

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

二十世纪世界艺术巨匠



## 前 言

二十世纪历史长河闪烁着众多的艺术巨星，他们的名字和成就使我们的时代增辉。本书捧献给读者的是其中最灿烂耀目的 22 颗。

作者以简洁生动的文字描述了这些艺术巨匠曲折丰富的人生经历，他们迷人的身世，奋斗的艰辛，成功的欢乐和失败的懊丧，他们富有艺术色彩的恋爱婚姻和鲜为人知的生活轶闻。阅读这本书，将使我们有机会和艺术大师们作一次心灵的对话，作一次感情的交流，并使我们的思想达到艺术的升华。

该书根据《纽约时报》三位编辑选编的《20 世纪世界大人物》材料编译，主要编译者是：田国良、戴汉笠、李书磊、王萍、陈季光；参加编译的还有：白平浩、秦刚、王红续、周成歧、潘卫方、谢乐仙。



## 二十世纪世界艺术巨匠

## 战后幻灭与绝望情绪的代表诗人 T·S·艾略特 (1888—1965)

1965年1月4日，给英语诗歌带来新的意义的诗人艾略特，在伦敦自己的家中逝世，终年76岁。

艾略特原是美国人，生于圣·路易斯。第一次世界大战刚开始时移居英国，他完全认同了英国，并于1927年加入该国国籍。

尽管如此，当约翰逊总统向美国文学和公共生活的领袖人物颁发自由勋章时，艾略特仍榜上有名，不过，他并没有到美国去接受这一荣誉。

艾略特的影响始于1917年其诗作《J·阿尔弗莱德·普鲁弗劳克的情歌》的出版。或许他最有意义的贡献是他5年以后的长诗《荒原》。

艾略特常常当众朗诵他的诗作。他读得很轻，但当他以全速的音调结束《荒原》时，听众常常深受感动。

艾略特是一个盎格鲁天主教的皈依者，他后期的作品强烈地表达了他的宗教信仰。

1948年，艾略特获诺贝尔文学奖，同年又被英国授以勋位。

世界是这样毁灭的  
世界是这样毁灭的  
世界是这样毁灭的  
不是轰然而而是颓然

艾略特的这四行诗是他1925年所作《空虚者》的结尾，它们大概是二十世纪流传最广的英语诗句了。正是这些诗句使他成为战后幻灭与绝望情绪的代表诗人。

写作这些诗句时，艾略特还是一个来自圣·路易斯的脱籍者，一个选择伦敦定居的哈佛毕业生，一个银行职员。

“轰然与颓然”与早3年出版的《荒原》一起使艾略特成为一个大诗人。自那时起，他接连地获得了成熟、荣誉、经济独立和诺贝尔奖金，但正如一个外行所说的那样，他始终带着那种阴沉的忧郁。

这种看法可以成立，只要我们除去艾略特那开创新路的著名的文学批评和他那两个优秀的剧本——《鸡尾酒会》和《大教堂中的谋杀》。这些作品当然说不上有热烈的色彩，但却并不阴郁。

虽然他可能为这种名声而苦恼，艾略特的早期诗作并不能代表他后期在《四个四重奏》中对人类与世界境况所作的成熟概括，并不能代表他那包含有自嘲成份的出色的幽默感。

他并不把自己看得很威严，例如他在《四个四重奏》中这样形容自己：

与艾略特先生见面多么不快！  
他有一副小职员的身材  
他的眉毛那么可怖  
他的嘴那样古板

他的谈话  
从不越雷池一步  
如果并且也许  
但是……

艾略特以“四月是最残酷的月份”开始了他充满新意的《荒原》，以“噢哟——噢哟——噢哟”结束了这首长达434行的诗篇，而其实他更有意味的沉思见于《四个四重奏》中的如下诗句：

……正确的行动应是  
从过去也从未来获得自由  
对于我们大多数人  
这是一个永远无法实现的目标  
我们之所以没有失败  
只是因为我们持续的尝试  
假若我们尘世的肉体能够  
(在离紫树林不太远的地方)  
肥沃永恒的土地  
我们最终会感到满足

艾略特不仅常常变换他的哲学眼光，就是他的诗歌调子也差不多是谈话气氛，接近口语。

晚年，他在伦敦费伯——费伯出版社有一间办公室，他是这个出版社的一个经理。在那里他处理生意，写信和文章。

从外貌来看，他当时正如他早年一样，完全不象一个诗人。他在衣着举止上缺乏夸张和怪癖，他身上没有一星一点的罗曼谛克气息。他没有芳香气息，没有撩人的眼睛，他的心再规矩不过地跳动在它应该跳动的地方。

他的工作习惯也同样是“非诗人式”的，因为他避开愉快的酒吧和咖啡馆，也避开配有软椅和亮桌的办公室那种布尔乔亚式的舒适。

谈起他的工作习惯，他曾说道：“我的新剧本《年长的政客》很大部分是用铅笔在纸上很潦草地写下来的。接着在我妻子阅读之前我自己先打出来。在打字写作中我作出非常重大的改动。但不管我写作或是打字，不管是怎样篇幅的作品，比如说一个剧本，对我来说都意味着固定的时间，即从上午10点到中午1点。我发现一天中的那3个小时大约是我能够进行真正写作的全部时间。或许接着我可以作一些润色。”

艾略特的衣着是典型的伦敦商人的衣着，他戴着圆顶硬礼帽并经常夹着一把紧闭的伞。他的口音本属纯粹的美国中西部口音，但后来发生变化，几年后变成了相当英国化的口音。

他的英国口音很完全也根本土化。“我”他坚决地说，“在信仰上是一个盎格鲁天主教徒，在文学上是古典主义者，在政治上是保皇党。”

即使如此，他的禁欲主义式的节制并没有妨碍他成为一个酒徒，他乐于在晚上一醉方休。他还在家中书房悬挂着烟鬼格劳乔·马克斯的签名照。

在晚年，这些嗜好使艾略特得以放松他的某些信条。他所维护的宗教信仰没有改变，他依然对所有专制者执政国家的专制统治表示赞赏，但“古典

主义”的概念则对他不再那么重要了。

这位诗人于 1888 年 12 月 6 日生于一个在新英格兰的文化。宗教与商业生活中颇有背景的优越家庭。在马萨州的弥尔顿学院学习一年之后，他于 1906 年进入哈佛。他的哈佛同班同学有沃尔特·李普曼、海伍德·布龙，约翰·里德和斯图尔特·蔡斯。他用 3 年完成了本科学业并在第 4 年获得艺术硕士学位。

尽管他最终没有获得博士学位，但 1916 年他写完了他的博士论文，题目是《F·H·布拉德莱利哲学中知识的经验与对象》。这位思想家的人格一元论观念影响了艾略特作为一个诗人的感情，强化了他“人类罪感中的孤独”的主题。

他的哈佛同学回忆说，他的衣着带着英国绅士那种博学的随意，常抽烟头，并且喜欢独处。不过，在 30 年代艾略特回哈佛作住校诗人的那半年中，他的外表装束差一点变了样。在那段旅居生活中，他住在查理河畔的一个大学生宿舍中，每周至少一次请学生来开茶会。茶总是泡着，他用非常优雅的姿势为学生倒茶，他长长的、瘦削的手指紧紧把住银茶壶的把手。学生们坐在椅子、地板和窗台上，享受着茶香、校供花色点的美味以及他潺潺流水般的谈话。

在这些聚会上，面对那些半瓶子醋的大学生，艾略特显得羞怯并充满耐心，他俗守礼貌，从不公开表示不耐烦。他只是坐着并且谈话、倚在一个高背的布面椅子上，他的烟斗吸完了又点上，他穿着粗毛呢裤的双腿交叉又放开。

艾略特是一个博览并且强记的阅读者。他阅读哲学、语言学和文学，这种阅读使他的诗作具有本世纪无与伦比的学问和学识。事实上，他甚至把学问带人《荒原》的脚注中，就象在写一篇博士论文。

由于他的广泛阅读，他还可以随意谈及自莎士比亚到马克思这么大跨度的话题，并且有理有据。

他的观点及其表达方式常常是尖刻的。

他曾宣称：“一个人不可能深入领略诗的乐趣，假若他只会欣赏他那个时代和地方的诗歌。我们不可能逃离自己的时代，因为我们系于时代。但帮助我们逃脱自己时代的理性与感情局限的确是教育的一种职责。”

他对大多数诗歌教学怀有强烈的反感，他回忆说，青年时代他曾被指导老师教得连对莎士比亚也厌恶起来。

“我曾一直不喜欢《尤利乌斯·凯撒》，直到——我很遗憾地说——我看了马尤·布兰多和约翰·古尔古德为这出戏所拍的电影。我直到今天仍然不喜欢《威尼斯商人》。”

“大概总得在学校的课堂上牺牲一些剧本和诗歌，以让我们知道英国文学确实存在，并且知道大家都满足于对它的俗见。”

而且，艾略特相信，“假若老师不是一个为乐趣而读诗的人，他或她也不可能激发学生们的读诗乐趣。”

他对这个问题穷追不舍，他曾设想过文学教师应该如何教学：“我理想的文学教师应把指定的古典文学当作历史来教，当作每一个有教养的人都懂得一些的历史侧面，不管他喜欢还是不喜欢。然后应引导一部分学生喜爱它，并让其余的学生至少知道还有人喜爱它。同时他还应以高度地责任感向学生介绍当代诗歌，喜爱第一，理想第二。”

然而，艾略特并没有抹杀理解诗的复杂内容和达到诗意、诗情的移情效果所具有困难。他告诫说，“一个诗歌的读者，要承受的麻烦至少相当于阅读复杂案件判决书的程度。”

1915年，艾略特进入伦敦海格塔学校任教。第二年进入劳埃德斯银行工作。尽管这工作很乏味，但他却很少抱怨，可是在他的诗行里无意地流露出他经商的蛛丝马迹。例如他的《煮着的鸡蛋》里有这样的诗句：

……我们两人将躺在一起  
铺着利率百万之五的债券

为艾略特创业声誉的第一首诗是1917年的《J·阿尔弗莱德·普鲁弗拉克的情歌》，在这首诗中他塑造了一个挑剔、厌世、像小老头一样的年轻人，显示着成年的嘲讽智慧。这首诗充满了绝妙而纯粹的超现实主义想象的韵律，但它同时也包含着日常隐喻。有一首诗这样写道：

我老了……我老了……  
我将挠起裤腿  
我会把头发分到后面吗？  
我敢吃一个桃子吗？  
我会穿着白色法兰绒裤子在海滨漫步吗……

艾略特对诗歌费解的谴责可以恰好地适用于他的下一部力作：《荒原》。《荒原》受到了埃兹拉·庞德的深刻影响（实际上，这首诗是献给那位晦涩诗人的），成了巨大的失落与绝望情绪的表达。但这首诗造就了艾略特的声誉，尽管他在晚年宣称它“只是简单地抒发了我个人的感情”。

这首诗是一组有点模糊的意象，发生在一个想象的荒原上。荒原是费色王的居所，费色王是神话中一个不太有名的人物，一个性无能者。

在论及《荒原》的时候，研究艾略特的权威人士海伦·加德纳说：“美与丑后面的厌恶感和恐怖感通过美丑并列的方式表达出来了。”在另一篇文章中，加德纳小姐说“艾略特是随意与正式、常见与偏僻、明确与多义的结合体”。

《荒原》之后，艾略特的发展是曲折而徘徊的，但线索清晰。早期阶段之后，当他在诗歌如《马身鱼尾怪》这样的作品中以多少带点温厚的玩笑拿教会取乐时，他的兴趣已集中于人类的精神发展而不是个人的精神完善。他描绘头顶光环的马身鱼尾怪升入天堂：

羔羊的血将把他洗净  
他将被拥入神圣的怀抱  
在圣徒中间他将  
演奏金竖琴  
他将被殉教在纯洁的手  
洗得象雪一样白  
而教会却留在地上  
裹在古老的污烟瘴气之中



在哥伦比亚大学的一次读诗会上，艾略特朗诵了这首发表于 1914 年的《马身鱼尾怪》。他说：“我想，它现在对任何人也不象在从前那些年代里那样有震撼力了。”他谈论过他对马身鱼尾怪和教会的比较：

他回忆说：“在我写了这首诗许多年之后，我成了一个教区委员，我们总是想怎样才能靠那些募捐来维持教堂，这样人才能生存。”

在作为一个诗人的同时，艾略特也被看作是一个重要的文学批评家。他的大部分批评都发表于文学评论杂志或学校课堂，并没有随后汇集成书。他的第一本文学批评著作《圣女》出版于 1920 年。

这本书以及艾略特后来的许多批评著作都旨在向有悟性的读者介绍特定的写作类型，并作出这样一种估价：那些不太著名的重要作家的的重要性日渐上升。

最使艾略特闻名于世的是他的剧本《大教堂谋杀案》，这出戏经常上演并被拍成电影。这是对 1170 年坎特伯雷大主教托马斯·安·贝克特谋杀案残酷而冷嘲的叙述。伊尔代布兰多、皮泽蒂的歌剧《凶手纳兰·坎特德罗尔》就是根据艾略特的这个剧本改编的，该剧取得了令人瞩目的成功。

艾略特另外两个剧本也在伦敦和纽约获得了巨大的成功。出版于 1954 年的《鸡尾酒会》是一个关于深刻的宗教经验的故事，它疏远知识分子而取悦于英国公众。《心腹书记》讲的是复杂而普通的不幸。

在他轻松愉快的时刻（这样的时刻有许多），艾略特是一个不容羞的顽童。他在家中养猫，给它们取上诸如“穿白鞋套的人”这类名字。他还写了一本名为《老鼠的实用猫学全书》。他常常用他那枯燥却颇富韵律感的嗓音在台上读诗并录音。

下面这些诗句显示了艾略特对猫类自我陶醉天性的深奥见识：

但是我告诉你，一只猫需要一个特殊的名字，  
一个非凡并且更有尊严的名字，  
否则他怎么能翘起尾巴，  
展开胡子并炫耀他的骄傲？  
必须有这一类名字，我可以略举一二，  
诸如蒙库斯塔普、夸克索或者科里科帕特，  
必须是非他莫属的名字，  
但在这所有的名字之外还剩下一个名字，  
是一个你永远猜不到的名字，  
一个人永远发现不了  
但猫自己知道却又永远不泄露的名字。  
当你看到一只猫在深思，  
那原因，我告诉你，常常是一样的，  
他狂喜的思绪系于一个关于，关于他名字的念头：  
他的不可名状而又脱口而出  
脱口而出而又不可名状的  
那唯一的深奥而又妙不可言的名字。

那些批评家指责艾略特晦涩而晦涩。他们发现他的诗充满了偏僻而又十

足的独特风格。他们指责他写作局限于只有庞德这样少数几个亲密朋友才能理解的晦涩的语码系统之中。除非你知道艾略特庞德为“拖布”，而庞德直称艾略特为“负鼠”，你几乎没有可能知道他们在说什么，这些批评家称。

在政治上，艾略特喜欢说自己是“专制主义者”，虽然他的大部分朋友都怀疑他只不过是把专制原则看作一种象征而不是政治手段，对他晚年的生活与写作发生最大影响的可能是盎格鲁天主教的教规。他是伦敦一所时新教堂的执事。

1927年，艾略特成为继亨利·詹姆斯以后又一个成为英国公民的美国作家。当时他说：“我居住于此，在这谋生，在这里拥有朋友。我不觉得自己是一个寄居者，我可以负起全部的责任，”

1949年，英王乔治六世向诗人颁发了一等勋章。这是英国最高的奖赏之一。每次获得者不超过24人。

艾略特多次回到他的祖国。1948年他居于普林斯顿大学，在那里的高级研究院工作。1950年他以“诗歌与戏剧”为题开办了西奥多·斯潘宾塞纪念课程”的第一讲。在纽约乃至全国他经常讲课并朗诵自己的诗作。

艾略特是一个6英尺多一点的驼背人，表情有点一本一本正经，还带有点害羞的人常有的那种稍微的焦虑。

在伦敦，艾略特住在切尔西一套舒适的现代化公寓里，可以俯瞰泰晤士河。1915年，他与维维恩·黑格-伍德小姐结婚，他们没有孩子。

1957年1月，艾略特与他的私人秘书瓦莱里·弗莱彻小姐结婚，其时他68岁，而新娘约30岁。

艾略特的新剧本《年长的政客》在1958年的爱丁堡节首演，短时间内即演遍伦敦，但它在伦敦并没有受到特别热烈的欢迎。这剧本仍是沿袭他早期剧本《鸡尾酒会》和《心腹书记》的精神，写的是英国父亲与他的儿子的悲剧性代沟。

在艾略特70岁那年，他在一次谈话中说：“我刚刚才开始长大，才开始走向成熟。在快到60岁的那些年里，我做的每一件事都带着孩子气。”

在艾略特70岁生日之际，一本名为《T·S·艾略特：七十寿辰纪念文集》出版了。其中包括有关诗人的轶事，关于他作品的评论的其他有关材料。其作者有50多人，大部分是他的熟人。

## 奇异的娱乐王国迪斯尼乐园的创立者 沃尔特·迪斯尼 (1901—1966)

沃尔特·迪斯尼 1966 年 12 月 15 日死于洛杉矶的圣约瑟夫医院，享年 65 岁。他把他的米老鼠、唐老鸭、白雪公主和 7 个小矮人的奇妙动画世界变成一个年利润 1 亿美元的娱乐王国。

他是上午 9 时 35 分停止呼吸的，死因是急性循环衰竭。一个月前他在这个医院作切除肺部肿瘤手术。在一次马球比赛中，他颈部受伤，当他入院治疗时，发现了肿瘤。11 月 30 日，他再次入院作术后检查。

上次生病前，迪斯尼先生正监督修建佛罗里达州的新迪斯尼乐园、红杉国家森林的滑雪场和翻修已建成 10 年的阿纳海姆迪斯尼乐园。当时他的电影制片厂正推出 6 部新作和几部电视片，正在此间修建的“卡尔艺术”艺术大学也是他率先提出的。

虽然迪斯尼先生在沃尔特·迪斯尼制片公司没有正式头衔，但他直接负责这个公司，并深入一切制作活动。确实，在杰克·华纳决定出售他在华纳兄弟制片厂的股份后，迪斯尼先生就成了最后一位对大制片厂保留个人控制权的老好莱坞制片人。

沃尔特·迪斯尼的哥哥、74 岁的罗伊·迪斯尼是沃尔特·迪斯尼制片公司的总裁和主席，掌管公司财政大权。他说：“我们将继续按照沃尔特创建和指导公司的方法经营沃尔特公司。沃尔特开始的一切未来计划都将继续执行下去。”

除了他的哥哥以外，迪斯尼先生还有遗孀莉莲和两个女儿（罗恩·米勒夫人和罗伯特·布朗夫人）。

凭着他丰富的想象和在画板上的辛勤劳动，沃尔特·迪斯尼塑造了好莱坞最受欢迎的影星，创造了历史上最奇异的娱乐王国。

为了回报他给人们带来的欢乐，世界给了他巨大的财富和荣誉。他可能是受到美国军团和苏联称赞的唯一好莱坞人。

其他好莱坞制片人都以获得一次学院奖（美国电影的最高奖）

为荣，而迪斯尼先生却打破所有记录，共获得 29 项奥斯卡奖。

迪斯尼曾对记者说：“我们在出售陈腐的东西。我喜欢陈腐的东西。”

英国政治漫画家戴维·洛称他是“自莱昂纳多来绘画艺术上最重要的人物”。

迪斯尼先生从 7 分钟动画片起步，后来成为第一个把动画和真人结合起来的人，他率先制作了正片长度的动画片。他的风景片几乎同他的动画片一样受欢迎，他最后发展到作只用真人演员的正片长度电影。

他制作的非动画片中最成功的是 1964 年发行的《玛丽·波平斯》。这部影片已经获得近 5 千万美元。片中演员朱莉·安德鲁斯获得奥斯卡奖。

迪斯尼的事业从一个小小的车库发展成世界上最现代化的电影制片厂之一。在 51 英亩的场地上有 4 个录音舞台。迪斯尼先生还有一个 420 英亩的牧场，用于他的电影和电视片的外景拍摄。他的作品副产品包括许多喜剧剧本和用他的动画人物的玩具制造商们付给他的巨额版税。

迪斯尼先生不知疲倦的大脑创造了美国最大的旅游设施之一。迪斯尼乐

园占地 300 英亩，耗资 5010 万美元。园内既有骑乘玩具，又有梦幻景观和美国历史的再现。

1965 年迪斯尼乐园庆祝建园 10 周年时，参观人数已达 5 千万。1959 年，当时的苏联总理赫鲁晓夫访问好莱坞时因为未看到迪斯尼乐园而提出抗议，从而使迪斯尼乐园的国际声誉大增。赫鲁晓夫先生未能参观是因为不能及时进行安全安排。

即使在迪斯尼乐园获得成功以后，迪斯尼先生也拒绝考虑有人提出的见好就收的建议。他说：“只要世界上还存在想象力，迪斯尼乐园就永远不会完工。”

每当迪斯尼先生提出新的设想时，他总会听到风言风语。为了他的动画王国的基础米老鼠，迪斯尼先生不得不典当和卖掉一切，因为大多数影院老板都把它当作另一部动画片。然而当观众有机会发言时，这个心地善良的尖嗓门、穿红裤子、黄鞋和白手套的米老鼠就成了好莱坞最受爱戴的明星。

当迪斯尼先生决定制作第一部正片长度的动画片《白雪公主和七个小矮人》时，许多好莱坞的专家嘲笑地说，观众不可能看完这样长的动画片。但这部动画片却成了电影史上最赚钱的电影之一，当迪斯尼先生成为第一个为电视制片的重要电影制片人时，人们说他是傻瓜，事实再次证明贬低他的人是错误的。

迪斯尼先生在电视界的声誉来自《迪斯尼乐园》、《米老鼠俱乐部》、《佐罗》、《戴维·克罗·克特》和《沃尔特·迪斯尼奇异的彩色世界》。

但他也是唯一拒绝将其电影交给电视的大电影制片人。他以大量获利的事实说明，每隔 7 年就有一代新人涌向电影院去看他的老电影。

对大多数人来说，米老鼠是家喻户晓的人物。在法国，人们叫它米歇尔·苏丽斯；在意大利是托波里诺；在日本是米基·库奇；

在西班牙叫米盖尔·拉通西托；在拉丁美洲是埃尔·拉通·米盖利托；在瑞典是穆斯·皮格；而在俄国是米基·毛斯。在二次大战期间的反攻日，米老鼠是欧洲盟军最高司令部使用的口令。

然而对迪斯尼先生来说，米老鼠是远远不够的。他又创造了唐老鸭、普路托和古菲。他到书中寻找邓波、班比、潘彼得、三只小猪、公牛费迪南德、辛德雷拉、睡美人、兔子兄弟和皮诺奇诺。在《幻想曲》中，他把动画故事和古典音乐结合起来。

尽管迪斯尼先生的动画人物各不相同，但他们在两个方面是一样的：可爱，质朴无华。最受欢迎的是尖嗓门、大耳朵的米老鼠，性情暴躁、动辄嘎嘎叫的唐老鸭，亲切笨拙的普路托，偷看白雪公主的七个小矮人：呆子、炮筒、大姑娘、喷嚏大王、小快乐、瞌睡虫和博士。

他的动画人物始终伴随着动听的歌声。比如，白雪公主唱着：“有一天我的王子会来”。小矮人们唱着“边干活边吹口哨”。

迪斯尼先生似乎十分害怕人们把他的电影看作艺术，虽然在纽约的大都会艺术博物馆曾经举办过他的主要动画人物展览。他说：“我从不称此为艺术，这是表演业。”

当迪斯尼先生近 60 岁，黑发和修剪整齐的胡子已经灰白时，一天，人们请他谈谈成功的秘诀。他那棕色的眼睛忽而热情，忽而恍惚。他一面摆弄烟灰缸，一面环视着堆满奖品、看上去像当铺的办公室。

他说：“我实在不知道。我想我是一个乐观主义者。我从不制作乏味的

影片。我太爱喜剧了。我一向爱喜剧。再有，也许是因为世界上的奇观仍能使我吃惊。”

“有时我试着去想为什么米老鼠受到全世界的喜爱。每个人都试图认识这一点。据我所知，谁也没有想透。他是一个可爱的家伙，从不伤害任何人，经常由于并非自己的原因陷入困境，但他总能设法露齿而笑。为什么，米老鼠甚至一生忠实于一个女孩——米尼。米老鼠非常单纯，非常质朴，非常好理解，你简直无法不喜欢他。”

然而，当德怀特·艾森豪威尔当总统的时候，他替迪斯尼先生找到了答案。他称他为“天才、民俗学创造者”，说他“对生活的同情态度帮助我们的儿童确立起一种纯洁而快乐的人生观”。

法国授予迪斯尼先生最高文艺勋章、嘉奖状，说他的《海豹岛》、《海狸谷》、《自然的半英亩》和《活沙漠》等自然研究影片“对教育和知识作出了贡献”。

这位没有念完中学的矮胖、勤恳的人获得了哈佛大学和耶鲁大学的荣誉学位。他被耶鲁大学授予学位的同一天，获得诺贝尔奖的小说家托马斯·曼也被授予学位。耶鲁大学的威廉·莱昂·费尔普斯教授是这样说迪斯尼先生的：“他完成了动物学和生物学试验室中没有办法完成的事。他赋予动物以灵魂。”

在他的事业结束时，迪斯尼先生从许多国家获得的700种嘉奖和荣誉打满了29页纸，其中包括29项奥斯卡奖、4项埃美金像奖和总统自由奖章。

还有各种各样的赠品。其中包括大量出售的迪斯尼人物造型玩具，使用迪斯尼图案的巴黎妇女时装和贵重珠宝饰物。从迪斯尼先生的电影《戴维·克罗克特》上演后的表现，可以看出人们的迪斯尼热达到何等惊人的程度。在几个月之间，全国各地连冬季也不肯戴帽子的青年，在仲夏时节戴起浣熊皮帽子。

在某些方面，迪斯尼先生与他上一代的电影开拓者有相似之处。他不怕冒险。一天，当全世界都认为他大获成功时，他却对一个熟人说：“我的情况很好，我现在只欠银行8百万了。”

一个和他有20年之交的朋友记得他曾经说：“钱是应当用在创造上的。”早在1960年他就说：“在生意上，重要的不是你有多少，而是你能借多少。”

迪斯尼先生在他的晚年借钱没有遇到困难。实际上是银行家们在找他。去年，沃尔特·迪斯尼制片公司的收入是1亿1千万美元。他的家庭拥有这个公有公司的38%和雷特劳公司（控制迪斯尼先生名字的使用）的全部股份。

迪斯尼先生与沃尔特·迪斯尼制片公司的合同规定，他每年的基本薪水是18万2千美元，外加每周的延期薪水2千5百美元。他还有权购买他的每部真人故事片的25%股份。据说他从1961年起行使这种选择权，但只购买10%。仅仅这些股份就足以使他成为大富翁。

迪斯尼先生和以前的制片经理一样坚持绝对权威。他训斥部下时毫不留情。一位和他共事多年的同事说，老板“会使你觉得很渺小，但他不允许其他任何人这样于。那是他的特权。”

一次因为和某艺术家工会发生争执，迪斯尼制片厂持续罢工两个月。最后经政府调解才解决。

迪斯尼先生的这种态度是某些艺术家毁谤他的原因。另一个原因是他的

大部分有名的动画都不是他画的。比如米老鼠，便是从一开始就和迪斯尼先生在一起的厄布·伊沃克斯绘画的。

然而伊沃克斯先生坚持认为，迪斯尼本来是可以画的，但是他太忙了。不过迪斯尼先生确实为全部动画片的米老鼠提供了配音。他也参加了全部故事讨论会。

虽然迪斯尼先生的权和钱随着他的成就而增长，但他仍然保持着某些中西部富裕店主的风度。除了受某项新的迪斯尼乐园工程或电影观念的鼓舞，他通常是很冷淡的。他讲话缓慢，带鼻音，很少打手势。他人冷淡态度通常掩盖了他的独立和坚韧。

沃尔特·迪斯尼 1901 年 12 月 5 日出生于芝加哥。当他还是孩子时，他的家搬到密苏里州的马塞林，他的童年大部分是在农场里度过的。

他回忆说，他喜欢在农场上画动物。后来，当他们家搬回芝加哥时，他上了中学，晚上在美术学院学习漫画。他为学校小报画插页。

当美国参加第一次世界大战时，他由于太年轻，没有参加陆军和海军。于是他到法国做了一名红十字会救护车司机。他用漫画装饰他的救护车，他的作品在《星条报》上发表。

战后他为广告公司画漫画。但他一直在寻找更好的工作。

当迪斯尼先生找到一种为电影院画广告的工作时，他认定这将是他的未来。他对朋友说：“这是迄今为止最不可思议的。”

1920 年，他组建了自己的制作童话动画片的公司。他制作了十几部片子，却卖不出去。他决心在这个领域坚持下去，有时连吃饭的钱也没有，就和伊沃克斯先生生活在一起。

1923 年，迪斯尼先生决定离开堪萨斯城。他来到好莱坞，组成一个小公司，拍了名为《爱丽斯在动画国》的系列片。

两年后，迪斯尼先生放弃《爱丽斯在动画国》，改而制作系列片《兔子奥斯瓦尔德》。1928 年，他的大部分艺术家决定离开他，去拍自己的奥斯瓦尔德。迪斯尼先生到纽约，试图继续拍下去，但失败了。回来后，他、他的妻子、他的哥哥罗伊和伊沃克斯先生试图为一部新的系列片构思角色。他们决定用老鼠。迪斯尼夫人把它叫作米基。

迪斯尼先生把第一部米老鼠动画片《疯狂的飞机》带到纽约。但批发商们很冷淡。《老猫费利克斯》是动画界的统治者，他们看不出老鼠有什么特别。

当迪斯尼先生从纽约回来时，他认为有声电影是电影的未来。他制作了第二部米老鼠动画片，配了音，片名为《比尔号汽船》。1928 年 10 月，这部动画片在纽约殖民地剧场首映，立刻获得了成功，迪斯尼王国从此起步。

### 现实主义的台柱画家 爱德华·霍珀 (1882—1967)

爱德华·霍珀以美国最突出、最富有个性的一位画家赢得名声。他漫长的画家生涯经历过现代艺术的多次转向，但他始终坚持以现实主义手法描绘生活。

霍珀有一次提出，“我作画的目的一直是用精确的手法反映我对现实世界最真切的印象。”

他继续说，“在一般情况下，如果一个国家的艺术最能反映人民的气质，那它就达到了最完美的水平。”

霍珀出于对广大群众隐私的尊重和兴趣，描绘坐在通宵开放的餐馆里闲逸用餐的普通市民，在陈设简陋的公寓房间里怡然读报的房客，在晨曦中婀娜着装的妙龄裸女，在俗气华丽的低级电影院里感到厌倦无聊的女引座员。

画家霍珀一年只有几幅作品。他对绘画的主题往往要考虑好几个月，然后启动画笔，一气呵成，而且每幅画都有新意。

他生活朴素，在纽约市华盛顿广场的寓所只有二间画室、一间卧室和一间厨房。他经常独自浸沉在工作之中，在墙壁单一白色的陋室里作画。他反对铺张虚饰，穿的是粗花呢衣服，吃得简单，有时就在寓所附近的便餐馆和他的妻子凑合一顿，有时则在自己家里吃点罐头食品。这位艺术家喜欢驾驶汽车，操纵方向盘对他来说是一种地道的享受，多次自东到西横贯美国，驾车旅游。

20世纪初，当美国艺术摆脱保守主义，罗克韦尔·肯特和乔治·贝洛斯等现代画家迅速成名时，霍珀拒不追逐大流，依旧隐姓埋名于艰苦的艺术创作之中，43岁以后才显露头角。

脱离时代的艺术主流，在艺术园地上孑然一身辛勤耕耘的孤独情绪渗透在他的所有作品之中，而且成为他的特殊风格。他画中那细腻入微的维多利亚式房屋、市镇街道、路边餐馆、戏院的装演和新英格兰地区的农舍是美国风光的典型成分。它们没有美国日常生活中的繁忙与喧闹。相反，暴风雨前、大灾之后或隔窗观看行人的那种寂静弥漫他所有的作品。

他那引人思索的特殊艺术风格本质上是现代的，但说不上属于任何一个现代流派。他一开始既不醉心于传统，也不寄望于革新，而是独具慧眼，坚持自己的艺术方向。纽约时报艺术评论家约翰·卡那德在1964年惠特尼美术馆举行霍珀作品回顾展时撰文称赞这位艺术家是位“身躯高大的人，外形好像是本世纪初的划船运动员。确切地说，在艺术竞技场上，他更像削瘦但结实的长跑运动员。他那稳健的步伐并不随着年岁的增长而减慢。今天，他在艺术的跑道上已经遥遥领先，和他竞赛的美国画家同行几乎无法和他匹敌，依旧远远落在他的后面。能和他一比高低的选手只有欧洲的帕布洛·毕加索。

爱德华·霍珀1882年7月22日出生于纽约州奈厄克市。1900年，他来到纽约市学习艺术，其后除了去新英格兰别墅消夏或去国外作短期旅行外，他一直在这个大都市工作和生活。

霍珀具有英国人、荷兰人和丹麦人的血统。他的父亲加勒特·亨利·霍

珀和母亲伊丽莎白·格里菲思·史密斯早先把他送进奈厄克市的一所私立小学学习，后来他从当地一所中学毕业。1899—1900年冬，他到纽约市学习商业绘画。其后不久，进入纽约艺校。和他同时在校就学的有乔治·贝洛斯、盖伊·彭·杜波伊斯、尤金·斯派克和罗克韦尔·肯特，后者是从田园派转向被蔑称为“垃圾桶”派的现实主义绘画运动的先驱。后来，霍珀去欧洲作画为时达数月之久，他主要到过法国和西班牙。他在当时客居国外从事绘画的美国艺术家中间已颇有名声，但不属于他们中任何一派，也不接受他们的影响。

1913年，霍珀同其他无流派画家一起举行了画展，并且卖出了他的第一幅作品，一幅名为“风帆”的油画。其后二个夏季，他接连在缅因州作画。1915年，他转向版画。他的作品被誉为对美国艺术真正的、持久的贡献，因而在洛杉矶和芝加哥获奖。

由于受到1924年在里恩画廊举行霍珀个人水彩作品展览的激发和鼓励，他恢复了油画创作。随后，对于他的作品的评价和赞赏与日俱增。1933年，他一举成名，纽约现代美术馆为他举办了个人作品回顾展。在那以前，霍珀只卖掉过一幅油画，其中一幅《妇女专用柜》于1931年由大都会美术馆破例收购，而该馆对于“现代”派画家历来不是仇视，就是漠视的。

画家霍珀还有幸被新建的现代美术馆选为1929年举行的第二次画展中展出各自作品的19位在世的美国艺术家之一。这个美术馆在第一次画展中展出了保罗·塞尚、梵·高、乔治·索伊拉特和保罗·高吉思的作品，参观者达47,000人。

1937年，大都会美术馆从霍珀手里买进了第二幅作品，名为《威廉桥上远眺》。二十年代早期，现代主义浪潮冲击美国现实主义，霍珀坚持用真正的现实主义手法描绘丰富多采的当代生活。三十年代的经济大萧条使抽象学派的注意力转向美国的社会风貌。他们重新现实地描绘它，其中许多人由于亲身经历贫困和苦难，怀有愤慨的情绪，思想更加接近现实。

现实主义的回潮激起人们对霍珀新的赞赏。他用不断改进的技巧、深入的洞察力和诗人的气派，坚持反映现实生活。他被称为温斯洛·荷马的传人、二十世纪美国二大艺术家之一，另一位是查尔斯·伯奇菲尔德。他们二位创建了浪漫现实主义最完整、最独特的表现手法。

身高6尺5寸，具有一副直率和沉思面孔的霍珀对迟到的成功和名声并不感到怨屈。他在华盛顿广场北面的高层公寓或马萨诸塞州特鲁罗市的夏季别墅继续工作和生活。有时，画家夫妇驾车周游全国。途中，他为设想中的油画和水彩画勾划草图。

专门陈列霍珀作品的展览1950年在惠特尼美术馆举行。评论家罗伯特·科茨认为，“霍珀的性格基本上倾向探索、同情和沉思。在他艺术水平发展到顶峰时，他能够用难以仿效的魔法和奥秘描绘最常见、最一般的事物。”

1953年，霍珀接受了拉特格大学的名誉学位。二年之后，全美艺术学会授予他金质奖章。他的作品陈列在美英两国的主要美术馆内。艺术家霍珀接受过许多重要的艺术奖。1918年，由于作了一幅名为“粉碎德国佬”的宣传画，他获得300美元的最高“艺术”奖。在这幅画里，一名体格强壮的造船工人向从画面下角伸出的沾满血迹的三招刺刀挥动铁锤。1960年，由《美国艺术》杂志赞助，霍珀被授予美国艺术杰出贡献年奖，其中包括奖章及1000



美元奖金。获奖名单由艺术家、评论家、教师、美术馆长和艺术界的其他人士投票决定。1961年，霍珀的作品《海角灯塔》随同波士顿美术馆的另外10幅油画由肯尼迪总统夫人选出在白宫展览，以增进人们对美国画家的了解。1964年在惠特尼美术馆举行的霍珀作品回顾展包括他55年的艺术成果。

评论家卡纳德写道，“霍珀一直是处理光线的高手。他画的光线不是印象主义断续闪烁的类型，而是连续稳定的阳光。当他的画面上有人物时，人物分散零落，互不联系，反映画家本人的性格倾向。”卡纳德后来又提到，“在处理大自然或受到工业化破坏的大自然方面，霍珀总是爱惜田园风光，并且通过松林前的路边加油站的画面告诫人们，在工业化世纪里，大自然已经沦落到陪衬次要的地位。很少画家能像他那样画出天空的纯净、海滨早晨的清新、穿过沙丘、青草直射房屋白色墙板的光线的柔明。”

1966年8月，麦克道尔社团授予霍珀美术杰出贡献奖章。霍珀在1967年还被选为两年一度在巴西圣保罗举行的美国画展的美术定调元老。展品由布兰迪斯大学罗斯美术馆馆长成廉·塞茨收集。他说，“目前，我认为除霍珀外，没有另一位即便在国外颇有名声的美术高手能够代表美国艺术的精华和特色。作为反映美国事物的先驱画家，他起了从二十世纪初到流行美术年代之间的桥梁作用。霍珀于1967年5月15日在他纽约的寓所逝世，享年84岁。

爱德华·霍珀的作品在美国现代绘画史上占有特殊的、多少有点似非而是的地位。几十年来，他是现实主义的先锋。在他的画笔下，人物风景的朴实凄切越来越具有巨大的吸引力。他面向大众的作品具有丰富的层次和激情，那还不是他晚年享受高度名声的由来。他用赤裸率直的手法给美国生活以特有形象的能力，使他不但赢得现实主义同行而且许多先锋派人士的赞叹。

霍珀专心描绘人物的孤独和沉静。这些形象在夜色之中，显得阴森；在阳光之中，甚至显得更加冷峻。他给白天最常见的人物以异常的忧郁紧张气氛；站在科德角老房子门窗口的妇女，坐在旅馆房间、办公室和自助餐厅的平凡市民。

霍珀取得的成功无疑得归功于他早年广告画家的经历，但他的成熟程度超越了广告画的局限性，他的作品超越了广告画所表现的想像力。霍珀美术手法的特点在于他对画面的每一个细节安排得十分严紧。

爱德华·霍珀的天地爱德华·霍珀生性忠贞，在将近70年的绘画生涯里，从1900年他开始师从罗伯特·亨利学画起到1967年84岁高龄去世为止，他严守一个妻子，1924年和她结婚，同是亨利门生的约瑟芬·尼维森；严守一个经纪人，1924年为他开了第一次个人画展的法兰克·里恩；严守一种绘画风格，从本世纪早年的野兽主义和立体主义到他老年时代统治国际画坛的美国流派如抽象印象主义、真刀真枪派、流行美术派，尽管各种流派此起彼伏，他一直是美国现实主义的前锋。

在霍珀的年代里，他倾心的主题是城市里模式类同的建筑、通宵餐馆、街角的药杂商店、公寓房间里孤寂的老年夫妇以及小市镇的萧条衰落。这些主题，随着时光的推移，俨然体现他作品的特色。

毫无疑问，霍珀是美国话说得最少的艺术大师，套他开口的企图不可避免地会引起长时间令人不安的沉默。在沉默中间，霍珀几经思索，然后斩钉截铁说出一二句他愿意暴露自己看法的话语，从来不多一点。惠特尼美术馆

前馆长、霍珀 40 年的老朋友劳埃德。古德里奇 1971 年出版了一本内有许多插画的关于霍珀的专著，其中谈到，为了使霍珀谈论自己的作品，他得首先请画家站在自己作品之前，然后就作品本身提出问题。经过逐字考虑，霍珀会对作品涉及的技巧作些解释，但坚持不对作品进行分析。对霍珀和他的作品采取垄断态度使其他人感到不愉快的霍珀夫人经常会干预这种面对面的交谈，使画家回到通常的沉默之中。

评论家布赖恩·奥多尔蒂把传奇人物寡言画家霍珀说成“石面巨人”。通过 4 年的交谈访问，奥多尔蒂发现，在“石面”之后隐藏着“巨大的生命力”。他从画家口中套出了足够的材料，用以形成霍珀本人的鲜明形象。在 1964 年惠特尼美术馆为他举行大型个人作品回顾展时，这篇形象文章登载在《美国艺术》杂志上。它揭示了霍珀少有的开朗豁达的片刻，畅谈自己作品的某些特点，甚至对 1963 年完成的《幕间休息》作了肯定的评价。

霍珀不同意大多数批评家认为他的作品是对美国生活异化的批判的看法。他说，“孤独的色彩在我的画面上是渲染过度了，但它反映某种人们不愿意反映的东西。”几个月后，由于奥多尔蒂的坚持而回到原来的问题时，他作出让步说，“也许批评家的看法是对的。”

一次在惠特尼举行的霍珀画展从侧面反映了画家事事不愿声张的特殊性格。展出作品包括 157 幅油画、水彩画、素描和版画，涉及他艺术生涯的几个隐秘方面。展出的作品是 1967 年 5 月 15 日霍珀逝世时遗留在他画室按照他的遗嘱送给惠特尼美术馆的全部作品。只是在 1968 年 3 月霍珀夫人逝世后，这家美术馆才发觉这份意外的财富。任何其他美国画家都没有作过如此宽宏大度的赠与。霍珀生前从来没有向他的老朋友古德里奇透露过这样的意图。他把这项工作托交给他的夫人，让她在去世时作出交代。霍珀选择的赠与对象是不奇怪的，他和古德里奇有长期的友谊。后者不断宣扬他的作品，写有关这位画家的专著，在惠特尼美术馆组织过两次霍珀作品回顾展，一次在 1950 年，另一次在 1964 年。霍珀从 20 年代就和惠特尼美术馆建立了联系，那时，美术馆还是纽约市西面第 4 街上的惠特尼绘画俱乐部。

然而，事先没有完全估计到的是在霍珀故居需待进行的大量善后整理工作。多年前，霍珀告诉古德里奇，他已销毁了他早年作品的大部分。40 年代中期，当古德里奇开始整理登记霍珀的全部作品时，霍珀夫妇为他提供了一系列的表册，在这些表册里，霍珀的每件作品估计都有记载，上面有作品完成的日期、售出时的价格、第一次展出的地点以及作品价格节节上涨的情况，从 20 年代早期版画每幅 10 或 15 美元到晚年油画每幅高达 20,000 美元，更值得注意的是，表册上面还有霍珀主要油画的草图。

表册对作品整理者来说本是可靠的依据，但当古德里奇和他的研究助手伊丽莎白·斯特赖伯特夫人在处理霍珀遗作前整理成捆存放在纽约仓库的霍珀的作品时，两人发现了未曾登记入册的画家夫妇的许多作品。那些作品中有的反映夫妇的老师罗伯特·亨利的气势豪迈的笔法，有的是夫妇俩本世纪第一个 10 年旅欧的成果巴黎城市风光画，另外是霍珀在惠特尼绘画俱乐部完成的裸体系列画，还有夫妇俩在新英格兰度夏时所作的水彩画和油画，如《铁道晚霞》和《余辉中的了望塔》。后者在 1929 年完成，它预示霍珀晚年画面上结构简练的笔法。

如果说在霍珀诸多艰辛的职业生涯中有那么一个开始使他感到宽慰的转折年代，那就是 1924 年。就在那一年的一天，他走进法兰克·里恩的美术陈

列室，腋下夹着一捆水彩画。里恩喜欢他的作品，决定给他举行画展，展出的作品大都是格洛斯特的自然风光和房屋。展品一售而空。霍珀又拿出 5 幅画，也都卖掉。就在同一年，他和约瑟芬结了婚。

在那之前，霍珀的画家生涯一点没有声色。他 1882 年出生于纽约州奈厄克市。父亲经营市匹业。当他决定选择美术作为自己的职业时，父母没有表示反对。他的父亲从实用角度出发，劝他从事商业美术。1899 年，他到纽约进了商业美术学校。20 多年间，他以商业美术谋生，尽管他对这项工作怀有强烈恶感。他处心存钱，以便夏季到新英格兰地区或较长期到国外作画。

在巴黎，年轻美国艺术家，如同时和霍珀一起师从享利的帕特里克·布鲁斯加入了野兽主义和立体主义的斗争前列。霍珀置身斗争之外，安静地寄居在一个法国家庭，参观卢浮宫，自学法语。他早年的一次好运是出乎意料的：1913 年，在纽约举行的一次画展中，他卖出了一幅名为《风帆》的油画。其后 10 年，他才售出另一幅作品。

霍珀的艺术道路是曲折的，他 1915 年搞版画，1923 年转向水彩画，到 20 和 30 年代，好运才向他招手。有一个问题使他感到恼火的是，他被归属美国风光画家一派，这一派包括托马斯·哈特·本顿、约翰·斯图尔特·柯里和格兰特·伍德等。这些画家使美国风光带有神秘色彩。他反复说，“我从根本上反对美国风光这个名称，这个名称是想尽办法标新立异的‘美国派’画家自创的。我从来不想属于哪一派，我属于我。”

在 40 和 50 年代，当抽象派渗透美国艺坛的前沿，霍珀依然坚持原来的观点。群众喜欢他画面特有的阴森，评论家赏识他艺术的严峻形式。他从来不是多产画家，到晚年，每年只完成二三幅油画，题材都经过事先周密的考虑。例如，古德里奇 1958 年夏末到马萨诸塞州的南特鲁罗看望了霍珀夫妇。他们 1930 年在那里造了一幢面向大海的简朴的木板屋。客人发现，主人的画架上并没有画布。夫人告诉他，画家一整夏都在考虑作画的题材。最后的成品是《餐厅里的阳光》，他原来想画的是《风灾之后》。画中，两个悠闲的顾客置身于渗透阳光的城市餐厅。在这幅作品和 1963 年完成的《空房里的阳光》里，霍珀越加排脱不必要的细节，构图越加自然。有人企图把这些作品和抽象主义联系起来，画家——加以驳斥。有一次，古德里奇告诉他在不久前举行的一次幻灯片讲演中，他成功地把荷兰抽象主义画家蒙德里安的作品和霍珀的《正午》作了类比，画家的评论只是，“你倒我的胃口。”

1955 年，霍珀被授予全国最高文化奖之一的全美艺术学会金奖。他没有亲自参加授奖仪式，因为画家夫妇俩当时正在墨西哥旅行。画家亨利·瓦农授奖时宣布，“从远在墨西哥蒙特雷的地方，爱德华·霍珀送来了只有二个段落的接受词……。如果他在场的话，他只会说出‘感谢’二字。话兴高一点时，也只会在‘感谢，之前加上个‘十分’。”他所接受的最后一次荣誉是他的 40 幅油画被选为二年一次的巴西圣保罗画展的美国代表作。这个画展一般由先锋派提拱作品，那次不寻常的展品安排倒不是没有积极的后果，因为霍珀的展品在其后一次画展，为现代美国风光画家提供了方向。

衡量霍珀作品的特色不应根据作品问世的先后，而应按照其主题的发展变化为准。光，是贯穿几乎所有霍珀作品的主线。他作品的一些名称就说明这一点。例如在《暮霭孤舍》、《星期天的晨曦》、《科德角的黄昏》和《夜晚的办公室》里，霍珀利用光线达到各种不同的艺术效果。

霍珀作品中最为人们称颂的题材是纽约市。他说，“纽约市是我最了解最

喜欢的美国城市。他从个人感情的好恶处理这个题材。他对纽约市的摩天大楼以及它们在天空所形成的雄伟轮廓似乎并不感到兴趣。相反，他对 19 世纪遗留下来的建筑物如住宅区长条楼房街面上的小商店和四五层楼顶上的烟囱、排气管的奇特景色却深有情意。当他画到衰落的美国小市镇时，他首先想到的是风格朴素但门面装饰讲究的木屋以及已经成为工业时代牺牲品高大而娇柔的维多利亚式大厦，它们被横贯四方的铁路网包围进逼得几乎无地自容，存在空间越来越小了。

在霍珀的许多作品中，画家似乎故意避开自然景物。从他给奥多尔蒂说的几句话推断，他把自然景物看作是难于捉摸没有定形的东西。“你注意到树木在夜间如何显现假象吗？它们有时像戏院，有时像向高大房屋冲刺的步兵。”

在霍珀的作品中，戏院是重大主题。他把孤独的妇人安排在《幕间休息》之中：就座的夫妇是《通道上的一对》的焦点；在《花柳丛中》，脱衣女郎厚颜无羞地在舞台上左右穿行，卖弄姿色。这最后一幅画也提醒人们，在霍珀的其他作品如上床的“脱衣女”或在陋室内站着的《裸女》里多少渗入些色情的暗流。

在戏院这个题材上，霍珀最重要的作品是 1939 年完成的《纽约影院》，目前存放在纽约现代美术馆里。由于霍珀的遗嘱，惠特尼美术馆取得了大约 50 张这幅画的草图，草图如此之多说明画家对这幅画的重视。画中的镀金支柱、有帷幕的出口、墙壁灯台和天花板装饰等是纽约几家大影院如“环球”、“河滨”、“华宫”等的实际写照。站在华威顿广场霍珀寓所过道上倚墙而立充当画中没精打采的引座员的是霍珀夫人。

必须指出，在霍珀的作品中，只能看到成年人而没有儿童的形象。即便成年人，为数也只是三四个孤独的男人或女人，从来没有人群。反复出现的是像在《纽约公寓单间》里的年轻夫妇，在《夜间办公室》里的老板和秘书，在《道边旅店》里的老年夫妇。人们猜想，这些成对夫妇在画面的反复出现是画家隐蔽婚姻生活的写照。

在 43 年的婚姻生活中，霍珀和他的夫人形影不离。他们无子无女，每天生活和工作在一起，在纽约市过冬，在科德角度夏，偶而也去其他地方。有一次，霍珀被邀请到弗吉尼亚美术馆担任画展的评判，事后冒在当地疗养。请帖是委托里恩·加勒里转送的。这位受托人马上电话告诉美术馆，“啊呀！还得邀请霍珀夫人。如果她不去，他也不会去。”夫人几乎在他所有作品中充当裸体模特儿。

在霍珀夫妇生前，生活的节俭达到啼笑皆非的程度。即便在霍珀的油画每幅卖到 15,000 到 20,000 美元时，这对夫妇仍然去寓所附近的普通餐馆用餐。约翰·克兰西是少数被邀请在夫妇寓所进餐的稀客。他为联系业务作客，那次午餐只有罐头浓汤、蛋糕和咖啡。

有一次，霍珀突然讲求阔气起来，给妻子买了件皮大衣，妻子埋怨他花钱多，连续唠叨达半年之久。他们仅有的享受除了去美国南面的墨西哥、国内的新墨西哥州和西海岸旅行外，还有从艾伯克尤比和菲奇公司买来实用耐穿的服装。他们显然是美国追求阔气行列之外的人。

总的来说，霍珀夫人是位生气勃勃但性情执拗的人。作为一位画家，她对自己作品的价值颇有信心，并立下遗言，把它们和丈夫的作品一起留给惠特尼美术馆。她个人的遗画一般是轻松悦目的作品：争艳的花卉、笑容可掬

的儿童和绚烂多采的自然风光。家里来了客人或朋友，霍珀夫人担当起和他们交谈的任务，使生性沉默的丈夫得到正常的安静，就像不知疲倦的小小驳船始终围绕庞然大物巡洋舰航行那样，担当起警戒保卫任务。如果霍珀在场，她会有效地阻止某些问题的讨论，把话题引向她认为合适的方向，尽可能不纠缠自己的丈夫。

奥多尔蒂回想，有一次，霍珀给他谈起多年前的一幅自画像。当他表示很想看一下那幅画时，夫人插话说，画已被销毁了。这幅稀有珍品最后还是在遗画堆中出现了。霍珀还给自己的妻子画过一幅引人注目的肖像，名叫《约（瑟芬）在作画》，画中人神态坚定自信，使人看出，她是个不可低估的人物。

古德里奇回忆说，“夫妇之间有话就说，毫不保留。虽然有时针锋相对，但相互之间建立起的恩爱肯定是深厚的。即使有些小疙瘩，问题也不全在夫人一边。”夫人抱怨说，“跟爱迪（爱德华的呢称）讲话就像向井底投石，听不到反应。”霍珀对待妻子就像对待自己的绘画工作一样：沉静、忍耐、专心考虑长期悬而未决的问题。

现在，霍珀夫妇从1913年就住进的华盛顿广场北面的3号寓所，由纽约大学承租，成为它社会福利学院的办公室。在故居的入口处，积满尘埃的霍珀的名片依旧安放在门铃旁边。为夫人下楼时在光线昏暗中能看清漆在楼梯扶手上的鲜黄条纹，痕迹犹在。正在进行恢复霍珀画室原貌工作的大学的建筑师约瑟夫·罗伯杜解释说，夫人去世之后，故居的所有房间都成了储藏室，整修后的画室将兼作纪念馆和教师休息室。

