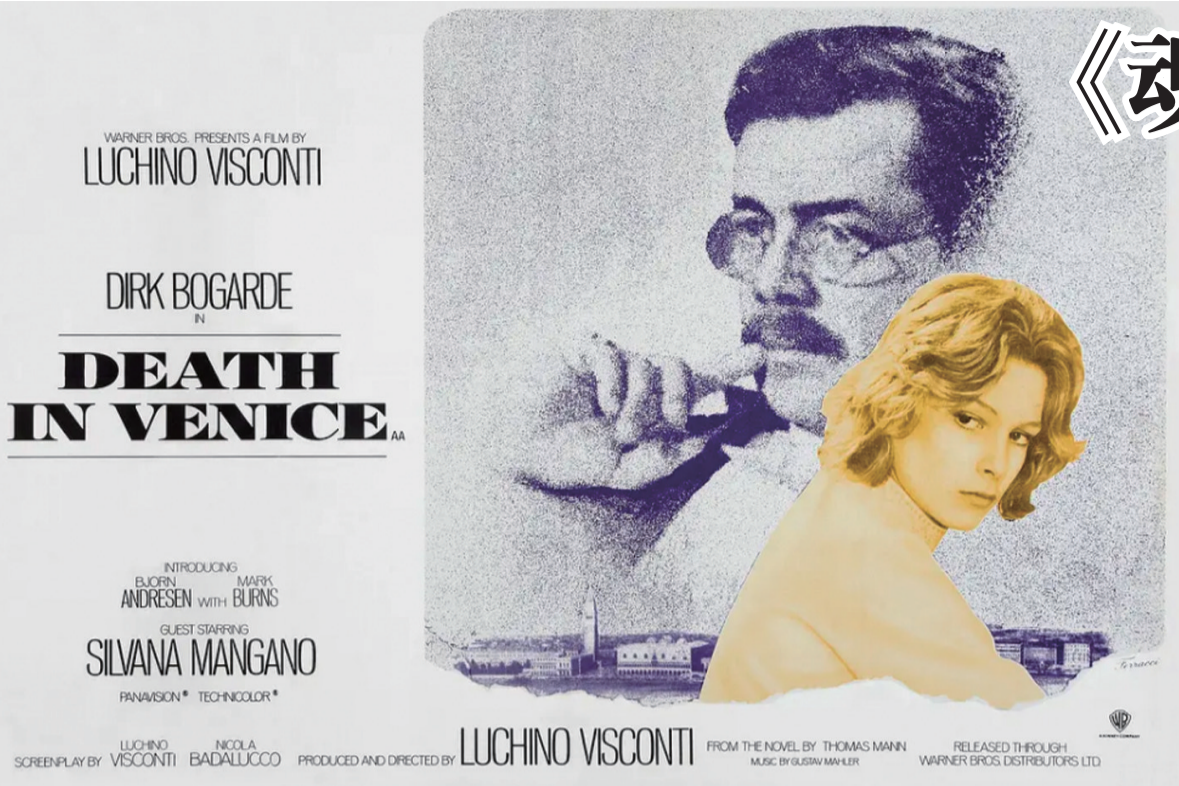


《魂断威尼斯》人物原型考

□杨靖



《魂断威尼斯》海报

托马斯·曼(1875—1955)于1929年凭借《魔山》获诺贝尔文学奖。他最著名的中篇《魂断威尼斯》(1921)最早在《德意志新观察》上连载,翌年正式出版,迅速成为世界范围内被翻译最多的文学作品之一,并于1971年被意大利电影大师卢齐诺·维斯康蒂改编成同名电影。作家本人对此非常满意,认为《魂断威尼斯》“完全取得了成功”,而且从未隐讳这篇大胆的小说的自传性背景,“一切都曾经存在过”,包括“(小说主人公)塔齐奥以及和他有关的一切”。日后他在《自述》一书中仍反复重申,“《魂断威尼斯》中没有任何东西是虚构的:那个可疑的游艇划手,男孩塔齐奥及他的家人,因为行李被搞错而告吹的行程,霍乱病,诚实的旅行社雇员,不怀好意的街头说唱艺人——一切都是现成的,只需顺手拈来。”

作为以虚构艺术为已任的著名小说家,曼为何极力强调本文故事的“非虚构性”?小说中度过五旬的著名小说家奥申巴赫是否是他本人的真实写照?如果答案为否,其原型又是何人?

