

孙桂荣 著

自我表达的激情与焦虑

主 编：王光东、吴义勤
新世纪批评文丛

—— 女性主义与文学批评



上海大学出版社

新世纪批评文丛

主编：王光东 吴义勤

自我表达的激情与焦虑

上海大学出版社

· 上 海 ·

图书在版编目(CIP)数据

自我表达的激情与焦虑/孙桂荣著. —上海: 上海大学出版社, 2009. 8

(新世纪批评文丛/王光东, 吴义勤主编)

ISBN 978-7-81118-484-6

I. 自... II. 孙... III. ①小说-文学评论-中国-当代-文集②妇女文学-文学研究-中国-当代-文集
IV. I207.42-53 I206.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 123665 号

自我表达的激情与焦虑

孙桂荣 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码: 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 66135110)

出版人: 姚铁军

*

南京展望文化发展有限公司排版

上海第二教育学院印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本 890 × 1240 1/32 印张 8.25 字数 230 000

2009 年 8 月第 1 版 2009 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-2100

ISBN 978-7-81118-484-6/I·099 定价: 25.00 元

目 录

“青春文学”：走过青春期的文学实验 1

泛文学时代：“大众化”文学的学术境遇 19

文学批评中的大众文化意识形态 33

——从近年来的池莉批判谈起

敛抑与狂欢的背后 46

——身体话语与消费文化研究

“俗”何以成为“媚俗” 58

——“‘池莉热’反思”的反思

“美丽”的可能与“纯洁”的必要 70

——中国当代文学中女性形象的话语变迁及其文化意义

叙述话语调整之后的女性声音 85

新时期以来民族国家话语的女性表述 102

在社会视阈与男性视阈的双重“镜像”下 120

——对当代文学中“性别与事业”冲突主题的文化解读

菲勒斯的性别化表述 136

叠加或者合流：“灰色女性”的当代文学表述 149

纠缠在利用与依赖之间的性别修辞 166

——对消费时代女性小说的一种解读

性别围城之外的话语缺失 178

——对消费时代女性小说的一种文化解读

消费社会的性别修辞：“后女权主义” 190

女性主义的“中国焦虑”及其在消费时代的深化 194

浮出历史地表之后 210

——对女性文学批评当下境遇的思考

女性主义的当代分歧及其在文学批评中的展开方式 228

在女性主义文学批评的另一面 241

后 记 258

“青春文学”：走过青春期的文学实验

青春文学是一种以表现当代青少年在青春期的生活、内心情感为主要内容,并以中学生、大学生以及踏上社会不久的青年人为主要受众群体的文学样式。任何一个年代都有它的青春文学。王蒙写于 50 年代的《青春万岁》、《组织部新来的年轻人》就见证了共和国建立初期一代人的青春岁月,而上世纪末“70 年代”写作在文坛闪亮登场之时也携带了他们那一代人特有的青春因子。不过,“青春文学”的称谓流传如此之盛、市场占有率如此之大、文化波及范围如此之广,却是近年来才有的文学/文化现象,其先进入市场再进入文坛的发展道路,甚至以此衍生出的那种类似“挟市场以令文坛”的霸气,也是史无前例的。因此,对以 80 后作家为创作主体的青春文学进行研究梳理并不是一种追赶潮流之举,而是匡正当代文学研究中的某些薄弱环节、深入探讨新世纪文学的一种必要手段。

和而不同的青春基调

青春期里的喜怒哀乐,成长中的酸甜苦辣,初涉人世的懵懂、迷惘、困惑与渴望,是青春文学的一个创作母题。不过,由于创作者个性才情、趣味品性以及看取世界的观念视角的不同,在书写怎样的青春以及怎样去书写等问题上却是不同的,有的差别还很大。大致地说,目前的青春文学主要有以下几种类型:

“阳光”型青春文学。阳光型的青春文学把青春的激情与理想主义激情联系起来,往往以对青少年生活的正面书写、以具有主流价值观的青少年形象塑造为主,格调明朗乐观、健康向上,可谓一种“主旋律”的青春文学。徐佳的《我爱阳光》书名即昭示了一种青春的朝气蓬勃之气,它以多个人物分头叙述的方式,书写了一贯的好学生秦庚在一次考试中为“帮助”好友而作弊、被处分之后的痛苦与消沉情绪,在被提前保送上大学的优等生王海燕等人的鼓励下最终走出了青春期的阴霾。有迷惘,但不忧伤;有困惑,但不失望。温暖而明亮的“阳光”意象贯穿始终,呈现在读者面前的是一抹校园生活的温馨的亮色。郁秀的《花季·雨季》书写了深圳某中学一个班的中学生群像,内容并不局限于校园生活,还涉及到下海、出国、父母情感、户口迁移等社会的方方面面。相对富裕的生存地域、开放自由的特区环境,使得这部小说中的中学生生活甚至较少出现高考、升学压力等内地中学最普遍的现实场景。比较而言,彭清雯出版于1999年的《我们真累》倒是以苦中作乐的笔调,如实描绘了刚刚结束不久的以高考指挥棒下的升学任务为重心的中学生的生活,并发出了“我们真累”的呼声。这也是一种面向主流的呼声,是对新世纪前后有关“孩子们的书包太大了、太沉了”的教改减负之说的一种回应。作者希望借小说探索青少年的教育之道,由它改编的电视剧《炫年华》将主人公由中学生谷雨文改为青年教师谷雨。在谈到电视剧的名称时,《我们真累》的作者(也是电视剧的制片人)彭清雯说:“这个片子,原打算叫《酷年华》……但‘酷’有点儿喜欢自我标榜、喜欢跟人群区别开、我行我素的意思。青少年都有一个叛逆期吧,真正成长之后,必然要回归整个社会,成为大众中的一分子。而‘炫’亮丽、变化、丰富多彩,更容易反映青少年生活的图景。”^①“炫”年华就是“炫”青春,就是更多表现青春的亮丽多彩,而非仅仅的叛逆或受压抑之感,这是一种试图将青春的激情纳入以成人为主的大众主流文化的创作姿态。

^① 彭清雯:《我想做个麦田里的守望者》,载《中国青年》,2006年第7期。

叛逆型青春文学。如果说“阳光”型青春文学是“炫”青春，叛逆型青春文学便是“酷”青春。在这里，青春的激情不是同理想主义的激情相联系，而是同青春期特有的叛逆、偏执、破坏的激情相联系，主人公不再是传统意义上的“好学生”，而是有着特立独行气质的另类少年/少女，叙述格调也由温馨明朗一变而为粗粝愤激抑或戏谑调侃。这一类型的青春文学又可分为“校园叛逆”和“体制外反抗”两个分支，前者以讲述中学生活的韩寒《三重门》、讲述大学生活的孙睿《草样年华》等为代表，后者则以书写“问题少女”的春树《北京娃娃》、《长达半天的欢乐》，及书写“问题少年”的李傻傻《红X》等为代表（当然它们在或愤激或颓废或阴郁的叛逆程度上有所不同）。在这样一些广为读者熟悉的文本中，青春的莽撞与懵懂是与传统意义上的无所事事、不务正业，不良行为相联系的，作弊、打架、逃学、退学、性、暴力，杀人等边缘行为反复出没于主人公的生活现场，青春的疼痛也不再是“祖国需要我无私奉献，社会告诉我择优而行，父母期望我出类拔萃……我应该走什么样的路？我应该是谁？”（《我们真累》）的辗转于多重主导价值观的人生困惑，而是当遭遇破碎的家庭、卑微的身世、浮泛的说教，禁锢的环境时陡然而生的那种压抑甚至受虐心理，以及因为年轻而更加被放大的非理性逆反情绪。或许可以将之纳入青少年亚文化中进行论述。按照文化研究者的解释，亚文化（subculture，也译作“次文化”）是通过风格化方式挑战正统或主流文化，以便建立集体认同的附属性文化形态，“它同身处社会历史与大结构中的某些社会群体所遭际的特殊地位、暧昧状态与具体矛盾相对应”。^① 作为儿童期与成人期之间的过渡，青春期是青少年自我探索的阶段，也是最容易发生认同危机或混乱的时期，年轻的心灵往往对理想的破灭、期待的落空，以及某些不公平不合理的社会病灶更加敏感，因此，怀疑、失望、拒绝，抵抗的情绪也极易在这个本该朝气蓬勃的年纪滋生蔓延。其实针对占统治地位的主导文化表达