在故居所在的大楼五层，我们由埃德·布雷迪接待。他是一位头发花白的长者。从40年代起，他一直是这条街上（包括为故居）干杂活的人，熟识画家夫妇。他定期上门看望，为他们提供劳务。霍珀不能开车时，他就充当司机把二人送到特鲁罗别墅度夏，然后自己乘公共汽车返回。他从老式公文包抽出几本翻阅得够旧的《生活》、《时代》过期杂志，其中有关于霍珀和他作品的文章。他对与画家有过联系明显感到骄傲。他是霍珀遗产指定受益人之一。

霍珀背朝画室的白墙和大理石壁炉照过几次相。他把画室保持得空空荡荡，甚至连自己的作品也没有挂起来。从画家缓慢持重的工作步调，人们得到的印象是，一旦作品完成，画面就牢记在心，不用再看第二眼了。另外，他工作时精神那么贯注，容不得其他东西分散他的注意力，包括他自己的作品。

大学建筑师罗伯杜设法清理出属于夫妇的一些什物：一个简单的当今只有救世军商店里才出售的玻璃书柜、一顶沾满油污的帆布帽、一顶霍珀原先戴的旧毡帽，挂在版画印刷机的摇手上20多年了。

霍珀夫人的画室在她丈夫画室的后面，充满同样冷峻的气氛。一张漆有40年代流行的暗红色的廉价木质梳妆台孤零地位于该室中央，抽屉开着，其中空无一物。在两个画室中间有一个小厨房，里边刚好放进夫妇赖以烹制三餐的30年代模式的煤气灶。原来的小卧室目前是教师办公室。装设陈旧，漆成奶油色的浴室和它依然滴漏的水管开关一如夫妇在世时的样子。

霍珀在他生命的最后几个月生活在这里，成天禁锢在轮椅上。他患有前列腺病，动过了几次手术。昼去夜来，他只得静待末日的来临。埃德·布雷迪经常要把他推进厕所，夜间把他推到卧室。霍珀是个富有自尊心的人，但

不得不在疾病的困扰下，无奈度过人生的最后一段时日。

丈夫去世后，妻子继续在原来的寓所生活。她年已 84 岁，是大楼南边的唯一房客。纽约大学早就租用了她的下面几层。当大学负责人试图劝她搬到夫妇俩所有的另一处有电梯的住所时，她拒绝了。布雷迪按时中午来到，带上自己的午餐。他定时为她去商店买东西。他说，“如果我花 69 美分买了一块蛋糕，她就会有意见！他说这话的口气并没有非难的味道，只不过表示惊异。

有一天，夫人拿出一叠二十来张丈夫的作品，要布雷迪烧毁。她认为那些都是丈夫早年不成熟的作品。布雷迪说，“老天，我一点不懂绘画。有些画在木板上的人物是漂亮得少见的裸女。我的妻子说，‘至少你得尊重她的意见。’”霍珀夫人事先从那堆画中仔细地把水彩画挑出撕毁了。

霍珀夫人独自生活了几个月之后，有一次摔倒在地，跌伤了臀部。她勉强走到电话机旁，拿起话筒呼救。布雷迪得从前窗爬进她的房间。一个星期一的早晨，一位办事员到她下面一层的办公室上班，听到她呻吟下已。她被送到圣·文森特医院，在那里死于肺癌。霍珀的遗产接近清理完毕，价值估计差不多 100 万美元。

霍珀对于自己的艺术和人生的最后总结别致地通过他的最后一幅画留给了后世。这幅名为《一对喜剧演员》的画尖锐刻画了他自己长年的婚姻生活。他画的是穿着小丑服装的一男一女在最后一次谢幕时向观众答谢的场面。在他们身后是灯光已经熄灭的舞台和绘有繁茂枝叶的成片布景。

霍珀夫人去世前，她向古德里奇证实，那一对夫妇就是她和她的丈夫。

## 与命运搏斗的天才残疾人女作家 海伦·凯勒 (1880—1968)

海伦·凯勒在出生后的头18个月里,还是个很正常的婴儿,会呀呀地叫,会哭闹,学会了分辨父亲和母亲的声音,并能从观看父母的面容和屋里的东西中找到乐趣。但灾难很快就降临到这个婴孩的头上。她后来回忆道:“接着,我大病一场,病魔夺去了我的视力和听力,并把我投入到新生儿那种无知无觉的状态中去。”

这场病(也许是猩红热)来得快,消失得也快。但它不仅夺去了这个孩子的视力和听力,而且夺去了她的发音讲话能力。

此后,凯勒从童年到成年,与令人绝望的逆境、极度的痛苦展开了搏斗,取得了辉煌的胜利。凯勒小姐学会了战胜失明、耳聋和口哑的技能;她能够十分敏锐地“看”和“听”;她甚至学会与人交谈,以及跳狐步舞或华尔兹。她的杰出才智得到了充分展露,她属于这个世界,她充分地、幸福地享受着生活。

凯勒小姐之所以出类拔萃,是因为在她之前经受同样痛苦折磨的人,顶多只能掌握若干最简单的技能。

可是,凯勒上了大学,并且是拉德克利夫学院优秀的毕业生;她成为一名才华横溢的作家;她过着充满生气的生活;她成为一位信奉社会主义的战斗的人道主义者;她促使帮助盲聋人的运动以崭新的面貌开展起来。

凯勒之所以能获得巨大的成就,具有充满自信的性格(它是凯勒取得巨大成就的力量源泉),是她的老师安妮·沙利文·梅西的贡献和天才教育的结果。通过老师的帮助,凯勒在很大程度上施展了自己的才能。1936年梅西夫人去世后,接替她帮助凯勒的是波利·汤姆森。1960年汤姆森逝世后,威尼弗雷德·科尔巴利夫人成为凯勒小姐的伴侣。

由于凯勒小姐生活经历非常丰富,掌握了那么多对于她似乎不可思议的技艺、本领(骑马、学会希腊语等等),她是那么平和,然而在倡导慈善事业的过程中又是那样的百折不挠,这一切都使她成为一位伟大的传奇人物。她似乎总是作为一个具有不屈不挠意志的典范而屹立在世界上。

许多观察她的人(在某些人看来,她追求新奇和名声)发现,很难相信残废严重到如此程度的人,能够获得那样渊博的知识,具有极敏锐的认识能力,并展示出卓越的写作天才。然而,至今为止,还没有什么有力材料使人怀疑凯勒小姐创造的奇迹。她的性格促使她做出了似乎不可能完成的业绩。一度流行的怀疑论调,随着时间的推移,随着凯勒作为一位英雄妇女形象的日益高大而衰退。

凯勒小姐总是强调:她所取得的成就既不神秘也无惊人之处。她说:她的一切所做所为,都可以直截了当地加以解释,而不必用什么“第六感官”来解释。她操纵着自己的那个黑暗而寂静的世界。应当承认,她的味觉极为敏锐,她可以靠许多物体的气味来引导自己行走。然而,她的触觉却不如其他许多盲人来得敏锐。

凯勒小姐有着高挑的身材、姣好的面容、优雅的仪态和沉稳的性情。她那活泼的幽默、热情的握手,轻而易举地赢得了朋友们的好感。她浑身洋溢

着朝气和乐观主义精神。有一回她感慨地说：“我的生活之所以幸福，是因为我有极好的朋友，做着大量有益的工作。”她接着说道：“我极少想到自己的缺陷，同时这些缺陷也决不能使我悲观。也许，不时会有一阵思虑闪现，但它并不明显，而像一股微风吹过鲜花丛中。微风吹罢，鲜花仍然千姿百态，灿烂开放。”

这种沉稳的性情，在凯勒的早年却不曾表现出来。1880年6月27日，海伦·亚当斯·凯勒出生在亚拉巴马州塔斯坎比亚市附近的一个农场的家中。她父亲名叫阿瑟·凯勒，是位不太富裕的乡绅，曾在联邦军队中服役过。她的母亲名叫凯特·亚当斯。

海伦患病以后，她的婴儿时期和童年初期不断遭到挫折，她因而经常发脾气，狂躁不安。她后来形容自己当时是一个又踢又抓又叫的“难以调教的野孩子”。

她的父母为此心情烦躁，拿小海伦毫无办法。有一天，凯勒夫人意外地读到查尔斯·狄更斯《美国人札记》中的一篇短文，文中描写了盲人劳拉·布里奇曼受到的训练：波士顿市珀金斯学院的塞缪尔·格里德利·豪博士，把劳拉训练成为一名缝纫教师。豪博士是《共和国战歌》作者的丈夫，是一位致力于盲哑教育事业的先驱。

自这不久，凯勒夫妇又听说巴尔的摩市的一位眼科医生对治疗盲人发生兴趣。于是，他们带女儿来见他。他说，可以对海伦进行教育。他还把凯勒夫妇介绍给亚历山大·格雷厄姆·贝尔。贝尔是电话的发明者，并且是教人与聋人谈话的权威。对海伦作了检查之后，贝尔建议凯勒夫妇找他的女婿，请他帮助为海伦聘一位教师。贝尔的女婿迈克尔·阿纳诺斯是珀金斯学院的负责人。

阿纳诺斯先生挑选的教师是年方20的安妮·曼斯菲尔德·沙利文。人们叫她安妮。沙利文小姐是位半言人，曾在珀金斯学院学习与盲聋人进行交流，方法是通过按摸病人的手心，来传递手势字母。

后来凯勒小姐写道：“我的老师来到我面前的那一天，是我一生中所记得的最重要的一天。那是1887年3月3日，我还差3个多月就满7岁。

“我站在门廊旁边，默默地期待着什么。我从母亲的手势以及在房里的来去匆忙中朦朦胧胧地猜想，某种非同寻常的事情要发生了，所以，我走到门口，在台阶上等待着。”

小海伦的褐色头发乱糟糟的，围裙也脏兮兮的，一双黑鞋系着白带子。她猛地从沙利文小姐手中抢走提包，急忙在包中翻找糖果，当发现里面没有糖果时，她就大闹起来。

对这么个粗野的孩子，沙利文小姐这样描写道：“她的脑袋端庄，很适合地摆在肩膀上。她的脸委难描绘。它显示出才智，但缺乏灵活性，或者说缺乏灵魂什么的。她的嘴很大，嘴形优美。人们一眼就可以看出她是个盲人。一只眼比另一只眼睛大一些，并且明显地突出来。她难得一笑。”

这就是沙利文小姐来之前小海伦的情形。凯勒小姐终生称沙利文小姐为“老师”。正是这位老师才消除了海伦的坏脾气和恐惧感，并开始在她手上拼写词语。问题是如何把词语同物体或者活动联结起来：什么是玩具娃娃？什么是水？沙利文小姐解决办法闪现出天才的火花。回想到这一过程时，凯勒写道：“我们沿着小路走到井房，忍冬藤叶覆盖着井房，散发出诱人的香味。有人在汲水，我的老师把我的手放在水管下面。”



“当清凉的水流过我的一只手面时，她在我的另一只手上拼出水字，起初慢慢地拼写，接着就迅速拼写。我静静地站着，全部注意力都集中在她手指头的运动之上。突然，我感到自己朦胧地意识到了忘掉了的某些事——浑身产生出一阵思想复归的激动；我开始掌握有点神秘的语言。

“我立即知道，w—a—t—e—r’（水）意味着某种美好清凉的东西，它正流过我的手。这个活生生的词，唤醒了我的灵魂，给了它光明、希望、快乐，使它得以解放。当然，还存在许多障碍，但这些障碍最终会被排除掉的。”

在珀金斯学院受到的教育告诉沙利文小姐，如果她想到训练海伦，就决不能宠着她。所以，她很快就陷入了与学生的体力战之中。后来，戏剧和电影《奇迹创造者》描写了这场战斗。安妮·班克罗夫特扮演安妮·沙利文，帕蒂·杜克扮演海伦。这场战斗的描述，使戏剧和电影观众激动不已。

凯勒小姐的一个朋友内拉·布拉迪，写了《安妮·沙利文·梅西：海伦·凯勒成功的秘密》。在这一作品的基础上，威廉·吉布森写出了剧本。此剧于1959年10月在纽约开演，共上演702场。

孩子和老师的典型战斗，是一场饭桌之战。在这场战斗中，海伦发出惊恐不安的尖叫，企图抢走沙利文小姐坐的椅子。

沙利文小姐写道：“她使劲掐我，而我每当她掐我一次，就扇她一下耳光。我给她一个汤匙，而她将它扔在地上。我令她从椅子上起来，并迫使她捡起汤匙。接着，在叠手巾问题上我们开始了一场新的扭打。又过了一个小时，我才成功地迫使她叠起手巾。然后，我让她出去晒太阳，而我却精疲力尽地倒在自己屋中的床上。”

一旦海伦变得更加与人为善，一旦她开始学习，她那如饥似渴的求知欲却是无法满足的。4月的一天，她在数小时里学会了30个新词。抽象的字词（比如“爱”）的意思很难掌握，但老师凭着耐心和智慧，终于让海伦学会了这种抽象难懂的词。

学习阅读，使海伦又进入了一个新天地。她回忆道：“我可以拼出一些字词后，老师就给我一些卡片纸板，纸板上印着字母凸出的词。我很快就知道，上面印着的每个字词，都代表着一个物体、一种活动或者一种性质。

“我有了一种框架，我可以用它将字词排列在小句子中；但我每当将句子放在这种框架里之前，我常常先将它们放在实物里面。我找出比如表示‘玩具娃娃’、‘是’、‘在’、‘床’等意思的纸片，将每一个纸片放在它们的实物上；接着，我把玩具娃娃放在床上，把‘是’、‘在’、‘床’排列在娃娃旁边，这样就造出一个句子，同时，也掌握了句子所包含的客观含义。”

1887年5月，海伦阅读了第一篇故事。从那之后，她就“如饥似渴地阅读来到我饥饿的手指尖边的印刷纸板上的一切东西”。

沙利文小姐与学生生活3个月后，写信给阿纳诺斯说：“某种感觉告诉我，我将要获得做梦也想不到的成功。”

海伦的进步十分迅速。1888年5月，她第一次来到波士顿城的珀金斯学院。在那里，她学习阅读盲文，并与其他残疾儿童相处。在以后的几年中，她在北方度过了几个冬天，又在家度过夏天。1890年春天，霍勒斯·曼学校的萨拉·富勒开始教海伦交谈。

凯勒小姐回忆道：“富勒小姐的方法是这样的：她让我的手轻轻地经过她的脸，让我感觉她发出一个音时她的舌头和嘴唇的位置。我急于模仿每一个动作，在一个小时里已学会了6个音素：M、P、A、S、T、I。我读出自己

第一个完整的句子：‘天气温暖’。这时我感到的惊喜，真是终身难忘。”

即便如此，海伦学会将奔流的思想变成词语，还是花了很长一段时间。在大多数的情况下，沙利文小姐或汤姆森小姐不得不将声音翻译出来。因为，只有像她们的受过训练的耳朵才能准确地分辨这些声音。当凯勒小姐讲得非常慢，并使用单音节词时，她的话就很容易被别人听懂了。

同时，这个孩子又学习进行唇读，即将她的手指放在同她交谈者的嘴唇和喉咙上帮助交流。但是，人们同她交谈时速度很慢，每一个字都要仔细地发音。然而，她那简单的交谈和唇读技能，进一步开阔了她的心灵视界，扩大了她的经历面。

这位年青姑娘取得的每一项进步，都带来长辈们要求出现新奇迹而给她造成的压力，从而也不可避免地加深了众人的怀疑。1892年，一个写海伦的故事发表后，被人轻而易举地鉴定出，这个故事在思想和语言方面都同一个已发表的寓言相似。这件事加剧了公众的怀疑。虽然凯勒小姐否认说她剽窃，但这一事件多年来一直伤害着她。

在那段时期里，人们还利用她来达到某种宣传目的，如鼓励大家去游览尼亚加拉大瀑布，去参加贝尔电话公司组织的1893年国际博览交易会。

1894年凯勒小姐14岁时，开始接受了正规教育。最初进了纽约市为聋人设立的赖特·赫马森学校，接着进了剑桥（马萨诸塞州）青年女子学校。依靠沙利文小姐在旁边帮她在手上拼字，凯勒小姐开始为拉德克利夫学院的入学考试作准备。1900年秋，她考入了这所学院。这的确是惊人之举。因为她参加是正常人的入学考试。同样令人震惊的是，1904年她以优异的成绩毕业，她的德语和英语尤为出色，并受到表彰。当她接到用百折不挠的拼搏换来的毕业文凭时，沙利小姐同她站在一起。

她写到大学生活时说：“有许多次我退缩了，摔倒了，但又站起来，向暗藏的障碍险阻进攻。我发了脾气，但又恢复正常，并变得更好。我艰难地走着。取得一点进展，于是劲头倍增。我越来越急，攀登得越来越高，并且看到日益扩展的地平线。”

还在拉德克利夫学院学习期间，凯勒小姐就用她的哈蒙德牌打字机写出了第一部自传。《我的一生》在《妇女之家》杂志连载，1902年编成书出版。这部书主要是由她的英语作文课作业为基础编成。这门英语作文课，是由哈佛著名的“科培”，即查尔斯·汤森·科普兰教授开的。

大多数评论家认为这本书写得好，但有些批评家，包括《国家》杂志的批评家，却瞧不起它。《国家》杂志说：“她的所有知识，都是道听途说的不可靠知识；她的那些感觉，大都是别人的感觉；她写的事情，超出了她的认识能力，并需要由已证实了每个字的正确性的人来作保证。”

凯勒小姐的保护人回答说，她拥有不依赖他人的判断而认识事物的方法。当她写纽约地铁“像巨兽张开大口”时，它表明凯勒小姐画过一只狮子的嘴，因而知道她说的是什么。在一个马戏团动物园中，她曾同一只熊握过手，抚摩过一只豹，还让一条蛇盘在她的身上。

凯勒小姐这时说：“我始终感到我在使用身体的五种感官，这就是我的生活如此充实和完整的缘由。”她接着补充道，她使用“看”、“看见”、“听见”这些词时很自然，仿佛她正用身体的所有感官来看和听。

大学毕业以后，凯勒小姐继续写作。1908年，她出版了《我生活的世界》。1910年，出版了《石墙之歌》。1913年，出版了《冲破黑幕》。她的作品，

其中大多是即兴而作的文章，还发表在当时的国家刊物上。在沙利文小姐的帮助下，她登上了演讲台。

在正式讲话（由沙利文小姐逐句转译）之后，凯勒小姐就开始回答问题。当问到“你入睡时闭眼睛吗？”时，她就回答说：“我从不醒着看东西。”

与此同时，凯勒小姐对社会问题越来越关心。这是由以下几方面因素所造成的。第一，是因为她走遍了工业贫民区；第二，她对穷人中失明的高发生率特别关注；第三，是同约翰·梅西交谈的结果。约翰是沙利文小姐的丈夫，是一位社会问题评论家，当她1908年读到韦尔斯的著作《代替旧世界的新世界》时，她又进一步向社会主义靠近。

这些因素还促使她阅读起德文盲文版的马克思和恩格斯的著作来。1909年，她加入了马萨诸塞州的社会主义政党。很多年间，她是一位活跃的党员，撰写言词尖锐的文章维护社会主义，发表演说支持自己的党，支持工会和罢工，反对美国参加第一次世界大战。她也是一位欢迎1917年俄国布尔什维克革命的社会主义者。

1921年以后，虽然凯勒小姐的社会主义活动减少了（她决定，此后她主要做为美国盲人基金会募捐筹资的工作），但她仍然一直响应社会主义党和共产党的号召，帮助反对压迫或剥削劳工的事业。直至1957年，她还发给伊丽莎白·格利·弗林一封热情的问候信。弗林是共产党领导人，当时被指控违反史密斯法案而入狱。

第一次世界大战后，人们的文学兴趣发生变化，凯勒小姐从写作中得到的收入也日益减少。为了增加收入，她开始演轻歌舞剧。在沙利文小姐的帮助下，她获得了惊人的成功。在拉德克利夫学院毕业生中，还没有人在杂耍方面比她演得更出色。杂耍剧的经纪人哈里和赫尔曼·韦伯让她在一场20分钟的剧中担任角色。此剧于1920至1924年间在全国巡回演出。（虽然凯勒小姐的一些朋友受到中伤，但她从戏剧的演出中得到极大的享受。她认为，她的演出是对盲人事业的帮助。）在凯勒—沙利文演出的剧中，幕布徐徐上升，一间客厅映入观众眼帘，法式窗户外面有一个花园。伴随着门德尔松《春之声》的乐曲，沙利文小姐走上舞台，讲了一些有关凯勒小姐在的事迹。接着，海伦分开幕布，来到台前，讲了好几分钟。对凯勒小姐在大剧院的初次演出，《时代》评论说：“海伦·凯勒又一次大获全胜。星期一下午在大剧院看戏的观众，是世界上最挑剔、最会讥笑人的观众，但他们都被海伦征服了。”

凯勒小姐已经结识了几十位著名人物。而在随轻歌舞团巡回演出过程中，她又结交了索菲·塔克、查利·查普林、恩赖科·卡鲁索、贾卡·海费茨和哈波·马克思等名人。

本世纪20年代期间，凯勒小姐、沙利文小姐和她的丈夫以及汤姆森小姐（她1914年加入这个家庭），从马萨诸塞州的伦瑟姆市搬到了纽约的福里斯特希尔斯。凯勒小姐以这个家作为她进行广泛旅行为美国盲人基金会募捐的基地。直到逝世，她一直是美国盲人基金会的顾问。为了募捐，她在天主教堂、犹太教堂以及市镇礼堂进行演说。她不仅筹集资金，而且谋求改善盲人的居住和工作条件。许多年来，盲人常常得不到教育，住在救济院里。海伦的努力对于改变这些状况，起了重要的作用。

凯勒小姐是位不知疲倦的旅行者。第二次世界大战前些年里，她与沙利文小姐、汤姆森小姐周游了世界。每到一处，她都代表盲聋人发表演说。因

此，她会见了各地的重要人物。她还抽空写作：1927年发表了《我的宗教》，30年代发表了《中流——我的后来生活》，1932年发表了《黄昏的宁静》，1938年发表了《海伦·凯勒日记》，1955年发表了《老师》。

《海伦·凯勒日记》是海伦最光彩夺目的一部书。它展示了30年代凯勒小姐思想的敏锐和广度。她对政治方面、社会方面和文学方面的许多问题加以评论。她谴责希特勒主义，为约翰·刘易斯的工业组织委员会的静坐罢工而兴奋，她批评玛格丽特·米切尔的《飘》，认为它没揭露南方奴隶制的残暴。

虽然凯勒小姐很少提及宗教，可她还是带有宗教色彩，尽管她没去教堂。很小的时候，她就相信伊曼纽尔·斯韦登伯格神秘的新教义。通过神圣的爱使基督教理想成为地球上的现实，是新教义的宗旨和目标。这一神学观很适合于凯勒小姐的社会使命感。

虽然凯勒小姐的宗教信仰使她平静地生活着，但成年后所遭到的批评、所经历的危机，有时也使她烦躁不安。她发现，别人正在企图干顶她的生活，而她却无法违背他们的意志。最使她沮丧的事发生在1916年，当时沙利文小姐正在患病治疗过程中。

那年凯勒小姐36岁。她爱上了彼得·费根。彼得29岁，是个社会主义者和新闻记者，并且担任海伦的临时秘书。这对情侣领了结婚证，打算举行秘密的婚礼。设想到，波士顿的一名记者得知他们已领婚后，发表了一篇不明智的文章来描写他们的罗曼史。这个消息吓坏了顽固的凯勒夫人，勒令费根离开这个家，破坏了二人的美好姻缘。

凯勒小姐凄惨地写道：“这突如其来的爱情之花，还没来得及尽情欣赏，便随一场暴风雨的降临而消失了。”海伦写道，这段爱情仍然埋藏在她心中，成为“惊涛骇浪包围中的一个快乐的小岛”。

多年来，最令她沮丧的就是一直独身。她痛苦地说：“如果我的眼睛能够复明，那么我要做的第一件事就是结婚。”

1936年沙利文小姐去世后，凯勒小姐和汤姆森小姐把家从纽约搬到康涅狄格州的韦斯特波特，并在此度过了她的余生。她结交了此地的艺术家（乔·戴维森雕刻了她的塑像）和作家（范怀克·布鲁克斯为她写了传略）。

1950年，凯勒小姐和汤姆森小姐与戴维森夫妇一同到法国和意大利旅行。在戴维森先生的指导下，凯勒小姐用她的手指参观了法国和意大利的雕刻珍品。戴维森夫人对一个朋友说道：“与海伦和波利生活在一起，真是莫大的享受。每天，海伦都使我们愉悦不已——她高贵而又质朴，她能细致入微地体验生活，她充满自信，朝气蓬勃。”

在中年和晚年，凯勒小姐的收入来自她的书的版权税以及盲人基金会的津贴。1960年汤姆森小姐去世后，一位受托管理人料理她的大部分事务。

由于直到1962年凯勒小姐一直积极地为盲聋人的利益而工作，全世界众多的大学和机构授予她荣誉称号（其中有哈佛大学、格拉斯格大学、柏林大学和德里大学）。从格里弗·克利夫兰到肯尼迪，每位总统都接见了她。

尽管她的名气越来越大，晚年生活在受人敬畏的浓厚氛围之中，凯勒小姐仍然保持自己一贯的个性特点，坚信她对生活的乐观态度是正确的。

后来她说：“我相信，在这些黑暗的静寂的岁月里，上帝一直在用我的生命来为我所不知晓的目的服务。”她接着说：“一旦我理解了上帝的旨意，那我就心满意足了。”

1968年6月1日，在康涅狄格州韦斯特波特家中，凯勒小姐安详地死于睡眠中。享年87岁。

## 20 世纪标新立异的作曲家 伊戈尔·斯特拉文斯基 (1882——1971)

第一次世界大战期间，在法国边境上，一个士兵要求伊戈尔·斯特拉文斯基申报职业，他回答说：“音乐创作者。”

坦率、自信、毫无色彩，这是典型的斯特拉文斯基的风格。这位革新了他的那个时代音乐的作曲家，是一个干净利落的小个子他总是为自己能夫工作桌旁“争分夺秒”而感到自豪。他这样说过让别人去等待艺术灵感的到来吧，赋予他灵感的是下一部作品的“确切需要”。

伊戈尔·斯特拉文斯基一生创作了 100 多部作品，有交响乐、协奏曲、室内乐、歌曲、钢琴奏鸣曲、歌剧和芭蕾舞曲。他的早期作品是在他的唯一的老师尼古拉·姆斯基·科萨科夫的指导下完成的。

这些作品产生了深远的影响。早在 1913 年，克劳德·迪布西就曾称赞斯特拉文斯基在音乐方面“拓宽了所允许的界域”。40 年后，纽约芭蕾舞团指挥林肯·克斯丁对他称赞是类似的：“他寻找的曲调和创作的乐曲尽管在开始听来是奇特和陌生的，但逐渐成为我们熟悉的东西了。”

亚伦·科波兰德评价说，斯特拉文斯基的作品影响了三代美国作曲家。10 年后他又更正为四代作曲家，并认为对欧洲的作曲家也产生了影响。1965 年，美国音乐协会公认斯特拉文斯基是 1870 年以后出生的音乐家中最有可能在将来受到尊敬的人。

他一生中也并非无异议地受到尊敬。他青年时代的三部精采作品——《火鸟》、《彼得卢什卡》、《春之祭》——被公认为名作。

然而，对于他在 20 世纪 20 年代转向吸收新古典主义，并在 50 年代更令人吃惊地转向神秘的系列风格，存在着重大分歧。一些人认为，他的晚期作品空洞而又缺乏生气；另外一些人认为，他的晚期作品中显示出了一种优势，这种优势只是隐含在早期那些生动活泼的作品中。

在所有的人看来，斯特拉文斯基是一个有魅力的人物。那些相互矛盾的评说是令人困惑的。他是一个有着瓦格纳般自信和长期音乐生涯的作曲家。然而，在公开演出时他神经紧张竟会接二连三地忘记自己的钢琴协奏曲。

他曾经拒绝过为他的早期保护人塞治·佳吉列夫创作一首礼拜仪式的芭蕾舞音乐。他说：“我不赞同那种用芭蕾场面表现弥撒的想法。”

1939 年和 1940 年，他在哈佛大学作的关于查尔斯·艾略特·诺顿的讲座，是享誉很高的论文。在法国发表以后，引起了艺术界的巨大反响。

他拥有许多朋友——克劳德·迪布西、毛里斯·拉菲尔、帕布罗·毕加索、瓦斯拉伍·尼津斯基、安德列·纪德、简·科克托。他在许多地方居住过——1914 年以前往在俄国，1914 至 1920 年住在瑞士，1920 至 1939 年住在法国，1939 年以后定居地美国，直到去世。除非在寝室外点上一盏灯，否则在任何一处住所夜里他都感到心神不宁。他说小的时候在圣彼得堡就是这样睡的。

伊戈尔·斯特拉文斯基 1882 年 6 月 17 日出生于圣彼得堡奥拉宁堡姆村的一幢别墅里。他的父母每年夏天都来这里度夏。伊戈尔兄弟 4 人，他有两个哥哥，一个弟弟。他的父亲是圣彼得堡帝国歌剧院的首席男低音歌唱家。

这位作曲家曾经把自己的童年时代描述为“等待我能够将所有人和与此相关的东西送进地狱的时期”。对于他自己的家庭，他感到的仅仅是“责任”。在学校里，他很少交朋友，而且也只是是一个平庸的学生。

音乐是他的一个闪光点。两岁的时候，他能轻声哼出从一些妇女那里听来的民歌曲调，这使他的父母感到惊奇。

几年后的一个下午，一支海军军乐队在他住房外演奏，他在客厅里试着用一架钢琴与其合奏。他把这一天视为自己作曲生涯的开始。

斯特拉文斯基说过这样的话：“我试图凭着听到的音程进行演奏，但我发现在演奏过程中其他一些音程更令我喜欢，这已经使我成为一个音乐创作者了。”

9岁的时候，伊戈尔开始学习钢琴教程，并表现出是一个好学生，但决不是一个天才。可是他对音乐的兴趣与日俱增。他的一位叔父——“家庭中唯一相信我有一些天资的人”——鼓励着他。十几岁的时候，他经常出没于父亲在马因斯基剧场的排练场。

在他的父母看来，这个孩子对音乐的兴趣“仅仅是业余爱好，经过鼓励会有所长进，没有考虑我的天资开发所能达到的程度”。他们同意让他跟一个私人教师学习和声，条件是他同时要在圣彼得堡大学学习法律。

斯特拉文斯基回忆说，在大学的4年里，“我也许连50节课都没听上”。因为这时他已经向作曲家迈出了第一步。

他有一个同学是俄国大音乐家里姆斯基·科萨科夫的儿子。1902年，斯特拉文斯基拜访了这位长者，带去了一些早期钢琴曲请求批评指教，并要求成为他的弟子。作曲家看着他的乐谱不明确地回答说，他成为他的学生之前还需要较多的技术方面的准备。

最初是垂头丧气，后来斯特拉文斯基决意把这看作是激励。经过一年的业余学习，他再次提出申请，被这位大师接受了。

斯特拉文斯基的最初两首管弦乐——一首交响乐。一首组曲——就是在里姆斯基·科萨科夫的指导下完成和演奏的。

1908年，他把一首新的创作的管弦乐曲谱《焰火》寄给了他的老师。几天以后，邮件退还到这位年青的作曲家手里，并附有一张字条：“收件人已亡，无法投递。”斯特拉文斯基的正规教育结束了。

这一年年底，斯特拉文斯基遇到了塞治·佳吉列夫，后来在巴黎组织了一个俄国舞蹈演出团。作曲家的首次工作打动了佳吉列夫，他交给了斯特拉文斯基一项工作：把肖邦的两部钢琴芭蕾舞曲改编为管弦乐。斯特拉文斯基这时已有了妻子和两个孩子，他十分感激地接受这一任务，并令人注目地完成了这一任务。

一年以后，佳吉列夫又交给他一项更为重要的任务：为俄罗斯民间故事《火鸟》谱写芭蕾舞曲，俄国芭蕾舞团将在巴黎歌剧院上演这一剧目。斯特拉文斯基略带忧虑地投入了工作，“我对自己的才能还不够了解”。

闪烁的、有魄力的《火鸟》获得巨大的成功。这次成功如此巨大，以致斯特拉文斯基到了晚年想起来仍然感到荣耀。

《火鸟》被改编为管弦乐组曲后，在世界各地演奏，作曲家应邀到各地指挥。这是一部与斯特拉文斯基的名字紧密联系在一起的作品。有一次在火车上，作曲家遇到了一个把他称为“火鸟先生”的人。具有讽刺意味的是，由于俄国没有国际版权保护制度，因而《火鸟》几乎没有给他带来上演税。

斯特拉文斯基同佳吉列夫的第一个产品是《彼得卢什卡》（1911年），这是一部轻快的、采采的关于木偶获得生命的芭蕾舞。为了表现其中一个木偶的粗鲁无礼，斯特拉文斯基用两只键同时演奏一些音乐。一个F偏高调急速和弦同一个C大调急速和弦的给合，此后便以“彼得卢什卡和音”为人所知。这是现代音乐中复调性的首次重要的使用。

这部由尼津斯基主演的芭蕾舞又一次获得了成功。作曲家对人这样说，更为重要的是“它使我对自己的耳朵有了绝对的相信”。

在完成《火鸟》的时候，斯特拉文斯基做过这样一个梦，一个年青的女子在异教典礼上不停地跳舞，直到死去。这是《春之祭》的来源。这部革新性的作品于1913年5月29日首次演出，引起了音乐史上最喧闹的一次愤慨。

着装预演平静地过去了，但在公演之夜，几乎在帷幕一拉开，对音乐的抗议——野蛮、色情，巴黎从未听到过这样的东西——就开始了。

剧院内不久出现了骚动。斯特拉文斯基急忙到后台寻找佳吉列夫：打开剧场灯光以便整顿场序。芭蕾舞编导尼当斯基在舞台两侧为演员们喊着拍子。

斯特拉文斯基大发雷霆。佳吉列夫懂得宣扬的价值。他后来说，观众的反应一直“正是我所需要的。不到一年之后，皮耶尔·蒙托克斯在巴黎指挥了这部经过改编了的舞曲，斯特拉文斯基赢得了英雄般的欢呼。

第一次世界大战使伊戈尔永远地离开了祖国，也暂时离开了佳吉列夫。直到1962年，他才作为旅游者回国观光。对斯特拉文斯基来说，这个时期也标志着他的一种新的音乐风格的开始。他那被批评家们标榜为“新古典主义的”音乐是一种比较简朴、更为严肃、不那么艳丽的风格。

最早一部以新的风格完成的作品是《士兵的传说》，写于1918年。这是一部公用七种乐器演奏的爵士乐。管弦乐的这种节约与其说是从美学方面着想，不如说是从实际需要考。斯特拉文斯基和他的合作者在瑞士的运气不佳，他们需要一部巡回演出费用低的作品。但斯特拉文斯基却喜欢上了这种简朴的风格。

在战后斯特拉文斯基移居巴黎后的几年中，早期巨作中的忘形狂喜已被具有古典美的有序与克制原则所代替。

他认为：“人们已经厌倦了对音色的尽情享受，而不再需要过多的提供。”

《婚礼》（1923年）是一部俄国婚礼大合唱，它似乎回到了忘形狂喜的风格。实际上这首乐曲的大部分是在战前写成的，回顾一下可以看出它是由华丽风格向严肃风格转变的一部分。

体现新创作风格的另一部代表作是《普钦涅拉》（1920年），这是一首在佳吉列夫的建议下写成的芭蕾舞曲。这部作品采用了18世纪作曲家吉奥瓦尼·贝蒂斯特·伯格莱西的主题，带着斯特拉文斯基时代的色彩。斯特拉文斯基把它称为“我对过去的发现”。

斯特拉文斯基开始把目光转向过去，寻找自己的作品模式。他说技巧可以是“对传统形式的利用。而不是变为传统”。

1925年，他为首次到美国巡回演出谱写了一首钢琴协奏曲，这首乐曲引起了人们对巴赫和巴洛克艺术时代的回忆。1926年创作的《奥狄普斯王》使人联想到亨德尔的圣乐。1928年完成的《仙女的吻》是明显赞颂柴可夫斯基的。

《阿波罗诗神》（1928年）是一部独立的弦乐器演奏的芭蕾舞曲。1929



年谱写的钢琴和管弦《随想曲》使人想到了卡尔·玛丽亚·韦伯的最新风格。《普西芬尼》（1933年）带有印象派艺术家的色调。

他的创作形式已经被他人所采用。他的作品内容无疑是新的，是斯特拉文斯基自己的——复杂的、痉挛式的音律；和声以适度的声音发出依旧不受约束。在这一个时期，他常常被人指责为好古主义者，但没有人称他是守旧的人物。

在中年时期，斯特拉文斯基越来越多地转向纯器乐音乐。这一时期他创作的作品有室内乐《赛马会协奏曲》（1938年）、《C大调交响曲》（1940年）和《三乐音交响曲》（1946年）。

他顽强的创造力并没有随着年龄的增大而有所减退。1939年移居美国以后，斯特拉文斯基为在波士顿的一次演出改编了《星条旗在飘扬》，他被带到警察那里，由于他篡改了美国国歌，险些被逮捕。

后来他迁移到洛杉矶。他的其余作品都是在那里创作的。室内乐《舞蹈曲》（1942年），是由波士顿魏纳·詹生室内管弦乐队演奏的。《俄耳甫斯》（1948年）是一首芭蕾舞曲，是为一位老朋友乔治·布朗齐尼设计的芭蕾舞谱写的。

年轻时代的斯特拉文斯基曾写过两部歌剧，一部是《皇帝的夜莺》（1908—1914年）；另一部是《梅维亚》（1922年）。第二次世界大战以后，他开始写作第三部歌剧《浪子历程》。歌剧脚本是奥德恩和卡尔曼提供的。这部歌剧是对18世纪莫扎特风格慎重的再创造。1951年歌剧首次上演，它得到的评论同作曲家以往的作品一样是混杂的。

1948年斯特拉文斯基对一位记者说：“在一条有着小弯的道路上行进时你是看不到变化的，突然间你会感到自己正在向另一个方向前进。”

对于这位作曲家来说，新古典主义的出现如同于上述变化，甚至更加意想不到。

几年来人们认为斯特拉文斯基和阿诺德·勋伯格给当代音乐界划分了界线。斯特拉文斯基是音调派的代表，音调派的作品无论是谐和的还是不谐和的，占据了和音重心的领域，也就是主音调领域。

勋伯格和他的弟子们属于12音程，在这一派中，所有的音阶音符都是自由的终止，没有哪个音符的和音地位比其它的要更为重要。斯特拉文斯基这样说过，这是一种乐曲风格，同他的风格是“根本不同的”。

但是，在创作了《浪子历程》后不久，斯特拉文斯基本人成了一个12音程作曲家。他使每一个作品都以一系列一定的音符为基础，作为开始几个小节中的“全音排列”。

罗伯特·克拉夫是一位年轻的音乐家，1947年他被斯特拉文斯基聘为助手，他在斯特拉文斯基转向12音阶体系的时候做了许多工作。很明显，对于斯特拉文斯基来说，他的障碍是灵感问题，所吸引他的是被他称为全音排列的“教条主义”的东西。

不论原因是什么，全音排列是斯特拉文斯基最后几部作品的支柱，这样的作品有芭蕾舞曲《阿贡》（1957年）、钢琴和管弦乐《乐章》（1960年）、圣歌《阿伯拉罕·伊萨克》（1964年）。这种变化使他一直成为一个有争议的作曲家，直到他去世。

这并没有使斯特拉文斯基感到不安。1957年，他这样写道：“我不在乎我的音乐受到考验，如果我要保持作为一个有希望的年轻音乐家的地位，

我必须接受这种考验。”

斯特拉文斯基所不能接受的是“那些对专业无知的人和令人讨厌的杂志记者”。他同音乐批评家之间的争论是有传奇色彩的。

他最初是不屑于争论的。1929年，他傲气十足地宣称他的音乐是“不需要讨论或批评的”。

他说：“人们对处于实用状态的人或事物是不作批评的。鼻子不是制造的，它是一种存在。我的艺术也是如此。”

30年以后，他说出了那些“令人讨厌”的人。斯特拉文斯基把《纽约人》杂志音乐评论家温斯洛帕·沙根特叫作“温·沙·聋人”。芭蕾舞曲《洪水》（1962年）是斯特拉文斯基为电视创作的。保尔·亨利·朗对此令人不快的评论，导致作曲家向《纽约使者论坛》打去了电报，控告这种“无故的恶意批评”。

斯特拉文斯基不只是对评论家表示了蔑视，对过分炫耀的演员和指挥也感到反感，一旦发觉哪位表演者错误地理解了他的某一部作品，这种反感就会变成厌恶。

为了向音乐演奏者准确他说明如何演奏他的作品，尤其是如何掌握节拍，20年代初斯特拉文斯基为裴雷耶尔公司制作了钢琴和弦录音作品。为了同样目的，他于1928年同哥伦比亚录音公司签定了一份专有合同。在他去世之前，斯特拉文斯基和他的助手克拉夫几乎为哥伦比亚录音公司录制了他所有的作品。

20年代期间，斯特拉文斯基也开始在公开场合指挥和演奏自己的作品。他不是一个钢琴演奏名家，几乎没有受过指挥训练。他首次登场时尝到了怯场的滋味，而且没有乐谱就不能演奏。

斯特拉文斯基身材短小，而且瘦弱。在67岁以前，他每日清早的养身法是从一套匈牙利柔软体操开始的，包括双手支地行走。据他的朋友说，他是一个有名的忧郁症患者，几乎每天都要去看他的医生，然后步行两英里回家。

斯特拉文斯基的一张脸长得很出众，耳垂长，眼皮厚，大鼻子，小胡须，嘴唇丰满，吸引了许多艺术家为他画像。有一次在意大利边境，一幅毕加索画的这位作曲家的速写引起了一场风波。一个士兵不让把这幅画带出国境，因为他怀疑这根本不是一张画像，而是一张神秘的图，可能是一张颠覆性图画。斯特拉文斯基解释说：“这是一张我的面部图。”但是这幅画像后来不得通过英国大使馆的外交邮袋带出意大利。

对斯特拉文斯基来说，创作音乐的过程，也是解决音乐问题的过程。他坚持在开始创作之前就弄明确问题。例如在创作《阿波罗诗神》之前，他给设计这部芭蕾舞的伊丽莎白·斯帕拉格·柯里吉写信，向她询问有关上演此剧的剧场面积、座席数量以及管弦乐队面对的方向等情况。

他总是说：“一个人给自己施加的约束越多，就会越多地感受自我。这种约束有助于取得演奏的精确性。”

他像一个工匠一样在室内工作。他的室内像一同试验室，摆满了各种橡皮擦和各地的钢笔。他几乎每天关门工作。他说：“除非确信没有人会干扰我，否则我难以进行创作。”他同许多作曲家不一样，他是直接在钢琴上进行创作。

有些人由此指出斯特拉文斯基的耳朵并不像人们设想的那么敏锐。他辩解道：“手指是不能被轻视的，它们往往产生潜意识的想象，这是用其他方

法所不能获得的。我认为用直接接触声音的物质媒介谱曲，要比用抽象方式凭借人的想象力谱曲好上一千倍。”

佳吉列夫感叹地说：“我们的伊戈尔总是钱、钱、钱。”斯特拉文斯基不仅像一个生意人一样拼命地工作，而且也像一个生意人一样要价。这是人们对这位作曲家的经常性的批评。

他厚着脸皮承认，他从未“把贫穷看作是有吸引力的事情”，他的愿望就是要从让莫扎特和巴尔扎克死于贫困的社会“挣每一块我的艺术能够使我榨出的铜板”。

他的大多数作品都是收取佣金的，而费用可观。他曾经这样写道：“有技艺就是去创作人们要想创作的东西，然后把它出售出去。”但是他的作品并没有影响他的艺术独立性。

斯特拉文斯基的许多作品，尤其是晚期作品，大都是以宗教为主题，如《圣诗交响曲》（1930年）、《克卢姆赞歌》（1956年）和《挽歌》（1958年）以及其他一些作品。

他认为，要写出好的宗教音乐，必须完全相信宗教的主张：上帝之位，魔王的存在，教堂的奇迹。

斯特拉文斯基特别喜欢学习语言。他除了可以用俄语滔滔不绝地讲话以外，还能用法语、德语和英语说双关俏皮话。

他说：“当我写作歌词的时候，我的乐感就被那些音阶的声音利韵律调动起来了。”

斯特拉文斯基写过两部歌剧脚本：一个是《列那狐》（1915年），另一个是《婚礼》。

《我的生活记事》和他在哈佛大学的讲义《音乐诗》以生硬的主教的自信阐述了他的音乐思想。“音乐就其真正的特性而言是无力表达任何事情的……音乐所带来的感觉是由考虑结构形式相互影响而唤起的……艺术被抑制、被限定、被研究得越多，自由也就越多。”

在克拉夫的帮助下写成的书虽然下乏争论，但相当有生机和活力。这些书有：《与斯特拉文斯基的谈话》（1958年）、《回忆与评论》（1959年）、《阐述与发展》（1962年）、《对话和日记》（1963年《主题与章节》（19“年）和《回顾与结论》（1969年）。

这些“改装了的独白”，把矛盾的往事、家庭琐事、生活轶事、无端的侮辱、慷慨的赞美和拙劣的双关以及出色的洞察力合为生活、艺术和自我。这些内容组成了作曲家的肖像画，没有几个艺术家敢这样描绘自己。斯特拉文斯基为此而感到自豪。

斯特拉文斯基结过两次婚。他的第一妻子凯瑟琳·诺森柯（斯特拉文斯基称之为我最亲爱的朋友和伙伴）是他的表妹。他们1906年结婚，生了四个孩子。第二个孩子1938年死去，斯特拉文斯基夫人死于1939年，都是因肺结核而死的。

1940年，斯特拉文斯基又同画家维拉·德·波塞特结婚。

1971年4月6日，斯特拉文斯基在纽约住所里去世，享年88岁。这位作曲家的一曲《圣洁的青春》在1913年使音乐界面目一新：给20世纪带来了一阵清风。

对于斯特拉文斯基爆炸般的力量和他作为本世纪最重要的作曲家的地位，彼尔·鲍勒兹这样总结道：“斯特拉文斯基的逝世意味着一个音乐时代

的最终结束。这一时代给本世纪初的音乐以根本性的震动，并导致了与浪漫主义的实际背离。

“某种全新的、甚至完全不同西方传统的东西被发现了而幸存下来，并进入我们这个时代。斯特拉文斯基的光荣在于他属于这极为天才的一代，而且是他们中最有创造性的音乐家之一。”

斯特拉文斯基的一位同乡及老朋友、纽约芭蕾舞团的负责人乔治·巴朗齐尼说：“我感到他仍然和我们在一起。他把自己的天才的财富留给了我们，这些东西将永远地同我们生活在一起。我们一起合作了20部芭蕾舞，我真希望再多一些。”1971年4月15日，在金色的阳光下，斯特拉文斯基被安葬在圣米奇拉岛的墓地，与他的朋友、他的早期保护人塞吉·佳吉列夫相邻。他的鲜花装饰的灵柩是用平底轻舟运到墓地的。

斯特拉文斯基一直喜欢威尼斯，他的几部作品，包括《浪子历程》，是在这里首演的。

这位作曲家的葬礼是以在戈锡克教堂里举行的宗教仪式开始的。这里是威尼斯总督举行葬礼的传统场所。

斯特拉文斯基的遗孀和他前妻生的子女听了威尼斯市市长吉奥吉沃·朗戈发表的简短的致辞。致辞中引述了斯特拉文斯基和美国诗人艾兹拉·庞德对这座城市的钟爱和赞扬之词。

这位诗人在教堂里出现了，还有作曲家尼古拉·纳波科夫，他一直陪伴着斯特拉文斯基夫人，还有舞台设计家约吉尼·波曼和意大利、奥地利音乐界的代表。

罗伯特·克拉夫指挥威尼斯拉芬尼斯剧院的管弦乐队和意大利电台合唱队演唱了斯特拉文斯基的《安魂曲》。随后希腊东正教教堂修道院院长凯路因·马里西瑟努斯主持了宗教仪式，吟诵了祝辞，在灵柩前点燃了香。

不长的送葬行列穿过矗立着维罗克狄纪念像的广场，然后乘平底轻舟驶向圣米奇拉岛的墓地。

## 20 世纪风靡世界的女时装设计大师 可可·查内尔 (1883—1971)

加布里(可可)·查内尔是 20 世纪最伟大的女时装设计师之一。她在 20 年代控制了巴黎时装界。在事业的顶峰期,她拥有四家商业企业——一家时装公司,一个纺织品企业,一个香水实验室和一个服装饰品工厂。这些企业共雇佣 3 千 5 百人。

也许香水比时装更使查内尔出名,她的香水简称“查内尔 5 号”(一个占卜先生曾告诉她,5 是她的幸运数字),她以此成为百万富翁。

查内尔是一位才思敏捷、热情认真、富有神奇魅力的女人。她的一生自由自在,她把时装作为她的布道坛。她的信息通过巴黎女式时装这个媒介传到千家万户,她以无比的自信控制这个领域近 60 年。

她是法国社会的宠儿,公爵和花花公子们的好友,富人和名流的知己,她厌恶虚伪做作,我行我素,决不自欺欺人。

她曾说:“我受不了千篇一律的呆板生活,我有时间工作和爱,没有时间干其他事。”

查内尔是本世纪时装界的灵魂,是使妇女脱下繁杂不适的服装而变得整洁、宜人的五彩斑驳的诱导者。

她不沉溺于炫耀和争权夺利,而是在时装设计方面显示自己的个性。她以强烈的自信、独到的见解和坚定的信念,推行和倡导服装的简洁雅致,把妇女从不必要的压抑和“荒谬可笑的装饰和过分烦琐的零碎”中解脱出来。

查内尔苗条端庄,深色头发,黑眼睛诱人,大方的嘴巴流露出倔强。她总是相信自己的正确性,事实也常常如此。她设计了许多永恒的时装,有的今天看来还和第一次亮相时一样时兴,有的甚至比半个世纪前更为时髦。

她的大部分创新在当时具有革命意义,如针织服装和套装、配针织罩衫的花呢套装、喇叭裤、风雨衣、粗呢前克、高领毛衣、水兵帽、短髻发、服装珠宝饰物及常常配白领白袖的黑色短外衣等。

无所不在的查内尔套装(无领镶边羊毛衫配雅致的裙子)也许是在女时装设计师设计的服装中最经常被模仿的。

查内尔手袋(带有链式提手的软皮被状袋)到处被模仿,以至成为 60 年代最流行的女性饰物。其他广为流行的查内尔作品有绳 61 索式项链、米色和黑色背带式皮鞋和大而平的特制发结等。

她从不介意她的设计被模仿。“让她们去模仿好了。”她说,“我的主张属于每一个人,我不拒绝任何人。”

查内尔时装公司是位于巴黎坎本大街 31 号的一幢 6 层大楼。去那儿购买过时装的顾客包括玛林·迫特里希、罗密·施奈德、朱丽叶·格雷科、埃尔莎·马蒂内利、阿诺克·埃米、贝特纳、苏西·帕克、弗朗科伊斯·萨根、科利特、乔治·蓬皮杜夫人、保拉亲王夫人(比利时鲍德温国王的弟媳)、海伦·戈登—拉扎雷夫人(法国时装杂志《埃尔》的编辑)、黛安娜·弗里兰夫人(《时髦杂志主编)、罗思柴尔德男爵夫人以及不计其数的美国社会名流。

据说,“非常爱金钱”的查内尔只对相当少的王族和权贵提供衣装。她

曾说：“那些公主和公爵夫人从来不付钱，凭什么要我白给她们？从来没有人给过我什么。”

那些出得起她的价钱（一套约1千美元）的贵妇人，常常用美国的仿制品与查内尔的真品混在一起充实她们的衣柜。

尽管查内尔喜好奢侈并有众多显贵朋友，但她一直是一个时装民主化的提倡者。她的朋友毕加索曾说：“她是欧洲最敏感的女人。”

查内尔认为，日常生活方式和要求的重大变化导致时装的大变化。1957年她到美国接受达拉斯尼曼—马库斯公司的50年最优秀设计师奖时，解释了她的哲学。

她告诉《纽约人》杂志的记者说，1925年她鼓励女人脱下紧身胸衣并剪短头发，因为她们已开始去办公室工作。

她说：“女人不能穿带衬架的裙子开汽车。”她又说：“但最大的问题而且是最重要的问题，是使女人恢复青春，使她们看起来年轻。那样她们对人生的态度会发生变化，她们会更加快乐。”

60年代，当许多妇女喜欢穿超短裙时，查内尔也从未停止对这种时髦的抨击。

这位年长的时装设计师还和以往一样专制而能言善辩，她对面向青年的流行文化和时装也不客气，“肉体的展览”是她曾给予的一种评价。

她说，“我讨厌老女孩。”她反对30岁以上的女人穿超短裙。

查内尔1967年谈到约翰·肯尼迪夫人时说：“她的情趣太可怕了，她要它对它在美国的流行负责。”她指的是总统遗孀到美国鲁尼米德参加肯尼迪总统纪念碑落成仪式时穿的白色雷戈装。

查内尔有选择的记忆却忘记肯尼迪夫人在1963年11月22日到达拉斯时穿的是查内尔套装。木莓色毛料衣服上溅着她丈夫的鲜血。

当1970年裙子的底边降低到小腿时，查内尔的裙下摆仍然保持在膝部上下。某些观察家认为这比平常还缩短了一些，这是查内尔不随波逐流的一种典型作法。

1969年12月18日，她父亲举办以对她的爱称“可可”命名的音乐节目庆祝活动。她光照时装界的名字在百老汇如日中天。节目的主角是凯瑟琳·赫伯恩。舞台监督是查内尔长斯的好友弗雷德里克·布里森。

