**《显义与晦义》（罗兰·巴尔特文集）**

****

**罗兰·巴尔特文艺批评经典**

**版权信息**

书名：显义与晦义（罗兰•巴尔特文艺批评经典）

定价：42.00元

作者：[法]罗兰·巴尔特

译者：怀宇

书号：ISBN：978-7-300-23540-0

出版：中国人民大学出版社 2018年01月

开本：32开 148\*210

装帧：平装

类别：①散文－法国－ 现代 ②符号学－日本

中图法分类：①I565.65②H0

**读者对象**

符号学研究者、文艺批评家等

**关键词**

文艺批评、符号学、罗兰·巴尔特、艺术、绘画

**内容简介**

《显义与晦义》是罗兰•巴尔特的第三部“文艺批评文集”。与他谈论文学的方方面面的第一部、第二部和第四部文艺批评文集不同的是，第三部是有关各种艺术的论文集。像罗兰•巴特写过的其他大部分文本一样，符号学思想也贯穿着这第三部文集，因此，也可以称其为作者论述艺术符号学的论文集。读者可以在这部《显义与晦义》一书中，看到作者对于摄影、广告、书写、绘画、音乐等领域的符号特征所做的细致和精彩的分析，这有助于我们把握不同艺术类型的特征。

**作者简介**

罗兰•巴尔特，法国著名结构主义文学理论家与文化评论家。其一生经历可以大致划分为三个阶段：媒体文化评论期（1947-1962）、高等研究院教学期（1962-1976），以及法兰西学院讲座教授期（1976-1980）。他和存在主义大师萨特在第二次世界大战后法国文学思想界前后辉映，并被公认为蒙田以来法国最杰出的散文大家之一。

**章节目录**

第一部分 可视对象的书写

照片

摄影讯息

图像修辞学

第三层意义

再现

古希腊戏剧

狄德罗、布莱希特、爱森斯坦

解读:符号

字母的精神

埃尔泰或字母艺术家

阿尔桑保罗多:修辞学家与魔术师

解读:文本

绘画是一种言语活动吗?

安德烈•马松的书写符号学

解读:举动

赛伊•通布利或数量不大但质量很高

解读:艺术

艺术的智慧

威廉•冯•格勒登

艺术，这老东西……

身体

雷吉肖和他的身体

第二部分 音乐之躯

听

音乐实践

嗓音的微粒

音乐、嗓音、语言

浪漫歌曲

喜爱舒曼

快速

对第一部分的补遗

附论

**精彩样章**

**文摘①**

**导读**

怀宇

《显义与晦义》是罗兰•巴尔特（R. Barthes，1915-1980）的第三部“文艺批评文集”。与他谈论文学方方面面的第一部、第二部和第四部文集不同的是，第三部文集是有关多种艺术——概括说来是关于图像和音乐——的文章集结。像另外三部一样，符号学思想也贯穿在这部书中，因此，也可以称其是作者对于艺术符号学方面的发声。不过，我们能明显地看出，他对于艺术对象的分析没有脱离他对于符号学的整体运用。由于本书没有对相关符号学理论和罗兰•巴尔特的符号学思想进行较为集中的论述，所以，本篇“导读”打算在这两方面做一点粗线条的介绍和梳理，以利于读者阅读。

一 、法国现代符号学思想，主要源于瑞士著名语言学家索绪尔（F.de Saussure，1857-1913）的语言学理论和后续一些学者的贡献。索绪尔在其《普通语言学教程》中对于言语活动的科学做了完全创新的论述，并首次指出了对于社会生活中的符号生命建立符号学的可能性。实际上，罗兰•巴尔特也正依据索绪尔的相关论述建立起了自己的符号学构想。

