗衣船”从事创作，并开始用一种低调的色彩作画，一反马蒂斯艳丽的用色。这可谓是一个重大打击：他们两位当属法国最出色的画家了。

与此同时，毕加索的朋友们大都已向马蒂斯宣战：他们嘲笑他的学校，讽刺他孤高冷傲的社交态度，贬损他的最新作品是无足轻重的、纯粹装饰性的、毫不严肃的。一次，马蒂斯走进一间咖啡馆，看到毕加索和他的朋友恰好也在，就上前去打招呼，结果却生生遭到无视。

对马蒂斯来说，过去两年他目睹了毕加索的太多起起伏伏，而他依旧欢迎毕加索到自己的画室，甚至还送给他玛格丽特的肖像，所以这种新局面一定让他分外失落。

随着《亚威农少女》最初带来的震动逐渐减退，马蒂斯开始试图接纳这个大胆、全新的毕加索——这个毕加索不再只是一名潜在的门徒，更是一位振奋人心的革新者，马蒂斯不得不重新提起重视，而且可能还需要向他取经。同时，由于马蒂斯并不希望他们之间的关系因公开的敌意而显得荒唐可笑，所以他继续表现出对毕加索所处困境的同情与对他才华的欣赏，进一步增进他们之间的友谊。而且似乎是为了证明自己并没有手足无措，1908年底马蒂斯带着俄国藏家塞格·史楚金——他自己最重要的藏家——来到了毕加索的画室。史楚金被在这里见到的一切深

深触动，他很快就成为了毕加索的支持者及其作品热切的收藏者。

大约就是在1908年的这个时候，马蒂斯以前的门徒布拉克正在酝酿一种全新的绘画方法，他不光从《亚威农少女》中找到指引，甚至还从他对塞尚的深入研究中寻求到了一些线索。有一段时间，他在塞尚以前常去的邻近马赛的埃斯塔克（L'Estaque）[\[49\]](#)进行创作实验，而后便向秋季沙龙提交了几幅新作。

马蒂斯恰是当年的评审之一，而且他也是秋季沙龙一场回顾展的主角。当看到布拉克那些在埃斯塔克的作品，他似乎嗅到了更多的背信弃义。布拉克抛弃了马蒂斯的创作原则，尤其是他对色光的强调，而开始借鉴塞尚——马蒂斯最为钟爱塞尚，塞尚就是他的法宝（“如果塞尚是对的，那么我就是对的。”马蒂斯曾说）——但却是以某种完全误读的方式。

马蒂斯很有把握能看穿布拉克这种新画法背后的构想，他向批评家路易·沃克塞尔（正是他创造了“野兽派”一词）描述说，布拉克的绘画是由“小方块”组成的作品。为了说明自己的意思，他甚至还匆匆几笔画了一张草图，就像老师在黑板上指出学生的错误思路那样。

布拉克的作品最终被拒之门外，而马蒂斯——不管是对是错——则为此遭到了谴责。但现在这种新风格有了它自己的名字：立体主义（Cubism）[\[50\]](#)。

立体主义将彻底为画面空间的构成带来了变革，并在这一过程中改变现代绘画的航向。布拉克很快就鼓起了毕加索的干劲，在接下来的一年中他们一直在携手推进、打磨这种新的绘画风格。立体主义绘画是完全非个人化的，它有意抛弃了那种马蒂斯式的用色（这些作品是用深浅

不一的棕和灰绘成的），呈现出非凡的创造性和令人耳目一新的诗意。现在，绘画不再需要充当一扇窗户，透出一个明了、静态、无限向远处后退的世界，一个恪守永恒物理定律的世界；相反，绘画可以更像是一层飘动的薄布帘，其不同面向在一个有限的空间内既可以向前突，也可以向后折。在这个意义上，立体主义绘画似乎更像是我们的意识本身；还有说法称，它与现代科学描述这个世界的方式更加步调一致。自然，毕加索与布拉克的立体主义创作也是十分聪明巧妙的。他们的作品不禁让人想起教室后排那些窃窃私语间的小秘密，艺术再在这里变成了一个“你一会儿看得见，一会儿看不见”的逗趣儿游戏。

很快，这一全新艺术运动就风靡起来。面对教室后方那些日渐躁动起来的不守纪律的闲言碎语，马蒂斯这个陷在前排的学生想尽办法不予理会。他希望可以继续推进自己的计划，进一步深挖由饱和色彩、表现性装饰和一种新式简约所产生的吸引力。其间，马蒂斯创作出了自己艺术生涯中——而且也是整个世纪中——最伟大的几张作品。但到了1913年左右，他再也无法对那种骚动置若罔闻。凭着不断涌现的创作，毕加索和布拉克以惊人的速度确立了自己全欧先锋艺术最新领袖的地位。

这种成就并不是他们孤军奋战所取得的，尤其是毕加索。他拥有康维勒的支持，这是他艺术生涯背后出色的军师；拥有格特鲁德·斯泰因的支持，她为毕加索神话最初的开启做出了极大贡献（特别是在法国之外）；还有阿波利奈尔的支持，是他之前提出的点子，要在政府的健康忠告上乱写乱画反马蒂斯的涂鸦。在接下来的十年，阿波利奈尔将获誉成为同代人中最具影响力的艺评家。而当他后来把马蒂斯形容为“一位本能的立体主义者”，其中的挖苦一定使马蒂斯格外气愤，因为他自己根本就没想提出这种说法。

立体主义占据了整个欧洲关于先锋艺术的讨论，从意大利（未来主

义\_\_[\[51\]](#)\_\_于此承其衣钵)一直蔓延到英国(旋涡画派\_\_[\[52\]](#)\_\_于此受其影响)。马蒂斯日渐被挤到边缘的位置上。但到了1913年,似乎是为了将自己从不避讳他人影响的诺言贯彻到底,马蒂斯实际上开始——虽然是尝试性地——接受立体主义的创作方法。不顾外界的蓄意挑衅(“他被俘获了!是我们的人了!”立体主义者们叫嚣道),他削弱了对于明亮色彩的使用,转而开始偏好不安的灰、无光泽的黑和充满浸透感的蓝。在接下来的三到四年中,他同样也开始突出强调角的形状、形式的极端简化,以及人物与背景之间的模糊关系。一切都流露出他对这种新风格的兴趣。他甚至还重绘了一幅自己最为喜爱的荷兰静物画——他早年也曾临摹过这张作品——但运用的明显是立体主义的语言。通过这样的方式,马蒂斯将自己可能的挫败转化为了一种初步的妥协与一种全新的、未曾预见的潜能。

当1907年毕加索与费尔南德第一次关系破裂后,他们曾一度达成和解。但奥利维耶后来与一位意大利未来主义画家乌巴尔多·奥皮(Ubaldo Oppi)有染,随之她就与毕加索彻底分手了。似乎是出于打击报复,毕加索随后同费尔南德的知心密友伊娃·古埃尔(Eva Gouel)展开了恋爱关系。

1913年的时候,毕加索搬离了“洗衣船”,并第一次在长大成人后实现了经济上的富足。康维勒现在是他的经纪人,他们的事业欣欣向荣。但在这一年,毕加索的父亲过世了。不久之后毕加索自己也病倒了,他总是不明原因地发烧,只好一点点慢慢休养身子。

在康复期间,马蒂斯前来看望毕加索,还给他带来了鲜花和橘子。事到如今,这两位令人尊敬的画家都已准备握手言和。新的创作仍源源不断地从他们的画室涌现出来。如果说现在想要同毕加索看齐的追随



者们似乎要多过马蒂斯一方，这并不意味着马蒂斯就居于弱势。虽然无可否认，他们之间的力量对比已然发生了变化，而且这两人仍保持着一种小心翼翼的距离，即便他们都因名望日益稳固而变得更加彬彬有礼、彼此赏识。

此后不久，他们两人和伊娃·古埃尔一起跑去骑马。这种重归于好令很多人都颇为惊讶。“毕加索是个出色的骑手，”马蒂斯向格特鲁德写道，“我们一起去骑马，这让很多人都难以置信。”但这种难以置信大概是因为人们心里都想要这两位画家成为不共戴天的死对头，可实际上他们的关系并非如此。

毋庸置疑，马蒂斯在立体主义面前感到手足无措。事情的发展并不如他所料。那个桀骜不驯的西班牙人从未成为他的门徒，而且远比他所料想的还要强大，还富于创造力，还雄心勃勃。这是马蒂斯此前并未充分意识到的，不管是早先在斯泰因家的那些会面当中，还是当他们彼此在对方的画室边说边看边在脑中记下笔记时，又或是当他们一起在卢森堡公园里散步的时候。

但引人注意的是马蒂斯是多么殷切地想要避免一种明显的抵触。他并不想对毕加索展开猛烈抨击，也不想一味坚持己见或对其可能带来的影响严加阻挡。事实上，他恰恰选择了另一条路。就像毕加索曾乐于向自己学习一样，他也在积极探寻能从未来主义者们身上学到的长处。

众所周知，这种模式——让步、相持、征服和再让步，就像这两位艺术家在表演一系列挪移到艺术界的玄妙武术动作——每隔一段时间就会重复上演，直到1954年马蒂斯去世。许多重大展览和不计其数的书籍都曾对他们的这段关系有所提及。学者们一张张画、一幅幅素描、一件



件雕塑地对这种关系模式进行追溯，探究这两位艺术家彼此之间的影响与挑战、崇拜与对抗。有些时候，毕加索对马蒂斯盯得更紧；另一些时候，情况则恰恰相反。但无论如何，他们都没有与对方的心思游离得太远，从未。

1913年至1917年这段时间，马蒂斯创作了一系列怪异的作品，其中不得不提的是一张玛格丽特像。这张画是他在1914年到1915年间为女儿所创作的一系列肖像中的巅峰之作。当时玛格丽特正值二十岁的年纪，出落得更加自信，更有女人味儿，显然也更喜欢打扮自己。在这个系列的作品中，玛格丽特虽然姿势不变，但每次都头戴不同的帽子（每一顶上都带着花），身穿不同的上衣或裙子。甚至连脖子上的黑色丝带都被她赋予了新意——这个装饰始终令人为她所遭受的病痛感到心酸。在五张画像中的三张，丝带下面都挂有一个金色吊坠。

这个系列中的前四张作品都十分直截了当：马蒂斯用薄涂但鲜艳的色彩和简单的形式语言将它们绘成，这些画让人想起他早些年为玛格丽特所作的那些儿童风格的肖像。但不知从什么时候起，马蒂斯似乎想要寻求一些变化。他把头转向玛格丽特说：“这张画好像想把我带到别处。你愿意吗？”

玛格丽特点头同意。

马蒂斯接下来所完成的是他整个艺术生涯中最与众不同的一张作品。这张名为《白色与粉红色头像》（*White and Pink Head*）的画色彩强烈、情绪纯净，是只有马蒂斯才能绘出的那种效果。但显而易见，它经过了立体主义的浸染。画中，棱角的形状越过轮廓，模糊了背景与前景；线条相互交错，彼此之间自成韵律；嘴和眼都被简化成那种最基本

的符号，让人感觉仿佛可以随便调换它们彼此的排列。一切都让这张创作看起来像是在借由玛格丽特画中那格外具有冲击力的样貌而献给毕加索的某种礼赞。

《白色与粉红色头像》实在是太过古怪了，以至于马蒂斯的经纪人们全都不知该拿它如何是好。一段时间过后，他们只好委婉地请马蒂斯再把这张画从他们手里拿走。马蒂斯确实取回了这张画，而且余生都把它保留在自己家中——就像毕加索守护着他那幅更早的玛格丽特像一样。

---

[1] 具体可见芬顿的文章“A Lesson from Michelangelo”。

[2] 因拉维尼瓮街13号一所破旧的建筑形似塞纳河上的洗衣驳船而得名，这里聚集了大量的先锋艺术家、诗人和作家，是20世纪现代艺术发展史上的重要一页；详见后文。

[3] 位于西班牙南部安达卢西亚的一个城市。

[4] 原文为法语“Et voilà pour moi!”。

[5] 该时期一直持续到1904年。

[6] 安德烈·德朗（1880-1954），法国画家，与马蒂斯同为野兽派的先驱。

[7] 法国南部东比利牛斯省的一个市镇。

[8] 博安-昂-韦尔芒多瓦（Bohain-en-Vermandois），属于法国皮卡第大区，位于法国北部。

[9] 根据作者的描述，此画应为毕加索“粉红色时期”的作品《执花篮的女孩》（*Young Naked Girl with Flower Basket*），1905年，画布油画，152cm×65cm，纽约大卫·洛克菲勒藏。

[10] 马克斯·雅各布（1876-1944），法国著名诗人、散文诗大师之一。据传“洗衣船”正是来自于他的命名。

[11] 威廉·詹姆斯（1842-1910），美国哲学家和心理学家，被誉为“美国心理学之父”，率先在心理学领域提出“意识流”的概念。

[12] 博纳尔，全名皮埃尔·博纳尔（Pierre Bonnard, 1867-1947），法国后印象主义纳比派画家，以擅用色彩著称，代表作有《韦尔农的露台》《逆光下的裸女》

等。

[13] 坐落于香榭丽舍大街，为迎接1900年的巴黎万国博览会而建，现为巴黎市立美术馆。

[14] au pair，换工互惠生（多为未婚女性），她们住在国外家庭，以照看孩子和协助家务等劳动换取食宿并学习语言。

[15] 出版于1933年，此书实则就是格特鲁德·斯泰因本人的自传，只是在叙事手法上借助了其终身伴侣爱丽斯·B. 托克拉斯的口吻。书中记述了作者在1902-1932年间旅居巴黎的经历，以及她与众多艺术家、作家和社会名流的交往轶事。

[16] 乔治·布拉克（1882-1963），法国画家，与毕加索一同发起了立体主义绘画运动。

[17] 在香榭丽舍大街上与小皇宫相对而立，最初用于举办1900年的巴黎万国博览会，现为重大艺术活动的举办场所。

[18] 多纳泰罗（1386-1466），意大利文艺复兴初期雕塑家、写实主义雕塑的奠基人之一，代表作有《大卫》等。

[19] 安达卢西亚位于西班牙南部。

[20] 埃里克·萨蒂（1866-1925），法国作曲家，对20世纪现代音乐有很大影响。

[21] 阿美迪欧·莫迪利亚尼（1884-1920），意大利表现主义画家与雕塑家。

[22] 莫里斯·弗拉曼克（1876-1958），早期为法国野兽派画家，后转向立体主义。

[23] 胡安·格里斯（1887-1927），西班牙立体主义画家。

[24] 莫里斯·普林赛（1875-1973），法国数学家，为立体主义的诞生做出很大贡献，被称为“立体主义的数学家”。

[25] 纪尧姆·阿波利奈尔（1880-1918），法国著名诗人、小说家和剧作家，也撰写文艺评论宣扬现代派诗歌和立体主义绘画。

[26] 兰波，全名让·尼古拉·阿蒂尔·兰波（Jean Nicolas Arthur Rimbaud, 1854-1891），法国象征主义诗人，代表作有《醉舟》等。

[27] 位于伊比利亚半岛东北部，西班牙的一个自治区。

[28] 这一小团体是基于一间名为“四只猫”的咖啡屋，它仿照巴黎的“黑猫”咖啡屋而创建，是众多前卫艺术家们的聚集地。

[29] 安德烈·萨尔蒙（1881-1969），法国诗人、作家和艺术评论家，立体主义最早的拥护者。

[30] 拉·封丹，全名让·德·拉·封丹（Jean de la Fontaine, 1621-1695），法国古典文学代表作家之一，著名寓言诗人。

[31] 也称惊恐发作，病症发作时伴有突如其来和反复出现的莫名恐慌。

[32] 原文为法语 *Oui oui oui*。

[33] 古希腊一山区，在今伯罗奔尼撒半岛中部，以其居民田园牧歌式的淳朴生活而著称。

[34] 毕维·德·夏凡纳（1824-1898），法国壁画家，以为公共建筑物创作大幅壁画而闻名。

[35] 也称大溪地，位于南太平洋，法属波利尼西亚群岛中的最大岛屿。

[36] 一种靠空气压缩机抽、压空气产生动力的物品运输管路，当时邮局会利用这种管道网络来运输包裹和信件。

[37] 莫里斯·丹尼斯（1870-1943），法国象征主义画家。

[38] 图卢兹·劳特累克（1864-1901），法国后印象派画家。

[39] 摩尔人多指在中世纪时期居住在伊比利亚半岛、西西里岛、马耳他、西非等地的穆斯林，历史上摩尔人曾于8世纪入侵西班牙，至1492年一直统治着西班牙的南部地区。

[40] 西亚古王国，位于底格里斯河中游。

[41] 地中海东岸古国，约今黎巴嫩和叙利亚沿海一带。

[42] 埃尔·格列柯（1541-1614），本名多米尼克·提托克波洛斯（Domenikos Theotokopoulos），文艺复兴时期西班牙著名画家、雕塑家和建筑家。

[43] 阿尔及利亚北部的一座城市。

[44] 特罗卡德罗，位于巴黎十六区，隔塞纳河与埃菲尔铁塔相望，夏乐宫所在地。

[45] 乔托，全名为乔托·迪·邦多纳（Giotto di Bondone，1267-1337），意大利文艺复兴初期画家，佛罗伦萨画派创始人，被誉为“中世纪的最后一位画家，文艺复兴的第一位画家”。

[46] 杜乔，全名为杜乔·迪·博尼塞纳（Duccio di Buoninsegna，1260-1318），意大利文艺复兴初期画家，锡耶纳画派创始人。

[47] 修女院长街是巴黎十八区的一条街道，开辟于1672年，以蒙马特修女院的院长命名。

[48] 英文习语，出自《爱丽丝漫游仙境》中的人物“疯帽子”（Mad Hatter）。旧时制帽匠在做毡帽时经常会用到含有水银的粘剂，因此水银中毒的情况十分普遍，其症状之一便是精神错乱。

[49] 位于马赛西北方向一个不远的渔村。

[50] 这一得名正是由英文中的“小方块”（little cubes）演化而来。

[51] 1909年由意大利诗人马里内蒂的一篇宣言开启，持续到1930年左右，以反传统、强调对技术时代的赞叹为特征，在艺术中突出对动力和速度的表现。

[52] 1912-1915年间在英格兰风行的文艺运动，由温德姆·刘易斯提出，试图将艺术与工业革命相结合，融合了立体主义与未来主义的影响。

# 波洛克与德·库宁

---

背叛是一种诡异的亲密。

——亚当·菲利普斯  
(Adam Phillips) [\[1\]](#)

20世纪50年代早期，一天晚上，有人看到在格林威治村（Greenwich Village）[\[2\]](#)雪松酒馆（Cedar Tavern）外的路边上坐着两位画家，来回传递着一个酒瓶。其中一位便是刚刚五十岁出头的威廉·德·库宁。他生性玩世不恭。在其一贯开放大方的举止背后，有种对世事的暗讽在咯咯作响。“自我保护使他厌倦”，他的朋友艾德文·登比（Edwin Denby）说，而他讨厌这种感觉。德·库宁极其聪明，见多识广——然而这个世界还是会时不时地给他带来一些出其不意。“杰克逊，”他拍着他的画家同行杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的后背说，“你是美国最伟大的画家。”

波洛克的脾气反复无常，喝醉酒之后更是变本加厉，这些天他常常如此——就在雪松酒馆，那里聚集了一批画家和他们的小跟班儿们，到处充斥着酩酊的雄性荷尔蒙气息。波洛克悟性极高，只是不善辞令又脾气暴躁。他渴望和别人建立良好的关系，却又常常把这种关系破坏掉。他喜欢并且崇拜德·库宁。虽然他们谈不上是最好的朋友，但是近十年来他们彼此之间或多或少都知道对方对自己是这般看法。只不过，他们俩的关系比这要更复杂一些。

这两个男人常常被当作竞争对手——在某种意义上也确实如此。但是，他们两人的关系却并非由竞争开始，而这种角色关系也并不适合他

们俩。事实上，对他们两人来说，在公众面前扮演竞争对手的压力与日俱增，却渐渐地变得荒谬，也让他们感到疲倦。

现在，两人喝醉之后，索性把这出戏演到底：“不，比尔<sup>[3]</sup>，”波洛克一边把酒瓶递回给德·库宁，一边说道，“你才是美国最伟大的画家。”德·库宁推辞，波洛克坚持。如此反复，酒瓶就这样被传过来传过去，最终以波洛克醉倒而告终。

1938年，威廉·德·库宁为两个站立的男孩创作了一幅漂亮的肖像[见图4]。这幅作品画得如此精细，以至你会担心如果靠得太近，自己的呼吸便可能拂去上面的石墨痕迹。当你在欣赏这件作品时，有两点是不言而喻的：首先是德·库宁很会画画——他的名字在荷兰语中是“国王”的意思。毫无疑问，他是一位出色的画家，在传统意义上无可挑剔，然而除此之外，他对那些尤为抓人的特质却又有一份自己特殊的敏感——比如一双古怪的靴子、一条塞起来的直筒裤以及人物那种飘忽不定的目光。





图4 威廉·德·库宁，《自画像与想象中的弟弟》，约1938，纸上铅笔，13  
1/8×10 1/4英寸（33.3×26厘米），克拉维斯收藏

©2016威廉·德·库宁基金会 / 纽约艺术家权利协会（ARS）

你会注意到的第二点是，两个人的形象带来一丝奇怪的耦合感。虽然画面中的两个男孩穿着不同，身高不同，从表情中透露出来的成熟程度也不同，但两个人却又惊人地相似。那么他们究竟是不是同一个人



呢？多年之后，德·库宁肯定了这一点——他只是把自己的形象画了两遍。但是，他的朋友艺术家兼漫画家索尔·斯坦伯格（Saul Steinberg）对此持不同观点。斯坦伯格买下了这张素描并把它命名为《自画像与想象中的弟弟》（*Self-Portrait with Imaginary Brother*）——这个标题一直沿用至今。

然而，斯坦伯格并不了解——至少当时如此——德·库宁确实有一个同母异父的弟弟叫科斯（Koos），但他刻意地将其塑造成了想象中的形象：十多年前，德·库宁便离家出走了，好像这个同母异父的弟弟甚至他的整个家庭都从不存在一样。1926年，在他22岁的时候，德·库宁登上了一艘名叫雪莱号（Shelley）的英国重载货船，从他的故乡荷兰偷渡到了英国。他没有告诉任何人——包括他的父母；没有告诉他挚爱的姐姐玛丽（当时刚生了一个宝宝）；也没有告诉弟弟，那个一直崇拜他的科斯。

德·库宁终其一生都是一个逃避的高手（无论是从个人关系上来看，还是从他不愿被束缚在任何一种特定风格或者美学程式上来看），而这种逃避的冲动也不断地困扰着德·库宁。对于他来说，与此前生活的割裂给了他打开崭新世界的机会：德·库宁当之无愧地成为了美国抽象表现主义运动的两位领军人物之一，改变了整个艺术史的进程。但是这其中他付出的代价又是什么呢？

威廉、玛丽和科斯在鹿特丹度过了一个并不快乐的童年。当时的鹿特丹是一个迅速扩张的港口城市，靠近新马斯河河口——一个人工河道，位于莱茵河（Rhine）和默兹河（Meuse）共同注入寒冷的北海（North Sea）而形成的三角洲地带。德·库宁的父亲伦德特（Leendert）曾是个花商，后来又经营起了为附近包括喜力在内的啤酒厂灌装、配送啤酒的小买卖。1898年，他遇到了科妮莉亚·诺贝尔（Cornelia

Nobel)，一个脾气火爆的工人阶层女孩儿。同年九月份，科妮莉亚怀上了他们的第一个孩子。1899年，在仓促结婚六个月之后，他们生下了玛丽。

后来他们又生下了一对双胞胎女儿，但很快就夭折了。科妮莉亚的第四个孩子在出生八个月之后也夭折了。后来，他们在1904年生下了威廉。小威廉在饥寒交迫中长大。科妮莉亚和伦德特婚后六年间，先后住过七个不同的地方，即使是在威廉出生后也仍然在不停地搬家。1906年，德·库宁父母的婚姻破裂了。离婚是伦德特提出的，他寡言少语，但感情受挫——后来的他曾经用“歇斯底里”来形容他的妻子。德·库宁的传记作家马克·史蒂文斯（Mark Stevens）和安娜莲·斯万（Annalyn Swan）认为，科妮莉亚在家里可能非常粗暴，经常对孩子甚至是伦德特动手动脚。尽管如此，她还是取得了威廉和玛丽的监护权。1908年春天，她准备再婚，但是她的小儿子威廉却成了这段感情发展的障碍——于是，他被母亲送回了父亲那里。后来也许是出于内疚，她曾经试图让别人（包括德·库宁）以为是伦德特绑架了德·库宁，从而迫使她不得不打了很长时间的官司以夺回他的监护权。但是史蒂文斯和斯万都未曾找到相关的证据。

很快，伦德特也再婚了，并且找了一个更年轻的妻子。1908年底，当新婚妻子怀孕的时候，四岁的德·库宁再次显得有点碍手碍脚了，于是他又被送回母亲那里。科妮莉亚的脾气依旧反复无常。成长过程中，德·库宁常常陷入与母亲之间各种突如其来的激烈争吵。其间充斥着各种谩骂和讽刺，两方骂起人来都花样百出，却又都固执地不愿意让步。科妮莉亚盛气凌人，打扮花哨，夸张做作。不难想象，德·库宁《女人系列》中的形象似乎透着其母亲的一些影子——而正是那些浮夸造作、宽肩丰胸、龇牙咧嘴又眼神诡异错乱的形象使得德·库宁在四十年后声

名鹊起。

当科妮莉亚再一次怀孕的时候，德·库宁刚刚八岁，孩子的父亲是她的第二任丈夫——性格温和的咖啡馆老板雅各布斯·拉索伊（Jacobus Lassooy）。而这个孩子便是科斯，从小就非常崇拜哥哥，成长过程中也深受其影响。尽管家庭随后陷入了财务危机，生活水平也随之下降，只能靠土豆和萝卜度日，但威廉还是慢慢成长为一个优秀而好强的学生。

私底下，威廉慢慢培养起了对于绘画的兴趣。十二岁时，他就被一家著名的装饰公司“吉丁和他的孩子们”（Gidding and Sons）聘为学徒。他的天分很快就得到了公司老板杰伊·吉丁（Jay Gidding）的赏识，后者鼓励他到附近享有盛誉的美术及应用科学学院报了一门课程。在教授传统绘画技法的同时，也为想要进入现代工业领域的学生提供技术培训。1917年到1921年，德·库宁在那里上了四年夜校课程。教学过程苛刻而又严格，竞争也异常激烈。德·库宁花了六百个课时——每周两天时间——将近一学年中的大半光阴在一张画上：这是一张静物画，桌子上放着一个浅陶瓷碗、一个水罐和一个水壶。

后来德·库宁解释说，美术学院这种严格的教学方式旨在“让学生摆脱传统的观看方式，从而促使他们记录下自己第一手的体验。”乍一听起来，这种方式非常富有解放性，甚至有些现代——可事实上并非如此。这种方式艰苦异常，学生们必须日复一日、经年累月地训练自己的眼睛保持在固定的水平上，以使他们自己、静物以及纸张之间保持固定的距离。最终的效果，按照德·库宁的说法，就“好像一幅摄影，只是更加浪漫了一些”。

德·库宁这一时期的作品并非都像学院中占据他大部分时间的练习

那般精雕细琢。对于卡通和漫画，他同样兴趣浓厚，并且熟练掌握了绘制那种自信、夸张而富有表现力的线条的技巧——这种技巧伴随他始终，对于他成熟期艺术作品之影响不亚于他所接受的传统训练。

1920年，正值青春期的德·库宁在对现代主义颇有兴趣的设计师伯纳德·罗迈因（Bernard Romein）那里找了一份工作，后者的主要客户是鹿特丹的一家高级百货商店。后来，罗迈因向德·库宁介绍了皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）<sup>[4]</sup>的艺术（几十年后，蒙德里安将对杰克逊·波洛克的职业生涯将产生短暂却至关重要的影响）。这一时期，他同时也开始了解1917年发源于阿姆斯特丹的荷兰风格派<sup>[5]</sup>（De Stijl）运动，而蒙德里安与此运动之间同样有着密切的联系。“风格派”试图消除艺术、工艺品以及设计之间的界限。它的成功也为一些商业艺术作品正名——而这正是德·库宁当时主要的创作方向。但是德·库宁的创造力正开始脱离实用功能主义，脱离商业以及他所接受的严格训练。他开始四处旅行，在安特卫普和布鲁塞尔各待了一段时间。他有一个做水手的叔叔当时在荷兰-美国游轮航线上工作。从他那里，德·库宁听到了一些美国故事。他喜欢随着美国爵士乐跳舞，喜欢看美国杂志上的杂志女郎，还喜欢看好莱坞电影。“你知道，那里有牛仔，有印第安人，”德·库宁后来回忆道，“真是浪漫极了。”

德·库宁曾应征过荷美邮轮上的甲板水手，但并未如愿。之后，他又曾数次尝试以偷渡的方式登上开往美国的轮船，也都以失败告终。最后，与一个打算返程回纽约、却无钱支付工会会费的男人间的松散联系让德·库宁又看到了一线希望。德·库宁替那个男人垫付了会费（这些钱自然是他从父亲那里“借来”的），之后便静静等待他的机会。然而几个月过去了，一点消息也没有，德·库宁一度以为他被骗了。可最终，在没有任何征兆的情况下，这个男子又再次出现，并且把德·库宁偷偷带

到雪莱号的轮机舱里藏了起来。

那天是1926年7月18日。德·库宁在没来得及告诉任何人、而且什么都没有带的情况下离开了荷兰——连他打算用来到美国找工作的艺术作品集都没有带。不过事实证明，他什么证明都不需要。

德·库宁艰苦的童年岁月及其贸然离荷赴美的经历与菲利普·罗斯（Philip Roth）所谓“美国梦背后的剧本——那出毅然追梦、不辞而别的大戏”颇为合节，并包含了“追梦之旅里所必需的热情与无情”。可梦醒时分，必然会留下创伤——只不过这种创伤到底有多严重却很难衡量。这一过程同样交织着德·库宁内心中对于寻觅同道中人的渴望，对于与“弟兄们”联袂奉上好戏的期待，以及对于在艰险朝圣之路上收获知音的祈望。而他之所以能在职业生涯的早期一而再、再而三地发现志同道合的伙伴，恰恰是因为他一直没有放弃寻找。

数年之后，他的姐夫康莱德·弗拉德（Conrad Fried）对史蒂文斯和斯万讲述过德·库宁在鹿特丹学画时的一位老师的故事，正是这位老师在很大程度上燃起了德·库宁对艺术的兴趣。在一堂课上，当所有学生都在画画时，这位老师对德·库宁说，“看到坐在那边的那个家伙了吗？去看看他在干什么。”德·库宁听从了老师的话，观察到那个学生正在随心所欲地创作，而他自己的绘画则拘谨而呆板。于是他们两个开始聊起天来。言谈中，德·库宁了解到，老师也曾经对那名学生说过一模一样的话：“去看看那个孩子在干什么。”

