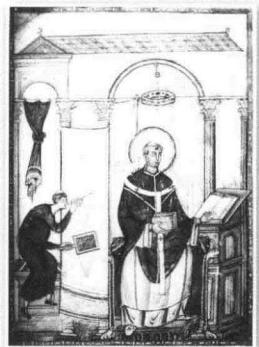




书史译丛

本书讨论的焦点，放在14到18世纪之间，书写文字如何分门别类、编目归档，以及所有牵涉其中的人员和机构，包括作者、出版商、印刷商、印刷作坊和图书馆，对文字和印刷品的领会和感受之上。

——罗杰·夏蒂埃



作者、文本、书籍、读者——夏蒂埃
在书籍史和阅读史框架内的研究工作正是
在这四极之间展开，他试图将自己的著述
与文化史和社会史联系起来。

——多罗西娅·克劳斯

本书充溢着思辨性，以及分析上的前
卫特征，无论在书籍的文化史及文化史相
关的理论上都堪称力作。

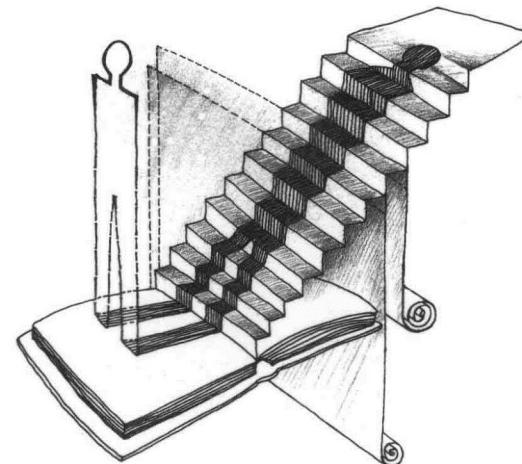
——奥利斯特·雷纳姆



书籍的秩序

(法) 罗杰·夏蒂埃 著

吴泓缈 张璐 译



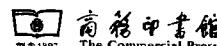
书籍的秩序

——14至18世纪的书写文化与社会

(法) 罗杰·夏蒂埃 著

吴泓缈 张璐 译

- Sociologie des textes, 文本社会学 47
- Somme dédicatoire (Furetière), 《题献
金额》(菲雷蒂埃) 101
- Statute de 1709, 1709年《安娜法令》
51–52, 54
- Taksa, Lucy, 露西·塔克莎 219
- Tartuffe, Le (Molière), 《伪君子》(莫里哀) 189
- Tempête, La (Shakespeare), 《暴风雨》
(莎士比亚) 81–82
- Théâtre de la Cité de Villeurbanne, 维勒
班都市剧院 159
- Théâtre national populaire, 国家人民大
剧院 159
- Thevet, André, 安德烈·泰韦 68
- Thierry, Denis, 德尼·蒂埃里 189
- Thou, Jacques de, 雅克·德·图 84
- Tite-Live, 蒂托-里维 89
- Toews, John E., 约翰·托厄斯 222
- Tonson, Jacob, 雅各布·汤森 67
- Tonson v. Collins, 汤森诉科林案 54
- Toscane, 托斯卡纳 94
- Trionfi, I (Pétrarque), 《胜利》(彼特拉克)
70–71
- Tuileries, palais des, 杜伊勒里宫 156, 172
- Tukogawa, 德川幕府 28
- Utopie, 乌托邦 112
- Vendôme, cardinal de, 旺多姆主教 156
- Venise, 威尼斯 93, 115, 117, 123
- Versailles, château de, 凡尔赛宫 85,
91–92, 155–156, 159, 173
- Vico, Giambattista, 杨巴蒂斯塔·维柯
11, 17–20, 26
- Vincent, Philippe, 菲利普·樊尚 111
- Vincent de Beauvais, 樊尚·德·博维 71
- Voiture, Vincent, 樊尚·瓦蒂尔 58
- Voltaire, 伏尔泰 64
- Voyages imaginaires, songes, visions
et romans cabalistiques (Charles
Garnier), 《幻想之旅, 梦境, 幻影及
神怪小说》(夏尔·加尼耶) 111
- Winn, Mary Beth, 玛丽·贝丝·韦恩 92
- Workes of Benjamin Jonson, 《本杰明·琼
森文集》 63
- Wroth, Mary, 玛丽·罗斯 63
- Xerxes, 薛西斯 84
- Zurich, 苏黎世 97, 114



2013年·北京

- 99–100, 190

Racine, Jean, 让·拉辛 170, 190–191

Radway, Janice A., 詹尼斯·拉德薇 216–217, 219

Réformes religieuses, 宗教改革 207

Remontrances (Malesherbes), 《谏书》(马尔泽尔布) 17, 24–26

Regnauldin, Thomas, 托马斯·勒尼奥丹 175

Ressource de Chrestienté, La (de La Vigne), 《基督区资源》(德·拉维尼) 87

Retz, cardinal de, 雷斯主教 156

Ribou, Jean, 让·里布 164

Richard II d'Angleterre, 英王理查二世 98

Richardson, Samuel, 萨米埃尔·理查德松 32

Richelet, César Pierre, 塞萨尔·皮埃尔·里什莱 58–60, 160–162, 190

Richelieu, cardinal de, 黎世留主教 95–96

Ricœur, Paul, 保罗·里柯 134

Robinet, Charles, 夏尔·罗比内 163, 179–180, 182

Roman bourgeois. Le (Furetière), 《市民小说集》(菲雷蒂埃) 101

Romans de chevalerie, 骑士小说 89, 175

Rose, Mark, 马克·罗斯 51

Roue à livres, 读书转盘 221

Rouen, 鲁昂 156

Rousseau, Jean-Jacques, 让-雅克·卢梭 32

Roussillon, Jean-Paul, 让-保罗·鲁西隆 159

Saggiatore, Il (Galilée), 《试金者》(伽利略) 95

Saint-Germain-en-Laye, château de, 圣日耳曼昂莱城堡 157, 172, 182

Saint Hubert, fête de, 圣于贝尔节 157, 182

Salins, 萨兰 156

Sanchoniaton, 桑收尼亞通 18

Schmitt, Jean-Claude, 让-克洛德·施密特 208

Scienza nuova (Vico), 《新科学》(维柯) 17–20

Seconda Libraria (Doni), 《目录续》(多尼) 117

Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, 玛丽·德·拉比丹-尚塔尔·塞维尼侯爵夫人 194–195

Semiotic challenge, 符号学挑战 222

Shakespeare, William, 威廉·莎士比亚 38, 81–82, 145

Sidereus nuncius (Galilée), 《星空信使》(伽利略) 93–95

Sieyès, Emmanuel-Joseph, 埃马纽埃尔·约瑟夫·西哀士 54

Singularités de la France Antarctique, Les (Thevet), 《南极法国之奇状》(泰韦) 68

Smithson, 史密顿 219

*CULTURE ÉCRITE ET SOCIÉTÉ, L'ORDRE DES LIVRES DU
XIV^e AU XVIII^e SIÈCLE*

By Roger Chartier

©Editions Albin Michel S.A.

根据 1996 年版本译出

图书在版编目(CIP)数据

书籍的秩序 / (法) 夏蒂埃著; 吴泓缈, 张璐译.

—北京：商务印书馆，2013

(书史译丛)

ISBN 978 - 7 - 100 - 09754 - 3

I. ①书… II. ①夏…②吴…③张… III. ①图书
史—世界 IV. ①G256.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 006352 号

所有权利保留。

未经许可，不得以任何方式使用。

书籍的秩序

——14至18世纪的书写文化与社会

(法) 罗杰·夏蒂埃 著

吴泓缈·张璐译

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北京瑞吉冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-09754-3

2013年7月第1版

2013年7月北京第1次印刷 印张13 1/4

定价：35.00 元

目 录

| | |
|-----------------|-----|
| 序言 | 1 |
| 一、文字的表现形式 | 9 |
| 二、作者的角色 | 29 |
| 三、赞助与题献 | 51 |
| 四、无墙的图书馆 | 69 |
| 五、读者群体 | 87 |
| 六、从宫廷到民间 | 103 |
| 七、“大众”阅读 | 141 |
| 注释 | 159 |
| 索引 | 205 |

- Pancoucke, Charles Joseph, 夏尔·约瑟夫·庞库克 111
Pandectarum sive Partitionum universarium (Gesner), 《万有书目分类汇编》(格斯纳) 97, 122, 125
Pandectes Latines et Françoises (La Croix du Maine), 《拉丁语及法语作品汇编》(拉克鲁瓦·德·迈内) 124
 Paré, Ambroise, 昂布鲁瓦兹·帕雷 88
 Parent-Charon, Annie, 阿尼·帕朗-卡龙 89
 Paris, 巴黎 68, 82–83, 89, 92, 111, 118, 124, 126–127, 164, 197
Parlement de Paris, 巴黎议会 65
 Pascal, Blaise, 布莱兹·帕斯卡尔 58
 Passeron, Jean-Claude, 让-克洛德·帕斯龙 206
 Paul, saint, 圣·保罗 142
Pavie, universit de, 帕维亚大学 156
 Pays-Bas, 荷兰 156
 Pembroke, comte de, 彭布罗克伯爵 63
 Pergame, 帕加马 84
 Périer, Charles, 查理·佩里耶 68
 Pétrarque, 彼得拉克 67, 69–71
 Petrucci, Armando, 阿曼多·皮得鲁奇 69
 Phéniciens, 腓尼基人 18–19
 Philippe IV d'Espagne, 西班牙国王菲利普四世 85
Philippiques (Cicéron), 《反腓力辞》(西塞罗) 88
 Photius, 弗修斯 113
 Plagiat, 剽窃 126
Plaideurs, Les (Racine), 《讼诉者》(拉辛) 190
Plaisirs de l'ile enchant e , les, 魔岛之欢 175–176
 Planchon, Roger, 罗歇·普朗雄 159
 Platon, 柏拉图 108
 Pline, 普林尼 71
Poétique (Marmontel), 《诗学》马蒙泰尔 91–92
 Poitiers, 普瓦捷 88
 Pompadour, marquise de, 蓬巴杜侯爵夫人 91
 Possevin, 波塞万 113
 Praslin, comte de, 普拉兰伯爵 91–92
Premier volume de la Bibliothèque du Sieur de La Croix du Maine, 《拉克鲁瓦·德·迈内爵士文库第一卷》 59–61, 90–91, 118–122
 Prince Henry, 亨利王子 63
Princesse d'Elide, La (Molière), 《爱丽德公主》(莫里哀) 176
Privil ge de librairie, 版权 51–54
Propriété littéraire, 文学著作权 11, 14, 23, 39, 49, 51–55
 Rabelais, François, 弗朗索瓦·拉伯雷 213

| | | | |
|---|--------------|--|----------------------|
| Mariage forcé, Le (Molière), 《被迫的婚姻》(莫里哀) | 156 | Mesmes, Henri de, 亨利·德·梅姆 | 84, 108 |
| Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 皮埃尔·卡莱·德·尚布兰·德·马里沃 | 91 | Mignard, Pierre, 皮埃尔·米尼阿尔 | 175 |
| Marmontel, Jean-François, 让-弗朗索瓦·马蒙泰尔 | 91–92 | Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, 莫里哀 | 9, 155–199 |
| Martin, Henri-Jean, 亨利-让·马丁 | 26–27, 46 | Monsieur de Pourceaugnac (Molière), 《浦尔叟雅克先生》(莫里哀) | 189 |
| Masque of Queenes, The (Ben Jonson), 《女王的面具》(本·琼森) | 63 | Morel, Frédéric, 弗雷德里克·莫雷尔 | 68 |
| Masse, culture de, 大众文化 | 209, 216–217 | Mortimer, Ruth, 鲁斯·莫迪默 | 88 |
| Maubert, place, 摩贝尔广场 | 65 | Muchembled, Robert, 罗贝尔·穆尚布莱 | 207 |
| Maury, Laurent, 洛朗·莫里 | 156 | Naples, royaume de, 那不勒斯王国 | 87 |
| Mayence, 美因茨 | 114 | Naudé, Gabriel, 加布里埃尔·洛代 | 84, 108–110, 113–114 |
| Médecin malgré lui, Le (Molière), 《屈打成医》(莫里哀) | 172, 189 | New Criticism, 新批评主义 | 10, 45 |
| Médicis, Catherine de, 卡特琳·德·美第奇 | 83, 85 | New Historicism, 新历史主义 | 47 |
| Cosme I, 科西莫一世 | 83, 94 | Nouvelle-Galles du Sud, 新南威尔士 | 219 |
| Cosme II, 科西莫二世 | 93–94 | Nouvelle-Zélande, 新西兰 | 46 |
| Mémoires (Louis XIV), 《回忆录》(路易十四) | 156 | Ong, Walter, 沃尔特·昂基 | 26 |
| Ménétra, Jacques-Louis, 雅克-路易·梅内特拉 | 139 | Orlando Furioso (L'Arioste), 《愤怒的奥兰多》(阿里奥斯托) | 100, 175 |
| Mercier, Louis Sébastien, 路易·塞巴斯蒂安·梅西埃 | 39, 111–113 | Orléans, Gaston d', 加斯东·德·奥尔良 | 85 |
| | | Padoue, université de, 帕多瓦大学 | 93 |
| | | Palais-Royal, théâtre du, 罗亚尔宫皇家剧场 | 157, 163, 198 |

序言

本书所收录的七篇文章目标不同，辖域有别，风格迥异，却都提出了同一个问题：左右书写之条件，决定传播之形式，给文本的意义建构强加上了种种限制，我们如何理解这些限制？

如此这般地提出问题，就把所有参与话语生产、传播和阐释的人都网罗进同一段历史。他们是作者、出版商、印刷商、书商、评论者、读者或观众。在这段历史中，他们各有各的位置，各有各的角色。于是乎，文本史、书籍史，乃至更广泛的交流形式史和文化实践史在本书中相互发生联系，并因此让本书获得了统一性。书中有两篇文章，一篇研究题献行为，一篇研究莫里哀的一部喜剧在宫中的节庆演出。两篇文章关注的都是在写作需要贵人赞助的时代书写与权力的关系。其关键处有二：一方面我们必须承认，当时的文学活动表现得十分依赖王室的宽容和慷慨。当时的图书市场尚不能保证作者在经济上独立，所有既无头衔年金也无一官半职的作者，除了求助于王室贵胄的庇护之外别无他法。因此，人们偏爱最适合歌功颂德的体裁，创作要快，质量要好，以免被其他作者捷足先登。竞争首先始于出版销售商处。上述所说的一切，皆是那个时代所特有的约束。

另一方面，赞助人严格规定戏剧表演的形式、地点和时间，这些规定决定了戏剧作品所载之义。一场喜剧，在宫中颂扬君王之伟大和荣光的庆典

上演出，其意义对朝臣而言当然有别于一般市民，更有别于那些只读剧本的读者。同一个文本，只要呈现形式大异其趣，就不再是“同一个”文本了。每种形式都有一套特定规范，每套规范都会根据自己的法则来区分作品并用不同方式将其与别的文本、体裁和艺术联系起来。若想理解关于某个文本历史上曾有过的用途和阐释，就必须确定上述物质形式所产生的意义效应。

有研究方法认为，文本意义的生产，仅仅为一种语言活动，无视牵扯其中的人的自主运作。我们的观点与之决然不同。他们否认行为人（作者、读者和出版商）的能动性，认为文本的物质形态没有意义，并抹杀话语实践和非话语实践的一切区别。在这方面表现最极端的是结构主义文评和“新批评”学派，他们的立场十分危险：让我们远离历史理解作品。范畴的设立是用来对话语进行指称、描写和分类的；历史地理解作品，就是假定，原则上，注意力应放在每一具体历史情景对范畴的定义方式上。因此，必须摈弃我们预想的那些普遍概念和普遍标准，将其置于其特有的历史背景中重新认识。

于是，人们习惯于将一部文学作品归于某人名下并视之为具体个体——即作者——之创造天分的产物。这种做法并不对所有文本或所有时代都适用。继福柯之后，本书专辟一章来探讨到底是什么导致了对“作者功能”的现代定义。此探讨涉及作者概念形成的不同时期：18世纪，文学作品所有权的确认离不开自然权利理论和原创性审美观；宗教改革时期，国家和教会的审查机构创立了一种关于话语的“责权认定刑事法”；14、

- | | | | |
|------------------------------------|-------------------|---|-------------------|
| La Fontaine, Jean de, 让·德·拉封丹 | 190 | Louis XIII, 路易十三 | 93, 173 |
| La Grange, 拉格朗日 | 155, 166, 189 | Louis XIV, 路易十四 | 85, 156, 182, 207 |
| La Haye, 海牙 | 178 | Louis XV, 路易十五 | 91 |
| L'Angelier, Abel, 阿贝尔·安热利耶 | 90, 118 | Louvre, 卢浮宫 | 83, 85, 175 |
| La Porte, Ambroise, 安布鲁瓦兹·德·拉波特 | 68 | Loyr, Nicolas, 尼古拉·罗亚尔 | 175 |
| La Thorillière, 拉多里莱尔 | 156, 180 | Lulle, Raymond, 雷蒙·吕勒 | 38 |
| Launay, sieur de, 洛内大人 | 163 | Lully, Jean-Baptiste, 让-巴蒂斯特·吕里 | |
| La Vigne, André de, 安德烈·德·拉维尼 | 87 | Luxembourg, duc de, 卢森堡大公 | 156 |
| Lazarillo de Tornes, 《小癞子》 | 37–38 | Lyon, 里昂 | 118, 126 |
| Le Brun, Charles, 夏尔·勒布伦 | 175 | Lyons, Martyn, 马丁·莱昂斯 | 219 |
| Le Clerc, Jean, 让·勒克莱尔 | 111 | Mabre-Cramoisy, Sébastien, 塞巴斯蒂安·马布尔-克拉穆瓦西 | 171 |
| Le Goff, Jacques, 雅克·勒戈夫 | 208 | Mackenzie, D.F., 麦肯齐 | 45, 137, 141 |
| Le Notre, André, 安德烈·勒诺特尔 | 173 | MacPherson, James, 詹姆斯·麦克弗森 | 57 |
| Le Petit, Pierre, 皮埃尔·勒珀蒂 | 171 | Macault, Antoine, 安托万·马科 | 88 |
| Lepautre, Jean, 让·勒波特 | 171 | Madrid, 马德里 | 61, 85 |
| Le Roy, Louis, 路易·勒鲁瓦 | 68 | Malesherbes, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de, 克雷蒂安-纪尧姆·德·拉穆瓦尼翁·德·马尔泽尔布 | |
| Lettre en vers à Madame, 《给夫人的诗歌信》 | 163, 179–180 | 11, 17, 24–26 | |
| Levine, Lawrence W., 劳伦斯·威廉·莱文 | 145, 210–211 | Marcolini, Francesco, 弗朗西斯科·马科里尼 | 123 |
| Libraria (Doni), 《图书目录》(多尼) | 115–116, 120, 123 | Marguerite de Navarre, 玛格丽特·德·纳瓦尔 | 99 |
| Linguistic turn, 语言学转向 | 10, 222–223 | Marguerite de Valois, 玛格丽特·德·瓦卢瓦 | 58 |
| Littérature populaire, 大众文学 | 212–213, 218 | | |
| Longis, Jean, 让·隆吉 | 89–90 | | |

| | | | |
|--|-------------|--|--|
| Girardon, François, 弗朗索瓦·吉拉尔东 | 175 | Honorat, Barthélémy, 巴泰勒米·奥诺拉 | 118 |
| Gossman, Lionel, 利昂内尔·格斯曼 | 158 | Horace (Corneille), 《贺拉斯》(高乃依) | 95 |
| Goody, Jack, 杰克·古迪 | 26 | Horizon d'attente, 期待视野 | 47, 140 |
| Grafton, Anthony, 安东尼·格拉夫 | 100 | Huyghens, Christiaan, 克里斯蒂安·惠更斯 | 181–182 |
| Gray, 格莱 | 156 | Illustrum Maioris Britaniae Scriptorum (Bale), 《不列颠名人著作目录》(贝尔) | |
| Gray, Thomas, 托马斯·格雷 | 57 | 114–115 | |
| Groulleau, Étienne, 埃蒂安·格鲁洛 | 68, 89 | Jalousie du Barbouillé, La (Molière), 《巴布耶的嫉妒》(莫里哀) | 186 |
| Hall, David D., 大卫·霍尔 | 211 | Jacques I d'Angleterre, 英王雅克一世 | |
| Harrington, Lord, 哈林顿勋爵 | 100 | Herberay, Nicolas de, 尼古拉·德·埃尔伯雷 | 89–90 |
| Henri III de France, 法王亨利三世 | 90, 96, 119 | Janot, Denis, 德尼·雅诺 | 90 |
| Henry VII d'Angleterre, 英王亨利七世 | 93 | Jardine, Lisa, 利萨·贾丁 | 100 |
| Hermeréutique, 诠释学 | 146, 213 | Jérôme, saint, 圣·热罗姆 | 71 |
| Hesse, Carla, 卡拉·埃斯 | 54 | Johnson, Samuel, 塞缪尔·约翰森 | 56 |
| Hiéroglyphes, 象形文字 | 18–19 | Jonson, Ben, 本·琼森 | 63 |
| Hippocrate, 希波克拉底 | 71 | Jove, Paul, 保罗·若弗 | 125 |
| Histoire de Rome (Tite-Live), 《罗马史》(蒂托·李维) | 89 | Jupiter, 朱庇特星 | 94–95 |
| Histoire générale des voyages (abbé Prévost), 《旅行概史》(普雷沃神甫) | 110–111 | Kant, Emmanuel, 埃马纽埃尔·康德 | 55 |
| Hoggart, Richard, 理查德·霍加特 | 215–216 | Kernan, Alvin, 阿尔万·凯尔南 | 56 |
| Homélies des dimanches et festes de l'année (Doc), 《周日传道与一年节庆》(多克) | 68 | Labbé, père, 拉贝神父 | 113 |
| | | La Bruyère, Jean de, 让·德·拉布吕耶尔 | |
| | | La Croix du Maine, François de, 弗朗索瓦·德·拉克鲁瓦·德·迈内 | 59–61, 90–91, 96–98, 100, 114, 118–128 |

15世纪，某些作者靠其著作手稿获得了前所未有的封号，而这些封号过去只属于神父和显贵。

理解文本，离不开对话语进行定性归类的种种范畴，也离不开左右其传播的各种形式。这些物质形式可以在多个层面上得到识别。本书最大的雄心（即第一章），就是勾勒出改变文字记录、存档及传播模式的重大变革。这就意味着需要确定书写文化在历史长河中发生了哪几次大革命：15世纪中期，发明了全新的印刷技术和书籍生产的革命；中世纪及后来的18世纪下半叶，实现了阅读实践的革命；2—4世纪，以翻页书代替卷轴书，彻底颠覆了书籍形式的革命。我们的尝试并非前无知名先贤。维科，马尔泽尔布，孔多塞，他们都以自己的方式，将拼音文字的出现、印刷术的发明，视为知识交流及储存条件转变的契机，同时也视为权力批判与权力实践之模式转变的契机。因此，本书首篇便提到了他们三人。

研究文本形式的变化与其可能蕴涵之意义的关系，我们便会进入到一个更细致的层面。或者比较一部作品在同一个时期内的不同传播方式：拿17世纪来说，同一个剧本，可以在宫廷中演也可以在城里演，还可以印成册子给人读。或者追溯某个文本、某个文集较长时间，“扫描”它前后种种不同的版式：以“货郎文学”为例，其简装版惠及的人多且广，而其精制首版却只能供少数有钱的文化人享用。

从本书对个案的研究和思考出发，我们将提出三个更为一般性的视角。

首先我们要批判史学家们（当然也有别人）常挂在嘴边的某些范畴。本步骤的核心在于“吸纳”，它旨在指出两种长期是主流但却相互对立的研究方法的局限性：一种根据受众的社会身份来评价文化生产，另一种只根据语言文字本身的运作来确定文本的意义。此乃社会学倾向和形式主义倾向的对立、社会史和结构主义批评的对立，二派皆过于固执己见，这在今天显然已不太合适了。本书最后一章对“大众文化”概念进行批判，根据阅读实践和出版策略的历史，我们建议进行必要的转向，在习俗惯例的对照中发现社会差异，将读者（或观众）赋予文本的意义看作是多样的和变迁的。

不过，该计划有两点必须小心谨慎。一方面，对于文化实践，不应过于仓促地给出一个单义的概括性社会评判。如果说，就社会史而言，大众读者确实存在，那么若想精确地识别出到底什么是“大众”的阅读法，却绝非易事。文化模型，就好比实物或文本，无论其生存条件有多大差异，都可以被分享，被人以不同的方式揉捏。另一方面，我们还要小心过于僵硬的二分：强者居心不良地硬塞给读者种种文本和对象，读者除了重拾之曲解之别无他法，于是乎，上述吸纳策略便被当成为唯一的资源。阅读，即读者根据非己所出的文本或书本建构意义，所以它是上述二分的典型范例。但此二分并非对所有“大众实践”都有价值。一般的书写，日常的书写，即使照搬了僵化的形式、编码和模板，也不会因此而丧失自身的独创性，因为它必然会涉及一个具体的事件和时间。即便这种书写唯唯诺诺、

- 道院 85 15, 48–50, 55–56, 71–72, 87, 125, 213
- Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (Condorcet), 弗朗什-孔泰 156, 172
- France, 法国 32, 38, 52, 54, 60, 64, 99, 114, 118, 139, 144, 151, 209, 212
- France littéraire, 《法国文学》 64
- Essex, comte d', 埃塞克斯伯爵 100
- États généraux, 三级会议 25
- François I de France, 法王弗朗索瓦一世 84, 88, 90, 99, 119
- Estienne, Robert, 罗贝尔·艾蒂安 37, 83
- Froissart, Jean, 让·弗鲁瓦萨尔 67, 98
- Fronde, 投石党 179, 194
- États-Unis, 美国 46
- Furetière, Antoine, 安托内·菲雷蒂埃 57–58, 60, 86, 101–102, 110, 113–114, 160–162, 190, 192
- Évangélistes, 福音书著者 67
- Galilée, Galileo Galilei dit, 伽利略 38, 93–95
- Expérience, 72
- Garnier, Charles, 夏尔·加尼耶 111
- Extrasits, 112, 120
- Gaza, Théodore de, 泰奥多尔·德·加扎 101
- Fables (La Fontaine), 《寓言》(拉封丹) 190
- Gazette, La, 《新闻报》 155–157, 166–167, 180
- Facilitator, 助读师 180
- Gentleman-writer, 绅士作家 39, 57
- Faculté de théologie de l'Université de Paris, 巴黎神学院 64–66, 128
- George Dandin ou le Mari Confondu (Molière) 《乔治·唐丹》或《尴尬的丈夫》(莫里哀) 13, 155–199
- Febvre, Lucien, 吕西安·费夫尔 46
- Gerson Jean, 让·热尔松 208
- Félibien, André, 安德烈·费利比安 164, 168, 171–172, 178–179, 181–182, 194, 197
- Gesner, Conrad, 康拉德·格斯纳 97, 113–115, 118–119, 122, 125–126
- Fish, Stanley, 斯坦利·菲什 151
- Ginzburg, Carlo, 卡洛·金兹伯格 221
- Fontainebleau, château de, 枫丹白露城堡 82–83, 90
- Giolito de Ferrari, Gabriele, 加布里埃尔·吉奥利多·德·法拉利 115, 117
- Finarensis, David, 大卫·菲拉朗西斯 68, 89

- Congreve, William, 威廉·康格里夫 67–68, 141
 Corneille, Pierre, 皮埃尔·高乃依 95–96, 156
 Corvin, Mathias, 马蒂亚斯·科尔万 84
 Cour des Aides, 援助法院 24, 195
Critique de l'École des Femmes, La
 (Molière), 《〈太太学堂〉的批评》(莫里哀) 161–162, 188
 Cultural bifurcation, 文化分流 145, 210
 Dante, 但丁 38
 Darnton, Robert, 罗贝尔·达尔东 64
 Dee, John, 约翰·迪伊 84
 Descartes, René, 勒内·笛卡尔 170
Dialogo (Galilée), 《对话》(伽利略) 95
Dictionnaire de l'Académie française, 《法兰西学院字典》 110, 160–162, 190
Dictionnaire français (Richelet), 《法语字典》(里什莱) 58–59, 160–162, 190
Dictionnaire universel (Furetière), 《通用字典》(菲雷蒂埃) 57–58, 86, 101, 110, 113–114, 160–162, 190, 192
 Diderot, Denis, 德尼·狄德罗 51, 55
 Diodore de Sicile, 狄奥多·德·西西勒 88
Discours du Sieur de La Croix du Maine, 《拉克鲁瓦·德·迈内爵士之文》 91
 Doc, Jean, 让·多克 68
 Dole, 多勒 156
 Dolet, Étienne, 艾蒂安·多雷 66
 Dom Juan (Molière), 《唐璜》(莫里哀) 169
 Don Quichotte (Cervantès), 《堂·吉诃德》(塞万提斯) 30, 61–63, 140, 193
 Doni, Anton Francesco, 安东·弗朗塞斯科·多尼 115–122
 Douai, 杜艾 156
 Dupuy, frères, 迪比兄弟 85
 Duras, duc de, 杜拉斯公爵 91
 Du Verdier, Antoine, 安托内·德·韦迪耶 59, 114, 118, 126–128
École d'Athènes, L' (Raphaël), 《雅典学派》(拉斐尔) 108
École des femmes, L' (Molière), 《太太学堂》(莫里哀) 156, 186
Édit de Châteaubriant de 1551, 1551年的夏托布里昂法令 65
 Eisenstein, Elizabeth, 伊丽莎白·爱因斯坦 27
Elegy Written in a Country Churchyard (Gray), 《乡村教堂墓地的挽歌》(格雷) 57
 Elzevier, 埃尔塞维尔 164
 Emendator, 校对员 28
Épithomé de la vraye astrologie et de la reprovée (Finarensis), 《真正星相学简史》(菲拉朗西斯) 68, 89
Épîtres (saint Paul), 《书信》(圣·保罗) 142
 Escorial, monastère de 1', 科尔得利修道院

亦步亦趋，它还是会拥有某种策略上的特征。

本书的第二大议题涉及文学作品与社会的关系。此处的要点是该研究方法的关联性。该方法认为：无视史料，将破坏文本的“文学性”；它拒绝这种简单化倾向，努力重建文本之可能和可读懂的条件。首先是左右书写的某些限制：比如说赞助关系所直接导致的种种限制。其次，文本以话语和实践为模板，文本如何对它们进行移位和改造？由此衍生出关于《乔治·唐丹》的两个问题。莫里哀的这部喜剧再现了何种社会现实？宫中的受众与城中的受众如此不同，他们各赋予该剧什么含义？为了找到答案，我们必须将三种工作糅在一起：研究该剧的种种演出形式，重建该剧的不同接受情况，分析它如何道出那些构建社会身份地位的种种机制。这样一来，支配该剧创作的背景——即一场旨在颂扬君王荣耀的庆典——以及该剧对17世纪观众（或读者）所具有的意义，确切地讲应该是多样的意义，这二者之间就建立起了极强的联系。

最后一个问题是当前的问题：印刷书取代手抄本，电子文本又取代了印刷书，这一革新文字记录与传播的形式已向我们展现并许诺了美好的远景；从长远的观点来讲，我们应当如何看待此等变革？今天的世界，变革脚步日新月异，文本再生产技术的革命，书籍形式的革命，阅读方式的革命，为了回答上面的问题，我们必须在上述种种革命中为已经开始的变革正确地定位。尔后，鉴于文字的物质载体将产生意义效应，进入电子文本

和屏幕阅读时代将引发无穷后果，对此我们必须深思之。借助这些问题，所有范畴，用来认定作品的范畴，用来建立文学产权原则的范畴，用来组织文本阅读、文本保存和文本描绘的实践的范畴，都在重新审查之列。

道出上述种种巨变，绝非是为了预言未来。有史学家称学史可以知未来，可我们却认为回顾历史对于预测将来用处不大。不过回顾毕竟是比较性质的，所以它有助于我们更好地把握上述巨变在改变我们与文字关系上的规模。它还提醒我们，若想理解一个文本，就须了解它从过去到今天的种种演变形式。既不是为了怀古也不是为了预知，史学家的诊断担负着双重任务：五个世纪以来，所谓书写文化，在很大程度上其实就是在社会上传播的印刷品，在当今的电子文本时代，必须为保护、保存这份文化遗产而辩护；十七八个世纪以前，一场革命彻底改变了书籍的形式（翻页书代替卷轴书）和阅读的方法，今日的革命毫不逊色，我们有责任让人明白它的含义。

本书有三篇文章曾在另一本书中发表，不过那本书如今已找不到了。该书名为《书籍的秩序：欧洲的读者、作者与图书馆》^{*}，这一说法表达了三层意思。第一层意思指的是千方百计地为文字世界排序的种种设计：进入流通领域的书，增长量惊人，手抄本如此，印刷品更甚，为应对此局面西方人采用了多种方法：编列书目、作品分类、作者署名。发明“作者”，这

^{*} 法语中 *ordre* 既有“顺序、秩序”的意思，也有“命令、指令”的意思。该书中译本由中国台湾联经出版公司于2012年3月出版。——译者注

- | | |
|--|--|
| Brisart, 布里萨尔 189 | 托 133–134, 136–137, 141, 146, 150– |
| Brown, Cynthia J., 辛提亚·J. 布朗 86–87 | 151, 214–215 |
| Budé, Guillaume, 纪尧姆·比代 99 | Cervantes, Miguel de, 米盖尔·德·塞 |
| Burke, Peter, 彼得·伯克 207–208 | 万提斯 61–62 |
| Bussy-Rabutin, Roger de, 罗歇·德·比 | Cesi, prince, 塞西亲王 95 |
| 西 – 拉比丹 194 | Charlemagne, 查理曼大帝 84 |
| Cabinet des fées (Charles Garnier), 《仙 | Charles I d'Angleterre, 英王查理一世 93 |
| 子收藏橱》(夏尔·加尼耶) 111 | Charles VI de France, 法王查理六世 93 |
| Cadmus, 卡德摩斯 18 | Charles VIII de France, 法王查理八世 |
| Calderón, Juan Alonso, 胡安·阿隆索·卡 | 87, 92–93 |
| 尔德隆 85 | Charles IX de France, 法王查理九世 119 |
| Caractères, Les (La Bruyère), 《人性与 | Chastel, Pierre du, 皮埃尔·德·夏泰尔 99–100 |
| 世态》(拉布吕耶尔) 196 | Choiseul, duc de, 舒瓦瑟尔公爵 92 |
| Carnaval, Le (Benserade), 《狂欢节》(邦 | Choisy, château de, 舒瓦西城堡 85 |
| 瑟拉德) 172 | Christine de Pisan, 克里斯蒂娜·德·皮桑 67 |
| Castille, 卡斯蒂利亚 30, 38 | Cicéron, 西塞罗 71, 88, 180 |
| Catalogus illustrium virorum Germaniae | Citéde Dieu (saint Augustin), 《上帝之城》 |
| (Tritheim), 《德意志名人著述目录》(特 | (圣·奥古斯丁) 34 |
| 里森) 114–115 | Cléopâtre (La Thorillière), 《克里奥帕特 |
| Catiline (Ben Jonson), 《卡塔林》(本·琼 | 拉) (多里莱尔) 156 |
| 森) 63 | Colbert, frères, 科尔贝兄弟 82 |
| Cavellat, Guillaume, 纪尧姆·卡维拉 89 | Coligny, Odet de, cardinal de Châtillon, 沙 |
| Cecil, sir Robert, 罗伯特·塞西尔先生 100 | 蒂永红衣主教, 奥代·德·高立尼 99 |
| Cécrops, 塞克洛普斯 18 | Colin, Jacques, 雅克·科兰 99 |
| Cerquiglini, Jacqueline, 雅克琳娜·切 | Collegio Romano, 罗马学院 95 |
| 尔奎利尼 70 | Collège des Quatre-Nations, 四族学院 85 |
| Certeau, Michel de, 米歇尔·德·塞尔 | Condé, Louis de, 路易·德·孔代 156 |

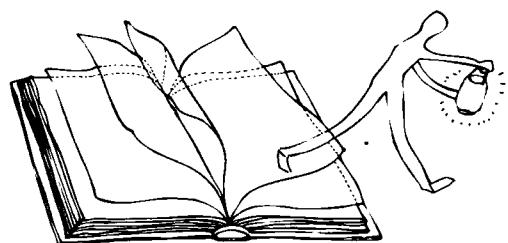
- Arbre des batailles, L', 《战斗之树》 93
- Aristote, 亚里士多德 71, 101, 108
- Arrêt du Conseil de 1777, 法国政法院
1777年法规 52–53
- Au Roy sur sa conquête de la Franche-
Comté, 《献给征服弗朗什－孔泰的国
王》 156
- Auerbach, Erich, 埃里克·奥尔巴克 182
- Augereau, Antoine, 安托万·奥热罗
65–66
- Augustin, saint, 圣·奥古斯丁 34, 71
- Avare, L' (Molière), 《吝啬鬼》(莫里哀)
157, 186–187
- Baglioni, Tomasso, 托马索·巴廖尼 93
- Bakhtine, Mikhail, 米哈伊·巴赫金 211
- Bale, John, 约翰·贝尔 114
- Ballard, Pierre, 皮埃尔·巴拉尔 163–164,
170, 176
- Barbin, Claude, 克洛德·巴尔班 189
- Barthes, Roland, 罗兰·巴特 45
- Becker, Zacharias, 扎查里亚斯·贝克尔 55
- Bejar, duc de, 贝雅尔的公爵 61
- Béjart, Armande, 阿芒德·贝雅尔 189
- Bellefond, maréchal de, 贝尔丰元帅 163
- Bénichou, Paul, 保罗·贝尼舒 182
- Besançon, 贝桑松 155
- Biagioli, Mario, 马里奥·比亚乔利 94
- Bible, 圣经 31, 33–34, 37, 142
- Bibliotheca Universalis (Gesner), 《世界
书目》(格斯纳) 114–115, 125
- Bibliothèque ancienne et moderne (Le
Clerc), 《古今文库》(勒克莱尔) 111
- Bibliothèque bleue, 蓝皮书库 32, 139–
140, 143–144, 150–151, 217–219
- Bibliothèque choisie (Le Clerc), 《精选
文库》(勒克莱尔) 111
- Bibliothèque d'Antoine du Verdier, 《安
托内·德·韦迪耶文库》 59, 118–119
- Bibliothèque universelle des romans,
《小说大全文库》 111
- Bibliothèque universelle et historique (Le
Clerc), 《历史百科文库》(勒克莱尔) 111
- Blackstone, William, 威廉·布莱克斯通 54
- Blois, château de, 布卢瓦堡 83
- Bouchet, Jean, 让·布歇 88
- Boullée, Étienne-Louis, 艾蒂安·路
易·布莱 107–108
- Bourdieu, Pierre, 皮埃尔·布尔迪厄 47,
212, 223
- Bourgeois Gentilhomme, Le, (Molière)
《贵人迷》(莫里哀) 158, 189
- Bouza Alvarez, Fernando, 费尔南多·博
萨·阿尔瓦雷斯 85, 97
- Bray, Toussaint du, 图森·杜·伯雷 93

一概念作为指称文本的根本原则；梦想中的万象图书馆，聚齐一切实体和虚拟件，收遍世间未出未写之文；确定一个对书的新定义，将实体、文本和作者联系在一起。正是以上一个个重大创新，在古腾堡之前和之后，建立起了至今仍为我们沿用的书籍的秩序。

第二层意思指向文本为读者设定的顺序，这顺序可以是书本形式引导的阅读顺序、理解的顺序，也可以是订购、批准和发行书籍的权威部门所想要的顺序。不过这一顺序随机而变，并不拥有扼杀读者自由的大能。即便为能力和世情所限，面对专为限制自由而设的指令和手段，自由总能找到钻空子的办法。强制与发明，犯规与束缚，这二者之间的辩证关系为我们提供了一把理解的钥匙，即读者社群各显神通，对书籍的秩序是既遵从之又乱改之。

不过，书籍的秩序还表达了另外一层意思。无论是手抄书还是印刷书（在今天则是电子书），其物质形式决定了我们是否有可能吸纳话语为己所用。话语从来就是一种物质呈现，书中的文字，口中的语音，台上的念白——每一种形式都有自己的规则或限制。因此，“话语序”（再次借用福柯术语）不可能脱离当时的书之序而独存。文本的生产、传播和阅读过程，印刷书时代与手抄本时代不同，荧屏时代又与印刷书时代不同。书之序，实乃一个跨越历史的常量。重构历史的位移和断裂，我们就有可能摆脱那些不假思索的习惯论断，进而破解那些不容置疑的顽固信念。

索引



- Ablancourt, Perrot d' , 佩罗·德·阿伯 兰库 58
Abrégés, 摘要 112–113
Académie française, 法兰西学院 25–26, 91–92
Accademia dei Lincei, 林瑟学院 95
Advis pour dresser une bibliothèque (Naudé), 《关于建一座图书馆的意见》(洛代) 84, 108–110, 113–114
Aix-la-Chapelle, paix d', 艾克斯－拉夏贝尔停战协定 156
Albert le Grand, 阿尔贝·勒格朗 71
Alchemist, The (Ben Jonson), 《炼金术士》(本·琼森) 63
Alexandrie, bibliothèque d', 亚历山大图书馆 37
Amadis de Gaule, 《阿马迪·德·高卢》 89–90
Amelin, Jean d', 让·德·阿姆兰 89
Amour médecin, L' (Molière), 《医生情人》(莫里哀) 165
Amphytrion (Molière), 《安菲特律翁》(莫里哀) 156, 169
An 2440 : Rêve s'il en fut jamais, L' (L.S. Mercier), 《2440年, 前所未有之梦》(路易·塞巴斯蒂安·梅西耶) 39, 112–113
Anagnostes, 诵读者 100
Anjou, René d', 勒内·德·安茹 67
Anonymat, 匿名 57, 72
Annales d'Aquitaine (Bouchet), 《阿基坦年鉴》(布歇) 88
Antonio, Nicolas, 尼古拉·安东尼奥 114
Apollon, 阿波罗 174–176, 179

65-96。

25 Catherine Velay-Vallantin, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

26 Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Turin, Einaudi, 1976 (法译本, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980) .

27 Lisa Jardine , Anthony Grafton, 《“ Studied for Action” : How Gabirel Harvey Read His Livy》, *Past and Present*, n°129, 1990年11月刊, pp. 30-78 ; Ann Blair, 《Humanist Methods in Natural Philosophy : the Common Place Book》, *Journal of the History of Ideas*, vol. 53, n° 4, 1992年10-12月刊, pp. 541-551。

28 John E. Toews, 《Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience》, *American Historical Review*, vol. 92, 1987年10月刊, pp. 879-907 (引文出自882页)。同时参见关于该讨论的两种对立观点: David Harlan, 《Intellectual History and the Return of Literature》, *American Historical Review*, vol. 94, 1989年6月刊, pp. 581-609, 与 Gabrielle M. Spiegel, 《History, Historicism and the Social Logic of the Text in the Middle Ages》, *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, t. 65, 1990年1月刊, pp. 59-86。

29 Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 76, p. 137.

30 Giovanni Levi, 《Les usages de la biographie》, *Annales E.S.C.*, 1989, pp. 1325-1335 (引文出自1333页), 他在其中讨论了对Roger Chartier提出的“表现”这一概念的定义, 见, 《Le monde comme représentation》, 同上, pp. 1505-1520。

31 Jean-Claude Passeron, 同前注1, p. 61。

32 同上, p. 92。

一、文字的表现形式

18世纪, 关于书面传播形式及其载体与书写符号的关系, 出现过很多思考。有三个文本以不同的方式和语言提出了这一问题, 用它们做导引, 我们有可能发现西方世界在书写文化方面的重大转变。

这三本书即维柯的《新科学》、孔多塞的《人类精神进步史表纲要》和马尔泽尔布1775年5月6日发表的《关于税捐的谏书》, 它们的宗旨是辨识转变, 正是这类重大转变在不同境况下推动了“民族发展的进程”、“人类精神的进步”, 或君主制的历史。三本书的研究步骤相类似, 即根据不同的书写形式或传播方式来切分年代或时代。历史的裂变, 改变了关于话语记载、存储和交流的方式, 他们所关注的, 就是这类裂变在政治、社会和精神上的意义。

在《新科学》第四卷“诸民族历史发展的进程”中, 维柯按古埃及人的方法¹将人类史划为三个时代——神的、英雄的和人的时代——并对其各自的特征进行归纳。每个时代有每个时代的语言和文字, 语言和文字相互依存、不可分离, 因为二者的起源问题“乃同一性质”的问题。(p. 157) 在神的年代, “最初的语言是诉诸于心灵的神言, 构成其内容的是心有默契的宗教活动或拜神仪式。”(p. 354) 古埃及象形文字便是这样一种语音含

糊的无声符号，没有抽象的能力，只能借实物或实物形象来表意：“尚处于孩童时代的早期各民族还不能进行抽象的分类，便借助想象来描绘各种类的画像，这些图像后来化身为仍带有诗性的一般概念，而诸民族也就将属于某一类的特质归结到这些诗意共相中。”（p. 355）第二种语言，英雄时代的语言，“若采信埃及人的说法的话，即我们所说的象征符号，可归入这一类的是英雄们的战徽。”（p. 165）无声语言和有声语言的成分在其中等量齐观；这种语言开始使用符号，并操纵“各种意象、隐喻和类比，正是它们在有声语言中构成了诗歌的丰富性”（p. 165）；这是走向抽象的第一步：英雄时代的文字与象形文字一样，“都是由幻想出来的共相组成的，不同种类的英雄主体被归类在不同的共相下[……]。等到人类思想习惯于从主体中抽象出其形式和特性之时，这些想象出来的类别就变成摆脱形象的概念了。”（p. 355）这一抽象化进程将在第三种语言中完成，第三种语言是音节清晰的语言，其书写形式是字母，字母“成为类，可以用来记录所有的话语”（p. 355）。

维柯把使用字母注音的语言称为“通俗文字”。对这一带有根本性意义的创新的起源，他曾多次进行讨论。有人说桑收尼亞通（*Sanchoniathon*^{*}）发现了通俗文字，继而埃及人塞克洛普斯（*Cécrops*）或腓尼基人卡德摩斯（*Cadmus*）将其带入希腊。维柯拒绝这一说法并断言是希腊人“使用了腓尼基人带来的用于代表语音音节的几何图形，并叹为观止地将其改造成通俗文字”。（p.167）在维柯正在为其作史的文明进程中，这一发明代表了一个决定性的转折：维柯之所以将其命名为通俗文字，是因为它们打破了先是祭司后是贵族建立在图像和符号上的垄断。字母——即拼音文字——属于人民：“获得一门通俗语言和一种通俗文字，是他们的

* 桑收尼亞通，腓尼基作家，生活年代不明，著有《腓尼基重要城市年鉴》，有若干残篇留传至今。——译者注

dans *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Roger Chartier主编, Paris, Fayard, 1991, pp. 159-207。

19 Roger Chartier, «Figures littéraires et expériences sociales : la littérature de la gueuserie dans la *Bibliothèque bleue*», *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1987, pp. 271-351.

20 Martyn Lyons et Lucy Taksa, *Australian Readers Remember. An Oral History of Reading 1890-1930*, Melbourne, Oxford University Press, 1992.

21 Friz Nies, *Bahn und Bett und Blutenduft. Eine reise durch die Welt der Leserbilder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991 (法译本, *Imageries de la lecture. Exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris, P.U.F., 1995) .

22 Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

23 Jean Hébrard, «Comment Valentin Jamerey-Duval apprit-il à lire? L'autodidaxie exemplaire», *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier主编, Marseille, Rivages, 1985, pp. 23-60, 及《Les nouveaux lecteurs》, *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier 和Henri-Jean Martin主编, t. III, *Le Temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Epoque* (1985), 再版, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, pp. 526-565。

24 David D. Hall, *Worlds of Wonder Days of Judgements. Popular Religious Belief in Early New England*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, pp. 39-43 ; Marie-Elisabeth Ducreux, *Lire à en mourir. Livres et lectures en Bohème au XVIII^e siècle*, *Les Usages de L'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)* , Roger Chartier主编, Paris, Fayard, 1987, pp. 253-303 ; Sarah T. Nalle, «Literacy and Culture in Early Modern Castile» , *Past and Present*, 125, 1989年11月刊, pp.

1983).

8 Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988, pp. 208-209.

9 David D. Hall, 前注中*Highbrow/Lowbrow*的读书报告, dans *Reviews in American History*, 1990年三月, pp. 10-14。

10 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 89.

11 Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 54.

12 Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions du Seuil, 1986, pp. 152-153.

13 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1, *Arts de faire* (1980), Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1990, p. XXXVII.

14 同上, p. XLIX.

15 Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Londres Chatto and Windus, 1957. 同时参见此书的法文版及Jean-Claude Passeron对它的介绍, *La Culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

16 Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press at Chapel Hill, 1984, pp. 221-222.

17 同上, p. 17.

18 Roger Chartier, «Des "secrétaires" pour le peuple? Les modèles épistolaires de l'Ancien Régime entre littérature de cour et livre de colportage»

永远无法剥夺的最珍贵的权利之一。”(p.166) 通俗语言让人民有可能“监控官方所给出的对法律的解释”(p.356), 从而保证自己的自由。

对语言和文字进行分类有双重意义。就历史角度而言, 它可以被视之为“民族前进”的步伐和时代更替的节拍。但在逻辑上, 我们应该将三类语言理解为同时并存的: “原则上, 我们首先应确立这样一种认识: 众神本身乃人类想象的产物, 英雄处在人、神之间, 神、英雄和人共处世间, 所以与之相对应的三种语言也诞生于同一时期。”(p.172)² 语言和文字的多种形态, 既可以被视为相继的又可以被视为共时的, 对此我们可以从多个角度给出解释。用修辞学术语来讲, 语言的每种状态都与一种特殊的比喻形式相联系: 隐喻 (*métaphore*) 与象形文字相连, 因为后者借物体或物象来说事; 借喻 (*métonymie*) 与表意或曰英雄文字相连, 因为后者用事物的一个特性来指代事物; 提喻 (*synecdoque*) 与拼音文字或曰通俗文字相连, 因为它们有益于提取抽象类别或范畴。³ 用政治学术语讲, 神权统治用神圣文字, 贵族统治用英雄徽章式的文字, 自由的民众(无论是在共和制或君主立宪制之下)用通俗文字。就认识的发展而言, 上述分类从神学或曰关于神言的科学走向契约法, 然后再从规定的法则走向关于事实之真相的认知。在上述三种文字形态中, 唯有拼音文字的发明代表一个根本性的转变, 因为拼音文字有利于抽象, 因为它确立平等与法制, 并把知识从全能的神之意志或专制的国家意志中解放出来。

在《人类精神进步史表纲要》所划分的第三时代中, 孔多塞也认可这一重大转折。⁴ 唯有字母的发明推动了科学的持续发展, 前两种书写形式——即埃及象形文字与“用约定俗成的符号表意的文字, 这也是中国人至今所掌握的唯一文字”(p.120)——保证了祭司和导师阶层对知识的垄断。“最初的文字”, 即“用事物本身的, 或其相似物的大致近似的图像来指代事物”的文字, 在祭司们的手里, 成为寓意丰富的秘文, 对于人民大

众来说，秘文暗含神意，因为人民大众使用另一种文字，该文字“几乎抹去了与事物的相似性，其所用的符号可以说已经是纯粹的约定俗成的符号了”（p.118）。有了专属自己的语言和文字，祭司们的“玄学”便在这种语、文二元的状态中倡导出了“最荒诞的信仰，最癫狂的崇拜，最野蛮或最可耻的行为”（p.119）：“从此后，科学发展止步不前；前世所获得的部分科技成果甚至彻底丢失；人类精神沦于愚昧和偏见，万马齐喑，死气沉沉：那几个让亚洲长期蒙羞的历史悠久无中断的大帝国，就是如此。”（p.120）

就因为拼音文字与所有再现事物的形式相决裂，就因为它剥掉了图像和符号的神秘外衣，打破了祭司们对解释权的垄断，所以它赋予所有人“一个认识真理的平等权利”：“所有人都有可能追求进而发现真理，并将之传播出去，即完整地传播给所有的人。”（p.124）这样一来，“人类的进步就永远地”获得了保障（p.84）。让祭司专职祭祀，让求知获得独立，这与其说是城邦制度所带来的自由，还不如说是希腊人引入和使用了一种新方法来标记语言所导致的结果：只需十至二十几个字母，我们便能书录一切。

在《纲要》的序言中，孔多塞建议根据人类可能拥有的不同知识模式来划分人类精神进步的各阶段。音节清晰的语言出现前为第一个时代，这种划分是心理上的，有臆测成分（“此处除了观察人体器官的进化之外我们没有别的线索”）。第二个时代处在音节语言出现后和拼音文字发明前这一时期，它是假设性的，不过其依据是采集的史实和人类学的观察。接下来的时代就十分明确了，那已是真实的历史：“据一系列从未中断过的史实和观察，自拼音字母被引入希腊，历史便与今世联系在一起，与欧洲最开化国度中的人类现状联系在一起。哲学的任务不再是猜想，不再是构思种种假定的组合；它只需要对各种现象汇集和排序，并告诉我们从其整体和串联中所生出的种种有用的真理。”（pp.85-86）⁵此类时代划分以认识论为基础，与维柯的一样，其根据是颠覆交流形式的那两次根本性革命：先是

52 James F. Gaines, *Social Structures in Molière's Theater*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, pp. 148-155.

