

A Very Short Introduction

牛津通识读本

罗兰·巴特 Barthes

[美国] 乔纳森·卡勒 / 著
陆斌 / 译

版权信息

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ：491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号id：d716-716 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网址：www.ireadweek.com QQ群：550338315

目录

[序言](#)

[前言](#)

[第一章 多面手](#)

[第二章 文学史研究者](#)

[第三章 神话研究者](#)

[第四章 批评家](#)

[第五章 论战者](#)

[第六章 符号研究者](#)

[第七章 结构主义者](#)

[第八章 享乐主义者](#)

[第九章 作家](#)

[第十章 文人](#)

[第十一章 巴特身后的巴特](#)

[注释及参考书目](#)

[索引](#)

序言

汪民安

今天，罗兰·巴特的盛名似乎已经过去了。这使我们可以冷静地对待他的遗产。巴特当初是作为一个理论家引起世人关注的。他是作为一个文学批评家，一个符号学家，一个结构主义者，最后也是作为一个后结构主义者而获得了巨大的声誉。巴特的时代，正好是文学批评的时代。那个时候，人们急于摆脱先前的老式的文学研究方法，寻找各种各样的文学阐释方式，以至于文学批评成为显赫的学科。而巴特始终是这个潮流中的先行者，他总是将各种各样的哲学观念（尤其是他的法国同行的哲学观念）引入到文学批评中来，他将文学批评进行花样翻新，他在这个行当不断地挑衅、刺激和发明。作为一个文学研究者，他野心勃勃，他相信文学批评值得倾注全力。他由此成为他那个时代最为著名的文学批评家（他和老派批评家的一场热闹而尖锐的争论加剧了他的名声）。巴特最重要的文学意图，是尝试确定一个关于文学的理论，一门文学的普遍知识，一门文学科学——为此，他先是建立符号学理论，后是建立叙事学理论。即便是他操持的反体系的解构主义批评，他也尝试建立一种解构的技术范式——而所有这些，都同旧的批评方案针

锋相对，他甚至也不断地同自己的过去针锋相对。他作为新派批评的开拓者和代言人而广受注目。他在学院里面，在文学课堂上被大量地阅读和讨论。

这样的结果是，他的这些理论遗产在今天已经被完全消化了，以至于人们有时候忘记了哪些是批评的常识，哪些是巴特当年的历史发明。就像德里达的解构如此之为人们所熟知，以至于人们忘却了他是解构的发明者一样。另一方面，文学批评的显赫时代已经过去了。一个单纯的文学研究者可能会被历史所抛弃。但幸运的是，在20世纪的批评家中，人们还能想起罗兰·巴特的身影——或许是寥寥无几的身影之一。可以肯定地说，这不是，或者说不仅仅是因为他当年文学研究的成就，而更多地是因为他特有的写作方式。他的研究和批评本身已经是一门艺术：一门写作和语言的艺术。在这方面，也许只有本雅明像他这样追求一种语言的炼金术。他的批评家的成就也是他作为作家的成就，也就是说，他是一个以批评家面貌出现的作家。一个热爱语言的作家。一个心灵敏感和目光锐利的作家。一个能够单凭文章就能不朽的作家。

作为一个作家，除了文学批评之外，他还细致地写下他所见所闻的一切。他热爱细节更甚于

热爱思想，热爱文学更甚于热爱哲学，热爱普鲁斯特更甚于热爱萨特，热爱经验更胜于热爱抽象。但是，他津津乐道于前者的时候，从来没有将后者抛弃到脑后。他总是将文学转向哲学，将单一性转向普遍性，将经验转向抽象。反过来也是如此，他用文学驯化哲学，用细节驯化整体性，用形象驯化抽象，用经验驯化理论。他总是从细节和经验着手，然后将它们塞进总结性的格言和理论中。但是，马上又对这种总结和理论进行质疑，用细节和经验对它们进行摧毁。哲学家说他太世俗，老派批评家说他太荒谬，普通读者有时候则觉得他太艰深。但是，今天回过头来看，似乎只有他同时赢得了学院内外的广泛读者。

这当然是因为他对细节和经验的书写。他在各种经验和现象的表面停留，在人们总是熟视无睹的现象面前驻足。事实上，当人们总是将目光对准各种各样的大事件的时候，巴特注意到的是各种各样的小细节。他注意细节，人的细节，物的细节，日常生活的细节。他很早就提到了生活方式（这个词如今被可笑地滥用）的问题。人们也称他为社会批评家。尽管同是在思考生活方式，但是，他的方法同社会学家的调查方案截然不同。后者对数据的依赖，对一个广泛人群的科学考察对于他来说是一件极其乏味的事情。罗兰·

巴特的出发点是自己的经验，他确信的也只是自己经验到的东西。他总是能够对这些经验——许许多多或许都曾感受过的经验——说出一些特殊的专属于他自己的体会。这是他最有魅力的地方。他致力于揭示这些经验，而且，这些个人化的经验相对于普遍化经验而言并非无关紧要，因为个体经验就是他的全部存在感。每个人的经验都是每个人的存在感。对于他来说，个人生活或许就是由这些看上去平庸无聊的日常细节构成，而不是被各种各样的战争、政治运动、暴力和激情所控制。他喜欢中性而不是歇斯底里的状态。尽管他的生活经历过了一个天翻地覆的时代，但是，他努力让这个时代变得中性（他晚年在法兰西学院的一门课就是“中性”）。巴特从少年时期开始，就一直处在动荡的状态：孩童时的丧父，少年时代的战争和疾病，青年时期的海外漂泊，中年时期1968年的动荡。也就是说，他经历了许多“事件”，但是，这一切好像没有击中他的内心。他谈论了一切，唯独没有谈论战争，也很少谈及政治，仿佛这些离他很远。即便是他写过被左派推崇的具有批判意义的《神话学》，这种批判也是奠定在日常生活经验上的资产阶级的神话学。与其说他要批判，不如说他真正追求的是快乐，来自个人经验的快乐。一旦这种快乐消失了，他就会感到真正的悲哀。对快乐的追求是不

可能停止的，但是，快乐的获取随着年岁的增长则越来越困难。这或许是他晚年郁郁寡欢的原因。晚年的日记表明，他孤独，无助，缺乏爱情，濒临崩溃——他失去了快乐。这个一辈子追求快乐的作家，一旦快乐眼睁睁地离他远去，他想抓住快乐的愿望就变得极其强烈。但是，快乐，一种绝对意义上的快乐，总是落空，这是他的晚年悲剧。这不是战争和政治的悲剧，而纯属个人意义上的悲剧——在某种意义上，这也是人类的悲剧。

这种快乐的追求，一方面来自身体，另一方面来自语言。巴特热爱语言，这甚至是他最强烈的也是最显而易见的风格标志。他用美妙语言讲述一切。即便是粗陋的现实、毫无意义的对象、种种不快乃至一些难以启齿的生理习惯，他都能通过语言赋予它们一些特殊的风格。他从没有因为推崇文学科学，没有因为谈论那些所谓的学院主题而杀死语言的微妙感性（看看从美国到中国愈演愈烈的学院八股文吧，这种语言官僚主义越来越令人感到窒息。人们正以严谨、科学和研究的名义在杀死语言的无限性）。巴特在语言中找到了快乐——既在伟大作家的语言中，也在自己的写作语言中。正是这一点，这一“文本的快乐”，让巴特获得了统一性和稳定性。事实上，他没有流派（他没有学术上的追随者），没有体

系（人们总是说他善变），没有原创性理论（人们只是说他运用理论和消费理论），但他有朋友（他一直在思考如何同朋友一起共同生活），有非凡的洞见，有革新一切事物的目光，有追求快乐的永恒意志——最重要的是，他有一个安置这种快乐的语言国度。理论、体系和流派总是转瞬即逝，但是，一个语言的美妙国度却是永恒的，也是唯一的。或许，罗兰·巴特将不是作为一个理论家，而是作为一个作家而不朽。

前言

罗兰·巴特于1980年猝然离世，当时他是文化与批评领域内的大人物：他具有强大的影响力，评点世间一切，并且以显著的先锋姿态极大地改变了人文学科（尤其是文学研究）。二十年过去了，他的地位变得更加扑朔迷离。对于我们来说，巴特如今意味着什么？他是个什么样的作家，或者说，什么样的知识分子？也许应该问：如今我们要读巴特的哪些作品？为什么要读？长期出版巴特著作的门槛出版社已经推出了他的全集，厚厚的三卷本，共计数千页。其中不仅囊括了他的代表作，还收录了数以千计的短篇文字及应酬之作。巴特的最后一部作品《明室：摄影札记》畅谈了个人对于摄影的看法，颇多创见，不落俗套，因而被广泛引用、赞扬和讨论。他的早期作品《神话学》是文化研究领域的奠基之作，研究者在讨论这一领域时多援引此书。在以上两部作品之间的许多著作和文章——尤其是

《S/Z》和《文之悦》——在大学里被选为文学批评或文学理论课程的阅读书目。那么，巴特是文学理论家吗？作为一名从未在生前公开性取向并且在遗作中也很少谈及本人性生活的同性恋者，巴特引起了同性恋研究者的兴趣。他的自传体作品《罗兰·巴特自述》是一部极为诱人、极具创意的著作，是关于思想和写作的冒险最动人的

论述之一。要是只考虑“该读些什么”这一问题，现在就更迫切需要评估巴特和他的贡献了。

本书原本为丰塔纳出版社推出的现代大师系列而写，在巴特去世不久后出版。书中分析了他的成就，并且描绘了他的多重身份，针对的读者群体是那些认为巴特有用、有趣和富有创意的人。巴特的作品涉及如此广泛的领域——他的情绪和文体也同样如此——以至于每个人都能从巴特身上找到适合自己的一面，但关键的问题是，巴特能带领我们走向何方和他的魅力产生了什么样的影响。在这个新的版本中，我只对主体文本做了些许修改，一方面因为我对于巴特的绝大部分看法依然成立，另一方面也因为太多的干预可能会创造出一个不均衡的文本，导致年轻时的我和中年的我这两种声音在其中相互争执。除了稍加阐释之外，我还加入了新的研究书目，但最重要的是，我增添了最后一章来描述巴特去世后的地位变化，并且对于他在当今时代的价值提出了我自己的看法。

伊萨卡市，纽约州

2001年6月

凡涉及巴特的作品，本书使用的引文格式如下：（第154/136页）。前一个数字为法文原版的

页码，后一个数字为英译本的页码，在“推荐阅读”部分列出了英译本的具体信息。



图1 巴特在高等实用研究院的研讨会上，1973年。

第一章 多面手

罗兰·巴特于1980年去世，享年65岁。当时他任职法兰西学院教授，这是法国学术体系的最高位置。他曾以对法国文化做出切中肯綮、蔑视权威的分析而闻名，但到了去世的时候他自己也已经成为了现行文化体制的一部分。他的讲座吸引了人数众多、背景各异的听众，从外国旅游者到退休中学教师再到知名学者。他在报纸上撰写专题文章，对日常生活的各个方面进行了深入思考。他的《恋人絮语》作为一种恋爱“修辞”，不仅成为畅销书，还被搬上了戏剧舞台。

在法国之外，巴特继萨特之后，成为法国知识分子的标志性人物。他的著作被翻译到多个国家，并拥有众多读者。他的论敌之一韦恩·布斯称他为“或许是对当前的美国批评产生最大影响力的人”，但他的读者群体远远超出文学批评家的范畴。^[1]巴特是具有国际声望的大人物，是一位现代大师。但他究竟擅长什么？他以什么而知名？

事实上，巴特的声誉源自几个相互矛盾的方面。对于许多人来说，他首先是个结构主义者，或许是唯一纯正的结构主义者，他提倡对文化现

象进行系统、科学的研究。他同时也是符号研究（对于符号的科学研究）最知名的倡导者，勾勒出了一一种结构主义式的“对于文学的科学研究”。

不过，对于另一些人来说，巴特代表的不是科学，而是愉悦：阅读的愉悦，以及读者为了获取可能得到的愉悦而进行个性化解读的权利。巴特反对以作者为中心的文学批评，那种批评一心想复原作者的思想或意图；巴特提出读者的重要性，并且提倡那种为读者提供了积极的创造性角色的文学。

另外，巴特素以支持先锋派文学而闻名。法国的批评家们抱怨阿兰·罗伯——格里耶以及其他新小说的实践者所写的小说难以卒读——他们认为这些作品只是把一些令人困惑的描述胡乱堆砌在一起，缺少可以辨识的情节，也没有引人瞩目的角色。但巴特不仅称赞这些小说，把他本人的前途和这些作品的前途联系在一起，而且还提出，正是这些向我们的预期发起挑战的“难以卒读”的作品最完美地体现了文学的目的。巴特提出了“可读”文本和“可写”文本这两个相对立的概念。前者指顺从传统代码和可理解性模式的作品，后者指实验性作品，我们不知道该怎么去阅读这类作品，只能（实际上必须）在阅读的时候去写作这些文本。

然而，令巴特对于先锋派的支持变得广为人知的几部著作并没有讨论当代的实验性作家，而是探讨了经典的法国作家，如拉辛和巴尔扎克。巴特最爱的是“从夏多布里昂到普鲁斯特的法国文学”，而普鲁斯特是他最挚爱的作家。人们甚至怀疑，他宣扬先锋派并且公然否定早期文学的做法是一种明智的策略，这一策略（有意或无意地）创造出一种批评氛围，由此他能够在后来把关注的焦点重新转回到那些早期作家身上，并且以新的方式来解读他们的作品。

最后，巴特还以“作者之死”的代言人形象而知名，所谓的“作者之死”是巴特提出的一个说法，其目的在于消除作者在文学研究和批判性思维中所处的核心位置。他在1968年写道：“我们现在知道，一个文本并非释放出单一的‘神学’意义（一位作者——上帝想要传递的‘讯息’）的一连串词语，而是一种多维度的空间；在这个空间中，多种写作（均非原创）相互混合、碰撞”（《意象、音乐、文本》，第146页）。他特别强调，我们应该研究文本，而不是作者。

然而，这位广大作者的公敌却是一位著名的作者，他的各种著作展现出了个人风格和眼界。许多作品非常特别，很难用现有的文体类型来归类：比如，《符号帝国》把他在日本旅行期间的

见闻与他对于日常生活中的符号及其伦理意义的思考结合在了一起；《罗兰·巴特自述》回避了自传的种种惯例，以怪异的疏远姿态描述了一个名叫“罗兰·巴特”的人，描述他的生活及其作品；

《恋人絮语》更像是恋人之间谈话的样本和程式，而不是对爱情的研究；《明室：摄影札记》是巴特对于他所钟爱的相片的思考，而不是对于摄影艺术的分析。这些独特而动人的作品是一位作者想象力的产物，写出这些作品的人不仅是位法语散文大师，而且也具有独特的生活体验。

这就是罗兰·巴特，一个矛盾的人物，他提出了各种错综复杂的理论和立场，对此我们必须加以阐述。我们该如何来评估这样一位人物？当被问到巴特究竟擅长什么的时候，人们往往回答“文学批评”。（在法兰西学院，他自命为“从事文学符号研究的教授”。）但这一头衔并不能涵盖他的成就，他的声望并非源自文学批评领域内的权威性成果。他的影响力来自他所勾勒和支持的多个研究设想，这些设想促使人们改变了思考各种文化客体的方式，从文学、时尚、摔跤和广告，到自我、历史和自然等概念。

人们或许可以称赞巴特是许多学科的创始人，是许多研究方法的倡导者，但这种说法同样不能令人满意。每当巴特强调某种新的、具有远

大目标的理论设想时——比如，关于文学的科学研究、符号研究、关于当代神话的科学研究、叙事学、文学语义的历史、关于分类的科学研究、文本愉悦的类型学——他又迅速地转向了其他设想。他不断地抛弃他曾经推动发展的研究内容，时常以挖苦或轻视的态度来评点他本人之前的想法。巴特是一位对他人产生了深远影响的思想家，但他却试图把他的影响消除在萌芽状态。他的一些理论设想取得了蓬勃发展，但这种发展却是在没有他参与，甚至是在他的反对之下获得的。

对于那些读过巴特的某一部作品并且被它预见的理论前景所激励的人们来说，巴特的做法让他们颇为恼火。他拒绝固定自己的立场，不断变换着自己的兴趣和态度，其目的不是在于纠正错误，而是在于试图回避过去。人们想要谴责巴特缺乏毅力，并且赞扬那些在葡萄园里苦干实干的人，他们没有回避艰苦工作去追求天边出现的诱人的新希望。但巴特之所以吸引我们，正是因为他能激发我们的思考，我们很难把他作品中的诱人之处与他不断采取新视角和放弃惯性感知的尝试区分开来。如果巴特长期致力于某些理论建设，他就不可能成为如此多产的思想家。

意识到这一点，巴特的铁杆支持者往往称颂

他乐于改变和拒绝被固化的态度，他们没有把巴特的写作当成需要我们来评价的分析性研究（评价的依据是这些作品对于我们的理解力所做出的贡献），而是把这些文本看作是一次次的个人冒险。实际上，为了应对巴特的各种作品所表现出来的自相矛盾，他们采取的办法是在这些作品中寻找一种个性，一种个人化的学术风格。他们称赞他不断改变的做法，而不是他的结构性分析；他们称赞他敢于追随自己的兴趣和愉悦，而不是他在这个或那个领域内所取得的成就。

在法兰西学院的就职演说中（通常一位新任职的教授会阐述他的研究方法），巴特没有谈论如何发展一种文学符号研究，也没有说要拓展知识，而是谈到了遗忘：“我承诺要让自己负载起任何生命都具有的那种力量：遗忘”（《就职演说》，第45/478页）。他提出，他不打算传授他所知道的内容，而是要强调“消除已有知识，顺从不可预见的变化，遗忘将这些变化强加给了人们所积淀的知识、文化和信仰。”巴特借用了拉丁语中意为“智慧”的词“sapientia”，用来指称这个遗忘的时刻，这种消除已有知识的行为；他用自己的话来界定这个词：“sapientia：没有权力，有些许知识，些许智慧，还有尽可能多的情调”（《就职演说》，第46/478页）。

巴特总是显得情调十足，尤其是他那些出人意料的表述方式，似乎让他失去了保护。巴特在本质上是个有着特别情调的名人，这一看法得到了公认，因为它迎合了两类有影响力的人群：首先是巴特的崇拜者，对于他们来说，他的每一部作品都是一首《罗兰之歌》；其次是记者，他们可以更加自如地谈论一位名人，而不是一个理论家。巴特“消除已有知识”的说法以及他放弃之前立场的做法，让法国新闻界可以套用一個陈旧的模式——愤青转变为绅士——来描述巴特的职业生涯：在厌倦了体系、原则和政治之后，他决定与社会和平共处，从而享受社会带来的愉悦，并追求一种个人的满足。他在早期和中期所采取的政治立场和社会批判只是他的众多情调中的一部分，成熟后的巴特自然忽略了这些情调，他回避各种理论，从而养成了自己的个性。他对于先锋派文学的“教条主义式”的倡导可以被视为一种青年人的热情，随着年岁渐长，他自然就转向了经典法语文学。“消除已有知识”的做法推动巴特超越了每个立场和每个理论设想，这被看作是为法国文化和法国社会所具有的终极价值提供了佐证，巴特最终还是接受了这样的价值观。到他去世的时候，这位资本主义社会及其神话的批评家已经被政治家称赞为法国文化的温和的代表人物了。

法国以外的读者或许没那么在意媒体如何看待巴特的转变，也不在意他的政治立场，他们甚至不关心他与先锋派的确切关系。巴特于1971年声称，他的历史位置“在先锋派的后场”（《回应》，第102页）。既然本项研究旨在阐述巴特多变的理论立场和相应的贡献，这些问题当然是研究的首要任务。但如果人们打算阅读巴特的作品，就必须面对一个根本性的问题：该如何看待他的思想。巴特的崇拜者总是把他的作品看作是一种欲望的表述，而不是有待思考、发展和反驳的观点，这种做法导致他们低估了这些作品的重要性；与此同时，巴特本人嘲讽自己过去的做法也推动了这种倾向。比如，在《罗兰·巴特自述》中，他对一些二元对立的术语（比如可读与可写、内涵与外延、隐喻与转喻等）进行了反思，这些术语的区分在他的早期研究中曾起过重要作用。在一段题为“伪造”的文字中他把这些对立术语称为让他得以持续写作的“生产的修辞”。“这种对立被铸造成形（就像一枚硬币），但人们并不想兑现它。那么它有什么用？很简单，它的作用在于说出某些内容”（第96/92页）。在题为“写作机器”的段落中，巴特谈到了他对于寻求对立概念的热情。“就像魔术师的手杖，概念，尤其是成对的概念，催生了一种写作的可能。”他说，在这里存在着说出某些内容的

可能性。“因此，作品靠着概念带来的冲动、持续不断的兴趣和短暂的狂热向前推进”（第114/110页）。

和《罗兰·巴特自述》中的许多内容一样，这种反讽性的自我揶揄十分诱人；在成熟后的巴特的鼓励下，人们觉得自己比年轻时候的巴特更加厉害，因为后者把自己的狂热误当成有效的概念。但是，在智识方面充满好奇的读者至少应该停下来提出疑问：这是否就是解读巴特的最佳方法？巴特对于自己以往作品的去除神秘性的做法是不是反倒产生了重新神秘化的结果——一种机敏的、个性化的回避？考虑到对某个作者采用的概念进行评估所涉及到的困难，人们往往武断地宣称这些概念纯属一时冲动，或者体现了一种想要写作的潜在欲望，这种欲望将某位作者与其他作者联系在一起。巴特嘲讽自己过去立场的做法或许创造了一种巴特式的神话。《罗兰·巴特自述》中的片段甚至可以被解读为一种炫耀的形式，就像一个骑自行车的年轻人大喊着：“妈，快看！没用手！”巴特也在大喊：“妈，快看！没用概念！”一个作家完全可以愉快地宣称，他的作品并没有依靠重要的理论来支撑，而是依赖短暂的狂热；作品的声望不取决于其认知价值，而是取决于概念带来的冲动和持续不断的兴趣。

即使巴特真的这样来看待他本人的作品——他的写作过于戏谑，难以得出确定性的结论——我们也不必同意他的看法，不必把他的作品当作是一系列的冲动，并且认为它们的重要性比不上它们所表达的基本欲望。虽然怀着发现“真实的巴特”的希望去寻找作品中统一的、潜在的欲望，对于研究者来说是一种挑战，但更忠实于巴特的做法——忠实于他的全部作品，忠实于他和他所处的世界之间的关系——是保持他的变色龙形象，他怀着活力和创造力加入到一系列相去甚远的批评实践中。人们不该寻求一种简化的一致性，而是该让巴特保持他的活力，他的真正形象应该是个多面手，参与各种有价值的总体性的理论建设，这些理论未必具有共同的特性。

如果我们必须寻找一致性，如果我们依然觉得有必要用一个短语来总结巴特，我们或许可以（像约翰·斯特罗克在一篇有用的文章中所做的那样）称他为“无与伦比的激活文学头脑的人”。^[2]或者我们用一个更好的说法，借用巴特本人对于作家的总体评价：我们可以称他是“一个公共实验者”（《文艺批评文集》，第10/xii页）。他以公开的方式，为了公众，对各种思想和体系进行实验。一篇以《何为批评？》为题的文章进一步发展了这一想法。巴特认为，批评家的任务不是发现作品的秘密意义——关于过去的真相——而

是要为我们所处的时代来建构一种可理解性（《文艺批评文集》，第257/260页）。要想“为我们所处的时代来建构一种可理解性”就是要发展若干概念框架来处理过去和现在的各种现象。可以说，这就是巴特最主要的活动，也是他最持久的关注。在一次访谈中，他这样说道：“在我的一生中，最吸引我的是人们如何让他们的世界变得可以理解”（《访谈录》，第15/8页）。他的写作试图向我们展示，我们如何做到这一点，特别是我们正在这样做：那些对我们来说看似自然的意义实际上是文化的产物，是概念框架造成的结果，我们对于这些概念框架太过熟悉，以至于忽略了它们的建构本质。巴特对现有的观念发起挑战，提出新的视角，从而揭示出让世界变得可知的习惯方式，并且尝试加以修正。把巴特当作一位公共实验者，把他的写作看作是在建构我们所处的时代所需的可理解性，这样的看法有助于解释他的作品中许多令人困惑的内容，同时又能够保留其中包含的各种立场和视角。接下来，我将描述巴特所探讨的各种研究设想，以便来支持上述说法。

不过，我还是先来概述一下巴特的生平，有了相应的参照点，我们的后续讨论才能顺利进行。在巴特成名之后，采访者频繁问及他的私人生活，起初他拒绝回答，但很快就打开了话匣

子，并且一直强调“任何传记都是不敢说出名字的小说”（《回应》，第89页）。在后面的章节中，我会讨论巴特的传记小说展现的文学品质（例如，在《罗兰·巴特自述》中）。但现在，我们所关心的是情节和一些醒目的主题。

巴特于1915年出生于一个中产阶级新教家庭。他的父亲是一位海军军官，在他未满周岁的时候死于一次军事行动，他从小由母亲和外祖父母抚养，在巴约纳市长大，这是法国西南部大西洋沿岸的一座小城。《罗兰·巴特自述》（书的序言警告说“所有这一切必须被视为小说中的人物所说的话”）中对于这段童年生活的论述强调了三点：音乐（巴特的姨妈是位钢琴教师，只要钢琴空着，他就会练习弹奏）、资产阶级闲谈（例如，来喝茶点的贵妇之间的交谈）和带着一丝怀旧心情回想起的童年见闻。在他九岁那年，巴特随母亲移居巴黎，她靠着装订书籍获得一份微薄的收入，而巴特的生活环境则换成了学校（定期放假，到了假期他总是回到巴约纳市）。在他十二岁那年，母亲爱上了巴约纳的一位艺术家，并且产下一子，也就是巴特同母异父的弟弟。终其一生，巴特一直和母亲及弟弟住在一起，但他从没有提及这个弟弟。巴特没怎么谈论他的学校生活，但他是个好学生。1934年，他完成高中毕业会考后，曾计划报考巴黎高等师范学校，法国最

好的学生都在那里接受大学教育。但他感染了肺结核，被送往比利牛斯山脉进行治疗。一年后他回到巴黎，开始大学生活，他学习法语、拉丁语和希腊语，同时他协助创办了一个剧团，并花费大量时间来演出古典戏剧。

1939年战争爆发的时候，巴特被豁免兵役，他在比亚里茨和巴黎两地的公立中学里教书，但到了1941年，由于肺结核复发，他被迫中断教学。随后的五年里（大体上就是德军占领法国的时段），他的大部分时间都在阿尔卑斯山的疗养院里度过，他在那里过着规律的生活，读了许多书。等到疗养结束的时候，他变成了（用他本人的话来说）萨特的支持者兼马克思主义者。回到巴黎后，他逐渐恢复了健康，并且获得在国外教授法语的职位，最初在罗马尼亚，随后到了埃及，那里的一位同事A.J.格雷马斯向他介绍了现代语言学的研究成果。

回到法国后，他在政府文化服务部门负责海外教学的分部工作了两年。1952年，他获得一笔研究资金，用于写作一篇词汇学论文，主题是19世纪早期社会辩论中所用的词汇。他的论文研究没有取得进展，他却出版了两部文学批评作品：《写作的零度》（1953）和《米什莱》（1954）。失去研究资助后，他为一个出版商工

作了一年，其间写了大量文章，其中有多篇文章对当代文化进行了简要研究，后来以《神话学》（1957）为题，结集出版。1955年，朋友帮他拿到了另一笔研究资金，这次需要他对时装进行社会学分析，最终他写出了《流行体系》（1967）。1960年，在他的研究资金用完之际，他在高等实用研究院（这所学校在法国的大学体系中处于边缘位置）获得了一个教职，1962年起成为这里的固定教师。与此同时，他发表了以新小说和其他文学主题为研究对象的多篇论文，后来以《文艺批评文集》（1964）为题，结集出版。他试图在《符号学原理》（1964）中勾勒出一一种关于符号的科学研究。此外，他还写了一部引发巨大争议的作品《论拉辛》（1963）。

1965年之前，巴特在法国的知识圈中是个十分积极却又处于边缘的人物，但就在那一年，索邦大学的一名教授雷蒙德·皮卡尔出版了一本著作，题为《新批评还是新欺诈？》，书中对巴特批评尤多；这些指责随后被法国新闻界一再炒作，使巴特变成了文学研究领域内激进、不当、蔑视权威等做法的代表人物。虽然皮卡尔的首要目的在于反对巴特以精神分析话语来讨论拉辛的作品，但争论迅速演变为一场广义上的古今之争，巴特的“恶”名由此变得众人皆知。在《批评与真实》（1966）中，巴特答复了皮卡尔的质

疑，并且提出要建立一种结构主义式的“对于文学的科学研究”；在之后发表的论修辞和论叙事的文章中，巴特对这一研究进行了初步探讨。随后两年里，他又出版了另外两本与结构主义研究相关的著作：《萨德、傅立叶、罗犹拉》

（1971）和《S/Z》（1970）。前者出人意料地把这三位思想家放在一起，将他们视为话语体系的共同创始人；后者是巴特最为详尽的文学分析作品。与此同时，前往日本的旅行造就了《符号帝国》（1970）这本小书，巴特声称，他在写作此书时所获得的快乐远胜过其他作品。

到了20世纪60年代后期，巴特已经成为巴黎名流，与克劳德·列维——斯特劳斯、米歇尔·福柯和雅克·拉康齐名。各个国家和地区都争相邀请他讲学，起初他接受了一些邀请，前往旅行并演讲，他想享受异国他乡带来的新鲜感受以及别国语言的朦胧感觉，同时又无须与不相识的人进行交谈。但他从来都不是像福柯那样热情的表演者，也不像拉康那样喜欢别人用恭顺的态度来关注他。巴特很快就厌倦了旅行演讲，宁愿待在巴黎附近，他在这里度过了大半生，在高等实用研究院主持研讨课，并不时与朋友们见面聚会。



