



到了新世纪,女性诗歌创作明显出现了“身体写作”的重新审视、“日常诗学”的建构、“诗美本体”的探寻三个方面的倾向,女性诗歌批评对于这些创作态势以及女性诗人们诗学看法的转变均给予了热情及时的关注,并随着诗歌创作的丰富多元而日益活跃。但是,新世纪女性诗歌批评也不可避免地显现出了一定的局限与问题。如评价标准的模糊导致了对于同一诗人和诗作,批评家出现的不同声音,这就使得诗歌批评失去了可信度。另外,缺乏独立的批评意识也是目前女性诗歌批评领域的一个为人所诟病的地方,依附性与软弱性仍然普遍存在。

# 冲破男性的藩篱

——新世纪女性诗歌观察 □李 洁

索,使得女性诗歌突破了以往以性别对抗或者弱势形象来获得认可的桎梏,开始了更加丰满、厚重的诗艺自由的尝试和挑战。可以说这些方面的新质与进步和1990年代的诗歌传统息息相关,虽然时间进化论的说法在女性诗歌发展历程中并不适用,但是不可否认,女性诗歌在进入新世纪之后获得了显著的进步。

以往对于女性诗歌的定义不可避免地带有偏差与欠缺,这不仅是由当时女性诗歌的创作情况所决定的,更是由于时代与历史的局限,往往给女性贴上一定的标签,如伊莱恩·肖瓦尔特就指出:“妇女作家被普遍认为是具有情感、文雅、机敏、观察力、家庭专门知识、高度的道德情操及对女性禀性的了解;缺乏对创造力和知识训练,不具有抽象思维能力、幽默感、自制力及对男性性格的洞察。而男性作家却样样具备:力量、深度、清晰、明了、学识、抽象的思维能力、精明、经验、幽默感、对各色人等性格的了解及博大的胸怀。”在20世纪,男性和女性的写作风格被严格划分开来,这种观念在当时被称为“奎勒库奇症状”。进入新世纪之后的中国女性诗人逐渐突破了这种刻板印象的拘囿,创作开始在“女性风格”之外游弋,这些尝试也得到了极大的肯定与支持,并且形成了一定的体系,比如在思想深度方面,创作出了智性与诗意并存的诗歌作品,在揭示生活的真谛,表现深邃的人生方面都达到了一定的高度。深入底层,关注广阔的社会经纬,用笔触去追逐和反思社会百态与人情冷暖,并以女性经验去抚摸这些事态背后的历史成因与细节纹理,更是女性诗歌在广度与深度上的双重飞越。精神与哲思领域,往往被认为与以感性思维见长,缺乏抽象思维能力的女性无关,但是在新世纪女性诗歌写作当中这些传统的观念被逐渐打破。女性对精神家园的不倦追求,可以说既与女性一直在路上的宿命有关,也是她们对自我精神归宿的持续探寻,宗教的隐忍与神秘成为女性在精神朝圣的路途当中最亲近的皈依之地,宗教力量的吸引与感悟一直都是女性信仰方面的重要支撑,这些都成为这一时期女性诗歌最重要的内容。