^① 约翰·费斯克等编撰：《关键概念：传播与文化研究辞典》第二版，李彬译著，北京新华出版社，2004年版，281页。

一种“不同意”的青春姿态，在每一个年代都不同程度地存在过，像80年代初年轻人对金庸、琼瑶的热衷便是对当时占绝对主导的主流文化精英文化的反叛，只不过现在这种反叛的表达方式已由“阅读”变成了青少年的直接“写作”，而且反叛的方式也愈来愈向极端化发展，所以才令人有触目惊心之感（尽管这种反叛有时只具有象征意义，并有被主流文化“招安”的可能性^①）。

忧伤型青春文学。忧伤型青春文学着力打造的是青春期的迷惘、伤感与忧郁。如果说阳光写作因为心态的明媚与对主导文化的顺应有姿态过“高”之嫌，而叛逆写作又因不避极端的愤激乖张与普世价值观相差太大有姿态过“低”之嫌的话，忧伤型青春文学则是对这两种近乎两极姿态的折中与变异。策略之一是将阳光世相与另类场景、现实原则与非秩序化梦想纠结在一起，表现主人公辗转于其中“鱼与熊掌不可得兼”的困惑与伤感。如郭敬明《幻城》里热爱自由的年轻国王卡索最终选择了王冠，但对自由的绵绵怀念化成了无尽的叹惋与惆怅；《悲伤逆流成河》中成绩优异、彬彬有礼的阳光少年齐铭心里充溢的却是对“沉沦”少女易遥的关爱，并由此陷入深深的困惑与迷惘。策略之二则是将激情飞扬抑或愤激乖张的爆发型青春情绪做某种“内敛化”的自恋自艾处理。自恋，抑或拉康所说的包裹于“他恋”影像中的自恋，作为青少年主体生成过程一种重要的自我认同体验，一如在水边顾影流连的纳喀索斯不可避免地包含了浓重的忧郁与哀伤情愫。这类青春文学一般收敛起了指向社会的锋芒，转而更多关注自我的所感所悟。像《梦里花落知多少》虽然也涉及到了鸡头、吸毒，做妓等残酷青春内容，情感却更多指向“出污泥而不染”的纯情少女，并藉主人公的悲凉结局表达一种莫名的落寞与感伤，叙述者也设定为一个不无小资情调的文艺女青年。而《左手倒影，右手年华》、《爱与痛的边缘》、《是你来检阅我的忧伤吗》等随笔集也如其篇名，氤氲着一个青

① 参见邵燕君：《春树：由“朋克”而“小资”》，载《“美女文学”现象研究》，广西师范大学出版社，2005年7月，57—101页。

春期里怅惘不已的顾影自怜者的身影。另外,对忧郁气质人物和悲剧性情节的偏好也加重了这类青春文学的忧伤气息。安徒生童话《海的女儿》原型在张悦然的小说《葵花走失在1890》、《霓路》、《樱桃之远》,《白骨精》中以不同的形式反复出现过,她对这则经典故事的偏嗜除了青春期女孩的“童话情结”之外,更缘于《海的女儿》中小人鱼割去舌头后“无言”的忧郁、走路像在刀刃上跳舞的痛苦以及对王子自虐般的痴恋等每一个细节所包含的隐忍到极处的无奈与无望。将明媚青春的神采飞扬转化为自恋自艾,或者将常态青春的健康明朗转化成自戕自虐,均能形成某种对主导文化既不构成正面追随又不构成反向破坏的忧伤情绪。而对于大多数体制内生存、而且正处于“为赋新词强说愁”的生态逆补阶段的青少年来说,忧伤似乎比明媚快乐“真诚”,又比愤激乖戾“高贵典雅”,无疑是更适合他们的情绪类型。郭敬明、张悦然成为青春文学中的“金童”、“玉女”与此不无关系。

