

“十二五”国家重点图书出版规划项目

王逢振 主编

詹姆逊文集

Collected Works of Fredric Jameson

第2卷

批评理论和叙事阐释

陈永国 等 译

Fredric R. Jameson

Critical Theory and Narrative
Interpretations

“十二五”国家重点图书出版规划项目

王逢振 主编

詹姆逊文集

第2卷

批评理论和叙事阐释

陈永国 等 译

Fredric R. Jameson

中国人民大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

詹姆逊文集. 第2卷, 批评理论和叙事阐释/王逢振主编; 陈永国等译. —北京: 中国人民大学出版社, 2015. 12
ISBN 978-7-300-16407-6

I. ①詹… II. ①王…②陈… III. ①詹姆逊, F.-文集②文化理论-研究
IV. ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 301834 号

“十二五”国家重点图书出版规划项目

詹姆逊文集 第2卷

王逢振 主编

批评理论和叙事阐释

陈永国 等 译

Piping Lilun he Xushi Chanshi

出版发行	中国人民大学出版社				
社 址	北京中关村大街31号	邮政编码	100080		
电 话	010-62511242 (总编室)	010-62511770	(质管部)		
	010-82501766 (邮购部)	010-62514148	(门市部)		
	010-62515195 (发行公司)	010-62515275	(盗版举报)		
网 址	http://www.crup.com.cn				
	http://www.ttrnet.com (人大教研网)				
经 销	新华书店				
印 刷	涿州市星河印刷有限公司				
规 格	150 mm×228 mm 16 开本	版 次	2016 年 3 月第 1 版		
印 张	27.25 插页 4	印 次	2016 年 3 月第 1 次印刷		
字 数	325 000	定 价	1380.00 元 (全 14 卷)		

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

目 录

元评论·····	(1)
论岛屿与壕沟：中立化与乌托邦话语的生产·····	(20)
拉康的想像界与符号界·····	(65)
三角度的布莱希特·····	(119)
寓言·····	(134)
论阐释：文学作为一种社会的象征行为·····	(143)
现实主义和欲望：巴尔扎克和主体问题·····	(235)
罗兰·巴特和结构主义·····	(272)
象征推断；或肯尼思·伯克和意识形态分析·····	(310)
消失的调解者；或作为讲故事者的马克斯·韦伯·····	(334)
现代主义及其受压抑性；或作为反殖民主义者的 罗伯-格里耶·····	(383)
小说中的世界缩影：乌托邦叙事的出现·····	(402)
科幻小说理论的语境转移·····	(422)

元 评 论^{*}

在我们这个时代，诠释、解释、评论已经声名狼藉：有些著作，例如苏珊·桑塔格的《反解释》一书，强调一种对现代文学和现代哲学同样重要的发展，其中提到的所有 20 世纪的伟大学派——不论形式主义或现象学，也不论存在主义、逻辑实证主义还是结构主义——无一不放弃内容，在形式主义中，在否认一切关于本质和人性的预想中，以及在用方法对形而上学体系的取代中，求得它们的实现。

当然，被视为内容的东西因历史境遇而变化：例如象征的概念曾经适用于一种否定的、批判的作用，仿佛是针对更早的维多利亚道德化批评的一个楔子。但现在，随着新批评思想方式的其他基本成分，例如反讽和观点，它却常常鼓励对伦理或神话及宗教人物进行极不负责任的解释。命名一个象征就是把它变成一种寓言，说出“反讽”这个词便是发现事物本身因其各种不可能经历的张力已经化为虚无。难怪我们觉得小说中的象征主义是这样一种欺骗；难怪威廉斯对隐喻的抨击像是对整整一代美国诗人的解放！

关于意义的问题，由于经常表现出对一个写得晦涩的客体的困惑，显示出一种致命的浮躁；对读者方面的认识，对读者日益

^{*} 此文原载《PMLA》第 86 卷第 1 期（1971 年 1 月），曾获 1971 年美国现代语言协会最佳论文奖。后收入《理论的意识形态》（明尼苏达大学出版社，1988）第 1 卷。

