《追忆似水年华》中维米尔的三重出现及绘画的隐喻

程小牧

【摘　　要】绘画艺术在小说《追忆似水年华》中占据着非常重要的位置，维米尔作为普鲁斯特本人最喜爱的画家，在整部作品中有着独一无二的崇高地位。本文将对维米尔在作品中的反复出现作全面的梳理和分析，将之归纳为三种情况：一、融入情节、刻画小说人物的性格特质；二、以场景描写来复现维米尔的画面；三、通过贝戈特之死直接阐发维米尔绘画的启示。通过上述分析讨论维米尔在不同文本层面的隐喻意义，并指出维米尔绘画尤其是其代表作《德尔夫特小景》对写作者普鲁斯特的启示：如何于日常中发现真理、艺术品所能矫正的视野及艺术家的天职等。

【关 键 词】《追忆似水华年》；绘画；维米尔；隐喻；视野；《德尔夫特小景》

【作者简介】程小牧，北京大学外国语学院世界文学研究所（北京 100871）。

【原文出处】《外国文学》（京），2021.6.51～63

绘画艺术在普鲁斯特(Marcel Proust)的鸿篇巨制《追忆似水年华》(下文简称《追忆》)中大量出现，形成一种具有多重隐喻作用的文本构成要素，使得小说在某种程度上成为可视的画卷。这部包罗万象、有着时代百科全书意味的作品，素以对各门类艺术的精微描写和独到阐释著称，其中涉及音乐、建筑、戏剧、摄影、装饰设计、器物家具、服饰等，而绘画在整部作品中尤其占据了一个特殊的、富于象征意义的位置。

小说《追忆》详略不一地谈到了一百多幅实存的古今画作，从14世纪早期文艺复兴至20世纪的未来主义，从乔托到巴克斯(Léon Bakst)；还有一些被粗略提及、难以对应于具体作品的绘画；更有许多虚构的画作夹杂其间，如小说中虚构人物、印象派画家埃尔斯蒂尔绘制的作品。在《普鲁斯特的想象美术馆》(*Le Musée imaginaire de Marcel Proust*)中，卡佩尔(Eric Karpeles)搜集到两百余幅与小说中的绘画或多或少相对应的油画、水粉水彩、版画及素描作品(12)。

小说行文中，对画家及其绘画作品的指涉和描写，其意义并非一目了然，有时读者会困惑于某种隐约可感却难以言明的喻意。这些绘画作品及其背后的艺术家形象，显然并非只是作家在搬弄典故或当作小说的装饰性内容，它们与普鲁斯特的感知方式、写作手法乃至美学观念有着结构性的对应。《追忆》所谈及的诸多绘画大师构成了一个群星璀璨的先贤祠，其中作者最看重的几位有乔托、卡巴乔、伦勃朗、维米尔(Jan Vermeer)、夏尔丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin)等。在谈论这些画家时，叙述者的视野和思考远非局限于画作本身，而是通过某种类比式的洞察，达到对写作艺术的自省。如乔托的壁画所带来的对寓言的思考，卡巴乔画作所唤起的马赛尔对母亲和阿尔贝蒂娜的某种强烈感觉以及对非意愿性记忆的体悟，伦勃朗作品在用光的单调性中所体现的艺术作品深刻的统一性。其中，维米尔是所有这些画家中几乎被捧上圣坛的一位，他在整部《追忆》中有着独一无二的崇高地位。

维米尔在《追忆》中反复出现，类似凡特伊的乐句，看似随意、零散、没有连贯性的意义，好似一种来去无踪的神秘感觉，但其实每次出场都极具深意，最终叙述者以贝戈特之死的华丽篇章剥开了维米尔绘

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

画的启示性内涵。

一个事物是另一个事物的变体，通过其变体而揭示事物的本质，是我们所熟悉的普鲁斯特的写作手法。贡布雷的童年反映在一杯茶中，削芦笋的女仆成了乔托寓言画中的女人，盖尔芒特府邸不平坦的鹅卵石包含着威尼斯的记忆，这将我们引向了作为普鲁斯特风格特征的隐喻原则。普鲁斯特相信“隐喻本身就可以赋予风格一种永恒性”(Contre Sainte-Beuve 586)。隐喻赋予了普鲁斯特的宇宙以同质性和连续性，尽管它的外观是支离破碎的。在这个宇宙中，记忆是片面的，爱是中断的，时间和空间是不连续的。然而，从这个支离破碎的宇宙中形成了一个同质的整体，正是隐喻通过取消事物的边界而将各种片段组成集合，各种元素彼此接近。隐喻通过形象的类比和暗示表达隐藏的真相，这是绘画和写作共通的地方，而画家形象和绘画本身也成为普鲁斯特所喜爱的喻体。在《追忆》中，维米尔就构成了这样一种隐喻，他在全书中不同的出现方式、在不同的文本层面表达出多重喻意。本文将全面梳理维米尔在《追忆》中的多次出场，并将之归纳为三种情况进行具体分析：一是融入小说情节，刻画人物形象，隐喻某种性格特征和精神气质；二是依照维米尔的画面描写小说场景，将新的参照引入叙述层，隐喻某种独特的印象；三是跳出叙述层，直接阐发维米尔绘画的美学启示。