多年之后，一个如出一辙的故事在另一个更大的舞台上上演。而扮演另一个学生的艺术家正是杰克逊·波洛克。

波洛克在家里五个兄弟中年龄最小。他最受母亲宠溺——她母亲一方面盛气凌人，另一方面却又对人冷漠疏远——但也最命途多舛。他的父亲勒罗伊·麦克伊（LoRoy McCoy）<sup>[6]</sup>在爱荷华州的廷利（Tingley）长大，因他的养父母姓波洛克而后改姓。勒罗伊被波洛克一家视作廉价劳动力，随便什么人都可以把他们的养子使唤走。后来，每当回忆起这段不堪的童年经历时，勒罗伊都感到被出卖与被伤害。他一度想要把自己的姓改回麦克伊，但是却因承担不起相关的法律费用而作罢。

杰克逊的母亲斯特拉（Stella）同样在廷利长大。她和勒罗伊此前共育有四子，直到1912年1月28日这一天，杰克逊出生了——这个婴孩生得脆弱无力，非得让人在后背拍上一拍才哇哇啼哭，令人安下心来。

那时，波洛克一家住在怀俄明州的科迪（Cody）。伴随杰克逊出生而来的诸多不顺使斯特拉后来逐渐意识到——不能再生了。因此，杰克逊从小便备受溺爱。她不让他做任何杂务，也不计较他的任何过失，纵容他的各种异想天开。然而，如他的传记作家史蒂文·奈菲（Steven Naifeh）和格雷戈里·怀特·史密斯（Gregory Smith）在《杰克逊·波洛克：一个美国传说》（*Jackson Pollock: An American Saga*）一书中所言，与德·库宁相似，杰克逊·波洛克的童年也充斥着贫穷和与之相伴的国内动荡。1920年，杰克逊八岁时，勒罗伊从家里搬了出来。于是，又一次和德·库宁相似——他成长的关键时期也缺少了父亲的陪伴。虽然勒罗伊时不时地还会和他联系，并在他于科迪和加州等地的事业失败后，试图和全家人搬到亚利桑那重聚。可惜的是，这些努力都并不长久。

杰克逊是一个有着狂热想象力并且敏感的男孩。他的哥哥查尔斯（Charles）很年轻的时候便决定要成为一个艺术家。在所有人眼中，他

都是很有天赋的。可是，成为一名艺术家却是一个普通美国西部农乡下男孩儿最不敢指望的事儿。对于自己的这种职业选择，查尔斯有着很清楚的认识，并且刻意培养了一种与之相称的生活格调——留一头飘逸的长发，穿一身波西米亚风格的衣服。尽管刚开始时他也有过一些摇摆，可后来他便愈发坚定，并以自己的成熟睿智打动了包括其家人在内的周边人。比他小九岁的杰克逊便非常仰慕他。他的母亲斯特拉回忆说，“当杰克逊还是一个小男孩儿时，每当别人问起他想要成为一个什么样的人时，他总是说，‘我想要成为像哥哥查尔斯一样的艺术家。’”

当查尔斯前往洛杉矶奥蒂斯艺术学院（Otis Institute）学习艺术时，杰克逊和他最小的哥哥桑德都梦想追随查尔斯的脚步。查尔斯也很享受这种领头羊的角色和他在洛杉矶的学习经历所带给他的在家里的权威地位。他常常往家里寄一本以介绍现代艺术为主的名为《标盘》（*The Dial*）的高端月刊，其中刊有像T. S.艾略特（T. S. Eliot）以及托马斯·曼（Thomas Mann）这样的人所写的文章。杰克逊和桑德如饥似渴地阅读着这些文字。它们不仅描绘出一个激动人心的新新世界，更在他们和远在洛杉矶的哥哥之间架起了一座精神桥梁。

查尔斯会不定时地寄来信件，但都很有分量。事实上，当十六岁的杰克逊于1928年从原先的高中退学，并从母亲居住的加利福尼亚州里弗赛德转而搬到洛杉矶手工艺术高中求学时，很大程度上就是在以其哥哥为榜样。

然而，杰克逊终究不是查尔斯。他不善言辞、极度敏感、脾气不好并且有着自毁的酗酒倾向（他第一次饮酒时才十四岁）。因此，他不得不更拼一些。

就在同一时间，查尔斯于1926年从洛杉矶搬到了纽约，跟随克里斯

玛型的壁画家托马斯·哈特·本顿（Thomas Hart Benton）继续学习艺术，后者是美国地方主义（American Regionalism）的领军人物。当听说了杰克逊的困境之后，查尔斯给他寄了封信，信中充满了牵挂：“我自己也曾经历沮丧和忧郁，感觉所有未来的努力都可能付之一炬，我很遗憾这些年来当你迅速成长的时候我不能常常伴你身边。不过，你显然很有天分，敏感且富有感知力。最为重要的是，这种难能可贵的品质应该得到充分的发挥，它值得你为之努力，而不应被浪费……我很高兴你对艺术如此感兴趣。”这封信对杰克逊而言有如电击。尽管他并未显现出什么天分，但还是下定决心跟随查尔斯的步伐，追求作为一名艺术家的人生。

虽然波洛克成为一名艺术家的决心已不可动摇，但他在洛杉矶手工艺学校学习的过程中却一再暴露出自己技术能力上的不足，特别是在绘画方面尤显笨拙。他曾两次被学校劝退，到了1930年，他已经被降至非全日制学生，每周只上一天半的课。那时的他似乎已经走投无路了。

然而，恰恰是这些不利条件才使成功真正值得铭记，因为不利条件并不一定就是缺陷。有时候它反倒是一种天资，一种对于一般要求而言略显多余、格格不入的才华。如果说波洛克的艺术生涯一直在不断努力绕过或回避自己的不足，那么德·库宁则恰恰相反：他一直以来都在不懈地搁置甚至肢解自己与生俱来的优势。

令人惊讶的是，反而是波洛克这么一个有些笨手笨脚的人成为了德·库宁的榜样——帮助这位训练有素的艺术大师洗去那些熟练的技巧，从而找到真正的原创力。

与波洛克在绘画上苦苦纠缠不同，德·库宁来到美国的时候就已经



是一个经过多年古典训练的画家，业已度过自己在标志画方面的学徒期，并亲身经历了现代主义中的一场重要运动。但是，他真正渴望的却是摘掉自己身上这些很不容易取得的成绩，想方设法给自己挑刺。正如他后来所说：“当我稍稍逃离这个世界的时候，我才找回自己的感觉；当我好似陷入低谷时，我才真正感觉良好；当我好似落入滑坡时，我会说，嘿，这还挺有意思的！”

来到纽约的四年时间里，德·库宁曾在曼哈顿做过广告牌画工、橱窗设计师以及木工。慢慢地，他结识了一些现代艺术家。后来，他交了一个名叫弗吉尼亚·“妮妮”·迪亚兹（Virginia“Nini”Diaz）的女朋友——她是一个马戏团的走钢丝演员。1932年，两人一起搬到了格林威治村。在迪亚兹的记忆中，德·库宁永远在画画。为了补贴家用（他在一家叫作伊士曼兄弟的设计工厂工作），她试图在镇子附近兜售这些画作。如果德·库宁当时没有在现代艺术上越陷越深，可能她还能卖出更多的作品。与传统绘画的精雕细琢不同，现代主义更加重视的是粗砺的当下、新鲜的观念以及个体的原创，当然还有最重要的——真诚。因此，德·库宁经历了一段精神分裂式的张力。尽管他的学院训练基础相当扎实——尽管他能画出如《自画像与想象中的弟弟》这样精彩的作品——但其实他一直都在与之进行对抗。以诸多传统的典范——静物画、肖像画以及人体写生——作为其大胆实验的基础，他在马蒂斯、毕加索、米罗以及德·基里科等人的创新之上继续探索。

可有些与艺术天分根深蒂固地联结在一起的绘画手法是很难打破的。在德·库宁二十世纪三十年代晚期到四十年代早期所创作的那些有自觉意识的现代主义绘画中，你可以发觉他在与残存在自己身上的那些绘画技巧相抗争，从而试图找到一种直觉性的、自由的、不带一丝伪装的手法。新兴的现代主义风格强调直白，回避细节，因此如何表达身体

各部分之间的空间关系，特别是投影缩减效果便成为一项格外困难的挑战。手——这种相比身体其他部位来说微不足道但又格外复杂的三围形态——尤其使他困扰。而膝盖——这个在人坐下时带来空间延伸感的部位——更使他心焦。这些问题使如此让人筋疲力尽，以致他根本无暇顾及头发的问题：他的肖像画总是表现光头的男子，手部常常随便画一画，有时甚至直接省略了，而腿部则常常给人一种没有骨架、不知道往哪里伸的感觉。他的朋友，舞蹈评论家艾德文·登比（Edwin Denby）是在这一时期第一批收藏他作品的人。他从这些问题重重的作品中察觉到了一种美——“一种在复杂情境下由本能行为所带来的美。”但其中也同时包含着一种令人瞩目的癫狂以及一种巨大的且不断生成的压力。登比写道：“我常常听他说，他总是绞尽脑汁去想如何将一个形象与背景联结在一起。”

每当谈到绘画时，波洛克都因自己的天资匮乏而深感痛苦——不仅是相对于查尔斯以及他的哥哥桑德（他的速写之流畅无暇几乎能和查尔斯相媲美），哪怕相对于他在艺术学校的其他同学也同样如此。与更有天赋的同学相接触只会让波洛克感到自惭形秽。他在写生课上的种种努力也总是显得笨拙无比。他的同学中很多人极具天赋，而多年来专心致志的练习使得他们的天赋更上一层楼。而本性争强好胜的波洛克则试图在专注度上与他们较量一番。他渴望看到自己哪怕一丁点的进步。

他从洛杉矶手工艺术学校一个低年级音乐专业的学生贝尔特·帕西菲科（Berthe Pacifico）身上获得了一些灵感。在一次派对上，波洛克遇到了她。当时他看到她正在弹奏钢琴，立刻便被她的泰然自若深深吸引住了。于是每天下午放学后，他都会来到她家观察她练琴。她每天要练习五个小时，而波洛克就坐在那里一遍又一遍地对着她练习素描。“我练琴的时候，那只旧铅笔就一直没有停过，”她回忆道。但是，波洛克

却从来没有给她看过他所画的东西——很可能是因为无论他多么努力，也从来没有画到点子上。1930年，他从洛杉矶给查尔斯写信讲道，“可以坦白地说，我的画烂极了，一点儿都不灵动，也没什么韵律感可言。那些画冷冷冰冰，死气沉沉，甚至都不值得我花邮费寄出去……事实上，我从来没有真正完成过一件作品。通常画着画着，我就会开始感到厌恶，进而失去兴致……不过，我仍然觉得自己会成为某种独树一帜的艺术家，只不过我还未能向自己或者任何人证明这种潜质。”

换句话说，波洛克的问题不仅仅是没有自信——尽管这当然是一个问题（他曾经在给查尔斯的信中写道，“这所谓的快乐青春年华于我而言更像是一个该死的地狱”）。他的问题更在于天赋，桑德曾调侃道：“如果你看过他早期的作品，你会觉得他更应该去打网球，或者当一个管道工。”

1930年的夏天，正值国家经济动荡、政治不安之际（就在六个月前，华尔街股市开始崩盘），查尔斯和弗兰克——波洛克在哥伦比亚大学就读文学专业的另一个哥哥——一起回到洛杉矶。查尔斯带着杰克逊来到位于洛杉矶东边的克莱尔蒙特（Claremont），参观了墨西哥壁画家何塞·克莱门特·奥罗兹科（José Clemente Orozco）在波莫纳学院新创作的壁画《普罗米修斯》（*Prometheus*）。这幅壁画对这一史诗巨作的充分呈现，画面上跃动的火焰所衬托出的英雄形象，以及其所表现出的雄心壮志都令波洛克感到深深震撼。当他们谈论到墨西哥壁画家，谈论到左翼政治和艺术时，兄弟几人的关系变得更加紧密。这时，杰克逊差不多已经决定要结束自己在美国西部的生活。而就在当年秋天，查尔斯和弗兰克带着他们十八岁的弟弟来到了纽约。

纽约是美国当时唯一一个可以真正通过国际化的视角来审视当代艺

术的城市。这座城市多样化的人口构成以及诸多移民使一种源自欧洲和墨西哥的现代主义运动意识得以传播。这些五花八门的艺术风格和艺术手法——有些和政治有关，还有一些（比如超现实主义）则与不同的哲学世界观紧密相连——一开始遭到了质疑，甚至是社会大部分人的公然反对。但是，围绕现代主义的种种话题至少在纽约引起了争论，这一点与这个国家的其他大部分地区都大相径庭。

九月末，杰克逊加入了纽约艺术学生联盟（the Art Students League），成为托马斯·哈特·本顿（Thomas Hart Benton）班上的一名学生。在此之前，本顿已经对查尔斯产生了巨大的影响。他和他的学生都肩负着一项使命：希望通过富于动感但又清晰易懂的意象——在形式上与苏联社会主义现实主义（Soviet Socialist Realism）相连，但又带有强烈的民族特色并旗帜鲜明地反对抽象的现代主义——让艺术打开人们的眼界，进而在政治变革中起到一定影响。这意味着让看到他们作品的人越多越好。他们认为，艺术并不应与欧洲的那种固步自封扯上关系——不应该只是外行人和鉴赏家们的消遣；他们坚信，艺术应被视作一种充满阳刚之气的追求，刚健有力，拥有改变世界的无限潜能。对于自我意识本就不强、使命感也总是摇摇欲坠的波洛克来说，本顿的这番豪言壮语不仅仅是振奋人心，而更像是一剂灵丹妙药。这为他提供了一个现成的使命感。于是，波洛克也投身到本顿所开启的这项事业当中。不久之后，本顿和他的意大利妻子丽塔（Rita）便成为他的代理家庭，而他自己也慢慢开始取代查尔斯，成为本顿最喜爱的门徒。

在艺术学生联盟中，波洛克以咄咄逼人来应对那些对其鸿鹄之志的威胁。对于那些明显比自己有才华的人——这几乎意味着他所有的同学，他总是小心提防。而在喜欢的人面前，波洛克却总是魅力逼人，超乎寻常地亲切体贴；不只是本顿和丽塔，还有很多人都被他的这一面所

吸引。但大家也都察觉到波洛克性格中有一种危险的反复无常。据他一位同学讲，“他会飞快地把你打量一遍，就像是在考虑要不要冲你的鼻子来上一拳。”不过，波洛克最糟糕的行径当属他对待女性的态度了，因为这一点是他另一处挫败感所在。因为找不到或不愿找女朋友，他干脆将自己对性的困惑集中转化成了一种让人恐惧的厌女情绪爆发，有时甚至是肢体上的。

最初，波洛克在纽约一直同查尔斯及其妻子伊丽莎白（Elizabeth）生活在一起。伊丽莎白完全受不了波洛克的火爆脾气。但却是查尔斯——这个温文尔雅、天赋异禀，已经组建起自己的家庭，而且在很多方面都是波洛克的导师的人——撞上了波洛克诸多恶行中最糟糕的那些。就在查尔斯和伊丽莎白位于第十街的公寓，这对兄弟曾一起出席过一场冬末派对。波洛克很快就烂醉如泥，发起酒疯，开始非礼起一位名叫罗斯（Rose）的单身女宾客。先是在言语上，之后又迅速发展到了在肢体上推推搡搡。当罗斯的朋友玛丽（Marie）欲图阻止并把他拉到一边，波洛克突然爆发了。他抄起一把之前砍燃炉柴用的斧头举到了玛丽的头顶。“玛丽，你是个好姑娘，我很喜欢你，”他冷笑着说，“我可不想把你的头砍下来。”接下来的几秒鸦雀无声。随后，波洛克猛地转过身来，把查尔斯的一张作品劈成了两半，斧子则直接嵌进了墙里。

1929年，德·库宁结识了一位名叫阿希尔·戈尔基（Arshile Gorky）的亚美尼亚难民，并由此展开了他生命中最为紧密的一段关系。在大萧条时期的纽约——如登比所形容的，“每个人都在喝咖啡，没有一个人有展览可办”——他们两人共用一间画室，一起聊天，一起观察，一起创作，几乎形影不离。“我不只是穷，而是一个子儿都没有。”德·库宁总喜欢这样四处宣告。只要一谈起现代艺术，这两个人就没完没了。冬日漫长的严寒之中，他们互相取暖，就像坚不可摧的一对儿，完全置外

界对他们的漠视于不顾。30年代末，他们甚至还一起为新泽西的一家餐厅创作了壁画。每当有其他人聚在画室里同德·库宁交谈时，戈尔基通常都会保持沉默。但有一天，他们全部的谈论都是关于画家在美国所遭受的不公。“在这点上大家都有许多不吐不快之处，于是纷纷各抒己见，”登比回忆说，“但最终这次交谈最终却以闷闷不乐的沉默收尾。”无声的休止之中，戈尔基低沉的声音突然从桌子底下飘了出来。“我在美国已经过了十九年的苦日子。”所有人顿时都捧腹大笑，再也没有谁发牢骚了。戈尔基并没有讲什么公不公平，而只谈命运，这令所有人都开怀大笑。

在艺术上，戈尔基完全客观冷静，毫不感情用事。他一直坚守高标准，而且十分清楚伟大与虚假之间的区别。（“啊哈，所以你是有自己的想法的！”他第一次看到德·库宁的作品时曾这样说道。“不过在一定程度上，”德·库宁回忆说，“这听起来并不很是滋味。”）

整个20世纪30年代，戈尔基标准严苛、情操高洁的姿态给了德·库宁极大的鼓舞，德·库宁对他也尊如兄长。所以如果说许多观者在德·库宁那幅技艺精湛的《自画像与想象中的弟弟》与戈尔基那幅著名而又令人痛心的《艺术家和他的母亲》（*The Artist and His Mother*）之间发现了一种有如亲兄弟般的关联，这并不足为奇。戈尔基的这幅画共有两个版本，基于同一张拍摄于1912年的照片创作而成——一张他与苦苦生养自己的母亲的合影。这张照片本是戈尔基寄给父亲的，希望他在先一步移民美国后不要忘了自己和母亲的存在，不要忘了他在亚美尼亚的家。（事实上，他父亲已经在美国和另一位女子组建起了新的家庭。）这时，突如其来的灾祸席卷了这对母子。在亚美尼亚大屠杀\_ [4] \_中，他们的镇子遭到围剿，戈尔基和母亲被迫踏上了一场死亡行军。1919年，母亲活生生饿死在他怀中。移民美国后，戈尔基在父亲家的抽屉里发现了

这张照片，于是他便以此创作了两幅《艺术家和他的母亲》。

德·库宁和戈尔基的这两幅作品都是双人肖像。画中对象的注视都传达出一种阴郁不安、黯然神伤的情绪。

在德·库宁眼中，戈尔基一直就是刚正不阿的化身。所以在他们亲密无间的关系维持了整整十年后，当德·库宁发现他的这位战友竟暗自怀揣着社交野心时，他感到伤心欲绝。1941年初，戈尔基经由德·库宁和他未来的妻子伊莱恩·弗里德（Elaine-Fried）介绍，结识了艾格尼丝·马格鲁德（Agnes Magruder）这位富家小姐，其父是一位海军准将。他们迅速坠入爱河，同年结为夫妇。结果，戈尔基发现自己开始混入一群阔绰的上层名流之中，而这时德·库宁却依然在默默无闻地艰苦奋斗，穷困潦倒。这种天壤之别令戈尔基难于接受，于是他基本抛弃了德·库宁，转而与那些在二战中来到纽约的大批欧洲超现实主义显贵们亲近起来。

德·库宁也就此放手，不过他心中却留下了一种挥之不去的伤痛——这种伤痛与他多年前失去自己同母异父的弟弟科斯时的痛如出一辙。“看着戈尔基扬帆远航走向上层社会，”史蒂文斯和斯万写道，“对德·库宁而言，并不比他痛失弟弟的经历要好过。”

在本顿的影响下，波洛克总算开始有了一些技艺上的长进。这位长者所在寻找的并不仅仅是那些擅长如实临摹的学生，他更期待后辈们能用画笔传达出一种活力与动感。在波洛克那些屡屡受挫又半生不熟的尝试中——海岸风景画、火光跃动的夜景画，还有那些古怪而富于表现力的、既有人物也有动物的幻景画——他察觉到了一种为别人所忽视的光明前景。“我想告诉你的是，我认为你留下的那些小张素描很了不

起，”他向波洛克写道，“那种用色丰郁美丽。小伙子，你很有天资——你要做的就是坚持不懈。”

本顿在波洛克身上额外下了很多工夫，他和丽塔不仅对波洛克视同己出，本顿还把他任命为了班长（以免除他的学费）。大萧条期间，波洛克仍没有停下素描和上课。这时他结识了何塞·克莱门特·奥罗兹科，正是他创作了波莫纳学院那幅名为《普罗米修斯》的壁画，此前波洛克曾与查尔斯一道前去参观过。如今，奥罗兹科正在与本顿共同创作一些新的壁画作品。但本顿1932年底就脱离了艺术学生联盟，开始完成一幅由印第安纳州委托的重要壁画。第二年年初，波洛克的父亲勒罗伊在洛杉矶病故。家里的三个兄弟——查尔斯、弗兰克和波洛克——全都没钱去参加葬礼。

父亲去世后，波洛克度过了一段相当痛苦迷惘的日子。每隔几个月，他都会产生一种错觉，要么是失去一位父亲式的人物，要么是失去名副其实的父亲，要么就是失去他的兄弟。当1935年查尔斯和妻子伊丽莎白搬到了华盛顿特区为移垦管理署（Resettlement Administration）[\[8\]](#)工作时，杰克逊只好跑去和桑德同住。于是这对家中年纪最轻的小兄弟搬进了东八街46号。接下来的十年中，杰克逊一直居住在此。甚至当桑德于1936年初同女友阿洛伊·柯娜薇（Arloie Conaway）完婚后，杰克逊依然没有搬离这里。

查尔斯动身前往华盛顿前不久，杰克逊报名加入了公共事业振兴署（Works Progress Administration）[\[9\]](#)的艺术项目，简称WPA项目——这一政府计划旨在于大萧条期间为艺术家们（一度也曾包括德·库宁）提供资金支持。加入这一计划意味着每月将获得一笔130.40美元起的稳定工资，而作为交换，艺术家需大约每两个月创作出一张作品。（这一指标会根据作品的尺寸以及艺术家的正常创作速度有所浮动。）这个项



目对波洛克帮助不小，但他却很难完成自己相应的指标。而随着他酗酒越来越凶，其后果也变得愈发惨重。1936年秋，波洛克撞坏了查尔斯转到他名下的一部车，日后看来，这真是一个十分不祥的征兆。

一两个月后，波洛克初次邂逅了李·克拉斯纳。克拉斯纳1908年出生于布鲁克林，是一对犹太裔乌克兰夫妇的女儿。为了逃离种族屠杀，她的父母在新世纪之初来到美国寻求庇护。十几岁时，克拉斯纳就爱上了艺术。她先是在格林威治村的库伯联盟女子艺术学院（Women's Art School of Cooper Union）就读，之后来到位于上城区的国家设计学院（National Academy of Design）继续深造。在与同学一起参观过一场汇集了毕加索、马蒂斯和布拉克的现代绘画展后，她像德·库宁一样开始背弃自己先前所受的正统训练，投入了那群为数不多但正日益壮大的美国现代画家群体的怀抱。这群画家聚集在下城区，他们不仅受到WPA的扶持，还因WPA而团结在一起。

克拉斯纳日后成为了波洛克的女友并与他携手迈入了婚姻的殿堂，她是波洛克成年后生命中最重要的人。他们从1941年开始在一起，直到1956年波洛克去世。他们之间的关系好比一团乱麻，尤其是到了最后，他们成了那种虽然明显离不开对方但却总要互相伤害的夫妻。然而，他们同样也共享了很多幸福时光。大家几乎公认，如果没有克拉斯纳在身边（她经常与波洛克站在擂台上一同比拼），波洛克根本不会迎来虽昙花一现但却万众瞩目的成功。克拉斯纳就是他最强有力的后盾。

他们的初次见面并没留下一点好的征兆。那段时间波洛克酗酒正凶。每个长夜，他都在下曼哈顿区的酒吧里一家挨一家地闲逛，不光大吼大叫，还大摇大摆地在雪野里撒尿（“他来回摇晃，尿液撒得到处都是，”据他一位朋友讲，“他还吼道：‘我能把尿撒到全世界！’”），没头

没脑地跟人打架，然后一次又一次地等着桑德清晨来救他回家。他正濒于精神崩溃的边缘，而这无论对波洛克还是他身边的人来说，都是一种潜在的危险。当在一次艺术家聚会上碰到克拉斯纳时，他又是喝得酩酊大醉。他先是粗鲁地打断了克拉斯纳和男舞伴的那支舞，之后又开始用自己的胯去顶克拉斯纳的腿，在她耳旁发出露骨的性引诱，还不停地往她脚上踩。作为回应，克拉斯纳狠狠地给了波洛克一记耳光，毫不留情。

但有意思的是，波洛克有一种天赋——就像很多无奈吃软饭的男人那样——总能让不利的情形重新对自己变得有利起来。他虽然沉默寡言、屡挫屡败，又逞强好斗，却又不失个人魅力。“他总是会先干上一仗然后再想办法脱身，”波洛克的朋友赫尔曼·谢里（Herman Cherry）回忆说，“就像是在羞辱了别人之后再上前送上一个吻，说：‘哦，我并不是故意的。’”他在失礼过后会马上露出微笑，带着满满的诚意向对方道歉，甚至还会说上几句漂亮话——无论怎么做他都愿意，而且还会摆出一副好像并没有喝得烂醉的样子。不光是女人，就连男人也会缴械投降，并为他这种火速变脸背后的反复无常感到几分恐惧。他的另一位朋友鲁宾·卡迪什（Reuben Kadish）说，波洛克“对化解尴尬的局面很有一套”。

不管波洛克那晚做了或说了些什么，克拉斯纳似乎态度有所缓和，而她最初对波洛克的敌意也有所化解。或许那晚她跟他回了家，又或许没有；各方对此说法不一。但她再次见到波洛克已是五年之后了。当他们再次邂逅，克拉斯纳很快就坠入了爱河。然而在此之前，她恰与另一位人在纽约的艺术家展开了一段旷日持久而充满伤心苦痛的恋情：威廉·德·库宁。

回首20世纪30年代，某种意义上当时的德·库宁显然已经踏上了成功之路。他雄心勃勃、勤勤恳恳、天赋异禀；然而接下来的许多年，摆在他前方的路却始终还是模糊不清。置身各路影响的激流当中，他把精力全都花在了拍打着水花逆浪前行，就连一张完整的作品也画不出。德·库宁浑身都闪烁着不俗的潜能——所有他身边的人对此皆有同感，可他实际所取得的成绩却又微不足道。他不光遭遇了财务上的破产，英文也说得磕磕巴巴，而且当年急匆匆地告别荷兰后，他完全切断了与自己的家庭以及文化背景之间的关联，虽然他对此倒是不以为意。然而，他整个人的沮丧是不言自明的。据登比讲，朋友们会对他说：“听着，比尔，你现在对从头到尾做完一件事产生了心理障碍；你完全就是在自我作践，得去看看心理医生了。”德·库宁则笑着回应道：“当然，我就是心理医生的病例，他对于我的需要跟我对自己的需要是一个道理。”

不过，某种程度上或许正是由于他这种苦苦挣扎的英雄主义气概，德·库宁以其严肃性和原创性在刚刚萌芽的纽约先锋派中获得了极大声望。德·库宁周围的艺术学家们都对他十分敬重，纷纷追随在他左右。而且德·库宁为人谦和低调，总是待人真诚、乐于助人，还不乏几分俏皮的幽默感，这让大家更是对他爱戴有加，女人们尤其对他颇具好感。凭着他的荷兰口音、粗犷帅气的外貌以及身材上的优势（他个子不高但身强体壮），德·库宁不管走到哪里都能掀起一股为之倾倒的旋风。

克拉斯纳很可能是经由她那时的男友听说了德·库宁。她的这位男友名叫伊戈尔·潘图霍夫（Igor Pantuhoff），是一位社会肖像 [\[10\]](#) 画家（society portraitist）。她与潘图霍夫都曾师从由德国移居美国的重量级艺术家汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）——他坚决捍卫现代主义，捍卫马蒂斯和毕加索，捍卫抽象艺术。克拉斯纳像其他很多人一样也受到霍

夫曼观念的极大感召。这时，她已是一位比潘图霍夫更为出色的艺术家。她目光敏锐，天生拥有不凡的色彩感，忠实于现代主义原则，这为克拉斯纳在20世纪30年代的先锋派圈子里赢得了众多的仰慕者。

就潘图霍夫而言，他认为根据委托来创作那些程式化的社会肖像不仅操作起来更加简单，同时回报也更加丰厚——不光是在金钱上，同时也是在男女关系上。他英俊的外表和模糊的异国背景（他声称自己是白俄分子，即俄国后革命时期内战中布尔什维克红军的敌手）将克拉斯纳吸引到了身边。但他嗜酒如命、骄傲自大，还为人刻薄。“我就是喜欢和长得丑的女人待在一起，”他暗指克拉斯纳，“因为这让我觉得自己更加帅气。”

克拉斯纳生性独立、放浪不羁，对那种传统的女性观充满鄙视。她外貌并不出众，但很多男人都觉得她分外性感：她性格直率，很会调情，而且似乎对身体接触充满了欲望。克拉斯纳“很具有进攻性，她令男人们过目不忘”。艺术家阿克塞尔·霍恩（Axel Horn）如此评价。虽然她独立性极强，而且才华横溢，但克拉斯纳性格中总有一种向男伴臣服的倾向，甚至她所承受的那些行径在许多女性看来简直就是暴行。她默默忍受着潘图霍夫的暴戾，就像后来对波洛克隔三差五的暴脾气忍气吞声一样。据弗里茨·巴特曼（Fritz Bultman）讲（或许对，或许不对）：“受虐倾向让她每分每秒都享受其中。”

虽然潘图霍夫的成就是在更为传统的艺术创作上，但他却喜欢把自己归为这个规模不大却发展迅猛的现代派圈子中的一员，并对那些他心生仰慕之情的艺术家尤为关注。这其中就包括从荷兰跑到美国的德·库宁。潘图霍夫拥有一张德·库宁为WPA项目所作壁画的草稿；这张习作就挂在他画室的墙上，克拉斯纳一定经常可以看到。

潘图霍夫与克拉斯纳之间的关系逐渐走向破裂主要是由于潘图霍夫的出轨。但实际上，当时克拉斯纳已经开始悄无声息地——后来就是公开地——恋上了德·库宁。她总能在下城区的艺术家聚居地碰上德·库宁，潘图霍夫平日也经常会谈起他。克拉斯纳为自己亲眼所见的那些创作深深震撼，很快就被迷倒了。还有人听她说过德·库宁是“世界上最伟大的画家”。新年除夕派对上，她在酒精的助力下决定发起攻势。带着一种半开玩笑式的深情，她坐到了德·库宁的两条大腿上，而德·库宁表面看上去似乎是在表示附和。但突然，在没有一点征兆的情况下——正当她要吻上德·库宁的时候——他岔开了双腿，把克拉斯纳重重摔在了地上。在这种侮辱之下，克拉斯纳只好立刻借助痛饮来缓解内心受到的伤害，并且迅速恢复了那个斗志昂扬的自己。稍微缓过气来之后，她便开始对德·库宁破口大骂。最后多亏了克拉斯纳的朋友巴特曼出面窘境才得以化解，而他紧接着就把穿着衣服的克拉斯纳直接拽到了淋浴间，冲她打开了淋浴头。克拉斯纳从没忘记过那个夜晚。她也从没原谅过德·库宁。

