

W
Western
西方思想文化译丛

文学

La Littérature pornographique

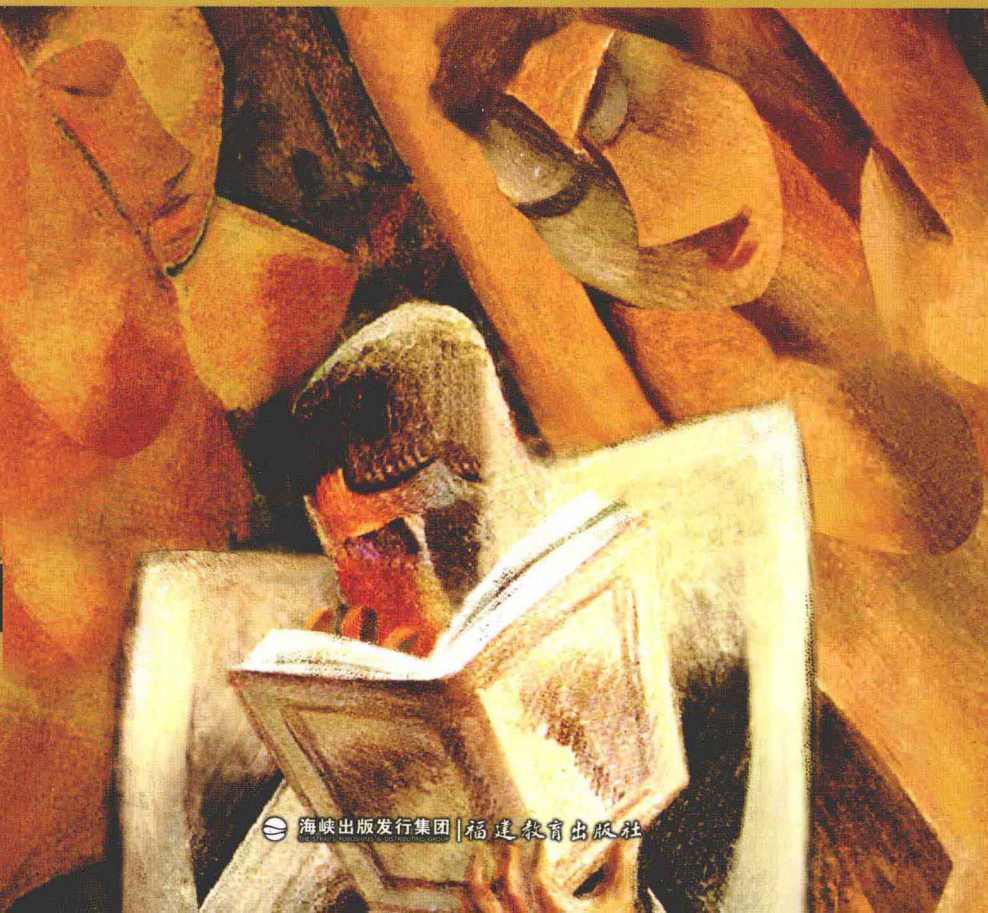
欲望书写

色情文学话语分析

Dominique MAINGUENEAU

[法] 多米尼克·曼戈诺/著 冯 腾/译

刘 铭 主编



海峽出版发行集团 | 福建教育出版社



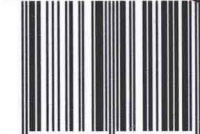
国教出版

从古至今，色情文学一直都是一个富有争议、被禁忌的话题。

本书从分析色情文学的话语体裁入手，将色情文学与已知的话语体裁作比较，分析其形成条件、语言机制。同时，历时性地研究了色情文学从文艺复兴以来的演变过程，深刻揭示了当今色情文学在新科技与女权主义双重影响下的转变。

上架建议：法国文学

ISBN 978-7-5334-6252-9



9 787533 462529 >

定价：28.00元



La Littérature pornographique

欲望书写

色情文学话语分析

Dominique MAINGUENEAU

[法] 多米尼克·曼戈诺/著 冯 腾/译

刘 铭 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

欲望书写：色情文学话语分析/（法）曼戈诺著；
冯腾译。—福州：福建教育出版社，2013.11
（西方思想文化译丛/刘铭主编）
ISBN 978-7-5334-6252-9

I. ①欲… II. ①曼… ②冯… III. ①色情文学—
话语语言学—法国 IV. ①I565.06

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 243300 号

La littérature pornographique

Dominique Maingueneau

© Armand Colin, Paris, 2007

Chinese translation rights arranged through Divas International, Paris

All rights reserved

西方思想文化译丛

刘 铭 主编

欲望书写：色情文学话语分析

（法）多米尼克·曼戈诺 著 冯 腾 译

出版发行 海峡出版发行集团
福建教育出版社
（福州梦山路 27 号 邮编：350001 网址：www.fep.com.cn
编辑部电话：010-62027445
发行部电话：010-62024258 0591-87115073）

出 版 人 黄 旭
印 刷 北京东君印刷有限公司
（北京大兴黄村镇三间房村委会北 500 米 邮编：102600）

开 本 850 毫米 × 1168 毫米 1/32

印 张 6.125

字 数 112 千

插 页 2

版 次 2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5334-6252-9

定 价 28.00 元

如发现印装质量问题，请与读者服务部（电话：010-62024258）联系调换。

本丛书无意于一个宏大的文化目标，或者一种统一的编选理念，只是鉴于每位译者对西方文化的理解，对某些学科细节的研究，愿意把自己阅读上的收获转换成汉语，带给我们思想上的些许快乐，些许思考，这个也许是我们这代人应该做的。

——刘铭

序 言

色情文学的研究并不简单。“色情”一词意味着一个对任何人来说都没有丝毫神秘感的事实：如果说“性爱”总是带着哲学问题的光环，“情色”往往表现的是高度的文明，那么“色情”则把人们打回其最简单、最原初的状态。无论什么事物，一旦加上了“色情的”这个完全贬义的形容词，顿时失色不少。

就像是“神秘”一词总能给所表达的事物加分一样，“色情”一词所起的却总是反衬作用。如果某个记者想要赞美某部电影，他会写道：“艺术家完全没有使用色情片的原理和技巧——没有细致的、介绍性的特写镜头，没有粗鄙的器官侵入。在这部影片中，拍摄的是两个身体相遇时的神秘。这种相遇，时而如节庆般欢声雷动，时而如战争般剑拔弩张。”^①以“神秘”对“色情”，简单而概括地道出了人们对色情的理解。

当在公共辩论中谈到“色情”时，一般来说，谈的都不是色情本身，而是讨论是否应该对色情制定规章，色情的大规模

^① 原文见《世界报》2006年11月9日版，第28页，作者为索提奈尔（T. Sotinel）。

否有美学价值和精美的文字。就好像是，当人们说到情感文学，常常只接受像《罗密欧与朱丽叶》或者像《克莱夫公主》这样的“纯”文学作品，却把 Harlequin^① 出版的通俗言情小说排除在外一样。

在本书中，我们将着重介绍法国色情文学。法国色情文学曾对西欧各国的色情文学产生过深远的影响。在印度、远东、中东文化中，以性爱为主题的文学也有着悠久的历史传统，但限于篇幅，这些国家和地区的色情文学本书并不会涉及。社会历史文化与色情作品的形式是紧密联系在一起，因此，本书这样一种相对狭隘的材料选择也凸显了本书的局限性。但是，这个选择却是经过深思熟虑的，因为“情色是在欧洲才真正成为文学体裁的”。^② 它将性爱活动以一种特殊的方式表现出来，而今天全球化背景下的色情产业正是这一文学体裁铺张扬厉的结果。

① 【译者注】禾林出版公司（Harlequin）是目前世界上最知名的言情小说出版商。

② 《西洋情色文学史》（*Histoire de la littérature érotique*），亚历山德里安（Alexandrian）著，巴黎 Seghers 出版社，1989 年版，第 8 页。

目 录

序言 / 001

第一章 一个未定的文学体裁

- 第一节 定义之难 / 003
- 第二节 写作、段落与色情作品 / 008
- 第三节 色情的“机制”与文类 / 012
- 第四节 非话题性的话语 / 018

第二章 色情、情色与黄色笑话

- 第一节 黄色笑话 / 025
- 第二节 情色 / 033

第三章 色情文学与禁忌

- 第一节 三个范围 / 043
- 第二节 “典型性”色情作品 / 047
- 第三节 “非典型性”色情作品 / 052

第四章 叙述的限制

- 第一节 场景 / 061
- 第二节 场景的推进 / 066
- 第三节 伪叙事 / 071
- 第四节 “人物” / 076
- 第五节 典型的叙事结构 / 081

第五章 色情话语

- 第一节 画面与快感 / 087
- 第二节 必要的快感 / 093
- 第三节 叙事聚焦者 / 098
- 第四节 词汇 / 107

第六章 从纸媒到视听时代

- 第一节 传统模式 / 117
- 第二节 过渡模式 / 125
- 第三节 视听模式 / 130

第七章 色情诱惑与当代文学

第一节 文学与“佳作” / 141

第二节 文学的“色情化” / 145

第三节 骗取与颠覆 / 150

第四节 色情与文学 / 156

第五节 女性色情文学 / 161

结论 不确定的未来 / 168

推荐阅读 / 179

第一章 一个未定的文学体裁

第一节 定义之难

说到“色情”这个问题，就不得不从“色情”一词的词源说起。法语中，“色情”（pornographie）一词是怎么来的呢？

其实，在法语中，“色情”（pornographie）这个词出现的时间并不长。18世纪中期，一位名叫雷斯蒂夫（Nicolas Edme Restif de la Bretonne）^①的作家在他所作的《色情制造者或革新的卖淫业》^②一书中第一次使用了“pornographe”（色情作品作者）一词。该书主要讲述了政府如何对卖淫行为进行管控。

事实上，“pornographie”一词的词根之一“pornè”，在古希腊语中，就是“卖淫者”的意思。而由“pornographe”一词衍生出的“色情”（pornographie）一词则出现得更晚，大约在19世纪初期的时候才开始有人使用。随着历史的发展，“色情”（pornographie）一词慢慢地脱离了“卖淫”这一原义，而泛指

^① 雷斯蒂夫·德·拉布雷东 Nicolas Edme Restif de la Bretonne (1734—1806)，18世纪法国著名的色情文学作家。其作品对欧洲的色情文学影响深远。法语中恋鞋癖（rétifitisme）一词即由他的名字命名。

^② 该书的法文原名为 *Le Pornographe ou la prostitution réformée*，于1769年第一次出版。

所有描绘淫秽事物的作品。

在古希腊语中，名词“pornographos”的含义是“狭邪文学的作者”。雷斯蒂夫就是从该词中得到灵感，造了“pornographe”一词。此外，“pornographia”一词在古希腊语中指的是一种专门描摹娼妓的绘画。

因此，可以说从远古时代起，对“色情”（pornographie）的“描绘”（-graphie）就不断徘徊在文字与绘画之间。到了18世纪也是一样，“画面”（tableau）一词不仅仅用在绘画当中，也是色情文学中最常用的关键词之一。比如说，著名的色情小说家萨德侯爵在其作品《淑女泪》^①一书中写道：“他粗鲁地抓住我，狂热地剥去我身上的衣衫，那尚掩盖着他心急如焚地想要享受的东西的衣衫。他不停地辱骂我……讨好我……折磨我，抚摸我……噢！我的上帝，这是怎样的画面啊！”^②在该书快结尾的部分，他又写道：“卡尔多维尔面对这么多淫荡的画面不能自持。圣·弗洛朗看见自己的朋友已欲仙欲死，也就投身情欲，随即达到高潮。”^③

从19世纪到我们生活的当代社会，“色情”一词不仅是一类符号学作品（这些作品可以是书籍、电影、图画等）的代号，

① 又译“美德的磨难”或“朱斯蒂娜”，是萨德侯爵于1791年写成的作品。法文原名为 *Justine ou les malheurs de la vertu*。

② 《淑女泪》，萨德著，羽林译，远方出版社出版，第20页。

③ 同上，第290页。

也是一种对事物贬低和否定的负面评价。这种评价出现在一些组织性或高或低的团体的未经深思熟虑的语言交互中，或者他们的文字当中。这类团体中比较常见的有学生家长会，某一宗教团体，某一政党活动分子团体，审查委员会，等等。此外，对色情还有一些基于哲学或者类乎哲学的指责和批评。

将某些作品定性为“色情”作品，这样做背后的目的并不都一样。司法机关有自己的一套评判标准——当然这套标准并不完美，并以此来监督和控制文字以及图像的制作与流通。在此要特别说明的是，就目前来说，司法机关对影视作品的监控远比对色情文学的监控严格。也有其他一些机构凭借这套标准来对作品进行界定。比如电视台、预报电视节目的报刊杂志、书评、影评以及图书馆等。

对于色情文学来说，从古至今都没有可靠的评判标准：合法的与违法的——“法律许可的”与“被禁止的”之间的界限一直都很模糊。时间和空间的不同可能会改变一部作品的性质。将在某一时空中被贴上“色情”标签的作品换到另一个时代，另一个地域，也许就会跟“色情”完全不沾边：波德莱尔的《恶之花》以及福楼拜的《包法利夫人》在刚刚出版的时候，都曾经被司法机构定性为色情作品，并因此引起了不少风波。

对于研究来说——譬如，读者现在正读的这本书，把“色情”当作一个标签只是为了更好地开展类别研究。就像把文学分成“奇幻文学”、“抒情文学”、“侦探文学”一样，“色情文

学”也只是诸多文学样式中的一种。从这个角度看，做色情文学研究就不用考虑研究对象到底好还是不好这类问题。研究色情文学凭依的是不带感情色彩的、中立的定义标准。与此同时，我们也不应该忘记色情文学在现实生活中总是屡屡遭禁这一事实。

色情文本其实是属于“副文学”（paralittérature）的范畴。这里的副文学指的是以感染读者为目的，使读者能够短暂逃离现实世界中的一切桎梏，徜徉于另一时空中，从而达到预想的阅读效果的一系列作品。这种阅读体验暗含着作者和读者之间的某种契约。在现实生活中，这种契约常常是跟出版商或者丛书名联系在一起的。正如前言中提到的，如果买一本 Harlequin 出版的言情小说，你就可以确定能在里面看到俗套的爱情故事和典型的人物与情节，从而能被激发出与爱情有关的情感。而色情文本的目的则被认为是“激发出读者的肉体欲望，置读者于压力之中，令其产生严重的缺失感，从而需要借助于非文字的手段来释放其欲望”。^①

C.-J. Bertrand 和 A. Baron-Carvais 合著的《色情作品导论》一书指出：“色情作品表现了，或者说明显地展现了自然的一部分——人类的一种或多种性行为。无论创作者的意图是什么，

^① 《这些只用一只手读的书》（*Ces livres qu'on ne lit que d'une main*），让·马里·古勒莫（J.-M. Goulemot）著，巴黎 Alinéa 出版社，1991 年版，第 127 页。

色情最主要的作用（有时候甚至是唯一的作用）都是为了刺激读者的性欲。”^①

在这一段对“色情”的定义中，作者一开始用“表现了”，然后又改为“明显展现了”，其目的是为了强调色情的直接。色情不会像情色一样在读者与性场面之间加上一层神秘面纱。而后面特别提到“无论创作者的意图是什么”，则是为了提醒大家色情作品中读者的地位是举足轻重的。大部分时候，色情作品的作者都是在一个特殊的小圈子里写作的。因此，他们清楚地知道这样一部具有特殊目的的作品写出来后通常都不会署上自己的真名，并只能秘密印刷，然后以手手相传的方式传播开来。但也有一部分作品虽然被大众当做色情作品消费，可是其作者一开始却并没有写色情作品的意图。后面的这种情况很容易成为审查制度的牺牲品，即一些原本不是色情作品的作品却被当做色情作品禁止。

^① 《色情作品导论》（*Introduction à la pornographie*），拜尔特朗和巴隆-卡尔崴（C.-J. Bertrand & A. Baron-Carvais）合著，巴黎 La Musardine 出版社，2001 年版，第 31 页。

第二节 写作、段落与色情作品

研究色情文学，必须先把它和其他与色情有关的符号实践分开，如雕塑、绘画、摄影、电影、报刊、杂志、戏剧等。可这些各种各样的符号实践往往是联系在一起的：色情叙事文本中常常会配有插图，这样在满足文字爱好者需要的同时也满足了图像爱好者。

有时，这些实践不仅是相互辅助穿插在一起，而且达到了合二为一、不分彼此的效果：在历史上的某一时期，色情文学中对性爱“画面”的“描绘”就是用了当时绘画的一些技巧。直到 20 世纪初，文字还是流动性的，图像还是静止的。可是由于电影的发明、卡带和 DVD 的先后出现，再加上现今互联网的流行，图像则变成了流动的。这些变化让图像与文本之间的界限更加模糊了。今天在互联网的专业网站上展现出来的是将时而流动、时而静止的图像与书写文本和口头话语紧密结合起来的“图符文本” (iconotexte)^①。

在这些形形色色的情色作品之中，我们还应该把色情的

^① Iconotext 是艺术史家 Peter Wagner 新铸之词。

“机制”（dispositif）与色情“写作”（écriture）区分开来。“机制”是各种符号实践都具有的，然而“写作”则是针对语言符号实践来说的。然后，还应该区分色情文本的体裁和色情的语言符号实践。后者主要有黄色笑话、淫秽歌曲、带性词汇的辱骂、性教育手册等。所有这些色情的语言符号实践都受到时代和地域限制：每个社会都有其不同的色情文学和不同的性教育手册。

最后，在色情文学中，还应该对色情“段落”（séquence）和色情“作品”（œuvres）作区分。色情“作品”指的是整部作品都是以色情为目的的。但还有一些文学作品其主要篇章并不是来描写色情的，但有可能里面的一些段落却是真真切切的色情的描述。这些段落可长可短，用色情文学的语言写成，因此也就具有了色情文学的激起读者欲望的特性。如果这样区分的话，萨德侯爵的一些小说和亨利·米勒的《色史》就都属于这种中间有色情“段落”的文本，而不是色情“作品”。因此，想要更好地理解萨德的作品，必须思考色情“段落”与该作品其他篇章之间的关联。

“以色情为目的”这个概念显得有点模糊。我们不能把所有能激起一个或多个读者性爱欲望的文本当作色情文本，否则范围就太大了。因此必须把色情文本限定为写作色情的文本。有时候，即使是一段本身并不“以色情为目的”的文字，也会有一些内容让读者从中找到某些性爱刺激。这就要看读者自己如

何利用这段文字了。

对色情“段落”和色情“作品”这样一个粗略的划分会让某些文本陷入一个既非此非彼，又亦此亦彼的尴尬境地。比如阿娜伊斯·宁所著的《情迷维纳斯》^①就是这样一部既不完全是色情“作品”，也没有超越色情“机制”界限的作品。之所以会这样，跟它当时的创作环境是分不开来的。当时阿娜伊斯·宁写这一系列的小故事其实是为了卖给一位富有的色情爱好者，因为写出来是给男人看的，所以大致上借用了当时男性作家写作这类作品的风格。但是，最终阿娜伊斯·宁并没有就这样一直“循规蹈矩”（“在这本书的很多地方，出于本能，我用的是女性的语言，从女性的角度来描绘两性关系”^②），而是在男性语言和女性语言两种风格中不断转换。

由于色情段落可以跟作品分开来，便产生了一种只读某些段落而不必读全部作品的特殊的阅读方式。如果说小说类“副”文学一般来说需要从开始到高潮再到结局这样一种线性阅读的话，阅读色情文字则不必遵从这样的线性阅读规则。许多色情文字的读者也只是挑拣其中的色情段落阅读，而且常常并不是按顺序阅读。此外，读者们还经常对某一能够特别激起自己欲望的段落反复阅读以求更大的感官刺激。在本书中，我们将会

① 【译者注】该书的法语原名为 *Vénus erotica*。

② 《情迷维纳斯》（*Venus erotica*），阿娜伊斯·宁（Anaïs Nin）著，GF出版社，2006年版，*Livre de Poche*系列，第14页。

看到色情文字这种非线性的阅读方式是与其特殊的叙事性（narrativité）分不开的。这种对作品的欣赏方式则在大众对色情电影的消费中达到极致。

第三节 色情的“机制”与文类

色情文学在通常情况下被认为是一个文学“文类”（«genre» de la littérature）或者一种“副”文学。如果说把“文类”笼统地当作是对任意一组基于同一标准的文本的划分的话，色情文学的确是一个“文类”。当今，无论在文学理论界还是话语分析界，人们对“文类”（genre）一词的定义和使用都比之前严谨了许多。时至今日，色情文学被更确切地认为是一种话语类型（type de discours），就如政治话语、宗教话语、行政话语一样。一种话语类型，在特定的社会、时代中，可以有多种“文类”。这里所说的“文类”是针对整部作品来说的，而不是针对某些“段落”来说的。就拿色情段落来说，它们可以出现在各种各样的“文类”当中。

色情作品也不一定非得用叙事体。在做色情文学研究时，我们常常引用文艺复兴时期的诗人皮亚卓·阿雷提诺（Pietro Aretino）写于1524年的16篇《欲望十四行诗》（sonnets luxurieux）。当时阿雷提诺写这些诗是为了给拉斐尔的弟子朱利奥·罗曼诺（Giulio Romano）所刻的性爱姿势雕塑配上文字说明。因此，这些诗并没有用叙事体。不过绝大多数的色情作品还是

采用的叙事结构。故事可以直接由一个独立于故事之外的叙述者讲述，也可以由故事中的某个人物讲述。还有一些故事并没有直接的叙述者，而是靠非叙事性设计推进的。这些非叙述性设计确切地说并不是“文类”（genres），而是“超文类”（hypergenres），或者说是广义上的文字组织形式，如对话、书信、日记等。比如说，16世纪和17世纪最主要的几部色情作品常常采用对话的形式来叙述故事。当然这种情况的出现也并非偶然，在那个时代对话体的确是最占优势的文体。此外还有一个原因，当时的色情文字都是由人文主义者写成的。而这些人文主义者受古罗马讽刺作家琉善（Lucian）所作的《妓女对话》（*etairikoi dialogoi*）的影响很大。写于公元2世纪的《妓女对话》一书主要讲述年长的富有经验的妓女向刚入行的卖淫女传授卖淫术的故事。而到了公元18世纪，小说则成了色情叙事的主要形式，因为这个时候色情文学的主题已经不再是对娼妓的“培训”了，而作品中的女主人公也不再是性从业者了。

从根本上来说，色情写作只能在叙事性散文中得到充分发挥。诗歌这一写作形式相对于色情的“机制”来说则显得“水土不服”，然而诗歌却特别适合用于情色写作和黄色笑话。关于这点我们将在后面继续深入了解。诗歌从本质上来说更侧重于语言能指（signifiant）的物质性，而色情写作则侧重于语言的及物性，也就是语言的所指。当然，诗歌的体裁、派别不同，能指的物质性在诗歌中所占的比重也会有所不同。比如说英雄史

诗完全是叙事性的，而象征派诗歌则更侧重于能指的运用。但总体来说，诗歌这种游走于符号世界和象征世界之间的文学形式并不符合色情作品相对直接、具象的特点。

而戏剧作为色情表现的一种形式，也不可能成为色情符号实践的主流。如果一部戏剧想要真正成为色情戏剧，就要真枪实弹地展现性交场面。这样的话，戏剧演员就成了A片演员。然而在正常情况下，一个普通的戏剧演员只需要模仿人物，而并不用假戏真做。除此之外，还有一些技术上的因素：色情的“机制”需要色情消费者——也就是观者——近距离地观看色情场景，然而在戏剧中舞台和公众往往是分离开来的。即便色情与戏剧如此不合拍，18世纪时，^①还是有一些人对色情戏剧做了大胆的尝试。但这个时期的一些剧本最终并没有被搬上舞台，即使有一些被搬上了舞台，也只是小范围的私人演出。有时候，我们会甚至猜想这些戏剧演员是不是真的是按剧本来演的。因为事实上，色情的逻辑会让这些演出更像是所谓的“偷窥秀”（peep show）：观众在离演员（通常情况下是女演员）不远的位位置偷偷窥视着演员的一举一动，而演员却完全看不到观众的面

^① 关于这个问题，请参考 J.-J. Pauvert 和 Terrain Vague 合著的《十八世纪法国情色戏剧》（*Théâtre érotique français du XVIIIème siècle*）一书。此外，Céline Santini 所写的 *Théatralité et exhibition dans le théâtre pornographique du XVIIIème siècle*（收于图尔大学出版社“Cahiers d'histoire culturelle”1999年第5期）一文也简单地阐述了这个问题。

容。在某种意义上，“偷窥秀”的“机制”与文本阅读的“机制”有着异曲同工之妙。

色情写作也跟一些有着很强的教学性和科学性的话语类型显得不太协调，比如说论文教科书等文类。在印度、中国、日本等一些历史悠久的传统文明中，存在着很多情色经典（在西方最著名的当属 1883 年被译成英文的印度《爱经》）。但即使其中的很多作品都在传播的过程中经受了或多或少的修改，这些作品仍不属于色情作品的范畴。因为它们往往具有科学话语的特性。这类作品中对宇宙、宗教、医学和经济等因素考虑太多，很难让其与色情作品画上等号。

法国学者多米尼克·福尔斯柴德曾在其关于性爱的专著中写道：“古印度、古中国、古希腊和古罗马的情色经典之间的差别非常大，但它们都有一个共性——那就是当我们查阅这些情色经典时，脑海中所出现的性爱的概念都会被包裹在世界秩序之中。如果我们只带着‘性爱的眼镜’看这些作品的话，就变成不折不扣的‘短视’了。”^①

在这类作品中，性爱并不是单独存在的，它总是存在于一定的宇宙空间里。因此，卫生习惯、社会制度和性爱活动往往紧密地穿插在一起。就拿印度《爱经》来说，里面列举了十五

^① 《机械的性》(Sexe mécanique)，福尔斯柴德(D. Folscheid)著，圆桌出版社(La Table Ronde)，2002年版，第117页。

类不可以与之发生性行为的女性，比如被自己的种姓所驱逐的妇女，跟自己有比较近的血缘关系的妇女，身体有异味的妇女等。这样具有教学性质的性爱著作使得性兴奋无法成为其写作的主要目的。此类文本在将灵与肉、自然与超自然彻底对立起来的西方人眼中有可能成为色情作品。但这种理解只是一种误解。

在这些传统文明中，即使是比较“大胆”的文学也不会只以刺激读者“性”趣为目的。而且，里面的性爱描写也不如真正意义上的色情作品来得直接。中国 16 世纪的著名小说《金瓶梅》就是其中一个很好的例子。该书于 1985 年被收入伽利玛出版社（Gallimard）的世界名著系列“七星丛书”（*la Pléiade*）中。在该版的序言中《金瓶梅》被誉为“中国文学史上最具刺激性的文字”。然而，就是这样一部作品，其中描写性爱的片段也并不如想象中的多，而且这些所谓的性爱描写，通常也都是隐喻式的，并不是很直接。现在我们来看其中一段很具代表性的有关西门庆和李瓶儿偷情画面的描写：

灯光影里，鲛绡帐中，一个玉臂忙摇，一个金莲高举。一个莺声啁啾，一个燕语喃喃。好似君瑞遇莺娘，犹若宋玉偷神女。山盟海誓，依稀耳中；蝶恋蜂恣，未能即罢。正是：被翻红浪，灵犀一点透酥胸；帐挽银钩，眉黛两弯垂玉脸。

在这段描写中，色情的画面是间接呈现出来的，显然是为

有文学修养的读者而作：不仅用到中国文学中常用的“莺声”和“燕语”来比喻行床时的浪叫，还用到公元前3世纪的诗人宋玉和公元14世纪的元杂剧《西厢记》中崔莺莺的典故来表述鱼水之欢。而其中象征着心心相印的“灵犀”一词，则是出自公元9世纪唐代大诗人李商隐的名作《无题》。

第四节 非话题性的话语

一谈到色情文学，就会让人想到这样一种特殊的文学类型是如何融入到社会空间里的呢？这个融入的问题也是色情文学最明显的特性：色情文学是一种被容许的、秘密的、夜间的创作……

当我们判断一个事物是否属于“色情”的时候，言下之意就是看它是否正当实践，是否与社会文明相符。1976年凯瑟琳·米蕾（Catherine Millet）^①的那句关于色情的惊讶的疑问就显得有点明知故问了：“所有人都反对压制言论自由。那么为什么所有人（无论是左派、右派、女权主义者、唯美主义者还是淫媒）又都来反对色情呢？”^②

