

Roland Barthes par Roland Barthes

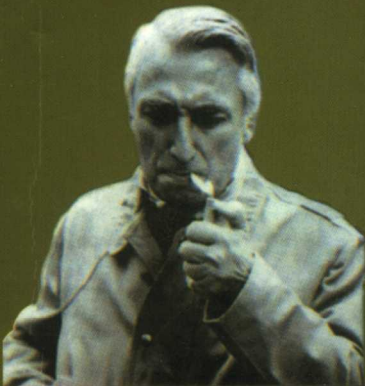
罗兰·巴特自述

>>作家索莱尔斯

>>偶遇琐事

[法] 罗兰·巴特 \ 著 怀宇 \ 译

Roland Barthes



这一切，均应被看成出自一位小说人物之口——或出自几个小说人物之口。因为，想象物作为小说的必然材料和那个谈论自己的人容易误入歧途的梯形墙的迷宫，它由多个面具（人）所承担，这些面具依据场面的深入而排列（可是，没有人待在幕后）。书籍不进行选择，它交替地运作，它根据不时地出现的简单想象物和所受到的批评而前进，但是这些批评本身从来都仅仅是起轰动作用：没有比对（自己）的批评更纯粹的想象物了。这本书的内容最终完全是小说性的。在随笔性的话语中加入一个并不指任何虚构人物的第三人称，表明的是重新塑造各种体裁的必要性：随笔几乎自认为是小说，一部无专有名词的小说。



百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

责任编辑：刘勇
整体设计：郭亚红

1979年8月31日，在于尔特

我卧在沙发式柳条椅子里，吸着雪茄，看着电视（电视俨然是个大棋盘，带有音乐，使我不大郁闷）。拉谢尔和M晚饭后就出去散步了，这时又返回来叫我——只要夜晚看起来不错，他们都这样做。我先是觉得受到了干扰：什么！没有一刻不找我说这说那——尽管是为了我好；接着，我与他们出去了，我对与他们发火、对与他们、对与M（因为她也跟着）刚才的疏远，感到很不好意思，我便对凡是好看的东西都表现出热情、好奇和感兴趣，就像母亲从前那样。黄昏来得早了一些，美妙非凡，它为了完美而几乎超出寻常：天空灰蒙，云霓稀疏，但不叫人悲伤抑郁，远处阿杜尔河的另一侧雾带缭绕，道路两旁的屋舍花卉簇拥，委实是金色的半月悬挂空中，蟋蟀在竞相争鸣，就像从前那样：高贵、平和。可我却满心悲苦，几乎是充满失望；我在想念母亲，想念不远处的她所在的那个坟地，想念“生命”。我感觉到这种浪漫式的满腹情怀是一种价值，而我却苦于永远不能将其说清，“它总比我写的有价值”（讲课题目）；我也对我在巴黎、在这里、在旅途中都觉得不适感到失望：因为我没有真正的庇护。

——《巴黎的夜晚》

ISBN 7-5306-4609-5



9 787530 646090 >

ISBN 7-5306-4609-5

I · 3491 定价：28.00 元

〔法〕罗兰·巴特 / 著
怀宇 / 译

罗兰·巴特自述

>> 作家索莱尔斯

>> 偶思琐言



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

罗兰·巴特自述/ (法) 巴特 (Barthes, R.) 著; 怀
宇译. —天津: 百花文艺出版社, 2006. 12

书名原文: Roland Barthes

ISBN 7-5306-4609-5

I. 罗... II. ①巴. . ②怀... III. 巴特 (1915~1982)-
自传 IV. B565. 59

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第163693号

Roland BARTHES © Éditions du Seuil 1975

SOLLERS Écrivain © Éditions du Seuil 1979

Incidents © Éditions du Seuil 1987

Ces ouvrages sont publiés avec le concours du
Ministère français des Affaires étrangères

本书的出版承蒙法国外交部的资助, 特此致谢。

天津市版权局著作权合同登记章

图字: 02-2001-95 号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区西康路35号

邮编: 300051

e-mail: bbpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bbpubl.com.cn>

发行部电话: (022) 23332651 邮购部电话: (022) 27695043

全国新华书店经销

天津市海龙印刷有限公司印刷

*

开本 740 × 970 毫米 1/16 印张 16.25 插页2 字数 216 千字

2006年12月第1版

2006年12月第1次印刷

印数: 1-2000 册

定价: 28.00 元

内容提要

《罗兰·巴特自述》是一部内容丰富的书。它包括三部分：《罗兰·巴特自述》、《作家索莱尔斯》和《偶遇琐事》。原为独立的三本书。

《自述》是作者为“永恒的作家”丛书写的一个非传统意义上的自传体文本，它以片断的书写方式和按片断题名的字母顺序进行排列的形式，为读者组织了一部时间错位、事件凌乱、内在逻辑无序的“奇书”，作者力图以片断来解释言语活动，通过语言的随意性排列来探寻语言符号的深层寓意。《自述》中包含了作者对其个人生活、审美理想、哲学观点等各个方面的论述。

《作家索莱尔斯》汇集了罗兰·巴特对于索莱尔斯几部作品的论述，他肯定了作者的创新尝试，并从叙述

学、语言学和符号学的角度对索莱尔斯的写作进行了
深入解读。

《偶遇琐事》汇集了作者不同时期写的三方面内
容,它以片断絮语的形式讲述了无数“偶遇琐事”,呈
现出后现代主义的拼贴风格。《偶遇琐事》的后半部
则是作为一个感性的人的罗兰·巴特细腻情感的写
照。作者在其中第一次披露了自己的同性恋隐私,
并抒发了自己晚年的孤独感受。

导 读

这本书包括三部分内容,它们在收入这个集子之前是独立的三本书。只是考虑到后两部分翻译成汉字之后字数较少,可能难以成书,故与第一部分放在了一起,并以第一部分的书名作为全书的书名。

这三部分在本书中的排列顺序,依据的是它们的出版年代:《罗兰·巴特自述》出版于1975年,《作家索莱尔斯》出版于1979年,《偶遇琐事》出版于1987年,这最后一本是在作者去世之后由出版社汇编成册的。

但若将三部分放进作者的写作编年表中加以审视和研究,则应对上述顺序做一下调整,即把《作家索莱尔斯》放在第一位,然后是《罗兰·巴特自述》和《偶遇琐事》。

关于作者的写作编年史,作者在《罗兰·巴特自述》中做过一个总结,他把自己的写作历程划分为四个阶段(见其“阶段”一节):1.在马克思、萨特和布莱希特的影响之下进行“社会神话”写作的时期,其代表作为《写作的零度》(1953)和《神话》(1957);2.在索绪尔的影响之下进行“符号学”写作的时期,其代表作为《符号学基础》(1965)和《服饰系统》(1967);3.在索莱尔斯、克里斯特娃、德里达和拉康的影响之下进行“文本性”写作的时期,其代表作为《S/Z》(1970)、《符号帝国》(1970)和《萨德,傅立叶,罗耀拉》(1971);4.在尼采的影响之下进行“道德观”写作的时期,其代表作为《文本的快乐》(1973)和《罗兰·巴特自述》(1975)。根据作者的划分,我们似乎可以粗略地把第一个阶段框定在1950—1957年之间,第二个阶段在1958—1967年之间,第三个阶段在1968—1972年之间,第四个阶段在1972年以后。作者随后还对上述划分做了说明,“显然,在这些时期中,有一些部分重叠、回返、亲合、延存;通常说来,是(在杂志上发表的)文章在确保这种连

接作用；……每一个阶段都是反应性的：作者或者对于围绕他的话做出反应，或者对于他自己的话语做出反应——如果这一种情况和那一种情况开始过分稳定的话”。

显然，若把本书中的三部分与其相对应的写作阶段联系起来，我们应该会更好理解它们。

—

《作家索莱尔斯》包括作者在不同时期撰写和发表的有关索莱尔斯的五篇文章，它们是《戏剧，诗歌，小说》(1968)、《拒不因袭》(1968)、《蔑视》(1973)、《当前情况》(1974)和《波动》(1978)。不难看出，前两篇是作者第二阶段的作品，后三篇是其第四阶段的作品。但由于第一篇为原书中最长的文章，内容上也似乎是这部分中的“重点”，所以在此给予着重介绍。

作者称之为“符号学”的阶段，即一般所说的法国结构主义时期。罗兰·巴特由于出版了相关的著述，成了当时声名鹊起的法国学术界五巨头之一(其余四人为列维-斯特劳斯、拉康、福柯和德里达)。结构主义是在瑞士语言学家索绪尔的结构语言学的影响之下，在人文社会科学研究领域形成的一种新的方法论。索绪尔的理论对于结构主义和继而发展起来的符号学研究的贡献，主要在于他对于言语活动(langage)进行的前所未有的语言(langue)与言语(parole)的划分，以及他把语言看成是由横向的组合关系与纵向的聚合关系组成的一个“系统”的观点。

根据其好友格雷马斯的回忆，罗兰·巴特接触索绪尔的语言学，是在他们于第二次世界大战之后一起从罗马尼亚被赶出而流亡埃及亚历山大城期间的1950年，而罗兰·巴特自己则说是在1951年，甚至是在进行“社会神话”写作的1953—1964年期间(参阅其“符号学探索”一文，1974年6

月7日《世界报》,后收入《符号学探索》一书,1985)。但不管怎样,罗兰·巴特在真正进入“符号学”写作之前,就已经了解了结构语言学的基本概念和方法。难怪人们在他于1953年发表的《写作的零度》中发现了比照语言与言语之划分而将文学的社会维度与作家的个人“风格”(个人维度)相对立论述的做法,而在《神话》中则看到了对言语活动的内涵维度的分析——这是社会符号学和心理符号学的研究领域。

罗兰·巴特对于自己的结构主义研究阶段还有另外一种称谓,即“科学的阶段,或至少是科学性的阶段”(《符号学探索》,第11页)。在这一阶段,罗兰·巴特进行了两项重要的工作:一是撰写了《符号学基础》,二是花了很大的力气写作了《服饰系统》。前者是对于索绪尔结构语言学基本概念在符号学层面上的进一步阐述,后者是结合服饰的描述语言这一特定的对象,具体地运用了符号学的分析方法。这两部著述的出版,奠定了在法国称之为“sémiologie”的符号学研究(格雷马斯等人以“sémiotique”一词来称谓自己的符号学研究)。就在罗兰·巴特写作这两部著作的同时,他还应时地撰写了其他一些阐述符号学思想及其应用的文章,《戏剧,诗歌,小说》就是其中重要的一篇。该文1965年发表于索莱尔斯的小说《戏剧》出版之后不久,1968年做了补注之后又在《太凯尔》杂志的“整体理论”专号里重新发表。文章一开始首先从词源学上对戏剧、诗歌做了考察,指出“两个词都来自意味着做(faire)的动词。可是,戏剧的做是在故事的内部,这便是与叙事相适应的情节……诗歌的做(……)是位于故事之外的,它是某一技术人员为了构成一个对象而把各个部分聚拢在一起的活动”,而“《戏剧》是一种连续的断奶过程,是加入到比诗歌的整体奶汁更为苦涩、更为分离的一种物质。这种物质由作者定名为小说”。罗兰·巴特以此来说明索莱尔斯《戏剧》一书的特点:它既可以当作戏剧来阅读,也可以当作诗歌来阅读,当然,它还是一部小说。罗兰·巴特之所以写上这些内

容,意在反驳人们对于《戏剧》一书创新尝试的非议,指出他们还是待在以往的传统之中。

接着,罗兰·巴特采用了格雷马斯在其油印本的《语义教程》中总结出的叙事文的两对行为者(主体与客体,助手与对手),具体地分析了它们在《戏剧》一书中的情况。他指出,“《戏剧》中叙述的故事的主体……就是叙述者”,进而分析了以第一人称出现的叙事文的特征:“我(je)是两种不同的并在时间里被分开的动作的作者:一种动作在于生存……另一种在于写作……一个在行动,另一个在说话”。因此,在《戏剧》中,“主体即其主人公:一个纯粹的叙述者。这位主人公在尽力叙述某种东西;在他看来,真正**的故事**是验证其事业、其希望、其诡计、其付出,总之是验证其叙述者(……)全部活动的赌注”,在“《戏剧》中,故事(即小说)非常重要,以至于变成了寻找的对象”,接着,罗兰·巴特又分析了《戏剧》主体的“寻找”与构成“横向的和支持的力量”的言语活动的结合特征。这里所说的“横向”与“支持”的力量,显然是指语言中的句法关系与聚合关系。他说,《戏剧》中的言语活动,是一种“言语时间,非常之短,适宜过渡性的言语活动”。在这种言语活动中,索莱尔斯极大地扩大了符号学上“所指”与“参照物”之间的距离,索莱尔斯想象出的说话人(活着的人)不生活在事物之中,而是生活在所指之中。罗兰·巴特指出,“主人公在寻找,故事在被寻找,敌对的言语活动,结盟的言语活动,这些便是构成《戏剧》的意义(……)的各种基本功能”。最后,罗兰·巴特指出了《戏剧》的探索意义:“《戏剧》要求我们进行的这种新的阅读方式,将尽力不在作品和读者之间确定一种类比关系,而是——如果可以这样说的话——确定一种同系的关系。”

索莱尔斯在写作了《戏剧》一书之后,陆续又发表了《逻辑》(1968)、《数字》(1968)和《H》(1973)三本进行创新探索的作品。后面的几篇文章便是罗兰·巴特对这几本书发表的

看法,当然都是溢美之词。《拒不因袭》一文告诉我们,索莱尔斯“认为有必要与那些父辈人物的政治性言语活动有某种断裂”,“基本的断裂,即主要地在《逻辑》一书中而含混地在《数字》一书中论证的断裂,其对象就是我们文学的历史”。在索莱尔斯看来,作家们称之“真实”的东西,“只不过是一种系统,一种逐步展向无限的写作流动……与世界沟通(……),已经不再是使一个主体与一个客体、一种风格与一种题材、一种观点和一些事实建立联系,而是穿过使世界得以构成的写作字迹”。因此,索莱尔斯要求实践的写作,“是否定文学言语活动的习惯即**再现习惯**的”写作,也就是说,罗兰·巴特与索莱尔斯的共同观点是,文学已经进入了“与再现的告别”即与“文学形象化的告别”的时代,在这个时代,“必须把作家(……)设想为在一处镜子长廊里迷路的人:哪里没有自己的形象,哪里就是出口,哪里就是世界”。罗兰·巴特的文章使我们看到了他在与学院派批评的代表人物皮卡尔争论时为“新批评”大声呵护的激辩言辞。

索莱尔斯在《H》中继续进行着自己的尝试。全书 185 页从头到尾没有一个段落,没有一个标点符号。我们试着引用其中几行文字(因为它没有段落),以大体了解一下它的情况:

要是我看见他我会掐死他刺一针是犯罪的我不能原谅越是没有什么是严重因而另一个就有理由说一个杀人的想法或是一个凶手是等同的这种说法不曾说服任何人大约 2000 年的时候我们将会接近七十亿从现在起环境非常重要由于阻碍平衡前面问题到了必须建立一种呼吸理论的程度我们能够得到潜意识吗我们能够细心进行补偿吗我们能够靠这些逻辑命题交换从前的夜间吗我们一关心对象存在和非存在就像一个球一样地突然出现可是有人说船过而没有被晃动也没有受阻碍去与来是一些集中阶段

我本打算少引用几行，但由于想在中文的排列上也要做到不像段落和在语义逻辑上尽可能完整一些，所以一直承受着欲断而又不能断的困扰。这种感觉，真有点像今天的我们去阅读没有句读的古文，好半天才可能找到断句的地方。这也许就是作者的革新之处。作者在书的封底上习惯是“简介”文字的地方这样写道：

这本书无法写出介绍文字，解释起来，其原因有可能与这本书一样长。因此，要感受其节奏；语调、音色、重音、内在的句读、漩涡、波浪、呼唤。在自动性之外，同时从故事的各个方面出发，有一种计算在起作用、在注视、在批评。这种计算，在其分步的不连贯的统一之中表现出来。它抑扬顿挫，它激动人心，它低声细语，它顿呼不已，它标志，它去掉，它合计，它指出活动的不存在，但这种不存在是以任何语言来传递的、来对话的。它背诵它富有醉意的省略，背诵它充满额外寓意的整体。它强调，它迫使内耳去听，雷达随着它随时想进行的一种呼吸而转动。

显然，您可以放松。最简单的是，始终不离开意义。

罗兰·巴特在《蔑视》一文中，认为索莱尔斯的这本书是“美”的，“索莱尔斯的书不放弃任何东西，既不放弃故事，也不放弃批评，更不放弃语言，我所称为‘美’的，正是这种**全面性**”。但“《H》一书几乎排斥所有的言语活动”。罗兰·巴特主张要用多种方式来看待“乱不成章”的现象，“杂乱无章，也是一种享乐空间……《H》是一处词语森林，我正是在这片森林中寻找**能打动我的东西**”。罗兰·巴特接着分析了《H》一书打动他的诸多内容，并从个人方面、社会学方面和历史方面对《H》进行阅读，肯定了《H》一书与时代的适应性。

罗兰·巴特在《当前情况》中指出，“新的文艺复兴宣告开始了”，今后将“不再有所指、上帝、理性、进步”，有的将是“言语活动的百科全书，即有关形式、外在形象、语调变化……词语游戏的全部‘套数’”，而他就是这样来阅读《H》一书的。在《波动》一文中，罗兰·巴特要求人们以严肃认真的态度来对待索莱尔斯，人们应该适应索莱尔斯制造的“突然改变观点的情景”。

写到这里，我们会自然地想到，罗兰·巴特承认自己接受了包括索莱尔斯在内一些学者的影响，开始了“文本性写作阶段”。那么，索莱尔斯的影响是什么呢？从对《作家索莱尔斯》这一部分的阅读中，我们似乎可以说，索莱尔斯对罗兰·巴特的影响最大的，可能是“逻各斯主义”即“语言中心主义”。罗兰·巴特赞扬索莱尔斯抛开“所指”，附兴于有关形式即“能指”部分，而这正是他在其随后的阶段于《S/Z》等著述的写作中从事的工作。

二

《罗兰·巴特自述》是作者在其第四阶段的代表作之一。

关于这本书的成因，罗兰·巴特在接受采访时说，那是在瑟伊出版社组织的一次工作午餐会上，大家提议今后让作家们自己来写书评判自己的著述，并随后放进“永恒的作家”（*écrivains de toujours*）丛书之中。罗兰·巴特本着这种精神，曾经想把书“写成插科打诨性的东西，写成某种我自己的仿制品，可以让人随意地进行两方面的考虑”。但是，真正进入写作之后，“一切都变了，一些书写的理论和实践问题提了出来，使得最初的简单想法变得极为滑稽可笑”（《全集》第三卷，第315页）。于是，他认为应该利用提供给他的这次机会来阐述他与自己的形象也就是与他的“想象物”之间的关系。这样，罗兰·巴特就成了全套丛书所列106位世界著名作家

中唯一活着时就“永恒的作家”。

关于书中采用的片断书写形式，罗兰·巴特回忆说，一方面，他一直喜欢采用片断的书写方式，而对于长长的文章越来越无法忍受。另一方面，他必须采用一种形式来化解几乎要形成的“意义”。他认为，不应该由他来提供意义，“意义总是属于别人即读者”。于是，他决定使这本书成为“以分散的整体”出现的书。显然，这两方面代表了罗兰·巴特关于写作的主张。首先，综观罗兰·巴特的全部著述，他除了专题著述（《论拉辛》、《服饰系统》、《S/Z》等）之外，其余的书都是文章的汇编，而且即便是那几本专题著述，其内部结构也是零散的，有的甚至也是片断式的。罗兰·巴特说过，“对于片断的喜爱由来已久，而这，在《罗兰·巴特自述》中得到了重新利用。在我写作专著和文章的时候（这一点我以前不曾发现），我注意到，我总是按照一种短的写作方式来写的，即以片断、小幅图画、冠以标题的段落，或以条目来写的——在我的生命中的一个阶段，我甚至只写短文，而没有写成本的书。这种对于短的形式喜爱，现在正在系统化”（《全集》第三卷，第318页）。其实，他的第一篇文本或者大概是第一个文本（1942）就是以片断形式写成的，“当时，这种选择被认定是纪德式的方式，‘因为更喜欢结构松散，而不喜欢走样的秩序’。从此，他实际上没有停止从事短篇的写作”（见本部分“片断的圈子”一节）。其次，罗兰·巴特坚持反对“多格扎”（doxa），即形成稳定意义的“日常舆论”，也使他无法写作长篇大论。他说：“一种**多格扎**（一般的舆论）出现了，但是无法忍受；为了摆脱它，我假设一种反论；随后，这种反论开始得以确立，它自己也变成了新的成形之物、新的**多格扎**，而我又需要走向一种新的反论”（见本部分“多格扎与反多格扎”一节），“反论是一种最强烈的入迷的东西”（见本部分“作为享乐的反论”一节）。他之所以这样做，而且不得不这样做，是因为“价值的波动”引起的：“一方面，**价值**在控制、在决定……另一方面，任何对

立关系都是可疑的,意义在疲劳……价值(意义便与价值在一起)就这样波动,没有休止。”(见本部分“价值的波动”一节)为了做到这样,片断写作“可以打碎我所定名的成形观念、论述和话语,因为这些东西都是人们按照对于所说内容要给予最终意义的想法来建构的——这正是以往世纪中整个修辞学的规则。与所建话语的成形状态相比,片断是一种可喜的打乱,即一种断续,它确立句子、形象和思想的一种粉化状态,在这种状态下,它们都不能最终地得以‘完整确立’”(《全集》第三卷,第318页)。此外,作者在这一部分中主要采用了第三人称的写法,有意拉开“叙述者”与“作者”本人的距离,在自传体写作中也是少有的。把片断写作与第三人称的叙述方式相结合,也有利于不使读者对作者产生“成形的”看法,即他一再反对的“多格扎”,足见作者为此是煞费了苦心的。但是,“由于我过去的著述是一位随笔作家的著述,所以,我的想象物就是某种一时观念的想象物。总之,是某种智力的小说”(《全集》第三卷,第335页)。这似乎告诉我们,虽然作者在《罗兰·巴特自述》的开头就要人们把“这一切,均应被看成出自一位小说人物之口”,但由于其“小说”是其各种一时观念的想象物,所以,它可以成为我们对罗兰·巴特的思想进行某种推测的依据。我想,如果我们能结合作者的生活道路和全部著述对这些片断进行较为深入的研究的话,也许(与作者的意愿相违)可以为其重新排列一个顺序:在能够做到的情况下,我认为那无疑将会是一部卷帙浩繁的一定程度上的“纪实小说”。

那么,以片断的形式进行写作,会产生什么样的审美效果呢?对此,罗兰·巴特早已形成了自己的审美观。他在《文本的快乐》一书中做过完整的总结:“阅读的快乐显然源自某些断裂……文化及其破坏都不具色情特点;是它们之间的断层变成了色情的”,“快乐所需要的,是一种出现损失的场所,是断层,是中断,是风蚀”,“人体最具色情之处,难道不就是衣

饰微开的地方吗？……间断具有色情：在两种物件（裤子与毛衣）之间、在两个边缘（半开的衬衣、手套和袖子）之间闪耀的皮肤间断具有色情；正是闪耀本身在诱惑，或进一步说，是一种显现—消失的表现状态在诱惑”（《文本的快乐》，第15、19页）。这不正是片断写作可以带来的效果吗？至于片断写作在本书中的情况，还有一个特点，那就是片断的排列。罗兰·巴特没有按生活年代或写作阶段的顺序来排列相关片断，而是将其基本上按片断名称的第一个字母排列了起来。他自己这样说，“他大体上想得起他写作这些片断的顺序；但是，这种顺序出自何处呢？它依据何种分类、何种连接方式呢？他就想不起来了。字母排列的顺序消除了一切，使任何起因退居二位”（见本部分“我想不起顺序来了”一节）。这样做的结果，便使翻译成汉字之后的排列更显得杂乱无章，阅读时使人大有时间错位、事件凌乱、没有贯穿的内在逻辑联系的感觉。但是，罗兰·巴特不是认为“杂乱无章，也是一种享乐空间”吗？瑟伊出版社在出版这本书时，封面上采用了罗兰·巴特用各种彩色蜡笔绘画的在我们看来是“杂乱无章”的《对茹安-雷-潘的记忆》(*Souvenir de Juan-les-Pins*)的画面，也是很有寓意的。我们不妨可以说，罗兰·巴特在片断写作方面的审美追求是系统化的。

罗兰·巴特承认在“道德观”这一写作阶段是受了尼采的影响。用他自己的话来说，就是“我曾经满脑子装满了尼采，因为我在此前刚刚读过他的著作”（见本部分“何谓影响？”一节），“他在为‘道德观’(*moralité*)一词寻找定义。这个词，他在尼采的作品中读过（古希腊人有关躯体的道德观），并且他把它与道德规范(*morale*)对立起来”（见本部分“朋友们”一节）。但作者并没有明确告诉我们他到底接受了尼采的哪些方面。译者认为，我们似乎可以从对于尼采的总体了解来推断一下这种影响。尼采的哲学思想主要表现为通过对价值判断的解释来反对传统的价值，并主张人不是“完全实现的整

体”，人具有总是更新的创造力，总是向着“他者”逃逸。而尼采对哲学进行解释的方式则是通过箴言和诗。所谓“箴言”即格言性的写作物，即片断。似乎可以说，尼采的哲学思想坚定了罗兰·巴特不固守“多格扎”的主张，而其箴言式的解释方式无疑也是对于罗兰·巴特“片断式写作”的肯定。

三

《偶遇琐事》是在作者去世后由他的朋友弗朗苏瓦·瓦勒（其经常的署名是F.W.）整理后出版的。这部分包括三个方面内容：《偶遇琐事》、《巴黎的夜晚》和两篇散文。编者之所以把这些不同年代的作品放在一起，是因为它们是罗兰·巴特作品中“既不是理论研究，也不是批评性的提问方式”的一族，是因为作者在这些文字中一改通常是阐述观点和与人讨论问题的习惯，而采用了使读者通过阅读来与其“认同”的做法。

《偶遇琐事》是作者对1968—1969年在摩洛哥的所见所闻的记录，当时已经准备好付梓印刷。这部分文字比《罗兰·巴特自述》还早地采用了内容上互不衔接的片断的形式，最短的只有一句话，最长的也不过三四句（以句号为单位）。作者以此告诉了读者他所感兴趣的“传奇故事”。他认为“故事性”本质上就是片断性的，《偶遇琐事》是“像树叶一样落下的东西”（见《罗兰·巴特自述》部分“写作计划”一节），认为这样的文本“能讲述无数的‘偶遇琐事’，同时禁止从中有一天获得一点意义”（见《罗兰·巴特自述》部分“这意味着什么？”一节）。确实也是这样，我们阅读时，只感觉到是一个个有趣的小故事带给了我们一个个生动的意象，但总也抓不到作者的整体性判断。

《巴黎的夜晚》是作者从1979年8月24日到9月17日断续地写下的16篇日记。从这些日记中我们似乎可以推

想，罗兰·巴特把夜晚的时间都安排给了会友和寻找同性恋伙伴方面了。这是罗兰·巴特第一次以文字的形式公开其同性恋隐私。根据格雷马斯的回忆，罗兰·巴特早在亚历山大城时就有同性恋行为，至于再早是从什么时间开始的，人们就很难说清了。同性恋，在西方国家，已成为不可忽视的社会问题。译者曾经在巴黎目睹成千上万的同性恋者为争取社会承认而结队游行的场面，不解和困惑是留给我的深刻记忆。但是，编者在“出版说明”最后所说的话，也许使我们有兴趣进一步去研究这些日记的意义，他说：“这些文章即便从伦理学上讲也是出色的。”

第三方面内容，是两篇写得很好的通常意义上的散文，这在罗兰·巴特的全部著述中是很少见的。《今晚在帕拉斯剧院》把我们带入了人群与声光浑然一体的帕拉斯剧院。在那里，“整个剧场都是舞台；……灯光占有极大的空间……它如同一位演员一样活跃和起作用”，“我不必跳舞就能与这个地方建立一种有活力的关系”。作者最后告诉读者，在这种空间里，“魅力便是文化的虚构物的魅力”。所谓“虚构物的魅力”，即“能指”的魅力，这可以说是后现代主义所发现的“虚构的现实”的另一个说法，而这难道不正是现代社会的特征吗？

《西南方向的光亮》字里行间透露着作者对自己家乡的深情与歌颂。他的家乡在法国西南部巴斯克地区，是临近西班牙边境的一个叫谢尔堡(Cherbourg)的小镇附近的于尔特村(Urt)，距离巴约讷市很近。文章开头告诉我们，作者是在1977年7月17日这一天，“坐在长凳上”，“眯起眼睛”所看见的家乡的景象。他看到了家乡的平静得像是河水一样的公路上不时地走过的轻骑摩托车或拖拉机……“就像这些画面按照我理解它们的感知层次来变化那样，我的西南方也以相同的方式在延伸。就这样，我主观地感受到三个方面”：第一个是占法国四分之一的大西南方，第二个是作者家乡所在的大区，第三个是他度过幼年和少年暑期的巴约讷市和他每年

都回去探望的村庄,于是,火车站、巴斯克地区的风景、乡间公路、阿杜尔河上的点点风帆……以及童年的梦一俱跃然纸上。读着它,让人如临其境,惬意油然而生。

译者有幸在法国工作期间于1995年3月26日那天(即罗兰·巴特逝世十五周年纪念日)在巴约讷市参加了“纪念巴特国际研讨会”。我之所以被邀,是因为此前我翻译的《罗兰·巴特随笔选》在国内刚刚出版,是法国的瑟伊出版社向会议主办单位——巴约讷市政府——推荐的。我是头一天下午赶到的,在旅馆稍做安顿之后,便出来随便走走,我特别想领略一下罗兰·巴特在他的书中描写过的巴约讷市。巴约讷市西临大海,一条入海的河水穿城而过,城市不大,但建筑古老,已有历史。我在距旅馆不远的海边广场上停了下来,环视着四周的楼房、桥梁和海面,街道的入口处差不多都挂着“与罗兰·巴特会晤”的法文条幅。显然,人们都以巴约讷市这个地方出了罗兰·巴特而自豪。不论是海面上还是街道里,人们都在忙碌着。我想起罗兰·巴特在其《自述》中一幅照片上写下的字:“巴约讷,巴约讷,完美的城市:……四周有着响亮的生活气息……童年时的主要想象物:外省就是风景,故事就是气味,资产阶级就是话题。”会议是26日上午在市图书馆的报告厅举行的。说是国际研讨会,其实来参加的,包括我在内,也只有五个人:除了我之外,一位是西班牙人,一位是葡萄牙人(葡萄牙前教育部长,已定居巴黎),一位是意大利人,还有一位是省会波城(Pau)大学的讲师。大学讲师是会议主持者,与会者大都谈的是在各自国家里翻译和介绍罗兰·巴特的著述的情况,听众都是当地的社会上层人士,其中有几位老年人还说当年曾与罗兰·巴特认识。会上,我成了被提问最多的报告人,人们对罗兰·巴特的著述能翻译成汉语和被中国读者所阅读而特别感到惊奇,有的甚至说,连他们都读不懂罗兰·巴特,大有为自己未能深入研究家乡名人而感到愧疚之意。我向巴约讷市图书馆赠送了两册《罗兰·巴特随

笔选》，受到了大家的热烈欢迎。那天下午，在主办单位的安排之下，一位熟悉罗兰·巴特家乡的工作人员陪同我去了罗兰·巴特 20 世纪 60 年代以后经常居住的于尔特村，在那栋据说已经不属于巴特家族的略显破旧的二层小楼门前留了影。我看到了他描述过的阿杜尔河(Adour)，并沿着他可能走过的公路驱车走了一段。巴斯克地区是很美的，重峦叠嶂，郁郁葱葱，令人心悦，令人遐想。无怪乎它从很早就培育了罗兰·巴特丰富的想象力，这种想象力无不构成了他后来的超凡的创作力。陪同的人看到我如此痴情于罗兰·巴特生活过的地方，便问我愿不愿意去看一看罗兰·巴特的坟墓。我自然愿意。我们在公墓外停车，缓步而静穆地走进公墓，就在不远处公墓的南端，我们找到了他的墓。在陪同人告诉我“我们到了”时，我简直惊呆了：那里没有大理石的墓体、墓碑，而只有茅草围绕中的一块水泥盖板，盖板上刻有两部分文字，上面是“Henriette BARTHES, Née Binger, 1893—1977”(亨利埃特·巴特，乳姓：班热，1893—1977)，下面是“Roland BARTHES, 1915—1980”(罗兰·巴特，1915—1980)。这是他与母亲合用的墓穴。墓前甚至没有花盆。与四周相比，这个墓近乎于平地，近乎于泥土。我半晌没有说话，陪同的人可能已经看出了我的内心活动，马上解释，说罗兰·巴特在弥留之际，不让亲友为他修建永久式坟墓，而希望与母亲合用墓穴，上面有块水泥盖板就可以了，以便于以后较快地归化于自然。我拿出了照相机，让镜头为我留下了此处今后也会令我久久不能平静的珍奇景物。我只有感慨，不尽的感慨。在随后返回巴黎的高速火车上，我将自己前后的感悟捋了捋，记在了本子上，不想，竟捋出了一首小诗：

不是墓
分明是与路同样的路
一样的沙石板块

一样的茅草拥簇
斜阳中,鲜亮而明突

不是墓
分明是奇特的书
一生笔耕不辍
安息处也是打开的一篇珍贵的笔录
冥世间仍在追求“零度”

时至今日,每当我翻看我在巴约讷拍摄的照片时,都回想起于尔特之行,回想起罗兰·巴特的坟墓。我愿意把自己的这段与罗兰·巴特最靠近的时刻告诉给读者,我相信,我的感慨会从读者那里得到共鸣的。

总之,这本以《罗兰·巴特自述》为总书名的书,内容极为丰富。我们尊重作者的审美主张,不去尽力对其做出传统意义上的判断(要做,该会是极为困难的)。这篇导读,仅在于为读者提供一些对了解书中内容和作者本人可能有用的补充信息,其中有几处个人看法,只想供读者参考。如果做到了这些,译者则欣然自慰。

怀 宇

南开大学 2001年6月

罗兰·巴特自述

关于照片的话	…003	电影的实在性	…017
主动性与反映性	…005	尾句	…017
形容词	…005	重合	…018
惬意	…005	对比就是理智	…019
类比的魔怪	…006	真理与稳定性	…019
黑板上	…006	与什么同时代?	…020
钱	…007	对于契约的含混歌颂	…020
阿耳戈大船	…008	不合时宜	…021
傲慢	…009	我的躯体	…021
肠卜僧的动作	…009	只在……存在	…021
认同,不是选择	…010	多元躯体	…022
真实与论断	…010	肋骨	…022
无定所	…011	不可思议的意象曲线	…023
回指性	…011	价值一词语的偶联	…023
挂车	…012	两种夹生	…024
当我玩		分解与破坏	…024
捉人游戏的时候……	…012	H 仙女	…025
姓氏	…012	朋友们	…025
关于愚蠢,我只能说……	…013	特权关系	…026
喜爱一个念头	…014	超越之超越	…026
年轻的资产阶级姑娘	…014	第二等级与其他	…027
爱好者	…014	外延作为	
布莱希特对于罗兰·巴特		言语活动的真实	…028
的指责	…015	他的噪音	…028
对于理论的要挟	…016	突出显示	…029
夏洛	…016	辩证法	…029

多元,区别,冲突	…030	一种庸俗的幻觉	…046
分解的嗜好	…030	返回,就像是闹剧	…047
弹钢琴,指法……	…031	疲倦与清新	…047
不佳的对象	…031	虚构	…048
多格扎与反多格扎	…031	双重外在形象	…049
分散性	…032	爱情,即疯狂	…049
意义含混	…032	模拟写作	…050
附加的成分	…034	是傅立叶还是福楼拜?	…051
回音室	…035	片断的圈子	…051
写作从风格开始	…035	片断就像是幻觉	…053
空想有何用	…036	从片断到日记	…053
作家作为幻觉	…037	草莓酒	…054
新的主体,新的科学	…037	法兰西人	…055
亲爱的艾丽丝,是你……	…037	打字错误	…055
简洁	…038	意义的波动	…056
标志,插科打诨之事	…039	奔跑式的归纳推理	…056
传播者的社会	…039	左撇子	…057
时间安排	…040	观念的动作	…057
私生活	…041	渊源	…057
实际上……	…041	对于各种算法的爱好	…058
情欲与戏剧	…042	如果我不曾读过……	…058
审美话语	…042	变异论与暴力	…059
人种学意图	…043	孤独中的想象物	…059
词源	…043	虚伪?	…060
暴力、明显、本性	…044	念头,就像是享乐	…060
排斥	…044	不被赏识的观念	…060
塞丽娜与傅罗拉	…045	句子	…061
排除意义	…045	意识形态与审美	…061
幻觉,而非梦想	…046	想象物	…062

花花公子	…063	语言学的寓意	…079
何谓影响?	…063	偏头疼	…080
灵巧的工具	…064	过时	…081
暂歇:回想	…064	重要词语的柔弱性	…081
蠢货?	…067	女舞蹈家的腿肚子	…081
写作的机器	…067	政治与道德	…082
空腹	…067	词语与时髦	…083
吉拉里的信	…068	词语与价值	…083
作为享乐的反论	…069	词语与颜色	…084
令人狂喜的话语	…069	神力词语	…084
填补	…070	过渡词	…084
对词语下工夫	…070	中间性词语	…085
对言语活动的惧怕	…070	自然性	…085
母语	…071	新的与新式的	…086
不纯正的词汇	…072	中性	…086
我爱,我不爱	…072	主动性与被动性	…087
结构与自由	…073	适应	…088
可接受的	…073	神意	…088
可读的,可写的 及在此之外的	…074	事物进入话语之中	…089
文学作为套数	…074	气味	…090
关于自我的书	…075	从写作到作品	…090
饶舌	…076	“大家都知道”	…091
清醒的表白	…076	模糊与透明	…092
结婚	…077	反衬	…093
对童年的记忆	…077	起源的破坏	…093
清晨	…077	价值的波动	…093
美杜莎	…078	反多格扎	…094
阿布·诺瓦斯与隐喻	…079	偏执狂的轻微动力	…094
		说话与拥抱	…095



身边走过的躯体	...095	节奏	...108
游戏,模仿	...096	不言而喻	...109
杂色方格布	...096	在萨拉曼卡与 巴利亚多利德之间	...109
颜色	...097	学生练习	...110
是被分割的个人吗?	...097	知识与写作	...110
部分冠词	...098	价值与知识	...110
巴塔耶,恐怖	...098	吵闹	...110
阶段	...099	戏剧化的科学	...111
结构主义时髦	...100	我看得见言语活动	...112
一个句子的有益效果	...100	转而反对	...113
政治文本	...100	乌贼与其黑墨	...113
字母表	...100	关于性别关系的 一本书的写作计划	...114
我想不起顺序来了	...101	有性感	...114
作为多题材的作品	...101	性快乐的结束	...115
言语活动—牧师	...102	作为空想的转换词	...115
预见性的话语	...102	在意指活动中, 有三种东西	...116
写作计划	...102	一种过于简单的哲学	...117
与精神分析学的关系	...103	猴子中的猴子	...117
精神分析与心理学	...103	社会划分	...118
“这意味着什么?”	...103	我嘛,我	...118
何种推理?	...104	一个坏的政治主体	...119
退避	...105	复因决定论	...120
结构的反应	...106	他听不到自己的 言语活动	...120
支配与胜利	...106	国家的象征	...120
废除价值支配	...107	征兆性的文本	...121
是什么在限制表现	...107	系统与系统性	...121
反响	...107		
成功与失败	...107		
关于选择一件衣服	...108		

策略与战略	…121	戏剧	…126
随后	…121	主题	…127
《太凯尔》	…124	价值向理论的转化	…127
今天的天气	…124	格言	…127
有希望的大地	…125	整体性的魔鬼	…128
我的脑袋糊涂起来	…125		

作家索莱尔斯

对话	…131
戏剧, 诗歌, 小说	…134
拒不因袭	…151
蔑视	…155
当前情况	…167
波动	…169

偶遇琐事

出版说明	…173
西南方向的光亮	…176
偶遇琐事	…181
今晚在帕拉斯剧院	…205
巴黎的夜晚	…208
附录一: 罗兰·巴特生平	…226
附录二: 罗兰·巴特著述年表	…229
译后记	…232

罗兰·巴特自述

这一切,均应被看成出自一位小说人物之口。

关于照片的话*

* 此标题为译者所加。作者在本书的开始总共选登了39幅家藏照片。因版权问题，中译本未能收录。

作为开始，这里有几幅照片：它们是作者在结束这本书的时候快乐地为自己安排的。这种快乐是诱人的（而且在此是相当自私的）。我只保留了那些使我感到惊愕的照片，**可我却不知道其原因何在**（这种无知是诱惑的特性，并且，我对每一幅照片所说的内容，将永远都只是想象出来的）。

然而，应该承认，只有我青少年时期的照片才吸引我。由于我周围充满着爱，我的青少年时期并不是不幸的；可是，由于孤独和物质上的拮据，我的这个时期也并不让人喜欢。因此，面对这些照片，使我高兴的并不是对于一个快乐时期的怀恋，而是某种更为模糊的东西。

当沉思（惊愕）把照片视为分离的存在物，当这种沉思使照片成为一种直接的享乐**对象**的时候，它就不再与关于照片上是谁的思考有什么关系了，尽管这种思考是魂牵梦萦的；这种思考忍受着一种幻象的折磨，同时也靠幻象来自我欢娱，这种幻象根本不属于形态方面的（我从来不像我自己），而更可以说是结构性的。这一组照片在包容了父母方面全部关系的同时，俨然一种通灵物质在起作用，并把我与我的躯体的“某个部分”建立起关系；这组照片在我身上激起某种愚笨的梦幻，其组成单位就是牙齿、头发、鼻子、瘦身材、穿着高筒袜的大腿，它们不属于我，然而除了我之外又不属于别人：从此，我便处于令人不安的亲近状态之中——我竟然**看见了**主体的裂隙（他甚至对此无话可说）。由此可见，年轻时的照片既不是很分离的（是我的下部躯体在供人阅读），同时又是很分离的（照片上谈论的不是“我”）。

因此，我们在这里将只会看到，与家庭的故事掺和在一起的躯体的一种史前学状况的各种外在形象表现情况，而这个躯体此时正步向写作的工作和写作的乐趣。因为，这便是这种限制的理论意义：表明叙事文（这组照片）的时间与主体的青少年时代一起结束：只有在非生产性的生活中才有传记可言。每当我一生产，即每当我一写作，**文本**自身就剥夺了我的叙述时间（这太幸



运了)。文本不能叙述任何东西；它把我的躯体带向别处，在远离我的想象的个人的同时，带向了某种无记忆的语言，这种语言已经是人民的语言、非主观的（或是被取消个性的主体的）大众的语言，即便我的写作方式依然把我与这种语言分离。

因此，照片所引起的想象，一进入生产性生活（在我看来，生产性生活即意味着走出疗养院）便停止。于是，另一种想象物开始了：那就是写作的想象物。为了使这种想象物可以展开（因为这是这本书的意图），而不再被一个平民百姓的出现所阻碍、所保证和所验证，也为了使这种想象物脱离其从不以外在形象来表现的符号，这个文本将在无照片伴随的情况下只跟随着笔走龙蛇的手影前进。



主动性与反映性>>

在他写作的东西中,有两种文本。第一种文本是反映性的,受愤怒、恐惧、内心回击、轻微偏执狂、自卫心理和场面驱使而成。第二种文本是主动性的,受快乐驱使而成。但在写作、修改和服从于**风格**的虚构的过程中,第一种文本自身也成了主动性的;从此,它便失去了其反映性外表,因为这种外表仅靠只言片语(于短小的插入语中)存在。

形容词>>

他忍受不了有关他自己的任何**照片**,在被别人指名道姓时他感到难受。他认为,人际关系的最佳状态就在于不考虑形象:从一个人到另一个人之间取消**形容词**;建立在形容词基础上的一种关系,属于形象、属于支配、属于死亡。

(在摩洛哥,他们显然没有任何关于我的照片;作为善良的西方人,我当时为了成为**这个**或是**那个**所做的努力,一直没有结果:**这个**和**那个**都不曾以漂亮的形容词的形式来指我;他们想不到要评论我,他们在不自觉地拒绝培养和恭维对我的想象。最初的时候,人际关系的这种不明朗状况有点叫人疲惫难忍;但它又逐渐地显示出是一种文明财富,或者就像是恋情谈话的那种真正辩证的形式。)

惬意>>

他作为享乐主义者(因为他自认为是这样的),希望有一种总之是舒适的状态;但是,这种舒适比由我们的社会来确定其构成因素的家庭舒适要复杂得多:这是一种由他自我安排、自我寻找的舒适(例如我的祖父B,他在晚年的时候,在窗户前安放了一个台子,以便他一边干活一边更好地看看花园)。对于这种个人的舒适,我们可以称之为:**惬意**。惬意接受一种理论尊严(“对于形式主义,我们不需要保持距离,而只需要保持惬意”,论文《思想与文字》,1971),同时也接受来自道德考虑的一种

力量：这是任何英雄主义都自愿承受的损失，即便是在享受之中。

类比的魔怪》》

索绪尔最厌恶的，是（符号的）任意性。而他最厌恶的，是**类比**。“类比”艺术（电影，摄影），“类比”方法（例如学院式的文学批评），都失去了人们的信任。为什么呢？因为类比包含一种**自然效果**：它把“自然本性”看成真实源泉；而对于类比的追加诅咒，那就是它是难以克制的（参阅《雷吉肖》，第23页）；因为一旦看到某种形式，那它就**必须**像某种东西。人类似乎注定要面对**类比**，也就是说最后要面对**自然**。于是，画家、作家都在努力躲避自然。怎么躲避呢？那就是借助于两种相反的过分行爲——或者如果我们愿意的话，就是借助于两种**讽刺**，这两种讽刺把**类比**置于可笑的地位，其方法便是，或者装出一种极为**平庸**的尊敬（这是复制，复制也因此得救了），或者依据**规则**正常地改变被模仿的对象（这便是变态，《批评与真理》，第64页）。

在这些不规范的情况之外，有益地与无信义的**类比**相对立的，是那种简单的结构上的相宜性，即**同形性**（homologie），这种同形性在于把对第一个对象的引述压缩为一种依据一定比例的暗示（从词源学上讲，也就是说在言语活动的那些快乐时刻，**类比**就意味着**比例**）。

（公牛在其诱惑物挨近它鼻子时看到的是红色；两种红色凑在了一起——一种是愤怒的红色，一种是斗篷的红色；公牛处于完全的类比状态，也就是说**完全的想象**的状态。当我抗拒类比的时候，实际上是抗拒想象。这里指：符号的形成、能指与所指的相似性、意象的相似变化、镜子、迷人的诱惑物。所有求助于类比的科学解释——这种情况太多了——都参与诱惑，它们构成了科学之想象物。）

黑板上》》

B先生是路易-勒-格朗中学初中四年级A班的教师，他是

一个矮个子老头，社会党人，民族论者。每年的年初，他都在黑板上郑重其事地写上学生们的“在战场上光荣牺牲的”父母的姓名；有舅舅叔叔、堂兄弟表兄弟牺牲者很多，但只有我能报出父亲阵亡一事；就像对一种特殊标志感到窘迫那样，我对这样做感到局促不安。可是，黑板一经擦过，这种当众表露的悲哀就荡然无存了——除了在实际生活当中（因为实际生活总是静而无声的），呈现出一个没有社会锚地的家庭的形象：没有可杀的父亲，没有可憎恨的家庭，没有可谴责的地方：这完全是俄狄浦斯式的剥夺！

（还是这位 B 先生，每个星期六的下午，他都愉快地让一个学生给他提出一个思考题，哪种题目都可以，不论多么荒唐，他都不放弃从中组织一个小小的听写内容，他一边在教室里踱步，一边即兴成章，以此证实他的精神自制力和轻松自如的构思谋篇本事。）

片断与听写之间有着滑稽可笑的相似关系：听写有时以社会写作的惯用外在形象即学校作文的短篇形式重新出现。

钱》》

由于家贫，他曾经是一个无上层社会交往，但也并非属于社会地位低下的孩子：他不属于任何社会阶层（对于资产阶级集中的 B 市，他只是在学校放假时才去：去看看，就像去看一次节目）；他不分享资产阶级的价值观，他无从对其加以憎恨，因为这种价值观在他的眼里仅仅是一些言语活动的场面，而且具有浪漫性；他只参与其生活艺术（论文《回答》，1971）。这种生活艺术，无铺张挥霍可言，一直存在于缺钱的危机之中；虽算不上一贫如洗，但却拮据不堪；也就是说，存在着因家庭成员关系的紧张而带来的惧怕，还有假期问题、买鞋子问题、买课本问题，甚至吃饭问题。一种关于自由补偿、关于快乐即关于惬意（它正好是拮据的反义词）的多元决定论的雏形哲学，也许就出自这种可忍受的匮乏状况（拮据总是存在的）。其构成性问题无疑是钱的问题，而不是性别问题。

在价值方面,钱具有两种相反的意义(这是一对对应因子):它尤其在戏剧里受到非常严厉的指责(1954年左右,许多文章攻击金钱戏剧)。接着,继傅立叶恢复名誉之后,通过反对三种与钱对立的道德论而使钱的名誉得到恢复。这三种道德论是马克思主义、基督教主义和弗洛伊德主义(《萨德,傅立叶,罗耀拉》,第90页)。可是,当然,被禁止的并不是存留的钱、节省的钱、攒出的钱,而是破费的钱、浪费的钱,这种钱甚至就是由于耗费行为而被扔掉,又由于一种产品的昂贵而变得光彩夺目;于是,金钱就从隐喻上讲变成了黄金:能指的黄金。

① 阿耳戈(Argo)大船:古希腊神话中的一艘速度很快的船。——译注

阿耳戈大船>>

经常出现的一幅画面:即阿耳戈大船^①的画面(明亮而呈白色),船上的英雄们一点一点地替换着每一个部件,以便最终能搞成一艘全新的大船,而不需要改变其船名和形状。这艘阿耳戈大船是很有用的:它可以提供有关一个结构性非常强的对象的讽喻,这个对象不是由天才、悟性和决心创立的,而是由两种不起眼的行为创立的(这两种行为难以在创造活动的任何神秘性之中得到理解):**替换**(一个部件替换掉另一个,就像在一种聚合关系中那样)和**命名**(这个名称与部件的稳定性无任何联系)。当在同一个名称的内部进行结合的时候,就会只剩下**词源**:阿耳戈大船是一个只有名称但无原因而存在的客体,它也是一个只有形状而无其他身份的客体。

另一艘阿耳戈大船:我有两个工作空间,一个在巴黎,另一个在农村。从一个到另一个,不存在任何共同的对象,因为没有任何东西被运走了。可是,这两个地方是相同的,为什么呢?因为占有的工具(纸张、笔、写字台、挂钟、烟灰缸)是相同的,是空间的结构使其出现了相同性。这种个人的现象足以说明结构主义:系统优于客体的存在。



傲慢>>

他不大喜欢在取得胜利的时候发表谈话。他由于难以承受来自任何人的羞辱,所以只要有某种胜利在某个地方形成,他就立即想到**别出去**(如果他是上帝的话,他就会不停地推翻所有的胜利——这就是**上帝在做的事情!**)。即便是最正确的胜利,当其进入话语的层面的时候,它也会变成很坏的言语活动价值,即某种**傲慢**:该词曾在巴塔耶^①的作品中出现过,它在某个地方讲的是科学上的傲慢,却铺展到了所有的盛气凌人的话语。因此,我承受着三种傲慢态度:**科学的傲慢态度、多格扎的傲慢态度和战斗者的傲慢态度**。

多格扎(doxa这个词会经常出现),即**公共舆论**,即多数人的**精神**,即小资产阶级的一致意见,即**自然性的语态**,即**偏见之暴力**。我们可以把莱布尼茨^②的用语“doxologie”^③一词用来称呼任何与外表、与舆论或与实践相一致的说话方式。

有时,他对自己曾听任一些言语活动的恐吓而感到后悔。于是有人便常对他说:可是,没有这一点,您就不可能写作!傲慢开始巡行了,就像一种味浓的葡萄酒在文本的宾客们之间斟饮那样。关联文本(intertexte)不仅包括一些精心选择的、暗地喜爱的、自由的、适宜的、大方的文本,还包括一些共同的、盛气凌人的文本。您自己也可以是另一个文本的傲慢文本。

没有太大的必要去说“主导性意识形态”,因为这是一种同义选用:意识形态不是别的,它仅仅是处于主导地位的观念(《文本的快乐》,第53页)。但是,我却可以主观地看重和这样说:**傲慢的意识形态**。

肠卜僧的动作>>

在《S/Z》一书中(第20页),词汇(lexie)(即读物片断)被比喻成了由肠卜僧^④用棍子在空中切割的一块天。这个意象曾

① 巴塔耶(Georges Bataille, 1897—1962):法国作家。——译注

② 莱布尼茨(Gottfried Wilhelm Leibntz, 1646—1716):德意志哲学家和数学家。——译注

③ doxologie:“老生常谈”之意。——译注



④ 肠卜僧(arspice):古罗马根据牺牲的内脏进行占卜的僧人。——译注

使他高兴：这根向着天即向着不可戳破之物而舞的尖棒，从前想必是美妙的；而后来，这种举动就变得疯狂了：郑重地划定一种界限（但这种界限又立即**荡然无存**，只剩一种切割的智力痕迹），并专心于一种意义的完全惯常的和完全任意的准备工作。

认同，不是选择》》

朝鲜战争，为的是什么呢？一小股法国志愿兵无目标地在朝鲜的树丛中巡逻。他们中的一个受伤后被一位朝鲜小姑娘看到，小姑娘把他带回村庄，他又受到小姑娘父母的接纳：这个士兵选择待下来，与他们一起生活。**选择**，至少是我们的言语表达方式。它不完全是维纳弗的言语表达方式：实际上，我们不是在目睹一种选择，也不是在目睹一次谈话，更不是在目睹一次开小差，我们目睹的是一种逐渐的**认同**：士兵接受了他所发现的朝鲜……〔关于米歇尔·维纳弗(Michel Vinaver)的《今天或朝鲜人》，1956〕

后来，过了很久（1974），在他去中国旅行之际，他曾经试图重新采用**认同**一词，来使《世界报》的读者们即他的世界的读者们理解他不“选择”中国（当时缺少许多因素来明确这种选择），而是像维纳弗的那个士兵一样，在不声不响之中（他称之为“平淡”之中）**接受**着那里正在做着的事情。这一点不大被人所理解，知识界所要求的，是一种**选择**：必须离开中国，就像一头公牛离开门栏，冲入满是观众的斗牛场那样：怒不可遏或是盛气凌人。

真实与论断》》

他不安起来，有时非常强烈——有几个夜晚，在他一整天写作之后，他甚至达到一种恐怖的程度。这种不安来自于他感觉到要生产一种双重话语的时候，这种话语的方式在某种程度上超过目的：因为其话语所针对的并不是真实，可是这个话语又是断然性的。

（他很早就出现了这种局促状况；他在努力控制住它——不这样做，他就要停止写作，他在这样做的时候，他想象言语活动

是论断性的,而不是他是论断性的。所有的人都该会认为,为每个句子加上一个不确定的尾句的做法十分可笑,就好像任何来自言语活动的东西都可以使言语活动发抖一样。)

(出于同一种感觉,他每写作一样东西时,他都设想他将会伤害他的朋友们中的一个——从来都不是同一个朋友;而是轮流。)

无定所 >>

被固定:我被固定、被指定在一个(知识阶层的)场所、一个社会等级(或者说社会阶级)的住所。只有一种内心自知的学说可以对付这种情况:那就是**无定所(atopie)**学说(即关于住处飘忽不定的学说)。无定所优于空想(空想是反映性的、策略性的和文学性的,它来自于意义,并使意义前进)。

回指性 >>

令人迷惑的复制,即叫人感兴趣的复制,是脱节的复制:这种复制在重新生产的同时,也返回到原处。复制只能在返回原处的情况下才能重新生产,复制搞乱了复制品的无限的链式排列。

今天晚上,植物园餐厅的两个堂倌去波拿巴餐厅喝开胃酒;一个有他的“夫人”,另一个忘记了服用治疗伤风的栓剂;他们享受到了由波拿巴餐厅当班的年轻堂倌提供的服务(佩尔诺酒和马提尼酒) (“抱歉,我不知道这是您的夫人”)。他们继续在充满亲热和自反性的动作之中饮用,然而,他们的角色仍然是强制地分开的。这种**反光作用(réverbération)**到处可见,总是诱人的:理发师让别人理发,(摩洛哥的)擦皮鞋的人让别人擦皮鞋,女厨师让别人供饭吃,喜剧演员在停演的那天也去看戏,电影艺术家也看电影,作家也看书,资深的打字员M小姐在不出现在涂改横杠时就不能写出“横杠”这个字,作为掮客的某先生找不到任何人可以为她搞到(为了他个人的用途)他向其客户提供的对象,等等。

所有这一切,都是**回指性(autonymie)**:一种环形活动的令



人不安的(喜剧性的和平淡的)斜视,如改变字母位置就可以成为一个新词的现象、颠倒的叠印现象、层次的打乱。

挂车 >>

从前,有一辆无轨电车在巴约讷市(Bayonne)至比亚里茨市(Biarritz)之间穿行。每逢夏天,人们就给它挂上一个完全开放的车厢:挂车。大家都很高兴,都愿意搭乘挂车:在乘客不多的时候,人们沿途可以观赏风光,也可以在上面走动和呼吸新鲜空气。今天,既没有了挂车,也没有了无轨电车,去比亚里茨的旅行真是一次苦役。这样说,并不是为了神话般地美化过去,也不是借怀念无轨电车而想说出对于已经失去的青春的惋惜。这是为了说明生活的艺术没有历史,它不演变:降临了的快乐,就是永远地降临了,它是不可取代的。其他的快乐来到了,它们什么也代替不了。在快乐之中无进步可言,而只有变化。

当我玩捉人游戏的时候……>>

当我在卢森堡公园玩捉人游戏的时候,我的最大乐趣并不是惹逗对手和轻率地被人捉住,而是解救被捉住的人——其后果便是使得各方都运动起来:这时游戏又从零开始。

在言语能力的大游戏之中,人们也玩捉人游戏:一种言语活动只是临时地对于另一种言语活动具有指挥作用;只需有第三种言语活动出现,以使进攻者不得不后退,在各种修辞学的对立之中,胜利只属于**第三种言语活动**。这第三种言语活动的任务就是解救被俘虏者:分散所指,分散信条。就像玩捉人游戏一样,言语活动之上又有言语活动,无休无止,这便是驱动语言世界的法则。由此产生其他的意象:蒙目击掌猜人游戏的意象(手放在手上,第三只手又叠上去,这就不再是第一只手了),石头一纸张一剪刀游戏的意象,无核而只有皮的洋葱头的意象。但愿区别不需要服从任何束缚:没有最终的复制品。

姓氏 >>

他童年时代的一部分时间，被一种特殊的所听内容占去了：听巴约讷地区的老一辈资产阶级的姓氏，他听他祖母整个白天都对他重复那些姓氏，因为祖母很喜欢外省的上流社会。那些专有名词都是很标准的法语姓氏，可是在这种规定之中，也经常有一些是很有新意的；那些姓氏在我的耳边组成古怪的能指花环（其证明就是我至今还清楚地记得，为什么呢？）：勒伯夫（Lebœuf）夫人，巴尔贝-马森（Barbet-Massin）夫人，德莱（Delay）夫人，乌勒格尔（Voulgres）夫人，包克（Poques）夫人，莱昂（Léon）夫人，弗鲁阿斯（Froisse）夫人，德·圣-帕斯图（de Saint-Pastou）夫人，皮绍诺（Pichoneau）夫人，普瓦米罗（Poymiro）夫人，诺维翁（Novion）夫人，皮绪吕（Puchulu）夫人，尚塔尔（Chantal）夫人，拉卡普（Lacape）夫人，昂里凯（Henriquet）夫人，拉布鲁舍（Labrouche）夫人，德·拉斯博德（de Lasbordes）夫人，迪东（Didon）夫人，德·利涅罗尔（de Lignerolles）夫人，加朗斯（Garance）夫人。人们怎么会对于姓氏钟爱不舍呢？没有人怀疑是换喻的缘故：因为这些夫人并不招人喜欢，甚至也并非美不胜收。可是，没有这种特殊的贪婪劲头，就不可能去阅读一部小说，去阅读一些回忆录（我在阅读德·让利斯夫人的作品时，就兴致很浓地去注意古代贵族的姓氏）。这不仅仅需要一种关于专有名词的语言学；它还是一种色情，姓氏，就跟语态一样，就跟气味一样，它还是表明一种忧郁的词语：欲望与死亡。上个世纪的一位作者这样说过：它是“事物留下的最后一声呼吸”。

关于愚蠢，我只能说……>>

每一周在音乐电台（F.M.）收听到的音乐，在他看来都是“愚蠢的”，他得出的结论是：愚蠢很像是一个坚硬的、不可分的核，是一个原始人（primitif）：要想科学地分解它是不必要的（如果对于愚蠢的科学分析是可能的话，那么所有的电视系统就该垮了）。何谓愚蠢呢？一种场面？一种审美虚构？也许是一种幻觉？也许我们就想把自己置于画面之中呢？那种画面该是好看

