

新叙事理论译丛

未名译库

Weiming
Translation
Library

虚构的权威

女性作家与叙述声音

FICTIONS OF AUTHORITY

〔美〕苏珊·S.兰瑟 著

黄必康 译



馆

北京大学出版社

新叙事理论译丛

申 丹 主编

“新叙事理论”指的是20世纪90年代以来西方的后经典或后现代叙事理论，是对结构主义叙事学的反思、创新和超越。最近十多年，国内翻译出版的都是西方学者著于20世纪70至80年代的经典叙事理论，迄今为止，尚未涉足“新叙事理论”这一范畴。该译丛旨在帮助填补这一空白。首批五本译著集新叙事理论之精华，代表了其不同研究派别，视角新颖，富有深度，很有特色。这套译丛是对我国已引进的西方经典叙事理论的重要补充和发展，为拓展思路、深化研究提供了极好的参照。

ISBN 7-301-05380-0



9 787301 053805 >

责任编辑：张 冰 冯金红

封面设计：林胜利

ISBN 7-301-05380-0/1·0592

定价：18.00元

中华女子

申丹 主编

新叙事理论译丛：女性主义叙事理论

虚构的权威

——女性作家与叙述声音

〔美〕苏珊·S.兰瑟 著

黄必康 译

北京大学出版社

北 京

著作权合同登记 图字:01-2001-4680

图书在版编目(CIP)数据

虚构的权威:女性作家与叙述声音/(美)兰瑟著;黄必康译.
-北京:北京大学出版社,2002.5
(未名译库 新叙事理论译丛/申丹主编)
ISBN 7-301-05380-0

I. 虚... II. ①兰... ②黄... III. 妇女文学-文学评论-西方国家 IV. I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 000468 号

Susan Sniader lanser

Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice

©1992 by Cornell University

书 名:虚构的权威——女性作家与叙述声音

著作责任者:[美]苏珊·S.兰瑟 著 黄必康 译

责任编辑:张 冰 冯金红

标准书号:ISBN 7-301-05380-0/I·0592

出版者:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址:<http://cbs.pku.edu.cn>

电 话:发行部 62754140 编辑部 62752036

电子信箱:zb@pup.pku.edu.cn

排 版 者:兴盛达打字服务社 62549189

印 刷 者:北京大学印刷厂

发 行 者:北京大学出版社

经 销 者:新华书店

890 毫米×1240 毫米 A5 开本 10.375 印张 308 千字

2002 年 5 月第 1 版 2002 年 5 月第 1 次印刷

定 价:18.00 元

《未名译库》出版前言

百年来,被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往,造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地,在各自从事的领域里,写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样,北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898年6月,早在京师大学堂筹办时,总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局,……局中集中中西通才,专司纂译”。1902年1月,光绪发出上谕,将成立于1862年,原隶属于外务部的同文馆,归并大学堂。同年4月,京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪,“推荐精通西文,中学尤有根底”的直隶候补道严复,充任译书局总办,同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年,京师大学堂成立了编书处,任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入,是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始,也是中国大学出版活动的开始。1902年,是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前,京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书,成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间,北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代,当年商务印书馆出版的“汉译世界名著丛书”及“万有文库”中的许多译者来自北大。一百年来,在北大任教过的严复、林纾、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘昶羸、赵梦蕻、杨周翰、郭麟阁、闻家骅、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家骅、岑麒祥等

总 序

“新叙事理论”指的是 20 世纪 90 年代以来西方的后经典或后现代叙事理论。最近十多年,国内翻译出版的都是西方学者著于 20 世纪 70 至 80 年代的经典叙事理论,迄今为止,尚未涉足“新叙事理论”这一范畴。本译丛旨在帮助填补这一空白。

1999 年秋美国俄亥俄大学出版社出版了一本新叙事理论的代表作 *Narratologies*,该书主编戴卫·赫尔曼采用了“叙事学的小规模复兴”这一短语,来描述 20 世纪 90 年代以来西方文学界,尤其是美国文学界对叙事理论研究兴趣的回归。但这绝不是简单的回归循环,而是对结构主义叙事学的反思、创新和超越。

