



当代法国文艺 理论思想要略

毛莹 著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

当代法国文艺 理论思想要略

毛莹 著



中国水利水电出版社
www.waterpub.com.cn

内 容 提 要

西方文学艺术理论是一个发展的系统，只有从史的高度把握这个系统，而不至于孤立地了解某些篇章，才能真正了解某一个要点并对其做出科学的评价，从而决定我们是否应该借鉴以及应该如何借鉴。这部当代西方文艺理论研究专著的目的就在于此。书中多处广采博引了国内外西方文艺理论研究的学术观点及相关成果，均都按照学术研究规范和惯例进行了标注，特此说明。衷心期盼这部学术著作的出版能使我国的西方文论研究更上一层楼。

本书适合喜爱西方文艺理论和欧美现当代文学的读者、高等院校外国语言文学专业的本科生与研究生，从事比较文学与世界文学、西方文论与中国诗学研究的学者以及进行文学创作的作家阅读。

图书在版编目（C I P）数据

当代法国文艺理论思想要略 / 毛莹著. -- 北京 :
中国水利水电出版社, 2016.5
ISBN 978-7-5170-4369-0

I. ①当… II. ①毛… III. ①文艺理论—研究—法国
IV. ①I0

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第117141号

书 名	当代法国文艺理论思想要略
作 者	毛莹 著
出版发行	中国水利水电出版社 (北京市海淀区玉渊潭南路1号D座 100038) 网址: www.waterpub.com.cn E-mail: sales@waterpub.com.cn 电话: (010) 68367658 (发行部)
经 售	北京科水图书销售中心(零售) 电话: (010) 88383994、63202643、68545874 全国各地新华书店和相关出版物销售网点
排 版	中国水利水电出版社微机排版中心
印 刷	北京九州迅驰传媒文化有限公司
规 格	184mm×260mm 16开本 8.75印张 207千字
版 次	2016年5月第1版 2016年5月第1次印刷
定 价	26.00元

凡购买我社图书，如有缺页、倒页、脱页的，本社发行部负责调换

版权所有·侵权必究

/前言/

从20世纪60年代末开始，由于计算机时代的到来，西方进入后工业社会，旧的社会矛盾没有解决，新的社会矛盾日益突显。1968年的欧洲学生运动，美国越战的失败，使西方社会发生了普遍的信仰危机，人们对以往深信不疑的理性追求发生了动摇。这些反映在文学理论上是从20世纪70年代开始的，并出现了从现代主义向后现代主义的过渡。这在罗兰·巴尔特、雅克·拉康、米歇尔·傅科以及米哈伊尔·巴赫金的文论中表现得十分明显，这几位文论家都曾被归类为结构主义文论家，但他们后期的一些重要观念已突破结构主义，对解构西方整体文化，并使西方文化、文学理论从现代主义走向后现代主义发生了十分重要的影响。因此，在此专设第一章“从结构主义到解构主义”的论述内容，介绍上述四位理论家的文论观点。

后现代主义和现代主义的关系是“继续”还是“断裂”，西方理论家意见不一。这二者的关系兼而有之，但主要关系是“断裂”。现代主义各具体派别之间虽然理论观点不同，但它们并没有脱离传统的对总体性、本质、起源、中心、真理、深度的追求，它们每一种理论都有自己的中心，都在某一阶段成为一种权威理论。后现代主义则否定某一理论的权威性，否定二元对立的模式，对追求统一性的传统理论、传统文化进行消解。解构主义在消解传统文论这方面的特点十分突出，是对结构主义的颠覆。德里达认为语言结构和意义本身就不稳定、不明确，因此用语言写作的文学不是一个封闭稳定的实体，它有无穷无尽的多样性，所以想以语言的结构来寻找文学的普遍结构是徒劳的，文学批评要做的是寻找文学结构和意义的多样性。

西方马克思主义文学理论，特别是20世纪六七十年代之后的西方马克思主义文论，是属于后工业社会、后现代历史时期的文艺理论，它也带有后现代主义的色彩。西方马克思主义的理论家孤立地摘取马克思主义的某些论述，试图以各种现代主义理论对马克思主义进行改造和“充实”，最终发展成为各种与马克思主义理论体系并不一致的理论派别，并企图以这种理论解构西方当代文化。比如法兰克福学派的阿多尔诺把马克思主义的“资本主义与艺术相对立”的理论与自康德以来被许多美学家宣扬的“艺术独立”的理论相结合，深刻地揭示了文化工业的本质，但又认为艺术有坚持自己概念的能力，在为现代派艺术辩护、力图消解文化工业产品影响的同时，实际上也消解了马克思主义的经济基础与上层建筑关系的理论。马尔库塞则把弗洛伊德理论和马克思早期的“异化”理论结合起来，宣传新的以审美代替革命的理论。除此之外，还有路易斯·阿尔都塞、皮埃尔·马契雷、哥德曼等人各具特色的结构主义马克

思主义文论以及英美的新马克思主义文论。西方马克思主义文论是在特定的社会历史条件下，一些具有进步倾向的知识分子进行社会批判的理论，这些批判理论在揭露后工业社会及其文化的特点和本质方面是有价值的。但严格说来，从世界观和方法论上看，它并不完全属于马克思主义文艺理论。

