

# 符号的乌托邦: 罗兰·巴特与文学

贺拉斯·恩格道尔 万 之 译

巴特预言,批评家和作家的角色会逐渐消失,而被某个第三者替代:写作者,那个知道自己掌握语言,也只把语言作为写作材料的人

文学的责任就是消解自身:这是罗兰·巴特在1953年出版了文集《写作的零度》而以批评家身份登上文坛时的出发点。在当了数十年文学理论家和大学研究员之后他已经成熟,和这种科学做了清算。他和尼采一样声明:我们是因为缺乏精致才会具有这种科学性。那种寻找固定的尽善尽美的概念系统的野心,巴特认为差不多就是一种疑神疑鬼的强迫性妄念。在1970年出版的《S/Z》这部著作里,巴特告别了结构主义要构建普遍有效的文学文本性叙述模式的设想。每个文本都是其本身的模式。而且“关于文学的科学就是文学。”<sup>①</sup>这种科学就不能是虚构性的、浪漫幻想性的吗?他在1975年出版的著作《罗兰·巴特论罗兰·巴特》提出过这个建议。小说能不能放弃它的情节和非现代的心理建构(简单地说是人物),而变成纯粹的、自由的文本?巴特预言,批评家和作家的角色会逐渐消失,而被某个第三者替代:写作者,那个知道自己掌握语言,也只把语言作为写作材料的人。

在巴特晚近的写作里,我们已经可以看到体裁的瓦解。从《S/Z》起,他创作的那套精美的碎片写作文集,包括了《萨德、傅立叶、罗耀拉》、有关日本的《符号的帝国》、赏析文本的小册子《文本的快乐》、让人享用不尽的独特专著《罗兰·巴特论罗兰·巴特》、他的多愁善感的爱情词典《恋人絮语》,以及有关摄影的激进而主观的理论文稿《明室》,也是1980年3月他去世之前完成的最后一部著作。

## 浪漫幻想

巴特谈到其文字都是“浪漫幻想”的时候,到底是什么意思?一部分的回答在于这样的问题其实是不能用一个定义来回答的。在巴特这里,这些术语只有在作为链接之反义对立的一套工具的组成部分时才有意义。它们只有通过这个链接中的其他概念才能得到解释,从来也不会有什么最后的术语来关闭这种引证或转述的流动。我们会看到,这种情况意味着巴特的意识是在写作的条件下运作的(现在正在部署又一个谜语)。

小说/浪漫幻想的区别接近一系列平行的区别:风格/写作、产品/生产、结构/建构、论文/散文和其他等等。在《萨德、傅立叶、罗耀拉》里,你可以看到系统/系统化。这点特别可涉及乌托邦作家查尔斯·傅立叶,巴特自己的书里把傅立叶、萨德伯爵以及耶稣会创建人圣依纳爵·罗耀拉的写作方式做了比较。这三个人当然可以看作差异甚远的世界观的代表,但是他们的文本图景却显示了惊人的相似性。他们对同样的要求做了分类(喜悦、变态和原罪),有同样的分切(人类灵魂、牺牲者的身体、基督的身体),同样退却到了一个精心计划的隔离状态,为了说出和排列这种游戏的元素,使其成为机制性的、可以用尽的序列(傅立叶建立的乌托邦社团法兰斯泰尔、教堂的管风琴、祈祷)。傅立叶、萨德和罗耀拉“造字者”<sup>②</sup>,都是一种新的建立文本方式的发明者(斯维登堡可以算是他们的瑞典兄弟)。

巴特写到,这种系统是一种集合性的教条,在其框架内,不同原则和主张可以得到一种逻辑的发展。这种系统追求封闭内向性和清晰性。它极度依赖两种幻想:透明的幻想(这个系统使用的语言可以看作思想家的一种纯粹工具)和实现性的幻想(这种系统的目标就是运用语言,也就是说,要离开语言,以便设立某种明确的现实,而这种现实可以理解为处于语言的领域之外)。傅立叶的作品不是什么系统,即使被那些企图实现它的人愿意这样去解释。他的文本是以反义对立为特征的,是那种系统化的,也是与像是系统的那些建构进行的开放游戏,没有成为明确意见的奢望(所有的结构在下一天的练习之前都会被拆散,这包括那些管风琴和祈祷,也涉及乌托邦的实践)。无止境的、也是没有必要地进入的分类和组合的原则,导致某种乌托邦计划里的逻辑泛滥。傅立叶的话语实际上缺少话题。难以说清,在什么样的伸展范围这种话语是严肃的,或者是戏仿的。

傅立叶通过两种操作而驱使这种系统逃遁——让其滑入歧途:一方面是通过一直把明确的叙述推迟到将来:他的学说既是奢侈浪费的又始终是要拖延迟到的;另一方面是通过把这种系统书写到系统化中去,成为不明确的戏仿、影子和游戏。例如,傅立叶攻击文明化的(压制的)“系统”。他要求充分的自由(在涉及品味、受难、疯狂和突发奇想的时候)。人要期待一种自然而然的哲学,不过人会得到矛盾:一个丧失了概念的系统,其多余过剩,其充满幻想的费尽心力,会把系统抛到身后,而达到系统化,也就是说书写:自由从

