

当下女性写作中的性别意识

□郭冰茹

在女性主义批评的语境中,“性别意识”特指“女性意识”,是女性在获得性别认同的前提下,将自己视为具有独立人格的自然人的主体意识。乐黛云曾将女性意识细化为三个层面:社会层面中,对社会阶级结构中女性所遭受的歧视和偏见具有批判和反抗意识;自然层面中,以女性的生理经验来研究女性自我;文化层面中,关注和理解女性精神文化的独特处境及其所创造的“边缘文化”。这样的解释带有20世纪八九十年代女性主义批评的鲜明特征,突出了对女性平等权利的重视和对女性性别特质的强调。换言之,在彼时的文化语境中,“性别意识”是女性主义批评的核心概念,也是女性写作被视为“女性文学”的核心特征。

作为一种文学现象,中国当代文学史中的“女性文学”与以主题内容命名的文学现象,比如“革命历史题材”“伤痕文学”“寻根文学”,或者以形式技巧命名的文学现象,比如“先锋文学”“新写实小说”“个人化写作”,既相互交叉又彼此区别。这一方面是因为“女性文学”涉及性别议题,而性别议题本身既是历史的也是现实的,既是社会的也是个人的,这使它得以在不同的历史阶段不断复现,同时又带有鲜明的时代特征;另一方面则是因为女作家的性别意识,使她们在借助文学书写现实、想象历史的过程中,于看世界眼光之上又叠加了性别视角。

女性写作与女性主义批评之间的契合与互动是由它们产生的历史语境决定的。在西方,女性文学在20世纪60年代妇女争取女权的社会运动中出现,在女权运动的热潮中,女性通过书写介入现实,进入历史,发出自己的声音,争取自身的权力,从而改变女性被界定、被塑造、被描述、被改写的客体位置,赋予作为性别群体的女性以主体性。与此同时,文学评论为女性写作进行积极的理论探索,明确女性写作的目标,推进女性美学的建设,逐步形成了以性别意识为中心的女性主义批评,并且迅速由文学研究走向整体的文化批判。在中国,女性主义批评的出现略早于“女性文学”,这是因为作为一种批评理论或者话语实践的女性主义批评是随着新时期思想解放的潮流进入中国知识界的,随后,借助女性主义批评的理论资源,批评家解读出女性文本中的性别意识和性别立场,并且为女性写作清理出一条脉络清晰的女性文学史。所以,从这个意义上看,作为文学现象的“女性文学”具有某种被迫追述的性质。

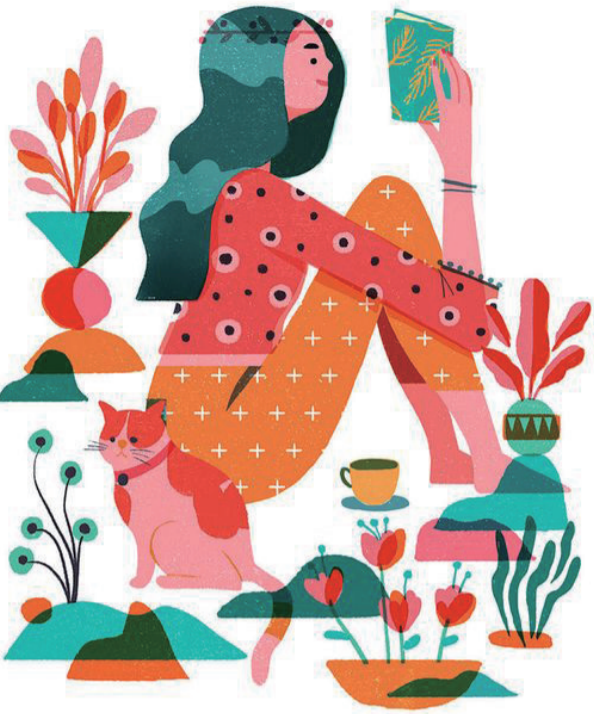
需要特别说明的是,中国在接受西方女性主义批评理论,并藉此形成本土女性写作的历史文化语境与西方有着明显的不同。首先,中国现代没有独立的妇女解放运动和女权运动,民族解放运动的胜利在某种程度上意味着妇女解放目标的实现。其次,中国现代的女性写作是在五四新文化运动的潮流中,由现代启蒙运动所催生,性别的觉醒自然地被包含在“人”的觉醒中。这说明中国女性写作中所表现出来的性别意识远比西方女性主义批评理论中所界定的性别意识要复杂得多,它具有鲜明的“中国特色”,与宏大叙事、集体意识、个人命运复杂勾连,紧密相关。也正因如此,中国当代文学史中的女性写作与女性主义批评既相伴相生,相互促进,同时也并不完全相互兼容。一个典型的例子是铁凝,她的《玫瑰门》(《大浴女》)无疑是具有鲜明性别意识的女性写作,可以作为女性主义批评的理想文本进行分析解读,但《安德烈的晚上》《永远有多远》《笨花》《咳嗽天鹅》等作品却很难按照既定的性别视角解读出文本中的性别意识。

