

January 2018

St John the Baptist: Da Vinci's Irony

Chunlian Chen

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chen, Chunlian. 2018. "St John the Baptist: Da Vinci's Irony." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.61-68. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/13>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

《施洗者约翰》：达·芬奇的反讽

陈春莲

摘要：达·芬奇的《施洗者约翰》中的人物形象雌雄同体、妩媚动人，并不符合《圣经》中对这一人物的记载和描述。这样强烈的反差在基督教文化背景中显得异乎寻常。在文艺复兴时代，人们开始重新思考基督教信仰，其思想和文化早已不是铁板一块。施洗者约翰是预告耶稣来临也即见证真正的光的人物，达·芬奇改变了《圣经》中这一人物的形象特征，从而赋予这一人物新的内涵和象征意义，使其所预言的基督教真理变得暧昧难明。这是绘画中的反讽游戏。通过基督教先知和雌雄同体的形象之间的矛盾，达·芬奇赋予这一人物内在的紧张和冲突，也就是希腊式的真理和基督教的启示之间的对抗。这幅绘画中的反讽是双重的：施洗者约翰这一人物是反讽的，他预示着真理但他本身不是真理；达·芬奇的手法是反讽的，画中人物是施洗者约翰但又不是《圣经》中本来的先知约翰。在双重反讽中，达·芬奇暗示了对真理是什么和通向真理的道路问题的重新反思。

关键词：施洗者约翰； 达·芬奇； 反讽； 文艺复兴； 真理

作者简介：陈春莲，文学博士，长江师范学院文学院讲师，主要研究时间观念和自我关系问题及其带来的审美特征的变化。通讯地址：重庆市涪陵区李渡聚贤大道 16 号长江师范学院文学院，邮政编码：408100，电子邮箱：chencl@pku.edu.cn

Title: *St John the Baptist*: Da Vinci's Irony

Abstract: In Leonardo da Vinci's *St John the Baptist*, the figure is androgynous, whose expression and posture look enchanting and tempting. Such an image does not accord with the description in the Bible, which is remarkably unusual in Christian culture. People in the Renaissance began to rethink about truth and revelation of Christian religion, believing that Christian thoughts and culture were not monolithic any more. St John the Baptist predicts the coming of Jesus; namely, he witnesses the true light. However, da Vinci transformed his image characteristics and gave the image new connotation and symbolic meaning, which made Christian truth that St John foretells ambiguous. This is an irony in the painting. Da Vinci brought this figure inner tension by means of causing contradiction between the Christian prophet and the androgynous image, which suggested serious conflict between Hellenistic truth and Christian revelation. The irony in this painting is double: first, the figure St John the Baptist is ironic, for he predicts truth and he himself is not truth; second, the way da Vinci represented the image is ironic, as the figure is St John the Baptist but not the original prophet John in the Bible. In double ironies, da Vinci implied his rethinking about two questions: What is truth? What is the way to truth?

Keywords: St John the Baptist; da Vinci; irony; Renaissance; truth

Author: Chen Chunlian, Ph. D., teaches at Yangtze Normal University. Her main research interests are relationship between notion of time and self-consciousness, as well as changes of aesthetic characteristics. Address: Yangtze Normal University, No. 16 Lidu Juxian Road, Fuling District, Chongqing 408100, China. Email: chencl@pku.edu.cn

如果不是因为题名,仅仅根据画面呈现的形象本身,谁会认为达·芬奇在《施洗者约翰》中所描绘的是过着虔敬、圣洁生活,为耶稣基督施以洗礼的约翰呢?在这幅画中,约翰身体半裸,既没有男子式的健壮,也不是苦行僧的枯瘦,而是如女子般的丰腴。这种女性特征在脸部的轮廓和神情中体现得更为突出。约翰的头颅向右倾斜,微微低垂,面部丰润秀美。他左手拿着十字架靠在胸前,右手指向天空,微笑着看向观画者,姿态神情妩媚妖娆。整个画面显现出一种难以言喻的神秘,这神秘不同于以往宗教题材绘画中表现出的宗教的神秘,而是一种其寓意暧昧难明的神秘。

据《圣经·新约》的描述,约翰在旷野中传道,食蝗虫野蜜,为悔罪的人们洗礼。约翰是个正直的先知,因为希律王娶了自己兄弟的妻子希罗底,约翰指责他们所行之事不合理,于是希罗底设计杀害了约翰。这些描述让我们想象中的约翰形象应该是形容枯槁、虔诚严肃的。此外,我们知道,欧洲的绘画在整个中世纪直至文艺复兴都打下了基督教的深刻烙印,无论是在题材的选择上还是艺术表现形式上,基督教思想和观念都在相当长的历史阶段中左右着艺术的表达。摩西十诫中的第二诫是不立偶像,反对偶像崇拜,这在一定程度上压抑了艺术的发展。基督教的早期教父奥古斯丁在《忏悔录》中深入地分析了音乐和绘画是如何激发起人的欲望从而使人背离上帝的道路的。因此,在奥古斯丁看来,艺术存在的唯一功能是赞美上帝。这就是为什么中世纪的艺术大多是宗教题材的原因。在这种背景之下,达·芬奇画笔下的施洗约翰形象就显得奇特和令人深思。