智识与风雅：人物关系中的维米尔

维米尔在《追忆》中首次出现于《在斯万家那边》。在刚开始与奥黛特的交往中，斯万处于被动状态，奥黛特频频来访并向斯万发出约会邀请，斯万“借口正在进行关于维米尔[①]的研究”而推托，其实这项研究“他已经中辍多年了”(《追忆》，1：116)。小说的这一故事情节，意味深长地刻画出斯万的身份与品味。在《追忆》中，斯万出身资产阶级，却博文强识，不务俗事，风度超然，精通艺术且有着卓越的鉴赏力，是一个唯美者的形象。斯万对维米尔的痴迷几乎尽人皆知，甚至成了他周围人的一个话柄，以至于在《索多姆和戈摩尔》中，当夏吕斯和德·絮希夫人在称赞一幅肖像画时打趣到，“维米尔也没有画出比这技艺更高的画，噢，我们声音别太高了，免得斯万听见又攻击我们，为他最喜爱的德尔夫特大师复仇”(4：104)。斯万的痴迷甚至到了要撰写一部关于维米尔的论著的程度，这是他的一大志愿，然而此事总是一拖再拖。与奥黛特的恋爱消耗了斯万太多的精力，这固然是一个原因；另一方面，奥黛特对斯万研究维米尔这一高尚事业其实是十分欣赏的，这甚至是他们在相识之初就建立的难得的精神联系。虽然奥黛特“对斯万的精神生活并未完全理解，但她至少知道他的研究题目及全部详情，她熟悉维米尔的名字如同熟悉她裁缝的名字一样”(2：34)。随着时间的推移，在感情消逝的伤感心境中，斯万也曾“恢复对维米尔的研究”，“想再到海牙、德累斯顿、布伦瑞克待一些日子”，考证一下“被当作尼古拉斯·马斯的作品的《狄安娜的梳妆》实际出自维米尔之手”(1：351)，然而这些研究计划一再搁置，最终被全然放弃。

在《追忆》中，斯万与夏吕斯算得上最有文化修养的人。他们出色的才学使他们成为沙龙里的佼佼者，他们精微的品位与分寸，定义着无可模仿的高雅派头，他们能够根据品位等级立即估量出某一人或某一群体的阶层与价值。例如《斯万之恋》中写到，奥黛特追求派头(chic)，却根本缺乏这样的概念，其特征是她以为派头可以直接学会，不懂得这是由极少数人产生并在小圈子内扩展的品味；而斯万则对此无所不晓，甚至不必动用太多社交界的知识，仅看某次聚会有哪些人参加就能说出这个聚会是怎样的派头，“就跟文学家一样，只要你念出一句句子，马上就能精确地评定出作者的文学价值”(2：242；Pinto 146-47)。斯万喜欢交往作家和画家，把他们介绍给小马塞尔，并把自己对乔托、波提切利、维米尔的兴趣传递给他，他是叙述者小马塞尔的文艺启蒙者。然而，斯万对艺术的热情有一种偶像崇拜(idolâtrie)的特征(Bebiano 77-84)，他广博的知识在他的脑海中创造出艺术美的理想模型，他对现实的判断基于这样的参照，并虚幻地将之对应于现实个体。最初斯万对奥黛特的容貌并无太多好感，过于消瘦的脸颊也并非他所好，只有在发现奥黛特的面孔酷似波提切利所画西斯廷教堂的壁画《耶斯罗的女儿》中的

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

少女肖像后，他才“把从美学观点出发所体会的美运用到一个女人身上”；“他既然认识了《耶斯罗的女儿》有血有肉的原型，这种同感就变成一种欲念，从此填补了奥黛特的肉体以前从没有在他身上激起的欲念”(1:224)。同样，《凡特伊奏鸣曲》中的那个乐句，比奥黛特本人更能激起斯万的深情，“奥黛特的感情中有所欠缺、令人失望的地方，那个乐句会来加以弥补，注入它那神秘的精髓”(236)。从斯万在奥黛特陪伴下第一次在维尔迪兰夫人家听到演奏这个乐句感到目眩迷醉，到他无数次请求奥黛特为他弹奏同样的乐曲，这支曲子被奉为他们的爱情圣歌。然而无论是奥黛特本人还是他们的爱情，并不会因艺术的加持而改变其真相，幻灭与厌恶随之而来。

这种对艺术的恋物癖式的沉迷、将存在物理想化的趣味，终究是将艺术看作美化日常的装饰。斯万并未真正理解艺术作品在他身上激起的感情，也不会试图解释他个人感觉的本质。尽管天赋过人，他却保留着肤浅的眼光，习惯沉湎于莫名的快感，因而从未发挥出真正的艺术才能，始终都是一个艺术爱好者。乐此不疲地将大量文学作品或绘画作为引证参照，有可能将年轻人引向错误的方向，甚至走向平庸和浅薄。尽管斯万犹如精神父亲，但小马塞尔最终与他分道扬镳。在《重现的时光》中，马塞尔深刻认识到，艺术的要旨在于发现事物的真相，创作者负有一种使命，这需要坚定的意志并要求创作者为之牺牲。对艺术的偶像崇拜与个人表达的渴望之间存在严重的冲突，斯万是无法与意志缺失作斗争的典型例子，其结果是他艺术事业的失败——试图撰写关于维米尔的著作，但始终没有任何产出。正是斯万的失败让马塞尔领悟到在成为真正的艺术家之前必须犯的错误。斯万对他施加的影响非常强烈，直到他强大到足以将自己与他分离，否则他永远不会走向艺术创作，也永远不会找到失去的时间。斯万和叙述者马塞尔形成了一种明显的并行关系，唯有通过否定、超越斯万，未来的作家才能找到自己的创作之路。立志研究维米尔却一无所成，这一情节所指涉的内涵是十分丰富的，它精准地诠释着斯万这个人物的性格与精神气质，同时维米尔本身作为隐喻符号也得以确立。须知维米尔在《追忆》的写作时代，还是一个极为小众、有待发掘的画家，这一点我们在下文将继续讨论。对维米尔的热爱体现了斯万超乎寻常的灵性与见地，反衬着他的缺憾，同时也将他与叙述者马塞尔乃至普鲁斯特本人连接起来。

