

单位代码	10602
学号	2016010402
分类号	I106
密级	公开



广西师范大学

硕士学位论文

艺术力量的消失——《我的名字叫红》的中心寓言

**The Vanished Power of Art——The
Central Fable of *My Name is Red***

学 院 ： 文学院/新闻与传播学院

学 科 名 称 ： 中国语言文学

研 究 方 向 ： 比较文学与世界文学

年 级 ： 2016 级

研 究 生 ： 王浩宇

指 导 教 师 ： 犹家仲 教授

完 成 日 期 ： 2019 年 6 月

艺术力量的消失——《我的名字叫红》的中心寓言


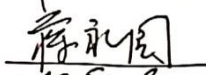
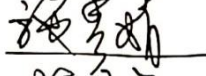
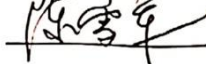
专业名称：比较文学与世界文学

申请人：王浩宇

指导教师：犹家仲

论文答辩委员会

主席： 

委员：





艺术力量的消失——《我的名字叫红》的中心寓言

中文摘要

《我的名字叫红》是一部有着侦探小说外表的哲思小说，其对世界的思考以细密画家们的艰辛为表征。而艰辛的根源在于对以细密画为代表的艺术力量的消失。这种消失的发生以奥斯曼世界内的法兰克风格绘画的冲击为起点，以细密画及细密画家群体的失声为脉络，以黑与谢库瑞的隔阂为结局。遗忘了细密画所代表的记忆与力量，小说结局的隔阂便是难以逾越的，人们和世界便只能陷入孤独。正如《红》的另外两个别名所暗示的，不能《爱上一幅画》，就会产生《破碎的细密画家》，艺术的力量将我们与彼此和世界联系在一起。帕慕克在此以消失的形式唤醒并保存我们对细密画式的目光背后的真理与意义的记忆，使我们不仅仅只将世界和彼此看作一种表象。这是《我的名字叫红》所代表的中心寓言。

艺术力量的消失在小说内造成了不同类型的艰辛，细密画家和细密画艺术都因此受创。细密画家的艰辛发生在小说中的三组人物身上，它造成了不同的后果：奥斯曼大师最后的失明，橄榄的死亡和黑与谢库瑞的隔阂。对于以上三组人物来讲，艺术力量的消失发生在不同的层面上。在奥斯曼大师那里，艺术力量的消失发生在现实与传统的层面上，其消失与传统细密画的消失密切相关。在橄榄那里，艺术力量的消失发生在艺术融合与分裂的层面上，不同体系之间的影响使得橄榄迈入现代世界，并因此推动了整个小说的进行。而在黑与谢库瑞那里，艺术力量的消失是本质性的。帕慕克完成了自己所说的传统故事与后现代文学的结合。黑与谢库瑞成为了内扎米诗歌中《席琳与霍斯陆》的现代重现，但帕慕克的重写也使得艺术力量的消失以直接的方式表现出来。

在小说的具体情节与人物的艰辛之下，隐藏着细密画与肖像画之间的斗争。帕慕克用小说的形式探讨艺术力量为何消失的问题。在讨论这个问题中，帕慕克需要这两种话语以及它们之间的冲突，并以此来发展小说的背景与框架。首先在细密画风格之中，其诞生之处就含有自身消亡的原因，其与传统世界的联系过于紧密，而且不能以直观的形式表达自身的意义。这种原因被法兰克风格的到来放大。而与细密画相对的法兰克风格绘画，在橄榄的实践中，其不足和悖论被显露出来：肖像画只是缺乏内在的表象，其最核心的部分是“个人风格”，而非透视法技巧。但由于透视法技巧下的绘画更吸引人，故其如撒旦（易卜劣厮）引诱人类（阿丹）堕落的果实，使人类失去更好的居所。

小说中的细密画所代表的艺术力量使小说中的画家们彼此相连，使恋人彼此相爱。但在帕慕克对细密画的困惑中，现实随着艺术而失落，人们禁锢于表象，世界陷入孤独。艺术力量的消失成为小说中问题的根源。从帕慕克对鲁米的一个故事的看法中能看到帕慕克对于根本性的力量的寻找。而这种寻找出现在了小说中。帕慕克以小说的方式反向保存我

们对意义与艺术力量的记忆。这是《我的名字叫红》所独有的诗学力量。

关键词：寓言； 风格； 意义； 细密画；

Abstract

My Name is Red (*MNR*) is a philosophical novel with the appearance of detective novels, and its thoughts on the world is presented by the hardships of miniature painters. The root of hardship lies in the the vanished power of art represented by miniature painting. The vanish occurred from the impact of the Frankish-style paintings in the Ottoman world, with the lost voices of miniature and the miniature painters' group as the thread, and with the estrangement between Black and Shekure as the end. Forgetting the memory and power delivered by miniature paintings, the estrangement in the ending of the novel is insurmountable, and people of the world can only fall into loneliness. As the other two aliases of *MNR* suggest, you can't "Fall In Love With A Painting" and you will have "Broken Miniature Painter". The power of art connects us to each other and the world. Here, Pamuk preserves and wakes up our memories of the truth and meaning behind the miniature-looking habits in a disappearing form, so that we not only see the world and each other as a representation. This is the central fable of *MNR*.

The vanished power of art has caused different types of hardships in the novel. The miniature painter and miniature art have been hurt. The hardships of the miniature painter occurred in the three groups of characters in the novel, which caused different consequences: the blindness of the Master Osman, the death of the Olive and the estrangement between the black and Shekure. For the above three groups of people, the vanished power of art occurs at different levels. In the Master Osman's story, the vanished power of art occurs on the level of reality and tradition, and its vanish is closely related to the disappearance of traditional miniature painting. In the Olive's story, the vanished power of art takes place at the level of artistic integration and division. The influence between different systems makes Olive enter the modern world and thus promotes the whole novel. In the story of black and Shekure, the vanished power of art is essential. Pamuk completed what he called the combination of traditional stories and postmodern literature. Black and Shekure became the modern reappearance of "Khosrow and Shirin" in Nezami's poetry, but the rewriting also made the disappearance of artistic power manifest in a direct way.

Under the specific plot of the novel and the hardships of the characters, the struggle between miniature paintings and Frankish-style portraits is hidden. Pamuk explores the question of why art power disappears in the form of novels. In discussing this issue, Pamuk needs these two discourses and the conflicts between them to develop the background and framework of the novel. First of all, in the style of miniature painting, its birthplace contains its own cause of extinction. Its connection with the traditional world is too close, and it cannot express its meaning in an intuitive form. This reason is magnified by the arrival of the Franconian style. In the practice of Olive, the

defect and paradox of Frankish-style are revealed: portraits is appearance without immanence, and its core part is “personal style” rather than perspective technique. However, because the paintings by the perspective technique are more attractive, they are like fruit of Satan, which makes humans lose better homes.

The power of art represented by the miniature paintings in the novel connects the painters in the novel to each other and makes the lovers love each other. But in Pamuk's confusion about miniature painting, reality is lost with art, people are locked in appearance, and the world is lonely. the vanished power of art has become the root of the problem in the novel. From Pamuk's view of Rumi's story, you can see Pamuk's search for the fundamental power. And this kind of search appeared in the form of novel. Pamuk here preserves our memory of meaning and artistic power in a reverse manner. This is the unique poetic power of *MNR*.

Keywords: Fable; Style; Meaning; Miniature

目录

摘要	I
Abstract	III
一、绪论	1
（一）帕慕克及《我的名字叫红》	1
（二）研究缘由	2
（三）文献综述	3
（四）关键概念限定	5
二、艺术力量的消失	7
（一）奥斯曼大师：传统力量的消失	7
（二）橄榄：现代力量的消失	8
（三）黑与谢库瑞：本质力量的消失	11
三、艺术力量为何消失	14
（一）细密画的诞生与消失	14
（二）透视法的疲惫	16
四、小说：反向的重建	19
（一）鲁米与帕慕克	19
（二）反向的诗学	19
五、结语	22
参考文献	23
硕士期间发表的论文目录	26
致谢	
论文独创性声明	
论文使用授权声明	

一、绪论

（一）帕慕克及《我的名字叫红》

奥尔罕·帕慕克 (Ferit Orhan Pamuk, 1952-), 土耳其作家, 2006 年获诺贝尔文学奖。帕慕克出生于伊斯坦布尔的一个富裕的西化家庭, 早年学习绘画, 梦想成为一名画家, 后进入伊斯坦布尔大学的建筑系。在 22 岁时帕慕克放弃绘画, 决定成为一名小说家, 并于 30 岁时出版了自己的第一部作品《杰夫代特先生》(*Cevdet Bey and His Sons*)。帕慕克的小说被认为是“从根本上触及了在东西方以及传统与现代之间的紧张关系。”¹帕慕克本人则被视作是与卡尔维诺和博尔赫斯齐名的后现代写作大师²。厄普代克 (Updike) 认为他“前卫又畅销……精通现代和后现代小说的写作传统……探索了土耳其的灵魂。”(2004)³帕慕克的诺奖评语延续了厄普代克的思路, 认为他“在追求故乡忧郁的灵魂时, 发现了文明之间冲突和交错的新象征。”⁴

《我的名字叫红》是帕慕克的第四本小说, 出版于 1998 年, 英译本由埃尔达·格克纳尔 (Erdağ Göknaar)⁵翻译并出版 (Knopf, 2001)。由于 9/11 事件, 该书的英译本获得了相当活跃的关注⁶。该书奠定了帕慕克的国际声誉, 使帕慕克进入到如拉什迪 (Salman Rushdie) 和卡尔维诺 (Calvino) 等的伟大作家的队列, 并对之后出现的一些小说产生了直接的影响⁷。帕慕克对绘画知识的了解在《我的名字叫红》中得以体现。小说以一起谋杀案为起点, 以对细密画特性和法兰克肖像画风格的碰撞与辨析为探案脉络, 构建了一个绘画思想与小说深度结合的叙事文本。在小说的最后, 谋杀的谜团解决了, 凶手橄榄被斩首。但侦探情节的结束并没有带来小说故事的完成。小说中的每个人随之都陷入到更深的困境里。

这种困境成为一种持续的艰辛, 画坊众人的热情也随之消失。黑在受伤之后陷入持久的郁郁寡欢, 黑的妻子谢库瑞认为“必定是某个忧伤的邪灵占据了他灵魂的阴暗的一角。”⁸细密画对于黑而言, 成为了一个在记忆中尘封的甜美秘密。姨夫大人所准备的苏丹肖像, 被凶手橄榄改为自己的肖像。之后橄榄被他所不知道的路人斩首, 其逃亡别处以发挥自己真正艺术成就的幻想破灭。在奥斯曼大师失明之后, 接任画坊总监的鹳鸟是一个贪

¹ Huseyin Sefik Orhan Pamuk's *Turkish Modern: Intertextuality as Resistance to the East-West Dichotomy* [J] *International Journal of Radical Critique* Vol.1 No.2 2015.