施洗者约翰是绘画中经常出现的题材。十二世纪圣索菲亚教堂的镶嵌画《施洗约翰》中的约翰形象和《圣经》中的描述非常接近,枯瘦、忧郁。大约1470年,达·芬奇协助他的老师韦罗基奥绘制了《基督受洗》,其中的约翰手扶十字架,瘦骨嶙峋,神态庄严肃穆。然而,几十年之后,达·芬奇独立创作的这幅妖娆妩媚的《施洗者约翰》不但严重不符合《圣经》中的约翰形象,它还恰恰弥漫着一种奥古斯丁所深深忏悔的扰乱人类心灵的欲望。

这幅画创作于1513—1516年间。那时的佛罗伦萨每年有两个重要的宗教节日,一个是主显节(1月6日),根据传统,这一天是贤士或智者朝拜圣婴耶稣的日子。另一个就是施洗者圣约翰节

(6月21日—6月24日),圣约翰是佛罗伦萨的守护神。据瓦萨里(Giorgio Vasari)所述,当时的教皇利奥十世委托达·芬奇绘制一幅作品,因某种原因,这幅作品当时没有完成。教皇委托绘制的作品可能就是佛罗伦萨的守护神施洗者约翰的画像,后来达·芬奇完成的《施洗者约翰》的创作动机即源于此次教皇的委托(Nicholl 467)。除了这幅画,达·芬奇还创作了另外一幅施洗约翰,即《荒野中的圣约翰》,后来被编目为《巴克斯》。在《荒野中的圣约翰》中,人物形象同样丰满,没有被胳膊完全遮住的胸部裸露出来,近似于女性的乳房,右手也指向天空,不同的是,左手怀抱的是木棍,而不是十字架。这两幅作品中的约翰的相貌非常接近达·芬奇另外一幅最为世人所知的名画,即《蒙娜丽莎》中的女性形象。而无论是姿态还是相貌,这两幅画都和《丽达和天鹅》中的丽达各自有其极为相似之处。

就此来看,达·芬奇也许只是根据自己的审美趣味对约翰这一男性形象作了女性化的表现。但是,事情远不止这么简单。达·芬奇不仅是一个画家,更是一个科学家。在他看来,绘画是一门科学,画家应该遵循严格的科学的方法进行学习、训练和创作。对人物绘画,他一再强调了人物的动作对于表达人物的思想意图的重要性,因为,人物的思想意图只能通过人物的外部动作来表现。所以,“绘画中最重要的考虑,就是每一个人物的动作都应当表现他的精神状态,比如欲望、嘲笑、愤怒、同情等等”(Da Vinci 168)。这一原则淋漓尽致地体现在他举世闻名的作品《最后的晚餐》中。达·芬奇认为“最值得赞美的人物形象就是其动作最好地表达了赋予其生气的激情”(169)。于是我们在《最后的晚餐》中看到了神情和姿态各异但又和各自的身份性格相符的耶稣和十二门徒。为此,达·芬奇进行了大量的观察和长久的思考。观察是为了认识和了解大自然,而思考则是为了提取大自然的精华、创造第二自然(204)。达·芬奇这种为了创作而时常陷入令旁观者不解的沉思状态的行为,这种因为太过长久的思考而导致他创作缓慢、常常不能如期完成雇主所委托的的工作方式,体现的恰恰是他对于绘画的严谨和认真态度。在他心里,绘画是比音乐、雕刻、诗歌都更具有高贵价值的科学。此时回过头来再看《施洗者约翰》这幅画,约翰的动作和神情

明显和《圣经》中以及传统和习俗的理解中这个人物应该有的动作和神情不符，这显然不会是达·芬奇因为疏忽而犯下的错误。如果这是一个错误，这个错误之低级将和达·芬奇这样文艺复兴时期的科学巨人的形象冲突到荒谬可笑的地步。那么，我们只能猜测，达·芬奇用这一明显的不符明确地向观者传达别的信息。