除了在诗歌精神向度方面有所突破之外,对诗学技艺的打磨也是女性

诗人们不懈的追求。一直以来,女性写作者都没有真正属于自己的话语系统,女性从来都处于被塑造的境遇,女性的声音往往被淹没在强大的男性话语霸权当中而不自知。因此,从1980年代开始,女性诗人就自觉地寻求属于自己的话语体系,找寻可以表达女性情感、替代女性发声的诗歌意象,从“黑夜”、“飞翔”开始,再到新世纪的“工业流水线”、“日常家居”等,女性诗人们创造了一系列属于自己的意象体系,这不仅是对自觉构建女性话语所做出的努力,也是诗歌艺术探索的动力使然。除此之外,对诗歌语言技巧的重视也是这一时期女性诗歌的重要突破,在20世纪多侧重在意识形态的诗歌书写当中,语言技巧一直是被忽略的,这一时期的主要任务是对压抑与禁锢的女性意识的开掘和呼唤。进入新世纪之后,女性诗歌无疑已经走出了性别对抗的漩涡,开始凭借诗歌的艺术品质站立在诗坛,因此,对于语言策略的重视成为这一时期的女性诗人们共同的选择。她们对于诗歌语言所产生的艺术性效果的青睐使得以往优秀的诗歌传统被再次挖掘,音韵的特殊效果以及诗歌音乐性的再现使得女性诗歌突破了以往粗糙、激进的刻板印象,再加上对口语、网络语言、叙事性语言的引入,女性诗歌的语言形态更加丰富多元。叙事因子的渗透打破了诗歌长于抒情的传统,拓宽了诗歌的表现范围,使得女性诗歌在技巧层面更加成熟。整体来看,新世纪女性诗歌在诗歌技艺方面的探索已经取得了一定的成绩,不论是从诗歌的内在结构方面来看,还是在语言层面的不断尝试,这些都说明了女性诗人在新的历史阶段已经逐渐走出了男权话语与西方女权理论的樊篱,开始重新审视在全新的社会语境之下女性诗歌的发展现状,避免了亦步亦趋的被动局面,成为新世纪诗坛不可或缺的重要力量。

除了在诗歌本体层面所做出的成绩之外,女性诗歌的生产与传播也开始迈入了新的历史阶段。网络与纸媒的同步协作使得以往创作条件艰苦、发表渠道单一的状况得到了很大的改善,可以说这一进步对于女性诗歌的发展具有积极的推动作用。总体来说,在诗坛的复杂生态当中,生产与传播技术的迅捷更新成为女性诗歌的强

力助推剂。在目前的诗歌自媒体当中,女性诗歌已经做到了很好的推广,近年来由此成长起来的女性诗人也在逐渐增多,毫无疑问,诗人群体多了一扇向世界展示自我的窗口。但是,网络技术发展到今天,越来越多的人也随即意识到了它是一把“双刃剑”的事实,因此,女性诗歌在网络写作与传播的过程中不可避免受到了一些不利因素的影响,但这也是新事物成长过程中的正常状况,因此,如何正确看待和利用媒介的力量也是女性诗歌发展的重要问题。按照目前的发展形势来看,博客诗写、微博推广、微信公众号都已经成为很多诗人与读者耳熟能详的诗歌平台,它们的成熟与自觉指日可待。另外,传统的纸媒也在女性诗歌的发展当中占据了重要地位,如何更好地将两者进行结合,为女性诗歌的生产与传播营造出良好的诗歌生态将是接下来努力的方向。

在女性诗歌的发展历程中,1980年代以“自白”话语为主导的创作是在西方女性诗人的影响之下出现的,普拉斯等美国自白诗人以及西方女性主义理论的大量引介使得这一时期的女性诗潮虽然走出了男性逻各斯

中心话语的桎梏,但是却仍然没有形成属于自己的诗学话语体系。直到进入1990年代之后,语言学转向的影响使得女性诗人逐渐意识到了西方女性话语与中国女性诗歌之间的罅隙,理论的生搬硬套并不能解决国内女性诗歌存在的问题,于是,女性诗人们转而开始追求自己的诗学话语体系。到了新世纪,女性诗歌创作明显出现了“身体写作”的重新审视、“日常诗学”的建构、“诗美本体”的探寻三个方面的倾向,女性诗歌批评对于这些创作态势以及女性诗人们诗学看法的转变均给予了热情及时的关注,并随着诗歌创作的丰富多元而日益活跃。有效的诗学批评往往会为诗歌创作形成不可忽视的作用,在女性诗歌短暂曲折的发展历程中这样的诗学批评显得尤其重要。新世纪女性诗歌批评在有限的时间内已经取得了不俗的成绩,对于女性诗歌的主题向度,诗艺探索均做出了客观公正的评价,并且对新世纪以来发展较为突出的个体诗人也给予及时的发掘和关注,如对郑小琼、宇向、李小洛、路也、余秀华等诗人的诗作所进行的批评。但是,新世纪女性诗歌