直到1937年，波洛克一直同本顿一家保持着紧密的联系，每个夏天他都会花几个礼拜到玛莎葡萄园（Martha's Vineyard）<sup>[11]</sup>与汤姆和丽塔住上一阵子。从1935年起，汤姆开始到堪萨斯城教书和工作，但他们并没有就此断了联络。这位年长艺术家的建议和鼓励对波洛克来说助益良多。

然而，最终促成波洛克绘画生涯飞黄腾达的却并非本顿的那些艺术信条，而是他自身对“技艺型绘画”传统理想的彻底摒弃以及向偶然性的转变。这种转变在很大程度上并不是一种思考过后有意识的选择；更多地，这是一种日渐产生在直觉上的闪现，而且具有很多可以向前追溯的缘起。其中之一就是波洛克1936年与墨西哥壁画家大卫·希奎罗斯

（David Siqueiros）的合作。希奎罗斯在他位于纽约的阁楼设立了一间“现代艺术技法实验室”，以此推动艺术家们利用前所未有的艺术媒材进行创作实验。此外，波洛克与移居到美国的智利艺术家罗伯特·马塔（Roberto Matta）之间的接触也是不容忽视的缘起之一。马塔所推崇的是超现实主义的精神自动理念（psychic automatism），他鼓励包括波洛克在内的其他一些画家蒙住眼睛进行创作，这种想法对波洛克很有吸引力。在1939年，波洛克还在一位荣格<sup>[12]</sup>主义精神医师约瑟夫·亨德森博士（Dr. Joseph Henderson）那里开始了一段诊疗。亨德森鼓励他把创作当作一种诠释的手段，从而服务于治疗。荣格的思想，以及希奎罗斯和马塔的创作技法，全都与波洛克长久以来对神秘主义、幻想艺术和无意识创作的兴趣不谋而合。

当波洛克正沿着这一全新脉络进行实验时，恰巧进入到了约翰·格雷汉姆（John Graham）的圈子中。格雷汉姆身材高大、魅力不凡。他留着光头，总穿着一身萨维尔街高档西装，两眼炯炯有神，浑身散发着一种引人注目的贵族气质。在挤满了穷酸现代艺术家的曼哈顿，格雷汉姆因其高傲的气度和对绘画那种极富感染力的热忱引起了圈内不小的议论。1929年他第一次见到德·库宁，而到了30年代，这位荷兰人被他称作是“全美最棒的青年画家”。几年后，当格雷汉姆结识了波洛克并开始同他熟络起来时，波洛克的才华同样令他印象深刻。他十分欣赏波洛克身上那种无法无天的孩子气。但同时，他也是第一个发现波洛克身上“伟大艺术家”潜质的人。关于这点，德·库宁日后也表示了认同。“到底是谁把他（波洛克）挑了出来？”德·库宁多年后回首往事时曾这样问自己，“其他艺术家都很难理解波洛克当时究竟在做些什么——波洛克的创作和他们自己的相去太远，”德·库宁继续说道，“但是格雷汉姆却从中看出了门道。”



在推动美国艺术走出偏狭的地方主义这件事上，可能没有谁比格雷汉姆的功劳更大了。不过留心，格雷汉姆可不是他的真名。当1886年降生人世的时候，他的本名是伊凡·格雷迪安诺维奇·东布罗夫斯基（Ivan Gratianovich Dombrowski）。他来自基辅一个波兰裔小贵族家庭。在1917年俄国革命前，他曾是一名沙皇骑兵。革命之后，他一度遭到布尔什维克党人囚禁，但之后被释放（他总喜欢说是自己越狱了），尔后于1920年来到了美国。那些他关于自己早年生活的说法（比如他曾获得过一枚圣乔治十字勋章 [\[13\]](#)）十之八九听起来都像是编造的。但在莫斯科，格雷汉姆似乎确实结识了一群俄国最著名的先锋艺术家。此外，他还是俄国藏家塞格·史楚金的常客。在史楚金家，他见到了马蒂斯和毕加索早年间竞争最为激烈那一时期（1906-1916）的创作，并尤其被毕加索（的作品）所触动。这位西班牙人不仅对他而言成为了一块试金石，现在对戈尔基、波洛克和德·库宁亦是如此。

整个20世纪20年代期间，格雷汉姆经常穿梭于大西洋两岸。他曾于巴黎举办过两场个展，这在美国现代艺术家中标志着极大的成就。而当回到纽约之后，他每年的这些旅行又反过来对大家起到一种十分重要的刺激和促进作用。“在灰暗的大萧条时期，”史蒂文斯和斯万写道，“约翰·格雷汉姆就像一位神乎其神的天外飞仙。但凡有他降临的地方，事情总会变得很有起色。”同时他对生活也很有见地——整个人都气质高贵——这也正是波洛克和德·库宁所十分渴慕的。

1941年11月，日本空袭珍珠港前不久，格雷汉姆正在着手举办一场展览——展览中，这群他逐渐熟悉起来的美国杰出画家的作品将第一次与那些响当当的欧洲现代派画家的作品同场亮相，其中也包括马蒂斯和毕加索的绘画。正是借由这次展览，波洛克和德·库宁才终于得以会面。他们两人还有克拉斯纳一起被格雷汉姆选中代表美国画家参展。

1942年1月20日，展览在东五十五街的麦克米兰公司揭幕，这是一家做古董和精美家居生意的商店。参展艺术家中，克拉斯纳是唯一的女性，她展出的作品由于后来遗失所以只能暂且称作《抽象》（**Abstraction**）。波洛克的参展绘画作品名叫《诞生》（*Birth*），这是一张极富冲击力的、画面全被挤满了的竖版作品，而且可能也是他到那时为止最引人入胜的一幅作品了。画中破碎的螺旋状图案由黑白两色辟出，其间还夹杂着几抹跳跃的红黄蓝，这在一定程度上是受到美国土著艺术启发的结果。

在一同参展的艺术家名单上，克拉斯纳发现了一个此前并不熟识的名字——虽然他们早年间应有过短暂的邂逅——波洛克。整整问了一圈过后，她还是毫无所获，德·库宁也只是在一旁耸耸肩。但后来，在一间画廊的开幕式上，克拉斯纳的一位艺术家朋友路易斯·邦斯（Louis Bunce）说他知道波洛克。他告诉克拉斯纳，波洛克就住在东八街46号，离她自己东九街的公寓也就一个转角的距离。自与潘图霍夫分手后，克拉斯纳就搬到这里建立了自己的工作室。于是，她连招呼都没打就上门拜访了。

此时，波洛克正窝在他狭小的卧室里，刚刚从又一场醉酒中回过神来。他的艺术可能正变得愈发耐人寻味，但与此相对，他的个人生活却变得愈发俗不可耐。他刚从持续了一段时间的严重酗酒和恣意妄为中稍加恢复，之前严重时，桑德没办法只好将他送进精神病院。雪上加霜的是，桑德和妻子阿罗依（Arloie）刚有了小孩，他们现在正计划着离开纽约。（阿罗依曾向桑德发誓说只要波洛克一天不搬出去，她就一天不怀孩子。）此外，1941年5月初，波洛克的心理医生德·拉斯洛博士（Dr. de Laszlo）向征兵局写信说波洛克“头脑聪明，但个性封闭、不善表达，情绪也很不稳定，难以与他人建立或维持任何形式的关系”。



她虽然没有把精神分裂的诊断也写进去，但这位大夫确实已经在波洛克身上发现了“一种分裂性人格的倾向”。在贝斯以色列医院（Beth Israel Hospital）接受了精神检查后，波洛克的情况根据参军标准被认定为“4F”等级，即不适合入伍。这一切对他的自尊心而言都是多重打击。他现在比以往任何时候都要感到孤立无援。

当他开门让克拉斯纳进屋的时候，克拉斯纳一下就凭借他们之前偶遇的经历认出了波洛克的样貌。即便宿醉未醒，他在克拉斯纳眼中却仍是一副阳刚硬朗的形象，而且还颇具那种地地道道的美国范儿——这对一个想要摆脱自己身份背景的布鲁克林犹太女孩来说简直魅力难挡。“我完全被杰克逊所吸引，”她后来回忆说，“我顿时爱上了他——既是在肉体上，也是在灵魂上——在某种意义上毫无保留。见面的时候，我有种强烈的感觉他一定有什么重要的话想对我说。而当我们开始在一起后，我自己的创作就变得无关紧要了。他才是最重要的。”

波洛克的一位画家老友雷金纳德·威尔逊（Reginald Wilson）曾说，波洛克“会拥抱任何向他敞开的空间”。这句话虽是在说波洛克危险的驾车习惯，但其中的洞见在他满满当当的作画风格和人际关系方面同样适用。他接受了克拉斯纳向自己敞开的情感空间。克拉斯纳为他放弃了绘画，直到1948年才再次拾起画笔。

在这场将于麦克米兰商店举行的展览开幕前，克拉斯纳带波洛克去见了一位她觉得他应该认识的人物：荷兰人、天分极高、魅力四射、潜心作画。曾经这个男人也像现在的波洛克一样令她魂不守舍。德·库宁的画室就位于西二十一街。于是他们二人一起走着过去登门拜访，然后克拉斯纳将她的新男友——一位生于怀俄明州科迪市的“牛仔”画家——介绍给了德·库宁。这两个男人说起话来腔调截然不同：德·库宁嗓音粗

哑，总带着一种荷兰式的拖腔；波洛克则鼻音浓重，话语间充满了那种中西部特有的韵律。他们好像都没什么说话的欲望，这种冷场也让克拉斯纳非常尴尬，而她现在已经把上次见面时德·库宁对她的百般羞辱抛在了脑后。当还在鹿特丹的时候，德·库宁一面满腹忧愁，一面耽于幻想，他那时对美国西部的浪漫神话十分心驰神往。现在，站在他面前的，正是一个活生生的西部化身。他不由自主地对波洛克充满好奇。而对波洛克来说，他明白自己的成长对于那些想要在他身上寻找一种“真实”和一味对东海岸都市病之解药的人来说意味着什么，所以他有意渲染起了这一话题。“我对西部很有感情，”他在第二年的一次采访中说道，“比如，那一望无际的土地。”

这两位艺术家日后都将改写20世纪艺术的面貌，但此次理应具有里程碑意义的会面却并没有在他们之间擦出什么火花。克拉斯纳回想起这次经历时十分坦诚地说：“我并不觉得他们对彼此有什么触动。”

然而除了德·库宁，大家现在都开始被波洛克所打动，克拉斯纳对他的欣赏很快也得到了他人的认同。在早期的那些日子，没有谁的意见比格雷汉姆的还要有分量了。一天晚上，三个艺术家——格雷汉姆、克拉斯纳和波洛克——步行离开格雷汉姆的公寓时恰巧碰上了他的一位朋友弗雷德里克·基斯勒（Frederick Kiesler），他是一名画家兼建筑设计师。“这是弗雷德里克·基斯勒，”格雷汉姆介绍道，“而这位，”他把头转向波洛克说，“是杰克逊·波洛克，美国最伟大的画家。”

在我们这个闪烁其词、敏感多疑的时代看来，20世纪中期先锋艺术界这种对于“伟大”的迷恋——对于谁才称得上伟大，对于谁发迹了谁又落魄了——不仅令人生厌，甚至还有几分荒唐可笑。这群人究竟以为他们自己算老几？他们到底又想证明给谁看？

但在当时，“伟大”无疑是人们最关心的——可以说已经成为了一种执念——不论是对于在纽约刚起步的艺术家，还是对于批评家和画商。它激起竞争，却也在艺术家之间建立起友谊。从最广义的文化角度来说，这是乐观主义作用的结果，在这种广博的视野下处处都暗藏着潜能与不朽。而当被意外卷入世界战争、国家存亡受到战火威胁时，美国整个国家也开始越来越对潜藏于自身的伟大之处有所思考，并思忖着以其自身的形象来修复和重塑这个世界的可能性。举国上下都在为此出力，艺术家们也不例外。

不过从另一方面，这种对于“伟大”的执着也来自于一些消极的负面因素。就当时来讲，现代艺术完全是一项极其小众的领域。只有零星的几个画商在试图做这门生意，甚至连他们都说不清究竟谁会把这些作品买走。因此，纽约艺术家们彼此之间的地位竞争只是从一个侧面反映了他们的孤立与不受重视。正是由于得不到世俗的回报，他们才会转而看重这种非世俗的价值。

格雷汉姆对波洛克满富溢美之词的引介可能只是随意之举——一种情绪高昂、热情洋溢之下的自然流露——但对于波洛克脆弱的内心，这种能量就像是给火箭加满了油。对克拉斯纳来说，这同样是很大的鼓舞：距此不到一年，她恰是拿一模一样的话把波洛克介绍给了克莱门特·格林伯格，而他日后对波洛克声名鹊起所立下的汗马功劳无人可比。“这个家伙，”她说，“是一位伟大的画家。”

格林伯格很看重她的意见。20世纪30年代末，他花了很大工夫同克拉斯纳一起探讨艺术、观看艺术，而这一切最终使他从文学批评转向了艺术批评。格林伯格最初关于艺术的那些观念深受克拉斯纳的影响。不久，他就像格雷汉姆一样开始附和起克拉斯纳的声音，好似加入了一场合唱。在发表于《国家》（*The Nation*）杂志的一篇评论中，格林伯格

称波洛克是“同代画家中最杰出的一位，而且可能也是自米罗（Miró）以来最伟大的一位”。这篇评论点燃了波洛克的艺术事业。

此类的赞誉不仅对波洛克意义重大，对克拉斯纳亦是如此。在她看来，这不光意味着对她个人直觉的一种有力辩护与证明，甚至还说明了波洛克值得她牺牲掉自己的艺术抱负。他们紧紧联合在一起，两人形成了一对能量非凡的搭档。几年间，克拉斯纳完全改变了波洛克生活的局面。虽然也面临波洛克的脆弱无助，但克拉斯纳更为他几乎高不可攀的艺术理想而热血沸腾，她一面全心全意地照顾着波洛克的生活，一面不遗余力地向前推进他的事业。很多身边的旁观者对此都难以理解。“这太让人吃惊了，”巴特曼回忆说，“如此强大的一个女人竟会把自己摆到那样一种附属的位置上。”

1942年末，波洛克一连挥就了三幅作品——《人物速写》（*Stenographic Figure*）、《月亮女神》（*Moon Woman*），还有《男人和女人》（*Male and and Female*）——这是他艺术创作的首次重大突破。画中那些图腾一样的人物和他们那种大胆、扭曲的身形部分是源自于毕加索的启发，此外这些作品中还伴有一些不断重复出现的图案式样，并覆有一层潦草涂就的各种符记。最终的画面效果十分震撼，能让人感受到艺术家并非在小题大做、无病呻吟。这些作品所传达的讯息虽然因经过编码而变得模糊不清、难于解读，但它们对观者的情感却有着一种强烈并且直接的召唤。

在此之前，波洛克长久以来始终在摸索一条前行的路——这条道路最好不仅能与他的直觉和灵感相契合，而且还能规避掉或以某种方式超越他绘画中所存在的先天不足。他曾尝试过涂鸦，曾在心理医师的建议下创作过一系列探索性的、自由联想式（free-associative）[\[14\]](#)的绘画，曾探究过自动写作（automatic writing）[\[15\]](#)，还曾开放性地利用不同媒

材进行实验。他深信成功会通过灵光乍现找上门来，而不是靠那种满头大汗的苦力；他深信成功源自于灵感，而非固执的盘算。

如今，波洛克似乎终于茅塞顿开。他终于觅到一枚自带牵引力的齿轮，无需再踩着空气做无用功了。

在之前的生活中，他大部分时间只能算是个游手好闲的废人，对周围的人来说也不过是个累赘。他四处借债，遭遇车祸，还沉迷烟酒，完全在靠几位兄长嫂的慷慨解囊与宽宏大量度日。作为一名艺术家，他一只眼紧盯着兄长们的成就——特别是查尔斯——并不断借此自我吹嘘；但同时另一只眼却也再清楚不过几乎所有人都觉得他根本没有画画的本事，而这种天资的欠缺使他在绘画上付出的所有努力都大打折扣。波洛克还面临着许多其他方面的挫败，其中最为严重的就是他无法摆脱对酒精的依赖。他的家人虽然相信事情总会好起来，但也一直在为最坏的结果而忧心忡忡。这种担心永远没有停息的时候。

所以，当波洛克现在与克拉斯纳联手颠覆了所有人对他的认识，我们只能凭空想象波洛克兄弟、本顿夫妇、约翰·格雷汉姆，当然还有德·库宁（虽然他们之间的交往断断续续，但他现在十分清楚波洛克的一举一动）究竟会作何感想。

成功的降临总是突如其来。会有几位善良的天使伴你左右，为你铺平前进的道路。对波洛克而言，除了克拉斯纳，没有人比璀璨夺目、立场坚定的名媛藏家佩吉·古根海姆更加重要了。

1941年7月，古根海姆与超现实主义画家兼情人马克斯·恩斯特（Max Ernst）[\[16\]](#)一起来到了纽约。同年早些时候，她已经抢先一步把自己的现代艺术收藏送上了前往纽约的轮船，这汇集了毕加索、恩斯

特、米罗、马格利特（Magritte）[\[17\]](#)以及曼·雷（Man Ray）[\[18\]](#)的作品。1912年佩吉的父亲因泰坦尼克号沉船而遇难，之后她便继承了一笔遗产。虽然这跟她那些亲戚们的家财万贯相比不过就是一小笔零花钱，但日后却派上了很大用场。佩吉的叔叔是所罗门·古根海姆（Solomon Guggenheim），他后来与希拉·冯·瑞贝（Hilla von Rebay）一起在纽约创建了非具象绘画美术馆（Museum of Non-Objective Painting），也就是现在的古根海姆博物馆的前身。20年代初，佩吉在巴黎的一间书店打工时一下就爱上了那种周围都是艺术家的生活和他们身上那种波西米亚式的放浪不羁。很快，她就与马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）[\[19\]](#)、康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi）[\[20\]](#)、曼·雷和杜娜·巴恩斯（Djuna Barnes）[\[21\]](#)（她的小说《夜林》[*Nightwood*] 正是在佩吉的赞助下完成）等艺术家结为了好友。在伦敦，佩吉开设了她的第一间画廊，并将其取名为“青年古根海姆”（Guggenheim Jeune）画廊。在这里，她曾展出让·科克托、瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）[\[22\]](#)、伊夫·唐吉（Yves Tanguy）[\[23\]](#)以及其他诸多艺术家的作品。但逐渐地，她发现比起画廊主的角色，自己实际更像是一名指挥官。佩吉开始计划在伦敦建造一座现代艺术博物馆。然而，战争的爆发改变了这一计划的轨迹，她只好把选址变为了巴黎的旺多姆广场（Place Vendôme）[\[24\]](#)。但紧接着，纳粹就入侵了法国。距巴黎被占领仅几天前，她逃往了法国南部，几个月后又从那里前往了美国。

到纽约仅一年有余，她就大张旗鼓地开设了自己名为“本世纪艺术”（Art of This Century）的全新画廊。这间画廊在西五十七街30号的七层有两个展览空间，离兴建不久的现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）很近。起初，佩吉只在画廊里展出她那些从欧洲逃到美国的艺术家朋友的作品，这些画家大都属于超现实主义流派（这时她与恩斯特已是夫妻）。对于美国现代主义艺术家，她并没有太大的兴趣。但

她的一位助手霍华德·普策尔（Howard Putzel）却对波洛克十分狂热，并想要说服佩吉为他举办一场展览。

起初佩吉·古根海姆对此持怀疑态度。当普策尔提议可以将《人物速写》纳入一项经由评审筛选的青年艺术家群展时，佩吉就这张画与其他五位评委一起展开了讨论，其中便包括马塞尔·杜尚和皮特·蒙德里安。《人物速写》中占据主导地位的是抢眼的宝蓝色背景，上面还穿插着一个像窗子一样往后延伸的黑色矩形。一条蜿蜒起伏的栗色横带从中央穿过了整个画面。两个图腾一般的人物坐在一张桌子上。其中，左边的主要人物是一位毕加索风格的女性，她夸张的双臂完全伸展开来，面部笔触十分粗线条，既有弯曲的弧线部分，也有像棱角一样尖锐的部分。她还有一只骇人的大眼和一张血盆大口，里面长着黑色的牙。一些难以破解的符号被随意涂画在画面的最上层，很像是速记，又像是数学家在黑板上的匆匆演算。

佩吉对这张画并没有太多感受，但蒙德里安却似乎持不同意见。他对这张作品无法抑制的迷恋令佩吉不知如何是好，不一会儿她开始发言说：“这张画毫无章法可言，而且这位年轻人身上问题成山……绘画只不过是其中的一个罢了。我并不赞成他入选。”然而素来沉默寡言的蒙德里安并不准备就这样被压倒。“我还不是很确定，”他终于开口说道，“我仍在试图弄明白这张画。但无疑这是我迄今为止在美国所见到的最有趣的作品了……你一定得盯好这个小伙子。”佩吉对蒙德里安敬重有加，所以她并没有再多辩驳什么，而是把这张《人物速写》收录到了展览当中。展览开幕后，这张作品博得了强烈关注。来自《纽约客》（*The New Yorker*）的艺评人罗伯特·科茨（Robert Coates）是此次展览的评论人之一，他对波洛克尤为大加赞赏：“这为我们带来了一次真正意义上的发现。”他写道。



波洛克从此一鸣惊人。1943年对他来说是意义非凡的一年，当年年末佩吉（在杜尚、普策尔和其他一些人的劝说下）还提出要为他举办首场个展。另外，佩吉还与他签下了合约——这可是其他美国现代画家以前从没享受过的待遇。这份合约保证波洛克能获得一份他当下极需的固定收入，而作为交换，他要为佩吉的公寓创作一幅壁画。波洛克本来正在希拉·冯·瑞贝的非具象绘画美术馆当门卫，但现在为了准备个展，他辞掉了工作，并拆掉了他与克拉斯纳画室中间的隔断，开始全身心投入到创作之中。

波洛克突然间的这种焚膏继晷出乎所有人的意料，但这场用汗水换来的个展却在生意上重重地栽了跟头。整场总共只有一幅作品售出。不过，至少有八家刊物就这场个展发表了评论，包括《纽约时报》（*The New York Times*）、《纽约客》、《纽约太阳报》（*The New York Sun*）、《党派评论》（*Partisan Review*）<sup>[25]</sup>和《国家》等。一夜之间，所有人似乎都开始关注现代艺术。“那种浪漫如果不能说狂野，起码也是奔放至极的。”爱德华·奥尔登·朱厄尔（Edward Alden Jewell）曾在《纽约时报》上这样描述波洛克的绘画；《纽约时报》的科茨认为波洛克代表着“一次名副其实的突破”；而《艺术文摘》（*Art Digest*）的评论则称波洛克“正在进行一种探索……他在每张画里都很卖力……到处都是圆圆圈圈”。但其他评论人对波洛克就没有这么欣赏了：亨利·麦克布莱德（Henry McBride）在《太阳报》（*Sun*）上把这些作品比作是“还没摇晃到位的万花筒”。不过这无关紧要。因为在美国还没有哪位年轻现代艺术家曾如此受到万众瞩目。

1944年5月，现代艺术博物馆的知名策展人阿尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr）<sup>[26]</sup>终于打消了他对波洛克的保留态度，并以650美金的价格购入了《母狼》（*The She-Wolf*）这幅作品。来年3月，佩吉在本世



纪画廊为波洛克举办了第二场个展。正是在关于这场展览的评论中，格林伯格把波洛克称作是“他同代画家中最杰出的一位”。“无论用何种言语来表达这种夸赞恐怕都是不够的。”他最后总结说。

眼睁睁目睹着这一切，德·库宁自然感到几分眼红——但他同时也为此激动不已。他比波洛克年长八岁，此时已经是四十岁的人了。而在此之前，他只成功卖出过一张作品。现在环绕在波洛克周围的世俗成就不禁令他想到自己的飘摇不定和茕茕孑立。但德·库宁并没有像身边许多画家那样因波洛克这番偶然的功成名就而心生不满。他在下城区越来越频繁地见到波洛克的身影，而且他们相处得也很愉快。他很清楚，为了迎来这一天波洛克经历了多少挣扎苦痛，并对他的个性感到由衷欣赏——欣赏他的特立独行，欣赏他“对那些说长道短者的鄙夷”。

另外，德·库宁对于眼下所发生的一切其实看得十分透彻。他意识到如果走运的话，波洛克的成功很可能也会回向到自己身上，对他有所助益。现在大家都围着现代艺术叽叽喳喳，情绪高涨——特别是，艺术如今不再是那些目空一切、盛气凌人的欧洲超现实主义者的专利，而是属于一个年轻狂放、名不见经传的美国佬。这一点至关重要。一位来自《艺术新闻》（*ART News*）的艺评人在波洛克的首场个展后就注意到，他的绘画“不带一点巴黎的影子，而内含着一种克制之下的美国式愤怒”。“波洛克是位领袖，”德·库宁日后曾说，“他是个拿着画笔的牛仔，率先被大家所认可……他比我走得更远。我还在找寻属于自己的路。”

波洛克终于得到了他所梦寐以求的：举世瞩目的成功；还有对那些泼冷水者们的回击。

然而这番成就在物质意义上所带来的突破——比起其在声名上一浪高过一浪的允诺，只不过是一小圈涟漪罢了——却依旧让人在失意落寞中感到风雨飘摇。所有的赞许、所有鼓舞人心的评论，都无法转化为真金白银的成交。此外，波洛克与佩吉之间的合约虽然在同行之间引起了不少醋意，但这却并不能让他过上养尊处优的日子：他和克拉斯纳照旧得捂紧荷包。同时，先前在WPA那段充满政治意味的岁月中与波洛克并肩的兄弟现在也都开始在他背后指指点点、满腹牢骚，所有这些只是徒增了他的不安，以及成功之后更要有所作为的压力，令他再度陷入困境。

为佩吉绘制壁画的任务现在成了让波洛克格外头疼的负担。他准备迎难而上，却发现自己始终停滞不前，于是只好一拖再拖。直到约定期限的前一晚，他甚至都还没动笔。克拉斯纳那晚直接上床睡觉了，她确信波洛克永远也完不成这张壁画，而结果就是他们会因此失去佩吉的赞助。

但谁曾料想，这一窘境最终却以一计人尽皆知的成功壮举而收场：仅仅用了一个晚上的时间，波洛克就把这幅整整180平方英尺（约16.7平方米）的壁画完成了。最终效果炫目不已：画面节奏感极强，上下左右布满了相互勾连的黑色弧圈，之上还叠加着颜色各异的线条，其中一些色彩鲜亮有如荧光；每一个层次都底气十足地辟出一片空间，即便相邻图层有时也会留下一些越界的痕迹。无论是在欧洲还是美国范围内，这件创作都是史无前例的。这是一次关于灵感、直觉和冒险的创举——一次勇气十足的创举（虽然实现过程充满了痛苦）。

然而，这次成功同样有其代价。在庆祝这幅壁画入主完毕的派对上，波洛克又喝得酩酊大醉。结果他迷迷糊糊地走到佩吉家的起居室，朝着壁炉撒了泡尿。

许久以来，困扰着波洛克的精神问题一直未曾好转，而打入佩吉身边上流圈子的社交压力在一定程度上更加剧了他的病情——这群人里不仅有阔气的藏家，还有许多欧洲艺术家，和各色放浪形骸的文化人。在把波洛克拉入到自己这个既令人迷醉也让人迷惑的社交圈子后，佩吉接着便对他展开了引诱（佩吉向来不加精挑细选的多情是出了名的）。结果一次尴尬的邂逅令他们一夜温存，而紧接着波洛克又是一通胡饮。

这段时期，德·库宁如果说没有寸步不前，至少也是深受挫败。他就像一个在狭窄幽暗的迷宫中表演着阿拉贝斯克舞姿（arabesque）[\[27\]](#)的舞者。但德·库宁是个生性倔强的人。他用多大力气把画刮掉，就会用同样的力气再重新画好。大家都知道，他在画室中泡的时间不是一般的长，而且经常是在一些自己强加给自己的问题上较劲，不过这种名声带给德·库宁的却是一种有悖常情的骄傲。

霍华德·普策尔对德·库宁的作品同样十分热衷，所以他现在想像之前劝说佩吉支持波洛克那样也帮德·库宁一把。但这次他却没能如愿。作为德·库宁性情乖戾的又一例证，这一定程度上也是怪他自己：普策尔有一天带着佩吉来到了德·库宁位于下城区的画室。佩吉穿得雍容华贵，但好像并没有太高的兴致，一直在大肆抱怨自己的宿醉不适。她那股傲慢自大又漫不经心的姿态一下点燃了德·库宁对那些打扮时髦的有钱人根深蒂固的憎恶。当佩吉参观他作品的时候，德·库宁始终沉默寡言。最终，佩吉挑中了其中一张，说她想把这幅创作运到本世纪艺术画廊。“这张还没画完。”德·库宁回应道。佩吉的情绪并未因此受到打扰，她告诉德·库宁说可以等画完了再把这幅作品带过来，两周之内都可以。说完她就告辞了。

“比尔所做的只是确保这张画在两周后看起来更像还没完工的样

子。”德·库宁一位叫鲁迪·伯克哈特（Rudy Burckhardt）的朋友讲道。

那时，德·库宁和他同为艺术家的妻子伊莱恩·弗里德一起住在卡迈街（Carmin Street）的一处公寓。他们相识于1938年，当时伊莱恩二十一岁，还是名艺术生。当她在一家酒吧里遇见德·库宁的时候，伊莱恩立刻就被迷住了——“他那双海员一般的眼睛好像整天都在盯着一望无际的远方。”她后来说道。德·库宁邀请伊莱恩到自己的画室参观，他肯定或多或少也感到几分春心荡漾。她的率真、她的秀发，甚至连她那古怪而难以捉摸的口音全都让德·库宁着迷。同样令他着迷的，还有伊莱恩丝毫不加掩饰的艺术抱负。她曾在纽约下东区的列奥纳多·达·芬奇艺术学校（Leonardo da Vinci Art School）学习过几年，之后又到现代主义者斯图亚特·戴维斯（Stuart Davis）执教的美国艺术家学校（American Artists School）求学。绘画在她心目中分量很重，而这恰恰也是她令德·库宁十分看重的一点。伊莱恩体格瘦小，但她对自己的身材却充满一种毫不造作的自信。她身边围绕着一大圈仰慕者，很多人都沉醉于她那外向活泼、不屈不挠的个性，经常前来寻求建议。遇见德·库宁的时候，她一方面是靠为艺术家做模特赚钱，另一方面也画一些现实主义风格的城市风光和肖像画。1943年12月，他们结为了夫妻。伊莱恩后来告诉她的艺术家朋友海达·斯特恩（Hedda Sterne）说，她之所以与德·库宁结婚“是因为有人告诉她德·库宁将成为最伟大的画家”。

20世纪40年代的前几年，他们二人曾有过一段热烈甜蜜的幸福时光，但之后他们的关系就陷入了永无止境的焦灼。他们都属于性情放纵、感情用事的人，虽然具体表现形式各异。伊莱恩是个爱呼朋引伴的人来疯，情绪总是充沛而夸张；与她相反，德·库宁却总喜好一个人独处。他们一起作画，然而在创作速度和状态上都截然不同。伊莱恩作画时需要安静，她总是很快就能将作品完成，而且她身上那种一往无前的