首先，对于言语活动的拆分。索绪尔在1916年由他的学生整理出版的《普通语言学教程》中将言语活动（langage）拆分为两个组成部分，即语言（langue）和言语（parole）。索绪尔认为，“在任何时候，言语活动既包含一个已定的系统，又包含一种演变” 。这个“已定的系统”便是语言，它“是通过言语实践存放在某一社会集团全体成员中的宝库，一个潜存在每一个人的脑子里，或者说得更确切些，潜存在一群人的脑子里的语法体系”;而那“演变”的成分则是言语，“个人永远是它的主人”。“把语言与言语分开，我们一下子就把（1）什么社会的，什么是个人的;（2）什么是主要的，什么是从属的和多少是偶然的分开来了。”用现在的话说得明白一些，语言是社会的人都可使用但也都要遵守的一套表达规则，而言语则是个人对于这一套规则的运用;在我看来，这在一定程度上，就是人们所概括的一般与个别的关系。但是，语言与言语是不能完全相脱离的，语言是言语的基础，而言语则是语言发展的依据和渠道。由于语言是表达观念的一种符号系统，而它又比任何其他系统更适宜于使人了解符号学的问题，因此，在设想建立一种研究社会生活中符号生命的科学时，语言与言语的划分就是非常重要的:将社会生活中不同符号按照语言概念和言语概念来进行划分，无疑已经是一种内容丰富的符号学探索。这便是罗兰•巴尔特在分析服饰时（见《服饰系统》）多次为我们做出的范例。在这本《显义与晦义》中，语言与言语两个概念的出现频率非常之高，并且始终保持着索绪尔给出的定义。因此，在对这两个概念有所了解的前提下，获得在书中各种情况下提及的这两个概念的正确理解，也就非常重要。

其次，关于符号性质。索绪尔认为，对于有声语言来说，符号是音响形象与概念的结合，“我们把概念与音响形象的结合叫做符号” ，也就是说，两者缺一就不能构成符号。音响形象就是符号的“能指”（signifiant）部分，概念就是“所指”（signifié）部分。如果从有声语言扩大到书写语言，那么，符号就是书写标志与概念的结合。索绪尔认为，符号具有任意性特征，就是说，符号的能指与所指在最初结合时是任意的。但在结合之后，符号便具有了稳定

性，也就是说，不能随意地改变这种结合。罗兰•巴尔特发展了这一论述，他总结，符号具有层递变化的特征，即一个能指与一个所

指构成第一个符号，这第一个符号作为一个新的能指借助一定的修

辞手段与另一个新的所指（概念）结合，构成第二个符号，而第二

个符号所给出的意指就是内涵。他由此得出的结论是，文学文本属

于“二级符号”。可以说，关于二级符号的论述，是罗兰•巴尔特

为符号学做出的重大贡献，他也将其用在了多个领域的分析之中。

从理论上讲，这样的结合还可以继续下去（可参阅其《神话》一

书，法文原版第193 247页“今日之神话”）。至此，我们明确地看

到，罗兰•巴尔特的二级符号学理论，带有明显的“符号三角形”

的特征，即以“能指”为第一项、以“所指”为第二项和以“意

指”为第三项组成的三角形关系，但它不同于美国符号学家皮尔斯

指出的“表象”、“对象”和“解释”之间的三角关系。索绪尔在

《普通语言学教程》中对于语言符号的“意义”（“signification”，现

在多被翻译成“意指”）早有论述，但他是将这一概念放在“能指”

与“所指”之外作为一种联系来论述的，而且他没有引进符号的层

级概念。纵观罗兰•巴尔特的符号学论述，笔者认为，在不同的领

域发现不同层级符号的能指与所指的结合方式，特别是对于在二级

符号基础上寻找意指即内涵，占去了他大部分研究工作。读者可以在这部《显义与晦义》一书中看到作者对于摄影、广告、书写、绘画、音乐等领域的二级符号的意指或内涵所做的细致和精彩的分析，而这种分析有助于我们把握不同艺术类型的特征。

索绪尔有关符号的“形式”与“实质”的论述，对于理解符号的本质也是非常重要的。《普通语言学教程》告诉我们:“在语言里，我们不能使声音离开思想，也不能使思想离开声音。……所以语言学是在这两类要素相结合的边缘地区进行工作的;这种结合产生的是形式（forme），而不是实质（substance）。” 紧接着，他又强调说:“语言是形式而不是实质。” 这一论点在语言学和符号学理论中意义重大。在西方传统哲学思想中，“实质”对立于“偶性”