如果要探究达·芬奇在这幅画中的意图，有两个显著的特点值得我们去注意：一是画中形象明显女性化的外貌特征，一是以食指指天的动作。

《施洗者约翰》中的约翰丰润秀美的脸庞和蒙娜丽莎以及一幅达·芬奇的《丽达与天鹅》的临摹品中的丽达极为相像。^①此外，头部微微倾斜的姿态在达·芬奇关于女性的素描和绘画作品中非常常见，除了丽达之外，我们在《博士来拜》《岩间圣母》和《圣母子、圣安娜与施洗者约翰》等作品中都能看到这一姿态。而在达·芬奇的男性题材作品中，男性人物大多是昂首挺胸的形象，比如他的都灵自画像、《音乐家》，体现出男子的阳刚和坚毅。在谈及如何处理人物的外部动作与精神状态之间的和谐问题时，达·芬奇这样写道：“妇女要表现得端庄优雅，双腿并拢，两臂交叠，头向一侧微倾”（Da Vinci 169）。即使我们不那么教条地对待达·芬奇的绘画原则，从最终呈现的结果来看，达·芬奇毫无疑问是按照处理女性形象的方法来描绘圣约翰的。

为什么达·芬奇这样构思这幅画？十五世纪的佛罗伦萨男风盛行，很多艺术家都是同性恋，比如伟大的米开朗琪罗和波提切利。佛罗伦萨受到柏拉图主义的影响很大，我们知道，在柏拉图的对话中，苏格拉底至少是个双性恋者，他虽然娶妻生子，但是也有同性的爱人，比如阿尔西比亚德（Alcibiades）。同性恋对于雅典来说并无问题，然而，对于耶路撒冷，同性恋是罪恶的。1476年，因被人举报，达·芬奇以同性恋的罪名受到法庭传唤，最终这起案子被撤销。这次指控是有人匿名告发包括达·芬奇在内的四个人和一个男妓鸡奸，案件之所以被撤销，是因为一方面没有人站出来进一步控告，法庭无法完成诉讼程序，另一方面四人中据说有一个叫莱奥纳多·托纳博尼（Leonardo Tornabuoni）的人和洛伦佐·德·美地奇（Lorenzo de Medici）有来往，后者运用家族影响力平息了此事。尽管如此，达·芬奇对此事耿耿

于怀，据说达·芬奇还为此发明了一种越狱装置。

后来的研究者基本上都认为达·芬奇是同性恋或者至少是双性恋，最重要的证据就是这次被法庭记录在案的指控。弗洛伊德曾根据达·芬奇在笔记中提到一只秃鹫而分析认为他是同性恋。^②后来有人发现弗洛伊德受德语译本的影响，对秃鹫一词理解错误，因而其结论并不能成立。但是精神分析的方法却被不少研究者采用并得出结论赞同弗洛伊德的观点。有人认为那次指控给达·芬奇带来了很大的创伤，以致他一生压抑自己的感情和欲望，成为一个禁欲者。还有的人认为，那次指控并没有使达·芬奇变成性冷淡。虽然他一生未婚，没有任何和女性的亲密关系被报道过，但是他的工作室却招收了很多男性学徒，并且，这些学徒大多年轻俊美，其中为世人所知的与他关系最为亲密的学徒有两个人，一个是被他昵称为萨莱（即小魔鬼）的乔瓦尼·贾科莫·迪·彼得罗·卡普罗蒂，一个是弗朗切斯科·梅尔兹，他的遗嘱执行人。已有的研究表明，达·芬奇的很多作品都以萨莱为模特，其中包括《施洗者约翰》。

查尔斯·尼科尔（Charles Nicholl）在他所撰写的达·芬奇的传记中把这幅《施洗者约翰》以及《荒野中的圣约翰》和另外两幅作品联系起来进行了解读，一是达·芬奇的学生于1504—1505年在一张纸上创作的报信天使的习作，一是达·芬奇1513—1515年间在罗马所绘正面裸体的《发胖的天使》。这两幅画虽然画的是天使，但是姿态和《施洗者约翰》却是相同的。而令人震惊的是，在《发胖的天使》中的天使在薄纱遮挡下依旧明显地暴露了勃起的生殖器。尼科尔提到了这幅画展出后引起的巨大的轰动和不安，他这样描绘这幅画：“在其丑陋中有种挑战——对这幅专门的变性色情图画进行回应的诱惑。这个天使变成了一个从下流的罗马人肉市场找来的看上去令人厌恶的变童。天使的问候滑稽地模仿了妓女的勾引，凹陷的脸颊暗示着疾病，这反过来又暗示了梅毒”（470）。从这幅《发胖的天使》和《施洗者约翰》的紧密关联来看，《施洗者约翰》要表达的意思似乎慢慢清晰起来。达·芬奇的施洗约翰和《圣经》中的施洗约翰是不同的，他雌雄同体，既是女性化的，又是充满欲望和色情暗示的。即使他左手拿十字架，右手指向天空，他和《圣经》中的施洗约翰也没有太多的相似点。在《施洗者约

翰》这幅画中,我们完全可以窥探到雅典和耶路撒冷的冲突,以及达·芬奇内心深处对于上帝的隐秘的怀疑。

有人认为《施洗者约翰》中右手指向天空的动作表达了对上帝的敬畏。如果这个动作表达了对上帝的敬畏,那么这个形象所传达的强烈色情意味和欲望又该如何解释呢?色情和欲望如何与对上帝的敬畏统一在一幅作品中呢?或者,达·芬奇这幅冠以施洗者约翰之名的作品并不想描绘一个虔诚的基督教的先知,如果是这样,达·芬奇想表达什么?