勇气是德·库宁怎么也学不来的。他们两人没一个喜欢做饭或收拾屋子的。（一个人尽皆知的故事是当有一天德·库宁环视家中的一片狼藉时，他冲伊莱恩宣告说：“我现在需要找的是一个妻子！”）他们之间充满了没完没了的尖锐争吵，各自都出轨无数。

最终他们的婚姻于20世纪40年代末彻底瓦解。不过，虽然有过诸多不快，他们的联系却一直没有中断。分手很久之后，伊莱恩仍在积极推动德·库宁的事业，尤其是每当他面临威胁与挑战的时候。特别是有李·克拉斯纳在的时候，她总是表现得格外具有攻击性。

1946年11月末，德·库宁在东十街和东十一街之间第四大道上的格雷斯教堂（Grace Church）对面租了一间工作室。后来，他也开始越来越频繁地在这里过夜。德·库宁一贫如洗。（填表报税时，他发现自己的收入竟然还没到起征点。）不久，他的抽象绘画就基本变为了黑白两色——据德·库宁后来说，这主要是因为除了这两种颜色的瓷漆，他根本没钱再买其他颜料。这些创作突出了一种转瞬即逝的特质，那些图形先是闯入观者的视野，然后又出离：那些受到毕加索启发的头部，那些具有生物体特征的团团块块，那些臀部、胸部和伸长的手臂，那些咧嘴狂笑时露出的牙齿，还有那些鬼怪一般的躯体。这不光使人想起博斯（Bosch）[\[28\]](#)和勃鲁盖尔（Bruegel）[\[29\]](#)作品中所充满的那些富于幻想的表现形式，也与弗兰西斯·培根的最新画作不乏相似之处，这位年轻画家此时正在大西洋对岸酝酿一种激动人心的全新绘画语言。

德·库宁的朋友查尔斯·伊根（Charles Egan）先前在自己五十七街局促的画室兼公寓内开了一间画廊，他现在迫不及待地想要为德·库宁举办一场展览。伊根那时实际上正在与伊莱恩相恋。1947年，刚与贝西·杜森（Betsy Duhrrsen）结婚后不久，伊根就开始和伊莱恩展开了一段

长期地下恋情。当时德·库宁和伊莱恩的关系已经破裂，所以当他最后听说了这段暧昧之事也只是装作什么都没有发生。在这些艺术家所处的那种波西米亚式的环境中，一夫一妻分明就是会遭人瞧不起；而在德·库宁一边，现在也已经有各种女人源源不断地朝他投怀送抱。德·库宁愿意有伊根在身边作伴，而且伊根对他的支持也是真心诚意的，所以这些暧昧不清显然并不能对他们的友谊构成威胁。

满腔热忱追随德·库宁的绝不仅有伊根、伊莱恩二人：对很多在城中心苦苦挣扎的画家而言，德·库宁几乎就是庇护神一样的存在。他是原创性和奋斗精神的化身，而且还带有与之相配的世俗魅力。他定会成就一番事业。

对波洛克而言，佩吉·古根海姆虽然促成了他的成功，但另一方面这种成功也伴随着不少困惑与混乱，但好在事情现在终于开始平息下来。随着战争的结束，生活也不再被匮乏和动荡所笼罩，于是他与克拉斯纳决定步入婚姻的殿堂。在长岛（Long Island），他们度过了一个田园牧歌般的夏日。辽阔的天际和无边的海水（他曾说大西洋和西部一望无垠的土地可有一比）似乎让波洛克既在身心上得到了舒缓，也在创作上变得更加精力充沛。但接下来令所有人都大吃一惊的是，他们在斯普林斯（Springs）[\[30\]](#)的壁炉路（Fireplace Road）贷款买下了一幢木舍。然而这幢房子不通水，也没有供暖，第一个严冬他们不得不咬牙挺过既没有洗手间也没有车的日子。可他们终究还是熬过来了，而且还一起把这里打造得更为宜居。此前波洛克一连好几个月都没有作画，而他现在却突然又重新拾起了画笔，并由此踏上了艺术生涯中最持续高产的一个阶段。

1946年后成了波洛克生命中最幸福的一段时光。“他经常很晚才



睡，”克拉斯纳回忆说，“不管喝没喝酒，他第二天早上准会赖床……他吃早饭的时候，我吃的是中午饭……他端着那杯咖啡能足足坐上两个小时，然后就已经是下午了。这时他从床上起来开始画画，一直工作到天黑。画室里没有灯。当白天很短的时候他只能画上几个小时，但就是在这几个钟头里他却能创造出奇迹。”在这里，波洛克摆脱了纽约那种激烈的竞争氛围和社交上的烦心事。他有克拉斯纳在身边照料着一切，还不断能听到她对自己的无比信任。渐渐地，在一段无拘无束的创作实验过后，波洛克摸索到了一条将颠覆整个西方艺术界的全新绘画方式。

晚年，卢西安·弗洛伊德总喜欢讲这样一个连环漫画家的故事。这位画家外出度假时把他故事中的主人公“拴在了海底，可这时有一条巨鲨正从左边向他扑来，而同时向他靠近的还有一只大章鱼。接手这项工作的人绞尽脑汁也不知怎样才能让主人公脱离困境，于是几个不眠之夜过后，他只好给那位画家发电报寻求指点。结果他收到的回信却是：一个鱼跃，主人公就摆脱了束缚。”

波洛克的一系列标志性成就——从1943-1944年的壁画开始，以1946年的进一步重大突破为高潮——同样具有这种柳暗花明的意味，就像魔术大师霍迪尼<sup>[31]</sup>（Houdini）从自我囚禁中一下子逃脱出来。事实上，这一过程是慢慢逐步实现的。但波洛克这一时期的创造力确实犹如火山喷发一般活跃。这种突破是由一种完全不落窠臼的内在信仰所激发，而且本着一股几近天真的毫无保留的精神，波洛克还想自己创立出一套新的艺术原则。

在位于壁炉路的新画室，波洛克开始尝试用刷子的另一端或者甚至是棍棒在画作表面凿出一些痕迹。这种艺术手法在几个世纪内已经变得司空见惯，但波洛克对其的运用却带着一种异乎寻常的气魄。由于购买的直接是液体工业涂料，所以他无需再耗费磨人的工序将颜料同稀释剂

调合在一起。而且，波洛克发现这种工业涂料具有一些独特的性质。为了进一步探索这些特性，他把画布直接铺开在画室的地板上，人跟着画布走，这样他就从每一个角度都可以介入了。接着，他开始向画布上滴、泼涂料——或者更准确地说，他是先把浸湿的棍棒或笔刷伸到颜料桶里，然后再在画布上方隔空挥舞着它们作画。每当他把身子猛地向前扑或向后倾，这些颜料就会落到画布上形成一连串的圆圆圈圈。波洛克挥舞手腕和胳膊的动作活像是一位完全沉入到自己音乐世界中的指挥，一板一眼，庄重严肃。

实验期间，艺评家克莱门特·格林伯格曾前来拜访波洛克夫妇。在画室的地板上，他见到了一幅还未完成的作品。画中，扭结成一团团的黄色线条一直从画面的一端延伸到另外一端。挂在墙上的还有其他一些已经画完的作品，不过都没有这么大胆，因为在这些作品里波洛克对于颜料的涂绘手法还是更为传统。但格林伯格斜眼瞄着地上的那张画说道：“这幅有那么点儿意思。为什么你不再画上十幅八幅类似的作品呢？”

波洛克听取了他的提议。于是一连多日，他照着那张画的样子创作出了一系列满画幅的大型作品。这些画不仅因其实际尺寸上的直接冲击力而夺人眼球，其中的每一张还都独具特色——在颜色上、肌理上，还有情绪上。在一些作品中，波洛克集中使用了铝漆：被泼溅出的线条弯弯曲曲，呈十字交错，好似一颗颗拖着尾巴的彗星，而那些经手腕轻轻挥抖而溅落的点子就似是被风吹打的雨滴；这些画整体上带给人一种轻薄错结有如蛛网的观感。这组创作的最终效果闪耀夺目、跳跃灵动，使人想起遥远的星河与无尽的宇宙。在《纽约太阳报》1949年的一篇文章中，亨利·麦克布莱德将其中一幅画作的色彩四溅形容为“恰到好处、周密有序”，他认为那种感觉就像是“在月光下从高处俯瞰一个被战火夷平



的城市，比如广岛”。在其他作品中，画面则被填充得更为密集，厚重的颜料上还留有手印、脚印、石头印或画室里其他各种碎屑的痕迹，所有印记都在图画表面暗中较量，混作一团。意识到这些作品各自所蕴含的独特个性，波洛克还分别赋予了每张画一个气质相配的题名，从《星系》（*Galaxy*）、《磷光》（*Phosphorescence*）到《整整五寻\_32\_》（*Full Fathom Five*）、《魔法森林》（*Enchanted Forest*）、《路西法》（*Lucifer*）和《大教堂》（*Cathedral*） [见彩插13]。



彩插13 杰克逊·波洛克，《大教堂》，1947年。达拉斯美术馆，德克萨斯，美国。伯纳德·J.瑞斯夫妇礼物/布里奇曼图片社。©2016波洛克-克拉斯纳基金会/艺术家权利协会（ARS），纽约。

评论家帕克·泰勒（Parker Tyler）曾于1950年写道：“波洛克的颜料就像彗星一样拖着长长的尾巴划过整个画面，打破了在平面画布上作画的死胡同，然后最后突然凝固在某个依然可见的瞬间。”那些颜料纠缠成一团，就像是一座迷宫，可这座迷宫“不光没有明确的出口，就连明确的入口也没有，颜料的每一条运动轨迹本身都意味着一次解放——既是入口，也是出口。”

佩吉·古根海姆是最早见到这些作品并开始收藏它们的人之一。本来她应该也是第一个展出这些作品的人，但她逐渐开始对纽约感到乏味，并在1947年关掉本世纪艺术画廊搬去了威尼斯。离开之前，她说动了一位名叫贝蒂·帕森斯（Betty Parsons）的画商继续支持波洛克。所以，这些滴画作品最终是在贝蒂·帕森斯画廊首次与公众见面。

并不是所有人都对这些画作心生崇拜。一些批评家贬损它们为幼稚、粗糙的乱涂乱画；还有一些批评家认为这些让波洛克洋洋自得的创作只不过是种装饰，完全缺乏张力。不过大家一致认可的是这些作品确实前所未见，以往从没有人绘出过类似的画。而且这些画中有一种特质能将观者的想象力牢牢抓住——不仅是对于格林伯格（他一直在鼓励波洛克沿着当下的道路前进）这样的批评家，波洛克周围的一些艺术家亦有同感。但这群艺术家里几乎没人说得出口波洛克的这番创举究竟是在什么地方令他们兴奋不已，更鲜有人向他公开表示赞赏。然而，包括德·库宁在内的几位最优秀的画家纷纷察觉到一些非比寻常的蜕变已经在悄然发生，他们开始愈加密切地关注着波洛克的一举一动。

当把目光拉回到曼哈顿下城，波洛克身上那些放任恣睢的故事——他的爱寻衅滋事，爱沾花惹草，还有表达蔑视时的粗暴无礼——如今已在刚刚萌芽不久的先锋艺术圈里传得满天飞。在大多数人看来，这些行为不过是波洛克饱受精神困扰的一种表现。他们不仅无法理解，更无法忍受。但德·库宁却对波洛克充满了一种本能的同情，每当波洛克从长岛南下他们都会一起待上一段时间（通常还有其他艺术家作陪，比如弗朗兹·克兰 [Franz Kline] [\[33\]](#)）。德·库宁自己本身就是一个冷峻至极、性格乖张、向往自由的人。一次，他意外谈起了发生在波洛克这位小兄弟身上的乐事——那些“不能再有趣的乐事”；无论是作为一个普通人还是艺术家，波洛克都令德·库宁艳羡不已：

我十分羡慕他的艺术才华，但他单纯作为一个人来讲同样很与众不同。他总会做出一些惊人之举……他能很快对第一次见面的人作出评判。我们有次在饭桌上等着另一位年轻人一起用餐。可等人来了之后，波洛克连正眼都不瞧上一眼，就只是点点头——像牛仔那样——似乎是在说，“滚”。他最爱说的话就是“滚”了。这实在是很有意思，他根本都还没正眼看看人家。

德·库宁下边接着说：

有回弗朗兹·克兰跟我说过这么一个故事。他说有天波洛克盛装打扮来找他去吃午饭，而且他们要去的是一个很高档的餐厅。吃到一半的时候，波洛克发现弗兰兹的玻璃杯原来是空的。他于是对弗朗兹说：“来，再来点酒吧。”他接着便斟满了杯子。可酒从杯中溢出的那个刹那太令他着迷了，结果他竟把整瓶酒都给倒空了。酒溢到食物上、桌子上，到处都是。他只是不停地说：“弗朗兹，再来点酒吧。”就像个孩子一样，他觉得这个点子棒极了——让所有的酒溢满所有的角落。然后，他捏着四角把桌布拎起来放到了地

上。这可是在众目睽睽之下！他把这块要命的桌布在地上放好，为此掏了一笔钱，然后餐厅就放他走了。这简直太不可思议了。服务生竟然就这样让他胡作非为，况且门口还有保安，当时在场的还有很多人。这太带劲了——生活竟然还可以这样。

还有一回我们是在弗朗兹家。那简直不可思议。他家地方不大，有点闷热，所有人都聚在一起喝酒聊天。他家的窗户是那种一小格一小格式的玻璃窗。波洛克先是看了看弗朗兹，然后对他说：“我看你需要多来点空气。”话音未落，他就举起拳头把一个窗格给打穿了。那一瞬间太畅快了——太剽悍了。我们后来就像淘气的孩子一般打碎了所有的窗子。这样的事居然也可以做。完全难以置信。

换句话说，德·库宁对波洛克的崇拜之处与弗洛伊德对弗兰西斯·培根的崇拜之处截然不同：这不仅是在于波洛克艺术上的造诣，而同样也在于他对生活的姿态——虽然绝妙的一点可能是这两方面实则密不可分。如果说波洛克对德·库宁的吸引在某种程度上是与他的创作美学相关，可实际上这并不只局限于颜料在画布上所带来的那种美感，而更多地是源自于他了无桎梏的生命之美。这种吸引力是关乎释放自我——从殷殷企盼的目光中，从端庄得体的要求中，从道德律令的束缚中——并去触及内心那个天真无邪的内核。

所以当1948年德·库宁于贝蒂·帕森斯画廊看到了波洛克在展的共18幅作品，他对波洛克格外关注起来。他开始留心波洛克那令人迷醉的姿态、肆无忌惮的举止，尤其还有他与众不同的创作方法。这些都使德·库宁一下子清清楚楚地意识到自己作品中的不足。“在地板上创作让我更加自如，”波洛克解释道，“我感到与画更亲近，好像成为了画中的一部分，因为这样我就能围着画随意走动，从四面都可以进行创作，实际



上这确实是人在画中游……每当完全陷入到画里的时候，我便再也意识不到自己正在做些什么。只有当回过头来经过一段时间的‘了解’，我才能重新看清之前所画。”

这种人画合一的心境正是德·库宁眼下所求之若渴的。对于一直横在他面前的拦路虎——那种总是改改画画的毛病，波洛克这种拿自己不当回事及其画作所传达出的那股无拘无束、纵情释放的洒脱，可谓是提供了一剂灵丹妙药。波洛克在贝蒂·帕森斯画廊展出的这18件作品集体散发出一种几乎狂放无边的气息。这些画的存在不是为了赢得任何人的赞许。

于是德·库宁现在也试图在自己的创作当中摆脱束缚，寻求自由。他开始在一定程度上接纳从前所一直抗拒的随意性，用蘸满颜料的刷子在画布上大肆厚涂——准备要“大干上一番”，用他自己的话讲。与波洛克不同，他仍主要用刷子从事创作，而且是在竖起的画架上作画。德·库宁采用的是湿画法（wet-into-wet），所以每一次创作都是滴落下来的颜料与程度各异的黏性和阻力相互作用的结果，很多因素并不在他的掌控之内。他像波洛克一样也经常对画布进行旋转。（这一点可以从颜料滴落的轨迹变化看出。）凭借着最终的一系列黑白抽象作品，德·库宁这次总算同意第一次在公众面前亮相：在查尔斯·伊根的画廊举办个展。此前多年，他一直拒绝抛头露面，总说自己还没准备好。

展览于1948年4月开幕，展出的十幅作品全部都是德·库宁在前一年所创作的。在这些画中，几抹亮色从黑色和脏兮兮的白色之间跳脱出来，一下就调动起了观者的视觉神经。虽然表面上貌似抽象，但其中好几幅画实际都附着某些具象的成分。其他的几张作品则由一些完全随机组合的巨型字母或数字构成。画中的一些轮廓线眼看着就要勾勒出三

维构型，但紧接着却又退居到阴影当中；另一些线条或因其滴画效果或因其厚重的肌理将观众的目光牢牢抓住。这个荷兰人时常直接在画布上调色，所以他笔下那些蜿蜒勾连的白色线条最后经常被涂抹成了深浅不一的灰色。而当那些流动的的白色颜料落在已经稳固下来的泛着光亮的黑色之上，它们通常会流散成一些富有肌理感的印迹，就像是高速运动时会产生的那种模糊效果，或者又像是动物皮毛的质感。实体和空间的虚实关系在画中不断变化，因为德·库宁一面既想对空间进行压缩，一面却又想将它们勾勒出来——他一会儿是用线条，一会儿是用色调，一会儿是用笔法，有时还会利用假轮廓线，或者将画面涂抹模糊，又或者直接擦除、刮除掉一部分。最终那种极富冲击力的效果来之不易，这也是为什么德·库宁会为此兴奋不已。在这些作品面前，观者能够感受到艺术家正被某种力量所掌控——而且他距真正发觉这种力量已经是如此接近。

伊根用尽浑身解数想要激起大家对于德·库宁此次个展的兴趣。在写给现代艺术博物馆策展人阿尔弗雷德·巴尔的信中，他称德·库宁正在“创作这个时代最重磅的作品”。然而当一个月的预定展期就要过去，伊根的努力似乎并没有收到任何成效。一幅作品都没有成交。但反正也没什么损失，于是他决定把展期再延长一个月。可这次依旧没有任何反响。展期拖得越长，德·库宁就越觉得颜面尽失。“这只会让事情显得更加了无希望。”伊莱恩回忆说，这时的她虽然已与德·库宁分手但还是同他来往密切。

不过这场展览也并非一败涂地。虽然主流媒体没有投来关注，但几本艺术杂志的评论人却纷纷露面。这些评论很有见地，其中一些态度还十分热切。山姆·亨特（Sam Hunter）并不能确定德·库宁的这种创作方法究竟是给观众带来了“一种身陷禁锢的感觉……还是一种满腹忧伤的

踌躇之感”——这一评论可以说是惊人的敏锐。德·库宁作品中的这种含混不清正是令格林伯格兴致盎然的地方。格林伯格一直以来都在提防着一种趋向，生怕艺术家精湛的技艺最终会沦于媚俗，所以他对那些历经了层层阵痛才分娩而出的画作抱有一份天然的欣赏。在他看来，作品中的不老练，以及那些反复打磨的痕迹与瑕疵的存在并非是画家心不在焉的表现，反而流露出一种可贵的赤诚。“当终于在四十出头的年纪让自己的作品与大家见面时，（德·库宁）展现给我们的是他的成熟、他的沉着冷静、他的掌控能力，还有他足够无视一切旁枝末节的深刻自我认识。”格林伯格这样写道。他清晰地洞察到德·库宁作品中所存在的一种张力——这种冲撞一方面是来自他在技艺上的精益求精，另一方面是来自他对原创性的求索。“那种需要借由独创性来进行表达的情绪通常总会被一番着实高超的技巧所摄，这是由于技巧本身内含着一份不愿轻易就范的固执，总想直截了当就捕获观众的芳心。”格林伯格表示，德·库宁作品里的那种“不确定性或模糊性”正是他鼓起勇气想要“压制住技巧表现”的一种结果。在这一阶段，格林伯格认为德·库宁既没有达到“波洛克作品的那种气魄”，也没有实现“戈尔基作品的那种美感”，而“比他们两人都更身陷矛盾与挣扎之中”；但他有能力“让自己的绘画变得更加明朗，为现有的问题找到行之有效的解决办法”。在格林伯格看来，这就足够使他成为“美国最重要的那么四五位画家之一了”。

多亏了伊根的坚持不懈，展览上的作品最后终于售出了几幅，其中一幅还是被现代艺术博物馆买下的。忽然之间，德·库宁一下子成了饱受热议的人物——几乎不输三年前波洛克给大家带来的那股兴奋。这位千里迢迢来到美国的荷兰人一直备受同行们敬慕，一身的浩然正气曾令他在那些一穷二白的日子里坚持拒绝展出自己的作品；现在，他终于在全世界面前登场亮相了，而且拿出的作品还看来不俗。



同时，德·库宁的创作也为他身边的艺术家指明了一种前行的方向。对于很多仍投身于架上绘画的艺术家而言，波洛克那种又滴又泼的古怪画法并不在他们的接受范围之内；而相比之下，德·库宁的画法虽然更为直接、更为有力，甚至也更具爆发性，但却依然没有跨越传统的边界。

这时，波洛克再次跌入了那种万念俱灰、惶惶不安的境地之中。虽然此前收获了不少积极评价（包括德·库宁明显的兴趣），他于贝蒂·帕森斯画廊所取得的艺术突破却在经济上扑了个空。抽象艺术当时在纽约仍是门难做的生意，而仅靠一个中西部男人朝地上的画布泼泼颜料就完成了的作品只会让这门生意难上加难。这就是现实。另外，佩吉·古根海姆匆匆前往威尼斯后，波洛克和克拉斯纳一下便失去了至关重要的经济支柱。当于帕森斯画廊的个展落下帷幕，他们收到了佩吉的最后一张支票。而直到下一年的六月，波洛克与帕森斯之间才重新又订立起一份类似的合约。三月的时候，他和克拉斯纳就已经开始四处举债。

因此，当德·库宁的个展开始广受赞誉——起初反响还很平静，但后来就像滚雪球一样好评如潮，甚至到展览结束后人们的兴致都还迟迟不减——波洛克顿时感到危机四伏，他再也无法淡定自若。一次，他到第八街的“采蚌人杰克”（Jack the Oysterman's）海鲜餐馆参加一场艺术家聚会。他心知肚明所有年轻艺术家转眼间都开始谈起德·库宁，所以两眼之中写满了不快。“他对每个人都怒气冲天，没有谁的话能让他高兴，”艾索尔·巴齐奥特（Ethel Baziotes）回忆说，“我此前从未见过他对好友那般羞辱。”不过这一插曲的高潮并不在于波洛克与德·库宁两人之间的冲突，而是发生在波洛克与德·库宁的前导师兼战友阿希尔·戈尔基之间。

戈尔基当时过得并不如意，这一点波洛克一定也有所了解。两年

前，他的画室被烧毁。自那之后，他又因为结肠癌做了结肠造口术，以至于现在必须借助挂在腹部切口处的一个人造口袋进行排泄。聚会上，戈尔基本来在拿小刀削着铅笔，可这时波洛克突然朝他走来，冲着他破口大骂，还对他的绘画冷嘲热讽。场面紧张而僵持。戈尔基本没有回应，只是继续削着他的铅笔。直到艺术家威廉·巴齐奥蒂（William Baziotes）[\[34\]](#)打断波洛克并坚持叫他闭嘴，这通长篇大骂才终于停止。

波洛克的这番举动并非蓄意为之。但鉴于德·库宁先前与戈尔基的亲密无间，波洛克很有可能把对戈尔基的攻击当成了一种间接发泄，意在排解他对德·库宁大获成功的醋意。倘若果真如此，那这远非波洛克最后一次以这种方式来压制和歪曲自己的情绪。

不管是波洛克还是德·库宁，他们二人现在都十分清楚自己被批评家和同辈们所塑造出的角色：先驱、领袖，因此——不可避免地——也是对手。他们自然都对彼此的存在提高了警觉。但无论他们之间的关系再怎么紧张，敌意总会很快化解为一种磕磕碰碰的知音之情和一份真诚的互相欣赏。

那年春日，在受邀于夏天到北卡罗来纳州的黑山学院（Black Mountain College）教书前，德·库宁有了他的第一次长岛之行。他和伊莱恩、弗朗兹·克兰还有查尔斯·伊根一道前去拜访了波洛克和克拉斯纳。他们之间究竟发生了什么故事并没有留下任何记录。但这段旅程显然效果卓著：在接下来的几年中，德·库宁待在长岛的时间越来越多，他最后直接搬到了东汉普顿，在离波洛克家就几分钟远的地方买下了一栋房子——正对着波洛克死后安葬的那片墓园。

那个夏秋，波洛克继续推动着自己这种全新画风向前发展，而且创

造力十分旺盛。但他古怪无常、引人不安的性情却丝毫未改。他以90美金的价格买下了一辆破烂的二手福特A型车，之后便开始满长岛醉驾。克拉斯纳整天为他提心吊胆。而听说了这辆车后，波洛克的母亲斯特拉立刻给他哥哥弗兰克去信写下了她的警告：“他不能喝酒开车，（否则）这不仅会要了他自己的命，还会要了别人的命。”在曼哈顿的一次聚会上，波洛克的行为已经不只使人费解，而是开始变得让人害怕。他先是和《党派评论》的编辑威廉·菲利普斯（William Phillips）纠缠起来，可当他正准备朝对方身上猛扑过去的时候却突然改变了主意——波洛克转而抄起了格林伯格女友苏·米切尔（Sue Mitchell）价值不菲的鞋子，然后当众把它撕得稀烂。接着，他朝几层楼高的窗户径直走去并开始往窗子外爬，似乎是要准备纵身跳下。万幸马克·罗斯科（Mark Rothko）[\[35\]](#)和菲利普斯及时拦住了波洛克，一把将他拉回到了地板上。

同在这场聚会上的还有戈尔基。除了画室的失火和癌症的困扰，他现在又新添了一桩烦恼——他的颈部在最近的一场车祸中受到了损伤。开车的不是别人，正是他自己的经纪人朱利安·利维（Julien Levy）。就在这场灾祸前不久，他还刚刚发觉自己深爱的妻子艾格尼丝竟与画家罗伯特·马塔红杏出墙。戈尔基再也无法承受。七月，他选择了悬梁自尽。

波洛克不可能就这样一直喝下去。他先是不停喝啊喝，然后有一段时间突然就放下酒瓶，不再酗酒了。

原因是显而易见的：他看了一位新大夫。这位大夫名叫艾德温·海勒（Edwin Heller），他很快就博取了波洛克的信任。这就足够了。波洛克现在与克拉斯纳一起住在斯普林斯宽敞明亮的房子里，周围环绕着

长岛平坦多沙的土地、沼泽密布的水湾和一望无际的大海。在这里，波洛克多年来第一次感到神清气爽，他的创作潜能也一下子被点燃。他们夫妇二人此前的经济顾虑现在因一笔为期一年的救助金得到了暂时缓解——四个季度每季能领到1,500美金。接下来到了1949年年中时，波洛克和帕森斯达成了一份合约，性质与他之前和古根海姆所签订的并无二致。最重要的是，他现在开始获得自己向往已久的那种关注，变得大名鼎鼎。

1949年1月，波洛克的第二场个展在贝蒂·帕森斯画廊开幕：共包括26件绘画，其中既有巨幅滴画作品，也有很多不同的纸上作品。评论界的反响再次出现极大分歧。一位艺评人表示这些画让她联想起“一团纠缠在一起的头发，她止不住想要把这团乱麻赶快梳通”。但格林伯格的立场一如既往的坚定：他在《国家》上称波洛克的创作再充分不过地证明了他当之无愧是“我们这一时代最重要的画家之一”。当谈到波洛克的作品《第一号》（*Number One*）<sup>[36]</sup>时，他宣称：“我找不出任何一张美国画家的作品能稳稳并置在这张巨幅作品的旁边，那种汇集了银、黑、白、红、蓝的狂涂乱画之中蕴含着一种巴洛克式的绮靡奇崛。在其表面构图乍看起来的单调之下，这张画作实则透露出变幻多端的设计与偶然。整体上，波洛克对这幅作品的掌控其实和那些15世纪的文艺复兴大师们不相上下。”

前一年秋天，也就是在1948年，《生活》（*Life*）杂志社举办了一次圆桌座谈会，受邀参会的成员围绕着“现代艺术整体上（究竟是）一种良性还是恶性发展”的话题展开了讨论。《生活》杂志认为这场论战与自己息息相关。作为一家立场温和的保守派刊物，《生活》每周都有约五百万读者，是全美销售量最高的一份杂志。其编辑部的担忧是现代艺术当前似乎已经脱离了道德的范畴，完全缺乏任何“伦理或神学上的

指向”。因此，出于对这种情形的探究，《生活》杂志召集了包括阿道司·赫胥黎（Aldous Huxley）[\[37\]](#)和克莱门特·格林伯格在内的许多公共知识分子与批评家组成专门的座谈小组，一起就各式各样的现代绘画作品进行思辨，而其中尤为“极端”的一张便是波洛克作于1947年的竖版滴画《大教堂》。

对赫胥黎来说，他对这张作品并没有太多感觉：“在我看来，”他说，“这就像是一格在墙上无限重复的壁纸。”会上的一位哲学教授则认为波洛克的画将是“很不错的领带式样”。

然而格林伯格却力挺波洛克，力挺整个现代艺术，而且是以他一贯的那种言简意赅、铿锵有力。格林伯格很喜欢对事物作出评判。接下来的几年中，他一直在积极宣扬自己独到的艺术观念，表达他关于艺术在战后世界中之角色的个人看法。即便他所运用的评判标准有时并不能经受严密推敲，但其文风总是清晰有力，而同样令人印象深刻的还有他的写作速度与笔下的那股自信。

后来，当格林伯格的影响力与日俱增，他开始四处到艺术家的画室里指手画脚，指导他们画什么、怎么画，也因此落下了不大光彩的名声。德·库宁就曾有过这样的经历：格林伯格到他的画室登门拜访，而且还好为人师地向他提出各种建议。“那样子就像是世上没什么他不知道的事，”很快就厌烦了这次见面的德·库宁回忆道，“格林伯格被我赶出了门外。我说：‘快从我家滚出去。’”然而实际上，格林伯格的指点经常能让人获益匪浅，对于1946年的波洛克来说就是如此。如今，在《生活》杂志社组织的座谈会上，他不仅是在捍卫现代艺术，同时也是在捍卫他所钟爱的现代艺术家。他无所畏惧地在会上发声，把《大教堂》称作是“波洛克一流的一件作品，而且也是全国近一段时间以来所涌现出的最优秀的作品之一”。

《生活》杂志社清楚他们一定会大有所获。其文化版块十分活跃，而且这一版块的主编亨利·鲁斯（Henry Luce）总是很乐于利用评论激起论战，他经常在文章中把现代艺术斥为骗人的把戏。所以在这场关于现代艺术的争论被掀起几个月后，《生活》杂志派人物摄影师阿诺德·纽曼（Arnold Newman）到波洛克的画室为他拍摄工作照。

