



当前位置：网站首页 > 学术论文全文数据库 > 文学理论研究

张扬女性生命本体的性别语言

——论“女性声音的诗学”

【作者】王春荣/吴玉杰

【内容提要】

“声音的诗学”属于后现代语境中“先锋批评”的美学范畴。作为美学范畴的声音，既是一个文化概念，也是一个叙事学语词，同时也是一种审美意象。女性生存的意义在于反驳男性声音暴力，以女性意识，发出自己的声音，进行女性的审美创造。对女性“声音”即文本内蕴和话语方式的研究即“女性声音的诗学”。从无身份的沉默或称“类失语”，到“自听自说”，再到发出“自己的声音”，建构了女性“发声”的历史，也是女性主体价值确认的历史。在两性声音场域中，不能只有一种声音，只有两性同声，才更符合社会的、美学的和谐生态观。

【关键词】声音诗学/自己的声音/女性声音的诗学/两性和声

“声音的诗学”，属于后现代语境中“先锋批评”的美学范畴。它是针对20世纪文学中的各种“声响”——主流/非主流的，和谐/不和谐的，男性/女性的，经典/非经典的各种文本，所进行的类似中医学术似的“望、闻、问、切”，批评指点，从而张扬批评主体的思想狂欢，发出个人化的自由之声，在思潮迭起的批评学领域，它实质上属于文化研究。张闳先生的《声音的诗学》[1]便是这样的一部著作，它以一种解构主义姿态打破了对于经典解读的传统理念和方法，抓住作家所创造的“声音意象”，从一个崭新的维度，透过文本的声音，洞察作家和时代的文化心音，显示了声音诗学的阐释魅力。

“声音的诗学”，其哲学基础来自于现象学和解构主义思想，当然，巴赫金的叙事学范畴中的“声音”，也给予“声音的诗学”以形式主义美学因子。解构主义大师雅克·德里达在研究胡塞尔的现象学时就提出了他的“声音中心主义”（又译为“语音中心主义”）。这位一向被称为“去中心主义”的人物，却对“声音中心”情有独钟，在这里非但没有“去中心”，反倒一再强调“声音中心主义”乃胡塞尔现象学的特点。他说：“逻格斯中心主义也是一种语音中心主义：它指声音与存在，声音与存在的意义以及声音与意义的理想状态之间的临近关系。”[2]（P388）德里达同时界定了“声音”的本质，“声音中心主义”的内涵，强调了声音与存在、与存在的意义，以及与意义的理想状态之间的临近关系等的关联领域。

“女性声音的诗学”是把女性声音作为研究对象，即研究主体面对文学女性和女性文本所发出的声音，进行细心的倾听和认真的解读，并把它上升到文化的、审美的、哲学的高度上加以阐释，从而建构女性文化诗学。刘思谦先生早在20世纪90年代初期，就把倾听和阐释女性声音视为女性文学研究的主旨。她指出：“女性文学研究首先是对这些发自她们血肉之躯的体验和声音的认真阅读和细心倾听。它不是要从中寻找什么女性的性别姿态或先验本质；不是代替他们向不公正的历史诉苦；不是要以女性至上来代替男性至上、以女权来代替男权；也不是以一连串女作家和作品的名字来点缀、丰富以男性为中心、为主体的传统文学。它的观察焦点和思维重点应放在女性文学文本和女作家本人上面，重新发现被埋没和被曲解的女性文学作品和女作家，从女性自己的书写中发现被意识形态压抑、藏匿、扭曲了的女性的生存体验和生命存在的真实。如果说女性文学研究有它的价值目标的话，那便是包括男性在内的人的价值的全面实现，便是社会压抑的解除和人的彻底解放这一十分遥远的价值目标。”[3]（P23）刘先生的观点体现了超性别（女性）研究的学术视野和人类生态美学的理想，她实

收藏文章

打印文章

关闭本页

发表评论

阅读量[72]

评论数[0]