图2 结构主义的时髦人物：福柯、拉康、列维-斯特劳斯和巴特。

在他作为结构主义者的名望如日中天之际，巴特出版了给他的名声带来巨大改变的两部著作：《文之悦》（1973）和《罗兰·巴特自述》（1975）。前者就阅读和愉悦的思考澄清了巴特思想中的伦理层面；后者对于日常经验进行了优雅的理论化分析，并且采取了自我贬低的口吻，这些做法使他以作家的新面目出现在公众面前。1976年，他被任命为法兰西学院教授；1977年在瑟里西举办了为期一周的研讨会，专门讨论他的作品。但巴特拒绝沾染学究气，迅速推出了《恋人絮语》（1977），对情人之间的感性语言进行探讨。在文学界和理论界的先锋派看来，这是最

不值得关注的话题，但这部非正统的作品却备受欢迎，在它的推动下，巴特的公众形象拓展到了学术领域之外。

1978年，巴特作为作家的地位再次得到巩固，但原因却让他感到不快：一部名为《轻松学会罗兰·巴特》（类似于《轻松学会法语》）的戏仿之作于当年出版，它宣称以十八节简易课程的形式，教会读者如何使用罗兰·巴特所用的语言，一种似是而非的法语。巴特现在已经是值得模仿的文体名家。采访者一再询问，他是否打算写一部小说。虽然巴特通常都予以否定，但他还是在法兰西学院花了几堂课的时间来谈论自己“小说的准备工作”，讨论的内容包括作家如何从视觉上想象他们正在创作的内容，以及他们如何以各种方式来实现这些内容。在巴黎，精神分析理论是知识界的时髦话语，但巴特却成了传统文学价值的主要倡导者，同时也是以非精神分析模式对日常生活进行研究的主要理论家。《明室：摄影札记》（1980）是巴特向母亲致敬的作品，他的母亲于1977年11月去世，这对于巴特而言是个重大打击，由此他写了这部论摄影的作品。下一步他将做什么？他的天赋将引领他走向何方？这些都是引起人们关注的谜团。

1980年2月，巴特与一些社会党成员和知识

分子一起用完午餐后出门，穿过马路前往对面的法兰西学院，就在此时他被一辆洗衣店的卡车撞倒在街头。虽然他一度有所恢复，能够与来访者见面，但最终他还是在四周后去世。巴特的猝然离去让他的职业生涯变得更加令人困惑。虽然这不是那种某个学者在某个伟大项目的进行过程中被意外夺走生命的悲剧性死亡，但人们无法确信，究竟巴特是否已经写出了他最好的作品。谁又能预见，他下一步打算做什么？他又会带给我们什么样的实验作品？

如他本人所言，三个因素在巴特的一生中起到了重要作用。首先是在窘迫的环境中，一个中产阶级家庭所面临的寻常无奇、令人忧虑的贫困状况。巴特在自述中这样写道：“对他的一生产生重大影响的问题，毫无疑问是金钱，而不是性”（《罗兰·巴特自述》，第50/45页）。巴特并没有谈论悲惨的生活，而是提到了财政问题带来的窘困——比如，省吃俭用以购买课本和鞋子——他把这种早期生活的体验与他后来对于安逸生活的喜好联系在一起，因为安逸正是窘迫的反面（对于巴特来说，愉悦意味着安逸，而不是奢靡）。

第二个因素是肺结核，在他的学术道路上，肺结核两次阻碍了他的发展；更重要的是，这种

疾病把一种特殊的生活强加给他。巴特说，他的身体属于托马斯·曼在《魔山》中描绘的那个世界，在那里，肺结核的治疗真的是一种生活方式。巴特逐渐适应了一种有规律的生活，时刻注意着自己的身体状态。在这样的生活里，闲谈多，大事少，好在还有朝夕相处产生的友情。

第三，巴特委婉地谈到了一段“职业动荡”时期：从1946年到1962年，他一直靠着短期收入来维持生活，既没有明确的方向，也没有稳定的工作。后来，当他名声鹊起，有机会获得明确的公共角色和职业角色时，他却没有如人们所料，充分利用他的知名度。他谈到了对于情调（而不是权力）的渴望，并且真的在设法回避他可能获取的权力——虽然他的谦逊本身具有一种特别的力量。



图3 疗养院举办的化装晚会。巴特在最右边，他装扮的人物是法兰西文学院成员巴雷斯。

人们可以把巴特生活中的这几个方面与他的写作联系起来，从他的生活经历中推断出他所采取的立场。巴特本人有时也会做此类尝试，但结果却难以令人信服：每种所谓的原因——贫困、肺结核、职业动荡——都可能产生无数的结果；

对于巴特的写作来说，最主要的影响还是来自每部作品所涉及的理论设想。巴特具有惊人的创造性，但他首先对于周围正在发生的事有着敏锐的观察，能够捕获讯息，加以思考，最后创造性地把它用作新的理论设想中的关键概念。他具有超人的识别力，知道什么事物让人惊奇同时又充满诱惑，知道该利用什么样令人震惊的悖论或矛盾。因此，他写作的背景（不管是他自己的处境，还是他要反对的内容）至关重要。他展现出特殊的技艺，特别适合对我们这个时代的可理解性进行实验。

第二章 文学史研究者

出于几点原因，巴特总是对历史颇感兴趣。首先，历史起到与自然相反的作用。文化竭力装作是人类状况和实践的自然特征，但实际上这些特征具有历史性，它们是历史力量和利益作用下的结果。巴特写道：“历史遭到否认的时刻，恰恰是它发挥作用的时候”（《写作的零度》，第9/2页）。历史研究能够说明各种文化实践形成的时间和方式，从而消除该文化意识形态的神秘性，并且揭露它作为意识形态的伪装。

其次，因为其他时代能够带给我们陌生感，并且帮助我们理解当前时代，所以巴特看重历史。在《文艺批评文集》中写到17世纪的伦理学家拉布吕耶尔时，巴特提出，我们应当“重点关注将他的世界和我们的世界分隔开来的距离，以及这种距离教给我们的东西；这就是我们在此想做的事：让我们一起来讨论拉布吕耶尔作品中与我们关系很少甚至无关的内容。或许只有这样我们才能抓住他的作品所具有的当代意义”（第223/223页）。我们觉得历史有趣、有价值，恰恰是因为历史不属于我们这个时代。

第三，历史有用，因为它能提供一个帮助我

们理解当前时代的故事。这就是巴特在他最早的批评作品《写作的零度》中所寻求的目标。他勾勒出一段写作的历史（关于文学观念和秩序的历史），以帮助我们定位并且评价当代文学。当时最伟大的文学知识分子让——保罗·萨特在1948年出版了一本影响深远的小册子《何为文学？》，他用一段浓缩的历史回答了标题中提出的问题。他认为当代文学为了实现它的承诺，应当摆脱唯美主义和语言游戏，转向社会和政治问题。对此，巴特写了一段很有趣的回应（虽然他没有提及萨特的名字），他提供了另一个版本的故事，并以此对当代文学做出了不同评价。

在萨特鲜活、有力的描述中，18世纪晚期的法国作家最后才确立了自己恰当而实际的地位，因为他们在一群强大的听众面前说出了自己对于这个世界的进步看法，这一看法同时也是他们整个阶级的共同立场。但自1848年之后，随着资产阶级发展出一套意识形态来保护并支持他们新近获得的统治地位，作家们——简单地说——要么屈从资产阶级的意识形态，要么对此加以谴责，并且选择了在政治上无所作为的自我放逐。从此，政治上最“先进”的文学变成了一种没有合适听众的边缘化行为。福楼拜和马拉美选择了一种特殊的“无政治倾向”的文学，而20世纪的超现实主义选择了一种在萨特看来是徒劳的和理论化

的否定行为，回避了严肃的现实世界。

萨特认为，与他同时代的作家在第二次世界大战和抵抗运动期间感受到了强烈的“历史性”，因此他们明白政治倾向的重要性，并且让文学回归“它的本质，即一种选择立场的行为”。“作为作家，我们的任务是表征世界，并且为它作证。”在萨特看来，诗歌或许能玩弄语言游戏，或者进行语言实验，但散文才是在使用语言：命名、描述、揭示。

作家的作用就在于直言不讳。如果词语患病，我们就有责任治疗它们。然而，许多作家非但没有这样做，反而依赖这种疾病。在许多时候，现代文学是词语的一种癌症……我认为，尤其可悲的是一种被人称为“诗性散文”的文学实践，它使用词语来取得朦胧的音乐和声效果，在词语周围不断回响；构成诗性散文的词语所表达的都是含糊的感觉，和清晰的意义正好相反。^[3]

作家应该使用一种有效、透明的语言，用事物在这种语言中的名字来称呼它们。

萨特区分了散文语言（不存在模糊意义的、透明的语言）和诗歌语言（意义模糊的、容易引发联想的语言），这意味着自福楼拜以来先锋派文学用来处理语言的全部手法都应该被归入诗歌

领域，文学的故事（从福楼拜、马拉美到超现实主义及其他）是一段充满错误和衰落的故事。巴特赞同萨特的两点看法：文学与历史、社会之间具有重要联系，以及18世纪作家具具有令人羡慕的处境（参见他论伏尔泰的文章《最后一个快乐的作家》，收录在《文艺批评文集》中）。他也同意萨特的说法（相比其他地区，这一看法在法国显得更为合理），认为1848年是历史的转折点

（巴特认为，自福楼拜之后，文学就意味着对于语言的思考，以及和语言之间的冲突）。但巴特不同意萨特对语言和文学的另一些看法，他并不认为具有自我意识的现代主义文学如萨特所言是一种可悲的、缺乏道德意义的错乱，或者说，是“词语的一种癌症”。^[4]

因此，巴特从一开始就对萨特的说法（政治上有效的语言必然是直接的、透明的、按照字面意义来理解的语言）提出了大胆挑战。

埃贝尔[法国大革命时期的一位积极分子，担任一份报纸的编辑工作]所写的每一期《老头迪歇纳》都以“干”、“混蛋”这样的骂人话开头。这些低俗的词没有字面意义，但它们具有意指效果。它们指向整个大革命的局面。这个例子向我们展示了一种写作模式，它的功能不再只是交流或表达，而是引出语言之外的某个对象，这个对象既包括历史，也包括我们在历史中的立场。

所有的写作都包括符号，就像埃贝尔所用的低俗词语，这意味着一种社会模式，一种与社会的关系。仅仅通过页面上的位置安排，一首诗歌就可以产生意指效果，“我是诗歌，你不要按照阅读其他语言的方法来解读我。”文学具有不同的意指方式来告诉读者“我是文学”，而巴特的著作是关于这些“文学符号”的简明历史。没有哪种散文是萨特希望看到的透明的语言。即便是最简单的小说语言——比如海明威或加缪的作品——也以间接的方式意指一种与文学以及世界的关系。一种去除修饰后的语言并不是自然或中性的语言，也不是透明的语言，而是刻意地被加入到文学机制当中；表面上，它拒绝了文学性，但实际上这变成了一种新的文学写作模式，用巴特的话来说就是，一种可辨识的书写。作家的语言是他从前人那里继承下来的用法，而他的风格则是一种个性化的（或许也是潜意识的）用词习惯和偏好所形成的网络，但他的写作模式或者说书写则是他个人从所有的历史可能性中做出的选择。它是“一种想象文学的方式”，是“文学形式的一种社会性用法”。

巴特认为，从17世纪开始到19世纪中期，法

国文学采取了一种单一的古典书写模式，主要特点是相信语言的表征功能。当拉法耶特夫人写道，汤德伯爵在得知他的妻子怀上了另一个男人的孩子时，“想到了一切在这种情况下人们自然会想到的事”，她对写作功能的理解和近两个世纪后的巴尔扎克的理解完全一致。后者写道，欧也纳·德·拉斯蒂涅是“那些被不幸遭遇逼着努力的年轻人之一”，他还写道，于洛男爵是“那些一看到漂亮女人就两眼放光的男人之一”。这种古典书写所依赖的前提是，存在一个熟悉的、秩序井然的、可以理解的世界，文学就指向了这样的世界。此处，写作具有政治效果，因为它以某种方式蕴含着普遍性和可理解性。

古典书写在思想和风格方面存在巨大差异。巴特认为，虽然巴尔扎克和福楼拜这两位几乎是同时代的作家在思想方面只存在次要差异，但他们的书写有着明显不同。他认为，1848年后资产阶级意识形态的倾向性开始显露出来。之前作家曾假定内容具有普遍性，而现在写作不得不对它自身（作为一种写作）进行反思。写作就是要自觉地与文学进行争辩。对此，巴特解释说：

大致的发展阶段如下：首先是一种文学创作的技艺意识，对作品的精心要求到了痛苦的自我约束的地步（福楼拜）；接着是一种英雄般的意愿，想要在同一个创作题材

中把文学和文学理论融为一体（马拉美）；接着是希望能避免文学性的同义反复，办法是不断地推迟对文学的界定，宣布将要创作的内容，并且将这种创作宣言融入文学本身（普鲁斯特）；接着是有意地、系统性地增延词语的意义直至无穷，但并不遵从任何一种对于被意指对象的理解，以此来检验文学的真诚性（超现实主义）；最后是一种反向操作，削减这些意义，努力捕获文学语言的此在，一种写作的中性（但并不是一种清白）：说到这里我想到的例子是罗伯——格里耶的作品。

《文艺批评文集》，第106——107/97——98页



图4 《写作的零度》（1953）出版时的巴特。

这是巴特在1959年所做的一番解释。但在1953年出版的《写作的零度》中，巴特用到的例子并不是阿兰·罗伯——格里耶，而是阿尔贝·加缪，后者尝试采用中性的、不带情感的方式来写作，巴特称之为“写作的零度”。萨特把加缪的空白书写看作是拒绝表露政治倾向，但对于巴特来说，加缪的写作和从福楼拜开始的自觉性文学的其他例子一样，都在另一个层面具有历史性：它们对于“文学”的反抗以及它们对于意义和秩序的假定。严肃的文学必须质疑它自身以及文化借以规范世界的惯例，那里有它巨大的潜力。但“没有哪种写作能一直保持革命姿态”，因为违反语言和文学常规的做法最终将被复原为一种新的文学模式。

巴特的第一部著作《写作的零度》是一本怪异的批评论著。它很少提及文学作品，几乎没有任何相关的例子——唯一的引言来自共产主义知识分子罗杰·加洛蒂所写的一部小说（名字没有被提及）。后来，在收录于《论拉辛》里的一篇关于文学史的评论文章中，巴特批评文学史家，认为他们空有历史研究方法，却忽视了研究对象自身的历史本质。我们在这里看到了一个正好相反

的问题：巴特强调了他的研究对象——写作，或者说，文学功能——的历史性，但他缺少一种历史方法。他没有具体解释古典书写这一说法，读者必须自己来寻找例子。巴特既不分析，也不展示。他甚至都没有答复萨特（他没有提到萨特的书）。^[5]他似乎是在实验萨特的文学故事：对其进行修改，从而产生一种新的思路，以便思考文学史并评价福楼拜之后的文学写作。

巴特在文学史领域的短暂涉足达到了三个目的。首先，他提出了“文学语言的政治和历史影响”。写作的政治重要性不仅在于政治内容或者作者明显的政治倾向，而且也体现在文化对于世界的文学性规范过程中该作品所起到的作用。不过，巴特并没有通过详尽的分析向我们展示，人们如何才能确定实验性写作潜在的政治效果，但他提出，文学对于语言的探索以及对于既定代码的批判释放出了一种宝贵的乌托邦式的质疑力量。他最令人信服的说法是，既然连政治手册也要通过间接的方式来产生作用，那么对写作的政治重要性进行评估就不会是件简单的事。

其次，《写作的零度》确立了一种总体性的历史叙事，为思考文学提供了便利。巴特提出，一种非自觉的、表征性的文学在1848年之后被一种自觉的、不易理解的实验性文学所取代；后

来，他把自己所建立的叙事脉络变得更加复杂。在《S/Z》中，他区分了可读与可写：可读文本是我们知道该如何进行阅读的文本，它具有一定的透明性；可写文本则体现出自觉意识，并且抗拒阅读。这种新的历史性区分与当代的阅读实践（而不是历史事件）的联系更加明显，但它的思想萌芽还是在古典书写和现代书写的区分中，巴特正是通过这一区分试图来理解当代的文学创作的。

最后，巴特关注的是文学的符号——写作如何暗指某种文学模式，这让我们（同时也让他自己）注意到意义弥散而强大的次级层面，之后他将继续对此进行研究，只不过变换使用多种不同的说法。他把这种次级的意指行为称为“神话”，而正是作为一名神话研究者，巴特开始在学界崭露头角。

第三章 神话研究者

在1954年至1956年间，巴特为《新文学》杂志撰写了一系列专题文章，每月一篇，题为《本月神话研究》。他写道：“在关于当代生活的描述中，自然和历史总是被混为一谈，我痛恨这种做法。”在讨论大众文化的各个方面时，他试图分析那些假装成自然现象的社会惯例，揭开“习以为常的现象”背后潜藏的意识形态。《神话学》收录了这些专题文章，并且加上了一篇题为《当今神话》的长文作为结尾。这是巴特最有趣和最容易理解的作品，但它提出了一个巨大的难题：巴特所说的“神话”究竟指什么？

在许多例子中，巴特揭示了在看似自然的现象背后潜藏的意识形态因素，他在这些例子中所用的“神话”一词，指的是一种有待曝光的欺骗。以《人类家族》为题对一些照片进行分析的一篇文章就是个很好的例子。巴特写道，“其目的在于说明，世界各国的日常生活中人类行为所具有的普遍性”，同时提出，“出生、死亡、工作、知识、游戏，总是在施加同一种类型的行为”，因此他要描述人性作为一个庞大家族的各种表现形式（第173/100页）。这一神话把它所宣扬的人类

行为的多样性比作是相貌和形体特征在家族内的变化，从而掩盖了社会和经济条件的显著差异，而人们正是在这些条件下出生、工作和死亡的。“这里的一切……都致力于压制历史的决定性因素”，所采取的办法是在人类相貌、制度和环境等表面差异底下设置一种共同的人类本性。巴特认为，进步思想“必须一直牢记要颠倒这场古老骗局所使用的术语，不断地凿开自然及其‘法则’和‘限制’，从而在那里挖掘出历史，并最终确立作为历史的自然”（第175/101页）。

展出的每一张照片都代表着一幕人类场景，以这种方式聚集起来，它们获得了次级的神秘意义，而这一意义正是巴特要曝光的对象。其他客体和实践，甚至是那些最具功利主义色彩的做法，都以同样的方式发挥作用，被社会惯例赋予了次级意义。例如，葡萄酒在法国不仅仅是一种饮料，而且是“一种图腾加饮料，就像英国王室喝的荷兰牛奶或茶，具有仪式性质”。它是“一种依靠胁迫达成的集体性道德准则的根基”。对于法国人来说，“对葡萄酒的信仰是胁迫之下的集体行为”，而喝酒则是一种社会融合的仪式（第75——76/58——59页）。通过制造神话意义，文化试图让它们的规范以自然事实的面目出现。

整个法国沉浸在这种无名的意识形态中：我们的出版社、电影、低俗文学、仪式、司法、外交、日常交谈、对于天气的谈论、谋杀案的审判、感人的婚礼、渴望品尝的菜肴、穿的衣服。可以说，我们日常生活中的一切，都取决于人与世界之间的关系如何被表征，而这正是资产阶级拥有并且迫使我们也拥有的表征……资产阶级规范被当作了一种自然秩序的不证自明的法则。

第127——128/140页

但是，如果“日常生活中的一切”都变成了神话研究者的领域，那么神话就不仅仅是有待揭露的幻想，就像“人类的伟大家族”的神话那样。虽然“葡萄酒的优点”是个神话，但它并不完全是种幻想。巴特注意到神话研究者的两难境地：“葡萄酒客观上是好的，但与此同时，葡萄酒的优良属性是一种神话”（第246/158页）。神话研究者关注的是葡萄酒的形象——不是酒的属性或效果，而是由社会惯例附加在它身上的次级意义。巴特起初将神话视为一种幻想，但很快他就强调，神话是一种交流形式，一种“语言”，一种次级意义的体系，类似于他之前著作中讨论的书写。例如，埃贝尔的粗俗词语作为语言符号具有初级意义，但更为重要的是它们的神话意义：粗俗被当作一种革命符号。《神话学》提供了另一个例子：一个学生打开他的拉丁语法课本，发现了一个出自伊索寓言的句子，说到狮子要求得到

最大份额，因为我的名字是狮子，他明白这些词的初级意义远不如这句话所传递的次级意义来得重要，即“我是一个在语法上用来说明谓语一致的例子”（第201/116页）。我们或许会说，在文化中，一切都可以被当作例子：一条法国面包同样意指法国性。

正如巴特此时所强调的那样，《写作的零度》不仅是一种文学史上的尝试，同时也是“对文学语言的一种神话研究。我在书中把写作界定为文学神话的能指，也就是说，一种业已充满[语言]意义的形式，它从这个时代的文学概念中获得了一种新的意义”（《神话学》，第221/134页）。不管写作的语言内容是什么，它意指一种对于文学形式的态度，因而也是一种对于意义和秩序的态度；它倡导一种文学神话，通过这一神话，它在这个世界获得了一个角色。通过探讨大量不太重要的行为所具有的意识形态作用，《神话学》向我们展示了文学神话是如何产生社会意义的。

巴特在这些文章中的目标各不相同。有时他把注意力转向了某些产品，广告宣传赋予了这些产品相应的神话意义。他谈到雪铁龙汽车的最新款式、20世纪50年代出现的塑料的形象，以及以肥皂粉和清洁剂为主角的特殊的戏剧场景：清洁

剂“杀死了”污垢和细菌，而肥皂粉则让污垢消散，把物品从难以察觉、难以捕捉的敌人手中解救出来。“说奥妙能做到深度清洁就是假定那块亚麻布具有深度，之前没人想到过这一点”（第39/37页）。巴特讨论的内容还包括：“《旅游指南》所珍藏的世界”这一构想、媒体对待忠诚的态度、飞碟、爱因斯坦的大脑，以及其他神话事物。巴特把习以为常的意义写出来，用嘲讽的语气强化这些意义或者思考它们的潜在影响，然后用简短的一句话收尾；他会提到政治或经济方面的关键问题，从而把我们从神话中硬拽出来。

巴特给人留下最深刻印象的关于次级文化意义的分析出自《神话学》的第一篇文章《摔跤世界》。为了说明类别和区分（通过这些类别和区分，文化得以将意义赋予各种行为），人们可以比较在肢体方面相近的两种活动，比如摔跤和拳击。比较的结果显示，不同的惯例分别在这两种运动中起作用，从而产生不同的神话意义。我们可以想象，这两种运动在另一种文化里可能属于同一种神话，人们以同样的方式来观看这两种运动。但在我们的文化里，这两种运动之间显然存在观念差异，这种差异有待解释。为什么人们就拳击比赛（而不是摔跤比赛）的结果打赌？为什么当一个拳击手像摔跤选手那样大声叫喊并且痛苦地打滚时，会显得很怪异？为什么在摔跤比赛

中，选手总是违反规则，而在拳击比赛中却不会出现这种情况？要想解释这些差异，就需要一整套复杂的文化惯例，这些惯例把摔跤比赛变成了一种景观，而不仅仅是一种竞赛。

巴特认为，拳击是一种詹森主义运动，其基础是证明自身的优秀性：观众的兴趣在于最终结果，他们把拳击手表露的外在痛苦仅仅解读为一种即将临近的失败的符号。摔跤则正好相反，它是一种戏剧表演，每个时刻都必须作为景观来解读；摔跤选手本身是以道德角色出现的夸张形象，出于这个原因（即这场表演的戏剧性意指行为），观众才会关注比赛结果。因此，在拳击比赛中，规则外在于比赛，对比赛加以限制；而在摔跤比赛中，规则很大程度上内在于比赛，作为惯例，它增加了可能产生的意义。规则存在的目的就是为了让别人违反，扮演“混蛋”角色的摔跤选手看起来更加狂暴，同时观众也带着报复和愤恨的情绪投入了比赛。选手当着观众的面违反规则（虽然裁判会转过身去）：不让观众发现的违规行为毫无意义。痛苦必须被夸大。事实上，正如巴特向我们展示的那样，把摔跤和拳击区分开来的主要因素就是可理解性和公正的观念，这些观念让摔跤变成一种浮夸的表演，从根本上确保它以一种景观的面目出现。

出于几点理由，巴特对摔跤特别感兴趣：它是一种大众娱乐，而不是资产阶级的消遣行为；它偏好场景，而不是叙事，它沉迷于那些戏剧化的意指姿态；而且，它毫不掩饰自己的人为特质，不仅在于那些痛苦、愤怒和悲伤的符号，就连它的结果也是如此：听到比赛被操纵的消息，没有人会感到震惊。此后，在他关于东方的神话研究（即《符号帝国》）里，巴特称赞日本的日常生活中所展现出的人为特质——礼仪精致，偏好表面胜过深度，拒绝（至少在一个西方人眼中如此）把自然作为实践的根基。“如果语言也有‘健康’，那么它的根基就是符号的任意性。神话的病症在于求助于一个虚假的自然”（《神话学》，第212/126页）。

神话随时都准备好了“借口”：它的实践者一再否认有次级意义牵涉其中，他们声称，穿某些衣服是因为舒适或耐穿，不是因为意义。但不管他们如何否认，神话意义一直在起作用。巴特举了一个更富政治色彩的例子，在《巴黎竞赛》杂志某一期的封面上，他看到一个黑人士兵穿着法军制服，目光紧盯着国旗，正在敬礼。这是意指行为的第一个层面：封面上的形体和色彩被解读为一个黑人士兵穿着法国军服。巴特写道：“但或许我有些天真，我清楚地意识到了这幅照片向我传递的意指效果：法国是个巨大的帝国，她的

所有子民，不分肤色，都在她的旗帜下忠诚服役；这个年轻的黑人在为所谓的压迫者服役时展示出的热忱，就是对于那些殖民主义的批评者最好的回应”（第201/116页）。法国军队里确实存在黑人士兵，这一事实让这张照片显得更自然，或者说，更无辜；为它辩护的人可以说，这只是一张黑人士兵的照片，仅此而已；就像穿皮衣的人坚持认为，他们只是想着保暖而已。这个惯用借口反映出一种狡诈，巴特认为，这是神话中我们最需要反对的内容之一。

一个糟糕的事实让巴特对此更加厌恶：当神话研究者分析那些习以为常的事物并且指明神话意义的时候，他本人和他所攻击的对象却是在合谋。巴特把现代汽车称为“足以与伟大的哥特教堂相提并论的事物：我的意思是，它们都是一个时代的伟大创造；无名艺术家满怀激情构思出这样的事物；所有人都把它们看作是一种纯粹的魔幻事物，人们消费的是它们的形象，而不是使用价值”（第150/88页）。巴特对我们所处的时代展开批评，但同时他也为神话做出了贡献。1971年，巴特注意到，仅仅对神话加以分析和谴责并不够：人们要做的不是提倡一种健康的使用符号的方法，而是设法消灭符号本身（《意象、音乐、文本》，第167页）。这样做是否更为有效？我们可以根据《神话学》出版后产生的影响

来做出判断——消除神秘性的努力并没有真的消灭神话，而是赋予了它更大的自由。过去，当人们指责政治人物想方设法宣传自身形象时，政治人物会感到尴尬，但随着消除神话的尝试日渐频繁，他们面对这种指责的时候不再觉得那么尴尬了。现在一位候选人的助手甚至公开谈论，他们正如何试图改变政治领袖的公共形象。再举个例子，一些专题文章把某些事物当作特定生活风格的符号，这种揭示并不会消除它们的神话效果，反而在总体上让它们变得更吸引人。巴特描述了这种文化机制在文学中的运作方式：最坚决的反文学性运动并没有消灭文学，而是形成了一种新的文学流派。非文学领域也有着同样的机制。揭露一位总统如何操纵事件来创造形象并无法消灭这一形象，反而产生了次级意义的新的可能性：我们可以不把总统的行为或决定当作一个政策符号，甚或为巩固他的形象所做的努力，而是将其看作一个表明他在意自身形象的符号。神话变化多端，或许它根本就是不可战胜的。

巴特的《神话学》开创了消除神话的先河，他曾希望这样的努力能产生政治效果。1953年，他提出，分析神话“是知识分子采取政治行动的唯一有效途径。”^[6]虽然他后来更倾向于放弃神话研究者的反讽或嘲弄，改为对符号进行彻底批判，但是他在20世纪70年代所写的作品依然保留

了神话研究者对于次级意义的迷恋：日常生活的神话成了一种写作资源，而不是采取政治立场的机会。他在接受采访时谈道：“在日常生活中，我对于见到和听到的一切都感到好奇，可以说这是一种智识上的偏好，同时也是准小说期望得到的结果”（《访谈录》，第192/203页）。

对于巴特来说，准小说等于小说减去故事和人物：由敏锐的观察所组成的片段对世界（作为次级意义的载体）所作的详细描述。这种准小说式的对于细节的关注让《神话学》显得生气盎然，在后来的《恋人絮语》和《罗兰·巴特自述》中，巴特再次采取了这种方法：前者描述了爱情神话（即作为模式化文化表述的恋人话语），后者对日常生活进行了反思。巴特注意到，就连谈论天气都具有神话性的次级意义：在和面包房的妇女谈论天气的时候，巴特说“光线如此美丽”，但对方没有回应，由此巴特意识到天气才是最能体现文化特色的细节：“我意识到觉察到光线与一种阶级性的鉴赏力有关，或者说，面包店的那个女人当然也会喜欢某种‘迷人’的光线，这么说来，受到社会标记的就是‘模糊’的景色，没有轮廓、没有对象、没有成形的景色，即透明的景色”（第178/176页）。人们或许会说，光线在客观上是美的，但光线的美感是一种神话，在某个文化群体所秉持的惯例中，弥漫着这样的神话。

这就是神话研究者的发现：关于日常世界的最“自然的”评论其实取决于文化代码。正如帕斯卡所言，如果习俗是第二天性，因为它公然出现在这些装成自然的文化之中，那么或许可以说，天性只不过是第二习俗。

第四章 批评家

尽管有着许多离经叛道的行为，巴特还是花费了大量时间去完成批评家的传统任务——对作家的成就进行阐释和评估。他写了许多前言和导论，点评的对象既有当代的实验性写作，也有经典的法语作品。他最重要的批评作品可以分为两大类：一类是他的著作，他在书中分析了某个作家（比如，米什莱、拉辛和萨德）的全部作品；另一类是他为了宣扬先锋派作家（比如，布莱希特、罗伯——格里耶和索尔莱斯）所写的文章，他在这些文章中满怀激情地提出了文学在当代的特定任务。

巴特向来善于制造惊奇，他早期所写的关于米什莱的著作展示了他在这方面的天赋。《写作的零度》称赞了具有自觉意识的现代主义文学，人们因此以为巴特接下来会转向加缪或者布朗肖——在他的同时代人中，这两位一直都在尝试他所描述的反文学性的文学。然而，巴特却选择了儒勒·米什莱，19世纪早期一位多产的通俗历史作家。米什莱是个风格多变的作者，同时也是个热忱的爱国者兼法国大革命的崇拜者。此外，他对于古怪神秘的中世纪也情有独钟，在他所创作的

多卷历史作品中记录了这一时期的故事。在米什莱的作品中，找不到任何巴特倡导的自觉约束，但他却是巴特最喜欢的作家之一（另两位是普鲁斯特和萨德）。巴特自称，他在疗养院的时候读了米什莱的全部作品——这是个艰巨的任务——并且摘抄了所有让他感到愉悦或者给他留下深刻印象的句子。“排列这些卡片的时候，有点像人们在玩一副牌，我忍不住想要描述这些主题”（《回应》，第94页）。

这些描述最后变成了《米什莱》（1954），书中探讨了巴特在《写作的零度》中所说的风格：在米什莱的虚构世界中呈现出的“各种痴迷情形所组成的有序网络”。他没有理睬米什莱的思想，而是偏好他所谓的“存在主义主题”，即他的写作对于某些物质和属性的强调，包括鲜血、温暖、冷淡、丰富、平滑、液化（论法国大革命的一个著名片段把冷淡的、了无生气的罗伯斯庇尔与温暖的、充满活力的暴民进行了对比）。巴特写道，“把米什莱的存在主义主题去除之后，就只剩下一个小资产阶级”，不值得关注（第88/95页）。

《写作的零度》强调文学形式的意识形态功能，而《米什莱》则抛开这样的问题，转而描述一个由对立的属性和物质所组成的宇宙。因此，

巴特所写的这部著作与法国批评的发展有着紧密联系：当时，加斯东·巴什拉提出了通过对于四种元素（土、气、火、水）的“精神分析”，可以总结出一套范式，用来讨论物质对于诗学和非诗学思维的重要性。巴特声称他没有读过巴什拉（这的确很有可能），但巴特的作品可以看作是日渐壮大的现象学批评的一部分，这一批评不是把文学作品看作有待分析的人工制品，而是看作意识的呈现：对于世界的意识或者体验，读者被邀请加入其中。当时，乔治·布莱的《人类时间研究》（1950）和《内在距离》（1952）刚出版不久。

让·斯塔罗宾斯基刚刚出版了《孟德斯鸠》（1953），这本书与巴特正在写作的《米什莱》属于同一套丛书。次年，现象学批评中所谓的“日内瓦学派”的另一位成员阿尔贝·贝甘出版了这套丛书中的另外两本（论帕斯卡和贝尔纳诺斯）。或许最为重要的是，同期出版的让——皮埃尔·理查德的《文学与感知》公开提出了《米什莱》所隐含的假设：“一切事物始于感知，肉体、客体和氛围构成了对于自我来说最为重要的空间。”正是在这里，在身体感知中，出现了文学形式、主题和意象。

in bed ...