² Stephen O'Shea *Snow* by Orhan Pamuk [N/OL] *Independent* 2004

³ John Updike *Murder in Miniature* [N/OL] *The New Yorker* 2001

⁴ (In the quest for the melancholic soul of his native city, [Pamuk] has discovered new symbols for the clash and interlacing of cultures)

⁵ Erdağ Göknaar 是土耳其裔美国学者, 文学翻译家和诗人, 杜克大学土耳其和中东研究副教授, 杜克大学中东研究中心主任。

⁶ *Hywel Williams Culture clash* [N/OL] *The Guardian* 2001 和 (美) 迈克尔·麦克加哈《因言获罪: 帕慕克传》[M] 陈玉洪 马静静译 南京: 江苏人民出版社 2015 第 41 页里都提到 9/11 事件对于《红》的影响。

⁷ Erdağ Göknaar *My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority* [J] *Translation Review*, Vol 68:1, 52-60, 2004

⁸ (土) 帕慕克《我的名字叫红》[M] 沈志兴译 上海: 上海人民出版社 2016 第 556 页 后简称《红》

婪与愤世嫉俗的人。在他的带领下，画坊的年轻画师走上了绘制装饰图案的道路。画坊三人之中的蝴蝶则投注余生为地毯，布匹和帐篷装饰图案。画坊失去了自身的热情，对于细密画家来讲放弃细密画不再是什么严重的损失。而姨夫大人的作品始终没有完成，图册被拆分并装订在不同的插画中，分散在不同的书籍里。画坊所传承的细密画艺术“一百年来，吸取了波斯地区传来的灵感滋养，在伊斯坦布尔所绽放的绘画艺术，就这样如一朵灿烂的红玫瑰般凋萎了。”（《红》第 557 页）画坊众人对细密画的热情到此为止。

（二）研究缘由

小说的最后谋杀的谜团解决了，但每个人却随之都陷入困境。为何谜团的结束没有带来细密画家困境的出路，以及在帕慕克复杂的小说世界里，细密画家究竟发生了什么，这是最主要的研究缘由。这种缘由并未在小说内部被告知，小说中止在隔阂中。从小说结尾谢库瑞的心愿及帕慕克对小说艺术的看法中，可以发现艺术力量的消失与小说陷入困境之间的联系。

小说最后，谢库瑞提出了自己的心愿，希望有人能够为她画一幅自己的肖像和一幅幸福之画。但是她的儿子奥尔罕，“傻到用理智解释一切事物，善意地提醒母亲，一方面，能停止时间的赫拉特画师绝对画不出我的模样；但另一方面，善于描绘母与子肖像的法兰克画师，则永远停不住时间。”（《红》第 559 页）小说陷入到了新的悖论中。困扰细密画家的问题以谢库瑞的心愿的形式重新提出，由于知晓法兰克肖像画对人像描写的精细和细密画对于意义的追求，谢库瑞对绘画问题的关注实际上比细密画家们更为精妙，而细密画家们不再对这个困境有所关注，他们因此逐渐失去自己在小说中的声音。由谢库瑞提出的心愿实际上便是小说不断探讨的核心问题——艺术力量的问题。

帕慕克以一个小说家的身份来关注这个问题。这个问题以两种绘画体系之间的冲突的形式显现。他展示了自己对艺术力量的精妙理解。小说语言下的不同绘画风格成为一种文明之间冲突与交错的新象征。这种处理象征的方法不仅仅是艺术技巧方面的问题或东西方文化之间的问题，更是一种小说家独有的思考：在这种思考中，绘画问题的变化与人类心灵的改变息息相关，“绘画问题……属于可见性本身，故而属于所有人。”⁹这种思考“担负着最深沉的信念……能够以孩子般独有的方式直抵事物的核心。”¹⁰

但是小说的别名暗示了小说的结局是难以令人满意的，破碎的细密画家之所以破碎便是因为细密画本身力量的消失。这本书的大部分也只能以侦探小说的形式在大众身边流传，那些难以记清的讨论消失在剧情之后。作者对细密画的喜爱甚至只能以背景的形式存在，而这一开始是作者创作这部小说的原因¹¹。艺术力量的消失如何使小说形成了一个结构上

⁹（法）米歇尔·福柯《马奈的绘画：一种目光》谢强、马月译 湖南教育出版社 2009

¹⁰（土）帕慕克 陈众议等《帕慕克在十字路口》[M] 上海：上海三联书店 2009 第 24 页

¹¹（土）帕慕克《别样的色彩》[M] 宗笑飞、林边水译 上海人民出版社 2011 第 303 页 后简称《色彩》，“其中的神秘情节和侦探故事只是我被迫而为。我自己对其并不感兴趣，我可怜的细密画家才不得不忍受横亘于此的政治侦探情节。”

的完成（探案-破案）和内容上的破碎（艰辛），这是本文想要论述的内容。

（三）文献综述

国内帕慕克研究起步较晚，中国知网上关于帕慕克的论文起源于2004年一篇刊于《出版参考》的文章，其主要是对《红》台湾译本的简介。在帕慕克获诺贝尔文学奖之后，帕慕克的研究迅速增加，获奖的同年由沈志兴翻译的《我的名字叫红》和《白色城堡》发行。目前国内的帕慕克研究专著有两本¹²，传记一本¹³，博士论文一篇¹⁴，硕士论文63篇（2019.3，知网）。专著、传记和博士论文都以综合性研究为主，涉及帕慕克多部小说。第一本专著《帕慕克在十字路口》源于2008年帕慕克的中国之行，汇集了他在中国的演讲、中国学者与他的交流以及研究者对其小说的解读。该书谈到了19世纪的土耳其小说、法国文学以及当代俄罗斯小说与帕慕克之间的关系，也包括了很多知名作家如莫言、阎连科等对帕慕克小说的感受。第二本专著为杨中举的《奥尔罕·帕慕克小说研究》，作者在文化、历史和政治等多重视野下，以“呼愁”为帕慕克小说的研究主题，对帕慕克小说的文化诗学风格进行阐述。帕慕克的传记《引言获罪》出版于2015年，以帕慕克2006年前后所遭受的审判为引，较为全面的介绍了帕慕克的生平与作品。张虎的博士论文《奥尔罕·帕慕克研究》为综合性的专题研究，该论文涉及内容较多，主要包括三方面，首先以现代土耳其关系为中心对帕慕克的小说进行社会历史研究，之后通过对帕慕克研究中文化冲突与杂合之间的争论为引，指出帕慕克文化观的核心部分，最后揭示帕慕克小说中“冲突与交织的新象征”的意蕴。此外在对帕慕克小说的单部作品的研究中，以《我的名字叫红》为主，研究角度较多，其中以文化研究和小说的叙事理论研究为重点。在文化研究方面，研究者比较关注小说所反映的文化身份¹⁵问题，小说内部的情节所代表的文化冲突与融合问题¹⁶等，也有研究者试图运用后殖民主义的相关理论对文本进行解读¹⁷。在小说所呈现的叙事理论方面，《红》中多视角、多声部的叙事方式是主要关注对象¹⁸。此外也有些研究者从小说内部所呈现的色彩寓意¹⁹和精神分析角度²⁰出发讨论帕慕克小说。

国外帕慕克小说的翻译和研究都要稍早一些。其小说的译介工作起步于上世纪的九十年代。《白色城堡》是其最早被翻译成英文的小说（1990. UK, 1991. US）。之后帕慕克的部分小说开始拥有西班牙译本和德文译本。国外对帕慕克的研究也早于国内，在 Google Scholar

¹² 杨中举 《奥尔罕·帕慕克小说研究》[M] 济南：山东人民出版社 2012 帕慕克等著《帕慕克在十字路口》[M] 上海：上海三联书店 2009

¹³ 迈克尔·麦克加哈 《因言获罪 帕慕克传》[M] 南京：江苏人民出版社 2015

¹⁴ 张虎 《奥尔罕·帕慕克研究》[D] 天津：南开大学 2013

¹⁵ 裴蓓 《论奥尔罕·帕慕克小说中的文化身份意识》[D] 武汉：华中师范大学 2010

¹⁶ 陶瑞 《碰撞和交融的新象征——读奥尔罕·帕慕克的小说〈我的名字叫红〉》[J] 北方民族大学学报（哲学社会科学版）Vol. 102 No. 6 89-92 2011

¹⁷ 覃江华 《奥尔罕·帕慕克小说〈我的名字叫红〉的后殖民主义解读》[J] 河南机电高等专科学校学报 Vol. 15 No. 6 2007

¹⁸ 邓先进 《〈我的名字叫红〉的叙事视角分析》[J] 兰州学刊 Vol. 165 No. 6 97-100 2007

¹⁹ 周雨薇 《奥尔罕·帕慕克小说中的色彩意象与文化表达》[D] 南昌大学 2016

²⁰ 张鹤 《〈我的名字叫红〉欲望意蕴分析》[D] 东北师范大学 2012

和 Talyor&francis 上以 Orhan Pamuk 为关键词检索，其最早的研究论文产生于 1992 年²¹，内容为对帕慕克的介绍和推荐。之后国外对帕慕克的研究几乎覆盖了他所有的作品，在深度和广度上都稍领先于国内研究。国外的帕慕克研究主要集中于以下几个趋势：土耳其现代化问题：如埃尔达·格克纳尔探讨了帕慕克如何在小说内通过“世俗亵渎（Secular Blasphemy）”的话语形式来影响土耳其的现代化进程²²，Üner Daglier 批评了帕慕克的自由主义观念影响了他对现代土耳其社会的准确描绘²³；东西方文化碰撞问题，如 Aylin Bayrakceken & Don Randall 提到，帕慕克以跨越欧洲和亚洲的博斯普鲁斯海峡大桥为隐喻来确定自己在东西方文化之间的位置，Leonard Stone 提到了帕慕克的小说为东西方文化之间的冲突与碰撞提供了多重的理解方式²⁴；“奥斯曼”主题：Erdağ Göknaar 在一篇文章中讨论了帕慕克小说中出现的三种“奥斯曼”主题²⁵；土耳其和全球的关系问题²⁶，其中 Mehnaz M.Afridi 在后殖民视角下讨论纳吉布·马赫福兹、奥尔罕·帕慕克和莫辛·哈米德作品中的穆斯林文化的问题，Grant Farred 讨论了帕慕克小说内部对全球化进程的接受²⁷；叙事问题，Feride Çiçekoglu 谈到了文化因素是如何影响小说叙事技巧和观看方式与叙事结构的问题²⁹，Barish Ali and Caroline Hagood 认为小说中的多重叙事展示了帕慕克小说中多重社会历史现实³⁰；小说中的欲望与死亡问题，Ferma Lekesizalin 认为帕慕克小说中的谋杀与象征秩序的缺失密切相关³¹；等等。

在对《红》的研究方面，英译本译者埃尔达·格克纳尔可以作为国外对《红》研究的代表人物，埃尔达·格克纳尔对土耳其历史、帕慕克小说和后现代小说的诗学状态都十分熟悉。其研究基本上也是在以上三种语境的交叉下进行的。除上文所提到的土耳其现代化问题与“奥斯曼”主题的问题外，他还谈到了《红》的翻译问题，他以帕慕克小说的翻译为引与隐喻，讨论帕慕克小说的后现代写作状态³²；《红》在世界文学史中的定位问题，他将帕慕克的《红》放在后凯末尔主义和原奥斯曼主义的元小说（Post-kemalism and neo-

²¹ *The Turks Are Coming: Deciphering Orhan Pamuk's Black Book* by Güneli Gün, *World Literature Today*, Vol. 66, No. 1 (Winter, 1992), pp. 59-63. 对照张虎《奥尔罕·帕慕克研究》，除了他在文中提到的 1991 年的两篇书评之外并没有更早的研究论文。

²² Erdağ Göknaar *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel* [M] Routledge, 2013

²³ Üner Daglier *Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West?* [J] *Critique* Vol.25 No.1, 146-167 2009

²⁴ Aylin Bayrakceken & Don Randall *Meetings of East and West: Orhan Pamuk's Istanbulite Perspective* [J] *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol 46:3, 191-204, 2005

²⁵ Erdağ Göknaar *Orhan Pamuk and the "Ottoman" Theme* [J] *World Literature Today*, Vol. 80, No. 6, pp. 34-38 2006

²⁶ M. Afridi, D. Buyze *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics* [M] Springer, 2012

²⁷ Grant Farred *"To Dig a Well with a Needle": Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization* [J] *The Global South*, Vol. 1, No. 2, pp. 81-99 2007

²⁸ Feride Çiçekoglu *Difference, Visual Narration, and "Point of View" in My Name Is Red* [J] *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 37, No. 4 2003