这个节目是空前壮观的舞台时装表演，由艾伦·杰伊·勒纳编写歌词，由安德烈·普雷文谱曲，查内尔摹真服装（共263套）的作者是塞西尔·比顿。

查内尔一生中创造了一个时装帝国。20年代，当她的工厂雇佣2千4百人时，据传她的财产为1千5百万美元。

帝国的经济基础是她1922年引进并按她的专利数字命名的香水——“查内尔5号”。这种非正统合成香水是一位化学家在里维埃拉发明的，很快它就成了全世界最有名的香水。

她曾就香水发表评论说：“女人不是鲜花。为什么她们不应像鲜花一样香呢？”

1924年，查内尔与伯乔斯香水业的拥有者皮埃尔和保罗·沃特海莫共同创建了查内尔香水公司。他们是新公司的主要股东。

1934年，查内尔辞去董事长职务，第二年这个她拥有百分之十股权的公司开始割让给子公司和伯乔斯公司。

查内尔香水公司成了分布在法国、英国和美国的一个香水大帝国的总公司。

1946年，查内尔指控查内尔香水公司生产劣质产品。诉讼要求法国母公司停止生产和销售所有产品，并把所有权和产品、处方与制造过程权归还给她。指控未获成功，但不和显然得到调整。

查内尔是她那个时代的传奇人物，随着年龄的增长，她变得越来越冲动和任性，有时甚至是刻薄。她鸚鵡式的声音总是唠叨不止。

她曾说：“为什么我要在乎人们写我些什么呢？每年他们都要发明一个新故事。我永远也不会去上诉。”

查内尔本人每年都使时间、地点和名字更加纷繁，有时真像是故意恶作剧。

她的年龄就始终是一个谜。“女人的年龄是她应得的，”她常这样说。但是，一般人认为她出生在1883年8月19日。她的出生地肯定是奥维尼的伊沙里附近，这是法国中南部的山区。她取名加布里·赫佩里斯。

她6岁时母亲死于肺结核，父亲遗弃了四个女儿。她去与两个姑妈一起生活，姑妈家教甚严。她们养马卖给法国陆军。可她很小就成了漂亮的女骑手。她也学会了缝纫技术。

16岁前，她就表现出了她一生所拥有的决心和不屈不挠的性格。一次她在探望她的祖父（一位维希的铁匠）时，说服一名年轻的骑兵军官带她逃离她的姑妈家。

这个乐于助人的军官不仅给她提供了逃跑手段，还把她带入另一个世界。埃特尼·鲍尔桑是一个富有的实业家的家庭成员，他的家里有很好的马厩。在与他的交往中，查内尔了解了富人的习惯和情趣，并且骑上了国内最好的马。

据信在后来的10年里，查内尔和鲍尔桑没有分手。他们或者住在巴黎郊外的家庭别墅内，或者跟随养马同伙的足迹周游法国各地。大约在1911年，她在巴黎的一家小店里卖帽子。

使她出名的行当是1913年夏季在杜维尔开的一家小帽店。这个时期流行精心制作和奇形怪状的帽子，但她不喜欢这些。

“戴着那样的帽子，脑袋如何动得起来呢？”她问。随后，她拿出简单的只有线条的女帽。她喜欢海港上英国水兵穿的高领毛衣，就卖了一些。

第二年，她回到巴黎，在坎本大街开了一家商店。先是卖帽子，后来又卖毛衣和其他服装。5年内，她成了时装界一支不可忽视的力量。

她的创造力开始引起有钱有势的贵妇的注意。她是第一位把普通针织面料用到服装设计上的设计者。1917年9月号的《时髦杂志》把梅逊·查内尔商店称为“针织品之家”。不久，她又开始设计“穷女孩装”，贵妇们却纷纷地穿起下等人的时装。

尽管发生了第一次世界大战，但她的社交生活仍旧辉煌灿烂。在她的生活中，阿瑟·卡佩尔（外号博伊，是一个富有的美国人）取代了鲍尔桑的位置，他的慷慨馈赠使她开始了惊人的珠宝收藏。

据说，这位打扮漂亮的贵族对查内尔的一种最有名的时装起了催化作用（也许不足信）。博伊·卡佩尔死于一次汽车事故，朋友们后来说他是“她真正爱的唯一男人”。

查内尔的名字在20年代中期变得显赫起来。1924年，大西洋两岸讲究

衣着的女人所喜欢的查内尔服装，是米色针织罩衫配单股珍珠和花呢套装配羊毛背心。人们要正确估价她所引起的革命，首先要研究沃思商店在装饰上的创造和第一次世界大战前爱德华七世时代的绘画。

查内尔事业的第一个高峰是从 20 年代中期到 30 年代后期。这个时期正好是和她最出名的盟友休·理查德·格罗夫纳交往的时期（格罗夫纳是威斯敏斯特第二公爵，是欧洲最富有的人之一，他结婚四次，离婚三次）。

公爵对查内尔的倾心是用名贵的珠宝礼物来表示的。她往往用假的石料把礼品复制下来。

她说：“我戴真的珠宝上街免不了被人盯视，于是我就戴假的。”

查内尔也设计真正的珠宝，两者她都用大块的石料，而当时的时装要求用小而文静的。20 年代末期典型的查内尔风格（今天仍可见到）是一种彩色宝石组成圆形图案的长项链。

尽管查内尔讨厌大海，但她时常陪着公爵乘他的快艇，其中一艘是由驱逐舰改装的。一年冬天，她从戛纳归来时，皮肝呈古铜色，一向以苍白为贵妇从标志的女人们争相效仿。

在一次前往威尼斯的旅程中，查内尔掀起另一场革命。她穿一条略带喇叭口的针织宽松裤，配一件毛线衫和许多珠宝饰品。一位朋友后来说，查内尔穿裤子是因为她不希望船夫们看到自己有名的双腿。然而，查内尔穿裤子的目的更可能是为了舒适和引起轰动。

虽然美国和欧洲纷纷传说，查内尔可能和公爵结婚，但是，反复无常的时装设计师宁愿保持自己的身份。

据传查内尔曾说：“任何女人都可与威斯敏斯特公爵结婚。公爵夫人有的是，但可可·查内尔只有一个。”

查内尔与公爵的友情，在 1934 年结束。多年后，她承认说，她怀念苏格兰，尤其是在他的庄园里骑马的星期天。

查内尔对英国人的服装有着很深的印象。有一天，当伦道夫·丘吉尔告诉她他应邀为《每日邮报》写一篇关于妇女在赛马会上应穿什么衣服的文章时，她回答说女人不值得写，男人们具有所有的特性。

她说：“天哪，没有什么东西比女人的服装更丑陋了。”

查内尔夹克衫的秘诀之一，是它的袖筒长而紧。杰基·罗杰斯回忆说：“袖筒从未过高，两只袖子会重缝 6 次。”杰基·罗杰斯是波士顿出生的女模特，1963 年为查内尔工作过，现在拥有自己的纽约时装用品商店。高袖筒使前克家看上去整齐服帖。她想让它看上去像紧身毛衣。

“但服装没有完成的时候，即使是到了亮相的时候，她的设计就是她的孩子，永无完成之日。”

与大多服装设计师不同，查内尔从不制图，也不要亚麻布原型。唯一的方法是把布料拿在手中。

她的一切本能和专业似乎都出自她的手指。她喜欢用她的手工作。几年前，她对一个朋友说：“如果不是怕别人看见，我会给马穿鞋的。”

她一度经常在范伯格·圣·霍诺里区的一所漂亮住宅里招待宾客。她在里茨也有一个小卧室，经常在那里睡觉更衣。她曾说，到里茨睡觉的原因是想逃避家里举行宴会后的混乱。

里茨是她生活中一个得到证实的插曲的发生地，它导致短髻发时装的流行。



一天晚上，热水器里的煤气爆炸，喷了她满身的烟灰。查内尔是一个急性子，为了便于洗头，立时剪掉了她的黑色长发。她迅速洗完头，用一根丝带束起。

那天晚上，她以白衣短发出现在歌剧院。结果引起轰动，很快形成一股时装热。

在她的晚年，查内尔总戴着帽子。那几乎和假的前刘海一样，成了她面孔的一部分。留前刘海是因为她太厌恶理发师。她说她的帽子从未摘掉，这是想使她不喜欢的人以为她要出门。

查内尔的沙龙既接待社会名流，也接待艺术界人士。琼·科克图曾经写道：她的头像“小黑天鹅”。科克图又补充说，她的心像是“小黑牛”。

30年代，据说查内尔曾和画家兼装饰师保罗·艾里布订婚。他在罗克布伦她的别墅打网球时死去。

在查内尔传说中，有一个尚待证实的故事，是关于塞尔盖·迪亚列夫的。据说，急于为他的芭蕾舞剧筹到资金的迪亚列夫，在遇到查内尔的当天就得到一张巨额支票。那些认为她有法国农民的硬心肠的人，不相信这个故事。另一部分人记起她说的，巴黎的一位白俄艺术家“给了我生活中失去的一切”，并认为故事是可信的。

她是俄罗斯大公爵德米特里的友好，此人是作曲家斯特拉文斯基的堂兄弟。尽管她有时感到这种环境不安全，但她仍迷恋于此。

30年代末期，查内尔被意大利时装设计师埃尔莎·夏帕特里挤出时装界，同时由于第二次世界大战爆发，她关闭时装店，在里茨过起了隐居生活。纳粹后来占用了那里的很多房子，但他们一直没有征用旅馆。查内尔一直留在那里，后来她去了维希和瑞士。

查内尔1954年2月5日的东山再起，是时装界的重大转折，尽管当时几乎没有人意识到这一点。她推出了一种带两个大帖袋的厚海军针织面料呢服装，配穿的是一件白色打褶平纹细布罩衫和一顶水兵帽。评论家的反应是客气而节制的，然而妇女都买它。它是一种年复一年不断获得成功的服装款式的先驱。

人们对同年10月她的第二种服装同样反应平淡。查内尔一直被认为的反叛者，人们期待她做出惊世骇俗的举动。然而，同往常一样，她只是拓宽和发展适合她的风格。

1964年，在美国城市流行的服装是由10年前的海军面料服装演变而来的。查内尔自己喜欢的是有红色和深蓝色镶边的米色花呢服装，上面还有作钱袋用的贴袋。

80多岁时可能是查内尔事业的巅峰期，她仍像皇宫一样统治着她的沙龙。人们竞相争宠，几乎害怕成功，又做好倒退的准备。

1963年10月，安妮·钱伯林在《妇女之家》杂志上撰文道：“我的时装展览开幕前的几个星期，是巴黎盛大的烟火会之一，其盛况几可与巴士底日媲美，但目击者只是少数的特权者。”

她的话证实了下面的描述：“小姐在大展览厅一把金色的舞厅椅上落坐，她的颈部吊着一把剪刀，一包直针放在旁边的椅子上（这个大厅的每一根针都得换掉，都不够长）。”她要求看第一件服装，有趣的场面开始了。

“她患了风湿病和关节炎，然而她仍要亲自去做每一件试衣，去抚摩布料，去扎针，撕开线缝，使女裁缝流着泪跑到屏风后面，在那里往模型身上

“ 扎针以示报复。 ”

当美丽的长着雌鹿眼睛的模特穿着白色工作服坐在金色椅子上等待试衣时，当穿着法式便草鞋的老妇重新把踏板安装到抽屉上时，一个狂乱的面庞伴随着一连串查内尔式的忠告展现在人们的面前。为女人设计服装，这是永恒的主题，“ 没有女人便没有时装 ”。

随着试衣的继续进行（常常一干就是 6 到 8 小时），年轻而精力旺盛的时装模特也精力不支了。而查内尔却无动于衷，毫无倦意，她似乎是打不垮的。

查内尔曾试图把时装设计和时装业的其他方面结合起来。她自己承认她的一次尝试是大灾难。她雇佣四人妓女做时装模特，目 69 的显然是想改造她们。但她的好意未被理解。妓女们试图拉其他模特干她们的勾当，她们说干这一行能挣更多的钱。

“ 太可耻了！ ” 查内尔愤愤不平地回忆道。

时装店内她的私人住房（包括一间有宽大的羊皮沙发的沙龙、一间餐厅、一间小图书馆、一间厨房和一间大浴室），只对少数她喜欢的工作人员、朋友和顾客开放。多年来，她一直在这间餐厅举行宴会，庆祝每一个时装季度的结束。侍应生戴着白手套，宾客喝着苏格兰威士忌和葡萄酒，查内尔作了简短的讲说。大意是说，这是她最后一次展览。大家心里都很清楚。

他一直得益于同行间的不和，她显然以压迫同行为乐。她说“ 他们把我当作一促瘟疫。 ”

一位曾为她工作过并曾对她寻衅的著名设计师，后来为另一家时装店工作时出了名。

查内尔有一年故意把她的开幕式和他的时装店的开幕式安排在同一天。看了他的时装以后匆忙赶到查内尔时装店的时装记者，都被拒之门外。

最近，她向时装界的另一位成员说：“ 圣—劳伦特有最好的鉴赏力。他抄袭我的越多，他的鉴赏力越好。 ”

查内尔对他的敌人和她不喜欢的人，毫不留情。战后，她藐视她的朋友克里斯琴·迪奥的“ 新气象 ”。这是一种配波状长衬衫的紧胸长裙，因为摒弃了战争年代的所有局限而获得了极大的成功。

据说，查内尔对迪奥说：“ 我崇拜你，但妇女穿上你的衣服像一把安乐椅。 ”

她的晚年生活是比较平静的，时间主要用于时装公司（时常亏损，赤字皆由母公司支付，因为宣传有助于其他查内尔产品的销售）和对付尖刻的评论和赛马上她的马厩里有一匹名为“ 罗曼蒂克 ” 的著名牝马。

她的生平故事被编成音乐剧《可可》，1970 年在百老汇上演，由凯瑟琳·赫伯恩首次担任主角。上演时赫伯恩小姐已经 60 岁，出言刻薄的可可（她已 86 岁）说她演这个角色“ 太老了 ”。

除了表现查内尔的哲学以外，许多模特在剧中亮相，她们穿的是查内尔漫长的一生中设计的深受大众喜爱的时装。

查内尔比她的许多密友长寿，她感到很孤独。她一生未嫁，这不是因为她喜欢独身，据说这是因为她“ 从来不把男人看得比鸟重 ”。

她在时装界的分量是无法估量的。

查内尔 1971 年 1 月 10 日死于巴黎里茨饭店她的公寓里，享年 87 岁。

## 用心感受乐曲的著名大提琴演奏家 帕布罗·卡萨尔斯 (1876—1973)

有一次,一个演奏约翰·塞巴斯蒂安·巴赫组曲的大提琴学生对帕布罗·卡萨尔斯说:“我想就像这样。”

“不能想,”这位著名的大提琴家回答道,“最好是去感受。”

卡萨尔斯强调对作曲者的意图的内心感受,这样他就能以一种颇为笨拙的乐器的琴弦表现发光的人类音乐。在大约75年的音乐会和录音中,他的敏锐的洞察力,恰当巧妙的演奏,尤其是他对巴洛克和古典作曲家的高度理解,使他赢得人们的敬畏和鼓掌欢呼。演奏巴赫作品是他的特长,但他同样熟悉波凯利尼、莫扎特、勃拉姆斯、贝多芬、舒曼和德沃扎克。

同时,作为一个诚实正直的人,一个以人道主义为原则的人,他的“和平运动”个人音乐会,以及他在他的祖国西班牙反对弗朗西斯科·佛朗哥政权的立场,这一切都使他赢得人们的钦佩和拥戴。很少有哪位音乐家在他们的时代达到过卡萨尔斯的国际声誉。

他的部分声誉姗姗来迟,是来自他的指挥才能(至少在美国是如此),他说这是他的真正才能所在,1920年后他主要是在欧洲练习。他说,指挥使他感到满足,因为依靠人的配合的管弦乐队是“最伟大的乐器”。

在他早期的音乐生涯中,1901年他第一次访问美国时,个坠落的石块砸坏他左手的手指。卡萨尔斯回忆说,他的第一个念头是,“感谢上帝,我不需要再演奏大提琴了”。他把这种反应与他想当乐队指挥的愿望联系起来。

自1945年起,卡萨尔斯在欧洲经历了一段半活动性的生活。1956年,他到波多黎各居住。那时他79岁,似乎已精疲力尽。但第年,他就举办了卡萨尔斯音乐节,并使之成为每年的春季音乐节。第次音乐节开幕前他的心脏病发作,但以后几年恢复得很好,并利用了支由他的老朋友、小提琴手亚历山大·施奈德拼凑起来的管弦乐队。音乐会把大陆上数以千计的人吸引到岛上,并且把第一次世界大战后的一代音乐爱好者介绍给卡萨尔斯。

1961年,他在佛蒙特加入了鲁道夫·塞金的万宝路音乐节,每年7月他都去那里指挥管弦乐队,并讲授大提琴的硕士课程。从1962年开始,他每年在纽约指挥合唱队。他的第一次演出是他自己的《马槽》,这是一部献给“那些过去和现在为和平民主而斗争的人们”的曲子。

在这个恢复时期,卡萨尔斯为了纪念联合国组织成立13周年,1958年在纽约市举行了广为宣传的大提琴演奏会。3年后,他应约翰·肯尼迪总统的邀请到白宫为一次重要集会演奏。

卡萨尔斯在那几年引起人们的注意,扩大了他的大提琴录音的销售额,这反过来又提高了人们对这位大提琴奇才的敬意,成千上万从未见过他的人也爱上他。

他的另一个对公众有感染力的方面,是不服老和不落陈腐。他在1964年对记者说:“有时我感到像一个孩子,那是因为音乐。我不能用同一种方法把一个作品演奏两次。每一次的演奏都是新的。”

他在89岁指挥一个管乐队排练时,一个学生惊叹:“当艺术大师走上舞台时,他看上去像75岁。当他踏上指挥台时,他似乎又年轻了10岁。而当

他开始指挥时，他像一个准备追逐复活节彩蛋的小伙子。”

在音乐界，卡萨尔斯的声誉历久不衰是和两种成就联系在一起的，一是他独自恢复巴赫的大提琴音乐剧目，尤其是他的6部宏伟的无伴奏组曲；其次是他对弓法和指法的创新，这使大提琴在管弦乐和独奏中具有新的感人性。

比如，他以手指位置的变化大大减轻了左手的工作，从而提高了它的机动性。他还表明用更自由的方法获得新的音调变化是可能的。

他自己的风格是贵族式的。他使最困难的乐段显得简单而华丽，从始至终避免炫耀和骗人的东西。

卡萨尔斯13岁时，一次和父亲一起逛巴塞罗那的音乐商店，偶然看到了巴赫组曲的乐谱。

他在多年以后说：“我完全忘记了进商店的目的，眼睛死死盯着这种从来没有人告诉过我的音乐。即使到了今天，有时当我看着那古老乐谱的封面时，我还可以看到那个古老陈旧的、略带海味的商店。

“我把组曲带回家读了又读。那以后的12年，我每天都学习和练习它们。当我鼓足勇气公开演奏其中的一个曲子时，已近25岁当他演奏这些组曲时，它们成了卓越的音乐感受，而不再是以前所认为的抽象练习。”

卡萨尔斯在1961年《纽约人》上发表的传略中对伯纳德·泰王白说：“对我来说，巴赫像莎士比亚，他知道一切，感受到一切。除了教授以外，他是一切，我不认识巴赫教授。当人们问我怎样演奏巴赫时，我说：‘就像钢琴家演奏肖邦一样。’巴赫中有幻想曲——但却是有条理的幻想曲。”

卡萨尔斯中等个子（比他的格罗夫里勒大提琴高不了多少），也不太肥胖，20多岁就秃顶了。平静时他的脸和他的圆形眼镜后的蓝灰色眼睛比较忧郁，但微笑在他的脸上映出喜悦和亲切。

他说话直率，非常有礼貌，着装讲究（从年轻时的照片上可以看出，他是颇有浪漫色彩的花花公子），而且非常有尊严。他的消遣是读书，与朋友聊天，吸烟（他很少不带烟斗），晚年是看西方电视。

听卡萨尔斯说话令人感动难忘。他闭目坐着，头侧向一边，稍稍抬起，仿佛正在和某个神秘的缪斯说话。他的指法和方法完美无暇，像是自动化的，但他那显然是聚精会神的结果。

他有超人的机敏。一次，松开的护袖影响他的演奏，他停止演奏，慢慢脱掉护袖，把它放到地板上，然后从停下的地方演奏下去。当琴弦折断时，他会离开舞台，换好以后重新入座。从头独奏下去，这是他对完美的追求。

当卡萨尔斯1951年7月在法国伯皮格纳演奏室内音乐节目时，当时的《纽约时报》音乐评论家霍华德·陶布曼写道：“作为一个音乐家，卡萨尔斯是一个整体。无论是在巴赫——莫扎特——贝多芬音乐节上指挥第二个管弦乐节目，还是演奏大提琴，都有一种精妙的一致性贯穿在他的全部音乐劳动中……“他的大提琴演奏之所以卓越，是因为它的朴实和严谨。如果听众细听，他们会听出许多巧妙的技术处理。正如一位羡慕他的小提琴家所说，‘你注意到他在一把弓上表现的四种色调吗？’”

卡萨尔斯是西班牙共和政府的热心支持者。他从不和佛朗哥政权妥协，他认为这个政权专制。随着佛朗哥在1936年的得势，他自行流放，在离开西班牙边境大约40英里的法国普拉德斯一直居住到1956年。

由于美国承认佛朗哥，1958年前，他一直拒绝访问美国。他移居波多黎

各时说：“我很爱美国，但作为佛朗哥西班牙的难民，我不能宽恕美国对独裁者的支持，这个独裁者站在美国的敌人希特勒和墨索里尼一边。没有美国的帮助，佛朗哥政权肯定会垮台。”

但由于“威胁全人类的核战争的危险”，1958年他改变态度到联合国演出。

1961年，他进一步改变态度到白宫演出。在以后的年代，他每年都来这个国家。

帕布罗·卡萨尔斯1876年12月29日出生在距离巴塞罗那40英里的卡塔兰镇。在卡尔斯·卡萨尔斯的11个孩子中他排行第3。他的父亲是镇上的风琴手。

卡萨尔斯回忆说：“从我的童年时代起，音乐就是我的组成部分，是像呼吸一样自然的活动。”在他咿呀学语时就能唱出调子，5岁时已是教堂唱诗班的高音歌手。他的父亲教他钢琴、小提琴和风琴，8岁时开始代替父亲做教堂风琴手。

帕布罗的10岁生日过后不久，乔斯加西亚在温德雷尔演出时，他第一次听到了大提琴。经过好言央告，老卡萨尔斯为他的儿子买了一架大提琴并且教他演奏。帕布罗被那种乐器吸引住了，他非常善长此道，很快就学完了父亲的本领。

在母亲的支持和父亲的反对（父亲希望他成为一名木工）下，不足12岁的帕布罗就和母亲一起去了巴塞罗那，他在那里进了巴塞罗那音乐学校。为了生活，晚上和一个三重奏小组一起在托斯特咖啡厅伴奏，后来他说服老板每星期用一个晚上演奏古典音乐。

那天晚上把严肃的音乐家吸引到了咖啡厅，其中包括作曲兼钢琴家艾萨克·艾尔本尼兹。卡萨尔斯17岁时以大提琴、钢琴和作曲的一等奖从音乐学校毕业，艾尔本尼兹为他写了一封给吉尔莫·德墨菲伯爵的推荐信。德墨菲伯爵是一位音乐保护人，是马德里玛丽亚·克里斯蒂娜太后的顾问。

喜爱这个年轻大提琴手的伯爵把他介绍给玛丽亚·克里斯蒂娜，后者也被他迷住，批准每月给他250比塞塔（约合50美元）的学习津贴。

从1894年到1897年，卡萨尔斯住在马德里，进皇家音乐学校，同太后（她是一个相当好的钢琴家）配合演奏二重奏。

卡萨尔斯和他的母亲从马德里来到布鲁塞尔，但由于在布鲁塞尔的一次试演时受到不友好的接待，他又去了巴黎。在巴黎时，为弗利埃斯—玛里格尼演奏，收入仅能维持他和他母亲的温饱。不久，他们返回巴塞罗那，卡萨尔斯在音乐学校谋到一项教书的工作。他一连两年教大提琴，在巴塞罗那歌剧院管弦乐队演奏大提琴，在教堂内举行音乐会，并组成一个弦乐四重奏乐队。这一切都是为了攒钱重返巴黎。

1899年秋，在他的23岁生日前，他带着德墨菲伯爵写给著名指挥查尔斯拉蒙罗的推荐信又一次来到巴黎。当卡萨尔斯提出试演时，指挥因被打搅而不悦。但他还是坐下来演奏了拉罗大提琴协奏曲的一部分。拉蒙罗听到第一个音符就从写字台前站了起来，并面对卡萨尔斯站到他弹奏完毕，之后他拥抱着年青人说：“我的孩子，你中选了！”

拉蒙罗立即安排他同自己的管弦乐队一起演奏拉罗协奏曲。卡萨尔斯在巴黎的首场演出是在1899年11月12日。他在那里引起轰动，和不久后在伦敦一样，他在英国还曾为维多利亚女王演从此他的事业获得成功，他从不缺

少预约和听众。他得到最高的酬金，但生活节俭。

从此到 1919 年的 20 年间，卡萨尔斯一直把巴黎做为根据地，在欧洲和美洲的主要城市演奏。1904 年他在纽约演出，与大都会歌剧院管弦乐队演奏圣—桑的大提琴协奏曲，赢得批评性的喝彩。在那个演季的后期，他成了此间理查德·施特劳斯《堂·吉珂德》的大提琴独奏家，作曲者亲自指挥了他的音乐诗。

在那些年里，卡萨尔斯经常与小提琴手雅克·蒂博德和钢琴家艾尔弗雷德·科托特演出室内音乐。在美国，他也和钢琴家哈罗德·鲍尔、小提琴手弗里茨·克赖斯勒及钢琴家克赖斯勒和伊格内斯·帕德鲁斯基一起演奏室内音乐。

在那个时期，卡萨尔斯同音乐家乔治斯·恩内斯科、莫里斯·拉维尔、卡米尔·圣—桑塞尔盖·拉什曼尼诺夫、格雷戈尔·皮亚蒂戈尔斯基、伊曼纽尔·福伊尔曼、阿图尔·施纳贝尔、尤金·伊萨那、保罗·欣德米斯建立了亲密深厚的友谊。

1914 年，卡萨尔斯同美国浪漫曲歌手苏珊·梅特卡夫结婚。这是他的第二次婚姻。第一次是 1906 年同葡萄牙大提琴手吉尔赫米娜·苏吉亚结婚，6 年后离婚。卡萨尔斯一连几年充当女高音歌手梅特卡夫小姐的钢琴伴奏者，他一度打算放弃自己的专业去扶持她，但他们还是在 1920 年分手。

第一次世界大战后，离异的他把精力转向巴塞罗那。1920 年，他创建帕布罗·卡萨尔斯管弦乐团，7 年间他一共资助 32 万美元，直到它能够自立。他长期担任乐团的首席指挥。

卡萨尔斯在 20 年代初建立巴塞罗那工人音乐协会，其会员交少量钱就能出席他的管弦乐团在星期天举办的音乐会。

尽管卡萨尔斯在巴塞罗那很忙，但仍抽出时间在美国和欧洲举办音乐会，并作为他日益喜爱的角色——乐队指挥出场。他领导伦敦交响乐团、纽约交响乐团和维也纳爱乐乐团。

当西班牙共和国在 1931 年宣告成立时，卡萨尔斯成为它的热情拥护者和大力支持者。共和国恢复了他的故乡加泰罗尼亚的很多古老特权，并准许这个地区有很多自治权。他是加泰罗尼亚音乐委员会主席，内战期间他在国外为共和国举办数百场义演音乐会，并把他的大部分积蓄供其支配。作为回报，政府以他的名字命名街道和广场，并鼓励他把伟大的音乐带给普通人。

1939 年 1 月，当佛朗哥军队进城时，他正在巴塞罗那。他设法逃亡到法国，并宣誓佛朗哥统治时永不返回西班牙（除了 1955 年到西班牙参加他长期的密友和管家弗朗西丝卡的葬礼外，他确实没有回去过）。

在巴黎度过几个为他的祖国悲痛的星期后，他同数千名西班牙流亡者一起去普拉德斯居住。他在那里帮助照顾法国难民营的加塔兰人，并从他遍布全世界的朋友中为他们筹措资金。第二次世界大战中，他一直居住在普拉德斯。

战争即将结束时，他又开始旅行了。但 1945 年秋，他中断了在英国的演出回到普拉德斯。

他是这样解释的，他认为盟军的胜利不仅将使希特勒和墨索里尼完蛋，也将结束佛朗哥的统治。他继续说，民主国家没有采取行动推翻佛朗哥使他失望。因此他要中断他的音乐会生涯，直到西班牙恢复自由。他指出，希特勒上台后他中止了在德国的演出，30 年代没有在意大利演出，布尔什维克革

命后没有到过俄国。他说，作为一名艺术家，他不能把他的信念和他的行为分开。

卡萨尔斯安静而简朴地在普拉德斯生活了近 12 年。然而，1950 年他同意软化他的不举行音乐会的立场，参加了巴赫的 200 周年纪念音乐节。音乐节在普拉德斯的圣·皮埃尔大教堂举行，吸引了数以百计的来自世界各地的音乐爱好者。评论家们发现，卡萨尔斯魔力未消失。

在那次和以后的普拉德斯音乐节上，卡萨尔斯一身三任，既是独奏者、室内音乐合奏者，又是指挥。在这些音乐会上，很多国际知名的音乐家参加演出，其中包括戴姆·迈拉·赫斯、鲁道夫·塞金、约瑟夫·西盖蒂和艾萨克·斯特恩。

卡萨尔斯思想上的进一步转变，表现在 1951 年同慈善家和哲学家艾伯特·施韦策的谈话上。施韦策敦促他重返舞台时说：“创作比抗议好。”卡萨尔斯答道：“为什么不两者兼备呢？为什么不既创作又抗议呢？”在他的余生中，他似乎一直是这样做的。

经过一个时期的自我反省后，卡萨尔斯 1956 年到墨西哥去举行第一次普拉德斯以外的音乐会。1960 年，《马槽》的首次演出是在那里举行的。这个清唱剧成了他的和平使命的旗帜，他把这面旗帜带到西方世界的很多大城市。他在 1962 年谈到这种运动时说：“作为一个人，我的第一种义务是争取人类的福利。我将通过音乐尽义务，这种手段是上帝赋予我的，因为它超越语言、政治和国界。”

1957 年 8 月，当他 80 高龄时，同他的 21 岁的大提琴学生玛尔塔·家塔尼斯结婚。他们住在波多黎各桑特斯海滨一所令人愉快的现代化住宅里。卡萨尔斯喜欢一早起来散步，然后开始用钢琴演奏巴赫的作品。他说：“那像是对住宅的祝福。”

卡萨尔斯非常钦佩他的艺术家同行。其中斯特恩先生是这样谈他们的感受的：“他使我们认识到，一个音乐家可以用诚实美丽优美、凶猛和脆弱的方式去演奏——这一切的总和，都对所演奏的音乐怀着毫不含糊的尊敬和忠诚。”

在纽约的最后一个夏天，卡萨尔斯与斯特恩先生共同举办中央公园的三场音乐会（因下雨他未能演奏）时，他的一番话可以作为他的墓志铭。

他对听众说：“我对你们说什么呢？我可能是世界上最老的音乐家。我是一个老人，但在很多意义上我是一个非常年轻的人，这是我所希望于你们的，年轻，一辈子年轻，对世界说真话。”

卡萨尔斯心脏病发作 3 周后，于 1973 年 10 月 22 日死在波多黎各的里约皮迪亚斯。

西班牙巴塞罗那 1976 年 12 月 29 日，帕布罗·卡萨尔斯在自我流放地波多黎各死后 3 年，他所热爱的加塔兰人怀念着他。

在这位大提琴奇才兼作曲家诞生 100 周年时，巴塞罗那市的一条大街恢复帕布罗·卡萨尔斯的名称，这里在 1939 年佛朗哥上台前就是以他的名字命名的。

正午，数千人在帕布罗·卡萨尔斯大街上游行，以纪念这位已成为本世纪自觉抵抗专政的象征的人。

当人们再次听到卡萨尔斯“从不向盖世太保和任何专制统治屈服”时（这是指他反对佛朗哥和拒绝为二次世界大战末在法国南部普拉德斯他的家中出

现的德国军官演奏)，人群中爆发出欢呼和喝彩。

打着红色和橘色条纹加塔兰旗的群众虔诚地聆听了卡萨尔斯的《奥塞尔之歌》（他使这首加塔兰民歌享誉海内外）录音，齐唱他们萦绕于心的民族歌曲《收割》之后才快快散去。

佛朗哥政权镇压加塔兰的民族感情，人们因为唱《收割》而被监禁和殴打。但今天巴塞罗那 39 岁的新任市长何塞·玛丽亚·索西亚斯。亨伯特同大家一道唱。市长宣称：“我们对加塔兰怀着和卡萨尔斯一样的感情——爱和自由的感情。”

今天的庆典是加泰罗尼亚人争取其古老的自由的又一步骤，是几周来纪念卡萨尔斯的庆祝活动和音乐会的高潮。卡萨尔斯 1939 年离开西班牙，以后只秘密回来一次，为的是在温德雷尔村他家的地产上安葬他的密友弗朗西斯卡·卡普德维拉。

12 月 16 日和 17 日，卡萨尔斯的 4 位著名朋友和门徒（亚历山大·施耐德、艾萨克·斯特恩、伦纳德·罗斯和尤金·伊斯托明）在巴塞罗那装饰华丽的加塔兰音乐宫为纪念这位艺术大师举行了被评论家称为“庄严的”音乐会。玛尔塔·卡萨尔斯·德伊斯托明是卡萨尔斯的遗孀。

加泰罗尼亚地区 4 个省的城镇和乡村为了表达对卡萨尔斯的敬意，其广场和街道都以其名字命名或重新命名。卡萨尔斯发誓在佛朗哥死亡和民众政体成立之前不回西班牙居住。

几年前流亡国外的卡萨尔斯宣称：“现在一切都过去了。但如果有一天情况改变，而我的体力也允许的话，我将回去并以第一天一样的热情恢复我中断的工作。”

佛朗哥比这位提琴家多活了两年。

在佛朗哥独裁统治的最后几年，卡萨尔斯的作品有时可以不具名地在电台播出，但佛朗哥从没有妥协的姿态。

今天，胡安·卡洛斯国王的政府做了一个小动作，为了纪念这位音乐家发行了一套一万比塞塔的邮票。

今天，艺术大师重返巴塞罗那街头，加塔兰人说，那是被曼纽尔·洛皮斯·戈迪德将军抢去的，他是 1936 年 7 月 18 日反第二共和国暴动的策划者之一。

戈迪德将军在巴塞罗那没有得逞，那里是共和国保卫者的堡垒，他因为在暴动中所起的作用被审判枪毙。

1936 年暴动爆发那一天，卡萨尔斯正在练习贝多芬的第九交响乐，准备第二天晚上在巴塞罗那蒙特胡伊奇的希腊戏院演出——那里距离后来处死戈迪德将军的地方不远。

排练被暴动的消息打断，但卡萨尔斯建议音乐家们把交响乐演奏完，因为那可能是一个时期的最后一次。他后来回忆说：“多么动人的时刻：我们在唱友谊的不朽赞歌，而巴塞罗那和其它许多城市的街道上正在准备使数以百计的西班牙家庭哀痛的自相残杀战争。”

战争结束时，卡萨尔斯正在炮火隆隆的巴塞罗那表演。接下去是他传奇式的逃亡普拉德斯，那里从 1950 年到 1966 年成了著名的巴赫音乐节的所在地。1956 年，卡萨尔斯移居他母亲的出生地、气候温和的波多黎各。1973 年 10 月 22 日，他在那里去世。

今天，又是琼·亚历菲达的一个忙碌日子。他曾和卡萨尔斯一起在普拉



德斯流亡 10 年，不仅为卡萨尔斯的清唱剧《马槽》写诗，还为他写几种传记。

这位生气勃勃的 80 岁作家说：“3 周来几乎每天都在加泰罗尼亚各在演讲。人民崇拜帕布罗·卡萨尔斯。”

当艺术大师的这位白发苍苍的密友被问及如果卡萨尔斯今天还活着，他认为他会不会返回“民主前的”西班牙时，他说：“他的遗孀几天前也这样问我，我对她说，我认为他会回来，但不会在这里居住——还不会。”

亚历菲达先生说：“他离开的是自治的加泰罗尼亚，但我们还没有获得自治——还没有。”

帕布罗·卡萨尔斯的遗体于 1979 年迁回西班牙安葬。他是 1973 年 10 月死在波多黎各，享年 96 岁。

迁葬是按照他的愿望进行的，他希望民主一回到西班牙，就将他的遗体送回他的出生地加泰罗尼亚温德雷尔村。迁葬象征着弗朗哥大元帅建立独裁统治后他的长达 40 年的自我流放的结束。

卡萨尔斯的妻子玛尔塔·卡萨尔斯·德伊斯托明认为，“时机已经到来。”准备工作是和波多黎各以及加泰罗尼亚政府一起进行的。

大提琴家的遗体停放在巴塞罗那议会大厦，尔后在附近的蒙萨拉特修道院举行了仪式。安葬仪式在温德雷尔村外的墓地举行。卡萨尔斯的父亲是村内教堂的风琴手，他本人孩提时曾在那里的唱诗班唱诗。他的家现在是博物馆。

## 20 世纪著名美籍英国诗人 奥登 (1907—1973)

W·H·奥登别具一格的诗歌反映了一个动乱的时代。他常常被誉为现代用英语写作的最伟大的诗人。他一生享誉甚高，死后更是留名千古。

1946 年，他获得美国公民权后便失去了做他的祖国的桂冠诗人的资格。但是，他的声誉如此之高，成就如此之大，以至仍被授予桂冠诗人的称号，似乎文学是没有国界的。1948 年，他获得诗歌普利策奖，他还先后获得过英国国王诗歌金章、美国文学艺术学院的诗歌勋章，波林根诗歌奖以及国家文化艺术学院诗歌金奖等。

他对古典诗的精通不亚于对现代诗体的娴熟，他有明晰的文体和引人的艺术风格。作为散文家和评论家，他精辟地阐述深奥的科学，活泼地叙述日常琐事。

奥登每年有一半时间是跟他的好友、诗人切斯特·卡尔曼在奥地利柯施斯坦度过的。1972 年以前的每个冬季，他都在曼哈顿·圣·马克区一个拥挤、破败的单身公寓里孤独、恐惧地打发时光。“象我这把年纪，独居是不好的，”1972 年 2 月，他对一个采访者说。“如果我有冠心病，可能死去好长时间才会被发现。”

于是，他离开纽约，前往他的母校——牛津克赖斯特彻奇学院，该院以每周约 3 磅（约 7.5 美元）的租金给他一幢舒适的乡村农舍。他的责任和曾居牛津的已故作家 E·N·福斯特一样，即向来访者提供咨询。但他的兴趣依然如故，喜欢写作散文、书评，但首先是诗歌，似乎他的生命以此作为依托。

“我脑子里总是装着两样东西——主题和体裁，”他说，“体裁寻找主题，主题也寻找体裁，两者碰到一起，便产生了创作。”

W·H·奥登于 1907 年 2 月 21 日生于英国的约克郡，他是一位公共卫生学教授和一位护士爱情的结晶。祖父辈都是圣公会牧师，因而奥登身上多少有些神甫的东西。他对现代人的布道说教艺术地隐藏于韵律之中：他过于教化了，不愿把自己的观点强加于人，因此，他并不总是布讲他之所为。

他是在伯明翰长大成人的。因此，他后来为机器赋诗：“在我孩提时代，我爱上了抽水机，/它通体上下如同/神一样美丽。”

奥登曾被送到一所寄宿学校，这所学校用进步主义的薄薄外衣掩盖着十足的传统性的机体。这个传统就是冷水浴，据说它可以抑制性冲动和强化灵魂，奥登认为这两个目的都不可能达到。

15 岁时，他转到了诗歌领域。这几乎是偶然的，只是因为一个好友的几句劝说，他就选择了新的方向。然而，他对语言艺术原本就有灵性，对优美文学所隐含的自然世界有极大兴趣。

1925 年，奥登到克赖斯特彻奇学院学理科，但他很快就献身于英国诗歌的广阔领域，用他的诗文填补了英国诗歌的空白。他的朋友、同代诗人斯蒂芬·斯彭德用手摇印刷机为奥登印刷了 30 本《诗集》。里斯托弗·伊舍伍德等人形成了一个以“奥登派”而闻名的团体，他们合作写诗，趣味相投。他们都得益于 T·S·艾略特的启迪，因为艾略特的诗通俗易懂，雄浑壮阔。

离开牛津后的 5 年内，奥登以执教为生。他的第一卷《诗集》是以赢利

为目的而出版的，于 1930 年问世。2 年后，又出版了《雄辩家：英国人研究》，这是关于其所处时代的、晦涩难懂的诗集。

斯彭德是这样评价他的朋友早期的诗歌的，“奥登是一个天赋极高的诗人，他用智慧形式再现他的世界，他的智慧形式由其经验和观察的卓越想像力构成。他的特殊成就在于，他抓住了被精神分析家掏空的非意识思维素材，并使之转变为强有力诗文的想像。”

1932 年，奥登创办了“格罗普剧院”，为之创作了他的第一个剧本《死之舞》（1933 年）。与伊舍伍德合作，写了《皮下之狗》（1935 年），《攀登 F·6》（1936 年），和《在国境线上》（1938 年）。早些时候，奥登和朋友到德国魏玛旅游。他似深为该地的享乐主义、文化和紧张气氛所吸引。随着纳粹主义的膨胀，奥登和朋友转向左翼政治。奥登可能不曾加入共产党，但他与年轻共产党人一样反对法西斯，在阿比西尼亚和西班牙的得势；他甚至到西班牙为共和国战士开救护车，并且为西班牙抗战事业写了一首长诗，后来，他否认这诗是出自他手。他总是把他的一些诗贬得一钱不值或说成幼稚可笑，几年以前，他写道：

“一首不诚实的诗是作者所表现的他从未感受过或持有过的情感和信念……而人必须诚实，即使是对待自己的偏见……我曾经说过：“历史对于失败者/可能说哎呀遗憾，但却爱莫能助或不能原谅。”

“这样说是想把美德与成功划一等号。如果我有过这种邪恶的学说，那我定是恶劣透顶的了，但要说我这样讲仅仅是出于修辞学效果的考虑，那我是有嘴也说不清的了。”

1937 年，他与诗人路易斯·麦克尼斯合著了《冰岛书简》，这是一本诗和散文的游记。1938 年，他前往中国，与伊舍伍德合写了《战地行》。

第二年，他为 W·B·叶芝作了一首挽诗，这首诗热情赞颂了一些同代诗人，同时深深地忧虑已出现的政治前兆：

黑夜的恶梦把一切笼罩，  
欧洲所有的恶犬在吠叫，  
尚存的民族在等待，  
各为自己的恨所隔开。

“到柏林后。”1971 年他对一个采访者说，“我意识到，大地在摇晃。”他最著名的诗歌之一，一是《不知名的公民》，但实际上，奥登从不研究政治。说实在的，他很高兴地承认，他在牛津的密友都不读报。

1939 年初，他到了美国。乔治·奥威尔称他为“哪里没有危险就出现在哪里的那种人”。奥登对他的祖国和英国人感到忧虑，第二次世界大战爆发时，他却在纽约。

奥登开始怀疑诗影响人们政治命运的能力。“你可以写一首反希特勒的诗，”他说，“但你阻止不了希特勒。”

1934 年，奥登与埃里卡·曼结婚，她是大作家托马斯·曼的女儿。这是一门“权宜婚姻”，是为了使曼小姐获得英国国籍，使纳粹取消其德国公民资格后不致无国籍。

她从荷兰来举行婚礼之前，他从未见过她。他们订立了互不索要财产的协议。婚后，奥登太太回到荷兰，尽管相隔遥远，他们夫妇都和睦相处。1969

年，奥登太太去逝。

奥登主张，一个作家的“私生活应当只和他自己，他的家庭和他的朋友有关”。但他的诗却大量地写自己，描述他住过的地方，他选择的信仰，他赏识的朋友，和他忧虑的前景。经历了最初的对弗洛伊德和马克思的热情后，他转向宗教，寻求意志自由。

他从不失诙谐之乐或创造欢乐气氛的愿望。从为本杰明·布雷顿的《伐木巨人》作词起，他逐渐成为著名的歌词作家。与卡尔曼先生合作，为伊戈尔·斯特拉文斯基的《浪子的历程》作词，还为沃纳·亨齐的《初恋情人的哀歌》曲谱填词。

正如伊舍伍德所言：“你可以对他说：‘请用某个牌子的牙膏为我写首双重叙事曲，至少也要包含由著名政治家名字做的10个字谜游戏，其中选歌如下……’24小时内，你要的叙事曲就会出来——而且相当棒。”

在美国，奥登以写诗、演说和在学院朗诵他的诗歌维持生活。他是既生活充裕又著述甚丰的最少见的诗人。他写的评论登在《纽约人》和《纽约书评》上，但往往很难预料什么主题会激发他的想像和赞誉。象评论关于19世纪英国小说家的书籍一样，他也会热情推崇治疗偏头痛的书籍。1956年至1961年，他在牛津任诗歌教授，他履行职责的讲课既散漫又格言化。他夸耀说，他一生的目的在于捍卫英语不受侵犯，不论在牛津还是在奥地利，他都未删节的《牛津英语词典》来坚定他的决心。他喜欢准确地使用晦涩字眼。这就使那些缺少字典帮助的人有时读他的诗感到力不从心，但他懂得要使用的恰到好处，不画蛇添足，开门见心，直抒胸臆。

奥登是文学上的劳动模范，他总是——一会儿写新诗，一会儿写新评论。他不能理解他所说的美国人的恶习——游手好闲。“创作的欲望是经常的，独立于时间的。这或许是艺术家本人最主要的自觉行为。”他写道。

诗人玛丽安娜·穆尔认为，奥登的诗和散文“多姿多彩”，评论家埃德蒙·威尔逊认为奥登“是一个伟大的英国诗人，从不时髦的意义上讲，是世界上伟大的用英语写作的诗人之一”。

尽管他从不欣赏朴实无华的忏悔（在宗教上他更偏爱死语言而不是活语言），奥登晚年公开披露了他的同性恋，他暗示说，他沾染这种恶习使他在这个不安宁的世界获得一段较为轻松的时刻。

“在天国，”他写道，“我们都有着平等的意识，大家都有着独立的人格，都有着独立的世界观，都是一个种类。”

奥登勤奋耕耘，企图脱离以前的模式，从他那枯干的、峻峭的脸上发出的声音，是独一无二的。既能唱抒情歌曲，又能说朴素语言，奥登的创作视野是无与伦比的，他是独一无二的。1973年9月28日，奥登在维也纳死于心脏病。

## 20 世纪立体派绘画大师 帕在洛·毕加索 (1881—1973)

关于毕加索有各种各样的评说：毕加索是新古典主义者；毕加索是立体派艺术家；毕加索是超现实主义者；毕加索是现代主义者；毕加索是陶匠；毕加索是石版画家；毕加索是雕刻家；毕加索是优秀的绘图员；毕加索精神愉快，充满活力；毕加索严厉、粗暴；毕加索是一个既忠实又无信的精人；毕加索是精于理财的人；毕加索是一个爱出风头的人；毕加索是一个郁积的西班牙人；毕加索慷慨大度；毕加索是一个吝啬鬼；甚至有人说毕加索是剧作家。

毕加索是时代的天才，他使艺术发生令人惊奇的变化，而有时也是令人愤怒的变化。毫无疑问，毕加索是 20 世纪视觉艺术方面最有独创性、最多面、最强有力的人物。他获得了惊人的成就，并以此改变了艺术的体系。

亨利·马蒂斯和乔治·布拉克是两位在现代艺术中拥有一定地位的画家，都是毕加索的密友，他们也都具有独创性。但是他们发展了一种风格，并且几乎完全为这一种风格所迷住。然而，毕加索直到晚年才具有狂热的创造性和丰富的才能，创造了许多风格。他的艺术生涯反映出持续的探索过程。他建立自己的体系，赋予它自己的人和自己的野兽、神话形式。

毕加索曾经说：“对于我来说，一张画既不是结束，也不是成就，而是一次幸运的机会和艺术体验。我试图表现我已经发现的东西，而不是我正在寻觅的东西。我不寻觅，而是发现。”

但另外一次，他从不同的观点看待他的作品。他在 76 岁时评论说：“我所做的一切仅仅是在漫长的路上迈出了一步。这是一个开始的过程，很久以后可能会完成。因此，对于我的作品，必须联系起来看，记住我已经完成的和我要做的事情。”

无论他的外表怎样，毕加索有惊人的丰富想象力，使他能以令人眼花缭乱的迅速把一种情感或一个思想变成一件艺术作品。用法国小说家马罗的话说，他是“现代艺术的首位奇才”。作为一个画家，他创作了 6 千件作品。有一些画是他在几小时之内涂抹出来的，另外一些大都花了几周的时间。

1969 年，88 岁的毕加索以其火山般的精力一共创作了 165 幅油画和 45 幅素描，这些画在法国亚威农市的波普斯宫展出。毕加索的作品排满那座庄严建筑的墙壁，吸引了连声赞叹的众人。批评家埃米莉·格瑞尔感慨地说：“我觉得毕加索的新作品是天宫之火。”

提到他的精力来源时，毕加索在近 90 岁时说：“每一个人的年龄都是自己决定了的。我已经决定再活 30 年。”

由于毕加索的作品模糊了或者说消除了传统的美与丑的界限，而且他因使用失去自我感的形式而被指责为是一个反人道主义者，所以，他的名字广为人知。这样评价使毕加索感到恼怒，因为他把自身和他所有的奇想都视为对一个已知和未知世界的洞察，在这一世界中，形式的破碎是一种新的综合的基础。

一位访问者普经问毕加索：“什么是艺术？”他以反问回答：“什么不是艺术？”他有一次把一个自行车座和一副车把组合在一起，作一个公牛头，

以此来证明这种观点。

毕加索对一个使他为之倾倒的女人、画家弗兰克斯·吉洛特说：“无论什么的激情促使我去创作，我都想赋予它一个同所见世界相联系的形式，即使是它与这个世界相抵触。否则，一幅就是一个陈旧的摸彩袋，每人伸手去拿出他自己放进去的东西。我想使我的作品能够保护自己，抵制外人介入，如同四面有刃的刀片，有人一去拿它就要割手。一幅画不是菜篮子或女人装梳子、发卡、唇膏、情书和房门钥匙的手提袋。法国诗人华莱理经常说：‘我写诗的一半，读者写诗的另一半。’也许对他来说这完全是正确的。但是我不想要对我的油画有三、四千种说法的现象。我想要的只是一种，并按照这种解释在某种程度上能够认识自然，甚至认识被扭曲了的自然。这毕竟是我的内心生活同外在世界之间的一种斗争，如同存在于大多数人身上的一样。”

在倒转传统主义的长期过程中，毕加索独自形成了现代艺术的历史，在激流般发展和每一阶段，他既是一个大胆的开拓者，又是一个卓有成就的实践家。他那丰富多彩的创作，反映出他对现代艺术方式的执著探索，传授更多的艺术表现方式。因而，毕加索不能被归类于这个或那个流派，因为他实际上对所有的流派都有开拓和尝试。

毕加索在艺术世界巡游，画油画、水彩画、粉笔画、树胶水彩画、硬笔画和蚀刻凹板画，他搞蚀刻，搞摄影，作雕塑，制陶器，搞拼花工艺，作壁画。

《格尔尼卡》是毕加索最伟大的作品之一，画于1937年。这幅画借给纽约现代艺术博物馆许多年。它高约11英尺，长约25英尺半，是一幅气势宏伟、激动人心的控诉现代战争灾难的画卷。与此相反，他构另一幅杰作《鸽子》画的是一个白鸽，因它是和平的象征而传遍世界。但杰作也好，没有受到赞扬作品也好，几乎所有毕加索的作品都是很有趣和令人兴奋的。对于他的作品，有褒有贬，评说从未间断。

然而，这位艺术家持有与众不同的观点，他说：“毕加索没有那么遭，也并不比其他人好多少。”

毕加索的作品展览，特别是在他晚年时期，非常有吸引力。一提到他的名字就足以把成千上万的人引诱到博物馆、美术馆和展览馆，其中许多人对他的艺术几乎并不熟悉。在西方，很多家庭中都挂有毕加索艺术的复制品，这是主人有修养一种标志。他的早期作品分散广泛，有的收藏在博物馆里，有的是在那些有钱买得起毕加索作品的收藏家手中。他的作品价格很高。1965年，他以16.8万美元的价格将《三个舞蹈家》卖给伦敦塔特美术馆，这幅画是他1925年创作的。私人收藏家感到，花2万美元买一幅画是非常便宜的事情，花3.5万美元也不贵。

随着名声的增大，毕加索的收入也越来越多。他在一张白纸上划上几条线，加上他那引人注目的签名，就能变成钱。他可能是世界上收入最高的“计件工”。许多年里他积蓄了1百多万美元。他快乐地跟一位朋友说：“我富到可以随便扔掉1千美元。”

但这位艺术家在钱财方面很精心，他同商人激烈地讨价还价，并保留了大量的作品，不出售。他一年创作数百件作品，但只出手40件左右，因此他的作品在市场上总是供不应求。他将不卖的作品收藏在银行保险箱里、画室里和离里维耶拉不远的城堡中，以及他在戛纳附近的别墅里。毕加索并不完全是把这些作品藏起来，他有的时候让特殊的朋友去参观、拍照和公开成果。

在毕加索生命快终结的时候，他把八、九百件早期最优秀作品捐赠给巴塞罗纳一家博物馆。他的这些作品是一笔价值数百万美元的财富，它们使人想起他的西班牙时期。1971年，他把一幅早期拼贴作品《吉他》送给了纽约现代艺术博物馆。

