



拜德雅
Paideia
卡戎文丛

文字即垃圾

危机之后的文学

白轻 编

米歇尔·福柯 等著 赵子龙 等译

L I T T U R A T U R E



重庆大学出版社

- | | |
|--------------|-----------|
| 文学的危机 | 罗歇·凯卢瓦 |
| 文学中的恐怖 | 让·波朗 |
| 文学如何可能？ | 莫里斯·布朗肖 |
| 论作为斗牛术的文学 | 米歇尔·莱里斯 |
| 幸福、情色与文学 | 乔治·巴塔耶 |
| 文学与语言 | 米歇尔·福柯 |
| 从科学到文学 | 罗兰·巴特 |
| 文字涂抹地 | 雅克·拉康 |
| 逃逸的文学 | 吉尔·德勒兹 |
| 文学的观念 | 茨维坦·托多罗夫 |
| 文学之物 | 肖萨娜·费尔曼 |
| 文学与精密科学 | 米歇尔·塞尔 |
| 为了一种文学再生产的理论 | 皮埃尔·马舍雷 |
| 论文学共产主义 | 让-吕克·南希 |
| 文学思想之思 | 茱莉娅·克里斯蒂娃 |
| 文学在思考什么？ | 阿兰·巴迪欧 |

上架建议：文学·理论
ISBN 978-7-5624-9858-2



9 787562 498582 >

定价：49.80元

文字即垃圾

危机之后的文学

白 轻 编

米歇尔·福柯 等著 赵子龙 等译

重庆大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文字即垃圾：危机之后的文学 / (法) 米歇尔·福柯 (Michel Foucault) 等著；白轻编. —重庆：重庆大学出版社，2016.7 (2016.11 重印)

(拜德雅·卡戎文丛)

ISBN 978-7-5624-9858-2

I. ①文… II. ①米…②白… III. ①文学研究—文集 IV. ①I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 125926 号

拜德雅·卡戎文丛

文字即垃圾：危机之后的文学

WENZI JILAJI WEIJI ZHIHOU DE WENXUE

白 轻 编

米歇尔·福柯 等著

赵子龙 等译

策划编辑：任绪军 邹 荣 雷少波

责任编辑：任绪军

责任校对：关德强

书籍设计：山林意造 COBD.cn

重庆大学出版社出版发行

出版人：易树平

社址：(401331) 重庆市沙坪坝区大学城西路 21 号

网址：<http://www.cqup.com.cn>

印刷：重庆共创印务有限公司

开本：889mm×1194mm 1/32 印张：12.75 字数：265 千 插页：32 开 1 页

2016 年 8 月第 1 版 2016 年 11 月第 2 次印刷

ISBN 978-7-5624-9858-2 定价：49.80 元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换

版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究



拜德雅
Paideia
卡戎文丛

摆渡阅读的创痛

——保罗·策兰

总 序

一个文丛的起源往往是一段无意识的文本聚集的历史。

在写作的漫长漂泊中，过去和未来的文本，已被时间的洪流所席卷，散布于浩瀚书海的各个角落。总有人徜徉于这书海的两岸，拾捡思想的残片，或扬帆远航，追赶写作之余波。这些阅读者、评论者、阐释者，或有某种收藏的癖好，在心中秘密地绘制宝物的地图，以便进行一场无止无尽的文本打捞工作。就这样，他们的冒险再次成为了一部作品，一本回忆录，一座博物馆。那里的每一张纸页，都是被遗忘之物的神秘面容。断片、图谱、蒙太奇、档案……如此之多名字命名的只是同一门古老的艺术。然而，比这记忆的艺术更为古老，且在书物的终结之后继续存在的东西，乃是构成星座的无形之线，造就地貌的深层力量，世代相传的隐秘谱系。或许，正是这些东西在被挖掘的文本发出召唤之前，让它们以一种若即若离的方式，发生了聚集。而今天所谓的“文丛”的使命，不过是探索那一次次聚集的未知的边界罢了。

在这个意义上，文丛代表了边界的生产和开拓：不仅是划界的行为，更是极限的运动。它要求从界限的一边越向另

一边，从此岸到达彼岸。

卡戎就诞生于两个世界之间的这场越渡。

但卡戎是谁？摆渡者。摆渡什么？来自别处的理论，怪异的思想。为什么摆渡？因为总有一个声音持续而急切地要求着它：“带我过这急流”（Fahr mich durch die Schnellen）。可这声音属于谁？属于语言本身。它是什么样的？或许是最诡异的；无疑是最为切心的私语，一个难以言说的秘密，同时又被他者所持有，飘于查不可知的外部；总在夜里悄悄地袭来，如同一个亡魂。亡魂？是的，摆渡发生在一个被诅咒了的边界，它所携带的正是灵薄的语言，第三类语言。这里难免会有危险？是的，会有迷津和船难，但请相信卡戎，相信其眼中之火会照亮前头。可没有赫拉克勒斯的神力，又如何摆渡呢？一桨一棹，一笔一划，唯有漫漫的劳作，这是书的命运。

诚然，一个时代总有它的读物。卡戎之书所怀有的欲望，绝不只是被这个健忘的时代阅读。这不是说书以某种超越时间的方式谋求永生（永生的幻觉由来已久，但火焰见证了它的破灭），相反，书总必须准备好面对它的缺席，把自身化为踪迹的速朽。然而，踪迹的消失里仍有一丝不可抹除的剩余，速朽的记忆里或有一个飘荡的回音，那恰恰是书留下的问题。在根本上，每一本书都是名副其实的问题之书。卡戎之书必将携着问题到来，通过一次次的摆渡，发起对边界的追问，而如此的追问，乃是思的虔诚。

白 轻

2015年9月

编选说明

在 *littérature* 而非 *littérature* 的题铭下，在“把文字化作垃圾”的时刻，本书尝试开启一次冒险，一场旅程。它将沿着法国理论在过去半个多世纪留下的痕迹，追溯一系列关乎文学本身的问题。萨特的经典之作《文学是什么？》或许已用一种最为激烈而又醒目的方式，把文学之存在引入了理论反思和争论的中心，由此产生的文学之意识不容忽视，即便他的声音已在今日的语境里变得微弱了许多。这是本书的隐秘源头，也是这涂抹地上被掩盖乃至模糊不清的话语之一。但另一方面，话语的缺失也暗示了“介入”的概念并非踏入此意识领域的唯一路径。遗留的线索是众多甚至纷杂的。而本书无力也无意呈现一段哪怕短暂的思想演变的历史，更不用说某一阶段的理论之全貌了。在法国理论逐渐为人熟知的今天，对各流派和学说门下可能存在的文学之思做一番整理和补充，并非本书的首要任务，何况它不得不避开对文本的重复性选择，与一些或许重要的人物失之交臂了。相反，它所标记的每一个瞬间，是为了让读者在复燃的阅读之欲望中，寻找对

文学说话的另类可能。那样的可能，首先源于德国浪漫派以来哲学与文学的无比亲密的关系。这就是为什么，本书选录的绝大部分作者本身即是著名的哲学家，尤其是从战后结构主义的思潮中涌现出来的哲学家。他们口中的文学，总已经和别的思想资源（符号学、精神分析、马克思主义、解构主义……）紧密地交织起来，文学不再仅仅围绕写作和阅读展开，文学也是语言的喃喃、逃逸的路线和疯癫的舞台，它面对的不是墨笔或白纸，而是牛角、裸体，它既是重复和生产，也是责任和判断，它既诗意地虚构想象，也科学地论证推理，它关乎恐怖、关乎幸福、关乎真理……它关乎一切。而这一切的碎片，作为文字，作为垃圾，紧随着超现实主义的狂飙，就在无可救药的危机之后。

摆渡者

赵子龙 1984 年生，现为巴黎四大硕士研究生，研究方向为 19 世纪法国文学，出于个人兴趣翻译法国当代哲学家的文章。

聂世昌 1990 年生，华东师范大学文艺学博士在读，研究兴趣为西方当代理论。

尉光吉 1990 年生，中国人民大学哲学院博士研究生，出版有《不可言明的共通体》（与夏可君合译）、《内在体验》等译著。

潘 赫 1985 年生，毕业于武汉大学历史学院与巴黎第一大学艺术史与考古学院，现为沈阳失败书店店主。

张 凯 1985 年生，现工作于北京市社会科学院文化研究所，在站博士后，研究方向为法国哲学、文化研究、空间研究等。

王立秋 1986 年生，北京大学国际关系学院比较政治学系政治思想专业博士生，出版有《潜能》（与严和来等合译）等译著。

李新雨 1984 年生，精神分析的爱好者与实践者，曾翻译多篇拉康派精神分析专业文献，目前主要从事精神分析的理论探索与临床实践工作，出版有《导读拉康》、《导读弗洛伊德》等译著。

俞盛宙 1987 年生，现为巴黎高等师范学校哲学系博士研究生，倾心法国哲学及当代哲学前沿问题，现从事拉康研究。

张霖源 1986 年生，四川峨眉人，毕业于中国人民大学哲学院，现任教于湖南师范大学公共管理学院，主要研究方向是视觉文化与艺术批评。

清 宁 1981 年生，孔子第 71 代孙，现居哈尔滨，熟悉西方现当代文学、比较文学、当代法国哲学等学科脉络及文本，一生的兴趣是在多学科之间游走、穿梭、采摘。

高 薪 1989 年生，南京大学艺术研究院助理研究员，研究方向为美学、艺术史与艺术理论。

张驭茜 1987 年生，现任教于江南大学外国语学院，研究兴趣为法国文学和西方文艺理论。

林云柯 1987 年生，华东师范大学中文系文艺学专业博士在读，研究方向为分析哲学与西方文艺理论，曾在《艺术时代》、《新知》、《上海艺术评论》和《新美术》等刊物上发表评论和译文数篇。

刘冰菁 1990 年生，姑苏人氏，2012 年本科毕业于南京大学，现为南京大学在读博士生，目前在巴黎一大交流访学，研究方向是法国当代哲学，出版有《海德格尔：纳粹主义、女人和哲学》等译著。

目 录

文学的危机	1
罗歇·凯卢瓦 文 赵子龙 译	
文学中的恐怖	5
让·波朗 文 聂世昌 译	
文学如何可能?	29
莫里斯·布朗肖 文 尉光吉 译	
论作为斗牛术的文学	43
米歇尔·莱里斯 文 潘 赫 译	
幸福、情色与文学	57
乔治·巴塔耶 文 尉光吉 译	
文学与语言	81
米歇尔·福柯 文 尉光吉 张 凯 译	
从科学到文学	131
罗兰·巴特 文 王立秋 译	
文字涂抹地	143
雅克·拉康 文 李新雨 译	

逃逸的文学	181
吉尔·德勒兹文 张 凯译	
文学的观念	203
茨维坦·托多罗夫文 俞盛宙译	
文学之物	223
肖萨娜·费尔曼文 张霖源译	
文学与精密科学	265
米歇尔·塞尔文 清 宁译	
为了一种文学再生产的理论	323
皮埃尔·马舍雷文 高 薪译	
论文学共产主义	341
让-吕克·南希文 张馥茜译	
文学思想之思	361
茱莉娅·克里斯蒂娃文 林云柯译	
文学在思考什么?	385
阿兰·巴迪欧文 刘冰菁译	

文学的危机

罗歇·凯卢瓦 文 赵子龙 译

罗歇·凯卢瓦（Roger Caillois，1913—1978），法国著名文学批评家，年轻时曾与乔治·巴塔耶等人一道影响了超现实主义先锋派，后向法国引介了博尔赫斯等南美作家，一生著有大量文论作品集，获选法兰西学院院士。

本文原题 *Crise de la littérature*，发表于1935年，收入凯卢瓦批评布勒东的小册子《艺术的认知过程》（*Procès intellectuel de l'art*）。

我们无可否认，在今天的青年当中，文学陷入了一场危机。最聪颖的人关心政治和哲学，因而远离这项活动。如果说最聪颖的人所要的也最多，那我们就不难理解这种选择背后的动机。

首先，今天这个时代因政治、经济和社会问题，一直处于动荡的边缘，所以我们毫无诧异地看到，有些人把文学当作一种过于天真的消遣，认为它绝对不合时宜。这些人很可能没有认识到文学的崇高追求。而另一些人，尽管清楚文学的诉求，也认为文学没有手段实现其诉求，进而转至某些更严谨、更可靠的学科。

当然，青年政治理论家、青年哲学家都是从来就有的。而现今的关键是，有一些人从任何角度看本能成为真正的艺术家，或追求文学事业，却委身于以上这类事务。结果就是，最后那些成果不再值得我们深思细想。战后年轻人所写的书，只显露出作者的单纯，明显缺少必要的驱动。

必要这个词很是关键：看起来，艺术正因为一种内在的必要，才落入了今天这样令人惋惜的境地。慢慢地，艺术自命为开拓认知的特殊途径，进而自信地做出一些虽称不上玄虚的（*métaphysique*），却越加投机的探索，不再加任何的预备和防卫。这与其他因素一道，导致艺术质疑自身的信仰，得出消极的回答。大体上，这就是自马拉美至达达主义以来的观念演变过程，而兰波在其中找到了捷径。

诗歌便因此被困。有人为了拯救诗歌，将它看作一种语言练习（*exercice*），认为它只比翻译希腊文或演习代数较高等一些（在那个伟大年代，这也是保罗·瓦莱里的看法，只是今不如昔……），或将它看作一种技法（*technique*），用来

探索潜意识（超现实主义曾有这种姿态，经常混同诗歌与自动编排的文本）。“诗歌”一词所附的名望，已抵挡不住一种批评：有人看到，诗中过多地带有各种激情不得酬报的感伤絮语。这些人认为，更应该隔绝诗歌活动。我们只有在脆弱时，才有能力来赞颂美。在这种紧张局面下，我们需要一种更丰盈的给养，它无疑就是科学，只是，我们不能在经验性的想象中，无可自拔地追随那些在意识的门外徘徊的迷人问题，因为科学对其不能很好地探讨或根本无以探讨。然而，我们会毫无迟疑地将科学方法应用到艺术领域，因为在我们看来，尤其对于艺术，科学的严谨更为重要。

直到最近，音、形、色的造型（*plastique*），以及它的韵律与协调两方面，一直被看作艺术最不可分析的部分。而现在，它可被看作一种简单的形式构造，得到简化，不再关键。无论如何，它不会超出各种自然现象，因此不需任何多余的阐释。所以说，是同样的数学比例，主宰了大多海洋生物的形态，和一座碑、一幅画的视觉比例。是同样的法则（不对称是现象发生的条件，对称是现象的停止），决定了化学反应的样态、晶体的形成，和一首诗、一首乐曲的韵律。我们可以说，纯科学，轻易地吸收了纯艺术。

但我们不能把科学用于艺术的不纯性，用于艺术的想象性内容：对于这类“研究主题”，人们已经在各处予以压制。尽管如此，在兰波之后，我们必须对他想法的混乱放弃一切恭敬的态度。想象力不会像一个被带上前的主犯那样轻易坦白，即使饱受悔恨的折磨。无论如何，它的坦白对象，不是那些痴迷它的人，而是压制它的人。因此，它必须接受审问。

而审问方法易于制定：

——进行一些试验，在尽可能受控的情况下引发想象性的现象。

——提出和研讨一些技法，来展示潜意识的抉择。

——客观性、系统性地研究各种自发的保守惯习。

——对内部世界和外部世界中所发生现象做双方面的阐释，以新的角度来回应主观性与客观性之间的关系，表明外部环境（Umwelt）与内心世界（Innenwelt）¹的同质性。

——（附加或不加评论地）讲述各种压抑、困惑、焦虑，各种个人情感体验。

——重新认识我们的知性，这并非去借助现代理论对物质内部结构的不断探索（有些理论显然无法通用，比如，要把精神的自由建立在原子内部的不稳定关系之上，会是可笑的尝试），而要基于当代科学方法论诸多问题所建立的认识论基础。

现在不用再多讲：我们可以认为，这些方案从现在起，已经开始实施。就是说，文学的危机正进入危难的阶段。我们也希望，这场危机无可救药。

1935 年

马 赛

¹ 这两个德语词也可分别译为“周围世界”与“内部世界”，参见本书《文字涂抹地》

一文注释 39。

文学中的恐怖

让·波朗 文 聂世昌 译

让·波朗（Jean Paulhan, 1884—1968），法国作家、文学批评家，曾在 1925—1940 年及 1946—1968 年担任《新法兰西杂志》（*Nouvelle Revue Française*）主编。

本文选自他 1936 年发表的重要著作《塔布之花，或文学中的恐怖》（*Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*）。

1. 贫穷和饥饿

我一到圣伯夫¹的家就开始读《鲁伊莎》。半个小时后，圣伯夫惊呼：“这哪是一部小说？”在我即将泪如涌泉之际，他又以同样的语调说道：“这就是生活啊。”

——《特蕾丝·蒂里翁的回忆》，II，8

文学似乎总是有可能招致危险。荷尔德林疯了，奈瓦尔自缢身亡，荷马终身失明。似乎，在每一个可以改变这个世界的发现到来之际，诗人们都将他们自己视为哥伦布，紧抓着他的桅杆，冒着死亡的危险。我明白，当精通和完美或多或少地意指人工制品并架空传统，当美、精湛的技巧甚至文学都首先意指禁止的藩篱之时，没有任何的危险可以如此暗藏险恶，没有任何的诅咒可以如此残忍无情。

塔布公园入口的标志这样写道：

禁止携带花朵进入公园

近些日子，在文学的入口处也可以发现同样的标语。可是，如果能看到年轻的塔布姑娘（以及年轻的作家）都能携带着一朵玫瑰、一支罂粟花或者一束罂粟花该有多好啊。

陈腐表达的中断

修辞学家过去经常——在论修辞的著作尚且存在的时候——亲切地解释如何写诗；解释声韵和用辞，以及如何使

用修辞手法、运用修辞意义上的花朵。然而，不得不说，现代修辞学愈加地散漫不精细，但是又强有力地、顽固地、开宗明义地告诉我们哪一种修辞手段、韵律以及章法可能使得诗歌永远离我们而去。文学艺术如今被贴上了拒绝的标签。曾经，诗歌言说宽广的海域、带翼的马车、落日的黄昏。但是，现在却不能言说宽广的海域、带翼的马车、落日的黄昏。如今，我们最好绕开头顶的星空和珍奇的石头。不要去写澄净的湖面，圣伯夫说，要以蓝色的湖水取而代之，不要说精致的手指，而要说圆锥形的手指。言说感官快乐是甜美的、柔弱的或者嬉戏的；眼睛是闪闪发光的，动人的或者使人融化的在过去是合适的，如今却被禁止。（但是如果它们确实是这样的呢？）如果我们经由他们数不清的冒险、以他们所渴望的那样来对过去一百五十年的诗人进行定义的话，我们就会发现他们都希望拒绝一些东西：由此我们有了兰波的“诗歌的过时”，魏尔伦的“雄辩”，或者维克多·雨果的“修辞”。“把《草叶集》中的所有的诗歌特点一一列出，”惠特曼说道，“实在是太难了，不过最后我还是做到了。”拉福格²说道：“未来的神圣文化就是一种反文化。”儒勒·列那尔³提醒我们：“今日之写作艺术沉浸在不再被人信任的陈词滥调之中。”

毫无疑问：以往，写作包含了那些被允许的，也是值得信任的话语，这些话语为我们所使用，经受了不断的尝试和考验。现在，这些话语大致也和过去没有什么区别。在写作中，之前的信任和现在的不信任，占据着相同的位置，拥有着同样的分量，也共享着相同的对象——就好像文学的全部奥秘都降格为单一的问题。而依据我们对这个问题的不同理解方

式，其不同解决方法之间可能具有天壤之别。

或者，无论怎样，如果没有文学的奥秘的话，那么构成文学的不同要素就可以变得常规化、可操作化，从而可以被别人精雕细琢，紧接着，这些规则和类型又会成为昨日黄花，遭到流放。如有任何人尝试书写过去一百年的诗歌史、戏剧史或者小说史，那么，他首先发现的事情就是文学技巧不断被遗弃并和这些文学类型相脱离。其次，这种技巧失去了自身的源泉，进而被相邻的技巧的秘诀和方法所侵入——诗歌被散文入侵、小说被抒情体文章入侵、戏剧被小说入侵。莫泊桑天真地说批评家（或者小说家）应该“寻找那些与以往小说近乎完全不同的东西”。对其他的文类来说，这同样是适用的。比如，戏剧想要避免的仅仅是戏剧性，小说要避免小说性，诗歌要避免诗性。文学总体上希望避免的正是文学本身。“它有时候读起来太像一部小说了，”圣伯夫对《印第安纳》（*Indiana*）⁴（恶意地）评论道。“太戏剧化了！”儒勒·勒梅特⁵在讨论《茶花女》时略显轻蔑地晒笑道。⁶

我并非在说小说或者文学是成问题的。对此，我也不太清楚。不过这种剥离（*privation*）对我来说（同样对所有人来说）都是合适的且必要的。事实上，我觉得无论什么作品，如果不能做出剥离，都肯定是相当普通的作品。但是，也不至于说这有多么让人愉悦。这种剥离无疑是一种治疗手段，这正是我们的语言以及思想被败坏之后所急需的。但是这种治疗同时也会在我们口中留下苦涩。见证那些曾经长时间令我们陶醉的语词连同那些语词表达的事物销声匿迹，无法挽回，使人蒙羞——因为那些石头有时确实十分珍贵，就像那

些有时显得非常精致的手指。我们仅仅希望从那些太过于迂腐的语言中逃离出来，却不曾想我们现在已经近乎于从所有的人类语言中逃离。古老的诗歌吸收各个地方的谚语和陈旧的言辞。它们拥抱这种言语的充盈，并且投桃报李，回馈充盈。但是我们这些缺乏充盈言语的人却陷入了危险之中，无时无刻不面临着失去仅存的话语的危险。这就是花的问题。贺拉斯说老生常谈的表达是我们文学当中的主食。不止一个作家回头开始写有关道德、商业、政治题材的东西，任何对此感到惊奇的人，我都想对他们说，这些作家其实感觉自己就像一个移民一样，已经食不果腹了。这不失为我们推崇兰波的一个好的理由，他在二十岁停止写作——他也确实移民了。

第一个托词：作者是不同的

我不知道一个人是否应该继续写作。许多优秀的思想家都曾对是否应该继续下去产生了疑惑。马塞尔·施沃布⁷，以及在他之前的勒南⁸都倾向于相信，古典主义以及浪漫主义两代作者的成就只给我们留下了唯一一个值得去探索的领域，那就是博学的文学。每一行诗歌，方丹⁹说，都已经被写过了。那些不顾一切坚持写作，不想放弃的作家找到了一些绕开这个问题的办法。

最简单的方式就在于描写或者呈现非同寻常的感情或者人物，在此，庸常的表达就显得不合时宜，这样的感情和人物太过复杂以至于我们需要一种全新的语言来对其描摹，而现有的语言并没有给这些感情和人物留下余地。我们知道毫不妥协的对原创性的渴望在现在主导了文学的原则的制定，

甚至是主题的选材（而在过去，有时，文学原则以及主题的价值来自于某种陈词滥调）。我们无论如何都要能够分辨出一条枝桠上的所有的叶子，或者察觉一个人身上的巴洛克特征。仔细盯着一棵树，福楼拜说，直到你注意到了它有何不同。或者我们可以回过头来说，一个作者将会竭尽全力地表现出原创的个人色彩，他只会注意到或者言说那些出人意表的事物。王尔德和科克托¹⁰都说过：“我没有什么风格，我就是风格。”这就意味着如果一个人只用美好的情感¹¹或者将德性灌注于诗歌形式之中，是几乎无法写出好的文学作品的。幸运的是，最忠实的读者的适应力在此确保了一些奇特之物可以拥有更持久的新奇性，或者一种文学的超前性。妓女、乱伦、流氓或者一个同性恋者所具有的诗性价值在文学中已经屡见不鲜或者成为了文学中的一种典范，如果没有这些，许多的小说或者诗歌对我们来说将会是晦涩难懂的。（我们需要指出，这种情形对流氓或者同性恋来说，就像对小说家那样，是粗俗无礼的吗？）

诚然，持久的新奇性，不是永恒的新奇性。如今的作家，如果他们小心翼翼而且想要使自己始终值得信赖的话，那么至少他们最终将看到自己太过热衷于反抗，任何形式的动乱都可能强迫人们或者世界去变革，对他们来说并不需要暗中做一个革命者，即便他们不敢公然地反抗。但是，对于陈词滥调的厌恶如今却转向了对当今社会和普遍情感的敌意。就好像国家、自然和每个人对自己默默说的话之间并无任何区别。

有一种更为直接的原创性形式，这种形式与作品的表达

关系更为密切，而不是作品的主题。龚古尔兄弟¹²、于斯曼¹³以及洛蒂¹⁴，这些成就不一的作家都使用一种极其多变的风格，也就是一种“非书写”的风格（或者至少说明了他们愿意这样）。然而，作者很快就能发现，在这种意义上，没有任何的字词和短语不求助于流俗的表达方式。因为那些陈词滥调具有一种感染力。诗人一旦使用星空（ciel étoilé），那么他就不得不开始琢磨天空（ciel）和星辰（étoile），因为它非常容易使得人们回忆起这些表述曾经就有，而且使得回忆已然成为相当不悦的以及无聊的沉思。马拉美曾经严肃地考虑了是否要使用月亮，最终还是决定放弃。如果嬉戏的感官快乐是有罪的，那么我就不能担保感官快乐本身可以长久地保持纯洁。山谷暗示了赏心悦目的山谷。如此一来，一个接一个，每一个词语都潜在地怀疑它是否曾经被使用过，是否它的明晰性源自于流俗的表达，任一的表达方式也同样如此。文学中另外一个隐匿的潮流——隐匿的，但是从这种秘而不宣中却浮现出了我们时代某些已知的不朽著作——要求人们通过某种炼金术，别一种句法，新的语法，甚至一些被禁止的词语来使得一种原始的纯洁起死回生，使得语言对世上之物的失却已久的依附可以焕发生机。这是一种野心，但同时也是兰波、阿波利奈尔、乔伊斯等人的成就。一个并非无关紧要的现代学派¹⁵说过，作者的首要任务就是“将物质从句子中剥离”；另外一个学派认为作者应该将物质从词语中剥离。¹⁶一个独立思想家，伊利亚斯先生（M. Hiliase）已经开始将字母进行拆分了：由于他所使用的新字母呈现出一种非常鲜明的特色，所以他的作品看上去非常古怪——甚至感受起来也是。

另一个托词：作者是不负责的

一种形式出于自我防卫或者逃避的原因质疑另一种形式；这些质疑可以在一首诗歌或者一部小说开头的声明中找到（只有上帝才知道如今作者们为自己辩护的立场有多坚定——就好像仅仅写诗就是对诗的理解，就好像诗人或者小说家拥有权利去自我辩解，如果不是义务的话。而批评家的误解则是永无止境的）。“我仅仅是在作报告而已……”他们说。或者他们会说：“这些就是事实。我拿它们有什么办法？……我只是一个记录工具……我仅由真诚所引导……我是沿途的镜子……我是被动的未知力量的代言人……我驱逐了任何批判性的思考。”

我们可以推测出这种相当可疑的谦逊最后将导向何处。如果流俗表达和陈词滥调在文学中不可避免的话，那么作者至少可以宣称自己是无辜的。他并非在制造和利用这些陈词滥调。他只是放任不管而已。他没有说：“侯爵夫人在五点钟出门。”是侯爵夫人自己走出了家门。这是一个有趣的想法，但是这件事确实和他毫无瓜葛。当然“无可救药的犯人和摔倒的女人”也和他没有任何关系。不。这就是他内心深处的想法，是根植于其中的一些东西。拉辛认为，相较于浩若烟海的艺术作品，现实显得波澜不惊。巴尔扎克、司汤达以及左拉都愿意承认，宽广的现实是艺术难以穷尽的——兰波和奈瓦尔也会赞同。“你的好诗，”有人告诉克洛岱尔——“哦，跟我有什么关系？”拉缪¹⁷说：“我不是一个艺术家。”丹纳¹⁸说：“我的风格来自于现实。”

现实主义和超现实主义在此达成一致。二者都编造了一

个古怪的不在场系统。简而言之，前者消失于一个描写人类的文本（document humain）背后，后者则隐匿在一个呈现超人类事物的文本（document surhumain）之后。无论是一个现实生活的切片，还是一个梦境的切片，它都容许作者宣称：“我并不存在。”如果有人对布勒东的苍白的天使（anges pâles）、魔法喷泉（fontaines magiques）、深情的速度（vitesses caressantes）和盛开的乳房（seins fleuris）说三道四的话，他会说（以某种郑重其事的语调）：“我的写作只听命于我的思想，却不依赖于任何的美学上的因素。”或者：“这是我内心的自白，我一点儿也不在意最后的文学成果。”耶麦¹⁹会对安德烈·纪德说：“我这两行诗不太得体。”“那改正它们。”“我认为我无权这么做。”在这个公园的另一端站着这样一个小说家，他被真相、现实和观察所鼓舞、所占据，以至于他忘记了自己是在写作。司汤达或者左拉会说：“我没有一种特定的风格，我被事物自身完全占据，我跟随着他们。我提及了可怕的不幸、后退的额头、压抑的情感了吗？好吧，我对此能有什么办法？这些都是事实。我只是在描述一个后退的额头，一种被某人压抑的情绪而已。”这个小说家以及评论家陷入了同样的疯狂之中，他们补充道：“事物本身就足够动人，它们完全可以摘除面纱。你们所有的风格特征都比不上一场风暴、在海边的恐惧感或者一个哭泣的女人（更有价值）。”他们再一次说道：“形式不断更迭。我们却通过创作鲜活的生命而成为不朽。”²⁰

文学就这样辗转于日志记录者和灵媒之手。对于这种症候，我们所关注的另外一个依旧令人好奇的方面就是，我们

之所以只乐意去谈论这种症候，是因为它意味着我们可以更轻而易举地躲在我们内心某物之后，由它来负责言说。并非是我发现了评论家抑或学者的神秘的财富或者他们的自我隐没——也非之前提到的革命——我没有任何鄙夷他们的意思。远非如此，我仅仅是质疑一种反抗或者剥离，它把我们带出困境，但这一切都太过巧合了。事实上，我注意到你们一开始就扯了谎，这令我非常惊讶。因为你们始终在写作，无论如何，你们都非常渴望去写作。

我们仍旧能看到那个标志。顺便问一下，它看上去是不是略显模糊？（我觉得）事实差不多是这样的：一个女人带着一朵玫瑰散步。门卫告诉她：“你很清楚这里不让摘花。”“我来的时候就有了，”女人回答道。“那么，好吧，不许带着花朵进来。”

但是，某些作者挑选了最稀奇古怪的花，如耧斗菜以及矮牵牛花：“不要说这些也是来自于你们花圃里的吧。”另外一些作者认为他们可以带着纸折的玫瑰在花园里闲逛。最后是这些人，他们说：“你说我头上戴着花啊，真的吗？不过，这和我没有什么关系。我完全是无意识地戴上去的。我没有注意到它们是花朵。他们一定是从树上落下来的。”这其实意味着他们通过回避自己的需求来为自己辩护，而不审视个中缘由。

并非是这些缘由有点模糊或者有些隐秘。相反，几乎没有任何一个诗人或者批评家不想方设法去提及它们。它们是明白无误的。它们是令人注目的。我们可以毫不费力地感受、

观察它们。然而，对我来说，似乎没有一个人曾经认真地对待它们，也没有人思考过它们。

它们经常看上去有点太平凡，太显而易见了，我们只能这样去解释。但是，往往普通的东西对我们来说又是藏得最深的。诗歌总以某种奇怪的方式为我们展示狗、石头或者太阳的射线，对于它们的特性我们却一无所知。现在让我们假设文学批评同样有一些亟待向我们揭示的东西吧。

2. 令人恐惧的词语

阿拉斯的革命法庭首先要审判的是那些才智出众的囚犯。

——委员约瑟夫·勒邦，1973年8月

曾经有段时间，每周都有论“写作艺术”（art d'écrire）的书出版。现在，二十年都难得见到一本。有谁会对此感到惊讶呢？如果没有一条建议最后不变成老生常谈，抑或没有任何一种精致的表达不化为陈词滥调，很难想象教授写作风格的老师最终还能有什么可以告诉我们的。这意味着你需要变成一个勇敢的创造者，完全抛开所谓的规则吗？和过去的文学作品所说的背道而驰吗？忘记你在写作以至于你可以将你自己内心和灵魂完全交给事实真相吗？倒也不是不好。那是那种相当精练的论文的全部典型特征，可莫泊桑、左拉、布勒东、阿拉贡、克洛岱尔或者拉缪却都未曾突破一个得体序言的限制。²¹ 简而言之，最近我们见证了一种新的文学类型的出现，且大获成功，我们可以将其称为“辩护”

(la justification) 或者“不在场证明”(l'alibi)。它的共同主题大概就是：“抛开表象不谈，作者证实了他并非是一个作者。”

在此，人们也感到有必要回避这个问题。三位批评家很好地完成了这个工作。

陈词滥调作为一种惰性的标志

雷·德·古尔蒙²² 借由他的客观立场来避免这个问题，像昆虫学家研究毛毛虫那样来研究作者，不奢求改变什么。安东尼·阿尔巴拉特²³，更为幼稚，他假设专注、耐心地观察那些伟大的作家可以使一个普通的作家变得不那么普通。马塞尔·施沃布的论述是可怜的或者不幸的短语的简单合集。这就是迄今为止三本最新的讨论风格艺术的论著：《风格的问题》(*Le problème du style*, 1902)、《写作的艺术》(*L'Art d'écrire*, 1900) 以及《每日的道德》(*Les mœurs des diurnal*, 1903)。²⁴ 而且，他们灵感来源异常丰富，足以覆盖整个文学的范围，第一本建议我们把兰波或者马拉美看作是伟大的作家，第二本则推崇法朗士²⁵ 或者洛蒂，最后一本偏爱儒勒·列那尔或者维利耶·德·利尔-阿达姆²⁶。

尽管，他们在其他事情上各执一词，然而有一点是施沃布、阿尔巴拉特以及古尔蒙从一开始就赞同的，那就是原创性。有价值的作家是以双眼明察，以双耳倾听，以双手感知——而且无法阻止他的作品背叛对他来说独特的和不可替代的东西。²⁷ 因此，这些作家也小心翼翼地避免——如果他不是本能地避免它们的话——那些现成的表达、不合时宜的典雅以及

花朵。在这一点上，古尔蒙关注的是禁止道德的陈腐言辞：一个无所畏惧的人，军人的光辉职业生涯，邪恶的败坏。阿尔巴拉特禁止栩栩如生的陈词滥调：被压抑的情感，早熟的反常，贪婪的活动。施沃布禁止理智的陈词滥调：醉人的气氛，完美无瑕的风格，雅致的思考。

他们的理由则是：我将抛弃最普遍的东西，这些普遍的情感只能产生粗俗的愚蠢。我们知道，自福楼拜和布洛瓦²⁸以来，所谓的“公认的”观念土崩瓦解，愚蠢、敌意不是互相浸染的，伟大不屈服于愚蠢，或者刽子手下没有殉道者等说法都将不合时宜。或者说，这种观点看上去最为明智的地方在于它指出，重复别人所知道的，或者即便著作等身，然而其中没有一句话是见所未见闻所未闻的（为什么没有一句话一个单词是首次读到的？），那么也是徒劳的。但是，这不仅仅是徒劳或者愚蠢，他们同样也是大错特错的。

对写下陈词滥调作家的责难无非是他太懒了或者信口开河：柯勒律治对此就颇有微词，他认为做一个日志记录者要比鞋匠简单多了。²⁹ 阿尔巴拉特将陈腐的风格看作是一种凌乱和无力。³⁰ 古尔蒙，将其视为一种堕落的标志或者缺乏注意力的表现。施沃布认为这是无知和虚弱的表现。³¹（我们可以轻而易举地明白他们所说的意思。我们通常会批评——以一种老生常谈的方式——那些老生常谈：“他没有努力去尝试，没有摆脱自己的老一套。”或者：“看那些在街头巷尾互相聊天的人们，他们的面部表情和他们所说的东西没有任何关联，这是因为他们根本就没有思考，他们从不思考，他们都是用的现成的表达方式。”）³² 但是我们需要再贴近一点来听听他

们所说的。

阿尔巴拉特说：“如果我们曾经默许自己只使用一次那些现成的表达方式，那么很有可能接下来我们会默许自己使用两次、甚至三次，一旦我们乘上滑梯，就会顺势而下，身不由己。”³³对此，古尔蒙说道：“要对陈词滥调作出解释的话，我们所需要的就是一种所谓的联合理论：一个谚语后面总是尾随着另外一个，一个俗语会产生一系列的影响，同时拖曳紧随其后的那些琐碎之物。”³⁴他也说道：“所以，我们在此谈论的风格形式因此也就是一种言语的失忆形式。”³⁵

如此，我们就渐渐地由惰性转向了惰性产生的原因。一种俗套的表达据说揭示了一种与其说它是好逸恶劳的不如说它是唯唯诺诺的，与其说它是呆滞迟缓的不如说它是误入歧途的思想，就好像着了魔一样。陈词滥调，简而言之就是语言压倒了心灵自由以及自然的运动，它被束缚起来了。

词语的力量

“一些人，”古尔蒙说，“以现成的句子来思考。”（意思是句子成了反思的替代品。）“这种思考的能力仅能在陈词滥调中发挥起作用。”³⁶“词语无力将自己置于新的位置。它们仍旧被呈现于熟悉的秩序中，作者正是在这种秩序中接受这些词语的。”³⁷（这意味着它们将思考拖在身后，并可耻地使思想服从之。）随后，他谈论到了陈词滥调的作者：“这些可怜的人，被咬文嚼字的癖好所吞噬。”³⁸在其他地方，古尔蒙解释道：“深陷大脑之中的词语，就好像在某种装配机器中一样，径直地从盛装它们的盒子中到了作者的嘴边或者笔尖，没有

任何良心和识别力的介入。”³⁹

我不知道这种解释是否正确，至少它是明晰的，而且必须要说明的是，这种解释并不比他所揶揄的陈词滥调新鲜多少。我们可以在此瞥见这些批评家的思想毫无疑问是由产生于我们这个时代的对作者的苛责所奠基的，或者几乎是由其构成的：热衷于庸俗表达的作家屈服于词语的力量、咬文嚼字的习惯以及语言本身的影响，不一而足。如此自然的特质赋予了这种责难以一种临场感（*présence*）和优点，我们只需以一种不信任的语调去探讨“词语”或者“句子”——更准确地说，是那些“现成的句子”。那些并未受此影响的人，如丹纳和勒南，谴责了半数的作家——但尤其是经典作家——的“文学先入之见”（*arrière-pensée littéraire*）。于是，普鲁斯特转而称勒南——就像法盖⁴⁰称呼丹纳那样——为一个“巧妙的句子修葺者”⁴¹。皮埃尔·拉塞尔⁴²提及克洛岱尔时认为他“抛弃了话语最具物质性的层面”⁴³，皮埃尔·利埃夫尔⁴⁴提到莫雷亚斯⁴⁵时说：“他呼吁隐喻和高贵的词语要防护自身。”⁴⁶保罗·瓦莱里同样认为司汤达“知道如何避免书写句子本身”⁴⁷。夏尔·莫拉斯⁴⁸如此评价雨果：“他不再是书写词语的人，是词语书写自身。”⁴⁹朱利安·班达⁵⁰在总体的意义上讨论作家的时候说：“对他们来说相当特别的一点就是，他们沉醉于动听的短语之中。”⁵¹魏尔伦表示：“总之，应该避免风格。”⁵²由此，我们可以明白一种成熟的风格，仅仅就是词语和短语的使用。有人写下了如下的话：“尝试去再现一个真实的人在现在是一项非同凡响的事业。观察下最近出现的书：仅仅是重复那些已被付梓的词语。”但事实上谁没有写过或者想要去

写这些东西呢？歌德说：“我们研读、写就了如此之多的书，最后我们变成了一本书。”雨果说：“诗人不应该用已经写过的东西来写作，而应该用他的灵魂和心灵。”⁵³ 似乎，文学将自身之分量重压于新晋的作者身上，强迫他们，约束他们，以致他自己丧失无尽的斗志，只是一个活着的人而已。

斗争是艰难的，感受到的诱惑又是如此强烈，我们在研究一个作者之前就已经对其产生了质疑。我们中有谁在阅读一部新小说的时候，心中没有这样的顾虑和不安。我们仍记得，我们曾经发现模仿是如此有魅力，那些对我们来说十分熟悉的习惯是多么的优雅，使我们安心的是困厄而不是成功，一旦没有惶惑，我们就茫然地感到失望了。似乎，曾经书籍为我们展示一个人的境况，或者至少，使我们和他变得熟稔，将我们拔高到他的境界，甚至使我们超越他的境界。如今，却没有什么能和一种疾病、灾荒与女演员的婚外情相提并论——总而言之，和娱乐事业相提并论。有人跟普雷沃⁵⁴ 说，盖纳⁵⁵ 离开政治是为了让自己沉浸于艺术之中。“这是艺术界的一个重大损失，”普雷沃答复道。

事实上，对于这种责难有一些值得关注的要点：它是清楚明了的，它是准确无误的（然而，“品味”作为我们谈论万事万物之时一个好的前提，事实上是相当任意且武断的）：它呈现出一种毫无保留的特征，我们借此可以对其进行观察和研究。它在文学批评中制造了一种特别的氛围。

恐怖，或批评的状态

首先，这意味着批评在其紧随文学之后的前提之下，

获得了一种自然的权威，几乎成为一种科学。必须等到文学事件发生之后，文学批评才能作出判断，只有到那时它才能细致地决定文学作品是因循守旧的还是独具匠心的，它是别出心裁的还是食古不化的。所有的真实的赞美都是历史的（historique），勒南说到。长久以来一种警惕的、有创意的——简言之，修辞的——批评已为我们所接受，这种批评将其视为戏剧铺路人，引导它们，为它们创造有利的环境。但是，我们是以读诗歌和戏剧起始的，批评只是尾随其后尽其所能。这是一些批评家的而不是作者的观念（其中之一）所表达的意思（前者适合去给后者松绑鞋带），这种想法如今不太流行了，比不上“词语的力量”，或者“修辞的危险”。⁵⁶

然而，在另外的意义层面，批评是一门科学，是心理学的也是历史学的。波瓦洛⁵⁷、伏尔泰或者拉·阿尔普⁵⁸判断一首诗的根据是它是否令人愉悦，它顺应了还是挑战了好的品味、规则或者天性。但是，现在施沃布、阿尔巴拉特、古尔蒙认为我们只要“观察人类心灵的运作机制就可以了”⁵⁹。圣伯夫以来，批评家在其作品起点处，发现了作者其中的一个特别的现象，它不可避免地暗含着可信和失信两种可能。这种现象的征兆和迹象——要么屈从于语言，要么，另外一方面，能够摆脱语言的桎梏——只需对陈词滥调进行考察就能发现，准没错。没有了华而不实的小说，只有懦弱无能的作者。没有了流于表面或者粗俗肤浅的诗歌，只有欺诈的诗人。不再有品味低下的戏剧，只有思绪混乱的剧作者。经受评判的，与其说是作品，不如说是作家，而与其说是作家，倒不如说是人了。如此的后果之一就是作者的笨拙和缺陷被赋予了价

值。“文学作品，”据说，“太容易写就了以至于毫无价值可言。”⁶⁰但是，相反，有人却言说那些令人感动的、合胃口的或者可敬的缺陷：因为他们泄露了作者，揭示了人的境况。

但是一旦没有了缺陷可以被言说，那么批评家仅剩的源泉就应该是轻率了。当他们回过头来研究，他们寻找的不是作者是否已经逃避了词语力量的毒害，而是作者能否逃避：他的本性、气质和他所经历的冒险能否允许他抵抗文学。总之，他是否是可信的。

批评因此获得了无可非议的暴力，这也是前所未有的，因为它太轻易地（更乐于）去向人，而不是一本书，发泄自己的愤怒。这样批评也是非常经济便利的，因为一个人可以写就五十本书：“应该用坚实的拳头惩罚那些坏作家，”古尔蒙说道。他补充道：“用无情的批判摧毁模仿者的作品，将这些反抗的生物闷死在他们的洞穴之中。”⁶¹

当国家需要的似乎不是巧妙的和系统的政策，甚至不是科学技术——不会有人在意——而是灵魂的极度纯净，或者普遍的新鲜的纯洁之时，我们就将这些时刻称为在国家历史上恐怖（Terreurs）的时期（通常伴随着饥荒）。因此，市民本身被纳入了考虑的范围内，而不是他们的所作所为：工匠取代了被遗忘的椅子，医生取代了治疗。技巧、知识、技术，变得可疑，就好像被他们的缺乏确信所笼罩。代表勒邦在1793年8月宣布，阿拉斯的革命法庭首先要审判的是那些才智出众的囚犯。当雨果、司汤达、古尔蒙谈论灭绝和屠杀时，他们也考虑到了一种天才：“这种天才被修辞的花朵所背叛。”正如一个普通的作家——利用了既有的词章排布或文学技巧

已然产生的影响——乐于建构一些琐碎之物；乐于建构生产美的机器，其产生的美和机器本身一样令人生厌。

* * *

在阿西西的修道院，有一个持浓重的卡拉布利亚口音的僧侣。其他的僧侣就以此取笑他。后来，他就变得非常敏感，不久之后他只在宣布事故和不幸的时候才张嘴，也就是说，一些足够重大的事件由于其口音的缘故，可能悄无声息地就发生了。然而，他太喜欢讲话了，所以就开始虚构灾难。由于他是诚实的，以至于他成为了这些事故背后的始作俑者。

我们同样不要过于关注文学是否是煽情的、勇敢的以及奢侈的，如果它不想让我们忘记它是文学，它是使用词语和句子的话。这就是文学真正的秘密：它的词语是危险的，它的发音是难以忍受的。

至少我们现在明白了这种危险的某些细节，以及这种故意背后的原因。

¹ 圣伯夫（Sainte-Beuve，1804—1869），法国著名文学批评家，一生写有大量文学批评。——译注

² 拉福格（Jules Laforgue，1860—1888），法国诗人，其作品深受民歌启发，用灵活生动的语言表达日常生活的抒情性。——译注

³ 儒勒·列那尔（Jules Renard，1864—1910），法国小说家、散文家、剧作家，代表作有《胡萝卜须》、《自然纪事》。——译注

⁴ 这是法国作家阿曼蒂娜·奥萝尔·杜班（Amantine Aurore Dupin）以乔治·桑（George

Sand) 的笔名发表的有关爱情和婚姻的小说。——译注

⁵ 儒勒·勒梅特 (Jules Lemaître, 1853—1914), 法国剧作家、诗人, 也是 19 世纪末和 20 世纪初法国最知名的文学和戏剧评论者, “印象主义”批评的代表人物。——译注

⁶ 当然是在说这个戏剧。——原注

⁷ 马塞尔·施沃布 (Marcel Schwob, 1867—1905), 法国作家、文学批评家, 其虚构作品富有奇幻色彩, 并发表了大量的文学和历史研究及传记作品。——译注

⁸ 勒南 (Ernest Renan, 1823—1892), 法国哲学家、历史学家和宗教学者, 著有《耶稣传》等重要作品。——译注

⁹ 方丹 (Louis de Fontanes, 1757—1821), 法国诗人、散文家, 夏多布里昂的好友之一, 曾在大革命期间流亡伦敦。——译注

¹⁰ 科克托 (Jean Cocteau, 1889—1963), 法国先锋派诗人、剧作家、画家, 1955 年入选法兰西学院院士, 著有《存在之难》、《可怕的孩子》等。——译注

¹¹ 美好的情感是那些人们承认其 (或者至少假装承认) 具有普遍性的情感。——原注

¹² 龚古尔兄弟 (Les Goncourt), 即埃德蒙·龚古尔 (Edmond Goncourt, 1822—1896) 和儒勒·龚古尔 (Jules Goncourt, 1830—1870), 他们合写了大量的艺术史作品、艺术批评和自然主义小说。龚古尔文学奖就是按埃德蒙·龚古尔的遗嘱设立的。——译注

¹³ 于斯曼 (Joris Karl Huysmans, 1848—1907), 法国小说家、艺术批评家, 曾受自然主义作家启发, 后转向现代派, 代表作为《逆天》。——译注

¹⁴ 洛蒂 (Pierre Loti, 1850—1923), 法国小说家, 曾任海军军官, 游历丰富, 小说充满异域情调, 代表作为《冰岛渔夫》、《菊子夫人》。——译注

¹⁵ 这个学派叫作自由语言学派, 领导者是马里内蒂 (Marinetti)。——原注

¹⁶ “作者有使用自己编造的词语的权利……作者表达而非沟通。”(《转变》[*Transition*])

杂志的宣言，由乔治·佩洛松 [Georges Pelorson]、欧仁·若拉 [Eugène Jolas]、卡米耶·舒沃 [Camille Schuwer] 共同签名)——原注

¹⁷ 拉缪 (Charles Ferdinand Ramuz, 1878—1947)，瑞士作家，用法语写作，其小说描绘了故乡沃州的农村生活。——译注

¹⁸ 丹纳 (Taine, 1828—1893)，法国文艺理论家和史学家，历史文化学派的奠基者，著有《艺术哲学》。——译注

¹⁹ 耶麦 (Francis Jammes, 1868—1938)，法国诗人，象征主义的反对者，其诗歌从自然、宗教和日常生活中汲取灵感，著有《春花的葬礼》。——译注

²⁰ 当然是左拉说的。——原注

²¹ 出于相同的原因，如在其中只保留单一的语言——当你开始谈论词语和句子时，以便问题的这个层面至少不会发生偏移的是没有什么价值的话，我也想引用库尔提乌斯 (Curtius)、福斯特 (E. M. Forster) 或者赛奇 (Cecchi)。——原注

²² 雷·德·古尔蒙 (Rémy de Gourmont, 1858—1915)，法国诗人、小说家、剧作家，象征派的领袖人物，代表作有《西莱纳集》、《海之美》。——译注

²³ 安东尼·阿尔巴拉特 (Antoine Albalat, 1865—1935)，法国作家、批评家，著有多部有关法国文学和“写作艺术”的书。——译注

²⁴ 这三本书的作者分别是古尔蒙、阿尔巴拉特和施沃布。——译注

²⁵ 法朗士 (Anatole France, 1844—1924)，法国作家、文学批评家，著有《波纳尔之罪》、《诸神渴了》等作品，1921年获诺贝尔文学奖。——译注

²⁶ 维利耶·德·利尔-阿达姆 (Villiers de l'Isle-Adam, 1838—1889)，象征主义运动的领导人物之一，科学和实证主义、资产阶级及其物质主义的激烈批评者，其作品充满了奇幻、抒情、颠覆、反讽、宗教和超自然的元素。——译注

²⁷ 古尔蒙认为写作是“在日常语言中去言说独特、特别的方言”(《观念的文化》[*La culture des idées*])。阿尔巴拉特的论证更为奇特，他开宗明义道：“在日常的使用中，有一种平庸的风格，有一种陈腐的风格，它的中立的和庸常的表达方式为所有

人使用。这是我们写作所必须避免的那种风格。”他补充道：“如果有一种陈腐的风格，那么就意味着一定有一种原创性的风格。因为原创性总是对立于陈腐。”（《写作的艺术》）——原注

²⁸ 布洛瓦（Léon Bloy, 1846—1917），法国小说家、散文家、诗人，著有小说《绝望者》和《贫女》。——译注

²⁹ 《席间漫谈》（*Propos de table*）。——原注

^{30, 33} 尤其要参考《写作的艺术》，76, 89; 76。——原注

^{31, 34-38, 59} 《法语美学》（*Esthétique de la langue française*），308 及以下；309；308；302；310；332；303。——原注

³² 保尔·雷奥托（Paul Léautaud），《日志》（*Jornal*），76。——原注

³⁹ 《风格的问题》，48。——原注

⁴⁰ 法盖（Émile Faguet, 1847—1916），法国文学批评家、历史学家，他主要研究 17 至 19 世纪的法国知识史，著有五卷本的《让·雅克·卢梭》。——译注

⁴¹ 《柔情的储备》（*Tendres stocks*）序言。——原注

⁴² 皮埃尔·拉塞尔（Pierre Lasserre, 1867—1930），法国观念史家、文学批评家和音乐学家，深受尼采和瓦格纳的影响，曾被夏尔·莫拉斯和《法兰西行动报》的观点所吸引，后远离了其意识形态。——译注

⁴³ 《各个派系的文学工作者》（*Les Chapelles littéraires*），I。——原注

⁴⁴ 皮埃尔·利埃夫尔（Pierre Lièvre, 1882—1939），法国文学批评家，波朗的好友，编有高乃依戏剧集，并发表了大量的文学评论。——译注

⁴⁵ 莫雷亚斯（Jean Moréas, 1856—1910），希腊法语诗人，曾受颓废派吸引，后转向象征主义，继而提倡回归一种新古典主义风格，并创建“罗曼文学派”（*L'École romaine*）。——译注

⁴⁶ 《论莫雷亚斯》（*Sur Moréas*）。——原注

⁴⁷ 《司汤达》(Stendhal)。——原注

⁴⁸ 夏尔·莫拉斯(Charles Maurras, 1868—1852), 法国作家、政治家,《法兰西行动报》(L'Action Française)的创办者之一,鼓吹法西斯主义和反犹主义,主张恢复君主制,“二战”期间沦为了通敌者。——译注

⁴⁹ 《百年雨果》(Lorsque Hugo eut les cent ans)。——原注

⁵⁰ 朱利安·班达(Julien Benda, 1867—1956), 法国小说家、批评家,作为人文主义者和理性主义者,他对浪漫主义哲学和当时的意识形态(尤其是亨利·柏格森)有过激烈批判,代表作有《知识分子的背叛》。——译注

⁵¹ 《一个教士的青葱岁月》(La jeunesse d'un clerc)。——原注

⁵² 让·普雷沃,《文学新闻》(Nouvelles littéraires), 1926年9月4日。——原注

⁵³ 《歌吟集》(Odes et Ballades)序。——原注(译按:参见《雨果文集·第十七卷:文艺理论》,柳鸣九编译,石家庄:河北教育出版社,1998,98。)

⁵⁴ 普雷沃(Jean Prévost, 1901—1944), 法国诗人、历史小说家、文学批评家,著有《曼依》、《透明的爱》,“二战”期间参与法国抵抗运动并遭纳粹杀害。——译注

⁵⁵ 盖纳(Jacques Guenne, 1896—1945), 瑞士作家、艺术史家,与作家夏尔-阿尔贝·桑格里亚(Charles-Albert Cingria)的侄女赫莱娜·桑格里亚(Hélène Cingria)结为伉俪。——译注

⁵⁶ 由此产生了一个奇怪的问题:如果一个人想要给一个年轻的中产阶级推荐一些文学作品的话,那么他就应该是一个勇敢的发明家,忘记他以前在学校学习的知识。但是如果是一个农民或者一个工人呢?他们可能会被建议忘记他们从未学过的东西。——原注

⁵⁷ 波瓦洛(Boileau, 1636—1711), 法国文艺批评家,著有《诗艺》。——译注

⁵⁸ 拉·阿尔普(Jean-François de La Harpe, 1739—1803), 法国剧作家、批评家,著有《论拉辛》、《论伏尔泰的戏剧》等。——译注

⁶⁰ 马克斯·雅各布 (Max Jacob), 《诗艺》(*Art poétique*), 303。——原注

⁶¹ 《法语美学》, 322。也可参考《文化的观念》, 4: “如果连两种文学形式都没有的话, 我们就必须立刻把所有的法国作家割喉处死。”我们必须将“两种文学形式”之间的区分当作是一种纯粹的修辞手法。——原注

文学如何可能？

莫里斯·布朗肖 文 尉光吉 译

莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot, 1907—2003），法国作家、文学理论家，1940年代开始文学虚构和批评的写作，曾在《论争报》、《现代》、《批评》、《新法兰西杂志》等刊物上发表了大量的评论文章，是战后法国批评界不可忽视的声音之一，著有《黑暗托马》（*Thomas l'Obscur*）、《文学空间》（*L'Espace littéraire*）、《不可言明的共同体》（*La Communauté inavouable*）等作品。

本文原题 *Comment la littérature est-elle possible?*，分两部分发表于1941年11月25日和12月2日的《论争报》（*Journal des débats*）。

让·波朗的《塔布之花》有两种阅读方式。如果一个人满足于对文本的接受，跟随它的指示，对它传达的首要思想感到高兴，那么，他就会得到一种阅读的奖励，这样的阅读是最合人胃口、最振奋精神的；几乎没有什么比一个人在它同时评论、迷恋并废除的某一文学概念面前所作的种种判断之转动和迂回，更加巧妙或更加完全称意的了；一个人走出这一图景，欢喜且自在。但他不久便心生疑虑。我们必须反思；显而易见的表面下隐藏的暗示，形式多样的插曲，一个神秘莫测的结尾，逐渐地催人深省。我们刚刚接近的书是一部必须被阅读的真正的作品吗？或者，它只是作品的表象？其存在只是为了讽刺地隐藏另一种更加困难也更加危险的尝试，而我们则推断出了那一尝试的影子和抱负？现在，我们必须重新开始阅读，但认为波朗交出了他的秘密，则是徒劳的想法。只有通过一个人感受到的不安和焦虑，我们才被准许进入一场同他研究的伟大难题的对话，并且，他同意展示的，只是那些难题的缺席。

第一部书，表面的书，致力于检查一种批评理论，它必须被称为“恐怖主义的”（terroriste）。根据这个支配了文学一百五十年的理论，文学的使命是抵御陈词滥调，抵御规范、法则、形象和统一性的更为广阔的领域。任何一个屈服于陈词滥调和规约惯例的作家都迅速地放弃了对其思想的公正对待，甚至放弃了对原始关联，对作为一切艺术之目的世界之新鲜性的找寻；他沦为词语的牺牲品，成了一个懒惰迟钝的灵魂，被一个个对其思想施加可耻权力的现成公式所捕获。这一切显而易见。陈词滥调泄露了一种既慵懒又顺从的理智：

它迟钝，并被引向、献给了一种它并不指导的语言。对一个毫无防备地使用“自由”、“民主”、“秩序”等词语的人，我们该予以怎样的谴责呢？我们指责他满口废话。这是一个听命于陈词滥调的作家。他是言语的囚徒，不再让这些言语服从其意义。他患了一种秘密的语言疾病，并且无能为力，只有屈服而已。

这一批评观念——简言之就是雨果对修辞的拒绝，魏尔伦对雄辩的谴责，兰波对老派诗学的逃离——通过它对词语施加的羞耻和它赋予一种本真思想的特权地位，有趣地调解了圣伯夫、丹纳和超现实主义，它在波朗那里得到了如此严谨的研究，以至于人们怀疑，在波朗赋予了它如此坚实的基础后，又怎么可能动摇它呢。但波朗需要的不过是一些评论，的确还有一个重大的发现，其重要性可在随后得以察觉。最简单的观察证明了恐怖（Terreur）的错误。认为陈词滥调的使用是懒惰更不用说是空话连篇的标志，这并不正确。不是有一些作家发明了陈词滥调，不是有一些作家不服从它们而是发现它们并通过它们表达了最温柔的情感和最自发的想象吗？不是还有人使用陈词滥调，且意识到自己在使用它们吗？他们根本不相信自己因此失去了话语的精神，他们使用这样的语言只是因为它过于陈腐以至于无法引起注意并阻碍了它必须转述的意义。陈词滥调注定不会引起注意。意象、词语不再重要了。语言从中勾勒了一具不可见的缺席的身体。

事实上，对恐怖的整个指控取决于一种独一的光学错觉。一些陈词滥调的确能够包围词语的精神，给它强加过度的忧虑和噪音。但这样的病痛不在作者身上产生；被它击中的恰

恰是读者。在每个陈词滥调面前，读者必须问自己：这一表述保持了其天然的力量，其原始的活力吗？或者，它只是一种陈腔滥调，一个花哨之词？读者担负着有关语言的问题，陷入了一个言语的网络，那样的言语不再允许他支配精神，而是满嘴空话了。但恐怖，能够如其所做那般，得出这样的结论吗，即缺陷源于作家舍弃词语的恼人倾向？其实恰恰相反。如果作者对语言越是谨慎，那么，读者就对语言越不关心！任何一个不专注于言语之命运的写作者一定会让阅读者只关注言语。

如此的错觉一经发现，波朗就能够证明不充分性并用他赋予恐怖的完美化来纠正其过度，从而轻易地使之返回它的位置。我们指责陈词滥调是因为什么呢？因为它外在于理解，因为它模糊不清，意义可疑，尚不确定，不被普遍地（communément）理解：简言之，因为它还不是陈腔滥调（lieu commun）。这是全部的缺陷。并且它是严重的，因为这些如此普遍的腔调将自身呈现为完美的交换手段，其实只是混乱的工具和模糊的怪物。但补救的方法也在那里。因为如果陈词滥调总是作为陈词滥调出现，那么，它们就无所匮乏。所以，让陈腔滥调（lieux communs）变得普遍（communs）并让种种规则、符号及其他所有表现相同功能的惯例返回其实际的使用，这就够了。如果作家使用合适的意象、统一性、韵脚，也就是所有反复更新的修辞手法，那么，他就能发现他所寻求的无人称的清白的语言，那唯一一种允许他是其所是并同事物的全新性发生接触的语言。

这大概是波朗的结论。但到了这一终点，读者就要在两个可能的选项之间作出抉择。他可以坚持这篇他已理解的文本，其重要性足以让他费心。现在，一切不是清楚了吗？或者，还有一个尚未澄清的疑问？对于一个预见了一切的作者，人们还能要求什么呢，甚至也没什么好要求的了？同一个专心致志的读者还会在作品的结尾，在他心满意足的那一刻，发现一些回缩的词语，这些词语让他心神不安，并迫使他原路返回。所以，他重新阅读，并逐渐地相信，在他感到满意的最初的肯定背后，有一个他必须获得的秘密；他试着更进一步，寻找他为打开这本献给他的真正之书所需的计策。他首先想到，要提出一些反驳，以便攻击，并且，如果可能的话，驱散那个牢牢地吸引了其眼球的表面文本。有一个他无需冒太大的风险就可以提出的反驳。这样的恐怖到底是什么呢？它怎么能够把这么多如此不同且在几乎一切事情上相互对立的精神聚到一起呢？乍看之下，人们发觉，恐怖分子中间有两类作家，他们对语言的看法似乎相距甚远。根据一些人的说法，语言的使命乃是正确地表达思想，是把自身变成思想的忠实阐释者，是服从思想如同服从它所承认的一位君王。但对另一些人而言，表达只是日常语言的平凡命运；语言的真正作用不是表达，而是交流，不是转述，而是存在；并且，从中只看到一个中介，一个悲惨的代理，会是荒谬的：语言拥有一种本然的德能，那恰恰是作家有义务发现或恢复的东西。似乎存在着两类思想，它们完全陌异于彼此。它们会有什么共通之处吗？

这无疑大大超出了人们最初之所想。让我们返回古典类型的作家。对他们而言，写作就是通过一种话语表达思想；这种话语不能垄断注意力，事实上，它必须在它出现的那一瞬间消隐，并且，无论如何不能向它揭示的深刻生活投下任何的影子。因此，艺术的唯一目的是照亮内心世界，让它远离一种不完美的语言用来遮暗它的那粗糙的一般错觉。但其他人拒绝要求文学语言发挥和实践语言一样的作用，他们欲求什么呢，并且，他们以其他方式来欲求吗？同样，对他们而言，写作乃是表达秘密的、深刻的思想，是从语言中驱逐一切使之类似于日常语言的东西，也就是说，用一种并非表达工具的语言来表达自己，并且，在这种语言里，词语无法传达平庸生活的乏味无趣的模糊性。所以，在两种情形里，作家的使命是让人认识一种本真的思想——真理或秘密——这样的思想，只会被注意力相对于词语，尤其是日常使用的词语的那一过度，置于危殆当中。

确认了这两种精神之亲缘关系的，乃是其命运的同质性。在其迫切要求的运动的引领下，两种精神最终构成了语言本身的进程和文学本身的进程，并且，如果不被一种持续的错觉所拯救，它们就将在沉默中耗尽。让·波朗清楚地表明了古典类型的作家的命运。这些作家想把语言变成理解和明证的理想位置，被迫从语言中撤回了扰乱思想之理解的陈词滥调，抛弃了惯用的词语，最终驱逐了词语本身，并且，他们在一种说出了一切却什么也不是的语言里徒劳地寻求一种明晰，他们死而无获。简言之，他们最终消除了一种作为表达

手段的语言，恰恰因为他们要求语言只是一种表达手段。至于后者，他们达到了同样的敌意，因为他们首先承认，词语因为表达而毫无价值，却因交流而极其有用。他们因此从语言中排除了那些最适合使之类似于一种交换手段或一套精确的替代体系的词语、形象和转折。但这样的要求只能是消耗性的。如果它允许马拉美把一个事件的价值恢复为某些语词，如果它赋予了马拉美探索内在空间的手段，乃至他看似真地发明或发现了它们，那么，它就迫使后人拒绝这些已然被使用所败坏的同样的语词，抛开这个被传统所庸常化并沦入了粗俗之不纯的发现。

很显然，在这场对一个被单一的运用所败坏的权力的令人疲惫不堪的找寻中，在这种让词语的模糊或平庸消失的努力里，语言恰恰被暴露给了毁灭。并且，一般的文学，可以说，也是如此。陈词滥调，一种无情放逐的对象，和那些看似被人常用的文学惯例一样，并且，那些规则本身是先前经验的结果，因此，它们仍必定陌异于它们被认为协助揭示的个人秘密。因此，作家有义务同这些惯例决裂，同一种无比不纯的现成的语言决裂。如果可以的话，他必须摆脱习俗所塑造的一切中介物，并取悦读者，让读者直接地接触他希望读者发现的那个隐蔽的世界，也就是，一个形而上的秘密，一种纯粹的宗教，对它们的追寻，就是他真正的命运。

在检查的这一点上，波朗向我们伸出了一只几乎不可见却十分坚定的援手，我们能够作出两个相当严肃的评论。首先，我们刚刚在恐怖的名字下学到的概念不是任何审美的或批评

的概念；它涵盖了几乎整个的文字领域；它是文学，或至少是文学的灵魂。因此，当我们审问恐怖以反驳它或表明其逻辑的后果时，恰恰是文学受到了我们的追问并被我们推向了虚无。进而，我们被迫声称，除了少数著名的例外，任何类型的作家，甚至是最严格的作家，最依恋其抱负的作家，都没有弃绝语言或其艺术的形式。这是事实；文学存在。不管内在的荒谬如何纠缠它，分割它，使它变得完全地不可思议，它都继续存在。在每一位作家心中，都有一个恶魔，它促使作家击毙一切文学的形式，并在他同语言和文学决裂之际意识到他身为一个作家的尊严；简言之，以一种难以言表的方式质问他之所是和所为。在如此的条件下，文学如何存在？作家，那个因质疑语言有效性这唯一的事实而显得与众不同的人，那个以阻止一部成文作品的形成为己任的人，最终如何创造出一部文学作品？文学如何可能？

为了回答这个问题，也就是，为了看清波朗如何作答，有必要追随一个运动，这个运动可以通向一种对恐怖的反驳。我们看到，一些人反抗语言，因为他们从语言中发觉一种不完美的表达手段，因为他们希望语言是可理解性的一种彻底的完美化。如此的野心导致了什么？一种语言的发明：一种没有陈腔滥调（lieux communs）的语言，一种没有表面之含糊的语言，其实就是一种不再提供任何共同尺度（commune mesure）且彻底摆脱了理解的语言。我们还看到，另一些人反抗语言，因为语言被视为一种过于彻底或太过完美的表达手段，因此不是一种文学的语言，并且，因为他们的无情要求，因为他们对一种不可通达的纯洁性的关注，他们最终抓

捕种种的惯例、规则、体裁，直至完全地放逐了文学，让他们的秘密在一切文学的形式之外变得可以察觉，才善罢甘休。但现在必须补充，这些结果——对语言的拒斥，对文学的拒斥——不是两帮人所服从的唯一结果。他们的反词语的事业，他们为了让思想完好无损而不考虑词语的决心，他们对无差异的固执的恐惧，这一切势必会激发一种对语言的极端关注，结果就是空话连篇。这是一个既可悲又侥幸的重大命运。这无论如何是一个事实。任何一个想要每时每刻从词语中缺席或者只在他重新发明的词语面前到场的人，都为词语而无尽地忙碌，因此，在所有作者中间，那些最急切地试图摆脱空话连篇之谴责的人，恰好也被最彻底地暴露给了这样的谴责。逃离了语言，它将追捕你，波朗说。追捕语言，它将逃离你。请回想一下雨果，这位沦为了词语之猎物的完美作家所做的一切恰恰是为了征服修辞，他说：“诗人不应该用已经写过的东西（也就是词语）来写作，而应该用他的灵魂和心灵。”

那些经由苦行的奇迹而产生了一种远离一切文学之错觉的人，也是如此。由于想要摆脱惯例或形式，以便直接地触及他们意图揭示的秘密的世界和深刻的形而上学，他们最终满足于使用这个世界，这个秘密，这个形而上学，正如他们使用他们沾沾自喜地展示的惯例和形式一样，那些惯例和形式同时构成了其作品的无形框架和基础。对此，波朗作出了一个决定性的评述。“云中的城堡，黑夜里的光，幽灵和梦（比如说）都是……纯粹的惯例，如同押韵和三一律，但在一个人们从未听说过三一律的语境里，这些惯例被人不可避免地当成了梦和城堡。”换言之，对这类作家而言，形而上学、宗

教和情感取代了技巧和语言的位置。它们是一个表达的体系，是一种文学的类别，简言之，就是文学。

现在，我们准备给问题一个回答了。文学如何可能？这其实是通过一种双重的错觉：那些用产生语言和陈词滥调的手段来反抗语言和陈词滥调的人的错觉，以及那些弃绝文学惯例，甚至，可以说，弃绝文学，使之以一种非本己的形式（形而上学，宗教，等等）重生的人的错觉。正是从如此的错觉中，从对如此的错觉的意识中，让·波朗，如同康德，通过一场可谓是哥白尼式的革命，企图描绘最精确、最严格的文学疆域。请注意，这场革命初看上去是多么地大胆，因为它说到底是要终结那个允许了文学的本质错觉。这是要向作家揭示：他只是通过一场徒劳而盲目的反对艺术的斗争，催生了艺术，并且，他认为自己从普遍粗俗的语言中夺得的作品，正是通过贞洁语言的粗俗化，通过不纯和低卑的过载，才存在的。在这样的发现里，有足够多的东西让兰波的沉默降临于每一个人。但对一位作家来说，知道世界是其精神的投射，这一事实非但没有摧毁世界，反而确保了对世界的认知，勾勒了它的界线并澄清了它的意义，同样地，如果作家知道，他越是反抗陈词滥调，他就越是受束于陈词滥调，或者，如果他得知，他只是在他憎恶的东西的帮助下写作，那么，他就有机会更为清楚地看到其力量的范围和其权威的手段了。无论如何，他没有在不知不觉的情况下被词语所支配或者间接地被规则所统治（因为他对规则的拒绝导致他依赖于规则），他将寻求对它们的掌控。他不屈服于陈词滥调，他能够制造它们；并且，他知道他无法反抗文学，他能够避开惯例只是

为了接受它们的束缚，他将接收规则，但不把这些规则当作一条条指明去路和有待发现之世界的人为标线，而是当作其发现的手段，当作他在那片无路可出、无迹可循的黑暗中前行的法则。

现在，我们必须试着迈出最后一步，而不考虑走远。让·波朗已经表明：作家，对他想要表达或交流的思想格外地小心，并因此仇视陈词滥调和惯例，他要么注定沉默，要么只是通过一种永恒的错觉来逃离它们。所以，波朗邀请作家在作品（œuvre）的观念里，把某一种优势赋予口头表达的体系和对一种形式的理解。人们会说，他的哥白尼革命在于让语言不再围绕思想旋转，而是想象另一种十分精妙、十分复杂的机制，在那里，思想，为了重新发现其真正的本质，将围绕着语言旋转。让我们在这一评论上止步并看看我们是否能以另一种方式来表述。在其研究的各个阶段，波朗——得意地屈服于一种明显隐藏着陷阱的常识——接受了符号和事物、词语和理念之间的传统区分。事实上，波朗很清楚，内容和形式之间的对立是完全任意的，用瓦莱里的话说，我们所谓的“内容”只是一种不纯的形式；因此，波朗允许这样的含糊性进入他的思虑，而不试图驱散。如果他加以驱散，那么，人们就会清楚地看到，他所理解的“思想”不是一种纯粹的思想（任何已被察觉的思想都是一种最初的语言），而是混乱孤立的词语，支离破碎的句子，一种最初的偶然的表述——他所理解的“语言”则是一个有序的表达，是惯例和陈词滥调的井井有条的体系。所以，这样的观察允许我们说，对波朗而言——至少是在这本我们假定是他写下的秘密的书里——如果思想要返

回它的来源，也就是抛弃这件遮盖它的最初的、宽松的衣服，那么，它就必须屈服于陈词滥调，屈服于惯例和语言的规则。

在一篇他并未收入此书，却延续了其计划的文章《照镜的贵妇》（*La Demoiselle aux miroirs*）中，波朗注意到，一种合适的翻译研究将揭示一种抵达本真思想的方法。因为这样的翻译会揭示表达带给思想的那种为语言所固有的变化；为了以理想的方式返回一种丧失了语言、免除了反思的思想，我们只需考虑译者必然会对他所翻译的文本强加什么样的改变，然后在原始文本中想象类似的变化。但根据许多普遍的论证，一切翻译的最不可避免的效果似乎是给人留下这样的印象，即翻译过来的文本比未经翻译的语言更加形象、更加凝练。译者消解了文本的刻板形式，将之阐释为富于表现力的隐喻，并且，为了不代之以简单抽象的词语（那会是另一种变形），译者把它们翻译为具体、生动的意象。这也是一切反思如何滑稽地模仿难以捉摸的本原思想。直接的思想，意识用一道剖析的目光为我们看见的思想，丧失了它所谓的刻板、位置和节奏。它是虚假的和任意的，是不纯的和惯常的。我们从中只认出我们自己的目光。另一方面，如果我们使之服从修辞的法则，如果我们用韵律、韵脚和数字次序让注意力感到惊讶，那么，我们就有望看见精神返回它的刻板和它的位置，再一次和那个与之分离的灵魂统一起来。通过陈词滥调的使用，思想将恢复纯粹，重新变成一种贞洁的、清白的联系，根本不远离词语，而是处在言语的亲密当中。只有陈词滥调能够把思想从反思的畸变中拯救出来。

我们可以梦见这样一个在惯例中揭示自身、在约束中拯救自身的思想。但这是语言的秘密，也是波朗的秘密。我们只需设想，真正的陈词滥调是被闪电撕碎了的言语，而法则的严格为表达的绝对世界奠定了基础，在那之外，偶然只是睡梦罢了。

论作为斗牛术的文学

米歇尔·莱里斯 文 潘 赫 译

米歇尔·莱里斯 (Michel Leiris, 1901—1990), 法国作家、人类学家, 早年加入了超现实主义团体, 30 年代受邀参与非洲考察, 并在回国后发表了第一部作品《非洲幻影》(*L'Afrique fantôme*), 曾与巴塔耶、凯卢瓦一道创建社会学学院 (Collège de sociologie), 著有四卷本的自传作品《游戏规则》(*La Règle du jeu*) 及大量艺术批评。

本文原题 *De la littérature considérée comme une tauro-machie*, 是他为 1939 年出版的自传《成年时代》(*L'Âge d'homme*) 所作的序言。

“根据法国法律划定的公民人生界限——出生使其成为法定对象——在1922年，《成年时代》的作者到达此人生转折点‘成年’，标题的灵感也来源于此。1922年为战后四年，战争对于他以及他的众多同龄人而言，就像其中某位所形容的，不过是一次漫长的假期。

“到1922年时，作者并不对自己已达到法定成年理论上具备的真正成熟抱有幻想。1935年，当他为自己著作写下最后句号时，毫无疑问，他已自认经历足够世事变迁，终于能自诩成熟。今年，1939年，战后青年见证了平和生活的彻底坍塌，对那般平和生活，他们曾绝望地试图在热情投入的同时与之划清界限。现在，当作者即将以某种形式经历年长一代曾面对的苦痛时，他毫不掩饰他的真正‘成年’仍有待书写。

“今天，尽管这个书名似乎已不成立，作者仍认为应将其保留，因为他判断，无论如何，他的最终意图仍然真诚：寻求生命的实现，这种实现只有在净化（catharsis）和清理中才能获得，文学活动——尤其是被称为‘忏悔录’的文学——是实现此意图最适当的工具之一。

“在大量自传体小说、私人日记、回忆录、忏悔录这些近几年已成为流行趋势的作品中间（似乎人们已忽略文学作品的创造性一面，而只把它当作作者的表达，更多的关注不再针对作品本身，而是作品背后藏身——或显现——的作者本人），《成年时代》的作者唯一能够宣称的是，他已尝试以最清晰与真诚的方式谈论自己。

“有个问题折磨着他，使他良心不安，不能写作：如果写作领域内发生的事只停留在‘美学的’、无关紧要的、没有后

果的层次，它们不是毫无价值？如果在写作中不存在斗牛中锋利牛角的对应物（此为他最珍视的画面之一），那么写作就只能是芭蕾舞鞋的空洞华丽（只有牛角——因其所暗藏的真实威胁——才赋予斗牛术以人性的真实）？

“公开自己情感与性的迷恋，承认最引以为耻的缺陷与卑劣，作者以此方式——方式毫无疑问粗鲁，但他以此交付自己于他人并甘受惩罚——引入文学作品中的不正是牛角的阴影么？”

以上是“奇怪战争”爆发前夜我为《成年时代》所写的序言。今天，当我在勒哈弗尔重读这段话时，这座我在若干假期中逗留数日并与之有多种联系的城市（我的朋友兰布 [Limbour]、格诺 [Queneau]、萨拉克鲁 [Salacrou] 都出生于此，萨特曾在此当教授，我们 1941 年过从甚密，其时，绝大多数滞留占领区的作家联合抵抗纳粹高压）大部分已遭摧毁。从阳台上，我看到这一切，阳台位置足够高，离港口足够远，使我可以准确估计炸弹对市中心造成的“清零”，就好比是在最真切的世界中、满是生灵的土地上又发生了著名的笛卡尔式操作。相对这种规模，《成年时代》所探索的个体煎熬显然什么都不算：不论它具有何种力量和真诚，诗人的内在痛苦，即使在最有价值的情况下，与战争的可怖相比轻若鸿毛，不过是牙疼的无用呻吟；在全世界遭受苦难的巨大轰鸣中，出于如此狭隘而有限的、个体的问题微弱呻吟有何用处？

然而，即使在勒哈弗尔，万事仍在继续，城市生活照常。

尽管多雨时节，明亮而美好的阳光仍不时照在幸存的房屋和废墟上。泊船的内港，反光的屋顶，远处泛沫的海洋以及一片早先拆除的街区所成为的巨大荒原（由于某种令人惊讶的“轮耕制”，已废弃许久）因天空水汽作用，天气允许时会折射虹光。马达轰鸣，电车与自行车经过；人们闲逛或忙碌；几处生烟。作为观者的我，在雨淋不到的地方（只有脚尖勉强沾了水）观看，并声称拥有免于羞耻地欣赏此半毁风景的权利，把它当作一幅不错的画，玩味它的光影，悲怆的裸感与如画的骚动，这里，仍住着人，尽管悲剧才刚刚过去一年。

所以，我梦想着牛角。我并不自甘于只做文学家。由于时刻面对危险，斗牛士有可能自我超越，并在遭遇最严重威胁时，使出浑身解数：这正是我最迷恋，并想成为的。通过涉足自传这一作者通常会必要地有所保留的领域——忏悔录，即使对我个人而言已折衷，其出版仍陷我于危险；如更清楚地写，会为我私生活带来愈多困难——来最终摆脱恼人的图像，同时以最高的清晰度揭露我的方方面面，既为我自己，也避免让他人再犯我的错误。为使它能成为一种净化，为了我的最终解脱，自传有必要使用最能激发我的热情又最便于理解的形式。对此，我寄希望于对写作的最严格控制，寄希望于我所使用的象征洒于整体叙述上的悲剧之光：《圣经》人物、古代人物、戏剧英雄以及斗牛士——这些心理上的神话因其启示性力量曾对我有深刻影响，并且在文学层面上，它们不仅构成主题，还间接暗示一种显而易见的伟大，我再清楚不过，此为现实中并不存在的伟大。