维米尔在小说中的数次出场，也与其他人物相关。首先是奥黛特，当她第一次听到斯万在研究维米尔时，先是自谦自己的无知，对斯万这样的学者和他的工作表示倾慕；接着便直接询问维米尔“还活着吗？我能在巴黎见到他的作品吗？我很想了解一下您所爱的东西”(1:198)。这段话与其说是嘲讽奥黛特的无知，倒不如说是表现相识之初奥黛特对斯万的殷勤，因为当时维米尔还几乎不为大众所知，只受到少数收藏家和文人雅士的关注，奥黛特没听说过这位画家并不稀奇。然而在相恋之后，奥黛特越来越表现出智识的平庸，后来再次谈到维米尔时，她问斯万“这位画家是否吃过女人的苦头，是不是哪个女人启发他画的画，而当斯万说这些问题谁也不清楚的时候，她对这位画家就不感兴趣了”(240)。奥黛特对艺术家和诗人的兴趣几乎只在于对奇闻异事的好奇，斯万无法深入任何关于艺术话题，也无力满足女友的想象，只好沉默。

德·盖尔芒特公爵也与维米尔的名字发生过关联。在某次聚会上谈到海牙时，德·盖尔芒特公爵喊道：“啊!海牙，那可是个大博物馆!”叙述者马塞尔立刻问他，他是否在那里看了维米尔的《德尔夫特小景》。公爵显然不知道也不记得这张画，但既然问题已提出，肯定是一幅名作，出于附庸风雅的虚荣，他故作骄矜地含混其辞：“如果值得一看，那我肯定看过”(3:516)。这一细节刻画可谓言简意赅，在某种程度上，上流社会在智识方面的虚荣心甚至比奥黛特诚实的浅薄更显得庸俗。这与公爵夫妇看待埃尔斯蒂尔的方式如出一辙。盖尔芒特先生和夫人并不理解也不欣赏埃尔斯蒂尔的作品，然而由于这位画家日渐走红，备受追捧，被一些批评家赞为天才，这些意见左右着盖尔芒特夫妇的判断力。他们收藏了几幅埃尔斯蒂尔的作品，并非出于自己的眼光，也并非出于对艺术品的真正热情，而是某种虚

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

荣及流行观念使然。

上述几处维米尔的出场，自然地融入情节，精确地刻画着人物。维米尔这位艺术家不仅是在小说素材的层面上使用，而且在文本层面形成了某种隐喻符号，其喻意在多次使用中被赋予某种一贯性。我们将继续分析维米尔的另外两种出场方式，进一步解读这一隐喻不断加深的内涵。

倒牛奶的女人与贡布雷的钟楼：画面的隐喻

维米尔在小说中的第二种出现方式，是小说中场景描写对维米尔作品画面的复现。较早研究普鲁斯特小说与绘画关系的学者莫宁—霍农(Juliette Monnin-Hornung)在大量考察《追忆》中的静物、肖像和风景描写与具体绘画作品的对应关系之后惊讶地发现，作者最看重的大师维米尔却并没有一幅具体画作直接对应于小说中的描写(23-25)。然而这一结论或许过于表面，于格(René Huyghe)曾强调过维米尔与普鲁斯特在观察世界的目光上的“亲缘性”(“Affinités électives”9)，这种亲缘性使得两者的关联更为内在和深刻。一些描写段落完全属于小说的叙述层，不点名地呼应着维米尔，某种程度上这就有赖于阅读者的知识与经验去复现画面。这种方式看似隐蔽，实则是对维米尔绘画更为直接的指涉。

《在少女们身旁》中有一个奇特的段落，发生在马塞尔第一次乘坐火车前往巴尔贝克的路途中。火车停在两山之间的一个小车站，马塞尔看到一位高大的姑娘背着一罐牛奶从车站小屋里走出来，向旅客出售牛奶咖啡。“晨光映红了她的面庞，她的脸比粉红的天空还要鲜艳”(2：199)；这位粗朴红润的姑娘“虽然与我一个人独处时头脑中描绘出的美貌模式毫无共同之处”，却让“我”突然重新意识到美与幸福，甚至“生活的欲望在我们心中再次萌生出来”(200)。叙述者突然渴望被她看到，于是叫她，向她招手，她却没有注意。“在她那高大的身躯之上，她的面庞是那样粉红、那样闪着金光，似乎别人是透过明亮的彩绘大玻璃窗在看她”；“她的面庞越来越宽阔，犹如可以固定在那里的一轮红日，我简直无法将目光从她的面庞上移开。这面庞似乎会向你接近，一直会走到你身边，任凭你贴近观看，那火红与金黄会使你头晕目眩”(201)。当姑娘向他投过机灵的一瞥，为时已晚，火车已经开动了。