纽曼在壁炉路画室为波洛克所拍的照片是如此引人注目，以至于杂志编辑决定再追加一篇他们自圆桌座谈起就一直在酝酿的报道。他们这次委托摄影师玛莎·福尔摩斯（Martha Holmes）为波洛克拍摄了一组新的工作照；尔后在七月的时候，波洛克和克拉斯纳便受邀一起出现在了洛克菲勒中心的《生活》杂志社办公室，准备接受一位名叫多萝西·塞柏林（Dorothy Seiberling）的年轻记者的采访。他们接下来的对话覆盖内容十分广泛。在整理出的录音稿中，克拉斯纳与波洛克各自贡献的内容并没有区分开来，所以很难确定哪部分究竟是谁讲的。但其中一些说出去的话日后肯定让波洛克后悔不已——据录音稿，波洛克曾宣称自己是家里的第一个画家。这份无稽之谈的言外之意显然是在说查尔斯和桑德都是受到他的鼓舞才开始投身艺术，而事实恰恰相反。

不过虽然这一说法纯属公然捏造，波洛克在采访中所发表的另一番言论却发自肺腑，感人至深。当记者请他说出最喜欢的艺术家时，波洛克提到了两个名字：一个是人尽皆知的瓦西里·康定斯基，他早已被奉为现代抽象艺术的核心人物；而另一个名字可能几乎没有一位《生活》杂志的读者此前曾有所耳闻——威廉·德·库宁。

一个月后，一篇横贯两个半版面的文章登上了《生活》杂志，题为《他是美国最伟大的现世画家么？》。这篇报道配有波洛克的一张照片，图中他站在一幅尺寸很长的横版滴画前，双手抱臂，把头傲慢地扭



向一侧，嘴里叼着一根烟。他把右腿交叉在左腿前面，那样子就像是摆在他身后的不是绘画而是一辆旧式小皮卡。德·库宁说，全世界都觉得他看起来“像是在加油站管加油的”。

《生活》刊登的这篇文章不仅在波洛克一生中留下了浓墨重彩的一笔，更迅速在美国文化的历史进程中扮演了相当重要的角色。对于当时美国文化中各种难以诉诸言表的新兴因素，这篇报道及其所激起的关注可以说起到了品种一样的催化作用。这些因素既包括美国在战后时代膨胀的自信——这股自信已经等不及要在艺术领域有所展现，也包括其在大屠杀和广岛事件后对真实存在的极端性的认知。在这种认知之下，人们最向往的可能便莫过于一种对现世的超越与飞升。一定程度上，波洛克的名满天下正是由于他的绘画恰似回应了这些集体性的渴望。他的作品不容置疑是极其现代的，它们气势汹涌、深奥难懂；然而这些画作同时也赏心悦目，它们不仅富于装饰性，而且还内含着一种超然之气。这些作品开天辟地，前所未有。虽然《生活》的不少读者都对这些画失望不解，但光是它们所带来的那种震撼——还有波洛克本人的上相——就足够打消一切贬损，不管那些充满蔑视的言语把这些画是比作“墙纸”，还是“一团纠缠在一起的头发”，抑或是给它们贴上别的什么标签。

1949年11月，当波洛克在贝蒂·帕森斯画廊举办第三次个展之时，一切都已改变。画廊被挤得水泄不通，来的不仅有艺术家和爱好者，同时还有穿着时尚的女士以及西装笔挺的男士。德·库宁也和他的朋友密尔顿·雷斯尼克（Milton Resnick）一同现身，后来德·库宁回忆说当他走进门的时候注意到“人们在互相握手。大多数时候当你参加一个展览开幕时，你看到的无外乎都是认识的人，而这次很多人都是我以前从未见过的。我对比尔说：‘这些人握手是怎么回事？’他回答说：‘你看看。这些都是大人物。杰克逊破冰了。’”

波洛克的成功让德·库宁真正意识到，和所有正在努力奋斗的美国先锋派艺术家一样，他已经活在了波洛克的阴影之下。但是他聪明地发觉游戏规则已经改变。波洛克达到了他们所有人都不曾企及的高度：他迫使人们关注他的作品，而且能让观众一看到他的画就被其中的张力所感染。他所完成的不仅仅是破冰，而是将美国现代艺术与潜在受众之间的玻璃窗格一拳打破了。他开辟了新的前景。

德·库宁目睹了这一切。当然，波洛克的成就也并非简单地在现代艺术与大众之间架起了桥梁，更在于它为艺术自身的创造提供了更多的可能性。

波洛克新的绘画语言在很多方面都是极其个人化的——一缕缕油漆掩映着意象镌刻在空气当中——它所传达出的情绪恰恰是画家所无法直接诉诸言语的：他那时而充满戏剧性、时而又痛苦难耐的内心世界。但这一绘画语言是广阔的、迫切的，潜能无限。

如今，当德·库宁受到波洛克的影响而开始有所突破，他的灵感至少在一定程度上是来源于波洛克在贝蒂·帕森斯画廊的展览。他似乎开始感到过去的规则全都不再作数，未来属于一切可能。再没有什么可以让他退缩，他要抓住属于自己的机会。

然而一向支支吾吾的德·库宁似乎仍然显得有些犹豫不决。那种感觉就像是他站在门槛外边，在自己想要进入的房间面前徘徊不定，却又有一丝享受这种踌躇；然而这种矛盾性恰恰会激发他最佳的创作状态。他的创作总是在具象与抽象之间来回摇摆——一边是色彩强烈的女人坐像油画，另一边则是像波洛克滴色绘画那样以黑白为主的抽象画，没有焦点，只有弯钩一般的黑线来回出入，整体效果让人想起毕加索和布拉



克的立体主义，但是多了一分马蒂斯般的感官冲击，更具爆发力，也更加杂乱。他的油画总是工程量浩大，随处可见擦来擦去以及考虑再三的痕迹。“每当开始创作一个人物形象，德·库宁总是用交叉的影线来表现。”艺术家鲁斯·阿布拉姆斯（Ruth Abrams）解释说。但是最终效果相较于他早期的那些作品却给人以更加自由随意的感觉，整体性也更强。尽管充斥着不确定性和模糊性，这些作品还是体现出了一种时空贯通的效果，而没有带给人不和谐的观感。

1950年初，德·库宁开始构思《挖掘》（*Excavation*，1950）[见彩插14]。这幅画六英尺多高、八英尺多宽，是德·库宁曾画过的最大尺幅的油画，耗时共计四五个月之久。起初，这幅画是多形象构图——画面中大概有三个室内人物——但是慢慢地这些形象消融进了背景之中，绘画空间被彻底拉伸到一个大平面上，那些若隐若现的形状扭曲、破坏甚至穿破画面。作品以灰白为主色调，略带黄绿色，被不同宽度的黑线以及灰线分隔开来。这些线条像钩子一般扭曲，仿佛是在对抗画面垂直和水平方向上的限制。乍看起来画面明亮、奢华，色彩丰富——特别是红、黄、蓝三原色——不同颜色看似随机地出现在画面当中，那些因嬉笑而露出的牙齿和斜睨的眼睛也不时冒出。然而，评论家阿诺德·罗森伯格（Harold Rosenberg）曾于1964年写道：“尽管这件作品是被一股旷日持久的躁动所创造出来，但《挖掘》实际是一张传统绘画，它壮丽而又遥远，就好像从爆炸试验中得出的一道公式。”



彩插14 威廉·德·库宁，《挖掘》，1950，芝加哥艺术学院，1L，美国。德·阿戈斯蒂尼图片库/M.凯威尔/布里奇曼图片社。威廉·德·库宁基金会2016/艺术家权利协会（ARS），纽约。

《挖掘》毫无疑问是德·库宁的一件代表作。这张画是由画笔完成，而不是用泼彩或者滴彩之类的方式。但是像波洛克的滴彩画一样，它也是全幅构图。

画中的能量和意趣从上下左右均匀地散发出来。或许局部存在着一些具象的意象，但画面总体来讲是抽象的。在1983年为《纽约时报杂志》（*The New York Times Magazine*）所做的一篇采访中，德·库宁曾指着一张复制品向作家库蒂斯·比尔·佩珀（Curtis Bill Pepper）<sup>[38]</sup>描述道这张画的创作经过：“我想我是从这里开始的，’他看了看，指着画面的左上角说，‘我跟自己说：“不妨就从这儿试起吧。”我没有考虑过任何

现实中已经存在的方式方法，所以只是一边慢慢尝试，一边感受那是不是自己所想要的。然后你心里会说：“我要在这里打开，在这里收起。”于是就这样来来回回，每次尝试一点。最后结果总是不错的，因为你可以持续不断地向外拓展。只要一旦找到了那个对的部分，你就可以慢慢一点一点地从中构建出整幅画面。””

德·库宁处理画面的方式显然受到了波洛克的影响；但是他们之间依然存在一个重要的差异：波洛克不会“一点一点地”创作。

突然之间，两个人都声名鹊起。波洛克从未曾想到自己能像今天这样有名。他的作品受到了大西洋两岸所有人的关注、讨论和赞誉。他被评为美国最杰出的画家，大有盖过毕加索的气势。

次年，当《挖掘》荣获了芝加哥艺术学院所授予的一个奖项后，德·库宁迎来了他人生中第一笔重大的资金来源（最终该作品被美术馆购藏）。尔后，各种奖项也随之纷至沓来。1950年4月，阿尔弗雷德·巴尔挑选了《挖掘》和另外三张德·库宁的油画作品代表美国参加了第二十五届威尼斯双年展，一同参展的还有波洛克以及另外六位画家的作品。（四年之后，培根和弗洛伊德也代表英国参加了这一艺术界盛会。）他们二人的作品均被纽约现代艺术博物馆的重要收藏家所购藏，而这两位艺术家也纷纷占据各大杂志的重要版面，成为一流评论家争论的对象。

但在创作了《挖掘》之后，德·库宁却出人意料地选择了放弃抽象道路。他开始着手创作一系列尺寸巨大而咄咄逼人的作品，画面中那些面目可憎的大胸女人龇着牙，就像是从《挖掘》那布满颜料的画布上冒出来报仇的一样。她们仿佛是生于那些狂躁不安的笔触里，而且经过了不断的涂抹和擦除，杂乱的颜色反复涂了好几遍。为了创作开启这一系列的《女人一号》（*Woman I*），德·库宁苦苦挣扎了两年时间。波洛

克的影响也许在某种程度上帮助他释放了自己，但德·库宁仍深受自我怀疑的困扰，技术上的限制也使他无法像波洛克那样真正在创作中无拘无束。德·库宁一度对《女人一号》彻底绝望而将它丢掉。可最终他听从了批评家迈尔·沙皮诺（Meyer Schapiro）[\[39\]](#)的劝告，将这幅画从垃圾堆里捡了回来。

在苦苦创作《女人》系列绘画的过程中，德·库宁的焦虑与日俱增，心悸也越来越严重。于是为了缓解心情，他开始酗酒。尽管如此，成功显然已降临在他门前，而不再只是一种属于未来的可能性。

可另一面对波洛克而言，1950年却是他事业开始一落千丈的一年，而这一变故来得又是如此突然。事实上回过头来看，他的生活好像就这样从此一蹶不振，好像所有的努力、抗争和涌出的灵感到头来就这样结束了。他的生活一下子土崩瓦解，失去了方向。

那么到底发生了什么？波洛克大获成功之后便面临失控。他在创作上的突破恰恰是得益于他个性中控制力的缺失：一种克制和平衡的能力，也就是社会上常说的那种洞察力与成熟气质，那种短篇小说作家艾丽丝·门罗（Alice Munro）[\[40\]](#)笔下所讽刺的“得体的稳重”，而大多数有责任感的男士身上都具备这种特质。波洛克身上所缺少的这种能力正是他此时所急需的，而这恰也是他吸引德·库宁之处。但是，即便这种了无束缚正是创造力和情感的源泉，在社会意义上——也许甚至在存在主义的层面——它依然是一种深深的缺陷；波洛克的酗酒直接威胁着他的生存。

1950年3月，当他的主治医师艾德温·海勒医生在一场车祸中丧生后，波洛克就在鲜花与掌声中彻底崩溃了——再也没有人像海勒医生那样竭尽全力地控制他对酒精的依赖。接下来的七月，波洛克一家团聚在

他壁炉街的住所。波洛克非但没有沉浸在声名鹊起所带来的极大肯定中，反而陷入了极度的迷乱。在他的家人面前——包括那些他曾经努力效仿的、一次次将他从失落中扶起的哥哥们——他完全不知道该拿自己如何是好。他一会儿像发疯一样热情似火，一会儿却又卖弄得令人生厌。他的哥哥和嫂子起初是失望，后来就开始对他厌恶起来。于是，在波洛克最巅峰的时候，一切都变了味儿。

过了几个月，汉斯·纳穆斯（Hans Namuth）[\[41\]](#)在一次次到波洛克的工作室为他拍摄照片之后，又来为工作中的波洛克拍摄影片。由于是在户外进行，随着气温的逐渐下降，拍摄也变得越发难熬。纳穆斯一点也不介意引导波洛克在镜头前的状态，他不断地告诉他做什么以及如何去做。他那时正在寻找尽可能引人注目的戏剧性意象。最终的影片也确实让人难忘，片中纪录了画家那如痴如醉的创作状态。他全神贯注，似乎将自然、魔力和直觉融为了一体，就像“西部的印第安沙画家”那样，而在画外音中，波洛克也表达了对这些艺术家一种特殊的亲近。“因为绘画有其自己的生命，”他曾经说道——“所以我试图让它自己生长。”而且：“偶然之中存在必然，就好像这个世界并没有真正的起点，也没有终点。”

具有讽刺意味的是，纳穆斯的影片虽然为波洛克带来了不小的心理负担，却延续着他的传奇。那些影像就像波洛克的绘画作品一样，在接下来的几十年里为文化源源不断的发展提供了基础。人们用不计其数的方式对它们进行理解和变换，这也直接影响并激发了先锋舞蹈、表演艺术、“偶发艺术”、大地艺术和涂鸦艺术，而1967年吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix）在蒙特利尔国际音乐节上烧毁吉他的创举，以及1970年安迪·沃霍尔（Andy Warhol）创作的射尿绘画（Piss Paintings）[\[42\]](#)也都与此不无关联。这些艺术所共同传达的最重要的一点就是放弃——但



这种对自由和不确定性的渴望在激发创造力的同时也容易导致毁灭。

波洛克最初是自愿参与纳穆斯的拍摄的。但是他厌恶一切形式的“虚假”。随着拍摄的进行，他越发感觉自己像一个骗子。所以到了最后，他内心已经变得非常排斥。拍摄的时候天气已经越来越冷，波洛克要穿上沾满油漆的靴子在玻璃上作画，以便纳穆斯从下方记录他滴彩创作的全过程。当拍摄最终结束后，克拉斯纳为所有参与者准备了一顿姗姗来迟的感恩节晚餐。拍摄期间那段折磨人的日子让波洛克几近绝望。似乎随着摄像机的转动，他所有的信念，以及迄今为止所有的成就，都一点点在眼前逐渐消耗殆尽。这时他走进来为自己倒了杯酒。而这仅仅是结束的开始。到了1951年，在戒酒三年之后——三年，任何事情似乎都有可能发生——波洛克再一次变得暴躁，他常常喝得酩酊大醉，根本找不到自己艺术创作的方向。

人们可以说波洛克成也酗酒，败也酗酒。但是很难说得清楚的是他为什么喝——也许这个问题永远也说不清楚，因为喝酒本就是为了模糊视线。奈菲和史密斯写道，对于波洛克而言，“醉酒是一耻辱。”但他们又继而说，“这是属于男子汉的耻辱。”这无疑是酒精吸引人的一部分原因。人们对醉醺醺的壮汉似乎有一种约定俗成的宽容，任他们像海明威一样在酒醉过后大呼小叫谩骂连篇，或是像田纳西·威廉斯《欲望号街车》（*A Streetcar Named Desire*）中的斯坦利·考沃斯基（Stanley Kowalski）一样变得暴力可怕。（有趣的是，威廉斯刚好是在普罗维斯敦与波洛克共度了一段时光之后创作了该剧。）同时，波洛克夸张的大男子主义倾向也与日俱增。这其实是20世纪30年代美国艺术界的一种恐同症候，当时大家普遍对“女性化”的威胁有所提防，认为这是一种文化疲软的征兆。本顿的地方主义论战也是其中一个方面，他把狭隘的男性主义价值观摆到了和美国地方价值观同等的位置上。在很大程度上，英

雄主义、存在主义，以及40年代末当红的那种男性中心抽象表现主义都是这同一主题的延续。

很多评论家都认为波洛克的精神错乱——以及他的酗酒——一定程度上与性取向混乱有关。在构思波洛克的口述史时，杰弗里·波特（Jeffrey Potter）曾小心翼翼地[43]向德·库宁求证过那些声称波洛克有可能是同性恋的传言。德·库宁回应说，这是“我这辈子听到过的最奇怪的想法”。然而他也回忆说波洛克可能会“将你搂在怀里，给你一个大大的吻，然后我就这样再吻回去”。但是他又表示这也没什么稀奇：“也许在亲吻这件事上，艺术家是比一般人要更敏感，也更浪漫。”他的话中带有一丝激动和开玩笑的语气。最后他总结说，如果波洛克是同性恋，“那么掩藏得够深了，要是这样算就恨不得每个男人都是同性恋了。”

波洛克的传记作者奈菲和史密斯列出了大量证据说明德·库宁的猜想并不可信。然而也许就连波洛克自己也一样对他的性身份感到困惑，正如他对自己身份的其他方面同样一头雾水。这种困惑会以痛苦、自厌以及极端社会行为的形式浮出水面，而且常常会波及身体。他身上的厌女症向来频频爆发，不是表现为冒失的调情（没有任何进一步的企图），就是表现为一厢情愿的非礼，或是对女性的实际攻击。他也常常和男人们聚在一起发发牢骚——特别是那些令他既心生崇拜又想与其一较高下的艺术家朋友们，而友善的胡闹、真正的狂热与可怕的挑衅之间往往是分不出明确界限的。

波洛克和别人掐架的故事数不胜数。1945年，波洛克和菲利普·加斯顿（Philip Guston）[43]（曾是波洛克在加利福尼亚洛杉矶工艺学校的同学）之间为时已久而又小吵不断的友情就曾在桑德举办的一场派对上陷于危机。波洛克此时已经全面转向抽象风格，也开始进入到他最多

产的阶段。他公然批驳加斯顿那种具象的讽喻创作，认为这种风格已经老掉牙了。波洛克大喊道：“该死的，我绝对不认同你这种画法！我不会支持的！”他接着便威胁要把加斯顿扔出窗外。于是一顿拳脚自然在所难免。

三年后波洛克出席了一场由约翰·利特尔（John Little）和沃德·本尼特（Ward Bennett）<sup>[44]</sup>举办的宴会。（本尼特是一名同性恋，后来他曾声称波洛克对自己表现出了明显的好感。）克拉斯纳的前任情人伊戈尔·潘图霍夫也出现在这场宴会中。波洛克喝醉之后就开始在屋子里追着他跑。最后，这两个男人在泡着雨水的草坪上展开了一场扭打，令一旁的克拉斯纳颜面尽失。据本尼特说，“他们开始在泥里滚来滚去，但奇怪的是，他们并不是真的在打架，更像是一边在摔跤一边在亲吻对方”（两人的姿势和弗兰西斯·培根在1953年所画的《双人像》有着异曲同工之处，后来这张画被卢西安·弗洛伊德所收藏）。

20世纪50年代，波洛克和德·库宁的声名到达巅峰，在他们经常出入的酒吧——其中最著名的当属雪松酒馆，酗酒、吹牛和暴力事件已经成为了保留项目，打架更是常有的事。史蒂文斯和斯万曾举例说波洛克一直就和德·库宁最亲密的朋友弗朗兹·克兰过不去，总是把他从高脚凳上推下来。“一次，两次，克兰都没说什么，但有一天克兰突然间对波洛克展开了反击，一下把他打到墙角，左一拳右一拳地猛揍了他一顿。‘杰克逊比他高很多，’一位在场者说，‘他看上去既惊讶却又开心——他疼得弯下腰，笑着在弗朗兹耳边说，‘也没那么狠嘛。’”

波洛克差不多在世纪中叶的时候就已经成名，但是不管收获了多少好评还是骂名，大多数人依然很难接受他作品中的激进。他的展览卖得并不好，这也进而引发了他和经纪人贝蒂·帕森斯之间在财务上的争



执。从1951到1953年的两年间，他在创作中几乎放弃了对颜色的使用，只凭黑色漆彩之间的叠加以及漆彩与画布之间的融合作画。这一时期他的许多作品非常有力量：1951年波洛克在贝蒂·帕森斯画廊展出了这些作品，米色的棉质画布上满满当当地喷洒或滴落着经过稀释的黑色釉彩，这些釉彩叠加而成的最终效果是那样引人注目。当中很大一部分画面都含有可辨的具象元素——面部或者身体的形状先由清晰的线条勾勒出来，再由漆黑的色块加以突出。这些元素与其他线条纠缠在一起淹没在模糊之中，但是它们毋庸置疑地代表了一种向具象绘画的回归，而且也显示了波洛克对德·库宁过去四年间一直在创作的黑白绘画的浓厚兴趣，以及他对《挖掘》一画中那些幽灵般形象的痴迷。

这时，波洛克与克拉斯纳的关系也变得愈发紧张。当波洛克又重新开始酗酒，克拉斯纳便被架在了一个招人怨尤的位置上。她是唯一一个亲近到有可能对波洛克施加管理的人，哪怕这种影响微乎其微。她接受了自己的这一角色，并将之履行到了极致。认识他们的人指责她控制欲太强，加剧了波洛克的困扰。但是这种情况下没有谁是赢家，也没有什么正确答案。波洛克的酗酒已经病入膏肓。克拉斯纳一直极力保护的不只是他的声誉和他作为一个艺术家的创作能力，还有他的生命。没有人能一边扮演这样的角色一边还能不被指责——至少没有哪个做妻子可以做到。

波洛克任性、孩子气，所以盛名之下他完全不知如何是好。据他的艺术家朋友齐莱·唐斯（Cile Downs）讲：“波洛克一直无法接受这样一个事实，那就是有头有脸后，他便不再像当初穷困潦倒、无足轻重时那样受人喜爱。”和所有爱吹牛的人一样（而且波洛克的吹嘘已经接近了歇斯底里的程度），他渐渐也开始自我怀疑。简言之，他不知道自己能否一直创作出早期滴画那样深刻的作品。然而，即使他再能自吹再擂，

也依然抵挡不住因那些作品而遭到的批判。他的作品从来没有真正取得合法地位。

到了1952年，一股新的冲击出现了。先前力挺波洛克的那些批评家如今开始转而加入到反对他的行列。一些艺术家朋友虽然嫉妒他的大红大紫，却也从旁质疑这种成功的合理性，因此口角不断。他们公然对波洛克进行嘲弄，完全不顾及他是个不断渴望关注与尊重的人，反而投向人缘更好也更善于社交的德·库宁。后来他们成立了一个叫“俱乐部”（The Club）的艺术家社团，由德·库宁负责主持。波洛克很少露面，即使在场的时候也明显地被其他人边缘化。

这样的情形让人不禁摇头慨叹，可怜的波洛克啊，他是个天才，要是他当初充满自信该有多好。但事实并没有那么简单。一场狂欢接着一场狂欢，一个月接着一个月，他的衰落被大家分析来分析去，似乎他的劣迹斑斑不断指向那些过往的童年片段和其他一些早年征兆。在最后的这几年里，波洛克被深重的孤独感所包围，那种苦楚没有人能够体会。虽然一直在不断寻求与外界建立联系，波洛克却发现自己总是处于一种备战的状态。他在折磨之中一步步走向孤独的深渊。但自始至终，他都不仅仅是在和自己内心的魔鬼作斗争。有时因为意见相左，他往往还要和其他人相抗衡——这其中也包括德·库宁——而他最渴望的却正是与德·库宁的友情。

回顾往事，大概似乎是从1950年开始，波洛克和德·库宁便双双卷入一场紧密的二人转，他们在一大群观众面前表演，台下一片漆黑。他们知道，相对于其他的艺术家同伴，自己显然要更受瞩目。1950年的一天，波洛克曾直率地跟艺术家格蕾丝·哈提根（Grace Hartigan）说道：“谁都没有德·库宁和我重要。”

然而两位艺术家似乎都不可避免地被身边正日益兴起的“谁才最伟大”的荒唐游戏所裹挟，即便他们心知肚明参与其中意味着要赌上一切。倘若舞台上只有波洛克和德·库宁两人，那么很可能他们的关系会照旧亲密无间，而且还能带来创造力的激发。但事实并非如此。相反，越来越多的小角色涌上这个舞台，盖过了两个主角的风头。

这些小角色中，最叫得响的要数当时两位著名的批评家阿诺德·罗森伯格和克莱门特·格林伯格了。

战争打响之前，罗森伯格的身影便经常在市中心的艺术场所出现，而他也是德·库宁工作室的常客。罗森伯格身材高大，留着浓浓的络腮胡，不仅十分健谈，还富于智慧和野心。他下嘴唇厚重，眉毛浓密，虽然有些骄傲自大，但在圈子里是个性格随和、机智风趣的伙伴，他喜欢和大家一起寻欢作乐，是个很合群的人。

罗森伯格自WPA艺术项目<sup>[45]</sup>开始便知道了波洛克，而他的太太梅（May）则是唯一一位亲眼见证了波洛克婚礼的人。罗森伯格崇拜波洛克在艺术上的成就，但是已经开始发现他的行为让人难以忍受。他们的友情几年来一直在不断恶化。尤其是波洛克驱车带着克拉斯纳来到罗森伯格家的那天晚上，让罗森伯格很难原谅。波洛克把克拉斯纳一个人留在车里，砰砰地拍着门对梅大喊大叫。（那时阿诺德正远在曼哈顿。）波洛克当时喝醉了，已经神志不清，但他想要向克拉斯纳证明一些事情。于是站在罗森伯格家门口，他开始大喊。

后来梅告诉奈菲和史密斯：“他说了很难听很难听的话，用最下流的言语威胁我，说不会让我好过。”罗森伯格七岁的女儿也被波洛克的谩骂吵醒，而且出现得正是时候，她歇斯底里地边哭边冲波洛克挥舞着一把巨大的菜刀。好在梅及时赶到把他打发走了。这个时候她才看到原

来克拉斯纳正坐在外边的车里。于是她马上意识到波洛克骂她只是为了做给克拉斯纳看。“他是在嘲弄克拉斯纳，而她只能默默承受。”梅说。

不像德·库宁那般反应机敏、善于诡辩，波洛克骨子里并没有这份聪明伶俐的基因。如果说这是他不自信的来源，那么这也是令罗森伯格在他身上感到不断受挫的原因之一，他很快便得出结论，根本无法与波洛克进行智识上的争论。

罗森伯格之于波洛克的权威不仅是在学术上，而还有身体层面上的。据德·库宁回忆：“阿诺德是个大块头，他谁都不怕。倒不是说他愿意打架，而是和任何人较量他都不怵……杰克逊根本不是他的对手，尤其是他喝醉了以后。”波洛克在罗森伯格越发咄咄逼人的轻蔑面前显得无能为力。而多年之后，这位批评家也彻底受够了。他厌倦了波洛克的酗酒、不善言辞和他身上强烈的破坏性。有一次，波洛克前来拜访时再一次举止失态。于是罗森伯格站在他面前（足足有六英尺五英寸高），拿起一只很高的玻璃杯，倒满了酒递给波洛克。“喝了它。”他说。

波洛克小酌了几口便离开了。

1953年初，有一次德·库宁兴高采烈地来到波洛克家拜访。那时他刚刚拜读了罗森伯格发表在《艺术新闻》上的一篇文章，而波洛克和克拉斯纳此前也都已经通读全文。靠着这篇文章，罗森伯格在与大大小小的艺术家交往了十几年后终于第一次真正进军艺术批评，因为他在文中提出了“美国行动派画家”这个颇具影响力的概念。全文没有提及任何艺术家的名字，但是它为世纪中叶从纽约各个工作室里涌现出的这种新作品树立了艺术地位。在这个时代，正如罗森伯格所写，“画布开始成为一个个美国画家进行表演的舞台，而不再是过去那种意义上的空间，画

家并不再去复制、重构、分解或是‘表达’一个个真实或者想象的对象。”

罗森伯格通过掷地有声的语言表达了近乎奥林匹亚式的自信，他提出这种新形式的画作是对以往艺术的根本性突破。对于新一代的美国艺术家来说，他认为重要的已经不再是图像，也不是什么抽象或者再现，而是绘画这一行为本身。他写道：“画布上所呈现的不再是一个画面，而是一次事件（event）。”

在许多方面，罗森伯格的这篇文章都可以说是重演了旧浪漫主义那种单枪匹马与世界为敌的修辞。但是他的这种个体观与其所处的历史时代再契合不过——当时欧洲和日本先后被摧为瓦砾，令人毛骨悚然的大屠杀和广岛事件还历历在目，核国家正拿着他们手中的远程利器虎视眈眈。个体随时可能被摧毁——除非能出现一些真正的英雄。罗森伯格认为，在这样一个世界里，有分量的艺术只会由伟大的人创造出来——那些接受新现实的人，反对错误意识的人，在创作中完全真心实意的人。

从表面上看，罗森伯格的结论听起来像是对波洛克极大程度的肯定——他具有解放意义的全新创作方式，视画布为舞台的理念，甘愿冒险的精神，以及与过往义无反顾的决裂。即使在这篇文章已经发表了半个多世纪后的今天，“滴画”（罗森伯格创造了这个词来描述波洛克的创作方法）和“行动绘画”这两个词依然是互通的。

然而，令德·库宁惊讶的是，当他对这篇文章表现出赞许时，克拉斯纳立刻就急了。她质疑并抨击了罗森伯格的动机和人品，指责他对波洛克进行了手段卑劣的攻击，并且从与波洛克的对话中窃取了“行动绘画”的说法。起初，德·库宁还试图维护罗森伯格。但是面对克拉斯纳的穷追猛打，没过多久他便放弃了。第二天，克拉斯纳给朋友们打了一连串的电话，指责德·库宁“背叛了她，背叛了杰克逊，背叛了艺术。”

罗森伯格后来曾试图否认他的文章是特别针对波洛克而写。但克拉克斯纳这次是对的。她完完整整通读了《美国行动派画家》（“The American Action Painters”）这篇文章，发觉罗森伯格一边是在阐述当代绘画的伟大性，一边却也在对其中的一类作品进行抨击，这类作品看似回应了他所有的标准，但却不够真诚，有欺骗之嫌。虽然这篇文章肯定了德·库宁把绘画看作一场持久战的观念，认为创作过程中确实包含着成千上万的决策和数不清的风险，但似乎却对波洛克的作品流露出了蔑视，批驳他的画“缺乏一种辩证的张力和凸显着风险与意志的真诚”，而仅仅是以艺术家“自己的日常消亡”来粉饰画布。文中的一些说法似乎是专门针对波洛克的——比如“带有商标的商品”和“世界末日般的壁纸”——罗森伯格是在以此怒斥那些被神秘主义和商业气息所亵渎的艺术。

虽然明白如此，这篇文章与其说是对波洛克的攻击，倒不如说实际针对的是他最主要的拥护者克莱门特·格林伯格。所以，这实质上是一场学术对抗。一直以来，格林伯格在蓬勃发展的纽约前卫艺术界都占据着主导地位，罗森伯格始终拿他没有办法，而这篇文章是迄今为止他火力最为集中的一次猛攻。