先锋型青春文学。从叙述方式上命名另一些青春文学只是因为它们更加注重文体形式的实验,而类型化的青春基调则不像前面几种那样明显。对叙述结构、叙述技巧的苦心经营使得这类青春文学续接上了20世纪80中后期在文坛引起轰动的形式主义文学传统。蒋峰的《维以不永伤》通过不同人物、不同人称的多角度叙述及其之间的繁复纠结,将一个普通的命案叙述得复杂而隐晦,并以此建立了一种新的美学维度,它以醒目的文字向读者标识,“在第三部每一小节都会出现一个由数字组成的标题。其中前边的数字表示叙述此节的人物,中间的数字表示此节讲述的是谁,后边的数字表示从时间顺序上看此节在第三部的位罝所在。这样的做法使得小说除了按着页码阅读之外,还会有三种不同的阅读方式:以三个数字的顺序依次阅读。在这里,作者向你保证,每一种重新组合的文本都会令你有新的发现”。如果说蒋峰制造了一种叙述的“迷宫”,从戏谑调侃的语言反讽慢慢滑向夸张变形之超验想象的小饭则制造了一种意象的“迷宫”,如《暗紫三章》对死亡意象的营构,借用一双恐惧眼睛的观照,死亡在此成了出现在梦中的暗紫色,没有前因后果的描写,也没有肉

体感觉的陈述,只有变了形的杀戮的画面充溢在文本中,叙述风格亦诡异晦涩,似乎在有意考验着受众的阅读神经。张佳玮更多承继了“新历史”写作的衣钵,《倾城》、《凤仪亭》、《燕歌》、《崩溃》、《红豆》等均是以现代人的视域、现代人的语汇,甚至第一人称口吻对历史上的人物或事件进行重新讲述。

真实抑或虚构

青春文学最大的特质是表达青春意绪,而这种青春意绪的具体表达方式、表达途径又是不尽相同的,概括地说主要有两种:经验性表达与超经验性表达。经验性表达是一种基于写作者个人的实际经历、经验的写作方式。托马斯·沃尔夫在自传体文论《一部小说的故事》中说:“一切严肃的作品说到底必然都是自传性质的,而且一个人要想创作出一件具有真实价值的东西,他便必须使用他自己生活中的素材和经历。”^①阿·莫洛维亚也主张,“小说家应当从自身的经验,而不是从蕴藏于文化的、宗教的传统之中提炼主题。”^②青春文学写作者们人生旅程简短,和平稳定的成长环境又使他们客观上缺乏前代作家经历的曲折复杂性,他们的个人经验主要是家庭经验和校园经验。与很多作家初登文坛时偏重于家庭经验的书写(如女性“个人化”写作)相比,80后青春文学作者似乎更偏重于校园经验,除来自乡村的李傻傻调动了自己卓有特色的家族记忆(神秘的湘西风情、乡村黄昏的鬼魅气息、父辈的操劳,家族文化对一个走出农村的孩子的道德压抑)外,更多来自都市、且有着大同小异独生子女家庭背景的写作者更多把视阈投向了家庭之外。如上文所述,阳光型青春文学无

① 托马斯·沃尔夫:《一部小说的故事》,三联书店,1991年版,第24页。

② 阿·莫洛维亚:《小说论文两篇》,见《小说的艺术》,社会科学文献出版社,1992年版,第111页。

一例外都是对校园生活的描写,而且是一种最大限度地贴近校园生活本相的写作,像《花季雨季》中校园文化的超前和多元是特区社会变迁对青少年生活的一种“镜子式”影响。叛逆写作在很大程度上也是一种经验性写作——“另类”经验的写作。像《三重门》中的中学生生活,尤其是《草样年华》中戏谑调侃语调之下对大学生军训、食堂、上课、考试、宿舍景观,校园恋爱的细腻刻画,是有着十分鲜活的生活印记的,这也是这一类书写能够引发不少人青春记忆的一个重要原因。春树小说书写的不是校园生活场景,而是与体制内校园相对的摇滚青少年聚居地场景,对于有着这种实实在在生活经历的她来说这也是一种经验性和亲历性写作。她在《长达半天的欢乐》前言中这样说过:“我想就是因为现实比小说还像小说,我们都不想回避它。只有原景重现,才能更明白发生过什么。如果不记录下来,也许我们就忘了。”诗人严峻在一篇书评中也提到了《北京娃娃》描写的摇滚圈子的原型:“该场所叫开心乐园,在消失以前是北京地下摇滚的根据地……在一些人过着安定团结的美好生活的同时,另一些人愤怒、放纵、迷惘地度过青春……久而久之,干脆集中到开心乐园之类的地方互相安慰,建立地下文化,形成亚社会和秘密的感情方式。在这里我和春树,还有《北京娃娃》里大多数人物默默地相遇。”^①可以说,春树的这类小说对于绝对数量已不少的“圈里人”来说,具有切近的“原景重现”的意义,而对于希望了解这一人群生活状况的圈外读者来说,又能够像“纪实文本”那样提供某些知识性佐料(甚至具有某种程度上的“奇观”效应),这便是这些艺术上并不是多么精致的作品能够引人驻足的原因之一。