（accident）。实质指在一个有可能变化的主题中那种稳定的东西。亚里士多德就将实质看成生命存在的内在原因。但是，在《普通语言学教程》中，索绪尔却从否定的意义上引入了“实质”概念，并将其与“形式”相对立。那么，语言为什么是“形式”呢?索绪尔说:“语言是一个系统，它的任何部分都可以而且应该从它们共时的连带关系方面加以考虑。”“在语言里，每项要素都由于它同其他各项要素对立才能有它的价值。” ③ 可见“语言”是一种关系，是一种“组织机制”，是一套“语法规则”，因此也就是一种“形式”，而这种“形式”，格雷玛斯（A.J.Greimas）将其说成“接近于我们的结构概念” ④ 。在这一方面，后人做了这样的论断:既然“语言”是“形式”，那么，与之相对的“言语”，也就自然是“实质”。由于言语是对于语言的运用，也就是说，言语表现语言，那么，说“实质”表现“形式”也就顺理成章了。这样一来，“形式”反而是内在的、稳定的，而“实质”却是外在的、变化的了。我们似乎可以将“实质”理解为“外在的实际表现”（索绪尔将“意义”也包含在“实质”之中）。《显义与晦义》中的多篇文章，谈到了在具体艺术表现中形式与实质的关系，希望读者能结合这里的介绍去理解它们。

最后，关于组合关系与聚合关系问题。这里涉及语言符号的连接。索绪尔认为，“语言各项要素间的关系和差别都是在两个不同的范围内展开的” 。“一方面，在话语中，各个词，由于它们是连接在一起的，彼此结成了以语言的线条特征为基础的关系，排除了同时发出两个要素的可能性。……另一方面，在话语之外，各个有某种共同点的词会在人们的记忆里联合起来，构成具有各种关系的集合。”于是，便形成了横向的组合关系（也翻译成“句段关系”）和纵向的聚合关系（亦称“联想关系”）。语言中的联想关系表现为多方面，例如同义、反义、近义、同音、同韵等。著名俄裔美国语言学家雅格布森（Roman Jakobson，1896-1982）对于这两种关系的研究付出了巨大努力。他的结论是，组合关系轴是换喻轴，聚合关系轴是隐喻轴。罗兰•巴尔特也在这方面做出了自己的贡献，他结合不同艺术领域发现了不同的组合关系和聚合关系，也为确立艺术领域的符号学研究打下了基础。

这本书所收文章，起于1961年，止于1977年。从时间上来讲， 它们横跨罗兰•巴尔特研究生涯的十余年，即从第一个写作时期 （神话写作时期）的后期起，中经符号学研究时期和文本性研究时 期，最后至道德写作时期，反映了他对于艺术符号的不断探讨和思 考。但是，从总的情况看，他的符号学分析仍然属于索绪尔主张建 立的结构论符号学（sémiologie），其所实践的是对于“不连续性” 的分析，其分析对象是文本的“散在的单位”（他对于音乐的符号 学分析已有所变化），这与分析对象为“连续体”的后结构主义和 巴黎符号学学派有着明显的区别。 需要说明的是，就像理论符号学本身还处于百家争鸣和不断得 到综合的过程中一样，有关艺术门类的符号学探索也正处于逐渐形 成和发展过程中，许多概念和方法随着时间的推移也在变化。然而 毋庸置疑，罗兰•巴尔特是艺术符号学探索的先驱之一。同时，艺 术符号学在今天的发展，已经可喜地超越了罗兰•巴尔特当年的论述。