的、令人窒息的和古怪的。总之,对于愚蠢,我只能这样说:它**诱惑我**。诱惑,即是愚蠢(如果我能偶尔说出其名称的话)在我身上引起的**准确感觉**:它在**抱紧我**(它是难以对付的,什么都抓不住它,它会在蒙目击掌猜人游戏中抓住您)。

喜爱一个念头>>

在一段时间里,他曾热衷于二元论(binarisme)。在他看来,二元论是一个真正的可爱对象。他认为,这个念头从未表现出似乎已经被开发完了。人们可以**仅以一种区别**来说任何事情,这种做法在他身上产生着一种乐趣、一种连续的惊奇。

智力方面的事情与爱情方面的事情相像,在二元论中,使他高兴的是一种外在形象。这种外在形象,与他后来在价值的对立关系中所发现的是一致的。使符号学(在他身上)偏离的东西,首先是这种符号学的享乐原则:拒绝二元论的符号学不再与他有关系。

年轻的资产阶级姑娘>>

在激烈的政治动乱中,她在学习弹钢琴、学习水彩画,这都是19世纪一位年轻的资产阶级小姐从事的装点门面的事。——我现在把问题反过来:在昔日资产阶级小姐的实践中,是什么东西超越了她的女性和阶级呢?这些行为的理想国是什么呢?年轻的资产阶级小姐在**无益地、愚蠢地**为她自己而生产,但她**一直在生产**:这是属于她自己的耗能形式。

爱好者>>

爱好者(即不想精通也不想参加比赛的练习绘画的人、练习音乐的人、练习体育的人、**喜爱科学的人**),**爱好者**继续他的享乐(amator:即表现出喜爱和继续表现出喜爱的人);他根本不能说是一位(富于创造性的、高技能的)英雄;他**优雅地**(但毫无用处地)坐在能指之中:在音乐、绘画的直接的最终材料之中;通常来讲,他的实践不包含任何**散板**(对对象的这种盗窃有利于

属性)；他现在是——有可能将来是——反资产阶级的艺术家。

布莱希特对于罗兰·巴特的指责》》

罗兰·巴特似乎总想限制政治。难道他不了解布莱希特^①曾经特意为他写的东西吗？

例如，我希望生活中少一点政治。这意味着我不想成为政治主体。但是，这不是因为我想成为太多的政治的对象。不过，还是应该要么成为政治的对象，要么成为政治的主体；没有其他的选择。问题不在于或者既不是这个也不是那个，或者两者都不是；因此，我似乎必须搞点政治，而且我甚至不该决定我应该搞的政治的多少。这样一来，我的生命就很可能应该贡献给政治，甚至为其做出牺牲。（《论政治与社会》，第57页）

他的场所（即他的领域）是言语活动：他正是在这里才行动或是放弃，他的躯体正是在这里可以或是不可以。为了政治话语而牺牲其言语活动的生活吗？他很想成为主体，而不是政治演说家（演说家：即宣读讲稿、讲述讲稿，同时也是正式公布讲话内容和以签字来确认讲话内容的人）。这是因为他不能从他的一般的、重复的话语中剥离政治真实，也因为在在他看来政治家是被取消权利的。可是，从这种被取消权利的情况开始，他至少可以使他写作的东西具有政治意义：就像他是一种矛盾的历史见证人一样：这种矛盾便是一位敏感的、渴求的和平心静气的（不应该将这几个词分开）政治主体的矛盾。

政治话语并不是唯一可以重复的、可以普及的、可以疲惫的话语：一旦在某个地方出现话语的一种变化，紧接着就有一部圣经和其一系列令人疲惫的僵死的句子。这种共同的现象之所以在他看来尤其不能容忍，是因为重复在此采取了顶级的速度；政治以成为关于真实的基本科学为己任，我们也从想象出发赋予其一种最后的能力：即征服言语活动、把任何闲聊都减缩为其最微小的真实部分的能力。那么从此以后，如何在无悲哀的情况下

① 布莱希特 (Bertolt Brecht, 1898—1956): 德国诗人、文艺理论家。——译注



能容忍政治也回到言语活动的行列和远离喋喋不休的废话呢？

（为了使政治话语不被重复所纠缠，就需要一些罕见的条件，或者由他自己建立一种新的推理性方式：这就是马克思的情况；或者稍差一些，由一位作者借助于言语活动的一种简单的智慧，借助于关于其特定效果的科学，生产一种既严格又自由的政治文本，该文本能确保其审美特殊性的特征，就像他能发明也能改变他所写的东西那样：这便是布莱希特在《论政治与社会》的情况；或者，政治以一种模糊和不大可靠的深度武装和改变言语活动的物质本身：这便是**文本**，例如**法律文本**的情况。）

对于理论的要挟>>

有许多（尚未发表的）先锋派文本是**靠不住的**：怎么评判它们、集注它们，又怎么为其预言一种直接的或遥远的未来呢？它们高兴这样吗？它们厌烦这样吗？它们明显的特点是故弄玄虚：它们急于使用理论。

可是，这种特点**同时也是一种要挟**（一种对于理论的要挟）：请喜欢我，留住我，保护我，因为我符合您所要求的理论；难道我与阿尔托^①和凯奇^②等人做的不是一样的事情吗？但是，对于阿尔托，那并不仅仅是“先锋派”，那**也是**写作；凯奇也有其魅力……正是在此，一些品质**恰恰**没有被理论所承认，它们甚至有时被理论所唾弃。请您至少将您的爱好与您的想法协调起来，等等。（**此种情景在继续，在无限地继续。**）

① 阿尔托 (Antonin Artaud, 1896—1948): 法国作家、喜剧演员和话剧演员。
——译注

② 凯奇 (John Cage, 1912—1992): 美国作曲家。
——译注

夏洛>>

小时候，他不怎么喜欢有夏洛^③这个人物的电影；后来，他在不盲目于人物的模糊而又使人平静的意识形态的情况下（《神话》，第40页），发现了这种既非常大众化（他就曾经是非常平易近人的）又非常奸诈的艺术的某种乐趣。这是一种**合成的**艺术，这种艺术不直接地采用多种审美情趣和多种言语活动。这样的艺术家能引起全面的快乐，因为他们提供的文化形象既是有区别的又是集体的，即多元的。这种形象就像第三项那样运作，

③ 夏洛 (Charlot): 祖籍是英国的美国电影艺术家卓别林 (Charles Spencer Chaplin, 1889—1977) 于1913年在美国塑造的一个喜剧人物，该人物曾出现在他的多部喜剧电影作品中。——译注

这第三项是对包括我们在内的对立关系（大众文化或是高级文化）的破坏的一项。

电影的实在性》》

对电影的抵制：在电影里，不论有关平面的修辞学怎样，能指自身从本质上讲总是平滑的；这是一种不间断的画面连续动作；胶片（名称起得好，它就是一张无开裂的皮）**接续不断**，就像一种会说话的带子，无法确定这种片断、这种俳句的地位。一些表现方面的约束（类似于语言的那些必须遵守的内容）迫使接受一切。要接受一个人的一切，这个人走在雪地里，甚至在他意味着什么之前，我就知道了一切；相反，在写作的情况里，我却不必明白主人公的指甲是怎样形成的——但是，如果他希望，**文本**就会告诉我，而且是强有力地告诉我，荷尔德林^①有着很长的指甲。

〔刚写完这一点，我就觉得这似乎是在承认想象物；我本该像说一种梦幻性的言语那样来陈述这种想象物，这种言语在寻求知道为什么我抵制或者为什么我希望；不幸的是，我不得不论述：在法语上（也许在任何语言方面都一样），缺少一种可以**轻柔地**（我们的条件式还是语气太重）说出——不是说出智力的疑虑——而是说出那种致力于变成理论的价值。〕

尾句》》

在《神话》一书中，政治经常出现在最后的部分〔例如：“因此，我们看到，《失去的大陆》^②中的‘美丽的画面’不能是无辜的：失去了在万隆（Bandoeng）重新找到的大陆，不能说是无辜的”〕。这种尾句可以说具有三种功能：修辞功能性的（画面装饰性地自我关闭）、体貌特征性的（通过一种介入计划，最后获得一些主题分析）和经济性的（人们试图用一种更为简洁的方式代替政治论述，除非这种简洁的方式仅仅是人们借以排除理所当然的论证的那种毫无拘束的方法）。

在《米什莱自述》一书中，这位作家的思想意识被放在了

① 荷尔德林（Friedrich Hölderlin, 1770—1843）：德意志诗人。——译注

② 《失去的大陆》（*Continent perdu*）：一部大型纪录片，讲的是几个意大利人到东南亚地区探险的故事。——译注

(最初的)一页上。罗兰·巴特保留并排除政治社会论:他把它作为标记来保留,又把它作为烦恼来排除。

重合>>

我一边弹钢琴一边记录自己的声音。最初,出于好奇,我能听得到自己;但很快,我就听不到自己了;我所能听到的,虽然可以说多少表露出一点头意,但都是巴赫和舒曼的《在那里》,都是他们的音乐的纯粹的物质性。因为关键在于我的陈述活动,谓语失去了任何相关性;相反,作为悖论的现象是,如果我听李斯特的音乐或是霍洛维茨^①的音乐,就会有数不清的形容词出现在面前:我听得到他们的音乐,而听不到巴赫或是舒曼的音乐。那么,会发生什么事情呢?当我在弹了钢琴之后——即在我一个一个地发现我出现的错误的那个清晰时刻过后——听自己,就会出现某种罕见的重合:我的动作的过去时与我的听之行为的现在时发生了重合,而且在这种重合中取消了评论:只剩下了音乐(当然,剩下的,丝毫不是文本的“实际”,就好像我此前发现了舒曼的“真实”或是巴赫的“真实”一样)。

当我在我以前写过的东西上假装进行写作的时候,也会以相同的方式出现一种废除活动,而不是出现一种实际活动。我不会用我现在的表述去服务于以前的实际(按照经典的做法,人们会以可靠性来庆祝这种努力),我拒绝对我自己以前的一部分继续进行精疲力竭的努力,我不寻求恢复自己(就像有人对一个纪念物所说的那样)。我不说:“我要描述我自己”,而是说:“我写作一个文本,我称之为罗兰·巴特。”我放弃(对于描述的)仿效,我依靠命名。难道我不知道在主体范围内没有参照物吗?(传记的和文本的)事实是能指之中被取消了,因为事实和能指直接地重合了。我在自我写作的时候,我只是在重复最后的过程,巴尔扎克正是借助于这种过程在《萨拉辛》中使阉割活动与阉割物“重合在了一起”。我自己是我个人的符号,我是发生在我身上的故事,我在言语活动中是自由的,我没有任何可与我相比的东西;而在这个活动中,“我”作为想象的人称代词被认为是

① 霍洛维茨(Vladimir Horowitz, 1903—1989): 祖籍为乌克兰的美国钢琴演奏家。——译注

非恰当的；符号逻辑就严格地变成直接性的了——对于主体生命的主要威胁，对于自身的写作可以表现出一种自负的念头。但是，这也是一种简单的念头，简单得就像自杀的念头。

有一天，为了消磨时间，我就我的计划查阅了一下《易经》。我抽到了第二十九卦——坎：危险！深渊！鸿沟！（工作忍受着魔法的折磨：面临危险）。

对比就是理智》》

他既严格又富有隐喻地、既一字不差又含糊地把语言学用于某种远隔的对象：例如萨德^①式的色情（《萨德，傅立叶，罗耀拉》，第34页）——这使他可以以萨德式的语法来说话。同样，他还把语言学系统（聚合/组合）用于风格学系统，并根据出现在纸上的两种轴来为作者的修改内容进行分类（《新批评文集》，第138页）；还是同样，他以在傅立叶的概念与中世纪的体裁之间〔即在概述—摘要与预示艺术（ars minor）之间，《萨德，傅立叶，罗耀拉》，第95页〕建立一种对应关系来获得快乐。他不生造，他甚至不组构，他转述，在他看来，对比就是理智。他通过某种更为同系的而不是隐喻的想象力（因为人们在对比系统，而不是对比意象）从使对象出现偏移之中来获得快乐。例如，如果他谈论米什莱^②，他就在米什莱身上做他认为米什莱对于历史材料已经做的事情：他通过完全的意义转移来进行，他爱抚地进行（《米什莱自述》，第28页）。

① 萨德（Donatien Alphonse François, Marquis de Sade, 1740—1814）：法国色情小说作家。——译注

② 米什莱（Jules Michelet, 1798—1874）：法国历史学家和作家。——译注

他有时也自我表白，用一个句子重复另一个句子（例如：“但如果我喜欢提出要求呢？如果我有某种母性的欲望呢？”《文本的快乐》，第43页）。就像他虽然想简明一些，但他却无法摆脱，他只能在概述上叠加上概述，因为他不知道哪一个是最好的。

真理与稳定性》》

爱伦·坡^③说过（《欧莱卡》），“真理存在于稳定性之中”。

③ 爱伦·坡（Edgar Allan Poe, 1809—1849）：美国作家和文艺批评家。——译注

因此,不能承受稳定性的人,便把真理之伦理学拒之身外;在单词、分句、观念一旦采取和过渡到固定状态、俗套状态(俗套意味着固定)时,他就把它们放弃。

与什么同时代? >>

马克思说过:“就像古代的人民靠想象在神话中经历了他们的史前时代一样,我们德意志人靠思考在哲理中经历了我们的后历史时代。我们是现在时的哲理同代人,而不是它的历史同代人。”同样,我只是我自己的现在时的想象的同代人:与他的言语活动同代,与他的幻想同代,与他的系统同代(也就是说与他的虚构同代),一句话,与他的神话或与他的哲理同代,而不是与他的历史同代,因为我只停留在处于晃动的影像中:虚幻的影像。

对于契约的含混歌颂 >>

他对于契约的第一个印象,总的说来是客观的:符号、语言、叙事、社会,都以契约的方式在运作,但是由于这种契约通常都是被掩盖着的,所以批评活动就在于读解理智、托词和外表的疑难之处,一句话,就是读解社会的自然性,以便揭示作为语义和集体生活之基础的那种有节制的交流活动。可是,在另一个层面上,契约是一种不好的对象:这是一种资产阶级的价值,它只是使某种经济的同等回报做法合法化。资产阶级的契约这么说:有来才有往。因此,在歌颂会计学、赢利率的名下,必须识辨卑鄙、识辨吝啬。同时,并在最后一个层面上,契约不停止地被人所希求,就像它是一个最终“正规化了的”世界的司法一样:在人的各种关系中追求契约(一旦某种契约得以建立就具有很大的安全感),对于只接受而不给予表示反感,等等。在这一点上,由于躯体直接介入进来,所以,好的契约的样板,就是卖淫契约。因为这种契约,虽然被所有的社会和所有的制度(远古制度除外)都说成是不道德的,但它实际上是在解放人们可以称之为交换的想象性困难的东西:对于别人的欲望、对于我对他来讲是什么,我要遵循什么呢?契约取消这种悬念,总之,它是主体在不落入

相反的但同样是被憎恨的两个意象之中的情况下可以坚持的唯一态度：这两种意象是“私心人”的意象（他要求，而不担心无任何东西可给）和“圣人”的意象（他给予，而禁止自己要求什么）：因此，合同的话语规避两种整体情况；它可以让我们观察在日本志木台（Shikidai）画廊里被识辨出的任何居住的黄金规则：“没有任何想得到，可是也无任何奉献。”（《符号帝国》，第149页）

不合时宜》》

他的（公开承认的？）梦想是将资产阶级生活艺术（存在着这种艺术——也有一些这种艺术）的某些魅力（而我不说：一些价值观）转移到一个社会主义社会之中去，这就是他称之的不合时宜。整体论这种幽灵与这种梦想是对立的，整体论幽灵希望资产阶级现象全面地被置于死地，并且能指的任何躲避都会受到惩罚，就像赛马时只带回来一身脏泥而无成绩那样。

是否可以像享受一种域外情趣那样来享受一下资产阶级的文化（变形的文化）呢？

我的躯体只在……存在》》

我的躯体只在两种通常的形式下才存在于我自身：偏头疼和色欲。它们不是一些不曾听说过的状态，相反，它们很有节制、很容易进入或是很容易医治，就像在这种或那种情况里我们决定在躯体的一些光彩或可恶的形象上叠合它们一样。偏头疼只不过是躯体不适的最初程度，色欲通常只被看成是享乐的一种没有人要的东西。

换句话说，我的躯体不是一个英雄。不悦或快乐（偏头疼也在抚慰我的某些时日）的轻浮和扩散性特征，与躯体构成作为严重违反常态之温床的古怪而富于幻觉的场所是相对立的；偏头疼（我在此不准确地把一般的头疼都称之为偏头疼）与色欲快乐只不过是一般肌体感觉，它们负责赋予我自己的躯体以个人

意识,而我的躯体不能以没有危险而自豪:我的躯体对其自身来讲不太富有戏剧性。

多元躯体>>

“是什么样的躯体呢? 我们有多个躯体。”(《文本的快乐》,第39页)我有一个可助消化的躯体,我有一个可引起恶心的躯体,第三个躯体是患有偏头疼的躯体,以此类推:还有色欲的躯体、肌肉的躯体(作家的手)、幽默的躯体,而尤其是**情感的躯体**:它激动、不安,或郁闷、或激奋、或惊恐,而不需要出现什么。此外,神话的躯体、人造的躯体(例如日本的化装服饰躯体)和(演员的)被出卖的躯体。而在这些公共躯体之外,如果我可以说的话,我还有两种躯体:一个巴黎的躯体(警觉的和疲倦的躯体)和一个乡下的躯体(休闲的和懒洋洋的躯体)。

肋骨>>

有一天,我使我的躯体变成了这个样子:

1945年,在雷赞市(Leysin),为了给我做外胸膜气胸手术,我的一块肋骨被拿掉了,然后,人们又郑重其事地给我缝合好,这块肋骨就捆包在一小块药用纱布里了(大夫们,当然是瑞士大夫们,都对我说,**我的躯体属于我**,于是又把它还给了我。不管是生还是死,我是我的骨头的主人)。我把我的这块骨头在抽屉里保存了好久,它俨然一块骨质阴茎,形似羔羊排骨的长骨,我不知把它怎么办,也出于担心危害于我而不敢把它扔掉,尽管把它锁在写字台里与那些“珍贵的”物件为伍于我毫无用处。那里边有一些旧钥匙,一个学生记分册,一个珍珠质的舞票本和一个我祖母B留下的塔夫绸地图夹。后来,有一天,我明白了,任何抽屉的功能都在于使物件于一个虔诚的场所即一处灰尘遍布的小教堂里度过一段时间之后再使其慢慢死亡和适应死亡,在这个场所里,人们以保存其生命力为名,为其安排了恰当的抑郁垂死时间。但是,我还不至于把自己的一块东西扔到住房的公用垃圾桶里,于是,我便在阳台上摆动这块肋骨和纱布,就像我极富

浪漫色彩地把我的骨灰撒到塞尔旺多尼街上,那里,正有一条狗想必就是前来闻味的。

不可思议的意象曲线 >>

索邦大学的教授 R.P.先生在那时把我当成骗子。T.D.现在则把我当成索邦大学的教授。

(让人惊奇和使人激动的并不是观点的不同,而是他们之间的严格对立;由此,使您发出呼喊:太过分了!这大概是一种真正结构的享乐,或者是一种真正悲剧的享乐)。

价值—词语的偶联 >>

某些语言似乎包含着一些对称义子(énantiosèmes),即一些在形式和意义上甚至相反的单词。在他看来,一个词以相同的方式可以是好的词也可以是坏的词,而不需要提前预告:当人们在“资产阶级”的历史的、上升阶段的、进步的存在时期接受它的时候,它就是好的;而当它被消灭的时候,它就是坏的。有时,语言偶尔提供一个双义词的分开办法:“结构”,在开始时是有很好的价值的,但在出现许多人都把它当作一个静止的形式(一个“计划”,一个“图表”,一个“模式”)的时候,它就失去了信誉;幸运的是,“结构活动”已经存在,它取代了前者,出色地包含着强有力的价值:进行(faire),即(“毫无意义的”)反常的耗费。

同样,而且更为特别的是,具有好的价值的,不是色情(érotique),而是色情活动(érotisation)。色情活动是色情的一种生活采纳过程,它轻盈、扩散、水银性的;它在无固定状态下循环:一种多方面的和动态的调情活动把主体与发生的事情联系在一起,这种调情活动先是装出自我控制,随后又附兴于其他事情的样子(再往后,这种经常改变的景致有时就被一种突然的静态所切割、所割断:爱情)。

两种夹生 >>

夹生既指食物也指言语活动。他从这种(“可贵的”)含混性中获得重新回到其老问题的方式,即自然性的问题。

在言语活动的领域内,外延(dénotation)只有通过萨德的性别言语活动才能真正被触及(《萨德,傅立叶,罗耀拉》,第137页);在别处,这只是一种语言学的假象;这样,外延就用于使言语活动的纯粹的、理想的、可信的自然性产生幻觉。而在食物领域,外延则与同样是大自然纯粹形象的蔬菜和肉类的夹生相一致。但是,食物和词语的这种亚当式的状况是难以维持的,夹生会立即被作为它自己的符号所收回。夹生的言语活动是一种淫秽的言语活动(它歇斯底里地模仿情爱的享乐),而这两种夹生都只不过是文明化了的饭菜的一些神话价值,或者是日本菜盘中的一些审美装饰。因此,夹生就过渡到了假自然性的被人厌恶的类别。由此,产生对于言语活动夹生的厌恶和对于肉的夹生的厌恶。

分解与破坏 >>

我们假设,知识分子(或作家)的历史任务,在今天就是维持和加强对资产阶级意识的分解。因此,就需要在形象上保留其全部的准确性;这就意味着,人们都自愿装出待在这种意识之内部的样子,也意味着人们即将使其当场受到损害、受到削弱、受到瓦解,就像人们把糖块浸到水中那样。因此,分解在此是与破坏(destruction)相对立的:为了破坏资产阶级的意识,就必须暂时离开它,而这种外在性只有在革命的形势里才是可能的。今天在中国,阶级意识正处在破坏而非分解的过程中;但在别处(这里和现在),破坏最终只是重新构成一个言语场所,其唯一的特征就是外在性:外在的和不变的。这便是那种教条的言语活动。总之,为了破坏,就必须能够跨越。但是在何处跨越?在何种言语活动中?在何种好的意识和坏的意识的场所?在分解的同时,我同意陪伴着这种分解,同意逐渐地自我分解:我失去控制,我紧紧抓住,我在拖延。

H 仙女 >>

一种反常情况所拥有的享乐能力〔在这种情况下,两种H的反常情况:同性恋(homosexualité)和印度大麻(haschisch)〕总是被低估。**法律、多格扎、科学**,都不想理解反常完全可以使人**快乐**;或者更准确地讲,反常还产生**更多的东西**:我变得更敏感、更富有洞察力、更会说话、更会娱乐,等等——而区别就落定在这**更多的东西**中(然而,生活的**文本**,生活就如同文本)。从此,它便是一位仙女、一种非词语性的形象、一种代为说情的途径。

朋友们 >>

他在为“道德观”(moralité)一词寻找定义。这个词,他在尼采的作品中读过(古希腊人有关躯体的道德观),并且他把它与道德规范(morale)对立起来;但是,他又不能使这个词概念化,他只能为其划定一种实用范围,即一种**场域**。在他看来,这种范围显然是友情之场域,或者更可以说(因为这个用拉丁语表示的词太生硬、太一本正经)是**朋友们的场域**(在谈到朋友们时,我从来都只是在一种偶然性即区别性中对待我自己和对待他们)。在这种**有教养**的情感空间中,他发现了这种新的主体的实践,有关这种新的主体的理论今天仍在寻找:朋友们在其之间构成网络,每一位都应理解自己既是**外在的**又是**内在的**,在每次会话时都应顺从域外的提问:在各种欲望之间,我在何处呢?我在欲望的何处呢?这个问题,是因为友情之千变万化才向我提出来的。因此,一篇热烈的文本即神奇的文本便日复一日地写着,它作为被解除障碍的**书籍**的光辉形象,永远没有终结。

就像有人把紫罗兰的气味或茶的味道(表面上看,它们都很特殊,都难以模仿,都**无法表达**)分解成某些成分,而这些成分的巧妙组合又产生同一种物质一样,他想到,每个朋友的身份都使其变得**可爱**,但这种身份均属于细心配制的一种组合,而且从此这种身份便是特殊的,并具有在瞬息万变的场景中日复一日会聚



起来的细微特征。于是,每个人都在他面前充分地表现其特殊性。

在过去的文学中,人们有时看到这种明显愚蠢的表达方式:**崇尚友情**(忠诚,英雄主义,缺乏性欲)。但是,由于只有仪礼的诱惑力才靠崇尚存在,因此,他更喜欢保留友情的细微仪礼:和一位朋友庆祝完成了一项任务,庆祝摆脱了一种苦恼。这种庆祝超出事件,为他增添了一种无益的额外内容,一种违反常情的享乐。于是,这段文字便在其他文字之后像变魔术一样地写成了某种赠言(1974年9月3日)。

必须尽力把友情说成是一种纯粹的**场所**,这可以使我摆脱情感性场域——情感性不能**毫无顾忌**地说出,因为它属于想象物范畴(或者更准确地讲:我依据我的顾忌确认想象物近在咫尺:我伸手可得)。

特权关系》》

他不曾寻求排他的关系(占有,嫉妒,争吵);他也不曾寻求普遍的关系即共同的关系;他所向往的关系,每一次都是一种享受特权的关系,这种关系带有明显的区别特征,表现为某种敏感的情感变化状态,就像带有无可比拟的细声的一种噪音的状态。对于作为反常之物的这种特权关系,他看不到有什么东西可阻碍其增繁。总之,只有特权存在。于是,友情范围中有许多对立关系(为此要浪费许多时间,看朋友时,必须一个一个地去看:抵制入伙、抵制入帮、抵制联欢盛会)。他所寻求的,是一种不相等而又非一不同的多元关系。

超越之超越》》

性关系在政治上的解放,这是一种双重的超越,是性对于政治的超越,也是相互之间的超越。但是,这并不重要。现在,让我们想象在如此被发现、被承认、被浏览和被解放的性政治领域里再重新引入一点点**温情**:这难道不是**最后的超越**吗?这难道不是

超越之超越吗？因为最终还是**情爱**，它会回来的，但占据另一个位置。

第二等级与其他 >>

我在写：这便是言语活动的第一等级。随后，我写**我在写**：这便是第二等级。（帕斯卡尔已经说过：“被遗忘的思想，我曾经想把它写出来；我写，它就不会被我遗忘。”）

今天，我们对于这第二等级消费很大。我们知识分子工作的一个重要部分，就在于对无论什么样的语句都提出猜疑，同时揭示其所有等级的划分；这种划分是没有穷尽的，而向每一个词开放的这种深渊、言语活动的这种疯狂，我们科学地将其称为：**陈述活动**（*énonciation*）（首先，我们是因为一种策略上的原因才打开这个深渊的，即打掉我们的语句的自负和我们的科学的傲气）。

第二等级还是一种生活方式。只需将一种意图、一个场面、一个躯体的级别撤后一点，就可以完全推翻我们对此可能有的兴趣和我们有可能给它的意义。第二等级有着一些色情和美（例如拙劣的文艺作品）。我们甚至可以变成第二等级的狂热爱好者：不接受外延、不接受自发性、不接受喋喋不休、不接受平淡无奇和天真的重复，只容忍一些表现出——哪怕是轻微地表现出——一种偏离能力的言语活动：滑稽模仿、意义含混、改头换面的引用。言语活动一旦思考，它就变成破坏性的。然而，有一个条件：它要**永远**不停地这样做。因为，如果我停留在第二等级上，我就会受到智力至上论的指责（例如佛教向任何简单的自反性发出的指责）；但是如果我去掉（理智、科学、道德的）级别，如果我使陈述活动**自由进行**，我就打开了无休止的贬低之路，我就消除了对于**言语活动的清醒意识**。

任何话语都处于等级游戏之中。我们可以把这种游戏称之为： **bathmologie**^①。一个新词不属于多余，如果我们由此可以想到一种新的科学观念——言语活动划分的科学的话。这种科学将是前所未闻的，因为它将动摇表达、阅读和听的习惯要求

① 该词为罗兰·巴特自己杜撰，尚不能在字典里查找得到。——译注

(“真实”，“现实”，“忠实”)；它的原理将是一种震撼：就像我们跳过一个台阶一样，它将跨越任何表达方式。

外延作为言语活动的真实 >>

在法莱斯 (Falaise) 的药店里，布瓦尔与佩居歇^①把枣泥放进水里，“枣泥呈一层猪膘状，像是明胶”。

① 布瓦尔、佩居歇：是福楼拜 1881 年写作但未能完成的小说《布瓦尔与佩居歇》中的两个人物。福楼拜赋予他们一胖一瘦的人体形象，他们在继承了一大笔遗产之后，潜心于研究和分析每一门学问。——译注

外延是一种科学神话，即言语活动的一种“真实”状态的神话，就像任何句子自身都有一个词源词（起源与真实）。外延与内涵：这两种概念只有在真实领域才有价值。每当我需要认识一个讯息（即揭示一个讯息）的时候，我就把它置于某个外在的层次上，我把它简约为一种不好看的猪膘，这种猪膘就构成这种讯息的真实替代物。因此，对立关系只有在与化学分析的一种试验相似的批评过程范围内才是有用的。每当我相信真实，我就需要外延。

他的嗓音 >>

（这里说的不是哪个人的嗓音——可不能这么说！恰恰是人的嗓音：问题在于、永远在于是某个人的嗓音。）

我逐渐地寻求发出他的嗓音。我试图用形容词来探讨一下：灵敏的？脆弱的？青春的？有一点嘶哑的？不是，不正好是这样，更可以说是超文化的 (sur-cultivée)，这个词具有点英国式的回味。而前面的嗓音是不是短促了？是的，如果我需要展开的话。在这种短促之中，他拉开的不是一个得到恢复和得到显示的躯体的扭曲状态（怪象），相反是无言语活动的并提供了失语症威胁的主体的无力挽回的堕落，而他则在这种失语症下挣扎：与前面的情况相反，这是一种无修辞的嗓音（但并非不温柔）。对于所有这些嗓音，应该发明很好的隐喻，即那种一旦与之相遇就会使您永远占有的隐喻；但是，我找不到这样的隐喻，因为我的来自文化的词语与我在我的耳边短暂地回想起的这种古怪的存在（它仅仅是有声响的吗？）之间的断裂是很大的。

这种无力来自于这一点：嗓音总是已经是死的，我们称其是

活的,是出于绝望的否定。对于这种无法挽救的损失,我们给它冠以**转调**的名称:转调,即总是过时的、缄默的噪音。

由此,需要理解**描述**(description)是什么。它致力于恢复对象的必然要消失的特征,同时假装(借助于颠倒的幻象)相信这种特征,并希望这种特征是有生命力的:“使其活着”即意味着“看着死亡”。形容词是这种幻象的工具;不管怎么说,由于形容词只具有描述品质,所以它是悲伤的。

突出显示>>

突出显示(détacher)是古典艺术的基本手法。画家“突出显示”一个特征、一个阴影,必要时又把它们放大、将其倒立并搞成一幅作品;即使作品是单调的、无意指的或是自然的(杜尚^①的一个物体,一幅单色画),不论人们是否愿意,由于作品总是脱离一种躯体的环境(一堵墙,一条街),所以它注定还是被当作作品来认可。

在这一点上,艺术是与社会科学、文献科学、政治科学相对立的,因为这些科学不停地**纳入**其已经区分的东西(这些科学仅仅是为了纳入才进行区分)。因此,艺术永远不是妄想狂的,但它却总是反常的、盲目崇拜的。

辩证法>>

一切都似乎表明,他的话语依据带有两项的辩证法在运行:通常的舆论及其对立面,公众舆论及其反论,俗套及革新,疲乏与清新,爱好与厌恶,**我喜欢与我不喜欢**。这种二元辩证法,是(标志的与非标志的)意义的辩证法,是弗洛伊德式游戏的(向前与滞后的)辩证法:这是一种价值辩证法。

然而,这是真的吗?在他身上,还有一种辩证法在形成、在尽力显示:在他看来,两项的矛盾正通过发现第三项而消失,这第三项不属于综合,而属于**延续**:任何事物都在返归,但却是以虚构的形式返归,即以螺旋的新的回环形式返归。

① 杜尚(Marcel Duchamp, 1887—1968):法国画家与诗人。——译注



多元, 区别, 冲突 >>

他经常求助于一种哲学, 这种哲学模糊地被称之为**多元论**(pluralisme)。

这种对于多元的要求, 谁知道不是一种否认性别二重性的方式呢? 性别的对立不应该是一种**自然法则**; 因此, 应该解除对峙和聚合关系, 同时使意义和性别多元化: 意义走向它的繁衍与分散(在**文本理论**中), 而性别将不在任何类型学中被列入(例如, 只有一些同性恋, 其多元性将破坏任何构成性的、集中的话语, 直至这种多元性在他看来几乎没有必要再去谈论)。

同样, **区别**(différence)作为无处不在和备受人称赞的词, 尤其有价值, 因为它免除和战胜冲突。冲突具有性的特征、语义的特征; 区别是多元的、色欲的和文本性的; 意义和性别是构筑和组成的原理; 区别甚至是一种扬起、一种扩散和一种闪光的速度; 问题已经不在于在对世界和主体的阅读中重新找到对立关系, 而在于找到一些溢出部分、侵入部分、丢失部分、转义部分、位移部分、偏离部分。

按照弗洛伊德的说法(《摩西与一神论》), 有一点区别, 就会导致种族主义。但是, 区别一多, 则不可挽回地脱离种族主义。实行平等, 实行民主, 搞大众化, 这些努力都做不到排除“最小的区别”, 这种区别是种族偏执的萌芽。应该做的, 是不停地使事物多元化、细化。

分解的嗜好 >>

嗜好分解: 碎块、微型、年轮、高度的精确性(一如波德莱尔说过的印度大麻所引起的效果)、田野风光、窗户、日本俳句、特征、写作、片断、照片、意大利式剧场, 总之, 可供选择的, 包括语义学家的全部发音单位和拜物教教徒的全部物件。这种嗜好是逐渐公开的: 所有上升阶级的艺术都借助于框入来进行(布莱希特、狄德罗、爱森斯坦)。

弹钢琴,指法……>>

弹钢琴的时候,“指法”丝毫不说明一种优美和纤巧价值(这就是所说的“触键法”),但仅仅说明需要弹奏这个或那个音符的手指的一种编号方式;指法以一种经过思考的方式在建立将变成自动性的东西。总之,它是一种机器的程序,是一种动物性的记入。然而,如果我弹得不好——属于纯粹肌肉问题的缺乏弹奏速度的情况除外,那是因为我从不坚持写定的指法,每一次演奏,无论如何,我都临时安排我的手指,而从此,我就永远无错不演奏。其道理显然是我希望获得一种直接的享乐,并拒绝矫正方面的烦恼,因为矫正妨碍享乐——为了获得一种更大的后来的享乐,可以说这确实是真的(就像众神对俄耳甫斯^①说的那样,人们对弹钢琴的人说:不要过早地考虑您的演奏的效果)。在人们尽管想象但从来不能真正达到的声乐完美状态之中,乐章的演奏就像是一段幻觉,我高兴地服从于幻觉的命令:“直接地!”哪怕是付出蒙受重大现实损失的代价。

① 俄耳甫斯(Orphée):希腊神话中善弹竖琴的歌手。
——译注

不佳的对象>>

多格扎(舆论),虽然他在他的话语中经常使用,但它只不过是一种“不佳的对象”:它没有任何依据内容而确定的定义,而只有依据形式来确定的定义,而这个不佳的形式,无疑是重复。——但是,被重复的东西不是有时是好的吗?主题,作为一个很好的批评对象,不恰恰是某种被重复的东西吗?——如果是来自躯体,那种重复就是好的。多格扎是一种不佳的对象,因为它是一种死去的重复,它不来自人的躯体,或者也可以准确地说,是来自死人的躯体。

多格扎与反多格扎>>

反映性训练:一种多格扎(一般的舆论)出现了,但是无法忍受;为了摆脱它,我假设一种反论;随后,这种反论开始得以确立,它自己也变成了新的成形之物、新的多格扎,而我又需要走



向一种新的反论。

我们重新来进行一下这个过程。在作品的初创之时,各种社会关系是模糊的,自然本性也是假的;因此,首次的行动是破释神秘(《神话》);随后,破释活动在重复之中静止下来,需要移动的正是这种破释活动:(这时假设的)符号科学试图动撼、复活、武装动作即神话态度,同时赋予它一种方法;这种科学自己便包含了整个的想象物。

继一种符号学愿望之后,便出现了关于符号学家的科学(通常是痛苦的);因此,应该摆脱它,应该在这种理智的想象物中引入欲望的种子,引入对于躯体的要求:这便是**文本**和**文本**的理论。但是,文本几乎又要僵化不变。于是,它重复,它变成模糊文本,这是一种阅读要求的见证,而非一种讨人喜欢的欲望的见证:文本趋向于变成喋喋不休的废话。何去何从呢?我只能说到这儿。

分散性>>

被工作搞得厌烦、心悸或困惑的一个人的消遣权利,是太大了。由于在农村工作(干什么呢?哎,是审阅自己的文章!),这便是我每隔五分钟想出来的消遣内容:喷杀一只苍蝇,剪一剪指甲,吃一颗杏,去小便,查看一下自来水是否还是带泥的(今天出现了供水故障),去药房买药,去花园看一看树上又熟了多少油桃,阅读广播报,做一个小装置来固定我的故纸堆,等等:我在疏浚。

(疏浚,属于傅立叶称之为**变异**、**替换**和**分散性**的激情。)

意义含混>>

“智慧”一词可以指一种智力活动能力或一种共谋能力(在……**具有智慧**);一般说来,上下文关系迫使在两个意义中选取一个而忘记另一个。每当他遇到具有双重意义的词汇的时候,罗兰·巴特,他相反保留该词的两个意义,就好像两个意义中的一个对另一个眨眼睛,而该词的意义就存在于这种眨眼之中,因为这种眨眼动作使得**同一个词在同一个句子中可以同时说明两种**

不同的事物，并使得我们从语义学上讲可以通过一个来享有另一个。因此，这些词都会被“珍贵而模糊地”重复地说出：这并不是由于词汇的类型是这样（因为词汇中的任何一个词都具有多种意义），而是因为，多亏了一种机会，即一种不是语言的而是话语的很好的安排的机会，我得以找出它们的含混性的现实意义，得以说出“智慧”，同时装作主要参照智力意义但又让人听到“共谋”意义的样子。

含混情况数量非常（非正常地）之多：**Absence**（既指人不在又指精神分散），**Alibi**（既指在另外的地方又指不在现场的证明），**Aliénation**（“一个很好的词，既指社会的又指精神的”异化），**Alimenter**（既指供给大盆食物又指使会话继续下去），**Brûlé**（既指被火烧伤又指被揭露），**Cause**（既指引发事情的原因又指人们拥有的事业），**Citer**（既指传讯证人又指引用他人作品），**Comprendre**（既指包容又指智力上的理解），**Contenance**（既指可充满的容量又指所保持的姿态），**Crudité**（既指食物的夹生又指性的不成熟），**Développer**（既具有修辞意义又具有自行车方面的意义^①），**Discret**（既指散在不连贯又指谨慎克制），**Exemple**（既指基础的又指大量的），**Exprimer**（既指榨汁又指表达心声），**Fiché**（既指固定住又指在治安方面的登记入卡），**Fin**（既指界限又指目的），**Fonction**（既指函数关系又指用途），**Fraîcheur**（既指温度凉爽又指新鲜），**Frappe**（既指印记又指流氓），**Indifférence**（既指缺乏激情又指缺乏区别），**Jeu**（既指游戏活动又指机器中的零件运动），**Partir**（既指离开又指过量服药），**Pollution**（既指污染又指手淫），**Posséder**（既指具有又指控制），**Propriété**（既指拥有财富又指人际关系），**Questionner**（既指提问又指使人忍受处罚），**Scène**（既指戏剧场景又指夫妻吵架），**Sens**（既指方向又指意指活动），**Sujet**（既指动作的主语又指话语的对象），**Subtiliser**（既指变得细腻又指偷窃），**Trait**（既指图表线条又指语言学特征），**Voix**（既指作为躯体器官的嗓子又指作为语法素质的语态），等等。

① 指自行车的中轴转动一圈可走出的距离。——译注

在引起双重注意方面，诸如 *addād* 这样的阿拉伯词语，其每个单词都具有绝对相反的意义（《思想与文字》序，1970）；希腊悲剧，就是一种可以双重理解的东西，在这种悲剧里，“观众所听到的，总是比每个人物为自己或为其伙伴所说的东西多得多”（《作者的死亡》，1968）；这类似于福楼拜（受其风格的“错误”之折磨）和索绪尔（着迷于对古代诗句的非语法的理解）在听觉方面的幻觉。最后，是这种情况：与人们所期待的情况相反，被赞扬、被寻找的，并不是多义性（意义的多样性）；恰恰是含混性、双重性；幻觉不在于听到一切（不论什么），而在于听到别的东西（在这一点上，我比我所捍卫的有关文本的理论更传统）。

附加的成分 >>

一方面，他对于重大的认知对象（电影，言语活动，社会）所说的东西从来都是记不住的：论述（关于某种东西的文章）就像一大块废料。关联性，微不足道，（如果找到），也只以附加的成分进入空白处，进入插入句和括号之中，这是主体的画外音。

另一方面，他从不明确地说明（从不确定）在他看来是最需要的而且是他一直在使用的那些概念（即那些总是归入一个词的概念）。多格扎一词在不停地被引用，但是从未得到确定：对于多格扎没有写过任何一篇东西。

文本从来都只是在隐喻方面得到了探讨：这是肠卜僧的场所，这是一个窗台、一个多面体、一种助饮剂、一种日本的调味剂、一种装饰性的不协调音乐、一种饰带、一种瓦朗谢讷妇女织作的花边、一条摩洛哥的干河、一个出故障的电视荧屏、一个用黄油隔成层的面团、一个洋葱头，等等。而当他写作“关于”文本的论文时（为了一种百科全书），他不否认（他从不否认：以何种现在时的名义呢？），那便是一种认知任务，而不是一种写作任务。

回音室>>

相对于围绕着他的各个系统来说,他是什么呢?他更像是一个回音室。他不大会表述思想,他只跟随着词语;他造访也就是说敬待词汇,他援引概念,以一个词的形式来重复那些概念;他使用这个词就像使用一个标记(以此来从事一种哲学上的表意文字学),而这个标记又不让他深入探讨他就是其能指的系统(该能指仅仅是为了这个系统而构成符号)。“移情”一词虽然来自精神分析学,并且似乎就停留在了精神分析学上,但该词愉快地离开了俄狄浦斯情境。“想象物”(imaginaire)作为拉康^①的一个用语,扩展到了古典的“自尊心”的边缘。“欺瞒”(mauvaise foi)脱离了萨特的系统,以便与神话批评接轨。“资产阶级”已接受整个马克思主义的任务,但不停地趋向于美学和伦理学。如此,无疑,词语在被移动,系统在沟通,现代性在被试用(就像我们在不了解一台收音机的操作而试开其所有的按钮那样),但是被如此创立的关联文本则是严格地表面性的。人们自由地赞同:(哲学的、精神分析学的、政治学的、科学的)名词与其起源系统保持着一种没有被割断但依然牢固和浮动的联系。这种情况的道理大概就是,人们不能同时深入探讨又希求一个词。在他看来,对词语的希求压倒一切,但是,构成这种快乐的,是一种学说上的动摇性。

① 拉康(Jacques Lacan, 1901—1981):法国结构主义精神分析学家。
——译注

写作从风格开始>>

对于深受夏多布里昂崇尚并冠之以错格名称(anacoluthe)的连词省略(asyndète)(《新批评文集》,第113页),他有时也试图去做一做,在牛奶和耶稣会教士们之间可以发现什么关系呢?这种关系便是:“……出色的耶稣会教士吉纳坎在写作与言语活动之间安排的那些乳质音素。”(《文本的快乐》,第12页)。也还有数不尽的(故意的、建构性的、有所约束的)对比情况和人们可以从中获得一个完整系统的文字游戏(快乐:不稳定的/享乐:早来的)。总之,从风格一词的最古老意义上讲,一项有关风格的工作是可以有数不尽的途径的。然而,这种风格服务

于歌颂一种新的价值即写作，因为写作是风格向着言语活动和主体的其他地域的扩展，它远离一种过时的文学规则（一种被禁止使用的类别的过期的规则）。这种矛盾也许可以这样得以解释和辩解：他的写作方式是在对于随笔的写作有意通过综合政治愿望、哲学概念和真实的修辞形式（萨特的作品中充满修辞形式）的时刻形成的。但是，风格尤其在某种程度上是写作的开始，它甚至是在面对严重的被收回的风险的情况下，小心翼翼地推动能指的统治。

空想有何用 >>

空想有何用？就是用来生产意义。面对现在时，面对我的现在时，空想是可以使符号开放的第二时期。关于真实的话语变得有可能，我摆脱了失语症，在这种失语症中，所有不适合于我的东西的失调都使我深陷在属于我自己的世界里。

空想对于作家来说是亲密无间的，因为作家是意义的提供者。他的任务（他的享乐）就在于提供意义、名称，并且在只有存在着两种价值的聚合关系、是或不是的松动关系、交替关系的时候，他才能提供意义。在他看来，世界是一枚奖章、一枚硬币，是阅读的两个表面，他自己的真实占据阅读的反面，而空想则占据正面。例如文本是一种空想；在人们声称不可能的时候，它的语义功能在于使现在时的文学、艺术、言语活动具有意指功能。从前，人们是用过去时来解释文学的；今天，就要用其空想来解释——意义是依据价值来建立的：空想可以建立这种新的语义学。

革命的写作物总是很少和并不出色地表现革命的日和目的性的——这是革命所理解的我们在明天将赖以生存的方式，这或许是因为这种表现几乎会冲淡和贬低现时的斗争，或许更准确地讲，是因为政治理论只考虑建立人类问题的真实自由，而不对其问题做任何的形象预示。这样一来，空想就将是革命的禁忌，而作家则负责违反这种禁忌；只有他可以敢于表现；他就像一位牧师，承担着末世话语；他关闭伦理圈，同时通过对于各种

价值的一种最终看法来回答最初的革命选择（这便是人们使自己成为革命者的原因）。

在《写作的零度》中，（政治的）空想具有一种社会普遍性的（天真的？）形式，就好像空想只能是现时弊病的严格的反面，就好像可以回答分裂的后来还只能是分裂；但是从此以后，一种多元哲学便出现了——尽管它还很模糊和充满困难；这种哲学反对整体化，而趋向于区别，总之是傅立叶主义的。那么，（一直保持着的）空想就在于想象一种无限被分开的社会，其分裂就不会再是社会的了，然而却不再是纷争的了。

作家作为幻觉》》

大概，已经没有一个青少年还存有这样的幻觉：**当作家！**那种在世人之中散步时口袋里装着一个小本子、脑袋里想着一个句子的方式〔就像我看见纪德从俄罗斯一直跑到刚果那样，他一路上阅读他喜爱的古典作品，一路上在火车上餐厅里一边等待饭菜一边写作；也像我 1939 年在吕戴迪亚（Lutétia）酒馆里看到的他的样子，一边吃一个梨一边在读一本书〕，还有哪位当代人想去模仿这种实践和姿态而不是去模仿其作品呢？因为幻觉所要求的，是人们在私人日记中可能看到的作家，是**作家而不是其作品**——神圣事物的最高形式：标志和真空。

新的主体，新的科学》》

他感觉到，他与任何所写之物都是有关系的，因为所写之物的原理是主体仅仅是**言语活动的一种产物**。他在想象一种领域宽阔的科学，而作家最终就包含在这种科学的陈述活动之中——这种科学便是关于言语活动作用的科学。

亲爱的艾丽丝，是你……》》

省略号“……”根本不意味着：我确切知道走来的那个人的



不确定的身份,并向其提出一个非常特别的问题:“是她吗?”相反却意味着:您可看到、您可听到那个正向前走的人,名叫——或更恰当地说将名叫——艾丽丝,我跟她很熟,您可以相信我与她有着很好的关系。而且还可以这样说:由于被固定在语句的形式本身,所以对所有的情况有一种模糊的记忆,而在这种记忆里,有个人说过:“是你吗?”除此之外,还有盲目的主体在询问一位来者(如果不是你,那该多么扫兴——或者多么解脱),等等。

语言学应该是负责讯息还是负责言语活动呢?也就是说,在这种情况下,它应该像人们获得意义那样负责意义吗?如何称呼这种真实的语言学即内涵语言学呢?

他曾经这样写道:“文本是(应该是)这种从容自然的人,他把自己的后面指给政治老人。”(《文本的快乐》,第84页)一位批评家出于羞耻感,假装相信“后面”是代替“屁股”的。他把内涵变成什么了呢?一个善良的小魔鬼是不把自己的屁股亮给麦克米什夫人^①的,他亮给她他的后面;很需要这个儿童用语,因为这里说到了老人。因此,真正的阅读,即进入内涵。位置对调:实证的语言学在负责外延的意义的同时,也在谈论一种大概的、非真实的、模糊的意义,因为这种意义已经用尽;这种语言学轻蔑地指一种幻想语言学,指那种明确的意义、光芒四射的意义、正在自我陈述的主体的意义(是明确的意义吗?是的,是光亮的意义,就像在梦中一样,在梦中,我敏感地感受到对于一种局面的忧郁、填补和欺骗,这远比发生的故事强烈得多)。

① 麦克米什夫人:麦克(Mac)是苏格兰人的姓,米什(Miche)在法语中引申指“肥胖”之意,因此,似乎可以把“麦克米什夫人”理解为“苏格兰式肥胖夫人”之意。——译注

简洁 >>

有个人问他:“您曾经写道,写作通过躯体进行:您能给我解释一下吗?”

于是,他发现有许多在他看来是非常明确的语句对于不少人来讲却是模糊的。然而,句子并不是过于奇特的,而仅仅是简洁的,是简洁在不被人忍受。也许,还要加上一种并不明确的阻

力。公众舆论对于躯体有一种简单的观念,似乎总是与心灵对立的
东西,躯体的任何有点换喻的扩张都是禁忌的。

简洁,作为不太被人了解的修辞形式,由于它表现言语活动的
可怕的自由性,而这种自由性在一定程度上又**没有必须的节
制**,所以,容易把人搞乱:言语活动的模量完全是人为的,是纯粹
被人习得的;与拉·封丹寓言中的简洁(不过,在知了的歌声与
其贫乏之间有多少没有表示出来的交替),我更惊讶于在一个
普通的家具里把电流与冷结合在一起的有形的简洁,因为这些
压缩位于一种纯粹操作的领域之中;可是,文本并不是操作性的:
对于他所建议的逻辑转换,不存在**前例**。

标志,插科打诨之事》》

《在歌剧院的一夜》是个真正的文本宝库。为了进行一些批
评演示,如果我需要闪现着荒诞文本之疯狂机械力的一种譬喻,
影片就会为我提供:邮船的驾驶舱,撕碎的合同,装饰物的最终
的嘈杂声,这些情节中的每一个(不考虑别的)都是受**文本操纵**
的逻辑性破坏的标志;而且,这些标志之所以是完美的,最终是
因为它们**是喜剧性的**——既然笑是最后解放其演示性属性的演
示活动的东西。

使隐喻、象征、标志得以解放的东西,使它们的破坏能力得
以表现的东西,便是**荒唐可笑之物**,即傅立叶不顾任何修辞相宜
性而在其范例中使用的那种“轻率性”(《萨德,傅立叶,罗耀
拉》,第97页)。因此,隐喻的符合逻辑的未来变化,可能会是插
科打诨之事。

传播者的社会》》

在一个**传播者**(我也是其中一个)的社会里,我看到:我遇
到的或者给我写信的每一个人都送给我一本书、一篇文章、一个
总结报告、一份说明书、一份抗议书、一张去看节目或是看展览
的邀请函,等等。写作之快乐、生产之快乐,从各个方面涌动;但



是,由于流通是商业性的,所以,自由化的生产就变得非常之多,非常狂妄,简直到了疯狂的程度;在多数时间里,文本、节目,都是去人们并不需要它们的地方;它们的不幸,在于它们要遇到一些“关系,而不是一些朋友,更不是一些合作者;这就使得写作的这种集体射精活动——人们可以在这种活动中看到对于一个自由社会的**空想场面**”(在这个社会中,享乐的巡回不需经过金钱)——在今天转向远星点。

时间安排>>

“在假期当中,我七点起床,我下楼,我打开家门,我沏茶,我为等在花园里的鸟儿们撕碎面包,我洗脸,我擦掉办公桌上的灰尘,我倒掉烟灰缸里的烟灰,我剪下一枝玫瑰,我收听七点半的新闻广播。八点,我的母亲走下楼来;我与她分吃两个带皮鸡蛋、一个烤制的圆形面包,喝不加糖的浓黑咖啡;八点一刻,我去村子里买《西南日报》;我会对C夫人说:天气很好,天气灰蒙蒙的,等等;然后,我开始工作。九点半,邮递员送来信件(今天早晨天气沉闷,全天天气非常之好,等等),再过一会儿,女面包师的女儿会开着装满面包的小卡车走过(她上过学,不必谈论时间问题);在正好十点半的时候,我去煮浓黑的咖啡,我点燃我这一天的第一支雪茄。中午一点钟的时候,我们用午餐;我从一点半到两点半午睡。随后,便是我犹豫不定的时刻:不大想工作;有时,我画一会儿画,或者我去药店女老板那里买些阿司匹林,或者我到花园最深处去烧掉一些纸张,或者我为自己做一个托书架、书架、文件盒;到了四点钟时,我重新工作;五点一刻时,喝茶;大约七点钟时,我停止工作,我去花园浇水(如果天气很好),或者弹钢琴。晚饭后,看电视,如果这天晚上的电视节目太没意思,我就重新回到办公桌前,一边听音乐一边整理卡片。我十点钟上床,然后拿起两本书多少读一点。一本是非常文学性的书籍(拉马丁的《隐私》,龚古尔的《日记》等),另一本则是侦探小说(更应该说是旧的侦探小说),或是一本(过时的)英国小说,或是左拉的小说。”

——这一切都没有什么意思。更有甚者：您不仅标志您的阶级所属，而且您会将这种标志变成一种文学隐私，其**无益性**已经不再为人所接受。您从幻觉出发把自己组构成“作家”，或者更坏的是，您在**结构**自己。

私生活>>

实际上，正是在我**泄露**我的**私生活**的时候，我才暴露得最充分：不是冒着暴露“丑闻”的风险，而是因为我在我的想象物的最强的稳定性之中介绍想象物。想象物，这正是其他人在捉人游戏中追捉的东西：躯体摔倒或是脱离游戏圈都不能给其以保护。可是，“私生活”也因人们依靠的**多格扎**不同而发生变化：如果是右派的多格扎（即资产阶级的或小资产阶级的多格扎：制度，法律，报纸），那就是性的私生活暴露得最多。但是，如果是左派的多格扎，性的暴露就不违反任何东西：在这里，“私生活”即是那些无益的实践，即是主体将其变成隐私的属于资产阶级意识形态的那些痕迹。如果我转向这种多格扎，那么，我在公布一种反常心理的时候就比我在陈述一种追求的时候**暴露**得少：激情、友谊、温柔、情感、写作的快乐，都通过简单的结构位移而变成了**难以描述**的词语；与可能说出的、与人们期待您说出的相反，您希望可以**直接**地说出（无须思考）——而这正是想象物的声音。

实际上……>>

您认为兰开夏式摔跤的最终目的就是赢吗？不，其目的是理解。您认为与生活相比戏剧就是虚构的、理想的吗？不，在哈考特（Harcourt）的摄影棚里，布景是粗俗的，城市是想象的。雅典不是一座神秘的城市；她应该用现实的词语来描述，而与人道主义的话语没有关系（《在希腊》，1944）。火星呢？他们并不用于把**别人（怪人）**搬上舞台，而是把同一个人搬上舞台。强盗片并不像人们相信的那样使人激动，而是使人增长知识。凡尔纳是旅行作家吗？根本不是，他是封闭式作家。星象学不是预言性的，而是描述性的（它非常现实地描述社会条件）。拉辛的戏剧并非是

爱情戏剧,而是权力关系戏剧,等等。

反论的这些外在形象是难以数尽的,它们有其逻辑的操作者,那就是这个表达方式:“实际上”。脱衣舞并不是一种色情教唆,实际上,脱衣舞在使女人失去性别。

情欲与戏剧 >>

戏剧(剪接的场景)甚至是美丽之场所,也就是说是被注视的、被照亮的情欲场所(通过心理和灯光)。只需有某个次要的、情节性人物表现出某种想要获得这种场所的动因(这种动因可以是反常的,不需与美有什么关系,但是却与躯体的某个部位、与噪音的细声、与呼吸的方式、与某种拙笨行为有关),就可以使整个演出得到挽救。

戏剧的色情功能并不是辅助性的,因为在所有的形象性艺术中(电影,绘画),唯有戏剧提供躯体,而不是它们的表象。戏剧中的躯体既是无关紧要的又是基本的。说其是基本的,是因为您不能占有它(它通过怀恋欲望的魅力而受到赞扬);说其是无关紧要的,是因为您可以做得到,因为您只需在某个时刻变得疯狂(这是您的权力范围)就可以跳到台上,并触摸您想摸的东西。相反,电影却通过一种本质的必然性排除任何向着行为的过渡。在此,意象是被表现的躯体的无法补救的缺位形象。

(电影似乎很像这样的一些躯体,他们在夏天穿着敞怀的衬衣,它们和电影都在说:请看,但不要触摸,严格地讲,躯体和电影都是假的。)

审美话语 >>

他尽力保持一种不靠法律、不靠暴力来表达的话语;它的内容既不是政治的,也不是宗教的,还不是科学的;在某种程度上讲,它是所有这些语句的剩余物和补加。我们将如何来称谓这种话语呢?无疑,它是色情的,因为它与享乐有关系;或者也许更可以说它是审美的——如果人们考虑逐渐地使这种古老的范畴承

受变化的话，因为这种变化将使这种范畴远离其倒退的唯心主义内容，并使之接近于躯体、接近于偏移物。

人种学意图》》

米什莱的作品中使他感兴趣的内容，是有关法国的一种人种学的建立的内容，是历史地——也就是说**相对地**——对于被誉为最为自然的对象的提问意志和艺术：这些对象即为面孔、食物、服饰、性格。另一方面，拉辛的悲剧中的众人，萨德小说中的众人都是作为部落、封闭的种族来描述的，其结构应该得到研究。在《神话》一书中，是法兰西自身得到了人种志方面的研究。此外，他一直喜欢那些重大的浪漫的宇宙演化论作品（巴尔扎克，左拉，普鲁斯特），因为它们很接近小型社会。原因是，人种学书籍具有被喜爱书籍的所有能力：它是一种百科全书，记录着整个现实——即便是无益的和最色情的现实，并为其分类；这种百科全书在把另一个简约为同一个的时候并不歪曲它；占有欲在减弱，对**自我**的确定在减轻。最后，在所有的高深的话语中，人种志话语在他看来就像最贴近**虚构**的话语。

词源》》

当他写**失望**（déception）的时候，就意味着**贬低**（déprise）；**异议**（abject）即意味着**拒绝**（rejeter）；**可爱的**（aimable）即意味着人们可以去**爱**（on peut aimer）；**意象**（image）即意味着一种**模仿**（imitation）；**不可靠的**（précaire）即可以**愚求**（supplier）、可以使之**弯曲**（fléchir）；**估价**（évaluation）即**建立价值**（fondation de valeur）；**涡旋**（turbulence）即**旋转**（tourbillonnement）；**义务**（obligation）即**联系**（lien）；**定义**（définition）即**划定界限**（tracé de limite），等等。

他的话语里充满他在词根部分就**割断**的词语，如果可以这样说的话。然而，在词源里，使他感兴趣的，并非**是真实或起源**，更可以说是其所允许的**叠印效果**：词语在被看到时就像是**隐形纸本**（palimpseste）。于是，我就觉得我**直接**有了**语言**的观


念——它仅仅在于：写作（我在此说的是一种实践，而不是一种价值）。

暴力、明显、本性>>

他无法摆脱这种抑郁的观念，即真正的暴力，是不言而喻的暴力：明显的东西是粗暴的，即便这种明显是被温柔地、放纵地和民主地表现出来的；反常的东西，不进入意义中的东西，就不太粗暴，即便它是被任意地强加的。一位颁布平庸法律的暴君终究不会像只满足于不言而喻地陈述的大众那样粗暴。总之，“自然性”是凌辱中最后的一种。