批评也不可避免的显现出一定的局限与问题。如评价标准的模糊导致了对于同一诗人和诗作,批评家出现的不同声音,这就使得诗歌批评失去了可信度,难以获得诗人和读者的认可。另外,缺乏独立的批评意识也是目前女性诗歌批评领域的一个为人所诟病的地方,依附性与软弱性仍然普遍存在。

总体来说,新世纪女性诗歌在消费文化、网络文化的共同发酵中艰难前行,对缪斯的虔诚与热爱使得大部分诗人不忘使命,用一首首作品构建了这十余年短暂的诗歌史。不可否认,这些诗作当中仍然存在不足与局限,但是她们还处于逐步完善的过程当中,只有不断地认识她们,对这些还嫌稚嫩与粗糙的作品进行理性的审视,才能够发现问题所在。

(作者系西安财经学院文学院讲师)



以阐释学的“隐喻读法”,有论者意会到陶渊明《桃花源记》可解作关于问学路径的独特隐喻。通往桃花源的两条路——渔人之路和问津者之路,可以对应问学之两种基本方式。其中,“渔人之路”是一条通路。“应注意渔人途中经历的三种心理现象:‘忘路之远近’、‘甚异之’、‘豁然开朗’。前二种分别表现渔人的淳朴质直和凿破天真的惊异之感。后一种是久久寻找后的顿悟。‘忘路之远近’极要,精神由此凝聚,而能否舍弃一切功利计较,正是渔人之路和问津者之路的根本区别。途中人‘忘路之远近’与目的地中人‘不知有汉,无论魏晋’,一忘空间,一忘时间,存在着思想上的相应。”而“渔人之路最终能通往桃花源,这是潜在的基础”。换言之,“渔人之路”之所以是一条通路,“途中人”与“目的地中人”思想之相应不可或缺,而行行复行行的一路精进亦是基础。谈《说秦腔》,先引出“渔人之路”,是想说明,这一部书是通往秦腔的一条通路(“渔人之路”)。其作者与书写对象之内在交通,以及由总论渐及剧本、剧作家和演员一路精进,秦腔传承千年之奥秘随之次第展开。

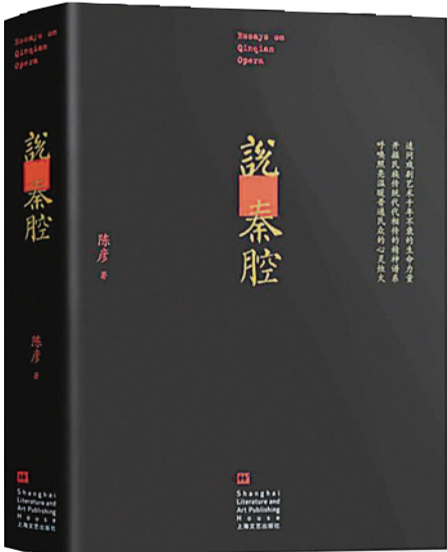
即以起源论,秦腔成于盛唐,有“调入正宫,音协黄钟,宽音大噪,直起直落”之说,此一腔调之形成,无疑与地域特色密不可分。一如华阴老腔声腔之高昂和直插云端的冲决气概,对应于华山之刚健、雄强。秦腔亦体现出秦人之生命活力与率性,其高昂激越处,尽显生命呐喊之自然状态。“若以乾坤论,秦腔当属乾性,有阳刚之气,饱含冲决之力。”其如大风出关,长空裂帛。而最能体现此一特征的,当属各类性情豪爽耿直的“大花脸”(俗称“挣破头”)。演唱至高潮处能“挣破头”,足见其用力程度。但秦腔也并非一味刚健,“婉约起来也是缠绵悱恻,呜咽如莺”。如同为流播于华阴的地方戏,老腔之慷慨激昂与时腔(碗碗腔)之轻柔婉转并行不悖,共同体现着一方人内在情感之复杂面向。