七、“大众”阅读

1 Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil, Hautes Etudes, 1989, p. 36.

2 同上, p. 37。

3 Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*. Essai, Paris, Flammarion, 1978, p. 341. 在此书再版（Paris, Flammarion, 1991）的序言中，作者的观点变了很多。

4 Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Maurice Temple Smith Ltd., 1978, 再版, New York, Harper and Row, 1978, p. 207, p. 208, p. 270.

5 Jacques Le Goff, «Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age : saint Marcel de Paris et le dragon» (1970), dans Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age, Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 236-279 (引文出自第276页) .

6 Jean-Claude Schmitt, «“Religion populaire” et culture folklorique», *Annales E.S.C.*, 1976, pp. 941-953.

7 Eugen Weber, *Pensants into Frenchmen : The Modernization of Rural France, 1870-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1976 (法译本, *La Fin des terroirs : la modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard,

de Lille III, 1981, chap. III et IV, James B.Wood, *The Nobility of the Election of Bayeux, 1463-1666. Continuity through Change*, Princeton University Press, 1980。45 参见Jean-Marie Constant, 同前注44, pp. 70-73, 其中题为“1560年的农民可以变成贵族吗？”的一段。

46 关于这点, Jean-Marie Constant、Jean Jacquot有同样的论断, 参见Jean-Marie Constant, 同前注44, p. 233 (他指出1660-1700间, 博斯贵族与农民官员小资产阶级联姻占了15.3%, 而1600-1660年间仅有1.3%), Jean Jacquot, *La Crise rurale en Ile-de-France, 1550-1670*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 534。

47 Madame de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne整理、介绍并作注, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, t. I, *Mars 1646-juillet 1675*, 1972, pp. 99-102。

48 参见James B. Wood的作品, 同前注44, 第一章中有外省研究的两例, 及Jean Meyer, *La Noblesse bretonne au XVIII^e siècle*, Paris, SEVPEN, t. I, 1966, pp. 29-61. 在贝叶 (Bayeux) 的选举中, 6%的被证实了其身份的贵族, 又被重新要求交人头税; 而在布列塔尼, 此比例则更高。

49 Pierre-Jean Grosley, 《Recherches sur la noblesse utérine de Champagne》, dans *Recherches pour servir à l'histoire du droit français*, 1752, pp. 183-250, 其中提到了特鲁瓦、夏隆、莫城、维特里、肖蒙和桑斯这几个地方的惯例。

50 Jean de la Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, Robert Garapon, Paris, Editions Garnier, 1962, *De quelques usages*, 11, p.416.

51 Madame de Sévigné, 同前注47, 1668年12月4日给Bussy-Rabutin的信, pp. 105-106。

发音语言的形成, 后是拼音字母的发明。

在上述时代划分的内部, 孔多塞还插入了另一个与印刷术有关的划分。印刷术的发明让我们有可能“用低廉的费用无限地增加一部作品的印数”(p.187)。孔多塞在《纲要》的第八个时代中, 用三种方式描写了该发明所带来的效应。首先, “从书本中获取知识, 每个人都处在安静和孤独中”(p.190), 冷静推理, 审视批判, 对各种观念和大众说法进行判断, 这与一群人聚在一起用声情并茂的言语来刺激来煽情决然不同。有了印刷术, “人们便见识到了一座新型的法庭, 在这个法庭上, 相互交流的各种感想少了激情却多了深沉; 在这个法庭中, 人们不再那么为情所役, 反而靠理性获得了更为持久更为可靠的伟能; 此法庭有万益于真理, 因为艺术在此失去的仅仅是以情感人的手段, 而它赢得的却是让人清明的慧光”(p.188)。用理性抵抗淫情, 用明慧抗拒诱惑: 印刷术的第二个效果便是用理性推理之确然无疑来取代修辞技巧所导致的坚信。数理与逻辑, 演绎模型, 其论证过程“环环相扣”, 其最后得出的真值是确定无误毋庸置疑的; 而花言巧语或煽情言辞虽然能让人深信之, 但这种信是极其不可靠的。前后二者, 天差地别。最后, 就因为有了印刷术, 所有人都有幸得知那些经过确证的真理。口头交流, 必然会有人数限制, 知识局限, 而印刷文本的传播, 却能让理性周游全球: “风行一时的舆论, 或某个时期的局势, 急需某些文字作品, 多亏了印刷术, 这些作品有可能被传播开来, 并且让会说同一门语言的人普遍关注某地正在讨论的问题。”(p.189)

因此, 从印刷术革命出发, 孔多塞定义了人类精神进步史中一个基本概念: “公众意见。”如果说个人意见总是多变、可疑、局部的, 那么“公众意见”则相对稳定、可信且全面, 这在本质上说应归功于印刷术。有了印刷术, 交流无需见面, 散民聚合成众, 构成了一座看不见的虚拟法庭, 该法庭的裁决以理性为基础, 并强烈地作用于所有的人: “公众意见一旦形

22 成，便极为强大，因为赞成者众多；其能量也惊人，因为决定它的动因会影响到所有的人，哪怕是千万里之外的人。于是乎，人间竖立起一座为理性为公正的法庭，它独立于一切强权，有事瞒它很难，想避之亦不可能。”（p.188）

然而，印刷术所预示的知识普及依然有局限：它是部分的，不完整的，有待于完善的。它的圆满实现取决于两个条件。首先必须实行“全民教育”，因为全民教育能打破教会对教育的控制并赋予每个人必要的能力，即读懂“适于各阶层、各种文化程度的书籍”（p.189）的能力。其次是建议创立一门共通语，唯有如此，才能解决诸如“会说同一种语言的人普遍关注”这类表述中潜在的矛盾。这个普遍语言不应该是数学语言，因为数学语言“必定会将社会分成两个不平等的阶层：一个懂数学语言的阶层，这个阶层中的人掌握了所有科学的钥匙；另一个阶层中的人因为没有学过数学语言从而几乎完全丧失了获取知识的可能性。”（p.292）孔多塞拒绝关于普遍语言的“科学化倾向”，出于同样的理由，他也反对文学著作权的概念，在他看来，那是少数人对知识的独占。⁴⁰因此，他的结论是需要创立一门全新的普遍语，该语言便于人类对智力操作、逻辑推理和实践规则进行形式化，该语言可以被译成各种语言。

在这里，文字的表现形式与传播形式同样具有决定性意义。普遍语言用符号来表达“或者实物或者由普遍的简单观念所组成的且被明确规定了的集合，这些集合属于同一类，或者在人的知觉中构成同一类；另外还有上述观念之间的一般关系，人类的精神活动，亦即每门科学所特有的运作，以及各类艺术的方法”（pp.291-292）。这门语言若想真起作用，还得求助于孔多塞所说的“技术手段”，实际上也就是作为认知活动的物质载体。比如说各种图表，制作起来比较容易，翻印之后便可广泛流传；这些图表有助于我们领会事实、物体、数量与公式之间的关系与组合。普遍语言将

is the idolatrous George”）。

38 Harold C. Knutson, *Molière : An Archetypal Approach*, Toronto, University of Toronto Press, 1976, p. 154：“后知后觉与迷惘的记忆并存，这正解释了人物的分裂及其不断的自言自语。”（That belated wisdom cohabits in Dandin with the memory of folly explains the distinctive dédoublement of the man character and the constant dialogue that goes on within him）。

39 Ralph Albanese, Jr., «Solipsisme et parole dans *George Dandin*», *Kentucky Romance Quarterly*, n° 27, 1980, pp. 421-434.

40 Molière, *La Critique de L'Ecole des femmes*, 同前注12, p. 659。

41 Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, SEVPEN, 1963, pp. 554-584（第567页是对唐丹角色行头的描述）。参见Stephen Varick Dock的评论, *Costume and Fashion in the Plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière : A Seventeenth-Century Perspective*, Genève, Editions Slatkine, 1992, pp. 203-208。

42 François Rabelais, *Le Tiers Livre*, chap. 41, dans François Rabelais, *Oeuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 《L'Intégrale》, 1973, pp. 518-521。“Dendins”是骂人的话，在*Gargantua*一书中，那些在Lerne卖烤饼的家伙们谩骂*Gargantua*的牧羊人跟班儿们的时候，用的就是这个词。见*Gargantua*, 同上注, p.119。

43 Nathan Gross, *From Gesture to Idea: Esthetics and Ethics in Molière's Comedy*, New York, Columbia University Press, 1982, pp. 127-138, 其中的观点是，《乔治·唐丹》“就有点像一系列的审讯”（引文出自127页）。

44 参见Jean-Marie Constant与此完全相符的结论, *Nobles et paysans en Beauce aux XVI^e et XVII^e siècles*, Service de reproduction des thèses, Université

32 Christian Huyghens, *Oeuvres complètes*, t. VI, *Correspondance, 1666-1669*, La Haye, 1895, 第245-246页是1668年7月27日写给Philippe Doublet的信。根据国王的建筑账目, Christian Huyghens于1668年12月收到6000磅“作为他当年的薪金”。

33 Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, 同前注19, 及Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, 法译本: Paris, Gallimard (1946), 1968; rééd., 《Tel》, 1977。

34 Lettre en vers à Madame, 10 novembre 1668, p.2.

35 Molière, *George Dandin ou le Mari confondu*, dans Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, t. II, pp. 463-503 (引文出自pp. 505-506)。

36 对唐丹双重性的这种诠释出自Danilo Romano, *Essai sur le comique de Molière*, Berne, Francke, 1950, 及Jules Brody, 《Esthétique et société chez Molière》, dans *Dramaturgie et société*, Paris, Editions du CNRS, 1968, pp. 307-328。

37 Lionel Gossman, 同前注9, pp. 161-162: “唐丹的所有行为都表现出一种爱憎双重性的特征, 既自爱又自厌。他无可避免地被他崇拜的人们羞辱, 如此才能显示出他们的神性, 但他也必无可避免且满怀辛酸地厌恶这神性, 因为它阻止他获得自己的神性[……]发话的唐丹是被憎恶情绪所主宰的唐丹——是想让‘岳父母醒悟’的唐丹——而受话的唐丹则是作为仰慕者的唐丹。”(“Dandin's whole behavior is marked by this dual attitude of love and hate. He must inevitably seek to be humiliated by his idols in order that their divinity be upheld, and he must inevitably resent this divinity because it is the obstacle to his own[...] The George Dandin who comments is the resentful George—it is he who seeks to ‘désabuser le père et la mère’ —and the George who is commented on

给予每门科学如数学一般的精确性, 无限地趋于完美是它向人类所应允的远景; 这远景与技术创新紧密相连, 因为唯有技术创新有可能让拼音文字所开启的可能性化为最鲜美的果实。

1775年, 马尔泽尔布以援助法院的名义写出了《谏书》, 援助法院是一个最高法院, 他是该院的首位主席。在《谏书》中他也强调印刷术的发明是一个根本性的转折⁷。该文旨在揭露王权必然走向专制, 马尔泽尔布依据史实, 坚决主张必须回归到“原始君主立宪体制”(p.270)。行政上的暗箱操作, 公众意见的被窒息, 乃专制统治的重要特征, 皆能在民族史中找到根源。马尔泽尔布也划分出了三个时代。不过他研究的对象不是文明进步而是君主制的历史, 所以其时代划分与孔多塞的有些不同。他的第一个时代是“先祖之时”, 文字即便存在, 也不带有任何官方和司法权威。权威全在话语中。因此, 国王须面对“聚在战神广场上的民众”公告司法裁决; 至于大领主们, 在听取了原告的申诉和“民众的表决”之后, 也须“在其封地上”公示裁判。正因为如此, 那时的法律形式多变, 含糊而不确定。那是一个“口头约定”的时代, 继它之后出现的才是一个书写文字的时代: 立法和裁判惯例皆诉诸于文字, “公民的权益”建立在“固定的条款”之上。然而, 所付之代价相当沉重, 因为出现了双重的隐晦: 行政与司法分家, 行政操作上的晦暗; 审判呈现为文字, 审判程序上的不明。大法官们独领司法裁判权, 形成了一个“新的公民等级”, 与之相对应的是行政上的暗箱操作, 官员们办事“上承旨意, 放弃了过去惯常的公示做法”。在行政和司法上使用文字, 并没有加强君主制下应有的公众自由, 反而播下了专制腐败的种子(pp.270-272)。
24

让人尤其难以容忍的是, 上述隐晦甚至会贻害其后的新时代。新时代即“印刷时代”, 因为“有了印刷术, 文字给人带来的好处成倍增长, 文字给人带来的不便完全消失”。各种呈件、审议和决定被公开, 法律被固

定且获得稳定，上述二者的实现不再水火不容。正如稍后孔多塞所说的那样，印刷出来的文字，有助于“阅读中的冷静思考”，而“闹哄哄的聚会”则往往充满狂热与激情。后来在《纲要》中，他还认定文字印刷是公共政治的基础，公众裁判乃至高无上的裁判：“受过教育的公众，有权审判法官。”正是以公众之名，国会代表们，即三级会议的成员们，才有权对国王的行政行为进行审查、讨论和批评。但君主尚未决定召唤他们，所以其代表权被转移给了其他的单位和个人：一方面是那些国家级法庭，另一方面是那些文人们。一个建立在印刷文字传播之上的公众世界，在这个新世界中，法庭和文人取代了那些“在战神广场上或公众争辩中声音嘹亮、生来善于雄辩的家伙”(pp.272-273)。

此前数月，即1775年1月，在进入法兰西学院的演说词中，马尔泽尔布曾提出过相类似的观点。他坚称公众意愿至高无上，乃最高法庭：“对过去他们从不关心之事，公众产生了极大的兴趣。人间建立起一座法庭，一座独立于一切强权并为强权所尊重的法庭。它珍视真才实学，显扬奇才异能。这是一个文明的时代，每位公民都能借印刷品向全体国民喊话；那些有教育之才有感人之德的人，简言之，那些文豪们，面对分散之国人，就像当年罗马、雅典的演说家面对公众聚会一样。我在这文豪之聚会上所道出的真理，早已被大法官们所闻知，他们无不承认公众法庭乃人间所有裁判中的最高裁判。”⁸马尔泽尔布观点明确，即公众（其存在以印刷品传播为前提）审判高于一切其他审判，无论是“自信绝不会误判”的国王（“因为他只会按照一个文明民族的可靠见证来进行审判”），还是负责司法公正的法官，抑或是被马尔泽尔布尊称为“文学的最高裁判”的法兰西院士们。作为《谏书》之公众的代表与辩护人，文人们，或者至少他们的资深中坚，被赋予一项真正的公职，且具备了司法能力，而这种能力在旧王朝体制下曾是一切权威的基础。一如孔多塞所言，“印刷之路”与口语时代相对立，

pp. 77-90，及Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de Minuit, 1981, pp. 86-92。

25 Richard Alewyn, *L'Univers du baroque* (1959), 法译本, Paris, Editions Gonthier, 1964。

26 关于贵族骑士和田园生活的理想化，参见，Norbert Elias, *La Société de cour* (1969)，完整法译本, Paris, Flammarion, 1985, pp. 293-305。

27 关于凡尔赛节庆中岛的主题，参见，Orest Ranum, «Islands and the Self in a Ludovician Fête», dans *Sun King. The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, David Lee Rubin 主编, Washington, The Folger Shakespeare Library, Londres-Toronto, Associated University Presses, 1992, pp. 17-34. Orest Ranum写道：“1668年宴会的这一美妙时刻和1664年的‘魔岛之欢’传达了相同的信息，但在前者的宴会中，整个城堡霎时变成一座岛屿宫殿，那是在阿波罗殷勤又包含丰韵的注视之下众神的居所。”(“The transcendent moment of the 1668 fête carried the same message as that of the Enchanted Isle of 1664, but the entire château had momentarily become an island palace, residence of the gods under Appolo's attentive and fertile gaze”)

28 Bernard Teyssèdre, 同前注24, pp. 76, 81-82, 134-140。

29 这一布景不像勒波特为1679年版*Relation* 所作插画的描绘那样，他展示的是最后一幕插剧的布景，这幕剧讲的是爱神和酒神的追随者们的对峙及最终的和解。

30 Abbé de Montigny, *La Fête de Versailles du 18 juillet 1668*, 手抄本: Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5418, recueil Conrart in-folio, t. IX, pp. 1109-1119；印刷本：*Recueil de diverses pièces faites par plusieurs personnages*, La Haye, J. et D. Stencker, 1669。

31 *Lettre en vers à Madame*, 21 juillet 1668, pp. 3-4.

1970), 5^e cahier, 1972, pp. 63-69. 同时参见Paul Bénichou对《安菲特律翁》的分析, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, 转载于《Idées》, 1983, pp. 267-275。

20 关于对莫里哀、拉辛、高乃依三人用词的比较, 参见, Charles-Louis Livet, *Lexique de la langue de Molière comparée à celle des écrivains de son temps*, Paris, Imprimerie nationale, 1895-1897; Bryant Freeman 和 Alan Batson, *Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1963, 及Charles Muller, *Etude de statistique lexicale. Le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille*, Paris, Larousse, 1967。

21 *Relation de la Feste de Versailles du dix-huitième Juillet mil six cens soixante huit*, 同前注13。

22 Albert-Jean Guibert, 同前注16, t. I, pp. 508-512, 及t. II, pp. 23-24。

23 7月18日的宴会和9月17日的宴会——据《新闻报》报道, 这场宴会的亮点是在动物园举办的夜宵, 马蹄铁、城堡、岩洞的灯饰工程, 还有焰火——共花费了117033磅2.75苏(参见, *Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, Jules Marie Joseph Guiffrey出版, t. I, *Colbert, 1664-1680*, Paris, 1881, pp. 302-308)。这份账目下分91个细目, 其中65%的花费用于建筑和装饰工场的材料, 16.5%用于雇佣修建(和拆毁)这些工场的工人, 15%用于灯饰和焰火。其中还提到了宴会中众多的瑞士卫兵, 他们“在凡尔赛的两场宴会期间, 站了3440天的岗, 每天的报酬是20苏”, 并指明了前来装饰餐厅和舞厅的艺术家们的名字: 他们是画家Louis Le Hongre和雕塑家Jacques Houzeau, Etienne Le Hongre, Gérard Van Obstal, Louis Lerambert。

24 参见, Bernard Teyssèdre, *L'Art français au siècle de Louis XIV*, Paris, Le Livre de Poche, 1967, pp. 140-145; Jacques Vanuxem, 《La scénographie des fêtes de Louis XIV auxquelles Molière a participé》, *XVII^e siècle*, n° 98-99, 1973,

它以一个崭新的方式定义了权力实践、社会角色和人类的精神活动。

根据书写、传播话语之形式的演变, 划分出宏大的历史分期, 维柯、孔多塞以及马尔泽尔布在18世纪辟出一条新的思路, 后人对此亦多有借鉴。沃尔特·奥恩⁹、杰克·古迪¹⁰和亨利·让·马尔坦¹¹, 在其作品中的论述如出一辙。他们特别注意揭示那些颠覆了文字记录、保存和传播的重大变革, 因为这些变革同时也改变了人与人的关系, 改变了行使权力的方式, 改变了培养智力的技术。他们的提议直到今天仍然有其现实意义。
26

“书籍已不再拥有其昔日的威望, 已不再是理智与情感的主宰, 因为我们今天所面对的, 是人类所拥有的全新的交流和资讯工具”。¹²这是一场或者势不可挡或者可能发生、有人欢呼有人畏的革命, 对于所有试图探索并点明其后果的人来说, 亨利·让·马尔坦上述的说法不失之为一个很好的起点。文本脱离了我们习惯的载体(书籍、杂志、期刊), 从今后它托身于电子形式: 用电脑写文章, 文字数字化, 远程电子通讯, 读者在荧屏上进行阅读。

革命已被宣告或实际上已经开始, 我们将从纸质书, 例如我们所熟悉的书册、书页、集子, 过渡到电子文本和视屏读物。那么, 在漫长的书籍史、阅读史和人与文字的关系史中, 我们如何对这场革命进行定位? 若想回答这一疑问, 我们必须明确区分不同层面的变革并弄清它们之间的关系。第一次革命是技术革命: 它于15世纪中叶颠覆了书籍生产与文本再生产的模式。有了活字印刷术, 手抄不再是复制和传播文本的唯一可行之法。因此人们将其视为西方史上的一次重大转折, 标志了《印刷书的诞生》(此乃吕西安·费夫贺和亨利·让·马尔坦1958年出版的一本开拓性专著¹³), 亦可称之为《作为变革动因的印刷机》(伊丽莎白·爱森斯坦1983年出版的专著¹⁴)。

今天的关注有所转移, 人们开始强调第一次革命的种种局限。首先, 毫无疑问, 古腾堡发明活字印刷术并没有彻底改变书的基本结构。一方
27

面，至少直到16世纪初，印刷书籍基本上照搬了手抄本的形式。它模仿手抄本的排版、字体和外观，而且坚持认为书的最后工序必须用手工完成：画师用手描出花体字母、人物形象和细密图；emendor或曰校对员用手加标点符号，绘制栏目及标题；读者用手在页边做记号和批注。¹⁵另一方面，无论是在古腾堡之前还是在他之后，书在本质上都由折叠之书页所构成，书页订成集便是书。从这个意义上说，印刷术的革命与“印刷书的诞生”扯不上关系。实际上，早在新技术产生前的12或13个世纪，西方书籍就已经找到了自己的形式，该形式在印刷文化中被继承下来。

放眼东方，看看中国、韩国及日本，我们便能找到第二个重新评价印刷术革命的理由。他们的情况表明，对西方印刷术的使用，并不是书本文化强大和印刷文化普及的必要条件。¹⁶诚然，在东方，活字早已存在，远在古腾堡之前，他们便已发明并使用活字：中国11世纪开始使用陶制活字，朝鲜13世纪开始用金属活字印刷文本。但与古腾堡后的西方有所不同，东方对活字技术的应用十分有限，时断时续，而且它还是帝王、封建领主和神职人员的专利。但这并不表明东方就没有大规模的印刷文化。另一种技术让它有了出现的可能：雕版印刷术，也就是先将文本刻在木板上，然后再拓印下来。这种8世纪中叶在韩国、9世纪末在中国就已成熟的技术，
28 让印刷文本在明清两朝的中国和德川幕府时代的日本广泛流通，其时还出现了一些独立于政权的商家出版企业，密集的书店和书屋网，民间读物得到了广泛的传播。

因此，衡量东方文明的印刷文化，我们不能仅以西方技术为尺。雕版印刷术自有其优势：首先，与活字相比，它更适用于那些有着几千个常用字符的语言，当然也适用于有着多种书写形式的日语。雕版印刷让手书与印刷发生密切联系，木刻的模版就是书法作品；另外，它还能根据可长期保存的木料的强度，按需求来调整印刷量。上述史实应能帮助我们更正确

14 *Le Grand divertissement royal de Versailles*, Paris Ballard, 1668, p. 20 ; 转载, dans Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, t. II, pp. 451-461。

15 *Lettre en vers à Madame*, 21 juillet 1668, pp. 3-4.

16 参见, Albert-Jean Guibert, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, Paris, Editions du CNRS, 1961, t. I, pp. 283-292。

17 Molière, *L'Amour médecin*, dans Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, t. II, pp. 87-120 (引文出自95页) .

18 1668年的娱乐评论大多认为喜剧与“田园诗话”是完全不同的：实例参见W.-D. Howarth的文章, *Molière. A Playwright and his Audience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 218-219, 他认为“戏剧和其壮观的田园背景，两者毫不相容”（“absolutely no integration between the play and its spectacular framework”）。只有极少例外，如F. Böttger做出的解读, *Die «Comédies Ballets» von Molière-Lully*, Berlin, Paul Funk, s.d., 和F.L.Lawrence做出的解读, *Molière : The Comedy of Unreason*, New Orleans, Tulane Studies in Romance Languages and Literature, 1968, pp. 45-46, 他在其中说道：“我确信，从另一方面看，《乔治·唐丹》就是一出言情剧，莫里哀曾创作了一部小田园剧，作为凡尔赛豪华演出主打剧目的幕间剧，正是这部剧促使我萌生并确信了上述观点，《乔治·唐丹》也是在这场演出中首演的。”（“My conviction that *George Dandin* is a drama of courtly love seen through the reverse side of the glass was fostered and finds its ratification in the little pastoral which Molière wrote for the entr’actes of the main drama at the Versailles extravaganza where *George Dandin* was first performed”）

19 Helen Purkis, 《Les intermèdes musicaux de *George Dandin*》, dans *Baroque, Actes des Journées internationales «Etudes baroques»* (Montauban,

Years of Molière Studies. A Bibliography, 1892-1951, Baltimore-Oxford-Paris, 1942, pp. 196-197, 及Paul Frédéric Saintonge, 《Thirty Years of Molière Studies. A Bibliography, 1942-1971》, dans *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*, Roger Johnson Jr., Editha-S. Neumann, Guy Trail (éd.), University Press of Mississippi, 1975, pp. 796-797。

9 Lionel Gossman, *Men and Masks, A Study of Molière*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1969, pp. 146-163.

10 关于这两次演出, 参见, Maurice Descotes, 《Nouvelles interprétations molièresques》, dans *OEuvres et critiques*, VI, 1 : *Visages de Molière*, 1981, pp. 35-55, 及R.Saint-Paul, *George Dandin de Molière à nos jours : trois siècles de mise en scène en France*, thèse de doctorat de l' université de Paris, 1972, dact., pp. 85-109. 对罗歇·普朗雄执导的第一次演出的评论研究, 实例见, Joan Crow, 《Reflections on George Dandin》, dans *Molière : Stage and Study. Essays in Honour of W.-G. Moore*, W.-D. Howarth , Martin Thomas主编, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 3-12。

11 Roger Planchon, 《En préface》, dans *George Dandin ou le Mari confondu*, 国家人民大剧院演出节目单, Villeurbanne, 1987年3月16-4月4日, pp. 10-16。

12 Molière, *La Critique de l'Ecole des femmes*, dans Molière, *Oeuvres complètes*, Georges Couton序并注, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1971, t. 1, pp. 635-668 (引文出自661页)。

13 *Relation de la Feste de Versailles du dix-huitième Juillet mil six cens soixante huit*, Paris, Le Petit, 1668, P. 60 ; 转载于André Félibien, *Les Fêtes de Versailles : Chroniques de 1668 et 1674*, Martin Meade序, Paris, Editions Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994, pp. 31-93 (引文出自45页)。

地评估古腾堡的发明。其发明功不可没, 但却并不是保证印刷书籍大规模普及的唯一技术。

我们今天的这场革命, 无疑要比古腾堡革命彻底得多。它不但改变了文本再生产的技术, 同时还改变了将文本传递给读者之载体本身的形式和结构。印刷书, 直到今天, 仍然是手抄书的直系继承者: 装订结构, 由大到小的开本等级, 以及方便阅读的种种附件(词句索引、人名索引、目录等等)。¹⁷用电子屏幕取代装订书, 颠覆可谓更上层楼, 因为此时被改变的是文本载体的组织模式和结构模式。这样一场革命当然需要其他一些比对标准或尺度。

阅读的漫长历史为我们提供了比对的要点。阅读史的年表明确标示了两次重大转变。第一次转变的重点是身体、生理行为在读书中的转变。从大声朗读到默读行为成为一个具有决定意义的重大转变¹⁸。这次变革涉及漫长的中世纪, 因为在7—11世纪, 默读的做法仅限于修道院的抄经坊, 到12世纪逐渐扩展到大、中、小学, 世俗贵族们接受这种读法则在两个世纪以后。中世纪的盎格鲁—撒克逊和爱尔兰的誊写员将一个个单词隔开来写, 其影响深远: 默读成为可能, 并让我们有可能读得更多更快, 理解更难的文章。

上述视角引出两点看法。首先, 说西方人在中世纪才获得默读的能力, 并不等于说在古希腊、古罗马无人默读。在某些古文明中, 人们不认为文字与话语有什么不同, 书写词语时中间不加空格, 但这绝不会导致完全无法默读。¹⁹高声朗读, 给他人听或给自己听, 古代的这种司空见惯的读法应该与默读法是否存在完全无关(据说早在公元前6世纪, 希腊便有人尝试此法²⁰), 它更像是一种文化传统, 一种组合声音与文字的传统, 一种融读、诵、听为一体的传统²¹。

在16—18世纪之间, 文人们皆已习惯默看默读, 但有声读法直到现今

亦未消亡。高声朗读在此变成了各种社交聚会的凝聚要素，无论是上层社会还是文人雅士，公众还是家庭；大多数文学体裁所瞄准的读者，要么是为人诵读之人，要么是会读之人。在黄金时代的卡斯蒂利亚^{*}，leer（西班牙语：“读”）与 oir（“听见”），ver（“看见”）与 escuchar（“听”），几乎成了同义词。实际上，高声朗读是众多书写体裁的默认读法：各种诗歌、人文喜剧（《塞莱斯蒂娜》）、各类小说，乃至《堂·吉诃德》、历史故事²²。

第二点看法表述为一个问题：相对其读法而言，文字本身的功能是否更为重要？若是，那么12世纪间便有一次重大转折：文字不再只承担保存和记忆的任务，它得自读后的复写与创作，已经可以被视为精神的产物了。在大、中、小学里，隐修的书写模式被经院的阅读模式所取代。在隐修院，书抄来不是给人读的，而是存储知识的，就好比教区的一笔留待后世的财富，书中记的几乎全是惯常的宗教活动：信徒对文本的咀嚼、体悟、沉思及祈祷。随着城区学校的建立，一切都改变了：首先是制造书的地点，从抄写室移到印刷商行；其次是书的形式，增加了大量的缩写词、注疏和评论；另外还有阅读的方式，以前是与圣言幽会神交，此时却是按规则分层次地解读文字（littera）、含义（sensus）和精神（sententia²³）。因此，默读法所获得的一切成果，都离不开文字功能的重大变革。

另一“阅读革命”涉及阅读风格。18世纪下半叶，一种被称为“泛读”的读法取代了“精读”。²⁴“精读”之人所面对的是传世之作，文本被封锁，数量有限，他们读了又读，记之背之，最后做到心领神会。经过宗教改革后的国家，宗教文本是《圣经》，它是读者首选的精神食粮。精读被深深地打上了神圣和权威的烙印。“泛读”者即阅读狂，即（德语的）Lesewut，该读法在歌德时代曾风靡德国，这类读者风格迥异：书读得多且杂，一目十行，如饥似渴，对文本，他持系统的怀疑态度，没有哪个领域能逃避他

^{*} 西班牙中央高原地区。——译者注

六、从宫廷到民间

1 *Le Registre de La Grange (1659-1685)* , Bert-Edward Young et Grace-Philputt Young主编, Genève, Droz, t. I , 1947, p. 99。

2 *Gazette*, 1668, pp. 695-696.

3 Louis XIV, *Mémoires. Suivi de Réflexions sur le métier de Roi. Instructions au duc d'Anjou. Projet de harangue*, Jean Longnon序并注，再版：Paris, Tallandier, 1978, pp. 267-277。

4 Molière, *Au Roy sur sa conquête de la Franche-Comté, dans Oeuvres de Molière*. 新版：MM. Eugène Despois和Paul Menard, Paris, Librairie Hachette, t. IX, 1886, pp. 584-585。

5 *Le Registre de la Grange*, 同前注1, t. I, p. 101。

6 *Gazette*, 1668, p. 1182. 为更方便地找到集中的喜剧演出的证明，见Georges Mongredien, *Recueil de textes et de documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, Editions du CNRS, 1965,再版, 1973。

7 参见Donald F. McKenzie的杰作，其文章《Typography and Meaning : The Case of William Congreve》, in Giles Barber, Bernhard Fabian (éd.) , *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hambourg, Dr. Ernst Hauswedell und Co., 1981, pp. 81-126, 及著作*Bibliography and the Sociology of Texts*, The Panizzi Lectures 1985, Londres, The British Library, 1986 (法译本, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991)。

8 从以下两处关于莫里哀的文献参考，我们可以看出评论界对《乔治·唐丹》是多么的不感冒：Paul Frédéric Saintonge, Robert-Wilson Christ, *Fifty*

livre, Paris, Odile Jacob, 1992, pp. 191-217)。

25 Roger Laufer, «L'espace visuel du livre ancien», *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éd.), Paris, Promodis, tome I, *Le Livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, 1982, pp. 478-497 (再版, Paris, Fayard /Cercle de la Librairie, 1989, pp. 579-601); «Les espaces du livre», 同上, tome II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, 1984, pp. 128-139 (再版, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, pp. 156-172)。

26 参见, *Les Usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Roger Chartier主编, Paris, Fayard, 1987。

27 Margaret Spufford, «First Steps in Literacy : the Reading and Writing Experiences of the Humblest Seventeenth-Century Autobiographers», *Social History*, vol. 4, n° 3, 1979, pp. 407-435.

28 Giorgio Patrizi, «Il libro del Cortegiano e la trattatisca sul comportamento», *Letteratura italiana*, t. III, *Le forme del testo*, II. *La prosa*, Turin, Einaudi, 1984, pp. 855-890; Roger Chartier, «Distinction et divulgation : la civilité et ses livres», *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, 同前注16, pp. 45-86; Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Oxford, Polity Press, 1995。

29 实例参见前注26, 文集*Les Usages de l'imprimé*中的两篇文章: Roger Chartier, «La pendue miraculeusement sauvée. Etude d'un occasionnel», pp. 83-127; Catherine Velay-Vallantin, «Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues», pp. 129-155. L'*Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992。

30 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 同前注1, p. 249。

31 Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 1980.

批判的锋芒。

上述表述当然值得商榷。事实上,“精读”时期亦不缺少“泛读”之人:想想那些人文主义文人吧,他们写出的种种名言录就建立在厚重的阅读积累上。²⁵反过来讲更是如此:就在上述“阅读革命”发生时期,在卢梭、歌德或理查德松的影响下,“精读”一时蔚然成风,小说征服了读者,让读者心系之,沉迷之,一如他们当年之于宗教文本。²⁶另外,数量最大的读者是最一般读者(他们读畅销故事书、廉价蓝皮大众文学或“草绳文学”),对他们来说,读书绝非易事,亦非常活儿,它需要记忆力,需要背诵某些熟段子,当然,这些段子数量很少,而且基本上是见过或听过的。

上述解释让我们不再奢谈两种风格的决然对立,保持必要的谨慎。但它并没有因此而推翻此前的立论,即18世纪下半叶发生了一场“阅读革命”。其证据在英、德、法等国都不难找到:书产量猛增,报纸皆改版,发行量翻倍,小开本畅销,造假导致书降价,各种读书社(阅览室, books-clubs, Lesegesellschaften)、租借书店星罗棋布。这样一种“阅读的狂热”被描绘成对政治秩序的威胁,一种麻醉品(费希特语),或者说是一种想象的放纵,意义的错乱,它令同时代的观察家们感到吃惊。它在遍布欧洲尤其是法国的离心运动中无疑扮演了极为关键的角色,自此臣民离开君王,信徒背弃教堂。

电子文本所引发的革命也将是一场阅读革命。阅读屏幕与阅读纸本大异其趣。文本的电子版式彻底改变了文本的生存环境:它用无定所的虚拟书取代了实体书;印刷品字、画依托于纸的版面要求,电子文本却允许随意操纵的碎片自由组合;书本所含的整体内容看得见且能即刻感知,而电子版式却让人长航在海岸漂移的文本岛之间。²⁷上述转变强制性地、不可避免地会引发新的阅读方式、新的与文字的关系、新的知识处理技术。如果说前几次阅读革命发生后书的基本结构未变,那么在当今世界,它已

不可能不变。这场已然发端的革命首先是传播文字之载体之形式的革命。就这一点而言，它在西方世界史中仅有一个先例：用 *codex* 代替 *volumen*，即用册页本取代书卷，此事发生在基督纪元初期的几个世纪。

我们现今的书本形式就源自于上述的第一次革命，关于这次革命我们要提三个问题。²⁸首先是发生的日期。在埃及的考古发掘为我们提供了一些数据，根据这些数据我们可以得出以下几个结论。一方面，册页书替代卷筒书，最早最广泛地发生在基督教群体中：例如所有我们找到的属于公元2世纪的《圣经》抄本，都是写在纸莎草纸上的册页书，再例如从公元2、3、4世纪流传下来的圣经文本、圣徒传记和礼拜仪式文本，前者百分之九十、后两者百分之七十都是册页装的。另一方面，世俗文本，文学或科学文本，拖到很晚才开始采用新的册装形式：直到3—4世纪，册页书的总量才达到与书卷量平齐。尽管我们对标注在抄录圣经文本的纸莎草纸上的日期尚有争议，有些日期应后移至3世纪，但基督教文化偏爱册装形式，这一点分外明显。

第二个问题是，因为哪些理由人们选用了册页书的这种新形式。传统上援引的那些理由自有其合理性，虽说有必要稍做修正。在纸的两面写字无疑降低了书的制作成本，但当时却未能采用其他一些可能节约开支的办法，比如说压缩字体尺寸和页面边距等。另外，无可争议的是，书本体积较小却能容纳巨量文本，但这一优势几乎没有得到立即利用：在册页书出现的最初几个世纪里，书都很薄，不到一百五十张（即三百页）。一直等到4甚至5世纪，书才变厚，一本书开始容纳好几卷书的内容。最后，无可否认，册页书方便阅读，方便查寻：人们有可能为其编页码，建立目录和索引，拿两段文字进行对照比较，或者随手翻阅浏览全书内容。因此，新的书本形式很好地适应了基督教对文本的特殊要求：比较种种《福音》，动员信徒，为布道、祭祀、祈祷服务，引用圣言等。然而，在基督徒圈子之外，对书本所提供的种种便利的掌握和使用，却极为缓慢。率先使用册

*A Study in Cultural Transformation》, *American Historical Review*, vol. 89, 1984年2月刊, pp. 34-66, 及 *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge (Mass.), et Londres, Harvard University Press, 1988。*

18 关于该问题的最新提法，参见，David Harlan, 《Intellectual History and the Return of Literature》, *American Historical Review*, vol. 94, 1989年6月刊, pp. 581-609。

19 Pierre Bourdieu, Roger Chartier, 《La lecture: une pratique culturelle》, *Pratiques de la lecture*, 同前注8, pp. 217-239。

20 Paul Saenger, 《Silent Reading : Its Impact on late Medieval Script and Society》, *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, n°13, 1982, pp. 367-414 ; 《Physiologie de la lecture et séparation des mots》, *Annales E.S.C.*, 1989, pp. 939-952.

21 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 同前注1, pp. 253-254。

22 Rolf Engelsing, 《Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit. Das statistische Ausmass und die soziokulturelle Bedeutung der Lektüre》, *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, n°10, 1970, pp. 945-1002 ; Eric Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.

23 Philippe Ariès, 《Pour une histoire de la vie privée》及Roger Chartier, 《Les pratiques de l'écrit》, *Histoire de la vie privée*, Philippe Ariès和Georges Duby主编, tome III, *De la Renaissance aux Lumières*, Roger Chartier主编, Paris, Editions du Seuil, 1986, pp. 7-19, pp. 112-161.

24 参见Robert Darnton的观点, 《First Steps toward a History of Reading》, *Australian Journal of French Studies*, vol. XXIII, n° 1, 1986, pp. 5-30 (法译本: 《Pour une histoire de la lecture》, in Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du*

10 Roger E. Stoddard, 《Morphology and the Book from an American Perspective》, *Printing History*, 17, 1987, pp. 2-14.

11 关于接受美学的规范定义, 参见Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974 (法译本, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978)。

12 D.F. McKenzie, 《Typography and Meaning : the Case of William Congreve》, in Giles Barber, Bernhard Fabian主编, *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hambourg, Dr. Ernest Hauswedell und Co, 1981, pp. 81-126.

13 Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, 与Bruno Delmas合著, Paris, Librairie Académique Pertin, 1988, pp. 295-299。

14 D.F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of Texts*, 同前注7, pp. 46-47 (法译本, p. 87)。

15 参见重要但有争议的一本书, Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964 (新版, Paris, Stock, 1975)。关于此书的评论, 参见Michel de Certeau, Dominique Julia和Jacques Revel的文章, 《La beauté du mort. Le concept de "culture populaire"》, *Politique aujourd'hui*, 1970年12月刊, pp. 3-23, 后收入Michel de Certeau的作品, *La Culture au pluriel* (1974), 第二版, Paris, Chistian Bourgois, 1980, pp. 49-80。

16 Roger Chartier, 《Les livres bleus》, 《Figures littéraires et expériences sociales : la littérature de la gueuserie dans la Bibliothèque bleue》, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1987, pp. 247-270, pp. 271-351.

17 Lawrence W. Levine, 《William Shakespeare and the American People :

页书的似乎是一般读者而非学者名士 (后者一如既往地忠实地古希腊范式, 即忠实地书卷), 所以那时册页书所涉及的文本皆非经典: 如学校用书、技术著作、小说等等。

从书卷到册页本, 其引发的种种效应中有两点尤其值得注意。首先, 虽然册页书的形式成为主流, 但它并没有抹去书的古像和旧称。在圣·奥古斯丁的《上帝之城》中, “册页本”(codex)一词指书的物质客体, 而“书”(liber)一词则被用来指一部作品的分部, 这显然是对书卷形式的记忆留痕, 因为“书”在此变成了话语单位(《上帝之城》包含二十二“书”), 一“书”相当于过去一卷所包含的文字内容。²⁹同样, 尽管册页本取代了书卷并革新了阅读实践, 书在各种钱币、纪念碑、绘画及雕像上的形象仍然一直是书卷, 因为书卷已成为知识与权威的象征。另一方面, 供阅读的书卷必须展开, 并用两手撑住, 就像许多壁画和浮雕所展现的那样: 读者不能边读边写, 于是也就凸现出他人高声口授的重要性。是册页本形式让读者获得了自由: 将书本搁在书桌或托板上, 人无须边读边移动身体。读者有可能与书本保持一定距离, 边读边写, 随意翻页, 随意换书。同样是因为有了这种书籍的形式, 人们还发明了正规的类型学, 将书的类别与话语类型、开本与体裁联系在一起, 建立了一套标识和确认文本的系统。印刷术将继承这套系统并沿用至今。³⁰

为什么要回顾过去并特别留意册页书的诞生呢? 当然是因为未来(或当下)的这场电子革命, 对它的理解与把握在很大程度上取决于我们对它在宏观史中的正确定位。唯有如此, 我们方能充分估量文本数字化、远程传播与电脑接收所开创的前所未有的可能性。在电子文本世界中, 更确切地说, 在文本表现为电子形式的世界中, 两种一直以来的命定局限有可能消失。第一种: 印刷书极大地限制了读者介入的可能。自16世纪始, 印刷工人开始负责排印符号、标记和标题(章节标题和页眉标题), 而这些

东西在初有印刷术时是由校对员或书的拥有者手工加入页面的，读者除了在书页的空白处写几个字以外，不可能有别的表达方式。印刷品强迫读者接受它的形式、结构和空间，却没有给读者留出任何参与的机会。假若读者硬要在书上留下自己的标记，他就只能像做小偷似的占用书中的剩余空地：封里、页背及页边等等。³¹

有了电子文本，情况就大不一样了。读者不仅可以对文本进行各种操作（编索引、加注、拷贝、分解、重组、移位等），甚至还可能参与合写。在印刷书中，写作与阅读，作者与读者，其区别显而易见，但此区别将被另一种现实所抹去：读者成了成就一部作品的众多写手之一，或至少可以说，他有可能自由地切割或拼合文字片段以构成一个新的文本。手抄本的读者，可将不同性质的作品收在同一本书里，是否将其汇集成册，构成一本合集，仅仅取决于他本人的意愿；电子时代的读者也一样，只要他愿意，便可建造各种原创文集，此类文集的存在、组织甚至外观皆取决于读者本人。进一步讲，他随时随地都有可能介入文本，修改之，重写之，将它们变成自己的东西。大家明白，这样一种可能性威胁并质疑了我们界定“著作”的种种范畴：自18世纪以来，作品被视为一种个体独特的原创行为，由此我们设定了关于文学版权的法律。Copyright这个概念（该词1701年首次出现³²）可以被理解为作者对其原创作品的拥有权，作品是其作者创造天赋的产物。对电子文本世界来说，此概念显然不太合适了。³³

另一方面，西方人一直有一个心结，电子文本头一次让他们有了解脱的机会：那首先是一个梦，拥有一个无所不包的图书馆，图书馆里收藏了所有从未出版的书籍，尚未写出的文本，甚至像博尔赫斯所想的那样，所有通过穷尽字母之组合而有可能写出来的书；其次则是一个令人伤心的现实，图书馆的藏书尽管汗牛充栋，但它所能提供的人类知识图景却永远是片断、破碎和残缺不全的。³⁴据传西方曾有过这样一座令人缅怀的包罗万象

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, *Le Temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, 1985, pp. 228-263.

⁴ Michel de Certeau, «La lecture absolue (Théorie et pratique des mystiques chrétiens : XVI^e-XVII^e siècles) », *Problèmes actuels de la lecture*, Lucien Dällenbach, Jean Ricardou 主编, Paris, Editions Clancier-Guénaud, 1982, pp. 65-79 (引文出自67页)。很显然，Michel de Certeau将此文中的观点纳入到了他后来一部巨著中, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, 特别是其中第三部分, «La scène de l'énonciation», pp. 209-273。

⁵ 实例参见Lisa Jardine和Anthony Grafton, « “ Studied for Action” : How Gabirel Harvey Read His Livy », *Past and Present*, n° 129, 1990年11月刊, pp. 30-78。

⁶ Michel de Certeau, «La lecture absolue», 同前注4, pp. 66-67。

⁷ D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, The Panizzi Lectures 1985, Londres, The British Library, 1986, p. 20 (法译本, *La Bibliographie et la siciologie des textes*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 53) .

⁸ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Turin, Einaudi, 1976 (法译本, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980) ; Jean Hébrard, «Comment Valentin Jamerey-Duval apprit-il à lire ? L'autodidaxie exemplaire», *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier主编, Marseille, Rivages, 1985, pp. 24-60 ; *Journal de ma vie. Jacques-Louis Ménétra, compagnon vitrier au XVIII^e siècle*, Paris, Montalba, 1982。

⁹ Roger Chartier, «Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne», *Littératures classiques*, n° 12, 1990, pp. 127-147。

同时参见 Henri-Jean Martin, 《Classements et conjonctures》, *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éd.), t. I, *Le Livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1982, pp. 429-441 (再版, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, pp. 529-562)。

25 Amadeo Quondam, 同前注19, p. 623。

26 Roger Chartier, 《Figures de l'auteur》, 本书, pp. 45-80。

27 Claude Longeon, *Les Ecrivains foréziens du XVI^e siècle. Répertoire biobibliographique*, Saint-Etienne, Centre d'études foréziennes, 1970, 《Antoine du Verdier (1544年11月11-1600年9月25日)》, pp. 288-316.

28 J.M. De Bujanda, Francis M. Higman, James K. Farge, *L'Index de l'Université de Paris, 1544, 1545, 1547, 1551, 1556*, Sherbrooke, Editions de L'Université de Sherbrooke, Genève, Librairie Droz, 1985. 关于对教名(或姓名)以及“别名”的使用, 参见Anne Lefebvre-Teillard, *Le Nom. Droit et Histoire*, Paris, P.U.F., 1990。

五、读者群体

1 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I, Arts de faire* (1980), 新版, Luce Giard 主编, Paris, Gallimard, 1990, p. 251。

2 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I, Arts de faire* (1980), 新版, Luce Giard 主编, Paris, Gallimard, 1990, p. 247. 关于Michel de Certeau此书中阅读—写作这组对立, 参见Anne-Marie Chartier和Jean Hébrard文章, 《*L'Invention du quotidien, une lecture, des usages*》, *Le débat*, n°49, 1988年3-4月刊, pp. 97-108.

的图书馆, 即亚历山大图书馆。³⁵远程文本交流, 让读者和文本之间不再有间隔(以前绝难做到的零距离), 于是那个古老的梦想也变得不难想象有望实现了。脱离了旧日的物质载体和固定位置, 呈现为电子形式的文本可以抵达任何一个读者。假如所有现存文本, 无论是手抄的还是印刷的, 都被数字化, 换种说法, 都被转换成电子文本, 全部文字遗产将为全人类所支配, 就成为可能了。无论哪个读者, 无论身在何方, 只要他所在之处有一个阅读终端, 该终端与输送信息文件的网络相连, 他就可以查询、阅读和研究任何一个文本, 且完全无视该文本原初的形式与所在。³⁶“当有人宣布图书馆藏有所有书籍时, 人们的第一反应就是一阵狂喜”³⁷, 博尔赫斯所说的“狂喜”我们将会尝到, 它将来自于一座我们将会拥有的、无墙甚至无定所的图书馆。

狂喜, 但也须当心: 因为每一种形式, 每一种载体, 每一种收发文字(传播和接收文字)的结构都会深深影响其用法和阐释。近几年来, 书籍史便花了大气力来确定形式的意义及其后果。³⁸大量例子证明, 纯粹的“版面变化”(“版面”乃广义)是如何深深改变了“同一个”文本的用法、传播与理解的。比如说对圣经文本各式各样的分段方式, 尤其是自罗贝尔·埃蒂安纳版开始的标行数的做法。比如说印刷书的特有版式(标题, 标题页码, 分章, 木版插图)被强加在那些最初以手抄本形式传播的作品上, 对后者而言上述形式显得分外突兀。西班牙流浪汉体小说《小癞子》就是一例, 该书作者存疑, 无标题, 无插图, 亦不分章, 原本是写给文人雅士看的, 但却被最早的出版商改造成类似于圣徒事迹或奇闻异趣的书, 亦即西班牙黄金世纪最为流行的体裁。³⁹再比如说在英国, 剧本逐渐舍弃了伊丽莎白时期的粗陋形式, 在18世纪初采纳了法国古典传统做法, 使得幕与场的划分在文字中一目了然, 并通过提示或标注, 用文字再现某些戏剧行为的表演形式。⁴⁰又比如说那些以普及为目的的新版老

书：采用新版式，走出象牙斋，由货郎走街串巷传遍卡斯蒂利亚、英国或法国。上述件件实例皆给出同一个结论：一文本所拥有的种种不同的社会和历史意义，无论它是哪种意义，都离不开其呈现给读者的物质形式。

这对我们今天来说也是一个深刻的教训：文字遗产的传递，从一种载体到另一种载体，从书本到电屏，为我们提供了巨大的可能性，但同时也是对文本的一种施暴，因为文本彻底脱离了为其建构历史含义的习惯形式。试想在或远或近的将来，我们传统的文字作品只能通过电子形式来传递来解读，那么，文本与书尤其是 *codex* 这种特殊形式的书本的古老且本质的联系就会断裂，我们将彻底失去传统的文本文化。看看在西方有多少隐喻将书比作命运、宇宙和人体，⁴¹ 我们就知道文字与书籍形式的联系有多强。从但丁到莎士比亚，从雷蒙·吕勒到伽利略，所有隐喻中的书只有一种形式：由一张张纸页汇集成册装订在一起的书。“世界之书”、“自然之书”之类的说法之所以至今盛行，是因为文字与书籍形式在我们大脑中是一体的，二者的形象密不可分，足以形成条件反射。十七八个世纪以来，西方不少思维形象和智力活动与书籍形式紧密相连，而电子文本世界必将意味着对上述形象与活动的疏离。事实上，话语之秩序不可能脱离其时代的书籍形式。

似乎，在我看来，我们今天有必要提出两点要求。一方面，对于正在颠覆文字交际与接收模式的这场巨大变革，我们必须从历史、法律乃至哲学角度进行思考。愿意与否都得思考。技术革命不会随令而至，也不会抹煞历史。册页书战胜并取代了卷轴，但后者还是以另一种形式为其他用途（特别是历史文档保存）而穿越了整个中世纪。印刷书也取代了手抄本，成为复制和传播文本的最广泛形式，但就是在印刷时代，不少种类文本的传播还在依靠手抄形式：比如说隐私文字，美其名曰“绅士作家”的贵族文学实践，特殊团体的需求，例如秘密结社的异端团体，手工行会或共济

Francesco Barberi, Rome, Associazione italiana biblioteche, 1976, pp. 77-96, 及 Josef Hejnic, Václav Bok, *Gesner europäische Bibliographie und ihre Beziehung zum Späthumanismus in Böhmen und Mähren*, Prague, Academia Nakladatelství Československé, Akademie Věd, 1988, 及 Alfredo Serrai, *Conrad Gesner*, Maria Cochetti (éd.) (并附有一份Marco Menato整理的参考文献), Rome, éditions Bulzoni, 1990.

