

# 玛莎·努斯鲍姆 为动物寻找正义

编译/黎文

最后我还就这次展览的第四重目的表达一下观感。展览中有一个小细节通常不会受到当下日益匆忙的观众的注意，甚至连西洋美术史的研究者也未必留意，但我却觉得是一个很说明问题的细节，那就是在每一张作品的说明上，英国国家美术馆都会有关于该作品进入其收藏的年份和缘由。我注意到不仅英国国家美术馆，连泰特也是如此。博物馆收藏当然有其偶然性，但这些年份的说明往往提供了两方面的信息，一是这些作品大约何时得到主流艺术鉴赏界的认可，也就是其经典化的过程大约何时完成。二是对于这座美术馆而言，其本身的历史是如何形成的。

我在上海公众号上看到一篇英国国家美术馆收藏史的文章，顿然理解了英国国家美术馆之所以选择这些展品，并非随机，而是具有叙述其本身成长历史的功能，很多作品都是该馆重要成长点的人藏品，具有里程碑意义。比如克劳德《墨丘里与不诚实的樵夫》和达米亚诺·马扎（原被作为是提香所作）的《加德米得被强暴》均属于1834年第一批进入英国国家美术馆的安格斯藏品。贝利尼和拉斐尔的《圣母子》则是该馆在1855年进入关键的奠基阶段的入藏品，当时的馆长伊斯特莱克是英国国家美术馆历史上的关键人物，透纳的《海洛和利安德的离别》也是在他主持下购入的。

而展中丁托莱托的肖像画则是博物馆成立一百周年时国家艺术收藏基金的赠礼，由此不难推測出这幅作品在当时艺术鉴赏家心目中的分量。戈雅的那幅肖像画是在1896年购入的，说明那时戈雅的绘画已经开始具有经典的身分。上述这些佳作，或许会让中国观众加强一种固有的印象，就是西洋风景画强调高度写实，似乎是在还原自然。其越是深入了解，就越会发现这种所谓写实的说法是很不准确的。西洋古典风景画固然在很多细节上追求写实，但其构建的整体图景往往是高度理想化的，风景画大师们对创造幻境的兴趣和努力其实不亚于中国古典山水画家。这种今天意义上的风景写实只有到了康斯特布尔时代才开始真正实践。这次展览中康斯特布尔的《史特拉福磨坊》也是我特别喜欢的作品。画面中树木和云层构成对角线，树木上明亮的光照和充满画面的湿润空气带给人一种英国乡野特有的氛围，图画下部正中的三位垂钓者（一位绅士和两位儿童）都是背对观众，但他们的组合和沉着的态度都是经过了画家精心设计的结果（如果比照一下耶鲁大学所藏的该画完整的油画稿，这种印象就会更明确），简洁而有着雕塑般的力度。这里展现的风景已经是所谓的“tamed landscape”（驯化的风景），表面是风景，实则是高度文明化的乡野。

人类世的化石记录里，被丢弃的鸡骨头将会是一个突出特征——经过人类驯化的鸡是地球上数量最多的鸟类，工厂化养殖业制造了大量痛苦的生命体。芝加哥大学教授玛莎·努斯鲍姆试图为这些动物寻找正义。作为一位道德哲学家，她在半个世纪中处理了大量道德问题，涉及死亡、衰老、友谊、情绪、女性主义等等，她近日出版的新著则涉及了一个全新领域——《动物的正义：我们的集体责任》。努斯鲍姆将这本书献给已故的女儿蕾切尔。蕾切尔是一名动物权利律师，于2019年突然去世。

努斯鲍姆认为，对动物而言何为正义这个问题在哲学上的理论化程度很低，在政治和法律上则几乎没有讨论。她在一次采访中谈到传统的动物哲学进路的局限性，并给出了她的方法。

为动物争取权利，有一个论点是它们“和我们如此相像”。问题在于，除了极少数与人类相似的物种外，还有大量和人类不相关的动物，遭受着让人待遇，得不到任何法律保护。努斯鲍姆指出，是否与人类相像，不应成为被人类区别对待的标准，尤其是自然界里并不存在这样的三六九等，每一个物种都是各自生物细分领域里的演化优胜者。