在回答问题之前,首先让我们回顾一下故事情节:小说主人公古斯塔夫·冯·阿申巴赫是当代著名作家,也是人性的观察家。他在书房展卷把玩时最感到惬意自如——写作承载他的生命,犹如风行水上,一切都自然而然。但忽然之间,自从他在丽都酒店遇见英俊少年的那一刻起,他便失魂落魄,不能自己。之前的学术



《魂断威尼斯》书封

塞尚的苹果:视觉革命

□把 璞

在多大程度上,我们能相信眼之所见?桌上放着苹果,我们并没有真正看见它。我们看见的是苹果的观念,它有大体一致的形状和颜色,而苹果这一物体之上细腻的光影色调,切实的体积厚度,我们并未见到。大多数人在学习素描之初只能如孩童那般描摹出抽象物体的原因盖在于此:他们并不是在画眼睛所见的物,而是在描画观念中的物。只有不断地练习“观察”这一行为,将视觉的感知方式从经验中脱离出来,画者眼前的苹果才不再是观念中的苹果,而是由线条和明暗构成的无名之物,他才能如实地画出那只苹果。

这说明了绘画并非一项与生俱来的天赋,每个人都能恰如其分地“学会”它。有些人自一开始就能绘画,是因为他的观察方式并未受到观念的浸染,或者能在作画的当下让感知从视觉经验的束缚中暂时挣脱出来。决定一个人能否绘画的关键因素是他的观察方式,即能否摒弃观念直观地看见物本身,然后照实将眼睛所观察到的线条和明暗如实描画下来。已经有无数例子证明一开始对绘画一窍不通的人最终成功地画出合格的素描作品,他们做的便是不断地练习,在观察的过程中将观念悬置。绘画是用来训练观察的最好方式之一,它将我们的眼睛从视觉经验的规训中解脱出来。

整个西方绘画史,就是一部绘画的观察史,一幅画内在提供了观察者观看的模式。从文艺复兴时期的绘画到法国的“印象派”绘画,绘画从古典

男子的一个浅笑便胜过伦勃朗的画作,胜过济慈的诗篇,胜过里尔克的《杜诺伊哀歌》,胜过莫扎特的钢琴奏鸣曲,胜过莎士比亚戏剧和戈雅的《狂想曲》。他沉醉其间,无力自拔。

众所周知,经过若干年不懈努力,阿申巴赫才获得当世殊荣。他的名字已成为博学和智慧的代名词,如今却只能一天天眼睁睁看着他的令名萎缩、消解,坠入万劫不复的深渊。一同坠入深渊的还有他获得的各种奖项、评论、贺电,以及荣誉学位。他一定知道——或至少已经感受到,他别无选择,非死不可,因为他毫无希望接近那位英俊少年,他们之间存在难以逾越的鸿沟。而他的生活离不开塔齐奥,他无法忍受没有塔齐奥的日子。令作家更为痛苦的是,那一家子波兰人,害怕四下疯传的流言,打算带上可爱的小男孩一道离开(男孩也隐约发现有年老的绅士在暗中偷窥)。如此一来,这位大作家就只剩下惟一出路——假如可以称为出路——那就是灭绝、死亡。惟其如此,他才能摆脱命运的折磨,像闷热的夏天一场雷雨过后,只在地面上留下浅浅的坑坑洼洼——痛苦悲哀全部蒸发。阿申巴赫推测,像他这样一位文坛耆宿遽然谢世的消息一定会令读者错愕震惊。

关于塔齐奥这一人物形象,批评家一直相信实有其人。理由首先是作家本人的“供词”:1911年7月,曼在致友人书信中写道,那是一段非同寻常的经历,我将它从威尼斯带回来”,将它写成“一部色调严肃而又纯正的小说,它讲述的是一名老艺术家对于一个俊美少年的爱恋之中的故事”,接着他马上又补充道:“但是它并不逾矩”——似乎惟恐引发他人误解。此外,曼的妻子在回忆录中也确认此事,尽管“他们并没有任何交谈”。

1965年8月,德国一家杂志刊登出一位前波兰贵族的来信。这位名叫符拉迪斯拉夫·摩尔斯(1900—1986)的老先生向世人宣布:“我就是托马斯·曼笔下的塔齐奥。”摩尔斯男爵一直生活在华沙,他宣称早在1922年,他就已从一个女友那里获知,托马斯·曼把他写进了自己的小说。他后来阅读了这篇小说,不仅重新认出了自己,还认出了自己的家人和朋友。2001年,一本名为《塔齐奥和阿齐奥》(原名

