

在同性关系中，子对父的反抗或追寻几乎可以视为一种成熟的类型故事，而对母女关系的书写则呈现出更复杂的样态：在面对外在的来自于“父”的强势凝视时，她们或结为一体与之周旋对抗；在她们自身关系的内部，往往亦存在着两代女性之间的相斥与拉锯。“五四”时期，这一“对立统一”的关系即在关于“人”的探讨中浮出了历史地表，而今天，在女性作家笔下，母女间的困境以一种现代面貌再度呈现，究其困境背后的深层原因，与近百年前似乎并无差别。不过值得注意的是，以何种姿态与视角书写困境、如何处理母女间的困境，“共生绞杀”之后，母女关系该向何处去，与百年前相比，当代的女作家们给出了不同的解答。

共生中的依恋与对抗

新文学运动发轫之时，对“母女关系”书写较为关注的作家当属冰心与冯沅君。冰心凭借散文与小诗中“爱的哲学”的不断阐释，以歌颂母爱与童真的形象留于广大读者心中。冰心成长于一个开明之家，无须经历与双亲的冲突来实现蜕变，她拥有的父女、母女、姐弟关系异常和谐亲密，这在精神上以反叛家庭、抗争命运为流行的年代，无疑是迥异且幸运的。成年后冰心顺利入读燕京大学，毕业后又远赴美国威斯利女子学院深造，在适合的年纪与同样开明的学者吴文藻成婚。这种命运使她免于像同时代女作家一样陷入叛逆或感伤，故而她并不那么执着于以恋爱自主为核心的个人自由，与母亲的关系清透如纸，即为“荷叶—红莲”式的共生依恋。冰心在不知不觉间承袭了晚清以降的“新贤妻良母主义”，并在为人母后，将此臻于和谐的共生依恋模式继续书写和发扬。

与冰心颂扬母爱的“纯爱”小诗不同，冯沅君的《隔绝》三部曲在五卅新文化运动的背景下开辟了探讨复杂母女关系的先河。毅真曾评价：“沅君在文坛上的价值，其时代的价值实高于技术的价值。她所代表的时代，是母亲的爱与情人的爱相冲突的时代。她的作品能把这种冲突的现象表现得十分有力。她的作品的主人常是一个挣扎于母亲的爱与情人的爱互相冲突的悲剧之中富于反抗精神的新女性。”“五四”时期的进步青年普遍将婚恋自由看作人格独立、意志自由的重要标志，冯沅君在小说中直面恋爱自由这一问题，并勾勒出婚恋自由背后的新思想与母爱背后的部分传统因素形成的冲突，是一位“一贯之的恋爱小说作家”。

《隔绝》三部曲由小说《隔绝》《旅行》《隔绝之后》组成。女学生繻华与男友士珍自由恋爱，却受到双方家中的阻力，两人不顾世俗眼光以恋人身份共赴郑州旅行，并在旅馆住在一间房中，最终繻华因为孝顺不能割舍亲情，不敢毅然解除婚约，冒着危险回家看望六七年没见面的母亲，却被母亲幽禁在一间小屋里。母亲指责繻华与士珍的爱情大逆不道，准备几天后即将她嫁去刘家，繻华未能出逃，遂服毒自杀。

“生命可以牺牲，意志自由不可以牺牲，不得自由我宁死。人们要是不知道恋爱自由，则所有的一切都不必提了。”母爱与恋爱的冲突使女主人公陷入强烈的矛盾中，一面是以生命代价倾心相爱的恋人，一面是有着养育之恩却强加包办婚姻的母亲。在面对以母爱旗号出现的障碍时，内心却动摇彷徨，既割舍不下母亲，又无法放弃恋人，最终只能在家中自我终结的方式来对抗这两个不相容的思想”。

冯沅君原名冯恭兰，与哲学家冯友兰和地质学家冯景兰是同胞兄妹。1917年，冯沅君追随兄长的脚步，离家赴京，考入北京女子高等师范学校文科专修班，又在1922年毕业后考入北京大学研究所，硕士毕业之后即在各高校之间辗转任教，是中国第一位“小脚教授”。《隔绝》三部曲完成于她在北京大学攻读研究生时期，几乎