²⁹ Feride Çiçekoglu *A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of "Word and Image" in My Name Is Red* [J] *The Journal of Aesthetic Education*, Vol.37, No. 3, 1-20 2003

³⁰ Barish Ali and Caroline Hagood *Heteroglossic Sprees and Murderous Viewpoints in Orhan Pamuk's My Name Is Red* [J] *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 54, No. 4 2012

³¹ Ferma Lekesizalin *Art, Desire, And Death In Orhan Pamuk's My Name Is Red* [J] *English Studies in Africa*, Vol 52:2, 90-103 2009

³² Erdağ Göknaar *My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority* [J] *Translation Review*, Vol 68:1 52-60 2004

Ottomanism meta-fiction)视野之下³³,并认为帕慕克的写作如同马赫福兹(Naguib Mahfouz)与拉什迪(Salman Rushdie)一样进入到了跨国主义(transnationalism)的阶段。

对于帕慕克的研究来讲,学者大都围绕着各个视角对帕慕克小说进行文化研究,即如张虎在其博士论文中所说,“目前大部分批评家都喜欢采用‘横看成岭侧成峰’式的单向度研究。”本文试图首先从小说本身出发,以小说自身显露出倾向和问题来作为文章的中心,以《红》的诗学力量为研究目的。对于帕慕克来讲,小说的价值在于“激发读者追寻中心的力量。”³⁴而《红》的中心,就是艺术力量的消失。这是其最深层的含义:“《我的名字叫红》最深层含义讲述了被遗忘的恐惧,对艺术迷失的恐惧。”³⁵艺术力量的问题穿梭在《红》中的人物与情节之间,本文以此为稳定客体来判断其他主题与情节在小说中的位置。

(四) 关键概念限定

正式讨论之前需要对两个概念进行限定,一个是艺术力量的概念,一个是帕慕克所主张的小说概念。因为所涉概念都是一些“主词(God-terms)”³⁶,而帕慕克本身也是哥伦比亚大学的比较文学教授,其对这些词与概念的历史较为了解,所以本文只从帕慕克说过或与帕慕克相关的讨论中进行限定。

艺术力量的问题以及艺术力量的消失的问题:不同的美学背景下艺术有着不一样的力量。文中对艺术力量一词的使用只是一个模糊的说法,这里只是在帕慕克的语境中对这一说法的大致氛围进行限定。帕慕克对艺术力量的问题曾进行过讨论,其对艺术力量的看法可以用海德格尔《艺术作品的本源》一文来限定。帕慕克曾提到海德格尔所说的物性(die Dingheit/Thingness),并对这种艺术作品所焕发出的物性概念表达了羡慕。帕慕克认为物性首先“再现了真实……使我们感知到绘画所属的那个世界……它作为一件物品的地位。”³⁷由此们可以在这个语境下限定帕慕克所认为的艺术力量一词的大致含义:首先是真实的,其次是关联的,之后是独特的(地位意味着自身位置的明确,即独特的)。这种认识可以用帕慕克的另一种说法代替,即艺术的力量能够使人们“获得世界的知识,为了构建自我,塑造灵魂。”而“艺术力量的消失”一词可以使用海德格尔另一篇文章《世界图像的时代》来限定,帕慕克多次用“后文艺复兴时代”³⁸来形容当前世界范围的观看习惯,这种观看习惯与海德格尔表述过的现代之本质相似,即“存在者被规定为表象的对象性,真理被规定为表象的确定性。”³⁹

对帕慕克的小说概念进行讨论主要是为了给帕慕克《红》内的其他内容确定位置,其

³³ Erdağ Göknar *The novel in Turkish: Narrative tradition to Nobel prize* [J] *The Cambridge history of Turkey*, Vol. 4 p.472-503 2008

³⁴ (土)帕慕克《天真的与伤感的小说家》[M] 彭发胜译 上海人民出版社 2012 第26页 后简称《天真》

³⁵ 《色彩》第312页

³⁶ 反映特定时期的核心社会历史价值的词语,在文化修辞中占有突出地位。它们是有有效但含糊的概念。这个概念来自美国修辞学家理查德·M·韦弗(1910-1963)

³⁷ 《天真》第106页

³⁸ 《天真》第35页,以及《色彩》第295页

³⁹ (德)马丁·海德格尔 孙周兴译《海德格尔选集》[M] 上海:上海三联书店 1996 第896页

涉及内容较多，包括历史/小说、诗与画和寓言等概念。与这些概念的关系对于如何认识帕慕克小说来讲至关重要。小说中出现的内容以小说自身的倾向为基础，而小说的倾向又只能以小说中出现的内容为表现。所以这里首先讨论帕慕克小说概念与其他所涉内容之间的关系，然后对帕慕克小说进行一个大致氛围上的限定，这种限定便是小说的倾向。

小说与历史的问题：帕慕克相信如果历史被“赋予足够鲜明的想象，就能为小说所用。”所以帕慕克在《红》中详细描述了伊斯坦布尔托普卡帕宫里的一些来自于伊朗和阿富汗的档案和绘画，而详细的历史是为了小说的构建，并非还原真实。历史是帕慕克审视当前自我和社会的手段⁴⁰。

诗/文学与画的问题：帕慕克认为小说有绘画所不能及的独特力量，在诗与画的问题上，帕慕克认为莱辛在《拉奥孔》中的区分是有效的，“诗（文学）是在时间中展开的艺术，而绘画、雕塑和其他视觉艺术是在空间中展开的艺术。”⁴¹小说呈现了成千上万个像绘画一样凝固的时刻，它带来了“景观里的行动、冲突和丰富性。”⁴²

寓言：对于帕慕克来讲，小说就是寓言，寓言是一种故事。“我不大擅长陈述概念，于是只能借助寓言或故事……寓言往往代替了哲学。但比起理论来，人们更相信故事。”⁴³这种以寓言形式出现的故事在各个国家与文化系统中都反复出现，“在各种口述故事的传统里，很多寓言都会反复出现。中国、印度、波斯都是如此。”与诗人寓言和神学寓言相比，帕慕克的寓言更像是伊斯兰文化下的民间故事寓言，即一种 *timeless tales*⁴⁴。与 *allegory* 这个词的深厚传统相比，帕慕克的寓言更适合 *tale* 或 *fable* 这两个词。

因此帕慕克的小说《我的名字叫红》根据以上讨论可以被限定为，以小说为寓言，以历史为材料构建景观中的行动与冲突，以艺术力量的变化表达心灵的冲突，以艺术力量的消失来揭示小说的力量。

⁴⁰ Erdağ Göknar: he uses Ottoman history as a means to interrogate self and society.

⁴¹ 《天真》第 90 页

⁴² 《天真》第 5 页

⁴³ 《色彩》第 347 页

⁴⁴ Talat S. Halman A Millennium of Turkish Literature [M] Syracuse: Syracuse University Press 2009 p 70

二、艺术力量的消失

（一）奥斯曼大师：传统⁴⁵力量的消失

帕慕克以细密画的力量为中心表达自己对历史的思考，奥斯曼大师是其思考展开的第一步。在奥斯曼大师那里，艺术以与信仰和现实隔开的方式失去自己的纯净基底，而这种基底曾是其力量最大的来源。这是艺术的力量在传统层面的失落。奥斯曼大师所代表的传统细密画既是帕慕克所喜爱的传统艺术和曾出现过的历史传统，又是其小说不断涉及的稳定基底。然而这一部分是最先失落的部分。

奥斯曼大师认为绘画就等于记住安拉的记忆。绘画家的责任是描绘安拉看见并留给我们的辉煌美景。停留在脑海中的记忆并不是由我们的躯体产生，而是源于安拉。那些伟大画家在花费毕生的心力与才华之后，可以达到安拉所见的神妙梦境。而看到这些梦境之后，这些画家的作品能使人类想起自己最初的记忆。这个过程所带来的失明，对于画家来讲，是一种赐福，画家可以通过失明去描绘最纯洁的记忆，失明以“到达安拉时，那里是绝对的寂灭、幸福的黑暗，以及一张白纸的永恒无限。”（《红》第 106 页）

然而奥斯曼大师使自己失明的原因在小说最后已不是这么纯粹。在与安拉的联系中，细密画家忘记了自己的世俗根基。由于细密画家们并没有足够的绘画史知识形成“风格”概念，画师们实际上处在“风格”的压制之下，他们对自己的根源过于自信和绝对。对于奥斯曼大师而言，失明在最后有了盲目臣服于“风格”而不自知的意味。当奥斯曼大师最后看到一本 25 年前曾看见过的波斯画册⁴⁶时，他哀伤的意识到了自己竟然也如别的细密画家一样，“二十五年前看过此书一眼后，书中的影响就莫名地烙印在了我们的记忆里。从此之后，我们不自觉地追忆、转化、改变、画下它们。”（《红》第 434 页）此刻对于奥斯曼大师来讲是灰暗的，来源于安拉的记忆所造就的绘画风格开始被重新认识：印刻在奥斯曼大师脑海中的记忆，并非源于安拉，而是受波斯艺术的影响而来。波斯的画家们创造了更多具有才华的画作，并产生了漫长的影响链，这是奥斯曼人所不能比拟的。这个事实让奥斯曼大师失去对自身所属的细密画家群体和细密画艺术的自信，大师甚至想“如果两天之后，我与我的所有细密画家全被送上烤刑台，那该有多好。”（《红》第 435 页）也使得奥斯曼大师开始质疑失明所能带来的意义。

此外，绘画的世俗根基是易逝的，它没有奥斯曼大师想的那么永恒。这进一步破坏了细密画与传统世界的联系。这也使得奥斯曼大师对艺术的热情变得灰暗。在奥斯曼大师进入皇家宝库阅览 200 年来的插画之后，大师察觉到了插画家内心的悲苦，“我的内心深藏着一股无法与你们分享的忧伤，一股对于所有画家的痛惜与悲叹。”（《红》第 437 页）奥斯曼大师逐渐意识到虽然画坊的画家们充满着对艺术的热情与希望，跟同伴与学徒分享着

⁴⁵ 传统/现代这一组概念与天真/伤感这一组概念类似，帕慕克在讨论席勒《论天真与伤感的诗》一文中提到。天真/传统的艺术家“仿佛与自然和艺术融为一体，他们如孩童一样率性而为。”

⁴⁶ 君王塔赫玛思普的《列王纪》拥有 250 多幅插图，现收藏于蒙东方研究院圣彼得堡分院。

对绘画的喜爱，对以往的大师们有着崇高的敬意与仰慕，每个画家都能在自己的领域展现了独一的才华，但是每一个画家，在经历过很多年的辛苦之后，却终究只能落得一个默默无闻的结局。细密画并不能给画师带来永恒，一旦画家所侍奉的那个君主、大汗或首领输掉自己的最后一场战役，新的统治者便会伴随劫掠的部队而来，“解散画坊、拆散装订的书册，让书页四散失序，鄙视破坏所有的一切，摧毁一切他长久信仰、劳苦追寻并深爱如子的精微细节。”（《红》第 430 页）由此上一代画师的作品便会散落并在各地丢失。

失明在小说最后对于奥斯曼大师来讲已经不再是一种令人目眩神迷的骄傲。即使这样，大师仍然将自己的双眼刺瞎。绘画即使不源于安拉的记忆，奥斯曼大师仍然不愿意接受自己的绘画风格来自于波斯艺术影响的事实。他无法处理好在自身的理念与实际的风格影响链条之间的关系。“倘若意味细密画师，就算只是微乎其微地，只要他喜欢一点新的绘画方法，难道就不能拯救整个画坊，并保存前辈大师的风格？”（《红》第 438 页）奥斯曼大师成为了奥斯曼风格的细密画的殉道者。这种殉道并不光荣，它不再是一个人绘画的极致。奥斯曼大师无法再自信的声称自身如初降的新雪般纯洁无暇，失明只是一种妥协的选择，这种选择是对新风格的隔绝，因为知道新的风格总会不由自主的影响画家的作品。奥斯曼大师用失明完成了自己对细密画的热爱与放弃，这是他对细密画艺术的最后一次献身。