这一段落，十分独立而孤立地存在，卖牛奶的姑娘灿烂的形象及其引发的强烈感情，脱离了上下文的背景与时间，也脱离了叙述时间，凝固成一幅魅力无穷的画面，投向对过去和未来生活的沉思——“在这旅途的早晨，我生活的老习惯中断了”(200)。我们无法不联想到维米尔的名作《倒牛奶的女人》(La Laitière)，在这幅画中，一位同样高大健硕的年轻女子正在往罐子里倒牛奶。她身着黄衫蓝裙，立在一张摆满面包的桌子旁，光线从画布左上方的窗户射入照耀着她的脸，这是维米尔的室内女性肖像最经典的构图和用光。从这一点来看，小说文字特意写到姑娘好像被透过彩色玻璃窗的光照亮，或许正是对维米尔画作的暗示。对此，多位研究者也注意到小说场景与这一画面的关联(Yoo 149)。叙述者接下来又谈到属于某个地区的人的特殊的美感，这种美是这位卖牛奶的姑娘独有的，没有在这个地方生活过的人是无法模仿的；她的美丽是“土地的产物，人们从她身上可以品尝到土地独特的风韵”(199)。这些思考也有助于我们理解普鲁斯特对荷兰画家维米尔的偏爱，这位大师将北方生活风格的种种细节融入风俗画中，从装饰纹样到人物相貌，天才地捕捉到地域的独特美感并将之提炼、展现于方寸之中。普鲁斯特在此表达了将这种美纳入小说的强烈愿望。

类似的画面复现也出现在对贡布雷教堂的描写中。圣伊莱尔钟楼，是小镇中最引人注目的建筑，离多远都能看到。“钟楼细巧的塔尖，冒出在树梢之上；它呈淡红色，显得那么宜人……仿佛有谁故意在这尽是天然景物的图画的天空上，用指甲抠出一道艺术的记号”；“塔身石块上的暗红色调，尤其令人惊叹。在秋雾凄迷的早晨，看起来好像葡萄园暴风雨般的紫色之上升起一片绛红色的废墟，接近爬山虎的颜色”(1：65)。在某一个阳光明媚的星期天，做完弥撒之后，眼前的钟楼“金光闪闪、焦黄诱人，简直像一块巨大的节日奶油包，带着鳞片和粘浆般的小滴阳光(égouttement gommeux de soleil)”。[②]到黄昏时分，钟楼显得格外温柔，“它倚着天空，像靠在褐色的

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

天鹅绒靠垫上似的，天空在它的压力下微微塌陷，仿佛为它腾出地方安息”(67)。叙述者给教堂的钟楼涂上了丰富的色彩：粉红色、绛红色、紫色、金色和褐色。将塔楼比作带着鳞片和滴淌粘浆的奶油包，显得非常奇特，如同将塔尖背后的天空比作凹陷的天鹅绒靠垫。

经过研究者的分析比较，我们今天不太会把小说中贡布雷与它的现实原型伊利耶镇(Illiers)混为一谈，两者间的差别很大，贡布雷毕竟是一个虚构的地方(Farewell 28-29)。可以肯定，叙述者在这里为贡布雷的圣伊莱尔钟楼涂上的色彩与现实中伊利耶镇覆盖着石板的钟楼几乎没有关系。但是，如果将小说中的描写与维米尔的《德尔夫特小景》相对照，我们会被色调的相似性所震撼：云影掠过的冷褐色，屋顶上的绛红色、蓝紫色，在天空云彩过度背景中的钟楼熠熠生辉的金色。如果仔细观察，《德尔夫特小景》最打动观者的是一种光学效果，对此维米尔的研究专家们多有讨论并视之为维米尔的重要特征，这其中有一个方法是“光点法”(pointillisme lumineux)，即用微小的白点的组合表现高光的闪亮和流动。于格形容这些亮点“如同深夜中灯火照亮的珠宝发出流动之光”(Poétique 97)。我们可以清晰地看到，《德尔夫特小景》的建筑物屋顶和立面的受光处布满这些亮点，尤其是金色的钟楼。细看这些光粒子般的小点，或许我们会刹那间理解“鳞片”和“粘浆般的小滴阳光”的绝妙比喻。

这些比喻应与普鲁斯特对维米尔的持久思考所留下的深刻视觉印象相关，他肯定曾被这些“光点”震撼过。《驳圣伯夫》中有这样一句话：“我们书的内容、我们写出的句子的内涵应该是非物质性的，不是取自现实中的任何东西；我们的句子本身，一些情节，都应以我们最美好的时刻的澄明通透的材料形成，在这样的时刻我们处于现实与现时之外。一本书的风格和寓言就是以凝结的光的滴状物(gouttes de lumière cimentées)形成的”(405)。布理(Germaine Brée)认为，这句话可以被看作对维米尔的第一次暗示(969)，“凝结的光的滴状物”与“粘浆般的小滴阳光”的说法确实惊人地相似。普鲁斯特对维米尔的画面复现，绝非仅仅是从画面到文字的挪用转化，这其中包含着观察世界的目光与创作方法的隐喻。如同于格所言，他们之间存在一种“亲缘性”。普鲁斯特最看重的维米尔作品就是《德尔夫特小景》，这并非偶然，因为这幅画最大程度地体现了这种亲缘性。我们将在贝戈特之死的段落中，读到这幅画的辉煌启示。

