

| 插图珍藏本 |



表演与偷窥

小白 著



| 插图珍藏本 |



小白 著



上海译文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

表演与偷窥 / 小白著

— 上海 上海译文出版社, 2012.10

ISBN 978 7-5327-5903 3

I ①表 II ①小 III ①杂文集—中国—当代 IV ①I 267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第167792号

表演与偷窥

小白 著

责任编辑 / 冯涛 黄昱宁 装帧设计 / 张志全工作室

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址: www.yiwen.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc

浙江新华数码印务有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张11 插页6 字数185,000

2012年10月第1版 2012年10月第1次印刷

印数 00,001 10,000 册

ISBN 978 7-5327-5903-3 / I 3498

定价: 42.00元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有 非经本社同意不得转载 摘编或复制
如有严重质量问题, 请与承印厂质量科联系。T 0571 85155604

目 录

- 1 布纹羊皮纸还是破布羊皮纸?
- 7 追寻逝去的图像
- 14 历史在催眠中醒来
- 19 真假丈夫和历史真相
- 27 人人都想发现卡拉瓦乔
- 33 梅毒·麻风·解剖图
- 40 伟大作品可以让人各取所需
- 47 听艾柯论妖说怪
- 52 私下的激情阅读
- 58 淫言秽词的语境
- 65 表演与偷窥之间
- 72 那件蠢事，怎么说，怎么做
- 79 瓶中日月长
- 102 照壁成双影
- 120 幽微若分明
- 148 大的到底好不好
- 172 色情到底是个什么东西
- 179 轮到谁来讲故事？
- 189 间谍是怎样炼成的
- 195 秘密知识和粉红电影
- 201 那些词汇在捣乱

目 录

- 208 危险的不是动作
- 214 耗子·母体·梦想家
- 219 菲茨杰拉德“奇事”
- 226 在小说的牌桌上
- 230 小说是对故事的双重赔偿
- 238 至于你信不信
- 245 老电影笔记
- 282 反讽的性笔记
- 301 反讽的爱情笔记
- 334 租界那些事儿

布纹羊皮纸还是破布羊皮纸？

《玫瑰的名字》第六天“午时经”一节（译文社新译本 p.496）中，渊博的威廉和修道士本诺在讨论一部“奇怪的”希腊文稿。本诺说那种羊皮纸不同一般，很薄，像布一样。威廉说（根据译文版翻译）：“亚麻纸，或是布纹羊皮纸。”

小说原文是：“Charta lintea, o pergamino de pano.”

“charta lintea”和“pergamino de pano”说的其实是同一种东西——一种用植物纤维制作的纸张（我们今天所用的纸张），而不是羊皮。小说之所以要强调这个细节，是因为这样一说，读者便想得通了，何以这份文稿后来被某个人物撕成纸条塞进嘴吞下肚子。

公认最早采用植物纤维制造可供书写纸张的是中国人蔡伦，不过最近的考古证据似乎表明在公元 105 年蔡伦造纸之前的两百多年内，这种工艺已在应用。造纸技术随后传入阿拉伯世界。在信息隔绝的中世纪，欧洲人认为这种技术就是阿拉伯人发明的——甚至小说中如此渊博的威廉修士也这样说。

把“pergamino de pano”翻译成“布纹羊皮纸”，显然是不够准确的。这个词组实际上是一个卡斯提尔西班牙文（Castilian），见于 1256 年西班牙卡斯提尔国王阿方索十世颁布的《七编法》（*Siete Partidas*）。制定该法条的目的是为区分“cartas las unas factas en

pergamino de cuero e las otras en pergamino de paño”（书写在兽皮“羊皮纸”和布“羊皮纸”上的两种文件）。

这词组更恰当的翻译大概是“破衣服羊皮纸”或者“破布条羊皮纸”，颇带点揶揄的味道。因为在西班牙和其他一些地方，亚麻种植必须首先满足织布需求，造纸用的亚麻纤维常常取自破旧衣服。从事这项“收破烂”的生意常须获得王室授权，1287年阿拉贡国王的一份特许令曾将这项权利授予米诺卡的两个市民。