来不是秩序的对立面,它是旁通语法化了的秩序:书写必须同时冲洗出衣服图像及其对立面。<sup>③</sup>

(旁通语法化 paragrammatikalisierung)的前缀 Para- 在古希腊语里表示“旁边”、“经过”)旁通语法:不是抛弃语法,而是让语法过热。

在巴特的反义对立里比较柔性的术语(系统化的、书面的、建构性的、浪漫幻想的等等)总是在漂移过程中,离开那种在西方文化中起控制作用的意义系统。不过,这种全面的修道苦行,追寻所有写作方式的零度,追寻纯粹的、没有污迹的意见,巴特在将来的年代里都看作一种无效无能的存在主义梦想。对于“意义”的正面攻击本身成为一种神话意义,成为英雄般的抗拒。这种写作倒是在狡猾的变动中进入密码本身,而这些密码偷取自根深蒂固的语言,以达到非事先设想而更有些不知羞耻的目的。这样的写作是比较柔性的术语的颠覆性活动。

现在我们接近了浪漫幻想吗?很显然,那些愿意再现巴特的论述的人不得不从一个隐喻走向另一个隐喻。从结论中得到的印象是虚假的。只有按等级建立起来的话语是可以概括的。在晚期的巴特那里能找到更可能是一种循环传递的写作方式,每次要提供这种学说形式的尝试,都只会导致一种变质了的语言残余的蒸馏物:半截不全的引语,对原文本所要表达的意思的虚假释义。当我们达到所谓结论的时候,巴特已经离开了我们。

## “游戏”技巧

我相信,有必要把巴特的术语当作一种装置来进行考察,去追问它是怎么发挥作用的,而不是去追问其定义是什么。他很挑剔地从那些最复杂多样的方向来选择这些词汇(从苏格拉底、马克思、符号学、心理学、话语语言学、信息理论、语言实用学、雅克布森、列维-斯特劳斯、德里达和克里斯蒂娃那里),事实上他自己新造的术语很少。不过,他俘获来的这些术语,在用于和模式与思想酵母玩那种特别巴特式的游戏的过程中,照例都会开发出全新的特质。这些词汇失去了概念上的规则性和无生命性,而开始变得更像某种抽象戏剧的舞台展示。语言变得看得见了,像是一个房间里的人物。内涵的承担者,描述者(能指),带着一种自己的可靠性出场者。符号会把新的关联和自己连接起来,而不会让与术语起始系统的关联因此完全被切断。以如此方式,这个概念的上秩序和下秩序就可以变动,它们在一种水平方向继续运行,它们成为充满秘密的词汇,投入到被智性诱惑能量的模糊地带环绕的写作中。

要谈到这些术语的什么“隐喻性的”使用,还是几乎不真实的事情,因为它们不是被当作图像来接受的,而是被当作思维模式的断片来接受的。巴特自己把他的技巧称为“游戏”(Ludus),因为借此就可以说明他打破了智性活动的一条秘密规则。那些在政治和学术机构束缚的科学之内起控制作用的重复和强制性的风格类型,其基础就在于禁止游戏,对于语言的色情可

当我们达到所谓结论的时候,巴特已经离开了我们

能性有一种禁忌。巴特接续尼采的知识批评,在感知性和理论反思之间推行一种公开的混合。概念一方面是思想的工具,同时又是幻想的对象。阅读巴特的文本,就是见证词汇如何点燃他。

### 真实即语言

在处理创见(inventio)的那部分古典修辞学里,也就是说,要在言说中完成的那部分论述,所谓的“场所”(topiken)具有中心作用。希腊人用于表示地方的词叫 topos,以及 topoi,或拉丁语说的 loci communes,也就是思想可以在其中寻找的地方,以便找到论述的新材料。这不是有关现成的母题的问题,而是有关公式的问题,为的是在言说中继续发展。例如,在讨论过程中的分段,从种类和属类的讨论分析或者从原因到效果的讨论分析,比较,对不同情况的说明,再到定义。由此,如果你要批判时代的道德堕落,那么可以采用这样的分段(拉丁语 locus ex partitione):“自由人何处可寻? / 则此时吾之场所(topos)襄助言说者继续: / 一追求名号,二追求财富,三追求肉欲,皆任自己在其下受奴役。”

当巴特批评科学对于语言的工具性理解的时候,当他不论任何体裁(艺术、文艺批评、科学)固执地从书写方式的特性出发的时候,那么能靠得住的就是一个文本,他是站在一种西方最古老的也是最受伤害的矛盾冲突中,即哲学和修辞学的冲突中。在这一争执中,就在古典时代的修辞学者承认有可能把言说分成题目和表达(拉丁语 res 和 verba)那一时刻他们就被判决为输方了。对坚持如此区分的语言惯例,巴特给了一个冷漠无情的名称“誊写”

(écriture,以区别于真正的“书写”,écriture)这种写作方式没有意识到自身就是语言,也是处在那个写作者的身体应该在的地方,却有一个模型,一个贫血的“我们”或者“你”。这个“誊写”(也就是“写作者的”而不是“作家的”产品)根据巴特的看法,是一种事实的收缩,即“真实即语言”:修辞学是普遍存在的。

在巴特这里我们看到的,更多的是一种“话题”(topik),而较少一种调查性质的“专题”(tematik)。其术语的功能首先不是代表什么,而是创造什么,我们要问的问题不在于这些术语的内涵是什么,更击中要害的问题是,它们做了什么而使得巴特有可能言说。