日常与世俗：一小块黄色的墙面

以上维米尔在文中的出现，形成一个不断丰富的隐喻符号，似乎在酝酿着某种越来越具启示性的内涵，这一内涵在贝戈特之死的段落中被清晰完满地表达出来。

贝戈特在观看维米尔的《德尔夫特小景》时，因杰作所激起的炽热感情和痛苦思考而病痛发作，以至于猝死于画前。这是《追忆》中极不寻常的一个段落，可能是最为浪漫的一个段落；在通俗小说“罗曼司”的意义上，浪漫一词并非褒义，特别是《追忆》这部第一人称的现代主义作品，是以其严苛地表现日常真实而著称的。虽然从“似真性”来说这一情节勉强可信——贝戈特长期罹患尿毒症，而同样的疾病已夺走了叙述者祖母的生命，但如此突兀的情节在整个叙事中仍显得夸张。

虽然贝戈特这位小说中虚构的作家曾是少年马塞尔的楷模，但随着时间的推移逐渐失去了威望，他长期患病的身体也使他变成一个令人怜悯的老人。去世那天，他本应休息，但巴黎正举行一次荷兰画展：“一位批评家在文章里谈到维米尔的《德尔夫特小景》中一小块黄色的墙面画得极其美妙，单独把它抽出来看，就好像是一件珍贵的中国艺术品，具有一种自身的美。”于是十分喜爱且自以为很熟悉这幅画的贝戈特，决定前往美术馆看画。在维米尔的画前，贝戈特目眩神迷：

由于批评家的文章，他第一次注意到一些穿蓝衣服的小人物，沙子是玫瑰红的，最后是那一小块黄色墙面的珍贵材料。他头晕得更加厉害，他目不转睛地紧盯住这一小块珍贵的黄色墙面，犹如小孩盯住他想捉住的一只黄蝴蝶看。“我也该这样写，”他说，“我最后几本书太枯燥了，应该涂上几层色彩，好

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

让我的句子本身变得珍贵,就像这一小块黄色的墙面。”这时,严重的晕眩并没有过去。在天国的磅秤上一端的秤盘盛着他自己的一生,另一端则装着被如此优美地画成黄色的一小块墙面。他感到自己不小心把前一个天平托盘误认为后一个了。(5:180)贝戈特不断喃喃自语“带挡雨檐的一小块黄色墙面,一小块黄色墙面”,而后跌坐在一张环形沙发上,不久便因病痛发作倒地而死。

首先要指出的是这一段落强烈的自传性,普鲁斯特的书信及相关研究已经完全印证了这一点。小说中所描写的画展,是1921年春天在巴黎老式网球美术馆举办的荷兰绘画展,其中有三张维米尔的作品:《德尔夫特小景》《倒牛奶的女人》和《戴珍珠耳环的少女》。这位对当时公众来说仍很神秘的荷兰大师传世作品极少,其代表作在巴黎的展出,引起了文艺界的高度关注。与普鲁斯特相识的评论家沃杜耶(Jean Louis Vaudoyer)在《见解》周刊(*L'Opinion*)连续发表三篇文章,阐发了一些独到的观点。对维米尔长期抱有隐秘热情的普鲁斯特看到文章后相当激动,立即给沃杜耶写信祝贺,并向他吐露自己的感受:“自从我在海牙美术馆看到《德尔夫特小景》之后,我知道我见过了世界上最美的画”(*Correspondance* 4:86)。几天后他又写道,“您知道维米尔是我二十岁以后最喜爱的画家,这一偏爱有诸多迹象,其中之一就是在1912年的《在斯万家那边》中,我让斯万去写一部维米尔的传记”(87)。

普鲁斯特似乎有意识地将自己对维米尔的喜好尽量前推,他二十岁时应是1890年左右,如果当时就已发现维米尔确实令人惊叹,因为这位画家直至19世纪都只为极少数精英所知。不过事实似乎是1902年10月与费奈隆同游荷兰时,普鲁斯特才通过《德尔夫特小景》而了解维米尔(*Lettres retrouvés* 58)。沃杜耶的文章促使普鲁斯特下决心去巴黎的展览上重温《德尔夫特小景》,他在信中问沃杜耶:“您是否愿意带我这样一个垂死的人去看展览,让我倚在您的胳膊上?”(*Correspondance* 4:129)沃杜耶欣然应允。此时距普鲁斯特去世仅剩一年半的时间,他的健康状况十分糟糕,而修改和发表《追忆》的繁重工作也让他倍感与时间赛跑的疲惫。贝戈特在《德尔夫特小景》前感到的晕眩和死亡的阵痛,或许并非完全虚构。1923年,沃杜耶在写给友人的信里回忆道:“他(普鲁斯特)满怀仁慈和宽容的友情阅读了我给《见解》周刊写的维米尔评论。我所提到的‘小块黄色墙面’的段落击中了他……那天上午,在老式网球美术馆,普鲁斯特身体极为不适……好几次,他退回来坐在那个环形沙发上,而贝戈特将从那个沙发上倒地死去”(qtd.in Tadié 873)。

