

1-7-9
国家权威刊物《外国文学评论》2004年第2期
编后记

一个时期以来，文论研究似呈现仁足不前的颓势，本刊去年第3期的编后记中曾提及。尽管这方面的来稿并不显少。我们刊发理论研究的论文却的确有所减少，主要觉得来稿在学术针对性上，即我们通常所说的“问题意识”上，稍嫌欠缺了一点。那么，理论研究应该有什么样的“问题意识”呢？在这一期中，我们向大家推荐两篇颇具功力的佳作，或可算是我们的回答。申丹的《解构主义在美国：评希利斯·米勒的“线条意象”》是一篇与当代批评理论大师直接对话的论文，论文从“宏观”与“微观”的相对性出发，对米勒的解构主义的解读进行审视和分析。论文固然是对作者一向坚持的结构主义叙事学立场的辩护，但作者对米勒后结构主义理论和实践的合理性承认，不啻也可视为作者本人对自己以往观点的一种突破。“宏观”与“微观”相对的视角在论文中是可以成立的，但解构主义所关注的更多的是文本内在的“意义死角”（aporia）：语言本身的修辞性所造成的意义的延异，在这一点上，申文显得缺乏足够的同情。林树明对埃莱娜·西苏“女性书写”观的评述，则具有某种正本清源的价值。国内对英美女性主义理论的评介相对来说多一些，而对法国，尤其对西苏这位重要的女性主义理论家的评介则较为少见。此文的长处在于辨析，作者真地钻进了文本，对一个个的理论观点分辨出个究竟。

本期的另一亮点是日本文学的研究。日本学界向来重视个案研究，重视考据，推崇面面俱到的、彻底的考察。这种深究细察的学风对我国从事日本文学研究的学者也有潜移默化的影响。高宁通过对夏目漱石的国家观、天皇观以及对外战争观的剖析，揭示了夏目漱石精神世界中忠君保守的一面，或许这是迄今为止我们尚未认识到的另一个夏目。日本学者中田妙叶正在北京大学攻读博士学位，她对日本《大冈故事》中《生母继母争一子》受中国元曲《灰阑记》的影响所做的考据，着实可以让我们窥见日本学者在个案研究方面所下的功夫。林少华是目前国内出版的村上春树作品的主要译者，故而对春上有独特的体悟。此文的重点虽不在学术，但所做的比较——与中国现代都市文学、夏目漱石以及与日本文学本身的比较——都是有感而发，值得圈点。

刘润芳为我们提供了另一篇比较文学的力作——论布洛克斯的自然诗，兼与谢灵运的比较。不知何故，我德语学界迄今似乎对布洛克斯这位18世纪上半叶的德国诗人从未有评介，刘的这篇论文无论在材料的翔实还是对诗歌的体味理解方面，甚至可以使其他专业的读者也能受到不小的启发。

本期发表的殷企平与王海颖的两篇论文，均属对某一研究课题迄今为止各家各说的批评，因此文章（尤其是前者）多少带有一点学术争鸣的味道。两位作者在自己的文章中对自己所持的观点当然也作了阐述。我们刊发这样的文章，并不意味着对他们观点的完全认同，而主要是要提倡一种关心各课题国内外研究现状的风气和习惯。把握课题的研究现状，正是我们先前所说的要具备“问题意识”的第一步。由此而产生的论文，才具有推进学术之功效。

159
说著的部分内容在国家权威刊物发表并获好评（包括著第二章第4节）。

身/心二元对立的诗意超越

——埃莱娜·西苏“女性书写”论辨析

林树明

内容提要 对“身体”的控制与表述，是西方文化的一个重要组成部分，女性身体历来是社会控制的焦点所在。西苏的“女性身体书写”论，是法国派女权主义批评倡导的“女性书写”理论的重要方面，强调的是一种更亲切、更丰富的情感与意义的传达，而非女性生理质素的单纯发泄或身体的裸露，它旨在解构男权意识形态对女性身体的控制，颠覆男性中心主义二元对立思维范式，建构女性新的文化向度与书写空间。

关键词 女性 身体 文化 书写

20世纪90年代以来，中国大陆“女性身体书写”的口号不绝于耳，这使我想起了70年代法国女权/女性主义文学批评的代表、作家和教育家埃莱娜·西苏（Hélène Cixous）的“女性书写”理论。西苏的理论对我国学界影响不小，可误传也不少，很有必要作一番介绍、梳理与评析。