二、《显义与晦义》包括两大部分内容。第一大部分，是对于视觉

艺术的符号学阐述。我们先来看这一部分。 首先，视觉艺术范围广泛。罗兰•巴尔特在这一部分中就分析 了摄影、多种形式的绘画，还有戏剧等。我们在此将着重介绍其关

于摄影图像方面的符号学思想，因为他也是以基本相同的符号学思

想论述其他视觉艺术的。

罗兰•巴尔特首先告诉我们，摄影（照片）是一种讯息存在方

式。讯息（message）一词，在书中频繁出现，它指的是符号呈现

状态中那个“能指”的部分，并不是符号所传达的信息（informa-

tion）即“所指”。乍一看，这种讯息似乎是无编码（无规则）的，

因为它被一般理解为对客观对象的一种复制。其实不然，这种讯

息，在其类比性内容（场面、对象、景物）之外，都直接和明显地

形成着被业内人士说成是摄影“风格”的一种“补充讯息”。那么，

这种补充讯息作为一种新的能指与在原先所指基础上产生的新的概

念的结合，便形成了第二层意义。显然，这还是罗兰•巴尔特“二

级符号”的概念在艺术符号学研究上的应用。具体来讲，这种风格

是什么呢?它就是摄影者（创作者）所运用的各种手段或各种“处

理”方法。而这时的第二层意义，就是与各种手段相结合所形成的

审美的或意识形态的观念，即某种社会“文化”。于是，我们可以

说，包括摄影在内的所谓模仿性“艺术”或再现性艺术，“都包含

着两种讯息:一种是外延的，即相似物本身;另一种是内涵的，它

是社会在一定程度上借以让人解读它所想象事物的方式” 。

在这里，罗兰•巴尔特接受了丹麦语言学家叶姆斯列夫 （L.Hjelmslev，1899-1965）的著名论述，即以表达平面和内容平 面来分别代表能指与所指，使得这两个术语在变得更为通俗的同 时，也方便了进一步的分析。不过，叶姆斯列夫关于表达平面与内 容平面完整的理论是:每一个平面又可分为“形式”与“实质”， 并且表达之实质表现表达之形式，内容之实质表现内容之形式，内 容之形式表现表达之形式，仍然是“实质”在外，“形式”在内。 我们在罗兰•巴尔特对于艺术类作品的分析中，还没有见到对于这 两个下位概念（在罗兰•巴尔特后来发表的《符号学基础》中，他 全面接受了叶姆斯列夫的理论）之间关系的介绍和运用。但是，罗 兰•巴尔特的分析已经告诉我们，像语言类作品一样，艺术类作品也是可以承受“二级符号”的符号学分析的。 那么，摄影图像的内涵手段有哪些呢?罗兰•巴尔特为我们列举了特技摄影、姿势、对象选择、上镜头处理、审美处理和多幅照 片组成的“组图”之间的连接“句法”;其实，这些手段，按照叶 姆斯列夫的理论，就是“内容之形式”。这几项，在罗兰•巴尔特 看来，都是摄影者（作者）依据一定的文化背景人为安排的。同样 的情况还有，与摄影作品（照片）可能在一起的配文，罗兰•巴尔特将其叫作文本，是由不同程度的言语构成的，“言语越是接近图像，它就越不能使图像具有内涵”，而且，文本与照片之间的关系， 则是“词语讯息由于在某种程度上被肖像讯息死死抓住，所以它似 乎参与其客观性，而言语活动的内涵则借助于照片的外延来‘自我辩解'” 。在本书《摄影讯息》一文中，罗兰•巴尔特对于“意指”（即内涵）的论述值得我们去认真理解，他说:“意指总是通过一种 确定的社会和一种确定的历史来建立的;总之，意指是解决文化的

人与自然的人之间矛盾的辩证运动。” 可见，照片（或泛指的图像）的意指，是不能只依靠照片本身来寻找的，而是要联系社会、个人［但是，罗兰•巴尔特当时并不承认有个人（作者）的参与］和整体文化的背景（或关联文本）来寻找的，这也就为针对同一作品出现不同的解释提供了可能。作者在本书《图像修辞学》一文末尾对 于图像符号学的未来做了预测，认为“技术越是在发展信息（尤其是图像）的传播，它就越能提供可以掩盖以既定意义之外表来构成意义的所有方式” 。现代摄影技巧的发展说明了这一点。