结构主义叙事学于 20 世纪 60 年代中期产生于结构主义发展势头强劲的法国,但很快就扩展到了其他国家,成了一股国际性的文学研究潮流。与传统小说批评形成对照,结构主义叙事学将注意力从文本的外部转向文本的内部,注重科学性和系统性,着力探讨叙事作品内部的结构规律和各种要素之间的关联。众多叙事学家的研究成果深化了对小说的结构形态、运作规律、表达方式或审美特征的认识,提高了欣赏和评论小说艺术的水平。诚然,作为以文本为中心的形式主义批评派别,叙事学也有其局限性,尤其是它在不同程度上隔断了作品与社会、历史、文化环境的关联。这种狭隘的批评立场无疑是不可取的,但其研究叙事作品的建构规律、形式技巧的模式和方法却大有值得借鉴之处。令人遗憾的是,西方批评界往往从一个极端走向另一个极端。20 世纪 80 年代初以来,不少研究小说的西方学者将注意力完全转向了意识形态研究,转向了文本外的社会历史环境,将作品视为一种政治现象,将文学批评视为政治斗争的工具。他们反对小说的形式研究或审美研究,认为这样的研究是为维护和加强统治意识服务的。在这种“激进”的氛围下,叙事学研究受到了强

成了一个高潮。一方面国内学者叙事学方面的论著不断问世,另一方面西方叙事学家著于 70 和 80 年代的作品也不断以译著的形式在中国出现,其中包括热拉尔·热奈特的《叙事话语 新叙事话语》(中国社会科学出版社,1990),华莱士·马丁的《当代叙事学》(北京大学出版社,1990),施洛米丝·雷蒙-凯南的《叙事虚构作品:当代诗学》(厦门大学出版社,1991),米克·巴尔的《叙述学:叙事理论导论》(中国社会科学出版社,1995)。尤其令人感到欣喜的是,似乎与美国叙事学的复兴遥相呼应,近些年来,在国内出现了以杨义的《中国叙事学》(人民出版社,1997)为代表的本土叙事学研究的热潮,旨在建构既借鉴西方模式,又有中国特色的叙事理论。但迄今为止,国内的研究有一个问题,颇值得引起重视:无论是译著还是与西方叙事学有关的论著,一般都局限于 20 世纪 80 年代末以前的西方经典叙事学,忽略了 90 年代以来西方的“新叙事理论”。诚然,对于后经典或后现代叙事学的研究应当以对经典叙事学的研究为基础。以前,在国内对于经典叙事学尚未达到较好了解和把握的情况下,集中翻译和研究经典叙事学无疑有其必要性和合理性。但从现在开始,应该拓展视野,对近十年来西方新的后经典叙事理论展开翻译和研究。

正是在这一背景下,“未名译库:新叙事理论译丛”应运而生了。我们编选的这套译丛首批共五种。第一种为解构主义叙事理论的代表作:J. 希利斯·米勒的《解读叙事》(1998);第二种为女性主义叙事理论的代表作:苏珊·S. 兰瑟的《虚构的权威》(1992);第三种为修辞性叙事理论的代表作:詹姆斯·费伦的《作为修辞的叙事》(1996);第四种为多种跨学科叙事理论的代表作:戴卫·赫尔曼主编的《新叙事学》(*Narratologies*)(1999);值得一提的是,“Narratology”(叙事学)这一名词一直被视为不可数名词,但这本书的书名却采用了该词的复数形式。这旨在强调书中叙事研究方法的多样性。这些研究方法基本都是将叙事学与其他学科相结合的产物,具有很强的跨学科性质。第五种为后现代叙事理论的代表作:马克·柯里的《后现代叙事理论》(1998)。

可以说,“新叙事理论译丛”集后经典叙事理论之精华,是对我国近二十年来引进的西方经典叙事理论的不可或缺的重要补充。这些

目 录

总序.....	申丹(1)
---------	-------

绪 论

第一章 建构叙述声音的女性主义理论	(3)
第二章 小说的兴起,声音的衰落: 朱丽埃特·盖兹比的沉默.....	(30)