奥斯曼大师天真的相信自己所在世界的永恒。这使得奥斯曼大师从两个方面与艺术力量的消失相连，一是在现实中，奥斯曼大师认识到了绘画不会永远被保存；二是从精神上，安拉与绘画之间的联系并非那么紧密，永恒的价值并不存在。这破坏了艺术力量的天真⁴⁷，也造成了传统力量的消失。因为这种天真，奥斯曼大师对于即将到来的一切毫无办法。奥斯曼大师的部分是小说中首先需要消失的部分，只有这种部分的消失才能带来故事的继续。此外这一部分的消失也使小说笼罩在一种深沉的气氛中。细密画艺术力量的消失与在奥斯曼大师的消失虽然有着同样的结局上，但却处在不同的过程中。艺术力量在传统层面的消失对抗了两个问题：一是小说内部的透视法视角，《红》对传统与意义的唤醒使得小说中的透视法变得可疑，透视法所暗示的确定性为真理，奥斯曼大师使这种模式变得浅薄。二是提出意义的消失来对抗意义的消失。艺术力量在奥斯曼传统层面的消失首先使小说渗透在其存在的基础上，这种渗透成为小说的整体氛围。

（二）橄榄：现代⁴⁸力量的消失

橄榄是反思与分裂的画家，而在一个几乎静止⁴⁹的小说世界里，这种分裂产生的差异是致命的。但也正是这种分裂与冲突使橄榄进入现代的领域。橄榄在自身传统与法兰克风格之间徘徊。这造成了橄榄的分裂，也产生了一种不同于细密画传统的新的认识。然而这种

⁴⁷ 帕慕克曾这样描述天真，“毫无怀疑自己的言语、词汇和诗行能够描绘普遍景观，能够恰当并彻底地描绘并揭示世界的意义。”《天真》第 14 页

⁴⁸ 帕慕克曾以席勒的感伤概念为例描述现代一词在艺术家那里的意味，“多思和理智……创作活动更为纠结和痛苦，清醒的知道自己的文学方法，对这些方法的可靠性持怀疑态度。”《天真》第 16 页

⁴⁹ 帕慕克用“密室谋杀案”和“象棋比赛”来形容小说中的侦探结构和小说发展的引信（《色彩》：第 229 和 336 页），这两个比喻都使得行为主体之外的个体处于静止的状态。

认识是以橄榄的死亡为代价的。而且在之后的细密画家里，没有人随着在两种画法之间分裂的橄榄前行，这造成了艺术力量在现代世界的消失：它以两种画法冲突的形式迈入现代⁵⁰，然后随着橄榄迅速消失。这是艺术力量失落的第二部分。橄榄的分裂在小说中以两次谋杀为线索，他害怕褻渎的后果，但是屈服于美学的驱动。橄榄对艺术的热情使得这种分裂合为一体，并得以产生新的认识。

橄榄视高雅先生为兄弟，视姨夫大人作为父亲，然而最终他却杀死了他俩。橄榄接受了法兰克风格的影响，这种接受分裂了他，也唤醒了他，使他做出了谋杀的行为。杀死高雅先生的原因较为简单，高雅先生认为姨夫大人的工作是邪魔外道，认为姨夫大人们这样用法兰克风格绘画的作品是一种“无人胆敢犯下这种褻渎，你们会在地狱的最底层被火炼烧。”（《红》第 23 页）深受姨夫大人影响的橄榄无法面对这种指控，因为害怕高雅先生向别人招供以至于会影响姨夫作品完成，橄榄用石头残忍的将高雅砸死，并将其投入枯井中。这是小说开端的故事。而杀死“姨夫”大人的原因较为复杂，谋杀场景发生在“姨夫”大人大的絮语中，橄榄将墨水瓶砸向姨夫大人。姨夫大人向橄榄揭示他不敢或没有思考过的未来。由于法兰克肖像画的风格更为令人信服，它们更像生命本身，它会逐渐占据所有人的对于绘画的理解：“当提及绘画时——就算一个对绘画一窍不通，愚蠢可怜的裁缝，也会想拥有这么一幅肖像画。”（《红》第 231 页）直至将来的某一天，所有的画家都会像肖像画家那样画画。而细密画的风格与色彩将逐渐失传，细密画艺术的痕迹将慢慢褪去。那些几个世界以来，细密画家们耗尽心血创造出每一件作品，都会在大火与漠视中消失。这种对于细密画艺术的看法惹怒了橄榄。在姨夫大人的话还没说完的时候，橄榄便举起墨水瓶，尽全力猛砸向姨夫大人的脑袋。然而在小说的最后，相似的看法也出现在橄榄向鸛鸟、蝴蝶和黑的大段的对话中。橄榄杀害姨夫大人的动机在这里显示出了复杂的一面：为什么橄榄两次谋杀的动机相矛盾，为什么看起来这个一致的想法会触怒橄榄，以至于他如此残暴的杀害了姨夫大人。

在小说内部，橄榄对于姨夫大人的态度有着极大的转变，之后的态度使得橄榄杀掉了姨夫大人。刚开始的时候橄榄认为姨夫大人是他的“父亲”，他告诉黑他的姨夫在其绘画之路上取代了奥斯曼大师，成为了其新的向导，使其走向了新的生活。这样说是因为，橄榄最为详尽的了解了姨夫大人所告诉细密画家的法兰克画家的故事，在艺术风格上，姨夫大人开启了橄榄的法兰克影响。而后来橄榄认为姨夫大人利用高雅对禁忌的恐惧来散布褻渎之罪，以满足个人的虚荣：姨夫大人向高雅先生灌输自己的作品触犯禁忌的想法，从这种危险性中姨夫大人得到了一种意义，“能够在苏丹亲自首肯下领导如此危险的工作，其中的意义对他而言不下于对法兰克大师的画的崇拜。”（《红》第 533 页）而这种与艺术无关的虚伪是作为艺术家的橄榄难以忍受的。姨夫大人在橄榄看来是因为这种虚荣而作画。一个保守一个虚荣，他们都缺乏对艺术的热情，所以橄榄认为姨夫大人和高雅先生是一对完

⁵⁰ 帕慕克认为传统与现代的紧张关系是东西方冲突的本质。《色彩》 第 268 页 “当我们谈论传统和现代的紧张对立时（我认为，这一点是东西方问题的本质所在）。”

美的搭档。

此外，惹怒橄榄并使其杀掉姨夫的话实际上也有对细密画家们的羞辱，这种羞辱以诋毁细密画作品的方式被说出，当橄榄骄傲但毫无信心的说，书本会流芳百世的时候，姨夫大人打击了他，“页面沾染了各种烂泥，潮气，劣质糨糊，口水，食物和各种污秽而全黏在一起。霉菌和灰土的斑迹会在书页黏合处像脓肿一样到处开花。”（《红》第 232 页）这损害了橄榄作为热情的艺术家的骄傲。此外，橄榄还认为姨夫大人以苏丹的名义强迫奥斯曼大师去模仿法兰克风格的绘画。这同样是一种侮辱，因此对于橄榄而言，姨夫大人已不足以作为他精神上的父亲，羞辱和姨夫大人的虚荣惹怒了橄榄，并使得橄榄杀害了他。

在小说中橄榄杀害“姨夫”大人的影响与杀害高雅的影响是矛盾的，橄榄为了肖像画的进展而杀害高雅，却又杀害了组织肖像画工作的姨夫大人。在这种矛盾中，我们能看到橄榄的分裂，这种分裂使得橄榄进入到反思性的清醒和痛苦的现代世界。从这种矛盾中也能看到橄榄对绘画艺术的热情。这种热情使他做出了双重谋杀的行为，一个是对自己所遵循的艺术传统的谋杀，一个是对小说人物的谋杀。所以在这两件谋杀案之间，他的动机是相矛盾的。世俗的影响不在橄榄的视野之内，他也因此维护了细密画的尊严，但这个行为是难以理解的，两次谋杀精妙的影响了整个故事的脉络。这个行为首先以杀了高雅先生以使得流言四起开始，以杀了姨夫大人并且画上自己的肖像为止。只有在橄榄的经历下，细密画家群体才能意识到肖像画的娴熟技巧是需要很久的时间来逐步磨练的。而即便以姨夫大人为主的细密画家群体，为苏丹笔下创作的法兰克风格的肖像画完成了，看到这个画作的威尼斯画师一定会轻蔑地冷笑，而威尼斯总督也会同样嘲笑苏丹的这幅劣质的仿制之作。“他们会嘲讽奥斯曼人放弃了奥斯曼人，并且从此不会再害怕我们。”（《红》：p542）

在画坊众多画家中，只有橄榄对于法兰克风格的认识是正确的，这种正确认识的代价极高，它撕裂了一个天才的灵魂，它杀害了一些无辜的生命。但这种认识使得橄榄高高在上，像最后鸛鸟对于橄榄的对话一样，

“一位艺术家非得先杀过人，才可能像你一样高高在上吗？”鸛鸟问

“不，他只需要最具天赋和才华就够了。”我（橄榄）不假思索地回答。

橄榄如高傲的撒旦，拒绝匍匐在真主创造的阿丹面前，这使得他走向迅速的死亡，而且无人追随其脚步。“当所有的天使朝阿丹屈伸时，我拒绝了。我提醒众人，阿丹只不过是用泥巴做出来的，我却出身于火。”（《红》：p391）在被所有人抛弃的孤独中，橄榄只有与撒旦结伴而行。但也是在这种孤独中，他才能获得一种由艺术所传达的真。在这种真理的名义下，橄榄所犯下谋杀不只是是为了拯救我们，更是为了拯救整个画坊。对于橄榄，他所做的事情是，“杀死他们两个，是为了让画坊像从前一样延续下去。安拉必然明白这一点。”（《红》：p541）而相比之下，奥斯曼大师只能说，“我们细密画家都是兄弟，然而，如今一切都将画上句号了。”（《红》：p430）

“橄榄不是死在了十六世纪的奥斯曼帝国,而是死在了二十世纪的当代土耳其。”⁵¹艺术的冲突实践给橄榄带来了自身的独特地位,也使得他迈入了反思、清醒与痛苦的现代世界。然而艺术的力量并不能使他与周边的任何人联系在一起,他不仅被视作宗教的异端,而且被视作黑的敌人,黑残忍的刺瞎了橄榄的眼睛。失去与周边世界的联系,橄榄的艺术是孤独的。细密画在橄榄这里走向现代世界的交融,然而这也意味着橄榄体会了帕慕克曾经体会过的孤独,“从传统世界走向现代世界,这也意味着我切断了自己与应该所属社会的联系。于是,我就进入了孤独。”⁵²艺术力量在现代层面上的消失对抗了所有的人,以橄榄为例,他从形式上背叛了传统(放弃细密画),从内容上背叛了现代(在肖像画中追求意义),从情感上抛弃了普通人(杀死朋友、背叛信仰),从理智上背叛了自己(自我分裂)。这进一步加剧了小说的阴暗氛围。如果说奥斯曼大师的消失开启了另一种可能出现的艺术力量,那么橄榄所代表的现代艺术力量的消失则关闭了所有出现力量的可能。这使得故事得以向下一步发展,在艺术力量失去对传统/现代这些术语的依靠与凭借之后,艺术力量的消失以直接的方式出现。

(三) 黑与谢库瑞:本质力量的消失

细密画所代表的力量是本质性的,它隐藏于奥斯曼大师和橄榄的故事里,并在黑与谢库瑞的故事中展现自己的缺席,这是艺术力量消失的第三部分,也是影响每一个人的部分。画中人的面孔在帕慕克那里意味着用一种精巧的方式展现艺术的力量:既然我们都已经得知席琳通过霍斯陆的画作爱上了霍斯陆,那么如果在细密画中能将这个画中之画呈现出来,我们便可以看到艺术力量本质的表现。但以往的细密画家将画中画以消失化处理,没有注意过这里面的逻辑问题。这给帕慕克带来了不安,也以最明显的方式表达了艺术力量实际上的失落。这造成了黑与谢库瑞的隔阂。

