

上编
理论与阐释

中编
小说与批判

下编
作家与作品

理论关怀
与
小说
批判

路文彬·著

东方出版中心

路文彬 著

理论关怀
与
小说
批判

东方出版中心

图书在版编目(CIP)数据

理论关怀与小说批判/路文彬著. —上海: 东方出版中心, 2010. 5

ISBN 978-7-5473-0173-9

I. 理… II. 路… III. 小说-文学研究-中国 IV. I207.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 067621 号

理论关怀与小说批判

出版发行: 东方出版中心

地 址: 上海市仙霞路 345 号

电 话: 62417400

邮政编码: 200336

经 销: 全国新华书店

印 刷: 昆山亭林印刷有限责任公司

开 本: 890×1240 毫米 1/32

字 数: 233 千

印 张: 9.875

版 次: 2010 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-5473-0173-9

定 价: 22.00 元

版权所有, 侵权必究

目 录

上编 理论与阐释

..... 1

城市空间、视觉媒介与女性形象

——中国当代影视女星青春形象的历史渐变 / 3

地缘政治与历史拔根

——中国当代文学视域中的农民身份危机问题 / 16

诠释、对话与误读 / 31

永恒的冲突

——发生于文学功能系统内部的悖论 / 43

救救文学批评

——让文学批评回到文学 / 55

典型形象的当代历史命运 / 64

现实主义的理想品格

——关于现实主义命题的再思考 / 68

中国文化的“礼性”传统 / 74

历史理性如何可能

——评卡尔·波普尔的历史观 / 80

中编 小说与批判

..... 91

想象的贫困

——中国小说批判之一 / 93

回顾与批判

——中国当代小说 50 年论 / 107

“少数话语”的权力/欲望化言说

——论“新历史主义”小说的历史叙事策略 / 121

“后新历史主义”与怀旧

——20 世纪末小说的一种历史消费时尚 / 135

新都市传奇：性别的游戏与较量

——从三篇小说看当下女性写作中的三种性别

理想范型 / 145

90 年代长篇小说写作现象分析 / 157

畅销小说与长销小说 / 170

小说关键词新解 / 182

“80 后”：写作因何成为时尚 / 199

下编 作家与作品

..... 205

论老舍小说中的反希望母题 / 207

张爱玲：中国现代文学史中的“孤岛” / 222

时代的挽歌

——论白先勇《台北人》的感伤主义情怀及其艺术表现
手法 / 231

古典情怀与现实疏离

——钟晓阳小说情感叙事论 / 241

爱情缺席时代的性别遭遇

——论池莉近期小说中的女性意识 / 254

国家的文本

——高云览《小城春秋》新读 / 266

“天真时代”的历史现象学

——评王蒙“季节”系列长篇小说 / 277

冲突人生

——胡辛“陶瓷”系列小说解读 / 290

边缘与关怀

——严丽霞长篇小说透视 / 296

后记 / 302

上编 理论与阐释

城市空间、视觉媒介与女性形象

——中国当代影视女星青春形象的历史渐变

相较于乡村而言,城市的文化特征无疑是更为女性化的,它对于体力绝对依赖的摆脱,在相当程度上给女性提供了同男性平等的契机。于是,智力的炫耀颠覆了体力的垄断,暴力不再轻易构成对于女性的威胁。当夏娃们开始告别乡村时,她们不是在逃离自己的伊甸园,而是要去寻找自己的伊甸园。也许就是在这一刻,性别之间的长久较量终于爆发了。在男性的乡村那里,诚实和劳作构成了全部生活简单而又本真的逻辑;但在女性的城市那里,计谋与享乐使生活的逻辑变得复杂且又浮华。乡村之于城市的初始生产关系敌意,掩盖的其实正是男性之于女性的敌意。中国 20 世纪 60 年代上演的话剧和电影《霓虹灯下的哨兵》与其说所表达的是阶级斗争的焦虑,毋宁说是城乡间你死我活的紧张关系。作为一处繁华都市空间,上海的南京路实际上充当的不过是一个妖冶女子的隐喻,她使得那些拥有“农村包围城市”战争文化心理模式的卫士个个如临大敌。城市的诱惑在此被处理成不良女性的勾引,结果只能将另一部分良家妇女同城市话语之间的关联刻意淡化。体现于视觉媒介上,淡化的主要方式便是竭力突显女性形象的时间感抑或说历史感。尽管在文学文本

