

写作的零度

这是罗兰·巴特的第一部结集著作，初版于1963年。它字数不多，但问世之后，立即引起了文艺理论界的注意。在这部著作中，作者开创性地把索绪尔语言学的概念用在了文艺研究方面，使人耳目一新，尽管这种运用在有过的地方还显得有些生硬。这些概念有：语言，它是一整套词汇的语法规则，主要体现社会性和历史性；言语，它是个人对于语言的运用，体现的是个体性；言语活动，它包括语言和言语两个方面，指的是人类的一种实践活动。这些都是我们读懂这本书及其以后著作的关键性概念。罗兰·巴特的分析使人们进一步了解了文学现象及相关问题，他提出的不少命题，如写作，写作的零度，都是需要我们认真加以研究的。全书共十篇，我们在此选译了八篇。

什么是写作？

我们知道，语言是规约与习惯的集合体，是同一时代作家所共通的。这就意味着，语言如同一种自然属性，它完全贯穿于作家的言语之中，而不赋予言语任何形式，甚至也不会孕育言语：它就像是包容着各种真理的一个抽象圈，一个单一的动词仅在这个圈外才开始充实起来。它包含着整个文学创作，几乎就像天空、大地和它们的接合之处为人划定通常的栖身之地一样。它不是材料储库，而是地干线，也就是说，既是一种极限，又是一处驻留地，一句话，它是一种布局的可靠的范围。严格地讲，写作者不能从语言上汲取任何东西：对于写作者来说，语言更像是一条直线，逾越它也许将说明言语活动的超自然属性：它是一种动作的场域，是对一种可能性的确定和期待。它不是一种社会介入的场所，而仅仅是一种无选择的生理反射，是人们的共同财富，而不是作家的财富；它独立于文学的程式而存在；它从定义上讲是一种社会对象，而不是被选定的社会对象。没有任何写作者可以把他的自由很自然地置入混沌的语言之中，因为贯穿语言的，是整个历史，是以自然方式存在的完整而统一的历史。因此，对于作家来说，语言只不过是人的一种地平线，它在远处建立某种亲密关系，而这种关系又是完全否

定的：说加缪 和格诺 说同一种语言，这只不过是借助于一种分化过程来推测他们所不说的所有古代或未来的语言：作家的语言悬浮于废弃的形式与未知的形式之间，它不是一块土地，而是一种极限；作家只要说话，他就会像俄耳普斯^③转身那样失去其步态的稳定意指和其社交活动的基本姿势，而语言正是他所说的一切的轨迹。

因此，语言是存在于文学之中的。风格却几乎是在外面的：某些意象、某种叙述方式和词汇都出自作家本身及作家的过去，逐渐地形成其艺术的规律性东西。于是，在风格的名下，便形成了一种自给自足的言语活动，这种言语活动只潜入作者的个人隐秘的神话中，只潜入言语的亚躯体中，而词与事物的第一次偶联就在这里形成；有关风格的存在性的重要动词词干也一劳永逸地在这里建立。不论风格多么细腻，它总是有某种粗糙的东西：它是一种没有目的的形式，它是一种动力的产物，而不是一种意愿的产物，它类似于思想的一个单一的垂直维度。它所依赖的是一种生物学和一种过去，而非一种历史：它是作家的“东西”，是他的光荣和桎梏，是他的幽静之处。风格作为个人的封闭步骤，它与社会无关却被社会所明了，它绝不是一种选择的产物和一种有关文学思考的产物。它是仪礼中的个人部分，它从作家的神秘内心深处升起，却翱翔在作家的责任之外。它是一个不被人所知的秘密肉体的装饰音；它靠一种需要而发生作用，就像花枝萌发，它只不过