对于图像的修辞学的论述，是罗兰•巴尔特有关图像符号学的 重要组成部分。他以“内涵特征性”为核心，结合一幅意大利食品 面品牌（Panzani）的广告，从语言信息（专有名词的意大利语发 音）、造型讯息（各种颜色）和像似讯息（代表社会文化的各种对 象）出发，分析了该产品的“意大利特征”。罗兰•巴尔特在此采 用的方法，“即从所指开始去寻找能指进而找出构成图像符号的方 法” ，后来形成了从意义（内容之实质）出发去寻找产生意义之结 构（内容之形式）的符号学研究方法，对于巴黎符号学学派的研究 起到了推动作用，罗兰•巴尔特本人也成了后者形成的先驱之一。 《第三层意义》一文，借着对爱森斯坦的几幅剧照的分析，进 一步探讨了图像的特征。作者指出，图像（照片）由三个层次构

成。第一层是信息层，也就是前面说的“讯息”层或传播层所给出 的东西，它只提供画面可以直观呈现的东西。第二层是“象征层”， 即“主题层”、“意指”层或“内涵”层，因为剧照中那从头上向下 撒下的金子意味着财富和皇权。他明确指出，有关第二层的符号 学，不再向讯息科学开放，而向象征科学（精神分析学、经济学、 戏剧理论）开放。然而，这还不是全部，因为罗兰•巴尔特还感觉 在“收到（甚至是首先收到）第三种明显的、游移的和固执的意 义” 。他无法明确指出其所指，但是他“清楚地看到了组成这个今 后是不完整符号的那些特征即那些意蕴活动变化:那便是两位朝臣 面部施粉的厚薄状况，一个浓妆艳抹，一个清淡雅致;那便是这一 位有着‘愚蠢的'鼻子，那一位有着细描的眉毛;这一位皮肤黄而 暗淡，那一位皮肤白而无光———其发型平塌，看得出是假发，一直 披到抹灰的皮鞋底处和盖到涂粉的鼻头上部”。其实，这种一时间 找不到其所指即第三层意义的符号，在符号学分类中属于我们称作 “标示”或“指示”（indice）的一类。这类符号只有明显的能指，但 是人们无法一下子找到其所指，更无法发现其进一步的内涵意义。 这使我们联想到其他艺术实践中的情况。在诗歌创作中，在一篇诗 歌文本中安排多种意象，就会带来“难以捉摸”的效果，“朦胧诗” 创作采用的就是这种手法。“标示”的丰富性，为一篇诗作的多种

解释和丰富联想提供了可能。罗兰•巴尔特遂对于图像中“显义” 与“晦义”给出了定义。“我建议把这种完整的符号称为显义（sens obvie）。显义意味着来到面前。”根据他的论述，第二层意义即内

涵意义也属于这种显义。而“晦义”则是“第三层意义……它就像

是我的理解力所不能吸收的一种多余的东西，它既顽固又琢磨不

定，既平滑又逃逸，我建议把它称为晦义（sens obtus）” 。以《显

义与晦义》作为书名，显然是告诉我们，这本书探讨的就是内涵意

义与在这种意义之上某些“标示”符号所提示的可能意义。

罗兰•巴尔特对于图像符号的开拓性研究，在很长一段时间成

为人们对这一领域进行探讨的参照。法国著名图像符号学家玛丽

娜•乔丽在总结罗兰•巴尔特的图像符号学思想时说:罗兰•巴尔 特在“探索图像是否包含着符号、都包含着哪些符号的时候，他为 自己发明了方法。这种方法在于假设。这些，需要找到的符号都具 有与索绪尔指出的语言符号的结构相同的一种结构:一个能指与一 个所指的连接” 。