^① Catherine Millet 是法国知名当代艺术评论家，她于1972年创办了以当代艺术为主题的杂志 *Art Press*，*Art Press* 是法国介绍、讨论当代艺术的重要期刊。除此之外，她也出版艺术评论专著，但这些著作都是以他人的艺术作品为讨论对象。她以自己为对象写了《凯瑟琳的性生活》（*La vie sexuelle de Catherine M.*），但内容却让众人跌破了眼镜。书中作者以冷静淡漠的态度描述自己的性生活：一方面深入体察，描述自己进行性活动时的感觉与思维；另一方面却又抽离情感，像对待客体般地描述自己。

^② *Art Press*，1976年，第22期，第3页。

正如前面所说，与对待其他言论不同，对色情言论的压制是在世界上每一个角落都存在的。世界上任何一个政体都在有关性爱的问题上划了一条分界线来区分能被接受的和不能被接受的。对我们来说，至今都很难想象中学生打开课本开始学习色情文学的场面。即使有那么一天，那将是社会从根本上发生了变化，不再摒弃色情而开始摒弃其他类型的社会实践的信号。

因此，我们可以把社会上的话语粗略地分成两类：一类是被社会完全接受的话语，另一类是社会禁止的或者社会只接受其存在却不允许被公开的话语。但作为研究者，我们不能满足于这样一种简单地将这两种话语对立开来的二分法。在社会乐于接受的话语当中，我们还要区分两类话语：话题性话语（discours topiques）和类话题性话语（discours paratopiques）。^① 话题性话语总是存在于社会之中，然而类话题性话语则同时存在于社会之“内”与社会之“外”。所以“类话题性”话语（尤其是宗教话语、哲学话语、文学话语和科学话语）对话题性话语起到一个保障作用。

类话题性话语一方面跟话题性话语一样是在社会中进行的（在教堂里有宗教话语，在人文学院里有文学话语，在实验室里有科学话语，等等），但是类话题性话语的这种社会性却是由其

^① 关于类话题性话语，多米尼克·曼戈诺在《文学话语·类话题性话语与表述场景》（*Le Discours littéraire. Patatopie et scène d'énonciation*）一书中有更详细的阐述。

超社会性决定的。类话题性话语存在于社会之外，却又跟超自然和上帝之间有着清楚的界限，其最有威信的表述者由超验性的力量支持着。苏格拉底可以被处死，伽利略可以被判极刑，最伟大的艺术家们可以被诅咒，但是定义了智慧、真理、公正和美这些概念的话语，却始终担负着体现社会价值观的重任。

就像类话题性话语一样，色情文学也游走在社会与非社会的界限上。但这里所说的界限却跟上述的话题性与类话题性话语的界限不同。如果把各类话语都看做古希腊城邦中的一员，那么类话题性话语就是有公民权的自由人（或者更确切地说，是个“超级公民”，因为当初建造城邦的权利就是它赋予的），而色情话语则是没有公民权的自由人。对色情话语来说，最好的结果就是社会睁一只眼闭一只眼当它不存在。社会不会专门给色情话语留有存在的空间，也不会给色情作者立碑做传。

我们对色情话语这类在社会上没什么存在空间而只能挤在社会夹缝中生存的话语，可以称之为非话题性话语（discours atopiques）。当然，色情话语只是这类话语中的一种，除此以外，在历史上比较常见的非话题性话语还有辱骂、下流歌曲、巫术仪式用语、鬼神弥撒等。后面的这几种非话题性话语相对于色情话语来说触及的社会面小得多，而且往往是在一些比较特殊的时刻进行的（比如封斋前的狂欢节）。

色情文学的存在因此同时具有两个不可能性：第一，它的不存在是不可能的；第二，它的存在也是不可能的。第一个不

可能是从事实的角度来看的，社会的性质决定了色情话语的存在是不可避免的；第二个不可能是从社会规范的角度来看的，社会不会赋予色情话语存在的权利。

这样一个看似充满着悖论的问题其实是跟“存在”一词的多层含义联系在一起。一方面，事实证明，色情文学是存在的，而且大量存在着；另一方面，色情文学并不能很自由地存在，它的存在必须是秘密的、游离不定的、边缘的、隐藏的：色情书被放在公共图书馆存放禁书的地方，被藏在家中不易发现的角落，同样，在历史上，买卖色情书也通常都是在“大衣底下”偷偷进行的交易。时至今日，在网上出售色情产品的卖家通常还会向顾客保证采用平常化的包装来保护顾客隐私，预报电视节目的报纸杂志也不必刊登出色情频道的节目单。

法国著名诗人、小说家路易·阿拉贡对自己于1928年匿名出版的色情小说《易雷娜的阴户》^①的态度就很好地说明了色情文学的这种“非话题性”。让·雅克·柏外尔（Jean Jacques Pauvert）在该书1968年再版的序言中，提到了书的“作者”想让自己的作品变成“幽灵”的态度：

关于这个人，他还在不在世并不重要，我所能说的只是：我以为我了解他，但我发现我错了。直到今天，他都一直拒绝承认这本书是他的作品，就连为这部作品的正式出版秘密地做

① 法文原名为 *Le Con d'Irène*。

担保都不愿意。作为这本书的出版者，我跟书的作者面谈的时候处在一个别扭甚至荒谬的位置，感觉像是跟一个幽灵谈一部他有可能写过的作品。不过也只有这样奇怪的交谈方式才能让我们彼此间的对话成为可能。跟我对话的时候，每当他说到（有可能是）他自己的时候，都会用“作者”来代替：“作者拒绝……作者禁止……有可能作者……”^①

^① 阿拉贡以阿尔伯特·德·卢提西（Albert de Routisie）为笔名为此书写的导言。巴黎 L'Or du temps Régine Desforges 出版，1968 年，第 12 页。

第二章 色情、情色与黄色笑话

为了了解“色情写作”的特点，我们需要将色情与另两种描写性关系的方式区分开来：一是黄色笑话（grivoiserie），一是情色（érotisme）写作。

第一节 黄色笑话

作为表达性爱的一种方式，黄色笑话有着悠久的历史而且在世界范围内的使用非常广泛。当某人讲述黄色笑话的时候，最主要的目的并不是要清晰地描述性行为，而是为了在某些特殊情况下起到颠覆作用。因此，要达到这样一个目的，就需要讲述者、受众有共同的文化并能达成默契。由于黄色笑话使用的普遍性和它所要求的文化默契，黄色笑话从根本上来说具有口语性。虽然我们有时也会见到一些黄色笑话集或黄色搞笑歌曲集，但是大部分的黄色笑话都不是以书面的形式出现的。黄色笑话就是为了让“同道们”分享快乐，就像是大家在一起分享美酒佳肴一样。在现实生活中，它的出现也的确常常伴有可供分享的食物和饮料。黄色笑话是跟民间狂欢式文学紧密联系在一起。后者总是在颠覆传统的价值观：用肉体来代替精神，以下犯上……就像在一群疯子的派对上，社会的底层占据了统治者的地位，用大自然的“真”来对抗人为的社会等级制度。

法国现实主义作家左拉所描写的绮尔维丝和古波夫妇的小酒店^①就很好地体现了黄色笑话的狂欢性：美酒、美食、笑话跟黄色歌曲在一起组成了下层民众的快乐源泉，只有在这里他们才能够抗议社会中森严的等级制度，逃离宗教的禁锢。长期以来，黄色笑话不仅很受下层民众欢迎，也广泛传播于男性价值观占主导的团体中，如军队的士兵、男学生等。

因为对黄色笑话来说，性别起着至关重要的作用。弗洛伊德在他的《诙谐及其与无意识的关系》一书中曾强调了黄色笑话跟男性之间的紧密联系。弗洛伊德认为黄色笑话是用来满足男性讲述者和男性听众在女性缺失时的性想象的：

猥亵言语起初是指向女性的，类似于勾引。如果一个男人附和另一个男人从说或听猥亵言语中得到乐趣，这种原初的情况，应归因于社会抑制不能被实现同时却又是可被想象的。一个听了猥亵言语而大笑的人就如一个性攻击行为的旁观者似的。^②

用猥亵言语来代替女性的行为表现了对女性的仇视。接着，弗洛伊德又举了一个例子：男 A 想要与女 B 发生性关系，女 B 并不依从，结果又来了男 C 把男 A 的计划彻底搅黄了，于是男

① 见左拉著《小酒店》一书。

② 《诙谐及其与无意识的关系》，弗洛伊德著，国际文化出版公司，2001 年版，第 103 页。

A 就开始对男 C 讲黄色笑话。

当第一个人发现其力比多冲动被女人抑制时，他便对后者产生了一种第一倾向，并且把最初介入的第三方作为同盟。通过第一个人的淫言秽语，该妇人被暴露在第三方面前。而第三方，作为听者，由于自己的力比多毫不费力地就得到了满足而被第一个人收买了。^①

在讲下流笑话的时候，讲述者把快乐传递给听者，同时也把听者摆在一个对自己的话语的好坏进行评估的评估者的位置。这个时候，女人就由一开始的主角变成了第三者：由第二人称的“你”变成了第三人称，或者更确切地说是无人称的不存在者，也就是说被完全排除在外了。

在一些文学作品中黄色小故事占有很大的比重。比如薄伽丘《十日谈》中的故事和公元 12 世纪与 13 世纪流传于法国北部的韵文讽刺故事（*fabliaux*）^②。这些韵文讽刺故事中常常充斥着妻子红杏出墙而让丈夫戴了绿帽这样的淫秽情节，其中有一篇甚至写了“一个女人用自己的阴户满足了一百个骑士多方面的要求”这样的内容。

因此，这些长度介于五十到一千五百句之间的短故事常常

① 《诙谐及其与无意识的关系》，第 106 页。

② 更多的韵文讽刺故事请见八卷本的《新编韵文讽刺故事全集》（*Nouveau recueil complet des fabliaux*），由 W. Noomen 和 N. Van den Boogaard 出版。

被专家认为是色情作品。然而，对性爱的描写并不是这些故事的主题；这些情节构思巧妙的小故事要表达的是下层人民如何与特权阶层斗智斗勇，通过消耗后者来满足自己的欲望。这些讽刺故事中对语言的运用十分巧妙，常常用到双关语，因此具有一定的文学性。但是由于其中所描写的粗俗原始的性爱跟同时代的爱情史诗中具有文学性的高尚的性爱产生明显的反差，很多文学评论家都会犹豫要不要称这些小故事为“文学作品”。

为了能让大家更好地了解韵文讽刺故事这一文类的特性，我们接下来看其中一篇名为“神父与女人”^①的故事。故事情节是这样的：一位神父正要跟一位丈夫出门远行的妇人行鱼水之欢，不料，妇人的丈夫出人意外地提前回来了。为了躲避，神父只好藏身于箩筐之中，却在慌忙中把自己的大衣忘在了卧室里。箩筐中的神父因为过度惊吓身体颤抖不止，箩筐也因此被打翻在地。终于，妇人的丈夫发现了神父，而奸诈的神父却说是过来还箩筐的，顺便拿回抵押在妇人家里的大衣。妇人的丈夫对此深信不疑。妇人请神父留下吃饭，并趁机灌醉自己的丈夫。酒桌上，神父跟醉眼朦胧的丈夫打赌说比比看谁能一次撑起三个人。丈夫立即接下挑战，便趴在地上并让妇人跟

^① 目前最完整的韵文讽刺故事集是 W. Noomen 和 N. Van den Boogaard 编的八卷本《新编韵文讽刺故事全集》。《神父与女人》一篇收录在该系列的第八卷。

女仆一并躺在自己身上。神父眼看妇人的丈夫动不了身了，就趁此机会跟妇人在其夫的背上行了男女之事。完事后，神父对丈夫说自己失败了，然后大摇大摆地走了。在故事的最后，作者对该故事的总结是“女人是非常狡猾的”。这样的故事跟后来的歌舞杂耍喜剧（vaudeville）很像，都以女性为故事中心。故事中对性活动的描写很少，故事的重心主要放在了对婚姻制度的颠覆所产生的快感上。

在当今社会中，黄色下流文学远不如以前那么重要。究其原因，也许是因为如今男性世界跟女性世界已经完全交融在一起了：毕竟，那些只招收男学生的医学院已经不复存在了。但是今天我们还是能在一些喜剧演员的表演或者一些文学著作中找到当年黄色下流文学的印迹，比如弗雷德里克·达尔（Frédéric Dard）写的圣安东尼奥（San Antonio）警长历险系列。以下是该系列中一个片段，该段故事发生在泰国，可故事的风格却和都是以泰国为背景的同一时期的《艾曼纽》情色小说系列（Emmanuelle^①）迥然不同：

一群皮肤嫩黄美如天仙的裸女围着他。她们唧唧喳喳又说又笑，兴奋异常。她们爱抚着他的“棒棒”，摆弄着他的“蛋蛋”（这得强调一下），用指尖触动着他的敏感地带。爱抚、摆

^① 《艾曼纽》系列一共有五部，分别作于1967年、1968年、1969年、1974年和1975年。

弄、戏耍，这一切只能是肉体的，近乎实验性的，只是感官上的。如过电一般让人激动不已。那些美女笑了。她们一共有多少个呢？别动，让我数数。可这就像是亨利·巴塔耶（Henri Batailles）要数清一窝刚孵出的雏鸟一般困难〔如果你不了解其中的奥妙，那么打电话给勒内·克雷芒（Rene Clement）吧〕。而这些拥挤在一起填满整个房间的“雏儿”们真的太难数清了。

八个？九个？管他呢！

反正都要的，才不管呢！要么干，要么舔，要么稍等，要么马上……①

在上面这一段中，我们能明显感受到语言上的和性爱上的双重快感。这种快感是通过作者跟读者之间的默契实现的。倘若没有了这种默契，读者便会迷失在作者打灯谜般的暗示中不知所云。在这类文学中，性爱游戏成了文字游戏的托词。如果说色情文学让读者能作为一个单独的主体“独乐乐”的话，那么黄色笑话则能让所有参与的人“众乐乐”。上面的这段描写虽然原则上说是由读者单独阅读的，但是它却不断地提醒大家在阅读的过程中其实存在着三个同谋：主人公、讲述者、读者。读者在一开始就被假定是属于同一群体的，他们分享着享乐主

① 《要么干要么舔》（*A prendre ou à lécher*），弗雷德里克·达尔（Frédéric Dard）著，圣安东尼奥警长系列，Fleuve Noir 出版社，1980年，第104—105页。书名 *A prendre ou à lécher* 源自法语中的常用短语 *à prendre ou à laisser*（直译为要么拿要么不拿，意思是要做出选择）。*prendre* 在法语中也有占有女性的意思。

义价值观。

传统的黄色笑话的衰退跟色情作品的大量传播有着密切的联系。在某种意义上，色情文学可以说是黄色笑话的延续。借助于印刷术，色情文学得以跳出原先口口相传的限制。在色情文学中，我们还是能找到弗洛伊德对黄色笑话做分析得出的三个主要角色（讲故事的人、听话人、受侮辱的妇人），只是讲故事的人变成了看不见摸不着的写故事的人，而且不跟听故事的人产生直接的联系。当然，这时的听故事的人也变成了一个个读者。而且，黄色笑话常常会用一些已经被某一群体广泛用到的话语，或者在此基础上玩一些文字游戏来让读者产生共鸣，可是色情文学的作者则会创作自己独立的语言世界，让读者只能共享却无法进入。

其实，根据弗洛伊德的研究成果，色情文学的独立性在后期的黄色笑话中也可以找得到。在《诙谐及其与无意识的关系》一书中，弗洛伊德的确说到黄色笑话最初是跟较低的社会阶层联系在一起的：一开始被黄色笑话所侮辱的妇人是在场的。但当黄色笑话跟其他较高的社会阶层联系在一起的时候，被侮辱的妇人就不在场了。在这种情况下，“笑话就不是讲给妇人听了，而是讲给观众、听众听的”。^①

色情文学则走得更远：听者完全不存在了。这时作品跟读

^① 《诙谐及其与无意识的关系》，第147页。

者的关系也跟着发生了改变：色情文学不再通过让人发笑的方式进而让人产生话语跟身体的双重快感，而是直接激起读者的性兴奋点。这样，色情文学就彻底变成了严肃文学。

第二节 情 色

相对于黄色笑话来说，“情色”跟“色情”就像是一对生来就为作对的孪生姐妹。对“情色”的肯定就是对“色情”的否定。在“情色”的旁边，“色情”常常被认为是低级的，即使这里的“低级”并不与道德有关。可以这样说，对一方的肯定就是通过对另一方的否定来实现的：“情色”通过尽力不让自己“色情”来展示自己的优越性；而“色情”也不甘示弱，拒绝挂羊头卖狗肉式的虚伪，不加掩饰地展现真实。因此，“情色”就有了这样一种双重性：时而是不光彩的“色情”，时而又到了“色情”达不到的高度。^① 尽管如此，我们还是不能简单地认为“色情”跟“情色”是对称存在的，或者是紧密不可分的：“情色从色情中区隔、分离开来。但是我们怎么能想象色情能完完全全跟情色彻底分开呢？”^②

“色情”与“情色”的区别可以由一系列意义相对的概念

① 关于此论题，可以参考《情色与爱情》（*L'érotisme et l'amour*），艾田蒲著，Arlea 出版社，1987 年版。

② 《色情与图像》（*La Pornographie et ses images*），博德里（P. Baudry）著，口袋书出版社（Pocket），1997 年版，第 54 页。

呈现出来，虽然可能其中一些要比另一些严谨：直接 VS 间接，男性 VS 女性，野蛮 VS 文明，粗糙 VS 精致，低 VS 高，平淡的 VS 诗意的，数量 VS 质量，老套 VS 创新，大众 VS 精英，商业 VS 文艺，容易 VS 困难，刻板 VS 新颖，单义的 VS 多义的，物质 VS 精神，等等。

如果借用盎格鲁—撒克逊文化中的一对反义词来形容情色跟色情的区别的话，我们可以说色情体现的是“low”而情色则朝向“high”。或者说：色情和情色，“low”和“high”，高与低，庸俗和脱俗。虽然二者表达的内容是一致的，都是肉体与性爱，但是色情图像跟情色图像的表达目的、方式和视觉上的写作特点均不相同。视觉上的呈现特点：色情图像完全是单义的。它只传递着一种非常简单的显而易见的信息，而拒绝表达任何模棱两可含糊不清的事物。也就是这种既是伦理上也是审美上的拒绝让色情同情色分离开来。^①

情色跟色情是相对的，这点是不可否认的：“色情越是色情，就越不情色，因为色情会把情色的组成要素排除出去（露与不露之间的张力，勾引和诱惑，意淫与性幻想、前戏，等

^① 《不好的类型：情色、色情、当代艺术》[*Mauvais Genre (s). érotisme, pornographie, art contemporain*]，巴盖 (D. Baqué) 著，éditions du Regard 出版社，2002 年，第 43—45 页

等)。”^① 这样一来，我们便可以轻而易举地说，情色是在一定程度上，可以跟社会所主导的价值观兼容的表述性爱的一种方式，可以说情色构成了社会关系对人性的压抑跟人性的自由表达之间的一种妥协。而这种妥协，正是以呈现赤裸裸的性爱为目的的色情所没有的，因此色情注定不会被主流价值观所接受，对色情的贬低也就自然而然地得到大家的支持。可是作为研究者，不应该将其中一个看做另一个的低级版本，而应该在研究他们的机理的时候将二者分开来研究。无论在哪个社会，色情实践跟情色实践都是并存的，我们需要避免用一方的标尺来衡量另一方的高下。

出于本能，人们总会认为情色高色情一等，觉得情色不会把人这一主体的性意识同质化，情色可以让人辩证地控制住自己的性意识，因为情色是居于色情和真正的爱情之间的。这里我们就似乎又看到了在柏拉图《理想国》中就有并且在所有印欧神话中都出现的身体三分说（身体是由动物部分、中间部分跟思想部分三部分组成：肚子/胸脯/头、嘴/鼻/眼等）。

此外，一些文学“专业人士”在他们的自发的意识形态里，会由于情色跟美学、通感、婉转等天然的联系而青睐情色，冷待色情。虽然这些人也许真正消费的色情作品并不比其他人少，

^① 《色情词典》(*Dictionnaire de la pornographie*)，迪·福尔克(Philippe Di Folco)著，PUF出版社，2005年版，第373页。

但是由于害怕自己的地位及权威受到威胁，他们还是很难讲出对色情有利的話。尤其是对文学来说，情色也是凭借华丽的辞藻跟语境中的移植作用来吸引观众或者读者，因此二者之间的关系更可谓密切。情色文字总是一种美学尝试，试着把性暗示变成纯粹形式上的性幻想。

把情色和色情区别开来分析，也就承认了二者有着各自特有的不同的质量评判标准。就像是恐怖小说或侦探小说一样，色情作品也有好有不好。如果我们按照作品文字和写作目的的协调性来判断作品好坏的话，那么就会有很“美”的色情作品和很“丑”的情色作品。这也就是所有文类的特性：即使每种类型都有自己繁复的规则跟条条框框，文学爱好者们还是能很容易地划出质量等级。这就好比是每年举办戛纳电影节的时候，在戛纳还有一个颇具讽刺性的颁奖典礼，这就是“热火”（“Hot d'or”）成人电影颁奖礼，每年都会授予色情电影“最佳影片奖”跟“最佳演员奖”。

从写作策略上来说，色情文学跟情色文学之间的区别同样是很明显的。从马克·邵多梭科《仙女们的国王》（*Le Roi des fées*）^①一书中的两段节选可中略知一二。这部作品的特点就是将文学性极强的情色描写跟色情段落不加过渡地拼接在一起。

① 《仙女们的国王》（*Le Roi des fées*），马克·邵多梭科（Marc Chodolenko）著，Christine Bourgeois 出版社，1974年版。Marc Chodolenko 曾获1976年的梅迪奇文学奖。

该书由三部分组成。第一部分和第三部分显然是情色描写，而中间的那部分则是色情描写。该作品里的讲述者是一个在想象中跟一群顺从的女子生活在一起的“仙女们的国王”。整部作品是由“国王”一连串的性幻想故事构成，这保证了作品的整体性。

下面这段节选自第一部分，是典型的情色写作：

整个下午，她都穿着一件男装。在光柱的照射下，每次她走动的时候，衣服都会被双乳爱抚一下。夕阳西下，是时候从客厅回到卧室了。很快，衣服掠过她的皮肤接着又掠过她的发。她，赤裸着上半身。光滑的肩膀倚在门上。

整个下午，她穿着一件脏兮兮的T恤衫走在一个个帘子后面，衣服下的乳房晃动着。热浪袭来，她从沙发上起身朝卧室走去。在床边，看到我回来了，她吃了一惊，迅速地转过身，走过来用胳膊搂住我，将她赤裸的乳房紧贴在我的胸口上。

在一个因热浪来袭帘子都被放下来的公寓里，她整个下午都穿着一件从我的衣柜里翻出的破旧的白色T恤。太阳要落山了，她从厨房里出来，走向我坐的椅子，举起双臂：“帮我脱了？”

有时我做梦会梦到我的双手在她的胯骨上，慢慢移向她的肚子，然后一路朝上直到她的乳房。^①

在这样一段文章中，段落的重复加重了其文学性。文章的

① 《仙女们的国王》，第24—25页。

重心放在了整体的视觉美感和流畅的动作上：衣服的皱褶、身体的移动、抚摸……文章主要用了过渡跟朦胧的手法：穿着衣服/没穿衣服，女人的身体/男人的身体，太阳落山/光柱，等等。文章同时还把注意力吸引到了一个性爱敏感区（乳房）上，但是却没有直接提到性器官。读者因此被置于一个与描写的画面有着充分距离的地方以便于欣赏其美感。

上面这段充满诗意的散文跟后面的色情段落形成鲜明的对比。在后者中，标点符号不见了，文章的口语性加强了，叙述者迫不及待地要和读者分享自己的性快感。比如在下面的画面中，陈述者对着一个按摩器广告照片边幻想边自慰：

按摩器到哪里去了好尴尬呀照片上的姑娘趴在洗手台上把按摩棒放在乳房上她看着它我们能看到她的内裤她可一点都不害羞她开始脱衣服到了只剩下内裤跟胸罩的时候她转向了我她解开胸罩扣子任它滑落走到洗手台拿起按摩器放到乳房上问我好吗她穿的是透明内裤能看见她的屁股我问都没问就直接给她拍了几张照片走上前去把一只手伸进她的内裤里抚摸她的屁股她动也不动我用手指划过她的阴唇她稍稍打开了一点双腿她放下按摩器把两手架在洗手台上我从后面抓住她的双乳

我大口大口地舔她的乳房把汗水都舔去了我把她抱起来把她的内裤褪到脚踝她的小阴户我跪在地上舔她吸吮她的阴毛把她翻过来舔她热烘烘的满是汗水的屁股我坐在板凳上她坐在我腿上在我腿上自慰她打开阴唇开始进进出出她搂住我的腰在我

腿上自慰我同时在亲吻她抓住她的双乳^①

这幅画面最终以不可避免的射精结束：“我射在她的肚子上她的内裤上她没有松开她的手她抓住我的阴囊感受精液射出。”^②

情色片段充斥着大量的“纱”从而营造出朦胧的效果，这些“纱”有真正意义上的也有引申义上的（借代、暗喻等）。情色还大量运用媒介（异国文化风情、具有美感的图画等）。而色情则将效率最大化：叙述的节奏越来越快，表达方式十分透明易懂。

文学书面笔调（情色）跟现在时陈述口头语调（色情）之间的鲜明对比说明了一切：后者是现在时的内心独白。但这里的现在时并不是陈述当时已经完成的事件或者陈述此时正在进行的事件：这里的现在时陈述创造出一个作者想描写的幻想世界，在这个幻想世界里，陈述者既是创作者也是演员。

如果说《仙女们的国王》只是简单地将色情跟情色并列在一起的话，作于同一时期的《艾曼纽》系列则尝试在二者中找出一个折中方案。这个折中的做法最终也让这本书的发行更加自由。在《艾曼纽》中，大部分时间情色占主角，但是有时也会把主角的位置让给色情。但这里的色情是浸染在度假胜地泰国的异国气息里的“软化”（soft）过的色情。在下面的这个段

① 《仙女们的国王》，第142页。

② 《仙女们的国王》，第143页。

落中就能看出作者折中的写法。该段落描写的是聚会上的客人看到被投影仪照得光亮的丝绸屏幕的后面一男一女两个黑影。

接下来的画面上，高高的床上，女人架着的肩膀被头发盖过，脸庞也埋在这一抹黑色之中。重力的作用让乳房变得膨胀。臀部麻木地挺起。膝盖紧紧贴着肋骨。她用前肢撑起整个身体，就像是一个潜伏着伺机捕获猎物的野兽。

一个男人突然出现。他毫不犹豫地用双手将女人的臀部拉向自己，插入——一插到底。立刻，男人一动也不动了。女人好像变成了一块石头。^①

丝绸屏幕既展现了又掩盖了故事本身：如果这不是唯美的演出的话就会是一出赤裸裸的色情画面了。相对于色情作品中读者往往处在偷窥者的位置，这里的读者还是被置于默想者的位置。当色情的元素开始浮上水面时，也就是当男人进入女人身体的时候，“他一动也不动了”，女人也变成了“石头”。这些石雕样的姿势阻碍了性快感的形成。

^① 《艾曼纽2》(Emmanuelle 2)，阿尔桑(Emmanuelle Arsan)著，10/18出版社，1974年版，第318页。

第三章 色情文学与禁忌

第一节 三个范围

这本书写到这里，我们还没有谈到色情场面的内容的问题。那么是不是所有类型的性关系都可以在色情场面里面出现呢？

在司汤达的《红与黑》一书中，于连·索莱尔偷偷地紧握住德·莱纳夫人的手的那一幕就不会出现在一个色情场景里，除非这只是个为后面动作拉开序幕的前奏。因为从本质上来说，色情是具有颠覆性的；它的目的就是要撕去社会的那块遮羞布，将社会尽力甚至尽全力遮盖掩饰的一些东西公之于众。

为了从某种角度更好地区分可以在社会上展现的和不应该展现的，社会道德总是跟色情划清界限：于是色情自我赋予了展示一切的权利，但这里的“一切”实际上指的是不该被展现的一切。色情的“机制”（dispositif）——即使在机制中，读者只是处于偷窥者的位置——将第三者带入私密空间从而颠覆社会禁忌。因此色情也就自然而然地被认为是“淫秽”的、“下流”的：