用抽象思想简化认识过程的倾向，都显得浮躁。然而，正如每一种思想，在我们能够将它的观念环境、它的意识形态的歪曲，回归到它本身时都是真实的一样，只要我们找出使隐晦显得非常自然而不被注意的角度，每一部作品也都是清晰的。换言之，只要我们确定并重复那种观念活动，那种常常属于极其特殊而又有局限的观念活动，即产生风格本身的观念活动，每一部作品都是清晰的。因此，格特露德·斯坦因的句子“你从未有过的一只狗发出叹息”，在纯句子构成层次上是清晰的，就像释译机器或转变语法的作用一样具有范例的性质。但是，若说它有一种意义我就会感到犹豫。实际上，格特露德·斯坦因是她那类作家的典范，这类作家独特的素材——家庭琐事，绳线，盒子，生菜叶子，垫子，扣子——使现代批评失去能力，因为它们既不求助于视觉感知，也不用深层心理的象征纠缠思想。因此，我们无法解释这些句子，但我们可以描绘独特的精神活动，它们是这种活动的一个标志，在目前这个例子中（像尤奈斯库模仿法国中产阶级那样谈话的远亲），这种活动在于拼凑美国词语，以纯句法的方式，在超出任何个人意义的情况下，揭示美国习语中独特的平淡性。

换言之，就艺术问题而言，尤其就艺术感性认识而言，要想决定，要想解决某个困难就是错误的，它需要的是一种精神过程，这种精神过程会突然转变方式，将一切事物在解不开的纷乱中抛向更高的层次，并将真正的问题本身（这个句子的晦涩性）通过扩大其框架变成它自己的消解（晦涩性的多种多样），其所用的方式使它现在既包括自己的精神过程，又包括精神过程的客体。在早期的天真状况里，我们努力找出所说的客体：在这种提高了的自觉状况里，我们观察自己努力找出客体的活动，并着手耐心地说明它们的特征。

因此，解释的欲望常常产生于一种视觉的错觉，毫无疑问，

是一种非常自然的、最初的思想，想像在某个最终可以达到的地方，存在着某种最后的、明晰的阅读，例如对马拉美后期的一首十四行诗的阅读。但是，那种最终的阅读——我们总是差一点不能达到——结果常常只是其他人的阅读，只是印出来的字的声望，只是一种本体的自卑情结。马拉美的著作通过它们的结构本身加剧了这种无望的效果，因为——整个关系上——即使从最详尽的阅读中，从最彻底的了解中，什么东西也没有留下。因为诗人设计句子所用的方式，使它们不包含任何我们可以用来替代作品本身的明确的本质和目的，甚至作为一种记忆方法也不行。所有明显的象征又融进了纯粹的过程，它们只能随着阅读的延续而延续。因此马拉美向我们表明，为什么在批评家方面，对解释的犹豫倾向于转入艺术家方面的一种审美活动，倾向于在作品本身里重现为不可解释的意愿。于是，形式易于不知不觉地滑入内容，而桑塔格小姐的著作本身便不可摆脱对这种状况的观念困迫；这种状况开始于否定一切解释、一切内容的权利，结果只是保护一种特殊类型的（现代主义的）艺术，即一种不可解释的、按照旧的看法似乎没有确定内容的艺术。

对于解释问题本身，我们必须运用我为解释各个有争议的作品所提的方法：不是一种正面的、直接的解决或决定，而是对问题本身存在的真正条件的一种评论。因为对企图发明一种连贯、确定、普遍有效的文学理论的努力，对企图以衡量各种批评“方法”来找出对所有时间和地点都适用的某种普遍结合的努力，我们现在都能断定其毫无结果：从坏的意义上说，对方法的幻想似乎已经成了一种抽象的、系统的事业，与它所代替的旧的关于“美”的理论并无二致。^[1]对我们的目的更有用的是，保罗·瑞古尔在他研究弗洛伊德的重要著作《论解释》，（巴黎，1965）中对否定和肯定阐释的区分：肯定阐释的目的在于恢复某种原始