如果说新时期以来的女性写作尚可以依照女性主义批评对性别意识的强调来解读,那么随着中国社会的文化转型,我们不难发现,越来越多的女性文本难以被纳入这一话语体系。这是因为性别不再是单一纯粹的

话语场,而是与民族、阶级、个人、历史化、地方性等多种话语构成了既相互争夺又相互妥协、既相互对抗又相互渗透的复杂关系。尤其是近些年的女性写作,从性别意识的表达上来看,这些文本不仅很少呈现出女性主义批评所看重的否定性或抗议性的书写姿态,而且表现出对既定“性别意识”的淡化甚至是悬置。这种对“性别意识”的处理主要体现在以下几个方面:

在题材处理上,当下的女性写作无论是叙述历史、书写现实还是个体抒怀,都不刻意将女性的生活经验作为结构文本的核心事件,而是倾向于表达某种具有“共识性”的普遍经验。比如范小青的《灾籍记》(十月文艺出版社,2018年),小说虽然以个人寻找足以证明自己身份和归属的各种文件档案进入历史,来描绘个人生活的偶然性与历史进程的必然性相互碰撞之后的繁杂局面,但是文本所呈现出的现实与超现实、真实与荒诞、疯癫与理性、偶然与必然之间的复杂纠缠却呈现出类似于杜赞奇所说的“复线的历史”的文化历史观。比如孟小书的《吉安的呼唤》(《人民文学》2018年第10期),写一个新移民家庭中,母亲如何为了女儿5岁时想打网球的梦想,赌上时间、金钱以及自己的全部精力甚至整个人生,陪着女儿一步步打入职业赛,实现人生理想的故事。这当然是一个关于个人奋斗或者个体命运的故事,但是人性中的执著坚守与脆弱犹疑、逆境中的义无反顾与患得患失、成功后的如释重负与云淡风轻却是人人都能体会到的现实人生。比如蔡东的《伶仃》(《青年文学》,2019年第3期),写一个女人跟踪离家出走的丈夫来到一个小岛上,日子在一天天追随丈夫的目光和脚步中度过,最后终于明白每个人都是独立的个体,都有权力选择自己想要的另一种生活,于是也就渐渐释然了。这个故事似乎可以跟《月亮与六便士》对读,只不过换了一个叙述角度,其实要表达的仍不过是想要挣脱琐碎日常的羁绊,获得人生那怕片刻宁静的向往。这种涉及性别,但并不囿于性别的题材处理方式在蒋韵、方方、张欣、乔叶、鲁敏、叶弥以及更年轻的笛安、张悦然、马金莲、文珍等众多作家的文本中均有呈现。

关于叙事视角的使用,铁凝曾在论及《玫瑰门》时说过:“我本人在面对女性题材时一直力求摆脱纯粹女性的目光。我渴望获得一种双向视角或者第三性视角,这样的视角有助于我更准确地把握女性真实的生存境况。”在铁凝的创作序列中,有很多作品(包括非女性题材)都使用了这种“双向或第三性视角”,比如早年的《遭遇礼拜八》《对面》以及新世纪以来的《咳嗽天鹅》《笨花》《飞行调酒师》等。其实,不只铁凝,很多有文体意识的女作家都没有将叙事视角限定在性别中,即便是借助女性角色来讲故事、写人物,使用的视角仍然是超越性别的。比如王安忆的《乡关处处》(《长江文艺》2017年第5期)写一个绍兴阿姨在上海做钟点工的见闻和感受。小说虽然是用绍兴阿姨的眼睛来打量这个悲喜无常的大都市,但文本对上海不同家庭生活常态的描摹却超越了单一的性别视角,写出了日常生活的热闹与冷清、积极与无奈、功利与仗义,塑造出一个多层面的城市空间,小说的叙事视角与其说是女性的,不如说是外乡人的。再如黄咏梅《父亲的后视镜》(《钟山》2014年第1期),以女儿的眼光看父亲,写父亲的感情世界、父亲对家庭的责任、父亲的退休生活以及父亲在这个不断变动的时代中的自我调适。但如果仔细阅读文本,我们不难发现这部小说的叙事视角并不是女儿的,而是时代的,因为文本很少铺垫父女关系或者父女情感,父亲的经历实际上呈现的是时代的变化以及个体对这种变化的回应,这一叙事视角的使用,使文本超越了具体的日常生活书写,而成为逝去时光的某种回声。事实上,如果我们对晚近的女性写作进行叙事视角的分类统计,会发现使用这种



