



邹平：阅读女人三章——中国古典文学中的女性形象

来源：美学研究 日期：2005年12月15日 作者：邹平 阅读：1970

一、情圣

一、艺术化人格

林黛玉也许是你最喜爱的美女形象，因为她是虚构的。

你一定听人说过，倘若真的娶妻，他不会要黛玉，而会要宝钗。你不必真的不信。语言在假设情景中没有意义，只是一种行为，表明他在说话。你可以让他轻轻地在心里唤一声“林妹妹！”不必问他，你明白这会在男人的心里漾起什么样的感觉。

仔细想想，林黛玉究竟给你留下多少姣美的印象和情愫的记忆？也不过是荷锄葬花，共读西厢，结社吟诗，泣焚诗稿。你不觉得这些都太像是舞台情景而不像是真实的生活情景？怪不得一再被搬上戏剧舞台，几乎都不用解读。再就是那些散见在琐碎的生活场面里的一串串晶莹的泪珠，不饶人的嘴巴和使小性子了。幸亏这不是生活，你能从从容容地隔除现实的烦扰去品味这艺术化了的人格。于是，林黛玉的多愁善感，呕气斗嘴，悲切呜咽，便都具有了美的价值。

艺术化生活中的艺术化人格，这恐怕正是林黛玉倾倒天下男人之心的奥妙所在。男人被生活粗糙了的心由此得到了滋润。怨不得你把林黛玉当作文学塑造成的情圣。

二、长不大的女孩

我曾用心计算过林黛玉究竟活到多大。

第二回冷子兴说元春与宝玉“隔了十几年”，九十五回写元春死时“存年四十三岁”，接着宝玉结婚，黛玉闻讯病逝。如此推算，此时宝玉最小也二十四岁，黛玉小他一岁，应当活到二十三岁。不过这年龄与那时代全不相符。

我想这差错可怪罪于续书不周全。但我发现，曹先生写的章回里，年龄也不可靠。黛玉五岁开蒙，由贾雨村教授一年有余便带往贾府。此时黛玉六岁多，宝玉应七、八岁。但书中接着便有宝玉梦遗，与袭人做爱的描写，与男子生理上不通。故“程乙本”改作“十来岁”却又与黛玉年龄相抵牾。可见小说中的年龄原不可信。

语言叙述只是凭感觉而已，所以黛玉有多大也只在读书人的感觉之中。

我因此而感到林黛玉其实是个长不大的女孩，作家在年龄上的模糊也许是故意的。细读文本，我惊讶林黛玉在贾府度过了童年和青少年，其性格和诗才竟一丝儿未变。她与宝玉之间的情份，总让人觉得亲情大于爱情。十九回写两个同卧一床，编说“耗子精”取乐，亲密无间，却没有恋爱之痕迹。我百思不解宝玉此时的心理。他和袭人初尝性爱之甘美，想来不会一次罢休。以他成熟的男子性心理，与黛玉笑闹成一团，竟无一丝骚动，只能说明他以兄妹之情来对待她。有一细节更能显示宝玉对钗黛的不同心理。宝玉此时拉黛玉衣袖“笼在面上，闻个不住”，只是追问是什么香，而在二十八回宝钗为他褪下左腕上的香串子，因“生的肌肤丰泽，一时褪不下来，宝玉在傍边看着雪白的胳膊，不觉动了羡慕之心”，竟觉得她“比黛玉另具一种妩媚风流”，甚至想摸一摸这个雪白丰腴的膀子不能而恨自己没福，明显的是对女性的性渴慕和性骚动。

这当然可以用男女之间亲疏而引起感觉不同来解释。我却认为这是黛玉尚未成人的暗示。小说一再写到黛玉体弱多病，“从会吃饭时便吃药”，“有不足之症”。这样的女孩发育一定很迟，即使进入青春期，也在性生理和性心理上有诸般不足。宝钗大她两岁，又健康丰满，自然早熟，青春性感。宝玉的不同反应似可作证。由此我