第一部分 作者型叙述声音

第三章 独处阶级之中: 里柯博尼小说《蜜蜂》中的自我缄默	(51)
第四章 理智与节制:简·奥斯丁的“间接法”	(69)
第五章 格言女性:乔治·艾略特和现实主义原则	(93)
第六章 缺席的虚构: 女性主义、现代主义、弗吉尼亚·吴尔夫	(118)
第七章 无以言说的声音: 托尼·莫里森的后现代叙事权威	(139)

第二部分 个人叙述声音

第八章 为大众而死:《亨利夫人》的自我缄默	(163)
第九章 浪漫之声:男主人公的文本	(178)
第十章 简·爱的遗产:单一性的权力和危险.....	(202)
第十一章 美国黑人作家个人化声音:“她最大的缺憾”	(223)

第三部分 集体型叙述声音

第十二章	团结与静寂：《千年圣殿》与《女人之冤》·····	(255)
第十三章	孤立的抵抗：盖斯凯尔、朱伊特和奥多斯小说里的 集体型声音“我”·····	(272)
第十四章	散与合：现代小说与集体叙述形式·····	(290)
第十五章	完整的圆：《女游击队员们》·····	(304)
译后记	·····	(319)

绪 论

第一章 建构叙述声音的女性主义理论

为什么如此看重与声音的联系？

——海伦娜·西克塞丝：《墨杜莎的笑声》

Helene Cixous, "The Laugh of the Medusa"

对于当代女性主义者，没有任何哪个词比“声音”这个术语更令人觉得如雷贯耳的了。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“另外一种声音”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。^①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然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。正如露丝·伊里盖蕾(Luce Irigaray)所言，有了声音(voix)便有路(voie)可走。^②

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。虽然许多批评家承认，用“声音”和“讲述者”来指代某种形成文字的东西是极不准确的，但这些词却久用不衰，甚至在结构主义话语中亦复如此：热拉尔·热奈特(Gerard Genette)就曾说过：“就是在那些最不起眼的叙事中，也有人对我说话，向我讲述故事，邀请我聆听他讲的故事。”^③叙事载负着社会关系，因此它的含义远远不止那些讲故事应遵守的条条框框。叙述声音和被叙述的外部世界是互构的关系：如果说没有讲述者就没有故

事,那么没有故事也就没有讲述者。这种相互依存的关系使叙述者处于一种难以最大发挥作用的境地。这既有偶然性也有它的好处:叙述者不存在于文本“之外”,但却使文本得以存在;叙述言语行为与人物行为不一样,它不是纯粹的“现实摹仿”,而正是这些叙述言语行为使得“摹仿”成为可能。

上面所描述的女性主义观念和叙事学观念尽管对“声音”的权力作用具有共识,但同时也展开了阵线分明的探讨和研究:女性主义的探讨具有宏观思辩、摹仿再现和政治化的特点,而叙事学则是具体化、符号学化、技术性强的研究。女性主义者所谓的“声音”通常指那些现实或虚拟的个人或群体的行为,这些人表达了以女性为中心的观点和见解。比如,女性主义者可能去评价一个反抗男权压迫的文学人物,说她“找到了一种声音”,而不论这种声音是否在文本中有所表达。而叙事学理论家则不然。他们所谓的声音通常是指形式结构,与具体叙述行为的原因、意识形态或社会寓意无关。除个别例子之外,女性主义批评通常不涉及叙述的技巧方面,而叙事学研究一般也不讨论叙述声音的社会性质和政治寓意。^④在女性主义者看来,形式主义理论家们似乎都是些天真的实证主义者,他们遮蔽意识形态,把它看成客观定律;他们为了形式的精确而舍去意义,从而不能提供具有政治意义的理论范畴。另一方面,叙事学家们则可能认为女性主义者都是天真的主观主义者,他们追求意识形态,却有失严谨和精确,因而无法对事物做出具有文本意义的理论区分。