Bélair

Gide, Journal
 Belais Vertige
 ("Sincérité")
 cf B et P

les belais des gens
 intelligents sont
 fascinants

Reversal: of scholarly origin, the note follows the
 various twists and turns of movement.

Dans le train
 lieu de formation des Idées

235

KB

- En haut, 2' de ds, l'idée -
 Bon réseau de circulation
 autour de moi (≠ avion)
 immobile, mais de l'impact,
 des corps

cf l'indirect

- les corps qui parent
 la Boite

... outside ...

La Deesse Homo Homosexualité

Homosexualité : tout ce qu'
 elle permet de dire, de faire,
 de comprendre, de savoir etc.
 Nous une cristallisation, une
 médiation, une ~~intense~~ figure
 d'intercours :

→ La Deesse Homosexualité

... or at a desk

《米什莱》的推出似乎是现象学批评所掀起的新浪潮的一部分，但是从巴特的后期作品来看，《米什莱》有两个显著特点值得注意。首先，巴特所采取的方法使他能够将米什莱的写作变成一系列视觉片段，他没有把写作的兴趣与连贯性、发展和结构相联系——这些都是米什莱（作为一名历史学家）的作品不容否认的特征——而是把它与文本片段的愉悦，与读者从零星的句子及其意象中能够得到的愉悦联系在一起。其次，这种文本愉悦（它引导巴特把这些文本作为研究对象，以间接的方式来评论）与身体有关。写作与身体对于空间和物质的经验之间产生了联系。

后来，巴特尤其关注他本人的写作与身体经验之间的关系，仿佛身体感知可以被当作起源或依据。^[7]虽然现象学批评关心的是体验或现象的显现（世界作为它呈现在意识面前的样子），它却使批评家把他们要讨论的身体感受当作了一种自然依据。经过高度加工的人工制品被追溯到基础的、前反思的感知，后者被当作一种自然起源。巴特最锐利、最有成效的作品反对那种将文化变成自然的神秘化倾向。考虑到他在后期作品

中策略性地将身体作为写作的依据，我们就不得不提出这样的问题：这是否也是同一种类型的神秘化操作？表面看来，《米什莱》与巴特在1954年所显露的文学与政治倾向相去甚远，但它所探寻的立场在他后来的作品中将再次出现。

和《米什莱》一样，《论拉辛》也把重点放在一个虚构的世界，但它既不是一种痴迷于句子和片段的写作，就像《米什莱》那样，也不是一种以物质和属性为重点的现象学描述。相比拉辛的语言和想象，巴特对于束缚人物的悲剧性宇宙更感兴趣，他用“一种温和的精神分析语言”，展开了“对于拉辛笔下人物的人类学研究”。他问道：什么样的生物居住在这个悲剧性的宇宙中？他把这些戏剧叠合在一起，把它们看作是拉辛的悲剧体系所呈现出的不同面貌，并且试图辨认出其中的根本关系，正是这种关系创造了戏剧处境和人物。他特别强调权威、敌对和爱这三种关系的结合，这些关系可以在原始人群的神话中找到，弗洛伊德等人已经对此有所论述：儿子们团结起来，杀死了统治他们并且不许他们娶妻的父亲，他们最终建立了一种社会秩序（以及乱伦禁忌）来控制他们之间的敌对状态。“这个故事，虽然是虚构的，却是拉辛戏剧作品的全部”（第20/8页）。把所有的戏剧作品组合在一起，构成一部宏大的悲剧，“你就会发现这个原始人群中

的人物和行为……只有在这个古老寓言的层面上，拉辛的戏剧作品才能找到它们的一致性。”在表层之下，“陈旧的基石就在那里，随手可得”，这些人物正是根据他们在力量的总体分布中所占据的位置来获取他们各自的属性的。

在《文艺批评文集》中，巴特提出，作家“假定意义的存在，也就是说，作家创造形式，由世界来填充其中的内容”（第9/xi页）。这种看法把批评当作一种填充的艺术，或者我们应该说，为了和巴特把作家视为公共实验者的看法保持一致，批评家以填充的方式进行实验，以作家或作品为对象，尝试各种可能的语言和背景。这就是巴特在《论拉辛》中所持的观点：“让我们以拉辛为对象进行尝试，得益于他的沉默，我们可以尝试本世纪所有可供使用的语言”（第12/x页）。拉辛保持“沉默”，因为他创造了形式，这些形式假定但并不决定意义。他的戏剧是“一个空洞的场所，永远向意指意义开放”。如果说他是最伟大的法国作家，那么“他的天赋并不在于让他获得成功的那些长处，而是在于独一无二的保持无限可能的技艺，这种技艺让他永远停留在任何批评语言的应用范围之内”（第11/ix页）。

把伟大的法国经典称为“一个空洞的场所”，这是一种刻意为之的无礼举动，就像巴特尝试用

精神分析语言来描述这位作家一样，要知道后者通常被认为是纯正、端庄和智巧的典范。这样做的结果就是，巴特为我们奉上了一种极具争议的、混杂的解读，他把自己感兴趣的三种方法

（对于虚构宇宙的现象学描述、对于体系的结构分析，以及对个别作品进行新的主题性阐释时对于当代“语言”的利用）生硬地结合在一起。结果，他对“陈旧的基石”的描述变成了结构性分析，他寻找的不是属性，而是差异和关系，这样一来，他对于虚构世界的描述就丧失了许多现象学的特色。同样，他试图利用神话和精神分析的语言对每部戏剧进行不同寻常的主题性解读，但这种尝试破坏了他的结构主义分析，后者把这些戏剧当作一个由形式规则所组成的体系的产物。

《论拉辛》是一部充满争议的作品，每个读者都会从中得出自己关于拉辛的想法；同时它向公众展示，文学批评（或者至少说新批评，即受到理论启发的批评作品）也可以成为迷人的阅读体验，但对于巴特或其他人来说，这并不是一个理想的范式。

在《萨德、傅立叶、罗犹拉》中，巴特再次把作家的全部作品当作一个体系，他强调并修改了《论拉辛》曾经尝试过的两个方面。巴特认为人们可以总结出一个作家全部作品的“语法”，找出其中的基本要素和结合法则，这是他从语言学

借鉴来的想法，但在《论拉辛》中，这个想法变得相对不太重要，它体现了作品背后潜藏的简化倾向。在《萨德、傅立叶、罗犹拉》中，语言学类比完全发挥了自身的作用：这三位作家被当作“logothetes”，或者说，特殊“语言”的创造者。萨德对于性冒险不厌其烦的叙述，傅立叶创造的乌托邦社会，罗犹拉对于精神修炼的提议，都展示对于区分、排序和分类的癖好；它们建立起类似语言的体系，在它们所表述的领域中产生意指行为。

巴特写道：“在萨德的作品中有一种情欲的语法，一种色情兼语法体系，包括色情要素和结合规则”（第169/165页）。对于萨德来说，情欲想要“根据精确的规则，把特定的邪恶行为结合在一起，以便从这些行为系列和行为集合中创造出一种新的‘语言’，这种语言不再是口头的，而是通过行为来表达，这是一种罪行的语言，或者说，一种新的爱情代码，和优雅的爱情代码一样精致”（第32/27页）。情欲代码的最小单位是姿态，“最小的可能性结合，因为它联系的对象只有一个行为和它的身体作用点”。除了性姿势之外，还有多种“操作因素”，比如：家庭关系、社会等级和生理变量。姿态可以相互结合，构成各种“操作”，或者说，构成复合性的情欲场景。当运作随着时间流逝而发生变化时，它们就变成

了“人生片段”。“所有这些单位，”巴特继续写道，

都要遵循结合或复合的规则。这些规则能够很轻松地将情欲语言形式化，就像语言学家所用的“树状结构”一样……在萨德的语法中，有两条基本规则；此外，还有常规步骤，叙述者根据这些步骤来调用他的“词汇”（姿态、形体、片段）的基本单元。第一条规则是穷尽原则：在一次“操作”中，应该尽可能地同时实现最大数量的姿态……第二条规则是互惠原则……所有的功能都可以交换，每个人都可以并且应当轮流充当施动者和受害人，轮流充当鞭打者和被打者，轮流充当喂粪者和食粪者。这是一条核心原则，一方面因为它让萨德的情欲语言真正变成了一种形式语言，在这种语言中只有行为类别，没有人的分类，这极大地简化了语法；另一方面因为它让我们无法根据性角色来划分萨德的社会。

第34——35/29——30页

除了让语言学范式发挥更充分的批评作用，《萨德、傅立叶、罗犹拉》修改了《论拉辛》的另一个方面。在前一部作品中，巴特使用性语言或者精神分析语言来分析拉辛及其剧中的人物，这种做法可以看作是一种尝试，他想让崇尚拉辛式典雅风格的法国公众感到震惊。但在《萨德、傅立叶、罗犹拉》中，巴特表明他特别感兴趣的是当不协调的语言相互接触时所产生的效果，比如语言学的专业术语与萨德的性欲描写相互摩擦

时所出现的情形。这不是对文化丰碑的嘲弄，而是对不同语言相结合的效果进行实验。[\[8\]](#)

与《米什莱》和《论拉辛》一样，《萨德、傅立叶、罗犹拉》表明，尝试用本世纪的语言来分析某位作者，并不是要说明他的作品关系到当前的实际问题，从而使这些作品变得与我们“相关”。那种做法属于主题性研究，比如关注拉辛的爱情心理学或者米什莱的政治观点。与此相反，巴特对于当代语言的实验在总体性上强调了他所研究的写作文本的怪异特质——米什莱的迷恋，拉辛的幽闭宇宙，萨德、傅立叶、罗犹拉三人对于分类的狂热。巴特写道，最后这三个人没有一个“能让人忍受，他们每个人都使愉悦、快乐和交流取决于一种没有变化的秩序，或者（更糟糕的情况下）取决于一种结合的体系”（第7/3页）。巴特在对这些作品进行分析时并没有找出相关的主题，而是想要把文本从不同作者（傅立叶、罗犹拉、萨德）的视野和目的（社会主义、信仰、邪恶）中“解放出来”，并且盗用它的语言，“把文化、知识和文学的旧文本变成碎片，并且将它的特征散布到难以辨认的表述中去，就像人们在掩饰盗窃来的物品时所做的那样”（第15/10页）。这显然是一项不同寻常的批评计划，它对于怪异的特质远比熟悉的内容更感兴趣，并且在碎片中找到了愉悦。引人注意的是，巴特无

意去描述个别作品的轮廓或架构。他盗用这些作家的语言，目的不是在于阐释和评价这些业已完成的作品，而是在于阐明写作的实践以及这些实践对于意义和秩序的潜在影响。

在巴特身为批评家所从事的另一项主要活动（即他对于某些先锋文学实践的宣扬）中，这一点也很明显。他的最初事业是一种戏剧书写，20世纪50年代，他在布莱希特身上发现了文学形式的社会用途。在大学里，巴特创立了一个演出希腊戏剧的团体。战后，他又协助创办了《大众戏剧》杂志，抨击当时的商业剧，倡导关注社会和政治话题的戏剧。萨特曾写过政治戏剧，但巴特试图构想出一种在语言和形式上并不简单化的政治戏剧。1954年，当布莱希特带着他的柏林剧团来到巴黎的时候，巴特找到了他心目中的英雄。据他透露，“《大胆妈妈》的现场演出以及节目中布莱希特论戏剧的一段话让他热血沸腾”（《访谈录》，第212/225页）。1971年，巴特写道：“布莱希特对于我依然极为重要，现在他不怎么流行了，他一直都没有成为先锋派的一员，虽然人们曾经想当然地以为他会加入，但这反而让他变得更为重要。我之所以把他视为典范，不是因为他的马克思主义文艺观，也不是因为他的审美观念（虽然这两点都很重要），我所看重的是这两者的结合，也就是将马克思主义分

析与关于意义的思考结合在一起。他是一个对符号的效果进行过深入思考的马克思主义者：这非常罕见”（《回应》，第95页）。

布莱希特提供了巴特一直在寻找的新的戏剧实践，同时也提供了一种理论视角，帮助巴特来解释西方传统戏剧的问题所在。虽然巴特历年来关于戏剧的论述中没有提及布莱希特的名字，但这些文字体现了布莱希特的陌生化（或者说，异化）概念。巴特的基本看法是，戏剧要想产生效果，需要的不是与主要人物产生移情性认同，而是要保持一定的批评距离，使我们可以判断和理解他们的处境。巴特认为，在布莱希特的《大胆妈妈》中，“重点就在于告诉那些把战争当作命中劫数的人们，比如大胆妈妈，其实战争就是一种人类现象，不是宿命……因为我们看到了大胆妈妈缺乏理性判断，我们看到了她没有看到的潜在因素……通过这种戏剧化的吸引观众的手段，我们就明白，正是她所没有看到的潜在因素让大胆妈妈成为了受害者，而这个潜在因素是一种可以挽救的罪恶”（《文艺批评文集》，第48——49/334页）。

另一个例子：在伊利亚·卡赞导演的电影《码头风云》中，观众对于主演马龙·白兰度的认同减弱了这部影片的政治力量，虽然腐败的工会被挫

败，大人物也被加以嘲讽，但到了电影末尾，当白兰度站到雇主和体系一边时，我们也和他一起站了过去。巴特写道：

这里我们应该采取布莱希特所提出的去除神秘性的方法，来分析我们与影片的主角取得认同所产生的后果……正是这幕场景中的参与性在客观上使它成为神秘化过程的一部分……现在，布莱希特提出异化方法，正是为了要抗拒这样的机制所带来的危险。如果是布莱希特担任导演，他会让白兰度展现出他的天真，让我们明白，虽然我们可以哀其不幸，但更为重要的是，要察觉导致这些不幸遭遇的原因，并且找出补救措施。

《神话学》，第68——69页/《埃菲尔铁塔》，第40——41页

从布莱希特身上，巴特学到了三点。首先，布莱希特从认知（而不是情感）的视角来看待戏剧（这可以推及到他对待整个文学的态度），因此他强调意指意义的机制。他质疑统一场景这个概念，告诉巴特“表述的代码必须相互分离，从胶着的有机状态（这是传统西方戏剧所秉持的观念）中松脱开来”（《意象、音乐、文本》，第175页）。“戏剧艺术的责任并非在于表述现实，而在于意指现实”（《文艺批评文集》，第87/74页）。在道具、服装、姿态和演出手段方面，不要想着“自然表达”。用几面旗帜来意指一

支军队胜过用数千面旗帜来真实地表现。

其次，戏剧应当探索符号的任意性，让观众注意到符号的人为性质，而不是对其加以掩饰。这是布莱希特提出的陌生化原则的巴特版本。演员们在演出拉辛的戏剧时，应该像朗诵诗歌一样来念他们的台词，而不是让这种形式化的、高度有序的语言看起来像是心理状态的自然表露。巴特引述并赞同布莱希特的想法，认为演员在念台词的时候，不要装作他们就是人物本人在即兴发言，而是要演得“像是在引用别人的话”。他赞赏许多大胆表露虚构本质的戏剧实践，从《神话学》中描述的职业摔跤的场景到《符号帝国》中大肆赞扬的日本歌舞伎和文乐木偶戏表演。他提出，任何戏剧作法只要放弃了以人物和心理状态为重点的戏剧理念，转而将人物处境和外在表现作为重点，都会具备消除神话的政治潜力。演员、剧作家和制作人应该注意巴特最喜欢的口号：我指着我的面具前进。

第三，“布莱希特肯定了意义，但没有加以填充”（《文艺批评文集》，第260/263页）。他的陌生化技巧被用来创造“一种意识（而非行动）的戏剧”，或者更确切地说，他的戏剧是关于“无意识的意识，那些遍布舞台的无意识的意识——那就是布莱希特的戏剧”，让观众意识到

问题，但不像政治宣传那样提倡某种解决方案。即便这种看法不完全符合布莱希特的戏剧观，这至少反映了巴特本人的文学设想，重要的不是告诉我们，某些事物意味着什么，而是让我们注意到意义如何产生。巴特的戏剧评论体现了这一看法，他使用的语言采用了一些根本性的对比：表面与深度，外在与内在，轻与重，批评距离与移情性认同，面具与人物，符号与现实，不连贯性与连贯性，空洞或含混与意义的充实，虚构性与天然性。能够以轻巧的风格来获取政治效果吗？布莱希特似乎为我们提供了这种可能性。

就在布莱希特让巴特感到“热血沸腾”的同时，他也成为了小说家阿兰·罗伯——格里耶的坚定支持者，《文艺批评文集》中有四篇文章以罗伯——格里耶作为评论对象。巴特宣称：“终我一生，让我感到痴迷的是人类如何让世界变得可以理解。”罗伯——格里耶的小说探索了这一过程，他的作品以一种英勇但徒劳的方式，想要消灭意义，从而让我们注意到我们已经习以为常的、让事物变得可以理解的方式。在《写作的零度》中，巴特提出，采取一种书写——“一种设想文学的方式”，“文学形式的一种社会用途”——具有潜在的政治影响。形式实验可以成为一种承诺的模式，就像尝试写作反文学性的文学，并取得写作的零度那样。加缪对于文学的反叛并没有

走多远，因为他把世界的无意义变成了一个主题。事物依然具有意义：它们意指“荒诞性”，读者和评论家迅速采纳了这个词。在巴特看来，罗伯——格里耶在尝试一种更为激进的做法，想要破坏我们关于可理解性的假定并且阻挠我们的常规阐释步骤，从而达到清空意义或者将其暂时搁置的目的。那些没有必要的详尽描写、空洞的人物和不确定的情节乍看之下难以卒读，换句话说，根据我们对于小说和世界的传统假设，这些内容难以理解。但是罗伯——格里耶“拒绝故事、逸事、动机心理学和事物的意指意义”，在巴特看来，这样的做法向我们的经验秩序发起了强有力的挑战。

既然……事物被掩埋在各种意义之下，而人们通过鉴赏力、诗歌和[语言的]不同用法把这些意义渗透到每个客体的名字中，那么某种意义上，小说家的工作就是为清除意义而努力：他把人们不断施加在事物之上的不恰当的意义从事物那里清除。如何做到这一点？显然是通过描述。因此，罗伯——格里耶对于物体的描述非常精确，足以阻止诗性意义的引入；同时他的描述也非常详尽，破坏了叙事的魅力。

《文艺批评文集》，第199/198页

这段论述强调了两点。首先，巴特把罗伯

——格里耶的作品，连同作品中以阻止意义为目的的描述，看作是完全表面的文本。传统上，深度和内在性被认为是小说的领域，小说要深入人物内心，潜入社会内部，以获取其中的本质，并相应地选择细节。罗伯——格里耶的读者试图揣摩人物的心理和动机，并且对细节进行阐释，但这对于深入理解作品并无帮助：只不过让这些文本变得平常乏味罢了。

其次，巴特称赞罗伯——格里耶，因为后者采取了一种特殊的书写，“破坏了叙事的魅力”。通常小说都包含故事：读小说就是要遵循某种故事发展。令人惊讶的是，巴特对于故事毫无兴趣。他喜欢狄德罗、布莱希特和爱森斯坦，因为这些都偏好场景胜过故事，偏好戏剧场面胜过叙事发展。巴特喜欢片段，设计了各种方式把具有叙事连贯性的作品变成片段。不过，在罗伯——格里耶的小说中，巴特找到了抗拒叙事秩序的文本。例如，要想把一个故事拼凑起来，从而判断出哪些是“真正发生”的事，哪些是记忆、幻觉或叙事者的插叙，这往往很难。读者花费了很大力气来组合一个故事，这一过程迫使他们意识到达成叙事秩序的困难；但如果人们真的组成了一段叙事，就等于否定了对叙事的挑战，没有抓住其中的关键。

巴特对这两种策略（消除深度和打乱叙事）尤其感兴趣。他早年所写的文章《客观文学》和《没有想象力的文学》极力称赞喜欢描写琐碎事物的罗伯——格里耶，认为后者完全投身于对事物进行客观的、非人性化的描述，而那些事物就简简单单地在那里存在着。但随着读者逐渐熟悉罗伯——格里耶的小说，他们显然能够把这些文本复原成文学作品，并且得出它们的意义，尤其是通过设想一位叙事者。如果作品中的片段被看作是一位受到困扰的叙事者的思绪，那么那些最机械化的描述，最令人困惑的反复或脱漏，都具有了某种意义。带有精确的重复描述的《嫉妒》可以被看作是一位患有妄想症的、痴迷的叙事者对于周围世界的感知。《在迷宫里》可以被解读为一位患有健忘症的叙事者所说的话。在他的作品里，我们得到的不是“客观文学”，而是一种关于主体性的文学，整部作品完全发生在一位精神不正常的叙事者的头脑里。

巴特曾接受邀请，为一本关于罗伯——格里耶的研究著作撰写序言——这本书恰恰做了巴特在文章里强调的不该做的事：重构情节、假定叙事者、辨认象征模式和提供主题性阐释——巴特采取了一个不同的立场。他在《罗伯——格里耶的位置？》一文中提出，有两个罗伯——格里耶：一个是客观主义者，另一个则是人文主义者

（或者说，主体论者）。他可以从任何一个方面来解读，“最终起作用的是这种含混性，这关系到我们，这承载着他的全部作品中的历史意义，虽然这些作品看似拒绝历史。这种意义是什么？就是意义的对立面，也就是说，是疑问。事物究竟意指什么？这个世界究竟意指什么？”（《文艺批评文集》，第203/202页）。“罗伯——格里耶的全部作品成了某个社会所经历的意义的磨难”，社会与这些作品之间的关系变化说明了这一点。

巴特在《文艺批评文集》的序言中写道，文学的任务并非如人们通常以为的那样，要把不可表述的内容表述出来，那样的文学将沦为他所鄙夷的“灵魂文学”。文学应该尝试“把可以表述的内容变得难以表述”，要质疑我们自动传递或接受的意义。因此，罗伯——格里耶对于巴特来说具有典范性，后来收录在《作家索尔莱斯》中的多篇文章又把另一位先锋派散文的创始人菲利普·索尔莱斯塑造成同样的角色，认为他试图反书写在之前的话语里被写就的世界。作家竭力“要从世界给予他的初级语言的泥泞中区分出一种次级语言”（《文艺批评文集》，第15/xvii页）。这种次级语言——或许秩序井然，或许典雅得体——在巴特的设想中，应该是轻盈且干净的，而不是沉重笨拙或充满意义的。

在巴特对于先锋派文学的倡导中，语言的伦理性具有核心地位，这或许能解释他的批评所呈现出的令人困惑的特点。虽然巴特有着广泛的文学品味——他欣赏现代作家，同时也欣赏老派文人；他喜欢文风简洁的作者，却也喜欢浓墨重彩的写法——但他对于诗歌毫无兴趣。除了拉辛，他从来没有评论过诗歌，而他对于拉辛的诗作也只是几笔带过。没有哪种全面的诗歌理论能解释他忽略诗歌的做法，但各种连带的点评以及《写作的零度》其中一章“存在诗歌写作吗？”或许能让我们对这个令人好奇的谜团有所了解。

有几处点评表明，巴特把诗歌与象征以及意义的丰富性联系在一起，同时认为诗歌试图创造出有理可据的符号（而不是任意的符号），因此他将诗歌看作是文学性的某个方面，而这个方面正是布莱希特、罗伯——格里耶和索尔莱斯等英雄试图攻击的对象。不过，在《写作的零度》中，他采取了不同立场，提出不存在诗歌写作，因为古典诗歌并不基于语言的特殊用法（它是无所不包的古典书写的一部分），而同时，现代诗歌是“一种[特殊]语言，在其中一种强烈的驱动力为了寻求自治，摧毁了所有伦理范围”。人们或许会期待巴特热衷于他所说的“充满了裂缝和闪光，充满了缺位和饥渴的符号，但没有固定或稳定意图的话语”，但他接下来却把注意力转到其

他地方，他认为现代诗歌试图摧毁语言，并把话语简化为“作为静态事物的词汇”（第38——39/48——51页）。在《神话学》中，他提出，诗歌试图取得一种前符号状态，在这种状态下，它能够呈现事物本身。

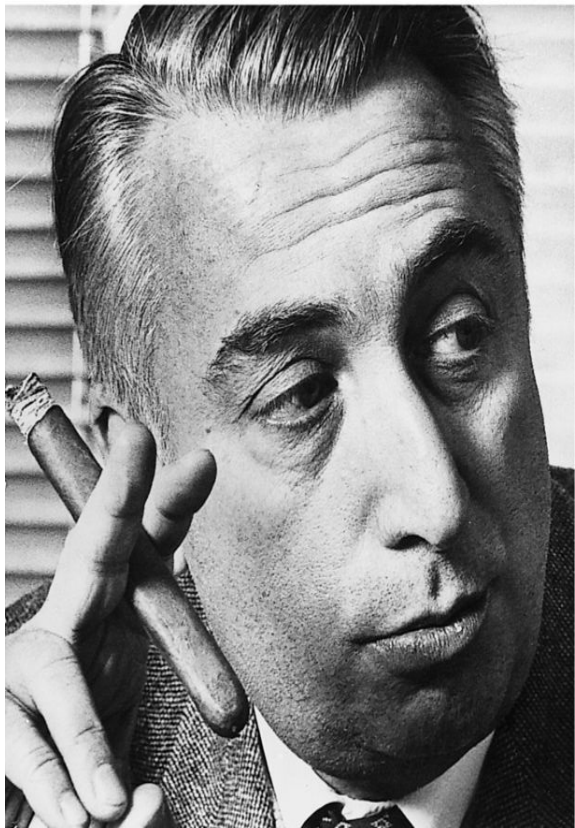


图6 拿着雪茄的巴特。

巴特不相信诗歌呈现出一种未经中介的现实，而且他把一种可疑的抱负强加在诗歌之上，这看上去和喜欢描写琐碎事物的罗伯——格里耶的抱负非常相似。因此，人们觉得还有其他因素在起作用，在巴特的批评实践中有其他原因导致他忽视了诗歌。虽然《写作的零度》否认存在诗歌书写，把诗歌搁置起来，但我们也可以争辩，事实上存在一种诗歌书写，它具有丰富的内涵、浓度和意义的深度，这些因素具有强大的影响力，甚至能破坏那些最坚决的反诗性的诗歌作品。像“我昨天去了镇上，买了一盏灯”这样的句子，在被当作诗歌来解读的时候，就利用了象征代码（照明、商业）和对于意义的惯性设定，从而创造出丰富的意指可能性。（如果这首诗只有这样一个简短的句子，我们可以在缺乏其他陈述这一事实中发现意义。）在《符号帝国》中，巴特写道，对于西方人来说，俳句是一种诱人的形式，因为你记录单个印象，“你的句子（不管什么样的句子）都会道出一种经验，释放一个象征符号，你轻易就能造成一种思想深邃的印象，而你的写作也将变得充实”（第92/70页）。我们西方的诗歌书写假定了象征的丰富性，并且引领我们对俳句进行相应的解读（而巴特却设想，在他

的乌托邦式的日本，这些俳句一直保持着空无状态）。对于西方人来说，很难在诗歌中避免意指的充分性，而在长篇散文的形式中，象征意义带来的压力就没那么大了。巴特把诗歌排除在他的批评领域之外，试图把文学从与之相关的意义的丰富性中解脱出来。