阿拉伯工艺制造的纸张很粗糙，亚麻纤维未被仔细捣研切断。本来中国人是用软笔在这种纸上书写的，传到用硬质尖笔书写的欧洲人那里，粗砺的纸张表面让书写者难以掌控笔触，阿拉伯人想出的办法是用麦淀粉给纸页上浆。这种纸本身就容易破碎，再加上有机物涂浆就更易腐烂。《玫瑰的名字》小说中（p.525）曾提到这种纸受潮之后会渗出黏液，把书页粘在一起，想来正是因为上浆的缘故。

这种纸虽然廉价，但品质粗劣。中世纪很多国王颁布法令禁止使用这种纸张书写重要文件。腓特烈二世解释他禁止使用这种纸张的原因是“自其始也，已见其衰”（*quoniam incipiebat vetustate consumi*），比《新三国》里的曹操还酸叽拽文。

小说那段对话中，本诺修士对这种纸张知道不多，他听说这种纸很贵，这与上文说的廉价不矛盾。因为在意大利，制造工艺有很大改进。用铁杵和研钵把浸泡出的纤维浆仔细捣磨，长纤维被切短，纸坯改用动物皮骨熬制的明胶上浆，使之更像真正的羊皮纸。成品纸张还要加上水印标记制作者。制作工序如此复杂，以致意大利生产的纸张极其昂贵，直到十四世纪末价格才开始下降（《玫瑰的名字》

故事大约发生在十四世纪中叶)。在 1382 年的一份商业记录中, 这种纸的价格已跌至羊皮纸价格的六分之一。

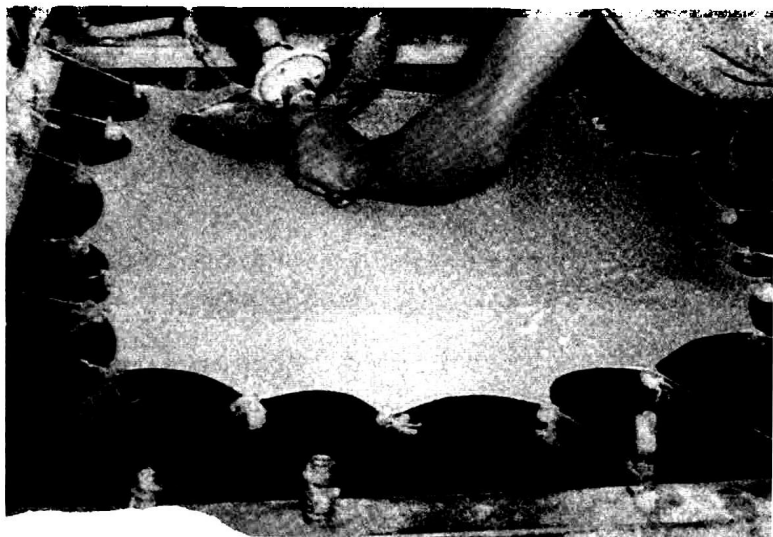
而智者威廉的知识是准确的, 意大利第一家造纸工厂确实是在法布利亚诺 (Fabriano), 在亚平宁山脉的马尔凯地区, 建厂时间大约在 1268 年。但在中世纪, 这种用亚麻纤维制造的纸张始终无法替代兽皮制作的“羊皮纸”, 如同今日之电子书暂时还无法取代纸质书本, 其根本的原因在于书写和阅读习惯的难以改变, 在于修道院和上层阶级对知识财富的控制, 在于中世纪知识结构的缓慢更新, 在于对稀有的知识财富必须加以永久保存的幻想。

Parchment 在汉语中通常翻译成羊皮纸, 其制作工艺据说是帕加玛国王欧迈尼斯二世发明的。它的词源与拉丁词 *pergamenum* 有关, 与小亚细亚那个古城有关。Parchment 不一定是羊皮, 实际上, 它既可以是意大利的山羊皮, 是北欧的绵羊皮, 也可以是小牛皮, 甚至还可以是其他兽皮。