我这么说也许有点夸大,但这两种互不相容的趋势可以产生出丰富的对比。在叙事学的术语中,“声音”专指文本实践中的具体形式,它避开女性主义对这个词松散的概括性的倾向。形式主义将文本与历史相隔离,而作为一个政治术语,“声音”又将文本研究从这种隔离中解救了出来。在支离破碎的形式主义中重新振兴了文本研究,证明文学现象并非像形式主义常常认为的那样与人类历史毫不相干。这两种对“声音”的不同观念一旦融会于米哈伊·巴赫金所谓的“社会学诗学”^⑤,我们就可能把叙事技巧不仅看成是意识形态的产物,而且还是意识形态本身。也就是说,叙述声音位于“社会地位和文学实践”^⑥的交界处,体现了社会、经济和文学的存在状况。面

叙述声音也正是在这种状况下得以产生的。^⑦这样一种社会学的或唯物的文论摒弃叙事诗学和某些女性主义理论容易陷入的唯心主义。这种唯心主义导致两种倾向,一是在阅读中把文本特点视为具有普遍意义的、不可避免的或随机的现象,二是设想出某种泛历史的“女性语言”或“女性形式”。我认为,无论是叙事结构还是女性写作,其决定因素都不是某种本质属性或孤立的美学规则,而是一些复杂的、不断变化的社会常规。这些社会常规本身也处于社会权力关系之中,由这种权力关系生产出来。作者和读者的意识、文本的意义无不受这种权力关系的影响。这种权力关系涵盖作者、读者和文本。在西方现代社会所谓“印刷文化”的几个世纪中(这也是本书讨论的范围),构成这种权力关系的因素至少还应包括在一定的历史社会中互相作用的种族、性别、阶级、民族、教育、性态以及婚姻状况。

以历史为基础的结构主义诗学只要确立自己的理论地位,不自以为是地纠缠于所谓中性的、未经阐释的史实,就能够为研究具体的叙述形式和行为提供有价值、有区分度的理论框架。此外,对女性作品叙事结构的研究又能动摇叙事学的范畴和原则。因为我们无法否认,叙事学理论的根本原则是人为强加的,尽管也是无意识的。^⑧本书正是对这样一种女性主义叙事学的有益尝试。书中涉及英国、法国和美国一些女性作家的小说,讨论了这些作品中文本声音(textual voice)的某些结构特征。这些女性作家活跃于18世纪中叶至20世纪中叶,这个时期也正好是小说一统天下,以及随之而起的个人著作权兴盛不衰的时期。我们知道,“作者功能”这一西方文学作者权威的基石是由所谓优等阶级的男性白种人的话语所构建的。^⑨有鉴于此,我首先做这样的假设:女性声音(本书中仅仅指叙述者语言形式上的性别)实际上是意识形态斗争的场所,这种意识形态张力是在文本的实际行为中显现出来的。

这样,我把社会身份和叙述形式联系起来了。由此假定:社会行为特征和文学修辞特点的结合是产生某一声音或文本作者权威的源泉。我在这里使用话语权威这一提法,它指由作品、作家、叙述者、人物或文本行为申明的或被授予的知识名誉、意识形态地位以及美学价值。话语权威在相互作用中形成,因而其特征也一定与具体的话

语接受承受群体有关。然而,在西方过去两个世纪的文学传统中,话语权威大都当然地附属主导意识形态中受过教育的白种男性,只是紧密程度有所不同而已。因此,叙述者的地位在何种程度上贴近这一主导社会权力成了构成话语作者权威的主要因素。同时,话语权威的构成因素还包括随历史进程而变化的文本写作策略。甚至名不见经传的作家都会启用这些写作策略和技巧。当然,如此应用写作策略可能会适得其反。因此,非主流作家和叙述者就必须保持微妙的平衡,对主导修辞行为方式或吸纳接受,或拒斥颠覆。