排斥>>

（傅立叶式的）空想：即想象在一个世界里，只有区别，以至于相互区别不再是相互排斥。



在他穿过圣-叙尔皮斯（Saint-Sulpice）教堂时，偶尔看一看婚礼结束时的情况，他感受到一种被排斥的感觉。这种变化来自于场面安排的最愚笨的作用：仪式的，宗教的，夫妻之间的和小资产阶级的（并非是一次重大的结婚典礼），那么，为什么会有这种变化呢？偶然性曾带来过这种稀少的时刻，其中，象征作用在汇集并迫使躯体让步。他曾一口气接受了所有的分割（而他正是那些分割的对象），就像被排斥的存在物本身突然地受到了打击一样，打击是密集的和猛烈的。因为，在这一情节为其表现出的诸多一般性排斥之上，还要补充一种最后的疏远，即他的言语活动的疏远。他不能在紊乱之规则的自身之中承担他的紊乱，也就是说表述这种紊乱，他只感觉到被排斥、被冷漠：总是被指定待在证人的位置，我们知道，证人的话语只能服从于冷漠规则：或是叙述性的，或是解释性的，或是怨言性的，或是讽刺性的，而永远不会是抒情性的，永远不会等同于赞美的辞藻，他必须在这种赞美辞藻之外寻找他的位置。

塞丽娜与傅罗拉》》

写作使我服从于一种严格的被排斥状态，这不仅是因为这种写作使我与日常的（“大众的”）言语活动分离，而且更为主要的是因为它禁止我“自我表达”，这种写作能表达谁呢？写作在突出主体的不稳定性即其无定点性、分散想象物的诱惑的同时，使任何抒情性（作为对于一种中心“激动”的朗诵）变得难以维持。写作是一种枯燥的、苦行僧式的、无任何感情抒发的享乐。

然而，在一种恋情错乱的情况里，这种枯燥性就变成令人心碎的了：我无法通行了，我不能在我的写作中表述对于一种诱惑的欣喜（纯粹的意象）。对于你喜爱的人，如何去谈论和如何对其谈话呢？如果不借助于复杂得使情感失去任何公开性、因此也失去任何快乐的一些交替活动的话，那么，如何来宣扬情感呢？

这便是一种非常灵敏的言语活动的紊乱状况，它类似于电话交谈中的信号减弱状况，这种状况有时只使对话中的一方感到震惊。普鲁斯特在谈论爱情之外的事情时，曾经极好地描述过这种情况（那种不合逻辑的例证通常不就是最好的例证吗？）。当塞丽娜姨母和傅罗拉姨母想感谢斯万送来阿斯蒂葡萄酒的时候，人们出于寻找言辞，出于过分的谨慎，出于言语活动方面的快乐，出于有点过分的诙谐（*astéisme*），并且是以非常暗示的方式，并不听她们说话；她们在生产一种双重话语，但是不幸的是，她们的话语丝毫不模棱两可，因为她们的公开面目好像是被磨损了似的，并且完全地被变成了无意指能力：沟通是失败的，并非是因为不可理解，而是因为主体——恭维者或是恋人——的激动与其表达的无意义和失音症之间出现了真正的分裂。

排除意义》》

显然，他在梦想一个排除意义的社会（就像人们服兵役的情况那样）。这一点开始于《写作的零度》，在那本书中，已经梦想着“没有任何符号”；接着，便是无数的附带而来的对于这种梦想（关于先锋派文本、关于日本、关于音乐、关于十二音节诗等）的肯定。

令人高兴的是，恰恰在日常舆论中有一种关于这种梦想的解释；多格扎，它也不喜欢意义，在多格扎看来，把某种无限的（即不能停止的）可理解的东西带入生活中是错误的。多格扎把意义的侵入（知识分子是这种侵入的责任者）与**具体之物**对立起来；所谓具体之物，即被设想为抵制意义的东西。

然而在他看来，问题不在于重新发现一种前意义，即先于意义的关于世界、关于生命、关于事件的一种起源，而更在于想象一种后意义：像沿着一种入教路径行走一样，应该穿过整个的意义，以便可以弱化它、排除它。由此，出现了双重的策略：为了反对多格扎，必须要求意义，因为意义是由**历史**产生的，而不是由**自然**产生的；但是，为了反对**科学**（偏执话语），就必须保持对于被废除的意义的空想。

幻觉，而非梦想》》

梦想（好梦或坏梦）是乏味的（一如叙述梦想的文字多么无聊！）。相反，幻觉却帮助人度过不论什么样的清醒或失眠时刻；它是人们可以随时携带的袖珍小说，人们可以在火车里、在咖啡厅里、在等待一次约会的时候随处打开翻阅，而不会引起任何人注意。梦想，就使我扫兴，因为人会全神贯注于其中。梦想是**单一逻辑的**（*monologique*）；而幻觉则使我高兴，因为它与对于现实的意识（即对于我所在场所的意识）同时发生；一种双重的、分离的、有层次的空间便因此创立，而在这个空间里，一种噪音（我永远不能说出是什么噪音，像是咖啡馆里的噪音，也像是内心寓言的噪音），就像在一种神游症的过程中那样，开始确立在**间接位置**上：有某种东西**开始成形**，在无笔也无纸的情况下，这便是写作的初始。

一种庸俗的幻觉》》

X先生过去常对我说：“在萨德作品中的那些放纵者身上，我们能想象会有一点心理挫折吗？”然而他们的闻所未闻的能量、他们的无度的自由，与我自己的幻觉相比，还是相形见绌。这

不是因为我想在他们表面上看起来是完美的享乐项目单子上加进最小的实践,而是因为我能想象的唯一自由,在他们那里并不具备。这种自由便是能够**瞬刻地**享有我与之交会和我所向往的人。他经常说,这种幻觉确实是**庸俗的**:我会不会潜在地就是社会新闻方面的萨德式的个人,会不会就是向走在大街上的女人“猛扑”的性方面的神经错乱者呢?相反,在萨德的作品里,从来没有任何东西可使人想到新闻话语的平庸特征。

返回,就像是闹剧》》

从前,我曾经受到过猛烈的震惊——我永远地被马克思的这种观念所猛烈地震惊,即在**历史上**,悲剧有时会返回,但却像是**闹剧**。闹剧是一种模棱两可的形式,因为它让人在其身上看到了它可笑地重复的东西的外在形象;因此,也就是看到了**会计学**(comptabilité)的外在形象:会计学是时间的重要价值,在这种价值里,资产阶级是进步性的,在当资产阶级成为胜利者、开明者和开拓者的时候,这种进步性是其平常的特征;它还是“具体性”的外在形象(许多平庸的学者和无为的政治家的托词),这种形象只不过是一种最高价值的闹剧:排除意义。

这种返回闹剧本身也是对于唯物主义标记的讽刺:螺旋形(是由**维科**^①引入我们西方话语之中的)。在螺旋形的轨迹上,所有的东西都会返回来,但是却处于另一个更高级的位置上。那么,这便是区别性之返回,这便是隐喻的路径,这便是**虚构**。闹剧却是向低处返回;它是一种下斜的、枯萎的和失去信誉(即松弛)的隐喻。

疲倦与清新》》

俗套可以用**疲倦**一词来评定。俗套,即**开始**使我感到疲倦的东西。由此,出现了解毒剂,这早在《写作的零度》一书中已经提及,即言语活动的**清新**。

1971年,由于“资产阶级意识形态”这种表达方式已经变

① 维科(Giambattista Vico, 1668—1744):意大利历史学家、哲学家和语文学家。——译注

得非常过时,而且开始使人感到疲倦,俨然一副旧的盔甲,他便(谨慎地)偶尔写道:“所谓的资产阶级意识形态。”这不是因为他在意识形态方面一时否认他的资产阶级标志(恰恰相反,他的意识形态如果不属于资产阶级的,那又属于什么的呢?);但是,他必须借助于表明俗套已经陈旧的某种词语的或是图表的符号(例如用引号)来**改变其性质**。理想的**做法**,显然是一点一点地涂掉这些外在的符号,同时阻止已经固定的词语重新包容一种本性;可是,为了这样做,就必须使已经俗套的话语进入一种**模仿系统(mimésis)**(小说或是戏剧),这么一来,人物本身便代替引号。就这样,阿达莫夫(Adamov)成功地(在《乒乓球》中)生产了一种无标签的言语活动,但是却不是没有距离,即一种**冻结的言语活动**(《神话》,第90页)。

(面对小说,这篇随笔的命运是:随着引号的丧失,而被判定为是**真实的**。)

在《萨拉辛》中,桑比奈拉面对一个被其爱慕的雕刻家,说她想成为他的“一个忠实的男友”,“男友”这一阳性名词的使用便揭示了其真正的原有性别;可是他的情人一点都不理解,他被这种**俗套**所欺骗(《S/Z》,第169页):“忠实的朋友”这种表达方式在通常的话语中被使用的次数还能数得过来吗?应该从这种半语法的、半性别的寓言出发去认识俗套的**抑制作用**。瓦莱里曾谈论过一些人,他们由于在一次事故中不想放弃他们的雨伞而丧生。由于**不放弃一种俗套**,有多少主体在其自己的性别特征方面被抑制、被偏离、被蒙蔽。

俗套,是对话语的安排,在这种话语中,没有了**躯体**,在这种话语中,人们确信躯体不存在。反过来,在我正在阅读的这种所谓集体文本中,有时俗套(新闻写作)让步,而写作出现;于是,我便确信这一段语句是由一个躯体来产生的。

虚构>>

虚构：些许的摆脱即些许的脱离，它构成完整的彩色图画，就像一种移印画一样。

关于风格（《风格与意象》，1971）：“这是我想提问的一种意象，或更准确地讲是一种**幻象**：您怎么**看**风格呢？”任何论述也许都这样建立在对于智力对象的一种**幻象**之上。为什么科学就不能具有产生幻象的权利呢？（在许多情况下，科学幸运地获得这种权利）难道科学就不能变成虚构的吗？

虚构属于一种新的智力艺术（符号学和结构主义在《服饰系统》中就是这样定义的）。我们用这些智力事物，既组成理论，同时也进行斗争和享受快乐；像在任何艺术中那样，我们使认知对象和论述对象不再服从于真实要求，而是服从于一种有关**效果**的思想。

他本不想生产智力的一种喜剧，而想生产其浪漫故事。

双重外在形象 >>

这部作品的连续性，借助的是两种活动：**直线活动**（不断丰富，增加，要求一种观念、一种地位、一种追求、一种意象）和**曲线活动**（反向追逐，反向行走，矛盾对立，反作用能量，否认，去之返回，之字形活动，变异字母）。

爱情，即疯狂 >>

首席执行官波拿巴^①当天对他的卫队下命令：

士兵戈班因为爱情而自杀身亡：这是一个很好的话题。一个月以来，这是第二起发生在卫队中的这种性质的事件。首席执行官命令，卫队要建立秩序：一个士兵应该战胜激情带来的痛苦和忧郁；应该有真正的勇气像一动不动地承受着排炮的密集射击那样坚定地承受心灵的痛苦……

那些富于情爱、忧郁的士兵，从什么言语活动中获取（与他

① 即拿破仑·波拿巴一世皇帝（1769—1821）。——译注

们的社会等级和职业不太相符的)他们的激情呢?他们都阅读过什么书籍或听过什么故事呢?波拿巴的洞察力把爱情视同于战斗,这不是因为——庸俗地讲——两个伙伴在爱情方面势不两立,而是因为爱情的阵风尖刻如密集的射击,引起震耳欲聋的轰鸣和惧怕:这是躯体的危机和变化,即疯狂:对爱情充满浪漫情调的人了解疯狂的经验。然而,对于这种疯子,今天还没有给予其任何现代词语,最后正是在这一点上他感觉到自己是疯子:无任何言语活动可借用——除非是借用陈旧的言语活动。

烦躁,伤心,苦恼或狂喜:躯体完全地被自然所控制和淹没,然而这一切:就像我借用一段引言。在爱情的感觉之中,在爱情的疯狂之中,如果我想说话,我就会重新看到:书籍、多格扎、无聊。躯体与言语活动混杂在一起:哪个先开始呢?

模拟写作 >>

当我写作的时候,怎么进行呢?——无疑是借助于足够形式化的和重复的言语活动的运作来进行,为的是我能够把这些运作称之为“外在形象”:我猜想有生产活动的外在形象,有文本操作者。在此,它们便是:评价、命名、意义含混、词源研究、反论、意义的增繁、列举、意义的回转。

现在是另一种外在形象:模拟写作(模拟写作在字相学专家的行话中,是一种对于写作的模仿)。我的话语包含许多成对的概念(外延/内涵,字迹清晰的/抄写很乱的,作家/写家)。这些对立都是些假象,人们从科学那里借用概念方式,借用一种分类能力:人们在偷取一种言语活动,而直到最后也不想使用它。不可能这样说:这是外延的,那是内涵的;或者说:这样的人是作家,那样的人是写家,等等。对立是压制而成的(就像一枚硬币),但是人们并不寻求使其增光。那么,这种对立有什么用呢?只是用来说出某种东西:有必要建立一种聚合,以便产生一种意义和随后将其转义。

使一个文本运作的这种方式(通过一些外在形象和一些对立)与符号学观点非常一致(而且也和继续存在于符号学方面的古代修辞学的观点一致)。因此,这种方式是带有历史和意识形态特征的:我的文本实际上是**字迹清晰的**。我赞成结构主义、赞成句子、赞成有句子的文本,我生产是为了再生产,就像我有一种思想那样,也像我借助于物质和规则重新表现它那样:**我在写作古典文本。**

是傅立叶还是福楼拜? >>

傅立叶和福楼拜,从历史上讲,谁更重要?在傅立叶的作品中,可以说,根本就没有**历史**的任何痕迹,可是历史却在其中活跃着,而且他是历史的同代人。福楼拜,他在整个一部小说中叙述了1848年的事件。这一点并不妨碍傅立叶比福楼拜更重要:他间接地陈述了**历史**的欲望,而正是在这一点上,他既是历史学家,又是近代人——他是具有一种欲望的历史学家。

片断的圈子 >>

以片断的方式来写作,于是,片断就成了圆圈的四周的基石:我躺成圆形,我的整个小小的宇宙变成了碎块;在中心,有什么呢?

他的第一篇文本或者大概是第一篇文本(1942),是以片断写成的;当时,这种选择被认定是纪德式的方式,“因为更喜欢结构松散,而不喜欢走样的秩序”。从此,他实际上没有停止从事短篇的写作:《神话》和《符号帝国》中的短篇描述,《批评文集》中的文章和序言汇编,《S/Z》中的词语释义,《萨德之二》和《文本的快乐》中的片断。

兰开夏式摔跤,在他看来,已经像是一系列的片断和一组场景,因为“在兰开夏式摔跤方面,可理解的是每一个时刻,而不是整个时间”(《神话》,第14页);他惊奇而不无偏爱地观看

这种体育技巧,这种技巧的结构,服从于作为中断和捷径之外在形象的省略和错格。

片断不仅与其他片断没有联系,而且每个片断内部还充满了句子并列。如果您为这些小块文章做索引,您就会看得非常清楚;对于每一个小块文章,参照物的结合是拼凑的;这就像一套押韵的文字末端:“即这样的一些词语:片断,圆圈,纪德,兰开夏式摔跤,省略,绘画,论述,坐禅,间奏曲;请想象一种话语可以将其连接起来。”那好吧,那就将仅仅是这种片断。一个文本的索引不仅仅是一种参照工具;它本身还是一个文本,是作为第一个文本的**突出内容**(剩余和粗糙部分)的第二个文本,即在句子的理智中具有的发狂的(中断的)东西。

在绘画上,由于我只进行泼墨式的胡涂乱抹,我便决定开始进行一种正规的和耐心的绘图学习;我尽力临摹 17 世纪波斯人的一种构图方式(“贵人出猎”);难以抵御的是,我不寻求重新表现各种比例、安排和结构,而是模仿和天真地把细节连接起来;由此,有了一些意外的“出现”:骑士的大腿高高地挂在了马的前胸,等等。总之,我是通过增添而不是通过草图来进行;我对细节、对片断、对**涌动**有着先决的(首先的)兴趣,我无能力将其引向一种“合成”:我不会重新生产“群体”。

由于他喜欢发现和写作**开端**,他便倾向于扩大这种快乐:因此,他写作片断:同样多的片断,同样多的开端,同样多的快乐(但是,他不喜欢结尾:修辞结构之风险太大:担心不能抗得住**最后一个词**、最后的辩驳)。

禅属于**顿悟**(torin)派佛教,是一种突然的、分开的、断开的、开放的方法[与之相反的是**渐悟**(kien)派,它是逐渐进入的方法]。片断(例如俳句)是**顿悟**;它涉及到一种直接的享乐:这是一种话语幻象,是一种欲望微启。片断的萌芽以思想句子的形式从各处向您走来:在咖啡馆里、在火车里、在与一位朋友谈话

的时候(这一点从侧面出现在他所说的内容上或者出现在我所说的内容上);于是,人们把自己的小记事本拿出来,不是为了记下一种想法,而是记下某种类似于印纹的东西,即人们以前称之为“诗句”的东西。

在当人们把一些片断进行排列的时候,竟然没有任何可能的组织方式?不,片断就像是一次循环中出现的音乐念头(《好的歌曲》,《诗人的爱情》):每一部分都自我满足,而这种念头从来都仅仅是各个部分之间的间隙,作品仅仅是靠外部文本形成的。对于片断最为理解、又从事片断审美实践的人(在韦伯恩^①之前),可能就是舒曼。他把片断称之为“间奏曲”(intermezzo),他在作品中大量采用间奏曲:他所生产的一切到头来都是插入的。在什么与什么之间插入呢?一种纯粹的中断序列意味着什么呢?

^① 韦伯恩 (Anton von Webern, 1883—1945): 德国作曲家。——译注

片断有其理想:一种并非思想、并非智慧、并非真理(例如在箴言中)的高度浓缩,而且是一种音乐性的高度浓缩:与“展开”相对立的,是某种分节的、被歌唱的东西,即一种朗诵:在这里充满了色调。韦伯恩的简短乐曲,没有节拍,他竟使用了何等权利来简短地运作呀!

片断就像是幻觉>>

我有这样的幻觉,即我相信在把我的话语打碎的时候,我便中断了对我自身的想象性的夸夸其谈,我就减弱了超验性危险;但是,由于片断(俳句,箴言,思想,一块报纸)最终是一种修辞种类,并且修辞又是可以最好地提供给解释的言语活动的一个层面,我在相信我会分散的同时,我只是乖乖地重新回到我的想象物的床上。

从片断到日记>>

以论述被破坏为借口,人们还是回到片断的正规实践方面来;然后,从片断逐渐进入“日记”。从此,这样做的目的,难道不



就是赋予自己写作一篇“日记”的权利吗？我不就有了充分理由把我所写的一切都看成为了有一天能自由地重现纪德的“日记”主题而做出的一种偷偷的、坚持不懈的努力吗？在终极的地平线上，也许只有最初的文本（他的第一个文本的目的就是写一种纪德《日记》）。

可是，（自传体的）“日记”在今天已经失去了人们对它的信任。与此不同的是：在人们开始写作日记的16世纪，人们并无厌烦地称之为一种**腹泻：泻肚和黏液**。

我的片断的生产。对我的片断的沉思（修改，润色等）。对我的废弃文字的沉思（自恋）。

草莓酒》》

女人会突然出现在夏尔吕斯面前，并非是当他追逐军人和马车夫的时候，而是在他用尖尖的嗓音向威尔杜兰一家要**草莓酒**的时候。这种饮料该是一种**很合适的阅读的起点**吧（寻找一种躯体真实的起点）？

有一些人们一生中饮用但从来不喜欢的饮料：茶，威士忌。它们是耗时的饮料、讲求效果的饮料，而不是美味的饮料。寻找一种理想的饮料：这种饮料将可能富有各种各样的换喻。

优质葡萄酒的味道（葡萄酒的**直接味道**）是与食物分不开的。喝葡萄酒，即吃饭。T酒馆的老板以消化为借口，向我提供了这种象征的规则：如果在饭前饮一杯葡萄酒，他希望就着一点面包饮用，这样会有一种装饰作用和产生一种相伴状态。文明开端于出现双重性的时候（多元决定论）：好酒，就在于其美味能被人获得、能分步感受，以便使最后饮下时的味道与开始饮入时的味道不一样，难道不是这样吗？在饮用一大口好酒的时候，俨然拿到一个文本，其中有一种程度的变化，即一种分级变化：它突

出出来,就像长而密的头发一样。

在他回想他童年时代被剥夺的那些小物件时,他找到了他今天所喜爱的东西:例如,冰凉的饮料(非常凉的啤酒),因为在那个时候,还没有冰箱(在沉闷的夏天,B城的自来水总是温热的)。

法兰西人>>

因喜爱水果而是法兰西人(就像其他人“以喜爱女人”而是法兰西人一样):爱吃梨、草莓、覆盆子;已经不大喜欢柑橘;完全不喜欢异国的水果,如芒果、番石榴、荔枝。

打字错误>>

用打字机写作,无须安排什么:那种情况不存在,随后突然又有了安排:没有任何生产性活动,也没有近似的活动可言;不会产生新的字母,却排除哪怕是小的规则。因此,打字错误是很特殊的:它们是本质性错误。在我摸错字盘的时候,我就触动了内心系统;打字错误从来不是一种模糊的东西、不可理解的东西,而是一种清晰的错误、一种意义。可是,我的整个躯体进入了这些规则错误:今天早晨,我由于错误地起得很早,我便不停地搞错,不停地改动我的稿件,于是我在写一篇新的文本(这种毒品,即疲劳);在通常的情况下,我总出现相同的错误:例如通过难以改正的字母换位或是用字母“z”(不好的字母)代替复数的“s”(在用手写作的时候,我总是经常地出现一种错误:我把“m”写成“n”,我去掉了一条腿,我想要两条腿的字母,而不要三条腿的字母)来改变“结构”。这些机械性的错误,在其不属于意外变化而属于替换的时候,指的是另一种错乱即手写的特殊现象:借助于打字机,潜意识写作起来就比自然写作更为可靠,并且我们可以想象一种书写分析方法,这种方法比乏味的笔迹学方法更适合;确切地讲,一位水平很高的女打字员是不会打错的:因为她没有潜意识!



意义的波动》》

他的整个工作，目的显然是寻求符号的一种寓意〔**寓意** (moralité) 不等于**伦理学** (morale) 〕。

在这种寓意中，就像经常出现的主题一样，意义的波动具有双重的位置；根据第一种位置，“自然性”开始动作，开始出现意指活动（重新变成相对的、历史的、惯用语性的）；**不言而喻之**（被人厌恶的）幻象开始剥落、开始断裂，言语活动之机器开始发动，“**本性**”因整个社会性在这里被压制和沉睡而波动：我在句子的“自然性”面前感到惊异，就像黑格尔的古代希腊人在**本性**面前感到惊异和听取意义时的抖动那样。能以另外的方式甚至几乎是与之相矛盾的方式来与语义阅读的这种最初状态——事物都依据这种状态向着“真实的”意义（即**历史的意义**）前进——相适应的，是另一种价值：意义，在其于无意指活动（in-signifiante）之中被废除之前，继续波动：**有意义存在**，但这种意义不让人“抓住”；它是流动的，因一种轻微的沸腾而颤动。社会性的理想状态是这样公开确立的：一种广阔和持久的轻声细语在使无数意义活跃，这些意义在爆发、在发出声响、在闪闪发光，而从不采用一个可悲地被其所指搞得沉重的符号的确定形式：主题是令人快乐的，但却是不可能的，因为这种理想地波动的意义被一种固定的意义（即**多格扎的意义**）或是被一种无价值的意义（讲述解放的神话的意义）所无情地获得。

（这种波动的形式：**文本**，意指功能，也许还有：**中性**。）

奔跑式的归纳推理》》

推理意图：有关梦（或拖网）的叙事排除其听众（津津乐道于其参照物），由此归纳出，**叙事**的一个功能是**排除**其读者。

（存在着两种冒险：不仅仅事实不是确定的——能由此得出，除了完全个人情感的叙事，有关梦的叙事就叫人感到厌烦吗？——而且，这种叙事过分地抽象，过分地扩大直至**叙事**的总的范畴之中：这个不确定的事实变成了一种**过度扩张**的起点。胜过一切的，是反论的美味：它可以使人联想**叙事**丝毫不是投射性

的,它可以破坏叙述的**多格扎**。)

左撇子>>

左撇子,意味着什么呢?意味着您吃饭时与规定给餐具的位置相背;当一位右撇子在您之前用过餐的时候,您会发现电话的握柄是反搁着的;剪刀不是为您的拇指制作的。从前在课堂里,必须做一番努力才能与其他孩子没有两样,必须纠正其躯体的姿势,必须用合适的手向学校的小社会赠送礼品(我别别扭扭地用右手绘图,但我用左手上色:与冲动相反);一种不大的、后果很小的、被社会所允许的不相容状况,以一种细腻而又持续的习惯标志着青年时代的生活:他在自我调节,他在继续前进。

观念的动作>>

(例如)被拉康分析的主体丝毫不会使他想到东京这个城市;但是东京却使他想到拉康的主体。这种方式是持久的:他很少从观念出发来为自己发明一种意象;他从一种可感的对象开始,于是希望在其工作中遇到可为其发现一种**抽象作用**的可能性,这种抽象作用是在当时的智力文化中提取的:这样一来,哲学就是一种特殊意象、观念虚构(他借用一些课题,而不借用一些推理)的一种储库。马拉美曾经谈论过“观念的动作”:他首先发现了动作(躯体的表达),然后发现了观念(对于文化、对于关联文本的表达)。

渊源>>

可以——或者过去曾经可以——在开始写作时不需要把自己当作别人吗?必须用修辞形象的历史来代替起源的历史,作品的起源,这不是第一种影响,而是第一种姿态。人们抄袭一个角色,然后通过一种换喻来抄袭一种艺术。我在复制我很想成为的那个人的同时,我开始生产。这第一种愿望(我希望,我全力以赴)为一种神秘的幻觉系统奠定了基础,该系统一代又一代地继续存在,而且经常独立于所热爱的作者的作品。

他最早写的文章(1942)是关于纪德的《日记》的;另一篇文章的写作(《在希腊》,1944)明显地模仿了《人间的粮食》。在他青年时期的读物中,纪德的作品占据了很重要的位置。他阅读关于阿尔萨斯和加斯科涅(Gascogne)的书籍,这两个地方正好在一条对角线上,就像纪德从前阅读有关诺曼底和朗格多克的书籍一样,他作为新教徒,作为热爱“文学”和喜欢弹奏钢琴——当然还有其他爱好——的人,为什么不可在这位作家身上重新认识自己和表达自己愿望呢?纪德式的渊源(abgrund),即纪德式的持久性,还在我的大脑中形成了一种顽固的麇集。纪德是我的原始语言,是我的原始起点(ursuppe),是我的文学饭汤。

对于各种算法的爱好>>

他从未做过真正的算法;有一个时期,他突然转向了一些不太艰难的形式化运算(这种爱好在他身上似乎已经过去):简单的方程式、图表、公式表、树形图。说真的,这些外在形象没有任何用处;这是些不大复杂的玩意儿,有点像是人们用手绢做成的玩具。人们为自己而玩,左拉就是这样为自己制定一项普拉桑(Plassans)计划,以便为自己解释其小说。他很清楚,这些图样无意以科学理由来安排话语:它们可以欺骗谁呢?然而,人们玩弄科学,人们采用粘贴画的方式把它放进绘画里。同样,与快乐有关的计算则被傅立叶放进了幻觉链中(因为那里有话语幻觉)。

如果我不曾读过……>>

如果我不曾阅读过黑格尔的作品,也不曾阅读过《克莱芙公主》、列维-斯特劳斯的《猫》、《反俄狄浦斯情结》,那该怎么办呢?这最后一本我以前不曾读过,但是在我有时间阅读它之前别人经常对我说过(也许这就是我不阅读它的原因),它以与另一本书相同的书名存在:它有它的智慧性、它的难忘性、它的动作方式。我们难道没有自由在任何文字之外来接受一个文本吗?

(压抑:对于一位获得哲学学衔的人,对于一位马克思主义

者,对于一位研究巴塔耶的专家来讲,不曾阅读过黑格爾的作品应该说是个过分的错误。而我呢?我的阅读作业从什么地方开始呢?)

搞写作的人可以轻松地同意减少或分散他的观念的尖锐性和责任性(必须冒险改变人们通常用来说出下列话的语调:对我有什么重要呢?难道我没有主体性东西吗?):写作中有对于某种惰性、对于某种精神方便性的乐趣,就像在我写作时比我说话时更不关心我个人的愚蠢行为那样(教授比作家要聪明多少倍呀)。

变异论与暴力>>

他不能解释他如何一方面(与其他人一起)可以支持一种关于变异论(hétérologie)(因此也是关于断裂论)的文本理论,另一方面又不停地对于暴力进行批评(确实,从未展开这种批评并将其进行到底)。在人们对于偏移有着协调兴趣的时候,如何与先锋派及其主张者同路呢?——除非,尽管付出某种后退的代价,恰恰值得去做,就像人们模糊地看到了分裂的一种新的风格那样。

孤独中的想象物>>

到现在为止,他始终无休止地在一种伟大的系统(马克思、萨特、布莱希特、符号学、文本)保护下工作。今天,他似乎更加勤奋地、无拘无束地写作;没有什么支持他,而只有一些过时的语言棱面(因为要说话,就必须很好地依据其他文本)。他这样说,无伴随独立宣言才有的那种自负,也无被迫承认孤独的那种悲观,但却可以说是为了表白至今占据他的那种不安感,也许更可以说是为了表白向着不足为道的东西即“沉湎于自己”的那种古老的东西退行的一种模糊的痛苦。

“您是在表明谦卑;因此,您离不开想象的事物,离不开最坏的东西:那便是心理性的东西。确实,这样一来,借助于您未曾想到、可您想必会心满意足的一种大的变化,您在证实您的判断

的正确：实际上，您在后退。”但是，我这样说的时候，我却又躲而避之……（梯形墙在继续延伸。）

虚伪？>>

他在谈论一个文本的时候，他相信其作者不会照顾到读者。但是，他是在发现他自己在尽力关照读者，并且总之他从不放弃一种关于后果的艺术的时候，找到了这种恭维词的。

念头，就像是享乐>>

通常的舆论是不喜欢知识分子的言语活动的。因此，这种言语活动经常被指责为知识分子的行话。于是，他感觉到他成了某种种族主义的对象：人们在排斥他的言语活动，也就是说排斥他的躯体：“你不像我那样说话，因此我排斥你。”米什莱自己（但是他的研究主题的广度在排斥他）也极力反对知识分子、誉写人、文人，并为他们限定了**基础性别**的范围：这种小资产阶级的观点因知识分子的**言语活动**而将其变成了无性别的人，也就是说非男性化的：反知识分子论以申明男性的姿态出现；这样一来，对于知识分子来讲，就像一心想成为人们以知识分子为其定位的萨特的人物热内那样，就只剩下确保人们从外部强加给他的言语活动了。

可是（这是任何社会指责所具有的经常性的恶意），在他看来，一种念头或者可以说是一时的快感是什么呢？“抽象丝毫不与色情相背。”（《神话》，第169页）即便是在他的结构主义阶段（在这个阶段里，基本任务是描述人类的**心智**），他也总是把知识分子的活动与一种享乐结合在一起：例如**全景**，即人们从艾菲尔铁塔上所能看到的全景，这种全景既是一种智力对象又是一种快乐对象：它解放躯体，甚至在其为他提供“理解”他的目光视野的幻觉的时刻。

不被赏识的观念>>

我们看到,一个批评观念(例如,命运是一种智慧图画,它恰恰落在人们不期待它的地方)出现在一本书中(《论拉辛》),后来又出现在另一本书中(《S/Z》,第181页)。因此,有一些观念便会重新返回来:这是因为他坚持这些观念(根据何种魅力呢?)。然而,这些珍贵的观念一般没有任何的影响反响。简言之,正是在这里,我敢于鼓足勇气,直至我一个劲地重复,正是在这里,读者正好“放弃我”(我们还要大放厥词,在这一点上,命运就是一种智力图画)。另一方面,我当时对于发表了(带着明显的对于评论界的无知)“写作是为了被人喜欢”这样的话感到心满意足;有人告诉我,D先生认为这句话是愚蠢的:因为,这句话只有当人们在第三个等级上消费它时才是可以忍受的。由于您意识到这句话首先是动人的,然后又是愚蠢的,那么,您最后就可以自由地认为它也许是正确的(D先生没有能够发展到这个地步)。

句子>>

句子被揭示为意识形态对象,并且是像享乐那样被生产出来的(这是片断的压缩本质)。这样,我们或者可以承认是矛盾主体,或者从这种矛盾中推导出一种惊奇,甚至是一种批评回潮:作为第二次的错乱,如果有一种意识形态的享乐该多好啊!

意识形态与审美>>

意识形态即重复和稳定的东西(它通过这后一个动词而被排除在能指范围之外)。因此,意识形态(或反意识形态)分析只需重复和稳定(通过一个纯粹的恢复名誉的动作而立即宣布它的有效性)就可以使它自己变成一个意识形态对象。

怎么办呢?一种解决办法是可能的:审美。在布莱希特的作品中,意识形态批评不是直接进行的(或者说,它再一次生产了一种重复的、同语反复的、战斗的话语);它借助于审美替代来进行;反意识形态滑入一种根本不是现实主义的而是准确的虚构之中。也许,我们社会中的审美作用就在于此:提供一种间接

的和可递送的话语的规则(它可以改变言语活动,但不表现出它的控制地位和它的清醒意识)。

我对X说,他的手稿(成为电视上的有争议的重要内容)论述有余,审美保护不足。他避开这句话,立即对我进行报复:他曾经与他的伙伴们多次讨论《文本的快乐》;他说,我的书“不停地接近灾难”。在他看来,灾难无疑就是落入审美之中。

想象物》》

想象物,即有关意象的总的设定,它存在于动物身上(但丝毫不不是象征性的),因为动物们直接奔向人们为其设置的异性诱饵或是敌对诱饵。动物的这种眼界难道不可以向想象物提供极大的兴趣吗?从认识论上讲,这难道不正好是一种未来的领域吗?

本书的根本性努力在于建立一种想象物。“建立”即意味着:摆设布景、分配角色、制定层面,极言之:把成排的舞台脚灯变成一道不确定的栏杆。因此,重要的是,想象物根据其程度(想象物是一种稳定事物,而稳定则是一种程度事物)来被对待,而且在这些片断过程中,有多种程度的想象物。可是,困难在于人们无法将这些程度像分出一种烈性酒或是一种酷刑的程度那样来编排号码。

古代学者有时明智地在一个分句之后放上一个“不确定的”缓和语气的词语。如果想象物构成了一篇非常明确的作品,而且这篇作品又有着总是确定的不当之处,那么,只需每一次借助于某种元语言学的操作方式来公布这篇作品就足以挽回写作这篇作品的声誉了。这就是我在此为某些片断可以做的事情(引号、括号、听写、场面、将段落隔开,等等):主体由于被分成两部分(或者自我想象是如此)而有时能够为其想象物打上印记。但是,这并不是一种确定的实践。首先,这是因为有一种意识清晰的想象物,并且我在解理我所说的内容的时候只是把意象带得

更远一些,只是产生一种二等级的怪象;其次,尤其是因为想象物经常以狼的步子来临,轻轻地滑动在一个简单过去时上、一个代词上、一个回忆上,总之是滑动在一切可以在镜子和其镜中意象的铭言下聚集的东西:我吗,我。

因此,梦幻便是既没有自负的文本,也没有意识清晰的文本,而是有带不确定意义的引号和带不稳定意义的括号的文本(永远不要关闭括号,这恰恰就是:偏离)。这也取决于读者,读者可以为读物分级排列。

(想象物在其饱满程度状态情况下是这样被人感受的:我想写的有关我的一切,到头来都会妨碍我写作。或者更可以这样说:不能获得读者满意的就不能写。然而,每个读者都有其满意的东西;由此,只要人们能够为这些满意分出等级,也就可以为片断本身分出等级了:每个片断都接受其属于特定视野中的想象物标志,在这种视野里,它自认为受宠爱、不被惩罚并避开了被一个不满意或者只是看一看的主体来阅读的尴尬境地。)

花花公子 >>

热衷于反论的习惯几乎要导致(或者直接说:导致)一种个人主义的立场,而且,如果可以这样说的话,要导致一种讲究时髦的做派。可是,花花公子尽管孤独,但他并非一人:同为大学生的S不无遗憾地对我说,大学生都是个人主义者;在一个特定的历史境遇里,如充满悲观和拒绝的情况里,整个知识分子阶层(如果它不斗争的话)便都潜在地是花花公子。(花花公子是那种只有终身哲学的人:时间即我生命的时间。)

何谓影响? >>

人们在《批评文集》中看得清楚,写作的主体怎样在“演变”(从一种义务伦理学过渡到一种能指寓意):他逐渐地随着他所论述的作者的意愿而演变。可是,引起感应的对象并不是我所谈论的作者,而更应该说是他导致我对他进行谈论的东西:我在他的允许之下使我自己受到影响:我说的有关他的话迫使我

从我的方面去猜想他(或者不去猜想),等等。

因此,应该区分人们所评论的并且其影响既不是外在于也不是先于人们对其所说的内容的那些作者和(按照更为典型的观念)人们阅读的那些作者;但是,对于我来讲,前面那些作者带给了我什么呢?带给了我某种音乐、一种凝思的音质、一种或多或少带有因改变字母位置而形成的单词的游戏。(我曾经满脑子装满了尼采,因为我在此前刚刚读过他的著作;但是,我所热望的,我想获取的,是由句子意念组成的歌曲:影响纯粹是韵律性的。)

灵巧的工具》》

一种先锋派的计划:

“世界确实摆脱了它的铰链,唯独一些猛烈的动作可以把一切重新接合。但是,在用于这方面的工具中,也许有一种小型和脆弱的工具,它要求人们轻轻地使用它。”(布莱希特:《买铜》)

暂歇:回想》》

吃点心的时候,喝了一点沁凉的加糖牛奶。在白色的旧碗的底部,缺了一块瓷釉;我当时不知道小勺在转动的时候是否会碰到这个地方,或者碰到融化不好或洗得不干净的糖块。

星期天晚上,乘无轨电车回到祖父母家。晚饭时,我们在卧室靠近壁炉的地方喝粥和吃烤得焦糊的面包。

在夏天的晚上,当天色迟迟不尽的时刻,母亲们都在小公路上散步,而孩子们则在周围玩耍,那真是节日。

一只蝙蝠飞进了卧室。由于担心蝙蝠会钻进头发里,他的母亲把他背在背上,他们用床单裹住自己,并用火钳追赶蝙蝠。

普瓦米罗上校在去阿莱纳的路边骑坐在一把椅子上。他身高体大，淡紫色的脸庞，皮下血管明露，鼻下一撮胡须，双眼近视，说话含糊不清，他注视着斗牛的人群来来往往。当他拥抱他的时候，那是多么痛苦和令人害怕！

他的代父约瑟夫·诺加雷经常不断地送给他一袋子核桃和一枚五法郎的硬币。

拉丰夫人是巴约讷中学幼儿部的保育员，她穿着套头上衣、女式衬衫和狐皮外套。在回答问题正确的时候，她发给一块形状和味道与覆盆子一样的果糖。

格勒奈勒市（Grenelle）阿弗尔街的牧师贝特朗先生说话时慢慢腾腾、庄严肃穆、两眼紧闭。每一次吃饭的时候，他都拿来古旧的圣经读上一段，那圣经上盖着淡绿色的毡子，压印着绒绣的十字架。他这样做，延续的时间很长；在有事外出的日子，人们都认为会赶不上火车。

由住在蒂叶尔街的达里格朗一家租用的一辆双马双篷四轮马车，每一年来一次，走街串巷拉客，然后把我们送到巴约讷火车站，再搭乘当晚去巴黎的火车。在等待火车的时候，人们都在玩黄色纸牌游戏。

通过去信预订的住房被人挤占了。在巴黎的十一月的一个早晨，他们带着大箱子小行李分头赶到了格拉西叶街。旁边的奶品商店的女主人接待了他们，并为他们提供了热巧克力和羊角面包。

玛扎里纳街，画报是在来自图卢兹市的主掌一家文具店的女老板那里购买的；这家商店散发出油炸土豆的气味；店铺女主

人从里面走出来，嘴里还嚼着没有咽下的饭菜。

格朗赛涅·都特里弗先生是初中三年级杰出的教师，他手里摆弄着一副玳瑁质的夹鼻眼镜，身上散发出胡椒的气味；他把班上划分为“阵营”和“派系”，每一部分和每个派系都有一个“头头”。这仅仅是围绕着希腊语的不定过去时而出现的争论。（为什么教师都是回忆的好引导者呢？）

大约在1932年，在第28号电影院，一个五月份的星期四的下午，我独自一人去看了《一条叫安达鲁的狗》；五点钟出门的时候，托劳宰街上散发出洗衣工人在熨烫衣服的间隙里饮用的牛奶咖啡的气味。这是对由于过分乏味而出现的注意力偏移的模糊记忆。

在巴约讷市，由于花园内有不少大树，因而有许多蚊子；窗户上有罗纱（尽管已经有了窟窿）。人们点燃一些被称作菲迪比斯（Phidibus）的小小的球状果实。然后，开始喷洒灭蚊剂，它由一个发出刺耳声响的喷头喷成雾状，可药桶里却几乎总是空的。

迪普埃先生是高中二年级的教师，他性情抑郁，从来不亲自回答一个他提出的问题；有时，他静静地等上一个小时，等着哪个人找到一个答案；或者，他把学生打发到学校院内散步。

夏天早晨九点钟的时候，两个小男孩在贝里（Beyris）居民区的一处低矮和简朴的住房里等我；必须让他们做假期的作业。在一张报纸上，还有一位小个子的祖母为我准备的一大杯很白、很甜的牛奶咖啡在等待着我，这种咖啡很使我感到恶心。

等等。（由于不属于自然范围，回想包含着一种“等等”。）

我把回想称之为由享乐与努力所混合而成的动作，主体进

行这种动作是为了重新找到回忆的细微特征,而又不扩大回忆,也不使之震动:这便是俳句本身。自传素(biographème)(参阅《萨德,傅立叶,罗耀拉》,第13页)仅仅是一种人为的回想:即我借给我所喜爱的作者的回想。

这一些回想多少有些模糊(即无意指性的:排除意义的)。我们最好将其变得模糊,它们最好避开想象物。

蠢货? >>

(建立在人类的个人单位上的)传统看法:愚蠢是一种歇斯底里。只需要把自己看成蠢货,就可以少做愚蠢之事。辩证的看法:我同意使我自己多元化,我同意在我身上存活着自由的愚蠢区域。

他经常自我感觉是蠢货,这是因为他只有一种精神智力(也就是说:不是科学的,不是政治的,不是实践的,也不是哲学的,等等)。

写作的机器 >>

大约在1963年的时候(见谈论拉·布吕耶尔的文章,《批评文集》,第221页),他曾热衷于**隐喻/换喻**这一对关系(不过,这一对关系早在1950年与G的对话以来就为人所知)。概念就像一个巫神棒,尤其在其一旦成对出现,就去掉了一种写作的可能性:他说,在此活动着说出某种东西的能力。

写作工作因此而通过留住概念、连续的激动、难以持久的狂热来进行。话语借助小的计划、情爱危机来前进。(语言的游戏:留住意味着**阻滞**^①:这后一个词在某个时刻留在了喉咙里而没有说出。)

空腹 >>

布莱希特在与其喜剧演员们约定下一次排练时间的时候,

① 这里,巴特又使用了一个具有双重意义的词:engouement,该词具有“噻住”和“迷恋”两个意思,我们采用“留住”代替“迷恋”之意,采用“阻滞”代替“噻住”之意,以使汉语表达上勉强通达。——译注

他总是这样说：**空着肚子！**不要进食，不要饱餐，不要露出灵气、温柔、得意，要瘪着肚子，要空腹。我所写的，我能在**确保空腹的情况下**承受它一周吗？这个当我找到时使我高兴的句子、念头（句子一念头），谁能对我说在**空腹的情况下**它将不会使我感到难受呢？如何在我毫无兴致的情況下对我（我对我个人的消耗感到扫兴）进行提问呢？如何来准备我所希望的对于我自己的阅读（不是去爱，而仅仅是**空腹承受**已经写出的东西）呢？

吉拉里的信》》

我亲爱的罗兰，请接受我的问候。您的来信使我非常高兴。这封来信给人以我们的深厚友情无任何缺憾的形象。我怀着极大的兴奋回复您严肃的来信，并无限地和发自内心地感谢您华丽的词语。亲爱的罗兰，这一次，我要与您谈一个（在我看来）不大好办的话题。话题如下：我有一个弟弟，是大学三年级的学生，非常喜欢音乐（爱弹吉他），对人富有爱心；但是，贫困埋没了他，并把他隐蔽在了他的可怕的世界之中（他现在很困难，“您的诗人这样说”），亲爱的罗兰，我请您在您可爱的国家尽快地为其寻找一份工作，因为他生活中充满忧虑与烦恼；可是，您知道年轻的摩洛哥人的境况，而这使我真正地感到惊讶，也使我失去了闪光的微笑。这也会使您感到惊讶，因为您并不具有排外和忧郁孤僻的心肠。我急切地等待您的回信，谨求上帝保佑您身体安康。

〔这封信带来的快乐：奢华的、辉煌的、逐字逐句的而且直接是文学性的，这是没有文化背景的文学性的快乐，这种快乐超过在每个句子上言语活动所带来的享乐，它还在任何审美之外随着所有的准确又无情的变化而增加，但不曾从远处对信件进行批评（而我们的那些可悲的同胞们却有可能这样做），这封信同时说出了真实情况与欲望：吉拉里的全部欲望（吉他，爱心），摩洛哥的整个政治真实。这正是人们所希望的空想式的话语。〕

作为享乐的反论 >>

G 激动而愤怒地离开了《康斯坦茨湖泊上的马队》(*la Chevauchée sur le lac de Constance*) 的演出现场,他对这次演出的描述是这样的:是巴罗克式的、疯狂的、拙劣的、浪漫的,等等。他还补充说,而且完全是过时的!因此,对于某些组织来讲,反论是一种最强烈的入迷的东西,是一种最重大的损失。

对于《文本的快乐》的补充:享乐,并不是能够符合欲望(即满足欲望)的东西,而是使欲望感到惊讶、超过欲望、改变欲望和使其偏离的东西。应该转向神秘的东西,以便获得对于因此可以使主题偏离的好的表达方式:吕斯布罗克^①说过:“我把精神的醉意称之为这样一种状态,在这种状态中,享乐超过欲望所能模糊地预感到的各种可能性。”

(在《文本的快乐》之中,享乐已经被说成是不可预见的,吕斯布罗克的话已经被引用过;但是,我总是可以自我引用,以便意指一种坚持、一种顽念,因为这关系到我的躯体。)

令人狂喜的话语 >>

——我爱你,我爱你!这种表明爱情的顶级方式出自躯体,它是无法抑制的、重复的,难道这种方式就不掩盖着某种缺憾吗?如果不是为了像乌贼释放其黑墨那样来模糊其因过分肯定而导致的欲望之失败的话,人们本来不需要这种言辞。

——什么?让人永远抑郁不乐地去重复一种平庸的话语吗?难道就没有任何可能使语言世界的某个难以找到的角落存在着一种纯粹的令人狂喜的话语吗?在其最边缘的空白处——当然这距离神话已经很近,难道就不可以设想,言语活动最终会变成对于这种空白的一种填补行为的首要的和无意义的表述吗?

——无什么可做:这是反映要求的词句;因此,它只能妨碍接受这种词句的人,而不包括圣母和上帝!

——除非在下面情况里(这种情况不大可能,但人们却总希望其出现)我认定放弃这个词语,在这种情况下里,两句“我

^① 吕斯布罗克(Van Ruysbroek 或者 Van Ruysbroec, 1293—1381): 为现在的比利时布拉邦省人, 神学家和文学家, 其神秘文学作品构成了荷兰最早的文学作品。
——译注



你”由于是在一个瞬间发布的,便有可能形成一种纯粹的重合,并借助于这种同时性来取消一个主体对于另一个主体的要挟作用:于是,要求便开始浮起。

填补>>

全部的诗,全部的(浪漫)音乐,都在这种要求之中:我爱你,但是,如果令人狂喜的回答神奇地突然出现了,那么它可能是什么呢?填补的乐趣是什么呢?亨利·海涅说过:我激动,我倾倒,我痛苦地哭泣。

(爱情词语在工作:就像一种悲哀。)

对词语下工夫>>

接下来,换个场面:我想象我在反复思考的过程中寻找一种辩证的出路。我认为,爱情的顿呼,尽管我重复它,并在时间的流逝中日复一日地将其重新引导,但我每一次说起它的时候,它都会覆盖一种新的状态。就像阿耳戈英雄^①在航行中不断更新其快艇却又不改变快艇名称那样,爱情的主体将借助于同样的一种呼叫来完成一种长跑,他将一点一点地辩证地改变最初的要求,而从不过使其第一次机智之举的热烈程度失去光彩,他认为,对于爱情和言语活动下工夫就是给予同一个句子以总是新的变化,于是他便创造了一种前所未闻的语言,在这种语言之中,符号的形式在不断重复,但是其所指却不重复;在这种语言之中,说话者与恋人最终能战胜言语活动(和精神分析科学)印记在我们所有情感上的无情的减缩过程。

[从我刚刚引证的三个想象物之中,最可操作的是最后一个;因为如果一个意象得以形成,这个意象就至少是一种辩证转换即一种实践(praxis)的意象。]

对言语活动的惧怕>>

他在写作这样的文本的时候,产生了一种净说行话的犯错误的感觉,就像他尽力想成为个别而不能脱离一种疯狂话语一

① 阿耳戈英雄:希腊神话中乘阿耳戈快艇去寻觅金羊毛的人。——译注

样：如果在他一生中，他在言语活动方面出现问题怎么办哪？这种恐慌，在他晚上不出门而长时间看电视的时候，尤其在此（在U地）来得强烈：于是，他的面前便不断地出现（一再显示）一种与他脱离的通常的言语活动；这种言语活动使他兴味盎然，但却不是相互的：面对电视里的观众，他的言语活动在他看来就显得完全是不真实的（而脱离审美的享乐，任何不真实的言语活动都有可能成为可笑的）。言语活动能量的散落是这样的：最初，先听取别人的言语活动，并从这种距离中获取一种安全；然后，又怀疑这种脱离：害怕人们说的东西（这与人们这样说的方式是不可分离的）。

对于他白天刚刚写过的东西，他夜来有些害怕。夜晚异常地将写作的整个想象物重新带回来：产品的意象，批评的（或友好的）吵闹：太这样了，太那样了，这不足以……夜里，形容词成群结队地返了回来。

母语》》

为什么对于外国语不那么感兴趣、不那么适合呢？在中学时学的是英语（烦死人：《大卫·科波菲尔》，《委曲求全》^①）。对意大利文比较感兴趣，一位米兰的老牧师（古怪的结合）为他提供了学习意大利语的一些入门知识。但是，对于这些语言，他从来只是在旅游时含混地使用：他从未进入一种语言之中：对外国文学不大感兴趣，对于翻译作品总是那么看不上眼，在翻译家们的问题面前表现出慌乱——当其经常显示出不知道我认定的一个词语的意义即内涵的时候：整个这种阻塞是一种爱——对于母语（女人们的语言）的爱——的反面。这不是一种全民性的爱：一方面，他不相信任何一种语言的卓越性，并且他经常感到法语存在着严重的不足；另一方面，他在他自己的法语语言中从未感到处于安全状态；在他辨认出他的法语语言的威胁性分裂的地方，他这样说的机会是很多的；有时，他在街道上听到法国人讲话，他对能理解他们和与他们一起分享他的躯体的一部分感到

① 《委曲求全》（*She Stoops to Conquer*）：英国作家、诗人、剧作家奥利弗·哥尔德斯密斯（Olivier Goldsmith, 1728—1774）的作品。——译注

- ① 在法国,人们把为数很少的凭灵敏嗅觉来鉴定香精、香料的高级技师称为“鼻子”。——译注
- ② 古尔德 (Glenn Gould, 1932—1982): 加拿大钢琴演奏家。——译注
- ③ 亨德尔 (Georg Friedrich Haendel, 1685—1759): 先为德国籍后为英国籍的作曲家。——译注
- ④ 波洛克 (Jackson Pollock, 1912—1956): 美国画家, 动作派画家代表人物。——译注
- ⑤ 特翁波里 (Cy Twombly): 画家, 其余不详。——译注
- ⑥ 马克斯兄弟 (Marx Brothers): 美国 20 世纪上半叶音乐与电影演艺界三兄弟。——译注

惊奇。因为在他看来, 法语无疑不是别的, 而是与生俱来的语言。

(同时, 对非常古怪的语言有兴趣, 如日语, 这种语言的结构在他看来表现为意象与告诫——一种新的主体的组织系统。)

不纯正的词汇 >>

梦想一种纯粹句法和附兴于一种不纯正的、属于变异逻辑的词汇 (这种词汇把词语的起源与特点混合在了一起), 他难道就不能这样来确定自己吗? 这种搭配有可能阐述某种历史情况, 但也不可能阐述一种消费数据: 比纯正的先锋派阅读的更多一些, 但是比一位具有高深文化的作者阅读的要少得多。

我爱, 我不爱 >>

我爱: 生菜、桂皮、奶酪、辣椒、巴旦杏面团、割下的干草气味 (我希望一个“鼻子”^①能制造出这种香水)、玫瑰、芍药、薰衣草、香槟酒、淡漠的政治立场、格林·古尔德^②、非常冰冷的啤酒、平展的枕头、烤糊的面包、哈瓦那雪茄、亨德尔^③式的适度的散步、梨、白色桃或与葡萄同期收获的桃子、樱桃、各种颜色、各种手表、各种钢笔、各种写作用的蘸水笔、甜食、生盐、现实主义小说、钢琴、咖啡、波洛克^④、特翁波里^⑤、全部浪漫音乐、萨特、布莱希特、凡尔纳、傅立叶、爱森斯坦、火车、梅多克 (médoc) 葡萄酒、布滋 (bouzy) 香槟酒、有零钱、布瓦尔与佩居歇、夜晚穿着拖鞋在西南部的小公路上走路、从 L 医生家看到的阿杜尔河的拐弯处、马克斯兄弟^⑥、早上七点离开西班牙萨拉曼卡城时的山影 (serrano), 等等。

我不爱: 白色狐犬、穿裤子的女人、天竺葵、草莓、羽管键琴、米罗^⑦、同语反复、动画片、阿瑟·鲁宾斯坦^⑧、别墅、下午、萨蒂^⑨、巴托克^⑩、维瓦尔第^⑪、打电话、儿童合唱团、肖邦的协奏曲、勃艮第地区的布朗斯勒 (bransles) 古典舞曲、文艺复兴时期的舞曲 (danceries)、风琴、M.-A. 夏庞蒂埃^⑫、他的小号和定音鼓、性别政治、舞台、首创精神、忠实性、自发性、与我不认识的人度过

- ⑦ 米罗 (Joan Miro, 1893—1983): 西班牙画家、雕塑家。——译注
- ⑧ 鲁宾斯坦 (Arthur Rubinstejn, 1887—1982): 祖籍为波兰的美国钢琴家。——译注
- ⑨ 萨蒂 (Alfred Erik Leslie-Satie, 1866—1925): 法国作曲家。——译注
- ⑩ 巴托克 (Béla Bartok, 1881—1945): 匈牙利作曲家。——译注
- ⑪ 维瓦尔第 (Antonio Vivaldi, 1678—1741): 意大利作曲家。——译注
- ⑫ 夏庞蒂埃 (Marc Antoine Charpentier, 1636—1704): 法国作曲家。——译注

夜晚时光，等等。

我爱，我不爱：对于任何人来讲，没有丝毫的重要性；很显然，这一点没有意义。可是，这一切却意味着：**我的躯体与您的躯体不一样。**因此，在这种有兴趣和无兴趣的混乱的泡沫中——这是类似于一种消遣性的画影线活动，一点一点地画出了一个躯体之谜的外在形象，它呼唤共谋与激动。躯体的恫吓在此开始了，它迫使另一个躯体**自由地**支撑着我，它迫使另一个躯体在他并不分享的享乐与拒绝面前保持平静和善于恭维。

（一个苍蝇在打扰我，我把它打死了：人们打死打扰您的东西。如果我没有打死苍蝇，那该是出于**纯粹的自由主义**：我为了不当杀手而宽容。）

结构与自由 >>

有谁还是结构主义者呢？可是，他至少在这方面是结构主义者：在他看来，一个噪嚷均匀的场所似乎是没有被结构化的，因为在这种场所，不再有任何自由来选择平静或言语（他曾经对一位酒吧的邻座说过多少次：**我无法对您讲话，因为噪音太多**）。结构至少为我提供两个词语，我可以随意地标志一个，而放弃另一个；因此，结构最终是一种自由之（平庸的）保证：既然**不论怎样**我都不能说话，那么，那一天又如何赋予我的沉默一种意义呢？

可接受的 >>

他曾经经常使用这个语言学的概念——**可接受的**：在一种已知语言中，当一种形式可以接受部分意义的时候，这种形式就是可以接受的。这个概念可以被用到话语的层面上。因此，俳句的各个分句总是：“简单的、日常的、可接受的”（《符号帝国》，第93页）；还有：根据罗耀拉的**练习机器**，“出现了一种有规则的、因此是可接受的要求”（《萨德，傅立叶，罗耀拉》，第63页）；而且从总的方面来讲，有关文学的科学（如果有一天它能存在的话）将不需要验证这样的意义，但是却总要说出“为什么一种意义是可接受的”（《批评与真理》，第58页）。

这个近乎科学的概念(因为它的起源是语言学的)具有其激情的方面;它用一种形式的有效性来代替它的真实;从这里开始,人们可以悄悄地说,它带给可爱的主题的是落空的、被免除的意义,甚至是一种失去控制的随意性。在这一点上,可接受的,以结构为借口,便是欲望的一种外在形象:我希望可接受的(清晰的)形式就像是使两种暴力受挫的一种方式:饱满和强加的意义之暴力和英勇的无意义之暴力。

可读的,可写的及在此之外的>>

在《S/Z》一书中,提出了一种对立关系:可读的/可写的。我不能重写的文本是**可读的**(今天,我还能向巴尔扎克那样写作吗?);我阅读起来有困难的文本是**可写的**,除非完全改变我的阅读习惯。现在,我想象(人们送给我的某些文本提醒了我这一点)也许有第三种文本实体:在可读的与可写的旁边,也许有某种**可接受的文本**。**可接受的**可以是不能卒读的,作为棘手的文本,它缠住你,它在任何可能的理解之外继续生产,而且其功能——显然是由续写者来承担——就在于否认作品的商业性束缚;这种文本,由于是被一种**不可公开**的想法所引导,便求助于下面的答案:我不能阅读、也不能写作您生产的东西,但是我接受它,就像是接受一种火、一种毒品、一种神秘的解体。

文学作为套数>>

在阅读古典文本的时候(从《金驴》到普鲁斯特),他总是对文学作品(根据一些特定的规律,而且对这些规律的研究应该构成一种新的结构分析)所集中和传播的知识总体感到惊讶:文学是一种**套数**(mathésis)、一种秩序、一种系统、一种结构化的认知领域。但是,这个领域不是无限的:一方面,文学不能超出对其时代的认知;另一方面,它不能把话说尽:就像言语活动,就像**完成的概述**,它不能阐释对象、场面,不能阐述使其惊讶直至让其惊呆了的事件;布莱希特看到和说过的是这样的:“**奥斯维辛事件**^①、**华沙犹太人住区事件**、**布痕瓦尔德事件**^②大概都不能承受

① 奥斯维辛城:波兰一城市,1940—1945年,德国纳粹分子曾在此设立集中营,杀害了近百万犹太人和波兰人。——译注

② 布痕瓦尔德:德国一城市,1937—1945年,德国纳粹分子曾在此设立集中营。——译注

一种文学性质的描述。文学不是为这类事所准备的,它不具备对其进行阐述的手段。”(《论政治与社会》,第244页)

这也许可以解释今天我们不能产生一种现实主义文学的原因:已经不再可能重新写作巴尔扎克、左拉、普鲁斯特那样的作品,甚至不能重新写作那些社会主义的小说——尽管它们的描述是建立在至今仍然存在的社会分化基础上的。现实主义总是羞羞答答的,而且,现在的世界是一个大众信息和政治普及使之变得非常慷慨的世界,以至于不再可能对其投影式地进行形象表现,在这样的一个世界里,有着太多的**使人意想不到的事情**:就像文学对象一样,世界在躲避;认知在使文学荒芜,文学不再可以是**模仿的**,也不再是**套数的**,而仅仅是**符号的**,这是言语活动的不可能之物的历险活动,一句话:**文本**(说“文本”概念重叠“文学”言语活动的无限性概念是错误的:文学**再现**一个完成的世界,文本**形象地表现**言语活动的无限性;无认知、无原因、无智力)。

关于自我的书》》

他的“观念”与现代性有某种关系,或者说与人们称之的先锋派有某种关系(主体、**故事**、性别、语言);但是,他抗御他的观念:他的“自我”,作为理性的凝聚结果,不停地抗御他的观念。这本书,尽管表面上是一系列观念的产物,但它并不是介绍其所有观念的书;它是关于**自我**的书,是我抗御我自己的观念的书;这是一本**隐性的书**(它在后退,但也许它只是有点后退)。