巴特还以另一种方式把诗歌当作替罪羊。在《神话学》的结尾处，他写道：“在广义上，我对于诗歌的理解是，寻找事物不可剥离的意义”（第247/151页）。他让诗歌以神秘的方式成为（对于他来说）对前符号的自然或真相的追寻，由此他可以通过搁置诗歌，把这种追寻驱逐出文学领域。在《何为文学？》中，萨特区分了诗歌（和语言一起游戏）和散文（使用语言来描述世界），从而通过忽略诗歌，把语言游戏排除在外。巴特在区分这两者时所采用的术语完全不同于萨特的用法——对于巴特来说，散文进行着语言实验，而诗歌则试图超越或破坏语言——但从结构上讲，巴特所做的是同一码事：把文学的某些重要的总体方面等同于诗性（这种做法值得商榷），从而可以拒绝讨论诗歌，并进而忽略这种与诗歌相关的属性或设想。

此外，还有一个因素。在法兰西学院的就职演说中，巴特宣称：“我所理解的文学，不是一

类或一系列作品，甚至不是一个商业化的教学领域或范围，而是对于一种实践的痕迹所进行的复杂的铭刻：那种实践就是写作”（《就职演说》，第16/462页）。他感兴趣的是写作实践，而不是完成的形式，因此他不怎么重视十四行诗，更喜欢长篇散文，这样他就可以从中选出自己喜欢的部分，创造出强有力的、可以在他的批评话语中调用的片段。他没有去解释那些具有精致结构的形式，而是宣扬一种符号活动。毫无疑问，这就是为什么他所写的许多关于文学的作品采取了种种非正统形式的原因。

第五章 论战者

1963年，巴特在《泰晤士报·文学增刊》和美国的《现代语言笔记》杂志上发表了若干文章。他告诉读者，在法国有两种批评，一种是枯燥的实证型的学院派批评，另一种是充满活力、多样化的阐释型批评（不久后就被冠以“新批评”的名号），从事阐释型批评的评论家对于论证作品的具体信息不感兴趣，而是致力于以现代理论或哲学的视角来探讨作品的意义。次年，这些论战性的文章被收录在《文艺批评文集》中结集出版，学术界对此颇为恼火。《世界报》（1964年3月16日那一期）刊登了由索邦大学教授雷蒙德·皮卡尔所写的书评，书评对这本书的其他方面不予理会，全力批评这种“徒劳且不负责任的诽谤行为”，认为这或许会给一位不知情的外国读者留下关于法国大学的错误印象。

但或许这种印象不完全是错误的。在法国的大学体系中，教师要想升职，就必须在国家博士论文（篇幅较长的学术性论文，很少能在十年之内完成）上取得明显进展，而这种论文的目标是掌握坚实的文献知识。这种研究并不鼓励在方法论、理论思考或非正统的阐释方面进行创新。在

法国，那些对于推动和促进文学研究做出重大贡献的批评家大部分活跃在大学体系之外；他们为获得经济来源，或从事写作（让——保罗·萨特和莫里斯·布朗肖），或到国外教书（乔治·布莱、勒内·基拉尔、路易·马林、让——皮埃尔·理查德），或在特殊机构工作（巴特、热拉尔·热奈特、茨维坦·托多罗夫、吕西安·戈德曼），这些机构在任命他们担任教职时采取了其他标准。1968年后，大学里的这种情况有所改观，但在20世纪60年代早期，巴特对于两种批评所做的区分不无道理。

巴特对于学院派批评的不满主要在于两个方面。阐释型批评家在哲学或意识形态方面寻求盟友——存在主义、马克思主义、现象学、精神分析、符号学——而学院派批评家却声称自己保持客观，装作他们没有意识形态。在未经理论探讨的情况下，学院派批评声称自己知道文学的本质，并且以常识的名义，折衷地接受或者干脆拒绝具有意识形态倾向的批评所提出的一切观点。它拒绝弗洛伊德流派或者马克思主义的阐释，认为这些阐释过于夸大或牵强（巴特说，它本能地踩下了刹车），但它却不承认，拒绝阐释这一行为本身隐含着另一种心理学或社会学理论，而这种理论需要确切的表述。事实上，传统批评所秉持的温和的折衷主义是最肆无忌惮的意识形态，

因为它声称自己知道什么时候其他方法是对的，同样也知道什么时候其他方法是错的。巴特最强烈反对的就是意识形态伪装成常识。

其次，巴特认为学院派批评拒绝接受的是内在阐释——这一点对于英美读者来说或许不太熟悉。学院派批评想要用作品之外的事实，比如作者所处的世界或者他的素材来源，来解释文学作品。由于这种批评把文学作品看作是对某个外在物的再生产，因此在某些情况下，如果它利用作者的过去来解释某个作品，它会接受精神分析解读，认为后者是合理的解读，但失于片面；如果它利用历史现实来解释作品，它也会承认马克思主义的解读。巴特认为，学院派批评不愿意接受的观点是，“阐释和意识形态可以在完全属于作品内部的某个领域内发挥作用”。巴特认为，使用理论语言来研究作品结构完全不同于试图在作品之外寻求解释的方法。一种内在解读可能会使用精神分析概念来说明作品的内在动力，但这完全不同于精神分析解读，后者试图把作者解释为作者心灵的产物。巴特说，法国的学院派批评对于内在分析持敌视态度，因为学院派批评把知识与因果分析联系在一起，同时也因为评估学生的知识比评估他们的阐释更加简单。学院派批评提倡的文学理论以作者的生平和时代为重要依据，这种做法适合测验和评分。

或许，皮卡尔会对他没有提及的另一篇文章《历史或文学》（收录在《论拉辛》中）同样感到恼火，这篇文章着重探讨了以拉辛为研究对象的几部批评著作的失败之处，其中就包括皮卡尔的博士论文《让·拉辛的职业生涯》——许多“令人钦佩的”作品都服务于“一项令人困惑的事业”，这篇论文就是其中之一（第167/172页）。巴特认为，致力于文学史研究的教授们痴迷于研究作者及其所作所为，却忽视了真正需要历史答案的问题——在拉辛所处的时代，文学功能或者文学制度有着什么样的历史？对于皮卡尔来说，“历史依然是——这一点是致命的——人物画的原始素材。”“如果想写文学史，人们必须放弃作为个人的拉辛，转向技巧、规则、仪式和集体心态等层面”，讨论这一时期文学生涯的整体模式（第154/159页、第167/172页）。当批评家专注于拉辛，把他本人的经历作为他创作的悲剧的源泉时，这实际上是一种阐释，而不是历史。这些批评家总是想“踩下刹车”，仿佛“这一假设所体现的怯弱和陈腐就足以为它提供合理依据”（第160/166页）。在联系作者和作品的时候，他们必须依赖一种心理学。在他们应该大胆宣布他们所依赖的心理学理论时，他们恰恰变得极度胆怯。

在所有以人类为研究对象的方法中，心理学是最难以

验证和最受时代影响的方法。这是因为，对内心深处的自我的了解实际上只是一种幻觉：真正存在的只有不同的表述方式。拉辛引用了几种语言——精神分析、存在主义、悲剧、心理学（其他语言可以被创造出来，也将会被创造出来），这些语言都不纯粹。但承认无法讲述关于拉辛的真相，就等于最终承认文学的特殊地位。

第166/171页

这种观点是皮卡尔无法接受的，他在名为《新批评还是新欺诈？》的小册子中清楚表明了这一点。借助次年出版的这本小册子，他与巴特展开了论争。他声称：“存在关于拉辛的真相，每个人都会同意这一点。尤其是依靠语言的确定性、心理统合力的潜在作用和文体类型的结构要求，耐心而谦逊的研究者能够提供无可辩驳的事实，这些事实在某种程度上决定了客观性的范围（从这些范围开始，他可以——非常谨慎地——冒险进行阐释）。”^[9]皮卡尔抨击了巴特在文章中所说的阐释型批评家，尤其是巴特本人的《论拉辛》，他试图与新批评带给文学研究的“威胁”以及带给清晰、连贯、合乎逻辑等原则的“威胁”作斗争。他提出了四条罪名：（1）巴特将印象主义与意识形态的教条结合在一起，对于拉辛的戏剧提出了某些不负责任、毫无根据的看法；（2）他的理论导致了一种相对主义，在这样的

理论里，批评家什么话都说得出来，因为它只要求批评家承认他的观点的主观性；（3）巴特的品味极其糟糕，他在这些戏剧里注入了“持续纠缠、毫无节制、愤世嫉俗的性”，以至于“人们必须重读拉辛的作品才能说服自己，他笔下的人物不同于D.H.劳伦斯的人物”；（4）巴特使用了一套神秘的、伪科学的术语，以显示他的理论的严密程度，而事实上这种严密并不存在。

虽然皮卡尔令人信服地证明了，巴特关于拉辛人物的看法只适用于其中几个角色，但引起广泛关注并引发关于文学的强烈论争的，是皮卡尔的坚定立场，他要维护文化遗产，反对挑战正统的意识形态及其术语。看过那些热情赞颂《新批评还是新欺诈？》的书评，人们不难判断，在这些混乱但坚定的信念中，表现出两个深藏的原则：（1）国家文化遗产的荣耀取决于意义的确定性和历史的真相（人们所研究的拉辛，其意义不应该发生变化）；（2）质疑艺术家的自觉掌控或者忽视作者的意图就是要在总体上挑战主体把握自身和把握世界的能力。《世界报》上的一位作者公然提出之前巴特在《神话学》中曾经嘲讽过的资产阶级对待批评的态度（它的任务就是要宣布，拉辛就是拉辛）。这位辩论者写道，真正的批评就是为了要理解过去而去理解，“拒绝对过去加以修正……这种批评在拉辛本人中寻找

拉辛，而不是要寻找拉辛在沾染了各种意识形态或术语之后所经历的变形。”^[10]在“拉辛就是拉辛”这样的表述中，巴特注意到，虽然这种同义反复只是虚幻的，因为不存在真正的拉辛，只有拉辛的不同版本，

但至少，我们明白，这样的空洞定义为那些挥舞着这一定义的人提供了有力支持：一种次要的伦理救赎，一种满足感（努力追寻拉辛的真相，同时又不用承受任何真正的研究必然遇到的风险）。同义反复省去了我们的麻烦，不用自己提出想法，但与此同时，它又以自己为荣，因为它把这种许可变成了一种严苛的道德态度：它的成功就在于此——懒惰被提升到严苛的层面。拉辛就是拉辛：虚无得到了令人钦佩的保障。

《神话学》，第98页/《埃菲尔铁塔》，第61页



图7 难受、厌倦。

皮卡尔的攻击使得巴特成为新批评的代言人，卷入这一争端的人对他褒贬不一。在《批评与真实》中，巴特没有回应皮卡尔关于拉辛的不

同看法，而是探讨了在这次争端中所提出的总体问题。他的主要观点是，皮卡尔所采用的依据（语言的确定性、心理统合力的潜在作用和文体类型的结构要求）本身就是基于某种意识形态的阐释，学院派批评家希望把这种意识形态改头换面，使其以理性的面貌出现。巴特认为，主要问题在于学院派批评不愿意承认语言的象征本质，尤其是语言的含混性和言外之意。很显然，当皮卡尔拒绝各种形式的言外之意时，他在竭力维持着某种规范性：“人们没有权利把‘回到港口’这样的表述看作是对于水的召唤，同样也不能把‘原地休息’看作是对于呼吸系统的暗指”（第66——67/20页）。巴特强调，这样的说法需要理论支持，要对文学语言和批评的惯例与目的提出相应观点。这些说法不能被视作理所当然，虽然旧批评的全部倾向就是求助于习以为常的思想，并且指责新批评走得太远。

对于巴特来说，阐释当然要超过限度。如果不敢超出现有观念，批评就缺少了意义和乐趣。巴特的写作总能引发争议：宣言式的简明风格激怒了持不同看法的人。但巴特很少参与由他所引发的争论，到了后期他变得（用他自己的话来说）更加宽容：他不肯在观点上做出妥协，但同时又无意挑战他人，也无意为自己辩护。得益于成功的眷顾，他可以沉浸在（用他在就职演说中

的话来说)“一种个人倾向中,通过探究个人愉悦来避开智识上的困境”(《就职演说》,第8/458页)。

不过,在《批评与真实》中,巴特却身不由己地卷入到论战之中。在此书的第二部分,他提出了关于文学研究的设想,这是他本人最清晰、最具说服力的表述。他提出,一个国家文学批评的任务应当是“周期性地把过去的事物作为评论对象,从新的视角对它们加以描述,从而发现这些事物能够对批评起到什么作用”。巴特区分了批评和陌生化效果(或者说,诗学理论):前者担负起风险,把作品放在某个情境之中,并且阐发作品的意义;后者分析意义的条件,把作品看作是一种空洞的形式,在阅读的时候才被赋予意义。批评家同时也是作家,他试图用自己的语言来涵盖作品,并且通过从作品本身获取意义来创造出作品的意义。诗学理论则正好相反,它并不阐释作品,而是试图描述阅读的结构和惯例,这些结构和惯例使作品具有可读性,并且使它们对于不同时代、不同信仰的读者来说都具有一定的意义。

在皮卡尔的逼迫下,巴特说出了自己的立场,这一立场不仅合乎逻辑,而且也站得住脚,但他本人并没有遵循他所提出的区分。由于他深

信文学是对于意义的一种批评，他不喜欢把时间花费在填充意义上，但与此同时，他又对尝试用自己的语言来分析过去和当代的作品很感兴趣，这种兴趣使他没法将自己局限于仅仅分析结构和代码。《批评与真实》并没有告诉我们巴特的立场，但它对于批评做了精彩的描述，同时也提出了结构主义式的关于文学的科学分析（或者说，诗学理论）的清晰设想。

第六章 符号研究者

符号研究是关于符号的总体科学，现代语言学的创始人费迪南德·德·索绪尔于20世纪初期最早提出这一设想，但直到60年代，符号研究依然只是一个概念。到了20世纪60年代，一些人类学家、文学批评家和其他研究者为语言学取得的成功所倾倒，试图从语言学的方法论中吸取经验，开始发展索绪尔所设想的符号科学。^[11]巴特是符号研究的早期倡导者之一。多年之后，他在选择法兰西学院的教职头衔时，以符号研究作为研究领域，虽然他在就职演说中强调，他个人的符号研究与当前不断壮大的这一学科（之前他曾积极推动它的发展）只有间接联系。

要想讨论巴特作为一名符号研究者的所作所为，不仅需要确认他对于这一领域的持续关注，而且要特别注意他对于新方法的态度。他看重这些方法，因为它们具有阐释力，并且能造成陌生化的效果，但是一旦出现正统化的苗头，他立即就开始反叛。最初吸引他转向符号研究的原因很清楚。在《神话学》中，他发现各种语言学术语使他能够从新的视角来观察文化现象，于是他满怀热情地接受了这一设想，把人类的全部行为看

作是一系列“语言”。“对我来说，一种符号科学能够刺激社会批评，在这一理论设想中，萨特、布莱希特和索绪尔可以携手合作”（《就职演说》，第32/471页）。吸引他的部分原因在于，他希望一种需要人们对能指和所指加以命名的形式研究能够令人信服地展示各种行为所隐含的意识形态特征。但一种新的学科或者一套新的词汇的重要意义，首先在于迫使人们重新审视习以为常的现象，并且揭示人们潜在了解的内容：为了应用新的术语或者实施新的操作，人们必须重新思考熟悉的实践行为。

新的方法具有陌生化效果，随着这一学科变成正统的一部分，这种效果也将就此消失。只有把符号研究界定为对其他业已确立的学科提出质疑的一种观点，巴特才能继续将他本人视为一名符号研究者。在《就职演说》中，他开玩笑说，希望把“文学符号研究教授”变成一把轮椅，一直保持移动，成为“当代知识的通配符”（第38/474页）。他把自己的符号研究描述为对语言学的“消解”，或者更确切地说，对意指行为各个方面的研究，这些方面不属于纯粹的语言现象，因此被科学性的语言学搁在一旁。他的符号研究要“努力汇集语言中的杂质，语言学中的废弃物，任何讯息的即时变化：欲望、惧怕、表达、恐吓、进步、讨好、抗议、辩解、侵犯和旋律，

积极的语言正是由这些内容所构成的”（第31——32/470——471页）。在他的职业生涯里，巴特一直保留着符号研究这个概念，用它来揭示意义的各种层面，而这些意义层面正是正统的学科研究所忽略的内容。随着符号学变成一个正式的学科领域，巴特的符号研究发生了转变，从倡导一种符号科学，变成在这种符号科学的边缘位置进行活动。

在《符号学原理》（1964）中，巴特试图确立一种规范做法，他提出了这门新兴学科的若干基本概念——区分了语言和言语，能指和所指，横组合关系和纵聚合关系——并且思考了如何将这些术语用于分析语言之外的现象。他认为，符号研究必须先“实验自身”。他扮演了公共实验者的角色，尝试了各种在他看来有助于研究其他意指现象的语言学概念。

在索绪尔所做的各种区分中，最重要的一对是语言和言语。前者指语言体系，也就是人们在学习语言时所掌握的内容；后者指人们说的话，即无数的实际表达，包括口语和书面语。语言学和（通过类比关系确立的）符号研究试图描述潜藏的规则体系和区分，这些要素使得意指成为可能。符号研究的前提是，既然人类行为和客体具有意义，那么就必然存在某种由区分和规约所组

成的（有意识或无意识的）体系，能够产生意义。对于想要研究某种文化中的食物体系的符号研究者来说，言语由各种饮食事件所构成，而语言则是潜藏在这些事件背后的规则体系。这些规则规定，什么是可以吃的，哪些菜肴之间可以搭配，哪些菜肴之间形成鲜明对照，以及这些菜肴如何组合构成一顿饭菜。简而言之，这些规则 and 规定决定了哪些饭菜在文化意义上是合乎正统的，哪些不是。餐馆的菜单是一个社会的“食物语法”样本，其中包括了“句法”位置（汤、开胃菜、主菜、色拉、甜食）和不同项目所组成的纵聚合类别，用来填充每个位置（供人们选择的各种汤）。在一顿饭菜中，各道菜的句法次序有惯例可循（汤、主食、甜食，这是正统的次序；甜食、主食、汤，这样的次序则不合语法）。在各个类别（比如主食或甜食）中，不同的菜肴之间所形成的对比具有意义：汉堡和烧野鸡有着不同的次级意义。符号学家借用语言学范式来处理这样的素材，他的任务很明确：重构由各种区分和惯例所组成的体系，这些区分和惯例使得某些现象对于某个文化的成员来说，具备一定的意义。



图8 1978年1月7日，法兰西学院：巴特的就职演说。

巴特的论述有一个鲜明特点，那就是他声称语言不仅是符号体系的重要范例，而且也是符号研究者所依赖的现实：事实上，除了语言，不要研究其他事物。他甚至提出，索绪尔把语言学当作符号研究的一个分支，这是种错误的做法；符号研究才是全面语言学的一个分支：它研究的是

语言如何表述世界。符号研究者调查某个特定文化的食物体系或者服饰体系，试图找出其中的意指单位和差别，他们所能找到的最佳线索就来自语言，来自人们用于谈论食物和服饰的语言，来自这一语言命名和没有命名的事物。巴特问道：“谁能确信，当我们从全麦面包转到白面包的时候，或者从无边女帽转到无边男帽的时候，我们从一个所指转到了另一个所指？在多数情况下，符号研究者有一些制度性的中介物，或者说元语言，能够为他提供变换所需的所指：关于美食的文章或者时尚杂志”（《符号学原理》，第139——140/66页）。

虽然语言是符号研究者拥有的唯一证据，但这并不会让符号研究成为语言学的一部分，就像历史学家对于书面文献的依赖不会让历史研究成为语言学的一部分一样。但符号研究者不能只依赖语言，他们不能假定被命名的一切都是重要的，没有被命名的一切就是不重要的，尤其是在研究习以为常的现象时。然而，对于巴特来说，语言证据在《流行体系》（他的大规模符号研究）中是不可或缺的方法。时装是一种体系，它通过区分各种服装来创造意义，使细节具有意指功能，并且在服饰的某些方面和世俗行为建立联系。巴特写道：“真正销售的是意义”（第10/ xii 页）。为了描述这一体系，巴特选取了两本时装

杂志一年内配发的照片说明文字作为研究对象。他的设想是，这些文字把人们的注意力吸引到让服装显得时尚的某些方面，由此他可以辨认出在这个符号体系中起作用的区分。

巴特找出意指行为的三个层次，有两个例子可以很好地说明这种层次划分：“印花布在竞争中取胜”和“细长的花边让人印象深刻”。在巴特所说的“服装代码”（即界定时尚的代码）层面上，印花布和花边是能指，它们的所指是时尚。在第二个层面上，把印花布和竞争放在一起意味着这些服饰适合在某种社会场合下穿着。最后，还有“一种新的符号类型，它的能指是说出口的时尚言论，而它的所指是这本杂志拥有或者想要传递的关于世界和关于时尚的形象”（第47/36页）。这些说明文字暗示，花边不仅被视为优雅的装饰，事实上它生产了优雅这一品质，而印花布则是取得社会成功的关键的、积极的要素（人生是一场竞争，你的服饰将决定你的胜败）。

服装代码很重要，但解读起来并不有趣。巴特辛勤工作，研究了大量时尚杂志的说明文字，分析了时尚所依赖的各种变化。在方法上，他遇到了一些困难：尤其是，要想清楚地对时装加以分析，就需要指出哪些结合是不可能的，或者说，是不时尚的。^[12]对于巴特和他的读者来说，

更吸引人的是修辞体系，即时尚的神秘层面。时尚遵循神话原则，它试图把它背后的惯例伪装成自然事实。今年夏天服装将采用丝质面料，说明文字这样告诉我们，仿佛在宣布一个不可避免的自然事件：现在的裙子正变得越来越长，必然如此。说明文字告诉读者，这些服饰多么有用——正适合清凉的夏夜——但某些用法的特定性让人困惑。比如，为什么要说，适合在夜间沿着加来码头漫步时穿着的雨衣？巴特注意到：

正是以外部世界为参照的精确性让这一功能变得不真实：我们又一次遇到了小说艺术所产生的悖论：任何细致入微的功能都变得不真实；但与此同时，这种功能越是偶然，它看起来就越“自然”。时尚书写因此回到了现实主义风格所设定的前提，即不起眼的、精确的细节在累积起来之后增添了所表征事物的真实性。

第268/266页

时尚积极有效地把它的符号自然化，因为它必须充分利用这些细小差别，并提出细微变化的重要性。今年绒毛布料取代了粗毛布料。重要的不是内容，而是区别本身。时装“就是这样一种景观，人们从中发现自己有能力让微不足道的细节进行意指”（第287/288页）。或者，就像巴特在《文艺批评文集》中所说的：“时装和文学

强烈地、精妙地进行意指，这一行为有极端艺术所具备的全部复杂性，但也可以说，它们意指的对象是‘虚无’，它们就存在于意指行为中，而不是存在于被意指的对象中”（第156/152页）。

巴特最系统化的符号研究所得出的结论却是要拒绝“关于符号的科学研究”这一设想，他后来的作品反复强调这一结论。“我经历过对于科学性的美好梦想”，他后来对自己在20世纪60年代早期的思想持否定态度（《回应》，第97页）。他把符号研究界定为关注一切使意指行为的科学变得不可能的研究，这样他就把自己拒绝符号科学的态度与意指行为优先于被意指对象的观点联系在了一起，并且刻意忽略了下列事实：他现在所否定的系统性视角产生并支持这种关于意义的一贯看法。只有通过揭示时装或文学其实是一种体系，一种不停制造意义的机制，巴特才能继续维持意指行为相对于被意指对象的优先地位。在体系的视角之外单独而论，关于时装的陈述具有意义，并且其意义远比其他意指过程更加重要。只有通过令人信服地辨认出符号机制的系统化运作，人们才能证明时装说明文字的具体内容与此无关，从而让巴特提出的设想更具说服力，即时尚或文学作为符号体系，暗中破坏或清空了它们大量制造的意义。

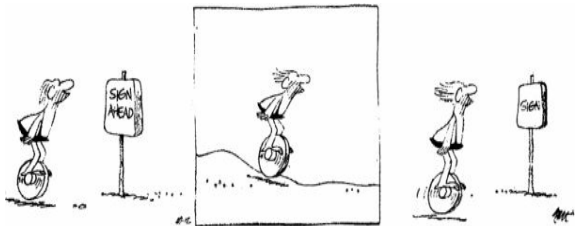


图9 符号研究的历史。

虽然巴特后来希望把他的符号研究看作是对科学性分析起到抗拒作用的各方面意义的关注，但他在后期作品中关于意义的看法很有趣，因为他对于意指行为的更多层面提出了总体看法。比如，他注意到，他和面包店里的女人所说的关于光线美感的话体现出一种阶级品味，这当然不是科学，但这很有趣，而且颇有见地，因为这个例子告诉我们，对于起到区分阶级作用的符号进行调查需要涵盖多大的范围。又如，巴特认为学术讨论的惯例要求人们注意对方提出的问题的表面内容，而不是它所表达的潜在态度。当他持这一观点时，他就为调查指明了一个主题：言语行为的特定内容与基本力量之间的关系，以及不同的惯例如何导致不同的回应。牢牢地坐在他的“轮椅”里，巴特不再需要一门符号科学，不再需要用后者的力量来扩展和运用他本人的洞察

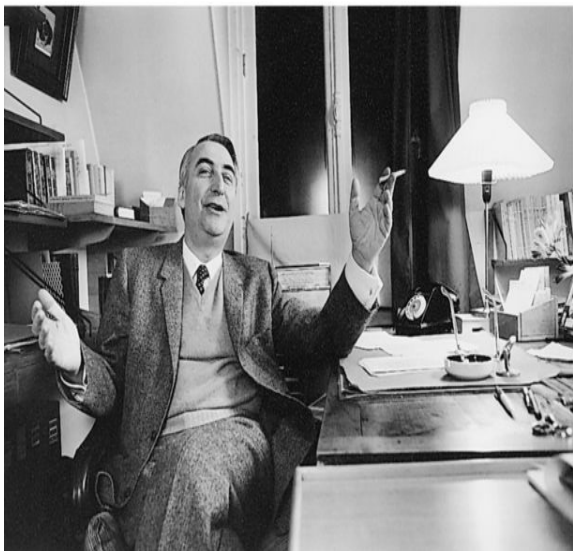
力。他可以畅谈自己的愿望，他要生产一种没有权力的话语，这种话语不会把它自身强加于人，而是成为一种令人愉快的对于新鲜事物的体验（《就职演说》，第42/476页）。然而，他的话依然将兴趣放在它所激发的对于符号和意义的潜在的系统性思考上。因为有意义的地方就有体系。正是巴特本人告诉了我们这一点。

第七章 结构主义者

谁是罗兰·巴特？这个问题有现成的答案：一位法国结构主义者。虽然巴特的崇拜者可能会坚持认为，结构主义只是巴特多变的职业生涯中的一个时刻，并且当时他并没有完全露出自己的真面目，但这显然是他最为重要的时刻：结构主义是他的影响力的来源，是他的理论设想和观点所取得的成果，同时也是他未来发展的跳板。在结构主义变成一种权威之后，巴特悠然地与它保持着距离，在其他人看来，他变成了一个“后结构主义者”。但这种说法不清不楚，因为要想创造出“后结构主义”，人们就必须把结构主义做狭隘的歪曲。事实上，所谓的“后结构主义”有很多内容在结构主义作品中已经明显表露了出来。

1967年，在为《泰晤士报·文学增刊》所写的一篇文章中，巴特将结构主义界定为用来分析文化产品的一种方法，其根源在于语言学方法（《语言絮谈》，第13/5页）。在《文艺批评文集》中，他解释道，他“进行了一系列结构主义分析，目的在于界定一些非文字性的语言”（第155/151——152页）。结构主义把现象看作是潜在的规则和区分体系的产物，并且从语言学中借

用了两条基本原则：（1）实施意指行为的实体并无本质，而是被内部和外部的各种关系网络所界定；（2）对意指现象做出解释就是要描述使它们成为可能的体系。结构性的解释并不追溯历史渊源，也不寻找原因，而是通过将特定的客体和行为与它们所处的体系联系起来，来探讨它们的结构和意指效果。



在20世纪60年代，似乎没有必要来区分结构主义和符号研究。巴特在《文艺批评文集》中界定了“结构主义行为”，宣称“以严肃的态度向意指行为命名求助”是结构主义的标志，并建议感兴趣的读者“观察哪些人使用能指和所指，历时性和共时性”（第213——214/214页）。不过，最终符号研究（或者说，符号学）被看作一种研究领域——对于各种符号体系的研究——而“结构主义”指的是20世纪60年代法国思想家提出的一些声明和步骤，它试图描述各种人类行为背后潜藏的结构。巴特写道：“所有结构主义行为的目标，无论是反思性还是诗性的目标，都是要‘重构’一个客体，从而揭示让它得以运作的规则。”他得出结论，结构主义的“新意在于提出一种思想模式（或者说，一种‘诗学’），不再只是将完成后的意义分配给它所发现的客体，而是要知道意义如何成为可能，要付出何种代价，通过何种方式”（第218/218页）。他督促文学专业的学生——

在伦理层面上，批评家的目标并非阐释作品的意义，而是对于制约意义生产的种种规则和约束提出新的看法……批评家不负责重构作品的讯息，而是关注它的体系。语言学家则不负责解读句子的意义，而是关注使意义

为了理解最有趣、最具创新精神的文学作品如何运作，人们必须重构被这些作品戏仿、抵制和扰乱的规范体系。

我们可以区分文学的结构主义研究的四个方面。首先，结构主义研究试图用语言学术语来描述文学语言，从而抓住文学结构的特点。巴特频繁使用语言学类别来讨论文学话语。他对于埃米尔·本维尼斯特提出的一对区分特别感兴趣，本维尼斯特提议把指涉语境的语言形式（比如，第一和第二人称代词，诸如这里、那里、昨天之类的表述，以及部分动词时态）与非指涉的语言形式区分开来。这一区分帮助巴特对叙事技巧的某些方面进行分析，但他对于语言学采取灵活借用的办法，和部分结构主义者不同，他并不尝试系统性的语言学描述。[\[13\]](#)