阅读巴特的文本,就是见证词汇如何点燃他

### 写作机器的轮齿

那么,哪些是驱动巴特文本的公式呢?我相信,有一个通用的空间(locus)包容其他,这个空间也就是“论辩”(polemiken)。他的论述是从那种反驳的欲望中生长出来的,要反驳那种看不见且无名无形但自以为是的敌手。他厌恶那种公认的平庸看法,也就是他所谓的“共识”(Doxan),那种小资产阶级思想的咄咄逼人的自以为是,这种厌恶感贯穿了巴特一生的创作,而并不只是特别表现在1950年代对于神话的分析中。“共识”是那种激进化了的言论控制,不是不让我们说话,而是强迫我们去选择那种流传的、油嘴滑舌的套话。巴特的文本打磨出了一个格言警句式的切面,考虑到了那种勉强的不心甘情愿阅读而充满偏见的读者。但是,写作的目的并不是否定和反驳“共识”而已,而是破坏“共识”及其反对意见终究得以构成的那个基础。

所以,这里就可以看出巴特的有力表述“不是甲而是乙”,其结束的公式就是“既非既也非也”(如这里显示的,包括一个已经为人所知的术语);这是在萨德那里有关写作的碎片之一:

最深刻的颠覆(反言论控制)并不一定在于你说出的话可以震撼通用的意义、道德、法律、警察,而在于发明一种自相矛盾形成悖论的话语(不受所有共识的污染);这种发明(不是什么挑战)是一种革命性的举动:因为这样一种发明要想成立,除了通过建立一种新的语言之外别无他法。萨德的伟大既不是因为他赞美了罪行、性变态,或是因为他在如此赞美时使用了过分的表达方式,而是因为他发明了一种巨大的话语,建立在他自己的重复方式(而不是别人的方式),是在细节、惊奇、旅行、菜单、肖像、人物、自己的名字等等之中制造:简单地说,是对言论控制的反驳,把禁忌作为自己的出发点,产生出浪漫幻想。<sup>④</sup>

当巴特自己在一个有敏锐洞察力的碎片里反思自己的个人思维空间(luci)时,他使出的手段有命名、评价、玩双关语、列举、借助词源、超载和运用悖论等等。但最重要的是:伪造。例如造出这对概念“外延/内涵”。

这样的反义词对都是人造品:是从科学借用来的不同的概念性作法,一种分类的能量:你偷取了一种语言,但是并无意愿去把这种语言使用到最极端的结果:你不可能这么说:这是外延,那是内涵,或者:这是作家,那是写作者,等等;反义词被铸造

出来(如一个神话),不过你并不打算去兑换这个词。那样会有什么用处吗?完全可以简单说,用处就是能说些什么?有必要设立一种范式,以便能产生一个句子,然后能让这个句子运转。<sup>⑤</sup>

最后的这些词汇是特别重要的:范式中间的斜线(如是/否、黑/白、男/女)看管意义和社会或公共的秩序。这是真实写作的一个标记,能扰乱这个斜线,让两边的术语同时实现。

反义的词对开动了那种巴特称之为“写作机器”的机制,其转动的齿轮就是我们说的“场所”(topiken)。“容易腐败变质的迷狂”就互相替换。“通过小小的命运的捉弄,通过爱情的危机,话语就可以脱颖而出。”<sup>⑥</sup>这种话语是作为18世纪的即兴语言抛出来,带有特定的押韵词。

## 人物、碎片和旁通文学

尽管对科学性论述存在怀疑,但巴特从来没有摆脱这个概念而去写所谓的“美文学”、“虚构小说”或“艺术散文”(这些术语他几乎从来没有使用过)。比如说,他的文本并不成为散文小说(混杂体裁之一,常常更多显示为体裁联结,而不是其原来的那种体裁成分)。巴特几乎不再把传统意义的文学看作可写作的文学,只不过是带有一点戏仿的效果而已。那种可读的文本,如《S/Z》中如此标题的文本,那些美妙的“潜在句子”(内涵密码)的联结,是在那些平稳说出的短语的光滑外壳下面,证实读者的类型化经验形式,其带来的结果则是一种可怜的恶性循环。最糟糕的是这种文本会让我们背负起常规心理学,导致情

节发生的那个人物,那个结合起来的实质性的自我。“在小说作品里,现在看起来过时而可以作废的,不是创作出来的那种东西,而是创作出了的那种人物;那种明确地写出来的,已经不再是可写的东西,那就是专有名词。”<sup>⑦</sup>

文学也给自己带来了一种常见的传统传染病。除了从每个句子里可以读出的意义之外,除了潜在句子的密码,一种非个人化的音调也在作品里发出声音,一个最远的发言者的声音,是为其他音调的有效性提供保证的保证人。这个声音不停地说,一句又一句说同样的事情:这是文学,这是文学,如此等等。现代派用自己的碎片化、先锋文学用自己的挑战性,试图来消除的正是这个声音。但徒劳无益。这个声音牢牢粘着在每部作为美文学著作写出来的作品里。

也就是说,巴特在上世纪70年代碎片文集里的计划,并非要成为“文学的”,更是为了靠近一种新的写作秩序,这种写作的最佳名称很可能是“旁通文学”(para-litteratur)。这种写作秩序更应该看作在和科学和美文学的关系中排除出来的一个第三者,而不是它们的“合成”。巴特不相信那种互相关联的描写类型,比如我们通常和小说联系起来的那种描写,因为这种类型与那种千篇一律的要求妥协,即要求可信性、可读性、逻辑的结果、道德伦理和常识性的心理学等等。所有的情欲愿望、所有的反叛行为、所有发生的事件,都可以安全保留在作家描写出来的虚构现实的框架之内。所创造的虚幻世界的封闭性可以拯救文化,不管这个世界里的人物与真实的相像性可以做到多么可靠。这种模仿式的描写尊重“现实”对与写作关联的独创性的诉求,因此也被束缚在一种镜像思维中,