① 加缪 (A · Camus, 1913—1960)：法国存在主义小说家、剧作家。——译注

② 格诺 (R · Queneau, 1903—1976)：法国著名小说家。——译注

③ 俄耳普斯 (Orphée)：古希腊神话中善弹竖琴的歌手。——译注

是一种盲目而顽强的变形的表现期，是产生于肉体和世界的限度内的亚言语活动的一部分。确切地讲，风格是一种萌发现象，它是一种心境的蜕变。所以，风格的暗示是在深层分布的；言语具有水平的结构，它的秘密与它的用词处于同一界线上，而且，它所掩盖的部分由其继续的时间所揭示；在言语之中，一切都是现成的，目的在于马上能用，而动词、沉默及它们的运动则涌向一个废弃的意义：这是不留痕迹又毫不迟疑的一种转移。相反，风格只有一个垂直面，它潜入人的封闭记忆之中，它从某种经验出发来形成自己的混沌性；风格从来不是隐喻以外的东西，也就是说，它只是文学意向与作者躯体结构之间的一种方程式（必须想到，结构是一种时间的积淀）。因此，风格便一直是一种秘密；但是，它所默默地依靠的不是言语活动的多变而又不断延续的本性；它的秘密是封闭在作家躯体内的一种记忆；风格的暗示能力并不像言语那样是一种速度现象（在言语中，没有说出的话仍然是言语活动的一种暂时停歇），而是一种密度现象，因为，深深地直立于风格之下、或艰难或灵活地聚在其修辞格中的，则是与言语活动毫不相干的现实生活片断。这种蜕变的奇迹使风格成了某种超文学操作方式，又是这种操作方式把人带到了力量与魔法的门槛口。由于风格的生物学起因，所以它处于艺术之外，也就是说处于连接作家与社会的契约之外。因此，我们可以设想，有些作家宁肯要艺术的安全性，而不要风格的孤独性。无风格作家的典型，是纪德，他用手工艺方式从某种古典主义的精神中开掘现代的情趣，完全像

圣-萨爱恩 改编巴赫 作品，或布朗克 改编舒伯特 作品那样。与此相反，近现代诗歌——雨果、兰坡 或夏尔^⑥的诗歌——却充满了风格，并且也只在从诗的意向方面谈问题时才是艺术。正是风格的威严即言语活动与作家的双层肉体之间绝对自由的联系，迫使作家成了飘逸于历史之上的一股清新之风。

因此，语言的水平线与风格的垂直线为作家划定了一种自然属性，因为他既不能选定这一条线，也不能选定那一条线。语言在运转时，就像是可能之事的最初极限所表现的那种消极的运转状况，而风格则是连接作家的气质和他的言语活动的一种需要表现。在前者那里，作家找到了与历史的亲近关系；在后者那里，他找到了与本人过去的亲近关系。在这两种情况里，都关系到一种自然属性，即一种亲近姿态，而在这种姿态中，人体的能量仅仅是操作性的，它用于风格的列举，用于语言的转换，但从不用来判断和表明一种选择。

然而，任何形式也都是一种价值；因此，在语言与风格之间，就为另一种有形的现实留下了一席之地：写作。不论何种文学形式，总有情调、气质的一般选择，而作家正是在此明确地表现出个性，因为正是在此他介入了进来。语言与风格是先于言语活动的任何问题而存在的材料，语

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

② 巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685—1750)：德意志作曲家。——译注

③ 布朗克 (Francis Poulenc, 1899—1963)：法国作曲家。——译注

④ 舒伯特 (Franz Schubert, 1797—1828)：奥地利作曲家。——译注

⑤ 兰坡 (A. Rimbaud, 1854—1891)：法国早期象征派诗人。——译注

⑥ 夏尔 (R. Char, 1907—1987)：法国著名诗人。——译注

言与风格是时间和生物人的自然产物；但是，作家的确切身份只能在语法规范和风格的不变成分之外才真正得以确定，因为在那里，首先汇聚和封闭在一种完全纯真的语言本性中的写作连续体，最后将变成一种完整的符号，变成对于一人类行为的选择和对于某种利益的肯定，因此，也就把作家置于对一种幸福或一种苦恼的阐述与交流之中，同时把他的言语的既规范又特殊的形式与他人的广泛历史联系起来。语言与风格都是盲目的力量；写作是一种具有历史连带性的行为。语言与风格都是客体；写作是一种功能：它是创作与社会之间的联系，它是因其社会目的而得以改造的文学性的言语活动，它是因其具有的人的意志而被理解并因此与历史的重大转折密不可分的形式。例如，梅里美 和费纳隆 因语言现象和风格变化而有别；然而，他们却使用带有相同意向的言语活动，他们依据相同的有关形成与内容的观念，他们接受相同的规约范畴，他们是同一些技术性反射的发源地，他们相距一个半世纪，却以同样的姿态使用相同的工具，也许这种工具外表上已有所改变，但从其所处的情境和用法上看却丝毫未变：总之，他们具有相同的写作方式。相反，几乎是同时代作家的梅里美和洛特雷阿蒙 、马拉美 和赛利纳^⑤、纪德和格诺、