绘制一幅最明确地忠实于我的肖像（就像某些画家很出色地绘制荒凉风景或日常器物那样），让艺术之思只参与风格与构图：这正是那时我努力实现的，似乎期望作为天赋画家的我能够展现的范本式清晰可以弥补我作为描述对象的平庸，就好像艰辛过程会加强我身上的道德秩序，既然——即使并未因此祛除我的弱点——我至少已展示直观自己的能力。

那时我未意识到，一切内观源头为自我之思，一切忏悔深处住着被赦免欲。直观自己，仍是观我，视线停留在我，而非更高处或超出我以至某更广阔人性之境。暴露自己于他人面前，但以我期望的生花妙笔、布局谋篇、精于概括、强于感人的方式，这实际是在引诱读者，让他们纵容我，赋予我的丑闻以美的形式——说到底——使它保留在某限度之内。因此，我现在相信，如果其中真存在某种危险或者说牛角，我与它的遭遇也不乏二重性：一方面，我又一次屈服于自恋倾向；另一方面，在他人处更多寻求与我共谋，而非让其裁决自己。同样地，看似冒所有危险的斗牛士也在自我打算，并依靠他的智慧力战胜危险。

然而斗牛士面对的真实死亡威胁，对艺术家并不存在，除却外在于艺术的方式（德国占领时期的抵抗文学确面临此危险，但那是更广泛意义战争的一部分，因此危险并不直接关于文学）。那么我所坚持的这种比较是否仍成立？我把自己的尝试视作“将牛角的阴影引到文学作品之中”的判断是否仍有效？但写作确能让从事此职业的人陷于某种危险，即使并非致命，是否这种危险仍至少真切？

将写一部书视作一个行为（acte）¹，大致是我写《成年时代》

时应追求的目标。这是与我自己相关的行为，因为我想在编写这部书的过程中，以这种表达形式，厘清某些仍旧晦暗的部分，这些部分尽管在接受精神分析治疗时已引起我的注意，但未能使其完全清晰。这也是与他人相关的行为，这是因为，尽管我有言辞上的谨慎，但仍很明显，他人看我的方式与这部忏悔录出版前已不会相同；最后，行为也在于文学层面，它要求翻开底牌，露出不那么使人兴奋的赤裸现实，正是它们构成了我其他作品中或多或少被光明意愿伪装的情节。与其说这应称作“介入式文学”（*littérature engagée*），不如说这是我把自己全身介入的文学。它表里如一：在它改变我、带给我全新认识，并带来我与他人关系的新内容的同时，我与亲朋好友的关系再不能如前，例如，当我公开某些他们早可能怀疑，但从未确认过的事。其中并无粗俗的玩世欲，而渴望通过供认一切，与我出于情感和尊敬愿从此不再对其虚饰的人，在新的层次重启彼此间关系。

从严格的美学角度来看，它关乎在近乎初始的状态下，如何压缩那些我拒绝诉诸想象力的真实和图像；总之：小说的反面。拒绝编造，只允许真事为材料（而非如经典小说般，满足于看似真实），除真事外无一物，是我对自己所立规则。安德烈·布勒东的《娜嘉》（*Nadja*）已开启此方向，但我梦想自己能尽我所能做到如波德莱尔在爱伦·坡《页边集》（*Marginalia*）段落中得到灵感后那种事情：袒露心扉，写部关于自己的书，其真诚的程度达到了如此的地步，以致在作者的句子中，“纸在与火焰的笔的每次接触中枯萎、释放”。

出于种种原因——观点的分歧，也混杂着人际关系问题，

说清其原因此处会嫌篇幅过长——我与超现实主义团体决裂了。然而，无论如何，我仍浸染于超现实主义中。对看似偶然而非主动寻求的事物的开敞（关于自动写作模式，以及与偶然性的遭遇）；与梦有关的诗性价值（并认为其富于启示性）；信奉弗洛伊德心理学（它挖掘图像的诱人质素，并予每人进入悲剧层次的便利途径：只需自看作新俄狄浦斯）；厌恶替代与改编之物，在他们看来，那不过是真实事件和纯粹想象之物中间的错误折衷；直言不讳（尤其在面对爱情时，而中产阶级即使已不将其列入禁令，也伪善地将其轻易地归于娱乐主题来对待）：这些是那时仍持续影响着我的几条主线，其中也不乏糟粕和自相矛盾，也在其时，我产生写作这样一部著作的想法，在著作中，童年回忆，真事陈述，梦境与可有据为证的印象，以超现实主义拼贴甚至照相蒙太奇的方式相互遭遇，所有这些都具有严格意义上的真实性和文献价值。这种现实主义立场——并非普通小说那般虚假的现实主义，而是实证的现实主义（既然只含有发生过的事情，还是以毫不文饰的方式）——并不只因其主题性质（刺痛并公开揭露自己），也在回应美学需要：只讲我亲历过的事以及感受最真切的事，也为了赋予我的语句以特别的密度与动人的充实，或者说，具有人们所说的“本真性”。为了有可能达到此般难以定义的共鸣，也因为“本真性”一词含义（它被用于形容如此各不相同的事物中，纯粹诗性创作是其中一个）远未被清楚解释：这正是我意欲尝试的，在此，我的写作艺术概念，与我“介入”写作的道德观念形成交点。

将目光转向斗牛士，我观察到他也有不能逾越的规则，

并具有本真性，这种本真性来自他所参与的悲剧是真正悲剧，他在流真正的血，面对真实的死亡威胁。因此在这般情形下，我在我与他的本真性之间所建立的关系是否仅是纯然的语言游戏，就有待厘清。

尽管可以认为，除例外情形下，任何写作并出版自传的行为都不会对其责任人带来死亡威胁（除非他犯过供认可能被判死刑的罪），但毫无疑问，作者仍冒损害自己与身边人关系的风险，并且，如果他所供认的过于逆反于普遍共识，也会遭社会谴责。然而，即便他并非纯粹玩世者，此惩罚对他也可能无足轻重（甚至可能会满足他借以建立健康的人际氛围的想法），或根本不存在。说到底，此道德危险无法与斗牛士面对的人身危险相比；即使同意此两种危险在广度上可比（如果与某些人的关系以及他人意见对我来说等于甚至重于我的生命本身，尽管这很容易是出于错觉），出版忏悔录使我面对的危险与斗牛士职业使他持续处于的危险具有根本不同的强度。同样，即便公告自我真相的意图再具有侵犯性（既然爱他的人会因此承受痛苦），造成再多伤害，也无法与杀戮相提并论。因此，我最终是否应将这两种招致危险的戏剧性方式之间勾画的类比视作滥用？

我曾声明忏悔录作者应遵守的基本规则（说出全部真实，并只说真实），也同样暗示过斗牛士在搏斗中须遵照的精确仪式。规则对斗牛士来说绝非保护，而旨在增加他所面对的危险：例如，只在规定情形下允许刺出长剑，使斗牛士必须相当长时间暴露在牛角触及范围内；因此，遵守规则与所招致的危险直接关联。然而，相对而言，忏悔录作者面对的危险

险不也与他遵守规则的程度成正比么？因为说出全部真实，并只说真实并非事情全部：还应以最直接的方式面对真实并说出它，不用那些旨在让真实变得可以接受的伟大咏叹调来修饰，咏叹调中嗓音的震颤、呜咽、装饰音与华彩感，其唯一的结果，难道不是通过弱化它的残酷性，使骇人听闻的部分不那么明显，而或多或少地装扮真实么？正是在所招致的危险几乎直接取决于遵守规则的程度这个意义上，我得以并非自负地，坚持我在写作忏悔录与斗牛之间建立的比较。

首先对我而言，尽管在色情视角下叙述我的生活（作为首要视角，既然对我来说，性是人格大厦的基石），实现基督教称作“肉欲作品”的忏悔，因行为在其中体现，使我似可被看作某种“斗牛士”，但仍需考虑，这种我加于自己的规则——我已自负地确认对其严格遵守会置我于危险之地的规则——除却与危险的关联，是否也与那指引着斗牛士移动的规则具有可比性。

总体来说，斗牛规则指向一个基本目标：除了迫使斗牛士进入严重的危险之地外（尽管允许他具有必要的斗牛技术），除了禁止斗牛士在任意时刻摆脱他的对手外，它也避免斗牛成为简单的屠杀；仪式般的细致规则既关乎战法一面（它要让公牛陷入一个迎接最后一刺的姿态，而又不过分地耗损公牛的体力），也关乎美学一面：以致他刺出长矛时要侧身，以保持高傲姿态；同样，斗牛士在一系列紧凑连贯的冲击中要保持双脚不动，并缓缓挥动红布，以便与野兽形成某富于魅力的组合体，使人、红布与带角的重型巨兽似乎处于相互影响的游戏中。总之，这是为了给公牛与斗牛士的相遇印上

一种雕塑性。

以照相蒙太奇的方式观察我的行为，为表达选择尽量客观的方式，试图将我的人生集聚在一整块固体中（似乎我通过触摸它，就能自我确认以对抗死亡，尽管我悖论地宣称，要以我的一切为代价），即使我对梦境敞开门（心理学赋予我使用此元素的合法性，但其中也掺有某浪漫主义成分，就好比斗牛布具有斗牛的实用价值，但它也是抒情性的飞舞），总体而言，我为自己强加一种严格规则，就像我在写一部古典作品那般。最终，这种严格性、这种“古典主义”——它并不会因此排除最完美形式的悲剧也会存留的反常事物，“古典主义”不仅基于形式相关的考虑，也基于尽最大努力抵达真实的观念——似乎授予我的举动（如果我已成功做到它）某种东西：它好似为我建构了我所认为的斗牛术的典范价值，想象的牛角自身所不能带来之物。

用我未熟练掌握的材料，用我找到的各种材料（既然我的人生如此，我并不能对我的过去改变哪怕一个逗号，对我来说，这是再现那个如斗牛士直面的进入场地的公牛般无法挑战的命运的首要条件），说出一切，轻蔑任何铺陈，不加工美化，就好像出于某种必需，这是我主动招致的危险，是我为自己所定的法律，是我不能折中的仪式。尽管自我暴露（此处可以是这个词的任何义项）的欲望构成了我的初始冲动，但此必要条件并非充分条件。除此之外，应从这原初目标中，凭借责任所驱使的近乎自动的力量，生成一种适当形式。我聚集的图像，我使用的腔调，在加深并再生自我认识的同时——如果没失败——也应更利于分享我的情感。同样，

斗牛规则（严格规定了行动，以至于充满戏剧性的是，偶然看似主导了一切）关乎战法，也关乎仪式。因此，我加于自己身上的方法规定——受到一种以尽可能尖锐的方式观察自己的欲望的指引——也应该以同等有效的方式，成为我的写作规则。所谓形式、内容的一致性，更实证地说，是当我赋予内容以形式时，这个向我显现了内容的独特过程，应是一种足够吸引他人的形式，并且（在根本上），这一形式使他人任在其身上发现了某种与我在我自己身上发现的那一内容类同的事物。

显然，我是在事后才有此构想，以尝试更清楚定义我所为，当然也无资格决定，此斗牛法令、行动指南、反对自满的保证，是否最终能成为一种有效的风格方式，甚至（针对某些细节而言）我宣称在其中看到的方法必要性，不过是我关于创作的事后思考。

然而，即使我在文学中区分出一种“大文学”（其中包括不论以何种形式出现牛角的作品：作者招致直接危险的作品，无论忏悔录还是具有颠覆性内容的，它们以直面人类的条件或者说“抓住牛角”的方式，呈现了某种人生理念如何“介入”其拥护者面对他人的方式，面对幽默与疯狂时的态度，进入人类悲剧的伟大主题的回响时所持的立场），无论如何——但也许这不只是白费力气？——我仍可暗示，在作者艰难解释自身的过程中——不论以循序渐进或直奔目标的方式——除却他的阿里阿德涅之线，人们拆解不出其他写作规则，正在达到如此程度时，一部作品才能在文学上称作“本真”。既

然承认，文学作为一种人文学科有其特定性，其合法性只在于：启迪个人并同时对他人有共通性，并能赋予纯粹文学形式以最高目标——在此我指的是——诗，那么根据定义，文学的本真即通过词语重构某种紧张状态，某些具体经验，成为有所指，文学的本真即如是表达。

由此，我远离了像勒哈弗尔严重受毁这样实在刚刚发生又实在骇人听闻的事件。今天，它如此不同于我曾经认识的那个城市，已经残破的地点使我不由得被回忆攫住：例如，海军部大楼，以及两旁建筑物现今已夷平或残毁的炎热街道，如仍印着法语和英语的“月亮”（La Lune The Moon）字样并伴有圆月亮的笑脸画的墙。海边沙滩布满奇怪的废铁屑，覆盖着费力垒起的石堆，有货船曾在此触雷而成为若干船骸之上的另一个。我远离了战争的本真牛角，在这些被毁的房子中，我看到的不过是它所造成的灾难中最轻的。当年，如果我更多介入具体生活，更具行动力，并因此面对更多威胁，也许我会以更轻松的方式看待文学？可以预计，那样我将更少迷恋把文学当作行为（acte）的欲望，在那种欲望中，文学成为我坚持想招致的确切危险——似乎此危险是我自我最终实现的必要条件。然而，仍有理由对作家要求如此本质介入，这种要求来自他所从事艺术的性质：勿误用语言，最终使得不论他以何种方式将语言转写在纸上，它永远是真实的。并且在智性或情感层面上，他应该为审问我们当前价值体系提供确证，并称量持续压迫他的全部重量，以通往全人类的解放，

非此，无人能实现其个人解放。

1945 年 12 月，勒哈弗尔

1946 年 1 月，巴黎

¹ 这里的 acte，除了指具有法律约束力的行为或事实外，亦有“契约”、“证明”等意思。——译注

幸福、情色与文学

乔治·巴塔耶 文 尉光吉 译

乔治·巴塔耶(Georges Bataille, 1897—1962), 法国作家、思想家, 一生涉猎广泛, 对文学、哲学、人类学、经济学、社会学和艺术史均有研究, 其作品包含了情色、神秘主义、超现实主义和僭越等众多元素, 深刻地影响了法国战后思想, 代表作有《被诅咒的部分》(*La Part maudite*)、《文学与恶》(*La littérature et le Mal*)、《情色论》(*L'Érotisme*)等。

本文原题 *Le bonheur, l'érotisme et la littérature*, 发表于1949年4月第35期《批评》(*Critique*)杂志, 第401-411页, 和1949年5月第36期《批评》杂志, 第447-454页。本文节选的部分是对以下两部作品的评论: 马尔科姆·德·沙扎尔(Malcolm de Chazal), 《塑造感》(*Sens-plastique*), 让·波朗序, 第二版, Gallimad出版社, 1948年, 317页; 《情色选集: 从比埃尔·路易到让·保罗·萨特》(*Anthologie de l'érotisme. De Pierre Louys à Jean-Paul Sartre*), Nord-Sud出版社, 1949年, 272页。

生命向人提出的性快感（volupté）作为一笔无与伦比的财富——性快感的时刻是消解和喷涌的时刻——代表了幸福（bonheur）的完美图像。

然而，这些价值判断，即便在事物的秩序中扮演了重要的角色，也仍被视为空洞和无效的，因为问题是要进入事物的深处。这无疑有坚实的理由，而首要的理由，如果这些判断为真的话，就是必须不顾一切地加以质疑，因为一旦承认它们，我们的生命就不再可能。没有人把其行为建立在性快感的时刻和人为组织的生命的二律背反之上。其实，情色（érotisme）恰恰因为它的价值，而显得危险。当我们承认它的时候，我们就有毁灭我们作品和我们自身的风险。

但径直地面对这个困难还不是进入事物的深处。最终，有人深刻地提出了有关性快感之意义的问题。这不是一个无关紧要的问题：首先几乎必然要考虑，人的最好部分所致力于追求的“失落的美好”（bien perdu）如何能够真正地有别于性快感？换言之，价值，一旦与物的世界对立起来，不就被性快感的极点以一种决定性的方式定义了吗？

在这些方式里，最为明显的莫过于：既然性快感本质上就是幸福，并被人如其所是地欲求，那么，价值就从中撤离了，因为它无论如何具有不幸（malheur）的意义。身体的快感（plaisir）是肮脏的、不祥的：处于一种正常状态的人——确切地说，日常活动的人——谴责它，或同意它应被谴责。只有浪荡子不会刻意地鄙夷这场用诱惑将他耗尽的游戏。其实，这场游戏如此危险地消耗我们的能量资源，以至于我们苦恼地考虑着它。它令我们欣喜若狂又恐惧不已：它令我们恐惧，

是因为它令我们狂喜；而它更为深刻地令我们狂喜，则是因为它令我们恐惧。但这种让其价值发生变形的恐惧要求我们暂时逃避这一价值，要求我们的人之为人恰好取决于我们在多大程度上否认它：在人看来，性快感是动物性，它只有降格了才是神圣的，而它的降格（déchéance）就是它的条件。如此以至于我们的行为总是充满背叛：我们要么在日间背叛了我们黑夜的真理，要么只是虚伪地渴望废除白昼的约定。

* * *

我们体内的这些强烈的相反运动，将人性——语言和生命——约束于谎言的奴役之中，它们在文学（littérature）里被人读到，它们把真理的隐秘面容赋予了文学。如果清晰语言的冰冷表述令人失望，如果文学让人着迷，那是因为，笑和爱的欲望，不管勇猛还是消沉，都牢牢地抓着我们。但在文学里，我们碰到了和在爱情中一样的阻碍。文学只有作为幸福才有意义，但这种促使我们写作或阅读的对幸福的追求看上去其实有一种不幸的相反意义。如果我们考虑悲剧，那么，它给我们带来了恐怖而非快感；如果我们考虑喜剧的欢乐，那么，这样的欢乐显得模棱两可，因为我们嘲笑的是一种降格，如果不是一种不幸的话。小说的艺术要求种种引发苦恼的波折，并且，常言说得好，幸福的描画令人生厌。

但文学对不幸的召唤，对绝大多数人而言似乎如此地必要，以至于如果作家激发了快感，那么，他所凭借的一种晦暗的情感，就给出了一种痛苦的意义。米勒¹本人服从这样的让步，而萨特无疑赋予了它最为悲伤的形式。通常，对幸福

的性快感的描画似乎和真实的性快感有所差距：因为幸福缺乏一种怀恨的、至尊的严格，那样的严格正是不幸的本质。宣告至乐的语句给人一种乏味无趣的诗意感（如果不是堕落的色情描写的话）。近来的文学，不再同意让消解的时刻沉默下去，在这方面提供了一片荒芜的景象。事实上，最近出版的一部选集就让人感到了挫败。文学家的确已经尽力：他们看似无畏地前行，但如此的无畏本身就是其不安的供认。他们绝非偶然地作出了这一可悲的选择，这一仓促的呈现，这种对失败或可耻欢乐的贫乏展示。²如果身体取得了胜利，那么，语言就只能在一个后撤的运动中表达这样的胜利。

文学以各种各样的方式表达了这个追求幸福却偏转向了不幸的运动。但它其实没有夭折为悲剧或痛苦的记述：在那里，不幸充当了一个刺激物，一种揭示对抗之力量的失败。而近来的文学，在描画性欲的快感时，愈发奇怪地倾向于背叛幸福并否认不幸的诗意。

这里或许有某种不真诚的东西，但在我看来，现代作家似乎往往温顺地服从他们无力明确表达的一种修辞规则。也许我弄错了，但《理性时代》（*L'Âge de raison*）³里有关性的段落对我而言从未显得“忠于事实”；从中，我看到了那个限制文学并把一种对不幸的悼念——这平衡了它真实的所是，即一种对幸福的欲望——强加给文学的未知修辞所产生的后果。苦恼的尖锐运动的缺席，以及“特权时刻”的一般还原，日常生活的主导地位，无疑要求这些否定欢乐而不肯定它的欢乐，这种加快了其失败的性快感。

如果我们想要清楚地把握这段从生命到死亡、从天堂到

地狱的舞蹈，那么，就有必要首先回想其物质的材料。在原则上，我们与幸福相分离，不论对幸福的理解是在快感的积极意义上，还是在安息的消极意义上，因为在我们能够变得幸福之前，我们必须找到拥有幸福的手段。幸福的思想由此迫使我们为得到幸福而努力。可一旦我们努力，我们根本没有如愿让自己离抓住幸福的时刻更近，而在我们自己和幸福之间引入了一段距离。一旦我们努力，我们就把自己置于对幸福的追求之中——这幸福不是一个物——如同我们追求劳作的直接成果一样，不论那成果是房子、衣服还是食物。我们甚至倾向于把幸福等同于这些成果，尤其是在政治上。

这会更为清楚地突显出来，如果我们指明：幸福被我们视作某种有待获得的东西，即便它的要求是在耗费（*dépense*）的相反层面上经过。从最为沉重的耗费，也就是（与奢华和炫耀相伴的）性快感，一直到最为轻盈的耗费，也就是安息（一种消极的耗费：安息之人几乎不怎么消耗，但他消耗而不生产），若不进入苦恼的视角，我们就不会感到幸福。如果一个人排除了病态的条件，那么，人逃避苦恼的唯一手段就是劳作。一旦我，不论准确与否，发觉自己在既定时间内的耗费超出了所得，我的苦恼就开始了。（就资源而言，肉体能量和物质财产没有什么区别，但必须加上劳作力量的不确定感。）性快感当然悬置了苦恼，但同时也让苦恼更为强烈：在平常条件下，我越是在快感的温床上耗费，我就越是削弱我的地位。我们无疑有能力在获取和耗费之间达到一种感性的平衡：性欲的满足，通过对某种病态压抑的解放，往往恢复了我们身上的这一平衡（并弥补了累积劳作的力量感所体

验到的亏损)。但这样的不确定性，坚持苦恼的迷误倾向（它，根据混乱的想象力的游戏，补充了或扣除了直接之苦恼的总和），通常只意味着：能量的亏损并不扩大苦恼，而劳作，或财物的获取，也不减轻苦恼。如此以至于，我们必须坚决地认为，那被人毫不含糊地设想的幸福，增强了苦恼。

这种考虑问题的方式当然不被普遍地接受。幸福总和那些使之可能的资源混在一起。这意味着“幸福”一词被同时当作获取和耗费来用，而我们的表达也因心境而异。如果我们心情欢快，举杯畅饮，魅力四射，那么，我们就把那取悦我们的东西称为幸福；但在沉着冷静的研究里，我们想要的无非是观念的连贯一致的效力，而幸福就被还原为我们的满足所必需的资源。如此以至于酒鬼要比学者（或政客）更为睿智：他只考虑资源的消耗所产生的热量（chaleur）。并且，理性思考没有看到，把幸福置于获取的层面，就是用一种排斥热量的生命模式取代了热量。因为这样一种热量宣告了苦恼的归来。在沉醉之后，乃是令人不快的清醒。那排斥沉醉的幸福被还原为一个不受苦恼所困的生命。理性的幸福果断地成为了幸福的否定，因为沉醉的幸福是不幸的开始。

这一辩证法已有千年之久。而要知道如何逃避幸福的合情合理且根深蒂固的观念，并不容易。理性之人提出了一个折中的方案：他拒绝把转瞬即逝的快感命名为幸福。因此，幸福一词被赋予了一种约定俗成的简化的意义。所以，讨论往往变得问题重重，因为人们拒绝承认这些术语具有一种双重的含义。幸福不单指那个具有持久价值的东西，还意味着短暂之物（如果一个人说：“我幸福极了”）。没有人可以阻

止这个词在两种情形下自由地使用。我只想说，持久的含义必然和短暂的含义的否认有关（反之亦然）。任何一个在持久的东西里察觉到幸福的人都无法考虑短暂：在他看来，价值与资源的获取相连，而资源的耗费，只当它有助于幸福的持续时，才是可取的。反过来，在短暂的价值里，持久不再重要。理性把短暂投入了苦恼的地狱。如果一个人选择了持久，那么，短暂的重要性无疑就会彻底地消失。但倘若如此，那就没有顾及审慎的意愿了。在这样的条件下，于短暂中持存的东西不是其强大的价值，也绝非其肯定。积极的幸福或耗费被限于微不足道的形态，它们绝不会被人如其所是地认出来。

所以，对人而言最有意义的东西，最强有力地吸引他的东西，就是生命的极端时刻：这个时刻，因其挥霍的本质，被定义为无意义。它是一个诱惑，一个不应发生的时刻；它是人身上固执的动物性，却被人性献给了物和理性的世界。于是，最为切心的真理，落入了一片可憎又难以接近的晦暗之中。

但它因此仍未遭到废除。它只是撤入了黑夜。对苦恼的理智拒绝和对劳作的服从只能让消耗失去其最终的价值。持久只意味着可悲的妥协：苦恼本身越有魅力，持久的微弱吸引就越有限。但我们保留持久的渴望把我们最为亲密的时刻交给了某种残酷，交给了某种降格。这不是说这些时刻失去了其根本的价值，而是说，根本的价值再也不能于同一层面上被人通达，因为它如今具有了可怕的羞耻的一面，而我们也失去了对它的意识。由此，同幸福一起遭到驱逐的苦恼，就不再只是苦恼。它已和幸福紧密地结合起来，并在某种意义上，变得愈发令人痛苦，因为它不再回应一种像恐惧这样

的单纯危险了：苦恼所抗拒的危险源于一种极端幸福的可能性。但不只是我们的恐惧因危险的吸引而翻倍；同样地，苦恼的抗拒也增大了我们幸福的强度，如果我们最终服从其吸引的话。所以，对圣杯的追求——在那里，人哀叹他所失去的幸福——就和对苦恼的追求联系了起来，并且，深度的性快感只能在苦恼中得到体验。

* * *

这一切都显得奇怪，或许，对那个说出了它，却不再像读者一样被要求去努力理解它的人来说，就更是完全如此了。

此外，如果我没办法从沉重的理性思考走向诗意的表达，那么，我就只能艰难地继续下去。事实上，性快感不能被定义为一个逻辑的范畴。在它成问题的那个点上，语言的无力显得可笑。在其他方面，诗歌释放了一个真理，这个真理有别于它看似连接的东西：那只是诗歌。性快感不是诗歌。诗歌只是我所缺乏的权力，并且，我如何不在幸福的表达中停留于它呢（如果它，虽然罕见，但的确存在的话）。文学往往如此地悲惨，被欢乐之单纯性的这么多迂回引入了歧途，以至于当我在兰波的诗中（不论步伐是多么地不确定）读到这几句时，我被真正地打动了，我在那里重新发现了快乐的动物性：

他：你的胸贴着我的胸，

嗯？我们走吧，

一同呼吸

清新的阳光与空气，

蔚蓝色清晨的空气，

使你在白日的醇酒中沐浴？……

当所有颤抖的树林，

因爱情而默默流血。

从每一根树枝，每一滴朝露，

每一朵蓓蕾，

人们都能感受到

肌肤的颤动：

穿着洁白的浴衣，

你仿佛沉浸在紫苜蓿中，

碧天将勾勒出你黑色的大眼睛，

如绘出天边的玫瑰。

乡村的情人，

处处播种，

有如香槟酒的泡沫，

你狂笑着：

冲我大笑，粗犷、狂野，

我抓住你，

就像这样，——美丽的辫子，

噢！——我将沉醉，

沉醉于你那覆盆子与草莓的气味，

噢！鲜花的肉体！
在吻你的劲风中窃笑，
像个贼……⁴

或许，这不算什么。在这一版诗集里，这首诗紧接《另一种形式的维纳斯》（Venus Anadyomène）的最后一句：

美丽肥臀的舒展，
都缘于肛门溃烂。⁵

最后的妙答符合不幸的修辞：

她：我的办公室呢？⁶

这总是文学的疲倦时刻，它不能真正地重新发现纯粹的光芒，而我所做的，不过是再次提出了难题而未加以阐明。

* * *

或许，在我们的时代，只有马尔科姆·德·沙扎尔的《塑造感》，把一种坚定的表达，赋予了性欲的快乐。

几篇文章让人注意到了《塑造感》的这位毛里求斯作者。⁷沙扎尔的作品难以描述，除非是用他自己描述自己的段落。的确，他曾概述过一种“性快感的哲学”，作为其思想的一把钥匙。⁸再一次，有必要详尽地引述：“对感觉领域的一切真正的反省，”他在《塑造感》的前言里写道，“都是徒劳而不完整的，如果生存的两个最伟大的感官现象，诞生和死亡，没有在某个点上交出它们的秘密。但我们又如何进入诞

生的‘深处’？我们又如何‘发现’死亡，如果不是死得过于彻底，以至于难以进行描述？然而，生命的这两个本质的现象，能够通过一种所有人均可通达的经验，在性快感中，得到‘解释’。在那个因色情或过度的感伤而被一般地理智化了的人身上，性快感就是一次死亡—诞生。因为性快感处在感觉、精神、心脏和灵魂的普遍的十字路口，并且，在它建构的那一位置—状态上，死亡和诞生半途遭遇了彼此，而人整个地与他自己发生‘交叉’。出于这个特殊的原因，性快感是认知的最伟大的来源，是研究人之存在的内部构件的最为广阔的领地。”⁹这样的断定弥足珍贵，不仅是因为其内容的清晰，更是因为思想在快速的运动中一边自身解体，一边自身构成。一种持续的加速，一种运动的脱节的自由，使得马尔科姆·德·沙扎尔的思想成为了一面棱镜，在那里，被反射的客体让运动的各方面以箭的速度倍增。这运动的世界有别于普通的反射，正如昆虫的随意的令人目眩的飞行不同于哺乳动物的前行。沙扎尔思想的精确性不和科学的精确性处于同一个层面：他的思想凭直觉前进，他给出的东西属于诗性的秩序。但其光芒的各方面聚焦于一个视觉，正是这个视觉奠定了一切事物及它们之间存在的東西的一种透明性、渗入性和内在性的感觉。

这一程序和威廉·布莱克的程序有太多共同之处，¹⁰甚至他的自由也像布莱克的天堂和地狱的婚姻一样在宇宙中被构造起来。马尔科姆·德·沙扎尔写道：“我们把上帝的所有不被理解的方面排斥到恶魔身上。相比于上帝，恶魔被一种更大的神秘所包围。”¹¹沙扎尔在布莱克的意义上谈论上帝和天

使：他把它们置于一个世界之中，在那里，它们不和任何东西分开，它们迷失了自身，它们只显现为一个要求这至高的无限之景象的人。“上帝，”他写道，“只是种种观念的唯一中性的点，正如‘风平浪静’是飓风的中心点。作为人，我们总被一个观念所左右。如果我们刚好处在了我们观念的正中，我们就失去了对我们自己的意识，并被上帝重新吸收。”¹²

在此，我无意决定这一立场的确切意思，但如果一个人不返回一种冰冻的狂热，某种意义上即纯粹状态的狂热，那么，他就判断有误。这无情的反思——好于其他滑动的或卡住的反思——提供了一种解释：“如果我们有一条尾巴，那么，什么样的爱之招供不会每时每刻从这个今天不存在的器官里冒出来啊！……”¹³

思想的这狂虫一般的游戏，被抛进了性快感的黑夜，伴随着巨大的闪光。从中穿过，在那里，我们没有认出什么曾被表达（但最终或许为我们所知道）的东西。

我将按书中的顺序抄录它们（事实上，谁能够代之以另一道光芒呢？）：

性快感是一封一去不返的邮件。它是大海中漂向永恒的空瓶。它是唯一不引起回击的感觉。正如水不会流回源头，它也是唯一无法被人再次抓住的快感。¹⁴

爱的游戏，是在捉迷藏中玩耍的心与感觉，永远地相互接近，却从不触及。若它们发生触碰，性的快感便会如此巨大，以至于身体，一瞬间，像火炉旁的蜡一样融化了。¹⁵

如同那随着欲望的增强而逐渐地剥去了其形式的回缩之美，内在赤裸的感觉在我们身上越来越强烈地出现，以至于火焰助长了爱情，人只在性快感登峰造极的时刻才体会到彻底裸露的感觉。¹⁶

让我们部分地脱离肉体的性快感，乃是一次微型的复活。或许，死亡就是一种延伸向彼岸的痉挛，正如婴儿的第一声哭喊，与达到了高潮的情人的叫喊，联姻结亲。¹⁷

性快感是一场跳背游戏：不论一个人跳得多远，他每次注定要落在他试图跨越的背上。一旦跨过了这个“背”，人就落入了彼岸。死亡就是“被人跨过的背”，是生命的至高的一跃。¹⁸

性快感乃是微小的死亡，宏大的诞生，满盈的生命。¹⁹

灵魂体验的是诞生的感觉，身体领会的是死亡的感觉，而随死亡的全部苦恼向我们到来的，就是这可怕的纠缠。性快感不过是死亡的外壳里一颗诞生的内核；其全部的“眩晕”恰恰就在那一刻：“外壳”从杏仁上脱落，如同成熟的果实离开了枝头。²⁰

性快感让身体发生了短路。由于性快感，一个人发觉脚趾在头上，他自己的嘴巴像在身体的各个地方，膝盖在肩膀上，而肩膀又在大腿上，因为此时的手臂已经整个地移到了躯干上：一个人徒劳地寻找腰的位置：就像一艘没有舵的船，腰游遍了身体。²¹

性快感把脊髓变成了一根手指，仿佛要从里面抚摸大脑。²²

死亡是脚的冒险一跃，诞生是头的冒险一跃。性快感是腰的一跃，如同舞者姿势中的跳跃，把头和脚的冒险一跃结合了起来，它源于走钢丝者手中平衡杆的结巴。性快感是天堂与地狱之间的踟躇，正如垂死者惊愕的目光似乎钉入了空间。²³

性快感没有“死点”，因为它与生命相连。诞生是突然连接的性快感，而灭亡，则是“死点”上的性快感。²⁴

声与光相互联系。如果色彩有一个音调，那么，它也有一个音色。如果色彩的音调和它的组织一致，那么，音色就随组织所覆着的身体的区域而变化。身体的形式把音色赋予了色彩。在腋窝的褶子里如吹长笛，在后腿及臀部如击鼓，在前臂如奏单簧管，在大腿上部如吹萨克斯，在衣裙轻拂的膝盖上如拍响板，在脖子周围如吹双簧管；胸部的色彩是一把木琴，在那上面，乳房的两把用毡和棉制作的锤子不停地敲打。²⁵

就像夜晚的沉寂里，围墙发出了裂响，在性快感的彻底沉默中，我们的整个骨架破碎，我们的骨头发出了喧哗，就像濒死之人“忍受”他散架的嘈杂，或者，就像新生的婴儿在他身体飞向生命的最初姿势里感受到骨头的破碎，或者，就像一艘刚刚起航的帆船面对公海上吹来的第一阵风让它的整个船体咯吱作响。²⁶

就像一条鱼，出于恐惧，感觉自己“变成了水”，在性

快感的相互追逐中——欢乐的恐惧，恐惧的欢乐——身体在灵魂的水里洗净了自己，我们都变成了灵魂，身体微乎其微。²⁷

我不知道这样的事实是否值得强调，即这些话抵达了言语之可能性的顶峰：神秘主义者或许从未在其迷狂的描述中找到这样一种令人陶醉的敏锐，它用一种尖锐的精确性，抵达了一个切实可感的点，在那个点上，感性发生了颠倒。这光的耀眼游戏的对象不再被间接地瞄准：对视觉的寻求——或逃避——不再通过一种对苦恼的令人沮丧的奉承，或诉诸一种卑鄙可笑的降格了。思想在光的意象中燃烧空间，无视迂回和停顿。不是说苦恼已经消失，而是说它在闪光中被人消耗，只留下一道黑夜的光晕，把其强烈的闪耀献给了光。

所以，有必要指明马尔科姆·德·沙扎尔的“视觉”（vision）和苦恼（angoisse）之间的关系。他写道：“性快感是欲望的猎兔狗比赛，在那里，追逐者总是跑不到终点线，抓不住它的猎物。”²⁸但随后，他把性快感描述为“那被暂时刺杀且和触感同质的时间”²⁹：仿佛猎兔狗触及了猎物。此时此刻，由对象的真理所给出的矛盾，比逻辑的精确更为精准地表达了它。但这一思想的表达所采取的第二种形式还不是全部，马尔科姆·德·沙扎尔重复道：“如果时间的观念在性快感中遭到了彻底的废除，那么，灵魂也消逝了。”³⁰一般来说，性快感只有消除了一切的差异，才是可能的：不仅要取消欲望和欲望的回应之间存在着的的时间之空隙（猎兔狗必须抓住它的猎物），而且情人们必须克服这最终把他们分开的差异：“彻底的性快感，”马尔科姆·德·沙扎尔说，“能够让我们品味他人的宫殿。我们离这理想而崇高的目标是多么遥远

啊！……”³¹ 然而，即便它拒绝“调整”，这一思想仍如此地精确，以至于当它说起存在者之间的差异时，它所呈现的含糊，就和它在谈论时间的差异时一模一样。这样的审慎本身和一个事实有关，即性快感传达了一种“同他人融合的感觉”，但如果我们继续活下去，从一个人到另一个人的滑动就无法实现。³² 只有死亡能够废除差异，因为死亡是不可通达的，我们无力“发现”死亡，除非是在我们“死得过于彻底，以至于难以进行描述”的时候。缺乏戏剧的完美结局，缺乏演员之死的完美结局，这仍是一个走向结局的运动。马尔科姆·德·沙扎尔的贡献是在这样一个运动中“看到”了性快感³³：在那里，运动的本质突显出来（就像受到惊吓的眼睛突出来一样），因为它坚持安息之不可能性的感觉——这加快了安息并让它提前到来。文学通常只停留于对安息的描述：它变得沉重，并陷入了苦恼。它说出了那个使运动变得必要的东西，但运动缺失了：只留下不可能的状态。这些状态在运动中不被接受；欲望和对象之间的空隙，存在与死亡之间的差异，这些从不被接受。相反，运动拒绝了它们。但拒绝不可能状态的严肃文学，不像运动那样拒绝它们。它无疑总看到了运动的可能性，但描述的欲望逃离了它，或者，它抓住的只是一个被还原为状态的运动，而它又反过来加以拒绝了。事实上，它只是那些逃离它的效果所愚弄的意识的游戏。它不断地描述情境并列举一切降格的形式（萨德已表明这一领域的广阔无边）；它继而可以把那个和这些降格有关的性快感运动肯定为一个事实，但如果它想抓住运动本身，那么，它就不能跟随运动。为此，一个人需要停止运动：一旦停止运动，沮丧就随之产生；

被描述的不再是运动，而是运动的停止所导致的状态了。

这不是终止。马尔科姆·德·沙扎尔用一种无与伦比的高超技艺证明了这点。但在这里，我们不难注意到，意识的逃避是由这全部的苦恼维持的，而运动在对应物中超越了这苦恼，就像席卷了其眩晕的增长一样。从原则上讲，性快感的运动停留于意识表达的领域之外。这不是说意识忽视了它，而是说它没有留下任何可以把握的踪迹；它永远是陌异之物（l'étranger）、未知之物（l'inconnu），居留于晦暗（l'obscurité），既无权利，也无权势，且在意识自身肯定的时刻遭到否认。所以，在意识内部，性快感的爆发，乃是一个死点（point mort）。没有人能够谈论它，没有人能够让它进入意识的清晰领域，除非他颠倒了思想的一贯方向。

但此刻，我不禁要说最奇怪的事情：其他人已经颠倒了思想的一贯方向。我们知道词语在黑暗领域里的这些闪耀，知道句子在追逐一个过于迅疾之运动时的这些加速。神秘主义者的语言与马尔科姆·德·沙扎尔的语言所差无几，并且，就伟大的静修士从情色中借用了一部分的词汇而言，这样的亲近关系甚至更为强烈。神性事物在他们身上激发的情感就好比一个恋人在另一个恋人身上激起的感受。此外，他们也注意到，迷狂的灵性陶醉不完全有别于性行为的那一狂喜的感觉。我无意贬低宗教体验（我受不了那些医生，他们没有任何体验，却把神秘现象等同于临床上可以观察的精神错乱）。但我必须承认，神秘神学，从一开始，就唤起了存在与非存在之间的这些平衡运动，圣特蕾莎（sainte Thérèse）的“我死于不死”（je meurs de ne pas mourir）的语气让人想到了沙扎

尔的句子；因此，神秘主义者的极其微妙的思想已然追随了这个通常逃避意识的运动并赋予了它言词的表达。

关于人之情感生活的统一性的问题就这样被提了出来。虽然我们选择了不同的道路，但我们寻求的或许是同一个对象。马尔科姆·德·沙扎尔没有——或至少没有坚决地——远离我们所谓的古典的灵性传统，并且，他坚持性快感和一种严格的宗教生活之间的关系。“性快感，”他说，“一开始是异教的，最终则变得神圣。高潮来自另一个世界。”³⁴他怀疑“性快感是否无意间成为了通向灵性彼岸的第一步”³⁵。他明确地指出：“性快感是一次俯冲，‘双臂紧贴身子’。我们不知道在这无限的黑暗房间的左右发生了什么。如果我们的灵魂恰好能在那一刻伸出它的双臂，我们就触及了灵性世界的躯壳。”³⁶事实上，他几乎表达出了其探究的终极内容。

他说，“一切都是性快感”，而这“定了调”的性快感，不会被还原为强烈感受的纯粹性。这会是“绝对的新事物”，也就是，“完全的裸体”。“在某一刻，”他说，“人们能够定义美、丑、真、假、善、恶和语言的其他普遍现象——除了裸体。描述裸体的本质就是描述上帝……”³⁷这样的探究有可能导向了一个未经分化的点，而随着性快感抵达其对象，也就是，裸体（le Nu），它也抵达了灵性世界和感觉的普遍对象——不可还原的对象。在这里，我们不应担心自己远离肉欲世界的本质和特殊性。

面对裸体这个对象——诚然也就是面对性快感的特殊对象（它规定了性快感，维持了性快感，并把性快感带向极致）——存在着两种思想的可能性。一方面，正如马尔科

姆·德·沙扎尔表明的，有可能把它从它的动机中释放出来。从那一刻起，它就表现为不可还原的，表现为一次“直坠”，并且深不可测。这无疑是最为重要的：一个人试图解释裸体的效果，但他不可避免地感到自己远离了这个对象——及其效果——而如果我们视之为一次“直坠”，那么，作为其效果的真理就把它综合地献给了意识。但正如我能够以两种方式考虑对象，我同样可以试着用两种方式解释其效果。存在着两种解释，它们虽以相同的方式进行，却得到了相反的意义。我可以解释。我的解释是基于一种可能性，这种或许模糊地，但又从原则上被给出的可能性就是：把解释推至尽头，不受限制地澄清一切，把一切晦暗变成光明。我还没有让自己真正地摆脱这一方法，如果我承认，我最终无力抵达它，因为我在这一情形下的遗憾仍然意味着那种逃避我的可能性。但我可以解释，以便通达那不可解释者——通达我想找到的对象，我所寻求的对象——出于一个深思熟虑的选择，它吸引了我。让我们明白一点：此时的问题不再是某种仍然缺乏解释的不可解释的东西了（此刻，我并不知道蜜蜂如何返回了蜂巢），而是那绝对无法解释之物的不可还原性。因此，面对那个让我获得了全新的性快感的裸体，我能够告诉我自己，我最终抵达了不可还原者：此时此刻，我仍然可以怀疑，自己是否真正地抵达了一种真正无法还原的纯粹的不可还原性。于是，我怀着一种和科学截然相反的意图，努力地还原它，因为在我竭尽全力还原它之前，我无法抵达一个真正的不可还原者。

就这样，我的步伐最终再次发现了沙扎尔的更为直接的脚步。但在此过程中，我没有放弃最终的目标，将会阐明性

的本质和特殊之处。

这把我们带回到专门的情色文学的分析上。

* * *

当文学努力描绘幸福的时候，它就搁浅了（它无法恢复一种丰富的声音）。它的目标不如说是阅读带来的快感；但这样的快感，不管它看起来如何，不能被直接地实现：一部小说必须让种种引发苦恼或笑声的困难或颓败运作起来，不然，阅读就会索然无味，给不出任何的快感。在这方面，最奇怪的事情是：性快感本身的表达没有回避这一法则。情色文学无疑能够停留于对极乐状态的描述，但它的运动往往暗示了更大的吸引力。可是，它明显不限于描画女性之美；它总在发明一种不规律性（*irrégularité*）：或令人苦恼，或引人发笑。

裸体代表了这一不规律性的原则，但它是令人苦恼的，还是引人发笑的，则取决于环境，同样也取决于那个赤裸者的特点。当然了，人们还可以说裸体是自然的，所以，因它而发笑或苦恼就是违背自然。但“自然主义”的假定只是挪换了问题。如果人类裸体被视为自然的，且被置于一个和动物裸体一样的层面，那么，我们就在我们的文明世界了取消了它的性意义。但即便是从裸体中提取的性元素也仍然保留了裸体所拥有的让不自然的人，也就是，让正常的人苦恼或发笑的权力。

关于性（*sexuel*）的本质的规定，其困难在于，如果我们视之为一个对象，那么，这个被考虑的对象绝不会自行地提供任何东西可让人明白性活动的存在为何具有特别的必要性。

事实上，规定性行为的性对象多种多样。并且，不管是什么样的对象，它最终都似乎倾向于在一个既定的语境里具有一种激发性行为的能力。裸体本身不是什么，它所具有的苦恼或可笑的意义也只是性行为的指示，或至少让人想起了性世界的潜在到场。如果文学自身承担了对性活动的明确描述，那么，它所选择的对象和布景，就能够规定读者的性行为，至少能够规定这一性行为的框架。但显然，在我们阅读的时候，这些对象必须以某种方式变得令人苦恼或引人发笑，并且，这在降格和不幸的限度内，十分奇怪地维持了一种“现成利害的语言”。

但如果我们试着从根本上对性进行解释，并允许我们自己从对象返回行为，那么，最终，“行为”似乎让我们得到了幸福的简单性。性活动，至少是当它发生的时候，甚至可被视为幸福本身。但其实，事情没有这么简单：我们仍需要弄清楚，为什么引发苦恼或笑声的对象恰好是那些在性的世界充当指示的对象。

事实上，如果我们考虑事情的最为简单的方面，那么，我们首先只会察觉一个清楚的规定。性行为和日常行为是相互排斥的。存在着两种互不相容的模式：一种是情欲行为的模式，另一种是社会生活的其他行为的模式。无疑存在着从第二种模式到第一种模式的路径，但那绝不简单。³⁸ 这让我们想起了某些动物的行为：例如驯鹿，它们在交配的季节成双结对，在其余的时间里则过群体的生活。但这一般的观察几乎没有什么意义。从这个角度看，性的世界和社会的世界，不管它们如何互不相容，仍然能够平等地出现，也就是说，

总而言之，它们之间的差异，就好比是南和北、植物和动物、女性和男性之间的对立。这不乏重要性，因为如果只有细微的差别能够让性行为与那排斥它的东西形成对比，那么，我们就立刻停止理解了。看似最奇怪的地方在于，当我们想要接近情色的特殊性时，我们就有可能远离了它之所是，其所是不仅有别于那排斥它的东西，更与之相反。因为在一个情欲的行为和其他行为（购买礼物，享用晚餐，进行谈话）之间，有一道鸿沟，一种对立，它必须被描述为可怕的，即便它微乎其微。这是生和死的对立，也是在场和缺席的对立：无疑，性欲是对它所不是的东西的一种强烈的否定。

这一点虽毫不含糊地出现，但只有在情色文学的详细的内容分析中，才能得到清楚的设想。

¹ 亨利·米勒（Henry Miller，1891—1980），美国作家，以半自传小说中露骨的性描写而著称，代表作有《北回归线》、《黑色的春天》、《南回归线》等。巴塔耶为他写过多篇评论。——译注

² 乔伊斯、劳伦斯和米勒的缺席，让这部文集明显失去了它在普鲁斯特那里能够给出的最意味深长的东西。它坚持作者勒内·瓦兰（René Varin）的主意，重视法语作家。但它既不引用雅里（Jarry），也不引用阿波利奈尔。（阿波利奈尔只在序言里被提及。）人们会承认，马尔科姆·德·沙扎尔的《塑造感》来得太晚，以致未被收入。如果这本书是一份文献，那是因为它在里头引用了维克多·马格利特（Victor Margueritte）、费利西安·尚索尔（Félicien Champsaur）、亨利·巴比塞（Henri Barbusse）、加布里埃尔·舍瓦利耶（Gabriel Chevallier）、韦尔农·叙利旺（Vernon Sullivan）这样的作家。最为消沉的文本理应出自那些最为朝气的作者。它拒绝重现阿拉贡、艾田蒲（Étiemble）、塞利纳（Céline）和纪德，而是接受儒勒·罗曼（Jules

Romains)、迪阿梅尔(Duhamel)、蒙泰朗(Montherlant)、罗杰·马丁·杜·加尔(Roger Martin du Gard)和(尤其是)萨特。——原注

³ 又译《不惑之年》，是萨特的长篇小说《自由之路》(*Les chemins de la liberté*)的第一部。——译注

⁴⁻⁶ 《兰波作品全集》，王以培译，北京：作家出版社，2012，44-45；41；49。——译注

⁷ 参见《批评》(*Critique*)，第20期，3。人们还应补充安德烈·布勒东在《钟灯》(*La lampe dans l'horloge*, Robert Marin, 1948, 41-51)上对他的评论。——原注

⁸ 对此，安德烈·布勒东十分恰当地评论道：“……这样一部作品的钥匙——马尔科姆·德·沙扎尔明显想要留在门上的钥匙——就在《塑造感》中，在这个术语的最不隐喻的意义上，它被设想为肉体与精神之消解的至高关联。令人惊讶的是，直到20世纪中叶，性快感才作为一个在全部生命状况中占有明确位置的现象，找到了言说自身的手段，而不担心伪善给它戴上的面具，不担心它如此成功地隐藏自身的时候所服从的那一蔑视的放纵打扮了。”(《钟灯》，46-47)——原注

⁹ 这个前言未被收入本文所参考的《塑造感》第二版，而是在第一版(Mauritius: Port-Louis, 1947)中出现。——原注

¹⁰ 布莱克写道：“火的眼睛，风的鼻孔，水的嘴巴，大地的胡子。”(译按：参见布莱克，《天堂与地狱的婚姻：布莱克诗选》，张德明译，北京：中国文联出版社，1989，18)不难给出更多的例子。——原注

^{11-28, 30-31, 34-35, 37} 马尔科姆·德·沙扎尔，《塑造感》(*Sens-plastique*)，Paris: Gallimard, 1948, 39; 220; 266; 41; 49; 65; 98; 110; 112; 114; 116; 138; 139; 146; 146; 160; 270; 3; 136; 160; 124; 108; 125。——原注

²⁹ 沙扎尔，《塑造感》，137。在同样的意义上，“性快感是一场朝向无限者的退化。它是倒转的死亡，反向的出生，在那里，时间和空间遭到了废除”(同前，108)。——原注

³² “性快感是两座肉体城市之间的一个进退两难的境地，在那里，一个身体和另一个身体的城墙发生了碰撞，并且，突围也没有什么用。如果一个人翻过了城墙，他

就落入了彼岸。”（沙扎尔，《塑造感》，48）——原注

³³ 他曾在某一刻坚持这样的特点：“性快感，”他说，“是我们拥有的对速度的最强有力的感觉。”（沙扎尔，《塑造感》，32）——原注

³⁶ 沙扎尔，《塑造感》，142。在毛里求斯岛出生并居住的马尔科姆·德·沙扎尔偶尔会用英语的习语。——原注

³⁸ 毋庸多言，这必须和详细的分析联系起来，如此的分析虽是基于普遍的经验，但也为模糊的事实留下了一个值得考虑的边缘。——原注

文学与语言

米歇尔·福柯 文 尉光吉 张 凯 译

米歇尔·福柯 (Michel Foucault, 1926—1984), 法国哲学家、思想史家、社会理论家、语言学家和文学批评家。作为法国后结构主义思想的代表人物之一, 他提出的知识型、权力、知识考古学、生命政治等观念对之后直至今天的人文科学影响深远。其代表作有《古典时代疯狂史》(*Histoire de la folie à l'âge classique*)、《词与物》(*Les Mots et les choses*)、《知识考古学》(*L'Archéologie du savoir*)、《规训与惩罚》(*Surveiller et punir*) 等。

本文原为福柯于 1964 年 12 月在布鲁塞尔的圣路易大学发表的两场讲座。标题为法文编者所加。其中,《什么是文学?》由尉光吉译,《什么是文学语言?》由张凯译。

什么是文学？

正如你们知道的，如今众所周知的问题“什么是文学？”（*Qu'est-ce que la littérature?*），对我们来说，和文学的实践联系在了一起；仿佛问题没有在事后由一个第三者提出——那个第三者对某个处在自身外部的奇怪对象感到了疑惑——而是恰好已在文学内部得到了其本源的位置，所以，问“什么是文学？”的问题就和写作的行为本身无法分开了。

“什么是文学？”根本不是一个对语言的特定事实感到疑惑的批评家、历史学家或社会学家的问题。它几乎就像一个已在文学内部打开了的腔穴，而问题就在这个腔穴里并且能够聚集其全部的存在。

然而有一个悖论，无论如何有一种困难。我已经声称，文学被置于“什么是文学？”的问题当中。但这个问题毕竟是新近的；它几乎不比我们更老。所以，关于“什么是文学？”的问题，我们可以说，正是随着马拉美的作品，它才进入了视野并得到了表达。但文学本身是没有年岁的，它和人类语言本身一样没有一个年代学或一种公民身份。

然而，我不确定文学本身像我们通常声称的那般古老。当然，某种被我们习惯称为“文学”的东西已经回溯性地存在了几千年了。

我相信这恰恰是我们必须追问的东西。但丁或塞万提斯或欧里庇得斯做的东西就是文学，这还远远不能确定。当然，它们属于文学，这意味着它们目前是我们文学的一部分，并且这是因为某一种事实上只牵涉我们的关系。它们是我们文

学的一部分，它们不是它们自身的一部分，这有一个卓越的理由，即希腊文学并不存在，拉丁文学也不存在。换言之，如果欧里庇得斯的作品与我们语言的关系的确是文学，那么，同一件作品与希腊语的关系当然就不是文学了。为了澄清这点，我要清楚地区分三个东西。

首先，存在着语言。如你们所知，语言是一切被念出的东西的喃喃低语（murmure），同时，它也是一个透明的体系，产生了这样的事实，即当我们说话的时候，我们就被理解了；简言之，语言既是全部历史所积累的词语的结果，也是语言本身的体系。

那么，一方面，我们拥有语言。另一方面，我们拥有文学作品；让我们说，语言内部存在着这个奇怪的东西，语言的这种形构，它停留于自身，一动不动，建构了它自身的一个空间，并在那个空间中持有喃喃低语的流动，喃喃低语加厚了符号和词语的透明度，并因此建立了某一个不透明的体积，很可能是谜一般的，而正是那样的东西构成了一部文学作品。

还有一个第三项，它不完全是文学作品或语言；这个第三项就是文学。

文学不是全部语言作品的一般形式，它也不是语言作品所处的普遍位置。某种意义上，它是一个第三项，是一个三角形的顶端，而从语言到作品的关系和从作品到语言的关系，就从这个顶端上经过。

我相信，被普遍接受的“文学”一词指的就是这种关系；在17世纪，“文学”仅仅是指某人对语言作品、用法的熟悉，

以及他在日常语言的平面上恢复一部固有之作品的频率。这种在古典时代构成文学的关系只是记忆、熟悉性和知识的问题，它是接受的问题。

但语言和作品之间的这种关系，这种贯穿了文学的关系，在某一时刻不再是知识和记忆之间的纯粹被动的关系；它成为了一种主动的关系，实践的关系，因此是作品〔在其自身创造的时刻，和语言本身之间；或者，语言在其转变的时刻，和生成当中的作品之间〕的一种既深刻又隐晦的关系。当文学在这个由此形成的三角形中成为了第三个主动项的时候，这个时刻明显是 19 世纪早期或 18 世纪晚期，那时，在夏多布里昂、斯塔尔夫人、德·拉·阿尔普附近，18 世纪转离了我们，转入了自身，并携带着某种我们不再拥有，却值得思考的东西，如果我们想要规定什么是文学的话。

我们习惯于说，批评意识，对文学之本质的反思的不确定性，很晚才出现，并且，某种意义上与文学作品的稀疏，与它的枯竭相伴。在这个时刻，出于纯粹历史的原因，文学除了给出它自己，就再也不能给出任何对象了。事实上，问题同它自身的关系，文学是什么的问题，似乎从一开始就是其诞生的三角形化的一部分。为了把自身变成一部作品，语言不需要文学；而作品也不需要用语言来制造自身。文学是第三个点，既不同于语言，也不同于作品，这第三个点外在于它们的运动，并恰恰因此描述了一个空洞的空间，一种本质的空白，“什么是文学？”的问题就从中诞生，并且，这个问题就是本质的空白。所以，这个问题不能被外加于文学，它并不由一种补充了文学的批评意识所添加的，它是文学的

存在本身，从本源处遭到了肢解和打断。

我的意图不是谈论任何特定的东西，不是作品，不是文学，也不是语言。但我想要安放我的语言，很不幸，它既不是一件艺术作品，也不是文学。我要把它安放在那段距离中，安放在那个分岔上，安放在那个三角形里。在那个本源的离散处，作品、文学和语言让彼此昏眩，我的意思是它们照亮彼此又让彼此盲目，所以，或许出于这个原因，其存在的某个方面会偷偷地抵达我们。或许，你们会对我不得不说出的这一丁点东西感到吃惊和失望。

但我很愿意你们注意这丁点的东西，因为我想要你们意识到这个自文学存在以来，也就是，自 19 世纪以来，继续挖向文学的语言腔穴。我要你们至少认识到，有必要放弃一种陈词滥调，放弃文学所特别地建构的一种关于其自身的观念，即文学是一种语言，一个由词语构成的文本，这些词语和其他词语一样，只是经过了恰当的和精心的选择，并被组织起来让某种难以言喻的东西从中穿过。

在我看来，情况似乎恰好相反。文学根本不是由某种难以言喻的东西构成，它由某种并不难以言喻（non-ineffable）的东西构成，我们因此会在术语的严格和本源的含义上，称之为某种“寓言”（fable）的东西。所以，它由寓言构成，由某种必须被说出并且能够被说出的东西构成，但说出这种寓言的语言是缺席，是谋杀，是双重化，是拟像，因此，在我看来，一种关于文学的话语是可能的，这种话语绝不是我们几百年来听腻了的那些暗示，也就是，那些对沉默、对秘密、对不可言说者、对心之调节的暗示，最终是对个体性之全部

魅力的暗示，而那樣的个体性，到今天为止，一直是批评之不一致性的庇护所。

第一个发现是，文学不是语言的这一残忍的事实，它逐渐地允许自身被那个有关其本质和存在之权利的精妙的、次要的问题所渗透。文学自在地是一段从语言内部凿出的距离，这段距离被人持续地贯穿，却从未被真正地穿越；它是一种围绕着自身摆荡的语言，一种持久的振动。但摆荡和振动是不充分的，也不完全恰当的，因为它们促使我们假定：存在着两个极端，文学同时是文学的一部分和语言的一部分，并且会有某种东西类似于文学和语言之间的犹豫。事实上，同文学的关系在作品的绝对静止不动的厚度内得到了完全的理解，同时，通过这种关系，作品和文学悄然滑向了彼此。

作品何时在某种意义上是文学呢？作品的悖论恰恰是这样的事实，即只有在开始的那一刻，在（写下第一句话，面对白纸）的那一刻，它才是文学。（无疑，只有在那一刻，在那个表面，在那个为词语提供了献祭之空间的最初的仪式里，它才是真正的文学。）所以，一旦这张白纸开始被填满，一旦词语开始被转写到这个仍未开垦的表面，在那一刻，就文学而言，每一个词语某种意义上绝对地消失了，因为没有—一个词语通过某种自然权利本质地属于文学。事实上，一旦词语写在了白纸上——那必定是文学的纸页——从这一刻起，它就不再是文学了，也就是说，每一个真实的词语某种意义上都是一种僭越，它僭越了文学的纯粹、洁白、空无、神圣的本质，那样的本质没有让每件作品成为文学的完满，而是让它成为了文学的断裂、崩塌、违背。每一个没有地位或文

学声望的词语都是一种违背，每一个平凡的或日常的词语都是一种违背，但每一个一经写下的词语也是一种违背。

“在很长一段时期里，我都是早早就躺下了。”这是《追寻逝去的时光》的开篇。某种意义上，它的确是文学的一个入口，但显然，这些词语没有一个属于文学；它是文学的入口不是因为这个句子是一个满载着文学之符号、徽章和标记的语言入口，而只是因为它是一种语言在一张完全空白的纸上的喷发，是没有任何符号或武装的语言的喷发，在某种我们绝对见不到任何丰满血肉的东西的门槛上，词语把我们引向了一种将会成为文学的永恒缺席的门槛。

进而，这就自它存在以来，也就是，自 19 世纪以来，自它把这个我们所疑惑的奇怪形象献给西方文化以来，文学的特征；文学的特征就是文学总已经给自身指派了一个明确的使命，而那个使命恰恰是刺杀文学。自 19 世纪以来，在文学作品的承继中，问题不再是那种本身十分迷人的、受争议的、可逆转的关系，也就是新与旧的关系，它曾是一切古典文学之自身审视的焦点。在 19 世纪出现的承继的关系，某种意义上是一种更为早先的关系，它既是文学之完结的关系，也是文学之最初谋杀的关系。波德莱尔没有承继浪漫派。马拉美没有承继波德莱尔。超现实主义者没有承继马拉美，拉辛没有承继高乃依，博马舍没有承继马里沃¹。

事实上，19 世纪的文学领域里出现的历史性是一种十分特殊的历史性，它无论如何不能被比作到 18 世纪为止一直确保文学之连续性或不连续性的那种历史性。19 世纪文学的历史性没有导致对其他作品的拒斥，或它们的消失，或对它们

的接受；19世纪文学的历史性必然导致对文学本身的拒斥，而对文学的这种拒斥必须从其错综复杂之否定的角度来评价。每一个新的文学行动，不论是波德莱尔的，马拉美的，还是超现实主义的，不论哪一个，都暗含了至少四种否定、四种拒斥、四种刺杀的尝试：第一种，拒斥他人的文学；第二种，拒斥他人的文学权利，质疑他人的作品到底是不是文学；第三种，否认自身，质疑自身的文学权利；第四种，在使用文学语言的时候，拒绝实施或说出对文学的系统的、彻底的谋杀以外的任何事情。

所以，我们可以说，自19世纪以来，每一个文学行动都呈现了自身并意识到自身是对文学据说曾是的那种纯粹的、无法通达的本质的一次僭越。但在另一种意义上，每一个词语，从它写在了我们所疑惑的这张众所周知的白纸上的那一刻起，每一个词语都发出了一个暗号。它向某种东西发出了暗号，因为它不同于一个正常的词语，一个普通的词语。它向某种文学的东西发出了暗号；每一个词语，一旦写在了作品的白纸上，就成了一种指示器，向某种被我们称作文学的东西，发出闪光信号。因为事实上，在一部语言作品里，没有什么是以日常为基础而被说出。没有什么属于真实的语言，你们可以试着在任何的文学作品中找出一段话能让我们声称它真地借自日常语言的现实。

然而，我意识到，那种情况有时确实发生了；我意识到，一些人采用了实际的对话，一些人甚至用磁带录了音，就像布托²在圣马可区的描述中所做的，他给大教堂的描述补充了磁带录音的段落，那些录音复制了几个游客的对话，一些人

评论了大教堂本身，另一些人评论了周围卖的冰激凌的质量。

但作家以这种方式摘录并引入文学作品的真实语言的存在，当它出现的时候，不过是一张粘到了立体主义绘画上面的纸。这张纸在那里不是为了让绘画“成真”；相反，它在那里是为了打破绘画的空间。同样地，真正的语言，当它被实际地引入一部文学作品时，是为了打断语言的空间，是为了给那个空间一个箭头的维度，而这个维度，事实上，并不自然地属于它。所以，只有当每个词语每时每刻转向了这种文学，被文学所照亮的时候，作品才最终存在，而作品存在只是因为这种文学同时遭到了驱魔和褻渎，这种无论如何支撑了每一个词语并从第一个词语开始的文学。

所以，我们可以说，总而言之，作为喷发的作品在这种作为文学之重复性的喃喃低语中消失并溶解；没有一部作品不因此成为了文学的一个碎片，而这个碎片存在只是因为它的周围，它的前后，有某种像文学之连续性一样的东西。

在我看来，这两个方面，褻渎和随后每一个词语向着文学的这种永恒更新的符号，似乎能够让我们勾勒出文学的两个典型的和范式的形象，两个相互疏远又彼此归属的形象。

一个是僭越的形象，僭越之言语的形象，另一个是所有那些指向文学并向文学发出暗号的词语的形象；所以，我们一方面得到了僭越的言语，另一方面则得到了我所谓的图书馆的重复性。一个是被禁止者的形象，是极限之语言的形象，狱中作家的形象；另一个是书的空间，这些书继续累积，一本本地堆叠，每一本都只有一个雉堞式的存在，如此的存在画出了它的轮廓并在一切可能之书的天空下无限地重复着它。

显然，萨德，在18世纪末，表达了第一个形象，表达了僭越的语言。我们甚至可以说，他的作品是一个点，把一切僭越的言语同时聚集了起来并使之成为可能。萨德的作品，毫无疑问，是文学的历史之门槛。在萨德那里，没有一句话不是完全地转向了他之前的18世纪哲学家卢梭已经说过的某种东西；萨德所叙述的插曲，那些难以承受的场景，没有一个在事实上不是18世纪小说的嘲弄的、完全渎神的、混杂的场景。为了发现萨德想要亵渎的那些人，我们只需追踪人物的名字。

这就是说，萨德的作品声称要扫除它之前的一切哲学、一切文学、一切语言，而一切的文学会被扫除是因为它被一种语言所僭越，这种语言会亵渎那张再次变白了的纸页。至于无拘无束的命名，至于萨德著名的情色场景中细致地尝试了一切可能性的运动，这不过是一部被还原为僭越之语言的作品，一部某种意义上抹掉了每一个写下的词语的作品，它由此暴露了一个让现代文学发生的空无的空间。我相信，萨德是文学的范式。

萨德的形象，即僭越之言语的形象，在保持完好的书的形象上得到了它的复像；它在图书馆中，也就是在文学的水平存在中，得到了它的复像，它的反面；文学的水平存在，事实上，不是简单的，不是单一的，而它的孪生范式，我相信，会是夏多布里昂。

萨德和夏多布里昂的同时代性，绝对毫无疑问，不是文学的一个偶然。从一开始，夏多布里昂的作品，从第一句话起，就试图成为一本书，试图在文学的连续不断的喃喃低语的层

面上维持自身，试图将自身一下子转化成这种积满尘埃的永恒的形式，也就是绝对的图书馆的形式。它很快试图重新加入文学的坚固存在，从而让夏多布里昂之前所说所写的一切撤回到一种前历史当中。所以，我们可以说，短短几年内，夏多布里昂和萨德就建构了当代文学的两道门槛。《阿塔拉，或两个野蛮人在荒漠里的爱情》（*Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*）和《新茱丝蒂娜，或贞洁的厄运》（*La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu*）在大约同一时间面世。比较或对比这两本书自然不难。但我们应试着弄明白的是其归属关系的体系，正是在叠合当中，在这一刻，在这样的作品，在这样的存在里，文学的现代经验诞生了。这种经验离不开僭越和死亡，离不开萨德所终生参与的僭越，为此，正如你们知道的，他付出了自由的代价。至于死亡，你们也知道，从夏多布里昂开始写作的那一刻起，死亡就萦绕了他；在他看来，他所写的词语，显然只有当他某种意义上已经死了的时候，只有当这些词语在他生命和存在之外的某个地方徘徊的时候，才有意义。

对我而言，这一僭越和这一死亡之外的通道似乎代表了当代文学的两大范畴。如果你们愿意的话，我们可以说，在文学中，在这种自 19 世纪以来就存在着的语言形式里，只有两个真正的主体，两个言说的主体——代表僭越的俄狄浦斯（*Œdipe*）和代表死亡的俄耳普斯（*Orphée*）。只有两个被人谈论的形象，两个同时被人以缄默的口吻、几乎间接地表达的形象——它们是被玷污的伊俄卡斯忒（*Jocaste*）的形象和失去并被再次找到的欧律狄克（*Eurydice*）的形象。所以，这两

个范畴，僭越和死亡，或者，如果你们愿意的话，被禁物和图书馆，分配了文学的所谓的固有之空间。无论如何，某种像文学一样的东西，正是从这个地方，向我们到来。重要的是明白：文学，文学作品，并不源于一种在语言之前就存在的空白，而恰恰是源于图书馆的重复性，源于词语的已然致死的不纯洁性，并且，正是从这一刻起，语言才真正地向我们和文学同时发出了暗号。

但说作品向文学发出了暗号，这意味着什么？这意味着作品召唤文学，意味着它给出了它的担保，意味着它给自身强加了一定数量的面具来向自身和其他人证明，它的的确是文学。通过这些真实的暗号，每一句话都指明了自身对文学的归属；而这些暗号，就是当前的批评，自罗兰·巴特以来，称之为写作的东西。

这样的写作让每一部作品，某种意义上，变为了一个小小的代表，如同文学的一个具体模型。它包含了文学的本质，但同时，也提供了其可见的、真实的图像。在这个意义上，我们可以说，每一部作品不仅说出了它所说的东西，它所叙述的东西，它的故事，它的寓言，而且说出了文学之所是。只是它不说两次，一次说内容，一次说修辞；它把它们一次性说出。18世纪末修辞之消失的事实恰恰指明了两者的这一统一。

修辞的消失意味着，从它消失了的那一刻起，文学本身就对它借以成为文学的种种符号和策略负起了责任。所以，我们可以说，文学的工作，由于它自修辞消失以来就存在着了，不是叙述某种东西，也不是补充有关它就是文学的显现的和

可见的符号——修辞的符号——不，它有义务动用一种独一无二的语言，但那是一种双重的语言，因为当它讲述一个故事，叙述某种东西的时候，它就不得不时时刻刻表明并揭示文学是什么，文学的语言是什么；由于修辞的消失，它有责任告诉我们美丽的语言应是什么样的。

所以，我们可以说，文学作为一种语言既是独一无二的，又服从复像（double）的法则；文学所遭遇的事情就是陀思妥耶夫斯基的复像（《双重人格》）³所遭遇的事情——这段距离已在雾与夜当中呈现，这另一个形象不断地在每一个街道的拐角与我们相遇，并恰好也遇上了孤独的散步者，在一个人与复像面对面的时刻，一种承认惊恐地发生。

类似的机制在文学作品和文学之间运行。作品不断地期待文学；文学成为了一个在作品之前出现的复像；作品从不认得它，继续穿越它的道路，但值得注意的是，它从不屈服于我们在陀思妥耶夫斯基那里发现的惊恐的时刻。

在文学中，我们从未发现真实的作品和有血有肉的文学之间的绝对相遇。当作品最终在场的时候，并且，就作品是距离，是语言和文学之间的距离而言，它从未遭遇它的复像；它是这个双重化的空间，是这个被我们称为拟像（simulacre）的镜子空间。

对我来说，文学，文学的存在本身，如果我们追问它是什么，那么，似乎只有一种回答方式，即没有文学的存在；有的只是一个拟像，文学的全部存在只是一个拟像。普鲁斯特的作品十分清楚地表明了文学如何是一个拟像。我们知道，《追寻逝去的时光》讲述了一个运动，这个运动没有从普鲁

斯特的生活走向普鲁斯特的作品，而是从普鲁斯特的生活——他的真实生活，他的社会生活——被悬置、被打断、被封闭于自身的那个时刻出发，并且，就生活被折入自身而言，作品将能够开始并打开它自身的空间。

但普鲁斯特的这一生活，这一真实的生活，从未在作品里得到叙述。另一方面，这个他为之悬置了其生活，为之决心打断其社会生活的作品，这个作品也从未被给出；普鲁斯特告诉我们的恰恰是他将如何抵达那个作品，那个从书的最后一行开始的作品，但那个作品，事实上，从没有亲身呈现过。

所以，在《追寻逝去的时光》里，“逝去”（perdu）一词有至少三个意思。第一个意思，生命的时间如今显现为封闭的，遥远的，不可挽回的，失去的。第二个意思，作品的时间——对作品而言，恰恰没有什么用来完成它的时间，因为当实际写下的文本完成的时候，作品还不在那里——这个时间不能够完成自身并被认为叙述了作品的起源，它在某种意义上被提前耗费了：不仅被生存所耗费，而且被普鲁斯特创造的关于他如何写下作品的故事所耗费。第三个意思，有一个居无定所的时间，这个时间缺乏日期或编年，随意漂泊，仿佛在日常生活的含混语言和最终被照亮的作品的闪烁语言之间迷失了；这是我们在普鲁斯特的作品本身当中找到的时间，它以碎片的形式向我们呈现，我们看见它好像在自由地飘浮，没有任何真实的编年——它是一段逝去的时间，这个时间只能作为吉光片羽被人发现。所以，在普鲁斯特那里，作品本身从未在文学中得到呈现，因为普鲁斯特的真实作品不过是创造一件作品的谋划，是制造文学的谋划，但实际的作品被

不断地遏制在了文学的门槛上。恰恰是在真实的语言——它叙述了文学的这一抵达——准备沉默，好让作品最终以其至尊的、不可避免的声音出现的那一刻，在那一刻，真实的作品被完成了，时间被终止了，因而，我们可以说，在第四个意义上，时间在它被发现的那一刻逝去。

你们可以明白，在普鲁斯特的这样一部作品里，我们不能说有一个实际地属于作品的时刻；我们不能说有哪怕一个实际地属于文学的时刻。事实上，普鲁斯特的全部真实的语言，我们如今读到并称之为作品，指认为文学的全部语言，如果我们问自己，它自在地，而非对我们来说，是什么，那么，我们就意识到，它既不是作品，也不是文学，而是一个中介的空间，一个虚拟的空间，就像我们看得见、摸不着的镜中空间，而正是这个拟像的空间把真正的体积赋予了普鲁斯特的作品。

至此，我们需要承认，普鲁斯特的谋划，他在写下作品时实施的文学行动，其实没有什么可以指派的存在，从不能被定位在语言或文学的一个既定的点上；事实上，我们只发现一个拟像，文学的拟像。在普鲁斯特那里，时间的表面的重要性只源于一个事实，即普鲁斯特的时间——它一方面是分散的，萎缩的，另一方面是幸福时刻的返回和等同——只是对作品和文学之间的这个本质距离的——主题式的，戏剧化的，叙事性的，引述式的——内在谋划，正是这个本质距离建构了文学语言的深刻存在。

所以，如果我们不得不描述文学的本质，那么，我们会发现萨德所代表的这个被禁止的僭越的否定形象；这个重复

的形象，这个手握十字架落入坟墓的人的图像，这个人除了“坟墓那头”外什么也没写下；最终，我们会发现夏多布里昂所代表的死亡的形象；然后，我们会发现这个拟像的形象。这些都是形象（figures）。我不会说它们是否定的，但它们根本没有任何肯定的方面，对我而言，在它们身上，文学的存在似乎根本地消散并四分五裂了。

但在定义文学的时候，我们或许错失了某种本质的东西。无论如何，有某种我们不得不讨论的东西，它在定义 19 世纪出现的这种语言形式的本质上，具有极大的历史重要性。显然，僭越不再足以完全地定义文学，因为 19 世纪之前就有许多僭越的文学了。同样显然的是，拟像也不足以定义文学，因为在普鲁斯特之前，就有某种类似于拟像的东西——看一看塞万提斯，他写下了一部小说的拟像，或者，看一看狄德罗，他写下了《宿命论者雅克》（*Jacques le Fataliste*）。在这些文本里，我们发现，在虚拟空间中，既没有文学，也没有作品，只有作品和文学之间的一种永恒交换。

“如果我是一位小说家，”宿命论者雅克对他的主人说，“我告诉你的东西会比我所叙述的现实更加美妙；如果我想修饰我告诉你的一切，那么，你会发现，在那一刻，它是一份精美的文学，但我做不到，我写的不是文学，我有义务告诉你事情是怎么样的。”⁴正是在文学的这个拟像里，在文学之拒斥的这个拟像里，狄德罗写到，一部小说，根本上，乃是小说的拟像。事实上，拟像的这个难题，例如，在狄德罗那里，在 19 世纪之后的文学中，是十分重要的，因为它有助于把我们引向一个在我看来乃是文学事实之核心的东西。在《宿命

论者雅克》中，你们知道，故事会在好几个层面上展开。首先，有狄德罗叙述的旅行的故事，还有雅克，所谓的宿命论者，和他的主人之间的六次对话。接着，狄德罗的这个故事被一个事实所打断，即雅克在某种意义上取代了狄德罗并开始叙述他的恋爱史。然后，雅克的情史被再次打断，这一次打断它的是第三个层面的叙事，在一系列第三个层面的叙事里，例如，女主人或连长，叙述了他们自己的故事。就这样，我们在一个叙事层面内得到了另一个叙事层面，就像某种日本玩偶。⁵ 这恰恰建构了我们所知的《宿命论者雅克》这部历险小说的混成曲。

但重要之处，在我看来完全典型的东西，不只是一个故事里有另一个故事的这种套叠，还有一个事实，即狄德罗，某种意义上，每时每刻让叙事向后跳跃，并给这些套叠的故事强加了所谓的逆行的形象，那些形象不断地把我们引向了一种类型的现实，中性语言的现实，最初语言的现实，它以日常语言为代表，既是狄德罗自己的语言，也是其读者的语言。

这些逆行的形象有三种类型。首先，我们在套叠的故事里得到了人物的反应，他们不停地打断了正对他们讲述的故事。其次，有人物在一个套叠的故事里出现——在一个既定的时刻，女主人叙述了某个我们看不见的人的故事，那个人只是故事里的一个虚拟的客人，然后，在狄德罗的故事里，这个真实的人物突然出现，而事实上，其唯一的状态是被套叠在女主人所讲述的故事里。最后，狄德罗时时刻刻转向他的读者来告诉他：“你必须发现我对你讲述的东西是相当不寻常的，但它就是那么发生的。当然，这个历险没有遵照文学

的法则，它没有遵照写得很好的叙事的法则，但我没有控制我的人物，他们压垮了我，他们连同他们的过去，他们的冒险，他们的谜团，进入了视野。我只是告诉你实际发生的事。”所以，从最为密集地封装着的东西，从叙事的最为间接的内核，走向一个与书写同时的，甚至内在于书写的现实——某种意义上，狄德罗做的不过是让自己脱离了他自己的文学。他不断地向我们表明，这，这一切，不是文学，并且，有一种直接的、最初的语言，唯一坚固的语言，而故事本身，出于取乐的目的，就任意地建在了上面。

狄德罗的这个独特结构，也在塞万提斯，在16至18世纪的无数叙事中，被人发现。对文学而言，也就是，对19世纪开始的语言形式而言，《宿命论者雅克》中发现的这类游戏，其实是微不足道的。

例如，当乔伊斯决定写一部，如果你们愿意的话，完全以《奥德赛》为基础的小说时，他根本没有像狄德罗那样以流浪汉小说为模型来建构一部小说。事实上，当乔伊斯重复《尤利西斯》的时候，他重复它，这样，在自身内部重复着的语言的这一叠合中，某种东西就会出现——它不像狄德罗那里一样，是日常的语言，而是某种类似于文学本身之诞生的东西。也就是说，乔伊斯以这样的方式写作，以至于在他的故事内部，在他所使用的句子和词语内部，在关于一座普通城市的一个普通人的一天生活的这个无限的故事内部，某种东西既作为文学的缺席，又作为文学的紧迫而出现；也就是这样的事实，即文学绝对地在那里，并且，它绝对地在那里是因为它是关于尤利西斯的，但同时，文学也处在远方，某种意义上尽可