单凭肉眼无法辨识中世纪抄本的某一页究竟是哪种皮。皮纸的质地常常因为制作工艺水准的差别而呈现出不同的外貌。通常来说, 用小牛皮制作的纸页色泽较白, 如果屠宰时血未完全流尽, 皮纸会带有毛细血管的清晰花纹。绵羊皮则偏黄而带有油脂光泽。带有花纹的小牛皮纸, 其专用术语为 *vellum*, 在中世纪是一种更加高级的“羊皮纸”, 因此《玫瑰的名字》译文版将那个词组翻译成“布纹羊皮纸”确实会让读者产生误解。我们觉得较为准确的翻译应该是:

“亚麻纸, 或者说破布羊皮纸。”前后指的是同一种东西, 后面那个词组多少带点调侃意味。

中世纪欧洲人制作一页可供书写的羊皮纸, 工序极为复杂。剥



按照中世纪工艺制作羊皮纸的刮擦工序



中世纪羊皮纸抄本插图

下的兽皮首先要用石灰水脱毛，浸泡几天后手工拔净，清洗。与制作普通皮革用明矾来鞣皮的化学方法不同，制作羊皮纸采用的是纯粹的物理方式——把半成品固定在木框上绷紧，用一种新月形弯刀反复刮擦，除去残存的毛发和皮下不断渗出的油脂，泡软的皮革被拉紧以后，其纤维会重新排列成一种薄片结构，晾干后即可切割成可供书写的羊皮纸页。

在《玫瑰的名字》译文版 88 页中,我们读到一个意义不详的译句:“最后一页……从页边用尖笔画出细小的洞孔,看得出那应该就是艺术家画出来的线条。”

中世纪抄写者在书写之前,要在羊皮纸页上打格,方法是在纸页的上下左右四边,用铁笔刺出等距的小孔,连接左右两边的小孔画直线成横格,连接上下的小孔即成竖格,以此来界定书写的范围和行距。这句话的大概意思是“在页边用尖笔刺出小孔,艺术家据此画出那些直线”。实际上,在小说译本的第 210 页有这样的句子:“……拉巴诺,他把羊皮纸固定在桌上,在羊皮纸两边打上小孔标出页边,现在正用一支金属笔在上面划着平行的横线。”可见译本是理解这道中世纪工序的,前文的含糊处应归责于全文校对的错漏,当然在一本如此繁复的小说中,这也是个可以理解的错漏。

地中海周边的居民有时会选择芦苇秆作为书写工具,但大部分中世纪西欧人使用羽毛,尤其是鹅毛笔。最好的鹅毛笔是春天时从活的鹅翅膀上拔下的 *primary feathers* (初级飞羽,即鸟翼外边缘尖端的主要飞行羽毛),且更多拔取左翼上的那根,因为其弯曲的方向与使用右手的抄写者握笔姿势相合。至少在抄本插图里,中世纪人几乎不用左手书写,唯一出现左手书写的插图出自十五世纪的一部弗兰芒地区祈祷书,画中的抄写人是圣耶柔米 (Jerome)。

《玫瑰的名字》曾列举中世纪抄写者书桌上的主要工具 (p.84),用来擦拭羊皮纸的浮石,用来界定书写句行的框尺(当然不大可能是译文版翻译成的“小卡片”),用来画直线的木尺,旅行学者随身携带的写字板,还有一把重要的小刀——中世纪抄本插图中,学者往往右手拿着鹅毛笔,左手拿着一把小刀。既可以用来削尖鹅毛笔,

也可以用来刮去写错的词句。

还有墨水。埃及人用在莎草纸上的灯黑墨水不适合羊皮纸，它浮在纤维的表层，而且容易分解。中世纪欧洲人使用的最好的墨水是 iron-gall 墨水。五倍子蜂在橡树嫩枝上产卵，刺激橡树分泌液体，形成一种球状结晶物，其中含有大量丹宁酸和五倍子酸，与铜铁等金属盐混合后制成这种墨水。它的酸性特质能够侵蚀皮革纤维，字迹可永久不褪。除这种有名的墨水以外，中世纪人还用酒、醋等其他酸性物质配制墨水，墨水的拉丁名词 *encaustum* 本身就暗示其酸性特质，它也是英语 *ink* 的词源。