毕加索通常像一个商人一样对挣钱津津乐道。他曾经说：“艺术是一种易卖的商品。如果说我要多少钱就可以从我的艺术中得多少，那是因为我知道我要用它来干什么。”但他的钱干什么，只有一些亲密的朋友知道。据说他在法国有很多不动产，并作一些极好的股份投资。

有人说毕加索很吝啬，但在西班牙内战时，他给了共和派一大笔钱，后来又给避难组织很多钱。这些组织照顾那些失败后逃亡到法国的共和主义者。

丹尼尔·亨利·卡恩韦勒在谈到毕加索时说：“他是一个非常慷慨的人。许多年来，他资助十几个贫困的画家。要是没有他的帮助，他们中的多数人都要一直在贫困中度日。不论什么时候有人要求他帮助一些慈善机构，他说是会给一些钱。”丹尼尔自1912年以来是毕加索作品的主要买主。

令人惊奇的是，毕加索对其以往的情人也是慷慨大方，暗中帮助。费尔南德·奥利维尔就是其中之一，在1912年以前她作过毕加索几年的妻子。她在书中写到同毕加索在一起的经历时，并没有说什么好话。但是，当毕加索得知她的钱要花光了时，就设法向她提供资助。

然而，他的大度同他的脾气一样，是断断续续的。在伪造毕加索作品还不是很多的时候，有一次一位朋友把一幅小作品拿给毕加索鉴定，以便出售。这幅作品是一个贫穷艺术家的。毕加索说：“这是假的。”

这位朋友从另外一处拿来另外一幅作品，后来又拿来第三幅。每一次毕加索都说：“这是假的。”

这位朋友指着第三幅作品说：“你听我说，我亲眼看见你画了这幅画。”

毕加索回答说：“我可能画了假的毕加索作品，正像其他人一样。”然后，毕加索以四倍于那个贫穷艺术家所希望卖出的价格买下了朋友第一次带来的那幅作品。

对于毕加索本人来说，他从有一点收入开始直到他死去，虽然他从来没有为吃穿担忧，但却像一个流动雇农一样生活。“我欢喜像一个有钱的穷汉一样生活。”

他所有的画室、住房，甚至包括位于戛纳的有18个房间的别墅，都散乱堆满了破烂物，有小圆石、岩石、玻璃碎片、鸟笼、美洲鼓、木制鳄鱼、破自行车零件、旧报纸、破陶瓦、斗牛海报和旧幅子以及怪模怪样的陶器。毕加索是一个不由自主的破物收集者，他从未把其中的任何东西扔掉，一旦他把什么东西扔到什么地方或放在什么地方，就不允许任何人移动。

在别墅，除了室内混乱，草地也成了小鸡、鸽子、山羊、狗以及孩子们的天下。孩子们和动物都在庭园中的喷泉和雕像之间玩耍，自由得无所顾及。

在毕加索的晚年，别墅成了他周末的住所，而离穆甘不远的“圣母农舍”是他的主要住处。他还有两处住宅，一处是在普罗旺斯的沃文纳格，另一处是在诺曼底的博格洛普。

尽管毕加索居于凌乱的环境中，但是他是一个做事有条不紊的人。当他驱车前往戛纳或阿尔勒的时候，他总是不变地顺着同一条路走。他居住在巴黎的时候，也总是以固定的常态在同一街道上行走。当他的画室在巴黎格

兰。奥古斯丁大街的时候，他几乎总是到圣日尔曼—德—普列的一家餐馆去吃饭，然后穿过大街到咖啡馆中和他的朋友在一起，喝点矿泉水，闲谈聊天，尔后回家。

毕加索的每一天；一般说来没有什么两样。他起床很晚，通常在 10 点或 11 点左右，花两三个小时会见朋友、谈话、处理信件和事务，吃过午饭，在 3 点或 4 点钟去画室，往往一口气工作 12 小时，只有在进餐时才间断下来。他有的时候工作到早上两三点钟。

在吉洛特小姐与毕加索住在巴黎的时候，她发现最困难的事情之一是每天把毕加索叫醒。她在 1964 年出版的《与毕加索生活》一书中回忆说：“他常常醒起就陷入悲观情绪，每日都有要遵循的明确程序，这是天天要重复的‘启应祷文’。”

正如吉洛特小姐所说的那样，这种枯燥的仪式在很大程度上需要毕加索心绪安宁，而他却不适当地产生了悲叹。在吉洛特小姐的记忆中，他总是说：“唉，我真感到绝望。我真要绝望了。我真不明白为什么我非要起床。我为什么非要画画？我为什么要继续这样活着？像我这样的生活难以让人忍受。”

当然，毕加索最终还是使自己确信，这个世界并不与他作对。他的沮丧情绪一部分也许可以归因于他住室内的环境。

据吉洛特小姐描述说：“在房间的最里端，放着一个高大的路易十三世时期的写字台，沿着左边墙壁，有一个同时期的带抽屉的木柜，上面满满地堆放着纸张、书籍、杂志、没有答复也从不想答复的信件、乱七八糟的画和成包的香烟。一个光秃秃的电灯泡吊在床的上方。床的后面是毕加索特别喜欢的画，用衣服夹子吊挂在墙上，那些所谓的重要信件也用衣服夹子夹在一起，吊在一根拴在电线和炉烟筒上的铁丝上。对于这些信件，他既不作答复，也不放在眼前作为一种经常性的提示。除了一把层积木做的瑞典靠椅，室内再没有别的家具。”

一过中午，毕加索置身于家庭和来向他讨好的朋友之中，就会兴奋和高兴起来。他不大喜欢交流式的谈话，而他的独说独讲常常是富于机智和诙谐。他的思想活跃，能从一个话题跳到另一个话题上，并对往事记忆犹新。

他总是在同一个时期有几个计划，对每一个计划内容他都显出了丰富的才智。他说：“绘画是我的嗜好。当我完成一次绘画以后，我又把画画当成消遣。”

吉洛特小姐在谈到毕加索的工作习惯时说：“他从不使用调色板。在他的身边放着一张铺着报纸的小桌上，三、四个大铁筒里装满沾有松节油的刷子。他每一次拿起一把刷子，都在报纸上刷两下，那些报纸被颜色涂得污迹斑斑。无论什么时候他需要纯颜色，都是把油彩挤到报纸上。在他的脚下和画架底座周围，放着一些铁桶，大都是装番茄用的各种铁桶，里面是他事先配好的灰色、中性色调和其他颜色的油料。他在画布前一站就是三、四个小时。他几乎不作多余的手势。我问他在一个地方站那么久累吗，他摇摇头说：‘不累。画家生命长的原因就在这里。在我工作的时候我把身体留在了门外，就像穆斯林教徒进入清真寺之前脱掉鞋一样。’有的时候他走到画室的另一头，坐在一把柳条安乐椅上。他交叉着双腿，将胳膊肘放在膝盖上，用拳抵住下巴，坐在那研究着画面，一个多小时也不说一句话，此后他一般回到画架前继续工作。他有时说：‘我今天无法再继续按照这个创造思路工作了。’



然后就开始进行另一幅画的创作。他总是有几个供选择的未完的作品。”

“他的画室非常安静，除了毕加索自言自语或偶尔同来访者谈话，从未有外界的干扰。当夜幕来临时，他打开两盏灯，除了画面以外一切都消退到阴影中。他说过：‘除了画布，一切都是阴暗的，这样画家才能沉浸于工作中，似乎是已经陷入出神状态。如果他想要超越局限而他的理性又在强使着他，那么，他就必须尽可能进入自己的内在世界。’”

情绪是毕加索的重要组成部分。对于他来说，他所看到、感受到或做到的一切事情都是未完成的体验，直到它已经被展示出来和记录下来。有一次他午餐时正吃鲈鱼，恰巧拿起了鱼骨架，因而引起了他的注意。他离开餐桌，立刻拿来一个黏土盘，把鱼骨架印在了上面。饭后他在鱼骨花纹的四周画上了彩色图案，最后这只盘子成了他的最好看的盘子之一。

在绘画领域如同在其他艺术领域一样，当激情促使着他的时候，他会不停地工作。他能够集中精力，在3个小时之内画完一幅巨幅油画。

他非常喜欢模仿，也非常喜欢小丑、玩字谜游戏、开玩笑。为了让朋友发笑，他总是穿上紧身衣，戴上滑稽帽子，或者穿上卓别林式服装，胡闹着玩。他也穿伪装衣，同孩子们嬉戏玩耍。孩子们喜欢他，因为他能很容易地进入孩子们的奇异的世界。

毕加索长得短小墩实，有着宽阔、肌肉发达的肩膀和手臂。他为自己不大的手足和多毛的胸膛而感到自豪。进入老年时期，他的身体硬朗结实，他那几乎光秃秃的、炮弹式的头泛着古铜色的光彩。一双机敏而又富有洞察力的深陷的眼睛成为他的特点。

从他年轻时的照片看，他是一个英俊的人，长着乌黑发亮的头发。除去缺发这一点，他的第一个长期情人奥莉弗小姐对他的描述，适合于晚年时期的这位艺术家。

她这样写道：“他矮小微黑，身体结实，活泼好动，有一双忧郁和深隐的眼睛，目光敏锐、不可思议而又固执。他的手势笨拙，长着一双女人式的手，不修边幅，粗心大意。浓密的头发又黑又亮，在他那富于智慧的前额上分开着。他的衣着看上去一半像工人，一半狂放不羁，长长的头发扫刷着他那已经破旧的上衣的领子。”

虽然毕加索一生中在不同的时候打扮得像一个花花公子，但他穿上常规的衣服从未觉得舒服过。他喜欢灯心绒夹克衫或厚丝绒夹克衫，喜欢T恤衫和羊血毯式的厚裤子。这些都是按照奇特的款式定做的，因为他能付得起钱。他有时也改变打扮，穿上一件套头运动衫；有时他也穿着短衣短裤四处走动。这都是一时的念头。

总的来说，毕加索是一个好客的人，有着西班牙人的举止和风格。他有许多亲密的朋友，如卡恩韦勒、琼斯·科克蒂伍、保罗·埃尔沃德和路易斯·阿拉贡以及其他一些人。

但像大多数名人一样，毕加索招致了许许多多的赞美者和阿谀奉承者。有人把他称为“大师”，为借他的名望而抬高自己声誉对他加以奉承。他在朋友面前并不自命不凡，他似乎的确喜欢那些给他作了好宣传的人。

女人是毕加索最持久专心的事情之一。除去一些短暂的恋情，有七位女性在毕加索的私人生活和艺术生活中占据了重要的位置。他同其中两位结过婚，但是他同其他五位女性的关系也得到了人们的认可，并受到普遍的尊重。他的两位伴侣给他生育了3个孩子。

这位艺术家的妻子和情人做他的模特，尽可能帮助操持家务，爱抚他，忍受他那变化无常的情绪，接待他的朋友。

在巴黎的早期，毕加索的情人是奥莉弗小姐，她是一个年轻的画家和教师。她同毕加索住在蒙马特尔区的一幢房子里，因为这幢房子像塞纳河上一条吱吱嘎嘎作响地洗衣船，所以诗人和画家马克斯·科耶把它称为“洗衣船”。

奥莉弗小姐回忆道：“在一个暴风雨的夜晚我往家里走的时候，我遇到了毕加索。他怀里抱着一只小猫，他笑着把它送给我，同时挡住了我的去路。我同他笑了起来。他邀请我到他的画室去。”

他们的暧昧关系持续到1912年，这时他遇到了玛塞·亨伯特。她是一位雕塑家，也是毕加索的朋友的情人。他们两人到一起了，随后毕加索画出了一系列极好的作品，表现了他的快乐之情。他把亨伯叫作伊娃，并在两幅作品上写上了“我爱伊娃”的字样。伊娃于1914年死去。

1917年初，毕加索在罗马遇见了奥尔佳·柯克洛娃，她是一位俄国芭蕾舞演员。他为她画一幅披西班牙薄头罩的肖像，1918年他与奥尔佳结婚。3年以后，他们有了一个儿子。1935年，这一婚姻破裂了，奥尔佳20年以后在法国南部去逝。这对夫妇从未离婚。据说一个原因是他们结婚时达成了一个共同财产协议，离婚时毕加索必须把财产的一半分给她。

离异时毕加索的情人是他白肤金发碧眼的模特玛丽·特里萨·沃尔特。1935年，她为他生了一个女儿。以《玛亚》为人所知的这一女孩的画像，是毕加索的最迷人的自然主义作品之一。

毕加索后来的情人是一个年轻的南斯拉夫摄影家道拉·玛尔。他们的友谊持续到1944年。

毕加索同道拉·玛尔分手时已经62岁，他同吉洛特小姐开始在一起，他们的关系保持了11年。他们有两个孩子，一个叫克拉德，生于1947年，另一个叫波尔玛，生于1949年。1970年吉洛特小姐嫁给乔纳斯·塞尔克，他是小儿麻痹疫苗发明者。

毕加索最后认识了杰奎斯·罗科，她于1955年成为他的情人，1961年同他结婚。这一年罗科35岁，毕加索79岁。

毕加索在狂放喧闹的环境中生活和发展，尽管有杂乱恋情伴随着他，但他对自己的祖国依然怀有强烈持久的感情。这种感情纽带对他的绘画产生着影响，并在1936年西班牙内战之后激励他首次进入政界。他对西班牙的依恋是浪漫和热烈的。他虽然躲开了佛朗哥控制的西班牙，但却保留着西班牙国籍，这表现他对祖国极为亲密的感情。

在这种感情的驱使下，他作出了两个重要的举动，一是创作了《格尔尼卡》，二是于1944年加入了法国共产党。他的代理人卡恩韦勒回忆说：“在西班牙内战之前，毕加索完全不过问政治，他甚至不知道各个党派和名称。内战的爆发改变了他的一切。”

显然，毕加索之所以作出造反行动，是因为每一个艺术家都反对日常生活受到压抑。随着他的祖国爆发了冲突，他本能地成为一个共和政府的激奋的支持者。

1937年1月，毕加索开始创作两幅蚀刻铜版画《佛朗哥的梦想与诺言》。这两幅画把叛乱领袖描绘成象征恐怖的为非作恶者，他最终被变成了一个人首马身的怪物，被一个公牛抵死。这两幅蚀刻画被复印了无数张，在佛朗哥控制的地方像传单一样散发。

1937年4月26日，巴斯克城小商镇格尔尼卡被轰炸，这一事件促使毕加索将自己的才能发挥到顶点。4月26日4时30分，正是一个晴朗的周日下午，希特勒向佛朗哥提供的德国的飞机突然袭击了没有任何军事要地的格尔尼卡，接连向市民投掷了炸弹和燃烧弹。这是一次大屠杀，这一消息震惊了文明世界。

此时毕加索正应共和政府的邀请，为其下一年在巴黎举行的商品交易会的会馆作壁画。佛朗哥在格尔尼卡的暴行给他提供了主题，他怀着强烈的愤怒在一个月的时间里完成了一幅伟大和令人震惊的绘画。

这幅单色调壁画完全是用的黑色、灰色和白色颜料，它由这位艺术家代替西班牙民族保管着。当西班牙再成为共和国以后，将还交给西班牙。

在几年中，这幅画给看到过它的人都产生过影响。对此罗兰·彭罗斯作过这样的评论：《格尔尼卡》的简单在于它能使人轻易地理解。所有的形体都抛弃那些可能分散其意义的复杂东西。燃烧的房屋升起的火焰，倒在地上的妇女衣服上冒出的火花，都是用早期的艺术家们所使用的不可能被误解的标记来描绘的。那带钉的马蹄，像车轮一样的手掌，像灯泡一样闪光的太阳，都像孩子画的那样简单，直截了当得令人吃惊。”

《格尔尼卡》是毕加索对敌人作出的最引人注目的回击之一。在第二次世界大战纳粹占领法国期间，一个德国军官来到了毕加索的画室，这里正陈列着一幅巨大的该壁画的复制品。

“哦，这是你的杰作了，”德国军官说。

毕加索厉声地说：“不，是你们的杰作。”

毕加索还创作了另外两幅重要的历史性绘画：《在朝鲜的虐杀》和《战争与和平》。这两幅巨作都在法国瓦洛利的一个古老的礼拜堂里。它们都意在唤起人类对战争恐怖的认识。

第二次世界大战快要结束时，毕加索加入了共产党，共产党日报《人道报》几乎用了整版印载了他的照片，记录了这一重要事件。虽然他的决定似乎很明显是受了西班牙内战和随之而来的世界大战的激发，但是很多人最初认为，这不过是毕加索反复无常的行为的一次表现而已。

对于这种攻击，毕加索作过这样的回答：“在你们的心目中艺术家是什么？如果他是一个画家，那他就仅是一个有眼睛的笨人吗？如果他是一个音乐家，那他就仅是一个耳朵灵敏的傻瓜吗？如果他是一个诗人，那么他就是一个心里只有韵律的里拉琴吗？如果他是一个拳击手，那么他就是一个肌肉发达的低能儿吗？相反，他同时也是一个政治人，对世界上悲惨的、极其重要的或幸福的事件经常处于警觉状态，并按照各自的感觉塑造自己。把自己关在象牙塔之内，对任何事情表现得冷冷淡淡，使自己与人们慷慨奉献的生活分离开来，怎么能会对其他人感兴趣呢？不，作画不是为了装饰房间。它是一种斗争的武器，是用以反对敌人和向敌人进攻。”

但是，毕加索的共产主义不是莫斯科式的，至少在斯大林时期是这样。1948年，他的作品被苏联的艺术批评家加米诺夫指责为“既使不是资产阶级的，也是为引起普通群众愤怒的资本主义美学辩护的艺术。”

加米诺夫继续说：“他的变形造出了一些令人生厌的怪物。在他的《格尔尼卡》作品中，他描绘的不是西班牙共和国，而是一群怪物。他走上一条没有意义的几何形式的道路，一条世界大同主义的道路。他的每一幅绘画都使人——人的身体和脸——失去了原形。”

毕加索感到痛苦，但并没有为这种攻击所动摇。他对一位朋友说：“我没有试图在经济方面给俄国提什么建议，他们为什么对我的绘画指手画脚？”

据说那时有一个正统的苏联画家被介绍与毕加索见面对说：“我早已知道你是一个不错的共产党员，但恐怕我不喜欢你的绘画。”“我也想对你这样说，同志，”毕加索回击道。

在克米诺夫的评价之后，莫斯科对毕加索的态度时冷时热，一幅《鸽子》无意间带来了融解。

1949年的一天，马蒂斯来拜访毕加索，他给朋友带来了一只扇尾鸽。毕加索立刻按照这只鸽子创作了一幅自然主义的石版画。共产主义诗人、小说家路易斯·阿拉贡不久后看到了这幅画，立即意识到这幅画可能产生的作用。

这幅有毕加索签名的石版画最先见于世界和平会议的海报。此后它便传遍了全世界，作为和平的象征以各种尺寸被复制，被各种媒介所选用。

然而，在1953年，毕加索又陷入了共产主义的困境。这一次攻击来自于他的法国同志。原因是斯大林死后这位艺术家用蜡笔画了一幅肖像画。想象画出的斯大林肖像如同一个年轻人，这激起了法共中工人党员的不满。出版这幅肖像的阿拉贡不得不公开认错，毕加索感到很没趣。他说：“当你给人送去一个葬礼花圈的时候，人家通常对你所选的花是不加挑剔的。”

不过在1954年，莫斯科好像变得宽厚了，它将收藏的37幅毕加索早期作品拿了出来，并送到巴黎展出。两年之后，苏联在毕加索75岁生日之际向公众展出了大量的毕加索绘画和陶器。

对于那些不习惯于这位艺术家个人语言和个人神话，或者不欣赏平面和立体几何美学以及人脸与形体的麦卡脱式投影美学的政治批评家来说，克米诺夫所反对的毕加索的那种实体变形也不那么困惑了。

这位主要创造了现代艺术特殊美学的艺术家于1881年10月25日生于西班牙南海岸的马拉加省。

毕加索的父亲霍塞·鲁伊斯是安达卢西亚人，在一所地方中学当美术教师，收入微薄。他的母亲玛丽亚·毕加索是马约卡岛人。帕布洛·毕加索刚一能抓铅笔就能画画，但在一般的观念中，一个小学生应该按部就班地学习算术和识字。为了追求艺术，他除了正式基础训练，设法回避一切事情。对于艺术如同其他重要事情一样，他是不屈不挠的。

毕加索小的时候经常跟父亲去看斗牛。斗牛给他留下了不可磨灭的印象。在他的一生中，斗牛场面及其变化成为他创作上重要的一部分，并比较持久地在他的脑海中复现。他的第一幅油画画的就是斗牛，当时他9岁。

1985年，他的家移居到巴塞罗那，他的父亲在艺术学校教书。这时年少的帕布洛显示出了莫扎特式的天赋，他的父亲很少阻止他摆弄他的调色板和油刷。这种信任被证明是应该的。帕布洛15岁时考入了艺术学校。一般的考生都允许有一个月的时间作画，而帕布洛用了一天就完成了一幅男性裸体画，1986年他被接纳入学。

他在艺术学校呆了一年，然后到马德里去继续深造。他患病期间，住在卡塔卢尼亚的农民中间，他们生活的贫困和愚昧使他深感惊骇。他后来说过，他从他们身上和农村学到了最重要的事情。

1900年毕加索首次访问巴黎，1904年他在多次访问之后定居在巴黎。在一次访问期间，他遇到了马克科·科耶。科那仅次于皮埃尔·雷弗迪，是毕

加索最亲密的朋友，直到他后来死在纳粹集中营。毕加索还认识了艺术经销商伯塞·韦尔和皮特勒斯·马纳奇。韦尔买去了毕加索的一些绘画作品，马纳奇每月资助他大约 37.5 美元。

与此同时，毕加索的“蓝色”绘画确立了他作为具有个人风格的艺术家的地位。这一时期，大约以 1904 年为界限，他选用蓝色作为主要色彩，成为这个时期的特点。他用蓝色宿命地刻画了临近死亡的杂技丑角和痛苦的走钢丝演员那令人难以忘怀的忧郁和愁思。

毕加索搬到“洗衣船”居住以后，他那摇摇晃晃、四处透风的画室成了日后在文学艺术界出名人物聚会和谈话的重要地方。除了马克斯·科耶，还有诗人吉尔拉姆·阿波琳纳、作家安德烈·萨蒙、西班牙画家胡安·格里斯等人。阿波琳纳在那个时期是毕加索的精神向导，1905 年他在巴黎一份评论杂志发表了长篇文章，把毕加索介绍给公众。

毕加索的一个终身的习惯——夜间作画，就是从这时开始的，原因是他白天经常有朋友和来访者打搅。从 1904 年到 1906 年，这两年是毕加索的“玫瑰时期”，之所以有这样的称谓，是因为这一时期玫瑰色是他的绘画作品的主要色彩。

在玫瑰时期快结束时，毕加索吸引了流亡到巴黎的美国人斯泰因一家。与其说列奥·斯泰因和格特鲁德·斯泰因发现了他，不如说他们喜欢他。毕加索作为回报为格特鲁德画了一幅肖像画，面部与其表象相去甚远。斯泰因夫人抗议说这幅画像画得不像她。毕加索回答说：“但你会像的。”的确，到了老年，斯泰因夫人终于同画像上的她一样了。

1907 年，在短暂的“黑人时期”或“非洲时期”结束之后，对于这位画家来说是一里程碑之年，他画了一幅五位变形裸体少女的油画。这幅叫做《亚威农少女》的油画标志着立体主义的诞生。

毕加索同布拉克一道采用立体主义，抛弃了光线和透视法，不是根据所看到的東西而是根据自身分析所想到东西来进行作画。

毕加索后来说：“我们在作画的时候，并不是有意要创作立体主义，而只是要表达我们内在的东西。立体主义既不是一粒种子，也不是一个胎儿，而是一种艺术。它一开始就牵涉到形式问题，一旦一种形式被创作出来，那么它就存在并以其自己的生命生存下去。”

在 1911 年或 1912 年，毕加索把一块画有编制藤椅的画布同一个静物粘贴到一起，发明拼贴画，扩大了立体主义的范围。后来，毕加索继续从事一种更加非学理的立体主义创作，有时被称为“罗可可式”立体主义”

从 1907 年到 1917 年，毕加索并没有完全采用立体主义的表现方式，在这个时间他也采用现实主义的手法作画。

他真正被人们所承认是从 1911 年在纽约举办画展和 1912 年在伦敦举办画展开始的。他的绘画出售价码开始上升，1914 年《杂技演员》售价 3 千美元。

随着战争的爆发和他同一个芭蕾舞演员结婚，他成了俄罗斯芭蕾舞剧团的服装和舞台设计者，一直持续到 1925 年。这期间他为自己画画，大都采用新古典主义和浪漫主义手法。《穿白衣的女人》是那些自然主义绘画中最著名的作品之一。

20 年代中期，出现了超现实主义的运动，毕加索的作品转向了奇异的风格。他的一些人物被赋予几个头、几个被移位了的鼻子、嘴、眼睛和被夸大

了的手足。似乎是激流和狂暴压在他的情感深处。

然而在 1929 年，毕加索有点突然地又转向了雕塑，15 年来他几乎没有从事过雕塑。但他又并没有全神贯注地搞雕塑，不久就回到了画架前，这一次他在一种独特的超现实主义结构中采用了多种变化。最典型的作品是画于 1932 年的《镜前姑娘》。

毕加索以这些作品和采用类似风格创作的作品，使自己的声望和收入达到了新的高度。他的生活也比较平静，尤其是在 1935 年之后，道拉·玛尔帮助他将日常生活程序化。玛尔同时也是一系列著名肖像画的模特。在这些画中，麦卡脱式的投影原理被应用于人的脸上。

这种安宁持续到 1940 年巴黎沦陷。他放弃了逃离到美国的机会，整个战争期间一直留在巴黎，勤奋地作画。

战后他迷上了石版画，这是他自学的。在一个不太长的时间里，他创作 200 多幅石版画。同时他也在巴黎和昂蒂布搞绘画创作，并不停地研究陶器制作。制陶术使他神魂颠倒，他用黏土创作，给离里维那拉不远的瓦拉里斯城带来了一项产业。在一年中，他就制作了 600 多件各不相同的人物和器皿陶制品。

即使他这样专心于一件事情，好像也没有减少他同时绘画、雕塑和给书作插图的热情。

他的绘画风格虽然有一段时间是自然主义的，但却包含着对解剖学的广泛再创造。这些东西都是特质的，超自然主义也好，什么其他的主义也好，好像都不能运用。毕加索为自己创造了一种独特的表现手法。

毕加索的名望与年俱增。1967 年他 86 岁时，一次以“向毕加索表示敬意”为名的毕加索部分作品展出，把众多的观众吸引到博物馆。他的雕塑作品在纽约现代艺术博物馆作了特别展出。

毕加索的一个剧作虽说不是众人皆知，但也吸引了人们的注意。这就是《尾巴捕获到的愿望》这个剧作是 1941 年他在病床上用 3 天时间写出来的。3 年后，这个剧本同其他一些剧作家的作品一起非正式出版了。主题是一个大黑盒子成为两个主角“胖忧虑”和“瘦忧虑”的床、浴盆和棺材。剧的情节是世俗的。

1967 年，《愿望》一剧在圣特罗波兹作商业演出，即使是在人们常去的这种城镇，拥有宽容的气氛，也引起了反对的呼声。有的角色按要求在台上小便引起人们反感。虽然这并没有发生，但是人们认为剧中作了过度的暗示。

毕加索于 1965 年写了第二个剧本《四个女孩》，但没有出版。

这位画家没有为了演出冒险去圣特罗波兹，在晚年他也很少离开他的山顶别墅。他似乎感到世界正在悄悄地从他身边逝去，尤其是他的朋友接二连三地死去。他把自己关在房门内，拒绝去接外来的电话。

但在大部分时间里，他仍在画画。他不是站在那里，而是站着，几乎将半个身子倾俯在画布上。他脸上的皱纹强烈地表现着他要实现那几乎要被时间夺去的目标。在他作画的时候，他的鼻孔展开，眼睛睁大，皱眉整额，手始终不停。

用他的一位朋友的话说，他“像一个装满生活酒浆的坚硬的老木桶。”

他的另一位朋友说：“你可能会认为他是在试图用生命的最后时光去做几个世纪的工作。”

1973 年 4 月 8 日 20 世纪的艺术巨人毕加索在法国穆甘他的山顶别墅‘圣

母农舍”中去世。他的死因是肺水肿。他去世的时候，同他在一起的是他的妻子、47岁的雅克琳·罗克。

毕加索曾经说过：“我不怕死，死亡是一种美。我所怕的是久病不能工作，那是时间的浪费。”他的一生没有浪费时间。

## 美国最重要的作曲家 埃林顿公爵 (1899—1974)

埃林顿“公爵”在生前曾以其作曲和演奏获得国际上的批评家们的赞扬，使两代人得以欣赏歌曲和舞蹈的乐趣。他于1974年5月24日在纽约市与世长辞。

人们完全可以把爱德华·肯尼迪·埃林顿曾用以赞扬其它音乐家的最高褒词“出类拔萃”，一字不改地用在“公爵”自己身上。他的作品曾在各种各样的地方，（如历史悠久的棉花俱乐部，卡内基音乐堂和威斯敏斯特教堂等场所）演出过，并受到赞扬。

著名的爵士音乐评论家和历史学家，拉尔夫·丁·格利森称埃林顿为“美国最重要的作曲家，……美国社会培育出来的最伟大的作曲家，”并给他戴上“音乐大师，心理学大师和芭蕾舞舞蹈设计大师”的桂冠。

“埃林顿创造了他自己的音乐世界，这世界超越了所有试图将其列入某种类型中去的想法。在美国音乐界没有别人的作品能与之相媲美。他的作品数量极为充实。”格利森写道：

“他的歌曲已成为美国文化传统的标准部分，他那长一些的作品是我们时代的最优秀艺术的一部分，他的音乐会和他个人的演出最能使听众得到满足。这个国家所能授予的每一项音乐荣誉，对于这样的音乐巨人，都不算过分。实际上他在所有听过他演奏的人的心上留下的印象已使他赢得了比现有的更多的荣誉。

当埃林顿还是华盛顿的一个中学生的時候，他的举止的天生雅致使他赢得“公爵”的绰号，他的个子高，讲究文明礼貌。他强烈的戏剧灵感和锐敏的机智成了他立足社会的盾牌。

1965年，当普利策的音乐评奖人一致推荐授予埃林顿特别奖，遭到普利策的咨询委员会的反对社会上发出一片抗议声时，这位作曲家、钢琴家和管弦乐队指挥的惟一评语是：“命运这回对我是仁慈的。命运不要我成名太早。”那时他已66岁。

但是，在和蔼与沉着的外表下，埃林顿对自己的价值和风格有正确评价。1972年，当他在威斯康星大学指挥他的管弦乐队进行公开预演时，他指挥他的乐师们第一次努力就演奏好他最新的乐曲。

埃林顿把他的音乐才能和卓越雅致结合在一起，形成的作品讲求超越爵士音乐的通常涵义。他一贯拒绝使用爵士音乐这个词。他在1965年说：“在20年代，我常试图说服弗莱彻·亨德森：我们应当把我们的作品称为‘黑人音乐’。但是现在有点太晚了，不能那样做了。这种音乐已与别的音乐混合一体分不清哪一部分是黑人音乐，哪一部分是白人音乐。我没有时间为此多操心，我已有太多的音乐问题压在我的心头。”

作为一个作曲家和乐曲改编者，埃林顿创造了一种异乎寻常的风格。而这种风格则靠他把作品的演奏建立在聚集在他周围的才华横溢的乐师的各具特色的声音之上——巴伯·米利库梯·威廉和雷伊·南斯的轰鸣的小号，“机智的长号手”萨姆·南顿的抑音效应，巴尼·比加德圆润而柔和的单簧管，约翰尼·霍奇斯的优美的中高音萨克斯管，哈里·卡尼的男中音萨克斯管的



冲力。比利·斯特雷霍思是埃林顿音乐上的得力助手，他从1939年起到1967年去世止，与埃林顿共同作曲，共同改编乐曲，他解释说，“埃林顿自己是弹钢琴的，但他真正的乐器是他的乐队。”

埃林顿乐队声音的基调使其它音乐家无法捉摸，感到困惑。20年代后半期，埃林顿的名声开始上升，保罗·怀特曼是“爵士音乐之王”，怀特曼和他的乐曲改编者费尔德·格罗菲花了许多夜晚在棉花俱乐部听埃林顿管弦乐队演奏，但是，据传说，最后放弃了他们把“公爵”的乐师所演奏的乐谱写下来的意图。

埃林顿作品的基本素材几乎一律来自伤感的黑人民歌和仿效人声的乐器。一位爵士音乐家则以这种风格来演奏他的乐器。古典派音乐家们往往发现他的作品，同德彪西、戴流士和拉威尔有联系。康斯坦特·兰伯特于1934年写道，在拉威尔的作品中，没有哪一处在处理上有如热情奔放的《骚动》（埃林顿根据“老虎爵士乐”创作的变奏曲）的中段那样的变化多端。在斯特拉文斯基的作品中，也没有能比埃林顿的作品中最后部分更富有生气。

埃林顿是让爵士音乐的传统合唱部分超过12或32小节的提倡者。他在1934年写的《回忆节拍》是一首12分钟的作品。4年以后，保罗·怀特曼请他为怀特曼交响乐队谱写一篇交响乐曲“哈莱姆的蓝色美女”。埃林顿延长乐曲的第一次主要尝试发生在1934年，当他写“黑色、棕色和米色”的时候，该曲演奏需时50分钟，在卡内基音乐堂举行的埃林顿音乐会上介绍给了听众。

这就是40年代在卡内基音乐堂举行的一年一次的系列音乐会的第一次。在每年的系列音乐会上，埃林顿都为它准备新作品，如“新世界正到来”，“遥远南方组曲”和“香水组曲”。后来，他受利比里亚政府的委托，写了“利比里亚组曲”，更晚一些时候，为多哥写了“多哥好”。

他的延长乐曲也色括“哈莱姆”；“夜晚的家伙”，是1955年由埃林顿乐队以广播交响乐节目和在卡内基音乐堂演奏介绍给听众的。“组曲星期四”是受到约翰·斯坦贝克的著作《甜密的星期四》的启发并在1960年受蒙特雷爵士音乐节委托而创作的；沙士比亚组曲“这样甜密的雷鸣”是受1957年安大略的斯特拉特福的一次莎士比亚节的启发而谱写的。

1965年，埃林顿转入一个新的音乐领域，在旧金山的格雷斯大教堂的圣乐音乐会上演奏他自己的作品。演奏以圣经第一句“起初上帝……”开始，按典型的埃林顿风格，由包括他的整个管弦乐队，3个合唱队，一位舞蹈演员和几位特邀歌唱家在内的乐团展开的。

埃林顿认为，这个音乐会是“我曾做过的最重要的事”。同年，它又在纽约第5大街长老会教堂举行过两次。3年以后，他在纽约的圣约翰大教堂举行第二次圣乐音乐会。1973年，第三次圣乐音乐会首次在伦敦威斯敏斯特教堂举办。

但是，在埃林顿从事于延长乐曲之前，他的歌曲（包括《孤独》、《老于世故的小姐》、《情怀感伤》、《我让一支歌从我的心里唱出来》），成为流行歌曲中的保留节目。此外，他的短小的乐器乐曲（如《黑色和棕黄色幻想曲》、《徘徊》、《克里奥尔人的爱情召唤》），已被确立为爵士音乐保留节目的一部分。

尽管埃林顿作为一位作曲家，其作品的数量如此之多（他写了长短短短的曲子达6000有余），而同他联系最为密切的曲调《坐A号列车》，却不是

他自己，而是由他的密友斯特雷霍思创作的，他在很多年内用它作为信号曲。

他的乐队在不同时期使用的其它信号曲包括《东圣路易斯，再见》和《我让一支歌从我的心里唱出来》，这两支歌是埃林顿创作的。《事情和原先不一样》，这首歌是由他的儿子默塞尔谱写的。

埃林顿 1899 年 4 月 29 日生于华盛顿，是詹姆斯·爱德华·埃林顿和戴西·肯尼迪的儿子。他父亲是一个为海军部工作的蓝图制图工。偶尔当侍役长，有时在白宫工作。

在中学时，“公爵”（这个绰号是由一个崇拜他的街道朋友给他取的，当时他只有 8 岁）感到左右为难的是他对图画有兴趣，也对音乐有兴趣。他参加了促使全国有色人种协会主办的一次招贴画竞赛得了奖。1917 年，普拉特应用艺术学院授予他一项奖学金，然而他没有接受，而致力于音乐。

放学后，他在长鬃卷毛狗咖啡馆当冷饮柜台售货员，半工半读。在此期间他写了第一个乐曲《冷饮小卖部爵士乐》。7 岁时，他学过点钢琴课，这就是他受过的惟一正规音乐教育。他靠注意听那个时期双手握拳的演奏进行学习，他特别注意爱管闲事的麦克、佩里医生、詹姆斯·P·约翰逊和威朴·（狮子）史密斯。

到了 20 岁的时候，他和他那个小乐队在宴会和舞会上演奏，一个星期挣 150 美元。这一年，即 1919 年，索尼·格里尔成为埃林顿的鼓手（他同他一道一直干到 1950 年，树立了一个长期供职的榜样，埃林顿乐队的许多队员都效法于他。）

1922 年，当时一位成功的乐队指挥威尔伯·斯威特曼，邀请格里尔去纽约参加他那个乐队，埃林顿和自己那个队的 3 个成员也一道去了。但在纽约工作如此难找，他们不久又都回到了华盛顿。然而这一趟却给埃林顿一个机会听到哈莱姆钢琴家们演奏，其中威利·（狮子）史密斯、詹姆斯·P·约翰逊和约翰逊的门徒法兹·沃勒等给他的演奏风格以最重要的影响。

在沃勒的鼓励下，埃林顿“公爵”同他的乐师在 1923 年回到纽约。这一次他们找到了工作，在哈莱姆的巴伦演奏，他们队的班卓琴手埃尔默·斯诺登当了挂名指挥。他们迁到了商业区，到了好莱坞俱乐部（后来叫做肯塔基俱乐部，位于百老汇和第 49 街之交），斯诺登离开该队后，埃林顿担任指挥。在埃林顿的由华盛顿人组成的乐队留在肯塔基俱乐部的四年半期间，该队第一次灌制了唱片，第一次为广播电台演出。1927 年下半年，当乐队扩充至 10 人时，哈莱姆的娱乐场所棉花俱乐部发觉自己突然需要一个乐队。当时金·奥利弗的乐队本来安排好在那里演奏的，他突然认为该俱乐部给的钱太少而不承担演出任务。

埃林顿取代了他，但埃林顿首先必须解除同费城一家剧院签订的演出合同。科顿俱乐部的老板要求他们在费城的几个同行带了一项建议去见剧院经理说：“大度点放了他吧，不然你也没有什么办法。”他颇为宽容，埃林顿“公爵”便开始同棉花俱乐部进行 5 年合作。

埃林顿乐队名声传播开来的一个关键因素是：从棉花俱乐部每晚广播出来的节目，全国都在收听，用作信号曲的总是埃林顿的《东圣路易斯，再见》。巴伯尔·米利的轰鸣小号为节奏活泼、拍子强烈的爵士乐曲定下了基调，常常接下去的便是异国情调的音乐。埃林顿对低沉怒吼的铜管乐器的独具一格的利用（“热带丛林”风格）和他乐队特具的丰富多采的音色把各流派的乐师吸引到了棉花俱乐部。

1930年，埃林顿乐队第一次在故事影片“检查和双重检查”中出现。1933年，它第一次出访英国和欧洲。30年代，乐队在另外几个影片中露面——《浮华中的凶杀》、《90年代的美女》与《流行歌片》。1939年，官第二次去欧洲巡回演出。

30年代末期，当摇摆舞乐队的名气上升时，埃林顿乐队却被新闻界照射在本尼·古德曼、阿尔泰·肖和格伦·米勒等乐队身上耀眼的光芒夺去了光辉。但当摇摆舞时代走下坡路时，埃林顿乐队在1941年和1942年达到它的一个顶点。在那些年，埃林顿所有的明星队员（除了巴伯，米利而外）都集中一起。作为一个作曲家的埃林顿处于一个具有异常创造能力的时期。

然而，到1943年，他把他的那个具有艺术生涯的早期阶段抛在身后，转向创作长篇作品和举办音乐会，这些成为他工作越发重要的部分。

50年代，社会上对大型乐队的兴趣降得很低，以致除了少数几个队外，差不多全都解散了。或者只安排部分时间进行演奏。埃林顿即使在乐队经济情况很不稳定的情况下，也没让他的乐队散掉。

“这是个你想赚钱还是想搞音乐的问题。他说：我喜欢保持个乐队，以便我写点东西，第二天就能听到演奏出来的音乐。你能做到那一点的惟一办法是花钱维持乐队，一年52个星期随时都能演奏。如你真想赚钱，你可让他们出去干4个月，暂时解雇他们4个月，找回来再干4个月。自然你不能用那种方法把一个乐队团结在一起，我喜欢身边的乐师。因此，用各种各样的办法，我们总算保存下来了，还取得了音乐方面的效益。而音乐效益却是远远大过经济损失的。”

1956年埃林顿乐队又开始交好运了。在纽波特的爵士音乐节上，埃林顿20年前写的作品《爵士乐的起伏》由男高音萨克斯管吹奏者保罗·冈莎尔维斯独奏。这个节目使在场的人舞兴大作。会场过道成了舞蹈的天地，这使人们回想起本尼·古德曼30年代在纽约派拉蒙剧院引起的一场骚动。

其后15年，世界各个地区全都听到埃林顿管弦乐队的演奏。在国务院的赞助下，它去中东、远东和苏联巡回演出。也去过非洲，南美和欧洲。埃林顿为5部电影谱写乐曲。《巴黎民谣》、《谋杀案的剖析》、《王后的击难》、《改变了主意》和一部德国片子《约奴斯》。

他在1970年为阿尔文·艾勒和美国芭蕾舞剧院一个芭蕾舞剧《江河》谱了曲。1963年，他写了一个关于黑人历史的露天剧《我的人民》，在芝加哥上演。他在他的艺术生涯的早期也为剧院写过一些东西——一是音乐剧《欢欣鼓舞》，1941年在洛杉矶演出，另一是为约翰·拉图奇《叫花子的假日》（根据1947年在百老汇上演，由约翰·盖伊写的《叫花子歌剧》改编）谱了曲。

授予他的荣誉一个接着一个。1969年，在白宫举行的他70寿辰庆祝会上，尼克松总统授予他自由勋章。法国的乔治·蓬皮杜总统在1973年给他荣誉军团勋章。瑞典皇家音乐学院1971年选他为会员。有两个非洲国家乍得与多哥发行了有他像片的邮票。1972年，耶鲁大学设立了一个埃林顿公爵研究基金以“保存和延续非一美音乐传统。”

就这样，埃林顿保持创作、演出和旅行不断的步伐，自20年代后半期以来，他一直就是这个样子。他去每一个地方，他的电钢琴总是随身带着，因为在他一生中，他几乎没有一天不从事创作。

他说：“你知道情况是怎样吧。你一回家就想上床。当你正往床那里走，

你得经过钢琴，它似乎在向你调情。于是，你坐下来弹几下，当你抬起头看时，已是早晨7点了。”

自然，埃林顿把他1973年发表的自传取名为《音乐是我的情妇》。他写道：“音乐是我的情妇，她在我生活中占主要位置。”

埃林顿1918年同埃德娜·汤普森结婚。他们的儿子默塞尔次年出生。这对夫妻在1930年离婚。埃林顿再娶，后妻叫米尔德里德·狄克逊，棉花俱乐部的舞蹈演员。他们也以离异结束。

埃林顿在1974年3月末为了医治两肺的癌症进入纽约市内的哥伦比亚长老会医疗中心。他在5月末得了肺炎时，病情恶化，于5月24日去世，终年75岁。

纽约市的狂热的节奏和忧郁的奥妙在埃林顿的许多乐曲中得到充分的反映。1974年5月27日，这个市向“公爵”告别了。

估计有10,000人把圣公会的圣约翰大教堂的座位过道全都坐满，参加葬礼的还有2500人在阿姆斯特丹大街大教堂的门口听取喇叭传出的葬礼进行的情况。

厄尔（法沙）·海因斯、埃拉·菲茨杰德、玛丽·点·威廉斯、雷·南斯、卢·罗尔斯、麦克亨利·博特赖特和乔·威廉斯由汉克·琼斯、乔·琼斯和莱尔阿特金森陪同用埃林顿创作的乐曲（穿插在葬礼中演奏）来表示悼念。

除开本尼·古德曼和“公爵”的长达40年之久的友好竞争对手威廉·巴锡（同他的妻子凯瑟琳坐在前排座位上）外，相对说来几乎没有什么娱乐界和音乐界的著名人物参加葬礼。

绝大部分参加葬礼的是普通老百姓，黑人和白人，他们是坐公共汽车、地铁来的，或者从黑人聚居的哈莱姆区徒步走上高地的。正是在那个地方，在棉花俱乐部，埃林顿公爵从1927年至1931年期间成为国际知名人士。

“公爵”，他自那时以后走遍全世界，但是没有人比我们更爱他。”一位老资格的名叫儿童巧克力的踢踏舞演员这样说。尼克松总统于1969年埃林顿70诞辰在白宫的一次盛会上把自由勋章授予埃林顿，这种勋章是美国授予平民的最高奖品。代表尼克松参加葬礼的是珀尔·贝利和白宫的一位少数民族事务助理斯坦利·斯科特。

陪同贝利女士的是她的丈夫路易斯·贝尔森。他在50年代在埃林顿的管弦乐队里当过鼓手。

他说：“公爵曾告诉我他给音乐下的定义。我对该定义是同意的。”“音乐是群众齐声呼吁团结的声音。”

公爵的老朋友纽约市曼哈顿区的区长珀西·E·萨顿说，“这是哈莱姆的一个时代的结束，也是纽约市的一个时代和世界的的一个时代的结束。”

纽约主教管区的哈罗德·路易斯·赖特主教自己也是黑人，携带了他那副主教牧仗，主持葬礼仪式，宣告祝福。当他助手的是大教堂的教士，他们身着黑色长袍，外加金滚边绿色圣带。

参加葬礼的另外的牧师中有曼哈顿区的圣彼得路德教的牧师约翰·金塞尔和使徒保罗传道会的诺曼·奥康纳，这两位都是爵士音乐专家，也是埃林顿的老朋友。

奥康纳神父身着他那种圣职人员穿的白色法衣说道：“公爵，我们谢谢你。你极端爱我们，我们将极度爱你，今天，明天，永远热爱你。”

许多年来，埃林顿在演奏结束时总是说：“我们极端爱你们。”

金塞尔神父回忆说“埃林顿在他的晚年对宗教的兴趣加深了。他把自己称为‘上帝的使者’，他所以把自己称为无法归类的人物是因为他知道他的位置在上帝身边。”

《埃林顿公爵的世界》的作者斯坦利·丹斯称赞他是一位兼备老练、纯朴、机智和天真素质的罕见的天才。他是一位伟大的革新家，颇为离奇的是，他却又是一个保守者。

当菲茨杰拉德小姐，一位身穿黑色绸套服的矮胖妇女，由于患关节炎走路有点跛，站起来唱埃林顿的规范曲《孤独》和激动人心的新奥尔良古志葬礼赞歌《只一次更紧靠着你的散步》时，挤满人群的花岗石大教堂（按某些方面而言是世界上最大的教堂）一下子静了下来。

坐在唱诗班席上和中殿的有许多是埃林顿管弦乐队现在的和过去的成员，在他们的记忆里他们感到骄傲的是，在爵士音乐界里，多年来这个队无可争议地独树一帜。

索尼·格里尔自从来到纽约之日起到 50 年代初期，他的妻子病了迫使他退休时止一直是“公爵”的鼓手，他说：“埃林顿身上有某种人们无法说清的引力。”

在乐队里，还有库梯·威廉斯，自 1927 年到 1940 年，埃林顿乐队全盛时期的小号明星，后来在 1962 年再度参加该队；拉塞尔·普罗科普，萨克斯管和单簧管的吹奏者，他说，他是个“新队员”，同公爵在一块儿干只有 22 年；还有哈里·卡尼，男中音萨克斯号手，从 1927 年直到这年的 3 月间在密歇根的卡拉马祖埃林顿的最后一次演出，一直在埃林顿乐队演奏。

普罗科普说，在埃林顿去世前几天，指挥没让乐队的人知道他的严重病情。许多朋友和熟人意识到，全国一位多才多艺的作曲家的逝世可能临近了。他们在他去世前的一个星期左右收到他发来的问候卡。卡片的封面是蓝色底子，卡词为：

L  
G O D ( 英文横读为“上帝”，竖读为“爱” )  
V  
E

当两个小时的葬礼终结时，赖特主教把爱德华·肯尼迪·埃林顿的灵魂托付给上帝，抬棺人把银色金属棺材滑到滚子上时，埃林顿“公爵”的终身行业对手巴锡“伯爵”用他的手绢盖他的脸，哭泣起来。

仪式结束，退场时唱赞美歌是埃林顿 1968 年在圣约翰教堂演奏的第二圣乐音乐会的录音。吉米·霍奇斯，埃林顿乐队的最伟大的人物之一（1971 年去世）的高亢的中高萨克斯管的乐曲声充满了点着灯光的忧郁的教堂深处。

埃林顿葬于郎克斯的伍德罗恩公墓，靠近他父母的坟穴。

## 爵士乐史上卓越演奏家 路易斯·阿姆斯特朗 (1900—1977)

著名的爵士乐号手兼歌唱家路易斯·阿姆斯特朗 1971 年 7 月 6 日在纽约市昆士区科罗那家中于睡眠中去世。二天前，他还庆祝他的 71 岁生日。

许多知名的乐师，包括杜克·埃林顿、吉恩·克鲁帕、本尼·古德曼、阿尔·希尔特、厄尔·海因斯、泰里·格伦和埃迪·康登都向他表示哀悼。

埃林顿说：“如果要推举爵士乐的代表，无疑是路易斯·阿姆斯特朗。他过去是而且今后永远是爵士乐精萃的体现者，他是我心目中的美国旗帜、美国典型人物。”

康登说：“没有人能像他那样吹奏小号，令人出神；当他放下小号，他便唱起比任何人都唱得动听的歌。”

经常以阿姆斯特朗的小号格调为自己样板的钢琴师海因斯说：“我和他几乎就像亲兄弟一样。我为他的去世伤心透了。世界上少了一位音乐楷模。”

在华盛顿，国务院考虑到他代表该部门出访过非洲、中东和拉丁美洲，认为他的名字在国际间进行友好来往的史册上将千古常存，对他的去世表示深切的哀悼。

作为家喻户晓的“阔嘴”明星演员，阿姆斯特朗有一条简单的信念。几年前他加以解释说：“我从来不想探索证明什么哲理，只老想怎样搞好演出。音乐是我的生命，它高于一切。但音乐如果不为大众服务，它就没有一点意义。我为广大的听众活着，要到他们中去为他们提供美的享受。”

阿姆斯特朗首先是一位无与伦比的小号演奏家。他在美国音乐发展史上是最有影响的一个人物。也由于他那奔放的沙音和阔嘴，微笑时散发的魅力而举世闻名。

完全在美国上生土长的爵士乐和路易斯·阿姆斯特朗一起在新奥尔良萌芽成长。阿姆斯特朗是在阴暗的贫民窟、拉皮条客和妓女充斥的社会角落里学会演奏爵士乐的。

他及时成熟，吹起他的小号，后来以“美国友谊大使”的身份，被邀请到欧洲的王公贵族面前演奏演唱。即便对他的表演手法抱批评态度的人常常一致同意，把新奥尔良这个地方送葬时吹奏的曲调或低级酒吧里演唱的粗犷的黑人民歌发展成为具有乡土特色的爵士乐的不是别人，正是阿姆斯特朗。

多年中，他的生活和演奏活动有过急剧的变化。他 50 年代早期离开新奥尔良去芝加哥。1930 年前，他和他的 5 人或 7 人爵士乐队灌制了一些令人难忘的唱片，他连续进行巡回演出，暂露头角，开始赢得名声。他经常处于排练节目的压力之下，而且节目要近合听众的胃口，让他们欢腾叫好，呼喊“再来一个”。他的哑剧、俏皮话、特别是拿手节目使他不断赢得喝采。在获得盛誉的同时，当然难免同行的非议。

认为他没有更多的即兴节目、演技缺乏新意的流言没有使阿姆斯特朗泄气，由于他掌握听众的爱好动向，紧跟流行音乐的潮流，有人说他是“商业化了的”演员，他也不在意。他故意把听众欣赏的“梅克力”和“多莉，你好”等流行歌曲安排到他演出节目之中。随着年龄的增长，他吹英国管的绝技有所减退，就用他的歌声和小号弥补这个缺陷。

阿姆斯特朗的演出总使听众感到无尽的兴奋，从他身上散发出来的欢乐具有一种特殊的感染力。在舞台上演奏时，他结实的身躯向后倾倒。他号口朝天，欢快地吹出高C调。当他引吭高歌时。悦耳的歌声像潺潺流水。当他由于奋力奏唱，汗珠直冒时，他露吐光辉的微笑，照亮整个剧场。

1969，阿姆斯特朗说：“我从来不想当什么大明星。我够辛苦的，奔走四方。数不清的时间消磨在飞机和火车上，使劲吹奏时好像自己的牙床都要吹脱。我喜欢热烈的掌声，但当我情绪低沉时我就想到，早先躲在新奥尔良家里不出门是否会更舒适。”

早年在新奥尔良度过的阿姆斯特朗原来生活极其贫困。他回想起那段凄凉的身世时并不自怜，而是泰然置之。他说：“1900年我出生在美国南方。我的母亲玛丽·安住在新奥尔良黑人区的二室木屋里。我们住的地段名声不好，地段居民都是些妓女和为她们拉皮条的，还有身带匕首的醉汉赌徒。”