- ① 梅里美 (P. Mérimée, 1803—1870)：法国著名小说家。——译注
- ② 费纳隆 (François de Salignac de la Motte Fénelon, 1651—1715)：法国古典主义作家、评论家。——译注
- ③ 洛特雷阿蒙 (Isidore Ducasse Lautréamont, 1846—1870)：法国诗人。——译注
- ④ 马拉美 (Stéphane Mallarmé, 1842—1898)：法国诗人，象征派代表人物。——译注
- ⑤ 赛利纳 (L. F. Céline, 1894—1961)：法国作家。——译注

克洛岱尔 和加缪，尽管他们曾说过或现在还说着处于同一历史状况的我们的语言，但他们却使用着截然不同的写作方式；这些作家的笔调、叙述方式、结尾方式、道德教益以及言语的朴实程度都把他们区分了开来，以致时代的相同和语言的一致与如此对立和深受这种对立本身所限定的写作相比，实在微不足道。

这些写作虽然有别，但却是可比较的，因为它们都产生于一种相同的活动，那就是作家对其个人的形式在社会上的利用和他所做选择的思考。写作由于处于文学问题的中心（有写作才会有文学问题），因此，它基本上是形式的道德论，它是作家对于他决定把其言语活动的本性置于其中的社会空间所做的选择。但是这种社会空间绝不是一种有效利用的社会空间。对于作家来讲，问题不在于选择他为之写作的社会群体：他很清楚，除非指望一场革命，否则这种选择只能是用于同一社会。他的选择是意识的选择而非功效的选择。他的写作是一种思考文学的方式，而非推广文学的方式。或者进一步说：正是由于作家一点都改变不了文学创作的客观条件（这些纯粹是历史的条件躲避他，哪怕他意识到了它们），所以，他才自愿地把对于一种自由的言语活动的需要转移到这种言语活动的起源方面，而不是它的完成的阶段。因此，写作是一种含混的现实：一方面，它无可争辩地产生于作家与他所处社会的对立；另一方面，从社会的合目的性出发，它通过某种悲剧的移情作用，把作家遣回到他的创作所依赖的最初手段上。由

克洛岱尔（Paul Claudel, 1868—1955）：法国诗人和剧作家。——译注

于不能为作家提供一种自由完成的言语活动，历史便建议他采用一种自由产生的言语活动。

于是，写作的选择及其责任便明确地提出了一种自由，但是这种自由在历史的不同时期其极限是不一样的。作家不能在某种超越时间的文学形式库中选择其写作方式。一位已知作家可能运用的写作只有在历史和传统的压力下才能确立：存在着一种写作的历史；但这种历史是双重的：甚至就在一般历史提出——或强加——一种新的有关文学性言语活动的问题时，写作仍充满对其先前使用习惯的记忆，因为言语活动从来不是纯真的：词句具有辅助的记忆能力，它可以神秘地进入新的意指之中。确切地讲，写作正是自由与回忆之间的和解，它是回忆的自由，而这种自由只有在选择的姿态中而不再在其时间的延续中才是自由的。今天，我也许可以选择这样或那样的写作，可以在这种姿态中确认我的自由和追求一种清新或一种传统；若是不逐渐地变为别人甚至我自己的词语的俘虏的话，我便不能再在一种时间延续中发展这种自由。一种来自于所有先前的写作、甚至来自于我个人过去的写作的顽固的残余影响，盖住了我的词语的现时声音。每一个写出的痕迹，就像一种在先是透明、纯净和中性的化学元素一样迅速沉淀，因为在这种元素内，只要时间一延续，就会使整个反应过程浮现出来，就会使全部隐蔽物越来越稠地显示出来。