一般将20世纪70年代发展起来的西方白人女权主义批评分为美英派与法国派。美英派注重社会批判，张扬女权主义大旗，强调女性文学传统，尝试从女权主义的角度建立一个女性文学模式。伊莱恩·肖瓦尔特、艾伦·莫里斯及桑德拉·吉尔伯特等都是美英派的重要人物。

兴起于70年代末的法国派植根于语言

学，注重语言批判和心理建构，倾向于对其他批评思潮进行批判吸收，埃莱娜·西苏、朱莉娅·克利斯蒂娃、露丝·伊利格瑞等法国派主将与一些男性批评家诸如海德格尔、萨特、拉康、德里达等都有思想上的密切联系。相对于美英派，法国派显得较为“温和”，更注重形而上的理论阐发，而避免贴标签和命名，尤其拒绝使用“主义”之类词语。西苏等人标榜的“女性书写”，便是法国派女权主义批评的一项重要理论。似乎可以说，“女性书写”理论及实践，占据了70年代法国文化论争的中心。“西苏的书写引起了关于政治与写作的联系、性征差异程度及涵盖面、哲学与文学相互影响的可能性以及建立在主导社会关系之上的道德的、文本

的及政治的角色差异理论的可信度等问题的激烈论争。”^①

西苏 1937 年出生于法属阿尔及利亚的欧汉 (Oran-Algeria)。父亲出身于西班牙南部的犹太裔，讲法语，母亲出身于奥匈捷克境内的犹太族，讲德语（“我的母亲使我把法语当作了外国语”^②）。其父在她 11 岁时去世，母亲以助产士谋生；在阿尔及利亚战争期间，她的家庭迁到了法国。西苏的母语为德语，懂法语、英语、阿拉伯语和西班牙语。对于这种“多重错位”，她曾表明，自己没有合法的出身地，没有祖国，没有自己的历史。她未想到自己是一个法国人，感到自己既来自法国也来自阿尔及利亚，甚至不来自任何地方。童年时家庭的不幸遭遇、战争的创伤、错综复杂的欧汉文化以及既是女人又是犹太人的低贱地位极大地影响了她的写作：“我没有正宗的语言。我用德语歌唱，我用英语掩饰我自己，我用法语飞翔。我偷窃。我将会囿于一个文本吗？”^③“生活成为由我躯体而生的文本。我已成为文本。历史、爱情、力量、时间、工作及欲望铭刻在我躯体内。”^④

自 60 年代以来，西苏已创作了《新生女》(Lajeune née, 1975)、《齐来书写》(La venue à l'écriture, 1976) 等五六本文艺批评、女性学和哲学专著及百余篇论文，30 余部小说和戏剧，并于 1974 年在巴黎第八大学创立了法国惟一的“女性研究”博士生课程，以女性研究与剧作闻名于世，被德里达称为法语系“最伟大的作家”、“思考的诗人”。^⑤ 80 年代以后，西苏还十分关心第三世界的文学及政治以及所谓的后殖民话语的问题，其理论与作品表现出强烈的政治性及开放性。

颠覆男权二元对立话语： “我不是女权主义者”

与后期的西蒙·波伏瓦不同的是，西苏公然宣称“我不是女权主义者”，“我讨厌把自己认作是妇女”。^⑥ 在西苏看来，那些号称“女权主义”的批评家不自觉地陷入了男权二元对立的陷阱。“男权”、“女权”本身便是需要解构的权力之网，所谓的“女权主义者”，就是那些要求在男权传统中得到权力、得到尊重及社会合法化的女人，所谓的“女权主义”是一种在目前的父权制中女人为争得权力的一种资产阶级、平均主义的吁求。她进而反对将作者的性别等同于作品的“性别”的简单化运作。签有女人姓名的作品并非必然是女性的作品，它很可能是男性的，绝大多数女人创作的实际上是“男人的作品”，在研究这些作品时必须加倍小心，不要陷入姓名的圈套。相反，一部男人的作品并不能说它便排斥了女性气质，这种现象虽不常见，但有时可在由男人签名的作品中发现女性气质。西苏甚而对“女性作品”(écriture féminine) 或“男性的”、“女性的”这类术语也表示反感，反对对女权主义写作实践进行界定，因为这种实践从来不能被武断地编码或理论化。