当中,这一时期的良家女性形象主要是被当成同男性相对的历史空白符号来书写的^①,如《青春之歌》里的主人公林道静在小说里就是以年轻、苍白这种缺失历史感的身份出场的——“……一个十七八岁的女学生……穿着白洋布短旗袍、白线袜、白运动鞋,手里捏着一条素白的手绢,——浑身上下全是白……她的脸略显苍白,两只大眼睛又黑又亮……”但是,我们仍然可以看到,同名影片中的饰演者谢芳无论在外形还是气质上,从一开始就没有尊重这个单薄的小女生形象。当时的谢芳已经23岁,在编导们看来,把握住这个青春形象的未来发展轨迹,无疑要比如实传达出其稚嫩清纯的视觉魅力更有意义。纵然是青春的颂歌,青春在这里却有意避开了视觉上的尽情卖弄,取而代之以历史时间锻造而成的成熟和稳重。非乡土化的林道静之所以罕有城市化的突出空间特征,恰是编导针对这一形象的时间性理解,此种理解从根本上提前结束了那个时代青春的在场。林道静应该属于某种时间的暗示,而非空间的暗示,从幼稚到成熟这种成长展示的第一需要消弭了空间界限的明确性。对于时间的敏感,致使此刻电影媒介的视觉优势遭罹了一定程度的遏抑。而女性形象如果不能承当起空间维度的提示,便难以使观众的视觉欲望得到满足,因为欲望终究是要靠空间来盛放的。时间性的电影女性形象让人们不得不把视觉诉求最终置换成听觉层面的内心领会,真正吸引人们眼睛的是女性形象背后所欲表征的东西,而不是形象本身,形象仅仅是一个通往历史深处的手段而已。在此,空间的模糊化处理显然是出于利用明确时间话语抑制欲望的动机使然。我们知道,欲望是非时间性的,“欲望没有历史”^②,不过这一方式也就此模糊了性别之间的界限。性别由于“性”的缺失,终使“别”也无以依存。作为那个时代银幕视觉媒介上的正面中国女性形象,谢芳、秦怡、于蓝、王小棠、张瑞芳、王丹凤等等,即使是代表着一种时尚,也不是在突出什么

城市化的魅力。这种时尚在本质上和商业消费无缘,因而终究无法令人发生有关城市的联想。在她们身上,我们根本看不到性的诱惑;她们那端庄却并不娇弱的形象特征解除了城乡间的对立,同时亦拒绝了男性窥视的可能,毕竟,她们的美丽是全部面向公共空间的。

尽管这些女性生活于城市,却始终不乏普通劳动者的气质暗示。素朴、成熟、稳重的共同品质,接近的是经过历史时间积累获致的母性成就。不难看出,在城乡间充满敌意的伊始阶段,中国女性一直是被人们当成完美的母亲形象来期待的。这个失却了性意识的女性形象作为国家/民族的政治隐喻,有效承担起了那一时代男性之于女性的合法想象。女性形象也就是以这样一种宏伟方式参与着国家/民族叙事的营构。从某种程度上说,她们的形象并不是历史/现实性的,她们的形象完全代表着无产阶级的崭新审美理想欲求,是针对“大干社会主义”时代呼声的积极回应,属于开天辟地的革命创举。不过理念化的形象在一开始难免总是戏剧性的,所以,这些女性形象的表演仪态常常带有传统戏曲浓重的程式化动作痕迹。她们无需顾及自己在银幕上的一招一式是否与生活中的城市女性相抵牾,因为她们深知自己的形象是史无前例的。既然没有历史,便大可省略墨守成规的麻烦(唯有在塑造历史性的乡村女性时,她们才会认真面对这样的麻烦)。对于她们而言,她们是历史形象的创造者,也是真实内涵的构建者,理论上的宣传导向在此时必然要高于她们对生活的日常化理解。言谈举止间的明显表演倾向在印证着她们所面对的那个公共空间的同时,也一并强化着人们的公共空间意识,结果它在一定程度上又进一步削弱了城乡间的差异实在。而当演员的讲话一旦统统变为讲演之时,无足轻重的日常体验便不复存在了,生活将注定上升为一种严肃且慎重的事情。有鉴于此,这些秀美的女性形象很难让人将其同自己的娱乐消费联系起来。观看的过程压根就不是一