能地接近它的遥远。

这无疑得出了乔伊斯的《尤利西斯》的本质形构：一方面，有环形的形象，有时间的圆环，它从同一天的清晨一直转到了夜晚，还有空间的圆环，它包围了主要人物在其中走来走去的城市。然后，在这些环形的形象之外，你得到了一种垂直的、虚拟的关系，即乔伊斯的《尤利西斯》的每一段插曲和《奥德赛》的每一次历险之间的一种逐点的关系，一种一一对应的关系。因为这样的参照，乔伊斯的人物历险没有被时时刻刻地双重化和叠加，相反，它们被《奥德赛》人物的这种缺席的在场挖空了，奥德赛自己是持有者，但又是绝对遥远的，从来不可通达的文学持有者。

总而言之，我们会说，古典时代的文学作品不是真正的文学。为什么我们不能说《宿命论者雅克》或塞万提斯，为什么我们不能说拉辛，或高乃依，或欧里庇得斯，当然除我们之外，在我们把他们并入我们的语言的意义之上，是文学呢？为什么，在这个时刻，狄德罗同他自己的语言的关系不是我刚刚说过的文学的关系？在我看来，我们似乎可以这么说：在古典时代，无论如何，在18世纪末，每一部语言的作品都作为某一沉默的原始语言的功能而存在，作品有责任恢复这种沉默的原始语言。某种意义上，这沉默的语言是最初者，是每一部作品曾经寄居其中并应随后从中脱离的绝对根源。这沉默的语言，这在语言之前的语言，是上帝的言语，真理的言语，模型的言语，它是古语，是圣经，它把其绝对的意义，也就是，其普遍的意义，赋予了圣经一词。有一部先行存在的作品，那就是真理，那就是自然，那就是上帝之言，并且

它藏在上帝的内部，同时宣告了全部的真理。

这种至尊的、克制的语言，一方面，使得其他一切语言，一切人类的语言，当它们想要成为一部作品的时候，就不得不重新转译它，重新转写它，重复它或恢复它。但在另一个意义上，这种上帝的语言或这种真理的语言是隐蔽的。它是一切揭示的基础，但它本身是隐蔽的，它不能被直接地转写。由此就需要那些滑移，需要词语的那些扭曲，需要我们所说的修辞的整个体系。毕竟，隐喻、转喻、提喻等，如果不是这样的尝试，又是什么呢，即试着用隐晦的、自身隐蔽的人的词语，通过畅通和阻塞的相互作用，来重新发现被作品当作其意义并有责任修复和还原的这种沉默的语言？

换言之，在一种什么也没说的喋喋不休的语言和一种什么都说却什么也不揭示的绝对的语言之间，不得不有一个中介的语言，它从喋喋不休的语言走向了自然和上帝的沉默的语言，意即文学的语言。如果我们随同贝克莱和 18 世纪的哲学家，把符号定义为自然或上帝所说的东西，那么，我们可以十分简单地说，古典作品以这样的事实为特点，即它通过形象，通过修辞格的相互作用，把语言的稠密、模糊、隐晦，转变为符号的透彻和明晰。

相反，对西方世界而言，对一部分的西方世界而言，文学始于这种不断地被人听见，千年来不停地被人察觉或呈现的语言，变得沉默的时刻。从 19 世纪开始，我们停止倾听这种本源的言语，在它的位置上，我们听见了无限的喃喃低语，已被言说的词语的累积。在这样的条件下，作品再也不必化身为那些充当沉默的绝对语言之符号的修辞格。作品从此只

作为这样一种语言而言说，它重复已被说出的东西，并通过重复的力量，同时抹除了已被说出的一切，让它更加接近自身，以便持有文学的本质。

我们可以说，文学始于某种可被称为书卷的东西取代了修辞空间的那一天。我们十分奇怪地发现，只有到了很晚，书才成为了文学之存在当中的一个事件。在书实际地、技术地和物质地被发明出来四个世纪后，书才获得了它的文学地位。马拉美的书是第一本文学的书，马拉美的书，这个有着根本之缺陷的计划，一个注定要失败的计划，我们会说，是古腾堡之文学成就的结果。马拉美的书同时重复并摧毁了所有其他的书，在它的空白处，它拥抱那彻底地逃避文学的存在，回应那本充满了古典作品试图复制和再现的符号的沉默的大书。马拉美的书回应这本大书，同时也用自身取而代之：它是其消失的确认。

现在，我们可以明白，为什么，在它的声望中，并且不只是在它的声望，而且也在它的本质里，一方面，古典作品不过是一种再-现，因为它不得不再-现一种已然确立的语言，这就是为什么，在根本上，古典作品的本质总能够在戏剧——不管是莎士比亚的戏剧，还是拉辛的戏剧——里，被人发现，因为我们处在一个再现的世界里；反过来，严格意义上的文学的本质，从19世纪起，不是在戏剧，而恰恰是在书中，被人找到。

最终正是在这本书里，在这本杀死其他所有书并亲自承担文学制造的总令人失望之计划的书里，文学发现并创立了它的存在。虽然在文学发明之前，书已经带着一种十分稠密

的现实，存在了几个世纪，但它事实上并非文学的位置：它只是语言传达的一个物质时机。最好的证据就是，《宿命论者雅克》通过我们所说的逆行，逃避了或不断地试图逃避历险小说的魔术；唐吉珂德和塞万提斯也是如此。

但其实，如果文学在书中实现了它的存在，那么，它就没有平静地迎接书的本质（另外，书事实上没有本质，除了它所包含的东西，它没有任何的本质）；这就是为什么，文学总会是书的拟像，它表现得它好像是一本书一样，它假装是一系列的书。这也是为什么，它只能通过对其他所有书的僭越和暴力而得以实现；不仅如此，僭越和暴力还对准了书的可塑的、可笑的、女性的本质。文学是僭越，相比于书的女性气质，文学是语言的男性气质；但它最终能是什么，如果不是图书馆的线性空间中，一本处在其他所有书当中的书，一本与其他所有书相伴的书？如果不恰恰是语言的脆弱的、死后的存在，文学又能是什么？这就是为什么，对这种文学而言，由于其全部的存在都在书里，它最终不可能是任何东西，除了来自坟墓那头。

就这样，在这本打开又闭合的书的唯一厚度里，在那些既空白又写满符号的纸页上，在这独一无二的书卷中——因为每一本书既独一无二，又相似于其他所有彼此相似的书——聚集了某种如同文学之存在的东西。这样的文学不应被理解为人的语言，或上帝的言语，或自然的语言，或心或沉默的语言；文学是一种僭越的语言，它是一种致死的、重复的、重影化的语言，书本身的语言。在文学中只有一个言说的主体，唯一的一个，那就是书，正如你们会想到的，那是塞万提斯

曾如此绝望地想要烧毁的东西，是狄德罗在《宿命论者雅克》中如此频繁地试图逃避的东西，是囚禁了萨德也囚禁了我们的东西。

什么是文学语言？

昨天，我阐述（或试着阐述）了几种文学观念，讨论了此种深嵌在书本中的否定性的、拟像式的存在。今天，我想后退一步，试着稍微放下我这些关于文学的论断。毕竟，它真的就那么清楚、明确、直观，我们以此就能来讨论文学了吗？当我们谈到文学时，什么才是我们的基准、我们的边界呢？毫无疑问，文学周围所环绕的仅仅是虚空，它使文学成为了一种相当怪异，可能又相当独特的事物，即文学是一种无限的、言之不尽的语言。

文学由关于文学的语言不断重复着，这样的重复到底是什么？文学语言永无止境地催生着注释、评论、重复，它到底是什么呢？这个问题，我感觉还是不够清晰。它本身就不够清楚，而且，在我看来，今天这一问题比以往更为含混不清。

原因有很多。首先，近年来，在我们所谓的批评（la critique）中出现了一些变化。批评的语言内容从没有像今天这么厚重。这种第二语言，所谓的批评，从未运用得如此频繁，与之相反，绝对第一的语言，这一仅仅言说自身且仅自我言说的语言，却在今天相应地薄弱了。

然而，伴随着批评的厚重、增多，却出现了一种几乎完全与之相左的现象，即：批评家、批评人（*Homo criticus*）——该词大约在19世纪拉·阿尔普与圣伯夫那个年代前后出现——

其形象恰恰却在批评增殖的同时渐渐消亡。⁶换言之，批评活动，经过其增殖和扩散，已然拓展开来，不再囿于批评文本，而是进入了小说、诗歌、散文以及哲学之中。今天，在勒内·夏尔的诗中，在莫里斯·布朗肖的断片，以及弗朗西斯·蓬热的作品中，确实都有批评活动，比起那些因其作者之名而一直被明确称为批评的语言，它们更加配得上批评之名。可以说，批评已经变成了普通语言的一种常规功能，不过，它没有程式（organisme），也没有固定主题（sujet propre）。

然而——这是使得当代文学批评难以理解的第三种现象——今天出现了一种新的现象：我们早已看到，从语言到语言，一种新的关系已经确立，它严格说来并非某种批评，绝不符合传统的批评观念，即那种评判式、等级化的程式，那种在创造性语言、创造性作者与仅仅被视为消费者的公众之间发挥中介作用的程式。今天，在我们所谓的第一语言（我们将简单地称之为文学）和第二语言（它评论文学，我们通常称之为批评）之间，一种迥然不同的关系已经形成。实际上，近年来，批评一直被它自身与文学之间确立的两种新型关系所利用。

文学，此种第一语言，一种客观网络（réseau objectif），它是可推演、可论证、明晰的，批评现在就是要与此种文学确立一种联系，其中最重要的、最基本的并非批评或隐或显的品味，而是一种必要的论述方法，一种分析手法——可以是现象学的、语言学的、主题的、形式主义的，等等。因此，可以说，批评在实证或科学法则中渐渐展露了自身之根基的问题。

不过，另一方面，批评也拥有了一种全新的功能，与其以往承担的角色完全不同，不再是作品与文学之间的中介。自圣伯夫开始到现在，批评究竟意味着什么？它意味着某种最初的、优先的阅读，一种先于其他所有人并可将作者的作品——特别是有些晦涩的、模糊的、难懂的作品——解释给后来读者群体的阅读，这一群体包括我们所有人，包括我们所有需要借助批评来理解作品的读者。换言之，批评是优先的、绝对的，是阅读的第一种形式。

然而，在我看来，当前批评最重要的是继续对作品这一领域加以审察。这有两种方式。首先是因为批评正逐渐对作品创作时的心理状况丧失兴趣，转而关注作品本身，关注作者作品的特有深度，关注一个有其自身形式和架构的作品。其次是因为批评早已放弃成为一种更好的、更早的、预备更充分的阅读形式了；批评正在将自身变为一种写作活动。无疑，此种作品从属于另一种作品，但同样，它也借助所有其他的作品形式去构建一个迷宫、一个网络，一种点和线的交错。作品中的点和线通常会交叉、重复、相互重叠、转换位置，最终构成一种完全的中立，我们也可以说是批评与文学的整合：普遍写作的实际的、漂浮的象形文字。

我们在试图解释此第二语言之本质时有各种模糊不清的地方，这一语言只是文学那第一语言的附加，同时它也要求在它同第一语言的关系中保持一种绝对实证的、清楚的、完全论证式的、明晰的话语形式，但与此同时，它也试图成为一种像文学一样的写作活动。我们如何解决这一吊诡的问题？批评如何既是一种第二语言，同时又能拥有第一语言的功能？

这就是我在此回答批评究竟是什么时，想要解决的问题。

近年来，可能是在十年前，不会比这更早，一位名为罗曼·雅各布森⁷的语言学家，为了研究批评的本质，从逻辑学家那里借用了一个概念，即元语言（*métalangage*）。雅各布森认为，批评就像语法、风格、普通语言学（*linguistique en général*）一样，是一种元语言。显然，这是一个非常有诱惑力的概念，至少初看起来十分完美适用，因为元语言这一概念的两个内在功能，从根本上有助于批评的界定。一是借助另一种语言界定既有语言的可能性，它的形式、规则、法则。元语言的第二个功能是：借助此第二语言，我们可以界定第一语言的形式、法则以及规则，这一第二语言本质上与第一语言并无二致。毕竟，我们可以用法语把法语变成元语言，德语、英语或其他任何一种语言都是如此。同样，我们也可以发明一种符号语言用于此目的。因此，在这里，我们完全可以在第一语言之外运用一种纯粹论证式的话语，同时却还能够完全享有第一语言的地位。

然而，我并不确定，元语言这一概念是否可以（至少在理论上）为批评找到一个合理的立足点……借其对批评加以界定，我觉得并不可取，它并不能完全把握批评的内涵，我可以回到昨天讨论文学时展开的内容，以此来解释我对元语言概念的疑虑。你们可能还记得，书是呈现文学的地方，换言之，作品在这个空间中，在镜子与虚构的交互作用下变成了文学的拟像，成为了僭越与死亡的问题。如果我们试着用语言学专家的词汇来复述一下的话，即为：文学无疑就是人类一种经过有效表达的言语现象。与所有言语现象一样，文

学可能仅停留在言语（paroles）与语言（langue）——与那个建构既定语言之法则的总框架——不加区分的阶段。因此，所有的文学，作为一种言语行为，关涉的可能都仅是这种语言，这种使语言的每个词语均可表意、清晰明了且易于理解的结构和规则。句子之所以有意义，是因为每个句子都栖居在这个虚拟但却完全限制性的语言地域中。当然，这些观点已经广为人知了。

不过，难道文学不应是一种极为特殊的言语现象吗，难道它不是与其他所有言语现象都完全迥异的吗？实际上，文学基本还是一种遵从其所属规则的言语，然而，在其初始阶段，在其表述的词语中，它也危及它在其中得到定位和理解的那些规则。换言之，当人们拿起笔写东西的时候，只有规则的约束在词语的书写中被悬置起来时——所谓的悬置，就是在某些时刻，词语可能并不完全遵从语言规则——它才是文学。而如果作家创作的所有词语均不遵守语言规则，那它们就完全无法理解，这绝对就是疯癫的言语——这就是为什么，今天的文学与疯癫有了必然的联系。不过，这是另外一个问题。简单说来，文学就是一场冒险，是文学语句中所有词语开展的冒险行为，归根结底，这一冒险就是：词语、句子以及其他所有的一切可能都不遵从规则。以两句话为例，“在很长一段时期里，我都是早早就躺下了”与“在很长一段时期里，我都是早早就躺下了”。第一句是我说的，而第二句则是我在普鲁斯特作品里读到的。两者在表述上是一致的；而实际上却又完全不同。自普鲁斯特在《追寻逝去的时光》的开篇写下它们后，可能每个词都与我们日常所说的意义迥异；言语会

将自己原处其中的法则悬置，这是很有可能的。⁸

可以说，所有的文学都必然存在一种根本的、无法消除的风险，一种组织架构上的神秘风险。文学很可能会不遵循法则；无论如何，文学言语有绝对的权利悬置法则，而且，尽管这一绝对权利不会实际地践行，但它的存在却已构成了每一部文学作品中的不确定性和华美。就此而言，我并不认为元语言真地可以用作一种文学批评的方法，也不认为它是讨论批评含义的逻辑边界。原因在于，元语言明显是要我们接受：这一理论足以涵盖所有基于语言法则而生成的现实存在的言语。如果这种法则在言语中有所让步，如果它偶尔丧失了专制力，这时我们绝无可能再为此言语设立一种元语言；而只能被迫去求助另外一些方法。那么，如果不借助元语言概念，我们该如何定义文学呢？

或许我们应当更谨慎一些，不再抱着一些微不足道的小证据，鲁莽地探究元语言这一陈腐概念的合理性，但有一点我十分确信，语言可能是这个世界上唯一绝对可重复（*absolument répétable*）的存在。

当然，世界上可重复的存在还有很多；有两只同样的动物，两棵同样的植物。但在自然秩序中，重复其实只是部分的同一，是一个我们可以轻易推断分辨出的对象。严格意义上，语言秩序之外并无重复。终有一天，我们必须要去分析语言所有的可能的重复形式，而也只有通过对这些重复形式的分析，我们才能勾勒出某种类似于语言本体的东西。至于现在，我们只能简单地说，语言永不停歇地重复自身。

语言学家对此观点已习以为常，他们也早已表明，只需很少的音素，就足以构建一种语言所有的词汇。也正是这些语言学家，还有那些词典编纂者都知道，只需要极少的词语，我们就可以穷尽所有可能的、数量无限的、绝对开放的陈述（énoncés），我们每天都在说的陈述。我们一刻不停地说着某种重复的结构——音素的重复、词语的语义的重复；我们也同样知道语言在发声和说话之时也会重复：我们会说同样的句子，用另一些词说同样的事情，注释、说明正是由此构成。我们甚至还会重复语言的形式，完全将其意义悬置，当语言理论家借助语法或形态结构重复一种语言时，他们都会这么做。

总之，你们可以看到，在某种程度上，语言可能是唯一一个可以彻底实现重复的地带。当然，语言中的重复现象只是语言的一种基本特质，但对于写作活动而言，这一特质却并非无关紧要的存在。写作并不意味着回避语言固有的重复；我相信，文学意义上的写作也会将重复置于作品的核心。或许，我们也可以说文学——西方文学，我并不熟悉其他地方的文学，也不知道该怎么评价——西方文学必然是要追溯到荷马，他在《奥德赛》中运用了重复结构。我们可以回忆下《奥德赛》的第八章，奥德修斯回到费阿刻斯人那里，但还没有被认出。费阿刻斯人邀请奥德修斯参加一个宴会，没人认出他。他在游戏中展现了力量，他击败了敌手，只有这些事情能够表明他是一位英雄，但同时也没有暴露其真正的身份。他既是在场的又是隐藏的。宴会期间，一位吟游诗人到了：他到此吟唱了奥德修斯的冒险，奥德修斯的壮举，而这些冒险和

壮举正在吟游诗人眼前继续，因为奥德修斯就在那里。这些壮举远没有完成，因而其描述还只是一个片段，只是奥德修斯冒险的一部分，终有一天，他会听到吟游诗人唱诵奥德修斯的冒险。通过这种方式，《奥德赛》在其自身之中得以重复，它在其中心位置，在其自身的语言中有一面镜子，荷马的作品就围绕着自身旋转，围着这一中心缠绕或展开，不断做着重复运动，这是其根本。我认为，这一随处可见的结构——比如在《一千零一夜》中，为了逃过死亡，山鲁佐德有一晚为国王讲了一个故事，这样讲了一千零一个夜晚——很可能正是文学存在的基本架构，即便不是全部，至少适用于西方文学。

在这种重复结构与现代文学的内在重复结构之间，很可能，甚至肯定，有非常大的区别。在《奥德赛》中，吟游诗人唱诵着无尽的歌谣，他以此追随奥德修斯，试图赶上他；与此同时，我们又得到了吟游诗人的这首歌谣，吟游诗人早已开始，又刚刚遇见了奥德修斯，他邀请奥德修斯进入他自己的传奇故事中，让他在其沉默的时候讲话，在他隐藏自己的时候揭示他。与荷马这一冗长的错位描述相比，现代文学的自我指涉可能沉静了一些。也许，在其语言的厚度中，现代文学更多地通过言语和法则的相互作用来重复自身，这个我片刻前已讲过。

下面，我总结下对元语言和重复结构的看法和建议：批评不是元语言，而是对语言中重复的重复，但我们难道不可以这样天真地下定义吗？就此而言，文学批评可归于注释这一悠久的传统，可追溯至古希腊时期第一位语法学家对荷马

的评论。我们难道不可说，批评基本完全是复像的话语（le discours des doubles），是对播散着语言同一性的差距与差异的分析？在此，批评可具有三种形式。第一种是学问（science）、认知（connaissance）或形象的索引（répertoire des figures），语言的相同要素借此得以重复、改变、整合——我们如何改变、整合、重复语音要素、语义要素及语法要素。从这一角度而言，批评，作为一门有关语言之形式重复的学问，有一个名称且已存在了很长时间，这就是修辞。复像的学问还有第二种形式，就是借助语言的多样对同一、变异或意义突变加以分析——我们如何运用不同的语言重复同一个意思。你们知道，这一古典意义层面上的批评，自圣伯夫到现在已经运用了很多，如果我们贯穿一部作品的多元性，试图发掘一个心理或历史含义的一致性，也就是，某一既定主题的同一性的话。这就是传统意义上的批评。

我怀疑，之前涉及荷马时曾提到过的那种在重复的厚重结构内部的自我指涉性，那种作品的自身蕴含，对它们的破解，即批评的第三种形式，是否有一个位置，或者，这样的位置是否已经存在。作品总会在其自身之中指向自身，总会借助语言将自身展现为语言的重复，我们难道没有对此种小把戏的分析吗？我认为，关键或许是：分析作品的自身蕴含，分析作品借以在自身中不断指向自身的那些符号；我认为，正是这个，把意义赋予了今天我们所谓文学分析的多种多样、形态各异的事业。

已经有许多人——巴特、斯塔罗宾斯基⁹等——实践过此

种意义上的文学分析了，我想给你们解释一下，何以这种文学分析可以成为一种思考的基础，即，它如何展现和开启了一种“准哲学”（*quasi philosophique*）的思考——我没宣称是真正的哲学，就像昨天说文学专家没在做真正的文学：我想说的是，它会处在一种哲学幻象之中，就像我们昨天说文学是在文学幻象之中一样。所以，我想知道这种文学分析能否把我们引到一种哲学幻象中去。

到目前为止，我们对文学分析的概括可总结如下；如果你们愿意的话，它们可分为两个方面。一个考察的是作品借以在自身之中指向自身的符号；另一个则关注作品借以在自身之中拉开距离的方式。

首先，我想纯粹程序化地介绍下此种已经且能够实施的分析，以展示文学作品如何不断地在内部自我指涉。你们知道，近来一种吊诡的新观点认为，文学作品不是观念的产物，亦不产生于美，更无关于感觉，而只是纯粹由语言所构成。换言之，文学作品根植于一套符号体系。但这一符号体系并非孤立的，而是属于其他符号构成的一整套网络，那些符号运行于既有的社会之中，不是语言符号，而是经济符号、货币符号、宗教符号、社会符号，等等。每当我们选择研究文化史的时候，就会遇到某种符号形态，一种常态下的普通符号，因此，我们需要为其意义价值的呈现找到立足之处，同时也要为这些表意元素的运作设定规范。

这是在审慎地操作言语符号，就此，我们可以确定，文学作品，在区域上，属于一个永远飘忽不定的横向网络（*réseau horizontal*）——不论是沉默的，还是啰嗦的，都不要紧——

也正是这一网络，不断地在文化史中塑造着我们所谓的符号形态。相应地，为了揭示文学如何揭示自身的意义，我们需要先弄清它在某个社会符号的世界中被意指的方式。目前还没有针对当代社会的相关研究，或许我们可以借一部作品为例，来看下这项工作应当如何进行，此作品关注的是那些比我们古老得多的文化世界。这就是乔治·杜梅齐尔¹⁰研究印欧社会的著作。

爱尔兰传奇、北欧神话、蒂托-李维¹¹的罗马历史故事、亚美尼亚传说——如果我们想避开文学这个词，我们可将其称为语言作品——所有这些语言作品，杜梅齐尔展示了它们究竟如何构成了更普遍的符号结构的一部分。只有在它们与其他印欧社会的宗教或社会仪式之间，重建一种结构的同质性，我们才能真正理解这些传奇故事。由此可见，在这些社会中，文学是一种基本的社会和宗教符号，它就此承担了一种宗教或社会仪式的意指功能，即文学存在着，它既被创造，也被消费。

今天——可以看到，我们必须确立符号在当今社会中的地位——文学很可能不会与宗教符号联系在一起，但它可以和消费或经济符号相关联。虽然目前我们不知道这些符号运作的方式，但正是这第一级符号层，确立了文学所占据的意指领域，我们需要对此加以考察。

相较于此级符号层，文学是非常迟惰的。当然，它确实会发挥作用，但其所运作的网络却不属于文学的范畴，并且不受其控制。因此，我们需要将这一符号分析推进、延伸到另一层面，即作品的内部。那么，我们所要考察的符号体系，

不是运行于既有的文化之中，而是在作品自身的内部，其本质是什么，正是我们所要确证的内容。在此，我们面对的仍然是有点根本性的、例外的东西。费迪南德·德·索绪尔¹²有多部小册子，都是在界定语音或语义符号在罗曼语系文学中的运用和结构。它们都由斯塔罗宾斯基刊发在了《法国信使报》（*Mercure de France*）¹³上。其中，索绪尔做了大致的分析，认为文学本质上就是言语符号的组合。对一些作者来说，这样的分析鞭辟入里。我想到了夏尔·佩吉¹⁴、雷蒙·鲁塞尔¹⁵，当然还有超现实主义者。在此种言语符号分析中，我认为应当还有第二层符号分析，即对语言符号层而非文化符号层的分析，这一符号层限定了我们的选择，限定了那些选择所从属的结构，决定了作出那些选择的原因，同时也确定了该体系各方面的隐藏程度，并意指着作品的内部结构。很可能还存在第三级符号层，一个被文学用来意指它自身的第三级符号网络。这会包含罗兰·巴特所谓的写作的符号。也就是，那些让写作行为在直接交流的领域之外得以仪式化的符号。

现在我们知道，写作（*écrire*）并非一个时代之准则的简单运用，尽管也会融汇着一些个人的习惯；写作不是各种才华、平庸或天赋的混杂，它根本上仅是一种对书写符号的运用。这些符号可能是词语、某些所谓的高贵词语，但它们大多都是深层语言结构，例如法语中的动词时态。比如，福楼拜的作品根本上——从巴尔扎克到普鲁斯特，法国所有经典叙事作品都一样——由某种根本性的布置，某种未完成时、过去时、完成时、过去完成时之间的关系构成，这是一个星丛，而我们之间的交谈或报纸上所运用的语言从来都没有此种效应。

确切地说，在法国叙事作品中，文学叙事就是通过四种时态的布置才确立起来的。

最后，我们还得加上第四个符号层，这一层更加有限且独立。我们在此是要研究所谓的蕴含（implication）的符号或自我蕴含（auto-implication）的符号。借助这些符号，一部作品在其内部指向自身，以某种形式、某种面目表现自身。之前我谈到过《奥德赛》第八章，奥德修斯在此听着吟游诗人吟唱奥德修斯的冒险。这里有一个非常典型的场景。奥德修斯听着吟游诗人吟唱他的冒险，同时，自己却依然没有被费阿刻斯人识破，荷马在此是这样描述的：他低下头，蒙着脸开始哭泣，就像女人们战后收到她们爱人尸体时表现的那样。

在此，文学的自我蕴含的符号十分重要；这是一种仪式，确切说来，应是一种哀悼仪式。作品只有在死亡中，在英雄的死亡中才会指向自身。作品只存在于这一层面，即英雄虽然在作品中还是活着的，但相对于那个已然创作的故事，却已经死了。

这是一种自我蕴含的符号，如果我们将其与普鲁斯特作品中自我蕴含的符号对比，我们会看到一些非常有趣且独特的差异。与之相反，《追寻逝去的时光》内在的自我蕴含在一种超越时间的感悟中显现，它突然出现在锦缎餐巾中、在玛德琳蛋糕中、在盖尔芒特庭院鹅卵石的凹凸不平中——这又让人回想起了威尼斯的鹅卵石的高低不平——在撰写这部作品的过程中，作品中这些永恒的、启发性的、绝对愉悦的事物就显现在作者面前。一边是永恒的感悟，一边是奥德修斯像那些收到了亡夫尸体的妻子们一样掩面哭泣，两者之间

有着绝对的不同。这些作品内部自我蕴含的符号，对它们进行符号学分析可以让我们更加了解文学的本质。但这种工作几乎还没有开展。我之所以执着于这些类型各异的符号层，是因为近来人们在语言学方法和符号学方法的运用上有些混乱。如今有人到处乱用语言学方法，将文学视为一种纯天然的语言现象。

文学确实是由语言构成的，就像石头塑造了建筑物一样。但我们不能就此下结论，认为普通语言的结构、概念和法则可以顺理成章地用于文学。实际上，我们直接在文学中运用符号学方法，其实要面临两重混乱。一方面，我们常用的表意结构（*structure signifiante*），只是普通符号领域中的一个特例；也即，我们忘记了，语言毕竟只是更普遍的符号体系中的一种，这就是我之前所说的宗教、社会、经济符号。另一方面，将最本真的语言学分析应用于文学，我们其实忘了文学所运用的是非常特殊的表意结构，比起语言的一般结构，它更加精巧，特别是我之前谈到的自我蕴含的符号。实际上，这是文学专有的符号，普通的语言根本没有。

换句话说，和对能指与自我能指（*signifiant soi-même*）的分析一样，文学分析也不是单纯只与语言维度有关。它深嵌其中的符号领域不仅仅涉及言语，另一方面，它会抽取利用其他符号，也会向其他符号拓展、延伸，它们要比言语符号复杂得多。因此，文学不只是单个语义层、单个言语符号层的运用。文学实际上是纵向地穿过了多个符号层。可以说，它完全是多义的，不过其方式较独特，既不同于多义的讯息，也不是模棱两可。文学实际为多义的，指的是当其言说某件

事或什么都不说时——没人规定文学必须言说——不管其说与不说，文学总要穿过一系列符号层（至少有所提到的四层），在这四层中，文学确立了其所要塑造的形象，一个拥有自身意指自身（se signifier elle-même）特性的形象。由此，文学仅仅就是在纵向地重构各种符号，它们就存在于社会文化之中，存在于各种不同的符号层面中。文学不可能根植于沉默之上。它并非沉默的讳莫如深，也非难言之隐的倾诉。

事实上，只有我们不断地谈论它，不断地传送其各种符号，文学才会存在。文学之类的事物深陷于符号之中，被这些会言说的符号所包围，它们因此得以发声。这只是很粗略的概述，文学分析所指向的（严格意义上的）符号学方法就是如此。我们或多或少知晓一些的其他分析方法，我认为只涉及了作品的空间性，而非其意义和意指结构。

我们一直认为语言与时间有着密切的关联。这么想自然有其原因。故事根本上是由语言创造的，同时也是语言赋予了其可信度[……]¹⁶。语言彻底“冻结”了时间。同时，它也会将时间储存在自身之中，因为它在书写，并且，如同书写，它自己会永存下去，也会将其所言说的永久流传。用符号覆盖其表面，这只是时间绵延（la durée）的空间化策略。正是在语言之中，时间向自身显现，同样正是在语言中，时间才意识到自己是一段历史。从赫尔德¹⁷到海德格尔，语言作为逻各斯（logos），其主要任务一直都是留存、照管时间，让自己千古留存，永远目不转睛地注视着时间。

我相信没人会认为语言是空间性而非时间性的。除了一个人，一个我不是很喜欢但却不能不了解的人，他就是柏格

森。柏格森认为语言涉及的是空间而非时间。只有一个问题，他根据观察得出了一个消极的结论。他自语道，如果语言是空间而非时间，那么这对语言而言就太糟糕了。哲学的实质就是语言，就是对时间的沉思，他由此得出两个消极的结论：第一，哲学将不得不回避空间和语言，以此更好地构思时间；第二，为了构思和表现时间，有时将不得不避开语言；最后，我们必须拿走语言中所有极度空间化的部分。为了消解语言的这种力量、这种本质、这种空间特质，语言必须反对自身，运用其他词语对抗词语，运用某种反词语（*contremots*）；经过这种折叠、这一冲击，通过词与词的相互缠绕，所有词的空间属性都会被其他词的空间属性所摧毁、扫平、抹去、限制，这一相互作用就是严格意义上的隐喻（柏格森对隐喻的重视正是来源于此），而也正因为运用语言对抗自身、运用隐喻可以消除空间性，所以他才觉得某些事物是可以实现或者至少可以发生的，而这正是时间流（*l'écoulement du temps*）。

现在我们可以看到，实际上，大量经验的实践几乎都表明，语言是空间。语言是空间，我们曾完全忘了这一事实，因为语言在时间中运作——它是言语链——它被用来显现时间。不过，语言的功能并非语言的存在，如果语言的功能是时间性的，那么严格说来语言的存在就是空间性的。它是空间，因为语言的所有要素，只有在一个共时网络中才会有意义。它是空间，因为每一个词，每一种表达，其语义值（*valeur sémantique*）都是由一个图表、一个范式的划分（*découpage*）决定的。它是空间，因为要素的接续、词语的规则、词形的变化、不同词语间的一致性、言语链的长度，它们虽或多或少都有

些自由度，但遵循的也是句法的种种同时性的、构筑性的——因而也是空间化的——要求。最后，它是空间，因为一般而言，符号并不通过所指表意，它借助的是替换的法则或要素的组合，借助的是一系列针对整体（ensemble）——因此也是在空间中——的固定操作。

长久以来，我相信，直到今天，符号的说明性、概说性功能都与时间有关，但这不能和那些将其塑造为符号的事物混为一谈，使得符号成为符号的，不是时间，而是空间。世界末日的符号实际就是世界末日的迹象（signes），因此，上帝的话语，那一话语并不存在于时间之中；当然，它们可以在时间中显现自身，但每个符号都有所指，鉴于此，它们又是永恒的、共时的。文学分析深陷在语言和时间的困惑中，只有完全抛弃这些时间化的图式，它才能获得其内蕴。时间化图式所内含的，是一种创制神话。长久以来，批评的功能和职责就是重现这一原初的创造时刻，这一作品诞生和完成过程中的时刻，这完全就是因为它遵循了语言的时间神话。批评总有这种需要，这种怀旧情绪，要在其批评话语中发掘创作、重构的过程，发现诞生和完成的时刻，它相信作品的秘密就深藏其中。如果批评的语言观与时间联系在一起，视语言为时间，那么批评就是神创论的（créationniste），如果你们喜欢这个名称：批评坚信创造，就如它坚信沉默一样。

文学语言是空间，我认为我们应当试着对此进行分析。实际上，已经有人在许多方面尝试过了。下面，我会稍微教条式地介绍一下，不过仍然是些梗概和概述，但我还是有点担心是否可以如此粗略地一瞥。首先，空间化准则明显地与

其复杂的文化构型（conngurations culturelles）有所关联，它们将所有出现在文化中的语言和作品空间化了。例如，从15世纪晚期直到大约17世纪早期——这一阶段包括中世纪晚期、文艺复兴直到古典时代的开端——出现的球形空间（l'espace de la sphère）。当时，球形并非仅是图像学或文学的众多形象的首选；事实上，球形是真正空间化的形象，是一个绝对的、首要的地带，文艺复兴和巴洛克文化的所有其他形象都能在此安身。封闭的曲线、中心、圆屋顶、发散的球体，这在当时并非人们随便选择的形式，它们是动态的，当时文化中所有可能的空间形式，以及语言的空间，都借此默默地呈现。当然，从经验角度看，当时发现了地球是圆的，凸显了球形的重要性；发现地球只是天球及其穹顶上那个坚实、黑暗、自我封闭的形象，反过来也得出这样的观点：人类仅是以太的宏观宇宙中一个嵌在地球的微观宇宙上的小球面。

球形是否因这些发现、这些观点而获得了重要性？这一问题也许并不重要。但可以确定，我们应当加以分析的，是以下这些问题：从15世纪末到17世纪初，最广义层面上的再现（représentation）——图像、表象、真相、相像——都在基本的球形空间中得以展示。可以确定的是，15世纪末，特别是在16世纪，意大利15世纪文艺复兴时期（Quattrocento）绘画中的立方图（le cube pictural）被中空的半球形所取代，绘画所再现的形象就在其中得以安置和移动。可以确定的是，语言开始折入自身之中，创造了一种回环形式，可以返回其出发点。比如，《巨人传》中的奇幻旅程在其含糊其辞的出发点结束了，途径了许多令人愉快的地方，能让人想起奥林

匹斯山、萨里亚、埃及、利比亚，拉伯雷还说：“犹太海里的希贝尔包里亚岛。”然而，一旦我们穿过了这片土地，经过了这些岛屿，当我们到达我们旅行的最远端时，当我们完全迷路之时，拉伯雷继续说到，这片土地看起来就和都林的乡村一样优美；实际上，乡村毫无疑问正是各位同伴的出发点，是他们的岛屿旅行的起点。¹⁸ 所以，他们不需要走很远的路才能回家，因为他们从来就没离开过起点；或者，他们不需要再次离开这里，因为就在他们再次启程之时，他们已经在都林了，这可能是因为他们的就要出发开启新的旅程。无论如何，循环永无尽头地一遍遍开始。

17 世纪中期，这一新颖的球形再现方式，通过其断裂，通过真正的爆炸，在一种围绕自身的旋转中，展示了各种元素的巴洛克风貌，这里有镜子，有彩虹泡泡，有球面，有线圈，有在身上呈螺旋状爬升的肥大服装。我想我们可以广泛采用此种文学作品空间层面的分析方法，现在已经出现了许多相关的文章，它们可不只是些概述——例如乔治·普莱的一些分析¹⁹。

严格说来，广义上语言的文化空间性也许仅能从外部抓住作品。但实际上，作品自身的内部也存在着一种空间。这一内部空间并非作品的组织结构，也不是我们传统上认为的作品节奏或情节发展。在某种程度上，这是一个深层空间，作品中的各种形象均可从中浮现，在其中运行。类似的分析已经有了，主要可见于让·斯塔罗宾斯基的《卢梭》(Rousseau)，还有让·鲁塞的《形式与意义》²⁰。我想得非常具体——我不过是在引用你们可能会参考的文本——我想到的是鲁塞对高

乃依作品中回环和螺旋的精彩分析。他认为，高乃依的戏剧作品，从《皇宫长廊》（*Galerie du Palais*）到《熙德》，都遵循一种环形的空间结构，意即，两个出场的角色，他们在戏剧开始之前重聚在一起，只有当他们分开之时，戏剧才开始。而到了戏剧中间，他们相遇了，他们相聚却又错过了对方，无法重归于好，也未到时机。这就是罗德里格（Rodrigue）和施梅娜（Chimène）的故事，他们因为一些事情而不能完全复合。他们再次分开然后又在戏剧结尾重在一起。这里呈现的就是一个环状，一个8字形，一个无限的符号，这就是高乃依早期作品中典型的空間形式。《波利耶克特》（*Polyeucte*）在某种程度上呈现了一种向上的喷发形式，这在高乃依早期的作品中是没有的。我们在这里也发现了8字形，波利耶克特和玻利娜（Pauline）在戏剧开始前就是复合的状态，然后两个角色分开、复合、再次分开，最后在戏剧结尾复合。但导致分开的事情与角色自身并不在同一个层面上；它根本上还是源于波利耶克特的转变所引发的上升运动。还有另一种解释，分开和复合的组成要素是一垂直结构，上帝位于此结构的顶端。自那时起，波利耶克特就开始离开玻琳而信上帝，上帝就是一个顶点，它为《波利耶克特》及高乃依后来作品提供了一种螺旋型发展架构和某种上升的帘幕（drapé），后者可能与同时代巴洛克雕塑上发现的东西有关。

最后，文学作品的空间性分析还有第三种可能，即研究作品中语言而非作品整体的空间性。由此，我们所要揭示的空间，不是文化空间，亦不是作品空间，而是语言自身的空间，它们就位于洁白的纸面上，那是语言基于自身的本质而创建

并打开的一个往往高度复杂的空间，马拉美最终在作品中实现了这一空间——这个单纯、干净、洁白的空间。它同样也是一个玻璃窗空间，这是冰冷的空间、雪和霜的空间，一个可以俘获鸟的空间。这是一个紧凑、光滑的空间，它封闭而又折向自身。²¹它就暴露在其所有的准许性前，暴露在一种完全穿透性的目光面前，它受到了目光的仔细审视，却只会被掠过。这一开放的空间同时又是完全封闭的空间；我们可审视的空间是一个看似冻结的、完全封闭的空间。这一马拉美式客体的空间，这一马拉美之湖的空间，同样也就是其语词的空间。让·皮埃尔·里夏尔²²曾对马拉美作品中扇子和翅膀的意义有过十分精妙的分析，让我们以此为例。扇子和翅膀，当它们打开之时，就有一种遮蔽视线的属性：翅膀是完满的，所以它可以将鸟从视线中隐去，扇子则遮住了脸。翅膀和扇子遮蔽了视线，它们隐藏，它们提供安全感和陌生感，但它们也只有在暴露之时，在翅膀的丰富多彩或扇子的匠心独具得以展示之时，才会隐藏。但是，反过来，当它们收起时，翅膀能让我们看到鸟，而扇子则让我们看到了脸，它们让我们靠近，它们打开时允许目光或手抓住刚刚所隐藏的东西；但它们一旦折起，就会封闭、隐藏它们打开时暴露在视线下的所有东西。所以，翅膀和扇子营造了一种模棱两可的打开瞬间，同时也是谜一样的瞬间；它们构建了遮蔽的瞬间，遮蔽了一切的可见，但它们同样塑造了彻底展示的瞬间。

马拉美式客体的模棱两可的空间，在揭示的同时又在遮掩，这应该就是马拉美语词的空间，语词自身的空间；马拉美作品中的语词，在这种展示之下不断言说着，语词包裹、

埋藏了其所是，并借此展开了自身。语词在空白的纸面上折叠，隐藏着要言说的东西，同时，它也在自我隐蔽的过程中，将顽固地缺席的事物，远远地呈现了出来。这正是马拉美所有语言的运作方式；归根结底也是马拉美的书的运作方式。我们在考察书的时候，必须从马拉美采用的最具象征性、最严格意义上的书的角度出发才可进行，但实际上，在生命的最后时刻，他已经在其中迷失了；由此，这是书的运作方式，它像扇子一样打开，遮蔽了它试图揭示的一切东西，而合上的时候，则暴露了他在其语言中不断指出的虚空。这就是为什么，书是书的不可能性：它展开时隔离了空白，合上时又揭示了空白。马拉美的书有着顽固的不可能性，几乎使不可见的语言空间变得可见，这不可见的语言空间不仅存在于马拉美的作品中，同样也存在于我们想要阅读的每一位作家的作品里，我们必须对其加以分析。

你们会说，这种颇具可能性的分析，其概述几乎随处可见，它似乎是以很零散的方式在处理作品。一方面是对符号层的解码，另一方面是对空间化形式的分析。这两种分析——符号层的分析和空间化形式的分析——可否并行？它们可以在哪里交汇，或者，它们是否只能交汇于无限，在那里，作品远远地隐约可见？我们是否可以期待有一天，一种特殊的语言会展现这一新的符号功用以及它们在其中得以空间化的空间？

毫无疑问，我们很难展开这一研究，我刚刚所说的几个位置的差异就是这种无力的体现。

不过，这当然也是我们的工作。今天文学分析的任务，可能也是哲学的任务、所有思想的任务和所有语言的任务，就是允许语言容纳一切语言的空间，在那一空间中，词语、音素、声音、书面文字都可普遍地成为符号；这一模式留存了语言却解放了意义，它终有一天必将出现。但是，什么样的语言有力量和约束力，什么样的语言足够强势和中立，可以展现和命名这一使其成为语言的空间？我们不知道。这种语言是否比我们已有的语言更加稠密，它是否经受了现实中文学、批评或哲学的分裂；它是否在某种程度上是完全原初的，将能够唤起（在强烈的意义上唤起）某些可作为古希腊思想中第一语言的东西？我们难道不可以这样认为吗，即文学之所以有真正的意义，我刚刚讨论的文学分析之所以有真正的意义，是因为它们预示了语言将来的样子，或许也因为它们就是此种语言正在诞生的预兆？究竟什么是文学？正如我昨天谈到的，为什么它会在 19 世纪出现，与书的奇异空间联系在了一起？或许，这新近的、迄今不到两个世纪的发明，其实就是文学之所是；它根本上就是语言与空间之间正在成形的关系，这一关系正模模糊糊地变得可见，却还未能得到思考。

当语言放弃其古老的工作，放弃那个收集所有不应忘记之事的任务时，当语言发现它经由僭越和死亡，与书联系在了一起，与这一易于操作却难以思考的空间碎片联系在了一起时，诸如文学之类的事物就开始诞生了。文学的诞生距我们尚近，在其核心之处，文学是什么这一问题出现了。它还十分年轻，却身处古老的语言之中。它出现在有着千年历史的语言中，那语言，自古希腊思想破晓以来，就一直被交给

了时间。因此，它出现在一种被交给了时间的语言中，那语言，如同口吃，如同一种持续已久的语言的最初踉跄的步伐，在其终点处——我们早就经过了那个点——被交给了空间。19世纪以前，书一直是某种辅助的支撑，在其空间的材质里，书只是那种关乎记忆和回想的言语的辅助支撑。但随后，书就变了——这是文学介入的时刻——大致上，它关涉的是萨德的时间，是语言的本质地带，是语言的一再重复的起源，但最终没有任何的记忆。

那么，自圣伯夫起，批评是什么呢？如果它恰恰不是思考的工作，不是某种无望的、注定失败的工作，不是去思考时间、连续性、创造、血统、影响，不是思考某种完全异于时间的东西，某种陷于空间的东西，也就是文学的话，那么，它会是什么呢？今天已经有很多人在运用此种文学分析了，它并非批评在元语言层面的进步，也并非某种随着一点点耐心的动作，随着一点点艰苦的积累最终就会变得确信无疑的批评。文学分析如有意义，那无非就是抹去批评的可能性；它渐渐地呈现了（虽然还有些云雾笼罩）这一事实，即语言的历史性和连续性正变得越来越弱；文学分析表明，语言正越来越远离自身，它正离开其网络化的自身，语言的散布既不是出于时间的连续，也不是因为夜晚的愉悦，而是由于爆炸、闪耀、正午的不动之风暴。文学，在我试图解释的那个词语的周密而严格的意义上，完全就是这样一种明亮的语言，静止不动、支离破碎，而这，正是我们今天需要思考的对象。

¹ 皮埃尔·德·马里沃 (Pierre de Marivaux, 1688—1763), 法国古典喜剧作家, 代表作有《爱情偶遇游戏》。——译注

² 米歇尔·布托 (Michel Butor, 1926—), 法国作家, 新小说派代表人物, 著有《变》、《时情化忆》等。——译注

³ 陀思妥耶夫斯基在他的中篇小说《双重人格》中探索了这一主题, 这对福柯而言如此地重要, 以至于他在 1963 年 1 月 28 日的广播“身体及其复像”(Le corps et ses doubles)——这是让·多阿 (Jean Doat) 制作的节目“言语的使用”的一部分——中引用了小说的一大段话。——法文编者注

⁴ 福柯的引文并未在狄德罗的文本中出现。——法文编者注

⁵ 福柯的手稿读作“内嵌式叙事”。——法文编者注

⁶ 圣伯夫因采用透过作家传记来分析文学作品的方法而声名鹊起。正是为了驳斥圣伯夫这一形式化方法, 普鲁斯特撰写了《驳圣伯夫》(Contre Sainte-Beuve)。对于普鲁斯特而言, 如果真有什么结论可以得出, 那也是基于作品, 是作品为我们展示了作者的生活, 而非反过来。——法文编者注

⁷ 罗曼·雅各布森 (Roman Jakobson, 1896—1982), 苏联语言学家, 费迪南德·德·索绪尔研究者, 为语言学塑造了一种结构主义框架, 从而大大拓展了语言学领域。——法文编者注

⁸ 福柯的手稿如下: “任何一种陈述(‘昨天, 我很早就躺下了’)与‘在很长一段时期里, 我都是早早就躺下了’这句话之间的区别, 并不在于后者更漂亮或华丽; 而是当其说出来的时候, 就要承担一种隐隐约约的(隐藏在视野中)风险, 这意味着, 以此方式开始的陈述可能不会遵从语言学法则。”——法文编者注

⁹ 让·斯塔罗宾斯基 (Jean Starobinski, 1920—), 哲学家、文学史家, 著有多部作品。福柯做本次演讲之时, 他已经出版了《让-雅克·卢梭: 透明与阻碍》(Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle, Paris: Plon, 1957); 他关于费迪南德·德·索

绪尔易位词 (les anagrammes) 研究的著作, 增强了文学研究与结构语言学之间的关系。——法文编者注

¹⁶ 乔治·杜梅齐尔 (Georges Dumézil, 1898—1986), 法国语言学家, 精通多国语言, 在《神话与史诗》(Mythe et épopée) 中, 他主要致力于对印欧宗教和神话加以比较分析, 在此他确立了多个共享的叙事结构。——法文编者注

¹¹ 蒂托·李维 (Tite-Live, 前 59—17), 古罗马著名历史学家, 著有《罗马史》。——译注

¹² 费迪南德·德·索绪尔 (Ferdinand de Saussure, 1857—1913) 是瑞典语言学家, 现代语言学奠基人。《普通语言学教程》(Cours de linguistique générale) (1968) 在其去世后出版, 影响了后来的语言学及多门社会科学 (民族学、哲学、文学分析), 并对结构主义的创建助力甚多。——法文编者注

¹³ 让·斯塔罗宾斯基, 《费迪南德·德·索绪尔的易位词》(Les anagrammes de Ferdinand de Saussure), 《法国信使报》, 1964 年 2 月。——法文编者注

¹⁴ 夏尔·佩吉 (Charles Péguy, 1873—1914), 法国诗人、散文家, 其作品结合了狂热的天主教理念和社会主义思想。他在“一战”的马恩河战役中丧生。——译注

¹⁵ 雷蒙·鲁塞尔 (Raymond Roussel, 1877—1933), 法国诗人、小说家、剧作家, 其作品充满了语言的文字游戏, 对超现实主义者、乌力波和新小说派均有影响。福柯本人写过一部研究他的专著《雷蒙·鲁塞尔》。——译注

¹⁶ 这句话在演讲稿和手稿中均难以辨认。——法文编者注

¹⁷ 约翰·哥特弗雷德·冯·赫尔德 (Johann Gottfried von Herder, 1744—1803), 德国诗人、神学家、哲学家。他理论上反对启蒙人文主义, 认为其有些抽象。他认为历史是连续的, 每一个“民族时期” (époque-nation) 对自身而言都是完整的。从这个角度出发, 他发展了一种迥异于黑格尔的哲学, 在后者看来, 历史中存在的是理性的不断发展。——法文编者注

¹⁸ 原文如下:

“说罢，她交给我们一封严密封好的书信，向天主表示感谢以后，让我们从通侧殿的一道门里走出去。在那里，巴布曾让他们提出比奥林匹斯山高一倍的大问题。

“我们走过的地方，到处都是一片赏心悦目的风景，气候比萨里亚的泰姆培温和，比连接利比亚的埃及那一部分冷热适宜。河流灌溉和植物茂盛胜过泰米斯古拉，比连接阿基隆的道鲁斯山脉、比犹太海里的希贝尔包里亚岛、比卡斯比亚山上的卡里吉斯还要肥沃，和都林省同样清新、明朗、可爱。最后，我们回到码头上，登上了我们的船只。”——法文编者注（译按：参见拉伯雷，《巨人传》（下册），成钰亭译，上海：上海译文出版社，1981，1106-1107）

¹⁹ 乔治·普莱（George Poulet，1902—1991），比利时文学批评家，日内瓦学派成员之一，其他成员还有让·皮埃尔·里夏尔、让·斯塔罗宾斯基和让·鲁塞。普莱拒绝了当代批评中的形式主义方法，著有《人类时间研究》（*Études sur le temps humain*，1949）和《圆的变形》（*Métamorphoses du Cercle*，1961），福柯指涉的就是后一本书。——法文编者注

²⁰ 让·鲁塞（Jean Rousset，1910—2002），瑞士文学批评家，专攻巴洛克诗歌与文学。所引作品为《形式与意义：文学结构论文集——从高乃依到克洛岱尔》（*Forme et signification: Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*，Paris: José Corti，1962）。——法文编者注

²¹ 手稿继续如下：“这个空间属于马拉美的完美对象，翅膀和扇子：一旦打开，就掩蔽了生命，它们遮盖，它们提供了安全感和陌生感；但另一方面，它们又在揭示，它们揭示了其展开的宝藏的富庶。”——法文编者注

²² 让·皮埃尔·里夏尔（Jean-Pierre Richard，1922—），作家、批评家。作为研究19世纪和20世纪的专家，他致力于揭示语言间的关联，以及我们与感官世界的亲密关系。在此，福柯参考了里夏尔论马拉美的著作《马拉美的想象世界》（*L'univers imaginaire de Mallarmé*，Paris: Seuil，1961），福柯在《言与文》（*Dits et écrits*）第一卷第二十八篇中亦有所讨论。——法文编者注

从科学到文学

罗兰·巴特 文 王立秋 译

罗兰·巴特 (Roland Barthes, 1915—1980), 法国作家、文学理论家, 结构主义批评的代表人物, 著有《写作的零度》(*Le degré zéro de l'écriture*)、《文之悦》(*Le plaisir du texte*)、《恋人絮语》(*Fragments d'un discours amoureux*)等。

本文原题 *De la science à la littérature*, 发表于 1967 年的《泰晤士文学增刊》(*Times Literary Supplement*)。

人不可能在不思考其言论的情况下言说他的思想。

——波纳德¹

法国大学各学院有一个社会与人文科学（这些学科构成一种被认可的教导的对象目标）的官方列表，因此也就必然限制了它们提供的学位的专业：你可以是一名美学博士，一名心理学博士，一名社会学博士——却不能是一名纹章学博士，一名符号学博士，一名受害者学博士。因此，机构直接决定了人类知识的性质，并把划分和分类的模式强加给它；就像一门语言，通过它的“强制性的成规”（不仅通过它的排除），迫使我们以特定的方式思考那样。换言之，界定科学（在此后的文本中，科学这个词专指社会与人文科学）的东西既不是它的内容（其内容经常是界定不清也不稳定的），也不是它的方法（方法依学科而定，一门学科的方法与另一门学科的方法是不同的：在方法上，历史这门科学和实验心理学这门科学有什么共同之处呢？），不是它的道德规范（严肃和严格都不是科学的特性），更不是它的表达方式（科学和其他的一切一样，都是印在书上的）；界定科学的，只是其地位（statut），即社会对它的限定：科学的对象是社会认为值得传递的一切材料。简言之，科学即被教授的东西。

文学有科学的所有次要特征，也就是，所有那些不界定它的属性。其内容确切来说正是科学的内容：一种不曾为普世的文学所处理的独特的科学质料当然是不存在的：作品的世界是一个总体的世界，所有的（社会的、心理的、历史的）知识都在其中发生，所以，对我们来说，文学也有那个令古代希腊人极为欣喜，在今天却为我们社会的区块化状态所否

定的宏大的宇宙统一体。而且，和科学一样，文学也是有方法的：它有它的研究程序，这个程序又会随学派和时期而发生变化（而且，变化的方式也类似于科学），它有它的调查规则，有时，它甚至还有它的实验假说。和科学一样，文学也有它的道德规范——它也以特定的方式从它的存在所显露的影像中提取它的程序法则，并因此使它的事业服从于某个特定的绝对精神。

最后，还有一个特征，也把科学和文学统一到了一起，但这个特征，也更甚于其他一切差异地，把它们确然地分开了：科学和文学都是话语（古代的逻各斯这一观念很好地表达了这点），但科学和文学并不执掌——也不承认——以同样方式构成它们的语言。对科学来说，语言只是一个工具，而科学选择使语言尽可能地透明，尽可能地中性，使之服从于科学问题（操作、假设、结果），据说，后者是存在于语言之外并先于语言的：一方面，首先，是科学信息的内容，这就是一切；另一方面，之后，则是被委以表达这些内容之职的言语形式，而这，什么都不是。这么说并非偶然：自16世纪起，经验主义、唯理主义和宗教举证（伴随宗教改革），即科学精神（就此术语之广义而言）的共同兴起，与语言之自主性的退缩相伴，语言因此而降格为“工具”或“精致风格”之境地，而在中世纪的人文文化中，如七艺（Septenium）所阐释的那样，它们几乎是平等地共享语言的秘密和自然的秘密。

对文学来说，相反——至少对出自古典主义和人文主义的那种文学来说——语言不再可能是某种先在于它的社会的、情感的或诗学的“现实”（réalité）的便利的工具或华丽的信

号提取器，它也不再可能以次属的方式，在遵守一些风格的法则的条件下，负责表达这个“现实”：不，语言就是文学的存在(l'être)，它就是文学的世界；所有文学都内含于书写行动，而不再内含于“思想”、“绘画”、“描述”、“感觉”的行动。技术上说，根据罗曼·雅各布森的定义，“文学”（也即，语言）指的是那类以其形式，而非其内容为对象的信息。伦理上说，只有穿过了语言，文学才力图扰乱我们文化的本质概念——“实在”（réel）就是其中最主要的。政治上说，因其宣称（和说明）任何语言都不纯洁，因其使用那种可称作“整体语言”的语言，文学才是革命的。因此，今天，文学独自承担着语言的全部责任；因为尽管科学需要语言，但它不像文学那样，内在于语言；科学是被教授的，也就是说，它使自身被认识；文学则更多地实现自身而非传递自身（被教授的只有文学史）。科学言说自身，文学书写自身；科学为声音所领导，文学则跟随着手；在科学与文学背后的不是同一个身体，因此也不是同一种欲望。

因为本质上涉及对待语言的特定方式——在前者即科学那里，是回避语言，在后者即文学那里，则是呈现语言——故而，科学与文学之间的对立，对结构主义来说特别重要。当然结构主义这个词，因为一般来说是外部强加的，故而，结构主义实际上叠合了许多非常多样，有时相互分歧，有时甚至互相抱有敌意的事业，如此，也就没有人能够声称自己有一种以结构主义的名义说话的特权了；那样说话的作者相当于什么也没有说；他所有的，不过是当代结构主义的最特别，结果也是（对他来说）最适切的那个版本，而所谓当代

结构主义，说的是一种特定的分析文化作品的模式，并且是就这种模式受当代语言学方法的启发而言。因此，本就源于一种语言学模型的结构主义，在文学、语言的作品那里看到的，更多是一个对象，而不是什么与它自身亲和、同质的东西。这种契合并不排除某一种尴尬，甚至是某一种撕裂——这要看结构主义是否意图与其对象保持科学的距离，还是说，相反，它更愿意妥协，在语言的无限中破坏它所用的分析（今天，文学就是那种语言的无限流动的管道）——一言以蔽之，这要看结构主义是要成为科学呢，还是要成为写作。

如同科学，我们可以说，结构主义在文学作品的各个层面上“找到自己”。首先，在内容的层面上，或者更确切地说，在内容的形式的层面上，因为结构主义力图确定被讲述的故事的“语言”，它们的表达，它们的单位，把一些故事和另一些故事关联起来的逻辑——简言之，每一部文学作品都在参与的那种普遍的神话学。接着，是在话语的形式的层面上：结构主义，凭借其方法，特别注重分类、次序、安排；其本质对象是分类系统，或者说一切人类的作品、制度或书本都不可避免地要建立的那种分配模型，因为没有分类就没有文化；由于话语，或者说高于句子的语词的整体有其组织形式；故而它也是一种分类，也是一种有意指作用的分类；在这点上，文学结构主义有一个极富有魅力的先祖，但一般来说，后者的历史角色出于意识形态的原因被低估或剥夺了：这个先祖就是修辞学（la Rhétorique），亦即，一整个文化在对言语形式进行分析和分类、使语言的世界变得可理解上所做的宏大努力。最后，是在语词的层面上：句子不仅有字面的或者说

明示的意义；它也塞满了增补性的意指：由于它同时是一个文化标识、一个修辞模型、一种言语行动的蓄意的模糊性，以及一个单纯的指称单位，故而，词语“文学的”也就有了一个空间的深度，而这个空间，正是结构分析本身所在的场域，而结构分析的计划，也要比古老的，完全基于“表达性”的错误观念的风格学分析的计划宏大得多。因此，在其所有层面上——论证的层面上，话语的层面上，语词的层面上——文学作品都给结构主义提供了一个与语言本身的结构完全同调（今日的研究倾向于证明这点）的结构意象；源自语言学的结构主义在文学中遭遇的，是一个本身源自语言的对象。因此，人们会理解，结构主义可能试图莫立一门文学的科学，或者，更确切地说，一门话语的语言学，而这门学问的对象，正是在多个层面上理解的文学形式的“语言”：这是一个新计划，因为迄今为止，人们也只是以非常边缘的方式——通过研究作品、作者或学派、文本（文献学）的历史——对文学进行过“科学的”研究。

计划虽新，却不尽人意——或至少，还不够令人满意。它没有触及我一开始提到的那个两难，即科学和文学之间的对立所寓示的那个两难：文学——在写作的名义下——呈现它自己的语言，而科学则回避自己的语言，假装把它看作纯粹工具性的存在。一言以蔽之，如果结构主义不能把颠覆科学语言列为其事业的核心，也就是说，如果结构主义不能“书写自身”的话，那么，它就永远只是另一门“科学”而已（每个世纪都会有这样的一些科学诞生，其中一些还相当短命）：它怎么可能不质疑它借以认识语言的那种语言呢？结构主义

的合理延伸只可能是加入不再作为分析“对象”，而是作为写作活动的文学，只可能是废除逻辑所制造的区分——后者使作品沦为一个语言对象，使科学成为一门元语言，并因此冒险给科学以占有一门奴隶语言的虚幻特权。

因此，结构主义者还有待把自己转变为“作家”(écrivain)；之所以这么做，为的不是宣扬或实践(某种)“风格”，而是为了承认一切言语行动必然会暴露出来的那些至关重要的问题，如果它不再为那种使语言成为思想之纯粹介质的严格现实主义的幻象的友善云雾所覆裹的话。这一转变——必须承认，依然在很大程度上是理论性的——要求一定的澄清——或者说承认。首先，我们不能再像在实证科学的美好时代那样设想主观性和客观性的关系，或者，换种说法，主体在其作品中的位置了。客观性和严格性，到今天我们还不停地听人说到的学者的各种属性，本质上都是预备的属性，对作品的时刻来说是必要的，因此，我们没理由猜疑或抛弃它们；但这些德性不可能被移交给话语，除非是通过某种把戏，某种把预防(*précaution*)等同于其话语效果的纯粹转喻的程序。一切言语行动都假设其自身的主体，无论这个主体是以一种明显直接的方式，通过说我来表达自己，还是间接地，通过用他来代指自己，还是根本就不说，诉诸言语的无人称的转折；这里成问题的是纯属语法的策略，这个策略的变化只在于主体如何在话语中建构自己，也即，如何在戏剧和幻想的层面上，把自己呈现给他人；因此它们都指定了意象节目(*image-repertoire*：影像剧目)的形式。在这些形式中，最似是而非的是私人的形式，确切来说即科学话语中使用的那种形式，在

对客观性的关注中，学者把自己排除到科学的话语之外；而被排除的，绝不仅仅是（心理的、情感的、生物的）“个人”，更是主体；而且，这个主体，可以说，恰恰又装满了它如此景观性地强加于其人格的那种排除，如此，客观性，在话语的层面上——我们不应忘记，这是一个不可避免的层面——和其他的一切一样，也是一个意象节目。事实上，只有对科学话语（当然，是人文科学的话语，因为在其他科学那里，这在很大程度上已经完成了）进行一种整体性的形式化，才能使科学免于意象节目的风险——除非，当然了，它同意在完全认知的情况下使用这个意象节目，而这种认知只有在写作中才能获得：只有写作有机会驱散附着于一切没有意识到自身存在的语言之上的那种不诚实。

再一次，只有写作——而这，是切入其定义的第一种进路——能够整体地实现语言。像诉诸一个思想工具一样诉诸科学的话语，就是假定，存在着一种中性的语言状态，从中又会像豁口和装饰一样分叉出许多特别的语言，如文学的语言或诗的语言；如此诉诸科学话语，也就是在假设，这一中性的状态，是所有“偏离这个中心的”语言的参考代码，而所有这些离心的语言都是前者的子代码；通过把自身等同于参考代码，所有规范的基础，科学话语也就独揽了写作必须对抗的那种权威：“写作”（écriture）这个概念本身实际上已经隐含这样的观念了，即，语言是一个庞大的系统，在这个系统中，没有哪种代码是有特权的——或者，也可以说，核心的——在这个系统中，各部均处在“流动的等级制度”之中。科学话语相信它是一种更高级的代码；写作则力图成为一种

总体性的代码，一种包含自毁力量的代码。如此，只有写作能够打破科学所强加的那种理论意象，也只有写作能够拒斥内容与推理的过度“真理”所传播的那种父权般的恐怖，也只有写作能够放开去研究语言的整个空间，其逻辑的瓦解、其代码的混合、其滑移、其戏拟；只有写作能够拿洛特雷阿蒙所谓的作者的“谦逊”来反对学者的自信——就他“表达”了他的科学而言。

最后，在科学与写作之间，还有一个科学必须重新占领的第三边缘，那就是愉悦（plaisir）的边缘。在一个因为信仰一神论而习惯了逾越（Faute）观念的文明中（在这个文明里，一切价值都是惩罚的产物），这个词有不幸的回音：它有种轻佻、琐碎、偏颇的调调。柯勒律治说：“一首诗是那样一种作品，由于它为本身所提出的直接目的是愉悦而不是真理，因而它与科学相反。”²——这是一个模棱两可的宣称，因为如果它呈现的是诗（文学）的“色情的”性质的话，那么，它就会继续为它划定一块区别于真理之主流地带的、特别的、受保卫的区域。然而，“愉悦”——今天我们比以往更乐意承认这点——意味着一种比“口味”（goût）的单纯满足更广泛、更有意义的经验。迄今为止，人们从来没有严肃地思考过语言的愉悦；在这方面，以前的修辞学，在确立一种专志于景色和钦慕的话语类型，即赞咏（épidictique）的时候，倒是以它的方式，提出了自己的看法；但古典的艺术又把它声称为其法则的取悦（拉辛：“第一条法则是取悦……”）包裹在“自然”的所有限制之中；只有巴洛克，这场被我们的社会，至少是法国社会，所超乎容忍地对待的文学实验，才敢于对我

们可称之为语言厄洛斯（éros du langage）的那种东西略加探索。科学话语远非如此：因为如果它接受这个概念的话，那么，它就不得不放弃社会制度在它周围挂满的特权，并同意回归波德莱尔在谈论爱伦·坡时提到的“文学生活”，“对某些不得其所的人来说”，那是“他们唯一能够呼吸的地方”。³

科学话语的意识、结构和目的的变异——这就是今天，在兴盛的、已成气候的人文科学看起来越来越不给那通常遭受不真实和非人性之指控的文学留下空间的地方，人们必须要求的东西。但确切地说：文学的作用是主动地向科学机构再现它所拒斥的东西，也即，语言的主权。而结构主义应该是很适合挑出这个丑闻的：因为，今天，只有强烈意识到人类作品的语言本质的结构主义，能够重新开启科学的语言地位的问题；以语言——所有语言——为对象的结构主义，可以很快地把自己界定为我们文化的元语言。然而，我们必须超越这个阶段，因为语言对象及其元语言的对立最终依然从属于一门无语言的科学的父权模型。结构话语面临的任务，是使自身完全同质于它的对象，这个任务，只有通过两种同样激进的方法才能完成：要么通过一种全面彻底的形式化，要么通过一种整体的写作。在这第二个假设（也就是我们正在保卫的这个假设）中，就文学——它还服从传统文体（诗、叙事、批评、随笔）的逐渐解体——已经是且一直是科学而言，科学将变成文学；因为今天的人文科学在无论哪个领域——社会学、心理学、精神病学、语言学等——发现的东西，一直以来，都为文学所知道；唯一的不同在于，文学没有说出它知道了的东西，它把它写了下来。在写作的这个整体性的

真理面前，资产阶级实证主义之后姗姗来迟的“人文科学”，看起来就像是种种技术性的不在场证明，它被我们的社会用来维持一种昂首恶语地脱离语言的理论真理的虚构。

¹ 波纳德（Louis Gabriel Ambroise de Bonald，1754—1840），法国反革命哲学家和政治家，与德·迈斯特同为传统主义者。——译注

² 出自柯勒律治的《文学生涯》第十四章。参见《十九世纪英国诗人论诗》，刘若端编，北京：人民文学出版社，1984，67，有改动。——译注

³ 出自波德莱尔的《埃德加·爱伦·坡的生平及其作品》。参见《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，北京：人民文学出版社，1987，173。——译注

文字涂抹地

雅克·拉康 文 李新雨 译

雅克·拉康 (Jacques Lacan, 1901—1981)，法国精神分析家、哲学家。他运用结构主义的理论，对弗洛伊德以来的精神分析进行了重新诠释。1953年至1981年，他通过在巴黎举行研讨班的形式，传授其精神分析理论，影响巨大。其主要文章收于《写作集》(Écrits)一书。

本文的标题“Lituraterre”是拉康根据“littérature”(文学)一词的音节戏谑性次序颠倒而创造的新词，鉴于两词的前缀“littéra”和“litura”分别是“文字”和“涂抹”的意思，而其后缀“rature”和“terre”又分别是“涂改”和“土地”的意思，故而拉康的这一新词可据此在字面上译作“文字涂抹地”。这篇文章首先在1971年10月发表于第3期《文学》(Littérature)杂志，第3-10页；接着又重载于1987年第41期《奥尼卡?：弗洛伊德领域定期公报》(Ornicar?, revue du Champ freudien)，第5-13页；最后则收录于拉康

的《写作别集》(Autres Écrits), Seuil 出版社, 2001 年, 第 11-20 页。这里的翻译根据的是《写作别集》的版本, 另外为了澄清其中的文字游戏与模糊段落, 我还特别参考了拉康在 1971 年 5 月 12 日的研讨班上对于这篇文章所作的宣读和讲解, 见《研讨班 XVIII: 论一种可能并非出自假象的话语》(Le Séminaire. Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant), 雅克-阿兰·米勒(Jacques-Alain Miller) 编, Seuil 出版社, 2006 年, 第 113-127 页。在此节研讨班的开篇, 拉康便告知他的听众说, 这篇文章是写给《文学》杂志有关“文学与精神分析”主题特刊的导言。此外, 值得一提的是, 拉康的好友也是著名的超现实主义作家安德烈·布勒东(André Breton, 1896—1966) 早在 1919 年至 1925 年便参与编辑过一本也叫《文学》的达达主义杂志, 布勒东曾在这本杂志上发表过一篇文章, 其回文结构的标题《学文》(Erutarétil) 也是对于“文学”(littérature) 一词的戏谑性创造。

此一词藻的合法性乃通过埃尔努和梅耶而得到了确认：*lino*（涂抹）、*litura*（涂层）、*liturarius*（涂改的段落）。¹然而，它却是经由人们有时用以制作妙语的那种文字游戏而来到我这里的：当音节错置归于口唇之时，翻转即归于耳朵²。

这部词典（让我们翻开它看看）给我带来了某种支持（*auspices*）³，因为其基础即在于我通过乔伊斯（我说的是詹姆斯·乔伊斯）借以从 *a letter* 滑向 *a litter* 亦即（我在翻译）从文字（*lettre*）滑向垃圾（*ordure*）的歧义双关⁴而采取的出发点（出发，在此是区辨）⁵。

我们记得，当时有一位想要让他好起来的“弥撒憎恶者”（*messe-haine*），曾给他提供了一个精神分析，就如同我们让人洗澡一般。而且还是荣格的分析……⁶

在我们所提及的这则游戏⁷里，他分毫也不会从中赚得，因为他在那里径直走向了我们的直至精神分析的结束才能够从中期待的最好的结果。

在把文字化作垃圾（*litière*）之时，一如他的作品以其通篇的长度⁸所表明的那样，他再度想起的又是圣托马斯⁹？

抑或是精神分析在此证明了它同我们的时代以古老联结的断裂¹⁰——污染从而得以被纳入在文化之中——而谴责的那一事物的会聚？

好像碰巧是在稍早于1968年5月的时候，我曾在这一点上作过渲染，以便不至于辜负我在那一天将他们动员去波尔多的那些迷惘的人群，也就是我目前造访的地方¹¹。文明——我曾在那里提醒他们将之作为前提而加以注意——即是下水道¹²。

或许应当说，我当时是厌倦了我曾将自己的命运牢系于其上的那个垃圾桶¹³。你们知道，我并非是唯一为了分享而对此供认的人。

“供认”（avouer）抑或是其古语的发音“拥有”（avoir）¹⁴，贝克特正是借由此一“资产”（avoir）¹⁵而一笔勾销了那一把我们的存在变成废渣（déchet）的负债（doit）¹⁶，从而挽救了文学的荣誉¹⁷，并使我免除了我可能以为是得自我的位置的特权。

问题是要知道那些教科书看似端上台面的东西——假设文学即是对于这些残羹剩饭的烹调（accommodation des restes）——是否便涉及在写作（écrit）中对于某种事物的搭配，这种事物可能首先是歌谣、口述的神话以及戏剧的处理¹⁸。

至于精神分析，尽管它被拴系于俄狄浦斯，然而这却绝不会使它有资格在索福克勒斯的文本之中捞到油水¹⁹。弗洛伊德对于陀思妥耶夫斯基的一篇文本的提审（évo-cation）²⁰，也不足以说明文本批评——至今仍然是由大学话语（discours universitaire）看管的狩猎场——从精神分析中获得了更大的气势。

在此，我的教学便在招贴有推进写作之标语的那一构型变化中占据了一席之地，但是对此还有一些其他的证据——譬如，正是在我们的时代，拉伯雷才最终得到了解读²¹——表明了我与之较为一致的某种兴趣的移置²²。

作为作者，我远不及人们可能想象的那样要身陷其中，而作为标题，我的《写作集》也远甚于人们可能以为的那样要讽刺得多：当它要么涉及那些报告，亦即大会的功能，要

么让我们说是涉及我质疑自己教学中某一面向的那些“公开信”的时候。

无论如何我都远没有在把精神分析家显得是缺乏创造性的此一文学的爱筵（frotti-frotta）中累及自身，我在那里宣告放弃了这样的企图，因为那势必会证明他的实践并不胜任于激发出哪怕是最起码的文学判断力。

然而，引人注目的却是，我以自己从其编年顺序中孤立出来的一篇文章²³来开启这部文集，而且其中涉及一篇故事，其本身的非凡特殊性即在于它无法归入那份戏剧情境的排序清单²⁴：它讲述了有关一封书信的邮寄而发生的事情，都有哪些人知道这封信的移转，以及依靠哪些根据使我能够说，经由信在那里经历的几番迂回，这则故事及其叙述²⁵便在丝毫没有诉诸于其内容的情况下得到了支撑，在此之后，它便抵达了目的地²⁶。只不过更加值得注意的是，这封信带给轮番持有它的那些人的效果——所有人都在推托他们自以为拥有的那封信所授予的权力——能够像我所做的那样以某种女性化来加以解释²⁷。

这恰好即阐明了是什么把信（lettre）区别于它所携带的能指本身。这里并非是在把信件（épistole）用作隐喻²⁸。因为这则故事即在于信里的信息魔术般地消失了，只留下这封信在那里独自构成情节的曲折。

如果说我的批评是被当作文学批评而发生的话，我姑且这么一试，那么它也可能只会针对的是身为作家的坡为了构成这样一则有关文字（lettre）的信息而做出的事情。显然，这并非是因为那里没有如是说便有所不足了，反而是由于他

对此的坦承而愈发严密了。

不过，对此的省略²⁹却无法凭借他的心理传记的某种特征而得到阐明：它反倒是因此而遭受了遮蔽。

（于是，那位把坡的其他文本擦洗干净的精神分析家，便由于她的家务事而在此宣布了退出。）³⁰

我自己的文本也不会经由我的心理传记而得到解答：譬如，我可能会形成的那种想要最终得到恰当解读的愿望。因为就此而言可能还需要你们发展出我对于这封信为了“始终”（*toujour*）抵达其目的地而要携带些什么的理解。

确定的是，精神分析在此是一如既往地从文学中汲取了养分，如果说它从中得到了在其管辖内与压抑有关的一种较不带有心理传记性的思想的话。

就我而言，如果说我向精神分析推荐了这封有待领取的信，那也是因为它在那里显示了自身的失败³¹。而且正是由此我才得以将它照亮：当我如此乞灵于那些光亮（*lumières*）³²的时候，就是要表明精神分析在何处打了个“洞”（*trou*）。长期以来我们都是知道这一点的：在光学里虽然没有什么更加重要的东西，但是最近的光子物理学却以其武装了自身。

正是凭借此种方法，精神分析较好地证明了其闯入的合法性：因为如果说文学批评确实能够面目一新的话，那么这也可能是由于精神分析在那里以便那些文本可与之较量一番，因为谜题是处在它的一边。

但是提出以下说法并非是在讲他们坏话的那些人³³——亦即与其说他们是在运用它，不如说他们是由它训练出来的，至少是被当作一个行业³⁴——却错误地理解了我的言论。

我针对他们而把真理 (vérité) 与知识 (savoir) 对立了起来：正是在前者中他们立即认出了自己的工作室 (office)，而在小板凳 (sellette) 上，则是我在等待他们的真理。我坚持要以一种失败的知识 (savoir en échec) 来矫正我的说法 (tir)：正如人们所谓的映套的图形 (figure en abyme)³⁵，这并非是知识的失败 (échec du savoir)。我从而便得知人们自以为是就此而被免除了对于任何知识的检验。

在我称之为《写作集》的那部文集中的一篇文章的标题之下，亦即那篇作为无意识之理性的《文字的坚持》(de la lettre l'instance)³⁶……我写入的是一封死信³⁷吗？

这难道不足以表明那个在文字中必须坚持的事物，并不在那里具有充分的权利，不论它是依靠多强的理性而被提出的。把它说成是中间抑或是末端的³⁸，即是要指出一切尺度都牵涉其中的那道分割 (bifidité)，但在无需此一中介的实在界中难道就一无所有吗？当然，通过区隔开两块领地，那道边界便由此象征了它们对于将其跨越的人来说是同一的，亦即它们有着共同的尺度。这即是“周围世界”的根源，它构成了“内部世界”的反映³⁹。糟糕的是，这种生物学打从一开始已然给自身赋予了一切：尤其是适应的行为；让我们不说是选择，由于它将自身称颂作自然的而跨越了意识形态。

文字难道不就是……更严格意义上的临界⁴⁰，亦即它形象地表现着一个区域整个构成了相对另一区域而言的边界，因为它们相异的，甚至达到了并非互易的程度。

这个处在知识中的洞的边缘，难道不就是由文字勾画出的东西。如果说精神分析不应当将其误认的，恰恰是文字经

由其嘴巴而“在字面上”(à la lettre)说出的东西,那么它又如何能够否认它,亦即这个洞呢——因为要填补这个洞,它便得诉诸在洞里乞灵于享乐?