19 这部作品后又再版, *Anton Francesco Doni*, *La libraria*, Vanni Bramanti 主编, Milan, Longanesi, 1972。关于这部作品, 参见, Cecilia Ricottini Marsili-Libelli, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Florence, Sansoni Antiquariato, 1960, 还要特别参见 Amedeo Quondam. *La letteratura in tipografia, Letteratura, italiana*, t. 2, *Produzione e consumo*, Turin, Elinaudi, 1983, pp. 555-686, 特别参见 pp. 620-636。

20 Amedeo Quondam, 同前注19, pp. 628-629。

21 Theodore Besterman, 同前注17, p. 23。

22 此处引到的这两部作品, 是巴黎国立图书馆中的复本。关于这两部目录, 参见, Claude Longeon, «*Antoine Du Verdier et François de La Croix du Maine*», *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine*, Le Mans, 1971年5月, Paris, A.-G.. Nizet, 1975, pp. 213-233。

23 Armando Petrucci, «*Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libro da bisaccia, libretti da mano*», in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento, Guida storica e critica*, Armando Petrucci主编, Rome-Bari, Laterza, 1979, pp. 137-156。

24 关于分类学的历史, 参见E.I. Samurin, *Geschichte der bibliothekarisch-bibliographischen Klassifikation (en russe)*, Moscou, 1955, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1964 (关于*La Croix du Maine* : t. I, pp. 106-109)。

Bibliotheca bibliothecarum curis secundis auctior (Paris, L. Billaine, 1664, 再版 : Rouen, 1672)。

15 Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, 同前注2, p. 22, p. 24。

16 文中菲雷蒂埃提到的两份班牙“作者目录”如下, Nicolas Antonio, *Bibliotheca hispana nova, sive Hispanorum qui [...] scripto aliquid consignaverunt notitia* (Rome, 1762, 再版 : Rome, 1696) 和 Andreas Schott, 一说A.S. Peregrinus, s.j., *Hispaniae bibliothecae, seu de academicis ac bibliothecis ; item elogia et nomenclator clarorum Hispaniae scriptorum* (Francfort, 1608)。

17 Theodore Besterman, *The Beginnings of Systematic Bibliography*, Oxford, University Press, et Londres, Humphrey Milford, 1935, 及 Luigi Balsamo, *La Bibliografia. Storia di una Tradizione*, Florence, éditions Sansoni, 1984。

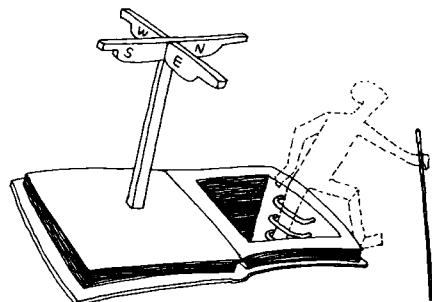
18 关于文献家格斯纳, 参考书目就太多了: Jens Christian Bay, 《Conrad Gesner (1516-1565), The Father of Bibliography. An Appreciation》, *Papers of the Bibliographical Society of America*, t. 10, 1916, pp. 53-88 ; Paul-Emile Schatzmann, 《Conrad Gesner et les débuts de la bibliographie universelle》, *Libri*, 1952/53, pp. 37-49 ; Josef Mayerhöfer, 《Conrad Gessner als Bibliograph und Enzyklopädist》, *Gesnerus*, 1965, n°3/4, pp. 176-194 ; Hans Widman, 《Nachtwort》, dans Konrad Gesner, *Bibliotheca universalis und Appendix*, Osnabrück, Otto Zeller Verlagsbuchhandlung, 1966, pp. I-XII; Hans Fischer, 《Conrad Gesner (1516-1565) as Bibliographer and Encyclopedist》, *The Library*, 5^e Series, vol. XXI, n°4, 1966年12月刊, pp. 269-281 ; Hans H. Wellisch, 《Conrad Gesner: a Bio-Bibliography》, *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, 1975, n°2, pp. 151-247 ; Luigi Balsamo, 《Il canone bibliografico di Konrad Gesner e il concetto di bibliotheca pubblica nel Cinquecento》, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di*

会, 或仅仅以交换手抄本为目的而结成的小团体。⁴²我们可以想象, 在25世纪, 在路易·塞巴斯蒂安·梅西埃1771年出版的关于乌托邦的书中他所想象的2440年, 皇家图书馆(或法国国家图书馆)将不再是那个“小小的书室”, 只陈列了数本关于有用知识的十二开本小书,⁴³而是遍布全球之书网中的一个点, 该网依靠其电子形式保证了我们每个人都可以读到人类文字遗产中的任何一本书。是时候了, 我们必须更好地确定和理解这样一次变革所导致的种种后果, 认识到如今的文本不一定是书本, 也不一定是报刊或杂志, 因为后者也脱胎于 codex (册页书); 是时候了, 我们必须重新界定种种法律概念(如文学著作权、作者产权、版权), 规则条例(如合法存放、国家图书馆)及图书管理方面的概念(如目录、分类、文献描述等等), 因为上述种种概念皆是根据对另一种生产、保存及交流文字的模式的思考而建立起来的。

39

不过对于我们来讲还有第二点要求, 与前一点不可分离。书写文化在过去和在今天大多数情况下仍然呈现为书本形式, 未来图书馆应该成为我们保存、了解这种文化的地方。早在电脑出现之前, 文本便已存在, 对所有文本的数字化, 绝不意味着对早先载体的抛弃、遗忘乃至更为过分的销毁。大图书馆的一个基本任务, 一个可能从未有当前这么迫切的任务, 就是对过去的文字作品进行收集、保护和统计(比如说以国家集体子目录的形式, 开始建设国家历史文献的总体目录表)。基督纪元以降, 男女们便开始捧书阅读, 今人亦然, 大图书馆应当能让未来之人仍能接触到这些书籍。唯有将 codex (册页书) 文化所给予我们的智慧完整地保留下来, 电屏所允诺的“狂喜”才有可能是名副其实的狂喜。

40



6 同前, p. 37。

7 Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, PP. 57.

8 *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, Jean Sgard主编, Paris, Universitas, 1991, n°144-174。

9 Roger Poirier, *La Bibliothèque universelle des romans. Rédacteurs, textes, publics*, Genève, Librairie Droz, 1977.

10 Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, Nouvelle édition revue et augmentée*, Amsterdam, 1782-1783, t. VI, *Dictionnaires*, pp. 294-295.

11 作为例子, 参见, Hans-Jürgen Lüsebrink, 《L' "Histoire des Deux Indes" et ses "extraits" . Un mode de dispersion textuelle au XVIII^e siècle》, *Littérature*, n° 69, février 1988, 《Intertextualité et Révolution》, pp. 28-41。

12 Louis Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Raymond Trousson编辑, 作序并注, Bordeaux, Editions Ducros, 1971, 第28章, 《La bibliothèque du roi》, pp. 247-271 (引文出自pp. 247-248和pp. 250-251)。

13 Jean-Marie Goulemot, 《En guise de conclusion : les bibliothèques imaginaires (fictions romanesques et utopies)》, *Histoire des bibliothèques françaises*, tome II, *Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime*, 同前注2, pp. 500-511。

14 除了格斯纳的《万有馆藏录》(《Bibliotheca universalis》), 菲雷蒂埃还提到了以下作品 : Antonio Possevino, s.j., *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum* (Rome, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1953, 再版 : Venise, 1603, 及, Cologne, 1607); Photius, *Myrobiblion sive Bibliotheca librorum quos legit et censuit Photius [...] Graece edidit David Hoeschelius [...] et notis illustravit, latine vero reddidit et scholis auxit Andreas Schottus* (Rouen, 1653, 继斯特拉斯堡1601年希腊文版和1606年拉丁文版后的一版), 和Philippe Labbé, s.j.,

Colbert, Roland Mousnier和Jean Mesnard编辑并出版, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985。

52 Furetière, *Le Roman bourgeois*, Jacques Prévot介绍、整理并作注, Paris, Gallimard, Folio, 1981, pp. 234-245。

四、无墙的图书馆

1 关于Boullée, 参见, Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée (1728-1799)*, *De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1969, pp. 166-167, 图96-102。

2 Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, 这一版是1644年版的再版, 前面有Claude Jolly的文章《L' Advis, manifeste de la bibliothèque érudite》, 同时也参见Jean Viardot的分析, 《Livres rares et pratiques bibliophiliques》, *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier和Henri-Jean Martin主编, tome II, *Le livre triomphant. De la mi-XVII^e siècle à 1830*, Paris, Promodis, 1984, pp. 446-467 (特别参见pp. 448-450) (再版, Paris, Fayard / Cercle de la Librairie, 1990, pp. 593-614), 及《Naissance de la bibliophile : les cabinets de livres rares》, *Histoire des bibliothèques françaises*, tome II, *Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime, 1530-1789*, Claude Jolly主编, Paris, Promodis-Editions du Cercle de la Librairie, 1988, pp. 269-289 (特别参见pp. 270-271)。

3 Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, 同前注2, p. 104。

4 同上, p. 12。

5 同上, p. 31。

二、作者的角色

在强调文献学（取其经典定义：对书本身的研究）和各种形式的结构主义批评间的基本关系时, 唐·麦肯锡 (D.F. McKenzie) 说：“文献学与新批评的观点之所以不谋而合, 是因为二者皆坚信艺术品或文本的自足性[……]。他们认为, 作品或文本, 其诞生前、后所发生的事对批评实践或文献编纂没有多大意义。”¹ (“The congruence of bibliography and criticism lay precisely in their shared view of the self-sufficiency nature of the work of art or text[…]. In neither case were precedent or subsequent processes thought to be essential to critical or bibliographical practice”) 新批评也好, 分析文献学也好, 对它们来说, 意义的生成都只涉及某个符号系统的自动运行; 构成文本语言的符号系统或组建印刷品形式的符号系统, 其运行方式不以人的意志为转移。于是它们共谋造出两种结果: 其一, 拒绝承认阅读、接受、诠释一部作品的方式有可能极大地影响到人们对其意义的理解; 其二, 它们都宣称“作者已死”(此处借用巴特那篇著名论文的标题), 认为作者意图与文本意义没有任何关联。上述状况在英语世界(英国、美国、澳大利亚、新西兰)占统治地位, 书的历史成为一个与读者、作者无关的历史。对于这一派研究者而言, 重要的是书的制作过程, 辨认书籍中的种种物质

留痕，参考一系列编辑决策、印刷工坊的制作及印刷业习惯，最后达到解释并说明该书的目的。荒诞的是，传统上研究书籍本身，其首要宗旨一般来说应该是确定并复原最初及正确的版本，²但上述文献学传统却极力为抹杀作者摇旗呐喊。抹杀作者成为符号学称霸时代的特征。

法国书籍史的研究，重视文化和社会的因素，其实它本可能（或本应该）走上另一条路。³可是，它主要的关注点让它走入歧途。一方面，它致力于重新揭示生产和销售书籍的业者的等级、合作关系和待遇，这涉及书商、印刷商、排字工、印刷工、铸字工、刻版工、装订工等。另一方面，它企图再现书籍的传播情况，不同社会团体对书的不同占有率，以及书对人心的影响。对大批量的资料（遗产清单中的书单，公开拍卖的图书目录，偶尔现世拍卖的值得收藏的档案目录，以及书商财册）量化处理，乃此种研究方法的首选；它的重点，如果说不在阅读实践上的话，至少也在读者的社会分布情形上。就吕西安·费夫贺和亨利·让·马尔坦所提出的奠基宏图（“研究书自存在之日起最初三百年的文化影响及作用”）⁴而言，这有点荒诞：作者已被遗忘。在法国发展起来的关于书的社会史学传统中，书有读者却没有作者，更确切地讲，作者在此领域不太重要。作者只属于文学史以及其他历史悠久的研究领域：传记、学派或思潮研究，或关于一个知识阶层的描述。

46

法国书籍史要么抹去作者，要么让别的学科去研究作者。长期以来，书籍史研究一直如此，就仿佛书籍的发现、技术与文本生产者毫无关联，就仿佛文本生产者对我们理解作品毫无用处。然而最近几年，我们又看到了作者的回归。过去的视角只关注构成文本的符号系统的内在运作，当下的文学批评与之拉开距离，试图将作品重新置于历史的脉络之中。其做法有着多种多样的形式。“接受美学”旨在勾勒某部作品与其读者“期待视野”的对话关系，也就是为其受众所共有的阅读习惯和阅读参照的集合。接受美学认为，文本的意义远非是普遍、单一和稳定的，它在历史中形成，在

⁴³ 转引自Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, pp. 160-161.

⁴⁴ Paul Saenger, «Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, n°13, 1982, pp. 367-414 (特别参见 pp. 407-414) .

⁴⁵ William Nelson, «From “Listen, Lordings” to “Dear Reader” », *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of the Humanities*, volume XLVI, n°2, hiver 1976/7, pp. 110-124.

⁴⁶ Simone Balayé, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800*, 同前注4, p. 32。

⁴⁷ Rabelais, *Oeuvres complètes*, Guy Demerson主编、作注并序, Paris, Editions du Seuil, L'Intégrale, 1973, pp. 564-565。

⁴⁸ 同上, p. 449。

⁴⁹ 转引自William Nelson, 同前, pp. 114-115。

⁵⁰ Lisa Jardine和Anthony Grafton, «“Studied for action”: How Gabriel Harvey Read Livy», *Past and present*, n°129, 1990年11月, pp. 30-78 (引文出自35页) .

⁵¹ 关于16、17世纪的赞助活动, 参见, *Patronage in the Renaissance*, Guy Fitch Lytle和Stephen Orgel主编, Princeton, Princeton University Press, 1981, 及Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985 (及Christian Jouhaud的报告《Histoire et histoire littéraire. Naissance de l'écrivain》, *Annales E.S.C.*, 1988, pp. 849-866), 还有*L'Age d'or du mécénat (1598-1661)*, *Actes du colloque international CNRS (mars 1983) : Le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant*

译本: *L'Artiste et la cour, aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1989).

37 Mario Biagioli, *Galileo. Courtier*, 同前注31, 第五章, 《Courtly Comets》, pp. 267-311。

38 同上, pp. 127-133和pp. 151-153。

39 Corneille, *Oeuvres complètes*, Georges Couton整理并作注, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 834. 关于所引文本, 见Christian Jouhaud, 《L'écrivain et le ministre: note sur l'épître dédicatoire d'*Horace* et tout particulièrement sur la place qu'y tient le visage du cardinal de Richelieu》, XVII^e siècle, 182, 1994年1-3月刊, pp. 135-142. 想对17世纪法国的献词有个大致的了解, 参见Wolfgang Leiner的杰作, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965, 及Christian Jouhaud 和Hélène Merlin的文章, 《Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélaires au XVII^e siècle》, *Terrains*, 21, 1993年10月, pp. 47-62。

40 Roger Chartier, 《Bibliothèque sans murs》, 本书, pp. 107-131.

41 Fernando J. Bouza Alvarez, 《La Biblioteca de El Escorial y el orden de los saberes en el siglo XVI》, *El Escorial: Arte, poder y cultura en la corte de Felipe II*. Universidad Complutense de Madrid, Cursos de Verano, El Escorial 1988, Madrid, 1989, pp. 81-99 (引文出自88页) .

42 关于格斯纳, 参见, Alfredo Serrai, *Conrad Gesner, Maria Cochetti* (主编), (附有一份Marco Menato给出的文献目录), Rome, éditions Bulzoni, 1990, Helmut Zedelmaier, *Bibliotheca Universalis und bibliotheca Selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrt Wissens in der frühen Neuzeit*, Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau Verlag, 1992。

偏离中产生, 该偏离即作品的主张(部分地由作者意图控制)与读者的回应间的距离。⁵“新历史主义”的规划将文学作品放在它与“普通”文本(应用的、司法的、政治的或宗教的文本等)的关系中来考察, 后者乃文学创作的原料, 文学作品因之而可被理解。⁶文化生产的社会学依托皮埃尔·布尔迪厄所建立的种种概念, 转而分析某个确定领域(文学、艺术、高教、宗教、政治等)所特有的组织等级和运作规则, 分析在该领域内被定义的各种观点之间的结构关系, 分析由这些观点支配的集体或个人策略, 分析作品生产的社会条件在作品中的表现(如体裁、形式、主题、风格)。⁷最后还有文献学, 麦肯锡建议将其定义为“文本的社会学”, 其注意力集中在文本载体的物质形式上: 文字选择什么样的载体传递到读者(或听众), 它如何影响意义建构过程? 理解了上述形式(例如印刷, 开本, 页面排版, 段落切分, 以及排版上的种种惯例)的因由和效应, 就定能理解作者或出版商如何利用形式来表达意图, 控制读者的接受, 管束解释的空间。⁸

尽管这些研究方法有着很大的差异乃至分歧, 但它们都有一个共同点: 把文本与作者、作品与生产者的立场与意志又联系在了一起。当然, 此处恢复的并非孤独、傲气、浪漫的作者形象, 后者当年曾君临天下, 其(最初或最终)“意图”决定着作品的“唯一”之义, 其生平对写作的影响显而易见。此刻向历史或文学社会学回归的作者不再独立, 并受约束。不独立: 他并非文本意义的唯一主宰, 他表现在文本中的创作意图, 做书人(出版商、书店或印刷工)不见得会照搬不误, 读者也不见得会全盘接受。受约束: 多种因素在组织着文学生产的社会空间, 说得更宽泛一点, 它们限定作为写作模型的人生经验和范畴, 作者必受其约束。

作者以多种方式重返文学批评, 并让我们再次遭遇米歇尔·福柯的问题, 这问题便是他那篇我们避不开的著名论文中所提出的问题。⁹他说除了“对作者角色的历史社会分析”外, 还有一个更基本的问题: 建构“作者功

48

能”的问题，作者功能是给话语分类的基本功能。给作品指定一个作者，并不适用于所有作品和所有时代，福柯认为这种做法具有甄别性质：它只适用于某些文本（“作者功能是某些话语在某个社会内存在、传播和运作模式的标准特征”），它假定一种法律地位：承认作者的著作权以及相应的法律责任（“作者功能与司法、行政体制相关，后者组织、限定并约束话语世界”）。人的直接经验是任何文本都有一个编撰者，作者之功能却不一样，它是“一系列复杂和特殊操作”的结果，它将某部（或某集合起来的）作品的创作史、统一性和一致性归于一个构建出来的确定主体。上述操作需要进行双重筛选。首先，从某人创作的众多文本中提取出那些可以归在作者之功能下的作品（“他死后若留下卷帙浩繁，其中哪些应算作品？”）。其次，人生经历一言难尽，我们必须筛选出那些与作者身份相关的一个个事件。

49

根据文本与某人的关系将后者指为作者，作者之名在此有着极特别的功用。福柯勾勒了这个特殊体系涌现、变化的历程，尽管这不是他的首要目标。福柯在“什么是作者”一文的初版中给出了三个时间标志。第一个也是评述者们唯一常提的那个：“颁布了关于著作权、作者—出版商关系、作品复制权等方面的严格法规，关于文本的产权体系便建立了，此事发生在18世纪末19世纪初。”福柯认为作者功能与这段时间关系密切。一边是作者个体，另一边是出版创作活动之所属，尽管二者在私有制中关系紧密，但仅此还不足以奠基作者功能。作者功能古已有之，源自于另一类因素：“应该看到，在历史上这种产权是第二位的，出现在所谓的‘责任认定’后。文本、书籍、报告开始真正拥有作者（而不是托名于某些神话人物或圣贤先哲），是为了有可能惩罚作者，有可能认定某些言论犯禁。”对于“责任认定”，福柯没有给出具体日期。它的目的不是把作者功能与处理私有关系的司法惯例联系在一起，而是将其与某一权威的制裁对象联系在一起，前者有权对后者进行管制、裁判和惩罚。

pp. 66-74. 关于与William Caxton之题献策略的比较，参见下面几位作者的讨论，Russell Rutter, 《William Caxton and Literary Patronage》, *Studies in Philology*, vol. LXXXIV, n°4, 1987年秋季刊, pp. 440-470, 及A.S.G. Edwards和Carol M. Meale, 《The Marketing of Printed Books in Late Medieval England》, *The Library*, 6e série, volume 15, n°2, 1992年12月, pp. 95-124（前者认为，在Caxton的出版活动和一般的印刷行为中，赞助活动的重要性都极其有限，而相反，后者则强调了赞助行为，对于书商的商业策略、出版意向和新的书籍市场的形成来说，起到了决定性的作用）。

30 Roméo Arbour, *Un éditeur d'oeuvres littéraires au XVII^e siècle: Toussaint Du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992, pp. 108-116.

31 关于伽利略的题献策略，参见，Mario Biagioli, *Galileo, Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993。

32 Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius / Le Message céleste*, Isabelle Pantin译并作注，Paris, Les Belles Lettres, 1992, 法文版第一页翻印了原书扉页。

33 同上, p.3.

34 Isabelle Pantin, 《La réception du *Sidereus Nuncius*》, in *Johannes Kepler, Dissertation cum Nuncio Sidereo / Discussion avec le Messager céleste*, Isabelle Pantin译并作注，Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. IX-LXXVII。

35 Mario Biagioli, *Galileo, Courtier*, 同前注31, 第二章《Discoveries and Etiquette》, pp. 103-157。

36 Roberto Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Turin, éditions Giulio Einaudi, 1989 (法译本: *Annibale Carracci. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1990) ; Martin Warnke, *Hofkünster. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1985 (法

extraits du Minutier central des notaires parisiens aux Archives nationales》, pp. 286-311.

22 Annie Parent, *Les Métiers du livre à Paris au XVI^e siècle (1535-1560)*, Genève, Librairie Droz, 1974, pp. 98-121, 《Annexe. Quelques documents extraits du Minutier central des notaires parisiens aux Archives nationales》, pp. 300-301.

23 同上, pp. 301-302。

24 Jean Toulet, 《Les reliures》, *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier, Henri-Jean Martin主编, t. I, *Le Livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1982, pp. 530-539。

25 关于《拉·克鲁瓦·德·迈内爵士文库首卷》, 见Claude Longeon, 《Antoine du Verdier et François de la Croix du Maine》, *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine*, Le Mans, 1971年5月, Paris, A.-G. Nizet, 1975, pp. 213-233, 及Roger Chartier, 《Bibliothèques sans murs》, 本书, pp. 107-131。

26 Pascale Bourgoin, 《L'édition des manuscrits》, *Histoire de l'édition française*, 同前注24, t. I, pp. 48-75 (特别参见 p. 54)。

27 Marmontel, *Mémoires*, John Renwick, Clermont-Ferrand, G. de Bussac整理的校勘版, 1792, t. I, pp. 212-217。

28 Roger Chartier, 《L'Uomo di lettere》, *L'Uomo dell'Illuminismo*, Michel Vovelle主编, Rome-Bari, Editori Laterza, 1992, pp. 143-197。

29 Mary Beth Winn, 《Antoine Vérard's Presentation Manuscripts and Printed Books》, *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 1213 March 1982*, J.B. Trapp主编, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1983,

第三个提示, 即作者功能并不是现代性的伴生物。为了说明“作者功能对于话语来讲并非普遍恒常的要素”, 福柯揭示了一种据他说是“发生在17或18世纪的”交错现象, 即指定文本归属的体系在“科学”文本和“文学”文本间交替互换。一个承上启下的时期, 自此后, 科学话语若想成立, 就必须从属于一个已然存在的命题的“系统集合”, 而不是依靠某个专门作者的权威性; 而“文学”话语则反之, “没有作者功能就不再被接受”。此前的情况恰好相反: “那些我们今天称作‘文学’的文本(故事、童话、史诗、悲喜剧), 在被接受、被传播、被重视的过程中从未有人提过作者问题; 无名之作从未造成过困难, 只要年代久远, 真假勿论, 它们的价值就有了足够的保证。反之, 今人所说的科学文本, 即那些谈论宇宙和天体、医学和疾病、自然和地理的文本, 在中世纪若想被视为真言, 就必须标明作者的姓名。”福柯所提供的这种历史轨迹是否合理, 我们在此不想讨论, 只想强调他所发现的运行模式: 某些类别的文本在中世纪后就开始需要作者之名了。因此, 对福柯的思想要避免肆意乱解, 过分简化: 他从不认为, 在著作所有权和作者功能之间, 在“现今社会所特有的产权体系”和建立在主体范畴上的文本归属体制之间, 存在着绝无仅有的决定性关系。追溯作者产生之源, 并将其与控制文本传播或赋予文本权威的种种手段联系在一起, 福柯的文章通过回顾考察, 向我们揭示了文本在生产、传播和领属上的极大相关性。

福柯的思想促使我们重新思考文学产权概念产生的背景, 近来有不少这方面的研究著述。¹⁰第一项重要修正: 确认文学产权, 远非是出于实施某项个人财产权的特别需要, 而是为了捍卫出版界的著作所有权, 该特权让书商一旦获得某书版权便能独家发行。书商以为, 承认作者对作品的拥有权, 也就等于默认书商自作者处购得的版权不容剥夺。而实际上, 君主制国家曾多次尝试取消这一传统上的无限期特权。就这一点而言, 当年伦

51

敦书商反对1709年《安娜法令》的策略与狄德罗的说法十分吻合。据《安娜法令》，作者只享有十四年的版权保护（期满作者仍在世，再顺延十四年）。狄德罗执笔为巴黎书商辩护，后者在18世纪60年代正担心他们的特权有可能被废除。伦敦书商试图利用作者产权来维护其版权的无限期，因为作者已按习惯法将手稿转让给他们。狄德罗则是借机发难，他指出著作所有权具有完整性，并将之视为永恒产权而非君王赐权：“我重申，作者乃其作品的主人，否则世上无人是其财产的主人。作品先属于作者，然后属于书商。”因此，作者产权是书商版权合法的基础，而版权的永久性则反过来宣示作者产权。¹¹马克·罗斯对英国状况的表述可以轻易地推及法国：“可以说是伦敦书商发明了著作所有权这个现代概念，并挥舞着这件武器与外省书商一争短长。”¹²（“It might be said that the London booksellers invented the modern proprietary author, constructing him as a weapon in their struggle with the booksellers of the provinces.”）外省书商的经营几乎全靠再版吃饭，所以他们需要废除两都（巴黎、伦敦）大书商们所享有的特权。

另外还应指出，当权者承认作者对于其作品的权利，遵循的依旧是特权的老逻辑。英国1709年的《安娜法令》如此，法国行政法院1777年颁布的法规也是如此。前者赋予作者为自己申办版权的权利，以期打破伦敦书商的垄断；后者认定出版社的特权是“法内施恩”（而不是“合法产权”），并预定以作者之名而获取的版权具有永久性和可继承性：“作者及其继承人们将永久享有其版权。”然而，在上述两例中，著作所有权都与绝对财产权挨不上边：英国如此，因为版权即使已给予作者也还是有期限的；法国亦如此，就算作者将其手稿转让给某书商，后者所获版权的期限也不能超过十年，而且“作者必须在世，活满转让版权规定的期限”。无论在上述哪条法规中，著作所有权都不等同于土地或不动产所有权，后者没有时效，且可自由转让。

Duby, *Fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1966, «Le donateur et sa marque», pp. 21-29.

14 见Cynthia J. Brown文章，《Text, Image, and Authorial Self-Consciousness in Late Medieval Paris》，*Printing the Written Word. The Social History of Books, circa 1450-1520*, Sandra Hindman主编, Ithaca et Londres, Cornell University Press, pp. 103-142（引文出自142页），及其作品*Poets, Patrons, and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995。

15 Michel Foucault, «Que'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, 1969年7-9月刊, pp. 73-104（此文后又收入Michel Foucault作品, *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, 其中第一卷1954-1969, pp. 789-821），Daniel Defert和François Ewald主编, Jacques Lagrange合著。

16 Cynthia J. Brown, 同前注14, p.104。

17 Ruth Mortimer, *Portrait of the Author in Sixteenth-Century France*, Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill, The Hanes Lectures, 1, 1980.

18 同上, 图三。

19 同上, 图七。

20 Annie Parent-Charon, «Ambroise Paré et ses imprimeurs-libraires», *Actes du colloque international «A. Paré et son temps»*, 1990年11月24-25日拉瓦勒（Laval）安布瓦兹·帕雷（Ambroise Paré）逝世四百周年纪念大会, 1990, pp. 207-233。

21 Annie Parent, *Les Métiers du livre à Paris au XVI^e siècle (1535-1560)*, Genève, Librairie Droz, 1974, pp. 98-121, «Annexe. Quelques documents

5 同前, p.27。

6 同上, p. 42。

7 同上, p.47, 注196。

8 Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1900, pp. 12-14, 此版本是1644年版的再版, 1644年版有Claude Jolly作的序《L' Advis, manifeste de la bibliothèque érudite》。

9 William H. Sherman, *John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.

10 Antoine Coron, 《“Ut prosint aliis” . Jacques-Auguste de Thou et sa bibliothèque》, *Histoire des bibliothèques françaises, t. II, Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime 1530-1789*, Claude Jolly主编, Paris, Promodis-Editions du Cercle de la Librairie, 1988, pp. 100-125。

11 Fernando J. Bouza Alvarez, *Del Escribano a la Biblioteca. La Civilización escrita europea en la alta edad moderna (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Editorial Síntesis, 1992, p. 131.

12 Simone Balayé, 同前注4, pp. 198-200。

13 表现捐献教堂的插图, 和表现题献书籍的插图, 关于两者间的比较, 参见展览目录, *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Galeries nationales du Grand-Palais, 1981年10月9日-1982年2月1日, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1981, 特别第53项, 捐献者Jean Tissendier (里厄主教Jean Tissendie的雕像, 表现他正将一座名为里厄的小教堂献给上帝, 这座小教堂建在了图卢兹方济各会修士教堂的祭台后堂), 第257项, Diminicus Grima, *Lectura in Genesim* (这是一幅表现Diminicus Grima将其作品献给教皇Jean XXII的细密画), 及第285项, *Bible historiale de Vaudetar* (细密画, 表现了查理五世接受其参事Jean de Vaudetar将《圣经》献给他)。同时参见Georges

著作所有权, 当书商想用它来捍卫其永久版权时, 它是绝对的, 当政府承认它以构建一个出版物的公共领域时, 它是有限的(1777年的法规指出, “在一部作品版权期满后或其作者去世后, 所有书商和印刷商皆可获准出版该作品; 无论获得许可的是一家还是多家书商, 皆不妨碍其他书商获得该项许可”), 因此, 著作所有权必须经验证。关于出版界版权的争论和诉讼, 在英国、法国和德国同时使用了两套相互竞争的作者法权体系。第一套体系或隐或显地参照了洛克关于自然权利的学说, 认为作者产权是个人劳动的成果。此论题最早出现在法学家路易·埃里古1725年受委托所写的一篇论文里, 委托他的是巴黎印刷商书商协会, 后者显然已操心于捍卫自己的特权。该文强调, 作者写的作品是“其个人的劳动成果, 他有任意支配的自由”。¹³同样的观点也见于伦敦书商的高论:“劳动赋予人之于其生产物一种天然主权: 文学作品是劳动成果, 作者因之对其拥有天然主权。”¹⁴ (“Labour gives a man a natural right of property in that which he produces: literary compositions are the effect of labour; authors have therefore a natural right of property in their works”) 法国行政法院1777年8月出台的法规, 未明说地将作者的永久版权与其“劳动”的特殊性联系在一起:“陛下谕旨, 出版之特权乃法内施恩, 恩降于作者以酬其劳, 恩降于书商以偿其贷, 以补其耗: 施恩因由每每不同, 故其特权时限长短也应不同。”于是作者受恩“更为绵长”。作者对其作品的权利, 无论是被视为一项完整产权还是一种补偿, 当写作已被看作劳动时, 它的合法性就基本确立了。

由此引发出第二种法律体系, 该体系认为让思想成为私人财产有害于社会。在英国, 反对永久版权的人认为应将文学作品与机器发明等同视之。无论前者还是后者皆是不同成分的拼装, 而且谁都可以支配这些成分。因此, 文学作品也应遵循类似的法规, 对版权规定期限, 一如专利对独家使用权的规定(也是十四年):“文学创作与机器发明极为类似,

所以二者皆不应被视为习惯法所管辖的财产，在这方面它们没有分别”¹⁵ (“A mechanic Invention, and a literary Composition, exactly agree in Point of Similarity: the one therefore is no more entitled to be the Object of Common Law Property than the other”)。在法国，卡拉·埃斯（Carla Hesse）就曾说过，孔多塞（Condorcet）、西哀士（Sieyès）等人皆认为著作所有权无限期是不合理的，因为思想属于公众，而无限版权与启蒙进步背道而驰：让个体垄断本应属于公众的知识。因此，著作所有权绝不应是绝对的，恰恰相反，为了公众利益，对它必须严格限定。¹⁶

为了应对上述论点所引发的后果，永久独占权的捍卫者们也改动了他们立论的标准。思想当然是属于公众的并应该分享的，但表达形式却不同，它表现了个人的独有风格和特殊情感。一种新的美学观成为著作所有权的合法依据：作品乃独创，独创即其可识别的特殊表达形式。提出上述看法的背景，是英国1709年《安娜法令》所引发的争论，尤其是威廉·布莱克斯在1760年汤森诉科林斯案（Tonson v. Collins）中所引发的争论。据这种看法，产权的永久性与作者的个人天赋和作品的独有形式发生关系。其最极端的说法出现在德国1773—1794年的大论战中：同法国和英国的情况一样，争论的焦点是书商的版权和文学创作的本质。有不少作家（扎查里亚斯·贝克尔、康德、赫尔德）也参加了这场大辩论，辩论中涌现出一种关于作品的新定义：作品的特征不在于它所承载的思想（思想不应为个体独占），而在于其形式，即作者生产、组合、表达其观念的独特方式。¹⁷ 超越了书籍当下的物质形式（这便把它与机器发明区别开来），产生于一个恰似大自然鬼斧神工的有机过程，而且还被赋予了一种原创美学观，¹⁸ 文本从而获得了一种独特身份，该身份不再与天意、传统或体裁发生关系，而是直接委身于作者主观性。福柯所理解的作者功能，其基本特性在这一作品理论中得到了宣示：视作者为“某个写作单位的原则”，该单位

⁴⁹ Steven Shapin, *The House of Experiment in Seventeenth-Century England*, *Isis*, 79, 1988, pp. 373-404, Christian Licoppe, *La Formation de la pratique scientifique. Le discours de L'expérience en France et en Angleterre (1630-1820)*, Paris, Editions La Découverte, 1996.

⁵⁰ 对于印刷活动的监管，要求一系列写作策略，关于这一点，参见 Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984（特别是其中的一个章节：《Prynne's Ears: or, The Hermeneutics of Censorship》, pp. 44-119）。

三、赞助与题献

1 《暴风雨》引段出自 *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Londres, Chancellor Press, 1982, pp. 9-29（法译本：J.-J. Mayoux, Paris, Aubier, 1971）。

2 参见Louis Marin的评论文章，《Le portrait du poète en roi. William Shakespeare, *La Tempête*, acte I, Scènes 1 et 2 (1611)》，in *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Editions du Seuil, 1993, pp. 169-185。

3 关于对《暴风雨》“占星秘术”版的解读，参见，Frances A. Yates, *Shakespeare's Last Plays: A new Approach*, Londres, Routledge et Kagan Paul Ltd, 1975（法译本：*Les Dernières pièces de Shakespeare. Une approche nouvelle*, Paris, Editions Belin, 1993）。

4 Simone Balayé, *La bibliothèque nationale des origines à 1800*, Genève, Librairie Droz, 1988, p. 64（关于卢浮宫里的王家藏书室，参见此书pp. 156-157, 注30）。

Press, 1990.

43 Annie Parent, *Les Métiers du livre à Paris au XVI siècle (1535-1560)* ,

同前, 1974, 文中出现的合同引自p.291, p. 297, p. 305, p. 307。同时参见该作者的文章, 《Ambroise Paré et ses imprimeurs-libraires》, *Acte du colloque international « Ambroise Paré et son temps »* , 1990年11月24日和25日, 于Laval (Mayenne), Ambroise Paré逝世400周年纪念协会, 1990, pp. 207-233。

44 Armando Petrucci, 《Il libro manoscritto》, *Letteratura italiana*, t. 2: *Produzione e consumo*, Turin, pp. 499-524 (特别参见pp. 516-517) . 关于作者监控其作品抄写者的例子, 参见, Peter J. Lucas, 《John Capgarave O.S.A. (1393-1464) : Scribe and ‘Publisher’》, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, t. V, 1, 1969, pp. 1-35.

45 Armando Petrucci, 同上, pp. 512-513和pp. 520-522。

46 Jacqueline Cerquiglini文章, 《Quand la voix s'est tue: la mise en receuil de la poésie lyrique aux XIV^e et XVe siècles》, *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituatien zwischen 1450 und 1650*, Gisela Smolka-Koerdt, Peter M ; Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartylla主编, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1988, pp. 136-148, 及其著作*La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle: 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993.

47 Germma Guerrini, 《Il sistema di comunicazione di un “corpus” di manoscritti quattrocenteschi: I Trionfi del Petrarca》, *Scrittura e Civiltà*, t. 10, 1986, pp. 122-197.

48 Maurice Laugaa. *La pensée du pseudonyme*, Paris, P.U.F., 1986, Adrien Baillet, *Auteurs déguisez sous des noms étrangers: Empruntez, Supposez, Feints à plaisir: Chiffrez, Renversez, Retournez, ou Changez d'une langue en une autre*, Paris, Antoine Dezallier, 1690.

有别于其他单位; 视作者为一个“表达策源地”, 它体现在作者的每个创作活动中。

于是, 在18世纪下半叶, 一方面, 文学创作趋向职业化(为作家带来直接收入, 有可能以笔为生); 另一方面, 出现了一种自认为天赋异禀的作家意识, 其基础是艺术作品孤芳独立, 创作活动不言利。¹⁹两个方面, 其关系却有些矛盾。一方面, 诗歌或哲学作品变成了可转让的财产, 具有“商业价值”(如狄德罗所言), 最终成为合约对象并能用来交换等值金钱; 另一方面, 它又被视为自由灵性的产物, 蜕变化蝶仅取决于其内心的需求。从赞助方式到市场方式, 作者的境遇大有不同: 以前的报酬或早或迟于其作品的完成, 其形式可以是赐予一个头衔或资助一笔奖金; 现在是将手稿卖给书商, 立即获得一笔利润(剧作者还可以出售剧本演出权, 获取部分票房收入)。于是乎, 人们关于写作的意识也随之发生了变化, 貌似矛盾的变化: 写作的根本是创作力。²⁰

把灵感当商品, 这从两方面颠覆了关于文学创作的传统概念。自古以来人们认为“科学的报酬是名誉, 无愧于荣耀的人蔑视一切私欲俗念”²¹(“Glory is the Reward of Science, and those who deserve it, scorn all meaner Views”), 而当下的观点却与之对立, 认为靠写作挣钱理直气壮。从前, 一个无官无资财的作者依附权贵实属正常;²²现在, 超然独立是创作的基本条件。因此, 另一种交错现象, 有别于福柯提到的那种, 似乎出现在18世纪下半叶。往昔, 作者受雇于人, 是为主上扈从, 因此负有种种义务, 与之相应的是, 他的著作在经济上能换来什么, 完全无法测知。到了该世纪下半叶, 事情颠倒过来, 无私的创造天分, 保证了作品的独创性, 对作品的文学价值有可能且必须给出相应的金额评价; 据这一意识, 创作成为有报酬的劳动, 且服从市场规则。

有了印刷术, 人们很容易将现代作家定义与文字出版资源(或要求)

紧密联系在一起。阿尔万·凯尔南写了一本关于塞缪尔·约翰森（Samuel Johnson）的书，认为后者是印刷时代诗学创作的楷模，他在书中强调没有印刷术就没有出版市场，以及该市场与作家自立意识的关系。“这个以作家为中心、印刷为基础的新文学系统”构成了18世纪下半叶英国的时代风貌。在此系统中，作家，至少是成功的作家，可以享有经济上的独立以摆脱扈从义务，并公开声称自己出版的作品乃自己的孩子。这种新模式有别于“绅士作家”或曰“绅士写作爱好者”，后边这个传统形象在当时甚至得到了毫无贵族传承的作家的认可。传统意义上的作家并不以笔为生，而是靠其资产或职位过活；他蔑视印刷品，“厌恶这种新的传播方式，认为它败坏了宫廷文学所具有的私密珍奇的古老价值”；他偏爱有品的读者，传递手稿的稿件，且在作品中隐其真名。倘若非得付印不可，他也会以种种方式隐匿作者之名，这也是“教士托名而作”的惯有传统：标题页上不署名（斯威夫特即如此）；编一个偶然发现手稿的故事（托马斯·格雷在出版《乡村教堂墓地的挽歌》时提出了这一要求：“倘若印刷商能加上一两行字来说明本诗集为偶然所得，我会更加满意”[“If he would add a Line or two to say it came into his Hands by accident, I should like it better”]）；或干脆虚构一个子虚乌有的作者（如托马斯·查特顿的诗集便托名布里斯托尔的一个僧侣，托马斯·罗利；麦克弗森则虚构了一位盖尔族的抒情诗人奥斯恩，自己仅以作品译者身份示人）。然而，“旧有文学体制”及其所特有的价值和实践已备受冲击，“新的文学世界建立在以印刷技术之现实及其市场经济之上”。新的写作经济要求作者完全现身，作为作品的原创者，他有权期待利润。²³

17世纪末的几本法语辞典，其定义似乎证实了作者与印刷书之间的联系。1690年，菲雷蒂埃出版《通用字典》，列举了“作者”一词的七种含义，其中关系到“文学”的含义仅被排在第六位。第一位的定义是它的哲学与宗教定义（“创造或生成某物之人，例如作为标准的第一因的上帝”），第

normale supérieure de jeunes filles, 1987, pp. 3-50。

38 关于Etienne Dolet 1543年这个案子，参见，Francis Higman, *Censorship and the Sorbonne. A Bibliographical Study of Books in French Censored by the Faculty of Theology of the University of Paris, 1520-1551*, Genève, Librairie Droz, 1979, pp. 96-99。

39 关于“多雷事件”，参见Lucien Febvre的经典文章，《Dolet, propagateur de l'Evangile》，*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. VII, 1945, pp. 98-170, 此文后被收入其作者作品*Au Coeur religieux du XVI^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1968, pp. 172-224, 又以“Etienne Dolet (1509-1546)”为题，刊于*Cahiers V.-L. Saulnier*, n°3. Paris, Collection de l'Ecole normale supérieure de jeunes filles, 1986。

40 Ruth Mortimer, *A Portrait of the Author in Sixteenth-Century France*, Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill, The Hanes Lectures, 1, 1980.