在对于“视觉艺术”这一部分的分析中，作者还谈到了对于古 希腊戏剧、字母艺术、绘画和总称为“艺术”的符号学探讨。不 过，我们似乎可以说，这些论述都是作者对于其“二级符号”思想 的进一步阐述。这本书中最后一篇文章是后来才发现的，因此作为 “第一部分的补遗”放在了书末，名为《直盯盯地看着》，也还是关 于视觉艺术符号学的。该文论述了目光与意指活动的关系，指出 “目光不是一个符号，可是，它却有意味。秘密是什么呢?这是因 为目光属于其整体性不是（断续的）符号而是由本维尼斯特（Ben- veniste，1902-1972）大体拟定了其理论的意指活动的那种意指领 域。与作为符号秩序的语言相对立，艺术一般地属于意指活动” 。 那么，什么是“意指活动”呢?这篇文章的写作时间是1977年，可 以看出，罗兰•巴尔特有关艺术的符号学思考又得到了深化。关于意指活动的概念，在第一大部分中刚有所论及，不过我们在下面一 节将重点予以介绍。

三、本书第二大部分是对音乐符号学的阐述，共收七篇文章，我们 在此就它们涉及的几方面问题做概括的介绍。 关于“听音乐”的符号学认识。罗兰•巴尔特首先对听到（en-

tendre）和听（écouter）做了区分，认为前者是一种生理现象，后 者是一种心理行为。听到可以借助于听觉的声学和生理学来描述听 力（audition）的物理条件（其机制）;但是，听只能依靠被听的对 象即其目标（visée）才可以得到确定。罗兰•巴尔特就此提出了有 关听的三种类型。他认为，属于“听到”的生理学表现，都是一些 标示，而标示尚未构成包括能指与所指在内的完整符号，“在这个 层次上，没有任何东西可以将动物与人分开” 。“第二种听是一种 识辨（déchiffrement）。我们通过耳朵尽力接收的东西，都是些符号。无疑，人就是在此开始的:我听，就如同我阅读。” 最后，还 有第三种听，它“并不针对（或者并不期待）一些确定的、已区分 出类别的符号:不是被说出的东西，或者被发送的东西，而是正在 说、正在发送的东西。它被认为形成于一种跨主观的空间，而在这 种空间里，‘我听'也意味着‘请听我';它所占有的以便进行转换 和无限地在转移游戏中重新启动的东西，是一种总体的‘意指活 动'，这种意指活动在潜意识中得不到确定的情况下是不可构想 的” 。这里所说“跨主观的”，实际上是指至少两位主体之间的关 系，所以，才有“我听”即意味着“请听我”。潜意识，是属于精 神分析学研究的内容。“而这样被确定为是交付给精神分析者的听 的主要成分，是一个术语、一个单词、一种指向身体运动的字母整 体，即一个能指。”因此，对于另一个人的欲望的辨认，就是“辨 认这种欲望，要求人们进入欲望之中、在其中摇摆、最终陷入其 中” 。精神分析学与符号学的结合，始于雅克•拉康（Jacques Lacan，1901-1981）的相关论述。他的名言是“潜意识也像言语活动那样是被结构的” 。由于言语活动也是建立在符号与符号之间 关系基础上的，所以，对于潜意识的分析也是依据符号的。但是， 根据罗兰•巴尔特的符号学思想，这种符号只能是寻找内涵意义的“二级符号”。这样被说的东西，源自一种潜意识知识，这种知识被转移到另一个主体上，而这个主体的知识又是被假设的，我们在相关文字中，会读到进一步的阐述。并且，精神分析的“听开向所有的多义形式、多因决定形式、叠加形式” 。