值得一提的是，对海洋哺乳动物特别感兴趣的她，在和母亲合作的论文中，曾提出鲸目动物（鲸鱼和海豚）应被视为“非人类的法人”（non-human persons），在某些情况下有权获得法律地位，她还对捕鲸业做了批判分析。

还有一个功利主义的论点，源自十八世纪末的哲学家边沁，今天由彼得·辛格发扬光大：痛苦是自然界中最大的坏事，快乐是最大的好事，那么，如果我们能够消除动物生命中所有被错误施加的痛苦，无疑将是巨大的进步。努斯鲍姆指出，免除痛苦只是一种被动的满足，而没有给这个生命更多空间，让它去玩乐、去主动构建自己的天地。

她还反驳了克里斯蒂娜·科尔斯特戈德的观点。这位哈佛哲学家主张必须把生物当作目的，而不仅仅是手段，但她还是坚持认为，人类在伦理互惠和道德反思的能力方面不同于其他动物。努斯鲍姆说，这个看法在今天站不住脚。我们已经了解到，许多动物都有多种协商能力和制定社会规范的能力；行为生态学家弗朗西斯·怀特三十年来一直在描述黑猩猩和倭黑猩猩复杂的规范性文化，展示它们如何协调冲突、如何对待年轻猩猩并给它们“做规矩”；面对死去的同胞，大象有集体哀悼仪式；鸟类同样有着复杂的规范系统。这些都是不道德行为，而是习得的。也就是说，动物的许多能力是需要一个社会环境才能获得的，它们积极创造了自己的意义系统，不是所谓“被动的公民”。

努斯鲍姆曾列出对人类而言至关重要的十项能力（即阿玛蒂亚·森所说的“实质性自由”）：生命、健康、身体的完整性、感官的使用、思考、想象、情感依附、游戏、对环境的控制等。她也试图为动物开列这样一份清单，结果发现有许多重叠的地方。当然，具体到每个不同物种，需求会大不相同。例如，大象需要一个母系社群，雄性大象可以像独行侠一样离开，然后不时与象群会合；海豚需要一个由大约35—40条海豚组成的社群。动物有各自的情感依附方式。努斯鲍姆说，当这些特有的生命活动被错误地削减时，就是不公正，我们应该采取行动来纠正它。像声呐技术就侵入了鲸的活动空间，令它们调高应激激素，延迟繁殖和迁徙，可喜的是目前已有相关方面的立法；在禁止商业性的幼犬繁殖场，推广非笼养鸡蛋，让蛋鸡自由地度过一生（能够自由出入与觅食、伸展翅膀、跑动等方法，人们也逐渐形成共识。这些都是法律应有所作为的领域。

文匯學人 第532期

## 看展去

# 驯化的风景

## 上博英国展的四层叙说

陆扬

我个人觉得，单就绘画而言，英国国家美术馆是一座圣殿，这固然和过去几世纪其国家财富有直接的关系，也与英国社会长期积累艺术品鉴赏能力和特殊的文化保护政策有关。



约翰·康斯特布尔《史特拉福磨坊》(1820)中的三位垂钓者

上海博物馆的“从波提切利到梵高：英国国家美术馆珍藏展”令我期待已久。这次展览从标题上看类似英国国家美术馆（更确切的是国家画廊）的精品展，一头一尾都是中国观众耳熟能详的绘画大师，但整个展览最有价值的呈现并不在这一头一尾产生的逻辑上。虽然我承认入选的梵高《草草地与蝴蝶》极为动人，而且必须到现场看原画才能感受到梵高笔触的恣肆和绿色基调下的层次感。