淫秽除了具有从字面上就可以看出的色情实践外，还需要有见证人、外在的存在、表演，这一切让淫秽场面在被请来的陌生的外部眼光的注视下变得独特。因此，淫秽跟戏剧其实有

着很多的相同之处。^①

根据 C.-J. Bertrand 和 A. Baron-Carvais 的观点,^② 我们可以更进一步地说色情体现了:

- 不在公共场所出现的（普通的性行为）
- 不在通常情况下出现的（如群交）
- 大部分人一生都不会做的（如强奸）

但其实，也不是所有不应该在公共场所上暴露的性行为都适合出现在一部色情作品里。夫妻的“例行公事”或者早泄都不会跟色情沾上边，即使这些性行为都不在公共场合里出现：色情作品中的性行为在一定程度上一定要从两个方面体现其观赏性：a. 它必须是一场表演；b. 性爱活动不能流于平凡，一定要出色。

但仅分析到这些还是不够的。与大家对色情作品的普遍的刻板印象不同，为了能够规范市场，色情作品其实是依据社会上一些看得见或者看不见的规范跟标准创作与生产的。

大部分的色情作品都可以认为是“典型性”色情作品，因为其所展现出来的性行为其实是跟人类社会的最基本的价值观

① 《文化历史手册》（*Cahiers d'histoire culturelle*），让-马里·古勒莫（Jean-Marie Goulemot）著，图尔大学出版社，1994年版，第五卷，第5页。

② 《色情作品导论》（*Introduction à la pornographie*），拜尔特朗和巴隆卡尔崴（C.-J. Bertrand & A. Baron-Carvais）合著，巴黎 La Musardine 出版社，2001年版，第31—32页。

跟信念相通的。比如说，“分享快乐”这个人类社会的普遍信念就是这类“典型性”色情作品的基本准则：如果一个人得到了性爱的满足，就应该让他所有的同伴也得到满足。

其实这类作品的“典型性”走得更远。有的时候，“分享快乐”的确有可能跟一些“堕落的”、“奇怪的”、“反常规的”性行为联系在一起，施虐与受虐（SM）就是一个很好的例子。但是典型性的色情作品却不包括施虐与受虐，它不仅要跟社会最基本的价值观相通，还要保证性行为的“正常”。不过正常性行为跟病态性行为的水分岭却不是一成不变的：今天同性恋被认为是正常的性行为，可是在这之前，这种性行为是受社会压制的病态性行为。

在这种情况下，我们还要把不违背社会道德的性行为分成两类：一类是我们刚刚说到的“典型性”色情作品，还有一类就是虽不典型但还是被社会“容许”的色情作品。在这两类之外的那些就是被“禁忌”的色情作品了。

被“容许”的色情作品满足“分享快乐”的基本条件，但是却包含了一些“不正常的”、“变态的”性实践。从色情的机制来看，典型性色情作品跟被容许的色情作品还是一样的，但是从二者的传播来看却有所不同：典型性色情文学的群体是开放的，是面向大众传播的，而被容许的色情作品则在一些边缘性的论坛、网络、群体中传播。这里两者的区分就像是常说的大众传媒跟小众传媒的区别一样。

而被“禁忌”的色情作品违背“分享快乐”这一原则，甚至有可能是违法的，尤其是对于变童、强奸等性行为来说。这些表现游走在法律边缘，没有对方认可的性关系的色情作品常常是被偷偷地藏在大衣里传播或者在一些私密性极高的半公开或者完全不公开的场所里传播。

基本准则 作品类型	快乐共享	正常	合法性
典型性的	+	+	+
容许的	+	-	+
禁忌的	-	-	-

第二节 “典型性”色情作品

如上面所述，“典型性”的色情作品并不会跟社会上占主导地位的价值观产生正面冲突，它只想成为能被社会承认的话语，能够不受罪恶感的煎熬。典型性色情作品里的故事是能在普通人的世界里找得到的：只要人们能够正常地接受和认识自己的性欲就完全可以接受典型性色情作品。

因为它一开始就是向社会主流价值观靠拢的，所以它给读者的感觉就是典型性色情作品展现的是正常的、普通的性行为。可是实际情况是，它所展现的常常跟社会道德不相符。不可否认的是，典型性色情作品会使一些不符合道德的性行为正常化，读者虽然自己不可能亲身经历一些性行为实践，但是如果某些实践在一些典型性色情作品出现了，他们就会相信这些对别人来说是司空见惯的性爱方式，也就觉得没什么稀奇了。

在话语分析中，每种文类都有一个担保人（garant）。而对于典型性色情作品来说，这个担保人往往就是纯净的大自然：欲望本身是无罪的，而且只有得到了爱欲的满足，人类才能拥有精神和肉体的健康，满足欲望其实很容易，而且在欲望满足的同时，人类社会也得以延续。典型性色情故事因此总是在这

样一个欲望无罪的世界里发生的，在这个世界里人们的欲望相互呼应。这类色情故事中描述的个体由于相互吸引而自愿成为性伙伴的情况体现了其社会性。因此，读者不会因为其中的性爱场面感到尴尬。

读者跟作者存在着一种契约，这个契约能保证让读者在作品中找到足够数量的色情段落以满足自己的性欲。在这一点上，真正的色情作品跟仅含有一些色情段落的非色情文学作品是不同的：在非色情文学中，色情段落的出现总是被处理得小心翼翼。

在20世纪70年代的一部叫“非常女人”（*Une Femme très spéciale*）^①的书中，亨利·德·康德尔内伊描述了这样一个场景，故事的讲述者是一个女人，她在一家咖啡馆看到一个合自己心意的男子，突然这个男子站起了身：

这个混球要到卫生间里自慰。我站起身来跟着他走去，就在他走下楼梯要进男卫生间的时候，我对他说：

这种事情我完全也可以做……我想要你。

在这里在女主人公提议之前，男主人公并没对其暗示。但是正如一开头说的，他是要去卫生间自慰的，因此这段依然属于双方欲望被激起然后需要相互满足的情况。

^① 《非常女人》（*Une Femme très spéciale*），亨利·德·康德尔内伊（Henri de Canterneuil）著，M. Thibaud 出版社，1976年版，第一章。

但在一些作品中，常常会有一方一开始做反抗状不想让对方得逞的情况。在雷斯蒂夫所著的《性欢·反茱斯蒂娜》（*Anti-Justine*）一书中，主人公年轻的女儿孔盖特·安热女（*Conquette Ingenué*）原本是想要在结婚前保持童贞的，却最终接受了对方的口交：

我用力地舔舐着她，等待着她的处女洞里流出蜜汁，好让我骑到她的身上插入她。我才舔了六下，她的身体就有了反应，这真让我意想不到。但是很快地，她身体的抖动就说服我进行下一步行动了。于是，我站起身，向她扑去。她还陶醉在刚才的快感之中，于是就自然而然地什么都依我了；可是她的小黄瓜，虽然被她的爱液和我的口水滋润着，还是很难进入。其实对付一些未经事儿的处女，是要用一些药膏或者黄油的，只是我那时候还没有掌握这些小窍门。最后，她抓起我的阳具用手帮我手淫。在她又白又软的手的揉搓下，我射了，天蓝色的爱液布满了她的阴户，她的肚子，她的双腿和她的手！^①

从文章的一开始来看，性爱的欲望并不是双方都有的。但是，性爱一开始，女主人公就犹如天助般深谙性爱之理，并占据了主动。最后“爱液”的射出正是双方都得到了性满足的证明，也使这一开始并不对称的性关系变得合法。正如让-马里·

^① 《性欢·反茱斯蒂娜》（*Anti-Justine*），雷斯蒂夫（Restif de La Bretonne），La Musardine 出版社，1998 年版，第 44 页。

古勒莫所说，色情故事里“从来都没有对爱情的反抗。这里面只有轻而易举便能得到的肉体、出于本能的欲望和时不我待的享乐。即使这里面有反抗，也只是做做样子罢了，这只是为了给故事加点佐料，并不会影响故事的结局，因为很快地，受害者就妥协了。”^①

在这里我们再次看到语用学理论中话语交互跟性爱交互的相同点，也就是保尔·格莱斯提到的“合作原则”：“当你所说的话语和现时的目的及对话者方向所要求的相一致时，对话才能顺畅有效地进行下去，完成交际目的。”^② 在格莱斯的这句话中，只需要把“话语”或者“对话”换成“性爱”就可以说差不多构成了典型性色情文学的合作原则。在色情场景中，双方都会尽力让对方得到满足从而使性爱成功进行。可是跟话语交互这些日常生活中的实有的交互不同，典型性色情作品中的性爱交互并没有可以让幸福感变化的各种限制。

因此这里面的性爱交互便有了代表性。性爱双方不知道什么是羞耻（即使有也是暂时的，往往在开场的那一段）也不知道什么是做蠢事。他们在一起就是要不断加强双方的交互，在此过程中既不会跑题也不会暂停：性爱的场面可长可短，但无

^① 《这些只用一只手读的书》（*Ces livres qu'on ne lit que d'une main*），让-马里·古勒莫（J.-M. Goulemot）著，巴黎 Alinéa 出版社，1991 年版，第 62—63 页。

^② 译自格莱斯于 1975 年所发表的《对话与逻辑》一文的法文版，载于 *Communications* 杂志，第 30 期。

论长短在最后都会让所有人得到完全的满足。

此外，遵守交互原则的时候不能看上去像是被强制的，不自然的：就像在一段成功的对话中，对话双方都要给对方一种自然不做作的感觉。在此我们又看到了流行于17世纪沙龙盛行的时代的对话自然原则的影子。其实这表面上的自然的背后却意味着为了加入到集体当中而对真正的自然的摒弃。因此在虚构的故事中，一个人往往只有先满足了自己的性欲之后才会奇迹般地让自己的同伴或者同伴们也能获得满足。

这个性爱的和谐并不止步于想象之中，还要在性交的过程中通过语言不断重复地表达出来。大量的具有肯定意义的话语能让受到质疑的色情文学重新洗白。这就就像是雷斯蒂夫在《性欢·反茱斯蒂娜》（*Anti-Justine*）一书中刻画的冈雷（Guae）夫人那样：

一股股温暖的精液让我痴醉，让我失去了理智，我开始冲动地喊道：“亲爱的情人！神一般的情人……我不行了……我幸福得不行了……我快乐得不行了……我太爱你了！……”^①

最后从这个女人嘴里说出的话语证实了刚刚的性爱遵守了合作原则，双方都得到了满足，因此整个典型性情色作品的机制也就合法化了。

^① 《性欢·反茱斯蒂娜》（*Anti-Justine*），雷斯蒂夫（Restif de La Bretonne），La Musardine 出版社，1998年版，第171页。

第三节 “非典型性”色情作品

由于典型性色情作品的存在，作者和消费者们在创作和消费这类作品的时候都可以不用再有沉重的负罪感了，并且能将“好”的和“不好”的色情作品分离开来。

对当代色情电影来说，典型性色情作品跟非典型性色情作品的界限还是比较明显的。拿法国的情况来说，能在电视上（通常是过了凌晨以后或者是在付费频道上）看到的色情电影基本都属于典型性色情电影的范畴。

与电脑网络不同，在电视上看不到非典型但是仍被社会“容许”的这类电影。究其原因，主要是由于一些商业需要（电视本来就是面向大众的，所以会对审查制度小心翼翼）和一些意识形态的限制：性爱在今天被大众看做是自然的、正常的、和谐的、透明的、社会的人类活动，如果在大众媒体上播出一些“不健康”的性爱方式，并试图给这些实践正名的话，就会跟今天大家对性爱的理解相悖。

然而，对于文字来说，三类色情作品的范围之间的界限就不像电影那么明显了。分析起来，主要有以下几点原因：

——电影的制作总是跟社会活动紧密联系在一起的一部

电影的制作和传播费用相对文字作品来说要高昂得多，再者，电影参与人数众多：从银行贷款人到演员，到技工，到常务，到发行者再到租卡带的人，等等。因此色情电影的专业人士往往会通过对市场的分析和对发行的估算来制作他们的作品。而这跟文字类作品是完全不一样的：文字类作品的制作成本很低，进入到网络时代以后可以说根本不用花钱而且社会参与者也相对少得多。

——在一部电影中出现的是有血有肉的真实的身体，因此这些真人演员可以因为某些不恰当的实践而使身体受到损害，这样他们会指控制作方并因此得到补偿。而这些问题都不会在文字作品中出现。

——此外，在影片中，所有不遵守合作原则的性爱场景都会被原原本本地呈现出来：暴力和被折磨的痛苦都能轻易从影片中看到。这个时候消费者就很容易有一种做了帮凶的负罪感和虽是旁观者但仍感觉责无旁贷的责任感。可是，在文字作品中，是读者赋予人物身体，因此虚构的场景和人物能让读者感到可以自由地经营自己强烈的心理冲动。这种类似于白日梦的阅读方式让读者感受到自己的性幻想的不确定性和多面性：很多读萨德侯爵小说读得津津有味的读者可能很难接受将书中的某些性爱画面搬上银幕。

在一部文字作品中，有时候只需要通过加入一些纯虚构的元素把作品的虚构性放大就可以赋予读者更多的阅读自由。比

如在《性欢·反茱斯蒂娜》一书的前言中，作者批判了萨德侯爵的作品，并说他写这一本书是为了证明“纵欲对性爱来说并不残酷，与其说它是性爱的坟墓不如说它是性爱的温床；有一天，爱情会回归自然，摒弃掉偏见和刻板印象，只留下欢笑和享乐的景象”，在作者自己看来，这应该是一本“为了能让自己得到更大的满足，妻子会乐意给丈夫读”的书。^①在这里，我们能看见之前说到过的典型性色情文学的意识形态问题。

事实上，在这本书中，雷斯蒂夫加入了不少的暴力元素，故事的情节围绕着一段父亲与自己的女儿在不同时期的乱伦故事展开。但是故事中的人物的姓都带有严重虚构色彩：Montencon（爬上阴户）、Mme Poilsoyeux（丝毛夫人）、Brideconin（窄阴道）、Vitnègre（黑阴茎）等，再加上故事中有一些奇幻的不符合常规的故事情节，让读者置身于一种不真实的场景中，也就给书中的暴力描写找到了托辞。

总而言之，我们不必太夸大典型性色情作品与非典型性色情作品的区别，尤其是对于文字作品而言，二者的区别更是微乎其微。它们本质上是相同的，只是表达方式不同而已。而且，根据弗洛伊德的说法，黄色笑话作为色情文学的源头十分具有攻击性和侵略性。正是女人针对男人侵略行为的防御让男人变

^① 《性欢·反茱斯蒂娜》(Anti-Justine)，雷斯蒂夫 (Restif de La Bretonne)，La Musardine 出版社，1998 年版，第 17 页。

得更具侵略性，并产生性兴奋：“由于性攻击受到阻拦而不能付诸行动，它暂停在兴奋的唤起阶段，并从女人身上表现出的征兆中获得快感。在这样的过程中，这种攻击性无疑改变其特征，就像任何力比多冲动意识遇到阻碍一样。它明显地带有敌意和残酷，因此竭尽全力用性本能的那些施虐狂成分来帮助反对这种障碍。”^①

从某种层面上说，色情作品继承了黄色笑话的性侵略性。色情作品中不断出现的对身体和衣物做的捉弄的游戏正是这一侵略性的体现。

如此看来，我们现在也就能理解典型性情色作品的地位比非典型性情色作品高的原因了。由于色情文学来自黄色笑话，就不可避免地具有某种侵略性，然而当这种侵略受到阻止的时候，它不会像黄色笑话那样让这一侵略性愈演愈烈，而是会对这种侵略性进行否定，对故事做出由侵略到两情相悦的转变，最终双方互相都对对方有了欲望。

如果说弗洛伊德认为黄色笑话其实是男性性侵略倾向和女性的抵抗之间的妥协的结果的话，那么典型性色情作品就是社会性的自我制约与性侵略之间妥协的结果。由于色情作品的大量传播，这种迂回式的自我制约会更加强烈。因为今天看色情

^① 《诙谐及其与无意识的关系》，弗洛伊德著，国际文化出版公司，2001年版，第105页。

作品的消费者不仅有男性，还有女性。而女性是不能接受过于类似于强奸这样的露骨的性侵略的。

如果说色情文学在写法上相对来说比较一致（无论是典型性色情文学，被容许的色情文学和被禁忌的色情文学），从内容上看，我们却可以把色情文学分为两大类。这两大类可以由两部很具象征意义的作品的题目总结出来：《淑女泪》（萨德侯爵）/《性欢·反茱斯蒂娜》（雷斯蒂夫）。典型性色情文学想要把性爱的社会性跟社会最基本的价值观结合起来，而被禁忌的色情文学则毫不犹豫地故意跟社会上主导的道德规范作对。因此，从这个角度看，两者是对立的：典型性色情文学注定要占据主导地位。

诚然，这么多年过去了，萨德侯爵作品的反社会性不再激起读者的注意，大部分时候我们会把他的作品当做一个时代的见证来看。但是我们还是应该注意萨德侯爵的作品与当时的典型性色情文学的区别。在他的作品中，哲学言论占的比重相当大：当作者拒绝“共同享乐”这一原则的时候，他就颠覆了人的自然属性与人的社会性能在自然中和谐共存这一思想，重新把自然定义为暴力。

这也就又解释了为什么跟萨德侯爵同时代的典型性色情文学作者会对他的作品及其本人感兴趣：从某种程度上说，《淑女泪》的作者相对于同时代占主导地位的色情文学作者来说是离经叛道的，就像文学相对于普通话语也是离经叛道的一样。

非典型性色情文学不断对色情文学的合法性和应有的写作方法提出质疑，就像文学对社会质疑一样，这本身就是对自身文学权利的诉求。为了达到这一诉求，就要给自身提供合法性。而其合法性只有通过对非典型性色情文学写作规则和这一世界的建构来实现。萨德在小说中为那些寻欢作乐的纵欲者们事无巨细地建构的那些关闭着的场所（地下室、城堡、教堂……）也正如带有浪漫主义色彩的文学作品中作者对现实社会的解构与建构。

第四章 叙述的限制

第一节 场 景

色情“故事”是围绕着阴茎从欲望产生到欲望满足这一过程展开的。因此一篇色情故事就是要将达到高潮的步骤一一细细道来：“色情展现的不是性欲是如何产生的，而是如何被满足的。”^①

从开始人物的出场到最后达到高潮这段，就是我们所说的一个场景（scene）。一个场景通常是一个色情段落（sequence，见本书第一章对该词的解释），但有的时候也不一定，一个色情段落里也可以有多个场景。正常情况下，场景在没有完成之前不会被中断：这是由色情作品的作者与读者之间的契约决定的。二者之间的契约还要求作者能够提供适量的色情描写，既不能太长也不能太短，以满足读者的阅读需求。

当然，有的时候，一个色情场景可能会被延迟，但是绝对不能被取消。比如说阿娜伊斯·宁所著的《情迷维纳斯》中收入的短篇小说《艾琳娜》（Elena）就有这样一幕：小说中的女

^① 《年轻女人和色情小说》（*La Jeune Femme et la pornographie*），罗热·德·罗什（Rogés des Roches）著，La Musardine 出版社，2005 年版，第 139 页。

主人公艾琳娜正开始被她的女性朋友蕾娜爱抚，突然一个第三者闯了进来，俩人的性行为不得不中断了；蕾娜让艾琳娜次日再来她家，但第二天艾琳娜并没有出现。可这个二次失败仅仅是表面上的：几天后，两个人终于如愿以偿，而这段二次失败的经历也就成了为后面的成功做的准备。

由于色情文学所描写的都是这样的场面，就颠覆了“正统”文学中的“可见性”（visible）原则。以下是左拉的小说《爱情一叶》中的节选。一个已婚的男人跟一个年轻寡妇相爱了，却一直心照不宣，最终两人有了一夜之情，于是小说中写道：

就好像是被困意击败了，她倒在了亨利的肩膀上，任由亨利带着她。在他们的身后，另一扇门帘从束带中滑落。

当艾莲娜回过神来，光着脚找她放在将要熄灭的火炉前的鞋子的时候，她想，他们俩从来都没有像那天一样如此没有爱火。^①

从上面的这段节选可以看到，色情文学的着重点正是上面两段之间的空白，两段之间所发生的故事：二人的性爱场景，左拉的小说很好地展示了非色情文学的自我的限制（“任由亨利带她走”和“当艾莲娜回过神来”）。其实，左拉暗示性地填补了这两段中间的空白：一方面通过一组暗喻“困意”（=放弃性欲）→“倒在亨利的肩膀上”（=两人肉体的结合）→“任由亨利带着她”（=性高潮）；另一方面门帘从束带中滑落也暗指女

^① 译自该书的口袋书版本，第359页。

人最终的退让。通过暗示来描写性爱是情色的写法，这也正是色情所拒绝的。在最后又说道“她想他们俩从来都没有像那天一样如此没有爱火”就更加确定了对这种将爱与性对立起来的道义的支持，从而让性爱场景的描写的取消变得更合乎情理。

色情场景不只有一个画面，虽然有的时候场景是静止的。色情场景是动态的，其中涉及的人物往往不止一个，除非是涉及自体性欲（auto-erotisme）。它展现的就是几个人物之间动态的性爱关系。我们可以说从两个不同的视角来看，色情场景的组织结构可以：时而是一个静止的画面，时而又是动感的连续的画面。

场景的推动是与性伙伴的结合方式相符的，或者说跟性伙伴的组成分配方式相符。“情节”一词来形容色情场景并不恰当：当X给Y进行了口交，或者Y脱掉了X的衣服，正常情况下，以后什么事情都可以发生，因此后面发生的事都纯属偶然。

但是在一个色情场景中，却有着很多不成文的规定让作者无法自由创作故事情节：比如说，口交是为了后面的阴道插入做准备，而阴道插入又常常是为肛交做准备等。在色情领域，这样的惯例还有很多，严重限制了各种可能性。色情作品的创作者常常既要为尊重色情领域这些不成文的规定而烦恼，也要为如何从这些规定中解脱出来而绞尽脑汁。因为如果一切都不再新奇了，色情也就不会再让人产生性兴奋了。

罗兰·巴特曾经把萨德的色情场景的组成部分做了一个等

级划分。^①我想这个划分也可以用于所有的色情故事。在所有的成分中，最小的单位是姿势（posture）；几个姿势在一起组成了一个活动（operation），一个活动中必须有几个人物。从静止的观点来看，一个活动可以被认为是一幅图画（figure），也就是说一个画面，所有姿势的总体；也可以从动态的角度上被看做是一节由不断变换的姿势组成的片段。图画会受到空间、地点和人物身体状况的限制；片段是存在于两个高潮中间的。

以萨德为代表的一些作者总喜欢描写大的性爱场面，将所能想象到的元素都加到一个场景之中，当然在这样的场面中，出场的人物也非常多。罗兰·巴特把萨德的这一特性总结为“彻底性原则”：

在一个“活动”中，要同时完成最多的姿势；这就需要一方面场景中的所有人物都同时被用到，如果可能的话，在一组里（当然有一些组是可以跟其他组重合的）；另一方面，每个人物身体的每一个地方都要被情色所充斥。^②

萨德侯爵的作品是一个很极端的例子。在他的小说世界中，总是有一些权力极大的主宰者组织这些场面壮观的大型的人与人之间交合的场面。这种大场面描写在色情文学作品中并不鲜

① 《萨德、傅立叶、罗犹拉》（*Sade, Fourier, Loyola*），罗兰·巴特著，瑟依出版社（Seuil），1971年版，第3—34页。

② 同上，第35页。

见。总之，在这一点上，色情文学跟色情图片以及色情电影之间的区别是显而易见的：读者的想象力可以呈现出现实中根本不可能出现的性爱场景，这些场景之所以不可能出现在现实的图片和电影中，要么是因为场面太过滑稽或者太天马行空了，要么是因为场面太过宏大，如果把这样的大制作搬上荧幕不仅劳民伤财还有可能会抹去人们的性快感。而色情文学中的虚构故事却不会束缚住读者强大的性幻想能力。

但是将色情场景这样简单地用“活动”来切分还是不够的。除了上面提到的活动的不连续性之外，场景的参与者积极投入精力从而保证了场景的成功和场景的整体性。无论是什么样的场景，参与者的积极性总是不变的，而且是从始至终一直都有的。在作者和读者共同担任“担保人”（*garant*）的这个项目中，参与者通过不断调整他们的活动来服务于整个项目，同时也得到自身的升华。

用巴赫金的话说，这里的“接受者”（*destinataire*）其实是一个看不见摸不着的超接受者（*surdestinataire*）。就是这个超接受者支配着参与者的行为。同时他还是判断场景好坏的标准的制定者。但是无论如何，欲望再强烈都不能无止境。欲求不满到最后会让人担心害怕。如果说欲望一定要强烈才能保证场景的进行，保证一个又一个场景的推换的话，欲望到最终还是需要被满足的，这点非常重要。色情的机制的最终目的就是满足感。

第二节 场景的推进

如何在一部作品中将一个个场景连起来呢？按道理来说，作者应该有两种处理方式。

第一种是完全不顾情节的需要，不做过渡地直接将一个个场景拼接并置在一起。一个很典型的例子，就是当陈述者描绘在他脑海中一个个性幻想故事的时候。上文中提到的《仙女们的国王》（*Le Roi des fées*）就属于这一类型。在这种组织方式下，场景是可以对调的，并没有什么顺序可言。

近期出版的吉尔·德·圣阿维（Gilles de Saint-Avit）写的《女朋友》（*L'Amie*）^①也是这一类型的很典型的例子。全书由五十多个场景拼成，每个场景大概有二到五页。这种不顾及情节的简单拼接法其实出现的时间并不长。它的出现在某种程度上归功于色情电影。虽然说，色情电影会常常又用到色情文学故事做蓝本。

这种简单拼接法并不是没有缺点：这种做法因为缺少了模

^① 由 Splengler 出版社于 1994 年出版，并于 2000 年由 Le Cercle de Poche 出版社再版。

拟真实社会的虚构故事，容易让读者更加感受到令人失望的现实世界跟幻想世界之间的差距，从而把读者打回到他真实的境况中。

除此之外，拼接法还有另一种形式：一个广为人知的陈述者——陈述者往往是历史人物——把他的艳情故事讲给另一个人听。这种拼接形式从古至今都存在，使用很广泛。

第二种场景推进的方式则是要考虑情节的，因此这种方式下的场景并不能随意对调。在这种情况下最简单的做法就是写性启蒙或者性知识传授这类题材。大部分的有情节的色情故事都是围绕着这个题材写出的。

在这类故事中，一开始的反对者往往都是对性爱很无知并且充满偏见的。故事就像是寻宝一样——当然这里的宝指的是主人公到最后得到充分发展的性爱能力——在一幕幕场景的推进下，一步步循序渐进地找到最后的宝物。故事中的辅助角色往往就是性爱启蒙者或者传授者。这类故事可以是以回忆的方式出现，但是在这种情况下就有可能用到倒叙的方式。

比如说，在《茱莉亚与玛德琳娜对话录》^①（大概作于1525年）中，一个叫茱莉亚的老练的妓女向单纯年轻的女孩儿玛德琳娜讲述自己从第一次性启蒙开始的人生经历。书中一边讲述

^① 一般认为是 Il Piacevol Ragionamento de l'Aretino 所著，于1987年由 C. Galderisi 首次出版。

女孩儿在妓女的教授下的性启蒙，一边像教科书般介绍各种各样的性爱姿势：从自慰到群交无一不说。最后该书的结尾还附上了四十四种性爱姿势列表。

这样将故事跟教学穿插在一起的做法是很普遍的。故事给人的真实性和教学部分的衔接增强了作品的刺激性，两者在一起更能够激起读者欲望。以性教学为题材的作品中情节占的比重虽然不大，但是整个故事还是很完整的。而且故事一般是循序渐进地从最简单的性爱实践写起，一步步写到读者自身不能做到的难度极高的实践。

在这类题材中，主人公一般分为两种：一种是主人公一开始完全对性爱不了解，在别人的启蒙下从无知到参透的过程；另一种是主人公一开始对性爱比较失望，在别人的帮助下终于尝到性爱的快乐。第一种是最常见的。萨德侯爵写于1795年的《闺房哲学》（*La Philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*）就属于这一类。该书由七段对话和哲学散文穿插而成，描写了一个下午和此后的晚上一个贵族年轻淑女的性生活和哲学的启蒙。