像自由一样，写作也只是一种时刻。但是，这种时刻是历史的最为清晰的时刻之一，因为，历史总是而且首先是一种选择和这种选择的极限。正是由于写作衍生于作家的含有意义的动作，所以它比文学的其他截面更明显地与历史处于同一水平上。古典主义写作的一致性在几个世纪

间没有变化，而近现代的写作的多样性百年来繁衍不止，甚至达到了文学现象本身的极限，在法国，写作的这种分裂情况与整个历史的重大危机是非常相符的，而这种危机在严格意义的文学史中是看得极为含混的。使巴尔扎克与福楼拜“思想”有别的，是学派变化；使他们的写作相对立的，是在两种经济结构发生交替从而在其接合过程中引起精神与意识决定性变化时刻所出现的一种基本断裂。

存在诗歌写作吗？

在古典主义时期，散文和诗歌是高雅华贵的东西，它们的区别是可以测定的；它们就像两个相距不远也不近的毗邻的数字，而不同的则是它们的数量。假如我把散文称作最小的话语，即思想的最经济的载体，又假如我把 a、b、c 称作言语活动的特殊属性——它们虽然无用但起装饰作用，例如格律、韵脚或习惯意象，那么，词句的整个表面就将处于茹尔丹 的两个方程式中：

$$\text{诗} = \text{散文} + a + b + c$$

$$\text{散文} = \text{诗} - a - b - c$$

由此可以明显地看出，诗歌总是有别于散文。但是，这种区别不是本质的，而是数量上的。因此，它不损害言语活动的统一性，这种统一性是古典主义的信条。人们根据各种社会机遇程度不等地配用说话方式，此时为散文，洋洋洒洒；彼时为诗歌，细腻高雅。这些均为上流交际社会的表达方式的规矩，但到处都是一种言语活动，它反映了精

茹尔丹（Frenzt Jourdain, 1847—1935）：法国建筑师、作家和文学评论家。——译注

神的各种永恒的范畴。古典主义诗歌仅仅被人感觉为散文的一种装饰性变态，它是一种艺术的成果（亦即一种技巧的成果），而从来不是另一种言语活动或是一种特殊感觉的产物。这样一来，任何诗歌只不过是一种潜在散文的装饰性、暗示性或带有附加成分的等同物，这种散文的本质和力量均蕴藏在任何一种自我表达方式中。“诗学”，在古典主义时期，不表明情感的任何范围和深度，不表明任何相互关联性和不同的领域，而仅仅表明一种词语技巧的变化，即按照比会话技巧更美因而更社会化的规则“自我表达”的一种词语技巧的变化，也就是把一种因其明显的规约而社会化的言语投射到完全以精神武装的一种内在思想之外的那种词语技巧的变化。

就这种结构而论，它在自兰坡（而非波德莱尔）以来的近代诗歌中荡然无存，除非依据经过调整的一种传统方式重新采用古典诗歌的那些必要的形式：诗人从此把他们的言语确立为一种封闭的自然属性，它要同时包孕着言语活动的功能与结构。这样一来，诗歌就不再是饰以华丽辞藻和没有自由的散文了。它是一种不可简化又无继承的性质。它不再是属性，而是本质，因此，它完全可以不用符号，因为它本身具有自然属性，而无需向外界表明其是什么：诗歌言语活动与散文言语活动已被充分地区分开来，以致可以放弃表明它们之间相异性的那些符号。

此外，思想与言语活动之间的所谓关系也颠倒了过来；在古典艺术中，一种完全形成的思想可以产生“表达”它和“解释”它的一种言语。古典主义思想无时间延续性，古典主义诗歌只具有对其技巧性布局是必要的延续性。相反，在近现代诗歌中，词语产生一种形式连续性，而在这

种连续性中，又逐渐地显示出没有这些词语便不可能形成的一种智力与情感密度；这样一来，言语便是更富有精神构思的时间，在这种构思中，“思想”是逐渐地被词句的偶然性所加工和确立起来的。这种词语机遇，由于能结出一种意指的成熟果实，因而以一种诗歌时间为前提，该诗歌时间不再是某种“制造”的时间，而是某种可能的经历的时间，即一种符号与一种意愿的相遇过程。近现代诗歌与古典主义艺术因一种差异而相互对立，这种差异利用了言语活动的整个结构，在这两种诗歌之间只留下了同一的社会学意愿，而未留下其他共同之处。