的、被遗忘的意义（就瑞古尔而言，他只能以了解“圣文”的形式来设想这种意义），但否定阐释的主要作用是非神秘化，并因此与大多数关于意识形态和错觉意识的现代主要批评相一致，而这种批评则与尼采、马克思和弗洛伊德的名字联系在一起。

所以，关于解释的任何真正有意义的讨论的出发点，绝不是解释的性质，而是最初对解释的需要。换句话说，最初需要解释的，不是我们如何正确地解释一部作品，而是为什么我们必须这样做。一切关于解释的思考，必须深入阐释环境的陌生性和非自然性；用另一种方式说，每一个单独的解释必须包括对它自身存在的某种解释，必须表明它自己的证据并证明自己合乎道理：每一个评论必须同时也是一种评论之评论。

因此真正的解释使注意力回到历史本身，既回到作品的历史环境，也回到评论家的历史环境。据此可以明白，为什么伟大的、传统的阐释体系——犹太教法典的和亚历山大（古希腊后期）的，中世纪的和夭折的浪漫主义的努力——产生于文化的需要，产生于该社会为吸收其他时期和地区的伟大遗产的极端努力。这些遗产的原始动机与它们毫不相关，因而需要一种重写活动——通过详细评论和人物分析方式——以便在新的事物组合中处于适当的位置。于是荷马被寓言化了，异教的文本和《旧约全书》也都以新的形式与《新约》一致起来。

当然，人们会反对说，这种重写在我们所处的时代失去了信誉，而且如果历史的发明有什么意义，它也意味着尊重过去本身和其他文化之间的内在差异。然而，由于我们变成了某种单一的世界体系，由于其他文化的消失，所以我们便单独继承了它们的过去，试图掌握那种遗产：一方面是《为菲尼根守灵》，另一方面是马尔罗的《沉默的声音》，它们成了试图建造一种不同信仰相结合的西方体系的两个例子——神话的和观念的。在社会主义

国家，有意识地精心建造一种普遍的世界文化和世界观的感觉，比在我们自己国家里更为强烈，而马克思主义阐释问题本身也显得日益迫切；恩斯特·布洛赫的著作可以表明它迄今为止所取得的一切。然而我们最初的困境依然存在，因为在现代时期，迫切要求解释的不是其他文化的艺术，而是我们自己文化的艺术。

于是，似乎我们注定要进行解释，而同时又对这种做法日益反感。不过，矛盾的是，拒绝解释并不一定导致反对唯理智主义，或者导致作品的神秘：在历史上，它本身也是一种新方法的根源。我指的是俄国形式主义，它的独创性显然已经在文学客体及其“意义”之间的分离中，在形式与内容之间的分离中，引起了一种关键的转变。因为形式主义者使通常艺术技巧的概念达到了它合乎逻辑的结论；在亚里士多德哲学里这种技巧的概念总是引向艺术作品本身之外，导向它被构成的“结果”或目的，导向它的效果，导向心理学或人类学或道德伦理。

形式主义者颠倒了这种模式，把一切技巧的目的仅仅看作艺术作品本身的结果。现在，一部作品的意义，它所产生的效果，它所体现的世界观（例如斯威夫特的愤世嫉俗，福楼拜的无聊厌倦），本身就成了技巧：素材的存在是为了使这种独特的作品形成；而且随着这种优先次序的颠倒，作品本身也翻转过来，现在要从生产者的观点来看它，而不是从消费者的观点来看，于是完成了一次批评的革命，与胡塞尔的现象学里括号之间现实的“出现”或嵌进惊人地相似。因为现在作品的参照价值（它的意义，它所表现、反映或模仿的“现实”）被中止了，而作品的内在结构，第一次以其作为一种构成的独立性为肉眼所见。