后现代主义文论另一种重要理论是阅读接受理论。这一理论从阐释学开始，经过康斯坦茨学派的接受美学，到读者反应批评理论达到高潮。接受美学的文本理论家伊塞尔认为，文本是留有空白的“召唤结构”、隐藏着“暗含的读者”，只有读者以自己的创造性想象填充这些空白之后，文本才成为文学作品，因此一部作品的意义是作者和读者共同创造的。这一学派的另一代表赫伯特·尧斯则提出了“期待视野”的概念，认为文学发展的历史就是在读者的“期待视野”不断变化制约下的历史。这样，文学的本质及批评重点便转到读者接受方面，这就使新批评和结构主义建立的文本分析独立王国受到了强有力的冲击。读者反应批评理论更加突出地强调读者在文学活动中的地位。费希等理论家不满意接受美学的读者和作者共同创造作品的意义这一理论。他们认为读者是文学的真正本体，只有通过读者阅读所激起的意识活动，才能看到作品的含义，而读者的反应主要不依赖作品，而是依赖读者的意识结构，所以文学批评就应该是读者反应的记录。至此，文本中心论遭到彻底否定。应该指出，接受理论重视读者的地位和作用是正确的，但如读者反应理论那样无限夸大读者的作用，文学批评也就失去标准，而这正是后现代主义的追求。

在后工业、后现代社会文化氛围中，人们用新的视角来审察诸如性别、种族以及历史真实、文化冲突等问题。于是在马克思主义以及米歇尔·傅科、雅克·拉康等人的理论的启发下，出现了女权主义批评、新历史主义、后殖民主义批评等理论，这些理论都有自己独特的文化视角，显示了文艺批评的后现代特点。但这些批评理论内部颇多争论，仍然处于发展中，我们应密切注意它们的发展动态。

文学理论的发展并不像在铁轨上行驶的轮廓分明的列车，它的每一种理论往往包含着以前理论的痕迹和未来理论的萌芽，它的这段理论往往和前后的理论部分交叉重叠，这种情况在现代文论和后现代文论的衔接段表现得最为典型，这是我们学习时需要注意的。

毛莹

2016年3月

/目录/

前言

第一章 从结构主义到解构主义	1
引言	1
第一节 罗兰·巴尔特的文学“代码”研究	1
第二节 雅克·拉康的结构主义精神分析学	8
第三节 米歇尔·傅科的权力话语理论	12
第四节 米哈伊尔·巴赫金的复调小说理论与狂欢化诗学	18
结语	27
第二章 解构主义	29
引言	29
第一节 雅克·德里达对结构主义的批判	29
第二节 耶鲁学派的解构批评	32
结语	40
第三章 西方马克思主义文艺理论	42
引言	42
第一节 法兰克福学派文艺理论	45
第二节 结构主义的马克思主义文艺理论	65
第三节 英美新马克思主义文艺理论	76
结语	89
第四章 阐释—接受理论与读者反应批评	90
引言	90
第一节 现代阐释学理论	90
第二节 文学接受理论	95
第三节 费希的读者反应批评	100
结语	102

第五章 女权主义批评	104
引言	104
第一节 美国女权主义文学批评	104
第二节 法国女权主义文学批评	110
结语	114
第六章 新历史主义批评	115
引言	115
第一节 斯蒂芬·格林布拉特的文化诗学理论及批评实践	115
第二节 海登·怀特论作为文学构造的历史文本	120
结语	123
第七章 后殖民主义批评	124
引言	124
第一节 萨义德的东方学和后殖民主义批评	125
第二节 斯皮瓦克的后殖民主义批评	128
结语	131
参考文献	132

从结构主义到解构主义

引 言

西方现代主义文论向后现代主义文论的转换并不是一蹴而就的，而是存在着一些重重叠叠、时断时续、或隐或显的过渡痕迹。其中结构主义文论向解构主义文论的过渡就是一个明显的标志。结构主义由于过分强调文学作品的整体结构系统，割裂了作品与外在世界的联系，因而导致了具有后现代主义性质的解构主义文论从其内部进行致命的颠覆。就代表人物来说，法国的罗兰·巴尔特是从结构主义文论转向解构主义文论的关键人物。而结构主义精神分析学的代表人物雅克·拉康则在后期的一系列理论阐释中蕴藏了丰富的解构主义思想。法国另一位结构主义哲学家傅科则通过对权力/知识理论以及考古学、系谱学研究方法的考察，在结构主义阵营内举起了反中心、反权威的大旗，彰显出浓烈的解构主义色彩。本章的另一个重点人物则是苏联的思想家、文论家巴赫金，他在早期的著作中表达的思想与“当代符号学的许多理论原理”（董乐山，1997）非常接近，具有明显的结构主义特点，而他后来的一些观点如“复调”“对话”“狂欢化”等则为后现代主义文论增添了魅力四射的光芒。

上面四位理论家的理论标志着现代文论向后现代文论的转变，并且他们的理论都对后现代文论产生了重要而深远的影响，所以本书把这四人的理论专门编辑一章，并放在后现代文论的最前面。

第一节 罗兰·巴尔特的文学“代码”研究

罗兰·巴尔特（1915—1980年），法国当代著名文论家，也是20世纪60年代以来法国最负盛名的文学批评家。他对文学以及包括文学在内的一般文化现象的系统研究，他对巴尔扎克、拉辛等作家作品具体文本分析的批评实践，使他成为西方现代结构主义思潮在文学研究领域的重要代表。而且，由于他在文学结构主义研究中的一系列对结构主义文论的突破，也使他成为结构主义文论向解构主义过渡的代表人物。从某种意义上说，罗兰·巴尔特的文论观念，代表了20世纪60—80年代西方现代文论的发展走向。