《玫瑰的名字》中提到有人使用金色的墨水，在书写神圣文本时，中世纪修士缮写者确实使用一种用金粉和树脂调制的金色墨水。因其昂贵，这种墨水常常只用于插图中的特殊形象，插图的光辉背景，或者首字母。银粉是一种较少使用的贵金属，因为它容易氧化变黑，在必须表现银色时，常用锡粉来替代。

《玫瑰的名字》是一部关于书籍、关于中世纪知识财产的积累与损毁的小说，其中包含大量关于中世纪修道院抄本的细节，我们以后或者还可以专文讨论小说中涉及的中世纪抄本知识，它的装订、它的书写特点、它的图案符号及其含义。在此之前，我们推荐大家阅读这本书：*Introduction to Manuscript Studies*（《抄本研究入门》）。它的细节如此丰富，我们甚至可以照着它的介绍自己动手来制作羊皮古书，挂在淘宝网或者孔夫子网站上，看看哪个羊牯会来上当。

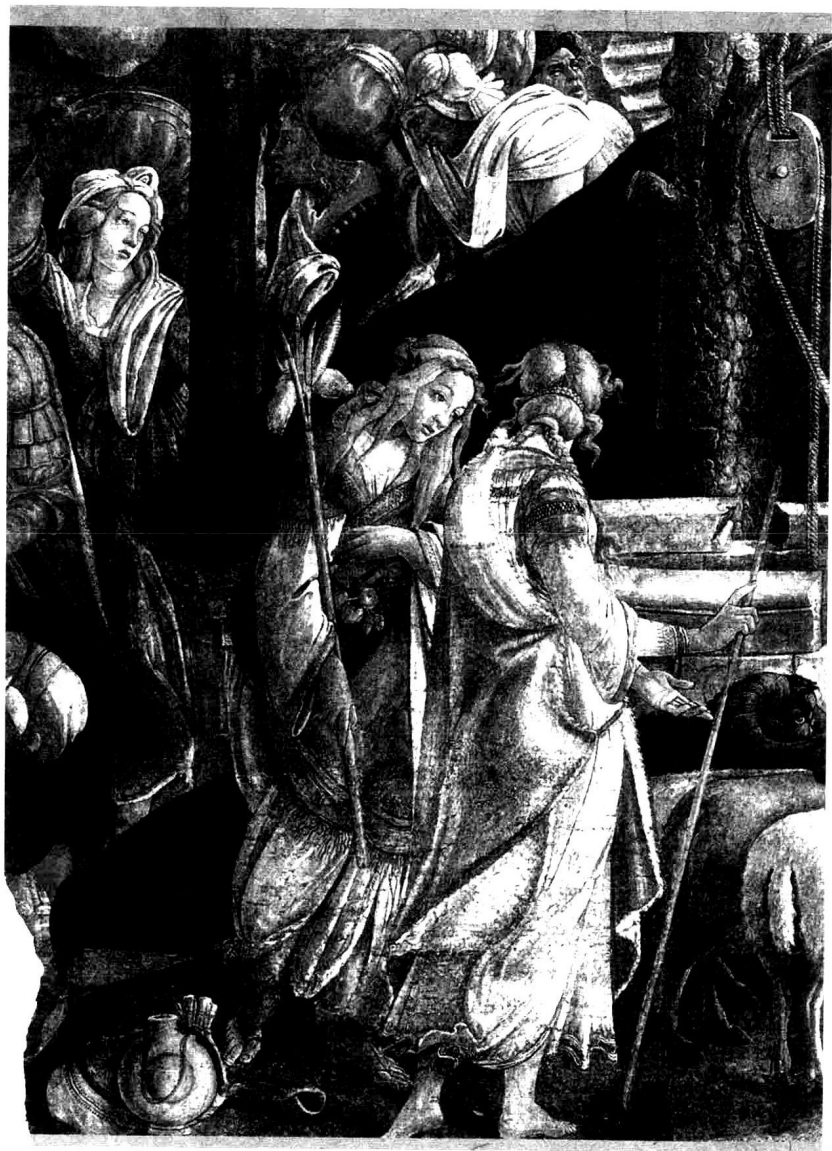
追寻逝去的图像

到巴尔扎克那里，绘画作品成为小说描写的对象。这也不足为奇，“ekphrasis”（我们暂且俗气地把它翻译成“看图说话”）这个词，此刻正在脱离其古典含义，用来定义那种细致描绘图画文体——这与图像日益变成人们日常习见的事物有关，与十九世纪美术批评的日渐专业化有关。

不过在普鲁斯特看来，这些描写很可能有一个“庸俗”的动机，那类似于炫耀，“就像一个得意洋洋的暴发户，为拥有众多名画而吹嘘”（《驳圣伯夫》）。普鲁斯特还引证大量巴尔扎克的书信，在这些信件里，巴尔扎克得意地对人描述他新近观赏过的、买下的各种古代艺术作品，以及昂贵的价格。普鲁斯特认为，这些画不管是挂在巴尔扎克家里，还是挂在邦斯舅舅的陈列室中，其动机是相同的。

同样有人认为，普鲁斯特在他的《追寻逝去的时光》里大量提及绘画作品，其“附庸风雅的轻佻超过艺术的良心”。因为——“难道普鲁斯特认为读者脑中会有贝利尼的穆罕默德二世图像？”小说里，“斯万”把“布洛克”比作这幅画中的人（周克希译本第109页）。

但在普鲁斯特这里，读者似乎要更多考虑其本身的文学意图。炫耀——不能说一点也没有，可那是小说中人的炫耀，其中掺杂着