实质上，西苏深刻地体悟到了女性作为一个群体所受的压抑，比当时法国的“妇女解放运动”和“政治分析运动”中的女权主义者具有更清醒的“女权意识”或“性属意识”；同时，与德里达、利奥塔及克利斯蒂娃比起来，她的语言学建构更具强烈的社会政治性。^⑦ “她对于写作的改造和对广泛的政治尺度的坚持构成了对很多文学研究中未被注意的唯美主义的重要挑战。”^⑧ 她明确声称，传统文化对男人和女人的界定是偏颇的，男性将女性身体视为他们的殖民领地，

妇女虽然有自己的身体，但她并不一定拥有自己身体的所有权，“人类”对身体的控制，实际上是对女性身体的控制。一名妇女比起男人来会经历更多的诱惑，更多的损毁，更多的禁令：“对于妇女，想拥有一个男人所能拥有的是被禁止的。所以会有那么多的分界线，那么多的围墙，墙内还有墙，还有无数的墙内墙。”^⑧她认为，用作者的生理性别给作品贴标签的做法，对女作家是十分不利的，当作者是妇女时，没有一个男人会谈她的作品中的角色，只会谈到“她”，“她‘会掉下脆弱的泪’，躲躲闪闪的措词，勉强的男子气假相，这便是虚伪的原因。多么恼人。恼人的是那些评论的作者。谁不陈述她的性征？这便是给我们的梦想走独木桥时的臆断。”^⑨西苏坚决地解构男权二元对立思想，倡导不以男权价值为参照系的女性独特性。由于受德里达解构理论的影响，她将妇女的本质看成是多元的，在现实情境中流动而变化的。故她更钟情于实际的妇女运动，并将自己1976到1982年间的作品全部发表在妇女运动中诞生的《女书店》(des Fouque)杂志上，以表明她对男权中心主义的反叛姿态。

解构等级森严的逻各斯中心主义二元对立构架，是西苏投向男权堡垒的第一枪。在《出发》(Sorties, 1975)等论著中，她列出了如下众多的二元对立组或对子(couples)：太阳/月亮、白昼/黑夜、文化/自然、男人/女人、父/母、身/心、理性/感性、内容/形式、言说/书写、阅读/书写等等，文化的理论、社会的理论、一般的象征系统——艺术、宗教、家庭、语言——全都用一种相同的组合来呈现，每一对组合都建立在压抑之上，不是平等关系而是“主人/奴隶”式的从属关系，呈现为一种阉割、丧失和恐惧状态。没有自然，文化便没有意义，且“文化”必然意味着对“自然”的持续否定、统

治与掌握。在父权制文化模式里，“男人/女人”对立中的“妇女”成了用图表表示的被压抑的“他者”，真实的性属情状成了一种经典文本，按德里达的说法，蕴涵着“先验”所指。这种不平等的二元“对子”也颇似法国与其统治下的阿尔及利亚的关系，即殖民者与被殖民者的关系，一方是主导的、占统治地位的，另一方是附属的、被统治的又是必需的。

西苏宣称，男人/女人显然是一等的、无穷生成的“元”二元对立。上述诸多对立项都是以此建构的，这种区划是太简单不过了。妇女的真实存在与有关“妇女”一词的先见断裂开来，性别差异被权力结构遮蔽。而一名妇女是一个复合体，摄纳了多种因素。有感于此，西苏说：

幸运的是，当某人说“女人”时，我们不知道那是什么意思。^⑩

在西苏看来，“妇女”生存在众多的历史评判中，承载了过多的文化重压，再重复一次说“妇女”，便会再一次封闭自己。她强调道：

我的母亲不是一名“妇女”。她是我的母亲，她是微笑；她是我母亲的舌喊出的不是法语的声音；在我看来她像一个年轻男人，或者像一个姑娘；她是外国的；她是我的女儿。^⑪

“母亲”不是某种既定身份的先在，而是某种情境中的言语、行动或表情的呈现。于此，我们不难理解西苏为何说“妇女是你没有位置去理解的许多事中的一件”、“不知道自己怎样像妇女那样行动”、“如果我已被当作一名妇女的话，我讨厌把自己认作是妇女”。^⑫我特意将“认作”和“是”打上着重

号，以表明这种指认摄纳了大量的传统文化观念，负载了“多么沉重的盔甲”，是一个可怕的深渊。妇女们应拒绝按传统文化的先见理解自己，理解别的妇女，她们应像鸟儿那样远远地飞离这个深渊而不要像石头那样掉到里面去。