罗兰·巴尔特对结构主义文论的突出贡献，体现在他的文学“代码”及叙事理论研究中。从开始于第一部文论著作《写作的零度》中借助索绪尔语言学模式在文学符号学领域展开深入研究，到在《S/Z》中对巴尔扎克小说《萨拉辛涅》所作的符号学分析，以及在《叙事作品结构分析导论》中对叙事作品结构的研究，巴尔特从理论和实践上为结构主义

文学符号学及叙事理论研究奠定了基础。

罗兰·巴尔特对解构主义文论的贡献，主要体现在他对作者权威的否定和对读者阅读过程的重视上。由于对作者权威的否定，罗兰·巴尔特发展出一种新的文本理论，而由于对读者阅读过程的重视，他使结构主义符号学最终演变为一种文本阅读理论（Selden, 1997）。

一、结构主义符号学文论

（一）文学自身的符号性

罗兰·巴尔特是从确定“文学自身的界域”（Porter, 1990）开始他的文学符号学研究的。在《写作的零度》中，他通过对于政治性写作和文学性写作等不同写作方式，以及写作方式与语言结构、与历史的联系的辨析，通过对法国古典写作风格的探讨，提出了一个重要的理论观点：风格本身即是一种在特定的历史时间状态下形成发展起来的写作方式，写作即风格。罗兰·巴尔特认为，写作者对于某种风格的追求（如左拉对自然主义的追求，海明威、加缪对“透明的”写作风格的追求），说到底也就是对于某种写作方式的追求。写作者总是试图以这种方式向人们显示，他们所选择的写作方式是唯一正确的，而且是合理的。罗兰·巴尔特认为不能设想存在某种“纯粹的写作”（喻阳，2000），因为“写作绝不是交流的工具，它也不是一条只有语言的意图性在其上来来去去的敞开大道”（Charles, 1985）。“写作是一种硬化的语言”，它“永远显得是象征性的，内向性的，显然发自语言的隐秘方面的”（郑克鲁，1997）。罗兰·巴尔特这里实际上要说明两个问题：第一，写作对于主体的遮蔽，即写作过程中总是有一个超越写作者个体的结构凌驾于其上；第二，现存既定的写作风格和秩序，并不像人们所认为的那样具有纯粹性，即使如海明威、加缪那样所谓“透明的”零度写作，也在体现着某种倾向，那种没有倾向的写作风格是不存在的。

上述观点成为罗兰·巴尔特结构主义文论理想的重要理论前提。罗兰·巴尔特由此出发进一步告诉人们，文学远不是一种单纯的、不受限制的对于“客观”的反映，它是我们用以加工世界、创造世界的一种“代码”，即符号。这是一种具有“自我包含”性质的符号。由于代码的相互作用和它自身的编码功能，文学在本质上显示出自己的二重性。一方面，它提供着某种意义，具有能指功能；另一方面，它又使自身具有所指性，把自己变成所指。从这一角度看，“文学中的自由力量并不取决于作家的儒雅风度，也不取决于他的政治承诺，甚至也不取决于他的作品的思想内容，而是取决于他对语言所做的改变”（罗生，1997）。因此，罗兰·巴尔特明确宣称：“我主要关心的是本文，也就是构成作品的所指的织体”（Selden, 1997）。

《写作的零度》实际上否定了写作的零度。罗兰·巴尔特并不否认就某一具体作家而言，他确实以零度介入写作，但实际上他的写作总是在整个以语言符号为工具的写作系统中被无形地整合，实际是非零度化了。结构系统高于个别地，无形地控制着个别。罗兰·巴尔特的这一思想，具有结构主义的典型特点。

（二）文学自身符号系统的层次性

罗兰·巴尔特肯定文学是一种符号，同时也指出，文学符号与语言符号不同而具有自

己的本质。作为一种符号，文学符号当然也是由能指与所指在一定关系中联结起来构成的，但文学符号的能指与所指之间不是“相等”的，而是“对等”的关系。文学符号的能指与所指构成的是一个“联想式整体”，这一“联想式整体”只指向符号本身而不再涉及符号以外的事实。例如“玫瑰”这个词，作为一般语言符号，它的音响形象（能指）与它所揭示的概念（所指）就是一种相等的关系，它所关涉的是关于那种生长开放于自然之中的花朵。但是，当我们用它来表达某种感情的时候，如当诗人说“我向你献上我心中的玫瑰”时，作为一种象征符号，这里的“玫瑰”便不再具有原来的指称功能，它与这一能指符号原有所指概念无涉，而仅仅只是作为一个符号存在着，它成为一个新的能指。

罗兰·巴尔特这里揭示的实际上是一个文学的符号化过程，也就是文学在语言符号的运用中如何由表层的语言符号系统转换生成一个深层符号系统，进而建构起一个意义世界的过程。因此，在罗兰·巴尔特看来，文学符号系统实际上包含两个相关的层次，第一个层次即表层的语言系统，也称为外延系统，它通常由与所指有关的能指符号组成，它借助语言的运用来说明语言本身说了什么。第二个层次即深层符号系统，也称内涵系统，它在表层系统的能指与所指的关系中生成，而形成新的所指，指向语言之外的某种东西（如作为爱情象征的玫瑰），它是文本意义的生产者，也是文本意义的表达层。正是这两个层次的相互转化使文本结构具有了一种“构成性”——它创造出（或构造出）一个艺术世界（张名之，1996）。