第二个主要的理论设想是发展一种“叙事学”，辨认叙事的组成部分及其在不同的叙事技巧中可能采取的组合办法。法国结构主义者的研究方法主要基于俄国形式主义者弗拉迪米尔·帕洛普的研究，他提出的民间故事“语法”描述了这些

故事的基本母题及其可能出现的结合。法国结构主义者尤其关注情节，想了解情节的基本要素是什么，如何结合，基本的情节结构是什么，以及如何产生完成和未完成的效果。巴特以此为主题，为《沟通》杂志的一期特刊写了一份长篇导论（《叙事的结构分析导论》，收录于《意象、音乐、文本》之中）。在后来的作品中，他强调情节结构在确保作品可理解性方面的作用，同时也关注打乱叙事预期可能产生的效果。他写道，不可能“在没有涉及由各种基本单元和规则所组成的潜在体系的情况下”，产生一段叙事（《意象、音乐、文本》，第81页）。只有就某种叙事建构与常规的叙事预期之间的关系而言，前者才会具有过度的或者欺骗性的效果。

除了对叙事进行系统性研究之外，结构主义者还试图说明，文学意义如何取决于某种文化之前的话语所生产的文化代码。巴特的《S/Z》一书为这个设想做出了最重要的贡献，稍后我将对此进行讨论。最后，结构主义提倡分析读者在意义生产中所起到的作用以及文学作品如何通过抵抗或顺从读者预期来取得相应的效果。巴特在分析罗伯——格里耶的作品时引入了上述思路，在后来的作品中，他从两个方面进行了相关研究。首先，他声称词语和作品只有与话语惯例和阅读习惯产生联系才有意义，要想理解文学结构就必

须研究这些惯例和习惯。因此，读者作为惯例的存储者和使用者就变得十分重要。诗学理论关注作品的可理解性，读者在其中不是被看作个人或主体性，而是一种作用：读者是让阅读成为可能的代码的化身。巴特写道：“那个接近文本的‘我’，本身就是其他文本和代码的复数形式，这些代码数量无穷，或者更确切地说，这些代码已经失落（它们的源头已经失落）……主体性通常被认为是一种充分状态，有了它我才能实现文本，但事实上这种虚假的充分状态只是构成我的各种代码所留下的痕迹，因此我的主体性最终具有各种模式化形象的通用特征”（《S/Z》，第16——17/10页）。读者同样出现在第二种论述中：最有趣或最有价值的文学是那些能够最大程度地让读者得到锻炼的作品，它们对于阅读的结构化行为发起挑战，让人们关注到这些行为。“在文学作品中（在作为作品的文学中），最重要的是让读者不再只是消费者，而是文本的生产者”（第10/4页）。在结构主义的大力倡导下，读者在文学批评中成为核心人物。如果正如巴特所说，“读者的诞生必须以作者的死亡为代价”，作者不再被视为意义的根源和仲裁者，那么这正是他愿意付出的代价（《语言絮谈》，第69/55页）。

结构主义试图弄明白我们如何理解一个文

本，这一尝试使得人们不再把文学看作表征或交流，而是由文学秩序和文化的话语代码所生产的一系列形式。结构主义分析并不打算发现潜藏的意义：巴特写道，一部作品就像一个洋葱，“多个层次（或多重表面，或多个体系）叠合在一起，它的体内没有心脏，没有内核，没有秘密，也没有不可化约的原则，只有把它自身包裹起来的无穷的表层——这些表层包裹的不是别的，就是自身的集合”（《语言絮谈》，第159/99页）。结构分析并不对文本进行“解释”，而是从文本内容开始，进而分析相关代码的运作，“辨认它们的术语，勾勒它们的次序，同时也假设其他代码，并通过最初研究的代码来对后者进行分析。”^[14]他在《作者之死》中这样写道：

在写作的多重性中，一切都将 被拆散，没有任何事物得到阐释；可以顺着结构去分析，看它在每个节点和每个层面如何“脱丝”（就像袜子的丝线那样），但在它的底下一无所有：要在写作的空间里四处搜索，而不是刺穿它；写作不停地呈现意义，同时又不 停地消散意义。写作一直致力于系统性地消除意义。正是通过这一方式，文学（从现在开始，更恰当的说法是写作）拒绝为文本（以及作为文本的世界）分派一个“秘密”，一个终极意义，由此文学释放出一种我们可以称之为“反神学的”行为，这是一种真正的革命行为，因为拒绝固定意义最终就是要拒绝上帝和他的化身——理性、科学、法则。

让意义之线“脱丝”的拆散行为：这就是巴特在他最具雄心和最持久的结构分析《S/Z》中所采取的模式，这部作品对巴尔扎克的中篇小说《萨拉辛》逐行进行了讨论。他把文本拆分成片段（或者按他本人的说法，拆分成“文段”），在此基础上他辨认出片段赖以运作的代码。每个代码都是积累的文化知识，它使读者可以把作品中的细节看作对于某个特定功能或序列的贡献。例如，情节代码（巴特常常借用希腊语来创造术语）是一系列行为模式，用来帮助读者把细节纳入情节序列之中：因为我们有某些程式化的模式，诸如“陷入爱河”、“绑架”或“承担一次危险的任务”，所以我们才能暂时地把我们所读到的细节分门别类并加以组织。阐释代码统管神秘和悬念，用来帮助我们辨认谜团，并且对细节加以梳理以便解开这个谜团。意义代码提供程式化的文化形象（比如，性格范式），用来帮助读者把点点滴滴的信息整合在一起，创造出人物形象。象征代码引导读者从文本细节转到象征性阐释。巴特在《S/Z》中所说的指示代码后来又细分为一系列文化代码，可以把它们看作是数量众多的手册，用来提供文本所需的文化信息。^[15]巴尔扎克描写兰提伯爵时，说他“像西班牙人一样忧郁，像银行家一样无聊”，此时巴尔扎克就是在利用

这些程式化的文化形象。同样，在描写萨拉辛欣赏完赞比内拉的歌唱表演，走出剧院时，他说萨拉辛的心中“充满了难以言表的忧伤”，我们的文化仿真模式告诉我们，要把这句话解读为深情投入的标记。“虽然全都源自各种书籍，这些代码（具有与资产阶级意识形态正好相反的特征，后者将文化变成自然）充当了真实的根基，同时也成为了‘生活’的根基”（《S/ Z》，第211/206页）。



图11 高等实用研究院的研讨班合影，1974年。

巴特在经典文学和现代文学作品中辨认各种代码，并且点评它们在这些作品中起到的作用，他的目的不是要阐释《萨拉辛》，而是要把它作为一个互文性建构物，作为各种文化话语的产物来加以分析。他在《作者之死》中写道：“我们现在知道，文本并不是释放单一的‘神学’意义

（一位作者——上帝所传递的‘讯息’）的一连串词语，而是一个多维的空间，各种写作（均非原创）在其中混合、碰撞。文本是出自无数文化源头的一系列引言”（《语言絮谈》，第67/52——53页）。巴特高度关注代码的这种引述作用，比如，他描述了可读文学所采取的反讽策略。指示代码如果一味服从原先的用法，很快就会变得枯燥乏味。

经典的弥补措施……是通过叠加另一种代码，让后者以超然的态度评述前者，从而把前面的代码变成一种反讽……比如，作品中萨拉辛“曾经希望得到一间有微弱光线的房间，一个满怀嫉妒的竞争对手，死亡和爱情，诸如此类”。这样的话语混合了三种交织在一起的代码……激情代码确立了萨拉辛理应具备的情感，小说代码把这种“情感”变成文学：这种代码属于一位天真的作者，他毫不怀疑小说是一种恰当的（自然的）表达激情的方式。反讽代码探讨了前两种代码中的“幼稚”成分：就像小说家承诺要谈论角色（代码2）那样，反讽者承诺要谈论小说家（代码3）……在这种代码交织的基础上再前进一步就足以产生……对巴尔扎克的戏仿。这种冒险前进的结果会怎样？它不断超越之前的阶段，渴望无限，凭借着这一过程带给它的全部力量，它构成了写作。

《S/Z》，第145/139页

可读的写作允许读者确定什么是最终代码（比如潜在含义，“这是反讽”）。然而，像福楼

拜这样的作者，

在运用一种充满不确定性的反讽时，激发了写作中一种有益的不安：他拒绝停止代码运作（或者以非常糟糕的方式做到这一点），结果就是（毫无疑问，这是对于写作的真正考验）人们从不知道究竟他是否为他所写下的内容负责（在他的语言背后是否存在一个主体）：因为写作的本质（即构成作品的意义）在于回避“谁在说话”这一问题。

第146/140页

巴特为了追求代码而拆解文本，这一做法使他能够对文本进行细读，同时又抗拒英美学者关于细读的看法，即认为作品的每个细节都有助于达成整体的审美统一。巴特关注作品的“多元”性质，他拒绝寻求一种整体的统一结构，而是想知道每个细节如何运作，和哪种代码发生联系，同时他也证明了自己善于发现各种代码的功能。^[16]例如，部分描述性细节明显多此一举，它们没有与任何推动情节发展、揭示人物性格、制造悬念、产生象征意义的代码构成联系，因而这些细节的目的在于造成一种“现实感”：正是通过对意义的抵抗，它们完成了意指，“这就是真实。”^[17]

《S/Z》的悖论在于，它提出的类别公然否定了经典的、可读的文学作品，巴尔扎克的作品

是这类作品的典范，但是它所做的分析却将一种诱人的、强有力的复杂性赋予了巴尔扎克的一部中篇小说。《S/Z》依赖于可读与可写之间的区分，同时也依赖于经典写作（顺从我们的预期）与先锋写作（我们不知道该如何读，但在我们的实际阅读中必须自行创作）之间的区分。虽然《S/Z》宣称“可写是我们的价值”，但它却采取了一种可读的故事形式，只不过书中的分析并没有揭示一种枯燥的可预测性，而是让故事变得开放，让故事对它自身的代码以及它所处的文化中的意指机制进行敏锐且实用的反思。“《萨拉辛》展现出表征的含混性，以及符号、性和财富不受控制的流动”（第222/216页）。它宣称打破常规的先锋文学具有优越性，从而促进形成了一种智识氛围，巴尔扎克的爱好者可以在这种氛围中努力把他的作品从欣赏性的经典阅读中抢救出来，将其看作是探索自身意指过程的写作。就效果而言，巴特在这里所做的分析具有典范意义：总体上，结构主义分析基于对符合常规的作品和违反常规的作品所做出的区分，这种区分最终在最出人意料、最传统的地方发现了一种激进的文学实践——由此颠覆了文学史的概念，同时也颠覆了巴特最初做出的区分。这是巴特的结构主义所取得的主要成就之一（或许这也是他的秘密目标）。

《S/Z》是巴特观点的全面表述——汇集了他关于文学的看法，同时也为不同的，甚至是矛盾的理论设想提供了共同的立足点。一方面，它显示出强烈的科学性和元语言性的驱动力，把作品拆分成各种组成部分，并且以理性和科学的态度加以命名和分类。它试图解释读者如何来理解小说，通过这一尝试，它对于《批评与真实》中所勾勒的诗学理论做出了贡献。不过另一方面，巴特和其他人都认为，他从《S/Z》开始放弃了结构主义的理论设想：巴特坚持认为，他不是把作品看作一个潜在体系的外在表现，而是要探索作品与自身的差异，探索作品难以掌握、不确定的意义，以及作品如何展现作为其根基的文化代码（第9/3页）。《S/Z》同时被视作结构主义和后结构主义的极端例子，这一现象说明，我们应该带着怀疑的眼光去看待这样的区分。我们从一开始就应该记住，结构主义者试图描述文学话语的代码，而这种尝试关系到先锋派的文学作品（如罗伯——格里耶的作品），他们要研究这些作品如何凸显、模仿和违背那些惯例。

当然，在结构主义的科学雄心和被称之为“解构主义”的后结构主义分支之间存在明显的差异，[\[18\]](#)后者的特点在于说明话语如何暗中破坏它们所赖以存在的哲学前提，但这一差异很容易被人夸大。结构主义写作一再求助于语言学范

式，从而把批判性思维的重点从主体转到话语，从作为意义源泉的作者转到在社会实践的话语体系内运作的规约体系。意义被看作代码和规约的效果——有时候也被看作违反规约的效果。为了描述这些规约，结构主义提出了各种科学分支——关于符号的普遍科学、关于神话的科学、关于文学的科学——这些分支被当作各种理论分析的方法依据。但在每种理论设想中，人们关注的往往是那些位于边缘的现象或者问题丛生的现象，它们有助于识别将它们排除在外的规约，而它们的力量也取决于这些规约。科学的概念或者说关于形式的普遍“语法”的概念被当作方法依据，用来分析某些作品，这些作品专注于研究不符合语法的或者偏离常态的现象，比如人类学对于污秽或禁忌的研究，以及米歇尔·福柯对于疯癫和监禁的结构主义研究。可以说，全面科学的设想在结构主义中起到的作用相当于全面质疑的做法在后结构主义的某些分支中起到的作用：无论是完全的科学还是完全的质疑，都不可能做到，但是要想对话语的运作进行令人信服的分析，这两种努力都必不可少。在《S/Z》中，巴特的研究经历了剧变，从结构主义转向后结构主义，这是巴特本人试图传递的印象，但《S/Z》所关注的问题在他各个时期的作品中持续存在。更加明显同时也更加重要的是另一种转变，那就是当巴

特声称他自己是个享乐主义者时，他的形象所发生的变化。

第八章 享乐主义者

1975年，巴特在一次访谈中解释了“愉悦”一词在他作品中的重要性，他说他想要“为某种享乐主义负责，这是一种名声狼藉的哲学思想的回归，它已经被压抑了数个世纪”（《访谈录》，第195/206页）。《文之悦》是这一复兴尝试的主要记录，但愉悦在巴特的其他作品中也扮演着重要角色。他在《罗兰·巴特自述》中这样问道：“思想对于他来说，如果不是一阵愉悦的感觉，那又是什么？”（第107/103页）。他在《萨德、傅立叶、罗犹拉》中宣称：“文本是愉悦的客体”（第12/7页）。但愉悦必须要被感受到。“文学的挑战就是，这部作品如何能够与我们产生关联，让我们感到震惊，让我们变得充实？”^[19]

《文之悦》是关于文本愉悦的理论，但同时也是一本手册，甚至是一篇忏悔。巴特写道：“一个故事让我感到享受的部分，并不是它的内容，甚至也不是它的结构，而是我在光滑的表面所施加的摩擦：我快速前进，我跳跃，我抬头，我又再次埋头阅读”（第22/11——12页）。愉悦或许来自漂移，“每当我不在乎整体的时

候，就会出现”这种情况，他的注意力被看似模糊、戏剧化，甚至有些过度精确的语言所吸引（第32/18页）。比如，“精确状态”这个词让他感到愉悦：“在《布瓦与贝居榭》中，我读到了这个句子，它让我感到愉悦：‘布料、床单和餐巾正垂直晾着，木制的夹子把它们固定在紧绷的绳子上。’在这个句子中，我欣赏一种过度的精确，一种对于语言的精确状态的迷恋，一种描述性的疯狂（在罗伯——格里耶的作品中会遇到这种情况）”（第44/26页）。巴特用日常生活的细节描述着他在阅读小说、传记或历史作品时所感受到的愉悦，他进一步设想一种基于消费者愉悦的美学和“一种关于阅读愉悦（或愉悦的读者）的分类研究”，其中每种阅读症状都能找到特定的文本愉悦：拜物主义者喜欢片段、引言和特别的表达方式；强迫症患者喜欢操控元语言、注释和阐释；妄想狂喜欢进行深度阐释，发掘秘密和内情；歇斯底里者充满了狂热，他放弃全部的批评距离，全心投入文本（第99——100/63页）。

对于阅读和愉悦的讨论看似在倡导文本的神秘性，但巴特坚持认为，“正好相反，全部努力在于将文本的愉悦以物质形式表达出来，让文本成为愉悦的客体，就像其他类似事物一样……最重要的是让愉悦的场域变得平等，废除实际生活和思想生活之间的虚假对立。文本的愉悦就在

于：提出声明，反对分裂文本”，并且坚持将情欲投注扩展到所有类型的客体，包括语言和文本（第93/58——59页）。

为了将文本引入愉悦的场域，巴特向身体发出召唤：“文本的愉悦就发生在我的身体追求自身思想的那一瞬间”（第30/17页）。他还说：

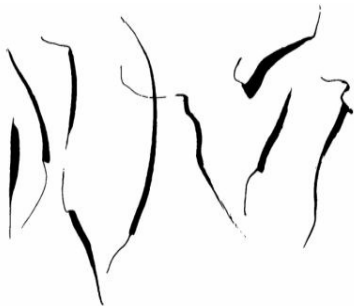
每当我试图“分析”一个带给我愉悦的文本时，我所遇到的不是我的“主体性”，而是我的“个体性”，这一给定的特质将我的身体与其他身体分离开来，并且将苦难或愉悦挪为己用：我所遇到的正是享受中的我的身体。这个享受中的身体也是我的历史主体：因为正是在一个复杂过程的结尾阶段——这个过程把传记、历史、社会学和神经症的各种要素（教育、社会阶层、童年经历等）结合在一起——我努力在（文化）愉悦和（非文化）狂喜这两种矛盾力量的相互作用中取得平衡。

第98——99/62页

指涉身体是巴特所做的总体尝试的一部分，他试图对阅读和写作提出一种物质性描述，这一做法有四项特定功能：首先，引入这个出人意料的术语取得了一种有益的陌生化效果，尤其是在法国传统中，自我一直以来都被等同于意识，典型的例子是笛卡尔式的“我思”：“我思故我在。”这个自我是一个意识到自身存在的意识，

但它并不是体验到文本愉悦的实体：“身体”才是巴特用来称呼这个实体的名字——一个总体上更加模糊、更加异质化的实体，相比笛卡尔式的“精神”，它受到的控制更少，对自身的开放程度也更低。

其次，结构主义花了很大力气来证明，具有意识的主体不应该被当作给定物，并被视为意义的来源，而是要把它看作是通过主体发挥作用的文化力量和社会代码的产物。比如，具有意识的主体并不是它所说的语言的主人。我的身体能说、能写、能理解英语，在这个意义上可以说我“懂”英语，但是我不可能意识到构成我的语言理解的庞大且复杂的规范体系。诺姆·乔姆斯基认为，我们不应该说儿童“学习一种语言”，就好像这是一种有意识的行为，应该说语言在儿童内部“不断发展”。他把语言称为一种“精神器官”，把它和身体联系起来，从而强调其中涉及的不只是意识。其他的文化技能所包含的内容同样不局限于有意识的理解：葡萄酒的鉴赏家并不能解释如何区分不同年份的葡萄酒，但他的身体知道该如何区分。巴特对于“身体”一词的用法体现了这方面的思考。



Doodling . . .

My finger was on the pen

or the signifier without the signified

第三，巴特在《S/Z》中提出（本书第七章引用了这段话），既然结构主义把主体看作是大量代码和结构力量的产物，我的主体性只是一种虚假的充分性，是所有构成我的代码所留下的痕迹——巴特不得不回避他自己坚持提出的大量问题，只有这样他才能谈论主体的愉悦，但是他需要一种适当的谈论方式，从而来解释摆在面前的事实，即一个人能够阅读和欣赏一个文本，无论他的主体性多么刻板或者泛化，某些感受必须被视为他特有的体验。身体这一概念允许巴特回避主体存在的问题：他求助于“这一给定的特质，它将我的身体与其他身体分离开来，并且将苦难或愉悦挪为己用”，从而强调自己不是在谈论主体性。当一位俄罗斯领唱者歌唱的时候，“这个声音不属于个人：他所表达的不是领唱者本人，不是他的灵魂；它不是原创的，但与此同时，它又是个人的：它让我们听到一个没有身份、没有‘个性’的身体，但这个身体同时也是一个分离的身体”（《意象、音乐、文本》，第182页）。作为对巴特“语法”的戏仿之作，《轻松学会罗兰·巴特》很好地抓住了这个主题；它指出，在罗兰·巴特的作品中，你意识到你不能光靠说“毫无疑问，这是因为你的身体和我的不一样”这样的话

来和别人达成一致。[\[20\]](#)

第四，用“身体”替代“精神”符合巴特对于能指的看法，他强调能指的物质性是愉悦的源泉之一。当听到歌唱的时候，他更愿意使用具有身体意味的“声音的质地”这样的表述，而不是表现、意义或发音。在日本的时候，日本文化对于外国人而言所呈现的模糊特质（他不能理解对于本国人来说显而易见的意义）让他欢欣鼓舞。他所目睹的一切变成了令人愉快的身体运动的展示：“在那里，身体存在”（《符号帝国》，第20/10页）。

不过，虽然有这些特定的目的，求助于身体的做法总是可能陷入神秘化的困境。巴特自己的表述有时说明，来自身体的体验更深刻，更真实，而且比其他事物更加自然。“我可以用语言做一切事，但身体却做不到。我用我的语言来掩盖的内容，我的身体却把它说了出来”（《恋人絮语》，第54/44页）。听一位俄罗斯领唱者歌唱：“那里有某个事物，显露在外，难以去除，它超越了词的意义（或者说，位于意义之前），它就是这位领唱者的身体，从胸腔、肌肉、隔膜和软骨的深处，从斯拉夫语言的深处，传到你的耳朵里”（《意象、音乐、文本》，第181页）。把文本分析看作是基于享受的身体，这实际上就

是宣称这样的分析具有相当程度的本真性——远比基于怀疑的头脑更加真实。《轻松学会罗兰·巴特》注意到，当被问到“一个声明背后的权威性”时，像罗兰·巴特那样说话的人应该回答：“我在我的身体那里开口说话。”巴特后来肯定了这一分析的灵敏性，在《明室：摄影札记》的开头，他问道：“关于摄影，我的身体知道些什么？”（第22/9页）——这个问题以身体知识的优越性作为前提，它希望听到这样的回答：“甚至比你的头脑所知道的还少。”

如果，就像在巴特的用法中时常出现的那样，“身体”是“主体”的替代品，那么这个术语就提供了一种方式，既能够避免讨论无意识和精神分析，同时又不必放弃对于自然的诉求，这样的自然相比有意识的思维更加基本。巴特提出，对于过往时代的任何作家来说，“任何时候，只要是身体（而不是意识形态）在写作，那么总有取得‘先锋’效果的机会”（《访谈录》，第182/191页）。对于身体的召唤意味着，在作家思想所呈现出的稍纵即逝的文化特征背后潜藏着某种自然根基；与此同时，对于身体的召唤也造成了巴特在“人的家族”中曾经分析过的神秘化现象，他在这篇文章中指出，某些照片试图在人类身体中定位一种普遍自然，这样的自然超越了文化条件和制度的表面差异。

巴特非常了解在诉诸身体（或者说，诉诸欲望；在近来的法国思想中，欲望同样被用作自然的新代名词）的过程中可能伴随出现的神秘化现象。《意象、音乐、文本》注意到，有机总体概念（它“必须被分化”）的神秘力量很大一部分来自它对于身体的暗中指涉，把身体视为统一的总体性所呈现的形象（第174页）。《罗兰·巴特自述》把身体视为他的“自然力量——词汇”：“这个词具有热情、复杂、难以形容，甚至有些神圣的意指效果，它造成幻觉，让人以为这个词可以解释一切”（第133/129页）。但在他的新享乐主义中，巴特既不愿意放弃这个术语，也不愿意放弃对于自然的潜在指涉，他的新享乐主义时常把自然带入到他的写作中。他曾经无情地揭露资产阶级想要以自然取代文化，从而消灭智识，完全依靠直接“感知”或本能，但现在他却写出这样的话：“我确信自己听到——身体带来的确信，兴奋带来的确信——拨弦键琴所演奏的万达·兰多芙斯卡的乐曲源自她的体内，而不是来自这么多演奏者琐碎的手指弹拨（他们的人数如此之多，以至于它变成了一种完全不同的乐器）”（《意象、音乐、文本》，第189页）。这是一个截然不同的巴特？

事实上，除了我刚才提到的策略功能，诉诸身体几乎没有任何解释效力。在《明室：摄影札

记》中，巴特问道：“对于摄影，我的身体知道些什么？”他只发现某些照片“为我存在”。随后，他“提出一条结构主义法则”，一条对比法则：一张照片的“感知层面”（这是巴特采用的名称），是人们借助总体文化和对于世界的理解——对于被表征物的理解——所得到的感受，而一张照片的“刺点”，则是打断或者扰乱那一场景的事物，“刺痛我的事件”（第44——49/23——27页）。巴特得出结论：“我不得不承认，我的欲望是一种不完美的中介物，主体性一旦沦为享乐主义思想，就不可能接受普遍性”（第95/60页）。（在《明室：摄影札记》的第二部分，他进一步把摄影与爱情和死亡的总体力量联系在了一起。）

尽管《文之悦》一再指涉身体的愉悦，但它同时也是一部理论作品。它把《S/Z》中提出的“可读”与“可写”之间的区别改为了“喜悦”与“迷乱”这两种愉悦感受之间的非均衡的对立关系。有时，愉悦被用作各种阅读愉悦的通用词汇。“一方面，当我必须提及文本的过度状态时，我需要一种泛指的‘愉悦’……另一方面，当我需要把欣喜、充实、舒适（当文化自由渗透时所产生的充足感觉）与震惊、扰乱甚至失落（它们适合迷乱）区分开来的时候，我需要一种特指的‘愉悦’，它是作为总体的大写的愉悦的一部

分”（第34/19页）。巴特不时地强调这一区分：愉悦的文本是可读文本，我们知道该如何读这样的文本；迷乱（“jouissance”一词不幸被英译本的译者误译成“bliss”）的文本是“施加了一种失落状态的文本，它让人感觉不适（或许还会产生某种厌倦），扰乱了读者的历史、文化、心理等种种假设，也破坏了他的品味、价值观和记忆的一致性，让他和语言的关系产生了危机”（第25——26/14页）。



图13 与女演员玛丽-弗朗丝·皮西尔演对手戏，在安德列·泰西内导演的电影《勃朗特姐妹》中，巴特扮演了萨克雷。

这本书探寻两种文本或两种关于文本的视角之间的关系（历史学、心理学与类型学），在坚持区分的重要性之余，还多次提出，文本愉悦和文本效果取决于能否在舒适的愉悦文本中找到迷乱的时刻，或者能否让迷乱的后现代写作变得充分可读，从而能产生干扰性的、强烈的、令人异常兴奋的效果。巴特写道：“文化本身或文化的毁坏都不会引起欲望，真正引发冲动的是它们之间的缺口……给愉悦留下深刻印象的并不是暴力；破坏不会让它感兴趣，它渴望得到的是失落、缝隙、切口和收缩的场所，是在读者迷乱的时刻将其抓住的消散”（第15/7页）。在激发欲望方面，裸体还不如“服饰留出缺口”的部位（第19/9页）。先锋派技巧（或者说，对于传统预期的干扰）作为可读话语中的缺口，在惊奇之余更能让人愉悦：例如，福楼拜有“一种方法能割开缺口，在话语中打孔，并且不至于让话语变得毫无意义”（第18/8页）。“文本需要它自身的影子，些许意识形态，些许表征，些许主体：鬼魂、口袋、踪迹、必要的云彩。颠覆必须产生它自身的明暗对比”（第53/32页）。即便如此，巴特说，不连贯、消散、不确定和不可读的时刻意味着某种厌倦。他说：“厌倦与迷乱相去不远，它是站在愉悦的岸边所看到的迷乱”（第43/25——26页）。“不存在真诚的厌倦”——它只是根

据其他要求所获得的迷乱。

关于厌倦的这条格言可以说明巴特在《文之悦》中所做的努力。通常我们认为厌倦是一种直接的情感体验，但它也是一种主要的理论类别，在任何阅读理论中都起作用。如果人们仔细阅读左拉小说中的每一个词，他们就会感到厌倦。同样，如果人们尝试快速浏览《芬尼根的守灵夜》，希望能借此了解小说情节，他们也会感到厌倦。对厌倦进行反思就是要思考文本以及它们所需要的阅读策略，这一举动更多的是一种理论，而不是忏悔。如果说《文之悦》看起来并没有严肃对待自己，没有把自己当作一本理论著作，而且刻意避免连贯性，这并不意味着读者就不用严肃对待这部作品，读者应该把它看作是一项绵延的理论规划中的若干片段。

巴特复兴享乐主义的尝试或许是他最难评价的理论设想，因为一方面这种尝试沉溺于他之前曾成功揭露的神秘化运作，另一方面它又持续地向智识的正统地位发起挑战。当代最强有力的理论设想（尤其是巴特曾经支持的那些）都把愉悦看作不相干的内容，放到一边，因此他宣扬享乐主义的做法是一种激进的举动。但与此同时，他褒扬文本愉悦的立场又将文学批评引向了传统主义者从未放弃的那些价值观，而对于许多人来

说，他对于身体愉悦的指涉造就了新的巴特形象，不再像从前那样令人生畏，不再偏重科学或智识。他公然反抗他曾经协助创立的智识氛围，这一举动在某种程度上让他更适应广大公众的品味，他们如今在他的身上看到了一个熟悉的形象：感情细腻的、自我放纵的文人，书写他自己的兴趣和愉悦，对于基本的思维方式不构成任何挑战。巴特的享乐主义在某种意义上既是策略性的，又是激进的。因为倡导享乐主义，他一再受到他人的指责，被施加了自满的罪名。《作家索尔莱斯》谈到了“从能够带来感官享受的客体到话语的转变过程”所带来的核心愉悦，有了这种愉悦，最严肃的写作也不再让人厌倦。索尔莱斯的作品“《H》是一片词语的森林，我在其中寻找能够打动我的事物（当我们还是孩子的时候，我们时常在乡下搜寻藏在那里的巧克力蛋）……我等待着能够触动我并且为我确立意义的片段”（第58/77页）。虽然在情感上试图造成一种突降效果，上句括号中的内容或许是巴特作为作家最大胆的瞬间之一，但读者在阅读这样的片段时应该带着些许警惕。

