

罗兰·巴特文艺符号学浅析

——解读其《文艺批评文集》

张智庭

(南开大学,天津 300071)

摘要: 本文从解读罗兰·巴特的《文艺批评文集》一书入手,介绍了他有关符号和文学符号学的基本理论,并就其涉及的某些相关概念做了详细阐述。本文作者尤其就文学领域长期以来存在的“内容”与“形式”关系的议题,根据罗兰·巴特的提示并结合普通符号学原理做了初步论证。

关键词: 罗兰·巴特 《文艺批评文集》 组合关系 聚合关系 自欺

在 20 世纪中叶的法国文化和文学研究领域,罗兰·巴特(又译罗兰·巴尔特, Roland Barthes, 1915—1980)是一位重要的人物。他一生参与了多种艺术门类的探索,但是这些探索大都程度不同地贯穿着同一种理论基础,那就是他对于索绪尔语言学理论的应用和扩展。正是这种应用与扩展,使他成了法国结构主义活动的先驱者之一,也使他建立起了自己的文艺符号学体系。

《文艺批评文集》^①正是作者早期参与这些探索活动的部分成果集结。从内容上讲,这本书包括两大部分:一是对于文学艺术和文艺批评的论述;二是对于纯属符号学理论的探索。但说到底,这两部分都是对于当时正在出现的符号学的应用和阐发。笔者拟结合这本书的相关文章首先对罗兰·巴特的符号学思想做一简要概述,随后,介绍其符号学思想在文学艺术和文艺批评中的应用情况,最后看一下他对萨特“自欺”概念的符号学解释,以期读者通过这种介绍和相关论述对其文艺符号学思想有一个大概的了解,并对普通符号学的一些相关概念有进一步的接触和理解。

—

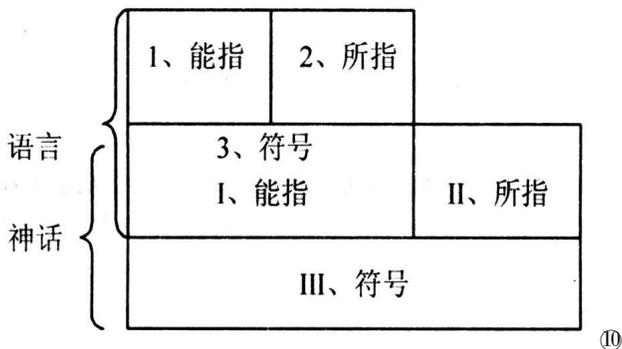
时至今日,人们给予符号学的定义,是关于符号与意指的科学。这比索绪尔在其《普通语言学教程》一书中设想“有一门研究社会生活中符号生命的科学”^②具体和明确多了。罗兰·巴特可以说是严格地继承和大胆地拓展了索绪尔的相关论述,我们从以下几个方面可以看出。

关于言语活动。按照索绪尔的理论,“言语活动有个人的一面,又有社会的一面;没有这一面就无从设想另一面”^③,这便是他随后概括的“言语”概念和“语言”概念:语言是由社会确立的一套规约,言语是对于这套规约的个人使用。在这本书中,罗兰·巴特对于这两个概念的使用和对于它们之间关系的阐述随处可见,“我的言语只能从一种语言中脱离出来”^④,他还生动和形象地将它们的关系比作“编码与游戏”^⑤,这就使我们加深了对于它们的理解。

关于符号。按照索绪尔的理论,符号是由能指(signifiant, 声音形象)与所指(signifié, 概念)构成的。罗兰·巴特在这本书的多篇文章中论述了能指与所指的关系。首先,在这两个概念中,他更看重能指,他指出,正是“对于能指的组织情况的注意力在奠定一种真正的意指批评”^⑥,“大多数的品性被建构成像是一种语义方程式,具体地讲,就像是能指的功能”^⑦。其次,他认为能指是多变的、暂时的,他说“能指

作者简介:张智庭(1944—),男,笔名怀宇,河北黄骅人,南开大学法语教授,法国政府“教育骑士勋章”获得者,中国作家协会会员。

本身则是暂时的”，所指本身具有“无限变化的能指”^⑧。这些提法，很像是结构主义人类学家克洛德·列维-斯特劳斯提出的“不稳定的能指”的概念。再次，他认为能指与所指之间常有一定的间隔，并以此解释了布莱希特的戏剧“距离说”，他说“在所指与其能指之间有必要保持一定的距离”^⑨。需要说明的一点是，罗兰·巴特的符号概念，在多数情况下，已不是初级的符号概念，而是把由一个声音形象与一个概念结合而成的初级符号当作一个新的能指再与另一个所指(新概念)结合而成的二级符号，这在他于1957年出版的《神话》一书的“今日神话”一文中已有论述。他的代表性图示是：



在这一图示中，神话已经是二级符号。作为二级符号的产生过程与结果的则是意指，罗兰·巴特的意指概念更强调结合过程：“意指，也就是说，可以意味的东西和被意味的东西的结合体；也还可以说：既不是形式也不是内容，而是从形式到内容的过程”^⑪。