这一切,均应被看成出自一位小说人物之口——或出自几个小说人物之口。因为,想象物作为小说的必然材料和那个谈论自己的人容易误入歧途的梯形墙的迷宫,它由多个面具(人)所承担,这些面具依据场面的深入而排列(可是,没有人待在幕后)。书籍不进行选择,它交替地运作,它根据不时地出现的简单想象物和所受到的批评而前进,但是这些批评本身从来都仅仅是起轰动作用:没有比对(自己)的批评更纯粹的想象物了。

这本书的内容最终完全是小说性的。在随笔性的话语中加入一个并不指任何虚构人物的第三人称，表明的是重新塑造各种体裁的必要性：随笔几乎自认为是小说，一部无专有名词的小说。

饶舌>>

1972年6月7日这一天，出现了一种有意思的状况：由于劳累和因紧张而造成的疲惫，一种内心的饶舌控制住了我，那是一阵句子的狂轰乱炸；也就是说，我既感觉到自己非常聪慧，又感到自己非常无能为力。

这恰恰是写作的反面，因为写作在自身耗费中是很节俭的。

清醒的表白>>

这本书不是一本“忏悔”之书；不是因为它是诚实的，而是因为今天我们有一种不同于昨天的认知；这种认知可以概括为：我写的关于我自己的东西从来不是关于自我的最后的话。古代作者认为只应服从于一条规律：**真实性**，在与他们的要求不同的新的要求眼光看来，我越是“诚实的”，我就越是可解释的。这些要求是**故事、意识形态、潜意识**。我的文本，因为开向（不这样又该怎么做呢？）这些不同的未来，它们便互相脱离，没有一篇覆盖另一篇；这个文本不是别的，而仅仅是一个**多出的文本**，是系列中的最靠后的一个，但不是意义的最后一个：**文本叠加文本**，从来不会说明什么。

我的现在有什么权利来谈论我的过去呢？我的现在能超过我的过去吗？是什么“恩泽”开导了我呢？难道只有正在度过的时间的恩泽，或者从一种充足的理由来说，是在我的道路上所遇到的时间的恩泽开导了我吗？

从来都只是这样的问题：不介绍最好的伪装而仅仅介绍一种**无法确定的伪装**（D对黑格尔的评价）的写作计划是什么呢？

结婚>>

与叙事(与再现、与模仿)的关系,通过解谜之人来实现,这已为人所知。但是,在我们的群体社会中,它还通过与结婚的一种关系来实现。除了大量以通奸夫作为主体的戏剧剧本和影片之外,我在这个采访(在电视台)的(困难的)场面里还看到了它们的符号:人们质问、审问演员 J.D.,问他关于他与其妻子(也是喜剧演员)的关系;采访者希望这位好丈夫是不忠诚的;这很刺激他,他要求一个模糊的词语、一个叙事的萌芽。因此,结婚可以提供重大的集体刺激:如果取消解谜之人和结婚,我们要叙述的还有什么呢?它们消失了,大众艺术将完全彻底地发生变化。

(解谜之人与结婚之间的联系:在于获得“这种联系”和传递“这种联系”。)

对童年的记忆>>

在我还是个孩子的时候,我家住在一个叫马拉克(Marrac)的居民区。这个区满是正在建造的房子,孩子们就在工地上玩耍。黏土地上挖了许多大坑,用来为房屋打基础。有一天,我们在一个大坑里玩,后来所有的孩子都上去了,唯独我上不去;他们从高处地面上嘲笑我:找不着了!就只他一个了!都来瞧啊!离群了!(离群,并不是置于外边,而是指一个人待在坑里,是指在露天下被封闭了起来:那正是被剥夺权利的人的处境。)这时,我看见妈妈跑来了。她把我从坑里拉了上来,抱起我离开了那群孩子。

清晨>>

清晨时的幻觉:我一生中都想早起(这是我这类人的欲望:早起是为了“思考”,是为了写作,而不是为了赶郊区火车);但是,充满幻觉的这个清晨,即便我能起得来,我也永远不会见到它;因为它符合我的愿望,就必须在我及时起来后,我能在初醒状态之中、在意识过程之中、在晚上才有的那种感觉积累之中看到它。如何才能随心所欲地达到精神饱满呢?我的幻觉的极

限,总是在我未就绪的时刻。

美杜莎 >>

① 美杜莎 (Meduse): “水母”与“长发女神”之意,这一段文字中共用这两个意思。——译注

多格扎,即通常的舆论、重复的意义,就像什么都不是。这便是美杜莎^①:它使注目它的人发呆。这意味着它是很显然可见的。它被看到了吗?甚至没有被看到:它是粘在视网膜深处的一团明胶状的物质。服用什么药物呢?在我是青少年的时候,有一天,我在马洛-雷-班 (Malo-les-Bains) 浅海游泳,海水很凉,水母肆虐扰人(因为什么样的精神错乱而接受了这次游泳呢?我们是集体去的,这便证实了大家都对那里忧心忡忡);从海水中出来的时候,身上经常布满了灼伤和水疱,以至于换衣棚的女老板在你上岸后沉着地递给你一公升消毒水。人们也可以以同样的方式设想从群体文化的多格扎式产品中获得一种快乐(黏度),只要在从这种文化的洗浴之中出来的时候,每一次都有人给你说上一点去污的话语就行,就像什么都不是那样。

作为丑陋的蛇发女魔们的王后和姐妹,美杜莎因其明亮的长发而有着罕见的美。海神曾经一心想得到她,并在智慧女神密涅瓦教堂里娶她为妻,密涅瓦把她变成令人厌恶的女人,还把她的长发变成了长蛇。

(确实,在有关古代睡美人的多格扎的话语中,有着对于过去一种奢华的和新鲜的智慧的回忆;恰恰是作为智慧的神性的雅典娜在复仇,她把多格扎变成一种智慧漫画。)

美杜莎,或是蜘蛛蟹,这便是阉割。它使我惊呆。这种惊呆是由我在倾听但却看不见的一种场面产生的:我在倾听中却看不见它:我呆在了门后。

多格扎在谈论,我听到了它的谈论,但是我不是在它的空间里。像任何作家一样,我是反论之人,我呆在了门后;我很想通过这个门,很想看见被说出的东西,我也很想参加集体场面;我不停地听着我被排除在外的东西;我处在惊呆的状态,愕然,隔离

在言语活动的大众性之外。

我们都知道，多格扎是压制人的。但也许是镇压人的？我们来读一下一家革命刊物（《铁嘴》，1790）上刊载的这段话：“……必须在种种权力之上再加上一种对于监督和公众舆论的审查权力，这种权力将属于所有的人，所有的人都可以在无代表性的情况下实施这种权力。”

阿布·诺瓦斯与隐喻 >>

欲望并不使人接受目的。当一个男妓看着阿布·诺瓦斯^①时，阿布·诺瓦斯从他的目光里看到的不是要钱的欲望，而仅仅是欲望，他因此而激动了。愿这能对任何有关位移的科学提供寓言：被转移的意义并不重要，路线术语并不重要；只有转移本身是唯一可考虑的，只有转移本身可以建立隐喻。

① 阿布·诺瓦斯 (Abou Nowas, 762—813)：古代阿拉伯地区阿巴西德国诗人。——译注

语言学的寓意 >>

1959年，关于当时属于法国的阿尔及利亚，您曾经对动词“être”^②做了意识形态方面的分析。“句子”作为语法目的（如果存在的话），它使您说出了在丹吉尔的一家酒吧里发生的事情。您保留了“元语言”的概念，但只是以想象物的名义保留的。这种方式在您身上是经常的：您在实践一种假语言学，即一种隐喻语言学：这不是因为语法概念为说明自己而要寻找一些意象，恰恰相反，是因为这些概念前来构成寓意，构成一种二级言语活动，其抽象过程被偏移到一些浪漫性的目的：科学中最为严肃的科学，即承担着言语活动自身的存在并提供一整套严格名称的科学，也是一种意象储库，而且，就像一种诗歌语言，它使您可以用来陈述您的欲望的本义：您将会发现一种亲和性，这种亲和性存在于作为允许语言学家非常科学地在某些恰当的对立关系之中解释意义之损失的“中性化过程”与作为伦理学范畴的“中性”之间——对您来说，这种伦理学范畴在消除显示的意义即压制性意义的不可允许的标志的时候是必要的。而意义本身，在您

② être：“是”与“存在”之意。——译注

看着它运作的时候，便是一位不疲倦地让人打开一个小玩意儿的启动器的购买者的几乎是儿童式的娱乐方式。

偏头疼》》

我习惯于把头疼说成偏头疼（也许因为这个词是美的）。这个不恰当的词（不仅仅是因为我忍受着我的头的一半的疼痛）从社会阶级关系方面来讲是正确的：偏头疼作为资产阶级妇女和文人墨客的神话属性，是一种阶级现象：人们看到过无产者或是小商人有偏头疼吗？社会划分经过我的躯体：我的躯体本身也是社会性的。

在农村（在西南部），为什么我偏头疼更厉害、更频繁呢？我在休假，在享用着空气，可我更容易出现偏头疼。我在抑制什么呢？是城市的悲哀？是重新想起我在巴约讷市的过去时光？是童年时的烦恼？我的偏头疼是什么位移留下的踪迹？但也许偏头疼就是一种错乱症？当我头疼的时候，就像是我被部分欲望所占据一样，就像是我在使我的躯体的确定的一点（我的头的内部）偶像化一样：因此，我与我的工作是在处一种不幸的和情爱的关系之中吗？这是一种自我划分的方式，是我想要工作又同时对工作感到害怕的方式吗？

与米什莱“混合有头晕目眩和恶心”的头疼很不相同，我的偏头疼是模糊的。头疼（从来不十分强烈），对我来说，是使我的躯体变得不透明、固执、萎缩、失败——总之是变得中性（重新发现的重大主题）的一种方式。对于不发生偏头疼的时刻，对于躯体的无意义的醒觉状态，对于一般机体感觉的零度状态，他把它们一律看成健康状况的戏剧；为了确信我的躯体从歇斯底里方面来讲并不是健康的，我必须不时地从我的躯体上取消其透明性之标志，并把它感受成某种有点青绿色的器官，而不是作为一种制胜的外在形象。于是，偏头疼便成了一种精神与躯体的（不再是神经官能症的）病痛，借助于这种病痛，我同意进入——

但仅仅是稍微进入(因为偏头疼是纤细的东西)——人的致命的疾病之中,即缺乏象征作用。

过时>>

他的生活一摆脱书,就继续是一位过时主体的生活:当他恋爱的时候(以恋爱的方式和恋爱的事实),他是过时的;当他爱他的母亲的时候(如果他很了解他父亲的话,他也会这样的,不幸的是,他可能爱过他!),他是过时的;当他感觉自己是民主派的时候,他是过时的,等等。但愿时髦得到进一步的固定,而那最终则会是一种心理劣品。

重要词语的柔弱性>>

在他所写的东西中,有两种重要的词语。一类仅仅是使用不当的词语:含混、勉强,它们用于占据多种所指的位置(“**决定论**”,“**故事**”,“**本质**”)。我感觉这些重要的词语就像达利^①画的那些魔鬼一样柔弱。另一类(“**写作**”,“**风格**”)是根据个人的计划被重新改变的,它们是其意义依随个人习惯的那些词语。

从“健康撰写”的角度来看,尽管这两类词语不具有相同的价值,但它们都告诉我们:(从智力方面来讲)在含混的词语之中,有着一种更为强烈的存在的明确性:**故事**是一种道德观念;故事可以使自然性具有相对特征,并使人相信一种时间意义;**本质**,即是存在于其所具有的受到压制的和静止的东西之中的社会性,等等。每一个词语都在**变化**,或者像牛奶,它消失在成语的风化空间中,或者像一种卷须,直伸到主体的精神根部。最后,其他的词语,都是挖泥船:它们跟随着它们所遇到的词语:**想象物**在1963年只不过是巴什拉尔^②的一个很含混的词语(《批评文集》,第214页),但到了1970年(《S/Z》,第17页),它便得到了重新确定,完全变成了拉康的意义(甚至是变形的意义)。

女舞蹈家的腿肚子>>



① 达利(Salvador Dali, 1904—1989):西班牙画家和作家。——译注

② 巴什拉尔(Gaston Bachelard, 1884—1962):法国哲学家,在认识论的研究方面有重大贡献。——译注

假设**庸俗性**是对于谨慎的损害,那么,写作就几乎不停地是庸俗的。如果我们想(多少)能够沟通(供解释和分析)的话,我们的写作(在现在)就在至今还是修辞学而且它也不能拒绝是修辞学的言语活动的空间里发展。因此,写作必须以**话语效果**为前提;只要某些效果稍微是被迫的,那写作就会变成庸俗的:如果可以这样说的话,每当写作露出它的**女舞蹈家的腿肚子**时候,就是这样的。(这个片断题目本身就是庸俗的。)

想象物,就像照相时的一刹那的效果,由于在作家幻觉的作用下被确定、被捉住、被固定,因而变成某种**怪象**;但是,如果姿势是任意的,那么,怪象就会改变意义(问题:如何知道这一点?)。

政治与道德 >>

在我的一生中,我在政治上烦躁不安。我由此推导出,我所认识的(我所效忠的)唯一的**父亲**,曾经是**政治父亲**。

这是一个**简单**的想法,它经常出现在我的脑海里,但是,我从来没有看到它表达出来(这也许是一个**愚蠢**的想法):在政治中,难道不是**经常**有着伦理学吗?那奠定政治基础的东西,即**真实之秩序**,纯粹的**有关社会真实的科学**,难道不就是**价值**吗?一位斗士,他以什么名义来决定进行斗争呢?政治实践,虽然恰恰脱离任何道德和任何心理,难道它就没有一种**心理的和道德的起源**吗?

(这是一种真正**落后**的思想,因为在把**道德与政治话语**^①结合在一起的时候,您差不多已经二百岁了,您起始于1795年,在那一年,**国民公会**创立了**道德与政治科学研究院**。但是,它在哪一点上是**假**的呢?它**甚至不是**什么假的,它不再流行。古代的钱,它们也不是假的,它们是博物馆收藏的物件,是为一种特殊的消费——即对于古旧的消费——而保留下来的。但是,能不能从这

① 政治话语:在罗兰·巴特的术语中,le politique 与 la politique 具有不同的内涵:"le politique,在我看来,是历史、思想,一切已经形成的和一切在说的东西的基本秩序。它是**真实之维度**本身。la politique 则是另外的东西,它是 le politique 在转换成重复的话语的时刻。随着我对于 le politique 的兴趣越来越浓厚,随着我对 le politique 越来越喜爱,我就越来越无法忍受 la politique。"(《全集》第三卷,第324页)据此,我们将 le politique 译为“政治”,将 la politique 译为“政治话语”。——译注

种旧的钱币中提取一点有用的金属呢？在这种愚蠢的思想中有用的，是从中找出两种认识论的难以妥协的对立关系：马克思主义和弗洛伊德主义。）

词语与时髦》》

他不大懂得**深入研究**。一个词语，一个思想的外在形象，一个隐喻，总之，一种形式在数年中占有着他，他在重复它，到处使用它（例如：“躯体”，“区别”，“俄耳甫斯”，“阿耳戈快艇”，等等），但是，他不大努力提前去思考他从这些词语或这些外在形象上所理解的东西（如果他提前这样做，那便是为了找到新的隐喻，以代替解释）：人们不能深入研究一种陈词滥调；人们只能以新的陈词滥调来代替它。总之，这便是**时髦**所做的东西。这样，他便有了他自己的内心时髦、个人时髦。

词语与价值》》

他所喜欢使用的词语，通常是由对立关系组合在一起的词语；在一对中的两个词语中，他**赞成**一个，而**反对**另一个：**生产活动/产品，结构活动/结构，小说性的/小说，系统性的/系统，诗学/诗歌，有空隙的/通风的，复制品/相似物，剽窃/仿作，形象表现/再现，占为己有/产权，陈述活动/陈述，轻声细语/声音，模型/图纸，破坏/争议，关联文本/上下文，色情活动/色情的，等等。**

有时，问题还不只在于（两个词语之间的）对立关系，而在于（对于一个词语的）划分：**汽车**，在开动方面是好的，而作为物件就是坏的；**演员**，在其属于反自然的时候他就被**人**抬举，而在其属于假自然的时候他就被**指责**；**技巧**，在其是波德莱尔式（与对于自然的坦率方式相对立）的情况下就是为人所希望的，而在其像是**仿制**（意欲模仿这同一种自然）的时候则不被人看重。因此，“**价值的刀子**”就发生在词语之间，甚至在词语之中（《文本的快乐》，第67页）。

词语与颜色>>

在我购买颜色的时候,我只看它们的名称。颜色的名称(印度黄,波斯红,淡绿色)划出了一种属性区域,在这个区域内,颜色之准确的、特有的作用是无法预料的;这样一来,名称便成了对于一种快乐的许诺、对于一种过程的规划:在实词里总有未来。同样,当我说一个词是美的,当我因为它使我高兴而使用它,这丝毫不是根据它的声音的美丽或是根据其意义的新颖,或是根据两者的“诗学”组合。词语根据**我将与它做某件事情**的想法来占据我:这便是一种未来行为——某种类似于**食欲**的东西——在轻微抖动。这种欲望动摇了言语活动的整个静止的图画。

神力词语>>

在一位作者的词汇里,难道不总该有一个神力词语即一个其热烈的、多形式的、难以掌握的和像是神圣的意指活动能够产生人们可以赖以回答一切的那种错觉的词语吗?这个词语既不是远离中心的,也不是中心的;它是确定的和有倾向的、漂移的、从来没有**确定位置的**、总是**无固定地点的**(躲避任何地点)、既是剩余物又是补加物,它是占据任何所指位置的能指。这个词语在他的作品中逐渐出现;它首先被对于**真实**(故事的真实)的要求所掩盖,然后又被对于**有效性**(系统和结构的有效性)的要求所掩盖;现在,它充分发展了;这个神力词语,即“躯体”一词。

过渡词>>

词语如何变成价值呢?在躯体的层面,有关躯体词语的理论在《米什莱自述》中已经提供了:这位历史学家的词汇,即他的价值词语的一览表,是通过一种肌体轻微抖动即对于某些历史学家的躯体的爱好和厌烦来组织的。它是借助于一种富于变化的连带关系的交替、一些“珍贵的”词语、一些“得力的”(根据该词在**魔术**方面的意义)词语、“美妙的”(光彩的和快乐的)词语来这样自我创造。它们是一些过渡的词语,类似于儿童一个劲地吸吮的枕头边和床单的角。也像是对于儿童那样,这些词语构

成了游戏场地的一部分；而且，像是那些过渡性物件一样，它们具有不确定的地位；实际上，它们导演的是对象和意义的一种缺位：尽管它们的外形很坚固、它们的重复是那么有力，但它们是一些模糊的词语、漂浮的词语；它们致力于变成一些偶像。

中间性词语 >>

说话的时候，我不敢确信我能找到准确的词；我更尽力避开笨拙的词。可是由于我担心过早地放弃真实，我便固守**中间性词语**。

自然性 >>

对自然性的幻觉不停地被揭露（在《神话》中、在《服饰系统》中、在《S/Z》中说过，外延重新回到了言语活动的**自然方面**）。自然性根本不是物质**自然**的一种属性；它是一种社会多数炫耀自己的借口：自然性是一种合法性。由此，非常有必要在这种自然性的名下并按照布莱希特的“根据规则滥用”的说法来使法则出现。

人们可以在少有的罗兰·巴特自己的情况里看到这种批评的根源；他总是属于某种少数，属于社会的、言语活动的、欲望的、职业的、在从前甚至属于宗教的某种边缘（他当时对自己在一个由小天主教教徒们组成的班级里是新教徒并非无动于衷）；这种情况无任何严重性而言，但它多少标志着整个的社会存在：在法国，有谁不认为是天主教教徒、婚配和高学历才是**自然**的呢？在这种公共一致性的图表之中表现出一点点无能，都会形成人们称之为社会褥垫的那种东西的微小褶皱。

我可以以两种方式起而反对这种“自然性”：像法学家那样，要求得到多数人的法律，以反对一种无我和对付我而制定的权利（“**我同样，我也有权……**”），或者借助于一种超前的违反行为来破坏多数人的**法律**。但是，他似乎古怪地待在两种拒绝态度的十字路口：他涉嫌违反行为和具有个人主义的情绪。这一点提供了一种至今仍然是理性的反**自然**的哲学，而**符号**是这种哲学

的理想的对象：因为揭示或庆贺这种对象的任意性是可能的；占有一些编码同时又不无怀恋地想象人们有一天会废除它们，是可能的：就像一匹时快时慢的**获胜希望不大的赛马**，我可以根据我意欲与大家在一起或是保持距离的心情来进入或是离开深重的社会性。

新的与新式的 >>

在法兰西语言有时为他提供一些在意义上既接近又有区别的成对的词语的时候，在他看来，他的偏向性（即对其价值的选择）就具有多产能力——在成对的词语中，其中一个指他所喜欢的，另一个指他所不喜欢的，就像同一个词清扫着语义场并且以其尾部的一个敏快的动作来了一个 180 度大转弯那样（还是那种同样的结构：聚合项的结构，它从总的方面来讲是他的欲望）。**新的/新式的**也是这样：“新式的”是好的，这是**文本**的快乐的**活动**：在社会制度受到倒退威胁的任何社会里，革新都被历史证实是正确的；但是“新的”就不好了：穿一件新衣服时要费劲才能穿好：新衣服穿上后使人肩颈不适，与躯体相左，因为它取消空隙，而对空隙的某种利用则是**保障**：**新式的**可以不完全**是新的**，就像艺术、文本、衣服的理想状态那样。

中性 >>

中性不是主动与被动的平均状态；它更可以说是一种往返、一种非道德的震动，简言之，如果我们可以这样说的话，它是与一种二律背反相反的东西。作为价值（出自**激情范畴**），**中性**与力量相一致，社会实践借助于这种力量清扫和不去实现那些学究式的二律背反（《论拉辛》第 61 页援引的马克思的话是这样的：“二律背反，如主观主义和客观主义，唯心主义和唯物主义，主动性与被动性，只有在社会存在之中才失去其二律背反的特点……”）。

中性的外在形象：排除了任何文学戏剧的形式上的写作、亚

当式的言语活动、令人惬意的非意指活动（insignificance）、平滑性、真空和无伤痕、**散文**（米什莱描述过的政治范畴）、谨慎、被废除的或至少是变成不可修复的“个人”的空缺、**意象**的不存在、取消判断和诉讼、位移、拒绝“提供一种内容物”（即拒绝任何内容物）、精巧原则、偏差、享乐：总之，是一切避开甚至破坏炫耀、控制和威吓或使之变得滑稽可笑的东西。

不存在**自然**。首先，一切都归于一种**假自然**（多格扎，自然性，等等）和一种**反自然**（我的全部的个人乌托邦）的斗争：一种是可憎恨的，另一种是可希望的。可是，在后来的时间里，这种斗争本身在他看来就太戏剧性了；于是，这种斗争被对于**中性**的保护（即欲望）所沉重地拒绝与隔开。因此，**中性**不是一种既是语义的又是争执的对立关系的第三项——零度；它在**言语活动语链**的另一个阶段上是一种新聚合的第二项，而这种新聚合的暴力（斗争，胜利，戏剧，傲慢）便是其饱和项。

主动性 >> 被动性 >>

男性的 / 非男性的：这一对著名的词语，由于它影响着整个**多格扎**，所以它概括了所有的交替游戏：意义的聚合游戏和炫耀的性别游戏（任何组成很好的意义都是一种炫耀：成对组合与置于死地）。

“困难，并不在于按照一种极端自由主义的设想来解放性别关系，而在于从意义之中去掉性别关系，其中包括从作为意义的违反行为之中去掉性别关系。您可以看一看阿拉伯国家的情况。人们通过进行相当容易的同性恋来随意地违反某些‘良好的’性别关系规则……但是，这种违反行为无情地要服从于一种严格的制度。于是，同性恋，即违反的实践，便直接地在它自身……重新产生人们可以想象的最为纯正的聚合关系，即**主动 / 被动、占有 / 被占有、嘲笑者 / 被嘲笑者、借钱者 / 被借钱者……**的聚合关系。”（文章《离题》，1971）因此，在这些国家里，交替是纯粹

的、系统的；交替没有任何中性的或复杂的项，就好像不可能在这种排他关系（不是……就是）上想象极外项一样。然而，这种交替，尤其被资产阶级或小资产阶级的小伙子们所词语化，因为这些小伙子处于腾达之势，他们需要一种既是萨德式的（肛门的）又是明确的（在意义上得到确定的）话语；他们希望有一种意义和性别的纯粹的聚合，这种聚合无流逝、无错误、无向着边缘上的溢出。

① 贡戈拉 (Luis Gongora, 1561—1627): 16 世纪西班牙诗人，其文体矫揉造作，喜欢用冷僻字和夸张的譬喻。——译注

可是，一旦交替被拒绝（一旦聚合被模糊），空想即开始：意义与性别变成了一种自由游戏的对象，根据这种游戏的意义，（多义的）形式和（色情的）实践，由于是从二元的禁锢中解放出来的，所以便随即处于无限扩张的状态。因此，便可以产生一种贡戈拉^①式的文本和一种快乐的性欲。

适应 >>

在我阅读的时候，我要**适应**：不仅仅是用我的眼睛的晶状体，而且也用我的理解力的晶状体，以便获得好的意指层面（即适合我的层面）。一种讲究的语言学不该再过问“讯息”（“讯息”见鬼去吧！），而应该过问各种适应，这些适应无疑是通过层面和界限来进行的：每个人都使自己的思想屈从，就像一只眼睛，以便在文本的整体之中获得**这种可理解性**，而他则需要这种可理解性来认识、来享有，等等。在这一点上，阅读是一种工作：有一块肌肉在使阅读屈从。

只是当他向无限望去的时候，正常的眼睛才不需要适应。同样，如果我**向着无限**来阅读一篇文本，我就不需要在我身上做任何屈从。这便是所谓的先锋文本面前假设发生的事情（请不要尽力适应：如果那样，您将什么都得不到）。

神意 >>

偏爱波德莱尔的一句话，这句话已被引用过多次（尤其在关于兰开夏式摔跤的文本中），“动作在生活的重大场合中具有夸

张的真实”。他把这种姿态的过分情况称之为**神意**（它是发布人类命运的神的无声的动作）。**神意**，即固定的、永久的、有圈套的歇斯底里，因为最后，人们用一个长长的目光把它看成静止的和连在一起的。由此，产生了我对于姿态（只要它们是被框住的）、对于高贵的绘画、对于感人的描述、对于向天上高望的眼睛等的爱好。

事物进入话语之中》》

智力事物与纯粹精神上的“观念”、“概念”不同，它通过在能指上的某种掂量来自我创造：我只需**严肃地对待**一种形式（词源、派生现象、隐喻）就可以为我自己创造出某种**思想词语**，而这种思想词语就像是传环游戏的圆环一样在我的言语活动中奔跑。这个事物词语既是**被投入的**（所希望的）又是**表面的**（人们使用这个词语，但不去深入研究它）；它具有一种习惯性的存在方式；似乎在某一个时刻，我已经以我的符号将其命名了。

他认为，从读者方面考虑，在随笔性话语中不时地出现一种色情事物是合适的（在《少年维特的烦恼》中，突然出现了用黄油烹炒的青豌豆和人们剥皮并分开橘瓣的一个柑橘）。两种好处：一种物质性的奢华出现与失调——即印在智力的低声细语上的突然的间隙。

米什莱给他提供了榜样：解剖学话语与山茶花之间有什么关系呢？——米什莱说：“一个儿童的大脑，只不过是山茶花奶质的花。”由此，在通过不合常规的列举来写作的同时，便形成了**自娱自乐**的习惯。难道没有某种躯体的快感可以像芳香的梦境一样使“野樱桃、桂皮、香子兰香料和赫雷斯白葡萄酒、加拿大的茶叶、薰衣草香料、香蕉”进入一种社会逻辑的分析之中吗？难道没有某种躯体的快感可以借助于埃尔泰^①赖以组成其字母表（论文《埃尔泰》，第68页）的“翅膀、尾巴、臀肉、羽饰、头发、披肩、烟气、皮球、拉网、皮带和面纱”的幻觉从一种沉重的语义论证之中解脱出来吗？或者，难道没有某种躯体的快感可以

① 埃尔泰（Romain de Tirtoff, Erté, 1892—1990）：祖籍为俄罗斯的法国画家和装饰家。——译注



在一种社会学杂志之中加入嬉皮士们穿的“锦缎裤子、挂毡大衣、在不眠之夜穿的长衬衣”（论文《文化批评举例》，1969）吗？为了使您具有只是**重新复制它的勇气**，让“淡蓝色的烟圈”进入批评的话语，这难道还不够吗？

（因此，有时在日本的俳句中，写出的词语的行列突然地开放，这正是富士山或一条沙丁鱼的图案来客气地占据放弃的词语的位置。）

气味>>

在普鲁斯特的作品中，五分之三的意义是在引导回忆。可对于我来说，除了实际上并不响亮但因其细微而更**芳香**的噪音之外，回忆、欲望、死亡、不可能的回返，都不属于这种情况；我的躯体并不行走在海滨小城巴尔贝克^①的甜点、石板路面和毛巾的故事之中。对于不能再回来的东西，只有其气味可以重新回到我身旁。因此，关于我在巴约讷市的童年的气味：就像被**各种几何图形**所围住的世界那样，整个巴约讷都被收拢在一种合成的气味即小巴约讷（尼夫河与阿杜尔河之间的居民区）的气味里了：制造凉鞋的工人加工的绳子、黑暗的杂货商店、老树树脂蜡、不透风的楼梯口小屋、身穿黑色衣服甚至连扎头发的手绢也是黑色的年迈的巴斯克妇女、西班牙食用油、潮湿的手工作坊和小店铺（装订书籍的铺子，五金店铺）、市图书馆（我在那里在苏埃道纳^②和玛尔西亚勒^③的作品中学懂了性别关系）图书上的灰尘、博西耶尔公司（Bossière）正在修理的钢琴的粘胶味、巧克力的某种气息、城市的垃圾，这一切都是持久的、历史的、乡下的和南部的。（听写。）

（我疯狂地回想起这些气味：这是因为我在变老。）

从写作到作品>>

自负的圈套：让人相信他同意把他写的东西看成是“作品”，从写作物的偶然性过渡到一种单一产品的卓越性。“作品”一词已经是想象物。

① 巴尔贝克（Balbec）：普鲁斯特小说中的一处海滨小城。——译注

② 苏埃道纳（Suétone，69—126）：拉丁历史学家。——译注

③ 玛尔西亚勒（Martial，40—104）：拉丁诗人。——译注

写作与作品之间的矛盾明显存在（在他看来，文本是一个宽宏大量的词；他不同意这种区分）。我继续、无终止地、无期限地享受写作，就像享受一种永久的生产、一种无条件的分散、一种诱惑能量——一种我在纸上进行的对于主体的任何合法的禁止活动都不能再使之停止的诱惑能量。但是，在我们这样的唯利是图的社会里，必须达到一种“作品”的程度：应该构成也就是说应该完成一种商品。在我写作的过程中，写作在每时每刻都被其必须求助的作品所平淡化、庸俗化和加以有罪感。作品的集体意象为我设置了所有的圈套，怎么克服这些圈套来写作呢？——那只有盲目地写作。在茫然的、疯狂的和加劲的写作的每一时刻，我只能对我说萨特在《密谈》一书的结尾处说的话：让我们继续吧。

写作是一种游戏，我借助于这种游戏将就着回到一个狭窄的空间：我被卡住了，我在写作所必要的歇斯底里与想象物之间发奋，这种想象物在监督、在抬高、在纯净、在平庸、在规范、在改正、在强求对于一种社会沟通的考虑（和看法）。一方面，我希望人们向往我，另一方面我希望人们不向往我：既是歇斯底里的，又是强迫性的。

然而：我越是向作品发展，我就越是掉入写作之中；我甚至接近了写作的难以支撑的底部；发现是一处荒凉；出现了某种致命的、令人心碎的丧失同情心的情况：我感到自己不再是富有同情心的（对于别人，对于我自己）。正是在写作与作品之间的这种程度的接触上，艰难的真实在我面前出现了：我不再是个孩子。或者，这就是我所发现的对于享乐的禁欲吗？

“大家都知道”>>

一个看起来是属于赘词的表达方式（“大家都知道”，“我们知道”），放在某些开篇的前面：它为通常的舆论、公共的认知带来它将展开的话题。它的任务在于反对平庸性。通常情况下，

它所应该克服的,并不是通常舆论的平庸性,而是它自己的平庸性;它所产生的话语首先是平庸的,正是在反对这种最初的平庸性的时候,他一点一点地写作。他应该描述他在丹吉尔的一家酒吧里的情况吗?他认为首先要说的,是有一个“内心言语活动”的场所:这真是一个漂亮的发现!于是,他便试图摆脱这种使他产生惰性的平庸性,并在这种平庸性上标记下与他的欲望有某种关系的微小的想法:句子!这种事物一经命名,一切都得救了;不论他写什么(这并不是一个能力问题),那都将是一种被赋予意义的话语,因为在这种话语里,躯体将会出现(平庸性,即无躯体的话语)。

总之,他所写的东西是以一种**修正**的平庸性来进行的。

模糊与透明》》

解释之原则:这部作品进入两个极限之中:

——初级极限:具有模糊的社会关系。这种模糊状况立即就在俗套(学校作文的强迫的修辞形式,《写作的零度》里提到的小说)的沉闷形式的作用下被揭示。接着,就是**多格扎**的数不尽的其他形式。

——终极的(空想的)极限,具有透明度:温馨的感觉,祝愿,对休息的渴望,就好像社会对话的固定形式有一天能够被阐述、被减轻、被照亮,直至看不见。

1.社会的划分产生一种模糊性(明显的反论:凡是从社会方面过分划分的地方,那里就显得模糊、笼统)。

2.主体采用所有他能使用的方式来对付这种模糊性。

3.可是,如果他本身是一个言语活动主体的话,他的斗争就不能直接获得政治出路,因为这需要重新找到那些俗套的模糊性。因此,这种斗争就采取一种世界末日论的动作:他便彻底地分割、激化整个一种价值游戏,同时,他在凭空想来生活——我们可以说:他在**呼吸**社会关系的终极透明度。

反衬>>

作为对立关系的外在形象,作为二元论的极端形式,反衬是意义的自身表现。我们可以摆脱反衬:或者通过实现中性,或者通过避开真实(拉辛的心腹想废除悲剧的**反衬**,《论拉辛》,第61页),或者通过补加(巴尔扎克补加萨拉辛式的**反衬**,《S/Z》,第33页),或者通过发明一个第三项(回避)。

可是,他本身也自愿地求助于**反衬**(例如:“为了装饰,橱窗上有自由,为了形成制度,在自身建立秩序”,《神话》,第133页)。还有矛盾吗?——当然还有,而且这种矛盾总是得到同样的解释:是对言语活动的偷窃:我为了我自己的暴力,为了为**我自己的意义**,我借用日常话语的暴力。

起源的破坏>>

他的工作不是反历史的(至少他这样希望),但却总是顽固地反遗传的,因为**起源是自然**的一种有害的外在形象:通过一种相关的滥用,多格扎整体地“破坏”**起源和真实**,以便组成一个唯一的证据,起源与真实根据一种方便的回转身而互相接济:既然人文科学在寻找任何现象的**词源词**(起源与真实),那么,它们不就是**词源学**的吗?

为了破坏**起源**,他首先彻底地使**自然**具有文化色彩:没有任何的自然性,也没有任何地方存在自然性,而只有历史性;尔后,这种文化,(他像邦弗尼斯特^①一样确信任何文化都只不过是言语活动)他把它放回到话语的无限运动之中,这些话语一个叠加在另一个之上(而不是再生的),就像在叠手游戏中那样。

价值的波动>>

一方面,价值在控制、在决定、在分离、在把好放在一边、把坏放在另一边(新的/新式的,结构/结构化,等等):世界具有很强的意指能力,因为一切都被放进了喜欢与不喜欢的聚合关系之中了。



^① 邦弗尼斯特 Emile Benveniste, 1902—1976): 法国语言学家。——译注

另一方面,任何对立关系都是可疑的,意义在疲劳,它要休息。**价值**由于武装一切,便被解除武装,它在一种空想之中被吸收:不再有对立关系,不再有意义,甚至不再有**价值**,而这种废除是彻底的。

价值(意义便与价值在一起)就这样波动,没有休止。整个作品在一种善恶二元论的外表(当意义是很强的时候)与一种怀疑论的外表之间跛行。

反多格扎>>

(对于**反论**的纠正。)

在智力领域里,它控制着一种强烈的分裂主义:人们非常靠近地在针锋相对地对立,但人们仍然待在同一个“簿记”里:在动物的神经心理学方面,簿记是一个动物的行为所依据的全部考虑:为什么向老鼠提出人类才有的问题,难道是因为人类的簿记就是老鼠的簿记吗?为什么向一位先锋派画家提出教授才有的问题呢?反多格扎的实践在一种略微有别的簿记中发展,这种簿记更可以说是作家的簿记:人们不反对**命名的**、分裂的价值;对于这些价值,人们顺沿着它们、逃避它们、躲避它们:人们巧妙地摆脱;严格地说来,这不是一种反方向行走(然而这是傅立叶的一个使用得便的词);担心就在于怕落入对立之中、挑衅之中,也就是说落入**意义之中**(因为意义从来就只是一种反极限的松扣活动),这也就是说:落入汇集所有对立面的语义连带关系之中。

偏执狂的轻微动力>>

偏执狂的不引人注意的、极不引人注意的动力:当他写作的时候(也许所有的人在其写作的时候都是如此),他与某种东西、某个没有指明的人(只有他才能指明的人)保持距离。在一个通常的、口气平缓的句子刚出现的时候,有过什么**报复心很强的**动因呢?写作在这里、那里都不是**隐隐约约的**。动机被擦掉了,效果

存在着：这种减弱在确定着审美话语。

说话与拥抱 >>

按照勒鲁瓦-古兰^①的假设，只有当人在走动时不再用他的四肢并因而在捕食时不再用他的嘴的时候，他才得以说话。我要加上：**并且在可以拥抱的时候**。因为，发音器官同时也是密切器官。人过渡到能站立阶段之后，他便自由地发明言语活动与爱情：这也许就是一种同时出现的双重反常情况：言语与亲吻。在这一点上，人类越是摆脱（他们的嘴巴），就越是能说话和能拥抱；而且从逻辑上讲，由于进步，在当人类摆脱了任何手工劳动任务的时候，他们就将只需聊天和拥抱！

这种双重的功能处在同一位置，我们在这种双重功能上想象一种单一的违反情况，这种违反行为产生于对于言语和接吻的同时使用：**拥抱时说话，说话时拥抱**。应该相信，这种快感存在着，因为情人们不停地“在钟爱的嘴唇上酌饮言语”。这样，他们所品味到的，是意义的游戏在情爱的斗争之中的出现和中断：功能被搞乱，一句话：**躯体在含混不清地说话**。

身边走过的躯体 >>

“一天晚上，在酒吧的一个小凳子上半睡半醒……”（《文本的快乐》，第79页）下面是我在丹吉尔的“夜总会”里做的事情：我在那里睡了一会儿。可是，在城市的小小的社会关系之中，夜总会被誉为是清醒和行动的场所（要说，要沟通，要与人相遇等）；相反，在这里，夜总会是一处来人不多的场所。这个空间并不是无躯体，躯体甚至是很靠近的，这一点很重要；但是，那些躯体，由于是匿名的，由于活跃的动作不大，而使我处于一种无所事事、不负责任和漂浮的状态之中：大家都在那里，没有任何人要求我做什么，我在两种情景上是赢家：在夜总会里，别人的躯体从来不转变成（公民的、心理的、社会的……）“个人”：别人的躯体建议我去跟他散步，而不是去与他会话。夜总会就像特别适应我的机体组织的一种毒品，它可以变成我的句子的工作场

^① 勒鲁瓦-古兰 (Leroi-Gourhan, 1911—1986)：法国人种学家和史前学家。——译注

所：我不梦想，我夸夸其谈；是被注目的躯体而不再是被倾听的躯体，因为这种躯体在我的言语活动的生产与这种生产所依靠的漂浮的欲望之间承担起（接触的）连接功能，即一种醒觉关系，而非讯息关系。总之，夜总会是一种中性的场所：它是第三项的乌托邦，是远离过分纯粹的说话/沉默这一对词语的偏移活动。

在火车上，我产生了这样一些想法：人们在我的周围走动，而正在出现的那些躯体就像一些为人提供方便的人那样在行动。在飞机上，则完全相反：我是一动不动的、挨挤着坐着的、盲目的；我的躯体，并因此连同我的智力都是死了的：听从我安排的，只有空姐的光闪闪的、不常在的躯体在走来走去，空姐就像是托儿所的一位阿姨在摇篮之间漠然走动。

游戏，模仿》》

在他于自己身上保持的众多的妄想之中，这个妄想是持久的：他爱玩，因此他有玩的能力；然而，除了他在上中学的时候（谈论克力同^①的《第一篇文本》，1974），他从来不进行模仿（至少不自觉地去模仿），尽管他经常想模仿。对于这一点，他可能有一种理论依据：如果要是使主体受挫，那么，玩就是一种妄想的方法，甚至是与这种理论依据所寻求的相反的一种效果的妄想方法：游戏的主体比任何时候都稳定；真正的游戏不在于掩盖主体，而在于掩盖游戏本身。

杂色方格布》》

要评论我自己吗？太烦人了！我只有把从远处——从很远处、从现在重新写作作为我的解决办法：在书籍里、在主题上、在回忆里、在文本里加入一种新的陈述方式，而我从不需要知道我所说的是我的过去还是我的现在。于是，我在已写的作品上即过去的躯体和材料上，在刚刚触及作品的情况下，放置某种杂色方格布，即一种由手缝的方块组成的富有狂想的盖单。我不去深入研究，我待在表面上，因为这一次是（自我的）“自我”，而深入

① 克力同 (Criton)：公元前5—4世纪的雅典富豪，苏格拉底的弟子和朋友。
——译注

研究则属于别人。

颜色 >>

通常的舆论总是希望性别是挑衅性的。因此,对于一种快乐的、温柔的、肉感的、狂喜的性别关系的想法,人们在任何文本中都找不到。那么,在什么地方能读到这种想法呢?在绘画之中,或者在颜色之中。如果我是画家,我就只画出颜色:在我看来,这个领域似乎也摆脱了**规律**(没有了**模仿**,没有了**类比**)和**自然界**(因为**自然界**的所有颜色不都是来自画家吗?)。

是被分割的个人吗? >>

对于经典的形而上学来讲,“分割”个人是没有任何不便的(拉辛说过,“我身上有两个人”);恰恰相反,个人因为具有两个相反的极限,所以他就像一个很好的聚合关系(**高/低,躯体/精神,天空/大地**);相互斗争的几个部分在建立一个意义即人的意义的过程中实现和解。因此,当我们今天谈论一个被分割的主体的时候,丝毫不是为了承认其简单的矛盾、其双重的假设,等等;这里所考虑的,是一种**衍射**,即一种散开,在散开的过程中,既不再有意义的核心,也不再有意义的结构:我不是矛盾的,我是分散的。

您如何解释、如何允许这些矛盾呢?在哲学上,您似乎是唯物论者(如果这个词说出来不显得太旧的话);在伦理学上,您在自我分割:至于躯体,您是享乐主义者;至于暴力,您更可以说是佛教徒!您不喜欢信仰,但您具有对于习俗的某种恋眷,等等。您是一部反应性应时文集:在您身上,有某种**属于第一**的东西吗?

您所看到的无论什么样的划分,都会在您身上引起把您自己置于图表之中的愿望:您的位置在哪里呢?您首先认为看到您的位置了;但是慢慢地,就像一个分解的塑像或是像一处被腐

蚀、被铺开和解体其形式的浮雕，或者更像阿尔坡·马克思（Harpo Marx）在喝水时他的假胡子在水中隐没的情况，您就不再是可以被排上等级的了，这并不是由于过分的人格化，而是相反，因为您浏览幽灵的所有流苏：您在您身上汇集所谓区别性的、但从此却什么都不区别的一些特征；您发现，您同时是（或轮流是）强迫性的、歇斯底里性的、偏执狂的，此外也是精神错乱的（还不要说爱情的狂热），或者，您发现您在叠加所有没落的哲学：享乐主义、幸福主义、东方神灵论（asianisme）、摩尼教、怀疑论。

“一切都是在我们身上进行的，因为我们是我们，总是我们，可是没有一分钟是相同的我们。”（狄德罗：《驳斥爱尔维修》）

部分冠词 >>

小资产阶级：这个宾词可以与任何主语相结合；没有任何人可以躲避这种困难（这是正常的：不算书籍，全部的法兰西文化都通过这一方面）。在工人身上、在干部身上、在教师身上、在持不同政见的大学生身上、在工会和政党的活跃分子身上、在我的朋友 X 和 Y 的身上及在我自己身上，当然，**都存在着小资产阶级特征**：这是一个部分冠词群体。然而，它是另一种言语活动对象，这种对象表现出同样的动态的和惊慌的特征，并作为一个纯粹的部分冠词出现在理论话语之中：这便是**文本**。我无法说什么样的作品是**文本**，我只能说在这部作品上有**某种文本**。于是，**文本**和**小资产阶级**就组成一种普遍的物质，这种物质在这里是有害的，在那里就是令人兴奋的；它们具有相同的话语功能，即普遍的价值操作者的功能。

巴塔耶，恐怖 >>

总之，巴塔耶不大使我感兴趣：我用笑、用虔诚、用诗歌、用暴力要做什么呢？我对于“神圣的”、“不可能的”这样的用语都要说些什么呢？

可是,我只需把整个这种(古怪的)言语活动与我名之为恐怖的一种错乱放在一起,就可以使巴塔耶重新赢得我:这样一来,他所写的一切,都可以描述我:因为是贴近的。

阶段 >>

关联文本	活动类别	作品
(纪德)	(很想写作)	—
萨特 马克思 布莱希特	社会神话研究	《写作的零度》 论戏剧的文章 《神话》
索绪尔	符号学	《符号学基础》 《服饰系统》
索莱尔斯 朱丽娅·克里斯特娃 德里达、拉康	文本性	《S/Z》 《萨德,傅立叶,罗耀拉》 《符号帝国》
(尼采)	道德观	《文本的快乐》 《罗兰·巴特自述》

提示:1. 关联文本不一定是一种影响领域;它更是外在形象、隐喻、思想词语的一种音乐;它是如同美人鱼那样的能指;2. **道德观**甚至应该被理解为道德规范的反义词(这是处在言语活动状态的躯体的思想);3. 首先是(神话的)介入,接着是(符号学的)**虚构**,随后是片断和句子的涌现;4. 显然,在这些时期中,有一些部分重叠、回返、亲合、延存;通常说来,是(在杂志上发表的)文章在确保这种连接作用;5. 每一个阶段都是反应性的:作者或者对于围绕他的话语做出反应,或者对于他自己的话语做出反应——如果这一种情况和那一种情况开始过分稳定的话;6. 正像有人说的,新的来,旧的去,一种错乱来了,神经官能症就没有了;继政治顽念和道德顽念之后而来的,是反常的享乐(彻底的偶像崇拜)刚刚结束的一种轻微的科学狂热;7. 把一段

时间、一部作品分割成演变阶段,尽管是一种想象的做法,但可以使人进入智力沟通的游戏之中:人们把自己变成可理解的了。

结构主义时髦 >>

时髦触及到躯体。借助于时髦,我像是闹剧、像是漫画一样重新返回到了我的文本。某种集体的“那个”代替了我认为其中有我的照片,于是,我就是“那个”。

一个句子的有益效果 >>

X先生对我说,有一天,他决定“使自己的生活摆脱不幸的爱情”,并说这个句子在他来说得非常之好,以至于它几乎足以补偿在他身上引起的失败;于是,他保证(并向我保证)更好地利用存在于(审美的)言语活动之中的这种反话储库。

政治文本 >>

主观地讲,政治是烦恼和(或)享乐的一种延续的起因;此外,而且实际上(也就是说不顾政治主体的傲气),这是一种持续多义的空间、一种持久性解释的优越场所(如果一种解释是充分系统化的,那么,它就永远不会被推翻,永远如此)。从这两种确认可以得出结论,政治具有纯粹的文本性:即文本的一种过度的、过分的形式,一种未曾听说过的形式,这种形式借助于超出和掩盖也许超过我们对于文本的现时理解。

由于萨德曾经生产过最纯粹的文本,所以我认为我懂得了,政治会像萨德的文本那样使我高兴,也会像性虐待狂的文本那样使我扫兴。

字母表 >>

字母表的意图:采用字母的排列顺序把片断连接起来,这便是信赖那种构成言语活动之荣耀的东西(而这却使索绪尔失望):这是一种无动机的(即在任何模仿之外的)秩序,尽管它不是任意的(因为大家都知道它、承认它和在它身上意见一致)。字母

表是令人惬意的：制订“写作计划”的烦恼、“内容展开”的夸张、歪曲的逻辑都不用了，论述不用了！每一个片断一个思想，每一个思想一个片断，而对于这些原子的排序，只有法语字母的千年不变的和不可思议的顺序（法语字母同时也是荒诞的即失去意义的对象）。

他不定义一个单词，而是命名一个片断；他的所为甚至与词典相反：单词来源于语句，而不是语句由单词派生。我从词汇汇编中只保留其最严格的原则：即其各个单位的顺序。可是，这种顺序可以是恶作剧的：它有时会产生意义的效果；而如果这些效果不是所希望的，那就应该破坏字母表，以便获得一个更好的规则：断裂（变异逻辑的）的规则：要阻止一个意义的“形成”。

我想不起顺序来了>>

他大体上想得起来他写作这些片断的顺序；但是，这种顺序出自何处呢？它依据何种分类、何种连接方式呢？他就想不起来了。字母排列的顺序消除了一切，使任何起因退居二位。也许在有些地方，某些片断似乎因相互关联而序；然而重要的是，这些短小精悍的网系是不衔接的，它们并不逐渐地进入唯一的大网系之中，这种网系便是本书的结构、本书的意义。正是为了中止、偏移和分离话语向着命运的下滑，在某些时刻，字母顺序才提醒您有（打乱的）顺序存在，并对您说：“**割断！换个方式来读故事。**”（但也有时，因为相同的原因，又必须打碎字母顺序。）

作为多题材的作品>>

我在想象一种反结构主义的批评；这种批评不寻求作品的顺序，而是寻求其无顺序；对于这一点，他只需把整个作品看成一种**百科全书**就可以了：每个文本难道不可以通过其借助于通常的邻接外在形象（换喻和连词省略）而组成分散的（认知、色欲）对象的数目来确定吗？作为百科全书，作品在减弱一种不合规规则对象的单子，并且，这个单子便是作品的反结构，即其模糊的和疯狂的多题材性。

言语活动—牧师》》

关于宗教仪式，当一个牧师是非常令人厌恶的吗？至于信仰，什么样的人主体可以预言，有一天，他将不会与其在这一点上或在那一点上的“信仰”经济学相一致的呢？对于言语活动来讲，这将会行不通：言语活动—牧师，那是不可能的。

预见性的话语》》

对于预见性的话语感到厌烦。预见性是一种结构范畴，因为提供把言语活动作为其场景（人们发明言语活动就是为了叙事）的等待方式或相遇方式（简言之：**悬念**方式）是可能的；因此，人们可以根据其预见性的程度来建立话语的一种类型学。**死人的文本**：冗长的文本，在这种文本里，人们不能改变一个词。

[昨天晚上，在写了上面的话之后，在饭店里，在旁边的餐桌上，两个人在说话，声音一点都不大，但是清晰有力、很有鼓动性、很有音色，就像他们在朗诵学校学过如何在公共场所让人听到他们讲话一样：他们说的一切，句句清晰（关于他们的几个朋友的名字，关于帕索里尼最近的一部影片），都绝对地是与场合相宜的、预先安排好的：在多格扎式的系统里无一处缺陷。在这种不选定任何人的声音与严厉的多格扎之间建立协调：那是**吹牛**。]

写作计划》》

（这些想法属于不同的时期）：《欲望日记》（**欲望**在现实领域中一天接一天的情况）。《句子》（关于句子的意识形态与色情）。《我们的法兰西》（今日法国的新神话；或者更应该说：我作为法国人是幸福的还是可悲的？）。《爱好者》（记录我画画时发生的事情）。《关于恫吓的语言学》（论及**价值**，论及意义之战）。《数不尽的幻觉》（写出他的幻觉，而非其梦幻）。《知识分子的品性》（与蚂蚁的习俗具有同等的重要性）。《同性恋话

语》(或者是:同性恋的各种话语,或者更可以说是:各种同性恋的话语)。一本《营养百科全书》(营养学,历史,经济,地理分布,而尤其是象征性)。一本《名人的一生》(阅读多种传记和收集多种特征,就像他曾经对于萨德和傅立叶做过的那样)。一本《视觉俗套集》(“看见一位马格里布人,穿着一身黑衣,《世界报》夹在胳膊下,为一位坐在咖啡馆里的金发少女在整理椅子”)。《书与生活》(拿一本经典书籍,在一年中把书中的一切与生活联系起来)。《偶遇琐事》(短小文本,短信,俳句,笔录,意义游戏,一切像树叶一样落下的东西),等等。

与精神分析学的关系》》

他与精神分析学的关系,并非是认真的(然而,他却不能自夸无任何争议、无任何拒绝)。这是一种不明确的关系。

精神分析与心理学》》

为了使精神分析学能够说话,它就必须获得另外的一种话语,即有点左的话语,这种话语还不是精神分析学的。这种有距离的话语,这种后退的话语,由于它还受制于旧的和修辞学的文化,所以从名称上讲,它在此还是心理学的。总之,心理学的功能应该是精神分析学的很好的对象。

(讨好超越您的人;在路易-勒-格朗中学上学的时候,我有一位历史老师,他由于像每日需要服用毒品那样经常需要学生给他起哄,便固执地给学生提供无数次大声喧闹的机会:谎言,天真举止,双关语,模棱两可的假设,甚至露出他借以突出所有这些偷偷地挑衅的行为的悲苦表情;学生们在很快明白了这一点之后,他们就在好几天内极其残忍地不给他起哄。)

“这意味着什么?”》》

对于任何甚至最不起眼的现象,持久的(和幻觉的)激情不是提出孩子的问题:为什么?而是提出古希腊语的问题、意义的问题,就像所有的东西都多少带有意义那样:这意味着什么?应

该不惜一切代价把现象变成观念、变成描述、变成解释，一句话，为其找到它的名称之外的另一个名称。这种怪癖并不接受无意义性：例如，如果我注意到——而且我急切地注意到——在乡下，我愿意在菜园中撒尿，而不是在别处，我就立即想知道这意味着什么。为最简单的事物赋予意义的这种狂热，从社会角度看，就像是以瑕疵来标记主体：不应该摘掉名词的语链，不应该拆开言语活动的语链：过分命名总是滑稽可笑的（M.茹尔丹，布瓦尔与佩居歇）。

（甚至就在这本书里，除了《回想》一节——这恰恰是其价值，我们在不赋予意义的情况下不介绍任何东西；我们不敢把事实置于非意指活动的状态之中；它是寓言的活动，这种寓言从任何真实片断引导出一种寓意、一种意义。一本相反的书有可能被构想：这本书能讲述无数的“偶遇琐事”，同时禁止从中有一天获得一点意义；这将正好是一本俳句书。）

何种推理？>>

日本是一种正面的价值，喋喋不休的废话是一种负面的价值。然而，日本人却喋喋不休。这没有什么关系：只需说前面的喋喋不休不是负面的就可以了（整个躯体在与您一起维持着一种喋喋不休，而对规则的完美控制在这种喋喋不休方面去掉了任何倒退的、孩子气的特性，《符号帝国》，第20页）。罗兰·巴特恰恰在做他说的米什莱在做的事情：“当然，存在着某种类型的米什莱式的原因，但是，这种原因谨慎地被搁置在道德性的不大可能的领域之中了。这便是那些道德秩序的‘需要’，是那些完全心理学的设想：希腊从前**必须**不是同性恋的，因为希腊是完全光明的，等等。”（《米什莱自述》，第33页）日本人的喋喋不休**必须**不是倒退的，因为日本人是可爱的。

总之，“推理”是根据一串隐喻来进行的：他采用一种现象（内涵，字母Z），他使之承受一大批观点；代替论证的东西，是对于一个意象的展开：米什莱在“吞吃”历史；因此，他把历史“当草来嚼食”；因此，他在历史身上“行走”，等等，发生在一只

行走着的动物身上的一切都将如此用在米什莱身上：隐喻性的使用将起到解释的作用。

我们可以把其词语能导致思想的任何话语都称之为“诗学性的”（而不需要对其价值做出判断）：如果您喜爱词语，直至屈服于它们，那么，您就从所指之中、从新闻性写作之中退出了。严格地讲，这就是一种梦似的话语（我们的梦幻捕捉在其鼻子底下经过的词语，并将其组成故事）。我的躯体本身（并不仅限于我的思想）可以适应于词语，可以在某种程度上被词语所创造：如今，我在我的舌头上看到了一片像是被擦伤的红斑，它不疼，但是它在扩大，于是，我认为得了癌症！但是，仔细一看，这个征象只是覆盖舌面的那层淡白色黏膜的一种轻微的脱落。我不能保证，这个排遣不掉的故事就不是被用来使用这个罕见的、由于恰当而显得美好的词语的：**表皮擦伤**。

退避 >>

在这些文字中，有一些退避风险：主体在谈论他自己（甘冒心理主义风险、自负风险），他借助于片断来陈述（甘冒浮夸而庸俗的语句的风险、狂妄自大的风险）。

这本书是由我不了解的事情组成的：潜意识和意识形态，它们仅以别的东西的声音来相互说话。我不能使贯穿我的象征性和意识特征（以文本的形式）就这样来出现，因为我跟随着它们的盲目的任务（属于我自己的，是我的想象物，是我的幻觉性：由此产生了这本书）。我只能依据俄耳甫斯的方式来具备精神分析和政治批评：从不回头，从不再看它们一眼，从不表露它们（或者很少表露：以此把我的解释重新置于想象物的历程之中）。

这个集子的名称（X 自述）具有一种分析性意义：通过自我来叙述自我？但是，这就是想象物的本身计划！镜子的光线怎样



在我身上得以反光和引起反应呢？在这种衍射区域之外（这是我能投以目光而从来不能因此排除那去谈论自我的后一个自我的唯一区域），有现实，而且还有象征性。至于后一个自我，我没有任何责任（我与我的想象物有许多事可做！）：对于另一个、对于转让，因此也对于读者。

① 这里，作者影射的是拉康“镜像阶段”中的内容。——译注

很显然，这一切都是借助于在镜子旁边出现的母亲来进行的。^①

② 阿蒙(Amon或Ammon)：古埃及底比斯(Thebes)的主要的神。——译注

③ 亚东(Aton)：古埃及的太阳神。——译注

结构的反应>>

像运动员对其良好的反应性心满意足一样，符号学者也喜欢能有力地掌握一种聚合的运作。他在阅读弗洛伊德的《摩西》一书的时候，沾沾自喜于能中断意义的完全的起始活动；由于这里出现的是越来越近地导致两种宗教对立的两个普通字母的对立关系：Amon^②与 Aton^③，所以享乐就越是强烈：犹太教的整个历史就位于从“m”到“t”的过渡之中。

（结构的反应在于尽可能长时间地后撤纯粹的区别，直至一种共同的躯干的顶部；但愿意义在最后一时刻能完全地爆发；但愿意义的胜利通过正当手段获得，就像在一种恰当的“震颤”中那样。）

支配与胜利>>

在社会话语即在重要的社会学论述的魔窟中，我们来区分两种傲慢，即两种可怕的修辞统治方式：支配与胜利。多格扎不是胜利论的；它只满足于支配；它扩散，它确立；它是一种合法的、自然的控制；它是一种普遍的被摊铺物，是与权力的恩惠一起被播撒的东西；它是一种普遍适用的话语，一种在唯一“持有”（关于某种东西的）话语的事实中已经隐藏的吹牛方式；由此出现了多格扎式话语与无线电传声之间的本质亲缘关系：在蓬皮杜去世的时候，连续三天，这一情况曾经蔓延、曾经扩散。相反，战斗的、革命的或是宗教的（在宗教积极活动的时期）言语活动，是一种胜利的话语活动：话语的每一个行为都是一种古代式

的胜利：人们让战胜者与败敌成队行走。我们可以根据他们（仍然）是在胜利之中或者（已经）是在支配之中来衡量政治制度的保险方式和明确其演变。应该研究 1793 年的革命胜利论是怎样、以何种速度、根据什么外在形象来逐渐地变得温和和被传播的，这种胜利论是怎样“采取”、怎样过渡到（资产阶级的言语的）支配状态的。

废除价值支配》》

矛盾：关于价值、关于连续的评价情感的冗长的文本（这同时引起一种伦理的和语义的活动）与——同时也恰恰因为这一点——一种可以梦想“毫无保留地废除价值支配”（这似乎就是禅的意图）的相等的能量之间的矛盾。

是什么在限制表现》》

布莱希特让人把浸湿的衣物放进女演员的篮子里，为的是使其胯骨动作准确，即具有疯癫的洗衣女工的准确动作。这很好；但也很呆傻，不是吗？因为压在篮子里的东西，并不是衣物，而是时间，是故事，这个重量，如何来表现它呢？不可能表现政治：政治抗拒任何模仿，而且人们无法使模仿变得更像是真的。与对于所有社会主义艺术的年深日久的信仰相反，在政治开始的地方，模仿就会停止。