此外，上面提到的《茱莉亚与玛德琳娜对话录》也属于这类。书中的茱莉亚讲述了自己如何一步步完成了从未经人事的处女到老练的妓女的转变。第二类想要改善自己性爱生活的主人公常常出现在第二次世界大战之前的色情小说中，是跟当时的把人人性爱的充分发展看做人格不可或缺的一部分的性爱观

念紧密联系在一起。

从话语分析的角度说，让这类性启蒙色情文学更加戏剧化的方式就是加入真正的“反对者”（Opposant）的角色。这里的反对者可以是批评者或者是社会禁忌。如果说这类作品中“接受者”（Destinataire，自然、幸福等），“有价值物”（Objet de valeur，性爱的充分发展）和“辅助者”（Adjuvant，启蒙者、传授者）这类角色都能得到充分体现的话，“反对者”的角色则是比较尴尬的。

色情文学的机制需要让这些批评者失去信誉：反对者往往是一些很滑稽的人物，一开始就被性爱世界排除在外了，或者是一些虚伪的人物，虽然自己沉溺于性爱之中但却禁止别人得到性爱的快乐。过度展现禁忌和性欲的紧密联系会让典型性色情文学感到不安。因此典型性色情文学会强调大自然是完全无罪的，释放了性爱就能得到幸福。

性启蒙作品能让读者在满足自己性欲的同时不必有负罪感。这个看上去悖论实则不然。故事中的主人公一步步地发现自己的性爱能力的过程也是色情作品对自己合法化的过程，也是对阅读的合法化的过程：主人公最后的幸福感和满足感就是对色情消费品价值最好的佐证。这就是色情作品这类带着离经叛道和负罪感标签的非话题性话语所要解决的关键问题：如何对自己合法化。

在这类故事中，除了有启蒙者或者传授者能让读者身上的

负罪感减轻，故事本身作为一个媒介也能减轻负罪感。虽然色情文学的读者自然受到禁忌的束缚，但是故事能让读者暂时感受不到禁忌的存在。充满了性幻想的色情作品得到广泛传播，从而也就让性欲有了社会性。色情作品中表现的性爱会让读者感觉到是可以分享的，就像阅读一样，是读者和作者分享的过程，也是读者们分享的过程。

第三节 伪叙事

虽然色情文学也是在讲故事，但这些故事只能是伪叙事（pseudo-récit）。真正的叙事不仅是每个场景中没有，就整个故事情节来看，也是不存在的。

在色情作品的场景中，的确没有什么叙事。而情节的曲折也不过是为了能把读者想要读到的场景贯穿起来。无论布景如何，人物是谁，他们的动机是什么，色情作品的最终目的都是呈现读者等待的场景。

为了把这点说得更明确些，现在我们把色情文学跟儒勒·凡尔纳的探险系列小说做一个比较。儒勒·凡尔纳小说的情节可以说是为了把一些百科知识传播给大众而设置的，我们可以称这类小说为教育型小说：登上了鸚鵡螺号潜艇的读者们其实是为了看到海底的深海植物和深海动物，因此会读到大量关于深海动植物的场景描写。

这样的话，我们也可以说色情文学也是一样的，读者读色情文学不是要读情节，而是要读场景的描写。但是阅读的结果确实不一样，儒勒·凡尔纳的读者们往往醉心于尼摩船长扑朔迷离的人物命运或者专注于类似大乌贼的侵袭这样的刺激有趣

的故事，因此可能会跳过一些不必要的关于深海鱼类等的场面描写。可是，色情故事读者会依据色情阅读契约只读那些场景描写，而把两段场景描写中的情节交代看做是无聊的填充而跳过不读。

可以这么说，色情故事是不能成为真正的小说的。虽然一个个场景由情节贯穿起来组成一个或零散或完整的故事，但是这些出于心理及社会因素而加入的情节并不会真正让读者觉得可信。

在色情故事中，可以有一个人物宣称自己爱上了对方，并且因为二者的相爱才进一步有了肌肤之亲。但加了浪漫爱情元素的情节设置并不会改变场景需要。有没有爱情元素，场景还是会像预想的一样进行。因此在色情作品中，不会有爱情跟色情的冲突。如果说一些色情情节加入了爱情元素，通常也是为了后面交换性伴侣做铺垫。

该类作品中一个比较经典的人物形象就是因为爱自己的伴侣而将她“送”给别人的男性形象。1954年出版的一部情色小说《O的故事》（*Histoire d'O*）由法国女作家安娜·德克洛以波莉娜·雷阿日的笔名而创作。该书就讲了这样一个女人爱上一个男人却最终被自己的情人赠送给别人的故事。在这里，爱情一开始赋予了色情合法性却在最后被色情抛弃。

如果情节如此不重要的话，色情故事完全可以直接只描写一个庞大的色情场面来刺激读者。为什么还要费尽力气编出一

个个伪情节来呢？事实上，这些色情故事不仅要展现性爱活动，还要为这些性爱活动划定范围。把色情段落跟情节交代段落交叉在一起能不断地在正常的世界、性爱被压抑的世界以及性爱完全开放的世界三者中做切换。

这里的读者有点像弗洛伊德在《超越快乐原则》一文中提到的那个拿木线筒模拟母亲的离开和再现的孩子^①：他用游戏表明，可以让他的母亲离开，不会造成麻烦。他这样做，是用手中的东西使离开和归来戏剧化。色情故事的读者也是一样的，当读到非色情段落的时候，就暂时将自己的快感放在一边，就像是孩子让线圈暂时消失一样，因为他知道过不多久就又能找回自己的快感。这种短暂远离色情场景的做法让读者更能够有掌控的快感：离开是愉快的归来的必要前提，而后者才是游戏的真正目的。

场景间的情节填充同时也强调了场景突然出现的瞬间性和奇异性。色情文学不会刻意去追求作品的真实性和作品跟真实社会的相似性。阅读色情文学的时候，读者清楚地知道里面的

① 【译者注】弗洛伊德这个例子中的孩子在智力发展方面并没有过人之处。但他总能为父母及保姆所理解，并且因为行为“恰当”受到好评。最重要的是，当她母亲外出而把他留在家几个小时，他也从来不哭，虽然他和母亲非常亲近。他母亲亲自喂他，亲自把他抚养大。这个行为良好的孩子有时表现出一种习惯，这孩子有一个木卷轴，上面绕着一段线。他从未把它当作马和车那样在地上拉着走，他总是拉着绳子的一头，用相当的技术把它扔过小吊床的床沿，于是卷轴不见了，之后再用力把卷轴从床下拉出来，并且愉快地叫声“达”（那里）来欢呼它的重现。这就是整个游戏，是消失和重现。

场景是不受任何社会或者心理因素的制约的。色情故事总是将现实中不太可能出现的变成可能的：里面的人物是不受约束的，无论在任何关系中，任何地点，任何时间，他们都可以达到目标，给所有人以最大的欢乐。从这个观点来看，我们可以说色情作品是彻底具有颠覆性的，它注定要破坏社会和心理为现实生活中的性爱活动加的重重壁垒：这是它运作的一个条件。

可是说到色情作品给人的真实性的问题，又不能一概而论。在某些作品中，幻想的痕迹并不重，因此作品的真实性自始至终都是个悬念。这时，话语就成了行动的见证：说了，就是做了。以下是马克·邵多梭科写的《仙女们的国王》中的节选：

那是夏天的沙龙，沉重而安静。一星期中有好几次，我的表姐妹们对大人说吃完饭她们独自要去黄色小会客厅里喝咖啡，大人们并不觉得奇怪。那天我进去了，她们连头都没抬一下。我把盘子放在她们椅子前面的小圆桌上，然后跪在地上。我从内裤中掏出阴茎，然后等待着。终于她们注意到我的动作。在我面前，她们用尖利的声音讨论着我下一步要怎么做：我要用左手自慰还是用右手，或者是两只手都用？自慰的时候应该坐着、跪着还是站着？或者我干脆完全不用手，直接拿阴茎蹭地毯、椅子腿、窗帘或者桌子下面？^①

^① 《仙女们的国王》（*Le Roi des fées*），马克·邵多梭科（Marc Chodolenko）著，Christine Bourgeois 出版社，1974 年版，第 80—81 页。

当陈述者讲述一个相对于故事主体独立出来的小故事的时候，情况就又不一样了。这个时候故事的叙事呈现两极化：一边是尽力营造一个真实的气氛，一边则是估计加入很多不真实的因素。雷斯蒂夫所写的《性欢·反茱斯蒂娜》就属于后面这一种情况。前面提到的人物的名字例如 Mme Poilsoyeux（丝毛夫人）、Vitnegre（黑阴茎）就足以将故事中的世界去真实化：这些立即能让读者感受到人物只能也只会存在于色情小说中。除了人物名称外，匪夷所思的故事情节又更让读者感受故事的虚构性：故事里所有的男性人物都如野兽般狂暴凶残，乱伦的场景层出不穷。

虽然说奇幻世界作为现实世界的替代，能满足被现实社会挫败的读者们的阅读需求，但是色情故事并不太适应跟奇幻故事结合在一起。色情作品的阅读原则之一就是可以让读者把自己想象成书中的某个人物，而奇幻故事不太能满足读者的这个需求。所以一部成功的色情作品要始终保持平衡：场景过于现实会把读者拉回他想要跳出的现实世界，但如果太天马行空又会让读者感受不到挣脱现实世界束缚的乐趣。

第四节 “人 物”

色情文学中的人物也一样会受到种种因素的限制。除去时间、地点、个人经历和社会阶层的不同，色情文学中的人物只会被读者当做为充满性欲的人。他们的“心理”也因此就成了他们的这个最本质的自然属性的从属，并成为色情场景能够展开的必要条件。这并不是说所有的色情人物都是完全等同的，只是他们并没有本质上的差别。除了上面的根本的属性外，其他可以对色情场景造成一定影响的身体属性也比较重要：是男的还是女的，高还是矮，性器官的形态是什么样的，喜欢哪种性行为等等。

色情作品中的人物有点像古典哲学对话里的一些人物。这些人物的出场是为保证对话的顺利进行而服务的。通常这些人物的身上除了具有对真理孜孜不倦的追求精神外，并没有什么其他的长处。他们就像色情文学中场景之间的填充一样。就如笛卡尔在《理性之光对真理的探求》这部哲学对话体著作中对人物尤道克休斯的描述一样：“一个智力正常的人，且他的判断力没有遭到任何错误思想的侵害，他拥有的全部理性都是纯理性

的。”^① 这段人物特性描写足够去定义尤道克休斯在哲学对话中扮演的角色。在《性欢·反茱斯蒂娜》一书中的人物费斯戴尔的形象刻画也仅停留在人物的性爱能力上。

费斯戴尔属于多毛人种，是我们这种人种与巴隶马地峡和被尔列罗岛的有尾巴的人种的混种。他的劲有十个普通男人加起来那么大！也就是说他能打败十个男人，那么十个男人需要多少女人他也需要多少女人。^②

这里很能说明问题的是，色情故事中的人物很少有确切的全名（名字再加上姓氏）。大部分情况下，他们只有名字（茱斯蒂娜、玛德琳娜），或者是字母缩写（O），又或者是编造出来的具有幻想色彩的名字（“大巴子”^③），甚至可以是一个人称代词（他）。

在《仙女们的国王》的一些色情段落里，只有两个参与者：作为陈述者的“我”和“我”的想象虚构出的“她”或“她们”。其实这种情况是很容易理解的：在法语中，姓氏代表了一个人的出身、家庭、祖先甚至是社会身份；而名字则更私人。名字虽然是私人的但并不是个人的，法语中叫一个名字的人很多。而将主人公的名字用字母缩写代替这种做法往往是出于谨

① 【译者注】本书的法文原名为 *La Recherche de la vérité*。

② 《性欢·反茱斯蒂娜》(*Anti-Justine*)，雷斯蒂夫 (Restif de La Bretonne)，La Musardine 出版社，1998 年版，第 152 页。

③ 《性欢》中的 Grandvit。

慎的考虑，这种情况在18世纪的文学作品中颇为常见。这种做法同时还便于把人物特征描写减到最少，而在色情文学中，往往只剩下人物的性爱功能。

色情故事中的大多数人物都只在一个或一系列场景中出现，之后便消失了。流水般的人物也让故事对读者来说如昙花一现，读者读后很快就记不清故事情节了。因此故事中性伙伴的不断更换就成了色情话语的可能性的障碍。

通常情况下，这些人物都不是独立的，他们往往存在于一个性交团体中。但这些性交团体可以是昙花一现的，也可以是长期存在的。几个人同时出现在一个地方，大家又都有性爱意向，就组成了一个短暂的性交团体；性交团体也可以是长期的，一个比较极端的例子就是一些宗教团体，虽然说到宗教，一般不会让人想到性爱。

这些长期性交团体，或者说“有组织”的性交团体，依据全体成员都赞同的原则来组织性活动。跟短暂的性交团体不同，长期性交团体往往跟性启蒙或者性传授紧密联系在一起：当然性启蒙活动也是在团体中进行的。这两种团体的存在揭示了色情机制的组成的模糊性。色情文学在建构场景的时候往往在两个选择中犹豫不决：要么建构一个理想化的现实世界，在这里面，所有的人都是爱欲的化身，要么是把场景限制在“正常”世界中的一些特殊场所。其实，这两种做法是可以相叠加的。比如一个人原本被请去参加聚会，但后来聚会却演变成一个大

型群交派对：这样的一个派对就既有了短暂性交团体的优势又具有了长期性交团体的某些特性，它被限定在正常社会生活之外，而又不会像某些宗教团体一样太过稳定。

色情故事中的人物是有所不同的。当中往往有一个主人公贯穿整个故事情节。事实上，色情故事的大部分主人公都是女性。这看上去会让人觉得有点有悖常理。色情故事不是通常写给男性看的吗？但是这种做法其实不光能满足女性读者的需要，也能满足男性的阅读需求。

理论上讲，男人的性欲是不受约束的、出自于本能的，而女人通常会对自己的性欲产生疑问，因此一般认为女人不会一开始就自我释放，而是慢慢认识自己的性欲。睡美人的故事就是一个很具有象征意义的典型例子：白马王子给了年轻女孩儿一个吻，唤醒了女孩儿的同时也唤起了女孩儿对性爱的意识。心理分析学家们用不同的语言使这个“成为女人”的需求理论化。因此，在性启蒙题材的色情故事中，女性比一开始就能登上性爱顶峰的男性更适合做主人公。

除此之外，深谙性爱之道的女性作为主角也可以让色情机制本身合法化。社会文化总是不断地强调女性性欲对于男性来说的巨大的“神秘性”。色情作品正是要反驳这一点：在理想的情况下，作为主人公的熟女可以和男性性欲结合得非常融洽。女性也就承认了女人是男人的性爱尤物这种性爱观的合法性。

对已经深谙性爱之道的女性来说，她们也通过自己的行为

证实了男女之间并没有什么差别，她们也把男性性欲看做很重要的事情。色情的整个机制便是建立在这些前提条件下。在亨利·德·康德尔内伊^①所写的《非常女人》（*Une Femme très spéciale*）中，就有这样一个很典型的女性形象。她想通过各种方式满足自己的性欲，也就是说借助于各种男人：

我就是这个在遇见别人之前就想要逃走的女人。我身上住着一个暴君，我把它在灰色的墙壁和紧闭的窗户间搬来搬去。这个暴君就是我的阴户。它折磨着我的肚子，燃烧着我的脚步，走在我的前面。我不敢再看任何男人，怕被他们吸引。^②

色情文字需要展现那些终于从虚伪道德观的桎梏中解脱出来的女人们：“解放”了的女人表现得正如为色情世界定义的男人们所要求的那样，女人一旦大胆承认了自己的性欲就能得到“解放”。虽然色情文学从表面上并不受约束，但是事实上色情写作只有对女性性欲去神秘化才能保证写作的成功。从这个观点来看，色情文学正好跟另一种揭示男女之别的文学文类相对应：19世纪末期盛行的蛇蝎美人神话。与想要证明男女的性欲是一致的色情文学不同，这种神话以男女差异之谜和男人面对女人的无能为中心，展现的是男人的自我毁灭。

^① 【译者注】亨利·德·康德尔内伊（Henri de Canterneuil）是活跃于20世纪六七十年代的音乐人热昂·绕纳斯（Jehan Jonas）的笔名。

^② 【译者注】译自该书第一章。

第五节 典型的叙事结构

在本节中，我们将以《群交中的夫妻》（*Couples mariés en partouze*）^① 这一典型的色情作品为例来分析色情文学典型的叙事结构。该书出版于1976年，作者是曾写过《非常女人》的亨利·德·康德尔内伊。该书的情节很简单，仅仅是为了更好地展现各种各样的色情场景而设置的。作者不仅用绘声绘色的语言来描绘这些色情场景，还在其中插入了不少露骨的特写照片。该书主要讲的是一对原本性爱不和谐的恋人如何通过开放思想交换性伙伴来使性爱生活更加美满和谐的故事。跟大多数的这类作品一样，故事中的女主人公也就是该故事的讲述者。故事中的人物只有名（索尼娅、米歇尔等）而没有姓。作品中对人物既没有具体的社会背景的介绍也没有心理特征的描写。如果说故事中附带地说到女主人公是个黑发小个子，也是为了和男主角的金发高个子情妇索尼娅做对比。而书中对故事发生地山区景物的描写，也仅仅是为了用屋子外面的寒冷来反衬屋内场景的“灼热”。

① 该书由 Michelle Thibaud 出版社出版。

当女主人公得知自己的丈夫在外面有了情人之后，就决定也要开始自己崭新的性爱生活。她对自己身心的变化评价道：

人能毫无过渡地从一个人变成另一个人，这太奇怪了。几个星期以前，我对这样的事物和这样的情感还只有着无法形容的憎恶和反感。可是现在，一股新鲜血液在我的血管里流淌，就像强烈而醉人的酒精一样，在一波又一波的疯狂来袭中，我被带到远方，越过了边境，离原来的国度渐行渐远。我彻底告别了我以前所受的教育和我的原则。（第一章）

第一句中俗套的心理描写解释了人物的行为变化的心理动机的缺失。它间接地（或者说颇具讽刺性地）强调了色情故事的法则。在这类故事中，非常重要的一点是色情人物要完全支配自己的欲望，可以随时随地进入各种场景。该段中对误导了主人公前半生，或者说主人公“前”色情时期的所谓生活原则的暗讽，也为故事本身树立了一个新的道德标准：不管是参与各种场景的人物，还是正在阅读的读者都不再有负罪感。

作为妻子的女主人公的性教育由三个相继的场景组成：第一个是跟她自己的丈夫；第二个是跟丈夫和他的情妇；第三个则是除了有前面两个人之外，再加上一对夫妇。这样富有层次感的场景推进也根据兴奋度的不断增长与普通的性爱实践渐行渐远。

在第二个由三人组成的场景中，描写了两个女性角色之间突然产生的爱欲。而如此强烈的突如其来的欲望并没有丝毫的

心理合理性。当两个女人在一起登山的时候：

依靠她的支撑，我向上攀登着。自然而然地，我们抱在了一起。我们急促的呼吸伴随着雾气交织在一起，双方都能闻到对方口中呼出的气息。我能感觉到她的手搂着我的腰，我的双肩，把我拉向她。

“我们接下来要做的事情实在是太疯狂了，”她轻声说道。

说着说着，她的嘴唇已经开始轻轻触碰我的双唇。我感到头晕目眩，这种感觉我从未有过，即使跟我以前的男人包括我丈夫在内的最刺激的经历都不能与之媲美。

“我爱你。”这回轮到我说了。（第三章）

在上段文字中，“自然而然地”一词的出现很值得注意，“自然”一词恰恰暴露了接下来发生的事情的不自然性；这里的“自然”实际上是色情叙事里的自然，因此两个女人之间的爱欲“自然”是不必解释的。后面的那句“我们接下来要做的事情实在是太疯狂了”也是一样，这句话却恰恰说明了接下来发生的事情其实是跟读者所预先想到的一致。因为根据色情文学的阅读协议，读者自然清楚地知道这么一个两个女人林中散步的场景的出现将会以什么方式结束。当两位女主人公之间产生的欲望如期而至时，双方说的那句“我爱你”让爱情尴尬地成了毫无意义的点缀。文中没有任何情节上的铺垫能让人觉得这样的“爱情”的产生是合理的。

第五章 色情话语

第一节 画面与快感

色情写作必须要满足两个前提条件：

第一点：色情文本要能够形象地呈现色情画面。这样的话，读者才可以在想象中清晰地“看到”色情角色的动作：“目的就是让性动作具有画面感，使之可见。”^①在色情故事中，作者乐于描写一系列的“姿势”，有时候甚至用列表的方式把这些“姿势”一一道来。

第二点：色情文本要能刻画出人物由性爱而产生的欢愉的心理感受，这样才能让读者感同身受。这里的人物，可以是故事中的色情角色，也可以是旁观者。

但上面的这两个条件并不一定要同时存在。在一段色情文本中，只描写人物的主观感受而不呈现色情画面是可能的，反之，只描绘色情画面而不涉及快感描写也是可能的：只写性交姿势的文本并不一定是色情文本，前面提到过的印度《爱经》就是一个很好地例子。

^① 《性苦闷·色情的陷阱》，马尔扎诺（M. Marzano）著，J.-C. Lattes 出版社，2006 年版，第 67 页。

一般情况下，色情段落可以分成三种：一种是快感描写占主导的段落，一种是色情画面描写占主导的段落，最后还有一种是画面描写及快感描写二者兼而有之的段落。而这最后一种就是判断色情写作是否成功的标准。好的色情写作不仅要有画面感，还需要有细腻的感受描述。

在下面这段节选中，人物的主观感受就退到了次要的地位：

一会儿，那个银行家站在我们中间，把他的阳具插到我的屁股里，让那个男孩从他背后进入他；一会儿，他坐在椅子上，又让我坐在他身上，开始插我的肛门，站在我两条大腿中间的男孩也从我的阴户进入了我；同时他的银行家朋友的手还在不断地抚摸男孩儿的屁股；我们就这样各司其职地忙碌着。^①

上面这段趋向于说教的文字描写了创造快感的一系列动作，却偏偏没有提到快感本身。一般来说用第一人称书写有助于刻画人物的心理感受，但是该段虽然以第一人称书写，却完全没有人物心理的刻画；这显然是作者仅注重于作品画面感的结果。这也就解释了为什么这本书会以对四十四个性交姿势的细腻而生动的描写结尾，并且书出版后能够大受妓女们的欢迎。除此之外，叙事时所用的过去时态也会在一定程度上增加读者和人

^① 《茱莉亚与玛德琳娜对话录》（*Dialogo di Giulia e di Madalena*），文艺复兴时期的诗人皮亚卓·阿雷提诺（Pietro Aretino）著，由 C. Galderisi 于 1987 年首次出版，第 95—96 页。

物的距离感。

然而，在色情写作中，画面描写跟快感描写并不是同等重要的：如果一个段落中没有色情画面的描写，就不能被叫做色情段落；画面描写是色情文学区别于其他类性爱文学的主要特征。然而，如果一段文字中性爱快感描写占的比重比画面描写还大的话，那么整个色情系统就坍塌了。像弗朗索瓦兹·雷（Françoise Rey）就通常被认为是“情色”作家，而不是“色情”作家。因为在她的作品中，不仅快感描写占主导地位，而且快感的强烈程度跟与快感相关的性爱活动的本质并没有直接的联系。比如说，在《温柔的卡车》^①一书中，女主人公讲述她跟两个男同性恋朋友在一起跳舞时所感受到的强烈的情感：

音乐让我激动，令我迷醉，在我的身后，马克那高大的身躯像电炉一般照射着我。我用我的背解密着他的身子，我的肩胛骨能感受到他健美的胸肌，他顶在我的脊柱上的皮带扣，还有他那，在我的腰上，率真的不经意间隆起的“圆棍”，我多想让它迸裂啊……我还记得，昨天晚上，他那粗壮的阳具寻找着特里斯坦，找到他，而后强迫他……啊！我多么想他也这么干我啊，如果他想的话……

我现在知道了为什么他们两个都这么热爱音乐，音乐简直

^① 【译者注】法文原名为 *Des Camions de tendresse*，由 Ramsay 出版社于 1991 年首次出版。

成了他们生命的一部分。因为只有音乐才能真正体现他们之间的默契。他们就像和弦一样和谐。人们常说音乐能舒缓一个人的品性。他们的品性如此温文尔雅都能让白痴着迷。但有时候，又是那么的野蛮……

在这个时候我感到臀部上又多出了一双手。我睁开眼睛。特里斯坦就在我的面前，他也开始随着节奏摇摆……到今天为止，我都不知道幸福原来是看得见摸得着的，它如此的实在而又如此的简单。这就是生活哲学啊……一片夹在三明治中间的火腿幸福吗？我愿说是的……^①

在上面的文字中，作者写作的重点在音乐上。音乐贯穿整段描写，而性爱则被一笔带过，而且描写得很模糊。最后，故事甚至被一个拿三明治做喻体的既生动而又形象的比喻中断了。叙述者的情感是故事的主要线索，而不是性爱画面。严格地说，这里描写的场景并不是色情场景；从色情情节的组织上来说，主人公情感会导致其一系列性行为，而最终使其达到适当形式的性高潮，而这里的音乐以及舞蹈都没能导致她的性行为，从而也无法达到这一终极目的。

绝大部分的色情作家都试图在画面描写跟快感描写中找到一个平衡点。为了实现这一点，有两种可行的方式。其中最简

^① 《温柔的卡车》弗朗索瓦兹·雷著，J.-J Pauvert et La Musardine 出版社，1996年版，第97—98页。

单的就是将画面描写段落跟快感描写段落并置拼接在一起：

我解开了他的内裤，用一只手揉搓着他的阳具，另一只手则不由自主地抚弄着他的蛋。他忘情地叫了起来：“女神啊！……风骚的婊子！……来挠我的蛋呀！揉呀！……哦！哦！真是太爽了！……女人啊！……婊子！……妓女！……神啊！……我……要射了！……”我一听到这话，急忙将他那粗大的阳具含到嘴里，开始用舌头和舌苔舔弄。^①

前面和后面，叙述者用过去进行时和简单过去时讲述一连串的性爱行为。在中间，插入了另一个人物的一段直接引语，在其中，该人物粗暴地表达自己情感。文中用了很多带有强烈主观色彩的词汇，比如“揉搓”、“蛋”、“阳具”、“舔弄”等，这样就减弱了叙事表述和情感表述的不连续性。

除了简单并置外，还有一种将快感描写和画面描写融合在一起的整合方法。融入的方式有很多。比如说，可以在人物的直接引语中加入动作描写。在下面的这段节选中，其中的一个人物评论并且指导正在进行的性爱活动；在这种情况下，性爱活动就有了画面感，性爱动作描写是通过有着强烈快感的人物转述的：

特莱特达摩尔又说道：“来吧，我的女神，这四分之三的活儿就交给您做了……摇动吧！……真好……啊！咱们情谊深啊……

^① 《性欢·反莱斯蒂娜》(Anti-Justine)，雷斯蒂夫 (Restif de La Bretonne)，La Musardine 出版社，1998 年版，第 175—176 页。

还有……您摇动屁股的架势高贵极了，就像一个公主一样……来吧，柔软的腰肢！……您丝绸般滑嫩的阴户让享用你的人像上了天堂一样美好！……您真下流我的主人！我顾不上帮您了……您那美丽的坐骑就像是一匹脱了缰的野马……天啊……天啊……您这一鞭子……可吓了我一跳！……我的神啊！她丢了……把她前后门都插上！……她流太多了！……我帮您揉弄睾丸，这样您能接上！您要撤了？肛门的那几下太爽了！……她又丢了！……”^①

上面这种将画面描写融入到情感描写中的方法并不常见，融合法中最常见的情况还是在性行为描写中融入快感描写。下面一段文字就是这种融入方式的一个很好的例子。作者通过一系列带有强烈主观色彩的词汇（“蛋”、“后庭”、“要射的人”等）来表达人物的快感。

她们给维奈格尔洗了他那硕大的阳具，两三个袒胸露乳的女人从两边架住维奈格尔，把乳头塞到他嘴里。罗丝莫芙抚弄他的蛋和后庭。特莱特达摩尔仰身躺在地上，我女儿跪在他身上，两个人似漆如胶。兰盖小姐一边扭动臀部迎凑上去，一边又吸吮了五六次要射的人的阳具。到最后关头的时候，她急忙含住那阳物，用她那粉红色的小口和柔滑的喉咙浅吐深吞一番。他射的时候，她咬了……^②