与此同时，大量人为的问题得到了清除：例如，在一篇论《果戈理的〈外套〉构成》的著名文章里，鲍里斯·艾亨鲍姆能够持久地中止那个烦人的问题，即究竟把果戈理视为一个“浪漫

主义作家”（怪诞的人物、结尾处的幽灵、偶尔哀婉的情调）还是“现实主义作家”（使人想到圣彼得堡，想到贫困，想到小人物的生活），因为果戈理的出发点不是一种“生活的想像”，不是一种意义，而是一种风格，一种独特的句式：他想把典型的传统俄国大话故事（与美国的吹牛或马克·吐温的小说相似，形式主义者喜欢引用）的姿态和讲故事的技巧，提高到艺术故事的水平。因此，认为在果戈理的作品里形式完全适合内容是一种误解；相反，正是因为果戈理希望用一种特殊的形式写作，以那种大话故事的声调说话，他才想法寻求适合这种形式的素材，寻求轶事、名字、有趣的细节以及风格的突然转变。现在已经清楚，为什么怪诞或哀婉都不能视作故事的主调：因为大话故事靠它们的对立而存在，靠它们突然互相交替而存在。〔2〕

维克多·什克洛夫斯基以大体相同的方式证明，人物的意义，明显是神话人物的含义，产生于一种类似的视觉错觉：堂吉珂德根本不是一个真正的人物，而是一个可以使塞万提斯进行创作的组织策略，它具有把许多不同类型的轶事以某种独特的形式贯串在一起的主线作用。（因此，哈姆雷特的发疯使莎士比亚可以将多种不同的情节来源串联在一起，而歌德的浮士德则是将许多不同情绪戏剧化的一个借口。实际上，人们开始怀疑，在这些西方“神话”人物和他们作为一种方式将大量不同素材串联统一的技巧作用之间，是否不存在某种更深层的相互关系。）

当然，形式主义学说的含义，最终会流溢到作品之外而进入生活本身，因为十分清楚，如果内容的存在是为了使形式存在，那么就会出现经历过的那种内容的源泉——社会经验、作者的心理偏执和倾向——也要受到形式的激发，也要被视为方式而不是最终的目的或意义的情况。马拉美说，“世界上，一切存在都是为了写书”，而形式主义以类似的方式将生活彻底美化，但只是

相对非神秘的、艺人的多样美化中的一种。在一篇论“托尔斯泰的危机”的文章里，艾亨鲍姆指出，甚至托尔斯泰的宗教转变本身，也可以视作一种“方法的动机”，因为它为一种艺术实践在其即将枯竭时提供了新的材料。这样，作家本人只是变成另一个使他作品产生的手段。

因此，正如我们已经提出的，形式主义是那些拒绝解释的人的基本解释方式；同时，特别要强调的是，在较小的形式里，在短篇小说和民间故事里，在诗歌、轶事以及大作品的修饰性细节里，这种方法发现了它所特有的客体。由于一些在这里无法适当论述的原因，形式主义的模式基本上是共时性的，不论在文学史方面还是在单个作品的形式方面，它都无法充分进行历史性的分析，这就是说，形式主义作为一种方法，在长篇小说作为问题一开始就失去了效用。

因为长篇小说——不再真正是传统意义上的一种“文类”——可以被认为是一种与时间相协调的努力，而且由于它是一个时间的过程，在任何一个点上都不能充分存在，所以每一种从概念上理解它的努力，退后一步把它作为一个客体来考虑，都必然是在这个事实之前的解释。因此最亟待解释的不是我们对小说的解释，而是我们并不总觉得有必要这样做，因为有些类型的小说，不论什么内部结构的原因，似乎总以某种方式进行自我证实，排除外部的评论。我所考虑的实例是古典作品精心设计的情节，即关于阴谋和揭露阴谋的小说，而其中的典范无疑仍然是《汤姆·琼斯》。

因此，在这一点上，我们得到评论之评论的第二个基本原则，这就是，任何不需要解释的情况本身就是一个亟待解释的事实。尤其在情节小说里，完整感被用来代替意义感：关于理解各种情节的组成部分所需要的注意力的类型，关于单个作品的句子被某