第九章 作家

当巴特在《罗兰·巴特自述》中回顾自己的作品时，他没有把自己界定为评论家或符号研究者，而是以作家自居。他没有考虑他所强调的概念是否正确，而是关注它们作为写作策略所产生的效果：它们“让文本得以运作”，它们“允许他发表看法”。母亲的去世让巴特想写她，而他在法兰西学院最后开设的课程，关于“小说的准备工作”，显示出他对于作家的生活细节非常感兴趣：他们如何利用自己的时间，他们的工作空间，他们在写作时所经历的社交生活。在访谈以及《罗兰·巴特自述》中，他讨论了自己“与写作工具之间的关系”（更喜欢钢笔，而不是圆珠笔或打字机），还有他的写字台布置和日常安排——《轻松学会罗兰·巴特》一书对这些讨论做了精彩的戏仿。巴特曾经宣称，对于真正的作家来说，写作是一个不及物动词：他们不是在写某件事，纯粹就是在写作。^[21]现在，他用这样的话来介绍他自己的作品：他的工作不是分析特定的现象，而是写作。《罗兰·巴特自述》并非要对他过去的著作发表评论：“我放弃那种精疲力竭地追寻过往自我的做法，我不想复原我自己（就像我们在谈论一座纪念碑时那样）。我不会

说：‘我要描述我自己’；而是想说：‘我在写一个文本，我把它称为R.B.’”（第60/56页）。他认为，他的全部作品都在暗中试图复兴纪德式的日记体裁，作为一种文学形式，这些片段把自身作为分析对象，探寻作家与写作之间的关系。

即便在他还在提倡新科学的时候，巴特也赋予了自己作家的特权，那就是窃取和利用其他学科的语言。《神话学》中，《当今的神话》这篇文章的第一段就告诉我们，神话是“一种言论”，“一种沟通体系”，“一个讯息”，同时也是“一种意指模式”。当他这样表达的时候，他没有考虑在语言学中这些术语之间的重要区别。后来，他与概念之间的这种“作家”关系更加明显，这成为他作品的主题之一。他说，《明室：摄影札记》源自“一种含混、偶然，甚至有些愤世嫉俗的现象学，它随时可能扭曲或者回避它的基本准则，以求适合我的分析”（第40/20页）。《罗兰·巴特自述》中的一个片段用不同的话描述了这一倾向：

对于包围着他的系统来说，他是什么？一个回音室：他拙劣地复制思想，他顺从词语，他寻访词汇（对它们毕恭毕敬），他召唤概念，他以某个名义复述这些概念；他像使用标志一样使用这个名字（从而进行某种哲学性的象形表意实践），有了这个标志，他就不必再遵循标志所属的系统，在这个系统中标志是能指（作用就在于为他制造

一个符号)。比如,“移情”这个术语源自精神分析,看似只限于这一领域,但它迅即脱离了俄狄浦斯情结这一原始语境。拉康的术语“想象界”经过扩展后,与经典的“自恋”概念产生交集……“资产阶级”一词继承了马克思主义的完整基调,但却一直朝着美学和伦理学方向偏移。毫无疑问,词语通过这样的方式发生变化,各个系统达成沟通,现代性得到尝试(就像我们在不知道如何使用收音机的时候,会试着按下所有的按钮),但由此而创造的互文本只停留在表面:它以松散的方式产生联系。这个名字(哲学的、精神分析的、政治的、科学的)与原始系统仍然保持一线联系,没有被切断:紧抓不放,漂移不定。毫无疑问,造成这一现象的原因是,我们不可能在渴望一个词的同时,又对它盖棺论定:想要抓住这个词的欲望占据了上风,但与此同时,部分愉悦也来自某种词义的变动。

第78/74页

不管把一个术语从它的原始体系中解放出来能带来多少愉悦,“词义的变动”对于巴特的写作来说至关重要;后来他放弃了这一原则,改为自行发明术语,放弃了来自其他话语的支持,所产生的效果截然不同。巴特一直钟爱分类,过去他常常采用专业术语或者从希腊语中借用。在《论拉辛》中,他坚持认为,有三种文学史:文学所指的历史、文学能指的历史和文学意指行为的历史。使用构成整体并且有思想体系作为支撑的若干术语,会让这样的分类显得合理、可信,哪怕这些术语脱离了本义,被挪作它用。作为比较,不妨来看《作家索尔莱斯》中的分类,巴特在这

本书中提出，有五种解读索尔莱斯的方法，大体上可以翻译为：刺穿式、品尝式、展开式、鼻子贴地式和全景式（第75——76/89——90页）。这一分类具有双重比喻用法：首先，这些类别看起来就像是模式或钥匙（“在全景模式中”的解读）；其次，它们来自截然不同的话语领域。它们之间没什么共同点，只是以间接的方式被用于阅读。“刺穿式”阅读就是从各个地方挑选出喜欢的短语，“品尝式”阅读就是要详细体会某些特定内容，“展开式”阅读就是要快速平稳地前进，而“鼻子贴地式”就是要逐词阅读。最后，“全景式”阅读采取总体概览的方式，把文本看作是背景中的一个客体。我们可以把这样的分类方法称为一次性分类：很有帮助，或许称得上睿智，但没有理论立场，其他人基本不可能把它纳入阅读理论。巴特继续发表他的理论声明，但他所使用的表述方式却恰恰破坏了这些声明的理论地位。

作为一个作家，他卓尔不群，令人敬畏：他是法语散文大师，为学术讨论创造了一种新的、更富活力的语言。他采用一种极度松散、大量采用同位语的句法，把众多短语和分句串在一起，这些短语和分句从不同角度对一个现象进行描述，由此他可以将具体的质感赋予抽象概念。他的创作艺术的根基在于术语的应用，把它从通常的语境用到一个截然不同的新语境之中，或许在

他运用的隐喻中这一做法最为明显。他在这些隐喻用法中明确揭示了原先的语境：“我不是要修复我自己（就像我们说修复一座纪念碑那样）”，“免除意义（就像人们免除兵役那样）”。巴特把他的想象力描述为“同构的”而不是隐喻性的，目的在于比较不同系统而不是特定的客体（《罗兰·巴特自述》，第62/58页）。这既是他的风格特点，也是他所采取的总体分析策略的特点，当他把某个活动视作一种语言，找出其中蕴含的构成部分和差异时，就会表现出这一特征。

《符号帝国》是他在批判性和分析性著作之外所写的第一部作品。他说，日本“在写作层面上极大地解放了我”（《访谈录》，第217/229页）。他发现，在日常生活中，在他眼前有若干事物和实践能够激发一种快乐的写作，一种快乐的《神话学》，它属于某个与我们形成鲜明对照的异域文明。他没有想象一个虚构的乌托邦，而是这样写道：“无须以任何方式描述或分析任何现实，[我就能够]从世界的某处选择一些特征（一个用图形或语言来表达的术语），用它们来构成一个体系。这个体系正是我所说的‘日本’”（第93/71页）。二十六篇较长的片段对于这个文化的某些方面进行了思考——食物、戏剧、脸、没有实质内容的精美包装、俳句、投币机——这些片段勾勒出巴特的乌托邦，精湛的技巧

在这里占据上风，形式没有了意义，一切都是表层。那个创造了经济奇迹和技术优势的资本主义的日本没有露面，但巴特知道，他不该刻画理想化的日本形象，因为在当时，他的一些朋友正通过《泰凯尔》杂志宣扬毛泽东和中国的文化大革命。不管现实如何，日本让巴特置身于写作的情境之中。

《罗兰·巴特自述》或许是这位作家最值得称道的一次表演。书中收录的片段按字母顺序排列，一些片段以第一人称自述，另一些则采用第三人称叙述，这些片段的标题都很随意，很可能是事后补加的，以显示各段之间的联系。这本书“不是他的思想之书”，而是“他对于自己思想的抵抗之书”（第123/119页）。由于书中的自我批评，这本书对于读者具有诱惑力，人们把它作为一种权威性的导读，尤其因为它否认了自身的权威：“我所写的关于我本人的文字并非盖棺论定：我越是‘真诚’，就越有被阐释的可能……我的文本相互脱节，没有哪个文本能够涵盖其他任何一个；后者只是一个进一步的文本，在文本序列中排在最后，但不代表终极意义：文本不断累加，永远不澄清任何意义”（第124/120页）。

他抗拒自己的思想，他谈论“R.B.”，不是为了分析他自己，而是为了“呈现一个形象——体

系”——围绕着他本人的形象，安排好它们的位置，就像舞台上的布景屏，靠近两翼的部分更突出一些，其他的部分更靠后一些。他提供童年时代的回忆，比起之前他对于自己人生的点评，这部分回忆更加积极，更加怀旧。他毫不犹豫地勾勒出他本人的生存状态——平静的中产阶级生活，尤其是当他在乡间度假的时候。他说，“显然，当我暴露私人生活最多的时候，也就是我暴露自我最多的时候”，因为根据左翼知识分子的信念，真正的“私人的”、不体面的生活，“是琐碎的行为，是主体所表露的资产阶级意识形态的痕迹”（第85/82页）。当巴特采用这些术语的时候，他的确冒了一定风险，虽然在其他话题上，这本书令人惊讶地有所保留。他提及他的母亲，但从未提到他同母异父的弟弟（在他的写作中，有某种含混的动机系统性地将这个兄弟排除在外，仿佛他的想象力要求他的母亲只为他一个人存在）。虽然他大肆宣扬身体，但在与性有关的话题上却从不轻率。论“女神H”的一个片段这样写道：“变态（在本例中，指两种以字母H开头的行为：同性恋和烈性大麻）所获得的潜在愉悦总是被低估”（第68/63页），但没有任何声明或逸事透露他的性生活。他去世后公开的文本，尤其是《事件》，才揭露了巴特并不快乐的同性恋生活：他一直想着年轻男子，但又拒绝付诸行动；

他吐露了自己在那些会面中的失望之情。在“书写自我的时候，在整合形象体系的时候，我把它固定起来，从而保护我自己，同时也披露我自己”（第166/162页）。其中的比例经过仔细计算。

下列片段或许完美地呈现出了巴特的特点，这是一种对于写作的自觉反思：

这本书回荡着一种格言式的基调（我们、人们、总是）。现在格言总是与一种本质主义的人性观相互串通，它和古典意识形态联系在一起：它是最傲慢（通常也是最愚蠢）的语言形式。那么，为什么不拒绝它？理由与情感有关（并且总是如此）。我写作格言（或者说，我描绘它们的运动）的目的在于重新确认我自己。当某种干扰出现的时候，我把自己托付给某个超越我的力量的固定物，从而减轻那种干扰对我的影响。“事实上，总是像那样。”于是，格言就诞生了。格言是某种句——名，命名就是平复情绪。而且，这也是一句格言：通过书写格言，它减轻了我对于尝试过度言行的恐惧。

《罗兰·巴特自述》，第181/17页

这样的思考的力量取决于它们能否辨认出智识建构背后的情感原因：它们发出呼吁，仿佛在寻找对于世界的解释。但由于产生诱惑的内容是一种强有力的阐释——一种智识建构——读者就像作者本人一样，被困在话语的圈子里。人们越

是信任这样的思考，就越是要怀疑它。这种布陷阱的举动正是强有力的写作所带来的必然结果。

作为作家，巴特最受欢迎同时也最不寻常的表演是《恋人絮语》，这是一部源于爱情话语的作品。这种语言——主要是恋爱中的人在独处时所发出的抱怨和反思，而不是与他或她的爱人之间的交流——并不流行。虽然数以千万计的人说着这种语言，在通俗爱情故事、电视节目甚至严肃文学中都充斥着此类话语，但还没有哪个机构来探索、保持、修订、评判、重复这一话语，或者对此负责。

巴特担负起类似的责任，他在这些话语中找到一种方法来制造“准小说”：去除情节和人物的小说。在按照字母顺序排列的各个标题下，从沉醉到占有欲，巴特把不同类型的话语集合在一起：出自文学作品的引言和释义，尤其是歌德的《少年维特的烦恼》；以第一人称所作的声明，一位无名的恋爱者思考并描述他的处境；还有各种理论写作所带来的思考（柏拉图、尼采、拉康）。这一系列片段，或者说“figures”（这是巴特本人的用法，“figures”在此意为“姿态”），为小说提供了材料，即大量场景加上或热情洋溢或思绪万千的言谈。这里有诱人的暗示，透露个人的爱情故事，但这里没有发展或连贯性，没有情

节或恋爱关系的进展，而且没有人物的发展，只有泛化的角色（恋爱的人和被爱的人）。



图14 “彼得完全是虚构人物，但作者把他描写得非常好。”

这些片段的标题是一些与爱情有关的“数字”或“次序”：

如果说有“焦虑”这样一种姿态，那是因为主体有时大喊（毫不顾忌这个词的精确意义）：“我正遭到焦虑的攻击！”“焦虑！”卡拉斯在某个地方歌唱。这种姿态是一段歌剧咏叹调，正如人们也通过咏叹调的开场白来辨认、记忆并操控它（“当我被埋下”、“我的眼睛在哭泣”、“当群星闪耀”、“不要哭了，我的命运”）。因此，姿态不同于表达方式，也不是某种韵文、叠句或吟诵，这些方式只能在黑暗中来表述它。

第9/5页

“我想要理解……”，“该做些什么……”，“当我的手指偶然……”，“这不能再继续下去……”，这些是巴特的各种爱情姿态所使用的开场白，他说这些句子引出了我们能够辨识的片段。“一旦我们能够在一闪而过的话语中辨识出某个被读出、听到、感受到的事物，种种姿态就会形成”（第8/4页）。正如一种语言的语法实质上是对母语者的语言能力所作的描述，目的在于抓住对于这种语言的使用者来说在语法上可以接受的部分，巴特同样试图抓住在恋人的抱怨中可以接受和辨识的部分，其依据是我们的文化代码和样板。他将歌德的《少年维特的烦恼》作为参照，

因为对于欧洲文化的大部分地区来说，《少年维特的烦恼》是爱情态度的样板，它为这种感伤的、被忽视的复杂修辞提供了丰富的宝藏。

巴特提出要模拟这一话语，而不是去分析它，但是分析性的内容频繁出现，这位模拟的恋爱者证明了自己是个熟练的分析员，对他的条件和围绕他的符号进行了深入思考。以“当我的手指偶然……”为例，“这一姿态指向与欲望对象的身体（更确切地说，是皮肤）接触所激发的任何内在话语。”人们可能会期盼这位恋爱者专注于身体接触带来的感官快乐，但——

他沉浸在爱河之中：他到处创造意义，无中生有，正是意义让他兴奋：他正在意义的熔炉中。对于恋爱的人来说，每一次接触都引出了如何回应的问题：皮肤被要求做出回答。

（握手——大量的信息——手掌内的细微手势，不肯移开的膝盖，手臂似乎很自然地沿着沙发后背伸展，对方的脑袋渐渐靠在上臂上——这就是细微的、秘密的符号所占据的美妙世界：像一次节日庆典，不是欢庆感觉，而是庆祝意义。）

第81/67页

恋爱的人生活在符号的宇宙里：与爱人有关的一切都具有意义，他可以花上数十小时来划分

和阐释行为的各种细节。“事情很琐碎（它总是如此），但它吸引我用自己所掌握的全部语言去描述它”（第83/69页）。

在描述恋爱者的符号性思维时，巴特花样百出且令人信服。恋爱者常常发现自己陷入了“协商的姿态”，要考虑“该做些什么”：

我对于行为的焦虑毫无用处，而且，永远都是如此。如果对方出于偶然或者疏忽，给了我某个地方的电话号码，让我在特定时刻能够联系上他或她，那么我立即就陷入困惑：我该不该打电话？（仅仅告诉我可以打电话，这没有用——那是这条讯息客观而合理的意义——因为正是这一许可让我不知道该怎么处理。）

.....对于我这样的恋爱主体来说，一切新鲜事物，一切扰乱我的事物，都不是作为一个事实而是作为一个符号被接受的，它必须得到阐释。从恋爱者的角度来说，事实之所以能产生影响，正是因为它立即被转化为一个符号：是符号而不是事实在产生影响（通过它的回响）。如果对方给了我这个新的电话号码，这是个什么符号？是邀请我立刻打电话以享受通话的愉悦，还是说通话只是出于需要？我的答案本身将成为一个符号，对方将立刻予以阐释，由此在我们之间开始了交互进行的形象操控。一切都产生意指：提出这一观点意味着，我把自己引入圈套，我把自己束缚在计算之中，我让自己远离享受。

有时，对于“虚无”（正如世界对它的看法）的思考使我穷尽了我自己；随即，作为一种回应，我尝试着返回——像一个溺水的人踏在海底——回到一种自发的决定（自发性，伟大的梦想，天堂、力量、迷乱）。继续，打电话，既然你想这么做！但这样的求助只是徒劳。恋爱时

间不允许主体把冲动和行动混为一谈，让它们同时发生。我不是个仅仅“表演出来”的人——我的疯狂得到缓解，它没有被看到；我立刻就担心后果，任何后果：正是我的担忧——我的思考——它是“自发的”。

第75—76/62—63页

这样的准小说片段不仅刻画出恋爱者思想的可辨识的姿态，而且生动地展示了意指的机制及其束缚力。恋爱的人、痴迷的阐释者、对于他的阐释困境有着清醒认识的分析者，这些人与符号研究者或神话研究者的不同之处在于话语的情感特质：他把常规符号误当成出于某种动机的符号，把特殊意义强加给周围的平凡事物，并且把这些意义看作是固有的、内在的。^[22]这种情感特质“受到当代观点的质疑”，让爱情变得不再时尚，甚至变得“猥亵”，成为文明人不便聚众讨论的话题——它不像性，后者已经被当前的话语所接受，成为一个重要主题。“（历史性的颠倒：现在不体面的话题不再与性有关，而是与情感有关——以另一种道德的名义对它进行谴责）”（第209/177页）。但是，恋爱的情感特质所蕴含的真正的“猥亵性”在于，人们不能光靠公开表露情感来获得夸张的违规效果，以求彻底地出格。“爱情的猥亵是一种极端。任何事物都无法救赎它，赋予它违规行为的积极价值……关于

恋爱的文本（几乎不能算作文本）由琐碎的自恋和渺小的心理所构成；它缺乏宏伟：或者说，它的宏伟之处……就在于无法达到宏伟”（第211/178——179页）。

作为萨德侯爵的支持者，巴特努力想要营造一种适合违规逾矩的思想氛围。他认为，重新展示平凡爱情中的情感特质，是对于违抗行为的违抗，是违背正统观念（它看重激进的违规实践）的做法。巴特写出了被人忽视的爱情话语中的种种姿态，在《恋人絮语》中他让我们吃惊，因为他让爱情——借助最荒诞和最富情感的形式——不仅以一种准小说的方式打动了我们，而且成为了符号研究的对象。

第十章 文人

巴特宣称：“我没有传记，或者说应该，自从我写下第一行文字开始，我就不再看见我自己。”虽然他回忆并描述了他的童年和青少年时光，但从那以后，“一切都经由写作发生”（《访谈录》，第245/259页）。他不仅对自我进行了敏锐的反思，而且流露出自我贬低的倾向，这些思考以多种多样的想法、宣言和观点的形式表现出来，这是一些不稳定的片段集合，缺乏一致性或中心点：“我所写的那个主体缺乏一致性”（第283/304页）。《罗兰·巴特自述》在两种观点之间摇摆。一方面，它抱怨“书写自我”会以虚构的内容取代自我。“在语言之中自由翱翔的时候，我不知道该把自己比作什么；……符号变成了直观的对于主体生命的重要威胁。书写自我看起来是个很自大的念头，但同时它也是个很简单的想法，和自杀的念头一样简单”（第62/56页）。但另一方面，这些片段也得出结论——在虚构背后，一无所有：自我是一种话语建构；“主体仅仅是语言的效果”，一个由字母组成的自我（第82/79页）。“我是否知道，在主体的领域内，不存在指称对象？……我就是发生在我身上的故事”（第60/56页）。对于他本人，也对于我们大

家来说，巴特是文本的集合，不可能通过明确哪一种说法或观点属于真正的“巴特”来消除其中的对立或矛盾——除非“巴特”本身就是用来梳理这些片段的一种建构。

说巴特是个文人，是因为他的人生是写作的一生，是一段和语言共同经历的探险，但到了生命的晚期，巴特扮演了传统意义上的文人角色。他代表着“文学价值”：他热爱语言，尤其是那些精妙的措辞和丰富的意象，他能敏锐察觉客体和事件的心理暗示，他对于各种文化生产满怀兴趣，并且坚持精神生活的重要性。他不仅是批评家，还是个文学人物。对于他的同时代人来说，他关于文化问题所做出的论断代表着一种文化和美学态度。当他和记者谈起懒散的时候——他生命里接受的最后几次访谈之一就叫作“敢于懒散！”——有理由相信他会给出优雅、新奇的看法，他的话总是带着理论的活力，还有睿智的鉴赏力和对于精神价值的关注。他定期为新书或展览目录撰写序言，讨论食物，看歌剧表演，弹钢琴，回忆童年。^[23]在法兰西学院的就职演说中，他声称“伟大法国作家的神话，寄托所有高雅价值观的神圣形象，已经瓦解了”，一种新的类型已经出现，“我们不再知道——或者说现在还不知道——究竟该如何命名他：作家？知识分子？撰稿人？无论如何，文学的掌控正在渐渐消

失。作家不再占据舞台中央”（第40/475页）。巴特本人或许就是这种新型人物，他以放弃掌控的方式来获取权威，他提倡“新鲜体验”：借助当代理论语言，以片段的形式来探索思考和生活的经验。

巴特的最后一部作品《明室：摄影札记》表明，他扮演着文化评论员的角色。他吸收消化了专业知识，强调他对于摄影的思考只限于他的文学文化、他的敏锐观察和他的人生体验。他决定要从他母亲的一张照片里“得出摄影的全部内容”，对于他来说，这张照片代表着母亲“变成了她本人”。他把摄影与爱和死亡联系在一起，雄辩而又敏锐地分析了他对于母亲近期去世这一事件的反应：“我所失去的不是一个人物形象（母亲），而是一种存在；不是一种存在，而是一种品质（一个灵魂）：不是不可或缺，而是不可替代。我可以在没有母亲的情况下继续生活（我们迟早都要这样做），但剩余的生活将绝对地、完全地缺乏品质”（第118/75页）。

他总结道，照片说“这曾经存在过”，“照片的本质在于认可它所代表的对象”（第133/85页）。在这种写作模式中，巴特以一种平和的方式代表着文学鉴赏力所能获得的“智慧”或洞见。《新闻周刊》的一篇书评注意到了这种模式的魅力，它

称赞了这本“伟大的著作”所蕴含的充满激情的人文主义思想：“巴特引领读者踏上一段精致的、充满激情的旅程，去寻访他本人的内心和他所爱的媒介，这种媒介一直试图表现人类生存状况中那‘难以企及的现实’。”

罗兰·巴特，这位资产阶级神话的批评者，是如何走到这一步的？在《罗兰·巴特自述》中，他描述了一种机制，并提出了一种发展轨迹：

应对办法：他人提出的某种信念（大众观点），难以容忍；将我自己从中解脱出来，我提出一个悖论；然后这个悖论失去效果，变成一种新的凝固状态，变成了一种新的信念，而我必须继续寻找新的悖论。

让我们顺着下列轨迹前进。在作品的源头，社会关系的模糊性，不真实的自然；随后，第一个行动是揭开神秘面纱（《神话学》）；随后，消除神话的努力在一再重复之后变得僵化，就必须将其替换：符号科学（随后提出的）提供一种方法，从而激发了那个神话姿态，为它带来活力和武器；与此同时，符号科学将遭遇积聚的全部形象：符号科学的目标被符号研究者的科学研究（往往令人沮丧）所取代；因此，我们必须摆脱那种做法，必须在理性的形象集合中加入欲望的质感，加入身体的诉求：这，就是大写文本，这就是关于大写文本的理论。但是大写文本同样可能有僵化的危险：它自我重复，在大量的小写文本中仿造自我……大写文本往往退化成杂谈。下一步该做什么？那就是此刻我所处的位置。



图15 巴特弹钢琴。

在最初阶段，他想要改造符号：他一直重复“我指着我的面具前进”这句话（《写作的零度》里就提到了三次），把它视为意指实践的理想格言。关于符号的科学研究把当代研究中最有趣的分支整合在一起：“精神分析、结构主义、遗觉心理学、一些新的文学批评（巴什拉率先提供了若干实例），这些研究不再单纯关注事实，而是分析那些具有意指性的事实。现在提出一种意指性，就是向符号研究寻求帮助”（《神话学》，第195——196/111页）。但建立一种符号研究的方案确定之后，巴特的反应却把他的作品变成了对于科学的“反写作”。他试图建立的元语言现在被视作给定物：为了给理论“松绑”，他接管了这些术语，把它们与大多数的界定性差异区分开来，推动它们进入其他关系。文本——巴特所使用的魔力词汇之一——现在代表着一个无法掌控的客体，一个考察意指关系的持久视角。文本源自之前的话语，它与文化的全部内容有关。读者概念和文本概念一起构成了一对无法掌控的范畴：针对任何想要通过分析来掌控文本的企图，人们都可以通过强调读者的关键作用来予以回应——在读者所生产的意义或结构之外，不存在意义或结构。但是反过来，针对任何想要把读

者作为（心理）科学分析对象的企图，人们也可以强调，文本能打破读者最确定的假定，使读者最具权威性的策略落空。

互文本	类型	作品
（纪德）	（写作的欲望）	/
萨特 马克思 布莱希特	社会神话研究	《写作的零度》 剧评 《神话学》
索绪尔	符号研究	《符号学原理》 《流行体系》
索尔莱斯、克里斯 蒂娃 德里达、拉康	文本性	《S/Z》 《萨德、傅立叶、罗 犹拉》 《符号帝国》
（尼采）	道德	《文之悦》 《罗兰·巴特自述》

图16 互文本、类型和作品的示意表。

在《S/Z》之后，巴特对于文学的看法有一个显著特征，那就是在他的论述中，读者和文本可以轻易地互换位置：读者建构文本的故事反过来就变成了文本操纵读者的故事。在为《万有百科全书》所撰写的“文本理论”条目中，他写道：“是文本在不懈工作，而不是艺术家或消费者。”在下一页他又回归了第一个立场：“文本理论消除了对于自由阅读的所有限制（授权[读者]以完全现代的视角来解读过去的作品……），但它同时又坚持认为，阅读和写作具有同等的生产效力。”一方面，他认为读者是文本的生产者；另一方面，他又把文本描述为这些活动中的控制力量。结果就是，他没有采用系统性研究视角，而是把注意力都放在读者与文本之间的交互作用上。^[24]

巴特的写作转向了身体和日常生活的愉悦，这是一次重要的移位。至少，他在这个新阶段的写作主题和模式让他变得与曾经遭他抨击的资产阶级品味更加融洽。“愉悦”、“魅力”和“智慧”等新词减少了智识的威胁性，而新的主题——爱的忧伤、童年回忆、对母亲的依恋以及乡村生活——让法国公众发现，原来巴特还是个作家。谁能想得到，那个曾经带头高呼“作者之死”的罗兰·巴特如今居然在法兰西学院开设讲座，讨论法国经典作家的习惯（巴尔扎克的晨袍、福楼拜的笔

记本、普鲁斯特的软木贴面的房间)？而且他还说，他的著作并不属于这样或那样的总体设想，而是体现了他的个人欲望。或许我们可以通过他最喜爱的螺旋形象来描述这一奇怪的现象：之前被他拒绝的种种态度重新出现在他的写作中，但出现在另一个地方，在另一个层面上。当他声称他反对所有体系的时候，他很像是那些传统的文学研究者，年轻时的罗兰·巴特曾遭到他们的轻蔑指责，他们认为他缺乏敏锐的洞察力，只知道把复杂的现实简化成几个概念。在《明室：摄影札记》中，巴特声称，“关于我自己，唯一能确定的是，对于任何简化系统的竭力抗拒”（第21/8页），他似乎已经忘记了系统的策略功能，即系统能够避免人们沦为文化领域中无人注意的、“自然的”公式化形象。

巴特当然注意到，他后来的主题和态度对于他曾经试图改变的文化传统来说弥足珍贵，但他将此视为另一种违抗，一种力图打乱知识分子正统的努力。“把一点情感重新引入业已被打开、认可、解放和探索的政治——性话语当中，这难道不是最终的违抗吗？”（《罗兰·巴特自述》，第70/66页）。人们可以认为，巴特的作品营造了一种思想氛围，使得他可以把传统的话题作为一种先锋派的违抗行为重新引入其中，但还存在几个问题使人们难免质疑他的最终阶段能否算作激

进。

首先，自然轻易地回到他的作品中：主要借助身体作为掩饰，另外也作为哲学中“不可触及的指涉物”，它就在那里，具有权威，不容置疑。巴特的评论著作和分析著作一再流露出将自然置于文化之下的企图，并且试图为人们的行为和阐释寻找一种自然依据。但到了后来，他越来越依赖于一种话语法则：当你揭示自然其实是文化产物，并且将它从一个地方驱逐出去的时候，它重新出现在了其他地方。

其次，巴特从他宣称放弃的系统性努力中获益良多；如果他能够认识到这些收益的话，或许人们能够更好地接受他的背弃做法。如果他那些简短的思考没有以多种方式——按词汇或明确的主题排列——与他赖以成名的系统性分析联系在一起的话，他就不可能作为一个专写片段的作家而取得成功。《罗兰·巴特自述》中的思考之所以引起激烈反响，正是因为他用新的方式使用了熟悉的术语——给这些术语曾经协助创立的理论松绑。巴特的作品总是不完全的：他只提供项目、纲要和视野。当他把残缺作为一种优点的时候，就像在《S/Z》里那样，他就显得让人恼火，因为对于代码的深入研究事实上强化了一种巴特式的分析。在他的后期作品中，他厌恶体系，这显

然是在抗拒权威，但也可以被解读为自私、自满——就好像他把懒散当作一种抵抗权威的策略，于是他就照着自己的建议去做：“敢于懒散！”

第三，巴特的作品日益推动着一个强大的神话，那就是“免除意义”。在《罗兰·巴特自述》中，他写道：“很显然，他梦想着一个免除意义的世界（就像免除兵役）。这始于《写作的零度》，在这本书中他想象‘全体符号的缺席’；随后，他一再重申了这一梦想（论先锋派文本，论日本，论音乐，论亚历山大诗体等等）”（第90/87页）。这个梦想无处不在，它并不是追求无意义，而是呈现空洞意义的形式。作为一个批评概念，这个梦想一度具有重要的战略意义——别的且不论，至少它鼓励一种寻求理解形式的诗学，而不是一种寻求意义的阐释学——但在他的后期作品中，巴特转而支持那些传统的、前符号研究的概念，并且把这看作一种违抗。他声称，照片仅仅代表曾经存在的事物：他回忆起一张奴隶的照片，照片里“奴隶制没有经过任何中介，直接呈现在眼前；事实不必借用任何方法，直接得以确立”（第125/80页）。这恰恰是《神话学》分析过的另一张照片所使用的借口，在那张照片中，一名黑人士兵朝着法国国旗敬礼。巴特批评了那张照片的虚伪，认为它假装没有经过任何中介，直接呈现事件（它的借口是，向法国国旗敬