这个以手指天的动作不但不能减弱其中隐藏的冲突和反叛,反而加剧了这种冲突和反叛。这个动作在达·芬奇的多幅作品中出现过,包括《岩间圣母》中的天使向前伸出的食指,《圣母子、圣安娜与施洗者约翰》草图中圣安娜那只指向天空的在整个画面中非常醒目的左手,以及他晚期的素描《伸着手指的女士》,其中最著名的就是他的《最后的晚餐》。在《最后的晚餐》中,耶稣左边的一位使徒手指指向天空。这幅画中表达了即将受难的耶稣的慈悲和恩典,但是,耶稣也被自己的使徒犹大出卖而走上十字架,犹大对三十块钱的欲望战胜了对自己追随多年的主的信仰。它表达了信仰和欲望之间、恩典和背叛之间的对立的紧张关系。

一般认为,达·芬奇并非天主教徒。瓦萨里在《达·芬奇的生活》的第一版中写下而在第二版中删掉的一段话说:“达·芬奇的气质是如此异端,他不信仰宗教,无论怎么解释,他都更是一个哲学家,而不是一个基督徒”(Da Vinci 271)。如果说这不足为据的话,那么,退一步讲,即使达·芬奇在《施洗者约翰》中没有表达对于上帝信仰的幻灭,至少他表达了对这一信仰的质疑和迷惑。他以一种科学的精神研究上帝创造的自然(如果这个自然是上帝创造的话),其中包括人,并努力发现其真相,也就是他所说的“大自然的精华”。他曾经进行过大量的尸体解剖,其中一些是被教会允许的,一些有可能是他偷偷摸摸地在非法状态下进行的。对孕妇的解剖是他这一工作中非常著名的一项。他根据自己的解剖成果提供了许多胚胎学的知识,并画了很多关于孕育和胎儿的习作。这一工作中富有争议的是他对尚未出生的婴儿是否有灵魂的神学问题的讨论。达·

芬奇认为:“母亲的灵魂首先在子宫中设计出人的形状,在适当的时候唤醒属于它的居住者的灵魂。这个灵魂起初是处在睡眠状态的,并在母亲的灵魂的监护之下,母亲的灵魂通过脐静脉给予它营养和生命以及它的精神的各个部分”(156)。简言之,胎儿是完全依靠母亲灵魂的创造物,同一个灵魂控制着母婴两个躯体。这样的观点完全不能和基督教相容,而更接近异教徒亚里士多德关于灵魂的看法。事实上,达·芬奇确实被亚里士多德这样集博物学家、生理学家、动物学家和实验解剖学家于一身的哲学家所吸引,二者对自然科学表现出了同样的热情和兴趣。

对于灵魂不死的怀疑并不会给达·芬奇带来多大麻烦,在当时的意大利,这样的人到处都是。欧仁·明茨是这样看待达·芬奇及其时代的信仰状况的:“在列奥纳多生活的时代,真正意义上无信仰的人是十分罕见的。16世纪的意大利人更倾向于‘异端’,它本身就是一种强烈宗教情绪的体现,而不是如一些人所说的‘自由思考’”(283)。布克哈特在《意大利文艺复兴时期的文化》中谈到由于教会的极度腐败而带来的宗教信仰的衰落:“它用最强暴的手段建立了一种学说(它已经歪曲了这个学说以为它自己的权利地位的扩张服务)作为绝对的真理。它认为自己是神圣不可侵犯的,所以是安全的,于是沉湎于最无耻的放纵,并且为了能在这种状态中维持住,予民族的道德心和智力以致命的打击,驱使无数它已经在精神上与之疏远的最高贵的人物走向不信和绝望”(447)。达·芬奇就是这走向不信和绝望的最高贵的人物之一。

