



# 塞尔柱手抄本细密画遗珍

雷传翼

## 马背上的爱情——《瓦尔卡与古尔莎》

11至12世纪的塞尔柱时期(1037-1194年)是中世纪伊斯兰艺术史非常重要的一个时期,这一时期的建筑艺术特点鲜明,将中亚游牧文明粗犷的空间布局、外观造型、色彩和材料语言与伊斯兰细腻繁复的纹饰工艺完美融合,创造出了既有质朴雄浑的整体又有惊艳绝美的细节的一座座伟大的公共建筑。土耳其现存的大部分塞尔柱时期的建筑,包括清真寺、经学院、医院、驿站等,主要集中在小亚细亚半岛的中部和东部地区,如科尼亚、开赛利、锡瓦斯和埃尔祖鲁姆等城市。同时期,金银器、陶瓷器和地毯等其他手工艺也比较繁荣,与此相比,绘画艺术的发展显得相对缓慢。此外,由于后期蒙古人南下后战争不断,使得塞尔柱时期的壁画和书籍大量焚毁佚失,流传下来的作品极其稀少,虽然不能充分反映大塞尔柱帝国到塞尔柱公国时期的绘画艺术水平,但就现存的书籍插图和陶器图饰等作品特征来看,塞尔柱时期的绘画艺术深受摩尼教的影响,并将波斯文学作品作为绘画创作的主要对象。

现藏于伊朗坦布尔托普卡帕宫图书馆的第841号珍宝《瓦尔卡与古尔莎的爱情叙事诗》是现存最古老的、也是唯一一部完整的插图书籍。71幅细密画和波斯语故事共同构成了这部文学与绘画的结晶。瓦尔卡与古尔莎的故事最早诞生于先知时代的阿拉伯半岛,11世纪时,伊朗诗人阿依奇奇(Ayyuki)将7世纪阿拉伯诗人乌尔瓦·伊本·希扎姆(Urva Iban Hizam)的作品翻译成了波斯语叙事诗,并进献给了加兹尼王朝的苏丹马赫穆德。这部作品在

13世纪的早期,由安纳托利亚塞尔柱公国的著名细密画师阿布杜姆·埃尔霍伊在都城科尼亚完成了手抄本的绘制工作。书籍中的细密画作品在时间上属于塞尔柱晚期,艺术风格受到了回鹘摩尼教绘画的影响,并有所发展。画面色彩鲜明、构图简洁,极富中亚突厥民族的装饰性,是塞尔柱突厥艺术中最为重要的细密画作品之一。

瓦尔卡与古尔莎的爱情,是一部试图不断从这个充满欲望与不公的世界中逃离的悲喜剧。瓦尔卡与古尔莎分别是贝尼·谢依白部落首领胡曼、锡拉里两兄弟的儿子和女儿。青梅竹马的两个孩子在花季到来的时候,私下定了终身。婚礼前夜,贝尼·泽依白部落首领莱比·伊本·阿德南突然向古尔莎求婚,被古尔莎婉言拒绝,于是婚礼当晚莱比率部来袭,劫走了新娘。为此瓦尔卡与父亲一起出兵贝尼·泽依白部落,部落战争一触即发。不幸的是,瓦尔卡被俘,而他的父亲在战场上死于莱比的刀下。不过厄运并未就此结束,莱比的两个儿子为了替父报仇,两个部落再度兵戎相见,其中一子阵亡,而另一子伽利浦爱上了古尔莎后再次将她掳走。这一次,轮到了瓦尔卡英雄救美,他冲入敌军大帐,斩下了伽利浦的首级,夺回了古尔莎。次日,瓦尔卡部落的军队随后赶来,将贝尼·达布亚部落一同击溃。

正当两人认为可以顺利完婚之际,古尔莎的家人们却横向阻拦这桩婚事,他们希望古尔莎能够嫁入富贵人家。为了满足这个条件,瓦尔卡必须要到也门国王蒙泽尔的近前服役。瓦尔卡与古尔莎告别后,途中遇到了一个驼队,从中得到了亚丁国王欲与巴林国王联合对也门国王开战的消息。瓦尔卡借此掌握了主动权,帮助也门国王赢得了这场战争。古尔莎的家人虽然向未来女婿承诺,在

归来之前古尔莎不会出嫁,但是在伪装成富商的大马士革国王准备的黄金、白银、骆驼和奴隶面前,古尔莎的家人心花怒放地把女儿嫁了出去。古尔莎虽百般不情愿,最终还是无奈同意了远嫁叙利亚。