个充分放松的过程,其实只是聆听教诲的紧张学习过程。她们之所以最终无法成为某些人的私宠,原因即在于其形象的绝对公共化特征毫不理会观者个体的不同私有欲望。男性在与这些形象接触的过程中,由于不能行使消费的个人权利,因此也无力激起自主的性别意识。或许那时的编导们尚未深刻晓悟电影的视觉媒介特质,不过他们却充分发挥了它的公共性优势,成功利用其放逐了人们之于自我隐秘心理的可能联想。在那里,充满母性意味的女性形象是公共而且安全的,它在很大程度上变成了男性保护者的角色。当然,此种保护却是以牺牲男性的性冲动为代价的。然而,一种正常的性别关系就是这样通过母子关系的公开想象被确认了下来。

鲜明的“性”别特征只有在那些特务一类的反面女性形象身上才可能出现,从服饰到发型,她们丝毫不回避自己的城市化标记。她们只具有空间性的意义,历史内容的空缺决定了其形象已无所谓年轻或成熟。时间在她们身上一向是凝固的。对于男性,性冲动的萌生和释放往往是借助于她们的形象在幻想里完成的。这是一次秘密堕落的过程,向反动诱惑的屈服只能说明革命意志的薄弱。男性的性冲动因此不仅被视为卑琐的,并且是非法的。性在这里不具备爱的情感意义,它所存在的积极价值只能经由克服被证实。针对性/欲的此种敌对化情绪,致使男性有意无意将可能真正与之平等交流的女性置于了公开藐视的境地。只是,表面上的藐视同时还伴有恐惧的心理。这是对于女性的恐惧,它来自对女性的傲慢和无知。不过,也恰是缘于这样的傲慢和无知,才使他们有幸超越了俄狄普斯情结,成功维系了与母亲的合法伦理关系。恋母情结在此时的中国男性那里始终未能积淀成一种集体无意识,无非是由于他们从来就没有在女性身上找到过爱的感觉。弑父的冲动所以能被无限延宕下来,原因即在于此处所提供的母亲形象始终是父系文化的一部分。它仍旧从

属于父亲,是父亲的一个化身或者说傀儡。母亲仅是相对意义上的强势形象,然而这一形象还是有效成为了中国男性们敬爱而不是怜爱的对象,此种自下而上的受取情感完全有悖于爱情自上而下的给予本性。“爱属于强者的品质”^③,但置身于母亲面前,他们只能甘愿永远做一名弱者。爱情在那个时代的扭曲乃至缺席,昭示的是男性之于女性的自觉逃离,它表明男性在性的意识上还远未成熟。面对异性惯常表现出的忸怩或腼腆,多少隐含着中国男性在性交际关系上的焦灼与自卑。显然,对于爱情的疏离亦即对于欲望的疏离,乔治·巴塔耶说过:“爱情就其本质而言乃两种欲望的完美契合,在爱情中没什么比这更有意义的事情了,即使在最纯洁的爱情中也是如此。”^④禁欲主义理想断送了中国男性经由爱情了解女性的机会,并由此中止了他们的性成熟进程,而这一结局反过来又加剧了其对爱情的退避三舍。唯有在同志式的异性交往当中,这些男性方能保持住自己的自信和风度,因为在可以展示暴力的公共空间里,他们委实比后者有着更加丰富的历史经验。可问题是,这根本就算不上真正的性别间的交往。故此,当城乡对抗的历史渐近结束之时,当男性终于不得不在城市这个优先属于女性的空间里同后者进行性别间的交往之时,障碍势必要演变为激烈的冲突。20世纪80年代初因日本影星高仓健而起的寻找中国男子汉的火爆话题,便可看做是这种激烈冲突的表现之一。中国男性有欠成熟的“奶油化”问题于此刻正式进入了人们的议事日程。但是,由于问题的历史原因并没有得到深究,所以,高仓健那种寡言少语、严峻冷漠,可谓毫无亲和力的男性形象竟然能够博得广大中国女性的欢心,其原因简直可以说是极其随意的。其中不乏受虐心理的性别取向,充分暴露出中国女性一时间的气急败坏情绪;而且也直接导致了当时中国男性银幕形象肤浅“雄化”风气的盛行。^⑤