阿姆斯特朗的父亲威利是个松脂厂的炉工。他在路易斯还是婴儿时就把孩子交给奶奶抚养，自己离家出走。被遗弃了的母亲只得自谋生计。阿姆斯特朗说：“我母亲有没有卖过身，我说不上。如果她干这种事，那是出于无奈。”路易斯6岁时回到了生母身边。其后几年，家里总有一个“继父”。在我母亲1915年“开始奉守教规、节制和男人交往之前，我有过多少继父，数不清了，估计一打左右吧！因为似乎一转眼，就有一个新的父亲出现。”其中有些以殴打小路易斯为乐。尽管如此，阿姆斯特朗对自己的母亲总是情意绵绵，他一直照顾到她40年代初期去世为止。

幼时被人称为“阔嘴”的路易斯和他的一伙小朋友经常在街上卖唱讨钱。为了帮助养活母亲和妹妹巴巴拉，路易斯给妓院送煤，从大旅馆的垃圾桶里捞出点食品出卖。

1913年12月31日夜晩，路易斯在街头放枪迎接新年的到来。那支38口径的手枪是他“继父”的，他因此被捕，进了黑人流浪男童教养院。

阿姆斯特朗说：“流行音乐是来到我身边的最好的东西，就在教养院，我和音乐开始溶为一体。”教养院的一个教员彼得·戴维斯教路易斯吹号。孩子很快成为教养员铜管乐队的一员。这个乐队廉价为交谊舞、野餐和丧葬演奏。他在教养院呆了18个月之后被释放时正上小学三年级。此后，他再没有进过学校大门。

出院后，这个年轻人靠买卖旧货、出售煤炭为生，同时抓紧一切机会在低级酒吧乐队吹奏短号。爵士乐杰出的短号手乔·奥利弗扶助了他，送了他一把短号，还教他吹奏。

1969年，阿姆斯特朗回忆说：“当时我和一些坏蛋厮混在一起，人家给了我一点钱，我就直奔赌场，两个小时以后，输得精光。身无分文时，我就想通过拉皮条挣一点钱。我的第一个女顾主对我别有心意，和我争吵起来，她在我肩上刺了一刀。”

1918年，阿姆斯特朗娶了一个21岁的妓女名叫戴西·帕克。由于戴西“不甘心放弃旧业”，婚姻生活是不平静而短暂的。

阿姆斯特朗结婚那年加入臭瑞乐队，并且接管了乔·奥利弗的位置，乔去了芝加哥，其后3年，他进入塞莱斯的丁铜管乐队，还在内河轮船“西德尼”号上的费特·马拉白尔乐队吹奏，这个乐队的号手戴夫·琼斯成了他乐谱的启蒙老师。到那时，阿姆斯特朗的名声在新奥尔良的乐师中间传开了。他们中许多人正向芝加哥迁移。1922年，他的恩人乔·奥利弗也邀请他去芝

加哥，他就成为当时出名的奥利弗黑人乐队里的第二短号手。二人短号小组奏出爵士乐中最响亮的音符。阿姆斯特朗的第一批唱片就是在奥利弗乐队灌制的。

阿姆斯特朗 1924 年和这个乐队的钢琴师莉莲·哈丁结了婚。哈丁小姐有过古典音乐的训练。她给了丈夫一些正规的音乐教育。夫人认为，只要丈夫留在奥利弗乐队，他的地位就始终只能屈居他富有名声的恩主之下。因此，她劝他离开，到“梦境餐厅”乐队当第一短号手。同年，又加入了弗莱彻·亨德森的管弦乐队，在纽约的“玫瑰舞厅”演奏。这个乐队的成员和他早年在新奥尔良以及后来在芝加哥的同行相比，属于高得多的层次。后者像他一样，是从贫困中拼搏出来的，多数没有接受过正规音乐训练，而前者多数是音乐学院的毕业生，他从他们那里学到不少音乐知识。

1925 年，他回到芝加哥的“梦境餐厅”，加入了旺多姆戏院的厄斯金·塔特“交响爵士管弦乐队”。就在那时，他放下了短号，改吹小号。阿姆斯特朗回忆说，“他们雇我在开幕时吹出快节奏曲调。他们把聚光灯照向我，加强气氛，我经常把号吹到尖厉得简直叫人发狂的程度。”

阿姆斯特朗回到芝加哥后还在卡罗尔·迪克林的“夕阳餐厅”管弦乐队吹奏。贴出的广告是“世界上最杰出的小号手”。“夕阳”的老板是乔·格拉译，到 1969 年 6 月 6 日去世前他一直是阿姆斯特朗的经纪人。

在这一段时期，阿姆斯特朗开始以他个人的名义灌制唱片。第一张是 1925 年 11 月 12 日完成的“我的心”。他在 3 年中灌制了一系列为他赢得世界声誉的正统爵士乐唱片，到 1929 年回到纽约时已成为爵士乐界的崇拜偶像了。

多年间，阿姆斯特朗在别人专为他组织的大乐队领衔演出。到 1932 年他和莉莲·哈丁离婚时，他通过自己灌制的唱片在欧洲获得了巨大的名声，最后同意去那里作巡回演出。

第二次大战前，阿姆斯特朗在欧洲的一次演出延续达 18 个月之久。年复一年，他的足迹遍及中东和远东、非洲和南美。在加纳首都阿克拉，当他吹起法国号时，10 万名听众进入狂欢状态。在利奥波德维尔（扎伊尔金沙萨的旧称），部落成员身涂黄褐色和紫色，用帆布做的座椅把他抬到演出场地。

1960 年，他的非洲之行被莫斯科电台斥责为“资本主义的离心计”，他一笑置之。在演出间隙，他说，“我在非洲就像回到了家。我的外祖母和爷爷都是黑人，我基本上是非洲人的后裔。”

二次大战前，阿姆斯特朗在几个大乐队演奏过，其中包括盖伊·隆巴多管弦乐队，集中演奏新奥尔良地区的保留节目，如《摩斯慢步曲》、《圣徒进场的时刻》以及时髦节目如《恶棍魂去解我恨》。他和埃拉·菲茨杰拉德演过二重奏，也为贝西·史密斯伴奏过。

1947 年后，他经常作为六重奏的指挥和有名的乐师如杰克·蒂加登、厄尔·海因斯、乔·布什金和科齐·科尔等一起演奏。他是美国内外所有爵士音乐会的明星演员。

尽管阿姆斯特朗生活劳累，多数时间远行外出，睡眠不足，饥一顿，饱一顿，到 60 岁出头，体魄依然健壮。他的胸部宽阔硬朗，身高 5 尺 8 寸，体重保持在 170 到 230 磅之间。他十分注意清洁卫生，经常笑着说：“我是有疑心病的人。”他总用手帕包起小号吹口，塞进上装的里面口袋。他喜欢长谈他常用的草药。同时他不悔恨自己在饮食方面缺乏自制的能力：当新奥尔



良风味的红豆大米饭摆到他面前时，他会狼吞虎咽，好像总吃不够。

虽然晚年患有肾病，阿姆斯特朗最大的烦恼是由于长年吹奏小号唇部生起的硬疤。他得敷用特殊油膏，缓解病痛。他说，“小号超过一切，甚至超过我的妻子。我爱露西尔，她也理解我和我的小号。”

有些激进的黑人批评阿姆斯特朗说话俗气，演出时习惯转动眼球，微笑时露出洁白的牙齿，体现黑人听天由命缺乏斗争性的特征，并且以《汤姆叔叔的小屋》里的角色自居，逆来顺受。阿姆斯特朗对这些指责，不加理睬。然而当他 1965 年知道亚拉巴马州塞尔马市的警察用暴力镇压那个城市要求自由的黑人游行队伍时，他情不自禁地诉说，“如果耶稣参加游行，他们也会向他挥舞棍棒的。也许我没有参加斗争的第一线，但我要为他们提供捐款以表示我对他们的支持。音乐是我的职业，如果他们打伤我的嘴巴，我就无法吹号唱歌，无法保障对他们继续提供支持。”

由于家乡新奥尔良种族隔离的传统，阿姆斯特朗拒绝去那里演出，到 1965 年《公民权利法案》通过后才重返故里。他怀着胜利的激情在市爵士音乐厅黑白种族混合的乐队里和听众见面。

回想 50 多年的音乐生涯，阿姆斯特朗深有感慨地说：“再不会有人像我那样在爵士音乐界泡那么长时间了。”无疑，他是杰出的爵士乐师中名声持续最久的人，受到千百万听众和音乐界人士的热爱和崇敬，其中许多人在技巧上得到他的指导和教益。当代爵士乐明星迈尔斯·戴维斯认为，“小号这玩艺儿，任何人都奏不过阿姆斯特朗。”1933 年，和他一起演奏的钢琴师特迪·威尔逊说，他是“历史上最伟大的爵士乐师”。爵士乐评论家和《爵士乐百科全书》作者伦纳德·费瑟写到阿姆斯特朗时说：

“要正确全面估计他的贡献是困难的。他是第一个重要的独奏家，后来成为具有世界影响的小号吹奏家、歌唱家、演员、文艺界活跃的名星以及推广爵士乐的中坚动力。”

“他早期灌制的唱片，曲调简单，给人以空前柔美的感觉。他的歌喉虽然缺乏传统音乐要求的素质，却具有强烈的节奏和迷人的嗓音，成为成千上万声乐家模仿的对象，就像无数号手的吹奏反映他的风格那样。”

“到 1960 年，阿姆斯特朗在演出方面已有成规，比较起来，即兴的节目变少了，但早年吹奏和演唱方面取得成功的许多素质还是保留了下来。他所考虑的是娱乐价值，而不是少数乐师和专家的评头评足，说三道四。”

他说：“我接触过三代听众，不论哪一代人，他们都走近向我注意说，‘老阔嘴，您好！’我热爱观众，观众也热爱我，只要我一登台，大家就欢腾活跃起来。”

住在波旁街上的男青年们在 1971 年 7 月 11 日吹起了响亮的铜管乐器，向路易斯·阿姆斯特朗告别。

在新奥尔良，成千上万的人走出家门，向出生在这块土地上的小号大师致敬告别。他 7 月 6 日去世，享年 71 岁。

奥林匹克铜管乐队的著名指挥马修·豪斯顿说：“我们在葬礼上不需要死者的遗体，只需要死者魂归西天，与主同在。”随后，他强烈地吹了一声口哨，走到乐队的前头，向市政厅进发。在那里，牧师、市政官员和爵士乐迷正等在那里，准备宣读对阿姆斯特朗的正式颂词。

乐队早在盆地街和运河街交叉口等待豪斯顿的号令。乐队在去市政厅参加正式葬礼的路上几乎被想要插进队伍的成千上万人群挤垮。一位曾经是鼓

手的乐队指挥说，“我们一路上本来要一直吹奏凄凉的乐曲，但人群中没有一个怀有凄凉情绪。”豪斯顿一声令下，二个小号手（一个黑人，一个白人）吹出嘹亮的声音。从头开始，队伍的行进就是快速的，乐曲也是高昂的。队伍里的人一面举伞旋转，一面跳舞。他们中多数是黑人，也有白人。他们用白色餐巾包起随身携带的饮料，以示对死者的哀悼。

在市政厅，盆地街聚集的队伍和由前进铜管乐队带领沿着洛约拉街走过来的队伍会合。乐队的声音顿如雷鸣，那是些阿姆斯特朗少年时代在这个家乡城市练习演奏的曲调。就像周围蠕动的黑人白人群众那样，黑人白人二支乐队完全混合一起。这种混合是本市法律从1955年起到60年代禁止的行动。这条法律生效期间，阿姆斯特朗就没有回过这个故乡城市。

在正式颂辞宣读过后，从小咖啡馆演奏起家的小号手特迪·赖利用阿姆斯特朗个人用过的短号吹奏安息号。从那时起，那把短号就珍藏了起来，不再启用。那把短号一度吹出过嘹亮而富有生气的乐曲，成了美国音乐历史的遗宝。

美国人的情趣和才能把粗糙但熠熠生辉的新奥尔良的爵士乐改造成组织得较完美的乐曲。二十年代阿姆斯特朗在芝加哥奥利弗黑人乐队时的演奏风格逐渐溶入大型乐队的摇滚乐曲。甚至阿姆斯特朗本人也随着时间的推移而进步，使他生前帮助创立的音乐能在群众中发扬光大。由于他才华横溢，爵士乐很快成为感情表达的新渠道。

不论怎样，在他的音乐里，人们不难发现爵士乐初创时期的韵味，一种美国南方特有的格调，这种格调至今依旧可以完整无缺地在爵士乐纯正主义者光顾的小酒吧、俱乐部和其他文娱场所听到。

## 20 世纪最伟大的电影艺术家和喜剧天才 查尔斯·卓别林 (1889—1977)

没有哪位电影演员像查尔斯·斯宾塞·卓别林那样使如此众多的观众为之迷恋和倾倒。由于卓别林纯熟而深刻地表现了人与命运的悲喜剧冲突，因而由一位伦敦的穷孩子成为一名不朽的艺术家。他既是一位演员，又是一位作家和导演。从 1914 到 1967 年，他在 80 多部电影里扮演和精心刻划了社会上的小人物。他们受到生活浪花反复无常的冲击，但并没有被彻底冲垮，总是振作起来，去迎接转机。

他塑造的倍受挫折但却具有豪侠性格的小人物是普通人，几分是小丑，几分是社会流浪汉，几分是哲学家。卓别林曾说，他“总是在寻找爱情，但他的双脚限制了他的行动”，这意味着爱情与其说是求爱，不如说是梦幻的实现。

卓别林塑造的小人物可能被绊倒在地，但他总设法保持他的威严和自尊，而且，由于具有非凡的机智、一点运气和些许勇气，有时他能打倒巨人。小人物受到同情，然而他并不需要别人怜悯。

卓别林幽默的实质是讽刺。这种讽刺有时微妙，如影片《寻子遇仙记》和《淘金记》；有时尖刻，如影片《大独裁者》和《凡尔杜先生》。他说：“我倾向把人类看成是众神的凡界。”“当众神巡游时，他造访地球。”他在地球上见到的多半是尘世间的罪恶。

在讥讽这些罪恶的过程中，卓别林显示了对人类的爱。他既严肃，又滑稽。正是由于把二者溶合在一起，他的喜剧才超越粗俗的电影滑稽剧，进入艺术的殿堂。

例如，《淘金记》的严肃主题是人对人的不人道行为。喜剧是从男主角的逆境开始的，以他品尝珍品的架势煮食他的鞋子来展现主题。通过那样的情景来演示对比，是卓别林喜剧的基础。尽管卓别林由于婚姻的不幸和政治上受到迫害名声多少受到损害，但这种喜剧手法使美国的千百万影迷享受了半个世纪的欢乐。

小流浪汉，这个使其创造者声名不朽的喜剧人物，整洁地穿着肥大的裤子，尺寸过大的鞋子，一件破损的燕尾服，戴着弥漫着破落绅士气息的过小的圆礼帽，拄着一根花俏的竹拐杖，蓄着一撇乌黑发亮的胡子。所有这些装束的目的都是为了弥补卓别林矮小的身材（他的身高是 5.4 英尺）和瘦弱的体形（壮年时的体重也只有 130 磅）。

尽管卓别林常说，这套装束是精心设计的结果，但实际上那是 1914 年他刚刚随麦克·森纳特进入电影界偶然用上的。当时以“启斯东警察”和其他短喜剧而出名的森纳特，派卓别林去加利福尼亚州的威尼斯拍一部最后定名为《威尼斯儿童汽车赛车记》的短片。

导演吩咐他穿着要滑稽，于是他便以摸彩袋的方式从公司其他人那里筹措行头，裤子是法蒂·阿巴克尔的，14 号的鞋子左右脚错穿着，一件紧身上衣，一顶同事的圆礼帽，一根拐杖和一副被他剪小以适合他脸形的假胡子。八字脚拖步而行，是一时的心血来潮。

除了几次例外，卓别林使用这套装束达 25 年之久，它成了他终生的标

志。当然，随同这套戏装的艺术技巧在发展，《摩登时代》的流浪汉远比《威尼斯儿童汽车赛车记》里的同一人物具有复杂的性格。

这表明卓别林细心地研究了喜剧的结构。为了使观众发笑，他分析了喜剧手法的要素和整个喜剧的各个场景。

在好莱坞生涯的早期，他写道：“我所有的影片都围绕着使我陷入困境，因此使我有机会极其严肃认真地扮演一名正常的小绅士。所以不管处境多么险恶，即使刚刚摔倒在地，我也总是非常认真地紧握我的手杖，扶正我的圆顶帽和整好的领带。”

卓别林的基本要领之一，是必须举止端庄。他在1918年写道：“比受到嘲讽的人物身上发生的事情更加可笑的，是本人拒绝承认他身上发生了任何不正常的事，并且试图保持他的尊严。我坚信这一点，因此我不仅力图使自己陷入尴尬的境地，而且还要顾及影片里的其他人物。当我这样做时，我总是考虑到艺术手法简练这个原则。我这话的意思是说，当一个情节可以先后带来两次大笑时，那比两个分开的情节好得多。

“在《查利越狱》一片中，我达到了这个目的。我首先坐在二楼一个阳台上，和一位姑娘吃冰淇淋，而在阳台的正下层，我安排了一位矮胖的、高贵的、衣着体面的妇人坐在餐桌边。在吃冰淇淋的时候，一块冰淇淋从我的勺子里掉出来，流过我宽大的裤管，从阳台上滴到这位妇人的脖子上。

“第一次笑发自我对自己所处困境的窘相，第二次，而且是更大的笑，则是当冰淇淋滴到那位妇人的脖子上使她尖声喊叫、乱摇乱摆的时候。这里仅用了一个情节，但它使两个人陷入尴尬局面，并且引起两次大笑。

“尽管这种噱头似乎简单，但它反映了人性的两点真实本质其一是，一般人看到富裕和时髦的人遇到麻烦时一般是感到高兴的，其二则是人具有内心体察他在舞台上或银幕上看到的激动情绪的倾向。”

在卓别林好莱坞生涯的早期，他对他的影片如何构思和拍摄很少有发言权。然而后来，当他掌握了艺术领导权以后，总是千方百计使每一个场景达到尽善尽美的程度，常常为了一小段最后出现在银幕上的情节而拍摄上百英尺的胶卷。

“拍摄前在他的头脑中仅有初步的构想，拍摄中不断构思他的剧情，”西奥多·赫夫在《电影文学》上写道。“在制作过程中，某些影片完全变样。他临时想出一个情节或者一系列噱头，第二天正在放影室讨论效果。有些情节也许用得上，有些则要重新拍摄；或者全部构思都抛弃，以其他设想取代……在影片《城市之光》里，盲卖花女和流浪汉相会的一段就是在进行了几个月的一系列改动而最终使卓别林满意后确定的。”

卓别林的一些最好的喜剧场面，来自他对身边生活的敏锐观察。他曾做过说明：“我在剧院里观察人们，看他们什么时候笑。我处处观察他们，以获取能引起他们发笑的材料。”

他继续说道：“有一天我经过一座消防站，正好听到一阵火警铃声。我注意观察了消防队员滑下爬杆，爬上消防车冲向火场的情景。

“一连串喜剧构思马上在我脑海中出现。我想像自己正睡在床上，对火警声充耳不闻。这一点将具有普遍的吸引力，因为人人都喜欢睡觉。我设想自己滑下爬杆，玩弄救火水龙带，抢救女主角，当消防车拐弯时，从上面掉下来，以及类似的许多有趣的情节。

“我把这些情节都记在脑子里，在不久以后拍摄《消防队员》一片时全

用上了。”

“又一次，我上下一家百货商店的自动楼梯。我开始想怎样才能把它用于电影，最后我把它做为影片《百货店巡视员》的基本道具。”

“看了一场拳击赛则产生了影片《冠军》的念头。在这部片子里，我这个小个子男人将一块马蹄铁藏在手套中，打败了一个大个子职业拳击手。”

卓别林除了能觉察到日常琐事中所蕴含的喜剧因素之外，还具有熟练运用对比手法的才能。他曾经指出：“对比意味着妙趣。”“如果我正被警察追捕，我总是使这个警察显得体大如牛，行动笨拙，我则显得轻盈灵巧，能够在他的裤脚管里爬进爬出。如果我受到残酷的虐待，则肯定是一个大个子男人干的。因此，通过大和小的反差，我得到观众的同情，而且我总是力图把我举止的丫本正经同情节的滑稽可笑加以对比。”

在进入实际上还是初创时期的电影界时（当然是在故事片和有声电影出现之前），卓别林不得不依靠情节喜剧和哑剧，使用哑语手势和面部表情来表达情感。由于超越语言障碍，这种体态语言使得演员很快为每个地方的人们所理解。

“在那些人们不知道耶稣的地方，我也很有名。”卓别林在他电影生涯的初期如实说道。

实际上，据赫夫说，卓别林步入电影界仅两年，“就已经毫无疑问地成为电影界出类拔萃的头号人物。”观众对他的影片的喜爱程度是惊人的。例如，纽约一家电影院从1914年到1923年一直放映他的影片，而后来之所以停止放映，也只是因为这家影院被烧毁了。

1917年，一些具有世界声望的演员（伊格尼斯·帕德里斯基、利粤波德·高杜斯基、内利·梅尔巴、哈里·劳德）访问了他的电影制片厂。当尼金斯基的芭蕾舞团在洛杉矶演出时，舞蹈演员们在观众席上发现了卓别林，于是将他簇拥起来，使演出中断半小时。

从卓别林在第一次世界大战期间到处进行公债推销活动所引起的反响，可以看出人们对崇拜的程度。在纽约聚集了3万人，华盛顿6.5万人，新奥尔良4万人。1921年访问欧洲时（当然《查利从军记》、《流浪汉》以及他的其他典型影片已先期在欧洲上演），卓别林在伦敦和巴黎受到热烈欢迎。当时，巴黎还宣布放假一天来庆祝《寻子遇仙记》在巴黎首映。本世纪任何领域里很少人在人们心目中树立起像他这样的形象。人们用不同语言喊出的“查利”、“夏洛特”所表达的感情几乎变成一种盲目崇拜。

同时，卓别林也扩大了和知识界与社交界的来往。相继与激进作家马克斯·伊斯门、社会主义小说家厄普顿·辛克莱、英国剧作家詹姆斯·巴里、英国作家韦尔斯、小说家和评论家沃尔多·弗兰克、英国剧作家圣约翰·欧文、拳击运动员乔治思·卡彭特相识并建立了友谊。他一生都乐于与聪明和富有学识的男女进行智力交流。

由于他的成功，他受到范德比尔特夫人、埃尔西·沃尔夫、希腊齐尼亚公主和诸多社会名流的邀请和接待。尽管卓别林一般来说不图虚荣，但他还是深为感动，《我的自传》后半部就是明证。在被迫离开美国后以一种可以理解的愤怒情绪写就的这一部分，他列举了1952年以后在欧洲受到社会和政府名流接待的情形，他们的关注令他欣慰。

其他无声电影及早期有声电影喜剧演员（巴斯特·基顿、哈里·兰登、哈罗德·劳埃德和菲尔兹）也倍受观众喜爱，他们的影片也常常反复放映，

但其中也许只有菲尔兹堪称一派。在许多评论家看来，连马克斯兄弟的创造力和成果也不能和卓别林相匹敌。

原因之一是 1917 年以后，卓别林全面掌握了他的影片，他集作者、主演、制片人、导演及剪辑师于一身。而且，正如赫夫在他的书中所说：“在他的每一部影片中，他都亲自扮演每一个角色，以便让每一位演员知道，他究竟需要他们如何担当剧中的角色，如何表演故事情节。而且在每一位演员摹仿他的表演的过程中，他还不断地提出建议、批评和鼓励。”

在拍摄影片《大独裁者》时，他充当了理发师，深信在为宝莲·高黛梳理扮演女清洁工的发式上要胜过专业理发师。这种在时间和胶卷上都得付出高昂代价而争取作品尽善尽美的紧迫要求，使卓别林常常感到焦虑。他通常采用的办法是一连几天躺在床上思索问题的答案。

然而，总的说，卓别林具有一种决不承认失败的自我中心意识。有一次，他告诫他的儿子小查尔斯说：“你必须相信自己，这就是成功的奥秘，我硕果累累是因为我完全相信自己。”

卓别林回忆说，甚至还是一个伦敦穷孩子的时候，“我就认为自己是世界上最伟大的演员。”

查尔斯·斯宾塞·卓别林 1889 年 4 月 16 日出生于伦敦城南。他父亲是一名轻歌舞剧演员，母亲是一名喜剧配角女高音演员，艺名莉莉·哈利。在早先的一次婚姻中，卓别林的母亲汉纳生有一个儿子，名叫悉尼，他长卓别林 4 岁。悉尼后来成为其异父同母兄弟的经纪人。

老卓别林是一个嗜酒如命的酒鬼。卓别林写道：“我几乎意识不到我有个父亲，我也不记得他和我们一起生活过。”这对夫妇在卓别林出生后不久就离异了。这之后有一段时间，卓别林太太还能维持生计。但不久她的歌喉失了音，而“正是由于她的声带出了毛病，我 5 岁就首次登台了”。

“我记得当母亲的声音变得嘶哑时，我正站在舞台的侧边，”卓别林回忆道。“观众们开始起哄并用假声唱歌，学猫叫。开始，这种嘈杂声还不太明显，而我也太明白发生了什么事情。后来嘈杂声不断增大，最后边使母亲退下舞台。当她走到舞台侧边时，显得非常心烦意乱并与舞台监督争吵起来。这位监督以前见过我在母亲朋友面前的表演，提出要让我代替母亲演出。

“我记得在混乱中他牵着我的手带我上了舞台，在对观众做了几句解释后，他把我独自留在舞台上。在脚灯的照射下，面对着烟雾蒙蒙中的一张张面孔，在管弦乐队的伴奏下，我开始演唱，乐队不断地调整音调，直到与我的嗓音相合为止。”

小男孩把观众迷住了，特别是当“我天真地摹仿母亲嘶哑的声音时”，观众更是大笑不已，他们向他报以掌声和欢呼声。

然而不久，卓别林太太的好运告终，她和两个孩子不得不住进兰贝思济贫院。接着，两个孩子又被送到伦敦郊外的一家孤儿院。”尽管我们得到很好的照顾，但还是有被遗弃的感觉，”卓别林谈到那段生活时写道。这家孤儿院常常鞭打孩子，卓别林 7 岁时，曾被痛打了一次。此外，由于怀疑他长了金钱癣，因而他的头被剃光并涂满碘酒，他还被关进一间隔离病房。

有一段时间，悉尼上海船当水手，而小查尔斯则被转送到了其他几个孤儿院。同时，卓别林太太被当作精神病人关了起来。在她出院后，这个小家庭又重新在贫困中生活，直到查尔斯加入木鞋舞团，情况才稍有改变。他一直忘不了他度过的贫困以及为起码的生活条件而奋斗的日子。在他成名和富

有之后，他也没有忽略母亲，在她精神完全分裂后，他使她得到了很好的照顾。后来，他把母亲带到美国加利福尼亚州，她在那里去世。

木鞋舞并没有跳多长时间，接下去的工作都不固定。“我当过报童、印刷工人、玩具工人、医生的小侍童等等，但即使在从事这些与演员职业毫不沾边的工作时，我也没有放弃最终要成为一名演员的目标，”卓别林回忆道。“因此，在没有工作可做时，我总是把鞋子擦亮，把衣服刷净，穿上一件干净的衬领，定期去拜访剧院职业介绍所。”

在12岁半时，他执著的追求终于有了结果。他接受了舞台剧的一个小角色，然后又和威廉·吉勒特先生在伦敦演出，受到观众的称道。然而，接下来是一个相当别扭的时期，在这个时期，他接到了几个滑稽剧角色的演出预约。后来，他参加了《凯西马戏团》一剧的长期演出。在剧中，他扮演一个卖假药的江湖骗子。

据赫夫所写的传记说，在这个演出合同期，卓别林决定要当一名喜剧演员。他还觉察到，说白是无关紧要的。赫夫先生写道：“有一次，在海峡群岛演出时，他发现他说的笑话并不奏效，因为当地人不太懂英语。他转而表演哑剧，并取得了预期效果。”

卓别林的成功使他在弗雷德·卡诺公司得到了一份工作。据电影史作家约翰·蒙哥马利的说法，在卡诺公司他经历了一段艰苦的生活，足迹走遍英国各地，两次出访美国。“上演的剧目是多种多样的短剧：有关于酒鬼、小偷、七姑八姨、台球冠军、拳击手、警察、准备唱歌但怎样也唱不出的歌唱家、把戏演砸的魔术师和丢失乐谱的钢琴家……题材广泛而多样，带着纯朴的市俗气息。”

卡诺剧团是使卓别林艺术上日臻成熟的学校，因为在剧团里卓别林学会了使观众发笑的技能。1913年，麦克·森纳特这位当时观众十分喜爱的短喜剧片的制片人，与卓别林签订了周薪150美元的合同。

卓别林回忆说：“我真不愿意离开剧团，我怎么知道电影能否成为哑剧的媒介呢？假如我成功不了呢？”

然而，他还是加入了森纳特在洛杉矶的行列，他参加拍摄的首部影片是《谋生》。这是1914年上演的只有一卷胶片的影片。森纳特的早期喜剧片是没有剧本的。“我们先是有一个情节设想，然后就顺着情节的自然发展，直到引向一个没完没了的追赶场景为止。这就是我们喜剧的精髓，”森纳特解释说。

卓别林则扮演一个固定的角色——小流浪汉，使观众能一眼就认出来。

在与森纳特合作的时期，卓别林在35部影片里担任了角色，包括《迪丽好事多磨》。这是一部有6卷胶片的影片，玛丽·德雷斯勒和梅布尔·诺曼德也在影片中演出。这是电影史上第一部达到故事片长度的喜剧影片，今天还常常放映其经过重新剪辑的不同版片。据赫夫的书中说，基斯顿或森纳特的其他影片均被删改得不成样子或重新编排过了。“现在很少有人看过基斯顿的没被删改过的原版影片”。

而当时，这些影片的原版在世界各地上映，以致产生了这样的歌曲——《月光照亮查尔斯·卓别林》。这些影片给卓别林带来了名望，使他能够转到埃山奈公司，每周薪水增加到1250美元。1915年，他为埃山奈公司拍了15部影片，其中包括《流浪汉》。这部片子常被认为是他的经典片，在片中，他首次注入了引人怜悯的情调。

在这部影片中，卓别林扮演的流浪汉从一伙强盗手中救出了由埃德娜·琅维安斯扮演的农民女儿。农民为了报答他，给他在农场找了份工作。在又一次与这伙歹徒的搏斗中，他的腿受了伤，农民的女儿护理他。这位流浪汉感到无限幸福，直到姑娘的未婚夫到来。在意识到自己的命运之后，流浪汉写了一张很潦草的告别条离开了。

在这部影片的结尾，卓别林背对观众，沿着一条漫长的路沮丧地走着。然后，他突然停了下来，耸耸肩膀，轻轻地磕了一下脚后跟，又继续朝着远方逍遥自在地走去。这部影片的主题好几次在卓别林后期的影片中一再运用，特别是《舞台生涯》。

在埃山奈公司合同期满后，卓别林进入互助公司，年薪 67 万美元，他当时 26 岁，脱离轻松喜剧生涯只有 3 年，而且也许是世界上报酬最高的演员。突然到来的财富，对他的生活方式并没有产生直接影响。当他与互助公司签订合同时，他说道：“咳，即使他们不多给我一文钱，我得到的已够多了——看来我将去买上一整打领带。”

那时他住在旅馆的一个小房间里，他不参加好莱坞的舞会，喜欢在晚上漫步洛杉矶的贫民区。然而，没多久，他搬到了一个较大的住宅，雇用了一名秘书，买了一辆汽车，还雇用了一名一身二职的男仆——保镖兼司机。他名叫虎市小野，但人们常常称他为小野，他在卓别林身边干了约 20 年，充当他的贴身管家。

后来，卓别林变得对钱非常感兴趣。可他不是一个吝啬鬼，除了为个人生活的舒适肯花点钱外，从不挥霍无度。最后，他的财产达几百万美元。

他坚持认为他的后半生一直为金钱所驱使。“我投资电影界是为了赚钱，艺术也就从电影界产生了，”他说。“如果人们对那种说法感到失望，我毫无办法，它是事实。”

然而，那些在卓别林早期电影生涯中与他很接近的人，对他对艺术的执著追求都有深刻的印象。例如，在 1917 年拍摄一部两卷胶片的电影《移民》的过程中，为了获取最后所需要的 1809 尺胶卷，他拍摄了 9 万英尺胶卷。他的 12 部互助公司时期的电影，每部都只有两卷胶片。这些影片包括他一些最优秀的作品——《百货店巡视员》；《消防队员》、《漂泊》和《阿尔街》。

但可惜这些影片的底片没有加以保护，据评论家们说，偶尔在卓别林纪念日放映的残旧的复制片其质量与原版片相去甚远。

与互助公司的合同到期后，卓别林进入第一国家影片公司，18 个月拍摄了 8 部影片，报酬是 100 万美元。

他第一次成为他自己制片厂的制片人。实际不，在 5 年里他共拍了 9 部影片，其中包括他的一些成就最大的影片——《狗的生涯》、《查利从军记》和《寻子遇仙记》。

《狗的生涯》没有使用讽刺手法，其幽默出自一只狗与一个流浪汉在生活上的类似，《查利从军记》说的是一个参战的小人物，用琼·科蒂乌的话说，“这部片子像隆隆鼓声激动人心。”在《寻子遇仙记》中，卓别林雇了一个名叫杰基·库根的长了一双调皮灰眼睛的 5 岁小男孩。这部影片得到很高的赞誉，被称为“带来欢笑、也可能是眼泪的影片”。影片是卓别林自己往昔贫困生活的写照。这部影片没有多少粗俗喧闹的场面，更多的是强烈的情感。库根的眼泪是真实的，是卓别林在关键时刻为他编讲的悲惨动人的故事激起的。



在影片《寻子遇仙记》准备发行期间，卓别林卷入了第一件使他苦恼的婚姻和婚外事件中去。对女人来说，他是英俊而富有吸引力的男人。他陷入了 20 或更多起的桃色情网之中，许多是与迷人的女演员有关，但这些艳遇他一般处理得很谨慎。可他的头两次婚姻却不是这样。

1918 年当卓别林 29 岁时，他突然与 16 岁的米尔德里德·哈丽里斯结婚。两年后，在大肆公开张扬的气氛中，他们离了婚。四年之后，他与洛里塔·之克默里结了婚，她也是 16 岁，艺名叫里塔·格雷。她索居在她丈夫的 40 个房间的住宅里，而卓别林没多久就逃离出家。在这次婚姻中，他们生了两个孩子，小查尔斯和悉尼。经过一场轰动的离婚诉讼之后，这次婚姻也结束了。在离婚案审理过程中，由于妇女俱乐部的抗议，卓别林的主影片在一些州被禁止上映。

卓别林的第三位妻子名叫宝铃·李凡，艺名叫宝莲·高黛，她是一歌舞演员。1931 年，当高黛小姐 20 岁时，他们相识。据卓别林说，他们在 1936 年结婚。1942 年，在没有引起公众喧闹的情况下，两人离了婚。

同时，在 1941 年，卓别林认识了琼·贝里，她当时 21 岁，是一位有抱负而又小有名气的女演员。后来她指控卓别林是她女儿的父亲，卓别林再次成为报纸渲染过分的新闻人物。他被指控的事由，是为了不道德的目的带贝里小姐跨州旅行。但这一指控没有成立，三个相关的指控他也被宣判无罪。

后来贝里小姐又提出他是她女儿的父亲控诉。在这次诉讼中，血型测验证明卓别林不是她女儿的父亲。然而，陪审团还是做出不利于他的判决，并且责令他抚养那个女孩子。

1943 年，已有 54 岁的卓别林与 18 岁的乌娜·奥尼尔结婚。她是剧作家奥尼尔的女儿，剧作家强烈反对这一件婚事。事实证明，这次婚姻幸福而持久，夫妇俩共生了 8 个孩子。

卓别林的后期影片是为联美公司拍摄的。这是一家他在 1919 年与好莱坞朋友共同创立的。这些朋友是：玛丽·皮克福德、老道格拉斯·费尔班克斯——被认为是电影史上的里程碑（因为它对电影风格产生了影响）。它部分根据于佩吉·霍普金斯·乔伊斯的生活，此人一度做过卓别林的情妇，影片强调了社会的堕落。在影片中，阿道夫·孟鸠首次扮演文雅的好色之徒。

据卓别林说，《陶金记》是“我希望能被人们牢记的影片”。该片是 1925 年上映的，它再次证明了他对观众的吸引力，而且经常重映，受到人们的大量分析研究。

在批评家看来，不太成功的影片是《竞技场》。这部片子 1928 年首次上映。该片似乎缺少《陶金记》那种感情，而且其喜剧手法也没有独到之处。然而，在重新上映时，这些缺点似乎变得不太明显。

1928 年《城市之光》开拍后，卓别林面临一个危机：有声电影的出现。他担心对话将会损害流浪汉这个人物，给他所依赖的哑剧形式造成困难，并且减少国外发行量。而且通过手摇摄影机获得的许多卓别林独具的喜剧效果，则不可能通过由发动机驱动的速度固定的有声摄影机来达到。在经过一番思考之后，卓别林决定向新技术挑战，而《城市之光》就是一部配有音乐的无声电影。

这部讲述由弗吉尼亚·彻里扮演的盲卖花女的故事的影片，在两年多的拍摄过程中，用了 80 多万英尺胶卷。1931 年这部悲喜剧片上映时，获得了巨大的成功。40 多年来，其重映次数超过许多一流的声影片。许多评论家把

《城市之光》列为卓别林最伟大的作品之一。

这部影片的吸引力是卓别林欧洲和东方之行成功的原因之一，旅行中他会晤了许多政治家、作家、艺术家和名人。返回好莱坞后，他就着手《摩登时代》的拍摄工作。这是一部讽刺现代大生产的影片。在当时，这部影片使卓别林获得了激进分子的声誉。

“影片产生于一个抽象的想法，一种要对生活正在标准化和程式化、人变成了机器的状况说些什么的冲动——说些我自己的感想。”他对他的这部诙谐的社会寓言片做了这样的说明。

小流浪汉这个角色在《摩登时代》里消失了，《大独裁者》则加入了有声影片的行列。由于这部影片对希特勒和墨索里尼进行了强烈的嘲讽，正如评论家们所说，随着影片政治含义更充分地得到认识，影片的地位也日益提高。当时，卓别林说，“我希望看到正气和善良的恢复”，“我只是一个希望看到这个国家是一个真正民主国家的人”。

尽管拍摄了《大独裁者》，40年代对卓别林来说，是处境艰难的岁月。他的私生活是小报的热门新闻；所得税问题使他烦恼：他战时发表的呼吁西方开辟第二战场以击退希特勒的讲话激怒了许多保守分子；《凡尔杜先生》的上座率也很可怜。

这些互相交错的麻烦，由于冷战的到来而加剧了。他由于在一次集全上向大家介绍亨利·华莱士和抗议放逐作曲家与一度是共产党员的汉斯·艾斯勒而受到了攻击。报刊专栏作家韦斯特布鲁克·佩格勒对卓别林大肆诋毁，而来自密西西比州的右翼众议员约翰·兰金则要求放逐他。兰金先生宣称，卓别林的生活“有害于美国的道德标准”，他强烈要求不让卓别林“再上美国银幕，他的令人厌恶的影片不能再让美国青年观看”。

最后，1952年，卓别林这位英国籍演员实际上被美国驱逐出境。在他乘船去英国度假的旅途中，美国司法部长宣布，除非他能够证明他的“道德价值”，他就不能再进入美国。卓别林对此非常愤怒。他在欧洲度过了他的余生，定居在位于瑞士沃韦的一座占地38英亩的庄园里。

1972年，美国勉强更正了对卓别林的裁决。他访问了美国，接受了电影协会颁发的奥斯卡特别奖，并在纽约出席了盛大的欢迎会。这时，这位曾经显赫一时的演员已是年过花甲。对于人们对他和他的艺术所表示的热爱，他所能作的反应只是鞠躬和微笑。

同时，评论界也肯定了卓别林认为《凡尔杜先生》是一部优秀影片的看法。这部片子讽刺了社会上的商业和战争狂。人们在40年代对影片的理解远不如60年代和70年代。

除《舞台生涯》外，卓别林的最后几部影片（《一个国王在纽约》和《香港女伯爵》），被许多评论家视为不太重要的作品。

在垂暮之年，卓别林幸福地回顾了他早期从影生涯。

他说：“那时，我可以尝试任何事情。我很自由。”

查尔斯爵士（1975年他被伊丽莎白女王封为爵士）于1977年12月25日凌晨4时去世。这时寓他的家庭将要举行传统的圣诞庆祝会只有几个小时。

当这位喜剧演员去世时，他的妻子及7个孩子都守在床边。他的女儿（演员杰拉尔丁·卓别林当时正在马德里拍片）得到消息后，立即回到位于日内瓦湖东端的沃韦村父亲家中。

卓别林夫人对哀悼者说：“所有的礼物都放在圣诞树下。查利多献给人们诸多快乐。尽管他已经病了好长时间，但他在圣诞节离去仍然令人悲痛。”

卓别林的私人医生亨利·佩里尔博士说：“他是老死的，他死得平静而安详。”

查尔斯爵士多年来身体一直不好。他只能坐在轮椅上，而且他的说话能力、听力、视力都在不断减弱。在最后一时间里，只是偶尔与他的妻子驱车前往沃韦时才离开他那僻静的有 20 个房间的别墅。

当地的人们只是在当他坐在他那银蓝色的罗尔斯·洛伊斯轿车里，等候他妻子（小他 35 岁）去买英文报纸和杂志时，才偶尔能看到这位著名演员。

他最后一次在公开场合露面，是去沃韦观看马戏演出。当时他戴着一顶软礼帽，帽檐拉得很低，遮住了他的前额。厚厚的眼镜镜片几乎盖住了整个脸面。演出结束时，他与一个小丑演员握了手。

### 卓别林坟墓被盗 《纽约时报》专稿

[1978 年 3 月 2 日日内瓦电]查利·卓别林的遗体 1978 年 3 月 1 日夜间被从墓中盗走。卓别林墓位于俯瞰日内瓦湖的瑞士沃韦村的一小块公墓里，他是两年前在那里下葬的。

卓别林死于 1977 年圣诞节，享年 88 岁。两天后下葬。他生命的最后 25 年是在沃韦村的豪华庄园度过的，村民们尊重他的隐居生活。

村民们是在 3 月 2 日凌晨拜谒整洁的墓地时发现卓别林的遗体被盗的。墓地位于距离村中心 200 码的一条小巷的尽头。坟墓占据矮石墙边的一小块地方，这里环境幽境，柏树葱茏，放眼望去是日内瓦湖和法瑞阿尔卑斯山脉。

离这个村庄以西大约 12 英里的洛桑警察局发言人说：“我们对盗棺者和盗棺动机还一无所知。”

警察当局在一份简报中公布了这起盗棺案。报告说卓别林沉重的棺柩被人挖了出来，天黑后运出了没人看守的墓地。调查此案的警察说，被掘开的坟墓四周散落着新挖出的泥土，但坟头的十字架未遭毁坏，已送到实验室做指纹检验。

地上的印迹表明，棺柩被拖了一段距离。然后，显然棺柩是被装上一辆卡车运走的。一位曾帮助下葬的居民说，棺柩又大又重，要有 4 个人才能搬动。

警方已对墓地进行警卫，并通知了卓别林家人。他们说，显然墓地附近的住户没有目击者，离墓地最近的房子也有 50 码远。

政府官员和居民均对这一案件感到震惊。

英国驻瑞士大使艾伦·基思·罗思尼说：“我对这种令人憎恶的渎圣行为感到震惊。”这位大使曾代表伊丽莎白女王出席卓别林的葬礼。女王于 1975 年为这位英国籍的喜剧演员封了爵位。

警方把这一事件称为亵渎行为，并宣称“以干扰死者安宁为由”着手调查。

当被问及勒索的可能性时，一位办案人员说：“这是我们想到的唯一犯罪动机。”然而，他强调说，还没有接到勒索要求。

1953 年 1 月，在事实上遭到美国驱逐以后，卓别林便买下了这个庄园。

他在美国生活和工作了 45 年。这位伦敦出生的演员在 1952 年乘船前往英国的旅途中，美国司法部长宣布他的入境签证被取消，除非他能证明他的“道德价值”，否则不允许他再度进入美国。

人们普遍认为，在冷战高潮时发生的这个事件是对这位喜剧演员坦率而左倾的政治和社会观点的惩罚。他后来严厉指责美国“忘恩负义”，并作为乡绅在瑞士定居下来。

1978 年 5 月 17 日，查利·卓别林的遗体在被盗 11 周后，在距离原墓地大约 10 英里的一块玉米地里找到了。

此间国家警察探长加布里埃尔·塞图说，24 岁的波兰人和 38 岁的保加利亚人两名难民在 5 月 16 日被捕后，供认是他们盗走了遗体。

塞图先生在记者招待会上说，波兰人是在这里的一间电话亭被捕的，当时他正给卓别林的家庭律师琼费利克斯·帕舒打电话，要求以 25 万美元赎回遗体。另一人不久后被捕。

塞图先生说，两名罪犯都是汽车修理工，在获准作为政治难民居留后一直住在洛桑。据负责调查的地方法官琼一丹尼尔·唐托雷说，他们的名字还不能马上公布。

据警方说，盗墓者将棺柩挖出后，运到日内瓦湖对岸一个叫诺维尔的村庄的玉米地里。罗纳河在附近流入日内瓦湖，盗墓者挖了一个 40 英寸深的墓穴。

**喜爱收集蝴蝶标本的俄裔美籍作家 弗拉基米尔·纳巴科夫**  
(1899-1979)

纳巴科夫先生 1889 年生于俄国，1339 年定居美国，直到 1959 年。随着《罗丽塔》在 1958 年出版，他获得了广泛的声誉。他后来的作品，加上他那些译自俄文的早期小说，更使他跃为世界一流作家。

他的作品常常使他的读者感到困惑。

“好几个星期了，我一直在那个美国天才弗拉基米尔·纳巴科夫的意识中挣扎摸索。”1969 年，批评家艾尔弗雷德·卡津这样写道，当时他正在读纳巴科夫的长篇小说《爱达》。他的陈述道出了许多读者阅读这位俄裔作家作品时的状态。这位作家在多年的欧洲流放后成为美国移民，1959 年又移居瑞士。

读者们都承认纳巴科夫先生高超的技巧和娴熟的形式，但又往往抵触于他那不加抑制的粗野和他对模仿滑稽作品的嗜好。人们总是问：他到底是一个耽于逗趣和游戏的多才艺匠，还是一个富有创造性的杰出艺术家？

读者们的迷惑不无原因：纳巴科夫拥有那么好的教养（他曾是剑桥生和康奈尔大学教授）。长于那么开放的背景（“我曾是一个完全能用三国标准语说话的孩子”），却一味地强调生活的悖论与幽默而不是和谐与忧伤。他曾说：“看到的都是事情的喜剧性和不可知性。”

实际上，他的声誉也基于一个悖论：他扬名是因为公众对他小说《罗丽塔》的反对。这部书 1958 年出版于美国，其时纳巴科夫 59 岁。

这部严肃小说却因色情缘故而获成功，这当然使它的作者觉得好笑，但也使他费了不少口舌来作辩解。“我对于‘小妖’们的了解是纯学究式的。”他不得不这样说。具有讽刺意味的是，正是这本书的版税使他获得全力投入写作的自由，他对这种自由渴望已久。

如同纳巴科夫的大部分小说一样，你可以从不同层次来阅读《罗丽塔》：作为一种叙述，作为一个语言迷宫，作为对意义和真谛的一种寻求，作为一次徒劳的奇想，作为对梦幻般错乱时空的考究，或者作为一本精心制作的嘲弄作品。英国批评家安东尼·伯吉斯宣称：“他不是那种你可以端着一杯威士忌或嚼着苹果与你坐的小说家。”

这种朦胧的多义性为许多学院批评家提供了舞台。除一种关于纳巴科夫学的季刊之外，还有大量的批评式研究，其中有两本书值得注意：一本贡献了解读《罗丽塔》的“钥匙”，另一本是这部小说的注释。同时还有关于他其他作品的许多评论。

那两本书中之一，卡尔·R·普罗弗的《打开〈罗丽塔〉的钥匙》，如同纳巴科夫本人的作品一样被郑重其事地讨论，因为这本书是这样地迂腐以至于可以看作是对迂腐的戏拟；而且“普罗弗”这个名字带着学究的气息，看起来很可能被纳巴科夫用作笔名。但事实上，普罗弗先生是印地安那大学一位非常严肃的学者。

纳巴科夫确实用过笔名。“我的主要笔名‘西林’流行于 1920—1940 年间，”纳巴科夫在交谈时说道。“偶尔我也用一个另外的笔名作为假面具来欺骗这个或那个强词夺理的批评家，效果总是十分满意（终于出了一个伟

大作家)！1939年我亲爱的依依路斯这样说道”。

在坚持他基本的严肃性的同时，纳巴科夫承认幽默的必要。他解释说，“当我把一切都置于反讽的边界，他解释说，另一方面必有一个严肃的深渊，我必须行走在我内心的真理与其反讽之间的狭路上。”他认为所有有价值的作家都是幽默家。“告诉我哪一个伟大作家不是一个幽默家，”他这样要求，“最糟糕的悲剧家是欧念儒，他大概也是最糟糕的作家。陀思妥耶夫斯基的滑稽戏是精彩的，但他不过是悲剧的记者的水平。”

“作家创造属于他自己的生活方式。他用一种奇异的、惟一的，超常的方式观察事物，这在常人看来会显得可笑。”

“把事物看得新鲜本身就很有趣。非凡本身就很有趣。一个人滑了一下又跌倒了，这在双重意义上反抗了重力。这同时还是一个了不起的双关。”

幽默而外（这幽默大都很学究化），纳巴科夫的小说还是一种游戏，一种请读者把作家提供的真实形象的游戏。他争辩说：“在小说第一部分里，真正的触碰不是发生在人物之间，而是发生在作者和世界之间。”

《爱达》（纳巴科夫先生读作《阿达》）也是这样一部小说；即使除却它的大部分内容不论，读者也可以获得一些关于物质与反物质理论，关于约翰·弥尔顿，T·S艾略特、拜伦爵士、简·奥斯汀以及安德鲁·马弗尔的知识。它对俄国人和法国人的了解对读者也很有用。

而且，一个了解蝴蝶的读者能很好地理解纳巴科夫作品的含义，因为作为一个杰出而热情的鳞翅目学家，这位作者实际上无处不写到蝴蝶和巨蛾。作为一个蝴蝶专家，纳巴科夫发现了几个新的种属，对科学作出了学术性的贡献，并于1942至1948作为一个动物学研究者，在哈佛比较动物学博物馆工作。

在他的已成名的晚年，纳巴科夫先生喜欢作一些声明——这些声明有一些是专横的，有一些是神秘的，还有一些显然意在印证他的自我评价：“我是一个非常好玩的人。”比如说，就在1969年春而进行的访谈中，他兴高采烈地订正他名字的发音。在带着嘲笑的厌恶模仿了他认为粗俗的发音之后，他眨着眼说：“如果你想知道的话，我的名字只有俄国人才能发出它真正的音调。”

在另一次谈话中，他为“鄙俗”提供了一个英语新词——即来自俄语的“poshlost”读作Push—lost，他说这词的意思是“陈旧的废话，粗俗的陈词滥调，整个的庸俗气味，伪造的深刻、拙劣、低能而且不诚实的假文学。”在被要求举例时，他说：“诸如‘美国比俄国好’，我们都应分担德国的罪恶，都是Poshlost。而Pushlost在这样一些词语中登峰造极：诸如‘真理的时刻’，‘神授的能力’、‘存在的’（认真地运用这个词！）、‘对话’（指两国之间的政治交谈）、‘活字典’（指涂鸦者）。”

纳巴科夫还有另外一些声明：

“当然每个人都有他所嫌恶的人，他的厌恶。我的厌物是航空广告：一个妙龄女郎奉承地把一份快餐捧给一对年轻人——妻子紧盯黄瓜条，丈夫则渴慕地望着那位女郎。当然我厌恶的东西还有《威尼斯之死》（托马斯·曼的中篇小说）。”

“许多知名作者对我来说并不存在。布莱希特、福克纳、加缪、还有许多别的人，对我来说完全不存在。当我静观查泰莱夫人的性行为或者庇德先生——一个十足的骗子——做作的胡言乱语被批评家和低能作家尊为‘伟大

的文学’时，我真是怀疑他们是不是在戏弄我的智力。”

“既然我不知道什么是长篇小说，那我怎么能谈论这部‘长篇小说’呢？没有什么长篇小说，没有什么作家，有的只是个人写的书。”

“我完全拒绝粗鄙的、肮脏的、基本上属于本世纪的弗洛伊德世界，拒绝它那对于性象征的拙劣搜寻（就象从莎士比亚的著作中搜寻培根式的离合诗一样），以及它对于人们玩命的胚胎学侦察，从他们天性的隐秘到他们父母的情爱生活。”

“我不钓鱼，不下厨，不跳舞，不背书，不签署声明，不吃牡蛎，不喝醉，不去看心理医生，不参加任何示威。我是一个温和的绅士，非常善良。”

纳巴科夫先生6英尺高并且身材强壮，很象一个运动员（他一生的大部分时间都是一个优秀网球手）；但当他戴上他的角质眼镜，他又象一个老教授。他仪态优雅，绿琥珀色的眼睛里闪着快乐的光，看起来他好象随时准备张口嘲讽或者嘲弄什么，他的嗓音象一个熟练的演员，能够达到任何感情和音域，所以他的谈话就象能震住听众的话剧。