关于符号之间的关系。罗兰·巴特在《有关符号的想象》一文中对此做了详尽的阐述。他认为，正是符号的能指与所指之间的关系，构成了符号的三种关系：“首先，是一种内部的关系，这种关系将其能指与其所指结合在一起；其次，是两种外部的关系：其一是潜在的，它将符号与其他符号的一种特定的储备结合在一起……其二是现时的，它将符号与陈述的先于它或后于它的其他符号结合起来”。这三种结合方式，便是他命名的象征关系、聚合关系和组合关系。“第一种关系明显地出现在人们通常所称的一种象征之中；例如，十字架‘象征着’基督教，公社社员墙‘象征着’巴黎公社……因此，我们称这第一类型关系为象征关系。”不难看出，罗兰·巴特在这里提到的符号也都已经是二级符号，它们已不是“十字架”的发音(声音形象=能指)与“交叉成十字形的物体”(概念=所指)的结合物了，也不是“墙”的发音与“由建筑材料构成的立体建筑物”的结合物了。“第二种关系平面对于每一个符号来说，涉及一种有组织的形式储备或‘记忆’的存在性……这种关系平面是系统之平面，它有时被叫做聚合体；于是，人们便将这第二种关系平面命名为聚合关系”。顺便指出，“聚合体”(paradigme)一词，传统上指单词的词形变化，现在被用来指构成语义的语法类别、音位类别和语义类别；而在罗兰·巴特的术语中，“聚合”与“系统”表达的是一个概念：例如一组同义词，就是一个聚合体，它同时也被称为一个系统，而“聚合关系”有时也被称为“选择关系”。“根据第三种关系平面，符号不再参照其(潜在的)‘兄弟’来定位，而是参照其(现时的)‘邻居’……这种结合平面，便是组合体的平面，于是，我们将这第三种关系称之为组合关系”^⑫。

与上述三种关系直接联系的，便是由它们产生的三种意识。罗兰·巴特认为，正是这三种关系构成了事物的意蕴现象，人们的意识必然集中于这三种关系中的一种：“象征意识在符号的深层维度上看待符号……正是能指与所指的层级关系构成象征”，在这种关系中，“形式与内容相像(或多或少，但总有一点)，就好像形式是由内容产生的……形式在不停地被内容所超出……是所指在使象征意识感兴趣”。聚合意识是建立在符号之间的比较基础上的：“两个符号的形式一旦被比较，或者至少以某种多少可比较的方式被感知，那就会出现某种聚合意识”；“正是这种意识使克洛德·列维-斯特劳斯得以重述了图腾问题……聚合意识在两个图腾的关系与两个部落的关系之间……建立了一种同质性”。组合意识“是在话语层上连接符号的各种关系的意识”，这种意识“在语言学之外，也标志了俄国形式主义学派的探索，而尤其是普洛普在斯拉夫民族的民间故事领域进行的探索……，在这种关系中，它无疑是最放弃所指的：它更是一种结构意识，而不是一种语义意识”。罗兰·巴特最后总结道：“象征意识涉及对于深度的

想象……相反，聚合意识是对于一种形式的想象……它从符号的透视法中看待符号；组合意识，它在符号的扩展中来预见符号：这种扩展，即是符号的先前联系与后来联系以及符号与其他符号之间搭起的桥梁”¹³。需要指出的是，罗兰·巴特在这里所说的“形式”与“内容”，还是传统意义上的划分，而不是他写作和发表《符号学基础》(1964)前后建立的概念。

自然，这本书涉及的符号学知识还很多。例如行为模态概念，这是对于格雷玛斯模态理论的应用。再如隐喻和换喻的概念，罗兰·巴特在雅各布森理论的基础上做了简明的阐释：“与选择方面对应的，是隐喻，它是用一个能指取代另一个能指，而这两个能指具有相同的意义，甚至具有相同的价值；与结合方面对应的，是换喻，它依据一种意义从一个能指向另一个能指的滑动”¹⁴。这两种修辞格是与聚合意识和组合意识密切联系在一起的。总之，这本书包括了罗兰·巴特初期文学符号学思想的方方面面。

二

在了解了罗兰·巴特上述符号学思想之后，再来看他有关文学和文学批评的论述，似乎就比较容易了，而且，我们几乎可以直接引述罗兰·巴特自己的话来说明相关的问题。

什么是文学呢？罗兰·巴特的论述一改传统的表述，提出“文学恰恰只是一种言语活动，也就是说一种符号系统”¹⁵。我们上面说过，罗兰·巴特的符号概念，已不是让人直接想到指涉对象的初级符号的概念，而是二级符号的概念，这种概念带来的是“二级言语活动、寄生意义，以至于它只能使真实内涵化，而不是使之外延化”¹⁶。“这种言语是一种（无限地）被精心加工的材料；它有点像是一种超一言语”¹⁷。“当一种言语活动不再与一种实践活动合一的时候，当这种言语活动开始讲述、开始背诵真实的时候，它由于变成了一种自为的言语活动，便会出现被重新注入的、瞬间的二级意义，最后则产生我们恰恰将其称之为文学的某种东西”¹⁸。“正是因为符号是不确定的，所以才有文学”¹⁹。“文学的第一个条件，不同寻常地是去完成一种间接的言语活动：详细地命名事物以便不去命名它们的最后意义，不过却不停地坚守着这种逼人的意义，把世界命名为一种符号的总汇，而人们又不以这种总汇说出符号所意味的东西”²⁰。由此，产生了对于与文学关联的其他概念的新颖阐述。