41 作为研究手稿细密画中作者形象的第一手资料，见Paul Saenger收集的参考资料，《Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society》，*Viator. Medieval and Renaissance Studies*, n°13, 1982, pp. 367-414（特别参见pp. 388-390和p. 407）。

42 关于康格里夫《作品集》的1710年版，参见D.F.McKenzie, *When Congreve Made a Scene*, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, t. VII, 3, 1979, pp. 338-342, 特别是其文章Typography and Meaning: the Case of William Congreve, Giles Barber, Bernhard Fabian主编，*Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hambourg, Dr. Ernst Hauswedell und Co. 1981, pp. 81-126. 要大致了解康格里夫与印刷文化的关系，参见，Julie Stone Peters, *Congreve, the Drama and the Printed World*, Stanford, Stanford University

Marketplace》, 同前, p.111)

36 J. M. De Bujanda, Francis M. Higman, James K. Farge, *L'index de l'Université de Paris, 1554, 1545, 1547, 1551, 1556*, Sherbrooke, Editions de l' Université de Sherbrooke, et Genève, Librairie Droz, 1985, 此书翻印了索邦神学法庭的各种禁书目录。同时参见, James K. Farge, *Orthodoxy and Reform in Early Reformation France, The Faculty of Theology of Paris, 1500-1543*, Leyde, E.J. Brill, 1985, pp. 213-219。在西班牙, Eugenio Asensio 委婉地承认了这些禁书目录对确立功能作者所起到的决定性作用, 他写道: “1559年的禁书目录明文规定不准匿名出版, 不过在此之前, 对于卡斯蒂利亚的娱乐书籍和经书来讲, 匿名, 才是游戏规则。《塞莱斯蒂娜》及其众多模仿它的作品, 众多骑士小说, 《小癞子》及其后继作品, 最后, 还有许多以爱情小说形式出现的宗教书籍, 它们在出版时都没有作者署名。” [“Antes que el catálogo de libros de 1559 (...) dictase estirctas reglas contra los impresos anónimos, el anonimato era corriente en libros castellanos de entretenimiento y piedad. Sin nombre de autor aparecieron la *Celestina* y muchas de sus imitaciones, abundantes libros de caballerías, el *Lazarillo* y su continuación, y finalmente bastante libros de piedad en romance”] in Eugenio Asensio, 《Fray Luis de Maluenda, apólogista de la Inquisición, condenado en el Indice Inquisitorial》, *Arquivos do Centro Cultural Português*, t. IX, 1975, pp. 87-100 (上述引文转引自 Francisco Rico, 《Introducción》, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 32-33)。

37 Jeanne Veyrin-Forrer, 《Antoine Augereau, graveur de lettres, imprimeur et libraire parisien (1534)》, *Paris et Ile-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, t. 8, 1956, pp. 103-156, 此文后被收入该作者作品, *La lettre et le texte, Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, Collection de l'Ecole

二个定义关于技术(“主要指某物的第一发明者”), 第三是生活实践方面(“某物形成的始作俑者”), 第四是政治的范畴(“政党首领、阴谋主脑、舆论或观念的引导者”), 第五为家族方面的定义(“一家或一族的始祖”)。最后则是法律方面的定义:“在法律术语中, 那些通过买卖、交换、赠予或其他合约而获得某产业法定拥有权的人被称为 *auteur*”因此, 该词起初并非专门的文学术语, 而是被广泛地用在自然创造、物质发明、行为相生的语境中。至于其文学义, 《通用字典》明确指出:“在文学方面, 作者, 即所有写过书的人。在今天仅指那些出版过书的人。”对此字典还给出了例句:“此人的书出版了, 他终于成了作者。”所谓作者, 即有书印刷出版并流行的人。作者必印书出版, 撰写者 (*écrivain*) 则不然, 可以与印刷无关, 菲雷蒂埃对后者的定义是:“作家是指那些著书立说的人。”

里什莱的《法语字典》, 早于菲雷蒂埃十年出版, 其中也表述了作者和印刷书的关系。在字典中作者一词的第二个义项如下:“创作并出版了一本书的人。”其例句:“阿伯兰库、帕斯卡尔、瓦蒂尔及沃日拉都是优秀的法国作者。亨利二世之女玛格丽特王后也是作者。”²⁴(第一个义项即该词本义:“第一个发明某物、说出某话或者作为某物成因的人。”)在一系列例句中, 菲雷蒂埃对女作者也给出了相当的关注:“一位女士若出版了一本书或一个剧本, 我们也称她为作者。”²⁵17世纪末的这两本字典皆认为, 简单地写书者还不能算作者, 唯有其书已出版的“撰写者”才能被称为“作者”。要想“当作者”, 光写还不够, 还必须将其印刷成书流传人间。

17世纪末的这种关系, 是否早已存在? 要回答此问题, 我们可以参考最早的两份在法国用法语出版的作者目录:《拉·克鲁瓦·德·迈内爵士文库首卷》(1584年)和《沃普里瓦领主, 安托内·德·韦迪耶文库》(1585年)。²⁶德·迈内《文库》的题目很长, 明显以作者之名作为引领:“本文乃五百余年

* “作者”, 法律术语中译作“行为人”。——译者注

以来所有用法语写作的作者目录：跻身名录者三千子，最负盛名者附生平；对其作品，无论出版与否，皆配有简述。”此例中，作者功能已具备了其最基本的特征。一方面，德·迈内为该目录排序制定了首要标准，即根据作者姓名，确切地讲，即按照中世纪惯例，根据作者全名的第一个字母来排序：《文库》名录始于 A（“阿贝尔·富隆”），终于 Y（“伊夫·勒·福捷”），方便了我们对作者的查询。另一方面，该文库还叙述了某些作者的“生平”（并未收入《文库首卷》，但《文库》付印的唯有《首卷》），于是作者生平成为其文字的基本参照。作者是一个真实个体，其生平有史可依，作者的这种核心地位在安托内·德·韦迪耶那里也得到了证明，其《文库》“附有一个目录，囊括了所有用法语和法国其他方言写作和翻译的作家”，而虚构出来的子虚乌有的作者皆被排除在外：“那些每年都会出现的托名之作，我皆欲拒之门外。他们中大多数甚至是印刷校对员生造出来的，纯属无中生有。”

这两本文集证明，作者功能的形成不完全取决于印刷出版，也不完全取决于作者的独立。与一个世纪后的里什莱或菲雷蒂埃的看法不同，拉·克鲁瓦·德·迈内和德·韦迪耶都认为有手稿不出版也应算作者。上述两部文集对此有明确的表述：“无论出版与否”（拉·克鲁瓦·德·迈内），或“已印或未印之作”（德·韦迪耶）。拉·克鲁瓦·德·迈内认为他编撰的目录还有一个用处，即阻止后世剽窃：用自己的名义出版亡者尚未面世的手稿。他说：“于是乎，我不仅列举了许多已印之书，同时也谈到大量尚未面世的手稿。”在16世纪末的法国，为文章分类的基本原则是作者名的排序，作者要有作品，至于作品是否“面世”，即付印，则并不强求。

作者功能与依附赞助的生存方式也能很好地和平共处。拉·克鲁瓦·德·迈内在给国王的献词中，提到了他决定将《文库》首卷出版的两个原因。首先是为了证明法国的优越性，用法语创作的作者已有三千，而用意大利语写作或翻译的还不到三百；²⁷其次是因为他“与许多尚在世的

1525, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

34 Robert Darnton, *A Police Inspector Sorts His Files: The Anatomy of the Republic of Letters, The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984, pp. 144-189 (法译本：《La République des Lettres: les intellectuels dans les dossiers de la police》, *Le Grand Massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Payot, 1985, pp. 136-175), 及《The Facts of Literary Life in Eighteenth-Century France》, *The Political Culture of Old Regime*, Keith Michael Baker (éd.), Oxford, Pergamon Press, 1987, pp. 261-291。

35 于是对福柯的这篇文章有两种解读：个体和私有财产之哲学、法学定义，与作者功能，这两者间存在着联系，第一种解读就强调了这种联系（参见，Carla Hesse, 《Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship》，同前，p. 109，“福柯说，‘作者’和‘文本’之间的关系，历史性地被认为是社会一政治话语中的一种新倾向在文化方面的表现：这种关系就好比享有各种权利的个体与私有财产之间不可侵犯的联系一样”[“The relation between the ‘author’ and the ‘text’, he suggests, emerged historically as the cultural incarnation of a new axis in sociopolitical discourse: the inviolable relation between the rights-bearing individual and private property”]）；另一种解读则强调作者对国家和教会审查的依附性（Joseph Loewenstein在谈及福柯时指出，“教会和国家的审查活动对作者的现代概念的发展产生了影响，福柯对这种影响给予了几乎独一无二的关注，这样的关注是有益的，尽管它低估了书籍市场对其发展的影响。”[“His nearly exclusive concentration of the effect of the censoriousness of Church and State on the development of modern authorship has been salutary, though it slighted the effect of the market in books on that development”]—《The Script in the

Venise, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1557。不难发现，与拉克鲁瓦·德·迈内和德·韦迪耶两人以庞大的对开本形式出版的《文库》不同，安东·弗朗西斯科·多尼的这些作品方便携带，因为它们都是小开本，1550年和1551年出版的是12开本，1557年出版的是8开本。关于多尼的《图书目录》，参见 Amadeo Quondam 的分析，《La letteratura in tipografia》，*Letteratura italiana, «Produzione e consumo»*，Turin, Einaudi, 1983, pp. 555-686（特别注意第620-636页）。

28 关于16和17世纪的扉页，参见 Roger Laufer 的评论，《L'espace visuel du livre ancien》，*Histoire de l'édition française*, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éd.), tome I, *Le Livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1982, pp. 478-497 (rééd. Paris, Fayard / Cercle de la Librairie, 1989, pp. 579-601)。

29 这一版的扉页在其后1984年的一版中被翻印，见 Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. John Jay Allen (éd.), Madrid, Cátera, 1984, I, p. 60。

30 Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 同前书, p. 67 (法译本: Louis Viardot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 43)。

31 同上, pp. 143-149 (法译本, 同上, pp. 99-103)。

32 Joseph Loewenstein, 《The Script in the Marketplace》, *Representations*, n°12, 1985, pp. 101-114 (引文出自109页)。

33 Annie Parent, *Les Métiers du livre à Paris au XVI^e siècle (1535-1560)*, Genève, Librairie Droz, 1974, pp. 98-121, pp. 286-311, 其中出版了23份作者与巴黎书商或印刷商的合同 (引文出自301页)。关于版权问题, 参见: Elizabeth Armstrong, *Before Copyright. The French Book Privilege System, 1498-*

博学之人皆为好友, 他们绝大部分在为国王陛下效劳 (着重号为我们所加)”。这一特征说明, 在“旧制文学语境”中, 作者功能的出现并非不可思议。依附于赞助与确定作者, 这二者不仅不矛盾, 而且皆对文本认定起了作用。1579年, 在介绍其《法文文库大全》时, 拉·克鲁瓦·德·迈内明确地表达了这一点。其首卷于五年后出版, 但仅系《大全》之“概要”。(从未出版的)《法文文库大全》不仅含有“每位作者的作品清单”, 还指明了所有作品的“出版社, 开本规格, 出版年份, 页数, 尤其是其所题献之主, 以及后者的全部头衔 (着重号为我们所加)”。因此, 在扉页上总会出现三个人名: 作者名, 被题献者名, 书商或印刷出版商之名及商标。²⁸

下面让我们来看一个例子, 即《堂·吉诃德》1605年初版的扉页。²⁹ 页面顶端是大写的标题: 奇情异想的拉曼查绅士堂·吉诃德。标题下是斜体作者名, 作者名还出现在序言中标价 (说明该书售价, 即“290.5个马拉韦帝币”) 和授权 (授予作者十年版权) 部分: “由米盖尔·德·塞万提斯·萨维德拉创作。”作者的名字下是罗马体写的受献者名及其全部封号: “献给贝雅尔的公爵。即吉卜拉雷翁的侯爵, 贝纳卡萨及巴纳的伯爵, 他还分别是普埃布拉的子爵, 皮亚卡、库利叶和布尔吉罗的城主。”三分之一强的页面被用来表述一种基本关系, 直到18世纪中期, 统治整个文学活动依然是该关系, 即作者与其保护者的关系: 前者已有一定地位, 但仍想获得后者的支持与赞助。商标被放在“1605”和“年”之间, 占据了余下的大部分空间。扉页下部有三行小字: “版权特许: 胡安·德·拉奎斯塔, 马德里; 文德橡木出版社出版, 弗兰西斯库·罗得勒; NRO先生王家书店。”这些皆是出版制度所需的说明: 版权授予, 国王授权标识, 出版社及承印商, 再加上写在一条横线下的书店地址: 欲购者可去此处觅书。

这样一种对页面的视觉空间设计, 反映了种种不同的现实, 不过与一般猜想相反, 它们并不矛盾, 且出现得较早。首先是承认作者对其书的领

42

有。国王承认这一权利，并授权塞万提斯将其付印出版：“该作品作者呕心沥血，极有用且极有益”（“El cual os habia costado mucho trabajo y era muy util y proverchoso”）。对这一权力，塞万提斯在其序言中也以自嘲的口吻做了明确的表示：“而我，尽管貌似《堂·吉诃德》之生父，但却无缘拥有其父之名，我不愿随波逐流，像旁人般泪眼恳求亲爱的读者原谅或宽恕你们在这部新作中发现的缺点，我仅把它当成自己的孩子介绍给你们。”³⁰（“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lagrimas en los ojos, como otros hacen, lector carisimo, que perdonas o disimules las faltas que en este mi hijo vieres”）是生父还是假父，此文字游戏是一个伏笔，预告了第九章——也就是1605年版《堂·吉诃德》第二部分的第一章——开头的那段奇闻，据说自此章起，读者读到的故事皆是一个托莱多的摩里斯科人在“六周多的时间内”（“en poco mas de mes y medio”）从一份阿拉伯语手稿译成西班牙语的，手稿名为“拉曼查的堂·吉诃德的故事”，作者是阿拉伯史学家希德·哈迈德·本安赫利。³¹说作品偶得之（在一个小男孩向一位丝绸商兜售的“一堆旧抄本”中找到），原本就存在，印刷书只是对它的复制或翻译，无意掩盖真正的作者。于是这部小说拥有了好多个“作者”：在序言自称作者的“我”；前八章的作者，讲故事的人在叙述中突然以“第一人称兼读者”的身份插话：“这让我悲痛欲绝（Causome esto mucha pesadumbre）”；阿拉伯手稿的作者；还有译者摩里斯科人，“自称我的读者”和其他读者读到的就是他的文字。虽说是一分为多，但却极妙地凸显了作者的形象极其不可替代的功能：为话语的统一性和独特性做担保。

《堂·吉诃德》的扉页上还表现出了题献与市场的和谐并存：页上既有献书给德·贝雅尔公爵的说辞，也有向出版商胡安·德·拉奎斯塔出让“出版许可证”的提示（1604年9月26日，国王签文授权塞万提斯出版该书）。

Publication in Seventeenth-Century England, Oxford, Clarendon Press, 1993.

24 值得注意的是，在《法兰西学院词典》（*Dictionnaire de L'Académie française*）（1694）里，作者与印书出版之间没有如此明显的关系，只说“作者特指著书之人”。

25 女作者在法律方面的劣势造成其特殊地位，关于这一点，参见，Carla Hesse, 《Reading Signature: Female Authorship and Revolutionary Laws in France, 1750-1850》, *Eighteenth-Century Studies*, 22, n°3, 1989, pp. 469-487。

26 *Premier Volume de la Bibliographie su Sieur de la Croix du Maine*, Paris, Abel L'Angelier, 1584 ; *La Bibliographie d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas*, Lyon, Barthélémy Honorat, 1585. 这两部作品于18世纪被再版并合并为一部：*Les Bibliothèques Françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier, sieur de Vauprivas*, Paris, Saillant et Nyon et Michel Lambert, 1772-1773, 6卷本。这一版是敬献给国王的，由里戈莱·德·朱维尼先生（Rigoley de Juvigny）校对和修正，此人还在后面附上了一篇论法国文学进步的文章，及法兰西学院布耶主席先生（Bouhier）、德·拉莫鲁瓦先生，美术学院法尔科内（Falconet）先生的历史、文学评论。

27 作为这一论断的依据，拉·克鲁瓦·德·迈内提到了《*la Librairie d'Antoine François Dony, Florentin*》, Venise, Gabriele Giolito' de Ferrari, 1550, 即多尼的《图书目录》，书中收入所有用意大利语写作的作家及上百篇论述，该作品还有续篇，即 *La Seconda Libraria* (Venise, 1551)，该作品再版时题为 *La Libraria del Doni, Fiorentino, divisa in tre trattati. Nel primo sono scritti tutti gl' autori Volgari con cento e più discorsi sopra di quelli, Nel secondo sono dati in luce tutti i Libri che l'Autore ha veduti a penna, il nome de' componitori, dell'opere, i titoli, e le materie, Nel terzo si legge l'inventione dell'Academie, insieme con i sopraniomi, i motti, le imprese, e l'opere fatte da tutti gli Academici*,

18 Roland Mortier, *L'Originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

19 Martha Woodmansee, «The Interests in Destinterestedness: Karl Philip Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany», *Modern Language Quarterly*, n°45, 1984, pp. 22-47, 后收录于上述所引著作 *The Author, Art, and the Market*, pp. 10-33。

20 关于这种变化轨迹, 参见: Eric Walter, «Les auteurs et le champ littéraire», *Histoire de l'édition française*, Roger Gartier et Henri-Jean Martin 主编, tome II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, pp. 382-399 (再版, Paris, Fayard / Cercle de la Librairie, 1990, pp. 499-518); Siegfried Jüttner, «The Status of Writer», *Seventh International Congress on the Enlightenment: introductory papers Septième congrès international des Lumières: rapports préliminaires*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1987, pp. 173-201, et Roger Chartier, «L'Uomo di lettere», *L'Uomo dell'Illuminismo*, Michel Vovelle 主编, Rome-Bari, Editori Laterza, 1992, pp. 143-197。

21 Lord Camden, *The Case of the Appellants and Respondents in the Cause of Literary Property Before the House of Lords*, Londres, 1774, p. 54 (转引自 Mark Rose, 同前文, p. 68) .

22 Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, 同前书, pp. 51-84。

23 Qlvin Kernan, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson*. Princeton, Princeton University Press, 1987 (引文出自p.88, p.47, p.42, p.64, p.65, p.22, p.23). 关于17世纪英国的手稿版本, 参见, Harold Love的文章, 《Scribal Publication in Seventeenth-Century England》, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, t. IX, 2, 1987, pp. 130-154, 及其著作 *Scribal*

向权贵献书并求其庇护, 这与作者按市场法则行事——即将书自行卖给某个书商或某个印刷出版商——没有任何冲突。这样的例子不胜枚举, 例如在英国的伊丽莎白时代, 本·琼森就是一个很好的例子。一方面, 照旧例, 过去唯有剧团有权复制或刊印其演出的剧本, 但本·琼森却反其道而行之, 坚持(并实施)作者权, 将作品直接卖与出版书商, 自己掌控作品, 并为出版而进行校勘(见《本杰明·琼森文集》, 1616年威廉·斯坦斯柏版)。另一方面, 本·琼森也是最早将其出版剧本献给贵族赞助人的英国作者之一: 1609年, 《女王的面具》献给亨利王子; 1611年, 《卡塔林》献给彭布罗克伯爵; 1612年的《炼金术士》则献给了玛丽·罗斯。由此可见, 题献与市场并不相互排斥, 16、17世纪所有的作者都有着与本·琼森一样的需要: “让现代传播技术适应古老的赞助传统。”³²

印刷作品的传播, 并未摧毁传统的赞助机制, 旧传统与翻印文本的新技术以及由此而生的市场逻辑并行不悖。³³文艺复兴时期如此, 18世纪作者“职业化”起步时期也还部分地如此, 因为此时作者已开始渴望, 有时也真能以笔为生(好坏不论)。罗贝尔·达尔东就曾分析过两份名单, 一份是埃默里警署探长1748—1753年监控的作者名单, 另一份是1784年刊于《法国文学》的“文人”清单, 他指出上述两种旧有模式仍然是作者生存的主要模式: 作者若不是生于富家或另有薪俸, 在经济上可以独立, 他就必然会依附权贵, 获得赞助或领份闲钱。³⁴在旧制度的思维惯性中, 要想靠写作为生, 自然是举步维艰。这种思维惯性在伏尔泰的抨击文章中便有极佳的表达, 他所攻击的便是“那种为谋生而写作的可怜虫”。一边是(思想或经济上的)自由, 另一边是权贵的庇护, 最上端有国王, 赐予地位与恩泽, 这二者似乎毫无冲突。

作者功能的诞生, 与我们所想的不同, 与著作所有权概念的定义没有多大直接关系。那么, 与其直接相关的是不是话语“追责法”, 即作者应负的

64

法律责任，或者如福柯所写的那样，“写作有风险”，可能被人罪？³⁵回答此问题，探讨国家或教会审查制度与作者形象建构之间的多重而复杂的关系，这已大大超出了本文的研究范围。在此我们只讨论一个例子：法国16世纪中期的例子。从1544年起，巴黎神学院所禁之书目开始出版。在所有版本（1544, 1545, 1547, 1551, 1556）中，入黑名单的书名分类完全一致，“根据作者姓氏字母排序”。索邦神学院的索引区分拉丁语作品和法语作品，作者姓氏依然是其书籍排序的基本原则：如1544年目录的开头是“安德鲁·阿塔梅尼文集”和“马蒂尼·比塞尼文集”。^{*}匿名之作，该索引也给出了作者信息，不过却被归在另两份目录下：“作者不详之书籍”（拉丁语的），“作者不详之法文书籍”（法语的）。³⁶而同时，作者责任也被纳入王国法律，该法律旨在控制书籍的印刷、流通和销售。1551年6月27日颁布了夏托布里昂法令，法王、议会与索邦神学院在审查领域内的合作达到顶峰，法令第八条明确规定：“禁止无明确城市，无正规出版社，无固定印刷厂址的人从事印刷，秘密印刷为非法。印刷厂厂长的名字、住址及该厂商标都必须在所承印之书上标出，另外还需标出印制时间和作者名（着重号为我们所加）。书中一切错误均归在印刷厂厂长名下，由他负责，无论是他本人的失误还是他手下的失误。”作者功能，一件用来阻止异端文字传播的基本武器。

不过，在对异端书籍的镇压中，印刷商、书商、买书者似乎皆与作者同罪。任何人，一经被证实曾宣传或传播过异端邪说，就有可能被送上火刑架。上述审判甚至有意混淆两种罪名，即印刷、贩卖禁书罪和思想观点出轨罪，无论其观点是否诉诸文字。安托内·奥热罗的遭遇就是如此，刻字工出身的印刷商，1534年12月24日在摩贝尔广场被绞死并焚尸。判罪理由无由得知，当时的史笔有的说他印了禁书（其罪名是“1534年10月17日夜至次日凌晨协助张贴反弥撒的布告，并印刷异端邪说之书”，或“印

* 即 A 与 B。——译者注

Sociales, 1964. 关于这篇文章，参见：Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Editions du Seuil, 1990, pp. 69-80。

12 Mark Rose, 同前所引文章, p. 56。

13 转引自Raymond Birn, 《The Profit in Ideas : “Privilèges en librairie” in Eighteenth-Century France》, *Eighteenth-Century Studies*, t. 4, n°2, 1971, pp. 131-168 (引文出自144页)。

14 William Enfield, *Observations on Literary Property*, Londres, 1974, p. 21 (转引自Mark Rose, 同前, p. 59)。

15 Baron James Eyre dans *The Cases of Appellants and Respondents in the Cause of Literary Property Before the House of Lords*, Londres, 1774, p. 34 (转引自Mark Rose, 同前, p. 61)。

16 参见Carla Hesse上述所引文章《Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793》中的分析，该文强调孔多塞和西哀士对革新立法的影响：“资产阶级民主革命并不标志着作者概念的进一步强化。革命者们明确地表示要废黜绝对作者，特权的创造者，并重新定义之：他不再是拥有私产的个体(绝对有产者)，而是人民公仆，模范公民。”[《The democratic bourgeois revolution did not mark a further step in the progressive consolidation of the notion of the author. Rather, the revolutionaries explicitly intended to dethrone the absolute author, a creature of privilege, and recast him, not as a private individual (the absolute bourgeois), but rather as a public servant, as the model citizen》] (引文出自130页)

17 参见：Martha Woodmansee在上述所引文章中的研究，特别是其中对划分形式和内容的分析，此划分是费希特在其论文中提出来的，见*Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel* (1793), pp. 444-446。

8 D.F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts*, 同前注1；尤其是《The book as an expressive form》一章, pp. 1-21 (法译本: pp. 25-54)。

9 Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la société française de philosophie*, t. LXIV, 1969年7-9月 (转载于*Littoral*, n°9, 1983, pp. 3-32, 后又收入其著作, *Dits et écrits, 1954-1988*, Daniel Defert和François Ewald主编, Jacques Lagrange合著, Paris, Gallimard, 1994, tome I, 1954-1969, pp. 789-821)。英译本: «What Is an Author?», in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard主编, Ithaca et Londres, Cornell University Press 1977, pp. 113-138, 在*Textual Strategies: Perspectives in post-Structuralist Criticism*中还有几个不同版本, Josué V. Harari主编, Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 141-160。

10 关于这方面的研究, 最近最重要的有: Martha Woodmansee, «The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the "Author"», *Eighteenth-Century Studies*, t. 17, n°4, 1984, pp. 425-448, et *The Author, Art, and the Market, Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994 ; Mark Rose, «The author as Proprietor: *Donaldson v. Becket* and the Genealogy of Modern Authorship», *Representations*, n°23, 1988, pp. 51-85, 及其著作 *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge (Mass.), et Londres, Harvard University Press, 1993 ; Carla Hesse, «Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793», *Representations*, n°30, 1990, pp. 109-137。若要从整体上进行了解, 请参见: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Martha Woodmansee et Peter Jaszi主编, Durham et Londres, Duke University Press, 1994。

11 Diderot, *Sur la liberté de la presse*, Jacques Proust序并注, Paris, Editions

刷并贩卖路德写的书”), 有的说他思想异端 (有本史书说他是“路德信徒”; 议会无视他教士的身份, 拒绝给予他去宗教法庭受审的特权, 并强调说“他宣扬了不少极其荒谬、骇人听闻的观点, 实乃对神学权威和天主信仰的大不敬”³⁷)。因此, 安托内·奥热罗既是异端观念的“作者”, 也是其印刷者, 于是被送上火刑架。反之, 索邦神学法庭1543年对人文主义者即后来的印刷商艾蒂安·多雷所提出的指控, 既涉及他印的书也涉及仅仅在他家里找到的书, 即他所写的或为之作序的书。³⁸1543年11月13日他公开声明放弃异教, 获缓刑; 缓期过后, 1546年8月3日, 他还是被押往摩贝尔广场, 罪名依旧 (印刷并出售禁书, 为多本异端书作序), 上绞架并被焚, 其禁书也一并烧毁。³⁹

不管是将作者功能与教会、国家的审查管制联系起来还是与文学著作权联系起来, 它都深深地植根于印刷文化。在上述两种情况下, 它似乎都发生于印刷术所带来的重大变化: 有了印刷技术, 挑战权威的书得以传播, 其范围更广, 威胁更大; 有了印刷技术, 便有了市场, 于是在所有因之受益 (经济利益和象征利益) 的人中便会衍生出一套规则和惯例, 他们是作者、印刷商、出版商、书商。然而事实果真如此吗? 想想印刷术出现的前夜, 书的基本特征之一, 即作为个体的作者署名, 明示书之所属, 已经成为所有手稿的共性, 这特征并非印刷书的伴随物; 承认这一点, 答案就有可能是否定的了。

另外一个最醒目的特征便是书中的作者肖像。作者肖像在16世纪的印刷书中已很常见, 让人一眼就能看出作者是何许人也。⁴⁰作者 (或译者) 肖像是否经过艺术加工, 是表现为古代英雄还是其本人写真, 其作用都一样: 让写作成为个性表达, 个体乃作品并非伪作的基础。早在14世纪末和15世纪, 用本地话写的手稿中就已经插有此类细密画, 画面表现作者, 且常常是正在伏案书写的作者, 如克里斯蒂娜·德·皮桑、让·弗鲁瓦萨尔、勒内·德·安茹, 或彼特拉克和薄伽丘。此等肖像宣示了两方面的革新。一方

面，法语的“写”和“作家”二词在当时已然拥有了现代含义，它们不仅指抄写，也指创作，作者在画中奋笔疾书，而不再是小秘书在做记录。另一方面，过去用拉丁文写作才算是独创或新创，今天这一形象也被移植到用法语写作的作家身上。这一形象与传统书写形象相决裂，它不再将写作视为口授耳听的笔录（例如传统宗教绘画中的福音书著者和神父，皆表现为正在笔录“圣言”的书记员），也不再将写作看成是已存作品的简单延续（例如经院的注疏和评论活动）。⁴¹

除了在书中明确现身之外，作者还有另一种读者难以察觉的现身方式：即对自己文本版式的控制。雅各布·汤森1710年在伦敦出版发行康格里夫的《作品集》，就很有代表性，充分显示了作者对其作品出版过程的干预。过去出单行本时康格里夫的剧本都是四开本，这次新版他决定选用八开本，并在原来缺场次的地方添加场次，在对话中插入更多的舞台提示。在剧本的印制上也显示出种种新意：为场次编号，用花饰将每场隔开，人物入场前提示人名，页边有关于说话人的或关于进、出场的指示。这些从法国喜剧剧本中剽窃来的形式，包装其作品全新登场；去掉了那些有辱其身份的成分，新版式为康格里夫增色不少。⁴²

作者与印刷商所签之合同，也为作者操控其作品出版提供了一个证据。比如说在16世纪的巴黎，作者们大多会为此操心。不难想象，倘若作者自费出书自己卖，或托书商卖，他自然会上心。例如1559年5月11日，印刷商兼书商查理·佩里耶向拉昂主教的代表让·多克承诺，“按规矩认真且忠实地印刷或托人印刷《周日传道与一年节庆》六卷本，所用字母或铅印字体，皆同于佩里耶以前为贵大人印书的字体（指以前让·多克委托他印的书），定版四开本，根据原稿在书中加注。”然而，即便将手稿出让给书商，以获得一定量的免费赠书，偶尔也是为了得到一笔酬金，作者们依然会考虑书的形式问题。1547年8月22日，埃蒂安·格鲁洛开印大卫·菲

Hans Eric Bödeker主编, Paris, IMEC Editions et Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, pp. 23-45。

⁴ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Editions Albin Michel, 《L'Evolution de l'Humanité》, 1958, 1971年再版, p. 14。

⁵ 与此相关的参考文献甚多，在此只提及汉斯·罗贝尔·尧斯（Hans Robert Jausse）的开创性文章，*Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt-sur-le Main, Suhrkamp Verlag, 1974（法译本：*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978）。

⁶ 实例请参见 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988; 整体上请参见 *The New Historicism*, H. Aram Veeser主编, New York et Londres, Routledge, 1989（特别是其中Stephen Greenblatt的那篇文章，《Towards a Poetics of Culture》, pp. 1-14, 我摘录其中一句话：“艺术品是协商的产物，即某个或某类创作者与社会机构、社会实践的交流协商。”[《The work of art is the product of a negociation between a creator or a classe of creators, and the institutions and practices of society》], p. 12）

⁷ 参见阿兰·维亚拉（Alain Viala），*Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'époque classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985。皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）的一系列开创性文章建立了这种研究方法的理论基础，特别是《Champ intellectuel et projet créateur》，*les temps modernes*, n°246, 1966年11月刊, pp. 865-906, 《Structuralisme and Theory of Sociological Knowledge》，*Social Research*, XXV, 4, 1968年冬季刊, pp. 681-706, 和《Le champ littéraire》，*Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, septembre 1991, pp. 3-46, 及其著作*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992。

42 Harold Love, 《Scribal Publication in Seventeenth-Century England》, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, t.IX, 2, 1987, pp. 130-154, *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1993; François Moureau, 《La plume et le plomb: la communication manuscrite au XVIII^e siècle》 in Jochen Schlobach (éd.), *Correspondances littéraires inédites—Etudes et extraits—Suivies de Voltairiana*, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 21-30, François Moureau (éd.), *De bonne main. La communication manuscrite au XVII^e Siècle*, Paris, Universitas, et Oxford, Voltaire Fondation, 1993.

43 Louis Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, édition établie par R. Trousson, Bordeaux, Editions Ducros, 1971, 《La bibliothèque du roi》, pp. 247-271.

二、 作者的角色

1 D.F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts*, The Panizzi Lectures, 1985, Londres, The British Library, 1986, p.7, (法译本: *La Bibliographie et la sociologie des texts*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991, pp. 34-35) .

2 G. Thomas Tanselle, 《Analytical Bibliography and Renaissance Printing History》, *Printing History*, vol. III, n°1, 1981, pp. 24-33.

3 为对法国书籍史有一个整体观, 参见: Roger Chartier, 《De l'histoire du livre à l'histoire de la lecture: les trajetories françaises》, *Histoires du livre. Nouvelles orientations*, Actes du colloque des 6 et 7 septembre 1990, Göttingen,

拉朗西斯的《简史》, 他宣称将完全尊重“作者关于版面的要求, 原汁原味地保留菲拉朗西斯的书写形式, 保证不做任何改动”; 1556年11月29日, 安布鲁瓦兹·德·拉波特承诺“认真且忠实”地印制安德烈·泰韦的作品《南极法国之奇状》, 并“根据作者泰韦、德·拉波特和贝尔纳·德·普瓦瑟画师三人的约定, 照原样复制版画插图”; 最后, 1559年4月3日, 弗雷德里克·德·莫雷收到了好几部路易·勒鲁瓦的著作或译作, 他承诺“选用漂亮字体和高档纸, 用罗马粗体或意大利斜体印制一批高质量的书”。⁴³这些合同涉及字体、纸张、插图, 有时还涉及开本, 它们清楚地表明了作者的意图: 对自己作品传播的方式拥有话语权。

然而上述意图却并非印刷术的伴生物。作者与誊写者的明确分工, 有可能损毁作品, 甚至让“作者自己也无法认出自己创作的文本”(“Non riusciresti a riconoscere gli stessi scritti che hai composto”), 为避免之, 彼得拉克想出了一个办法, 能确保作者对其作品生产与传播的主导地位。作者自己手书自己的作品(而不是请人抄写), 就能避免那些专业抄录工的误读误抄, 这样在有限范围内传播的“作者手稿”, 应能完美无缺地体现原作者的创作意图。有了上述稳定的掌控, 文本将在作者和读者间建立一种直接而真实的关系, 就此我们可以读读阿曼多·皮得鲁奇(Armando Petrucci)的文字:“以亲笔手书做保, 作者文思述诸笔端, 这完美的手书是(且永远是)读者完全读懂的保证”⁴⁴(“La testualità perfetta, diretta emanazione dell'autore, garantita dalla sua autografia, era (e rimaneva per sempre) garanzia di assoluta leggibilità per il lettore”)。尽管彼得拉克的计划和实践(他亲手抄了好几本自己的作品)在当时的手稿生产经济中十分少见, 但它还是在相当程度上反映了作者功能的一个重要表现在14世纪的早期萌芽: 我们有可能通过书的形式来辨识创作意图。

一个文本是否属于某作者, 其最直接、最具体的表现就是看作品与书

本、文本与字体之间是否有同一性关联。在很长的时间内，人们并没有这样对待法文文本。实际上，手抄本的主要形式是册子或集子（即意大利语的 *libro-zibaldone*）。此类抄本皆为手书草体，中、小开本，无装饰。读者自抄自读，所以收进的文章较杂乱，无序可循：散文体与诗歌体相混，有教义有技术，有文献有诗学。抄写者皆是一些与产生手稿的传统机构无缘的非宗教人士，对他们而言要读就必须先抄，因此，在他们制作的合集中，没有任何作者功能的影子。事实上，这类合集的统一性，也就是制作者与读者同为一人。⁴⁵非文人构成的新读者群，除此外，合集还无所不包（例子集、名句集、成语、寓言、短篇小说、抒情诗等等），于是便完全抹去了集中作品应有的个性。雅克琳娜·切尔奎利尼（Jacqueline Cerquiglini）曾分辨出三种14和15世纪的抒情诗集，其中唯有一种（该诗集乃一诗人对自己诗作的汇集），可说是充分反映了作者功能。其他两种（一种是多个诗人的名句集，另一种是诗选），其作品有匿名的，也有用作者名做标题的，不过构成这两本书统一性的原则，却离作品个性化甚远：作者名被用来玩文字游戏，这游戏只属于朋友小圈子或宫廷。⁴⁶

就在印刷书诞生的前夜（其实印刷书的出现使得许多体裁得以继续保留混编文集的传统），文本与字体的统一性蕴涵作者的独特性，这一点已经在某些地方化拉丁语作品中得到了肯定。比如说彼特拉克就是如此。他的第一部重要作品，用俗拉丁语写的《胜利》，在14和15世纪就是依赖手稿传统传播的。一项严密的研究揭示了其运作的方式。⁴⁷发现一：有人查看了四百二十四本与彼特拉克有关的手稿，其中只含彼特拉克本人作品的（如《胜利》或为单行本，或附带“俗语诗摘”及其他内容）占百分之六十二，⁷⁰其作品与他人诗作混在一起的，占百分之三十七。由此可见，即使手抄书在其最后几个世纪里已与作者建立联系，作者是该物一致性的保证，但混合文集依然生命力强盛，对彼特拉克这样的大家也概莫例外。发现二：关

35 Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Palerme, Sellerio editore, 1986 (法译本：*La Véritable Histoire de la bibliothèque d'Alexandrie*, Paris, Desjonquères, 1988) ; *Alexandrie III^e siècle av. J.-C. Tous les savoirs du monde ou le rêve d'universalité des Ptolémées*, Christian Jacob et François de Polignac (éd.) , Paris, Editions Autrement, 1992.

36 Jay D. Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale, N.J., L. Erlbaum, 1991.

37 Jorge L. Borges, *La biblioteca de Babel*, 1941 (法译本：《La bibliothèque de Babel》, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 76) .

38 Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, The Panizzi Lectures, 1985, Londres, The British Library, 1986 (法译本：*La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991) .

39 Francisco Rico, «La princeps del Lazarillo, Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo», *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Catedra, 1988, pp. 113-151.

40 Donald F. McKenzie, «Typography and Meaning: the Case of William Congreve», in Giles Barber et Bernhard Fabian (éd.) , *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*. Hambourg, Dr. Ernst Hauswedell und Co, 1981, pp. 81-126.

41 Ernst R. Curtius, *Eurppäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berne, A. Francke AG Verlag, 1948, chap. 16 (法译本：*La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956) ; Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981.

30 Armando Petrucci, «Il libro manoscritto», *Letteratura italiana*, t.2, «Produzione e consumo», Turin, Einaudi, 1983, pp. 499-524.

31 *Marks in Books*, Cambridge (Mass.), The Houghton Library, 1985. 分析在印刷书中的手写批语的两例：Lisa Jardine, Anthony Grafton, «“Studied for Action” : How Gabriel Harvey Read His Livy», *Past and Present*, n°129, 1990年11月刊, pp. 30-78, 及Cathy Davidson, *Revolution and the Word. The Rise of the Novel in America*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 75-79. 手抄书时代读者的一例：Regula Meyenberg, Gilbert Ouy, «Alain Chartier, lecteur d’Ovide», *Scrittura e Civiltà*, t. XIV, 1990, pp. 75-103。

32 Mark Rose, *Authors and Owners, The Invention of Copyright*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1993, p.58 ; Donald W. Nichol, «On the Use of “Copy” and “Copyright” : a Scriblerian Coinage ? », *The Library. The transactions of the Bibliographical Society*, juin 1990, pp. 110-120.

33 Peter Jaszi, «On the Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity», *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, t., n°2, 1992, «Intellectual Property and the Construction of Authorship», pp. 293-320; Annie Prassoloff, «Le droit d'auteur à l'âge de l'écrit concurrencé», *Textuel*, n°25, «Ecrire, voir, conter», 1993, pp. 119-129, Jane C. Ginsburg. «Copyright Without Walls ? Speculations on Literary Property in the Library of the Future», *Representations*, n°42, «Future Libraries», 1993年春季刊, pp. 53-73。

34 Roger Chartier, «Bibliothèques sans murs», 本书pp. 107-131, Jean Marie Goulemot, «En guise de conclusion: les bibliothèques imaginaires (fictions romanesque et utopie) », *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis-Editions du Cercle de la Librairie, t. II, «Les bibliothèques sous l'Ancien Régime», Claude Jolly (éd.), 1989, pp. 500-511.

注作家个性重于关注作品个性。事实上，在彼特拉克作为单一作家的全部手稿中，只抄录《胜利》的集子占百分之二十五，而同时抄录诗人两到多部作品（也包括信件）的合集则占百分之三十七。现代“书”的概念是一书一作品，中世纪虽不能说完全没有这个概念，但它的形成相当缓慢，需要逐渐摆脱汇集某个作家多篇文字的合集习惯。最后一个发现：14—15世纪有一个明显的演变，即认定一本书，作者功能变得越来越重要。例如14世纪上半叶的七十九份手稿，其中只含彼特拉克的和也含别的作家的几乎是等量的（百分之五十三比四十六），随后差距开始拉大：只含彼特拉克的手稿量的比例节节攀升（14世纪下半叶二百四十八份手稿：百分之六十三比三十七；15世纪的手稿七十八份：百分之七十四比二十六）。

在中世纪以手抄本形式流传的文本中，有着作者的影子，福柯说得没错；不过假设这种可以对话语进行归类的作者功能在当时只与“科技”文发生关系，“文学”作品遵从匿名制，这假设难免有些站不住脚。我们有必要区分以下两类作品：一类是古文本，不论体裁，文本的权威性皆来自一个作者名（福柯提到了普林尼和希波克拉底，当然还有亚里士多德、西塞罗、圣·热罗姆、圣·奥古斯丁、阿尔贝·勒格朗和樊尚·德·博维）；一类是用地方化拉丁语写的作品，其作者功能的形成有赖于几位“文学”巨匠（例如意大利的但丁、彼特拉克和薄伽丘）。就这一点讲，我们似乎可以这样认为，人们不断引用、注释、评述的经典文章，皆托名于某一古代大能，即名著出自名手的原则，而作者演变的历史轨迹，就是将上述原则逐渐地移到用地方语写的文本上来。71

据说，在17或18世纪，出现了一种关于作者功能的错位乱相：知识文本渐行弃之，诗歌或虚构文本则开始强求之。如果说，用作者之名玩文字游戏（藏头、伪装或盗名），转弯抹角地证明了文学作品必须归在个人名下的原则，⁴⁸那么科技话语的生产是否一定以匿名为主，就很难说了。

一直以来，一个经验是否为真，一个命题是否可信，需要真实的人名作为其担保的前提（那人因其身份有能力道出真理）。⁴⁹学者和实践者消隐在贵族权威的背后，这并不会导致话语的匿名：科学话语若想成立，就不能与已然建立的整个知识体系发生矛盾。在17、18世纪，许多科技文本都具有福柯所说的特征，可福柯却说这个特征只属于中世纪文本（他肯定弄错了）：它们“惟有被作者署名才拥有真值”，不过长期以来，大家皆是这样来理解这个“作者”的：他的社会地位赋予他发表知识话语的“权威”。

72

“作者是什么？”以上的若干思考并不指望解决该问题。它们只想强调，对于上述问题而言，书的历史所涉及的种种方面都是相关联的。将作者功能作为文本认定的核心标准，在建构它时我们必须避免简单化或单一化的表述。它不可能仅被一个原因或一个时段所决定。本文所采用的回溯视角，审查了三种机制的集合：司法、压制⁵⁰和物质，三种制造“作者”的基本机制。本方法的目的只是想为今后的研究限定一个可行的范围。作者功能在书中，人们通过它来编书目，通过它来确定文本的出版体制；从今后，所有将文本生产、文本形式和文本阅读放在一起研究时所引发的问题，都将会把作者功能视为核心概念。

um 1880, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987 ; M. Nagl, «Wandlungen des Lesens in der Aufklärung. Plädoyer für einige Differenzierungen», in Werner Arnold, Peter Vodosek (éd.), *Bibliotheken und Aufklärung*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, t. 14, 1988, pp. 21-40 ; Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, Munich, C.H. Beck, 1991.

25 Ann Blair, «Humanist Methods in Natural Philosophy: the Commonplace Books», *Journal of History of Ideas*, 53, n°4, 1992年10-12月刊, pp. 541-551。

26 Robert Darnton, «Readers Respond to Rousseau: The Fabrication of Romantic Sensitivity», *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984, pp. 215-256 (法译本:《Le courrier des lecteurs de Rousseau: la construction de la sensibilité romantique》, in *Le Grand Massacre des Chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris Payot, pp. 200-239) .

27 Geoffrey Nunberg, «The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction», in R. Howard Bloch, Carla Hesse (éd.), *Representations*, No. 42, «Futures Librairies», 1993年春季, pp. 17-37。

28 参见: Alain Blanchard (éd.) 新作, *Les Débuts du codex*, Turnhout Brepols, 1989, 及 Guglielmo Cavallo 的两篇文章: «Testo, libro, lettura», in Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina (éd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Rome, Salerno editrice, t. II, «La circolazione del testo», 1989, pp. 307-341, 及 «Libro e cultura scritta», in *Storia di Roma*, Turin, Einaudi, t. IV, «Caratteri e morfologie», 1989, pp. 693-734。

29 Louis Holtz, «Les mots latins désignant le livre au temps d'Agustin», *Les Débuts du codex*, 同前注28, pp. 105-113。

Londres, Cornell University Press. 1994, pp. 332-352.

17 Armando Petrucci, «Alle origine del libro moderno. Libri de banco, libri da bisaccia, libretti da mano», *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Rome-Bari, Laterza, 1979, pp. 137-156.

18 Paul Saenger, «Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator, Medieval and Renaissance Studies*, n°13, 1982, pp. 367-414; «Physiologie de la lecture et séparation des mots», *Annales E.S.C.*, 1989, pp. 939-952, 及 «The Separation of Words and the Order of Words: the Genesis of Medieval Reading», *Scrittura e Civiltà*, t. XIV, 1990, pp. 49-74.

19 Bernard Knox, «Silent Reading in Antiquity», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, t. IX. 1968, pp. 421-435.

20 Jesper Svenbro, *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, Editions la Découverte, 1988.

21 William Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1989.

22 Margit Frenk, «Lectores y oydores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del Septimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, G. Bellini (éd.), Rome, Bulzoni, t.I, 1982, pp. 101-123.

23 Franco Alessio, «Conservazione e modelli di sapere nel Medioevo», in Pietro Rossi (éd.), *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'Antichità a oggi*, Rome-Bari, Laterza, 1988, pp. 99-133.

24 Rolf Engelsing, «Die Perioden der Lesersgeschichte in der Neuzeit. Das Statistische Ausmass und die soziokulturelle Bedeutung der Lektüre», *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, n°10, 1970, pp. 945-1002. 同时参见, Eric Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel*

三、赞助与题献

1611年11月1日,《暴风雨》在英王雅克一世宫中上演。莎士比亚在剧中塑造了一个命定不幸的君主:他爱书甚于爱权。普洛斯彼洛,米兰公爵,一直置政务于不顾,将一切时间皆用于探索自由七艺^{*}和种种秘术。“Being transported and rapt in secret studies”[“他沉迷于各种秘术不可自拔。”]他一心避世,退隐书斋:“Me, poor man, my library was dukedom large enough.”[“我呢,一个可怜的人,书斋于我已是一个够大的公国。”第一幕第二场,第109—110行]。¹行政事务和公国治理,他全交给自己的弟弟,安东尼奥。大权旁落导致乱象丛生:政治乱象,安东尼奥谋逆,自封公爵并放逐其兄;天道乱象,本剧第一场,普洛斯彼洛施法召来暴风雨,乱了自然秩序,而安东尼奥篡位,则毁了城邦秩序。《暴风雨》讲述了一个由乱到治的故事。戏剧结尾,曾被破坏殆尽的和谐又得到全面的恢复。普洛斯彼洛最初具有分裂人格,既是一位役使神灵呼风唤雨的万能魔法师,又是一个被流放无名岛、被剥夺王位而处于迷途的可怜人君;上述分裂最

* 自由七艺 (liberal arts),亦可简称七艺,即自由人应具备的全部学识,七艺是西欧中世纪初期学校中的七门课程:文法、修辞、逻辑、算术、几何、天文、音乐。据考证,七艺最初由柏拉图提出,后人将其前三门定为初级学科,称“三学”(trivium),后四门定为高级学科,称“四术”(quadrivium)。——译者注

81 终得以消除。²

观剧者，现实中的君王；一面送给君王的镜子，即反映了书的力量，又道出了书的危险。忠心的贡扎罗为他带了一些书上厄运船（“Knowing I loved my books, he furnish'd me / From mine own library with volumes that / I prize above my dukedom” [“他知道我爱书，特意从我的书斋里把那些我看得比一个公国更宝贵的书给我带了来。”] 第一幕第二场，第166—168行）。靠了这些书，普洛斯彼洛才有可能施法召神，兴风作浪，摄人魂魄。但还是因为书，对书尤其是对秘术书籍的无节制的爱，让他失去了王位。书，让他拥有法力但却失去权力；唯有舍弃书，合法君权和政治秩序才有可能恢复：“But this rough magic / I here abjure [...]. I'll break my staff / Bury it certain fathoms in the earth. / And deeper than did ever plummet sound / I'll drown my book。”（“但这狂暴的法术啊，我这就舍弃[……]。我将折断我的魔杖，埋在幽深地底，把我的书投向深不可测的海心”，第五幕第一场，第50—57行）³

普洛斯彼洛的图书馆是一个属于个人的私密图书馆，一个王家图书馆，但它有别于所谓的君王藏书，因为前者被我们理解为由君王收集的书籍，但并非仅仅只供他个人使用。在此我们必须强调上述区别，绝不能一开始就把上述藏书与君王的书甚至君王所读之书混为一谈。法国的情况为此提供了一个典型的例子。16世纪70年代，“王家图书馆”从枫丹白露迁往巴黎，被安置在不属于王室的房产中：先是放在一座私宅内，1594年迁入克莱蒙中学，1603年移往科尔得利修道院，1622年搬入竖琴街的一座楼房，不过该楼房还是在科尔得利修道院的围墙内；后来，1666年，则又搬迁到科尔贝尔家族在薇薇安街买的两所房屋内。直到1721年，它才被安置在纳韦尔大楼。也就是说从16世纪70年代起，“王家图书馆”（该名称首次出现在1618年的一条国王敕令中）就搬离了国王的居所。国王个人的藏

Albin Michel, 《L'Evolution de l'Humanité》, 1958.

14 Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983；此书是节本，完整原版：*The Printing Press as an Agent of Change. Communication and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979（法译本：*La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Editions La Découverte, 1911）。

15 Paul Saenger与Michael Heinlein合著文章，《Incunable Description and Its Implication for the Analysis of Fifteenth-Century Reading Habits》，in Sandra Hindman (éd.)，及*Printing the Written World. The Social History of Books, circa 1450-1520*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1991, pp. 225-258. Margaret M. Smith, 《Patterns of Incomplete Rubrication in Incunables and What They Suggest About Working Methods》，in Linda Brownrigg (éd.)，*Medieval Book Production, Assessing the Evidence*, Los Altos Hills, Anderson-Lovelace, The Red Gull Press, 1990, pp. 133-145。

16 *Le livre et l'imprimerie en Extrême-Orient et en Asie du Sud-Est*, Jean-Pierre Drège, Mitchik Ishigami-Iagolnitzer et Monique Cohen (éd.)，Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1986；Evelyn S. Rawski文章，《Economic and Social Foundations of Late Imperial China》，in David Johnson, Andrew J. Nathan, Evelyn S. Rawski (éd.)，及*Popular Culture in Late Imperial China*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 3-33；*Impressions de Chine*, Monique Cohen et Nathalie Monnet (éd.)，Paris, Bibliothèque nationale, 1992；Henry D. Smith II, 《The History of the Book in Edo and Paris》，in James L. McClain, John M. Merriman, Ugawa Kaoru (éd.)，*Edo and Paris: Urban Life and the State in the Early Modern Era*, Ithaca et

⁵ 关于这种时代划分，参见：Keith Michael Baker, *Condorcet. From Natural Philosophy to Social Mathematics*, Chicago et Londres, The Chicago University Press, 1975, pp. 360-361（法译本：*Condorcet: Raison et politique*, Paris, Hermann, 1988）。

⁶ 参见：Carla Hesse, 《Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793》, *Representations*, n°30, 1990年春季刊, pp.109-137, 特别参见pp. 115-117。

⁷ Les «Remontrances» de Malesherbes 1771-1775, Elisabeth Badinter, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1978. 关于马尔泽尔布对印刷文化的报告，参见：Malesherbes, *Mémoires sur la librairie. Mémoire sur la liberté de la presse*, Roger Chartier序, Paris, Imprimerie nationale, 1994。

⁸ Discours prononcé à l'Académie française, le jeudi 16 février 1775 à la réception de M. de Lamoignon de Malesherbes, Paris, 1775.