在短短几年的时间里，格林伯格迅速从一个对艺术略知皮毛的马克思主义文学批评家成长为一个具有非凡影响力的品味风向标，他的成功让罗森伯格倍感难堪。这两位评论家都才华甚高，争强好胜，所以互相看不顺眼，社交上也很少往来；他们的偶遇最后常常是演变成拳脚相交。讽刺的是，当初是罗森伯格把格林伯格介绍给了《党派评论》杂志的编辑，后来该杂志发表了格林伯格最重要的早期艺术评论文章——包括《前卫与庸俗》和《走向更新的拉奥孔》（“Towards a Newer Laocoön”）。在这些如今被视为经典的文章中，格林伯格追随托洛茨基

[46]\_\_的观点，坚持前卫艺术要从资产阶级价值观以及明确的左派思维模式中脱离出来，保持自己的独立性：他认为，只有保持彻底的独立性，艺术才能有效抵制社会整体的标准化，并尽可能地摆脱控制。为了保持这种自主性，他提出先进的艺术必须消除媒介本身所附带的一切属性。这便不光意味着要摒弃以往绘画传统对于三维效果和视觉纵深的追求，也意味着其他所有与媒介固有属性不相符的话题都将走向终结。他坚信，艺术作品必须为“抵抗媒介”让步。

为了对这一激进的论点加以佐证，格林伯格列举了那些曾起到重要推动作用的现代艺术家们的历史发展轨迹，以此说明他们的作品均体现出越来越强的自我批判性与“真诚性”，而不是继续一味地关注视错觉的艺术游戏。他的列举从开创性地摒弃了传统立体感的马奈起始，到进一步抛弃了视觉纵深的塞尚和马蒂斯结束。而如今波洛克的滴画（正是受到格林伯格的鼓励才得以实现）则开启了一个新的篇章。这是一种全新的绘画风格——抽象（没有主题），直接（没有草稿），毫无纵深（油漆直接被他滴溅到画布上），并且铺满整个画面（没有构图；作品在一个没有中心也没有边缘的场域中被构建起来）。

罗森伯格在《美国行动派画家》一文中对美国先锋艺术最新发展的区分式评价明显是别有用心，这也进而引发了两位评论家之间的代理人之争——在这场战争中，波洛克和德·库宁本质上其实只是两枚棋子。文章发表后，格林伯格拒绝作出任何回应，但是两位批评家之间对于话语权的争夺却更上了一层楼。

大多数批评家和艺术家都选择站在德·库宁和罗森伯格这边，而反对波洛克和拥护他的格林伯格。有趣的是，当事人的太太们也纷纷加入到了这场斗争当中。伊莱恩·德·库宁和梅·罗森伯格公然站出来声讨“自大的”格林伯格与“蛮横的”李·克拉斯纳，她们认为是他们两个人操纵着

波洛克，让他踩在别的艺术家身上往上爬。气氛变得越来越糟糕，很难想象这群同样的人曾在艰苦的WPA项目期间和硝烟四起的战争岁月里关系那样要好。

他们最终迎来了渴望已久的金钱、成功与美名，可在分配上的争抢却让他们的友谊土崩瓦解。

格林伯格和对手之间的学术斗争在一定程度上是关于绘画的未来是否只依赖于他所坚信的抽象（或“非具象”）图像，又或者说具象图像是否仍然占有一席之地。德·库宁的代表作《挖掘》对于大多数观者来说看似完全抽象，并且正因为此受到了格林伯格相当的赞誉，但是德·库宁自己却并不认为抽象与具象之间存在着明确的划分。在《挖掘》之后，他又紧接着回归到了人物的描绘上。

格林伯格对此感到颇为震惊和不解，而对于一向如此崇拜德·库宁的波洛克来说，他的反应则更加复杂。这下子，他完全不知道该把自己的绘画引向何方，举棋不定的他满心困惑。一方面朋友们鼓励他去尝试新鲜事物，让自己的作品继续向前发展；可另一方面他却对具象意象的可能性依然抱有兴趣，在此前两年的黑色绘画中他也一直在这方面下功夫。对于那些称他的滴画作品空洞无物、只具有装饰性的批评文章，他异常敏感。他担心抽象绘画的拥护者们，尤其是格林伯格，会被他作品中一些反复出现的可辨图形所“干扰”——这儿是一张脸，那儿又是一部分身体。与此同时，媒体和心存疑虑的公众也给波洛克造成了极大压力，因为这种滴画的创作方式实在显得太过轻松随意，于是他只好想尽办法证明自己，以此回应“那些认为泼溅出一幅‘波洛克’再简单不过的孩子们”。虽然最终的作品确实引人入胜，但是它们并未从贝蒂·帕森斯画廊售出，波洛克又陷入到了创作的瓶颈之中。



就在罗森伯格发表了《美国行动派画家》一文后不久，德·库宁首次在西德尼·詹尼斯（Sidney Janis）画廊展出了他的《女人》系列。波洛克参加了这场展览的开幕仪式。他一定对那些作品印象深刻，也一定感受到了其中所传达出的关于女性的那种感觉——一种让人迷恋的厌恶，让人欣喜若狂的恐惧，以及接踵而来的挫败感。这些画风格狂放，颜料四溅，笔触大胆，充满随意，一看德·库宁就已经从他早先那种精雕细琢的画法里跳脱出来，而这也不禁使波洛克联想到自己先前所取得的那些突破。

但是这些绘画同时也令他困惑不已。因为它们是具有具象的，而非抽象。这些作品显然都是对女性形象的再现性刻画。此时，对于具象在自己磕磕绊绊的创作中所扮演的或是即将扮演的角色，波洛克仍拿不定主意。他怀疑自己重新以具象意象进行实验是否标志着一种倒退和怯懦，而且他猜想格林伯格可能已经这么认为。但另一面他又在想这是不是向前迈出的合理的一步？不过有一点是肯定的：《女人》系列与格林伯格所极力鼓吹的抽象发展格格不入，并且也没有像他那样把波洛克奉为英雄一般的样板。

展览开幕式上，波洛克半点没有感到自己是位英雄人物，郁闷之中他喝醉了——而且比以往醉得都要厉害，至少他的朋友乔治·墨瑟（George Mercer）认为如此。忽然之间，波洛克看到德·库宁穿过房间，于是对他大喊：“比尔，你个叛徒。你竟然在画人物，你还在画那些早就该死的东西。知道么，你从来就没有跳出过人物画家的条条框框。”

据旁观者说，德·库宁的回应很酷。毕竟这是他的展览，周围都是他的拥护者。他说：“好吧，那么你在做什么呢，杰克逊？”

谁也不知道德·库宁为什么问这个问题。难道他只是想要提醒波洛克他也曾在贝蒂·帕森斯画廊的上一场个展里展出过具象作品？还是他在嘲弄一个现在大家都清楚不过的事实：波洛克正处于创作的瓶颈期，他不仅画不出新的东西，甚至连作画本身都成了困扰。

但是波洛克没有反驳，默默地离开了。他来到一间酒吧，没过多久就朝着一辆迎面驶来的车子走了出来。这辆车一个急转弯才躲开他。

波洛克对格林伯格再怎么感谢也不为过。这位批评家几次关键时刻的助力都大大促进了他的成功——格林伯格不仅在工作室向他提出建议，在很多场合高谈他的“伟大”，而且还把他当作最重要的典范来阐述先进艺术发展的理论。毫无疑问，波洛克的成功有赖于格林伯格的肯定。所以，如今当别人开始攻击他，质疑他的成就或者说他失去了前进方向，他自然而然地想要向格林伯格寻求支持。

但是格林伯格现在面临着一些更为激烈的斗争。眼看波洛克的状况江河日下，他似乎意识到没法再把自己的名誉和一个自我毁灭的醉汉挂在一起，这样做代价太大。在接下来的几年里，波洛克的作品质量不断下滑，他在40年代末爆发出的那股创造力也慢慢萎缩，于是格林伯格便默默地收起了他对波洛克的支持。不过，他确实曾于1952年为波洛克组织过一次回顾展——有八件作品曾在佛蒙特州（Vermont）的本宁顿学院（Bennington College）进行展出，并且他还曾为波洛克1951年末在贝蒂·帕森斯画廊的个展写过两篇推介文章。但是在那之前的三年里，他从未评论过波洛克的任何作品。由于不满贝蒂·帕森斯无力找到买主，波洛克在1952年与她解除了合作，转而投奔了西德尼·詹尼斯（当时他也是德·库宁的画商）。然而对于他在这间新画廊举办的首场个展，格林伯格给予的评价是“摇摆不定”。

格林伯格曾说，所有的艺术家“都有他们自己的征途”，而波洛克的“征途已经结束”。格林伯格对波洛克在詹尼斯画廊的个展以及接下来1954年的展览均没有发表任何评论。到了1955年，当波洛克正处于人生的最低谷时，他却在《党派评论》中公开声称波洛克已经失去了创造力——他的新作透露出了“牵强”、“吃力”与“矫饰”的迹象。

纵览1955年波洛克在西德尼·詹尼斯画廊的作品，年轻的批评家里奥·施坦伯格（Leo Steinberg）注意到“相比其他任何一位现世艺术家，波洛克的作品已经早过时了；我曾经在一次公众聚会上听到有人喊着问我‘你怎么看杰克逊·波洛克’，那种语气就好像是在说‘你是站在我们这边还是跟我们对着干？’”对于施坦伯格来说，是作品本身“引爆”了所有这些“不相干”的问题。在他看来，波洛克的绘画体现了“大力神赫拉克勒斯一般的拼搏精神，……以及凡人与艺术之间充满宿命感的抗衡。”但是那时，在波洛克身边的大多数人眼里，他看起来越发没那么英勇，倒是越来越显得可悲。

与此同时，波洛克一直在不断寻衅滋事。有一次，他与德·库宁在雪松酒馆发生了争执，德·库宁一拳打到他嘴上，血溅当场。看热闹的人让波洛克以牙还牙，可他拒绝说：“什么？让我打一个艺术家？”

1954年的夏天，这两位艺术家的关系陷入了真正的低谷。当时德·库宁和朋友一起去帮卡罗尔·布瑞德（Carol Braider）和唐纳德·布瑞德（Donald Braider）夫妇搬家。这对夫妇坐拥着一间图书与音乐之家，而这里同时也是艺术家和诗人们在东汉普顿（East Hampton）所热衷的据点。他们的儿子名叫杰克逊，正是取名于波洛克。德·库宁想从布瑞德家搬些家具回红屋（Red House），那是他在布里奇汉普顿（Bridgehampton）租下的房子。可波洛克已经先他一步到了，而且不

止有些微醺，还有点故意找茬的意思。伊莱恩·德·库宁当时刚好在家，她见状立刻打电话给德·库宁，让他即刻回家。当德·库宁和好友弗朗兹·克兰到家的时候，伊莱恩回忆说：“他们一把将杰克逊搂住，然后开始一通胡闹。”他们紧紧抱作一团，根本不肯放手，在院子里一路跌跌撞撞，直到来到屋外那条小道上。小路年久失修，已经坑坑洼洼。突然，波洛克被一处凹陷绊倒，重重摔在地上，而且一下也把德·库宁带到了自己身上。于是重压之下，波洛克的脚踝骨折了。

余下的夏天他基本是在床上度过的。骨折同时也在某种程度上加剧了他职业生涯的下滑。他变得越来越依赖克拉斯纳，而她最近刚刚决定回归自己的艺术创作（受到马蒂斯拼贴画的启发，她将波洛克弃置的作品剪开，再与自己的旧作进行拼贴）。波洛克对她的依赖——不只是身体上，同时也是精神上的——却只能让他感到更加不满，甚至开始嫉妒她在艺术创作上的回归。他身体上的无助，加之每个人都明白是什么导致了这个结果，使得他在其他方面的无助也更加明显。

不管波洛克一直以来经历的是怎样无形的斗争，显然他现在被击垮了。一年以后，他的脚踝因为鲁莽再一次骨折。其实，他第一次骨折的经历在某种程度上恰恰反映了他们两人关系的新阶段——就像德·库宁压在了波洛克身上那样，波洛克如今开始屈居第二。

在波洛克生前的最后一段时光，罗伯特·马瑟韦尔（Robert Motherwell）<sup>[47]</sup>曾在他位于上东区的别墅举办过一场派对。德·库宁、弗朗兹·克兰以及大约六十位其他艺术家在那里齐聚一堂，唯独波洛克未被邀请。

“我请了他们（德·库宁、克兰以及俱乐部其他成员）而没请波洛克

也是费了一番力气的……我只是不想他喝得烂醉然后把一切都搞砸了，”马瑟韦尔解释说，“后来所有人都到了，派对正式开始，这时门铃却突然响起。波洛克站在门口，怯怯地问他能不能进来……那时他肯定是清醒的。德·库宁和克兰当时都已经喝大了，两个人开始嘲笑波洛克已是明日黄花。他本可以喝得烂醉，然后把他们痛打一顿，但是他却没说什么。显然，他决定冷静到底，过了一会儿便离开了……这是我最后一次见波洛克，可没想到却是以这样奇怪的方式。”

到1956年的时候，波洛克在这个可怖却又迷人的世界面前彻底崩溃了，而这也是他生前的最后一年。他是美国最著名的艺术家，但是却已经十八个月没再画画了。人们常常光顾雪松酒馆，希望能在那儿碰到他而收获好运，因为波洛克也会和他的新治疗师一起去那里喝酒。他们买酒请他喝，事实是希望他喝到失控，上演一出好戏——他每次也确实不负众望。倘若有对夫妇在酒吧里一起享用晚餐，他就会在他们桌子旁边坐下身来，把所有的视线都集中在那位女士身上，而毫不在意那位男士。要是他表示不满，波洛克便会毫不留情地用胳膊把桌子上的盐、胡椒、银器、奶油罐、巴马干酪、面包、餐垫还有饮料全都扫落在地。这一切无外乎一场表演。波洛克深知这就是人们对他的期待，而顺应这种期待则是他现在唯一能做的。

照片上他的表情泄露了一切：那是一种伤感的而又异常平淡的表情。他昔日锐利的眼神如今变得像绵羊一般柔弱，仿佛甘愿在悔过中度过余生。他的肝脏也因多年酗酒而病变浮肿。但他还是无法戒酒，甚至比以往喝得更凶了。大多数时候他喝啤酒，有时也会喝苏格兰威士忌，再后来就也不管倒在杯子里的是什么酒了。随着酒喝得越来越多，波洛克的情感波动也越来越大，他时而脆弱哭泣，时而大声吹嘘，讲话通常毫无条理。公众面前，他变成了一个令自己厌恶的骗子。在派对和聚会

上，人们把他当作小丑一样看待，要么就是对他充满鄙夷，要么就是对他故作多情，不过总是有所保留。在他周遭几乎所有人的眼中，波洛克的行为已经变得十分令人难堪，无论是妻子、朋友、画商，还是那些称赞过他创作突破的批评家，或是大胆买过他作品的收藏家，全都一致这样认为。

波洛克和克拉斯纳向来是一个十分强大的团队。即便他们的关系连连陷入危机，却总是能不断催生了不起的作品。多年来克拉斯纳始终在试图控制这个越来越一团糟的局面，而且她坚实的决心颇有些英雄主义色彩，虽然在不少认识她的人看来，这也有些令人困惑不解：她对波洛克是不是控制过度了？朋友们会想。还有，她对于波洛克职业生涯的无私奉献，以及为了保护和推动他的事业所表现出的凶悍，最终是为了波洛克好，还是为了她自己好呢？是不是两人的关系也因此更加疏远了呢？无论如何，在经历了多年的精神虐待，甚至（据一些人所说）还包括身体上的暴力后，克拉斯纳已经到达了一个忍无可忍的临界点。他们之间的一切都被一点点侵蚀殆尽。经年累月地，这种毒性慢慢累积，直到病入膏肓，再也无药可救。

接下来，在1956年的夏天，似乎是为了刺激克拉斯纳——但或许也是出于另一种绝望——波洛克开始和一位迷人的年轻女子展开交往，虽然这段关系表面看来并没有多少严肃的成分。这位女子名叫露斯·克利格曼（Ruth Kligman），当时她正由艺术生转为一名真正的艺术家，同时还在试图经营一家画廊。在波洛克和克拉斯纳所熟识的前卫艺术家和推手圈子中，先前并没有人知道她，直到她出现在雪松酒馆的那天。克利格曼有一种让周围的世界都为她窒息的气质。作家约翰·格伦（John Gruen）曾形容说她“看起来就像一个更高也更丰满的伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor）”<sup>[48]</sup>，并且“有一种明星相”。她总是穿着紧身裙，

举止诱人而暧昧，令男人神魂颠倒，却让女人反感嫉恨。伊莱恩·德·库宁就称她为“粉色小貂”。

但如果说克利格曼在引诱男人这件事上工于心计，她却也有羞涩天真的时候。她始终抱持着那种极度浪漫主义的观点而坚信创作天才的存在，并一直渴望着能走近这种神话。当波洛克拖着肿胀的身子怒目横眉地踏进雪松酒馆的时候，大多数人看到的都是他的痛苦。可在克利格曼眼中，“他是那么伟岸而又迷人。”后来她在回忆录《情事》（*Love Affair*）中写道，“一个天才走了进来，而且他无人不知，无人不晓。号角响起，最伟大的斗牛士到了……”

克利格曼此前从未交过男友。与大多数女艺术家不同，也与大多数男性艺术家的太太和女友们不同——闹市区那种喧嚣狂放的艺术生态正是拜她们所赐，克利格曼是个极缺乏安全感的人，甚至如果不涂脂抹粉她就会不安心。雪松酒馆里的人声喧闹和热情似火（她曾写道：“我终于和一群真正的艺术家在一起了。”）让她陷入望而却步的沉默。她觉得自己不属于那里，某种程度上就像个骗子。

也许所有这一切正是为什么波洛克能吸引住她的目光。因为他也同样深感自我欺骗，脆弱不安，毫无防备——“就像一个没有壳的蛤蜊。”他曾经这样比喻道。另外，在性经验上他一样不是什么老手（克拉斯纳是他唯一的长期伴侣）。还有，他一样也对天才这种理想尤为痴迷。

于是两人便就此开始了他们的约会。波洛克在克拉斯纳面前不停把克利格曼拿出来炫耀。如果可以，他会同时紧紧抓住这两个女人不放，然而事实上他的所作所为似乎只是在等着有人告诉他，他并不能这么做。一天清晨，在波洛克离家不远的工作室里，克拉斯纳发现了克利格

曼的身影，于是她迅速澄清了自己的立场：她绝不能容忍这段节外生枝的恋情。波洛克眼下必须做出选择，但是他却继续逃避现实，装作是个没事人一样。最终，克拉斯纳只好决定去欧洲旅行，对波洛克和克利格曼放任不管。

刚开始的那段时间，这对恋人欣喜若狂。波洛克感觉终于从克拉斯纳的控制中解脱出来，不再那样沮丧失意，喘不过气。与此同时，克利格曼也终于可以沉浸在她与一位大艺术家相恋的韶华美梦里，而且不必再因他和克拉斯纳已经结婚这个事实感到苦恼（也不必考虑没有克拉斯纳的波洛克是怎样无助）。

然而好景不长，经过短短几个星期的幸福时光过后，那些总是游荡在波洛克灵魂周遭的混乱与自我厌恶再次将他湮没。克拉斯纳对此无力回天。现在，克利格曼也是一样。

8月11日晚上，波洛克又喝得酩酊大醉。大概十点半的时候他载着克利格曼和她的朋友艾迪斯·梅茨格（Edith Metzger）在壁炉街上开得飞快，然后突然之间就失去了控制。这辆1950年的奥兹莫比尔敞篷车是波洛克不久前在冲动之下入手的，车子失控后偏离了马路，撞上了两棵榆树。剧烈的撞击让波洛克当场身亡。梅茨格也一同丧命。

克利格曼是唯一的幸存者。

在波洛克的葬礼上，德·库宁是最后离开的几位哀悼者之一。之后有一天，他到艺术家康拉德·马卡-雷里（Conrad Marca-Relli）的家中拜访，这里就在离壁炉街不远的地方。突然，波洛克的狗因为找不到主人闯进了房间。后来马卡-雷里回忆说：“当时我汗毛都竖起来了。不过比尔安慰我说：‘没事的。不会再有事了。我亲眼看着杰克逊躺在坟墓



里。他已经去了。一切都结束了。现在我是第一了。”

然后他走到花园里，在那儿哭得泪流满面。德·库宁现在的确实当之无愧地坐上了头把交椅。当然，在大多数人眼中，他早已经是王者。不过显然波洛克在世的时候他并没有十足的底气摆出这副姿态，因为他再清楚不过波洛克之于自己的深厚影响。

现如今，他的头号地位再也不会遭到任何质疑。

或者说，难道还会有质疑声存在吗？然而从他的行为看来，德·库宁现在似乎还有一点想要证明。波洛克去世后不到一年，他便和克利格曼展开了交往。周围的熟人和朋友都对此惊讶不已。得知这个消息对他们而言无异于做了一场梦，梦醒之时，一切都是那么赤裸裸地摆在面前，让做梦人尴尬万分，无言以对。正如一位旁观者所言：“和露斯在一起仿佛才算是真正为杰克逊的棺木盖上了石板。”

德·库宁和克利格曼之间的关系实际上维持了好几年——比克利格曼和波洛克之间注定短命的恋情长了数倍。然而，也许是由于这段感情少了一分夹杂着意外死亡的戏剧性，对双方来说意义都远没有那样深重。所以克利格曼后来所写的《情事》这本回忆录并不是关于她和德·库宁的恋情，而是关于那段和波洛克之间更为短暂的爱恋。多年之后，当杰弗里·波特（Jeffrey Potter）[\[49\]](#)问起德·库宁关于克利格曼的问题时，他回答说，她“一定非常在乎他（波洛克）”。接着，他声音突然弱下来说：“她应该也挺在乎我的，后来。她是认真的，但是你知道，并不是那么充满激情。”

波洛克去世后第三年的夏秋两季，德·库宁和克利格曼是在欧洲度过的。他们之间的关系逐渐开始恶化。德·库宁也开始为当初压垮波洛

克的问题而挣扎。五年前，在曼哈顿艺术爱好者圈子以外，几乎没有人知道他，他只是个连银行账户都没有的非法移民。而现如今，他已享有国际声誉。接连不断的谄媚、奉承、派与酒精正摧毁着他。他性格上一一直易怒，现在这种易怒则演化成一种一触即发的好斗情绪。

正如波洛克成年生活中时不时上演的一幕幕，德·库宁也开始在夜晚游荡街头，挑起不必要的争执，并常常将其转化成暴力事件。他曾故意惹怒一个女人用瓶子砸他的头；也曾因把一个男人的牙敲掉而惹上官司。

如今在欧洲，他则常常和克利格曼动口动手。他们在威尼斯分手，然后在罗马——费里尼的罗马——复合。有狗仔队拍到他们先去了一家酒店，其后又去了一家夜店。可第二天一大早，他们便又开始打架。“真是太可怕了，”当时在场的加布瑞拉·德鲁迪（**Gabri-ella Drudi**）曾这样向史蒂文斯和斯万描述，“他们冲着对方大吼大叫。最后比尔说：‘你怎么不去给你的杰克逊·波洛克陪葬呢。’……后来露斯说：‘我只和杰克逊·波洛克交往了两个月，但他还是嫉妒。’”

20世纪50年代后期，德·库宁得到了波洛克想要却不可得的近乎全体人的认可，可惜他对这份认可的享有也并不长久。托马斯·赫斯（**Thomas Hess**）曾谈及“德·库宁流派”（**l'école de Kooning**），并完成了第一部有关德·库宁作品的专著。这本1959年发表的著作是《伟大的美国艺术家》系列丛书的一部分。当德·库宁的作品在冷战时期被送到国外作为美国视觉文化的巅峰之作时，这个荷兰偷渡者已经成为一名美国公民。批评家为他自由自在的绘画风格而如痴如醉。大众媒体也同样在德·库宁个硬朗而又浪漫的角色背后摇旗呐喊。

这种场面与20世纪三四十年代前卫艺术家们的草草聚集相比，势头更猛，排场更大。德·库宁此时已俨如王者。正如格林伯格后来所言：“他引领了一代人，就像花衣魔笛手（Pied Piper）[\[50\]](#)一样。”

对此更推波助澜的是，一个健康的当代绘画市场奇迹般地萌生了。1959年，在西德尼·詹尼斯画廊的德·库宁个展开幕前，藏家从早上8点15分就开始在门外排队等候。到了中午，展览中的22张绘画作品已经售出19张。费尔菲尔德·波特（Fairfield Porter）[\[51\]](#)注意到，德·库宁“有生以来第一次变得有钱了”。

但是他并没有因此而满足，即使对他的追捧已经到了无以复加的程度。他似乎变得越来越苦恼和沮丧，脾气也越来越糟糕。所谓高处不胜寒，他好像永远生活在某种威胁中一样——与波洛克曾经的状态非常相似。他怀念逝去的同伴——“想象中的兄弟们”已经不见了。他怀念戈尔基，他去世已久的老朋友。他也暗自怀念波洛克。因为波洛克比任何人都更能理解德·库宁所经历的一切；理解那种站在顶峰的感觉；理解是什么力量会在那里给你迎头痛击，让你只想喝到不省人事。

这就是德·库宁截至那时所经历和体会的。而在之后的三十多年里，他都是如此（他于1997年逝世）。德·库宁用喝酒来平息内心的焦虑和悸动。有一次他半夜两点叫醒马卡-雷里，边敲他们家门边说：“上帝啊，我想我要死了。我根本停不下来。”马卡-雷里告诉史蒂文斯和斯万，德·库宁的医生曾经让他冷静下来：“你太过焦虑了。你画出一个形象然后再毁了它，这整个想法.....这也是在毁你自己啊。”在接下来的几十年间，德·库宁经常住院；因为酗酒和不忠，他搞砸了一个又一个人际关系；他的身体状况也十分不堪，他的脚曾肿到无法穿鞋，而他的手则颤抖到无法签名。马卡-雷里曾说：“别忘了，德·库宁可以画出像安格尔那样的画，任何大师水准的画对他来说都不在话下。但是，他现在

必须舍弃所有这些情感强烈的笔触，将它摧毁殆尽。”

德·库宁的一生很长，但是和波洛克一样，其拥有绝对话语权的时间却惊人的短暂。到了20世纪60年代早期，他的名望已逐渐消退。新一代的艺术家开始崛起，而他们对德·库宁式的绘画没什么兴趣——更不用说它背后的那些浮夸话语。渐渐地，笼罩在德·库宁头上的“行动派画家”光环似乎已经变成了一个笑柄。他好像一个巨大的充气靶子，供人来刺穿。年轻一代的艺术家——从罗伯特·劳森博格（他说服德·库宁送给过他一张素描，然后他把内容擦掉之后，把这件作品称作《擦掉的德·库宁素描》 [*Erased de Kooning Drawing*] [\[52\]](#)）和贾斯珀·琼斯（Jasper Johns）开始，到接下来的波普艺术家（Pop Artists），再到极简主义艺术家（Minimalists），观念艺术家（Conceptualists），等等——对于上一代人对架上画（easel painting）的狂热或多或少有些不感冒。他们的趣味更加冷酷且带有智力性。他们对抽象表现主义艺术家们格格不入的个性及其吹捧者所编造出的神话表示厌倦。对他们来说，德·库宁在轮廓和颜色方面的精湛技巧，他对油彩的痴迷，他对风景、海洋以及所有诉诸感官直觉之事物的热爱都已显得非常过时。

带有讽刺意味的是，波洛克去世后的名气却骤然飙升。当他还在世的时候，他的名声——如果不说丧失殆尽——也至少在消减。但是死亡净化了他，重新赋予了他入圣的资格。更重要的是，他的作品看起来开始越发地与这个时代相关联，甚至带有某种意想不到的先见之明。从观念上、技巧上以及精神上，它都涌动着各种可能性，不断地为后世的艺术家指明新的创作方向。波洛克围绕铺在地板上的画布以舞蹈的方式创作——比如从各个角度击打画布——也为新的实验表演艺术模式提供了灵感。他的笔触与画面之间的空隙也赋予了他的作品一种特殊的客观气质：色域（Color Field）画家、硬边抽象派艺术家（hard edge

abstractionists）、极简主义艺术家，甚至大地艺术家（Land Artists）都在其中发现了其不可抗拒的魅力，从很多方面来说，它为矫正德·库宁那种带有夸张戏剧性、有欠整洁的自我表达风格提供了一剂解药。

随着先锋艺术中的每一项新发展，随着时间一年一年过去，波洛克越来越当得起他革命性开拓者的名号。而另一边，德·库宁虽然在表面上仍相当受人景仰，但在某种程度上却已过时——他更像是在一个传统的末端大胆而行，而不是勇敢地开创一个新的传统。

回过头来看他们各自所取得的成就，欧文·桑德勒（Irving Sandler）称德·库宁为“画家”，却称波洛克为“天才”。

德·库宁慢慢地接受了这一切。他是一个凭直觉行事、充满感性的画家，而且他并不想掩饰这一点——即使当他已与历史潮流相悖时亦是如此。在一个艺术上强调冷淡节制、极简主义与“去人格化”（impersonality）的时代，他非常愿意逆流而行。“艺术从不会让我感到平静抑或纯粹，”他在1951年说，“我永远是在身陷俗世的闹剧之中。”因此，德·库宁的绘画一直比波洛克的更富肉欲感。他有一句名言：“肉体者，油彩之所以生也。”这个态度也尤与弗兰西斯·培根和卢西安·弗洛伊德相呼应。德·库宁在后波洛克时代的故事不仅仅涉及一位画家一连串的大胆冒险，也不仅仅涵盖一系列果敢、富于表现力而又野心勃勃的作品——这些创作最终可以说超越了其所处时代的潮流与风尚。令人遗憾的是，这个故事同样也包含着接二连三、永无休止的自暴自弃和自我放纵。

当然，这个故事还蕴含着一些别的意味：故事的主人公其实从未真正进入“后波洛克”时代——或许，他永不可能进入这个时代。德·库宁

曾深受波洛克之启发，对他仰慕至极，而又与之激烈相争，所以他根本无法将波洛克抛诸脑后。他对波洛克的感情始终矛盾不清。他有自己的生活，并非全然受到波洛克的牵制，或活在他的限定之中。但是，从他和克利格曼的恋情，甚至从他1963年搬至斯普林斯的举动——那所房子正对着波洛克所葬的公墓——都可以看出，他似乎一心想要与这位已经逝去的朋友兼对手保持某种形式的联系。

**【加微信：209993658，免费领取电子书】**

关注微信公众号：**njdy668**（名称：**奥丁弥米尔**）

免费领取**16**本心里学系列，**10**本思维系列的电子书，

**15**本沟通演讲口才系列

**20**本股票金融，**16**本纯英文系列，创业，网络，文学，哲学系以及纯英文系列等都可以在公众号上寻找。

公众号“书单”书籍都可以免费下载。

公众号经常推荐书籍！

我收藏了**10**万本以上的电子书，需要任何书都可以这公众号后台留言！

看到第一时间必回！

**奥丁弥米尔：一个提供各种免费电子版书籍的公众号，**

**提供的书都绝对当得起你书架上的一席之地！**

**总有些书是你一生中不想错过的！**

**【更多新书公众号首发：njdy668 (名称：奥丁弥米尔)】**

---

**[1]** 亚当·菲利普斯，英国当代重要的精神分析学家、作家及儿童心理学家。



[2] 格林威治村位于纽约曼哈顿区，是作家、艺术家的聚居地。

[3] 威廉的昵称。

[4] 皮特·蒙德里安（1872-1944），荷兰画家，抽象艺术运动风格派著名代表人物，代表作有《红、蓝、黄构图》等。

[5] 荷兰风格派运动，主张纯抽象和淳朴，外形上缩减到几何形状，而且颜色只使用红、黄、蓝三原色与黑、白二非色彩的原色，也被称为新塑造主义（neoplasticism）。