实际上就是在具体阐发“女性声音的诗学”。在已有的女性文学研究的大量成果中,以“声音”和“女性声音”为主题词的学术著述已不乏其例。事实上,如果我们赞同文本、文字即声音的观点,那么,所有研究女性文学现象的学术见解、思想成果均可视为女性声音的诗学。

—

“女性声音的诗学”首先关注的是女性声音与女性存在的关系,探讨在男性话语中心的历史文化语境中,女性寻找自己声音的艰难历程及其历史真相。

现代哲学家认为,“语言是生存的寓所”,“唯有言说使人成为人的生命存在”。没有语言和言说,人类也就丧失了精神栖居的场所,这也正是人类区别于其他一切生物的理由。对于女性来说,倾听和言说尤为重要,写作是女性生存体验的真实记录,声音的表达乃生命的需要、身体的快乐。女性拥有了自己的声音,就意味着拥有了自己的话语权、生存权和自由意志。

但是,自封建社会确立以来,在人类的话语场中,男性声音逐渐确立了它的权威,形成了话语霸权,并往往与意识形态话语保持着某种一致性、合谋化。男性“话语霸权”标志男性声音的强势地位,它对女性世界具有绝对的规范和控制权,男性声音既是社会和文化的主流、主导、主体声音,也是女性被历史遮蔽、被写、被消费的主要原因。男性话语霸权的地位、功用的确立在于它在几千年中所形成的相对稳固的话语体制和话语秩序,人类只有在此种体制和秩序中发出的声音才被视为真理,否则就会被视为大逆不道。对于女性而言,可悲的不仅仅因为男性的话语暴力的压迫,更在于在这种压迫下“中心话语”已被内化为女性的自觉认同。现代启蒙主义、中国的新文化运动动摇了男性话语霸权地位,女性从而获得了人权和文化权。女性声音伴随着现代文化变革的涛声“浮出历史地表”,在男性大一统的话语场中,楔入了女性微弱的声音,预示着世界将进入一个多声部的新生态结构。诚如季红真所说:“在中国封建社会的漫长历史上,女人是没有话语权的。《快嘴李翠莲》即是对这一文化禁忌的形象叙事。‘五四’新文化运动,首先冲决的就是这一堤坝。一代先行者办女学、办女报,走上街头讲演,女性写作蔚然成风,第一次空前壮观地汇聚出女性群体的声音。男女平等终于进入了国家意识形态的语言象征秩序。”[4](P140)所以,从某种意义上说,人类社会就是经由了女性的被崇拜、被神化,到无身份的“类失语”,再到“语言空缺”和“自言自语”,直到冲破男权话语的遮蔽发出自己的声音的艰难历程。

五四时期的女作家以群体式的阵容问世,与娜拉那强烈的关门声遥相呼应,呐喊着“不自由,毋宁死”的宣言,“打出幽灵塔”,冲出父亲的家门,开始了她们集体争夺话语权的斗争。正如某些评论所概括的那样,五四时期的女性声音虽然呈现一种“非理性的”、“碎片式的”、“自听自话”的态势和特征,但清楚地表明她们已经开始了“寻找自己声音的历程”,并且初步确立了自己的话语权,找到了适合表达“自己的声音”的话语方式和文法结构。女性不再按照男性话语方式和结构去表达自己,这本身就是在实施话语颠覆策略。她们首先使用的叙事策略就是为自己设置了一件“隐身衣”——书信体、日记体、自传体,以抵御男性中心强行干预的目光。现象学家认为,“书信体”属于“孤独的心灵生活中的表述”,是一种“自听自说”的话语方式。18世纪英国女性小说,中国五四时期女性文学多采用“书信体”、“日记体”、“自传体”,从不同的时空证实了女性对文体表达方式的选择,就是对话语权有了自觉性和自主性。所以,在这一阶段,女性说什么、怎么说似乎并不重要,重要的是“我要说!”“我可以说!”“女人、痛苦、表达,在这里,就是全部。”[5]