仍然需要知道的是,无意识——我将其称作语言的效果,因为它假设了其结构是必要且充分的⁴¹——又如何支配着文字的这一功能。

尽管文字是适合于书写话语的工具,然而这却并未使它变得不适合于指称在句子中替代另一个词而采取的词,甚至是通过另一个词而采取的词⁴²,且因此而变得不适合于象征能指的某些效果,但是这也并未强行规定说它在这些效果中是原初的。

对于此一原初性的考察是并无必要的,它甚至是无需假设的,但是对于是语言中的什么把临界(littoral)召唤至书面(littéral)的考察却是非此不可的。

有关无意识的种种构形⁴³,为了以弗洛伊德阐述它们的方式来将其取回,我借助于那些文字而写下的东西,一则既不允许把文字变成一个能指,再者也不允许它带有一种有关能指的原初性。

这样一种混乱的话语⁴⁴只能产生自那种关系到我(m'importe)的话语。但是它却将我引入(m'importe)⁴⁵了另一种话语,我在恰当的时间上将其确定作大学话语,亦即从假象出发而使用的知识⁴⁶。

我所应对的那种经验,只能经由另一种话语⁴⁷而获得定位,哪怕是最微不足道的这种感觉,倘若不是由我来对其坦承,那么就应当避免使其产生。人们使我免除了这种感觉,感谢

上帝！尽管如此，这也还是没有阻止有人通过在我刚才所说的意义上将我引入（m'importer）而触犯到我（m'importune）。

倘若我当时发觉弗洛伊德在《大纲》⁴⁸中加以系统阐述以便穿凿出印痕通路⁴⁹的那些模型是可接受的话，我可能也就不会因此而从中得出书写的隐喻。书写并非是印痕（impression），尽管这会让那块魔术书写板⁵⁰感到不快。

当我利用到写给弗利斯的第52封信⁵¹的时候，便是要从中读出弗洛伊德在他用WZ创造的“知觉符号”（Wahrnehmungszeichen）这一术语下可能阐述的是什么，这是最接近于能指的东西，索绪尔⁵²在当时还尚且没有把它重新制造出来（根据斯多葛派的“能指物”）⁵³。

弗洛伊德用两个字母来书写它，无外乎是证明了我的⁵⁴，即文字是原初性的。

因此，我便要尝试着指出在我看来是把文字作为结果而产生出来的那个东西的本质，也即语言的本质，恰恰是在于我所说的：言说之人栖居于它。

我将从通过一种语言的构造（économie）而允许我们勾画出是什么推动了我的思想（亦即文学可能会转化作文字涂抹地）的那一事物中借取一些特征（traits）。

大家不会惊讶于看到我在这里以一种文学性的示范来着手，因为正是在那里迈出的一步使得问题从而产生了出来。然而，经由它却也可以显示出这样一种示范是怎样的⁵⁵。

我刚从去往日本的一趟旅行中归来，而我当时之所以会期待到那里去旅行，是因为我此前曾在第一次旅行⁵⁶中体会到了……临界。无需我细说你们便会明白我刚才从“周围世界”

中放弃的是什么，因为那样便会把旅行变得不可能：因此，仅仅是通过使其启程变得不可能，但却是阴差阳错地，也就是说充其量是通过唱着“让我们出发吧”⁵⁷，根据我的惯用语，便在一方面是确保了它的实在性，尽管是过早了些⁵⁸。

我只会标注出我经由一条新的路线而记录下来那个时刻，而之所以会选取这条路线，是因为它不再像第一次那样是遭到禁止的⁵⁹。然而，我要坦白地讲，并非是因为乘飞机沿北极圈来走的那条路线，我当时从西伯利亚平原上见到的景象才使我作出了某种解读。

倘若苏联人民的不信任让我当时看到了由西伯利亚赋予其价值的那些城市，甚至是那些工业部门和那些军事设施的话，我当前的这篇随笔，就它可能被冠名以某种西伯利亚伦理学（sibériéthique）而言，可能就因此而不会得见天日了，然而这却只是偶然的（accidentelle）情形，尽管不大可能会将其命名作西方偶然的（occidentelle）⁶⁰，以便在那里指出某种杀戮堆积的事故（accident）。

唯一具有决定性的便是临界的情形，而且此种情形也仅仅是上演在返程之中，因为它毫不夸张地（littéralement）就是日本在当时大概以其文字而对我造成的这种有一丁点儿的过剩（ce petit peu trop），而这恰恰又是让我感受到日本所必需的东西，因为毕竟我原来就已经说过，其语言（langue）⁶¹正是由此而突出地表现了出来。

或许，这种过剩就在于其艺术所传递的东西：我借此想说的是，绘画在那里以其与文字的结合——更确切地说是以书法的形式——而将其显示出来的那个东西的事实。

我要如何来说是什么令我着迷于这些悬挂着的东西，亦即在日语中饶口的“字画卷轴”（*kakémono*）⁶²，它们就在那些地方悬挂于所有博物馆的墙上，并且写有一些中文构形的汉字题词，我对它们略知一二，但是纵使我对它们知之甚少，这些汉字也还是使我能够衡量出是什么在其草书中被省略掉了，手的独特性在那里压倒了普遍性，也就是说，我告诉你们的这个东西，恰恰是仅仅作为能指而呈现出价值的⁶³：我不再能够从那里把它找出来了⁶⁴，但这却是因为我是初学者。再说重要的也不是这里，因为重要的是这种独特性支撑着一种更加稳固的形式，而且它还在那里增加了一个维度（*dimension*），或者说寓所（*demansion*）⁶⁵，我已经说过是“仅仅是一”（*papeludan*）⁶⁶的寓所，由此便展现出了我在“加一”（*Hun-En-Peluca*）⁶⁷中给主体建立的东西，因为它填满了对于“没有之物”（*l'Achoso*）⁶⁸的焦虑，也就是说，我用小 *a* 来表示的那个东西在此构成了对象，但却是作为以墨水和毛笔而赢得的那一类赌博中的赌注？

如此不可抵挡地向我显现的此种环境并非为空无一物：从云层间唯一显现出来的迹象，便是溪流，在那里产生了（*y opérer*）而非是从其中显示了（*en indiquer*）这一纬度上的地势起伏，西伯利亚在这里是一片荒芜的平原，除了倒影之外没有任何植被，这些倒影把不闪光的事物推向了阴影之中。

这道溪流即是最初的一划与将其抹消的事物的花束⁶⁹。这一点我已经说过：正是经由它们的合取（*conjonction*）主体才得以产生出来，但却是因为在那里标记有两个时间。因此便需要把涂抹（*rature*）从其中区分出来。

对于先前的任何痕迹的涂抹，这便构成了临界的陆地（terre）。纯粹的“涂抹”（*litura*）即是书面⁷⁰。产生出这一涂抹，便是再现出主体赖以生存的那一没有对半的一半（*moitié sans paire*）⁷¹。这便是书法的功绩。倘若你们试着划出这道从左向右来标示的横杠，以使用一划（*un trait*）把单一的一（*un unaire*）表现作汉字的形象⁷²，你们便会花费很长时间才发现它是经由怎样的支撑而着手的，又是经由怎样的悬搁而停止的。说真的，这在一个西方事故受害者（*occidenté*）⁷³而言是没有希望的。

这需要一种只有通过摆脱那个无论如何是把你们划消的东西才得以领悟的方法。

在中心与缺位之间⁷⁴，在知识与享乐之间，存在着某种临界，而它转化作书面则仅仅是由于这一转化，你们在任何时刻上都可以把它接受作同样的东西。唯有经此，你们才能够把自己当作是支撑着它的动因。

从我见到的溪流的景象而揭示出来的事情，就涂抹在那里居于主导而言，便在于经由从云层间出现，这种涂抹便同其来源结合了起来，因为阿里斯托芬正是在这些云⁷⁵中召唤我去发现那个涉及能指的东西：亦即典型的假象，如果说正是经由它的断裂，当时在那里的悬浮物质才作为它沉淀于其中的效果而从其中如雨水般倾泻了下来。

这种断裂消解了在当时业已形成的那种现象，即大气现象，而我曾就此说过，科学便是因为识破它的面目而得以运行的，难道这不也是说要从中撵走那个经由此一断裂而构成享乐的东西，因为世界（*monde*）抑或是污秽（*immonde*）⁷⁶

在那里产生了塑造生命的冲动。

因为一种假象的打破而从享乐中唤起的東西，即是在实在界中呈现作沟壑的东西。

正是出于同样的效果，书写也是处在实在界中的所指的沟壑，因为假象构成了能指，所指便从其中倾落而下。书写描摹的不是能指，而是其语言（langue）的种种效果，亦即其言说者以其语言而创造出来的东西。唯有经由在语言中获得命名，书写才会重新升至假象，因为在能指的宝库为了清点其数目（dénombrées）而将其命名（dénomme）的那些事物中⁷⁷，这便会发生于那些效果。

稍后便可从飞机上看到其他正常的迹象在那里漂浮于等压线上，此时是在离开堤岸而朝着偏斜的方向飞，正是通过这些迹象，地势起伏的最高斜率才经由水路而得到了标记。

难道我没有在大阪看到那些高速公路是如何层层交叠的，仿佛是来自天空的滑翔机一般？除此之外，在那里最具现代性的建筑也由于把自己化作一只鸟儿扑闪着翅膀而重新获得了古老性。

倘若没有随风推进的云，就风不改变方向而言，从一点到另一点的最短路径又如何能够显示出来呢？无论是变形虫，是人类，是树枝，是苍蝇还是蚂蚁，皆不会构成对此的例证，在此之后，光线也经证实是依存于一种宇宙的弯曲，而直线在那里得以维系，则仅仅是通过铭写一种瀑布动力学的那些有效因素中的距离⁷⁸。

唯有在书写中才存在直线，它就仿佛是鸟瞰自天空的土地丈量。

但是仿佛土地丈量的书写却是仅仅栖居于语言的人工制品。当我们的科学只是通过那些小写字母与复合图表的照耀⁷⁹而运作的时候，我们又如何能够忘记这一点呢？

在米拉波桥⁸⁰下，当然，就像是在曾经属于我的一本杂志从赫拉波罗那里将其借来并用以制作标志的那座耳桥⁸¹之下，是的，在米拉波桥下流淌着古老的塞纳河，而正是这样的一幕场景可能在那里撞上了表示五点钟的罗马字母 V（参见：《狼人》）⁸²。但是我们对此的玩味却也只是因为诠释的言语在那里倾盆而下。

虽说症状建立了我们的政治借以显示出来的秩序，然而这在另一方面却也意味着，有关此种秩序而被说出的一切，统统要受到诠释的惩罚。

这就是为什么我们完全有理由把精神分析置于政治的前头。而这对于迄今仍然以政治面貌示人的学问来说却可能并非易事，如果说精神分析显得是对此富有经验的话。

或许你们会这样思忖，倘若我们从书写中得到的是一种不同于主席台或法官席的东西，以至于其他的言语得以在那里上演而让我们来对其称颂，可能如此即足矣。

不存在元语言⁸³，但是由语言创造出的写作（écrit）却是可能迫使我们的言论在其中发生改变的质料。

是否有可能经由临界而构成这样一种话语，其特征即在于它并非是自假象而发出的⁸⁴？这个问题仅仅是透过所谓的先锋文学才得以被提了出来，而其本身也是由临界所构成的：且因而不是由假象所支撑的，但也因此只不过是证明了唯有—种话语能够以生产的效果而将其产生的那道裂缝。

一种文学在其登陆文字涂抹地 (lituraterrire)⁸⁵ 的野心中心似乎追求的，便是以它称之为科学的一场运动来规定自身。

事实上，书写在那里构成了某种奇观，而且一切也都标志着这种奇观并未接近于枯竭。

然而，经由我们所谓的——不再增加对于“周围世界”的批评：这是出自于克斯屈尔 (Uexküll) 的行为主义化的概念，也就是说是愚蠢化的概念——地球环境的污染，物理科学却发觉自己，将要发觉自己被重新带回了在那些事实中对于症状的考量。

为了使我自己也登陆这块文字涂抹地，我要提醒你们注意的是，我并未在使其形象化的那道沟壑中制作任何的隐喻。书写即是这道沟壑本身，而且当我讲到享乐的时候，我便会合理地乞灵于我积攒自听众的东西：居然还是我由此而丧失的那些享乐，因为听众占据着我。

我想要表明是什么产生于一种业已显著的事实：亦即一种语言 (langue) 的事实，在此是日语，就书写对它起作用而言。

在日语中包含有一种书写效果，重要的是它仍旧依附于书写，而携带着此种书写效果的是一种专门化的书写，因为它在日语中可以读作两种不同的发音：在“音读” (on-yomi) 里是以其在汉字中的发音，汉字就其本身而言是分别发音的；在“训读” (kun-yomi) 里则是以汉字的意思在日语中被说出的方式⁸⁶。

以汉字亦是文字为借口而在这里指认出能指的残骸奔流向所指的洪流可能是很滑稽的。正是文字本身根据其隐喻的法则而构成了对于能指的支撑。它是出自别处的：亦即是出

自话语的，因为是话语将文字捕获进了假象之网。

然而，文字却由此而被提升成了同所有事物一样具有本质性的那种指涉物（réfèrent），而这便改变了主体的地位。就他的基本认同而言，他依靠于布满星辰的天空，而不仅仅是依靠于单一特征（trait unaire）⁸⁷，这就说明了他只能依靠于“你”而获得支撑，也就是是在所有的语法形式下来获得支撑，经由这些语法形式，哪怕是最无足轻重的所述（énoncé）也会随着它隐含在其所指中的那些礼节性的关系而发生变化。

真理在此强化了我从中指出的虚构的结构⁸⁸，因为这种虚构便服从于那些礼节性的法则。

奇怪的是，这似乎却招致了这样的一种结果，亦即没有任何压抑物是要防御的，因为压抑物本身便通过指涉于文字而找到了自身的寓所。

换句话说，正如在所有地方一样，主体是由语言所分裂的，只是其中的一个辖域可以通过指涉于书写来获得满足，而另一辖域则是通过言语。

大概就是这一点使罗兰·巴特产生了那种陶醉的感觉，亦即日本的主体以其所有的方式仅仅构成的是包裹虚无的外皮。《符号帝国》，他给自己的随笔加上了这样的一个标题，而这即意味着：假象帝国⁸⁹。

有人告诉我说，日本人觉得这是一部糟糕的作品。因为没有什么比假象更有别于由书写凿出的空洞。书写是始终准备迎接享乐的或至少是准备以其诡计而乞灵于享乐的铲斗。

根据我们的习惯，最不自发进行交流的莫过于是这样一个到头来隐藏虚无的主体。他只需要使用到“您”：“您”是

一个格外具有礼仪性的元素，而在此礼仪中主体恰恰是由于能够分解自身(*se décomposer*)而组成自身(*se compose*)的。“文乐座”(*bunraku*)⁹⁰，亦即木偶戏剧院，便就此展示出了这种非常日常的结构，日常是就此一结构给他们赋予了其习俗本身的那些人而言的。

况且，正如在“文乐座”中可能说出的一切皆会经过一位叙述者的解读。想必正是这一点让巴特感到了慰藉。日本是这样的一个地方，经由一位男性或一位女性的诠释者来支持自己在那里是再自然不过的事情，恰恰是因为它并不需要诠释。

正是永无休止的翻译造就了语言。

正合我意的是，我在那里拥有的唯一的交流（我知道如何对其运用我们的文化隔阂的那些欧洲人除外）——因为不是对话——也是在那里（在别处也一样）唯一可能的交流：也就是说，是科学的交流。

这一交流推动了一位杰出的生物学家来向我示范讲解他的工作，自然是在黑板上。由于缺乏了解，我在那里什么也没有理解，但是这一事实却并未妨碍当时仍然被书写在那里的东西是有效的。这种有效是对于我的后裔子孙们借以将其自身构作成主体的那些分子而言的，如果不是说我永远不需要知道我是如何给他们传递了那个可能真的会使我以纯粹逻辑把他们连同我自己在那些生物中进行分类的东西。

一种书写的苦行在我看来只能转而折返至一种可能使性关系(*rapport sexuel*)借以建立的“它被书写”(*c'est écrit*)⁹¹。

¹ 拉康在此指涉的是阿尔弗雷德·埃尔努（Alfred Ernout）和安东尼·梅耶（Antoine Meillet）两人编纂的《拉丁文语源学词典：词的历史》（*Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*, Paris: Librairie Klincksieck, 2001）。根据这部词典，“*littera*”（带有两个字母t）指的是“字母”、“文字”、“书信”与“文书”乃至“文学”与“文化”等意涵，而其拼写的变体“*litera*”（只有一个字母t）则源于同“*lino*”、“*litum*”的某种错误近似（363）。埃尔努和梅耶在此解释说，“*lino*”意味着“涂抹”（*enduire*）而“*litura*”则意味着“涂层”（*enduit*），且因此关联有“涂改”（*rature*）和“污渍”（*tache*）的意思，其同一脉络下的“*litorarius*”则是“涂改的段落”（*qui a des ratures*）的意思（360），而该词又与“*litorarius*”（*litus, litoris*）同音，后者是“海岸”、“沿海”与“海滨”的意思（364）。——译注

² 在1971年5月12日研讨班的开篇，拉康便指出说尽管“*litura*”（涂抹）与“*littera*”（文字）在词源学上并无明确的关联，但他仍旧觉得有理由去玩味这样的一则文字游戏，例如：当我们在学习一门外语的时候，我们经常犯的错误就是颠倒我们听到单词中的辅音的次序（S18, 113）。——译注

³ “*auspice*”的本义是古罗马根据鸟飞、鸟鸣进行占卜的“预兆”，在此作复数使用时则转义为“支持”。——译注

⁴ 有关“文字即垃圾”（*a letter, a litter*）的歧义双关，拉康曾在《关于〈失窃的信〉的研讨班》中写道：“在乔伊斯的圈子里，人们就曾玩味过这两个英文单词的同音异义。”同时他还就此给出了一则注释，指出他参考的是萨缪尔·贝克特等人在1929年针对乔伊斯当时正在创作的《芬尼根的守灵夜》所作的一卷批评性论文集《我们围绕着他正在进行中的著作的化身的制作的检验》（*Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*），见*Écrits*, Paris: Seuil, 1966, 25。然而，值得注意的是，在这则引用著作的标题中，拉康写的是“*examination*”而非“*exagmination*”，从而故意让一个“字母”（*lettre*）在此“失窃”（*volée*）。同样值得

注意的是，“文字即垃圾”并未直接出现在贝克特等人的评论集中，而拉康得到此一措辞则根据的是弗拉基米尔·迪克森（Vladimir Dixon：此人当时曾因其写作风格而被误以为是乔伊斯本人）为响应乔伊斯“正在进行中的著作”而写就的一篇抗议信的标题，即《致詹姆斯·乔伊斯先生的一篇垃圾》（*A Litter to Mr. James Joyce*），见*Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*（1929），London-Boston Ma: Faber & Faber, 1961, 193-194。——译注

⁵ 拉康在此玩味的是“出发”（*départ*）一词所具有的“出发”（*partir*）与“区辨”（*répartir*）的双重含义，由此便可影射到埃尔努和梅耶的字典就“*littera*”（文字）和“*litura*”（涂抹）之间作出的区分。——译注

⁶ 此段中的“弥撒憎恶者”（*messe-haine*）与文学或艺术事业的“慷慨资助者”（*mécène*）同音。拉康以此污名指涉的是美国石油大亨洛克菲勒的女儿伊迪丝·洛克菲勒·麦考密克（*Edith Rockefeller McCormick*：此人嫁给同是美国富商的麦考密克家族之后，便以麦考密克夫人的身份活跃于西方上层社会），而这很可能是出于她对乔伊斯的矛盾情感：这位麦考密克夫人在乔伊斯逗留苏黎世期间曾给予过他财政上的资助，并在1918年建议乔伊斯到瑞士著名分析心理学家卡尔·古斯塔夫·荣格（1875—1961）那里去做分析（可能是因为荣格是她自己的分析家，而且她也非常欣赏荣格的著作，另外荣格在此时已同弗洛伊德决裂），分析费当然也是由她来支付，结果却遭到了乔伊斯的拒绝，导致她当即便撤回了给予乔伊斯的资助，见《詹姆斯·乔伊斯》（*James Joyce*），Oxford-New York NY: Oxford University Press, 1982, 466-467。至于拉康把她称作“弥撒憎恶者”的原因，则可能是因为她讨厌参加天主教的弥撒。——译注

⁷ 这里提及的“游戏”并非是拉康自己创造的新词“文字涂抹地”，而是乔伊斯的“文字即垃圾”。——译注

⁸ 此处“以其通篇的长度”（*tout de son long*）可转译作“从头到尾”（*tout au long*）。——译注

⁹ 拉康在此考虑到乔伊斯的“把文字化作垃圾”的美学思想可能是蒙恩于中世纪经院哲学家圣托马斯·阿奎那，而在其1971年5月12日的研讨班上，他也解释说此一观念乃根植于阿奎那的“犹如糟粕”（*sicut palea*）这一措辞。阿奎那曾以该措辞来指涉他在1273年12月的神秘主义体验，这一“神迹”导致他断然放弃了继续完成其《神学大全》（*Summa Theologica*）第三部的写作，当时他对自己的书记员说道：“相较于我所见到的与向我启示的，我曾写下的一切皆犹如糟粕（*sicut palea*）一般。”而在此次事件之后，阿奎那便随即陷入了一种缄默不语的状态，没有再说出或写下哪怕一个词，三个月后即与世长辞。此外，在《1967年10月9日有关学派精神分析家的提议》（*La proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'école*）中，拉康也曾指出：分析家在“存在的丧失”（*désêtre*）中从非本质性的假设知道的主体的位置上遭到罢黜，从而便可投身于作为欲望本质的“神像”（*agalma*），准备好将其自身及其名字化作任何一个能指来对此进行支付，也就是说分析家要在圣托马斯在临终前就自己的著作所说的“犹如糟粕”（*sicut palea*）的意义上把自己变得“如同粪便”（*comme du fumier*）一般（*Scilicet* n°1, 1^{er} trimestre 1968, Champ Freudien, Paris: Seuil, 25）。继而，在1973年的《意大利笔记》（*Note Italienne*）中，拉康又再度提及了分析家“犹如糟粕”的隐喻（*Autres Écrits*, Paris: Seuil, 2001, 311）。——译注

¹⁰ 拉康在此以“古老联结的断裂”（*debridement du lien antique*）来指涉的应该是人与自然之间的原始和谐的丧失。鉴于环境保护运动在1960年代末的兴起（像“地球之友”这样的环保组织进行的多国反污染运动俨然成为了当时的国际头条新闻，而民众针对1969年美加边境核试验所发起的抗议也最终导致了“绿色和平”组织在1971年的建立），故而在其1971年的研讨班上，拉康也顺带讨论了环境污染和资源浪费等生态学问题，他在那里指出，精神分析因为要促进垃圾的生产，因此它不但要置身于污染者的阵营，同时还要匹配于人与自然之间原始联结的丧失，也就是说，精神分析的根基即在于人与自然之间古老联结的“抹消”。——译注

¹¹ 1968年5月即是在法国知识界引起轰动并导致其后的学术氛围和政治格局发生剧

变的“五月风暴”。在米歇尔·德芒热（Michel Demangeat）教授的倡议下，拉康曾于1968年4月20日受邀在波尔多的查尔斯·佩伦斯（Charles Perrens）精神病院进行了一场讲座，此番讲座的文本被冠以《我的教学，其性质及其目的》（*Mon enseignement, sa nature et ses fins*）的标题发表于雅克-阿兰·米勒（Jacques-Alain Miller）编辑出版的《我的教学》（*Mon Enseignement*），Paris: Seuil, 2005, 76-112。在1971年5月12日的研讨班上，拉康又补充说他到波尔多的造访是发生在“稍晚于其《1967年10月9日有关学派精神分析家的提议》得到大家接受”的时候（S18, 114），恰恰也正是在这份《提议》中，拉康提出了其著名的“通过”（*passé*）程序，作为分析家训练的制度性保证，然而这项制度在其“巴黎弗洛伊德学派”（*École freudienne de Paris*，简称EFP）内部却遭到了元老们的激烈反对，最终导致了EFP的分裂与“法语精神分析组织”（*Organisation psychanalytique de langue Française*，简称OPLF，也叫“第四小组”）在1969年1月的创建。——译注

¹² 关于“文明即是下水道”，拉康在此使用了“提醒”（*rappeler*）这个动词，从而表明了此种思想是由来已久的，而非是他自己的创造。实际上，在罗马城地下建造的“大下水道”（*cloaca maxima*）系统，通常都被誉为是文明化最重要的象征性标志之一。例如，多尼克·拉波特（Dominique Laporte）就曾在其《屎的历史》（*Histoire de la Merde*）一书中写道：“大下水道：即便是在最枯燥的历史教科书与最基础的拉丁文学校教育当中，人们都会抓住一切机会将其称颂作文明的首要能指，它排在混凝土和引水渠的前面，是罗马实现‘高度文明’的例证。”（见《屎的历史》，北京：商务印书馆，2010，16）——译注

¹³ 这里的“垃圾桶”（*poubelle*）应当指涉的是拉康的“出版物”（*publication*），亦即他在1966年出版的《写作集》，而他据此创造的新词“垃圾出版物”（*poubellication*）在1967年至1973年也曾频频出现于他的研讨班。故而，拉康似乎是在这里暗示说，他对于“下水道”的称颂可能会让人觉得他已然不再满足于同其出版物《写作集》相联系的那个“垃圾桶”了。——译注

¹⁴ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康把法语动词“avouer”（供认）的音发作“avouère”，同时又举出了其古语的发音“avoir”（拥有），故而这里玩味的是从“拥有”到“供认”的语义变迁（S18，114）。——译注

¹⁵ 前文的法语动词“拥有”（avoir）在此作名词是“资产”的意思，与这里的“负债”（doit）相呼应。——译注

¹⁶ 拉康在此指涉的是法国著名荒诞派作家萨缪尔·贝克特继《等待戈多》之后的又一部戏剧力作《终局》（*Fin de partie*）：在这部独幕剧中，双目失明的主人公哈姆瘫痪在轮椅上，他那一不幸的双亲早年骑双人自行车出车祸摔断了双腿，如今只能待在墙角的两只“垃圾桶”里，屋内唯一能行走的仆人克洛夫却无法坐下来（见《贝克特选集》第四册，长沙：湖南文艺出版社，2006，1-76）。早在1968年11月13日的研讨班上，拉康就曾在讨论“垃圾出版物”（poubellication）的语境下提及了贝克特的这部戏剧，见《研讨班XVI：从一个大他者到小他者》（*Le Séminaire. Livre XVI, D'un Autre à l'autre*），Paris: Seuil, 11。——译注

¹⁷ “文学的荣誉”在此可能指涉的是以圣奥古斯丁和卢梭的《忏悔录》为代表的西方文学传统。——译注

¹⁸ 拉康在1971年5月12日的研讨班上明确说他在此提及的“教科书”指的是那些文学教科书（S18，114）。随便翻开这样的一本教科书，我们即可从中发现文学的起源往往皆会追溯至古希腊诗人荷马的《伊利亚特》（亦即：以书写的形式“记录”民间歌谣和神话故事的史诗叙事）。——译注

¹⁹ 这里“索福克勒斯的文本”指的是索福克勒斯创作的《俄狄浦斯王》和《俄狄浦斯在科洛诺斯》。——译注

²⁰ 这里“陀思妥耶夫斯基的文本”指的是陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》（见《卡拉马佐夫兄弟》，荣如德译，上海：上海译文出版社，2011），而“弗洛伊德的提审”则指的是弗洛伊德的《陀思妥耶夫斯基与弑父者》（见《弗洛伊德文集》第七卷，车文博主编，长春：长春出版社，2004，143-158）。——译注

²¹ 拉康在本段中以“推进写作”(promotion de l'écrit)来影射的应当是法国作家菲利普·索莱尔斯在1960年创建的先锋文学杂志《太凯尔》(*Tel Quel*)以及由此诞生的“太凯尔”团体,特别是朱莉娅·克里斯蒂娃在1967年基于俄罗斯文艺理论家巴赫金的超语言学方法而提出的“文本间性”(intertextualité)概念,以及她根据巴赫金的“对话”、“复调”和“狂欢”等概念对于文艺复兴时期的法国文学“笑匠”拉伯雷的《巨人传》的重读,恰恰也是在克里斯蒂娃引入巴赫金思想的影响之下,巴赫金研究拉伯雷的博士论文《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》(*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*)在1970年首度诞生了法文译本,其中译本见《巴赫金全集》第六卷(石家庄:河北教育出版社,1998)。——译注

²² 这里“兴趣的移置”即是指从推动“写作”(écrit)转向强调“解读”(lecture)。——译注

²³ 这里的“文章”即是拉康置于其《写作集》卷首的《关于〈失窃的信〉的研讨班》(写于1956年),法文版见*Écrits*, 1966, 11-61;中文版见《拉康选集》,褚孝泉译,上海:上海三联书店,2001, 1-56。——译注

²⁴ 拉康在此说的“那份戏剧情境的排序清单”应影射的是19世纪法国作家乔治·波尔特(Georges Polti)根据歌德鉴定的列表而在1895年写作的《三十六种戏剧情境》(*Les trente-six situations dramatiques*)。——译注

²⁵ 拉康在此玩味的是“故事”(conte)与“叙述”(compte)在法语中的同音异义。——译注

²⁶ 有关“一封信总是抵达其目的地”的论点,见《关于〈失窃的信〉的研讨班》(*Écrits*, 1966, 41)。——译注

²⁷ 有关信带给其轮番持有者的“女性化”效果,拉康在其《关于〈失窃的信〉的研讨班》写道:“这样我们便首先得知,大臣在轮到自己也‘翻转’了这封信,当然不是以王后的那种仓促的举止,而是以一种更为用心的方式,按照人们翻转一件衣服

那样来做。事实上，根据人们当时折信与封信的风尚，他必须如此来进行操作，以便腾出未经沾染的空白处来写下一个新的地址。这个地址变成了他自己的地址。无论这是出自他的手还是出自另一个人，地址上的字迹都显得是非常娟秀的女性化的……无论是故意的还是无意的，意味深长的是大臣终究寄给自己的是一封来自女人的信”（*Écrits*, 1966, 34-35）；“当迪潘走进来时，这封失窃的信就犹如一个女人巨大的身躯，摊开在大臣办公室的空间里”（*Écrits*, 1966, 36）；“这样，迪潘便在他所在的位置上由于体会到了一种显然是带有女性化特质的狂怒而无法针对如此询问他的人来进行自我辩解”（*Écrits*, 1966, 39-40）。——译注

²⁸ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康澄清说前句中能与指区分开来的“lettre”并非是指“文字”，而是指“信件”（*épistole*），因为是信以其“信封”（*enveloppe*）携带着那一主人能指（S18, 115）。——译注

²⁹ 此处的“省略”是“信息的省略”，因而是指信的内容从未在坡的故事中得到揭示的事实（S18, 115）。——译注

³⁰ 拉康在1971年5月12日的研讨班上用“粗抹布”（*serpillière*）替换了这里的“家务事”（*ménage*），并点名道出玛丽·波拿巴（Marie Bonaparte）即是“那位把坡的其他文本擦洗干净的精神分析家”（S18, 115），从而影射的是玛丽·波拿巴曾以“心理传记”（*psychobiographie*）的方法写作的一本研究爱伦坡的精神分析专著，见《埃德加·坡：精神分析研究》（*Edgar Poe: Étude psychanalytique*），Paris: Denoël et Steele, 1933。——译注

³¹ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康用“坡的文本，以及其背后的东西”（*le texte de Poe, avec ce qu'il y a derrière*）替换了这里的“这封有待领取的信”（*la lettre comme en souffrance*），并澄清说是“精神分析”而非“信”在那里显示了自身的失败（S18, 116）。——译注

³² 此处的“光亮”（*lumières*）用作复数形式时具有“启蒙哲学家”的意思，拉康以此来影射的是他在《写作集》封底写下的一小段文字：“要阅读此卷文集，而且是通篇

阅读它，以便感受到在其中继续进行的唯一的争论总是同样的，而且这一争论——似乎要追溯一下——必须被确认作是那些启蒙哲学家（lumières）的争论。因为它是启蒙运动的曙光迟迟未到的一个领域：它是以精神病理学摆脱不掉的一种偏见来进行的，因为它根据的是自我借以赋予自身称号以卖弄存在的一种虚假的证据。晦暗在其中被当成了对象并在那里重获其价值的蒙昧主义中开出了花朵。因此便不要惊讶于人们仍然在那里抵抗弗洛伊德的发现，以一种模棱两可来延长这一措辞：雅克·拉康对于弗洛伊德的发现。读者将了解到是什么在其中显示：隶属于纯粹逻辑的无意识，换言之是隶属于能指的无意识。认识论在此将永远缺席，倘若它不是从一种作为主体颠覆的改革而出发的话。其即位只能产生于实在的层面，而且是在精神分析家们当前占据的一个位置上。正是通过从他们最日常的经验中誊录这种颠覆，雅克·拉康为他们效力了十五个年头。这种事物对于所有人来说都有着太多的利益，以至于它没有构成传言。正是为了让它不至于被文化性的贸易所挪用，雅克·拉康以其《写作集》在呼吁人们的注意。”（参见1966年法文版《写作集》封底）——译注

³³ 拉康在1971年5月12日的研讨班上澄清说“那些人”在此是指“那些精神分析家们”（S18，116），因而下文中的“它”就应当指涉的是“精神分析”而非是“文学批评”。——译注

³⁴ 此句中的“运用”（exercer）与“训练”（exercés）使用的是同一个法语动词“exercer”的变位。——译注

³⁵ 拉康在此以“映套的图形”（figure en abyme）来指涉的是文学中常见的“映套”（mise-en-abyme）概念，亦即某一主题或整个叙事框架在文本空间中被永无止境地映射或复制的叙事程序（例如：环环相扣的故事中有故事或者戏中有戏，等等）。另外，此处的“abyme”同“abîme”，有“无尽深渊”的意思，因而拉康可能影射的是德里达在《论文字学》中对此的一段论述：“根据本文的轴心论题，如果我们考虑到文本之外空无一物，那么我们的最终辩护便会进行如下：增补（supplément）的概念

和书写（écriture）的理论，正如人们如今通常所说的那样，以无穷无尽的映套（en abyme）方式表示了卢梭文本中的文本性本身。我们将会发现，这个深渊（abîme）在此并非是一场幸运或不幸的偶然（accident）。在我们的阅读中将一点一点地形成关于这个深渊的结构必然性的全部理论。无限的增补过程总是已经损害了在场，总是已经铭写了重复的空间与自身的分裂。在场的映套式表征并非是一种在场的偶然；相反，在场的欲望诞生自表征的深渊，诞生自对表征的表征，等等。增补本身，在这个词的所有意义上，都是非常过度的。”（见《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2015，237-238；个别术语的翻译有所修改）——译注

³⁶ 这篇文章即是拉康写于1957年的《无意识中文字的坚持抑或自弗洛伊德以来的理性》（L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud），见*Écrits*, Paris: Seuil, 1966, 491-513。这篇文章可以说是拉康式精神分析符号学的奠基之作，拉康在其中花费了大量的笔墨来讨论隐喻和换喻的运作，而且还尤其提到了西方（希腊文）与东方（甲骨文）这两种不同文化传统下的书写模式，因而在此意义上，我们也可以说拉康这篇《文字抹消地》是他在1970年代对《文字的坚持》一文的重写。——译注

³⁷ 这里的“一封死信”（une lettre morte）也可转译作“一封无法投递的信”或是“一纸空文”。——译注

³⁸ 根据上下文的语境，这里“把它说成是中间抑或是末端的”（la dire moyenne ou bien extrême）中的“它”（la）应当指代的是前一句中的“理性”（raison），而该词在此则应转译作“比率”的意思，拉康以此措辞来指涉的是古希腊数学家欧几里得提出的“黄金分割比率”，如此才可理解何以“指出一切尺度都牵涉其中的那道分割”，见《几何原本》第VI卷定义3：“（把一条直线分成两条线段）当整条直线比大线段等于大线段比小线段时，即可称此直线是按照末端与中间的比率来分割的。”（Une droite est dite coupée en extrême et moyenne raison lorsque la droite entière est au plus grand segment comme le plus grand segment est au plus petit.）对此，可参见拉康1966

至1967年度的《研讨班：XIV：幻想的逻辑》（*Le Séminaire, Livre XIV: Logique du fantasme*）中1967年2月22日的讲座。——译注

³⁹ “周围世界”（*Umwelt*）与“内部世界”（*Innenwelt*）是由德国生物学家雅克布·冯·于克斯屈尔（Jakob von Uexküll, 1864—1994）提出的概念，拉康在下文中针对这对概念提出了尖刻的批评。——译注

⁴⁰ 拉康在本文中几度玩味“临界”（*littoral*）与“书面”（*littéral*）的文字游戏，前者的拉丁文词源“*litorarius*”（*litus, litoris*）与表示“涂改”的“*liturarius*”同音，其本意是“沿海”、“海滨”和“海岸”的意思，亦即海洋和陆地的分界地带，故而在本文中将其译作“临界”。拉康在其1971年5月12日的研讨班上说道：“文字构成了知识与享乐之间的界线。”（S18, 117）因而拉康以此术语来指涉的是把知识（ S_2 ）区分于享乐（ a ）亦即把能指区分于文字的界线，从而强调了文字作为对象 a 与作为“洞”的享乐功能。——译注

⁴¹ 这里即涉及拉康的那句标志性的著名格言：“无意识是像一种语言那样结构的。”——译注

⁴² 在1971年5月12日的研讨班上，拉康把“替代另一个词而采取的词”（*le mot pris pour un autre*）与“甚至是通过另一个词而采取的词”（*voire le mot pris par un autre*）分别指认作隐喻和换喻，并把前者的表达归于法国诗人兼剧作家让·塔迪厄（Jean Tardieu, 1903—1995）的剧作《一个词替代另一个词》（*Un mot pour un autre*, Paris: Gallimard, 1951），剧中的人物系统性地把他们在句子中所讲的关键词统统替换成了没有实际意义且无关对话语境的别的词，但却丝毫不妨碍剧中的对话者与剧场观众的理解。此外，在《无意识中文字的坚持抑或自弗洛伊德以来的理性》一文中，拉康也在类似的语境下提到了对于塔迪厄的这一指涉：“一个词替代另一个词，此即隐喻的公式，而如果你是诗人，如果你要玩一玩隐喻，你就会产生出一种连续的流射，甚至是一种令人炫目的隐喻的组织。此外，要获得让·塔迪厄曾在此标题下创作的对话的那种醉人的效果，就得有从那里发生的所有意指皆是根本多余以便令

人信服的完美表现市井喜剧的示范。”（*Écrits*, 1966, 507）另见《研讨班III：精神病》（*The Seminar. Book III: The Psychoses*），trans. Russell Grigg, New York NY-London: W. W. Norton & Company, 1993, 226。——译注

⁴³ “无意识的种种构形”在此影射的是拉康1955年至1956年度的《研讨班V：无意识的种种构形》（*Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1998）。——译注

⁴⁴ 拉康在此句中以“这样一种混乱的话语”（un tel discours confusionnel）来暗指的是德里达的著作，尤其是他写于1966年的《弗洛伊德与书写的场景》（*Freud et la scène de l'écriture*）与他发表于1967年的《论文字学》一书。在这一段与下一段里，拉康因而都是在指责德里达未经许可便把他自己的思想引入了所谓的“大学话语”。德里达在其文本中使用的很多措辞与参考，诸如“涂抹”（*rature*）、“痕迹”（*trace*）、“原初性”（*primarité*）、“场景”（*scène*），乃至弗洛伊德写给弗利斯的第52封信、弗洛伊德的“狼人”个案以及弗洛伊德有关“魔术书写板”（*Wunderblock*）的文章等，拉康在《文字涂抹地》中皆有一一论及。关于德里达的《弗洛伊德与书写的场景》，见《书写与差异》，张宁译，北京：生活、读书、新知三联书店，2001；关于德里达的《论文字学》，见《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2015年。有关拉康与德里达思想的差异，请读者参见《德里达与拉康：另一种书写》（Michael Lewis, *Derrida and Lacan: Another Writing*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2008）；亦见《德里达面对拉康：解构与精神分析的交织》（Andrea Hurst, *Derrida vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*, New York: Fordham University Press, 2008）。——译注

⁴⁵ 法语动词“importer”同时具有“关系到某人”与“将某人引入”的意思，故我在此作了分别处理。——译注

⁴⁶ 在大学话语的公式中，知识（ S_2 ）处于左上方的“动因”（agent）的位置，而主人能指（ S_1 ）则处于左下方的“真理”（vérité）的位置，故而拉康在此以作为象征界一

般特征的“假象”(semblant)来指涉的即是话语公式中的“动因”的位置。关于大学话语的解释,参见拉康1969至1970年度的《研讨班XVII:精神分析的反面》(*Le Séminaire. Livre XVII: L'envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1991)。——译注

⁴⁷ 此处的“另一种话语”无疑指的是拉康在《研讨班XVII:精神分析的反面》中提出的“分析家话语”。——译注

⁴⁸ 此处的《大纲》(*Enquise*)即是弗洛伊德写于1895年的手稿《科学心理学大纲》(*Project for a Scientific Psychology*, 见《西格蒙德·弗洛伊德心理学著作全集标准版》第1卷, 281-397)。弗洛伊德在世期间始终没有发表他的《大纲》,直至1950年它才被发现于弗洛伊德与弗里斯的通信,从而得以问世。为了解决当时存在于传统神经生理学中的知觉与记忆的悖论问题,弗洛伊德在其《大纲》中提出了神经元之间存在“接触屏障”(Kontaktschranken)的假设,亦即:神经元必须具备一定程度的阻力或“阻抗”,以便能够遵循次级过程的“恒常原则”在神经系统内部积累一定程度的“量”(Q η),从而避免神经系统遵循原初过程的“惰性原则”将其接受的量全部卸载而空。根据接触屏障的作用与否,弗洛伊德又把神经元划作两类:一类是“可穿透性”的 ϕ 神经元,它们不具任何阻力,量可自由通过,接触屏障的作用在其几乎不存在,这些神经元在量通过之后便可立即恢复原先的状态,因而它们被用于知觉的接受;另一类是“不可穿透性”的 Ψ 神经元,因为接触屏障的作用,导致这些神经元在量通过之后会留下永久的改变,从而能够呈现记忆与其他的精神过程。据此,弗洛伊德进一步假设,量的通过不仅在 Ψ 神经元中造成永久改变,而且这种改变的性质还会使 Ψ 神经元的接触屏障变得较具穿透性和传导性,使量更容易通过,亦即更类似于 ϕ 神经元,他把 Ψ 神经元接触屏障的阻力的这种永久减弱的状态称作“辟路”(德: *Bahnung*; 英: *facilitation*), 并指出“记忆即是由存在于 Ψ 神经元之间的辟路来表现的”(S. E., I, 300),但是为了进一步解释记忆具有的丰富多样性,弗洛伊德又以“ Ψ 神经元接触屏障的辟路的差异”修改了上述命题(S. E., I, 301)。——译注

⁴⁹ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康澄清说他以“印痕通路的穿凿”（forage de routes impressive）来指涉的是弗洛伊德在《科学心理学大纲》中提出的“辟路”（frayage）概念（S18，118）。此外，值得一提的是，德里达在其《弗洛伊德与书写的场景》中也专门讨论了“辟路”的问题（见《书写与差异》，张宁译，北京：生活、读书、新知三联书店，2001，362-372），拉康在此显然是针对德里达对于《大纲》的解读。——译注

⁵⁰ 此处的“魔术书写板”（bloc magique）指涉的是弗洛伊德1925年的短文《关于“魔术书写板”的一则评论》（A Note upon the “Mystic Writing-Pad”，S. E.，19，225-232）。所谓的“魔术书写板”就是风靡于当时的一种儿童玩具，由薄薄的一层蜡板与一张透明纸构成，通过透明纸与蜡板的接触，小孩子可以在上面随便涂鸦，而一旦分开透明纸与蜡板，上层便立即还原为一张白纸，而下层的蜡板则可永久保留涂鸦的痕迹。弗洛伊德借此隐喻来说明精神装置具有的永远不被填满地接受新知觉，但同时又能够留下永久的记忆痕迹的能力。——译注

⁵¹ “写给弗利斯的第52封信”指的是弗洛伊德在1896年12月6日写给弗利斯的信，这封信首先被冠以“第52封信”的标题被部分地收录于玛丽·波拿巴·安娜·弗洛伊德（Anna Freud）与恩斯特·克里斯（Ernst Kris）主编的《精神分析的起源——致威廉·弗利斯的书信、手稿及注释：1887—1902》（*The Origins of Psychoanalysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes, 1887—1902*, trans. Eric Mosbacher and James Strachey, London: Imago Publishing Company, 1954），尔后又完整地收录于杰弗里·穆萨耶夫·马森（Jeffrey Moussaieff Masson）主编的《西格蒙德·弗洛伊德与威廉·弗利斯通信全集：1887—1904》（*The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887—1904*, trans. Jeffrey Moussaieff Masson, Cambridge MA-London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1985，207-215）。在这封信中，弗洛伊德根据记忆痕迹在“精神装置”中的登记模式，将“精神装置”描述作从“知觉”（W: Wahrnehmungen）到“知觉符号”（Wz: Wahrnehmungszeichen）到“无

意识”(Ub: *Unbewusstsein*)到“前意识”(Vb: *Vorbewusstsein*)再到“意识”(Bew: *Bewusstsein*)的多层地形学结构,其中他将“知觉符号”(Wz)定义作:“知觉的初次登记;它完全不具有意识能力,而且根据经由同时性的联想来进行排布”(同上,第208页)。该模型构成了他后来在《释梦》第七章中提出的第一地形学的雏形,拉康自己的R图式也是由此模型而来的拓扑学扭曲。拉康对这封信的“利用”可见于《研讨班III:精神病》(*The Seminar, Book III: The Psychoses*, trans. Russell Grigg, New York NY-London: W. W. Norton & Company, 1993, 180-181)与《论精神病任何可能治疗的一个先决问题》(*D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, *Écrits*, 1966, 558)。——译注

⁵² 此处指涉的是瑞典语言学家费尔迪南·德·索绪尔的《普通语言学教程》(中译见高名凯译,北京:商务印书馆,2014)。——译注

⁵³ 斯多葛派语言学家曾认为每一种语言符号都具有“能指物”(signans)与“所指物”(signatum)两个面向,前者是“可感”的,大致对应于索绪尔的“能指”(signifiant),后者是“可知”的,大致对应于索绪尔的“所指”(signifié)。索绪尔概念的这一形而上学的溯源,最早是由苏联语言学家罗曼·雅各布森指出的,德里达在其《论文字学》的第一章《书本的终极与文字的开端》中亦对此有所论及(见《论文字学》,汪堂家译,上海:上海译文出版社,2015,17)。——译注

⁵⁴ 在1971年5月12日的研讨班上,拉康将这里的“无外乎是证明了我的”注解作“因为我只用一个字母来书写它”(S18, 118-119),亦即:拉康在其代数学中将能指表示作字母S。——译注

⁵⁵ 正如埃里克·洛朗(Eric Laurent)在其《失窃的信与精神分析家之道》(*The Purloined Letter and the Tao of the Psychoanalyst*)一文中指出的,拉康在此的“文学性示范”显然是带有马拉美式的风格,见《晚期拉康导论》(*The Later Lacan: An Introduction*), ed. Véronique Voruz & Bogdan Wolf, New York: State University of New York Press, 2007, 36。——译注

⁵⁶ 拉康第一次去日本旅行是在1963年4月，并在1963年5月8日的研讨班上向其听众描绘了他在日本的详细见闻，见《研讨班X：焦虑》第16讲《菩萨的眼帘》（*Les paupières du Bouddha in Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*），Paris: Seuil, 2004, 247-264。时隔八年之后，拉康又再度受邀前往日本访学。——译注

⁵⁷ 拉康在此以“让我们出发吧”（*partons*）指涉的可能是德裔法国作曲家雅克·奥芬巴赫（Jacques Offenbach, 1819—1880）在1858年创作的轻歌剧《俄耳甫斯在地狱》（*Orphée aux enfers*）中的唱词。——译注

⁵⁸ 有关“实在界是不可能”的思想最早可见于《研讨班XI：精神分析的四个基本概念》（*Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*），Paris: Seuil, 1973, 152。——译注

⁵⁹ 苏联在当时开放这条途径西伯利亚平原的航线，就是为了确保间谍飞机不能对它们的军工设施拍照。从某种意义上讲，这条航线在当时原本是一条不可能的路线，因而在拉康而言是呈现出了某种实在界的价值。——译注

⁶⁰ 拉康在此玩味的是“西方”（*occident*）与“事故”（*accident*）及其相关的形容词“偶然”（*accidentelle*）之间的文字游戏，并由此创造出一个新词“西方偶然的”（*occidentelle*）。——译注

⁶¹ 此句中的“语言”（*langue*）并非是指抽象的总体语言结构（*langage*），而是指诸如法语、英语、汉语等的特殊语言系统，在此则特指日语。此外，在1971年3月10日的研讨班上，亦即大概是在拉康前往日本旅行的前两周左右，他就已经说道“日语是靠其书写来喂养的”（S18, 92）。——译注

⁶² “字画卷轴”（*kakémono*）在日语汉字中即被写作“挂物”。——译注

⁶³ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康就“我告诉你们的这个东西，恰恰是作为能指而具有价值的”提醒他的听众说手的独特性仅仅是在能指的层面上才会压倒普遍性，亦即是在言语的层面上，而非是在书写的层面上，因为不管书写的加入了何种程度的“主观性”，笔划中的一竖永远是垂直的（S18, 120）。——译注

⁶⁴ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康澄清说这里的“我不再能够从中把它找出来了”是“我不再能够从草书中找出那个汉字了”（S18, 120）。——译注

⁶⁵ “寓所”（demansion）是拉康在1971年1月20日的研讨班上创造的一个新词，由“demeure”（驻留）与“mansion”（驿站）构成，他引入该词作为“维度”（dimension）的文字游戏，并以此来指涉其话语公式中的四个位置：“真理并非假象的反面。真理即是与假象的维度严格相关的那一维度——如果你们允许我创造一个新词来命名这些铲斗——或者说‘寓所’。真理的寓所支撑着假象的寓所。”（S18, 26）继而，拉康又在1971年2月17日的研讨班上说道：“非常重要的是在我们的时代而且是从业已产生且倾向于建立非常令人惋惜的混淆的某些所述出发来提醒人们注意……文字并非原初的，而是相对于语言的任何功能来说都是继发的，不过，倘若没有文字，也就没有任何可能的方式回来询问是什么从语言的效果本身中导致了原初的力量（premier chef），换言之是从象征秩序中，这即是维度（dimension），我为了取悦于你们而这么说，但是你们也知道我已经引入了另一个术语‘寓所’（demansion），亦即居所，真理的大他者的地点……在其驻留（demeure）中质询真理的寓所，这是仅仅通过写作而构成的某种事物——这里是我今天引入的新的东西——而通过文字是就逻辑仅仅通过文字才得以构成而言的。”（S18, 64）——译注

⁶⁶ “papeludan”在法语中与“pas-plus-d’un”（仅仅是一）同音，该词没有实际意义，纯粹是拉康制作的文字游戏，他在1971年3月17日的研讨班上将其引入：“存在着一种适合于作为文字的起源而保留下来的非常本质的功能，我将其称作‘仅仅是一’……没有这个‘仅仅是一’，你们甚至无法开始书写整数的序列。”（S18, 106）而在1971年5月12日的研讨班上，他则补充说这个“仅仅是一”联系着皮亚诺（Peano）有关自然数的公理系统以及弗雷格（Frege）把自然数序列还原至纯粹逻辑的方式（S18, 120）。——译注

⁶⁷ “Hun-En-Peluce”在法语中与“un-en-plus”（加一）同音，该词没有实际意义，纯

粹是拉康制作的文字游戏，他在1969年6月18日的研讨班上将其引入，见《研讨班XVI：从一个大他者到小他者》（*Le Séminaire. Livre XVI, D'un Autre à l'autre*），同前，375-389。埃里克·洛朗在《失窃的信与精神分析家之道》一文中把这里的“加一”（Hun-En-Peluze）关联于“泰迪熊”（ours en peluche）：“泰迪熊即是我们每个人加诸于大他者的基本力比多的蓄水池，当大他者走掉不管你，把你留给‘没有之物’的焦虑时，你便会再度抓住它紧紧不放。你会像个可怜虫那样抓住你的缠线板，抓住你的泰迪熊紧紧不放，而当你长大的时候，你又会紧紧抓住其他对象来试图替代它，但这么做显然是徒劳。”（见《晚期拉康导论》[*The Later Lacan: An Introduction*]，同前，37）——译注

⁶⁸ “l'Achoso”原本在法语中写作“la chose”，是对弗洛伊德的“大写之物”（das Ding）的翻译，但是从1960年代末开始，拉康便开始用一个在法语中表示否定的前缀“a-”把它改写作“l'a-chose”（发音完全相同），从而肯定了弗洛伊德的“大写之物”作为对象小a的性质，这里姑且将其译作“没有之物”。——译注

⁶⁹ 在1971年5月12日的研讨班上，拉康澄清说：“这道溪流是什么呢？它即是花束。它构成了花束，亦即我在别处区分于最初的一划与将其抹消的事物的花束。我当时就说过这一点，但是人们总是会忘记事物的一部分，关于单一特征我曾经说过，正是经由这一划的抹消，主体才得以表现出来”（见：S18, 121）。此处的“花束”应当影射的是拉康在其光学模型中加以理论化的“波阿斯实验”（l'expérience de Bouasse）的倒置花束。关于“最初的一划与将其抹消的事物”及其对于主体性出现的重要性，见：拉康1961至1962年度的《研讨班IX：认同》（*Le Séminaire. Livre IX, L'identification*），尤其是1962年1月10日的研讨班。——译注

⁷⁰ 古罗马人用蜡板书写，写过了或有错使用蜡来“涂抹”，此即“litura”在拉丁文中的本意。——译注

⁷¹ 正如拉康在1971年5月12日的研讨班上指出的，此处“没有对半的一半”指的是他某天向其听众讲述的“半只鸡”（unemoitié de poulet）的故事，而这可以追溯到1970年

1月21日的研讨班，拉康在那里说道：“我阅读的第一本书的第一篇文本叫作《半只鸡的故事》……而自从我就精神分析作出了某种发展以来，我所教授的东西也可以被恰当地称作是‘半个主体的故事’。”（见《研讨班XVII：精神分析的反面》[*The Seminar. Book XVII: The Other Side of Psychoanalysis*]，trans. Russell Grigg, 55）。

这则故事的原标题就是《半只鸡》（*La Moitié de Poulet*），出自19世纪的法国作家兼教育家让·马斯（Jean Macé）的《小城堡故事集》（*Contes du petit château*, Paris: Hetzel, 1862）。该文也收录于拉康派杂志《第四》（*Quarto*, 1994, 56-57）。——译注

⁷² 拉康有关“一划”概念的理论化受到了我国清代画家石涛“一画之法”的影响。——译注

⁷³ “西方事故受害者”（occidenté）是拉康以“西方”（occident）与“事故受害者”（accidenté）创造的新词。——译注

⁷⁴ 拉康在此影射的是法国诗人亨利·米肖的散文诗与绘画集《在中心与缺位之间》（*Entre centre et absence*, Paris: H. Matarasso, 1936）。拉康曾在其1962年的《康德同萨德》（*Kant avec Sade*）一文中以此措辞来指涉主体的分裂：“即使在缺席时，目光也都是给每个欲望呈现其普遍规则的对象，通过物化它的原因，将它联系于主体‘在中心与缺位之间’的割裂。”（*Écrits*, 1966, 785）而在1972年3月8日的研讨班上他又再度提到了这一措辞，见拉康1971年至1972年度的《研讨班XIX：……或者更糟》（*Le Séminaire. Livre XIX, ... ou pire*），Paris: Seuil, 2001, 121。——译注

⁷⁵ 拉康在此指涉的是古希腊喜剧作家阿里斯托芬的代表作《云》，见《罗念生全集第四卷：阿里斯托芬戏剧六种》，上海：上海人民出版社，2007，157-261。——译注

⁷⁶ “世界”（monde）与“污秽”（immonde）在此是一个文字游戏，后者也可在字面上译作“非世界”。——译注

⁷⁷ “命名”（dénommer）与“数数”（dénombrer）在此似乎存在某种关联，或许我们可

由此联想到老子的“道生一、一生二、二生三、三生万物”（见《道德经》第四十二章）。——译注

⁷⁸ “光线依存于一种宇宙的弯曲”显然是隐射爱因斯坦的广义相对论。在1971年5月12日的研讨班上，拉康对这一段加以阐发道：“根据最近的新闻，我们知道光线也不会遵循直线，而完全是依存于一种宇宙的弯曲。直线在那里仍然铭写了某种东西。它铭写了某种距离，但是根据牛顿的法则，这种距离仅仅是我们称之为瀑布的一种动力学的有效因素，这种动力学造成了所有下落的物体都是遵循一条抛物线。”（S18, 123）——译注

⁷⁹ 此处的“照耀”（ruissellement）与前文中的“溪流”（ruissellement）是同一个法语单词。——译注

⁸⁰ 巴黎的塞纳河上共有35座桥，其中的米拉波桥（le pont Mirabeau）是19世纪末典型的金属建筑物，法国诗人纪尧姆·阿波利奈尔曾写过一首题为《米拉波桥》的诗来感慨时光的流逝和爱情的破裂，从而使这座桥名声大震，并被载入世界文学的史册，其中的第一行诗就是拉康在本段中引用的“在米拉波桥下流淌着塞纳河”（Sous le pont Mirabeau coule la Seine）。——译注

⁸¹ 这里“过去属于我的一本杂志”指的是拉康在1950年代中期参与创办的隶属“法国精神分析协会”（SFP）的官方杂志《精神分析》（*La Psychanalyse*），这份杂志在1956年至1964年总共出版过8期，其封面的标志是拉康从古希腊文字学者赫拉波罗（Horus Apollo, 408—450）1519年版的《古埃及象形文字》（*Hieroglyphica*）中借来的一幅插画，画中一只耳朵漂浮在一座桥上，故而拉康在此将其称作“耳桥”（pont-oreille），另外在1957年6月3日的研讨班上，拉康曾对其听众解释过他援引这幅插画的用意：“画上的耳朵代表着完成的工作与我们必须要做的事情”，见《研讨班IV：对象关系》（*Le Séminaire. Livre IV, La relation d'objet*），Paris: Seuil, 1994, 424。——译注

⁸² 此句中“古老的塞纳河”（la Seine primitive）与弗洛伊德提出的目睹父母性交的“原

初场景”(la scène primitive)同音,从而影射到了弗洛伊德的《狼人》个案,弗洛伊德在其中写道:“从他十岁起,他便时不时地会遭受到抑郁的情绪,这些情绪通常是在下午到来并在五点钟左右达到高峰。这个症状在分析治疗时依旧存在。反复发作的抑郁取代了之前的发烧和倦怠;五点钟要么是高烧最厉害的时间,要么是观察到性交的时间,除非这两者是同时发生的。”(见《狼人:孩童期精神官能症案例的病史》,陈嘉新译,北京:社会科学文献出版社,2015,43)在另一处弗洛伊德写道:“病人又提到蝴蝶栖息于花朵上时,翅膀的张阖给他一种怪怖的感觉。他说,那看上去就好像是一个女人张开双腿,形成一个罗马数字V的字形,我们知道,这正是他童年时期,甚至一直到治疗期间,他习惯性陷入抑郁心境的时间点。”(同上,第88页)——译注

⁸³ 拉康对元语言的最初提及出现在1956年,当时他附和雅各布森的见解,认为凡是语言都有元语言功能:“凡是语言皆隐含有一种元语言。”(S3, 226)但是在1960年代,他却开始提出了相反的观点,如“没有元语言是可以被言说的”(Écrits, 1966, 813)以及“根本没有元语言这样的东西”(S8, 398)。——译注

⁸⁴ 这句话显然是在呼应拉康第XVIII期研讨班的标题《论一种可能并非出自假象的话语》。——译注

⁸⁵ “登陆文字涂抹地”(lituraterrire)是由“文字涂抹地”(litureterre)和“登陆”(terrire)创造的新词。——译注

⁸⁶ 每一个日语汉字基本都包括有两种发音方式:如果是使用该汉字传入日本时的字音,如吴音、汉音、唐音等,则称之为“音读”;与之相应,如果只借用汉字的字形和字义,不采用汉字的字音,而是按照日本固有的同义语汇来发音,则称之为“训读”。——译注

⁸⁷ 有关“单一特征”对于认同过程的重要性,见:《研讨班IX:认同》(Le Séminaire, Livre IX, L'identification),尤其是1961年12月6日、13日及20日三讲。——译注

⁸⁸ 拉康曾在《关于〈失窃的信〉的研讨班》中指出:“真理使虚构的存在本身成为可

能”(Écrits, 1966, 12)。——译注

⁸⁹ 罗兰·巴特在其《符号帝国》中写道：“在日语里，功能性接头词的增生与接尾词的复杂，意味着主体进入到言说中是通过某些预备性、延迟性与坚持性等的手段，它们最终的容量（我们不再能够谈论一行简单的话了）恰恰把主体转变成了一个空无言语的巨大外皮，而非是本应从外面和上面指挥着我们的句子的紧密内核，以至于在我们看来似乎是一种主体性的过剩（据说，日语表达的是印象，而非是誓词）反倒更是使主体在一种碎片化的、颗粒状的、最后分崩离析、走向空无的语言中淡化、弱化、并且元气大伤的手段。”（见《符号帝国》，孙乃修译，北京：商务印书馆，1994，8-9；翻译略有改动）此外，巴特把“日本主体以其所有的方式仅仅构成的包裹空无的外皮”比作是日本传统菜肴“天麸罗”（Tempura）的制作：“它的真正名称应当是没有特殊边缘的空洞之物，或者说是：空洞符号。”（同上，38）——译注

⁹⁰ “文乐座”（bunraku）即是上演日本传统的净琉璃文乐木偶戏的剧院。这种木偶戏起源于江户时代（公元1600年左右），是流行于15世纪的净琉璃叙事艺术与文乐木偶戏艺术的结合，通常都包括说唱叙述、三弦伴奏与木偶表演三个要素：舞台上有一半人高的幕布，幕布后面，三个木偶演员面对观众操纵着关节能活动的大型木偶，一名叙述者坐在高出舞台的平台上，在一名三弦琴乐手的伴奏下向观众讲述剧情，说唱者负责给剧中的男女人物配音，根据角色和剧情的不同，变换着声音和语调。——译注

⁹¹ 这里的“性关系”（rapport sexuel）并非是在发生“性行为”意义上的那种“性关系”（relation sexuelle），而是指男女两性之间的一种“相称”或“对称”的关系，也就是说男人和女人在性化逻辑中只存在一种阴差阳错或失之交臂的“非关系”。关于“性关系”与“书写”的问题，见拉康在1972至1973年的《研讨班XX：再来一次》中的讨论（Le Séminaire. Encore, Paris: Seuil, 1975, 35-36）。——译注

逃逸的文学

吉尔·德勒兹 文 张 凯 译

吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze, 1925—1995），法国著名哲学家，与菲利克斯·加塔利（Félix Guattari）合著的两卷本“资本主义与精神分裂”《反俄狄浦斯》（*L'Anti-Œdipe*）和《千高原》（*Mille plateaux*）影响巨大。他本人的写作亦涉及哲学、文学、电影和艺术等多个领域，著有《尼采》（*Nietzsche*）、《褶子》（*Le pli*）、《批评与临床》（*Critique et clinique*）等作品。

本文节选自1977年德勒兹与克莱尔·帕内（Claire Parnet）合著的《会话》（*Dialogues*），事实上源于两人的对谈和共同思考。标题为译者所加。

离开、逃逸，都是在绘制线路。如劳伦斯所言，文学的最高目标就是“离开、离开、逃逸……越过一道地平线进入另一种生命……于是麦尔维尔发现他来到了太平洋的腹地。的确是跨越了一道地平线”¹。逃逸线（la ligne de fuite）是一种解域化（déterritorialisation）。法国人并不是很理解。很明显，他们像所有人一样也在逃，但他们认为逃离意味着从世界、神秘主义、艺术或其他一些相当凌乱的事物中找到一个出口，因为我们在逃避义务和责任。但逃离并非放弃行动：没有比逃逸更主动的了。它是对想象的背离。它也是让逃逸——不一定要是他者，而是要某些事物逃逸，让整个体系逃逸，就像炸裂一个管道。乔治·杰克逊²在狱中曾写道：“可能我是在逃跑，但在逃逸的整个过程中，我都在找一把武器。”劳伦斯也说：“我说，让那些旧的枪烂掉吧。拿起新的枪，照直射吧。”³飞逸是绘制一条线，一些线，一整张图。人只能通过长长的、破碎的飞逸才能发现世界。英美文学一直在展示着这些断裂，展示着这些通过逃逸线创制自己逃逸线的角色。托马斯·哈代、麦尔维尔、斯蒂文森、弗吉尼亚·伍尔夫、托马斯·沃尔夫、劳伦斯、菲茨杰拉德、米勒、凯鲁亚克。在他们这里，所有事物都是出发、生成、通过、突变、魔鬼，都在和外部发生关系。他们创造了一个新的地球；但地球的运动可能也是在将自身解域化。美国文学按照一种地理路线运作：向西方逃逸、发现真正的东方是在西方、感到边界就是要来来回回跨越的东西。⁴生成是地理性的。法国没有类似的现象。法国人太人性化、历史化，太过关注未来和过去。他们的时间都花在深层分析中。他们不知道怎样生成，

他们只会就历史的过去和未来思考。即便是对革命，他们思考的也是“革命的未来”，而非一种革命的生成（*devenir-révolutionnaire*）。他们不知道怎样绘制线路，不知道怎样追寻途径。他们不知道怎样穿透或磨平墙壁。他们太执迷于根基、树木、调查、树状点、属性（*propriétés*）。我们可以看看结构主义：它是一个由点及位置构成的体系，由称之为能指（*signifiantes*）的碎片（*coupures*）所维持，而不是在推力和断裂的作用下前行。它扭曲了逃逸线，没有在社会场域中跟随、绘制、拓展这些线路。

有一个很好的段落，对法国国王与英国国王进行了比较：前者拥有关于土地、遗产、婚姻、诉讼、计谋、欺骗的政治，而后者拥有的则是一系列解域化的动作，他们的漫游、放弃以及瞬间的背叛，这是不是出自米什莱的作品？他们释放了资本主义洪流，而法国人则发明了资产阶级权力装置，可以去限制他们，让其承担责任。

逃逸并非完全是旅行，甚至也不是移动。首先，旅行是一种法国时尚——非常有历史、文化和系统性——在此，放逐自我让他们十分满足。其次，逃逸可以原地发生，可以出现在不动的旅行中。汤因比认为，严格说来，从地理的角度看，游牧民既非移民也非旅行者，相反，他们并不移动，他们执着于草原，原地踏步，在原地追随着逃逸线，是最伟大的新型武器发明者。⁵但历史尚未开始了解游牧民，他们既没有过去也没有未来。地图仍是密不透风的地图，地理仍是物理上的移动，同样也是精神和肉体的移动。劳伦斯抨击麦尔维尔时认为，麦尔维尔太过重视旅行。旅行最终变成了回归

蛮荒，但这种回归只是一种退化。旅行中总会有一种自身的再辖域化（se re-territorialiser）：在此期间，人们总会再找到他们的父亲或母亲（或者更糟）。“倒退到野蛮人阶段使得麦尔维尔大病难愈……他一经逃离，就开始叹气，就渴求起‘天堂’来——家和母亲就在彼岸，即使要乘捕鲸船回去。”⁶菲茨杰拉德则更为犀利：“这让我想到，那些活下来的人已经实现了某种‘决裂’。这是个分量很重的词儿，当你既有可能被领进一座新监狱，也有可能被押回旧牢房时，‘决裂’和‘越狱’就不是一回事。著名的‘遁世隐居’或者‘远离尘嚣’其实是困在陷阱中的远足，哪怕这陷阱将南方的海——专供那些想画海或者想在海上航行的人享用——都囊括其中。而‘决裂’则意味着你无法回头；它无可逆转，因为它使得‘过去’不复存在。”⁷

尽管我们对逃逸和旅行做了区分，但逃逸仍是一个暧昧不清的存在。循着逃逸线，我们将无法再见到我们逃离的一切，这到底是什么意思？逃离永恒的父亲母亲，我们是否还能在逃逸线上重新见到所有的俄狄浦斯结构吗？逃离法西斯，我们在逃逸线上再次见到了法西斯主义的凝聚。逃离一切，我们怎样避免重构我们的故乡和权力组织、我们的麻醉剂、精神分析以及我们的爸爸妈妈？人们怎么才能避免逃逸线的生成变成一种简单直接的自我毁灭行为；诸如菲茨杰拉德的酗酒，劳伦斯的幻灭，弗吉尼亚·伍尔夫的自杀，凯鲁亚克的悲惨结局？英美文学整体上浸淫着一种阴郁的毁灭过程，作家们就这样被带走了。幸福的死亡？这只能借助逃逸线来解释，解释的同时我们也在绘制逃逸线：招致的危险，需要耐

心和警惕去避免，流沙和深渊，我们必须实时修正线路去避开。我们无法预见。真正的决裂会随着时间的延展，它与极富意义的断开不同，不仅必须要一直避免错误的模仿，同时还要远离自身，远离静候着的再辖域化。这就是为什么它会从一个作家跳到另一个作家，就像一些必须要被重启的东西一样。英美人与法国人重启的方式不同。法国人重启时是一块白板（*tabula rasa*），是要找一个能作为源点的、永久锚点的原初的确定性。另一方面，另一种重启的方式是，捡起断掉的线，在断的地方接上一段，从窄小峡谷的两块岩石中间穿过，或者越过它曾停留过的虚空。开端和终点从来都很无趣；它们只是一个点。有趣的是中间。英语中的零永远都在中间。瓶颈永远在中间。线的中间是最不舒服的地方。人们是通过中间重新开始。法国人思考的时候太过借助树了：知识树、树状的点、阿尔法和欧米伽（*l'alpha et l'oméga*）、根茎和顶端。树的反面是草。草不仅长在事物的中间，它自己也是从中部生长。这就是英美人的问题所在。草有其逃逸线，也不会生根。我们头脑中的是草，而不是树：思考展示了头脑的样子，是草状的“特殊神经体系”。⁸

以托马斯·哈代的作品为例：他的人物不是人或主体，他们是许多强烈感觉的集合，每一个都是这样一种集合，一个小包，一团多样的感觉。这里对个体有种奇怪、异常期待：不是因为他作为一个人把握住自身，也不是因为他可被当作一个人，就像在法国人那里一样，恰恰相反，这是由于他将自身和其他人视为多种“独特的机遇”——这种独特的机遇可以造就这样或那样的结合。无主体的个体化。这些强烈的情感，

这些集合或结合，都是在沿着幸运抑或不幸的线路奔走，相遇即在此发生——必要的话，不好的相遇会导向死亡、谋杀。面对此种实验性的经验世界，哈代召唤了某种古希腊式的命运。个体、情感，他们跑过荒原，就像跑过一条逃逸线或一条大地解域化之线。

逃逸是某种谵妄（*délirer*）。变得谵妄确实是脱离正轨（就像胡说八道 [*déconner*]——说一些荒诞不经的事，等等）。逃逸线中有各种疯狂的、着魔的东西。魔鬼与神灵不同，神灵确立特征、属性以及功能、领域和规则：它们所涉及的均为正轨、界线和调查。而魔鬼则是在差异间跳跃，从一个差异跳到另一个差异。“哪个魔鬼跳得最远？”俄狄浦斯问道。⁹ 逃逸线中总会有背弃。这不是奸计，不是像一个有条理的人在规划自己的未来，而是背弃，是一个简单的人不再拥有过去或未来。我们背弃的是试图拖住我们的固化权力、大地上已然确立的权力。背弃一直以来都意味着双重转离（*double détournement*）：人转身离开上帝，而上帝也转身离开人。正是在这一双重的转离中，在面对面的背弃中，逃逸线——也即人的解域化——得以绘制。背弃就像盗窃，它总是双重的。科罗诺斯的俄狄浦斯，在其长期的漫游中，已经是这一双重转离的绝佳例证。但俄狄浦斯仅是闪米特人的古希腊悲剧。上帝离弃那些离弃上帝的人，这是《旧约》的主题。它是该隐的故事，该隐的逃逸线。它是约拿的故事：我们知道，这位先知走上了抗拒上帝命令的路，并由此比他遵从的时候更好地实现了上帝的诫命。这是个叛徒，他给自己招来了厄运。在《旧约》里，各种逃逸线，分割大地和大海的线纵横

交错。“让自然中的各种要素不再接吻，让它们各自相背吧。让鱼人离开他的人文妻子和孩子……横渡大海，横渡大海，他们的心这样激励着他们。离开爱和家。”¹⁰“伟大的发现”、“伟大的探险”并不仅仅涉及有待发现之物的不确定性、对未知的探索，而是在创造逃逸线和背叛的权力：做仅有的叛徒，背叛一切——阿基尔，上帝的愤怒。¹¹ 雅克·贝斯（Jacques Besse）在一个离奇的传说中描述过克里斯托弗·哥伦布，其中还包括哥伦布的生成女人（le devenir-femme）。¹² 叛徒的创造性背叛，和骗子的抄袭截然相对。

《旧约》并非史诗或悲剧，而是第一部小说，英语世界就是这样理解的，认为它是小说的根基。叛徒是小说、英雄都必需的角色。叛徒针对的是主流的意义世界，是既定的秩序。这与骗子十分不同：骗子要求占有不动产或攻占领土，甚至会引入新的秩序。骗子有许多未来，尽管如此却没有任何生成。神父、占卜师都是骗子，而实验者则是叛徒。政客和朝臣是骗子，但战士（不是元帅或将军）是叛徒。法国小说中有很多骗子，我们的小说家经常自欺欺人。他们和《旧约》并没有特定的关联。莎士比亚的舞台上有许多骗子国王，他们通过欺骗登上了王位，最后却被证明是个好国王。但在理查三世这里，他却上升到了一定高度，成为一部最为小说化的悲剧。理查三世并非只是简单地想要权力，他更需要背叛。他不要征服国家，而是组装一种战争机器：他怎么会是唯一的叛徒，可以背叛所有人呢？他和安夫人的那场被批评家认为“荒谬而夸大”的对话展现了两张正在背离的面孔，安夫人，虽早已答允并为之着迷，却对理查三世居心叵测的打算

有所察觉。要揭露背叛，没有什么比对象的选择(choix d'objet)更好了。不是因为它是对象的选择——可怜的想法——而是因为它在生成，是完美的魔鬼要素。在他对安夫人的选择中，理查三世有一种生成女人的趋势。在麦尔维尔这里，亚哈船长犯了什么罪呢？那就是选择了莫比·迪克这头白鲸，而非遵守这群渔民的法则，因为根据法则，捕鲸是随机的。这里就有亚哈魔鬼化的一面，他的背叛，他同利维坦的关系——这一对象的选择使其自身进入了一种生成白鲸。克莱斯特(Kleist)的《彭忒西勒亚》(*Penthesilée*)中也有同样的主题：彭忒西勒亚的原罪，是选择了阿喀琉斯，但亚马逊部落的法则却禁止挑选敌人：彭忒西勒亚魔鬼化的一面把她引向了一种生成犬狗。(克莱斯特让德国人感到惊恐，他们没有将其视为他们中的一员：在其骑马远足中，克莱斯特是诸多不屑德国秩序的作家之一，他知道怎样在丛林和国家之间绘制一条炫目的逃逸线。如同伦茨、毕希纳等所有反歌德的人。)我们必须设定一种既非健康亦非疾病的特殊官能：异常的官能(la fonction de l'Anomal)。异常总是在边界上，类似于夹层或一种多样性；它是后者的一部分，却早已使之进入到另一种多样性当中，让它生成，它绘制了一条中间线(ligne-entre)。这也是“局外人”(outsider)：莫比·迪克、洛夫克拉夫特¹³的物(la Chose)或实体(l'Entité)、恐惧。

也许写作与逃逸线有内在的关联。写作就是绘制逃逸线，这不是想象出来的，人们确实是被迫跟随着逃逸线，因为事实上，写作将我们卷入、拉到那里。写作就是生成，但与生成作者毫无关系。这是在生成其他东西。职业作者在其过去

或未来、其个人前途或后世那里得到评判（“两年、百年之后就会有人理解我”，等等）。写作只有不委身于既定的秩序话语，才会包含生成，但其自身绘制的逃逸线是相当独特的。大家会说，写作只要不是官方的，它自身就必然与“少数派”（minorités）有所关联，这里的“少数派”并不必然是为自身写作，也不是写那些未有人涉及过的目标化人群，恰恰相反，它们只是在写作的实践中被随意捕捉来的个体。少数派绝不是现成的存在，它只在逃逸线上才可形成，同时也在这条线上前进、进攻。写作中有一种生成女人。这不是要“像”一个女人那样去写。“包法利夫人就是我”——这是患癔症的骗子说的话。即便是女人，她们强迫自己像女人一样写作时也不一定会成功。女人不一定是作者，而是其写作中的生成少数派，不管那是男人抑或是女人。弗吉尼亚·伍尔夫禁止自己“像女人一样说话”：她为此愈发地驾驭了写作中的生成女人。劳伦斯和米勒都被视为大男子主义者（phallocrates）：但写作却将他们拉入到永无止境的生成女人中。只有经过这种生成——在此女人要付出和男人同样多的努力——英国才造就了如此多的女性小说家。写作中有生成黑人、生成印第安人，后者并不在于可以讲美洲印第安语或蹩脚法语（petit nègre）。写作中的生成动物，并不在于模仿、“扮演”动物，就像莫扎特的音乐不会模仿鸟儿，尽管其中也充斥着生成鸟儿。亚哈船长有一种生成鲸鱼，而这并不是模仿。在劳伦斯最受人推崇的诗作中，有生成乌龟。写作中有生成动物（devenirs-animaux），但这并不在于它谈到了某人的狗或者猫。它不如说是两个王国之间的一场相遇、一条捷径，一次电码的截获，由此，每

一个王国都被解域化了。在写作中，一个人总把写作赋予了那没有写作的人，而后者则赋予了写作一种生成，没有生成，写作就不会存在，没有生成，写作就只是一种服务于现存权力的纯粹冗余。作家是少数派分子（minoritaire），这并不是说写作的人比阅读的人少；当然今天这也不再是现实：它意味着写作总是会遇到不写作的少数派群体，并且，写作不会在其位置上或按其诉求，负责为这一群体写作，但存在着一场相遇，在那里，它们相互推动，凭借一种结合的解域化，将彼此推上了其逃逸之线。写作总要和另一些东西结合，和其自身的生成结合。单线程是无法催动装置的。这里重要的不是模仿，而是结合。在最根本上，作家被一种生成非作家（devenir-non-écrivain）所渗透。霍夫曼斯塔尔¹⁴（他当时用了一个英语笔名）在目睹了鼠群的苦痛后，就停止了写作，因为他感觉到动物的灵魂正在他身上张牙露齿。一部精彩的英国电影《威拉德》¹⁵就呈现了主人公的不可抗拒的生成老鼠的情形：他想尽一切可能守住人性，却发现自己卷入了这一致命的耦合中。如此多的作家陷入沉默和自杀，原因就在于那些违背本性的婚姻、那些违背本性的结合。对写作而言，除了背叛自己的王国、自己的性别、自己的阶级、自己的多数派外，还有什么理由呢？还有就是背叛写作。

许多人都想做叛徒。他们有此信仰，他们相信他们如此。但他们只是些小骗子而已。在法国文学中，莫里斯·萨克斯¹⁶就是一可怜的例子。哪个骗子不曾对自己说：“啊，我终于成为真正的叛徒了。”但哪个叛徒不在一天结束时告诉自己：“毕竟，我只是个骗子。”成为叛徒很难；那是在创造。人必须为

此丢掉其身份、其面孔，必须要消失，变成未知。

写作的目标、结局是什么呢？远不只是生成女人、生成黑人、生成动物等，也不只是生成少数派，还有一种生成不可感知（*devenir-imperceptible*）的终极计划。不，作家不会希望被人“知道”、承认。不可感知，这是急速和缓慢的共同特点。写作的唯一目标就是丢掉面孔，跳过或穿过墙壁，耐心地刨平墙壁。这就是菲茨杰拉德所谓的真正突破：逃逸线，而非航向南海，攫取奥秘（即便人都不得不生成动物、生成黑人或女人）。最终变成未知，正如极少数人做到的，就是背叛。完全不被人知道，甚至不被女房东或邻居知道，这非常难，如同无名的歌手，间奏曲。在《夜色温柔》（*Tender is the Night*）的最后，主人公真正地从地理上消散了。菲茨杰拉德在一部如此美妙的作品《崩溃》（*The Crack-Up*）中说道：“我觉得自己就像是十五年前从‘大颈’出发坐通勤车时看到的那些目光如炬的家伙一样……”¹⁷ 整个社会体系可称为白墙/黑洞体系。我们一直都被钉在主流意义的墙上，也一直陷在我们的主体性之洞中，陷在我们最为珍视的自我黑洞中。墙上镶嵌了诸种客观的规定，这些规定将我们限制在条条框框之中，赋予了我们身份，让我们为世人所承认，洞中存放着——连同我们的意识——我们的情感、我们的激情、我们的众所周知的小秘密，我们想要它们被人知道的欲望。就连面孔也是这一体系的产物，它是一个社会产品：一张有着白色脸颊、黑色眼洞的宽脸。我们社会需要生产面孔。基督发明了面孔。米勒的问题（和劳伦斯的一样）是：如何通过解放我们身上那追寻生成之线的探索的头脑，来毁掉面孔？如何闯过墙壁，

而不被弹回到墙上或墙后，或者被它击垮？如何逃出黑洞，而不在其深处徘徊不前，什么样的粒子逃出了黑洞？如何完全打碎我们的爱情，从而最终变得能够去爱？如何变得不可察觉？