“我天生是一个世界公民，我的俄国只比音空河边一个祖传庄园的园林稍大一点。”在1969年的一次谈话中，这位作家说。他出生于1899年4月23日（他宣称自己跟莎士比亚同生日），是一个富有的法官之子。他在圣·彼得堡的一所城居和一个乡村别墅中长大，周围是一群保姆和家庭教师，他在能阅读俄文书之前就能读能说英语。

作为一个青年人他英俊而又多才，知礼并且活跃。他学习拳击，学汀网球，而且成为一个棋类专家，同时还采集蝴蝶标本。15岁时他看到雨滴滴落在心形的树叶上，于是他写了他的第一首诗。

1919年，他从叔父那里继承了二百万元，但布尔什维克革命迫使他的家庭自俄国逃之德国，仅带走了少量的珠宝衣物。3年后，那位叔父在柏林的一次移民政治集会中被杀。

也就是在那一年，纳巴科夫从剑桥三一学院毕业（“我喜欢踢足球，那是我生活中的极大爱好”）。他在那里读的是法国和俄国文学的学位。他回到了柏林的家中，在那里他过了许多年拮据的生活，职业是教练拳击和网球，教授语言，构造俄语填字字谜并且编写俄语语法。与许多流亡者不同，纳巴科夫并不为失去的生活感到痛苦，不卷入无休止的密谋和没完没了的辩论。

同时，他决定（实际上是不由自主）让写作来表达他对俄国深深的怀恋，表达他的想象，思想和情感。他白天谋生，晚上写作。有时他会在厕所里写作，这样灯光就不会打扰别人。这种不正规的写作方式持续了15年，这期间他用俄语写了9部长篇小说，9个剧本，10个短篇小说和短剧。但实际上他在俄国移民圈子之外并不知名。

这一时期的大部分作品后来被译成了英文（一部分是纳巴科夫本人译的），包括长篇小说《玛丽》，《皇帝、皇后和无赖》，《伟大事迹》，《防守》，《绝望》和《黑暗中的笑声》。

1939年纳巴科夫接受了斯坦福大学教授斯拉夫语的邀请，他的生活发生了决定性转变。他在美国生活了20年，加入了美国籍并找到了一个新的情感归宿。“我用了40年塑造俄国和西欧，”他说，“而现在我面临着塑造美国的任务。”

他最终把自己归类为美国作家。1969年，他这样告诉记者：“在现时的概念里，一个美国作家意味着一个当了25年美国公民的作家，它还意味着我

所有的作品都首先在美国发表，意味着美国是惟一的一个使我在精神和感情上感到是家的国家。”

斯坦福之后，纳巴科夫于 1941—1948 在威莱斯雷大学任教。先是讲师，后来成为文学教授。同时他还是哈佛大学的兼职动物学家。因为他发现了蝴蝶的种与属，包括纳巴科夫的树蛹。当然，他还写作，写诗，散文和短篇小说，这些作品发表于《纽约人》、《太平洋月刊》、《哈泼斯》和《党派评论》上。

他是被批评家埃德蒙·威尔逊介绍给美国文学界的。在康涅狄格州的威尔逊家中，他写了他在美国的第一首诗。直到 50 年代末，这两位一直是密友。50 年代末，据纳巴科夫说：“一只黑猫闯入了我们之间——鲍里斯·帕斯特纳克的长篇小说《日戈瓦医生》。”

纳巴科夫说这部小说是笨拙的三流作品，而威尔逊却予以高度评价。“是他挑起了争吵，”纳巴科夫说。当 1963 年纳巴科夫出版了他的英译注释本《尤金·奥涅金》时，这种争吵加剧了。这本书是亚力山大·普希金的诗体浪漫小说。

威尔逊攻击这个译本，暗示纳巴科夫的俄语不佳。他们学究式的辩论在《纽约书译》上爆发，直到友谊破裂。

纳巴科夫用英文写的第一部小说《塞巴斯蒂安骑士的真实生活》发表于 1941 年。这是讲一个天才小说家一生的故事，在他死后由他的同父异母兄弟叙述出来。接着是 1947 年的《不祥的弯曲》，这是一部卡夫卡式的小说，写的是极权环境中一个知识分子想保持自身正直的徒劳努力。1951 年的《铁证》（又叫《发言，记忆》）生动地讲述了一个作家在俄国的生活。《蒲宁》发表于 1957 年，是关于一个俄国流亡者在美国大学中生活的故事。1958 年发表了《罗丽塔》。1962 年的《幽暗的火》是一部 999 行的诗体小说，附着一个新英格兰学者的长长的注解，这个学者发了疯，把自己装扮成一个神话王国被流放的国王。

40 年代和 50 年代，纳巴科夫一边创作长篇小说（还有诗和短篇小说），一边继续教书。1949～1959 年，他作为俄国文学教授在康奈尔大学工作，1952 年春他还是哈佛大学的访问讲师。他和他的学生很熟悉，但关系紧张而不愉快。他总是事先写好他的讲稿，在课堂上高声朗读（还夹带一些表演）。他猛烈攻击许多公认的价值观。他不在意，偏执，比如他把《唐吉珂德》说得一无是处以取乐。

夏天他漫游美国搜集蝴蝶标本（“这是一种热情和疯狂”），每每住宿在汽车旅馆并被“路边文化”所吸引。他的许多观察都写进了《罗丽塔》，这招致了一些指控，说这部小说的一个重要意图就是嘲弄美国。1969 年谈到这个问题时，这位作家说：“取笑的时髦或者塑造几个荒唐的汽车旅馆并不意味着轻蔑美国。让我们不要从虚构中索引出嘲弄。”G.P. 帕特兰及其子弟公司出版之前，《罗丽塔》曾被四家出版商因为“淫秽”而拒绝。即使出版后它还被一些公共图书馆禁止，《芝加哥论坛报》也拒绝评论它。批评家对它的反应是复杂的。《纽约时报》的奥维尔·普雷斯科特把它定性为“自以为趣味高雅的色情文学”。而格雷厄姆·格林则公认为它是一部卓越的小说。这部小说越来越被视为结果，并被斯坦利·卡波雷克与詹姆斯·梅森拍成电影，影片以亨姆伯特和休·莱昂为片名角色。

带着他的稿费和 15 万美元的银幕版税，纳巴科夫在离别了 20 年后，第



一次回到了欧洲。他落脚在蒙特勒王宫饭店，这是瑞士日内瓦湖畔的一座带有维多利亚和爱德华风格的大厦，也是他最后的安家之所。“纯粹的懒散”是他留居于此的原因之一，同时他还想离他唯一的儿子德米特里（意大利歌剧演员）和他在日内瓦的妹妹近一些。

在蒙特勒宫，纳巴科夫和他的妻子薇拉拥有一套紧凑而小巧的房间。薇拉是他的知音、打字员、棋友，胡涂乱画的克星，采集蝴蝶的旅伴和谈话的对手。他们之间的奉献是全心全意的。

纳巴科夫的写作习惯与众不同。尽管他可能对一部长篇或短篇小说的基本框架胸有成竹，但他做起来仍象做拼字游戏一样。句子，小角色和场景被潦草地写在3寸宽，5寸长的卡片上，然后用主要的构思一下子把它们随机地组织起来。因为失眠，他总是把他的卡片放在枕头下面，以备难眠时用。

“写作对我来说既沮丧又提神，既是一种刑罚也是一种消遣”，他说。而他的作品常常使批评家和读者困惑不解。

出版于1969年的《爱达》就是例子。这部畅销小说有时被称作“最后的文雅之作”被纳巴科夫写成了一部他所谓的“家庭编年史”，但小说中充满了对乱伦的暗中点化（有些还相当晦涩）和对自然时间的阐释。1969年谈到这部小说时，他说：“《爱达》是一部长达600页的家庭编年史，它松散，完整而且风格古老。它的故事发生在新英格兰的一块未受污染的地方，讲的是两个近亲方·费恩和爱达·费恩怎样由童年罗曼发展为一生的纠缠，其中有悲剧性的穿插，不顾一切的约会和他们遍历世界，年愈90时的喜剧结局。

“《爱达》中关键的章节是它的最后第二章，完全是用隐喻的方式来探索——学术性的探索——时间的本质。两个主要人物死了。事实上，他们的死回应了原有的文化，有一种 Perkerkosi（音乐术语，意为失去力度）的效果。”

1977年7月2日，弗拉基米尔·纳巴科夫逝世于瑞士蒙特勒市蒙特勒王宫饭店的套房中，在那里他和他的妻子薇拉生活了18年。纳巴科夫享年78岁。

**赋予辱骂以艺术的著名喜剧表演家 格劳乔·马克斯**  
(1899—1977)

无耻、极度疯狂、不可抑制：这是格劳乔·马克斯武库中的主要武器。作为电影界最著名的兄弟表演团的关键人物，他赋予辱骂以艺术的形式。他以颠狂的快乐使用辱骂，以此来粉碎那些自负者的自负，来使观众陷入疯狂的大笑。

格劳乔·马克斯和他兄弟哈帕·奇科的喜剧世界是繁滥的。他把粗鲁的滑稽闹剧，粗鄙的杂耍因素、自由思想的无政府主义以及对美国中产阶级神话与趣味的褻读式攻击融为一体。

格劳乔·马克斯的私人世界与他的公开形象相去不远。他是那种在结婚仪式上可以辱骂神父的人。当他的妻子在结婚 21 年后离他而去时，他与她握手说：“很高兴认识你：如果你什么时候再来这附近，欢迎顺便来坐坐。”

舞台上的格劳乔比真实的格劳乔更夸张也更古怪。他穿着燕尾服显得驼背。迈着慢跑一样的大步穿过舞台或银屏，后面还带着一支长面粗的雪茄。他那看起来象患病的眼睛在钢边眼镜后转动、顾盼，大鼻子下面有一片当作胡子的黑色油彩。

他的幽默总是基于看起来不可能的、意外的和突发的事件。一次在马克斯兄弟的表演中，他打断演出，来到舞台脚灯前，急切地问：“这里有大夫吗？”当一个大夫疑惑地站起来时，他接着问：“如果你是个大夫，为什么不在医院呆着，把你的病人往死里治，而和一个金发女郎在这儿浪费时间？”在一次电视辩论表演中——电视论在 50 年代很流行，当一个女参赛者被问及年龄时，她回答：“接近 40 岁。”格劳乔问：“以那个方向接近？”

但格劳乔熟练运用的、火一样猛烈的语言显然疯狂但并非不善。事实上，这种幽默品质是喜剧的显著标志，它广泛体现在格劳乔·马克斯、他的兄弟以及他们同时代人（诸如查理·卓别林，W.C.菲尔兹和巴斯特·基顿）身上。

1968 年，格劳乔说：“这是一种人们嘲笑自己的幽默，而不是今天流行的幽默——病态，黑色，除了自作聪明一无所有的玩艺儿，总是想引发对他人恶意的笑。”

终其充满兴奋的一生，这位喜剧演员总是把自己置之一笑。他甚至对早年极度贫困的事实也不当回事。有人曾说他从贫儿到富翁的经历让人想起林肯的道路，他答道：“在第 93 大街和第 3 林荫道之间并没有隔着任何栏杆。在高架铁路上有第 3 条铁轨，但你不能在那里流连太久。”

朱利叶斯·亨利·马克斯，于 1890 年 10 月 2 日出生于第 93 大街东部的一所公寓中。他在阿尔索斯出生的父亲塞缪尔·马克斯是一个不成功的裁缝，他的母亲明妮·舍恩伯格，是阿尔·施恩的妹妹，阿尔施恩在加拉格尔——施恩喜剧团工作。

马克斯夫人把她的 5 个孩子全抛入演艺界。部分是因为她是一个做舞台梦的妈妈，同时还因为家里每个成员都必须去挣面包。10 岁时，格劳乔就在格斯·爱德华兹歌舞剧团唱童高音。14 岁时自第 86 国立小学毕业，至此完成了他的正式教育。“如果我要吃饭，我必须自己创食。”他几年后这样写道。

还是少年的时候，格劳乔就在“5月3重奏”剧团获得了一个每周4美元的工作。这个剧团在丹佛解散时，他没有一分钱。于是，他去一家杂货店工作，挣足了回纽约时的路费。这时，他在纽约的母亲正组织一个叫“音乐6福神”的演出团。

这个演出团包括格劳乔和他的两个兄弟，阿道夫（后来的哈帕）和米尔顿（加摩），还有一位动人的女高音叫贾妮·奥利雷、马克斯夫人和她的姐姐汉纳。马克斯夫人不久就意识到，她和她姐姐的演出是如此糟糕，如果她们不离开，演出团就要完蛋。她们从演艺界退休了。

剩下的人起名为“四夜莺”。在南部和中西部偏僻小镇上的旅行演出中它又改名为“马克斯兄弟与和声歌唱公司”。它在那时的巡回歌舞团中颇有名气。在马克斯兄弟因一次幸运的难堪而闻名之前，歌唱一直是演出团的支柱。

“我们的演出是那样地讨厌，”格劳乔说，“当一头骡子脱缰的消息在这些榆木脑袋的得克萨斯观众中传开时，他们一哄而起到外面去瞧热闹。我们虽已习惯了被人羞辱，但这一次却使我们很恼火；当这些一品特脑容量却戴着10加伦帽子的家伙们从外面返回时，我们给了他们颜色看。那不是我最好的一次即席插话，但我记得我告诉他们“这屋里爬满蟑螂”，并在骂这些得克萨斯人——彻头彻尾的侮辱——是“该死的杨基佬”。

观众喜欢这种辱骂和即兴表演；从这时起，马克斯兄弟就减少了歌唱，增加了玩笑、双关语和俏皮话。他们往往仔细地设计脚本，但从不过放随意的即兴表演。

在数年间的流浪演出中，马克斯兄弟完善了他们的风格与个性。他们古怪的名字来自一个叫“艺术渔夫”的独脚戏剧本作家，这个作家以给人家取绰号为乐。哈帕的名字来自他弹奏的乐器，加摩的名字来自他的套鞋（发音相近）；奇科来自其猎艳老手的名声；泽帕来自一个驯演黑猩猩的明星的名字。由于他阴郁的性情，格劳乔的名字可谓名副其实（格劳乔意为坏脾气）。

在短剧《黑·斯库尔趣事》中，格劳乔第一次穿上他那著名的大礼服，该剧中他扮演一个教授。他采用那无所不在的雪茄作道具，因为他随时随地要抽烟，而且雪茄也成了他有用的帮手。“如果你忘了一句台词，他说，你所要做的全部事情就是叼起雪茄喷烟圈，直到你想起你忘了的那句话。”30年间那画上去的胡子都是格劳乔的主要标识，直到他长出了真胡子为止。这油彩胡子起源于格劳乔与第5大街剧院经理的一场争论。一天晚上，格劳乔到得太迟，没有来得及戴上假胡子，他用油彩画了一撇胡子代替。演出之后，经理要求他“留着在大宫殿演出时同样的胡子”格劳乔就把假胡子交给了他。此后他就改用了油彩胡子。

马克斯兄弟在百老汇的首次成功是1924年的《我说就是她》。这次成功在很大程度上得力于亚历山大伍尔科特在《纽约人》杂志上所写的热情洋溢的评论。伍尔科特把他以后生命的几乎全部时间都用来夸赞马克斯兄弟，尤其是对格劳乔。

1929年，格劳乔险些经历一次神经崩溃。他和他的兄弟们正把《椰子果》拍成电影，这出戏是他们第二部百老汇作品；他白天在长岛拍戏，晚上还得登台演出《猎人》（1930年也被搬上银幕）。他曾把他们的全部积蓄24万美元投放股票市场，在一次破产中全部损失。在过多的工作压迫和经济忧虑中，他得了失眠症，这种病折磨了他的半生。

《猎人》为格劳乔提供了一个再适合他表演的人物杰弗里·T·斯波尔丁上尉，这是一位结结巴巴的非洲探险家。这个剧本的幽默很大程度上依靠格劳乔表演时强烈的喜剧性发挥，但即使在文学上它也显出了马克斯狂放的风格。

那脚本是关于非洲历险传奇的讽刺剧，由格劳乔（斯波尔丁）在一个富女人的晚会上当着客人叙述的。“非洲是上帝之国，他老人家就住在那儿，”格劳乔是这样开始的。“就这样，先生，我们在2月2日早晨醉醺醺地离开了纽约。在陆行15天和舟行6天之后，终于到达了非洲海岸……一天早上我在我的睡衣里射死一头大象。大象是怎样钻到我的睡衣里的，我并不知道……但那完全不象大象……”如此这般。

格劳乔这位即兴表演大师在他的影剧中拒绝恪守剧本，尽管这些剧本有的还是象乔治·S·考夫曼、莫里·里斯金德和S·T·佩雷尔曼这样的喜剧大师的作品。他的有些即兴表演是那样地精采以至于后来被加进了剧本。例如，在《马鬃》（1932）中，一个演员对格劳乔说：“詹宁斯已等了1个小时，他已开始发怒了。”格劳乔回答说：“那么告诉罗思也把詹宁斯的话录进唱片。”这句对话被加进了剧本。

在《猎人》以及马克斯兄弟的其它8部影片中，长期为格劳乔作喜剧陪衬的是玛格丽特·杜蒙特，她的傲慢态度活画出了一个贵妇人的形象。剧中的格劳乔永远是一个肮脏的情人，意欲诈取这位上流社会妇女的最后一文钱，同时还向她掷以最无礼的侮辱。

“你是我们所见过的最漂亮的女人，但我没为你说过太多话。”在《猎人》中，他热情地对杜蒙特的姐姐说。在《好欺侮的人》中，当他、奇科和哈帕赶跑杜蒙特小姐的敌人时，他说到她：“记着，我们为她的名誉而战——没准儿比她自己还努力。”

马克斯兄弟最著名的电影是《歌剧院一夜》，米高梅影片公司出品，欧文·索尔伯格导演，这位导演很快就意识到了他是在同喜剧丑角打交道。一次，当他让马克斯兄弟在他的办公室等了两个小时之后，格劳乔揶揄他的兄弟脱光衣服，当索尔伯格先生终于走出来同他们打招呼时，他发现格劳乔、奇科和哈帕正在火炉前烤蜀葵，一丝不挂。

格劳乔在《赛场一日》（1937）中扮演庸医哈根布什大夫。这是他偏爱的角色，因为他说：“它触痒了医疗行业，我觉得它可以成为一个永世长存的讽刺。”

到了1936年，随着《巡演中的马克斯兄弟》的完成，他和他的兄弟对拍电影感别厌倦了。“我继续在电影中出现，”他说，“但拍电影的乐趣已经消失。我就象一只老叭儿狗，仍然随着口令动作，但现在这样做只是为了钱。”

马克斯兄弟在演出《西行》（1940）和《大商店》（1941）之后中止了演出合同。他们一直赋闲到1946年才上演了《卡萨布兰卡一夜》。1949年，拍《爱迷心窍者》时兄弟演出团解散。

（加摩许多年前已提前离开演出团而成为了舞台代理人，甚至兄弟们初次在百老汇登台之前：泽帕于1933年在《好欺侮的人》之后也退出了兄弟团，成了代理人。奇科死于1961年，哈帕3年之后也去世了。）

通过广播—电视节目辩论《你以生命作赌》，格劳乔创造了自己作为演员的新的生涯。这个节目自1947年开始持续播演了10年。该节目曾是全国收视率最高的电视节目，并获得了多项大众传播奖，但这位滑稽大师不驯的、

带侮辱性的幽默比那巨额奖金更能标志这个节目的特征。

在一个节目中，当一个参赛者因为面对话筒胆怯而说不出一句话时，格劳乔说：“要么是这个人已经死了，要么是我的表停了。”在同一个外科医生交谈时，他问：“你同你的病人吵翻过吗？”

格劳乔超常的古怪行为也带进了他的私人生活。他在床头放了一支汽枪，一听到狗叫，他就奔向窗户向它射击。据他的儿子阿瑟说，他一连6个小时弹吉它，或者放吉尔伯特和索里的录音直到凌晨，都快把家里人逼疯了。

他曾试图掌握高尔夫球，但结果很不理想，所以一次在沿太平洋的高尔夫球场比赛时，他走到一个悬崖上，把他的高尔夫球一个接一个地抛入海中，接着又把他的一捆球棒扔下去。“他转过身时脸上带着慈祥而幸福的表情，”一个参赛同伴叙述说。

这位喜剧演员与他的第一个妻子，罗丝·约翰逊于1920年结婚，结婚前不久，他和他兄弟在王宫剧场开演一套叫做《又回家来》的剧目，他们才刚刚进入上流社会。婚礼同任何一位马克斯兄弟的日常生活一样混乱。当奇科和哈帕拿着瓶装棕榈蹣过房间时，格劳乔大声训斥神父：“你为什么走得那样快？这是交了5美元的仪式，难道我们没有权利占用你5分钟吗？”这次婚姻持续到1942年，他们生了两个孩子，叫米里亚姆和阿瑟。

1945年，他同凯瑟琳·格罗斯结婚。他们有一个女儿叫梅琳达，他很为女儿骄傲。在梅琳达和她的朋友到一个排犹的乡村俱乐部游泳而被阻拦时，她的父亲给俱乐部主任写了一封愤慨且广为流传的信。信中说：“既然我的小女儿只是半个犹太人，游泳池的水只淹到腰部好不好呢？”

他的第二次婚姻在1950年以离婚而告终。1953年他又娶了24岁的模特伊登·哈特福德，当时他60岁。

第三次婚姻1969年破裂，格劳乔从此没有再结婚。许多年间，他仍然试图保持自己的色鬼形象，在公开场合露面时很少不带着一个年轻漂亮的女人。1972年，当他43年间第一次重返纽约舞台，在卡耐基大厦作单人单场演出时，陪伴他的是伊琳·弗莱明。如人们描写的那样，弗莱明小姐在他离婚后是他的“秘书兼伴侣”。

到了卡耐基音乐会时，几十年间一直从真实年龄中减去4岁的格劳乔不再回避他已80高龄的事实。他看起来也象80岁了。他声音微弱，即使戴着助听器也听觉迟钝，但他的眼睛依然快乐而明亮。

1976年11日，他本来打算游览华盛顿，在那里赴史密森学会出席马克斯纪念展。展品中包括他在《猎人》中饰演斯波尔丁上尉时所戴的头盔。但这次旅行在最后一分钟被取消了，表面原因是弗莱明小姐得了流感，而他离了她寸步难行。

前年3月，格劳乔曾到医院作臀部手术复元后，当他在贝弗利希尔斯的私宅静养时，一场关于他财产的官司正在进行。他同第三个妻子离婚时，他的财产估计是250万美元。

三年前，弗莱明小姐被指定为他的保护人，也是他暂时的财产管理人。而格劳乔的儿子阿瑟·格劳乔意欲替代她的位置。根据证言，时年37岁的弗莱明小姐对格劳乔施加有害影响，甚至威胁到他的生存；而其他他人则宣称她是他继续生存的唯一理由。

法庭作分析中，指定格劳乔45年来的老友、电视剧作家纳特·佩林作为暂时管理人；不久，格劳乔的孙子，27岁的安德鲁被指定为永久管理人。

1937年初，阿瑟曾出版一部回忆录，名叫《格劳乔的儿子》。书中把他父亲说成一个罕见的吝啬鬼：当他外出到好莱坞高档饭店吃饭时，他会把车停在别处以节省几个停车费。

尽管他很吝啬，尽管他为使自己在经济上稳定费了很大努力，但据他儿子说，格劳乔老年的境况并不太好，主要是因为三次离婚所带来的赡养负担和财产分割。

格劳乔在他个人事务中的不负责任达到了荒诞无稽的程度。作为一种排遣失眠痛苦的方法，他半夜给朋友打电话，并投掷过去一大堆责骂，这对他来说并不稀罕：“我是沃尔德马·斯塔姆伯尔克耐夫教授。你那样打你的孩子，你不为你感到羞耻吗？如果你是一个人，你就过来把我的牙齿全部打掉；如果你是半个人，你过来打掉我的一半牙齿……我是格劳乔，你好吗？我实在是关心你。”然后挂断电话。

他越来越恨纽约，因为他在纽约上街得带领带。他是那样地喜爱非正式服装以至于他有意地逃避晚会。当他被邀请出席晚会，他马上就会有一种“得了流感的感觉”。他自己组织晚会时，他会提前离开，并告诉他的客人“去多喝酒，把自己喝成一个傻瓜——我不在意，因为我要去睡觉了”。

为了补足他残缺不全的正式教育，这位喜剧演员杂乱无章地读书，并且非常钦慕作家。他把萧伯纳的评论“格劳乔·马克斯是当世最伟大的演员”，当作对他的终身论定。有一个时期他同T·S·艾略特保持联系。1965年，他被邀在这位诗人的纪念会上讲话，他利用这个机会发表他那胡言乱语：“非常明显艾略特先生是我的狂热崇拜者——我并不因此而责备他。”

那些深知他的人，他们坚持说，在无礼轻率的外表下，他实际上是沉思，害羞而且善良的。他终生的朋友、歌曲作家哈利·罗比说，“这家伙并不是想侮辱谁；辱骂是他无意的一种举动，就象一种强迫症。”至于他的儿子阿瑟，也说格劳乔是“一个感伤主义者，但他宁死也不让你知道这一点”。

格劳乔自己也承认：“我的问题在于我不想让任何人插一句嘴，也无法容忍任何人说最后一句话。”为了确信这样的事最终不会发生，他预先准备好了自己的墓志铭：“我希望他们把我埋在一个老实人旁边。”

1977年8月19日，格劳乔·马克斯在洛杉矶死于肺炎，时年87岁。

## 爵士乐的灵魂 约翰·列农 (1940—1980)

披头士四人爵士乐队用他们的歌声、哲理和风格吸引了一代青年。约翰·列农是乐队的灵魂。在四人中间，他是个以文宣道的人。在一次公开谈话中，他暗示，他们比耶稣还受人欢迎，这使他们卷入了一场向他们挑战的争论，一场看来十分激烈的争论。他在60代中期信奉鲍勃·迪伦的诗歌改革，并通过60年代末70年代初投身文艺演出和政治抗议运动使他们的崇拜者感到震惊，赞叹不已。他们宣扬和平、仁爱和神秘主义，提倡使用幻觉剂实现群体幸福之梦。在这个四人乐队散伙之后不久，列农灌制了一张唱片，叫做《梦幻已灭》。

然而，具有讽刺意味的是，列农从来没有放弃那个梦幻，被刺前一个月，他在接待新闻界采访时提出，“新闻界认为，60年代是梦幻的年代，是愚蠢而天真的年代，但那个年代受到窃笑的事物如今却变得时髦起来，例如健康食品和各种治疗方法等等。和平与仁爱之类也不是60年代的创造，早先不就出现了甘地和耶稣吗！只有天真的人才认为60年代是天真梦幻的年代。”

为了抗议英国卷入尼日利亚的内战，支持美国在越南的行动，曾由伊丽莎白女王1965年授过勋的列农毅然退还了勋章。

约翰·列农1940年10月9日出生于英国的利物浦。少年时代，他就受到美国摇滚乐队的巨大影响。15岁那年，他组织了名为“采石工”的摇滚乐队。进入艺术学校之后，他还保留这个乐队，而且聘请保罗·麦卡特尼、乔治·哈里森和林戈·斯塔尔加入自己的乐队。从1958年到1962年，他的乐队先后改名为“银色披头士乐队”、“披头士乐队”，连续在英国利物浦和西德汉堡两个城市演出。1961年，这个乐队受到了布赖恩·爱泼斯坦的注意，他为乐队获得了灌制唱片的合同，制订并落实乐队到全欧访问演出的计划，并在1969年安排第一次新大陆之行。

列农和保罗·麦卡特尼分别是乐队的领衔歌手和作曲者。随着乐队名扬四方，乐队演出的节目也逐步升级。到60年代中，乐队已成为举世摇滚运动的先驱。乐队的成员认为，有节奏的音乐既应为群众理解，又应有所创新。他们编写自己的歌词，歌词涉及广泛的严肃问题。他们继承了迪伦的民间诗歌、印度的正统音乐和卡尔海茨·斯托克豪森的电声演奏。他们从根本上不可逆转地主宰了流行音乐和群众文化的方向。

从60年代中，列农创作了许多情意复杂的歌词。歌词体现内心的尖锐斗争。作为一个艺术家，他的生活既有隐私的一面，又有公开的一面；他既代表他那一代人发言，上一代人遗留下来的问题又尚待解决。

在这种错综复杂的心态中，他写出了幸福与迷茫交集的优美的乐曲，其中包括《草莓园地万岁》和《星空中的露西》。最初完成的最典型的超现实主义流行歌曲有《我是海象》和《热风之福》。他还进行了电声乐器试验，这种试验为他和概念艺术家大野的结合奠定了基础。

列农和大野于1966年相识，到1969年两人结婚时，这对夫妇的恋情被认为是披头士四人乐队正式解散的原因。乐队解散之后，特别是1970年经受了阿瑟·贾诺夫的狂叫治疗法的影响，列农的唱片继续反映他内心深处的予

盾。

1975年，他不再灌制新片，转而集中精力抚养他和大野所生的儿子肖恩，还有前妻辛西亚所生的儿子，名叫朱利安。他自称是一位“家庭男子”，而大野小姐则掌管夫妇俩的演唱职业活动。同年8月，夫妇俩灌制了一集新唱片，名为《双重幻想》，1980年列农被害前一个月由格芬唱片公司发行，现在依旧居全国最佳唱片的第20位，他单独灌制的一张名为《重新开始》的唱片则居第10位。唱片集被认为是列农和大野交替演唱的《恋情对歌》。

列农是披头士四人乐队的成员之一，在进入自己家门时被枪击中身亡。他的家在纽约市高级住宅区“达科他”公寓。一名嫌疑犯当场被捕。

第20警区警官罗伯特·巴恩斯说，“列农下了汽车，走进72街西1号‘达科他’公寓的大门后，背上二次中弹。凶犯的姓名查出是马克·戴维·查普曼，来自夏威夷的檀香山，25岁，行凶前在纽约住了大约一周。”20警区警察所副所长约翰·希克说，“凶手让列农走过他身旁，进入大楼的过道，才向他开枪。凶手呼叫了‘列农先生’，然后走出隐处，从怀里掏出手枪，摆出射击的姿态，连发几弹。列农挣扎上了6级楼梯，说了声‘我挨了枪’，就倒了下去。”列农的妻子大野在他中弹时在他身旁。她没有受伤。一家唱片公司的经理戴维·格芬为大野宣读了一份声明：“约翰热爱全人类，曾为全人类祈祷祝福，希望大家以同样的激情对待他。”

凶杀案件发生时在场的人说，“列农被刺时身穿白色圆领汗衫，粗蓝布上衣，他们听到大野尖声呼救的声音。

嫌疑犯在枪击这位音乐家后在“达科他”公寓的进口踱来踱去，并和守门人发生争端，但没有举起枪来进行威胁。一位只讲出自己名字为尼娜的目击者说，案发之后，他走近那个嫌疑犯，问他是怎么回事。他说，“如果我是你的话，我就不会管这个闲事。”另一个见证人纽约市布鲁克林区的出租汽车司机本·尤鲁赫逊说，“凶手有足够的时间可以逃跑。”住在附近的杰夫·史密斯说，他在晚上11点不到一点听到5声枪响。后来在列农身上找到4个弹孔。

列农被刺之后，成百人群开始集结在中央公园西和72街的交接处。其中有许多人大哭起来。到凌晨一点，人群增加到上千。

列农先被抬到大楼的办公室，然后送到罗斯福医院。在医院的急诊室，他被正式宣告死亡。在医院门口，就像在他寓所门口一样也聚集了人群。开车送妻子大野到医院的警官安东尼·帕尔马说，她一路上非常激动，边泣边喊，“但愿这是一场恶梦。”

列农的音响制作人杰克·道格拉斯和列农当日傍晚在市区的一个录音场一起工作。列农在晚上10点30分离去，提出要吃点东西，然后回家。

“达科他”公寓的一个职工声称，有个像嫌疑犯那样的人当天早些时候请列农签了名。探长沙利文说，那个嫌疑犯在公寓周围出，173现了几天。他被捕时，面带傻笑。他当时身穿白色衬衣和上衣，褐色长裤，头戴金属丝边眼镜，体形矮胖。从他身上搜出的左轮手枪估计就是杀人凶器。

人们普遍认为，列农是披头士四人摇滚乐队中最有见解、最坦率的人物。他写了许多使他们在60年代早期产生社会影响改变摇滚乐方向的歌词。乐队的其他三位成员：保罗·麦卡特尼有他自己称为“飞翼”的演奏小组；哈里森和斯塔尔迄今在音乐界依然活跃如初。

在那年初最主要的一次公开谈话中，列农说，早在1966年，他就想离开



四人乐队，但 4 年之后，那个愿望才得以实现，因为他“实在没有那份勇气”。

披头士的摇滚音乐和越南战争同样是 60 年代的主要事件。战争的抗议者除了仿效披头士蓄起长发外，还歌唱他们的乐曲。《我想握住你的手》、《爱我吧！》和《她爱你》等在流行歌曲评定序列表上连续几个月位居榜首，这些歌曲在西方青少年摇滚乐迷中引发了对披头士的狂热崇拜。

乐队在 1970 年解散之后，列农夫妇隐居纽约达数年之久，但在一次丑名昭著的驱逐出境的法庭审判中，这对夫妇的名字再度出现在报纸的头版。美国政府提出，由于涉及 1968 年英国的一件吸毒案，作为英国公民的列农失去了在美国长期居留的资格。最后他还是被允许留了下来。

毫无疑问，披头士在所有摇滚乐队中是最有名望、最有影响的，而约翰·列农则是乐队里最富感情，可能是最有才华的人物。

1964 年，当披头士第一次到达美国，在埃德·沙利文电视节目中初次出现时，着了迷的观众首先难于分辨他们 4 个人谁是谁。他们都穿灰色服装，披头散发。当然，引人注意的是他们的歌曲，其中最具有代表性的是《我想握住你的手》，一首出名的恋歌。青少年对于这些歌曲反应的强烈是埃尔维斯·普雷斯利和弗兰克·西纳特拉两大歌星时代以后从未有过的。

来到新大陆后不久，披头士开始代表他们一代人发言，诉唱年青人的情怀。列农和保罗·麦卡特尼明显是乐队的创作骨干。林戈·斯塔路逗人喜爱，而乔治·哈里森则以动人的吉他开奏，把四人合奏的方向引入东方的神秘主义。列农和麦卡特尼不但是他们演出歌谣的词曲作者，还是领唱者。起初，他们不分彼此，紧密合作。后来转向分头工作。由于法律的制约和相互之间的情谊，歌曲仍以二个人的名义发表。

列农和麦卡特尼以典型的取长补短的方式相互合作。麦卡特尼快活而聪明，善于创作轻快欢乐的爱情歌曲，列农执着而热情，他是四人中真正的摇滚歌手。他具有粗沙的嗓音，用来充分表达愤怒和夺取胜利的主调。

披头士的影响首先表现在他们推动了流行音乐价值观的变化，把摇滚乐的单纯娱乐性质转变为政治斗争的工具。

乐队在 1970 年解散之后，乐队的成员各施所长。列农的冲劲和麦卡特尼的柔和对比得愈加明显，同时也进一步证明了两人之间原先的互补作用。列农独自灌制的唱片，特别是《幻想》，有时达到真正动人心弦的程度，但由于受到他日本出生的概念艺术家妻子大野的影响，经常堕入自我放纵的号叫。

在列农的一生中，即便在 4 个人还没有组成乐队以前，他是一个探索者。他找到的拯救人生的最初，也可能最后的渠道是摇滚音乐。他以前所未有的热情和技巧投身其中。

但当披头士一帆风顺地成为非凡人物时，列农在他的探索中变得不安起来。他把探索的范围扩展到包括政治、宗教和自我。在这种情况下，他恍惚失去了他的音乐早先为他制定的目标，转而倾向空虚的咆哮。所有手法、幻觉药物、通宵抗议、夫妇俩在唱片封面的裸体像和放纵的叫喊都无法填补摇滚歌曲早先填补的空白。

70 年代后半期，列农几乎完全退缩到自己家庭的狭小圈子里，照看小儿子肖恩。不久前发行的夫妇俩灌制的唱片《双重幻想》是那种隐退思想的发展。唱片反映他对于家庭幸福诚挚但迷茫而且有点绝望的依恋，这种依恋情绪和摇滚乐的特质确实不相吻合。即便这样，在他艺术生涯的低潮，他不失

为他同代人的歌手，他年青时代演唱时欢乐和痛苦交织的风格依旧深刻地铭刻在千万人的心上。

装饰得庄重的“达科他”公寓大门盖满鲜花、和平与爱的献词、圣诞花圈，还有挂得像十字架形状的祈幡在风中飘拂。

零散的悼念者自觉形成队伍。成群的朋友、流泪的夫妇、零散的吊丧者插进队伍沿着72街徐徐向列农的寓所前的灵台移动。警察要求队伍依次进入大楼栏杆里面，不在马路旁停留。在进入栏杆之前，很多人把花束或花朵插进门缝。大门上安装的咆哮狮口封有信封大的标牌：《披头士四人摇滚乐队》。

当列农在家门口被刺身亡的消息传出后，早在拂晓之前，成百人来到大楼诵读主祷文，歌唱列农创作的乐曲。与此同时，“达科他”大楼的有些大窗户里烛光通明。悼念者一边抽泣，一边走动，来往不断。身穿短裤，头束发带，腿绑护膝的早起长跑者停下步来向死者表示敬意，有些因事外出的年青人在问清情况之后也加入悼念的行列。在行列里，有衣冠楚楚的中年人，也有穿著随便的青年男女。

人群中到处穿插有新闻界人员：手拿记事本的记者、选取镜头的电视摄像师、把麦克风伸向采访对象要求谈感想的广播工作者。一位着急的新闻记者对一个摄影记者喊叫说，“要抓住时机。”一个青年女子高声狂哭起来，被她身旁的男友抱住不放。20来个专业摄影师围住她。快门的喀嚓声此起彼伏，希望从她身上捕捉到一个摇滚乐迷悲痛欲绝的典型形象，有些围观的人还以为真是某个艺坛女明星出现了，争着一饱眼福。一位来自弗吉尼亚州上装佩有《南方游客》标牌的人走出纽约市旅游车，把他所看到的悼念列农的情景一一摄入镜头。一个青年男子拿着一大枝白色唐菖蒲，在把它插上大门之前，让女友为他照了纪念相。

手提大型收录机的人们到处都是，从中发出的摇滚乐顿时染上挽歌的色彩。不同的歌曲在寒冷的空中交错混合，给哀挽的气氛增添份量。另一些人则在收听专播新闻的电台，了解刺杀事件的真相，还有一些人蜷缩在一台收音机旁小心翼翼地倾听列农最后一次接受新闻界采访的谈话片断。

一位广播评论员着重指出，列农在70年代的大部分时间是在隐退状态中生活的。悼念群众中有许多人再次集结，走向街头，重演60年代死者积极参与群众运动的场面。一位20来岁心神茫乱的青年妇女说，“我们这一代人再也团结不起来了。”她的同伴接着说，“谁也不再关心社会。”

从“达科他”大楼到哥伦布大道的路上，一个妇女单独行走，不想让别人看到她在流泪。当她从睡眠中醒来听到一代英杰被害的消息时，她和其他许多人一样，顿时感到失去了崇拜的对象，进入生命中可怕阶段。在她身后几尺远的地方，一个男人坐在一幢大楼门口的露台，倾听收音机里披头士演唱《昼梦未定迎良宵》。

列农在《情和桥》的唱片中有这样一句“当你入土之时，人人会爱你”。一如往常，他的这句话中肯正确。生前，他为千百万人所爱。他遭到暗杀之后，似乎每个人都无条件地向他表示敬爱之意。

有关他的书籍在他死后不到几个月就成批出版。那些书对死者深表“哀悼”，“颂扬”不止，认为他是一个多么了不起的艺术家，一个多么全面的音乐奇才。他遇害的那年出现接二连三的无线电、电视专题纪念节目。播放《昼梦未定迎良宵》的电影剪辑、披头士乐曲的选段。作为一个时代的象征，他的形象树立到和肯尼迪总统并列的位置。

和列农的摇滚乐从来没有有什么联系的团体和个人在纽约音乐厅举办了追念他的音乐会。这些团体和个人包括辛辛那提流行音乐管弦乐团、演技拙劣的戴维·克莱顿·托马斯和流行歌手罗伯特·拉拉克。如果列农对这些爱的洋溢能有所评论的话，他使用的语言无疑是不留情面的。列农在披头士乐队解散后所出的第二套唱叶《幻想》中尖声唱道：“眼光短浅，心地狭隘的十足伪君子，他们的话我是听腻了。”过去的列农是心怀定见、格格不入的人。大多数“悼词”的主要缺点是，它们是对过去列农、作为披头士四人乐队成员的列农的颂扬。

诚然，列农对与披头士的合作给了恰如其分的积极评价，但从1970年起，他就开始揭穿披头士的神秘。在一张名为“上帝”的唱片中，他宣称，“我不再信任披头士，我只信任大野和自己，梦幻已告结束。”回想起来，列农早就开始贬低披头士的形象。60年代中，当披头士正处在黄金时代，他就编词歌唱“救救我们”。一旦从披头士乐队中解脱出来，他不再有什么顾忌。1969年，他作词并演唱了《即兴闲语》，生动描绘了他所保存的初次上了海洛因的钩和解毒的痛苦经历。在另一张唱片里，他唱到他母亲的去世、幼年生活的飘泊和孤独。在他《幻想》的唱片中，他诉说个人面临的一些难题以及作为流行歌手经受的苦难。他提出，“我怎么能够给人爱，如果我从来没有得到过爱。一个人可用微笑隐藏自己的内心，如果内心是支离破碎的，那就无可隐藏的了。”

这些歌曲并不反映列农的思想全貌。他既能尖刻无情地分析自己和自己所处的时代，也能执着乐观地看待事物的变化。他去世后所得到的大部分颂词都没有涉及这两个特点的任何一个。如果有所涉及，则是从消极的角度加以否定。

《花花公子》杂志对和列农夫妇谈话的最近一篇评论是这方面的典型。评论说，列农的自我剖析“常常令人困惑”。他的乐观主义难免是“空泛的想像，对和平与爱的兴叹，带有讲求实利的色彩”。如果死者有灵，他会如何憎恨这种对他的评论啊！

那些悼念列农，想要消除他生前消极形象的人可以听一下他被害前几个月和妻子共同录制的唱片集《双重幻想》，在那些唱片里，列农演唱宁静的角色，充分流露出他对家庭生活的深情。

但列农并不避开矛盾，在他活泼爽朗的笑声中，蕴藏着无限的向前探索的活力。人们怀念的是他笑的狂热，笑中的挑战。披头士约翰属于一个过去了的时代，但诚实而富有斗争性的约翰则会流芳百世。

## 20 世纪享誉最高的钢琴演奏家 阿瑟·鲁宾斯坦 (1887—1982)

在 20 世纪钢琴的殿堂中，鲁宾斯坦作为巨人的地位是不容置疑的。他那独特的技巧、金色的音调与和谐的配置，他在演奏中投入的热忱，他那自然、从容、不慌不忙的风格，使他同任何一位伟大艺术家一样杰出。而他最与众不同的贡献则是他传达音乐欢乐的能力。

“维生素有什么用？”在 75 岁高龄时，他这样解释自己保持青春活力与热情的秘诀，“吃大虾，吃它一磅鱼子酱——然后生活！如果你爱上一个表情空洞、毫无脑筋的金发美女，不要怕。与她结婚，然后生活！”

这位伟大的钢琴家真心实意地向自己推荐了这种处方，他所做的一切都充满生机，正如他华丽的音乐创作一样，他丰富多彩的生活中也充满生气。

从他的早年到最后的日子，他都表现出持久的高昂情绪。即使在大多数音乐艺术家都停息下来的年龄，他仍然平均 3 天举行一次音乐会，他在自己广泛的曲目之外大量地录音；他是无数舞会和午餐会的中心；他是滔滔不绝的健谈者和讲故事的人——他是一言难尽的鲁宾斯坦。

在大多数美国人心目中，第一流的严肃音乐家是 1937 年以后的鲁宾斯坦。那一年他在卡耐基音乐堂历史性的复出，标志着他艺术的新境界。“据说，我年轻时把时间公平地分给了酒、女人和音乐，”他后来说道，“我承认这种说法。那时候我百分之九十的兴趣在女人身上。”

这种供述中不乏夸张成分，但确实，1937 以后的鲁宾斯坦成了一位成熟的艺术家。他的浪漫精神和书卷气息奇特的融合抓住了听众的心。人们总是听不够，他的音乐会挤满站着的人。他售出的磁带以百万计。他以每场音乐会 6000 美元以上的酬金在全世界巡演，并以对任何一位艺术家来说都是最高的酬金对公众演出。

鲁宾斯坦往往怀着自信的轻松表演节目。他的节目（“我的音乐提包”）往往开始于莫扎特，经过贝多芬和整个 19 世纪，并以赫克托·比利亚——洛沃斯·伊戈尔·斯特拉文斯基和卡洛尔·席曼马诺夫斯基这样的现代音乐家结束。然而，肖邦才是他的专利，许多人不假思索地把他当作肖邦的演奏家。

即使象他这样的肖邦演奏家，他也还自认为自己属于莫扎特。在他的晚年他“跪着”回归莫扎特。

不可否认，鲁宾斯坦的琴艺谱子是他特色（和秘诀）的一部分，他的谱子可以追溯到 19 世纪许多传奇性的音乐家。鲁宾斯坦第一个大名鼎鼎的扶植者是小提琴家约瑟夫·乔基阿希姆，布勃拉姆斯是他的朋友。他的早期钢琴教育来自卡尔·海因里希·巴尔特。巴尔特是弗朗茨·李斯特的学生，李斯特受教于卡尔·车切尔尼，车切尔尼又是贝多芬的学生。此外，鲁宾斯坦还亲自受业于如 C·圣-桑、伊尼亚斯·扬·帕代莱雷夫斯基、尤金·伊萨伊、C 德彪西、C·弗兰克、A·施纳贝尔如 V·帕奇曼这样的艺术大师。

在青年时代鲁宾斯坦倾向于演奏那些被他称为“大众宠儿”柴可夫斯基、拉赫玛尼诺夫和李斯特的作品，而且他的钢琴象要喷出火来。然而，成年以后他越来越转向肖邦，转向他的同伴波尔。他们以精湛的表达写成的作品能使艺术家象呼吸一样演奏钢琴。

鲁宾斯坦是那样地自然而且精力充沛，以至于他并不把他的艺术活动看成工作。“我能一连演奏 10 个小时”，在他快 80 岁时，他这样说，“我不觉得创造艺术应被称为工作。工作是那些你不想干但又不得不做的事情。”

这种陈述，与鲁宾斯坦的许多自道一样既真实又不真实。因为用除他以外的任何标准来看，这位最有天赋的钢琴家都是用极其艰苦的工作来完善和发展他的艺术的，尽管他喜欢制造一切都唾手可得的印象。而以上这种印象又为大众所接受。

在纽约韦伯斯特宫为 RCA 胜利者唱片公司录音的时候，他总是把一个曲子弹了又弹直到他认为弹出了自己的最好水平。在音乐会前他总是反复练习，尤其是对那些他可能遇到困难的曲子。任何不完美的东西他都是不能容忍的。然而，为练习而练习却不符合鲁宾斯坦对于演奏的观念。

“我生来就非常、非常地懒惰，我一般不能练习太长时间，”他说，“但从音乐的角度看我必须说，过多的练习并不是那么有益。当你反复练习时，音乐就象是从你口袋里出来一样。如果你演奏时感觉，噢，我熟悉这个，那你的演奏就会连一点新鲜的血色都没有，而且观众也会感觉如此。”

在另一个场合，他用他不规则的英语这样解释他的哲学：“每一场音乐会我都把很多事情留作临场发挥。我必须保留不定的、无法预见的前景。我想冒险，想犯难。我想为将要出现的东西而感到意外。我比观众更喜欢这样。这样音乐本能如花一样新鲜开放。这就像做爱，动作常常是同一种动作，但每一次都不一样。”

鲁宾斯坦音乐会新鲜性的因素之一是他对他弹奏的音乐的强烈愉悦。

“别告诉赫罗克。”——索尔·赫罗克是他多年的经纪人——他这样劝告一个会见者，“我弹钢琴没有任何目的，我是这样地喜爱钢琴。”

关于这位钢琴家对整个生活的本质态度，他是这样表述的：“幸福即是去生活。这是惟一可能的幸福。”

这种整体的生活之乐无疑赋予鲁宾斯坦音乐一种特殊的品质（“音乐不是一种嗜好，对我来说甚至不是一种情感，音乐就是我”）并使他高踞于同代人之上。而且，依仗这种万灵之药得了使他的音乐不断进步的见识和能力，这种进步极大地丰富了他晚年的创作。例如，他在 65 岁时录制了舒曼的《卡纳维尔》。当他在 10 年后再录制这首曲子时，在《纽约时报》音乐批评家哈罗德·C·舍恩伯格这样写道：“他的同事在谈到他时，都认为他是一个奇迹，一个年长的专家，当他被称为在世的最伟大的钢琴家时，没有人持有异议。”弗拉基米尔·霍罗维茨可能拥有更耀眼的技巧。鲁道夫·塞尔金可能对德国音乐有较深造诣，R·图尔克对巴赫更有共鸣，S·李斯特适合于演奏普罗科菲耶夫和斯克李亚宾的曲子，C·阿劳可能戏路子更宽。

“但没有一个钢琴家象鲁宾斯坦这样把这一切都溶加到了一起。其他人可能在某一方面优长，而鲁宾斯坦是一个全面的钢琴家。”

在音乐会上见到鲁宾斯坦，你会懂得什么是威严。他 5 尺 8 寸的身材十分挺拔，穿着无瑕的晚礼服在舞台上轻快地走动，接受听众雷鸣般的掌声所表达的尊敬。他微微地弯腰鞠躬，他珍珠色的银发在舞台灯光下闪亮，蓝色的眼睛扫视着全场。

在掌声消失之前，他就坐到了琴位上，仔细地地理好晚礼服的后襟。然后他抬起头来，凝神，直到脸仰成 45 度的角度。他的背是挺直的。他握手，在场中最后一声掌声消失后，他低头片刻，然后轻松地弹起琴键。

有时，演奏中他会从琴座上抬起身，好象要压倒面前的这架钢琴；有时，当音乐是抒情性的时，他以优美的和谐舞动着手和臂，他的眼睛好象盯着远方的景物。

“我喜欢从钢琴上抬起头来”，他解释说，“这样我就可以听到并且跟上作品的进行。为了精确而紧盯着你的手指太局促。我宁愿错过几个音符，也不愿以非整体的乐句演奏。”

鲁宾斯坦的音响和音调都是优雅的。一个批评家把鲁宾斯坦的琴声描绘为“有力、清晰、充满色彩的响亮，是20世纪钢琴艺术的奇迹之一”。

“无论他在琴键上下手多重，他都不会弹出丑陋的、勉强的或者粗糙的声音，”这位观察者继续写道，“一当他的手指碰触琴键，你就知道大师在工作了，富有穿透力的声调从琴键下流出，充满整个大厅。”

这位钢琴家自己并不知道如何设计他音调的特色；起作用的是他的体格，他的体格对一个钢琴家来说是完美的。他的躯干短而有力，他的手臂很长，他有铁匠的二头肌和码头工人的拳头。他伸出他匙形的手指——手指尖已在长年的弹奏中结茧——可以完成从C到G的几个音符，比正常的人多两个。而且，他的小拇指几乎象食指一样长，他细长的大拇指向下伸成一个钝角。

鲁宾斯坦的另一个特点是他非凡的耳朵。他的耳朵帮了他很多忙，其中之一就是使他能在观念中经验音乐。

“早饭的时候，我脑海里响起勃拉姆斯的交响乐”。他说，“然后我去打电话，半个小时后我发现这部交响曲在继续进行并已到了第三乐章。”

这一特点使鲁宾斯坦的朋友们喜欢同他玩一种游戏：他们随意地点一节气曲子，鲁宾斯坦随手就会演奏。他很少被难住过。

“鲁宾斯坦是你惟一能在半夜叫醒并请他演奏38种主要钢琴协奏曲中任何一种的钢琴家。”指挥E·范罗摩特尔如是说。

这位钢琴家往往被冠以“浪漫主义者”；但依照许多批评家的见解，这是一个误会。例如舍恩伯格先生曾写道：“鲁宾斯坦今天被称为——错误地——一个浪漫主义者。他是一个浪漫主义者——从他同更年青一代钢琴家联系起来看，正象从他同更老一代的联系看他古典主义者一样。而今天新一代对整齐有癖的钢琴家代表着一种新风格，他们从不会弹错一个音符，他们整个地献身音乐，他们听起来却大同小异。”

如果鲁宾斯坦没有成为一个钢琴家，他的朋友们肯定他将象喜剧演员和故事家一样过一种非常开心的生活。他具有天生的外向性格，喜欢接触人，制造故事并流利地用8种语言讲述：英语、波兰语、俄语、法语、德语、意大利语、西班牙语和葡萄牙语。他讲故事时，用适当的表情和动作扮演每一个角色：如果是某个指挥的故事，他会跳上椅子或桌子并敲打着节奏；如果是一个年轻女人的故事，他会模拟娇态的痴笑，即使点燃一支雪茄（就在美国与古巴断交前夕，他曾小心地认购了阿普门斯烟草公司的一大股股票）也是一个值得观赏的动作。

他的一个故事说到他同阿尔伯特·爱因斯坦那次小提琴合奏。在一个乐段，物理学家忽略了一个演奏指示乐节并绕四拍结束。他们重新开始，爱因斯坦又一次忽略了这个指示乐节。鲁宾斯坦带着嘲讽的愤怒向他的伙伴转过身说：“看在上帝的份上，教授，你真的不能数到四？”

另一个鲁宾斯坦的故事是他自己喜欢讲的：他正在韦伯斯特大厦录音，

一个穿着工装拿着提桶和拖把的清洁工走近他的钢琴，若有所思地看了半天，然后问道：“你真是专业干这个的吗？”鲁宾斯坦常说这是他一生中惟一的一次感到狼狈。

除了对最佳雪茄、美食和美酒的敏感的欣赏，这位钢琴家还是位美术鉴赏家，他说：“我发现了毕加索，在我成为鲁宾斯坦之前。”