在布克哈特的观察中,当时的意大利信仰解体,道德堕落,赌博、抢劫、仇杀和通奸并不鲜见,但是另一方面,“又看到了一种最高贵的深挚纯洁的感情,它的最后的和最高的表现是人灵原来与神合一的这一古代信念的复活。两种感情都是真实的并且能够并存在同一个人的身上”(432)。生活在那个时代的达·芬奇显然体会更深,在他身上表现出对于人的堕落和高贵二重性的强烈探索的欲望,就像他面对黑洞时那种既恐惧又渴望的心情(Da Vinci 247)。除了美丽的《蒙娜丽莎》,达·芬奇还画了很多怪异可怖的素描和寓言画。在关于“享乐和痛苦”的那幅寓言画中,同一个身体上有两个头颅,一个是代表享乐的青年

男子,一个是代表痛苦的长须老人。“美德和妒忌”系列的素描中,画中形象也被画成了连体人,妒忌如影随形地跟着美德,与美德之间形成了对抗和破坏。尼科尔在对这些画所进行的阐释和解读中过多地把它和性联系在了一起。但我认为,在这些作品中,达·芬奇非常明白地表达对于人的高贵本性和堕落的欲望这种双重性的洞察。在此意义上,尼科尔的评论才显得一针见血,他说:“一个人奋力向上,但他又总是被拽向相反的方向,那可能是其他人的嫉妒和恶意,但很大程度上更可能是他自身内的某种东西:致命的、愧疚的、耗尽精力的弱点或者性欲的影响”(Nicholl 209)。

到了《施洗者约翰》,达·芬奇终于把神圣的信仰和堕落的欲望奇妙地糅合在这个相貌美丽而又风情万种的人物身上。他把《圣经》中虔诚、正直的施洗约翰这一宗教人物反转成充满欲望的色情形象,从而巧妙地完成了一次绘画中的反讽游戏。

反讽(eironeia)一词早在阿里斯托芬的喜剧中就已出现,它最初的意思含有贬义,差不多是指撒谎。不久这个词的撒谎这一含义被弱化,渐渐变成了掩饰之意,这种掩饰是可以明显被看穿的。在柏拉图的苏格拉底对话中,反讽(eironeia)第一次被用来指称巧妙的双重含义,即在表面的意思之下具有另外一种真正的意思。但是,这个词此时仍没有完全摆脱其最初含有的贬义,一方面,它含有轻蔑,即撒谎的含义,另一方面,它又是肯定的,指苏格拉底隐藏其真实意思的能力(Colebrook 1)。

在苏格拉底那里,反讽是一种在别人看来多少显得傲慢的佯装无知。苏格拉底与对话者谈话之前,总是声称自己对所问的问题一无所知,但是最终他又能够一步一步地推翻对话者所给出的答案,并把对话者向自己的思路中引导,最终使对话者要么恼怒于苏格拉底的智力上的优越,要么臣服于苏格拉底的智慧。在假装无知中,苏格拉底隐藏了自己真实的意思,“隐藏把复杂性引入到甚至是反讽的最简单的情形中。它也与永远伴随着反讽的优越感相联系。[……]在隐藏他的意思时,无论多么简单,比起他通过说和他的意思相反的东西所已经做的,苏格拉底成功地更深地隐藏了自己”(Nehamas 62)。这种隐藏涉嫌欺骗。

但是,即使有欺骗之嫌,其动机也是高尚的,因为,苏格拉底之所以反讽,原因在于他认为每一个人都只能通过自己并为自己而达到真理(Vlastos 44)。这是一个非常有说服力的辩护。达·芬奇也隐藏了自己,并通过画中的冲突和内在紧张,让观画者自己探索画中的真相。相较于苏格拉底的佯装无知,他的隐藏更接近于西塞罗所说的“优雅的掩饰”(Nehamas 50)。反讽最为根本的功能和含义,即表面意思和真实意思之间的不一致、冲突、对抗和微妙的平衡,在此展现出来。

在《约翰福音》中,施洗者约翰“不是那光,乃是要为光作见证。那光是真光,照亮一切生在世上的人(和合本《圣经》,约翰福音 1.8—9)”,耶稣基督才是真光。在《施洗者约翰》这幅画中,强烈的明暗对比暗示着光与黑暗的对立,光驱散了黑暗,并照亮了约翰的脸。约翰被杀之时,耶稣尚未受难。那么画中十字架的出现具有加强对于真光即耶稣到来的指示意义,它和约翰手指指示的方向处在平行的空间关系上,说明二者所指向的意义是一致的。但是,这种对于真光即耶稣的暗示被约翰的形象破坏了,也就是说,画中的约翰破坏了《圣经》原有的确定真理,也破坏了认识真理的道路,在与《圣经》文本的矛盾关系中创造了新的含义。