我不再注视我搂在怀里的女人的眼睛，我头、胳膊、腿并用，从眼睛里游过去，我看到在眼窝后面有一片未被勘察过的区域，未来的世界，在这里没有任何一种逻辑……这种无私的眼睛既不揭露也不启发。它沿地平线旅行，一个无休止的、无知的旅行家……我打碎了诞生所造就的墙壁，而航线是圆形的，破坏不了的……我的整个身体必须变成一道永恒的光线，以越来越长的速度移动……因此我闭上耳朵、眼睛、嘴巴。在我真正重新成为一个人以前，我也许将作为一个公园而存在……¹⁸

在那儿我们不再有秘密，不再隐藏什么。正是我们，已变成了秘密，正是我们，被隐藏了起来，尽管我们所做的一切都在光天化日下公开地进行。这是“被诅咒者”¹⁹浪漫化形式的反面。我们给自己涂上了世界的颜色。劳伦斯谴责那种对“肮脏小秘密”的狂热，他认为法国文学充斥着这种狂热。人物角色和作者总有小秘密，并滋养了阐释的狂热。一些东西总会提醒我们另外一些东西，让我们想到别的东西。我们记住了俄狄浦斯的肮脏小秘密，却记不住科罗诺斯的俄狄浦斯：那时的他，已在其逃逸线上，变得不可感知，同化于这一伟大鲜活的秘密。当你不再隐藏任何东西，而人们也因此无法掌控你的时候，就有伟大的秘密。无处不在的秘密，不

再有什么要说。“能指”发明以来，事物不曾归位。不是我们阐释语言，相反，是语言开始阐释我们，阐释它自身。意义和阐释是地球的两大疾病，一对暴君和神父。能指总是小秘密，永远绕着爸爸妈妈转来转去。我们在敲诈我们自己，让自己变得神秘、谨慎，我们喊道：“看我被秘密压成什么样了。”肉里的刺。小秘密通常都化约为悲哀的自恋和虔诚的自慰：幻想！“僭越”，对于处在教皇和神父律令中的神学院学生而言，它太诱人了，这些骗子。乔治·巴塔耶是真正的法国作家。他使小秘密成为了文学的本质：里面有母亲，底部有神父，顶上是眼睛。幻想维系着能指，维系着一者对另一者的解释，以及一者同另一者的解释，它在这些方面对写作的伤害，怎么强调都不为过（它甚至都侵入了电影）。“幻想的世界属于过去”，一场怨恨和负罪的戏剧。你看，现在许多人一个个都声称“阉割万岁，它是家，是欲望的起源和终点！”而中间的部分却被遗忘了。新品种的神父被不断地发明出来，就是为了这肮脏的小秘密，其目标就是让自身得到承认，将我们扔回到那个黑洞中，把我们弹回到那面白墙上。

你的脸和眼总是能泄露你的秘密。丢掉面孔。变得能够在没有记忆、幻想、阐释、权衡之时去爱。只让流（flux）存在，有时会干涸，会冰冻，亦会泛滥，间或合流或分叉。男人女人都是流。所有的生成都蕴于做爱之中，所有的性，单个人的性或两个人的性都与阉割无关。逃逸线上除了生命实验外，不再有任何东西。人绝不会有先见之明，因为人不再有未来或过去了。“如我所是地看我”：所有这样的东西都终结了。不再有幻想，只有生命进程，它总在形成过程中得到

修正，在挖空过程中遭受背叛，就像那些为了防止流泛滥而竖起的岸堤或铺设的沟渠。如今只有这样的探索旅行：人们总在西方发现那曾被认为是在东方的东西，反转的器官。相比于法国作家勤勤恳恳、一丝不苟、有节有制地生产出的垃圾，每一条让人在其中忘乎所以的线路，都是一条羞耻之线。已不再有无穷无尽的说明报告，它总是让人稍微有点恶心，只有已然完结的实验进程、体验纪要。克莱斯特和卡夫卡的时间都用在生命的规划上了。规划（programme）并非宣言——更非幻想，而是一种为难以预见结果的实验提供参照点的方法（就像所谓的标题音乐 [la musique à programme]）。卡斯塔尼达²⁰作品的力量就在其有规划的毒品体验中，它每次都能拆散阐释，抹掉著名的能指。不，我在毒品的作用下看到并追赶的那条狗，不是我该死的母亲……这是一个生成动物的程序，它只试着说出他生成了什么，并让我和他一起生成。其他的生成也将在此衔接，在生成分子中，空气、声音、水都在其粒子中得以把握，与此同时，它们的流也与我的流合而为一。整个微观感知（micro-perceptions）的世界把我们带到那些难以察觉的事物中。实验，绝不阐释。制定规划，绝不幻想。在写作生成女人方面，亨利·詹姆斯是认识最为深刻的作家之一，他创造了一位女报务员，一个深陷在电报流中的女主角，尽管她一开始凭借其“超常的阐释技巧”而掌控了一切（鉴定寄件人及匿名的或加密的电报）。但从碎片到碎片，形成的只是不断的实验，阐释由此开始崩溃，观念或知识、秘密或占卜也均将消失。“最后，她知道得太多，再也无法阐释了，一切都清晰明了，她也不需要再认清什么……”

剩下的只是富丽堂皇的光线。”英美文学是一种实验过程。它们已杀死阐释。

认为逃逸线是逃离生命；逃向想象或艺术，这绝对是一条错误路线。恰恰相反，逃离是要生产现实（réel），创造生命，发现武器。通常来说，正是在这同样虚假的运动中，生命降格成了私事，而作品被认为在它自身中发掘其目的，不管是作为整体的作品，还是创作过程中的作品，它们都回到了一种写作的写作（une écriture de l'écriture）。这就是为什么，法国文学充斥着宣言、意识形态、写作理论，同时也布满了个体的冲突、精益求精的行为、神经质的谄媚、自恋的法庭。在生活中，作家自己都有个不堪的角落，与此同时，他们也有自己的土地、自己的故乡，在其作品中，这些是更为精神化的内容。他们私底下都喜欢臭味熏天，因为这样他们所写的东西才会更加崇高且意义深远。法国文学常常是神经质人群最为无耻的颂歌。那么，在揭示诡计和生活小秘密方面，作品的重要性愈为凸显，反之亦然。你们应当听一下能干的批评家如何谈论克莱斯特的失败、劳伦斯的阳痿、卡夫卡的幼稚、卡罗尔的小姑娘²¹。这些毫无价值。意图总是最美好的：生命看似愈发可怜，作品就显得愈发伟大。我们可以安全无虞地欣赏作品中浸淫的生命力量。一切早已毁灭殆尽了。正是这同样的怨恨，这对阉割的同样品味，激活了大能指（le grand Signifiant）作为作品所提出的定局，也激活了虚构的小所指（le petit Signifié）、幻想作为生命所暗示的权宜之计。劳伦斯批评法国文学无可救药地理智化、意识形态化、理想化，本质地批判化，批判生命而非创造生命。字里行间的法国民

族主义：要求评判与被评判，这种可怕的狂热充斥于文学：在这些作家及其作品人物中，有着太多的歇斯底里症状。厌恶、渴望被爱，却在爱和崇敬方面极为无力。其实，写作本身并无目的，恰恰是因为生命并非私事。更确切地说，写作的目标就是将生命带向一种非个人力量的状态。由此，所有深植在作品中的领地、目的，都被其放弃了。人为何写作？因为那无关乎写作。可能是作家身体欠佳、弱不禁风。他仍是神经病患者的反面：一种伟大的活力（以斯宾诺莎、尼采或劳伦斯的方式），因为只有对其体内奔突的生命、其身上经过的情感而言，他才显得过于虚弱。写作只有一个功能：变成融汇其他流的流——世上所有的生成少数派。流是一种强烈、瞬时、突变的事物——居于创造和毁灭之间。只有流被解域化时，它才能与其他流成功结合，它们同时也将它解域化，反之亦然。在生成动物中，人和动物结合，但两者并无相似之处，也不相互模仿，它们互相解域化，将逃逸线推得更远。它们中间贯穿着一种转继和突变系统。逃逸线创造了这些生成。逃逸线没有疆域。写作实现了这种结合、流的变动，生命借此从人群、社会和宰制的怨愤中逃离。凯鲁亚克用语如日本素描一样简朴，像一只悬空的手绘制的一条纯净的线，跨越了时光和宰制。它能让一个真正的酒鬼也有所节制。或者是托马斯·哈代的荒原话语（phrase-lande）、荒原界线（ligne-lande）：这并非指荒原是小说的主题或内容，而是指一种现代的写作流与古老的荒原流结合在了一起。一种生成荒原；或是米勒的生成草地，他称之为生成中国。弗吉尼亚·伍尔夫有一种天赋，可以在各个辖域和元素间自由穿行；其厌

食症是必需的吗？只有借助爱才可写作，所有写作都是一封情书：真实文学（reel-littérature）。人应只在爱，而不在悲惨的死亡中死去。人应只借这样的死亡写作，或因这样的爱停止写作，或同时在爱和死亡中继续写作。我们都知道，凯鲁亚克的《地下人》（*The Underground Ones*）是最为重要、最具影射意味的爱情作品。他没问“写作是什么？”，因为，只要写作对他而言，已是另一种生成，或源于另一种生成，那么，他就拥有写作的一切必要性，除了进行写作，就不可能有别的选择。写作，让生命超越了个体化范畴，让生命对那仅以自身为目的的写作而言，不再是一个可怜的秘密。啊，想象与象征如此贫乏，真实（le réel）总被推延到明天。

最小的实体单位不是词语、观念、概念或能指，而是装置（agencement）。一直都是装置在生产陈述（énoncés）。不言而喻，陈述没有主体，主体只能是说明（énonciation）的主体，就像它们与作为陈述主语（sujets）的主体（sujets）毫无关联一样。陈述是装置的产物——永远都是集合性的，让入口、多样性、疆域、生成、情感、事件在我们内外运作。专有名词没有指定某个主体，而是某种发生在至少两个事项之间的东西，它们不是主体，而是施动者（agents）、元素。专有名词并非个人（personne）的名称，而属于人民（peuples）、部落、动物群、植物群、军事行动或者台风、集团、有限公司和生产工作室。作者（auteur）是一个说明的主体，而写作者（écrivain）——他并非作者——则不然。写作者从创造他的装置那里开始创造装置，他将一种多样性慢慢变成另一种。难点在于如何把一个非同质整体的诸要素汇聚到一起，使其

兼容协作。结构关涉的是一种同质化环境，而装置则并不如此。装置是合力，是“感应”（sympathie）、共生。最强烈的感应。感应不是一种对关切或心灵共享的模糊感受：相反，它是对身体的运用或渗透，憎恨或喜爱，因为憎恨也是一种混合物，它是身体，只有在混合了它所厌恶的对象后才是好的。感应是相互爱着或恨着的身体，它一直都在人群中运作，存在于这些身体之中或作用于这些身体。或许，身体是物质化、生物化、精神化、社会化、言语化的：它们一直都是身体、躯体。作者身为说明的主体，首先是一种精神：有时他会认同其作品中的人物，有时也会让我们认同他们或他们所体现的思想；另一方面，他偶尔也会拉开距离，让他或我们能够去观察、批评、延伸。但这无所裨益。作者创造了一个世界，但没有什么世界在等着我们去创造。既不是认同也不是距离，既不是靠近也不是远离，因为无论何时，人们都被引导着站在某人的位置上为之代言。人们应当反过来同他交流，同他写作。同这个世界一起，同这个世界的一部分一起，同人类一起。这完全不是交谈，而是共谋，是爱或恨的碰撞。感应之中没有审判，只有各种身体之间的不谋而合。“从最恨到最爱，没完没了的说不清道不明的灵魂上的感应。”²² 就这样装配：在内部世界和外部世界的相遇线上，居于中间。居于中间：“当务之急就是要当个废物，与别人想法同出一辙，不要像个怪物标新立异。我思索过，写作使我获得的惟一好处就是抹掉了与同伴之间的差异。”²³

不得不承认，距离和认同，这两个陷阱就是世界本身赋予我们的。世界上有太多神经病和疯子，他们紧盯着我们，

一直都要拖我们下水，变成他们的状态，把他们的毒药、瘕病、自恋传染给我们，这种传染病十分隐秘。一些医生和学者将健康且科学的目光赐予我们，他们也完全是疯子、偏执狂。人们必须拒绝这两个陷阱，一个给了我们感染和认同的镜子，另一个则让我们看到了理解的目光。我们只能在装置中装配。劳伦斯曾说，我们有的只是对抗争的感应，对写作的感应。不过，感应还需认真对待，它是一种身体上的抗争，厌恶威胁及腐蚀生命的事物，喜爱生命得以勃发的空间（不是子嗣或家族的兴旺，而是一种增殖……）。不，劳伦斯说，你不是一闪而过的小爱斯基摩人，黄色皮肤，满身油污，别把自己和他弄混。但你可以设身处地地去感受他，你有某种可以和他配置在一起的东西，生成爱斯基摩人不在于扮演成爱斯基摩人，也不在于模仿、认同或接纳他，而是在你和他之间装配上某种东西，因为只有在爱斯基摩人自身生成某种其他东西的时候，你才能生成爱斯基摩人。疯子、瘾君子、酒鬼也同样如此。我听到了反对意见：凭借那微不足道的感应，你利用了疯子，你为疯癫高唱赞歌，然后你就会抛弃他们，你只会走到这里……完全错了。我们正试着从爱中抽出一切占有、一切认同，从而变得能够去爱。我们正试着从疯癫中抽出它所包含的生命，虽然我们厌恶那不断扼杀生命，让其自相反对的疯子。我们也正试着从烈酒中抽出它所包含的生命，不需要喝下去：亨利·米勒的作品中有一幕被纯水灌醉的场景。生成就是毫无酒精、毫无毒品、毫无癫狂地去爱，是为一份越来越丰盈的生命生成清醒（devenir-sober）。这就是感应、装置。整理一个人的床铺，和事业的开创相反，

既不是做擅于认同的模仿者，也不是做保持距离的冷漠医生。你铺好了床，自己躺上去，没人会来给你盖被子。好多人都渴望一位善解人意的伟大母亲，或一个离得远远的社会医疗工作者，来给自己盖被子。是的，疯子、狂人、神经错乱者、酒鬼、瘾君子、传染病患者，让他们滚得越远越好：我们的真正感应就是，那不关我们的事。我们每个人都要有自己的路。但做到这点有时很难。

这些谈话中有一条规律：段落越长，就越适合读得快些。重复应当发挥加速的功能。某些事例不断重现：黄蜂和兰花，或马和马镫。可能还有其他一些例子，但回溯同样的例子却会显得仓促，甚至会有让读者感觉烦闷的危险。一部间奏曲？所有的音乐、所有的写作都上了这一课。正是这谈话自身，将成为一部间奏曲。

¹ 劳伦斯，《劳伦斯论美国名著》，黑马译，上海：上海三联书店，2006，136，有改动。——译注

² 乔治·杰克逊（George Jackson，1941—1971），美国黑人左翼活动家、马克思主义者，黑豹党成员，黑色游击队家族（Black Guerrilla Family）的创建者之一。1971年8月21日，身在狱中的他从前来会面的律师那里得到枪支，试图越狱，并在逃跑途中被击毙。他著有狱中书信集《索莱达兄弟》和《我眼中的血》。——译注

³ 劳伦斯，《劳伦斯论美国名著》，同前，146。——译注

⁴ 参见莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler）的完整分析，《消逝美国人的归来》（*The Return of the Vanishing American*, London: Jonathan Cape, 1968）。——原注

⁵ 汤因比，《历史研究》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2005，114以

下。——译注

⁶ 劳伦斯,《劳伦斯论美国名著》,同前,141。——译注

⁷ F.S.菲茨杰拉德,《崩溃》,黄昱宁、包慧怡译,上海:上海译文出版社,2011,106-107。——译注

⁸ 史蒂文·罗斯(Steven Rose),《有意识的大脑》(*The Conscious Brain*), London: Weidenfeld & Nicolson, 1973。——原注

⁹ 出自索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》:“可怜的人呀,是什么疯狂缠绕着你?是哪一位神跳得比最远的跳跃还要远,落到了你这不幸的生命上。”参见《罗念生全集·第二卷》,上海:上海人民出版社,2007,381。——译注

¹⁰ 劳伦斯,《劳伦斯论美国名著》,134。有关双重转离,请参阅荷尔德林的《关于〈俄狄浦斯〉的说明》,见《荷尔德林文集》,戴晖译,北京:商务印书馆,2003,269-270。以及热罗姆·兰东(Jérôme Lindon)译的《约拿》(*Jonas*, Paris: Minuit, 1955)。——译注

¹¹ 这是指1972年德国导演赫尔佐格的电影《阿基尔,上帝的愤怒》(*Aguirre, der Zorn Gottes*)。影片讲述了16世纪阿基尔率队深入秘鲁丛林寻找黄金之地的故事。——译注

¹² 雅克·贝斯,《伟大的逾越节》(*La grande Pâque*), Paris: Belfond, 1969。——原注

¹³ 洛夫克拉夫特(H. P. Lovecraft, 1890—1937),美国作家,一生写有大量恐怖奇幻故事,被视为20世纪最重要的恐怖小说家之一,代表作有《克苏鲁神话》和《死灵之书》。——译注

¹⁴ 霍夫曼斯塔尔(Hofmannsthal, 1874—1929),奥地利作家、诗人,唯美主义和象征主义的代表人物,曾为德国作曲家查理·施特劳斯(Richard Strauss)的《玫瑰骑士》等作品创作歌词。——译注

¹⁵ 《威拉德》(*Willard*)是美国导演丹尼尔·曼(Daniel Mann)于1971年拍摄的影

片，讲述了性格孤僻的职员威拉德因心爱的老鼠“苏格拉底”被公司同事踩死而愤怒地率领老鼠大军对人发动复仇的故事。——译注

¹⁶ 莫里斯·萨克斯（Maurice Sachs，1906—1945），法国犹太作家，当过安德烈·纪德的秘书，做过黑市交易，“二战”期间为盖世太保充当线人，后被关押于德国的福尔斯布特，1945年8月在监狱转移途中遇害。他写有《充满幻觉的轻浮时代——巴黎日记》。——译注

¹⁷ F. S. 菲茨杰拉德，《崩溃》，同前，108。——译注

¹⁸ 亨利·米勒，《南回归线》，杨恒达、职茉莉译，北京：中国人民大学出版社，2004，99-101。——译注

¹⁹ Les poètes maudits（字面意思为“被诅咒的诗人”）是保尔·魏尔伦在1884年一本论三位象征主义诗人的小册子中杜撰的，这三位诗人分别是马拉美、兰波和特里斯坦·科比埃尔（Tristan Corbière）。——译注

²⁰ 卡洛斯·卡斯塔尼达（Carlos Castaneda，1925—1998），秘鲁裔美国人类学家，被誉为美国新时代运动的教父。他在唐望系列图书中记录了自己跟随印第安巫师唐望学习巫术的经历，包括描述服用致幻药物后的奇怪体验。——译注

²¹ 指英国作家刘易斯·卡罗尔的儿童文学作品《爱丽丝梦游仙境》的主角爱丽丝。——译注

²² 见讨论惠特曼的一章，那里把感应和认同对立起来。——原注（译按：劳伦斯，《劳伦斯论美国名著》，180，有改动）

²³ 亨利·米勒，《性爱之旅》，郭海云、刘万勇、孙梧风译，北京：中国人民大学出版社，2004，15。——译注

文学的观念

茨维坦·托多罗夫 文 俞盛宙 译

茨维坦·托多罗夫 (Tzvetan Todorov, 1939—)，法国文艺理论家、评论作家、历史学家，国家科学研究中心荣誉主任，已撰写三十多本致力于作品与社会分析和思想史研究的著作，近著有《个体的颂歌》(*Éloge de l'individu*)、《启蒙的精神》(*L'Esprit des Lumières*)、《文学的危殆》(*La littérature en péril*)和《走向绝对》(*Les Aventuriers de l'absolu*)。

本文原题 *La notion de littérature*，收于1978年的文集《话语的种类》(*Les Genres du discours*)，第13-26页。

在陷入“什么是”文学的漩涡之前，我抓住了一个轻轻浮着的救生圈，我的质询，在基要的位置上，对准的并非文学的存在本身，而毋宁是如下所述的，尝试探讨的是话语。这是进程而非最终目的的差异；但谁又会对我们言明：我们追随的道路较之于抵达的终点没有更大的利害呢？

1

我们理应从将文学的观念的合法性置于疑虑之中起始：这并非因为这一语词历古的存在抑或它在大学机制中的施用便可证成它其来有自。

我们或许可以首先为此种疑虑找到经验上的理由。我们尚未为这一语词及从其在不同语言和不同时代的等价物中制作出整部历史。但关乎于此，即便我们只是投去浅显的一瞥，它透显出的这个问题却并非总已是现前的。在欧洲诸语言中，“文学”这个词，就它当下的意义而言，是全然晚近的：这几乎要追溯到18世纪。那么，它涉及的因而就是一个历史现象而绝非某种“永恒”吗？此外，为数众多的语言（出自非洲的那些，举例来说）并不认可为所有的文学生产指派某种统称。不过我们再也不处于列维-布留尔¹的为此种缺失寻找到的著名的语言的“原始”性质的解释——即那个忽视抽象并且只选定种而非类的语词的时代了。在首要的确证中，正是于中忝列的分散性当下地辨识出了文学：当今，面临书写赋予我们的不可还原的多样性和无限分延的视角，又有谁敢截然划分什么是又或者不是文学呢？

这些论据并不是关键的：一个观念有权存在却并不需要与某个确切的词语相契。但这样就导致了对文学的“自然的”性质的初步怀疑。然而，对此问题的理论检索并不能使我们获得更多宽慰。我们是从哪儿获得了存在着一个好端端的例如文学这样的实体的确定性的？从经验中来，我们在小学之后又在大学研读文学作品；我们在一些专营书店里找到了此类书籍；我们习惯在日常对话中引经据典这些“文学”作家。文学的实体在主体之间和社会之中发挥作用，这似乎是无可辩驳的。确实如此。但我们从中证明了什么？在一个更广阔的体系中，譬如社会，譬如文化，存在着一个可识别的元素，我们通过“文学”这个词将其作为参照。那么，我们是否与此同时表明所有的担负此种作用的个别作品就分有了某种共同的特性呢，我们是否同样有权去辨识它呢？绝无可能。

我们将“功能的”（fonctionnelle）作为此种实体的首要定义，它将实体认作更广阔体系中的元素，统一体由此“形成”；“结构的”（structurale），第二种定义，我们在此探寻的是一个迫切的请求：即是否承担相同的功能就分有同样的属性。理应严格区分功能的和结构的观点，即便时机允许时我们可穿越彼此。为了阐明此种区分，我们选取一个与之不同的对象：广告。它在我们的社会里显然承担了某种明确的功能；但它的同一性问题在我们凭借结构的观点自我省察的时候变得更为错综复杂：广告可以借用不同的媒介，视象的或音响的（尚有余），它可以在时间中稟有或不稟有一段绵延，或持续或间断，利用纷繁的例如直接诱导、描述、暗示、反语等凡此种种的机理。这无可置疑的功能实体（此刻我们权

且承认其不可置疑性)并非务必要与一个结构实体若合符节。结构与功能并不以严格的方式相互蕴含,尽管它们之间的亲缘性总是彰明可见的。与其说这是对象的毋宁说是观点的差异:倘若我们发现文学(或者广告)是一个结构的观念,我们将会认识到它的构成性元素的功能;反之,“广告”这一功能性实体从属于结构的一部分,我们说,社会结构的一部分。结构由功能组成,功能创造了结构;然而,正是因为观点构成了知识的对象,两者间的差异仍然不可缩减的。

一个“文学”的功能性实体的存在因而绝不蕴含一个结构性实体(尽管它激发我们探寻情况是否确非如此)。不过,文学的功能性定义(就它所做而非所是而言)委实为数可观。不应轻信此种路数总是会引向社会学:当一个像海德格尔这样的哲人自问文学之本质之时,他把握的也是功能性的观念。且说“艺术即真理自行设置入作品”²,抑或“诗乃是存在的词语性创建”³,即要确立此者或他者理应成其所是的意愿,而非表明提出将两者与某些特殊机制相合宜的任务。尽管如此,为了具备本体论的功能,它仍然是一项功能。此外,海德格尔自己承认功能性实体与结构性实体并不相符,因为在别处,在他的研究中他说“我们在此只谈论伟大的艺术”⁴。我们并不打算在此支配某种内部标准借此辨识所有艺术(抑或文学)作品,而仅仅是确证艺术的(最好的)部分理应所为之事。

因此,文学或许只是一种功能性实体。但此刻我并不坚执于此并且承认,为了避免在这一历程的最后感到失望,文学也具有某种结构性身份;我寻求探知它是何种。在这条道路上不计其数的乐观的先人们已然筚路蓝缕使我得以从他们

所建议的回应出发。抛开历史细节，我希望考察两种最常被提出的解决方案。

文学的首要定义依据两种殊异的属性。普遍上来说，艺术是一种“模仿”，根据我们使用的质料而不同；文学是通过语言实现的模仿，这全然类同于绘画是通过图形实现的模仿。就其特殊性来说，这并非是任意的模仿，因为我们不必模仿真实之物，毋宁说，我们也模仿尚未到来的存在和行动。文学是一种虚构：这就是它的第一种结构性定义。

此种定义的形成并非一日之功，它通过各种词项被表达。我们可以亚里士多德的见解为前提确证：首先，诗艺的再现平行于“用色彩和形态”产生的再现⁵；其次，“诗倾向于表现带普遍性的事，而历史却倾向于记载具体事件”（这一评注与此同时也指涉其他事物）⁶：文学性的句子并不规定个别的、仅仅实际发生的行动。在另一个时代，我们会说文学类同谎言。弗莱⁷提请我们注意诸如“寓言”、“传奇”、“神话”这些词项的含混性，此种含混性之映照了文学就好似它之映照了谎言。但这么说并不公允：组成文学文本的句子，其“虚假性”并不多于其“真实性”。现代最早的逻辑学家们（例如弗雷格）已经指证文学文本并不需要经受真值的检验，它既非真也非假，而是，确切地说，虚构的（fictionnel）。这已然成为今天文学批评界的共识。

这样的定义是否完善？我们不禁自问，我们是否于此不用什么是文学的结论取代其本有的定义。没有什么会阻碍一段讲述真实事件的故事（histoire）被人视作是文学的。它的架构不需要付诸任何更改，而仅仅是说我们并不对它的真相

感兴趣，我们阅读它“就像”阅读文学一样。无论对待何种文本我们都能这么做：真相的问题不会被提出：因为其文本是文学的，而绝非相反。

在这里，以一种间接的方式，我们得到的不是文学的一个定义，而是其感知的某种属性。但我们能在每一个文学文本中都观察到此种属性吗？是否仅仅出于偶然，我们自觉将文学的一部分应用于“虚构”（小说，短篇故事，剧本），而相应地，当我们将之应用于另外一些部分，即诗歌时，则要困难得多，即便并非绝无可能？我们预想着说，就像小说的语句尽管刻画了某个事件，但就像它们既非真也非假一样，诗歌里的句子既非虚构的，也非非虚构的：问题并不在于，诗歌不是叙事或它在不指涉任何事件的界域里被提出，而是说它通常自足于形成一种沉思或一种印象。“虚构”这个特定词项并不适用于诗歌，因为普遍的词项“模仿”（或“再现”）正应当失却所有确切意涵以此来葆有其切身相关性；诗歌通常并不唤起任何外部现实，它自足于自身。当我们转进那些常常被标定为“次要的”（文学）类型时，问题变得更为艰涩了，然而其实它们并不在诸种世界“文学”样态中更少崭露头角：祈祷文、告诫书、谚语、谜语、儿歌（显然每种样态都提出了不同的问题）。我们难道能确证它们也是“模仿”，抑或说我们要将它们从“文学”一词所指定的事实整体中隔离出来吗？

倘若所有惯常被认为是文学性的东西并不一定是虚构的，那么，反之，所有的虚构并不注定就是文学的。以弗洛伊德的“病例故事”为例：倘若我们去询问小汉斯或狼人生活中的

波折是否为真，这么做将是不切题的。它们的的确确分享了虚构的法令：我们所能说的全部即在于它们或支持或抵牾了弗洛伊德的主题。或者，再举一个非常不同的例子：我们是否要将所有神话包含在文学里呢（既然它们肯定是虚构的）？

当然了，我并非是在批判文学或艺术中的模仿观念的第一人。在整个欧洲古典主义时代，我们不断尝试修正这一观念以使之可为敷用。因为已然变得有必要去赋予这个词一个非常普遍的意义使之适应所有预想的活动了。但它显然也应用于其他的事物，它要求进一步的规定作为补足物：模仿应当成为“艺术的”，这使我们在定义本身的内部重回要被定义的词项。此种风潮在 18 世纪的某个时候发生了某种颠覆：比起顺应古老的定义，我们提出了某种彻底全新的定义。鉴此，没有比两篇标记这两个时期之限度的文本标题更具启示作用了。1746 年，出现了一部概述其时代共识的美学著作：巴托（Batteux）神父的《基于同一原则的美术》（*Les beaux-arts réduits à un même principe*）；此种原则质疑对美妙自然的模仿。到了 1785 年，另一部著作的题名引为回声：这就是卡尔·菲利普·莫里兹（Karl Philipp Moritz）的《论一切美术与科学在自我完善概念下的重新统一》（*Essai de réunion de tous les beaux-arts et sciences sous la notion d'accomplissement en soi*）。美术再次被统合起来，但这次是以美的名义，作为一种“自我完善”概念来理解。

事实上，文学的第二种伟大定义正奠基于美的角度；“愉悦”（*plaire*）此处负载的要胜过“教导”（*instruire*）。然而，美这个观念在接近 18 世纪末期时凝固了，它确证了一种作品

的不及物的、非工具的品格。在经历被混同于可用物的阶段之后，如今，美根据其自身的非功用性得到定义。莫里兹写道：“真正的美在于某种事物仅仅意谓自身、规定自身、涵纳自身、整个地完善自身。”⁸然而，艺术是由美来定义的：“如果一件艺术作品其存在的因由仅只为了指示某种外在之物，那么，它甚至将沦为了一件配饰；而实际它关涉的却总是，在美这一情形中，它自身即是原则。”⁹绘画：我们感知到的是为其自身的图像，而非行使任意某种功用的图像；音乐：声音的价值体现在自身之中。终于，到了文学：它是非工具化的语言，其价值体现于自身；抑或说，如同诺瓦利斯所言，“一种为了表达的表达”。人们可以在我的《符号理论》（*Théories du symbole*）这本书的中心部分找到一个更为详尽的涉及此种颠覆的阐述。

此种立场将为德国浪漫派所捍卫，他们将其传播给了象征主义者；它统治了欧洲全部的象征主义和后象征主义运动。不止于此：它将成为一种“文学学科”的现代创立的初次尝试的始点。无论是在俄国的形式主义还是在美国的新批评中，我们着手开始的公设总是如一。诗艺的功能即着重于其“寓意”本身。时至今日，这仍是支配性的定义，即便它的构想改变了。

事实上，文学的这个如此这般的定义尚无资格成为结构性的；我们得知的是诗歌理应达成的东西，而非它是怎样流传的。不过，很快，功能性的目标被一个结构性的观点所补足：远远超过其他所有方面，正是作品的体系性品格助益我们感知作品本身。狄德罗已经通过体系来定义美；进而，我们用“形式”这个词取代“美”，而前者将渐次让位于“结构”。形式

主义者对文学的研究（无论是文学的整体抑或单个的作品）拥有生成文学体系和作品体系之研究的优势（他们正是由此出发创立了现代诗学）。文学因此是一门引起了对其自身之关注的体系语言，它成为了“自有其目的的”（autotélique）；这就是它的第二种结构性定义。

让我们检视一下此种假说。只有文学语言是成体系的吗？这次，回答是斩钉截铁地否定的。我们不仅在某些习惯上拿来与文学作比较的论域——譬如广告——中观察到了严格的组织，后者甚至还使用了相同的机制（韵律、一词多义，等等）；我们还在那些原则上唯恐避之不及的其他领域中发现此种组织。谁又可以否定司法的或政治的话语是被组织起来并且服从严格规则的呢？此外，这绝非出于偶然，假使说，直到文艺复兴时期，并且尤其要上溯到古希腊和拉丁时代，在诗艺的侧旁产生的是修辞学（甚至应当说：诗艺只是修辞学的伴生物），后者的任务是对话语的法则而非文学的法则进行编码。我们尽可以循此行之更远并质疑例如“作品的体系”这一观念本身的恰当性。而确切的原因在于我们可以轻而易举地设立一个如此这般的“体系”。语言仅仅包含数量有限的音素和为数更少的显著特征；在每个范式中的语法范畴则更为稀少：因此，重复，它远非是复杂的，而是不可避免的。我们知道索绪尔曾经制定了一个关于拉丁诗歌的设想，据此，诗人们在小说情节中铭写某个专名：收信人或者诗歌描绘的对象。他的设想导致了僵局，这决然不是缺少证明而毋宁说是出于过剩：在长度合理的诗作中，我们会发现任意的名字都可铭写其中。可我们为什么要坚执于诗艺呢？“这一习惯

对于所有有教养的罗马人来说成了第二天性，他们抓起羽毛笔只为写下最没有意义的言词。”¹⁰但仅仅是罗马人才这样做吗？索绪尔在 19 世纪伊顿公学的一篇交给学生作为练习的拉丁文文本中发现了伊顿这个名字；可是于他不幸的是：该文本的作者是 17 世纪剑桥国王学院的一名学者，而这篇文本在一个世纪之后才被伊顿公学采用！

此种遍地皆是、如此简易的体系绝无出路。现在，让我们思考某种补充测验：是否所有的文学文本都是成体系的呢——就我们可以在“自有其目的”、“不及物”和“不透明”的意义上限定它而言？当它应用于诗歌和正像莫里兹所说的依凭自身完成的对象时，我们很好地构想了此种确证的意义；但是小说呢？于我相距甚远的想法是说，它不过是被剥夺了惯例也即体系的“生活的切片”；但此种（必要的）体系绝不会致使小说的语言变得“不透明”。恰恰相反，后者（至少在欧洲经典文学作品中）致力于再现对象、事件、行动和人物。我们是否要说小说的最终目的并不在于语言而毋宁在于小说的机制，这就是说，“不透明”的东西，在此种情形下就是被表征的世界吗？但这样的不透明性的概念（不及物性，自有其目的性），它同样也很好地区适用于任何的日常对话。

2

在我们的时代，已经有诸种着手混合文学的两种定义的尝试了。但就像它们中的任意一种被单独取用时事实上都不能令人满意，简单的并合也几乎不能推动我们前进；为了弥

补此种弱点，它们应当被明述而不仅仅是被联结，更不应该被混同起来。但不幸的是，习惯上却正是如此。

勒内·韦勒克在《文学理论》的一章中处理了“文学的本质”。这是韦勒克和沃伦合著的经典著作。他首先指出“解决这个问题最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法”¹¹，他进而确立了三种主要的使用方式：文学的、日常的和科学的。他继而将文学的使用与其余两种作了对比。相对于科学，文学是“内涵的”，这就是说它富于联想并且模棱两可；它还是不透明的（而在科学的使用中，指号[signe]是“简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象”¹²）；它有多重功能：不仅是指涉性的也是表达性的和实用性的。相对于日常使用，文学的使用是系统性的（“诗的语言将日常用语的语源加以捏合，加以紧缩”¹³）和自有其目的的，我们在它自身之外无法为其辩护。

截至目前，我们可以认信韦勒克是文学的第二种定义的拥护者。对无论何种功能的强调（指涉的、表达的、实用的）都将我们带离了文学的领界，而文学内部的文本是自我赋值的（这就是人们称作的文学的审美功能；这已经是雅各布森和穆卡洛夫斯基¹⁴在1930年代的主题了）。功能性目的的结构推论是：系统性倾向和一种对所有语言符号的象征资源的估价。

反过来延续另一种区分，它很显然继承了（语言的）日常使用和文学使用的对峙。“文学的本质最清楚地显现于文学所涉猎的范畴中”，韦勒克对我们说到，因为，在最为“文学性”的著作中，“它们处理的都是一个虚构的世界、想象的世

界。小说、诗歌或戏剧中所陈述的，从字面上说都不是真实的；它们不是逻辑上的命题”¹⁵。在那儿的，他总结到，正是“文学的突出特征”：即“虚构性”。¹⁶

换言之，我们在不经意间掠过了由文学的第二种定义向第一种定义的迁移。文学的使用不再根据它的系统品格而得到定义（及因此而来的自有其目的性），而是通过虚构，通过既非真也非假的命题。这是不是说这一个和另一个就相等了呢？此种确证至少值得人们去构造出来（姑且不提证明它了）。事实上我们并未行进地更深，因为当韦勒克总结说所有的术语（系统性组织，辨识符号和虚构）对于刻画艺术作品都是必须的时候；我们提出的问题就明确了：是何种关系系统合了这些术语？

诺斯罗普·弗莱在《批评的解剖》的“字面和描述的阶段：象征是母题和符号”一章里激发了同样的问题。他也在开初建立了语言的文学使用和非文学使用的区分（后者合并了韦勒克的“科学的”和“日常的”运用）。次一级的对立在于外部指向和内部指向的分立。（前者指向符号之所不是，后者指向符号本身或者其他符号）。此种离心与向心、描述阶段与字面阶段，象征符号与象征母题的对立相合于第一种区分。正是内部的朝向刻画了文学的使用。我们要顺便指出，弗莱，和韦勒克一样，不情愿确证此种内在朝向是文学独有的呈现而只承认它的优势地位。

由此，我们再次发现了文学的第二种定义的又一个版本；进而，我们在不知不觉中滑向了第一种定义。弗莱写道：“在所有文学性的言语结构中，意义的最终方法是内向的。在文

学中，外向意义的标准是次要的，因为文学作品并不自称要去描述或作出论断，因而无所谓真，无所谓假……在文学中，事实和真相的问题是从属性的，更主要的目的是要为自身创造一个词语结构；同样，象征的符号价值也属次要，更重要的是应把它们看作一个由若干相互关联的母题形成的结构。”¹⁷在这最后一个句子里，与不透明性相对的，不再是透明性，而是非虚构性（即属于系统的真假）。

允许此种来往穿梭通行的回转栏正是“内向的”这个词。它塑造了两种对立：一个是作为“不透明”的同义词，另一个则是“虚构”的同路人。文学在语言中的使用是“内向的”，正是在此我们强调符号本身和由之唤起的虚构的现实。但除了简单的一词多义（和基本的混杂），也许还存在着“内向的”这个词的两种含义的相互蕴含：也许所有的“虚构”都是“不透明的”，所有的“不透明”都是“虚构的”？这看起来正是弗莱暗示的，因为，当他在下一页确证说，如果一本历史书遵从对称原则（系统原则，因此也是自有其目的性），那么，它就由此抵达了文学的领域，也即，虚构的领域。让我们尝试观察这一双重蕴含在何种限度上是真实的；这也许将阐明我们关于文学的两种定义之间关系的本质。

让我们假设历史书册服从对称原则（因此根据我们的第二种定义属于文学的范围）；它也能同样成为虚构的吗（并因此根据第一种定义是文学的）？不能。这可能是一部糟糕的历史书，因为它为了捍卫对称性就准备扭曲真实性；但转折是在“真”与“假”之间实现的，而非将“真假”放置在一侧而将“虚构的”放在另一侧。类似地，政治演说可以是高度

系统化的；但它并不因此成为虚构的。就文本的“系统化”而言，在一个真实的游记和一个想象的游记之间（一个是虚构的，另一个并不是），是否存在着一个显豁的差异呢？无论是对系统的指向，还是对内部组织的贯注，都并不暗示文本会是虚构的。所以，至少这一种蕴含的进路是站不住脚的。

另一种进路又怎样呢？虚构性必然会导致一个结构的（情境的）指向吗？一切悉决于我们赋予的后面这个短语的含义。如果我们从连续体内部相同成分的重复或重现的狭隘意义上理解，正如弗莱的一些评论所允许假设的，那么，这便能确定存在着一些缺乏此种属性的虚构文本：叙事可以仅仅为前后相继和因果的逻辑所统辖（尽管这样的例子凤毛麟角）。如果我们在广泛的意义上理解“任意组织的呈现”，那么，所有的虚构文本都拥有此种“内在指向”；我们要找出一个不合于此的文本就是自寻麻烦了。第二种蕴含因而并不更为严格，而且我们无权假设“内向的”这个词的两种含义事实上是同一的。更进一步说，此两种对立（两种定义）仅仅相互渗透而不能付诸明述。

我们所能持有的立场是：这两种定义都允许考虑为数众多的习惯上为文学所界定的作品，但这并非全部；它们处在某种相互亲缘性而非蕴含性的关系之中。我们差不多就此打住吧。

3

也许我研究的挫败可以由我提出的问题的本质来解释。

我总是问自己：是什么从非文学中分别出了文学？语言的文学使用和非文学使用之间的差别是什么？然而，在我因此自我考问文学的观念时，我提出了另一个如同已获取其存在的、融贯的“非文学”的观念。难道不应当开始质疑这个已然在此的存在吗？

不论我们谈到的是描述性写作（弗莱）、惯常运用（韦勒克），还是日常的、实践的或正常的语言，我们总是会假设一个看起来极其成问题的统一体，甫一进入便将遭到质疑。显而易见的是，此种（非文学的）观念——它包括了日常对话，也同样包括了玩笑、行政部门的仪式语言和法律，就像它还包括了记者的和政客的语言，科学著作和哲学的或宗教的作品一样——它并不是单个的实体。我们并不确切地知晓有多少种话语类型，然而我们易于肯认的就有不止一种。

此处，相形于文学的观念，我们应当引介一个类属的观念：即话语（discours）。这就是（语言中）功能性的“使用”这一概念的结构对应物。为什么它是必要的？因为语言从词汇和语法的规则中生产出句子。不过句子只是话语机能的始点：句子将在彼此间装配并将在某个社会文化的语境中被陈述；因而，它们自身转变为陈述，语言转变为话语。此外，话语不是单个的而是复多的，在其功能和其形式中皆是如此：每个人都清楚寄送一封私人信函不能替代官方文书，两者并不以同一种样式撰写。无论具备何种语词属性，（即使）在语言内部是任意的，在话语中就归于务必（选择）了。一个社会在所有可能的话语编码中实施的选择决定了我们所谓的种类的体系（système de genres）。

文学的种类，其实只是一个如此这般的选择，经由一个社会的约定而成。举例来说，十四行诗是一种由音步和韵律的附加限制刻画的话语类型。但并无任何理由将此种类型的观念仅仅局限在文学上：除去这个范例，情形并无二致。科学的话语原则上排斥对动词的第一和第二人称形式的参照，以及对现在时以外的时态的运用。诙谐（俏皮话）具有在其他话语中阙如的语义规则，它们的韵律构造，并不在话语的平面上被编码，而是锚定在个别的言语表述之中。某些话语规则在此是悖谬的，因为它们违背了语言的规则；因此，如同美国的萨缪尔·勒文（Samuel Levin）和法国的让·科恩（Jean Cohen）已经表明的，一些语法或语义的规则在现代诗歌中被取消了。但是，从构成话语的角度来看，其关涉的规则总是越来越多，而不是减少；证据在于，即便在“离经叛道的”诗歌的陈述中，我们还是很容易重建与此相悖的语言学规则：（原来的）规则并不是被取消了，毋宁说，它被新的规则“撤除”了。话语的种类，如我们所见，既取决于语言学的质料，也取决于那在社会中历史地限定的意识形态。

如果我们承认（复数的）话语的存在，我们有关文学特殊性的问题就应被重塑了：是否有适用于所有（直观上被确认的）文学请求且仅仅适用于文学请求的规则？然而，以此种形式提出的问题，在我看来似乎只能收到一个否定的回答。我已经记录并证明了在文学以外同样能发现其“文学的”属性的数量众多的文本（从文字游戏和儿歌到哲学沉思，还夹杂着新闻报道和旅行札记）。因此，我们要找到所有“文学的”产品的公分母自然是不可能的（除非它是语言的使用）。

如果我们不再朝向“文学”，而是转向它的从属范畴，那么，事情就发生了彻底的转变。我们可以不费吹灰之力地揭示一些话语类型的规则（这就是人们历来总是在《诗艺》中做的，尽管人们的确时常混淆了描述的和规范的话语）。其他类型的构成规则更为复杂，但我们的“话语权能”总是使我们感受到这些规则的存在。我们已经发现文学的第一种定义特别好地应用于叙事散文，而第二种定义正适合于诗歌。在两种如此殊异的“种类”之存在中寻找两种同样相互独立的定义根源也许并没有错；这就是说，我们尤以之为“文学”的（存在）在此种和彼种情况下并不是一回事。文学的第一种定义出自叙事（即亚里士多德探讨的史诗和悲剧，而不是诗歌），第二种定义才是出自诗学的（例如雅各布森的诗歌分析）：我们由此描画了两种伟大的文学种类，每次都凭信我们好像已然介入了文学的全部一样。

以完全类同的方式，我们可以识别习惯上被判定为“非文学”的话语规则。我提出下列的假说：如果我们选定一个结构的视角，每一种习惯上被定性为文学的类型都会有非文学的“亲属”，它较之于其他类型的文学话语来得更为亲近。举例来说，某一首抒情诗和祈祷文拥有的共同规则，多于这一首诗和《战争与和平》这类历史小说拥有的共同规则。因此，文学与非文学的对立终究让位于话语之间的类型学。“文学的观念”，如我现下所构想的，重新接合了古典主义观念和浪漫主义观念。孔狄亚克在《论写作的艺术》（*De l'art d'écrire*）中写道：“值得研究的语言愈益倍增，言说我们理解的诗歌就愈益困难，因为每个民族都形成了不同的思想。

[……] 适应于诗歌和每类诗的那种本性着实是一个约定的本性，此种约定之庞杂实不可尽数。[……] 我们徒劳地尝试去发现诗歌之风格的本质：实在是伊知胡底。”¹⁸ 弗里德里希·施勒格尔(Friedrich Schlegel)在《雅典娜神殿》(*Athenaeum*)断片中如是写道：“诗的定义只能规定诗应当是什么，而不是诗过去或现在在现实中是什么；否则最简便地说，诗的定义就会是这样：诗是人们在任何一个时刻、任何一个地点称之为诗的东西。”¹⁹

此种(研究)进路的结果看起来似乎是消极的：它旨在否认“文学”的结构性观念的合法性并挑战一种同质的“文学的话语”的存在。无论功能性观念合法与否，结构性观念显然不。但此种消极的结论只是表面上的，因为目下展现出的众多话语类型取代了唯一的文学，它们值得我们以相同名义去关注。倘若我们选择的认知对象并不被单纯的意识形态的理由所笼罩(这点是需要明述的)，我们就再也没有权利仅仅照管文学的亚型们(*sous-espèces*)了——尽管我们的工作地点唤作(法语的、英语的或俄语的)“文学系”。让我们再援引一次弗莱，此刻，毫无保留地援引：“我们的文学天地业已扩展为词语的天地。”²⁰ 或者，来一句更长的：“每一位文学教师应当意识到，文学的经验只是词语的冰山冒出来的可见的末梢：在它的下面栖息着广告、社会前提和日常对话所表达的修辞回应的阈下领域；而文学本身，在电影、电视或漫画的一个不管多么流行的层面上，都几乎无法抵达它。文学教师面对的就是学生的全部词语经验，包括其中那十分之九的通俗文学经验。”²¹

此刻，有一个未经探知的研究领域正被语义学家和文学批评家、社会语言学家和民族语言学家、语言哲学家和心理学家无情地切割开来。因而它莽撞地要求获得承认，正是在此，诗学让位于话语理论和种类分析。

出于同样的原因，我们可以为此二种定义，而非其余定义，在整个文学理论史上的支配地位，找到一个解释。从其最为普遍的意义上看——这足以赋予它们有效性——它们成为了文学文本及其系统化组织的重要本质的确证。然而，任何话语的定义难道不同时是系统和意义吗？理论家们试图定义文学，却偏偏定义了一个逻辑上更高的概念：最近的类（*genus proximum*）。这些确实是它的两个关键而互补的方面。不管它们叫作什么：愉悦和教导，优美和真理，无谓的游戏和模仿，句法和语义（虽然术语的变化决非次要的：虽然它们指涉同一个东西，各种各样的词项通过不同方式进行意指）。然而，理论家们没有指出那种在“最近的类”中刻画文学的“特殊差异”。这样的差异有可能根本就无法察觉吗？换言之，文学有可能不存在吗？

¹ 列维-布留尔（Lévy-Bruhl, 1857—1939），法国社会学家、民族学家，法国社会学年鉴派的重要成员，著有《原始思维》。——译注

² 出自海德格尔的《艺术作品的本源》。参见海德格尔，《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2008，18。——译注

³ 出自海德格尔的《荷尔德林和诗的本质》。参见海德格尔，《荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2000，45。——译注

⁴ 出自海德格尔的《艺术作品的本源》。参见海德格尔，《林中路》，同前，22。——

译注

⁵ 参见亚里士多德,《诗学》,陈中梅译注,北京:商务印书馆,1996,27:“正如有人用色彩和形态的摹仿,展现许多事物的形象。”——译注

⁶ 同上,81。——译注

⁷ 诺斯罗普·弗莱(Northrop Frye, 1912—1991),加拿大文学批评家、文学理论家,“原型批评”理论的重要倡导者,著有《批评的解剖》。——译注

^{8,9} 参见莫里兹,《美学与政治文集》(*Schriften zur Ästhetik und Poetik*),Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1962, 113。——译注

¹⁰ 参见让·斯塔罗宾斯基,《词下之词:索绪尔的易位书写》(*Les Mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*),Paris: Gallimard, 1971, 117。——译注

^{11-13, 15-16} 参见韦勒克与沃伦,《文学理论》,刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译,北京:生活·读书·新知三联书店,1984, 10; 10; 12; 13; 14。——译注

¹⁴ 穆卡洛夫斯基(Mukařovský, 1891—1975),捷克语言学家,布拉格学派代表人物,俄国形式主义的继承者。他将索绪尔的观念用于文学和艺术的分析,深刻影响了后来的结构主义理论。——译注

¹⁷ 参见诺斯罗普·弗莱,《批评的解剖》,陈慧、袁宪军、吴伟仁译,吴持哲校译,天津:百花文艺出版社,2006, 106。——译注

¹⁸ 参见《孔狄亚克哲学著作集》第一卷(*Œuvres philosophiques de Condillac, tome I*),Paris: Presses Universitaires de France, 1947, 609, 611, 606。——译注

¹⁹ 参见施勒格尔,《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,北京:生活·读书·新知三联书店,2003, 71。——译注

²⁰ 参见诺斯罗普·弗莱,《批评的解剖》,同前, 517。——译注

²¹ 参见诺斯罗普·弗莱,《世俗经典:浪漫结构研究》(*The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*),Cambridge: Harvard University Press, 1976, 167。——译注

文学之物

肖萨娜·费尔曼 文 张霖源 译

肖萨娜·费尔曼 (Shoshana Felman, 1942—), 美国文学理论家。她生于以色列的特拉维夫, 在耶路撒冷希伯来大学获得学士和硕士学位, 博士学位则是在法国的格勒诺布尔大学获得。1970 至 2004 年间任教于美国耶鲁大学。研究领域包括精神分析文学批评、女性主义、大屠杀问题等。她深受法国结构主义以来的哲学思想的影响, 早期著作皆以法文出版, 本文所讨论的《疯癫与文学之物》(*La folie et la chose littéraire*) 即是最著名的一本。她曾获法国政府颁发的棕榈教育骑士勋章。

本文包括两篇访谈: 第一篇与雅克-阿兰·米勒的访谈, 原题为 *La chose littéraire*, 刊于拉康派杂志《奥尼卡?: 弗洛伊德领域定期公报》(*Ornicar ? Bulletin périodique du Champ freudien*), 1978 年秋, 第 16 期, 第 73-83 页; 第二篇与菲利普·索莱尔斯 (Philippe Sollers) 的对话, 原题为 *La chose littéraire, sa folie, son pouvoir*, 分两期载于《太凯尔》(*Tel Quel*) 杂志, 1979 年夏, 第 80 期, 第 73-83 页, 和 1979 年秋, 第 81 期, 第 37-51 页。

文学之物

米勒：亲爱的肖萨娜，对你而言，你的法语书名“疯癫与文学之物”¹呼应着拉康“弗洛伊德之物”的表述，是吗？

费尔曼：拉康将无意识称作“弗洛伊德之物”，无疑是想借此回到我们自以为知道其难以预料性和奇异性的物（la chose），并强调物对清晰界定的抵制。同样地，通过“文学之物”，我想以此来命名那些既转移又超出了“文学”（这个术语的惯例层面）的东西。因为惯例是静态的，但文学之物则相反，它在某个文本内触动着我们（在这个词的双重含义上），也就是唤起阅读者并让该物成为一个与我们有关的物。

虽然“文学之物”的表达式有着强烈的暗示性，但它事实上并非拉康对弗洛伊德所发现的他物（chose autre）的命名的简单回响；我认为，更为深刻的是，文学之物自身是与无意识扭结在一起的。不过，这也并不妨碍精神分析惯例性地谈论“文学”。对于精神分析学家而言，最好的情况是，分析结束的时候文学之物和弗洛伊德之物（不管它们是些什么）不过是“同一物”（la même chose）。然而，在这本书中，文学之物有着全然不同的特殊性：它恰恰是另一物。可以确定的是，文学之物与弗洛伊德之物一样，也是某种抵制之物，即对阐释的抵制。在我的书中，就像疯癫是科学所不能解释的，文学之物也是语言的科学即语言学所不能解释的；只有精神分析科学可以勉强为之。无论知识如何试图掌握它，文学之物总是解释的剩余、阐释的过度或过剩。在拉康的某个文本

中，有一个十分明显的段落表明了这一点，虽然该段落不是在谈论文学，但它却给予了文学之物一种阐释（因为它总在谈论的别的事物与人们所说的文学之物有关）。拉康写道：“任何一个文本如果触及真理，它的字面性（*littéralité*）就会增加，这是由弗洛伊德的发现所揭示的结构性原因。”²我可能会说（并且我也尝试着这样去论述，特别是在有关亨利·詹姆斯的《疯癫与阐释》一章中），从定义来看，文学是（书写的）话语的身体，而该话语的字面性（在这种语境下，它意味着对阐释的某种特殊抵制）与所给出的阐释的数量保持一种正比例增长关系。

对我来说，人们或许借由疯癫可以很好地“理解”但并非“通晓”文学之物，它是如此强有力地影响了人们的思维过程。因此，关于疯癫的文本，我试图解决的问题是，什么是文学之物？以及出于同样的原因但却相反的是，对我来说，疯癫的问题似乎能够并且只能够向文学之物提出：文学之物既在奈瓦尔、福楼拜、巴尔扎克和詹姆斯的著作中，又在拉康、德里达和福柯的著作中。因为文学之物也栖居于——横亘于——理论性的文本中。不过，它讲述的东西不单单是理论，还涉及理论自身的疯癫：它如同沉默证明了理论言说之外的某物。我在本书的结尾处写道：“文本越是‘疯狂’——或者说，文本越是抵制阐释——其抵制阅读的特定模式就越是建构了其‘主体’和文学性。在每个文本中，文学所叙述的恰恰是其对我们阅读之抵制的特殊性。”³文学之物确实是一个物，它制作了某物：某个与词语有关、与我们有关，同时却无法被我们的阅读所把握的物。

米勒：那在你看来，你的著作与精神分析有怎样的关联呢？

费尔曼：显而易见，我的这本书从头到尾都渗透着弗洛伊德和拉康意义上的精神分析，也得益于精神分析让我的写作充满了活力。但由于文学与精神分析之间的关系常常被视作是不证自明的，我就试图重新考察这种关系的动力，即使之成为一个问题。我认为，这种关系并非精神分析对文学给出的回答，而是它们彼此向对方提出的问题。也就是说，需要质疑的根本不是精神分析在文学中的应用（application），而是二者之间的互相蕴含（implication）。应用，意味着这两个正在被讨论的领域之间的一种外在性的关系；相反，蕴含（implicare，意味着“混合在一起”）则是一种内在的关系。我始终认为，文学不简单地外在于精神分析，而是内在于其中的。正如精神分析探寻文学的无意识，文学也恰好构成了精神分析的无意识：分析的理论 and 文学之物的关系构成了理论未加思考的东西；其证据如同被窃的信一般就藏于眼皮底下。

在我看来，精神分析提出的所有概念中，关于文学之物的理论最为重要——最具启发性却极少被探究——的概念是移情（transfert）。依循夏尔·莫鲁⁴的论文及其“精神批评”（psychocritique）理论，人们通常认为，正是由于分析性的文学诠释缺少移情概念，才使它与精神分析区分开来。相反，我认为（并试着进行详细地论证），阅读的每种效果（也就是说，每种意义效果）首先是移情的效果。对我而言，出于

文本的移情刺激，人们可以反思和重新定位文学之物。但是，这种移情刺激需要在它与其他理论语境（而不仅是精神分析）的关系中被重新思考。在本书的序言中，我指出了我所说的那些其他的理论参照——它们至少可以丰富与文学之物有关的精神分析的概念。请注意，此处的阅读是由一个悖论构成的：一种“文学的”阅读无法在分析师和被分析者的角色间作出抉择。也就是说，一方面，文学分析（或能指的解码）类似于——至少是隐约地类似于——阐释的工作，这是分析师的特征；但另一方面，文本作为被分析的对象远非“病人”，它反而相当于主人（Maître）。人们常谈及“杰作”：对于我们而言，文本具有一种特定的权威形式。它完美地占据了修辞的位置，那正是所有的移情能量所导向之处。这就是“理应知道”的东西：理应知道意义的东西。因此，文学的读者悖论性地既占据着分析师的位置（处于阐释的关系中），又占据着被分析者的位置（处于移情的关系中）。在何种程度上可以将文学视作分析师的移情领域呢？而文学的移情效果（由文学之物向读者的位置发起言说的权力所产生的意义效果）如何能成为符号的符号呢，即成为文本性自身之存在的符号呢？这些就是我在书中试图探讨的一些问题。

米勒：你能不能谈一下美国在你书中的位置？

费尔曼：首先，美国构成了一段距离和一种关于法国的视角：对话的视角使我通过接触理论上不同的概念以及全然不同的思维风格，将法语语境去中心化并动摇它。我在本书中主要提及了三种美国思想，即皮尔斯（Peirce）的符号学、

围绕奥斯汀 (Austin) 所谓的述行语言的讨论, 和保罗·德·曼以及所有属于记者们乐于称之为“耶鲁学派”的著名人物的修辞学与哲学思想。

精神分析在美国的情形与在法国相反, 它显得相当天真。但天真 (由此与拉康文本中所呈现的难题有关) 的反面或许就是拉康的沉默, 越是可感和恼人, 就越会被听到。从美国的视角来看, 拉康的思想并非一种编码 (已知之物), 而是作为一种不安的和驱动的力量, 即与所有行为类似的一种行为, 它仍然根本地陌异于自我认识: 完全地前所未有的。

文学之物: 它的疯癫, 它的力量

索莱尔斯: 肖萨娜·费尔曼, Seuil 出版社刚刚出版了你的《疯癫与文学之物》一书。这本合集收录了你依据一个整体计划所写作的多篇文章。你将那些被讨论的文本组织在这个特定的统一体下, 用意何在呢? 你是从一开始脑中就有了整个计划, 还是一点一点发现的? 这个计划是以怎样的顺序发展起来的, 你又是如何看待它未来的发展呢? 请你依次回答一下这些问题。

费尔曼: 这本书的用意何在? 我想我试图探讨和论述的核心问题是, 疯癫与我所说的“文学之物” (没有更好的术语) 的基本关系: 文学之物与文本有关, 它让我们宣称一个文学事件正在发生 (当然“文学”仍需界定, “文学之物”并非简单等同于“文学”一词的惯例性和建制化的含义)。

那么，是什么使这项工作成为一个整体？同时，其多样性和复杂性又是由什么构成？我认为，我通过“文学之物”想要表明的某种东西在我研究的全部文本中属于相同的秩序。但是，在这个文本系列中，“疯癫”概念却属于全然不同的秩序：它涉及完全不同的东西，并且在不同的文本和不同的作者之间，它的意义和地位也不相同。

如果在我的书中“疯癫”这个能指基于它在各个文本中所采取的路径而具有不同的和特殊的阐释，这是因为在我的书中疯癫概念从来都不是既定的。疯癫并非一个主题或题材，而是一个词语。在研究这些或许仅因“疯癫”一词而有所联系的文本时，我告诉自己，我没有关于“疯癫”可能是什么的先见观念。我的出发点并非有关疯癫是什么的假设；从一开始，甚至在这本书之前，我就已相当盲目地开始关注这个引人注意的有趣的词语的进程，尽管我并不知道它会怎样发展。

这就是我写论文（它将成为我的第一本书⁵）时的情况。我注意到“疯癫”的重复，即在司汤达作品中“疯癫”经常出现，而即便在这个语境中就可看出“疯癫”不可能表示临床意义上的疯癫。一眼看去，司汤达的作品中似乎并没有疯癫，至少在主题的明显层面上没有；由于我们受到某种惯例的影响而认为有关疯癫的观点对司汤达这位明显的理性主义者来说，似乎是丑闻性的、不可能的和难以相符的。那么，“疯癫”可能意味着什么呢？对此，我全然无知。有时，疯癫一词甚至没有任何意义，因为它常常出现在一些老套的表述中，如“狂恋”、“做蠢事”、“那使我发疯”、“疯狂的激情”以及“让

人发狂的麻烦”等。然而，该词的出现频率高得令人吃惊，让我们无法简单否定它的重要性。在本书关于司汤达的第一部分中，震惊我并启发我去关注“疯癫”能指的是一个悖论，即疯癫一词本身虽无关紧要，却以类似强迫症的方式涌现在文本中。换句话说，它就像一个自身已疯狂的能指一样。这就是我关于疯癫思考的起点——这并非解释我如何选择了这个主题，而是这个主题如何选择了我。

鉴于这个方法在揭示司汤达作品的复杂性以及发现一个全然不同的司汤达方面所富有的启发性，我迫切地想要将它运用到其他作家身上，并深入思考文本中有关疯癫及其铭写的整个问题所牵涉和提出的理论问题。这就是《疯癫与文学之物》的源起，我在书中不仅提及了一系列作家作品中的疯癫问题，如奈瓦尔、巴尔扎克、福楼拜和詹姆斯，还提及了某些理论家作品中的疯癫问题，如福柯、德里达和拉康。通过其作品与疯癫的关联，我试图不断地借由他者、理论之物与文学之物进行思考，以阐释一种疯癫的理论以及理论的疯癫。

你问我，整个计划是先于本书的构想，还是在写作中逐渐发现的。这么来回答吧：二者皆有。你可以发现，本书从一开始就有一个最初的观点主导着写作，但这一观点起先只是一个研究方向。“我要探索什么呢？”我向每位作者问了这个问题，他们的回答各有不同。例如，对于奈瓦尔和福楼拜这两位风格和方法上差异最大的作者而言，奈瓦尔作品中的疯癫问题，就与福楼拜作品中的不同。我对每位作者所做的分析，换句话说，不仅是一种新的文本发现，还是一

种新的提出疯癫问题的理论方式。

在福楼拜的作品中，尤其是在他十分早期的作品中，“疯癫”与一位发疯的作者的浪漫的陈词滥调有关，如在福楼拜《狂人回忆》（*Mémoires d'un fou*）中，叙事者开篇便说道：“这些书页是一个狂人写的。”⁶那么，问题就是精神病病症的严重性和试图为之辩护的修辞性口头禅的空洞性之间的矛盾。随着福楼拜对这个问题越来越认真，他开始进入成熟期，这个问题也历史性地指向了浪漫主义的局限。因此，以福楼拜作品中的“疯癫”为题，我研究的是浪漫的陈词滥调如何在—位作家的作品中生效，而该作家最终恰好颠覆了浪漫主义；以及福楼拜日益增长的要逐渐放弃疯癫的陈词滥调的意识，如何变成了一种对陈词滥调的疯癫的前所未有的反思。

在奈瓦尔那里，他所具有疯癫和入院治疗的临床经验让问题变得十分不同，并且，他也试图在自己的作品，如《奥蕾丽亚》（*Aurélia*）中，清晰地表达疯癫的经验。与已有的观点相反，他认为疯癫确有某种含义，并触及到最深层次的真理。当奈瓦尔第二次疯癫发作时，他的作家朋友颂扬他，就好像他已经死了一样，尤其是作为一位作家而死了。当奈瓦尔恢复了理智并读到这段悼词后，他不停地抗议这种已把他杀死的称赞和爱慕之情。这发生在他写下那些伟大杰作之时，他出于一种强烈愿望要证明自己并未作为作家死去，证明疯癫标记的不是终点而是新的开始，证明那些让他大受打击的传记性经验使他作为一个作家更为彻底地敞开了。

如同福楼拜，奈瓦尔受到了重复的困扰，但他是以一种完全不同的方式：在福楼拜的作品中，疯癫与陈词滥调有关，

与语言无意识的重复有关；在奈瓦尔的作品中，生活中的重复冲动具有谵妄的一面：“第十三个回来了……仍然还是第一个。”⁷在奈瓦尔的作品中，重复的悲怆——写作中的抒情，生活中的幻想——是不可持存之爱的阴影，是根本失落的女性形象，体现了死亡在生命里的归来。

在兰波的作品中，疯癫不再与过往的重复有关，而开始转向了欲望，这个全新的起点：“绝对应该做个现代人，”兰波说道。⁸疯癫不再是令人臣服的命运，它是一种被有意追求和培养的诗性的“妄想狂”经验。这种谵妄有两类：在《妄想狂》（*Délires*）之二“文字炼金术”中，妄想狂是一种语言的实验，这种反常的语言试图在编码结构的分裂之中经由“文字的幻觉”⁹产生出新的意义；在《妄想狂》之一“疯狂的童女、地狱中的丈夫”里，妄想狂则是一种性的实验，是“各种感觉的错轨”¹⁰，是所有的生活规则和身体的反常，它从放纵的欲望中展现出一种更加优越的通灵权力：“诗人成为一个通灵者。”¹¹诗歌成了一种不受意识干涉的认识身体的途径，直接与语言的身体沟通。“各种形式的情爱、痛苦和疯狂。”¹²“任何疯狂的诡辩——禁闭的疯狂——我都没有忘记：我要重新道出这一切，我掌握着一整套体系。”¹³

然而，兰波会把这些通过诗性的妄想狂来进行“通灵”的企图视为一场相当令人失望的失败，他后来明确地谴责说，这是“疯狂的故事”：“现在，让我来讲讲有关我的疯狂的故事。”¹⁴疯癫的诗意最终无法“改变生活”。这可能是兰波这位诗歌天才早早地选择放弃所有的文学尝试的原因：通过陷入沉默。兰波的沉默令人不安、让人伤感、含糊不清，又

不得被视为是天才的最后一击：一个关于绝对的现代性，关于对激进主义的欲望，以及沉默与疯癫之根本关系的极限问题。

在巴尔扎克的作品中，疯癫不再是参照性的，即不再与疯狂的诗人或追求疯癫的诗人的角色有关：它被虚构地主题化了，由疯狂的角色呈现出来。我研究了巴尔扎克的两篇短篇小说：首先，在《大名鼎鼎的戈迪萨尔》（*L'Illustre Gaudissart*）中，疯子的角色具有揭秘旅行推销员的功能，而这个推销员自身就是资本主义经济的神秘话语的象征。结果，疯癫的胡话颠覆性地逆转了显而易见却又充满幻想的占统治地位的意识形态。其次，在我分析的第二篇巴尔扎克的小说即《永别》（*Adieu*）中，女主角的爱人在战争中死去，她因爱而变得疯狂了。人们可能又会怀疑，这是有关“疯狂之激情”的浪漫的陈词滥调，但在这出激情的戏剧背后，疯癫的胡话再次揭露了意识形态的利害关系：性别角色的社会编码和“天然的”女性特质。在理智的男人与变疯的女人之间上演了一整出剧：男人试图治愈女人，但就在他成功治愈这个疯女人的高潮时刻，他发现自己杀死了她。那么，问题随之而来：为什么疯癫的治愈同时就是死亡？

索莱尔斯：啊！在塞万提斯的作品中也是这样。

费尔曼：事实上，在《堂吉珂德》的结尾部分也出现了同样的（或者更为明确的）具有讽刺意味的悖论：“令他们觉得他真的可能死期将近的朕兆之一是他竟然一下子就由疯癫而转为清醒了。”¹⁵

索莱尔斯：你谈到塞万提斯了吗？

费尔曼：提到过两次。第一次是在“疯癫与小说”一章中，我在《大名鼎鼎的戈迪萨尔》的分析的开篇部分，对疯癫与小说的内在联系进行了理论性的反思并写道：显然，《堂吉诃德》是小说之疯癫的首要例子，它也是我所说的“结构性的精神分裂”的一个原型。结构性的精神分裂意指着，小说自身就是读者要警惕的危险，它经由其自身的否定而起作用。我第二次提到塞万提斯，是在关于福楼拜的研究即“寻常物的现代性”的一个注释中；福楼拜在短篇小说《十一月》（*Novembre*）的结尾处写道：“他撒手人寰……死于忧郁。”¹⁶这让我们直接想起了《堂吉诃德》：“唉，我的老爷，您老人家不能死啊，”桑丘哭着答道，“听我一句劝，多活几年吧，人生最大的傻事莫过于就这么无缘无故死了，又不是有人杀您，完全是因为自己想不开。”¹⁷显然，塞万提斯的讽刺——以及堂吉诃德的疯狂——对福楼拜的写作有着不容小觑的影响。

我最后谈论的一位作家是亨利·詹姆斯。在论及有关“阐释的疯癫”时，我提到了詹姆斯在有关疯癫的文本系统中直接暗示读者的多种方式。我讨论的文本是《螺丝在拧紧》，与其说它不以疯癫作为重要主题，不如说它在未明言的情况下使疯癫富有戏剧性。我们虽然从未被告知该小说中有疯癫存在，但谨慎的解释者却被邀请去推断叙事人自身——这个故事通过她传达给我们——可能疯了，在这种情况下，故事的意义必然发生翻转。一些评论者已经清晰地把握到了这一

点。但我认为尤为重要的是，这位疯狂的叙事人首先是一位充满激情的读者，她在故事之中占据着十分出色的解释者的位置，成为了意义的搜寻者。不过，这位对故事的每个解释者都满怀敬意的叙事人，在技术上充当了摄影机的眼睛；如果她疯了，那么我们在她之外找不到任何位置去做这样的判定——我们仅仅是通过她的疯癫才得知了这个故事。疯癫（即通过叙事人的确信而强加给我们的关于这个故事的一个完全错误的解释）是我们阅读的修辞性条件。然而，为了推翻叙事人所提出的观点，并宣称她不可信——也就是疯了——我们，作为“知情”的解释者，要做什么呢？我们仅能——此处是詹姆斯微妙的讽刺——重复她的举动！因为她对一些迹象的阅读也是颠倒性的，拒不接受孩子们给出的故事版本，并自认为他们“疯了”。由此，文本的疯癫转向了自身，也转向了我们。我认为，詹姆斯所要表明的是，就疯癫而言，不存在元语言。如果诸如此类的疯癫是世界所要追问的问题，那么它也是一种无法被肯定的不确定性；人们无法确定别人是否真地疯了——就是说，假如这人自己没疯的话。没有一个位置可以把疯癫判定并落实在他人身上，而不怀疑自己也置身于这被定位于别处的疯癫的沾染和囊括之中。

索莱尔斯：你认为是什么导致了无法完全认定疯癫在他者身上的存在呢？

费尔曼：我在本书的最后几页对这个问题进行了思考。于我而言，如果存在着可被称作疯癫的某物，那么言说主体既不能完全否定，也不能完全肯定它。碰巧的是，在我研究

的文本中，有两个文学极端恰好采取了上述的两种矛盾态度，它们二者都站不住脚并充满了幻觉：无论是说“我疯了”，还是“他（她）疯了”。一方面，年轻的福楼拜说：“这些书页是一个狂人写的。”但是，“我疯了”的陈述颠覆了它所清晰陈述的话语，因为如果一个人疯了，那么这样的陈述不可能是真的或至少是可信的，反之，如果一个人是可信的，那么他就不可能是疯子。另一方面，在詹姆斯的作品中，女家庭教师及其批评者们都说过“他（她）疯了”，因此，批评者们在谴责女家庭教师时，不知不觉重复了她的举动。换句话说，“他（她）疯了”是一个幻觉，从某种程度上说，它隐含了对自身之疯癫的否认，即谋划着向自己或他者证明他（或她）并没有疯。陀思妥耶夫斯基有一句话说得很妙：“人们不能用禁闭自己的邻人来确认自己神志健全。”¹⁸可事实上，我认为所有的判断行为——无论是科学的还是人云亦云的——都需要借否认来确保其理智。“他疯了”这种好像落实了他者之疯癫的表达，绝非无知的举动，它源于疯癫可能存在于言说主体自身之中的焦虑。我不知道自己是否已经回答了你的问题。

索莱尔斯：回答得极好。那么，下一个问题。你的路线非常明确：司汤达——奈瓦尔——兰波——巴尔扎克——福楼拜——詹姆斯。你能迅速谈一下选择这几位作者的原因吗？这个选择必然与一些个人的轨迹有关……

费尔曼：或许如此。间接性的答案是，由于我讲授 19 世纪文学，因此对这些作家十分熟知。不过，也有另一个可能

的答案。我假定你想知道我为什么选择 19 世纪而不是 20 世纪的作家（虽然詹姆斯无疑处在 20 世纪的边界上，而我涉及的理论家都是当代的），是这样吗？好吧，我恰恰想考察 20 世纪有关文本的理论，这些理论并非它们为获得疯癫与文本之物的构成性关系而自觉写出的。十分显著的是，现代和超现代的文学中充满了疯癫，甚至除有关疯癫的故事外并不讲述别的东西，其叙事的技术是断裂的和不连贯的，就好像认知或叙事（不管多么轻微）已错乱发狂。这些故事不再是可理解的；实际上，它们不再是故事：疯癫已侵扰了连贯性故事叙事自身的可能性。由此，一个十分明显的主题化的和自觉性的问题就在于：将疯癫作为一个问题提出的有意之举。然而，在我看来，（除了在奈瓦尔的例子中，疯癫是个人的经历外）19 世纪的作家们并不总是将疯癫作为一个自觉的问题提出。在一定程度上，对我而言，愈加切题和重要的是梳理某种关系，不是疯癫与生活中的一次意外或一种文学模式或一种历史化的显著主题的关系，而是疯癫与文学之物本身的根本关系。

索莱尔斯：确切说来，“文学之物”是一个相当有趣的表达。当你用这个表达的时候，是否考虑到“物”已经以别种方式被使用过了，即拉康所说的“弗洛伊德之物”？据你看来，“文学之物”的“物”与拉康的“弗洛伊德之物”的“物”有什么区别呢？

另一方面，你难道不觉得司汤达作为你的出发点十分外在于疯癫的问题吗？你自己说过，“疯狂的”一词在已有的表达式（如“疯狂的爱”和“让人发狂的麻烦”等）中的重

复出现曾让你受到冲击，但在我看来，“疯癫”一词仍被放置在一个十分传统的视野中加以理解，它被一种爱之激情的修辞所包围，这就如同18世纪的大多数理性主义者所采取的方式。接下来，福楼拜、奈瓦尔和兰波涉及的是主体的一种经验，你难道不这样认为吗？这种经验除了其临床方面外，还与宗教体验有关——妙不可言的，神秘的，或秘传的。从福楼拜的《圣安东尼的诱惑》（*La Tentation de saint Antoine*）经由兰波到奈瓦尔的《奥蕾丽亚》，每个文本都涉及对某种宗教的或神秘的体验的回归，这与之前的理性主义明显相反。因此，人们可以追问（即使在巴尔扎克的晚期作品中，情况也显然如此），这些作家是否证明了启蒙哲学的某种失败，而这可能就是在启蒙（*Aufklärung*）、理性自身的视角下他们有悖于同代人之处。那么，在这一点上，人们必然会问，由启蒙界定的“疯癫”是否就真地是问题本身，或者说，它是否只是一种被压抑者之返回的现象。这就是我目前面临的两个主要问题。

费尔曼：关于文学之物，首先，我必须说，当我选择“疯癫与文学之物”作为题目时，我并未有意效仿任何人。显然，我可能无意识地受到了许多事物（确切地说是物……）的影响。我知道，当我因“文学”这一术语过重的意识形态色彩而试图避免使用它时，我想到了“物”，没有比它更为合适的词了。

索莱尔斯：我完全同意你的选择。

费尔曼：但与此同时，我无法接受那些认为文学实际上

并不存在的流行观点：它们或认为文学只是意识形态的束缚；或认为一旦离开资产阶级的“知识”机构，“文学”一词就空无一物。对我而言，情况刚好相反，确有某种被称作文学经验的特殊经验存在。那它是由什么构成的呢？一次事件。换句话说，文本之中发生着某事，或是在读者身上发生着某事；这对于我而言就已是特别地文学的东西了。显然，文学文本——更确切地说是文本之中的文学之物——不能在机构或学院的限制之中，作为知识的一种划分而被简单界定。文学文本并不局限于文学系的研究：任何文本都能成为“文学的”，只要它贯穿着让文学性得以可能的“物”。这就是我通过“文学之物”的表达式试图发现的东西。

毋庸置疑，我也受到了拉康的独创性表达的影响却不自知。另外，拉康的表达式可能受到了海德格尔关于“物”（das Ding）的思考的影响，而海德格尔的“物”可回溯至康德的物自体（Ding an sich），是海德格尔将之转化成了一个诗意的和哲学的问题。近来，德里达在耶鲁大学举办了以“物”（La Chose）为题的研讨班，此次研讨班十分出色且内容丰富，让我想起了海德格尔的思想。“文学之物”的表达式也被莫里斯·布朗肖在其极妙的文本《文学与死亡的权利》（La Littérature et le droit à la mort）中使用过（重点有所不同）。但是，布朗肖大写了“物”（Chose）的首字母；对他而言，物是黑格尔辩证法进程的一部分，据此，文学会超越并否定自身。换句话说，对布朗肖而言，“文学之物”是范式化的“物”，而大写的首字母将之提升到寓意的地位。另一方面，在我的表达式中，“物”完全不是寓意化的；它是其他事物中的一物，

一种由形容词“文学的”特别修饰和渲染的物质性之物，从而避免了被不确定的情形所割裂。在这种意义下，“文学之物”实际上与拉康而非黑格尔的思想有关。然而，你看，我之所以选择这个题目，必然在无意之中受到了拉康、海德格尔、德里达和布朗肖——所有这些涉及的人的影响。毋庸置疑的是，这些思想的丰富性使得关于“物”的表达恰与我所说的文学之物产生了共鸣。

索莱尔斯：这让我想起了詹姆斯的一个标题，即他的一篇小说的题目……

费尔曼：是的，确切说是“真品”（The Real Thing）。

索莱尔斯：是的，它可被译成“必须被施行的物之真实”……

费尔曼：的确，而不是更加字面化的“真实之物”（La Vraie Chose）或“物之现实”（La Réalité de la chose）。詹姆斯这篇小说讲述的恰好是，指涉的现实（发现）与艺术的现实（创作）之间的联系及分歧。一位想要在画作中表现贵族气派的画家，描绘的那些贵族人物是他装扮和伪装出来的；一天，他偶遇了几位真正的贵族，他们正迫于经济原因想向他讨份模特的工作。然而，在临摹“真实之物”时，这位艺术家却只创作出很糟糕的作品。他不得不让这些向他呈现了“本真之物”的模特们离开。该文本提出的问题十分明显：艺术化的“物”是什么，其“现实”是由什么构成？而文本暗示出的答案就与你的表达式有一定关联：文本中的“真实

之物”就是其所作所为。

“有待施行的物之真实”正好与我的方向一致，对我而言，在一定程度上，“物”总与一种行动相关：“文学之物”是一种到来的行动；对我们施行了某种东西。它不是实体意义上的物；更不是某种实体。通常，当我们谈及“文学”的时候，我们谈论的是某种实体化的物，它在知识的总图中占据着自身的所属位置。对我而言，情况并非如此，这种物仅能凭借其效果而被知晓——它是有所作用的物。用奥斯汀发明的术语来说，它是述行(performative)秩序的物，而非表述(constative)或认知(cognitive)秩序的物，毕竟，奥斯汀告诉我们，“如何以言行事”。