反响》》

与他有关的任何词，都在他身上获得充分的反响，而他所害怕的正是这种反响，他甚至胆战心惊地逃避有可能关系到他的任何话语。其他人的言语，不论是恭维性的还是非恭维性的，都一开始就带有这种言语几乎有的反响。因为他了解这种反响的起点，只有他可以测量他为了阅读一个谈论他的文本所需要付出的努力。因此，与世界的联系总是从一种担心开始得以获得。

成功与失败》》

在重新阅读自己的作品的时候，他认为是在每一篇所写文字的结构本身标记一种特殊的划分：即**成功与失败**的划分：一会儿是表达的幸福，一会儿是快乐的海滩，随后又是沼泽、火山岩渣，他甚至已经开始编造名册。什么？有一本书是连续成功的？——大概就是那本关于日本的书。与快乐的性感相对应的，自然是写作的连续的、抒发的、狂喜的幸福：**在他所写的东西里，每一种都捍卫他的性感。**

第三种情况是可能的：既不是成功的，也不是失败的，而是**羞耻**：那是带有想象物标志和图案的。

① 罗莎·卢森堡 (Rosa Luxemburg, 1870—1919)：德国马克思主义者。——译注

关于选择一件衣服 >>

一部关于罗莎·卢森堡^①的电视片，告诉了我她有一副美丽的面孔。从她的眼睛，我产生了阅读她的书籍的欲望。而从这些开始，我能够想象一种虚构：一个知识分子主体的虚构，这个主体决定成为马克思主义者，而且需要选择自己的马克思主义：哪一种呢？属于哪种优势、哪种标志的呢？是列宁式的？托洛茨基式的？卢森堡式的？巴枯宁式的？毛泽东式的？还是保尔迪加^②式的？等等。这位主体去一处图书馆，他阅读所有的书籍，就像人们触摸一些衣服，进而选择最适合他的马克思主义，同时准备从此之后根据一种属于他的躯体的经济学来坚持真实之话语。

(如果布瓦尔与佩居歇在他们所探察的每一个图书馆里不正好变化一下躯体的话，那该是《布瓦尔与佩居歇》的一个全新的场面。)

节奏 >>

他曾经一直相信过这种希腊式的节奏，即**苦行与节日**相互接续，一个被另一个所解开（而根本不相信现代的平庸节奏：**劳动与休闲**）。这也是米什莱的节奏，他在他的生活与文本中，循环地死亡和复活、偏头疼与精力旺盛、叙事（他以路易十一的身份来“划桨”）与描绘（他的写作丰富多彩）。对于这种节奏，他在罗马尼亚也有所了解，在那里，按照斯拉夫人或是巴尔干半岛

的习惯,人们要定期地在节日〔游戏、大吃大喝、入夜不寝等:这便是“凯夫节”(Kef)]里连续三天把自己关在家里。因此,在他个人的生活里一直寻找这种节奏;他不仅要在工作时的白天**试图得到**夜晚的快乐(这有点庸俗),而且在他晚年的时候,从快乐的夜晚也相应地产生了尽快到明天以便重新开始(写作)工作的欲望。

(需要指出,节奏不一定是规律性的:卡萨尔斯^①说得好,节奏即是**延迟**。)

① 卡萨尔斯(Pablo Casals, 1876—1973):西班牙大提琴演奏家。——译注

不言而喻>>

作家的任何语句(甚至是最为大胆的语句)都包含着一个不公开的操作者,即一个未被解释的词,类似于与否定或疑问同样原始的一个领域的沉默的符素的东西,而其意义则是:**“不言而喻!”**这个讯息涉及任何写作人的句子;在每个句子上,都有一种音调、一种响声、一种肌肉的和喉咙的张力,它们使人想到戏剧开场时的三响或是兰克^②的锣声。甚至作为异逻辑鼻祖的阿尔托也这样说他所写的东西:**不言而喻!**

② 兰克(Otto Rank, 1884—1939):奥地利精神分析学家。——译注



在萨拉曼卡与巴利亚多利德之间>>

夏季的一天(1970),他在萨拉曼卡市与巴利亚多利德市^③之间开车跑行和梦想翩翩,为的是解除烦恼。他出于好玩,便想象了一种新的哲学,并立即把它命名为“偏爱论”(préférentialisme)。他当时在汽车里并没有怎么去考虑它,因为它还是轻微的,或者说是有犯罪感的:根据一种唯物主义原理(一种基石?),世界仅仅被看作是一种编织物、一个展示言语活动之革命和系统之战的文本,而且在这种原理之中,主体由于被分散和没有构成而只能理解为一种想象物,因此,对这种主体类似物的(政治的、伦理的)选择没有任何奠基性价值:**这种选择并不重要**;不论人们公布这种选择的方式如何庄重、如何猛烈,它只能是一种**倾斜**:面对世界的各个部分,我只能有权**偏爱**。

③ 萨拉曼卡(Salamanque)与巴利亚多利德(Valladolid)均为西班牙城市。——译注

学生练习>>

1. 为什么作者指出上面这个情节的日期?
2. 在什么交通工具上当时的地点适合“梦想”和“厌烦”?
3. 作者提到的哲学在哪方面有可能是“犯罪的”?
4. 请您解释一下“编织物”的隐喻。
5. 请您举出有可能与“偏爱论”相对立的哲学。
6. “革命”、“系统”、“想象物”、“倾斜”几词的意义是什么?
7. 为什么作者为某些词或某些表达方式加了重点号?
8. 请说明作者的风格。

知识与写作>>

在他致力于某篇正在进行中的文本的时候，他喜欢在一些知识性书籍中寻找补充内容和准确的表述；如果可能，他希望有一个标准的常用书籍（字典、百科全书、教科书等）书橱；但愿知识能在我周围围住我，由我安排；但愿我只需查阅它，而不是吞下它；但愿知识被定位在写作补充内容的位置。

价值与知识>>

（关于巴塔耶：）“总之，知识被看作能力，但是，它又被当作烦恼受到反对；价值，不是贬低知识、使知识相对化或拒绝知识的东西，而是为知识解除烦恼、使部分知识得以休息的东西；从争论的前景来看，价值并不与知识对立，但从一种结构意义上讲，它们却是对立的；在知识与价值之间有一种交替，根据某种爱情节奏，一个因另一个而休息。总之，这便是随笔写作（我们谈的是巴塔耶）：对科学与价值的爱情节奏：变异逻辑，享乐。”（论文《走出文本》，1973）

吵闹>>

他在（家庭的）“吵闹”中总是看到完全属于暴力的一种经验，甚至只要他听到吵闹，他就感到害怕，就像一个被家长之间

的争吵（他总是在不顾一切地躲避这种争吵）搞得惊慌失措的孩子的样子。如果吵闹有着重大的反响，那是因为它赤裸裸地指出了言语活动的**毒瘤**。言语活动没有能力关闭言语活动，这便是吵闹告诉人们的：**辩解层出不穷，却不可能有什么结论，或者只有凶杀的结果**；这是因为吵闹完全是向着这种暴力发展，是因为它从不担当什么（至少是在“有文化的”人们之间是这样），是因为它是一种基本的暴力、一种以交谈为乐趣的暴力：可怕而且可笑，竟然是以一种科学虚构的同态调节器的方式。

（吵闹过渡到戏剧的时候，便被驯化平静了下来：戏剧在迫使其结束的同时便**平息**了吵闹：一种言语活动的停止，是人们对于言语活动的暴力所能进行的最为重大的暴力。）

他不大宽容暴力。这种态度，尽管每一次都能得到验证，但在他看来还是相当神秘；但是他感觉到，这种宽容的道理应该是在这方面得到寻找：**暴力总是组织成吵闹：最可转移的行为（消灭，杀害，平息，等等）也是最为戏剧性的，而且他所抵御的正是这种语义争吵（从本质上讲，意义难道不与行为相对立吗？）**；在任何暴力之中，不可阻挡的是，都能古怪地感觉到一种文学核心：**有多少夫妻之间的吵闹不是按照一幅重要的绘画（《被赶出的女人》或是《休妻》）的模式来理顺的呢？**总之，任何暴力都是对于一种感人的俗套的说明，而且，奇怪的是，这便是暴力行为赖以装饰自己和困扰自己的完全非现实主义的方式——一种滑稽的和简便的、主动的和完全固定的方式，这种方式使他对暴力产生了在任何其他场合都不会经历的一种情感：某种严肃性（无疑是一种纯粹的学者的反应）。

戏剧化的科学》》

他一直对科学怀着疑心，并指责科学的 *adiaphorie*（尼采的用语），即它的冷漠性（*in-différence*），因为学者们把这种冷漠性变成了他们赖以成为检察长的一种法则。可是，每当使**科学戏剧化**（即使之具有一种区分能力、一种文本效果）成为可能的时

候,这种指责就出现;他喜欢学者,因为在他们身上他可以觉察到一种错乱、一种颤抖、一种乖僻、一种狂热、一种随和;他曾较多地利用了索绪尔的《普通语言学教程》,但是在他意识到他疯狂地听命于**改变字母位置就构成新词**(anagramme)这一情况的时候,索绪尔对他来说就变得更为重要;他在许多学者身上预感到某种可贵的缺陷,但在多数情况下,这些学者不敢把其缺陷写成一部作品:他们的陈述活动继续被卡住、被中断、被漠视。

因此,由于过去不懂得**狂奔**,他认为,符号学科学没有得到很好的发展:它通常只是一些无关紧要的研究工作的窃窃私语,而每种工作都不区分对象、文本和躯体。然而,怎么会忘记符号学与意义的激情[它的末世论与(或者)它的空想]会有某种关系呢?

素材:多么好的想法啊!条件是人们很想在素材之中读到**躯体**:或者是在全部的为研究而保留的文本之中(而且它们构成素材),人们不仅寻找结构,而且寻找陈述活动的外在形象(没有这一点,素材只不过是一种科学的**想象物**)。

总是想到尼采:我们由于缺少灵活性而是科学家。——相反,我却借助于一种空想在想象一种戏剧性的和灵活的科学,这种科学向着滑稽地推翻亚里士多德命题的方向发展,而且它至少在刹那间敢于想到这一命题:**只有区别,才有科学。**

我看得见言语活动>>

我患有一种病:我**看得见**言语活动。对于我所应该爽快地听到的东西,一种古怪的冲动(这种冲动在欲望搞错对象时是正常的)为我把它揭示成一种“幻觉”,这种幻觉类似于(保留其所有的比例!)西皮翁^①在梦到世间所有音乐领域时所得到的幻觉。在最初出现的场面中,我听得到但看不见,此后便是一种反常的场面,我在想象中看见了我听到的东西。听觉移向了透视:我感到我成了言语活动的幻想者、窥视者。

① 西皮翁(Scipion,公元前235—前183年):古罗马执政官。——译注

按照最初的幻觉,想象的东西极为简单:那是别人的话语,**因为我看到了**(我把它放在引号之中)。尔后,我把透视转向我自己:我看见了我的言语活动,**因为它被看到了**:我看见它**赤身裸体**(没有引号),这是想象的东西的羞耻时刻、痛苦时刻。这时,第三种幻觉清晰地显示出来,即无限地分层级的言语活动的幻觉,从不关闭的括号的幻觉。从它要求一位不定的、多元的读者这一点来看,它是空想的幻觉,因为这位读者在疾快地建立又疾快地去掉引号:他在与我一起从事写作。

转而反对>>

他经常从俗套、从**他身上存在的庸俗**的见解出发。这是因为他并不因此而想(由于审美反映或个人特性的反映)去寻找别的东西;习惯上,在他很快疲倦的时候,他就停止在普通的相反的见解上、反论上、停止在机械地否认判例(例如:“只有个别才有科学”)的东西上。总之,他与俗套维持着即合即离(*contrage*)关系、家庭关系。

这是某种智力型的“回避”(“体育”):它系统地存在于言语活动固定化的地方、有稳定性的地方、有俗套的地方。就像一个警惕的女厨师,他忙碌着,关照着言语活动不变得迟钝,关着他不与某种东西**纠缠在一起**。这种动作,由于它属于纯粹的形式,而阐述着作品的进步和退步:它是一种纯粹的言语活动的策略,这种策略在**空气之中**、在任何战略视野之外施展作用。风险在于,由于俗套依据历史和政治而移动,所以无论它去什么地方都应该紧跟着它:如果俗套**向左偏移了**,那又该如何是好呢?

乌贼与其黑墨>>

我一天继一天地写这些;有了,有了:乌贼在生产它的黑墨:我用绳子拴住我的想象物(为了保护自己,也为了贡献自己)。

我怎样才能知道书写完了呢?总之,就像以往那样,问题在

于建立一种语言。然而,在任何语言之中,符号都重新返回来,而且由于要返回来,所以它们最终便使词汇即作品饱和。由于此前在几个月中滔滔不绝地讲述片断的话题,从那时以来在我身上所发生的事情便自动地(无强迫性地)归入已经形成的陈述活动的名下:结构在逐渐地形成,并且在形成的同时,它越来越磁化:就这样,在没有任何我个人的计划的情况下,建立起一种完整的和永久的笔录,俨然语言的笔录。在某个时刻,只有发生在阿耳戈快艇上的可能的转变方式:我可以长时间地保留书籍,同时一点一点地改变每一个片断。

关于性别关系的一本书的写作计划》》

一对年轻的夫妇来到我所在的包厢坐下;妻子有一头金黄色的头发,化着妆;她戴着一副大大的黑色眼镜,在阅读《巴黎竞赛》杂志;她的每个手指上都有一个戒指,双手的每个手指的指甲上都涂着与其他指甲不同的颜色;中指的指甲比较短,涂着深深的胭脂红,充分地说明那是进行手淫的手指。这对夫妇使我很是高兴,我的眼睛已经不能离开他们,于是,我产生了写一本书(或是一部电影)的念头,在书中,只出现次要的性别的特点(无任何色情);人们会在书中理解(人们意欲在书中理解)每个躯体的性别“人格”,这种人格既不是躯体的美,也不是它的“性”特征,而是每种性别关系直接供人读解的方式。因为那位指甲上涂着浓重颜色的年轻金发女子和她的年轻丈夫(臀部好看,眼睛温柔)在上衣翻领的饰孔上带有他们的夫妇性征,就像一枚荣誉勋位勋章(属于相同标志的性征与体面),而这种可读解的性征(当然就像米什莱可能读解过的性征)借助于比一系列魅力更为可靠的一种难以抵御的换喻充满了整个包厢。

有性感》》

不同于第二级的性特征,一个躯体的有性感(并非是躯体的美)在于可以在躯体上标志出(幻想出)情爱的实践,而人们在想象之中要使躯体服从于这种情爱的实践(我想到的正是这一

点,不是另一点)。同样,似乎在文本中有着很明显的**性感**句子:那些搅动人心的句子——尽管它们有些孤单,就像它们掌握着一种言语实践为我们这些读者而做的允诺,就像我们根据一种**很清楚要做什么的**享乐来去寻找它们一样。

性欲的快乐结束 >>

中国人:所有人都问(而我是第一个):他们的性欲在何处?对于这一点,只有一种模糊的想法(更可以说是一种想象),而且如果这是真的,那就是对于以前的整个一种文本进行修正:在安东尼奥尼的电影中,我们看到一些平民参观者在一个博物馆里正注目一个表现旧中国野蛮场面的模型:一群士兵正在抢夺一个贫苦的农民家庭;解释词是粗暴的或者说是痛苦的;模型很大,灯光很亮,那些躯体是固定的(在一种蜡像博物馆的光亮之中),同时又是精神失常的,倾向于某种既是躯体的又是语义的顶点;人们想到那些西班牙的基督受难像的真实派雕塑家,其手法的生硬曾使勒南^①大为恼怒(确实,他当时把这种生硬归咎于耶稣会会士)。然而,这个场面在我看来很突然、非常准确:按照萨德式的描述方式,这就是**超性欲**。于是,我便想象(但这只是一种想象),性欲,就像我们所说的那样,也像当我们说它的那样,是社会压迫和人类的丑恶历史的产物,即一种文明结果。从这时起,性欲即我们的性欲,有可能在**无压抑的情况下**被社会的自由所排除、所破坏、所取消:让男性生殖器像消失吧!是我们正以古代异教徒的方式在使男性生殖器像成为一个小小的神。唯物主义难道不经过某种**性欲距离**、不经过性欲在话语之外和在科学之外的**无光泽的衰落阶段**吗?

作为空想的转换词 >>

他收到一位朋友从远方寄来的明信片:“**星期一。我明天回去。让-路易。**”

就像茹尔丹和他的散文(总之是布热德运动^②的场面),他惊奇地在一个相当简单的语句中发现了雅各布森^③分析过的双重

① 勒南(Ernest Renan, 1823—1892): 法国语文学家、哲学家、历史学家、文学艺术批评家。——译注

② 布热德运动: 指1954年法国布热德(Pierre Poujade)创立的“保障小商人和手工业者联盟”。——译注

③ 雅各布森(Roman Jakobson, 1896—1982): 祖籍为俄罗斯的美国语言学家,现代音位学的奠基人之一。——译注

操作者。因为如果让-路易很清楚地知道他是谁和他在哪一天写信,那么,他送给我的讯息就完全是不确定的了:哪一天?哪位让-路易?我怎么能知道呢?要知道,我应该依据我的观点即可在多个让-路易和多个星期一之间进行选择。转换词(shifter)作为这些操作者中的最著名者,尽管被赋予了规则,但它还是像由语言本身提供的一种中断沟通的诡计多端的方式:我在说话(请您注意我对于规则的掌握),但我把自己包容在您所不了解的一种陈述情境的雾气之中;我在我的话语中安排一些会话遗漏(当我们出色地使用转换词、代词“我”时,最终,难道不总是出现这种情况吗?)。他从此便把所有的转换词(于是,扩展开来,我们把所有不确定的操作者直至语言都如此称谓:我,这里,现在,明天,星期一,让-路易)想象成同样多的社会颠覆,这些颠覆被语言所承认,但被社会所反对,因为这些主观遗漏使社会害怕,并且主观性总是在通过“客观地”标志一个日期(星期一,3月12日)或是标志一个姓氏(让-路易)来迫使减少操作者(星期一,让-路易)的双重性。有一种集体性,它只以名字和转换词来说话,因为其中的每一个从来都只说我、明天,而不参照不论什么合法的东西——在这种东西中区别的含混性(这是唯一尊重其敏感性和无限的影响性的方式)将会是语言的最珍贵的价值,请问,我们能想象这种集体的自由和——如果可以这样说的话——这种集体的爱情变动性吗?

在意指活动中,有三种东西》》

像人们从斯多葛派以来所考虑的那样,在意指活动里有三种东西:能指、所指和参照物。但是现在,如果我想象一种有关价值的语言学的话(可是,在自己都停留在价值以外的情况下,如何建立这种语言学呢?如何“科学地”和“从语言学角度”来建立这种语言学呢?),意指活动中的这三种东西就不是与以前相同的了;一种已为人们所知,即意指作用的过程,它是传统语言学的通常领域,传统语言学就停留于此、依靠于此,并禁止人们脱离它,但其余则不大是这种情况。它们是通告(我猛烈地加强

我的讯息,我传讯我的听众)和**签字**(我自我标榜,我不能避免自我标榜)。通过这种分析,人们只能展开动词“意指”(signifier)一词的词源意义:制造一个符号,(对某人)打招呼,想象地减缩为自己的符号,在自身升华。

一种过于简单的哲学》》

他似乎经常以过于简单的方式把社会性看成言语活动(话语、虚构、想象之物、系统、科学)和欲望(冲动、伤痛、预感,等等)的一种宽阔和永久的摩擦。那么,在这种哲学中,“真实”变成了什么呢?它不是被否认的(通常甚至是作为进步的而被人乞求),而是被打发去求助于一种“技巧”、一种经验的合理性,这便是“方法”的宗旨、“补救”的宗旨、“解决措施”的宗旨(如果人们这样行动,人们就会产生那种情况;为了避免这种情况,我们就要合理地进行那一种情况;让我们等待、让我们放任事物自我转变,等等)。带有最大间隙的哲学:在涉及言语活动的时候,它就是令人狂喜的,在当其涉及“真实”的时候,它就是经验性的(和“进步的”)。

(总是对于黑格尔主义的法国式的拒绝。)

猴子中的猴子》》

阿科斯塔是祖籍犹太人的葡萄牙绅士,他被流放到了阿姆斯特丹;他加入了犹太教;随后,他又批评犹太教,便被犹太教教徒驱逐出教会;这样一来,从逻辑上讲,他本应该脱离希伯来宗教团体,但是他却以另外的方式得出结论:我是在一个外国,我一点都不懂它的语言,在有那么多不适应的情况下,为什么我要在一生中固执地与希伯来宗教团体脱离呢?当个猴子中的猴子不是更好吗?(皮埃尔·培尔:《历史与批评词典》)

当没有一种已知语言可为您所用的时候,就必须决心偷取一种言语活动,就像人们从前偷取一根面包那样。(所有处于权力之外的人们——团体,都被迫进行言语活动的偷窃。)

社会划分>>

社会关系的划分确实存在,划分是真实的,他并不否认这一点,并且满怀信任地听取所有谈论划分的人们(人数很多)的意见;但是,在他看来,而且也许由于他有点崇拜言语活动,这些真实的划分便被吸收在它们的会话形式之中了:是会话被划分、被异化:于是,他以言语活动的词语经历着整个社会关系。

我嘛,我>>

一个美国大学生(或许是实证论者,或许是持不同政见者:我不能分辨清楚)在识别**主观与自恋**,就像不言而喻那样;他大概在想,主观在于谈论自己,并在于说自己好话。这是因为他是一对老的词语即一个老的聚合关系——**主观/客观**——的受害者。可是今天,主体在**他处**形成,而“主观”也可以返回到螺旋形的另外一个位置上:被破坏的位置、不协调的位置、被流放者的位置、没有锚固的位置:既然“自我”不是“自己”,为什么我不可以谈论“自我”呢?

所谓的人称代词:一切都在这里起作用,我被永远地封闭在代词的竞技场里了:“我”在动员想象物,动员“您”、“他”、偏执狂。但是,根据读者的情况,一切——就像一种波纹织物的反光那样——也可以很快地返回到“我嘛,我”之中,“我”可以不是“我自己”,因为读者可以以荒诞的方式破坏它;我可以对我说“您”,就像萨德以前做过的那样,为的是在我自己身上把写作工、写作制造者、写作生产者与作品的主体(作者)分开;另一方面,不谈论自己可以意味着:我是那个不谈论他自己的人;而谈论自己的时候用“他”,则可以意味着:我谈论我自己,就像谈论被一种轻微的偏执狂似的表达薄雾所笼罩的精神不摄之人,或者更可以说:我以布莱希特式演员的方式来谈论我自己,这种方式应该使其人物远离:“指出”人物,而不体现人物,并且像弹掉衣服上的灰尘那样使代词与其名词有所脱离,以此来赋予叙述方式其支撑物的形象、其镜子的想象之物(布莱希特曾建议

演员以第三人称想着他的整个角色)。

由于叙事的交替，在偏执狂与间隔效果之间有可能形成了亲合关系：“il”^①是史诗性的。这意味着：“il”是很坏的：这是语言中最坏的单词：作为无人称的代词，它取消其参照物并使其死亡；人们可以把它用于人们所喜欢的人；说某个人是“il”，我总是看到某种由言语活动引起的谋杀，而谋杀的整个场面因其有时是奢华的、礼仪的，所以是**喧哗的**。

① il:是“他”和“它”之意，在作“它”意讲时，为无人称代词。——译注

有时，又是对这个这种情况的嘲笑，“il”在一种句法困难的简单作用之下而让位给“我”：因为在一个不长的句子中，“il”可以在毫无预见的情况下指我之外的许多其他参照物。

下面是一种过时的命题(但愿这些命题不是矛盾的)：**如果不写作，我将什么都不是。然而，我却处于我写作的地方之外。我比我所写的东西更强。**

一个坏的政治主体 >>

由于审美是看着形式脱离原因和目的、并构成一个充足的价值体系的艺术，那么，还有什么与政治更为对立的呢？可是，他不能摆脱审美反映，他不能在他赞同的一种政治行为中禁止自己去**看**这种行为所采取的、并且他认为是丑陋或是可笑的形式(形式的稳定性)。于是，他尤其承受不了讹诈(是什么深刻的原因呢？)，特别是他在各个国家的政治中看到的讹诈。由于一种仍然很不合时宜的审美情感，也由于劫持人质总在以相同的形式不断地增加，所以，他最终还是对一些过程的机械性质感到厌烦了：这些过程落入了对于任何重复的不信任之中：**还有一个！讨厌！**这就像一支好歌的重复部分，也像一个漂亮人物的面部的痉挛。于是，由于他具有一种**看待形式、言语活动和重复的**反常的能力，所以他不知不觉地变成了一个**坏的政治主体**。



复因决定论》》

《心的狂喜》一书的作者艾哈迈德·阿勒·蒂法士(1184—1253)曾这样描述一位男妓的亲吻:他把舌头伸进您的嘴里,并且在里面一个劲地转动。人们后来把这种情况当作对于一种**被复因决定**的行为的说明;因为,阿勒·蒂法士的这个男妓以这种表面上并不符合其职业地位的色情实践方式,获得了三种好处:他介绍了他的爱情科学,他保护了他的男性的形象,可是他又并没有多少损害他的躯体——他以这种猛烈的动作拒绝了躯体的内部活动。主要的内容在哪里呢?这不是一个复杂的主题(就像通常舆论所厌烦地说的那样),而是一个**复合**的主题(似乎傅立叶这么说过)。

他听不到自己的言语活动》》

不论他在什么地方,他所倾听的、他所不能禁止自己倾听的,都是其他人对于他们自己的言语活动听不到的东西:他听到那些人都听不到他们自己在讲话。可是他自己呢?他从来听不到他自己在说什么吗?他在尽力听到自己在说话,但是在这种努力之中,他只能产生另一种有响声的场面,即另一种虚构。由此,便依靠写作:言语活动已经拒绝产生**最后的复制品**,它活跃着,并希望依赖另外一个能听到您说话的人,写作难道不就是这样言语活动吗?

国家的象征》》

我是在1974年4月6日蓬皮杜总统国葬日这一天写这篇东西的。整整一天,电台里播放(在我听来)“令人愉快的音乐”:巴赫的、莫扎特的、勃拉姆斯^①的、舒伯特的。因此,“令人愉快的音乐”是一种丧乐:一种正式的换喻把死亡、精神性和阶级音乐(罢工的日子,人们只能演奏“不悦耳的音乐”)连在了一起。我的女邻居,由于平日只听大众音乐,今天便不打开她的收音机。因此,我们两人都被排除在国家象征的外面:她是因为不能承受其所指(“令人愉快的音乐”),我是因为不能承受其能指(“不

① 勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833—1897): 德意志作曲家和指挥家。
——译注

悦耳的音乐”)。这种双重的排除,难道就不使得如此操作的音乐变成一种压迫性话语吗?

征兆性的文本>>

我怎么做才能使这些片断中的每一个都从来只是一种**征兆**呢?——那太简单了:您任凭发展即可,**您退一步即可**。

系统与系统性>>

真实之本义难道就不属于**难以控制的**吗?而系统之本义难道不就是要**控制系统**吗?因此,面对真实,那拒绝控制的人能做什么吗?那就拒绝把系统当作器具、同意把系统性当作写好了(傅立叶就这么做了,《萨德,傅立叶,罗耀拉》,第114页)。

策略与战略>>

他的创作活动是策略性的:在于移动、在于像玩捉人游戏那样拦截,但不在于征服。举例来说:什么是关联文本概念呢?实际上,它没有任何实证性;它服务于反对上下文的规律(论文《回复》,1971);**证明**,在某个时刻被当作一种价值来提供,但这丝毫不能被赞誉为是客观性,它为反对资产阶级艺术的表达性而设立障碍;作品的含混性(《批评与真理》,第55页)根本不来自**新批评**,而且也不使新批评感兴趣;它仅仅是反对哲学规则、反对直接意义的普遍专制的一个小小的战争机器。因此,这种创作被确定为:**一种无战略的策略**。

随后>>

他有写作“导论”、“概述”、“基本原理”的癖好,而把写出“真正的”书放到后来。这种癖好有一个修辞学上的名称,叫**预辩法**(热奈特^①曾很好地研究过)。

下面是被预告过的一些书籍:关于**写作的历史**(《写作的零度》,第22页),关于**修辞学的历史**(论文《古代修辞学》,1970),关于**词源学的历史**(论文《今天,米什莱》,1973),新的**风格学**

① 热奈特(Gérard Genette, 1930—):法国当代文艺理论家,他在叙事学方面做出了重大贡献。——译注

(《S/Z》,第107页),关于文本快乐的美学(《文本的快乐》,第104页),关于一种新的语言学(《文本的快乐》,第104页),关于价值的语言学(论文《走出文本》,1973),关于爱情话语的笔录(《S/Z》,第182页),建立在关于一个城市鲁滨孙基础上的虚构(论文《离题》,1971),关于小资产阶级的概论(论文《回复》,1971),一本关于法国的书——以米什莱的方式——定名为我们的法兰西(论文《回复》,1971),等等。

这些预告,多数情况下是考虑写作一本提示性的、笼统的、模仿性的书,以介绍具有里程碑性的知识,它们只能是一些普通的话语行为(那真是预辩法);它们属于拖延性领域。但是,拖延性,即对于真实(可实现性)的否认,并非没有活力:这些设想还活跃着,它们从来没有被放弃;虽然中断,但它们能在任何时刻重新开始;或者至少,俨然一种顽念的持续的痕迹,它们通过一些主题、一些片断、一些文章,像动作那样一部分一部分地间接地自我完成:(在1953年设想的)写作的历史,在二十年后形成了开办关于法语话语历史讲习班的想法;关于价值的语言学很早就指导了这本书的写作。是大山分娩小老鼠吗?应该从正面改变一下这个带有蔑视口吻的成语:大山对于生出小老鼠并不是多余的。

傅立叶把自己的书送给别人,从来都只是为了预告他随后即将出版的一本(十分明确、十分有说服力、十分完整的)完美书籍。对于书籍的预告(说明书),是调整我们内心空想的一种拖延计谋。我在想象,我在幻想,我在为我不能为之的大书润色、增光:这是一本知识书籍和写作书籍,它同时是一种完整的系统和对于任何系统的嘲笑,是智力与快乐的总和,是一本既是复仇的又是温柔的、既是辛辣的又是平和的书,等等。(在此,形容词泛滥,想象物成堆);简言之,他具有一个小说主人公的所有品质:他是走来的(来冒险的)那个人,而这本书,在我成为我自己的让-巴蒂斯特^①的同时,我预告它。

① 让-巴蒂斯特(Jean-Baptiste):为耶稣洗礼的牧师。——译注

通常,如果他对人说他考虑要写书(他并没有写),这就是

说他在把使他感到烦恼的事情向后放一放。或者更可以说,他想立即写作让他愿意写作的东西,而不是别的什么。在米什莱的作品中,使他愿意写作的东西,都是那些躯体的主题、咖啡、鲜血、龙舌兰、麦子,等等;于是,人们为自己建立一种主题批评,但是,为了从理论上不使其有可能与另一种有关历史的、生平的学说对立——因为幻觉过于自私而无法争论,人们就说,这只关系到一种**预批评**,并说,“真正的”批评(即对于他人的批评)随后将来到。

虽然您一直没有时间(或者虽然您想象是这样),虽然您被期限和推迟所困住,但您固执地认为,您在您需要做的事情里建立起秩序就可以摆脱困境。您制定规划、计划、日程表、期限表。在您的桌子上,在您的卡片里,有多少文章、书籍要写,有多少讲习班要搞,有多少东西要买,有多少电话要打。实际上,这些故纸堆,您从来不去过问,因为一种忧愁的意识赋予了您一种对于您的各项义务的杰出的记忆能力。但是,这是克制不住的:您延长您所缺的时间,甚至延长对于这种缺少的记录时刻。让我们把这一点称之为**规划强迫**(人们在猜想其无狂躁性的特征);显然,国家,集体,都不能幸免:为了制定规划已经花费了多少时间了?而且,因为我计划写一篇关于这方面的文章,规划的意念本身就变成了规划之强迫。

现在,我们来推翻所有这一切:这些拖延计谋,设想的这些梯形断阶,这可能就是写作本身。首先,作品从来都只是一部要来的作品的元书籍(预先的评论),这部要来的作品**由于没有成型**而变成这部作品:普鲁斯特,傅立叶,都只不过写了一些“内容介绍”。其次,作品从来不是里程碑性的:它是一种**提案**,每个人都可以随意地和尽其所能地使其饱和:我交给您一种可传递的语义材料,就像传环游戏那样。最后,作品是一种(戏剧的)**重复**,而这种重复就像在里维特^①的一部电影里那样,是长长的、没完没了的、中间带有评论和附注(excursus)的、插入有其他东西的。一句话,作品是一种分级搭配;它的存在是**等级**:是

① 里维特(Jacques Rivette, 1928—):法国电影艺术家。——译注

没有尽头的一个楼梯。

《太凯尔》>>

① 《太凯尔》(Tel Quel):又译为《原样》、《如是》,是1960年由作家索莱尔斯创办的法国先锋派文学刊物,该刊物最初以研究纯文学为主,后来转向与当时的新文学理论(符号学、精神分析学、诗学等)结合,刊物于1983年停刊,并由《无限》(Infini)杂志取而代之。——译注

② 克尔凯郭尔(Kierkegaard, 1813—1855):丹麦神学家,存在主义的先驱之一。——译注

他的《太凯尔》^①的朋友们:他们的独特性、他们的**真实性**(不包括智力能力、写作天才)在于,他们接受说一种共同的、一致的、无形的言语活动,在于懂得政治言语活动,然而,他们中的**每一个又都用其自己的躯体来说这种言语**。——那好吧,为什么您不这样做呢?——大概这正因为我与他们没有相同的躯体;我的躯体不能习惯于**普遍性**,不能习惯于言语活动中存在的**普遍性威力**。——这难道不是一种个人主义观点吗?人们在一个公认的反黑格尔论的基督教徒身上,例如在克尔凯郭尔^②身上,难道找不到这种观点吗?

躯体,是不可减缩的区别性,同时,它又是任何结构活动的原理(既然结构活动是结构的**特性**,论文《绘画是一种言语活动吗?》,1968)。如果我能以**我的躯体**来说政治,我就可以对(话语的)结构中最平庸的结构进行结构活动;我利用重复性来生产**文本**。问题在于了解,政治机器在把我的有生命力的、富于冲动的、贪图享乐的唯一**的躯体**置于躲避斗争的庸俗性的方式之中的时候,是否会长时间地承认这种方式。

今天的天气>>

今天早晨,面包店女老板对我说:**天气还是那么晴朗!热天气太长了!**(这里的人们总认为天气太晴朗了,太热了。)我要补充说:**而且,阳光是那样绚丽!**可是,女老板不回答,我再一次观察到了言语活动的短路情况,其最无意义的会话是可靠的机会;我理解,**看到阳光**属于一种阶级敏感性;或者更可以说,既然有一些“秀丽的”阳光大概已经被女老板所品味,那么,被社会所标志的东西,便是“模糊的”所见,是没有范围、没有目标、**没有形象表现**的所见,是对于透明性的所见,是对于一种未见(好的绘画中有这种无形象表现的价值,而坏的绘画中则没有)之

所见。总之，没有比天气更富有文化的東西了，没有比天气更富有意识的東西了。

有希望的大地 >>

他曾经对不能同时采纳所有的先锋派、对不能触及所有的余地而感到遗憾，也曾经对自己能力有限、退缩和过分听话而感到遗憾，等等；而他的遗憾又不能使自己从任何可靠的分析中得到启发：确切地讲，他当时在抵御什么呢？他当时到处在拒绝什么（或者更肤浅地讲：他对什么不满）呢？这是一种风格？一种傲气？一种暴力？还是一种愚蠢呢？

我的脑袋糊涂起来 >>

关于某项工作，某个主题（通常是人们论证的那些主题），关于生活中的某一天，他愿意能把这句大嫂的话当作座右铭：**我的脑袋糊涂起来**（我们来想象一种语言，在这种语言中，语法种类的关系有时迫使主体依据一位年迈女人的情况来说话）。

可是，在他的躯体上，他的脑袋从来不糊涂。这是一种诅咒：没有任何模糊、迷茫、反常状况；总是有着清醒的意识：不近毒品但却有向往，向往能醉意蒙蒙（而不是立即生病）。从前曾期待借一生中至少要做的一次外科手术来**空缺**一次，但由于不能做全身麻醉而遭到拒绝；每天早晨，刚醒过来，发现头有点晕眩，但脑袋里面仍然稳定（有时，带着一种烦恼入睡，在初醒时的新鲜感中它却消失了：彻夜不眠，奇迹般地没有意识；但是，烦恼融于自我，就像一只猛禽扑向我，而我完全重新找到自我，**就像我在昨天那样**）。

有时，他想让他脑袋中的、工作中的、其他事物中的言语活动休息，就像言语活动本身是人的躯体的一只劳累的胳膊一样；他似乎觉得，如果他在言语活动之中得到休息，他就全身得到了休息，也就摆脱了危机、摆脱了轰动、摆脱了激昂、摆脱了伤害、

摆脱了理性,等等。他看见言语活动是以一位年迈的劳累妇女的外在形象(有点像是一位两手劳损的真正的家庭妇女)出现的,这位妇女在某种**退居**之后叹息不已……

戏剧》》

在整体创作的十字路口上,可能就是**戏剧**:实际上,他的文本中,没有一种是谈论某种戏剧的,而演出又是世界让人观察的普遍的领域。戏剧珍惜在他的作品中出现和重新出现的所有表面看来是特定的主题:内涵、歇斯底里、虚构、想象之物、场面、优美、绘画、东方、暴力、意识形态(培根称之为“戏剧性幻觉”)。对他有吸引力的,不是符号,而是信号、标志:他所希望的科学,不是一种符号学,而是一种**体貌特征学**。

他不相信情感与符号脱离,不相信情绪与其戏剧表现脱离,他由于担心意指不当而不能**解释**一种赞赏、一种分开、一种爱情。因此,他越是激动,就越是寡言。他的“平静”,只不过是一位演员由于担心表演糟糕而不敢进入角色所显示出的拘谨。

他不能使自己变成有说服力的,可是在他看来,对于另一个的坚信正将另一个变成一个戏剧性的存在,正在引诱着他。他要求演员为其表现一个被说服的躯体,而不是一种真实的激情。下面是他看过的最好的戏剧场面:在比利时的一列火车的餐车厢里,几名(海关的,警察的)职员在靠一个角落的餐桌上用餐;他们已经贪婪地、舒适地、细心地(选择作料、肉块、适宜的餐具,以确定的眼光选中牛排而不是乏味的鸡肉)、与食物非常相宜的方式(小心翼翼地**在熟鱼上浇汁,轻弹奶酪以揭起包装纸膜,用刀刮掉奶酪的皮膜而不是剥掉,使用苹果削皮刀就像使用解剖刀**)吃完了,以至于科克餐饮公司(Cook)的服务制度整个受到了破坏:他们与我们吃了相同的东西,但是,菜单不同。因此,由于这唯一的**坚信**(不是躯体与激情或是与心灵的关系,而是与享乐的关系),从餐车的这一头到那一头,一切都变了。

主题>>

主题批评近些年来突然威信扫地。可是,不应过早地放弃这种批评思想。主题是一个有用的概念,可用来指明话语的场所,在这个场所中,躯体完全自己承担责任地前进,并通过这一点来破坏符号:例如“拉火线”,它既不是能指,也不是所指,或者说它两者都是:它确定这里,同时又遥指远方。为了使主题成为一个结构的观念,只需要对词源学表现出一种轻微的狂热即可:由于结构的单位在这里和那里就是“符素”、“音位”、“语素”、“味觉素”、“服饰素”、“色情素”、“生平素”,等等,根据这种相同的组合方式,我们可以想象,“主题”就是论题(理想的话语)的结构单位:即被陈述活动所设定、所显示、所提出并继续像是意义的可安排性(有时是在成为化石之前)的那种东西。

价值向理论的转化>>

价值向理论的转化(我心不在焉地读着我的一张卡片上的字:“转化”,但确实是这样写的):出于滑稽地模仿乔姆斯基^①,有人将说,任何价值都会重新写成(→)理论。这种转化,即这种激变,是一种能量:话语就通过这种解释、这种想象的移动、这种对于借口的创立而产生。由于理论源于价值(这并不意味着理论就没有坚实的基础),它便变成了一种智力对象,而这种对象又被带入了一种更大的循环之中(它遇到了读者的另一个想象物)。

① 乔姆斯基(Avram Noam Chomsky, 1928—):美国语言学家,转换生成语法的创始人。——译注

格言>>

他在这本书中完善着一种警句声调(我们,人们,总是)。然而,格言在有关人的本性的一种本质论思想之中受到了损害,它是与古典的意识形态连在一起的:它是言语活动的最为傲慢的(通常是最为愚蠢的)形式之一。为什么不放弃它呢?像以往一样,其原因在于情感方面:我写作一些格言(或是概述其意念),为的是使我放心:在出现一种精神混乱的时候,我借助于确信一

种超越我的固定性来减轻这种混乱：“实际上，总是这样”：于是格言就诞生了。格言是一种**句子名词**，而命名则是使平静。此外，这种情况也是一种格言：格言可以减轻我在写作格言时对于出现偏移的担心。

(X的电话：他向我叙述他的度假情况，但丝毫不询问我的度假情况，就像我两个月以来不曾动一动地方一样。我在其中看不到任何的不关心；我看到的更可以说是表明一种**辩解**：**我不在的那个地方，世界是静止的**：格言的静止性正是以这种方式来使疯狂的组织安静下来。)

整体性的魔鬼 >>

“让我们想象(如果可能的话)，一个女人穿着一件没有尽头的衣服，这件衣服本身也是按照时装杂志上说的那样来织做的。”(《服饰系统》，第53页)这种想象，由于表面上看是根据一定方法——因为它只是利用语义分析的一种操作性概念(“无结尾的文本”)，所以它不声不响地在考虑揭示**整体性**的魔鬼(把**整体性**当作魔鬼)。**整体性**完全使人发笑和使人害怕：就像暴力那样，难道它不总是滑稽可笑的(而且只在狂欢节的审美之中是可收回的)吗？

另一篇话语：今天是8月6日，在乡下，是一个晴朗明媚的一天的早晨：太阳、温暖、花卉、寂静、平和、光洁透亮。无任何东西在游逛，既没有欲望，也没有挑衅；只有工作，在我面前，就像一种普遍的存在：一切都是饱满的。这是**大自然**吗？这是所剩……皆无吗？这就是**整体性**吗？

1973年8月6日至1974年9月3日

作家索莱尔斯

对 话*

* 发表于《新观察家》杂志，
第 739 期，1979 年 1 月
6 日。题目为译者所加。
——译注

“我们不能忘记索莱尔斯。”

“可是，人们现在只谈论他！昨天，还有人在谈论，我看到有人在一家左派报纸上攻击他。他们指责他曾经是斯大林分子（因为他曾经出席过《人道报》的节日），指责他曾经是毛泽东主义者（因为他曾经访问过中国），指责他现在是笛卡尔主义者（因为他曾经去过美国）。”

“人们从不谈论他。人们再也不说他是位作家，再也不说他写过东西和继续在写东西。”

“如果您想到他在每一期《太凯尔》杂志上发表一段他的《天堂》一书，您就会承认，他的东西是读不懂的。”

“如果您按照自己的眼光和愿望断句的话，《天堂》是可以读懂的（它是古怪而动人的，是内容丰富的，它使一大堆事物在各个方向里活动——这正是文学的特性）。”

“那为什么要取消标点符号呢？”

“也许是想迫使您在阅读的时候更慢一些吧？也许要有一种新的阅读节奏，即一种新的阅读速度吧？难道您阅读《世界报》与阅读《法兰西晚报》速度一样吗？”

“我只阅读《世界报》。”

“说来，您同意以不同于您阅读报纸的速度来阅读一篇文学作品吗？在文学方面，有许多东西都取决于阅读速度。标点符号，有时，就像是一种被卡住的节拍器；您把紧身胸衣解开，感觉会是突发的；阅读，要更慢，因为这会使内容更为丰富；反常的情况是，因为更慢，也就会更抓紧阅读。”

“可是，为什么他坚持没完没了地发表这部作品的片断，而又从来不做些解释呢？”

“准确地讲：我们也可以相信他，并且认为这种固执意味着某种东西：比如，它传达给我们关于某一重要设想即具有**新尺度**的一种设想的趋向、发展和失败（作品部头的大小，就像阅读速

度一样,构成作品的意义)。”

“那为什么要一个片断一个片断地去展示作品呢?”

“普鲁斯特这么做了,可是那些片断没有被很好地读懂。”

“您总不能把索莱尔斯比作普鲁斯特吧!”

“从写作的实践和苦衷来讲,任何作家都可以与大作家相比。在我看来,这两位作者的榜样,似乎在提醒我们注意作家的某种伦理学,这种伦理学迫使作家立即就得对其作品提出疑问(普鲁斯特曾多次说过:不要过快地判断,并非所有的都说完了,要等待)。索莱尔斯引导我们(至少是引导我)不是依据策略方式(把一本书的‘变化’搞好)而更是依据‘末世学’方式来考虑文学。”

① révolution: 原意为“公转”、“绕转”之意,后演变为“变革”、“革命”之意。——译注

“这是一个宗教上的词语,不是吗?”

“一个词语的意思是可以变动的:‘révolution’^①一词本来是天文学上的一个术语,可是,在天体之外,它的运气多好啊!”

“‘末世学’意味着什么呢?我手头没有词典。”

“在对于终极的想法(或欲望)超过现在即现时的计划时,它就会出现。它指的是比策略或是战略更远的一种有关终极的观念:是作家在他的社会孤独之中读解的一种终极。因为作家是独自一人,他被原先的和新的阶级抛弃了。由于他今天生活在孤独本身被看作是一种错误的社会里,所以他的失败就更加惨重。我们接受(这正是我们作为主人的能力)本位主义,但不接受特殊性;我们接受类群,但不接受个人。我们创办(依靠天才的计谋)由个人组成的唱诗班,这些唱诗班具有可以表达愿望、可以喊叫和并不伤人的声音。但是,作家是绝对孤独的人吗?是既不是布列塔尼人也不是科西嘉人,既不是女人也不是同性恋男人、既不是疯子也不是阿拉伯人吗?他甚至不属于一种少数人吗?文学是他的嗓音,这种嗓音借助于‘天堂世界的’颠倒非常妙地重新采纳了世人的所有嗓音,并把它们融合进一种歌声之中,这种歌声只有在听它的人处于非常之远、非常超前并且超越流派、超越先锋派、超越报纸和对话的情况下,才能被听到。”

“您今天为什么写这种东西呢?”

“我看到，索莱尔斯已经变成了像是一个吉瓦罗人^①缩小的头像：现在，他只是个‘改变了主意的人’（然而，据我所知，他不是唯一这样做的人），那好吧，我认为，社会形象应该符合**一定秩序**的时刻正在到来。”

① 吉瓦罗人(Jivaro)：生活在南美洲亚马孙河流域的一个印第安人部族，他们每当抓住敌人后，就把他们的头割下，然后使其缩小保存。——译注



* 见于《整体理论》，集体著述，《太凯尔》杂志，瑟伊出版社，1968。

戏剧，诗歌，小说*

(1965—1968)

这篇文章是在1965年菲利普·索莱尔斯出版《戏剧》一书(瑟伊出版社)之后发表于《批评》杂志上的。今天，作者之所以又补写了一些评述，首先是为了参与对于一种写作定义的不间断的确立活动，因为有必要联系和结合针对作者而写的东西来修订写作的定义；这也是为了代表作家的权利去与他自己的作品进行对话；当然，作旁注是对话的一种腼腆形式(因为作旁注可以尊重两位作者的划分，而不是真正把他们的作品打乱)；旁注虽然是在其自己的文本中进行的，但是它却可以使人相信，一个文本既是确定的(我们不能完善它，不能利用发生的历史以追溯往事的方式使其变得真实)，同时又是无限地开放的(文本不会在修改或是禁止的作用下开放，而是通过行动、通过其他写作的补充才能开放，因为其他的写作能把文本带入复合文本的总体空间之中)；为此，作家必须把他以前的文本当作另外的文本，他现在重新把它们拿来、引用或是加以改变，就像是把一种复合性变成其他诸多符号那样。

因此，今天的作者便在其昨天文本的某些地方上进行了介入；这些介入便是在中括号[]中以一个罗马数字的方式引导的斜体字评述；而以阿拉伯数字方式引导的评述属于第一次的文本。^①

① 为了汉字排版的方便，译文中没有采用斜体字形，并且在阿拉伯数字两侧加了小括号；也就是说，以()引导的为第一次的评述，以[]引导的为第二次的评述。——译注

戏剧和诗歌是非常靠近的词：两个词都来自意味着做(faire)的动词。可是，戏剧的**做**是在故事的内部，这便是与叙事相适应的情节，而戏剧的主体则是**出现奇遇的人**(《特洛伊的故事》)。相反，诗歌的**做**(人们对我们说过多次)是位于故事之外的，它是某一技术人员为了构成一个对象而把各个部分聚拢在一起的活动。《戏剧》根本不想成为这一人工制作的对象；它想成为情节，而不成为表达手法：《戏剧》是对于一个原始事件的

叙述,而作者拒绝借助于一种个人的**做**来牺牲这个事件,也就是说拒绝把这个事件变成诗歌:《戏剧》是选择来反对诗歌的。可是,由于就是这种拒绝本身通过自省的设想来构成《戏剧》的情节,作者不得不与他所拒绝的东西周旋;当其要“接受”的时候,诗歌就停止了,但是这种停止从来无法获得一致确认。因此,我们有某种权利把《戏剧》当诗歌来阅读⁽¹⁾;如果我们想进入作者制造的眩晕之中,我们甚至应该这样做;但是,我们又应该与作者同时停止这种眩晕,并且不停地与正在出现的优美诗歌分离:《戏剧》是一种连续的断奶过程,是加入到比诗歌的整体奶汁更为苦涩、更为分离的一种物质。

这种物质由作者定名为**小说**。把一本没有(可见的)小故事和没有(姓名的)人物的书称作**小说**,在今天之所以还显得刺激,就是因为我们仍然待在但丁的一位翻译者德莱克吕泽(Delécluze)的高傲的惊愕之中(1841),因为德莱克吕泽在《新生》中看到了“一部有意思的作品,因为它的写作是在同时展开的三种形式(回忆、小说、诗歌)下进行的”。并且他认为应该“提前告诉读者这种特殊性……以便使读者搞清楚这种叙述系统在首次阅读时就出现的形象与观念的混淆类型”,在这之后,这位德莱克吕泽便过渡到更使他感兴趣的方面,即贝亚特里丝(Béatrice)这个“人”。在《戏剧》中,我们甚至看不到贝亚特里丝这个“人”:我们被封闭在一部纯粹小说的难解之谜中了,既抽象又色情,因为它是“小说”体裁的文录。然而,面对着这些体裁问题(它们不仅是批评的问题,而且是阅读的问题),我们也许不像几年前那样没有准备;实际上,小说只不过是大的叙述形式的一种历史变态,在它的旁边,还有神话、故事和史诗;面对叙述活动,我们有两种雏形的分析方式:一种是功能性的,或者是聚合性的,它试图在作品中找出依据词语而逐步相互连在一起的

(1)实际上,是可以把《戏剧》当作很美的诗歌来阅读的,盛赞言语活动与被爱的女人,以及盛赞它们从一个过渡到另一个的历程,是没有区别的,就像但丁的《新生》当时的情况:“我爱你”是任何

诗歌的唯一变化,《戏剧》难道不就是“我爱你”的无休止的隐喻吗?(参阅尼古拉·鲁威《一篇法国诗歌的结构分析》,《语言学》杂志,第3期,1964)

一些成分；另一种是序列性的，或者是句法性的，它在于重新找出文本的从第一行到最后一行的路径，即词语所走过的路径。把这些初步的方法用于我们文学的一部被引证的作品中，显然我们就不能去理睬“文学历史”，而且也许更不能去理睬一种现时的批评；尽管《戏剧》有其新颖之处，但这里要谈的却不是其先锋派特征，而是它对人类学的参照⁽¹⁾；我们尽力不依据最近引起轰动的小说来评价《戏剧》，而是更依据某个非常原始的神话、某个现在只留下了清晰形式的非常古老的故事来评价《戏剧》。

最近有一种设想（还不被广泛使用⁽²⁾），建议在叙事文中重新找到句子的重大作用：叙事文仅仅是一个很大的句子（同样，每个句子都以其自己的方式是一个很小的叙事文）：我们从中至少可以找出（我简单地说一说）两对词语，即四个词语：一个主体，一个客体（它们依据一种寻找计划或是欲望计划而对立地结合在一起，因为在任何叙事文中，都有某个人希望获得和寻找某种东西或某个人），一个助手和一个对手，他们是各种语法情况的叙述替代物（他们依据考验计划而对立地结合在一起，因为

[1] 人类学意图曾经有过其真实的时刻。在许多年中，人们曾经为我们不厌其烦地谈论故事，过于简单地赋予其一种神性，为了这种神性，人们认为必须牺牲对于形式的全部考虑，即把形式都归于无指意性；尽管为了去掉这个新的偶像的神圣性，必须想象其他的尺度，例如我们可以在一些稳定的贯穿故事的系统中（例如言语活动或叙事文）重新发现这些尺度；正是这种新的适应性，我们在此称之为：人类学的。可是，这种参照失去了其适时性，首先，故事本身越来越不被看作是坚不可摧的确定系统，我们很清楚，我们越来越了解，故事，完全像言语活动一样，是一种结构游戏，其各自的独立性可以比我们认为的要大得多，故事也是一种写作。其次，假定一种人类学领域，就是关闭结构，就是以科学的名义最后停止符号；对于叙事文的分析，不能与使人相信人类正常观念的权威性混在一起，即便是为了庆祝它们之间的距离和相违。最后，除了有可能回到一种后退的争议之中，就只剩下把故事的人与人类学的人相对立了；不管他们有什么区

别，他们是否都有一种非常完美的形象呢？问题在于扩大象征系统的裂痕，在这种系统中，刚刚生存着和继续生存着现代的西方；在我们不改变西方文化的处所即其言语活动的时候，做这种变动是不可能的；如果我们不了解或简缩这种言语活动（把其简缩成一种言语、一种传播、一种工具），我们只能去尊重它；为了使其分散，为了收回其几千年形成的优越性，为了使一种新的写作出现（而不是一种新的风格），一种建立在理论上的实践活动是必要的。《戏剧》无疑是这些首创性活动的一种。最近，《数字》一书也这么做了。在《戏剧》中，变动触及到了所谓“陈述活动的”主体，触及到了动作与叙述活动的神圣距离。在《数字》中，变动颠覆着时间，打开了无限引文的空间，并用一种阶梯式写作来取代词语的移行，因此也就把“文学”转变成了必须严格地称之为一种透视法的東西。

(2) A.-J. 格雷马斯：《语义教程》，圣-克鲁高等师范学院油印本，1964。

在主体的寻找之中,一个帮助他,另一个则拒绝他,轮流确定故事的各种危险和救助情况):叙述的轴线(两极)在不停地被冲突和联合的轴线所横穿。正是这两种运动使叙事活动成了一种可理解的对象。词语的任何接续,如果它通过象征功能(这些对立只不过是其基本的外在形象)而服从于这种做法,它都因此而变成一种“故事”。这种生成性的结构有可能显得庸俗:为了阐述世界上的所有叙事文,这种结构最好就是这么庸俗:但是,一旦我们研究其各种转换(这些转换是人们所关心的)和这些聚合项借以充实从而永远不会失去的方式,我们有可能会更好地解释形式的普遍性和内容的特殊性、作品的传播性和其作者的含混性。在从荷马开始的西方千年链条的终端,《戏剧》(副标题是小说)包含着我们刚才谈到的双重对立:一个男人在疯狂地寻找某种东西,他一会儿远离,一会儿又以在任何小说中都建构成一定关系的力量来靠近这种财富。这个人是谁?他的欲望的对象是什么?谁支持他?谁反对他?