秦腔之婉转,体现在“旦角”身上。以《铡美案》最为突出。秦香莲的形象塑造,在旦角艺术中也极为重要。惟有“初

## 通往戏曲的『渔人之路』

——陈彦《说秦腔》读札

□杨 辉



腔“最火的男旦”为生于清末的魏长生。魏长生曾多次晋京演出,无不引发广泛追捧。魏长生生的乾旦,充分体现“异性相用”另一种视角去审视窥测对方内心隐秘,有时能达到同性所不能企及的效果”。个人的努力是成功的要义之一,但一定的天分亦不可或缺。秦腔名丑阎振俗在故去20余年后,仍能叫观众即便看并不清晰的录像,也能因其“语言的生动自然和动作的机敏快捷”,以及“神情的冷峻超拔和韵律的不温不火”而肩背耸动,甚至喷饭。其艺术表现力之丰富,感染力之强,由此可见一斑。数十年间个人生命的起废沉浮,“造就了他独特的思维方式,任何角色一旦经他琢磨,性格便会平添异彩”。其生前所作《艺途回顾》不过万言,但却道出了个人生命与艺术互相砥砺之不寻常处。世态炎凉、人生艰辛,无不跃然纸上。惟有对生命实感经验悉心体会之后,方能领悟超然达观一路。“农民领袖”任哲中身处逆境几近绝望之际,于空旷山野直面苍茫大地藉秦腔大放悲声。正是在这种大

《说秦腔》凡三辑二十四篇(连同附录),专论秦腔之源流、品质,亦包括剧作家、剧本、演员及秦腔与地域、历史、时代文化之复杂关联,所论虽集中于秦腔,但其蕴含之深层义理,却不限于秦腔。是可以相通于其他戏曲剧种,甚或可以相通于文学及其他艺术门类。无论导演、编剧、演员或普通读者,开卷必有所得。

孤独中,任哲中“不自觉地完成着‘任派唱腔’的苍凉历练,加深着对人物的全新理解”,并以自身之生命体验丰富人物的表现力,最终从大山沟里出来时,“他的周仁也就具有了谁都无法望其项背的生命活性和独特性”。其演唱“时而似千山起伏,时而如流水呜咽,时而又同大河跳浪,时而酷似野马脱缰,每每呈现出一一种云谲波诡的神秘感”。若无倾毕生之力对艺术哲学与个人生命体验互证的深切参悟,焉能收放自如如是?

而在剧作家中,有和阎振俗几乎相通之人生磨难,且能将此种磨难,化作艺术创造之独特资源并有新境界之开拓者,首推李十三。李十三生于清末,因家境贫寒,虽在52岁那年会试位列“拟录六十四名”,终未任仕途大展宏图。其在洋县教谕任上所作“纵口腹之欲,割豆腐四两带筴;发雷霆之怒,瞪门斗一眼隔窗”之联道尽其窘迫之态。有了这样的生命体验,转事“打本子(编剧)”,其作品所重,自然与他人不同。少年时从乡里戏班演出中所得之经验,在他的

笔下,开出了新的境界。“李十三既注重文学传情达意的精准,又匍匐大地,开掘戏剧演进的生活化与当下化”,其经验值得后人深思。作为其思想基础之“民本”意识,尤为难得,也是其作品能开出新境界的原因所在。