黑与谢库瑞是小说的主要人物,他们两个如霍斯陆与席琳这对细密画人物一样出现,在凡事要经历三次的情况下合为一体⁵³。由他们两个,细密画家完成了自己的故事和影响。小说在他们身上完成了自己的画作。但艰辛隐藏在他们婚后生活的背后。占据黑灵魂的阴暗一角的忧愁并未在小说中仔细描述。而谢库瑞的心愿,一幅幸福之画和一幅时间之画,也没有人曾为她完成。“就好像入夜后家家户户关起房门,城市陷入夜幕,绘画也已无人理会。人们无情地遗忘了,曾经,我们透过截然不同的眼光观看过世界。”(《红》第558页)

这种隔阂令整部小说笼罩在不安的情绪里。到底是什么使得黑如此郁郁寡欢,使谢库瑞以这种态度对待自己的丈夫,或者是什么使得奥尔罕这样叙述这个故事的结局。作者在别处表达过一种相似的不安:

⁵¹ 张虎《橄榄之死——解读奥尔罕·帕慕克的小说〈我的名字叫红〉》[J] 解放军外国语学院学报 第33卷第1期 2010

⁵² 《天真》第108页

⁵³ (波斯)内扎米《内扎米诗选》[M] 张晖译 北京:商务印书馆 2016 序言

“我最感兴趣的，是席琳望着霍斯陆的画像，坠入爱河那一幕。画家画这个场景，所描绘的不仅仅是席琳和她周围的景物，还要画一幅画中之画：即席琳坠入爱河的场景——我在很多地方看到过它。但看着它们，我总是有些不安；仿佛总是少了些什么，我觉得自己也不完整。

在这些画面里，席琳总是身处其中，尽管服饰，面容不同，但她仍然是席琳。无论色彩，服饰，姿态如何，她的侍从也总在四周。还有树木和广袤森林。在某个树枝上，则挂着那幅画中之画。

很久之后，我才明白，是什么令我如此不安。尽管树上挂着一幅画，但里面从来没有我想看到的霍斯陆。”

在小说诞生之前，霍斯陆与席琳的故事就不断出现在《列王纪》《一千零一夜》和内扎米的诗集中，这是“伊斯兰文学中最频繁出现的主题，在我的小说中，它也是很多场景，约会，情形以及仪态描写的范本。”⁵⁴在内扎米的版本中，霍斯陆是波斯王国的王子，席琳是亚美尼亚公主。霍斯陆的仆人夏普尔想让霍斯陆与席琳相爱。夏普尔带着这种想法，绘制了一幅精妙的霍斯陆的画像，来到席琳所在的王国，将霍斯陆的图像挂在席琳目光所及的地方，如此三次，席琳便爱上了霍斯陆。之后仆人夏普尔把霍斯陆的红宝石戒指带给了席琳，要她去找霍斯陆。在两人相互寻找的时候，霍斯陆偶遇了席琳。两人相互吸引，席琳惊讶于画中的霍斯陆和真实的霍斯陆之间的区别，但并没有相认。

然而在描述这一段关系的细密画中，帕慕克并未在任何一个版本的细密画中看到自己想看到的霍斯陆的图像，“我到处搜寻，却从未在任何一幅细密画中看到我意念中的霍斯陆。在所有这些细密画里，那幅画中之画都太小，因此霍斯陆看上去就像是毫无特性，难以辨认的小红点，而不是一个人物或者一张成熟的脸。”⁵⁵霍斯陆的画像在细密画中丢失了，这种解读“颠覆了霍斯陆和席琳故事的中心意义，即仅凭图像坠入爱河。”⁵⁶不仅如此，这种颠覆性也向观者道明了，那种图像能直接蕴含情感的神秘性的消失。以及画家在此种观看运作中，使用的修辞方式：由奥斯曼大师最先开启的中心是空缺的，但是每个人都忽视了这种空缺。正是这种无视，一种对基本规则的无视，使得即使小说的探案故事得以解决，而细密画仍然会处在艰辛之中。帕慕克对这个故事的疑问不仅能使我们得到解读黑的忧郁的可能，更能使我们得以以反着的方式阅读《我的名字叫红》这个文本。

霍斯陆的画像是沟通故事双方的方式，通过霍斯陆的画像所传递的爱意使得席琳开始去寻找他。对于他们的爱情来讲，最重要的是霍斯陆的画像。这幅画使得席琳爱上了霍斯陆。而失掉这一画中之画的描绘，或者使其变成空白，或者使其毫无特性，这种处理关键道具的方式使得爱意产生的原因失去了本质上的方式：爱上一幅画（这是《我的名字叫红》的另一个别名）。这也是细密画在小说中的本质力量：通过将情感在画中的表达，来将世界联系起来。而画中之画的消失、那种接近爱意产生的关键道具的消失之后，我们便不再能够仅由一幅画就获得我们内心的情感。我们会像帕慕克一样感受到相似的不安，霍斯陆的

⁵⁴ 《色彩》第 306 页

⁵⁵ 《色彩》第 335 页

⁵⁶ 《色彩》第 336 页

脸在哪里，那幅让席琳爱上霍斯陆的画，为什么只能是一片空白。或者产生一种潜在的认知，这种认知缓慢的影响我们，我们去欣赏一幅讲述爱情的画，而爱意产生的关键却消失了。这种独特的颠覆性视角使得整个小说处在阴暗的氛围里，但帕慕克并不欣赏这样独特，或者说所有的小说家都对这种视角有着天然的抗拒，“尽管如此，我仍然喜欢这种展现故事的朴实技巧——这种朴实描绘的脆弱，天真的世界。”⁵⁷

黑与谢库瑞之间的世界并没有因为作者的喜好而变得天真，它只完成了作者所言的脆弱。黑与谢库瑞在细密画消失之后，从黯淡的世界里退场。而退场前任何一种可能的偶然行为，比如橄榄将匕首出人意料地刺向黑的时候黑没有把头扭开或者哈莉叶在丧葬的时候怀疑谢库瑞谋杀自己的父亲的可能，倘若不是作者对于角色的修正⁵⁸，黑或者谢库瑞就会失掉彼此相聚的机会。两个角色之间的相聚已经极其困难，更遑论两人之间的真正的交流：真正的交流的方式即细密画所代表的力量，从未在其婚后出现。霍斯陆的仆人沙普尔创作的画作得以沟通席琳与霍斯陆。所以在小说中，能沟通黑的忧伤与谢库瑞的心愿的方式也只能是画作所代表的本质性的力量。正如席琳得以在霍斯陆的画作中爱上对方，倘若细密画艺术能成功的从困境里逃脱，黑与谢库瑞也会毫无隔阂的相处在一起。然而画作消失了，细密画艺术也消失了，黑与谢库瑞在隔阂中共度了 26 年的之后的时光。

艺术力量的消失将会使得霍斯陆与席琳的相聚变得不可能，在细密画的朴实所描绘的脆弱、天真的世界中，美的普遍本质才得以出现。这也是席琳需要看三次的原因。这种需要耐心去营造的东西使得黑与谢库瑞得以相聚，而细密画消失之后的世界，黑与谢库瑞之间的隔阂是无法填补的。帕慕克在《红》中只做到了叙事上的救赎⁵⁹，这种救赎风格只能完成情节，但无法完成故事。艺术力量在本质上的消失使得小说无法有一个强力的终结，《红》的结局是否定性的，小说最深处的含义仍然紧紧环绕着书里的所有人物：《我的名字叫红》其最深层含义是讲述了对被遗忘的恐惧，对艺术迷失的恐惧。

⁵⁷ 《色彩》第 336 页

⁵⁸ Feride Çiçekoglu *A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of "Word and Image" in My Name Is Red* [J] *The Journal of Aesthetic Education*, Vol.37, No. 3, 1-20 2003 :These attempts fail within the confines of the novel's plot itself but are redeemed by the author's act of narrative "suture" or, perhaps, redemption."

⁵⁹ Erdağ Gökner *Orhan Pamuk and the "Ottoman" Theme: Narrative redemption is the moral of Pamuk's world.*

三、艺术力量为何消失

小说中细密画家群体的失声也使得细密画艺术也随之消失了。“就好像入夜后家家户户关起房门，城市陷入夜幕一样，绘画也无人理会。”（《红》第 558 页）为什么细密画艺术在小说中会消失，这不是一个有关史实的问题（历史上伊斯兰世界的细密画艺术依然不断发展⁶⁰）。细密画和肖像画在小说内部存在，它们回应于帕慕克所需要的话题，而非自身的现实⁶¹。细密画艺术，作为帕慕克追寻故乡忧郁的灵魂的新象征，在小说中没能走到最后。我们需要从小说内部去寻找绘画消失的原因，这个原因既与细密画有关，也与肖像画有关。正是这些原因导致了小说中一系列事情的发生和发展。总的来讲，帕慕克为了小说写作奉献了自己对绘画的热爱与理解。在《红》的背景下，在对绘画进行讨论的过程中，小说需要两种话语，并以这两种话语的消失来展示小说的力量。因此，帕慕克对细密画和肖像画的探讨是一种构建深层小说结构的方式：他先以细密画确立曾经的意义，再以肖像画使其在世界中消失。从其消失中，我们能看见帕慕克对于艺术的思考以及对小说的要求：试图从更为核心的区域理解艺术力量的消失，用小说将这种失落吸纳进自身的形式中。究其本源，帕慕克所书写的是一个 20 世纪的故事，在其精心构造的小说中，一切事物都相互关联，“这整个的关系之网形成了小说的氛围并指向其隐秘的中心。”⁶²小说的隐秘中心是失落的，艺术力量将两种风格的消失合成艺术力量总体的消失。然而意识到了艺术的消失，并将这种消失纳入到小说之中，新的事物才能被创造。

总的来讲，细密画的缺点暴露于外界的变化引入其世界之后。细密画与传统世界之间的联系过于紧密，这使得它并没有独立的力量，它不能成为一种艺术的本体而在变化的世界保持稳定。当变化来临的时候，它便会破碎。此外细密画与信仰的结合也使得它无需考虑受众的问题，这使得它在更有吸引力的绘画风格到来的时候毫无还手之力。最后，细密画否认了自己世俗世界的根基，这使得它否认了自己可能会出现的发展。

对于肖像画来讲，最大的问题来自对细密画所遗留的记忆。对艺术所能创造的更高的意义来讲，肖像画是浅薄的。肖像画缺乏对意义的关注与人类情感的表达。此外肖像画所创造的世界只能是一种孤独，它在知识与技巧中变得疲惫。最后肖像画对人类自身的关注过多，这使得肖像画服从于人类的目光，然而并不是所有的目光都是值得的，它利用了人类的弱点。

（一）细密画的诞生与消失

细密画在小说中诞生于伊本·沙奇尔的传说，消失于谢库瑞的心愿里。诞生的传说分

⁶⁰ 参考《中亚文明史·第五卷》第十九章：书籍、绘画与书法艺术 或者穆宏燕《波斯札记》河南大学出版社 2014 第 184-231 “尽管欧洲油画艺术对细密画的影响日盛，但与中国国画一样，细密画作为一门独立的绘画艺术一直延续至今。”