除去他的毕加索，鲁宾斯坦的主要收藏是维亚茨、查加尔斯和杜非斯的作品。

比起他们的声望来，鲁宾斯坦的出身显得过分卑微了。1837年1月28日他出生于波兰的罗茨城，他是7个孩子中最小的一个；其父伊格纳斯·鲁宾斯坦是个纺织品创造商，其母是费西娅·黑曼·鲁宾斯坦（据了解他的人说，在晚年，鲁宾斯坦对他的年龄感到不自在，把生日后推到1889年）。

他3岁开始上钢琴课，4岁开始对公众演出，演出时挥舞着广告牌，上面写着“阿瑟，伟大的钢琴名家”。不久，因为对人们询问他是不是安东·鲁宾斯坦的亲戚感到厌烦，他又在牌子上写上“没有亲戚”。

8岁时，他就完成了华沙音乐学院的教育而被送到柏林为小提琴家约瑟夫·约阿希姆演出。为这孩子的早熟所打动，勃拉姆斯和舒曼的朋友承担起了教育责任。他们是鲁宾斯坦11岁那年在柏林首次登台演出的指导。

接下来就是在垂斯顿、汉堡和华沙（在华沙，鲁宾斯坦在埃弥尔·马里纳斯基的指挥下演奏，这是他未来的岳父）的独奏音乐会，他还访问了居于瑞士的帕黛莱夫斯基。

在帕黛莱夫斯基的亲人中有一位波士顿批评家，他把鲁宾斯坦介绍给了柯内保钢琴公司，这个公司1906年约订了鲁宾斯坦第一次美国之行。鲁宾斯坦的演出作品是圣-桑的G调钢琴曲和手风琴协奏曲作品2号，地点是卡耐基大厦。这次旅行共举行了75场音乐会，并没有取得多大的成功，他心情抑郁地回到了欧洲。

据说他回到学校为帕黛莱夫斯基作私人演奏。“我只是演奏并且聆听，他对我指点一些细节，”鲁宾斯坦回忆说。直到1910年他才重返舞台。他居于巴黎，经历了一系列恋爱，成为不少艺术家和作家的朋友。

“我的餐桌上经常有大红虾和香槟酒，但也经常空空如也。”他说，“一次我在公园的长凳上呆了两天，因为我没钱付旅馆费。但我有时也同伊萨依、蒂博、卡萨尔斯一起欣赏美妙的室内乐。”

作为演员重返舞台之后，鲁宾斯坦在欧洲奠定了自己一流钢琴家的地位，第一次世界大战早期他为同盟国的事业演奏。那时候他被德国人对波兰人和比利时人的虐待激怒了，他发誓永远不踏进德国，他果然从未去过德国。

鲁宾斯坦生涯中的转折点是他1916年的西班牙之旅。那是一次辉煌的成功，原定的4场音乐会发展为25场。从那里他去往南美。

“他们因我即兴式的演奏而喜欢我，”他回忆说，“我并不是故意即兴演奏的，即兴演奏是因为我不会先作出一个计划然后再实施它，但这样可以逃脱他们卖弄的指责。”

确信自己在美国能够打响，他于1919年再次出现在卡耐基大厦，然而美国对他的反应仍然是平淡的。“当我在拉丁国家演奏时，人们因为我的个性而喜欢我，”他后来这样说，“但我在英国和美国演奏时，观众却觉得他们既然付了钱就有权听所有的音符；那些日子我省略了太多的音符，所以他们觉得受了欺骗。”

虽受挫但并不沮丧，鲁宾斯坦回到了欧洲；在欧洲他一边举办音乐会，一边同国际伙伴们过着豪华的生活。他呆在里维埃拉海滨度假村的时间以及同毕加索、威尔士亲王、某一个漂亮女人或者海明威泡在一起的时间，几乎同他坐在音乐会钢琴前的时间一样多。

二十年代后期对于这位钢琴家的后半生来说是决定性的。第一，他于1928年遇上了15岁的安妮拉·马里纳斯基，那位波兰指挥的女儿。他们俩都说在第一眼就爱上了对方，尽管他们一直到1932年才结婚。第二，鲁宾斯坦开始录音。第三，他开始了一个艺术家的职业。结果是他作为“演出仔”的日子结束了，而代之以高强度的学习和训练——一天6个、7个或9个小时。在这个过程中他丰富的气质得以规范，他华丽的举止增添了书卷气。

“我不想让我的孩子们长成后，觉得他们的父亲是一个后备的钢琴家或者曾经是一个钢琴家。”他宣称。

鲁宾斯坦的早期录音（现在已成为收藏家的藏品）引起了人们新的注意，他的经纪人哈罗克先生也说服他再去一趟美国。1937年11月21日，当他再次在卡耐基大厦露面对，他被称作“把生活之乐变为最强有力的音乐结构的巨人”。这也是美国音乐爱好者们与鲁宾斯坦的桃色事件的开始，此后一直没有断绝。

二次世界大战中他把他的家由巴黎迁至加州的贝弗利山，在那里他为扮演舒曼、李斯特、勃拉姆斯等人的男影星作替身演奏钢琴。这些影片是《我一直爱你》（1946），《爱之歌》（1947），《夜歌》（1947），《卡耐基大厦》（1949）和《呆人与音乐》，他在最后这部片子中扮演他自己。

同时，鲁宾斯坦周游了世界——北非、中国、日本、印度尼西亚、澳大利亚和欧洲。1958年在阔别20年之后他重返华沙；在他以A降调奏完肖邦的《波兰舞曲》后，观众用掌声和欢呼把他从侧幕召回达10次之多。

1946年，鲁宾斯坦成为美国公民并移往纽约，由于高龄和视力减弱，他的艺术生涯开始停滞，这时鲁宾斯坦有时间专注于他的自传了。许多年前他就预先立约为阿尔弗雷德·A·克诺夫出版社写自传。1973年第一卷《我的年轻岁月》出版，1980年《我的许多岁月》相继出版。在他的最后晚年，他固定的伴侣是他的秘书安娜贝拉·威特斯通。

当鲁宾斯坦在90分钟的电视特别节目——这是“伟大的表演”系列节目的一部分——中接受采访时，他的美国观众又有机会一睹他作为一个人和一个音乐家的丰采；这个节目的名字叫“鲁宾斯坦在90岁”。

这位钢琴家的其他荣誉包括荣誉军团军官、葡萄牙圣地亚哥荣誉团军官，智利共和国军官和利奥波德一世“比利时之冠”勋团军官，而且他还佩戴着西班牙阿方索十二世的十字勋章。

1982年12月20日，鲁宾斯坦在睡眠中静静地死于他在日内



## 以同情和幽默描绘社会的戏剧大师 田纳西·威廉斯 (1911—1983)

作为一位写过 24 部整本剧(其中包括《玻璃动物园》、《蜥蜴的夜晚》、《欲望号街车》和《热铁皮屋顶上的猫》,后两部获得普利策奖)的剧作家,田纳西·威廉斯对美国戏剧、剧作家和演员都有很大影响。他以深切的同情和幽默的笔触来描绘被我们这个社会抛弃的人物。尽管他的形象往往过于暴烈,但他却是人类心中的诗人。

他的作品深受当代人的欢迎,今天仍然是演员创作的源泉。因扮演威廉斯剧中人物而一举成名的演员,有演《玻璃动物园》的劳蕾特·素勒,演《欲望号街车》的马龙·白兰度和杰西卡·坦迪及参加电影拍摄的维维恩·利,演《热铁皮屋顶上的猫》的伯勒·艾夫斯。

他的第一部成功之作《玻璃动物园》,是他的“纪念剧作”。他的其他许多作品是他的噩梦。尽管他很少有意识地写自传性作品,但这些作品几乎都有浓厚的个人色彩——是他本人痛苦和焦虑的产物。

他曾经对圣路易斯家中收集有玻璃小人的姐姐的房间做过描述,说它代表着“追忆往事的所有最温柔的情感”。但他记得,房间外的小巷一到夜晚就发生狗伤猫的事。

威廉斯先生作品的情感和想象力是同时代作家无法比拟的。他的作品向我们展现一系列的冲突,用纯洁衬托最黑暗的恐怖。《欲望号街车》的女主角布兰奇·杜波伊斯或许是他塑造的最成功的人物,她被描写成雌老虎和蛀虫,而且正如威廉斯先生所塑造的那样,它们之间并没有矛盾。

他说,他的基本前提是“处在困境中的人与人之间需要理解、柔情和刚毅”。

正如他的作品反映了他的生活一样,他的生活也反映了他的作品。作为一名严重的疑病症患者,他为疾病、失败和死神所困扰。他多次认为自己就要失明,进行过四次白内障手术。他老是感到他的心脏就要停止跳动。在绝望中,他不加节制地喝酒吃药。

他是一个极害羞的人,但跟朋友在一起的时候又表现得很坦诚,这常常使他处于不利地位。他特别容易满足导演、女演员、观众、评论家、崇拜者和诋毁者的要求。

他佯装对评论不在意,但实际上他深受评论的干扰。反对意见可以把他压垮,赞美之辞会使他忘乎所以。作为他生活时代的最成功的严肃剧作家,正如一位朋友所说,人并不是为成名而写作,是出于一种“生物学上的需要”。

1945年,百老汇的《玻璃动物园》首演一举成功,这比失败还使他恐惧。

他 1911 年 3 月 26 日出生于密西西比州的哥伦比亚城,取名托乌斯·拉尼尔·威廉斯。

他的母亲埃德温娜·戴金是一位主教派教区长的清教徒女儿。他的父亲科尼利厄斯·科芬·威廉斯是一位性格粗暴而有进取心的旅行推销员。他后来定居在圣路易斯,成了一个演出公司的经理。他们还有一个大女儿,名叫罗斯(是《玻璃动物园》中劳拉的原型),1919年名叫沃尔特·戴金的儿子出生。

这位剧作家写道：“这完全是错误的婚姻。”

家庭矛盾从儿子的艺术作品中可见一斑。他的母亲是《玻璃动物园》中那位愚蠢而倔犟的阿曼达·温菲尔德的原型，他的父亲是《热铁皮屋顶上的猫》中那位粗暴而残忍的大个子爹爹的原型。父亲外出漂泊时，汤姆主要是由母亲抚养并严加管束，特别是在他5岁上得了白喉以后，家庭搬到圣路易斯以后，模式就更明显了。小汤姆非常孤僻。他编了故事讲给大家听，这些故事大多是吓唬人的。

1929年秋，他离家来到密苏里大学学习新闻。当他青梅竹马的女友黑兹尔·克雷默也决定到密苏里大学注册时，他的父亲要他退出，从而切断了这段早年罗曼史。这是人们所知道的唯一一次与女人的爱情关系。

在经济萧条的形势下，汤姆离开了学校，在父亲的鼓动下，在一家鞋业公司找到了一份当职员的差事。他回忆说，这是“活地狱”。

为了活下去，海天下班后他都躲进自己的房间，通宵达旦地写小说、诗歌、剧本。

紧张的生活终于使他精神崩溃。他被关到孟菲斯养病，年轻的威廉斯先生在那里参加了当地的戏剧小组。

返回圣路易斯后，他和华盛顿大学的一群诗人建立了友谊，其中特别是克拉克·米尔斯·麦克伯尼，麦克伯尼向他介绍了哈特·克兰的诗。克兰后来成为他的偶像。

1937年，威廉斯先生再次入学，这次是在依阿华大学。他在那里和圣路易斯写了大量剧本，一些作品在校园里演出。1938年，也就是他进入大学的第9年，他毕业了。

成功似乎总是伴随着不幸，他的姐姐神经失常。家人同意对她作前额脑白质切除手术（这件事后来受到反责）。罗斯一生的大部分时间是在疗养院度过的。

28岁时，托马斯·威廉斯离家去了新奥尔良，他在那里不仅改变了自己的生活方式，也改变了自己的名字。

他列举了许多条改名字的原因。首先，这是对早期用真名发表的劣品的否定；其次，这是大学时用的外号；其三，因为他的父亲是田纳西人；其四，这样更有特色。

他在新奥尔良发现了新的下层社会，吸收了即将在《欲望号街车》中出现的社会背景。

他还写小说，有的后来改编成了剧本，参加了一次集团剧场剧作的比赛。他获奖100美元，并引起代理人奥德里·伍德的注意，此有后来成了他的朋友和顾问。

《天使之战》是他在圣路易斯逗留数月写成的，1940年在波士顿演出失败。两周后停演，没有在纽约上演。

但威廉斯先生1957年又以《琴仙下凡》推出，1973年由保留剧目公司上演。

令他吃惊的是，奥德里·伍德为他在好莱坞谋到一份为期6个月、周薪为250美元的为米高梅影片公司写电影剧本的工作。

此时合同尚未到期，他在马里布的一所房子里着手把电影剧本改编为《绅士访问者》的话剧，这个话剧后来演化为《玻璃动物园》。1945年3月31日，在作者34岁后的第5天，话剧在百老汇公演。这个话剧改变了威廉斯先

生的生活和美国的戏剧。

他沉浸在成功的喜悦中（此剧获得纽约戏剧评论界奖），但保持着清醒的头脑。

他写道：“一旦你没有经过努力就完全领悟到生活是那么空虚，你就掌握了自救的基本手段。”他的艺术就是对他的拯救。在认识到这点以后，他写下了他的第二部杰作《欲望号街车》。

1947年12月上演的《欲望号街车》，比《玻璃动物园》还轰动。威廉斯先生第二次获得戏剧评论奖，首次赢得普利策奖。

在《欲望号街车》上演后的许多年里，几乎每隔一个季度，就有威廉斯先生的一个剧本在百老汇上演。不久就出现了一股经久不衰的把戏剧搬上银幕的浪潮。他从未停止对原作的修改。35年来，这股浪潮始终没有减弱。他写了很多剧本，其中包括20余部整本剧，而且都曾上演，这是他的同代人望尘莫及的。

有成功也有失败，同一剧目也是众说纷纭，莫衷一是。1948年推出《夏季与烟雾》，这是他与女友卡森·麦卡勒斯同居时写的关于楠塔基特的戏（在他的鼓励下，她正把《婚礼成员》改编成剧本）。《夏季与烟雾》在百老汇失败，但在外地重演时则获得巨大成功，并使杰拉尔德·佩奇成为明星。除她以外，演威廉斯先生作品走红的女士尚有劳蕾特·泰勒、杰西卡·坦迪、维维恩·利、莫林·斯特普尔顿和安娜·马格纳尼。

接着上演的是《玫瑰黥纹》、《皇家大道》（1953年失败，但1970年作为经典作品在林肯中心重演）、《热铁皮屋顶上的猫》（第三次获得戏剧评论奖，第二次获得普利策奖）、《琴仙下凡》、《花园地区》和《快乐的青春鸟》。这些剧目大都重演。

除了剧本外，他还写了两部长篇小说（《斯通夫人在罗马度过的春天》和《莫伊斯与理性世界》），几篇短篇小说（诸如《独臂》和《硬糖果》），一本诗集（《城市之冬》），电影剧本（《宝贝的玩具》），以及他的《自传》。在他的《自传》中，他第一次详细描写了他的同性恋，但像以往一样，仍然闭口不谈他的创作生涯。对此他解释说，他的艺术是“私人的”。

随着事业上的日益成功，威廉斯先生失去了他那孩童般的稚气，变得有些庄重成熟。

他逐渐感到写作更加困难。他认为1955年是转折点，《热铁皮屋顶上的猫》以后出现了明显的衰退迹象。为了继续写下去，他开始求助于大量的外部刺激物品——浓咖啡、香烟、麻醉品和酒精。

50年代末，威廉斯先生开始采用心理分析法，他解释说：“如果我不再打扰自己，就要少涉及暴力材料。”采用心理分析后他的第一部作品，是1960年的《调整时期》。这是一部喜剧，但评论界认为这是他最不成功的作品之一。

他又回到他的梦魇，并进一步寻找题材。就主题而言，他是一位开拓者。

《蜥蜴的夜晚》，1961年为威廉斯先生赢得了第四次戏剧评论奖。这部作品被认为是向其早期重要作品的回归。事实证明，这是他最后一次的巨大成功。

在《蜥蜴的夜晚》之后，威廉斯先生继续探索，但没有成功。而同时他认识了宗教，1968年他皈依罗马天主教。而他的后期剧作尽管仍然怪诞，但已经揉进了灵魂拯救的内容。

《牛奶车不在这儿停了》在百老汇上演一直不成功，作为伊丽莎白·泰勒和理查德·伯顿的名为《栅栏》的影片也不成功。这是关于一位具有基督精神的年轻人和一位垂死的寡妇的寓言。他的后3部剧作（《敲板悲剧》、《默特尔的七个后裔》和《在东京一家旅馆的酒吧里》）也曾短期上演。在一场大病之后，他又一头扎进写作和修改的工作中。70年代，他虽然还很多产，但仍然没有获得成功。1972年，《小航空器警报》在非百老汇剧院上演获得一定成功，而且作者本人一度作为演员登场，在剧中扮演一个小角色。

1973年，《痛哭》在百老汇失败，《红魔鬼电池符号》在波士顿停演，但后来在伦敦上演。1979年，《固执的老年人》在百老汇短期演出。在后期作品中，最受欢迎的是1979年上演的、深深打动观众的《克雷夫科尔的一个可爱的周日》。

他的最后一个百老汇剧目是关于司各特和齐尔达·菲茨杰拉德的《夏季旅馆的服装》，事实证明这是他最不成功的剧作之一。尽管受到批评，他仍然继续写作，他的晚年是为非商业公益性剧院工作。

1981年，在百老汇之外的琼·科克蒂厄剧院上演《几分烟雾，几分晴朗》。他的最后一个剧目《不打算保留的房屋》，在芝加哥的古德曼剧院举行首场演出。此剧后来又又在迈阿密的新世界艺术节上演出，描写的是密西西比一对老夫妻在身体和感情上的崩溃。

在他的晚年，威廉斯先生轮流在纽约伊利希和基韦斯特的住宅居住。他在新奥尔良的法国人区也有一套住宅，这是《欲望号街车》的背景地。威廉斯先生1983年2月25日死于纽约的住宅中，享年71岁。

马龙·白兰度说：“我一直喜欢田纳西，我是他的朋友。他按他的理解说真话，他从不回避困扰和威胁的事情，他的死是我们大家的损失。”

### 田纳西·威廉斯的心声

《欲望号街车》中布兰奇·杜波伊斯的两段台词：

拥有巨大的财富有时会使人孤独！一个高雅的、聪明有教养的女人，可以极大地丰富一个男人的生活！我具有这些素质，而这是夺不走的。人体的美是短暂的。转瞬即逝的。但心灵的美、精神的充实和心地的善良（这些我都具备）却是夺不走，只会与日俱增的！随年龄的增长而增长！而我却被叫做穷女人，这太荒谬了！当我把所有这些财富埋藏在心中的时候（她开始哭泣），我认为自己是非常非常富有的女人！但我太愚蠢了——把我的珍宝扔给了下流坯！

……有些事情是不可饶恕的。蓄意摧残不可饶恕。在我看来这是不可饶恕的，是我永远、永远不会干的。

《玻璃动物园》中汤姆·温菲尔德的最后独白：我不到月亮上去，我走得远得多——因为时间是两地间的最远距离。

不久由于我在一个鞋盒子上写诗而被解雇。

我离开圣路易斯。我最后一次走下太平梯的台阶，从此我追随父亲的足迹，试图在行动中找回我在空间丢失的东西。

我四处旅游。一个个城市像枯叶一样从我身边掠过，这是些颜色鲜亮但却已脱离树枝的枯叶。

我本想停下，但总有什么东西追赶着我。

它总是突如其来地向我袭来，使我大吃一惊。也许它是一段熟悉的音乐。也许它只是一片透明的玻璃。

也许在我找到伴侣之前，正漫步在某个陌生城市夜晚的街道上。我经过一家香水商店的明亮橱窗。橱窗里放满彩色玻璃，鲜艳透明的小玻璃瓶，像是一片片打碎的彩虹。

突然间，我姐姐碰了一下我的肩膀。我转过身去，看着她的眼睛……噢，劳拉，劳拉，我企图把你留下，但我比我想的要诚实！

我伸手去拿香烟，我穿过大街，我跑进电影院或酒吧，我买了饮料，我与身边的陌生人交谈——任何可以吹灭你的蜡烛的东西！

——因为当今世界是被闪电照亮！吹灭你的蜡烛吧，劳拉——那么，再见了……

1950年上演的《玫瑰黥纹》序言：

时间带着盛有无数各式各样麻醉剂的医院托盘向我们赶来，即使是在它为我们准备着它的不可避免的致命手术的时候。

1955年上演的《热铁皮屋顶上的猫》中玛吉的最后一句话：

没有什么比一只站在铁皮屋顶上的猫更坚决了，是吗？宝贝。

## 芭蕾舞历史上伟大的舞蹈动作设计者 乔治·巴兰钦 (1904——1983)

乔治·巴兰钦是芭蕾舞历史上最伟大的舞蹈动作设计者之一，是纽约市芭蕾舞团的共同创立者和艺术指挥。他于1983年4月30日去逝。巴兰钦建立了一个堪称美国第一流的艺术企业，给纽约芭蕾舞团带来了国际声誉。作为一位20世纪的大师，他个人的贡献就更为突出了。

没有别人，只有他才把芭蕾舞的舞蹈设计提高到一门独立艺术的地位。没有故事情节的芭蕾舞成为巴兰钦芭蕾舞的同义语。在芭蕾舞从属于场面壮观，讲述故事，装饰华丽，滑稽剧，各种角色的扮演与音乐的综合仅部分依赖舞蹈的时代，乔治·巴兰钦坚持主张舞蹈因素应占第一位。

舞蹈的材料是舞蹈自身。他的这一名言教给了舞蹈演员和观众如何以新方法来看芭蕾舞。舞蹈的真正本质（运动、舞步和舞步的组合）深深地吸引他，使他扩大了芭蕾的词汇，这不是20世纪其它舞蹈动作设计师力所能及的。

由于他的舞蹈设计如此密切地同音乐相联系，用他的话来说，巴兰钦的作品就成为了“看舞蹈听音乐”的邀请。

巴兰钦风格的标志，确乎在于它有意利用传统作为基础。他愿意用工作的语言，是有400年历史的词汇，是他还是个小孩子时，在他的故土俄罗斯，在马里因斯基剧院学到的。

正是在这家圣彼得堡的帝国剧院，法俄舞蹈设计师佩季帕创作了他包括“睡美人”在内的最伟大的作品。

由于在芭蕾舞模仿自由风格之际，巴兰钦回到佩季帕的古典风格，并由于他在20世纪新古典主义风格的发展中起了最主要作用，他常常被称为佩季帕的继承人。如他所说，他很乐意接受继承人之说，并深感荣幸。他称佩季帕是他的“精神之父”。

然而，他说得很清楚，佩季帕的遗产是用来发展20世纪芭蕾舞词汇的舞蹈演员能力的跳板。

从各种意义上说，乔治·巴兰钦都是一位现代艺术家。巴兰钦派舞蹈演员们跳的舞步与佩季帕派演员的舞步是同样的，但他们以佩季帕派演员梦想不到的危险角度，以只有在20世纪才能有的速度组合成舞蹈伴侣。

传统是更新的基础，并且激进的革新只能来自对传统造诣很深的人，这一信念是巴兰钦作品的中枢所在，也在著名舞蹈学者林肯·柯尔斯坦已出版的著作里得到重申。后者是巴兰钦的支持者和纽约市芭蕾舞团及其前驱舞蹈团的创办人之一。

他们一道在1934年建立起美国芭蕾舞学校，努力帮助芭蕾舞享受表演艺术的最高地位。

巴兰钦的天才——甚至那些反对他的形式主义美学的人也没有争议——在任何境遇下都可能得到充分展示。但毫无疑问，柯尔斯坦邀请巴兰钦1933年来美给他创造了成功的条件。

结果巴兰钦创作了一批创造性的作品，从而使巴兰钦的主要芭蕾舞剧增至200个以上，其中只有少数几个是在俄罗斯的那些岁月（在塞奇·佳吉列

夫的俄罗斯芭蕾舞团及其它欧洲芭蕾舞团)写的。

在他美国的整个艺术生涯中，巴兰钦自始至终保持着艺术家的远见卓识，他的目标是建立一个学校和具有自己新作的美国的古典芭蕾舞团，而不是只有 19 世纪的古典作品复兴。单纯追求形式美的概念。他的作品以场面壮观为辅，舞蹈为主。是废除了音乐上杰出的合作——不妨以巴兰钦与斯特拉文斯基的合作为例——是先决条件。

巴兰钦解释他自己的作品说，“不论芭蕾舞是否有情节，对我来说，舞蹈的基本形象来自音乐。”然后他在芭蕾舞中证明：他的舞蹈不仅“体现”乐谱的结构，而且也为音乐提供层次。

最重要的是，巴兰钦的舞蹈，其整体比个别舞蹈演员更为重要。根据这个理论便出现巴兰钦的很有名的无明星政策。

他有一回曾解释说：“当你一开始在舞蹈行业推举一个演员，你会意识到，他成功的秘诀在于他坚持舞蹈动作的纯净，不掺杂明星演员个人的性格意向。

然而，巴兰钦却坚持使用具有明星素质的舞蹈演员，他们会在原有基础上创造新的一种舞蹈演员的形象。纽约市芭蕾舞演员特有的速度的敏捷程度是异乎寻常的。

但是，这种熟练技巧——在精彩演出中，通常是内在而不洋溢于外表的没有一场精采的舞台画面，单纯体现在主要舞蹈演员身上。巴兰钦与其它舞蹈设计者相比，更加设法使得芭蕾舞团全体成为明星，既依靠主角演员，又正确使用整团的其他演员。这两类演员的相互配合成了基本原则。

对于那些不赞同巴兰钦的形式主义美学观点（仅仅运动本身就是有趣的）的人来说，巴兰钦的想象力给芭蕾舞提供了一个非常有限的范围。对于那些期望 20 世纪心理芭蕾舞产生舞蹈和情节的结合，期望富丽场景的人，他的观点都是难于接受的。

同时，巴兰钦建立起来的坚强的艺术家形象隐藏着人和艺术家的矛盾。人们认为，他强烈反对浪漫主义，却设计了相当大数目的带有浪漫派特色的芭蕾舞：爱情受到命运挫败的主题体现在小夜曲、梦游曲、园舞曲和其它作品之中。

同样，斯特拉文斯基因为巴兰钦是音乐同行，为他谱写了 4 首芭蕾舞乐曲如约翰·菲利浦·苏萨进行曲和牧童曲，巴兰钦也无所忌讳地加以使用。

事实上，有许多年，巴兰钦偏爱西部服装，时常穿着斜纹粗棉布衣裤，打上得克萨斯领结，或者戴只祖尼印地安人手镯。不过，他却保持俄罗斯人口音并且喜爱（他自己做的）俄罗斯式复活节蛋糕。

他也能模仿任何一种电视广告。美国民间文化，他是非常熟悉的。他为 19 场百老汇演出和 4 部好莱坞影片设计过舞蹈动作。根据柯尔斯坦的看法，这个经历以及与斯特拉文斯基的合作在美国形成了巴兰钦风格。

乔治·巴兰钦，原来的姓名是乔治·梅利托诺维奇·巴兰钦其瓦泽，1904 年 1 月 22 日出生于俄罗斯的圣彼得堡。那复杂的姓在 1924 年作为青年舞蹈演员兼芭蕾舞动作设计者，刚从俄罗斯来到美国，参加了塞奇·佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团时，由塞奇·佳吉列夫把它简化了，使西方人容易听懂。

其后，巴兰钦颇为骄傲地谈到他的非俄罗斯祖先。他的母亲，玛丽亚·华西列娃，是位银行职员，俄罗斯人。但他的父亲，却是一位有名的乔治亚作曲家，梅利顿·巴兰其瓦泽。他同他的妻子和女儿塔玛娜和小儿子安德烈—

——后来一位有名气的苏联作曲家——举家迁至梯弗里斯（现在叫第比利斯），这里在 1918 年是短命的社会主义政府之下的独立的孟什维克乔治亚共和国的一部分。安德烈·巴兰其瓦泽今仍居住在第比利斯，是巴兰钦的唯一遗属。

小乔治被留在俄罗斯首都玛丽恩斯基剧院的芭蕾舞学校。他于 1914 年被父母送去该校寄宿。

巴兰钦后来的演出生涯从未表现出他有当首席芭蕾舞女演员的男舞伴的才能。但他在国家实验剧院（1917 年俄国革命后玛丽恩斯基剧院改名）当过演员和古典节目中某些独舞脚色。在佳吉列夫舞团中，1927 年的一次膝盖受伤使他脱离正式演员的队伍，并在后来导致他于 1930 年放弃舞蹈，除非在紧急情况下充当候补。

他在 1921 年毕业于芭蕾舞学校前不久，这个青年学生进入圣彼得堡国家音乐学院，试图成为钢琴家。虽然他没念完音乐学院，三年的学习给了他音乐方面的训练，这在芭蕾舞设计师当中是独特的。

巴兰钦也卷入了上演先锋派戏剧作品的运动，那是俄国革命掀起的。

老的玛丽恩斯基学校改变了。它为那些没有正式学籍的学生开办了夜校。夜校芭蕾舞学生中有一位塔玛拉·盖弗盖耶瓦，后来大家叫她塔玛娜·盖娃，成为美国的一位女演员。1936 年，巴兰钦创作了有名的组舞《第 10 大道上的减价》，由盖弗和雷·博尔在百老汇音乐剧“手灵脚巧”中演出。

1922 年，他和塔玛娜结婚，他 18 岁，她差不多 16。在巴兰钦坚持下（他毕生是俄罗斯东正教教徒），他们举行了一次世俗婚礼，后又举行一次宗教婚礼。

他们二人一道成为芭蕾舞学校青年芭蕾演员的核心的一部分。这个学校正是巴兰钦历来推出他设计的第一批舞蹈节目的地方。他在 1954 年说：“我喜爱音乐，突然间我想要把人们推向音乐，并且想要改编舞蹈。”

同其他青年艺术家一样，他背叛过去。在那个时候，一个主要有影响的人物是卡西彦·戈勒佐夫斯基，他的芭蕾舞动作设计启发了巴兰钦：将未经化妆打扮的人体用在缓慢而流畅的舞姿之中。

舞蹈可以是一种独立的艺术。这个要旨甚至更强烈地通过芭蕾舞设计者费阿多尔·洛甫霍夫而深刻地影响了他。洛甫霍夫邀请巴兰钦和他的朋友们（包括亚历山德拉·丹尼洛娃）渡出他的《舞蹈交响乐》。这个芭蕾舞是在 1923 年 5 月 7 日上演的。

作为一个没有情节，单纯从音乐取得灵感的作品，它很象巴兰钦其后用来作为他自己的标志的作品。对柯尔斯坦来说，洛甫霍夫的芭蕾舞是巴兰钦 12 年后在美国创作的作品的原型，特别是《小夜曲》。

在 1923 年，巴兰钦以“青年芭蕾舞晚会”为名，演出了几场音乐会的第一场。怀着青年人的自信和自大，他把第一个晚上的节目命名为“芭蕾舞的演进，从佩蒂帕、福金到巴兰其瓦泽”。

谈到他在青年时期的拒不接受佩蒂的观点和他后来回到古典主义，他晚些时候宣称：“现在我发现，我保留吸收的是些基本的东西。我发现，我所遵从的真是佩蒂帕的观点。”

1923 年，巴兰钦被任命为在圣彼得堡的更带有实验性质的小剧院的芭蕾舞教练。他也继续在国家实验剧院的芭蕾舞和歌剧中演出舞蹈。

但在那个时候，他同意一位先前的歌唱家弗拉季米尔·迪米特里夫提出的一项建议，参加一个小型演奏小组，夏季去德国巡回演出。苏联当局准许



该小组在 1924 年 6 月以苏联国家舞蹈演员团的名义出国。该团包括舞蹈演员巴兰钦、盖弗小姐、丹尼洛娃和尼克拉·埃非莫夫。几个星期后，当他被召回国时，巴兰钦、迪米特里夫和其他舞蹈演员就留在西方了。

几个星期后，上述这些人就受雇于佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团。巴兰钦被雇从事舞蹈和芭蕾舞动作设计。这些芭蕾舞节目是这位有名的团长承诺向蒙特卡洛歌剧团提供的。

新发现的人材使他深感得人，布罗尼斯洛瓦·尼吉斯卡离去以后，使他失去一位芭蕾舞设计人。佳吉列夫然后任命 21 岁的巴兰钦为世界上最有名的芭蕾舞团的舞蹈动作设计人。作为佳吉列夫的最后一位芭蕾舞教练，巴兰钦设计了 10 个芭蕾舞，并和尼吉斯卡合作设计了一个。

1928 年 8 月，佳吉列夫突然去世，25 岁的舞蹈设计人就成了国际上的有名人物。虽然，就舞蹈设计而言，他仍在探索自己的风格。但是，就舞蹈的典型性来说，他最后为佳吉列夫设计的最后一个芭蕾舞，1929 年普罗科菲叶夫的《浪子》，远不是他现在崇尚的没有情节的新古典主义。

巴兰钦在 1978 年说：“现在，在我的芭蕾舞中没有什么弦外之音。但在《浪子》中，我确实用了符号象征。”

实际上，正如他和他的仰慕者在回顾往事时会觉察到的，他在 1928 年斯特拉文斯基的《阿波罗》中已充分表现了自我。《阿波罗》的毫不杂乱的新古典主义风格，指明巴兰钦作品将来要发展的方向。他说：“我把这个芭蕾舞看成我的艺术生涯中的关键性转折。”

佳吉列夫去世后，俄罗斯芭蕾舞团的成员面临着一个不确定的未来。巴兰钦的个人生活中也有了变化。他与盖弗的婚姻在 1927 年破裂了。她去了美国。她在巴兰钦爱情中的地位被芭蕾舞女演员亚历山德拉·达尼洛娃取代，但对在那些无国籍的俄罗斯难民来说，离婚和结婚在法律上是不受拘束和干预的。

巴兰钦前后结婚 4 次，每次都是同一位芭蕾舞演员结合，每次他都为他的对象创作一些芭蕾舞。这事实成为芭蕾舞界的话题。在他到了美国以后，他于 1933 年同维拉·佐里娜结婚。晚些时候同纽约市芭蕾舞团的玛丽亚·塔尔奇孚，后来又同时塔娜奎尔·勒克勒克相结合，1969 年离异。

早些年，有人引巴兰钦的话说，是他的那些妻子离开了他。从表面上看，他的性格缺乏流露在外表的感情。他的感情却在芭蕾舞中充分反映出来。

他有一次说过：“有些人认为，一个人必须号哭才有感情。假如不哭，人们就认为他冷漠，没有感情。有些人热情，有些人冷漠。哪一种好些呢？我偏向后者。我从来没有在演芭蕾舞时哭过，我没在任何时候哭过。”

自 1929 年至巴兰钦 1933 年 10 月移民去美国之间的那些年，是他飘浮的岁月。但一切迹象表明，他领略到发挥他创造才能的机会冲着他来了。1930 年，他为查尔斯·科克兰在伦敦的吸引力的音乐轻歌舞剧创作了几段芭蕾舞。1930—31 年，在丹麦皇家芭蕾舞团当了特约芭蕾舞教练后，他回到伦敦，为另一位英国演出人奥斯瓦德·斯托尔上演舞蹈。

伦敦是巴兰钦喜欢定居下来的地方，但是英国政府拒绝发给他居留证。当他被邀去雷内布卢姆在蒙蒂卡洛组成的一个新舞蹈团（该团名叫蒙蒂卡洛俄罗斯芭蕾舞团）任芭蕾舞教练时，当时的前景又光明起来。

1932 年，巴兰钦设计了 3 出芭蕾舞，包括著名的《沙龙舞》和《巧遇》。同舞团的新经理瓦西里·伏斯克列申斯基（人们叫他巴兹尔上校）在方针上

的分歧导致他的解雇。1933年，巴兰钦组织了一个他自己的小芭蕾舞团，以便创作他自己的新作品。它的名字叫“1933年芭蕾舞团”以强调它适合时代的特点。

这个芭蕾舞团结束了。早先，巴兰钦掌握的全部节目吸引了柯尔斯坦，使他乐于邀请巴兰钦去美国建立一个学校和一个芭蕾舞团。巴兰钦接受，但要求由弗拉季米尔·迪米特里夫任学校的领导。柯尔斯坦当时尚未获得由他继承的遗产，便说服他的同班同学爱德华·沃伯格为这项事业提供资金。

哈特福德市一家博物馆的馆长，愿意由博物馆充当学校的赞助机构，但巴兰钦和迪米特里夫不肯在哈特福德工作。1934年1月2日，美国芭蕾舞学校在曼哈顿的东59街交接麦迪逊大街的地点成立。

第一个巴兰钦——柯尔斯坦芭蕾舞团于1935年命名为美国芭蕾舞团。它的节目包括《小夜曲》，巴兰钦在美国设计的第一个芭蕾舞。这个节目一直是纽约市芭蕾舞团的保留节目。

然而，在几个月里，美国芭蕾舞团的第一次巡回演出就遭受巨大的财务损失。为了稳定他们这羽毛未丰的舞蹈团，这二人接受把美国芭蕾舞团并入大都会歌剧院的建议。这是一个不愉快的结合。1933年，由于巴兰钦谴责大都会领导的保守主义和实利主义结合告吹。

面临舞团的失败，巴兰钦把其后8年的时间大部分用于为百老汇剧院和影片设计芭蕾舞动作。

1941年，纳尔孙·A·洛克菲勒，美洲国家事务局的负责派出由美国芭蕾舞团和芭蕾舞巡回演出团组成的美国芭蕾舞巡回演出团去南美作友好巡回演出。为此，巴兰钦创作了两个他的最经久不衰的芭蕾舞：柴可夫斯基的《皇帝芭蕾舞》和优美的巴赫的《巴罗可协奏曲》。

再次面临着没有自己的舞团的处境，巴兰钦在1944年和1946年为蒙蒂卡洛的俄罗斯芭蕾舞团创作了几出新的芭蕾舞。他在同一时期为芭蕾舞剧院创作了《圆舞曲乐府》和《主题与变奏曲》。在1946年，他在巴黎歌剧院的芭蕾舞团任特约芭蕾舞教练。在该院他设计了《C调交响乐》的舞蹈动作。

同时，在1947年，柯尔斯坦服完兵役归来，成立了一个新组织“芭蕾舞学会”。

为了这个从美国芭蕾舞学校拉出的人员组成的小团体和它在1946年11月20日在针业中央中学的初次演出，巴兰钦创作了两出他最精彩的芭蕾舞——两出都是按照委托给当代名作曲家写的乐谱设计的。第一出《4个气质》是按照保罗·欣德米斯的同名乐谱设计的，另一出是斯特拉文斯基的希腊歌手《俄耳甫斯》。后者于1948年10月在纽约市中心剧院（由芭蕾舞学会短期租用）首次上演。

纽约市中心剧院有董事长莫尔顿·鲍姆邀请芭蕾舞学会加入它的机构。学会经营西55街的旧麦加大会堂，是个非盈利团体，也是票价低廉的文艺演出的赞助者。学会被重新命名为纽约市芭蕾舞团。对许多市芭蕾舞团原先的狂热爱好者而言，巴兰钦在中心剧院的那些年份（即1948至1964年）是他们最为怀念的年代。

市芭蕾舞团由于财务上的困难，常常不得不在没有布景不穿剧装的情况下演出其舞蹈。

出于无奈而做的事逐渐成为无可非议的创举。巴兰钦剥掉了较早期的芭蕾舞的精美的服装，让舞蹈演员穿练习服装演出。一整列着练习服的芭蕾

舞在巴兰钦的保留节目中出现了。差不多所有这些都符合现代音乐，并且属于他先锋派最突出的作品。在这些作品中有《冲突》、《事件》、《艾凡斯》、《室内乐第2号》和巴兰钦在60年代创作的一整组斯特拉文斯基芭蕾舞，此外还有他为纽约市芭蕾舞团的1972年斯特拉文斯基音乐节创作的作品。

在这些演员服装简单，节奏有时松散有时高度集中的芭蕾舞中，巴兰钦创造了他某些最伟大的作品。但市芭蕾舞团难以算得上一个有声誉的团体。对它的评价好坏掺半，早年间还是冷淡的，在那时，风行的是心理芭蕾舞。要在若干年后，更多的群众方能接受纯舞蹈类型的芭蕾舞，而巴兰钦则是这种舞蹈的大师。在50年代中期，即在他抵达美国后20年，他才开始得到更广泛的承认。

巴兰钦第一次找到一个永久性的芭蕾舞团，作为上演他作品的组织。

纽约市中心剧院时期创造的数目惊人的芭蕾舞，长期或永久地成为他的保留节目。这些舞蹈包括《圆舞曲》、独幕《天鹅湖》、《威士忌交响乐》、《坚果钳子》、《西部交响乐》、《艾凡斯》、《轻快活泼的不列浪特》、《轻音乐曲15号》、《冲突》、《星条旗》、《情歌圆舞曲》、《雷蒙德变奏曲》、《仲夏夜之梦》、《巴加库》、以及《钢琴交响乐章》。

1964年当纽约市芭蕾舞团迁到林肯中心纽约州立剧院的新址时，它的观众更为广泛，巴兰钦的声誉则达到顶点。

出乎他的某些最为忠实的观众的意料，但对于那些知道他时常想着要成立一个象玛丽恩斯基那样一个舞蹈团的人却会感到惊诧，巴兰钦开始推出精心创作的作品，要求有壮观的布景，甚至还有故事情节。包括一些作品如《滑稽表演》、《唐吉诃德》，以及《英国国旗》、《珠室》之类的新作。

不过，这位芭蕾舞设计人的创作活动依然和先前一样广泛，从1966年的《斯特拉文斯基变奏曲》，其中同一乐曲演奏了三次，到他那1980年的浪漫派的名作，罗伯特·舒曼的《大卫组舞》和流行的《维也纳圆舞曲》。第二次斯特拉文斯基音乐节，是在1981年柴可夫斯基节和1975年的拉维尔节之后于1982年举行的。人们通常都说：巴兰钦的芭蕾舞动作主要是为女演员设计的。但是，他却指出，《阿波罗》和《浪子》是为塞奇·赖伐尔这个男人创作的。

在70年代初期，当爱德华·维勒拉的雅克·安布依斯同新一代的超级古典派舞蹈演员赫尔基·托马松、彼得·马丁斯与琼—皮埃尔·邦内福在市芭蕾舞团共事时，巴兰钦证明他能为男演员创作一些最好的作品。在相隔20年间，他接受两个有国际声誉的男明星进入他的舞蹈团——他们是安德烈·埃格勒弗斯基和米哈伊尔·巴里希尼可夫。

但是，无可怀疑的是：他深信他经常反复讲的一句话：“芭蕾舞就是妇女的职业。”不论她们是否由他训练出来的，一群灿烂的芭蕾舞女明星总是同他的作品或纽约市芭蕾舞团相联系的。在她们当中有塔尔绮敷小姐、玛丽—珍妮、勒克勒尔克小姐、梅莉莎·海登、帕特里夏·怀尔德、黛安娜·亚当斯、阿莉格娜·肯特、维奥莱特·维迪、帕特里夏·麦克布赖德、凯·马佐和苏珊·法雷尔。

巴兰钦在对于这件事的看法和他对人生的态度提出一个非凡总结的同时，他对他的作品《唐吉诃德》作了以下的解释（在“唐”舞中，他自己一度扮演过唐吉诃德，让法雷尔小姐扮演达西妮亚）：“我对唐吉诃德的兴趣在于主人公找到某种为之活着，为之作出牺牲和为之服务的对象。每个人都

想得到生活的动力。就唐吉诃德来说，动力就是达西妮亚。我自己想，在现实生活中，道理是同样的：一个男人所做的每一件事都是为了他的理想中的女人。任何人都只有一次生命，都会相信这样或那样的东西。而我则相信我所说的话。”

巴兰钦 1983 年 4 月 30 日因肺炎去世。肺炎是由于罕见的进行性的神经失调而引起的。

乔治·巴兰钦正进行创作，这是一件十分看得清楚的并且有时甚至是听得见的事。他会说：“现在我们这样干，”或者，“也许我们应当这样干。”然而，有时，他只是站着并不盯着什么，而他的舞蹈演员却目不转睛看着他。过了一会儿，他会说：“我们这么试试。”

在 68 岁时，巴兰钦全神贯注于也许是他一生中最有创作力的年份：他设计了 8 出新的芭蕾舞，修订了其它几出作品，供纽约芭蕾舞团在星期日开始的斯特拉文斯基音乐节使用。

该团一个星期内总共要演出 24 出新作品，而巴兰钦则插手其中的每一部。

首先，他要纪念他的一个老朋友和合作者斯特拉文斯基，举办音乐节便是他的主意。

其次，他训练了舞蹈演员。她（他）们是他的人，确实，他插手和塑造了纽约芭蕾舞团的大部分事物。许多年来，他是该团的艺术指导。现在，他更喜欢大家称呼他为芭蕾舞教师，这个称号也是人们用以称呼杰罗姆·罗宾斯和约翰·塔拉斯的。但芭蕾舞团依然明明白白是他的。

巴兰钦总是这样谈起他的工作，“舞蹈里是没有台词的，”说实在话，他和他的舞蹈演员们与其说讲什么话，不如说同他们一道进入一种幻想之中。

有时，巴兰钦当年的舞姿犹在亲自为他们示范，有时，当他们为他跳舞时，他大声为他们数步，并且有时为他们唱步。

他唱道：“哑——塔——塔——塔——图姆。”如果排练室里气氛较好，那对舞蹈演员来说就意味着别人无法领会的享受。毕竟从她（他）们幼年时起，巴兰钦差不多全认识他们，她（他）们在一起有自己共同的语言。

一个女演员庄严地说：“我想，他是上帝。”这个说法反映了难以捉摸但明显地渗透地整个舞蹈团里的感情。这句话是在他突然间出席《唐尼采蒂变奏曲》的演出之后说的。

在舞台上，他站在他经常站的地方——舞台右的第一边厢。他右掌心托着下巴，另一只手伸进一个口袋，目不转睛地望着，一动不动，毫无表情。

结果是在舞台上，女演员们吓得心惊胆颤，一种莫名的恐惧突然袭来，使她们害怕得就要跌倒。

一个舞蹈演员说：“真怕人，你抬头一瞧，他实际上就同你一道在舞台上。真吓人。但随后我们就这事开起玩笑来说，他去了以后，我们干脆挂上他的大像片，那我们就会时常看见他。”

“但是，他不在的话情况甚至更糟。我们甚至不能想像没有他，没有他不行。”

巴兰钦有时把舞蹈演员看作是天使。这决不夸大。他会说，她（他）们是天上遣送到他舞团来的使者。

事实上，巴兰钦是一位神秘人物，俄罗斯东正教里的一位虔诚的教徒，

神秘事物的信仰者。

他说：“有其它一些事情，人们并不理解。那是关于天上的事情。尘世的人们，使用计算机的科学家对它并不理解。”

巴兰钦动了一下他那双手，把一手放在另一手之上，念念有词。

“你如何感受音乐？只有心领神会，不能解释。这个奇怪的东西，它有一点超出三度空间之外。”

“也许西藏的高僧知道那是什么，它无处不在。人们总想要给它命名，确定它是什么，但不能如愿。”

“你听见某一个声音、在空气中便产生一种感觉，这种感觉无法加以命名。以吃为例，你如何解释某种东西产生的味道？”

“舞蹈演员也是一样，当她（他）们把她（他）们的训练，技巧用于舞蹈实践时。她（他）们便超脱现实生活，进入另外一种境界，但谁知道它是什么境界？”

有时，受怪念头的触动，巴兰钦把舞蹈演员看作是各种动物。有个女演员他称之为蛇，另一个他称之为蛙，再一个称之为猴。有一个女演员他称做小猪，一度认为她是一只鸭，而另一个他称做他的克莱德斯德尔，一匹拉车的马。

巴兰钦说，他自己是只鹰，或者也许是一只老鼠。是只鹰大概是指他心灵的天赋，而一只鼠似乎由于他的外表和鼠有点相似，或者说不定与他喜欢吃葵瓜子有关。

事实上，他是个瘦长，外貌好看的男子，高颧骨，脸盘轮廓清晰，一个略带半月形的鼻子。在大多数情况下，他看起来似乎会出人意料，如若给他画张漫画的话，他看起来非常象一只迷迷糊糊的花栗鼠。

自然，人们容易认为巴兰钦是个行为古怪，有时象个发了疯的俄罗斯人，或者不管怎样，象个地道的格鲁吉亚人。其实，他并不疯，不过多少是一位人人皆知的比伦纳德·伯恩斯坦更加神秘的人物而已。伯恩斯坦也许在艺术上与巴兰钦齐名。

伯恩斯坦无处不往，结交广泛，和希腊船王翁内西斯的夫人经常在一起作乐。巴兰钦哪儿也不去。他自己洗衣服。了不起的夜晚是请几位舞团的人来家吃饭，给她（他）们烧扁豆汤。

巴兰钦说：“为什么我该多与人交往？你知道，我的专业，只同音乐、声音有联系。我也认识许多有名气的人。年轻时在欧洲，我同些画家住在一起。他们有名气——马蒂斯、郁特里洛、鲁奥等等。

“但是他们都去世了。这里，情况不同，我决心让人了解舞蹈的重要性。过去，没有人敢于改变情况，敢于表明舞蹈不能够在歌剧院内存在和发展。在那里，他们只用上一点，然后把它甩到一边。

“我应当结识谁呢？画家们吗？我回想起画家库尔特·塞里格曼。战后不久，我们委托他给一出芭蕾舞准备舞台布景和服装。结果很糟。他要舞蹈演员们盛装上台，没有人能看见她（他）们的身段。

“所以我说‘塞里格曼，能不能把袖子和领子这儿或那儿去掉点，以便观众能看见舞蹈演员。’”

“他说：‘如果你要那么干，我塞里格曼还有什么用场？’几年以后，我们扔掉了服装，穿紧身衣跳芭蕾舞。”

芭蕾舞是一种独特的艺术，它是供观赏的，而不是引人深思的。它不符

合逻辑，但我们有我们自己的逻辑。我能向谁解释清楚呢？

他需要向谁解释呢？纽约市芭蕾舞团同沙皇尼古拉二世的宫廷一样专制。它有它自己的学校——美国芭蕾舞学校。在那里，巴兰钦就是主师。孩子8周岁以上即可在该校入学。

15岁时，任何学生可能成为优秀舞蹈演员；17岁时，任何孩子可能显得才华横溢；19岁时，任何学生可能成不了器。与此同时，巴兰钦将挑选好他需要的舞蹈演员，而她（他）也将选定他，并宣誓表明臣仆对封建主那样的忠诚。

巴兰钦的一位同事认为：“她（他）们似乎必须说，‘这是我小小的才能。我把他放在你的手中。你想怎么使就怎么使吧。’”

或者，正如巴兰钦在一次排练时说的：“我不要心灵，”意味着他不要个人的风格；实施他设计的芭蕾舞动作就足够了。

芭蕾舞要求毫不留情的体力消耗，而舞蹈演员们在舞台上象花朵一般优美，到台下要掉下大颗大颗的汗珠，滴下因精疲力尽而涌出的泪水。它是一种残酷的艺术，估计巴兰钦一定知道一位舞蹈演员对付这种现实的能力。

帕特里夏·走克布赖德在巴兰钦要求的一个动作经几次失败之后对他说：“我真想能够做好这个动作。”舞蹈演员们做不好动作时往往痴笑，然而麦克布赖德小姐则快要掉眼泪了。

巴兰钦非常缓慢地说，“你会成功的。”自然，他的预言实现了。

随着排练的进行，在一个惊人的困难的姿势中，站在脚趾尖上和赫尔吉·托马森缠结在一起的麦克布赖德小声地说：“我感到不舒服。”

巴兰钦几乎马上就说：

“那么我们改变一下。”

巴兰钦为身体设计舞蹈动作，任何芭蕾舞动作设计人都这样。但巴兰钦干得比其他入别有意味。

有一次，他曾把美国称为“美女之国，”很久以前，俄罗斯芭蕾舞团的经理塞尔基·佳吉列夫，绷着脸说巴兰钦“对于女人有点病态的兴趣”。

事实上，巴兰钦结过四五次婚，这个数字不准确是因为他不愿意说在一次婚姻关系之后是否举行一次结婚仪式。

然而，他所有的妻子——塔玛娜·盖瓦、亚历山德娜·丹尼洛娃、维娜·佐里娜、玛丽亚·塔尔齐叶夫和塔娜奎尔·勒克勒尔克，都是芭蕾舞女演员。他对其他芭蕾舞女演员也是有吸引力的。

当她们当中有一位离开舞团时，他便被推入深深的抑郁之中。他说：“我失去了我的舞蹈女神”，这话一语道中了他的心病。

有些女人使他感到冲动，这舞团是了解的，甚至加以宣扬。然而，有时却也产生问题。例如，有一位舞蹈演员宣称，她打算当下一位巴兰钦太太，在舞团这个剧烈竞争的天地里，这种话听起来太放肆了。

有一位舞蹈演员说“他身边得经常有个固定的人在，这个人必须是青年女子，看上去只有18岁。不管她是谁，她总有助于他的工作。”

有一天，在排练休息间隙，他对着排练厅的镜子看看自己，并把他的双手伸出做成祈求的样子。不久，他又显出高兴的样子问身边的人，“今天到了多少男演员？”回答是13。

“哦，好，这个数目吉利。我是星期五，也是13日结的婚。如果我只同一个人结婚，”他停了一下又说，“我该结婚50年了。”

法国存在主义女作家萨特的亲密情侣 西蒙娜·德·波伏瓦  
(1908—1986)