关于作品。“任何写出的文字，只是当其在某些条件下可以改变初级讯息……的时候，才变成作品。这些变化条件便是文学的存在条件”²¹。“文学作品恰恰开始于它歪曲其模式（或者更为慎重地说：它的出发点）的地方”²²。“作品的特性不依赖其所包含的全部所指……，而仅仅依赖所有意指的形式。卡夫卡的真实，并不是卡夫卡的世界……，而是这个世界的符号。因此，作品从来都不是对于世界之谜的回答，文学从来都不是教理式的”²³。至于属于美学范畴的作品“完善”概念，作者认为“完善一部作品，并不意味着其他的什么，而只意味着在作品马上就要意味某种东西的时刻、在它马上就要变成一种问题答案的时刻将作品停下来；应该将作品建构成一种完整的意指系统，不过这种意指却是落空的”²⁴。

关于作家。“从定义上讲，作家是惟一在言语的结构中失去自己结构和世界结构的人。”“作家在把自己关闭在如何写之中的同时，最终重新发现这个问题是出色地开放着的：世界的存在是为了什么？事物的意义是什么？总之，正是在作家的的工作变成其自己目的的时刻，他重新发现了一种居中调解的特征：作家把文学构想为目的，世界重新将这种目的作为手段还给他。正是在这种无限的失望之中，作家重新发现世界，即一个古怪的世界，因为文学将世界再现为一种问题，从来不最终地将其再现为一种答案”²⁵。

关于写作技巧。“技巧是任何创作的存在本身”²⁶。“这些技巧是：修辞学，它是借助于替代和意义移动来改变平庸的艺术；安排，它可以赋予单一的讯息以无限的曲折（例如在一部小说中）；反语，它是作者解脱自己的形式；片段——或者人们更愿意的话——故作保留的方式，它可以让人记住意义，为的是更好地将其发散到所有开放的方向。所有这些技巧……它们的目的是建立一种间接的言语活动，也就是说，一种既固执（具有一种目的）又迂回（接受无限多样的停靠站）的言语活动”²⁷。那么，对于意义的一种描写技巧，意味着什么呢？“它意味着，作家在尽力增加意指，而无须填充这些意指，也不需要关闭

它们;它意味着,他在使用言语活动,为的是构成一个具有夸张性意蕴的、而最终却从来什么都不意味的世界”²⁹。“文学是一种技巧,这种技巧既比风格之技巧更为深刻,又不如思维之技巧那么直接;我们认为,文学同时是言语和思想,因为思想在词语层上被人寻觅,言语在其自身若有所思地看着”²⁹。

关于“现实主义”。“相对于对象本身,文学在基础上和构成上是非现实主义的;文学,就是非真实本身;或者更准确一点讲,文学远不是对于真实的一种类比性复制,它相反是对于言语活动的非真实的意识本身;最为‘真实的’文学,是自己意识到是最为非真实的文学;在文学意识到自己是言语活动的情况下,正是对于处在事物与词语中间的一种状态的寻找,正是由词语所担负和所限制的一种意识的这种张力,借助于词语而具有一种既绝对又不确定的权力。在这里,现实主义并不可能是对于事物的复制,而是对于言语活动的认识。最为‘现实主义的’作品将不是‘描绘’现实的作品,而是在将世界当作内容……的同时,尽可能深刻地发掘言语活动的非真实的现实的作品”³⁰。正因为作品是这样有距离地与真实联系在一起,所以,“文学一直就是非现实主义的,但是,正是它的非现实主义使它通常向世界提出一些很好的问题,而这些问题却不曾是直接提出的:巴尔扎克从对于世界的一种神权政治的阐释出发,他最终所做的仅仅是对于世界的质问”³¹。而且,罗兰·巴特以左拉的《四福音书》为例,认为:“毒害作品的东西,是左拉回答了他所提出的问题(他说,他宣讲,他命名社会财富),但是,为其留下喘息、梦想或震撼的东西,是小说的技巧本身,是赋予记录一种符号姿态的方式”³²。