通观这个展览，我感觉策展人的目的应该有四个，一是通过代表性作品来展示文艺复兴以来西洋绘画的潮流变化；二是展示英国国家美术馆自身收藏特点和优势；三是能够让观众理解十八世纪以后英国本土绘画风格及其成因；四是展示英国国家美术馆国家美术馆本身收藏的历史，从某种意义上也就是这个馆的成长史。

相对于展览的第一目的，第二和第三重目的则表达得微妙，但我感觉在选取52幅展品时，这两重用意都得到了细致的照顾。观看这次展览的途径因人而异，我们可以对其中任何一幅作单独的欣赏，也可以集中于每个单元。但在这里我想提供一个个人的建议，那就是不妨将整个展览最后一个部分，即“特纳和英国绘画”入手，回头去寻找和前面几个部分的联系，这样或许能更完整地理解这次展品选择的用心。

自十八世纪起，英国的绘画不仅建立起自身的艺术话语权，而且对十九世纪的西洋绘画产生了重要的影响。

这种影响力最突出地建立在两种类型的绘画上，即肖像画和风景画，而这两种绘画体裁都是通过独具匠心的构图、色彩和光影的巧妙运用来揭示人物的内心世界，通过捕捉自然风景的戏剧性效应来暗示人情情绪的变化和自然中哲理的存在。

如果将肖像和风景画这两大类型作为这次展览潜在的线索，那么就更容易看到整个展览展品的特别之处和相互之间的联系。以肖像画为例，展览呈现了相当丰富的肖像画发展的历程。第二个单元中丁托莱托的《文森佐·莫罗西尼的肖像》是一幅难得的作品。作品通过凝视的眼神让画中人观者直接交流，通过即兴式的笔触勾勒出人物衣着色泽的明暗和质感，呈现出人物复杂而不确定的内心世界，这是一幅具有了某种现代性的肖像，并为后来肖像画法提供了法门。展览中伦勃朗的自画像可以说是丁托莱托法门的受益者。

而这个展览中最伟大的肖像画作非戈雅的《多娜·伊莎贝尔·德·波塞儿》莫属。这不仅英国国家美术馆的戈雅收藏中最著名的画作，也是开启十九世纪绘画革命的代表作品之一。英国国家美术馆能提供这一展品是其诚意的明证。在这幅大约作于1805年前后的作品中，戈雅画出了一位自信中透露着不羁的女性，黑色纱裙下隐约露出的白色衬衣弥漫出诱人的气息，一个浪漫主义的艺术世界即将降临。从文艺复兴开启的肖像画范式到十九世纪劳伦斯为英国上流社会所作的肖像，中间有个重要的过渡，那就是弗莱芒的凡·戴克。就艺术身份而言凡·戴克属于英国德·斯图亚特，无论从内容到风格，都为一百五十年后的康斯特布尔和劳伦斯提供了塑造英国上流社会人士的视觉语言。

风景画是另一个英国能引以自傲的艺术领域，也是这次展览光彩夺目之处。无论是克劳德《圣乌苏拉登船的海港》，霍贝玛《农舍的树林》，还是威廉·凡·德·维尔德的海景，都是不折不扣的杰作。克劳德画面下晨曦中光影斑驳的理想港湾，有着抚今追昔的诗意。那鱼贯而登舟的贞女们正踏上殉道之路，但画面却像是她们将驶往不死

之乡。霍贝玛对低地荷兰充满动感的树林和云朵的处理，以及在复杂画面中对透视焦点的把控，维尔德对海水与帆船富有戏剧性姿态的描述，都为我们理解透纳和康斯特布尔艺术语言的诞生提供了直接的线索。

英国国家美术馆有非常好的克劳德的收藏，此次展中特意选了《圣乌苏拉登船的海港》，不仅因为圣乌苏拉是西方基督教世界影响巨大的女圣徒之一，她和一万一千名殉难的贞女据说都来自不列颠，这一传说中古以降十分流行，使她几乎成为女性的护佑神。这一主题使这幅作品相较于馆藏其他克劳德画作，更贴合本次展览的性质。