1986年4月14日，西蒙娜·德·波伏瓦逝世的时候，法国总理雅克·希拉克说：“她不朽的作品是某种思潮的代表，这种思潮曾冲击我们的社会。她无可争议的天才使她在法国文学中占有一席之地。以政府的名义，我对她致以哀悼和敬意。”

许多年间，波伏瓦小姐都是法国左翼知识分子圈的中心人物，她是《第二性》的作者，这本为妇女形象申辩的书引发了激烈的争论并产生了广泛的影响。她同时还写长篇小说和剧本，写从政论到自传的非小说作品。

格洛丽亚·斯苔姆说：“如果真有谁推动过国际妇女运动的话，那只能是西蒙娜·德·波伏瓦。”贝蒂·弗里丹最近称波伏瓦小姐为“妇女史上真正的英雄”。

几年间，《第二性》使波伏瓦闻名于全世界，使她成为好战而激进的女权主义的重要理论家，并使她成为妇女运动的英雄。这本书1949年在法国出版，1953年在美国出版，这也是她自己最得意的著作。它被译成了十几种语言，招来了赞扬，也招来了攻击。仅在美国就销出一百多万册平装本。1953年的克诺夫精装本和1974年的维塔格平装本相信今天仍在重版。

这本书的基本前提——从这个前提生发出了七百多页雄辩的、怒气冲冲的控诉——曾被概括为两句再恰当不过的话：“一个女人不是生为女人的，而是变为女人的，并不是生物的、心理的和经济的原因决定了女人在社会中的角色，而是作为整体的文明创造了被称为女人的生物，她介乎于男人和阉人之间。”

终其一生，波伏瓦都活跃于推进或者支持她的信仰的那些事业之中：从60年代谴责美国越战的“国际法庭”到1971年与340多名妇女一起签署声明承认曾经堕胎向当时的法国法律挑战。

她对马克思主义的幻灭实际上是逐渐的——从苏联到安哥拉直到古巴，一个接一个政权泯灭了她的希望。但她长期捍卫她所认为的真正意义上的国际革命，捍卫甚至她所反对的那些人的民权。

尽管她在19岁时宣布“我不愿让我的生活服从除我自己之外任何人的愿望，但实际上，自1929年在巴黎大学她作为一个学生认识了存在主义哲学家让-保罗·萨特起，直到1980年萨特逝世，她大半生时间一直是他的亲密伴侣。他们并不住在同一套单元中，但却往往比邻，每天都见到，他们还一起度过每年6周的罗马休假，完全公开他们的情人关系。

她有一次说：“我们已经建立了我们自己的关系——自由、亲密而坦率。”这是她的个性化的坦白。她接着说，她曾经拒绝萨特的结婚建议，因为她知道他并不真希望婚姻，我们曾经想过建立三人关系，但不太成功。然而他们的关系在他们双方的生活中都占据中心位置，用萨特的概念说是一种“基本爱情”。他们准许，至少在理论上准许双方有节制地与其他人保持不重要的关系则一直是成功的。“我知道他不会给我任何伤害，除非他死在我前面，”她这样说，在另外一个场合她宣布：“自从我21岁（那一年遇到萨特），我就从没有孤独过。”

尽管其主要理论是对于女权主义的贡献，但波伏瓦的作品，不管是小说还是非小说，都同时被看作是基本存在主义信念的杰出表现，即，人对自己的命运负责。“人可以把自已的历史变成一个绝望的地狱，一种事件的杂乱堆积，或者一种持久的价值，”1947年她这样写道。这句话本身就可以作为存在主义的定义。

萨特鼓励了她的文学野心并推动她调查妇女所受的压抑，正是这种压抑引发了《第二性》中的愤怒与谴责。这本书在法国与美国引发了向样强烈的轰动。菲利普·怀利称它为“我们时代少数几部伟大著作之一”。卡尔·A·门宁格博士把它描绘为“学究式的，同时也是有力而爆炸性的女权主义传单”。

1954年，波伏瓦的长篇小说《名流们》获龚古尔奖并引起了读者的惊喜，这部小说被看作是萨特、阿尔贝·加缪及其他法国知识界领袖人物稍加掩饰的画像。其作者从未承认过为本书是一部罗曼史，但她却承认书中包括了她与美国作家纳尔逊·阿尔格伦情事的有关叙述，她把这本书献给了阿尔格伦。1956年这本书出版于美国。

她的第一部长篇小说《被邀请者》，1943年出版于法国，1954年以《她来定居》的名字在美国出发版。这部小说写的是三人关系，写一个男人、一个长期处于依附地位的女人，以及一个年轻女人之间的三角关系。尽管波伏瓦被批评为风格冗长，但她却认为她受了海明威的影响；她还羡慕卡夫卡、普鲁斯特和乔伊斯的作品。她是一个缓慢、细致，每日写作的作家。

她的其他长篇小说包括《他人的血》（1948）、《人人必死》（1955）、《纯粹想象》（1967）和《被毁掉的女人》（1968）。她还写了4卷本自传：《一个尽责女儿的回忆》（1958）、《环境的力量》（1963）、《时代的来临》（1972）和《所言所为》（1974），她还写过一个剧本《只吃不做的人》（1954）。

波伏瓦的一次中国之行产生了她1958年的《长征》，就象1953年的美国之行产生——或激发了——《日常美国》一样。她对美国的态度并没有随着年龄的增长而成熟。70年代早期，她写道：“当民族主义或民粹主义运动，会威胁到自己利益的时候，美国就毁掉它。”她接着说，朋友们预言美国面临崩溃，并且补充道：“也许这种崩溃会引发一场世界范围内的革命，我不知道我能不能活着看到那一天，但这是一种令人愉快的前景。”

与萨特一起，她还卷入了政治抗议活动之中。例如，1970年，他们因叫卖被禁止的报纸而被捕——他们这样做是抗议禁止而不是支持那家报纸的观点。1960年，他们双双被禁止在国有电台和电视台露面，因为他们签署声明支持拒绝到阿尔及利亚服役的权力，而当时那个国家正为从法国独立而战。仅仅几年之后，他们又上了一家半官方的阿尔及利亚报纸的抵制名单。因为他们支持以色列。

纵其一生，波伏瓦坚持她的政治行动主义，对争论的问题大胆表示意见，领导委员会，发表演说，签署声明。女性的境况大概是她首要的“事业”，几年后又对老年人的境况抱有同样的义愤，1972年她在《似流水年华》中第一次认为女性也有优越之处，正如她1974年对一个访谈者所说的那样：“老年，对女人来说比男人好些，首先，她们能失去的很少，既然她们的生活本来就比大部分男人低劣，所以她们老年时还拥有家、家务、厨务和孩子……拥有所有这一类‘女性文化’。”

本世纪早期法国的妇女问题在收集波伏瓦早期5个短篇小说集中得到反



映，这本短篇小说集 1982 年在美国出版，标题为《当精神事物首先来临》。

早些时候，波伏瓦曾写到过死亡，尤其是她母亲的死亡；她用了一个嘲讽性的标题《一个容易的死》（1966）。尽管她与母亲从未亲密过，但这本书却从不寻常的自由表达了她的感情。她的母亲曾是一个虔诚的妇女，她的父亲则是一个怀疑论者和非信仰者。后来，1908 年出生于巴黎的波伏瓦说“这种不平衡宣告我成为一个终生的精神探索者，也基本上可以解释我为什么成为一个知识分子”。

在常规的学习之后，她入巴黎大学攻读拆学学位和文凭，她计划成为一名哲学老师。正是在那里她得遇比她高三年半的同学萨特。“在我的生活中我还是第一次感到在智力上逊于他人，”她说。

离开巴黎大学后的两年，波伏瓦仍留在巴黎。1931 年，她在马赛获得一个教职，1933 年移教鲁昂。1938 年她又回到巴黎教书，这年 10 月她开始写作第一部长篇小说。1943 年她放弃教学专事写作，1945 年她着手与萨特一同编辑《现代》评论月刊。

对于自己的信仰，波伏瓦小姐显得无幽默，不妥协并且充满热情。她一直坚信，正如她在《第二性》中所写的那样，一个“全新的社会”是必需的；但同时她也越来越相信妇女状况的好转，并不必要从政府形式的变化中衍生。

70 年代中期，她这样说：“我认为对于无产阶级以及代表它的改变人与人的关系确实十分重要。”

差不多同时，波伏瓦小姐认识到她所期待的妇女境况的改变仍未到来。1976 年，《第二性》出版大约 25 年之后，她告诉采访者说，她不能肯定她所期待的革命会不会到来。

“但至于说到妇女为之斗争的那种转变，”她说，“是的，我敢肯定，在这场长跑中妇女必胜。”

波伏瓦小姐逝世于巴黎的科尚医院，终年 78 岁。

## 摇摆乐之王 本尼·古德曼 (1909—1986)

1935年8月21日，本尼·古德曼在美国影城好莱坞的帕洛马舞厅一跃而为摇滚乐之王，而且领导当时零散的摇摆乐师组成了大型乐队。其后几年，他在夜总会和戏院吸引住了成千上万的听众，甚至把爵士乐引进了以讲求正统出名的纽约卡内基音乐厅。他曾以美国特有文化的代表身份走访世界各国。他创建的乐队成为许多乐队指挥的摇篮，著名指挥哈里·詹姆斯、吉恩·克鲁帕、莱恩内尔·汉普顿和特迪·威尔逊都曾经是他乐队的成员。

根据电颤琴师莱恩内尔·汉普顿的回忆，古德曼是30年代把黑人白人乐师撮合在同一个舞台演出的第一位音乐界突出人物。他说，“本尼·古德曼所做的最重要的事情是让特迪·威尔逊和我加入四人演奏队，一种说到就做到的快速结合。那时，黑人白人乐师是不交往联系的，更谈不到在同台演出。本尼在听众面前介绍我们时为我们戴上‘先生’的尊称。他一反时俗，破除社会的种族偏见，为黑人乐师杰基·鲁宾逊引路开门。他也为音乐创立了特色和风格。”

1986年5月，古德曼被授予哥伦比亚大学音乐荣誉博士学位。接着他获得一系列桂冠，成为音乐界的风云人物。早在1982年，他就被授予唱片年度大赛和华盛顿肯尼特中心的终身功绩奖。

当古德曼1935年夏带领他一年前组建的14人乐队到达好莱坞的帕洛马时，他还是默默无闻的普通人。他一度失去过勇气，准备放弃乐队，像过去那样靠单独演奏谋生。作为乐队指挥，他的事业当时还没有打开门路，遭遇是不顺心的，他的乐队在纽约只应约演奏了二场就失业了。在屡行了26周的广播演奏合同之后，乐队就风尘仆仆地从纽约横穿美国大陆来到西部的加利福尼亚。古德曼本想演完预约场次之后就让他乘火车回纽约散伙，他搞他的老本行，吹他的喇叭。

他设法使乐队演奏的节目迎合群众的爱好，因而转向流行曲调和华尔兹舞曲。在帕洛马的一个晚上，当他开始他认为是最后一场的演奏时，他想，如果他面对的是失败，也要失败得干脆利落，有个名堂。他让乐队排练弗莱彻·亨德森改编的《美国南方舞曲》、《蓝天》、《销魂时刻》和《波得王舞曲》等他自己喜爱的作品。为此，乐队邀请了号手邦尼·贝里根、钢琴家杰斯·斯塔西和鼓手吉恩·克鲁帕等爵士乐高手。

在舞厅里，当克鲁帕敲出《美国南方舞曲》的节拍时，乐队便进入了亨德森开辟的音域，然后贝里根站起来，吹出清脆的喇叭声。听众顿时报之以热烈的喝采。他们向乐台围过来，连声叫好。古德曼以诧异的目光环顾左右，为这突如其来的盛情惊得目瞪口呆。事后，他回忆说，“那阵喝采是我一生中听到过的最甜蜜的声音。”

那时，加利福尼亚的广播电台已有唱片节目播音员。第一位有名的这类播音员是洛杉矶的艾尔·贾维斯。他主持的一个唱片节目名叫“空中舞厅”。他曾反复播出古德曼乐队的节目。当乐队到达帕洛马时，听众极想实地聆听乐队的演奏。

跟随古德曼的听众的喝采不但从此延续到40年代，而且到他带领乐队到

苏联演出时，听众的热烈反应也未稍减。他 1937 年 3 月在纽约派拉蒙戏院演出时，喝采甚至变成了“骚动”。

定时收听乐队在广播中演奏的青少年听众经常围绕派拉蒙排队，争购 35 美分的早场降价票。有一天，21,000 多人挤进戏院，在座位上疯狂叫好，沿座间走廊推挤，不顾引座员的阻挡，拚命拥向舞台。

1936 年，古德曼遇到同样的热烈场面。有一天，他身穿白色燕尾服，戴上白色领结，神情严谨。卡内基音乐厅第一次演奏他所指挥的爵士乐，听众用脚打出的乐队的节拍响彻那历史悠久的乐厅，冲破了乐厅的传统的庄重气氛。

在古德曼组织乐队之前，有过一些大乐队演奏爵士音乐。弗莱彻·亨德森 20 年代中期开创先例，领导过一个黑人乐队，接踵而至仍有杜克·埃林顿、厄尔·海因斯和吉米·伦斯福特。他们都是黑人。此外也有一些由白人组织的大型乐队如琼·戈德凯特管弦乐队、卡萨洛马管弦乐队以及古德曼 16 岁时就在其中演奏的本·波拉克管弦乐队。古德曼乐队的出现正是那些乐队在广大听众心目中占统治地位的年代。古德曼把爵士乐和当代流行音乐揉合一起，成功地满足了群众的文化需要。他的乐队也体现了爵士即兴音乐的自由和古德曼演奏纪律的结合。他特别严格要求自己。他乐队里的号手哈里·詹姆斯有一次说，古德曼练习喇叭的次数“比全乐队排练的次数多 15 倍”。钢琴师杰斯·斯塔西也说过，“我和古德曼在一起的时候，他从来不自满，总认为自己的演奏距离完美的程度还差一点，想来本尼是活一天，练一天，到死也不会把喇叭收起来，放到一边。”

在排演或正式演奏的时候，古德曼指挥下的乐师们害怕他犀利的目光。他一听到乐队里有人走调，一种长时间的、责备性的严峻眼光就从他眼镜的上方射向那个出了错的人。古德曼有一次说，“如果你真正热爱音乐的话，你就不会随便马虎，作为乐队指挥，我有我的要求，而且这些要求必须得到遵循。”

这种纪律和他对节奏的特殊要求，使还没有上正统爵士乐瘾的听众，听了他的乐队的演奏感到别有韵味，比亨德森乐队的正统爵士乐演奏更加动人。其实，古德曼乐队演奏的许多倍受欢迎的曲调出自亨德森之手，这些曲调在古德曼指挥棒的舞动下却产生越发美妙的旋律。

古德曼乐队早年的后台威拉德·亚历山大有一次说，“他的乐队演奏出来的音乐听来轻快，叩人心弦。记得盖伊·隆巴多在罗斯福餐厅演奏时，我和他偶然去了那里。本尼对我说‘这个隆巴多有点特色’。我以为他是漫不经心地随便说说，但他不是。本尼又说，‘他的秘密在于他不在演奏的节拍上出毛病。’”

亚历山大继续说，“本尼是个非凡人物，摇摆乐时代最大的乐队不是他的，而是格伦·米勒的。但他有最拿手的高招，使听众折服。他在体形上也不同于人们想像中的乐队指挥。他不是迷人潇洒富有性感的美男子，而是一个脚踏实地的乐师。他一成功，和他类型相同的人物也在音乐界一个个崭露头角。他们和古德曼一样都没有好莱坞的乐坛明星派头。他们都戴眼镜，都是饱经人世沧桑的人。

古德曼的人生经历开始于 1909 年 5 月 30 日在芝加哥的出生。他是一个移民裁缝的 12 个子女中的第 8 个孩子。那时，裁缝的月收入每星期很少超过 20 美元，当他 10 岁时，地段的犹太教堂借给他一个喇叭，还让他上音乐课。

他的长兄借到一把大号。次兄弗雷迪弄得军号。过了多年，本尼·古德曼在提到进入音乐界的偶然性时回想，如果当年他的体重多 20 磅，身高多 2 寸，他真不知道会干什么行当。

当本尼 12 岁时，他在芝加哥一家戏院以模仿特德·刘易斯而得奖 5 个美元。14 岁时，为地段居民组织的乐队每星期演奏 4 个晚上，挣 48 美元。他还在芝加哥著名的赫尔慈善教养院乐队演奏，跟芝加哥交响乐团的喇叭手弗朗兹·休普学习。老师的要求极其严格，古德曼自己认为，从他那里学到的音乐知识比任何人都多。

他加入青少年爵士乐团时，还是个身著短裤的孩子。这个乐团包括喇叭手杰米·麦克帕克兰、萨克斯管手巴德·弗里曼、鼓手戴夫·塔夫。她们迷上了二十年代流行于芝加哥的爵士乐。古德曼在自己的演奏中吸收了喇叭手杰米·努恩的美丽音调和流畅音速。

新奥尔良爵士乐队的喇叭手利昂·拉波罗坐在椅子上演奏时明显后倾，像要卧倒一样。他对古德曼的演奏风格和姿势都产生了影响。当爵士乐队的鼓手本·波拉克在加里福尼亚另起炉灶，自己组织一个乐队时，他派人去芝加哥找寻原先穿著短裤，吹喇叭时像拉波罗那样像要躺倒的娃娃。

1962 年古德曼在加里福尼亚威尼斯参加波拉克的乐队时，年方 16。当时的吹奏高手如格伦·米勒、杰克·蒂加登、巴德·弗里曼、基米·麦克帕克兰和古德曼的哥哥哈里也被吸收到了这个乐队。他留在队里达 4 年之久。波拉克乐队最后二年以纽约为基地，为中央公园的利特尔俱乐部演奏，兼为音乐喜剧《爸爸，您好！》伴奏。

1929 年秋，由于和波拉克发生某些意见分歧，古德曼离开了乐队，以自由乐师的身份，为广播电台和唱片公司演奏，在经济大萧条早期，每星期能挣 350 到 400 美元。1933 年，他结识一位年轻的爵士乐迷、爵士舞蹈家约翰·哈蒙德。哈蒙德的热情、眼力和干劲对古德曼的事业具有深远的影响。

哈蒙德受托在美国录制一些爵士乐唱片到英国发行。他要求古德曼指挥一个乐队完成这个任务。乐队由古德曼选择了一些自由乐师，由哈蒙德从波士顿马尔·哈利特管弦乐队借了吉恩·古鲁帕和杰克·蒂加登组成。

以“本尼·古德曼管弦乐队”名义发行的这些唱片，就像撒下的种子，到 1934 年露出苗头。就在他的自由演奏收入每星期降低到 40 美元时，他所说纽约娱乐界的大亨比利·罗斯正在为一个俱乐部选聘乐队。在哈蒙德的帮助下，他再度组织乐队。

古德曼后来回忆说，“那时，摇摆乐队实际上不吸收白人乐师。在整个纽约市，很多有才能的在业或失业乐师缺乏机会充分施展他们的特长。”

古德曼理想中的爵士乐队要由能熟练识谱，演奏时合调的年轻人组成，人员精干，个个都能独奏。他和哈蒙德组织的乐队包括钢琴师克劳德·桑希尔和过去在古德曼门下的三位乐师：雷德·巴拉德、萨克斯管手阿瑟·罗利尼和海米·舍尔泽。舍尔泽的高音萨克斯管后来为古德曼乐队增添不少光彩。他之所以被聘是因为有人告诉古德曼，乐队需要一位提琴手为纽约音乐厅演出的节目伴奏，而他能身兼二职，既会拉提琴，又会吹萨克斯管。

可惜的是，古德曼乐队为音乐厅的杂耍节目如翻筋斗、吞火和动物特技伴奏时达不到比利·罗斯的要求，乐队几乎被解聘。就在那时，出现了一个折衷方案：杂耍节目由另一个乐队伴奏，而舞蹈伴奏则继续由古德曼乐队担当。

三个月后，当音乐厅的管理层发生人事变动，乐队终于离开。在那之前，乐队应聘为广播节目演奏。节目分为三个部分：拉丁音乐、交谊舞音乐和摇摆舞音乐。泽维尔·库加特入选指挥拉丁乐队，默里·凯尔纳指挥交谊舞乐队。节目赞助者全国饼干公司提出几个候选爵士乐队，让它内部一些雇员投票选举。本尼·古德曼以一票之多入选。

在古德曼为“请君起舞”节目演奏的26个星期当中，他有每星期买进8支改编曲的预算计划，每支37.5美元。乐队为节目第一次演奏的《萨沃埃爵士舞曲》后来成为乐队的传统拿手曲。

另一位乐曲改编者戈登·詹金斯所作《再见》成了古德曼节目的结束曲。古德曼也用乔治·巴斯曼改编的卡尔·玛丽亚·冯·韦伯的《舞心初开》作为他的开始曲。巴斯曼还为库加特和凯尔纳分别提供了拉丁音乐和交谊舞音乐的改编曲。

古德曼用37.50美元购买的改编曲大多数来自弗莱彻·亨德森。这些改编曲中约有一些最初由亨德森自己的乐队演奏。《波特王摇摆曲》和《大儿子约翰》是亨德森为古德曼提供的头二首激情曲。在古德曼的敦促下，亨德森也改编流行歌曲。这些改编曲为古德曼乐队美妙的音调作出不小的贡献。

古德曼说，“当时，弗莱彻的想法比任何人都先进。没有他为我们改编乐曲，我的乐队可能差不到哪儿，但演奏的方向会完全不同。亨德森的动人的乐谱是古德曼乐队成功的基础。乐队里各个器乐组的乐师们怀着如同独奏的意识，全神贯注，相互配合。萨克斯管声的起伏和铜管声的清脆交织一起。这种安排的效果与多数伴舞乐队各个器乐组的松散合奏显然不同。

“请君起舞”节目在电台停止播放之后，古德曼乐队微妙地应约在夏季到罗斯福餐厅代替盖伊·隆巴尔多的位置。古德曼的乐师们在那里刚开场演奏，他们就接到二星期后解约的通知。使他们伤心息气的事情继续发生：当他们西行到加利福尼亚好莱坞的帕洛马舞厅时，好运并没有降临到他们身边。

他们没有立刻东返纽约，而是到了芝加哥，应约在国会旅社约瑟夫·厄本厅演奏，为时半年。他们贴出带有引号的摇摆乐队的广告，好像乐队的名称是古怪的外来语。实际上，音乐家使用这个名称已多年了。杜克·埃林顿在1932年就写道，“如果这种舞乐不叫它‘摇摆’，它就没有什么意义。”不管怎样，社会上普遍把这个名称看作不正经的时髦语，古德曼对社会上给他的“摇摆舞乐之王”的桂冠感到惴惴不安。

出乎意料，摇摆音乐热节节上升。1935年12月，迷上古德曼的人组织了第一次爵士音乐会。广告宣称是“茶舞会”，举行的地点是芝加哥的约瑟夫·厄本厅。实际上，那是坐下来听听的活动，但群众对音乐会的反应热烈，决定在1936年的复活节举办第二次。那一次，古德曼请钢琴师特迪·威尔逊从纽约飞到芝加哥参奏)

一年以前，古德曼和威尔逊一起，在歌唱家米尔德里德·贝利家里参加爵士乐的演奏，鼓手是贝利的表亲卡尔·贝林格。在这个基础上出现了由古德曼、威尔逊和古德曼乐队的鼓手吉恩·克鲁帕的三人演奏队的唱片。唱片是在古德曼去西海岸好莱坞进行不成功的演出之前灌制的。复活节的演出是三人第一次公开亮相，演出十分成功。古德曼决定把威尔逊留下来，使三人队成为他乐队的正规组成部分。

大乐队里包含小乐队的这种先例很快被其他摇摆乐队仿效采用。威尔逊

是黑人，让黑人参加自己的乐队是古德曼打破种族界限的空前创举。几个月之后，当乐队在好莱坞为电影《1937年的广播盛况》伴奏时，古德曼听说莱昂内尔·汉普顿在天堂餐厅指挥一个乐队。他到那里客串了一个下午的爵士乐演奏后，便劝告汉普顿用电颤琴加入三人队。这样成立的四人队有半数黑人。

其后4年，古德曼乐队沉浸在汪洋盛誉之中；尽管短时间受到喇叭师乐队指挥阿迪·肖的挑战，听众的欢呼赞叹还是不绝于耳。1938年，当乐队的第二部影片《好莱坞旅馆》在纽约举行首映式，纽约时报的影评家法兰克·纽金德报导说，“观众的欢呼淹没了电影的声响，电影的声响得调高到发送暴风雨警报的音量。但当古德曼的喇叭出现在银幕上时，再大的音量也压不住观众的叫好声。”

古德曼出现在银幕后不久，他便和其他爵士乐师为1939年开场的百老汇音乐喜剧《摇摆梦幻》演出。

古德曼旋风的中心在纽约市的宾夕法尼亚旅馆。乐队在那里演奏每年达数月之久，听众场场暴满。当古德曼的母亲第一次到场倾听乐队演奏时，她以惊异的目光环顾左右问：“难道他就干这一行谋生！”

1940年夏，他解散了乐队，花3个月时间在医院接受坐骨神经痛的治疗。当他同年10月重新组织乐队时，乐队的乐曲改编工作主要由埃迪·索特担当。他本是一个号手，在雷德·诺沃的乐队里既演奏，又改编乐曲。50年代，他和比尔·法因根同是一个乐队的指挥。40年代初期，因为有索特那样具有创新精神的人提供乐曲，本尼·古德曼乐队处于最佳状态。

40年代，古德曼再次为百老汇音乐喜剧《七门游艺》登台。第二次大战后，他试图转向爵士乐的新流派：疯狂即兴爵士乐，但半途而废，没有坚持。大家认为，他这样做是明智的。与此同时，古德曼还想涉足古典音乐的园地。早在1935年，一位爵士乐迷约翰·哈蒙德通过在古典弦乐四重奏中演奏中提琴表达自己的心声。这件事诱发了古德曼加入他的四重奏，用单簧管演奏莫扎特的乐曲。这对古德曼来说，确是醉人的尝试。

其后，他和布达佩斯四人乐队、约瑟夫·西盖蒂和各个交响乐团一起演奏，灌制唱片。他跟随著名的单簧管师雷金纳德学习新的管乐器吹奏法。这种吹奏法特别需要运用新的指法，而这种指法使他不得不接受外科手术，切除指瘤。

1955年，传记电影《本尼·古德曼轶事》摄制完毕，斯蒂夫·艾伦扮演古德曼。制片人集中了古德曼乐队的原班人员为电影伴奏。在50、60和70年代，古德曼断续组织过大大小小的乐队，举办音乐会和巡回演出，演出节目集中在摇摆乐时代受到广大听众狂热欢迎的乐曲。

古德曼把他的音乐带到世界各地，和会吹单簧管的泰国国王同台演出二重奏。在1958年的布鲁塞尔世界博览会上，他的乐队被认为是美国拿出来的最佳展览之一。他以文化交流的名义于1962年率领一个乐队到苏联演出，对演出的反应不一，有赞扬声，也有抗议声，包括一次与总理赫鲁晓夫在爵士乐问题上的即席辩论。

1941年，古德曼和他的朋友约翰·哈蒙德的妹妹艾丽斯·达克沃思结婚。夫人在1979年去世。他自己于1986年6月12日由于心脏病突发和这个世界告别，享年77岁。

## 在绘画王国与男人比肩的女人 乔治娅·奥基夫 (1887—1986)

作为一个艺术家，作为一个孤寂但却无敌个人，作为一个处在长期被男人占据的领域中的女人，乔治娅·奥基夫堪称美国 20 世纪的重要人物。自玛丽·卡萨特——一位与德加一起在法国工作的美国印象派画家——以来，乔治娅比谁都有力地向美国公众证明了这样的事实：一个妇女可以在她选定的领域同任何男人比肩。

作为强有力而又个性化的色彩主义者，作为她所喜爱的新墨西哥州风景的抒情诗人，她在美国艺术史上留下了自己的印迹，并使其他女性创造象征体系和朦胧形象成为可能。

奥基夫小姐意志坚强，工作刻苦并且想象力丰富。她会把自己裹在被单里，瑟瑟发抖地在寒冷的黑暗中等待日出，她会爬上梯子到房顶观察星星，她会穿着长袜在巨大的油画前跳来跳去以在油画晾干之前再加上一笔。

奥基夫小姐闯入艺术界是 1916 年的事，她所受到的赞助在当时最容易引起公众注意：她在丈夫的著名的“291”画廊举办个人画展；她丈夫阿尔弗雷德·斯蒂格利茨是世界知名的先锋摄影家，也是新出现的现代艺术创始人。

从那时起，奥基夫小姐走上了艺术舞台，大胆地从一个主题转移到另一个主题，而且往往每一个新尝试都取得成功。她色彩炫目，她充满激情的刺激令人兴奋，她的标题意外而有趣。

她画马的头骨，用耀眼的粉红墨西哥人工假花插入它的眼窝；她把其它动物的头骨、角、骨盆和腿骨画成闪亮的白色，与晴朗的天空、延伸的峡谷和用轻巧笔法画出的山顶形成对比，带着对传统透视观念平静的蔑视。她还画纽约摩天大楼、加拿大谷仓和十字架以及特大的花朵和岩石。

这位艺术家随兴而作，她的作品事实上也可以昂贵的价格随意出卖。她加入了围绕斯蒂格利茨的美术精英艺术家的小圈子；她同斯蒂格利茨 1924 年结婚，他为她拍了 500 多张照片。

“他不停地为我拍照直到我着迷，”奥基夫小姐后来说。别人曾把斯蒂格利茨为她拍的照片称为摄影史上最伟大的爱情诗。

她的老年完全是另一种类型的饱经风霜的美；坚韧的皮肤紧皱着，高高的颧骨，也形成了嘴角的曲线，她的嘴可以无畏地发言并且疾恶如仇。在斯蒂格利茨去世（1946 年）后很久，在奥基夫小姐离开纽约奔赴新墨西哥州的山岭和沙漠之后，她被重新发现并被宣布为具有伟大个性、力量和历史意义的先锋艺术家。

奥基夫小姐从来未停止绘画，并一直不间断地赢得欢呼，也总是被描绘为有趣的人物；然而，由于她的作品是那样与众不同，那样绝无仅有地个性化并且与时尚与学院派都毫无瓜葛，它们没有引起纽约批评家密切的注意。

到了 1970 年她 83 岁时，惠特尼美国艺术博物馆举办了她作品的回顾展。纽约的批评家、收藏家以及新一优美术学者、艺术家和美术爱好者突然惊奇地发现：这位随兴趣而愉快作画的艺术家的名字已经走到了每个人的前面，走到了时代的前面。

《纽约时报》批评家约翰·卡纳德这样写道“自惠特尼展览之后，你可

以认为奥基夫小姐已不露痕迹地把 50 和 60 年代不同的成功风格熔铸于她那优美的、稍感陌生的艺术个性之中”，他对克利弗德·斯蒂尔、海伦·弗兰肯特勒、巴尼特·纽曼、Ad·莱因哈特以及安德鲁·韦斯也写过相近的话。

但是，卡纳德先生指出，这些看起来是模仿五、六十年代风格的作品是奥基夫小姐在 20 年代或更早的时候画的，那个时候“她在用孩子气的涂鸦取悦母亲”。

尽管奥基夫小姐的作品与其他现代美国画家的作品有近似之处，但使人吃惊的是，她作品中找不出其他美国艺术中常见的欧洲艺术的影响。“她逃避了充当欧洲模式奴隶的命运，运用自己的美国经验并把它变成自己艺术形象的核心，”希尔顿·克雷默在 1976 年《时代》周刊上评价她一本插图自传时写道。然而，他宣称，“她的绘画尽管充满了她居住过的地方的鲜明形象，但却决不是地方性作品。”

克雷默先生写道，奥基夫小姐的生涯，“几乎与美国现代艺术史上的任何人都不同”。用克雷默的话说。她的生涯实际上包括了整个现代艺术史——从斯蒂格利茨向吓傻了的纽约人展出新艺术的世纪初，到最后现代艺术作为我们文化的一部分而被接受。在她 89 岁出版自传的时候，奥基夫小姐“仍首先是一个充满创造性和活力的重要画家，但却同美国第一代现代主义艺术家有着珍贵的联系”。克雷默写道。

乔治娅·奥基夫 1887 年 11 月 15 日生于威斯康星州桑恩大草原附近的一片麦田里。她的父亲弗朗西斯·卡里克斯特斯·奥基夫是爱尔兰人，她母亲的闺名叫艾达·托托。乔治娅的名字来自她的外祖父乔治·托托；乔治从意大利到匈牙利，又从匈牙利来到美国。

当奥基夫小姐 14 岁时，全家移至弗吉尼亚州的威廉斯伯格，3 年后她毕业于弗吉尼亚的卡斯摩新教圣公会学院。毕业后她随即去往芝加哥，在那里她在艺术学院师从约翰·范德普尔学习了 1 年。她的祖母和外祖母都曾涉猎绘画，4 个姐妹中有两个从事绘画，一个从事绘画教学。她两个兄弟中，老大是建筑师。

奥基夫小姐早在桑恩大草原时就决定长大后要成为一个艺术家，尽管“我一点也不愿依照我看的那些画”（见她的自传），尽管她对一个艺术家是什么样子并不知道得特别清楚。

在长达 10 年的暗淡岁月里，她靠教学和为广告公司画商业广告的收入来学习绘画。她 1907—1908 年在纽约进过艺术学生团；1912 年进过弗吉尼亚大学的暑期学校；1916 年又进了哥伦比亚大学的师范学院。

从 1912 年到 1916 年她是得克萨斯州阿马里洛地方公立学校的艺术督学，并在南卡罗来那的哥伦比亚学院和弗吉尼亚大学暑期学校施教。1916 年她成为西得克萨斯师范学院的艺术系主任。

奥基夫小姐的早期绘画是模仿性的：但随着技法的进步，一种强烈的个人风格开始形成。这种风格脱离了大众趣味和 20 世纪初期的公认样式，但鼓励她勇敢地专注于对自己意会的表达。

奥基夫小姐后来回忆道，“一天我发现自己自言自语：‘我不能住我想住的地方，不能说我想说的话。’我痛感如果我连画我想画的东西都做不到，那我就是一只十足愚蠢的傻瓜。”

1916 年，她的朋友阿妮塔·波利策把奥基夫小姐的一些油画和水彩画拿给斯蒂格利茨看。波利策小姐是奥基夫小姐在哥伦比亚的同班同学，她后来



成为女权运动战士和全国妇女会主席。

“终于出现了一位女画家！”看到那些画，斯蒂格利茨不由得惊叫道。他把它们挂上他的画廊，于是这位名不见经传的奥基夫小姐在美术界引起了轰动。

斯蒂格利茨后来说，“梅布尔·道奇·卢汉带着一群精神病医生来看那些画，批评家也来了。大家谈论，再谈论。”有人谈及其中的性象征意味。

奥基夫小姐在得克萨斯大发雷霆，谴责斯蒂格利茨未经允许就展出了她的画，他的回答是说她搬到纽约来，放弃教书而投身绘画。自此开始直至1946年，他差不多每年为她举行一次“女画家个人画展”；到1946年他去世，他已同奥基夫结婚21年。

移居纽约后，奥基夫小姐把时间主要花在纽约市和乔治湖畔。1929年以后，她又在新墨西哥州呆了很长时间。丈夫死后她在阿比魁坞定居。

斯蒂格利茨不懈而精明的经营是奥基夫小姐成名和发财的重要因素。她自己仍然是穿她喜欢的衣服，画她喜欢的画。

她的皮肤瘦而黑，那些年，她把暗黑色的头发梳到脑后并编成髻发。她没有把自己多棱角，高颧骨的面部修饰得柔和起来，但她那大而亮的眼睛闪烁着内心的火焰。她的衣服通常是黑的“松松垮垮，无形无状，实用而不时髦”。奥基夫小姐的绘画挂遍了整个美国——包括纽约的大都会展厅，惠特尼展厅和现代艺术博物馆，也包括大部分主要收藏家的展厅。她自己却保存着自己的许多精品。

奥基夫被选为国家文学艺术院、美国文学艺术学院和美国艺术与科学院的成员。她得到了不少学院和大学的名誉学位，其中包括蒙特·哈耶克和哥伦比亚（1917）、哈佛大学（1973）。

回到阿比魁坞后，她恢复了日常工作，后来帮助她的是年轻的胡安·汉密尔顿，他是一个陶工。他曾敲她的厨房求职，由一个周末帮工变成了秘书。他帮助她写书、协助她、并于1977年把关于她的电视片中露面。他陪她到纽约和加州旅行并为她经管商务。他们的关系是那样地贴近以至于传出了结婚的流言。

奥基夫小姐一直到纽约去看朋友、看画展，直到减退的视力和糟糕的健康状况逼迫她呆在家里。

奥基夫小姐获得过许多奖励，包括1977年的自由勋章，这是国家最高文化奖，1983年瑞德柯里夫学院授予她妇女终身成就奖，1985年她又获得了国家艺术奖。

乔治娅·奥基夫1986年3月6日去世于新墨西哥州的圣塔·菲，时年98岁。

## 美国最受欢迎的舞蹈电影明星 弗雷德·阿斯泰尔 (1899—1987)

弗雷德·阿斯泰尔的飞快移动的脚步和很有弹性的双腿，不仅使他成为美国最受人欢迎的舞蹈家，而且还为电影音乐喜剧定下了标准。这些标准很难达到，也从来没有被超过。

阿斯泰尔高高兴兴地以舞蹈赢得了一个大萧条折磨并正面临第二次世界大战威胁的美国心。外表上看真不甚靠得住，他那难以置信的轻快脚步，热情的微笑，大礼帽，手杖，魅力和才能可以帮助人们忘却电影院外面恼人的现实世界。

阿斯泰尔传奇般地占领舞台、银幕和电视屏幕长达60余年。在他10岁以前，他的妈妈就让他作为舞蹈演员同他的姐姐阿黛尔配合，两人成为一组，一举功成。

阿斯泰尔在1933年至1968年主演了30余部音乐影片。其中10部是同他最长期的舞蹈伙伴金杰·罗杰斯合演的。给他们伴奏的乐曲是流行音乐界的名流创作的，其中有科尔·波特、欧文·伯林、杰罗姆·克恩、乔治和艾拉·格什温等。

其它著名的舞蹈演员是有的，但很难有人能与阿斯泰尔在影片《飞去里约》、《快活的离婚女人》、《大礼帽》、《摇摆良宵》、《尾随舰队》、《兰天空》、《复活节游行》中的阿斯泰尔的技巧和创新相比。

尽管阿斯泰尔影片场面甚为豪华，往往有壮丽的布景和盈杯的香槟，他却扮演一个实实在在的人物，一位好心肠的角色，他那轻快的舞步，即使达到使人感到眼花缭乱的程度，也与他那悠闲的行为举止相谐和。

他的舞蹈动作的范围和电影银幕所提供的天地吻合无缝，却给人以广阔无垠的幻觉，不受地心引力或场景的局限。

他同丽塔·海沃斯在婚礼大蛋糕顶上跳舞(《你决不会变富》，1941年)、穿旱冰鞋跳舞(《我们跳舞吧》，1937年)，在将高尔夫球击离球座时跳起舞来(《无忧无虑》，1938年)。他的舞跳上了墙，跳到了天花板(《皇家的婚礼》，1951年)。他在飞机上跳，在船上跳，在无数的舞厅里他更是完美无瑕地在空阔的地板上优美地滑动。那是一种能控制住人们想象力的舞蹈。甚至连那些根本不想看舞蹈的人也不例外。

他是群众欢迎和喜爱的人物，瘦瘦的体形，沙色的头发，身高5英尺9英寸，在舞台下摄影棚外，他苦练功夫，大汗淋身，以使他的舞姿优美自然而无人能与相比；在长长一生的艺术生涯中，他从耍杂技而到百老汇，再到好莱坞，早些时候到电视屏幕主持自己的专题节目。“弗雷德·阿斯泰尔夜晚”，这个节目在1957年赢得9项埃美金像奖。他总能使广大群众感到兴高采烈。

他在同辈职业艺术家中，也像是一群灿烂明星中最光亮的星。乔治·巴兰钦(纽约市芭蕾舞团的艺术指导)是一位要求极高极少容许使用形容词最高级的人，也只得称阿斯泰尔为“世界上最伟大舞蹈家”。

在欧文·伯林的音乐剧《大礼帽》中，阿斯泰尔头戴大礼帽，身穿燕尾服，这些都成为这位舞蹈家的特有服饰。伯林说：“他不仅是一位伟大舞蹈

家，也是一位伟大的歌唱家。他与乔尔逊、克罗斯比或西纳特拉相比毫无逊色。他当歌手同当舞蹈家同样出色。这不一定是由于他的歌喉而是由于他对歌唱传情有特异的观念。”伯林在得知阿斯泰尔去世的消息时，对美联社记者说：“从来没有看到像他那样的天才。”

伯林接着又说：“他是一位国际明星。”

安娜·基塞尔戈夫，纽约时报的舞蹈评论员对阿斯泰尔的天才作了如下描述：“总的来说，阿斯泰尔的技巧有3个方面——踢踏舞，芭蕾舞和交际舞。据他自己说，芭蕾舞的训练是短暂的，但在关键的幼年时期。他有时候被列作踢踏舞演员，但他从来不是他戏言自称的踢踏佬。他同他的舞伴（不管是罗杰斯小姐或海沃斯小姐）跳的大部分是交际舞。当然，没有一个跳这种舞的人能跳得象他那样优美。

台上的阿斯泰尔和台下的阿斯泰尔是截然不同的人物。他讨厌穿礼服，虽然他衣柜里挂满时髦服装，并且时常告诉访问他的记者，大礼帽和燕尾服只是工作服而已，在工余时间肯定不会穿的。

他演出舞蹈时的悠然自在的姿态是他多年对自己的工作极其严肃和辛勤培养起来的。人们时常称他为尽善尽美论者。无可置疑的证据表明：他以超常人的勤奋使他的演出大放光彩。

“舞蹈需要流汗，”他66岁时接受《生活》杂志的采访时这样说。“不下功夫跳不好舞。必须认真练。如果想作试验，必须先作多次探索，然后选定试验的方案。可能干上许多天，最后精疲力尽一无所获。这种探索正象某种寻找根本寻找不到的东西。”

“要把一个舞蹈搞好，创造某种令人难忘的形象很费时间。”他接下去说，“对它必须进行一定量的加工。我要它看起来就完美无缺。假如我达不到这个水平，我是不会演出的。我总想首先熟练掌握舞蹈的基本动作，在跳的过程中，不用思考‘下一个舞步是什么？’步步此起彼落，井然有序，在舞蹈的境界里，我就可以自由发挥了。”

随着岁月流逝，阿斯泰尔能够超脱过高的自我估价，正确看待自己和自己的才能。大约1970年，他70多岁，便停止专业性舞蹈。其后10年，他说，“我不想成为身不由己的老的舞蹈演员。我不知道为什么有人希望一位舞蹈演员永远跳下去。我不想当个80步的专业人员。我现在的想法同过去完全一样，现在还想拚老命跳就成大傻瓜了。在这个年纪，太荒谬了。我不想让人看起来像个小老头老在跳。

阿斯泰尔的舞蹈生涯不是生下来就开始的，但出生后不太久就真开始了。他是1899年5月10日在奥马哈出生的。他名叫弗雷德里克·奥斯特里兹，和他的父亲同名；他的父亲是个酿酒厂工人，是来自奥地利的移民。在第一次世界大战期间，他们家的姓英国化，改为阿斯泰尔。

孩子刚学会走路，就同他母亲一道蹒跚地走到舞蹈学校去接他的姐姐阿黛尔。姐姐只比弗雷德大18个月。她6岁那年便是杰出的舞蹈演员。不久，妈妈安·盖露斯·奥斯特里兹也把4岁的弗雷德送去那里学芭蕾舞。

没几以后，奥斯特里兹太太把孩子们带到纽约，送他们进了现代踢踏舞先驱内德·韦伯恩办的艺术学校。到弗雷德7岁时，他就登台演出。

当弗雷德10岁时，他和阿黛尔——即将成为全国最有名舞蹈人之——作为专业演员在新泽西基港的一家剧院的杂耍节目里第一次与观众见面，在那里他们一星期演出几次，每星期挣50美元。

这十几岁的一对姐弟，在中西部各地表演舞蹈，只在 1917 年，在舒伯特百老汇轻歌舞剧“越过顶点”中，才攀登上成功的最高梯级，并引起文艺界专家的注视。这个舞剧本身未曾引起轰动，但阿斯泰尔姐弟的表演却很成功。他们立即被登载入《1918 年的文艺大事》。书中，一位评论家称弗雷德是“一个动作敏捷身躯柔若无骨的青年”。

随后，更多的演出邀请来到姐弟手中，最后，1922 年在《看在老天爷面上》中成为明星，剧中有几支由乔治与艾拉·格什温创作的歌曲。在纽约演出时，阿斯泰尔姐弟在演员名次表上排列第 6，但他们却把观众的注意力吸引到了自己身上，其它演员相形失色。

阿斯泰尔姐弟在 20 年代经由舞蹈的道路获得百老汇的巨大名声，他们主演了 11 个音乐喜剧，其中包括《滑稽可笑的面孔》、《女士》、《别淘气》和《乐队车》。他们共同获得的最后一次轰动是在 1931 年。1932 年，阿黛尔同卡文迪什勋爵结婚并退出舞台。在她离开舞台时，弗雷德说：“她是个无与伦比的伟大的艺术家。她是一位最崇高的姐姐，任何人都希望有这样一位姐姐。”她于 1981 年去世。

阿斯泰尔找到一位新伙伴克莱尔·卢斯，他们在 1932 年主演了科尔·波特尔的《欢快的离婚》——后来，这个剧拍成了电影，名叫《欢快的离婚女子》。在该剧中，他开始唱一支名叫《黑夜和白天日》的歌。它是他在舞台上演出的最后一出音乐剧。在那一年，他参加了一次镜头测试并由 RKD 影片公司的戴维·欧·塞尔兹尼克批准接纳。后者发现这位舞蹈家的魅力极大，即使他有两只很大的耳朵，一个不好看的下巴形状。

他的第一部影片是《舞蹈女郎》（1933 年出品），同琼·克劳福德和克拉克·加布尔一道演出。接着在同一年，演出了《南飞去里约》，在这部片子里，他同金吉尔·罗杰斯搭档。其中轰动的片断是他们演出的文森特·尤曼斯的“卡里奥卡”，虽然他们在演员名次表上未列榜首，但他们表演的舞蹈却夺得了桂冠。

从那时往后，他们便是他们影片中无可争议的明星。他们在 RKD 的一连串的成功，包括那些轰动一时的影片如《大礼帽》、《罗伯塔》和《摇摆良宵》，最后是 1939 年的《弗农和艾琳·卡斯尔的故事》。

在那时候，他没有同罗杰斯合演的影片是 1937 年的《少女落难》，那是同琼·方丹合演的。阿斯泰尔和罗杰斯后来最后一次再度合作于 1949 年，在米高梅公司共同演出《百老汇的巴克立家族》。

从 1940 年起，阿斯泰尔同许多舞蹈伙伴为许多电影制片厂拍了影片，值得一提的有海沃斯（《你从来不比今天更可爱》，1942 年），露西尔·布雷默（《约兰达和小偷》，1945 年），朱迪·加兰和安·米勒尔（《复活节游行》，1948 年），西得·查里斯（《音乐车队》，1953 年和《丝袜》，1957 年），还有奥德丽·赫伯恩（《滑稽的面孔》，1957 年）。

阿斯泰尔晚年改变了戏路。《在海滩上》（1959 年）他扮演一位科学家的角色，那是他的第一个非音乐角色，并受到好评，虽然 1948 年他在一出喜剧《在我们快活的道路上》里也演过类似的角色。1975 年，为了在《高耸的地狱》里出演配角，他被提名授予奥斯卡奖。当阿斯泰尔是音乐明星时，他从未作为一位演员而被提名奥斯卡奖，虽然他在 1949 年为他电影事业所作的音乐贡献而得到了奥斯卡荣誉奖。

1976 年，他同吉恩·凯利二人充当影片《那就是文娱演出第二部分》活

跃的节目主持人，又得到好评。他一再强调是他的自传《舞步合拍》，是他自己写的，出版于1959年。

尔后几年，他的日常生活同往常没有什么改变。他早上5点醒来，早饭只吃一个煮鸡蛋，这个食谱使他的体重永远保持在134磅。看电视连续节目如《指导灯光》和《当世界在旋转时》他有点上瘾。如果他看不了这些节目，他会打电话给女管家问一问节目的具体内容。

在1973年，林肯中心的电影协会同现代美术与市音乐和戏剧中心共同在爱乐会堂（现改名为艾弗里·费希尔会堂）举办了一个两小时半的盛会，向阿斯泰尔表示敬意。为了这个会，阿斯泰尔从他参演的200部影片中摘选40个片段提供到会者欣赏。1981年，美国电影学会向他表敬意，举行了一次晚宴（有许多娱乐界的明星参加），并授予他该会第9个毕生成就奖。

阿斯泰尔1987年6月22日因肺炎病故于洛杉矶的世纪市立医院，终年88岁。

阿斯泰尔的第一个妻子，菲利斯·利文斯顿·波特尔于1933年同他结婚，1954年去世。1980年，他81岁时同35岁的罗宾·史密斯结婚。这件罗曼蒂克的婚姻是对马的共同兴趣。她是一位赛马的职业骑师，而阿斯泰尔是一位具有30余年历史的厩主，对赛马很热衷。

除了他的妻子外，阿斯泰尔还留下3个子女，弗雷德和艾娃是他的第一次婚姻的结果；彼得，是他的第一个妻子前一次婚姻中生的儿子。

有一个时候，每个美国青年都想成为弗雷德·阿斯泰尔，甚至弗雷德·阿斯泰尔自己也这样想。他的成就之大堪称为一种社会现象，应该写成艺术史和娱乐史上篇章。

阿斯泰尔使得舞蹈在一个有清教徒传统的国家受到意外的尊重。他成为一个民族的表征：如果要任何一个外国人举出一个伟大电影明星的姓名，回答多半是弗雷德·阿斯泰尔。

问题是他的形象是一个舞蹈演员的形象。弗雷德·阿斯泰尔应否单从“舞蹈”的观点加以评估？还有没有其他观点呢？我们今天会不会因他的演唱、表演而授予荣誉呢？即便他从来没有表演过舞蹈或设计过舞蹈动作。

弗雷德·阿斯泰尔通过他的艺术使人得到精神享受。评论员们由于他舞蹈动作的轻盈自如如连篇累牍地写出赞叹的文章。他的奥秘究竟何在？专业舞蹈鉴赏家可以证明，在阿斯泰尔的每一出单人舞和双人舞中，要想分析他的舞姿和舞步是复杂的。金吉尔·罗弗斯提到，在他和阿斯泰尔正式拍摄任何影片之前要连续排练6个星期。

在安娜·巴甫洛娃和马丁娜·格雷厄姆巡回演出轻歌舞剧的时候，阿斯泰尔的舞蹈观点会受各种各样影响。据他自己说，这些对他有影响的人有踢踏舞演员约翰·巴布勒斯，丹麦芭蕾舞女演员艾德琳·吉尼和弗农与艾琳·卡斯尔及伯特·卡尔默与杰西·布朗两个舞蹈队，还有丽塔·海沃斯的父母，埃德沃尔多和伊莱莎·卡西诺。

阿斯泰尔在30年代（交际舞时代）达到电影界的卓越地位。阿斯泰尔的单人舞包含使人震惊的创造力和精湛的技巧，它深深地铭刻在人们的心目中。这位舞蹈演员不是作为单舞演员，在每种意义上都是一位优美的艺术大师作为一个舞组的成员（首先是同他的姐姐阿黛尔，然后是同罗述斯小姐）而获得成功的。无可怀疑的是：罗杰斯同阿斯泰尔共同抓住观众的想象力，因为他们共同演出一连串浪漫情节。他们所在的世界，在他们的双人舞里，

几乎经常是空阔的舞厅和空阔的舞台。在这超脱尘世的一对中，阿斯泰尔的超现实的舞蹈主宰了一切。

交际舞作为一个艺术流派在 40 年代不吃香了。吉恩·凯利是从这个转变中第一批获得好处的人。他单独跳舞，不与任何人结伴。然而，令人惊讶的是：阿斯泰尔依旧让年轻的一代观众有所收获。

他结合踢踏舞、芭蕾舞和交际舞三者的技巧就他为自己创造的舞蹈形象而言是无瑕的。《大礼帽》和《摇摆良宵》这两部典型的阿斯泰尔影片体现了他的特殊贡献。阿斯泰尔牢牢记住，他是在影片上跳舞，为电影观众提供艺术享受。

那么，他的影片应当看成是有情节的舞蹈片，而不是包含有舞蹈的故事。默斯·坎宁安有一次曾提出一个有力的论点说：问题不在你是否看见阿斯泰尔活生生地在舞台上表演。”我并不因只在影片上见到他而感到遗憾。”阿斯泰尔的利用电影片这个艺术媒介不能同舞蹈和芭蕾舞动作设计分离开来。他完善了“电影舞蹈”使其成为一种新的艺术形式。

阿斯泰尔对舞蹈界的影响怎样呢？它主要是一种进步的源泉。模仿无法模仿的东西是不可能也不切合实际的，尽管近几年对他公开的宣扬和抬举还有许许多多。最近的一次是，在演出杰罗姆·罗宾斯的《我是守旧派》前，首先放映了阿斯泰尔和丽塔·海沃斯主演的电影双人舞片断作为引子，纽约市芭蕾舞团的演员们接着才翩翩起舞。

举出一个舞蹈家对另一个舞蹈家的评估以结束本文，也许是适合的。坎宁安挑出阿斯泰尔的某些特点，“他的机智和灵活的舞步，舞步略微落在拍子前面一点，再迟延到拍子后面一点……他的舞蹈给人们带来十足的享受——这一特点使我们失去思想上的烦恼，得到精神上的极大鼓舞。”