礼的黑人士兵确实存在），并且轻松地做出论证，认为那张照片已经加入到法国文化的意识形态体系中。

巴特察觉到，在这里存在一个问题。题为“免除意义”的片段继续写道，“古怪的是，公众恰恰认为应该存在这样的梦想；信念同样不喜欢意义……它用具体来反抗意义的入侵（知识分子必须对此负责）；所谓具体，就是人们认为理应抗拒意义的事物。”但或许这并不奇怪，这两个例子其实体现了同一个神话，只不过随着这个神话在巴特的作品中螺旋式地回归，它获得了更为雄辩的表述。巴特认为，他并不是在重复这一神话：他并不是在寻求先于意义的条件，而是要想象某个超越意义的条件（意义背后的某个事物）：“要想削弱意义，免除意义，就必须横跨全部意义，就像在加入秘密社团时要经历全部的考验。”在他关于文学的大多数作品里都提到了这一区分，但当他转向摄影的时候，他想到的不是一种清除意义后的空洞，或者对于文化代码的干扰，而是先于意义就在那里的状态。他挑战所有关于意义的最令人信服的论述，也包括（或者说，尤其是）他本人之前的作品，从而重新肯定了他曾经教我们抗拒的那种神话。那个曾经提出我们无法脱离意义的符号研究者，如今却日益倾向于寻找能够逃脱文化代码的自然空白，但我们

或许不必对此感到惊讶。

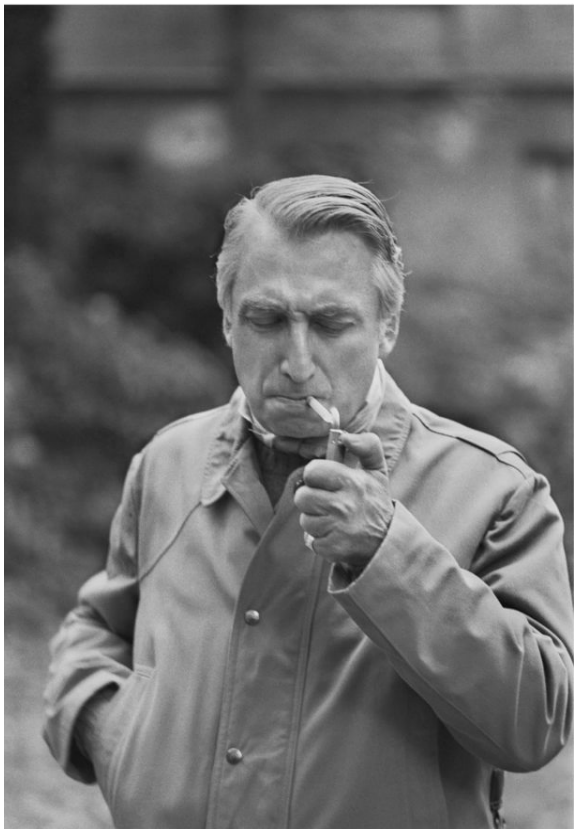


图17 左撇子。

在重新回归（但出现在另一个地方）的众多事物中，还有19世纪的传统文学。巴特起初是实验文学（福楼拜、加缪、罗伯——格里耶）的支持者，对于那些舒适易懂的文学作品，他要么把它们放到一边，认为它们没能尝试语言实验，要么对这些作品赖以运作的文化代码持批判态度。但到了后来，那些作品作为他的最初爱好，同时也作为他在法兰西学院开设的讲座的主题，又重新回到他的视野中。他的整个设想甚至可以被看作一种迂回策略，目的在于打破学院派对于19世纪文学的控制，由此他可以重新引入这些文学作品，不是作为知识或研究的对象，而是作为愉悦的对象，作为一种悄然进行的违抗的根源。

《S/Z》和《文之悦》把先锋文学作为范式，提倡一种新的阅读实践，以此来揭示巴尔扎克、夏多布里昂、普鲁斯特等人作品中的过度、复杂和颠覆。《恋人絮语》使《少年维特的烦恼》那种感伤和过时的话语重新引起当代读者的兴趣。这不是一般的成就，只有通过理论争辩来打破传统批评对于文学的掌控，才有可能做到这一点。下面这段雄辩的言论出自巴特的法兰西学院就职演说：

传统的价值观不再传播、不再流通、不再给人留下深刻印象；文学失去了神圣的光环，各种机构和制度无力保卫它，无法将它作为人的潜在范式。这并不是说，文学被摧毁了，而是说它不再得到保护。因此，现在到了该保护文学的时候。文学符号研究就是这样一段旅程，它会带我们到达一个自由国度，天使和恶龙不再守护在那里。我们的目光可以落到某些古老而又可爱的事物上——这算是种反常——它们的所指是抽象的、过时的。这是个颓废却又有预见性的时刻，一个温柔的末日启示时刻，一个带来最大愉悦的历史时刻。

第475——476页

没有哪个单一的理论规划能帮助我们了解这个怪异时刻（曾经被否定的事物重新出现），只有巴特一连串各具特色的设想能做到这一点；只有那些迥然不同的写作才有可能创造出愉悦、理解和复兴。

第十一章 巴特身后的巴特

巴特去世之后，他的名望发生了什么变化？至少有三件事值得关注。1987年，巴特的文学遗嘱执行人弗朗索瓦·瓦尔以巴特的名义出版了一本很薄的小册子，名为《事件》。它包括四篇文章，其中两篇非常短，另外两篇稍长。瓦尔声称，这些文章都体现了写作试图抓住直接体验的努力（第7页）。^[25] 瓦尔出版此书的举动引发了极大的争议，因为篇幅稍长的两篇文章《事件》和《巴黎之夜》涉及巴特的同性恋行为，这是他本人在那些最具自传色彩的作品中也刻意避免的话题。《事件》以速写的风格，记录了巴特于1968年和1969年在摩洛哥时的见闻片段——大多数片段只有几个句子——其中提到的摩洛哥男孩引人注目。安德雷·纪德在日记中曾记录了他本人在北非地区的同性恋行为，巴特的文本一定程度上受其影响，他没有展开叙述，而是以简洁的片段来假定（而非描述）同性恋体验：“穆斯塔法深爱着他的帽子。‘我的帽子——我爱它。’他不愿意摘下帽子来做爱”（《事件》，第30/19页）。《罗兰·巴特自述》中曾描述过一本书的写作计划，书名就叫“《事件》（迷你文本，俏皮话，俳句，符号体系，双关语，任何像树叶那样

坠落的事物)”，瓦尔发表的文本显然与此有关（第153/150页）。但正因为《事件》缺少大事、双关语、笑话，而且它的符号体系在形式上也与俳句相去甚远，因此那些简洁的观察记录背后所潜藏的性爱场景自然就引起了读者的注意。

瓦尔发表的另一个文本引发了更强烈的兴趣，同时也让更多人觉得失望，那就是《巴黎之夜》（巴特所用的标题是《毫无意义的夜晚》）。这些文字写于巴特去世当年的夏天，记录了他在巴黎的夜生活：与朋友聚餐，看电影，在小餐馆打发时间，时而漫不经心地与一些年轻男子套近乎，时而又觉得那些年轻男子的亲近让人烦恼，宁愿不受打扰，一个人安静地看报纸。之前在一篇题为《仔细考虑》的文章中，巴特曾思考过日记这一体裁：我应该带着准备发表的念头来记日记吗？他列举了种种缺陷：日记没有“任务”，没有必要性；它迫使写作者摆出种种姿态，却又以其琐碎、卑微和虚假的特性不断提出一个滑稽的问题：“我是这样吗？”（《语言絮谈》，第435——438/369——372页）。但看起来正是这些缺陷吸引巴特尝试了日记体裁。由这些不起眼的片段所组成的符号体系成为一种“几乎不可能”的写作形式，它的魅力来自它所拒绝的一切：意义、连贯性、情节、整体结构。

不过，在具体实践中，《巴黎之夜》对朋友的身份遮遮掩掩（用首字母来代表），这反而增添了它的诱惑力，而那些朋友们则恼火地发现，巴特与他们共同度过的那些夜晚被描述为“空虚的”时光。这篇文章最勾引人的地方在于它散漫的写法。这位著名的知识分子对他的巴黎夜生活和半真半假寻找同性伴侣的做法感到厌倦，这幅颓唐的场景以一段清醒的思考来收尾：

一种绝望占据了我。我想要大声哭喊。我清醒地意识到我不得不放弃那些男孩，因为他们对于我毫无欲望，而我自己，要么是过于严苛，要么是过于笨拙，我没法将欲望强加给他们。有一个事实无法避免，我那些调情经历都可以佐证这一点，那就是，我过着忧郁的生活，并且，我最终感到极度厌倦，我必须摆脱这种兴趣，或者说，这种希望……我将失去一切，最后只剩下那些出卖色相的男人。（但是我在外出的时候该怎么做？我一直注意着那些年轻男子，想立即与他们谈情说爱。将来我的世界会变成什么样子？）——在他提出请求之后，我为O[他带回家的一个年轻朋友，名叫奥利维耶]弹了一小段钢琴曲，在那个时刻我就意识到，我已经放弃了他。当时他的眼睛是那么动人，长发让他的脸颊变得更加柔和：他整个人是那么精致，却又无从接近，像个谜团；他讨人喜欢，却又与我隔膜。随后我借口自己要工作，把他打发走了，我知道这种情感结束了——不仅是我和奥利维耶之间的关系，而是一个男孩的爱慕。



图18 1973年，在高等实用研究院。

本书以此作结：巴特并没有说他的生活中“不再有男孩”，而是说他不可能再爱上任何一个男孩或是接受对方的爱慕。

如果说弗朗索瓦·瓦尔决定出版这些文本的举动惹来了争议（它们改变了巴特的公共形象），他在其他方面也让人生厌：他不允许路易——让·

卡尔韦这样一位研究细致、资料充分的传记作者引用巴特的大量信件，他还拒绝出版巴特在法兰西学院的讲座文稿，虽然这些内容原本就以文字形式存在，并且受到广泛关注。1991年，洛朗·迪斯波在《游戏规则》杂志上发表了讲座文稿的部分内容，结果这份杂志遭到巴特遗产继承人的起诉，他们声称要保护巴特作为作者的权利（讽刺的是，正是巴特宣告了作者的死亡），这一举动在巴黎的知识圈中激起极大反响，许多人公开支持《游戏规则》杂志，其中包括菲利普·索尔莱斯和茱莉亚·克里斯蒂娃。^[26]

对于那些没能参加讲座的人来说，讲座文稿不能出版是个令人沮丧的消息，因为巴特谈到了一些他在公开出版的作品中没有涉及的主题。其中一个讲座系列名为“如何共同生活：小说对于日常生活某些方面的仿拟”（1977），巴特谈到小说如何来表征日常生活的空间以及生活行为的惯例，他讨论的例子包括鲁宾逊·克鲁索的小屋、《魔山》中的旅社以及左拉笔下的资产阶级公寓楼。另一个讲座系列以“中性”（1978）作为主题，所谓“中性”指的是中性名词或中立状态、中性化的行为以及对于二元对立的超越或回避，之前《罗兰·巴特自述》曾对此做过简要论述。第三和第四个系列都将重点放在“小说的准备工作”上，题目分别是“从生活到工作”（1978——

1979) 和“作为自愿选择的工作”(1979——1980)，它们从作者（而不是读者）的角度来分析文学创作。^[27]第一年，这门课程重点研究俳句作为产生次要影响的符号体系形式；第二年，研究作者的创作意愿以及由此所引出的仪式性习惯，讨论的内容包括普鲁斯特的软木贴面的房间以及巴尔扎克的晨袍和无节制地喝咖啡的习惯。这些思考引起了人们的强烈兴趣，因为正是巴特本人宣告了作者的死亡，他认为这是读者诞生的必然代价，只有通过具有能动性的读者我们才能更好地理解文学作品的运作。人们希望瓦尔最终能出版这些文本，从而推动对于巴特的研究兴趣，就像拉康的那些讲座一样，到现在为止依然在陆续出版。



图19 《世界报》，1975年2月14日。

巴特去世二十年后，他的形象发生了怎样的变化？最简单的答案就是：他变成了一个作家。他的《全集》包括厚厚的三卷本，每卷超过一千页，已经由长期与他合作的门槛出版社出版（这是我提到的第三件编辑大事）。《全集》将巴特原先赖以成名的个别著作淹没在浩瀚的文字海洋里：随笔、前言、对于访谈问题的回应、讲座内容和纲要，还有许多短小的新闻作品。三卷本展示了巴特持续的创作，不仅作为思想家和文人，而且作为作家，这重身份是这些文字的共同源泉。三卷本还表明，巴特多么喜欢特定任务的激励。虽然他不擅长拒绝别人，总是抱怨自己被迫接受许多写作任务，但正是这些要求和任务促使他妙语连珠地谈论某个给定的主题，最终形成的文稿带有他特有的风格，优雅从容，不迎合大众的看法（或者说，信念）。

《全集》收录了巴特散见于各类出版物中的文字，从而巩固了他的作家形象，这些文字不仅限于法国本土，而且涵盖了巴特在国外发表的作品，涉及的报刊杂志包括《世界报》、《邦皮亚尼年鉴》、《它》、《相片》、《艺术出版》、《花花公子》、《变焦》、《意大利新音乐》、《男性时尚》等，此外还有大量的博物馆和展览会目录。它们展示了巴特在文化领域内的广泛兴趣，他对视觉艺术、音乐和当代文学都有所涉

猎。不过巴特从没有写过负面评论，他不愿充当文化权威。事实上，他向来与人无争，虽然他的评语总是引发别人的争论。（皮卡尔对于《论拉辛》的强烈批评迫使巴特卷入争端，这对于他来说是巨大的烦恼。）由于最宽泛的理论设想（哪怕是文化权威提出的设想）也无法同时涵盖这些作品，所以只好把这些作品笼统地称为作家的创作成果。

如果非要给这一设想加个名字，我们可以称之为当代生活的人类学研究。巴特对于各种实践和文化创造都很感兴趣，20世纪50年代他收录在《神话学》中的文章表明了这一点，只不过他随后所写的文章缺少一篇专论来勾勒自己的理论规划。在巴特去世的当月，《花花公子》杂志发表了一篇他的访谈，讨论作为一种宗教现象的节食行为，包括信仰转变、经文、负罪感、回归预定道路等。“养生法让人产生强烈的犯罪感，感受到罪孽的威胁，这种感觉发生在日常生活的每一刻。只有当你熟睡的时候，你才能确信你没有造成罪孽。”他说，应该写一本书，“就节食这一现象及其神话”。^[28]这番话依然带有批判的意味，但更像是在针对美国人的看法和习惯（正如关于节食的访谈所示），或者是在针对法国的知识分子而不是资产阶级大众，后者曾是巴特写作《神话学》时的批判对象。巴特写道，长久以来，他

一直认为知识分子应该为消除文化神话而奋斗；现在虽然他依然为此而努力，但他的心已经不在这里。权力无处不在，当代主体避免不了恢复常态的宿命。“唯一的办法就是让人们听到一个具有偏向性、存在于其他地方、不附带任何关系的声音。”^[29]但不附带任何关系显然是种乌托邦式的幻想。

在1978年至1979年间，巴特为《新观察家》撰写简短周评，为期三个半月，评论的主题是任何给他留下深刻印象的事物——他谈到冬季的樱桃和过度包装现象，还向一位正在狱中的作家表示了支持。在他即将停止实验的时候，他解释说，这些短评并不是新版《神话学》，而是关于写作的实验，他要寻求一种形式，来记录那些称不上大事件却给他留下深刻印象的生活点滴。通过这些尝试，他要“让那些构成我的多种声音得以说话”。^[30]从中可以发现与《事件》和“小说的准备工作”相同的想法，那就是对于日常生活中的次要话语所产生的兴趣，这些话语并不构成连贯的情节，却提供了意义的质感。“在乡下的时候，我喜欢在户外的花园里撒尿，”他写道，“我想知道这一举动究竟意味着什么。”

1978年，巴特在巴黎和纽约两地都举办了讲座，他出色的口才给听众留下了深刻印象，讲座

的题目是“在很长的一段时间里，我早早就睡了”。这是普鲁斯特的小说《追忆似水年华》的开场白。重复普鲁斯特的文字显示了巴特的决心，他想要追随普鲁斯特——不是“追随那部皇皇巨著的伟大作者，而是追随那个肩负起工作任务的人：时而饱受折磨，时而欢欣雀跃，在任何情况下都保持谦和——他想要担负重任，从计划的一开始，他就赋予这项任务以绝对的个性”（《语言絮谈》，第334/277——278页）。三十多岁的普鲁斯特当时还在小说与散文创作之间纠结，但突然——我们不知道确切原因——到了1909年夏季，一切都各就各位。他找到了“第三种形式”，他对于时间做了特殊处理，并且让叙事者来阐述他本人的写作欲望，通过这些手法，普鲁斯特得以“消除小说与散文之间的矛盾”（第336——340/280——284页）。据巴特推测，普鲁斯特母亲的去世，让他意识到有必要寻找一种新的写作方式。巴特的母亲也刚去世不久，因此他认为自己与普鲁斯特有着相似的处境，准备好迎接“新的生活”（“你知道你难逃一死，突然你感觉到生命的脆弱”）。巴特认为自己将沿着不断重复的人生轨迹走向死亡（又一篇文章，又一次讲座），他写道：“我必须走出那种阴影状态（中世纪理论将它称为‘厌倦’），一再重复的任务和悼念让我深陷其中。现在我觉得，对于这个写作

主体来说，对于这个选择了写作的主体来说，不可能有‘新的生活’，除非他能发掘出一种新的写作实践”（第342/286页）。

普鲁斯特寻找并且发现了“一种写作形式，能容纳并超越苦难”（第335/279页）。巴特认为，普鲁斯特的《追忆似水年华》中叙事者的祖母去世的片段和托尔斯泰的《战争与和平》中安德烈王子死亡的片段是两大“真相时刻”，在这些场景中“文学与情感宣泄突然同时迸发，读者在心底里发出一声‘呐喊’，他们或是想起，或是预见自己和心爱的人永远别离时的心情，某种超验的感悟浮现在心头：究竟是什么样的魔鬼同时创造了爱情和死亡？”（第343/287页）。虽然说，如今人们对于唤起怜悯的艺术手法嘲弄有加，但小说“却借人物之口来谈论情感，从而可以公然吐露那种感受：在小说中，可以谈论那些让人怜悯的对象”（第345/289页）。作家将尘世间的一切失落储存起来，而爱情、怜悯和激情等情感要素带给了作品活力。这就是文学的视野，它支持新的生活，而这种新的生活又把文学当作它包容一切的生活体验。

巴特最后问道：这是否意味着我将会写一部小说？“我怎么知道？”他说，我知道的是，“对于我来说，重要的是装作自己应该写这部乌托邦小

说”。这就要求把他自己放在一个特殊的位置，成为“创作的主体，而不是评论的主体。我不是在研究某个产品，而是承担起生产的重任……我假定自己要写一部小说，因此我可以对这部小说了解更多，而不仅仅是把它作为其他人已经创作完成的某个研究对象”（第345——346/289——290页）。

这是巴特最为雄辩、动人和睿智的散文作品之一，它促使人们关注他可能撰写的小说以及他在讲座中提到的“小说的准备工作”。不过，这篇文章的力量与它对于他人小说的敏锐分析和它提出的小说理论有着密切联系，它尤其关注普鲁斯特的写作技巧：巴特写道，对于小说的“怜悯”理论或历史（以怜悯的表述为重点）来说，我们“不要再把一本书的关键放在结构上；正相反，必须承认作品要想打动人，要想活起来，要想生根发芽，就必须借助某种形式的‘崩溃’，在‘崩溃’之后只剩下某些时刻，这些时刻严格说来就是作品的巅峰……”（第344/287页）。这是一个关于小说的重要声明，当然也不无争议，我们不禁要问，这些“巅峰”时刻的力量难道不是以各种形式取决于它们与作品其他部分的联系吗？无论如何，这绝对是一个重要的批评意见，只不过它关注的是那些业已完成的伟大作品的本质，而不是某个在创作中挣扎的作家的眼界。每当巴

特构建起一组对立项——比如“担负起生产任务”而不是“研究产品”——他本人的批评实践就会扰乱这样的对立。

这篇很有说服力的文章宣称要转向一种新的生活，开始新的写作实践，以新的视角来看待写作。而且，它赋予“新的生活”这一文本以特殊意义，这份文稿由八个长度不超过一页纸的提纲组成，它在巴特的手稿中被发现，并且作为最后一批文件以影印件的形式收录在《全集》中。很显然，如标题所示，这份文稿涉及巴特原本打算写的一本书，主题是转向新生活的可能性。文稿以他对于母亲的悼念开始（在其中一个版本中她扮演着引路人的角色，就像但丁作品中的维吉尔），随后巴特将世界视为一个景观，同时也是漠然的一个客体（《毫无意义的夜晚》将被收录在这一部分），并且详细描述了他的好恶。接着他将讲述他称之为“1978年4月15日做出的决定”。我们不能确定是否真的存在这样一个重要决定（将时间浓缩为某一天的做法让人怀疑，或许这是巴特为便于叙事而采取的虚构手段），不过论普鲁斯特的那篇文章让人们有理由接受这样的突然转变。埃里克·马蒂在《新的生活》其中一份计划的手抄本上加了如下脚注：“对于这一‘决定’，我们并不完全了解。但很显然，这是一次神秘的信仰转变，以某种帕斯卡式的方式，转向一

种‘新的生活’，在其中‘文学’将是存在的全部。”^[31]这份计划的其中几个版本将文学称为爱情的替代品，并且提出要对可能的文学模式——散文、日记、小说、片段、漫画、怀旧作品——进行深入探讨，分析它们为何失败。最激动人心的时刻将伴随着意志训练（这是生产文学的必要前提）的片段而出现，这种训练的目的在于达到纯粹闲散或纯粹舒适，或者说，哲学意义上的平和状态，也被称为“道”或者“中性”。^[32]在其中一份计划中，巴特提到了海德格尔将意志（它试图改变自然）和向存在开放（即接受现状）相对立的做法。在另一份计划中，他提出要学习托尔斯泰：后者提倡一种道教和基督教意义上的平和状态，通过吸收（而不是反对）邪恶来将其中性化。巴特在后期的一次访谈中提出，“要敢于懒惰！”他分析了懒惰这种不受欢迎的态度所具备的美德，并且思考是否我们在邪恶面前没有懒惰的权利。^[33]写作这份工作与哲学意义上的闲散正好相反，巴特把一个摩洛哥男孩视为闲散的化身——在《事件》的一个片段中，他对这个令人困惑的说法做了解释：

一个男孩坐在一段矮墙上，就在路边，但他没有留意道路——他坐在那里，仿佛永远那样坐着，他坐在那里就是为了那样坐着，毫不含糊：

“静坐无所为，
春来草自青。”

第57/38页[\[34\]](#)

这个摩洛哥男孩是否象征着与世无争，通过放弃意志所获得的自我？他是否象征着一种中性状态，这样的中性抹去了构成我们的代码、内在对话和模棱两可的态度？如果真是这样，我们就有了一个野心勃勃的理论设想（它的叙事起到说教作用），一个拥有终端的结构！但《新的生活》的倒数第二份提纲是这样结尾的，“这意味着人们必须放弃新生活叙事中的幼稚看法：青蛙努力吹气，想把自己吹得像[公牛]那样巨大。”[\[35\]](#)

如果巴特的新生活持续下去，超过23个月的话，他会不会真的写一部小说？如果不是死亡阻止了他，《新的生活》会成为巴特写出的伟大作品吗？有两个因素让问题变得更复杂，首先是巴特赞美闲散的做法，他把这种闲散状态界定为意志的对立面，而意志显然是创作任何长篇作品的必要前提。其次，巴特回避了那些产生明确意义的结构，随意地将若干片段放在一起——比如说，按字母顺序排列。他不喜欢他所说的“歇斯底里”，因此如果某些情节或结构包含夸张的，

可能产生明确意义的人物，他就会尽量避开它们。

戴安娜·奈特对于《新的生活》做出了最佳研究，她认为我们应该完全相信巴特所说的话——在论普鲁斯特的讲座里，巴特提到，重要的是装作自己应该写这部乌托邦小说，而不是真正去写。制订写作计划和勾勒某些片段是一回事。真正去写这部作品将会违背它所致力营造的乌托邦本质和禅学原则。

围绕《新的生活》这一文本以及巴特为转向新生活所做的努力而产生的这些问题很有意思，尤其是对于那些想了解巴特的人来说。有个例子可以说明，寻求“中性状态”是巴特丰富多彩的写作生涯中最具统合力的线索。在《罗兰·巴特：朝向中性》一书中，伯纳德·康曼特提出，中性就是“试图回避逻各斯和话语所强加的义务和限制”，“反对一种实践或者将其相对化，这种做法应该致力于建立或接近中性的条件，要把中性理解为意义的极端他者化的机制。”^[36]虽然我们的确可以在巴特的作品中追踪到这一潜在线索，但这种做法很容易被嘲讽为逃避问题，比如自传研究专家菲利普·勒热纳就持这一看法，他在《我也是这样》的其中一章中戏仿了《罗兰·巴特自述》。下面的例子出自按字母顺序排列的一系列

片段，标题为《不连贯？》。和《罗兰·巴特自述》一样，作者用第三人称来描述他自己：

他先是嘲讽了那种非此非彼的逻辑（《神话学》），但结果却陷入对中性的乌托邦式的幻想之中（中性是一种翻倍的非此非彼的逻辑）。

在他早期的作品中，他将语言与现实割裂开来，从而剥夺了语言的清白。现在他又通过同样的操作恢复了语言的清白，并且保护它免受任何批评。他以想象或小说的名义，满怀爱心地呵护着之前他曾以神话学或意识形态的名义嘲讽的对象。矛盾，还是翻案？在西方人们总是过于仓促地得出这样非此即彼的结论。实际上，这是从一个含糊的位置开始的一段漂移……他不是个叛徒：神话学是大写他者（并非完全共享的形象体系）的镜像，而镜像则是一种令人愉快的神话学。在某个时期，他以“净化”自己的名义，一步一步，不断前进，穿越自身的愚蠢，探索那种状态，品尝那种滋味，尝试“说出”那种感受。结果就是，他写出了那些作品。[\[37\]](#)

勒热纳还写道：“这位已经取得成功的资产阶级不再相信阶级斗争；他爱上了中性。”[\[38\]](#)

以嘲讽中性作为结尾，这一做法提醒我们，中性不能与那些受它启发的批评作品割裂开来，否则就会陷入勒热纳所嘲讽的自满窘境。更有益的做法是遵循戴安娜·奈特，而不是伯纳德·康曼特的观点（虽然他们两人观点相近），并且将巴特作品中具有统合力的线索视为一种乌托邦式，

而不是寻求中性的努力：理论和批评总是通过某种社会性或情感性乌托邦的隐含形象来运作的，在这种乌托邦形象的比照下，找出现实和现有话语的欠缺之处。^[39]错误在于，认为这种乌托邦能够实现。

巴特去世后的二十年里所发生的变化可以归结为以下五点：

首先，他的地位发生了巨大变化。1979年，在巴特去世的前一年，韦恩·布斯称他为“如今对于美国批评产生最大影响的人”。我必须指出的是，布斯与其说是在称赞巴特，不如说是在抱怨美国批评屈从于这股歪风邪气。不过，当你在2001年重新读到这番评论时，你会一下子愣住，它让你回想起20世纪70年代巴特曾经有过的重要地位。很难描述那种重要性，这一点本身就很有趣。巴特之所以重要，并非因为他是福柯所说的某种“话语”的创始人，比如弗洛伊德或马克思。在福柯所说的情况下，思想的后续发展形式是对原始文本进行评论或阐释。巴特的重要性也不在于他是某个学派的创始人，他并没有创立某个理论框架，让许多后来者得以在此框架下进行工作（在英美两国有许多“拉康主义者”和“阿尔都塞主义者”，却没有所谓的“巴特主义者”，虽然有许多人，包括我在内，都深受巴特的影响）。此外，

巴特也不是所谓的发现者，后者通常凭借自己的洞察力提出重要论断，比如，本尼迪克·安德森就被别人广泛征引，他告诉我们，民族和其他大型群体都是“想象的共同体”。巴特的特殊意义在于，他的权威性无须理由：当你要写一篇评论文章的时候，不管你的主题是什么，用“罗兰·巴特评论道……”这句话作为开场白总是个好办法；他的重要性就在于，没有人会反驳说：“那又怎么样？”

在文学研究领域内，沃尔特·本雅明继巴特之后获得了类似的权威地位（区别在于，人们花了大量工夫来澄清本雅明的文本）。或许可以把这种权威性称为毫无争议的参照点，具备这种权威足以使人成为重要的思想家和文化人物，但很大程度上巴特已经丧失了这种特权。现在他已经不再是你可以直接引述的大人物。如今，你需要给出理由，说明自己为什么要阅读或者引述他的文本。

其次，谁都知道，巴特首先是个理论家，他写作的年代是“理论”的鼎盛时期，但现在“高深理论”已不再是新鲜事物，不再让人恐惧或受人崇敬。不过巴特同样也是一个抗拒理论的人——尤其是他自己的理论——他努力回避或挫败理论。稍后我还将回到这个话题。

第三，巴特的崇拜者如今不大可能把躁动或变化当成他作品的恒定特征来加以宣扬了：虽然巴特经历了一段多变的发展历程，但评论者已经提出了多种恒定特征，包括乌托邦式的冲动（奈特），寻求中性（康曼特），或试图将知识文学化（菲利普·罗歇）。但这些所谓的恒定因素真的能够抓住巴特最吸引人的地方吗？