进入20世纪三四十年代,女性声音经历了五四新文化运动的洗礼和新文学第一个十年的历练,从迷茫、彷徨中走出来,由激情、狂热的“宣言”阶段向理性反思阶段发展。知识女性完成了“莎菲”式的个人主义的自我心灵突围,不再整天把死啊、活啊等字眼挂在嘴上,由追求新女性的个性解放投身民族存亡的民众斗争中,性别意识的内涵随之发生了转变,即自觉放弃女性的性别角色身份,适应时代和历史要求,认同男性、兵士、英雄等阳刚化的人格文化符号,劳工妇女、女兵形象、女革命家、女启蒙者等艺术形象成批量地出现在女性文学中,体现了新文学重大主题转型的实绩。女性文本即女性声音被注入了时代的、民众的浑宏、高昂的旋律,音域更加宽厚、有力。“在这个伟大的时代,我忘记了自己是女人!”“做一个与男儿并驾齐驱的女子汉!”——时至今日,“时代女性宣言”还回荡在历史的天空。女性声音与民族、国家的宏大叙事和弦,谱写了那个时代独有的女性文学篇章。

如此质素的女性声音一直延续到新中国文学。“十七年文学”中,女性声音至少在公共话语场合被彻底地淹没了,女性文学被意识形态化、一体化、无性别化,呈现出“无性化”、“隐形化”特征。女性声音被公然、合法遮蔽的结果是女性不得不再次重复历史的悲剧:主动放弃女性的性别角色身份,努力反省所谓的“小资情调”,用自己的“灵魂改造”确证无产阶级对文化领导权的巩固。尽管经过了近半个世纪的“寻找自己声音”的奋斗,女性再一次把自己的声音丢失在寻找的路上,耐人寻味的是连女性自己都弄不清“自己的声音”究竟为什么丢失和丢失在什么地方。当我们在新的接受

语境下，重读韦君宜解放后的小说《女人》时，历史的图景再次出现在我们的眼前——尽管新社会到来了，尽管“男女都一样了”，但是女主人公林云却不得不为争取工作权、争取独立人格权而效法易卜生笔下的娜拉，冲出了并非“海尔茂”、却酷似海尔茂的丈夫的家门（林云：“我不一定是娜拉，你倒有点像海尔茂！”）。我们又一次听到了娜拉们反叛的关门声，历史在这里出现了惊人的相似之处，女性文学也又一次捡起了那个从五四时期就展开的沉重的文学主题。

“文革”时期，在一切都以“路线正确与否”的社会文化尺度丈量之下求生存的境遇里，女性声音要么转入地下，要么在合法的语境中“假化”，要么被扭曲为“三突出”的注脚。在这个民族文化惨遭洗劫的时代，在极左路线动辄施行“钳口术”的话语禁忌中，女性声音也必然彻底哑了。在女性寻找自己声音的历史上出现了沉默、失语的阶段。无话可说、不知所云并不意味着不想说，这也正是当新时期到来的时候，女作家笔下为什么会连连发出疯狂的呐喊和尖锐的质询。舒婷在她的诗中写道：“当一个柔弱的名字被烙在我的额上/我疯狂地高叫着‘不！’”宗璞借鉴西方荒诞主义文学技巧，向“革文化命”的历史发问“我是谁？”钟雨无法忘记柏拉图式的精神之恋的神圣，舒贝冲破禁锢迎来“爱的权利”；从“寡妇俱乐部”里传出的无奈的“国骂”声，到“独身女人卧室”里性意识的觉醒，从历史的宏大叙事到个人化写作和“身体叙事”，女性声音由失语，到嘶哑的挣扎，再到“飞翔的语言”和“语言的飞翔”，女性在众声喧哗中终于找到了自己的声音，更为重要的是她们迎来了一个可以以各种调门、各种音质发声的时代和这个时代赋予她们的言说权。