种生活想像的突然的综合感所代替的改变过程，似乎会存在某种互相排斥的东西。情节决定的过程倾向于使我们更深地进入经验事件本身，并在轶事固有的某种逻辑中找出它们内在的满足。事实上，精心设计的情节“哲学”效果——如果我可以这样的术语表示——首先是说服我们相信这样一种逻辑存在：事件随着自身的发展具有自己内在的意义，不一定要转变为形象。但是这样的“哲学内容”不是思想和见识的问题，而是与法国经典哲学所说的形式概念更一致的某种东西，它只能通过感觉到的外表发生作用，而不能抽象出来，不能以一般的形式存在，而只能以独特的、感觉的方式存在。因此，情节小说不是作为对抽象论题的说明，而是作为对经验本身的真正条件的体验，它以具体的方式使我们相信，人的活动，人的生活，在某种方式上是一个完整的、联结在一起的整体，是一个独特的、构成的、有意义的实体。

当然，从长远来看，这种经历的统一体的根源，不在于形而上学或宗教，而在于社会本身；这在其发展过程中的任何特定时刻，都可以从这样的事实来判断：不论它是否那样提供素材，情节都可以由素材构成。因此，情节剧的张力在古典情节中的出现（特别是 19 世纪中叶）就成了一种标志，它标志着事件不再连贯一致，作者必须求助于魔鬼，求助于坏人和阴谋，以便恢复他感到无力以事件本身表达的某种统一。

不言自明，一种确定的文学形式的存在，总是反映该社会发展阶段的某种可能的经验。因此我们对情节完整性的满足，也是某种对社会的满足，它通过这样一种事件安排的充分可能，已经将自己呈现为一个连贯的整体，而且暂时与个体单位、个人的生活不相矛盾。情节的可能性可以作为社会有机体活力的某种证据，对此我们可以从自己的时代向前推断。在我们自己的时代，那种可能性不复存在，内部的和外部的，主观的和客观的，个人

的和社会的，都已经彻底崩溃，以致它们意味着两种无法比较的现实，两种完全不同的语言或信码，两种独立的、相等的体系，而且迄今尚未找到任何改变的方法：一方面，个人生活存在的真理——少则不可言传，多则是普遍性的——最后也只不过是个人的历史；另一方面，那种关于集体机构的社会学的总看法，当它不是以统计资料或概率直接表现时，则会论及人物的类型。但在古典小说时期，情况还不是如此，面对着个人命运互相交织方式的明确表现，以及通过它们的相互作用过程在我们面前逐步变为集体性质，我们当时不会不愿意把自己限定于一种现实主义思考生活的方式。因为现实主义方式总是排斥象征的、解释的方式：我们不可能既看生活的表面同时又将它看穿。

不过，情节剧只是这种现实破坏的一个征象：从文学史的观点来看，用某种新的东西，例如用所谓的心理小说，来取代情节小说更有意义。这在于用人格的统一代替行为的统一；由此，我们前面所说的基本的“哲学”满足，从事件的完整感转向时间中单元的统一感或观点的永恒。但是，那种转变无疑是一次质的飞跃，也就是贝舍拉所说的一种“认识论的中断”，一种从生活到我们思考生活这段过程中的转变。关于心理小说，与我们这里的目的有关的是，在观点小说（Novel of point of view）里，作品的活动逐渐与主人公的意识一致，解释再一次被内在化，为作品本身所固有，因为现在是观点人物（point-of-view figure）本身通过思考他的经验的意义，从作品内部当着我们的面为我们进行实际的解释工作。

因此，观点不仅仅是纯技巧的问题，它还表现出我们社会的日益分裂。在我们社会里，集体生活特有的会集地，集体命运互相纠结的地方——餐馆、市场、公路、法庭、林阴道、教堂，甚至城市本身——都已经腐败，而且因为它们，充满活力的轶事的