[6] 杰克逊·波洛克的父亲本姓麦克伊，但在一年内父母相继离世，被邻居收养，因而改姓。

[7] 1915-1917年间奥斯曼土耳其帝国对亚美尼亚族裔展开的种族灭绝。

[8] 移垦管理署创立于1935年，为罗斯福新政的一部分，意在向贫农和佃农发放贷款以助其购买弃置的农田，并将特困家庭重新安置进政府规划的社区之中。

[9] 创立于1935年，为罗斯福新政的一部分，在大萧条时期为失业者创造了数百万个工作岗位，主要集中于建筑业和文艺界。

[10] 这一画种应资产阶级新贵们的审美趣味而生，既要求作品突出所绘对象的上流气质，又要求对传统贵族肖像画有所突破和创新，体现时髦气息。

[11] 位于麻省东南海岸外的一个葡萄园岛，为夏日旅游胜地。

[12] 荣格，即卡尔·古斯塔夫·荣格（Carl Gustav Jung, 1875-1961），瑞士心理学家、精神病学家，首创心理分析学。

[13] 最早于1769年由女皇叶卡捷琳娜二世设立，只授予有军功的军官和将军。

[14] 自由联想法（free association）是弗洛伊德精神分析的主要方法之一，医生通过病人的自主联想和叙述对其进行引导和治疗的一种心理学手段。

[15] 自动写作，指在无意识状态或在超自然力影响下的一种写作，由法国超现实主义先驱布勒东所提倡。

[16] 马克斯·恩斯特（1891-1976），德裔法国画家和雕刻家，超现实主义和达达主义的代表人物。

[17] 马格利特，即雷尼·马格利特（René Magritte, 1898-1967），比利时超现实主义画家，代表作有《人类之子》《天降》等。

[18] 曼·雷（1890-1976），美国达达主义和超现实主义摄影家、画家、电影制片人。

[19] 马塞尔·杜尚（1887-1968），法国画家、达达主义的领军人物，他发明了“现成取材法”，代表作有名为《泉》的小便池等。

[20] 康斯坦丁·布朗库西（1876-1957），罗马尼亚现代雕塑家，常用不同材料围绕同一题材创作出多种变体雕塑。

[21] 杜娜·巴恩斯（1892-1982），美国女作家，年轻时曾从事艺术和新闻工

作，代表作《夜林》出版于1936年，是最早描绘女同性恋的现代小说之一。

[22] 瓦西里·康定斯基（1866-1944），俄国画家，现代抽象绘画在实践和理论上的奠基人。

[23] 伊夫·唐吉（1900-1957），法裔美国超现实主义画家。

[24] 位于巴黎老歌剧院与卢浮宫之间，因旺多姆公爵的府邸坐落于此而得名。

[25] 创立于1934年的左翼知识分子杂志，主要涉及政治、文学、艺术等，于2003年停刊。

[26] 阿尔弗雷德·巴尔（1902-1981），美国艺术史家，纽约现代艺术博物馆第一任馆长。

[27] 阿拉贝斯克舞姿，一种芭蕾舞姿，舞者单腿站立，另一条腿抬起向后伸，两臂也向外伸展。

[28] 博斯，即希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch, 1450-1516），荷兰画家，画作主要为风格怪诞、梦幻的宗教题材作品，代表作有《人间乐园》等。

[29] 勃鲁盖尔，即（老）彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder, 约1525-1569），荷兰画家。他继承了博斯的创作风格，善画农村生活，代表作有《雪野猎人》《农民的婚礼》等。

[30] 位于长岛东汉普顿。

[31] 霍迪尼，即哈里·霍迪尼（Harry Houdini, 1874-1926），美国著名“逃脱魔术”大师。

[32] 英寻为测量水深的长度单位，合6英尺或1.8288米。

[33] 弗朗兹·克兰（1910-1962），美国抽象表现主义画家，以在巨幅白色画布上用大号刷子构筑黑色粗线条为个人特色，代表作有《马洪宁河》等。

[34] 威廉·巴齐奥蒂（1912-1963），早期受超现实主义影响，后对抽象表现主义贡献很大。

[35] 马克·罗斯科（1903-1970），生于俄国的美国画家，抽象表现主义代表人物之一，以色域绘画为个人特色。

[36] 后更名为《1A号》（*Number 1A*），并于1950年被现代艺术博物馆收藏。

[37] 阿道司·赫胥黎（1894-1963），英国作家，后移居美国，著名生物学家、进化论支持者托马斯·亨利·赫胥黎之孙，代表作有《美丽新世界》等。

[38] 库蒂斯·比尔·佩珀（1917-2014），美国新闻记者、作家。

[39] 迈尔·沙皮诺（1904-1996），美术史学家，曾任哥伦比亚大学教授。

[40] 艾丽丝·门罗（1931-），加拿大女作家，被誉为“加拿大的契诃夫”，三次获得加拿大总督奖，于2009年获得布克国际奖。2013年以“当代短篇小说大师”的成就，成为第一位加拿大籍女性诺贝尔奖得主。



[41] 汉斯·纳穆斯（1915-1990），德国摄影师。

[42] 安迪·沃霍尔（1928-1987）被誉为20世纪艺术界最有影响力的人物之一，是波普艺术的领军人物。他曾事先用含铜的丙烯颜料铺陈帆布画面，然后射尿进行绘画，让尿酸与铜粉发生氧化，以此揶揄波洛克的滴洒颜料的抽象表现画法，并向杜尚的小便池致敬。

[43] 菲利普·加斯顿（1913-1980），美国艺术家。他早期常画三K党社会写实绘画，20世纪50年代与德·库宁等人成为抽象表现主义的代表画家，60年代晚期，开始尝试新具象作品，衔接了波普艺术与新表现主义。

[44] 沃德·本尼特（1917-2003），美国设计师、艺术家和雕塑家。

[45] 罗斯福“艺术新政”第二阶段，即为1935年8月成立的工程振兴局（Works Progress Administration，简称WPA）之下设立了联邦艺术计划，它包含四个部分：美术部分包括壁画、雕塑、架上绘画和版画；使用艺术部分包括招贴、摄影、美国设计索引、工艺美术和舞台布景；教育服务部门包括画廊和艺术中心、艺术教学、研究和信息资料；最后是技术和协调部门。联邦艺术计划对美国艺术的发展产生了深远的影响，一批年轻的艺术家包括杰克逊·波洛克、威廉·德·库宁、马克·罗斯科等人，在逐渐走向成熟时获得了一个相对平和的环境，才得以自由地进行艺术探索。

[46] 托洛茨基，即列夫·达维多维奇·托洛茨基（Leon Trotsky, 1879-1940），布尔什维克主要领导人，十月革命指挥者、苏联红军缔造者以及第四国际精神领袖，是一名革命家、军事家、政治理论家和作家。

[47] 罗伯特·马瑟韦尔（1915-1991），美国画家，以抽象表现主义绘画以及关于现代艺术的论著而著名。

[48] 伊丽莎白·泰勒（1932-2011），美国著名影视演员，曾获奥斯卡金像奖最佳女主角。

[49] 杰弗里·波特（1918-2012），美国传记作家，著有杰克逊·波洛克传记。

[50] 花衣魔笛手（又译为彩衣吹笛人、汉姆林的吹笛手等），源自一个德国的民间故事，亦有很多版本。故事中的吹笛人具有一种魔力，当他吹起笛子时，可以引诱周围的鼠群和孩子们随行。在西方国家，花衣魔笛手也常被赋予政治意义。

[51] 费尔菲尔德·波特（1907-1975），美国抽象表现主义画家。

[52] 《擦掉的德·库宁素描》（1953）是罗伯特·劳森博格争议最大的作品之一。该作品现藏于旧金山现代艺术博物馆。

## 来源及致谢

---

在我筹备这本书的过程中，有诸多重要的传记和展览图录起到了至关重要的作用。我想在此向这些相关作者、策展人以及机构表示感谢，感谢他们将自己所掌握的故事与信息公之于众，并以一种清晰可靠、引人入胜的方式加以呈现。我毫无保留地向对本书所涉主题感兴趣的读者们推荐这些相关著作。它们是：（针对弗洛伊德和培根的章节）迈克尔·佩皮亚特所著展览画册《二十世纪五十年代的弗兰西斯·培根》（纽哈芬市，康涅狄格州，及伦敦：耶鲁大学出版社，2006），迈克尔·佩皮亚特撰写的传记《弗兰西斯·培根：剖析一个谜》（纽约：天马图书出版社，2009），以及威廉·菲弗所著展览画册《卢西安·弗洛伊德》（伦敦：泰特出版社，2002）；针对马奈和德加的章节有：罗伊·麦克马伦的《德加：他的生平、时代与作品》（波士顿：米夫林出版公司，1984），由琼·萨瑟兰·博格斯和道格拉斯·W.德鲁伊克、亨利·卢瓦雷特、迈克尔·潘塔齐以及盖瑞·丁特罗所策划的展览画册《德加》（纽约和渥太华：大都会艺术博物馆和加拿大国家美术馆，1988），以及弗朗索瓦·加香、查尔斯·莫菲特和米歇尔·梅洛共同策划的展览图录《马奈 1832-1883》（纽约：大都会艺术博物馆，1983）；

针对马蒂斯和毕加索的章节：希拉里·斯普林的《你不了解的马蒂斯：亨利·马蒂斯的一生》，第一卷，1869-1908（伦敦：哈密什·汉密尔顿，1998）和《大师马蒂斯：亨利·马蒂斯的一生》，第二卷，征服色彩，1909-1954（伦敦：哈密什·汉密尔顿，2005），约翰·里查德森的《毕加索的一生》，第一卷，1881-1906（伦敦：皮姆利科，1992），以及《毕加索的一生，1907-1917：现代生活中的画家》，第二卷（伦敦：皮姆利科，1997），以及伊丽莎白·考林、约翰·戈尔丁、安妮·巴尔

达萨里、伊莎贝拉·莫诺-方丹、约翰·艾德菲尔德以及柯克·瓦恩多（伦敦：泰特出版社，2002）；针对波洛克和德·库宁的章节：马克·史蒂文斯和安娜莲·斯万所著的《德·库宁：一位美国大师》（纽约：阿尔弗雷德·A.科诺夫出版社，2005），约翰·艾德菲的展览画册《德·库宁：回顾展》（纽约：现代艺术博物馆，2011），史蒂文·奈菲和格雷戈里·怀特·史密斯所著的《杰克逊·波洛克：一个美国的传奇》（艾肯，南卡罗莱纳州：Woodward/White出版社，1989），以及柯克·瓦恩多和佩佩·卡梅尔出版的展览画册《杰克逊·波洛克》（纽约：现代艺术博物馆，1998）。

除了这些书籍以外，有两篇精彩的文章也同时激发了我的灵感。一篇是1993年3月23日发表在《纽约书评》上，由詹姆斯·芬顿（James Fenton）所写的《来自米开朗基罗的启示》一文。另一篇是2012年1月5日发表在《伦敦书评》第34卷第一期上，由亚当·菲利普斯所写的《犹太的礼物》一文。

在此我希望向纽波特海滩公共图书馆基金会，特别是珍妮特·哈德利（Janet Hadley）和特雷西·凯斯（Tracy Keys）表达由衷的感谢，是他们慷慨邀请我前去演讲才使得这本书的想法得以成形。另外还要特别感谢这本书最早的一批读者，大卫·艾伯豪夫（David Ebershoff），塞西莉·盖福德（Cecily Gayford），安德鲁·富兰克林（Andrew Franklin），凯特琳·麦肯纳（Caitlin McKenna），迈克尔·海沃德（Michael Heyward），瑞贝卡·丝塔芙（Rebecca Starford），山姆·尼科尔森（Sam Nicholson），托马森·贝尔格（Thomasine Berg），威廉·菲弗（William Feaver），安德里亚·罗斯（Andrea Rose），以及我出色的经纪人佐伊·帕格纳门塔（Zoe Pagnamenta），当然最重要的还有我的妻子乔·萨德勒（Jo Sadler）。此外，还有很多人给了我支持和鼓励，他们有丹尼尔·克

鲁 (Daniel Crewe), 杰里米·艾希勒 (Jeremy Eichler), 詹姆斯·帕克 (James Parker), 乔迪·威廉姆森 (Geordie Williamson), 汉森 (Royal Hansen), 苏珊·汉弥尔顿 (Susan Hamilton), 亚当·戈普尼克 (Adam Gopnik), 海伦·A.哈里森 (Helen A. Harrison), 本和朱迪·瓦特金斯 (Ben and Judy Watkins), 安妮·邓恩 (Anne Dunn), 威廉·科贝特 (William Corbett), 马克·菲尼 (Mark Feeney), 彼得·施杰尔达 (Peter Schjeldahl), 乔治·沙克尔福德 (George Shackelford), 瑞贝卡·欧斯垂克 (Rebecca Ostriker), 维罗妮卡·罗伯茨 (Veronica Roberts), 迈克尔·斯密 (Michael Smees), 安-玛格丽特·斯密 (Ann-Margret Smees), 史蒂芬妮·斯密 (Stephanie Smees), 玛杰里·萨宾 (Margery Sabin), 丹·恰森 (Dan Chiasson), 以及威廉·该隐 (William Cain) 等。在此对他们表示深深的感谢。

以下参考书目及来源亦为本书提供了很有价值的信息, 在此按章节列出:

## 卢西安·弗洛伊德与弗兰西斯·培根

### 书籍

Bruce Bernard and Derek Birdsall, *Lucian Freud* (London: Jonathan Cape, 1996).

Caroline Blackwood, Anne Dunn, Robert Hughes, John Russell, and an Old Friend, *Lucian Freud Early Works* (exhibition catalog) (New York: Robert Miller Gallery, 1993).

Leigh Bowery and Angus Cook, *Lucian Freud: Recent Drawings and*

*Etchings* (New York: Matthew Marks Gallery, 1993) .

Cressida Connolly, *The Rare and the Beautiful: The Lives of the Garmans* (London: Harper Perennial, 2005) .

Cecil Debray, *Lucian Freud: The Studio* (exhibition catalog) (Paris: Éditions du Centre Pompidou/Munich: Hirmer Verlag GmbH, 2010) .

Daniel Farson, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon* (London: Vintage, 1993) .

William Feather, *Lucian Freud* (exhibition catalog) (Milano: Electa, 2005) .

—————, *Lucian Freud* (New York: Rizzoli, 2007) .

—————, *Lucian Freud Drawings* (exhibition catalog) (London: Blain/Southern, 2012) .

Starr Figura, *Lucian Freud: The Painter's Etchings* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 2007) .

Lucian Freud, *Some Thoughts on Painting* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2010) .

Matthew Gale and Chris Stephens, *Francis Bacon* (exhibition catalog) (London: Tate Publishing, 2008) .

Martin Gayford, *Man in a Blue Scarf: On Sitting for a Portrait by*

*Lucian Freud* (London: Thames & Hudson, 2010) .

Lawrence Gowing, *Lucian Freud* (London: Thames & Hudson, 1984) .

Geordie Grieg, *Breakfast with Lucian: A Portrait of the Artist* (London: Jonathan Cape, 2013) .

Kitty Hauser, *This Is Francis Bacon* (London: Laurence King Publishing, 2014) .

Phoebe Hoban, *Lucian Freud: Eyes Wide Open* (New York: New Harvest/Houghton Mifflin Harcourt, 2014) .

Sarah Howgate, Michael Auping, and John Richardson, *Lucian Freud Portraits* (London: National Portrait Gallery, 2012) .

Sarah Howgate, Martin Gayford, and David Hockney, *Lucian Freud: Painting People* (London: National Portrait Gallery, 2012) .

Robert Hughes, *Lucian Freud Paintings* (London: Thames & Hudson, 1989) .

Hosaka Kenjiro, Masuda Tomohiro, and Suzuki Toshiharu, *Francis Bacon* (exhibition catalog) (Tokyo: National Museum of Modern Art, 2013) .

Michael Kimmelman, *Portraits* (New York: Modern Library, 1999) .

Catherine Lampert, *Lucian Freud: Early Works 1940–58* (exhibition catalog) (London: Hazlitt Holland-Hibbert, 2008) .

Andrew Lycett, *Ian Fleming: A Biography* (London: Orion Publishing, 2009) .

Robin Muir, *John Deakin/Photographs* (Munich, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1996) .

Pilar Ordovas, *Girl: Lucian Freud* (exhibition catalog) (London: Ordovas, 2015) .

Nicholas Penny and Robert Flynn Johnson, *Lucian Freud Works on Paper* (London: Thames&Hudson, 1989) .

David Plante, *Becoming a Londoner: A Diary* (New York, London: Bloomsbury, 2013) .

Francis Poole, *Everybody Comes to Dean's* (New York: Poporo Press, 2012) .

John Richardson, *Sacred Monsters, Sacred Masters* (London: Jonathan Cape, 2001) .

John Russell, *Lucian Freud* (exhibition catalog) (London: Arts Council of Great Britain, 1974) .

—————, *Francis Bacon* (London: Thames&Hudson, 1979) .

Nancy Schoenberger, *Dangerous Muse: The Life of Lady Caroline*

*Blackwood* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 2002) .

Wilfried Seipel, Barbara Steffen, and Christoph Vitali, editors, *Francis Bacon and the Tradition of Art* (exhibition catalog) (Milan: Skira, 2003) .

Sebastian Smee, *Lucian Freud Drawings 1940* (New York: Matthew Marks Gallery, 2003) .

—————, *Lucian Freud 1996–2005* (London: Jonathan Cape, 2005) .

—————, *Lucian Freud* (Cologne: Taschen, 2007) .

—————, *Lucian Freud on Paper* (London: Jonathan Cape, 2008) .

Sebastian Smee, David Dawson, and Bruce Bernard, *Freud at Work* (London: Jonathan Cape, 2006) .

David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* (London: Thames & Hudson, 1993) .

—————, *Looking Back at Francis Bacon* (New York: Thames & Hudson, 2000) .

Michael Wishart, *High Diver: An Autobiography* (London: Blond & Briggs, 1977) .

文章、影像及网站



Caroline Blackwood, "On Francis Bacon 1909–1992, " *New York Review of Books* , September 24, 1992.

Jonathan Jones, "Bringing Home the Bacon, " *Guardian* , June 22, 2001.

Michael Kimmelman, "Titled Bohemian; Caroline Blackwood, " *New York Times Magazine* , August 2, 1995.

Catherine Lampert, "The Art of Conversation, " *Financial Times* , November 30, 2011.

Jennifer Mundy, "Off the Wall, " *Gallery of Lost Art* , galleryoflostart.com.

Tom Overton, "British Council Venice Biennale, " [www.venicebiennale.britishcouncil](http://www.venicebiennale.britishcouncil).

David Sylvester, "All the Pulsations of a Person, " *Independent* , October 24, 1993.

Randall Wright, *Lucian Freud: Painted Life* (documentary) , UK, 2012.

爱德华·马奈与埃德加·德加

书籍

Bridget Alsdorf, *Fellow Men: Fantin-Latour and the Problem of the*

*Group in Nineteenth-Century French Painting* (Princeton, NJ, and Oxford: Princeton University Press, 2013) .

Carol Armstrong, *Manet Manette* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002) .

—————, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003) .

Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil* , edited by Marthiel Matthews and Jackson Matthews (New York: New Directions, 1989) .

—————, *Intimate Journals* (London: Picador, 1989) .

—————, *The Painter of Modern Life and Other Essays* (London: Phaidon, 1995) .

Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire* (Cambridge, MA, and London: Belknap Press of Harvard University Press, 2006) .

Joseph M. Bernstein, *Baudelaire, Rimbaud, Verlaine: Selected Verse and Prose Poems* (New York: Citadel Press, 1993) .

Beth Archer Brombert, *Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) .

Anita Brookner, *The Genius of the Future: Essays in French Art Criticism* (New York: Cornell University Press, 1971) .

Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire* (London: Allen Lane, 2012) .

T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984) .

Guy Cogeval, Stéphane Guegan, and Alice Thomine-Berrada, *Birth of Impressionism: Masterpieces from the Musée d'Orsay* (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco and DelMonico Books, 2010) .

Marjorie Benedict Cohn and Jean Sutherland Boggs, *Degas at Harvard* (Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 2005) .

Jeffrey Coven, *Baudelaire's Voyages: The Poet and His Painters* (Boston: Bullfinch Press, 1993) .

James Cuno and Joachim Kaak, editors, *Manet Face to Face* (exhibition catalog) (London: Courtauld Institute of Art, 2004) .

Jill DeVonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance* (exhibition catalog) (New York: Harry N. Abrams/American Federation of the Arts, 2002) .

Ann Dumas, Colta Ives, Susan Alyson Stein, and Gary Tinterow, *The Private Collection of Edgar Degas* (exhibition catalog) (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997) .

John Elderfield, *Manet and the Execution of Maximilian* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 2006) .

Gloria Groom, *Impressionism, Fashion, and Modernity* (exhibition catalog) (Chicago: Art Institute of Chicago, 2012) .

Stéphane Guegan, *Manet: Inventeur du Moderne* (exhibition catalog) (Paris: Musée d'Orsay/Gallimard, 2011) .

George Heard Hamilton, *Manet and His Critics* (New Haven, CT: Yale University Press, 1954) .

Louisine W. Havemeyer, *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector* (New York: Ursus Press, 1993) .

Anne Higonnet, *Berthe Morisot* (New York: Harper Perennial, 1999) .

Kimberly A. Jones, *Degas Cassatt* (Washington, DC: National Gallery of Art, 2014) .

Richard Kendall, editor, *Degas by Himself* (London: Time Warner, 2004) .

John Leighton, *Edouard Manet: Impressions of the Sea* (exhibition catalog) (Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004) .

Nancy Locke, *Manet and the Family Romance* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001) .

Patrick J. McGrady, *Manet and Friends* (exhibition catalog) (University Park, PA: Palmer Museum of Art, 2008) .

Jeffrey Meyers, *Impressionist Quartet: The Intimate Genius of Manet and Morisot, Degas and Cassatt* (Orlando, FL: Harcourt, 2005) .

Rebecca A. Rabinow, editor, *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (exhibition catalog) (New York, Metropolitan Museum of Art, 2006) .

Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind* (exhibition catalog) (New York: Metropolitan Museum of Art, 1976) .

—————, *Manet and Modern Paris* (exhibition catalog) (Washington, DC: National Gallery of Art, 1982) .

John Rewald, *The History of Impressionism* (New York: Museum of Modern Art, 1973) .

John Richardson, *Edouard Manet: Paintings and Drawings* (New York: Phaidon, 1958) .

Anna Gruetzner Robins and Richard Thomson, *Degas, Sickert, and Toulouse-Lautrec, London and Paris 1870–1910* (London: Tate Britain, 2005) .

MaryAnne Stevens, *Manet: Portraying Life* (exhibition catalog) (London: Royal Academy of Arts, 2012) .

Gary Tinterow and Geneviève Lacambre, *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* (exhibition catalog) (New York, Metropolitan Museum of Art, 2002) .

Gary Tinterow and Henri Loyrette, *Origins of Impressionism* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 1994) .

Paul Valéry, *Degas, Manet, and Morisot* (New Jersey: Princeton University Press, 1989) .

Juliet Wilson-Bareau, *Manet by Himself* (London: Time Warner Books, 2004) .

Juliet Wilson-Bareau and David C. Degener, *Manet and the American Civil War* (exhibition catalog) (New York: Metropolitan Museum of Art, 2003) .

—————, *Manet and the Sea* (exhibition catalog) (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2003) .

## 文章

Norma Broude, “Degas's ‘Misogyny,’ ” *Art Bulletin* 59 , no. 1 (March 1977) , pp. 95–107.

—————, “Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880: ‘The Young Spartans,’ the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited,” *Art Bulletin* 70, no. 4 (December 1988) , pp. 640–59.

Andrew Carrington Shelton, “Ingres Versus Delacroix,” *Art History* 23, no. 5 (December 2000) , pp. 726–42.

亨利·马蒂斯与巴勃罗·毕加索

## 书籍

Dorthe Aagesen and Rebecca Rabinow, *Matisse: In Search of True Painting* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2012) .

Janet Bishop, Cecile Debray, and Rebecca Rabinow, *The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde* (New Haven, CT, and San Francisco: Yale University Press and San Francisco Museum of Modern Art, 2011) .

Yves-Alain Bois, *Matisse and Picasso* (exhibition catalog) (Paris: Flammarion, 1998) .

Elizabeth Cowling, *Picasso Style and Meaning* (London: Phaidon, 2002) .

Stephanie D'Alessandro and John Elderfield, *Matisse: Radical Invention 1913–1917* (exhibition catalog) (Chicago: Art Institute of Chicago with Museum of Modern Art, New York, and Yale University Press, 2010) .

Alex Danchev, *Georges Braque: A Life* (London: Hamish Hamilton, 2005) .

John Elderfield, *Henri Matisse: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1992) .

Jack Flam, *Matisse on Art* (Oxford: Phaidon, 1990) .

———, *Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and*

*Friendship* (New York: Westview, 2003) .

Françoise Gilot, *Matisse and Picasso: A Friendship in Art* (London: Bloomsbury, 1990) .

Lawrence Gowing, *Matisse* (London: Thames & Hudson, 1996) .

John Klein, *Matisse Portraits* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001) .

Dorothy Kosinski, Jay McKean Fisher, and Steven Nash, *Matisse: Painter as Sculptor* (exhibition catalog, Baltimore and Dallas: Baltimore Museum of Art and Dallas Museum of Art, 2007) .

Brigitte Leal, Christine Piot, and Marie-Louise Bernadac, *The Ultimate Picasso* (New York: Harry N. Abrams, 2000) .

Henri Matisse and Pierre Courthion, *Chatting with Henri Matisse: The Lost 1941 Interview* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013) .

Ellen McBreen, *Matisse's Sculpture: The Pinup and the Primitive* (New Haven, CT: Yale University Press, 2014) .

Fernande Olivier, *Loving Picasso: The Private Journal of Fernande Olivier* (New York: Harry N. Abrams, 2001) .

Rene Percheron and Christian Brouder, *Matisse: From Color to Architecture* (New York: Harry N. Abrams, 2004) .

Peter Read, *Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory*



(Berkeley: University of California Press, 2008) .

John Richardson, *Picasso and the Camera* (New York: Gagosian Gallery, 2014) .

Joseph J. Rishel, editor, *Gauguin, Cézanne, Matisse: Visions of Arcadia* (exhibition catalog) (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2012) .

William H. Robinson, *Picasso and the Mysteries of Life: "La Vie"* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2012) .

William Rubin, "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 1984) .

Hilary Spurling, *La Grande Thérèse: The Greatest Scandal of the Century* (Berkeley: Counterpoint Press, 2000) .

Gertrude Stein, *Picasso: The Complete Writings* (Boston: Beacon, 1970) .

———, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Vintage, 1990) .

Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry, and Prose* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996) .

Brenda Wineapple, *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein* (New York: Putnam, 1996) .

## 影像

Christopher Bruce and Waldemar Januszczak, *Picasso: Magic, Sex, Death*, presented by John Richardson (London: Channel 4, 2001) .

## 威廉·德·库宁与杰克逊·波洛克

### 书籍

William C. Agee, Irving Sandler, and Karen Wilkin, *American Vanguards: Graham, Davis, Gorky, de Kooning, and Their Circle, 1927–1942* (exhibition catalog) (Andover: Addison Gallery of American Art, 2011) .

David Anfam, *Abstract Expressionism* (London: Thames & Hudson, 1990) .

Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock 1912–1956* (Cologne: Taschen, 2003) .

Harry F. Gaugh, *De Kooning* (New York: Abbeville, 1982) .

Barbara Hess, *Willem de Kooning 1904–1997: Content as a Glimpse* (Cologne: Taschen, 2004) .

Thomas B. Hess, *Willem de Kooning* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 1968) .

Nancy Jachec, *Jackson Pollock: Works, Writings, and Interviews*

(Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2011) .

Norman L. Kleeblatt, editor, *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning and American Art, 1940–1976* (exhibition catalog, New York: Jewish Museum, 2008) .

Ruth Kligman, *Love Affair: A Memoir of Jackson Pollock* (New York: Cooper Square Press, 1999) .

Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 1967) .

Frank O'Hara, *Art Chronicles 1954–1966* (New York: Venture, 1975) .

Jed Perl, *New Art City* (New York: Alfred A. Knopf, 2005) .

Jed Perl, editor, *Art in America 1945–1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism* (New York: Library of America, 2014) .

Sylvia Winter Pollock and Francesca Pollock, *American Letters 1927–1947: Jackson Pollock and Family* (Cambridge, UK: Polity Press, 2011) .

Jeffrey Potter, *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock* (Wainscott, NY: Pushcart Press, 1987) .

Harold Rosenberg, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience* (New York: Horizon Press, 1964) .

Deborah Solomon, *Jackson Pollock: A Biography* (New York: Cooper Square Press, 2001) .

Ann Temkin, *Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art: Selections from the Collection* (exhibition catalog) (New York: Museum of Modern Art, 2010) .

Evelyn Toynton, *Jackson Pollock* (New Haven, CT: Yale University Press, 2012) .

### 文章与网站

“Jackson Pollock: Chronology,” Museum of Modern Art, New York, [www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/pollock/website100/chronology](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/pollock/website100/chronology).

Peter Schjeldahl, “Shifting Picture,” *New Yorker*, September 26, 2011.

### 综合参考文献

Rona Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, and Titian* (New Haven, CT: Yale University Press, 2005) .

Frederick Ilchman, *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice* (Boston: Museum of Fine Arts, 2009) .

Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship* (New York: New York Review of Books, 2003) .