⁶¹ “小说并不是专门讨论 17 世纪的问题，17 世纪只不过为帕慕克的故事提供了内涵丰富的历史背景。”（《帕慕克传》第 114 页）

⁶² 《天真》第 22 页

别出现在鸛鸟用来回答黑的“绘画与时间”的问题和奥斯曼大师用侍女法寻找裂鼻马画者两处。将这两处结合起来，细密画的起源故事便是：伊本·沙奇尔本是书法家，对绘画始终不屑一顾。但在目睹蒙古人对巴格达的掠夺和杀戮之后，“一股强烈的渴望涌入心中，他想要透过绘画呈现自己亲眼目睹的痛苦与灾难。”（《红》第93页）于是伊本·沙奇尔，“所有细密画家的大师及守护圣人：他创造了从宣礼塔俯瞰大地的世界观。”（《红》第447页）因此绘画得以在禁止偶像崇拜⁶³的伊斯兰世界存在，并持续的彰显自己的力量。“伊斯兰绘画的力量之所以能持续三百年，他的崇拜者们的作品之所以能够有别于基督教的绘画，我们这个悲苦的世界之所以能够从安拉所观望的角度画一条地平线来进行描绘。”（《红》第93页）细密画的消失在小说中以谢库瑞的心愿呈现。如何创造出一幅“时间之画”和“幸福之画”的结合体。时间之画是瞬间的精确再现，幸福之画是永恒的生存意义。在直观和永恒之间的困境中间站立着普通人的心灵。这种心灵容易被直观与肉体吸引，屈服于低劣的直接快感。而意义是需要耐心的，它需要心灵长久的忍耐世界的粗暴与隐微，以至自己能够到达看到意义的瞬间。细密画不能做到这样的平衡。所以在世界变化之后，在诱惑引入之后，细密画便消失了。

细密画的诞生传说使得细密画有着自身所指的真实，而且与信仰结合，成为一种独特的艺术力量。传统细密画依托信仰的力量，而这种依托一旦消失，艺术的力量也就消失了。细密画画作视角与安拉视角的重叠，这使得细密画画家们拥有着其他手工匠人不能企及的地位，也使得画家们更为慎重，因此法兰克肖像画中的透视法技巧的忤逆性使得细密画群体最先警觉：这使得高雅先生被杀，因为高雅先生传播自己从姨夫大人那里听到的恐惧。对于细密画来讲视角是唯一的，这种唯一的视角既是一种画法，也是一种信仰。而透视法则开启了视角的多样化，姨夫大人生前的最后一幅作品，“厚颜无耻的使用了欧洲的透视法。画中的物品不是依照它们在安拉心中的位置依次所绘，而是根据肉眼所见的形态。”（《红》第530页）视角的多样化一旦出现，视角与信仰之间的关系就会受到艺术家的怀疑。既然绘画中的视角可以不唯一，俯瞰视角的神圣性就可能成为存疑的部分。怀疑破坏了细密画家的高傲，这种高傲源于自身与安拉的联系，或者说安拉所代表的意义：绘画的用意在于寻求安拉的记忆，从他观看世界的角度观看世界。而一旦细密画家使用透视法技巧，他们自身所隐含的艺术的天真力量就会丧失。这种丧失是决定性的，它不仅意味着细密画开始触犯禁忌（制作偶像），而且还开始失去自身的源于安拉的意义。在唯一视角下工作的奥斯曼风格细密画是其力量本源，而放弃这一视角，“他们会嘲讽奥斯曼人放弃了奥斯曼人，并且从此不会再害怕我们。”艺术作品在这里与一个民族的身份特征息息相关，而艺术作品所创造的世界便是民族性开启的标志，“这些敞开的关联所作用的范围，正是这个历史性民族的世界。出自这个世界并在这个世界中，这个民族才能回归到它自身，从而实现它的

⁶³ “同时为真主而信奉正教，不以物配他。谁以物配真主，谁如从天空坠落，而被群鸟夺走。或被大风扫荡到远方。”
古兰经·第二章·朝见（哈只）

使命。”⁶⁴而失去自身艺术的风格与特点，民族也会随之消失。由此可以看出，小说中细密画的诞生就隐藏着自身消亡最主要的原因，一旦“建基于信仰的创造观念”⁶⁵消失，即细密画与安拉之间的联系遭到破坏，细密画就会失去自己的意义。

如何与人群保持关系，是细密画的另一个问题。在艺术、信仰与人群之间的结合使得传统细密画的故事处在“平衡、优雅和充满神性的世界”⁶⁶里，然而平衡与优雅是很容易被破坏的。当人们没有耐心去学会如何欣赏绘画⁶⁷，当人们没有宽容之心去理解新的艺术进展，细密画便会处在被遗忘与僵化的边缘。小说中的细密画与信仰相结合，这使得它无需考虑这件事情。但与人群保持联系的并不是艺术，而是细密画传统依托的信仰。与人群的紧张关系被肖像画的到来给放大，更诱人的艺术使得所有人都有所触动。然而这对传统细密画来讲是个死局，与信仰的稳定联系深入到细密画世界的各个角落，细密画无法拖动自身的躯体。它不能也不会去考虑受众的问题。

神性使得细密画处在静止的状态，但绘画终究是需要依靠世俗力量的。神性是不会变化的，变化即是亵渎⁶⁸。而世俗是变化的世界，传统的细密画因此否认了自己的另一个根基：艺术需要依靠世俗的力量。就像小说中的奥斯曼大师，他一旦认识到了自己画作中的波斯风格影响，他就不再能够拥有对自身艺术的自信。对于信仰来讲世界是不变的，而艺术总有着世俗的变化。这种根基遭到了否定之后，后果不仅是细密画的消失，其受众与画家也会因各自的理由放弃这种艺术。对于受众，细密画不能保持自身的信仰；对于画家，细密画不能推动艺术的进步。

（二）透视法的疲惫

小说中透视法的吸引力和其能完成的成就并不相符。但透视法几乎对所有人都产生了吸引力。这种吸引力对于追求艺术水平发展的画家来讲几乎是不可控制的。它造就了橄榄的狂热。而橄榄最后的肖像画给众画家带来的嫉妒更能说明了这种吸引力，“对于一个深陷罪恶泥沼的人，除了感到愤怒的憎恨，他们也羡慕不已。”（《红》第 540 页）但画出如此肖像的橄榄并没有沾沾自喜，反而感受到了一种孤独，他用尽办法试图逃离这个陷阱。法兰克肖像画并不而能给细密画家们带来荣耀，这不是因为小说中的环境并没有给透视法机会，而是因为细密画的传统让少数细密画家们明白了自身技法独特的地方，以及透视法为特点的法兰克肖像画有着自己的缺陷。这是橄榄的实践所带出来的经验，但是橄榄在小说中的死亡极为突兀与迅速。但透视法对细密画家群体有着如此的吸引力，以至于他们即便冒着触犯禁忌的危险也想去尝试使用透视法技巧。而且在透视法传入之后，没有人再想要“继续依循前辈大师的道路——可是没有人想要，高贵的苏丹陛下不要，黑先生也不要—

⁶⁴ 《本源》第 31 页

⁶⁵ 《本源》第 21 页

⁶⁶ 《色彩》第 312 页

⁶⁷ 同上 第 303 页，“要爱上这些（细密画）画极其困难。它就像要人对物品产生爱情。”

⁶⁸ 《红》第 412 页 “一位细密画家，从大师那儿学了个技巧后，会认为它就是完美的形式，并坚信它将如荣耀的《古兰经》一样永恒不变。而且，就好像牢牢不忘《古兰经》一样，他也永远不会忘记刻印于记忆中的绘画技巧。”

一忧郁的他渴望拥有一张宝贝谢库瑞的肖像。”（《红》第 542 页）透视法对于压抑身体的细密画世界来讲，其吸引力是致命的。

透视法首先唤醒了人的骄傲。以透视法为主要技巧的肖像画做了小说中撒旦做的事情。这是帕慕克的以撒旦之名写出的寓言。这个寓言用撒旦的口吻说出。撒旦未遵从真主要求天使们向阿丹屈伸的请求而堕落。它认为自己出身一种人尽皆知的优越元素：火。因此，“我始终引以为傲的事情：我从来不曾对人低头。然而，这恰巧是法兰克大师们如今在做的事情。”（《红》第 393 页）关注每一个人的目光意味着使每一个人的都处在自己世界的中心。这种视角使人类的肖像得以作为偶像展示，并使观看肖像的人臣服于前，就像是人类理所应当被以这种视角看待一样。透视法利用了人类的弱点，“它是以用观看者的目光为中心，统摄万物。”⁶⁹这使得堕落天使认为人类在做自己曾做过的事情，“如今，他们模仿您要天使看待他们的方式看待自己，人类开始崇拜自己，把自己放在世界中央。就连您最忠诚的仆人也想拥有一张自己的法兰克大师风格的肖像。”（《红》第 394 页）透视法在这里成为一种病态的自恋⁷⁰。这种自恋拒绝了更高的意义。

透视法关注的是以人类的目光为代表的身体。“我的目光/泄露了感官的爱欲”⁷¹，透视法使绘画归属于身体，而非意义。而自恋之中心：人类，实际上则“逾越了安拉的地位”，因为人类的愉悦实际上并没有如此重要，鲜活的生命应该是旨意的形式。“人有重要到应当被画出每个细节，包括他的影子吗？”这是撒旦和橄榄同样问过的句子。但是由于法兰克风格的绘画，更为人信服，因为它们更像生命本身，它对人们的吸引力更为直接，“就算是对绘画一窍不通，也会想拥有这么一幅肖像，因为借由看见自己独特的弯鼻，他会相信自己不是一个平凡的傻瓜，而是一个特别的，独一无二的人。”（《红》第 231 页）

此外透视法对于感情的表达和对意义的追寻是缺失的。在透视法的画法下，知识支配了人们的视觉，画家们不再能够随心所欲的在画面上分布形象，“欧洲已经积累起来的全部聪明和知识剥夺了人的最高天资——感情的力量和强度，以及直接表现感情的方式。”⁷²绘画“无限度的转变成了知识而失去了对图像的感受。”⁷³帕慕克以维拉斯凯兹（Velazquez, 1599—1660）和詹蒂利·贝利尼（Gentile Bellini, 1429—1507）的两幅画举例说明伊斯兰与西方绘画的不同之处，“从维拉斯凯兹那疲惫和自我审视的眼光，我们就能看出，他的脑海里装满了漫无边际的构思所带来的沉重问题。而贝利尼的年轻画家，则看着空白的画质——带着近乎形而上学的灵感——这个年轻人的快乐样子似乎表明，他在再现一首他用心学到的诗歌。”⁷⁴

⁶⁹ （英）约翰·伯格《观看之道》戴行钺译 广西师范大学出版社 2007 第 11 页

⁷⁰ （奥）弗洛伊德《弗洛伊德文集·卷三》车文博编 长春出版社 2004 论自恋：导论 第 661 页（我们的精神生命为何必须超越自恋的极限，而且将原欲依附于客体？依照我们的思考路线，解答将再一次是：当原欲灌注到自我超过某一特定量时，这个必要性就会产生。强力的利己性是对抗生病的防护罩，然而，我们为了避免生病的最后法宝必然是开始去爱，而假如我们因为挫折而无法爱，那么我们注定得生病）

⁷¹ （波斯）鲁米《在春天走进果园：来，让我们谈谈灵魂》梁永安译 甘肃人民美术出版社 2013 第 237 页

⁷² （英）E.H 贡布里希《艺术的故事》[M] 范景中、杨成凯译 广西美术出版社 2008 第 550 页

⁷³ （法）朗西埃《图像的命运》[M] 张新木、陆洵译 南京大学出版社 2014 第 28 页

⁷⁴ 《色彩》第 370 页。帕慕克所说的细密画家的轻盈只能用贝利尼的方式表达，这本身也是一种悖论。



Gentile Bellini, 'Seated Scribe' about 1479-80.
© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Photo: Tom Lingner.