第四，D.A.米勒写道，巴特对于书写身体的兴趣可以被视为“男同性恋复兴肉体的文化设想[的一部分]，他的书写为这一设想增添了（或者说从这一设想中挖掘出）一些具有重要意义的细致差别”，尤其是他愿意“思考处于最尴尬状态下、远谈不上‘完美’的身体”。[\[40\]](#)将巴特纳入男同性恋美学研究的做法才刚刚起步。



图20 路易-让·卡尔韦写的传记《罗兰·巴特》所使用的护封照片。

最后，或许也是最重要的一点，巴特曾被视为激进人物，是法国文化价值面临的巨大威胁，但如今他已经成为一个文化偶像，代表着许多他曾经危及的文化价值。2000年6月，一篇题为《符号皇帝》的文章发表在《电视全览》杂志上（这是《电视指南》和《纽约时报书评》的杂合），它用这样的标题来缅怀巴特：“热爱语言的人，迷恋句子的人，这位作者运用社会学和精神分析来阐述法国文学，但更重要的是，他有着非同寻常的精致风格。”^[41]这里没有提及巴特如何宣扬先锋文学，批评资产阶级神话，他在索邦的时候让人生厌，他还因为倡导作者之死而臭名昭著。此外，这个标题也回避了符号研究，用社会学的名号来代替。这并非笔误，读者后来会发现，作者提到巴特最终放弃了符号研究这一构想。巴特深爱着我们的语言，其中的精美之处让他魂牵梦萦。在法国，这一举动颇受人尊重，或许有那么一点滑稽，但绝不会让人愤怒或觉得危险。

巴特变成了一个文化偶像，从所谓的激进阶段变为热爱法语，这一转变过程证明，文化在本质上存在于个人主体与精神遗产（以母语为代

表)之间的关系,由此巴特的转变更加可贵。“他放弃了结构主义的科学幻想,摆脱了政治与文化斗争中的宣传口号,我们的符号研究者开始了一段新的写作生涯。从今往后,巴特将让罗兰开口说话,他要突出欲望主体,也就是他的个体自我,那个毫无顾忌地热爱着语言和风格的人。”

我引述这段话,不是为了鄙薄,而是因为这段话具有典型的巴特风格,同时他的创作轨迹也为此提供了佐证。如我们所见,他在后期作品中批评了自己“对于科学性的美好梦想”。在早期作品中,虽然他对于二元对立的元语言提出过质疑,但这些对立项(内涵和外延,隐喻和转喻,可读和可写)扮演着重要的角色;《罗兰·巴特自述》却把这些对立项嘲讽为“伪造品”,“生产的修辞”,或者说,从其他话语那里窃用的“文本操作手段”,被用作“写作机器”的一部分,目的就是为了让文本保持运作”(第95/92页)。“因此,作品依靠着概念带来的冲动、持续不断的兴趣和短暂的狂热向前推进”(第114/110页)。

我们不妨就采取这种了然于胸的姿态,称颂巴特作为作者的敏锐洞察力,而不是他作为准理论家的妄断。这一立场很有诱惑力,尤其在当下,当理论的光环已经退去的时候,做一名博学

的评论家，并且反对理论的自高自大，这是一个更有利的姿态。但正因为这一观点具有诱惑力，读者更需要反思它的潜在影响——这样的思考可能会从两个方面展开。首先，就像我之前所做的那样，人们或许会问，巴特对于自己早期作品的祛魅行为是不是一种新的神秘化实践，一种只重风格不重实际的做法？考虑到评估人们过去使用的概念存在的困难，宣称这些概念是对于一种潜在写作欲望的迷恋或表露，而这种欲望将作者与其他人联系在一起，这样的想法多么具有诱惑力。这里没有理论，只有写作！巴特嘲弄自己早期所采用的概念，这一做法完全可能创造一种巴特式的神话，关于作家和作者的神话。

这并不是说，巴特不是一个作家，而是说，他是个独具魅力的作家：优雅、独特、大胆自信、不畏批评。不过正如他所言，虽然判断葡萄酒的好坏有客观标准，但这种标准是个神话。我们同样可以说，虽然巴特按照客观标准是个好作者，但巴特这位作者是个神话——是一种意识形态建构，其效果就在于阻碍别人采纳和检验他的说法，阻碍别人使用这些说法并且观察它们在分析我们感兴趣的文化客体和实践时所起到的作用。巴特宣称，他想要写作，不是针对某个对象去写，他的写作所具有的力量和兴趣与这些作品对于研究的文化客体所做出的论断密不可分。这

一点体现在他后期关于普鲁斯特的杰出评论中，他宣称自己从针对某个主题而写变成为写而写；这一点同样也体现在他的早期作品中（这些作品往往接受“生产”这一说法）。

否定过去所使用的概念或理论和褒扬巴特的作者身份，这两种做法实际上是同一枚硬币的两个不同侧面。重要的是，要思考这两点对于评价巴特如今的价值产生了怎样的影响。人们为什么要读他的作品？为了加剧人们的怀疑，认为理论话语真的只是以某种可疑形式呈现的傲慢自负？那样一来，巴特的价值将取决于某个强大的、需要人们学会抗拒的理论，但现实并非如此。正相反，巴特的作品更多在于提醒我们注意思想的探险，并且鼓励我们跳出普遍接受的观念，尝试新的思考。

我认为，巴特的价值，不，应该说巴特的才华并不在于他晚期作品中的博学或感伤，而是在于他的早期作品，在于他为建立科学性所做的尝试。在《文艺批评文集》中，他把作家称为公共实验者，在公开场合，为了公众利益，对思想进行实验（第10/xii页）。在《罗兰·巴特自述》中，他重新回到这一想法：他[巴特]“召唤概念，实验了现代性（就像人们在不知道如何使用收音机的时候，尝试着按下不同按钮）”（第78/74

页)。

巴特的才华有一个重要方面，即他发现系统性和对于明确性的要求具有启发作用。正是在他试图创立一种关于研究对象的系统性理论或分析的时候，这一步骤引导他转而研究某些被人忽视的话语中的问题、话题和要素。符号研究的范式提出，存在意义的地方就存在着系统，人们必须辨认出意指行为的不同层面以及每个层面中的能指和所指。因此，这一范式就要求巴特考虑，时装说明文字中每个要素的功能，或者关于天气的闲聊如何反映出人们的社会阶层。以文学为例，《S/Z》采取的逐步递进的办法迫使巴特进行思考，那些细节——既包括最不起眼的部分，也包括最重要的内容——如何根据不同的范式或代码，被挑选、吸收并加以组织。

系统性首先是一种陌生化手法。你必须以新的条目和新的方式来看待事物，并且得出你的结论。因此，不管一种真正的理论能否形成，对于巴特来说，系统化的动力至关重要。当他转而反对系统化的时候，他就可能陷入那些资产阶级的、感伤的写作形式，把他曾经分析过的文化机制重新变成神话。

系统性的一大优点是，我们可以很容易地对巴特所说的“现实效果”进行简单的思考（现在这

已经成为法国教育系统的主要内容）。他从福楼拜的短篇故事《简单的心》开始说起，故事中的人物奥班斯的住房墙上挂着一个气压计：“在气压计下，一架旧钢琴上放着一堆金字塔状的盒子和纸箱。”巴特问：气压计起到什么作用？“如果想要做出详尽分析，”他写道，“（如果一种理论不能解释分析对象的整体，也就是说，叙事的整个表层，那么这样的理论有什么价值？……理论不可避免地遇到一些符号体系，它们不承担任何功能（哪怕是最间接的功能）……”（《语言絮谈》，第179——180/141页）。这些符号体系涉及某种乏味的信息过度，一种叙事的“奢侈”状态。巴特写道，这里产生了一个问题，它对于叙事的结构分析来说至关重要：“在叙事中，是不是任何内容都具有意指功能？如果不是，如果在叙事语段中包含了不实施意指的部分，那么对于这些不实施意指的部分来说，它们的意指功能又是什么？”（第181/143页）。某些细节对于情节、悬念、人物、氛围和象征意义并无帮助，但却具有意指功能。巴特总结道：正因为它们没有意义，所以才能实施意指，既然在西方意识形态中，意义总是与现实相对立，那么“我们是真实的”，“功能分析留下的残余部分具有共同点：它们都指示我们通常所说的‘具体现实’”（第184/146页）。之前还没有任何理论符号系统中的

这一重要功能被分析过，但这一功能对于现实主义传统和先锋派作品都至关重要。正如巴特在分析罗伯——格里耶的作品时所指出的，描述（通过过度的细节和客观性）清除了意义，破坏了叙事的魅力。

正是符号研究让巴特在文学、时装和其他意指系统中发现了确立意义与清空意义这两种对立行为的持久斗争，人文主义批评往往过于轻易地假定，在这些意指系统中存在着足够的意义，他们从不担心有数以百万计的符号虽然摆出一副示意的姿态，却并没有提供预期的意义。

在《文艺批评文集》的前言中，巴特写道，文学的任务并非如常人所想，“要把无法表达的事物表达出来”——这样的作品将是一种灵魂文学——文学的任务应该是“让能够表达的事物变得难以表达”，让我们的文化代码所赋予的意义变得不确定，从而消除之前的话语实践在这个世界上留下的痕迹（第15/ xvii页）。因此，宣扬先锋派文学、促进文化转变和对于科学性的美好梦想这三个目标之间存在联系，正是对于科学性的梦想引领着早年的巴特不仅尝试建立一种系统性的符号研究，而且特别关注我们习以为常或者不屑一顾的现象。如果当代的崇拜者所创造的巴特形象中（“那个毫无顾忌地热爱着语言和风格的

人”），那个曾经的巴特就此消失，那真让人遗憾，这些崇拜者想忘却作为理论家的巴特，转而营造作为作家的巴特。但必须说的是，理论家也是作家，是别人严肃对待其思想的作家。毫无疑问，巴特当得起这样的评价。

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ：491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号id：d716-716 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网址：www.i-readweek.com QQ群：550338315

注释及参考书目

[1] 韦恩·布斯，《批判性理解》，芝加哥大学出版社，1979年，第69页。

[2] 约翰·斯特罗克，《罗兰·巴特》，收录于《结构主义以来》，牛津大学出版社，1979年，第52页。

[3] 让——保罗·萨特，《何为文学？》，伽利玛出版社，1948年，第334页、第345页、第341页；英译本《何为文学？》，梅休因出版社，1970年，第206页、第212——213页、第210页。

[4] 在《文艺批评文集》中，巴特用 *écrivain*（作家）与 *écrivain*（作者）之间的区分来代替萨特对于诗人与散文作者所做的区分。作家专注于对语言进行探索，而作者则使用语言来表达他的想法。对于巴特来说，所有有趣的写作者都是 *écrivain*（作家）。

[5] 在1971年的一次访谈（《回应》，第92——93页）中，巴特谈到，在《写作的零度》中，他打算“用马克思主义来改造萨特式的承诺”。不过，我们不能完全信任巴特在这段访谈中的回忆，因为他还声称，在1953年时，他从未

听说过莫里斯·布朗肖。但事实上，在《写作的零度》中，布朗肖的名字公然出现：巴特引述了他关于卡夫卡的一段评论，并且引用了布朗肖论马拉美的著作，作为他本人观点的理论来源。

[6] 巴特，《主人与仆人》，《新文学》杂志，1953年3月号，第108页。

[7] 巴特谈到，他喜爱“写作行为”：“写作是手，写作是身体：是它的冲动，它的控制机制，它的节奏，它的重量，它的滑动，它的复杂状况，还有它的闪躲——简而言之，写作不是灵魂，而是承载着欲望和无意识的主体”（《访谈录》，第184/193页）。他还说，较早时期的作家也“可能呈现先锋派风格”，“只要是身体而不是意识形态在写作”（第182/191页）。具体分析参见第八章。

[8] 参见《文之悦》。根据书中的说法，读者通过各种群体语言的同居

，达到“醉”（极端文本所提供的愉悦感）的境界（第10/4页）。巴特说，他在萨德的作品中发现了这种“语言同居”：“相互对立的代码（比如高贵与琐碎）发生接触，创造出浮夸、可笑的新词汇；用于表达色情讯息的句子如此纯净，可以用作语法范例”（第14/6页）。巴特的解读（又加上

了一种语言用法)强化了此类碰撞所产生的效果。

[9] 雷蒙德·皮卡尔,《新批评还是新欺诈?》,波维尔出版社,1965年,第69页;英译本《新批评还是新欺诈?》,弗兰克·汤译,华盛顿州立大学出版社,1969年,第21页。

[10] 爱德华·吉东,《巴特先生与学院派批评》,《世界报》,1964年3月28日,第9页。

[11] 关于索绪尔的语言理论和他对于建立符号学的倡议,参见拙著《索绪尔》,丰塔纳出版社,1976年;修订版,《费迪南德·德·索绪尔》,康奈尔大学出版社,1986年。

[12] 参见拙著《结构主义诗学:结构主义、语言学与文学研究》,康奈尔大学出版社,1975年,第34——38页。

[13] 关于结构主义文学研究中用到的语言学理论,参见拙著《结构主义诗学》,第一部分。关于巴特借用本维尼斯特所做的区分,参见该书第197——200页。

[14] 巴特,《从何处开始?》,法文原版《写作的零度及新文艺批评文集》,第155页/英译本《新文艺批评文集》,第89页。这篇文章是

巴特关于如何进行结构分析的最明确的指导说明。

[\[15\]](#) 参见巴特的《对埃德加·爱伦·坡一则故事的文本分析》，收录于《符号学冒险》。

[\[16\]](#) 芭芭拉·约翰逊对此做出了精彩分析，她将巴特对于《萨拉辛》的“反建构主义”处理与“解构主义”解读进行了对比，并且提出，巴特拒绝重新排列或重新建构文本，这导致他错失了某些解读方式，通过这些方式，这个文本破坏了读者模式的预设，而原本它被认为是从属于这些预设的。参见她的论文《批评差异：巴特/巴尔扎克》，收录于《批评差异》，约翰·霍普金斯大学出版社，1981年。

[\[17\]](#) 参见巴特的《实在的效果》，《语言絮谈》，第185——186/146——147页。

[\[18\]](#) 关于解构方法的说明，参见拙著《论解构：结构主义之后的理论与批评》，康奈尔大学出版社，1982年。

[\[19\]](#) 为夏多布里昂的《朗塞传》所作的序言，收录于法文原版《写作的零度及新文艺批评文集》，第106页/英译本《新文艺批评文集》，第41页。

[20] 米歇尔——安托万·比尔尼耶、帕特里克·朗博，《轻松学会罗兰·巴特》，巴拉尔出版社，1978年，第41页。

[21] 《写作：一个不及物动词》，收录于《语言絮谈》，第21——31/11——21页。

[22] 对于情感的符号学分析，参见拙著《福楼拜：不确定性的使用》，康奈尔大学出版社，1974年，第225——228页。

[23] 特别有趣的是两篇文章。一篇是《艺术的智慧》，这是巴特为了一本展览目录《赛·通布利的绘画及素描作品，1954——1977》所写的序言，该展览在惠特尼美国艺术博物馆（纽约，1979年）举行。这篇文章后来收入《形式的责任》，第157——176页。另一篇文章是《布里亚——萨瓦兰的讲课》，这是他在布里亚——萨瓦兰的《味觉生理学》再版时（赫尔曼出版社，1975年）所写的序言，收入《语言絮谈》，英译本，第250——270页。

[24] 关于这一问题的讨论，参见拙著《论解构》，康奈尔大学出版社，1982年，第1章。

[25] 英译本没有收入弗朗索瓦·瓦尔的序言。

[26] 参见《游戏规则》，1991年第5期。表

达支持的声明刊登在该杂志1992年的第6期上。另参见《无限》，1992年第37期。

[27] 对于其中三个系列的简要总结，参见《全集》第3卷（门槛出版社，1995年）中的几篇文章，包括：《如何共处》，第744页；《中性》，第887页；《小说的准备（1）：从生活到工作》，第1059页。“中性”这一主题贯穿巴特不同风格的作品，参见伯纳德·康曼特的精彩分析：《罗兰·巴特：朝向中性》，克里斯蒂安·布尔古瓦出版社，1991年。

[28] 《养生》，收录于《全集》，第3卷，第1241页。如对此类作品感兴趣，可参见理查德·克莱恩，《吃胖》，万神殿出版社，1996年。

[29] 《消除神话》，《编年史》，《全集》，第3卷，第988页。

[30] 《暂停》，《编年史》，《全集》，第3卷，第990——991页。

[31] 《新的生活》，《全集》，第3卷，第1300页，注释2。

[32] 同上，第1301页。

[33] 同上，第1302页。另参见《敢于懒

情！》，《全集》，第3卷，第1085页。

[34] 戴安娜·奈特对《新的生活》所做的分析最为出色。她在《事件》中找到了这段文字的出处，从而解释了摩洛哥男孩的这一说法。同时，她还指出，这里援引的禅诗出自《禅林句集》，巴特转引自阿兰·沃茨的《禅道》。在《全集》中，埃里克·马蒂犯了一个错误，他把巴特的附注错写成“Zenzin诗歌中的摩洛哥男孩”，然后他在注释中说，这句话指的是源自摩洛哥口头文学传统的一首诗歌。事实上，在《恋人絮语》的结尾处，巴特同样引用了沃茨书中的禅诗。参见戴安娜·奈特，《闲散的思想：论巴特〈新的生活〉》，《诺丁汉法国研究》，1997年春季号，第94——95页。

[35] 《新的生活》，《全集》，第3卷，第1306页。这里用到的典故是拉封丹的寓言《想变得和公牛一样大的青蛙》。

[36] 伯纳德·康曼特，《罗兰·巴特：朝向中性》，克里斯蒂安·布尔古瓦出版社，1991年，第14页，第27页。

[37] 菲利普·勒热纳，《我也是这样》，门槛出版社，1986年，第107页。嘲讽巴特的章节在《轻松学会罗兰·巴特》的第103——116页。

[38] 同上，第108页。

[39] 戴安娜·奈特，《巴特与乌托邦：空间、旅行、写作》，牛津大学出版社，1997年。

[40] D.A.米勒，《请出罗兰·巴特》，加州大学出版社，1992年，第31——32页。

[41] 吉勒·马卡萨，《符号皇帝》，《电视全览》，第2631期，2000年6月14日，第62页。

索引

(条目后的数字为原文页码)

A

‘Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe' 《对埃德加·爱伦·坡一则故事的文本分析》 132 (n 15)

Anderson, Benedict 本尼迪克·安德森 122

author, place of 作者的位置 2——3, 69, 104, 113, 116——120

B

Bachelard, Gaston 加斯东·巴什拉 32

Balzac, Honoré de 奥诺雷·德·巴尔扎克 2,
18, 69——73, 107, 113

Barthes, Roland 罗兰·巴特

authority of 的权威性 122——123;

as cultural figure 作为文化人物 i, 99, 100,
114, 123——124;

life of 的生平 i, 8——14, 118——120;

self-description 自我描述 87——88, 91——
92, 98, 124——127

Béguin, Albert 阿尔贝·贝甘 32

Benjamin, Walter 沃尔特·本雅明 122——123

Benveniste, Emile 埃米尔·本维尼斯特 67

Blanchot, Maurice 莫里斯·布朗肖 21, 31,
131 (n 5)

body 身体 34, 77——82, 84, 103, 104,
123, 131——132 (n 7)

Booth, Wayne 韦恩·布斯 1, 122

boredom 厌倦 83——84, 117

boxing 拳击 26——27

Brando, Marlon 马龙·白兰度 40

Brecht, Bertold 贝托尔特·布莱希特 39——

C

Calvet, Louis-Jean 路易——让·卡尔韦 112

Camus, Albert 阿尔贝·加缪 18, 19, 31, 42

Chambre claire, La 《明室：摄影札记》 i, 3, 12, 81, 82, 88, 99——100, 104

Chateaubriand 夏多布里昂 2, 107

Chomsky, Noam 诺姆·乔姆斯基 78

codes 代码

cultural 文化的 23——30, 59——64, 68——69, 90——97;

literary 文学的 17——22, 25——26, 37, 40——46, 54——56, 61——73

Collège de France, lectures at 法兰西学院的讲座 1, 4, 48, 58, 64, 99, 104, 107, 112——113, 116, 133——134 (n 27)

Comment, Bernard 伯纳德·康曼特 120——122

criticism 批评 7——8, 32——35, 38, 49——56, 66——75, 84, 103——104

Critique et vérité 《批评与真实》 10, 54——

56, 73

Crusoe, Robinson 鲁宾逊·克鲁索 112

D

deconstruction 解构 74, 133 (n 16)

Degré zéro de l'écriture, Le 《写作的零度》
15——22, 25, 32, 42, 45——46, 102, 105

demystification 去除神秘化 23——29, 40
——41, 115——116, 126, 134 (n 29)

description 描述 42——43, 73, 76——77,
128

dieting 节食 115

Dispot, Laurent 洛朗·迪斯波 112

E

écriture 书写 18——22, 39, 42, 43, 45
——46, 48

Eisenstein, Sergei 谢尔盖·爱森斯坦 43

Eléments de sémiologie 《符号学原理》 10,
58——60

Empire des signes, L' 《符号帝国》 3, 10,
27, 41, 46, 79, 90

Essais critiques 《文艺批评文集》 9, 19,
35, 40——45, 62, 65——66

F

fashion 时尚 61——64

Flaubert, Gustave 古斯塔夫·福楼拜 16——
19, 72, 76, 83, 128

food system 食物体系 59

Foucault, Michel 米歇尔·福柯 10, 74, 122

Fourier, Charles 查尔斯·傅立叶 36, 38

Fragments d'un discours amoureux 《恋人絮语》 1, 3, 11, 29, 81, 92——97, 107

Freud, Sigmund 西格蒙德·弗洛伊德 35

G

Garaudy, Roger 罗杰·加洛蒂 21

Gide, André 安德雷·纪德 87, 110

Goethe, J.W.von J.W.冯·歌德 93, 94, 107

Grain de la voix, Le 《访谈录》 29, 39,
76, 81, 90, 98, 132

H

haiku 俳句 46, 110, 113

Hébert, Jacques 雅克·埃贝尔 17——18, 25

Heidegger, Martin 马丁·海德格尔 119

history 历史 15——22, 23——24

homosexuality 同性恋 i, 91, 110——112,

I

ideology 意识形态 14——19

idleness 闲散 115, 119, 134 (n 33)

Image, Music, Text 《意象、音乐、文本》
3, 28, 68——69, 81

Incidents 《事件》 91, 110——112, 116

interpretation 阐释 35——36, 38, 50——
52, 54——56, 66——67, 69——73

'Introduction à l'analyse structurale des
récits' 《叙事的结构分析导论》 68

irony 反讽 71——72

J

Japan 日本 10, 27, 41, 46, 79, 90

Johnson, Barbara 芭芭拉·约翰逊 133 (n
16)

journal 日记 111

K

Kazan, Elia 伊利亚·卡赞 40

Klein, Richard 理查德·克莱恩 134 (n 28)

Knight, Diana 戴安娜·奈特 120, 121——
122, 134 (n 34&39)

L

La Bruyère 拉布吕耶尔 15

La Fayette, Madame de 拉法耶特夫人 18

Lacan, Jacques 雅克·拉康 10, 88, 1131

language 语言

ethics of 的伦理性 27——28, 45;

of fashion 时尚的 59——64;

of literature 文学的 16——22, 67;

and pleasure 与愉悦 76——78, 83——85

Le?on 《就职演说》 4, 48, 54, 58, 64,
99, 107——109

Lejeune, Philippe 菲利普·勒热纳 121

linguistics 语言学 57——61, 65——67, 74
——75, 78, 88, 94

literary history 文学史 15——22, 28——29,
51——53, 73, 89

literature 文学 2, 15——22, 25——26, 35
——36, 44——48, 62, 67——73, 76——78,

83——85, 93, 122——124

Loyola, Ignatius 依纳爵·罗犹拉 37, 38

M

Mallarmé, Stéphane 斯特凡·马拉美 16, 17,

19

Mann, Thomas 托马斯·曼 12, 112

Marty, Eric 埃里克·马蒂 119, 134 (n

34), 136

Marxism 马克思主义 21, 39, 88

maxim 格言 92

meaning, empty 空洞意义 35——36, 40——

46, 62, 69——70, 90, 105——107, see also

Le Neutre 参见“《中性》”

Michelet, Jules 儒勒·米什莱 31——34

Michelet par lui-même 《米什莱》 31——35

Miller, D.A.D.A. 米勒 123

Moroccan boys 摩洛哥男孩 110, 119——120

‘Mort de l’auteur, ’ La 作者之死 69——70

myth 神话 22——30, 62, 88, 126

Mythologies 《神话学》 9, 23——29, 41,

46, 53, 57, 88, 102, 106, 115, 116, 121

N

narratology 叙事学 67——68

Nature 自然 15, 23——24, 27——28, 29
——30

Neutre, le 《中性》 112——113, 118——
122, 123, 143 (n 27)

nouveau roman 新小说 2, 9, 42——46

nouvelle critique 新批评 36, 49——55

Nouvelle Observateur 《新观察者》 116

novel 小说 42——44, 62, 113, 116——
118, 112——113, 116——118

novelistic, the 准小说 29——30, 93, 121

O

Oeuvres completes 《全集》 113——115,
118, 136

oppositions 对立项 6, 59, 124

P

‘Par où commencer, ’ 《从何处开始? 》

132 (n 14)

Pascal, Blaise 布莱士·帕斯卡 30

pathos, of the novel 小说唤起读者怜悯的特
质 117——118

phenomenological criticism 现象学批评 32
——34, 36

Picard, Raymond 雷蒙德·皮卡尔 10, 49——
56, 114

Plaisir du texte, Le 《文之悦》 10, 82——
86, 107, 132 (n 8)

Playboy 《花花公子》 115

pleasure 愉悦 34, 54, 76——86

plot 情节 67——68

poetics 诗学 56, 66——75

poetry 诗歌 16——17, 45——48

post-structuralism 后结构主义 65, 74——75

Poulet, Georges 乔治·布莱 32

Propp, Vladimir 弗拉迪米尔·帕洛普 67

Proust, Marcel 马塞尔·普鲁斯特 2, 19,
32, 104, 113, 116——118, 124

psychoanalysis 精神分析 32, 34——36, 50
——51, 88, 102

psychology 心理学 50——52

R

Racine, Jean 让·拉辛 2, 10, 21, 35——
36, 38, 51——54

reading 阅读 2, 42——43, 68——69, 76
——78, 83——84, 88——89, 103——104

reality effect 现实效果 62, 128

‘Réponses’ 《回应》 5, 63, 131 (n 3)

Richard, Jean-Pierre 让——皮埃尔·理查德
34

Robbe-Grillet, Alain 阿兰·罗伯——格里耶
2, 19, 41——46, 68, 74, 77, 128

Roger, Philippe 菲利普·罗歇 123

Roland Barthes par Roland Barthes 《罗兰·巴特
自述》 i, 3, 6, 8, 11, 82, 87——92, 98,
104——106, 110, 121

Roland-Barthes sans peine, Le 《轻松学会罗
兰·巴特》 11, 29——30, 76, 79, 81

S

S/Z 《S/Z》 31, 68——75, 79, 103, 105,
127

Sade, Marquis de 萨德侯爵 31, 36——38,
97

Sade/Fourier/Loyola 《萨德、傅立叶、罗犹
拉》 10, 36——38, 76

Sartre, Jean-Paul 让——保罗·萨特 1, 16
——19, 21, 131 (n 4&5)

Saussure, Ferdinand de 费迪南德·德·索绪尔
57——60

science, idea of 科学, 的思想 57, 62——
63, 74——75, 100——103; of literature 文学的
1, 56, 74——75

semiology 符号研究 40, 57——64, 66, 94
——97, 102——103, 124, 127, 129

sentimentality 情感 84——86, 96——97,
104, 132 (n 22)

sign 符号 16——18, 22, 25——29, 39——
42, 45——48, 94——96, 105——106

'Soirées de Paris' 《巴黎之夜》 110——112

Sollers écrivain 《作家索尔莱斯》 84,
86spiral 螺旋 104——107

Starobinski, Jean 让·斯塔罗宾斯基 32

structural analysis 结构分析 1, 35——37, 59
——63, 65——75, 78——79, 128

Sturrock, John 约翰·斯特罗克 7

style 风格 18, 32

of Barthes 巴特的 89, 120, 126

subject 主体 53, 69, 78——81, 91, 98——
99, 124

Sur Racine 《论拉辛》 10, 21, 35——36,
38, 51——53, 89, 114

symbol 象征 45——46

Système de la mode 《流行体系》 9, 61——
64

T

Télérama 《电视全览》 123——124

text 文本 69——70, 71, 76——78, 83——
84, 100——103

theatre 戏剧 38——42

Tolstoy 托尔斯泰 117, 119

U

utopia 乌托邦 105, 121——122, 123

V

Verfremdung 陌生化 39——41, 127

‘Vita nova’ 《新的生活》 117——120

Voltaire 伏尔泰 17

W

Wahl, François 弗朗索瓦·瓦尔 110, 112,
113, 133

Watts, Alan 阿兰·沃茨 134 (n 34)

weather 天气 29

wine 葡萄酒 24——25

wrestling 摔跤 26——28

Z

Zola, Emile 埃米尔·左拉 84, 112

1、小编希望和所有热爱生活，追求卓越的人成为朋友，小编：QQ和微信491256034备注书友！小编有300多万册电子书。您可以在微信上呼唤我，放心，绝对不是微商，看我以前发的朋友圈，你就能看得出来的。

2、扫面下方二维码，关注我的公众号，回复电子书，既可以看到我这里的书单，回复对应的数字，我就能发给你，小编每天都往里更新10本左右，如果没有你想要的书籍，你给我留言，我在单独的发给你。

3、为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网址：www.ireadweek.com



扫描二维码，加小编微信 扫描二维码，加小编个人公众

如果你不知道读什么书，
就关注这个微信号。



公众号名称：幸福的味道
公众号ID：d716-716

小编：行行：微信号：491256034

为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网址：www.ireadweek.com
QQ群：550338315 小编也和结交一些喜欢读书的朋友

“幸福的味道”已提供120个不同类型的书单

1、25岁前一定要读的25本书

2、 20世纪最优秀的100部中文小说

3、 10部豆瓣高评分的温情治愈系小说

4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著

5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名著

6、 美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本

7、 30个领域30本不容错过的入门书

8、 这20本书，是各领域的巅峰之作

9、 这7本书，教你如何高效读书

10、 80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

.....

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单

如果你不知道读什么书，就关注这个微信号。