英国作家伊利亚斯·卡内蒂在《钟的秘密心脏》中曾说：“哲学家们最深奥的思想有着它们自身的变戏法。众多的隐遁是为了某些事物突然出现在手掌里。”这句话很有意思。前半句大家都懂，柏拉图的理想国，尼采的超人哲学，老庄的呼吸，萨特的存在——哲学家会让思想陷入严肃问题的辩论与纠葛上。卡内蒂的后半句则含糊其词，何为“众多的隐遁是为了某些事物突然就出现在手掌里？”有点玄妙之意。海德格尔的《在通向语言的途中》为理解这句话提供了思路。海德格尔认为，语言的本质是道说(sagen)，他将道说解释为“世界的显现”。他所说的语言正是诗歌的语言。诗用语言重新命名世界，诗歌语言将真理从日常生活的遮蔽中显现出来。海德格尔举隅的例子是德语诗人里尔克、特拉克尔、荷尔德林，《林中路》和《在通向语言的途中》都是哲学书，但它们首先是艺术和诗歌的评论集。

读青年诗人纳兰的诗歌评论，就如同在欣赏一顶语言的王冠。他的《批评之道》收录了诗歌(集)评论30余篇，另收录《作品与文学批评的隐喻关系》以及《诗的语言是一种生成性



巴别塔

青观察

从《隔绝》到《小山》：

跨越百年，母女关系书写依然在徘徊与突围中

■程惠子



书筐里的女儿 宁大侠绘

是她恋爱经历的自传。冯沅君在读研期间，她的母亲吴清芝曾打电报给她，以生病为名召回家，并在回家后督促她履行旧时的婚约。彼时的冯沅君正与同学王品清恋爱，王本人在老家有一段包办婚姻，妻子尚在，但在自由恋爱风气的推动下，冯沅君还是坚定地同王品清在一起。为拒绝母亲的包办婚姻，她在家中绝食三天不肯答应。最终在兄弟冯友兰、冯景兰的劝说下，母亲才终于松口，“把你强嫁过去，我又不忍心看你受委屈……你要是觉得你自己对，就按你的想法去做，不要管我怎么去承受吧！”语毕老泪纵横，而冯沅君则“带着对母亲的万分愧疚与依依不舍”，返回北平继续学业与爱情。

这段对母亲的描写源自冯沅君的另一篇小说《慈母》，这篇小说与《隔绝》三部曲一同收录于冯沅君的小说集《卷施》中。《慈母》中的女儿亦表现出对“旧婚制压迫的反抗”，抗拒婚约，但在母亲表示“不忍看你受委屈”，放其远行之后，却又觉得负罪难过。在母爱面前，“我的精神起了异样的作用，凡感官所接触的都觉得空幻，同梦一样。我自己判决凡以世间一般的险诈的心理，来推测母亲的罪过，比扰乱公众治安的罪过还大。因为后者是在人的前面犯罪，前者是在上帝面前犯罪”——这段情节其真正是冯沅君本人的精神写照，亦能反映出母女关系“相斥又相吸”复杂共生样态。

母亲意味着精神世界的上帝，且与父亲不同，母亲的形象多了几分柔婉与体谅，并无“绝对专断”“绝对暴政”的特征，代表新思想的女儿正是脱胎于旧思想的母亲，二者之间不能作以简单的断式切割，这是时代益口的青年们所面对的矛盾复杂难解之处。这样的两难既构成了小说集中不可缺少的情节，也象征了“五四”一代在新与旧、想象与现实之间的两难。面对这样的问题时，冯沅君没有选择冰心式的“爱的哲学”作以温和“改革”，而是以直面的方式展开“革命”，其笔下的叛逆意识更具时代精神，扩展了同期文学作品对这一主题的表现深度与广度。