《真正的塔齐奥》)的小书由英文译成德文,开始在德国市面上流行。这是一本摩尔斯的传记,作者是当代英国作家吉尔伯特·阿代尔(1944—)。关于书名,阿代尔考证说:传主摩尔斯小的时候被家人称做符拉齐奥或者阿齐奥,由此推论塔齐奥一名正是曼对阿齐奥的误读。阿代尔还发现,在托马斯·曼注意到他之前,这一位早熟的男孩——当时他只有6岁,便给另一位大作家亨利克·显克微支留下了深刻印象。作为曼笔下的人物原型,他日后更是广为人知,成为曼小说中的经典形象。但正如曼的传记作家强调的那样,这又是一次小心翼翼的柏拉图之恋,出于显而易见的原因,曼无意在以后的小说中安排与这位情人再度会面。

现实中长寿的摩尔斯前半生生活优越,挥金如土。他毫无艺术家气质,对政治亦漠



《魂断威尼斯》剧照

不关心,他生活在另一个世界——一个无忧无虑喜欢作乐的世界。许多年后,他才意识到他是《魂断威尼斯》中的人物原型,更准确地说,这并不是他的发现,而是新闻找上门来。不久以后,他的名字开始出现在欧洲的报刊媒体上,他的真实身份被曝光——为此他发起诉讼,以维护他的个人隐私——好像他奢靡的私生活真的值得维护,又好像曼在艺术作品中赋予他的不朽真的有益于他人声名狼藉的人格尊严。“塔齐奥”在二战期间曾被关进德国的军官战俘营,历尽艰辛。昔日的豪车宝马,盛装华服如过眼云烟,此时已被统统遗忘。战后他幸免于难,离开战俘营释放回家,但他的家产早已被波兰共产党没收。陪伴他的只有贫穷。他一无所有,变成废柴一枚,只能靠替人做翻译的微薄收入维持生活;只是流畅自如的法语,暴露了他的身份和教养,最后,在贫病交加之中,他辗转于疗养院、医院和精神病房,直到某一天死神降临。从一个局外人的角度来看,在丽都酒店度假的那一刻,或许是他人生辉煌的顶点?

二次大战期间,曼避居加利福尼亚,自然也无从追随“塔齐奥”的足迹。那一段人生经历,日后经过沉淀,已归于历史和哲学的范畴。若干年后,塔齐奥成为一个如同托尼·克鲁格、克拉芙吉娅·苏夏以及小弗里德曼先生等一样的文学形象——与激发塔齐奥创作灵感的人物不同,上述人物都只存在于书面之上,而非现实生活。在他洋洋洒洒的日记中,大作家继续邂逅其他一些漂亮男孩,仔细观察他们,并详细描述每一次会面,但再也不会做耽于肉欲的非分之想。换言之,经过文学升华,塔齐奥这位美少年已脱离物质形态而永驻于作家的精神世界。

如果说查找塔齐奥原型人物较为容易的话,小说中另一主人公阿申巴赫的形象则难于考索。奥地利作家罗伯特·穆齐尔是曼的崇拜者,他对曼这位伟大作家的态度——用德国人的话说,是爱恨交织。与穆齐尔相识的人曾描绘,谈话中只要一提及曼,穆齐尔便会产生神经性痉挛。穆齐尔对《魔山》的完美描述是:这部小说酷似“鲨鱼肚”。言下之意,指曼的这部杰作包含与欧洲思想体系及意识形态相关的难以消化的成分。穆齐尔对《魂断威尼斯》素有研究,且有独到见解。根据他的考证,小说中阿申巴赫绝非曼本人的完全写照,而是欧洲文化艺术史上几位名人的“合体”。其中第一位原型是奥古斯特·冯·普拉滕—哈勒蒙德伯爵,19世纪德国诗人、小说家,曼在书中多次引用他的诗句,而阿申巴赫之名亦由普拉滕出生地阿申巴赫转借而来。