源泉也已衰败，单一讲故事的基本形式问题，无疑是适当的窗口所在地：在这个意义上，当让·卢塞在隔墙偷听中发现小说形式的真正范例时——从《克莱夫的公主》到《索多姆和高莫尔》^[3]——他因此指出了心理小说的基本叙述姿态，而不是指出一般小说的叙述姿态，因为后者不可能有什么范例。最终，处于观点——封闭的主体性的孤立和并列——背后的社会现实，在形式超越本身的努力中被揭示出来：不妨想想纪德表现个人存在真理的那些叙述，然后想想他在惟一——部长篇小说中将它们以添加方式进行“结合”的努力，仿佛他想通过意志的某种作用形成一种真正的集体结构。

随着主体的丧失，随着支配观点的意识的丧失，失去行为统一性或人物统一性的小说，变成了后来一致称作“无情节”的小说，而由于这种无情节的小说，解释再次强烈地坚持它的主张。因为这又一次成为一个纯属阅读时间、纯属长短的问题，例如《裸露的午餐》这本书，每一页都涉及电影或梦的幻觉的强度：一种感知的麻木。但是，经过较长一段时间，思想会打开它的保险，它的抽象的、构成模式的作用会暗中再现出来，人们会说，理性在无意识地发挥作用，不可能停止制造那些似乎被作品表面所否定的复杂的相互参照和相互关联。

因此，无情节小说在我们面前似乎是用叙述语言写的字画谜，一种用事件或象形文字写出的陌生的密码，与原始神话或童话故事相似。所以在这一点上，由对这种特殊客体的研究而发展起来的一种新的阐释将自己推出，这就是结构主义的阐释。结构主义作为一种研究方法或方式是形式主义的，因为它研究的是组织构成而不是内容，它假定语言模式是第一位的，在安排有意义的经验时，它假定语言和语言结构具有支配的作用。社会生活各个层次，只有形成它们自己的语言才构成秩序和系统，它们与

纯粹的语言极其相似：衣服的式样，经济关系，吃饭的习惯和民族的烹饪，亲属系统，资本主义国家的宣传机器，原始部落的宇宙传说，甚至弗洛伊德的精神解剖方法——这些全都是符号系统，以差示观念为基础，由交流和转化的范畴所支配。^[4]

因此，结构主义可以看作是对整个存在主义思想的最彻底的反动之一，实际上它提出了用关系和纯关系的观念来代替实体（或真实存在）。用我们自己的方式来说，这意味着它避开了旧式的、基本上是存在主义的解释，因为正如亚当为造物命名时创立了名词的某种诗意，同样对于旧式的解释象征也是视觉的名词，人们将它们译回到它们的意义；因而对一般内容的依恋则可以视作为相信实体本身的一种标志。但是，如果像结构主义那样实体被关系取代，那么名词、客体，甚至个人本我自身就只能变成互相参照的地方：它们不是事物，而是差示的观念，就是说，对一个给定成分的统一性的某种感觉，这种感觉只能从我们对它与其他成分差异的认识中产生，而最终也是从它与它的对立面的暗中对对比中产生。因此，结构主义作为一种方法的主要范畴是二元对立的概念，即一切意义都是按照音位学的模式，以成对的对应或确定的差异加以组织。

二元对立作为一种解释方法的价值，也许在列维-斯特劳斯对俄狄浦斯神话的著名分析^[5]中表现得最为明显，他区分为成对组合的情节插曲具有广泛的包容性。例如，一方面是与怪物的斗争（斯芬克斯、长德摩斯的龙）；另一方面是躯体的残废（如用俄狄浦斯和他祖先的名字从词源学上加以暗示）。而在其他地方，亲属间的一种反常的亲近与杀父弑兄形成了鲜明的对照。但是，这种组合或分类不是根据经验产生的，“因为对素材的基本结构组织最初若无成对对立的方法论预设”，它们几乎不可能制定出来。例如，按照一种不同的事物安排，安提戈涅的情节很可