罗兰·巴尔特关于文学符号层次性的研究，形成结构主义文学结构层次划分的理论。结构主义文论认为，任何一部文学作品都存在表层和深层两个结构系统。所谓表层结构，也称外结构，是指文学作品可感知的语言组织形式；所谓深层结构，也称内结构，是指隐藏在语言组织形式之下，可以不断生成意义的系统，以及由这一系统构成的，潜藏于一系列作品中的那种支配和影响各个作品意义生成的结构模式。这种划分，为结构主义叙事学的建立提供了理论基础。

（三）“可读的”作品与“可写的”作品

罗兰·巴尔特在文学符号学研究中提出的另一值得注意的文论观点，是他对于两种作家的两种不同写作方式的区分，以及由此而来的对于文学作品所做的“可读的”和“可写的”类别区分。

罗兰·巴尔特认为，尽管文学写作是一个符号化过程，它的最后结果是由于“代码”的作用而生成一种具有“自我包容性质”（朱光潜，1979）的符号，但是，文学写作中确实存在两种不同的作家和两种不同的写作方式：一种是以写实为主的作家。对于这些作家来说，他们的写作是“及物”的，他们把一切描绘得清清楚楚，使读者产生一种真实的假象，由此将读者引向文本以外的世界。以这种写作方式生产的作品，即是“可读的”作品。“可读的”作品剥夺读者参与文本创造的权力（因为文本中的一切都是清楚的），因此，读者只能被动地去阅读它，读者面对这类文本的选择只能是“要么接受”“要么拒绝”。另一种作家则正好相反，他们的兴趣在于“写作”本身，他们只是在创造文本而不是要把读者从文本引入另一个世界，因而他们的写作是“不及物”的。这种以“不及物”的方式创造的文本，便是“可写的”作品。“可写的”作品要求读者以一种主动参与的态度去阅读，读者不再是文本的被动消费者，而是俨然成了文本的生产者，通过自己的积极

思考参与到写作过程之中。从符号学角度看，这两类作品的最大区别就在于，在“可读的”作品中，符号的所指总是有序的、清晰的；而在“可写的”作品中，则只有能指，没有所指，它的所指存在于读者主动参与的解读中（Kuller, 1997）。

不过，应该指出，在实践上，“可读的”和“可写的”两类文本的区分并不是绝对的。罗兰·巴尔特也看到了这一点，这从他在《S/Z》中对巴尔扎克小说《萨拉辛涅》的分析可以看出，《萨拉辛涅》作为一部现实主义小说，无疑应属“可读的”作品之列，但罗兰·巴尔特把它拆成 561 个词汇单位，划分为“阐释性符码”“能指符码”“象征符码”“行动性符码”“文化性符码”等五种代码形式，进行了细致的符号学分析。经过他的分析，《萨拉辛涅》被证明为是一种只有能指的文本，即由“可读的”作品变成了“可写的”作品。

罗兰·巴尔特的那种分析方式以及由此获得的结论，意味着他已经突破了结构主义把文本结构置于中心地位的局限，开始注意到文学的形式作用与读者的关系，开始在文学研究领域引入对于读者活动的研究。这一点我们在后面将作介绍。

二、叙事结构分析

罗兰·巴尔特被称为 20 世纪 60 年代最有影响的叙事理论家之一。1966 年，罗兰·巴尔特发表《叙事作品结构分析导论》。在这篇力作中，他在总结当时已有研究成果的基础上，提出了自己关于叙事作品结构分析的理论。

罗兰·巴尔特认为，叙事作品是一种超越国家、历史、文化而存在的具有普遍性的文学样式。对于这种样式，人们不应该仅仅满足于描述它的几个十分个别的种类，而应该建立起能区分、辨别它们的法则，也就是要建立起一个能够描述所有叙事作品的某种具有普遍性的共同模式。在罗兰·巴尔特看来，“这个共同的模式存在于一切语言的最具体、最历史的叙述形式里”（蒋孔阳，1981），因此，应该把语言学本身作为叙事作品结构模式分析的基础。

由此出发，罗兰·巴尔特借用语言学的描述概念，把叙事作品划分为“功能”层、“行动”层、“叙述”层三个描述层次。这三个层次是“按逐步结合的方式相互连接起来的，一种功能只有当它在一个行动者的全部行动中占有地位才具有意义，行动者的全部行动也由于被叙述并成为话语的一部分才获得最后的意义，而话语则有自己的代码”（朱光潜，1979）。

“功能”是叙述的最小单位，它构成叙事的最基本的层次。一部叙事作品总是由各种功能构成的，这些功能可以是大于句子的单位，如长短不一的句群，甚至整个作品；也可以是小于句子的单位，如句子的组合段、单词，甚至单词中的某些文学成分。相对叙事来说，功能作为一种陈述，总是表达某种“意思”而不是意思的表达方式，它超出所指层，因此也是一个内容单位。如《金手指》中写到庞德在情报处值班，电话铃响了，“他拿起四只听筒中的一只”。“四”这个符号就单独成为一个功能，它可以让读者想到对于整个故事不可缺少的关于先进官僚技术的概念。它不超出句子，但也不纯是语言单位，而是一个体现内涵的单位。