瓦尔卡归来之际,古尔莎的双亲喜莱里夫妇为了隐瞒真相,制造出了古尔莎已经去世的消息,甚至精心准备为他表演了一场葬礼,而万念俱灰的瓦尔卡并不知道,下葬的竟然会是一只羊。一段时间过后,大马士革国王了解到了瓦尔卡的才能,作为用臣将他召进了宫里。瓦尔卡没想到,在宫中竟然遇见了已为王后的古尔莎。瓦

此后,在猫咪们的帮助下,国王消灭了船上的鼠灾。喵星人虽然长着一副小老虎的样子,但是人们认为它们本质上还是造物主委任下凡抓老鼠的使者。中世纪的伊朗诗歌中也经常提到这一传说故事。不过,猫并没有狮子尊贵的血统、勇猛的血性、威风八面的作派,当然也缺少了雄狮过于自信的莽撞。

喵星人虽然妩媚迷人,但是叛逆傲娇、琢磨不透的性格和并不具备被奴役价值的天性反倒更加受人追捧。我们从中世纪的伊朗文学作品中可以看到很多有关猫的内容。阿尔·贾希兹这样描述一只猫:“猫是

瓦尔卡与古尔莎的爱情叙事诗中有6幅细密画中出现了猫的形象。第28幅细密画中,伊本莱比大帐门帘上的rumi花纹图案中隐藏着两只猫。这幅画描绘的是瓦尔卡深入敌营正在营救古尔莎的场景,门帘上的两只猫象征着死亡的降临。果然,下一张图中马上出现了血腥的场景,瓦尔卡手起刀落,斩下了伽利浦的首级。

第48幅细密画描绘的是古尔莎命侍卫给瓦尔卡带去戒指的场景,画面被线框分成了左右相等的两部分,画面左侧的侍卫躬身侍命,身后画着一株大叶植物;右侧的古尔莎身后坐着一只猫,猫的右前爪抬了起来,好似在向来访者道别。根据故事情节,这一幕发生在古尔莎出嫁大马士革后,古尔莎将瓦尔卡留给她的定情信物委任侍卫归还回去。戒指的物归原主,便是与最初感情断裂的表示,虽无奈却已背叛的事实无法挽回,但是古尔莎最后还是

尔卡无法接受这样的结局,他没有接受国王的热情和信任,在痛苦中离开了王宫,并希望安拉能让他离开这个世界。当瓦尔卡如其所愿之时,古尔莎找到了他的墓碑,并在他的墓旁了结了自己的生命。故事结尾处,悲剧发生了惊天大逆转:先知穆罕默德圣人路过此地得知了这个故事后,当即祈祷赐福,并为他们订了婚约,这对爱侣最终获得了重生,有情人终成眷属。

这部叙事诗细密画插图均位于书页的正中位置,上下环绕着波斯语的故事内容。插图中多次出现了成队的骑马人物形象,人物和坐骑动态描绘得极为生动写实,特别是奔腾的战马充满力量的四肢和飘动的马鬃让二维的图像有一种即将冲出画框的感觉,给整部文学作品的文字赋予了活力和直观的现场感。插图中还刻画了战争中的流血场景,如古尔莎再次被俘一图中,双方坐骑的头都被对方斩断,鲜血如花蕊或头发一样喷射飘逸,十分独特。在对背景的处理上,多数画面的背景都留白未做装饰,但是在表现战争、故事开端和结束的场景中使用了红、深红、深蓝等浓郁的高纯度色彩作为背景色,加强了画面的节奏感,使视觉冲突更加明显。其中古尔莎乔装上战场一图中的背景更具装饰性,深紫色的衬底上淡紫色藤蔓与动物纹饰图案,将战场从上到下完整覆盖。这种装饰图案在同时期的彩釉陶器和更早的彩陶中都出现了相似的案例。细密画师阿布杜姆·埃尔霍伊的这一极具想象力的拟人图案手法也为后世的细密画艺术创作奠定了基础,并一直沿用至今。

## 塞尔柱细密画中猫的隐喻

中世纪的伊斯兰文学作品中,猫往往被塑造为外表美丽可人而性格丑陋多变的一种动物,是背叛与心灵肮脏的象征。猫的这两种拟人化了的天性在各种神话传说中都有精彩戏份。古代阿拉伯人和伊朗人都相信,世界上第一只猫是在狮子打喷嚏的时候被创造出来的。