在其思维轨迹中,语言的主动性特点就失去了。这种文本就必须是构建现实,而不是试图呈现现实了。巴特则用形象化来代替了呈现。

什么是形象?在巴特《恋人絮语》的前言里,作者表现出了建立一种爱情哲学的雄心。一种这样的哲学应该是一种范式,因为它要来规定爱情的稳定类型和发展原则是什么,这对其本质来说完全是陌生的。巴特甚至把“爱情史”也描写成一种虚假的进贡,是那些恋爱中人支付给世界的,以免被这个世界剔除出去:他们假装情欲好像是可以写入普通理性的危机过程图像中(或者更糟糕,是可以写入人生计划中)去的。此时爱情就屈从于叙事,也就是说,被强加上了意义(因此从社会的角度去看,就重新设定了秩序)。

其替代物就是形象,在涉及爱情时,形象也不会是什么别的东西,而只是这个恋爱中人的“编舞”的一个片段:挑拣出那些情境、情节、充满秘密的计谋,这些可以填满他或她对幽会和等待的时间计算,还有从所有恋爱中人都分享的爱情措辞中摘引出来的引语。这也是一种戏剧化的方法,可以把想法转化为姿势(这也是马拉美对于诗歌写作的定义),可以用一个场景来替代那种意见的表述,在这个场景中抽象的概念也随时都可能成为演员。起决定性作用的并不是这个形象“表述”了什么意见,而是这个形象说出了声音。这个形象不是一种定义,而可以理解为一种关联和引语的添加作品,经常是围绕着一个具体意见组合起来的关联和引语,或者在很少情况下围绕着一个反射,一种思想的实验。巴特谈到的是这个形象有一种口头性幻觉和语句碎片的潜在流动,但是本身并不代

表什么完整而一体化的句子。这里也并没有任何要求去缓和经验的自相矛盾。你不能去对这些形象作意义解释或者总结,而有什么较大的进展,你只能给它们提供那种字典里的条目词。就涵义来说,它们并没有什么逻辑的顺序和分级,它们也不会建立任何句子构造,其文本的成立更是通过它们一群群集合起来(巴特把这种集合和蚊子的逃亡做比较),拥挤成一堆,围绕一个本身其实空虚的中心旋转。

因此它们外在的形式就是碎片。在巴特那里,碎片化并不仅仅是一种写作方式,而是和他的敏感性不可分割的,是用于写作着的巴特和世界之间的会面法则。在巴特这里,固定不变的是尘埃,是现实和文学的残篇断简,要是你愿意那么说,也就是引语。就像巴特愿意甩脱掉那种科学性的超自我,他的工作在同样程度上也是充满细节的狂喜状态的一种并列词法,这种词法拒绝作文法和完整的理解,把这些当作陌生化的框架。巴特喜爱的是开始,正如他在《罗兰·巴特论罗兰·巴特》中写到的,而且他努力在最大范围内把这种乐趣多元化:每个碎片都提供一种新的开始,而用来结束的话要在怀疑的用语言说(有修辞公式的奉献,其表达是为了说出最后的词,即结论)。他把自己的这种工作方式和舒曼音乐作品中的间奏曲结构比较:一种中断的后续,但是,被中断的到底是什么呢?你可以去想到一个仅仅是括号(插入句)组成的文本,又不确定在什么地方结束:那里就有理想。

也就是说:没有发展,没有成熟,没有结局。从这方面看,巴特的形象与那些伟大的旁通语法学家的作品相似。这是小说减掉了该小说之后的科学,微妙而又和

“狂欢节一般”,也已经准备好去关注那个个别的,而成为标记或独家用语。已经不再可能去把它形容为一种“从属文学”(从属于小说和诗歌的初始文本)。那么《符号的帝国》里评论从属于什么?日本吗?肯定不是。或者说《巴特论巴特》呢?巴特吗?《恋人絮语》,是从属于爱情的一种“评论”吗?(那还不如说是在这种宿命论中的一种修炼。)

旁通文学:并非合成,而是异变。巴特也从来不是操练这种文学的独一人。只要打开雅克·德里达的《玻璃》就可以看到,另一种旁通文学在成形:更加狂想式的让人眼花缭乱的长句子,更加有意识把自己看作那些已经写出的系统的一条边缘,更加孜孜不倦地死死抓住文本的难点,还有那些可以搞清楚的句子的残余。也许,巴塔耶有关在预言烟雾中的“超级写作”的想法预示过了这种异变文学,但没有任何证据说明这种想法会对巴特的写作实践产生什么作用。<sup>⑧</sup>或者换句话说:巴特并不需要从巴塔耶那里继承尼采理论。旁通文学历史上的先驱人物全都是我们必须对其头衔怀疑的人物:哲学家?作家?批评家?科学家?就是写东西的!(卢梭、弗里德里希·施莱格尔、基尔凯郭尔、瓦尔特·本雅明、萨特等等。)

## 互文性

看起来和巴特最接近的现存体裁是散文,就异变和散文的关系来看,异变意味着在文本中有一个人物登场,而这个文本处在虚构小说和现实之间的边界上,或者更准确地说,是把这些分类成为不可能的事情:用巴特自己的话说“挤进散文的第三