我在这里讨论权威,就好像它是某种众望所归的东西。有些女性作家当然对此提出质疑。她们不仅对那些拥有权威的人以及树立这种权威的机制表示怀疑,而且还对当代西方文化所塑构的有关这种权威的价值感到不满。对此我却认为,甚至那些反权威的小说家都不得不采用正统的叙述声音常规,以便对在文本中得以无限延续的权威进行名正言顺的批判。这的确是个悖论。在我看来,采取这样间接而又曲折的运作方法效果不佳,尤其是对于那些试图跻身主流的文本来说更是如此。这样做使自己不得不站在了原本要加以解构的那一立场上。女性作家采取不同方式,继续对权威,甚至是自己的权威大加挞伐,本书对此会加以承认。但本书的重点是探讨自我权威化。我认为,这种自我权威化在作家署名的行为里就是不言而喻的。换句话说,尽管任何一位女性作家都会对权威机构和意识形态持有双重态度,写小说并寻求出版的行为本身(也正如我本人写学术著作并争取出版一样)就意味着对话语权威的追求:这是一种为了获得听众,赢得尊敬和赞同,建立影响的企求。也就是说,我认为,每一位发表小说的作家都想使自己的作品对读者具有权威性,都想在一定范围内对那些被作品所争取过来的读者群体产生权威,尽管这种想法也许是具有强烈的反作者权威倾向的。我这么说并不意味着否定了爱德华·赛义德(Edward Said)所谓的总体文本权威和具体虚构权威“被干扰的”或“假冒的”特性。然而我也把小说当做文化事业来阅读。在历史的长河中,小说文化事业曾在虚构世界以外声称具有或获得真理的价值。^⑩

本书讨论的小说文本都通过文本中产生出来的叙述声音来涉及

有关权威的问题。在各种情况下,叙述声音都是激烈对抗、冲突与挑战的焦点场所,这种矛盾斗争通过浸透着意识形态的形式手段得以表现,有时对立冲突得以化解,也是通过同样的形式手段得以实现的。我在书中探讨的文本都建构了这样一些叙述声音,它们力图通过写作加入总体文学,同时对其加以改造。这些叙述者们对男性文坛的权威氛围心存疑惑而避之惟恐不及,也常常对男性一统天下的局面持批判态度;但是她们都身不由己地受到社会习俗和文本常规的推动,不断复制出她们本欲加以改造重构的结构来。这样的叙述者常常对自己赞同的权威提出质疑,或者对她们质疑的权威表示赞同。也就是说,这些叙述者在致力于创造权威的虚构话语的同时也就展示了西方小说已经建构成形的虚构的权威。而且,展示虚构的过程最终导致权威的再次确立。其中有些文本在主题意义层次上显示了这样的困境,建构了虚构的权威,亦可说建构了有关权威的虚构话语。

我描述有些女性作品中此类错综复杂的因素,却并不提出任何“本真”的女性声音,也不认为女性写作就一定与男性写作不一样。相反,我认为那些声称既不属于女性也不偏向男性的作家为了使自己的作品具有“对话性”,热衷于采用各种改编和批判的写作策略。这使人想起巴赫金把当做现代普遍话语状况的构想,所不同的是巴赫金可能淡化模糊了这些东西。^①例如,可能的情况是,那些具有足够资历和地位而涉足文坛的女性最容易感受到玛格丽特·霍马斯(Margaret Homans)所谓的“基于性别差异产生的语言异化感”。而这就是“既参与某种霸权团体又被排斥在外”^②的状况的直接结果。我对这些文本的解读表明,不同的女性群体已经不同程度地掌握了具体的叙述形式。我对那些争取得到公开作者权威的女性叙述者有着特殊的兴趣,这是由于在我研究的历史时期内,与其说总的女性声音受到拒斥,不如说她们公开的声音遭到拒绝。正如本章将持续表明的那样,我对这些问题的兴趣使我无意建构某种新的叙事学理论,而是致力于另辟领域,专注于讨论那些被传统的叙事学所低估或完全忽略了的问题。

在进一步详述本书主旨之前,我愿以一段奇特的文字为例,说明

generous and charitable to the poor —
 I know my husband loves nothing more
 than he does, me; he flatters me more
 than the glass, and his intoxication
 (for so I must call the excess of his love,)
 often makes me blush for the unworthiness
 of its object, and I wish I could be more deserving
 of the man whose name I bear. To
 say all in one word, my dear, — and to
 crown the whole, my former gallant lover
 is now my indulgent husband, my fondness
 is returned, and I might have had
 a Prince, without the felicity I find with
 him. Adieu! May you be as blest as I am un-
 able to wish that I could be more
 happy.