秦腔现代戏之创生及流变,与“晚清”以降中华民族所面临之贞元之会、绝续之交之根本性历史境遇密不可分。当时也,知识人勉力追求开启民智之法,以挽狂澜于将颓。戏曲这种极接地气的艺术形式受到重视,也就在情理之中了。中国革命在延安的特殊历程,使得毛泽东与秦腔结缘。熟悉秦腔的他曾经表示:“秦腔对革命是有功的。”陕甘宁民众剧团的成立,也和毛泽东的支持密不可分。民众剧团戏剧训练班的宗旨,是“批判地将它(戏曲)扶植、发展起来,使它能服务于抗战,服务于大众”。民众剧团成立后,先后创作演出《一条路》《查路条》《好男儿》等剧目,对唤起民众抗争精神,无疑意义颇大。百年易俗社之创生,初衷亦与此同。有鉴于“社会教育感人最深,普及最广者,莫若戏曲”。李桐轩、孙仁玉二人发起“编演新戏曲,改造新社会”“以补社会教育之缺陷”的易俗社办社倡议。易俗社以“启迪民智”、“移风易俗”、“改造社会”为宗旨,创制新腔清除积弊。创作出多部极有影响之经典作品。也再度说明陈彦如下说法的重要价值:“戏曲惟有始终站在民众立场上,坚持独立思考,持守美学品格,守望恒常价值、恒常伦理,不跟风,不浮躁,敢于担当,勇于创新,与国家、民族同呼吸、共命运,才能赢得与时代艺术同步发展的空间。”

“从整个戏剧史来看,正是对恒常价值观、伦理观、道德观的固守,才使很多作品经得住时间的淬炼,成为经典保留剧目。”所谓的恒常价值,“是经过人类历史检验,并继续适用于今天社会秩序建构、人的全面发展的”那些内容。基于此,陈彦颇为看重《三娘教子》通过细述养母之艰辛,唤起养子做人的良知和信念的“教化”价值。“艺术的本质是对人类进行严肃而深入理性的思考”。也

因此,有论者认为中国传统戏曲缺乏如古希腊式的“悲剧精神”。亦即不会将“悲剧”进行到极处,即便如有弥天弥地之冤屈的嫫娥,最终亦会以“大团圆”作结。这里面当然蕴含着对《周易》思维为核心之民族文化的重要倾向。“悲”到极处,即有新气象之发生。何况给生活于艰难状况的“小人物、善良者和好人”以希望与出路,恐怕也正是文学艺术所应承担的责任之一”。戏剧大师马健翎在吸收史料、纪君祥本、昆曲《赵氏孤儿记》及秦腔《八义图》的基础上改编之《赵氏孤儿》,以大段内心剖白式的唱腔展示人物心理。该作“不仅情节重峦叠嶂,而且感情一咏三叹,特别是程婴将自己亲生儿子奉献出去之后,可谓受尽内心煎熬,失子之痛无人知晓,而‘卖孤求荣’却是路人皆知,在责怨与羞辱中保守惊天隐秘的大孤独与大痛楚,使人物内心血肉涌流”,让观者无不潸然泪下深受震撼。是为真正经典“悲剧”的力量。足见虽无古希腊式的“悲剧”,中国古典戏曲,仍有动人魂魄震撼人心的“悲剧”表达。

《说秦腔》凡三辑二十四篇(连同附录),专论秦腔之源流、品质,亦包括剧作家、剧本、演员及秦腔与地域、历史、时代文化之复杂关联,所论虽集中于秦腔,但其蕴含之深层义理,却不限于秦腔。是可以相通于其他戏曲剧种,甚或可以相通于文学及其他艺术门类。无论导演、编剧、演员或普通读者,开卷必有所得。张文江在《过半刀言》及《衍变通论》后记中说:“日月经天,江河行地,世代之替,万象易移亦处于生生不息的变化之中。然其中或有不变者乎,知此乃可以读《易》也。”这一句话,实在可以拿来说明《说秦腔》的要旨。戏曲(戏剧)之“常”与“变”,古今相通,中西一理。其精深幽微,看似常理常情,实则寓意深远,需反复涵咏,切己体察,方得参证悟入。及其悟入处,转瞬即如已处于桃花源中之“此中人”,“无需更觅进入桃花源之路,低头饮泉水一滴,已可尝知源头活水的滋味。”

(作者系陕西师范大学文学院副教授)