如果说阳光型和叛逆型青春文学主要依赖经验性书写,忧伤型和先锋型青春文学则更多倚重超验性书写。科德伍林说过:“真正的艺术品不是看见的,也不是听到的,而是想象中的某种东西。”^②经验性写作当然也

① 严峻:《春树:永远的愤怒——关于〈北京娃娃〉》,《诗江湖——江湖存档 0001》, <http://www.wenxue2000.com/jhcd/jhcd1.htm>。

② R·G·科德伍林:《艺术原理》,中国社会科学出版社,1985年版,第146页。

有虚构,但基本属于现实主义框架中的虚构,它是通过对青春现场的最大限度逼近从而激活读者心中的青春记忆;超验性写作则溢出了现实主义范畴,成为对虚空之物的虚构,或者对现实之物的非现实化虚构,以“远离”生活现场的玄幻、奇思,怪诞表达青春期这一人生多梦时节的冥想玄思。郭敬明的成名作《幻城》就是一部超验之作:火族与冰族、火焰之城与幻雪帝国,其间的爱恨情愁、杀伐征战不是在地上,而是在天上,犹如倒映在水中的物象,依稀可见,但却无法伸手触及,非日常化语境加以华丽典雅的非日常化修辞共同累积起来一种非日常化的情绪氛围(曹文轩曾将其称之为莎士比亚式大腔圣调的“高贵”)。如果说“少年不识愁滋味,为赋新词强说愁”的确是青春期特有的心理特征的话,我们就会发现这种“愁”(忧伤)本身就有臆想、玄幻,甚至无病呻吟之意,而其以一种非现实的超验方式表达出来似乎也更为顺理成章。甚至某些看似写实的青春书写也往往暗含了非现实性、非日常性,非逻辑性的“务虚”内核,典型如张悦然,虽然她一般不将故事背景直接置于虚构之地,但却并非按照日常伦理、现实主义原则来处理笔下的一切,情节的偏执、人物的莫名其妙,对暴力残酷的唯美化处理使得她的不少小说带着浓厚的“臆想”色彩。比如《樱桃之远》中有宛宛把小沐从秋千上推了下去小沐成了跛子这样一个情节,但其并不导向青春残酷、人性险恶等通常意义上的现实/人性批判,而是以华丽忧伤的语言书写了两个女孩子梦呓般的“心灵相通”。她自己曾说:“我觉得我的人物性格比较极端,是因为这样我觉得会导致一种震撼力,我是指大喜大悲的那种震撼,不是那种内心的微妙的震撼。”^①张悦然的“极端”不是社会层面上的破坏与颠覆的极端,而是个体意义上的偏执性格与病态行为的极端。一位编发过她稿子的编辑也说“她不是一个贴着地面走路的人,写着写着文字就会飞离现实本身”。“飞离现实本身”的文字在青少年中大有市场是与从童年中走出来不久,且生活范围相对狭

^① 张悦然 vs 七月人:《〈十爱〉一爱》,见《那么红,青春作家的自白》,中国文联出版社,2005年。

窄的他们，仍葆有一种不算稀薄的“童话”情结相关的（尽管是一种与往往有着现实隐喻的经典童话不尽相同的玄虚臆想中的“童话”）。至于蒋锋、胡坚等人的先锋型青春文学则在语言结构的文体要素中展开一种超验性写作实验。借用罗兰·巴特那句富有煽动力的表述（“如果我们不能颠覆社会秩序，那么就让我们颠覆语言秩序吧”），我们也可以说它是一种与以颠覆社会秩序迎合青春期叛逆心理相对的另一种颠覆性书写：颠覆语言秩序的书写。尽管这是一种早在上世纪80年代中期就已经在中国文坛出现过的颠覆性书写。