关于文学与元一言语活动。法语中的元一言语活动,就是英美语言和我们汉语译入语中的元一言语。这个概念,最早是由叶尔姆斯列夫从逻辑学上引入符号学的。自然语言具有不仅可以谈论“事物”(对象一言语活动)、而且可以谈论自身的特性(元一言语活动)。对象一言语活动,按照罗兰·巴特的表述就是“在动作本身得到建立的言语活动、是表现事物的言语活动”³³;元一言语活动,必定是人为的言语活动,就是谈论对象一言语活动的另一种言语活动,罗兰·巴特说它“是人们有关事物(或有关第一种言语活动)”³⁴的言语活动。由于文学就是一种言语活动,所以,文学自然也应该包含着对象一言语活动和元一言语活动。将元一言语活动概念引入到文学研究上来,这可以说是罗兰·巴特首先注意和实践的。但是,他指出,在很长的时间内,作家不曾承认写作也是一种言语活动,“大概是在资产阶级的心安理得心态首次受到动摇的同时,文学开始感觉到自身的双重性:既是对象又是对于这种对象的目光,既是言语又是对于这种言语的言语,既是对象—文学又是元—文学。这种形成过程大体上经历了这样几个阶段:首先,是文学制作的人为意识,这种意识甚至发展到了极为痛苦的审慎程度,发展到了忍受不可能性带来的折磨(福楼拜);随后,是在同一种写作的实质中将文学与有关文学的思考混合在一起的大胆愿望(马拉美);随后,借着不停地将文学可以说是放置到以后、借着长时间地声明马上就要写作和将这种声明变成文学本身(普鲁斯特),来寄希望于最终躲避文学的赘述现象;再随后,借着主动和系统地无限增加对象—单词的意义和永不停止在一种单一的所指上来进入文学的真诚(超现实主义);最后,反过来,借着减少这些意义,甚至发展到了只是希望获得文学言语活动的在此存在即某种写作的空白(但并非是一种清白);在这里,我想到了罗伯—格里耶的作品”³⁵。由此可见,文学中的元一言语活动,就是文学创作的观念本身。罗兰·巴特在书中呼吁建立的“一种文学观念史”³⁶,似乎就是这种文学一元言语活动史。将这种概念引入文学之中,无疑会加深我们对于文学实质的认识与理解。

关于批评。“批评是有关一种话语的话语;它是在第一种言语活动(即对象一言语活动)上进行的二级的或元一言语活动的言语活动(正像逻辑学家们所说的那样)。结论便是,批评活动应该与两种关系一起来计算:批评的言语活动对于被观察的作者的言语活动的关系和这种对象一言语活动对于世界的关系。正是这两种言语活动的‘摩擦’在确定批评,并且赋予它与另一种精神活动即逻辑学一种很大的相像性,这种活动同样是完全建立在对于对象一言语活动与元一言语活动的区分基础上的”³⁷。“批评家是作家……批评家并不要求人们特许他一种‘观点’或一种‘风格’,而仅仅要求人们承认它具有某种言语的能力,这便是一种间接言语的能力”³⁸。这无疑是对批评和批评家概念的一种全新的定义和对于批评活动的全新阐述。毋庸置疑,文学批评与文学观念自然是有联系的,但它们却不属于同一种元一言语活动。

此外,罗兰·巴特在书中对于文学的两种主要题材(小说、诗歌)也做了精辟论述:“小说通过一些真实成分的侥幸结合来进行;诗歌通过准确而完整地开发一些潜在成分来进行”³⁹。

罗兰·巴特也在本书中用了不少篇幅谈论戏剧。而用符号学观点来阐述戏剧,无疑是前所未有的尝试,并且他的结论对于我们理解这一艺术体裁是有益的。何谓戏剧?“任何演出都是一种极端密实的语义行为:编码与游戏的关系(也就是说语言与言语的关系)、戏剧符号的(类比的、象征的、约定的)本质、这些符号的意蕴变化、链接制约、讯息的外延与内涵,符号学的所有这些根本性问题都出现在戏剧之中。我们甚至可以说,戏剧构成一种被特别看重的符号学对象,因为它的系统相对(线形的)语言系统来说显然是怪异的(复调音乐的)”⁴⁰。何谓戏剧性呢?“那就是减去文本之后的戏剧,就是依据所写出的剧情梗概而建立起的一定密度的符号和感觉,就是对于色情技巧如姿态、声调、距离、实质、灯光的普遍感知,而这种感知以文本的全部外在言语活动来压倒文本”⁴¹。罗兰·巴特一生中写了很多有关戏剧符号学的文章,这本书中所包含的他的戏剧符号学思想无疑是最早的,也是最为基础的。

三

在这本书临近结尾处,罗兰·巴特在对绘画类艺术与文学做比较时,提到了符号学的一个重要概念:“实质”。他说:“在(形象性的)绘画中,符号(能指与所指)的各个成分之间有一种类比性,而对象的实质与其复制品的实质之间有一种差异;相反,在文学中,两种(总是属于言语活动的)实质之间有着一种偶合性,但在真实与其文学表述之间有一种不相像,因为这之间的联系在此不是通过类比的形式进行的”⁴²。那么,什么是“实质”呢?为何文学符号学中都属于言语活动的两种“实质”之间存在着偶合性?是哪两种“实质”呢?在此,我们不得不用一些笔墨概述一下语言符号的表达平面与内容平面都涉及的“实质”概念,希望读者能耐得住一种逻辑学和阐释学上的论述。

在西方的哲学传统中,“实质”(substance)对立干“偶性”(accident)。实质指在一个有可能变化的主题中那种稳定不变的东西。亚里士多德就在实质中看出了生命存在的内在原因。这似乎也是我们对于这个概念的理解。