关于女性、女权的探讨往往托生于有关“国民”、有关“人权”的探讨中，故而在新文化运动之后，当“救亡图存”“抗击日寇”“建设新中国”“大跃进”等意识形态成为时代主旋律时，关于“何为女人”的讨论声逐渐消失，如此“何为女”的讨论自

然也难以复继。身居海外的张爱玲在此时贡献了她关于复杂人际关系的思考，她与母亲的故事早在40年代的《私语》等散文中已开始，同时期小说《倾城之恋》《金锁记》等则写出了“共生绞杀”式母女关系。上世纪70年代中期，她构思许久的自传长篇小说《小团圆》完成，将这种紧张复杂的伦理关系推向极致。母亲蕊秋和女儿九莉，几十年间互相折磨、争斗，构成一个“多层次的既畸形又正常的母女/人性关系”。以爱写恨或以恨写爱是张爱玲的特长，蕊秋赌输女儿的债，质疑女儿是否是处女，又好心提出送女儿去英国；九莉为母亲没有夸赞自己美丽而伤心，又异常珍惜母亲为自己梳好的头发，她时刻猜疑母亲假意或真心，同时也反省自己“没良心，人家造就你，再嘱咐你也都是为你好”。最终九莉选择以还钱断情的方式，从经济和情感上彻底斩断了这层母女关系，这也与张爱玲在现实生活中的选择类似。有学者曾对这篇小说做出精准的评价：母女之间的至亲至疏，在男权社会中，终究是“两个弱者之间的相互折磨”，“在一次或多次的‘性别战争’中走向浪漫的惨败”。

依然是“两个弱者”之间的纠缠

上世纪90年代，市场经济引入中国，时代声浪不再为意识形态所主导，此时文坛上的女性文学形成一股潮流，陈染、张洁、徐小斌等女作家的作品中出现了母女关系的颠覆式书写，以母女间尖锐强烈的对抗冲突为显著特征。与此同时，拒绝女性主义写作潮流，但又在作品中频频为女性命运驻足的作家王安忆，以《流水三十章》《纪实与虚构》《桃之夭夭》《长恨歌》等丰厚的文字为母女关系作出了别样的注解。有学者认为，王安忆笔下的母女关系“呈现为分离—认同的特征”，尽管在这段关系中，压制与对抗也时有出现，但故事最终大都设置了母女和解的场面，且和解的表现往往是女儿对母亲的谅解，这在某种程度上被归因为一种性别认同。女儿在长大后对为母的不易有了深切的体谅，亦即是对自己所在的性别群体报以深切的同情。母亲的刚硬与女儿的反叛，她们的态度及行为都有出自自身处弱势群体的不得已，于是和解便在这一前提下完成。



“批评家应是醉酒的清醒者”

——读纳兰《批评之道》

■从安

的语言》两篇，后面两篇是整本评论集的压轴之作，是纳兰批评观和诗歌观念的集中呈现。纳兰引用乔治·斯坦纳“批评家过的是二手生活。他要依靠他人写作。他要别人提供诗歌、小说、戏剧。没有他人的智慧，批评无法存在”的观点，进行质疑和反驳。而他在评价张执浩的诗时写道：“最好的诗应该是爱、美学和神学的结合。它既能给人以审美的满足，又能给予灵魂的净化和救赎。”这可以概括他的诗歌美学观念。

如果说“元诗”是关于诗本身的诗，那么纳兰的评论就如同一种“元评论”，他的诗歌创作和诗歌批评不是断裂的，而是一种双胞胎关系的文体延伸。“隐喻让一颗心灵走向另一颗心灵，一个思想照亮另一个思想。”评论也是创作，是诗歌媒介的延伸，二者是双子座。现实中，人们追求所谓的诗和远方，因为诗和远方增加了生命的广度和深度。批评亦是如此。批评为一首诗语言的高贵性作证，好的批评提纯了诗的纯度。比如，耿占春的诗被认为是“思想的灵兽”，纳兰就写出哲学式的评论；汤养荣的诗是“无底”的语言，纳兰就阐释诗人如何追求“空灵意义”。纳兰的评论和诗歌皆出于他的诗观：“事物本身即诗；梦想和现实，此即诗艺。”所以，诗人将批评视为词语的场，为每一首诗立碑，开路。他的诗里溢满光晕，是语言的高蹈。这样的语言质地里，不可过分希冀现实的质感。