《戏剧》中叙述的故事的主体(今后,根据该词的结构意义来讲)^[11],就是叙述者。一个男人在叙述他(在个人小说的情况下)发生的或(在隐私日记的情况下)正在发生的事情,那是叙事文的典型形式:以第一人称写出的作品有多少啊!说实在的,这个典型的第一人称是建立在两重性基础上的:我(je)是两种不同的并在时间里被分开的动作的作者:一种动作在于生存(爱,忍受痛苦,参与冒险),另一种在于写作(回想,叙述)。

因此,从传统上讲,以第一人称出现的小说有两个行为者

[11] 在(语言学的)结构意义上讲,主体不是一个人,而是一种功能。没有任何东西可强迫给予这个功能一种中心的位置(自恋性的位置)。结构意义上的主体不一定是人们谈论的人,也不一定是正在说话的人(在言语之外的位置);它对于话语来讲,既不是隐藏的,也不是比邻的;它不是隐藏在一个面具后面的东西,也不是一篇谓语补文的主要部分。在此,我们指出,(在程序上)有必要为主体打开一些未曾听到过的隐喻。结构主义理论已经做了些挖掘;剩下的就是让主体挪动

一下位置;对某些较远的语言的观察似乎可以帮助做到:与在我们的句子中出现的情况相反(在我们的句子中,是主体本身发布其话语的客观性,主体以此自我进行补充性的修饰),日语由于使其语法主观化(这是一种谨慎的方式,因为没有任何意见被视为是客观的,也就是说是普遍的),于是把主体不变成话语的强有力的施动者,而是变成包容词语并与之一起移动的一个很大的顽固的空间。

(行为者是一个人物,他是通过他做什么而不是通过他是什么来确定的):一个在行动,另一个在说话;由于两个行为者表现在一个人身上,所以他们之间维持着艰难的关系,甚至其困难性为**真诚**或**真实**所掩盖;就像柏拉图的两性人的两个一半那样,叙述者与行为者一个跑在另一个的后面,却从来不会相遇;这个距离叫做**不真诚**(mauvaise foi)^①,并且很长时间以来,它一直受到文学的关注。

① mauvaise foi: 萨特曾用来表示“欺瞒”之意,我们在此译为“不真诚”。——译注

在这方面,索莱尔斯的计划是彻底的:他同意至少取消一次(《戏剧》并不是样板;这是一种大概不可模仿的实验,甚至对于它的作者也是如此)与个人的任何叙述活动相联系的不真诚:他从两个一半出发,把角色(acteur)与叙述者(narrateur)结合在模糊的**我的**名下,严格地讲,他只构成了一个行为者:它的叙述者完全被融入了唯一的动作之中,那就是叙述动作;叙述活动在无人称的小说中是清晰的,而在有人称的小说中是模糊的,它在此变成了不透明的、可见的了,是叙述活动在充满整个场景。当然,任何心理学也就立即消失了^[■];叙述者就只需调整其过去的行为和现时的言语了:时态,回忆,理智或是内疚便出现在人的外面⁽³⁾。其结果便是,作为主体基本行为的叙述活动,便

(3) 在《戏剧》中有许多关于这一主体的注释:“是他,而且是他自己……但是,他一无所知的他是什么呢?”(第77页);“自杀?但是,如果自杀,是谁自杀呢?是谁杀死自己呢?那里面有谁呢?”(第91页);“还不是他,还不足以是他”(第108页);“他在他所在的夜里。从某种程度上讲,在他的眼里夜在变小——但是他自己也在这个夜里消失了(总之,他在验证这里不存在‘主体’)”(第121页)。对于相当多的现代作品来讲,在主体的无人物特征方面是一致的。《戏剧》的本意,是这种无人物特征不在书中得到叙述(得到报道),而是通过叙事文的行为本身来得到建立(如果可以这样说的话)。

无法被任何人称所天真地承担:是叙述活动在说话,它是它自己的嘴巴,而它传播的语言则是很特殊的;在此,语式(voix)不是某种**秘情**的工具,甚至不是其去掉了人称的工具:最终出现的这

[■] 长时间以来,在传统的带有小市民特征的小说里排除“心理学”;这不仅仅是一种文学上的事情。心理学同样存在于上层社会的写作之中,存在于我们认为是属于内心的书籍之中,我们在把这种内心的书籍天真地与书籍世界对立起来的时候,称之为“生活”:我们每一天凡是在作家或艺术家的现有境遇之外谈论的想象,基本上都是心理学的。在心理分析基础上建立的作品,总是明晰的,因为我们的生活来自于我们的书籍,来自于广泛的心理学著述;或者更可以说:我们把我们的书籍和我们的生活同时借以写作的那些规则的相等的循环称之为明晰

的:一个从来都只是对其他的对译。改变书籍,根据现代性的第一个词的意思,当然就是改变生活。一个像《戏剧》这样的文本,一如在其前面,与其同时或在其之后出现的文本,在其改变写作的情况下,就具有这种能力:它不让人去梦想,不让人把通过自恋方式从作者转给作为“小兄弟”的读者的某些形象放入“生活”之中;它甚至改变梦想的条件、叙事文的条件;它在产生一种多元的、非古性的、但从未听到过的写作的同时,纠正着言语活动本身,因为它在证实,独创性在今天不是一种审美态度,而是一种变化行为。

个不是人的这个,而是文学的这个(这一点可以概括《戏剧》中的某些不解之谜)。可是,动词变位是躲不开的,它要求任何句子(任何叙事文本)要么是有人称的,要么是无人称的,它要求在它和我自己间做出选择。索莱尔斯依据一种形式上的设想交替使用这两个方式(它与我就像一个棋盘的黑方格与白方格那样相互紧跟),而这种形式上的设想的修辞学本身就揭示出人为的任意性特征(任何修辞学都打算战胜**真诚话语**的困难性)。在黑色的它与白色的我之间,也许有某种本质区别;古典的生动性要求一位作者(我)决定谈他自己或谈别人(他),与这种生动性相反,无人称的情况像一支不停地回收使用⁽⁴⁾的箭,射出了没有人的我,这个我没有个性,而只有写作的完全是肉质的手的个性;因此,把叙述活动的两个人分开的物质,无任何名分,而它仅仅是一种前后的连接关系:他每一次都是要写作我的那个人;而我每一次都是那个虽已开始写作但又重新回到使其产生的前创造物之中的人。这种不稳定特征的运作,就像是一种规则的震动,负责建立叙事文的一个不存在的人。任何故事都是通过**某种观点**来说的,我们可以把这种观点称作**方式特征**(modalité),因为在语法上方式相对于动词陈述的过程还具有表明主体心理态度的功能;从乔伊斯^①、普鲁斯特^②到萨特^③、凯罗尔^④、罗伯-格里耶^⑤,方式特征是研究当代文学的重要场所之一。索莱尔斯无法让人相信叙述的匿名性,因为由语言所强加的**他和我**都是人的含蓄形式;但是,他在编织有人称和无人称的黑线与白线的时候,把主人公心理上的(很久以来就已经获得了的)无人改变成叙事文技术上的无方式特征:他**意味着**方式特征的不存在。

这就是《戏剧》的主体即其主人公:一个纯粹的叙述者。这位主人公在尽力叙述某种东西;在他看来,**真正的故事**是验证其

- ① 乔伊斯(James Joyce, 1882—1941):爱尔兰意识流派作家。——译注
- ② 普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922):法国意识流派作家。——译注
- ③ 萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980):法国作家,存在主义哲学家。——译注
- ④ 凯罗尔(Jean Raphaël Marie Noël Cayrol, 1911—):法国作家、诗人。——译注
- ⑤ 罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet, 1922—):法国新小说理论及代表作家。——译注

(4) 于是,索莱尔斯最终对圣-塞巴斯蒂安做出了出色的描述:“他可以代表一张弓,我可以代表一支箭。后者应该从前者射出,就像火苗从火堆上喷出一样……但是,后

者又很容易返回前者……而我可以成为为其提供食物的人和自我燃烧的人。”(第133页)



事业、其希望、其诡计、其付出，总之是验证其叙述者（因为只有这一点）全部活动的赌注^[IV]。在《戏剧》中，故事（即小说）非常重要，以至于变成了寻找的对象：故事成了故事的欲望。被如此寻求并且其延续即构成书的基本**传奇故事**是什么呢？如果我们忘记叙述者在此根本就不是（因为这是一般的情况）必须重新建构其客观奥秘之角色的话，我们就将永远也不会知道这一点；如果我们期待《戏剧》具有一部侦探小说的趣味，也就是说如果我们忘记故事的叙述者而顾及其角色，我们就永远也不能知道“结尾的词语”，我们就将永远也不会知道在整部书中得以神秘地引述、呼唤的**真正故事**是什么；但是，如果我们把角色的谜底归于叙述者（因为这是传奇故事的唯一行为者），我们就会立即理解，**真正故事**不是别的，而只是讲述给我们的那种寻找过程。这种同语反复并不过于复杂。（在虚构的层面上）没有故事却可以（在写作的层面上）产生浓厚的故事，在情节的零度上却对应着的一种丰满的意义即言语的一种有意义的标志，事件（戏剧）在某种程度上被从通常抄袭的（真实）世界（梦幻或是虚构）转入像眼睛一样注视这个世界的词语活动，也许这就是绝对**现实主义的**作品的出发点。塞万提斯、普鲁斯特写了一些书，他们的书都是在寻找**书籍**的同时遇到了世界；他们恰恰相信，确定一种

[IV] 我们知道，动作名词（在拉丁语方面，词尾有tio的标志）通常被看作静态名词，它们指的是一种普通的产品：描述，已经不再是描述动作，而是这种动作的结果，是一幅纯粹的静物画。叙述活动在此应该避免这种语义上的退化。在《戏剧》中，我们面对的不是一件被叙述的事物，而是一种叙述工作。把产品与其创作活动分开、把叙述对象与叙述工作分开的这条细细的线，就是将（经过先期准备而建立的）古典叙事文与现代文本对立起来的历史分界线，现代文本在其陈述活动之前并不存在，而且在供人阅读时最终只能被当作工作来阅读。如果我们观察一种表面上与处于动作状态的叙事文很接近的古典形式的话，这种区别是看得很清楚的：这里指的是故事中的那些故事，在故事中，一位本身也被以趣闻形式介绍的叙述者，宣布他将为我们的

述某件事情，并且他也寸步不离故事的发展。像《戏剧》这样的一部小说所取消的，恰恰是对于叙述潮涌的开闸放行。古典的叙述者在我们的面前就座，就像人们所说的入席就餐那样（甚至是在这一表达方式的治安意义上讲），并讲述他的产品（他的灵魂，他的知识，他的回忆），在句读方面与这种姿态相一致的，是一篇漂亮的文本准备精彩地展开的其发端词的注定的两个句号。《戏剧》的叙述者取消这两个句号，拒绝任何的就座：他不能处在他的桌子后面，不能处在他的叙事文前面；他的工作更可以说是属于迁移性的工作；这就需要以一群作家的方式穿越规则，并以规则来布满文本的空间——就像候鸟迁徙过程中的侧面布阵那样，这群作家在他们之间组合起动作的片断，以便把字词的行列变成词语动作的场面。

写作模式(艳情小说或是所希望的书籍),就在于写作本身,而不需要写出前面的**这个故事**。他们还会在**途中**说出整个一个世界和一些更真实的世界^[V]。顺着**一项纯粹是文学的计划**,索莱尔斯作为叙述者自己也在一个**可感**世界里形成自己的路线(这便是我们开头时谈到的诗歌),但是,既然**罪恶和死亡**在要写作——却从未写出——的故事上得以确定,那就只有在叙述活动实际上仅仅是这个问题(**故事是什么?**)的自由的**外在形象**的情况下,这种世界才是有生命力的。在我自己和世界的什么层面上来判定**我发生了什么事情呢?**《伊利亚特》之前的那些非常古老的**史诗抒情诗的作者们**,即那些最早的诗人们,都是借助于一种序诗来为**减弱叙事文的令人惧怕的专横性**(为什么在这里开始而不是在那里开始呢?),这种序诗的通常意思是:**故事是没完没了的,它开始于很久以前(它有过开始吗?)**,我在我开始的**这一点上把故事引入**。同样,作为主体在中寻找但又从未达到目的的基本故事即**基础性神话**,它则习惯地依据(并朝向)某种东西可能被叙述的情况来确定参照事物:它就像可以允许说话的不可见的术语库一样(语言,在其索绪尔语言学意义上讲)⁽⁵⁾。

仍然还是言语活动(既然情节在此是完全的叙述活动)将构成横向的和**支持的力量**,而主体的寻找则与这种力量混合在了一起。两种言语活动进入了**争斗之中**,一种反对**真正的故事**(我们从来不理解这种真正的故事),另一种则与之尽可能地接近,完成这种幻想,即完成**斯宾诺莎^①所说的这种既不真实又不虚构的动词性存在状态**,这种存在状态是无法理解和想象的,因为在《戏剧》中它是沿着一个不存在的故事发展的。相反的言语活动,

① 斯宾诺莎(Baruch de Spinoza, 1632—1677): 荷兰哲学家。——译注

[V] 间接的实践具有实在功能。面对有表现力的言语——这种言语负责证实**在话语之前确定的“东西”**,间接甚至搅乱表达的进程,它篡改中心与边围的关系,尽力永久地**偏离言语活动要说的这种“东西”**,同时始终提前在未发表的东西之中保持着**饱满(信息,意义,结局)**——这也是躲避对作品进行解释的一种手段。间接(构成**边侧景致**)承担着叙事文的

对比活动,承担着**论断的立体平面转换**。在雅各布森的努力之下,语言学本身近些时间以来已经得以**标志出讯息的新的标准形式**,也许它将有一天承认,斜线是**陈述活动的基本方式**。(5)“如果存在有叙事,那它实际上就是在叙述一种语言(一种句法)是如何探讨的,是如何创立的,是如何形成既是发送性的又是接收性的”(请插入这一内容)。



是过分的、充满符号的、在编造的故事中滥用和由“提前规定的段落”构成的言语活动，是“这种语言，这种已经死去的、有一天最终会被分列到哪种类别中去的写作物”，是表达方式的**多余之物**，借助于这种多余之物，叙述者被他自己所排除，被意识所烦恼，被“无法解释的个人重量”所压弯；总之，这种敌对的言语活动，便是**文学**，这种文学不仅仅是政体性的、社会性的，而且是内心的，这种完全形成的节奏最终决定我们发生的“故事”，因为感觉——如果不持续地给予注意的话——就是命名。这种言语活动就是谎言，因为自它一接触真正的幻觉，幻觉也就消失了⁽⁶⁾；但是，如果拒绝它，一种真实语言就开始说话了⁽⁷⁾。索莱尔斯密切地关注作家的基本神话：俄耳甫斯不能反悔，他必须向前走，必须不假思索地唱出他想唱的东西：任何恰到好处言语，都只能是一种大动作的躲闪；实际上，对于相信言语活动过分（因其带有社会性和人为制造的意义）和想说话（不承认不可表达性）的人来说，问题在于在言语活动的这种**多余部分形成之前**就得停下来：很快地采用现成的言语活动，用一种天生的、先于任何意识然而却具有无可指责的**语法性**的言语活动来代替它：这便是《戏剧》的事业，这种事业在这一点上与超现实主义的直接写作极为相像，而在另一点上又与之极为对立。

于是，言语活动在此提出了它的第二种保护性的外在形象，就像仙女暗助英雄去寻找那样：某种言语活动来造访叙述者，帮助他坚持不懈地限定**突然发生在他身上的事情**（真实的故事）。这种辅助性的言语活动不能是压倒性的；它是一种暗在的言语活动，是一种过渡性的言语活动⁽⁸⁾：它是一种“言语时间”，非常之短，因为它必须与“**真正的自发性，即任何态度和任何选择之**

(6) “一种词语上的努力在最初是难以标记出来的（而发现和就近获得这种努力的事实则会取消幻觉）。”（第 77 页）

(7) “我时刻准备放弃。我放弃。于是，在空白处，就有了这种撞击（如果我真正地放弃了）：一种语言在探讨，在创立。给人的感觉是，我马上就准确地讲述词语在纸上的路线——确切地讲没有别的，新的东

西一点都没有。”（第 147 页）

(8) “他只能以一种令人失望的、断断续续的、不带有任何相似性的、毫无和谐与虚构的方式来意识到这一点……故事就此中断了，在这种故事中，似乎不曾发生过任何事情，然而这种故事又是内在活动的顶点。”（第 73 页）

前⁽⁹⁾的那种自发性”相吻合。《戏剧》就是对这种时间的描述；从前的修辞学早已规定了它通常用于黄金时代的精确时间表：《戏剧》也是对于一种黄金时代即意识的黄金时代、言语的黄金时代的追溯。这个时间，是刚刚醒来、尚属全新、尚保持中性、尚未被回忆和意指活动所影响的躯体的时间。在此，便出现了整个躯体的亚当式的梦幻，这种梦幻在我们的现代性之初就带着着克尔凯郭尔的喊叫声：**请给我一个躯体！**正是存在分解成躯体、灵魂、心脏、精神活动在奠定“人”和与人连在一起的否定的言语活动：整个的躯体是无人称而言的；身份就像是高高地盘旋在某种睡意之上的鹰隼，而我们就在这种睡意中平静地忙于我们的真正生活和我们的真实故事；在我们醒来的时候，鹰隼一下子就消融在我们身上，总之，恰恰是在它俯冲的过程中，在它还没有接触到我们之前，就应该快速地抓住它和开始说话。索莱尔斯的苏醒是一种复杂的时间，既长又短：是一种正在出现的苏醒，是一种其延续时间较长的苏醒（就像有人说尼禄^①当时是一个正在出现的魔鬼那样）⁽¹⁰⁾。从词源学上讲，苏醒是一种超醒觉；在此，苏醒也是一种意识的活动，不论是夜间还是白天，都不能消除这种意识，而且它通过言语管理睡意、管理不确定的回忆和幻觉的储库。不过，在索莱尔斯看来，这是一种有关梦想的纯粹

① 尼禄（Néron, 37—68）：古罗马皇帝。——译注

(9) 见《中间状态》第126页。索莱尔斯在这个文本中极好地明确，“自发性”并非与词语的一种混乱相联系，而是相反，它毫无间隙地^(VI)与一种礼仪相联系：“会出现这样一种过多的意愿，这样一种实际的复杂性，而远非因此被搞得贫瘠和变成丑陋，对其亲历的感觉也会从一开始就多起来。”

(VI) 人们通常对我们谈论的“自发性”，是常规的顶点：它是一种物化的言语活动，在我们明确地想要“自发地”说话的时候，我们发现这种自发性早已为我们准备好了，它随时服从我们的直接安排。索莱尔斯在此考虑的自发性，是具有不同寻常困难的一种概念：对于符号做基本性的批评，对于一种非言语活动进行几乎是（乌托邦式的（然而从理论上讲却是必要的）探讨，这种非言语活动是肉体性的，

是完全有生命力的，它是一种亚当式的空间，构成任何心理和任何“自发性”的旧俗套在此无法存留。索莱尔斯在此间接地（只可能是传递）影射的实践，与我们的文明定期地要求其表现出紧急性的断裂方式毫无关系。这种实践不在于不去了解言语活动（这是看到言语活动以其最通常使用的形式重新小跑回来的杰出方式），而是要使它惊异——或者就像在《戏剧》中那样，在于听取其不稳定的悬念：这是一种很少如此直接的事业，以至于我们只有在诗歌的彻底经验中或是在极端文明的非常耐心的操作中再次见到它，就像禅所看准的那种悟性非言语活动状态。

(10) 索莱尔斯在其谈论间断性午睡的《中间状态》的文字中（第47页），提供了有关他睡觉（和苏醒）方法的几种说明。

的诗学；在他看来，睡意和苏醒更是一种形式功能的词语：睡意是一种前面的外在形象，苏醒是一种后面的外在形象，而且苏醒是对立关系有可能被发现和被说出的中性时刻；睡意基本上是一种在前状态⁽¹¹⁾，即难以解决的起源所在的场所⁽¹²⁾；因此，梦幻并无一种优越位置（在《戏剧》中，成型的梦幻即故事性的梦幻，是相当少的）；与记忆、幻觉和想象相比，梦幻在某种程度上是被形式化了，它被用在了这样的重要交替形式之中——这种形式似乎可以在《戏剧》的各个层面上调整其话语，并且它使白天和黑夜对立，使睡意和不困对立，使（棋盘上的）黑与白对立，使**他与我**对立，而苏醒则是这种形式的难得的中性状态。一种以**废除**为内容的言语活动正在确立：废除所有的分配，最终，它要废除那种存在于言语活动的内部并且过分地一方面指名事物另一方面又指名词语的分配。在索莱尔斯看来，在他叙述的经验的层面，词语先于事物——这是模糊其区分的方式：词语在看见、发现和发起要存在的事物⁽¹³⁾。这是如何出现的呢（因为词语的这种提前性不应该只被看作是说话的一种简单的方式）？我们知道，符号学在意义里细心地区分能指、所指和事物（即参照物）：所指并非事物：这是现代语言学的重大成果之一。索莱尔斯极大地扩大了使所指与参照物分离的间距（日常言语活动中的最小间距）：“**这里说的是词语的意义（您可理解为：所指），而不是词语中的事物。没有必要在此再现一种火、一种火焰：它们是什么（请您理解为：它们的语义存在）与我们看见什么无任何关系。**”（第113页）索莱尔斯想象出的说话人（醒着的人）不生活在事物之中（当然也不像能指那样生活在词语当中，因为这里所说的并不是一种可笑的咬文嚼字的行为），而是生活在

(11) “我似乎觉得，就在词语变成可见与可听之前，我正好处于词语的边界线上，我就待在一本书的旁边，而这本书自己也正以无限的耐心在梦想。”（第87页）

(12) “……从内部轻轻触及界限；这是任何人

都不再可能搞懂的动作和言语；他不会更好地理解，但是，这种动作和语言至少是其难以解决的起源。”（第91页）

(13) “他再次见到，是词语为他再次见到——“提到某种没有记忆的状态，那就是总在必须看、必须想的事物之前出现的东西。”（第64页）

“……”（第67页）——“于是，准确的表达方式变成了：不是这个或那个，而是：从我说开始，我就注意到……”（第156页）

所指之中(因为准确地讲,所指已经不再是参照物);它的言语活动已经奉献给一种未来的修辞学,它现在是、将来也是所指修辞学;对他来讲和在他看来,言语活动的各个方面(有人称之为的一个世界的各种界限)并不像供一种主题批评进行分析的浪漫派诗歌的情况那样是自然界(即事物)的各个方面,而是由所指的结合体或链条构成的意思的反面的各个方面:火灾的意义并不等于火苗的意义,因为问题已经不在于把单词与其参照物联系在一起了:它更可能是蕨类植物(而不是别的),因为问题在于是相同的换喻空间(在今天,从诗学意义上讲,似乎高于隐喻空间)。紧接着,自然便是在书籍和世界之间就没有了实质的断裂,因为“世界”并不直接是事物的汇集,而是一个所指场;词语与事物在它们之间无障碍地循环,就像同一话语的各个单位、同一种材料的微粒那样⁽¹⁴⁾。这一点与一个古老的神话相距不远:从描绘的文字到大地本身⁽¹⁵⁾,世界的神话就像是书。

主人公在寻找,故事在被寻找,敌对的言语活动,结盟的言语活动,这些便是构成《戏剧》的意义(因此也是其“戏剧性”趋向)的各种基本功能。可是,这个基本规则的所有术语都是分散的,就像古代修辞学中的那些引证胚芽(*semina probationum*);它们应该在进行序列分析(而不再是功能分析)的话语的某种秩序中被一定程度地重新编排:这便是故事的逻辑学问题,在这种逻辑学研究对我们称之为(就像在最近的语言学中那样)作品的可接受性——换句话说——就是其逼真性负有责任的情况下,这个问题是很重要的。还是在这里,出现的是叙述者与角色的融合状态(它决定地是《戏剧》的关键),也就是说各种功能的最初样式,这种样式解释了《戏剧》的特殊的逻辑性。通常,一个叙事文包含着至少两个时间轴:一个笔录轴,它就是词语相互依随的时间,另一个是虚构轴,它是故事的想象

(14) “……突然想到,在一本书的某个地方,一段紊乱的文字开向了天空。”(第141页)——“词语……(你在词语中间是透明的,你穿过它们而行,就像一个词语在其他词语中那样)。”(第81页)

(15) “严冬在我们的大地上复制它的白色姐妹形象,但是它的羽毛的颤动却不能延续。”(但丁:《地狱》,XXIV)

时间；有的时候，这两个轴不重合（差距，人为制造的顺序，倒叙镜头）；然而，也不能说在《戏剧》中，这两个轴就连续地重合：由于这关系到言语活动的探讨过程，所以笔录轴就吸收了全部的时间性：在**书籍**之外，没有时间：所转述的场面（原因不必说了，我们从来不知道这些场面是否是梦想、记忆或是幻觉）不涉及任何除了其书写状态之外的虚构标志⁽¹⁶⁾。笔录轴的特殊性是绝对的。因为，一位作者可以放弃任何叙述年代，可他却要使他的笔录服从于他的印象、记忆和感觉等的流动，但是，在使笔录轴成为对于另一个时间性的复制的时候，这仍然是保留着两个轴，而这丝毫不是《戏剧》的技巧，在《戏剧》中，严格地讲没有其他的**时间**，而只有词语的时间⁽¹⁷⁾；在此，我们就与一个**完整的现在时**有关系了，这个现在时只有在主体完全被融入其叙述者即词语的**跟踪者**的功能之中的情况下，才是主体的现在时。因此，没有必要把《戏剧》的章节做谁先谁后的排列：它们的本质的不确定性（记忆？梦想？幻觉？）使它们严格地成了无结果的。在话语中大量存在着的时间操作词（**现在，首先，这就是，最后，突然，在此刻**）从来不指一个故事的虚构时间，而只是并且以回指的（autonymique）方式指话语的时间。《戏剧》所遇到的唯一的时间，并不是带有年代——哪怕是内在地带有年代——的时间，而是我们在下面的表达方式中可以见到的带有普通紧迫感的时间：**到了该……的时候了**⁽¹⁸⁾；并且，这种紧迫感不是趣闻的紧迫感，而是言语活动的紧迫感：**到了该叙述这一点的时候了，这一点不是别的，而仅仅是词语，词语是无限地扩大的，它出现在我面前**。如果我们重新回到我们开始时的设想（我们至此从

(16) 索莱尔斯在谈到斯特恩（Laurence Sterne, 1713—1768, 英格兰作家。——译注）时援引弗吕歇尔（Fluchère）的话：“……过去时在精神的活动过程中总是现在时，因为精神的活动就在于把过去时以词语的形式铺落在纸上。”（《太凯尔》，第6期）

(17) 索莱尔斯在谈到普桑（Nicolas Poussin, 1594—1665, 法国画家。——译注）时说道：“这不是一个‘时刻’，

或者也不是已经有所形成的一些印象的某种乏味的延续，而是在一种坚固的可见区间里被自愿分出阶段、被引导、被利用、被中性化、被取消的时间在流动。”（《中间状态》，第84页）而在《戏剧》中他又说道：“这一点并不出现在时间里，而是出现在我们占有了时间的那一页纸上。”（第98页）

(18) 见《中间状态》第150页论及罗伯-格里耶的文字。

未离开这种设想),即在叙事文的种类与句子的种类之间存在着某种相似性,那么,《戏剧》的各个片断(从总体上讲与句子的动词相一致)从来都没有像时间(根据该词在语法上的意义)那样形成,而是作为过程的各种体态来形成(我们了解体态在某些语言如希腊语、斯拉夫语中的重要性:为什么不可在叙事文的语言中也同样重要呢?〔VI〕)。当叙述者让我们从他的楼上房间下来,当他让我们离开城里去看一次汽车事故的时候,这种连续既不是因其偶然(一次有日期的事件)也不是因其超验(一种习惯)而出现的;如果可以这样说的话,这是一种不定过去时(aoriste),是过程自身的动词方式。因此,话语所继续进行的“道路”既不是年代的道路(在前/在后)也不是叙事逻辑(一个事件被另一个事件所包含)的道路:在这里,唯一的章程是星座章程;既然并非任何话语都是线形的(对于文学的无限结果

〔VI〕法语的语言(至少在其词语形态方面)

没有体态。索莱尔斯的话语恰恰是利用了我们语言中缺少这一点来进行斗争:他填补这一空缺,按照德里达的说法,他在补充这一空缺,取代这一空缺。实际上,我们可以说,相对于语言来讲,话语承担了一种补偿工作(而非一种简单的使用):话语在酬劳语言,它接替它的空缺。必须想到〔根据博厄斯(Franz Boas, 1858—1942, 美国人类学家——译注)和雅各布森告诉我们的方法〕,“各种语言的真正区别,并不存在于它们可以说明或者不可以说明什么,而存在于对话者们应该或者不应该传达的东西之中”。作家,在这一点上是孤独的、特殊的,是与所有说话者和写字人相对立的,他是那种不迫使他的语言为他说话的人,他了解并感觉到他没有方言,因而凭空地想象出一种完整的语言。或者,没有任何东西对他来说是强迫性的,当他为自己而选择写作却不是间接地为自己的某种神圣形象而留下作品的时候(就像印欧人从牧师的手中拿过刀子来完成杀生工作那样),他通过他的话语,在不知不觉之中,有时在希腊语方面借用中间语态,有时则在北美努特卡语(nootka)方面借用一个词语的可分特征(在这个词语中,主项叠词仅仅是以次要的后缀形式宣布最无意义的信息,而这种信息又夸张地被置入词根当中),有时他又在

希伯来语方面借用(图解式的)外在形象(通过这外在形象,人可以被置于动词之前或之后——这要看人是面向过去还是面向未来),有时他还在美洲印第安人西努克语(chinook)方面借用一种我们不了解的间断时态(过去时态,不定的,近时的,神话的),等等。所有这些语言学方面的实践,在其构成言语活动的广阔的想象力的同时,都证明在与我们和我们的母语所不了解的方式来集中或分散从主体到陈述活动的关系时候,是可以建立起它们之间的关系的。这种完整的语言,虽然是由作家在任何语言学之外汇集起来的,但它并非是完美的、特殊的、天堂式的语言;相反,它是由所有语言的空洞部分构成的,其痕迹是在由语法到话语的过程中被消除的。在写作中,尚无任何结构规则可以从理论上规定句子的多余部分的并合,这些多余部分与连续的信息载体的叠加或是次要细节的修辞扩张(我们称之为想法的“扩展”)无任何关系;和语言相比,话语在表面上是可以组合的,从本质上讲是可引起争议的和于人有益的;正是在这一点上,作家(指写作之人,即不承认他自己的语言有必须遵守的界限的人)具有一种政治工作的责任性;这种工作,不在于“发明”众多象征符号,而在于在象征系统的整体里进行这一系统的转变,在于变动言语活动,而不在于革新言语活动。

来讲,这是一种限制),那就应该把《戏剧》当作一个很大的星系来阅读,而这个星系的拓扑学对于我们来讲则是无法想象的。因此,推动句法关系的,并不是位于词语后面的、而词语则仅仅是其外表的某种东西,而是词语本身:词语在此既是句法的单位,同时也是句法的操作者:词语通过其能指(《戏剧》中的某些歌曲结合成回音),或者通过其所指(如我们上面所说的那样),来打开、连接话语的序列:按照埃斯库罗斯^①的说法,词语就是**抽鞭子**(¹⁹)。也许就是在这里,出现了诗歌的一种非常古老的艺术手法;索莱尔斯的新颖之处,在于是那些推进性的词语、那些句法操作者在决定定期的结合链,而在这些结合链内部,各种替代无穷无尽:从语义学上讲,词语没有内容,句子没有结尾:这大概与乔姆斯基的广义生成结构相似,作品是其自己的语言,是可以无限地替代的:我们中的每一个人都因此在说着一种无限的句子,他在无限地替代这个句子的各个组成部分,并且只有死亡可以打断这个句子。《戏剧》在引导人们对作品的结束提出质疑(²⁰)。

《戏剧》不能不引起来自阅读方面的抗拒,因为叙述功能的绝对规则性的结构(一个主人公,一种寻找,一些有益的力量和一些敌对的力量)不是由一个“逻辑”话语也就是说按年代先后排列的话语来承担的;读者应该在对叙事文的提问中寻找叙事文的戏剧基础。换句话说,《戏剧》的叙述规则是有规律的,但是它的表述规则不是这样的,“问题”或者说“戏剧”恰恰就出现在这种断裂之中,而且正是在此存在着读者的抗力。我们可以用另外的方式来解释这种抗力:《戏剧》的基本功能也是任何叙事文的功能(主体/客体,助手/反对者),这些功能仅在唯一的领域即言语活动的领域(应该按该词的最强意义——言语的演化论——来理解)的内部是有效的:言语活动是一个真正的星球,

① 埃斯库罗斯(Eschyle,大约为公元前525—前456年):古希腊著名悲剧诗人。——译注

(19)《哀求的女人们》(*Suppliantes*),第466页。

(20)(一种火灾的意象):“梦想只允许存在一个词,或者更可以说是通过间接的方

式、严格的方式,甚至是掺假的方式来机械地暗示这个词。但是,这个词代替什么呢?火灾代替什么呢?(他敢于想象:世界代替什么呢?)”(第85页)

它传播它的主人公、他的故事、他的利益、他的痛苦⁽²¹⁾。这便是索莱尔斯以无可指责(但绝非未曾受到过指责)的严厉态度所坚持的做法。然而,没有比建立文学上的规则更带来抗力的了(我们想起德莱克吕泽面对但丁的《新生》所表现出的不信任);这些规则似乎应该不惜一切代价保留其潜意识状态,完全就像语言的规则那样;没有任何通常的作品是在言语活动之上的言语活动(除了某些古代驿站的情况),以至于元语言层面的空缺可能是可以确定大众作品(或者是类似作品)的可靠标准:把言语活动变作一个主体,并通过言语活动继续构成一种非常有力的禁忌(作家则是其巫师)⁽²²⁾;社会似乎也在性别上限制言语,在言语上限制言语。这种审查遇到了一种惰性(或者这种检查通过这种惰性来表述):通常的情况下,我们只有身处可以自我投射的作品中的时候,才可以读好作品。弗洛伊德在重新论述达·芬奇的时候,把通过设定姿态(per via di porre)进行的绘画(和暗示)与无设定姿态(per via di levare)进行的雕塑(和分析)对立了起来⁽²³⁾;我们一直认为,作品是绘画,我们应该像我们相信它们是制作成的那样(也就是说我们把自己也加入了进去)来阅读它们。在这一点上,唯独作家可以在《戏剧》中自我投影,唯独作家可以在《戏剧》中阅读。不过,我们可以想象和希望一种新的阅读方式。《戏剧》要求我们进行的这种新的阅读方式,将尽力不在作品和读者之间确定一种类比关系,而是——如果可以这样说的话——确定一种同系的关系。当一个艺术家用他的材料——画布、雕木、声音、词语——进行奋斗的时候,尽管这种奋斗在途中会产生我们可以对其进行无限思考的珍贵的仿制品,他在最后告诉我们的,仍然是这种奋斗而且只有这种奋斗:这就是他的首先的也是最后的言语。然而,这种奋

(21) “书籍不应把它自己所设的圈套缚住,但是它应该把自己放在只属于它的空间中。”(菲利普·索莱尔斯,《太凯尔》,第6期)

(22) 但丁在其把他的诗歌和技巧评述融为一本书(《新生》)的时候,他所动摇的正

当他援引他的诗歌《抒情诗,去寻找你的爱情》的时候,他拒绝了对他的指责,按这种指责的说法,人们不知道他是在对谁说话,借口是“这首抒情诗仅仅是我所说的内容”。

(23) 《精神分析技巧》,第13页。
是这种禁忌,更准确地讲,在这本书中,

斗“嵌套式地”(en abyme)再现世上所有的奋斗;艺术家的这种象征性功能由来已久,在今天阅读过去的作品就看得更清楚,因为在过去的作品中,诗人的责任是向世人不仅重现他创作的戏剧,而且重现他自己的戏剧,甚至是他的言语的事件:诗歌的种种约束在一些非常民众化的体裁中表现得很活跃,对这些约束的把握总会激起一种集体性的强烈赞赏,这些约束只能是与世界之间的某种关系的同系意象:从来不只有奋斗的一个侧面,从来不只有一种胜利。这种象征符号在现代被减弱了,但恰恰是作家在不停地和不惜任何代价地唤醒它:因此,世人**要做的**,便是向索莱尔斯学习。



拒不因袭* (1968)

* 发表于《新观察家》杂志,第181期,1968年4月30日。

革命的观念在西方已经死亡了。今后,这种观念只会出现在**其他地方**。然而,对于一位作家来讲,这种**其他地方**的政治场所(古巴,中国)不比其形式重要:在这种转移当中,与作家直接有关的,即从他的工作(因为作家本身也工作)观点来看,是这种转移对于西方的离去,是这种转移所要求的新的意象:即一种领域的意象,这种领域的西方主体已经不再是中心或不再为人所看重。菲利普·索莱尔斯正是在革命的这个**远方**(绝对没有听说过的、“没有被写过的”远方)确定了他的工作并拓展了他的创作。

① 《逻辑》、《数字》两书,瑟伊出版社,1968。

索莱尔斯拒不因袭——除了因袭不可因袭的东西。人们通常把这种拒不因袭的做法蔑称为**无相关性**,这种拒绝可以采用各种方式,一些是基本的(我们将在《逻辑》^①一书中看到),另一些可以是无关紧要的,后者与《太凯尔》杂志和“太凯尔”丛书的活动相关,这些活动同样也是一些**写作物**。例如:索莱尔斯似乎认为有必要与那些父辈人物的政治性言语活动有某种断裂;那些父辈人物就是那些左派的知识分子和作家,他们在最近二十年中一直被反斯大林的斗争所困扰:他们在世界上的政治注册方式,现在看来想必是**歪写的**,即以**一种矛盾的方式**也就是“丑陋的”方式来书写的。

他是《太凯尔》杂志里的一名共产党人吗?如果这是在歪写反共产主义——左派知识分子们正是靠反共产主义生存(喂肥)的,如果这同时——不要忘记这一点——是在歪写共产主义知识分子们的传统的反形式主义,这又有什么不可以呢?有两种“因袭”,借助一个去掉另一个,是不坏的事,因为它们都不平心静气地关注形式的作用。

至于基本的断裂,即主要地在《逻辑》一书中而含混地在



《数字》一书中论证的断裂,其对象就是我们文学的历史。在索莱尔斯看来,这种文学的主要内容,在以往的世纪里已经和现在仍然服从于唯一的**可读性**形式:拉辛的一部悲剧,伏尔泰的一篇小说,波德莱尔的一首诗,或者加缪的一篇纪实作品,都涉及一种相同的阅读动因、一种相同的意义观念、一种相同的叙述实践,一句话,一种相同的“语法”。然而,这种深在的语法,即阅读的语法而非普通的法语的语言学语法,我们已开始从中找出规则,从此,这种语法便像是特殊的了,尽管我们依然把它体验成普遍性的,也就是说自然性的。与此同时,另一种语言似乎成为可能,它是被革命性地证实了的:即在对于“真实”的规则性阅读的边缘分散地于这里和那里已经开始写用的语言,这种“真实”已经在整个西方话语上印下了唯一的痕迹。索莱尔斯在《逻辑》一书中所谈论的马拉美、洛特雷阿蒙^①、卢塞尔^②、阿尔托^③、巴塔耶,他们都是这种**新逻辑**的首批操作者;他们的写作在任何方面都不是人们从“兴趣”出发(按照伏尔泰很早确定的原理,这种原理在于把任何现象都压缩为其最小的可能原因)就可以与之融会的一种**风格**或是一种**方式**,而是一种否认行为,这种行为的目的在于动摇旧文本的自然权利,并使产生旧文本和作为对旧文本阅读之基础的各种概念失效(**主体,真实,表达,描述,叙事,意义**)。

① 洛特雷阿蒙(Isidore Ducasse, dit le Comte de Lautréamont, 1846—1870): 法国作家,超现实主义流派的先驱。——译注

② 卢塞尔(Raymond Roussel, 1877—1933): 法国作家。——译注

③ 阿尔托(Antonin Artaud, 1896—1948): 法国作家、喜剧演员。——译注

索莱尔斯给文学(因为这是旧式写作的名称)带来的争议,不仅仅导致对于写作方式的一种重新修正,而且引起了对于真实、对于作家和其相互工作的一种新的定义。为了理解索莱尔斯的行动,就必须从作为所有最新研究的共同用语的**符号**开始,即便符号最终还要被带进一个空间即一个随后将毁掉它的文本中。作家们长时期称之为“真实”的东西,只不过是一种系统,一种逐步展向无限的写作流动:世界一直是**已经被写过的**。与世界沟通(这是一个虔诚的愿望,人们极好地将其与所有的“形式主义”对立了起来),已经不再是使一个主体与一个客体、一种风格与一种题材、一种观点和一些事实建立联系,而是穿过使世界

得以构成的写作字迹(就像那些“引语”,其起源既不可能完全被标记,也从来没有被停止),是生产索莱尔斯要求的这种组构性的写作(这种表达方式无任何神秘性)——如果我们很愿意设想文本从词源学上讲就是一种**组织**、就是一种写作字迹的系统,而不是作家在小心翼翼地**从艺术那里获得改变意识和现实的权利**的同时,从自己的意识和现实中提炼的图画的话。

因此,索莱尔斯要求和实践的写作是**否定文学言语活动的习惯即再现习惯**的。几个世纪以来,文学把绘画作为**榜样**,因为它形象地表现动作、景物、性格;从文学中可以看出**叙事故事、描述、人物肖像**。可是,从塞尚^①到杜尚的五十年中,就像最近的一次画展的介绍书中所说的那样,绘画本身也**逐渐地废除了传统、主体、客体和绘画自身**;我们在此指出,塞尚、毕加索、康定斯基^②,或杜尚,并不因此而“不可理解”;但是,言语活动作为作家和所有的人都共用的材料,大概会向社会提供许多其他的抗力。不管它是什么,赌注都是相同的:从纸面到画布、到对象,借助于索莱尔斯称之的“特征”,通过与作为表达的神秘器官的“嗓子”的对立,把写作**置于外面**,并与运动中的世界借以自我书写的写作物一起巡回:这便是《数字》做的事情,在《数字》中,我们将看到许多来自**其他语言**(例如数学语言、汉语语言)的写作物,在我们看来,这些语言的整体必然构成**其他的语言**,它们就像是穿过最美的一种语言即法语(因为“表达之快乐”甚至就是在旧文本中已经是现代的那种东西)而分散呈现的一些萌芽。

与再现的告别(或者如果人们愿意,也可以说是与文学形象化的告别),具有重要的后果:已经不再可能把某种东西或某个人置于作者之后;在复调写作物的表面,写作的人将不会再被人寻找:《数字》不提供任何形象,即便是(而尤其是)隐藏的意象;构成想象物之重要性(主题、重复、标志、虚构、剧情)的一切东西,都逐渐地**离开了**写作物,因为废除叙事,即超越幻觉:必须把作家(或作者:这是同样的事情)设想为在一处镜子长廊里迷路的人:哪里没有自己的形象,哪里就是出口,哪里就是世界。

① 塞尚(Paul Cézanne, 1839—1906):法国印象派画家。——译注

② 康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944):祖籍为俄罗斯的先为德国国籍、后为法国国籍的画家。——译注



这就是其与革命的关系吗？一位作家只能通过他的工作得到确定。就这种工作而言，革命主要表现为一种形式，即最后的区别形式，区别是不与其他相像的。索莱尔斯站在一种新的历史情况面前，他利用了这种情况：他在利用长期以来被检查的一种原则，根据这种原则，革命与文学的关系不能是类比的关系，而仅仅是同系的关系：即便是从革命的观点来看，复制真实又有什么好处呢？因为这样做就需要很好地求助于资产阶级的语言，而这种语言又恰恰是复制的语言。在写作物中可以出现的革命，便是破坏，便是火灾（《数字》就是开向这种意象），或者如果我们愿意从正面来说的话，那便是复调（写作物，引语，数字，主体部分，变化）。索莱尔斯指出其延续和其开头的东西，就是这种在西方人的自恋关系之外存在的出口，即一种绝对的区别的出现——如果西方作家不先下手的话，政治将很愿意在作家面前负责代表这种区别。

蔑 视^{*}

(1973)

^{*} 发表于《批评》杂志,第318期,1973年11月。

有一天,我说某个作品写得很美。有人立即就喊叫起来:我们是现代人,又如何谈美呢?我们的词汇太有限了(恰恰是在这里,新词在泛滥),我们必须同意词语可以变意和返回原意。我根据事物而给其命名,甚至是给其使用过的名称。于是,我表现出固执,我还说索莱尔斯的书^①是美的。我在此不是指对于一种规则理想的相宜性,而是指物质上的完全快乐。一切由色情的多种因素决定的东西都是美的。索莱尔斯的书不放弃任何东西,既不放弃故事,也不放弃批评,更不放弃语言,我所称为“美”的,正是这种全面性。

^① 《H》,瑟伊出版社,1973。

那么,如何进行呢?就像“一种语言旋风”。您看那些地上的落叶,暴风雨一来就把它卷走了:一些小的晕眩进入到一个大的螺旋之中,而这个大的螺旋又移动起来,奔向我们所不知道的地方。在《H》一书中,一切都是大胆地东拉西扯地安排在一起的;主语刚刚在一个类似于句子的成分中落定,它就又开始松动,以避免一直在逼近的演说阶段。晕眩来自被搞乱的各个主语之间的距离,来自他们先后出现的惊人速度,来自他们交换场所的狭窄。在再现活动确定下来之前,这是一种布朗运动,这是具有各种比例的可视荧屏:这时,画面——神圣的画面——中断(因为某种暴风雨),其表面因带有电荷而变得粗糙,它开始抖动、闪着火花、发出噼噼声响、阻碍着在暴风雨过后重新返回的理念玄想(理念玄想,即广告性短剧、“戏剧节目”、“重要报道”等)。在索莱尔斯的书中,天下雨了,是以类似于表意文字的长长的线条(紧凑,浓密,细腻,优美,飘逸和有节制)来书写的,这种线条(不过,却是很通风的!)在伊势州(Ise-shû)(日本,12世纪)手稿的彩色纸上不停地画着长线:“雨水、种子、撒播、线索、结构、文本、写作物。”^②

^② 指的是日本的一幅草书作品。——译注

① 雅克·昂利克 (Jacques Henric) 就《法则》一书谈到了“奠定了我们西方文化的许多重要神话中具有的一种重新书写方式”。

《H》一书几乎排斥所有的言语活动^①；但是，只因为它本身就不是一种言语活动而是语言中的一种语言，它才可以这样：它的多义性不是迂回的（依据该词策略的、军事的和地形学上的意义）。它所躲避的疑难问题在于，为了排斥，通常必须有一种排斥性言语活动，而这种言语活动自己又变成了一种新的绘画。由此，产生了多义的答案：借助于言语活动之碎片，在再现活动的墙上（荧屏，纸页）产生无数的点、古怪的图案、片状物、裂痕（人们不是说，汉字就是在烤白的乌龟壳上出现的裂痕吗？）。

可以用多种方式来对待“乱不成章”：把它看成一种杂乱无序，看成一种偶然的安排，看成一种总体的形象，或者看成一种天体的无限性等。但是，杂乱无章，也是一种享乐空间，在这个空间里，进行探索是可能的。从这种观点讲，《H》是一处词语森林，我正是在这片森林中寻找能打动我的东西（在孩提时代，我们曾经在田野里找寻人们藏在那里的巧克力鸡蛋）。这是与叙述活动或字谜不同的另一种悬念；我等待着将涉及到我并为我而建立意义的那个句子之末。《H》是一出戏剧，它与马拉美的充满幻想的书相似：言语活动之诸多特征显露在文本提供的情景之中（我们也可以简单地说是显露在一些诗句之中：诗句难道不就是那种不断解体又不断撞击的东西吗？），没有一个特征可以代表全体，但是每一个特征都在呼喊某个人（一本书的集体读者，并不是一个陌生的和相等的群体；书越是“现代的”，它的读者即它的享用者就越具有较大的区别；《H》一书中所探讨的主体的不稳定性，是通过一种狂热的个人化来进行的：即躯体的个人化，这种个人化讥笑由国家的和集权的社会所颁布的普遍性法则、顺从法则、大众化法则）。

《H》作为半言语即半写作物（指一种可说的写作物，它甚至是与写出的言语相反的），它把一种古怪的品质即雄辩术从一个转向另一个。《H》一书的雄辩术在于，其话语（还是话语的话

语吗?)在向前奔走,向前跑动,向前滚动,不断膨胀,又借助于不同的“点火”重新进发:不断出现的各种想法(我把“想法”称之为平淡乏味句式的反句子)、词语、声音、字母、写作物为了获得语态而拥有的一切——不是它的表达圈套而是它的音色及其微粒,还有人们在词语艺术中称之为**锐气**的东西,即躯体的不可避免的、无法改变的、不可转让的标志。从前,雄辩与“心”是连在一起的;为什么不可以如此呢?写作一本如此充满**独特风格**的书而无慷慨大度之风,是不可能的。

从何处开始呢?那好吧,就从工作的工具即打字机开始。很久以前,行吟诗人(aède)就曾在背诵之前试图采用叙述机器:那便是序言。后来,普罗旺斯行吟诗人(troubadour),中世纪德国的爱情抒情诗人(minnesinger),他们在唱诗之前,都在乐器上舞动双手:那便是前奏曲。由于需要进入言语活动的无限之中,索莱尔斯便从能实际上生产这种言语活动的东西开始:一切都不是从主体开始,而是从生产工具开始:“索莱尔斯”并不仅仅意味着是“考虑周密之人”;他还是“生产之人”〔参阅亨利·格尔泽所著《袖珍拉丁语》(*Le Latin en poche*)〕。

在索莱尔斯拆析他的姓名(主要的能指)的时候,他显然没有在他的“个人”身上带入**姓名**的指代意义(例如从前的贵族就沾沾自喜于他们的姓氏的词源,或者如今天人名年鉴上所建议的那样)。在此,姓氏是一种偏离起点,是一种换喻的断裂处:主体正是在对自己的姓(对其专有的姓)神往(甚至是历史地神往)的时候,去掉他的个人:姓独自离开,就像一只没有连线的气球;在我使我的姓离开的时候,我自己在使自己停止(我在失去神圣性)。如果我们中的每一个人都这样探索其姓,我们就将摆脱我们的自负,那么,一切都有可能“在沟通”中会更好。

整个的调性音乐都是与建构观念(即“构成”观念)连在一起的。然而,作品的可读性可以在某种程度上看作是调性:支配

① “……而您希望调性继续而非……”（《H》，第184页）

② 德彪西（Claude Debussy, 1862—1918）：法国作曲家。——译注

方式相同，显示方式相同^①；一种新的听音乐的方式和一种新的阅读方式在被寻求建立，并已经开始形成，但两种方式都是无调性的。在这两种情况里被打乱的，是（主题、观念、故事等的）展现，也就是说记忆：文本是无记忆的，而这种高贵失缺的色情外在形象，就是色调。《H》（犹如韦伯恩的一部乐曲，索莱尔斯明确地参照了这部乐曲）是一种色调音阶（嗓音在此不是失去色调的时刻）；这种色调音阶散落、突发、扬逸，就像德彪西^②的《游戏曲》一样；从这位德彪西开始，从韦伯恩和那些后来的音乐家开始，就没有了“主题与展现”；在《H》中也没有主题与展现，没有一个修辞性的润滑原子。这种新的实践在无益地打击“构成”观念（即便书是以一种游戏的方式秘密地安排的）：长度观念（有那么多文学的或是音乐的古典体裁都是以作品的尺度来确定的）已不再是合适的了：索莱尔斯的片断与（韦伯恩的）短小乐曲、与俳句或絮语没有什么区别。

人们从不再使用标点到引入不再使用句子。确实是这样；我们已经开始模糊地看到句子的可疑的意指作用，也就是说：意指作用是一种语言学上的假象；不能确信在富有活力的言语中存在着句子；话语的所谓逻辑断切涉及到一种意识形态，这种逻辑断切在建立所指的一种专制；从某种方式上讲，句子总是**严谨的**，对它的各种争议总是（在教学上和和精神学上）被制止的。因此，《H》构成了某种句子过程。可是，代替句子的，并不是其机械的反义词，如喋喋不休的废话、难以理解的文字。第三种形式出现了，这种形式保留了句子的言语活动方面的诱惑力，但是避开了其断切、其关闭，总之是避开了其**再现能力**。《H》不是在组织句子，而是在组织句法活动，组织智力碎片、言语活动（根据该词在波洛克书法中可能具有的意义）之斑点。那么，从语言学上讲，在这个文本中，什么东西被排除了呢？不是标点符号（总之是表面的缺少），而是分句之间的接合与跨越，也就是说**复合句**（亚里士多德式的客体）。文学上的句子难道不是一种**蒙太奇**吗？索莱尔斯的文本并不是**蒙太奇式**的：是其构成（修辞

秩序)受到了阻碍,而不是那些不断出现的瞬间的再现活动受到了阻碍。

在有关《H》一书的新闻资料中,可以说没有一篇文章不是从指出书的印刷特征开始的(没有标点,没有大写,没有起行)。因此,我们也在**阅读一个文本之前**,来谈一下**文本**。

这里说的是一种连续的、紧凑的、表面看来是无间断的叙述活动。这种叙述活动可以以两种相反的方式被人接受。如果读者的想象力是**轻飘飘的**(按照巴什拉尔所能理解的意义),那么,这种连续紧凑的文本就会给他一种压抑感觉;他就会说“我感到窒息”,于是便扔掉书籍(或者他在阅读的过程中就这么说,为了使一个文本继续存在,它有必要被某些躯体即被某些读者所扔掉;没有普遍一致的躯体:欲望躯体与欲望阅读是完全不同的)。相反,如果读者的想象是**流动的**,那么,一切就都变了;由印刷所显示的意象就变成有益的和光彩夺目的了;那便是润滑浴液的意象、自由喷体的意象、妄想着没有穷尽的性高潮的意象;因此,这个文本并不是田园诗似的;它有某种无情的东西,就像巴赫的一个终曲;总之,这种叙述速度意味着:**文本开始了,但它没有终结**(文本不是“功能性的”,不是“赢利性的”,它处在一种逻辑之中,处在一种性欲当中,逻辑与性欲都不具有任何接近创造性的合目的性);原因,目的,简言之,**会话是被排除了,但是主体也是这样**:作者为了继续看到他刚刚说过的事情的后果,他不去等待;他不怜悯读者,他也不怜悯自己,**他不监督言语活动**。

写作(在这一点上与“文学”相反),是尽力生产**不可标记**的言语活动(这是话语的**零度**的梦想)的躯体之情绪紧张的表现。然而——不论是从反论上讲或是从辩证法上讲,我们只能在借助于言语活动的情况下才能排除言语活动,因为言语活动总是属于“**已经理解的**”。因此,需要有某种记忆的辩证法,这种辩证法自我建立,又自我破坏。《H》一书中的“标记”,就是为这

一点服务的：这些标记是一些时事回想、现成的句法、细小的“知识浓缩”、模糊可鉴的碎片、可读性内容的浮现、源自他人话语的简短絮语：社会记忆经常、非常经常地采用轻轻的“挽救”方式显露，但它又立即隐没；剽窃被打破了，被粉碎了；记忆在漂浮，不固定在位置上；一种新的语言在语言之中产生了，同时也产生了一种活动的、电控的荧屏，在这个荧屏上，任何再现都不会被去掉；对言语活动的记忆很多，但这些记忆从未得以确定，从未被认真地对待过。应该理解，对于言语活动来讲，没有任何真正新的东西曾经是可能的：没有自发的产生；哎！言语活动自己也是亲连性的；结果便是，新的词根（即新的语言）还只是属于被复数化的旧词根：因此，没有任何力量可以优于复数。

在《H》一书中，我们看到不少这种结构的句法：“流动的钻石陀螺”，“与装满野玫瑰的黄梨一起悬在了空中”，“请你拿起这枝长寿花请你靠着地窖停在泡沫之中”，等等；所有这些句法都是指某种在写作理论中非常重要的东西，这种东西便是：色情对象进入话语。实际上，有必要（为了我们的快乐）使某些符号具有某种参照作用；有必要在迫使词语不出现（“没有任何花束”）的情况下，使事物的色情内容在一些地方迫使言语活动在其组织中安排某些有形的效果、某些（从所指到能指的）换喻、某些（感触得到的、快乐的、美好的）记忆。在夏多布里昂的作品里有这种“进入”（《朗塞的一生》中的柑橘树），在巴塔耶的作品中有这种“段落”（《眼睛的故事》中的盛满牛奶的盘子）；通过这种现象，这种美妙特色既不接受流派，也不接受时代；话语的这种突然的加重，这种轻微的（和突然的）膨胀，有时突然出现在某些严肃的文字中，并使这些文字摆脱忧郁；我愿意在黑格尔的作品中看到对猫头鹰的描写（“只是在黄昏的开始时刻，米内尔夫的猫头鹰才振翅起飞”），愿意在马克思的作品中看到纺织男工和裁缝的身影（关于具体的或抽象的工作）；这些过渡段落的有益效果在于，有声有色的东西总是可读的：如果您想被人阅读，那就请您写作有声有色的东西。然而，在《H》一书中，这

些段落非常之多,并通过放弃句子而变得更为自由,更为光彩迷人;因为正像柏拉图在与克拉蒂的对话中说的那样,去掉了句子,词语就统治一切了。我们可以提几个问题:人类是从什么开始的呢?是从词语还是一下子就从句子开始的呢?我设想,人类是一下子并且同时出现在言语活动、句子和规则面前的;而且,词语的光辉,它的圈定的淫荡性,参照物被文明后的回返,都只能作为一种被征服的紊乱状况可以突然出现在话语中。我还要指出,与句子相反,词语是孤独的,对于作为国王的词语不可做任何“解释”;是规则和意义在自我解释;言语活动之间的血腥战争正是从句子和意义开始的。

有一种可靠的方式能够区分无风格写作(écriture)和写作物(écriture):无风格写作时刻准备着被缩写,而写作物不能。《H》对“缩写”的想法带有很明显的反感。躲过缩写、躲过保留和分类,这恰是《H》一书文本结构功能的一种。《H》能被国家图书馆收存吗?为此,我很想知道国家图书馆的分类标签。

如何写作一篇批评文章呢?我们读书的时候都是从一头读到另一头,我们做记录,写出一份提纲,然后写作。这不是好途径。《H》一书把您带到了评论的极限:它不允许形成“总的想法”。因此,它采用的是片断:我们可以希望,只是这些絮语在评论中阻止产生《H》一书恰恰尽力解散的“整体性幻觉”。对于片断的求助(需要指出的是,这些片断一直在避免人们所不接受的稳定性),使我无法依据索莱尔斯的作品获得可以捍卫的主题和可以准备的附注。尽管我长时间以来陪伴着他,但我每一次都是在前进中接过他的工作:这些片断便是这种前进的脚步:这是“同路人”的活动。

当一个文本在某种意义上讲“产生影响”的时候,也就没有什么可说的了(这是享乐的否定原理)。因此,这里被评述的,严格地讲,不是索莱尔斯的文本,而更应该是关于阅读的文化抵制

情况。也不是：他为什么写作呢？而应该是：如何阅读他呢？如何阅读在这里和那里被证实是难以读懂的东西吗？《H》一书就像《法则》一样，应该在对于阅读的某种惊讶之中被停止、被保留（很有意思的是，通常很欢迎这本书的对立面却未表现出任何惊讶：一种法国式的老式反映是：“没有人让我们产生对立”，“如果我们被人看成笨蛋怎么办啊？”像格里布伊^①那样，不少批评家由于担心丢丑而赶紧装傻充愣；真正的愚笨从不对任何东西感到惊讶。应该这样说，惊讶，已经是有了爱，因为惊讶是享乐的腴腴开端）。

① 格里布伊 (Gribouille)：人们想象出来的一个笨人。——译注

不久以前，批评还是很幼稚的，或者说还是很直率的：各种公设毫不掩饰地对立；天主教当时攻击纪德，是因为纪德是新教徒，这一点处处都看得很清楚。今天，对于一位作者的贬低不是直接的；这种贬低不再求助于一些简单的论据（这并不妨碍它在需要时是简单的）：人们转移攻击的对象；他们装作只针对圈套和模拟人像的样子。对于《H》的批评可以让我们记录下这些圈套中的一些。

例如，“新”不是从正面受到攻击的；有人厚颜无耻地以另外的方式攻击它，但是，这在今天也有些不恰当：这样做，有可能被弃之于厚古薄今之流，而新闻界则希望“新鲜的”；因此，拒不承认的做法便被对手接了过来：“《H》追求新颖，但并非就那么新颖”：接着便提到几种没有标点的话语（在人类的文化群体中，我们可以找到各个方面的例子）。这种论据可以一箭三雕：在把《H》从“真正的”新颖中拨离的情况下，我确定了我作为反对作者的态度，我不愿意被人认为反对新颖，而且我让人理解我很有文化素养。这是一种顺势疗法：小故事在预防大故事的危险。

另一个圈套：时髦：“《H》只不过是一种时髦效应。”于是，我们便可以把文本简化为一种表面的（时髦是轻浮的）、从属的和不大有价值的现象（与时髦暗在地相对的，是具有深刻的、诚实的、稳定的价值的高尚道德观念：人文主义）。对于这种简化的

全部批评使我们大伤脑筋，这种简化指责新颖与最为广泛的社会性之间的所有联系：故事中**没有非能指的东西：被继续的（然而，我们不要过分夸大《H》的时髦！）、被争取和被捍卫的东西，即可以引起欲望和抗力的东西，这种东西可以是过渡性的，但是，在其没有使过去的文本发生变动、变化和成为不可能的情况下，它不会消失。有属于先锋派的赶时髦的人吗？但是，维尔迪兰女士所捍卫的，并不是圣桑^①或是安布鲁瓦茨·托玛^②，而是瓦格纳^③和德彪西！追求时髦可以是一种小小的资产阶级的机器，这种机器逆资产阶级的利益而动，也正是在这种名义上，追求时髦可以（逊色地）是历史性的。**

与上面的圈套接近的，还有一种，即“小集团”：《H》可以看作是一个知识分子小集团的矫揉造作和艰涩难懂的产物，这个小集团与公众舆论脱离，沾沾自喜地生活在其自己的圈子里。显然，这就意味着推翻所有的角色：在《H》中完成的工作——这是一项涉及面很宽的、深刻的和远离任何形式主义计划的工作——被从外部封闭了：它的不可沟通之线是由其他的东西画出的；“明亮”或“昏暗”不是天然品质，它们是由读者选择的一些安排：（宽宏的）正直在于**首先能说出这样的话：如果您不可理解，那是因为**我愚笨、无知和没有心计，难道不正是这样的吗？为了不沟通，必须是两个人。****

最后一种攻击方式，尤其用了一些花言巧语（我们可以说达到了**顶点**：这一点使任何排斥策略变得圆满）：**在对手的地盘教训对手**。因此，一些资产阶级的报纸就会对索莱尔斯说：“您所写的，充其量，是资产阶级的；您所做的，无益于革命。”这些战略家镇定地把自己变成了他们所攻击的事业的**检察官**；这样，他们就在对手方面取消了其任何盟友，不论观点如何，他们都把它封闭在其起源的厄运之中，同时从其选择中获得利益：“**无事可做，您将总是一位资产阶级分子；既不要相信您的朋友（您不可取代地是有别于他们的）也不要相信您的敌人（您使他们感到害怕）。**”

批评的愚笨功能：它把您不愿意做的事情记在您的名下。于

① 圣桑 (Saint-Saëns, 1835—1921): 法国作曲家。——译注

② 安布鲁瓦茨·托玛 (Ambroise Thomas, 1811—1896): 法国作曲家。——译注

③ 瓦格纳 (Richard Wagner, 1818—1883): 德意志作曲家。——译注

① 朱丽娅·克里斯特娃 (Julia Kristeva, 1942—): 法国符号学家。——译注

是,便存在着一种小小的记者性的方式,这种方式在于完全解散连带性工作:一方面是菲利普·索莱尔斯和朱丽娅·克里斯特娃^①,另一方面是上面文字的作者:有人在想,顺便向后者发出的敬意,使对于前二人的大方拒绝变得更为“客观”:“我们所攻击的,并不是某种理论选择,因为所有的理论都是有价值的;而是一种方式、一种风格、一种话语。”混合,是批评方法中被人所熟悉的一种表现方式;其相反的方式是:分散。有一种很好的先锋派,有一种坏的先锋派:“好的”先锋派不发表任何直接政治性的东西,它撰写传统的东西;“坏的”先锋派……(参阅上面提到的批评圈套)真正的评价,显然在于安排理论关联性(这些关联性是很大的)和策略上的区别(这些区别并不是一些对立情况),简言之,在于设想出一种现代性的联合方式。

我要是文学理论家,我就不会更多地去关心作品的结构,因为这种结构实际上只存在于元语言学家这个特殊的动物眼里,从某种意义上讲,结构是元语言学家的一种生理特性(当然是很有意思的);结构,有点像是歇斯底里;您去管它吧,它是无可怀疑的;您装作不知道,它也就消失了。总之,有两种现象:对抗目光(“秘密”之秩序)的现象和产生于目光的现象,这第二种现象只存在于当人们看它们(“节目”之秩序)的时候。我更喜欢节目(虚构故事),而不喜欢结构,因为任何结构的结尾都在于形成一个虚构故事、一种“戏剧幽灵”(培根^②)。

在文本(作品)中,应该关注的是角色。然而,运作文本的却是读者;而读者又是复数的(撒旦说过:“……因为我的姓名是兵团。”);对于一篇文本来讲,有着众多的读者:不仅有不同个人,而且在每一个躯体中根据是一个星期的哪一天和在阅读哪一页还有不同的智力节奏。为使我们建立有关这种复数的一个概念,我们在《H》一书中可以区分出三种不同的领域,即三种阅读秩序。