人称话语之中,但同时并不引荐某个编造的生物,标记出重构这些体裁形式的必要性:散文自己宣称它几乎就是小说:一部没有专有名词的小说。”<sup>⑨</sup>

追随拉康的看法,巴特总是相信,自身的自我属于想象的场地:只有通过识辨图像才能理解,而自我从来不能控制这些图像的起源和外表。自我在还没有写进文本之前,就或多或少已经是一种虚构了。同时,自然还有更多的另外的涵义,而不仅仅是用一个编造的专有名词来标记的一小撮意义单元,就如虚构故事里的人物。不过,这和个人记忆的出现是不同的。在巴特把一种傅立叶式的评论和来自摩洛哥某酒吧的闲聊八卦结合起来的时候,这个文本既不多也不少就变成了主体性的。在写作中登场的这个主体不会是一个牢固的自我,会用自己的语言说话(是有关某人的一种父系社会的幻觉)。巴特把自己想象为一种个人在文本中的在场,是身体在写作中的登场。个性本是文学的古典的中心,而巴特把它理解为一种神话般的伟大,文化陈词滥调的沉淀物的仓库。属于自己的、独特的,是身体。在告别了被认为是封闭语境起源的作家之后,巴特看到作家又返回来,经过精细分割而散布到文本中的具体细节里,成为一种个体要求的印记、品味的印记、恐惧症的印记,也是腔调和关系的印记。“不是一个单一完整的作者,不是那个我们的各种机构可以辨认出来的那个作者,而是一个简单的‘愉快’的多面体,为某些固定了的细节提供的场地,活生生的浪漫幻想闪光的来源,一首不会延续的可爱亲情的歌,在这里面我们还是能读到死亡,比一个有关命运的故事里更有保证;这不是一个(文明或道德的)个人,而是一

个身体。”<sup>⑩</sup>在这个文本里,每个主题的破坏者,还是能找到一个可以去爱的主题,溶解、挥洒在各个页面上,“就如享乐主义的原子”。普鲁斯特,就是这样让身体出现在每段诗歌中……

这个主题是写作的编织物里的闪动和变化,不过这个编织物的材料来源从来不会是个人的:总是来自文化的无穷无尽的互文网络。互文性对巴特来说也意味着写作方式之间的会面,不是已经决定的作品之间的会面,而这些作品可以互相“影响”。巴特一再强调,有关互文性的问题,不可以和寻找来源的问题混淆起来,他认为寻找来源依然是一种束缚在起源的神话里的活动。要复制的不是作品,或者作品的碎块,而是语言。但是,巴特最严谨的措辞是:

每个文本都是陈旧段落的新的编织物。密码碎块、公式、韵律模式、社会语言的碎片等等,都找到了进入文本的途径,在文本里重新分配,因为在文本之前,围绕着文本,总是有语言存在。互文性基本上是每一个文本的条件,自然不能降低为什么来源的问题,或者影响的问题;互文是无名公式的一个通用场地,这些公式的起源之地几乎是从来不可能确定的,不论是靠无意识的或者是自动的引经据典都不可能,是不用引号来提供的。<sup>⑪</sup>

在创造了互文性概念的尤利娅·克里斯蒂娃那里,互文性的本意是诗意符号和围绕着的文化符号系统之间的互扰。巴特把这个概念和一个关注点联结在一起,即写作之成为写作,始终是出自措辞和形式方案的一套保留节目,它们在语法和词汇

个性本是文学的古典的中心,而巴特把它理解为一种神话般的伟大,文化陈词滥调的沉淀物的仓库

之上,是语言实际上的活的材料。(巴特在上世纪50年代受聘于国家科学研究中心的词汇学部,其工作要解决的问题,不是给词分类,而是给词组分类,使得词组成为固定成立的用语,例如“贸易与海运”等)。在巴特那里,互文性这个概念有一个论辩的尖端之尖转向这个概念的上下文:这是用来破坏那条原则,即通过把句子封闭在本地的句子上下文之内,从而把句子固定于文本的表述。巴特说,这种上下文的法则是对象征的一种抵抗,也是对付多义性妨碍力的防范措施。“诗歌”不是正好能把词从上下文中解放出来吗?或者,用陈旧的冲突的术语:用互文性,修辞赢得了胜利。而哲学,对自己的句式还不放心,而称赞上下文。

当旁通文学采用浪漫幻想的碎片形式,它同时就可以让自己作为游动的文本来欣赏,可以在其他的文本里出现,就好像它本身也引用、打开或者暗藏了其他文本,也可以说是慷慨大方地邀请那些陌生的文本来踏入它们自己的领地。这种文本不愿意像科学那样把自己当作形而上语言(metalinguage,或称为后设语言),就是说一种把另一种语言(比如文学性语言)当作目标的某种语言(比如说符号学的语言),由此而使得自己被截断。让一种语言来控制其他语言(例如通过拥有单方面的权力来解释说明和判断其他语言),这种想法随着岁月流逝而越来越让巴特难以接受。他的意思是说,一种形而上的语言或后设的语言总是具有恐怖主义的意味。相反,为了寻找到这种分离的权力位置,旁通文学总是把自己和写作的没有边际的游戏联系起来,本身就成为语言漫游的一部分。其途径就是那个巨大的文本网络,

这个网络你已经不能再称之为文学,而是对这个词进行了革命性的颠覆。

## 作为诱惑的作文

这种交通过程不是别的,只是作文,从一开始就已经显现出来。巴特的作文概念属于他创作中经历了最彻底改变的那套系统的组成部分。在《写作的零度》中,他设置了一对相对透明的术语“风格/形式语言”(法语原文为 style/écriture),其中风格是作为作家个性的并非心甘情愿的表达来定义的,而形式语言代表了文学监管的那种特别的社会性,而这种文学是把作家和社会统一起来的一种历史产物,或者更准确地说,为作家提供一种生存的和政治性的选择,要么赞同要么反对既定的文化。随着时代的变化,特别是从上世纪60年代末以来,“形式语言”(écriture)这个术语几乎完全改变,成了相反的意义,而集体拥有的写作方式倒更被看成了“作文”(écriture)。⑫风格这个词现在成了实际写作的一种比较软弱的前导阶段,在这个程度上,一切都有可能相互关联中来安排位置。