凯姆普(Martin Kemp)承认在这幅作品中达·芬奇的艺术是“为一种终极的神秘目的服务的”,“艺术创造的含蓄魔力暗示着至高真理的存在”(339)。这幅画中所指向的意义核心是超出人类的理解能力之外的最高真理,这一点并无疑问。但最高真理是什么,是正统信仰还是异教精神,却成了一个问题。欧仁·明茨直截了当地指出《施洗者约翰》最完美地体现了达·芬奇对希腊式的雌雄同体形式的偏爱,更接近古代的异教精神(261—62)。简卡洛·迈瑞诺(Giancarlo Maiorino)则认为在这幅画中,达·芬奇以寓言的方式调和了柏拉图《会饮篇》中阿里斯托芬讲述的双性人的神话和摩西的传统。阿里斯托芬的神话中,人通过爱要努力回到原初状态时的完满,其中一种就是已经消失的双性人。而在《圣经》中,“只有童贞的男孩或者雌雄同体的人可以是上帝的形象,亚当在创造夏娃之前既不是男人也不是女人。不言而喻,列奥纳多几乎不会抵挡那种挑战,即对神秘事物给予人类的伪装”(98)。迈瑞

诺把这种雌雄同体的形式看作是回到人类堕落前的纯洁和完善状态的象征,雌雄同体即性别的统一既是对人与神的分离的克服,同时也和向上指的手指以及怀中的十字架一起,预示着耶稣基督的到来和受难并最终回到天父身边。这种观点明显利用了《圣经》中的起源解释在文本上的含糊性。迈瑞诺的阐释集中于约翰的雌雄同体的外貌、指向黑暗虚空的手指和十字架,但是却忽略了一点,即除了雌雄同体的外貌,还有这位圣人脸上的表情和身体的姿态,这也是凯姆普已经注意到却又一带而过没有深究的关键问题(339)。

在达·芬奇的一幅和蜥蜴有关的寓言画中,或许可以找到帮助理解《施洗者约翰》的线索。这幅关于蜥蜴的寓言画的文字说明这样写道:“蜥蜴对人很忠诚,看见他睡着了,就与蛇恶斗,当它看出它没法打败它,为了让蛇伤害不到这个睡熟的人,蜥蜴从这个人的脸旁跑过,弄醒了他”(Zollner 484)。蜥蜴和蛇这两种动物,在古希腊和基督教中有其特殊的意义。“希腊语蜥蜴一词尤指男性生殖器,特别是指青少年的生殖器”(利奇德 212)。公元前四世纪的普拉克西特利斯有一个雕塑作品叫《阿波罗与蜥蜴》,现存的是希腊化时期的复制品。这个雕塑塑造的是全身赤裸、体态优美的阿波罗左手撑在树干上,右手拿着梭镖,准备捕捉爬上树干的蜥蜴。阿波罗是光明之神,“蜥蜴作为太阳所喜爱的动物,堪称阿波罗的知音;而且有一种特别的预言和这种纤细的小生物有关系”(利奇德 211)。这个雕塑作品中,捕捉蜥蜴的阿波罗暗示的是他与少年男子的亲密关系。达·芬奇曾在笔记中用简洁的词句谈到真理:

真理 太阳
谬误 面具。

他又说:“太阳之下无物躲藏”(Da Vinci 245)。再来看蛇。人们都知道蛇是引诱夏娃和亚当吃智慧树果子因而致其堕落的原因。在这幅画中,蛇要伤害人,而蜥蜴也就是俗称的变色龙则试图保护人,把他弄醒。对于达·芬奇来说,关于上帝、灵魂等等有太多争论,因而不能算作真理,真理是通过经验观察和理性思考才能获得的。他说:“盲目的无知误导我们因而为挑动情欲的快乐的

结果而高兴。因为它不知道真正的光。因为它不知道真正的光是什么”(246)。在蜥蜴和蛇之间,他倾向于蜥蜴。那么这幅寓言画有两点值得我们关注:第一,鉴于蜥蜴和阿波罗的亲密关系,它同时也是真理的象征,如果它试图把人从无知中弄醒,唤起人的理性,本身变幻莫测的蜥蜴让人认识真理?真理如此难以认识,人怎么能够依靠真理抵御蛇的诱惑?第二,阿波罗和蜥蜴的关系暗示的同性恋情不仅仅是达·芬奇的情欲的投射,如果仅仅停留在这个层面,这幅寓言画和《施洗者约翰》的意义都被严重地简化和肤浅化了,事实上,同性之爱是希腊式的认识真理的道路。

如果说,在苏格拉底式的反讽中,表面意思和真实意思之间总有一个会被否定,那么,在达·芬奇的反讽中,这两重意思之间并非非此即彼的关系。因为,雅典和耶路撒冷两种力量的对抗在苏格拉底那里并不存在,对于苏格拉底而言,同性爱情是追求美和不朽的道路上的一个环节,一种方式,而对于达·芬奇来说,同性爱情有两个价值指向:一个是堕落,向下的,被圣经所禁止;一个是创造,向上的,在苏格拉底意义上的美的繁衍。