索莱尔斯：既然你的书中有整整一章专门涉及精神分析（《疯癫与精神分析》），那么接下来让我回溯一下。正如你所知，从弗洛伊德到拉康，分析话语发生了某种重要的移置。关于文学之物（我赞同你的表达），这种移置是通过提问形式的变化而完成。以弗洛伊德集中讨论陀思妥耶夫斯基的文本为例，试问你自己，在弗洛伊德关于陀思妥耶夫斯基所提的问题中，哪些被转换成了拉康在关于乔伊斯的文本中提出的问题。在这个过渡期中（弗洛伊德与拉康大约相距五十年；陀思妥耶夫斯基与乔伊斯大约相距六十五年），我认为，人们可以说，同样的转变已经发生了。你觉得呢？

费尔曼：你的见解真是出人意料——我觉得十分精彩。我自己还从未这样想过。这会极大地促进我去思考：在文学之物的转变中有一些东西引起了精神分析的转变……

索莱尔斯：那不完全是我要表达的意思。

费尔曼：你是在特别谈论精神分析与文学之物的关系变化吗？

索莱尔斯：是的。

费尔曼：我还没有那样思考过这个问题。如果你愿意的话，我就概述一下我已有的一些思路。当人们从弗洛伊德转向拉康时，精神分析与文学之间的关系发生了什么转变？弗洛伊德（以及许多后继者）认为他的文学研究是“应用的精神分析”。这个短语自身就指出了它的局限。“应用”暗示了科学知识与其对象之间有一种相互排斥的关系。同样，应用假定了一个单向的过程：假定了有一个事先给定的理论，借由已知去阐释未知。因此，它充当了已知与未知之间的桥梁，但最终人们所能做只是在未知领域确认自己已知的东西：毫无新知。

拉康则全然不同。让我以拉康涉及文学之物的最为成熟的文本为例，即《关于〈被窃的信〉的研讨班》。十分显著的是，尽管拉康专注于一个分析的而非文学的问题——正如弗洛伊德在《超越快感原则》中探讨的那样，是对重复冲动的阐释——并且埃德加·爱伦·坡被专门引证来阐明那一概念，但该期研讨班其实沿着两个方向发展。这并非简单的通过阅读弗洛伊德的文本来阐释爱伦·坡的文本，而是用爱伦·坡的文本重新阐释弗洛伊德。

换句话说，弗洛伊德自己并未被拉康视作先在的可靠的知识来源，而是作为一种文学之物，即一个需要阐释的文本。

另外，爱伦·坡的“文学”文本自身包含了知识。在这两种知识形式之间，存在着一种交流、一种对话。通过两个相互影响、相互移置的文本的相遇，拉康得以阐述能指的概念，将之作为重复冲动的根基。拉康对爱伦·坡的阅读导致了重新阐释的发生，不仅有关文学，也有关精神分析自身。因此，拉康关于文学之物的作品，不再是所谓的“应用的精神分析”，因为在主人科学与文本奴隶之间不再有一种单向的关系。与精神分析的应用相反，拉康（并未明确地将之理论化，甚至主题化）涉及的是蕴含的秩序。通过文学之物与弗洛伊德之物的相互蕴含，拉康展开了他的工作。

那么，关于文学之物在精神分析中的论述和相关性，从弗洛伊德到拉康所发生的转变，我就是这么定义的。但我反对那种认为有关文学之物的“拉康式”关系并不存在于弗洛伊德的文本中的说法：在弗洛伊德的文本中确实存在着一些先例，与拉康分析爱伦·坡的方式类似，只不过它们与文学无关。而弗洛伊德的“文学”分析可以在诸如《梦的解析》等文本中找到。

索莱尔斯：你如何处理这个仍然十分显著的问题，即精神分析的核心概念——俄狄浦斯情结——本身是从文学转化（在这个术语的最强烈的意义上）而来的？弗洛伊德以一种相当引人注意的方式回到了这一问题，当他评论陀思妥耶夫斯基时，他十分好奇为什么只有在文学中他才能发现一种关于他已发现的東西的毫不掩饰的版本，即弑父似乎仅出现在索福克勒斯的《俄狄浦斯》、莎士比亚的《哈姆雷特》和陀思

妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》中。从那时起，可能就有了一种应用的精神分析的类型，将（文学的）未知置回到（分析的）已知——但已知自身源于未知的领域。

费尔曼：因此，精神分析从一开始就与文学之物紧密相关；甚至是以一种比人们通常接受的更加显著的方式。不是简单地建立“来源”以确定谱系，这种文学证据的功能有点类似被窃的信本身：它之所以是隐匿的就因为它在眼皮底下。你谈到了一个至关重要的事实，即精神分析的核心概念俄狄浦斯情结来自文学。可事实上，精神分析的所有概念——至少是那些重要的概念——都源于文学：不只是俄狄浦斯情结，还有自恋（那喀索斯）、受虐（马索克）、施虐（萨德），都出自文学，无论这些名词是参照性的（来自那些历史上确有其人的作者），还是虚构的、象征性的（来自小说或神话中的角色）。因此，文学之物不只是分析理论所涉及的东西：它是理论自身的名字；它命名了精神分析的大量概念。

索莱尔斯：我认为你的评论十分深刻。我自己也试着像你说的那样来思考萨德，追问如何能将一个专名转换为一个通名及一个概念。

现在，我要问你一个简单的小问题：将俄狄浦斯情结称为“索福克勒斯情结”不是更有意义吗？为什么没有这样呢？为什么弗洛伊德不把它叫作“索福克勒斯情结”呢？

费尔曼：因为他当时一直在从事文学批评，那还不是“应用的精神分析”。应用的精神分析最终总会谈论作者的无意识。

然而，甚至早在作者的无意识这个概念可能存在之前，弗洛伊德就不得不认真思考文学之物以开始最初的探索了。

索莱尔斯：不过，你看，我的意思是说，在萨德那里，我们说“施虐”（萨德主义），但就索福克勒斯而言，我们却信奉他的一个角色。

费尔曼：就萨德而言，在他的所有作品中，“故事”或角色的重要性不如那些受力比多能量驱动的幻想的内容。相反，弗洛伊德在索福克勒斯的《俄狄浦斯》中，不仅发现了力比多或幻想的内容——弑父的欲望，还特别发现了一种戏剧的或叙述的结构，这碰巧也是一种分析的结构。那么，问题不在于一个与作者相对的角色类型的心理，而在于以俄狄浦斯作为一个结构性的扭结点所发生的文本交流与阐释。这就是我们有“俄狄浦斯情结”却没有“萨德情结”的说法的原因。

此外，我认为在俄狄浦斯情结中还有很多东西我们还没注意到，甚至弗洛伊德在完成《梦的解析》之后倾向于集中讨论弑父，这就导致了俄狄浦斯情结这一文学引入的复杂性变得含糊不清。在有关詹姆斯的一章（“疯癫与阐释”）中，我指出了那一引入或那一“转移”的蕴意（你已经做了精彩的表述）。人们通常会将俄狄浦斯情结和患者（即被分析者）联系在一起；同时，他们不太可能会发现的是，俄狄浦斯占据着分析师的位置。索福克勒斯的俄狄浦斯不仅是一种症状（*symptôme*），还是该症状的阐释者。这部剧的蕴意恰好在于分析师与被分析者这对立的两极的解构。

索莱尔斯：是的。但所有这些在索福克勒斯的戏剧中十分明显。

费尔曼：也许是这样，不过仍要去理解、去阅读。弗洛伊德为索福克勒斯的文本投下越来越多的光亮，也给这些文本带来了阴影。我们越来越由于弗洛伊德的光亮而变得盲目。例如，人们不再看到，俄狄浦斯乃是一种阐释的悲剧，而不仅仅是阐释出来的内容。

索莱尔斯：让我们回到弗洛伊德与拉康之间发生的转变，并从另一个方向来处理这一转变。对弗洛伊德而言，重要的是说明陀思妥耶夫斯基不是一位真的癫痫症患者，而是一位深刻的歇斯底里患者（加上有关陀思妥耶夫斯基之个性的其他更加道德化的或政治化的考虑）。对于拉康，我们面临着另外一些问题，正如你关于埃德加·艾伦·坡的精彩论述：一个经典文本，即一个前分析的文本，被用于阐明和质疑弗洛伊德的文本。不过，拉康的问题十分迥异，因为继陀思妥耶夫斯基之后（甚至在弗洛伊德之后），仍然还有作家——没有人停止写作。这使得拉康作出了两个评论，或提出了两个问题。首先，乔伊斯疯了吗？（鉴于弗洛伊德追问“陀思妥耶夫斯基是一个歇斯底里患者吗？”——你可见这其中的置换）；其次，在拉康《写作集》的英文版的序言中，他认为“当你拒绝分析之时乔伊斯的情况就会发生”。这也是隐含在弗洛伊德有关陀思妥耶夫斯基的作品中的问题：如果陀思妥耶夫斯基活到今天，他会变成什么样呢？这是弗洛伊德关于一位逝去之人写下的为数不多的几篇文本之一，同样，当拉康

谈论乔伊斯的时，他也已经死去：在这两种情况下，文本的处理都是在作者缺席的情况下进行的。据我所知，弗洛伊德仅在施雷伯¹⁹和陀思妥耶夫斯基的例子中采取了这样的方式；拉康则是在埃德加·艾伦·坡和乔伊斯的例子中如此行事。你怎么看？这里也涉及“疯癫”，并表明精神分析丝毫没有成功解决那个问题。每当某人遭到“理性”之名质询时，它就会呈现出新的面貌。

费尔曼：是的。我认为，弗洛伊德通常一定会涉及临床诊断——至少在他明确谈论作家的時候。总之，对作家的诊断仍然是“应用的精神分析”的主题。但是，当拉康提出作家的疯癫的问题时，这对我而言（除非我错了）是与另外一些东西相关的。

索莱尔斯：但这恰好是同样的东西！

费尔曼：一种临床诊断？

索莱尔斯：的确如此！

费尔曼：不过，如果“当你拒绝分析之时乔伊斯的情况就会发生”，那么精神分析就不仅仅是一个正确描述症状的问题；精神分析在世界之中占据着一个位置，并以一种全然不同的方式卷入其中。

索莱尔斯：是的，不过那又怎么样？它并未阻碍临床的诊断。

费尔曼：我认为，作家的临床诊断对理解文学之物无关；也许这种诊断很有趣，但是它涉及的是一种不同的秩序。鉴于应用的精神分析的惯例，诊断被假定为对文学文本的阐释：阐释者沿着文本回到了作者的病症。让我们再次以爱伦·坡为例，因为研究他的人不仅包括拉康，还有以另一种方式进行研究的玛丽·波拿巴²⁰，她的爱伦·坡研究构成了应用心理学的一种模式或典范。波拿巴将爱伦·坡的诗歌归结为精神病或极端的神经症，得出了诗歌与病症之间并没有明显区别的观点：文本被建构为一种有关爱伦·坡的恋尸癖的纯粹而简单的症状。我觉得这样的分析完全错失了要点，完全错失了文学之物的特殊性。玛丽·波拿巴并没有解释，为什么其他恋尸癖者没有创作出爱伦·坡的作品。同样地，恋尸癖无法解释文本的惊人智慧或同样惊人的语言天赋，及意识的掌控力和精湛的技艺。这也就是说，玛丽·波拿巴解释的是爱伦·坡的无能，而非他的能力。一种病症也许需要通过无能的类型获得解释，但文学能力却不仅仅如此。

与之相反，让我们另外来看一下拉康对《被窃的信》的处理。它恰好表明，拉康能够从这个故事中发现一种有关精神分析自身的寓言。如果你记得的话，在该戏剧中有两个场景，拉康的阅读强调第二个场景是对第一个的重复，正如精神分析也可通过移情（*transfert*）重复原初场景。事实上，由迪潘上演的重复场景使人们得以理解——更精确地说是分析——第一个（原初）场景，并且该分析让问题得到了解决，实际上就是这个戏剧的结局。所以，对拉康而言，迪潘扮演的是分析师的角色。但爱伦·坡也称他为诗人。据我所知，除你

之外，²¹ 没有人注意到那个重要的事实。因而迪潘和部长最终可以避开警察，占据拉康所认同的分析师的结构位置，这两个角色，仿佛是碰巧地，被称为诗人。事实上，正因为警察相信，他们身为诗人，肯定是疯了（正如玛丽·波拿巴认为的），所以警察无法找到他们藏起来的东西。

这就是我的观点：对于要诊断作家的应用的精神分析来说，不管谁躺在沙发上，精神分析的情形无疑都要被扩展到文学的情形中——作家处于患者的位置，阐释者则处于分析师的位置。虽然拉康未明确地将之理论化，但这却是从他关于诗人形象（迪潘）所占据的位置的分析中得出的，即诗人不是患者，而是分析师本人。这已十分具有颠覆性。

所以我认为，在拉康的方法中，甚至在一些与作家的疯癫相关的例子中，作家的身份不能被简化为临床上的病人。分析师和病人不再对立：如果疯癫存在（迪潘的或爱伦·坡的），它也是阐释的疯癫；如果某人具有临床上的身份，那么，他既可能是阐释者，又可能是作家。据此我认为，存在着一些根本性的东西，不能被简化为单纯的诊断。

另外，拉康为有关乔伊斯的研讨班选择了一个十分精彩的题目：“乔伊斯症状”（Joyce le Symptôme）。人们可能已经预见到了，如果这与诊断有关，那还不如称之为“乔伊斯的症状”（le Symptôme de Joyce）。正如你所知，“乔伊斯症状”更加文学化，因为关于临床界定的对象，它显得更加暧昧、更加不确定：什么样的症状？谁的症状？人们可以基于这个标题的暧昧不明而试着将拉康与弗洛伊德的区别弄清楚：是文学或乔伊斯的作品成为了症状，还是乔伊斯自身成

为了文学的一种症状？对于弗洛伊德而言，可能是文学一直构成为乔伊斯的症状。不过，拉康至少为后一种情况保留了可能性，而这也是我如何理解他的。我甚至会积极地扩展他的题目和说法，如果乔伊斯有其疯癫，如果存在着一种精神分析的蕴意，那么疯癫和该蕴意自身可能就是文学之物的一种症状，而不能将之颠倒过来。

但再次，弗洛伊德和拉康的对立并非绝对的：就像拉康并未真正地将这种新的文学理论主题化，更确切地说是该理论隐含在他的修辞中，所以，在弗洛伊德有关文学的文本中，也存在着一种与他自觉表述的理论有别的理论。对我来说，弗洛伊德经常在论证性的表述中简化他对文学之物的感觉。然而，每当他不谈论文学时，以及在他完全不从事应用的精神分析之处，他对文学的感觉的复杂性就会驱动他自己。在弗洛伊德自身中发现了文学之物，这可能是拉康的伟大成就之一，即发现弗洛伊德真正的理论议题也如被窃的信一样就藏在眼皮底下，但却是人们最没预料到的。

换句话说，文学理论无疑是分析理论的无意识，反之亦然。正如精神分析涉及无意识，因为精神分析已教会我们这样去理解，我们也可以说，精神分析与文学之物的关联，完美地成为了分析理论中那些依旧未被思考的部分。

索莱尔斯：不仅精神分析试图认真思考文学之物中的疯癫为何物。除了科学——科学语言的精心设计主要就是为避免出现这一问题——哲学也早已专注思考该问题了。你知道，海德格尔一直在思考：不可容纳性的问题，基于荷尔德林的

经验，不得不向所有的形而上学追问什么。我们发现所有的哲学家总在某个时刻借助过文学，如萨特与福楼拜、德勒兹和卡夫卡、福柯和萨德或阿尔托，特别是德里达与马拉美。你看，这是我回到自身的一个图形，即三个点之间存在着一种三角关系：首先，哲学话语在两条阵线上作战，既涉及文学，又涉及精神分析；其次，分析的话语不得不将自己从传统意义上的哲学中区分出来，但这也经常要与文学的问题一起被解决；最后，第三个角是文学自身，它不得不回应哲学和精神分析。

在这个结构中，你如何定位文学之物的力量？因为你所做的既不全是精神分析理论，也不是哲学，甚至不是传统意义上的文学理论。那么，你如何界定你的方法呢？你的书中出现了一系列作家，他们让你的问题有一个深刻的根源：奈瓦尔、兰波、巴尔扎克、福楼拜、亨利·詹姆斯；你引用了爱伦·坡；我们已经谈论了陀思妥耶夫斯基、索福克勒斯和莎士比亚——这些名字会聚拢在一起，是吗？并且，你已经十分症状性地用一章的篇幅来专门谈论哲学（《福柯/德里达：思考/言说主体的疯癫》），并另用一章来谈论精神分析（《雅克·拉康：疯癫和理论的危险》）。你正好位于这个著名的三角形的问题的起始处。如此，你怎样定位这个既涉及精神分析又涉及文学之物的哲学问题呢？

费尔曼：我认为，现代哲学之于古典哲学正如精神分析之于心理学。古典哲学为了追问“什么是思想？”的问题需要借助上帝、理性、绝对知识或绝对主体。相反，现代哲学

的问题则是：在所有的知识的绝对主体都缺席的情形下，什么是思想？

正如精神分析问：如果意识并不是全部，那么主体是什么？——现代哲学问：如果主体不是全部，那么思想是什么？我在我的书中指出，当今哲学的悖论性和矛盾性的任务就是，用一致的或连贯的术语来清晰表述不连续性的根基。在此，拉康的态度代表了两种看似相互排斥的视野：一方面，他试图将无意识压缩成一个简单的数学式；另一方面，他自身走的却是极度复杂的风格。这两种对称的矛盾态度就是现代文化的关键陷入了困境和暧昧的症状：那就是寻找一种新的话语形态，而该话语恰恰与古典的理性无关。如果精神分析和哲学都发觉自身有必要同“感觉”决裂，彻底“走出”在场和意识的认识论，那么它们二者都面临的难题就是将各自的话语提升至其发现和计划的层面。就精神分析在进行理论化论证的同时会间或地依赖古典范畴而言，它已落后于自己的发现了。而就哲学在进行理论化论证的同时认为它可以简单地解决主体的问题来说，它也同样落后于自己的发现。精神分析和哲学都想要真正清晰表述的是，语言能否解释语言的效果。哲学试图摒弃主体来分析语言，精神分析则试图分析语言如何颠覆了主体。那么对于我而言，它们的话语对象都是相同的：其不同之处则是它们被书写在何处、被铭记在何处，以及如何被论述。

一个这样的目标实际上是什么呢？它已经让自己变得暧昧不清了。不太寻常的是，通过哲学与精神分析之间的交流与张力，这两个“学科”中的任意一个都试图在保持不变的

同时，找到另一个倾诉对象。首先，虽然精神分析产生于实践之中，但它如今却努力变成理论性的话语。同时，虽然哲学被阐释为理论性的话语，但它却反过来想要变成一种实践：一种铭刻在写作行动中的实践，其写作的效果出于其自身的目的而被研究，并且，它由此朝向的目标完全不同于一个理论主题或要旨的清晰传递。换句话说来说，哲学既要着手处理精神分析，又要处理文学，因为它不仅要使语言效果理论化，也要试图运用它们。

在一定程度上可以这么说，哲学如此一来是要设法变成“文学”。它试图像一种精神分析的实践那样，将文学之物牵涉于其中。而悖论在于，精神分析——理论或实践——依旧对自身内部的文学之物的这一骚动视而不见。正如我前面所说的（在此就不详述了），文学之物恰好构成了分析理论的无意识。

所以，虽然精神分析在文学之物的强烈影响下，最不想变成“文学”，但哲学在一定程度上的确想要变成“文学”。

但我认为，如同精神分析，哲学绝不在显而易见的地方涉及文学之物。这恰好是我试图在书中的“疯癫与哲学”部分所要细查的东西。我研究了福柯与德里达之间就《疯癫与文明》一书，或更确切地说，就疯癫与哲学的关系本身，所展开的理论争辩。对福柯而言，整个西方思想史一直是用理性暴力征服疯癫；哲学必不可少的举动就是压抑或放逐疯癫。德里达则反对并质疑福柯的阐释：对他来说，哲学并非放逐疯癫，而是延缓疯癫。存在着一种关于言语自身所固有之接近和回避的经济；对疯癫的放逐不是一种历史性的放逐（“大

禁闭”），而是一种完全在言说中建构出来的放逐，这就迫使我们疯癫的言说中——甚至是在对它的赞颂中——以理性的语言放逐它。那么，在关于疯癫和哲学之关系的理论化尝试中，此处的这两种差异很大的阐释无疑是最强有力的和最富启发性的。但当我进一步分析这些理论于其中得以清晰表述的两个文本时，让我感到震惊的是，文学问题暗暗地且有差别地侵入这两个文本的那一方式本身，从未被真正地主题化过或追问过。当然，在这两位哲学家的其他文本中，文学的问题将会被强有力地提出来。不过此处，在这两种疯癫的理论中，他们与文学之物的关系仍然未被思考。

索莱尔斯：你是说文学可能是他们最深处的欲望吗？

费尔曼：我可能不会这么说。首先，这两位理论家对文学的使用都有自己的方式。但更多的时候——这就是我每次试图分析这些文本时让我惊讶的东西——他们倚靠着文学：文学倾斜地进入，不是为哲学服务，但某种意义上又不顾哲学地服务于它。现在，如果文学的问题以近乎“自发”的方式从疯癫与哲学之关系的问题中出现，这无疑绝非意外。不过，这一事实并未被理论化，也未被整合到理论中：它是理论的剩余。正是因为这一剩余，我们能够发现，超出自身理论之外的哲学文本是由文学之物支撑的。

索莱尔斯：最后，你能不能试着界定以下几个问题：

（1）哲学家对于文学的欲望；（2）分析师对于文学的欲望；（3）如你这般的文学理论家对于文学的欲望；（4）文

学之物自身的欲望，如果它有的话？

这些交错的和纠缠的欲望——虽常常被视作相同的，却充满了矛盾——如何在一个舞台上展现自身，并且，那个舞台也是语言之力量的场景？我们如何确信对该物的任何把握？

费尔曼：这很难回答：所有这些话语都试图清晰地表述一些东西，如一种欲望的理论——你要我辨析这些欲望的理论背后的欲望……你的问题的诸多分枝波及面很广，但在一定程度上来说，不存在与欲望相关的元语言：每种理论都是对欲望和力量之场景的一种介入。接下来，我就试着回答你的问题。

就像柏拉图在《斐德罗篇》中指出，哲学（*philosophia*）的构成性欲望，正如该词所暗示的那样，是“真理的热爱者”，或更确切地说，是知识的热爱者。如此，哲学的基础就是求知的欲望，这种欲望的自我概念历年来一直都在变动。然而，古典哲学将绝对知识作为自己的目标，现代哲学则试图以“并不存在这样的东西”这一事实作为自己的目标，也就是说现代哲学自相矛盾地想要知道它的非知（*non-savoir*）。我刚刚说过，当今的哲学试图成为“文学”。这种欲望也与知识有关。我认为，文学之物恰好存在于一种无法认识自身的知识中，即一种无法说出它所知道的东西的知识。因此，文学之物与知识的关系完全不同于哲学与知识的关系：然而古典哲学认为它可以认识自己已经知道的东西，现代哲学则认为它知道自己并不能认识它已经知道的东西，文学之物虽然知道自己

知道却不知道知道自己知道什么。不过，现代哲学恰恰想知道文学之物所知道的东西；换句话说，现代哲学想要在保持自己仍是哲学的同时变成“文学”，而这就构成了它的困境。

我们接着来谈谈与文学有关的精神分析的欲望。事实上，我已经讨论过了：在从事文学之物的阐释工作时，精神分析的原初欲望就是确认自身，即证明自己的理论。因此，精神分析所欲望的是一种自我证明，而文学最终只是一种托辞。但我认为拉康和弗洛伊德所呈现出的欲望超出了这种自我证明的欲望——诸如写作的欲望。这在拉康的例子中变得十分清楚，而写作被不断确认为“它被书写”。在我看来，拉康的悖论“写作不是为了阅读”²²正好可以解释我所说的文学之物。

索莱尔斯：那可能是挪占文学之物的欲望所感知到的文学之物的一种定义。

费尔曼：确实是。可以这么说，挪占文学的欲望弥漫于所有被讨论的话语，并促进了哲学和精神分析的发展。

那么，什么是我自己的欲望呢？你提的问题将我询唤为一位“文学理论家”：难道我也想要挪占文学之物吗？我也许会天真地认为这是不可能的，但是……

索莱尔斯：它对你的人生有什么影响？你是如何应对它的呢？

费尔曼：它就像一种要确证某种东西的欲望，即一种我觉得十分重要但又不太知道如何去界定的体验。其中混合着

思想以及那些无法被思的东西；它起源于人们想要讲述自己无法回避的东西。就我的感受来说，关于对我产生了很大影响的文学之物，人们的谈论总有点离题。这并不是说我自己已经成功地把握到了要点，但至少我在试着谈论文学自身的冲击值。

索莱尔斯：你能举个有关此类影响或效果的例子，并描述一下它呈现自身的情形吗？

费尔曼：现在去谈其中发生的诸多趣事恐怕有点难……

索莱尔斯：说说看吧，举一个例子就好……

费尔曼：如果你希望的话，那好吧。我就讲一下，在我曾经讲解一个文学文本时发生的事。当时，我正好在讲我书中的一个主题，即有关文学中的疯癫以及疯癫与文学之物的关系问题。我们读的是奈瓦尔的《奥蕾莉亚》。你是知道的，奈瓦尔在《奥蕾莉亚》中不仅讲述了令他崩溃的噩梦，还特别讲述了他是如何逃避自杀的诱惑的。你也知道，奈瓦尔在写完这篇小说后竟真的自杀了：他吊死在灯杆上。他在《奥蕾莉亚》中否定了自杀，却在之后真的自杀了：这让自杀变得更加令人震惊，并且更加离奇的是，他的自杀在某种意义上是诗意化的。嗯，该课程的其中一节课结束之后，有一位我不太认识的学生告诉我，他读完奈瓦尔后曾差点儿就自杀了！这是我从教的第一年：我无法向你描述这个小小的自白多么地令我震惊。不过，我接下来并不是要去分析“专业的危险”，而是借此解释发生了什么：它让我明白文学之物远

不只是学术，并且，人们在讲授文学时可能会不知不觉地开启一些东西。存在着一种与文学之物相关的行为，它可能会作用于人们，并可能触及生死问题。

所以，当我试图阐释文学之物时，我同样想要证明：存在着一种与文学之物相关的力量，它自行运转，不被任何人占有。我觉得这种力量既内在于我又外在于我，并且我可以看到它对学生们的影响，我试着去分析它源起于何处，由什么构成，会把我们引向哪里，能给予我们什么。

索莱尔斯：如果我说，例如（因为这将回到最后一个问题，关于文学之物自身之欲望的问题），该力量之所以具有这样的效果，或具有这样一种力量，是因为它给出的恰恰是所有力量的匮乏，难道你不觉得某种奇怪的事情在发生吗？

费尔曼：确实如此。这实际上解释了这种力量为什么经常被视为威胁：这种力量呈现出一定的诡异性。对这种力量的阐释以其所唤起的焦虑，可再次借助爱伦·坡的典型例子。我们发现，爱伦·坡的国际影响力证明了一种强有力的文学效果的存在……

索莱尔斯：是的。爱伦·坡不遗余力所做的事不就恰好是描绘力量的场景吗？

费尔曼：对力量的场景的描绘构成了爱伦·坡同力量的文本关系之一。但这种关系更加复杂，并且相比于主题性的描绘，它在诸多层面上的影响较不明确。我首先想要分析的是文本的力量的复杂性。一方面，爱伦·坡对法语语境产生

了无可争辩的巨大影响，他被（波德莱尔、马拉美及瓦莱里等诗人和玛丽·波拿巴、拉康等精神分析学家）称赞为天才。另一方面，爱伦·坡却在美国遭到了彻底的贬低。不过，对这种批评性的贬低本身的分析可以更加强有力地证明爱伦·坡的威胁力。为证明爱伦·坡不值一提而产生的批评性文学具有绝对庞大的量级。面对如此的数量，人们被迫追问，为什么这么多人会觉得讨论这样一位二流作家十分重要，而讨论的目的就是为了详细地证明他不值一提。在这种情况下，重要的不是人们说了什么——而恰恰是人们正在谈论他这一事实证明了爱伦·坡具有巨大的力量。这样的一种拒斥必然属于否认的秩序。

另一方面，艾略特奇怪地宣称，尽管他也加入到了贬低爱伦·坡的传统中，但人们并不能确定用英语写作的作家就真地没有受到过爱伦·坡的影响。也就是说，爱伦·坡的影响或爱伦·坡的力量是完全隐匿的，因为它逃避了其他作家的有意识的控制。我并不认为，爱伦·坡遭到那些与他说同样母语的人们的否定，却又受到那些与他母语不同的人们的崇拜，是一种偶然。在翻译中，爱伦·坡的力量减弱了它的威胁性。但正是因为这样的力量，他的文本召唤着翻译。

索莱尔斯：如此的力量与一种无力的宣告联系在了一起，这难道不奇怪吗？

费尔曼：对。你的观点让我回想起了，文本与力量之间的另一种奇怪关联。看到精神分析学家们（拉康除外）如何将爱伦·坡的写作与他的性无能关联起来，会让人十分入迷。

通过一种无疑是要让自己安心的努力，他们认为，这位无法拥有“正常”关系的作者，为了补偿他的匮乏，创造了一整个充满恐怖和毁灭的宇宙。就这样，围绕着爱伦·坡，整个批评场景以一种十分明显的方式与力量关联起来：首先，通过否认爱伦·坡的价值或重要性，避开他的威胁，进而否认他作为作家的力量。接着，所有的东西都被转移到性的领域，并宣称爱伦·坡的写作直接地出自无能。

但关于这种无能，他们或许应该请教阿尔托，他谈到过一些基本的东西。

索莱尔斯：不过，还要承认，当某物释放出所有形式的力量时，将它视作疯癫是十分奇怪的。

费尔曼：是的。我的论文之所以能重新聚合在一起，是因为疯癫（或任何被称作“疯狂的”东西）与文学之物有一种本质的联系。这种联系恰好与文学之物和力量场景之间的复杂关系有关，并特别涉及一个事实，即在力量的舞台上展现自身的东西绝不能被那些展现它的人所完全地理解、占有或采取。

我在书中的序言部分提出了以下一些假设，它们以另一种方式将疯癫和文学之物与力量的问题联系了起来。我注意到当代的场景受到一个悖论的控制：一方面，疯癫是放纵的，而将它禁闭起来的规则都被打乱了；另一方面，存在着一种文学的禁忌或压抑。谈论疯癫不再恰当了。正如疯癫被圈禁在收容所中并隶属于简化的“精神病”范畴，人们试图将文学之物限定在“文学”的建制限度内，并装作除此之外别无

其他相关内容。这种悖论使得所有人都一致认为，尽管疯癫在其他地方沉默无声并被夺取了言说的语言，但在文学中疯癫却可以相对自由地言说。然而，这个事实被奇异地遗忘了，使得当今流行的话语就在它自认为解放了疯癫并让疯癫得以言说之时，否定并压抑了文学的概念。所以，对这个矛盾的分析暗含了以下的假设：如果就像福柯论证的，疯癫恰恰是由压抑所建构，那么，有没有可能设想一种与压抑的空间有关且由它构成的文学呢？这就好比有一定数量的压抑能量必须被消耗：在一个不可还原的压抑空间中，每次“发泄”（或每次解放）都可能预示着压抑在别处的再次发生。我问我自已，当下对文学的压抑是否只是对别处的疯癫之解放的一种补偿。你怎么看？

索莱尔斯：我认为你说得十分正确。此外，发泄（défoulement）和压抑（refoulement）两个词中都有疯狂的（fou）一词……这很可能是社会话语固定于一个或另一个词语，一种或另一种经验的时候，因为某类变异正在发生：这就是令人担忧的东西。它造成了有关疯癫的话语的膨胀，以及随之而来的对文学的压抑。需要担忧的是，文学之物将会表明它从来不是疯癫的聚集地，而是一个有关性或历史之真理的知识之地。它所涉及的真理，没有人想听。这就是为什么，疯癫被谈论得越来越多，淹没了另一种可能性，即它的形式会出于完全不同的目的而被采取。这对我而言是很有意义的。

现在，我对你接下来要做什么以及你的思想会如何发展很感兴趣。

费尔曼：我可能会研究与文学之物相关的述行语言这个概念，进而还有文学之物作为一种行为的观念，它属于仍旧十分神秘的行动的领域。出于这种考虑，我已经开展了一项有关莫里哀的《唐璜》（*Don Juan*）的拓展研究……

索莱尔斯：又是一位你肯定不得不称之为无能的人，对吗？

费尔曼：对！由于唐璜颠覆了所有的权力和所有的合法性，他对其他所有人都构成了一种特殊的威胁。我认为语言和力量之间的关系恰好可以通过唐璜而得到阐释，因为他的行为完全是言语行为（*speech act*）。²³

另外，我正试图研究一般性的争论，因为我们在那里再次得到了构成历史事件的言语行为。²⁴ 我开始怀疑，此类争论是否会把自身借给理论的分析：我可能会清晰地去表述一种关于争论的理论。

我也会继续探究文学和精神分析之间的关系，²⁵ 这次将特别集中讨论诗歌，因为它是精神分析最为忽视的领域。我将试图去理解精神分析不倾向于被诗歌文本吸引的原因……

这些就是我目前研究的一些方向。

¹ 肖萨娜·费尔曼，《疯癫与文学之物》（*La folie et la chose littéraire*），Paris: Seuil, 1978。——译注

² 雅克·拉康，《写作集》（*Écrits*），Paris: Seuil, 1966, 364。——译注

³ 肖萨娜·费尔曼，《疯癫与文学之物》，同前，350。——译注

⁴ 夏尔·莫鲁（Charles Mauron, 1899—1966），法国诗人、小说家、文学批评家，

翻译了福斯特、伍尔夫等当代英语作家的作品。他曾提出一种基于精神分析的文学批评, 见其著作《从执迷的隐喻到个人的神话》(*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*)。——译注

⁵ 《司汤达小说作品中的“疯癫”》(*La «folie» dans l'œuvre romanesque de Stendhal*), Paris: Corti, 1971。——译注

⁶ 福楼拜, 《一颗简单的心: 福楼拜中短篇小说选》, 李健吾、胡宗泰、郎维忠译, 上海: 上海三联书店, 2014, 2。——译注

⁷ 奈瓦尔, 《幻象集》, 余中先译, 上海: 上海文艺出版社, 2014, 13。——译注

⁸⁻¹⁴ 兰波, 《兰波作品全集》, 王以培译, 北京: 作家出版社, 2012, 205; 191; 305; 305; 305; 196; 188。——译注

¹⁵ 塞万提斯, 《堂吉珂德》, 张广森译, 上海: 上海译文出版社, 2006, 804。——译注

¹⁶ 福楼拜, 《福楼拜短篇小说选》, 郎维忠译, 长沙: 湖南文艺出版社, 1994, 427。——译注

¹⁷ 塞万提斯, 《堂吉珂德》, 同前, 805。——译注

¹⁸ 米歇尔·福柯, 《疯癫与文明》, 刘北成、杨远婴译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003, 1。——译注

¹⁹ 施雷伯(Schreber, 1842—1911), 德国大法官, 他曾被诊断为患有妄想症, 并在治愈后写了一部回忆录描述其患病的经历。弗洛伊德根据该回忆录对他进行了精神分析, 这也成为了弗洛伊德的一个经典案例。——译注

²⁰ 玛丽·波拿巴(Marie Bonaparte, 1882—1962), 法国作家、精神分析家, 拿破仑的曾侄女。她和弗洛伊德关系密切, 并帮助后者逃离纳粹德国。她对爱伦·坡的研究参见 1933 年出版, 由弗洛伊德作序的《爱伦·坡, 其人其作: 分析的研究》(*Edger Poe, sa vie, son œuvre: étude analytique*) 一书。——译注

²¹ 参见菲利普·索莱尔斯的《分类挑选》(*Le Tri*), 收于《绘画: 理论手册》(*Peinture. Cahiers théoriques*), 1978 年, 第 13 期, 64。——译注

²² 参见雅克·拉康,《第十一期研讨班:精神分析的四个基本概念》(*Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*), Paris: Seuil, 1973, 251。——译注

²³ 参见费尔曼,《言说之躯的丑闻:唐璜同奥斯汀,或两种语言的诱惑》(*Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la séduction en deux langues*), Paris: Seuil, 1980。英文第一版题为《文学的言语行为:唐璜同奥斯汀,或两种语言的诱惑》(*The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*), Ithaca: Cornell University Press, 1984; 英文修订版补充了斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)的前言和朱迪斯·巴特勒的后记,改名为《言说之躯的丑闻:唐璜同奥斯汀,或两种语言的诱惑》(*The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*), Palo Alto: Stanford University Press, 2003。——译注

²⁴ 参见费尔曼,《争论的话语(关于一种争论理论的初步提议)》(*Le Discours polémique [propositions préliminaires pour une théorie de la polémique]*), 收于《法语研究国际协会手册》(*Cahiers de l'Association internationale des études françaises*), 1979年5月,第31期。亦见费尔曼与多里·劳伯(Dori Laub)合著的《证词:文学、精神分析与历史中的见证危机》(*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*), New York: Routledge, 1992; 以及费尔曼的《法律无意识:20世纪的审判与创伤》(*The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*), Cambridge: Harvard University Press, 2002。——译注

²⁵ 参见费尔曼,《雅克·拉康和洞见的冒险:当代文化中的精神分析》(*Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*), Cambridge: Harvard University Press, 1987; 费尔曼主编,《文学和精神分析》(*Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading-Otherwise*), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982。——译注

文学与精密科学

米歇尔·塞尔 文 清 宁 译

米歇尔·塞尔 (Michel Serres, 1930—), 法国哲学家, 科学史家, 师从加斯东·巴什拉, 1990年当选法兰西学院院士。其写作内容广泛, 尤其擅长把精密科学和人文科学结合起来, 著有《赫尔墨斯》(Hermès) 系列、《万物本原》(Genèse)、《拇指一代》(Petite poucette) 等。

本文原题 Literature and the Exact Sciences, 发表于《实体》(Substance), 1989年, 第59期, 第3-34页。

濒危的遗产

我认为，每一种形体的文学，更广泛地说，所有学院的、文艺的和大众的传统——轶事和歌谣、老太太的故事、谚语和套话、信仰、神话、术语、乃至宗教——这一切的总和构成了各个民族、文化和群体的局部宝库，构成了一种贮藏、一种储存，除此以外，它们构成了全人类的宝库，以一种波动和不稳定的方式累积下来，遍及历史与时间之流。这种由智慧和文体，由经验、错误与尝试制成的巨大贮藏，在我看来，今后将濒临消失，正如原始森林中物种的进化储存和动物物种的替换宝库，都在消失的边缘。时间，所剩无几。

时日无多，首先起因于一个普通理由：各局部品种间的严酷竞争，既摧毁它们自己，又摧毁其他品种。这种死亡既非生命意义上的事实，无法信以为真，也非扩张和强权的保证。更为糟糕的是，近来的擅用，它凭借着媒体大众式的、交流工具式的、信息海洋式的一种单一文化，提前洗劫了文化珍宝。有些作品已经在这场丛林战争中变得无法接近，化为灰烬；它们将在一种单一文化类型的统治下，被彻底摧毁。我不希望在我死之前听到这世上仅有一种单一语言在言说。这样的世界将是一个荒蛮之地，难以居住。想象一下，我们的星球，排外地居住着一种单一的蕨类植物，或者数十亿只蜥蜴。世界的另一端，最强者的总攻号角将吹响：整个地球被相同的蚂蚁侵袭，它们有着一种单一的生活方式，用一种单一的语言去言说。

刻不容缓，接下来最新的一个特别理由是：所有的文化都被这种文化碾压得支离破碎，换句话说，被诸精密科学引

入歧途。诸精密科学占领了各个角落，迅速统治整个空间：金钱、专业的开设、技术、研究、政治、权力、种群的宗教自信。明天，这个世界，讲英语没有讲一种信息性语言那样多；讲科学性希腊语没有讲一种算法那样多。在此，出现了彻底的专制——地球完全被蜥蜴覆盖——这种专制不源于一个会强行替代所有其他地区的单一地区，不源于一种无论多么独一无二都自以为是通用语言的单一语言。我敢说，这种恐怖不是来自实际的强权，而是来自正确性。这个东西就是：科学是正确的——它明显是正确的，确实是正确的。因此，“它是正确的”在断言它自身。因此，“它是正确的”正在毁灭“它是不正确的”。没有东西被生产，没有人被治愈，经济不会凭借谚语、套话或悲剧来实现增长。明天将覆盖这个地球的蜥蜴、蕨类或蚂蚁的种类，是人类运用理性能力而得到的种类。我不希望死之前，我所居住的世界只讲理性。对于生活，那将是时时处处毫无趣味可言，只因为运用理性能力的世界并不适于居住。

所以，明辨审慎地运用理性能力才是合理的。总之，我们不去判断科学的（公认的）功绩、（被承认的）伟大、（被一千次证明的）有效性、价值；出于恐惧，我们担心有一天它的胜利，它彻底统治一切。一个理论无论可能有多么正确，当它独占鳌头时，它就变得面目可憎。

广义来看，文学已经在一个新的意义上成为穷人的遗产。科学站在权力的一边，站在有效性的一边；它已经并将要拥有越来越多的信用，更多知识上和社会上的合法性，以及政府中的最好的职位；它会引来强大的心智——强大的理性和

抱负；它将占据空间。科学已经驱逐、正在驱逐、将要驱逐它称之为空谈的东西，直到它清理干净它独自统治的那个地方，然后继续独自统治下去。诗人将被赶出城镇，沦落到在晚餐后讲故事的地步，一些构思不佳的故事将被以科学为基础的严肃著作覆盖掉。文学将成为极为虚弱的遗产，失掉所有权力。

这份穷人的遗产——不具合法性，没有理性，缺乏令人着迷的深思熟虑，因为它毫不费力就吸引了公众的注意。文字、人文学科和文学从此以后将只能吸引轻松的心智，太过轻松的结果就是，它们在科学领域中无法展露光芒；文学正在死去，它成为了笑柄，被潜然泪下的病号团团包围。它是穷人、乞丐的遗产，实际上，乞丐或许是被勒索或被剥削的受害者，并且尤其是在他们的权利方面，在精神上。这样的一个人不知道如何论证、测量或统计，不知道如何进入到一种巧妙控制的状态，不会讲正确的语言，无法独立处理眼前的任何事情。理性并不需要什么乞丐；权力并不需要什么鸣唱。有修养的人，过去被称为绅士（*l'honnête homme*），是一种野蛮人，最后的莫希干人¹；他守卫那些残破的神殿。在猴子们粗哑的嬉闹声下侵入神殿和教堂的，并不是丛林；而恰恰是空间的合理化将会彻底铲平它们。

* * *

三幅肖像。在野蛮的拓荒者之后，远远地跟着农艺学家，继承者的工作就是让森林重新覆盖大地。面对垄沟的井然有序，面对稀有优选品种的挑选和兴起，前者从地球表面消失

了。农艺学家让位于生物化学家。这个过程，或许就是历史，它暗示了历史排除野蛮。森林的拓荒者，他显然是一种野蛮人。今天我们明白了这一运动必须把界限——智慧的疆界——强加于它自身。原始森林是一种贮藏，一种物种或精华的储存，从前，我们的农业和我们的畜牧业就来源于此——尽管我们已经忘记是源自哪种野生小麦。历史不能根除起源，因为它害怕一种最终的资源剥夺它的地位。没有人能预知明天之需。

科学驻留在诸多领域之中；它以一种有序的和划分的方式思考。它知道它正在培育的品种，且只知道那一品种。它把它的收成储存在一季之末；它几乎没有内存。有修养的人是树林的常客，他站在野蛮人的一边——他拥有复杂的直观能力，他辨识各种境遇，他是一位阅历丰富的老人。他很清贫（另一个很富裕）；他承认自己会误导自己（另一个拥有高级而清晰的头脑）；他麻痹在混杂的繁多中，他并不是所有时刻都具有意识，不能意识到自己怎样去意识；他很机敏，另一个则很幼稚。但他做事行之有效。“你精于科学的各种类型，”文化人说，“你会永远是个孩子。科学家不曾是老人，没有经历过我们已经被时间冲淡了的往事。回想幼稚的泰阿泰德²，几乎没有离开他的定理，就在战役中死去；年轻的帕斯卡尔³几乎没有等到思想成熟就死了；幼稚的阿贝尔⁴被淹没在遗忘中；幼稚的卡诺⁵死了，在埃斯基罗尔⁶的家里疯掉了；幼稚的伽罗瓦⁷，死在了对一位艳妇之爱的决斗中；幼稚的布尔巴基⁸，则夭折了。新兴的科学吃掉了小麦；科学是绿色的，且总是靠近绿色的起源。幸而，我们还有特洛伊的沦陷和古迹风尘的湮没、诸多语言的消亡和上帝之死。”每个人都听到

了失忆的孩子与回首往事的老人之间展开的这段冗长对话，老人恳请前者让他继续享受生活。

* * *

我正在寻找一种最终成熟的知识，一种平衡的智慧，某种意义上超越了生死。置身于我构想的这种边缘之处不是什么坏事，在那里，野性萌发，也是在那里，知识诞生。过渡之处总是丰饶肥沃，欣欣向荣。

成熟之人以第三类方式养成。既是农艺学家，又是树林中人，既是野蛮人，又是各个领域的分蘖⁹，他既饱经世故、底蕴丰硕，又兼通科学、触类旁通。这就是为什么他被理解需要讲这么长时间，以至于濒危的储存都成了科学的贮藏，以至于去摧毁它们将会剥夺我们自身的发明才能。

在这里采取的步骤，因此不仅仅是一种解释；它的目标不仅仅是去揭示另一种形式的批评。批评是相当徒劳无力的——只有发明才算数。这种所谓的成熟的知识就是确信和肯定以上描述的构想充满意义。所以，它愿意使我们相信，这些语言的贮藏并不是人类的过去，正相反，相当经常的情况是，这些语言的贮藏是诸科学的未来，是未来发明的未勘探层。

* * *

稍微回顾一下历史。如果科学理论及成果在时间上先于文学作品而被考虑，这通常是枯燥的例子——杂乱的例子——那么，一个模仿或复制另外一个，会相当简单。我选择了斯彭德¹⁰的一首商籁来说明这种模仿；解码它并不困难。如果

你了解一些这个时代的知识状况，那它就变得更加自明了。假设狄德罗、巴尔扎克、左拉——假设其他人从来没有写过任何东西，但在像这样一种重要的早前思想上投入精力——他们会很快地失去那赋予他们生气的东西；他们会孕育布瓦尔和佩居谢¹¹ 那凡人的哀伤：抄写。

对于一本著作来说，诸理论或成果可以是当代的；你甚至可以通过选择一个单一的作者，完美地提供这样一个例子——比如，一位散文家和一位几何学家。帕斯卡尔的写作来自一个不动点¹²，包括物理和宗教——这是一个很好的关于同一性的例子。我希望他的例子变得更普遍——为了避免愚蠢和分隔、有害的无知——这将成为一个教学模型。在所有的例子中，科学的次序都排在一部文学作品的后面，这些例子十分有趣儿——它们为所谓的极富想象力的作品中提供了一种不同的视角。在每一个领域，想象力都是阵列在前；理性——条理和严密——则总是位居其二。发明无处不在，特别是在人们没有预期它出现的地方。为此，我已经举了四个例子，它们来自梦幻王国、神话王国、所谓的想象王国，以及睡眠王国。拉封丹、狄德罗、左拉和魏尔伦，沉浸于科学没有正式出现的区域，发展了我只能称之为科学发明的直观能力。他们从远处预见了科学家的举止、思想、方法。是的，对于科学来说，文学是它的来源。

一个模仿的例子：《真实之水》¹³

Tout s'enfle contre moy, tout m'assaut, tout me tente,
Et le Monde, et la chair, et l'ange revolté,

Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé
Et m'abysme, Seigneur, et m'esbranle, et m'enchanté,

Quelle nef, quel appuy, quelle oreille dormante,
Sans peril, sans tomber, et sans estre enchanté,
Me donras-tu? Ton Temple où vit ta Sainteté,
Ton invincible main, et ta voix si constante.

Et quoy? mon Dieu, je sens combattre maintesfois
Encor avec ton Temple, et ta main et ta voix,
Cest Ange revolté, ceste chair, et ce Monde.

Mais ton Temple pourtant, ta main, ta voix sera
La nef, l'appuy, l'oreille, où ce charme perdra,
Où mourra cest effort, où se rompra ceste onde.

大全向我膨胀，大全攻袭我，大全诱引我，
红尘世界，肉身，叛乱之天使，
其波纹¹⁴，其力动之冲击，其虚幻之魔力
把我吞噬，主啊，使我动摇，使我着魔，
何貌之帆船，何貌之支索，何貌之沉静锚耳，
免遭危险，免遭跌堕，不受着迷喜恋，
汝可赠予我？汝之圣洁，居于汝之神殿，
汝之手所向披靡，且汝之音何等恒久尔。

且看此为何物？吾之上帝，吾仍感多次斗争较劲
反汝之神殿，反汝之手，反汝之音，
此乃叛乱之天使，此乃肉身，此乃红尘世界。

然汝之神殿，汝之手，汝之音将
成帆船，支索，锚耳也，于此丧失的乃惑人之迷狂，

于此消逝的乃力动之冲击，于此断裂的乃波纹。

显然，这是阅读斯彭德这首最著名商籁的复查词条的方式：每一行中都有三个反复项，每一个反复项会逐行恢复并变异。从此，形成了一个矩形矩阵：

x_1	y_1	z_1
x_2	y_2	z_2
x_3	y_3	z_3
x_4	y_4	z_4
x_5	y_5	z_5
x_6	y_6	z_6
x_7	y_7	z_7
x_7	y_7	z_7
z_2	y_2	x_2
x_7	y_7	z_7
x_5	y_5	z_5
z_3	y_3	x_3

术语使人着迷 (*enchante*) 或着迷喜恋的 (*enchanté*) 在这段四行韵诗中重复，于是 $z_6=z_4$ 。行七和行八实际上是一行，而行九在这数组的外部。这段三行韵诗末尾没有添加任何新的东西，除了同一和颠倒。这样的排布不是一个简单的矩阵，而是伴随着两个规律性的指数。

你数了十二句韵文，然后仅用了二十个词，因为 $z_6=z_4$ 。

三是最明显的数字，到处都是，甚至在这数组的外部，例如在这个伴随着大写字母 T 的三位一体中：主（*Seigneur*）、汝之圣洁（*ta Sainteté*）、吾之上帝（*mon Dieu*）。被重新排列的总体效果在这个矩阵的底部，被简化成五行。十二、二十、三、五——你再也不能在句法系统上走下去了，所以让我们把视线转移到历史和语义上来。

* * *

斯彭德是一位希腊文化研究者，翻译过荷马的诗歌，并且对柏拉图有很细致的了解。为学之人苛责他不知道亚里士多德；16 世纪的受上帝赐福之人，这么做，某种程度上，乃刻意为之。在那些日子里，人们爱这个世界只是简单因为它的完美巧妙，柏拉图的真理不是别的，正是《蒂迈欧篇》。再者，通过对大全（*Tout*）的一种三重解析，这首商籁只是引用重复的元素，大全自己在第一行里就重复了三次。这个大全，外在于这数组，却是这数组的马达，在 x_2 位置上被称为红尘世界（*le Monde*），而后在 x_3 位置上被简化成波纹（*l'onde*）。最后，这首诗伴随着这个波纹，伴随着这种悖论收尾，足以使我们警觉：那就是，这个波纹将会断裂。但是，除了一种立体，还有什么可以断裂？

于是，物理学或化学或几何学构筑了《蒂迈欧篇》。五种规则的或立体的柏拉图多面体契合于四大元素，契合于大全，水 / 波纹对应正二十面体，红尘世界对应五边形表面的正十二面体。¹⁵ 所有这一切都是潜在可能的，是诸形体的差异与统一，因为它们的第一要素都是三角形。流体多面体（如火、

气和水)的三角形的表面可以被分解为两倍的三重三角形¹⁶，使它们自己分解为基础图形，然后改造成最终不同于以往的新的多面体。因此，波纹断裂为三重图形，因为它是一个立体，一个规则的正二十面体。而大全，也如此断裂，尽管它更加稳固：正十二面体-红尘世界。

现在思考一下真实的水：正二十面体有十二个角、二十个表面；每一个表面都有三条边，每一个角都汇集五条棱。十二、二十、三、五——这首商籁的数字正是波纹的数字。计数的趣味将会翻倍，如果你认识到一种对称和重复的复杂游戏，它允许你从正二十面体转向正十二面体——即从波纹转向红尘世界，并且是相互的——但这些数字全都保持不变。五边形的正十二面体，红尘世界或大全，有十二个表面和二十个角；每一个角都汇集三条棱，每一个表面都有五条边。十二、二十、三、五——这首商籁的数字正是红尘世界的数字。最后，唯一在计数中缺席的数字，恰好对两个形体来说是共有的，它缺乏对称性和转化性：这两个立体，水(eau)和红尘世界，各自都有三十条棱。现在这个数字是缺席的，无论是在古希腊语的对话中还是在斯彭德的商籁中。正是出于这个原因，人们认为柏拉图或蒂迈欧丢失了常见的拓扑学的不变量。点名完毕；缺勤者得以确证。

为了完成论证，只需作出变化。第九行是一种用来对称上下文的基本组成元件。第一次，提出了红尘世界之间。等到某人在 z_7 位置上计数到二十的时候为止——换句话说，当某人已经覆盖了正十二面体的各个角，接着如果他已经复述了最后的那些要素，觉察出整个身体彻底发出光芒的时

候¹⁷——在这些要素对面且与之对应的要素，就通过旋转，实现了置换。这是第一段三行韵诗。第二次，提出了波纹之问。等到某人在 z_7 位置上计数到二十的时候为止——换句话说，当某人已经覆盖了正二十面体的各个角，接着如果他已经复述了最后的那些要素，觉察出整个身体彻底发出光芒的时候——前面的三角形有了一个对应，即后面的倒三角形，它的角的位置是边，边的位置是角。这是第二段三行韵诗。这首商籁，如我们所见，的确精湛。计数的最后的三分之一篇幅，总是重复每一个关于真实之物 / 立体 (*le solide*) 的关键词，并倒置它起初被引入的诗行。

* * *

这个文本是彻头彻尾希腊化的；尽管它也是基督教化的——它是一篇祷告文。说它是希腊化的，因为它包含了大全、红尘世界、水、三元组¹⁸和数字；说它是希腊化的，还因为它包含了在场、缺席、变化、对称。真实之物像一座神殿，像一个多面体。希腊化在用韵中，在恒定不变的数字、波纹和红尘世界中。稳定的正二十面体和正十二面体与波纹、红尘世界相对应，通过它们各自占据的分割了的有限空间，相互交换数字。和声与天体的音乐——开普勒¹⁹与其他人以倾听觉察出永恒的声音，我相信，这声音不会休眠静止。世界万物之音，是几何的理性和信仰的动词。上帝创造信仰，平衡、测量万物并给它们编号；数学在肉体 and 物质中表现自身。与《蒂迈欧篇》一样，在帕普斯²⁰的誓言中，也论及了诸多相同的主题：“无论你是谁，我向你发誓，就物种

而言，上帝是独一的，但就数字来说并非如此。祂创造了天宇和地球，创造了四大元素，万物皆源自它们；祂已经与我们的灵魂合而为一，赋予我们身体以理性；祂驾驭基路伯战车，并被一大群天使所赞美。”这里有身体，这里有血肉，这里有诸天使。是的，借由诸多面体，我完成不了什么。

正十二面体红尘世界——十二个同心球体的前奏——和正二十面体波纹，还有血肉、大地，此外还有天使活动和声波飘荡的天空——都有解体的倾向。攻袭，尝试，削弱和瓦解。诸立体断裂破碎，分解成众多三角形。这首商籁通过把被引入的维度一分为三而招来了死亡。诸立体处在毁灭的危险中。通过三角剖分，柏拉图被撤掉了；然后，基督教用三位一体重建了多面体。由此产生了希腊风格的颠倒，它依靠对称的元素，只处在被保留的希腊化的空间中：在退化与断裂的最后，三元组变成了三位一体的统一、永恒不朽的许诺：主、汝之圣洁、吾之上帝。这样一种立体的世界，是它居住的神殿，不可战胜，永恒持续。这是一首关于不朽的商籁。在希腊化的文本中：大全是红尘世界，而红尘世界是波纹。在基督教化的文本中：红尘世界是神殿，而神殿是中央部。所以才有了颠倒：波纹是中央部自身、痛苦的消失和致命力动的消失。而声音就是那锚耳。

这一颠倒的语族：三元组—三位一体、暂存的诸立体—不可战胜的诸神殿、波纹—中央部、死亡—永恒、声音—锚耳，显而易见的是，在这一正文主体部分中，考虑了对称或不对称、旋转或序列；这意味着一种基督教教义，它倒转了希腊思想，却保留了其典型的空间。

一个同一性的例子：不动点

毫不费力的最佳潜在例子，就是帕斯卡尔。他肯定是最敏锐的法国古典科学家，最为深刻，最为广博——从数论到重量研究——并且还是一位不算太差的散文家。他属于文学中的一员，他给科学史带来荣耀，而在哲学史上，那些轻视他的人都让自己蒙羞。若丝毫不参考他的科学发明，我不认为能够理解他的思想或散文。这个理解了圆锥曲线的若干定理的人，不以公认的方式去思考；某种运动把他带回到了它们。这个理解了微分或极限证明的人，不用正常的方式去推理。不参考他关于几何学或力学的文本，而去读《思想录》或另一本《手册》（*Opuscules*），会是另一番体验，更不用说《外省人》（*Provinciales*）了。当他写作后者的时候，他就知道了前者该怎样去写。我不是说，它们中的一切都是由这些几何学或力学文本来解释的；我是说，当你不跟随作者的同样路线的时候会错失很多东西。在那受上帝赐福的时代，这位睿智或机敏的研究者也是一位神学家，在那受上帝赐福的文化里，数字曾是思想之消遣的伙伴，在那受上帝赐福的时代，英吉利海峡的另一边，伟大的牛顿正在花费自己一生中最聪明的时光炼制丹药。正如某些野蛮种族的成员相信他们自己不得不把他们的左手固定在他们的身体上，目的是给他们的右手以最大的荣耀，使其独自参加工作、狩猎、休闲、游戏——所以那些喜爱理性的人强迫自己（无疑出于信仰）让他们思想中一切非确定、非真实和非正式的东西瘫痪。他们是这个时代的野蛮人，但是他们统治了时代。与此同时，帕斯卡尔，也包括牛顿，都不认为向亚伯拉罕的上帝祷告或追逐绿狮子²¹

有辱自身。极妙的吊轨：在海峡的一边，他们忘记了万有引力的“发明者”也写过炼金术的论文，乃至让它们消散无踪；他们厚颜无耻地丢掉它们，不想要一个活生生的和思想着的牛顿。在海峡的这边，他们忽略了《思想录》作者的科学论文，他们出于不理解而省略掉这些论文，或者他们把这些论文留给那些放弃阅读《思想录》的科学史家们。教授们只讲授半个牛顿和半个帕斯卡尔；我们的文化和我们的教学形成了偏瘫患者。我提议，我们应该借助我们思维器官的两个半球来考虑事情；我建议，我们从一个统一的身体出发去生活、言谈和写作。这些排除和分隔植根于一种史前的身体人类学。我们震惊于生殖切除，我们发觉思想的偏瘫是正常和健康的。我们至少可以做的是，最终放下那些麻痹性的古旧信仰，那些束缚性的原始仪式。

所以，假设你没有同时理解或分析这些在数字和图形方面获得的伟大成果，那么，当作用的原因（*raison des effets*）²²和另一种关于成像点的思考（*pensées sur le point de représentation*）被放在一起考虑时，就会立即看起来不可思议或莫名其妙。最清晰的方法，最深刻的综合，以及最简单和最可信赖的措辞在17世纪的算数和几何学，特别是在微分的演算中，而且也在机械实验本身中和光学中，被人发现。放弃作品的这种整体考虑，人们就显露出自己的无知或滑稽的废话；人们不得不去构建一个巨大的方法论机器，这比它提供的任何说明更难理解——虽然那个用最少之尝试去解释最大之可能的清晰易懂的工具就在手边，已经被作者亲手建立起来。想要被人理解就要说得更少、但更清晰，当然不会

是说得更多、并更模糊。精密科学，在帕斯卡尔和其他人那里，总是浓缩的、坦率的；它允许一种简约，换句话说，思想的雅致。

我返回到左手，或返回到右撇子理性的影子。无疑的是，如果你想轻松地工作的话，就需要左手来补充右手；但是由于，在神经系统的层面上，左手是通过交叉来链接到右边，左手对于右手而言，除了作为它的补充、它的对面、它的外部，还仿佛是它的内部一样。我只是部分地采用影像来说明。一切的发生，仿佛非科学的理性对于科学来说是内部性的，与此同时，这些非科学的理性仍然保持一个外部者的姿态；与此同时，一切的发生，仿佛科学正在石头和神话中等待，科学与它们这些东西是矛盾冲突的。我在我的生活中看到了许多在某些光下的影子，就像我在影子中觉察了这些光；我在科学中洞察了许多神话，就像在这些神话中发现了真知；我被科学哲学的无知和愚蠢吓了一跳，我在文献中阅读科学，那就好像在读些催眠的故事。就如同手一样，交叉与对立同属一个时代；科学作为一种制度与一种教派相比，并没有什么不同，尽管它驱逐了所有的教派。显而易见的是，双胞胎兄弟之间还会相互动个手呢。

由帕斯卡尔创制的自然科学身体，通过其表达的简洁性和概念的明晰性，可以用来帮助解释其他文本；反过来看，前者的简洁和明晰倒是伴随着纵横交错的诸多意图，伴随着后者的沉思式的激情。帕斯卡尔正在数字、图形、运动和重量中寻找不动点，他以同样的方式寻找耶稣基督——好像他已经找到了他。²³

发明，寓言

“寄生虫”意味着一种病毒，一种寄居在主人有机体上喂养自身的微生物。这也表明，客人会使用或虐待这个平台和收容所，它属于一位施主（*évergète*），属于一位赞助人，或者更简单地说，属于一位慷慨之人，他在花言巧语中支付了他收到的营养。最近，在法语中，“寄生虫”表示噪音，它在一个通讯频道上拦阻信息的通路。现在，一个电话接线员独自面对三个人或一个人独自面对三个电话接线员。他的工作、他们的工作使某些自然系统、生命系统或社会系统的迅速或缓慢的进化变得可以理解。一块充满杂质的水晶不具有一块纯体的特性；寄生感染的有机体，如果它没有死亡，那么它的抗蚀性就会优于无菌体；种群的历史往往是这些寄生虫的历史。今天，自然科学，或所谓的人文科学，甚至技术或工业，都理解了这种电话接线员。此后，人们可以在抽象上来构想他。人们可以怀疑，没有他，一个时代的进化、一个时代的任何转变，是否能够想象。

对这个由故事或寓言养育的“人”来说，这个理论不是一个伟大的发明。拉封丹的寓言《城里老鼠和乡下老鼠》（*D'un Rat de Ville, et d'un Rat de Village*），通过一种接近抽象理论的语言的节约，清楚地表明了这点。《寓言》（*Fables*）中还有许多故事再次表明了它，它们仔细地呈现了不同的内容和境遇；它们评估了语言相对于生命、死亡、畏惧、食物及拦截者在集体之网中的位置所拥有的价值。这些寓言——如莫里哀的《达尔杜弗》，如更早的《奥德赛》，如晚些时候的卢梭的《忏悔录》一样——揭示出我们之间关系的电阻丝不

是在诸征象和诸事物、诸词语和诸物品两个方向上传递的双向箭头，祝福、问候、恐吓或殴打，兜售——而是非常精确的一个单向箭头，朝着一个方向而去，不再回来——一种半导体。恰好在使用和交换之前，滥用就在那儿了。这个箭头将自身嵌入到诸系统中，然后使它们发生改变或面临死亡。

长久以来，我们称之为文学的东西已经揭示了那无法分析的要素，它事关对于惰性物质来说粒子是什么、对于群体来说个体是什么以及对于哲学来说单子是什么。进步——寓言、神话、通俗故事或流浪汉故事的期待——在科学的积极构建上的进步，在这里是多囊泡结构的。²⁴

人们会看到，文学是科学的贮藏，就如同原始森林是诸精华的贮藏一样——它们经过了拓荒者和农艺学家的回收和挑选。如果我们不用第三种认知方法教育我们的科学家，那么，他们就有摧毁他们所依赖之贮藏的巨大风险。

发明，影像

科幻小说不是我们所想的那样。当它作出预言的时候，当它领先科学及其时代的时候，小说家通常不了解它。他没有深思熟虑地想要它。正相反，当他决定并渴望它时，他并没有先见之明——他发明了吹牛。科幻小说从未产生过什么有益于科学的东西。但是，可以考虑凡尔纳或者左拉的例子。实际上，当儒勒·凡尔纳说起科学、天体运动、结晶或电流时，他落后了一两个世纪；他从未精通他时代的这种操作或这种发明。虽然在玻尔兹曼²⁵的时代写作，他却以奥古斯特·孔德或拉普拉斯²⁶的风格进行思索。相比之下，当儒勒·凡尔

纳展开梦想时，当他毫不掩饰地把自己交给这个故事或这个神话的内在动力时，他构建了一个非常精确的世界，一个连贯的和统一的通讯世界。他在局部技术上遥遥领先，并且在它们的合成上非常超前。他所呈现的世界已经是我们的世界了——换句话说，每一处场景都是熟悉而容易亲近的。当他自发地和有意识地模仿科学的时候他是落后于时代的；相反，当他把自己交给关联梦想的逻辑时，他处在最前沿。儒勒·凡尔纳生活在普罗米修斯时代，但他预见了赫尔墨斯年代。虽然他的知识是僵硬的和落伍的，他却拥有最高形式的想象力。²⁷

想象在科学上正像在文学上一样，总是打开新的天地。如果你要保存科学，就把想象弄丢了；如果你要丢弃科学，你就保存了想象——这是唯一的方法论原则。

这和埃米尔·左拉的情况一样。他通晓（*au courant*）他那个时代的科学；他写了一本由遗传学作支撑的家系。但这对他自己、对读者、对批评家都并不有趣。他从他同时代的生理学家那里得到的东西是微不足道的——就知识进展而言，相比于他所着迷的神话的写作，这是微不足道的。当左拉有意识地 and 认真地谈论科学时，神话冲昏了他的头脑。但科学也把他带到了神话界线的尽头。

在“卢贡-马卡尔家族”的终结处，巴斯加医生虽然是这个血统的一员，但是他把这个血统变为他研究的客观对象，从而置身于外——虽然他不可避免属于其中——反思了遗传学和谱系学。科学知识在故事中，故事在科学知识中。这位医生说出了他对生活，对繁殖，对健康、疾病、退化的看法。我们顺带认识了作者的这张卡片索引，或这个时代的精神。

当运用表达含糊的、不精确的、说教式的科学知识及其历史进行判断时，目前毫不隐晦地说出的一切都是相当虚假和无力的。以同样的方式，我们听见儒勒·凡尔纳礼貌地就材料的耐性侃侃而谈；以同样的方式，我们草草地浏览了它一遍。但放弃这个故事并非必须；当关于科学知识的故事在讲故事者的头脑里时，这个故事中的科学知识已经积满尘埃。一切外围叙述——房子、办公室、太阳、抽屉、侄女的素描——全都揭示了含糊不清的科学——背景，细节，境遇，可以说是徒手画下的素描，围绕说教式话语创造的整个世界——完全是小说家自己的作品，并且罕见地具有一种广博的强大，如果我们以科学和科学史的标准——精确、精密、严谨、可靠性、预见性——来进行判断的话。

真正的知识、预见，或者当今称为科学幻想的东西，发觉自身远离机械式的科学，在准天真的写作方向上、在非科学的影像方向上进行移位。那些被冠以“严肃的”、“有案可查的”、“事实的”标签的东西很快就过时了，甚至有点可笑，虽然小说先于科学知识，已经到位，在我们的科学知识中有着绝佳的地位，它作为一门科学于已经保持稳定了一个世纪之久。左拉发现了它们；他作为一名小说家通过他的著作发现了作为一名科学家所发现的东西，只是借助文学表现的手段，借助想象。他发现了遗传问题的真实的未来状况；他发明了我们探询生活的方式。无论他那个时代的科学家，还是哲学家，都不曾在他之前发现这些东西。

《巴斯加医生》（*Le Docteur Pascal*）是一篇火一样炽热激烈的故事，故事背景发生在一个单一的地点苏雷亚德老宅。

这个故事的春情语言、活力与力量用辞，完全是可计算的或可计数的。仔细列出来并加以计算和计数并不困难。它们以一种奇妙的方式堕入了这个地点，它们在变换与位移上提供了侧记，它们提供了一份证据概述。这个故事中的科学知识在一般的科学知识中并没有处于特别有利的地位，也不在那个时代的科学知识中，但是，这个故事像当代热力学理论一样出色地表达了当代热力学——甚至比它表达得还要好——在交换问题与生命谜题中间，比它处于更有利的地位上。这个故事预见了作为一门学科的热力学的发展，以及它在其他所有知识领域上的哲学影响。房间、壁橱、抽屉、文件、钱、门、窗、裂缝表达了这一点——这没有什么不同——这是从真相的角度去表达。正如巴斯加的那些过时的想法在这个故事中通过影像得以形象地说明，关于生命与人类繁殖的科学远远没有被孤立或悬置起来，就好像独立了一样，而是与能量交换的物理现象相联。当左拉把遗传学与生物学放在一部小说里时，他把它们准确地放在了一个让它们变得明白易懂的位置上——放在了其故事进程的探究为它们安排的地方，也就是它们所在之处。这是一个伟大的发现。

这不是左拉的目标。虽然，这是他的创造性成就——领先于它的时代，既隐藏，又显明。这种创造性成就不是由直觉组成，这是常有的事，而是在一系列调查的连贯而固执的跟随中由作品组成。我们知道这一系列调查是什么，不过不知道它会导致什么。左拉了解这一系列——这一线索——但是他也了解这个织物，明白材料的厚度。他研究生命，研究生命科学，他也研究这门科学所处的那个时代、这门科学在

其中得以清晰地显示的那个社会。好的科学史并不总是由研究科学组成，另一方面也由它的语境组成。卢贡家的烧红的叙述（*récit rouge*）在“衣冠禽兽”（*la Bête humaine*）²⁸的内脏中变得热情而炽烈。生命秘密或许曾在利松（Lison）的内部运作中、在分解炉中。生物学家们尚未完全了解的东西，这位小说家已经从蒸汽机上学到了。这样的做法，简直就是左拉的发明。

发明是唯一真正的智慧行为、唯一的聪明行为。剩下的就是复制、欺骗、不忠、懒惰、因循守旧。发明是人们真正地思索他们所思之事——无论那是什么——的唯一证明。我思，故我发明。我发明，故我思。一位科学家使他的科学发挥作用的唯一证明就是他发明的东西。发明的缺乏，反倒证明了，作品与思想的缺失。一个无所发明的人工作在别处，而不会是在智力领域。

一位科学史学家真正地思考科学史的唯一证明是，他在他所说的诸科学中，或在它们所依赖的环境中，有所发明。他由此表明他是正在跟随知识上的正确引导。一个呈现科学知识的故事准确地提供准确科学的唯一证明是，它在科学信息的内部或周围做出发明。福楼拜在《布瓦尔和佩居谢》中给我们关于科学史的真实和有价值的证明不是其卡片盒的庞大，不是他严肃、沉闷的长时间研究，也不是抄写副本的忠实，而是专业科学家的愚蠢所做的发明，是其教育的缺失得出的英明预知，是对未来的社会里将要矛盾地发生之事的精密预见：智力劳动如何使智力再次变得愚蠢。他的两只木偶的反复无常使得他们像机构的各种固定分类一样失去了作用。在

《巴斯加医生》中，尽管左拉经常犯些重大的错误，他还是零星分散地给了我们证明，那就是一部优秀的科学史是一个精密位置的发明和预期，在这个位置上，生命问题会被问及：火几近熄灭，复又燃烧起来，而再次变冷，生命进化，自我上升，一位无知处女的孩子是救世主，其生命超越了死亡（被火烧死——体内流淌着酒的叔叔在急促的蓝色火焰中牺牲了自己）——生命再度复苏，生命复活了，生命唤醒了熵。左拉用他自己的方式告诉我们一个人必须在达尔文和卡诺之间、在创造的进化和增长的熵之间作出选择。在他之前没有人表达过这样的观点；也许没有人会比他说得更好。太阳底下并没有这样的人。

这样讲有两个原因。第一个很平常，刚刚提及——当左拉想到把事情戏剧化时，他那时正跟随科学上的正确引导。第二个是这个故事中的理论内容终止于苏雷亚德——在火和太阳中——因为这个故事已经在连篇累牍地经历火，特别是在利松的肚子里。左拉观察和描述了这个在工业革命中成长的过热社会，多重人群供养了巨大的百货公司的发动机、运送拥挤人群的火车的发动机，巴黎的大火后面接着《崩溃》（*Débâcle*），大火就是《崩溃》本身。发动机模型渐渐在这些故事的循环中被建立起来；发动机开始嗡嗡作响，它开始生产、解释；它变得富有创造力，它在那里，恰好在生命旁边，而理论必须突然吞并这种邻近。当他这样做时，左拉涉及了文化的各个方面转而又触碰了科学。他触碰了一种早期的接近科学知识的东西，而这样做，又再次触碰了发明。他以劳动阶级作为自己的主题，而劳动阶级，在不同的名字下，

是且将成为科学所选择的主要对象。²⁹

甚至更好的是，发明的途径包括识别出携带、促进清晰理解的潜藏位置。纯粹的、独立的和隔断的科学只能变得不育——它会失去一切繁殖能力。科学将是童真的、天使般纯洁的、单性生殖的。科学脚踏实地——扎在地里——设想它头悬云端。它并未被切开，意即，并未被阉割。科学从未真正放弃对其他思维方式的坚持。当然，凡尔纳和左拉，虽有专注于科学的时候，却从未抛开过神话和宗教史。但无论是帕斯卡尔这位神学家，或者是牛顿这位炼金术士，还是爱因斯坦这位泛神论者，都不是被阉割的科学家。科学不能独自前进；如果是这样的话，自我复制或没有外部交换的进化、借助不断的运动来自我繁殖将是科学唯一可做之事。缺乏其他方面的文化，科学——隔断外来的污染，变得贫血——将会枯竭。它将只不过是一个梦罢了。

发明：梦

就“梦”这个词被狄德罗在《达朗贝尔之梦》（*Le Rêve de D'Alembert*）中使用而言，它并不是毫无意义的。这个故事与当时欧洲的一位最伟大的科学家有关；它明显与科学有关；它又与科学无关。与哲学有关吗？这种用语太过于方便宽泛。达朗贝尔睡着了，他梦呓，激动，兴奋。那些在他周围的人都很着急；我们可以用我所在区域的表达说他住口（*il déparle*）——他词不达意，他拐弯抹角。时不时，科学从睡眠中醒来。今天，这个故事没有什么东西留下来，或者微不足道——实在太令人吃惊了——留下来的只是它的梦。

这个故事贯穿着科学的清晰意识；当理性声音一言不发时，故事就继续讲述下去。因此，当适应现实的（或由现实控制的）讲话声音沉寂的时候，我们在睡眠的退化中仍然制造着影像、符号、词语、准故事。正如在我们体内存在着一种与主声音并不同步的声音，或者存在着被从知觉的控制中释放的这些影像一样——同样存在着一种并非源自科学自己的（正常的、规则的）声音——一个全然不是科学自己的影像世界。仿佛存在着一个科学知识的无意识侧面，仿佛日常行为举止文明的想象正释放它的疯狂并捣起鬼来。在这里，科学失去了它的控制，失去了其大脑的、语言的和社会的控制；它丢弃了修辞学上的痕迹，它放弃了表达上的高尚；它似乎重新发现了发明的腐殖质。科学语言与科学共同体是科学的监察官。超越它们，你将有所梦想；超越它们，你将有所发明；但如此一来，你将孤立无援。

相似的情况很容易接踵而至——甚至太过简单——路基已为之打好。突然间，我对它心生反感。这种状况真丢脸。狄德罗在永远禁锢了我们的科学观念的同时，似乎解放了达朗贝尔；他似乎在科学中发现了一种生产性的无意识，但他把它推进了睡眠的影子里。介于白日里清醒的科学与黑夜阴影中做梦的非科学之间的这一划分，始于古典时代，在此达到了它的极致。我们已经学会了赞扬启蒙运动的时代是一个解放的时代，它或许只是科学史上的一段插曲。它是一个斗争的结束和一个总体胜利的开始。所有新兴领域的知识中，科学脱颖而出，篡夺了权力——正如我们今天所知，永久地篡夺了它。然后，科学消化了启蒙：唯它明视，唯它照亮。

剩下的除了影子什么都没有。它侵占了宗教启示的隐喻，它没收了神秘话语的隐喻。光之光，真理，它照耀在黑暗里，而黑暗却无法理解它，不能接纳它。它独自在白日的明亮之光中成长，觉醒，它是世界当中运作的一种在场。所有其他形式的思想都只是各种的梦，它们将被赶回黑夜，被赶回朦胧，被赶回谵妄或疯狂。一切没有打上科学认可之印记的话语都因其“非理性”而让我们震惊，如此的事实，就是这场胜利的结果——一种社会的胜利，话语的胜利，与此同时，又是意识形态的胜利。科学在天地万物的发展进程中占有意识形态的位置。唯有科学告诉我们被理解之物和应该被理解之物，它决定了经验、真理、严谨、精密度、对真实性的忠诚、效率、可预知之物；它独霸话语——从今以后，谁能说科学的反话？科学已经悄悄地盗走了理性。今天，任何一个渴望科学以外的理性的人，他会说些什么？即使达朗贝尔，这位欧洲最伟大的科学家——机械师、代数学家、分析师——当他进行哲学思考并讲述故事的时候，也仅仅是在梦中。让我们忘记牛顿这位炼金术士，让我们遗弃他追寻绿狮子的论文，让我们假设当奥古斯丁·孔德转向社会学的时候他变成了疯子。科学占取了白日，它把黑暗留给其他话语；它像昔日的国王或旧时代中的某个神一样，已经俘获了觉醒、太阳；它已经把一切别的东西都推进了梦的领域。它已经获得了正式认可，它已经拥有了唯一授权。梦不再是什么东西，而只是已被压抑之物的复归、失败的语言。作为这一划分的继承人——虽有正当理由，但它是压倒性的、专制的、毋庸置疑地确定的——我们今天看到，一位科学家发言，就会大受吹捧，即便他超

出了自己的经验领域，喷出最愚蠢的话来；我们几乎听不到那些未被科学正式承认的人的梦了。

这一作为证据而被接受的划分，仅仅是片面的。它极其类似于重大战役结束后势力范围的划分，在范围内，胜利者拿走一切，留下的只有征服过后少得可怜的贮藏和陌生的野蛮方言。接着，后人就忘记了战争和被征服者的尊严——可怜的被征服者的显赫的尊严。他们不再愤愤不平。现在，战争是趾高气昂的，而胜利者则通常肆意羞辱被征服者。战争曾大规模爆发；我们不再回忆它了。总胜利在科学界手中；所有其他群体都只是影子。只有科学不会做梦。精神的共和国不需要其他语言。我们被这种视景所困——醒与梦，日，夜，影与光——这种宗教一般的极致视景，过分简单化与二元化，它是摩尼教的。由此产生了划分的理论，两种语言和两种文化的理论，对标准的研究。啧啧称奇！啧啧称奇！——我们的所有智力作品，我们的小心翼翼地清晰而又合理的作品，全都套上了一层由愚蠢的刻板 and 古老的迷信所编织的盔甲。

每一方都在这种分裂中输掉了，不受控制的梦被放置在与完全清醒的行为相反的位置上；科学已经拒绝的一切和它失去的一样多。很快，在太阳之下，那些属于梦之领域的预先作出判断的话语，将不再有一个容身之地，无论它们说了什么；与此同时，最愚蠢的话语为了广泛传播自己，将寻求科学的正式承认。

于是，当数百万只蜥蜴在地球表面生存时，蜥蜴们也会失去与它们的生存息息相关的贮藏。

发明：睡眠

探索者，如果你需发现些什么，那么就去读方法方面的论述（*discours de méthode*）³⁰或者认识论方面的专著——你会在学识上得知，何为发明。选几堂科学史课程吧。

如果你有什么可耻的或珍贵的东西或人要隐藏，那么存在三种可能的解决方案。你可以把物体或人放在一个地方或一个盒子里——那里最黑暗，也最狭窄——你上好锁。这曾是该隐的解决方案，而维克多·雨果的解决方案³¹——则是放在坟墓里。盒子的存在，盒子上的锁，立即引起探索者、小偷、间谍的注意，这告诉他们里面隐藏着珍宝。没有保险箱可以抵抗为打开它而做的任何协调一致的努力。只要小偷能找到这个盒子，他就立即成为上帝，黑暗中的盒子被照亮了。杀死亚伯后，该隐继续无限期地游荡，这本会是更好的情况。如果该隐藏在坟墓里，那么眼睛就会立即被吸引过去。

第二种解决方案是第一种的反转。这就是埃德加·爱伦·坡的解决方案：那必须隐藏的东西处在清晰的视野中。这种答案同样幼稚，但它有一个好处，即没有立即让间谍、警察或上帝注意到隐匿处——玫瑰花瓶。探索者不得不再徘徊一段时间。在失窃的信这个例子中，由于明显的隐匿处距离失物接收者的家、距离他的据点并不远，侦探就没有徘徊良久。

第三个隐匿处很自然——在造化万千的大自然中。爱伦·坡稍微暗示了一下。森林把树木隐藏在树丛中，隐藏在尤为清晰的视野中；干草堆在数以百万计的一捆捆干草中隐藏和显露了一小捆干草。为了在清晰的视野中真正地隐藏失窃的信，人们需要数百万的信。这个数字因为数目巨大而无

法接近。这就是编码。所谓科学，通常是由这种情况强加的一种解码。巨大的集合、群体、多样性、大规模的数目、大规模的种群，都被纳入其中。

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.