然而,瑞士语言学家索绪尔却从否定的意义上将“实质”概念引入了普通语言学。他说:“我们可以……把语言称作分节连接的领域:每一个语言词项都是一个小小的肢体……,其中,一个观念固定在一声声音里,并且,一种声音变成了一种观念的符号。语言还可以比作一张纸:思想是正面,声音是反面;我们不可能切割正面而不切割反面;同样,在语言里,我们不能将声音与思想隔离,也不能将思想与声音隔离;我们只能通过一种抽象过程才能做到这一步,而抽象的结果就可能变成了纯粹心理学或纯粹音位学。因此,语言学在这两种范畴要素相结合的边缘处进行工作;这种结合产生一种形式,而不产生一种实质”⁴³。他进而论述到,在言语活动被划分为“语言”与“言语”两大方面的情况下,“语言是形式而不是实质”⁴⁴。对此,后人做了这样的联想:既然“语言”是“形式”,那么,与之相对的“言语”也就自然是“实质”。由于言语是对于语言的运用,也就是说,言语表现语言,那么,说“实质”表现“形式”也就顺理成章了。这样一来,“形式”反而是内在的,“实质”却是外在的了。

对于这一关系的更为详尽的论述,是丹麦语言学家叶姆斯列夫的贡献。叶姆斯列夫根据索绪尔的符号理论,将“能指”扩大为“表达”(expression),将“所指”扩大为“内容”(contenu)。不仅如此,他还认为,“表达”与“内容”都各有自己“形式”和“实质”(均按照索绪尔的定义);于是,就形成了一种上下位的层级关系:“表达”与“内容”是上位,“形式”与“实质”是下位。就语言符号来讲,“形式”是存在方式,是内在结构,而非外在表现;“实质”就是与这种存在方式关联却在其之外的东西,即外在表现,在叶姆斯列夫的术语中,“实质”就相当于建立在一定“形式”基础上的“感受”或“意义”(但不是意指)。于是,这四个术语便形成了三个层次的配对关系:

内容之形式与内容之实质,

表达之形式与表达之内容,

内容之形式与表达之形式。

他说：“我们现在主张的论点之一，在某些方面包含着在内容之实质、表达之形式、表达之实质三者之间的一种类比关系”^⑤。他经过论证得出的结论是：

- 1、表达之实质表现表达之形式，
- 2、内容之实质表现内容之形式，
- 3、表达之形式表现内容之形式(与前两个命题相比，这是一种反向的关系)。

叶姆斯列夫曾经对于西方语言的情况做了详尽论证，现在，我们尝试用汉语的例子来介绍一下。

我们举汉语中的“青天”这个词来说明这些关系。

这个词的“能指”即它的“表达”平面，就是它的发音[qing - tian] 和写法[晴天]；它的“所指”即它的“内容”部分，就是它表示“蓝色的天空”的感受和意义。按照叶姆斯列夫的理论，它的发音、写法、感受和意义，都是外在的，也就是它的实质部分：这一部分可分为表达之实质(声音与字体)和内容之实质(感受和意义)。而与表达之实质和内容之实质相对应，但却被它们掩盖的，是它们各自的“形式”。我们先看表达之“形式：在不考虑其写法的情况下，与“青天”的外在发音对应的，是它们具有区分意义功能的最小单位/q/, /i/, /n/, /g/, /t/, /i/, /a/, /n/, 它们都属于音位学上的音位，而这几个音位按照这种比邻顺序的结合[qingtian] (不考虑其发音)便是“青天”这个词的表达“形式”。形式是不变的，却是内在的，我们只能通过外在的实质来得知内在的形式，这便是表达之实质表现表达之形式的命题的存在依据。至于这个词的内容之实质，则是“青天”所带来的“蓝色的天空”的“清澈、干净”意义和感受。那么，它的内容之形式是什么呢？那就是“青色+天空”这两部分意义的连接方式即规则，这是一种组合关系的排列方式。试想，如果不是这样的排列，而是将“青”与“天”倒过来排列，虽然还是属于组合关系的排列，但所产生的“天青”就不会与“青天”具有相同的意义和感受(当然，我们并不排除在汉语构词法中某些词组内部成分位置的变化并不影响意义与感受，比如“光荣”与“荣光”等)。可见，这个词的内容之“实质”就是它所引起和带来的一切，是外在的；而其“形式”则是使这“一切”得以出现的规则，是内在的。所以，内容之实质表现内容之形式也是成立的。至于表达之形式表现内容之形式，我们也可以从这个词上做这种推论：这个词的表达之形式即其所内含的各个音位的排列方式[qingtian]，在“蓝色的天空”所带来的实质(感受)中，它所对应的只能是“青色+天空”这样的组合方式，而且我们只能通过前者来判断后者。