阿拔斯王朝时期(750-1258),《动物之书》的作者阿尔·贾希兹,以及各领域的学者和艺术家们都提到,过多的老鼠让诺亚方舟上的人感觉非常不适。“于是,狮子打了个喷嚏,一对猫从它的鼻孔中跑了出来。它们就是喵星人的亚当和夏娃……”



出身低贱、偷鸡摸狗的一种动物,贪婪且叛逆。主人只要掷一块肉过去,猫就会像贼一样躲到一堆木头或是一个大花瓶的后面,生怕爪下的肉被抢去。”

贪婪,是中世纪伊朗传说中猫的最主要的性格特点,而且还说它们为达目的无所不用其极:呼罗珊人纳斯尔·霍斯劳说,“卑鄙的人就像饥饿的野猫一样,有时哭啼,有时呢喃自语。”诗人萨伊非·法尔哈尼写道:“它们像狗一样围在桌子周围,打算偷走每天的面包。”阿布·赛义迪·居尔噶尼在一首诗中这样形容它,“猫和狼一样,对于自己的贪得无厌没有丝毫的羞耻感。”猫通常还代表弄虚作假、永不知足、厚颜无耻和吝啬小气。乌巴伊蒂·扎卡尼在他编的故事《猫和老鼠》中写道:“猫看似弱小,但是干起坏事来可来劲儿了,是谎言与欺骗的形象代言人。一只吃了老鼠的猫溜进了清真寺,祈祷希望真主宽恕它的残忍暴行。藏在寺内讲台后面的一只老鼠听到后,跑去跟同伴们说这只猫是如何的真诚、随和,于是开心的老鼠们竟为这只猫准备了各式各样的礼物表达友好。可是未曾想到,最后这只猫还是把这些老鼠抓去吃掉了。”

中世纪的伊朗,猫是所有不好事情的象征,猫米认为猫的出现暗示着灾难、死亡和预言。当时人们一提到猫就会联想到圈套、贪婪、自私和失信,所以伊朗的很多谚语和成语中都会用猫来做比拟,如:“袋子里有一只猫”表示有人说谎、玩弄阴谋诡计,“有只猫从胳膊上跳了下来”表示烦恼和不快即将远去,“一只猫正在梳理”表示伪装和造假,“有着猫一样的脸”表示一个人忘恩负义,而“猫在跳舞”则意味着前行的道路上会遇到障碍。

想借此向瓦尔卡传达自己的抱歉与无辜。这样一来,身后的那只猫再次成为了一个不祥的象征,而这一次,猫的形象代表了爱情的背叛。

第52幅的构图与48幅相同,画面左侧的瓦尔卡看到伪造的古尔莎之后悲恸欲绝,瓦尔卡背后的拟人化的植物图案出现了好似正在吐血的人头,这大概是苦楚与哀悼的象征。对面的古尔莎父亲喜莱里身后,一只大猫正叼着老鼠的尾巴,好像在上演一出危险致命的狩猎游戏。这一幕发生在可怜的古尔卡也从门归来后,古尔莎的父母为了掩盖女儿毁约出嫁的真相,在埋了一只羊的墓前向瓦尔卡宣布了古尔莎的死讯。最终为了安抚瓦尔卡,他们请求给他重新找一个美丽的妻子,不过显然瓦尔卡断然拒绝了。“这座坟墓就是我的爱妻,除此之外别无所有。”他说。瓦尔卡整日以泪洗面,最后瘦得像发丝一样……伊斯兰文学中,抓老鼠的猫意味着残忍和暴虐的表演者,而第52幅细密画中的猫叼老鼠这一场景,正是在暗示喜莱里对瓦尔卡的所做所为对于一个深陷情网之人的残忍。

阿巴斯教授(Abbas Daneshvari)在其所著的《瓦尔卡与古尔莎中动物的象征》一文中写道,手抄本细密画中动物形象的特点绝大部分源自中世纪伊斯兰作家、诗人的文学作品。像猫、狗、鸟、兔子、母鸡、公鸡、马、雀鹰、狐狸、蝗虫这些动物形象不仅仅是书中的装饰要素,与之相反可以肯定所有这些形象在故事中都有特定的寓意。可以说这些与故事主要内容并行的形象们自身就是一个主题,甚至是解读文本与细密画插图之间联系的一把钥匙。因此,动物的隐喻和象征是细密画故事场景的重要支撑。