在柏拉图的对话《会饮篇》中,同性恋是指年长而有智慧的男子和年轻而美貌的男子之间的爱情。在这种关系中,年长者用自己的智慧帮助年轻人提升和塑造他的灵魂,而年轻人则因自己的美貌获得年长者的垂青并满足其欲望作为回报。可是这种互利互惠的爱情关系在苏格拉底那里发生了例外。他既没有给予被爱者阿尔西比亚德智慧,也没有接受这个年轻男孩对他的献身,他只是和他吃饭、聊天,纯洁地躺在他的旁边,没有做任何满足自己身体欲望的事情。这并非因为苏格拉底不爱阿尔西比亚德,他爱的甚至不止一个美少年,只是苏格拉底所理解的爱欲和当时希腊社会中流行的同性之爱并不相同。女先知狄欧蒂玛对爱欲的解释为苏格拉底所接受,即爱神本身无所谓美好或丑陋、智慧或者无知,而是介于两者之间。爱欲是永远拥有美好的东西的欲望。爱神因其没有智慧而又能意识到自己的没有智慧,所以才会去追求美好的东西。但是美好的东西并不是追求的最终目的,爱欲追求美好的东西是为了在美好的东西中生育(或说繁殖),无论是在身体中的繁衍还是灵魂中的生长,都是为了获得不朽。美好的东西有两种:身体的和灵魂的。毫无疑问

问,苏格拉底认为灵魂的美好是更高级的。因而对于爱者和被爱者来说,因为美的吸引去追求灵魂的美好和不朽才是这种爱情关系的要义。

在基督教的文化传统和环境中,即便作为一个异教徒,达·芬奇仍旧需要关心灵魂问题。如果对他而言上帝的存在是不确定的以及灵魂是物质的,此时摆在达·芬奇面前的问题就是:人,或者说他自己,如何获得不朽呢?达·芬奇本人曾经阅读过费奇诺的《柏拉图神学》的意大利文版本,还在卢卡·帕乔利的引导下重新认识了柏拉图思想,《会饮篇》这样一篇讨论爱欲、美和不朽的奇妙对话,不可能不引起达·芬奇的注意和思考。在费奇诺的神学思想中,上帝创造世界是爱的意愿活动(an act of loving will),上帝所有的造物,包括人类,都是由爱统治和引导的,他们被爱驱动,并被爱引向善和上帝。费奇诺在这样的关于上帝和爱的图景中把异教观念和基督教思想融合在了一起(Gillespie 84—85)。这样的融合对于达·芬奇应该会具有别样的吸引力,无论是爱欲的升华还是爱欲的驱动,没有比美的创造活动对达·芬奇来说更合适的获得不朽的途径了。苏格拉底以其智慧在沉思中观照了神圣的永恒之美,身体之美作为一种低级的带有依附性的美的形态,对他已经没有吸引力。而达·芬奇则通过艺术创造活动,把他所喜爱的美少年萨莱的形象转换成不朽的艺术,不仅是柏拉图主义意义上的艺术模仿,也是对于上帝的创造活动的模仿。

萨莱是达·芬奇所钟爱的学生,据研究是施洗约翰这幅画的模特。这个满头卷发的漂亮男孩在达·芬奇的生活中占有重要地位,人们认为他们的关系就是情人关系。这种看法并非空穴来风。萨莱撒谎、偷窃,有很多恶习,但是达·芬奇一直对他宽容并爱护有加。萨莱这个名字其实是个绰号,意思是小魔鬼。达·芬奇给予他这个名字,即便是带有戏谑性质,我们也不难看出达·芬奇本人对于这种关系和这种爱情的复杂态度。他不但在爱欲的驱使中创造着美,也在爱欲的诱惑下不能不想起这种被禁忌的罪恶和圣经中堕落的美丽天使撒旦。

这样的反讽已经不仅仅是对于某一具体事件和现象的反讽了,正如克尔凯郭尔主张的那样,“是指向某个时代或某种状况下的整个现实。因此,它蕴藏着一种先天性,它不是通过陆续摧毁一

小块一小块的现实而达到总体直观的,而是凭借总体直观而来摧毁局部现实的。它不是对这个或那个现象,而是对存在的总体从反讽的角度(sub specie ironie)予以观察”(204)。达·芬奇生活的时代正是文艺复兴的盛期,早前由于黑死病和战争的影响,人们在恐惧不安中重新思考上帝的存在。上帝的存在变得可疑和难以认识,虽然人们还没有像后来的启蒙时期的某些思想家那样直接否定上帝,但是人们已经开始寻求别的认识上帝的道路。所以,对于达·芬奇而言,“天主教是既存现实,但同时它也是一个不再具有有效性的现实”(克尔凯郭尔 209)。吊诡的是,克尔凯郭尔认为苏格拉底的反讽否定了希腊文化,而达·芬奇却用他的反讽重新回到了希腊文化。