摩西生平壁画上的西坡拉形象



斯万（作为美术鉴赏行家）对日常生活的审美幻觉。更重要的一点在于，普鲁斯特小说立足于“回忆”之上。而美术图像作为一种个人经验，早已渗透、融合在普鲁斯特的记忆当中，当他开始用文字追寻时光，不可避免地，往昔岁月中的场景、形象会和那些图像重叠在一起，在普鲁斯特这里，美术图像更像是记忆的“药引子”，像是勾起回忆的“hook”——其心理功能类同于“玛德莱娜小点心”。

图像有时会作为对记忆素材加以规范的美学形式，率先从混沌的思绪中浮现出来。

我们知道，普鲁斯特少年时常与人结伴去卢浮宫，罗贝尔·德庇雷（Robert de Billy），还有皮埃尔·拉瓦列（Pierre Lavallée），他提起过这些同游的儿时伙伴。年长后进入社交圈，更有机会涉足各种私人画廊、陈列室。每次游历，他都会抓紧机会观看各地美术藏品。读中学时他就为范戴克（Van Dyck）和华托（Watteau）写过诗，日后他还把罗斯金（Ruskin）的美术评论翻译成法文。这个时代，美术作品的社会地位终于从富贵人家客厅里悬挂的“小玩意”上升到神圣的“艺术品”，一个人坐在圣日耳曼区（Faubourg Saint Germain）的沙龙里，如果不能对新近画廊里展出一幅肖像画随口评论几句，那就绝对算不上有“见识”，这处境大约跟今日你坐在饭桌上，听见别人提起一部奥斯卡得奖的印度电影，而你茫然不知差不多。

所以在巴尔扎克这里，一幅格勒兹（Jean Baptiste Greuze）的肖像是可以用来炫耀财力的——那是“波兰最后一位君主画廊中的收藏品”，但在普鲁斯特那里，提到普桑（Nicolas Poussin）的一幅风景画（周译本 438 页），要用一种漫不经心的口气——那样会显得更博学，而它的读者也应当心领神会。这微妙差异大抵侧面反映“美术”观念的演变。如今，美术作品不仅是一种财富象征（对拥有它们的人），也是知识和文化地位的信物（对“知道”它们的人，对研究专家，评论员，美术馆观众，画册读者，等等）。