古典主义言语活动（散文与诗歌）的构成，依据的是关系，也就是说，所有的词语都为了各种关系而尽可能地抽象。没有一个词因其自身而意蕴丰富，它勉强是一事物的符号，它更是一种联系的渠道。它不深入到与其外形共存的一种内在现实之中，而是一经说出便伸向其他的词，以便形成一种表面的意向链。观察一下数学言语活动，也许会使我们理解古典主义散文与诗歌的关系性质：我们知道，在数学写作中，不仅每种数量具有一个符号，而且连接这些数量的所有关系也由运算、等式或区分标记表示出来；可以说，数学连续性的全部运动都来自对其各种联系的清晰读解。古典主义言语活动为一种类似的运动赋予了活力，尽管它显然不需要那么精确：它的词语，由于严格地求助于耗尽其新鲜感的传统，而躲避音响和语义变化，这种变化会把言语活动的趣味汇聚为一点，而且也会为一种分配不佳的快感而停止智力活动。古典主义的连续性是一种密度均等的成分接续状况，这种连续性承受着同样的

情绪压力，并从这些成分中获得一种个体的并像是被创造出来的意指倾向。诗歌词汇本身是一种习惯词汇，而不是一种创造词汇：诗歌中的意象在总体上和非孤立地去看是特殊的，它们从习惯上讲而非从创造性上讲是特殊的。古典主义诗人的功能不在于找到意蕴更丰富或更响亮的新词，而是调整古时的规章，完善一种关系的对称或简洁，把一种思想带到或压缩到一种格律的准确极限之内。古典主义的奇思均为关系奇思，而非词语奇思：它是一种表达艺术，而非创造艺术；在此，词语不会像后来那样，从某种突然的意想不到的高度来再现一种经验的深度和特殊性；它们根据一种优美或装饰性的安排原则而在表面上得到布置。人们极为满意的是把它们聚拢在一起的表达程式，而不是它们的力量或它们本身的美。

古典主义言语也许达不到数学网系的完美功能：其各种关系不是由一些特殊的符号来表现的，而仅仅是由形式及安排的变化来表现的。正是词语的收缩即它们的排列在实现古典话语的关系本性；古典主义词语，由于用于很少的一些总是相似的关系，所以正在向着一种代数学发展：修辞格及程式化的表达是一种联系的潜在性工具；它们为了话语的一种更为相互关联的状态，已经失去了自己的分量；它们按照化学价的方式在起作用，并画出布满对称衔接、星状衔接和交叉衔接的一种文字领域，在这一领域里，由于从未停止引起惊奇而出现新的意指意向。古典主义话语的各个部分一经提供了它们的意思，就变成了载体或告示，并总是把一种意义运往远处，该意义不愿沉积在一个词的底处，而是想扩展到一种完整的智力活动即传播之中。

不过，在雨果曾试图使亚历山大体（它是所有格律中

最讲求关系的诗体)蒙受的失调中,已经包含了全部后来的现代诗歌的情况,因为问题的关键在于消除一种关系意向,而代之以一种词语分裂。现代诗歌——既然必须把它与古典主义诗歌和任何散文对立起来——实际上在破坏言语活动的自发起作用的本性,而仅残存下来这种言语活动的词汇基础。在这些关系中,它只保留了它们的运动、它们的音乐,而不是它们的真相。词语在由一些空洞的关系组成的线上分裂,语法失去了它的目的性,它变成了韵律学,它仅仅是为介绍词语而延续的一种变化。严格地讲,各种关系并没有被取消,它们仅仅是一些被守住的位置,它们是对各种关系的滑稽模仿,而且,这种虚无是必不可少的,因为词语的密度必须摆脱一种空洞的魅力,就像没有内容的一种声音和一种符号,就像“一种狂怒和一种神秘性”。