在提供一般不在流行视野中的杰作方面，这次展览同样没有令我失望。风景画中让我特别震撼的是萨尔瓦多·罗萨的《墨丘里与不诚实的樵夫》。这位十七世纪画坛的异类，以往只见过他藏于英国国家美术馆的肖像画，未尝留意他那曾产生过巨大影响的风景画。《墨丘里与不诚实的樵夫》令我沉醉，该画体量颇大，画面正中被庞大的暗绿色树木所占据，仿佛朝着观者扑面而来，风中摇曳的枝叶、粗壮的断枝和滚滚向前的蓝色阵云，还有画面左侧远处不安的嶙峋山峦，这些元素的浑然组合预示着一种不祥时刻的来临。在此风景不再是古典理念的再现，而是内心深处情绪转换的赤裸裸展示。罗萨和同时代的克劳德形成鲜明对照。正如十八世纪英国绘画大师约书亚·雷诺兹评价的那样，罗萨的风景画拥有一种“激起壮丽和崇高情绪的力量”。这幅同样受到维多利亚时代艺术批评牛耳的约翰·拉斯金激赏的作品，其魅力也是非到现场观瞻不能体会。

上述这些佳作，或许会让中国观众加强一种固有的印象，就是西洋风景画强调高度写实，似乎是在还原自然。其越是深入了解，就越会发现这种所谓写实的说法是很不准确的。西洋古典风景画固然在很多细节上追求写实，但其构建的整体图景往往是高度理想化的，风景画大师们对创造幻境的兴趣和努力其实不亚于中国古典山水画家。这种今天意义上的风景写实只有到了康斯特布尔时代才开始真正实践。这次展览中康斯特布尔的《史特拉福磨坊》也是我特别喜欢的作品。画面中树木和云层构成对角线，树木上明亮的光照和充满画面的湿润空气带给人一种英国乡野特有的氛围，图画下部正中的三位垂钓者（一位绅士和两位儿童）都是背对观众，但他们的组合和沉着的态度都是经过了画家精心设计的结果（如果比照一下耶鲁大学所藏的该画完整的油画稿，这种印象就会更明确），简洁而有着雕塑般的力度。这里展现的风景已经是所谓的“tamed landscape”（驯化的风景），表面是风景，实则是高度文明化的乡野。

上升路径，而是去考全国范围内认可度更高的科举，驻防八旗的乡试中率为十取一，这也说明他的儒学功底是过硬的。不过，旗籍和举人出身并没妨碍他快速晋升，他只能通过捐纳，免去笔帖式那一关，直接以知县候补，去四川做一个前途未知的候补知县。那一年是1876年，风全刚满30岁。此后十年，他署理过开县、成都等地知县。到40岁时，终于补上浦江知县的实缺。再十年，方补上正五品的邛州直隶州知州。

在任期间，风全得到时任总督鹿传霖的赏识，被保举“性情劲直，办事勤能，治盗安民，立志向上”。他在捕盗方面的表现尤为突出。1902年，总督奎俊开去风全的直隶州知州，将他升为道员，留在成都专门办理警察总局事务。就在警务有起色之时，朝廷命风全接任驻藏帮办大臣桂霖的职务。举荐他的就是风全的老上司，时任军机大臣的鹿传霖。接到上谕，风全一反前任扭扭的常态，于1904年9月17日辞别家人，从成都出发，踏上了西行之路。

力尤勤，是宜铭曰：□□高关月圆，□我铭亿万年。

并吴嘉谟撰 顺天吕秀绅书 从文字内容判断，上方的石刻是四川提督马维祺、四川建昌道赵尔丰、候补道钱锡宝在1905年巴塘之乱平定后，为纪念风全所刻。下方1908年的《巴塘修路记》，作者是主持川边学务的吴嘉谟，记录了巴塘之乱发生后，赵尔丰（后升任川滇边务大臣、驻藏办事大臣，赏兵部尚书衔）在乡城、稻城、里塘、巴塘镇压寺庙力量、改土归流，并派重公整修该处寺马道的始末。两方石刻的背后，是二十世纪初川西波谲云诡的往事。