当然,由于同名电影的巨大影响力,人们更愿意相信小说原型是作曲家古斯塔夫·马勒。在曼的小说里,阿申巴赫有着与马勒一样的名字“古斯塔夫”,并且有着与马勒相似的面孔,据说曼在描绘阿申巴赫外表形象时,手中紧握的正是马勒的照片。而电影中反复回旋的主题曲为马勒《第五交响曲》第四乐章的“柔板”,也进一步坐实了人们的猜测。事实上,就在曼夫妇出发去威尼斯之前,他获悉马勒几天前刚刚去世的噩耗。虽然曼和马勒以前只在慕尼黑短暂地见过一面,他们之间的关系,至多也只是泛泛之交(据艾丽卡·曼在《我的父亲托马斯·曼》一书中回忆,在1910年一场马勒音乐会彩排之后,作曲家邀请曼夫妇喝茶聊天),但是曼对马勒的崇敬,却是出自内心深处。与马勒会面结束后曼对夫人说,在他的一生中,他第一次感觉看到了“一位真正伟大的人物”。批评家一致的看法是,借助马勒这一原型,曼在小说中既大胆刻画出他的化身阿申巴赫耽于同性之爱恋无法自拔的处境,又能时时巧妙掩饰自己内心的隐秘。这才是他对本文故事“真实性”津津乐道的根本原因。

意大利电影大师维斯康蒂在执导这部片子时已经身患绝症,据说他是要以这部电影向着不可战胜的死亡发起最后的冲击,表达他对于生命的赞美,对于人向死而生的大义凛然。有观众认为《魂断威尼斯》在某些方面近于纳博科夫的《洛丽塔》,还有观众认为本片更接近伯格曼的《野草集》。伯格曼成长在一个极为理性的天主教家庭,然而在晚年的作品中,他借助一位医学家的视角,开始反思自己的理性,反思它背后的冰冷和自私。评论家认为,这也是曼这部杰作的主题——那些功名成就的艺术家,晚年大都开始质疑理性的局限。“一个再深刻的思想都可能变为常识,但只有一个东西是不会衰老的,那就是美。”曼在晚年如此总结道,“爱神像数学家一样,为了将纯粹形式性的概念传授给不懂事的孩子,必须用图形来帮助理解;上帝也是一样,为了向我们清晰地显示出灵性,就利用人类年青人的形体与肤色,涂以各种美丽的色彩,使人们永不忘怀;而在看到它以后,又会使人满怀伤感之情,并燃起希望之火。”

除了普拉滕、马勒以及作家本人,按照穆齐尔的阐释,其实小说主人公的原型更多歌德

的身影。恰似穆齐尔对曼的推崇,曼对歌德的崇敬之情更是无以言表——长篇小说《绿蒂在威玛》(1937)如果说是向文豪致敬的话,时隔10年后的另一部长篇《浮士德博士》(1947)简直可以称为“高仿”。

1821年,年过七旬的歌德第一次去马里恩巴德温泉时,邂逅乌尔里克·封·莱布佐夫男爵夫人。夫人美丽又文静,不但身材苗条、优雅,还具有快乐而纯真的天性。她正是老诗人心中理想的对象,有趣的是,这一年她芳龄18,这一“有意味的年龄”的乌尔里克,刚好成为歌德第18个情人。

歌德作为浪漫主义诗人,富有激情,热爱一切美的事物,尤其是美丽女子。但他同时又富有理性,能用“自我克制”来约束自己的行为。当他意识到自己的情感和欲望偏离社会准则时,他能够勇于“断念”。正如他在晚年自传《诗与真》中所说,他会设法将它“转化为一幅画,一首诗,并借此来总结自己,纠正我对于外界事物的观念,并使我的内心得到平静”。或许正是在这一点上,曼对老诗人的“情欲升华说”高度认同。1772年,歌德在一次舞会上偶遇夏绿蒂·布夫,可是夏绿蒂已经与人订婚,她能给予歌德的只有友谊,于是,歌德黯然离去,并通过创作《少年维特的烦恼》,使自己的心“复归于愉快自由”。1775年,歌德结识冯·施泰因夫人,相信他们“前世是夫妻”,但是施泰因夫人要求他保持纯洁的友谊,以达到心灵的契合。因此,歌德只好默默地忍受痛苦,在创作《托尔夸托·塔索》中让自己的感情得以“升华”。对另一位情妇玛丽安娜·冯·维勒美的爱也是一样,歌德在《西东合集》的创作中将情感化为瑰丽的诗篇,从而摆脱了心灵的困惑。