从老子、庄子、柏拉图到维特根斯坦及德里达，都对字/言/思想的联系表示了怀疑，但他们主要是从表述的角度看问题的。西苏则不同，她认为字与言所标示的那些约定俗成的理解（思想）本身便是成问题的，需要重新建构。她不仅怀疑思想的表述问题，还对言语所负载的思想本身进行诘难。这也是女权主义批评与解构批评不同的地方，是女权主义批评强烈的社会性及实践意识之所在。

女性书写要坚决颠覆这种逻各斯中心主义二元对立，解构主流权威话语，呈现真实、独特而具体的女性存在。《出发》从解构二元对立思维模式开始，抒情性与哲理性融为一体，由妇女的个人历史出发，延伸到女性史及女性书写与文学之必要性和迫切性，重新界定女性想象空间。《新生女》不仅标志了女性文化的诞生，其全用阴性的书名本身便具有颠覆二元对立之意，宣布了自己从一开始便要“学习战斗”，向一切可见与不可见的压抑挑战。《美杜莎的笑声》(Le rire de la Méduse, 1975)以激烈的言辞，吁求女性创新书写，探讨女性多元、持续与弥散的特质，反对生物主义与本质主义的两性论，将性别与文本联结，以女性解构的笑声颠覆男权二元对立体系。《齐来书写》满怀激情地号召女性“齐来书写”，用身体观察，用身体体验，“用身体书写”，在这种书写中，分离之物不再分离，匮乏将变得丰盈，作者与读者共在，每个人都会得到再生。

女性如果不用书写解构男权二元对立结构，便会困死于前。男权传统对女性的界定

已内化为女性的自卑感，阻碍了女性解放的进程。西苏用卡夫卡的小说《戒律面前》来说明当下妇女的处境。卡夫卡的故事讲一个人进门之前要经过一道戒律。当他到达时，这门是大开着的，但长着胡子的看门人劝他不要进去。许多年过去了，这人还站在那门前。在他死前，他所有的念头集中在一点上：他从未问那守门人一个问题。于是他问那守门人，为何没有一个人通过戒律进门去。守门人答道：“没有任何人被允许到达这儿，因为这门是专为你而设的。我现在将要关上它了。”没有屏障，没有排斥，只有那个人自身关于戒律与自己关系的理解。西苏用这则故事来比喻妇女与父权制的关系：妇女屈从法定的社会结构，并困死于前，像卡夫卡故事中的主角，妇女的自卑、压抑或困境源于自身。

两性共同体：“既不排斥差异 也不排斥另一性别”

解构以男权二元对立框架为基础建构的“两性共同体”传统话语，也是西苏“女性书写”理论的重要内容。

国内理论界关于“两性共同体”的讨论，往往援引西苏或弗·伍尔夫的言论，来证明自己的“两性共同体”式“中性/无性化话语”的正确性。其实这是一种误人的解释。

西苏认为每个人生来都有男性和女性两种观念或“他者两性性”(the other bisexuality)。但这与传统的“两性共同体”论并不相同，传统的两性共同体观被阉割恐惧之象征扭曲了，消除了差异，是为了迎合“他者”(女人)的男性恐惧而营构的，是让她们不再向往性别差异的标尺。她推出了另一种“两性共同体”论。这种“两性性”是多元的，复杂而多变，实际上既不排除另一性别也不排除差异，它要使差异彰显：“欲望标记使

施加于我的肉体和他者肉体的周身各部位的影响倍增；的确，这个‘他者两性性’，没有消除差异，反而挑起差异，追求差异，增加了差异。”^⑭“两性性”并非男女都有，只有女人具备两性特征，而大多数男人则始终固守着逻各斯中心主义的单一性，绝少“两性”。妇女比男人更容易“两性共体”，她们能容纳差异，渴望交流与对话，没有一系列固定僵化的斗争与隔绝，其写作有很大的包容性，是一种混沌巨大的“地母之声”，可以吞没和消解男性中心主义。这种“两性性”首先对妇女敞开，是“女性文化”的先决条件。西苏认为一些男作家，如莎士比亚、乔伊斯、卡夫卡的某些作品，也具备这样一种特性，其原因在于这些作品极有个性，并颠覆了传统文化对两性特征的僵化表述。在乔伊斯的作品中，还能体会到语言学的变化引起的社会变化。这与激进的女权批评家如玛丽·戴丽、吉尔伯特和格巴等人完全排斥男性的做法有明显的区别。