我选择了给最近的“形式语言”概念恢复作文的意义,这是一种强制性的缩短,不是翻译,而是转写。在以文本、“含义”(signifiante)、利用和中性词为最重要组成部分的一条术语链里,这是可以有效的。“含义”是个新词,直接取自克里斯蒂娃。这个词也可以大致上翻译为“含义过程”。也可以看作一种尝试,要调整符号学术语以便适应语言意义理解方面的革命,而这种革命是雅克·拉康心理分析理论和雅克·德里达文字学引发的。这时“含义”就

为那种固定意义 (signification) 提供了一种替代性, 而那种固定意义是在符号的两个层次之间的简单链接: 一个层次是能指 (le signifiant), 一个层次是所指 (le signifié), 一个是表达的层面, 而另一个是含义的层面。对拉康来说, 能指和所指只有一种漂移的关系, 因为它们是一种意义转移的结果, 这种转移的最后有效的所指和初始的能指总是无意识的。德里达则另辟蹊径, 抽取出语言不同质的一致性, 也就是说, 其质素自始至终针对同一范例的另一质素而获得自己的差异值。由此, 符号的意义 (正如皮尔斯早已观察到的) 只可以通过盗取其他起中介作用的符号来解释, 而起中介作用的符号反过来会要求在辅助物接着辅助物的无尽链接中的中介, 而不会有极端的参照物。意义——或无意义, 这要看你如何去看待——就是一种悬置的运动, 通过引证的游戏而进行。写作者就会处于从他搜寻的意义存在不停地漂移开去的状态。古典文学对于这种情形的回答是两重性的: 一方面, 在最大可能的程度上对写作的多元性设置边界 (例如, 通过设立作品的单位, 意即上下文, 作为教条来遵守); 另一方面, 在符号以外听出某些事物的一种存在, 这种事物是可以站在差异游戏 (想法、主语、上帝、体验等等) 之外。含义这个概念是从作为写作条件的“缺席” (frånvaron) 出发的, 不过这也是一种传递能指能量脉冲的缺席。

作文——在后期巴特那里现在已经是一个规范——也是确认意义过程的丰富性的写作实践。一种特定作文方法 (比如傅立叶、萨德和罗耀拉的方法) 因此不可能“被解释”, 而只能通过其自身内在透视画法、主导性隐喻及结合的原则来描述, 简言

之是生成那些不稳定句子的规则, 是围绕着作文空白中心扩展开的漂移的关联场 (例如在这个范例里, 四项活动是隔离、表述、排序和戏剧化)。

文本——也是巴特特别避开下定义 of 的文本——是需要用大写字母来表示的专属术语, 一个结合性质的空间, 没有底部或者表面, 也没有固定的意义实质, 在这个空间里不同声调和语码编织在一起, 而不会有某个声调或语码在意义生产中占据控制的角色。在至今为止存在的文学范围内, 它仅仅是一个特殊的范例, 对巴特来说最清楚明显的是在《如是》杂志群体的句法分解的具体主义实验散文中, 但也可以从文学传统的死角里得到, 找到那里作为流行语和残片断简存在的“文本” (du Texte)<sup>⑩</sup> (萨德可能是最好的例子)。巴特的意思是说, 我们必须用一种虚无主义的基准, 在对一个未来文本的要求中, 去阅读过去的文本。

在道德和社会意义上, 文本必须当作一种变态的表现, 而且真的只值得从享受的角度去看。文本不是表述的场地, 而是诱惑的场地。在这个场地里唤起强烈欲望的不仅仅是活动性和不确定性, 也是那种物质材料的表面、光亮、时间点、习性、衣服、气候、饮食、不相关的细节, 是要进行抵抗而不让自己在句子中被组织起来被按照秩序安排的一切; 这一切有时看起来好像零碎松散的端点, 如铁路主线外的支线, 或者是让人好奇的小玩艺儿, 不过, 坚决反对变成神话, 或者所谓“更高的真理”。这是在作品中被描述的事物, 会作为一种奇怪的反结构扩展开。这是语言声音音色、元音声音、韵律、辅音的对立等等。探索过这种物质材料特性, 也许是批评家巴特最重要

把悬挂的词集中起来,就像把美丽的果实挂在故事的树上

的贡献。在他有关皮埃尔·洛蒂长篇小说《阿齐亚德》的论文引言里,巴特对这个问题所涉及的方面提供了浓缩的例证。<sup>⑭</sup>

在《阿齐亚德》这个名字里,我读出了并且也理解了以下方面:首先是连续性播放(你可以说是一次焰火放出的花束),我们的字母里三个最清晰元音(这些元音的开口:嘴唇的、句子的开口),然后是来自一个Z的抚爱,这个肉感的Z,然后是Y这个字母的丰满柔软,整个这样的发音顺序,滑动而延伸,精致而茂盛;然后是一个岛屿构成的星座,是星星、民族、亚洲、格鲁吉亚、希腊,然后是整个的文学:雨果在他的《东方诗集》里使用了阿尔巴耶德这个名字,而除了雨果之外还有整个热爱希腊的浪漫派;洛蒂,特别热衷于东方的旅行者,伊斯坦布尔的歌唱者;有关一个女性人物(那些失望者中的一个)的模糊演出;最后是和某部早熟的长篇小说有关系的偏见,枯燥乏味而又玫瑰一样鲜红;简言之,从繁茂丰盛的能指到引人发笑的所指,只有一条唯一的错误估计的路。<sup>⑮</sup>