⁹ Walter Ong, *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1971, 及 *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, Londres et New York, Methuen, 1982。

¹⁰ Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977（法译本：*La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979）。

¹¹ Henri-Jean Martin与Bruno Delmas合著, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Librairie académique Perrin, 1988。

¹² Henri-Jean Martin, 《Le message écrit: l'émission》, *Revue des sciences morales et politiques*, n°2, 1993, pp. 229-238。

¹³ Lucien Febvre与Henri-Jean Martin合著, *L'Apparition du livre*, Paris,

书，他私下常读的书籍，皆放在卢浮宫阅览室内，我们不应将这类藏书与王家图书馆的“公用”收藏混为一谈。1658年的一条法规便是一个明证，它规定书商印刷商每出版一本书必须提供五本样书：两本赠给王家图书馆，一本保留在书商印刷商行会，一本交给掌玺大臣，最后一本上交卢浮宫图书馆，后者“常被称为藏书室，主公专用”。⁴离开卢浮宫，国王在其他宫殿或行宫中也会存放或带去一些他特别喜爱的书。

应该说上述状况早已存在，甚至在王家图书馆从枫丹白露迁往巴黎之前。1518年的一份清单列举了当时尚在布卢瓦堡的王家图书馆的藏书，其中有一栏名为“国王随身携带的书籍”，共有十七部作品装箱随王走。⁵1520年左右，弗朗索瓦一世在枫丹白露又新建了一座“王家图书馆”；1537年，他下令凡“值得一看之书”都必须上交布卢瓦图书馆一本；此后，1544年，他又下令将两座图书馆合二为一放在枫丹白露。所有这一切，绝非出于他个人阅读的需要。如此这般收集书籍，其目的完全是“公众”性质的：保存有价值的书籍使其免于绝迹；向学者文人开放图书，罗贝尔·埃蒂安纳在谈到枫丹白露图书馆时就曾写下这样的句子：“我们的国王[……]将书传递给任何一个需要它的人。”⁶为公众服务，这也是当年把“图书馆”迁往首都时提出的论据之一。1567年，皮埃尔·拉米斯向法国国王后卡特琳娜·德·美第奇进言：其家族两位君主柯西莫和洛伦佐都将图书馆放在“国家中心地带，即学者们汇聚的城市中”。⁷法国国王应仿效他们的做法。

由此可见，王家图书馆有两种功用。一方面，就其基本格局而言，它是为公众服务的而不是供君王消遣的。正因为如此才成就了君王的荣光与名望。加布里埃尔·洛代1627年撰文“关于建一座图书馆的意见”，在文中他便强调了这一点。他指出：“要在民众中获得巨大声望，没有哪种方式比建藏书丰富的漂亮图书馆更保险更显诚心了，这图书馆自然是为公众而建为公众所用的。事实上，这项事业从未欺骗或辜负过那些善于经营它的

人；其结果屡试不爽，一个个个体因图书馆的成功而获益匪浅[……]，就连那些最为雄心勃勃的人，也都企望借此来为自己的善举锦上添花，这事业就好比穹顶上的拱顶石：整座建筑因之而增色。若要证据，我以为下面的例子足矣：埃及和帕加马的那些伟大的国王们，还有波斯王薛西斯，古罗马皇帝奥古斯特，罗马将军卢库鲁斯，查理曼大帝，匈牙利国王马蒂约·柯樊，以及伟大的法国国王弗朗索瓦一世（使用此计或此策略的君王或主公不胜枚举），他们都特别喜欢收集书籍且收藏量极大，并建立了藏书极为丰富且不乏珍本的图书馆。”⁸一如所有人文主义兴起时的大图书馆（如约翰·迪伊图书馆⁹）或穿袍贵族们的图书馆（比如说议会主席们所建的图书馆，洛代的“意见”就是写给亨利·德·梅姆主席的，再比如说雅克·德·图的图书馆¹⁰），王家图书馆不是一个孤栖之所，也不是避世自娱之地。它向文人、学者乃至一般有兴趣的人开放（自1692年以来，法国王家图书馆便是如此），馆藏的手抄件和印刷书皆可以用来增长学识，了解君主制历史，为国家政治或宣传服务。

84

另一方面，国王们也要读书。所以，除“公益”图书馆外，他们还会在各住地散存一些书籍。比如说马德里阿尔卡扎宫高塔中的图书馆就属于菲利普四世个人，具有鲜明的私人性质，费尔南多·博萨·阿尔瓦雷斯还专门强调过它与埃斯科里亚尔行宫王家图书馆的区别：“高塔图书馆无疑是一座个性鲜明的图书馆，有着其主人的种种特征，为满足其主人的独特嗜好和特别需求而建立。对于西班牙哈布斯堡王族而言，王家大图书馆一直是洛朗蒂娜图书馆，阿尔卡扎宫中的那座虽说更实用更诱人，但却不太具有代表性；据胡安·阿隆索·卡尔德隆记载，高塔图书馆乃菲利普四世登基时所建，仅仅是‘为了他每天有个地方看书’，‘因为国王对著名的圣洛伦索图书馆不太满意’。”¹¹法国的情况同样如此：一边是王家图书馆（1681年全年，路易十四只去过一次），另一边是卢浮宫阅览室；其后，一边是

注释

一、文字的表现形式

1 Giambattista Vico, *La Scienza Nuova* (1725)，法译本：Christina Trivulzio译，Philippe Raynaud序，Paris, Gallimard, 1993。[原文括号中为引文页码]

2 关于《新科学》中的比喻模式，参见：Hayden White, *The Tropics of History: The Deep Structure of the New Science*，dans *Giambattista Vico's Science of Humanity*, Giorgio Tagliacozzo, Donald Phillip Verene (éd.) , Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 65-85。

3 关于《新科学》中的比喻模式，参见：Hayden White, *The Tropics of History: The Deep Structure of the New Science*，dans *Giambattista Vico's Science of Humanity*, Giorgio Tagliacozzo, Donald Phillip Verene (éd.) , Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 65-85。

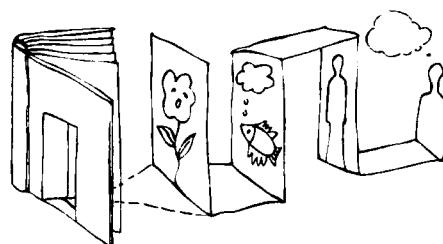
4 Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain suivi de Fragment sur l'Atlandide*, Alain Pons作序、年表并参考文献, Paris, Flammarion, GF, 1988, p. 120。

1726—1729年间位于“小套间”侧殿的凡尔赛图书馆，另一边则是1742年的舒瓦西城堡图书馆。¹²

王室藏书的来源，无论其性质怎样，具有多元的特征。就法国的情况来看，君主为充实自己的图书馆使用了多种手段：出征获胜的战利品（如意大利战争期间），王室成员藏书的汇集（比如说1599年收进来的卡特琳娜·德·美第奇的藏书，或1660年收来的加斯东·德·奥尔兰的藏书），对书商、印刷商上交样书的强制性规定（很少有人遵守这一规定），图书交换（比如说1668年与“四族学院”图书馆的图书交换，该馆继承了马扎兰在投石党事件后重建的私人图书馆），他人的捐赠（迪皮兄弟1652年的捐赠为王家图书馆提供了首批大量印刷书籍，此前的馆藏主要是手抄本），另外也有买来的：通过出国旅行，通过外交官和联系人在国外买一些私人藏书，甚至买下因主人去世而整体拍卖的图书馆。

85

不过我们感兴趣的却是一个规模较小的行为，即向国王献书的行为。在法语中，祝圣一座教堂和敬献一本书用的是同一个词（即动词 *dédier* 或其名词 *dédicace*）。1690年出版的菲雷蒂埃编《通用词典》给出了以下定义：“*Dédicace*：为一座教堂举行的祝圣仪式[……]。也可以是一本书的卷首题献词，献书给某人以求其庇护”；“*Dédier*：给一座教堂祝圣[……]。也可以表示把一本书献给某人，对其致敬并借机赞美，且常常徒劳地希望从该人那里得到某种回报。”“徒劳地希望得到回报”：菲雷蒂埃略带苦涩的讥讽，即挖苦了赞助者的吝啬又讽刺了作家的奢望，但这并不会遮掩此项活动曾长期支配作品的生产与传播的事实。



书上给君王的题献，起初是一幅图画。在手抄书时代，许多卷首插图都展现了一个跪着的“作者”正在向御座上带有君主特征的王献上一本书，该书装帧精美，而献书者是其作者或译者，评述者或资助者。上述表现形

式在西方传统中十分常见，例如微型画、壁画、柱上浮雕、彩绘玻璃和装饰屏等，不过却为其注入了一个新的内容：在传统画中，跪地捐献者呈上的一个教堂或祭台模型，因为他为了荣耀上帝，请人建造了一个教堂或祭台。而在表现君王与作家的关系图中，书代替了神圣建筑，作者代替了修建者，国王代替了上帝，当然，国王是上帝在人间的代理。¹³

86 最近，辛西娅·布朗提示说，随着印刷书的出现，这种作者依附于君主、谦恭地献书的场面有所弱化，对作者身份的宣示逐渐凸显：“人们有理由得出以下结论[……]，15世纪末16世纪初印刷术的出现及发展对于用地方话写作的巴黎作家影响不小，让他们产生了作者意识。总而言之，它大概已经导致了文学概念本身的转变。”¹⁴用来证明上述假设的例子是巴黎修辞学家安德烈·德·拉维尼的一部作品：《基督区资源》。这是一个隐射性文本，为查理八世攫取那不勒斯王国寻找理由。在呈与国王的手稿（巴黎国家图书馆，法语手稿类，1687）中，作者名遮遮掩掩（名字藏在最后一行诗的文字游戏中），仍未获得独立地位（在扉页细密画中，作者还是被描绘成一个跪在国王脚下献宝的传统形象）。

该作品的印刷本后来被收入名为《荣誉之旅》的文集，那里边的作者形象则全然不同：首先，他的名字出现在书名页上，且重现在最后一行诗中，颇有点亲笔签名的味道；然后，扉画中的题献图也被作者肖像所取代。一幅木刻肖像，表现的并不是作者的真实长相，而是一个相当程式化的面对大功告成之作的作者形象。撇开具体作品和具体作家不谈，这种表现形式意义匪浅：它概要地指出了谁在承当“作者之功能”（此处借用福柯语）。¹⁵在一本第二版的牛犊皮纸扉页上，有一幅更为写实的微型插画，其内容表现的是正在奋笔疾书的作者。诗人座下的椅子类似于题献图中的王座，一个个书中人物展现在他眼前，于是他执笔一一进行描写；“写”在14、15世纪的法语中有两层意思：是书写也是创作。辛西娅·布朗认为，从手抄书到印刷书，“作

了最初的那个问题：关于大众文化有两种解读模式，一种描写诱使机制，让被统治者自认为自己的文化不合法；另一种则承认某些表达形式，被统治的文化依靠这些表达形式“完成了对自己境遇经验的组织，而且在象征上协调一致，拥有自己的原则”；³²如何分解这两个模型（而不仅仅是轮换着用）？答之不易，令人左右为难：要么进行选择，在对上唯命是从的实践与对上大耍花枪或置之不理的实践之间进行选择；要么认为对每种实践或“大众”话语都可以进行两种分析，时而显示其独立性，时而显示他律性。这条路狭仄、崎岖且坎坷，但在我看来，此乃今日唯一可行之路。

224

和社会关系。经验不可简化成话语，任何一种文化分析都必须提高警惕，避免将文本范畴毫无节制地滥用于（日常的或礼仪的）实践，要知道实践的战术和程序与文本生产的策略不可同日而语。坚持这种区分非常重要，一如布尔迪厄所说，它能使我们避免“把用来解释实践的理论当作行为人实践的准则”，避免“[不为实践者，反而是]为了某个将实践视为应该解读的东西来研究的人，将实践的功能投射在实践上”。²⁹

另外，文化社会学或历史，若将其理解为意义建构史，其基本对象就始终处在一种张力之间，张力的一边是个体或群体的创造力，另一边是约束、规范和惯例；后者限制他们思想、述说和行动的可能，限制的强弱，取决于他们在统治关系网中的地位。此论点对于雅文学史完全成立，因为此类作品始终处在可能域，亦即可能被想到。对实践史来讲它也成立，实践便是对意义的创造，创造会受到种种（社会、宗教、制度等等的）限制，后者为每个社群确立合法的行为和遵循的规范。“语言学转向”认为意义的生成是自主的，无视人意的，我们要提出一种与之对立的新论点，强调文化和社会决定了差异和自由，“总体规范系统所固有的漏洞（或其间的矛盾）留给行动者”³⁰的差异和自由。

第二个困难在于定义，即关于“大众文化”之类范畴的隐性定义。无论我们愿意与否，它都让我们觉得它所指的文化具有自主性，一如那久远的文化，仿佛这个文化与文人精英的主流文化成双成对，具有对称关系。我们必须排除这两个互补的幻觉。一方面，大众文化始终处于关于文化的合法秩序中，合法秩序要求它必须再现自己的依赖地位。另一方面，统治关系，象征的也罢非象征的也罢，从来就不是对称的：“一种占统治地位的文化，其定义首先不是它放弃了什么；而被统治者，无论他做什么，隐忍、放弃、否认、抗议、模仿或压抑，他所遇到的则总是统治者拒绝他什么。”³¹

大众文化这个概念中包含了某种自发的隐性定义，避开它我们便回到

223

为作者，拉维尼在同一部作品中的身份发生了变化：先前是中世纪的传统屈从地位，尔后是相当自信的作者身份[……]；同时，他的恩主查理八世也不再被形象地展现为一个统治权威，而更多地变成了一个不怎么现身且作用不清的人物”。¹⁶

上述例子具有普遍价值吗？不见得，因为我们记得在16世纪的印刷书中题献画也曾经久不衰。鲁斯·莫迪默提出为题献画分类，并给出三种形式。¹⁷第一种，严格地说，主要表现的并不是献书：因为向国王献书，作者与国王被置于同一空间。让·布歇的《阿基坦年鉴》（普瓦捷，1524）中有幅木刻插画，其内容便是如此：国王（在画中所画的卷轴框里，标有“法兰克国王”的字样）和作者被一些神话人物（如墨丘利）、历史人物（如阿基塔尼亚）和代表某种概念的化身（如象征“力量”、“正义”、“信任”、“明智”和“节制”的人物形象）所包围。¹⁸第二种插图的形式更为古典，展示书以及献书行为，书被作者递交给受书人：国王、王后、大臣或廷臣等。第三类插图表现了作者为即将接受其书的君主诵读的场景。例如安托万·马科有幅木刻插图就是这样的，这插图他用了两次，一次用在他翻译的迪奥多的作品中，一次用在他翻译的西塞罗的《反腓力辞》中，两部译作都是献给弗朗索瓦一世的。¹⁹题献画中的场景显示，赞助和庇护关系并没有因作者对自身功能、身份的最初肯定而消失，再说此类肯定也要早于印刷术的发明。最多我们只能说，对上述题献画有可能配上一些作者画像，如作者单人像，真实自然的或处理成古典英雄样的，且身旁有着种种代表其艺术的或真实或象征的物件。比如说外科医生昂布鲁瓦兹·帕雷，他仿效维萨里，在自己1561年后出的大部分书中插入了他一生中不同年龄段的肖像（也就是说九个版本有肖像；终其写作的一生，他在1545—1585年间共出版了十六版²⁰）。

87

88

题献形式经久不衰，这在书商和作者、译者所签合约中也会有记载。

阿尼·帕朗-卡龙找到了1535—1560年签订的三十余份合约，其中常见的
情况是书商负责所有费用，至于对作者的酬谢，作者会得到一些自己的免
费书而不是一笔钱：让·德·阿梅兰翻译了蒂托-里维的《罗马史》，纪
尧姆·卡韦拉印刷出版（1558年8月6日签约），前者收到二十五本自己的
书；大卫·菲拉朗西斯创作《真正星相学简史》，埃蒂安·格鲁洛出版发行
(1547年8月22日签约)，因而得到一百册自己所写之书。除免费赠书外，
书商另付酬金的情况只有两种：一种是作者获得特权，且付清行政手续费；
另一种是译作合同，特别是16世纪50和60年代，卡斯蒂利亚骑士小说风
靡一时，译之便有酬金。²¹

然而，即便有酬金，赠送免费书依然是主要手段，这些书在其后有可能被献给国王或贵人。证据嘛，尼古拉·德·埃尔伯雷翻译西班牙骑士小说《阿马迪·德·高卢》的第二、三、四卷，1540年11月19日，他与巴黎书商让·隆吉和樊尚·塞尔特拉斯所签合约中就有这样一个条款：鉴于尼古拉·埃尔伯雷的工作成果和他本人已获特权，一方面，他将收到八十金埃居，另一方面，“一旦三卷书付梓，每卷他将免费获得12本白皮散页 [即未装订] 书”。合约还规定，在译者将书装订好呈给国王之前，书商保证不出售其书：“在本合同签订人埃尔伯雷将书呈给国王陛下之前，他们无权发行或出售这三卷中的任一本书，否则将承担一切损失、伤害及利息；前者担保，在收到前条所言的白皮印刷书后，六周内必呈予国王。”²²两年后，为翻译《阿马迪·德·高卢》第五卷和第六卷，尼古拉·德·埃尔伯雷1542年3月2日与书商让·隆吉、德尼·雅诺和樊尚·塞尔特拉斯又签了一份合同，合同规定书商们付他报酬六十二金埃居（这还不包括让·隆吉为他免去的一笔二十二金埃居欠债），然后再送他“上述第五卷和第六卷每卷各十二本，其中十册白皮散页，两册装订烫金，他无需为此支付任何费用”。²³

微型画或木刻画中的场景，表现了一个长期存在的事实。国王接受大

众世界里发展；它受制并依附于主流模型和统治规范，所以其差异的建构，也离不开与上述模型的联系与交流。

这一我们为之辩护的研究方法，根据实践也就是说根据它们所特有的吸纳方式来定义（大众的或非大众的）文化风景。不过，在现今的学术氛围中，有两个威胁到该方法的暗礁。第一个便是提供给文本分析和社会科学的“语言学转向”（linguistic turn）或曰“符号学挑战”（semiotic challenge）。其基本观点有三：语言是一个封闭的符号系统，符号间的关系自动生成意义；意义的建构独立于所有的主观意志和意愿；认为现实由语言构成，且独立于一切客观参照。约翰·托厄斯（John E. Toews）清楚地概括了这种（他并不赞成的）极端观点，指出其理论依据就在于认为：“语言是一个独立的‘符号’系统，决定其意义的，与其说是符号与某个‘超验’的或外在于语言的主体或客体的关系，还不如说是符号间的相互关系”，并主张“意义的创造无视人意，在语言使用者不知不觉的情况下发生，人的语言行为只能说明他所居之语言的规则和程序，却无由控制之。”（“The language is conceived of a self-contained system of ‘signs’ whose meanings are determined by their relations to each other, rather than by their relation to some ‘transcendental’ or extralinguistic object or subject” [并主张] “the creation of meaning is impersonal, operating ‘behind the backs’ of language users whose linguistic actions can merely exemplify the rules and the procedures of languages they inhabit but do not control.”）²⁴

要反对这些激进的言论，我以为应指出：将社会实践活动简化为支配话语生产的逻辑，这种做法是站不住脚的。承认历史的实际难以把握，我们往往只能通过那些对其进行很好地组织、梳理和再现的话语，并不等于说阐释学及逻各斯中心主义的逻辑与实践逻辑、“实践意义”是一回事：前者统辖话语生产，后者支配具体行为，具体行为的经纬决定了个人身份

220

中大众的阅读活动。阅读与背诵的对立，对以口述为主的社会来讲，具有极大的鉴别作用。一方面，它表达了一种可能，即印刷文本服务于口头表达“能力”的特殊需要。如果说，在法国，晚间高声诵读货郎文学的情况在19世纪下半叶前极为少见，那么对这些文本的“讲述”——即不照书读，而是心记口述，有点儿像是背诵童话故事，却是其传播的最重要形式，这也是同一个文本会拥有多种变体的原因之一，因为讲述者添油加醋。另一方面，曾经极受文人雅士之版本影响和改造的口述传统（例如那些仙女童话），也因货郎文学的流通而发生改变，货郎文本的大流行就是一个明证。²⁵

将“大众”范畴与阅读方式而非文本类型联系起来，既是必需的但也是有风险的。自卡洛·金兹伯格（Carlo Ginzburg）给出其具有典范意义的研究之后，人们曾经很想根据其书中主人公麦诺齐奥的读书方式——即不连贯地读，拆散文本，词、句脱离上下文，只考虑字面义²⁶——来描写大众阅读。在对面向大众的印刷品的（文本加物质的）结构分析中，这一诊断可以找到证明：因为这些印刷品的章节段落皆短而散，自闭一体，常有重复，似乎就是为那种东一榔头西一棒、只记片段无需全记的阅读而准备的。

上述论点非常中肯但不够精确。事实上，这种金兹伯格认为只属于大众的、植根于古老乡间口传文化的阅读实践，难道不也是同一时期的文人阅读实践的特征之一吗？文艺复兴时期有两件学者们读书时会用到的标志性物件：一件是读书转盘，让人可以同时打开好几本书，对照或摘取其中的重要段落；一件是摘录手册，按标题分类收集各种名言警句，例证或经验。这两件东西让人得出一个结论：学者们阅读时也会分解拆碎文本，使脱离语境，让文字的字面义拥有绝对权威。²⁷因此，若要恰如其分地确定文化差异，落实那些组织阅读实践的形态特征，只是一个必要条件而不是一个充分条件。阅读实践的大众形式，并没有被圈在一个孤立的独特的象

221

量献书以充实其图书馆，作者起劲献书以获得王权庇护。书在呈送国王之前，由作者自己设计装帧，这多少会影响到馆中藏书的统一性：弗朗索瓦一世希望枫丹白露图书馆里的书都具有统一的装帧风格，深褐色或黑色的小牛皮封面，封上绘有统一饰纹，中央摆放王室配剑²⁴。

大声为国王诵读所呈之作的习惯，亦有文字史料为证。拉·克鲁瓦·德·迈内便是其中一例。1584年，他将《拉·克鲁瓦·德·迈内爵士文库第一卷——五百多年以来各类法语作家人名总录》（巴黎，阿贝尔·安热利耶出版社）献给国王（具体说是亨利三世）。此书有多处文字显示出他力求建立与国王的依附关系。国王（而非作者）的肖像刻在扉画上，给国王的题献词则如此收尾：“弗朗索瓦·拉·克鲁瓦·德·迈内，挪动其中的几个字母，其意为：勒芒血统，国王之铁杆死忠”，然后他开始想象献书场景：“吾王之国繁荣昌盛，为宣扬和装点国之威名，我另外还编写有数卷书，陛下若有意一睹为快，我随时准备为陛下（在陛下有兴召见之时）诵读五年前付印的一篇文字，即我的作品总纲 [其名为《拉·克鲁瓦·德·迈内爵士之文——爵士绝大部分拉丁文和法文作品名称、标题及题词简集》，该文列举了好几百部作品，且被收入已出版的《文库第一卷》]。”²⁵为国王诵读即将进入王家图书馆的上呈著作，这一行为说明，即使在印刷时代，人们仍然在按“发表”（publication）之古义行事，即面对接受题献者，国王、领主或某机构，大声诵读其作品。²⁶

90

在18世纪，向国王献书依然是获取王恩的最佳途径之一。在路易十五的宫廷里就有这样一个例子。1763年，马里沃去世，法兰西学院空出一个席位，马蒙泰尔为谋取该席位四处钻营。他要竞争哲学院士，当时法兰西学院在哲学方面仅有四个席位。此外，当时有位大臣，普拉兰伯爵，坚决反对马蒙泰尔上位。遇此强人反对，唯一可行的办法就是获取国王的恩宠。为了取悦国王，他按照其保护人蓬巴杜侯爵夫人的建议，决定采用最

91

为传统的方式来表达文人的俯首，即献给国王一本装帧精美的书：“终于，我的《诗学》印制完成，我请蓬巴杜夫人为我在国王那里争取一个机会，献给他一部在我们文学中前所未有的作品。我对她讲，这样的恩典对国王和国家来说乃小事一桩，但却可证明我颇受国王青睐。”侯爵夫人轻松地获得了国王的首肯，并建议他在向王献书的同一天也向王室和大臣们献书。马蒙泰尔欣然从之。是日他登临凡尔赛宫：“样书皆漂亮地装帧好（我务求做到尽善尽美）后，在一个礼拜六晚上，我携礼盒到了凡尔赛宫[……]。次日，杜拉斯公爵引我入宫觐见。国王才起床，我从未见过他如此这般英俊。我向他致敬，他受礼的眼光令我魂迷。若他能再对我说上两句话，我定会幸福到极致；不过他的眼睛已经代他表达过了。”马蒙泰尔接着又说：“然后我出宫来到蓬巴杜夫人家（我的书事先已献给她一册），她对我说：‘您去德·舒瓦瑟尔先生家送书吧，他会善待您的；送给德·普拉兰先生的那本交给我，我会亲自交给他’。”进献《诗学》之举效果不错，马蒙泰尔最终得以入选法兰西学院。²⁷这个小故事很好地道明了18世纪的一对矛盾关系：一方面，文人被赋予新定义，他是哲学思想的大胆实践者；另一方面，若想获得庇护，他必须尊重古已有之的贵人赞助传统，因为恩宠与庇护皆来自至高无上的国王的赐予。²⁸

向国王献书的，并非只是作者或译者。此举在书商那里也很常见，围绕题献签名，写书者和制书者常有争执。安托万·韦拉尔就是一个典型的例子，他在1485—1512年间统领巴黎出版业。玛丽·贝丝·韦恩指出，韦拉尔出版的书具有一些共性，它们直接继承了他早先所制手抄本的某些特征：这些版本皆有卷首语、卷首诗或一篇题献序，不过后者有时只出现在呈交国王的书中；另一方面，用于上献的书一般都带有表现题献场景的微型画。值得注意的是，书既不是维拉尔写的也不是他印的，他只负责出

大众读者永远用不着写情书，所以书中的情书范例对他们来说完全没用，于是他们便将其当作虚构的故事来读，于是就有了书信体小说的雏形¹⁸。而此类书籍中的流浪冒险题材，则反映了相反的情况：利用怪诞、戏拟、诙谐的传统及其素材，让人觉得它们描写的就是真实的境遇，即假乞丐和真流浪汉那令人担忧的古怪境遇。¹⁹

詹姆斯·拉德薇在英国小镇史密顿对浪漫小说的女性读者做了问卷调查，马丁·莱昂斯（Martyn Lyons）和露西·塔克莎（Lucy Taksa）采访了澳洲新南威尔士的一群男女读者²⁰，然而，那些法国蓝皮书库和欧洲其他货郎文学的读者，却没有对他们的阅读留下只言片语（极少例外），至少，史学家们没能记下只言片语。根据差异来描写一种关于书籍和文本的大众实践，确非易事。此项操作要求我们批判性地使用原始材料，这些材料只能是对阅读活动的再现：图像，再现了阅读场景和大众正在阅读的书籍；²¹文中的一些规范，对阅读与写作实践的规范，一些面向“大众”市场的报道、手册、年鉴或历书；关于最差读者的能力和期待的隐性信息，比如说货郎版在版面上的一些特殊处理；²²平民或农民对自己阅读的记述，比如说他们有可能写自己的生平，²³或按照某个权力机构（如教会或宗教裁判所）的要求，说出自己看过哪些书，以及是如何得到如何理解这些书的。²⁴面对这些表现大众阅读的文本和图画，我们必须谨慎。无论其表现形式如何，它们与其所表现的实践活动的关系都不是无间隔的或透明的。其形式受制于书籍生产时的特定方式，取决于创作目的和意图，取决于所取体裁，也取决于其针对的受众。要想正确解读这些再现大众阅读的资料与社会阅读实践之间的紧密而微妙的联系，就必须为上述表现大众阅读的文人（或大众）形式重建规则和限制，因为它受后二者的支配。

持这种谨慎态度，再根据那些决定文本转播方式的形态上的重大对立，例如朗读与默读的对立，阅读与背诵的对立，我们就有可能理解旧制度社会

217

客，体裁各异，后来有了新的版式（简装本）和新的发行方式（货郎兜售），这些作品又获得了新的读者，一批完全不同于使其成名的最初读者的读者。正因为如此，它们被赋予新意，并远离了原义。

思考兜售文学与旧制度下的社会之间的关系，需要两种研究方法进行互补。第一种颠覆了惯有的因果关系，建议将“大众文学”当作行为模型范本、或再现种种规范的集合来读，规范是可模仿的（有可能已经被模仿）。第二种方法关注不同受众赋予同一个文本的意义的多样性和变动性。该方法不再认为货郎文学迎合了“大众心理”，这种假说很可能是同义反复（即“大众文学”之所以成功，是因为它迎合了某种心理，而事实上这种心理又产生于原书的主题），重要的还是对文本的理解和用法的社会史，即一代又一代占有书本的读者群，如何使用和理解之。一些作品因货郎简装本而“经年畅销”（steady sellers），不同的读者，不同的历史背景赋予其新意，文本与意义，其间的关系纷繁而复杂。

218

一边是或隐或显的意图，要将作品介绍给尽量多的读者；另一边常常是，在迥异的境遇下展开的接受；二者之间，必然存在巨大的张力。在16—18世纪的欧洲，对于面向“大众”的出版物而言，其意图纷繁多样，不一而足：有基督教的，例如被收入法国蓝皮系列、反改革并劝人笃信的文本；有鼓吹改革的，例如关于意大利启蒙运动或者德国人民运动的年鉴；有教学的，学校用的教材和实践用书；有游戏人生的，即所有被归于传统流浪冒险题材和诙谐题材的作品；还有诗歌形式的，如卡斯蒂利亚 pliegos 系列的抒情短诗。从这些作品的接受情况（对史学家来说当然是难以了解的）来看，“大众”读者在理解和使用它们时，从不遵照其原有的创作意图和发行意图。读者不是把实用之域当作想象之域，就是把虚构当真事。蓝皮文库中的书信集，基本上来自于17世纪上半叶的宫廷文学，从17世纪中期到19世纪初，它们被重印并被推向大众，它们说明了上述的第一种情况：

版，但却常要在画中充当献书人。他的形象出现在多幅微型画中：正在将书呈予国王。在一本手稿里，他的头像上写了个名称：“行为人”。他还在大量给国王的题献上签自己的名字（使用习语：“您最为谦卑恭顺的仆人”）。他出版的著作，有十三部献给查理八世，题献皆由作者或译者署名，但由他本人签名向国王致意的，却也有十一部之多，二者数量几乎相等。说到题献，安托万·韦拉尔有时也会自创自编，但他从不介意反复使用，甚至毫不犹豫地占用别人写给另一个人的序言。1493年他出版的《战斗之树》便是如此：他剽窃别人的题献并将其献给查理八世，可这篇文字原本是为查理六世写的。以相类似的方式，他在1494年出版《慰藉之波伊提乌》时，还靠同一题献分头送出两本书：头一本献给查理八世，后一本送给英王亨利七世。在后一题献中，法王名字被刮去，然后被填上英王亨利七世的名字，而且还是用墨水写的。²⁹出版商将自己视为“作者”，尽管文章不是出自他们之手。他们将出版之书献给君主，赠予王室图书馆，以求得其庇护。另外，题献活动并不仅仅只属于印刷术发明初期：17世纪，书商图森·杜·伯雷将自己原创的题献诗放在他出版的八种图书中，其中有三本是献给君主的，路易十三两本，英王查理一世一本。³⁰

对科学论著而言，题献与献书也有着特殊的意味。以伽利略为例。³¹1610年，他在帕多瓦大学任数学教授，该大学属于威尼斯共和国；他想要拿薪水却又不想在教学上花太多时间，那么其解决办法最好便是靠上一位集权君主。在此情况下，题献成为一个关键性武器。1610年，伽利略在威尼斯托马索·巴廖尼出版社出版《星空信使》一书，书中描写了他的观察，并声称他发明了一种望远镜（perspicillum），唯有借助他的望远镜才能实现上述观察。书的首页是一篇给柯西莫·德·美第奇二世的献词，伽利略期待得到公爵的庇护和支持。伽利略呈上的不仅是一本书，同时还有一副望

92

93

远镜，公爵可以用它来观察月球地貌、恒星、银河和星云，尤其是可以看见四颗从未有人见过的星星。这四颗星星比书重要，因为他亦将其献给美第奇家族：用他们的姓名为星星命名。书名指出，这四颗围绕朱庇特星^{*}旋转的卫星“至今无人知晓，作者最近才首次发现它们，并决定将其命名为美第奇四卫”³² (*quos, nemini in hanc usque diem cognitos, novissime Author depraehendit primus, atque Medicea Sidera nuncupandos decrevit*)。

根据美第奇王族的星相和神话传说，朱庇特星乃柯西莫一世的命星，所以伽利略之所呈，对公爵而言实乃物归原主：天定就应该用他的名字来命名。书中序言对此更是极力强调：“以极其明显的征兆，创造星辰的造物主仿佛在亲自敦促我，要我把这些新星献于殿下，他在万众之中挑选的光辉姓名。”事实上，柯西莫二世出生时朱庇特星正好“在中天”，“朱庇特星乃星中最高贵者”，它赋予美第奇王朝创始人以种种美德，柯西莫二世自然继承了这些美德。³³有如此重礼及如此妙论，伽利略达到了目的：献书五个月后，他被柯西莫二世任命为托斯卡纳大公首席数学家兼哲学家，在帕维亚大学领数学教授之薪金，可以不驻校，也可以不教书。另外，借大公外派大使和外交官之便，他进献的《星空信使》及其所搭配的新制望远镜传遍欧洲，到了不同君主和红衣主教的手中。³⁴进献者发明的真实性，就这样因受书之政治权威而得到了证实和保证。

正如马里奥·比亚乔利指出的那样，《星空信使》不仅是一本丰富柯西莫·德·美第奇图书馆的新书，关于它的题献还很好地揭示了君王的支持在16、17世纪欧洲的重要性。³⁵对于作家、学者和艺术家来讲，成为受保护人，参与宫廷活动，依附于一个国王，往往是获得独立的唯一方式。因为此类独立在他们所属之大学或行会是被禁止的。多亏了他在宫中获取的头衔，伽利略才逃脱了传统上的学科等级束缚：在大学，数学从属于哲学。

* 即木星。——译者注

有限，但从未停止过对意识形态控制的抗议和斗争。” (“Commodities like mass-produced literary texts are selected, purchased, constructed, and used by real people with previously existing needs, desires, intentions, and interpretative strategies. By reinstating those active individuals and their creative, constructive activities at the heart of our interpretative enterprise, we avoid blinding our-selves to the fact that the essentially human practice of making meaning goes on even in a world increasingly dominated by things and by consumption. In thus recalling the interactive character of operations like reading [...] we increase our chances of sorting out or articulating difference between the repressive imposition of ideology and oppositional practices that, though limited in their scope and effect, at least dispute or contest the control of ideological forms.”)¹⁶

如果说，“在大众交流过程中，人们仍有可能拒绝、改造和吸纳异地为吸引其顾客而设计的物品”，(“opportunities still exist within the mass-communication process for individuals to resist, alter, and reappropriate the materials designed elsewhere for their purchase”)¹⁷那我们便有充分理由认为，1789年前，旧制度社会中的读者们也拥有这种可能性，因为那时的印刷传播模型的影响力远不及今天20世纪（特殊情况除外）。有观点认为货郎文学反映了大众读者的“精神状态”或“世界观”，我们必须推翻此类臆测。有些研究习惯上把法国“蓝皮文库”、英国“畅销故事”，以及卡斯蒂利亚和加泰罗尼亚的“草绳文学”联系在一起，现在看来这显然有些牵强。说其牵强有好几条理由：首先，货郎兜售的书或小册子中的故事属于不同体裁、不同时代和不同传统，而且十分零乱；其次，在这些文本的创作背景和数百年流传的后代接受之间，有着巨大的（时间上的和社会形态上的）差异；最后则是文本所说和读者所解之间的距离。那些已印成书后来又被收入蓝皮系列的文本，就是一个很好的例子。它们最初属于文人骚

在其中偷着乐：他去偷猎，并欣喜若狂，他在书中化身为多人，犹如身体的躁动。”¹⁴

上述的阅读画面，有如去他人山林里偷猎，它道出了所有文化史或文化社会学的一个基本问题：如果时间、地点变了，社会群体和诠释社团变了，那么上述偷猎的方式和结果，及其可行的条件会发生哪些变化？在 20 世纪 215 50 年代的英国，理查德·霍加特（Richard Hoggart）描写了大众是如何读（或听）发行量极大的报刊、广告、占星术、照片小说以及歌曲的，其特征是注意力“偏斜”或曰“心不在焉”，一种“时强时弱的认可”，即有时信有时不信，信其言之成理时也不会完全消除对该事是否真的发生的不信和怀疑。

¹⁵ 注意力“偏斜”，这个概念有助于我们理解大众文化：对于统治集团、官方、市场或权威强加给它们的模型，大众文化或者保持距离，或者在其中导入自身逻辑并吸纳之。有观点只会强调话语机制和机构体制，在一个给定的社会中，后者的宗旨是规范社团和实践，塑造行为及思想；与之抗衡，理查德·霍加特的论点极其有用。人们曾经过于仓促地以为，现代媒体将强加给我们一种匀质环境，摧毁民间性，民间性属于已逝世界。灌输文化模式的意志，永远不可能取消对文化产品的诠释、用法和接受的专有空间。

詹尼斯·拉德薇（Janice A. Radway）非常仔细地研究了一个趣味独特的社团（即一群女性读者）吸纳某类“大众普及版”主流读物（即“浪漫小说”或“玫瑰露小说”）的过程，她也得出相似了的结论：“现实中的人们在选择、购买、解读、使用属于大众消费的文化产品比如说文学作品时，有着自己的欲求、意图和阐释方式。将这些行为个体及其创造活动置于我们诠释工程的中心，我们就不会忘记，意义之建构，说到底是一项人类活动，虽然世界愈来愈为物所役，为消费所役，但这项人类活动永远不会从该世界消失。请注意阅读在操作上的互动性，它有利于我们区分或识别意识形态的强制压迫和实践中的反抗，后者虽然范围受控，影响

同理，画家若想摆脱贫行会的种种规矩，其唯一选择便是成为宫廷画家。³⁶ 对于所有靠写作和出版为生的人来说，向君主献书之举会影响到他一生。是接受还是拒绝，国王能让一本书（或一项发现）身价百倍，也能让它处境惨淡。正因如此，1623 年，当伽利略的一部新书《试金者》于三月开始付印时，塞西亲王和林瑟学院（伽利略为该院院士）的成员们便决定将这部新作献给乌尔邦八世，他于当年 8 月 6 日当选为教皇。通过将该书题献给教皇，通过赠书给红衣主教他的亲侄以及其他红衣主教，伽利略和林瑟学院的院士们希望得到新任教皇的声援：他们当时正在与罗马学院的耶稣会教士们争论彗星问题。结果令人满意：《试金者》出版数月后，伽利略来到罗马，教皇六次接见他，并批准他出另一本书，同时也对该书做了一些规定。这本书将导致他身陷囹圄，那就是《关于托勒密和哥白尼两大世界体系的对话》。³⁷

《星空信使》的故事还给了我们另一个教益。借书名他自诩为“星空信使”，伽利略就好比一个邮递员，一位传信人，只是来宣告一个一直存在但却被蒙蔽的事实罢了（需知木星之卫星皆是美第奇的家星），就这样伽利略抹去了自己的作者身份。³⁸ 这是题献修辞中一招经典技法，其例子举不胜举，在此我仅举一例，出自高乃依笔下。他的悲剧《贺拉斯》1640 年 3 月上演，次年 1 月剧本出版，题献对象为枢机主教黎世留。高乃依在献词中对这位宫廷重臣百般恭维，说他的看法与评判完美地说明了戏剧实践的规则：“您为我们认识 [戏剧] 艺术提供了一条捷径，因为要获得此类知识我们无需再做别的探究，只需眼随阁下之身影，看您是否赏光到场，看您是否聆听念白。您若露出欣喜之色，那便一定是好；您若表露失望之意，那便一定是坏。然后我们就能总结种种绝对可靠的法则，知道该遵从什么避免什么。”³⁹ 这么说来，献给黎世留的这部悲剧，还全是托了他本人教导之福；因此，该作品的创作者，与其说是高乃依

还不如说是黎世留。这样一种修辞手法，不管它是一种讽刺的夸张，一种对体裁规则的身体力行，还是对亚里士多德关于悲剧应生之身体效应的理论的演示，它都将国王或贵人化为所接受之作品的“作者”：必须先确认君主的绝对权威，然后方能确定受其庇护的关系。无论是送出的还是收进的，皆是国王所有。

一般来说，题献给国王的应是一本特别的书，它能丰富国王馆藏，为他提供读物，让他对作者青睐有加。有一个实例也许值得一提：那献给国王的不是一本书，而是一座设想中的图书馆，一座有望成为王家图书馆的图书馆。1583年，拉·克鲁瓦·德·迈内写了一篇论文，其名为“拉·克鲁瓦·德·迈内爵士之规划，献给虔诚基督徒，法王及波兰王亨利三世”，该文于次年被收入《文库第一卷》发表。⁴⁰它是关于建一座理想图书馆的规划，一座“完美无缺、面面俱到的”图书馆。该馆将拥有一百个书柜，“每个书柜放一百册书，总共一万册，按书、章、卷和旧体例，或A, B, C字母顺序分类，以方便查阅”。该规划的指导原则完全取决于对“旧体例”的智力实践，即根据书册中所含的标题或主题，将引文、例证、附注及观测汇集成类。

96

决定图书馆秩序的，便是上述智力技巧。如果其目标，如费尔南多·博萨·阿尔瓦雷斯所言，真是“对宇宙秩序妙到毫巅的再造，至高等级在另一空域的反映，图书馆秩序创新”，⁴¹那么，这个百柜图书馆只要将书籍按旧体例分为一百栏就能达成目标。拉·克鲁瓦·德·迈内在论文中先将其分为七类，它们是“圣物及附属”，“艺术与科学”，“对宇宙的一般或具体描述”，“人类”，“名将英雄录”，“关于上帝的论著”和“杂记类”。在上述七类（无人知晓它们在图书馆的实际布局中起什么作用）之下，他又细分出了一百个（实际上是一百零八个）栏目，分别对应于一个个书柜。由此可见，对知识的分门别类，对学科的等级排序，在此还不成系统，比不上康拉德·格斯纳

降）。因此，若要理解“大众文化”，就必须在这个对抗空间中厘清几个将两大类策略联系在一起的关系：一方面，文化霸权采用种种手段，竭力让被统治者自己承认那些再现形象和消费行为，后二者的作用就是把他们的文化定义（或曰贬低）为低下的和非法的；另一方面，治于人者在使用和用法上还有一套特殊逻辑，能将明明是别人强加的东西化为自身的诉求。

米歇尔·德·塞尔托（Michel de Certeau）对战略和战术的区分，为我们思考上述张力提供了极为珍贵的依据（否则只能在两种研究方法之间摇摆：或强调大众文化的依附性，或宣扬它的自主性）。战略，指场所和机构，它产生模型、规范和物品，它存储并积累；战术没有定域，控制不了时间，是一种“做的方式”，或者说是一种“面对实际的策略”。文化的“大众”形式，文化消费中的日常活动，可以被视为产生意义的战术，不过由此产出的意义可能迥异于生产者所设之意：“生产活动具有理性的扩张特征，它集中、喧嚣且规模宏大，与之相对应的还另有一种生产，人称‘消费’生产；后者狡黠且离散，近乎于无声无臭却又无处不在：它没有自己的产出，面对主流经济秩序强加之产品，它的彰显只能通过对产品的使用方式。”¹³

214

阅读，一种典型的核心的实践，上述解读模型有可能深刻地改变我们对它的理解。表面上看来它被动顺服，实际上却在以自己的方式推陈出新，花样翻新。米歇尔·德·塞尔托在谈当代社会时，曾很漂亮地强调过这一悖论：“在一个‘人人看热闹’的社会里，消费者是窥视者（他离群索居或四处逡巡），其特点是被动，阅读（读书或读画）可以说是这种被动状态的最佳写照。可事实上恰恰相反，阅读活动展现出了沉默生产的所有特征：眼在文中，心在页外，文字形变，由某几个词而生出遐思或野望，跨越文字空间，瞬间的舞步[……]，[读者]要在他人文本中吸纳养分并

化习惯的等级，该理论已无人会毫无保留地接受。在任何一个社会里，除了每个社群所特有的文化实践形式外，对共享文本、编码、模型的纳入方式亦是异相纷呈的。以为只要找来、汇齐并描写了某些材料就能发现“大众”成分只是妄想：“大众”成分不在此山中。说到底，所谓“大众”，它定义的是一种关系模式，一种使用方式，即对流通于世间的规范和物品的使用方式，当然，在接受、理解、操纵上各群体却是迥异的。上述思考必然会导致史学家的工作的转向，因为他所要做的，不是找出那些所谓的“大众”文化集合体本身，而是描写吸纳它们的种种不同方式。

对一切文化史而言，吸纳概念似乎都是一个核心概念，不过在对它的表述上可能需要做一点修正。修正的要点就在于理解和用法的多样性，与米歇尔·福柯给出的含义相比，它已然有所出入。福柯认为，“话语的社会化吸纳”是官方或团体役使话语为己用并独霸话语权的重要手段之一。¹¹修正后的“吸纳”概念，与阐释学赋予它的含义也拉开了距离。后者认为“吸纳”构成一个时间段，即人将某个特殊的叙述框架“应用”于主体境遇，并通过阐释，改造主体对自己对世界的理解，进而改造他现象学意义上的人生体验。¹²我们所提出的吸纳针对关于阐释与用法的社会史，阐释与用法自有其基本定义，而且也与建构它们的具体实践不能分离。关注条件与程序，后二者关乎于意义生产的具体操作，也就是说我们反对旧有的知识史，认为思想和精神不能脱离物质而存在，反对普世思想，认为那些作为不变量的范畴，无论属于现象学还是哲学，都应被置于历史轨迹的断裂中来思考。吸纳的概念有助于我们与大众文化之虚幻定义相决裂，但是，当我们把它当作一种认识工具时，它又有可能引发另一种幻相：将全部文化实践看作是一个有差异的中性系统，即各种行为的数值不同但价值相等。倘若认可这一观点，我们便会忘了文化财富与文化实践一样，一直是社会争夺的对象，这关系到阶级的划分和等级的确立，关系到地位的上升（或下

213

1548年在苏黎世出版的二十一卷《万有书目分类汇编》。⁴²总之，拉·克鲁瓦·德·迈内的分类，首先是为区分圣域和俗界而设的。

1583年呈上的这座“图书馆”还有第二个特点，即它的内容构成。与王家图书馆当时的馆藏不同，它收藏的不是一本本由个体独创的著作，而将是一万卷汇编的手稿，一个主题一卷，置于一个书柜，汇集“所有能找到的关于此题目的文字[……]，万卷的分门别类已是极致，很难再添加新内容”。拉·克鲁瓦·德·迈内建议国王“用回忆录、书籍或文库把一百个书橱都装满”，倘若一时收集不到充足的材料，那么也请在八或十五天内收集到至少能装满一个书柜的文本。每个书柜里的书卷分主题按字母顺序排列，每卷的归类则同时参照其叙述方式（分“书”还是分“章”），物质形式（开本大小）和主题（即旧体例，比较方便做目录，或拉·克鲁瓦·德·迈内所说的“内容提示”；后者“就好比是一本列举旧体例或内容独特之作者的书”）。拉·克鲁瓦·德·迈内1583年献给国王的，是一本他自己的书，即构建一座图书馆的值得效仿的计划，以及构成其馆藏的一些书卷。

97

收到种种赠书，国王当然会读上几本。傅华萨（Froissart）1395年最后一次去英国游历，将自己的一篇诗集手稿献给国王理查二世，下面让我们来听听他是怎么说的：“他打开书来看内容，不仅喜欢而且爱不释手，因为书是手写的，插有手绘彩画，封皮是鲜红的天鹅绒做的，上面有十个镀金银质的图书钉和两个镀金的大扣环，封面正中还有精美制作的金蔷薇装饰。国王问我这本书写什么，我回答说：‘写爱情。’他听后非常高兴，又在书中择了几首诗来念，国王的法语字正腔圆。然后他吩咐一位扈从骑士将书放入他的卧室，更加热情地款待我，让我大饱口福。”⁴³傅华萨上文所描述的场景，包含了细密画中常有的数种元素：作者进献一本装饰极其精美的手稿；作家和国王交谈，这显示他们靠得很近；作者靠献书被宫廷

98

或王家接纳，君主也因之而庇护于他。不过傅华萨的文中还提到了别的东西：国王在书中挑了几首诗读，并许诺在私密空间即他的“卧室”里继续阅读。从14世纪中期开始，君主和贵人们开始养成独自看书而不是读出声来的习惯，许多图画和文字都表现了这一现象。⁴⁴

然而，上述现象也不应让人忘记以下事实：王家图书馆长期推崇的读书习惯一直是高声念给国王听。⁴⁵在16世纪的法国，给国王念书的官员还有一个专称，即“御读常待”。早先担任这一职务的是雅克·柯兰，1537年后皮埃尔·德·夏泰尔继任，后者是人文主义者，先后受艾拉斯姆和玛格丽特·德·纳瓦尔保护。三年后，他取代纪尧姆·比代担任枫丹白露王家图书馆“馆师”。⁴⁶由此可见，充实并管理王室馆藏，在餐桌上或入睡前为国王念书，这二者之间的关系有多么密切。

拉伯雷1552年再版《巨人传》，并将其献给沙蒂永红衣主教，枢密院成员奥代·德·高立尼，在题献中他影射德·夏泰尔其人及御读一职。在谈到“某些道貌岸然、愤世嫉俗的吃人家伙”指控自己为异端邪说时，他声称：“据说不朽的已故君王弗朗索瓦对此诬陷已有所警惕；王国最有才最忠实的御读（Anagnoste）为先君逐字逐句地念我的书（我之所以说出来，是因为那些坏蛋还无人敢说我无耻骗人），国王听罢没有发现任何疑点，只是厌恶有人吃蛇，再加上排印时不小心误将M排成N，结果就变成了要命的异端邪说。”⁴⁷此处指的是《巨人传》第三卷第二十二章，在1546年和1547年出的三个版本中，巴奴日在谈到拉米那格罗比斯氏断言：“他的罪过不轻。他的驴子[âne，实际上是灵魂âme]一定要到三万筐魔鬼那里去。”⁴⁸Anagnoste（诵读者）这个希腊词在普鲁塔克和西塞罗的文中皆出现过，拉伯雷用它来指德·夏泰尔的官职。我们发现，他不只是为国王读朗朗上口的诗歌作品，也读散文，比如说《巨人传》。

英国宫廷也一样，“为女王陛下读书”的位子始终是一个令人艳羡令

步进逼的商业文化，其主导者乃企业资本，其对象乃广大消费者；这两者之间的联系一定非常密切。皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）最近指出，在19世纪下半叶的法国，形成了一块新的文学领域，它被视为一个分离的世界，产生了一种美学立场：在创作上自主、不谋利和绝对自由。上述二者都与唾弃奴颜婢膝的“工业文学”直接有关，因为后者靠迎合大众口味而获得成功：“作家、艺术家与市场的关系，因一只看不见的手而生出种种不协调，于是便导致他们对‘广大群众’的想象产生歧义，既令人着迷又遭人轻视的广大群众，其中既有蝇营狗苟俗不可耐的‘商家’，也有被生产活动所愚弄所忽悠的‘人民’。”¹⁰

长久以来，在欧洲，在美洲可能也一样，关于大众文化的经典主流定义皆基于三个想法：其一，用不是大众文化的东西，即主流精英文化来界定大众文化；其二，有可能将某些文化产品的受众定义为“大众”；其三，认为文化表达方式具有社会学意义上的纯度，其中的一些在本质上属于大众。三种公设，在法国（及他国）引出了许多关于“大众文学”和“大众宗教”的传统研究，大众文学即货郎书摊上的常备书，大众宗教即大多数人因敬畏而生的信仰和行为集合。

212

毫无疑问，上述观点令人起疑。“大众文学”与精英文学，“大众宗教”与教会宗教，后者将自己的书目和模型强行推广，但前后二者并不是泾渭分明的。不完全属于大众的其他社会阶层，也在分享大众文学或大众宗教；后者既同化亦被同化。

因此，根据假定中的某些文化物品或模型的特殊分布来确定大众文化，是完全不成立的。它们的分布，远比看上去的要复杂；其实，由哪些群体或个体对其占有，其意义也非同小可。一个分布社会学未明言地假定：每一个阶层或群体的等级，都有一个与之平行对应的文化生产的和文

culture were increasingly filtering their clientele and their programs so that less and less could one find audiences that cut across the social and economic spectrum enjoying an expressive culture which blended together mixed elements of what we would today call high, low, and folk culture.”)⁸从“文化共享”到“文化分岔”，其中蕴涵着双重的流变：一方面是一个抽身隔离的过程，于是乎文化活动越是不被分享，其价值就越凸显；另一方面是一个贬低和排斥的过程，将那些与大众娱乐有关的作品、物件和形式统统摒弃在正统或神圣的文化之外。

这种理解模型，与前边提到的描述16—18世纪西方社会文化轨迹的模型相比，其相似性让人讶异。那模型也已提到精英的抽身和对大众文化的隔离，由此而产生的文化分流破坏了长期存在的公共基石，即“巴赫金式的”公共广场文化，一种民间的、节庆性质的狂欢文化。针对两种模型，我们可提出相同的问题。共享文化作为早期文化，其内里就真的那么一致吗？文化分流，拉开距离之后，合法文化与遭贬文化就真的那么界限分明天地相隔吗？在谈论19世纪的美国时，大卫·霍尔（David D. Hall）对以上两个问题给出了否定的答案：一方面，19世纪上半叶的“公众共享文化”也遭遇过种种阵痛，其内部有分裂，其外部有竞争；另一方面，表面上看来与市场无缘的文化财富变成了商品，大众商业文化将合法文化的价值和符号据为己有，于是，在雅文化与俗文化之间始终存在着巨量的交流。⁹

另一个问题是欧美两种文化轨迹在年代上的分别。西欧旧制度下的文化转型，在美国似乎晚了一两百年，人们有权这样说吗？或者说，跨大西洋的人口流动，已经让西方世界成为一个整体，那么在19世纪下半叶的整个西方世界中，文化的转变让精英们皆鄙视大众文化并将其贬斥为工业化？一方面，追求“纯”（或净化了的）文化，与低级趣味保持距离，摆脱经济生产法则，立足于创作者与选定观众间的美学默契；另一方面，是步

人争抢的位子。这方面的例证，哈林顿勋爵的书信中就有不少。1601年，他写信给罗伯特·塞西尔先生：“约翰·斯坦厄普爵士告诉我，我在两个方面都承了您的情：总体上您对我评价一直甚佳，更特别的是，詹姆斯博士过世后，阁下指定我为适合做女王陛下御读的人选之一”（“I was given to understand by Sir John Stanhope, both that I am bound to you in general for your good opinion, and particularly, that upon the decease of Dr. James, your honor did name me as one you thought fit to be a reader to her majesty”）。后边哈林顿又回忆说他曾给国王雅克一世诵读史诗《愤怒的奥兰多》中的一首歌，上意甚欢。¹⁰让人给自己读书的并不只是君王。贵族、重臣和宠臣都希望为自己聘用专业的朗读者，后者不仅要善于高声朗读，还应能边读边讲解，甚至进行评述，再就是像拉·克鲁瓦·德·迈内那样，根据自己的读后的体会为主人编集子、摘要，或为主人列应读之书目。此角色亦即利萨·贾丁和安东尼·格拉夫当年所说的“助读师”，埃塞克斯伯爵想聘用的也是这样一位读官：“他应该根据自己的阅读为别人收集材料，为此（我认为）他必须根据旧体例或栏目做摘要，或者编出节选本”（“Hee that shall out of his own Reading gather for the use of another, must [as I thank] do it by Epitome, or Abridgment, or under Heads, and common places”）。¹¹

王家图书馆，无论其属于“公共”性质还是更具私人特征，献书对它的充实和构成皆微不足道，但在国王的阅读和藏书问题上，该行为却能反映出若干重大张力和关键问题。在赞助经济中，居于核心地位的是交换，献书受书，这要求被题献者必须提供保护、职位或报酬。¹²在一个图书市场尚未成熟、文人和学者还不能以笔谋生的时代，赞助人慷慨施与的恩典便是他们获得地位与酬劳的唯一途径。最能说明这一问题的，便是因赞助行为的不规范而引出的种种心酸苦涩。