总之,20世纪50、60年代新中国女性主要借助银幕展示、传播出的视觉青春形象是时间性的,那富于内涵的饱满精神气度,那深情而又自信的面部表情,无不时刻提示着无产阶级新生力量的历史及未来。深重的阶级苦难为必将到来的幸福希望注入了过于殷切的期待以及悲喜交加的情感元素,进而使得这可靠的信心总是以略显矜持的方式被表达出来。她们的形象旨趣是将观者的目光引向未来,而不是要让它们停留在自己身上。她们是某种集体力量的象征,此种力量通过摒弃自我而变得空前充实。事实证明,男性从未真正走进其内心,为其空前的充实平添几分寂寞和失落。

即使来到了“新时期”,中国女性青春形象的这种充实感也依然在延续。不同的是,出现在这一时代视觉媒介上的流行银幕女性青春形象俨然已经开始淡出历史感的笼罩。十年动乱历史阴影的作祟,暂时尴尬地搁浅了阶级斗争历史洪流之上的前进航船,促使这些形象个个争先恐后以一种纯粹新鲜的外表精心修饰着这个时代的气象之新,为的是竭力遮蔽住伤痕往事的苦涩印迹。同前一时代的影星们相比,潘虹、张瑜、李秀明、刘晓庆、方舒、肖雄等人在外相上着实更加年轻化了,加之彩色胶片的广泛使用,鲜亮的场景已然形成了同黑白胶片的现实/历史断裂。此时,无产阶级革命事业的城市重心转移早已完成,城乡间的对立局面也已随之终结。作为当时中国女性青春形象的代表,她们不再有意回避城市化的种种文化特征,相反,倒是在处处鼎力彰显这样的特征。城市主人的身份在这些女性身上得到日趋明朗的体现,时装、发式、化妆品等方面的时髦意识开始渐渐渗透她们的生活。不过,强烈的性别差异意识还根本没有到来,她们的努力更多的只是在营造着一种文化时尚,表达着对于城市生活的认同。实际上,城市意识的逐步自觉是女性意识自觉的一个先决条件,这个空间的独立与完善势必伴随着女性自主意识的萌生和成

熟。没有清醒的城市意识,就不可能有自觉的女性意识。虽然城乡之间的对抗至此已告结束,但根深蒂固的乡村记忆并不可能就此彻底退出历史舞台。于是,我们应该料到,女性认同城市的实践绝不会是一帆风顺的。张瑜因在《庐山恋》一片中多次更换时装所遭致的观众非议,只不过是城市化进程中一个微不足道的挫折而已。好在这种进程无可阻挡,对于城市化的全民认同只是一个时间的问题罢了。相对于男性演员而言,女性演员城市生活表演技巧的快速成熟,无时不在提醒着人们,她们已然先行找到了城市主人的感觉。不可否认,就这一时期银幕上所塑造出的各类城市人物形象来说,今天仍然能够驻留于观众记忆深处的,女性远比男性要多得多。她们借助于相当生活化的真实表演,重新区隔了公共空间与私人空间的界限,并因此拉近了自己同观众的距离。和上一辈同行们相比,她们的形象气质无疑更有亲切感,从而为影迷的私宠化诉求提供了可能。需要指出的是,倘若影星不能够走进观众的私人生活,忠心耿耿的影迷便不可能产生。究其实质,影迷之于影星的追随不过是为了以一种想象的交流方式,寻求到强大偶像给予个人的情感关怀;影迷的狂热程度是与其心灵的空虚程度成正比的。从这一意义说来,全面而彻底的公共化形象,必然在根本上制约了秦怡、王小棠那一代演员同观众间的想象性私人交流;加之那个时代民众心灵的无比充实,影迷的大面积生成实际上绝无可能。

影视明星们的幸运时代从此开始来临,这时随着电视、书刊等媒介的日渐普及、繁兴,诸多只有在公共空间里才能完成的事情(比如看电影、去图书馆)开始转移到家庭里来。这在很大程度上又一次破坏了公共空间和私人空间的界限,但这次破坏不再是对于私人空间的破坏,却是对于公共空间的破坏。它使此刻影视中的女性形象失去了往日国家/民族的代理身份,而逐步降格为民众个人的喜好偶