能对照父方乱伦来理解，作为维护正常法则而反对非正常的破坏禁忌。不过，人们会觉得这里两个情节有结构上的联系：它们被分在一起是由最初对素材的安排预先选定的，素材被安排为一种二元对立，一面是由它们体现的“过高评价的亲属关系”，另一面是“过低评价”的杀父弑兄的亲属关系。

因此，通过二元对立的解释依赖于一个不断抽象的过程，依赖于一个“如此这般”否则无关的情节可能是互相对立的概念的进化，这个概念要有充分的普遍性，使两个相对异类和偶然的现象在它之下可以被归为一种肯定与否定的对立。这个过程最清楚地表现在第一对对立的构成当中。在第一对对立里，它一般是非人的范畴，使我们把怪异可怕与畸形残废等同起来，因此使人们把杀死怪物（作为人对黑暗力量的胜利）与标志在它们手下部分失败的躯体伤残关联起来。

当然，正如它只是语言结构的一个方面一样，二元对立只是一种结构主义分析的启发式方法。我觉得它对探讨暧昧不明的作品是一种非常有用的方法，例如中世纪的传奇，其中一连串明显是任意性的插曲必须以某种方式从意义上互相联系起来。然而，当结构主义者开始论述更常规的文学形式时，我们发现二元对立的观念被归到整个话语的类比之下，而且这种分析的标准程序也成了确定一部单独作品统一性的努力，仿佛它是一个独特的句子或信息。这里最能说明问题的范例也许是弗洛伊德的《梦的解析》，尤其是其中描述无意识的方法被拉康用于一系列的修辞形象时更为明显。^[6]为了完整起见，这里还应提到罗曼·雅各布逊所说的隐喻与转喻那种根本的语言对立，这种对立同样也被拉康在描写心理力量时所采用。因此，作品作为根据这些方法精心设想的一种交流是可以分析的，而这些方法就是语言和一切语言系统或符号系统的基本方法。

但是，一个句子肯定也有某种意义：如果回到列维-斯特劳斯对俄狄浦斯神话的分析，我们会在那里意外地发现一种不易察觉的从形式向内容的滑动，这也是其他所有类型的结构主义分析的情形或另一个特征。因为列维-斯特劳斯一旦制定了他的基本对立模式，他就开始对它进行解释：怪物是大地之神，或者是大自然的象征，而为它们所占有或从它们中解放出来的人，则必然是意识的形象，或者毋宁说是整个文化的形象，“对血亲关系的过高估价等于是对后者的过低估价，这就像逃避本土的努力等于是这样做的不可能性”^[7]。神话变成了一种对自然与文化间神秘对立的沉思：变成了一种关于文化目的（亲属系统和乱伦禁忌的创造）的陈述，一种关于它最终由自然本身否定的陈述，因为从长远来看，它未能组织并征服自然。但我想强调的并不是对知识的过分重视（众所周知，对列维-斯特劳斯来说，所谓的原始思想是一种观念科学，虽然与我们自己的不同，但却值得像尊重我们自己的一样尊重它），而是神话最终获得内容的方式，即神话（文化）本身的真正创造：列维-斯特劳斯在其他地方^[8]曾说，“神话意味着精神，这种精神按照它本身是其中一部分的世界来构成神话”。因此，通过把神话或艺术作品视作语言系统或信码本身而开始的一种方法，其结果是认为这种作品或神话的真正主题是语言或交流的出现，而解释作品便是关于语言的一种说明。

因此，作为一种纯形式主义，结构主义为我们提供了对艺术作品的一种类似恒等式的分析，其中的变项我们可以自由地填充我们感兴趣的任何类型的内容——弗洛伊德的，马克思主义的，宗教的，实际上是次生的，可以说是结构主义本身无意识的内容，或一种关于语言的陈述。其特征似乎是赫什（追随弗里格和卡纳普）所说的作品的意义^[9]，它的本质的、不变的形式组织，它的意义、不断变化的评价和几代读者对它的运用，甚至还有我