在韩国导演洪尚秀的电影中,男人兼顾着漂亮与诚实的身份。他们可能是教授、诗人、文艺片导演、出版社社长或剧作家,却很少向我们展示工作的状态,而更多出现在游荡、喝酒与谈情说爱的过程中。面对欲望,他们又无比诚实,因为“女人的未来是男人”。

男性视角以绝对力量占据洪尚秀早期作品的经验。男人心里想什么,需要什么,洪尚秀了如指掌,他给了他们男女关系中最主动的区域,他们可以“看到”女性,可以认真地出轨,不认真地爱,在洪尚秀那里,他们自由且不受诘问。“渣男痴女”的模式在处女作《猪堕井的那天》就已成型。《不是任何人女儿的海媛》中,已婚教授对女学生充满敏感的占有欲,意识到海媛要离开,气急败坏地攻击她怎么可以有新的男人,婚外情比普通恋爱的危机感更甚——在其他电影中,我们很难保证自己不反对这种行为作出道德评价。

然而,他们的狡黠也是有温度的,带着多情与笨拙,也不避讳男人懦弱、猥琐的一面。《草叶集》中在咖啡馆搭讪漂亮女人的剧场导演,终于意识到对方彬彬有礼地拒绝了“一起生活十天来完成一个剧本”的邀请;《这时对那时错》的第二段明显比第一段有趣,导演的猎奇心思,在醉酒的尴尬中变得可以解释,道德更加柔软;《之后》中与情人协商如何解决出轨风波的社长,犹疑片刻后同意了情人的方案,即将新人雅凛作为不存在的“情人”去顶替未露面的情人逃避追究,这样能使婚外情的风波减到最轻。

就像《剧场前》的台词所传达的,“导演一生都在拍同一部电影”,男人与女人是洪尚秀电影永恒的主题。法国导演侯麦给人希望,男女之情会得到宽恕的处理,洪尚秀不是,他更偏向一种智力层面的情感游戏。他们(尤其是男人)想要轻松的情

爱,为此会付出许多不务正业的尝试。在日常化场景中,男人与女人喝酒、吃饭、没完没了地对话,每一步都是精确的拉锯。《这时对那时错》有一段发生在寒冷的午夜,醉醺醺的女人与男人在家门口寒暄,女人告诉男人等下再出来,却没有出来。男人似乎也没有等很久的意思,一个人在冷风中回去了。第二天,女人在小影院内观看男人的新片,男人忽然出现了。两人都有了真情实意的窘迫。对话让这种尴尬的美妙欲望达到高潮。她说,“我很想你。”又说,“导演,我会将你的电影都看一遍。”这是洪尚秀电影中最美妙的时刻之一。再早些的《北村方向》,也是在影片结尾,在飘着小雪的天气,陌生女人对导演说“我很喜欢你的电影”。

洪尚秀用简洁的镜头容纳情感。贝拉·塔尔的长镜头是美学层面的,他的镜头与土地一样厚重,侯孝贤是“远一点,再远一点”的东方式悠然,洪尚秀的镜头更多来自于技术层面,他的电影很少有复杂的剪辑,一般一镜到底,顺着对话引导机位,只留下基本场景。

从第六部电影《剧场前》开始,为了“创造一种特殊的连续节奏”,洪尚秀开始使用推拉镜头,表现对话场景时以平移镜头居多,这种“做减法”的处理,造就了鲜明的“洪氏电影”风格,让他很快成为韩国风格突出的“作者导演”。推拉镜头加入中景是洪尚秀的策略,远景会削弱导演的调度,特写太容易流露情绪,中景则是一个容易把握的界面。在需要情绪点时,推镜头出现,人物心思暴露无遗,适当的时候又被收了回去,重新回到安全的距离。可以看出,推拉镜头与中景形成了奇妙的张力,导演用它们掌控着男男女女的隐秘心思。

有人质疑洪尚秀电影在不断重复自己,我认为不是。他重复爱情的命题,不

# 洪尚秀,“到灯塔去”

钟芝红

重复内容。结构上,洪尚秀电影有两段式的“AB结构”(《处女心经》(这时对那时错)),三段式的“ABC结构”(《在异国》),乱序结构的《自由之丘》,日记体的《夜与日》,还有“咖啡集小品”《草叶集》。作者手法上,2005年的《在剧场》之前,洪尚秀在内容诉求上已经有了基本的“洪氏风格”,但相对沉重,《猪堕井的那天》中出现了电影序列中罕见的血腥与暴力事件。越到后面,“重”的部分越淡,身体接触也减少了,取而代之的是男女陷入爱情(几乎是道德困境)的纠葛心理。我想,一部作品的施展空间是能被想象的,“沉重”带来边界的自洽,“轻盈”却带来想象。轻盈也可以是一种高级的品质。一位导演备受推崇的作品序列中,不能缺少那些尴尬而愉悦的停顿时刻。