① 《性欢·反茱斯蒂娜》，第116页。

② 《性欢·反茱斯蒂娜》，第218页。

第二节 必要的快感

在上一节中，我们就说到了色情文本必须要能刻画出人物由性爱而产生的“欢愉”的心理感受。这里特别指出是“快感”是因为负面的情感会让整个色情机制失去效用。在法国著名色情片导演凯瑟琳·布雷亚的《含苞待放》(36 fillette)这部小说中，就讲述了一位少女不成功的性启蒙经历：虽然书中描写的是性爱经历，但是却不能让读者产生欲望。这本书的结尾处的一句话很好地总结了这种情绪：“没有什么是跟我有关的，完全没有。”^①假如说书中的一些段落能加入快感描写的话，就能成为色情段落了。

莫里斯坐到了我的身上，用他那布满皱褶的黝黑的大肚子贴着我，他兴奋地用他的大腿夹住我，样子很难看，就好像现在要开始真正进攻了！他的右手偷偷地滑到我的背后，开始像个疯子一样用力撕扯我的内裤，试图把它从我的脚蹠上褪去。

最终，他没力气了，只好松开了我的内裤。他的阴茎，就

^① 《含苞待放》(36 fillette)，凯瑟琳·布雷亚著，Carrere 出版社，1987 年版，第 247 页。

像是个小海螺，你知道的，就像是市场上很便宜的那种海螺，看起来很恶心但是用牙签挑着吃又很美味的那种。

——笨蛋，你在做什么？

——我们玩儿够了，他说道，说着说着把他刚刚已经放手的内裤最终一把扯下。^①

这样一段文字完全颠覆了色情文学的机制。这段文字之所以不能归于色情文字，主要是由于字里行间透露出的距离感，读者甚至能依稀感到主人公那带侵略性的目光。文中虽然有色情画面描写，也描述了人物的主观感受，但是这些感受是负面的，展现的是性爱的失败：在男人和女人之间没有一点儿合作和默契。跟典型性色情文学相反，两者中的一方主动出击——这里是男方——但是完全没有得到对方的回应，最后让双方都很不快。

如果说负面感受描写会让整个色情文学系统坍塌掉，那么为什么像萨德侯爵的《淑女泪·美德的磨难》这样一部讲述女主人公不断地控诉奸污她的男人的作品还会被认为是具有色情机制的作品呢？乍一看，凯瑟琳·布雷亚的小说跟《美德的磨难》很像，都是由女性受害者从她们的角度讲故事。但是仔细分析起来，问题并不是这么简单。例如下面的这段《淑女泪》的节选就很能说明问题：

① 《含苞待放》，第230页。

安托南用一只果断、有力的胳膊抓住我，言语和行动中夹杂着令人胆战心惊的辱骂，他只用了一分钟就撕去了我的衣裳。

“一个漂亮的尤物，”院长的手指一面在我的腰际抚摸一面说，“如果我看见过一个身材比她更好的女人，就让上帝压死我！朋友们，”这个修士接着说，“咱们的方法要前后有序，你们知道咱们迎接的程序，她要全部承受，一项也不能例外。在此期间，另外八个女人站在咱们周围，以备不时之需或者为了刺激她们。”

大家很快组成了一个圈子，把我放在中间。在两个多小时的时间里，我被这四个修士审视、观察和抚摸，被每个人轮番地赞扬或者批评。

“夫人，请允许我，”我们的漂亮的囚徒红着脸说，“向您隐去这个令人恶心的仪式的淫秽细节的一部分。”^①

之所以我们可以说上面一段文字保留了色情机制，是因为在这里的女主人公，虽然表面上来说是故事的讲述者，但她并不是享受快感的那位，因此作者并不从她的角度描写性爱快感。叙事的组织方式能更好地从色情角色（真正的享受者）的角度重建色情画面。之前提到过的《仙女们的国王》的叙事逻辑跟这个恰好相反，但从本质上来说是一致的。当读者从故事中某一个只为一己私欲而玩弄别人的色情人物的视角来读故事的时候

^① 《淑女泪》，萨德著，羽林译，远方出版社出版，第126页。

候，女主人公的负面感受反倒可以满足读者的施虐的快感。最后，女主人公拒绝讲述的那段“淫秽”细节虽然违背了色情画面描写原则，但对从淫乱的神父们的角度看故事的读者们来说，却成了积极的“快感”。但是因为文中有关性爱活动的描写相对比较模糊，所以最终这段文字对读者产生的色情效用不是很大。

除此之外，色情文学作品中表现的快感还应该是有效的，也就是说，能够表达在性爱活动范围内的快感。一段文字，一旦有了复杂的情感描写，甚至一旦触及到了激情层面，都会失去文字的色情效用。乔治·莫里尼埃^①在他为色情文学写的赞歌《色情论》一书中就谈到了这点，在书的结尾处，他写道：

真正的色情，没有情感的处理，没有毁灭的冲动，没有妒忌的侵蚀，没有激情的三大特征：占有欲的纠缠、死亡的气息、猜忌的败坏。

色情是勇敢的、清楚的、透明的，从它不断重复的性爱动作中我们能看到：它是光明的。^②

在这里，作者赞扬的是色情文学的乌托邦式的理想。可是色情作品带给消费者的这种透明感却并不是一蹴而就的，而可以说是“一分耕耘，一分收获”：如果说色情作品中“没有情感

① 【译者注】Georges Molinié 是法国巴黎索邦大学文字学教授，曾经是索邦大学校长（2008—2012）。

② 《论色情》（*De la pornographie*），乔治·莫里尼埃著，MIX 出版社，2006 年版，第 76 页。

的处理，没有毁灭的冲动，没有妒忌的侵蚀”，那是因为色情文本在写作上做了一部分省略，避免了一些话题。男人和女人之间的性爱区别就属于这类色情文本所极力避免的话题。

第三节 叙事聚焦者^①

色情文学中的终极聚焦者是作者，因为说到底是作者来为他的读者们选择他认为令人兴奋的事物。但是读者直接面对的并不是作者，而是叙述者。由于色情文本要求既有性爱画面又有快感描述，这样，叙述者就要既能保持一定的距离，以便描述色情画面，又要想方设法把这个距离缩到最小，以便重构快感来让读者感同身受。一般情况下，作者这时候可以有两种选择：要么故事的叙述者就是聚焦者，从叙述者的视角来感知；要么选择一个或几个人物来作为聚焦者（或多个聚焦者）。另外，还可以把上述的两种做法混合起来，这样，叙述者就把自己的视角传递给故事中的另一个或者多个人物。

事实上，在一个特定的文本中，必须考虑将叙事的情境与描述的场面联系的各种参数。这里有两个方面的参数需要考虑：

^① 【译者注】叙事聚焦者（focalisateur，又译叙事视点秉承者）是叙事学的重要概念。聚焦者跟叙述者不同。聚焦是视觉（即观察的人）和被观察的对象之间的联系。叙述者在讲述，但是聚焦者属于这一叙述者讲述的故事层面。它属于经由感受的独特的行动者、视点的秉承者所表现出来的给予素材的着色。叙述者只是叙事，但是聚焦者还秉承着感知、感受甚至价值判断等更深层次的意义。

“参照”（référentiel）方面和“语式”（modale）方面。对“参照”类参数来说，我们主要观察叙述者是否是色情人物之一，故事的叙述时间和故事进行的时间是不是一致的，或者故事是不是相对于叙述时间是最近发生的，又或者故事的叙述者是不是置身场外，不在叙事情境中等。在参照层面上，我们主要分析人物、动词时态、时间指示词和地点。对“语式”类参数来说，我们主要分析表述者与表述之间的距离，以及跟表述者主观性有关的表述（价值观、情感等）。

大部分的色情故事是由第一人称“我”来讲述的。表面上这些故事都差不多，但实际上仔细分析起来却大不相同。用第一人称简单过去时来讲述的不带什么主观情绪的故事（例如《茱莉亚与玛德琳娜对话录》）就和也是用第一人称但是用直陈式现在时来讲述的会让读者觉得叙述者就在事件进行的场景中的故事大相径庭。但作者并不能完全随意选择自己想要的叙述方式。实际上，无论在什么时代，色情故事的作者都不会发明创造什么特别的叙述技巧：大部分时间他们只是遵循在色情文学中占主导地位的陈规惯例。这就是为什么在《反淑女泪》中作者只交替使用简单过去时和未完成过去时两种时态，而在写于几世纪之前的《茱莉亚与玛德琳娜对话录》中也只有这两种时态。同样，如果说现在出版的色情故事常常用的是现在进行时，那是因为现在的各类小说中也大量充斥着现在进行时。

由于篇幅限制，我们不能把所有的色情叙事的可能性都分

析一遍，因此我们接下来选择几个比较有代表性的例子来快速研读一下。类似《仙女们的国王》中的色情段落中那样的一系列性幻想故事相当罕见：在故事中，不仅叙述者就是故事人物兼故事唯一的聚焦者，而且叙事时间与故事进行时间是一致的。这样就简单解决了色情机制的限制问题。文中的“我”自然地把自己的视角传递给读者，而且由于故事中讲述的是性幻想，因此故事中描写的所有的性爱场面都是充满欲望的主体期盼的。这样的话，就不用再过多加入快感等主观性很强的元素，只要把故事中唯一的人物兼窥视者兼组织者的画面欲望满足就可以了。

我把她绑在椅子上但是只绑了她的手然后我开始抚摸她的乳房因为她的双手被绑在椅背上所以这样乳房就更加坚挺了我开始温柔地用手在她的私处进进出出她试图合上她的双腿但自然而然地又把腿打开了因为她开始勃起了而且同时我还帮她口交这要看看然后我拉开裤链我把阳具塞进了她的嘴里^①

叙述者表述的这段文字字里行间流露出幻想特征。中间还加入了一个自我评论的注解（“这要看看”）：如此一来，读者就无法忽略该场景展现的其实是一个有着无限话语权力的代理人（*agenceur*）的性欲，因此也就只好接受这个代理人的视角。

^① 《仙女们的国王》（*Le Roi des fées*），马克·邵多垓科（Marc Chodolenko）著，Christine Bourgeois 出版社，1974 年版，第 111—112 页。

但其实即使用第三人称叙事，也可以得到差不多的效果。文本可以直接描述叙述者的性幻想，而叙述者并不在性爱场面中。吉尔·德·圣阿维（Gilles de Saint-Avit）写的《女性朋友》（*L'Amie*）就属于这种情况。以下是题为“厨房”的故事的开始部分：

L的情人来到厨房里找她。她穿着一件及膝的裙子，正站在厨房的桌子旁准备饭菜。他向她走近，贴靠在她的背上，双手环绕在她的胸部。他解开一点她的裙子，开始抚摸她的腹部和双乳。在他抚摸她的时候，L感到她的阴道在颤栗收缩。然后她把手背到身后，开始解他那只试图掩盖他已经变得硬邦邦的阳具的裤子。她把他的阳具握在手中开始帮他一来一回地手淫，这时她的情人也一直没闲着，一直在爱抚她……^①

故事中的两个主角的名字是用很抽象的代号代替的（“她的情人”、“L”），这样可以便于读者接受聚焦者的视角。对这里的聚焦者来说，女人一直在背对着他，他是从背部感知女人的。因为这段文字描述的是叙述者的性幻想，所以类似“L感到她的阴道在颤栗收缩”这样的快感描写并不是从L的视角出发的，而是从决定这一切的幻想者的角度出发：幻想者想要L感到她的阴道在痉挛。为了能更好地看出类似上面这样的文字

^① 《女性朋友》（*L'Amie*），吉尔·德·圣阿维（Gilles de Saint-Avit）著，Splengler出版社，1994年版，第60页。

的强烈的色情性，我们只需跟一些从女性视角出发的性幻想作品做比较，比如我们前面提到过的阿娜伊斯·宁所著的《情迷维纳斯》，就是这样一部展现女性性幻想的被作者自己认为是半色情小说的作品：

这个男人会慢慢地脱掉我的衣裳，一件接着一件那样。这样我就有时间去感受他，感受他在我身上的双手。他会先开始解我的皮带，一边用双手搂住我的腰，一边说：“你的腰真是太美了，这么美的线条，这么纤细！”然后他会轻轻地一个接着一个解开我的衬衣扣子，他每解一颗，我都会感受他的双手离我的乳房更近一点，直到它们完全呈现在敞开的衣裳下；他这时会开始和它们做爱，像个孩子一样吸吮我的乳头，他的牙齿可能弄得我有点儿疼。我会感到他整个人盖住了我的身体，这时我紧绷着的神经会完全被解放，彻底地松下来。他脱我裙子时却会迫不及待，会扯破一点我的裙子。他的欲望会使他越来越粗暴。他并不会关灯。他会继续看着我，用他那充满欲望的眼神，欣赏着我，爱慕着我，用他的爱抚温暖着我的身体，等着我完全准备好，直到我身体的每个角落。^①

这段文字有两个特点：文中无处不在的“慢”和对身体的赞扬以及对整个身体的色情化。作者通过男主人公之口来赞美

^① 《情迷维纳斯》（*Venus erotica*），阿娜伊斯·宁（Anaïs·Nin）著，GF出版社，2006年版，*Livre de Poche*系列，第67—68页。

身体的独特和完美。两段文字中用的时态的不同也十分值得我们的注意：马克·邵多竣科用了直陈式现在时是为了让拥有无限权力的主体（既是叙述者又是聚焦者）的表述和行为同时进行；然而，简单过去时却能够保持叙事相对于叙事情境的不连续性：叙事者承认自己目前所处的环境跟他幻想的情境是有区别的。

跟《仙女们的国王》的叙事系统正好相反，在一些色情段落里，叙事者并不在场面内，是不可见的，用的是第三人称过去时（简单过去时或者未完成过去时）。在这种情况下，表述的就不再直接是性幻想了，而叙事者也往往跟聚焦者不再是一个人了。这样做更便于描写色情画面，但是会让主观性（快感等）的表述变得更加不直接。这样的话，作者就需要用其他的方法来减少这种叙事的距离感。一般情况下叙述者可以是以下几种情况：

- a. 叙事者对场面中所有的角色都一视同仁，讲述时就像是在他们之间穿行，时不时又会回到自己旁观者的位置；
- b. 叙事者可以选择某一角色作为视角，也就是聚焦者；
- c. 叙事者可以完全以旁观者的角度讲述故事而不选择任何聚焦者。

在下面的文字中，作者选择了第一种做法：

她终于控制不住自己了，跪在了他的面前，她的脸正好面对着挺起的阳具。她没有去摸它，仅仅是凝视着它，然后轻

声说道：

“它长得真好看啊！”

他看上去有点激动。因为自豪，他的阳具也变得更加粗壮了。她又凑近了一点——它就快要碰到她的嘴唇了——但是，又一次，她仅仅是说：

“它长得真好看啊！”

他还是一动没动，她于是就又凑近了一些，轻轻地张开双唇，细腻地，十分细腻地，用她的舌头舔他的龟头。他仍旧坚若磐石。他继续看着她的脸和她那游移在双唇和他的性器之间的舌头。

她轻柔地吸吮着她的阳具，灵巧得像只猫，然后她将一部分含在嘴里，紧紧闭上了双唇。他的身体颤抖了起来。^①

上面的文字用的是第三人称过去时（简单过去时和未完成过去时）这样一种传统的叙事方式。这样做的好处在于读者可以选择观察者的视角，也可以选择故事中人物的视角来感受故事。但仅仅讲述色情故事有时并不足以挑起读者的欲望，尤其是当聚焦者是旁观者的时候，因此叙述者还需要做些其他的努力。在上面的文字中，每当要表述人物的感受的时候，叙述者都会用两种表面上不同本质却一样的方式去处理：女人发出感叹，而男人则成为了感受者，比如这句“他继续看着她的脸”

^① 《情迷维纳斯》，第77页。

就强调了这一点，同时指出了之前的描写的聚焦者都是男人。女人发出的两次感叹（“它长得真好看啊！”）有两个好处：第一它让女人承认什么才是男人的快乐的源泉，那就是性器官的勃起，第二它体现了女人的快感，符合色情机制的合作原则。

一般情况下，色情文学的写作会常用到感叹句式，这是因为感叹句式往往意味着说话的人的身体也参与了表达，换句话说就是说话人会因为情感的强烈而“身不由己”。但如果就像上面举出的阿娜伊斯·宁的那段文字一样，叙述者只是简单地运用几个褒义词，也可以起到很好的效果（“轻柔”、“轻轻地”、“细腻地”、“十分细腻地”等）。因为这样的褒义词会让整个场面的气氛变得更融洽。

由于色情机制的种种限制，一种比较简便的满足色情文本要求的做法就是让故事的叙述者成为色情场景的见证者，往往这时候叙述者也是场景的偷窥者。这样做一方面能让叙述者成为聚焦者从而使视角人物化，另一方面也为读者找到了他自己的位置（因为读者本身就是处于偷窥者的位置）。最理想的情况就是叙述者是一个对性爱充满好奇的偷窥者，这样在一些性启蒙或者性教育体裁的色情文学中叙述者也在某种意义上成了性爱角色。比如说，在皮亚卓·阿雷提诺所著的《茱莉亚与玛德琳娜对话录》中，女主人公同时也是叙述者的第一次性启蒙就是她十一岁时的一次偷窥经历：

我发现门是关着的，但是能听到里面传来窸窣窸窣的摩擦

声，我从一个不起眼的地方往里望去，看到我的表哥弗雷德里克坐在椅子上，双手握着他那直挺挺的东西来回抚摸着；这是我第一次看到这样的东西，我吃惊极了，但我仍然专心地注视着接下来要发生的事。他发现周围没有人，就安心靠在椅子上，用右手握住他雄性的部分。^①

在这样的文字中，读者不太可能从少女根本不存在的快感描述中获得多少乐趣，这时读者的欲望是由刺激而又邪恶的窥淫癖唤起的：一个未经人事的年轻女孩（在16世纪，11岁的女孩已经不被认为是孩子了）偷窥一个男孩儿手淫。

总而言之，即使没有偷窥情境，甚至没有聚焦者角色，叙述者也不能真正完全脱离他口中的世界，居于这个世界之外。叙述者持着“叙述者—一见证人”的态度，也就是说他存在于他描绘的世界之内，却又不是里面的人物。因此叙述者其实处在外界叙述者和人物之间。^②当叙述者使用故事中的人物在某种情境下常常用到的词汇的时候，也就是说当有这种“词汇传染”现象出现的时候，我们就能感受到叙述者在故事里的存在了。

① 《茱莉亚与玛德琳娜对话录》（*Dialogo di Giulia e di Madalena*），文艺复兴时期的诗人皮亚卓·阿雷提诺（Pietro Aretino）著，由C. Galderisi于1987年首次出版，第59—60页。

② 关于这两个概念，请阅读《文学文本语言学》（*Linguistique pour le texte littéraire*），多米尼克·曼格诺（Dominique Maingueneau）著，Armand Collin出版社，2005年版，第134页。

第四节 词 汇

色情文本的语式层面与叙述者运用的词汇有密切的联系。跟人类活动的所有方面一样，人类的性爱活动也需要有它特定的词汇，来定义人的身体器官以及跟性爱有关的活动。相对于由图片构成的色情电影来说，色情文学更需要有它自己丰富而特定的词汇，因为归根到底，色情文学需要词汇才能描绘画面。

但是色情文学又不像工程学、狩猎或者计算机学等领域那样拥有自己的专业词汇。确切地说，色情文学并不用由没有歧义的专业词汇组成的术语，它用的是在日常生活中被视为禁忌的词汇。往往色情文学要表达的事物会有好几个词相对应，情况不同所用的词也就不同：“同样”的器官，在一本医学书籍中跟在一本色情故事中的内涵并不相同，即使这本医学书籍是一本有关性学的医学书籍。假如语言真的仅仅是“真实”事物的不添加感情色彩的映射的话，那么“有倾向性的”词汇就没有必要存在了，医学里的专业词汇就够了。但是色情文学极少用医学词汇，因为这些词汇影射的同身体的关系跟色情所想要得到的不一样。类似“性交”、“口交”、“阴囊”、“体位”等词汇可以由一个中立的旁观者使用，但是很难想象这些词从色情场

面里的人物口里蹦出来。在一段色情文本中，只需要把类似“蜜洞”、“肉棍”、“阳具”、“搞”、“捣”等词换成医学术语就可以大大地降低色情文本能带给读者的快感。但也不是说色情文本中完全不会使用医学词汇，其实只要不是专业性太强的词汇色情文本都可以使用。在一些色情文本中，“阴蒂”（clitoris）一词常常被缩写为“蒂”（clito），而且常常跟一些比较粗俗的词汇一起使用（类似“肉棍”、“逼”、“干屁眼儿”等）。这些粗俗的词汇就像是色情本身一样，也具有我们前面所提到的“非话题性”：一方面，这些词是确实存在的而且常常被使用（在词典里面可以查到它们，就像是可以在图书馆的目录里检索到色情类书籍一样）；但另一方面，它们不“应该”被使用。

在色情写作中，当一个主体（或者说人物）正被欲望煎熬的时候，作者就不应该为身体描写钻牛角尖。色情文学有自己的原理。所有不能立即带给主体快感的生理器官都不会在色情文学中出现。因此在色情文学中不会有那些解剖式的事无巨细的描写。这就跟左拉或者儒勒·凡尔纳的带有教学性质的小说相反，因为在这些小说中，作者总是想尽一切办法来丰富读者的词汇。但这并不是说色情文学不带有教学性质，完全没有教育价值，而是它的教学性是间接的。事实上，正是通过色情文学——当然还包括一些日常生活中非话题性词汇的使用——人们才学会了一系列跟性爱活动有关的词汇。当然这些词汇里面的大多数只能在特殊的情境下使用。

对于这些在现实生活中被禁用的“有倾向性”的词汇来说，色情文学会把它们当做正常的词汇来使用。这也是色情文学的特性之一。下面这两段节选就很说明问题：

特莱特达摩尔见到这情景又被惹得火起，坚挺如初，他急速扑到她身上。“先生，请您干我的屁眼儿”，她对他说道，“我觉得这样干我会让我更舒服……”那个家伙叫道：“您快丢了吧！您的蜜洞被插得太久了都有点松了！”说完就用肉棒狠狠插入她的屁眼儿，连用体液润湿一下都没有。“我要……丢了！”她一边自慰一边喊道。^①

——《性欢·反莱斯蒂娜》

精液从其中一个女孩儿的嘴里流了出来另一个女孩还穿着衣服她把坐在椅子中的那个家伙脱了个精光这个女孩一边在舔她的女伴的蜜洞一边被那个家伙的肉棒干着她握着他的肉棒她也要帮他自慰^②

——《仙女们的国王》

对于读者来说，多次使用这些色彩鲜明的词（“蜜洞”、“肉棒”、“自慰”等）可以让这些词的使用更加自然。尤其是

^① 《性欢·反莱斯蒂娜》（*Anti-Justine*），雷斯蒂夫（Restif de La Bretonne），La Musardine 出版社，1998 年版，第 144 页。

^② 《仙女们的国王》（*Le Roi des fées*），马克·邵多梭科（Marc Chodolenko）著，Christine Bourgeois 出版社，1974 年版，第 138 页。

在《性欢·反茱斯蒂娜》一书中，动词“干屁眼儿”出现在人物的直接引语中（“先生，请您干我的屁眼儿”），但这句话的其他部分（“先生”和“请您”）却属于文明用语。这样作者的意图就很明显了：他想让读者能够想象自己身在一个“干屁眼儿”跟“吃饭”、“睡觉”一样天经地义的世界里。文中流露出对这样一个性爱无罪无需再遮遮掩掩的世界的憧憬。但是与此同时，这种对粗俗词汇的自然化效用能成为性兴奋的来源还在于其颠覆性：假如这类词汇真的成为日常对话的常用词的话，就不会带给读者发泄感和放纵感以及强烈的性刺激感。

但这并不是说在色情写作中就只有粗俗直接的词汇而没有委婉的措辞。在一段性爱描写中，恰当地运用委婉的措辞反而会增强文字的刺激性。这就跟脱衣舞的原理一样，用这种“露”与“不露”的游戏来刺激观众。因此委婉的措辞跟上述的“有倾向的”词汇一样，都能增强欲望，只不过委婉语的这种效用是间接的。在萨德侯爵的书中，当聚焦者人物是一个女受害者的时候，他会大量使用委婉语。在《淑女泪·美德的磨难》一书中，可怜的苏菲讲述荒淫无度的神父们对她的虐待时说：

这个魔鬼的怒火向着他的欲望无法达到的祭台发泄：他打它、掐它、咬它，这些野蛮的行为之中又产生了新的考验。瘫软的肉体奉献上去，小路开启了，公羊深入进去；我发出撕心裂肺的喊叫声。很快，整个东西都被吞没了，游蛇立刻喷出了

毒液，这使它耗尽了力气。^①

这里亵渎圣物的暗喻（性虐 = 祭台）有助于后面一系列的隐晦的指代。首先，这段描述隐晦委婉的语气很有可能是出于作者对故事真实性的考虑：当女主人公讲述她的遭遇时，天真无邪的受害者不会使用一些粗俗的词汇，因为一旦使用这些词汇，她就会沦为这些荒淫无度的神父的同谋了。这里就牵涉到了“喻德”（ethos）^②的问题：通过她说话的方式，表明她的受害者身份。但是仔细分析起来，这层隐晦的面纱其实有着刺激读者性欲的作用，读者能从本体和喻体的差异中得到快感；而委婉语中展现的无辜的受害者的形象又会加强这一性刺激。

总的说来，色情写作的目的是从各个层面来满足或者填满：无穷无尽的欲望和身体上所有可能的开口。共享的性高潮是欲望满足的明证，标志着色情场景的完成，也充分展示了色情机制的成功（合法性和有效性）。色情写作也跟其写作内容一样，是“赤裸裸”的不加任何伪装的写作，是直达要点的写作。色情写作想要揭开一切面纱，把所有的东西都曝光给读者看。英文中称赤裸裸的性交为 hardcore（是“硬核”的意思），这个比

① 《淑女泪》，萨德著，羽林译，远方出版社出版，第127页。

② 【译者注】在修辞学中，有三个重要的概念，分别是：喻德（说话人气质和性格，ethos），喻理（话语的逻辑性和条理性，Logos）和喻情（话语的情感，Pathos）。亚里斯多德在他的《雄辩的艺术》一书中写到：一次成功的演说只有包含了这三个方面才会有效果，才能具有说服力。

喻很能揭示色情的本质：色情一步一步地消除掉所有会对读者的行为和目光造成障碍的元素，直到让读者能深入到性爱的核心。在一段色情故事中，这个核心出现在色情“场景”里。色情场景既是裸露身体的地方，也是表达和满足欲望的地方。因此在小说中的世界和小说语言之间，在话语和说话方式之间就像是有一面镜子一样：一切为了性爱而设置的人物赤身裸体地摆弄着身体，而描写这些人物的活动的色情语言也试图将语言“脱光”，为语言剥去它不必要的伪装。

因此，每个色情场景的语言再次肯定了色情文学中男性和女性的性欲并没有什么区别，色情描述的性爱活动是有限制的，因此色情文学的受众很广泛，因为它对在各种环境中生活的所有人都是有效的。因此类似性爱是否无法掌控，色情文学是否太过虚幻这类争论就显得毫无意义了，因为大众消费的色情文学正是这些争论最好的反驳。

第六章 从纸媒到视听时代

在前几章中，我们分析了色情写作的主要特征。诚然，同样是色情小说，《茱莉亚与玛德琳娜对话录》、雷斯蒂夫的《性欢·反茱斯蒂娜》以及吉尔·德·圣阿维的《女性朋友》还是有着很大的区别的。但是如果我们不从三者的内部区别来看，而从它们跟其他描述性爱活动的文类的差异（情色小说等）来看，我们还是能找到三者不少的相同点。

然而，如果将三者放在一起比较，我们就不得不注意它们的不同点。这些不同点在很多层面上都跟以下几个因素有着紧密的联系：创作的条件、传播的方式、阅读的环境、书本的制作、故事的性质、讲述的方式等。除了这些很明显的区别之外，在历史的长河中，媒介的不同将色情作品创作分成前后相继的两种不同的“模式”：文字模式和视听模式，色情作品的这一媒介的变化也对色情方面的文学创作产生了很深的影响。而且这一切的变化仅仅是刚刚开始。在这两种模式之间，还有着一段并没持续多长时间的过渡阶段，在这一过渡阶段中，性用品商店如雨后春笋般不断涌现，很多电影院也改头换面成为了专放色情片的黄色录像厅。文字模式和视听模式最大的不同点是文字模式在很长一段时间内都很稳定，没什么变化，而视听模式来势凶猛，变化也相当快。有了新兴技术的支持，色情便出现在各种各样的媒介上：录像带、DVD、智能手机、网络等，还有现在正不断发展起来的“虚拟性爱”（cybersex），也就是说通过电话、网络摄像