想黛玉是长不大的女孩竟然依据十足。

我忽然想到纳博科夫的《洛莉塔》。小说中男主角汉勃特把那些尚未完全发育成熟、却又情窦初开、美如天仙的少女称为“宁芙”，着迷地追逐她们。洛莉塔也被汉勃特当作“宁芙”追求，因而笼罩着神圣的光晕，但当汉勃特终于占有了她的肉体之后，他却发现她已不再是她的青春之神了。

无独有偶。宝玉不是一再地赞美女儿是水做的，却又对女儿嫁人感到悲哀，说是从今后这世上又少了“清净人”。这里是否有某种相通之处？要不一个中国作家，一个美国作家；一个生活在十八世纪，一个则生活在二十世纪，为什么都借小说主人公之口说出对女人同样的看法？

什么才是男人心目中的情圣？——长不大的女孩。保持童贞的女孩。林黛玉不正是如此吗？

三、流不尽的眼泪

你一定还记得罗兰·巴特在《恋人絮语》中专门写了一章《眼泪赞》。“借助泪水，我叙述了个故事，我敷设了一个悲痛的神话”。于是你想起了林黛玉和她的还泪神话。

不必讳饰你对小说中这段描写的疑惑。作家为宝黛悲情铺叙了一段前世之缘：神瑛侍者每日以甘露灌溉三生石畔的绛珠仙草，使其脱了草木之胎，“幻化人形”，“仅仅修成女体”。为何说“仅仅”？那意思是不是倘若修炼更多时日，或可成男体？于是，这里分明又有法国西蒙·波伏娃称女人是第二性的意思然而，“绛珠仙草”又常说“自己受了他雨露之惠，我并无此水可还，他若下世为人，我也同去走一遭，但把我一生所有的眼泪还他，也还得了。”细读再三，你不免惊讶自己的发现。中国文化历来把“雨露”当作某种符号，这里身为女体的绛珠仙草又说她并无此水可还，岂不是一种暗合？男人的雨露，女人的眼泪，虽然同是人体的分泌物，却终究是一个浊，一个清；一个是欲，一个是情。此层含义，又与宝玉所说“女儿是水做的骨肉，男子是泥做的骨肉”不谋而合。由此，你感叹不已，还泪的神话竟然还对应着这一个深层结构：林黛玉以女儿泪来还宝玉的男人欲，不是情圣，谁还配当情圣？

知道你忘不了罗兰·巴特：“恋爱中的一点起伏波动，不管是喜是悲，都会引得维特潸然泪下。维特动不动就哭泣，经常流泪，并且是泪如泉涌。维特究竟是作为一个恋人落泪，还是作为一个浪漫伤感者掉泪？”因为这段话几乎可以照搬来形容林黛玉。不同的是，德国大诗人歌德创造的情圣是男人，中国大作家曹z h ā n @①创造的情圣是女孩。这里究竟可以发掘出多少关于中外文化之异同，中外情圣观之异同呢？你已经无暇顾及了。你只是深深地铭记一点，情圣是与流不尽的眼泪联系在一起的，因为“他重新发现并认可了自身中婴孩的身体”。

于是你竟然想数数《红楼梦》里究竟描写了多少次黛玉的哭哭啼啼。你终于没有这么做，因为你更愿意品味黛玉的绵绵无尽的眼泪和她哭泣时的意境：黛玉“越想越觉伤感，便也不顾苍苔露冷，花径凡寒，独立墙角边花阴之下，悲悲切切，呜咽起来。原来这黛玉秉绝代之姿容，具稀世之俊美，不期这一哭，那些附近的柳枝花朵上宿鸟栖鸦，一闻此声，俱‘忒楞楞’飞起远避，不忍再听。”（二十六回）这便是情圣，感时花溅泪，一哭鸟惊飞。