由于外界的压力,乌尔里克没有成为歌德的情妇,她含泪要求年迈的诗人离她远去。于是,就在1823年途经埃劳市区返回魏玛的火车上,一股喷涌的激情,让歌德一口气写下他最著名的诗篇《哀歌》,即通常所称的《马里恩巴德哀歌》:“何等轻盈而窈窕,明亮而柔婉,像从庄严云层飘出天使的法裙,从薄雾里冉冉升起一个苗条的身段……”诗人忘不了“面对她的目光,有如面对太阳的伟烈,面对她的呼吸,有如面对阵阵春风”;但是,“一切都失去了”,“那热泪如泉涌吧,让它不断地流”……此刻,他惟能够自慰的就是:“别人在痛苦时闷声不响,却让我能说出我的烦闷”。

尽管对自己的同性取向心知肚明,托马斯·曼本人照常娶妻生子(共有6个子女)。由于身处德意志民族灾难深重的20世纪,他不能像狂飙突进时代的歌德那样直抒胸臆;同时由于他的“禁忌之爱”在以道德纯洁为标榜的纳粹德国属于异端,更使得他噤若寒蝉,只能托物言志,浅吟低唱。他在现实生活中也遭遇了与阿申巴赫相似的危机,但他头脑清醒,故而能全身而退。当然,他内心承受了极大痛苦,而与小说中那位成为殉道者的主人公不一样的,他具有异乎寻常的道德感和自我尊严,绝不向阿申巴赫那样自暴自弃,自甘堕落。尤为关键的是,他是和太太一起待在那家酒店,因此只能在暗中尾随,为了不让太太有所觉察,他必须上演一出喜剧。当然,照穆齐尔的看法,真正让他获救的是另一样东西:写作。写作是个奇妙的化学反应过程:输入的是痛苦,收获的是愉悦。它能吸收痛苦,并将其转化为文字。这也是托马斯·曼崇拜歌德的原因——惟有天才作家才能将爱的痛苦升华为纯粹的艺术。他们所爱之人是男是女其实并不重要,重要的是艺术家至死不渝对美的追求,用时下霸道而不失机锋的话来说,即“我爱你,与你无关”。



一筐苹果(1890-1894年) 保罗·塞尚作

很快,塞尚便超越了这种技法。对于塞尚来说,困难在于不抛弃以自然为模型的印象派美学的情况下,重新返回物体。重返物体,意味着获得物的坚实性,将物牢固地固定在画布上。塞尚的努力在于获得感官直接感知到的印象,同时重新为物体找回在印象派画家手上丢失的坚实性和物质性。塞尚说印象派画家“用想象以及伴随想象的抽象来代替真实性”,而他想把印象主义变成“像博物馆艺术那样坚实的东西”,就是这个意思。

不过这是一个悖论。正如梅洛·庞蒂所说,塞尚追求物的真实,但又不想脱离感觉。这无异于为了真实而放弃达到真实的手段。如果说古典绘画是理性的,印象派是感性的,那么塞尚要实现的便是将感觉和理智、自然与创作融为一体。塞尚要画

的世界是一个原初的世界,他希望“让理智、观念、科学、透视、传统重新跟它们注定要理解的自然世界发生关联”。仅仅获得一些感官印象还不够,还需要将物坚实地描摹出来。但要表现出这个世界本身,并没有想象中的容易,它意味着不断地失败。

塞尚一直失败,从未成功,这是由他内在的追求决定的。梅洛庞蒂说,“塞尚的困难是塞尚的一句话的困难”。这就是说,塞尚要做到的是像之前从没有人画过那样画出一个原初世界。但世界是什么?世界并非如我们眼睛所见的,我们的感官已被视觉经验所浸染,无法看见现实本身。我们看到的,是在观念作用下呈现的世界。就像开始学画的孩童想要描摹出真实的物体,必须转换观察方式,使视觉经验,还目光以纯粹,还世界以真实。

塞尚的绘画突破了古典主义绘画的理念,同时保留下物体的坚实性。这种悖谬的行为虽然失败,但失败也意味着某种成功,塞尚通过努力无限接近了这个世界的真实。塞尚的绘画永远处于未完成状态,他一次次地勾勒苹果的轮廓,涂抹厚度,从未真正完成。从观感上看,这些坚实地立在画布上的苹果甚至比现实中的苹果更加真实。这种真实性源自知觉的真实,这是比照相机拍下的世界更为真实的世界,因为它共通于人类的知觉结构。