菲雷蒂埃在其《词典》的“题献”词条下对此有所说明。他先给出该词的定义（“题献：仅见于卷首题献词这样的说法，即含有题献之意的诗词”），然后举了三个例子：“《题献金额》又曰《题献之约》，一部讥讽之作，针砭假仁假义的赞助人，被收入《市民小说集》（此处提到的是一部戏拟的虚构之作，菲雷蒂埃将其目录收入他1666年出版的《市民小说集》）。据说阿里奥斯托和塔索在卷首题献辞上都曾遇人不淑。泰奥多尔·德·加扎将一本阿里士多德的关于动物性的书题献给教皇西斯特四世，后者给他报酬就是报销这本书的精装的花费。”《题献金额》据说是在作家米托费拉克特的书房里找到的，后者死于极度贫困。该小说共四卷，章节的标题更为过分，其内容无比犀利地嘲弄了题献之法则：“无节制的奉承便是题献辞本质之所在。经验表明，焚香越迷人就越容易被人视为好香，尽管药剂医师对此不以为然。”（卷四，第二章）还有：“一位作家将赞助人夸为天神，永生不灭，另一位却只将其誉为天使、英雄或半人半神，前者的报酬比后者的要翻上一倍。”（卷四，第七章）赞助者的吝啬也在其中受到揭露和嘲笑：“真正的悖论：最慷慨的赞助人绝非最有钱的贵人。一旦要他们往外拿钱，他们就会目瞪口呆，装傻卖呆。”（卷二，第11章）因此，其结论就是终审判决，连作为受方的国王也不能幸免：“题献对一本书而言是否一定是必不可少的？我们的回答与古今许多作家意见相左，倾向于否定。”（卷一，第二章）⁵²

向国王题献即作家献书，国王在其后随意给点儿恩典。然而，我们不应只将其理解为一项不平等交易的工具。它同时也是一个形象工程，国王在其中看见自己被誉为所献之书的首要启示者和第一作者，就好像学者或作者献给他的书本来就是他创作的似的。通过这种极端凸显君权的形象，国王成为诗人或学者，他的图书馆也不再只是保护知识财富免受威胁，或者汇集书籍造福公众，或者为个人兴趣提供资源。它成为了一面映照出国王绝对权力的镜子。

定方向与实现的方向之间，肯定会有个距离，一个修正和篡改悄悄进行的距离。不说我们今天的大众传媒，即便是旧时政权强制推行的文化，也不可能灭绝掉那些植根民间的个性鲜明的文化，后者极为顽强。很明显，改变的只是方法，民间特性呈现和自我肯定的方式，那些原本要摧毁它们的手段，反被它们利用。承认17世纪的转向不容置疑，并不意味着就一定要打断其后延绵了三个世纪的文化，也不意味着说17世纪中叶以后，除了教士、官员、文人精英们企图灌输给所有男女的意识形态之外，就再也没有其他行为和思想的一席之地了。

为描写19世纪美国文化的轨迹，劳伦斯·勒文（Lawrence W. Levine）在博士论文《文化的分岔》中提了一些问题。这些问题，依我看也属于同一性质。该论文建立了时间轴上的重大对立，即一边是文化共享、混合、繁茂的旧时代，另一边是文化多元区分（区分受众、空间、体裁、风格等等）的新时代：“19世纪下半叶，美国文化在社会的每个角落都经历了一场分裂[……]，该过程表现十分明显，共有的公共文化日趋式微，在19世纪下半叶分裂成一系列越来越相互隔绝相互漠视的文化。剧场，歌剧院，博物馆，音乐厅，往昔的观众不分雅俗，他们皆能在其中找到自己中意的东西，可现如今这些场所越来越挑剔，在其中我们已很难再碰到由不同社会阶层构成的观众，很难再欣赏到那种糅合了各种文化元素的生动表述，亦即我们今日所谓的高雅文化、大众文化及民间文化的糅合。”（“Everywhere in the society of the second half of the nineteenth century American culture was undergoing a process of fragmentation [...] It was manifest in the relative decline of a shared public culture which in the second half of the nineteenth century fractured into a series of discrete cultures that had less and less to do one with another. Theatres, opera houses, museums, auditoriums that had once housed mixed crowds of people experiencing an eclectic blend of expressive

的贵族世俗文化唯有一个可支配的系统，即民间传统，渗透了民俗风格的贵族俗文化在11—12世纪间为民俗文化的大发展打开了一扇大门”，⁵根据让·克洛德·施密特（Jean-Claude Schmitt）的说法，13世纪是一个真正开启“同化”的世纪：“我们必须考虑一个问题，对身体参与的民俗活动（如舞蹈）越来越怀疑，因告解圣事的泛化而越来越常见的田园牧歌的拟人形式[……]，还有自15世纪以来形成制度的从儿童开始的教会教育（见热尔松[Gerson]），如果它们的合力没有导致内化原罪感，即让所有人觉得‘有罪’，并屏蔽他们所经历的这一‘同化’过程，那么却让他们相信：他们自身原有的文化伤风败俗。”⁶

208

还有人认为，从1870年普法战争到1914年一战，这五十年在法国（以及欧洲其他地方）亦发生了类似的文化大转向。这是一个特殊时期，民族国家和共和国文化发展起来，冲击并根除了过去相当闭塞的乡间传统民俗文化。⁷另一次根本的转变发生在大众传媒文化涌现前后，据说新媒体摧毁了古文化：群体欢庆文化，民间口头文化，后者在整体上是自由奔放、多彩多姿、富有创造力的。因此，根据文献记载，大众文化的命运始终是遭压抑、被抹杀、被碾碎，但同时又如浴火凤凰一般，总能于灰烬中重生。这说明，问题的实质不在于给出那个假定的一去不返的日期，也不在于思考每个时代所形成的种种复杂关系：即多少有些强制命令性的强行推行的形式和多少有些风采、有些束缚的文化个性之间的关系。

于是有了另一个理由，告诉我们无须根据17世纪的那个分界来组织所有关于旧制度下文化的描写。实际上，文化模型的强制推行，并没有取消其接受空间的特殊性，后者有可能是滑头的、拒斥的或反叛的。一种专制的改革（或反改革）文化，会利用某些规范和纪律、某些文本或话语来驯化大众，对这些规范和纪律、文本或话语进行描写，绝不意味着人民大众就已经被完全彻底地驯化了。恰恰相反，在规范与实际、上命与下行、预

四、无墙的图书馆

建一座囊括所有知识传承、并容纳所有人间书籍的图书馆，这样一个梦想曾以各种不同的形式贯穿整个西方文明史。因为有了这个梦，一座座王室、教会或私家的大“图书馆”得以落成；因为有了这个梦，人们费尽心机收集孤本与绝版，寻觅遗失之章；还是因为这个梦，人们大兴土木，建起一座座能珍藏世界回忆的大厦。

正是因为这个原因，1785年，艾蒂安·路易·布莱（Etienne-Louis Boullée）提出了一个计划：重建王室图书馆¹。其核心便是在众建筑围绕的内院（一百米乘三十米见方）上盖一个巨大的筒形拱顶，使其成为一座阅览室，全欧洲面积最大的阅览室。穹顶上开天窗，为这座“巨大的圣殿”采光，圣殿四周建四层台阶，用来摆书。台上是一直向上延伸的柱廊，顶部与拱顶边沿形成“弧形凯旋门，下置两尊仙人塑像”。读者们漫步书前，予取予与，“处在不同台阶并分布均匀的人员用手相传”，一条真正的人工流水线，保证了书籍的到位。

除了说明该计划的“陈情书”及其草图外，布莱还附上了一份透视线图，图中画出了一些极小的读者，数量不多（肉眼能分辨者仅四十四人），皆身着罗马长袍。他们有的在书山中徜徉，有的止步于某本书前，站着阅

107

读，有的围着厅中不多的几张圆桌，聚成一团。其寓意十分明显：此圣殿形的阅读空间，重新恢复了那为宗教建筑所丧失的神圣；学习，则好比书中之旅，进进停停，时而独自阅读，时而睿智讨论。

布莱承认，他的设计样图以拉斐尔的名画“雅典学派”为范本。但两图的差别却极大。在梵蒂冈教皇签字厅的壁画“雅典学派”中，书只有寥寥几本，且大都在其写者或抄者手中；反之，在布莱素描的皇家图书馆中，成千的书本构成了全人类珍藏的全部知识财富。突然间，画面的层次不再是敞开的门廊，占据中心的人物或富有启迪的话语，即弟子们簇拥着的柏拉图的或亚里士多德的话语，我们的视线被导向一扇门，一道分隔了雅俗、智愚二界的门槛，同时也被导向一座古意盎然的雕塑，其寓意即新思想的产生基于对人类文化遗产的收集和把握。

然而，将人类所有文字遗产集于一馆，这显然是一个不可能完成的任务。兼之印刷过程中的频频易名和改版，要想穷尽人类知识只是奢望。于是乎，即便有人认为图书馆应该包罗万象，他们也不得不进行筛选。加布里埃尔·洛代（Gabriel Naudé）1627年呈与亨利·德·梅姆（Henri de Mesmes，巴黎最高法院院长，藏书大家）一份“关于建图书馆之我见”，表达了同样的意思。²奇书书屋或珍本书屋只为其主人个人嗜好收藏少量珍稀书籍，洛代对这种模式不感兴趣，提倡建一座藏书丰富的图书馆：“与其将几个装满书的书房或书屋装饰得清爽漂亮，贴金饰银，还不如收集大量与日常活动密切相关的一般书籍；前者矫情，奢华无用，后者实用，为人所需。”³建图书馆不是为了满足个人私欲，而是因为“要在民众中获得巨大声望，没有哪种方式比建藏书丰富的漂亮图书馆更保险更显诚心了，这图书馆自然是为公众而建为公众所用的”。⁴此宏愿必导致以下要求：“所以我一直觉得，网尽天下书才是非常合适的做法（当然有几点值得注意，稍后再做说明），为公众服务的图书馆必须包罗万象，若它没能收全所有重

内在的协调遗失殆尽。它不复是延寿的系统，亦不复是生命的哲学”，罗贝尔·穆尚布莱（Robert Muchembled）如是说，他描写了17和18世纪法国对大众文化的压迫。⁵彼得·伯克（Peter Burke）的描写更为细致，讲了两次将传统大众文化连根拔起的运动：一次是精英们的系统大扫除，主要是新、旧教神职人员，他们要“改造世人的态度和价值观”（“to change the attitudes and values of the rest of the populations”），并“根除或至少净化传统大众文化的大量特征”（“to suppress, or at least purify, many items of traditional popular culture”）；另一次是上层阶级离弃了原本他们也分享的文化。结局不言而喻：“1500年，大众文化是大家的文化，文化人可以有第二种文化，但大家共有的只是一种文化。到了1800年，在欧洲的大部分地区，神职人员、贵族、商人、某些自由职业者——以及他们的妻子——将大众文化遗弃给了低等阶级，前所未有的世界观上的鸿沟，此时已让他们与低等阶级分道扬镳。”⁶（“In 1500, popular culture was everyone's culture; a second culture for the educated, and the only culture for everyone else. By 1800, however, in most parts of Europe, the clergy, the nobility, the merchants, the professional men – and their wives – had abandoned popular culture to the lower classes, from whom they were now separated, as never before, by profound differences in world view”）

认为大众文化的衰亡源自于遭贬的境遇，这便是上述分期和诊断的结论。对此我们需持极为谨慎的态度。理由有多个：首先，将某个转折时期（1600年或1650年）界定为大众文化繁荣与衰落的分界，这种做法在现代也常发生，只不过别的史学家将其放在别的时期。比如说13世纪，人们重新整理了神学、科学和哲学，区分高雅文化与民俗传统，认为某些做法属于迷信或异端并予以取缔，认为低俗文化既诱人又可怕并与之保持距离。雅克·勒·戈夫（Jacques Le Goff）发现，1200年以前，“外在于教会系统

书籍的秩序

这两种模型在方法论上的弊端：“将文化相对主义应用于大众文化，必导致社会学上的盲目，鼓吹‘民众至上主义’，后者认为大众活动的意义，就在于进入自足的象征体系以获取纯粹的幸福；而文化合法性理论则总有[……]走向‘正统主义’的危险，正统的极端形式是‘惨不忍睹’，即只会伤心地罗列差别和异己，差别皆是缺憾，异己皆是惨状。”¹两种模型可谓针尖对麦芒：前者奉大众文化为尊，后者却历数其“缺点”；前者承认所有象征体系拥有平等的尊严，后者却强调社会之等级无法改变。接下来，让-克洛德·帕斯龙还指出，关于大众文化的这两种定义在逻辑和方法论上相互矛盾，它们没有建立起一个对研究和研究者进行分类的便利原则：“两种描写大众文化的方式，即便是同一个作家，同一部作品，在其中我们也能见到两者间的摇摆不定”，其边界“游移在所有对大众文化的描写中，曲折难分，并轮番上阵进行阐释”。²

作为史学家，我还要补充一点：上述两种观点——一个强调大众文化作为象征体系的独立性，另一个坚持它只能依附于主流文化——为所有编年史模型提供了依据。后者也将之对立二分：一个大众文化的假定的黄金时代，它原生独立；另一个审查和限制的时代，它令大众文化衰败解体。

这种传统的历史分期，在今天已经不可能毫无保留地被人接受了。它认为17世纪上半叶是一个重大的历史分野：其前是大众文化全盛期，大众文化生动、自由、丰茂；其后是教会和国家严管期，大众文化受到打压并成为附庸。长期以来，上述分野似能成立，因为它描述了西欧文化的演变轨迹：1600年或1650年以后，君主专制，集权统一，新旧教会，同化镇压，二者联手，似乎窒息并压制了古老的大众文化的旺盛创造力。国家和教会，将前所未有的戒律强加给社会，灌输新的顺服态度，确定新的行为模式，它们似乎从根上和旧有平衡上摧毁了一种看待和体验世界的传统方式。

“大众文化，无论是乡间的还是城镇的，在太阳王时代几尽衰亡。其

要作家及其五花八门的作品，它就不能算是一个百科图书馆。”⁵

理想的图书馆，它拥有“数不清的杰作珍品”。但其野心也不能过大，应有所取舍：“然而，对此无穷海量的书籍还是要有个界定，以免那些有意实现这一伟业的雅人没了盼头。我们完全可以效仿医生的做法：他们处方根据药性定药量，我们则根据所有有资格有条件入馆的读者的水平来确定藏书总量。”⁶洛代的“我见”具有指导藏书家的作用：引导他进行必要的挑选，并提醒其应“注意”的事项，因为他将告诉对方哪些作者和作品对图书馆不可或缺。

区分必需之书和可以（或应该）忽略之书，此乃掩饰图书馆不可能无所不包的方式之一。17、18世纪的法语中有一个专用来指存书之地的术语：*bibliothèque*（图书馆）。该词被收入菲雷蒂埃《字典》（1690年）。它的第一个义项最为经典：“图书馆：用于摆放书籍的场所或房间；装满书籍的厅或楼。也可以用来泛指存放一处的所有书籍。”于是衍生出该词的第二个义项，不指一地而指一书：“*bibliothèque*也指一个文集，即多部同性质作品的汇编，或相同作家论述同一个主题的文章汇编。”

洛代在“我见”中极力赞颂这类文集的种种优点，说它将多个有限的图书馆合成为一部书：“首先，这些文库避免了我们没完没了地搜寻珍奇作品的烦恼；其次，它将多个部头汇集为一册，大大减轻了图书馆的负担；第三，一书在手应有尽有，我们无须费心四处搜寻；最后，购买合集最为省钱，如果人们一本本地想将其买全，所花的钱肯定远不止此数。”⁷拉丁语用来指称此类文库的标题有多种：汇编（*thesaurus*），文集（*corpus*），文库（*catalogus*），丛书（*flores*）等等，在古法语中，*bibliothèque*一词则被用来指体裁。以仅比《菲雷蒂埃辞典》晚四年的《法兰西学院辞典》为证：“我们将同类作品的汇编或合集也称作文库。”定义后又给出了三个实例：“《圣师文库》，《新圣师文库》，《德鲁瓦·弗朗索瓦文库》。”

18世纪的印刷出版商们大量出版此类多卷本文集，文集收录属于同一体裁（小说、童话、游记）的许多部作品。当然，并不是所有文集都被命名为文库：比如说普雷沃神甫的《旅行概史》，1476—1761，十六卷四开本，1746—1789年间再版时则是八十卷十二开本；再比如说夏尔·加尼耶（Charles Garnier）的两部巨制，《仙子收藏橱》，1785—1789，四十一卷八开本；《幻想之旅，梦境，幻影及神怪小说》，1787—1789，三十九卷八开本。不过，绝大部分文集都沿用了让·勒克莱尔（Jean Le Clerc）在阿姆斯特丹定期出版物上首开先河的说法和标题：《历史百科文库》（1686—1693），《精选文库》（1703—1713），《古今文库·历史百科文库续》（1714—1727）。1686—1789年，共有三十一种法语定期出版物以“文库”为名，有的延续多年，有的昙花一现。⁸整个18世纪都在使用这一称谓，1750年之前有十七部，之后有十四部，皆以文库为名。当时的许多出版物都不是真正意义上的报刊，而是汗牛充栋的文集，属于同一体裁或针对相同读者的文集。例如《小说大全文库》（巴黎，1775—1789，二百二十四卷十二开本），就是一项“定期出版工程，其中有对古、今法文原创或翻译小说的理性分析”，其中还会提供选段和摘要、史料或文评，当然，也会全文刊载经典或原创的长、短篇小说。⁹再如《名媛全书（文库）》（巴黎，1785—1797，一百五十六卷十八开本），此书属于百科类，其内容涉及旅游、小说、历史、伦理、数学、天文、物理、自然史以及自由七艺。

不难想象，再加上种种辞典及百科全书，这些规模惊人的“文库”构成了18世纪出版伟业的重头戏。路易·塞巴斯蒂安·梅西耶（Louis Sébastien Mercier）指出，这些文库保证了知识——或文趣——的传播，让大量被他蔑视为“写手”或“半吊子文人”的家伙有碗饭吃：“凡配有数名抄写工的编撰者，庞库克和樊尚便向他们订购辞典；后者按字母顺序逐卷编造，如建高楼，历时数月。此种做法能确保作品的完成。学者们抱怨：

七、“大众”阅读

大众文化是学者们的提法。为何本文一开头就提出这么一个突兀的命题呢？它只是想提醒大家，关于大众文化如何定义的争论曾是（并依旧是）关于一个概念的争论，这个概念应能被用来界定和命名某些实践活动，但其实践者却否认它们属于“大众文化”。一个产生于学者头脑的范畴，旨在界定并描写所有不属于精英文化的产品与行为。“大众文化”概念含义众多，且互相矛盾，但都反映了西方知识分子与异己文化的关系。这种异己文化，对他们而言，要比“异国”文化更难把握。

不怕简化到极点的话，我们可以把关于大众文化的数不胜数的定义归为两大类诠释和描写模型。第一类欲铲除文化上的一切民族中心主义形式，视大众文化为一协调自主的象征系统，它的运行逻辑迥异于并独立于精英文化逻辑。第二类强调组织社会的上下等级关系，着眼于大众文化之于统治文化的附属关系和种种不足。因此，前一类大众文化自成一体，封闭而独立；后一类定义则完全来自于它对正统的偏离，它不具有文化合法性。

这两种解读模型都有自己的研究策略、描写风格和理论主张，并且截然相反，但却都影响到了所有需要建构“大众”概念的学科：史学、人类学和社会学。让-克洛德·帕斯龙（Jean-Claude Passeron）前不久指出了

198
199

家庭提升自己的愿望，另一边是旨在重建并凝固社会等级的三令五申的规矩。观众能理解上演的故事对他是一个提醒，对每个人都有意义的提醒，无论他属于哪个阶层，抱有什么目的，其目的是卑微还是高尚。但他也可以只看见唐丹的极端过分，从而加强自己的信心：不过分的理性是成功的保障。若将莫里哀归入经典作家，其“普遍性”也许就在于此：其作品有着多种可能的读法，为了让人窥见社会运作的那些极为现实的原则，他编造了一些在社会生活中根本不可能发生的情境。

他们什么都往辞典里塞。学者们错了：科学难道不应该下凡到人间吗？”¹⁰针对一种体裁或一个领域，上述“文库”一方面追求穷尽性和普遍性，另一方面又根据实际需要出了许多便于携带的小型简装本，它们被叫作“摘抄”(extraits)、“精粹”(esprits)、“简述”(abrégés)、“赏析”(analyses)等等，此做法贯穿了整个18世纪。¹¹

这种可随身携带的小书依然属于出版社发行的“文库”系列。尽管两类书都进行摘录，其目的却大有不同。即不再是聚拢许多分散的单本书以做出一套合集（有周期性的也有非周期性的），反而是为了删除、压缩和精简。一个读者不可能将某个专门领域的书全部聚齐：如果说“文库”式的合集对他多少有所助益，那么“赏析”或“精粹”则默认为上述做法有害无益，因为真正含有精要知识的书本不会太多，对这类知识我们要像对化学物质那样进行精炼和提纯。这也算是18世纪的一个乌托邦说法，即认为包罗万象的图书馆大而无用，华而不实，所以图书馆的藏书应该少而精。

路易·塞巴斯蒂安·梅西耶1771年写了《2440年》，在其乌托邦（或曰乌有年）中，作者参观皇家图书馆，并发现这图书馆有点儿怪：“找不到那四个巨大的长厅，藏书数千的长厅，只看见一个小阅览室，书倒是有一本，但也不见得有多厚。”梅西耶非常诧异，于是问图书管理员怎么会这样。管理员回答，25世纪的有识之士把所有他们认为“浅薄、无用或危险”的书全烧了，只留下了其中无需占多大地盘的精华：“我们这样做绝不是不讲理，也不是像撒拉逊人那样用好书烧洗澡水。我们有所选择：由明理之人从上千的对开本书中提取精华，然后将之转写进一个小十二开本中。这有点像心灵手巧的化学家：榨取植物精华，提炼后置于长颈瓶，然后扔掉残渣。重要的我们有摘要，最佳的我们有重印：一切皆根据道德的真标准予以修正。我们的编写者皆是可敬的国宝级人物，他们有品位且能创作，所以极善于去粗取精。”¹²一个是一般意义上的图书馆，占据空间

的一座建筑；另一个是出版物（有些被叫作“文库”，其他则不是），有独部头的也有系列类的，它具有实地的功能：聚集或选择。空间图书馆要求详尽无遗，纸质出版物要求去芜存菁，二者间的冲突使得其关系既复杂又矛盾。¹³

不过，法文 *bibliothèque* 一词不只是被用来指地点或文集。菲雷蒂埃《辞典》还给出了该词的第三个义项（在《法兰西学院辞典》中，该词条要精炼一些，所以无此义项）：“人们将图书馆馆藏目录也称为 *Bibliothèque*。格斯纳（Gesner）、波塞万（Possevin）、弗修斯（Photius）都制作过馆藏目录[……]耶稣会的拉贝神父还做过一本八开本的文库目录，不过里面只有一份写过文库的人名录。”¹⁴若想建一座开放的万有图书馆，就必须拥有此等目录。所有文库或合集都会有种种局限和无奈，唯有构建一个非物质形式的馆藏目录，万录之总汇，才有可能挣脱束缚超越局限，其收书总量达到理想，甚至应有尽有，无一遗漏。洛代便向人强调过收集和抄写此类馆藏目录的必要性：“对于馆藏目录，无论其图书馆是老是新，公用还是私有，在国内还是在国外，我们都必须逐一抄写到手。这不仅涉及那些著名的大图书馆，也涉及那些默默无闻、无人问津的学舍和书屋。”为表明自己的提议极其在理，他又说：“当某个朋友苦于找不到某书而我们又无法提供时，有了上述目录，要助他一臂之力就很容易了：可以准确地告诉他去哪里找复本。”¹⁵借助于这些馆藏目录的传播，一个个封闭的个别图书馆被合成为无尽之书海，人们在其中搜书计书，查书阅书，当然也可能借书。

菲雷蒂埃对“*bibliothèque*”的定义，还从专门的馆藏目录转到了另一类作品上：它不仅指某处的馆藏目录，还可以指关于某一主题的所有书目录，或某国所有作家的人名目录。菲雷蒂埃这样写道：“在法国，我们尚无一份囊括所有作者的总目录。拉克鲁瓦·德·迈内·芒索先生和安

可能的僭越，⁵²后者被用来歌颂绝对的王权。

而城市观众主要是平民，其主体是布尔乔亚——即市民阶层。对他们来讲，看这部喜剧，脑子里应该不会想到贵族身份普查，那与他们毫无关系。这个故事对他们另有含义，牵扯到社会运作的另一法则。费利比安曾赋予农民唐丹的不幸遭遇以一个普遍意义，由此暗示了另一种解读的可能：“[莫里哀]传神地表现了非门当户对之婚姻常会带来的痛苦和烦恼。”此话像是总结的教训，它为内婚制辩护，继而为家族地位的传承辩护。在17世纪下半叶，社会阶层之间的流动性往往被看作是一种混乱，它打乱自然等级，扰乱现存关系，甚至威胁政治秩序。在剧台上，那些想成为贵族的市民皆是些蠢货和傻瓜，因为在这社会中每个人都有自己被反复确定的位子，而他们却企图打破这种平衡，因为从第三等级跻身第二等级的可能性微乎其微，有着极严格的法规审核和极严格的数量控制。让人讥笑那些拼命想要越过身份和等级界限的家伙，自然有可能平息那些不合时宜的诱惑。皇家剧场的观众们不可能看不出来，这部喜剧表面上讲的是一个滑稽农民，实际上却是教人提防那些不恰当的野心，并为一种人人各安其位的社会秩序进行辩护。这是不是莫里哀的意识形态并不重要：喜剧不是用来宣讲社会道德的，它编造一个假想的情境，为的是摘除坚信社会阶层间具有流动性的虚妄恶果。于是该喜剧震撼了巴黎观众的信念：他们来自不同阶层，但却拥有大致相同的人生观，而唐丹的愚蠢奢望，便是以这种人生观为基础的。虚构的剧情告诉他们：本时代的社会理想便是人人永远安其位，等级差异明确，生活境况有别，唐丹式的奢望千万不能有。

观众理解了上述诊断吗？可能理解，也可能不理解。这幅漫画其实有点儿微妙的歧义，该歧义是为了在可能的普遍化读法中保留另一种读法，即解读出“过犹不及”的可笑。无论观众是平民，是巴黎人，还是大、小资产者，肯定都能理解喜剧触及了社会上的一个基本张力：一边是个人或

以从中渔利，他们拒绝承认“子宫贵族”，将贵族妇女和平民丈夫的婚生子女视为平民。相反，香槟省的贵族们维护“母袭”的权利，国王参政院赞同后者并命令包税者们停止追诉。⁴⁹这场争论是17世纪60年代贵族们关注的大事之一。利用它，在喜剧情节与1661年2月国王声明发表后的贵族普查之间，莫里哀建立了一个明显的联系。拉布吕耶尔在《人性与世态》中也暗讽了这一法规：“母亲的肚子金贵无比，生下来的孩子就是贵族，这样的法律对多少孩子有利，对多少孩子不利呢？”⁵⁰

因此对于大臣们来讲，1668年的《乔治·唐丹》便是这样一个脚本：通过一个纯属想象的剧情来针砭一个举国贵族正在面对的重大问题：社会地位如何界定又由谁界定？舞台上，贵族决定农民身份，后者只能被动接受。那么在社会上，贵族是否也应接受别人对他界定呢？其实贵族也一样，他们对自己的看法和对自己的定位离开了国王就失去了合法性，就什么也不是，国王说谁是贵族谁就是，国王说谁不是谁就会遭到清除。普查确认有时也会提供一次令人得意的炫耀机会，请听听塞维尼夫人的这段话：“必须在布列塔尼展示我们的贵族身份，那么有大量史证的人当然会利用这次机会来炫耀他们的物件儿。以下是我们的：世代相传的十四份婚书；三百五十年的骑士身份；在布列塔尼的大小战争中数度出名并载入史册的祖先们；有时极富，有时差点儿，但婚配皆为豪门显贵。”⁵¹但即便是对自己贵族身份充满自信且引以为荣的人，通过这次改革，也会想到其身份取决于国王的判断，后者界定贵族的条件，裁定其身份是否属实。因此，《乔治·唐丹》在宫中又被理解成为一个谈论社会现实的文本，它不是一个台上演的荒谬故事，而是所有贵族的亲身经历，即他们的身份受到国王审核并最终被认定的经历。对他们来讲，喜剧文本与现实社会的关系，不在于寻求可能相似的情境，而在于对某一准则的间距的、类比的揭示，该准则决定了所有人也包括他们自己的社会地位。就这样，喜剧情节与演出环境做到了水乳交融，前者展示了一次不

托内·德·韦迪耶做过的只是专项的作家名录。尼古拉·安东尼奥为西班牙做过一份。还有一份1608年出的《西班牙作家名录》，佩雷格里林斯（Peregrinus），抑或是安德烈·斯科特（André Schot）做的。”¹⁶此处的bibliothèque所指的体裁，有两个标准：一是国家范围（法国，西班牙），二是统计作者。

到17世纪末，此类“目录”也算是历史悠久了。¹⁷1550年前出了三部：特里森（Johann Tritheim）的《德意志名人著述目录》（美因茨，1495），康拉德·格斯纳的《世界书目，或拉丁语、希腊语、希伯来语杰出作家总汇》（苏黎世，1545），约翰·贝尔（John Bale）的《不列颠名人著作目录》（伊普斯威奇，1548）。这三部目录有不少共同之处：皆用拉丁语，主要收入古代作家，偏爱古希腊语或古拉丁语写成的作品。除了上述共同点，其差异也非常大。首先，边界不同：或只谈一国（特里森谈德意志，贝尔谈大不列颠，后者还在题目中标明具体范围：《不列颠（包括英格兰、威尔士和苏格兰）名人著作目录》），或囊括全人类，如格斯纳。其次，名称不同：如果说，特里森、贝尔（在其1557年的新版中）皆沿用了catalogus（目录）一词，格斯纳则有所创新，他赋予bibliotheca（图书馆）一词一个新用法，bibliotheca不再是无形的建筑，而是兼容万象的无墙书库。最后，组织次序不同：特里森和贝尔选择按年代分章（后者明说：该书分为多个世纪，根据不同的研究结果，从拉麦最圣洁的儿子诺亚算起直到圣历1548年），且附带字母索引，查阅方便；而格斯纳则依旧独树一帜，他偏爱字母索引，却是中世纪的排序方式，于是便照特里森和贝尔索引的样子，做了一份按洗礼名也就是作者本名排序的字母索引。格斯纳的Bibliotheca追求包罗万象，于是便要求将古今文本、印刷书和手稿、大作家和小作家皆一网打尽。在阐述其书的双重用途前有一个较长的标题（吾之新作，建公、私立图书馆的必读书，有助于学者在科学或艺术领域内发扬光大其学

问) (*Opus novum, et non Bibliothecis tantum publicis privatisque instituendis necessarium, sed studiosis omnibus cuiuscunque artis aut scientiae ad studia melius formanda utilissimum*), 然后是其内容: 迄今为止所有拉丁语、希腊语和希伯来语作品的目录: 无论其是否现存, 是否渊博, 是古是新, 是已经出版还是深藏书馆 (*Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, Latina, Graeca, et Hebraica: extantium et non extantium, veterum et recentiorum in hunc usque diem, doctorum et non doctorum, publicatorum et in Bibliothecis latentium*)。¹⁸

安东·弗朗塞斯科·多尼 (Anton Francesco Doni) 1550年在威尼斯出版《图书目录》, 出版商是加布里埃尔·吉奥里多·德·法拉利, “[……]书中收入所有用俗拉丁语^{*}写作的作家及上百篇论述, 所有从其他语言翻译过来的作品, 外加一份按图书馆惯例制的总目录” (“Nella quale sono scritti tutti gl’Autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le traductioni fatte dell’altre lingue, nella nostra e una tavola generalmente come si costuma fra Library”)。他开创了一种全新的编目形式¹⁹。其新有三: 首先是语言, 《图书目录》用俗拉丁语写成, 而且只收使用俗拉丁语的作家或译作; 其次是该书的宗旨, 它既非作者录, 亦非评论集, 其目的主要是提供用俗拉丁语写成的作品的名称: “做这份目录只是为了让大家了解所有用俗拉丁语出版的书籍, 让那些喜欢读俗拉丁语作品的人知道出了多少书以及出了哪些书, 而不是为了评判哪些书好哪些书不好;” (“Questa mia libraria era solamente fatta da me, per dar cognizione di tutti i libri stampati vulgari accioche quegli’huomini che si dilettano di leggere in questa nostra lingua, havessino cognizione quante e quali opere sieno in luce, et non per dar giudicio cosi delle buone come delle cattive”) 最后是开本规格的创新, 多尼的《图

115

* 即意大利语。——译者注

份的书面证明, 否则将被贬为平民。投石党事件结束后普查便已开始, 其坚实的依据便是国王1661年2月的一份声明, 他们要净化第二等级。在1661—1668年, 一共颁布了二十五个法律文本和规定文本, 以明确程序, 拓宽权限。这个普查十分严厉, 要证明某人有第四亲等的贵族关系, 至少要出示三份文件: 一份证明他免交人头税的权利, 一份证明他的贵族生活方式, 一份证明他拥有“贵人”或“骑士侍从”的称号。上述文件可以是公证书(婚书、监护公证、售出证明等), 可以是身份确认声明或领主名录登记表, 也可以是援助法庭的法令, 或在早先的改革中建立并得到确认的家谱。⁴⁸显然, 普查的第一个动因是增加税收, 因为被取缔了贵族身份的人, 必须重交人头税。普查的第二动因是限制人们轻易地进入第二等级, 在一个重商的社会中, 那将是一个致命危险: 它将降低纳税人和生产者的总量, 让国家变穷, 国力变弱。除此之外, 这场改革还旨在恢复社会秩序, 只有用文字和历史证明了身份, 其人才被认定为真贵族。对于国王、总督们、财政官员及负责确认工作的包税者们来说, 社会等级的认定不再取决于个人意愿, 即便他有一些显著特征(有领地, 过贵族生活)。唯有国王拥有确定其臣民等级的权力, 唯有国王颁发的白纸黑字的证书具有法律效应。在此, 臣民与君主的关系与莫里哀笔下农民与贵族关系十分相似: 农民自以为与贵族平起平坐, 贵族却宣称他尚不够格。

不管怎么说, 宫廷中人在看这部喜剧时, 脑子里极有可能会联想到上述改革, 令举国贵族为之激动的改革。“我偏爱这种执着”, 塞维尼夫人这样写道。莫里哀剧中有个细节与之非常接近: 唐丹的岳母向唐丹宣称, “一家之中, 如果母亲的肚子贵不可言, 那么有了这个美妙的特权, 你们生出来的子女将都是贵族”。此习俗见于外省, 尤其是香槟省, 女性贵族若与平民结婚, 可将其贵族身份传给子女。在对贵族身份的改革中, 关于这一点争论得非常激烈。负责确认身份的包税者们力图取缔更多人的贵族名分

194

195

是一个漫长的同化和认可的过程；他想不进城在乡下直接得到平等对待，但成为市民获得一定名望，从事某项司法职业，再买个一官半职，这是所有想成为贵族的农家的必由之路：进城之路。⁴⁵

说它可笑，还因为那些贵族们再“穷”，再窘迫，也不会把女儿嫁给普通农民，富得流油也不嫁。诚然，低就婚嫁始终存在，而且在1660年以后还越来越多，这肯定是因为一部分——仅仅是一部分——贵族家庭陷入了入不敷出的困境。但在所有见到的例子中，上述联姻的对象也绝不会是一个农民。被选中的女婿必须具备某些条件，要么在国王或领主手下做官，要么起码也是一个有身份的布尔乔亚，有固定年金收入，不用去做低下的重复劳动或贩卖生意。⁴⁶两处不足采信之处：农民娶贵族小姐，不可思议；农民妄想与贵族平起平坐，异想天开。1668年的观众，根据自己的“社会阅历”和社会知识，当然知道在这社会中什么可能（或什么不可能），他们定能看出这两处不可能。那是一种理所当然、世人皆知、无需明说的知识，在作者与观众之间形成一种最强烈的默契。这知识与观众对体裁和形式的认知一样，赋予作品意义，让他们感知到该剧与社会生活的疏离度。在此它指出剧情乃虚构，为舞台而编，在当时的社会现实中不可想象。

如此说来，费利比安将该剧说成是一种真实、逼真且自然的“再现”，岂不是弄错了？或者说观众在剧中找不到一点与社会现实相关的东西？根据蒙蒂尼教士的记录，7月18日，在凡尔赛宫，塞维尼夫人及小姐就在有幸受邀与国王同桌的贵妇们中间。可惜的是，侯爵夫人过后对庆典和喜剧只字未提。她在1668年夏季所写的书信只谈两件事：与比西·拉比丹的争论，后者刊印了一张她的肖像，让她很不满意，另一件便是乡绅贵族的改革。⁴⁷

1668年夏天侯爵夫人所关心的这件大事，其实是一次普查，旨在确认那些所谓的贵族家庭的真实性，他们必须提供至少是第四亲等世袭贵族身

书目录》不再选用大开本（如特里森和贝尔的四开本，格斯纳的对开本），用十二开本出版，便于携带和翻阅，喜欢逛书店的人可以拿着它按图索骥，所以这份目录也是一座理想的无墙书店。

1550年出版的这本小书有一百四十四页，涉及一百五十九位作家，按本名字母排序，从“阿卡里奇奥·达桑托”(Acarisio da Cento)到“文森索·林奇耶哈”(Vincenzo Rinchiera)。排人名索引，多尼用了十四个字母。每栏前有一小段献词，所列作家人名的第一个字母与受献者名字的第一个字母和献辞的第一个字母相同（例如A栏：“Abate Abati. Assai son l'opere...”）。在这份列举所有用俗拉丁语发表作品的作家名单后，多尼还提供了三样工具：俗拉丁语作品体裁类型（“人文类，对话类，喜剧类，诗歌类，书信类，小说故事类……”），一份拉丁文译成意大利文的作品清单（按另一种标准分类：“圣言神录，历史，译作，悲、喜剧，医学”），再就是一份书店书单形式的“俗拉丁语作品大全”，但缺了有关出版的种种信息。

该书出版一年后，多尼又出版了《目录续》，介绍尚未付印的作品。其编排原则与上本同，按字母排序，从“阿卡里奇奥·达桑托”(Acarisio da Cento)到“萨诺比·菲奥朗蒂诺”(Zanobi Fiorentino)，同样的文字游戏：作者名的第一个字母与该栏开头小故事或小寓言的第一个字母相同。正像阿梅多·孔丹(Amedeo Quondam)所说的那样，这部手稿《目录》，这部“尚未复印但作者已见过手稿”(“I Libri che l'Autore ha veduti a penna, i quali non sono anchora stampati”)的“稿库”，在很大程度上乃虚构之物，作者和书名大多是凭空捏造出来的。它可以说是前一部收罗已出作品之《目录》的背反的和反讽的倒影。²⁰1557年，多尼将两本《书目》并为一部八开本的合集，仍由加布里埃尔·吉奥里多·德·法拉利在威尼斯出版。他在里面又加入了第三篇文章，对1551年已有的一篇文章进行扩充，该文献给“众学院的建立，以及它们的名称、徽章、座右铭和所有院士的作品”

(“l’inventione dell’Academie, insieme con i soprani, i motti, le impresse, e l’opere fatte di tutti gli Academici”)。在1557版的扉页上，关于该书的定义是“对所有要掌握语言，要学会写作或学会思考一切作家及作品的人来说，本书都是必需的和有益的”(“libro necessario, e utile a tutti coloro che della cognitione della lingua hanno bisogno, e che vogliono di tutti gli autori, libri, e opere sapere scrivere, e ragionare”)。多尼的两部头是一个复杂体。其目录学定义(“不仅是头一部意大利国家性文献目录，也是头两个用俗拉丁语编写的目录”²¹)远不足以道出其多义性：宣告俗拉丁语的高级与佳妙，建构当代作者的档案，以戏拟的手法打破文学创作的桎梏。

多尼的作品传到法国后直接启发了弗朗索瓦·拉克鲁瓦·德·迈内和安托内·德·韦迪耶，此二人1584年和1585年分别出版了各自的“目录”。²²两本书目的相同，指出法语优于意大利语：法语所蕴涵的知识更广，用法语写作者更多，用法语进行文学创作者更早。这个意图十分明显：《拉克鲁瓦·德·迈内爵士文库首卷，本文乃五百余年以来所有用法语写作的作者目录》(巴黎，阿贝尔·朗热利耶，1584年)。拉克鲁瓦·德·迈内在标题中强调，很早以前作家们就开始用法语写作了(“500余年以来”)，此外，为突出法国的优势，他还把自己《目录》收入的“三千人”(实际上是两千零三十一人)与多尼《目录》的三百人(实际上是一百五十九人)相比，并明确地说：“所有读过安托内·弗朗索瓦·多尼的书目的人，即那本他称作《图书目录》的，四年前即圣历1580年出的，收集古今意大利文作品的，都可以为我证明这一点。”(拉克鲁瓦·德·迈内以为多尼1580年的那一版是初版，其实初版要早三十年)

《沃普里瓦领主安托内·德·韦迪耶文库，附有所有用法语和法国其他方言写作或翻译的作者目录》(里昂，巴泰勒米·奥诺拉，1585年)也强调法语的优越性，并在暗中与意大利较劲：“我们有这么多优秀的作家和作品，

个世纪的一句老生常谈。莫里哀以最尖锐的方式表现了这种现象，即实际上的或想象中的身体暴力，一种最明显的不“文明”不开化的行为。当年的辞典皆将“乡痞”视为文明的反义词，便是其征兆之一。

该人物谈到了身份构建的模式，谈到了无法改变的地位，还谈到了阶级分类的规则。同时，他又是一个三番出丑的人物：夸张的服饰，傻瓜的名字，乡下人的鲁莽。此类组合引发了对该剧种种矛盾的解读，那么，1668年的观众们又如何观之呢？该剧建立在一种什么样的（或多或少为大家所共享的）思想背景和信息背景上？《乔治·唐丹》是一部搞笑的滑稽剧。姑且算是吧。但莫里哀如何和观众编织默契，让该剧有可能被理解，并让他们觉得该剧在谈或应该在谈社会？是因为那剧情虽说少见但却是合情合理可能发生的吗？王子不娶牧羊女，1668年的唐丹们也不会娶贵族家的小姐。我想说的是，无论是在宫中还是在城里，没人会相信真有这样的婚姻，于是乎，该剧的情节纯属“戏拟”。大家之所以说该剧“非常搞笑”，也许主要是因为其剧情过于荒谬，令人难以置信，不可思议，而且特别好笑。

它好笑，首先是因为唐丹生不逢时。是的，一些富裕农民们，无论是农场主还是农夫，都曾有可能与他们村里的贵族平起平坐，甚至通过购买封地和新的生活方式，进入贵族阶层。但这种情况只存在于16世纪中叶前。⁴⁴1560年后，它成了一种奢望。这一方面是因为国王谕令取缔了这批假贵族(1579年国王谕令明确规定：“不是贵族的平民若购得贵族领地，无论领地多大也无权获得贵族头衔。”)另一方面，仅仅生活方式相仿，但无其他头衔，也不再可能被贵族看作自己人。像堂·吉诃德一样，“落伍”的唐丹没能认识到，他想利用的社会架构已然消失，他成为了时代的牺牲品。总而言之，就算是16世纪，他所尝试的与贵族平起平坐的方法在现实生活中也是不可行的：他想立即获得平等，但家庭融入第二等级的过程从来就

法官，而是受审之人，曾三次被自然“法官”索当维尔先生定罪。⁴³乔治·唐丹是一个反面的唐丹，他不再主持正义，而是他所追求之正义的牺牲品：逢官司必输。喜剧选取这个人名，便戳穿了人物及其境遇的任何现实可能性，那个在凡尔赛演出中作为框架的田园故事，起的是同样的作用。他当然是老爷，但却是一个借光爷，人称“唐丹女婿先生”的小丑爷。如果说该剧再现了社会，那么它也不得不遵从喜剧传统，此类传统将人物从其现实原型中剥离出来。如何才能更好地说明这一点呢？

在上述传统中，最有效一种手段就是提炼农民形象，让宫廷和市里的观众一眼就能认出他来。唐丹的形象，莫里哀刻画得很妙。唐丹从吕班口里得知安日丽格有外遇（他已有所察觉），他的反应就是再次抱怨自己娶贵族小姐为妻的现实命运，想象自己本该、本可以娶一个农家女。因此，在第一幕第三场他的第二段独白里，两种价值体系和两种行为方式形成尖锐的对立。一桩门当户对的农村婚事，既可以保证夫唱妻随的正常关系，还可以立即让男人获得主导地位：丈夫，一家之主，“可以用棍棒说话”。

191 相反，非门当户对的婚姻打乱了正常的权力分配，强制性地进行权力转移，丈夫无权，而且不能打老婆。无论是从本义还是从引申义上讲，农民唐丹都被一种社会规矩“捆住了手脚”，这规矩不准他按他的文化习惯（至少是戏剧为此类人设定的文化习惯）正常生活。不对等婚姻造成混乱，有两次表现：唐丹放弃了丈夫应有的决定权，反而低声下气求人，才能得到某些补偿。为获得补偿，他还必须到处述苦，裸呈伤口，示之于众，而不是像习惯上那样避开人眼以遮羞。

行事粗鲁无忌，想打就打，莫里哀笔下的人物还表现出对暴力的无限怀念，于是他进入了一种“两难”的窘境：结了婚就必须按贵族方式行事，不能再做农民；可作为农民，他又无法内化贵族的自控力和行为编码。“农民不讲文明”，这是1690年《菲雷蒂埃辞典》中的一个例句，也是他们那

看来今后我们无须再借鉴别人的智慧了，因为我们自家已经有了，而且其形式可能更佳，或至少更合我们的口味，更易被我们所掌握。”其实，启迪了德·韦迪耶的不是多尼而是格斯纳：“格斯纳为其荣誉，为公众利益，收集了我们这个时代所有用希伯来语、希腊语和拉丁语写作的作家。”正是参照这一古有学识和伟大榜样（“我命名我的书为‘文库’，因为格斯纳也是这么命名的”），德·韦迪耶创建了自己的目录，以证明今人的优秀：“我努力做一部类似的目录，列出所有用法语写作的国人，向世界证明我们国家该是多么的人才济济。”要证明自己的观点，他根本不用像德·拉克鲁瓦那样去强调法语应用之悠久：统计一下当代作家，或“六七十年前的”，就已经够多够棒了，何需去牵扯古人，因为再往前推，“我们的文字还相当累赘臃肿”。

多尼的《目录》和拉克鲁瓦·德·迈内的《文库》间的亲缘关系是显而易见的：二者收录的都是俗拉丁语的创作或译作，无论其是手稿还是已出版；二者都为收录其作品的某些作者作简短传记（拉克鲁瓦·德·迈内在书名中明确地说：“跻身名录者三千子，最负盛名者附生平；对其作品，无论出版与否，皆配简述。”）二者皆严格按字母顺序排列作者，亦即作者本名的第一个字母（在拉克鲁瓦·德·迈内的目录中：从 A. 富隆到 Y. 勒福捷）。拉克鲁瓦·德·迈内的书是献给国王的（具体说是亨利三世），所以他觉得有必要说明一下这种无视等级身份的排序：“还有一点容小民上禀（法国君主），以此种方式排列人名，您会不会觉得不妥，或（草下结论）断言我不知上下，行事荒唐。比如说发现我在提及法国君王如弗朗索瓦一世、查理九世和亨利三世时，将他们的名字放在属臣之后，或者谈论父母时将他们的名字放在孩子之后，抑或将学生名字置于老师名前，您会不会觉得我这是大不敬？的确，按 A, B, C 或曰字母顺序排序，我也感到很为难，无法照顾到上下尊卑，不过我在任何情况下皆一视同仁，为的就是怕遭人诽谤，伤及友谊。”

120

然而，多尼和德·迈内两人的作品之间还是有着根本区别的：两者对无墙图书馆的理解方式决然不同。首先是形式和物质上的不同：多尼的《目录》是小开本，便于携带阅读；德·迈内的《文库》则不然，它是庄重的对开本，用阿曼多·贝特鲁西（Armando Petrucci）关于书籍类型的术语来讲，它是“桌上书”而不是“背包书”或“手中书”²³。拉克鲁瓦·德·迈内身后的世界不是书店的售书业务，而是书房里的研究与编纂。在一篇名为《拉克鲁瓦·德·迈内爵士之规划，献给虔诚基督徒、法王兼波兰王亨利三世，1583年5月》的论文中，他宣称其图书馆拥有“不同种文集和回忆录八百卷，有我的也有别人的，即使不是我自创的也是我找到的；再就是迄今为止本人所做的摘抄：它们多达二万五千册或三万册，天下知识可以说是无所不及，无所不包，由此可见我读的书浩如烟海”。假如说弗朗塞斯科·多尼的《目录》建立在文学创新实践的基础上，那么德·迈内的《文库》则继承了“旧体例”技术。在1579年发表的《拉克鲁瓦·德·迈内爵士论文：爵士绝大部分拉丁文、法文作品名称、标题及题词简述》中，他自称创作了好几部大作。一位巨匠，但绝非名家，对自己的编辑活动掐得极细：每日写三小时，每小时一页，一页百多行，于是乎辛苦一年可以涂黑一千页。苦苦笔耕，但这些书一本也未出（除《文库首卷》外），后人很难计其成效。但至少我们应该承认，根据“旧体例”分册分集的原则将关于不同作者的摘录汇在同一个栏目下，他做得非常聪明。拉克鲁瓦·德·迈内极为看重这类分栏工具，它帮我们化繁为简：“我做了三百份旧体例表来解释我的规划[……]，这些旧体例栏就像一把把钥匙，可以从整体上说明我文章的精神，再无需一一细说。”

与多尼之作的第二个区别：《文库》首卷“献给国王”，国王的木刻肖像在书中与给国王的献辞相对。无论是1583年的《规划》还是次年出版的《文库首卷》，拉克鲁瓦·德·迈内只有一个目的：赢得君恩，君恩等于

同时还是一个名词，有两重含义。第一层含义即它演变成动词“dandiner”所要表达的意思，1694年《法兰西学院词典》将其解释为“像傻子和毫无仪态的人那样经常摆动头和身体”；《菲雷蒂埃辞典》1690年对“dandin”的定义如下：“毫无仪态的傻瓜，举止怪异，行为猥琐”；而与莫里哀在时间上更为接近的《里什莱辞典》则这样定义：“东张西望的傻瓜笨蛋。行为糊涂，呆头呆脑，神色委靡，头脑简单。”《里什莱辞典》也给出了动词“dandiner”的定义：“像傻瓜一样摇晃，呆头呆脑”，并附有摘自圣-阿芒文章的例句：“他像个敲钟人一样晃着（dandine）屁股”——它让人想起该词在成为该剧人名前的原义之一：“dandin”在14世纪意为铃铛。这个词的发音比较好玩，让人觉得这个农民是个可笑的傻瓜，挣扎摇摆在他仰慕的贵族头衔和摆脱不掉的平民身份之间，上当受骗，受情节摆布，一味拙劣模仿，骨子里依旧是粗俗的农民。

第二个含义是《菲雷蒂埃辞典》加上去的：“拉伯雷写过一个佩兰·唐丹和泰诺·唐丹的故事，所有打算仲裁官司的人，都能从中得到极大的教益。”所以唐丹还是一个文学作品中的人名，拉伯雷在《巨人传》第三部第四十一章中用过它，拉辛在1668年10月底或11月初创作的《诉讼者》中用过它，十年后，拉封丹在《寓言》（第九卷第九篇）中也用过它。在上述三例中，这个人名都与一种审判能力联系在一起。拉伯雷笔下的佩兰·唐丹是“一个善良的农夫，值得尊敬的人”，对所有邻居的“争吵、诉讼及纠纷”进行仲裁，“断法官难断之事”，其子泰诺也想帮人打官司，但他不如父亲成功，总是在纠纷一开始、时机尚不成熟之时接手，其实应等到最后双方精疲力竭、准备讲和之时再处理。⁴²拉辛笔下的佩兰·唐丹是一位真正的法官，出身于“法官世家”的唐丹家族，痴迷于判案，直到头晕脑涨。莫里哀使用了这个在文学上有审判寓意的词，大概是想拿传统开心（至少有部分观众读过上述文学作品），并颠覆其含义：莫里哀笔下的唐丹不是