1904年，58岁的四川候补道风全被任命为驻藏帮办大臣。该职位与驻藏办事大臣一样，都可被称作“驻藏大臣”，原本同在拉萨，轮流外出巡历，职位也一直由旗人担任。不过，与其说风全是旗人，不如说他更是湖北人。风全家族在荆州驻防八旗，他本人的主要经历都在湖北与四川。在本书中，风全把云南阿墩子写作“阿登子”；湖北话的墩、登同音，都念作den。而清国史馆给风全修的传记，说他性格急躁，“遇事不可，不问上官同僚辄谩骂，或发狂自称‘老子’”。其实，自称“老子”未必是发狂，甚至连性格急躁也算不上，放在江汉平原的语境中，“老子”往往只是长辈或上级不在场时粗犷豪爽的自称而已。

风全的前任是贵州贵西道桂霖。驻藏大臣从川西入藏，高原路途，气候对年近六旬的官员很不友好。桂霖之前的几位大臣更迭频繁，要么在任病故，要么因病解职。谷翎倒是成功到任，却遇到中英边境交涉的难题，无法有所作为，于是上奏请辞。桂霖于1903年接到任命后，回避再三，最后说自己“两眼青盲，不能见物”，皇帝只能同意桂霖的辞职请求，改派四川候补道风全接替前往。

身为旗人的风全，仕途并不算顺利。21岁的时候，随晋参加镇压捻军，混了个“侯补笔帖式”后以知县遇缺先选用的保举。笔帖式是初级文员，也是专为旗人预留的出身。他并没有等待补上笔帖式，又在27岁那年参加了湖北乡试，考中举人。风全没有选择大部分满人的

## 壮游

# “落凤坡”的巴塘往事

李文杰

于当年7月率军开进巴塘。月底，清军攻克巴塘土司官寨，俘获正副土司。随后，赵尔丰攻克丁林寺，火焚寺庙。8月初，攻击风全的当地势力基本被抓获，遭到赵尔丰严惩。此时，滇北、乡城、稻城、里塘仍有战事，但巴塘之乱已告一段落。风全以身殉职，死事惨烈。清朝给了他极高的恤典，照副都统阵亡例从优议恤，谥号“感愍”，将其事迹宣付史馆立传，并在成都建立专祠。风全继室李佳氏，名文佩，也是荆州驻防旗人，两人感情极深。1907年10月，风全专祠落成。在那个深秋的夜晚，文佩投湖殉节。

这些，便是石刻背后的往事。

本来，我对自己探访所见的“风都护殉节处”、“巴塘修路记”确信不已，郑少雄老师的一番话却提醒了我。仔细想来，这个与风全殉难相关的现场及证据，至少有以下疑点：据巴塘粮台吴锡珍事发后给四川总督锡良的禀文，风全“行至二十里之鹦哥嘴地方，前路遇伏升天”。但今天的“鹦哥嘴石刻群”离巴塘城区不过3公里而已，无论如何也没有20里之远，这是其一。其二，巴塘东南茶马古道上的摩崖石刻群是何时形成的，并非巴塘乱后。那么，为何历来的往来官商开凿石刻，风全遇伏、赵尔丰纪念修路，都发生在同一地点呢，难道这仅仅是巧合？