青春文学在尝试上述两种写作类型时也暴露出来些许问题。经验性写作极易陷入对经验的沉溺及重复性书写，仅仅对某种生活经验的简单罗列铺排并不能保证其鲜活的感染力与可观赏性，尤其当这种经验失去一定程度上的前沿性，郁秀《花季雨季》之后的作品《美国旅店》、《不会游泳的鱼》等并没有引起社会的相关反响，就与她只是在相对平面的生活层面（而非对生活的形而上思考层面）上处理笔下的场景有关，仅仅把特区与内地的“文化冲突”挪至中国与西方，并做十分雷同化的浮光掠影式表象叙述，是无法再次对读者造成冲击力的；同样，春树《北京娃娃》之后的系列作品《长达半天的欢乐》、《抬头望见北斗星》等影响力也似乎有些下降，亦源于她对“残酷青春”主题的模式化开发，虽然她也有过在作品中为自己“正名”的些微努力，但总的来说她基本上是一个被自己在文本内外“标签化”了的作家。同前辈作家广阔的阅历相比，这些青春文学小作者们普遍存在着经验匮乏的问题，这也内在地决定了与主流文坛自上世纪90年代以来先锋转型、现实主义书写成为文坛主流不同，青春文学格局中超验性写作（而非经验性写作）占了相当份额，而且就单个作家的创作历程而言，比重似乎越来越大，如小饭《我小时候》、胡坚《宠儿》等早期作品关于童年、家庭，青春期里顽劣少年的书写都包含了相当大的直觉经验的成分，而越往后文体探索、语言实验的意味越突出。甚至像张悦然这样写着写着就要“飞离地面”的人，早期的不少作品如《黑猫不睡》、《陶之陨》等也在一定程度上反映了她生活的本真状态，她自己在接受采访时即表

示,《葵花走失在 1890》一书“非常的贴近自己,有很多都是自己真实的事情”^①。从经验性记忆出发渐次走向超验性虚构,一定层面上固然可以摆脱因为对经验的过于依赖而产生的想象力匮乏,但却不得不面对如何避免使想象的翅膀处于完全无所依凭的“失重”状态。事实上,一如《诛仙》等玄幻、架空类网络文学的流行,青春文学中的不少作品可以说是小作者脱离现实的写作与小读者脱离现实的阅读之间“共谋”的产物。另外,如何保持艺术的原创性也是一个问题,如果说经验性写作因为对经验的多次书写有时会给人雷同之感,超验性写作由于离开了生活的拘囿更容易为模式化复制化打开方便之门,郭敬明的“抄袭”、张悦然的类型化书写,先锋写作者们对王小波、余华、残雪等人的竞相模仿,均可以看作是他们在文学的原创性问题上似乎还不及前辈作家的一个表征。

走过青春期的性别记忆

将“性别”这一话题拿出来单独讨论,不仅是因为书写青春岁月的青春文学几乎没有不涉及性别表述的,更是因为这一代人的性别记忆有着与前代作家不尽相同的精神特质。与 60、70 年代人的文学写作往往有着鲜明和笃定的性别立场(如有些女作家的执着女性主义书写)相比,青春文学写作者们的性别立场则相对含混模糊,而且不乏矛盾游移。

青春文学写作者中公开在文本中对“女权”问题发表看法的是春树。在《长达半天的欢乐》中有一篇“我”抨击“中国摇滚圈里没有女权”的文章,愤激地指出包括自己在内的热爱摇滚乐的女孩竟被圈里的男性视为“追求虚假另类生活”的果儿,他们根本不会接受与众不同、有自己思想的女人,“我曾想在这个更先锋也更狭隘的圈子里找到爱情,但是他们只是