西苏标举“完整的身体”理论，以反对弗洛伊德关于女人的身体是残缺不全的被阉割的理论。大多数男人是片面的、单一而僵化的，其身体是“以阴茎为中心的集中化了的身体”，受头或阴茎的统治，这种“身体”只关注身体或生活的一部分，只关注一切与自身有关的东西，如头衔、资格和金钱等，只挪用身体的一部分（只需一部分）。而妇女则不然，她们的身体是完整的。“我的身体”既是他的客体，也是我本人的主体，“我在”便是“你”、“我”与“他”的共在。她们并不在乎斩首或阉割，即使失去其中的一部分，都不会丢失完整性。这个整体是运动着的，无穷变化的，眼、舌、耳、鼻、皮肤及口等等都充斥着欲望和感觉；这个身体的“无意识”也具有政治性，其性本能是宇宙性的，充斥全身，拥抱一切，当然也包括了男性。妇女曾一度被剥夺了自己的“身

体”，被压制，被掏空。她们的身体曾事事有罪，处处有罪。西苏大声疾呼：妇女应从传统的分类与标志中走出来，发现内里与外在兼具的“第三种身体”，妇女必须拥有整个身体，用整个身体说话！

总之，西苏的“两性共体”论并不像一些人所理解的那样是两性特征的趋同，一种“中性”或“无性”的状态。“两性共体”是一种文化的而非生理的定位，是对两性特征的尊重，是差异而不是对立，是多样性而不是单一性或中性/无性。对于自己的性属，西苏是最清楚的：“我是我母亲的女儿，我无法不让自己做一名女人。”^⑮“爱妇女，如果你爱她们，每一名妇女都会依附在你身上，你会变得‘更妇女’”。^⑯关于书写中的性属问题，她说：“我明确肯定地认为，带有印记的写作这种情况是存在的，我认为，迄今为止，写作一直远比人们认为和承认的更为广泛而专制地被某种性欲和文化（因而也是政治的、典型男性的）经济所控制。我认为这就是对妇女的压抑延续不绝之所在。”^⑰显然，西苏对性属的理解，与90年代后西方兴起的企图混淆性别界限的同性恋“酷儿”（queer）论也有质的差异。她采取了解构主义的策略，消解了男女等级森严的二元对立，同时又不放弃差异与距离，其目的是要打破既定的性别等级秩序，建立一种新型的两性关系。在这种理想境界中，两性“和而不同”，每个人都以自己独特的方式呈现其鲜活生动永无止境的存在。

用身体书写：“一切皆逝，唯余词语”

“女性书写”或“阴性书写”（法文 *écriture*），常见的英译有 *female writing* 或 *feminine writing*，前者强调生理性别，后者倾向于文化性别。一般来说，法国女权主义者很少用这个词。譬如在西苏的一系列有关论著

中，便极少找到 *écriture*。但西苏在《出发》、《齐来书写》及《美杜莎的笑声》等论著中，却旗帜鲜明地提出了“用身体书写”的召唤，被公认为典型的“女性书写”理论。

对身体的表述与控制，构成了西方文化传统的一个重要方面。基督教将身体与精神对立起来，视之为承载动物性的“肉体”，是万恶之源，因而遭到粗暴放逐。在后现代主义语境中，身体成了人们关注的话题。梅洛-庞蒂、萨特、拉康、福柯等男性大师充满激情地谈论身体，不断地将符号学与身体学相互交换。庞蒂把肉体召回现实面前，从主体角度对体现的个体主义进行评述；萨特将身体说成是永远不能很好把握的外在于我们的东西，大谈身体的客体化及异化；拉康称身体用符号表达自己，结果却发现符号背叛了自己；而福柯则通过考察实在的身体来讨论人的主体性，认为身体是分类知识和权力的产物，对身体的控制表现了所有的控制。总之，现代男性理论家大多谈论的是身体的异化问题，忽视身体的感性潜能，极少置喙男女两性身体的具体存在，^⑩且仍囿于二元对立的笛卡尔传统。

70年代以后，身体既是女权政治批判男性中心主义的焦点，也成了女作家重新命名世界，认识他人与体验自身及表述自身的重要媒介。这些题旨都可在西苏的论著中找到。

在《美杜莎的笑声》、《齐来书写》等论著中，西苏明确指出：“我个人而言，我以身体书写小说。……我紧依着身体和本能书写……以身体构成文本”；“妇女必须通过她们的身体来写作，她们必须创造无法攻破的语言，这语言将摧毁隔阂、等级、花言巧语和清规戒律。”^⑪综观西苏的“用身体书写”理论，可以概括出如下两点：一，女性的身体并非“肉体”，它摄纳了重要的女性生理/