与功能发生相关联系的单位可归属同一级或更高级，因此，功能可以分成“功能”和

“标志”两大类。“功能”表示一种“横向组合的断定”，与它相关的单位是同级分布式的，如与“电话响了”相关的单位就是“听电话”的时刻。“标志”则表示一种“纵向聚合的断定”（Chadwick, 1985），与它相关的单位在更高的层次里，它使人想到一个所指，是意义单位。进一步观察，根据在叙事过程中作用的重要程度，作为“横向组合的断定”的“功能”又可以分为“核心”和“催化”两类，“标志”也可以分为“标志”与“信息”两类。“核心”是基本功能单位，如“电话响了”“庞德听电话”；“催化”则是在“核心”之间起到补充作用的单位，如在“电话响了”和“庞德听电话”之间的“庞德走过去，放下香烟，拿起电话”。“标志”包含一些含蓄的所指，它提示性格、气氛等叙事内容，不包含信息成分；而“信息”则只提供现成的知识，如“钟敲了十一下”。在所有这些叙事单位类别中，“核心”占主导地位，“标志”“催化”“信息”等都是“核心”的扩展。

叙事作品中，作为叙事基本单位的功能在一定逻辑关系的作用下联结到一起，形成一个个“序列”，最终完成一个接一个相互联系的叙事过程。序列有始有终，本身构成一个新的单位，可以作为另一个较大序列的“项”发挥作用。不过，对于叙事来说，如果不结合人物的行动，序列的意义也是无法显示的，因为叙事作品功能序列之间的联系是通过人物行动完成的。这自然也就涉及叙事作品的第二个层次，即“行动”层。

“行动”层实际上也就是“人物”层。叙事结构分析在这一层次观察的内容，也就是行动主体的分类。巴尔特认为，不能从人物的心理性质来观察人物。在叙事作品中，人物只是行动的参与者，是行动决定了人物，因此，他把这个层次命名为“行动”层。这里的行动不是指人物的一些细小行动，而是细小行动的总和，如欲望、交际、斗争等。每个人物都是自己序列的主人，他们通过由序列构成的行动范畴中的行动显示自己的特征。

对人物由其行动来加以分类，这是结构主义叙事学的中心课题。罗兰·巴尔特在分析其他理论家如格雷马斯等的人物分类理论的基础上，“再次接近语言学”（Abram, 1999），从非心理语法范畴，即“我”“你”“他”三种人称形式来进行人物分类。这里，“我/你”之间是直接对话，它们相互联系也相互转换，它们都是人称。而“他”则可能指许多人或指任何人，因而是非人称的常体。在“我”“你”之间，“我”是主体人称，“你”是非主体人称。罗兰·巴尔特认为这种分类提供了解决行动层的关键，但由于语法范畴只是按话语主体而不是行动主体来确定的，因而只有当它们与叙事作品的第三个层次“叙述”层结合时才具有意义。

叙事结构分析在“叙述”层观察的是叙述人、作者和读者的关系。罗兰·巴尔特认为，叙事作品作为客体也是交际的对象。有叙事作品的授予者，也有叙事作品的接受者。这里的关键是“谁是叙事作品的授予者”，而与此相联系的，则是叙述者的代码。罗兰·巴尔特认为，严格意义上的叙述者的代码，同语言一样，只有两种符号体系，即人称体系和无人称体系。不过，这两种体系在具体叙事中往往是混用的。无人称是叙事作品的传统形式，因为语言本身有一套适合叙述的，旨在排除说话人“现在”的时态体系。但由于叙述本身就发生在说话的“即刻”，因此，人称主体总是以各种改头换面的方式进入叙事过程，甚至在一个句子内也会交替出现人称和无人称两种情况（金丝燕，1994）。

在“叙述”层中，是叙述符号把“功能”和“行动”纳入作为叙述交际的作品，同时把读者带入作品的世界。例如“从前，有一个……”，或者书信体小说的那一封封摊在读

者面前的信，都是叙述符号，这些符号沟通了叙述者与读者的联系，它使“叙述”层具有一种“模棱两可”的作用。一方面，它打开了叙述通向外界的大门；另一方面，它又封上了叙事作品的大门，使叙述成为一种“语言的言语”，而叙事作品的结构分析，也到此为止。

罗兰·巴尔特借助语言学的研究方法，把叙事作品划分为“功能”“行动”“叙述”三个层次，企图建立一个能描述所有叙事作品的结构模式。在这种努力中取得了一些很有价值的具体成果，但他企图建立普遍的叙事结构模式，把千姿百态丰富多彩的叙事作品纳入这种模式，明显的具有简单化、机械化的弊病。

三、文本理论和阅读理论

随着结构主义理论的发展，它本身不可克服的矛盾逐渐暴露出来，20世纪70年代，结构主义开始走向衰落，法国结构主义阵营中一批理论家也开始转向解构主义，罗兰·巴尔特是最突出的代表。在结构主义向解构主义的转变中，罗兰·巴尔特的影响主要体现在他对作者权威的否定和对读者阅读过程的重视，并在此基础上，形成了他的文本理论和阅读理论。