再来查考文献细节。据四川提督马维祺在打箭炉收到的战报及总督锡良给北京奏的奏报，风全在巴塘遇袭的具体地点是“（巴塘）里许之红亭子”。另据驻藏办事大臣有泰在拉萨得到的情报，风全“行至三里余路名热水塘，番子围上，身受许多伤，死之”。不论是里许之红亭子，还是三里余之热水塘，从空间距离而言，与眼前我们看到的石刻群所在地更一致。那么，吴锡珍“行至二十里之鹦哥嘴地方”的描述就是不准确的。会不会有这种可能：距离巴塘粮台二十里真有地鹦哥嘴，但风全遇难并非在鹦哥嘴，而只是在城外不远处的小亭子，由于吴锡珍将鹦哥嘴的地名与风全殉难联系起来，鹦哥嘴便“挪”至此地，此前及此后的碑刻叙事更是加深了这个空间符号，取代了红亭子或热水塘之名。又或者，风全遇难并非在此，只因这里便于雕刻，便于提升事迹的能见度，于是，围绕巴塘的各种相关叙事：粮台的德政，殉节的忠义，惠民的筑路，便都集中到了这里。

无论“落凤坡”具体在哪里，也无所谓“落凤坡”具体叫什么，风全都是川边改制的先驱。他的名字和事迹，被永久留在了石刻之上，向人们叙述着那段“落凤坡”的往事。

（作者为华东师范大学历史学系副教授）

当我们抵达巴塘县城时，已是下午六点半。这里经度偏西，天黑也晚。为赶在天黑之前找到传说中的鹦哥嘴“驻藏大臣风全殉难节处”，我们带着行李直接打车，依照旧茶马古道的路线往前走。茶马古道在出城后，沿着河流先向东再向南，与318国道自北入城的路线不同。

1905年4月5日，驻藏帮办大臣风全在离开巴塘折返里塘（今理塘）途中，被埋伏在城外鹦哥嘴地方的寺庙势力伏击，他本人与卫队50余人罹难。这件事被称为“巴塘之乱”，深刻影响了川西地区的历史发展。地图上未能搜出鹦哥嘴之名。司机师傅是位藏族小哥，也表示没听说过，听闻我们说起过去的事，他以为是在找红军长征旧址。1936年6月初，红二军团在贺龙率领下，途经巴塘北上，这也是长征中最西的一条线路。对于我们提及的摩崖石刻，师傅表示似乎见到过，只能试着驱车前往。好在东南方向出城只一条路，与旧的茶马古道一致。当行至沿山谷中新修的公路桥头，我们看见上面赫然挂着“鹦哥嘴石刻”汉藏文字的路牌。公路桥下有土坡，我们下车顺着土路来到河边，发现山坡上“鹦哥嘴石刻群”的指示。继续往前走，在地面五米的左侧山坡的草丛中，隐约有一条小路，路边石壁上刻有文字。路过草丛荆棘，各种汉藏文字的石刻开始出现在视线中。石刻文字的时间从清中期到民国不等，包括藏文的六字箴言、同治年间的德政碑等。最引人注目的是一方巨大石碑，可分为上下两个部分，上半部分的文字是：

鹦哥嘴 大清光緒三十一年 滇南 马维祺、铁岭赵尔丰、赵越钱锡宝率文武委员敬识 风都护殉节处

“风都护殉节处”六个颜体大字尤其醒目，这就是1905年驻藏帮办大臣风全被巴塘喇嘛围攻杀害之处。“都护”借用唐边地的都护之名，类比清朝的驻藏大臣。在山谷窄路看这六个字，我不禁想起《三国演义》中庞统预命的落凤坡。此刻，脚下土地是名副其实的落“凤”坡（巧的是，两处落凤坡都在四川）。而下方的石刻，则是内容独立的一方《巴塘修路记》和“孔道大通”四个大字，《修路记》有部分地方已被凿平，其内容大致如下：

光绪三十四年巴塘修路记 皇帝即位三十有一载，巴酋肇衅，戮我之天使，乡稻番僧，通谋谗惑于时，铁岭公擢天于命，往即征之，戮厥元凶。事平，罢置宣抚，议设塞外流官。冈谷阻深，来者恫恐。尚书赵公时方总边藏事，通檄西南两县，治径涂、利行旅，长安董公时充巴台役，鳩工五旬而竣，既事无扰，民□□□。督是役者，江安□□□□