作为诗人，纳兰的诗歌创作是隐喻型的。耿占春在《隐喻》中说：“每一个词都在三个向上与他者发生关系。词与物、词与人、词与词。”追求隐喻似乎是诗人的天性。哈罗德·布鲁姆在《读诗的艺术》里写道：“现在我们普遍把隐喻称作‘象征’(symbol)，因为以部分代整体的比喻性替代也表示了未完成的状态。在此状态中，诗里的东西代表了诗外的东西。诗人们常会更加认同几种修辞中的某一种。隐喻是在

严格意义上把一个词所具有的通常的含义转移到另一个词上。”纳兰就是这样一位隐喻型诗人，他从文本里提取葡萄、麦穗，然后又把这些意象以诗的形式进行生产，让语言“经过一扇提喻之门”。

纳兰的玄学诗思想纹理，在不少诗中可窥见一斑。他在《陌生化》一诗中写道：“雪落下的时候/一切将更新/一颗星与/众星/既有哲学的对峙又有美学的疏离/星象可解/卜辞是事物系上的一道语言的活结/我的谬误在于用一种稳定的言辞。”就诗而言，纳兰的诗如同历史，是思考的荣耀；就诗中形象而言，纳兰是在诗里追求水喻。“哲学的对峙”和“美学的疏离”是鸠摩罗什所言的“空”，是本体、底子、源头；“星象”和“卜辞”则是“喻”，是语言的显像，是可以被诗的具体象所把握的秘密。

西方中世纪美学往往喜欢将美和光联系在一起。对于柏拉图的洞穴比喻，人们记住了他对艺术的判断：艺术是对理念的模仿。但是，人们忽略了“洞穴”背后光的照耀。不管是诗歌还是评论，纳兰偏爱“光”的隐喻。《批评之道》里纳兰使用“光”这个词有很多处。比如评价青青的诗，纳兰用了“身上的第一缕光”这个字题。而他自己的本诗集《水带恩光》就以光命名，另一首《不远的灯火》里，纳兰也写道：“那些逝去的事物，像是从未逝去/它们靠近爱的源头、从远处光照我。”纳兰并非一位现实主义诗人，他的诗不会像巴尔扎克一样将社会作为主角加入小说写作中，他不会执着地将词语凝练到心灵的尺度上。他的评论是玄学的延续，是锁和钥匙的关系，水流和源头的关系。

在我看来，纳兰的《批评之道》是关于中国当代新诗的思想录，充满海德格尔式的哲学气息。“启示”是解读纳兰诗歌



和诗学批评的关键词，他的诗歌和评论是一体不可分割的，读他的评论，分不清哪里属于诗句，哪里属于评论和思考——他发明了一套诗和评论体系。诗和评论是词与物相连的脐带。二者之间，诗人通过自我和分身出场：诗歌是象征的，评论就是智识的；诗歌是容器，评论就是容器中的水。对纳兰而言，诗是一件认真完成的事。隐喻、启示、抒情，最后都肩在语言的桥梁上。

然而，诗从哲学中取例，并非没有危险。乔治·斯坦纳在《沉默与诗人》一文中认为，当诗人越来越接近神灵所在，语言面临的转化任务会越困难。因为“面对目不暇接的启示，语词越来越难当重负。”隐喻本身有本体和喻体两个方向，犹如太阳和月亮，一个负责发光，一个负责反射光线。光源的传递发生在语言的尽头，在本体的边缘，喻体才可能作为被照射方照亮。使用超越性的语言，无疑会将语言的水位拉高。过分地靠近哲学，会无限度定诗意的范畴：自省。自省的诗，其意象中本体和喻体靠得太近，读者在句法中无法听到言外之意。换言之，读者能通过语言“聆听”一首诗，理解它的意义，但是却无法听到它的“声音”过程。

(作者系北京电影学院电影学系讲师)