Que crains-tu de la guêpe ivre de son vol fou?

Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou.

Que ne t'endormais-tu, le coude sur la table?

Pauvre âme pâle, au moins cette eau du puits glacé,

Bois-là. Puis dors après. Allons, tu vois, je reste,

Et je dorloterai les rêves de ta sieste,

Et tu chantonneras comme un enfant bercé.

Midi sonne. De grâce, éloignez-vous, madame.

Il dort. C'est étonnant comme les pas de femme

Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.

Midi sonne. J'ai fait arroser dans la chambre.

Va, dors! L'espoir luit comme un caillou dans un creux

Ah, quand reflleuriront les roses de septembre!

希望发光好似畜舍里一根稻草。

为何你害怕喝醉的黄蜂疯狂飞舞？

看，太阳总在孔洞处照出尘埃游浮。

为何你没有睡着，肘部还支在桌表？

可怜的灵魂苍白无力，起码这井水冷如冰块，

喝吧。然后睡下。放心，你看，我不离须臾，
周到照顾你午睡呓语，
而你低声哼唱像一个孩子在怀。

正午钟鸣。我请求你，走吧，夫人。
他睡着了。多么奇怪，女人
的脚步怎样在不幸的灵魂脑中回响。

正午钟鸣。我已洒水在这卧房。
走，睡觉去！希望发光好似一块卵石透亮
啊，当九月的玫瑰重新绽放！

最简单的例子是同一身体、同一作者、同一名称——帕斯卡尔只创作了一部单一的著作，而非两部——他用双手创作它。最棘手的例子，在这条路的最后，是极为有趣、难以追踪、罕见、令人震惊的——它就是科学幻想。我谈论的不是最近被归到这一名下的庸常之作；我想要说的是在平淡的段落中出现的直觉的突然爆发，是文学的巅峰时刻中灌注的那预知之池、科学之袋。另外，如何解释这本著名商籁集《智慧》（*Sagesse*）中魏尔伦的梦呢：“希望发光好似畜舍里一根稻草”？正如《达朗贝尔之梦》毫无疑问是一个伪造的梦，是假装的、人造的，是沿着当前的科学线路去预测推断一样——正如维里耶·德·利尔-亚当的《未来的夏娃》³²有意识地采用了公认的技术一样——所以，魏尔伦在这里显然睡眠朦胧，坐而假寐，在法国南部的午休一刻，高温笼罩着白日，他的臂肘撑在桌子上，脚在用来冲洗砖地之水的凉爽水坑中。他

陷入了睡梦，轻轻地降落在一般机体觉的背景噪音之中，“理性的”生命从中垂直地分离了出来。

背景噪音在音乐之前、在语言之前：当脑袋陷入睡眠，手托扶于耳畔时，竖耳倾听，就听见了背景噪音——世界的声音及其所有合法元件混在一起发出的声音，这背景噪音在节奏之前、在女人的步伐被听到之前，于大脑中共鸣回响。背景噪音，这在任何征象之前的喧哗与骚动——我们从未在自己的内部听到过它，因为我们还活着，且生命在熊熊燃烧，就像那统一并延长了身体的冷静与疯狂的火焰——它根本不像一门语言一样被组织和构造起来，这就是为什么存在着一种冗余的加剧，凌乱般嗡嗡，混沌般喧闹。魏尔伦在背景噪音中写下其无穷样式的助听学，记录它那瞬息万变的影像、幻视、残影。比科学更加出色，比预知更加出色——到底，何种精密科学首先描述了观察者的位置和状态？在这里，知识用其相关的精密科学，用它的认知条件来装备自己。

背景噪音诞生于多，或者就是纯多，振动着，接近觉醒，接近睡眠，接近清醒，接近瞌睡——它是一片起伏的田野。像是草棚里的无数捆干草；像是无数只蜜蜂、无数只黄蜂、无数只苍蝇，在它们的冒险一试的飞行中，振动薄翼，嗡嗡作响；像数百万的尘埃微粒在透过门孔照射进来的阳光下翩翩起舞。

如果你有时间和耐心，有一种对遗失之针的渴望的话，你总可以找到一根落入草垛的针。尽管，在畜舍中找到某一捆在牲畜践踏下的干草，没有太多机会。你想要哪一捆干草，你认识哪一捆干草——不可分辨，难以区分——而你干嘛要

在这一大堆里找一捆干草？不过，我希望聚焦在这捆干草上；是的，不管此刻如何混乱，起伏不定，明天，将会孕育一个据说改变这个世界的孩子。其他的波动逐渐消失无踪，剩下的只是一捆捆干草。我知道，除了那捆干草独自在冷漠中闪耀，在不协调、乏味和畜舍的凌乱中闪耀以外，别无其他的希望之面容了。牛顿的希望像集体果园中央的苹果树上的一个苹果；单独一个苹果，仅仅俘获了一线光明，闪耀着希望：它已经理解了这个世界。我的希望在于意料之外——我能从定律的沉闷执行中期待什么？我的希望就如那单独的一捆干草，我的希望是那一捆既罕见又平常的干草，它如此地浸透着稀有的特性，以至于变得庸常且众多，塞满了各种信息。我的希望是天才的想法，它闪耀着，迷失在干草中。我的希望不走直道，新奇的事物已经从单调而沉闷的方法论中逃离；我的希望发明了截断的踪迹，它从黄蜂、蜜蜂、苍蝇那里破解、随机选择而来。三十多年来，我反对老师的教条，一直观察苍蝇、黄蜂和蜜蜂的飞行；徐缓而过的四十年里，我密切注意希望的飞行。我不惧怕黄蜂的混乱无序的和布朗式的飞跃。方法论的大师会惧怕它。我找不到那捆干草；我预见不了黄蜂的飞行；我理解不了光束中翩翩起舞的尘埃。但是我知道，如果我能找到（或者有一天，预见到）——终在轮赌盘中赢得的惊人财富，天才的重要一击，直觉的耀眼爆发——那是怎样一个希望啊，不——那是我唯一的期待。如果不是这种情况，我们还有什么可期待的？它只能被认为处在一种隐蔽的知识中并借助该知识，有些昏暗而模糊不清、不引人注目、有点昏昏然和混沌无序、黑白相间，精妙地临近睡眠——或

者精妙地、不完全地、飘飘然地临近觉醒。为什么它会如此这般？对于那些专注而懒散的半闭着的眼睛，希望闪闪发光，它在黎明和黄昏的暗光中，在接近地平线的阳光所诱发的尘埃之舞中，在黄蜂的锯齿状的飞行中，在杂乱无章的无数干草中，希望发光好似畜舍里一根稻草，为何你害怕喝醉的黄蜂疯狂飞舞，看，太阳总在孔洞处照出尘埃游浮，为何你没有睡着，肘部还支在桌表？

我们并不一直沉浸于背景噪音——希望闪耀是为了把我们从拯救出来。从睡眠到觉醒，从噪音到节奏和征象，从无意识到神志清醒，魏尔伦的探测比语言的最深地层还要深；它径直抵达婴儿的初啼——到达波涛、喧嚣、灰霾的更深处。

井水喷涌，声音在噪音之上浮现，准标准物在多之上播种，冗余在混沌之上酝酿。女人的步伐产生回响，时间奏出和谐之乐，节奏首度到来——轻柔摇晃，低声吟唱。孩子还没有开口说话，被悉心照料，抚爱于怀。我们辞别了噪音的童年、睡眠的童年、井水的童年。水代表凌乱失调，据说神之灵在水面徘徊，据说阿芙洛狄忒诞生于水，正如一个人接受了洗礼仪式，所以灵魂和身体从水中被拯救出来，据说摩西就从水中被拯救出来。

节奏紧靠背景噪音出场，摇摆、低吟、抚爱的模糊节奏。记住，抚爱(*dorloter*)意味着卷曲某人的头发(*dorelot*, 古法语，即一大绺头发)，有节奏地移动一个人的手指穿过一绺头发，不由自主地重复这个动作。重沓的抚爱。时间的卷曲。

正午钟鸣，时间现身。数百万捆干草浮现，黄蜂的锯齿

状飞行，阳光下无数的尘埃微粒。这是时间的开始，正午，既是正中，又是开端。

首先：正午报出了亚历山大格诗行的精确时刻。亚历山大格不仅仅在这段本土语言中恰当地报时，而且也在时钟之轮上作为计数时间的最佳手段精确地计算出了时间的周长。时间就是节奏，而且节奏制造了一个圆。这个圆只能被巧妙地分成十二份：分成两份，然后分成三份，亦即分成六份；分成三份，分成四份，然后分成六份，亦即分成十二份。十进制系统，对于测量直线足够用了，对于圆则没有用。而且，由于方法技巧大多数情况下在圆中产生效果，所以十进制系统是失效的——最好同意十二进制的基本原则。显而易见，一个圆就是十二个时刻。亚历山大格因此报出了精确的时刻、时间的正确划分以及停顿；圆形的，它计时就像一块优质手表一样准确。绵延的轮盘，时间的统一体。

时间，像阿芙洛狄忒，从混沌中浮现；亚历山大格的时钟上，正午钟鸣。所以音乐从那捆干草中浮现，所以节奏诞生于黄蜂的飞行——正午钟鸣，一次又一次。诗歌从背景噪音中升起。

音乐不是简单的节奏。节奏懵懂地、固执地、笨拙地重复着自身。它滚动着，永恒地复返，重沓而至。音乐悄然平滑而出，扰乱分裂了时间。七个小时，九个小时，十一个小时。偶（*le pair*）是重沓的节奏；奇（*l'impair*）则倾向于成为音乐。

低劣的作家对偶十分敏感；优秀的作家则对奇十分敏感。前者只知道这是节奏，后者在音乐中写作——这就是魏尔伦的训诫。奇训练了耳朵，或者跳动的心脏，或者多重无节奏

的一般机体觉——无节奏的跳动。当你在睡眠的边缘，听见黄蜂在飞行，然后你会折回音乐背后的背景噪音的小径。噪音过后，经过节奏及其重复而首先到来者，就是整齐对称的偶，是亚历山大格——正午报时了。之后，它需要持续运转，然后鼓足勇气到达奇——它悦耳动听，平滑而出。这要求的不仅仅是希望；这要求的是预期。

一旦奇被找到，其他的事情就发生了。十二不是时间的真正统一体；正如我所说的，十二是可以被二、三、四除尽的——扬扬格、扬抑格、扬抑抑格、抑抑扬格。悄悄地构成我们年轻语言的古老的拉丁语成分返回了，把正午的时间分割开来。正午钟鸣形成了一个抑抑扬格，如你们各位所盼，出现了偶和奇³³；在这首商籁里出现了一个奇数的亚历山大格³⁴。如我们所知，抑抑扬格，意味着强调或重读在后。正午钟鸣——正午报时——节奏向左或向右返回；这并非说女人把她的步伐对准了哪个方向。十二被分解成韵律的诸要素；耳朵、心脏、一般机体觉，从背景噪音中浮现，构成了这些少量的音乐、这些节奏的碎片、小矮人们、精灵们，它们同时地报出了时刻，偶的或奇的——这不重要——十一点或十二点。写作，自希腊语和拉丁语时代以来，只不过是任凭语言艺术工匠的处理，从这些分子微粒和真正的统一体中，构建起一个迷罢了。在那里，倾听噪音的一般机体觉的沉睡，纵身陷向了时间的深处，陷向了语言的传统构成。

我们语言的构成要素都是十二的约数。这些小矮人无法再被拆卸。没有人写出什么——如果他有写作的关切或希望的话——除非是借助这些从海水中浮现的单脚站立的精灵，

这些来自背景噪音的大声喧闹的小矮人。二或三，亦即是说六；三或四，亦即是说十二³⁵——扬扬格、扬抑抑格、扬抑格、抑抑扬格——但希腊语和拉丁语对这个不发音的“e”³⁶一无所知。因此，阴性韵到处生产它的缺席或它的增补；它在各个地方生产奇，亦即音乐——令人好奇的是，女人的步伐怎样产生回响：两次地，当正午钟鸣之时，当正午报时之时，回响产生了。女人的脚步 / 阴性的音顿的加减法，从小调中产生了大调。总之，我在此谈论的写作，散文和诗——偶和奇并不重要——重要的是部件的统一、它的形式和布置、它的阴性词性质——我的意思是，其实际上存在的、最后出现的阴性词性质。低劣的作家对偶十分敏感，普通的作家对奇十分敏感；研究写作的人则对拉丁语和阴性词都十分敏感。

* * *

在一束阳光下翩翩起舞的尘埃粒子的混沌，在锯齿状运动中飞行的黄蜂的嗡嗡作响，一捆捆干草的繁多，一般机体觉在入睡的瞬间觉察到的流水之音的精确影像——这些构成了背景，而在这多重的和随机的背景上，出现了一个秩序——那是一种节奏、一种整齐规则、一种有规律的连续击打、一种形式（一种美丽的形式）、一种胜过语言的语言：韵律，音乐，我们语言的音乐原理。从窟窿中，从这混沌的坩埚中，出现了一种形式，它强大而完整，结晶而整齐有序——一块卵石。

一个规整有序的晶体在一捆捆干草的混沌中诞生。炫目的直觉，精密的构造。

正午钟鸣——正午报时——处在一种偶数的节奏或一种奇数的节奏中，但是，经由它的最终音顿，是阴性的。它计数为四，而剩下的亚历山大格是八音节的，标记了八个剩余的重音。这也形成了一个抑抑扬格：两个短音节，一个长音节。偶，奇，然后是拉丁语片断。制造这一相遇，可能只有通过女性的 / 阴性的步伐或音顿。我请求你，走吧，夫人，以至于我或许听到了你步伐的回响。女人的脚步声有成为奇的风险，它的默不作声产生了一段距离，它计数和报时，它不计数了，然后它产生回响；它报时，它不在耳朵里报时，而是在大脑中产生回响、计数。女人的步伐是明显的、无法用耳朵听到的、神秘的、失重的、干脆的；正午钟鸣四下，正午钟鸣三下，这个人听见了步伐，这个人听不见了步伐，缄默的元音拉长了回响的声音。阳性词的音顿产生钟鸣，阴性词的音顿产生回响³⁷。沉默的阴性词通过它的缺席来延长、强调或扣除，带来了奇的风险，使节奏为音乐所浸渍。

正午钟鸣，在两节三行韵诗的开头，被重复了两次；两次地，这一时刻一直奏出和谐的乐声。正午钟鸣四下，正午钟鸣三下，正午钟鸣两下³⁸。他睡着了。走，睡觉去。二。两个类似的钟鸣两次的新开头。第一节三行韵诗给出了计数的秘密，第二节则让这个人有准备地去聆听女人的脚步声。第二节三行韵诗继续计数，精确地计数。正午钟鸣，四或三；走，睡觉去，二；啊，一。³⁹ 一个楔形物插入到这些诗行的开头部分，首先以一种偶数的方式将它们分开，（事实上，头两行

被分成了四一八和二一十），但最后一行精确地计数：——十一——计数为奇；音乐被注入节奏。⁴⁰

偶制造了节奏，奇因其更喜欢阴性词而制造了音乐。令人称奇的女人的脚步声。

像一首商籁的要求一样，最后的诗行道出了一切并有所补充；它理解并超越、报时并回响。它计数十二，它计数一，它计数十一，正午报时正午那一刻，一个偶数的亚历山大格，正午钟鸣两下均为奇，一和十一。沉闷的节奏，音乐的逃逸，音顿静止在半空中。

意义/感觉（sens）埋伏在声音的边缘，环绕在节奏四周，与音乐交缠在一起，被音乐所携带运载。十二记录了时间——正午时刻——并且也记录月份；一年、一天都是亚历山大格。停顿对于前者来说发生在正午，对于后者来说发生在九月。为了再次看到九月的玫瑰绽放，希望闪闪发光。

九月是按数字记录的月份中的头一个月，或者，是一年中的头一个数字。这样的年有一种规律：头几个月以古代的仪式来命名：二月（février）源自古罗马的牧神节（Lupercalia），出自赤裸游街的男人用来鞭打女人的羊皮鞭（februa）；接下来出场的是诸神，玛尔斯（Mars）和朱诺（Juno），或阿芙洛狄忒的开始；然后是国王们、皇帝们，儒略（Julius），奥古斯都（Augustus）；这一系列以数字告终。仿佛历史诞生，来自黑暗的、不可理解的时间之起源，来自神话和仪式；仿佛它受到了诸神的几分启发，最终下降到历史的层面，但那是由强者掌控或命名的皇族的历史，并终结于数字、科学，终结于计数的纯粹客观性。九月是按数

字记录的月份中的头一个月。⁴¹

现在，它计作数字七，但它是第九个月份。⁴²

最后一行诗文，报出了正午时刻，十二点。它报出了十一、九、七。⁴³我从这些九月的玫瑰上剥去一些叶子。⁴⁴十二—十一—九—七。⁴⁵正午钟鸣，四，正午钟鸣，三，啊，一——这都可能使偶破裂成各种奇。⁴⁶音乐在一切之上，因为奇更为人所喜爱（*De la musique avant toute chose, pour cela préfère l'impair*）。⁴⁷

时间开始，动词的时态相互混合；正午钟鸣——正午报时，在偶的轻轻摇摆的节奏中，在准节奏的抚爱中，在睡眠的窸窣窸窣的消散之前，在畜舍中的一捆捆干草中，在黄蜂的疯狂飞行下，在一束阳光下翩翩起舞的尘埃微粒中。噪音，节奏，时间。现在，音乐到来，在准节奏的奇中，它声声低吟。节奏，偶复返，利都奈罗式的咏唱⁴⁸，轻轻反复抚爱；音乐升起、飘荡，奇到来。有时，阴性词的音顿无言地给出了一段与偶分隔的距离。因为九月更为人所喜爱（*Pour cela, préfère Septembre*）。九月是按数字记录的月份中的头一个月，奏出了两个奇——九和七；这是头一个带着阴性词尾的月份——所有先前的月份都是阳性词。

节奏、音乐承载了意义。

这首商籁终结于一种同第七或第九的一致吗？⁴⁹

它从噪音开始，继之以时间，继之以节奏，生产出了音乐，并发现了意义。

并不是所有的玫瑰都在九月再一次绽放。节奏、音乐承载了意义；它们带来九月，它们带来玫瑰。蔷薇科植物有五个萼片，五组花瓣。九月奏出了九和七，玫瑰奏出了五。时钟都是亚历山大格，玫瑰却不是。时钟是十字花式的偶数，被分成两份后再分成两份：时钟，偶；玫瑰，奇。这些玫瑰不是罗盘玫瑰（*roses des vents*），不是罗盘表面的十字花式的标记点，它们非偶；九月的玫瑰像五角形的玫瑰窗（*rose windows*）。这些玫瑰完成了奇。

最后一行是奇，被分成了一和十一。九月计数为九和七。玫瑰计数为五。

正午报时，十二次。午时敲了三回。⁵⁰

这就是偶把自身转变成奇的方式。

在这行与意义的浮现相交织的诗句的节奏里，偶转变为奇。节奏源自噪音，温柔的摇摆源自干草和黄蜂以及阳光中的尘埃微粒；音乐，从节奏和温柔的摇摆中升起的低声轻吟，生产出了意义。按它们所标示的数字来看，九月和玫瑰都是必不可少的基本要素；这些数字本身唤起了词语。

正午钟鸣。这个亚历山大格的时钟，十二个小时，划分出它参差不齐的数字。对于节奏来说的十一。对于浮现的意义来说的九和七以及五。对于节奏来说的午时敲了三回。啊！一。偶数的节奏和奇数的音乐刚好创造了意义：九月的玫瑰。

我把时钟分成两半后再分成两半；我称它为十字花式的——它显示了交叉。它的四分之一圆扇被切成三份。三：正午钟鸣。二：他睡着了。二、三、四、六、十二：时钟确实是亚历山大格，一种偶和奇的微妙混合物，在其中偶占据首要地位。这就是节奏，这就是时间。

玫瑰被分成五份，五个萼片和五组花瓣，即由五个部分组成。三：正午钟鸣。二：走，睡觉去。二和三，即五，奇和偶的微妙混合物，在其中奇占据首要地位。某种程度上，玫瑰是十进制的。

时钟和玫瑰窗同时在这里出现；两种形式合而为一，十字花式的玫瑰和玫瑰似的十字。我们正试图抽取出的这首含蓄商籁的奥秘，它可能是玫瑰十字（*rosae crucis*）吗？九月玫瑰的花枝在十字花式的时钟上。

在这里，有两种刻度盘和两个旋轮，表与花；节奏的两种不可简化的空间铭文，偶和奇间的两种连通（*liaisons*），音乐的头号秘密。在这里，有两种刻度盘和两个旋轮，时钟与玫瑰窗，两种光束的划分，两种辐射的布置，两种太阳。

混沌、嘈杂之声或背景噪音，像阳光下的尘埃微粒一样翩翩起舞，沉睡之躯随意陈放，苍白无力的灵魂在那里四处游动。一种秩序借助节奏和音乐形成了自身，意义如同阳光一样到来了。分割为十二或构序为五，亚历山大格的旋轮或十进制，时钟或玫瑰窗，辐射四方——它发出光芒。

* * *

形式来自无形；意义源自嘈杂之声。对于意义你可以说

些什么呢？噪音几乎是不可能的。混沌大概像尘霾一般，或者像畜舍中的一捆捆干草，而意义就如同一扇玫瑰窗一样罕见。意义就是罕见本身。如此罕见，以至于它包含了某些奇迹和希望。

意义是何物？在其中翩翩起舞的尘埃微粒让光束变得生机勃勃，一捆捆干草彼此交叉，它们围绕刻度盘的中心安排自身；它们把它划分为五，表示玫瑰的整齐匀称，或者划分为六或十二，表示时间上的时刻和月份。浮现的意义为何物？它是光束的角度，是那捆干草采取的指向，是黄蜂飞行的指向，是尘埃微粒之舞所朝的方向；这个指向就是意义（*le sens est le sens*）。时钟或罗盘刻度盘（罗盘玫瑰）上光或风的指向，就是磁针指示的方向。

意义是众多混乱的指向中那个罕见的指向：黄蜂向它飞去又从未飞去，尘埃微粒朝它飞舞又从未飞舞；它是指示性的光束，是索引，或静静堆放着的那捆干草。

* * *

我愿自己能为畜舍地面上的一捆捆干草做一个速写，它们散开扔成一堆。我看到它了。在这些捆中，短秸秆和长秸秆乱七八糟地混杂在一起，显得胡乱匆忙，这一捆这样静静地堆在那儿，另一捆与之一起形成了一个圣安德烈十字架，再一捆与它们形成了一个三角形，又一捆与此三角形交叉，再一捆与第一捆平行，再来一捆与这个图式成直角。许多捆以这种直角为基础，好似一个由岩层、褶子、织物、孔洞和几何形状组成的网络。每一捆干草在空间中都有一个指向，

不仅是平面的，也是立体的——每一捆都形成了一个角度。任何一捆都不会被磁吸到同一个指向上。因此，无数捆干草暗示了无数个指向（*sens*：意义）。

我愿自己能为疯狂黄蜂的Z字形飞行做一个速写，它的踪迹令人眼花缭乱。我看到它了。片段式的短途或长途飞行紧接着另一段在指向上毫无秩序的飞行——向前猛冲，拉开距离。黄蜂飞向餐具柜，转向墙，最后朝着桌子飞下去了，似乎不得不在一个隐蔽的角落休息一下，突然它穿过房间，向天花板接近。它的飞行几乎没划出什么区域，仿佛它正在纺制一个茧；它沿着长条带探索；每一个片断都有它在空间上的指向，不仅是一维的，更是完全立体的；每一个片断都形成了一个角度。任何一个片断都不会被磁吸到同一个指向上。因此，无数的飞行片断暗示了无数个指向（*sens*：意义）。

畜舍类似于一个废弃的罗盘工厂，所有的磁针都被随便堆放在那里。黄蜂的飞行计划遵循着每一个片断的行动方向。阳光下的尘埃微粒同时遵循着它们的全部行动方向。

设想有一个窟窿，洞穴的一种，确切地说位于底部，一口井。设想有一块卵石，有质量，有体积，然而相当平淡无奇。假使这块卵石在那个窟窿里。它来到这里，它被这口井吸引，在它的指向上，被引向了这个吸引物。

我想窟窿没有什么形状可言，石块则崎岖不平，甚至简陋粗糙，没有磨损破坏。任何洞穴中的任何卵石——皆不规则。它是一种噪音的微粒，有着离奇的边界，既是独一的，又是复多的，像一捆捆干草或阳光下的尘埃。任何入睡之人，都会陷入这一微粒，在喃喃的海洋面前，波荡起伏。

清醒赠予无形以形式，赠予无法抑制的醉意以意义。这就仿佛石块规定了它自己的边界，仿佛卵石、岩石在它的尺寸中揭示了秩序，仿佛粗糙的物质揭示了铲凿的痕迹。在普通窟窿中，一块卵石，如同其他那么多卵石，成为了一朵玫瑰和一个时钟，其背景里的一个时钟，大教堂上的一扇玫瑰窗。有形、有序、完美，溢满了千倍的意义、意图、象征、科学。

睡眠的人和清醒的人，坠入井的深处，落入深暗的窟窿——在那里，卵石躺在水流的拍打中——并且，从无形的块体，升向雕琢之石，升向时钟，升向意义与形式，升向空间的组织，升向时间的感觉。太阳，光芒，转轮。

噪音就是背景，粗粝的低音——颗粒状的、沙质的、半液态的、波动起伏的——它构成了信息的基础；形状罕见，如同语言。语言：玫瑰；噪音：卵石，洒到房间地面上的水。

洒，因此玫瑰到来，从噪音到意义。

太阳，另一种认识论

太阳不再是知识的国王，不再是知识的最终目标或知识的最初根源，此外也不再是知识的全部；它变成了一个小小的明亮的圆锥体，伴随着尘埃微粒，透过畜舍的黑暗隔间的一条裂缝到来。它偶然地落在了一捆干草上。太阳无法照亮整捆干草的地盘；它无法占领这个空间，它无法占据整个房间。作为一个在其统治下永远不会出现任何新东西的神，太阳将自身减弱成一道单独的光束，偶然地透过一个孔洞进来。无数光束中的一束，一个巧合，一捆在那儿发现的干草。在孤独的、普照万物的太阳的影响下，统一整全的知识方得以闪

耀光芒。日光使得不同星辰的无数多样性不复存在。处在白日之光中的知识，已经丧失了时间。自东方起，并无新事发生。并无新事发生，自黎明破晓以来，自日光一直闪耀以来，自启蒙时代以来。自古希腊的太阳以来，自那个唯一的上帝以来，自科学以来。自柏拉图以来，自所罗门的智慧以来，自路易十四和启蒙运动以来。

这是曙光的时代。知识启蒙；微光闪烁，只是一个希望。颤抖。脆弱。微小。易变。随机。漫天飞舞。数不胜数。无稽荒唐。醉醺醺。碎片化。目标不明。凌乱散杂。这束阳光浸透着尘埃。太阳王看到他的名声归于尘土。他勉强照亮了那捆干草，他在那些尘埃微粒的数目下闪耀。这是闪光的时代，局部掩蔽的时代，萤火虫的时代；这束阳光看似落在了那捆干草上，正如轮盘停在了——人们不知道为什么——某一数字上。这是闪烁的时代。

不，它不是愚蠢地与白日形成鲜明对照的黑夜，而是白日自身，是白日，也是钟鸣的正午。正午的太阳，在权力上达到了其支配的顶点，从白日的巅峰处推行统治——一个夏季的白日，因为房间被洒上了水。如果太阳掌控了整个大地而不留任何的阴影，那么这是夏季的中午，那一刻没有黑夜的成分。除了在正午，黑夜总在那条附着于万物的或长或短的影子尾巴中，多多少少与白日为伴。这是光的时代；而且，这是光的季节与时刻。明亮而清楚的知识，高贵如王室，被尊为典范。这是科学的时代，科学的时刻，科学的季节，它君临一切。

在这个新的中午，太阳，知识，只能透过一条裂缝；一

个苍白无力之人陷入睡眠仿佛黑夜降临。这个人没有被日光所淹没；他不如说失去了意识，慢慢下降进入到那先于语言的咿咿呀呀的状态；太阳闪烁如星辰。尘霾的时代，尘霾的时刻，闪烁的时代，闪烁的时刻。

启蒙的时代和启蒙的时刻，带来了清晰明确的知识，科学的统一，理性的胜利。闪烁的时代和闪烁的时刻，带来了尝试性的知识，屈服于巨大的数量，屈服于境遇，屈服于统计、监听，屈服于大规模的种群，借助太阳的角度，对一捆罕见的信息进行随机的选择；知识理论用它的王国换来了期待。

Il y a du nouveau sous le rayon de soleil.

Midi sonne. Le temps commence.

L'être laisse une chance au temps.

太阳底下有新事。

正午钟鸣。时间开始。

存在给时间一个机会。

我们已经抛弃了柏拉图主义的神，抛弃了启蒙的时代，抛弃了科学的胜利。我们往哪里去？或许我们最终认识到，我们正追随黄蜂。

启蒙的认识论，清楚明白的知识的认识论，预先假定了太阳作为它的本源，使人想起它的伟大、力量、成功——一种男性神话。阴影的增添突出了它的完美，加之黑夜的划分，是为了把阴影逐入其中。无影的正午，标示了整全的知识，绝对主义的精神，正如人们所说的君主专制。对于错误与真理、

科学与梦想、蒙昧与进步的这些区分来说，昼夜循环，周而复始，是一个伟大的机遇。

一种新的认识论出现了：在那里，浮夸华丽的太阳，作为老年男子，变得谦逊适度。多在单一的光束下复归，男人陷入沉睡却仍可以听到女人的脚步声；知识让位于期待，日光让位于隐约闪烁之物。

从没有什么得意洋洋的宗教、荣光八面的政治或科学在其登峰造极之时如此审慎地容忍影像。

如果我没有希望，这些胜利对我来说又是什么？

* * *

因此，借助魏尔伦诗歌的乐谱，强烈的阳光转变成温和的闪烁。

死亡的恐吓，生命的机遇

我们的文学正变成一堆死气沉沉的用防腐剂保存的文字，从今以后在所谓的“学术”书刊中变得不可辨认，被批评的生刺的腰带所缠绕，难以接近，因说教而令人生厌。我再也不会读那些让我嫌恶的学院式的东西了。另一方面，未来的写作或言说，甚至就像目前的出版一样，将受数字和算法的控制。

虽然我们的文学看似被降低为一些由媒体所扩散的垃圾，但我认为它不会死亡——相反，在迅速发明第三课程⁵¹的情况下，我们甚至会实现我们的最大生命力。我的意思是完满的思想，是我们的双手和我们的两个大脑半球的思想。也

就是这种必要但仍缺乏的角色模型。只要是在神职人员的保持分离的利益当中，泛基督教主义就是不可能的。然而，我们再也不能毫无致命危险地让运算的推演与文学的改写完全地隔离开来。我们必须想一个办法来教导人们以同样的姿态对待诗歌与定理，不对任何一方持有偏见，并使双方相互富集：实验与经验，科学家的新世界与远古时期的故事讲述，科学定理的不朽世界与艺术的新时代。那些从这所混合学校中诞生，传授知识的第三种方法的人，将会丢弃那令我们自身残损、令我们的世界岌岌可危的求死之愿。

¹ 莫希干人：北美原住民印第安人的一个分支。《最后的莫希干人》是美国小说鼻祖詹·费·库柏（James Fenimore Cooper，1789—1851）的“边疆五部曲”之一，贯穿五部作品的主人公老猎手纳蒂·邦波身为白人，多年穿梭于密林中，视印第安人为兄弟，他身手敏捷、善良淳朴、慷慨正义、热爱自然、向往自由，对饱受白人殖民迫害的印第安人抱有同情，俨然是一位白皮肤的印第安人了。库柏笔下的另外两位莫希干人主人公钦加哥父子与邦波有着深厚的友谊，也都骁勇善战，因为白人的挑拨，莫希干部落酋长钦加哥之子恩卡斯死在了同为印第安人分支的休伦人麦格瓦之手，恩卡斯作为莫希干人最后一个血脉却死在了自己人手里，象征了最后一个莫希干人死在了自己民族的愚昧保守下。塞尔在这里一语双关，最后的莫希干人，既象征纳蒂·邦波这样的白皮肤的莫希干人，也象征真正的最后一位死在自己人手里的莫希干血脉。表面上看毁灭莫希干人的是白人的殖民侵略，而实际上却是自己民族的愚昧保守；表面上看侵入神殿的是丛林，而实际上铲平神殿的是空间的合理化，也就是神殿和教堂为了维护和保持自身的威严神圣不得不将自身居占的空间与丛林所居占的空间分隔开来以示区别，而这样的行为恰恰是封闭保守的，等于自

掘坟墓。需要指出的是，塞尔在这里用“野蛮人”，在后面用“野蛮”、“野性”，并没有贬义，而是单纯指的行为上的粗野、蛮横，或者叫“原生态”，代表一种初始的状态。——译注

² 泰阿泰德（Théétète d'Athènes，前417或前415—前395或前369），柏拉图《泰阿泰德篇》中数学家塞奥多洛的学生，参加了雅典对科林斯的战役，公元前369年死于负伤后的染病。——译注

³ 帕斯卡尔（Blaise Pascal，1623—1662），法国数学家、物理学家、哲学家、散文家，1662年死于劳累过度，享年39岁。——译注

⁴ 阿贝尔（Niels Henrik Abel，1802—1829），挪威数学家，椭圆函数领域开拓者，1829年死于肺结核，年仅26岁。——译注

⁵ 卡诺（Nicolas Léonard Sadi Carnot，1796—1832），法国物理学家、工程师、热力学之父，1824年发表了生前唯一出版的著作《论火的动力》（*Réflexions sur la puissance motrice du feu*），1832年因霍乱病逝于巴黎，年仅32岁。——译注

⁶ 埃斯基罗尔（Esquirol），精神病医生。卡诺死前曾因狂躁症被送往他的私人诊所，并在那里去世。——译注

⁷ 伽罗瓦（Évariste Galois，1811—1832），法国数学家，现代群论创立者，据说1832年死于一场决斗，年仅21岁。——译注

⁸ 布尔巴基（Nicolas Bourbaki），20世纪法国的一个数学家团体，以布尔巴基为笔名，兴起于20世纪30年代末，20世纪60年代开始衰落。——译注

⁹ 分蘖：农学术语，指的是禾本科等植物在地面以下或接近地面处所发生的分枝，产生于比较膨大而贮有丰富养料的分蘖节上。——译注

¹⁰ 斯彭德（Jean de Sponde，1557—1595），文艺复兴时期法国著名诗人。——译注

¹¹ 布瓦尔、佩居谢，福楼拜的小说《布瓦尔和佩居谢》（*Bouvard et Pécuchet*）中的两个主人公。——译注

¹² 不动点：函数术语，在数学中是指“被这个函数映射到其自身一个点”。塞尔用此

术语说明那些身兼多重身份、穿梭于各个领域中的伟大人物的思想上的同一性，他们在各个领域中的思想的投射都可以还原为一个类似“不动点”的出发点。塞尔在后文专门以帕斯卡尔为例进行说明。——译注

¹³ 本诗原题L'Eau Solide，其中的Solide，在此作为形容词使用，原义为“固体的”，转义为“确实的”、“真实的”、“结实的”、“实在的”，在数学中则有“立体的”意思。而本诗标题中的另一个词Eau，作为名词，通常泛指各种液体，是广义上的“水”，还有人体分泌液如“血”的意思，另指“药水”、水果与植物的“汁”、宝石等的光泽和透明度，在宗教的意义上，还有“圣水”的意思。作为一篇祷告文，读者可以看出，宗教意义与形而上的意义丰厚，因此，标题权且译为“真实之水”，没有传达出的意思，请读者根据上述词语辨义，自行体味。——译注

¹⁴ L'onde，有“水”、“水纹”、“水波”的意思，在本文中统一译为“波纹”，应该把它理解成很小的一滴水，或者译为“水之微粒”亦可。这首商籁，我根据作者的创作年代，以文言译出，按照原诗押韵的方式把原韵脚转换为汉语韵脚，需要注意的是，对诗中人称代词的处理，“吾”与“我”的区别使用是按照汉语古文的规则来处理的，不再赘言。——译注

¹⁵ 根据柏拉图的看法，四大元素土、火、气、水分别对应着立方体（正六面体）、正四面体、正八面体、正二十面体，柏拉图并没有给正十二面体留出明确对应物。需要指出的是，根据迈克尔·塞尔在解析斯彭德这首商籁时的看法，Tout时而指的是“宇宙”、“一切”、“万物”，即“大全”；时而指的是“人生在世的、世俗生活的世界”，即“红尘”或“红尘世界”，所以Tout有时候在狭义上表达的就是le Monde的意思，读者须知。另据：谢文郁先生在《蒂迈欧篇》中译本（上海人民出版社，2003/2005）的注释58中提及了康福特（F. M. Cornford）的《柏拉图的宇宙论：柏拉图的〈蒂迈欧篇〉》（*Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, London, 1937）对第五个立体的看法：“这第五个立体是个谜，柏拉图没有具体谈论它的合成机制。在翻译上，我采取康福特的译法。康福特加了‘作为动物体的原型’（making a pattern of

animal figures) 这一句,理由是原文有 διαζωγραφών 一词。这个词也可以译为‘使它作为各种颜色的原型’(giving it a pattern of various colors)。康福特认为这不应该是讨论颜色的地方。实际上,当柏拉图讨论整体的时候,乃是指整个宇宙;而讨论宇宙时,指的是动物,即能够自己运动的存在。参阅《柏拉图的宇宙论》,第219页。这第五个立体乃是指动物或灵魂的原型,我认为是可以接受的解释。”若据此理解斯彭德的诗,可以想见,Tour作为整体的时候,代表的是整个宇宙;作为红尘世界(le Monde)即正十二面体的时候,代表的则是大地上动物体的原型,即红尘世界中动物体的原型。——译注

¹⁶ 流体多面体(正四面体、正八面体、正二十表面体)的表面都是等边三角形,我们由三个顶点分别向对边引垂线,即得到了两倍的三重直角三角形,因为每一条垂线都把这个等边三角形表面分成两个面积相等且背靠同一垂线的直角三角形,谓之两倍;而凭借三条垂线实际上得到了三个面积相等但又互有重合部分的同一直角三角形,谓之三重。柏拉图认为,宇宙起始于两种直角三角形,一为正方形的一半,一为等边三角形的一半。所以,此处分解出的直角三角形即为基础图形,正合塞尔下面的行文。——译注

¹⁷ 这里指的是基督教祷告过程中的高潮阶段,即教徒通过仪式与祷告文与神实现了交通,降下圣灵,附着在教徒的身体上,这时,教会会因此而通体发光。“最后的那些要素”即指的是“吾之上帝,吾仍感多次斗争较劲”(mon Dieu, je sens combattre maintes fois)这句,此时教徒的祷告已经达到高潮,它处于两段四行韵诗完全结束的地方,开启了第一段三行韵诗,属于通体即将发光的最后阶段,新的诸要素重复性的倒置将在此后开启,可谓承上启下。——译注

¹⁸ “三元组”在此暗指通常被认为是由古希腊数学家、哲学家毕达哥拉斯最早发现的定理,即毕达哥拉斯定理,也即勾股定理。塞尔在以柏拉图的诸立体解析斯彭德的这首商籁时,已经提到了等边三角形可以分解出作为基础图形的直角三角形,直角三角形正涉及了两条直角边与斜边之间的关系,这三条边的边长所对应的数字放在

一起就被称为一个勾股数组，也即毕达哥拉斯三元组。——译注

¹⁹ 开普勒（Johannes Kepler, 1571—1630），德国天体物理学家、数学家、哲学家。——译注

²⁰ 帕普斯（Pappus d'Alexandrie, 290—350），古希腊数学家，亚历山大学派最后一位几何学家，著有《数学汇编》（*Synagoge*）。——译注

²¹ 绿狮子（the Green Lion）：在炼金术中，代表一种高腐蚀性的硫酸。——译注

²² 这里的raison des effets，作为开头引起某一片段，在帕斯卡尔的《思想录》中反复出现，特别是在第五编中。本文选用了何兆武先生的译法，何译本译为“作用的原因”（主要参见：商务印书馆，1985；上海人民出版社，2007；天津人民出版社，2014）。另据：钱培鑫译本（参见：译林出版社，2010）相关处译为“效果的理由”，而林贤明译本（参见：中国社会科学出版社，2007；江西教育出版社，2014）相关处则译为“效果的动机”。由raison des effets引起的片段，其中的内容均揭示了一种思想上矛盾的形式，这种帕斯卡尔特有的方法被何兆武先生称为“帕斯卡尔方法”（参见：商务印书馆，1985，译序）。此处，塞尔正是以raison des effets代指帕斯卡尔的这种方法。但值得注意的是，何兆武先生在其译本附录《有关版本和译文的一些说明》中对raison一词做了一定的辨析：“另一个关键性的字是raison。17世纪的raison可以相当于18世纪的Verstand（或英文的understanding：理智、知性、理解、悟性），也可以相当于18世纪的Vernunft（或英文的reason，中文的理性）。这里我们必须注意到，无论是在帕斯卡尔本人还是在整个17世纪的思想里，Verstand和Vernunft还没有获得后来它们在康德那里所被赋予的那种区别。这个字在帕斯卡尔的用法里分别指推理能力、理智、道理或理性，我们在书中大多译作‘理智’，少数场合译作‘理性’或‘道理’。”可见，raison des effets可以理解为“造成（产生）结果（效果/作用）的理智（推理能力）”。——译注

²³ 《莱布尼茨体系及其数学模型》（*Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*），Paris: P. U. F., 647-712，“帕斯卡尔范式”（Le paradigme

pascalien)。——原注

²⁴ 《寄生虫》（*Le Parasite*），Paris: Grasset, 1980。——原注

²⁵ 路德维希·玻尔兹曼（Ludwig Boltzmann, 1844—1906），奥地利物理学家，热力学和统计物理学的奠基人之一，提出了玻尔兹曼分布律、玻尔兹曼方程和玻尔兹曼熵公式。——译注

²⁶ 拉普拉斯（Pierre-Simon Laplace, 1749—1827），法国社会学家、物理学家、天文学家。——译注

²⁷ 《青春：论凡尔纳》（*Jouvences sur Jules Verne*），Paris: Minuit, 1974。——原注

²⁸ 这里的*la Bête humaine*代指左拉的同名小说中的人物角色，他们乱伦、贪婪、性格扭曲、荒淫无耻，表面为人形，实际上好比野兽。——译注

²⁹ 《雾的火光与信号：左拉》（*Feux et signaux de brumes. Zola*），Paris: Grasset, 1975。——原注

³⁰ 这里的discours de méthode，开头字母小写，méthode一词没有加定冠词，在此翻译为“方法方面的论述”，实际上，塞尔影射了笛卡尔的名著《谈谈方法》（*Discours de la méthode*）一书。《谈谈方法》全名为*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*，即《谈谈正确运用自己的理性在各部门学问里寻求真理的方法》（王太庆先生译名）。笛卡尔的方法不是什么随意的方法，而是一套经过严密论证的方法，如本段行文所示，塞尔以此来影射作为近代理性主义哲学开创者的笛卡尔及其所开创的论证上的学究气，而这种论证上的学究气正与塞尔所倡导的发明之思想相悖。——译注

³¹ 维克多·雨果曾在1853年以该隐杀害亚伯后良心受到谴责为主题创作了《良心》（*La Conscience*）一诗，全诗描绘了该隐到处逃避各种眼睛的注视，却躲不开那无所不在的上帝之眼的注视，即便最后停止四处游荡而逃到了坟墓中去，仍然躲不开良心之眼的注视。故而，塞尔在后文有“眼睛就会立即被吸引过去”之说。读者可以参照相关中文译文，如闻家骈先生的译文。——译注

³² 《未来的夏娃》（*L'Eve future*）是19世纪法国作家、诗人维里耶·德·利尔-亚当（Villier de l'Isle-Adam）发表的一部科幻小说，讲述了一位发明家制造了一个完美的女性机器人的故事。——译注

³³ 首先，从正午钟鸣的法语原文Midi sonne（读音：[midi][sɔn]）中可以看出，有三个音节即/mi/、/di/、/sɔn/，有两个元音即[i]、[ɔ]，三个音节即为奇，两个元音即为偶；其次，抑抑扬格中的三个音节分别为两个轻音（或长音）和一个重音（或短音），其结构为“轻-轻-重”式，两个轻音即为偶，一个重音即为奇，故而塞尔有此一说。——译注

³⁴ 古典的亚历山大格本身规定了音节的数目，即每一诗行都有十二个音节。这里所谓的“一个奇数的亚历山大格”，指的是本处的这一行诗只有十一个音节，分别为：/mi/、/di/、/sɔn/、/dø/、/gras/、/el/、/wa/、/pe/、/vu/、/ma/、/dam/。其余诗行的音节未必都如此，读者可以自行划分。——译注

³⁵ 这里的数字代表的是音顿的数量及元音的数量。法语诗歌中每一个节奏组之间以音顿来区分，每一个节奏组采取的诗律如文中提到扬扬格、扬抑抑格、扬抑格、抑抑扬格。扬扬格与扬抑格均含有两个音节，扬抑抑格与抑抑扬格均含有三个音节。古典的亚历山大格为66式，即一行诗被分为两个节奏组，有两个音顿（两处停顿），每个节奏组中各有六个音节。近代以来，则不那么严格遵守，通常由上述几种诗律相续组合而成，只要组合后的音节数目为十二即可，因而出现了3333式、222222式、444式和39式，等等。本文中的“二或三，亦即是说六”意思是说：两个音顿或三个音顿就是六个元音。“三或四，亦即是说十二”意思是说：三个音顿或四个音顿就是十二个元音。有人可能会问：为什么出现了三个音顿的情况？这与上述四种诗律相合不上啊？秘密在于：上述四种诗律代表的是音节的数量，而元音的数量与音节的数量未必吻合，一个法语单词内两个相连元音有时候发的是一个音节，这两个相连元音即为复合元音。如魏尔伦这首诗中的最后一节中的fait一词，读音为[fɛ]，这样一来，fait虽有两个元音，但发的是一个音节。这样一来，看似一个音顿

中有四个音节，而实际上，当出现复合元音时，两个元音并不发两个音节，而只是发一个音节，与上述诗律并不矛盾。——译注

³⁶ 不发音的e指的是法语诗句末尾的法语单词的最后一个字母为e时，通常来说这个字母e所代表的那个元音是不发音的，如本诗中的sonne读音为[sɔn]，grâce读音为[gras]，madame读音为[madam]，femme读音为[fam]，等等。这样的情况遍布于这两节亚历山大格诗行之内。而在法语诗歌中，诗句末尾出现的尾韵分为阴性韵和阳性韵，阴性韵即以不发音的e或不发音的ent结尾的韵脚，其余情况则为阳性韵。所以塞尔接着说“阴性韵到处生产它的缺席或它的增补”，缺席指的就是那个字母e所代表的元音的缺席，增补指的是所有缺席的元音又都通过单词词形上的字母e补充回来，以有形的字母e代表着一种无形的空位。——译注

³⁷ 这里的意思是，以阴性韵结尾的诗行代表主人公半睡半醒间耳朵听到了实际的钟鸣，以阳性韵结尾的诗行代表主人公半睡半醒间大脑中产生了女人脚步声的回响，钟鸣、女人的脚步声及其在主人公大脑中产生的回响与这两节亚历山大格诗行中的音顿实际上是重合的。——译注

³⁸ 这里的意思是，正午钟鸣四下，即代表Midi sonne中的四个元音，看似有四个音节；正午钟鸣三下，即代表Midi sonne的四个元音中有一个元音不发音，变为三个音节；正午钟鸣两下，即代表每一节三行韵诗中的第二行中的前两句Il dort和Va, dors中分别各有两个音节，即/il/、/dɔr/ 和/va/、/dɔr/。如后面说到的，这两句是类似钟鸣的新开头，虽然它们并没有以Midi sonne的字形出现。——译注

³⁹ 这里的数字四如前注表示的是看似有四个音节，数字三、二、一均表示的是音节的数量。——译注

⁴⁰ 本句涉及的数字四、八、二、十、一、十一均表示的是音节的数量，两两组合后满足古典亚历山大格对音节数量的要求。——译注

⁴¹ 儒略·凯撒在位时，改革了古罗马历法，采用天文学家索西琴尼的计算，将原来的一年十个月改为一年十二个月，增加的两个月份排在了原有十个月的前面，即

原来的一月变为现在的三月，词形不变，表意改变，原来的月份以此类推，往后推延。史称儒略历。原来的十个月的拉丁文原文为Martius（一月），Aprilis（二月），Maius（三月），Junius（四月），Quintilis（五月），Sextilis（六月），September（七月），October（八月），November（九月），December（十月），词尾有一定的规律变化，但原来的一月、二月、三月、四月、五月、六月，即新历法中的三月、四月、五月、六月、七月、八月，以及新增加的两个月Ianuarius（新历法的一月），Februarius（新历法的二月），如作者指出，它们的命名都与某种古代神话或仪式相关。只有从原来的七月即现在的九月开始往后数的四个月是以数字命名的。所以，作者称九月是按数字记录的月份中的头一个月。——译注

⁴² “九月”（法语：septembre，英语：September）暗含拉丁语数字“七”（Septem），这是因为沿用了历法修改之前的名称。——译注

⁴³ 这里的数字表示的意思是：十一代表最后一行诗中的音节数量，九代表法语月份九月（septembre）的数字九，七代表拉丁语七月（September）的数字七。

⁴⁴ 从“九月的玫瑰”（les roses de septembre）上剥去一些叶子，是将les roses de septembre中的定冠词les去掉，而“叶子”的法语词对应为feuille，复数为feuilles，词尾恰好为les，故有这一说法。——译注

⁴⁵ 这里的意思是说，十二个音节由于阴性韵的出现变成了十一个音节，在此偶数十二暗含奇数十一；九月暗含拉丁语数字七，在此偶数九暗含奇数七。——译注

⁴⁶ 这里指的是正午钟鸣（Midi sonne）出现了一个阴性韵，看似存在的四个音节变成了实际存在的三个音节，那么就有可能使得整行亚历山大格的音节数变成奇数，而最后一行中的啊（Ah）发一个音节，与后面的诗句断开，如果此后诗句的音节数为偶数的话，就会使得整行亚历山大格的音节数变成奇数，也存在一种变奇的可能性。——译注

⁴⁷ 出自魏尔伦以韵文形式谈论诗艺的《诗艺》（L'Art poétique）一诗。可以对比参考程增厚先生的相关译文“要有音乐压倒一切的思想，奇数音节的诗句与众不同”。

参见：程曾厚译，《法国诗选》，上海：复旦大学出版社，2001，497。——译注

⁴⁸ Ritornello，意大利语，意为“微小的反复”，音译为“利都奈罗”，指17世纪歌剧的咏唱或剧前剧后所奏器乐，通常代指乐曲中反复出现的间奏，也出现在前奏和尾声部分。——译注

⁴⁹ 在这里，“第七”或“第九”指的对“九月”溯源时拉丁语Septem既表示九又隐含着七，因为本诗行的最后尾韵是阴性韵，即最后的字母e所代表的元音是不发音的，而br所代表的辅音也是不发音的，所以发音的部分只剩下了septem。

⁵⁰ 午时，从十一点到一点，共两个小时，即三个整点，尽管每个整点钟鸣的次数不同，但每个整点都敲一回钟，故为敲了三回。

⁵¹ The Third Curriculum，第三课程，是由美国学者罗伯特·W. 弗雷德里克（Robert W. Frederick）首次提出，他在1959年出版的《第三活动：美国教育中的学生活动》（*The Third Curriculum: Student Activities in American Education*）中把必修课程称为“第一课程”，选修课程称为“第二课程”，课外活动称为“第三课程”。——译注

为了一种文学再生产的理论

皮埃尔·马舍雷 文 高 薪 译

皮埃尔·马舍雷(Pierre Macherey, 1938—), 法国哲学家、文学理论家, 师从阿尔都塞, 是法国后结构主义和马克思主义的代表人物之一, 著有《为了一种文学再生产的理论》(*Pour une théorie de la production littéraire*)、《文学思考什么? 》(*À quoi pense la littérature?*) 等作品。

本文原题 *Pour une théorie de la reproduction littéraire*, 收于 1994 年兰斯文学阅读研究中心的文集《文学如何行动? 》(*Comment la littérature agit-elle?*), 第 17-28 页。

对于“文学如何行动？”这一问题，我们这里的回答很简单：通过自我再生产（se reproduire）。但是文学的自我“再生产”是什么意思？文学再生产从其本质来说有怎样的过程？这个过程如何帮助我们更好地理解文学？

为了回答这些问题，我们必须首先考虑作为纯生产的文学理论的局限，以及这一理论难免导致的不可克服的矛盾。就这一点而言，马克思在其《政治经济学批评导言》的片段中有关希腊文学与艺术的著名反思就已显示出某些征兆：

但是，困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们可以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。¹

换言之，某些在确定的社会和历史环境中被历史性地生产出来的作品，如何能够引起似乎独立于这一时间环境的、超历史的兴趣？在一种与它们产生的环境毫不相关的情境下，人们还如何能够阅读荷马史诗？为了使这一问题能够言之有理，文学——以及一般性的艺术——势必涉及作品的生产，即它们那个时代的物质性表达（expressions matérielles），根据这一点，它们似乎注定要随之消失。我们知道马克思为这一问题勾勒出的解决方案：它建立在对他说“希腊艺术的永恒魅力”的一种怀乡式的、纯粹纪念性的理解之上，其现实性不能在过去之外被重新体验。从全球历史进化论的角度来看，社会留存的记忆，从初始时期跨越整个19世纪，到我们自己的时代时已经是“成人阶段”，这最终使希腊人成为最卓越的“人类儿童时期”的代表。然而，从这一历史范式来

看，人们会发现以下假定：在一般艺术作品——尤其是文学作品——的建构中，有一种东西迫使它变得陈旧过时或不复存在，也就是说，一旦与其生产相关的社会内容缺失了，它就仅仅作为遗迹而存在。除非凭借其物质外表这一中介，否则它将不再存在，就像一件“作品”，铭刻于其文本的文字躯体，却已经被掏空了鲜活的意义，它在本质上是转瞬即逝的，并通过这一转换神秘地证明了它的时代已经永远逝去。换言之，这又一次意味着这些作品并非被生产为如此，准确地说它们是在各式迥异的再生产条件下变成作品的。

因此并不存在既定的艺术形式，或者既定的文学，就像古希腊艺术和文学注定会成为一种纪念性的思想一样；但正是艺术本身将在那一鬼魅般的存在中找到其主要目标，它具有有一种人为保存的纪念碑特征，不管它与生产它的具体环境之间有怎样的真实联系。马克思本人采取的这一分析受到了黑格尔的启发，与后者以“艺术的终结”为命题的思考相连。

《精神现象学》又一次涉及希腊艺术，但这一次它呈现为一种精神的，而非仅仅是物质的产品，我们发现下面的分析预示了马克思的理论：

神灵的雕像现在变成了死尸，因为它们已经没有了生机勃勃的灵魂，而颂神诗的歌词里已经没有了真诚的信仰。……它们现在就是它们为我们所看见的那样，——是已经从树上摘下来的美丽的果实：一个友好的命运把这些艺术品传递给我们就象一个少女把那些果实呈献给我们那样。这里没有它们具体存在的真实生命，没有长有这些果实的果树，没有构

成它们的实体的土壤和要素，也没有决定它们的特性的气候，更没有支配它们成长过程的一年四季的变换。同样，命运把那些古代的艺术品给予我们，但却没有把它们的周围世界，没有把那些艺术品在其中开花结果的当时伦理生活的春天和夏天一并给予我们，而给予我们的只是对这种现实性的朦胧的回忆。²

事实上，由于对黑格尔来说艺术是精神发展过程中最初的和预备性的阶段，它期待着走向一个能够带领它不断靠近绝对知识和自我主导的新阶段，因此它必须将它的总体性投射到过去的精神生活中，而它只代表了一个初始阶段，到了一定的时刻，这一初始阶段就会被一劳永逸地取代。

一本书在其所处的时代内具有绝对真理性……它是交互主体性的发散，是那些生产它以及接受它的人们的愤怒、仇恨与热爱的鲜活粘合剂……我常听别人说起椰枣和香蕉：“你对它们一无所知。要想知道它们是什么，你就得趁它们刚从树上摘下来的时候当场尝一尝。”而我总是把香蕉看成已经腐烂的水果，它真正、新鲜的味道已经是我不可及的了。代代流传的书就是腐烂的果实。它们在另一个时代，拥有另一种味道，辛辣而强烈。阅读《爱弥儿》或《波斯人信札》应该趁它们新鲜出炉的时候。³

很自然地，萨特重新发现了黑格尔的“树上摘下的水果”的隐喻来解释文学作品对其所属时代的参与——不是客观的，而是主观的或主体间的——它与之保持一致，以至于如果有

人擅自传输它——在时间上尤甚于空间上——它就会失去其新鲜滋味。在几乎同时期的另一篇文章中，为了发展这一论点，萨特把一种自身历史定位的宣言的激情赋予了它：

我们为我们的同代人而写；我们要用自己的肉眼，我们真实、易朽的双眼来理解我们的世界，而不是借助未来之眼——那将是最确定无疑的扼杀它的方式。我们不想通过上诉来赢得这场官司，也不要任何身后荣誉。此刻，我们这一生中最重要的是我们将在何时以及何地会赢或输……不是追求不朽就能使我们自己变为永恒；使我们成为绝对性的，不会是因为我们让自己的写作反映出了几条干枯的原则（如果从一个世纪过渡到下一个世纪，它们就足以称得上空洞而无效了），而是因为我们在自己的时代内激情战斗，因为我们强烈地爱着它，并接受我们将与之一起彻底毁灭。⁴

事实上，这才是文学呈现出一种绝对品质的条件：其作者必须为了他的“时代”牺牲自己对不朽的追求，因为后者也只是一种抽象的幻想，倘若用萨特自己的术语，那就是“资产阶级的”；正是凭着这一自我天赋，作家才能投身到其时代动态的最深处，达到这样一点：从那里，时代被推动着超越自身，到达另外的时代，而另一些作家则必须为这些时代“播种”和“收割”新的作品。⁵ 在此转向我们关心的问题，“文学如何行动？”，萨特提出的答案将会是：通过知道文学必须放弃自我再生产，除非是在那些永远与其生产相关的条件下，只有这样，它才愈发将自己等同于那赋予了它异域水果不可取代之风味的原初行为。

读者承担的责任是给出与作家所允诺的这一牺牲对等的回应；读者必须同意，在一种历史立场的意义上，当场领会过去的作品能够为其同代人提供的那一趣味，将它们还原到其最初的语境中，来保存它们最真实的意义。因此，事情就变成，读荷马时就化身为古希腊人，读但丁就变成中世纪时期的意大利人，等等。⁶ 这一认同或遵循的诗学，在精神上是极度浪漫的，因此以自己的方式保持了黑格尔的观念，根据这一观念，这样的艺术就与远去时代保持了一种特殊关系，因为它本是为那些注定要远去的时代创作的，对这一命运的接受就定义了那在其当下的时刻完全活生生的、本质上可口的东西。而这也是为什么，那些意识到了这一命运的人们坚持让自己关注一个问题，即当作品的时代历史性地逝去之后，作品中还剩下什么；他们一定知道如何服从这样的必要性，即通过那些必定是虚构的途径，在那一过去，进行生活或思考。

对于“为什么写作？”这一问题，萨特因此回答道：“艺术创作的主要动机之一当然在于我们需要感到自己对于世界而言是主要的。”这对萨特意味着“对于创造活动而言，创造物就不是主要的了”⁷（这里的“创造物”指的是通过这一活动得到的作品，或其结果）。通过将自我完全投射到其作品中，赋予作品意义的作者出于同样的原因也接受自己丧失这一天赋带来的好处，因为那一天赋，为了达到完备，同样也一定会避开他。而在这里就插入了读者的角色，其立场在某种程度上是与作者相反的，或与之互补的：

创作行为只不过是〔一部作品的生产过程中〕一个不完

备的、抽象的瞬间：如果世上只有作者一人，他尽可以爱写多少就写多少，但是作品作为对象，永远不会问世，于是作者必定会搁笔或陷于绝望。但是在写作行动里包含着阅读行动，后者与前者辩证地相互依存，这两个相关联的行为需要两个不同的施动者。精神产品这个既是具体的又是想象出来的客体只有在作者和读者的联合努力之下才能出现。只有为了别人，才有艺术；只有通过别人，才有艺术。⁸

但这样的合作为了有效，需要有一个条件：它只能对一个单独的时代具有价值，那个时代往往在作品中印上了自己的痕迹，也建构了其自身的时间，在此基础上，其生产（在写作的意义上）和再生产（在阅读的意义上）必须同时起作用。在今天阅读荷马就是千方百计使自己再次与他那个时代建立活生生的联系，使自己成为他的同代人。因此，萨特更加明确地说：“对于读者来说，一切都要从头做起，一切又都已安排就绪。”⁹ 我们不知道如何更好地表达这点，即一件被人如其所是地考虑的作品在其过去孕育着自己的整个未来，除了成为“腐烂的水果”之外，它永远无法在未来诞生。如果阅读活动是自由而具创造性的，那是因为它的出现就源于它认识到自己与作者的创造性自由是一致的，它根植于作者的自由：

因此，作家为斥诸读者的自由而写作，他只有得到这个自由才能使他的作品存在。但是他不能局限于此，他还要求读者们把他给予他们的信任再归还给他，要求他们承认他的创造自由，要求他们通过一项对称的、方向相反的召唤来吁请他的自由。¹⁰

换言之，由于作者与读者这一相互关系，由于他们参加同一项创造性活动，作品获得了有意义的存在，而后者反过来又为这一组合（作者与读者）赋予了它所能带来的全部的现实的重要性。¹¹

无论此刻还是彼时，对萨特的最好的回答都将在福柯那里被人找到。福柯已经表明，作品是一面镜子，而作者和读者在其中同时反映并建构了他们之间的相互关系，这一观念是极其虚无缥缈的，尤其是它建立在一种共有常识的幻觉之上，为后者赋予了一种虚假的客观性。

一本书产生了，这是个微小的事件，一个任人随意把玩的小玩意儿。从那时起，它便进入反复的无尽游戏之中；围绕着它的四周，在远离它的地方，它的化身们开始群集挤动；每次阅读，都为它暂时提供一个既不可捉摸，却又独一无二的躯壳；它本身的一些片段，被人们抽出来强调、炫示，到处流传着，这些片段甚至会被认为可以几近概括其全体。到了后来，有时它还会在这些片段中，找到栖身之所；注释将它一拆为二，它终究得在这些异质的论述之中显现自身，招认它曾经拒绝明说之事，摆脱它曾经高声伪装的存在……写书的人会受到强带的诱惑，想为这一大群闪烁的拟象立下法则、规定形态、填充一致、下定标志，以便给予它们某种稳定价值。“我便是作者：请看清楚我的面孔或我的侧影，所有在我的名义下流通的重复形象，都要和它相像，远离它便一文不值；而且，以形象和原本之间的肖似程度，您才能判断它们的价值。我便是所有这些化身的名义、律法、灵魂、秘密、天平。”……

我希望，这个身处众物之间，几乎难以察觉的事件-物，被人重抄、断碎、反复、模拟、分裂，终至消失。使得生产它的人，永远不能提出主权要求：既无权设立其发言意图，亦无权诉说其应然。简言之，我希望，一本书不要以文本的身份出现，那是教学法或批评娴熟的化约对象；我要它潇脱大方，以论述的样貌出现：同时既是战斗亦是武器，既是战略亦是撞击，既是斗争亦是战利品或伤口，既是时局亦是遗迹，既是不规则的遇合亦是可重复的场景。¹²

话语（discours）作为事件，自我生产而不被生产。这一观念最引人注目之处在于，它确实实地颠覆了传统上确立的生产与再生产的关系：在一种不体现巨大的同一性，而是反映不可觉察之差异的关系里，事件（événement）绝非那个身为作者的主体的行为，它先于作品，而作品本身只是重复（répétition）而已。因此，作品，以及与之相连的意义的效果，严格地说并不仅仅是一种生产（production）的结果，而是其再生产（reproduction）的结果。后者建立在支撑它的话语之偶然事件的基础上。如果人们认真考虑这一假设，那么人们就甚至会说作品根本不是被“生产”为那样的，而是从它们被“再生产”的那一刻才开始存在的。这一再生产具有在内部自我划分的作用，通过追溯它们话语的细微线索，它制造了整个空白空间以在此中嬉戏，并让那些不确定的变化的可能性渗入。因此，作品不是在某时某地被一次性地生产出来，它具有多重现实性，但只在这一既构成了它，又驱散它的镜像之中。

人们或许认为，尤其是对博尔赫斯的阅读促使福柯作此论述。在此逐渐勾勒的观念让人想起了《虚构集》中收录的理论寓言《〈吉诃德〉的作者皮埃尔·梅纳德》。该寓言围绕着“二手”（seconde main）的主题，也即引用的问题展开：皮埃尔·梅纳德，这一博尔赫斯杜撰的法国象征派诗人，不惜通过一场激烈的斗争，重写塞万提斯作品的某些篇章：

他并不想创造另一个吉诃德——这样做容易得很——而是创造正宗的“吉诃德”。毋庸赘言，他从未打计算机械地照搬原型；他不想模仿。他的值得赞扬的壮志是写出一些同米格尔·德·塞万提斯逐字逐句不谋而合的篇章。¹³

这一再生产通向一个确确实实同一的复本（double）的实现，而那正是原初的作品，它通过一个既无穷小又无限的裂隙（décalage）与其自身的文本区分开。不管博尔赫斯怎么说，在这里象征着绝对作者的皮埃尔·梅纳德，也就像是一位读者、批评家、翻译者、编辑，甚至就像一位简单的抄写员。他用这些话解释了他的干涉：

我对《吉诃德》的一般印象由于遗忘和冷漠而简化了，很可能同看到一部根本没有写的书之前的模糊印象相仿佛。假定产生了那种印象（谁也无权禁止我），我的问题无疑要比塞万提斯面临的问题困难得多。我的讨人喜欢的前驱不拒绝借助偶然因素，他那部不朽之作有点草率：信笔写来，随意杜撰。我负起神秘的责任，要逐字逐句地重写他的任性的作品。我的单人游戏受到两条截然相反的规律的支配。第一条允许

我尝试形式或心理上的变体；第二条却迫使我囿于‘原文’而放弃变体，并且要以无可辩驳的方式证明放弃的合理……除了那些人人为的障碍之外，还有一个先天的障碍。在17世纪的初期撰写《吉诃德》是合情合理、必要甚至不可避免的工作；在20世纪初期撰写却几乎是不可能的。二百年不是白白过去的，这期间发生了许多十分复杂的事情。只要提其中一件就够了：《吉诃德》本身。¹⁴

梅纳德的《吉诃德》与塞万提斯的是一致的，恰恰因为它就是另一个：它通过自我的转化揭示了其同一性，显示了那深刻地加工其文本的历史性部分，而不仅仅一劳永逸地标示其原初的结构，即使它并未改变其表面的框架。

博尔赫斯叙述的这段历史发掘出一个非常古老的观念，它源自诗歌近乎口耳相传的年代：在其再生产者——他不是单纯的读者——那创造性的、操演性（performante）的记忆中，那个年代的诗歌比今天享有更多的行动自由。在古代斯多葛派哲学家克律西珀斯（Chrysippe）的传记里，第欧根尼·拉尔修（Diogène Laerce）亦真亦假地讲述了一个与博尔赫斯的叙述十分相似的逸事：

他大量地引经据典。他在一部论著中几乎引用了欧里庇得斯的整个《美狄亚》，当一个手捧该书的人被问手里拿着什么的时候，他回答说：“克律西珀斯的《美狄亚》。”¹⁵

博尔赫斯对这一传统所做的特殊贡献在于，他亲自运用这一传统建构出一种再生产的诗学，并使之成为写作的模型：

为了创作自己的虚构文本（这是很晚才实施的），当他已经是诗人和随笔作家的时候，他想象性地使这些文本参考之前的其他写作，这些文本据说只给出了之前写作的编目和评论；这样一来，它们就像是通过再生产而被生产的。这一做法通过它所引发的分解的效果而具启发性：作品根本没有在作者的意图中被认出——意图本身能够被读者以一种真实意义的方式感知到——它们不再被反射，除非遭到了驱散，并通过这一驱散，通过那无休无止的镜像效果，唤起了它们的内在距离。原初作品的观念服从这一分裂：作者看起来不过是我抄袭者，如同文学本身也全部由伪作构成。每一种风格都能通过这样一种模仿主义（mimétisme）的实现得到解释：维克多·雨果早已受到同一化（identification）这一幽灵的纠缠，这幽灵也一直萦绕在他的批评家和读者的心头。他必须像维克多·雨果一样去写作，即以雨果的方式写作，就好像他开始引用他自己一样。

正是这种与想象模式的一致性，使得一部作品被认为是属于某位作者。而这位作者自己不过是这一模式的投射。但作者的这一图像反过来又被耗尽在其作品所提供的表征（représentation）中：从一开始它就被还原为形象的多样性，或多或少符合那被认为构成了其原作的东西。正是在这样一种“异名”（hétéronymie）的基础上，佩索阿建构了他的整个诗歌艺术。这一原则使博尔赫斯想到一种悖论性的阅读技巧，它建立在“故意的年代错误和错误归属的技巧”之上。皮埃尔·梅纳德的故事以下面的信息结束：

这种技巧使得最平静的书籍充满惊奇。把《基督的模仿》说成是路易斯·费迪南德·塞利纳¹⁶或者詹姆斯·乔伊斯的作品，岂不是那些微不足道的精神傲戒的充分更新吗？¹⁷

我们从这一切里得出一系列可以被概括如下的教诲。如果一个文本总是处于一种自我引用（autocitation）的关系中，那么，这同样适用于它与其他文本的关系。除非是在梦幻当中，否则人们从不在一张完全空白的纸页上创作：对一个文本的处理必然依赖于对之前文本的再生产，前者总是或隐或显地参照后者。每一本书都在自身之中蕴含了一个图书馆式的迷宫。从这一点来看，就其整体而言，文学自身可被看作一个单一文本，无限地变化、调整、变形，从没有哪一个单独的阶段能够一劳永逸地孤立出来并固定下来。人们在已有的文本上写作，也就是在它上方写作：隐迹稿本（palimpseste）不能仅仅被看作一种文学体裁（genre），使某些作品的构造得以解释；相反，它定义的恰恰是文学的本质，它与文学自身的再生产运动不谋而合。普鲁斯特论福楼拜风格的文章以一种拼凑（pastiche）理论的形式引入了这一观点：既然对一个文本的唯一真正的阅读首先在于抓住这一文本在风格上的奇异之处，那么它就不可避免地让位于其他文本的实现，它们发展了新的独特性作为应和。普鲁斯特由此揭示了那赋予文学事实以消极原则的东西：不存在什么美或说话说得好的统一标准，牢固地扎根于一个必定有序的审美世界的稳定结构当中。和一种永恒的普遍主义相反，风格的经验，就像它被作者与其读者所共享一样，是以独特性——我们甚至可以说

不规则性——的经验为基础的，后者在文本内部开发出一块模糊的、可以容纳其不同变体的空白领域。这源于一个事实：正如任何一种阅读或许都是一种再读（relecture），任何一种书写同样都是一种重写（réécriture）。

因此，文学文本并不把自己的真实形式像珍宝一样藏在身后，也不像对待隐秘信件那样，不惜一切代价地保证其隐秘性。相反，它将这一形式置于身前，开放它那一块可以容纳其自身各种变体及其生机勃勃之繁殖的领地。以此观之，它的第一面貌，也即一般所谓的“原貌”本身不过是草稿或文档，即一种“前文本”（avant-texte）。从其再生产过程开启的那一刻起，一个文本才开始存在，接着会出现不断改变其结构的不同变体，它的发展伴随着不断的变形和自我革新。为了思考这一点，没有比音乐变奏的典范，比这一形式的登峰造极之作更好的例子了：巴赫的《歌德堡变奏曲》，其中最初的咏叹调在其变形的循环中被吸收、拉长，好似到无穷，最终又复活过来，已不再是原初的样子，但又仿佛源于一种内部的劳动，期间似乎得到了精雕细琢，以至于它只在这一劳动达到其终点的时候出现，它自身到了那一刻才被发现，被知晓，被遇到。但是这一终点本身也只是相对的，因为通过结束和关闭自身，这一循环得以重新开启，就像是向着其他的循环再次发射，而它们自身又与之前的循环形成了共鸣。

通过这些分析，我们得知“文学作品”的观念才是问题之所在。事实上，文学并非由一系列已然完成的作品构成：一旦生产好了就可以被一劳永逸地整理成册，以供那些被委以确保其接受之重任的读者们消费。相反，文学是由文本（textes）

构成的，它们深陷各种限制，但正是这些限制界定了它们，从内部支撑它们，如同可变几何（*géométrie variable*）的各种运算，其内部的记号带领它们被重新写入新的文本。人们甚至可以这样说，就这一点而言，文学（*Littérature*）并不如此这般地存在，除非是作为一种历史的虚构，通过批评（*Critique*）这一文学样式才得以出现。但事实上，恰恰是文学性的东西（*le littéraire*）以一种完美地真实的方式存在，只要它形成了一部永远处于再评价状态的作品，后者会依据其所处的不同环境，得到重新的定义：这样的文学，不是历史遗迹的集锦，也不是完成了的作品的总和——如此的作品其本质不过是作为纯粹经验性事实的存目——而是一个复杂的过程，在它们中间以动态的方式阐明写作的劳动及其再生产的劳动：这脱离了一种规范性的理想，那理想试图用一个同一性、稳定性或永恒性的幻觉来取代这被无止尽地追求的运动。

¹ 马克思，《政治经济学批评导言》（*Introduction à la critique de l'économie politique*），于松（Husson）与巴迪亚（Badia）译，Paris: Sociales, 1957, 175。——原注（译按：中译见《马克思恩格斯选集》第二卷，中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1995，29）

² 黑格尔，《精神现象学》（*Phénoménologie de l'esprit*），列斐伏尔（Lefebvre）译，Paris: Aubier, 1991, 489。——原注（译按：中译见黑格尔，《精神现象学》（下），贺麟、王玖兴译，北京：商务印书馆，1981，231）

³ 萨特，《为时代而写》（*Écrire pour son époque*），发表于1948年6月的《现代》（*Les Temps modernes*）杂志。收于《萨特文集》（*Les Écrits de Sartre*），Paris:

Gallimard, 1970, 673-674。——原注

⁴ 萨特，《〈现代〉发刊词》（*Présentation des temps modernes*）。收于《情境》（第二卷）（*Situations, tome II*），Paris: Gallimard, 1948, 14-16。——原注

⁵ 奥利耶（Hollier）曾在1986年细致地分析过这种想要推动个人之时代的极端意志。——原注

⁶ 玛格丽特·杜拉斯以一种略微粗略的方式评论了萨特在《现代》杂志上发表的论丁托列托（Tintoret）的作品之片段。她的评论就很好地抓住了这一投射的运作机制：“‘什么也没有，’萨特这样开头，‘这段生命被吞没了。几个日期，几个事件，然后就是以前传记作者不合时宜的絮絮叨叨。’还有萨特。萨特用铁一般的肌肉举起了历史，他使威尼斯共和国成为一个奇迹，让共和国从它的水渠中跳出来，倒过来穿越四百年的时光，成就真正的威尼斯世纪……”（《被驱逐出威尼斯的人：萨特》[*Le séquestré de Venise: Sartre*]，收于玛格丽特·杜拉斯，《外面的世界》[*Outside*, Paris: P. O. L., 1984, 187]）杜拉斯非常清晰地评论道：“我们不可避免地想到了米什莱。”（同前，188）——原注（译按：中译见袁筱一译，北京：作家出版社，2007，223，225）

⁷⁻¹⁰ 萨特，《什么是文学？》（*Qu'est-ce que la littérature ?*），收于《情境》第二卷（*Situations, tome II*），Paris: Gallimard, 1948, 90; 92; 96; 101。——原注（译按：中译见《萨特文集7·文论卷》，沈志明、艾珉主编，北京：人民文学出版社，2000，120-121; 123-124; 126; 131）

¹¹ 这里有一个萨特认为他能够赋予他的读者以边缘自由的例子。这涉及他未完成的哲学文本（《道德笔记》[*Cahiers pour une morale*]），他希望能够在死后将之出版：“它们将代表我在某一时间曾经想做但又放弃完成的事情，这一点是有决定性的。不同的是，只要我还活着……我总有可能捡起这些文章，或者用几句话说明我想怎样写下去。如果我死后再发表，这些文章就处于未完成状态，如果它们的本来面目那样晦涩费解，因为我在这里头提出的想法没有全部得到充分发挥，将由读者

自己去猜测这些想法本来会引出什么结论。”（《情境》第十卷 [*Situations*, tome X], Paris: Gallimard, 1975）所以，当作者最终从其文本的边缘处消失的时候，读者能做的事情就所剩无几了，只能重构他自己一直能够去思考的东西，如果他有可能或者有意图去完成它们的话。——原注（译按：中译见《萨特文集7·文论卷》，同前，437-438）

¹² 米歇尔·福柯，《古典时代疯狂史》（*Histoire de la folie à l'âge classique*），Paris: Gallimard, 1972, 7-8。这段话是从作者为其作品的再版所写的序言中截取的。该书最初于1961年由Plon出版，它本来有一篇非常成熟的序言，但是福柯决定在Galimard出版社重新出版的时候将其删掉：新的序言非常简洁，而它的目标，恰恰是要为这一风格的变化辩解。——原注（译按：中译见林志明译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005，2-3）

^{13-14, 17} 博尔赫斯，《虚构集》（*Fictions*），维尔德瓦伊（Verdevoye）和伊巴拉（Ibarra）译，Paris: Gallimard, 1974, 67; 70; 74。——原注（译按：中译见王永年译，杭州：浙江文艺出版社，2008，30; 32-33; 37）

¹⁵ 第欧根尼·拉尔修，《名哲言行录》第二卷（*Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, tome II），热纳耶（Genaille）译，Paris: Flammarion, 1965, 114。——原注（译按：中译见徐开来、溥林译，桂林：广西师范大学出版社，2010，380）

¹⁶ 路易斯-费迪南德·塞利纳（Louis-Ferdinand Céline, 1894—1961），本姓德图什（Destouches），法国作家和医生，著有《茫茫黑夜漫游》等。——译注

论文学共产主义

让-吕克·南希 文 张取茜 译

让-吕克·南希（Jean-Luc Nancy，1940—），法国哲学家，曾任斯特拉斯堡哲学系教授。他与雅克·德里达、菲利普·拉库-拉巴特交往密切，并与后者合著了多部作品，包括《文学的绝对：德国浪漫派文学理论》（*L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*）和《文字的凭据：阅读拉康》（*Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan*）。他不仅深入解读过笛卡尔、康德、黑格尔等哲学家，亦对神学和艺术有专门研究，著述丰富。《非功效的共同体》（*La communauté désœuvrée*）是他的代表作之一，本文即围绕着此书的相关论点展开。

本文原题 *Autour de la notion de communauté littéraire*，发表于1995年5月第6期的《喧嚣》（*Tumultes*）杂志，第23-37页。它是从菲利普·梅纳尔（Philippe Mesnard）的一篇提问式的引言开始的。

梅纳尔的引言

如下的文本从一开始就有一个收件人。带着就让-吕克·南希作品中尤为重要的几个理念或主题向他提问的意图，我起草了这篇引言。从这迄今为止已有近二十部相关著作的内容充实的作品体系中，我选择精确聚焦两部。首先是《非功效的共同体》，南希以巴塔耶作品为出发点对“共同体”（communauté）概念加以说明。¹在该书中，南希以维持与海德格尔的密切关联为基础，反思共产主义概念（我并不准备在这里概述此书）。其次是《共显》，副标题是“到来的政治”，该书包含了让-克里斯多夫·巴里（Jean-Christophe Bailly）的短文《峡》（L'Isthme），和南希自己的文稿《共显：从“共产主义”的生存到“生存”的共同体》。²

这些著作不但重视文学问题（它们怎能避开文学？），它们还开创了文学与哲学的一种明显的联合（rapprochement），将自身铭记在以德国浪漫主义为卓越代表的传统中。如此的联合产生了一种专有的政治关怀，尽管它似乎只是从怀疑的角度把握政治。

我不但想审视这些概念与词汇的来源，还想审视与之相伴的思想更迭，以及谱写或调节它们的语法（哲学的？文学的？）。

* * *

让-吕克·南希，您在《共显》的最后强调您所谓的赋形（figurable）所固有的模糊性：“为了进行排除，排除必须指明自身：它命名、鉴别、赋予形式。”³然而，紧接着，您指出赋形“不应受到简单的指责”，同时您提出这个问题：“如何排

除而不定型 (figurer) ? 如何定型而不排除? ”⁴ 此时, 这两个概念——无定型的排除, 无排除的定型——成为“同一界限之两面”, 您相应地构想了如下命题: “如果‘政治’是‘管理’……那么, 它是对不可管理的界限的管理。”⁵ 那么现在, 揭示您此处论及的界限 (limite) 不是现代文学的任务吗? 不应该用文学来揭露这一对它来说难以接近从而不可管理的政治界限吗?