“双向或第三性的视角”的女性文本不胜枚举,它几乎成为当下女性写作最惯常使用的叙事视角。

新时期包括1990年代的女性写作与女性批评基本保持良好的互动关系,女性写作借助文学想象讨论性别问题,许多作品都被指认为表达某种女性主义批评观点的文本,而女性主义批评也积极地为女性写作提供理论支持。但是新世纪以来,尤其是近些年,这种互动关系发生了很大的变化。当下的女性写作已经很难成为性别理论的文本践行者了,女作家更多地从感受和体验出发来思考性别问题和女性命运。比如孙频的《光辉岁月》(《当代》2016年第1期),通过一个女人的三段校园时光自身的成长、时代的变迁、个体与时代撕裂的痛苦。文本对人物命运的处理很难被归入既定的理论框架。又如袁山山的《失控》(《作家》2018年第9期)倒是顺着女性主义批评的理论思路,讲述一个被男人不断创造和改变的女人的故事,但是叙述人只是让女人顺从人本身的社交需求和好奇天性,就使整个事件走向了“失控”的结局。这种处理方式实际上否定了男性作为创造主体的权力位置,直接拆解了女性主义批评的理论前提,文本想说明的似乎是男女两性,谁都无权创造谁,改写谁。由此,《失控》直接跨越了性别问题,讨论的是人的自我发现。女性文本所赋予人物本身的主体性已经远远超过性别理论所能解释和界定的范围,这在鲁敏、乔叶、黄咏梅、须一瓜、郭爽等作家的文本中也有清晰的呈现。

当下女性写作所表现出来的这些特点,与其说是淡化或者悬置了“性别意识”,毋宁说是在新的社会历史语境中赋予了“性别意识”不同的内涵。大量的女性文本说明“性别意识”不再被具体化为建构一个有别于男性的纯然的女性世界,而是在性别话语与民族、国家、社会集体、个人等多种话语相互渗透的具体语境中去表达现实。也正是在这个意义上,“性别意识”不仅作为主题、立场和叙事眼光,而且成为结构、方法和话语场出现在女性文本中,女性写作也因此有了比“女性主义”更为广阔的内涵和外延。

从古代文学看女性主体地位的失落和恢复

□沈 童

女性发出了自己的声音外,绝大多数女性形象都是男性文人塑造的,是符合男性文化意识的审美客体,而非真实平等的“人”。“食、色,性也”,生命的本能欲求,是连接两性最原始、最重要的红线,也是文学创作关注异性的根本动机之一。这本来是男女两性对等的权利,二者互为主客体,“食、色,性也”的主语是男女并列的,而所谓“饮食男女,人之大欲存焉”中的“人”也同时指男人和女人。从早期文献记载中,如《诗经》中被称为“淫奔之诗”的许多诗歌,可以了解到,在2000多年前,女性曾经以和后世大有区别的方式处理自己的情、欲生活,展示礼教对她们生活施加全方位影响之前的“色性”本能。她们曾经大方地、毫无顾忌地表达着对异性的渴望、爱慕与思念。汉代之后,随着男权的强化,“色性”论逐渐向男权倾斜。在先秦时曾经包含着可以分解成两个子命题的“饮食男女,人之大欲存焉”里,女人被驱逐出了“人”的范畴,只保留了“饮食女,男人之大欲存焉”。女性在两性关系中逐渐丧失了主体地位,沦为被渔色的客体。这个成为男性特权的“色性”论,才是真正的男性文学,特别是情爱文学关注女性的原始切入点。它影响了男女两性关系的发展,男女关系在某种程度上被简化、退化为男性对女性的渔色经历和过程,男性对女性的关注停留在能够引起其“性趣”的表面特征上,难做更深层次的挖掘了解。它也影响了女性在两性关系中的自我定位:女性唯一的资本、财富就是她的“色”,如果想在男性世界中获得幸福、地位,也必须也只能拿自己的“色”作为交换,而这样的交换本身又是极其不公平且没有保障的。