心理/文化信息；二，“用身体书写”并非是对语言符号的抛弃，用词语书写是妇女的存在及自救方式，是女性互爱的表现。

首先，身体具有文化的意义，人的自然属性和社会属性皆被身体所呈现。我们来看看西苏关于“脸”的表述，便可窥见她的身体理论的文化指向。她以对“脸”的陈述，开始了《齐来书写》：

我崇拜脸。这微笑。我白天与夜晚的面部表情。这微笑使我敬畏，让我陶醉，也令我恐惧。面部的颤动决定了世界的建构、辉煌与毁灭。这张脸不是一个隐喻。脸。表面结构。面部的全部感觉产生了我，组成了我的生活。我阅读脸。脸符号化了。每个符号都标志着新的路径。……这张脸对着我窃窃私语，召唤我言说，将围绕着它的一切称呼非符号化，唤醒它，触摸它，使它浮现，使万事万物彰显而易解……^⑫

人的思想与情感及无意识是体现于身体的，脸面不仅是言语的生理器官，还是体验、情感与思想复杂交错的主要区域，是进行象征工作和象征生产的场所。西苏声称，最基本的“脸”是她母亲的“脸”：“她的脸能给我带来洞察力与生命，或将这些从我这里带走。”^⑬女性“需要这张脸”，穿越男性设置的围墙，以及那无数的墙内墙，撕开黑幕，“用我自己的眼睛看到我之不见，寻找我眼中所失去的。我想用我自己的眼睛发见消失之物”。^⑭女性的身体有无限丰富的素质，永不固定，生机盎然，超越自我，抗拒同质，远离男性逻各斯中心。身体既是体验的领域又是体验的媒介，作家要用身体的全部器官去体验一切。西苏举例说，画家处理表面，而她要探索内里。对于一只苹果，她不仅要看到，而且要吃它，接触它，探索它的

内部,用自己的手指,用自己的嘴唇、自己的舌头和自己的语言去触摸苹果,展示其深层的品位和结构。又如对太阳的体验,她写道:

我喜欢描摹盲人必然爱太阳的方式。感觉它,呼吸它,听它穿过树林,带着遗憾和痛苦仰慕它,通过皮肤知道它,通过心灵看到它。我不画。我需要画面。我从画面的方向书写。我将自己朝向太阳,朝向阳光,朝向画面。盲人不能看到太阳吗?他们用不同的方式看到太阳。或如我在写作中用不同的方式描绘。我在黑暗中描绘。^②

“用身体书写”并非直接用一种身体语言或姿态去表达或诠释意义而是指用一种“关于‘身体的语言’”去表达女性的整体的、对抗逻各斯中心主义的全部体验。妇女的解放问题是一个宽广的政治问题,其中当然也包括了“文本的解放”。是语言将自然与文化区分开来,构成了对妇女的一系列压抑。写作永远意味着以特定的方式获得拯救。

认为西苏抛弃语言,直接用身体器官如乳汁等“写作”是一种误解。她明确指出,语言是神奇的,富于启示的,“书写是我的父亲,我的母亲,我危险中的看护士”。^③写作像影子一样追随着生命、延伸着生命、倾听着生命、铭记着生命。只有通过写作,通过出自妇女且面向妇女的写作,通过向一直由父权制统治的言语的挑战,妇女才能确立自己的地位。书写可以抗拒死亡、遗忘,发掘和认识伟大与渺小,让人们知道哪些应该保留且永不遗忘,哪些应该杀死或是加以轻蔑。让人们“记得乌龟、蚂蚁、老奶奶们,记得美好的、燃烧的初次激情,记得女人们、流浪者、那些一程一程离乡背井的人

们,以及野鸭掠过的飞影”。^④“一切皆逝,惟余词语。”^⑤书写是对身体的诗意、流动性和包容性的反复质询与重申,是一种交流与超越的过程,身/心、本质/异质、主体/他者、身体/文本、能指/所指、历史/个体、作者/读者等等都在书写过程中相互扩散,相互撞击与渗透。