正是在这一基础上，新的社会文化的、审美的女性声音的理想结构被想象和描绘出来——超性别的女性声音、生态美学观照下的女性声音。当人类的社会真正朝着“两性同体”的和谐境界发展的时候，我们相信在声音场域中也必将由长期的“男权中心”和“异声相斥”，升华为男女同声、“鸾凤和鸣”的理想境界。伍尔夫当年对于西方两性世界的理想图景的想象，恐怕不会是永远的神话。

应当指出，对声音权利的争取绝不仅仅是女性自身的斗争目标，它是所有丧失话语权的性别、阶级、种族或其他弱势群体的奋斗目标。“对于当代女性主义者，没有任何哪个词比‘声音’这个术语更如雷贯耳的了。这个词出现在历史、哲学、社会学、文学和心理学中，贯通不同学科和理论的不同观念。许多书的标题宣称发出了‘另一种声音’和‘不同的声音’，或者重新喊出了女性诗人和先驱者‘失落的声音’；古今的虚构人物，现实中杰出的或默默无闻的女性都在齐声呐喊，令人肃然起敬。其他一直默不作声的社会群体——比如有色人群，挺身反抗殖民统治的群体，男女同性恋者，也开始通过写作或谈论的方式表达出‘应该发出的声音’的紧迫性。尽管有人对‘声音’这一说法提出尖锐的质疑，认为这不过是人文主义的虚妄之说，但是对于那些一直被压抑而寂静无声的群体和个人来说，这个术语已经成为身份和权力的代称。”[6]（P3）因此，“声音”首先是一个文化范畴的概念，含有男性和女性的性别文化身份差异在其中的话语权利。言说和言语的发声者拥有“声音”的权力，说或不说、说什么或不说什么、这样说或那样说都是他（她）的自由和权利。

二

“女性声音的诗学”承担着在叙事学范畴研究女性文本性别话语立场，叙事身份和叙事视角、叙事艺术的学术使命。

“声音”在叙事学范畴，是一个非常重要的概念。《虚构的权威——女性作家与叙述声音》一书的译者黄必康先生指出：“‘声音’即是女性表达地位和权力的能指，用以消解男权话语霸权的逻辑斯中心。另一方面‘声音’又是叙事学的一个重要范畴，表述为‘叙述声音’。它指叙事作品中的讲述者，以区别于叙事中的作者和非叙述性人物。叙述声音是叙事结构的一个形式因素，不具有政治和意识形态的指涉意义，因而不载负着社会关系。”[7]（P117）我们可以把它视为对原作的准确理解和阐释。原作是这样说的：“在叙事诗学（即‘叙事学’）里，‘声音’这一术语的意义虽然更狭窄一些，却同样至关重要。它指叙事中的讲述者（teller），以区别于叙事中的作者和非叙述性人物。”

[6] 林丹娅在《当代中国女性文学史论——自己的声音——霸王别姬式的颠覆》中指出：“在美国批评中，‘声音’经常指一位作者的作品的独特品质。在法国批评中，‘声音’经常指叙事者的身份与位置。无论是前者还是后者，二者内涵都可适用于考察她们此时文本写作的情况。”[8]（P127）女性叙述之所以不同于男性叙述，首先在于叙述乃女性的生存之道，就像《一千零一夜》中讲故事的山鲁佐德的命运一样，只有不停地讲下去，她才可以免去一死，正所谓“讲述即生存，沉默即死亡”。对于女性而言“叙述如同呼吸和血液一样是人性的一部分”。

“语言在其本质上与人的‘自我意识’是同构的。”“拥有一种声音，就意味着拥有一种生活”。“宁鸣而死，不默而生”，就是胡适先生为反抗旧文化的压迫而发出的变革之声。那么，女性语言与“女性意识”也应当是同构的。20世纪女作家的写作生涯及其文化意义，几乎无一例不昭示着这样一个真理。谢冰莹四次逃婚，以自来水充饥，仍在坚持写作，写作是她唯一的生存选择；丁玲虽曾以卖文为生，但她绝不卖“女”字，女性人格是她的价值选择；冰心以“爱的哲学”烛照她的诗文