头等传播媒介来做爱。虽然纸媒在一些领域仍然保持了它强有力的地位，但是在色情领域，纸媒的影响力却遭遇了滑铁卢。

虽然从印刷术的发明开始，科技进步对色情文学的出现和发展起到的推动作用毋庸置疑，但是我们不应该因此轻视同一时代的其他话语类型对色情文学的影响。米歇尔·福柯在考虑到社会禁忌对有关性爱话语的影响研究的可行性时强调说：“（进行这样一项研究）很艰难，也很抽象。因为要研究性爱话语就必须同时研究所有的文学话语、宗教或者伦理话语、生物及医学话语，甚至还有法律话语。只要是涉及性爱活动的，无论是被提到、被描述到、被拿来作比喻、被解释还是被判决，都要分析到。”^①色情文学并不是独立的，它的演化跟其他的话语分不开，虽然表面上看上去它们跟色情文学并无联系。由于本书的篇幅有限，对于其他话语类型对色情文学的影响这一方面我们不做更深的探讨，但是我们应该了解：色情话语在一个人们习惯于去教堂忏悔的社会里和一个人们常去咨询性学专家的社会里是不同的，在一个避孕合法的社会里和一个禁止避孕的社会里也是不同的。

^① 译自《话语的秩序》（*L'Ordre du discours*），米歇尔·福柯著，巴黎伽利玛出版社，1971年版，第69页。

第一节 传统模式

对于色情文学来说，文字模式有两个特性：以书本为媒介和它极强的隐秘性。这都跟目前的色情业现状大相径庭，形成鲜明对比。

在上文中我们曾提到过，印刷术的出现对色情文学从黄色笑话中独立出来起过决定性的作用。色情文学的发展其实从文字的出现就开始了：与口头语言不同，文字可以将对话者之间的话语提取出来，将交流活动集中到话语和读者之间从而使文本独立出来。但是在印刷术出现之前的色情故事手抄本由于其自身特性的束缚，不可能被大量发行，因此也就限制了色情文学的出版和消费。所以这也就是为什么直到印刷术出现以后，色情文学才能得到充分发展的原因。黄色笑话是靠记忆和口口相传得以延续的，因此黄色笑话的文本往往在传播的过程中不断变化，可以出现很多不同的版本，然而一本书则提供了一个更均质的空间，从头到尾都可以由读者来掌控，书中铺展的场景也都有它们自己的空间组织方式。印刷术的出现可以为一个故事定下一个唯一的版本，每次我们想要再找到这个版本的时候都可以找到跟原来一模一样的，这样文本就有了完全独立的

可能性。

大致上我们可以说，色情文学最灿烂辉煌的时代也是印刷占统治地位的时代，也就是雷吉斯·德布雷（René Debray）称为“书写统治”（graphosphère）的时代。^①在欧洲，专门描述性爱活动的色情文学的确是伴随着印刷工业的兴起而出现的，这跟当时的社会发展阶段以及人们意识形态上的变化分不开。促成16世纪欧洲宗教改革的因素也同样使色情文学的出现成为可能。在满足了一定条件后，在16世纪初期，终于出现了一种以性享受为唯一目的的新的文学体裁。这是一个前所未有的变化。它跟将身体、社会和大自然放在一起做类比游戏的性爱学不同，跟与社交实践有着密切联系的黄色笑话不同，跟涉及审美情趣的情色也不相同，色情必须以能够不加任何托辞直接地展现性爱活动为前提条件，让人类的自然欲望得到满足而不用为负罪感折磨。

在整个西方，主要的色情创作集中在意大利和法国。在16世纪和17世纪，意大利的色情书籍在欧洲得到广泛传播，其中最著名的是皮亚卓·阿雷提诺（Pietro Aretino）的两卷本对话体

^① 【译者注】法国媒介学家德布雷认为从媒介学的角度看，人类社会可以分成三个时代：语言统治时代（logosphère）、书写统治时代（graphosphère）和视听统治时代（videosphère）。具体请看他著于1991年由伽利马出版社出版的《普通媒介学教程》（*Cours de médiologie générale*）

小说《推理》^①（两卷分别出版于1534年和1536年）。这本书虽大名鼎鼎，但是色情性并不高，阿雷提诺实际上还写了不少更加色情的作品，其中最淫秽的应属我们上文提到过的《茱莉亚与玛德琳娜对话录》。这部作品的后面列举了主要的几十个性爱姿势，在很长一段时间内，该书是以“流浪的妓女”（意大利原文名：*La Puttana errante*^②）为名流传的。

17世纪时，在法国的主要作品有米歇尔·米罗（Michel Millot）写的《女子学校》^③和尼古拉·肖雷耶写的《阿罗伊萨·妇女们的探讨》^④。第一部作品采用两个女孩对话的形式：苏珊对16岁的表妹芳萧进行性爱教育。第二部作品跟第一部的形式一样：在一系列的对话中，读者可以看到图里娅是如何对自己16岁的表妹奥塔维亚做性启蒙的。在第二部著作的前言中，作者解释说该书其实是一位荷兰哲学家的拉丁语译本，原书是由一位名叫路易莎·西吉娅（Luisa Sigea）的16世纪西班牙女作家写成。该作品首先用拉丁语出版（拉丁语书名：*Aloisae*

① 该书意大利原名为 *Ragionamenti*。该书的第一版其实是在威尼斯印刷并出版，但是书的尾页上却标明出版地为巴黎。该书的法国版由 Club Français du Livre 出版社于1958年出版。

② *La Puttana errante* 这个书名实际上借用了当时非常有名的情色诗人 Lorenzo Venier 的一首诗的名字。

③ 【译者注】该书原名为 *L'école des filles*，首次出版于1655年。

④ 【译者注】该书原名为 *Aloysa ou Entretiens académiques des dames*，首次出版于1659年。

Sigae Toletanae Satyra Sotadica de arcanis Amoris et Veneris), 后于1680年被翻译成法语。

在18世纪,法国的色情作品风靡整个欧洲。在某种程度上,这段时期可以说是色情文学的黄金时代。色情文学在绕过审查的同时还充分利用了欧洲禁书出版与传播的庞大网络所提供的各种可能性。除了萨德侯爵的书(其实他的作品严格来说并非完全是色情作品),还有以下几部比较重要的著作:让-查尔·热尔维斯·德·拉图斯(Jean-Charles Gervaise de Latouche)写的《多姆·布哥荷的故事·修士们的跟班》^①以及阿尔让斯侯爵(Jean-Baptiste Boyer d'Argens)写的《哲人特蕾莎》^②。到了法国大革命时期,一切的审查制度都被废除了,色情文学的创作也达到了巅峰,到了近乎疯狂的状态;这个时候,我们甚至可以买到如《玛丽—安托瓦内特之子宫的愤怒》^③或者《皇家假阳具》^④这类的色情书籍。

由此可以看出,色情作品的印制和地下网络的发展有着非常紧密的联系。书籍制作的工业化使得一个文本很容易就变成了很多份文本,这就需要有一个强大的市场作支撑。这时候就会

①【译者注】该书原名为 *Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*, 首次出版于1741年。

②【译者注】该书原名为 *Thérèse Philosophe*, 首次出版于1748年。

③【译者注】该书原名为 *Les Fureurs utérines de Marie-Antoinette*。

④【译者注】该书原名为 *Le Godmiché royal*。

吸引言论控制机器的注意，后者会用一系列的审查和惩罚措施来应对。五个多世纪以来，国家言论控制机器和那些将文字秘密地源源不断地提供给有利可图的色情市场的人们之间的战争从来没有停止过，只是有时候管制比较宽松，有的时候比较严厉而已。18世纪，法国的很多书都在荷兰印制，比如大部分的反对天主教会和绝对君主制度的书籍都是在荷兰印刷的。到了19世纪，法国人读的色情作品还有很大一部分是在法国之外出版的：“在比利时和荷兰出版的最多。从1895年以后，巴黎才真正成为主要的出版中心。一般情况下，书中标示的出版地并不是真正的出版地，并且书中常常不写明出版商是谁。大家对这类色情书籍的存在都心知肚明，可在某种程度上我们也可以说它们是看不到的。如果这类书的传播是在很有限的范围内进行的话，政府就往往会对它们睁一只眼闭一只眼。在两次世界大战之间的那段时期，法国当时还被称为‘专业书店’的卖色情书的地方出奇的多，遍地开花，而且很少受到政府的干预和威胁。唯一要遵守的行规就是这类书的定价一定要高，并且不能多印。”^①

言论控制机器对色情文学的审查力度时大时小。16世纪时，对政治或宗教言论的审查要对比色情文学的审查严格得多。但

^① 【译者注】法国著名出版家让·雅克·柏外尔《易雷娜》（*Irène*）写的序，由 Régine Deforges 于1968年出版，第IV页。

这种情况到了 17 世纪就不一样了，这一时期的色情文学受到了严重打压。一般认为，1623 年是一个重要的转折点，在这一年，《讽刺诗人诗歌集》（该书收集了 325 首色情诗，其中 267 首为佚名之作）一书被禁止发行。诗人德奥菲勒·德·维奥（Théophile de Viau）因为有二十五首诗作收入该书而被判入狱。然而这一时期对色情文学的打压跟历史上的某些时期不同，它并不能简单被当做是对有伤风化的文字的摒弃；在一个受天主教影响很深的国家，性爱诉求很难与思想上的解放分开，性爱诉求其实成了人们以自然为名对宗教专制的反抗。因此从这个意义上说，德奥菲勒·德·维奥这位著名的不信教者的遭遇就成了这一时期的典型例子。

18 世纪则宽松多了，色情书籍与启蒙主义者的作品共享地下印刷传播网络。而 17 世纪与 18 世纪之交，色情文学在体裁上也发生了变化。16 世纪初至 17 世纪末，色情文学受琉善的影响，主要以女性之间的性交流对话体为主，故事中的人物多为妓女。从 18 世纪开始，小说成了主要的体裁；故事中的人物不再只是妓女，而是来自于社会各个阶层的人物，但是故事中的男性人物往往来自于教士或者贵族阶层，在社会上有一定地位。到了 19 世纪，对社会伦理道德的控制再次加强，然而，与此同时，色情文学的创作却依然很活跃，只不过这一时期的创作主要面向小众和业内行家。直到 19 世纪末期，大量民众才开始阅读这类作品。让-皮埃尔·杜代尔（Jean-Pierre Dutel）在他的

《法国秘密出版的情色作品书目》^①中统计出在1880年到1920年间共有不少于933部作品出版，而在这九百多部作品中，有不少是以前的“经典”情色作品的再版。在这段时间，不光色情书籍泛滥，情色和色情照片市场也一样兴旺。整个色情市场的规模之大让不少人开始担心；1909年，勒内·拉沃雷（René Lavollée）出版了《国家的祸害：人口减少、色情、酗酒、道德沦丧》一书，其标题就颇能反映时人的关切。在该书中，他指出当时的社会从以前的手工业生产走向了真正的工业化生产：

曾经让农民和哲学家津津乐道的黄色笑话和曾经让生活腐朽的旧制度中的王公贵族们沉湎的淫秽小说都已经过时了。当代的色情作品与这些有着本质的不同，它是大众化的也是工业化的，就跟现在所有的东西一样。^②

每本色情书出版发行的情况都不尽相同，要想真正理解色情书出版商与审查机构之间的猫鼠游戏，就需要仔细研究他们之间复杂非常的关系。由于色情文学的非话题性，这些秘密的地下出版组织并没有什么稳定的游戏规则。因此，审查机关常常需要单独处理一个个案例，这种状况一直持续到20世纪60年代。由于色情作品的性质，作者常常须用化名或者匿名。前面

① 【译者注】原书名为 *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement en France*。该书一共有三卷：1865—1880年卷，1880—1920年卷，1920—1970年卷。

② 该书由 Alcan 出版社出版，该段译自第97—98页。

提到过的《易雷娜的阴户》的作者阿拉贡就属于这种情况。这本书内有不少超现实主义画家安德烈·马松（André Masson）画的情色插图，但却没有作者的署名，没有注明出版社的名称、出版地点和日期。1968年，当出版家雷日娜·德福尔日（Régine Deforges）决定再版这本书时，却被政府以没有作者署名这一理由叫停。最后，他们只好给这本书加上了作者的笔名“Albert de Routisie”，才使该书顺利出版。

尽管今天色情被当做一个类型，但是在此之前色情并没有自成一体，而是伴随着视听类色情作品的发展，色情才真正成为一个类型。今天没有人再去禁止《易雷娜的阴户》的出版，就像没有人会去禁止《恶之花》或者《包法利夫人》一样。其中一个原因就是20世纪60年代人们才开始意识到色情有着自己的特性。在此之前的很长一段时间里，对政治言论的审查与对情色作品的审查之间的界限并不明显，此外，色情作品与其他有点“下流”、“淫秽”、“轻浮”的文字之间的界限也很模糊。在那个性爱活动被严格控制，“好女人”和“坏女人”界限分明的社会中，所有的跟性爱活动有关的话语，无论什么形式，都会对“社会风尚”产生很强的颠覆性，而且对于审查者来说，“社会风尚”并没有政治风尚与道德风尚之分。

第二节 过渡模式

这里所谓的色情作品的过渡模式相对应的是20世纪60年代和70年代出现的面向大众的色情作品；但之后就是色情电影的天下。色情作品有了自己的天地，所有的色情产品——包括文学产品——都在专门的地方销售：“sex-shop”（性用品商店）。这些性用品商店的经营自然也要受到官方严格的控制，但是从此以后，色情作品就再也不用偷偷摸摸地发行传播了。在某种意义上，性用品商店代替了妓院，两者都是封闭的且在某段时间内被容许开放的空间。色情作品不再仅仅被当做是对社会秩序的对抗：它慢慢地成为私人事务，只要不妨碍他人就行。

在这个过渡阶段，专门放映色情电影的录像厅也以前所未有的速度和规模大量涌现。“Cinéma X”（X级电影也就是色情电影）的概念就是当时出现的。当然，色情电影在此之前就已经出现了（1908年，在法国就已经有了一部名为“金币·温暖的客栈”^①的色情短片），只是那时这些电影的放映都是非常隐秘的。但从60年代开始，色情电影不再只在妓院或者男性俱乐

^① 法文原名为：*à l'écu d'or ou la bonne auberge*。

部里放映，而开始走进了大城市的街巷。“不久以前，色情的生产还是小作坊式的，因为规模小不张扬所以没有被禁止，但有时也会受到警察的压制。但自从20世纪70年代以后，色情生产就成了‘大工业’的一部分。”^①对这一切的变化来说，数据似乎更具说服力：1975年，在巴黎及其郊区，一半以上的电影院提供色情电影的放映，而到了1977年，在法国拍的一半以上的电影都是色情电影。1972年，杰拉德·达米阿诺的《深喉》（*Deep Throat*）尽管情节荒诞制作粗糙却赚得五千万美金，这也开启了色情影片的新纪元。与此同时，“软”情色电影也吸引了大批观众，从1974年开始上映的《艾曼纽》系列的巨大成功就是这一时期软情色电影发展的明证。

从20世纪70年末期开始，政府针对色情泛滥的现象做出了应对措施，加大了对色情业的控制，与此同时人们开始越来越倾向于在家里看色情录像，而且电视上也开始播色情片儿了，这一切使得专门放色情片的黄色录像厅几乎完全消失了。由此，我们真正从色情时代进入到了A片时代，多米尼克·福尔斯柴德是这样解释了二者之间的区别：

色情属于过去，而A片属于现在。色情带给我们的是图画或者文字，而A片则直接从电影演变而来。A片从有过多限制

^① 《色情作品导论》（*Introduction à la pornographie*），拜尔特朗和巴隆-卡尔崴（C.-J. Bertrand & A. Baron-Carvais）合著，巴黎 La Musardine 出版社，2001年版，第89页。

的固定的图画世界中脱离出来而投入到更生动的能让它“发音”的图像世界中，自此成为一种真正的话语。^①

除此之外，这段色情片到A片的过渡也让色情文学变得更边缘化了，如果我们把色情文学与色情电影作一对比，就会发现色情文学对性兴奋的刺激能力较弱，甚至可以说不值一提。在色情书籍里出现越来越多的大幅性爱特写的彩色照片就是这一现象的明证：似乎单是文字已经不足以勾起读者的欲望，书籍的发展需在电影阴影的笼罩之下进行。书本不再是独立的，在性用品商店里，书本和其他的性爱用具摆在一起，俨然成为性用品商店的一部分。

这种变化也对故事的人物设置产生了影响。色情文学中的传统人物都逐渐消失了：好色的神父、冒险家、荒淫无度的社会名流、士兵、大学生等。在当时那样一个等级分明，意识形态受管制，色情文学遭受严格审查的社会，色情故事常常会乐于将社会道德秩序的维护者作为批判的对象。书写模式也因此偏爱将处于社会最顶端或者社会最底层的那些人作为故事人物：荒淫无度的贵族、被欲望冲昏头脑的神父、妓女、冒险家等等汇聚一堂。然而，在今天的色情作品中，色情故事中的人物往往是日常生活中处处可以碰到的普通人。故事人物的这一变化

^① 《机械的性爱》(Sexe mécanique)，福斯柴尔德(D. Folscheid)著，La Table Ronde出版社，2002年版，第203页。

自然是跟色情的大众化有着不解之缘，而色情的大众化又跟信奉适度享乐主义的中产阶级的不断壮大有着密不可分的关系，同时避孕药的发明也使人们消除了对性的负罪感。

除了人物设置的变化外，色情文学在故事情节上也一样有了变化。色情文学与韵文讽刺故事及《十日谈》中随处可见的以讲述玩世不恭狡猾诡谲的年轻历险家、红杏出墙的已婚妇女、装成客栈老板欺负女服务生的旅客的奇闻轶事为主的黄色笑话之间的区别越来越大。这些“流浪汉小说”^①和色情文学一样有着非话题性的问题，为了解决这一问题，这类小说往往描绘的是狡猾的主人公如何一步步用计谋挣脱掉社会道德的枷锁而达到享受性爱乐趣的目的。然而，色情文学的世界却不是狡诈的世界，而是一个由自愿合作的个体组成的世界，色情文学描绘的重点是色情画面，而不是能让这种画面成为可能的奇谋妙计。

色情文学向新的模式的过渡也伴随着这一时期意识形态的转变。在20世纪六七十年代——在这段时期，1968年是一个重要的转折点——色情的发展是如今我们称之为“性解放”运动的一部分。只有很少一部分的保守主义者公开反对它。对很多人来说，色情在某种意义上就是1968年“五月革命”的一部

^①【译者注】流浪汉小说（pícaro），产生于16世纪的西班牙，是一种专以下层人物为主人公，以其流浪过程（或者说游历过程）为线索贯穿全文的小说流派。

分。凯瑟琳·米蕾（Catherine Millet）因此在1976年写到色情对于她的自我突破有着标志性的意义：

你们还记得1968年那时我们组织了多少罢工，堆了多少街垒，发表了多少演说，扔了多少街上的石块才算开始明白了所有的一切都与政治有关。而如瘟疫般在社会上蔓延的而被竭力遏制的色情却开始让我们隐隐约约地感到这一切都是跟性有关。^①

因此，色情自然就具有了革命的力量；就像是菲利普·索莱尔斯（Philippe Sollers）说的那样：

色情的界限也是表演的界限，因此，拒绝所有的表演也成了结束表演统治地位的表演。总而言之，色情在不知不觉中成了黑格尔式的。相对于新法西斯主义的各种表现形式来说，色情起到了“现代艺术”在20世纪30年代所起的作用，只是如今的“现代艺术”不可能再有这么大的影响力。^②

然而革命活动和性解放运动之间的这段蜜月期并不是很长。从20世纪70年代中期开始，一些女性主义者开始质疑色情的“解放”力。

① 译自 *Art Press* 杂志，1976年，第22期，第3页。

② 译自 *Art Press* 杂志，1976年，第22期，第5页。

第三节 视听模式

录像带（在1982年一年中法国卖掉了一百万台录像机）和后来电视上的色情片（Canal + 频道从1985年5月开始向它的付费用户提供色情片播放）的出现以及最后互联网的普及将色情现象推进到了令人意想不到的层面。如果说一开始在录像带和DVD的联合冲击下色情文学被边缘化了，那么今天互联网的发展反而让色情文学再次爆发了。

这些新媒体的出现使得色情书籍相比以前大大衰退了。前面提到过的书写相对于口头语言所具有的独立性这些新媒体也都有。在过渡模式中，黄色录像厅在某种意义上成了色情书籍的补充。对于色情书籍来说，消费者可以自由支配，想什么时候看什么时候看，而电影院的电影却不是什么时候想看就看得了的，这要受制于时间和地点。除此之外，有很多人不敢进这样的黄色录像厅，往往是因为怕被别人看到或者因为自身比较内向。而有逼真的特写照片的色情出版物就适时地填补了这一空白。但是再后来当家庭影院进入千家万户之后，色情书籍的存在就不再有什么意义了，除非是一些文学性很强的色情读物，比如阿波利奈尔的《一万一千鞭》。

网络传播将这一进程推进到了白热化的阶段。网络为色情提供了更多的可能：无穷无尽而且即时可看的资源以及可靠的保密性。色情文本不再被隐匿在家中的某个孩子甚至爱人都够不着的阴暗的角落里，而是存在于网络上的某个地方，它们是非物质的，多得数也数不清，它们可以招之即来挥之即去。专门的色情网站就像黄色录像厅一样是存在着的，但这些网站是无形的。它们不会留下任何痕迹，因为一切资源都存在于一个个服务器上，而这些服务器离用户的距离是没有办法确定的。网络为色情提供的这些新的可能性使得色情的“游击性”变得更加突出了。有了手机和 WIFI 无线网络，人们可以随时随地上网，这又增加了人们访问色情网站的机会。网络这一新的传播媒介也加强了消费的个人性。在传统模式中，甚至在诸如性用品商店这样的过渡模式中，消费者总要跟其他人有一定的接触：需要和“支持偷窥者”建立关系。但是在网络上消费者想看什么就看什么，买卖关系简化为一系列的鼠标点击。

随着计算机硬盘等存储设备容量的不断增长和档案管理工具的不断完善，色情产品也有了越来越多的存储空间，而不是像从前一样被压在狭窄的衣柜底。通过复制/粘贴或者简单的下载，网友就可以建立自己的个人数据库，将其从网上下载来的文本、电影和图片进行分档管理。就像以前的那些会偷偷写些色情文字的色情文学爱好者一样，现在的色情爱好者可以用现有的图片来制作自己的色情电影，甚至还可以用摄像机来拍摄

自己的私人性爱片断。

在电脑屏幕上，传统的纸媒中的连续的线性文字被换成了支离破碎的片段式的超文本。现在，色情文本不再是独立的：它们成为了色情的副产品，是无穷无尽的超链接网络中的一员。在网络中，网友浏览着大量可下载的文字、图片、电影以及可在线观看的视频、演出等。这样就出现了新的表述形式（文字、图片、标签、按钮、广告、链接等），这些表述形式不再是叙事性的，而是像炸弹一样“轰炸”着网络页面。这时候想要阅读色情文本就要在大量的链接中做出选择，有时候点击一个链接并不能直接进入文本阅读，因为一个链接很可能通向更多的链接。

将色情作品放到网络上传播的另一个不容轻视的后果是网络将制作者和消费者以及作者和读者之间的界限变得越来越模糊了。在网上，任何人都可以随便编一个网名，然后将自己编写的色情故事以这个网名的名义来发表在他的博客上或者是任何一个专业的色情网站上。从某种意义上来说，这与在传统模式下的色情作者有点像，因为他们也往往用笔名来发表色情作品，但是仔细分析起来，以网名写作又跟以前用笔名写作有着很大的转变。这个变化其实在一定程度上呈现了色情写作本身的潜在特性：任何人都有权利成为色情画面中的人物，任何人都有权利编排色情画面。另一方面，当初将色情文学从黄色笑话中分离出来的色情的普及性又再次成为色情的重要特征。实

际上，这些文字的制作通常是在专业的色情虚拟社区中进行的。每一段在网上发表的故事的下面都可能会有社区中其他网民发表的评论，作者本人也可以对这些评论发表自己的看法。因此论坛上的主题、评论以及评论者之间的交流的界限就变得非常模糊。

为了更好地分析色情网站的特性，我们现在来看一个具体的例子：这是我们随机选择的一个色情网站，名叫“放荡的性爱”（AmourLibertin Sexe）。跟一些色情网站不同的是这个网站有一栏叫“情色故事”，是专门来收集色情文字的。但是我们只需要读一下该网站的自我介绍就能明白其中的色情文字专栏只是这个形形色色无所不包的性爱综合网站中很小很小的一部分：

“放荡的性爱”是一家针对成人的情色门户网站。

本网站提供的性爱搜索引擎和免费色情网站导航能满足您所有的性幻想！AmourLibertin. com可以让您在一瞬间就能找到您喜爱的免费色情资源！从此您再也不用在普通的搜索网站上苦苦搜寻了，用我们为您提供的专业的色情搜索引擎，您可以找到您喜爱的性爱，让您身心愉悦的性爱！从现在开始用我们为您提供的网站导航和搜索引擎吧！尽情享受我们的情色小故事、黄色笑话、情色小游戏和性爱时事吧！您还可以在我们的论坛上和其他网友一起讨论性爱，成为我们这个自由而富激情的共同体中的一员，开设您自己的性爱博客，您还可以在我们的成人用品网店自由选购令您心仪的产品，尽情享受我们为您

提供的各种让您热血沸腾的资源！（看免费色情表演和网上最漂亮的网友们的性感自拍，用文字、语音或者视频直接在网上传进行网络性爱，学习做爱技巧，观看色情视频、照片等）。祝您在第一色情门户网站 AmourLibertin Sexe 上玩儿的愉快！

AmourLibertin Sexe，网络上唯一一个能让您的身体摆动起来的门户网站！

在上段文字中，每个名词下面都有下划线，包含一个通向别的页面的超链接。当我们点击“色情小故事”一词时，我们就会看到下面这个介绍：

情爱小故事——性爱自述

欢迎您来到 AmourLibertin 网的情色小故事与性爱自述专栏。从好几年以前我们就开始为您提供经过我们精挑细选的最好看的色情故事，这些故事都是爱好情色文学的热心网友为我们提供的。在他们的故事中有一些完全是虚构的，但您也会发现有一些故事是发自网友内心的忏悔，出自网友的亲身经历和他们的性幻想……

您觉得自己有情色写作的天赋吗？您想要看到您自己的性幻想和自己的性爱故事在网上发表吗？如果是，那就请不要犹豫，填好下面的表格并同您的故事一同发给我们。

希望您在此度过一段美好的阅读时光……好好享受吧，读者朋友……

这段介绍的下面有一连串的情色故事题目，需要点击题目才可以阅读故事。在页面的上方有一连串排列好的小照片，点击一下就可以把照片放大到屏幕大小。在页面的邮编处，有一个包含了很多选项的菜单，其中有一个收藏夹选项能让网友把自己感兴趣的故事加入到收藏夹里。这个选项菜单本身也包含有很多裸体女性的图片，“召唤”着网友的点击。在此我们就可以看出文本逻辑和超文本逻辑之间永远都存在的紧张关系：前者是解密式的，是线型的；而后者则是开放式的、可逆的而且是不可控的。传统书籍中文本具有自主性，而现在网友面对的不再是独立的文本：屏幕上出现的故事就像是网络链接的海洋中的一个小岛。在页面的最上方，网友可以在一系列的链接中做出选择：“网站导航”、“图片”、“视频”、“论坛”、“网络性爱”、“情色故事”、“性用品网店”和“性感折扣”。在这行链接下面有两个横幅：“性爱搜索引擎”和“在线女网友”，点击后面一个链接就可以跟网上的明星女网友进行“半私人性质的视频聊天”。