如宋代恋情词,大多遵循着一定的创作模

式:夸耀歌妓的容貌艳丽与技艺出众,以及这位色艺双绝的女子对自己的温柔多情。隐藏于这种创作模式背后的心理成因是:以其在众多女性心目中的崇高地位来反证自己的才学与地位,从而获得心灵上的自我安慰。进入词人视野的歌妓都是那么美丽:“燕燕轻盈,莺莺娇软”(姜夔《踏莎行》)、“眼波回盼处,芳艳流水。素骨凝冰,柔葱蘸雪”(吴文英《齐天乐》)。如果对方不美丽,词人还有什么面子?自我感觉良好的自恋幻觉又如何维系?这些女子不仅美丽,而且同样都是多情的。相聚时,“锦帐里低语偏浓”“许伊倩老”(柳永《两同心》);分别后,“梳洗罢,独倚望江楼。过尽千帆皆不是,斜晖脉脉水悠悠,肠断白萍洲”(温庭筠《望江南》);她们都专情忠贞、渴望良,“万里丹霄,何妨携手归去。永弃却,烟花伴陌。免教人见妾,朝云暮雨”(柳永《迷仙引》)。这种男性中心的全景视角很少有可信的成分,周作人在《妾的故事》中曾辛辣地讽刺道:“旧时读书人凭借富贵,其次是才学,自己陶醉,以为女人皆愿为夫妻妾。”那些其实只是歌妓职业性的一颦一笑,逢场作戏。李商隐《杂纂》叙古代人情世态,特将“说风尘有情”立为“谩人语”。而女子真实的声音则被淹没了。蜀地歌妓所作《鹊桥仙》:“说盟说誓,说情说意,动便春愁满纸。多应念得脱空经,是那一个先生教底。”她们很清楚恩客所求的是性的满足,爱的誓言不过是性欲驱使下的空话。南宋歌妓严蕊写到:“不是爱风尘,似被前身误。花落花开自有时,总是东君主。去也终须去。住也如何住。若得山花插满头,莫问奴归处。”(《卜算子》)她对歌妓的身份有着难以言传的复杂感受,流露出的心声是对自由的渴望,而不是

托身于人的幻想,更不是重塑贞洁烈妇的意念,心曲九转而又清醒、冷峻、坚毅。宋代恋情词中男女双方不处于同一层面,在以男性为中心的男尊女卑的社会里,一方为男性中最尊贵的官宦,一方为女性中最卑贱的歌妓。男性词人高高居上,丝毫不将对方作为一个人来看待,是十分正常,也是极其普遍的。女性只是男性泄欲、玩弄的对象。这也是中国古代文学中由男性塑造的女性形象的普遍特征,女性被物化,她们是被男性意识一手创造的审美客体,她们没有被当作一个平等的人来看待,没有人关心她们真实的样貌和心声。

女性的长久压抑,可能导致两种局面:使女性们失去自己作为“完整的人”的声音而消解在男权的声音里,或者突破重重围困而寻找迷失的自己,重塑自己的人格形象。20世纪以来女性的自我意识觉醒,一波波女性意识和女权主义的浪潮,触动了已经具有惰性稳定的男权社会的神经,女性的主体地位逐步恢复。女性解放运动发源于西方,从观念和文化入手,对男权统治所造成的女性不合理处境做出描述和批判,在批判男权文化、男权意识方面有巨大成绩。在中国,虽然女性解放的话题在20世纪初就已经由秋瑾等一批心折西方的知识分子提出,但女性解放本身却是拜社会主义革命之赐。“时代不同了,男女都一样。男同志能办到的事情,女同志也能办得到”“妇女能顶半边天”的标语,是作为一种政治口号来指导人们的行动的。这种“自上而下”的革命,虽然收效甚速,但却没有思想文化基础。80年代以来,中国开始引进西方女权主义的观点,试图解决中国女性解放缺少观念跟进的问题,但仍然缺少对于中国本土男权文

化传统的透视。这也是当今中国女性解放的重点所在,从观念和 culturally 审视中国独特的传统和现状。

女权运动并不是要将两性关系变成对立的,而是希望两性在平等的地位上进行沟通和对话。女人与男人一样,在基于生理特性的比较稳定的基本特征之外,还有趋向于运动变化,向其对立面渗透的变形特征。就像由基本特征和变形特征构成了整个的男人一样,也是由这一者趋向稳定,一者趋向运动的两重特征构成了完整的女人。正是变形特征的存在,才使男女两性的相互理解成为可能。如果坚持传统文化对男女性别特征的单向度认定,不仅会压抑男女两性自由发展自己的愿望,压抑他们的创造力,也将使男女两性一为火、一为水,继续处在隔绝与对立的状态。