创作，张爱玲则以“最后的贵族”的落寞心态创造了她笔下“为谋生而谋爱”的女性……20世纪女作家无一不是用自己的笔、自己的声音证明了自己的存在，张扬生命的独特价值。女作家的生存境况、价值取向、审美理想贯通在女性文本——文本女性——女性阅读这一审美创造系统中，自我写照与艺术虚构界线难以区分。冯阮君与邬华、冰心与“新贤妻良母主义”、丁玲与莎菲，谌容与陆文婷、伊蕾与独身女人，同样都那么真实，都是女人的“真面”。声音作为女性心声的真实记录，是她生存意义的符号和代码。

在创作领域中，声音的高低起落、抑扬顿挫揭示性别与叙事的关系。性别叙事的差异性体现在多方面，男性叙事总是与宏大叙事、主流叙事联系在一起，而女性叙事总是等同于边缘叙事、模仿叙事，甚至用身体叙事。宏大叙事、主流叙事就是要为历史作证，为社会代言，自然意味着崇高、大美。反之，边缘叙事、模仿叙事常常意味着个人化、私化，小女人气，是不被主流文学史所接受的“另类”。伍尔夫指出，历史上的女作家在其尚未确立独立的话语体系时，“她们屈从于权威，其想象变得或太男性化，或太女性化，从而失去了自身的完美整体性，也即失去了艺术的根本的品质。”[9]（P181）

女性在寻找自己声音的不同阶段，总是要不断地变换策略，寻找声音的合法性和独特性，“以血作墨”，用“飞翔的语言”叙事就是一种发声的策略。“身体叙事”作为西方女权主义颠覆男性“话语霸权”的武器，于20世纪末登陆中国文学界，被视为声音的“另类”，即不谐和之音。国内文学批评界对深受西方“身体写作”思想影响的“身体叙事”给予了各种各样的批评和阐释，甚至有批评文章称此种现象为“下半身写作”、“肉身写作”，极尽嘲讽之意。因此，我们有必要对这一“异声”做一辨析。

所谓“身体写作”是有理论来源的，而不是所谓“美女”作家的杜撰，其原创不在中国，而在法国。它直接来自于爱莲娜·西苏的女性主义写作观。在《美杜莎的笑声》中[10]（P188-211）她指出：“妇女必须把自己写进本文——就像通过自己的奋斗嵌入世界和历史一样。”“妇女必须通过她们的身体写作，她们必须创作无法攻破的语言，这语言将摧毁隔阂、等级、花言巧语和清规戒律”。“飞翔是妇女的姿势——用语言飞翔也让语言飞翔。”身体作为语言是实在的，是男性话语霸权只能干预，却无法替代的女性话语。事实上，在西方女性身体叙事的理论没有登陆中国批评界的时候，我们在鲁迅的笔下，就已经看到了中国化的“身体叙事”。在《颓败线的颤动》中，鲁迅将一个“垂老女人”的身体声音纳入了他所营造的声音意象系统，为我们绘出了一个衰老女人双手冲天，发出无声呐喊的历史图画。“身体叙事”作为颠覆男性声音暴力的独特武器，具有彻底的女性主义倾向。问题在于，女性主体如何去把握和应用这种武器，才更具有准确而强大的“杀伤力”，包括自省力。因此，我们在讨论问题时应当尊重其语词的原创者，不应该曲解、变异其原意，以免影响批评的有效性和科学性。

其次，应当肯定的是“身体叙事”这种“异声”不仅对千百年来已成定势的“男权话语”霸权起到了直接的颠覆作用，而且此种叙事立场和姿态也是对基本已成定势的女性“模拟话语”（即指“女人操持男人腔”现象）的冲击，应当承认“身体叙事”比起传统的女性文学创作少了一些掩饰和模仿的味道。

再次，毋庸讳言，“身体叙事”的创作姿态和文本内里掩饰不住的矫情，损伤了女性的尊严。而且此种写作自觉地、坦白地与市场经济接轨，商业目的明确，这一点与港、台的某些女性写作相类似。这一现象既体现了开放的文学观念，也暴露了“文化暴发户”的急功近利倾向。