女性的主体“充满了一连串的歌”,是控制文本的生命力量。而女性身体与特质则是女性书写的基本对象,铭刻女性特质的语言成为抗拒男性中心主义的利器。通过书写,妇女将返回自己的身体,让人们听到妇女的“身体的声音”。西苏满怀激情地号召妇女“齐来书写”:

你书写的地方,万物生长,你的身体将展露,你的肌肤将详述它迄今仍缄默不语的传奇。^⑥

由此可见“用身体书写”论是一种解放等级森严的男男女女二元对立的文化策略,是用语言文字表述流动而鲜活的妇女的全部体验,这种体验以对身体的系统体验为基础。西苏的上述理论对法国女性主义批评产生了明显的影响。伊利格瑞明确提出女人需要一种自己的语言,需要在女人之间创造一套象征,以便能够使女人互爱,以便女人可以在女人之间以女人的身份说话。这种多元而“非一”的语言/象征体系,会淹没男性话语的单一性和惟一性。当然,德里达等人对“言语中心主义”的解构,对西苏也有所影响。

这种表述“完整的身体”的书写打破各种文体界限、语言规则,在能指与所指间自由嬉戏,小说主角经常变换,叙述角度游移不定,以抒情的方式表述理论,理论中又大量掺入抒情文体,梦幻与现实交错,语法生动灵活,玩字造字,从葡萄牙语到德语各种

拉丁语混用，象征及隐喻频频出现。譬如在《美杜莎的笑声》一文中，“黑暗大陆”一词便摄纳了多重含义，其字义指女性，又隐喻了殖民与性别的压迫情状及妇女的异质性，还包含着对弗洛伊德的批判。西苏还生造了像“affolie”（疯狂）之类的字典里没有的字，来表述自己的复杂感受。

与“用身体书写”有关的还有一种表现形式，那便是戏剧表演。

戏场给西苏提供了一个思考身体的意义，向占统治地位的思想和理性挑战，憧憬新的历史阐释以及呈示多元复杂的主体的广阔空间。

当然，并不是所有的戏剧都合西苏的胃口。在她看来，厄勒克特拉（Electra）式的命运悲剧，妇女在剧中只能是男性英雄主义的镜子，沉默而被动，其身体被否定，被湮没，只能是满足窥淫癖的东西。“如果我走进了剧场，它就应该是政治的舞台，有其他妇女的帮助，有新的视野，是生产和表达的一种方式。”³⁰在这样的戏剧里，妇女才轻松自如，才会成为戏剧文化空间的有机部分。

对于剧作家来说，戏剧允许女作家去创造一个完整的男人，也允许男作家去创造一个并非伪造的女人。但用墨水书写与用身体表演之间还存在一种成品与半成品的关系，作家写下剧本，“然后得像灵魂等待肉身一样，等待着他的他者来临”，等待着戏剧的另一部分，即演员的表演。³¹而对于演员来说，与布莱希特的“演员与角色身/心分离”论相左，他必须通过自我隐让而使生命诞生，他进入一个“无我化”的境界，“以一个几乎消弥四散的自己，一个已经转化为空间的自己去写作”，挣脱自我，走进他人。舞台成了所有人演出的场景，剧中的身体，是完整鲜活的身体。在此意义上，西苏宣称，戏剧中的一切都是女人，演员永远在某种程度上是圣徒，在某种程度上是女人，演

出的监制人也是女人，是使人物及演员来到人世的生育者，“剧场是在公众的仪式似的形式中仍能保有诗意的地方”³²鉴于此，西苏以身作则创作了不少剧本，其中，像《多拉的肖像》（Portrait de Dora）等剧还将矛头直接对准了弗洛伊德心理学。

除了戏剧，西苏认为演讲也是写作的延伸。演讲是妇女有力的表达方式，演讲中的女人的性别印迹是无法抹去的，这时的女人光彩照人，鲜明生动。

结 语

纵观西苏的理论及书写实践，使人感到她关注的是一种女性文化的定位，强调的是更亲切、更丰富的情感与意义的传达，而非女性生理性的单纯发泄或身体的裸露。

西苏的理论引起了不少争议。最主要的争议便是认为她过分强调女性的“感性”、“身体”等因素，缺乏对压抑妇女写作的物质因素的具体分析，无疑与男性中心主义站在了一边，掉进了一个同构自反的怪圈：