# 索引

---

Abramovich, Roman, 罗曼·阿布拉莫维奇

Abrams, Ruth, 鲁斯·阿布拉姆斯

Abstract Expressionism, 抽象表现主义

Academy of Fine Arts and Applied Sciences, Rotterdam, 鹿特丹, 美术及应用科学学院

Agnew, Thomas, 托马斯·阿格纽

“American Action Painters” (Rosenberg), “美国行动派画家” (罗森伯格)

American Artists School, NYC, 纽约, 美国艺术家学校

American Regionalism, 美国地方主义

Apollinaire, Guillaume, 纪尧姆·阿波利奈尔

ARTNews, 《艺术新闻》

Art of This Century gallery, NYC, 纽约, 本世纪艺术画廊

Art Students League, NYC, 纽约, 艺术学生联盟

Astruc, Zacharie, 扎卡里·阿斯特吕克

Auden, W. H., 威斯坦·休·奥登

Auerbach, Frank, 弗兰克·奥尔巴赫

Auping, Michael, 迈克尔·奥平

*Autobiography of Alice B. Toklas* , The (Stein) , 《爱丽斯·B.托克拉斯自传》 (斯泰因)

“Avant-Garde and Kitsch” (Greenberg) , 《前卫与庸俗》 (格林伯格)

*Backward Son* , The (Spender) , 《落后之子》 (斯彭德)

Bacon, Eddy, 埃迪·培根

Bacon, Francis, 弗兰西斯·培根

——作品:

*Crucifixion* , 《受难》

eight paintings from Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 委拉斯凯兹的八幅教皇组图

*Painting* , 《绘画》

*Portrait of Lucian Freud* , 《卢西安·弗洛伊德肖像》

*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* , 《以受难为题的三张习作》

*Two Figures* , 《双人像》

Balthus, 巴尔蒂斯

Banville, Théodore de, 西奥多·庞维勒

Barnes, Djuna, 杜娜·巴恩斯

Barr, Alfred, 阿尔弗雷德·巴尔

Bataille, Georges, 乔治·巴代伊

Batignolles group, 巴蒂尼奥勒团体

*Battleship Potemkin* (film), 《战舰波将金号》(电影)

Baudelaire, Charles, 夏尔·波德莱尔

Bazille, Frédéric, 弗雷德里克·巴齐耶

Baziotes, William, 威廉·巴齐奥蒂

Beaton, Cecil, 塞西尔·比顿

Belcher, Muriel, 穆里尔·贝尔彻

Bennett, Ward, 沃德·本尼特

Benton, Rita, 丽塔·本顿

Benton, Thomas Hart, 托马斯·哈特·本顿

Bérard, Christian, 克里斯蒂安·贝拉尔

Berenson, Bernard, 伯纳德·贝伦森

Berenson, Mary, 玛丽·贝伦森

Berlin, Germany, 德国, 柏林

Bernadotte, Jean-Baptiste (later Charles XIV of Sweden), 让-巴蒂斯特·贝尔纳多特 (后来的瑞典国王查尔斯十四世)

*Biographia Literaria* (Coleridge), 《文学传记》 (柯勒律治)

Bizet, Georges, 乔治·比才

Blackwood, Caroline, 卡罗琳·布莱克伍德

Bonnard, Pierre, 皮埃尔·博纳尔

Bowery, Leigh, 雷·鲍厄里

Bowles, Paul, 保罗·鲍尔斯

Braider, Carol and Donald, 卡罗尔·布瑞德和唐纳德·布瑞德

Brancusi, Constantin, 康斯坦丁·布朗库西

Braque, Georges, 乔治·布拉克

British Arts Council, 英国艺术委员会

Brookeborough, Viscount, 布鲁克伯勒子爵

Bryanston School, England, 英格兰, 布莱恩斯顿学校

Buhler, 布勒



Bultman, Fritz, 弗里茨·巴特曼

Bunce, Louis, 路易斯·邦斯

Burckhardt, Rudy, 鲁迪·伯克哈特

Burgess, Gelett, 吉列特·伯吉斯

Burroughs, William, 威廉·巴勒斯

Café de Londres, Paris, 巴黎, 隆德雷斯咖啡馆

Café Guerbois, Paris, 巴黎, 盖尔波瓦咖啡馆

Café Tortoni, Paris, 巴黎, 托多尼咖啡馆

Calmon, Camille, 卡米尔·卡尔蒙

Camus, Madame, 加缪夫人

*Carman* (Mérimée), 《卡门》(梅里美)

Casagemas, Carles, 卡尔斯·卡萨吉玛斯

*Casino Royale* (Fleming), 《皇家赌场》(弗莱明)

Cassatt, Mary, 玛丽·卡萨特

Cedar Tavern, NYC, 纽约, 雪松酒馆

Central School of Art, 中央艺术学院

Cézanne, Paul, 保罗·塞尚

Champfleury, 尚弗勒里

*Characteristics of the Emotions* (LeBrun), 《情感的特征》(勒布伦)

Cherry, Herman, 赫尔曼·谢里

Chesneau, Ernest, 埃奈斯·谢诺

Churchill, Randolph, 伦道夫·丘吉尔

Citkowitz, Israel, 伊斯雷尔·契考维茨

Clark, Kenneth, 肯尼思·克拉克

Claudé, Camille, 卡米耶·克洛岱尔

Claus, Fanny, 法妮·克劳斯

Coates, Robert, 罗伯特·科茨

Cocteau, Jean, 让·科克托

Coleridge, Samuel Taylor, 塞缪尔·泰勒·柯勒律治

Collioure, France, 法国, 科利乌尔

Colony Room (Muriel's), London, 伦敦, 殖民屋俱乐部(穆里尔)

Color Field, 色域

Conceptualists, 观念艺术家

Connolly, Cyril, 西里尔·康纳利

Cooper Union, NYC, 纽约, 库伯联盟

Corot, Camille, 卡米耶·柯罗

Corunna, Spain, 西班牙, 科伦纳

Courbet, Gustave, 古斯塔夫·库尔贝

Couture, Thomas, 托马斯·库蒂尔

Coward, Noël, 诺埃尔·科沃德

Cubism, 立体主义

Curtiss, Mina, 米娜·柯蒂斯

*Daily Mail*, 《每日邮报》

Dalí, Salvador, 萨尔多瓦·达利

Dartington School, England, 英格兰, 达廷顿学校

Daumier, Honoré, 奥诺雷·杜米埃

David, Elizabeth, 伊丽莎白·大卫

Davis, Stuart, 斯图亚特·戴维斯

Dawson, David, 大卫·道森

Deakin, John, 约翰·迪金

*Death in Venice* (Mann), 《魂断威尼斯》(托马斯·曼)

Debienne, Laurent “Gaston de la Baume”, 洛朗·德比耶纳(化名“加斯顿·德·拉·鲍姆”)

de Chirico, Giorgio, 乔治·德·基里科

Degas, Auguste, 奥古斯特·德加

Degas, Celestine Musson, 西莱丝汀·穆松

Degas, Edgar, 埃德加·德加

——作品:

*The Bellelli Family*, 《贝列里一家》

*The Daughter of Jephthah*, 《耶弗他的女儿》

*Interior* (The Rape), 《室内》(又名《强奸》)

*M. and Mme Édouard Manet*, 《爱德华·马奈和马奈夫人》

*Scene of War in the Middle Ages*, 《中世纪战争场景》

*Semiramis Building Babylon*, 《巴比伦塞米勒米斯建筑》

*A Woman Seated Beside a Vase of Flowers*, 《坐在花瓶旁的女人》

*Young Spartans*, 《年轻的斯巴达人》

Degas, Hilaire, 希莱尔·德加

de Kooning, Cornelia Nobel, 科妮莉亚·诺贝尔·德·库宁

de Kooning, Leendert, 伦德特·德·库宁

de Kooning, Marie, 玛丽·德·库宁

de Kooning, Willem, 威廉·德·库宁

——作品：

*Excavation* , 《挖掘》

*Self-portrait with Imaginary Brother* , 《自画像与想象中的弟弟》

*Woman series* , 《女人》系列

Delacroix, Eugène, 欧仁·德拉克洛瓦

Delectorskaya, Lydia, 莉迪亚·迪莱托斯卡雅

Deleuze, Gilles, 吉尔·德勒兹

Delvau, Alfred, 阿尔弗莱德·德尔沃

Demetrios, James, 詹姆斯·德梅特里翁

Denby, Edwin, 艾德文·登比

Denis, Maurice, 莫里斯·丹尼斯

De Nittis, Giuseppe, 朱塞佩·德·尼蒂斯

Derain, André, 安德烈·德朗

Desnoyers, Fernand, 费尔南多·德斯诺耶斯

De Stijl, 荷兰风格派

*Dial, The*, 《标盘》

Diamond, Harry, 哈利·戴蒙德

Diaz, Virginia“Nini, ”, 弗吉尼亚·“妮妮”·迪亚兹

Dihau, Désiré and Marie, 德兹黑·狄欧和狄欧的妹妹玛丽

Downs, Cile, 齐莱·唐斯

drip painting, 滴画

Drudi, Gabriella, 加布瑞拉·德鲁迪

Duccio, 杜乔

Duchamp, Marcel, 马塞尔·杜尚

Duhrssen, Betsy, 贝西·杜森

Dunn, Anne, 安妮·邓恩

Dunn, Sir James, 詹姆斯·邓恩爵士

Duranty, Edmond, 爱德蒙·杜兰蒂

Duret, Théodore, 西奥多·迪雷

Duval, Jeanne, 珍妮·杜瓦尔

Dyer, George, 乔治·戴尔

East Anglian School of Painting and Drawing, England, 英格兰, 东盎格  
鲁绘画学院

Egan, Charles, 查尔斯·伊根

Eisenstein, Sergei, 谢尔盖·爱森斯坦

Eliot, T. S., T. S. 艾略特

*Encounter magazine*, 《相遇》杂志

Epstein, Jacob, 雅各布·爱泼斯坦

Ernst, Max, 马克斯·恩斯特

Ethnographic Museum of the Trocadéro, 特罗卡德罗人类博物馆

Exposition Universelle (1900), 万国博览会 (1900)

Fagus, Félicien, 费利西安·法格斯

Fantin-Latour, 方丹-拉图尔

Farson, Daniel, 丹尼尔·法森

Fauvism, 野兽派

Feaver, William, 威廉·菲弗

Fénéon, Félix, 菲利克斯·菲尼昂

Fenton, James, 詹姆斯·芬顿

Fillonneau, Ernest, 恩斯特·菲勇诺

Fleming, Ian, 伊恩·弗莱明

Florentin, Laure“Germaine, ”, 洛尔·弗洛伦廷（热尔梅娜）

Fontdevila, Josep, 约瑟·方德维拉

Fournier, Édouard, 爱德华·富尼埃

Fragonard, Jean-Honoré, 让-奥诺雷·弗拉戈纳尔

Freud, Lucian, 卢西安·弗洛伊德

——作品：

*Benefits Supervisor Sleeping* , 《沉睡的救济金管理人》

*Girl in a Dark Jacket* , 《穿深色夹克的女孩》

*Girl in Bed* , 《床上的女孩》

*Girl Reading* , 《读书的女孩》

*Girl with a Kitten* , 《女孩和小猫》



*Girl with Leaves* , 《女孩和树叶》

*Girl with Roses* , 《女孩和玫瑰》

*Girl with a White Dog* , 《女孩与白狗》

*Hotel Bedroom* , 《酒店的卧室》

*Interior in Paddington* , 《帕丁顿室内》

Freud, Sigmund, 西格蒙德·弗洛伊德

Fried, Conrad, 康拉德·弗莱德

Fry, Roger, 罗杰·弗莱

Galerie Martinet, Paris, 巴黎, 马蒂内画廊

Galerie Roland Petit, Paris, 巴黎, 罗兰佩蒂画廊

Gargoyle Club, London, 伦敦, 滴水兽俱乐部

Garman, Kitty, 吉蒂·加曼

Gauguin, Paul, 保罗·高更

Gautier, Théophile, 泰奥菲尔·戈蒂耶

Géricault, 席里柯

Giacometti, Alberto, 阿尔伯托·贾科梅蒂

Giacometti, Diego, 迭戈·贾科梅蒂

Giambologna, 詹博洛尼亚

Gidding, Jay, 杰伊·吉丁

*Gil Blas magazine* , 《吉尔·布拉斯》杂志

Ginsberg, Allen, 艾伦·金斯伯格

*Giorgione Fête Champêtre* , 乔尔乔内《田园音乐会》

Giotto, 乔托

Golberg, Mécislas, 梅西斯拉斯·戈尔伯格

Gonzalès, Eva, 伊娃·冈萨雷斯

Gorky, Arshile, 阿希尔·戈尔基

Gósol, Spain, 西班牙戈索尔

Gowing, Lawrence, 劳伦斯·葛雯

Goya, 戈雅

Graham, John (Ivan Gratianovich Dombrowski) , 约翰·格雷汉姆 (伊凡·格雷迪安诺维奇·东布罗夫斯基)

Grand Palais, Paris, 巴黎大皇宫

Great Depression, 大萧条

Greenberg, Clement, 克莱门特·格林伯格

Greenwich Village, NYC, 纽约, 格林威治村

Gris, Juan, 胡安·格里斯

Gruen, John, 约翰·格伦

Guerbois, Auguste, 奥古斯特·盖尔波瓦

Guggenheim, Peggy, 佩吉·古根海姆

Guggenheim, Solomon, 所罗门·古根海姆

Guggenheim Museum, NYC, 纽约古根海姆美术馆

Guillemet, Antoine, 安东尼·基美

Guinness, Maureen, 莫琳·吉尼斯

Guinness, Perdita, 帕蒂塔·吉尼斯

Guston, Philip, 菲利普·加斯顿

Hall, Eric, 埃里克·霍尔

Hals, Frans, 弗انس·哈尔斯

Hanover Gallery, 汉诺威画廊

Hardwick, Elizabeth, 伊丽莎白·哈德威克

Hartigan, Grace, 格蕾丝·哈提根

Havemeyer, Louisine, 路易斯·哈佛梅耶

Heller, Edwin, 艾德温·海勒

Hemingway, 海明威

Henderson, Dr. Joseph, 约瑟夫·亨德森博士

Hendrix, Jimi, 吉米·亨德里克斯

Hess, Thomas, 托马斯·赫斯

*High Diver* (M. Wishart), 《自高处跳水者》(迈克尔·威沙特)

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 华盛顿, 赫胥  
豪恩博物馆和雕塑公园

Hitler, 希特勒

Hofmann, Hans, 汉斯·霍夫曼

Holmes, Charles, 查尔斯·福尔摩斯

Holmes, Martha, 玛莎·福尔摩斯

Honisch, Dieter, 迪特尔·何尼斯

Hoppé, E. O., E.O.霍佩

*Horizon* magazine, 《地平线》杂志

Horn, Axel, 阿克塞尔·霍恩

Hôtel La Louisiane, 路易斯安那旅馆

House of Books and Music, East Hampton, NY, 纽约, 东汉普顿, 图书与音乐之家

Hughes, Robert, 罗伯特·休斯

Hulton Press, 赫尔顿出版社

Hunter, Sam, 山姆·亨特

Huxley, Aldous, 阿道司·赫胥黎

Hyndman, Tony, 托尼·辛德曼

Impressionism, 印象派

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 波士顿, 伊莎贝拉嘉纳艺术博物馆

*Jackson Pollock: An American Saga* (Naifeh and Smith), 《杰克逊·波洛克：一个美国的传奇》(奈菲和史密斯)

Jack the Oysterman restaurant, NYC, 纽约, 采蛎人杰克海鲜餐馆

Jacob, Max, 马克斯·雅各布

James, William, 威廉·詹姆斯

Jamot, Paul, 保罗·雅莫

Jewell, Edward Alden, 爱德华·奥尔登·朱厄尔

Joblaud, Camille, 卡米尔·乔布洛

Johns, Jasper, 贾斯珀·琼斯

Kadish, Reuben, 鲁宾·卡迪什

Kahnweiler, Daniel-Henry, 丹尼尔-亨利·康维勒

Kandinsky, Wassily, 瓦西里·康定斯基

Kentish, David, 大卫·肯蒂什

Keynes, John Maynard, 约翰·梅纳德·凯恩斯

Kiesler, Frederick, 弗雷德里克·基斯勒

Kimmelman, Michael, 麦克·金莫曼

Kitakyushu Municipal Museum of Art, Japan, 日本, 北九州市立美术馆

Klee, Paul, 保罗·克利

Kline, Franz, 弗朗兹·克兰

Klingman, Ruth, 露斯·克利格曼

Kochno, Boris, 波里斯·科什诺

Krasner, Lee, 李·克拉斯纳

Kray, Ronnie, 罗尼·克雷

“*Kubla Khan*” (Coleridge), 《忽必烈汗》(柯勒律治)

Lacy, Peter, 彼得·莱西

*La Grande Thérèse: The Greatest Scandal of the Century* (Spurling),  
《了不起的特蕾莎：本世纪最大的丑闻》(斯伯林)

Lamothe, Louis, 路易斯·拉莫特

Land Art, 大地艺术

Lang, Fritz, 弗里茨·朗

Lassooy, Koos, 科斯·拉索伊

Lavater, Johann Kaspar, 约翰·卡斯帕·拉瓦特

LeBrun, Charles, 查尔斯·勒布伦

Lee, Laurie, 劳里·李

Lefevre Gallery, London, 伦敦勒菲弗尔画廊

*Le Figaro*, 《费加罗报》

Legros, Alphonse, 阿方斯·勒格罗

Leiris, Michel, 米歇尔·莱里斯

Leonardo da Vinci Art School, NYC, 纽约, 列奥纳多·达·芬奇艺术学校

Le Père Sauvage (shop), Paris, 巴黎, “野人老爹” (小店)

*Le Réalisme*, 《现实主义》

Les Arts journal, 《艺术》杂志

*Les Fleurs du Mal* (Baudelaire), 《恶之花》 (波德莱尔)

“Les Bijoux”, 《首饰》

*Les Onze Mille Verges* (Apollinaire), 《一万一千鞭》 (阿波利奈尔)

Lett-Haines, Arthur, 亚瑟·雷特-海恩斯

Levy, Julien, 朱利安·利维

Liddell, Louise, 路易斯·利德尔

*Life magazine*, 《生活》杂志

Lightfoot, Jessie, 杰西·莱特福特

Linda la Bouquetière, 卖花女琳达

“L'Invitation au Voyage” (Baudelaire), 《遨游》 (波德莱尔)

Little, John, 约翰·利特尔



Locke, Nancy, 南希·洛克

Louis-le-Grand school, Paris, 巴黎, 路易大帝中学

Louvre, Paris, 巴黎, 卢浮宫

*Love Affair* (Klingman), 《情事》(克利格曼)

Lowell, Ivana, 伊凡娜·洛厄尔

Lowell, Robert, 罗伯特·洛威尔

Luce, Henry, 亨利·鲁斯

Luke, David, 戴维·卢克

Lumley, Charlie, 查理·拉姆利

*Madeleine Féral* (Zola), 《玛德莱娜·菲拉》(左拉)

Magritte, René, 雷尼·马格利特

Maître, Edmond, 爱德蒙·梅特

155

Mallarmé, Stéphane, 斯特芳·马拉美

Malraux, André, 安德烈·马尔罗

Manet, Auguste, 奥古斯特·马奈

Manet, Édouard, 爱德华·马奈

——作品：

*The Absinthe Drinker* , 《喝苦艾酒的人》

*The Balcony* , 《在阳台上》

*Boy with a Sword* , 《持剑的男孩》

*Chez Tortoni* , 《在托托尼》

*Dead Christ with Angels* , 《死去的基督与天使》

*The Dead Toreador* , 《死去的斗牛士》

*Déjeuner sur l'Herbe* , 《草地上的午餐》

*Episode with a Bullfight* , 《斗牛插曲》

*The Execution of the Emperor Maximilian* , 《处决马克西米利安》

*The Fifer* , 《短笛手》

*Lola de Valence* , 《瓦伦西的萝拉》

*Mlle V . . . in the Costume of an Espada* , 《V小姐扮斗牛士》

*Music in the Tuileries* , 《杜伊勒里宫花园音乐会》

*Olympia* , 《奥林匹亚》

*The Spanish Singer* , 《西班牙歌手》

*The Street Singer* , 《街头歌手》

*The Suicide* , 《自杀》

*Young Woman Reclining in Spanish Costume* , 《斜倚着穿西班牙服装的年轻女子》

Manet, Eugène, 尤金·马奈

Manet, Eugénie-Desiré, 欧也妮-德茜蕾·马奈

Mann, Thomas, 托马斯·曼

Man Ray, 曼·雷

Mantegna, Andrea, 安德烈亚·曼特尼亚

Manual Arts High School, Los Angeles, 洛杉矶手工艺术高中

Marca-Relli, Conrad, 康拉德·马卡-雷里

Matisse, Henri, 亨利·马蒂斯

——作品:

*Blue Nude* , 《蓝色裸体》

*Le Bonheur de Vivre* , 《生之喜悦》

*Le Luxe* , 《奢华》

*White and Pink Head* , 《白色与粉红色头像》

*Woman in a Hat* , 《戴帽子的女人》

*Young Girl Nude* , 《裸体女孩》

*Young Sailor II* , 《年轻水手二号》

Matisse, Jean, 让·马蒂斯

Matisse, Pierre, 皮埃尔·马蒂斯

Matta, Roberto, 罗伯特·马塔

Mauclair, Camille, 卡米尔·莫克莱

McBride, Henry, 亨利·麦克布莱德

McMillan Inc., NYC, 纽约, 麦克米兰公司

McMullen, Roy, 罗伊·麦克马伦

Melly, George, 乔治·梅利

Mercer, George, 乔治·墨瑟

Mérimée, Prosper, 普罗斯佩·梅里美

*Metropolis* (film) , 《大都会》 (电影)

Metropolitan Museum, NYC, 纽约大都会博物馆

Metzger, Edith, 艾迪斯·梅茨格

Meurent, Victorine, 维多利安·莫涵

Michelangelo, 米开朗基罗

Millais, John Everett, 约翰·埃弗雷特·米莱斯

Minimalists, 极简主义艺术家

Minton, John, 约翰·明顿

58

Mitchell, Sue, 苏·米切尔

Modigliani, Amedeo, 阿美迪欧·莫迪利亚尼

Moffatt, Ivan, 伊万·莫法特

Molière, 莫里哀

Mondrian, Piet, 皮特·蒙德里安

Monet, Claude, 克劳德·莫奈

Monte Carlo, 蒙特卡洛

Moore, George, 乔治·摩尔

Moreau, Gustave, 居斯塔夫·莫罗

Morris, Cedric, 塞德里克·莫里斯

Moss, Kate, 凯特·摩斯

Motherwell, Robert, 罗伯特·马瑟韦尔

Moynihan, Rodrigo, 罗德里戈（莫伊尼汉）

Munro, Alice, 艾丽丝·门罗

Musée du Luxembourg, Paris, 巴黎, 卢森堡博物馆

Museum of Modern Art, NYC, 纽约现代艺术博物馆

Museum of Non-Objective Painting, NYC, 纽约, 非具象绘画美术馆

Music Box bar, London, 伦敦, “音乐盒子”酒吧

Musset, Alfred de, 阿尔弗莱·德·缪塞

Muybridge, Eadweard, 埃德沃德·迈布里奇

Nadar, 纳达尔

Naifeh, Steven, 史蒂文·奈菲

Namuth, Hans, 汉斯·纳穆斯

Napoleon III, 拿破仑三世

*Nation*, The, 《国家》

National Academy of Design, NYC, 纽约, 国家设计学院

National Gallery, London, 伦敦国家美术馆

Neoclassicism, 新古典主义

Neue Nationalgalerie, Berlin, 柏林, 新国家美术馆

Newman, Arnold, 阿诺德·纽曼

*New Yorker*, 《纽约客》

*New York Review of Books, The*, 《纽约书评》

*New York Times Magazine, The*, 《纽约时代杂志》

Nicholson, Ben, 本·尼科尔森

Nightwood (Barnes), 《夜林》(巴恩斯)

Noailles, Marie-Laure de, 玛丽-劳尔·德·诺瓦尔

Olivier, Fernande, 费尔南德·奥利维耶

*On Physiognomy (Duranty)*, 《论面相》(杜兰蒂)

Oppi, Ubaldo, 乌巴尔多·奥皮

Orozco, José Clemente, 何塞·克莱门特·奥罗兹科

Otis Institute, Los Angeles, 洛杉矶奥蒂斯艺术学院

Pach, Walter, 沃尔特·帕赫

Pagans, Lorenzo, 劳伦佐·帕干斯

Pantuhoff, Igor, 伊戈尔·潘图霍夫

Parsons, Betty, 贝蒂·帕森斯

*Partisan Review* , 《党派评论》

Pearn, Inez, 伊内兹·波恩

Pellerin, Jean, 让·佩勒林

Pepper, Curtis Bill, 库蒂斯·比尔·佩珀

Peppiatt, Michael, 迈克尔·佩皮亚特

Percheron, Paul-Emile, 保罗-埃米尔·佩舍龙

Phillips, Adam, 亚当·菲利普斯

Phillips, William, 威廉·菲利普斯

Physiognomy, 面相学

Picasso, Conchita, 孔奇塔·毕加索

Picasso, Pablo, 巴勃罗·毕加索

——作品:

*The Acrobat Family* , 《杂技演员一家》

*Deathbed Scene with Violinist* , 《临终场景与小提琴手》

*Gertrude Stein* , 格特鲁德·斯泰因



*Girl with a Basket of Flowers* , 《执花篮的女孩》

*Kiss of Death* , 《死神之吻》

*Last Moments* , 《弥留之际》

*Three Dancers* , 《舞蹈家》

*Two Nudes* , 《两个裸女》

*The Watering Place* (unfinished) , 《饮马处》 (未完成)

*Woman Praying at a Child's Bedside* , 《儿童床边祈祷的妇人们》

*Picture Post* , 《图片邮报》

Pollock, Arloie Conaway, 阿洛伊·柯娜薇·波洛克

Pollock, Jackson, 杰克逊·波洛克

——作品:

*Birth* , 《诞生》

*Cathedral* , 《大教堂》

*Enchanted Forest* , 《魔法森林》

*Full Fathom Five* , 《整整五寻》

*Galaxy* , 《星系》

*Lucifer* , 《路西法》

*Male and Female* , 《男人与女人》

*Moon Woman* , 《月亮女神》

*Number One (Number 1A)* , 《第一号》 (1A号)

*Phosphorescence* , 310 《磷光》

*The She-Wolf* , 《母狼》

*Stenographic Figure* , 《人物速写》

Pollock, LeRoy McCoy, 勒罗伊·麦克伊·波洛克

Pop Art, 波普艺术

Porter, Fairfield, 费尔菲尔德·波特

Positivism, 实证主义

Post-Impressionism, 后印象派

Potter, Jeffrey, 杰弗里·波特

Princet, Maurice, 莫里斯·普林赛

Proust, Antonin, 安东尼·普鲁斯特

Putzel, Howard, 霍华德·普策尔

Puvis de Chavannes, Pierre, 皮埃尔·毕维·德·夏凡纳

Raphael, 拉斐尔

Rauschenberg, Robert, 罗伯特·劳森博格

Read, Herbert, 赫伯特·里德

Rembrandt van Rijn *Storm on the Sea of Galilee*, 伦勃朗·范·莱因 《加利利海上的风暴》

Renoir, Pierre, 皮埃尔·雷诺阿

Resnick, Milton, 密尔顿·雷斯尼克

Richardson, John, 约翰·理查森

Rimbaud, 阿瑟·兰波

Rodin, Auguste, 奥古斯特·罗丹

Romanticism, 浪漫主义

Romein, Bernard, 伯纳德·罗迈因

Rose, Andrea, 安德莉亚·罗斯

Rosenberg, Harold, 阿诺德·罗森伯格

Rosenberg, May, 梅·罗森伯格

Rosenberg, Paul, 保罗·罗森伯格

Rosenshine, Annette, 安妮特·罗森珊

Ross, Alan, 艾伦·罗斯

Roth, Philip, 菲利普·罗斯

Rothermere, Ann, 安·罗瑟米尔

Rothermere, Esmond Harmsworth, second Viscount, 罗瑟米尔子爵二世  
(埃斯蒙德·哈姆斯沃, 61斯)

Rothko, Mark, 马克·罗斯科

Royal College of Art, 皇家艺术学院

Russell, John, 约翰·罗素

Saint-Victor, Paul de, 保罗·德·圣维克多

Salmon, André, 安德烈·萨尔蒙

Salon d'Automne, 秋季沙龙

Salon des Indépendants, 独立沙龙

Salon des Refusés, 落选作品展

Sand, George, 乔治·桑

Sandler, Irving, 欧文·桑德勒

Satie, Erik, 埃里克·萨蒂

Schapiro, Meyer, 迈尔·沙皮诺

Schumann, 舒曼

Seiberling, Dorothy, 多萝西·塞柏林

Sambat, Marcel, 马尔赛·森巴特

Shchukin, Sergei, 塞格·史楚金

Sickert, Walter, 华特·席格

Sidney Janis Gallery, NYC, 纽约, 西德尼·詹尼斯画廊

Silvestre, Armand, 阿尔芒·西尔维斯特

Siqueiros, David, 大卫·希奎罗斯

Skelton, Barbara, 芭芭拉·斯凯尔顿

Smith, Gregory, 格雷戈里·史密斯

Smith, Matthew, 马修·史密斯

Social Realism, 社会现实主义

Soutine, 苏丁

Spanish Civil War, 西班牙内战

Spurling, Hilary, 希拉里·斯伯林

Stein, Allan, 艾伦·斯泰因

Stein, Leo, 利奥·斯泰因

Steinberg, Leo, 里奥·施坦伯格

Steinberg, Saul, 索尔·斯坦伯格

Sterne, Hedda, 海达·斯特恩

Stevens, Alfred, 阿弗雷德·史蒂文斯

Stevens, Mark, 马克·史蒂文斯

*Streetcar Named Desire*, A (Williams), 《欲望号街车》(威廉斯)

Sunyer, Joaquim, 若阿金·苏涅尔

Surrealism, 超现实主义

Sutherland, Graham, 格雷厄姆·萨瑟兰

Swan, Annalyn, 安娜莲·斯万

Sylvester, David, 大卫·西尔维斯特

Tabarant, Adolphe, 阿道夫·塔巴兰特

Tanguy, Yves, 伊夫·唐吉

Tate Gallery, 泰特美术馆

Bacon retrospective (1962), 培根回顾展

Tennant, David, 大卫·坦南特

*Thérèse Raquin* (Zola), 《泰蕾兹·拉甘》(左拉)

Thoré, Théophile, 塞弗尔·杜尔

Tilley, Sue, 休·蒂利

*Time magazine*, 《时代》杂志

Tissot, 蒂索

Titian, 提香

Toulouse-Lautrec, 图卢兹-劳特累克

“Towards a Newer Laocoön” (Greenberg), 《走向更新的拉奥孔》(格林伯格)

Tyler, Parker, 帕克·泰勒

Valernes, Évariste de, 伊瓦里斯特·德·瓦莱何纳

Valpinçon, Paul, 保罗·瓦平松

van der Rohe, Mies, 密斯·凡德罗

van Gogh, Vincent, 文森特·梵高

Vauxcelles, Louis, 路易·沃克塞尔

Velázquez, Diego, 迭戈·委拉斯凯兹

Venice Biennale (1950), 威尼斯双年展 (1950)

Venice Biennale (1954), 威尼斯双年展 (1954)

Vermeer, 让·维米尔

Veronese, 委罗内塞

Virgil, 维吉尔

Vlaminck, Maurice de, 莫里斯·德·弗拉曼克

Vollard, Ambroise, 安伯斯·沃拉尔

Voltaire, 伏尔泰

von Rebay, Hilla, 希拉·冯·瑞贝

Wagner, Richard, 理查德·瓦格纳

Wakehurst, Lord, 维克赫斯特勋爵

Warhol, Andy, 安迪·沃霍尔

Watson, Peter, 彼得·沃森

Weeks, Mabel, 梅布尔·威克斯



Weidenfeld, George, 乔治·韦登菲尔德

Wheeler's restaurant, London, 伦敦, 惠勒餐厅

Whistler, James, 詹姆斯·惠斯勒

Wilde, Oscar, 奥斯卡·王尔德

Williams, Tennessee, 田纳西·威廉斯

Wilson, Reginald, 雷金纳德·威尔逊

Wishart, Ernest, 欧内斯特·威沙特

Wishart, Lorna, 罗娜·威沙特

Wishart, Michael, 迈克尔·威沙特

Wordsworth, William, 威廉·华兹华斯

Zola, Émile, 埃米尔·左拉