二、爱与死

一、爱的死吻

将一痕秋水引向颈项，我用生命完成了献给爱的死吻。

多日的等待和期盼，竟凝成了一团挥之不去的焦灼。我把它和定情之剑一起挂在了我的闺床绣帐。我对自己说，尤三姐和柳湘莲从此便和这柄“鸳鸯剑”一样不可分开。谁知他忽然返悔……

我把焦灼留给了他们。飘逸在空中，我不再叹息。瞅着他们围着曾有万种风情的玉体急救不迭，我却已从佳人绝色中解脱出来，就象意义从语言构成的句子中浮出，再也无法挽留。

二姐儿为我拭去血污，颤颤儿的指头触摸到我的冰肌。我毫无知觉。一个看似微不足道的刺激使我选择了自杀。湘莲的托词笨拙到明眼人一看便知。可我当初跟二姐说，若他死了，我情愿剃了头当姑子去，再不嫁人。现在他悔约，只当他死了，我也只该剃了头，怎么倒割了颈？倘若当时我多些时间去考虑死亡的后果，我会不会让自杀停留在句子中？爱与死便会遥遥相对，一如地球上的南北两极。

我选择死，就像我选择爱那样毫无理性。我在贾氏兄弟前的轻狂豪爽、调情斗口，原是我维护我女儿真情的

妆幌。我金子一般的心五年前便系着柳湘莲，不知他是否爱我。我爱得毫无理由，毫无希望。从那时起，我便把死带到了离爱只有一步之遥的地方。只不过那时我死了心地爱着他，现在我死了身来为此痴情划上句号。

我死而复生。看着“冷心冷面”的柳湘莲终于为我大哭一场，吐出“是我没福消受”的真情话，我感到了窒息后的欢畅。然而这仅仅是一瞬间，我竟怜悯起方才被我无所顾忌地放逐的如花似玉般的女儿身体。我祈祷死而复生的真正实现。我渴望流亡的灵魂重新安居在酥胸雪脯之中，以求与柳郎共度枕席之欢。死亡重新肯定了爱的真实含义，但死亡却不能使爱变得真实起来。不忍相别，终须离别，“从此再不能相见矣！”死亡撕毁了一切护照，将爱与被爱统统拦在了国境线之内。

一百年之后，我遇见一位金发碧眼的吉卜赛女郎。她说她叫卡门，或者叫嘉尔曼。名字怎么写都无所谓，反正是个符号。我问她如何把死亡引到了爱情的身边？她挺着胸，微笑着说，卡门永远是自由的。她的眼光依然是野性十足的。她不再爱比才，她宁愿死在他的刀下来了结这一切。我知道死亡并不能向她证明爱的真实含义，她早在快活地活着的时候便已尝遍了爱的滋味。死亡只向他证明了不爱的无可动摇。在她，我想也许证明了她对斗牛士吕加的爱。

我和她相对而视。一方成了另一方的诠释者。风情体态，在我是为了拒绝不爱，在她是为了享受所爱。死亡，在我是为了证明我爱，在她却成了证明不爱。所以，我和她都选择了死亡，但死亡的方式却不同：我选择了自杀，她选择了他杀。