罗兰·巴特对于叶姆斯列夫的理论有着独到而明晰的解释。他在其《符号学基础》(1964)说：“形式，即无需借助于任何语言之外的前提就可以被语言学完全、简明和系统地描述的东西；实质，即那些不借助于语言之外的前提就不能被描述的语言现象”^⑥。他接着指出：“1、表达之实质：例如属于语音学而非音位学研究的发音的而非功能的声音实质；2)表达之形式，是由聚合关系的和组合关系的规则构成的(我们会注意到，同一种形式可以有两种不同的实质，一种是语音的，一种是字体的)；3)内容的一种实质：例如属于所指的那些情绪的、意识形态的或只是概念的形态，即其‘原级的’意义；4)内容的一种形式：便是所指之间借助于有无语义标志而表现的形式组织方式”^⑦。那么，在文学符号学里，又是一种什么情况呢？根据罗兰·巴特的论述，文学符号是建立在直接指涉对象的初级符号(初级符号只产生“原级”意义)基础上的“二级”符号，文学作品是一种“二级”言语活动。同样是“青天”二字，它在“包青天”一词中，则是以初级符号“青天”的意义(“蓝色的天空”)和感受做能指，与一个新的所指(“清官”即概念)结合而成的一个二级符号。在这个新的符号中，/q/, /i/, /n/, /g/, /t/, /i/, /a/, /n/这几个音位依靠组合方式的结合[qingtian] 依然是表达之形式(其初级符号的内容之形式已被忽略)，而其表达之实质直接就是“蓝色的天空”这个意义和所带来的感受(清澈、洁净)。新符号的内容之形式，就是将初级符号的内容之实质借助于联想转换成二级符号的内容之实质的替代规则，而其内容之实质则是“光明、磊落”(喻“清廉”)的意义和感受。在这个新符号中，内容之实质与其表达之实质(清澈、干净)几乎没有什么区别，因为清澈、洁净、光明、磊落可以被视为处于同一个聚合体中的不同词项：它们可以有层次和程度上的差别，但根本意义是一致的，“甚至具有相同的价值”。它们之间可以相互替代，而替代是在同一位置上进行的。替代关系，亦即聚合关系，按照雅各布森的理论，它是一切隐喻的根据和操作手段。这样一来，

“在文学中，两种（总是属于言语活动的）实质之间有着一种偶合性”，就是不难理解的了。至此，我们对于“青天”在初级符号和二级符号中的“形式”与“实质”的分析，并不违反叶姆斯列夫归纳的“表达之实质表现表达之形式，内容之实质表现内容之形式”这种规律。但是，在二级符号中，表达之形式是否也表现内容之形式呢？如果是，那就等于是说，组合关系表现聚合关系，又由于根据雅各布森的相关论述，组合关系确定“换喻”，聚合关系确定“隐喻”，那么，也就变成了“换喻”表现“隐喻”。我还没有看到罗兰·巴特对这两者关系所做的进一步阐述，但从巴黎符号学派的代表学者格雷玛斯的论述中，已经得到了肯定的回答。他说：“按照话语语义学的解释，换喻是一种替代程序的结果……根据这种观点，我们可以把换喻看作是一种‘偏离的’隐喻：列维-斯特劳不是没有注意到，在神话思维中，‘任何隐喻都以换喻形式结束，并且，任何换喻都具有隐喻的性质’^④。这就是说，隐喻最后表现为换喻，反过来说，后者则表现前者。

近来，有我熟悉的天津学者藏策先生提出，“在我看来，‘内容’的最深层其实是‘形式’，而‘形式’的最深层则正是‘内容’”^⑤。他这里所说的“形式”自然是习惯上的用法，即符号学上所说的“表达”平面。我曾经根据符号学中单一平面符号学的原理对其进行过简短诠释，比如在交通信号、路标牌和象形文字中，其符号的能指与所指是一致的，所以，其内容与形式（表达）也是一致的。但文学符号属于多平面符号（或双平面符号），情况就复杂得多。通过我们上面所做的分析，我们可以这样说：从符号学上讲，在作为言语活动的文学中，内容与形式（表达）是部分重合的，但不是全部重合。

四

这本书出版于1964年，从所收录文章的写作时间来看，最早是1953年的，最晚是1963年的。罗兰·巴特在后来发表的《巴特自述》中说：“他始终无休止地在一种伟大的系统（马克思主义、萨特、布莱希特、符号学、文本）保护下工作”^⑥。按照他在这本书中为自己的写作编年史划分的阶段，其第一个阶段是以《写作的零度》（1953）和《神话》（1957）为代表的受马克思主义、萨特和布莱希特影响的阶段，其第二个阶段是以《符号学基础》（1965）和《服饰系统》（1967）为代表的参与创立符号学的阶段，其第三个阶段是以《S/Z》（1970）、《萨德、傅立叶、罗耀拉》（1971）、《符号帝国》（1970）为代表的文本分析阶段，其第四个阶段是以《文本的快乐》（1973）和《罗兰·巴特自述》（1975）为代表的道德观写作阶段。显然，《批评文集》属于从第一个阶段到第二个阶段过渡时期的作品，而作者在书中频繁地引用萨特的“自欺”（mauvaise foi）概念，也说明了这部书承前启后的特点。为了便于读者理解书中这一概念，译者愿意尝试着对于这一概念和其在这本书中的使用情况做些简单的介绍。