沃杜耶的见证令我们惊讶地发现,贝戈特之死与普鲁斯特本人的经验高度重合。事实上,与维米尔发生重大关联的两个小说人物斯万和贝戈特,不仅在文本层面与叙述者有着紧密的对应,在现实层面与小说作者本人也有着内在的契合,而无论在文本层面还是现实层面,将他们联系起来的都是维米尔。斯万作为叙述者的精神之父,以自身的失败——写一部关于维米尔的书而终未完成——将叙述者推向作家之路,这是叙述者唯一与自己相比较的人物:而小说中贝戈特与叙述者有着同样的职业,都是作家,他们都从维米尔的画作中得到了创作方法的启发。在现实层面,普鲁斯特的荷兰之行和巴黎观展中对维米尔的思考,直接融入了他对斯万和贝戈特这两个人物生平与事业的构思。在贝戈特之死中,有关维米尔的主题在小说中再度回归和升华,且与艺术的本质和艺术家的天职等重大问题联系起来。作者跳出了小说的叙述层,直接叩问维米尔所带来的启示究竟是什么。

素有“德尔夫特的斯芬克斯”之称的画家维米尔,一生从未出过这座小城,生前只在当地闻名,其生平也隐秘难考。从17到18世纪,他的名声限于收藏领域,并未引起艺术史家的关注。维米尔被重新发现是在19世纪,与法国记者及艺术评论家托雷—伯格(Théophile Thoré-Bürger)的努力分不开。1866年,托雷—伯格在《美术报》(*Gazette des beaux-arts*)发表了一系列评论维米尔的文章,揭开了“发现维米尔”的序幕(Blum 13-14)。托雷—伯格对维米尔的兴趣与其政治立场和价值观密切相关,这位坚定的共和派人士在1848年革命之后流亡北方,潜心考据维

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

米尔的作品。他厌恶被宗教、神话和历史题材所绑架的艺术史，一心要为风俗画正名。在当时，风俗画与静物画、风景画类似，在绘画体裁中的地位相当低下，好似小品，不被看作严肃的创作，是主流学院派和大画家们所不屑的。托雷—伯格却将专事日常风俗画的维米尔视为真正的大师，维米尔之所以打动他，是因其“世俗与私密”(civile et intime；15)。

虽没有直接证据表明普鲁斯特读过托雷—伯格的文章，但我们可以设想凭普鲁斯特对维米尔的热爱，应该对托雷—伯格有所了解。一个可能的间接证据是，普鲁斯特在《追忆》中坚持将维米尔名字分开写作两个音节 Ver Meer，而当时维米尔名字的通行写法已与今天一样，是合在一起的 Vermeer。然而 Ver Meer 与托雷—伯格的写法一致，虽有一些研究者认为这一名字分开写另有深意，[③]但或许这一写法只是在向托雷—伯格致敬。托雷—伯格对历史宗教绘画大叙事的厌倦和对维米尔绘画“世俗与私密”特质的颂扬，与普鲁斯特对艺术的思考是十分吻合的。

上文我们曾谈到，斯万对艺术品的偶像崇拜式的爱好，是妨碍他认识艺术真谛的一大障碍。这其实是普鲁斯特本人一直反思的问题，也是他与自己曾经崇拜的美学家拉斯金(John Ruskin)的重大分歧所在。在《亚眠圣经》中，拉斯金曾将“偶像崇拜”定义为“对假神的信仰，与根本没有信仰的信仰截然不同”(261)。这一概括十分精到，然而在艺术领域，拉斯金本人却恰恰有一种偶像崇拜的倾向。普鲁斯特指出，艺术中的偶像崇拜就是“全身心地服务于我们自己创造出的任何珍贵或悲伤的形象”(Contre Sainte-Beuve 180)，他对此持明确的批判态度。这种恋物癖式的崇拜，实际是将艺术降格为假神。普鲁斯特认为拉斯金屈服于偶像崇拜的诱惑，因为英国美学家将形式之美凌驾于真理之上，并让美承担了过多道德性。拉斯金将太多价值放在了附带的东西上，从而损害了本质的东西。艺术作品被赋予了美化日常现实的工具性和理想化的愉悦，这其实遮蔽了艺术的本性。

与“偶像崇拜”截然相反，普鲁斯特终于认识到，美在于对日常最寻常事物的重新发现。对拉斯金的阅读，培养了普鲁斯特对中世纪和文艺复兴时期意大利绘画的品位。长期以来，他都将前往威尼斯旅行看作朝圣之旅。在《女逃亡者》中，叙述者最终在威尼斯发现的是他童年在贡布雷的熟悉印象的“换位”(transposition)[④]。贡布雷星期天的早晨出现在威尼斯的节日街道上：同样熠熠发光，但不是贡布雷圣伊莱尔街的黑亮石板，而是圣马克钟楼的金色天使。叙述者意识到，“稀世珍宝和平凡之物都各有其美妙之处”(6：202)。

如果说艺术中的偶像崇拜是对杰作的某种执念，是对“稀世珍宝”的迷信，那么维米尔的作品给我们的深刻启示就在于对日常和世俗生活之美的洞见。“稀世珍宝”和“平凡之物”的区别很像历史宗教大画卷与日常风俗画的区别，两者确实构成某种相对的价值，如同托多罗夫在《日常生活的颂歌：论十七世纪荷兰绘画》中所指出的，“风俗画不仅仅抛弃了历史；面对人类生活经纬的所有行动，它甚至做出了一个非常局限性的选择。它拒绝表现一切脱离寻常生活范畴、无法为大多数凡人所触及的东西：这里没有英雄和圣人的位置”(38)。在这个意义上，维米尔的风俗画本身就可以看作普鲁斯特小说的绝佳阐释，在私密的叙述、个人化的时间、某种反英雄的主题层面上，维米尔是普鲁斯特忠实恪守的现代性价值的先驱。