第四，应该看到“身体叙事”的作者和作品，也有高下优劣之分，其社会影响、审美效果在同类作品中也是有差别的，所以具体作家作品要具体分析，其中也不乏好作品和很有才华的新人。当然，由于世纪末的“消费主义”、“世俗主义”、“拜物主义”等思潮的冲击，由于对西方女权主义理论的理解、把握、接受的偏差，由于个人的文化品位和审美情趣等多重因素影响，“身体叙事”出现了许多明显的负面影响，在不同程度上堕入了她们极力颠覆的男性欲望的陷阱，在反叛传统的同时也葬送了女性文学的美学精神，甚至主动地为自己套上一副商业化的“黄金的枷”，在试图发出自己的声音的时候“走了调门”。这些都应当视为女性文学中的不谐和音，“女性声音的诗学”有责任、有理由对其做出必要的批评和指正，让女性声音更具真实美质。

三

“女性声音的诗学”不仅把声音视为女性的文化生存权和文本的叙述范畴，同时也把声音、女性声音视为审美意象来加以观照。如果说探讨“女性声音与生存”的关系的核心是女性话语权，即女性要不要说话，那么，女性声音意象的营构，则属于怎么说的问题。

女性声音的诗学，首先从文化哲学层面关注女性声音意象的主题学意义，把女性声音意象视为女性争取话语权重大意义的文化符号。

人类的听觉器官在接受外界的声响的时候，原本就是被动的，而女性特殊的生存境遇和文化属

性，决定她们对声音的体验和接受就更为被动，对那些来自于强势的声音格外敏感、恐惧，但由于女性的身体与灵魂的统一性，她们对于天籁之音、自由之声的接受则更为悦然而细腻。一方面，作为霸权的声音意象，像一个巨大的、高分贝的噪音网，鼓噪在女性的文化记忆中。“女子无才便是德”、“女人，你的名字是弱者”等声音，钳制着女性不得言说；另一方面，“我是我自己的”、“不自由，毋宁死”，“打出幽冥塔”等声音，又仿佛一个个火炬，导引着女性呐喊着前行。说或不说、说什么和怎么说，在意义和形式上，从没有哪种文学现象如同女性文学那样统一得如此紧密。

被称为美国黑人女作家之母的沃克，在她的《紫色》这部小说中，即创造了视觉意象——紫颜色，一种象征着贵族颜色的色彩意象，把它作为女性摆脱蒙受三重压迫（阶级、种族、性别）的理想符号，我们完全可以把“紫颜色”视为黑人妇女为之斗争的一面旗帜。在这部作品中，沃克不仅成功创造了视觉意象，赋予它以深刻的意义内涵，同时，她还成功地营造了声音意象，并为这声音意象注入了深远的历史、文化以及生命的意义。沃克在作品中成功地创造了“歌唱”这一声音的意象，“一种反抗和寻找的声音”构成了这一声音意象的主题。她在作品中不仅让她的主人公冲破禁忌，开口说话，而且让她成为歌唱家，在音乐的旋律中发出属于自己的心声。“歌唱”作为黑人历史、文化的一个重要符号，被一些黑人作家赋予非洲流民在漂泊、流浪中追根寻祖、确立自我的主题意蕴。《紫色》对这一具有隐喻意味的古老的黑人文化符号进行了女性主义阐释。“歌唱”这一意象代表黑人女性反抗种族歧视、反抗父权社会，发展和完善自我人格，努力寻找自由和幸福的声音[11]（P108）。