西苏在急切地为女人们盗用想象和快乐的原則的同时，似乎又处于直接滑进她所贬斥的父权制的掌心中的危险。说到底，毕竟是父权制，而非女权主义，在坚持给女人贴上情感型的、直觉型的和想象型的标签，而同时还满腹嫉恨地把理智和理性变成男性独占的领地。³¹

这仍是援用老一套的感性/理性、身/心等二元对立框架去判定西苏。跳出这样的樊篱，我们将会对西苏有一种全新的理解。

巴赫金对拉伯雷的评析，对此有借鉴意义。巴赫金指出，在拉伯雷的作品里，市场和狂欢节中的“原始而大众的身体语言”是

对官方文学的温文尔雅的有意冒犯，是对政治压抑的不满的表达。美国学者拉尔夫·科恩在论及西苏的《从潜意识场景到历史场景》一文时说得颇好：“她以一种新的方式撰写理论，揭示写作是如何将她本人与其他人联系在一起的，写作是如何与她自己、与她的家庭、文化、种族身份、性别、异化感以及她对超越语言的神秘感意识，成为不可或缺的一部分的”，^②她“是以一种对写作在她生命中所占有的地位的抒情性的意识而进行理论写作的，不管写作可能为她创造天堂还是营造地狱，它都能使生存成为可能。科恩将西苏的论文作为自己选编的《文学理论的未来》文集的第一篇，并称对一本有关文学理论可能是什么或应当是什么的文集来说，用这样的文章开头是最好不过的了。

在男性中心主义符号体系中，感性、自然及身体等等，都是女性化的，低等的。如前所述，当西苏等妇女试着去改变男性传统对女性“身体”的支配及表述时，她们是在呈示女性对宇宙、自然、社会、阶级、身体、精神、情感及性等方面深层次的包括无意识方面的体验，诘疑二元对立式思维范式的统治地位，推翻身体/妇女作为文化上的被动的、次要的种种历史与现代的文化建构。在电子传媒日益代替人脑的时代，在人类可能一步一趋模仿机器的时代，她提醒我们尊重人本身的独特性，将大脑与感官结合，用全部感觉和体验掌握世界，创造未来。

最后，也应指出，西苏对文字符号的戏弄，过分混淆文学与哲学及日常话语，会导致读者索解无门，给自己千唤万呼的交流通道设置难以逾越的障碍。故她的书写也呈示了当代西方女权主义者的惶惑与紧张，潜伏着书写形式无限扩张所带来的危机。

①③④⑤ Morag Shiach, *Hélène Cixous, A Politics of Writing*, London and New York: Routledge, 1991, p. 22, p. 3, p. 109, p. 106.

②③④⑥⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕ Hélène Cixous, "Coming to Writing" and Other Essays, Translated by Sarah Cornell, London: Harvard University Press, 1991, p. 22, p. 15, p. 52, p. 83, p. 3, p. 83, p. 28, p. 83, p. 55, pp. 2-3, pp. 2-3, p. 4, p. 20, p. 42.

⑤ 同上书，序。

⑦ Verena Andermatt Conley, *Modern Cultural Theorists, Hélène Cixous*, Toronto Buffalo: University of Toronto Press, 1992, p. xviii.

⑩ Hélène Cixous, "The Author in Truth", 同注②，第143页。

⑪⑫⑬ 埃莱娜·西苏《美杜莎的笑声》，黄晓红译，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社，1992年，第199、192、201页。译文略有改动。

⑭⑮⑯⑰ 埃莱娜·西苏《从潜意识场景到历史场景》，孟悦译，同上⑬，第228、222、218、234页。

⑱ 譬如福柯，苏珊·渥斯(S. O. Weisser)写道：“正如众多女权主义批评家指出的那样，不管怎样，福柯的有影响的分析并不倾向于对男性和女性性征的惯例或经历作出区分。”(见S. O. Weisser, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740 - 1800*, London, 1997, p. 9)渥斯还列出了持有这种观点的几部著作。

⑲ "The Last Painting or the Portrait of God", 同注②，第106页。

㉑ 陶丽·莫依《性与文本的政治》，林建法等译，时代文艺出版社，1992年，第162页。

㉒ 拉尔夫·科恩主编《文学理论的未来》，程锡麟等译，中国社会科学出版社，1992年，第17页。

[作者简介] 林树明，男，1954年9月出生，贵州师范大学中文系教授，现在四川大学读在职博士，主要代表作：《性别诗学：意会与构想》，《女性主义文学批评在中国大陆的传播》。

责任编辑：袁玉敏