我不知道死亡究竟给爱增添了什么，死亡又给爱减损了什么。我只希望卡门向我承认死亡也证明了她对吕加的爱。但卡门微笑不语。

二、情偶缺席与肉体缺席

你侃侃而谈。你滔滔不绝。你被你话语的对象深深吸引。

杜丽娘。一个以死而复生的方式刮起爱情旋风的美人，竟使你想到爱与死的不可逆性如何被话语的叙述彻底地解构。

她的故事可一分为二，以死亡为界：一边是走向死亡，另一边是死而复生。走向死亡的动机是情？你深表怀疑。杜丽娘养在深闺，从未接触过父亲和冬烘老学究之外的青年男子，情从何起？情由何生？你说汤显祖把杜丽娘放置在情偶缺席的舞台上演一幕催人泪下的爱情戏，这比曹雪芹让尤三姐五年前一见钟情于柳湘莲而今遭拒刎颈自杀更难。杜丽娘只能回视自己的深藏体内的欲望。那欲望因少女进入青春期而起。那欲望因情偶缺席而无所附丽。一团飘飘悠悠的云雾，分明在眼前袅动却无法揽进心扉的恍惚。《关雎》以诗歌语言的不确定性和能指所指关系的漂浮不定来满足杜丽娘对欲望的无以言说。春之神一面悄悄地驱动杜丽娘体内的性欲暗涌，一面华彩般地勾勒出“姹紫嫣红”与“断井颓垣”同在的春景，明媚与阴郁恰好构筑起少女怀春的对应象征。于是你颇为得意地下结论：游园惊梦实现了杜丽娘从性苦闷到性幻想的心理转变。少女无言以对的生理性欲一旦成了允许虚构的心理情欲，缺席的情偶形象便由想象来填补。杜丽娘由此而迈出了走向死亡的爱之舞蹈。

你不想对杜丽娘死而复生后的事件絮絮叨叨。你把那称作另一个爱情故事。一个按照摹本重构的后《西厢》。一个被现实的茧丝纠缠住想象的蝶翅而成的婚嫁蚕蛹。你斟字酌句地表述着这样一个意思：爱在死亡中是自由的，因为她只被要求倩魂与君共枕。而复生后的杜丽娘却是不自由的，她无法逃避让家庭和社会接纳这个占有和使用自己身体的男人。情偶不再虚化，他有了一个确切的名称：丈夫。爱情故事渗入了社会性的话语，便无可挽回地发散出婚姻的平庸叙述。

在走向死亡和死而复生两个故事的连接外，你发现了一个奇迹：爱与死的不可逆性在这里被消解。在死亡的冥河上，杜丽娘的一缕香魂乘着爱之幽舟四处游荡。你并不在意冥界描述中积演的文化一般模式。你感到惊讶的是，在这另一种时间和空间中的旅行，肉体已不再参与，因而旅行成了真真实实的游荡，灵魂的游荡。然而，杜丽娘却在这种游荡中寻找肉体的交欢。当缺席者终于出现，心造的幻影成为血肉之躯的柳梦梅时，杜丽娘却成了缺席者。肉体的缺席并不能阻拦她投入交欢的搂抱之中。于是，爱与死在另一种逻辑中变得互逆。你坦言你的发现：在走向死亡的故事中，叙述的中心是性爱，汤显祖却将它化为情爱的话语；而在香魂游荡的过程中，杜丽娘的肉体缺席使叙述转为爱的缤纷异彩，汤显祖却反而再三地迷醉于性爱的语境之中。一个最有力的佐证是，那个弥漫着强烈性欲臊腥的石女道姑的性爱故事，恰恰是被汤显祖安插在这里。石女的无门可入，与丽娘的无形求欢，构成了对应的象征。由此，杜丽娘要求柳梦梅挖坟开棺以求肉体的复生便水到渠成。

你戛然而止你那小河淌泻一般的语流。你开始眯细着眼睛端详这位被你的话语所激活的杜丽娘。

三、殉情

殉情是爱与死的另一种表达方式。

当祝英台坐在一团喜气的花轿被抬往马文才家成亲的路途上，她的思绪是否随着花轿的悠然起伏而被颠回过

去的时光？他不需要别人来回答。他只需要听众。祝英台一定想到她本来有很多机会去阻拦梁兄的死亡。同窗数载，爱在悠悠的岁月中滋生。为什么不露出些破绽让梁兄明白英台的女儿身，却反而在梁兄疑惑时百般遮掩？为什么十八相送时直截了当地表白内心的爱情竟这样困难？他竖起一根食指贴在肥厚的嘴唇中间。嘘！他知道这是女子的娇羞。然而，祝英台其实是在男人指定的形象里含情脉脉，吞吞吐吐，欲说还休。她只能充当爱情的俘虏，等待梁兄的主动掳掠。不幸的是，梁山伯多少有些女性化。他的愚钝不敏，他在恋爱上的被动态势，最终使这场难以言传的爱情被悬置起来。男人指定的女子形象，反过来将男人推向死亡的悬崖。