（一）罗兰·巴尔特对作者权威的否定

如前所述，罗兰·巴尔特在1970年出版的《S/Z》中就已注意到读者在文本阅读过程中的作用，显示出他对于结构主义文论的突破。事实上，在这部于他个人来说具有某种转折意味的文论著作中，罗兰·巴尔特已经开始了对于结构主义的明确否定。在这部著作的开头巴尔特谈到：“据说某些佛教徒凭着苦修，终于能在一粒蚕豆里见出一个国家。这正是前期的作品分析家想做的事：在单一的结构里……见出全世界的作品来。他们认为，我们应该从每个故事里抽出它的模型，然后从这些模型里得出一个宏大的叙事结构。我们（为了验证）再把这个结构应用于任何故事：这真是令人深思熟虑的任务”（Veeseer, 1994）。罗兰·巴尔特指出，结构主义这种要在单一结构里发现适用于所有文本的普遍性结构模式的简化分析，“最终会叫人生厌，因为作品会因此显不出任何差别”（Bressler, 1998）。其后，他在《作者之死》《从作品到文本》《文体及其形象》等一系列论著中，都对结构主义进行了批评。

众所周知，传统文学批评对于文学作品意义的分析总是以肯定作品中心意义的存在，以此肯定作者是意义的权威为前提的。建立在文本中心意义由作者赋予这一认识基础上，传统文学批评的基本目标，也在于要通过不同阐释技巧的运用，达到对于文本终极意义的追寻。结构主义在肯定作品中心意义的存在这一点上，并没有完全脱离上述传统文学批评这一认识基点，只是结构主义文学批评不把文本中心意义看成由作家赋予而是由文本结构所规定的。因此，对于文学结构的观察，目的仍然在于对由结构所规定的作品终极意义的追寻。

在由结构主义向解构主义转变的过程中，罗兰·巴尔特的理论思考集中于从两个向度展开对作品中心意义的否定。首先是对于作者权威的否定。罗兰·巴尔特认为，在现代写作中，“作者已经死去。我们现在知道本文并不是发出唯一一个‘神学’意义（即作者——上帝的信息）的一串词句，而是一个多维空间，其中各种各样的文字互相混杂碰撞，却没有

一个字是独创的”（葛雷、梁栋，1997）。也就是说，主体在借助语言写作时，由于如德里达所说的符号领域的自由嬉戏性质，主体自身也遭到分割，而不再可能成为他所运用的语言符号的主人。在写下的文字里，意义由于符号之间的联系、混杂、碰撞而使作者也无法对它加以控制，这最终使他的文本只有在别的文本的相互关联和对立比较中显示自己的价值。在文本中，真正在说话的是语言而不是作者，因此，没有任何所谓独创的文本，也没有任何所谓独创性的写作。作者在写作过程中所做的，只是一种“把文化、科学、文学中旧的文本加以分割，并按照伪装的程式改变其特性”（张竹明、蒋平，1991）的工作。

与对于作者权威的否定相联系的则是对于作品中心和终极意义的否定。罗兰·巴尔特认为，从来就没有所谓“原初”或原创的文本，每个文本都是由“他文本”的碎片编织而成的。因为，在文本中，文本语言并不是索绪尔认为的那样构成了符号能指与所指完整、固定的统一体。文本中的每一个符号（能指）的所指位置总是被其他能指所代替，而使能指永远只能在所指的岩层表面“自由漂移”，无法指向某个明确的意义实体。换句话说，在文本中，符号的能指所指涉的，并不是通常我们所认为的那个所指，而是另一些能指群，文本中只有能指，没有所指。由此，和德里达一样，罗兰·巴尔特也认为文学作品是一个无中心的系统，他将文本比喻成一个葱头，这个“葱头”由“许多层（或层次、系统）构成，里边到头来并没有心，没有核心，没有隐秘，没有不再简约的本源，唯有无穷层的包膜，其中包着的只是它本身表层的统一”（刘半九，1978）。而且，任何一个文本都不能被看成是一个单纯孤立的存在，在它的周围，是一个无形的文本的海洋，一个特定文本，在它成为文本的过程中，总是在这个海洋中提取那些已被写过、读过的片断、语词，并“按照伪装的程式”（韩莉，1999）把它们“编织”到自己的文本中。因此，文本总是相互指涉，这种相互指涉，也造成了文本意义的不断游移、播撒、扩散和增殖。这也就是说，任何一个文本都只是一个具有多重指向的开放系统，文本意义只是在构成这一开放系统时，在文本无穷无尽的相互指涉过程中即时产生、迅速生成又迅即消失的东西。所谓文本的终极意义，只是一个神话。

（二）罗兰·巴尔特的阅读理论

对于文本意义认识的变化必然导致文本阅读观念的根本转变。正是在新的文本理论的基础上，罗兰·巴尔特提出了自己新的阅读理论。罗兰·巴尔特指出，当我们不再将文本看成一个具有中心或本质的封闭结构，而是看成一种符号在其间进行着无穷无尽的相互指涉、游移、置换的游戏领域时，阅读也就不再以对作品本身的终极意义做出解释为实践目的，文本也不再是一个令阅读必须与其保持一致的客体，阅读者当然也不再有去重建文本结构的必要。阅读的任务只在于指出它的多元性和扩散性，描述文本是如何在符号的游戏中不断“颠覆”自己而形成多重意义的过程。用罗兰·巴尔特的话说，即“我们不将文本作为一种不变秩序，而是作为一种庞大运作体系，对其安排踪迹的可能意义全体进行分类；它将不解释象征符号，而只解释其多义性”（李坤琨，2003）。

应该注意，罗兰·巴尔特这里所说的阅读要解释的象征符号的“多义性”，也并不是我们在文学理论中通常所指的多义性，而是指文本中多重的、扩散的无可穷尽的“能指串”或“能指群”。罗兰·巴尔特指出，这种阅读，实际上是从结构主义的“作品”阅读向现在的“文本”阅读的转向。首先，阅读“作品”是将诗或小说视为具有确定意义的封