对这些栏目的细节我们就不再一一详述，但是我们已经能明显感到在这类网站中传统文本的分量正在不断减少。文本成了这类实践中的一个附属成分：阅读色情故事只是这类实践的一种，我们在网上还可以和网友进行视频聊天，观看视频，浏览图片，在论坛上和其他网友交流，寻找性伴侣……

还有一个现象是我们所不能忽视的，虽然它对色情文学的

影响不如上面提到的新的通信技术那么大，但还是严重关系到色情文学的发展：在专业色情刊物中，色情故事所占的比重越来越大（色情故事或者情色故事）。现在在一些卖小说的地方，或者在报刊亭里，我们可以找到一些性爱故事占据很大比重的刊物。这些刊物有些以色情图片为主，文字为辅，有些则是以文字为主，后者往往比较便宜，开本也常常比较小。跟色情网站一样，这类刊物也有模糊制作者和消费者之间界限的倾向：这类刊物里面大部分的性爱故事被看做是读者个人的性爱经历或者是读者自己的性幻想。这些所谓的“个人经历”是不是真实的并不重要，重要的是这些色情故事展现出的真实性，让读者感到这些故事好像就发生在日常生活中。这跟色情电影中的“业余自拍”是一样的性质。没有了书本做媒介，“色情文学”的概念受到了强烈的冲击，它的文学性减弱了但是影响却更广了。

这一改变与现在色情文本象征意义的严重匮乏有着紧密的联系。现在的色情文本不再是一些读者难以获得的甚至连作者署名都没有的地下作品；而变成了很容易就消失在同类文字的海洋中的不值一提的“泡沫”。文本成了人类普通的交流活动中的一个成分。

色情对哲学意义上的个人存在起的作用也与以前不同了。在传统模式中，色情文学本身并不对读者的性身份和性倾向产生太大的影响。色情文学中男性角色和女性角色的分配跟其他

的话语实践及非话语实践是一致的。待到进入面向大众的工业化色情时代，任何一个人都可以在家里，在电视上，在录像机上，在DVD上或者在网络上消费这些色情产品，因此色情业对社会的影响力就比以前大得多。这也就解释了为什么现在有关色情业对社会的负面影响的辩论越来越多。

在当今环境下，色情话语也有了新的特性。在传统模式中，色情话语的特性是其非法性和秘密性，该特性是由当时社会对色情的禁忌决定的。而在当今的色情世界中没有了以前的禁忌，一切都在自情自愿的成人之间发生，因此当今的色情话语的特性不再是秘密性，而是“保护性”（尤其是对未成年人的保护）。因此现在的色情世界不再是地下的非法的世界，而在某种意义上成了与对所有人都开放的官方世界并行的世界。色情杂志被一层透明的塑料保护膜包裹着，它的封面不能有任何过于色情的图片，未成年人不可以购买色情杂志，但是它却可以出现在期刊的货架上。色情的这一新的特性让我们想到了以前的获准开放的妓院：在现实生活中妓院是可见的，但是在社会生活中又是不可见的，虽然妓院没有被禁止，但是它们却被转移到一个并行世界中。

第七章 色情诱惑与当代文学

第一节 文学与“佳作”

我们前面已经强调过“文学”和色情之间水火不相容的关系。一般来说，所有的副文学都会涉及审美价值的问题，但是色情创作却成为其中一个特例，因为色情创作从本质上来说是反理想化的，而理想化正是美感得以实现的基石。如果色情挑衅的一面及其扯去所有华丽外衣将真实赤裸裸地显示的力量对文字也具有同样的效用的话，那色情的“毫无价值性”也就不足为奇了：因此，“在一部才华横溢的作品前，不会有人用色情这样的词形容它”。^①

为了更好地理解这个问题，我们要先厘清什么样的文本才被认为是“文学”文本，简单说来，文学文本有广义文学文本和狭义文学文本之分。对于后者来说，只有那些在社会上享有一定地位的文本才能被认为是“文学”文本，这类文本中文字包涵丰富的意义，需要专业的文学评论家细细解读，它们要能够表达作者对社会的个人观点和个人经历，文本的语言要具有

^① 《色情作品导论》（*Introduction à la pornographie*），拜尔特朗和巴隆-卡尔威（C.-J. Bertrand & A. Baron-Carvais）合著，巴黎 La Musardine 出版社，2001 年版，第 157 页。

个人风格和个人色彩，要能代表人类共同的社会文化遗产，等等。这样说来，我们就很难把色情文本归于这类“文学”文本中，不仅色情文本的种种限制让它无法成为狭义的“文学”文本，而且它自身的特性也不可能让它出现在全社会都能接受并喜爱的作品中。对色情文本来说，最好的结果不过是得到一部分色情爱好者的关注。

从广义的角度来说，我们把某个文本称为“文学”文本时，常常是因为文本的写作质量高，也就是我们通常说的“佳作”。在这种情况下，我们就不能把色情排除到“文学”之外了。仅仅被称为“佳作”的文本不一定是文学文本，比如，报纸上的新闻或者科学论文也能由于它们的写作质量高并且符合新闻类话语或者科学类话语的类型要求而被认为是“佳作”，但它们并不因此就成了“文学”文本。

同理，对色情文本而言，也有写得好跟写得不好之分。下面的这段节选出自《漂亮的婊子》^①，该书出版于20世纪70年代，书的作者署了一个颇具讽刺性的笔名“Eva Tolit”^②：

他迅速地刺入她的阴道口，进入到她肚子的深处。

这对情侣深深叹气。

① 【译者注】该书的法语原名为 *Une Belle Garce*。

② 【译者注】Eva 是法语中的常用女名，该名源自于伊甸园中偷食禁果的爱娃，Tolit 的发音和“au lit”相似，后者是“床上”的意思。因此该作者的笔名可以从读音上被理解为“床上的爱娃”。

多爽啊！

奥尔加成了自己强烈欲望的囚徒，因自己的急切要求敦促他快点一插到底。

这对情侣相互亲吻，用手拥抱对方。

他们比以往任何时候都抱得更紧，塞尔吉奥的舌头窥探着他的情人的舌苔，后者也把舌头划入她的伴侣的黏糊糊的口中。

这样他们就相互吞咽着、品尝着他们刚刚才认识的伴侣的身体的魅力。

奥尔加每次被插的时候都会发出呻吟。

而现在她更加夸张了，她开始用力地叫喊。

男人看到他身下的美人的变化很是高兴，这个转变也让他更加兴奋，他的动作也变得越来越快。^①

我们都没有必要成为文体学专家就能看出来这段文字“写得非常不好”。市面上有很多色情小说写得比它好得多。这段文字虽然没有什么特别明显的错误，但是读者在阅读的时候会感到作者并没有真正掌握语言的运用，无论从哪个角度看，作者都写的不到位：词汇、句法、句子之间的过渡等。如果要让一位法语老师去批改这段文字的话，他很可能在评注栏里写上类似“文字不流畅”、“略显笨拙”这样的评语。这段文字体现

^① 《漂亮的婊子》(ne Belle Garce)，第110—111页。书中写道该书是由 Monedit 出版社在布鲁塞尔出版，但是这些信息有可能也像作者的书名一样，并不符合实。

出的笨拙不仅仅是表达方面的问题，还会触及到色情写作的有效性，也就是说文字让读者产生性兴奋的能力。如果说这个作品最终还是被发表了，那很可能是因为它只是放在性用品商店里卖的书籍，卖也只是卖给那些不会公开评论它的读者。

第二节 文学的“色情化”

还有一些文本并不是真正的色情作品，其中却包含有色情段落。对这类文本来说，问题就又不一样了：在这种情况下，整个作品有可能具有文学价值，当我们把一个包含有色情段落的作品看成文学作品的时候，它里面的色情段落便超越了普通的色情文本所具有的涵义，而成为文学的一部分。但是，有时判断一个作品是否是文学作品其实是很主观的。譬如，有一些文学评论者认为《仙女们的国王》是一部真正的文学作品，但是也有一些文学评论者仅仅把它看做是色情段落和情色段落粗略拼接在一起的不登大雅之堂的作品，而且认为在作品中，作者加入大量的情色段落只是为了在引出色情段落时不被打上“色情”的标签。萨德侯爵的作品的命运也证明了一部作品是否被划为色情文学实际上要看人们怎么理解。虽然今天萨德的作品常常被当做文学作品来解读，但是在此之前很长一段时间里他的作品都被读者偷偷藏在书架最隐秘的地方。然而，尽管现在我们把萨德的作品划为文学作品了，但还是会有一些读者把它们当做色情作品来阅读，这些读者在阅读的时候会跳过书中冗长的哲学段落而专注于色情场景。

《仙女们的国王》刚一上市的时候也是一样。该书发表的那个年代恰好是面向大众的视听类色情作品开始出现的年代，也就是我们上面所提到的“过渡”阶段。这段时期大众传媒的转变不仅影响了色情文学的发展，而且还影响了所谓的“开放式”文学。1976年，作家盖伊·斯卡尔派塔（Guy Scarpetta）就曾明确地提出过这个问题：

如今所有的一切都通过屏幕来展现，那么我们是否还可以沉下心来继续写那些情节错综复杂的心理小说，或者写那些宗教田园诗歌？色情，可以说，向文学创作发出了挑战。^①

斯卡尔派塔提出这个问题时正逢文学开始走下坡路的时候。几十年过去了，到了21世纪初期，文学的影响力已经大不如前了，它已经完全失去了曾有的霸权地位，而电视和所有跟计算机有关的文化则随着文学的衰退而慢慢成为主流。在此之前，社会上的重要思想都通过文字来表达，以强大的书籍为载体进行传播的文学曾经是最具影响力的话语空间。轮转印刷机的发明开启了印刷的工业化时代，19世纪时，这种技术已经得到了普遍应用，因此在这一时期为某重要报纸写连载小说的作家常常可以影响人们的思想。而今天，依然用传统方式写作的作家（即使实际上这些作品也是现代科技的产物），有点像小作坊的手工艺者，他们的作品也因跟工业化生产背景下的大众文化产

^① *Art Press* 杂志，1976年，第22期，第10页。

品的不同而显得更为宝贵。虽然传统文学的卓越性不减，但它的影响力却越来越弱。由于大众传媒的中心已经渐渐从纸媒转为电视，接着又转为互联网，现在已不再是文学作品给社会“定调”的时代了，人们不再通过文学作品来了解应该如何穿着，如何生活，如何说话。文学对反映社会现实不再是有具影响力的创举，文学已不被看成是最具创造力和最活跃的符号生产领域之一。

这些变化不可避免地影响了文学的“内容”。当代文学最明显的特征之一就是所谓的“露骨”的性爱情节的大幅增加，这种现象同时也跟自述类文本和自我虚构小说的出现有着密切的联系，作者往往在这类文字中讲述自己的性经历。

文学对性爱题材的偏爱可以在一定程度上归因于文学影响力的下降。为了能扩大文学的影响力，作家们开始在作品中加入暴力、情色、种族歧视、个人私密等越来越火爆的元素。除此之外，还有一个更重要的因素：文学作品反映的是同时代人的社会现实，展现的是在它周围的世界中的主要力量。文学创作并不是闭门造车。历史证明，文学家为了自身的创作目的常常会从一些被认为是不十分“高贵”的话语实践中汲取营养。在法国文学史中，提到拉伯雷就不能不提到狂欢节，提到莫里哀就不得不说到滑稽讽刺剧，讲到夏尔·佩罗就不得不说起民间童话，而讲到浪漫派作家就不能不说到他们带有民俗化倾向的写作语言，这种语言跟当时的俚语、小人书、音乐喜剧以及

奇闻轶事都不无关系。

而对于现今的整个社会来说，人们对所有跟性爱有关的事物的兴趣日益增长，我们甚至可以说“性”已经在这个社会中泛滥了。现在大部分的期刊里差不多都会有“性爱”专栏，而那些或近或远地涉及性爱话题的社会辩论（同性恋婚姻、恋童癖、女权主义、蒙面纱的伊斯兰妇女、克隆技术、色情等）往往会成为媒体关注的焦点。

但是开放式文学中色情元素的大量涌入却又给“色情文学”的概念注入了另一全新的含义。在此之前，用“色情”去形容某作品只是为了贬低该作品的文学价值，而不是为了给该作品归类：当以前人们把波德莱尔的诗歌或者左拉的小说说成是“色情文学”的时候，只是为了说明这些文字反映了社会的世风日下，而不是因为他们的文字符合色情写作的特性。而现在很多有着文学诉求的文本却用的是色情写作的语言。因此，我们就不能再像以前那样将色情文学简单地看做是文学之耻了，在传统模式中同一个作家发表的作品可能面对两种结果：如果它能被公开发表，就有可能受到文学评论家的肯定；反之，则会被认为是有伤风化的文字，每次提到它的时候大家也都心照不宣了。这种现象对于色情文学来说是全新的，虽然说一直以来各类副文学都用的是文学语言，但是色情文学由于其自身的特性却不能被简单地划为副文学。

我们上面已经提到过，这种现象其实跟“自我虚构”作品

的出现有着密切的关系，在这类作品中虚构故事和真实经历混合在一起，给人一种假作真时真亦假的感觉，在某种程度上它跟电视“真人秀”殊途同归：

随着大众传媒和地球村的概念越来越深入人心，时代要求人们“秀”出越来越劲爆的私人生活，将这些展现在公众视野中。换句话说，我们今天处在一个视野变化的时代，个人将自己的隐私越来越多地暴露给公众看，甚至是那些最私密的部分。^①

^① 《不好的类型：情色、色情、当代艺术》[*Mauvais Genre (s). érotisme, pornographie, art contemporain*]，巴盖(D. Baqué)著，éditions du Regard出版社，2002年版，第31页。

第三节 骗取与颠覆

今天，不只是文学有这种“色情化”趋势，视觉艺术和电影也一样。因此，我们看到越来越多的艺术作品寻求颠覆色情和审美之间的界限。日本摄影师荒木经惟就是这批艺术家中最具代表性的人物之一：

荒木经惟很善于运用色情的规则，他不断地将色情的元素注入情色中或者把情色注入色情中。这个永远开启的平衡机器能避免雅与俗、高与低、贵与贱之间因差距过大而分化。^①

在电影方面，于2000年公映的由弗吉尼亚·得斯潘特斯（Virginie Despentes）和科尔利·郑（Coralie Trinh Thi）联合导演的法国电影《肉我》是电影色情化的例证，该片也体现了色情和情色之间愈加模糊的界限。因为片中有一些露骨的性爱画面，所以激起了一场颇具代表性的司法大辩论。辩论的主题是这样的：是应该把这部影片看做“色情片”而将其归入只准18岁及以上人士观看的X级影片，还是应该把它看成是真正的艺术电影而只禁止16岁以下的未成年人观看？这时，国务委员会

^① 《不好的类型：情色、色情、当代艺术》，第58页。

犹豫了。2000年6月30日委员会作出决定，确定该片为色情片，因为它展现了露骨的性交场面：“《偷我》这部影片大部分由一系列的暴力场面和真实的性交场面组成，而其他的场面也未能如导演所说，起到揭露社会对女性施加的暴力的效果。”然而国务委员会在2002年6月14日发表的声明又表明它改变了主意：“这部电影中包含了非常暴力的场面和一些真实的性爱画面，因此应该禁止18岁以下的未成年人观看，然而考虑到该片的主题和拍摄背景，《偷我》并不具有色情电影的特征，而且也没有煽动暴力的内容。”^①所以从此以后，即使不是色情电影，也有可能被划入“十八禁”的范围。

但请诸位不要弄错了，这部电影中的暴力场面并不是争议的中心，性爱场面才是。比较国务委员会给这部电影下的两次评语，我们可以看出是否将一部电影定性为色情电影最终取决于对这部作品的分析，具体说来就是分析各个“场景”同整部作品之间的关系：如果说场景的设置具有美学上的意义而且表达了某种意识形态的话（具体到这部电影的主题就是女权主义），那它就不是色情作品；而如果说电影仅仅靠场景支撑，而其他的都只是无关轻重的填充的话，那作品就是色情的。同一司法机构却给出两次不同的判决，这种现象相当罕见而且非常

^① 全文可以在《对色情的思考》（*Penser la pornographie*）一书的附录中找到。《对色情的思考》，奥江（R. Ogien）著，PUF出版社，2008年版，第164—172页。

具有代表性。虽然对当代文学来说也存在着同样问题，但是至少在法国的文学界我们目前还没有见过这样的诉讼。这让我们想起福楼拜和波德莱尔曾经受到的不公待遇，虽然两人的作品都跟真正的色情写作相去甚远，但是却在这段时间内被划为色情文学。而当前的文学界很少有这样的司法问题，也很可能是因为书籍影响力的减退。色情的反对者们似乎认为现在只有电影或者网络才能引起公共权力机构的重视，因为只有它们才真正具有一定的曝光度，才能影响大部分民众的道德品行。

由于色情写作和文学的兼容性问题，对那些具有强烈的文学诉求的作品来说就必须找到一个新的框架将色情完全融合到作品里，而不让文中的色情成分违背了最初的写作意图。这就是为什么每次读者在读到带有色情元素的段落的时候，都要看作品对它使用的色情元素是采取了“骗取”的整合方式还是采取了“颠覆”的方式：如果作品跟色情机制一致的话（但这并不意味着作品就真的成了色情作品）我们就称该作品“骗取”了色情，而如果作品以贬损色情为目的的话，那么它就是在“颠覆”色情。马克·邵多竣科和荒木经惟似乎就采取了第一种方案，而凯瑟琳·布雷亚的《含苞待放》（*36 fillette*）以及弗吉尼亚·得斯潘特斯的《禽我》就属于第二种情况。如果荒木经惟倾向于在暴力和美感的结合中将世界情色化，那么《禽我》则显然是对以色情为代表的大男子主义的控诉。

但只粗略地把文学对色情的整合分成“骗取”和“颠覆”

两类似乎是把问题简单化了。每部作品都有自己“骗取”或者“颠覆”色情机制并将其整合到自己独特写作风格中的方式。我们现在就以2004年诺贝尔文学奖得主埃尔弗里德·耶利内克1989年发表的小说《情欲》为例试加分析。尽管大家对这部作品一直都褒贬不一，但是它实在很难称得上是色情文本。作品中的场景描写不能脱离故事情节而存在，读者很快就会觉察到这样的文本并不能让其产生性兴奋，反而会带给他对色情的厌恶感。而且这也正是作者的写作意图：“被压迫的快感，女性的快感，语言的快感，这种快感在我看来只能通过否定才能实现，也就是说通过对男人创建的色情语言的揭露和丑化来实现。”^①

但这个文本——就这点来说它无疑是文学文本——又是多义的，读者可以从不同的角度来解读，因此这个作品并不仅仅是对以男权为代表的“色情语言”的宣战。在这本书的介绍中，书的译者就提到了作品的多义性：

《情欲》，是一部从女性角度出发的色情文学作品，还是对色情彻彻底底的批判？读者会有这样的疑问是因为作者自己曾多次说过她写这本书的目的是为了批判乔治·巴塔耶的《眼睛的故事》。^②

① 《色欲》(Lust)的法语版，巴黎瑟伊出版社，1996年版，第280页。

② 译自巴里(N. Bary)为《色欲》(Lust)的法语版写的序言，巴黎瑟伊出版社，1996年版，第II页。

下面的这段节选描写了代表着男权的具有讽刺性的人物“厂长”在浴室里突然扑向他妻子的一幕，在这段文字中我们也可以看出耶利内克是如何“颠覆”色情机制的：

但是男人已经解开了身上的暗扣。被撩起的尼龙睡袍牵拉在她的耳朵旁边。在这个狭小的空间里回绕着关在笼子里的野兽试图用脚来踹破笼门的声音。白色的睡裙，就像烛光一样明亮而苍白，再一次被塞到了女人的嘴里，这时男人露出了他的本性，虽然外表看上去有点犹豫：一股无罪的水流了出来。浓浓的雾气笼罩在阴毛上，它溅在浴缸里，抚摸着女人，让女人原本就倾斜着的脸变得更加扭曲了。浴缸里的搪瓷像新的一样闪闪发光。在这样舒适的环境下，男人的阴茎明显变大了。当他强迫她侧身的时候，她忍不住咳嗽了一下。开罐器拉开了皱巴巴的法兰绒裤子，乳白色的液体流了出来，男人完事了以后，充满柔情地倾倒出一团难闻的多毛的云状物。很快，非常快，小东西离开了它的首饰盒，又再暴露在青天白日下。女人的屁股，阴暗的小道，变得过于松弛，女人也只好待在后面。^①

虽然作者在这里描写的是色情电影中非常老套的一幕（在浴室里面做爱），但最终这个场面描写却彻底毁掉了色情机制的两个支柱：语言所指的透明性以及聚焦者的快感。读者在阅读

^① 译自《色欲》（*Lust*）的法语版，巴黎瑟伊出版社，1996年版，第40—41页。

的时候的确很难在脑海中想象出具体的画面；文字描写的重点主要放在一些跟性爱没什么关系的细节上（睡衣耷拉在耳朵旁，浴缸的搪瓷像新的一样闪闪发光等）和一些所指非常不明确的间接指代上。而文字中的快感的表达被字里行间流露出的距离感所阻断，这种距离感的产生在很大程度上归因于文字的讽刺意味。这样一来，读者便成了正在看一部滑稽荒诞剧的观众，剧中的“男人”和“女人”虽然在做着让他们肉体结合的事情，但是“男人”却没有真正和“女人”交锋。

在《情欲》这一类想要颠覆色情所代表的男权主义的文学作品中，色情元素和充斥着色情元素的文学之间存在着一种清晰的层次结构关系。而对于“骗取”色情的文学作品而言，二者的关系就不那么明朗了，二者相辅相成，并没有高低之分。我们上面分析过的马克·邵多梭科的《仙女们的国王》就属于这种情况；而在瓦内莎·杜丽耶丝的小说《关系》^①中这种“捕获”关系就更明显了；几年以后凯瑟琳·米蕾发表的《凯瑟琳的性生活》也是一样，在书的封面上大大地写着该作品是在讲“故事”，这样就给读者留下了想象的空间：这故事到底是真实的还是虚构的？

^① 《关系》（*Lien*），瓦内莎·杜丽耶丝（Vanessa Duriès）著，Spengler出版社，1993年版。

第四节 色情与文学

根据上面的分析，我们可以总结说文学的“色情化”一方面是由于新素材的缺乏，另一方面是为了扩大文学日趋下降的影响力。但除了这两个表面原因外，文学的“色情化”还有其更深层次的原因。虽然色情对文学具有攻击性，它在某种程度上可以使文学堕落，但是如果运用得当，文学也可以利用色情所包含的这种骚动性让自身得到充分发展。这就是为什么那么多著名的作家会沉迷于色情写作，这并不是因为他们缺乏素材，而是因为文学和色情之间存在着深层次的关系，从本质上来说二者是相通的。文学和色情都是徘徊在类型边缘的话语，更进一步说就是利用自身的模糊性的话语：文学是“类话题性的”，而色情则是“非话题性的”，但两者都只能通过这样的似是而非的位置来存在。除此之外，色情本身所具有的颠覆性赋予它制造丑闻和决裂的潜力，它的这一潜力也吸引了一部分作家。事实上，从浪漫主义开始，创作者就主要凭借与社会上占主导地位的规约的决裂这一能力来争得自己的一席之地。

在这一方面，伯纳德·诺埃尔（Bernard Noël）的作品《城堡里最后的晚餐》非常具有代表性。该作品写于1968年五月革

命之后的1969年，并在同年以“乌尔班·德·奥尔拉克”（Urban d'Orlhac）的笔名出版，在作品中，作者试图通过色情描写来表达自己的政治抗议：“在戴高乐主义盛行的时候，情色小说在我看来是抵抗愚蠢的政治机器的强有力的武器，是一个可以对抗这个充满腐臭气息的社会的武器。”^①从这个角度来看，“五月革命失败以后”，色情就成为“能够破坏这个社会的暴力形式之一”。因此在他的书中写到男主人公也就是故事的讲述者被一群狗强奸的一幕，这一幕非常具有颠覆性和破坏性，代表了“我们在阿尔及利亚犯下的暴力罪行”。^②因为这本书，1973年7月作者因“有伤风化”罪而受审。而从这个事件中，我们又看到了波德莱尔和福楼拜的影子，某种程度上色情书写象征了作家对社会的反抗。

之后不久，皮埃尔·顾尤塔（Pierre Guyotat）在1971年出版《伊甸园，伊甸园，伊甸园》一书，书中文字更加暴力，而阿尔及利亚战争则直接成为故事的背景。米歇尔·赖瑞斯、罗兰·巴特和菲利普·索莱尔斯为书作序。书刚一出版，法国内政部就禁止在公共场所张贴该书广告，并禁止将该书卖给未成年人。为此，帕索里尼、萨特、布列兹、博伊斯、让·热内、

^① 译自《色情》一文，该文章是《城堡里的最后的晚餐》的再版的后记，巴黎伽利玛出版社，1990年版，第172页。在该段文字中他提到的是“情色小说”，然而文章的标题“色情”却跟他的创作思路更加贴合。

^② 同上，第173页。

凯索和布朗肖等著名人士联名发表国际请愿书。密特朗和蓬皮杜也为该书的解禁求情，但是政府还是没有解除禁令。在这里我们可以看到色情就像一个战争机器一样把作家一次又一次地置于这样的境地，这种现象从 19 世纪以来就已经非常普遍了：色情的非话题性为介入政治的艺术家的类话题性服务。

然而到了 21 世纪初，情况和 19 世纪相比有了很大的不同。虽然文学的“色情化”依然有着现代文学标榜的某种与社会抗争的力量，但今天的文学“色情化”更广泛依赖于民众的大力支持，至少就目前的个人消费主义社会来说，个人的欲望被当做社会经济至高无上的参考点，而且从道德的角度来说欲望也不再是不好的。这种“被允许”的边缘性让我们不得不想到 18 世纪启蒙作家们所处的暧昧境地：一方面，他们跟政治秩序之间总存在着尖锐的矛盾；另一方面，他们却又能得到社会舆论的大力支持，甚至有时候能得到一部分统治者的肯定。在这种暧昧的情况下，审查制度就起不了什么作用了——大众舆论纷纷倒向被审查者而反对审查的时候，不管怎么禁止都不会影响书籍的传播——大众的欢迎会鼓励作家们将文学“色情化”，这样就不仅满足了文学团体还满足了广大的消费者。在文学界，有一种所谓“优雅的色情”（porno chic）现象颇能说明这一点；被认为是“优雅的色情”的作品具有色情写作的某些特点，但又能巧妙地躲过被边缘化的风险。然而，“优雅的色情”这一记者们为了更好地分门别类而造出的概念却似乎有损作品本身，

这种笼统的叫法显然没有考虑到各个作品的作者在审美构思上的差异。

色情并不仅仅以自己的颠覆性吸引着文学，而且色情写作所具有的虚构力也同样让文学着迷。对古勒莫来说，色情的出现就好像是“具有示范性的成功的虚构，因为它能制造出和现实世界一样真实的效果，读者们自己的感受就是这种逼真性最好的证明”；我们可以把色情看做“所有文学，或者说所有艺术，带给大家的最值得骄傲的承诺：就像是对于一个坐在床上幻想的人来说，画中的场景或者书中的场景都是真的”。^① 色情文本的力量在于它能将我们带回文学虚构作品阅读体验中最原始的层面：幻想，错觉，白日梦，等等。从《堂吉诃德》到《包法利夫人》，西方文学小说就是依靠这样一股力量发展壮大的。一直以来，人们都把“坏书”看成是具有危害性的，而恰恰是这种危害性却跟艺术的这种以假乱真的力量有着紧密的联系。人们对色情电影最大的指责之一就是它会妨碍年轻人的性观念的树立，确切来说是因为它可以让那些生活经验不丰富的人相信色情电影中所有的虚构都是真实的。

但色情与文学之间还是存在着不能弥合的裂缝，这是因为文学作品为了体现自己的文学性会将语言放在第一位，而色情

^① 《这些只用一只手读的书》（*Ces livres qu'on ne lit que d'une main*），让-马里·古勒莫（J.-M. Goulemot）著，巴黎 Alinéa 出版社，1991 年版，第 153 页。