有意思的是,洪尚秀这几年的风格又有些调整。烧酒换成了咖啡,古典乐更加悲怆,同时开始寻找生与死、爱情位置等更哲学层面的生长点,气质上接近侯麦。“死亡”在《猪堕井的那天》属于“表达”,在《江边旅馆》属于“控制”,隐忍又凝重。老诗人来到白雪茫茫的旅馆,见到他疏于联系的两个儿子,带来不久于人世的消息,死亡话题再次出现,却不再呈现初期影像中视觉化的单薄感,与同年《草叶集》一样,这种死亡甚至没有名字,只需要以刺点的方式出现。“死亡”在洪尚秀那里,有了严肃的探讨,又用轻盈的方式去解决。老诗人选择自杀不是出于懦弱,而是终于认真地总结完了他的



《江边旅馆》电影剧照

一生,这也是一种美德,并且抬升了洪尚秀电影的力量。

镜头也有所变化。《江边旅馆》出现了手持摄影,《草叶集》有巷子里的景深焦距,如今都不属于过去典型的“洪尚秀”,正在充实洪尚秀的影像向度。《草叶集》还有一个惊喜的段落:在35分30秒处,男女面对面聊天,此时横摇镜头的视点从说话男人的背影到了左侧的墙上,人消失了,影子取代了人的位置并继续对话。《独自在夜晚的海边》的“黑衣人”形象,也多了阐释的空间。艺术感会出现在洪尚秀更多未来的作品中。

刚才提到早期洪尚秀电影的长镜头属于技术层面,或泄露人的情绪,但从《独自在夜晚的海边》开始,镜头出现了“情感”。金敏喜在片中出演为躲避因爱上已婚之夫的流言蜚语而独自跑到国外的女人,在这里不想讨论现实与作品那层暧昧的界限,单从金敏喜的角色看,她

美得令人心碎,镜头不再简单地推拉,而是出现了有层次的缓慢递进,让观众看到了一个女人无畏与无助的内心。对于洪尚秀的中期影片,比如《在异国》,已经出现了不少不满的声音,如果他们到了2018年,会更惊讶地发现,《草叶集》似乎是一部更随心所欲的“小电影”,尤其是在金敏喜成为洪尚秀电影绝对女主角之后,到了“金敏喜时代”,洪尚秀似乎更“激情”了,女性更舒展了,有了博弈的主动权,不再是被男人观赏的对象,甚至会令男人感到挫败。

这一切源于洪尚秀的深情。作为“电影缪斯”出现的女人,使洪尚秀变得温柔。金敏喜从角色变成了导演的内心世界,她是《独自在夜晚的海边》中思考道德与伦理关系的女人,《草叶集》中若即若离的旁观者,咖啡馆里自觉的“偷听者”。四组人物关系之外,金敏喜是“局外人”,或是导演安排的旁白,用独角参与叙



洪尚秀(右)与金敏喜(左)

事,让她与任何人都保持了距离。《之后》中的雅凛,接近一种透明的保护层,导演让其承受莫须有的指责来激发人的爱怜。同时,他直接在作品中“任性”地夸赞起了金敏喜。在《草叶集》中,借助弟弟女朋友的话,台词表达“比起您您才是真正的美人”;《之后》有一段金敏喜的特写镜头,画面音是出租车司机的赞美,“真的……太漂亮了”,却只允许声音进入,不让外界打破美的完整性。《江边旅馆》中尴尬、悲伤的父子情,也让人们察觉到了洪尚秀的用情。

《在异国》中于佩尔扮演的法国女人,来韩国安静的小村庄寻找灯塔,但“灯塔”只在三段式的第二段出现。到最后,法国女人也没有找到去灯塔的路。不知道洪尚秀是否有借鉴伍尔夫的小说《正如《之后》与夏目漱石《其后》的共振),但我想,导演可能会想办法让他的女性接近“灯塔”,带着善意与温柔的愁苦,如果他一直带着深情创作下一部作品。是的,到灯塔去。