意指活动（signifiance）是作者从茱莉娅•克里斯特娃（Julia Kristeva）那里接受的概念。克里斯特娃1965年来到法国后，不久就加入了《如此》杂志所聚拢的“新批评派”行列之中，她参加罗兰•巴尔特的研讨班，遂发表融苏联符号学家巴赫金的理论和结构主义理论为一体的文章，逐步引起了人们的关注。1969年她出版了《符号学:符义分析研究》 （ Semiotiké，recherches pour une sémanalyse）一书，该书汇集了她那时的全部文章，系统地介绍了 她的符号学思想，而她的理论也影响了罗兰•巴尔特。她的符号学 叫作“符义分析”（sémanalyse），是以“互文性”（intertextualité） 和“复变性”（paragramme）等为核心内容、以“意指活动”为基 础理论组织起来的一部著作。那么，什么是意指活动呢?克里斯特娃这样论述道:“我们以意指活动来定名区分出层次和进行对比的工作，这种工作在语言中进行，并在说话主体的线上放置一条属于 传播学的和在语法上是结构性的意指链。符义分析将研究文本中意指活动及其类型，因此它需要借助能指、主体和符号，以及话语的 语法结构” 。这样听起来有些复杂。她后来又写道:“对于文本的 研究属于符义分析，这意味着不再用符号来封锁对于意指实践的研 究，而是把符号分解并在其内部开辟一个新的外部，‘即一种新的 可能进一步讨论和组合的场所空间，也就是意指活动的空间'（索 莱尔斯）。在不忘记文本表现一种符号系统的情况下，符义分析在 这一系统之内又打开了一个新的场面” 。茱莉娅•克里斯特娃很注 重精神分析学的学习与研究，作为她的“符义分析”之核心的“意 指分析”就包含着精神分析方法的运用。我们仅以她在分析马拉美 《骰子一掷》一诗中的例证来说明一下。在谈到诗句中“N 'abolira” （永不消除）时，她指出“abolira”（消除）一词在引起马拉美的 注意，他似乎在把这个词与“bol”（碗）、“bassin”（盆地）、 “récipient creux”（空心器具）连在一起，作为义蕴微分的“abol”， 带有“空”、“空心”、“深”之义素。因此，又与全诗开头部分的 “深渊”（abme）相呼应。在对该词进行分析时，茱莉 娅•克里斯 特娃认为，“abolira”从构成成分上来讲，还包含lira（rage:疯 狂）、ira（folie:癫狂）、lyra（lyrique:抒情）几方面的联想。“该 词想必是指现存表面的空心底部，这里是能量的汇集之地。在这个地方，疯狂地、当然是富有诗意地进行着意指活动的工作。” 这样 被分析的符号，由于可以为多种联想提供可能，因此克里斯特娃借 用了索绪尔研究过的anagramme（原意为“改变其中一个字母就变 为新词”）的同义词paragramme予以定名，笔者将其翻译成“复变 性”。那么，意指活动，显然就是在一个符号上进行多种意义联想 的活动，而多个符号的意指活动，便构成克里斯特娃称之的文本 “能产性”，这是读者参与意指活动的结果。我们看到，这样的分析 离不开语言学单位，离不开主体（即作者），离不开“互文性”（作 者的其他作品与社会文化背景），离不开词源学上的论述和精神分析学上的推论。罗兰•巴尔特在关于音乐的符号学分析中，强调了 听者的参与性。

关于嗓音的微粒。这本书中专门有一篇同名文章。乍听起来，“微粒”一词很不好理解。作者是从总结此前的音乐批评说起的。 他指出，传统的批评都是对音乐演出进行的“形容词式的”批评。 而他所希望的“最好是改变音乐对象本身，就像这种对象自愿承受 言语那样。变动它的感受或理解层面:移动音乐与言语活动的接触 边缘” 。