文本则是依靠语言来展现身体的性爱活动，这样，语言对于色情而言只是处于从属的地位。为了让文学作品能真正体现出色情写作的特点，就需要作者在作品中给真正意义上的色情段落留出一定的空间，就像亨利·米勒或者马克·邵多竣科那样。但这种做法还是存在着一定风险的：作品有可能会被批为没有文学价值而受到非官方的抵制，并且这样作品的传播也会受限。这种现象让我们联想到了19世纪的小说中常常出现的“人民”的话语：跟色情一样，这种话语也被认为是充满力量的，和自然相通的话语，但是如果文学作品对这种话语不加检择而直接使用的话，则会被当成其他文类的话语从而丧失作品的文学性。因此作家们便有了各种各样的解决方法——尤其是间接话语的使用——这样一来就既能让读者领悟到这种话语的存在，又能跟这种话语保持一定的距离。

第五节 女性色情文学

除此之外，文学和色情写作还有一个非常明显的共通性，这就是二者都是通过对男女差异的关注而存在的。但是二者的关注方式却又的确不同。对色情写作来说，这种对男女差异的关注是很明显的，因为色情的目的就是展现男女之间的性爱活动。然而，文学则是一项创造性的活动，是一项体现作品和个人的存在方式的活动，因此这就需要创作者将自己的身份和社会活动等个人因素同男女差异问题联系起来。文学在某些方面也跟幻想联系在一起，这里的幻想不仅涉及创作者的幻想，也涉及读者的幻想。因此将文学和色情联系在一起就有了非常重要的意义：怎么样才能一方面表达快感而同时又让这种表达成为可能？文学从根本上来说是晦涩的，充满了比喻和转义，那么文学又是怎么展现它应该忽略或者遮掩的事物而同时又不失文学性的呢？

对于色情文本来说，性别差异的因素也非常重要，并且在第一时间体现出来：这是谁——男人还是女人——写的？文学观察家们注意到了一种现象，那就是现在有越来越多的女性作家从事色情写作。这其中有像弗吉尼亚·得斯潘特斯、布雷亚

和耶利内克那样直接向色情提出抗议的女作家，但也有一批只要“骗取”而不想“颠覆”色情的女作家。我们前面已经提到过的凯瑟琳·米蕾和杜丽耶丝就属此类，另外大家所熟知的艾莉娜·雷耶斯（Alina Reyes）、弗朗索瓦兹·雷（Françoise Rey）、凯瑟琳·顾塞（Catherine Cusset）也都属此类。传统意义上的色情文学毫无疑问是男性的天下，在以前，“女性文学”的标签只会加在那些情感文学上。那么现在的问题就是大批女色情作家的出现是否使色情写作发生转变？

当我们阅读这些作品的时候，很快就会发现各个作品中都存在着一些跟色情写作相悖的写作特点。

就拿瓦内莎·杜丽耶丝的小说《关系》而言，故事的女主人公讲述了自己如何一步步从接触SM到沉迷于其中不可自拔的过程。尽管文中的色情意味要比著名的同被当成女性色情文学的《O的故事》浓得多，但是我们很难在该作品中找出色情故事通常所具有的标志。当然，书中的很多段落都可能被当成色情产品来消费，如下面的这段：

皮埃尔用链子牵着我一直到了酒吧。我乖乖地四脚着地移动着，而且眼睛一直都是被蒙上的。他让我爬到了一张好像台球桌的桌子上，并朝我的屁股狠狠地打了一巴掌，这一下子我的屁股就红了一片。他叫了另一个男奴来舔舐我的屁股以缓解我的痛苦。这样的一个陌生人的舌头让我兴奋到了极点，皮埃尔扯去了我的眼罩，我看到了所有聚集在我身边的这些人，他

们的眼睛发着光，嘴唇颤抖着，手里都紧紧抓着阳具或者阴户，我再也无法控制自己，任快感进入并在我体内迸发。^①

上面一段文字中有很多传统意义上的色情故事并不具有的写作特征。与一般的色情作品不同，该作品中的色情“场景”并不能脱离故事背景而存在：作者将叙事本身跟她对她和“主人”的关系的思考紧密地结合在一起。作者在虚构和非虚构之间不断变换的手法使得读者很难分清故事的真真假假虚虚实实：我们不能排除它属于性幻想的可能，而写作也成了幻想活动的一部分。这里，内容和陈述之间的关系始终是可逆的：这并不是严格意义上的讲述故事，而是一系列非常繁琐的SM仪式描写和文学陈述交织在一起。文中用了颇显冰冷的简单过去时，在某种程度上更加强了这种仪式化，此时人物也像是有了第二重人格：“我有了双重人格，我不再是莱卡，而成了我的主人的娼妓。”^② 故事的叙述者也在故意搅浑水，故事本身似乎也是这个仪式的一部分：“在这本书里我想向你们讲述我的经历，当然这也得到了我的主人的允许和鼓励。他觉得这样的忏悔是我留在他身边得到我想要的头衔必须要过的一个新的关卡。”^③ 因此，我们不知道是仪式是故事的一部分还是故事是仪式的一部分，

① 《关系》(Lien)，瓦内莎·杜丽耶丝(Vanessa Duriès)著，Spengler出版社，1993年版，第96页。

② 同上，第111页。

③ 同上，第13页。

因为在某种程度上故事和仪式归根结底都是仪式。

面对着这些由女作家写出的跟传统意义上的色情作品不同的文字，人们可能会产生疑问，是不是今天的色情文学已经改变了？我们的确可以推测说女性作家的大量涌现意味着色情文学的转变：那些想继续用传统的方式进行色情创作的作者更倾向于拍摄色情电影，后者将色情机制推进到了一个新的高潮，然而女作家们从事色情写作的同时也将其转化了：“如果说图画更能刺激男性的话，那么书写则更能激起女性的兴趣。”^①她们写的文字围绕着“我”的个人隐私展开，将性爱快感和语言快感结合在一起，而不是像传统的色情作品那样只以性快感为最终目的，其他所有的构成因素都只能处于从属地位。在《凯瑟琳的性生活》一书中，有一章的名字就叫“讲述的乐趣”^②。比如在《享乐》一书中，凯瑟琳·顾塞就描写了一个没有最终“得逞”的场景，这显然违背了传统色情作品的写作原则：

大腿和小腿分得开开的，框在了这个近乎完美的正方形中。这是我今天才看到的，但我知道当时为我摄像的那个男人早已看过了。我满足地看着这些飞快流转的图像，是它们让我认识了自己真实的身体。^③

① 《色情与图像》（*La Pornographie et ses images*），保罗·博德里（P. Baudry）著，口袋书出版社（Pocket），1997年版，第75页。

② 《凯瑟琳的性生活》，凯瑟琳·米蕾（Catherine Millet）著，第65页。

③ 《享乐》，凯瑟琳·米蕾（Catherine Millet）著，第221页。

充满悖论的是，这里所说的“真实”的身体只有在被“飞快流转的图像”呈现出来的时候才成为“真实”，就像《凯瑟琳的性生活》只有通过文字的表达才成为真正的性生活一样。

女性色情作品的这种模糊性在吉拉尔迪那·兹旺格（Géraldine Zwang）的一篇短篇小说中得到了充分的体现，该小说还有个意味深长的标题叫“欺骗”。文中一个女人向她的丈夫讲述了她和两个陌生人刚刚发生性关系的经过。这个故事具备了最直率的色情作品应有的一切特征；这个女人讲述的故事是这样结束的：

和我一样，让-马克也进了浴缸，从我的后面进入了。他直直地插到我阴户的最深处却停住不动了，突然他开始在我身体里撒尿。滚烫的液体带给我一种从未有过的感受，我尖叫了起来。

在这之后，他们交替着慢慢地插我的屁眼，到最后他们都把精液射到了我的菊花深处。

接下来我们三个人一起洗了个澡，边洗还边抚弄对方的身体，再然后他们就把我送到了出租车站。好了，现在你什么都知道了。^①

但是读者在看到这篇小说的末尾的时候会发现一切都是这

^① 小说集《爱情中的女人·短篇情色小说集》，吉拉尔迪那·兹旺格（Géraldine Zwang）著，口袋书出版社（Pocket），2005年版，第182页。

一个女人编造出来的，她的丈夫一直以来都对她视而不见，她讲这些就是为了激起她丈夫对她的欲望。那么在这个时候，小说的题目“欺骗”便有了两层涵义：一方面女人讲述的故事中，女人欺骗了她的丈夫；另一方面则在叙述层面上，叙事本身也欺骗了读者。这样文字也就在传统色情和女性色情的边缘徘徊不定：文字“假装”将最野蛮的男权中心的色情写作推向顶端（比如说在文中女主人公叫道：“把你的尿射进我的蜜洞吧，快尿快尿快尿”^①），但与此同时它又通过“虚构”侵蚀着男权的色情写作，这种“虚构”让人们无法再将真与假、现实世界与文学世界简单对立起来。

从普遍意义上来说，女性色情文学作品存在的形式多种多样，很难把它们划为一类。但是为了便于理解，我们将对这类文学的看法大致上分为三类：

——首先，我们可以认为在这世上只有一种文学才是严格意义上的色情文学，那就是我们在本书中研究的以男性性快感为中心建构的色情文学。女性只有通过破坏色情文学的内部才能将色情文学据为己有，这时往往最细微的差别也能改变整部作品的性质。我们上面刚刚提到的这几个例子就属于这种情况；

——我们还可以用一种更加“辩证”的观点来看待这个现

^① 小说集《爱情中的女人·短篇情色小说集》，第181页。

象：虽然直到近代色情都一直为男性观点统治，但是女性则可以用它的否定性来使色情文学更上一层楼，让女性不再成为色情的配角；

——最后，我们还可以用“不同”的眼光去看待女性色情文学，并认为在不久的将来会出现一种跟传统意义上的以男性为主要目标的色情文学分庭抗礼的针对女性的色情文学。这个观点是目前最广为接受的观点，因为它能表达出人们潜意识中所感受到的身份差异。

今天关于女性色情文学的讨论非常活跃，而且再加上一些生理性别和心理性别不同的读者们对这种现象的关注，这场辩论就变得更加复杂了。调查表明有不少女性阅读色情文学，虽然对公众来说色情文学往往是写给男性读者看的。其实这解释起来也很简单。文学不能真正控制自身的传播，读者个人对文学的使用方式以及读者在阅读时脑海中的想象。除此之外，性幻想也是跟主体的个人身份认同有着紧密的联系：女读者在阅读时不一定非要把故事中的女性角色看成自己，也可以在男性人物身上找到快感。

结论 不确定的未来

在西方，色情文学曾经有过它的黄金时代。这段黄金时期开始于活字印刷的运用，结束于书籍霸权地位的丧失，经历了从书写统治时代（graphosphère）和视听统治时代（videosphère）的转变。今天的色情文学存在于各种新技术的阴影之下，正如《凯瑟琳的性爱生活》一书的结尾中侧面描写的那样。

然而，色情文学有可能作为一种更加边缘化但却更加高雅的写作实践，继续以书本的形式存在下去。在今天的视听时代中，色情文学书籍的价值只会越来越高。在历史的潮流中，那些曾经辉煌过的艺术形式也会从以前的霸权地位成为现在的小众艺术，因为稀少而变得更加珍贵：黑白照片的美感反而因彩色照片的盛行而更加突出，在 CD 大行其道的今天，还有一部分黑胶唱片的忠实拥护者。毫无疑问的是一些过去的色情作品，恰恰因为它们代表着一个时代，而将重新得到关注：它们被发掘，被分类，被评论，甚至还有一些围绕它们成立的业余爱好者团体。

其实真正受威胁的并不是色情文学本身，而是色情传统的写作方式：从本质上来说，无论在小说中还是在博客上，性爱都和语言紧密联系在一起。今天的视听媒介会把实实在在的场景区强加给消费者而不留太多的想象空间，色情文学则不然，文字的描述最终还是要通过读者跟他自己脑海中的幻想相结合来构建场景。跟博德里一样，我们甚至可以说当代的视听媒介中的色情跟幻想活动已经有了本质上的不同：“被图像化的性爱具有比文学所具有的性幻想力量更强大的力量。性爱图像不仅具有色情的代偿性，更重要的是它还像新闻一样具有时效性。色情电影虽然是虚拟的，但同时又是非常真实的。”^①跟视听媒介相比，书籍也有着自已的特性。

但是色情消费的发展并不像“静静的顿河”那样安静。跟其他所有与性别差异有关的话题一样，色情现在也成了纷纷扰扰的社会辩论的中心，有时甚至上升到哲学层面：“在那次围绕性别差异话题展开的研讨会上，世界上最重要的几个女权主义思想家都同意将色情提上议程。一些最初并没有想要加入色情讨论的哲学家最后也不可避免开始对这个问题产生兴趣。”^②这种现象以前从未有过。从传统上来说，色情的问题仅仅是它对

^① 《色情与图像》（*La Pornographie et ses images*），博德里（P. Baudry）著，口袋书出版社（Pocket），1997年版，第36—38页。

^② 《对色情的思考》（*Penser la pornographie*），奥江（R. Ogien）著，PUF出版社，2008年版，第3页。

道德造成的破坏，“什么是色情？它有着跟人类社会一样悠久的历史：它不是在表达淫欲就是在激发淫欲”，^①此话写于1905年。而今天则不同，对很多人来说色情都不仅仅是“淫欲”的问题，而且更重要的是它是属于男性世界的实践，普遍认为男性世界的建立依赖于对女性的分化，将女性简单地分成两组对立的形象：“母亲”和“妓女”。弗洛伊德曾经在很多文章里谈到过这个问题并将此理论化，特别是在《男人对象选择的一种特殊类型》一文中，他曾说过：“很久以来我们就已经发现，两种在意识中相互排斥的东西，可能在潜意识中正属于一体。”^②在这里弗洛伊德提到的潜意识中的一体正是恋母情结。在他1912年写的《阳萎—情欲生活中最常有的一种退化现象》一文中指出，男人“只有找到一个低级的女人做性对象时，才能达到心理学意义上的完全的性满足”。^③传统的色情机制必须以这种对女性的分化和“低级”化为前提。它赋予女性男性的性特征，而拒绝承认女性相对于男性的特殊性，针对这点，拉康曾提出了“并非全部”（pas-tout）的概念。简单来说，色情创作

① 《国家的瘟疫：人口减少、色情、酗酒及道德的沦丧》（*Les Fléaux nationaux dépeupulation, pornographie, alcoolisme, affaiblissement moral*），拉沃雷（René Lavallée）著，由F. Alcan & Guillaumin于1909年出版，第93页。

② 原文发表于1910年，译自弗洛伊德著，《性学三论》法语版（*La Vie sexuelle*），由巴黎PUF出版社于1977年出版，第52页。

③ 《性学三论》，弗洛伊德著，由巴黎PUF出版社于1977年出版，第61页。

者“创造的‘女性人物’在性爱方面跟男性很像”。^①

但是色情写作并不是表达“真正”的男性性欲的工具。男性无法真正掌握女性的性欲特征，因此面对女性而显得不知所措，因这种男女之别而变得焦虑，而色情写作正是表达这种焦虑感的一种应激性、代偿性话语。在色情作品中，男性用他自己的思想模式构建虚拟世界，这就有点像弗洛伊德学说中的“好像”（英文为 *as if*，法文为 *comme si*）人格：我知道女人不是这个样子，但还是不得不……而与此同时，也有一种针对女性的写作，那就是以日常生活中男人做的令女人失望的情感琐事为素材的伤感文学。不过此类伤感文学也跟色情文学一样一直以来备受争议，被人们认为是对女性有伤害性的文学。反对色情的女权运动家们同样也攻击这类伤感文学，认为它异化了女性，让女性沉浸在白马王子的幻想中不能自拔。

但女权主义者们顽强抵抗的并不是色情本身，而是色情中所表达的男权主义；毕竟提倡女性性解放的女权主义不会不分青红皂白地攻击鼓励性爱的话语。脱离出意识形态背景，人们还是会本能地发现色情确实存在一些问题，譬如：“色情似乎只把人的力量和兽性展示给我们看，它所展示的内容都只停留在

^① 《色情作品导论》（*Introduction à la pornographie*），拜尔特朗和巴隆-卡尔崴（C. -J. Bertrand & A. Baron-Carvais）合著，巴黎 La Musardine 出版社，2001 年版，第 167 页。

身体层面。”^①阿娜伊斯·宁似乎早就明白了这一点，因此她在《情迷维纳斯》的前言中写道：

删除诗歌，这就是色情的使命。色情是生理上的性爱，既没有爱情的温暖，也没有全方位的五感的调和：触觉、听觉、视觉、味觉，嗅觉，没有让人欣快的伴奏、背景音乐、情绪、气氛、变化，这使色情只能是一剂文学壮阳药。^②

女权主义者们以同样的理由批判色情，随着色情电影的工业化，反色情的女权组织也不断发展壮大。1976年，“反暴力和色情的妇女”团体（Women against Violence and Pornography）在美国成立；1979年，“反色情妇女”组织（Women Against Pornography）^③成立，并将精力都集中在抵制色情上，认为色情维系着甚至加强了男权主义。

女权主义者对色情的批判直接针对的是社会上现有的两性关系。在法国还出现了一批以南希·休斯顿（Nancy Huston）和

^① 译自 *Art Press* 杂志 1976 年第 22 期中对法国著名女演员 Rita Renoir 的采访录，第 11 页。

^② 《情迷维纳斯》（*Venus erotica*），阿娜伊斯·宁（Anaïs Nin）著，GF 出版社，2006 年版，*Livre de Poche* 系列，第 9 页。

^③ 关于女权主义对色情的批评的问题，可以参考以下书目：安德里亚·德沃金著《色情：男人占有女人》（英文版原名：*Pornography : Men possessing Women*），纽约 E. P. Dutton 出版社，1979 年版；凯瑟琳·麦金农著《未被修改的女权主义》（英文版原名：*Feminism Unmodified*），哈佛大学出版社，1987 年版，以及米谢拉·马尔扎诺（Michela Marzano）著《性的苦恼：色情的陷阱》（法文版原名：*Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*），巴黎 J. -C. Lattès 出版社，2006 年版。

米谢拉·马尔扎诺 (Michela Marzano) 为代表的相对温和的批评者。休斯顿在《色情马赛克》^① 一书中谴责弗洛伊德所描述的男性心理特征：“最主要的、永恒的、没完没了的、极其让人讨厌的”就是“男人把女性彻底地分为两类：母亲和妓女”，^② 这使得男人总在逃避女人性的性欲，不顾女人的利益，女人既是“吓人的”，又是“受惊吓的”。而马尔扎诺则指责色情“总是在树立充满暴力倾向的男人形象和欲求不满的荡妇形象”。^③ 她们两个都希望能对两性关系重新定义，男性要放弃他想要掌控一切的欲望，因为这一欲望无论对于男性自身还是女性来说都具有破坏性。从这个角度来看，色情代表的并不是男性身份的所有构成成分，而仅仅是男性身份认同中最原初的状态，该状态是男性在建立自己的身份时应该摆脱的状态，社会应通过改变母亲和儿子之间的关系等方式来让男性脱离这种男性身份的原始状态。这样的改变对挣脱掉阳刚不足阴柔有余的男性束缚从而创造出新的欲望表达方式非常必要：用这种手法创作的作品会更“立体、复杂、丰富”，能组织起“可以把性爱跟其

① 该书的第二版由巴黎 Payot 出版社于 2004 年出版（第一版出版于 1982 年）。

② 《色情马赛克》，第 15 页。

③ 《性的苦恼：色情的陷阱》（*Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*），米谢拉·马尔扎诺 (Michela Marzano) 著，巴黎 J.-C. Lattès 出版社，2006 年版，第 169 页。

他人类活动结合在一起的”^① 真正的情节。色情“去男性化”的实现显然需要一些前提条件：传统模式下的性别差异不再构成男女身份认同，而男女身份认同会随着社会风俗的变化发生根本的改变。

但女权主义者们对色情的“去男性化”的希望似乎与现实尚有很大差距，在新的传媒技术的驱动下，传统意义上的以男性权利为中心的色情创作反而在大幅增长。但是如果我们换个角度看，也可以认为色情产品的泛滥正是社会上男性危机的征兆：对“父权”世界的质疑反而使得色情的战斗力更强劲；正是感到自己的地位岌岌可危，它才会拼死一争。因此色情就好像旧制度的庇护所，想要“复辟父权统治下的旧社会”^②。

除此之外，关于色情的问题还存在着一种更激进的女权主义观点。它坚决反对以男权为中心的色情，想要推动专门针对女性的新的色情的发展以代替当前的男权色情。这在某种程度上是阿娜伊斯·宁的观点的延伸：她在发现“女性性征跟男性性征有很大的不同，男性语言不足以表达女性感受”^③之后，感

① 《色情作品导论》（*Introduction à la pornographie*），拜尔特朗和巴隆-卡尔崴（C.-J. Bertrand & A. Baron-Carvais）合著，巴黎 La Musardine 出版社，2001 年版，第 205 页。

② 引自《性的苦恼：色情的陷阱》（*Malaise dans la sexualité : le piège de la pornographie*），米谢拉·马尔扎诺（Michela Marzano）著，巴黎 J.-C. Lattès 出版社，2006 年版。

③ 《情迷维纳斯》（*Venus erotica*），阿娜伊斯·宁（Anais Nin）著，GF 出版社，2006 年版，*Livre de Poche* 系列，第 10 页。

叹道：“虽然说在这些问题上男人和女人的态度有着根本的区别，但是我们还不具备表达它的能力。”^① 那么多女作家为女性色情文学辩护实际上也有她们更大的目的，因为女性色情文学亦是“女性写作”的一部分，所以女性色情文学的发展壮大必然有利于整个“女性写作”的发展。归根结底，色情问题其实是如何理解男女差异的问题。因此女作家纷纷投身色情文学创作并不足以使女性色情文学发展壮大；一部由女作家写出的色情作品，还是有可能被人们批评为困在男人世界里的被异化的女作家写出的作品。《凯瑟琳的性爱生活》就曾经被一些女权主义者当做传统的男权色情作品而备受疵议。

关于色情的这两种观点，就它们的前提条件和后果来看，是完全不同的。但是这两种观点都有它们强有力的舆论支持。一方面，大众媒体不断地肯定现在的男人越来越能接受“他们女性的一面”（这或多或少地敲响了传统色情的丧钟），而另一方面，社会舆论又在不断地鼓励女性发掘自己的性潜力，了解并接受自己的性欲望（这有利于女性色情文学的发展）。但是我们不能把色情文学当做一种“副文学”来分析。我们不用学习弗洛伊德的理论就知道社会关系会以这种或那种方式导致性压抑，而这种性压抑正是色情文学的灵感源泉。要想色情失去它

^① 《情迷维纳斯》（*Venus erotica*），阿娜伊斯·宁（Anaïs Nin）著，GF出版社，2006年版，*Livre de Poche* 系列，第14页。

的颠覆性，就需要社会出现根本性的变革。因此，我们绝对不能忽略社会审查制度的问题。

事实上，我们不能肯定以后色情文学是不是还会像今天一样受到宽容对待。西方社会以外的大多数国家在这方面都有比西方国家严苛得多的法律。即使对西方社会而言，有关色情的禁止或者限制的争论也从来没有停止过，色情的反对者们一直都在找各种各样的理由来抵制色情。从本质上来说，色情遭受着人们对它的合法性的质疑：我们一直在强调它是多么的“歪曲现实”、“机械”、“单调”、“粗俗”、“语言贫乏”，尤其是与其他的展现性爱活动的文学体裁比较起来。但它大部分的反对者并不是因为审美的原因而排斥它。这些同意加强对色情的审查力度的人们往往受到了社会上强大的活动组织的召唤，这些组织并不只是一些“道德”捍卫者组织或者一些狂热的宗教组织，这里面还包括了一些保护儿童的社会组织和一些女权运动组织。其实每个人身上都有抵抗色情的情绪。首先，这是因为一个人不可能脱离社会独自存在。就像专门出版情色小说的著名出版家让·雅克·柏外尔（Jean Jacques Pauvert）一样，虽然他曾坚称“反对一切对书籍的查禁”，但是当色情电影出现在千家万户的电视上时，他又开始疑惑：“假如我也有像视听传媒那样每天影响三千万人的能力，我的看法是不是会改变？”^① 而

① Art Press 杂志，1976 年，第 22 期，第 10 页。

现在随着网络的发展，三千万这个数字显得太微不足道了。但除了色情的大量传播所带来的道德层面上的问题之外，历史经验以及医学考证都证明了，就性行为而言，爱与恨、欲望与压抑很容易相互转换，有时候甚至不分彼此。因此，对性自由的狂热很可能会变成对欲望的压抑，如此循环往复而不能脱离开性爱的轨道，因为性爱从本质上来说就与禁忌有着密切的关联。

今天这种情况还在延续，但是比起以前还是出现了一些变化：色情涉及的某一些领域依然会受到强烈的打击，尤其是恋童癖这方面，然而对“典型的”色情作品的审查却越来越宽松了，这在很大程度上是因为现在的“典型的”色情作品中找不到特别极端的色情场景了，后者已被转移到了非话题性色情话语中。今天我们一直在强调“尊重差异”，反对“仇恨”、“歧视”、性别歧视、种族歧视等这些“政治正确”的思想，似乎社会变得更加开明了，而那些被查禁的色情新领域似乎有了走到阳光下的希望。正如让·马里-古勒莫所强调的：“这里存在着淫秽和色情的历史性因素。”^①但大家也不要想得太多，社会抑制什么或者容许什么都会深刻地受到性爱的影响，因此不管怎样，这些被查禁的新领域会继续和性保持紧密的联系。

^① 出自让·马里-古勒莫 (J.-M. Goulemot) 为《文化历史手册》(Cahiers d'histoire culturelle) 第五期写的序文，该文章的题目为《以淫秽和色情为研究对象》(De l'obsène et de la pornographie comme objets d'études)，图尔大学出版社于1999年版，第4页。

综上所述，有两点是可以肯定的：现在文学已经不是色情创作的中心了，曾在男性主导的社会中有过辉煌岁月的色情将会随着两性关系的改变而变化。

推荐阅读

随着色情工业的快速发展，以色情图片或者色情电影为研究对象的学术专著大量涌现。但与此同时，研究色情文学的专著却日趋减少。目前对色情文学的研究还仅限于几个非常有名的作家（萨德、雷斯蒂夫、阿波利奈尔等）。下面我们列出若干在色情文学研究领域颇具参考价值的专著：

《色情词典》，Philippe di Foldo 主编，巴黎 PUF 出版社，2005 年版。

这是一本从不同角度分析色情作品的论文集。书中收录的文章观点不尽相同。该书主要研究当代的视听色情作品。

《情色作品词典》，巴黎 Mercure de France 出版社，1971 年第一次出版，并由 R. Laffont 出版社在 2001 年再版。

该书概述了法国主要的数十本以性爱为主题的作品（不一定是色情作品）。

《西洋情色文学史》（*Histoire de la littérature érotique*），亚历

山德里安 (Alexandrian) 著, 巴黎 Seghers 出版社, 1989 年版。

从希腊罗马时期开始的西方情色文学史 (广义上的情色)。书中列出了所有重要的作品。主要详述了 16 世纪到 20 世纪中期这一历史阶段的欧洲情色创作。

《色情与图像》 (*La Pornographie et ses images*), P. Baudry 著, 巴黎 Armand Colin 出版社, 1997 年版。

以当代色情作品为研究对象的社会学专著。该书主要分析了消费者和色情图片之间的关系。虽然该书并没有直接涉及色情文学, 但是其中有很多观点对色情文学也同样适用。

《色情作品导论》 (*Introduction à la pornographie*), C. -J. Bertrand & A. Baron-Carvais 著, 巴黎 La Musardine 出版社, 2001 年版。

这本教科书用大量的文献呈现了当代色情现象的主要方面。书中还列举了社会上有关色情的种种辩论, 并表示了对现存色情作品质量的不满。作者们试图在摒弃和接受中为色情找到一个平衡点。

《这些只用一只手读的书》 (*Ces livres qu'on ne lit que d'une main*), 让·马里·古勒莫 (J. -M. Goulemot) 著, Alinea 出版社, 1991 年版。

现存的为数不多的研究色情写作的专著之一, 但作者在本

书中仅分析了18世纪法国的色情文学。该书的主要意义在于强调了阅读对这一文类的意义。

《从16世纪到今天的禁书》（*Les Livres de l'Enfer du XVI^e siècle à nos jours*），帕斯卡尔·皮亚（Pascal Pia）著，巴黎 Fayard 出版社，1998年版。

书中详细列举了大量被法国国家图书馆当做禁书存放的书籍。但这些书并不都是色情书籍，如书中所列的《拉封丹寓言》和皮埃尔·路易（Pierre Louÿs）的《阿佛罗狄忒》。

[General Information]

书名=欲望书写 色情文学话语分析

页数=181

SS号=13458431