闭的实体，而阅读“文本”则是将文本视为不可还原的复合物和一个永远不能被最终固定到单一的中心、本质或意义上去的无限的能指游戏；其次，“作品”阅读仅仅是按读者兴趣进行文化消费的意义享受过程，而“文本”阅读则是一个参与创造的过程，即读者参与到文本能指符号不断游移、播撒、扩散和增殖的“游戏”过程，进行文本意义的再生产。由此，我们可以说，阅读就是一种写作或者批评（高清亮，1989）。

罗兰·巴尔特在《S/Z》中对巴尔扎克《萨拉辛涅》所作的解读，就是这样一种“文本”阅读实践。《萨拉辛涅》是一部仅30页的中篇小说，而罗兰·巴尔特却用了长达200页的篇幅，对其进行解读。它首先将小说区分为51个意义单元，由此证明小说表面看来连贯的意义系统其实只是一大堆能指碎片的集合。在此基础上，罗兰·巴尔特进一步指出，这些能指碎片并不直接与所指相关，而是由五种不同的符码支配，集合起来完成了一个开放的文本“构成”过程。这五种符码如下：

(1) 阐释性符码，包括所有以各种方式提出、回答问题及说明事件的单位。

(2) 能指符码，也称内涵符码，即关于各个词的内涵的单位。

(3) 象征符码，文本中有规律地重复的、由文化发展形成的具有特定含义的意象模式。

(4) 行动性符码，文本中能够合理地确立行动结果的序列。

(5) 文化性符码，文本中那些在文化系统中形成的用以证实公理的符码（Chadwick，2005）。

这五种符码只是从无数种可能的符码中挑选出来的，它们的排列也没有高下层次之分，但它们被复合运用，而且“禁止”被用来把作品综合为一个统一体，而是成为分解文本的力量，用来证明作品的分散和残破。具体操作上，罗兰·巴尔特以阅读的历时性序列为基本参照，对文本结构的整体性进行质疑，揭示出文本中各种矛盾的因素是如何破坏了读者所期待的描写的同一性，以及文本在表面连贯清晰的状态下的离散与分裂，显示出一个完整统一的结构是如何在它自身构成因素的相互“颠覆”、置换中，最终消解在“符号游戏”之中的。

《萨拉辛涅》是一部典型的现实主义小说，但罗兰·巴尔特的分析让我们看到，即使在现实主义文本中，解构主义的原则也似乎事先就存在了，由此，它也似乎能为罗兰·巴尔特的文本阅读理论的普遍性提供一个具有说服力的例证。不过，应该指出，罗兰·巴尔特的阅读理论作为对于结构主义文论的逆反，虽然确实给我们提供了丰富的启示，但他也肯定了读者在阅读中的作用，在揭示了文本意义的丰富性、多重性的同时，也彻底否定了文本意义相对的稳定性和读者对文本的反应的相对的共通性，这无疑也从一个极端滑向了另一个极端。

第二节 雅克·拉康的结构主义精神分析学

雅克·拉康（Jacques Lacan，1901—1981年）是法国精神分析学派的代表人物之一，也是法国20世纪五六十年代结构主义思潮中的代表人物之一。他把结构主义分析方法运用到传统的由弗洛伊德开创的精神分析学中去，不管是对结构主义还是对精神分析学都作

出了自己独特的研究。雅克·拉康的著作汪洋恣肆，论辩性极强，不再是传统的黑格尔式的体系严密、思路清晰的学术专著，而大多是各种研讨班上思想摇曳多姿、带有某种不确定性的讨论文稿。因此，他的思想也极为复杂，从他的结构主义精神分析学理论中，还可以发现解构主义、女权主义批评的某些理论源头。可以说，雅克·拉康也是从结构主义向解构主义过渡的另一位重要代表。这里主要介绍雅克·拉康的几个与文学理论关系密切的结构主义精神分析学理论。

一、无意识、语言和结构

在结构主义思潮中，结构主义者所做的事往往是将结构主义语言学，尤其是索绪尔的“符号”理论，包括“能指”和“所指”概念及相关的语言学理论运用到人类学、哲学、美学、文艺学研究中去，而雅克·拉康则是要将结构主义理论运用到弗洛伊德的理论中去。他用结构主义的语言学理论重新阐释了弗洛伊德的心理结构理论（包括意识和无意识的心理结构理论，自我、本我和超我的心理结构理论及与之相联系的俄狄浦斯情结理论等），尤其是重新阐释了其中的无意识理论，把无意识和语言、结构联系起来考察。早在1953年，雅克·拉康就在其著名的演讲《言语和言语活动在精神分析学中的功用与范围》中，认为语言与象征是人类活动的基础，并把无意识与言语活动、象征功能等结合在一起研究。其后，他明确地指出，“结构就是能指的纯粹和简单的组合在其产生的现实之中规定的那种效应并认为无意识具有语言的结构，说无意识像语言一样被结构化”（Baldwin, 2005）。在结构主义语言学那里，语言符号中的“能指”是指这符号的“形式”，而所指是指这符号的“概念”，而且“能指”与“所指”的关系是稳定的。而雅克·拉康根据精神分析学方面的研究指出，能指对所指的关系“总是流变不定、有待打破重构的”。在雅克·拉康看来，所指的意义往往是不确定和无限滑变的，而能指是分析所指的本源和中介。因此，在能指和所指中，能指更具有优越性。他说，通常我们总是倾向于把所指放在我们分析活动的首位，因为所指肯定更富有吸引力，所指初看起来似乎是精神分析学中对象征问题进行研究的特在途径。然而，由于我们忽略了能指的本源性中介性的作用，忽略了实际上能指才是指导性因素，我们不仅在对神经官能症的理解、对梦本身的解释时束手无策，而且我们也使对病态心理的理解成为绝对不可能的。