但普鲁斯特并不只是想要显示博雅——此等情趣并不是一点也没有，小说的作者和假定中的读者同属那个风雅阶级。他在小说中

动辄提及古今大师杰作，也并不仅仅因为那可能符合笔下人物的身份，斯万是个美术作品的鉴赏家，埃尔斯蒂尔（Elstir）则是个画家。

这位画家的名字或许来自惠斯勒（Whistler）——鉴于罗斯金对惠斯勒的极度反感，由此大约可见普鲁斯特在美术观念上并不完全遵循这位他极其信任的艺术评论家的看法。“Elstir”是“[wh]istler”的部分字母变位（anagram）。而小说中提到埃尔斯蒂尔的一幅“芦笋”画（译林 1990 版第三卷 493 页），暗指马奈那件著名的轶事。马奈小幅作品“一捆芦笋”标价八百法郎，收藏家伊弗鲁西（Ephrussi）看到后，迫不及待出价一千法郎把它搬回家。马奈听说后，找出一块很小的帆布，在上头画上又一根芦笋，签名省略作“M”，让人送过去说：“你那捆还少一根。”小说中的盖尔芒特公爵却觉得埃尔斯蒂尔的一捆“芦笋”居然要他出三百法郎，实在是厚脸皮。马奈的那件轶事被改头换面用到小说里之后，不免带上些微嘲讽。从这些文字游戏和对坊间轶事的微妙借用上，我们或可看见普鲁斯特的文人雅趣和“八卦”癖好。

普鲁斯特自有其更为纯粹的小说美学理想，《追寻逝去的时光》意在唤醒业已消失的记忆，那些模糊的形象、那些场景，它们和（他在往昔岁月中看到过的）各种美术图像交织在一起，它们被绘画作品印证、重构，被以一种审美的形式重新定义赋形。在普鲁斯特看来，如今也许只有通过提及（回忆起）那些美术图像，记忆中的形象才会渐次呈现——并且是以一种在时间和逻辑上相当精确的方式呈现：开始时，普鲁斯特提到一些版画，“父亲”的姿势像画片上正在对撒拉说话的亚伯拉罕（周译本 41 页）；摩冈（Morghe）复制的达·芬奇名作雕版画（周译本 45 页）。那既在叙述的表层意义上

符合逻辑——叙述者在童年时的确只看到过一些印刷画片，同时在更深一层意义上，它也符合记忆本身的逻辑：记忆中的童年场景，难道不是像版画那样层次简化、色调模糊？随着回忆中的人事场景越来越清晰，描摹层次越来越丰富，小说开始提到真正的绘画原作，风格形式也更加多样。

埃里克·卡佩尔斯（Eric Karpeles）编订的这本《普鲁斯特小说中的画作》（*Paintings in Proust*），广泛收集《追寻逝去的时光》里提到的两百多幅美术作品，对照小说引文。其中既有作者明确标定身份的画作，也包括小说叙述行文中或明或暗指涉的作品。有时普鲁斯特的片言只语实在难以让人确认，编者只能从那些微妙的形容词里寻找线索，其中部分作品的编选有待商榷，但仍可视作一种相当不错的诠释。

阅读这部卷帙浩繁的小说，读者有时会忽略一些不太重要的场景和人物形象：比如像是出自于贝尔·罗贝尔（Hubert Robert）画笔下的那种花园月光（周译本 127 页）；比如那个宛若曼但那（Andrea Mantegna）“圣雅各殉难画”（*Martyrdom of St. James*）里出神武士的门房听差（周译本 358 页）。一旦读者对照图像重新翻看这些文字，眼前或会有不同景象。

而在另外一些更加重要的叙述段落中，作者提及图像的意图绝不仅仅在于达到某种比喻性的修辞效果。情妇奥黛特在斯万头脑里的形象，与波提切利在《摩西生平》壁画中的西坡拉（Zipporah）极为相像（周译本 249—250 页、265 页），那些“线条”、那些“秀发的流泻”和“眼睑的弯曲”、那稍稍倾斜的颈脖，还有“那张让人约摸感到皮肤不太好的娇弱面庞”。在这里，斯万的附庸风雅的