成为目光的所在最终将是一种孤独。通过确立目光，“曾经存在意识，灵魂，幻觉以及欲望，但现在只剩下身体及其标记。”⁷⁵就像橄榄做出自己的肖像之后的感受，“我知道即使真的处在世界的中心——即使所有钟爱的事物都围绕在身旁，就算拥有一切，我依旧孤独。”（《红》第 540 页）这是在细密画世界中的法兰克肖像画的缺陷：“肖像画总是号称能捕捉人的自我，但自我却往往在一个表面上消失不见。”⁷⁶而在传统细密画家的世界里，意义是胜过形式的。而倘若细密画家们开始模仿法兰克风格并用他们的风格绘画，而这种风格对人民的诱惑又大于传统绘画风格，“意义的支配就会中介，而形式的统治就此开始。”（《红》第 431 页）缺失了绘画的意义而只剩下人们的眼光，这是橄榄无法接受的。他接受魔鬼的陪伴，克服了内心的懦弱，“企图追求个人风格和法兰克的特色，”然而“一切仍是白费力气，我们终究会失败。”（《红》第 542 页）

⁷⁵ （法）让-雅克·库尔德第纳 《身体的历史·卷三——目光的转变：20 世纪》[M] 孙圣英、赵济鸿、吴娟译 华东师范大学出版社 2013 第 338 页

⁷⁶ （德）汉斯·贝尔廷 《脸的历史》[M] 史竞舟译 北京大学出版社 2017 第 238 页

四、小说：反向的重建

（一）鲁米与帕慕克

鲁米的一个故事以及帕慕克对这个故事的感受或许能更加简洁的表现小说里的争论。某位苏丹统治者开展绘画比赛，众多中国画家和西方各国的画家开始彼此竞技⁷⁷，为了方便作品比较，他们两个群体在相邻但阻隔的两个房间作画。西方的画家使用颜料和画笔开始在墙上绘画，而中国画家开始清理墙体，把墙体擦的光亮可鉴。几个月后西方画家的墙上布满了缤纷的画面，中国画家房间的墙则成了一面镜子。当比赛结束时，苏丹首先去欣赏西方画家的画作，画作十分美丽，使他大为震撼。之后他转过身，来到中国画家的那面墙前。他看到了美丽画卷的倒影。因此，中国画家得到了苏丹的嘉奖，把墙面磨成镜子对于苏丹来讲意味的事情更为严肃。

“他们（获胜方）让他们的爱念清明更清明。/没有贪求，没有愤恨。在纯净中

他们吸纳并且反照每一刻钟的形象，/从此地，从星空，从虚无。

他们照单全收/仿佛他们的目光/来自观看那/轻盈的清明。”

帕慕克对获胜一方的赞同并不感到安心，这个故事对帕慕克来讲哪里有缺失的，“而我感兴趣的，并非这些说书人所表现的智慧，而是故事自身所反映的某些生命之理，即故事中的镜子向我们揭示的道理：那可以扩增、延展的镜子，同样也让我们感到了某种缺失，让我们感到自己仿佛不够真实、令人生厌，甚至似乎还不够完整。”⁷⁸在诗的原文中，鲁米表达了以镜子为隐喻的对安拉的赞美，安拉是不可见的，但引导了一切可见事物的意义：“有一种方法引导所有的色泽/到无色。须知云气波澜壮阔的变化/来自太阳和月亮的无华。”⁷⁹对于鲁米来讲，隐匿的不可见的实体反而会更加接近安拉，或者这样说，对于坚信信仰和艺术的力量的人来讲，“它决不从流行和惯常的东西那里获得其赠品，诗意创作的筹划来源于无。”⁸⁰鲁米身后的苏菲使其做出了如此的判断，这个判断准确而且坚毅：“当你不再存在，真正的存在就会来临。”⁸¹一切非真，唯有真主。“无路之路就会开启。”⁸²

（二）反向的诗学

传统世界和信仰给了鲁米的自信，“美学预先考察艺术作品的方式，服从于对一切存在

⁷⁷（波斯）鲁米《在春天走进果园》[M] 梁永安译 甘肃人民美术出版社 2013 第 328 页

⁷⁸《色彩》第 240 页

⁷⁹（波斯）鲁米《在春天走进果园》[M] 梁永安译 甘肃人民美术出版社 2013 第 238 页

⁸⁰《本源》第 53 页

⁸¹（波斯）鲁米《让我们来谈谈我们的灵魂》[M] 科尔曼·巴克斯（英译）；万源一（中译） 湖南文艺出版社 2016 第 259 页

⁸²（波斯）鲁米《在春天走进果园》[M] 梁永安译 甘肃人民美术出版社 2013 第 262 页

者的传统解释的统治。”⁸³而帕慕克作为一个生活在纷繁世界的现代人不可能做出如鲁米般自信的解释。“即使有一个柏拉图所憧憬的哲人国王，那么在选择彩绘墙面和化墙为镜孰优孰劣时，他也无法给出正确，合乎逻辑的解释。”⁸⁴传统信仰的落末使得那个预先解释一切存在者的思没有着力点，世界失去了它隐藏的意义和统一性，这种统一性曾在 19 世纪的小说中被发现，也在细密画故事中的回忆中被发现。但细密画家重建力量的方式是不明的。如同帕慕克只能写完细密画故事的死亡，而不能将这个谜团解释清楚，“而如今握在我们手中的，只是无穷无尽的碎片……通往文本潜在含义的旅程仍然挡在我们面前……我们既没有治病的良方，也没有导航的罗盘。”⁸⁵正如小说到最后也没有满足谢库瑞与黑的心愿，失去了连接彼此的绘画作品所代表的力量，世界与他们都不可能紧密的连接在一起。这种绘画所代表的力量是重建的关键。

这种力量不存在于小说中引进的透视法的文化体系中。对于小说来讲，透视法可能只是让细密画的意义凸显的工具，帕慕克对透视法的思考更像是一种对于萨义德东方学的反写⁸⁶：与其说透视法与西方有关，还不如说与“我们”的世界相关⁸⁷。“对于我这样跨越两种文化的伊斯坦布尔人来说，西方旅人往往不是真实的人，他可能是我创造的东西，我的想象，甚至于我的倒影。但由于无法只凭借传统当作我的文本，因此我极为感谢外来者能提供我辅助版本。”⁸⁸这个浅薄的被鄙视的绘画技法以反向的功能使得细密画消失了的力量更为明显。帕慕克实际上对透视法不感兴趣，小说中所需要的东西并不是表面上的技巧，“我们所需要的不是代替这个透视远景提示另一个别的远景，我们只需要注视使这个远景成为可能、而被视为无可置疑不证自明的那个装置。”⁸⁹但对于细密画家的世界来讲，那种不证自明的东西已经消失了，但记忆仍然折磨着他们。这或许使得帕慕克说出这样的话，“《我的名字是红》的主旨并非东西方问题，而是细密画家的艰辛。”⁹⁰

这种力量也不存在于世俗主义的改革中，帕慕克用小说对抗外部的凯末尔改革下的对于奥斯曼历史的疏离。《红》以奥斯曼大师之口提出意义的问题，以此对抗凯末尔改革下的安纳托利亚的社会和民族解放项目。这种项目的目的是现代化与世俗化，其认为奥斯曼帝国所代表的伊斯兰传统、文化与法律是阻碍其走向富强的障碍⁹¹。这使帕慕克首先用奥斯曼大师之口提出了意义的问题，这是世俗主义改革所无法触及而每个人却有所感受的领域。

⁸³ 《本源》第 28 页

⁸⁴ 《色彩》第 234 页

⁸⁵ 同上 第 335 页

⁸⁶ 帕慕克多次（《色彩》第 194 页、《伊斯坦布尔》中对于福楼拜的讨论和《巴黎访谈》对帕慕克的采访）赞赏萨义德的东方主义思想，认为其对第三世界文学的看法很有说服力。

⁸⁷（美）爱德华·W·萨义德《东方学》[M] 王宇根译 上海：三联出版社 2007 第 17 页“与其说它与东方有关，还不如说与‘我们’的世界有关。”

⁸⁸（土）帕慕克《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》[M] 何佩桦译 上海人民出版社 2005 第 271 页

⁸⁹（日）柄谷行人《日本现代文学的起源》[M] 赵京华译 中央编译出版社 2013 第 122 页

⁹⁰ 《色彩》第 305 页

⁹¹（英）伯纳德·刘易斯《现代土耳其的兴起》[M] 范中廉译 北京：商务印书馆 1982 书中对现代土耳其源流的讨论中认为凯末尔的安纳托利亚学说中有着这样的看法。

在现代的土耳其世界中，世俗主义的改革⁹²粗暴的排除了传统信仰体系留下的痕迹⁹³。而且在它们的改革之后“他们（精英统治阶级）缺乏必要的信心去创建一个富有自己象征和仪式的民族文化。”⁹⁴这些改革带来了小说中肖像画所产生的效果。而这片土地未被填补的空缺⁹⁵，使得传统信仰体系带给我们的关于意义的记忆更为鲜明，这也使得帕慕克更加执着于记忆，那里曾经存在于真理与意义。“如果说真理存于某处，那它一定是在我们的记忆之中。”⁹⁶

帕慕克选择用小说唤醒我们的这种记忆。用小说表达的这种记忆中，绘画仍有着本质的力量：“一幅画真正重要的，是通过它的美，让人了解生命的丰富多彩，仁爱，让人尊重真主所创造的缤纷世界，让人了解内心世界与信仰。”（《红》第76页）而这是外来的法兰克肖像画做不到的，也是世俗主义的改革做不到的。小说以反向的方式让我们靠近这种力量。小说中细密画被遗忘的过程，也就是艺术力量消失的过程。但这种消失也是一种存在。

“只要诞生与死亡，祝福与诅咒的轨道不断地使我们进入存在，世界就始终是非对象性的东西，而我们人始终隶属于它。”⁹⁷对细密画所代表力量的遗忘造就了小说中的问题，这是小说深处的谜团。这个谜团是无解的，帕慕克用小说不断重复这个无解，将这种痛苦以小说的形式保存。“我的小说所讲述的即使这种遗忘、抹杀的哀伤与凄惨。它是遗忘历史的悲痛与苦楚。”⁹⁸然而正是通过这种保存，帕慕克才能使我们滑入存在的世界之内，帕慕克的小说以消失为凭借使存在存在，而不至于被世界的漩涡缩减。

⁹² 土耳其国父凯末尔所在政党党旗上的六只箭头大致可以说明世俗主义改革的方向：共和主义、民族主义、民众主义、国家主义、世俗主义与改革主义。

⁹³（美）小阿瑟·戈尔德施密特 / 劳伦斯·戴维森 《中东史》 哈全安、刘志华译 东方出版社 2015 第237页（凯末尔）如果说服未能奏效，那么接下来就将通过强制推行改革。

⁹⁴ 《色彩》第431页

⁹⁵ 《伊斯坦布尔》第26页“因为没有西方或当地的东西前来填补空缺，西化的强烈欲望相当于抹去过往。”

⁹⁶ 《色彩》第332页

⁹⁷ 《本源》第32页

⁹⁸ 《色彩》第312页

五、结语

在后现代诗学的讨论中，琳达·哈琴（Linda Hutcheon）用历史元小说（Historiography Metafiction）来命名《红》这种小说类型，认为这类小说“把对历史和小说是人为的建构这一理论上的自我意识，变为它对传统形式和内容进行反思和重构的根据。”⁹⁹但是对土耳其裔学者埃尔达·格克纳尔来讲，帕慕克的小说并没有以上所说的那么复杂（literally），帕慕克只是在用古代的材料讲述现代的世界。与对小说体裁进行命名的术语相比，小说本身的变化远不如他们想要做出的区分那么大¹⁰⁰。而与对小说诗学进行讨论的理论来说，人类的灵魂一词所指向的东西似乎也并未改变。小说家们依然面临着苏格拉底在《斐多》中遇到的困境：如何让别人理解使其直面死亡的勇气。而理解死亡也就是理解生命。帕慕克的《我的名字叫红》的确是一种死亡，但它并不是无聊的浪漫挽歌。