在精神分析学的语境中，雅克·拉康改造了结构主义语言学理论，他认为能指和所指的关系并不是稳定的。因为能指指向的所指，实际上仍然只能是又一个能指，要找这个能指的所指，只能重复上面的做法，因此能指和所指的关系是一种不断滑变的关系。雅克·拉康把能指和所指这种滑动、游离的关系和精神分析学中意识和无意识的关系，甚至弗洛伊德所研究的“梦的显意”和“梦的隐意”的关系对应起来。正如美国学者杰姆逊说的，“对于拉康来说最关键的模式仍然是‘能指’和‘所指’，我们在很粗略地将他的理论简化之后，可以说能指是意识，而所指是无意识、广无意识的，就是那些遭到隐抑的欲望，之所以成了无意识是因为孩童时代学会了语言。雅克·拉康认为学习语言就是暴力、隐抑和异化的开端”（Selden, 1997）。

不难发现，正如弗洛伊德把“梦的显意”理解为意识而把“梦的隐意”理解为“无意识”一样，“能指”和“所指”也可以看作弗洛伊德的精神分析学话语“梦的显意”和

“梦的隐意”在结构主义中的另一种表述。因此雅克·拉康把语言的结构主义分析也看作精神分析学的心理分析，他认为无意识具有语言的结构，语言是从一个“能指”到另一个“能指”的“能指链”，而无意识在语言中是按照同弗洛伊德所说的梦的规律相似的语言法则进行“伪装”的，他用“隐喻”和“换喻”两个语言学术语来代替弗洛伊德在分析梦的伪装中论及的“凝缩”和“移置”这两种极为重要的技巧，试图分析“能指”和“所指”间那种不确定的关系。“隐喻”是“能指的替换”，同“凝缩”一样具有相似性特点，即项目之间由于彼此相似而发生联系，它的独特之处在于，一个显示欲望的词被另一个意义相近的词取代，这另一个词提供出了解无意识欲望（所指）的线索。“换喻”同“移置”一样也有相邻接触的特征，它是一个新的能指与一个旧的能指的连接，新的能指与旧的能指具有邻接关系，新的能指取代旧的能指，所以它也提供了解无意识欲望（所指）的线索。雅克·拉康用自己的理论架起了无意识学说和语言学的桥梁，为文学理论也开辟了新的理论胜境，因为文学作品同样也可以看作是由能指结合而成的“能指链”（江宁康，2005）。

二、主体、镜像和三角结构

“主体”是雅克·拉康结构主义精神分析学聚集的中心。只是雅克·拉康所理解的主体已不再是人文主义者、启蒙主义者、浪漫主义者，以至于存在主义者所理解的那种与自然相对立，带有人类学本体论性质的能驾驭语言的认知主体，不再是一个运转正常的笛卡尔式的“我思”的理性的机器，而是一个分裂的矛盾的欲望主体。他所理解的主体总是一个说者（speaker），这个说者在话语中现身，并在话语中与自我、他人相对立又相互依存。雅克·拉康认为，由于无意识在话语中的作用，自我对主体具有离异性，“主体起初就不是协调一致的，从根本上说它是被自我弄得支离破碎的”，而“自我的结构告诉我们，自我从来就不完全是主体，从本质上说，主体与他人有关”（蒋孔阳，1981）。与此同时，由于无意识在语言中的作用，主体间真正和直接的交流又是不可能的，因为语言本身是不透明的，所以这样的主体不可避免地是分裂性和离异性的。

雅克·拉康用主体的三角结构进一步说明主体、自我和话语的关系。“想象”“象征”与“现实”是雅克·拉康设定的主体的三角结构。这大致对应于弗洛伊德对自我的自我、超我和本我的心理结构三分法。早在1953年的一次研究班讲演中，雅克·拉康就已经指出：“想象、象征与现实是人类现实性的三大领域”（李玉成，1998）。在1974—1975年的研究班讲演中，拉康以“R. S. I”为题作了研究班讲演，全面而深入地阐明了自己的主体结构理论。

在雅克·拉康的思想中，想象与相似的意象有关。他那有名的“镜像”理论很能说明想象的内涵。在雅克·拉康关于主体形成的理论中，“镜像阶段”是最初、最基本的一个阶段。在这个阶段中，儿童主体通过对自己在镜子中的影像作出不同的认识，确认自身身体的同一性。雅克·拉康把“镜像阶段”分成三个时期。在第一个时期，儿童把镜子中他自己的影像感知为一个现实事物的影像，从而把自我与他人混淆起来，这时打别的儿童总是叫喊他自己被人打了，他看见别人跌倒反而自己哭了起来；在第二个时期，儿童发现镜子中的那个他人不再是一个实在的事物，而仅仅是一个影像，他学会把影像从他人的现实性中区分开来；在第三个时期，儿童不仅把镜子中的那个反射看成是一个影像，而且能够