通过其物质材料性来阅读:那就是把悬挂的词集中起来,就像把美丽的果实挂在故事的树上。词就如下沉的大西洋的碎片,一个由质量而不是思想编织起来的世界。一种另外的语言也站了出来,在这种语言里一切看起来都是为了被理解而摆出来的,但最终在这里没有什么可以被理解。是那些闪闪发光的残余物使得文学必须用另外的什么东西去处理,而不仅仅是一种阐释理论:用一种色情。在翻译阐释者的逻辑和承载了意义的文本汇编旁边,巴特指出了另一类文本实体,把这种实体再缩

减到它初设功能的可能性,就跟把人体缩减到只有生理需要的可能性一样小。《文本的乐趣》本来是巴特的一部享受美学著作的草稿,有足够精细调整过的方法,甚至能把最古典和负载了意识形态的文本拉进这个冷淡无趣的娱乐的领地,或者是那个混乱的自我毁灭的昏头昏脑的领地。

## 在符号王国里的空白

作文和文学分手,和科学决裂,这是在一条乌托邦的地平线上发生的:这条地平线要包围一个世界,又没有一种控制这个世界的语言(这种语言要言说一个世界而基本上没有权力)。当巴特在《符号的王国》这部著作里把作文的倾向变成一个自在的神话,或者反神话,他好像念咒一般召唤出一个奇妙的“符号的王国”。他发明了一个日本,初看起来和真正的日本很像,是由古典日本文化的各种成分建立起来的,但实际上是个虚拟的系统:符号的乌托邦。符号的乌托邦是被抽空了意义的。它避免了把自己借用给更高的含义,也摆脱了跟寄生虫一样粘附在自己脊背上的那些精神性和意识形态的薄片。它只放光照射自己,它只扮演能指的角色,而从不会装作它也在实用主义的所指那边,在固定不变的内涵那边。只有在符号不再被一个极端的所指(如上帝、科学、理性、法律这类)控制,整个符号系统都被这个所指控制得不能动的时候,它们才会变得空白。这是梦想,梦想一种纯粹外延的语言;这是对于发生的事件,也是对事物的绝对的关注。或者为了达到日本意义的精确:俳句。这种纯粹的论文实际上会消除这个赤裸名字之外的所有一切:就是如此!不过,这是在西

方话语的能力之外的。在西方,一神教和对称的教条构建已经有力地封锁了能指解放的这条道路。巴特提供了文明批评的一种符号学——无政府主义版本,这种版本其实本身在尼采、马拉美、瓦尔特·本雅明或者写出“昌多斯阁下之书”的霍夫曼斯塔尔那里都可以看到<sup>⑧</sup>(我想起本雅明早年写的一篇文章,其中他指出了原罪与语句产生之间的相似符号,那时词语为了服务于所有的对罪行的辩护而被迫成为其他的东西,而不是事物可说出的部分)。

如果意义句子是符号的文明疾病,那还不够用以破解社会的神话,而那就是巴特在上世纪50年代的《神话学》中所做的事情(以及如他所说的,任何人现在都可以用某些简单手段做到的)。我们必须破解的那些东西,正是西方的话语。不是用意识形态的批评而是用符号的交错排列——爆破掉象征性功能本身。有关这样一次革命,巴特虚构的日本就是一个预告。

巴特指出了西方的典型错误,就是试图把禅宗佛教的顿悟(satori)解释为一种照明,一种天启,一种不可言说的直觉。顿悟是语言密码的沉默:巴特自己用“意义丧失”来翻译“顿悟(satori)”。其相称的语言形式就是俳句诗歌,它在某种程度上被歪曲了,被人用象征主义和结论打入其中,给它强加上了深思和内省。在青蛙跳入水中溅开水面的声音里,松尾芭蕉并未发现一个较深内省的动机母题,而是这种语言的结束。巴特说,俳句措辞的目的是把这种语言停留在一种下棋将死那样的位置,绝对不是停留在一种沉重、神秘的沉默上(甚至这种沉默对于我们西方人来说也是一种充满意味的饱和状态)。把作文里的空白空间转变成一个新的神秘的中心,这

是一种致命的错误。俳句要做游戏的是一种“没有起始的重复,一个没有原因的事件,一种没有人的记忆,一个没有缆绳来固定的词”<sup>⑨</sup>。

让巴特对俳句着迷的尤其是俳句在一种完全可读的语言里成功地熄灭了意义句子之火。俳句不像欧洲的先锋派那样痉挛地使用不可知性为手段,实际上只是对于意义句子的一种反应,而不是自由解脱。巴特为这种理想化的符号关系找到了一个简单的象征:一个虫蛀的木雕,也是僧侣法师(Hōshi)的肖像。这幅图画的面孔中间有了裂缝,就让人看到了另一张面孔,和第一张面孔完全相同。“符号是一种裂缝的构建,除了打开另一个符号的面孔之外,它从来不会打开什么。”