施洗者约翰本身就是一个反讽的人物形象,克尔凯郭尔说:“在施洗的约翰那里,这个反讽的局面已经形成了。他不是将要来的那个人,他不知道将要来的是谁,然而他却毁灭了犹太教”(211)。通过反讽,达·芬奇把真理从其固有的宗教规定性中解放出来,他肯定了至高真理的存在,但却再次提出了真理是什么以及通向真理的道路问题。在《施洗者约翰》中,借助一个反讽的人物,使用反讽的手段,达·芬奇为他的认识真理的道路开拓出一个巨大的虚空,恰恰如同画中约翰所指向的那片暧昧难明、几乎淹没了十字架的黑暗一样。我们不能忘记在达·芬奇的时代人们正在通过认识自然来认识上帝,因为自然是上帝创造的。在反讽的否定中,达·芬奇很难回答真正的光是什么,他在笔记中常常用“自然”(Nature)来谈论这个神秘的存在,他只能不断地对自然进行探索和研究,以一窥那至高的秘密。他说:“绘画是探索神奇万物的创造者的方式,这也是爱伟大的创造者的方式。因为事实上伟大的爱来自于对所爱的事物的充分的了解,如果你不了解它,你根本不可能爱它”(Da Vinci 205)。

注释[Notes]

- ① 达·芬奇本人的《丽达与天鹅》的完成品已经不可见,只有几幅习作传世,此处提到的临摹品指列奥纳多的学生切萨雷·达·塞斯托所绘的《丽达与天鹅》。
- ② 详见弗洛伊德:《达·芬奇画传——一个对童年的记忆》(李雪涛、任仲伟译,上海:华东师范大学出版社,2005年),第二章。

引用作品[Works Cited]

- 雅各布·布克哈特:《意大利文艺复兴时期的文化》,何新译,马香雪校。北京:商务印书馆,2004年。
- [Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Trans. He Xin. Ed. Ma Xiangxue. Beijing: The Commercial Press, 2004.]
- Colebrook, Claire. *Irony*. London and New York: Routledge, 2004.
- Da Vinci, Leonardo. *Notebooks*. Ed. Thereza Wells. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- 西格蒙德·弗洛伊德:《达·芬奇画传——一个对童年的记忆》,李雪涛、任仲伟译。上海:华东师范大学出版社,2005年。
- [Freud, Sigmund. *Leonardo Da Vinci & a Memory of His Childhood*. Trans. Li Xuetao and Ren Zhongwei. Shanghai: East China Normal University Press, 2005.]
- Gillespie, Michael Allen. *The Theological Origins of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- 圣经-中英对照(和合本·新国际版)新标准本。香港:汉语圣经协会有限公司,2008年。
- [*The Holy Bible: Chinese/English* (UNION · NIV) New Standard Edition. Hong Kong: Chinese Bible International Limited, 2008.]
- Kemp, Martin. *Leonardo Da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- 索伦·克尔凯郭尔:《论反讽概念》,汤晨溪译。北京:中国社会科学出版社,2009年。
- [Kierkegaard, Søren. *The Concept of Irony*. Trans. Tang Chenxi. Beijing: Chinese Social Sciences Press, 2009.]
- 汉斯·利奇德:《古希腊风化史》,杜之、常鸣译,林立生、陈加洛校。沈阳:辽宁教育出版社,2000年。
- [Licht, Hans. *Sexual Life in Ancient Greece*. Trans. Du Zhi and Chang Ming. Eds. Lin Lisheng and Chen Jialuo. Shenyang: Liaoning Education Press, 2000.]
- Maiorino, Giancarlo. *Leonardo Da Vinci: The Daedalian Mythmaker*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1992.
- 欧仁·明茨:《列奥纳多·达·芬奇:艺术家、思想家、科学家》,陈立勤译。北京:人民美术出版社,2014年。
- [Muntz, Eugene. *Leonardo Da Vinci*. Trans. Chen Liqin. Beijing: People's Arts Press, 2014.]
- Nehamas, Alexander. *The Art of Living, Socratic Reflections from Plato to Foucault*. Berkeley, Calif. and London: University of California Press, 1998.
- Nicholl, Charles. *Leonardo Da Vinci: Flights of the Mind*. New York: Viking Penguin, 2004.
- Vlastos, Gregory. *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Zollner, Frank, and Johannes Nathan, eds. *Leonardo da Vinci: The Graphic Work*. Köln: Taschen, 2011.

(责任编辑:王嘉军)