他当然不会忘记祝英台在楼台会时的女儿装。在无望的爱情行将闭幕时，她陷入了一个仪式的迷惑之中。一方面她将告别与梁山伯的师兄弟关系，浪漫将从此被放逐出心灵的绿地。另一方面她忍不住要揭开初恋的秘密，梁兄究竟爱不爱她？她将以此祭奠自己的悲哀。于是，女儿装成了有力的符号出现在仪式的系统之中。但她没有料到，符号的过于强烈的信息会震撼原有的生命结构，梁山伯终因不堪忍受的性别借代而被消解结构。爱与死的联结再次被实现。它的不可逆转使祝英台看清了爱与死的另一种表述方式：纵身跃入裂作两半的梁山伯坟墓。

殉情是无法更改的过去的一个弥补。殉情是痴情的一种极端表达。殉情使爱与死的逆转在想象中得到实现。

一双美丽的带着不可解花纹的蝴蝶翩翩飞舞。他说，这是一个永恒的迷。哪一只蝴蝶是祝英台的精灵幻化？在男人的蓝天下，祝英台是否永远是一只不可解花纹的蝴蝶？

三、慵倦

一、女人的体态

我必须面对历史上真实存在的美女，但我怀疑我面对的杨贵妃果真是历史的真在。

于是我寻求符号表述的杨贵妃，却惊诧自己处在各种文本发出的喧嚣中。在“祸国”和“爱情”这两个文本里，我无法自拔。这都是男人的文本，交织着男人对美女的复杂情感。不全是爱。不全是恨。不全是恋。不全是惜。我因此而看见他们在自造的情理胶粘的泥潭里深陷。

弱水三千，我独取一瓢饮。相殊的东西在话语的叙述中不停地消逝，而众多文本的迭印处则凸现出贵妃之美的共识：慵倦。

我不知道白居易是不是第一个发现杨贵妃的慵倦之美。当他宽袍拢袖、长歌吟哦：“春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂；侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时”，他却当之无愧第一个成功塑造起杨贵妃的慵倦之美。女人的体态永远是男人对美的具体理解。品味这重彩浓墨的诗句，我仿佛想到曾经观赏过的许多西洋浴女题材油画中，并没有一幅制造过慵倦之美。语言的不透明性把女体的肉感刺激摒弃在审美眼光之外，慵倦这一与情欲有着密切关联的女人体态从而有可能升华为一种永恒的美，而白居易的全知全能型叙事视角，则加强了审美应有的距离感，给这幅语言涂抹成的浴女画镶上了镜框。我由此而不欣赏陈鸿在《长恨歌传》里取的叙事视角：“既出水，体弱力微，若不任罗绮；光彩焕发，转动照人；上甚悦。”令人想到唐玄宗掩身于重重帷帐后的窥视，全然破坏了杨贵妃的慵倦之美。

慵倦，意味着女人一任身体的自然放松而处于的无力状态。对丑女而言，这构成了男人对丑陋的印象。对一般女性来说，慵倦常常会被看着懒散的同义词。而对杨贵妃，出浴后的慵倦之态则凝固成中国传统审美经验中的永恒之美，尽管这审美经验往往会因距离感的丧失而滑向情欲那一边，但白居易的“娇无力”却永远是对慵倦之美的最佳陈述。

慵倦与占有欲毫不相干。它成了男人的无休止的渴望。它构成男人心理中的集体无意识。它因此而成为杨贵妃的文学形象美之主语代词。

二、想象空间

人们称她为杨贵妃远远超出于直呼芳名杨玉环。他非常乐意从独特的发现开始他的语言创造活动。这与等级观念无染。同为中国四大美女的西施和王昭君，都有贵为王妃的地位，人们却习惯于称呼她们的姓名。杨贵妃已不再仅仅是历史上“实在”的美女，在民间的转述和文人的创造性话语中，她已成为无数“缺席”的雍容高贵之美的具像，而将“缺席”纳入“实在”的正是慵倦。