## 中立性的伦理

符号的王国允许我们看到的状况,就和一出东方木偶戏剧里那样,是一种立场决定的乌托邦那一面,用于我们这个专注权力的文明中最受迫害的、最被人厌恶的和最遭受诽谤的事情:中立性。中立性的伦理,是巴特1977年到1978年间在法兰西学院做的富有思想性和智慧的一个系列演讲的题目,这是一种敏感性和疲劳感,渗透了所有的手势、姿势和表情,一种既不受打扰但也不被孤独地留下的要求,对于平淡和灰色的品味,品味生活又不声明什么,没有独裁专断的形容词,没有冲突的单调乏味无趣的自动化。一种反傲慢,针对语言的虚假怀疑。作为心理模式:某些非生殖性、非攻击性的东西,远离所有歇斯底里的场景,但是贯通一种生命电流而没有希望。不再要求但也许做爱。愿意生活而并

把作文里的空白空间转变成一个新的神秘的中心,这是一种致命的错误

不占有支配生活( vouloir – vivre sans vouloir – saisir)。可爱的文本对巴特来说是中立性的区域,一个非社会、有特应性的、会令人反感的地方( par préférence),通过自身的享乐性和多元化而得到了对于意识形态的免疫力。因为享乐性没有目的,没有算计,是中立性的形象之一,也是最具颠覆性的。

巴特自己文本通篇的论辩特点可以看作对中立性的这种认可的一种内在固有的反驳。巴特的理论建构并不合榫合卯,但是它本来就不是什么建构。他的作文是横跨过了那些不可化解的矛盾而留下痕迹,这些矛盾在敌对权力无时不在的情况下进行的每个乌托邦实验里都会紧紧跟随。不过,就和布莱希特一样(这也是巴特在一生中始终忠诚不变的唯一参照人物),巴特也相信有可能用某种自相矛盾的方式把享乐和批评结合在一起(也就是:享乐就可以作为批评)。确实无疑的是,他的碎片并不总是能摆脱那种存在于风格的最大程度上的浓缩和形式化的自相矛盾中的傲慢,而且很愿意插入“很可能”或者“大概也许”这类词,增强结论有效性给人的印象。但是这些碎片可以看作一种漫游的话题的组成部分,是从另一边走出来的,是在明显需要附录材料,需要通过这个概念的独特地继续旅行的时候,具有临时性的巨大。碎片是那些会突兀地停下来的说明,为了让反射的动作可以继续,为了它们始终不完全的覆盖面能够在阅读的人那里释放出新的添加物。

我们能不能“使用”罗兰·巴特的理论?我们能不能“运用”这种作文概念?我们能不能“创建”一种旁通文学?我觉得,他的作品首先应该以碎片的形式使用,以

语录引文的形式,而保持锋利的边缘,可以切除掉我们书写艺术表演中的死肉。因此我不愿意拿出所谓巴特理论来招待大家,而是围绕着驱动这个文本(这篇作文)的场所( topos)做圆周运动(有时是宽大的圆周):旁通文学。一个概念吗?几乎不是。

① 参见巴特《声音的谷粒:访谈录 1962 – 1980》( Le Grain de la voix. Entretiens, 1962 – 1980),巴黎 1981 版,第 53 页。

② “造字者”瑞典语原文为“logotheter”。——译注

③ 参见巴特《萨德、傅立叶、罗耀拉》( Sade, Fourier, Loyola),巴黎,1971 版,115 页。

④ 同注 3,第 130 页。

⑤ 参见《罗兰·巴特论罗兰·巴特》( Roland Barthes par Roland Barthes),巴黎 1975 年版,第 96 页。

⑥ 同上,第 114 页。

⑦ 见马娄·赫耶尔( Malou Höjer)翻译的瑞典文版《S/Z》斯塔凡斯托普( Staffanstorps) 1975 年版,第 106 页。

⑧ 乔治·巴塔耶( Georges Bataille 1897 – 1962)是法国作家和哲学家。

⑨ 同注 5,《罗兰·巴特论罗兰·巴特》第 124 页。

⑩ 同注 3,《萨德、傅立叶、罗耀拉》第 13 页。

⑪ 参见巴特《百科》( Encyclopaedia Universalis),卷 17,第 998 页。

⑫ 有关巴特本人对这种意义抵消的评论,请参看《问答四十七》( Quel 47),1971 年版,第 103 页。

⑬ 《如是》( Tel Quel)是 1960 – 1982 年在法国巴黎创刊出版的先锋文学杂志。

⑭ 皮埃尔·洛蒂( Pierre Loti, 1850 – 1923)是法国小说家,《阿齐亚德》( Aziyadé)是洛蒂用化名路易斯·玛丽 – 朱利安·维奥德( Louis Marie-Julien Viaud) 1879 年发表的长篇小说,又名《康

碎片是那些会突兀地停下来的说明,为了让反射的动作可以继续,为了它们始终不完全的覆盖面能够在阅读的人那里释放出新的添加物

斯坦丁诺普尔》(Constantinople)。

⑮ 参见巴特《新批评文集》(Nouveaux essais critiques) 巴黎 1972 年版,第 170 页。《文本的乐趣》(Le Plaisir du texte) 也有中文译本翻译为《文之悦》(屠友祥译,上海人民出版社 2002 版)。

⑯ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal, 1874 - 1929) 为奥地利小说家、剧作家、诗人、评论家。“昌多斯阁下之书”(Lord

Chandos brief) 是他 1902 年的作品,让虚构的人物昌多斯在 1603 年给弗朗西斯·培根写了封信,谈到语言的危机。

⑰ 参见巴特《符号的王国》(L'Empire des signes) 巴黎 1970 版,第 104 页。

⑱ 同上,第 72 页。

编辑/黄德海