20世纪女性文学中声音意象的创造，充分体现在改写男性声音控制和干预的女性声音的历史。她们以自己的声音打破已成定势的故事结构，在“弑父”的同时，重塑母亲形象，改写“女性没有真面”的历史。袁昌英从乐府《孔雀东南飞》中，听到了男权中心的“恶声”——把男女主人公的悲剧根源转嫁在寡妇婆婆身上。同时她也隐约听到了作为一个寡妇备受煎熬的痛苦和不平之声，这种心灵的“倾听”形成作家改编《孔雀东南飞》的文化心理动因。她决定为婆婆“翻案”，她要重塑一个既是婆婆、又是寡妇女人的崭新的艺术形象——“叛天之徒”。在改编后的作品中袁昌英借姥姥与婆婆对话的方式，让这个“叛天之徒”终于发出了“天问”：为了村头的那座贞节牌坊，我们一辈子都在同自己的心作战，你们听到了么！戳穿了所谓“贞节牌坊”强权、虚伪、吃人的本质。

同样的声音也贯穿在沈祖棻的《马嵬驿》和张爱玲的《霸王别姬》中。她们让一向以男人为本的虞姬在霸王四面楚歌之时，终于觉醒了，让她清醒地意识到“以男人为本”的悲剧结局及其实质。两部作品在改写“霸王别姬”的故事原型时，没有延展故事的主题和主题人物，而从根本上反弹琵琶，把主流话语中甘于殉葬的女性重塑成终于看穿了霸王及以其为代表的男权势力的本质，成为一个死得明明白白的女人。贞节牌坊面前的“天问”也好，四面楚歌时的心声也好，构成了女性声音隐形意象的内在颠覆力，从根本上清算了男性中心声音对女性的历史性强暴，传播了女性真实的声音。在这里，鲜明地标示出男性与女性因为话语立场不同、讲故事的结构不同、言说方式不同，从而导致同一题材、同一形象在主题指向上的性别文化差异。

其次，女性声音的诗学聚焦女性声音意象的形式意义，以辨析它与男性创作主体所营造的意象的差异性。林白的《妇女闲聊录》，在评论界引起反响，意义是多重的。一种观点认为《妇女闲聊录》体现了“平民写作”态度，林白终于从“一个人的战争”，的纯粹私人写作走上了平民关怀的写作道路。这显然运用了“知识分子写作”与“底层写作”相对立的评论理念。另一种观点说《妇女闲聊录》“改写了文学观念”，突破了典型化乃创作的一般规律的观点，视非典型的“闲聊”为文学。笔者以为这些评说，都很正确，每种观点在自己的相位上都说出了它的合理性。但是，如果从女性声音的诗学来阐释《妇女闲聊录》，是否更容易切题呢？

从林白自己的表白中，我们可以倾听作者的心声：“多年来我把自己隔绝在世界之外，内心黑暗阴冷，充满焦虑和不安，对他人强烈不信任。我和世界之间的通道就这样被我关闭了。许多年来，我只热爱纸上的生活，对许多东西视而不见。对我而言，写作就是一切，世界是不存在的。”[12]

（P48-49）从这里我们不难看出，在林白的观念中“文字的世界”是一个封闭的、虚拟的、无声气的、适于自我生存的世界。这一言论恰好道出了女性群体对“他者”声音的恐惧心理，暴露了男性声音暴力倾向对女性心理所造成的巨大伤害，在女性心里男性声音实际上仿佛一个“巨兽的阴影”，只要你出声，随时都可能遭受灭顶之灾。这也许正是女性化的个人写作、私化小说生产的原动力。如何冲破“巨兽阴影”？林白终于敞开了她的语言世界，把自己的声音转换成一个外来的“介入者”的讲述，以主人公木珍这个来自农村的妇女和其他妇女在一起闲聊，建构了一个“乡村故事”，一个纯粹的妇女故事。我们可以想象，一个没有经过写作和演讲训练的农村妇女的讲述无疑最具原始性，也最具女性语感。木珍讲述的目的是什么，并不重要，重要的是讲述，跟着自己的感觉讲述，无禁忌、无逻辑、无章法、无修辞，一切都那么自然。女性叙述的最自由境界、最大快乐不正是此在的状态么？