在“后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身”，“春宵苦短日高起，从此君王不早朝”的灼热性爱情语境里，他

说他看到了一个处于雍容高贵地位的绝代佳人沉浸在永不磨灭的爱河之后的慵倦。如胶似漆、情投意合这类符号已无法表述备受宠爱的杨贵妃。爱得太多，爱得太深，爱使双方将各自的自我完全投射到情侣身上。爱成了永无休止的献出自己所能给予的，却又觉得够不着自己想得的东西时的精神上的慵倦。诗人的充满诗意的话语，将这种感觉不定永远地定格在杨贵妃的“文本”之中。

是的，慵倦之美在他看来已不再仅仅表现在杨贵妃出浴后的体态上，也不仅仅是贯穿在她沉浸爱河之后的疲惫心态上，他以为这是两种状态的不可分割，是心体合一的结晶，当然更主要的是人们在历时性的审美过程中的“缺席”聚焦。一个为人熟悉的例子是，梅兰芳在京剧《贵妃醉酒》中创造的贵妃形象，唱腔迤迤宛转，气声若断若续，体态婀娜恍惚，舞姿惆怅飘悠。表面上演的是美人的醉态，骨子里却写尽了雍容高贵女性的慵倦之美。酒与华清池的温泉水一样，使杨贵妃尽展体态之慵倦。酒力不胜而娇躯无力，酒后解脱致心乏毕露。酒毕竟不同于水，所以杨贵妃借酒浇愁，在里比多从恋偶型收回到自恋型的疲惫不堪的过渡中，心体合一地显露出美女的慵倦。

他若有所思地说，慵倦绝不是困倦、困乏、疲倦、疲惫、有气无力、精疲力竭之类语符的同义词。慵倦已成为人们对美女的想象空间的一种确认，是审美意象系列中的一个单项。由此，他更在意白居易对寻访太真的叙述：“揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云髻半偏新睡觉，花冠不整下堂来。”分明着意刻画出杨贵妃睡梦惊觉时的慵倦之美。他当然知道诗句中表现杨贵妃听到玄宗遣使造访时的急迫心情，以致未能整衣妆容出迎。但如果仅到此为止，诗情诗意便不足以支撑起。唯有慵倦之美，才是诗人的审美中心，才能将杨贵妃在天上除了等待，什么事都不干的慵倦写尽。他说谁若不信，不妨去看看陈鸿在《长恨歌传》中的描写，虽然杨贵妃仍在睡觉，却要等睡醒后“冠金莲，披紫绡，pèi @②红玉，曳凤舄，左右侍者七八人”才出迎方士，慵倦之态全然消失殆尽，而贵妃之美又在何处？ *

字库未存字注释：

@①原字为：“雨”加“沾”。

@②原字为：“王”加“佩”右半部分。

【原文出处】上海大学学报

【原刊期号】199603

【原刊页号】69-74

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 评论 】 【 推荐 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：崔莉：试论当代电视剧作女性形象的审美价值取向

下一篇：丁帆/齐红：永远的流浪——知识女性形象的基本心态之一

>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

- 王鲁湘：中国画的发展与革新——谈李可染先... (3月18日)
- 寇鹏程：中国悲剧精神论 (3月11日)
- Curtis L. Carter: Hegel and Danto on the... (3月11日)
- 学术会议通知 (3月11日)
- 黄笃：艺术·问题·策划人——四... (3月11日)
- 尧小锋：中国比美国的舞台更大！——访中央... (3月11日)
- 刘承华：中国艺术的“月神”精神 (3月11日)
- 刘承华：走向主体间性的音乐美学——兼及音... (3月11日)

发表评论

点评：

字数0

验证码：



姓名：

提交

管理入口 - 搜索本站 - 分类浏览 - 标题新闻 - 图片新闻 - 推荐链接 - 站点地图 - 联系方式

地址：中国·北京·海淀区中关村大街59号 Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护：美学研究 京ICP备05072038号