像；她们不再倚靠国家/民族同观众发生关系，她们的形象已经通过电视、书刊和招贴画充斥于私人空间的每一个角落。较之从前，她们拥有了更多以个人形象现身于视觉媒介上的机会，因此她们同公共性饰演形象的联系已不再密切。她们的影迷也正是以这样一种方式形成了对她们个人的占有。她们已经正式进入影迷的私人生活，影迷的反应故而不可能不影响着她们对于自我形象的理解和经营。于是，演员与观众各自的自我意识就这样创造起了彼此激发的历史。稍稍注意一下我们就会发现，这时候影视女星们直视摄影镜头的形象愈发多了起来，和过去那种脸庞微侧、目光向上的女性形象相比，前者俨然是正在假想着与影迷们的亲切交流。她们好像是在告诉你：我们不关心未来，我们只关心现在，关心着你的存在。此种平易近人的姿态尽管已告别昔日母性形象的庄严，却又保留了大姐姐一般的温情。青春之绚烂尽管开始博得认可，但对于它的再现在程度上仍旧有所节制。无产阶级审美心理的节俭诉求同女性青春形象的消费性打造始终就是一对矛盾。在整体形象气质上，这一时期影视中的青春女性除去降低了一个辈分之外，基本上还是继承了其前辈所奠定的端庄传统。一个有趣的现象是，虽然中野良子、山口百惠、栗原小卷等日本影星已在此时中国大陆刮起强劲的影迷旋风，其结果却并未像高仓健之于中国男性演员那样引起女性演员们的竞先仿效。此种情状显然可以理解为当时中国女性形象成熟心态的一个重要标志，同时也反映出她们在性别角色上的自信。不过，这种自信即使不是建立在中国男性自卑的心理基础之上的，至少也在一定程度上恶化了后者的自卑情绪。不管怎样，仅从这些视觉形象的遭遇即可见出，建国以来，中国女性与男性的非社会交往一直就未能谋求到对等的身份。这似乎应该归咎于此刻的性别交往依然受到过多公共空间话语的牵制，真正属于私人空间领域的性别交往

还有待继续深入。影视中的女性形象总体上说仍有相当多的时代光彩,它执拗地照亮着本该暗淡的私密角落。她们的落落大方、她们的纯真坦荡,令同时代男性只能一直无可奈何地困守着心底冲动的秘密。

是市场经济的社会转型结束了中国的性别交往窘境,商业因素的全面渗透肢解了既往集体空间的公共精神关注,使其分化为无数表达个体需求的私人领地。影视等传播媒介因此发生着结构上的变化,并且开始对商业动力的操控表现得俯首贴耳。这种变化实质上即是对个人欲望的一种迎合,它迅速弱化着大众传播媒介原初的公共性角色。如有人所言:“大众传播的商业化在根本上改变了性质:一度曾经是理性批判辩论的特权论坛成为仅仅是另一个文化消费的领域,而兴起中的公共领域则沦为一种受文化产业所塑造和控制的虚假的私密世界。”^⑥私人空间的如此泛化使性别交往得以精简,而合法的消费主题则终于可以令男性以“购买”的方式扭转其曾经的被动地位。通过购买体现出的实力,帮助中国男性重新找到了与异性独处时的自信。无论母亲或是姐姐的形象,对于此时的中国女性而言,都已丧失了维持的语境和必要。繁多的个人喜好摒除了以往女性形象共同美感的单一性,尤其是消费行为中时常暗含的解压心理,也在不断加剧着消费者任性而无理的喜好趋向。审美与审丑、正常与非正常的情感欲求,逼使既往正面主流形象一统天下的历史再也难以为继,这同时也意味着脸谱化形象历史在中国的终结。这一历史的终结属于稳定性的终结,因为反复无常的时尚化令女性形象的历史持存得愈发短暂。“失宠”危机的困扰是每一位所谓新秀都不得不正视的问题,自生自灭、此消彼长基本构成了90年代影视明星过眼烟云的生存事实。但是,有一种标准却是始终不变的,并且不断呈现出愈演愈烈的势态,那便是对于青春大张旗鼓的透支。历史延伸