传统性别文化对男性和女性有不同的设定,当今社会对男女两性不同的角色期待深受其影响,古有“你耕田来,我织布”,现有“你负责赚钱养家,我负责貌美如花”。这造成了许多刻板的性别印象:男人的重心是事业、女人的重心是家庭;男子要刚强,女子贵柔顺。如果不符合这样的角色期待和性别印象,就会被认为是个失败的男人或女人。这其实是对男女两性共同的束缚。

女性主体地位的恢复、女性的解放,从来都不仅仅是女性的问题,它关系到男性和整个社会的发展。当这个社会不再因为性别而存在束缚,每个人都可以成为他/她想成为的样子,当我们无论面对想回归家庭的男性,还是想在职场冲杀的女性,都能淡然接受:这只是个人的选择而已。那才是一种真正的“平等”。

文学不仅是记录普通社会人生的微暗的火,也是与命运搏斗的每一位平凡英雄所拥有的勇敢的心。

自疫情发生以来,全国人民的愿望都是让疫情尽快结束,让每一名躺在病床上的患者都能得到救治,让每一个援助疫区的医务工作者都能获得休息,让每一名困在家中的普通人能畅快呼吸新鲜空气。一句话,人民渴望的是幸福生活,而灾难以各种各样的形式阻碍人民获得幸福。但是看起来狡猾而强大的新冠病毒,实际上比我们人类要脆弱。我们一条心,必定可以战胜困难。

文学是人学,此言不虚。文学是关于人的学问,它见证了人类的一切脆弱与顽强。人有多丰富,文学就有多丰富。真实是文学的必要前提,相信未来是文学的必然方向。作家忠实于记录,就是为了提醒读者,生活的真实中有我们不希望再次发生的事情,用火光照亮未来是心灵抵御和抗击邪恶的铠甲;我们的勇敢,是为了与一切灾难、一切不美好抗争而存在的,是人类对抗绝望的武器。

文学是在逆境中成长起来的,这是一条规律。不仅如此,在文学自身的形式之中,也存在着类似的规律。比如在近年来的大数据分析中,专家发现“W”型的故事更普遍,也更容易获得读者的欢迎。“W”型意味着,在故事中,主角从一开始就遇到了逆境,情绪线一直下滑,在某个契机下,他/她获得了好的发展机会,于是情绪线上升。但不久,转折点再次出现,主人公又遇到了危机。最后,危机得到解决,人物的命运迎来拐点,故事迎来圆满结局。无论读者是否相信大圆满结局,数据却表现出人们普遍希望读到大圆满结局的愿望。同时,从逆境中发展出的文学也更容易让读者产生代入感和共鸣,比如路遥的《人生》和《平凡的世界》都是从主人公的挫折写起,倘若小说开头是高加林高兴高采烈地回到家,告诉母亲他可以去县城教书的好消息,孙少平成了高干子弟,既能吃得起白面馍,又能和田晓霞幸福地谈恋爱,小说还会那么动人心弦吗?当我们读到两位主人公冲破逆境获得了新的人生机会,获得了爱情的时候,谁又不由衷地为他们感到高兴呢?审美活动是精神超越与理想的一种寄托,文学最重要任务就是用审美,为所有逆境的人生写下一个大写的“值得”。

文学是难的,尤其是面对重大灾害之时,书写背负着沉重的枷锁,每一种表达都要接受反复的诘问,但我们仍要写下去。刚才已经说到,灾难了解我们的弱点,它不仅让病毒在人与人之间传播,也让虚妄在人与人之间传播。医疗工作者们正在全力构建阻挡病毒的防线,作家也需要用文字建立起阻挡虚妄的防线。发现了虚妄却不去抵挡,正如发现了病毒却不去消灭一样,实在是作家的失职。医生不会因为害怕治不好病人就不去治疗,作家也不应该因为害怕自己写下的文字不够令人满意而停止书写。在大难面前,文学能起到的作用固然有限,但我们依然要坚持下去,因为人类渴望幸福生活的愿望没有变,人们对理想和信念的期待没有变。我们不能放下自己手中的笔,不能舍弃我们写作的勇气,文学这团微弱的星星之火,必定可以燎原于人的精神领地。人类不会放弃希望,文学必须坚守自己的职责。



你不是一个人在战斗(插图) 李晏嘉 作

微暗的火与勇敢的心

□丛子钰