当代的经典小说似乎都有着小说内部的失败结局¹⁰¹，《红》也没有办法逃离这个命运。但艺术力量的消失并不是小说的死亡，小说的力量依赖于我们同时相信矛盾状态的的能力¹⁰²，这使得小说内部的死亡不仅仅是一种死亡，艺术力量的消失不仅仅是一种消失。现实的世界当然是残忍的，小说家们用叙述将时间历史化，将其远离世界的陌生与残暴，虽然那种本源意义上的世界仍会一次次的穿透它们。但是这种穿透也是与历史相连的一种方式。小说作为一种强大的形式悬置了世界和语言的否定性¹⁰³表达，只有小说的强力才能匹敌这种否定性的强力。而这也许就是二百年间虚无时代消失的开始。

⁹⁹ （加拿大）琳达·哈琴《后现代主义诗学》[M] 李杨等译 南京：南京大学出版社 2006 第 6 页

¹⁰⁰ 在《唐吉珂德》和《项狄传》里就已经出现了几乎所有后现代主义小说在使用的技巧。

¹⁰¹ （美）哈罗德·布鲁姆《神圣真理的毁灭——《圣经》以来的诗歌与信仰》[M] 上海：人民出版社 2013 第 226 页 “所有的卡巴拉一旦向很小范围之外的人敞开，就注定要失败……《城堡》的失败会继续下去，从一个时代到另一个时代。”

¹⁰² 《天真》第 2 页 “这种悖论源自小说的属性。我们在此强调指出，小说艺术依赖于我们可以同时相信两种矛盾状态的能力。”

¹⁰³ （美）伊哈布·哈桑《后现代转向》[M] 刘象愚译 上海：上海人民出版社 2015 第 269 页 “语言暗含着否定的意味，它所象征的事情往往是缺场的。”

参考文献

专著类

- (土) 帕慕克 《别样的色彩》[M] 宗笑飞、林边水译 上海人民出版社 2011
- (土) 帕慕克 《我的名字叫红》[M] 沈志兴译 世纪文景：上海人民出版社 2016
- (土) 帕慕克 《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》[M] 何佩桦译 上海人民出版社 2005
- (土) 帕慕克 陈众议等《帕慕克在十字路口》[M] 上海：上海三联书店 2009
- (土) 帕慕克 《天真的与伤感的小说家》[M] 彭发胜译 上海人民出版社 2012
- (美)《因言获罪：帕慕克传》[M] 迈克尔·麦克加哈 陈玉洪 马静静译 南京：江苏人民出版社 2015
- (美) 小阿瑟·戈尔德施密特/劳伦斯·戴维森《中东史》[M] 哈全安、刘志华译 东方出版社 2015
- (美) 哈罗德·布鲁姆 《史诗》[M] 翁海贞译 上海：译林出版社 2016
- (美) 哈罗德·布鲁姆 《神圣真理的毁灭——〈圣经〉以来的诗歌与信仰》[M] 上海：上海人民出版社 2013
- (美) 伊哈布·哈桑《后现代转向》[M] 刘象愚译 上海：上海人民出版社 2015
- (美) 爱德华·W·萨义德《东方学》[M] 王宇根译 上海：三联出版社 2007
- (加拿大) 琳达·哈琴 《后现代主义诗学》[M] 李杨等译 南京：南京大学出版社 2006
- (法) 米歇尔·福柯 《马奈的绘画：一种目光》[M] 谢强、马月译 湖南教育出版社 2009
- (法) 雅克·朗西埃 《图像的命运》[M] 张新木、陆洵译 南京大学出版社 2014
- (法) 让-雅克·库尔第纳 《身体的历史·卷三——目光的转变：20 世纪》[M] 孙圣英、赵济鸿、吴娟译 华东师范大学出版社 2013
- (德) 马丁·海德格尔 《依于本源而居》[M] 孙周兴 编译 中国美术学院出版社 2010
- (德) 马丁·海德格尔《海德格尔选集》[M] 孙周兴译 上海：上海三联书店 1996
- (德) 汉斯·贝尔廷 《脸的历史》[M] 史竞舟译 北京大学出版社 2017
- (奥) 弗洛伊德 《弗洛伊德文集·卷三》[M] 车文博编 长春出版社
- (英) 伯纳德·刘易斯 《现代土耳其的兴起》[M] 范中廉译 北京：商务印书馆 1982
- (英) 约翰·伯格 《观看之道》[M] 戴行钺译 广西师范大学出版社 2007
- (英) E.H 贡布里希 《艺术的故事》[M] 范景中、杨成凯译 广西美术出版社 2008
- (斯洛文尼亚) 齐泽克《意识形态的崇高客体》[M] 季广茂译 北京：中央编译出版社 2014
- (波斯) 鲁米 《在春天走进果园：来，让我们谈谈灵魂》[M] 梁永安译 甘肃人民美术出版社 2013
- (波斯) 鲁米 《让我们来谈谈我们的灵魂》[M] 科尔曼·巴克斯（英译）；万源一（中译） 湖南文艺出版社 2016

- (波斯) 内扎米 《内扎米诗选》[M] 张晖译 北京: 商务印书馆 2016
- (伊朗) 阿德尔 《中亚文明史·第五卷》[M] 蓝琪译 北京: 中国对外翻译出版公司 2006
- (日) 柄谷行人 《日本现代文学的起源》[M] 赵京华译 中央编译出版社 2013
- (俄) 巴赫金 《巴赫金文集·第一卷》[M] 钱中文等译 河北: 河北教育出版社 第77页,
杨中举 《奥尔罕·帕慕克小说研究》[M] 济南: 山东人民出版社 2012
- 马坚译 《古兰经》[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1996.
- 穆宏燕 《波斯札记》[M] 郑州: 河南大学出版社 2014

Erdag Göknar *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel* [M] Routledge, 2013

Hans Belting. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science* [M] Belknap Press 2011

M. Afridi, D. Buyze *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics* [M] Springer, 2012

Panofsky Erwin. *Perspective as symbolic form* [M] New York: Zone Books 1991

Talat S. Halman *A Millennium of Turkish Literature* [M] Syracuse: Syracuse University Press 2009

论文类

- 裴蓓 《论奥尔罕·帕慕克小说中的文化身份意识》[D] 武汉: 华中师范大学 2010
- 周雨薇 《奥尔罕·帕慕克小说中的色彩意象与文化表达》[D] 南昌大学 2016
- 张鹤 《〈我的名字叫红〉欲望意蕴分析》[D] 东北师范大学 2012
- 张虎 《奥尔罕·帕慕克研究》[D] 天津: 南开大学 2013
- 张虎 《橄榄之死——解读奥尔罕·帕慕克的小说〈我的名字叫红〉》[J] 解放军外国语学院学报 VOL. 33 NO. 1 2010
- 陶瑞 《碰撞和交融的新象征——读奥尔罕·帕慕克的小说〈我的名字叫红〉》[J] 北方民族大学学报((哲学社会科学版) Vol. 102 No. 6 89-92 2011
- 覃江华 《奥尔罕·帕慕克小说〈我的名字叫红〉的后殖民主义解读》[J] 河南机电高等专科学校学报 Vol. 15 No. 6 2007
- 邓先进 《〈我的名字叫红〉的叙事视角分析》[J] 兰州学刊 Vol. 165 No. 6 97-100 2007
- Aylin Bayrakceken & Don Randall *Meetings of East and West: Orhan Pamuk's Istanbulite Perspective* [J] Critique: Studies in Contemporary Fiction, Vol 46:3, 191-204, 2005
- Barish Ali & Caroline Hagood *Heteroglossic Sprees and Murderous Viewpoints in Orhan Pamuk's My Name Is Red* [J] Texas Studies in Literature and Language, Vol. 54, No. 4, 509-529 2012
- Erdağ Göknar *My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority* [J] Translation Review, Vol 68:1, 52-60 2004
- Erdağ Göknar *Orhan Pamuk and the "Ottoman" Theme* [J] World Literature Today, Vol. 80, No. 6, p. 34-38 2006

Erdağ Gökner *The novel in Turkish: Narrative tradition to Nobel prize* [J]The Cambridge history of Turkey, Vol. 4 p.472-503 2008

Feride Çiçekoglu *Difference, Visual Narration, and "Point of View" in My Name Is Red* [J] The Journal of Aesthetic Education, Vol. 37, No. 4,124-137 2003

Feride Çiçekoglu *A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of "Word and Image" in My Name Is Red* [J]The Journal of Aesthetic Education, Vol.37, No. 3, 1-20 2003

Ferma Lekesizalin *Art, Desire, and Death in Orhan Pamuk's My Name is Red* [J] English Studies in Africa, Vol 52:2, 90-103 2009

Grant Farred *"To Dig a Well with a Needle": Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization* [J] The Global South, Vol. 1, No. 2, pp. 81-99 2007

Güneli Gün he *Turks Are Coming: Deciphering Orhan Pamuk's Black Book* [J] World Literature Today, Vol. 66, No.1,59-63 1992

Huseyin Sefik *Orhan Pamuk's Turkish Modern: Intertextuality as Resistance to the East-West Dichotomy* [J] International Journal of Radical Critique Vol.1 No.2 2015.

Leonard Stone *Minarets and Plastic Bags: The Social and Global Relations of Orhan Pamuk* [J] Turkish Studies Vol.7,No.2,191–201,2006

Üner Daglier *Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West?* [J] Critique Vol.25 No.1, 146-167 2009

访谈类

Dick Davis *Murder and Joy* [N/OL] The Times Literary Supplement 2001

Hywel Williams *Culture Clash* [N/OL] The Guardian 2001

John Updike *Anatolian Arabesques* [N/OL] The New Yorker 2004

John Updike *Murder in Miniature* [N/OL] The New Yorker 2001

Lenora Todaro *Blasphemous Rumors* [N/OL] Orhan pamuk Site 2001

Stephen O'Shea *Snow by Orhan Pamuk* [N/OL] Independent 2004

硕士期间发表的论文目录

《田湘抒情诗歌母题及其产生特征分析——以诗集〈雪人〉为例》[J]河池学院学报 Vol. 37 No. 4
2017

致 谢

当你开始写致谢的时候，你才意识到时间已经消失。你思考发生了的一切。无论发生了什么，时间对你来讲都是美好的，身体深处的愉悦稳固在那里。为此你感谢自己的父母，他们给你带来了本体意义上的温暖记忆。

你想到两次贵州之行，你期待着第三次的到来，也许那是今后的某个时刻，你们得以在空旷而幽暗的森林里。各条路各自延展，但却在同一林中，第三次总是神圣的契机。为此你感谢犹老师，你并不是但丁，但他却是一个真正的维吉尔。

世事纷繁，你的脑海中有着永远的善良、温柔和坚韧，它们不源于我，老师和同学们以各自的形式教会我这些。麦老师的儒雅、蒋老师的认真、施老师的温柔，它们在记忆中如塑像一样指着永恒未来的方向。王勃、媛媛、银河、卫云和涵颖，我是他们不太合格的旅伴，三年恍惚如我们初见的瞬间。

桂林的树在夏天落叶，雨水似乎从未终止，飞禽会在远处寻找自己的回音，山与云如影随形。总是这样，以死亡结束，不过曾有生命。张凯学长，只要夏天还足够温暖，我们就不会放弃任何希望。

论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

研究生签名： 王浩宇 日期： 2019年6月

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。本人授权广西师范大学拥有学位论文的部分使用权，即：学校有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文；学校有权向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

本学位论文属于：

☐ 保密，在 年解密后适用授权。

☒ 不保密。

论文作者签名： 王浩宇 日期： 2019年6月

指导教师签名： 刘家伟 日期： 2019年6月

作者联系电话： 18577342744 电子邮箱： 536472816@qq.com