然而，除此外，观众还能获得哪些提示以便有能力为自己说话的人物“分类”呢？

188

1664年12月曾有过一个专门为《唐璜》“剧照”而设的画市，可惜《乔治·唐丹》没有留下类似的图像，能让我们了解它在巴黎上演时的布景。不过，莫里哀过世后，有人在1673年3月13—21号之间做了一份清单，告诉我们“已婚农民”如何着装。3月14号清点戏服，其中有“一个装《乔治·唐丹》戏服的箱子，里边有塔夫香绸做的紧身长裤和大衣，饰以花边和银扣的衣领、腰带，深红绸缎的男士紧身短上衣，还有另外一套其他颜色的有银花边的锦缎紧身上衣，及皱领和鞋子”。⁴¹这样一身打扮，完全不像农民，一看就知道是在模仿贵族的穿着打扮，且虚饰夸张，生硬过时。成堆的花边（奥尔贡和阿尔塞斯特的戏装上就没有），繁杂的色彩（这也是茹尔丹先生和浦尔叟雅克服饰的特色），老式的皱领（唯有《屈打成医》中的斯加纳雷尔戴过这玩意儿），唐丹的服饰极有特色，表达了人物一心想要攀高枝的虚荣企望。这样的装束夸张、可笑，过时且毫无品味，让人们看到唐丹和他欲模仿的贵人之间无法跨越的差别，通过这种再明显不过的模仿行为，人们立即知道唐丹永远成不了贵族。莫里哀文集有一个版本（以阿芒德·贝雅尔交给拉格朗日的一份手稿为蓝本，1682年，由德尼·蒂埃里、克洛德·巴尔班和皮埃尔·特拉布耶提议发行），布里萨尔首次为它画系列版画插图，他想表现唐丹那过于夸张繁杂的服饰，不过没皱领——那幅图表现的是倒数第二场，即他最后受辱的那一场。年轻的面孔，曲卷的头发，唐丹双脚跪地，袖口和衣领镶满花边，紧身衣口袋上装饰怪异，皮鞋上的鞋带绞成一团。唐丹过分模仿“贵族”之滑稽模样，被该图展示得一目了然。当然，与舞台上的真实服饰相比，图还是有所不如。模仿如此拙劣，可谓过犹不及，愈想靠近反而愈显差异。

189

因此唐丹首先是一种服饰的代称，仿贵族弄巧成拙，它可笑之极。它

金钱与地位。他1583年给君王的建议便完全遵循上述逻辑，即君主赞助的逻辑，该建议计划“建一座博大精深、尽善尽美的图书馆，若蒙陛下恩准，便请陛下提供可装满一百个书柜的书籍、回忆录或文集，其安排如下：每书柜一百册书，总共一万册，按书、章、卷和常例分类，或按A, B, C字母顺序分类，以便查阅”。这个“关于建图书馆的意见”比洛代的早半个世纪，其新意就在于他企图将纸上的按“旧体例”分柜的万象图书馆化为真实图书馆，而且馆中的家具（“百个书橱”之一）在他的书页中已有绘图。一个书柜一个主题，共一百个（实际上是一百零八个），其主要目的并非存书，而是为了收集各类文字（印刷书，尤其是回忆录的和文集的手稿），亦即“所有能找到的属于此栏的文字[……]。此量和此序精要恰当，要想增添新栏目一定极难”。拉克鲁瓦·德·迈内经验丰富且藏有大量手稿，他认为可以在八到十五天内集齐百柜（其实是一百零八柜）中的任一柜之书。
121

拉克鲁瓦·德·迈内的分类体系很有特色，理解它应从旧体例分栏实践出发。²⁴该体系将书分为七大类（“圣物”，“艺术与科学”，“对宇宙的一般或特殊描写”，“人类”，“名将英雄录”，“关于上帝的论著”和“杂记类”），一百零八栏，与格斯纳在《万有书目分类汇编》中的分类方式完全不同：后者有二十一个范畴，目的是为了建立从上到下逐步细分的知识树。在格斯纳笔下，艺术和科学皆属哲学，但二者又被分放在实体学科（“物理”或曰“自然”，“形而上学与希腊神学”，“伦理学”或“道德学”，“经济学”，“政治学”，“法学”，“医学”，“基督教神学”）和基础学科名下。基础学科分副科（“历史”，“地理”，“占卜和魔术”，“非文字艺术和机械”）和主科。主科分为数学（“算术”，“几何”，“乐理”，“天文”，“星相”）和语言（“语法与语文”，“辩论术”，“修辞法”，“诗学”）。“图书分类汇纂表”根据一个有序系统即哲学分类来确定图书的不同等级，知识的路径有三到四层，最终皆通往最上端的基督神学。拉克鲁瓦·德·迈内则意不

122

在此，他的设计不成系统，只是图方便将一个个栏目罗列叠加，以便汇总摘录和常论。例如第四类就包含以下栏目：“人类及其所属”，“人类之疾患及其医药”，“名媛及其他女性”，“社交智慧或为人指南”，“贵族或绅士训练大全”，“思维或身体训练杂记”，“海陆行商及交通一览”，“全球风俗习惯集锦”，“诚信为人”，“法律人士”。

“博大精深，尽善尽美”，将由国王建造的这座图书馆是值得效仿的典范，“有了它，非饱学之士或目不识丁的人也能学有所成；有了它，邪恶之人也会效仿君王择善而行。”同样，没有国王的首肯，《文库首卷》1584年不可能出版，遑论其后同类的作品了。给国王献词的结尾有这样一个签名：“弗朗索瓦·拉克鲁瓦·德·迈内，挪动其中的几个字母，其意为：勒芒血统，国王之铁杆死忠”，然后他开始想象献书场景：“吾王之国繁荣昌盛，为宣扬和装点国之威名，我另外还编写有数卷书，陛下若有意一睹为快，我随时准备为陛下（在陛下有兴召见之时）诵读五年前付印的一篇文章，即我的作品总纲。”多尼的《目录》也有献词（字母表中每个字母都配有献词），献给多人。拉克鲁瓦·德·迈内的文库则要在作者和君王之间建立独一无二的联系：作者寻求庇护，君王提供赞助，作者通过朗读其作品以亲近君王。

123

多尼和德·迈内两者间还有最后一点不同。前者的作品与出版业紧紧联系在一起，“与16世纪中叶在文化领域内最重要的出版社中的两家有直接关系（很可能就是为其牟利的）”[“construita in rapporto diretto (per conto, probabilmente) di due degli editori di più forte spicco culturale, nel panorama di metà Cinquecento”（即出版多尼作品第一版和完整版的威尼斯出版家族，加布里埃尔·吉奥里多·德·法拉利；另一个是出版《目录续》的出版商弗朗西斯科·马科里尼）]。²⁵而后者的作品乃私人书房里的编撰，起始于他的大学时代。拉克鲁瓦·德·迈内1582年运往巴黎的、就是这套汇集了印刷书

187

幻想的唐丹，他抱有奢望，明明不可能他却以为可能。发现了自己的错误，这个人物开始在想象中设计另一种活法，即唐丹若是早知如此便会选的活法：“我这么有钱，若是娶个老实木分的农家女……”这只能是梦，在吕班那里得知安日丽格对克利唐德尔的确有意时，他又冒出这个念想（“她若是一位农家女”）。对乔治·唐丹来说，这梦乃实情的反面：实情可怖，美梦难期。就这样，两种相矛盾的社会等级理念纠结在一起（一种虚幻，误以为等级取决于个人决心；另一种乃人生经历，认为它完全是统治机制），与之相呼应的则是两种联姻策略（一种愚蠢地想靠婚姻改变身份，另一种则认为应该门当户对）。发给大臣们的节目单里所谈及的这个农民的“屈辱”、“悲伤”和“痛苦”，以及三次被骗，并不仅仅是为了让情节更加跌宕起伏，它们还勾画出一道命运轨迹——建立在对社会及其法则误判之上的无法避免的命运轨迹。

剧中话语涉及社会建构等级或平等的规则，那么，宫廷里的以及后来城市里的观众又是如何理解上述话语的呢？要弄清这一点，我们必须先弄清他们对说话人物的各种看法。喜剧不是社科论文，它为剧中人画像，剧中每句话都是这“逼真”肖像上的一笔。有人想在莫里哀的每出剧中找出谁是他的代言人，什么代表了他的思想，那只能是徒劳无益。请大家回想一下余拉妮的提醒——见《〈太太学堂〉的批评》，她与克里梅娜的交谈：

克里梅娜：跟您说实话，这作者竟敢称我们是“动物”，我简直要气疯了。

余拉妮：您没看出说话的是他笔下的一个小丑吗？⁴⁰

此情节中讲话的那个，是农民。他炫耀富有并娶了一位贵族的女儿。

的继承。同《乔治·唐丹》一样，《巴布耶的嫉妒》也是以一段自言自语的独白开场的：“唉！可怜的巴布耶，你真惨啊！必须狠狠惩罚她。杀了她吧……这主意不好，因为你自个儿会上绞架。让她去蹲监狱……这贱人一定有办法溜出来。见鬼，该怎么办？”与《唐丹》相比，这部剧没有任何社会内涵，巴布耶将自己的不幸归于妻子的放荡。不过，在台上高声自言自语的喜剧效果，二者雷同。莫里哀忠实地继承了这一独白手段，从阿尔洛夫（“笨蛋，完全不知羞耻”，《太太学堂》，第3幕，第5场）到阿巴贡，后者甚至以为自己是两个人，把自己当小偷抓（《吝啬鬼》，第4幕第7场，剧本提示：“他抓住自己的手臂。”）该剧这么处理的目的大概是为了在笑声中窒息怜悯，因为这被骗、绝望的可怜人有可能引起观众的怜悯。³⁶

另有人认为，这种在第一幕三段独白中重复出现的人物分裂，应被理解为该人物的两面性。两面性可以被看作是相反意愿的纠结：发话的唐丹，是欲将其无法忍受之境遇公之于众并要求公正的唐丹；受话者唐丹仰慕索当维尔一家，并以为有可能沾一点他们的光。前一个唐丹想让“岳父母醒悟”，不惜贬低自己以达到羞辱那些辜负他期望的人；后一个唐丹忆起他虚妄的信念，说虚妄不是因为该信念毫无保留地承认贵族的优越性，而是因为它以为有可能被贵族所接受并与之平起平坐。³⁷唐丹的两面性还可以被理解为一对对立，后知后觉与“蠢事”已做的对立，萦绕心中追悔莫及。人物内心的分裂，乃时间流逝的征兆，乃错了便无法回头的暗河痕迹，乃忍辱和赎罪的常提到的根由。³⁸因此，唐丹不可能与人交流，他只能单独一人“胡言乱语”。³⁹

关于这段自己与自己的对话，我们也有可能采取另一种读法：视之为社会操作方式的舞台表达。在日常的社会关系中，有权者的一个眼神，一个动作，便能决定他人的社会身份；讲话的唐丹是一个对此状况已经了然于胸的唐丹。受话者唐丹则还是那个对调整等级乃至社会现实的机制存有

和回忆稿的集子：“吾此十三四年笔耕不辍，亦遍寻佳作，皆收录在案，而今终有所成，凡总竟七八百卷，现吾虑定长居巴黎，故将吾书卷及回忆录，手稿及其他，以三车载之，遣人送往巴黎，1582年5月31日抵达。”

这套文库乃拉克鲁瓦·德·迈内的个人汇编，其中一部分是他本人的创作，可谓是作者毕生事业的支柱。一方面，它相当于一次预演，即作者后来向国王提议建造百柜图书馆的预演，所以他说“建馆最难的部分已经完成”。另一方面，它还是一个母模，所有作者想象中理想图书馆的母模。其实，1584年出版的这套文库只不过是另一部更富雄心的集子的“缩本”，即《法语作品总集》（后来又编了一部《拉丁语作品集》）。在这两部（从未出版的）集子中，每个作家名下都有提示，涉及出版社、题献对象和文本选读：“在拉丁语和法语作品集中，我不仅为每个作家的作品编了目录，还交待了出版社、出版年份、开本大小和总页数，特别是题献对象的姓名及其全部头衔。除此外，我还直接放入了每部作品的开头或头一行，外加作者的生卒年月。”

效仿格斯纳，拉克鲁瓦·德·迈内在《文库》中又加入了《拉丁语及法语作品汇编》：“该目录内容极为广泛，包括所有作者，他们的作品分别涉及研究、科学或艺术领域，我将之按自由七艺分列。”外加好几卷他所谓的《摘要》，“按旧体例编撰的书，收集了众多笔下有奇闻的作家。”拉克鲁瓦·德·迈内声称生吞活剥了“万家”精品，然后在《摘要》（依然从未出版）中“援引这些作家的名段，并标明我读到的这一段在哪本书哪一章哪一节，甚至哪一页的哪一部分，以及该书的开本及出版社。”

因此，拉克鲁瓦·德·迈内同时使用了三种作品分类原则。第一种以作者名为引领。福柯所定义的作者功能²⁶在此已具备了区别性特征。无论是在其唯一出版的那一卷中还是在《作品总集》中，拉克鲁瓦·德·迈内都将作者名作为作品归属的基本原则，即按作者教名的首个字母来排序。他还说，他效仿苏埃托（Suétone）、普鲁塔克和保罗·若弗（Paul Jove）讲述作者“生

平”，将这些文豪比之为战功显赫的将领，实现伟业的君主或大人。

然而，上述作品领属体系并没有抹去赞助习俗的影响。拉克鲁瓦·德·迈内承诺，对其（从未出版的）《作品总集》提到的每一部作品，他都会标明“受献者的名字，并道出他们的全部头衔”。因此，作品属于创作者亦属于受献者。理想的文库一如书名页，至少得标出两个人名作为其责任人——暂不论出版商兼书商的名字。

125 第三个划分体系不再将作品归于个人，而是将其归于某类知识。格斯纳的两部作品，即1545年的《世界书目》和三年后的二十一卷本《万有书目分类汇编》，便显示了上述人名排序和旧体例的对立冲突。《汇编》被视为“我们多部文库的第二部，囊括了哲学、艺术、研究各领域，根据旧体例或曰从普遍到特殊的次序进行分类”（“Secundus hic Bibliothecae nostrae Tomus est, totius philosophiae et omnium bonarum artium atque studiorum Locos communes et Ordines universales simul et particulares complectens.”）。在拉克鲁瓦·德·迈内的文献编纂热情中，亦能窥见这种矛盾冲突，虽说他未能很好地实现自己的宏图。

两套几乎同时出版的《文库》（拉克鲁瓦·德·迈内的，1584年5月出版；德·韦迪耶的，1585年出版，但1584年12月15日已印好），也不是完全没有问题。前者先下手为强，让人无法说他抄袭后者，后者书未面世，但前者知其将出版，其《文库首卷》中关于“安托内·德·韦迪耶”的词条为我们提供了一个证据：“有人知会我的法国文库已经付印，我自然对此万分羡慕。”拉克鲁瓦·德·迈内宣称对德·韦迪耶之作一无所知，坚持认为自己的比他早，十五年甚至更早以前就已开写，并强调他们的居地隔得很远（“超过四百公里”）：德·迈内住巴黎，德·韦迪耶自1580年起定居里昂，担任该市财政总监。德·迈内姿态很高，表示对剽窃行为深恶痛绝（“我要说我已然写过一本书抨击剽窃行为，将别人的创作归于己名，将别人的劳动成果据

（“一个高高在上的妻子”），于是在亲热时也就丝毫无被平等待之的感觉。婚结了，但经济资本并未转换成社会资本，唐丹有句话一语中的，道出这种转换的惨败：“（她）觉得我所有的钱也买不到做她丈夫的资格。”不过，认为所有有价值的东西，无论是社会上的还是夫妻间的，皆能用钱买到，就看你舍不舍得花钱，这显然是荒诞可笑的。社会等级的划分绝不是不同的合作方之间的物质交易。它是一种命名，该命名在有权命名者和被命名者之间划出一片不可跨越的距离，在强加予人的定制形象和个体的自我形象之间设定一个不可消减的差别。

身份的差别就这样被绝对化且无法克服。既然没有变的可能，接受教训的唐丹便开始鼓吹一种社会地位永不变的哲学（对他来说晚了一点），于是只能是绝对的门当户对：“我这么有钱，若是娶个老实本分的农家女……”“娶错人”的农民在此又重申了那个世纪的普遍想法，即等级分明的社会，十分稳定的阶层（门当户对，子承父业）。想与贵族平等那是做梦：最好“不要去沾惹”。上尊下卑之间，没有平等交换，而且也只能是这样，因为前者绝不会答应让后者分享他们的荣耀，而只想谋取后者的钱财：“嫁了女儿给我们，还是不把我们当人：他们看中的只是我们的钱罢了！”

185 社会关系和等级划分所遵循的绝非唐丹大脑想象出来的原则。于是其幻灭首先表现在心理上：“我现在就怕回家，只要回家就会遇到伤心事。”词义很重，很烈，取自悲剧：“就怕”（effroyable）表示“害怕、惊骇、恐惧”（菲雷蒂埃），“伤心”（chagrin）一词费利比安也有引用，表示极度悲伤，“不安、烦恼、忧郁”（同样出自菲雷蒂埃）。不过这幻灭还有另一种表现，情绪失控的表现，该人物分裂成两人，自己反复叫自己的名字：“乔治·唐丹啊，乔治·唐丹，你做了一件全天下最蠢的事。”对该剧的评论都会提到这一现象，因为它是唐丹这一角色的主要风格特征。

对该剧的第一种解读，主要是在其中看到了它对滑稽剧一种搞笑手段

经济资本（他反复强调：“我这么有钱”，“用我所有的钱”）交换社会资本，而社会资本的尺度即世人的认可度。投资于这样一个工程意味着他相信存在着某些客观机制，这些机制能自动发挥作用，不出差错地改变人的身份，能让一个富裕农民，在社会存在和社会形象上，变成一个与贵族亲家平起平坐的人。这种人生观看不见自己对自己的认识和他人对自己的看法之间的区别，想当然地以为人的社会地位是有可能改变的，以为通过操作就能改变自身的状态，以为通过某种方式（与贵族联姻或获取领地）就能提升自己的社会地位，从而被当作另一个更受人尊敬、更高贵的阶层的一员。

然而事实告诉我们，这种人生观纯属幻觉。唐丹的婚姻告诉他，自己根本不可能抬高自己的身份，因为对他的归类和评判掌握在别人手中，尤其是掌握在统治阶层的手中，而他却指望他们能够接受，若非在法律上至少在社会上，与他平起平坐。自以为可以通过改变某些东西来提高自己的地位，实乃虚妄或愚蠢，因为地位如何取决于那些有话语权的人的旨意，他们说他是什么他就是什么。唐丹的上述独白，表明他已觉悟。独白一开头便强调了“我”（“像我一样”），以便警醒大家对社会的幻想：以为主体个人的意愿和行为能够保证他完全掌控自己的社会生存状态。到了独白的第三部分，一切都颠倒了：唐丹从主体变成客体，代表贵族意愿的“他们”似乎剥夺了他对自己的掌控。一如其同类人（“我们这些外人”），他不得不忍受一种强加给他的社会身份，这由不得他，而且那身份既不是他以为已经获得的那种更不是他期待的那种。

社会关系的接近，即便是联姻形式，即便是相同的生活方式，皆不足以带来“真正”的平等，真正的平等是在实际生活中和日常行为中承认对方拥有同等的社会权利。于是，为了说出自己的幻灭，唐丹用了两个词来指示差异（“高高在上”）和不平等（“不够”）。与安日丽格的关系便是一个最明显（最残酷）的表征，身份的差距颠覆了夫妻间正常的上下关系

为已有，对此恶劣行径，我毫不容情地加以鞭笞。”）他还强调自己的收藏和学识，以证明自己作品的权威性：“我作品中所列作者，我要么见过，要么读过，且不是借阅来的，因为我自己便拥有他们绝大部分作品。自我钟情于文学之日起，我从不向书商借阅，全靠自己买，这十五六年以来所买之书已有十几万册。”那个时代的游记就常这样声明：“亲眼所见”，“我读过”成了事实的唯一见证。然而，其知识却是汇集别人的摘录，然后按常例汇编出无数册书，这与将亲历亲见作为真实性保障似乎不无矛盾。

德·韦迪耶的反驳表现在两方面。此人的职务（先为法国福雷省议员，后为财务总监²⁷）使其社会影响要大于德·迈内，后者只是一个迁居巴黎的外省小贵族。一方面，他嘲笑对方夸海口炫耀博学，怀疑对方所列举的许多书是否存在：“某人（这里我就不指名道姓了）用一份庞大书目忽悠我，说是他二十七岁之作（此处指拉克鲁瓦·德·迈内1579年出版的作品录），摘录多达五百卷，尽是些凡人想不到的漂亮书名，书单超过百页：相当滑稽，难以置信，很可能是信口雌黄。”另一方面，发现德·迈内在《文库》中把词条“拉克鲁瓦·德·迈内”放在巴黎出版界，他就开始怀疑此人所提供的信息的真实性，此人所举作家有虚构的，也有无所出的，其目录里“有好些作家查无此人，有的即便存在，也没写过任何东西。这一点连这些人自己都承认”。

无论是开本大小（厚重的对开本）还是编排形式（字母索引），安托内·德·韦迪耶的《文库》与拉克鲁瓦·德·迈内的都非常接近。不过，二者的构建原则却大相径庭。在此，“虚拟图书馆”并不直接呈现为某种专门的书籍总汇，它是一个脱离了所有个人标记的整体。德·韦迪耶的目录其实就是一座“图书馆”，一座包罗万象的图书馆：“一如在图书馆中，各种书籍井然有序，每本书皆存放在自己的位置上：无论是作者还是书籍，皆按某种顺序排列，一眼望去皆各在其位，令人过目不忘。”在这份一网打尽

127

天下书的清单中，每个人都能找到自己之所需，然后据此构建起一个图书馆，由实实在在的书构成的图书馆。

为了有助于上述任务的完成，安托内·德·韦迪耶提供了真正意义上的目录学说明，这些说明在拉克鲁瓦·德·迈内出版的“缩本”中尚未出现，例如前者在标题中说明作品“何时、何地、由何人、用何标题、以何种形式示人（意为出版）。”一方面是建一所“无所不包的法语图书馆”——当然是虚拟的——之宏图，另一方面是制作一份目录参考，一本对有意汇集书籍者有用的工具书，这两者并不矛盾。另外，他追求完整全面，也列举了信路德教和加尔文教的用法语写作的作家。这样做当然是另有目的：让“天主教徒们知道哪些书在被查被禁之列，以避之弃之”。德·韦迪耶本人的宗教信仰倾向暂且不论，其《文库》因之而被默认为具有巴黎神学院禁书目录的功能。神学院禁书目录自1544年开始出版，同样也是把作者姓名（姓氏而非本名）和字母顺序当作首要原则²⁸。

人们赋予“Bibliothèque”一词种种不同的释义，这尖锐地反映了近代文人内心的某种重大苦闷和冲突。一座无所不包（至少在知识层面上）的图书馆只能是非实体的，只能是一份目录、一份索引或一项统计。相反，任一座设有专门场址、拥有真实藏书供人查阅的图书馆，无论其藏量有多大，都只是无涯学海的冰山一角。理想中的清单目录可以详尽无比，现实中的文集或文库终不免疏漏，这之间的差距永远无法消除，给人带来极大的挫败感。也正是这种差距，使人们进行了最宏伟的工程：既然不能在现实里，那就在思想中收集所有可能存在的书籍，所有找见的标题，天下之书一网尽。

128

真，这的确有些矛盾。

“唉！娶个贵族小姐做老婆真不是什么好事儿，那些想出人头地，像我一样，与贵族家攀亲的农民啊，我的婚姻就是活生生的教训！有贵族头衔是好，的确是了不得；但接下来就不知有多少烦心事，还是别去沾惹才好。我也是吃了亏以后才明白，知道了当贵族让我们这些外人进他们家门时，打的是什么算盘。嫁了女儿给我们，还是不把我们当人：他们看中的只是我们的钱罢了！我这么有钱，若是娶个老老实本分的农家女，肯定比找个高高在上的老婆要强得多。这个女人觉得随我的姓辱没了她，觉得我所有的钱也买不到做她丈夫的资格。乔治·唐丹啊，乔治·唐丹，你做了一件全天下最蠢的事。我现在就怕回家，只要回家就会遇到伤心事。”³⁵

182

在喜剧第一幕第一场的独白中，乔治·唐丹便道出了他幻想破灭的理由；对于有心之人来说，他也道出了这部搞笑或“超级搞笑”的喜剧的严肃主题。他的婚姻是“一个活生生的教训”，吃一堑长一智的机会。那么这个付出了沉重代价才好不容易获得的新认识是什么呢？是对社会的认识，这个社会的运作方式根本不是他想象的那样。他之所以娶一位出身高贵的“贵族”小姐，是基于一种对社会关系的简单认识：觉得只要改变一下个人表面上的属性，就能获得充分必要条件，必要且充分的条件，让所有人承认其社会地位的提升。通过联姻，唐丹当然没指望变成贵人，但有了和贵族的亲戚关系，有了领主封号，他却希望能被贵族亲戚们（真正地）平等待之。作为社会人，他身上的某些“可证实的”“客观”变化（他是贵族家的女婿，是地主），照道理讲，的确应能改变他人评价和对待他的方式。通过个人努力来改变一下自己的身份性质，他企望在人前获得一个别人只能接受的、虽说不是贵族但却有封号的新形象。

183

这样的联姻策略是基于一种对社会的机械的陈腐认识。认为从一个阶层过渡到另一个阶层，存在着某些必然法则和自动对应。唐丹的意图是用

搞笑情节，即丈夫戴绿帽的情节。描绘该剧，他用的词也缺少感情或同情（不像费利比安），就像是在说闹剧或荤段子：唐丹戴绿帽，此剧“没内涵”。根据《王家畅欢会》和费利比安的说法，《唐丹》拥有某类潜在的观众，克里斯蒂安·惠更斯似乎不属于这类观众。喜剧肯定要让人乐，这一点自不待言，但惠更斯一点也没领会该剧特有的含义：那笑中有“伦理”（贝尼舒语），那笑中有“现实的再现”（奥尔巴克语）。³³

国王却是笑了。在凡尔赛宫可能笑了，在圣-日耳曼肯定笑了，有罗比内的文字为证。谈到1668年11月初圣-于贝尔节《唐丹》的那次演出时，他说：

剧坛出了莫里哀，
伙同麾下演员，
倾倒宫中一片；
无一人能忍笑，
就连严肃的陛下，
看见凡尔赛宫上演的《唐丹》，
亦不吝一笑。³⁴

对于这笑，我们应该进行思考。要思考笑，先必须明白何为虚构。喜剧制造仿真效应，我们不妨先假装视其为真。把唐丹视为真人，有生活有历史有记忆的真人。而同时又记住他只是一个戏剧形象，一个由想象和文字加工而成的“再现”，说它是臆造之物，它又十分逼真，说它十分逼真，但终究是主观产物。因此，他所说的话，不应被看作是一个娶了“真的”贵族小姐的“真”农民所说的话。喜剧虚构之目的并不是为了复制“真实”，它虚构故事并戳穿虚构，借虚构让我们领会种种建构社会的手段。以假示

五、读者群体

纪念米歇尔·德·塞尔托

作者们是专属领地的奠基人，昔日耕者在语言沃土上的继承者，他是掘井人，建房人。而读者绝非写者，他们只是一群游客，往来于他人的专属领地，游猎于他人的字里行间，劫得埃及古宝便偷乐之。写，是一个积累、储存的过程；通过建立自己的领地，与时间抗衡；通过复制进行扩张，让自己的产出倍增。读，面对时间的侵蚀，无以自保（忘掉自己亦忘却所读）；偶有所得，亦不知存之或胡乱存之，过一处丢一处，反复上演失落的天堂。¹

米歇尔·德·塞尔托这段文字非常精彩，他对照了阅读与书写：后者存储，凝定经久，前者过眼，转瞬即逝。阅读活动，少有留痕，它离散为无穷的独特行为，而且比较任意，不守清规。对于一部试图清点和论说阅读活动的史书来说，上述文字既是一个令人无奈的基础也是一个让人不安的挑战。这部阅读史在原则上需要两个公设：其一，文本对阅读不做预先设定，在（作者、惯例、批评、制度等）给出的意义和读者对其的诠释间没有任何可以想见的差距；其二，一个文本之所以存在只是因为有一个读者赋予它意义。“报纸也好，普鲁斯特（Proust）也好，文本的意义只能来自读者，文本的意

义随读者不同而改变，它不识观感编码，却根据观感编码而编排。文本之所以成为文本就在于它与读者的外在关系，此间还涉及两种期待的组合，以及两种期待间的花招和蕴涵游戏：一种期待组织‘可读’空间（即字面义），另一种期待组织必要的步骤，将作品‘现实化’（阅读）。²一方面是“可读空间”，即文本的物质和话语形式；另一方面是控制其“现实化”之具体环境的空间，即各种阅读：阅读被理解为一系列具体实践和一系列诠释步骤。阅读史家的任务，就是要重建区分两类空间的种种变量。

以米歇尔·德·塞尔托的论述为依据，我们可以来谈谈这类阅读史的得失、问题及可行性。其研究区间分为三级，在学院派传统中通常是相互隔绝的：首先是文本分析，有学术型的也有很一般的，皆从体裁、动机和目标来解读作品；其次是图书史，推而广之，也是所有承载文字和话语的物体和形式的历史；最后是关于实践活动的研究，这些活动各以各的方式感悟上述物体和形式，并生成不同的读法与意义。这个研究方法结合了文本分析、（广义的）文献研究和文化史，其成立与否取决于一个基本问题：在16—18世纪的旧体制社会中，印刷品的流通大增是否改变了社交形式，带来了新思想？它是否改变了人与权力的关系？

于是乎，“文本世界”与“读者世界”（借用保罗·利科语³）相交的方式，就成为关注的重点。重建文本“现实化”过程的各历史维度，首先必须认为文本的意义依赖于形式，即读者（或观众）接受和吸纳文本时所遇到的种种形式。读者所面对的，从来就不是凭空存在的理想抽象文本，他们接触的和感知的是实物和形式，后者的结构和形态将支配阅读（或接受）活动，将左右他们对所读（或所闻）之文本的可能理解。我们反对单纯用语义来定义文本——该定义不仅体现在结构主义批评及其所有变体中，也体现在那些特别想要重现作品接受状态的文学理论中——我们必须记住，形式会生成意义，文字虽是恒定的，但当呈现它的方式变化时，它就会获得新意义和新地位。

拉多里莱尔扮演，“他肯定是最滑稽的一个人”。

以上提到的一系列文本（节目单，《新闻报》报道，“官家”记事，奉王后命撰写之文和用诗写的信），清楚地证明了存在着关于《乔治·唐丹》的两种理解，我们说的是1668年7月上演的、与另一条情节交织的、作为节日庆典众多节目之一的《乔治·唐丹》。对于《新闻报》、神甫蒙蒂尼和罗比内来说，被展示（被观赏）的是一部“搞笑”或“超级搞笑”的喜剧，它靠剧情引人发笑，但其主题无关紧要，不值一提，这喜剧之所以有价值是因为它被嵌套在一连串民歌和芭蕾之间，而上述歌舞表现了酒神与爱神的角力。《王家畅欢会》和费利比安的叙述对该剧的定义则完全不同，首先认为其主题涉及社会关系，其次认为其表演方式乃“再现”：真实地、自然地或逼真地再现人物境遇及性格，人物境遇及性格源于社会，而不是，或说不仅仅是源于戏剧传统。因此，一派观点认为这部剧有意义是因为其“滑稽桥段”和“搞笑主题”，而另一派观点则认为它首先是一部“反映”（或批判）了当代现实的喜剧。¹⁸⁰

那么，1668年，宫中所观之喜剧又属于哪种面目呢？由于缺乏直接证据，我们不敢断言。荷兰物理学家克里斯蒂安·惠更斯参加了庆典，但他对此问题似乎没多大兴趣，印象深刻的反而是其他一些活动：“我觉得那焰火太漂亮了，我从未见过如此胜景：烟花齐放，满天都是。莫里哀的那部喜剧，讲的是一个农民娶了贵族小姐，然后戴了绿帽子，进程极快，没什么内涵，大厅和戏台倒是特别漂亮。另外还有两间八角厅也非常美，木壁木顶，饰满绿叶，外加各种花彩、油画、喷泉，它们一间用于宴请，另一间用于举办舞会。”用比写新闻和写回忆还要平直的口吻，惠更斯最后总结说：“我一早5点就出发，到第二天早上7点才回来，一夜间受尽了酷热和酷寒，一会也没合眼，抢着吃东西，真是累啊，好在大家都是如此。”³²

据惠更斯，《乔治·唐丹》中的社会关系可被归纳为喜剧的一个经典

义（喜剧必须搞笑），而在于表演时的临场发挥。

罗比内的《给夫人的诗歌信》发表于1665年，采用了投石党时代风靡一时的书信体，其叙述与神甫蒙蒂尼的一样，不描述喜剧主题，只言它很滑稽：

相聚畅欢盛宴，
专为莫里哀竖起
壮观华美剧院。
奥林匹斯山脚下，
可爱小伙有荣焉。
他和他的剧团
臀后跟着笑神，
率先登台弄欢，
滑稽主题称绝，
宫廷无不笑倒；
情节搞笑实极品，
就算古板透顶，
也定为之折腰。³¹

同蒙蒂尼一样，罗比内只给出了“音乐芭蕾舞剧”的内容简介，因为与“小喜剧”相比，它属于更高雅的体裁。音乐、舞蹈带来的喜悦与喜剧“滑稽桥段”引发的哄笑形成鲜明的对比。照这样理解，《乔治·唐丹》就等同于传统闹剧，或曰“大型闹剧”，因为在该剧演出中（特别是最后一幕）屡屡发生巧合误会、形势逆转之事，还因为剧中人物，至少是某些人物，与闹剧传统类型十分吻合。因此，对于罗比内来说，值得关注的角色既不是唐丹也不是索当维尔家，反而是“胖吕班”，该角色由刚刚病愈的

还必须记住，阅读始终是一种实践活动，这活动离不开动作、空间和习惯。有现象学完全无视阅读行为的具体方式，只知道用所谓的普遍反应来定义阅读行为（比如说读者对文本的回应，在阐释的帮助下，能让主体很好地理解自己）；与之相对，阅读方式则必须找到那些将读者群体与阅读传统区分开来的特殊机制。此方法要求我们识别出好几个系列的对照关系。首先是阅读能力方面的。识不识字，是一个基本区别，但却十分粗糙，人与文字的关系的复杂度，远不止此。大家都读书，但读的方式不尽相同，博学雅士与庶民百姓，不可同日而语，后者往往要读出声来才能理解，且只能理解某种特定形式的文本或印刷读物。在阅读规范和习惯上也会有一些对照关系，对每个阅读群体而言，这些规范和习惯决定了书的合法用法、阅读方式，以及诠释的工具和步骤。最后是对阅读的期待和兴趣上的对照，不同的读者群体在这方面的表现大不相同。上述因素决定了阅读实践或者说阅读的方式：不同的读者，知识工具不同，与文字的关系也不同，所以他们不可能用相同的方式来阅读文本。

比如说带有神秘主义色彩的阅读，米歇尔·德·塞尔托是这样来描述其特征的：“十六七世纪间，出现了一些孤独个体或团体，提倡或实践一种阅读方法，即所谓阅读中的‘天启’、‘神交’或‘通灵’体验，我将之统称为‘神秘主义阅读’。”⁴这个读者群人数不多，比较分散，也比较边缘，属于秘密社团，其阅读的规范和习惯赋予书籍以独有的功能：取代他们认为业已衰败的教会体制，让话语沟通成为可能（如祷告，直接与上帝交流或对话），指出感悟神意的实践方式。这种与书籍建立起来的神秘关系可以被理解为一条轨迹，阅读活动在其中呈现为一个个前后相继的“阶段”：确立“他者”，为主体求索立基；神交之际，无边的大欢喜；文本“入体”，让身体产生明确的生理反应；在这一过程的终点，阅读中断，书籍弃舍，彻底解脱。读者乃偷猎者，每个读者群体都有着自己独特的实践网络与阅

读规则，因此，试图理解他们的方式及种种区别特征，阅读史的首要任务就是发现上述网络与规则。⁵

所谓阅读，总应有读物。毫无疑问，阅读史要自立，就必须与所读之物的历史彻底分道扬镳：“读者涌现于图书史中，并长期与之混淆，身影模糊……，读者被视为书籍之果。今天，曾经被当作书之影的读者，却已脱离了书。影离体而自成一体，得到独立。”⁶这种独立绝不等同于完全的自由。它会受到一系列规范特定群体实践和习惯的约束，后二者支配同一群体的阅读实践。它还会受到读物的物质形式和话语形式的约束。

“新读者创造新文本，文本的新意直接依赖于文本的新形式”⁷（“New readers make new texts, and their new meanings are a function of their new forms”）。麦肯锡非常敏锐地抓住了两大类变量：读者行为变量和文本形式变量。所有以重现多样和动态的文本意义为目标的史学，都不得不考虑上述变量。得益于这一结论，我们有可能关注以下几个方面：注意不同阅读模式之间的重大差异；确定最为常见的阅读实践行为；有些出版商将旧文本提供给文化水准较低、但更多的新读者。

上述视角凸显了法国书史研究近二三十年来的局限。法国书史研究的一个长期目标，就是量化旧体制下社会各群体对书的不同占有量，因而建立了一系列揭示文化程度差异的指数（当然是完全必要的）：比如说，针对某一时某一地，死后遗产中有书的占百分比多少，根据藏书量对图书拥有者进行分类，抑或根据其图书种类各自所占的比重来确定其藏书主题。这种做法认为，了解16—18世纪法国人的阅读活动，首先要建立起一系列数据和量化标准，找出社会差异在文化活动中的反映。

上述研究步骤，书史研究者们予以接受（包括本文作者），它积累了人们对近世法国人所读之物的历史知识，无此别的探索无从想见。但它并非没有问题。首先，基于一种狭隘的社会图示，它虽未明说，却依照先验

有两个维度，对于17世纪的观众来说，这两个维度并不矛盾：作为虚构，喜剧营造了一个舞台上的幻境，田园牧歌，布景恰似仙境；作为“再现”，它别有所指，揭示了社会人生的真实处境。

关于7月的这次庆典，另外还有两篇记叙，可以拿来与费利比安的比较一下。一篇是神甫蒙蒂尼奉王后之命撰写的，1669年后发表在海牙出版的一本杂文集中。根据书中描述，作者特别欣赏园中的即景建筑，颇有史前原生态的自然风味（如绿荫葱郁的剧场：这是“一座看似乡土味很浓的建筑，几乎与大树齐高，外部的林子和花园作为其陪衬，遮掩了宫殿的奢华，让纯朴乡野的东西变得格外出彩”，）不可能之事在此处亦化为真景。餐厅是“一座迷幻之殿，其结构之奇之罕，即便是写小说的也从未想象到过”；吃点心的绿荫小殿，“那与其说是人工之技艺还不如说是仙女之魔术。实际上，国王及其随从进来前此殿空无一人：唯透过绿篱隐约可见一只只小手，托着一尘不染的茶碟为口渴者奉茶：面对此机关，是人皆会有片刻的痴迷”。³⁰这环境，既照顾了贵族们对过去那种牧歌田园自由自在的生活方式的怀念，也彰显了国王的无所不能，魔力无边——恰如日神。

关于这部“观众如潮”的喜剧，神甫蒙蒂尼概述如下：“莫里哀的剧团用自己的方式，一种新颖且妙趣横生的方式，演了一出喜剧。该剧情节与芭蕾序舞对接巧妙，酒神和爱神在剧中曾一度分庭抗礼，但最终握手言和共庆欢会。”与费利比安的叙述截然相反，此处谈到的是田园故事，对喜剧主题未置一词。神甫蒙蒂尼顶多也只是说过它“妙趣横生”。当然，关于这一点，《王家畅欢会》和费利比安在概述中均未提到。据后两个文本，喜剧逗笑理所当然，这并非喜剧本身好笑，而是靠剧情、表演以及舞台效果，它们共同构成了喜剧体裁的特殊性。然而，对于神甫蒙蒂尼来说，他看的这部喜剧之所以不错是因为它完全符合有关喜剧的定义，忽略其主题无关大局；对莫里哀和费利比安来说，问题的核心不在于该体裁的隐性定

然而，费利比安谈该剧时，扩充了《王家畅欢会》上的内容，并着重强调其社会含义：“该剧主题是一个富裕农民娶了一位乡村贵族小姐，但妻子瞧不起他，岳父母也看不起他，他们答应把女儿嫁给他完全是因为他拥有大量财产。”与发给观众的节目单相比，此处有两点不同：明确人物身份（农民成为“富裕农民”，贵族成为“乡村贵族”），特别重要的是，造成唐丹不幸的原因变了。他不再是咎由自取，“因野望而遭罪”，他是受害者，是瞧不起他的妻子和岳父母的受害者。于是乎便出现了两个主题（一个是农民有非分之想，一个是贵族靠嫁女生财），其意义也变了（它讲的不再是应得的惩罚，而是强加的痛苦）。费利比安的读法是标准的“宫廷”式，在其中索当维尔一家几乎喧宾夺主，取代唐丹成为剧中主角：是他们的蔑视导致了唐丹的种种痛苦。

以上才是该剧的真正主题。当然，费利比安也肯定田园剧和《唐丹》在形式上是统一的：“尽管貌似有两个剧在同时上演，一个散文形式，一个诗歌形式，但它们都非常好地被统一在同一个主题中，构成一个整体，表达一个剧情。”然而，散文喜剧又自成一体，其写作风格与田园诗风格风马牛不相及：“莫里哀先生处理该剧的手法，与他处理别的剧的习惯手法并无二致：也就是说，他极其自然地再现了他引入的人物的性格，传神地表现了非门当户对之婚姻常会带来的痛苦和烦恼。在描写某些乡村贵族的性情和处事方式时，他针针见血，使其真面目跃然纸上。”该剧与节日所营造的虚幻界有着众多的联系，但它还是被理解成别的类型：反映真实，追求神似，讲究逼真。此处之真并非心理肖像之真，而是社会行为之真，这种或者那种状态下的“行为方式”之真。因此在戏剧与社会之间，人们认为应该有着一种“再现”的关系，它一方面承认戏剧与社会的决然不同（剧中人物和情景并非现实人物和情景），另一方面要求两者间有足够的吻合，以便人们能在各种特殊的虚构形式中读出某种真相。因此，《乔治·唐丹》

原则预设社会阶层必然导致文化差异。我们必须摒弃这种看法，即将文化实践的差异归于先验建构的社会对立，无论它是宏观层面的（统治者与被统治者、精英与大众的对立），还是微观层面的（因财产、职业或生活条件而形成的不同社群之间的等级）。

据说社会地位能决定物品持有的多寡和行为方式，但文化差异却不一定与社会阶层的分布相一致。首先我们需要勾勒出多个社会范围，各种文本和各种印刷品就在此中流通。从实体和文本出发，而不是从阶级或群体出发，我们发现，法国社会文化史研究的基本社会观很久以来一直都是不完整的。此类研究只看重社会职业区分，忽视了其他划分原则也同样反映了社会现实，说不定还能更恰当地说明文化差异。比如说属于哪个性别或哪一代人，信什么教或参与什么团体，以及行业或教育传统等等。

假定文本的类别反映其特性，那么根据图书史的社会研究序列定义，其宗旨就是以文本类别为依据，勾画出种种文化景观。上述操作可以说是一个双重的简化。其一，在此操作中，分布的不均成为确认差异的唯一标准；其二，它无视文本在阅读中产生意义的过程。为了驳斥上述论据，我们需要在理论上进行转移。首先，应该承认，对于共享的阅读物品，不同的阅读方式深刻地反映了社会差异。毋庸赘言，在旧制社会中，精英和大众读者拥有的是“相同”的文本。要么是身份卑微的读者得到了那些并非专门为他们所写的书（如弗留利区的磨坊主麦诺齐奥，洛林的牧羊人贾默莱·迪瓦尔，巴黎的玻璃工梅内特拉⁸），要么是书商印刷商有头脑有心计，将原本在富人文小圈子里流传的书推销给更大的顾客群，例如卡斯蒂利亚的散页书简（pliegos suelto），卡塔卢尼亚的传奇故事（plecs），英国的畅销故事书（chapbooks），以及在法国家喻户晓的文学系列：“蓝皮文库”（Bibliotheque bleu）。问题的核心在于弄清：对相同文本，到底有哪些不同的把握、领会和理解的方式。

139

第二个转移：重建阅读实践网络，在不同历史时期和不同社群中，该网络决定了人们获得文本的不同模式。阅读不仅仅是一种抽象的智力活动，它还涉及运用身体的活动，在具体空间中建立，与自身、与他人的关系。因此我们应特别关注那些在今天世界中已被遗忘的阅读方式。如高声朗读便有两个功能：一是将文本传达给不识字之人，二是巩固大大小小聚会的人际关系——家中成员的亲密，上流社会的亲和以及文人间的默契。现代读法仅仅是用眼默看，而阅读史的谱系，不仅仅只是我们现代的这种阅读方式。它还有一个甚至可能是更重要的任务：重现那些被遗忘的行为，找到那些已消逝的习惯。这一点尤为重要，它不仅能揭示旧时读法之遥远陌生，还能揭示为旧时读法所设计的文本的特有结构，今天的读者已经不再那样读文本了。在16与17世纪，无论是文学还是非文学文本，其预设的阅读方式基本上还是将文本读出声来，“读者”即文本的聆听者。因此，作品既要作用于眼也要作用于耳，其编排形式和手法会尽量满足“口诵”的特殊需要。从《堂·吉诃德》的故事架构到蓝皮文库的文本结构，文本与诵读的关系可谓不胜枚举。⁹

“无论作家做什么，反正书不是他们写出来的。书根本就不是写出来的。书是抄写员和排字工、技工和技师，以及印刷机和其他机器制出来的。”¹⁰（“whatever they may do, authors do not write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines.”）上述说法可引出我想提示的第三个研究转向。有种观点来自文学，并被大量书史研究者所采纳：文本脱离其物质载体而独立存在。我们反对这种观点：不存在没有载体的文本，无载体如何读（或听）？任何一种对文字的理解都在一定程度上依赖于读者所接触到的实体形式。因此，我们有必要区分两大类手段：一类属于作者意图和写作策略，另一类则产生于出版决策和工艺局限。

作者撰写的不是书：没错，他们撰写的是文本，然后由他人手抄、雕

很满意，因为庆典之后他便决定在靠花园那边复建一座新“旧堡”。然后，再根据阿波罗中轴线对整座皇家园林重新布局，其核心景点有：忒提斯岩洞，圆台中心的拉多娜池，以及花园下方的阿波罗战车池。

因此，庆典有着多重含义，嵌在田园情事中的《乔治·唐丹》仅是其中的一个片段。为了介绍这两出相互缠绕的戏剧，费利比安借用了巴拉尔节目单的文字：他同样给出了完整的唱词，用同样的词语简述了三幕的剧情。不过费氏文本在三点上有所增补或更改。首先，他描绘了田园情事和喜剧故事共有的舞台布景。²⁹当遮盖舞台布景的大幕升起之时：“观众之眼无不产生幻觉：他们相信自己实实在在地看见了一座绝美的花园。”唯加里尼制造的障眼法，他在舞台上使用了餐厅和舞厅的装饰：同样的画面，同样的建筑。

这样的舞台布景保证了喜剧与其他节目之间的连续性。因为这一布景处于一个更小的空间，是宫廷休憩区的微型版。因为它使用了建宫殿的相同的材料（大理石、青铜），同样的装饰（花、树、流水），和类似的建筑设施（露台、小径、水渠）。还因为它将一个幻境花园置于一个真实花园之中，将戏剧的场景置于另一个场景——剧院之中。这种照应、类比或曰嵌套游戏，就像另一种更为古老形式的痕迹，出现在1668年的庆典之中。该形式将宫廷娱乐与戏剧情节融为一体，同台上演。例如1664年5月的“魔岛之欢”，头三天，在演员们演绎的虚构故事——即《爱丽德公主》——与国王大臣们所演的故事之间，不再存在丝毫差异。以阿里奥斯托的脚本为指南，他们将所有娱乐“有联系有次序”地串在一起：赛马争戒指、餐会、喜剧、芭蕾、焰火。1668年庆典，国王和大臣们并未参加跳田园舞，但在同样的布景中，假牧羊人和真贵族比肩，宫廷贵妇和剧中农民相间；它营造出一个虚幻空间，使真伪界限模糊不清。由此可见，《乔治·唐丹》的舞台布景与原作中所给出的社会或地点信息全然无关。其演出发生在一个理想空间，就像那牧歌妙曼的阿卡迪亚，这空间大概只能削弱该剧的现实意义。

175

176

的绝对差别，前者与会畅欢，后者与会无缘；它要让人看到君王身边之人是何等地有特权，它要赞颂伟大国王的荣光，因为国王为天地立法。

174

此乃宫廷庆典之常态，1668年的庆典又往里加了点别的东西。四下里装饰着鲜花绿叶，还有流水瀑布，丰盛的时果佳肴，翩翩的牧羊男女，庆典首先是对大自然的赞歌。将幻境乡间置于真实花园，无限的丰饶，那一夜，它为众人提供了一个远古的理想的自然仙境。曾经自由自在地活在乡间的贵族（有真有假），如今被迁入宫中，这节日反映并迎合了他们对乡园的思念。一如形式多样的骑士小说或田园小说，这场欢庆应被理解为一种因讨厌宫中这前所未有的约束而产生的乌托邦，一种对城市化、元老院化的贵族新义务的反叛。²⁶17世纪60年代，离乡背井的贵族们已经和骑士、田园生活无缘，逐步定型的宫廷生活在此路上又把他们向前推了一步。为了标示这一点，国王一方面抹平其痕迹，一方面主动建议每年组织两场重温昔日贵族田园生活的聚会：1664年5月，“魔岛之欢”节，国王和扈从在节中扮演《愤怒的罗兰》中的骑士；1668年7月，山河湖泊节，整个宫廷享有一个富饶美丽的乡村世界。²⁷就这样，贵族们的怀旧心理，及其骑士和田园表达式，曾经外在于宫廷并反宫廷生活的表达式，被路易十四化解为己用：它们甚至变成了君王下旨所办节日之内核，而设计节日的规则即宫廷新生活的基准。

1668年的庆典还有另一层含义：它是让当时还很年轻的国王化身为日神阿波罗的方式之一。这一神化过程步骤分明：1663年，勒布伦受命装饰卢浮宫阿波罗画廊；1666年，吉拉尔东和勒尼奥丹奉旨为凡尔赛宫制作群雕——“众仙女侍奉阿波罗”，群雕置于忒提斯岩洞；同一时期，米尼阿尔和罗亚尔还创作了系列的组画，用于装饰卢浮宫的“阿波罗”寝宫和前厅，其中之一便是“在忒提斯休憩的阿波罗”。²⁸每一刻每一景，1668年的这次庆典都在提示国王与日神的相似：皆是执掌繁荣、和谐与俊美的宗师。带来胜利与和平之王成为日神的替身，此次盛会大概功不可没。国王应该

刻或印刷。变迁之间，意义生焉。可人们常常忘了这段距离：传统文学史忘了它，认为作品是抽象文本，印刷形式无关紧要；“接受美学”也忘了它，前者虽然试图史化世人阅读的体验，但却坚持认为在“文学信号”和“期待视野”间有一个直接而纯粹的关系。“文学信号”即文本传达出的符合文学常规的信号，“期待视野”即所针对的读者群的预期。于是乎，“所生效应”就与文本载体的物质形式完全无关了。¹¹可实际上，物质形式一定会影响到读者的期待，召来新读者或导致新读法。

140

写到这里，我们又回到了开始的那个三边关系，即作品、书籍和阅读间的三边关系。此关系的变量勾勒出“可读空间”和作品“现实化”（再次借用米歇尔·德·塞尔托的术语）之间的几张基本面貌。第一张面貌：作品文字恒定不变，其印刷形式常变常新。麦肯锡研究了威廉·康格里夫的戏剧版本在17、18世纪之交的种种形式变化，发现它们貌似无深意（四开本变八开本，用数字标出场次，两场间有装饰图，每场前列出上场人姓名，页边标出讲话人的名字，以及关于上场和下场的提示），但却对作品的地位产生了极大的影响。新开本更合手，排版方式展现了舞台动感，而传统的印刷方式只给出文字，根本不考虑任何戏剧效果。一种新读法就这样诞生了。相同的文本不同的读法，同时也是一种接受上的新视野：他1710年八开本中的种种新举措，乃法国剧本的改头换面，它们赋予康格里夫戏剧以一种前所未有的正当性，使其从此后进入经典。后来作者则更是处处留心，提炼风格，以配得上这种高品位的新“印刷形式”。¹²因此，文本表现形式上的基本变化，必定会改变其参考背景和诠释方式。

推而广之，发生在16—18世纪之间的“印刷形书”方式大变革，即“白对黑的决定性胜利”，¹³亦是如此。也就是说通过多次分段留白，打破一篇文本一气到底无切分的传统版式，提行空格，每段另起，话语的顺序一目了然。老文本，老体裁，新版面，新读法：将文本切分成一个个单元

141

的读法，可见的页面上的切分，对应于话语或思维在遣词造句上的切分。

一旦涉及宗教文本，上述切分可谓影响深远。大家知道，圣经文本分章分节之习惯曾让洛克感到纠结。他认为这种形式极易抹杀圣言内在的强大逻辑力量。在谈到保罗书信时，他指出：“不仅普通人将每一单节视为单独的格言，就连那些有大学问的人，在阅读时也会失去不少其内在一致性的强大力量，以及由此而显现的真理。”（“Not only Common People take the Verses usually for distinct Aphorisms, but even Men of more advanc'd Knowledge in reading them, lose very much of the strength and force of the Coherence and the Light that depends on it.”）这种切分的后果是灾难性的，每个教派或宗教团体都能在《圣经》中找到貌似合己口味的段子以确立其合法性：“如果《圣经》以本来面目付印出版——也就是说，当初它各部分被写出来时前后连贯，一气到底——，我敢肯定各教派会攻击说这是对圣经出版的一种危险的改变和改革[……]。他[某个教会的信徒]只需要圣经里的某几节，因为那里面的词句和说辞对他而言比较好解[……]，在其体系中，此等说辞乃本教之正统学理，本教之无可辩驳的圣言明证。这就是拆散句子的好处，圣言被拆碎成一个个小节，而且很快就变成了一个个独立的格言。”¹⁴（“If a Bible was printed as it should be, and as the several Parts of it were writ, in continued Discourses where the Argument is continued, I doubt not that the several Parties would complain of it, as an Innovation, and a dangerous Change in the publishing of those holy Books [...] . He [某个教会的信徒] need but be furnished with Verses of Sacred Scriptures, containing Words and Expressions that are but flexible [...] and his System that has appropriated them to the Orthodoxy of his Church, makes them immediately strong and irrefragable Arguments for his Opinion. This is the Benefit of loose Sentences, and Scripture crumbled into Verses, which

出一份流水账似的清单。他的描述，就有点像是对蜡烛与灯台、池塘与喷泉、橱柜与餐具、饰品与图像的不厌其烦的无一遗漏的清点。他要用数字来说明节日之盛大，并给出一幅虽不完美但却必须的“图像”，让读者多少体会到一点国王的豪爽大气，以及他驾驭万物的伟能。在他的律法下，水声乐声和鸣，水、火相伴相融。

消融差异的节日，挥金如土的节日，²³声色犬马的节日，1668年的这场大庆，具有标准的凡尔赛宫早期风格。舞会大厅里，有奇石贝壳和水帘飞瀑，让人有误入忒提斯岩洞之感，里边的水动管风琴，五彩石头，镜廊光影，令人目眩神迷。在路易十三的城堡四周，是勒诺特尔（Le Nôtre）设计的花园，园里遍布喷泉和水池，浮雕和塑像，为节庆提供了一个理想的场所，因为节庆赞美大自然，一个听命于国王的大自然。²⁴装饰上的种种象征意味宣示了这一点。处处景观，皆被纳入一个统一的计划。对大自然的表现分为两类：一类是仙境天神，他们有潘神、海神、林神、花果神和农牧神，以及山林水泽间的仙子；另一类是宇宙象征，关于时间的种种拟人形象（四季，一年十二个月的“十二星相”，一天的四个部分），关于空间的种种象征（世界的四个部分，四条河）。众神之上，万物和四时之上，有一主宰神，即太阳神阿波罗。他在节日中两次现身：其形象首先出现在晚宴厅中央的岩石上，手持竖琴，身伴众缪斯；然后出现在灯火辉煌的城堡正墙最高处，不过这次是象征性的：“一轮太阳，四周围绕着数把竖琴和其他与阿波罗相关的乐器。”

1668年的这场庆典被认为是带有巴洛克文明典型特征的宫廷庆典之一。它身上聚齐了这类欢庆聚会的各种特征，此类欢会在15—18世纪的欧洲可谓不胜枚举：²⁵一掷千金所显示的巨大实力，及时行乐的瞬间欢娱，假作真时真亦幻的表象；通过分配位置和角色，等级身份一目了然——尤其是在晚餐座位的排序上。它就像一张标签，要标出宫廷与社会其他阶层

的地位和扮演的角色。费利比安首先说明为何要举办庆典，不全是为了庆祝停战，也是为了补偿宫中成员：“应盟国之请，全欧洲之意，国王承诺了和平；拓疆连胜之际，他依然展现出无与伦比的善意和良知。现如今他只想专心于国内事务：上次狂欢节因他未能出席而不够热闹，为了给宫廷做一点补偿，他决定在凡尔赛宫的花园里举办一场盛会。”宫中要过节，有的是名目，不过一般皇家欢会还是比较喜欢定在某个民间传统节日里。宫廷仪式乃一种狂欢文化，其形式虽然多变，但也认春夏秋冬之循环嬗变，认某些有象征意义的日子，这一点宫中之人与城乡凡夫并无不同。1668年年初便是这么度过的：1月5号，主显节前夜，宫中人在杜伊勒里宫观看了《屈打成医》；6号，主显节当天，在国王卧室里演了一出喜剧，一场音乐会，然后上了晚餐；1月18号，还是杜伊勒里宫，上演《狂欢节》，即邦瑟拉德的“王宫化装舞会”，国王也参与其中跳舞，次日在圣·日耳曼又跳了一遍这个舞。接下来便是弗朗什-孔泰战役，正常的狂欢周期被迫中断。所以说7月18号的庆典乃一种补偿，将缺失的节日再补回来。而喜剧对狂欢节来说是必不可少的，所以庆典中必须有喜剧。

国王的本意是把喜剧当作多个节目中的一个：喜剧前有小餐会，喜剧后有晚餐、芭蕾舞会和烟花表演。国王在宫中为一个个节目选址，让每个场景的“布置以其自然之美来装点江山”；他主要指利用水的艺术：“本殿最美的景色之一就是拥有大量的水，艺术化的流水，置自然法则于不顾的流水”；他设计程序，抹去真实与虚构的界限，变着花样赞颂自然。整个节日将是一场田园畅欢，其中自然之美服膺于艺术，人工装饰恰如天成。

宴会被设计成一次漫步：国王与宫廷欣赏完一个再去下一个。所至之处，一地一乐一临时建筑。宫廷节日的安排，丰富多彩，美不胜收；以音乐芭蕾舞剧为框架的《乔治·唐丹》，也只不过是其中的一个节目。如此缤彩纷呈的美景，用文字表述力有未逮，对此心知肚明的费利比安只好做

quickly turn into independent Aphorisms.”)