第一个领域是个人(个人形体)的:我在《H》一书中试验不同的研究方法。我可以这样阅读其文本:1)“点击式”(我凌驾

② 培根 (Francis Bacon, 1561—1626): 英国画家。——译注

于书页之上,并且或由于偶然,或出于直觉,或由于磁性作用,而去去看一个或是很美的、或是刺激人的、或是成为问题的——总之是可记录下来一个句段);2)“赏识式”(我细心地去理解文本的一整页内容,并且津津有味地品尝);3)“展开式”(这是通常的合法的阅读方式,是巡行:我从一头到另一头地展开作品,例如一部小说,不论我是否快乐或忧愁,我都以同样的速度向前展开);4)“低空式”(我仔细地阅读甚至每一个词语,而不考虑节省我的时间,也可以说,我把自己置于注释者的角色之中。在此,应该指出《H》中诸多反常情况中的一种:它的排版是一条毫无变化的直线,从头到尾都是一样,这种排版应该导致一种快速的阅读,就像意义即表象只能出现在放映机达到某一速度的时候那样;然而,恰恰相反,认真的、慢速的阅读则使《H》一书成为一本深刻而难以捉摸的书,其每一个地方都是富有智慧的,都在字的排列之外强烈地照亮着其他地方:《H》既是重要的演讲词,同时也是一个日本式的箱子,里面装满了数不尽的俳句;《H》有两种脉搏:一种是“大众”脉搏,就像人们所说的那样,是一首“大众歌曲”,它快速、活泼;另一种是批评家的脉搏,即那些坚持读下去也就是说抬头阅读的神职人员的脉搏);5)“满天式”(我把整个一本书看成是距我远放的一个物体,这样做的借口就是为了思考,我把书重新放到其历史的情景中:文本的理论,阻力,故事,未来,等等)。

第二个阅读空间是社会学的。我不把《H》一书与其所受到的批评分开;我把《H》看成一种(文本的)行为,把它所引起的反映与其行为连在一起,就像这种“反映”是文本的组成部分那样;而这个文本的历史功能,恰恰是表现在今天推动象征产品消费的那种对立情况。

第三个空间是历史的。文本的读者并不生活在读物的时间里(即便读者从生平上讲是同时代的)。某些人想把《H》当小说来阅读(他们失望了);其他人想把它当诗歌来阅读(他们也失望了);另有一些人属于20世纪30年代的先锋派;最后,还有一些人假设自己是身处未来;这些人试图把《H》当作明天的

一种文本来阅读(哪怕文本在明天不再是现在的文本),他们同时也知道,这种未来不只是向前的,他们也知道这种未来从辩证法上讲还包含着反复与不合时宜:阅读但丁或阅读拉伯雷的读者,大概比一位阅读马尔罗^①的读者更接近《H》——通常,供同一类人享用的场所,既适宜于最远的也适宜于最近的,既适宜于最年轻的也适宜于最年老的,既适宜于最大众化的也适宜于最贵族式的;最后,也可能有一些过渡性读者:他们在《H》中于只能靠重复才能继续存在的内容之外发现了一种过渡段落,这种段落过渡到他们现在不了解、将来也不了解的内容(我认为我就属于这种读者)。这就是读者在历史中扬起的尘埃^②。

① 马尔罗 (André Malraux, 1901—1976): 法国作家和政治家。——译注

② “……主体在历史中的尘埃扬起……”(索莱尔斯)

我们什么时候才可以建立和实践一种多情的批评而又不使其成为不公正的呢? 我们什么时候才可以自由地(摆脱虚假的“客观性”观念)在对一个文本的阅读中包括进去我们能从其作者那里获得的知识呢? 为什么(以什么名义和害怕谁)我要把对索莱尔斯一本书的阅读与我对他的友谊割裂开来呢? 可是,很少有人可以在这一点上提供对于一篇相同的文本(组织)的感受,因为在这种文本上既要有写作物,同时也要有日常的言语:对于某些人来讲,生活是文本性的。最后,我认识了一些没有书籍的作家,他们的实践、言语活动、躯体、组织能力,在对我产生所有作用的同时,提供了一种真正文本的可信性。阅读《H》时,不要像是面对一件我们不顾其他任何主体的存在而专心注视和消费的保留产品那样去面对这本书,而是应该蔑视写作之人,就像我们与其同时在写那样。

当前情况* (1974)

* 发表于《太凯尔》杂志，
第57期，1974年。

从文艺复兴以来，认知一直被一种自由所控制：即构思、完成和写作百科全书的自由。可是，福楼拜的一本书就指出了这种可能性的可笑的结局：《布瓦尔与佩居歇》（*Bouvard et Pécuchet*）是这种百科全书认知的最终笑剧；依据词源学，认知经常变换，但不停止；科学失去了其重量：不再有所指、上帝、理性、进步，等等。于是，言语活动登场了，新的文艺复兴宣告开始了：今后，将有**言语活动的百科全书**，即有关形式、外在形象、语调变化、呼喊、恫吓、笑话、引言、词语游戏的全部“套数”（*mathésis*）；所有这些活动以前都是集中和包容在公园和检疫所内（诗，巴洛克艺术，拉伯雷，等等），现在都逐渐变成了人类主体的唯一的组织（文本）。我就是这样来阅读《H》（和其几个同代人的某些作品的）：如同一部言语活动百科全书、一出**句子喜剧**、一种文艺复兴欲望。

历史大概又重新返回了，但必须**螺旋式地重复**。这种新的文艺复兴不以任何天性作为保证：（词语）材料的大百科全书已经**冒险地**创办了。风险来自何处呢？风险来自恰恰是其物质的言语活动又是**规则本身**：在言语活动中，任何规则都不可避免地相像，并且任何违反规则的情况和对违反规则的任何否定也出现在此。言语活动最终将是有可能完成（在《逻辑》一书中所捍卫的）**巴塔耶的表达方式（解除禁令但不取消禁令）**的唯一场所。索莱尔斯正是这样做的：他解除禁令但不取消言语活动（“当我决定在同一语言中改变语言的时候，叙事又突然开始了”）。正是这种**内在的外部（拿掉句子的横杠，同时又睁大眼睛看着横杠）**在同时使规则的捍卫者和其否定者都感到扫兴。

因此，索莱尔斯的作品便建立在一种无所适从即一种**矛盾**之中，就像我们为了从远处指出言语活动的不可攀缘的峭壁而礼貌地说的那样。在《H》中，我总是回到这一点上：我在书中被

这种神秘所诱惑：一种**连续的间断**（或者相反）；“论题”（英文：“topics”，拉丁文：“quaestiones”）在奔跑、在飞来飞去、在通过，形成没有尽头、无法预测的条形痕迹。文本的这些突然变化，就像一个示波器的诱人的出超波纹（**前所未有信息的预报**），被带到、被卷到一个单一的浪涛（歌声）之中，这个浪涛只能是语言，那是带有纯粹的物质性的语言，这种语言鲜明地排除了内容、再现活动和句子的幻想成分。语言的这种连续性不属于那种油状类型；它更属于巴赫式的一种音乐发动机类型（我自己在摩洛哥的一条河谷中曾经有过对于文本和文本特征的一种强烈的意识，我从那个河谷里听到了维吉尔式声音的立体声交汇——鸟、远处儿童的尖叫声、柑橘树的沙沙声，当然在全天当中也有抽水机的均匀发动机的声音；农村，文本，就是这样：一曲牧歌中贯穿着某种机器的声响：颜色、静寂、微风，完全是一种文化的、浪漫的古老价值的编织物，这种编织物被一辆电动自行车的奔跑从中割断）。我可以更近地围住这种神秘：索莱尔斯文本的一般习惯是由（破坏了的）主体的**痕迹**与一条快速向前的路径之间的张力构成（这便是全部）：用Z直接写下去（Z是魔鬼的字母），就会出现一条总的线（“就像我们进入一条有条痕的长河一样”）。

作为老年欧洲人的我们，我们还注定要说话，而不是注定要建构，对于话语的撼动会**立即**被写入革命的计划之中，正是这种“直接的**未来**”出现在索莱尔斯的工作之中。请您做一次替换实验：如果他不写作呢？那么，我们只有在遵守（右翼的、左翼的）习俗与喋喋不休之间做出选择；**前面**没有任何东西；多么不幸，多么令人窒息，多么令人烦恼！他同时抓住了几条线索；他向前走，同时注视着社会的未来和文本的**未来**；他不重新返回言语活动的**后面**。作为他的朋友或他的敌人，他都让我们**活着**。

波动^{*}

(1978)

^{*} 节选自《关于中性的课程》，法兰西研究院(Collège de France)，1978年5月6日。

卡夫卡曾经常对雅努赫说：“我没有任何确定的东西。”出自一位作家的这句话，告诉了我们两种态度、两种主题、两种话语：一是我刚刚讲过的**犹豫**，一是我马上要讲的**波动**。

尽管我不愿意彻底地处理这种“情况”（因为这是一位亲近的朋友，一位我喜爱的、敬重的和赞赏的人，也因为这是一个很“热点的”问题和这是可以称之为“一个动作中的意象”的东西），但是，我认为应该说一句有关索莱尔斯的话：人们要依据严肃认真的思想的观点来解释索莱尔斯，而不应该以幽默和厌烦的态度去对待他。这种严肃认真的思想，恰恰就是**波动**的思想。实际上，索莱尔斯似乎在提供一种突然改变观点的情景，而他又从来不加以解释，于是这就产生了某种打乱和激怒知识分子舆论的“干扰情况”。这意味着什么呢？

我愿意在此指出两点。

第一点在于，由于索莱尔斯的“波动”，很明显，他要重新讨论知识分子的传统角色的问题（我说的是“角色”，而不是“功能”）。自从知识分子作为社会要人以来（也就是说自从19世纪末而更准确地讲是从德雷福斯事件^①以来），知识分子是**正义事业的某种高贵检察官**。当然，有所争议的并不是其行动的必要性；而是**善良意识**的一种形象的持久性，需要打乱的是一种衣褶。然而，索莱尔斯显然是在实践一种“生命写作”，并在这种写作中引入巴赫金谓之的一种荒诞尺度；他向我们暗示，我们正在进入一个破坏阶段——不是破坏知识分子行动的阶段，而是破坏其“使命”的阶段。这种破坏可以采用一种撤回观点的形式，但也可以采用一种干扰、一系列分散的断言的形式。总之，索莱尔斯只让人以题名的方式在一期《太凯尔》杂志上引用北京《人民日报》上的一句话：“我们需要的是斗士，而不是绵羊。”在知识分子的话语单位上自愿地印烙上的震动，是通过一系列的



^① 德雷福斯事件：德雷福斯（Alfred Dreyfus, 1859—1935），犹太人，法国上尉。1894年12月因被指责向德国出卖情报而入狱。德雷福斯的家属在新闻界和一些知名作家例如左拉的支持下，进行了抗争，从而使这一事件成为当时法国社会的重要事件。——译注

“高兴之事”来实现的,这些高兴之事的目的在于打乱作为知识分子**忠诚**和**高尚道德形象**的超我——显然,其代价是一种极大的孤独;因为“高兴之事”不是在我希望有一天看到的于一种被称作“知识分子人种学”的研究分析的实践中被接受的。

第二点,是通过**波动**的一种有点无度的音乐,我确信,在索莱尔斯身上有一种确定的主题:写作和对写作的虔诚。在此,属于新的东西,就是这种对于写作的坚定的服从(每天上午都写几页《天堂》)不再通过为**艺术而艺术**的理论来实现,也不再是通过有度而有秩序的介入理论来实现(一方面是小说、诗歌,另一方面是签字);这种服从似乎是通过主体的某种彻底的疯狂,通过他的多方面的、无休止的和不知疲倦的妥协来实现的。在那些有点极端但其连续出现却总是开放的态度(“我没有任何确定的东西”)与不可阻挡地趋于凝固的**意象**之重要性之间,我们可以看到一种疯狂的斗争;像索莱尔斯那样去抨击**意象**的不动和僵死特点,是一种危险的、极端的行动,在不考虑举动的情况下,这种行动的极端性对于某些神秘性的一般意义来讲也不是不可理解的:例如埃勒·哈拉智^①的情况。

当波动允许**犹豫**的时候,知识界强烈地反对**波动**。例如,纪德式的**犹豫**曾经得到宽容,那是因为**意象**是稳定的:我们可以说,纪德过去一直生产运动之稳定**意象**。相反,索莱尔斯想阻止**意象**成型。总之,不是在内容和舆论层面上出现一切,而是在**意象**层面上:社会群体(不管怎样)一直想解救的是**意象**,因为**意象**是其生命的食粮,而这一点越来越清楚:现代社会由于过分发展,它已经不能(像以前那样)再以信仰来养活自己,而是依赖**意象**。索莱尔斯的荒诞之举,来自于他抨击**意象**,来自于他似乎想提前阻止任何**意象**的形成和稳定;他拒绝最后可能的**意象**:即“那个想在找到其最后道路之前就试图多方面发展的人”的**意象**(关于修行和入教的高贵神话:“在多次徘徊之后,我的双眼睁开了”):就像有人说的那样,他变成了“难以防御的”。

① 埃勒·哈拉智(El Hallaj, 858—922):伊斯兰教苏菲派神秘人物。——译注

偶遇琐事

出版说明

把这些文章合情合理地放在一起的原因，是写作活动为抓住直接的东西而进行的努力的结果。因此，这里所做的工作，既不是理论研究，也不是批评性的提问方式（“这是什么？”“这意味着什么？”）。人们很清楚，这并不是因为罗兰·巴特曾经认为他有可能对于方法、理论和意识形态一窍不通。但是在此，请等一下，他在改变方法的同时，便建议读者与作者（本人）“认同”——我们这里再次采用“长期以来，我睡得很早”^①这种语言；最准确地讲是与他的“写作欲望认同”。“我把自己置于正在‘做事’的人的位置，而不再是放在就某事发表意见的人的位置：我不研究一种产品，而是承担一种生产活动；我在话语之上取消话语；世界不再以一种客体的形式出现在我面前，而是以一种写作的形式也就是说是以一种实践的方式出现在我面前；我变成了另外一种认知类型（爱好者的类型）……”^②

① 见《语言的轻声细语》，第313页。

② 同上，第325页。

有两部分未曾发表过的文字需要简单加以介绍。

《偶遇琐事》是对1968至1969年在摩洛哥而主要是对于先在丹吉尔和拉巴特随后在南部的所见所闻的记录和汇集。这部分文字当时都已准备好付梓印刷，并且罗兰·巴特是想在《太凯尔》杂志上发表。这是一种游戏：其目的完全不是摩洛哥本身，而是“传奇故事”——罗兰·巴特非常看重这种类型^③——例如，在摩洛哥的某种生活可以测试传奇故事的定义。因此，我们在此找不到任何罗兰·巴特对摩洛哥、对其人民、对其文化或对其社会问题思考的一种解释（这是必须立即避开的一种误解）。但是，把所遇到的事情即偶遇写出来——撇开没有成型的各种性格或人物（无人物支撑的小说片断），也撇开叙事文的任何连续脉络（这就不可避免地要求叙事文具有有一种“信息”），这些偶遇琐事简直可

③ 同上，第370页。



以组成一部小说的结构：“故事性”从本质上讲，就是片断的。这一点，也像是对于阅读的一种指导，而且罗兰·巴特也希望这种阅读是间断的、活动的，就像一时的快感那样。这一点，我们看得很清楚，《罗兰·巴特自述》中曾在两处谈到这种文本；在“写作计划”的标题下，他写道：“《偶遇琐事》（短小文本，短信，俳句，笔录，意义游戏，一切像树叶一样落下的东西）”；在“这意味着什么？”的标题下，他写道：“一本相反的书有可能被构想：这本书能讲述无数的‘偶遇琐事’，同时禁止从中有一天获得一点意义；这将正好是一本俳句书。”我们将注意到，在这里，实际上，体裁通常被对于惊奇、对于一体性的破坏、对于不恰当性的一种特殊的注意而锁定。偶遇琐事就是这种情况：它间接地落入那些规则。

《巴黎的夜晚》是从1979年8月24日至9月17日期间在近二十天的时间里写的，那时，他刚刚把《思考》一文交给了《太凯尔》，在那篇文章中，罗兰·巴特探讨了当他面对“主持一种杂志”时自己信心不足的情况。手稿上写好了题目名称，编好了页码，甚至——就像我们后来看到的那样——包含着某些说明，以便更为明确些：这就表明，手稿不知哪一天是要发表的^①。准确地讲，它不是一种日记，但——正像题目所指明的那样——却是对于罗兰·巴特日常生活中其特殊方面的唯一的叙述：他总不在自己的家里度过夜晚，甚至连周末也不在家里度过。根据《思考》一文的介绍，这些日记曾多次被阅读过：“对于一种‘隐私日记’（作为作品）的解释，只可能是文学性的——从该词的绝对意义，甚至是从该词的怀旧意义上来讲。”^②罗兰·巴特在此提出了四种“原因”：诗学原因：“提供带有写作个性、带有‘风格’（有人早就这么说过）、带有作者的个人习惯语言的一种文本”；历史原因：“一天一天地把一个时代的痕迹、把所有混合的伟大事物都分散成尘埃”；乌托邦原因：“把作者变成欲望对象：对于一位使我感兴趣的作家，我喜欢了解他的内心、他每天的铸币活动、他的追求、他的情绪、他的顾虑”；情爱原因：以崇拜句子的人的身份去建构“不一定是‘美的’，但却是正确的句子的加工车间；不停地……按照……与激情极为相像的……一种情绪……去完善陈述

① 这里所指的练习或第一个片断，从文章后的一个附注得到了证实：“徒劳无益的夜晚就到此结束（1979年9月22日）。1）为了不浪费时间和尽快地摆脱备课。2）为了我的那些注释和在此后依据卡片写作一切。”

② 见《语言的轻声细语》，第400页。

方式的正确性”。现在，宽宏大度在各种含义上都很缺乏，某些人便利用这种缺乏借机去占有这里所说的内容，或作为对现代性之形式的怀疑，或作为对欲望的失望，在上面所述之后，我们还需要假装不知道人们都很了解这种缺乏状况吗？在罗兰·巴特看来，在写作已经得到建立、在写作已经成为写作之后，他不属于那些在一种陈述活动的危机面前后退的人：这些文章即便从伦理学上讲也是出色的。

F.W.

西南方向的光亮

今天,是7月17日,天气晴朗。我坐在长凳上,出于好奇,便像孩子们那样眯起眼睛,我看见一株雏菊乱七八糟地倒伏在面前公路另一侧的草地上。

这条公路延伸像一条平静的河水;公路上不时地走过轻骑摩托车或拖拉机(只有此时才出现农村的真正声音,这些声音最终像鸟的歌声一样富有诗意;由于来得稀少,这些声音更突出地显示了大自然的寂静,并赋予其一种人类活动的谨慎标志),它一直伸向村子尽头。因为,这个村庄尽管不大起眼,总还有其古怪之处。在法国,村庄难道不总是某种矛盾的空间吗?法国村庄少而集中,但延伸很远,我的家乡很典型,它有一个广场、一座教堂、一家面包店、一家药店和两家杂货店(如今,我应该说是两家无人售货商店);不过,就好像有意要打破人文地理的表面规律那样,它还有两家理发店和两位医生。法兰西,是一个可论大小的国家吗?从国家生活的各个层次上看,我们更可以说:它是一个多方面复杂的国家。

就像这些画面按照我理解它们的感知层次来变化那样,我的西南方也以相同的方式在延伸。就这样,我主观地感受到三个方面。

第一个,极为广阔(四分之一法国那么大),一种顽固的关联意识本能地为我指明了它(因为我并未完整地参观过):来自于这个空间的任何消息都以个人的方式触及我。仔细思考,这大西南方的整体,对我来讲,似乎就是语言:而不是方言(因为我不会任何奥克语);但是这种语言带有乡调,因为西南方的语调无疑构成过我童年时带有的重音。在我看来,这种加斯科涅语调(从广义上讲),有别于南方的语调即地中海一带的语调;在当今法国,加斯科涅语调具有某种得意的东西:电影方面的(雷米·费南代尔)、广告方面的(食用油、柠檬)和旅游方面的民俗

性创作均坚持采用这种语调；西南方的语调（也许更重，而不易于歌唱）不可用现代使用的字母来书写；为了显示自己，它只有橄榄球运动员们的采访录。我自己也没有乡音；不过，我小的时候还有点“南方味”：我说“Socializme”，而不说“Socialisme”（谁知道，会不会产生两种“社会主义”呢？）。

我的第二个西南方不是一个地区，而仅仅是一条线，一条经历过的线。在我从巴黎驱车（我已做过无数次这种旅行了）前来走过昂古莱姆市时，一个信号告诉我，我已经进了家门口，进了我童年时的故乡了；边上一小丛松树，院内一棵棕榈，不高不矮的云给地面绘出一副活动的面孔。于是，西南方高贵而敏锐的灿烂光亮开始了；这种光亮从不灰蒙，从不浅淡（即便太阳不放光彩），它是一种宇宙之光，它不由它用来影响各种东西的色彩（就像在另一侧南方那样）来确定，而是由它赋予大地的**极适居住**的性质来确定。我只能这样说：它是灿烂的光亮。应该在秋天（这是这一地区的至上季节）来看这种光亮（我几乎想说，来听这种光亮，因为它是富有音乐感的）；它是液态的、辐射的、令人心悲的，因为它是一年中最后的美丽光亮，它照出了每件事物的区别（西南方是小气候地区），它使这一地区抵御任何庸俗、任何群居行为，使它不适合随意简单的一游，并揭示出其深在的高贵性（这不是一个阶级问题，而是一个特征性问题）。在对此大加赞扬的时候，我无疑是小心谨慎的：西南方的天气，就从来没有令人讨厌的时候吗？当然有，但对我来说，这不是阴雨天或暴雨天（尽管这种时候很多）；也不是天空灰暗的时候，在我看来，光亮方面的偶然意外不产生任何忧郁；这些意外不影响“灵魂”，而只影响躯体，有时身上黏糊糊的，甚至带有绿色脏物，有时则被西班牙方向来的风搞得精疲力竭，这种风使比利牛斯山变得既近又怒气冲冲：这是一种模糊的感觉，这种感觉的疲惫最终含有某种令人快活的东西，就好像每当我的躯体（而不是我的目光）出现紊乱时发生的情况。

我的第三个西南方更小：这便是我度过幼年而后又度过少年暑期时的城市（巴约讷市），这便是我每年都回来探望的村庄，

这便是连接这个城市与另一个城市和我为了去城里购买雪茄或纸张或去火车站接友而无数次走过的路线。我有几条公路可走，有一条较长，它绕行田野中心，直穿贝阿恩城与巴斯克地区一带风景；另一条是条乡间公路，它沿阿杜尔河河岸山丘脊线蜿蜒攀爬，在河的另一侧，我看见一条林带绵延不断，越远越葱郁，那便是朗德地区的松林；第三条公路是新修的（就是今年），他傍阿杜尔河左岸而行：除了行程快捷之外，这条路无什么用途，只是有时在一段时间内，由于河宽水缓而招来某个水上俱乐部的点点白色帆影。但是，我所喜欢和我经常自愿赋予乐趣的公路，是那条沿阿杜尔河右岸而走的公路；它原先是一条纤夫小道，沿途是农庄和漂亮的屋舍。我喜欢这条公路，无疑是因为它具有自然性，是因为唯西南方才有的高贵与随和的这种搭配；我们似乎可以说，与其对岸的竞争对象相反，它还是一条真正的公路，它不是一条实用有效的交通路线，而是类似一种感受的某种东西，在这种感受中，一种连续的场面（阿杜尔河是一条人们知之甚少的美丽的河流）与对于先辈的实践——跋涉的实践、缓慢而有节奏地深入景致的实践——的回忆同时出现，而这种景致的各种比例从此也就发生了变化，在此，我们又回到了开始时说过的情况，即回到了实际上就是这个地方所具有的打乱明信片僵化特征的那种能力方面：不能过分追求拍照；为了评断，为了喜爱，必须来此逗留，以便浏览由不同地点、不同季节、不同气候和不同光亮交织而成的整个图案。

有人肯定会说：您光谈天气，光谈模糊的审美感受——不用说都是纯粹主观的感受。可是，人呢？人际关系呢？工业呢？商业呢？存在的问题呢？尽管您是位普通的外来住户，您就对这些毫无感觉吗？——我是以我自己的方式即我的躯体进入现实中的这些地方的；而我的躯体，便是我的童年，便是历史所造就的那个童年。这种历史赋予我一种外省的、南方的和有产者的青少年时代。在我看来，这三方面的成分是不易区分的；在我看来，资产阶级便是外省。而外省便是巴约讷市；（我童年时的）农村，总

是巴约讷区的腹地,那里是可供游览、访问和搜集故事的网系。因此,在我开始记事的那个年龄,我就只记得那些“主要的现实”所带给我的感受:气味、疲劳、嗓音、路途、光亮,总之,一切现实中无须对自己的行为承担责任和后来只构成对往事回忆的东西(剩下的便是我在巴黎度过的童年:由于物质上匮乏,可以说,这段童年只保留了对于贫困的深刻回忆,而对于当时的巴黎则“印象”极淡)。我之所以这样说西南方——就像记忆把它折射在我身上那样,是因为我相信茹贝尔说过的一句话:“不应按照感觉而应按照记忆来表白自己。”

这些微不足道的小事,可以作为进入现在由社会学和政治分析予以关注的这一广阔地区的敲门砖。例如,在我的记忆中,没有比尼夫河与阿杜尔河之间这块被称为小巴约讷的古老地区更为重要的地方了,小本经营的各种物品随处可见,构成了唯此仅有的一种芳香,巴斯克族老人打编的草鞋绳(这里不用 *espadrilles* 一词来称呼草鞋),巧克力,西班牙食用油,黑暗的店铺里和狭窄的街道上不散的气味,市镇图书馆里所藏的古旧书籍,这一切都像是已经消失了的一种商业活动(而这只有这个地方还保留着一点这种古老魅力)的化学公式在运作,或者更准确地讲,在今天就像是这种消失本身的公式在运作。从气味上讲,这甚至就是我所理解的一种消费方式的变化:草鞋(可悲的是,鞋底上加了一层胶皮)已不是手工所做,巧克力和食用油也不在城里买,而要去郊区超级市场。气味一完,反而就好像城市污染的发展正在驱赶家庭的温馨,就好像“纯洁”反而是污染的一种可耻形式。

另一种归纳便是,我童年时认识了许多巴约讷的有产阶级家庭(当时的巴约讷市有相当多的巴尔扎克描述过的特征):我了解他们的习惯,他们的礼俗,他们的言谈话语和他们的生活方式。这种自由资产阶级当时充满了偏见,而资金并不雄厚;在这个阶级(坦率地讲,是反动的阶级)的意识与其(有时是可悲的)经济地位之间存在着某种扭曲。这种扭曲从未被社会学分析或政治学分析所注意,因为这些分析都像是一把大的漏勺,把

社会辩证法的“精巧之处”统统漏掉了。可是这些精巧之处——或者说这些历史上的不合常情事物，尽管我当时表达不出，但我已有感觉：我已经在“阅读西南方”，我已在浏览一种文本，这种文本从一处风景的光亮和被西班牙的来风搞得精疲力竭的一天，直铺陈到整个的一种社会的与外省的话语类型。因为，“阅读”一个地区，首先便是依据躯体与记忆即依据躯体的记忆来感受它。我认为，正是在认知与分析的这种前区里作家得到了确定：他更富有意识，而欠缺能力，他甚至能意识到能力的缝隙。因此，童年便是我们借以最好地认识一个地区的正当途径。实际上，只有童年才有家乡。

1977年，《人道报》

偶遇琐事

从前,在摩洛哥……

□ □

在火车站,酒吧的男侍者走下来,摘了一朵红色天竺葵花,把它插进了一杯水中,这杯水就置于咖啡机与他随便堆放脏瓷杯和脏餐巾的污垢之地之间。

□ □

在一个小广场上,一个怒气冲天(也就是说具有所有的疯狂特征)的小伙子,蓝色衬衣在风中敞开着,蓬头散发,正对着一个欧洲人指手画脚,他满嘴粗言秽语(滚!)。他走开了。过了一会儿,一声长歌告诉人们,送葬的队伍走来了。队伍出现了。在抬灵柩的人中,刚才那个小伙子暂时地平静了下来。

□ □

听说,国王的堂兄是个英俊的黑色皮肤的人,他把自己装扮成了一个美国黑人(他装作不懂阿拉伯语)。

□ □

追捕蓄发者:拉法埃里托确信他的父亲在他睡觉时给他剪了头发。其他人则说,警察在大街上强行(反抗和镇压)用理发推子直接推掉小伙子们的黑发。

□ □

两位年老的美国妇女争抢着搀扶一个盲人老头,让他穿过大街。但是,这位俄狄浦斯更喜欢的,可能是钱、钱,而不是相互之间的帮助。

□ □

一个精灵的小男孩，几乎是温柔的，两只手已经有点发胖，突然以快得就像一种松扣活动的动作，做出了小先生的举动：他用他的指甲的反面一下子就弹走了烟灰。

□ □

阿布德尔想要一块干净的毛巾，出于宗教上害怕弄脏的考虑，他必须将毛巾放在一边，为的是等一会儿擦洗做爱之处。

① 哈吉 (Hadj 或 Hadji) :
朝觐过圣地麦加的穆斯林。
——译注

□ □

一位令人尊敬的哈吉^①，留着修得整齐的灰色的短胡子，两只手也保养有方，讲究地穿着一件用极白的细织布制作的带风帽的长袍，喝着一种白白的牛奶。

可是，这种事发生了：在他洁白的风帽上，有一个污点，即一层薄薄的令人讨厌的污垢，像是鸽子屎。

□ □

一位算不上年轻的欧洲妇女，虽然涂脂抹粉，但浑身脏乎乎的。她对一切垂落的东西、松弛的东西，如辫子、大衣、提包和带穗子的短裙，都嗜爱成癖。她现在正穿过小小的广场。这位喜爱一切垂落之物的女人是一个“苏联魔术师”（一个小伙子毫不眨眼地对我说）。

□ □

在走廊里发现的孩子，当时睡在一个纸板箱子里，他的头露出箱外，就像被割掉了似的。

□ □

在小小的广场附近，一对欧洲夫妇架起了棚子，专卖嬉皮士们爱吃的油炸食品。一个牌子上用英文写着：“Hygien is our speciality.”（“讲求卫生是我们的特点。”）可是，那

个女人却要把烟灰缸扔到街道上——街道并不是**英国**的。

□ □

一个女孩被她务农的母亲当着众人的面教训着。女孩喊叫着。母亲镇静而固执；她像抓起一件女人内衣那样抓起她女儿的长发，动作均匀地打着她的头。人们一时聚拢了过来。那位搞按摩的人的判断是：母亲是有道理的。为什么呢？因为女儿是妓女（其实，他什么都不知道）。

□ □

一个五岁的小男孩，穿着小裤子，戴着一顶帽子：他在敲门，吐痰，玩着自己的小鸡鸡。

□ □

一个盲人老头，留着白白的胡子，穿着长袍在乞讨：他冷峻、漠视、古板、悲切、凄惨，然而，为他乞讨的少年却从他的脸上获得其要表达的意思，这在下面的情景里得到了证实：其历经磨难的面庞，被其向下的撇嘴动作一拉，就表明了痛苦、悲惨、受到了欺负和不幸：“看啊！看啊！”孩子的神色在说，“请看这位再也看不见东西的人”。

□ □

她们是偷偷叫卖薄荷、（威吉尔）柠檬的小个子女人。令人厌恶的便衣警察板着面孔；他恶劣地、粗暴地对待她们，但最后还是让她们走掉。

□ □

美好的幻想：一位叫穆罕默德的两手柔软的纺线厂工人认定无疑地对我说，犹太人的教堂每周六都灭灯；他用手指给我看。他说：“那是西班牙嘉布遣会修士的教堂，犹太人用来（出借给他们）做弥撒。”

□ □

一个穿着穷酸的风衣、戴着大得出奇的（天蓝色）帽子的黑皮肤青少年和一个打着赤脚走在污秽的便道上、装束古怪的嬉皮式胖姑娘，走过“中心咖啡馆”的当地人面前：这个青少年得到了一个姑娘，但他竟公开地迎合西方的丑陋习俗。

□ □

伊布利亚市（Iberia）的女职工没有笑。她说话武断，化妆浓艳但生硬，指甲长长的，涂着血红的指甲油——她的指甲玩弄着长长的票子，以长期形成的专横动作把票子叠了起来……

□ □

一只煮薄荷茶用的茶壶，是由一整块金属制成的，没有焊接点，是在摩洛哥的中量级拳击冠军的陪同和帮助下买到的。

□ □

我曾经谨慎地声明过我不适宜帮助国王的堂弟，但国王却让我放心，他说：“我可以建议他管理好他认为能从杜松子酒大王那里获得的几百万。”

□ □

阿布德萨拉姆在得土安市（Tétouan）上寄宿学校，他好像今天早晨来到了丹吉尔市（因为我偶尔碰到了他），他是来买一种治疗风湿关节炎的药膏和一种带响声的水壶壶塞的。

□ □

一个黑皮肤的小伙子，穿着薄荷膏颜色的衬衣、巴旦杏绿色的裤子、橘黄色的袜子、红色的皮鞋，看上去非常柔顺随和。

□ □

国王的堂兄当着一位大胡子的人的面告诉我：这是一位哲学家。他说，要想成为哲学家，必须具备四样东西：1)阿拉伯语大学本科证书；2)游历过许多地方；3)与其他哲学家有交往；4)远离现实，比如待在海边。

□ □

一个年轻的黑人，长得就像是涂上了白粉（几乎是白色中有了点黑），穿着鲜红的滑雪运动衫。

□ □

7月，在小小的广场上，高台上坐满了人。这时，来了一伙嬉皮士就座，其中有一对夫妇：丈夫是一位胖胖的浅黄色皮肤的人，身着一件工人工作服，而工作服里面则是赤身裸体；妻子穿着一件瓦格纳式的长长的睡衣；妻子手里领着一个柔顺的白皮肤小女孩；她让小女孩在她的那几位伙伴的大腿之间就地拉屎，而那些伙伴则无动于衷。

□ □

一直在寻找一件带风帽的蓝色长袍，但没有找到。西利告诉说：这里没有蓝色的绵羊。

□ □

穆斯达法很喜爱他的鸭舌帽：“我喜欢我的鸭舌帽。”他宁肯不去做爱，也不愿离开他的鸭舌帽。

□ □

在曼扎哈旅馆的内院里，一位穿着长长的红色连衣裙的女士，神色有点惊慌，直截了当地问我：“厕所在哪里？”

□ □

为了表明发音正确：市场上一个卖东西的年轻人（神色

认真地)说：“迪我打必？”[Tu/ti(不正确)veux tapis/taper(正确)?]①

① 原意为“你想要打人？”
其正确的书写和发音为
“Tu veux taper?”而
不是“Ti veux tapis”。
——译注

□ □

阿里瓦(这是一个漂亮的名字,可以不停顿地重复)喜爱洁白无瑕的裤子(不合季节),但是,由于所到之处无舒适而言,在这乳白的颜色之上,总落有一个污点。

□ □

在丹吉尔海滩上(一些家庭,女士,小伙子),几位上岁数的工人,像是行走缓慢的老年昆虫,在扫着沙子。

□ □

塞拉姆是丹吉尔的一个老兵,他大笑了起来,因为他遇到了三个意大利人,而这三个意大利人使他浪费了许多时间:“他们都认为我是女的!”

□ □

一位穿着带风帽的棕色长袍(一种破旧衣服的深颜色)的老农,在身上斜挂着粗粗的一串旧玫瑰色的大个洋葱头。

□ □

上了年纪的漂亮而性格古怪的英国人“大伯”,在斋月里出于同情而取消了用午餐(出于对割了阴茎包皮的男孩子们的同情)。

□ □

上午九点时,一个年纪很轻而鲁莽的男人穿过小广场,一只活羊扛在肩上,四条腿聚拢在前面(这是乡间的,也是圣经要求的动作)。一个小姑娘路过这里,怀里抱着一只母鸡,并用一只手抚摩着。

□ □

通过旅馆的窗户,我看见在人烟稀少的散步场地上(这是星期天的早晨,时间尚早:远处,一群男孩子正去海滩踢球),有一只绵羊和一条翘着尾巴的狗;绵羊紧紧地跟着狗;最后,绵羊甚至想骑到狗身上去。

□ □

我从他刚刚离开的、停在空寂无人的火车站(艾西拉车站)的火车上,看到他冒雨在公路上独自一人奔跑着,他把从我这里要去的装雪茄的空盒子紧紧地抱着,说是“为了把自己的证件放在里面”。

□ □

在塞拉市的一条街道里,有人扬言要抢走所有的东西,于是衣衫褴褛的人们都跑掉了。一个十四岁的男孩子仍坐在地上,一大盘过时的糕点放在两个膝盖上。一个大腹便便的似军人又似警察的人直冲着男孩子走去,用膝盖顶了男孩子肚子一下,就把盘子拿走了,他脚不止步,头也不回,一句话也不说(他们大概是要吃掉糕点的)。男孩子的脸转向另一侧,但没有哭出来;他迟疑了一会儿,便消失了。——有两位朋友在场使我很不方便,我无法给男孩子两千法郎。

□ □

一次拉辛式的首次登场演出:带着一种温和的讨人欢喜的作态:“您看到我了吗?您想碰碰我吗?”

□ □

一个英俊、正派、身着灰色套服、戴着金手镯的年轻人,两手细嫩又干净,吸着红色奥林匹克牌香烟,喝着茶,说话中带出一点强硬的口气(是一位官员吧?是属于那些办事慢腾腾的人吧?),将一条长长的口水滴落在膝盖上;他的伙伴提醒了他。

□ □

他用清扫厕所的刷子使劲地刷洗着矮马。在我向他提醒之后,他回答说:“只用来刷洗矮马!”

□ □

在一次音乐会上(显然是德语音乐会),大厅里,有两个年轻人在交谈着,他们的语音很重(他们在生活中是要相互对视的,但在以欧洲人的方式说话的时候,就不相看了);其中一个穿着条绒西服上衣,嘴里叼着一支烟斗。

□ □

在拉巴特的一家餐馆里,在食用浇汁菜、色拉菜、肉类菜和身着西服套装的人们中间,有四个来自农村的人,他们喝着非常甜的羊奶,慢慢地吃着面包——甚至是大个的圆形面包。

□ □

有那么一位叫艾哈迈德的人,向火车站走来,他穿着一件天蓝色羊毛衫,羊毛衫的正面却沾着一大块橘黄色的污垢残迹。

□ □

人流,聚会,远处是标语牌、标语旗、警察的哨声。是一次罢工还是一次政治示威?都不是,而是穆罕默迪耶工程师学院一次可怜的新生入学仪式:一个穿着超短裙的少女站在一辆卡车上,伴着法国歌曲和感人的文字:“我们将自觉勤奋学习”,“今天是新生,明天是工程师”。

□ □

在茹莱女伊(Jour et Nuit)咖啡馆认识的法里德,对一个乞丐大动肝火,因为这个乞丐先是找我要一支香烟,得到

后又找我要钱“为了吃饭”。这种渐次升级的剥削（不过，却是庸俗的）似乎使他很生气：“看到没有，他对你的让步是怎样的回报！”然而，一分钟之后，在我离开乞丐并把我的整盒香烟送给他时（他连谢我都没谢就装进口袋里了），我听到他又找我要五千法郎“为了吃饭”。我大笑了起来，他便说这就是差异（在这里，每个人都认为自己与别人有差异，因为他不把自己当作一个人来思考问题，而是把自己当作一种需要）。

□ □

阿布德拉蒂夫是那样的高兴，他在武断地解释巴格达执行绞刑的原因。既然审判是很快的，那么，被指控的人犯有罪行便是显而易见的：因此，情况是清楚的。这种粗野残暴的愚蠢之举与他躯体的沁凉和他两手无所事事之间形成了矛盾。就在他讲述他的复仇教理的过程中，我还在傻乎乎地继续握着和抚摩着他的手。

□ □

一个不认识的男孩子受伙伴的派遣来造访：“你要什么？你来干什么？”“这是很自然的事！”（后来一次他又回答：“是为了表示亲切！”）

□ □

在色拉市的公园里：一个躯体修长的少年，头发是舒展的，浑身穿着白色的衣服，白牛仔服的里面露出几个穗子，陪伴他的是他的两个蒙着面纱的姐姐。他长时间地看着我，然后吐了口痰：是不欢迎我还是无意为之？

□ □

很难为这个曾向我提出要求的小伙子从巴黎带回一件“纪念物”：像他这样一个十分贫穷的人，赠送给他什么物件好呢？一个打火机？那用来点什么香烟呢？我还是选择了习惯性的纪念物，也就是说是毫无实际用途的纪念物：一个用黄铜

制作的埃菲尔铁塔。

□ □

一个法国男人，在这个**保护国**里是个穷困潦倒的人（他开着一个小药铺），他患失语症（嘴被步枪子弹打穿过，他艰难地对我喊叫着），但更可以说是患共济失调症，虽然他缓慢而艰难地为丁烷油灯找到了两棵灯芯，但他却突然以明亮、有力和清晰的声音，两次对他的狗（那狗只是待在那里，一动不动）发出斥责：**混蛋！**

□ □

德里斯·A 不知道精液就叫做精液；他把它叫做排泄物：“注意，排泄物要出来了”：没有比这更使人听起来感到难受的了。

另一位名叫斯拉乌伊的人干脆而准确地说——**射精**：“注意，我要射精。”

□ □

下楼梯的时候，我把拖鞋给一位（英俊、容光焕发、热情洋溢、正直的）名叫穆斯达法的人，让他拿着，而我则去取我的钥匙（“请为我拿着”）。我后来注意到他把拖鞋留为己用了（并不办理借用）。

□ □

在银行里：一个盲人乞丐脚步蹒跚地走了进来，他用探路杖点击着门、柜台、业务窗口，他用手触摸着钱柜的挡墙。一位顾客给了他一个硬币。出纳员说话了：“别这么做，不要让他习惯了。”（就像一只苍蝇，它只在一段时间之后才干扰人。）

□ □

在茹莱女伊咖啡馆，一个擦皮鞋的人：目光专注，满脸堆

笑,倾心敬业。他名叫德里乌伊赤(是个小苦行僧)。他走开时,虽然已经走出了很远,他还向我做了一个友好的表示。

□ □

拉胡西纳在家里。拉胡西纳坐在我的对面,一动也不动,平心静气,整个上午他都死气沉沉。两只手从来都没有这样闲在过:这种闲在,只有画家才可以抓得住。面对这种情况,我常以一种过分的方式来对待:总在做某件事情,不停顿地改变这种事情:写一点,取一张纸,阅读一点什么,削一削铅笔,替换一下唱片等。

□ □

楼舍的守门人穆莱,向我急切地打了个手势,他要告诉我,在我外出旅行期间,他的年轻的妻子阿依莎,为了保护我的房间不被“偷窃”,将睡在我房间进门处的长沙发旁边的草编席上(那是一块很小的草编席,是供从床上下到地板上时使用的)。

□ □

黑脚的年轻人——富足的小市民勒巴里,把一件羊毛衫披在肩上,两只袖子在胸前系了一个扣;他把汽车钥匙放在茹莱女伊咖啡馆的桌子上;他说话武断、急促,就像突然扭断所产生的声音那样。

□ □

两位读法律的大学生:

一位叫阿布德拉蒂夫(学习法国法律),西方化程度较深,(据说)在瑞士待过两年,英俊(天蓝色的羊毛衫,米黄色细绒西服),声调优雅,谎话连篇(他说他读大学二年级,据我所知不是这样),大谈特谈(这个国家的)烦恼,但他向我提了这样一个问题:“您怎么看待蓬皮杜?”

另一位叫纳吉布,是我第二天在同一地点见到的,他取代了上一个,他是学阿拉伯法律的,自然也很英俊,但衣着穷酸(白色的小夹克衫,绛紫色宽边条绒裤,一双破旧的带系环的皮鞋),目光温和,两手细嫩而发凉,他不大谈其烦恼,而是立志成为一名部长。他这样说的时侯,出口干脆,就像说当医生和当律师那样。他请我向他解释一下,在部长们改变位置时,他们是否具有一定的专业和能力(我无意批评)。

□ □

财务局,按照法国的说法是堡垒,一直被一群残疾人包围着,他们哄哄嚷嚷,就像是一群苍蝇,哪里有粪便就去哪里闹腾:一位双腿残缺者,(表面看去)是看管自行车的,猛烈地向一个不幸的顾客撞去。

□ □

在一群高中生的戏谑性的玩耍中,一个学生提出了最后一个话题:请比较拉伯雷的教学法与蒙田的教学法。

□ □

H的伙伴们说他“非常好色”(这种说法,由于黑脚青年人语音冷淡,而更让人感到不安):在我看来,H变成了一个**非常好色之徒**。然而这种称谓的意思在后来则被人猜想成:H在被人嘲弄。

□ □

“我感觉到我就要爱上你。我很是烦恼。怎么办呢?
“把你的地址给我好了。”

□ □

然而,在小个子穆罕默德向我背诵他刚写出的诗歌(但愿这不是苏里·普吕多姆^①的诗歌)的时候,我强烈地想到,他对我遇到他感到很高兴,因为我会让他到临近的杂货铺去为

① 苏里·普吕多姆(Sully Prudhomme, 1839—1907):
法国诗人。——译注

我购买半公斤的番茄汁。

□ □

阿马勒似乎对他的名字很满意：他立即对我说出了他的名字，并高兴地告诉了我这个名字的意思（他说：“我叫希望”），当这个词在一首歌里出现的时候，他又兴高采烈地重复这个词。

□ □

（显然还是）穆罕默德，他是一个警察局长的儿子，后来（高中毕业之后）又想成为警察监督：这才是他的志向。此外（他说），他喜欢足球（当中前锋），喜欢玩电动弹子游戏，也喜欢女孩。

□ □

尽管商店的橱窗充满了各种最富有技术性的音响设备，两个售货员（我向他们要一台收录两用机）还是不能卖给我。一个最年轻的售货员，不懂得如何启动他拿给我的机器：胡乱摆弄着各个旋钮，结果出人意料，盖子脱落了，噪音刺耳，没有一点音乐，音乐就是不肯出来。另一个是老板，我不知他在忙着什么，满脸不高兴，立即就断言说供货质量有问题。花八万法郎想买一台收录机，却遇到这种事情。

□ □

一天上午，约摸十点钟的时候，我遇到了穆罕默德·L，他浑身乏力，睡眼惺忪。他说他刚刚起床，因为昨天晚上他为了给他正在笔耕的剧本写几段诗而睡得很晚，“无人物、无情节，等等”。此前的一天上午，小个子的穆罕默德曾对我这样说，写诗是“为了消愁解闷”。在这里，诗歌可以使人晚睡。

□ □

一个星期天的早晨，我在跳蚤市场的烂泥地面上认识了阿米杜，他是一个高中一年级的学生，是未来的体操教师，他

贫穷但热情，短短的风衣，褪色而走样的皮鞋，两只好看的摩洛哥人的眼睛，卷曲的头发，他想必正在“思考”明天的“莫里哀的小丑”的模样。

（阿米杜：我倾向于去掉 H，因为：

像淀粉一样柔软，
像火绒一样易燃。）

□ □

我喜爱阿米杜说话时的用词：**梦想和奋发**，为的是**全神贯注和自我享乐**。**奋发**是植物性的、分布性的、扩散性的；**享乐**是精神性的、自恋性的、肥胖性的、封闭性的。

□ □

斋月：月亮马上就出来了。应该再等半个小时才可做爱：“我开始梦想。——这允许吗？——我不知道。”

□ □

A 那一天在“梦想一番”之后走了出来，在街上，人们看到他的短裤被淹湿了；但他依照宗教的规定未能去洗，因为在他的寄宿之地，每周只能洗一次淋浴，等等。（怨恨转向国家。）

□ □

他们坐在阳台上，等待着清真寺尖顶上宣布斋月结束的红灯点亮。

□ □

在斋月的每一个晚上，大约五点钟的时候（我们现在是 11 月份），伊斯兰教区的“解放饭馆”，从街上看去，都变成了一处收容院，门前摆着长长的桌子，周围是正在喝汤的人群；那唯一的堂倌在忙来忙去，犹如一个打杂的修士。

□ □

纳西里很懂法语；其证明就是，他可以从容不迫地安排外文句子：“Ils ont dû sortir ce soir（法语，意为：今天晚上，他们大概是出去了），because Ramadan（英语，意为：因为是斋月）。”

□ □

“会计主任”（一个面庞俊俏的青少年）郑重其事地说：文明，只有在人们了解了其权利和意识到其义务的时候才存在。在这样说之后，他一边跟着我们，一边大笑了起来。

□ □

本周五，在斋月结束的晚上，还继续禁止吸烟，因为在经过街道进入一个犹太人家庭的时候，安息日正开始。

□ □

他们是几位法国教师：在讨论攻读博士学位计划：都要经过哪些考试呢？困惑，不安。突然，他们中的一个高声喊道：“（学衔考试）**课程开始了！**”大家这才大大松了口气。

□ □

头发的节日：为我擦皮鞋的小伙子，低着头，把其有一大块秃斑的头顶送到我的目下，可是在我离开的时候，便道上，一个衣衫褴褛的孩子，正用一把玩具梳子动作剧烈地梳理着他贴着头皮的满是污垢的头发。

□ □

他的手非常细嫩，保养得非常好，非常干净（他刚刚洗过），这与他出示双手、玩弄双手、说话时动如北非法国人以微小手势传情的方式是一致的。他的黑色皮鞋制作精致，就像高档商品一样，这与他伸展大腿的方式是相得益彰的。

□ □

一个擦皮鞋的年轻人，精神有点异常，说话不成语句，经常扑到我的面前，凑到我的鼻子底下一个劲地对我说话：“我，擦皮鞋，中国的（褒义形容词）。”

□ □

在同一天：

一方面，是作为城市富足小市民的大学生，他为了“缠住教授”，在众人面前傻乎乎地装腔作势，向我提出了一个非常愚蠢、不值一驳的争论问题，以至最后只能被看作是不怀好意的表示。

另一方面，是身为平民百姓的穆斯达法，别号穆斯达：他的头发很短，一双杏眼大而美丽，他的脑袋几乎像是罗马人的脑袋，他温柔可掬；他十八岁，出生在非斯市，由于贫穷而不能继续读书；他来拉巴特是想找点工作干的，以木工身份住在阿卡里；他每周挣三千五百法郎。他的父亲无任何活计，他的母亲纺羊毛。他住在一个姐姐家。他是一个无任何敌意的人。

□ □

一位意志坚定的小个子法国女人，其矮小的丈夫提着好几件大行李，在她回答车站检票员的话题（“您拿得太多了”）时说：“那些行李工，都是小偷，我们，我们不能接受。”检票员憨厚地大笑起来，不过却像行李工一样精神疯癫。

□ □

几个年轻的法国人，在几个姑娘面前炫耀自己，他们故意用过分法语化的语调说英语（这是在不丢面子的情况下，掩饰他们永远达不到正确的语调）。

□ □

在梅迪纳（Médira）：晚上六点钟，在有着零零散散的小

贩的街道上，一个面色忧郁的男人在便道边上向人们兜售仅有的一个绞肉机。

□ □

在飞机里，我身后一位年长的法国女人，一边和身旁的一个女人聊天，一边做着绒绣：灰白色的底布，上面画有过时的花卉图案。后来，在飞机着陆和停下的时候，她由于不中途下机而继续做她的绒绣，她在飞机的运动中处于绝对静止的状态：这是一个心态平静的人。

□ □

火车上的两个检票员，懒散成性，做事拖拉，正坐在酒吧里；年轻的微笑着把一杯咖啡递给年长者，年长者微笑着推让。后来，我又看到他们：年长者只不过是个助理检票员，他的大壳帽上只有一颗星，而年轻人则有两颗。

□ □

在火车里，在我的周围：1）一位妇女，独自一人，说话中带有古代日耳曼语的声调（是阿尔萨斯人还是瑞士人？），留着马尾式发束，在发髻上系着一条围巾；她试图与我说话，在我拿一个菜盘时，她也照着去做，她不喝酒，她只想要带气的汽水、冰块等；她在阅读《里夫，充满神奇的大地》。2）一位黑肤色的摩洛哥女人，脸上长有疱疹；她穿着一件散发着葡萄酒气味的黑里长袍，脚上一双环式系眼鞋；怀里抱着一个头发卷曲的小男孩。3）一位在阿尔及利亚定居的衣着寒酸的法国女人，正在钩织着一个复杂的毛线网结。4）两个同性恋女人在玩纸牌。5）一个年轻的摩洛哥小伙子，打着赤脚。

□ □

集体出租车：一位得土安的“议员”（他是建筑师，因曾在马德里建造了一条街道而成了亿万富翁），在夜雨之中，为我们大家乘坐的出租车的年迈司机（他穿着灰色的工作服，戴

着黄色的无边圆帽)指路,因为他什么都看不见。议员高声地叹息着,出声突然而生硬,就像驾驭着一匹拉着四轮马车的老马,然而那老马却是非常听话的。

□ □

艾兹鲁市(Azrou)的手工业合作社:里面坐满了年幼的女孩,她们像是一群沿着大毛毯挤靠在一起、唧唧喳喳的麻雀:就像鸟笼子和小教室里那样混乱;她们就是由此走向萨德式的后宫。

□ □

在伊图市(Ito),面对着一片广阔、高贵的风景之地,我们当中的一个出于开玩笑(非常有必要指出这一点)而装扮成一位赤身裸体的女子(有点像花花公子),给卖宝石的年轻人莫哈看:他微笑着,克制着,一本正经,与小伙子保持着一定距离:是他控制着首先使其变得呆痴的场面;而另一个则表现出没完没了的歇斯底里,无法解脱。

□ □

一个小伙子(阿布得勒卡得尔),微笑着,两眼炯炯有神,出言武断,待人十分友好,在他的荣耀感之中,除了任何文化性的东西之外,还表现出甚至是怜悯的本质:其他词语是没有的〔在廷吉尔(Tinerhir)〕。

□ □

两个嬉皮士打扮的为人织补衣服的人。**意识追求**:其中一个对我谈论“意识流”。**经济主张**:他们两人准备在马拉喀什市购买印度人制作的衬衣,然后高价卖到荷兰去。**习性做派**:他们刚坐进汽车里面,就点燃一支香烟,做出有意忘乎所以的样子,很不自然(在有人给他们递上一杯咖啡的时候,他们立即醒了过来)。

□ □

但是同样：在塞塔特市（Settat），我停下车来带上了一个十二岁的男孩；他有一个很大的装满橙子和橘子的塑料袋子和一个用杂货店使用的包装纸包着的盒子；他听话、认真、谨慎，不丢掉任何一样东西，他把它们放在自己的膝盖上，放在他的带风帽的长袍的凹下的地方。他叫阿布德拉蒂夫。在一望无垠的原野上，看不到一处村庄，他让我停下车来，用手指着平原：他就是从那里走过去。他抱住我的手，交给我两迪拉姆（这兴许就是他准备的公共汽车钱，他一直把它攥得紧紧的）。

□ □

在马拉喀什生活的艺术：从四轮马车上与骑自行车的人进行空中聊天：在收到一支烟、定好下一次的见面时间后，自行车扭转车把，悄悄地溜走了。

□ □

在萨玛里纳街上，当时我逆着人流走路。我一时感觉到（毫无色情之意），那些人每人都有一个阴茎，而且随着我的步伐节奏，每一个阴茎都像是加工制成的物件，随着模具的开启节奏脱落下来。在这种人流中，但在同样的粗布质料、同样的颜色、同样的破旧衣衫之下，不时地有阴茎变成无能之物。

□ □

马拉喀什市场：在一堆堆薄荷中间有不少乡下玫瑰。

□ □

马拉喀什的一位小个子的小学教师，他说：“我可以做您想要做的一切事情。”他这样说的时候，眼睛里充满了感情、善意和共事的愿望。而这就意味着：我将嘲弄您，仅此而已。

□ □

一个黑人，穿着白色的长袍，脑袋缩进风帽里，由此变得那样黑，以至于我把他的面孔看成了一个女人的黑面纱。

□ □

在从马拉喀什到贝尼迈拉勒的路上：一个穷苦的青少年，他叫阿布德拉卡伊姆，他不会说法语，顶着一个乡下用的圆圆的篮子。我停下车来带上他赶几百米路。他刚一上车，就从篮子里拿出了茶壶，为我斟了一杯热茶（是热的，但能热到什么程度呢？）；后来，他下车了，消失在公路的一侧。

□ □

一个很穷的做织补的人，为寻找活计而奔走在城市之间（他的两只眼睛非常热情），他为我讲了一个关于小出租车的悲惨故事（此时我们正走进一处茫茫的森林中），这个小出租车的司机被四个装扮成女人的乘客杀害了。“可是，一辆小小的出租车，没有多少钱。——这无关紧要：贼，总是贼。”

□ □

我在半路上拉了一个我不认识的摩洛哥人，他对我这样说：“先生，你要提醒自己，你不该（停车）拉一个你不认识的摩洛哥人。”

□ □

一个姑娘向我乞讨：“我父亲死了。我讨钱是为了买个练习本和别的什么。”（乞讨的丑陋之处，在于不脱俗套。）

□ □

在阿加迪尔（Agadir）和塔姆里（Tamri）之间的公路上，一个从身上的制服猜不准是做什么工作的人：他是平民，浑身脏乎乎的，弯腰驼背，但是戴着一顶公务员的帽子别着一支左轮手枪：他是森林守卫。他喜欢阅读侦探小说，因为“在

某种程度上他也属于警察（他看管森林，防止盗木）；他可能会遇到类似的问题，等等”。

□ □

这位摩洛哥大学生，牙齿长而外露，长着一撮山羊胡子，他是里尔卡托大学的奖学金生，因为在他的位于高原的村庄里，他有一个白人父亲。他读（或者不读）《恶之花》。

□ □

一只骆驼，它的两条前腿弯曲着被捆绑着，迫不得已跪着接受侮辱，它使出平生的力气站起来。另一只则蹲在地上，一动不动，鲜血淋漓，嘴上也满是鲜血，像是当众受罚，周围一圈人（都是些旅游者，其中一个大腹便便的肤色微红的人，穿着紧身运动裤，照相机斜挂在身上）骇入地喊叫着，他们从作为人的内心就反对这样做。骆驼的主人，是一个矮小的黑人，抽打着它，并抓起一把沙子向它的两眼撒去。

□ □

热拉尔的父亲是法国人，母亲是当地人，他想为我去加宰勒多尔（Gazelle d'Or）带路；他躺在汽车里让人猜想他的本事；接着，他就像是找到了一种少见的糖块，想出了最后一条不可反驳的理由：“你要知道，我的小家伙还没有割掉包皮呢！”

□ □

三个年轻的德国佬坐在峭壁上，非让我教给他们一句法语。“怎么说……”在回答他们的时候，我意识到，生殖器一词（cul/con/queue）正处于塞音重复关系之中。而他们则一下子变成了语文学家，对此也感到惊讶。

□ □

一个小男孩坐在公路旁边的一堵矮墙上，可是他并不看

一眼公路——他好像永久地在那里坐着，他为了坐而坐，真快快地在那里坐着：

“安静地坐着，什么也不做，
春天来了，小草在独自生长。”

□ □

一位叫让的人，是位年轻的教师——教什么的呢？他弯腰看着我的书：“这个（指普鲁斯特），我从来没有投入进去；但是，我感到那一天正在到来。”他的朋友——皮埃尔，吃了一惊，鄙视着，说话干脆（对答话漠不关心）：“您做旁注释？”

□ □

在艾宰穆尔（Azemmour）：我买了一个带盖大汤碗，卖者是一个年轻的缺牙齿的人，他约我到他的“个人小屋”去见面。

□ □

在一个很可怜的药房里，药剂师于连先生，在忙乱地应对一群排队不整齐、又懒得动一动的穿长袍、提着一桶桶埃戈尔（Hegor）洗涤液的山里人。

□ □

梅伊乌拉很高兴：在宽大的厨房里，夜间，外面下着大雨，辣粥在煮着，巨大的烷石灯，小萤火虫飞舞着，温暖，他穿着带帽长袍，在阅读拉康的作品（拉康竟然进入了这种粗俗的舒适环境之中）。

□ □

看管伊斯兰隐士墓的人，是位上岁数的缺牙少齿的妇女，她向村里的男孩子们讲授教义，并向每人收取五十法郎。

（坟墓位于用柴泥制作的一个房子旁边，房子的编号为

61号,那是一个为死者洗身的房间;坟墓是打开的:地上有几块编织毯、几块匹布作为赠品搭挂在涂成绿色的木质棺匣上,棺匣上放着一张前苏丹王的褪色照片,一双拖鞋放在一块编织毯上。)

□ □

M先生生病了,蜷缩在一块编织毯的角落里,把两只烧得发烫的赤脚盖在他的棕黄色长袍下。

□ □

缺牙少齿的高个子大汉(神情恳切而固执),以确信和充满情绪的语调低声对我谈起了香烟中最一般的牌子:“侯爵夫人牌香烟,在我看来,就像是印度大麻烟末。”

□ □

个子矮小的I给我送来了一些花,那是一束真正的田野花卉:几枝天竺葵,一枝红色蔷薇花,两枝玫瑰,四枝茉莉。他有这种动作,是因为我曾经使他极为高兴:在我给他的一张纸上,以多种方式用打字机打出了他的名字(以花来换取写字)。