何谓“自欺”呢？按照萨特在《存在与虚无》第二章中确定的定义：“自欺就是欺骗，但却对于自身的欺骗。”又说：自欺在于“掩盖一种令人不愉快的真实，或者将真实表现为一种令人快乐的错误”。“在自欺中，受骗的人和骗人的人，是同一个人，这就意味着，我作为骗人的人，应该懂得我在被欺骗时对我掩盖着的真实。”自欺存在于“意识的半透明状态”，它在于“忘记”问题的某些蕴涵，其公式便是“我不是我所是”。萨特在这一章中主要论述了“自欺”，但也将“真诚”（bonne foi）作为论述“自欺”的参照来介绍。所谓“真诚”，其公式便是“就是其所是”，“在我意识到我的自欺这一点上，我应该是真诚的”。但是，萨特最终还是说：“真诚的结构与自欺的结构没有区别，因为真诚的人被确定为是其所是，是为了不是其所是”。萨特举出多个生活中的例子来说明“自欺”：一个少女把求偶的男方伸过来抚摩她的手理解为是亲近她，而不是理解为一种性欲要求；咖啡馆的堂倌按照咖啡馆招待员的姿态出现在顾客面前，而他自己其实并非如此；对于演员来说，“我只能扮演他，就是说，只能想象我是他”。因此，自欺“对于很大一部分人来说，甚至就可以是生活的正常面貌。人们在自欺中生活……，这意味着一种稳定而特殊的生活风格”^⑦。

在简单了解了萨特有关“自欺”的概念后，我们就不难理解罗兰·巴特在《文艺批评文集》中的使用情况了。我们似乎可以做如下的概括：

1、罗兰·巴特把多个概念都放在“自欺”名下来论述。关于“回顾”，他说：“他过分担心，回顾从来就只不过是一类自欺”^②。关于“讽刺”和“严肃”，他说：“我们接触到了我们可以称为嘲讽之自欺的东西，而这种自欺同样也是对于严肃之自欺的回答：这一种对于另一种，它们轮流着使对方停滞下来和占有对方，而从来没有决定性的胜利：嘲讽排除严肃，而严肃包含着嘲讽”^③。关于符号学上模态理论中的“懂得”，他说：“这种历史便不能以历史的术语来书写，于是我们便被交付给了懂得的无法抑制的自欺方面。这便是一种必然性，它大大地超越了疯狂与无理性的一般关系”^④。

2、罗兰·巴特在这本书中，提出了“心安理得”(bonne conscience)与“自咎”(mauvaise conscience)这一对概念，并使前者与“自欺”联系起来。这似乎就是对于萨特有关“自欺”就是“正常的生活面貌”的进一步阐述。他在书中《〈扎齐在地铁里〉与文学》一文的一个脚注中说道：“约内斯科的喜剧性提出了同样性质的问题。直到(包括)《阿尔玛的即兴剧》(*L'Inromptu de l'Alma*)，他的作品具有真诚性，因为作者本身并不将自己排除在他所撼动的言语活动的这种恐怖主义之外。《无证据的杀手》(*Tueur sans gage*)标志着一种倒退，即向着一种心安理得的返回，也就是说向着自欺的返回，因为作者抱怨他人的言语活动”^⑤。在《何谓批评》中说：“批评上的主要罪孽，并不是意识形态，而是人们用来覆盖批评的沉默。这种有罪的沉默有一个名称，那就是心安理得，或者如果我们愿意说的话，那就是自欺”。“对于批评，避免我们在开始时说的‘心安理得’或‘自欺’的唯一方式，为了道德的目的，便是不去破释作品的意义，而是重新建构制定这种意义的规则和制约”。

3、作者对于“自欺”做了简短而直率的符号学上的诠释。萨特曾经在《存在与虚无》的同一章中试图借助于精神分析学对于“自欺”的“半透明状态”给予定位，他的结论倾向于“自欺”属于“他人”(或“另一个”)(*autre*)，“他人的意识是其所不是”。根据后人的研究，萨特的“他人”基本靠近“本我”的范畴，即潜意识。罗兰·巴特只在书中的一个地方对于“自欺”的这种状态做了诠释：他在《工人与牧师》一文的脚注中这样写道：“牧师以第一个字母大写来标记任何精神对象的方式，是我们可以符号学言语活动上称之为内涵的东西，即强加在一种字面意义上的另一种补加意义。但是，那些大写字母通常的自欺性在文学上则变成了真实，因为自欺昭示了说那些大写字母对象的人的境遇”^⑥。按照“自欺”就是“我不是我所是”的公式，自欺中的半透明部分无疑就是“内涵”。这样一来，符号学上的“内涵”概念自然就与拉康在精神分析学上建立的“他者”(即第一个字母为大写的 *Autre*)概念联系起来。