视野与牺牲：维米尔的启示

当然，威尼斯并不是贡布雷的反面，而是可以与贡布雷相互“换位”的，因为美丽而奢华的事物也可以给人以熟悉生活的印象。如果艺术家能在别人看不到的地方发现美，他就可以将最寻常之所见转化为真正精彩的事物。对普鲁斯特来说，基于道德的美学给那些承认它的人带来了危险，因为他对自己可能并不真诚。美必与真理相关。普鲁斯特不相信有完全虚假的美，因为“审美愉悦是伴随发现真理而来的”(“Préface”72)，这个真理必须有别于善意和宗教情感。在与阿尔贝蒂娜的谈话中，马塞尔如此总结他对维米尔的认识：

您说您看到过维米尔的一些画，您一定发现，这

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

些画只不过是同一个世界的不同断面。不管这一美感世界得到如何的创造,那始终是同一张桌子,同一块地毯和同一个女子。如果我们只是注意色彩的特殊效果,而不善于从主题上将这美感世界联系起来,那么这个美感世界对当今时代就是一个谜,任何东西都与之毫不相象,任何东西都无法对它作出解释。(5:372)

维米尔的世界始终独一无二,无论他画什么不同的主题,他的所有作品都是同一个真实世界的一部分,不因它们是代表人物还是代表风景而改变,它们始终是构成维米尔独特宇宙的碎片。这种基于重复的相同元素的表现机制,也是马塞尔用来描述他自己的宇宙的机制。卡特来兰花与情欲重合,吉尔伯特和阿尔贝蒂娜混同,马塞尔之恋重复着斯万之恋的绝望,贡布雷在威尼斯,过去在现在。将人、地点和时间彼此关联,并从中发现某些熠熠生辉的真相——"一小块黄色的墙面",从而导致一个独特的世界的创生,在这个世界中不同元素之间的界限被消除。在这个意义上,我们也可以更好地理解被归纳为"通感"或"隐喻"的普鲁斯特式写作法。

如何发现那如同一小块黄色墙面那样熠熠生辉的真相?对于普鲁斯特来说,一件艺术作品,无论是一幅画还是一本书,都是一个视野问题。在一件独创的艺术作品前,读者或观众会发现新的视野,甚至看到一个直到那时他还未知的世界。普鲁斯特将艺术家比作一位给病人矫正视力的眼科医生:

一个独辟蹊径的画家,一个独树一帜的艺术家,要像这样受到公认,必须采用眼科医生的治疗方法。用他们的画或小说进行治疗不总是令人愉快的。治疗结束后,医生对我们说:现在请看吧。我们看见的世界(不是被创造一次,而是经常被创造,就像一个独出心裁的艺术家经常突然降世一样)同旧世界大相径庭,但一清二楚。(3:322)

就像一个近视者戴上眼镜而重振视力一样,画布揭示了隐藏的方面,让观众体验到一个新世界。在《重现的时光》中,马塞尔提出了这一种思考:"作品只是作家为读者提供的一种光学仪器,使读者得以识别没有这部作品便可能无法认清的自身上的那些东西"(7:217)。如果考虑到维米尔所使用的"暗箱"技术,我们会再次惊诧于普鲁斯特与维米尔的亲缘性。从霍克尼(David Hockney)提出这一假设以来,很多研究者都证明了维米尔借助暗箱这一光学设备作画的事实,以获得肉眼无法达到的形的准确和高光扩散的独特效果,因为"暗箱会缩小物体的比例,但不会减少物体反射的色彩或光量,所以颜色的强调和光的对比看起来比在自然视觉中更加强烈"(Wheelock 96)。在维米尔的画作中,这些特点十分突出。

我们无法确定普鲁斯特在欣赏《德尔夫特小景》时是否知道维米尔曾使用这种光学设备,但普鲁斯特将艺术家比作眼科医生,通过矫正一种视野而成为新世界的创造者,这与维米尔所实践的创作法是不谋而合的。维米尔之所以令贝戈特如此震惊,是因为他揭示了贝戈特无法用肉眼看到的隐藏的真相,它集中体现在那"一小块黄色的墙面"上,既包含着认识,也包含着方法。如同迪迪—于贝尔曼(Georges Marcel DidiHuberman)所指出的,"黄色"这个形容词,究竟是形容"墙",还是形容"面"呢?或者说,让贝戈特得到终极启示的究竟是"墙"还是"面"呢?如果"黄色"是形容"墙",则关乎对事物的再现;如果是形容"面",则关乎形式的创造,"面"具有独立的价值(352-53)。应该说,这两者兼而有之,但后者更令贝戈特激动,他才会对自己说:"我最后几本书太枯燥了,应该涂上几层色彩,好让我的句子本身变得珍贵。"

维米尔的最后一个启示在于他籍籍无闻的一生与辉煌的身后名声的对比。在贝戈特死去的那一刻,叙述者马塞尔也终于懂得,对于艺术家来说,一切世俗欢愉都是虚荣,唯有作品才有价值,才能超越时间与肉身。艺术家的天职就是做艺术的仆人,为作品而劳作,他背负着常人不可能理解的沉重义务。马塞尔作为这些不幸的被选中者中的一员发出肺腑之言:

人们只能说,今生今世发生的一切就仿佛我们带着前世承诺的沉重义务进入今世似的。在我们现世的生活条件下,我们没有任何理由以为我们有必要行善、体贴、甚至礼貌,不信神的艺术家也没有任

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

何理由以为自己有必要把一个片断重画上二十遍，他由此引起的赞叹对他那被蛆虫啃咬的身体来说无关紧要，正如一个永远不为人知，仅仅以维米尔的名字出现的艺术家运用许多技巧和经过反复推敲才画出来的黄色墙面那样。所有这些在现时生活中没有得到认可的义务似乎属于一个不同的，建立在仁慈、认真、奉献之上的世界。(7:181)

无论叙述者马塞尔，还是作者普鲁斯特，通过维米尔的启示，都完成了某种自我教育。艺术家的角色被削弱了，他从属于他面前的更广大的现实。看透所有的享乐都是虚无，并意识到某种永恒的现实，艺术家必须一丝不苟地趋近这个现实。为此，他甚至不得不牺牲他短暂的生命。这种为艺术牺牲的想法，在《重现的时光》中越来越明确地表达出来。在那之前，马塞尔都因缺乏意志而受到束缚，他最终决定将余生都投入到写作中，这在他看来将是唯一的救赎之路。

注释：

①本文所引中译本将“维米尔”译为“弗美尔”，考虑到前者已成为画家名字的通译，本文在引用时一律改作“维米尔”。

②此处根据法语原文对译文有所修正。

③布瓦耶(Philippe Boyer)认为 Ver Meer 与 vers mère(朝向母亲)谐音，而 Delft(德尔夫特)与 Delphes(德尔斐神殿)谐音，于是 Ver Meet de Delft(德尔夫特的维米尔)就有了 Vers mère de Delphes(朝向德尔斐神殿的母亲)之意。寓意维米尔的艺术如同母体，在艺术圣殿上传达着神谕(94)。

④热内特(Gérard Genette)在《贡布雷—威尼斯—贡布雷》一文中谈到“换位的类比”(analogie par transposition)，分析了普鲁斯特的这种感知和修辞方式(370-71)。

参考文献：

[1]Bebiano, Alexandre."En défense de Swann: l´emploi du mot ´diletante.´" Bulletin d´informations proustiennes 43(2013): 77-84.

[2]Blum, André. Vermeer et Thoré-Bürger. Genève: Mont-Blanc, 1946.

[3]Boyer, Philippe. Le Petit pan de mur jaune. Paris: Essai, 1987.

[4]Brée, Germaine."L´Église de Combray: Présence de Vermeer." Revue d´Histoire littéraire de la France 5/6(1971): 965-71.

[5]Farewell, Francis Virginia. Landscape in the Works of Marcel Proust. Washington: Catholic UP, 1948.

[6]Genette, Gérard. Figures IV. Paris: Seuil, 1999.

[7]Huyghe, René."Afinités électives: Vermeer et Proust." L´Amour de l´Art 17(1936): 7-15.

[8]—."La Poétique de Vermeer." Jan Vermeer de Delft. Ed. A. B. de Vries. Paris: Pierre Tisné, 1948.95-107.

[9]Karpeles, Eric. Le Musée imaginaire de Marcel Proust. Paris: Thames, 2008.

[10]Monnin-Hornung, Juliette. Proust et la peinture. Genève: Droz, 1951.

[11]Pinto, Louis, et Catherine Bidou- Zachariasen."Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois." Lire les sciences sociales. Vol.4. Paris: Maison des Sciences de l´Homme, 2004.139-62.

[12]Proust, Marcel. Contre Sainte-Beuve, prédédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Ed. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971.

[13]—. Correspondance de Marcel Proust. 21 tomes. Ed. Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-93.

[14] —. Lettres retrouvées. Ed. Philip Kolb. Paris: Plon, 1966.

[15] —."Préface." La Bible d´Amiens. Paris: Bartillat, 2007.38-79.

[16]Ruskin, John. La Bible d´Amiens. Trans. Marcel Proust. Ed. Yves-Michel Ergal. Paris: Bartillat, 2007.

[17]Tadié, Jean- Yves. Marcel Proust: biographie. Paris: Gallimard, 1996.

[18]Wheelock, Arthur K. Jan Vermeer. New York: Harry N. Abrams, 1981.

[19]Yoo, Yae-jin. La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust. Frankfort: Peter Lang, 2012.

[20]迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，陈元译。长沙：湖南美术出版社，2015。[Didi-Huberman, Georges Marcel. Devant l´image. Trans. Chen Yuan. Changsha: Hunan Fine Arts, 2015.]

[21]普鲁斯特：《追忆似水年华》七卷本，李恒基等译。南京：译林出版社，1989。[Proust, Marcel. À La recherche du tempsperdu. 7 Vols. Trans. Li Hengji et al. Nanjing: Yilin, 1989.]

[22]托多罗夫：《日常生活的圣歌：论十七世纪荷兰绘画》，曹丹红译。上海：华东师范大学出版社，2015。[Todorov, Tzvetan. Éloge du quotidien: Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Trans. Gao Danhong. Shanghai: ECNUP, 2015.]

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/