正如林白自述：“《妇女闲聊录》是一个有生命的东西，像一株野生的植物，蓬勃、顽强，它自己拔节，按照自己的样子生长，谁都不能修剪它。在叙述中，你不得不变过分的主动为有节制的被动，把自我的自由和他人的自由融为一体，复制他人的狂欢从而获得自我的狂欢。而狂欢精神正是我梦寐以求的。” [12]（P48-49）

所以从林白的转变，准确地说是心理突围，我们看到了“闲聊”的声音意象，实为女性叙述的全方位变革——突破作者自我、突破女性身体叙事的飞翔、突破男性话语中心，构建了以“闲聊”为象征的女性声音意象。

最后，我们还必须清醒地意识到，并非所有的女性写作、女性文本都能顺畅地发出自己的声音。真正的女性声音是在表达女性经验的基础上，确定女性的主体价值立场，也就是说既要有女性经验的叙述，也要有对女性自身主体价值的体认。“仅有女性经验而缺乏对女性主体价值的体认，就会通过女性的笔发出父权制文化的声音，以达到与主流意识形态的妥协，如《东方女性》（航鹰）、《飞去来》（戴晴）、《一路风尘》（王小鹰）等就是这样的例子。”伍尔夫将“修正自己的价值观，迁就他人”的妇女小说比喻为“瘢痕累累的小苹果” [13]（P10）。可见，性别身份、性别立场与叙事倾向的关系是一个复杂而微妙的问题，其答案需要从创作和评论两个路向出发不断求索，它理所当然地需要女性和男性的共同努力。总之，女性声音的诗学张扬女性生命本体的性别语言，真正昭示了性别意义的关键所在。

【参考文献】

- [1]张焜. 声音的诗学[M]. 北京：中国人民大学出版社，“先锋批评文丛”，2003.
- [2][法]雅克·德里达. 论书写学[A]. [英]拉曼·塞尔，等. 文学批评理论：从柏拉图到现在[C]. 刘象愚，陈永国，等，译. 北京：北京大学出版社，2003.
- [3]刘思谦.“娜拉”言说——中国现代女作家心路纪程[M]. 上海：上海文艺出版社，1993.
- [4]季红真. 发出自己的声音[J]. 文学自由谈，2000，（2）.
- [5]萌萌. 断裂的声音·自跋[M]. 上海：上海人民出版社，“告别20世纪哲学随笔丛书”，1996.
- [6][美]苏珊·S兰瑟. 虚构的权威——女性作家与叙述声音[M]. 黄必康，译. 北京：北京大学出版社，2002.
- [7]黄必康. 建构叙述声音的女性主义理论[J]. 国外文学，2001，（2）.
- [8]林丹娅. 当代中国女性文学史论[M]. 厦门：厦门大学出版社，2003.
- [9]伍尔夫. 伍尔夫随笔集[C]. 孔小炯，等，译. 深圳：海天出版社，1996.
- [10]张京媛. 当代女性主义文学批评[C]. 北京：北京大学出版社，1992.
- [11]张燕，杜志卿. 一种反抗父权和寻找自我的声音——论《紫颜色》中“歌唱”意象的主题意义[J]. 华侨大学学报，2003，（2）.
- [12]林白. 低于大地——关于《妇女闲聊录》[J]. 当代作家评论，2005，（1）.
- [13]沈红芳. 女性叙事的共性与个性[M]. 开封：河南大学出版社，2005.

【原载】《辽宁大学学报：哲社版》20082

浙江工商大学中国文化理论创新研究中心	重庆三峡学院文学与新闻学院介绍
浙江工商大学中国文化理论创新研究中心为校级	重庆三峡学院文学与新闻学院创建于1956年，已
研究中心，由中国文艺理论学会副会长、西	有50余年办学历史。现任院长谢建忠

更多
加盟
信息

关于我们 | 联系方式 | 意见反馈 | 投稿指南 | 法律声明 | 招聘英才 | 欢迎加盟 | 软件下载

永久域名: www.literature.org.cn www.literature.net.cn E-Mail: wenxue@cass.org.cn

版权所有：中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号