由于给过其中一个一片阿司匹林,现在,所有的人都头疼起来,于是,就变成了医院里发放药片的样子。

□ □

一群男孩子,大伙凑钱包租了一个妓女;其中一个骑自行车跑了30公里到A地把她接了过来,并带来了饮料;随后,他们便蜂拥而上。

□ □

在这个国家里,童子军们的脾气有可能很怪。我带了三个到城里:他们衣着褴褛,头发长而没有梳理,有的戴着作战的帽子,有的戴着流氓的帽子——不过,他们打着小旗子,戴着徽章,行童子军礼,说着漂亮的话语(“童子军是大家的兄



弟”)。在其他人高唱悲壮的童子军歌曲(叙述的是一个孤儿的故事)的时候,打着赤腿的“负责人”神情非常严肃。

□ □

泥瓦匠艾哈迈德·米达斯,在门上方的水泥上,用拙笨的大字体刻下了这几个字:**强行设置的厨房**。父亲不愿意要这个增加的厨房,而母亲则愿意。

□ □

两个赤身裸体的青少年,慢慢地穿过河流,他们的衣服打成包顶在头上。

□ □

(从背后看去)驴背上驮着一个平心静气的穿着带风帽长袍的人,他的手势在田野里不时地重复着。

1969年



今晚在帕拉斯剧院

我承认,如果一个地方无人(我不喜欢空寂的博物馆),我是无法对它的美感兴趣的;反之亦然,为了发现一张面孔、一副身条、一件衣服的吸引力和品位与它们的相遇,我需要产生这种发现的场所也具有吸引力和情趣。也许这就是帕拉斯剧院诱惑我的原因。我对这一点很清楚。就因为它是现代的或极为现代的吗?不过,我却在那里再次看到了真正建筑术的旧有影响力,因为这种建筑术都在于美化走动的人、舞蹈的人,在于活跃空间和建筑物。

当今,剧院很容易销声匿迹。我第一次观看贝克特^①剧目的那家剧院现在变成了修车房;其他一些剧院也都变成了电影院或住宅。帕拉斯剧院幸免于难;首先是因为人们在此上演节目;其次是因为作为一开始(甚至中经几次)就是剧院的帕拉斯,这里一切都保存完好:舞台,帷幕,楼亭,正厅——虽已变成拍卖经纪人的坐席,但还是可以站着或坐在什么坐垫上看戏,几个宽大的进口都饰以深红天鹅绒挂帘,给人以经久的激情:登上楼梯,出处豁然宽敞——这里灯光人影交错,然后就像老行家那样突然进入神圣的演出之中(尤其像在这里,表演是全场性的)。剧院(théâtre),这个希腊词源自一个动词,其意思是“看”。帕拉斯正是用于看的一个地方:人们花时间来看演出大厅,而在前来跳舞的时候,便再一次看他的大厅。

帕拉斯大小合适。这就意味着不必在此害怕(有人还经常在此过夜):太小,那便是使人感到窒息的剧院;太大,又会使人感到冷清。人们可以从上层走到下层,也可以心血来潮改变位置——在别的剧院里是没有这种自由的,在那些地方,每个人都规定在一个座位即其金钱的位置上。然而,自由还不足以提供良好的空间。某些实验表明,小白鼠在被放进一个没有任何标志的空旷场地时,它会焦躁不安。为使我在一处空间里感到舒适,实际上,我必须能从一处标志走到另一处标志,能在一个角落里

① 贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989):用英文和法文写作的爱尔兰作家。
——译注



待得像在一处平台上那样舒适安然，而且应该像鲁滨孙怡然独处孤岛那样，可以从一个住处到另一个住处。在帕拉斯剧院，亲切宜人之处很多：供闲谈的沙龙，会友和舞间休息的酒吧，可以越过几道栏杆观看辉煌的灯火与人体之舞演出的楼亭。在我驻足的每个地方，我都有趣地感到，我占有一处皇帝的包厢，而我就从那里支配着演出。

今天，现代艺术即日常艺术的重要材料难道不就是灯光吗？在一般的剧院里，灯光在远处，仅限于舞台。在帕拉斯剧院，整个剧场都是舞台；在这里，灯光占有极大的空间，在这个空间之内，它如同一位演员一样活跃和起作用；一种富有复杂而细腻精神的睿智激光，就像耍抽象木偶的艺人一样，制造出无数神秘莫测、变幻疾速的光束：圆形，长方形，椭圆形，轨道形，缆索形，星系状及螺旋形。值得注意的东西，并不是技术功绩（不过，这在巴黎还少见），而是从材料（活动的灯光）和实践上讲，一种新的艺术已经出现；因为总的来讲它是一种公共艺术，它完成于公众之间而不是面对公众，它是一种整体艺术（这曾是希腊人和瓦格纳的梦想），在这种艺术中，闪烁的灯光、音乐和欲望融为一体。这意味着，“艺术”在不与已往文化脱节的情况下（使用激光对空间进行雕塑可以很好地唤起现代的塑造意图），可以在文化的条条框框之外展开：这是一种被新的消费方式所规定的解放：人们在观看灯光、人影和装饰的同时，也在干别的事情（跳舞，说话，相互注视）：这是古代戏剧就有的实践。

在帕拉斯剧院，我不必跳舞就能与这个地方建立一种有活力的关系。我独自一人，或只需待在一旁，我就可以“梦想”。在这个人化的空间里，我可以在某个时刻喊叫一声：“这太怪了！”怪的是，我在过去的舞台帷幕上看到了法国航空公司的一条图像广告：哈佛—普利茅斯—纽约（奇怪：在这一串地名当中，竟是普利茅斯使我浮想联翩：难道这个中转站有什么浪漫的神话？）。怪的是，脸色阴沉（反光的作用）的舞者们都处在不时盖住舞池的烟雾之中，他们就像是闪耀着红光绿影的屋顶之下的串串木偶一样滑稽。怪的是，摆动翻转的反光镜。怪的是，那些模

模糊希腊式的茶色壁画，像是一种有点仿古的智慧创作一样沿着横栏跑动。

帕拉斯不像别处那样是一种“夜总会”：它在一个特殊的地点集中起通常分散的乐趣：对于作为受到精心保护的建筑物的剧院的兴趣，即目光的享受；现代东西的刺激性，即对于由新技术引起的新的可见性感觉的探索与应用，跳舞的欢乐和可能的相会的诱惑力。这一切集中起来，便构成某种很古老的被称作节日的东西，它与消遣大不相同：消遣完全是在一夜之间使人们变得快乐的一种感觉安排。新的东西，便是这种综合感受、整体感受、复杂感受：我处在一个可以自足的地方。由于这种补加成分，帕拉斯剧院不是一家普通的企业，而是一部作品，那些参加过对其构想的人都理所当然地是艺术家。

普鲁斯特也该喜欢这个地方吧？我不知道：现在这里没有了公爵夫人。然而，在我从高处俯视帕拉斯晃动着五颜六色光束和舞动着无数身影的正厅、猜想着那些年轻人在我周围的排排座位和显露的包厢的暗影之中忙来忙去的原因，我觉得再一次看到了我在普鲁斯特的作品中读到的已经变成现代的某种东西：今晚在歌剧院，那里，大厅与楼下的包厢，在一位年轻的叙述者眼中，构成了一处水域，水中柔和地闪耀着羽饰、目光、珠宝、面孔和按照海神的举动构想的动作——在诸海神中间，盖尔芒特公爵夫人威严端坐着。总之，这只不过是一种隐喻，它远远地游弋在我的记忆里，又以一种最后的魅力来美化帕拉斯剧院：这种魅力便是文化的虚构物的魅力。

1978年5月，《男人时髦》
(*Vogue-Hommes*)，总第10期

巴黎的夜晚

“好啊,我们终于顺利摆脱。”

——叔本华(见于其去世前的一张纸上)

1979年8月24日

(昨天晚上)在植物园咖啡馆里,我阅读一份《世界报》,报上无重大事件,我的旁边,两个小伙子(我见过其中一个,我们甚至相互打招呼;他面庞端正,显得俊俏,但他的指甲很长)长时间地在争论电话定时叫点的问题:电话铃响两次,而如果醒不来,它也不再响了;现在,这一切都由电脑来负责了,等等。在地铁里,我似乎觉得车上坐满了年轻的外国人(也许是北站和东站),一位弹奏民间吉他的美国人在一节车厢里正在演奏;我出于谨慎而选择了另一节车厢,但是在奥戴翁(Odéon)车站,他也换了车厢,并上到我所在的车厢里(他想必是要在整列车里演奏);看到这一点,我赶紧下了车,上到他刚下来的那节车厢里(像歇斯底里发作和讹诈,也像狂妄自大,这种演奏一直对我有一种妨碍,这好像这种音乐或音乐不论什么时候理所当然总会使我感兴趣一样)。我在斯特拉斯堡-圣-德尼(Strasbourg-Saint-Denis)车站下车,车站里响彻着一种萨克斯管独奏的声响;我在一条走道的拐弯处看到一个瘦瘦的黑色青年正在吹奏萨克斯管,发出这种洪亮和“轻率的”声响。这是这种居民区具有的变形特征。我记下了阿布吉尔(Aboukir)这个街名,同时想到夏尔吕斯也这么说;我并不知道这条街道会与大街挨得很近。还不到八点半,我放慢脚步,以便在正点时刻到达104号,在那里,帕特里西亚·L该下来为我开门。这个居民区人烟稀少,街面很脏,一股夹着暴雨的冷风猛烈地呼啸着,并带起了大量的包装垃圾,这是这个批发加工区域的运输残留物;我发现了一个小小的三角形开阔地(我认为是亚历山大街);那个地方很美,但也脏乱,有三株老梧桐树(我甚至因其密不透风而感到有点窒息),

几条形状非同寻常的长凳：像是某种棕色的木制箱子，在一端，有一个低矮的涂成五颜六色的石砌建筑物；我想到它是一个很小的非常寒酸的音乐厅，但却不是这样，它居然是一处服装店；旁边，在一面墙上，有一张很大的电影宣传广告（彼得·乌斯季诺夫被两个女人围着）；我一直走到圣-德尼街（Saint-Denis）；但是，那里妓女很多，不改变方向的话就无法真正地“闲逛”；我顺原路返回，实在令人厌烦，没有任何橱窗可看，于是我便在小空地的一个长凳子上坐了片刻；几个孩子在那里玩球，又嚷又叫；其他的孩子则以相互猛烈地推搡取乐，听任自己摔倒在大堆大堆的纸屑上，这时风已经开始吹起和吹散这些纸屑。我自言自语地说：简直是一部电影！我似乎应该把这些拍成电影；我有一点胡思乱想：我在想象有一种技术能使我立即把场面拍摄下来（比如我衬衣上的一个纽扣就是一部完美的摄像机），而另一种技术借助于风的作孽能使这个空地变成事后可以改变人物的布景。这个角落的阴霾之气如此之盛使我心悸，我最后还是回到了104号，而没有再继续梦想联翩，返回时正好路过皇家阿布吉尔（Royal-Aboukir）旅馆（什么名字！）在巴黎的这个小范围之内，这个地方就像是纽约的贫民区。用晚餐的时候（一大盘意大利烩饭，但那牛肉当然是一点都没有烤透），由于几位朋友在场，我感觉很好：A.C.、菲利普·罗歇、帕特里西亚和一位年轻的妇人弗雷德里克——她穿着非常合体的长裙，其少见的美丽使我心静，或者说至少使我愉悦；她不大说话，然而在场，我在想，这种细心听别人讲话而不是唱主角的在场，是求得夜晚时光的一种良好安排所不可缺少的（不过，安德烈·T还是觉得不够）。我们谈论了他们称作“平庸小事”的内容（“在英国维多利亚火车站，我遇到了一个说法语的西班牙女人”），同时我们对这个概念的定义表示出了兴趣和不满；我们也谈到了霍梅尼（我说我对人们只提供情况而从不进行分析感到遗憾，我也对没有人能告诉我们伊朗的社会阶级关系——在这一点上我怀念马克思——而感到遗憾），接着，我们又谈到了拿破仑（因为我正在阅读《墓外回忆录》）。在大约十一点半的时候，我第一个离开



了,当时我很想撒尿,由于担心找不到出租车而必须乘地铁,我便进入了圣-德尼门对面大街的一家小酒吧;我勉强推开洗手间的门,就在靠门的一个角落里,三个看不准的人(一个有点像是理发师,另一个有点躯体纤弱)正在谈论一个马赛的女妓;一个英俊的文身的亚洲人(我看到那蓝绿色文身花纹从短袖衬衣的袖子处露了出来)正在教一个不说话的人打弹子游戏。酒吧的堂倌和老板娘,有些粗俗、疲倦,但热情不减:我自言自语地说:这倒霉的职业!出租车散发出难闻的污垢气味和药房的味道——然而在出租车里是严格地禁止吸烟的(车内有一个圆形交通标志图案,一支香烟被置于禁止通行的方向里)。上床后,就在热尔梅娜·塔耶费尔在电台里以我喜欢的嗓音和语调滔滔不绝地谈着那些平庸琐事和得意趣闻的时刻,我不耐烦地等待着斯特拉文斯基和萨蒂的唱片结束,以便重新去听热尔梅娜·塔耶费尔的播音,这时,我看了看《M/S》一文头几页,该文刚刚在瑟伊出版社出版(F.W.此前曾对我说过),我在想我还可以说点什么,尽管我下了工夫去写和满怀热情去写了,我还是只能发出“唉”、“唉”的感叹声,随后,我又继续兴味盎然地阅读《墓外回忆录》中描写的拿破仑的故事。熄灯之后,我又听了一会儿电台播音:一个尖酸而脆弱的女高音,拖着—声长长的乏味的(与其他无异)古典的(像是康普拉的作品)音调。

1979年8月25日

在植物园咖啡馆,只有埃里克·M和我在一起,我们要了一点绿霉奶酪、几个带皮鸡蛋和每人一杯波尔多葡萄酒。没有确定的要会见的人。一位满脸银白胡子的先生来到我的餐桌,说再一次邀请我去他的传播学院,所有费用由其支付;由于我有点推辞,他立即补充说:“从政治上讲,我们是完全独立的。”(我没有去想这些,我特别想到的是我与他在布宜诺斯艾利斯几次共进晚餐时的烦恼——我们必须用英语交流。)一个年轻的小伙子独自一个人坐了下来;说不准他是哪国人(只是从他的杏仁眼来看,他是外来人);他的上衣紧收,但是深色的,是会客时的着

装(至少像是幼儿园阿姨的着装),领子有点乱,系着一条扎得很紧的细细的领带,最后(或是以此开始),脚上是一双古怪的红色鹿皮鞋。一位卖《夏尔丽周报》(*Charlie-Hebdo*)的人走过;周报情趣不高,封面是一张上部呈色拉绿色的纸,上面写道:“柬埔寨人的头:2 法郎”;可是,正当这时,一个柬埔寨小伙子情态忙碌地走进了咖啡馆,看到了封面上的图画,明显地表露出惊讶,他气愤不已,买下了周报:柬埔寨人的头!在这当中,我和埃里克小声地讨论隐私日记的问题;我对他说我想在我刚为《太凯尔》杂志写的文章上为他写祝词,他那自发的兴奋使我感动(这是那天晚上的小小快乐)。他又陪我走过雷恩街(*Rennes*),他对那么多的小白脸男妓感到惊奇,也惊讶于他们的美貌(我对此有所保留),他告诉我他受到了Y的伤害,因为Y曾对他说P说了他的坏话(联络网中的小事故,是Y耍的一个小小的手腕)。晚上上床后,伴着《破碎榛子》的音乐声(我放这个曲子,是为了阐述荒诞音乐!),我继续写了一点最后一节《纳瓦尔》(*Navarre*)和《M/S》(“唉,唉”);但是,这就像是义务,而我的债务一旦付清(分期付款),我便重新合上书本,轻松地回头阅读《墓外回忆录》,这是一部真正的书。我总这么想:现代人会不会搞错呢?如果现代人没有才华怎么办呢?

1979年8月26日

在波拿巴咖啡馆,我等待克洛德·J去共进晚餐,热拉尔·L却来了(我喜欢一个人待在咖啡馆里,看看这个,看看那个,想一想我的工作和其他事情,在这个时候,我讨厌突如其来的会见):他比任何时候都显得可怜;他说话语无伦次,温和的微笑从他卷曲的头发和眼镜后面的近视或惊异的蓝色眼睛里透露出来,他强调说,他放弃了他的房间,现在和另一个人住在一套房子里,希望能在美术学院(夏天)放假的时候在那里有个画画的地方;可是,那个人神经不正常,使他的生活啼笑皆非。“那人多大年龄?”——“二十四岁。”——“他勾引你?”——“不是,他只是(真相有点使热拉尔·L感到尴尬)有点不正常,等等。”我

感觉到,在类似于听人差使的奴隶的一种疯狂的、整体的和无条件的需求之深处,他是那样的可怜,这使我激奋,并且由于几件事都混在了一起,我也很受感动,我想到了如果我对他立即说出“那好,你就来吧”后他会有的那种高兴与解脱。我控制住了自己,那样做简直是疯子。克洛德·J来了,他身上穿了件毛衣;外面下着大雨,天气很冷。我们在去哪一家饭馆吃饭问题上犹豫不决,好在,他让我自由挑选,可是这种自由总像是一件令人讨厌的礼物,对此我不知该怎么做;他对我说起位于高等研究院附近的一家“以肉菜出名的饭店”;尽管这一想法使我扫兴,并且我也担心那里会人满为患(这是我在饭馆里用餐时最讨厌的事情),可我还是极想在雨中走一走,以至于我愿意去一个远处的饭店(去那里,必须乘车);幸好,肉菜饭店关门了;我们只好去博凡日尔(Bofinger)饭店(这就是我最初内心所希望的地方,因为我眼下正痴迷于这家菜肴好但价格高的餐厅)。管家招呼我的名字,这使我感到高兴和拘束;水田芥菜沙拉做得很好,其中有我特别喜欢(自从我到意大利旅行过以后)的鱼肉和煮熟的蔬菜,我还在上面浇了一点醋。克洛德·J向我讲述他与他的朋友J.-P.去土耳其旅行的情况。根据我的理解,他们好多个夜晚是在汽车里度过的,经常深夜一点钟到达不熟悉的城市,二十天开车跑了11000公里,这在我是做不到的。对于我来说,从一开始,我就想跟他谈一谈我的工作的难处;可是,就像以往一样,每当我考虑说点什么事情的时候,我总是过分认真,于是我便什么都不说。最后,我只好将要谈的事情(它完全可以成为整个谈话的内容)变成一句话。这时,来了一群人,其中有两个五十多岁的满脸络腮胡子的人;好像他们是一对双胞胎,大自然试图再一次检验她没有造好的东西;一个向我大打手势:他是昨天(在植物园咖啡馆)见过的那位阿根廷人;另一个似乎有点像一位艺术评论家。更远一些,两个小伙子同吃一份菜,我们感到很惊讶:他们看上去穷苦,衣衫不整,脸色难看,一个像是北非人,另一个戴着黑色眼镜,有一双干活人的粗大污秽的手。他们在这里干什么?他们是两个劳动伙伴在此欢聚开荤?


我高兴而舒适地回到住处，轻松地上了床。打开收音机，一个女人的细小、乏味、平直、缓慢、令人厌倦和不堪入耳、“呆傻”的嗓音，将贝多芬的一支奏鸣曲（但是，那位蹲监狱的阿根廷人已经演奏过了：那是一次小小的煽动活动）与一个没完没了的日本女解说员的唱片配在一起演唱，接着，又是一位印度歌唱家的粗哑的嗓音。这一切都是平和的：古怪又令人厌倦的节目安排，然后过渡到夜深人静。我继续兴味盎然地阅读《墓外回忆录》。我读到了《一百天》。

1979年8月27日

我在塞莱克特（Select）咖啡馆等待菲利普·S（法兰西学院在8月底关门了）；露天平台上坐满了人，我不大喜欢这个咖啡馆，也许是因为我不大经常来这里；有一个女人，独自一人：是个“轻佻的女人”？不是，她没说一句话就走了。我的身后，有一个女人说话声音响亮；她在向一个想必是向她讨好的男人说话；话题是占星术方面的事；他们在寻找人马星座（那个男人是属这个星座的）的互补性星座标志；可笑的是，所有的都与它是互补性的，“甚至包括金牛星座”。堂倌与一位顾客在说话；在他细心地结束他的谈话之前，别人无法引起他的注意，包括卷起餐巾的时候（普鲁斯特的一种场面：就像老板在厨房里摇铃）。我们去拉·罗佟德（La Rotonde）饭店用晚餐，在一处有隔栏的地方坐了下来；旁边，一个老头，情绪激动，正（竟然还这样）向一个有点缺牙少齿的年轻女子献媚。我们谈论夏多布里昂，谈论法国文学，尔后谈论瑟伊出版社。和他在一起，我总有快乐、想法、信任和工作激情；他热切地赞成我写一部法国文学史的想法（这是出于欲望）。由于一时的古怪和通常没有的念头，我错误地喝了点烈性梨酒，为的是点燃第二支雪茄和延长聚会；由此引起了胃口一阵剧痛。我一个人向住处返回，在这8月份的周日晚上十一点的时刻，街上竟空寂无人。在瓦万街（Vavin）上，我遇到了一位年轻的妇女，她美丽、漂亮、涂脂抹粉，用绳牵着一只狗；她身后留下了一股细细的铃兰香味。我沿着卢森堡公园走着，吉那迈

尔街 (Guynemer) 直到尽头无一人影。在莫里斯 (Morris) 纪念柱上, 有一张很大的电影招贴画; 演员们 (雅娜·比尔金, 卡特琳, 斯帕克, 等等) 的姓名都以大字突出——就像她们是不可争辩的诱饵一样 (但她们是谁? 我根本不去理会! 您看见过我为了去看卡特琳和斯帕克等人的骗子而出门吗?)。在乌吉拉尔街 (Vaugirard) 46 号门前 (新教徒们堆放杂物的处所), 我看到一个诱人的男孩子的身影; 在我看到他时候, 他正进门。上床后, 我没有强迫自己去阅读那些现代人写的令人厌烦的作品, 我立即重新拿起夏多布里昂的书: 追忆拿破仑在圣赫勒拿岛上生活的那一页太令人惊奇了。

1979 年 8 月 28 日



在下午工作总是极为困难。我在大约六点半的时候出去盲目闲逛; 在雷恩街上, 我看到了一个新的男妓, 他用头发盖住面庞, 耳朵上有一个细细的耳环; 由于 B. 帕利西街 (B. Palissy) 上完全无人, 我们之间便谈了几句; 他叫弗朗索瓦; 但是旅馆没有空房间; 我给了他钱, 他发誓说过一个小时后赴约, 当然他并没有做到。我在想我是否真的做错了 (可能所有的人都会这样喊叫起来: 竟提前把钱给一个男妓!), 我自言自语地说, 因为从内心讲我并不真正需要他 (而且我也不想睡觉), 所以结果是一样的: 睡觉与否, 在晚上八点钟的时候, 我都会重新处于我生命的同一定点上; 只是眼睛的一瞥和话语的搭讪刺激了我的性欲, 我支付的正是这种快乐。晚上后来的时间, 在植物园咖啡馆, 在离我们的餐桌不远的地方, 又有一个天使般的男妓, 他中分头, 头发长长的; 他不时地看看我; 他在胸部敞开的洁白的衬衣吸引着我; 他在阅读《世界报》, 我想他喝的会是里卡尔酒 (Ricard); 他不离开, 最后向我微笑了一下; 他两手粗大, 这与他其余方面的温柔和纤细大相径庭; 我依据他的双手在判断他 (他先于我们离开; 我拦住了他, 因为他曾对我微笑, 并且含糊地定了一个约会)。更远处, 是一家子人, 他们情绪激动: 三四个孩子都在歇斯底里般地喊叫 (这还是在法国), 他们从远处使我感到厌烦。

一回到住处,打开收音机,我就听到爱尔兰共和军伏击了蒙巴顿勋爵。人们都很气愤,但是,却没有人谈论他的十五岁的孙子之死的事情。

1979年8月31日,在于尔特

我卧在沙发式柳条椅子上,吸着雪茄,看着电视(电视俨然是个大棋盘,带有音乐,使我不大郁闷)。拉谢尔和M晚饭后就出去散步了,这时又返回来叫我——只要夜晚看起来不错,他们都这样做。我先是觉得受到了干扰:什么!没有一刻不找我说这说那——尽管是为了我好;接着,我与他们出去了,我对与他们发火、对与他们、对与M(因为她也跟着)刚才的疏远,感到很不好意思,我便对凡是好看的东西都表现出热情、好奇和感兴趣,就像母亲从前那样。黄昏来得早了一些,美妙非凡,它为了完美而几乎超出寻常:天空灰蒙,云霓稀疏,但不叫人悲伤抑郁,远处阿杜尔河的另一侧雾带缭绕,道路两旁的屋舍花卉簇拥,委实是金色的半月悬挂空中,蟋蟀在竞相争鸣,就像从前那样:高贵、平和。可我却满心悲苦,几乎是充满失望;我在想念母亲,想念不远处的她所在的那个坟地,想念“生命”。我感觉到这种浪漫式的满腹情怀是一种价值,而我却苦于永远不能将其说清,“它总比我写的有价值”(讲课题目);我也对我在巴黎、在这里、在旅途中都觉得不适感到失望:因为我没有真正的庇护。

1979年9月2日,于巴黎

昨天下午从于尔特返回;飞机里满是惊愕的旅客:许多孩子、许多家庭,大家都看着一个女人在我身边向纸袋里呕吐,一个小伙子带回一个曲柄球拍。我深卧在座椅里,甚至没有解开安全带,在一个小时的时间里一动未动,我读了一会儿帕斯卡尔的《思想录》,在“人的悲苦”的标题下,我重新出现了我在于尔特时的那种没有母亲的痛苦心情。(所有这些都很难写出:我想到了帕斯卡尔笔述乏味和不无压力的情况。)回到巴黎时,心情沉重、满腹灰意。晚上,在J.-L.家吃饭(Y不在家):他做了一种烤



肉（烤得很熟），还准备了黑醋拌鳄梨、法国和西班牙的甜瓜、莫诺普里（Monoprix）超市的塑料袋装面包、长颈大肚的瓶装葡萄酒。达尔拉姆说话很多（他一喝酒就醉意蒙蒙）；过了一会儿，我才明白这多少是为了我（为了引诱我）；我们之间长时间以来有些争论，今天是第一次从他方面有了积极的语言；但是，有埃里克·M和J.-L.P.在场，我有些不便。在我很早离开的时候，他想与我一起走；但是在电梯里，我拥抱了他，我把头放在了他的颈下；但是，也许是因为他不习惯这样做，也许是因为还有别的保留看法，他的反应并不太好。我陪他一起上了出租车，在克利希门（Clichy）一处（我们穿过了整个巴黎）我与他握手。在用餐的时候，大家谈到了“女人”。晚上，我疲劳而又情绪不好，上床后（无法打开收音机，因为都是极现代的音乐，曲调连狗屎都不如），我读了些《解放报》和《新观察家》杂志上的广告：说真的，没有一点有意思的东西，没有一点可供“老年人”看的东西。

1979年9月3日

带有猕猴像的两扇大门打开了，植物园咖啡馆里来人不；而里面几乎是空的。我在不无兴趣地阅读帕斯卡尔的《思想录》，但我也经常抬起头来。不远处，有一伙人情绪激奋（已经看得出来）：一群穿着时髦的女孩疯疯癫癫，她们当中那个只露出一点头影的女孩尤其表现得歇斯底里（她拿照片给大家看，她不停地在面包片上抹果酱，她的两只手在空中比划着）。又一批人来了。面对着一个神气活现的英俊小伙子，她说：“您的脚真大。”（而我只能看到他们穿着白色皮鞋。）雷诺·C走了过去，他从眼睛到衬衣都是鲜艳的蓝色；我不知道如何才表现得不那么玄奥——也就是说我更爱“讥讽别人”（只要带出一点这种讥讽所包含的不快即可）；弗朗索瓦和大眼睛的玛德莱娜也走了过去；来到和离开时都要相互拥抱；她想必会认为这有点过分。让-路易·P不愿意在植物园咖啡馆吃晚饭（也许，他是在尽力不想让别人看到与我在一起——也就是说鉴于年龄的差别他在尽力不想让别人“调理”呢？）。我们曾经在玛莱娜（Malène）餐厅一起用过

晚餐,但很不是滋味。我知道,安德烈从耶尔(Hyères)给他打过电话,实际上,他也想在当晚离开时与他再见上一面;我出于蔑视、大度、不由己的恩惠和夸大口,说服他离开。他与我分手时是九点钟,随后,我孑然一人,郁郁不快——我便决定什么也不再去想(但是,如何对他说呢?以……为借口就不再见他难道不卑鄙吗?然而这确是我所希望的,我想去掉我生活中的所有这些老鼠尾巴)。我去了植物园咖啡馆,重新拿起帕斯卡尔的《思想录》,同时点燃了雪茄。一个我曾见过一面的棕色皮肤的高个子男妓,走过来向我问好,他坐了下来,要了一杯柠檬汁;他叫达尼,是马赛来的;人很多,相互谈话很困难。我感觉到他满心苦闷;他刚从军队复员,正等待去做工业绘图实习;他没有住处,他所抱怨的就是这一点;他今天住这个伙伴家,明天住那个伙伴家,在火车站打零工,或是到一个住户家里干点活,等等;哦,他多么希望有一个单间住房啊;简言之,他正处在倒霉的境遇之中(说话无力,情绪不高;此外,净遇到倒霉事)。再就是,他的话是典型的男妓的话:也就是说,话语里没有脏字,该说的事情从来不明说。每当我想方设法让他说出他真正随时可以与我睡觉的时候,他总是回答说“我有空”。夜里,我五点钟就醒了;我痛苦而又难过地想着我与J.-L.P.的关系的失败。

1979年9月5日

工作累了,我提前出了门;我不想去植物园咖啡馆——我与F.W.和塞弗娄在那里的约会是一点钟,我便去了皇家歌剧院(Royal-Opéra)餐厅,在它的露天平台上读《世界报》;车辆都已经返回停歇,我曾享受过8月的夜晚,而现在我仍然感觉到是在那时的一个晚上。一个我认识的男妓,独自一人愁苦地待在那里,他叫若泽,面色灰白,四肢修长,躯干则短,有着一双淡蓝色的眼睛;我避开他的目光,因为我又一次忘记把他要的由我签名的书带来了(我不知道谁对他说过我在写作),而每一次,他都非找我要不可;接着,我想读一读报纸;我最终还是与他说话了;他现在在贡帝囊塔尔超市^①工作;我问他:“该不错吧?”我想到

^① 贡帝囊塔尔超市(Continental),另译“大陆超市”。——译注

1) 博马舍 (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, 1732—1799): 法国作家。——译注

罗兰·巴特

2) 皮装酒吧 (bar-cuir): 男性同性恋者聚集的地方, 在这个酒吧里, 男性同性恋者均着皮装, 以增加性感。——译注

的是他的顾客可能会多;他回答说,当不再偷偷摸摸的时候(他这样暗示我,以他的境况,他了解事物的反面),便不很干净——尽管有着现代的着衣外表。我与F.W.和塞弗娄一起去了博凡日尔饭店吃晚饭。就在我们走出门向停在博马舍¹⁾塑像脚下(塞弗娄经常说他想住在那里)的汽车走去的时候,F.W.——在这种情况下他有时显得格外郑重和热情,简直达到了地道的程度(我总是惧怕他这样做,因为我知道他将像一位多情的法官那样饶有兴趣地谈论我,而我则立即魂不附体,变成了一个逃逸的孩子),他从对于《M/S》一书的评论谈起(我曾经说过这一领域是我绝对不能涉足的——不这么说我又能怎么说呢?),要我安排哪一天说一说我的性欲中那些被拒绝的方面,对于这些内容,我从来没有说过;我有点生气:首先,从任何逻辑上讲,如何去说并不存在的事情呢?人们只能靠**观察**;其次,这种流行话题——这种观点,把性施虐与性受虐变成规范、变成正常情况(而现在人们应该做的却是要说明其衰弱的情况),是令人灰心的。从晚上一开始,塞弗娄就想定去看别人告诉他的一家位于巴士底广场附近凯莱尔街(Keller)的酒吧,那是一家皮装酒吧²⁾。由于他始终不放弃这种想法,我们只好散步走过去,而F.W.和我则暗自希望什么也找不到;在我们走过了一排令人赞叹的建筑物、一个圆圆的钟楼(是希望圣母院吗?)之后,我们进入了凯莱尔街,那里有一个酒吧,它的橱窗是用橘黄色灯光照亮的,一曲真正的意大利音乐在奏响,酒吧里面灯火通明,无任何可以掩饰,从里面传出人们的高声谈话;门是开着的;里面满是黑人,其中一个向也是黑人的老板挥着拳头,威胁着他。我们如释重负,只好放弃。夜色是柔和的。汽车穿行在这个居民区,里面都是些年轻人,我想散一散步,可是我有点胃不舒服(我此前曾吹嘘博凡日尔饭店,一再说有必要该去好饭店吃饭以避免生病),我很想让车在不到我家的地方停下——因为我与F.W.和塞弗娄在一起的时候从来不这样做,习惯就像是某种小小的超我。我独自返回住处,一次古怪的口误使我很难受,我顺着楼梯上楼,没留心却走过了楼层,就好像我返回我们在6楼的房间,就好像从前

那样,也好像母亲在等待我那样。上床后,我阅读霍梅尼的文章:令人震惊!实在是“令人气愤”,而我则不敢发怒:对于这种不合时代的狂热,应该有一种理性的解释;一笑了之,当然是再简单不过的了。总之,歪理悖论在召唤我。

1979年9月7日

在植物园咖啡馆,我由于有些疲倦,便艰难而又注意节省气力地和让·G 讨论(也许是因为作品和人——尽管人很英俊但过于紧张——都不使我兴奋)他的小说手稿(我提出了几点批评意见,为的是告诉他我是与人合作的,但是我感觉到他把这些意见都看作“己出”,有点不肯接受),一个我至少认识了十年的从前是男妓的摩洛哥人(是阿拉米?还是阿拉乌伊?)——从那时以后,每当他看见我,就给我讲他的故事和拍打我的肩膀——这时突然出现了,他开始为我讲一个可悲的遗产继承故事(一个爱他的女人死了,给他在戛纳市留下了一座别墅,可是他遇到了麻烦,因为警察局怀疑他是靠卖淫为生的男人),他索性坐在了我们的餐桌边,为的是讲起来更容易些。我拒绝他这样做(是这种不礼貌的做法使我产生了拒绝的勇气);他有点动怒了,猛烈地推了一下椅子就走了。晚上,我与贝尔纳·G 和他的(新)朋友意大利人里卡多一起去了位于图尔农街(Tournon)的小个子中国人那里;开始时什么事都没有,但是我逐渐地产生了兴趣,原因在于躯体很干净(手,敞开的白色衬衣显露出胸部):三人之间的欲望最终产生了,贝尔纳·G 为我选定了我该发泄欲望的人。我需要他们与我做伴,并与我第二天一起去维也纳。我客气地离开了他们,但在我自身,我却感到有点痛苦,因为他们要离开很长时间,而且不管怎样……

1979年9月8日

昨天晚上,我和维奥莱特一起在帕莱特(Palette)餐馆用的晚餐。在我们身旁,一个黑人在独自吃饭:他干净、安详、谨慎;公务员吗?他吃到最后,要了一盒酸奶和一杯马鞭草茶。夜晚比较

明
川
国
家
出
版
社

禁书网
www.bannedbook.org

热,街上满是人和汽车(浩浩荡荡的摩托车车队)。我在大约十一点时又去了植物园咖啡馆,那里令人扫兴;一个像是早产儿的矮小男人坐在我身旁,而且立即就与我说话。我感到厌烦,便埋头看报。但我很难平心静气地读下去。

1979年9月9日

夜晚:没有大的事情可说:与朋友们在“莱斯特7号”(Rest 7)餐厅;那是充满友谊的美好时刻,尽管环境令人不悦(女人们年长,浓妆艳抹,人们都面朝外侧)。但是,这个星期六的下午,人们春心涌动,闲来无事,贪心也就很大:先是在“第五浴池”,没有人:没有一个我认识的阿拉伯人,没有任何令人高兴的事情,只有许多尴尬的欧洲人;唯一特殊的是,只有一个不年轻但不算坏的阿拉伯人对欧洲人感兴趣。看上去,他没有要钱,他接触他们的尾部,然后又接触另一个;我们不知道他要做什么。纯粹是不合常理的事:一个阿拉伯人,不仅有他自己的阴茎(这便是他的自我),而且为了他还存在着另一个人的阴茎。老板满嘴是没完没了的冗长的(根本没有人和他对话)自言自语,他讲述他在一家突尼斯人开的旅馆里遇到的别扭事(变味的食品,所有年轻的突尼斯人都厚颜无耻地勾引他,他这样说着,同时做出一副生气的样子)。我当时想去蒙马特尔(Montmartre)找一个男妓;也许正因为这一点心术不正,我在伏尔泰街什么也没有找到。天下着暴雨,水珠沉重地砸在地上,汽车非常之多。夜来了,没有一个人(幻觉中,一种嘈杂的声音说,应在下午五点时去那里)。不过,这时来了一个高个子、细脸皮、有点古怪的棕色头发的人;他的法语语调生硬,开始时我把他看作是布列塔尼亚人;不是,他的母亲是匈牙利人,父亲是白俄罗斯人(?),简言之,他是南斯拉夫人(性情非常温和,也非常单纯)。有人告诉过我,玛德莱娜夫人病得很重(心肌梗塞),可她却突然出现了,她躯体肥胖,走路一瘸一拐地从厨房走出来,厨房的桌子上放着一个长条茄子;这时,一个英俊的摩洛哥人正走出来,他很想与我搭讪,因此长时间地看着我;他去了餐厅里等我下楼,对我不立即把他

带走感到失望(模模糊糊地约定第二天)。我体魄清爽地走了出来,我一直想着遵守我的摄食习惯,我买了一根面包(我决心使我的摄食非常卫生,但又不苛刻),面包很脆,我咬了一头就吃;面包渣撒在我乘的地铁里,我又换了好几次车,但是,我很固执,我还是要去拉普街(Rapp),去测一测我的新气压计的气压,然后调整一下。在乘出租车回家的时候,暴风雨不断。我拖着身子走进屋(我吃着很脆的面包和希腊山羊奶酪),我自言自语地说,我必须放弃我在寻求快乐(或其衍生物)方面精打细算的做法,于是,我又走出家门,去德拉贡电影院^①看一部色情电影:像以往那样的,也许更为令人可悲的。我不敢引诱我的邻居——当然我也许是可以引诱他的(我愚蠢地担心被拒绝)。我进入黑暗的放映厅;然后,我又总是对我自暴自弃的这种卑鄙的做法感到后悔。

① 德拉贡电影院(Dragon):
又译“长龙电影院”,多放映色情影片。——译注

1979年9月10日

昨天,傍晚时分,在植物园咖啡馆,我在阅读帕斯卡尔的《思想录》;在我的旁边,一个面庞白净、无须、俊俏而古怪、无色欲(裤子是仿皮革的)的细高个青少年,忙着把一些散页上的句子和图表抄在练习本上;说不好那是诗歌还是数学。有着浓黑的眉毛和穿着红色毛衣的男妓达尼来到我身旁,他喝着一杯柠檬汁,他说他因为吃了太多的三明治——有时候一天又什么也不吃——而胃口不舒服;他依然没有住处;他的手粗大,有些水迹。外面,是暴雨来临前的昏暗,雨滴已开始落下——自然是没有出租车。与萨乌勒·T在一起,今晚无任何稀奇古怪之事,我们穿着城市人习惯穿的灰色西服、红色衬衣,我们不去博凡日尔餐厅,而是去位于图尔农街的小个子中国人那里。萨乌勒看上去有点疲倦,我们只好多待一段时间,我有些厌烦了,开始与旁边的人搭讪:小个子的越南人正向一位胖胖的黑色女人不时地讨好,两个法国人,其中一个长得很英俊;他口袋里的钥匙链盒放在身边,盒上有他的一串钥匙;另一法国人下楼去了两次厕所撒尿;他们在谈论晚秋,用很法语式的发音去说 Flushing(流动)、



Middows (中部)、Wimbledon (温布尔登网球赛)这几个词,他们喝的是粉红葡萄酒。然而,这却是应该解决7月份时提出的那次赌注的夜晚,萨乌勒这时应该给我以答复。可是,我又不想去它了,我有点累了,我甚至没有精力去完成赌注。我什么没有说,他自然也没说什么。总而言之,这样做恰恰是两种。这是抚平欲望的极好的办法:长期合同;这是其自己形成的。上床后,我读完了雷怒奇的《但丁传》;写得真差劲!我从中什么都得不到。

1979年9月12日

在为里夏尔·塞内举行的美国式鸡尾酒会上(实在令人赞叹:那完全就是一种社会学,因为他不能面对另一个人来自我解释,就像自我解释是一种更高的价值一样,这是自然的),莫兰、福科和图雷纳,都是被骗来的(提前通知是一次鸡尾酒会,而实际是一次讨论会),而我则只想着我与奥利维耶·G的约会。我们去了博凡日尔餐厅吃晚饭,可我觉得那里并不太好,不大令人舒心,菜量还应增加,人太多,香槟酒也不大凉,等等。后来,我们慢慢地下到了圣-安土瓦纳街(Saint-Antoine)和里窝里街(Rivoli),气温温和,有点雾,街上没有人(这里是白天有人的地方)。我有点想在此分手(我总是在欲望行为上有点犹豫),可同时我又听任其便。我们畅谈了一阵,奥利维耶感觉良好(他的眼睛多美丽呀)。我们在夏特莱(Châtelet)广场的一家咖啡馆喝了一杯椴花茶;味道有些古怪。分手水到渠成;奥利维耶没有想来我住处——我虽然想到这一点,但我确实害怕他来(既为了我的欲望,也为了我的睡眠);我们约定星期天在一起吃午饭,于是我们在夏特莱广场分手了;他没有拥抱我,而我也没有像上一次那样因此造成伤痕。我经过圣-米歇尔街(Saint-Michel)和圣-安德烈-德-阿尔回到住处;尽管有些疲倦,可我还想看到几副小伙子面孔;但是,年轻人太多,以至于让人反感。太子咖啡厅几乎没有什么人;只在露天平台的尽头有一个黑人青年,他有着长而细腻的手,穿着一件工作罩衣。

1979年9月14日

徒劳无益的夜晚。天下着暴雨，也不热：风夹带着雨，令人反感；我不知道穿什么衣服出门；最后，我穿了一件蓝色的工作罩衣，那是在N.Y.买的，实际上还是新的（我在里面套进了拉锁夹层）；这件罩衣使我的肩膀高出许多，它的袖子很长，里面没有口袋，我感觉到像浑身装满了东西，几乎都要掉出来——我以前也是穿着这件罩衣曾经丢了香烟夹；这个晚上，我已经开始有了点不舒适。在现代艺术博物馆（那是一个令人不快的地区），有普莱奈的几位画家的绘画预展；我惊呆了，我立刻就发现那些画是那样的好，那样的辉煌，那样的富有色彩；使我感到厌烦的，是我认识的那些理论家，即那些悲天悯人的人们（德瓦德，卡纳，德泽兹）；里面人很多，谈的都是预展话题。（“有不少卑劣之作，但不是全部”，一位俗声俗气的戴眼镜的先生这样说，他同时在本子上记了点什么：这大概是他对于两位以挑衅性目光浏览展览的彪形大汉的不诚实和怯懦的回答。）我看见了索莱尔斯、普莱奈，接着我不辞而别，因为我从来不懂得如何能长时间地观看一次展览。我与吕西安·奈茨向阿尔玛桥方向走了走：吕西安·奈茨很友好，但是我无法与他的谈话苟同（不过，他的谈话可是恭维人的，无条件的——或者原因就在于这一点？因为，这迫使我“平静下来”，而我则根本不喜欢那种对我的答话一概接受的人），也无法（尤其无法）与他的有些汗渍和毫无欲望的躯体有什么瓜葛。我被第一个去潘泰（Pinter）的No man's land（“非男人天地”）健身房的烦恼搞得麻木了——这也许是因为我的工作罩衣；我一时犹豫不决。我想喝一杯香槟酒，我在后来去的弗朗西斯（Francis）酒吧喝到了；这是一家餐馆，酒吧只供堂馆们聊天用，他们在这里算账和数票子。我乘上地铁，就像去干一次累活那样。博内-努维勒大街（Bonne-Nouvelle）一切都是那样的晦气；天气冷峭，人们紧衣缩颈，到处是神气十足（有着精雕细刻的椅子）和脏乱不堪的小餐馆，到处是三级影片或色情影片。我提前了一刻钟，我又不想穿着我的罩衣进入一个一等咖啡馆去坐等，我便不知做什么才好。由于我估量着一杯咖

明
巴
特

啡用不了一刻钟（而咖啡馆又都是落座人极少），我便沿着大街走了走；最终，注定还是去了潘泰；因为我不愿意及时地返回原路（实际上，没有任何后果）；我又想去植物园咖啡馆，但是时间尚早，而如果我再那里，这个晚上在外面的时间就太长了；我找了一阵电影院：要么我不感兴趣，要么电影已经开始；不过，我却发现在一家电影院里正放映皮亚拉为正参加高中会考的青年人制作的影片（J.-L. 跟我说过这部电影很好，按照他的方式评判那是很好的，也就是说没有任何审美标准，并且是依据他自己独有的情感智力印象来评判的）。尽管影片在某一时刻是很好的，并且证明具有所想象的全部优点，但对于我来说，还是难于接受的：我不大喜欢那些对社会“环境”所做的真实描述；那里面有着某种“青年”种族主义的东西（人们感觉到完全被排斥在外了），那太离奇了，我不喜欢这种太现实的信息，因为在这种现实的信息里，人们必须与那些可怜人融为一体（这是充满年轻人的领域，等等），由此，整个世界都会是愚蠢的：可怜人傲气十足，这就是时代。从电影院出来去歌剧院的时候，遇到一些年轻人；一个姑娘做出思考的姿态，很像是电影中的镜头。影片是“真实的”，因为它在大街上还在继续。来到圣-日耳曼大街（Saint-Germain），在比杂货店高一点的一个地方，一个非常英俊的白人男妓拦住了我；我被他的美貌、他的手的细嫩惊呆了，但是由于害怕和疲倦，我提出以预约为准。在植物园咖啡馆，我的身旁，有两个老妇人，一个女人气十足，另一个因其“男孩子”特征明显而招人喜欢：一段友好的会话之后，做什么呢？（我总觉得有些疲倦，便想读一读报纸）。他们走了。我因偏头痛而有些发呆，便艰难地返回住处，并在服用了一片镇静药（Optalidon）之后继续阅读《但丁传》。

1979年9月17日

昨天，是星期天，奥利维耶·G 来我这里用午餐；我说过我在等他，说过我会欢迎他，按通常情况理解，这种关照说明我是有情欲的。可是，从午饭开始，他表现出的羞涩或者说他给我的距

离感就使我害怕；于是我没有任何兴致。我请他在我午睡的时候在床上靠近我；他非常和蔼可亲，来到床边坐下，读了一本画册；他的躯体很远，虽然我把胳膊伸向了他，但他一动不动，沉默寡言：没有任何的讨好表示；而且他立即就去了另外一个房间。一种失望袭上心头，我真想哭出来。我清醒地理解，我必须放弃小伙子们，因为他们对我没有欲望，我太谨慎，在迫使自己表现出欲望方面也太笨拙；这是无法躲避的事实，它已被我的所有调情欲望所证实，我在这方面的生活是太可悲了，最后，我厌烦了，我必须在生活当中摆脱这种兴趣或者这种希望。（虽然我在朋友们当中一个一个地挑选——除了那些已经不再年轻的——但每一次都是失败：A.R.J-L.P, 萨乌勒·T, 米歇尔·D——R.L, 时间太短, B.M.和 B.H.又都没有欲望，等等）。对于我来说，就只有男妓了。（可是在我外出时我能做什么呢？我不停地注意那些年轻人，我立即就对他们产生了欲望，而且喜欢上了他们。在我看来，世界舞台上是什么呢？）——应奥利维耶的要求，我弹了一阵钢琴，我知道从今以后我将放弃他；他的两只眼睛很美丽，长发使他的面色温和：一个纤弱但不可接近并且充满神秘的人，既温和又有距离。随后，我让他走了，说是我还有工作要干，心里明白这就结束了，而且在他之外，一种东西也结束了：那就是对于一个小伙子的爱情。



* 这是罗兰·巴特自己拟定的生平，原放在《罗兰·巴特自述》后面，译者将其移在全书之后，并补加了作者因车祸致伤最终辞世一条。——译注

1915年11月12日：出生在谢尔堡（Cherbourg），父亲是路易·巴特（Louis Barthes），海军中尉，母亲是亨利埃特·班热（Henriette Binger）。

1916年10月26日：父亲路易·巴特在北海的一次海战中战死。

1916—1924年：在巴约讷市度过童年。在这座城市的中学的小班上课。

1924年：定居巴黎，先是住在马扎里纳街（Mazarine），后住在雅克·卡洛（Jacques-Cailot）。此后，学校放假时都在巴约讷市的祖父母家度过。

1924—1930年：在蒙田（Montaigne）中学读书，从小学四年级到初中三年级。

1930—1934年：在路易-勒-格朗（Louis-le-Grand）中学读书，从初中四年级到哲学班。高中会考：1933—1934年。

1934年5月10日：咯血。左肺病变。

1934—1935年：在比利牛斯山阿斯佩山谷的博杜镇进行自由疗养。

1935—1939年：巴黎索邦大学：古典文学学士。创办古代戏剧社团。

1937年：免服兵役。当年夏天，赴匈牙利德布勒森市担任法语教员。

1938年：与古代戏剧社团一起去希腊。

1939—1940年：在比亚里茨市新中学任教，教初中二年级和初中三年级学生（非专职教师）。

1940—1941年：在巴黎伏尔泰中学和卡诺中学担任非专职教师（辅导教师和教师）。获得（关于希腊悲剧方面的）高等教育文凭。

1941年10月：肺结核复发。

1942年:第一次住进位于伊泽尔省(Isère)的圣-伊莱尔-迪-图威(Saint-Hilaire-du-Touvet)的大学生结核病疗养院。

1943年:在巴黎卡特勒法热街(Quatrefages)愈后疗养院进行恢复修养。获得最后的学士证书(语法和语文学)。

1943年7月:右肺结核病复发。

1943—1945年:第二次住进大学生结核病疗养院。静养、侧身养,等等。在疗养期间,为从事精神病医学而搞了几个月的P.C.B练习。在这期间,结核病复发。

1945—1946年:继续在雷赞市(Leysin)的亚历山大诊所进行疗养治疗,该诊所隶属于瑞士大学疗养院。

1945年10月:右外胸膜气胸。

1946—1947年:在巴黎进行愈后疗养。

1948—1949年:在布加勒斯特法国学院担任图书馆助理,随后担任教师,后来在该市担任法语教师。

1949—1950年:在(埃及)亚历山大市担任法语教师。

1950—1952年:在国家文化关系总局教育处工作。

1952—1954年:在国家科学研究中心(C.N.R.S.)实习(词汇部)。

1954—1955年:在阿尔施出版社(Arche)担任文学顾问。

1955—1959年:在国家科学研究中心担任研究专员。

1960—1962年:在(经济与社会科学)实用高等研究院(École pratique des Hautes Études)第六部担任课题主任。

1962年:在实用高等研究院担任研究主任(“符号社会学,象征与再现”课题)。

1976年:担任法兰西研究院(Collège de France)教授(“文学符号学”讲座)。

(一种生活:学习、生病、命名。其余的呢?会见、友情、求爱、旅行、阅读、寻求乐趣、惧怕、信仰、享乐、幸福时刻、愤怒时刻、忧郁,一句话:是轰轰烈烈的吗?——在文本中是,但在创作中。)

译者补加：

1980年2月25日，罗兰·巴特在从法兰西研究院出来时被
一辆小卡车撞倒，一个月后即3月26日辞世，享年六十五岁。



附录二： 罗兰·巴特著述年表*

* 这个著述年表的前一部分,即出版(罗兰·巴特自述)(1975)之前出版的作品表,为作者自己编排,原置于(罗兰·巴特自述)之后。1973年以后出版的书目部分为译者补加。

1953年:《写作的零度》(*Le Degré zéro de l'écriture*),巴黎,瑟伊出版社(Seuil),“活化石”丛书;1965年与《符号学基础》一起以袖珍书形式在贡梯埃出版社(Gonthier)出版,巴黎,“媒介”丛书;1972年与《新批评文集》一起于瑟伊出版社出版,巴黎,“观点”丛书。已经被翻译成德文、意大利文、瑞典文、英文、西班牙文、捷克文、爱尔兰文、日文、葡萄牙文、加泰罗尼亚文^①。

1954年:《米什莱自述》(*Michelet par lui-même*),巴黎,瑟伊出版社,“永恒的作家”丛书。

1957年:《神话》(*Mythologies*),巴黎,瑟伊出版社,“活化石”丛书;1970年以袖珍书形式在瑟伊出版社出版,“观点”丛书,书前写有一篇新的前言。已经被翻译成意大利文、德文、波兰文、英文、葡萄牙文。

1963年:《论拉辛》(*Sur Racine*),巴黎,瑟伊出版社,“活化石”丛书。已经被翻译成英文、意大利文、罗马尼亚文。

1964年:《批评文集》(*Essais critiques*),巴黎,瑟伊出版社,“太凯尔”丛书,第6版时写有新的前言。已经被翻译成意大利文、瑞典文、西班牙文、德文、塞尔维亚语、日文、英文。

1965年:《符号学基础》(*Éléments de sémiologie*)与《写作的零度》合为一书,以袖珍书形式出版,巴黎,贡梯埃出版社。已经被翻译成意大利文、英文、捷克文、爱尔兰文、西班牙文、葡萄牙文。^②

1966年:《批评与真理》(*Critique et Vérité*),巴黎,瑟伊出版社,“太凯尔”丛书。已经被翻译成意大利文、德文、加泰罗尼亚文、葡萄牙文、西班牙文。

1967年:《服饰系统》(*Système de la Mode*),巴黎,瑟伊出版社。已经被翻译成意大利文。

1970年:《S/Z》(*S/Z*),巴黎,瑟伊出版社,“太凯尔”丛

① 西班牙东北部加泰罗尼亚人的文字。——译注

② 该书后来又收入了《符号学探索》一书,瑟伊出版社,1985。——译注



书。已经被翻译成意大利文、日文、英文。

《符号帝国》(*L'Empire des signes*),日内瓦,斯吉拉出版社(Skira),“创作之路”丛书。

1971年:《萨德,傅立叶,罗耀拉》(*Sade, Fourier, Loyola*),巴黎,瑟伊出版社,“太凯尔”丛书。已经被翻译成德文。

1973年:《古代修辞学》(*La Retorica antiqua*),米兰,蚌皮亚尼出版社(Bompiani)。^①(该书的法文文本*L'ancienne Rétorique*曾于1970年发表在《交流》杂志第16号上。)

1972年:《新批评文集》(*Nouveaux essais critiques*),巴黎,瑟伊出版社,以袖珍书形式与《写作的零度》一起出版,“观点”丛书。

1973年:《文本的快乐》(*Le Plaisir du Texte*),巴黎,瑟伊出版社,“太凯尔”丛书。已经被翻译成德文。

1975年:《罗兰·巴特自述》(*Roland Barthes par R. Barthes*),巴黎,瑟伊出版社。

1977年:《恋人絮语》(*Fragments d'un discours amoureux*),巴黎,瑟伊出版社。

1978年:《授课内容》(*Leçon*),巴黎,瑟伊出版社。

1979年:《作家索莱尔斯》(*Sollers écrivain*),巴黎,瑟伊出版社。

1980年:《转绘仪》(*La Chambre claire*),巴黎,伽利玛出版社(Gallimard)-瑟伊出版社联合出版,该书为作者于1979年4月5日至6月3日完成,于作者去世后出版。

以下是作者去世后由瑟伊出版社整理和编辑出版的书籍:

1981年:《嗓音之微粒》(*Le Grain de la voix*)。

1982年:《显义与晦义》(*L'Obvie et l'Obtus*),《批评文集》之三。

1984年:《语言的轻声细语》(*Le Bruissement de la langue*),《批评文集》之四。

① 法文文本后来又收入《符号学探索》一书中。——译注

1985 年:《符号学探索》(*L'Aventure sémiologiaue*)。

1987 年:《偶遇琐事》(*Incidents*)。



译后记

经过总共近一年的努力,译稿终于脱稿了。仔细想了想,觉得还应该写上下面的话,以为后记,也希望这“后记”能有助于读者对全书的理解。

这是一部内容丰富的书。全书包括三个部分,原为独立的三本书,由于考虑后两本书译成汉语后字数较少难以独立成书,所以与第一本书放在了一起,并以第一本书的书名为全书的书名。现就三个部分的有关情况介绍如下:

《罗兰·巴特自述》(*Roland Barthes par Roland Barthes*)为瑟伊出版社编辑出版的“永恒的作家”(“*écrivains de toujours*”)丛书中的一种,初版于1975年,即作者遭受意外车祸而辞世之前四年。该丛书共包括106位世界著名作家(当然以法国作家居多)的传记,但只有《罗兰·巴特自述》这一本是一位当时在世的作家为自己撰写的传记。虽然作者在书中告诉我们:“这一切,均应该被看成出自一位小说人物之口——或出自几个小说人物之口”,但是,既然它是传记,我们还是有理由把书中的内容看成是与作者的生平和思想有关的东西。作者如此谦称,译者认为,原因可能有两个,一是提醒自己想象可以更开放一些,二是提醒读者(自然包括译者)对作者的经历和思想也不要太苛求、太认真。这是我在历经了数月艰辛但兴味盎然的文字理解、情感体味及汉语转述工作之后得出的个人看法。为了做到这一点,作者多数情况下在书中采用了第三人称“他”的叙述方式,以便使所叙述的内容距离作者进而距离读者稍远一些。尽管如此,通过阅读,我们还是基本了解了罗兰·巴特的童年时代、青年时代和他对社会各方面的看法以及他的主要符号学思想与审美观点。不过,需要指出的是,这些内容,却不是按照时间的顺序和专题研究的先后来介绍的,而是基本采用了依据片断题名的法语字母排列顺序来布局全书的做法。这种做法的结果,便是译成汉语后其片断排列更显得杂乱无章,阅读时,使人大有时间错位、事件凌乱、全

书没有贯穿的内在逻辑联系的感觉。按作者的说法,这正是“片断”写作带来的效果。写作“片断”,为罗兰·巴特所推崇,它也是作者重要的美学思想与审美实践,书中对此有较详细的表述。

《作家索莱尔斯》包括了作者发表的评述索莱尔斯的作品的六篇文章。在这些文章中,罗兰·巴特对索莱尔斯的文学探索采取了基本肯定的态度。索莱尔斯在20世纪60年代连续发表了几部写法怪异的小说作品,一时引起了人们的议论。在《戏剧》中,他改变了“陈述活动的”主体,触及到了动作与叙述活动的距离。在《数字》中,他打乱了时间,从而打开了无限展开的空间,并用一种阶梯式写作来取代词语的移行,因此也就把“文学”转变成了必须严格地称之为一种透视法的东西。

《偶遇琐事》是在作者去世后由他的朋友弗朗苏瓦·瓦勒(其经常的署名是F.W.)整理后出版的。这部分包括三方面内容。编者之所以把它们放在一起,是因为它们是罗兰·巴特作品中“既不是理论研究,也不是批评性的提问方式”的一族,是因为作者在这些文字中一改通常是阐述观点和与人讨论问题的习惯,而是采取了使读者通过阅读来与其“认同”的做法。其中《偶遇琐事》是对1968至1969年在摩洛哥而主要是对于先在丹吉尔市和拉巴特市随后在南部的所见所闻的记录,这部分文字当时已准备好付梓印刷;《西南方向的光亮》、《今晚在帕拉斯剧院》是两篇写得很好的通常意义的散文,这在罗兰·巴特的作品中是少见的;《巴黎的夜晚》是从1979年8月24日至9月17日期间在二十天左右的时间里写的日记,手稿上写好了题目名称,编好了页码,甚至包含着某些说明文字,这表明,手稿是要发表的。他的日记,也可以称之为“一位同性恋者的隐私日记”,这似乎是罗兰·巴特公开承认自己是“同性恋者”的唯一文字。

译者在翻译过程中得到了法国瑟伊出版社的大力支持。《罗兰·巴特全集》的编者埃里克·玛蒂先生(Eric Marty)对我对原著中的一些理解难点给予了详尽解释,从而保证了这些难点的翻译的正确性。在天津外国语学院执教的法语专家罗朗·罗贝尔博士(Laurent Robert)也为我提供了一些在现有词典中查找不到



的单词的释义。在此,我向他们表示谢意。我也非常感谢法国外交部对出版罗兰·巴特著述的版权资助,这种资助大大减少了出版上的困难。我还要感谢百花文艺出版社的领导,是他们在几年前鼓励我选译了《罗兰·巴特随笔选》,现在又鼓励我有计划地翻译罗兰·巴特的著作。

罗兰·巴特的著述无疑是人类在 20 世纪的重要文化成果之一,我把准确地翻译与介绍罗兰·巴特作为一项事业来对待,而完成一项事业则需要多方面的努力。因此,我敬请广大读者和法语界同行以及从事罗兰·巴特研究的学者对译文中的欠妥甚至错误之处不吝给予指正。

怀 宇

2000 年 10 月 南开大学

译
后
记