结 语

罗兰·巴特在《文艺批评文集》中阐述的文艺符号学思想，为其后来的文本符号学理论做了铺垫，从而为文艺符号学的确立做出了贡献。但是，我们也不能不注意到书中显露出的过分形式化的倾向。例如，他对作家在作品中的出现，就做了似乎绝对否定的表述。他在《作家与写家》一文中说：“从定义上讲，作家是惟一在言语的结构中失去自己结构和世界结构的人”^⑦。他又在最后的《文学与意指》一文中写到：“一部作品不能对其作者的‘真诚’做任何的保留：他的沉寂、他的遗憾、他的天真、他的谨慎、他的惧怕、一切使作品成为亲密无间的东西，这些无一可以进入被写的对象之中……作家是在其身上拒绝‘真实性’的人：一种风格的文雅、辛辣、人情味、甚至诙谐，都不能战胜言语活动的绝对是恐怖主义的特征”^⑧。他的这种思想后来甚至发展到宣布“作者的死亡”(1968)^⑨。他这样说，不仅与创作实际不符，而且也在他的文艺符号学理论上站不住脚，因为这有背于他所阐述过的“表达之实质”与“内容之实质”之间存在着“偶合”的情况。而这些实质，无疑会以各种方式包含着作者的介入表现。后来的研究表明，“内容”的实质实际上是意指的“载体”，而意指是脱离不开作为叙述者的作者的。

我个人认为，罗兰·巴特在这本书中的相关论述，对于我们理解文学艺术和进行批评应该有一定的帮助。我们不一定完全同意他的观点，但这些论述至少提供了一种新角度可供我们进一步思考。

注释:

- ①《文艺批评文集》, *Essais critiques* (以下简称为: *EC*), Paris Seuil, 1964.
- ②③④④ 瑞士] F. 德·索绪尔:《普通语言学教程》, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972. P. 33. P. 24. P. 156, P. 169.
- ④ ②⑦③⑤ *EC*:《初版序》, *Préface* P. 15, P. 14, P. 19, P. 12, P. 11.
- ⑤⑥ ⑩⑬⑭⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓ *EC*:《文学与意指》, *Littérature et signification*, P. 268, P. 276, P. 273, P. 275, P. 275, P. 274. P. 274, P. 268. P. 276, P. 273. P. 285.
- ⑦ ⑭⑲⑳ *EC*:《拉·布吕耶尔》, *La Bruyère*, P. 241, P. 218 & P. 240, P. 240.
- ⑧ *EC*:《彼此》, *De part et d'autre*, P. 176.
- ⑨ *EC*:《布莱希特批评的任务》, *La tâche de la critique brechtienne*, P. 90.
- ⑩ 罗兰·巴特:《神话学》, *Mythologies*, le mythe aujourd'hui, Paris Seuil, 1953, P. 200.
- ⑪⑫⑬ *EC*:《当今文学》, *La littérature, aujourd'hui*, P. 160, P. 166, P. 170.
- ⑫ *EC*:《关于符号的想象》, *L'imagination du signe*, 以上引文均见于 P. 214.
- ⑬ *EC*: 同上, 以上引文均见于 P. 218.
- ⑮⑯ *EC*:《两种批评》, *Les deux critiques* P. 261, P. 257.
- ⑰⑱⑲⑳㉑ *EC*:《作家与写家》, *Ecrivains et écrivains* P. 153, P. 154. P. 54. P. 154.
- ⑲⑳ *EC*:《卡夫卡的回答》, *La réponse de Kafka*, P. 146, P. 145.
- ㉑ *EC*:《结构主义活动》, P. 224.
- ㉒⑳㉑㉒ *EC*:《〈扎齐在地铁里〉与文学》, P. 132, P. 132. P. 134, P. 135.
- ㉓ *EC*:《文学与元—言语活动》, P. 110.
- ㉔ *EC*:《何谓批评》, P. 264.
- ㉕ *EC*:《眼睛的隐喻》, P. 247.
- ㉖ *EC*:《波德莱尔的戏剧》, P. 44.
- ㉗ 丹麦] 叶姆斯列夫:《语言学论集》, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1972, P. 67.
- ㉘⑴《符号学基础》, *Éléments de sémiologie*, 1964. 收于《符号学探索》, *L'aventure sémiotique*, Paris Seuil, 1985. P. 39, P. 40.
- ㉙ 法国] 格雷马斯(BA. J. Greimas)与库尔蒂斯(BJ. Courès)合著《符号学词典》, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette—Livres, 1993, P. 229. 此书的中文译本已由我完成。
- ㉚ 藏策:《超隐喻与话语流变》“自序”, 天津人民出版社 2006 年版。
- ㉛《巴特自述》, Roland Barthes Seuil, 1975, P. 106.
- ㉜以上引文均录自陈宣良等译萨特《存在与虚无》(*BL' être et le néant*)第二章, 三联书店 1987 年版, 第 83—87 页。
- ㉝ *EC*:《彼此》, P. 179.
- ㉞ *EC*:《工人与牧师》, *Ouvriers et pasteurs* P. 138.
- ㉟ 罗兰·巴特:《语言的轻声细语》, *Le bruissement de la langue*, Paris Seuil, 1984. P. 61.