第二种面貌：应新订单之需，版本形式变迁，文本被改造，形成新的读者群。无疑，构成“蓝皮文库”之书目的大量文本名称就属于这种情况。这一出版类型的书籍长期吸引了法国史学家们的注意，因为它似乎为其接触旧体制下的“大众文化”提供了一条直接的途径；据说这些书在升斗小民中流传很广，它们表达且丰富着大众文化。¹⁵事实并非如此，主要理由有三个。首先，毫无疑问，法国货郎的主打图书，从来就不是为货郎售书而写的。“蓝皮文库”是一种出版策略，即在已出版的文本中发掘出那些比较符合大众口味的予以改版之后印刷发行。于是有两点必须小心：其一，不要把蓝皮系列视为大众通俗读物，因为它们原本是为知识精英写的；其二，记住这些作品在进入大众阅读书目之前，一般都已出过一个版本，有时甚至是一个历史悠久的版本。

另一方面，研究“大众”阅读书目中的那些书名，我们发现，那些纯形式和纯物质上的处理，其本身就包含了某些文化差异上的标记。实际上，“蓝皮文库”最典型的特征便是出版商对文本的重新处理，以使其符合所针对之大众读者口味。这项改编工程——对文本进行压缩、简化、切分并为之插图——取决于专营大众书市场的书商印刷商们对购书者能力及期待的把握。因此，书的结构受制于阅读的模式，即出版者想象中其未来读者的阅读模式。

人们始终认为，此类阅读——即第三个发现——需要有明显提示说明标记（例如标题或简明的摘要，抑或木版印制的阅读指南或备忘录），所读的段子要封闭简短，互不相干，满足于一个极小范围内的一致性，否则读者就不自在。这种阅读方式显然不是当时精英文士的读法，尽管有些名家也会买上几本蓝皮书。印制此类大众通俗读物，依靠的是对读者嗜好的预先了解。出版商使用相当固定的习惯形式，大致相同的标题图案，反复

使用的同一画面，调动读者已有的文本的知识来为阅读和理解新出版的读物。因此，阅读蓝皮书，温故多于知新。欲知蓝皮版书籍为何具有“大众”特征，我们须在其特殊版式、对入选作品的强行修改中去找。

144

蓝皮文库实乃法国旧制度时期最具影响力的有助于文化交融的工具，¹⁶对它重新评价，我们的意图不只是限于更好地理解它，我们还要指出，识别社会文化差异，研究载体形式变化，这两者不但不互相排斥而且还有着必然的联系。这既是因为形式随预设读者的能力和期许而变，更是因为：与其说事先的明确划分生成了作品和实物，还不如说后者造就了社会对它们的接受场。对此，劳伦斯·威廉·莱文做了一个漂亮的演示。¹⁷他分析莎士比亚戏剧19世纪在美国演出的方式（即与其他形式混演：音乐剧、闹剧、杂技、舞剧等），并指出这种表演形式很有“人气”，观众极多，不限于学者精英，而且观众还积极参与，随剧情喜怒哀乐。到了19世纪末，人们严格区分体裁、风格和演出地点，并将“全民”观众分为两类，一类独享“正统”莎剧，另一类参与“大众”娱乐。在这一“文化分流”中，莎剧（当然也包括交响乐、歌剧和艺术品）表演形式的革新起了决定性的作用：先是一个混合杂处、共同分享的时代，继之而起的则是一个因文化分裂而导致社会分裂的时代。美国在上演莎士比亚名剧目时所采用的一些习惯做法，就等同于印刷商借蓝皮文库推陈出新的印制手段：无论前者还是后者，他们都将文本置于一个更大的、非其习惯读者所有的文化氛围，并趁机允许某些“读法”、某些理解和用法，对于此类读法和理解，学者们很可能会不屑。

上两个例子告诉我们，不应将文化差异视为僵化静止的社会划分的反映，它们是动态过程的结果。一方面，改变文本的形式和布局，新版文本成就了新的读法，并创造了新的读者群和书籍的新用途。另一方面，因为社会共享相同的文本，也会导致对新的区分的追求，以标识存在的社会差异。法国旧制度下印刷品的发展轨迹可以证明这一点。整个发展轨迹给人

不幸的主角，绝不应与滑稽剧的小丑混为一谈。

莫里哀对喜剧主题的概述（或让人做的概述），使用社会通用语，这便将该剧纳入了那个时代的现实背景：一个娶贵族小姐为妻的农民的故事。他用来描写主人公情感的语词，皆属高雅体。因此，后人在该剧中读出社会意义或悲剧意义，自然是情有可原：在该剧首映那天晚上分发给国王和整个宫廷的小册子中，上述两种意义已然现身。然而，喜剧必须逗人乐，莫里哀笔下的唐丹必须让人发笑。牧歌式田园，人间绝无的俊男美女载歌载舞；镶嵌在这个想象的世界中，即兴剧必须与之相匹配。于是该剧令人困惑，并衍生出诸多相互矛盾的解读：有人为其多样的戏剧形式所倾倒，因为它将田园诗与滑稽剧熔为一炉；有人对剧本本身的歧义特别关注，因为它混淆了体裁，而且直接隐射社会。关于1668年7月18号节庆的文字记载，大概会告诉我们宫廷对该剧的观感。

170

第一篇也是最为官方的文字，是《王家畅欢会》中所提到的费利比安的记述。其目的是为了让臣民和世界都知晓这场王家庆典的盛大场面。该文于庆典后数日匿名发表，印制者乃皮埃尔·勒·珀蒂，“国王御用书商兼印刷商，圣·雅克大街的金十字旅馆”，²¹文章的标题为“记1668年7月18号凡尔赛宫庆典”。1668年印的这个小册子有两个版本，标题页有所不同。²²1679年它又再版，印制地址上写着“由塞巴斯蒂安·马布尔-克拉穆瓦西领导的皇家印刷厂”。这一版是合集，还收入了一些关于其他庆典的记述，可以被视为记录王家富丽堂皇之场面的史籍。此版乃极珍贵的对开本，文章有署名，文间插有五幅版画，由勒波特刻制，这是他在1668年许下的承诺：“我将为公众刻画出庆典日的主要装饰。”为了让民众领略君王的风采，这场庆典应永载史册，尽管那文字那版画远不及真实场面那么震撼：“请不要指望我的文字能反映当时真实场景之万一。”费利比安在记述结尾处如是说。

171

这篇文章比《王家畅欢会》更好地道出了该剧在整个欢庆活动中占据

169

和唐璜^{*}，唐丹和牧羊人的故事道出了不同境遇和不同品质间无法逾越的鸿沟。1668年的这场喜剧所选择种种不同娱乐形式（田园美境之于喜剧，歌唱之于道白，诗歌之于散文），应该是极好地表现了上述二者的极端差距：牧羊人生情一如宫中之恋，那农民则姐姐不疼妹妹不爱。乔治·唐丹还多次表现出烦躁不耐：牧羊女来向他述说提尔斯和费雷纳的绝望，他“怒冲冲离去”；船夫们救了两位情人，他“匆匆下场不愿见之”；这一切均说明两个世界之不对称，即田园界和喜剧域，俊男美女的牧歌世界和凡人俗界。应国王之命，莫里哀和吕里为1668年7月的这场欢庆准备了一个混杂剧形式，它除了必须逗人笑之外，还有一个意义：混杂之中亦有序，这个次序就是德性之分，就是贵族与平民的绝对区别，因为贵族在灵魂上和身份上更为高贵。¹⁹

《王家畅欢会》小册中关于《乔治·唐丹》的分幕介绍，说得极为简洁，但也透露出一些别的信息。其中所用的词语既不属于搞怪也不属于搞笑的词汇：第一幕，谈到唐丹，莫里哀用了“屈辱”、“心烦意乱”和“怒冲冲”三词；第二幕，用了“心烦事”和“悲苦不堪”两词；第三幕，“农民悲痛欲绝”，他又用了“千愁”的说法。此处用来描写唐丹情感的词语皆为悲剧用语：这些词的分量很重，常用来描写伟人们所承受的精神和灵魂上的折磨。“心烦意乱”和“悲痛”在拉辛笔下十分常见，高乃依则比较喜欢“悲苦不堪”。²⁰“屈辱”和“忧愁”则属于另一类词汇，在神使布道的演说中，它们被用来指凡人处境之悲惨。至于“怒冲冲”一词，乃描写心灵激荡的用语：笛卡尔的《论人》一书说，该词指一种特殊的激情，该词在高乃伊和拉辛的作品中都出现过。在巴拉尔出版的这本小册子里，乔治·唐丹的悲苦烦忧并无任何轻浮的意味：用来修饰它们的这些词一般来说应该与喜剧无缘。因此，这农民也是剧中一个

* 莫里哀前期作品中的人物。——译者注

的印象是：随着印刷品的增多、普及和跌价，人们的阅读方式也越来越趋向多样化，其间的区别加以强化。很久以来，家里有没有书籍本身是一种差别，但在印刷术普及后，阅读的方式和书的形式渐渐被赋予了这种文化区分含义。一边是高深的阅读法和精美的书籍，另一边是粗劣的印制和笨拙的拼读，二者形成强烈的对比。

不过请注意，不管是哪一类读者，读的往往是相同的文本。由于他们各有各的读法，于是便产生出种种相互矛盾的释义。结果问题变成选择题：为什么有些文本比别的更适合变着花样地长期反复使用呢？¹⁸或者说，为什么出版商会认为它们能得到各种各样的读者的青睐呢？答案就在多个决定因素和某些微妙关系中：著作结构开放程度不同，与不同的阅读理解构成微妙关系；体制和形式上的多样因素，决定了文本“应用”（取该词的阐释学含义）于决然不同的历史情境的可能。

文本的文字和形式不变，而新读者的读法却不同于老读者，这时候，在文本、印书和阅读之三边关系中就出现了第三种面貌。“书籍在改变，不是因为书籍改变而是因为世界在改变”；¹⁹或者，为照应本文论题，我们也可以说“阅读模式在改变”。这一说法，足以说明研究阅读史的必要性，其宗旨就是识别重大差异，后者赋予同一个文本以不同的含义。此类差异，可以确定的有三种，此刻大概就应该对它们做一番考察。首先，要读懂一篇文字，是必须念出声来还是默看即可。²⁰请大家回想一下米歇尔·德·塞尔托的提法，即读者的自由与默读行为密不可分（当然，他的时间定位值得商榷）：“三个世纪以来，阅读成为了眼睛的动作。往昔念书，人们蠕动唇肌，喃喃拼读。今则不然，不高诵，不低吟，‘现代’之体验，数千年来无人识。往日读书需内化之，把自己的声音化为文本的身体。今日文本不再把自己的节奏强加给读者，也不再借读者嗓音来呈现自身。身体的撤离，乃读者自主的条件，他与文本拉开距离。身体的撤离，是读者

的‘人身保护令’。”²¹其次，“细读”与“泛读”的区别：“细读”少而精，认真听，用心记，对所读文本满怀虔诚和敬意；“泛读”博而杂，潇洒不羁，看罢即扔，对所读之物不太有敬意。²²最后一对区别，即私密、封闭、孤独的阅读，被认为是形成私人空间的基本构架之一，与之相对的是集体的、遵纪的或反叛的阅读，它属于群体空间。²³

这些对比隐含着一种时代观念，即如下的种种重大转变：将默读方式视为中世纪以来逐步发展的结果，18世纪末才进入泛读时代。此类已成为经典的对比，引发出多种思考。有的思考试图将上述简单的二元对立复杂化，将关注点从对比的两端转移到其中的差距层次，打乱那些区分阅读风格的粗线条规则，修正那种视集体为大众、视个体为精英的思维定势。²⁴有的思考则促使我们区分三类变革，因为其结果常常被人混为一谈：首先是文本复制技术的“革命”（最重要的便是从手抄文化到印刷文化的革新）；其次是书籍形式的变更（在基督纪元最初几个世纪里翻页书代替了卷轴书，这是最根本的一次变革，当然还有16—18世纪间其他一些不那么显眼的小改观，它们改变了印刷页面的视觉效果）；²⁵最后是大范围的变化，即阅读模式和阅读能力的变化。变化与变化之间既有相合的地方也有节奏断点不合拍的地方。毋庸置疑，今天由阅读史并对阅读史提出的一个最有意思的问题便是上述三大类变革的关系问题：技术、形式和文化的变革。

显然，此问题的答案决定我们如何重新评估旧制社会中的文化轨迹与文化分野。无需赘言，上述种种皆以印刷文字为依据。长期以来，人们对其衡量的方式仅有两种：一是统计署名的数量，算出扫盲人数的百分比，进而根据时代、地点、性别、身份地位来评估阅读能力的变化；二是翻阅公证人或书商记录的私人藏书清单，确定书籍的传播规模和阅读传统。

然而，无论是在旧制社会还是在当今社会，想要阅读印刷书籍不一定非得拥有它：所读之书不见得都是自己的书，家里藏的印刷品也不见得都

歌声动地佳园美，
四边相应齐颂爱，
爱神酒神天上仙。

宣传册结语如下：“所有舞者像其他人一样会聚在一起，在全体牧羊人和牧羊女的欢声笑语中喜剧落下帷幕。接下来是其他精彩节目，将另文述之。”此处提到另一个文本，费利比安所记，此人是记叙王室建筑史（附带娱乐史）的史官。

真的存在“一个整体次序”吗？在双线剧情间，在田园诗话和喜剧剧情间，莫里哀的确搭建了一些联系和照应，首先是作为背景的田园幻境，牧羊男女的爱情故事和可怜丈夫的屈辱故事皆发生在其间。在感情上也有照应：唐丹的屈辱呼应两牧羊男的绝望，他的抱怨呼应克罗丽丝的哭诉。不过上述对应最终还是被打破了：一边是错误婚姻所导致的不愈之痛，一边是倾心相恋所预示的美满甜蜜。最后，唐丹选择沉迷酒中来忘却婚姻的不幸，用他的方式靠酒神来对抗爱神，对抗的结果即让喜剧在音乐声中结束。正是在结尾处可悲丈夫与多情牧人的命运分道扬镳：前者只能以酒代爱，后者却聪明之极地结合了爱神与酒神。

与通常的看法相反，上述两个剧情之间存在着精确的关系，¹⁸1668年7月的这部兼有散文和音乐的喜剧看上去确实有些不协调，但早在6个月前，即在《安菲特律翁》的创作中莫里哀便已尝试过这一手法：用相类似的境遇来同时展现主仆、上下、大人物和乡巴佬的行为。因此，乔治·唐丹这个受气包丈夫可以被看作是动情之牧羊人的反面，即他们的喜剧倒影。一如牧羊人，他满腔悲戚；一如牧羊人，他伤情绝望；但牧羊人能诗会唱，心美言雅，可他却完全没有这种气质。他的痛苦除了酒无药可医，有情人成佳偶的美事，他一生无缘。一如苏西和梅居尔，一如更早的斯加纳雷尔

4. 喜剧第一幕：“娶了贵女的农民在此幕中饱受屈辱；临落幕时，他心烦意乱，一牧羊女上场，向他讲述两位牧羊人失恋的故事，他怒冲冲离去把舞台让给克罗丽丝。”

5. 克罗丽丝的《哀叹曲》，哀情人之死：

天啦！我的爱人，我害了你，
你如此爱我，竟以生命为价！

167 6. 喜剧第二幕：“农民心烦事不断，悲苦不堪，前一位牧羊女再次上场打断了他。她告知他费雷纳和提尔西斯根本没死，被六位船夫所救；农民匆匆下场，不愿见之。”

7. 船夫舞，“因收到谢礼而乐不可支”。

8. 喜剧第三幕，“农民悲痛欲绝。一位朋友劝他一醉解千愁，并劝他去会合牧羊人队伍。此刻相爱的牧羊人尽数登场，按照他们的古老传统，载歌载舞，歌颂爱神的力量。”

9. 赞美爱神：克罗丽丝、克里梅娜、提尔西斯、费雷纳分唱，众情人合唱。然后酒神合唱队颂酒神。“对歌比赛，对舞争艳”，轮唱：克罗丽丝与酒神合唱队员之一，爱神合唱队与酒神合唱队。在一位牧羊人吟唱后，二队终于和好如一：

酒神诱人爱神柔，
二神携手多般配，
岂可将他们来拆散。

二队合一，齐唱剧终曲：

柔情蜜意心相依，

是书籍。另外，不识字的人也不可能脱离书写物而生存，在各种仪式、公共场合和工作地点，文字无处不在。²⁶有话语解说，有插图搭配，读不懂或读不太懂的人也有可能理解书写文字。因此，识字率并不能正确估计人们与书写文字的熟悉度：尤其是在现代早期的社会中，人们学习阅读与书写的过过程时断时续，很多人（特别是女性）在离开学校时只会读，或多少会阅读，但却完全不会写字。²⁷同理，对书的占有率似乎也不足以正确说明贫穷者对书籍的使用频率：有的人太穷了，不可能有自己的“藏书”。

尽管我们无法确定有多少人只会阅读而不会签写自己的名字，有多少读者自己没有一本书（至少在为其清理财产的公证人眼里没有一本值得记录下来的书），但他们读公告，读海报，也读旧书和蓝皮册子，这样的人一定很多，否则我们无法理解印刷文字对种种旧有形式的影响，因为当时的文化在很大程度上还是一个视觉加手势的口头文化。上述两种表达和交流的方式相叠合，且形式多样。首先是书写和行为举止的关联：书写文字在城区庆典中占有重要位置，比如说宗教仪式，不过，许多文本书写的目的的是指导读者的行为举止，以期这些行为符合宗教或社会的规范。比如说《礼仪训》，其目的就是让人内化上流社会的礼仪或基督徒的谦恭礼貌。²⁸

言说和书写之间也会叠合，这表现在两个方面。首先，那些针对一般大众的文本，在作者但更多是在出版商的操作下，常会采用一些名言和母题，这些名言和母题取自大众熟悉的朗诵文化和故事文化。也有临时写手偷天换日，善于改编故事，蓝皮系列中就有许多这样的仙女童话变体。这些都是口头文化与印刷物契合的最好例证。²⁹其次，我们已经说过，许多读者只能通过一个念诵文本的声音来“阅读理解”文本。要理解言说与文本的这一特殊关系，就不应把阅读看成是孤独无声的纯个体活动，恰恰相反，我们必须注意到这一基本失传的阅读方式，即高声朗读的重要性和多样性。

我们发现了印刷文化渗透到旧制度社会的方方面面，便可以得出以下

149

几个结论。首先，印刷文化强大的渗透力，可以说明为何所有权力机构为何如此看重书写及其载体，因为威权需要规范行为和嵌制思想。因此，面向广大读者而发行的文本就有了教育、教化和训导的功能；同理，各种权力机构也会对文本进行严格的审查和控制，清理掉一切可能威胁到秩序、宗教和道德的东西。关于此类监控，米歇尔·德·塞尔托建议我们见识其有效性，制定法规的机构介入得越多，其成效性越大（“控制创造力的机构越弱，读者的创造力就越强”³⁰）；除了书籍中设置的种种限制读者阐释的机制，他还提醒我们注意外在的审查制度的种种模式（行政的，司法的，宗教裁判所的，社会的等等）。

由于书写的可能用途，和印刷品的各种使用方式，使文本及其生产制作形成了一系列的过程表现，从中我们可以识别出被书籍生产者视为关键的一些文化分野。此类识别非常重要，因为正是它们，根据预设的不同读者的期待与能力，建立了书写与出版的策略。这些策略也因此获得了一种有效性：阅读格式的设计，书籍的形式，面向新读者之新版文本上的种种调整修改，处处都能找到上述有效性的痕迹。除了不同的阅读表现和阅读方式的二元对立（阅读文本或看图像，心领会或意踌躇，私人阅读或集体阅读），我们也应理解那些零散印刷品的使用方式和作用。这些印刷品比书籍地位低，但却到处都是，从插图、公告（总配有文字）到快报、蓝皮小册（常配有插图），不一而足。

150

印书之实践，以及为正常目标而进行的文学、图像、自传之演练，为我们揭示了种种旧时阅读的表现。这些不同的表现，对阅读活动考古学而言，构成了最基本的参考数据。然而，这些表现，虽说道出了对我们现代人来说那些最显眼的对照，却也不应该屏蔽其他一些不容易察觉的区别。比如说，有产者和贵族私密阅读，普罗大众集体阅读，这种对立就比较粗糙，颠覆这种说法的阅读活动绝不在少数。事实上，对前者而言，对

形式的音乐芭蕾舞剧”，后者乃高雅艺术，在此有包装的作用。

对1668年7月18日上演的这部喜剧来说，下面两个定义皆成立：一部幕间配有音乐和舞蹈的喜剧，或者，一部幕间表演即兴散文喜剧的音乐芭蕾剧。视角不同，定位自然不同：在凡尔赛大花园里，王公贵族们观赏了一部娶贵妻受活罪的农民的滑稽故事还是欣赏了一部唱词听不懂无关宏旨的歌舞剧？如果第一种说法没错，那么这个故事只是重复了传统喜剧的成分和情节，拉格朗日笔下的那个有社会意义的中性题目《尴尬的丈夫》似乎暗示了这一点；或者也可以将其理解为将一段特殊社会经历搬上舞台：一段“因野望而受罪”的农民经历，就如宣传册所言那样？关于《乔治·唐丹》——1668年上演的《乔治·唐丹》——之体裁及主题的种种界定，其差别在表面上看来并不大，但却凸显了世人对喜剧的种种矛盾看法。看来至少有一点十分明确，即莫里哀界定（或让人界定）其喜剧的说法，与《新闻报》戏剧专栏上关于王家庆典的报道的言辞，不是一回事：

不过，《王家畅欢会》还有另一个目的：准备观众，让他们习惯这种喜剧和音乐剧的混合形式，向他们“讲解整体次序”。首先交代时间和地点的统一：“故事发生在一场大型乡村舞会上”，互相交织的双线情节被分为一个个片断进行介绍：

1. 开场：四个牧羊人“打扮成为节日服务的仆人”，登场起舞，打断了那位已婚农民的白日梦，迫使他下场。

2. 克里梅娜和克罗丽丝的小曲，《两位牧羊女是好友》。

3. 配音场景，克罗丽丝不答应费雷纳的求爱，克里梅娜也拒绝提尔斯的求爱。“据古时失恋者动辄轻生的习惯”，绝望中的两位牧羊人决定自杀：

悲极心痛人颓丧，

一死了结哀叹声。

还隐隐告诉我们，莫里哀也是巴拉尔印刷册的作者，或至少他紧守在旁参与了制作。由此可见，若想弄清莫里哀在首演前就该剧说了（或叫人说了）些什么，《王家畅欢会》是一个重要佐证。他赋予该剧两种性质。一方面，指出这是一部“即兴喜剧”，应王命仓促写就。这一表白是为了求得观众的谅解，同时也是为了说明该剧的首先目的是逗乐，因此人们应该看戏而不是读剧本：“对于这部剧，我想说希望每个观众带着观看即兴喜剧的眼睛来欣赏它；另外，对于有心智的听众而言，国王有令便立即拿出一个脚本，应该是此类作品的可贵之处。”就这样，《乔治·唐丹》被归于了为国王而作的娱乐类喜剧。又比如说他1665年创作的《医生情人》，剧本开头便有一段“致读者”的文字，这段文字适用于所有在相同条件下创作出来的剧本：“本剧只是一幅简单的素描，一部小小的即兴剧，供国王一乐[……]从国王下令到编剧、排练、上演，一共用了五天时间[……]该剧效果更多地取决于表演：众所周知，喜剧是拿来演的；除了那些能够通过读剧本发现编戏技巧的人之外，我不建议大家读剧本。”¹⁷素描或即兴剧：《乔治·唐丹》被毫无悬念地归入一类体裁，这类体裁无论在宗旨上还是在写法上都有明确的规范。

165

然而，这部喜剧在形式上却有所创新：其“主题与有音乐有芭蕾的喜剧糅合在一起”，莫里哀（或其代言人）指出这类体裁不太合民众口味，有可能令“法国人感到惊讶”。因此需要强调“看过彩排的人们的感觉”，他们对吕里的编舞和搭配的音乐赞不绝口。另外，唱词也被印出来，以便让那些不熟悉上述吟唱法的观众能轻松地跟上。对莫里哀来说，这两种形式——即兴喜剧和配音芭蕾剧——没有明显的上下高低之分，他只是将两者糅合在一起。然而，当他概述其内容时，他却只谈《乔治·唐丹》：“主角是一个娶了贵族小姐的农民，在整个喜剧过程中，他始终因其野望而遭罪。”对该剧的这一定义自成一体，但与《新闻报》的报道相去甚远，《新闻报》既不说喜剧的名称也不给出摘要，只说它是“在幕间穿插有另一种

听众高声朗诵一直都是精英社会交往的黏合剂之一；相反，文字也能渗透贱民肺腑，将其身份信息、情感记忆、生命中最为震撼的时刻，留存在某些普通物件中（它们不全是书，绝大部分不是）。与刻板的典型的阅读形象相悖，“大众”也是一个个体，唯有在他们孤身独处时，人们才会见识到他们悄然的实践：剪贴快报上的图画，为印刷版画着色，自得其乐地阅读蓝皮书。

着眼于一个特殊的领域（16—18世纪的法国），致力于一个特殊的问题（印刷书籍对大众文化的影响），本文尝试了一种方法（在他处也曾使用），其意图便是让米歇尔·德·塞尔托的两个命题具有操作性。第一个命题提醒我们，简单地否定阅读实践的创造力是不对的，强调阅读活动从不会完全屈从于限制，文本也不可能完全决定其形式与实践。第二个命题强调读者面对书籍施加控制的对策，在写作策略产生的“专属空间”中妙用其对策，读者的对策遵循自己的规则、逻辑和模型。由此便道出了所有阅读史的一个基本悖论：它必须设定阅读活动是自由的，但研究掌握的最多只能是影响阅读的决定性因素。将读者群体建构成等量的“诠释群体”（借用斯坦利·菲什的表述³¹），弄清楚物质形式如何影响意义，尽可能在实践活动而不是统计分布中确定社会差异：他为史学家理解“无声生产”即“阅读活动”开辟了开展研究的康庄大道。

151

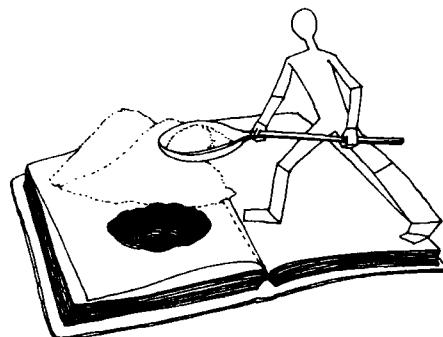
152

他家出售行乐书，
廉价几乎算白送。
若问吾言真与假，
应知他家在何处：
帕尔纳斯招牌下。¹⁵

对于最初的读者来说，该剧没有名称，仅有一些简短的剧情描写。不过，对于那些配音场景的念白和唱词，反而是全文在录。直到1669年，该剧在巴黎上演过数次后，《乔治·唐丹》又曰《尴尬的丈夫》的文本才得以出版，但却去掉了吟唱部分的歌词。第一个版本由让·里布在巴黎发行，一经问世便被盗版，例如阿姆斯特丹的埃尔塞维尔出版商¹⁶。

《王家畅欢会》一开头就歌颂君王，因为无论是征战还是节庆，皆是为了彰显他的荣光，他的辉煌，他的令人惊叹：“他所行之事无不显其英雄本色；即便消遣娱乐，王所展示的辉煌壮观亦前无古人。”凡尔赛宫的庆典具有多重寓意：它要庆祝国王顺民意而赐予的和平，它要炫耀国王福泽苍生无所不能，它还要以其特有的方式再现国王的种种文成武德。国王壮举无一不是奇迹，为时间立法，令大自然唯命是从：“在边界，冬月一周您开拓了千里疆土，雄城纷纷降旗让路；在此园，壮丽宫殿和华美剧场平地而起，处处伟哉雕像，金翠辉煌，绿荫掩映，数百喷泉齐射，格外清爽宜人。”巴拉尔先生的宣传册对上述景观没有细讲，因为“我们另有一位才华横溢之士负责此事”。这位大才子就是费利比安，在他的记述中将有对如何举办凡尔赛宴会的详细描述。

节目单也论及喜剧，它宣告谁是作者：“莫里哀创作了它。因为是好友，所以我觉得最好还是不予褒贬，看完后请你们自己判断。”这段话，让我们有理由认为莫里哀是整部喜剧——包括吟唱诗词和各幕散文——的作者，它



言明我们打算如何阅读。阅读将沿三条分析线索展开。首先是关于差异的研究：喜剧剧本与为之提供依据的其他一些文学或非文学文本之间的差异；剧情与为之提供模板的社会情境之间的差异。再就是对剧本的不同呈现形式的研究：是在宫中上演还是在罗亚尔宫剧场上演，剧本是初版的单行本还是莫里哀全集中的一篇，文字有配图还是无图。最后是对该剧接受情况的研究：有时代证据的接受情况，以及只能进行假设的接受情况。依据各种各样的材料，我们试图了解该喜剧在一个较短的时段内是如何引发观众共鸣的——共鸣的基础知识源自于实际生活和感知方式，继而再来评判那些产生等级和变迁的机制。也就是说，从文本内容（及其基石）到这些内容有可能产生的思想。同时也要对照剧本种种不同表现形式，从中找出文本之外可能出现的附加意。第一个要探讨的形式，就是宫廷宴会。

“剧场上水果琳琅满目，有三十六果篮，满满堆成金字塔，葡萄牙的橙子及种种别的水果，贝尔丰元帅领着好几位大人将其呈给整个宫廷；与此同时，宫廷内务总管洛内大人四下里散发节目单，节目单里有喜剧和芭蕾的主题。”¹³节目单乃印刷品，未署名，由巴拉尔制作，后者是“独家为国王印制音乐类作品的印刷商”；节目单的标题是：“凡尔赛宫王家畅欢会——凡尔赛宫盛会上演之喜剧主题”。¹⁴节目单上先是一段对国王的颂词，“四海宾服”，然后1668年7月18号的观众便能看到喜剧的简介，场次的安排，以及吟唱部分的歌词。这个提前分发小册子不仅是节目单，它还能起到在事后为喜剧打广告的作用。7月21号罗比内写了一封《给夫人的诗歌信》，其内容便证明了这一点：

行乐赶早不赶晚，
快去巴拉尔先生家；

六、从宫廷到民间

“乔治·唐丹，10号礼拜二首演……剧团登程凡尔赛宫，演出了《尴尬的丈夫乔治·唐丹》，19号星期四返程。”¹⁵拉格朗日，莫里哀麾下的一名喜剧演员，在《1659年复活节以来剧团戏目及大事记》中，提到了《乔治·唐丹》1668年7月在凡尔赛的首演。

对此7月21号的《新闻报》上也有大段报道，但却语焉不详：

本月19号，国王和王后陛下，储君夫妇，宫中所有老爷和夫人们，齐聚凡尔赛宫欢度佳节。这是一场准备了很久的盛会，其华美靡丽无愧于世上最伟大君王的风采。晚会始于晚七时，堡内花园的一条林荫道上有供人品尝的精美甜点，一间满目青翠的大厅里搭建了一座美轮美奂的剧场，王家剧团的一出喜剧在美妙伴奏声中拉开帷幕。剧间休息穿插了一些音乐剧、芭蕾舞小品，整个演出妙趣横生；无可挑剔。演罢从剧场两端推出第二道甜点，成金字塔状的水果和果酱，站在台上的大人们将其敬献给国王和王后陛下。是时喷泉齐放，水花飞溅，三千嘉宾，金碧生辉。出席宴会的贵客有：教皇使臣、各国使节、旺

多姆主教和雷斯主教。²《新闻报》的这段文字既未说出喜剧名称亦未道出作者姓名，还错把7月18号的宫廷节日说成是19号的。不过，它却清楚地交待了《乔治·唐丹》首演时的情景。

时值君主制全盛期。2月，国王军队如天降雷霆般一举从西班牙人手中夺得弗朗什-孔泰；7号孔代亲王收复贝桑松，同日卢森堡大公收复萨兰。14号多尔守军向国王缴械，17号格莱守军投降。路易十四在其《回忆录》（这《回忆录》也有可能是秘书根据国王口授的日记和平日的笔记编撰而成）中是这样记载的：国王进入格莱地区，“十五个冬日便结束了一场征服行动。此战役稍有不慎，就有可能陷入僵持局面”。3月24号，太子在圣日耳曼昂莱行洗礼。5月2号，停战协定在艾克斯-拉夏贝尔签订：法国在拆毁其城防堡垒后归还了弗朗什-孔泰，但却留下了头年攻下的十二座弗兰德城市（其中包括里尔和杜埃）。路易十四解释说，那是为了“交还一个解除了武装的弗朗什-孔泰，我什么时候想占就再占回来；巩固了我新占的领土，再进入荷兰其他地区就更有把握了”。³风华正茂的国王完美地演绎了理想君王所承担的种种角色：守护王朝，开拓疆土，赐予和平。

君王的荣耀须让人闻知、看见并传颂。舞文弄墨者行动起来：鲁昂有六位诗人，其中包括皮埃尔·高乃伊，在莫里哀出版社出版了一本拉丁文和法文诗集，其名为《献给征服弗朗什-孔泰的国王》。4月底，在凡尔赛，莫里哀领导剧团演出了一系列剧目以娱君王，有《屈打成医》、《被迫的婚姻》、《太太学堂》、《克里奥帕特拉》——此乃一部悲剧，由演员拉多里莱尔创作——和《安菲特律翁》，最后这部剧1月13日创制于杜伊勒里宫。上演《安菲特律翁》前有演员朗诵莫里哀的一首十四行诗，该诗歌颂弗朗什-孔泰大捷，结尾如下：

的、神话的和圣经的题材，从中提取重大事件和著名人物，这一方面是因为后者人人皆识，表演他们容易被人理解并受到欣赏，另一方面是因为他们离我们足够久远，对他们的表演无须完全符合当下人的想法。

悲剧的主题离我们较远，所以它受到的约束较小。就这一点，莫里哀在《〈太太学堂〉的批评》一剧中借多朗特之口表达了他心中关于悲、喜剧的对立：“描绘英雄，您可以随心所欲，凭兴致勾勒出他们的形象，像不像无关大局；想象一旦启动，您只需随兴而行，是否真实可以忽略，可以为追求绝妙效果让步。然而，您若想描绘普通人，那就必须符合现实。人们要求他们必须相像；如果您同代的人都认为他们不像，那您就完全失败了。”¹²一边是想象的自由，对“真”的超越，对可能之情感或情境的虚构，哪怕这情感或情境在当代无有类似的体验；另一边则必须考虑社会共识（至少是潜在观众的共识），后者只会根据“真”而不是“妙”的原则来裁定某行为或某情节像还是不像。字典中曾将小说定义为讲故事，将悲喜剧定义为再现人间经历，但此刻这一边界开始移动，莫里哀的言下之意已经将悲剧与小说归为一类：它们都无须严守“真实地模仿”之准则；唯有喜剧一家必须尊重现实。

根据字典中的定义，喜剧描绘的对象是观众身边的对象：“常见情节”（里什莱），“凡夫俗子”（菲雷蒂埃），“生活中私人间的事件”（法兰西学院）。即便如此，我们也不应把喜剧中的情节视为真实情节，或可能发生的情节。说此类情节离观众很近，其意为喜剧赋予虚构人物的感知和划分社会的方式容易被观众所理解所识别，被认为是合情合理的。喜剧之“真”便在于此：它不在于剧情与现实的同一，而在于剧中人物所导致的行为分类与不同观众在接受中的种种分类行为的相互兼容，因为行为分类由分类行为赋予意义。

根据上述假设，我们提议对剧作——即本文所研究的《乔治·唐丹》——进行一次“历史阅读”。提到“历史阅读”，它曾引起许多误解，故在此需

于活在其中的人来说，这就是社会关系之现实；当然，换一个观察社会的角度，上述关系完全有可能被视为虚幻的和荒唐的。

本文的第一个论点如下：文学作品所再现的建构社会的原则是相互矛盾的，那些被个体用来在某一情况下划分他人的标准，其本身也可以分成几类。无论是悲、喜剧还是小说，皆是如此。这三种体裁，其实颇为不同。17世纪末的三种字典（1679年的《里什莱字典》、1690年的《菲雷蒂埃字典》、1694年的《法兰西学院字典》）在定义中给出了它们的区别。给出的第一个区别就是小说属于讲述形式，而悲、喜剧属于再现形式。里什莱赞赏小说，菲雷蒂埃贬低小说，但二者皆赞同小说乃虚构、虚幻和想象之物：“小说在今天是一种虚构作品，它包含某段精心编排的爱情奇遇，根据史诗规则但却用散文形式，其目的是娱乐并教育读者。”（里什莱）“现今的小说不过是一些讲述骑士传奇和爱情故事的书籍，编出来完全是为了供懒人消遣或打发时间罢了。”（菲雷蒂埃）“小说：用散文写的书，讲述战争或爱情奇遇。”（法兰西学院）由此看来，小说展开其情节和人物，有着自己的文学惯例，根本无须遵循所谓的合情合理，即在行动上和情感上的合情合理。

反之，如果说悲、喜剧是“再现”，是因为它们给出了一幅关于人类行为的写实图，一种恰如其分的认识。二者间的区别源自于它们所再现的对象。悲剧展现的是在少见的逆境中表现卓绝的“人杰”。让我们来查查字典。里什莱——“悲剧：以类似于诗歌的形式来表现某个令人震撼的故事，该故事完整合理，感天动地，通过逼真地模仿某一巨大不幸，激起恐惧或怜悯，或兼有二者，使观众在欣赏中受教益。”菲雷蒂埃——“戏剧诗，在舞台上表现一些卓越之人的重大事件，其终局一般都会很不幸。”法兰西学院——“戏剧诗，舞台剧，表现发生在卓越人物之间的重大严肃事件，其结局往往是某个主要人物身亡。”在莫里哀时代，人们似乎特别偏爱古代

颂词尚未想好，
您已捷报频传，
伟大的国王啊，
您快得实在让人为难！⁴

诗歌已颂扬胜利，欢宴将庆祝和平。庆祝聚会准备了很久，从5月到7月，其排场需向世人证明，向王国的大人们和国外的使臣们证明，国王善领军亦善玩乐，他铺张豪华一如他赐予和平，他权倾天下，一掷千金。声色犬马，极尽奢华之能事，那当然不能少了喜剧。此任务自然由“国王的剧团”来承担。1665年8月，该剧团获得国王赠予的七千磅年金，并更名为“国王的剧团”；莫里哀作为著名文人，也同时得到了一千磅年金。聚会在花园中进行，喜剧的主题必须与之相辅相成，必须搞笑。为了完美地阐释庆祝活动所具有的田园风格，莫里哀选择了一个乡下的故事，即乔治·唐丹的故事。

这出喜剧大概很合圣意：1668年11月庆祝圣-于贝尔节时，路易十四又点了此剧。拉格朗日对此记载如下：“11月2号星期五，剧团去圣日耳曼昂莱演了三场《尴尬的丈夫》——又名《乔治·唐丹》——和一场《吝啬鬼》，11月7号返回。收国王赏金三千磅。”⁵《新闻报》也提到了11月3号的圣-于贝尔节宴会，说是“有芭蕾舞和喜剧助兴，并佐以一曲精彩的交响乐，为凡尔赛宫的佳肴增色不少。次日以及其后两日，国王夫妇继续欢宴，并在最为风雅的芭蕾和舞会后观赏了另一场喜剧。”⁶

剧团归来两天后，《乔治·唐丹》在罗亚尔宫皇家剧场上演，该剧场自1661年10月起供莫里哀使用（“意大利人喜剧团”1662年1月返巴黎，剧场由两团共用）。去掉了作为“头场”的芭蕾舞，该剧或单独或与另一部喜剧轮流上演，在1668年11月9号—12月9号间，共演了十场。

显然，《乔治·唐丹》在1668年拥有两种演出形式和两类截然不同的观

众。在宫中上演的喜剧为君王过节或寻欢服务，它前有芭蕾后有音乐，只是一连串五花八门的娱乐节目中的一个罢了。在城里，喜剧进入另一个世界，亦即市民戏的世界：它，至少在巴黎，有固定的演出场所，规定的演出剧目，以及预定的年演出场次和时间。同一个文本，呈现的方式和环境完全不同，必然会引发迥异的期许和观感。因此，要理解《乔治·唐丹》，就必须了解1668年的观众对它的种种观感，对文本的意义进行建构，而不是拘泥于文字本身。一部作品是印成文字还是搬上舞台，传统文评不太关心。我们反对此种态度，因为《唐丹》是在宫中上演还是在城中上演，其形式、背景和目的都不太一样，离开了这一切，奢谈文本之意义并无意义。同一个固定文本的意义会因为印刷方法的不同，如改变纸张大小和页面排版，插图和文本切分，⁷而彻底改变；与此相类，莫里哀喜剧的表现形式因宗旨不同而大相径庭，其含义当然也会因之而产生大的变化。这，便是我们需要重新考察《乔治·唐丹》的第一个理由。但它并非唯一的理由。

这出剧的命运其实相当吊诡。20世纪的评论界对它不太感冒，认为它并非莫里哀的名作。将它作为研究对象的论文极少，而且一般也都是为了确定其故事本源或探究其喜剧效果。⁸唯有一个值得一提的例外：利昂内尔·格斯曼在其书中专辟一章谈《乔治·唐丹》，并给了它一个整体上的定位。格斯曼将该剧归于“‘贵人迷’类”而不是“‘愤世者’类”。所谓贵人迷，即主角接受上位者比自己高贵，但却希望被其承认；所谓愤世者，即主角追求绝对优越，高于所有社会阶层，不受任何人支配。⁹由此可见，演员编剧们的强烈兴趣与评论界的不屑一顾形成对照。第二次世界大战以来对该剧的三次排演更是让我们不得不对其重新思考：1958年，由罗歇·普朗雄执导，在维勒班都市剧院演出；1970年，由让-保罗·鲁西隆执导，在法兰西喜剧院演出；¹⁰1987，还是由罗歇·普朗雄执导，在国家人民大剧院演出。此三次演出的宗旨和表现手段都是不一样

的。1958年那次，普朗雄在演出中很好地表现了人物间的阶级关系（富有的农民唐丹，困窘的贵族索当维尔一家，盛气凌人的小白脸克利唐德尔），他同时还表现了贵族无论如何依然是人上人，受其统治的农民日夜劳作，默默承受，目光短浅。鲁西隆想表现的则是命运的悲剧，即唐丹的悲剧，受愚弄而不知所措，心有火却无力应对；同时也是安日丽格的悲剧，被父母卖做人妻，屈辱而生叛逆之心。前者是对社会的解读，有着大量的现实主义成分，舞台成为展示勒南农民的画卷；后者则选用了庄严冷峻的布景，以衬托悲剧的凄惨氛围。撇开它们的区别不谈，这两次演出（很多导演皆受其启发）告诉人们：无论其表象如何，《乔治·唐丹》不仅是一部搞笑的喜剧，而且还是一出无情揭露社会问题的残酷戏剧。在1987年的那场演出中，普朗雄重新审视了原作；他保留了剧中的严肃成分但却减轻其中的悲情成分。他在执导中致力于将其表现为“夫妻危机的照相或透视”，“第一例讲述心灵之无奈的戏剧”。¹¹

这与1668年7月的某个晚上在凡尔赛宫的花园里上演的那个莫里哀应邀而作以娱廷臣的喜剧《乔治·唐丹》，已相去甚远。然而我们真就那么有把握吗？莫里哀搞笑成功但他仅仅只想搞笑吗？为了避免徒劳无益的关于作者“意图”的讨论（此例中的作者意图不可知，再说它也无法囊括作品的全部意义），我们换个问法，《乔治·唐丹》不是一个针砭社会的文本吗？因为17世纪人们有话无处说。这是本文的一个假设，即认为一个搞笑的“情节”（action，莫里哀用该词来指逗乐技巧）和一个必然要再现种种社会关系的主题之间具有兼容的关系。在17世纪，喜剧针砭其对象的方式与其他话语形式颇为不同。对《唐丹》中所提出的问题大概可以这样表述：当社会主体错误地定位自己的社会等级，当他们对社会秩序的理解不统一时，这社会秩序的真相到底是什么？或者反过来问：种种懵懂糊涂必然表现为一系列决定和行为，它们又是如何界定上下统治依附关系的？因为对