在古典主义言语活动中,正是各种关系在支配词语,然后又立即把它带向一种总是被设想的意义;在现代诗歌中,各种关系只不过是词语的扩张,词语是“住所”,它像一种起因被置于功能的韵律之中,这些功能听得出却看不见。在此,各种关系使人入迷,但正是词语在孕育和充实对于一种真实的突然揭示;说这种真实归属于诗歌范围,仅仅是说诗歌词语永远不能是虚假的,因为它是完整的;它闪耀着无限的自由之光,并时刻准备照向那无数不确定和可能的关系。各种确定的关系一旦被废除,词语就只有垂直的投射,它就像潜入全部意义、全部反应和全部余磁作用中的一块巨石或一根立柱:它是一个直立的符号。诗歌词语在此是一种没有直接的过去、没有环境因素影响的行为,这种行为只能使对于与其密不可分的各种起因的反

应呈现为厚厚的阴影。于是，在现代诗歌的每个词语之下，都有某种地理结构存在，名词的全部内容就在这里汇聚，而不再像在古典散文和诗歌中那样只汇聚其选定的内容。词语不再事先为社会化的话语的一般意向所引导：诗的消费者，由于没有了选择关系的指引，便直接面对词语，并把词语当作带有其各种可能意义的一种绝对数量来接受。在此，词语带有百科全书的性质，它同时包含了所有的词义，一相关的话语也许早已使词语在其中做了选择。因此，它在实现着在字典或诗中才有可能的一种状态，在这种状态中，名词可以无冠词而生存，它可以达到一种零的状态，该状态同时容纳着所有过去和未来的规定。词语在此具有一种属的形式，它是一种范畴。每一个诗歌词语都因此而是一种意想不到的对象，都是一个可以飞出言语活动的所有潜在意义的潘多拉盒子；因此，它总是与一种特殊的好奇心，与一种神圣的贪婪性一起产生和运用的。词语的这种饥饿欲，由于为整个现代诗歌所共有，因此把诗歌言语变成了一种可怕的非人言语。这种饥饿欲在建立充满空白和光亮的一种话语，即充满空缺与意义丰富的符号的一种话语，这种话语既不能预料又不能固定意向，在此，它与言语活动的社会功能极为对立，以致只要简单地求助于断续的言语就会打开所有超自然本性的途径。

实际上，如果自然本性不是丰满的、可占有的、无漏失和无阴影的，并且是完全服从于言语圈套的，那么，古典主义言语活动的合理安排意味着什么呢？古典主义的言

潘多拉盒子：潘多拉是希腊神话中人类第一个女子，宙斯给她一个盒子，后来盒子被打开，里面装的各种祸害都被放了出来，散布于人间。——译注

语活动总是归于一种说服性的连续过程，它设立对话，它建构一个这样的世界：在这个世界中，人不是唯一仅有的，词语从不具有事物的可怕重量，言语总是与他人的相遇。古典主义言语活动是喜悦活动的承载者，因为这是一种直接社会性的言语活动。没有任何一种体裁、任何一种古典主义的作品不为自己假设一种集体的和口语的消费；古典主义文学艺术是流行于以阶级类聚的人们之间的一种客体，它是为口头传播、为依据上流社会的各种偶然性来调整的一种消费而构想的产品：这主要是一种口头言语活动，尽管它有着严格的编码规则。

相反，我们已经看到，现代诗歌过去一直在破坏言语活动的各种关系，并把话语重新引向词语的一些定点。这便导致了在对自然本性的认识中的反向情况。新的诗歌言语活动的间断性建立的是一种不连贯的自然本性，它只借助于词语的块体结合表现出来。在功能的退缩为世界的联系带来黑夜的时候，客体则在话语中占据较高的位置：现代诗歌是一种客观诗歌。自然本性在现代诗中变成了由相互关联的可怕客体组成的一种不连续性，因为这些客体只有潜在的联系；没有人为它们选定一种主导意义或选定一种用途或服务内容，没有人强加于它们一种等级关系，没有人把它们简化为对于一种精神行为或一种意愿而最终则是一种温情的意义表达。于是，诗歌词语的分裂形成一种绝对的客体；自然本性变成了一系列的垂直特征，客体满载着其所有的可能性一下子立了起来：它只能标志出一个未被充满而且甚至可怕的世界。这些词语－客体，无任何联系，并带有其分裂时的剧烈性，其纯粹机械性的震动触及下一个词语但又立即消失，这些诗歌词语排除人：现代