罗兰•巴尔特说:“在这种空间中，一种语言与一种嗓音相遇。我将立即赋予这种能指一个名称，在这个能指上，我认为，民族习性的意图可以被清除，因此，形容词也就没有了。那将是微粒（grain）:当嗓音处于语言和音乐两种姿态、两种生产状态的时 候，就是嗓音的微粒。” 在这里，“语言”还是我们前面介绍的概 念，即它是“形式”，换句话说，就是当我听歌曲演唱时，从歌者 那里所感受到的是形式和音乐的结合体。“对于‘微粒'，我试图说 出的东西，当然只能是我在听唱歌的时候连续感受到的那种表面上 属于个人享乐方面的抽象的内容，即不可阐述的内容……嗓音的微 粒并不是——或者不仅仅是——它的音色;它所开启的意指活动， 恰恰只能借助于音乐与其他东西即语言（而绝不是讯息）的摩擦本 身来得到更好地确定。” 至此，结合作者在其他地方的相关论述 （例如，“不大带有‘微粒'的嗓音”），我们似乎可以给“微粒”换上一个比较通俗易懂的名称:本色。“为了从发声音乐的被人承认的价值中找出这种‘微粒'，我将使用一种双重对立:从理论上讲，就是现象-文本和生成-文本” 。这里，罗兰•巴尔特又借用了克里斯特娃在进行符义分析时区分的“现象-文本”和“生成-文本”两个概念。前者指呈现在读者面前的文本，后者指经过对 “意指活动”的分析获得多重可能意义的文本。而在随后的分析中， 他把两个概念转换成“现象歌曲”和“生成歌曲”。他明确地指出，“现象-歌曲（phéno-chant）（如果我们确实想接受这种移用的话）涵盖着所有的现象，即关系到被唱出的语言的结构、体裁的规律、装饰音的编码形式、词曲作家的个人习惯用语、演唱风格的所有特征。总之，是在演唱过程中服务于沟通、再现、表达的全部东西” 。而生成-歌曲（géno chant），“便是歌唱着的、有距离的嗓音的音量，即所有的意指‘在语言的内部和在其物质性本身'得 以萌生的空间” 。说得直白一些，就是嗓音依靠其本色容纳所有内 容之形式的空间，也就是说意指活动的空间。在这里，我们又一次 看到了对于符义分析的运用。需要说明的一点是，“意指活动”与 “意指”（或“意指过程”）是有区别的。“意指”（或索绪尔称之为 “意义”）是从结构语言学一开始就有的一个概念，它表明依据“能指”与“所指”之间的连带关系所产生的“内涵意义”或“内涵意义”的产生过程。格雷马斯给出的定义是:“意指可以有时指作为（意指就像是过程），有时指状态（即被意味的东西），因此它揭示了所涉及理论动态的或静态的概念。根据这种观点，意义可以被释义为或者像是‘意义之产生过程'，或者像是‘被产生的意义'” 。 罗兰•巴尔特早期习惯使用其“意义之产生过程”的定义，而在他后期的符号学研究中基本上采用的是“意指活动”。这后一概念， 正像我们前面说的那样，指的是在一个符号区域上进行多种可能意义的探讨活动。两个概念程度不同地都包含一种“动态”含义，这也揭示了罗兰•巴尔特很快就接受克里斯特娃“符义分析”的原因。但是，前者基本表现为“组合”（横向）的特征，后者则基本属于“聚合”（竖向）的呈现。符号学家若赛特•雷德博夫（Jo- sette Rey-Debove）在她的《符号学词汇》一书中，对于在音乐方面的“意指活动”有过明确的阐述:“在音乐上，指多元意指活动区域，即音乐陈述的区域，这种区域借助同时性和相续性来集中各种特征，而这些特征将间接地并相互独立地发展。”

这部书内容丰富，有些分析细致入微，充分体现了罗兰•巴尔特作为特殊随笔作家的“描述”才华和作为符号学家入木三分的理解与分析睿智。概括说来，罗兰•巴尔特对于艺术作品的符号学分析，不脱离他始终坚持的“二级符号学”理论，而在他借鉴了茱莉娅•克里斯特娃的“符义分析”理论和实践之后，又使自己的理论臻于完善。本篇“导读”结合书中例证不多，虽尽力阐述了各种分析所使用的理论依据，但还需读者的参与。若它能有助于读者阅读、理解和研究罗兰•巴尔特的艺术符号学思想，译者自欣然满足。

**\*样书以及其他资料请联系：**

周莹（@周粥粥）：

电话：010-62511612 ，15901535585

QQ、微信：383902102

邮箱：fly\_614@126.com