在阐明政治不能应对该界限的同时, 现代文学难道没有提出政治价值问题吗, 至少在其内容中间接或独立地提到? 也许这就说明了《非功效的共通体》一书中《文学的共产主义》(Le communisme littéraire) 一文的结尾意味着什么: “‘文学的共通体’ (communauté littéraire) 至少包含以下内涵: 共通体不断抵抗将它带向完成 (任何意义上的‘完成’) 的一切, 它表明了一种难以压制的政治危机, 这种政治危机反过来又对‘文学’, 对我们无限抵抗的铭写提出了要求。”⁶ 然而, 在展现该政治界限, 亦即作为政治界限的界限, 铭写该抵抗并成为该抵抗之必要部分的同时, 文学难道没有判定自身停留于政治之外, 抵抗政治或仇视政治吗?

从特定的政治视角出发, 我们如何面对那个属于文学的空间的划界 (délimitation) 呢? 难道此空间只是纯粹的挑衅吗? ——你写道: “之所以称之为‘文学共产主义’, 只是为了挑衅。”⁷——但因为这只是挑衅的问题, 所以它对政治和文学二者来说, 难道不是相当危险的吗?

挑 - 衅 (pro-vocation), 从词源学角度来看, 意味着“唤到外部” (appel au dehors) ……文学与外部 (le Dehors) 维持

着一种特权关系，所谓的外部就是那种无位置或不发生的東西。在想象被排除之物的过程中，文学为那些既没有政治代表也没有政治声音的人去作证吗？或者，当文学主张一种主权或一种先锋言论的时候，当它在革命的标志下被人思考，甚或被视为革命标志的时候，它自身遭到了严重的误解吗？文学难道不具有（或至少不也具有）一种与见证问题（不论是见证恐怖还是社会悲剧）完美符合的调节功能吗，但那一功能同样是一种突出的文化功能？

——P. M.

论文学共产主义

（读到你的这些问题，我想试着回答它们所建构的整体图景，而不是它们的个体构想。下面，请原谅回答的即兴变动。）

文学的政治特性并不是它对于社会的表征（无论这种表征是否为批评的，在某种意义上说，任何的表征都具批评的功能），但文学的这一特性有助于巩固社会的联结（lien）。事实上，一种批评的表征可以通过明确的非文学方式展开：例如社会学方式，或者一种本然的政治学方式。

说到这里，我还要声明的是：从一开始，就有一种本然的政治姿态，它不与其文学副本混同。这种姿态的目的是对权力进行重新分配，与统治的秩序决裂。其可能性的条件既是一种联结，又是那一联结的破碎。因此，它假设存在联结，也存在基本的普遍平等。然而，其目的并非确立这样的联结（或

者说，它的结头），而是行使平等权力或者行使作为权力的平等。我所谓的“联结的结头”（le nouage du lien）不是政治的延续，而是某种落在政治这头或对面的东西。它不是政治的原则或目的——或者，它只能以诡论的方式成为政治的原则或目的，这意味着“原则和目的”与“权力”之间的间断与落差。政治恰恰发生在那作为“原则和目的”的联结缺失了的地方。所以说，它发生在分离（séparation）之中；事实上，可能有人认为，它作为分离发生，并且是为了置换和克服一种完全不同类型的分离：统治的分离。作为无分离的政治学将是整个传统（卢梭、马克思等，甚至包括亚里士多德；或者更准确来说，是某个卢梭、某个马克思等）所共有的理想主义投射。在这里，联结被视为一种主体过程（procès-sujet），它能够通过占用生存的所有领域及其舞台上的所有演员而完善自身。

正因为如此，我们的现代传统已然投射并用尽了政治与文学所共同假定的雅典戏剧的宏美图像（组建起来的城邦在由其自身及其构成等所精心搭设的各种场景中神魂颠倒地凝视着自己的神话）。我并不希望建立与这一投射相悖的历史性真理，我该指出，雅典戏剧完全不同于政治力量的集会、制度和游戏。说雅典人民是“戏剧的人民”并不直接且完全等同于说他们是“城邦的人民”。奇怪的是，很多人依然执着于以一种怀旧的方式欢庆这种在政治与艺术的所谓共融（communion）当中的共通体的所谓共融。然而，这个坚定的信念有利于揭示一种共产主义的或共融的理想和政治与文学间的一种交互关系的理想所形成的相互蕴含。

此时所讨论的联结根本不是一种共融，而是一个打结但非完成的东西（它不实现任何事物，而是一个维持分离的结——并且它还具有不平等和统治的可能性）。不完成（*inaccomplissement*）恰巧是政治的条件。结头恰巧是文学的条件。两者彼此蕴含，而永不相互混同或相互超越。相反，如果我们为这一联结预设一个完成，那么，我们就将得到一个“诗歌共和国”的浪漫主义投射，或一种共通体之主体化的卢梭式投射（后者将文学与艺术从共通体中排除几乎不是偶然，因为共通体本来就是一种高级“艺术”——比如说，卢梭的“公民节日”观念）。

这一切既没有阻止两种秩序（*ordres*）相互蕴含，也没有阻止结头本身——现代（非神话）意义上的文学——与现代（非神学）意义上的政治严格地同时代。尽管如此，这两种秩序的相互蕴含是以一种分断的或分化的模式进行的。

当然，这样的考虑仍然是纲领性的。它要求严格区分“结头”与“完成”；也就是说，要求优先对我试图命名的“共通”（*en-commun*）进行审视，以便与作为完成之投射（*projection d'accomplissement*）的“共通体”区别开来。如果有共通体（作为原则和目的），那么将不再有政治与文学（因为其中之一将吸纳所有，公民中的主体或主体中的公民）。这就是作为作品（*œuvre*）且作为其自身作品的共通体观念（某种意义上，即共产主义的、法西斯主义的、国家社会主义的，以及国家唯美主义的共通体），我曾试图把它和一种“非功效的”

或“无作为的”（*désœuvrée*）共通体概念，换言之，本质上未完成的共通体概念，对立起来。所以，“政治”与“文学”应该是“非功效”或“无作为”（*désœuvrement*）的反面，它们中没有有一个能在另一个中或通过另一个得以完成，因而是必然分断的或分化的两面。但同时，这两面彼此相对，互为界限而不互为原则与目的。无疑，这里有某种对民主来说是本质性的东西，它像一种消极的象征主义，脱离了完成之联结的象征主义（如克洛德·勒福尔⁸在一种更为拉康主义的图式下提倡的那样），更确切地说，它使人联想到雅克·朗西埃（*Jacques Rancière*）所谓的“一种不稳定的共同体，它依赖于偶然性和其行动的决定”⁹。

所以，在这里，我置换了已出版的一些文本的观点，它们会让人们认为，从联结的结头处，政治具有了可演绎和可延续的派生。在某种意义上说，有结头才有政治。然而，这个结头自身并不平等，它所指示或揭示的“根本”平等，在本质上是平等的：既不能构成一个“根据”，也不能成为一个“目的”。此外，这一平等向统治敞开，换言之，它向不正当的、未归类的不平等（退回到神学秩序中的不平等）敞开。现代的、非神学的状况是对“共通”的揭露，而“共通”是联结的结头和那一联结的主体的平等之间的张力与分化。那么，这些主体的发生只能通过联结的结头，但要依据一种与联结本身相矛盾的不平等。这一矛盾绝不是辩证矛盾：它不能溶解于一个主体的过程。它要求政治介入。政治必须割断这个结（*nœud*）的不平等，就像文学不断地紧固它一样。所以，在一种让文学和政治于同一空间中既联结又分离的悖论意义上，文学是

政治的。（并且，我认为必须再次指出，在这一现代空间中，“文学”与“政治”必然是两个同时代的相互联系的“发明”；更确切地说，“共通”的这一双重模态接替了一切本体论神学的共通体。）

* * *

此刻，在这些条件下，伴随这一双重性（ambivalence），我想把视点转向那个将文学定位于政治界限之中的事物。

无论是否通过表征，书写（écriture）才是本然的结头。无论如何，书写不应被认为是消极的、不必要的矫揉造作的回响，它也不是在某些圈子里变得很时髦的秘传姿态（此外，这种趋势常常意味着书写的一种过度的本质化，意味着给予书写一种完成的价值，而非联结的价值，由此赋予了书写一种直接的政治意指与稳定性：书写被认为是自行地“政治主动的”，恰如政治被视为一种“铭写”[inscription]，它们都以一个稳定的、融合的或有机的共通体——也就是雅典戏剧神话的另一个版本——为基础）。

相反，“书写”一词应回到其简单而必要的真理，回到一个可在本雅明、阿多诺、巴塔耶、布朗肖、德里达及福柯的工作中被直接找到的本源。这项工作源于一种反思，那样的反思，是不可分割地政治的和文学的（它绝非偶然地把通常所谓的“介入式文学”[littérature engagée]的问题意识作为背景）。这些思想家，与其他许多思想家一道，试图从“书写”的观念入手，思考一种超越了任何意义的言说运动，没有那样的运动，意义（sens）本身就既不被介入，亦不被提出。

如此的思考对这样一个时代而言是极为必要且至关重要

的，因为该时代的特征就是，意指（significations）和对意指的冷漠都在看似不断地增长（也可以说，这是一个以神学政治的终结为特征的时代）。它提供的恰好是虚无主义的反面：它让意蕴（signifiance）本身对立于虚无主义所深思的无意蕴。这意味着它揭示的不是意义（sens），而是意义的诞生，或向意义的诞生（la naissance au sens），既在意指之中，又超越了意指。这里的对立不是永恒的。虚无主义——形而上学的终结——并未遭受“反对”或“责难”，而是被击穿了，意蕴由此从无意蕴本身中提取出自身，正如梅洛-庞蒂关于艺术（和只能在艺术的现代发生语境下理解的文学的发生）所说的“原始意义层次”¹⁰。

意蕴的首要标志就是它的独一性。不存在一般意蕴这样的东西；或者，更准确地说，一般意蕴，“意义制造”（faire-sens）之要素的绝对一般性——我们在一般性当中或作为一般性而在世界中存在（或者，世界本身在一般性当中或作为一般性而存在）——就在于其无限的独一性。意蕴是意义之诞生的独一事件。一般的一般性总是一种意指，一种建构起来的表征。然而，这里的一般性（généralité）是意义的生成性（générativité），是其慷慨（générosité）：间隔、敞开、步伐，或一种在自身中建构意义之制造或意义之获取的“向着……存在”（l'être-à）。这只能作为一个独一的事件发生——反过来，构成了一个事件之事件真理（其“事件性”，其到来性或发生性）的，是意义的敞开和向着意义的敞开。在其现代意义上，“书写”代表了意义的事件和作为事件的意义。

在一个更为审美的语境里，我们可称之为“风格”（le style）。在另一个更为心理学和道德的语境里，我们可称之为“声音”（la voix）。书写仅仅是对同一事物的最质朴而必要的命名——它被剥去了审美的愉悦和内在的神秘。可以这么说，书写是一种没有修饰的风格，一个没有回响的声音。但它只展现各自的开辟运动：一次困难而不确定的开辟，一场不断重新开始的运动（一场在不断重新开始的同时又不断撤回的运动），在无意义的丛林中开辟一条意义的通道。

或者，更准确地说——这亦是我们真正该关心的——书写运动的唯一固有之意义就是意义的地址（adresse）。在这个地址上，意义从一个人延伸到另一个人，或者是从一个人延伸到所有别的人，它向着一个“交流”的纽结延伸、提出或展露。如果意蕴不是借助它用来为某人制造意义的这一运动、在这一运动中或作为这一运动传达给我，那么，意蕴就没有真正地传达给我。它没有建立联结；最多是传送了信息。但它始终被传送向独一的意义。联结是相互的；从绝对意义上来说，意义必须是相互的，否则它什么都不是。

意义不包含，例如，《神曲》所蕴涵的大量神学的、道德的及政治的陈述。在这方面，这样一部诗作或许没有“重大的信息”。然而，但丁的书写——他的风格、他的声音——展现了这个作为一种对意义之关注的意指集合。也许，这就是为什么，诗的开场就强调“言说的困境”。伴随这样的观念，我们冒险作出如下的构想：意义并没有让某物得到意指，而

是导致了言说的困境。

意义的交流，或意义的意义，其作为联结物的意义，只能是一种担忧的交流和—个困境的交流。这一情景并不必然是一个戏剧性的情景；准确地说，意义只有作为一个交流行为或分享（partage）行为才有意义，而那样的行为绝非信息的传递。事实上，唯一真正的信息传递只存在于电脑存储器之间。在我们之间，仅有的信息通道本身就是一个分享行为；至少，这样的信息具有如下的意义：从—者（l'un）向另—者（l'autre）到来，并因此在它可能包含的任何意指之外，生成两者在意义之中或朝向意义的运动；这是一者和另—者的意义，也是其“共通存在”或“存在于共通”（l'être en commun）的意义（“于”[en]代表了意义的维度，而不是共通体的实体性）。

世上没有什么比意义被分享得更彻底，或者说，意义只由其自身的分享所构成的。但这样的分享不是一种既定布置在不同个体站位之间的平均分配。它不如说是其传送的重复过程所固有的差异。

前不久，某—种结构主义倾向于认为（或者，对我们来说，是希望某—种结构主义认为）意义是一个在意指的联合中枯竭了的幻象，它没有什么结果。但这样的观点没有看到，这—“没有什么结果”本身并不是结果，而是为所有可能的意指（significations），为所有的意义制造（faire-sens）本身，建构了意蕴（significance），并且，要使这成为可能，意义必须首先作为地址和结头，被内含于—切意指事件，并贯通、超越它们。

对现代世界的一个主要且持续的体验是“一切事情前人都已说过，我们的到来已为时过晚”（拉布吕耶尔 [La Bruyère]）¹¹，这绝非偶然。尽管这种体验看似受到了一种独创性思想的挑战或压制，但它无论如何与后者息息相关。埃利亚斯·卡内蒂（Elias Canetti）思考过这一问题，并写道：“为了重复所有伟大的思想，就有必要忽视它们已被生产的事实。”¹²其核心是：重复（*répétition*）只有通过意义制造的独一行为所引入的差异（*différence*）才能成为重复——而不是再生产——因为正是差异本身产生了这一意义制造的行为及其书写和地址。因此，关于“伟大的思想”，所重复的并不是其意指，而是在其中恰好没有被意指的东西（或者，换句话说，“那些还未被思考的东西”）。这就是思想与意指的差异。

然而，这一差异既不外在于“伟大的思想”，也不外在于意指。意义的重复性表达不包含任何外在的语气或情境的变化。更确切地说，这每每是意义的彻底的再次介入，是意指之过度（*excès*）的彻底的再次介入，是这一作为地址的过度本身的彻底的再次介入（寄向 [*adressé à*] 他者，这很可能不言而喻，但必须在如下的确切意义上：在我身上，正是地址的他者 [*l'autre*] 让我向着意义到来；换言之，正是作为其接收者，而不是作为其公认的生产者，我才是意义的“主体”——这恰恰是书写的意思）。

此外，我们不该相信意指的一种有限的储备了，各种各样的陈述就是从中建构起来的。在某种程度上，无疑可以说

意指的秩序是有限的。然而，这么说的时候，我们并不是在谈论一个探究过程的终结；而是说，意指的秩序就是这一过程本身，并且它始于这一被称为“西方”的意义世界的发端，关于这个意义世界，毫不夸张地讲，《安提戈涅》著名的第二合唱诗¹³已经“说明了一切”。然而，这一合唱诗谈到，在“技艺”（techné）的奇迹与罪恶之上，在我们命运的不确定性之上，是“诡奇可畏至甚者”（ledeinotaton），即“最可畏”者、“最诡奇”者，也就是人。它谈论的是意义的无限的陌异性（étrangeté）。文学是对这一命名的重复，且在这个意义上，始于希腊人；的确，它始于神话的打断，并且是作为这一打断的声音。

* * *

文学认为我们是意义，并且，自从除了意义制造（投寄）的赠礼（或欲望或欲望的赠礼）外，就不再有任何意义可被赠予（或引述）的时候起，它便毫无保留地这样认为了。在解释学的发明中，也就是，在那种将神圣文本视为意义取之不尽、用之不竭的储备库的做法中，西方已经预感到了某种这样的东西。然而，解释学仍旧在一种纯粹的既定意义的坚固核心下遭受束缚和监视，不管这有多么“神秘”。但基督教，也就是作为逻各斯的奥秘本身的解释，将解释学不可逆转地引向了它自身之外：意指的不断更新的储备库转变为无限的（无）意蕴。

同样，曾有一个时代，政治作为“美好生活”的各种意义的阐释与表达，似乎与许多不同的意指紧密联系在一起。那时的政治本身就是文学，因为它蕴含了文学的叙事、姿态、歌唱与展现。

（诸“时代”的这一承继以及这一承继所假定的历史进程，或许是一个圈套，一种过于简单的表征。在每一种——神话的、宗教的等——表征制度中，意义的真正实践，即最本源的伦理，总有可能体现为对意义〔姿态、行为、风格的问题〕和意指〔信仰、委身的对象〕的区分。然而，我们远远无法确定，我们能不能将历史分成两个时代：信仰的时代和无信仰的时代。这个问题远远超出了我们在这里所讨论的范畴。）

现代性事件（为了继续在一个历史的图式下谈论）是意义制造本身的暴露（la mise à nu），这种去除了表征的暴露，既是政治的，又是文学的。从这个意义出发，我们或许可以冒险一试，并表明，法国大革命和之后的马克思壮举都倾向于削减一切表征，直至这样一个地址：一种“共通的意义制造”或“有共通意义”（faire-sens-en-commun）作为无目的之目的被交给了其自身。毫无疑问，这是“人民”（peuple）一词的意义之一：这是最为困难的意义，是最大程度地超出了意指的意义，这个词概括了现代政治的创新与绝境（甚或包含了“自由、平等、博爱”这一口号的真正意义）。然而，在这一现代性事件和“人民”的这一意义中得以揭示的，是政治和文

学的裂化与分化：分化，直至一种允许表征化的意义和另一种作为结头、作为地址的意义之间出现了断裂。

* * *

因此，当我们从“人民”的两方面出发来直面彼此的时候，我们完全有可能在意义的这一过度中，同时发现并离弃一种无气色的文学和一种同样无气色的政治：文学看似无气色，因为它致力于再现一个无限的结头，那一结头不能够提供任何完成的人民形象；政治看似无气色，因为它致力于经营一种统治，对那一统治的颠覆同样不能够塑造任何的人民形象。这就是为什么，关于提供这样一个“形象”（figure）的失败，两者似乎永远在相互推卸责任。

我认为情境就是这样对我们显现的，因为我们无疑还不知道如何准确地译解它。我们不知道怎样译解那个东西，正是它揭示了这一文学和这一政治本不能且不该跨过的界限（它们彼此不该成为对方的虚构，那或许是法西斯主义的或极权主义的可能之公式——我参考了拉库-拉巴特的标题：《政治的虚构》[*La fiction du politique*] ¹⁴）。在这个界限上，我们感受到：一种形象的缺场，即一种联结之完成的缺场，在现代是必要的。因此，我们需要承认，结头与分离之间存在着一种不可化约的异质性：结头是未完成的，而分离是统治和颠覆的空间。我们需要同时把握两者，而不把它们混同起来（那恰恰是神话学、原教旨主义与本质主义的塞壬，以及在今天毫不意外正如火如荼地发展的宗教与/或民粹主义的政治，渴望邀请的）。我认为这种彻头彻尾的否定性的要求实际上没

有提出什么东西，它并不能兆示任何文学的或政治的肯定性。然而，这并不意味着，我们应该努力维持形象的一种简单而纯粹的缺场，因为那只是在场的反面，且在这个意义上只是一种否定神学（它仍旧是神学的一种）。这不如说意味着，我们必须彻头彻尾地改造“形象”之所是（“人民”的形象，或作为“形象”的“人民”）；并且为了实现这一改造，必须首先思忖：它至少有两种功能，结头的功能（结头是未完全的）和分离的功能（分离同样是未完成的）。这些功能将转向彼此，但不代表它们拥有共同的目的——共同的形象或虚构，可让我们跨越文学与政治、意义与平等的间隙（*écart*）。自此，我们认识到，这一间隙的封闭同样是一部死亡的作品中意义与平等的封闭。但相反地，间隙并不取缔面对面（*face-à-face*）。

* * *

我很清楚，这些尝试性的回答，或者说真正回答的序曲，有怎样的困难——那事实上是隐晦。在这里，最重要的是，为了在“文学”中兆示“政治”的真理，似乎需要修正并改善我已经（在《非功效的共通体》及《共显》的一部分中）论述过的议题。这对我而言似乎并不是要否定我早期关于“存在于共通”之“本质”的分析。但这一议题的确十分接近某种有待弃绝的观点：一个共通体神话的更新（一种与我所预期的主题，即“存在于共通”，背道而驰的更新）。

我想试着表达这点：存在着，或一直存在着，一种关于文学中的政治或关于政治中的文学的双重投射或虚构。这一双重投射已被视为文学和政治的真理，一个经由另一个的真

理或一个在另一个之中的真理。某种意义上，这是浪漫主义和共产主义——主要是法西斯主义，如果我们在这个禁忌的名称中看见了一个作为意指的共通体的完成所具有的不可抗拒的诱惑（并拒绝直面那种作为不可完成的意义要素的“存在于共通”）的话——所共有的真理（幻像）。“法西斯主义”命名了文学的政治化和政治的文学化，它把文学和政治一起引向了“人民”的形象实现（一种被简单而纯粹地“世俗化”或“内在化”了的神学政治）。“民主”命名的不是相同的“人民”在“法治国家”中的“良好”实现，而是其自身的形象实现过程中由这些“人民”所维持的张力。这一张力也牵动着那在“文学”与“政治”之间的界限上维持的张力。

然而，我们对这一双重投射的法西斯式僵局的认识，并不意味着文学与政治这两种秩序是纯粹地彼此陌异、相互封闭的。恰恰相反，根据文学与政治的绝对同时代的特征（不论这两者是取自西方的诞生，还是取自那种把其不可撤销的现代意义赋予了它们的解释；其现代意义，也就是，且必然是，那些不可能固定、只能被无定限地接近的意义），这一推断揭示了“存在于共通”之功能的异质性：联结的功能和分离与颠覆的功能。也就是，意义的功能与平等的功能。它们既相互异质，又互为索引。在某种意义上说，自由就是它们的交错配列（chiasme）。（博爱也许命名了一个幻像，即这一交错配列正在消解——更确切地说，这一交错配列兆示了某种还未引起怀疑的东西。）但，这还有待思考。

¹ 让-吕克·南希，《非功效的共同体》（*La communauté désœuvrée*），Paris: Bourgois, 1986。最初版本包括三篇论文，第一篇《非功效的共同体》，发表于1983年的《变量》（*Aléa*）。几个月后，莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）的《不可言明的共同体》（*La communauté inavouable*，Paris: Minuit, 1983）回应了南希的作品。中译见让-吕克·南希，《解构的共同体》，夏可君编校，郭建玲、张建华等译，上海：上海人民出版社，2007，11-71；莫里斯·布朗肖，《不可言明的共同体》，夏可君、尉光吉译，重庆：重庆大学出版社，2016。——译注

²⁻⁵ 让-吕克·南希，《共显：从“共产主义”的生存到“生存”的共同体》（*La comparution. De l'existence du «communisme» à la communauté de l'«existence»*），收于《共显：到来的政治》（*La comparution. Politique à venir*，Paris: Bourgois, 1991）。中译见让-吕克·南希，《解构的共同体》，同前，225-260；259；259；259。——译注

⁶⁻⁷ 让-吕克·南希，《文学的共产主义》，见《解构的共同体》，125；124，有改动。——译注

⁸ 克洛德·勒福尔（Claude Lefort, 1924—），法国哲学家，师从梅洛-庞蒂，自由社会主义团体“社会主义或野蛮”（*Socialisme ou Barbarie*）的创立者，著有《作品的劳作：马基雅维利》、《历史的形式》等。——译注

⁹ 雅克·朗西埃，《政治的边缘》，姜宇辉译，上海：上海译文出版社，2007，85-86。南希指出，“这里提出的很多问题都源于同朗西埃的交流，以及他近期的作品《歧义》（*La mésentente*，Paris: Galilée, 1995）”。此书中译见《歧义：政治与哲学》，刘纪蕙、林淑芬、陈克伦、薛熙平译，西安：西北大学出版社，2015。——译注

¹⁰ 莫里斯·梅洛-庞蒂，《眼与心》，杨大春译，北京：商务印书馆，2007，33。——译注

¹¹ 拉布吕耶尔，《品格论》（上），蒋守锵译，广州：花城出版社，2013，73。——译注

¹² 埃利亚斯·卡内蒂的这句格言在其有生之年并未发表，其死后出现在1994年8月18日的《共和国报》（*Le Republica*）上。——译注

¹³ 此处有误，应为第一合唱诗。——译注

¹⁴ 参见菲利普·拉库-拉巴特，《海德格尔、艺术与政治》，刘汉全译，桂林：漓江出版社，2014。——译注

文学思想之思

茱莉娅·克里斯蒂娃 文 林云柯 译

茱莉娅·克里斯蒂娃 (Julia Kristeva, 1941—), 法国哲学家、作家、文学理论家, 她在精神分析、符号学和女性主义等领域均有建树。她和丈夫菲利普·索莱尔斯同为文学团体“太凯尔”的重要人物。其代表作有《恐怖的权力: 论卑贱》(*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*)、《中国妇女》(*Des Chinoises*)、《反抗的意义和非意义》(*Sens et non-sens de la révolte*)、《语言, 这个未知的世界》(*Le Langage, cet inconnu*)和《那些异于我们自身的人》(*Etrangers à nous-mêmes*)等。

本文原题 *Penser la pensée littéraire*, 收于《文本》(*Textuel*) 杂志, 第 37 期, “文学理论在何处?” (*Où en est la théorie littéraire?*) 专题, 2000 年 8 月, 第 26-40 页。

愈加深重的废弃，饱和的迷醉，以及不断增生的误解，这些就是文学理论所唤起的東西。有些人称之为“理论恐怖主义”（terrorisme théorique），而与此同时另一些人则试图在其中恢复一个“阅读的自我”的“共通感”（sens commun）——那一“自我”将是“普泛的自我”——并说服自己“在过去二十年间并没有写出什么有趣的东西”。除了这些还算相当克制的看法，一个人还必须补充上媒体以及学术界的持续不断的影响——这些权力和建制注定联系在一起——他们自始至终企图嘲弄和毁损文学理论在文学内部实现的或尝试实现的这一篡权夺位。看似矛盾的是，这样一种节制的、抽象的，抑或如他们自己所说，无关宏旨的活动，激发了这样一种……情色化（érotisation）。为何一个如此难以把握的对象会引起如此之多的激情？我们必须回到艺术和文学领域的理论思想的开端，才能试着揭开这表面之异常的原因。

我将要提及文学理论的两个源头。第一个源头要追溯 19 世纪末以来的哲学及其变异（mutations）。第二个源头要追溯想象体制（régime de l'imaginaire）的转变，那一转变和哲学及美学的变异同时发生。然而，在我看来，对文学理论的这第二个源头的强调还远远不够：我们发觉，我们所处的世纪，及其所有深远的巨变，都难以评估，而在第三个千禧年的前夜，仍有更多的东西，伴着过去的回响，得到了宣告。我一开始就要提及且之后还会回顾的巨变，来自这两句令人难忘的话：首先是尼采所引用的让·保罗¹的话：“上帝死了”；而后是马拉美：“我们触碰到了诗”；我将恳请你记住这两个齐头并进的宣言。

1. 在前人之中

尽管文学理论从柏拉图和亚里士多德的时代起就已经存在了（并因此出现了文体、风格、作者、模型与模仿等诸多理论），但在该术语的现代的——且富有争议性的——意义上，文学理论乃是基于 19 世纪末和 20 世纪初的德国哲学和美学，并且，更根本地说，是基于胡塞尔的现象学革命。

在 1915 年的《艺术史的基本原理》（*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*）中，海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin, 1864—1945）放弃了对单一事例的探究，转而揭示艺术演化的一般特征。其分析的对象不再是表现（*expression*），而是抽象的性质（*qualité*），首先是关于这样的立场：风格的性质是不证自明的，同一时期的所有艺术家共享一种视觉形式，且该形式被建构为一种“艺术语言”（*Kunstsprache*）。这一语言的形成是基于一系列彼此排斥的范畴的二元对立（因此：线描对立于图绘，平面对立于纵深，封闭对立于开放，等等）。但不同于康德的普遍范畴，这些范畴取决于所设想的历史时期（文艺复兴、巴洛克和哥特就不属于同一范畴）。逐渐地，沃尔夫林的思考趋向于艺术问题和语言及风格问题的一种同化。

在同一时期，但与沃尔夫林处于不同领域，恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer, 1874—1945）发现了“符号”（*symbole*）的本质，“符号”表达了支撑变量的常量。一切“文化形式”（神话学、艺术、宗教，当然还有科学）在它们对各自以不

同方式实现的“符号功能”的归属中得到了调和。符号功能覆盖了一切现象并显示了感觉（sensible）之中的意义（sens），但其首要性和拓展无论如何也不会忽略语境（contexte）：语境建构了符号形式，而符号形式由此详述、描绘了现实。

不过，重要的还是埃德蒙德·胡塞尔所建立的现象学，这一学科的建立受到他最初研究的数学思想认识论的启发，他由此成为了所谓“理论化”（théorique）方法在艺术和文学领域的最为激进的鼓动者，在“社会科学”领域亦是如此。在其1913年的《纯粹现象学通论》（*Idées directrices pour une phénoménologie*），和1929年的《形式逻辑和先验逻辑》（*Logique formelle et logique transcendantale*）以及《逻辑研究》（*Recherches logiques*）中，他废止了“形式”与“内容”之间的截然二分，谴责该二分所依据的标准是“心理学的”，并提倡一种“逻辑”的思考，其中，各个“被给予者”（donné）——它们势必“分布于存在的领域”——在经验里给出自身（se donne）：换句话说，不可化约的“如何”必须被“沉思”。因此，正是在对“沉思”（recueillement）进行“纯逻辑”研究之处，人们看到，“逻辑”（logique）一词就是胡塞尔对希腊逻各斯（Logos）的描述。这一真正的哲学思想的转折点堪比柏拉图，胡塞尔的现象学例证了与“意识质料”相对立的“意识形式”的本质，讨论了形式法则和质料法则之间的区别，并重建了“思想内容的逻辑统一，也就是理论的统一”。

虽然我并不打算在此这么做，但我们确实可以建立德国文学研究（Literaturwissenschaft）的现象学血统（filiation），文学研究致力于分析那些承载了具体内容的文学形式。从沃

斯勒（Vossler）到斯坦因塔尔（Steinthal）、斯皮特（Spet）、施泰格（Staiger）和斯皮策（Spitzer）：诗学语言的特性作为一种科学思想的表达形式得到了研究，“辩证文体论”转向了话语和体裁的“诗学形式”，“内在形式”得到了区分，“事物的符号”与“意义的符号”也彼此区隔开来，等等。

索绪尔的普通语言学理论及其符号学的发展，还有更趋近于现象学的叶尔姆斯列夫（Hjelmslev，1899—1965）的研究，有助于确认这种被归于文学形式性——它已由德国理论家提出——和语言系统本身的重要且独特的价值。只有到了俄国形式主义，这个在索绪尔和叶尔姆斯列夫那里只是初露端倪的由语言学激发的理论潮流，才迎来了其最为清晰的实现。其实，俄国形式主义实现的这一转折，从根本上，准确指出了诗歌和叙事思想的二元结构，以至于复活了音韵学的二元性，而后者是语言系统的一个构成部分。在这方面，托马切夫斯基（B. Tomachevsky）1925年的著作《文学理论》（*Théorie de la littérature*）是最为系统化的版本，而主要的倡导者此后也人尽皆知：什克洛夫斯基（Chklovsky）、维诺格拉多夫（Vinogradov）、提尼亚诺夫（Tynianov）以及雅各布森。托多罗夫在法国把他们的工作编纂成集²：这是列维-斯特劳斯的结构主义在文学文本及其他美学对象（音乐、电影、摄影等）上大行其道的起点——结构主义直到那时才被应用于谱系学结构和神话学。

虽然不想在这个问题上过于详尽，但是我觉得还是有必要在这些德国和俄国的“学派”之外加上韦勒克和沃伦1949年的《文学理论》（*Theory of Literature*）。该书被视作一般

文学和比较文学的一个分支，是对文学、文学批评和文学史之状况的反思，并且它被描述为“文学理论”，以区分于“文学的理论”，后者更容易被等同于形式主义。美国的“新批评”结合了历史的和形式的方法，和大陆的形形色色的理论相比，它更多是经验性的，并极大地得益于比较文学。

在对现代和法国文学理论之先驱的这一（不可避免地概要性的）追忆上，我不想挖掘得太深。他们虽看似本质性的，但他们不能解释该理论近来在法国内外的爆发，并且，孤立无援地，他们承担了一种科学实证主义之禁闭的风险，那样的禁闭无法揭示最初所假定的文学思想的特质，反而将文学思想囚禁在一个普遍化的逻辑窠臼当中。

我们所审查之研究的另一状况今天已昭然若揭，它补充了之前所描述的状况：我们忘了，这样的审查所关注的形式是思想，而非一种描述了文学理论的或多或少次要的表达，它与想象性经验在现代性当中的一种空前的重新调整同时发生。这一重新调整将原有的文学接受习惯放到了一个困难的位置上：它刺激人们以新的方式接近这些“语言”、这些惊人的“形式”，并且它完全颠倒了古典理性、道德准则和意识形态。

总的来说，19世纪末和20世纪初的文学经验呈现为一种对世界之中的主体进行思考的独一路径，它质疑意识的界限和语言的界限。轻轻地触及这些边界，也就是这些心理的病状，由此展开的想象力将自身呈现为那在同一时期发现了无意识的弗洛伊德革命的或多或少有意的共谋。但更根本上，这一关于想象物（l'imaginaire）的新体制将自身置于同内在体验的对抗之中，并同时企图通过修正言说之存在（l'être parlant）

和意义 (sens) 之间的关系来变革社会结构, 因为那一关系在更深的层面上编纂了社会契约。在圣事里, 人对意义的庆祝是通过仪式, 仪式把献祭的实体和被禁的彼岸对立起来, 把可感之物和至高至重之物对立起来; 而宗教则沉思意义, 如此的意义在主体面对父亲所形成的反叛中被建构为禁忌与僭越之间的一种动力; 在圣事之后, 在宗教之后, 现代想象与构造了人类意识和社会道德的意义 (Sens) 正面相持, 并在一种真实 (Réel) 的压力下对之发起挑战, 那一真实永远保持为不可能, 但现代想象试图通过铭刻不可揭示的真相来探索它。

2. 想象物的现代体制

有必要把问题简化, 因此我恳请你们考虑如下: 在上个世纪, 或者更早一点, 发生了一个事件, 这个事件深深地刻画了欧洲的文学经验: 文学与不可能性 (l'impossible) 的相遇。以德国浪漫主义为起始, 以施莱格尔兄弟、谢林、黑格尔、叔本华、尼采, 甚至荷尔德林那戏剧性的清醒为标志, 作为 1878 年柏林创办的刊物《雅典娜神庙》(Athenäum) 的明确目标, 文学与不可能性的这一相遇, 在法语中采取了其最为激进的形式。文学放弃了其美丽语言的角色, 其诱人之美的角色, 它不再是宗教的妹妹。文学把自身变成了言词之来源的探索者——要说什么? 要怎么说? “说”意味着什么? 是产生意义还是消解意义? ——文学首次进入了一种同宗教和哲学的激烈争论, 或一种直面 (先是相近, 后是分裂)。于是, 文学探索意识的困境, 且它自身也与疯狂联系到了一起。最终, 它撞上了社会现实的阻力, 不是为了否认阻力, 而是为了不

再对它进行反思，并且，确切地说，首先是为了否认想象物本身，因此也是为了否认那种作为社会现实之辅助的文学——我们所熟悉的悲剧是一个诗人变成了一个商人，或者变成了一个“投身政治”（engagé）的诗人。最后，文学要求想象物的另一种地位：一条通往真相和转变的道路，既是主体性的，也是社会性的。在法国，文学和不可能性的这一相遇经历了三个阶段：首先是兰波、洛特雷阿蒙和马拉美；而后是超现实主义；最后是《太凯尔》杂志（1960—1982）。

A. 说到兰波，我要回顾其《地狱一季》里的一些诗。1870年的《妄想狂II：文字炼金术》：“没有希望/没有新生/科学与耐心/难逃苦刑。”³还有《地狱一季》的《永别》（1873）中的这几行：

我曾自称魔法师或天使，抛开一切道德；我今归于土地，
带着未尽的义务去拥抱严酷的现实！农民！

我受骗了？对我来说，仁慈是否就是死亡的姐妹？

最终，我请求谅解，因为我用谎言养育了自己。让我们
上路。

然而竟没有一只友爱之手！去哪里求救？

是的，新的时光至少很严峻……绝对应该做个现代人。

……在那里，我见过女人的地狱……⁴

最后是《彩图集》里的《沉醉的清晨》（1871）：“优雅，科学，暴力！……我们肯定你，方法！……这正是个杀手的时节。”⁵你们会明白，这种方法，是极端愤怒的。

在这杀手的时节，绝对应该做个现代人，因为在那

里，我见过女人的地狱：这是兰波文本的一种可能的蒙太奇（montage）。我们可以制作其他的蒙太奇。但是对我来说，这似乎与我将要展开的对超现实主义者的阅读形成了呼应：这艰涩地确认了，在社会与诗歌之间，并且更多地，在（家族和克洛岱尔不停地重新发现，或者，确切地说，不停地以最为传统的形式给他强加的）某一种灵性和一种对优雅且残酷之“方法”（那只是一种超越判断力的思考方式，一种动用其身体和其语言的思考方式）的肯定之间，有一种二律背反。我们知道，对这一断裂的体验促使兰波弃绝了诗歌写作——这位旅行者在阿比西尼亚发现了一种如此异域以至于看似无关紧要的活动，而我们大可以想象他最终要么放弃了对一种“有待拥抱的严酷现实”的探寻，要么相反地，在沉默中追寻。然而，在诗歌直面这一特定的不可能性，即直面对想象程式的弃绝之前，另一不可能性在《彩图集》中恢宏地展开：这是极限状态的听诊，在那里，思想诉诸感官；不是诉诸某些人认为概述了可感物的那种“敏锐”（bon sens）⁶，而是，确切地说，相反地，诉诸“各种感觉的错轨”（dérèglement de tous les sens）⁷，那事实上（如果你们反思它的话），是思想之人的标记，并且，它通向了一种闪烁的、稠密的、异常的语言的明晰，我们诚然必须称之为“彩图”。这就是褶皱（*pl*），在那里，一个“灵魂”，或者，换句话说，一个在意义（sens）和感知（sensations）中触碰到了其自身之轮廓的主体，遁入了一种外在性，我们可以称之为一次“航行”，一条“路径”或者一种“存在”——但是兰波太怀疑这些“谎言”了，以致他自己并不满足于那在他面前严格地说显现为一种“疯狂”的

东西的抚慰性的陈词滥调。听听他怎么说吧——这些诗句没有什么超现实主义的成分，这是《彩图集》中题为“生命”的一篇：“我是个发明家，与以往的任何发明家截然不同；也是个音乐家，发明了某种东西类似爱情的钥匙。”⁸ [音乐与爱情的钥匙的这一结合在后来超现实主义者的作品中还会出现。] “（我）期待着自己变成一个恶毒的疯子。”⁹ [这里我们发现自己处于沉默的边界，但兰波不停地以此来创作。] “噢，此刻我们堪受这样的酷刑！让我们热忱采撷为我们创造性的灵与肉所许下的诺言：这种诺言，这种疯狂！”¹⁰ [在一幅新的彩图中，这种风格变化的可能性，如果它确实存在的话，和一种丧智的状态衔接了起来。] “优雅、科学、暴力！……我们肯定你，方法！我们不会忘记你昨夜让我们这个时代的每个人都获得了光荣。我们信奉毒药。我们懂得随时彻底奉献我们的生命。”¹¹ 布道、狂喜、丧智、优雅、科学、暴力，这一切应当给出新风格的入口。

而在大约同一时期的洛特雷阿蒙那里（1868年，《马尔多罗之歌》；1870年，《诗》）：“现在是刹住我的灵感、在路上稍停片刻的时候了，如同人们凝视一个女人的阴道时所做的那样……”¹² “我将以一种毫不含糊的意图，有条理地写下我的思想。”¹³

在那些让过着社会生活的我们变得平庸的判断的核心处，感性身体和音乐性的逻辑能够开辟另一番景象么：另一种人性，一种可以说是“诗意的”，但其实属于另一套逻辑的人性？

洛特雷阿蒙是这条路径上的探索者，他是超现实主义的另一位先驱。你们中的一些人熟悉我在《诗歌语言的革命》（*La Révolution du langage poétique*）中对洛特雷阿蒙的反思，而我

也要承认，我非常愿意回顾《马尔多罗之歌》和《诗》之间的关系。它们表达了兰波所肯定的这相同的必要性：将装饰性的诗歌抛到脑后，反对浪漫主义、诗派、象征主义、空洞的修辞，反对关于痛苦或愉悦的盲目粉饰，并用哲学和科学来直面文学的经验。这导致了洛特雷阿蒙的《诗》中出现了一系列，可以说，程式化的写作：这些程式，实际上，追求科学和实证主义的精确性，它们受到了奥古斯特·孔德的影响——尽管是以一种反讽和褻渎的方式——并且重提了古典哲学，因为它涉及拉罗什福科（La Rochefoucauld）、帕斯卡尔和沃维纳格（Vauvenargues）的箴言，而诗人让它们轻微地失去了平衡，以赋予它们一种对经典的阐释而言更为激进、更为怨毒、更为反叛的意义。

对他者（l'autre）的直面在两条战线上展开：一方面是重写古典主义和理性主义，以展现思想的脉络；另一方面则是探索另一性别（l'autre sexe）本身。这不仅仅是暴力，是不堪之事，是恶心，同样是迷恋，并且，由此出发，是一种为了说明这些自相矛盾的激情状态而进行的语言之调动。下面是《诗》的节选：“伟大的思想来源于理性！……你们进来时，请丢弃一切绝望……每次我读莎士比亚时，都感到我在凿开一只美洲豹的脑髓。”¹⁴

洛特雷阿蒙邀请我们进入冲突，去定位不可调和之物，去论证暴力和凶残的逻辑，那便是美丽语言的反面，是打着莎士比亚名号的文学之美的反面；一种暴力行动的逻辑：将那种具有至高无上力量的思想扯成碎片，刺穿智识的暴政，也就是康德所指涉的强力，而同样的东西，洛特雷阿蒙现在

用“一只美洲豹的脑髓”这个可怖而又戏谑的意象来表达。

这一激进思想的要求与一种对“常态”之谜的渗透携手并行，而“常态”就是性欲的禁忌和性行为的粉饰。洛特雷阿蒙在他的反抗逻辑中加入了一种下坠，即经由女人及其阴道，坠入物种的可笑地狱，坠入我们动物本性的可笑地狱：“现在是刹住我的灵感、在路上稍停片刻的时候了，如同人们凝视一个女人的阴道时所做的那样。”

如果我特别地引用了这两位作者（兰波和洛特雷阿蒙），那么，这是为了指出了文学与不可能性之相遇的两个因素，即《太凯尔》所再次采取，而我一会也要重新反思的因素。一方面，文学面临着一种古典的，几乎是古典主义的哲学设计；另一方面，文学的和可以说诗学的阐述直面着男人的阴性和女人的阴性（le féminin de la femme），后者实际上指涉了一种越来越难以定义的跨主体的真实（réel transsubjectif）。如此以至于我们从一个对有些人来说宛如梦境的视角上来探求，但那一视角也许就是事物的根据：例如中国的表意文字，及其姿势与符号、真实与意义之间的斗争。

B. 文学与不可能性的第二次相遇是超现实主义。在接受了兰波和洛特雷阿蒙的讯息之后，相遇所了解到的不仅仅是反抒情的狂怒和对一种客观话语的恐惧——正如你们知道的，这激怒了资产阶级——还有一场我之前提到过的通往不可能性的航程，它有两个变体：阴性（le féminin）和真实（le réel）。然而，这一航程陷入了对天命之女人的崇拜（“男人的未来是女人”是那一误解的最为宗教化的僵局之一），陷入了对一个天命之团体的依恋：对阿拉贡来说，那就是共产党。

事实上，从布勒东到阿拉贡，伴随着他们之间的战争，也超越了他们之间的战争，文学即反思想（*la littérature c'est l'a-pensée*）这一意识仍然得到了确认。也就是说，写作消解了论证的表面的一致性，并打开了思想的原动力：反思想，是为了更好地证明，这一写作之思想（*écriture-pensée*）呈现了一种被压抑的逻辑，否定了形而上学思想的沉静。

法国文学过于习惯美的语言，同时也过于惧怕论证，以至于一个人不敢在其领域里毫不犯险地前进，甚至不敢考虑写作也可以是一种思想的行动——虽然并不总是如此，书店里充斥着大量的反例，但它确实发生了。超现实主义的反抗在我看来也足够地激进，恰恰因为它尝试描述人类通过那种反压抑、反标准的写作而完成的这一思想之变体的不可维持的特性。当阿拉贡一再地宣称他所说的“小说的意志”（*volonté de roman*）时，我们不应该忘记，1924至1926年的《巴黎土包子》（*Paysan de Paris*）中出现过同样的信念：“我关心的是形而上学。”

当形而上学被置于对诗与感觉的收听之时，“小说的意志”即形而上学的一种延续——并且，我们能够证明，那也是一种突变。当我们对“新世界”投入了太多的注意力时——超现实主义预言那会是一个社会世界，但实际上，这是整个工程的一个方面，而我还将回到这里——我们首先低估了一种同时反对“行动”和“艺术”的写作所表现的哲学颠覆。然而，这一工程的现代性是无可争议的、震撼人心的。在本世纪末，我们甚至比超现实主义时期更为清楚地知道，一种根植于行动的理性并没有耗尽存在的潜能。

超现实主义的反抗首先对准了一个世界，在这个世界里，套用波德莱尔的话说，“行动与梦想并非姊妹”¹⁵。这个世界既对立于沉思的思想，又对立于实用主义的理性，为的是探索弗洛伊德从上世纪末就开始研究的另一领域。在可思之物的边界，有一种思想：一种从判断意识的镣铐中挣脱出来的语言经验，开辟了一条走向该思想的通路，并为它的存在提供了证据。这也许是另一个改变了（真实）世界的（思想）世界的问题。

超现实主义的反抗召唤一种粉碎思想之本质的新的思考方式：超现实主义者的诗歌确证了对无关紧要的诗的拒绝，对装饰性诗歌的拒绝，对“诗”（*Pohème*）¹⁶的拒绝：“立正……还有押韵、句法、怪异的意义”，布勒东和艾吕雅写道，后者和阿波利奈尔一起，想要“触及言词的本质”。于是问题就成了如何继续这种研究，它体现为拒绝装饰性，拒绝诗的镶边，拒绝“*Pohème*”，以便在先驱者的“科学的”或“实验的”抱负的视角下，发明“事件诗”（*le poème événement*）。这就是随后的几年里以一种偶发事件（*happening*）的形式发展的东西，它涉及公众、参与者、读者，同样涉及那些在一个特定的场所游戏着的此意义上的主体、身体、原子。“抒情诗体是一种对现实情感之抗议的发展”（布勒东），在《诗话》（*Notes sur la poésie*）中我们还是能够看到这样的表述。让我们现实一点，并考虑我们周围的事物，但这是为了在平凡的现实中更好地扼住我们的脖颈！超现实主义不会松开诗歌与现实之间的剃刀之刃。“……每一事物在奇迹里的变质……”——这就是新诗歌的目标。这是阿拉贡在1927年的《风格论》（*La*

Traité du style) 中的提议, 它既与兰波的《彩图集》相一致, 也与普鲁斯特的写作相一致, 后者曾要求所写的言词通过“变质”(transsubstantiation) 成为血肉, 这样一来, 小说也成为了一种身体的经验。关键, 当然, 首先是通过书写的狂热, 实现一种彩图或奇迹: 从一种作为特权甚或独享之行动的写作, 走向反思想。“那么, 从早年起, 我就属于作家中的动物一族, 对我来说, 思想是在写作中形成的。”1964年, 阿拉贡为1924年的《放荡》(*Libertinage*)写下了这迟到的前言, 并承认, 无论是思想还是生活, 除了写作, 就没有别的解决方法; 唯写作能够正当地挺身反抗那稀释了的观念与艺术: 唯写作是一场有助于奇迹的反抗, 它有助于捕获一种绝无功利之妥协的思想。

一种强烈的性欲被用来支持魅惑的语言, 乃至反抗那种被视为理性的、迟钝的、抵制魅惑的——明显想象的——法国语言。法国语言是一种“出纳员的语言, 它精准而无人性”, 阿拉贡在他的《风格论》中如此抱怨道, 而后他便提议创造一种运用自动书写、梦境记述、拼贴和碎片的新语言。情色于是被调动起来, 以激发不寻常之物, 并在想象中注入新的生命。这就是1923—1927年的《捍卫无限》(*La Défense de l'infini*) 的目标。

所以, 把言词之风格的意象, 或者, 把一种以作家为“时机”(occasion) 的写作之思想的意象, 串联起来, 我们就抵达了这个定义: “我把风格称为那用隐喻对大地进行普遍开掘的符号之海的波涛——它以一个特定的人为时机而产生了回响——所采取的口音。”由此我们可以明白, 风格以这样一种

方式开启了语言，以至于每一个个体，每一个特定的人，都成了符号之海的代表，成了我们所通向的语言之无限本性的代表，如果我们真的在心中牢记这一同转瞬即逝之物、同幽默、同意象的对质的话；对诗人来说，为了进一步用隐喻来转译，这些现象并不是开启“一场无止境之反抗”的托辞。这同样是为了坚持口音，坚持音乐，坚持我称之为符号学（le sémiotique）的东西，因此也是为了坚持一种独特的经验，它把一种不可还原的感性注入了语言（即对“大地”进行开掘的普遍“波涛”）的共同体之使用（l'usage communautaire）。

C. 对于《太凯尔》，我首先想到了文学与不可能性之相遇的第三个——依旧隐而不显的——方面，从中能够发现最近的“文学理论”。这一方面对几乎整个媒介世界来说仍然是几乎不可见的。为什么？因为它或许别样地激进。因为它不被种种团体（宗教的、党派的、世俗的、共产主义的、学术的等团体）所收回，人们明白，恰恰是这些收回（récupérations）的行为让一种经验变得可见，让种种断裂的经验变得可见；没有这样的收回，那些断裂的经验就会继续游荡于主流之外。为什么它是激进的？因为我们继承了先辈的遗产：美之语言的耗尽、发散“普通报道”（马拉美）的欲望、绯闻、消遣文学。然而，这还不止，我们已让那一经验更为清楚地面对着哲学史、宗教史和精神分析史。黑格尔、胡塞尔、海德格尔、弗洛伊德——当然还有奥古斯丁、圣伯纳德、圣托马斯、邓斯·司各脱，及其他许多人——成为了和乔伊斯、普鲁斯特、马拉美、阿尔托、塞利纳平起平坐的特殊参照。《太凯尔》被视为一座阅读与阐释的实验室。学院派！有人喊道。恐怖分子！懒

人一边后退，一边控诉。在同上述哲学家、神学家或作家的直面中，关键是要测出文学，作为一场走向黑夜之尽头的航程，到底能走多远。长夜的尽头是绝对者的极限，意义的极限，（有意识或无意识之）存在的极限，诱惑与癫狂的极限。这无关乎一种建立新共同体的浪漫主义希望，那样的共同体颂扬，比如说，对古希腊的崇拜，或是对教堂的崇拜，又或是对更光明之未来的崇拜。相反，这是要让今天的男男女女直面他们的孤独和幻灭——这一孤独和幻灭的程度在人类历史中也许前所未有——直面荒谬和空虚。

矛盾——恐怖主义的控诉由此而来——源于一个事实，即这种同不可能性的直面所采取的形式并非一种带着绝望的自满，而是反讽与活力。因为，一旦超越了不可能性，想象物就得以恢复和确认，而它之前一直被闲置和质疑，尤其是在超现实主义和存在主义的某些趋势里。爱的危机，价值的危机，意义的危机，男人的危机，女人的危机，历史的危机，当然；但我并不前往阿比尼西亚，我也不属于共产党，并且，如果我去往中国，或走向结构主义，我也会返回。我正踏上去往长夜尽头的旅程。这被称为写作的思想。它算不上什么，可没有了它，就可能什么都没有。这是日本武士的道路。

3. 什么理论？

现在，我们更好地知道了，面对着当代想象性经验的挑战，对古代文本以及现代文本的接受发觉自身被邀请着——当然不是被强制着，哪怕传统的负重是如此地不可抗拒和不可避

免！——去思考这一反思想：在其解构的激进性中陪伴它，而且澄清它，实际上也就是判断它。所以，一种特定的阐释地位把自身强加给了这一面对着新近揭示的想象体制的理论。关键是在一种写作的心理和世俗之经验的高度上进行思考，而这种写作为常识（为共识，为压抑）呈现了种种风险，并因此显明了其中的脆弱性。在这一语境当中，再次面对着“文学有何用？”的问题，理论回答道：文学是为了思考并让人思考社会纽带和可分享之意义的脆弱性——尤其是那些边界，在那里，意义及其主体能够反抗，直至产生卑贱（abjection）或迷狂。从此，理论参与了这一形而上学之拆毁的思想——海德格尔和汉娜·阿伦特所说的“拆解”（Abbau），德里达所说的“解构”（déconstruction）——精神分析将之应用于个体，而文学理论以它的角度，试图将之应用于种种有着集体目标的想象性程式。

一旦文学理论以这种姿态被人认识，那建构它的阐释地位就得到了调整。我们知道要明确地指出它是多么地困难：在1966年的《批评与真实》（*Critique et vérité*）中，巴特曾试图这么做，他一方面回应学究式“明识达理”（bon sens）的历史经验主义，另一方面则冒险把阐释和想象混同起来。接下来，为了总结，我将试着以我自己的方式，把你们引入文学文本的解释中存在的一种对我来说似乎必要的平衡，即“思考”（penser）与“判断”（juger）之间的平衡。

如果我们要把文学理论的创始者与后继者区分开来，那么，我们会注意到，在取得了理论进展的个人作品中，阐释者的中立性会因其总被要求的卷入而遭到挫败。所以，巴

赫金在他论拉伯雷和陀思妥耶夫斯基的著作中，提出了一种阐释模型，这种模型只有在形式主义者与马克思主义者之间论战的语境下才是可读的，并且也是基于作者对于狂欢之模棱两可性的个人趣味，他满足于对此的追溯，直至一种现代小说的出现。所以，在《S/Z》中，巴特只是出于一种非常个人化的阅读，提供了一套针对巴尔扎克的解码模式，而这也暴露了他的幻想和他的性欲。对我来说也是如此，无论是写洛特雷阿蒙或马拉美，还是写塞利纳或普鲁斯特：“符号学”，“卑贱”，或小说“特性”与“人物”之间的区分，这些都是文本和作者之移情的结果，同样也是概念化的结果。我们在现代文学中发觉了意识主体的离心化（décentrement），对此，弗洛伊德已经探索过了；它在更深的层次上支持了我在文学理论中主张的那一阐释——而且它在这个层面上有别于“阐释学”。这是否意味着，要为一种强化虚构的一般化虚构而抛弃阐释呢？

追随塞利纳的文本，我试图在其语言的逻辑，在其有意识和无意识之主题的逻辑中陪伴他，并试着进行审问。语言学的、风格学的、精神分析的 and 哲学的工具允许我陪伴他，更允许我揭示出作者和文本的不可言明之意义，如此以至于这样的意义也许从未对作者显现，却对我显现了。一个思考的我和一个判断的我。这两者有什么区别？

汉娜·阿伦特，在“思想之风”中追随海德格尔——尽管以反讽的方式——她非常强调思之行动的审问范围，这一点，我想在我们今天所关注的理论语境中加以更新。这是要毫不自满地审问一切身份、观念、价值、意义——在消解它们、

翻转它们、将它们遣送回其记忆的意义之上，对它们进行分析。我会说：在再度转向（ré-volte）中靠近它们，反叛（révolter）它们。然而，加入了分析性阐释的理论思想的这一消解的工作，对于文学理论来说并不足够，后者作为一种社会行为，仍有判断之责任。步康德的后尘，阿伦特在思考的自由之外添加了判断的责任。并且，她试图把一套适用于政治且和我们休戚相关的更为一般化的判断理论建立审美判断之上。因为我们的阐释，一种由此担负了固有之政治价值的阐释，不就是为读者所用，故而也为公共领域所用的么？

悖论在于，审美判断，根据阿伦特所重新阅读的康德的说法，是基于……趣味（goût）。这种最为个人化的感觉之一，口舌快感（plaisir）的分支，与厌恶（dégoût）相交织的口欲快感，无论如何易被转化为一种与“扩大的心智”（mentalité élargie）——这正是语言的心智（对心智和语言来说，所有的桌子都配得上“桌子”这一通名）——相一致的“责任”。据康德和阿伦特的说法，人类的最初定义，就是他将快感转化为责任，将意义转化为语言，将不可度量的独一性转化为一种扩大之心智的能力。这样的能力是文明的曙光，是快感与责任的分水岭，而阿伦特希望把它从美学的有限领域移向政治本身，并且，我们只能够梦想这样一种社会契约的福祉。弗洛伊德以他自己的方式探索了这一崇高而脆弱的能力，并给它指派了一个更令人不悦的名称“压抑”（Verdrängung），一种语言的状况。

我们知道，这种分享的能力，总而言之，汉娜·阿伦特想要重建并恢复的政治，被大屠杀打断了。阿伦特自己就是

这场贱斥（abjection）的受害者，带着她独特的信仰，她坚信语言的力量不会趋向疯狂，而是会被一个庞大的人类共同体所共享，并且，那个共同体，从本源上说，是由一个作为政治判断之出发点的审美判断建构的。

然而，仍有一个正当的问题，它不仅仅适用于现行的事件，同时也适用于我之前触及的想象物与不可能性的相遇。如果大屠杀不只是欧洲历史的一次意外，而是在特定的历史境遇下，促使人类的一种固有潜能，即艺术与文学以其自身的方式来拜访并同时排斥、压制、转移而不加以克服的这种错乱和这种疯狂，爆发了出来，那又会怎么样呢？我们不应该忘记，当我们言说理论的时候，我们就站在这一断裂的旁边。乔治·巴塔耶比阿伦特更具破坏性，他看到了“扩大的心智”的另一面：快感的幻象和厌恶的幻象，享乐的痉挛，这些是理性和压抑消解之时，言说之存在难以避免的东西，而作家把它们献给了文学，好让文学在幻想中与之相伴，又把它们献给了理论，好让理论在阐明与笑声中将之耗尽。

在阿伦特和巴塔耶之间，弗洛伊德既不是一个哲学家，也不是一个作家，既不是一个研究压抑的专家，也不是一个掌控快感的主人，他似乎处在了分水岭上。关于无意识的反思想，还有写作，他提出的阐释是一种对意义所下的赌注，因为弗洛伊德倾向于详细地阐述驱力，但他无止无尽，且心存不安。

专注于分析性的阐释，我把它转置于写作的经验，并且，我要重申，写作的目标虽然独特，却仍是直接地社会的。当我思考塞利纳的文本时，我揭示了其逻辑，但我的追

问之思绝不把我带向任何的赞同。暂时，我寄希望于一个共同体（communauté）的存在，寄希望于一种共通感（sens commun）的存在，这种共通感不可避免地源于压抑（根据弗洛伊德的说法），或者能够将快感和厌恶转变为可分享的价值（根据康德和阿伦特的说法）。自此，我不仅仅是在思考：我也立足于我所属的这一作为我阅读和阐释之目标的不可言明的共同体进行判断。对塞利纳逻辑的揭露促使我在更深的层面上判断它：从其经验的深度开始——我知道这一经验定会有所蔓延。我保存其独一性；我揭示“谁”冒着怎样的风险，言说怎样真理。但我仍让它们直面着共同体的判断（jugement communautaire），虽然他已用其侵略的、反叛的、卑贱的、狂喜的个人习语毁掉了那样的判断——那判断感染了我们，并让我们活在极限（à la limite）：活在可分享性和可言明性之间的边界上。因为这就是文学的筹码：在神圣的时代（那是劣迹斑斑的时代：是和意义相对立的感性的时代）之后，在信仰的时代（那是禁忌的时代，也是僭越的时代，是父权之象征的时代，也是不可能之真实的时代）之后，文学的经验处在了单一性与可分享性的交汇处。通过质疑语言的同一性、主体的同一性和社会纽带的同一性，来打开它们，废止它们，革新它们。对此，理论已有所听诊，并且想和这一时代的突变保持同步，它必须在自身之中成为一种对其所包含之物的揭示：这需要分析，同样也需要判断那些同不可能之物的直面；而不可能之物，即这种矛盾的，我的意义是反叛的经验，我们仍称之为“文学”。

¹ 让·保罗（Jean Paul，1763—1825），德国浪漫派作家。——译注

² 托多罗夫主编，《文学理论：俄国形式主义文选》（*Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*），Paris: Seuil, 1966。——原注

^{3-5, 8-11} 《兰波作品全集》，王以培译，北京：作家出版社，2012，195；205-06；224，有改动；219；220；224；224，有改动。——译注

⁶ 出自兰波的《地狱一季》之《坏血统》：“他们比圣徒更坚强，比旅人更敏锐。”参见《兰波作品全集》，同前，177。——译注

⁷ 出自兰波 1871 年 5 月 15 日致保罗·德梅尼的信。参见《兰波作品全集》，同前，305。——译注

¹² 出自洛特雷阿蒙的《马尔多罗之歌》。参见《洛特雷阿蒙作品全集》，车槿山译，北京：东方出版社，2001，93。——译注

¹³⁻¹⁴ 出自洛特雷阿蒙的《诗》。参见《洛特雷阿蒙作品全集》，同前，241。——译注

¹⁵ 出自波德莱尔的《圣彼得的背弃》一诗。参见夏尔·波德莱尔，《恶之花》，刘楠祺译，北京：新世界出版社，2011，207。——译注

¹⁶ *Pohème* 是法语词 *Poème*（诗）的改写，添加了一个不发音的 h，为照顾这一形式，此处将其译为繁体的“詩”。该词出自阿拉贡的宣言：“反对诗（*Poème*）、反对詩（*Pohème*）、反对肌肤之爱等的第一场战斗打响了。”——译注

文学在思考什么？

阿兰·巴迪欧 文 刘冰菁 译

阿兰·巴迪欧（Alain Badiou，1937—），法国哲学家，曾任巴黎高等师范学院哲学主席，与德勒兹、福柯、利奥塔一起创建了巴黎第八大学哲学系。如同斯拉沃热·齐泽克和雅克·朗西埃，他是当今最具影响力的左翼思想理论家之一。此外，他也是文学、戏剧和电影的爱好者。他著有《存在与事件》（*L'Être et l'événement*）、《哲学宣言》（*Manifeste pour la philosophie*）、《维特根斯坦的反哲学》（*L'Antiphilosophie de Wittgenstein*）等书。

本文原题 *Qu'est-ce que la littérature pense?*，发表于《段落》（*Paragraph*）杂志，2005年7月特刊“文学的观念”（*The Idea of the Literary*），第35-40页。

其实，要说文学在说什么并不难。文学谈的是一般的人类主体。它知道他的失败，知道他的脆弱，在此之上，它改变了听天由命的必然性。听天由命，是接受了世界从未实现过理念这一事实，这是第一批教育小说（Bildungsroman）的经典《威廉·迈斯特的学习时代》的主旨；听天由命，也是左拉早期的自然主义小说中对残酷的社会情形的屈服。相对于理论的——特别是哲学的——暴风雨式的论断来说，在最低的形式上，这是对现实的一种卑微的认知，令人沮丧。文学，则是彻底摸清了欺骗、忘恩负义、自私和愚蠢。因而，文学是一种“批判”；当文学试图从我们的痛苦中奏出“些微的乐章”（petite musique）时，像塞利纳¹做的那样，它总是因为或激进或阴郁的洞见和它的“明智”而被赞赏。

甚至普鲁斯特，可能是情感最细腻的作家了，也花费了很长一段时间，在大卷大卷的作品中，探索着堕落和虚荣、残酷和怨愤、荒谬、傲慢和不可告人这些隐藏在人们内心深处的情感，直到他在写作的第二次降临时才找到了救赎。救赎，就在于他找到了唯一重要的事情，标志着从知识向思想的转变：那就是人性所能达成的胜利。这是詹姆斯在《使节》（*The Ambassadors*）里描述英雄所用的“超感官的时刻”，是贝克特在《是如何》（*Comment c'est*）里说的“蓝色的神圣时光”，是《战争与和平》里公爵安德烈的光荣就义，是《新爱洛依丝》里朱丽临死前的遗嘱，是马尔罗²在《希望》（*L'Espoir*）里抬着受伤的飞行员的农民的队伍……还是康拉德直接命名的《胜利》（*Victory*）。

文学所思考的、使作者成为思想家的，比如娜塔莎·米

歇尔³的当代散文的作品，只在于，它打开了不同的领域：从微观的心理学观察、社会差异和文化特殊性，转向了知识的领域。我们从经验中也能得知，当一部小说在我们自己的想法上起到了决定性的影响作用，那么文学的效果也就在思想的层面上实现了。

那么在这里，“思想”这个词到底是什么意思呢？

首先，这是意味着一场与实在（réel）的遭遇，超越了虚构的世界。这是以语言为代价的凯旋，即灵肉得到救赎而升入天际⁴的时刻。

超越了虚构的世界，正在思考的文学是从寓言（la fable）的裂缝中发生。它对如何毁灭故事、制造矛盾或是将其化为碎片之类的毫无兴趣。它接受了故事本身，并且在它留下的缝隙中安放自身。

下面，我将把自己当作是小说家来简单地回顾我自己的作品。在1998年的《沉寂之石坠于斯》（*Calme bloc ici-bas*）中，我借用了维克多·雨果的《悲惨世界》的寓言故事的形式和特征，反思微小的故事（la petite histoire）和大写的历史（la grande Histoire）之间的关系。但是，我从叙事所堆砌起来的砖块中逃离了出来，重新排列各种区块，使我的文本能够在最初设定的范围之外探索其他的领域。我把语言运用到了三种不同的领域——故事叙述、修辞和速记——只希望实在（réel）的些许果实能在不同风格的碰撞中现身。

在我更早些时候提到的娜塔莎·米歇尔的一篇文章里，她提出了另一种方法：允许“另一种”语言在语言自身中扎根，让读者见证一种独特的语言的诞生。

无论如何，这种小说和语言之间的同谋，是旨在将实在（réel）打上独特的、属于大写的“一”的标志，那也是永远不会先于小说和语言的同谋而存在的、同时也是永远不会再出现的标志。

文学在思考，是因为通过刻上了大写的“一”的象征疤痕的小说，文学给实在打上了烙印。

这就引起了包含在（艺术）“作品”（œuvre）中的——事实上，和所有的艺术程序一样的——本质上有限的质。作者具有一种“独特的语言”；是包含在大写之书（Livre）的形式里——甚至是马拉美偏爱的，在“很多的卷目”里——所有作品的黏合体；“结局”（fin）这个词有双重的含义：首先是由在最后一页底部的词语所代表的“结局”，是无论我们喜欢与否，文学故事都被迫进入了一种情节。最后同样重要的是，它还代表着完美的标准。所谓文学的作品，就是如此——必然，不可分割地如此——以至于任何一部分都不能被改变，它的每一个字符都是不可替代的存在。

和经验的无限多样性（这是非常明显的）完全相反的是，从事艺术或是文学的工作（œuvre）是艰难的，它是对有限的生产，同时也是不太可能成功的生产。而且，正是在这个生产中，才构成了思想。

艺术 - 思想的信条十分简单，就是生产出（人造的）有限去反抗（自然的）无限。

我使用了“艺术或文学的工作”这个词，但是这里的“文学”到底指什么呢？文学是一种独特的构造，它和诗歌不同，

不太可能在艺术的行列中获得一席之地。雅克·朗西埃在分析 19 世纪的美学范畴时，在“文学”一词的现代含义的系谱学这个问题上提出了一些惊人的评论。这不仅没有获得任何来自古典主义的缪斯（灵感）的垂青，还在文学体裁上搞糊涂了。很清楚的是，“文学”既不可能被归为诗歌，也不可能被划到小说、故事或是散文里。它是指在艺术领域中某种文学例外的发展。这种例外，最先在法国慢慢成形，从波德莱尔到布朗肖，还伴随着福楼拜和普鲁斯特的贡献。虽然在拉库-拉巴特和南希的《文学的绝对》一书中，他们指出了这起源于德国，或者更准确地说，起源于德国的浪漫主义。写作，就由于这场例外，被赋予了绝对的地位，因为它不仅超越了所有的经典体裁，而且完全凌驾于经验世界之上。因此，文学就是不断地指向自身，是它自己自足的印记。福楼拜的文字也在其列，因为由于其风格（文学上的关键地位）是，作者想要按照自己的方式来存在，而不带有任何对世界的想象所指。此外，马拉美的诗也是如此，他自己形容这是“事实，存在，它总是独自发生”（fait, étant, il a lieu tout seul），完美地设想自身。

当然，文学的到来也与文学意识的出现相关。但是，这种意识和艺术评价并不完全对应，因为它反映的不是鉴赏品味的规则，而是确信：文学事实（le fait littéraire）是一个单独存在的现象，和理念（Idée）一样确定无疑。

但是，在文体自身的命运中获得的这种理念的分离，难道不要求理念自身能完全地实现自我意识么？换言之，如果

文学是思想的一种形式，它难道不是关于这种思想的思想么？我们都知道激起马拉美写作诗歌的关键经验是：“我的思想思考的是它自身，而我只不过是一具尸体。”这就是说，作为绝对存在的诗歌，要求自身成为对思想的思想，并且作者就应该被排除出去，因为作者仅仅是想象了基本的理念，随后让理念自己去探索它自我反思的不同层面：“主人到忘川去淘汲泠泠清泪。”⁵

不过，如果文学的作用就是让理念去实现对思想的思想，那么作者的任务就不仅仅是让他或她的写作风格和基本理念的最初生产相符合，也是要确保、解释和组织作为思想的理念的形成。这样，文学就一直伴随着其生成绝对（*devenir-absolue*）的持续宣言。文学的时代，也就是文学宣言的时代，它将对时代的诊断（从马拉美的“诗的危机”到娜塔莎·米歇尔的“第二次现代性”，还不能忘记布勒东的预言“美要么是震撼人心，否则一无是处”）和被偏爱的写作程式（赫尔墨斯神智学、自反性写作、隐喻等）——这在任何时刻都包含了文学现象的本质——结合在了一起。

因而，我们可以得出以下的结论：文学所思考的，既是在语言中被刻上了大写的“一”的印记的实在，同时也是实在被这样标记的决定性条件。写作的思考过程，是在大写的“一”的有限印记下，语言的自主力量和实在的内在发生的事件之间的共生。

关于文学，还有两个问题亟待回答。

关于实在：什么是在经验世界之外、在“世界之外的任

何地方”发生的事情，同时它还值得被组织进思考，以便能超越虚构的世界与它相遇？

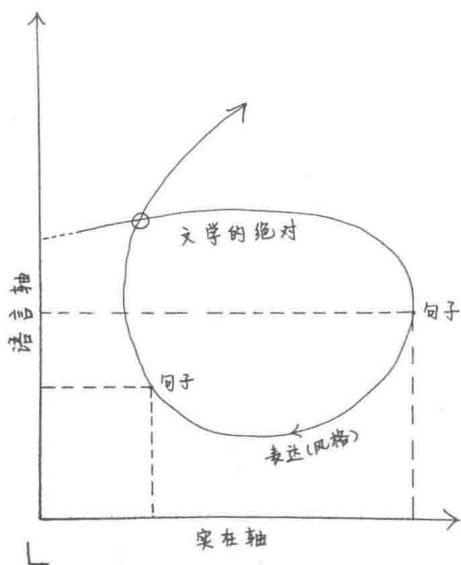
关于语言：在语言中什么是和已经发生的实在相等同的？

文学可以用带有两个坐标轴的图表来表示，并且两个坐标轴的内容本身都不是文学。

第一条坐标轴对应的是已经发生的实在，或者是所有现实的非经验本质。虽然它跳脱于任何一般的故事或是预制的叙事，但这就是文学必须言说的实在。但我确实不认为，虽然布朗肖有时会这么说，这是所有语言从无限中获取力量时伴随着的原初的沉默。关键是要把在思想领域之外发生的事情的独特性引入到思想领域之中，使思想领域对其自由敞开。因为，文学和维特根斯坦的公理（“对于不可言说之物必须保持沉默”）是直接对立的，文学的第一条坐标轴，本质上就是非文学的，是迫切地要去言说已经发生但不可言说的东西。

第二条坐标轴是语言，是具有无限力量的、活跃的发源之地，但它绝不是为了言说它所能够道出的，而是坚决地去探索它所还未言说的，或它不愿或不能言说的。作者是拷打语言的人；他们从中拷问出自省，甚至是——因而这也会带来危险——谎言。

文学的行动——有时被称为是“写作”——就像是在这两条坐标轴里画出的图表，如下：



在这个图表内的任何一点都是“句子”(phrase)。每句子都标志着实在在语言中对应的断裂。将两句句子连在一起(同其他的句子)的积极活动被称为“表达”(phrasé)。而决定表达的规则,就是“风格”,而这只可能从后往前回顾时才能看得清楚。

真正值得注意的是,文学行动的图表总是处处封闭的:一个(或多个)封闭的区域存在,是因为某些点总是重复相交,成为“重叠的点”。如果这样重叠的点并不存在,那么文学的行动就只构成了一场失败:是线性的空虚的扩散,是实体的总体缺场,是无聊的文字和墨守成规的风格。

重叠的点意味着三件事情:

一、在某个特定的点上,它用自己的表达方式重复了语言。我们说,这是在它极具创造性的无知状态中生产出知识,

并且同时终结了这种无知。因为重叠的点的悖逆之处就在于，至少从某种程度上来看，文学的欲望总是关于它自身的形式的知识；是强加给无知的某种故意的自利。

二、思想也是关于思想的思想，将它自己的思考转入一个封闭的区域，成为对思想的内部和外部之间的缝隙的惊鸿一瞥。通过遗迹，文学的行动纪念了它的旅程。

最后，它两次展现了同一个实在的点，以至于我们无法辨别出运动开始时的起点和它最后达到的终点。就像是普鲁斯特的玛德琳蛋糕⁶，实际存在的点变成了一个绝对，从而不再可能辨别出初始和终点。它及时逃离了情境。在文学作品自身中，它成了永恒的伤疤。

事实上，这是我们在文学作品中才遭遇的点，而远不是我们在其中阅读到的。正是文学行动本身，才被传递和呈递给我们（此时，传递和呈递是同一件事情）。它践行了前苏格拉底的名言：“存在是一，我从这里开始；因为我将再次回到这里。”这个重叠的点就是大写的“一”的象征留下的印记，是实在的实在，也就是亨利·詹姆斯的“地毯上的图案”。对詹姆斯来说，浪漫主义者给出了最中肯的也是最高的评价：文学的绝对，属于所有永恒的写作。

¹ 塞利纳以新的方式改变了法国文学传统的写作方式，打破了传统的叙事节奏，引入大量的俚语和行话。从《茫茫黑夜漫游》开始，塞利纳就通过这种独特的写作风格，展现出极端的虚无主义，记录了当时社会上人们的绝望和混乱，这场“文学的革命”所带来的主题和风格，被称为“些微的乐章”（*petite musique*）。——译注

² 安德烈·马尔罗（André Malraux, 1901—1976），法国小说家，曾被戴高乐总统任命为法国文化部长。他的作品《人类的命运》获得了法国龚古尔文学奖。——

译注

³ 娜塔莎·米歇尔（Natacha Michel, 1941—），法国小说家，哲学专业出生，她的作品透露着批判的思考，著有《欧洲的中国》、《灰暗的天空》等。——译注

⁴ Assumption：圣母玛利亚完成尘世之旅，其灵魂和肉体一起升入天际的时刻。——

译注

⁵ 出自马拉美的十四行诗《自寓》（Ses purs ongles très haut...）。参见《马拉美诗全集》，葛雷、梁栋译，杭州：浙江文艺出版社，1997，93。——译注

⁶ 据说，普鲁斯特的《追寻逝去的时光》的灵感来自于现实生活中他品尝玛德琳蛋糕的时刻，因而在书中玛德琳蛋糕也是反复出现的一个重要意象，成为串起其时间经验的重要元素。——译注