^① 《张悦然访谈实录:我希望我的小说动起来,不是生冷的》,“名人在线卓越网访谈”,2004 年 7 月 30 日。

自以为是地把我当成果儿”，愤怒之余，“我”表示，“男人既然可以和很多‘果儿’上床，那么作为被侮辱与被损害的、被打击和被误会的我们为什么不能多和几个乐手上床呢”，在这里春树表现出了“以牙还牙”的女权主义姿态。^① 不过，在春树散漫而随意的写作中，即使她处处宣扬的朋克精神有时也难以真正一以贯之（“亚文化”的复杂性），这种偶露锋芒的女性主义立场似乎更加难以坚持下去。如果说《北京娃娃》中有关少女初夜的书写尚流露出一丝面对没有爱和尊重的性交女性的心灵之痛和由此而来的性别忿怨的话（“天哪！我那一颗少女的心。我的眼泪一下子就流了出来，他说得那么直接那么坦白，可是这样的实话我真的不要听。”），其后多而密集且性质大致相同的交合却再没有激起“我”的这种情绪性反应。《长达半天的欢乐》中紧跟着“我”上述女权宣言的是“我”与五五五上了床，小说写道：“他动作起来，我抗拒，……最后还是接受。我给自己的答案是我最终被他的激情所折服。我就是这样的无厘头”。一个“无厘头”把前面以多跟几个乐手上床的方式“报复”男人的女权说法消解了，非但如此，接下来是一段“五五五他们的生活每一分钟都在吸引着我”的表白以及对五五五的无尽思念，既使“‘我’早就知道五五五就当我是个‘果儿’”。可以说在她笔下“女权”就像一声尖叫，但因为这尖叫所包含的愤怒姿态会使得两性书写打上浓重的性别意识形态色彩，而这无疑又会对没有任何负载的“率‘性’而为”忤逆日常伦理的残酷青春书写造成某种冲击，更何况，处于青春期里的少女，无论是春树还是笔下的主人公，还没有足够的阅历支撑起相对成熟稳定的性别观念，所以“女权主义”在春树这里更多只是一种高调宣言，就像我们无法从“其实我还是想和他做爱，和张洋做爱是我的一大乐趣，他是和我上床的那么多人里感觉最好的一个”，“潭漪开始亲我，我们做爱的时候天津的诗人还没有起床”之类两性描写中读到多少女性主义表述，性别关系的轻松与随便比女权主义的愤

① 春树做客新浪网时也公开称自己是“女权主义者”(<http://cul.sina.com.cn/2002-07-11/15023.html>)。

激姿态似乎更符合她的写作原则。说得更诚实一些的是蒋离子,在一篇专访中她说:“我崇尚女权,而我则没有女权。要女权,很难。不如做个温柔的女子,内心保持着清醒,好好在这个以男人为主的社会里残存下来。”^①她的《俯仰之间》以不无残酷的方式书写了柳斋和郑小卒之间丑陋、畸形的关系,并以相对沉默和认同的姿态写到了柳斋的性别屈从。张悦然不谈女权问题,她笔下的性别表述往往是随心而动,更多服膺于她所青睐的往极端处书写的“臆想”原则。在她小说里总是流淌着这样两类人物:一类为了爱人自虐般的享受着一切奉献着一切,一类在无知无觉的状态里冷漠地享受着一切奉献。但这种类型化设计并不表明她在这其中灌注着某种性别规定性(将前者设定为女性,后者设定为男性,并以此进行某种男权批判,一如林白笔下的“傻瓜爱情”),而更多表现的是爱与痛的极致、宿命、轮回,性别倾向性则相对模糊。如《樱桃之远》中设计的是带有某种“性别并置”意味的两对,圣女般善良的小沐和魔鬼般邪恶的小杰子,狮子般暴戾的宛宛和绵羊般温顺的纪言。《逝鸟》则书写了一连串如自然界中“食物链”般施虐/受虐的畸恋:为了骆驼的一句询问刺瞎自己的双眼一生沉浸于打磨贝壳寻找失去记忆的春迟(而且自始至终都不知道骆驼是她的“假想情人”),几乎不笑越长越像春迟而且“一路成长中唯一的事业就是迷恋和追随春迟”的宵行,作为妻子和奴仆的双重身份一路追寻宵行并为之牺牲了孩子和自己生命的姍姍,此外还如淙淙对春迟的同性之恋,钟师傅对淙淙和春迟奴婢般的倾慕与关爱,骆驼对春迟和淙淙的蛮横与冷漠。在这种浪漫与残酷相间的叙述中,叙事人摆出一副“我是吃人,卖梦为生”的呓语妄言姿态,不但以华丽忧伤的语言一并玩味着人性的善与恶,也模糊并冲淡了男人与女人间现实意义上的性别际遇。

“身体”意象的含混与稚嫩,甚至游戏化书写也映照出青春文学作者性别姿态的暧昧驳杂。“身体”是90年代以来文学表述中的一个重要概

① 蒋离子:《〈俯仰之间〉后记》,朝华出版社,2005年。