译文：

亲爱的朋友，我无法得到满足，
 尽管我的婚姻如此幸运，如此富足，
 除非我向你友善的胸怀——
 那可是一直与我的想法不谋而合的心胸——
 倾诉我纷乱但又真切的情感，它
 带着无尽的欢乐和幸福情感，
 每天积盈快撑破我的心房。亲爱的，
 我的丈夫温良宽厚，世上无双，
 我已经结婚七个礼拜，但是我
 丝毫不觉得有任何的理由去
 追悔我和他结合的那一天。我的丈夫
 性格和人品都很好，根本不像
 丑陋鲁莽、老不中用、固执己见还爱吃醋

的怪物。怪物才想百般限制，稳住老婆；
 他的信条是，应该把妻子当成
 知心朋友和贴心人，而不应视之为
 玩偶或下贱的仆人，他选作妻子的女人
 也不完全是生活的伴侣。双方都不该
 只能一门心思想着服从；
 而只能分分场合，互敬互谅。
 有一个快七十岁的处女仆娘，
 她是个性情开朗，爱人尊敬的老太太，
 她就和我们住在一起。她这人讨
 人喜爱，老人孩子都是一样。她彬彬有礼，从不
 厌烦人，左邻右舍无人不晓；
 她也乐于助人，对穷人一付菩萨心肠。
 我知道我的丈夫什么都不爱，只爱
 我这个人；他对我百般殷勤和宠爱，超过，
 镜子；他的迷狂——
 我必须这样称呼他对我的挚爱——
 常让我羞愧难当，恨如此卑微低贱
 的我，如何才能更配得上这样
 的男人，这个我随他把姓改的男人。
 说千道万一句话，亲爱的……，还要
 说到顶顶高兴的事：我从前英俊的情人，
 现在变成我这位缠绵的丈夫，我的柔情
 现在又回来啦，我当初本可能嫁给
 王子，但不会获得这般幸福。这全在子
 他。再会！愿你好运，但愿我不这样不
 奢望我能比现在更
 幸福。

有些人始终相信“女性语言”的存在。这种语言“温柔，富于情感
 与激情，说短道长，话多而不实在，千篇一律并适于茶余饭后的笑

谈”；^⑤这些人或认为这种“女性语言”“软弱无力，鸡毛蒜皮不得要领，缺乏果断而犹豫不决，过于客套流于委婉，而且……说人闲话，滔滔不绝而言之无物。”^⑥对于这些人，上面这段文字可谓极妙的证据。这个谦卑腼腆的作者，为自己的“卑微低贱”脸红羞愧，却也说不出口“说千道万一句话”的内容；在这段文字中，重复夸张，回旋反复的结构，还有不合语法的表达比比皆是。一般认为，这类自我贬低、语义不定和拖沓累赘的话语也削弱了其本身的著者权威。^⑦据说在一定的场合，女性还受到鼓励，提倡使用这样的语言。

但是，让我们回过头来再读一读。这位新娘有义务让丈夫读到这封信；《埃特金森的匣子》书中在这项条目下有一则注释说“阅读上述书信的秘密在于先读第一行，然后依次隔行往下读”，这样就成了：

I cannot be satisfied, my dearest Friend!
unless I pour into your friendly bosom,
the various deep sensations which swell
my almost hursting heart. I tell you my dear
I have been married seven weeks, and
repent the day that joined us, my husband is
ugly, crass, old, disagreeable, and jealous
a wife, it is his maxim to treat as a
play thing or menial slave, the woman
he says ought to obey implicitly; —
an ancient maiden aunt, near seventy,
lives in the house with us — she is the de-
vil to all the neighbourhood round,
I know my husband loves nothing more
than the glass, and his intoxication
often makes me blush for the unworthiness
of the man whose name I bear. To
crown the whole, my former gallant lover
is returned, and I might have had

自我贬斥之后隐藏着所谓男性声音愤愤不平的自我张扬之声,而这种阳刚之音却是作者不能写入她这封信更为公开化的版本中的。这封信两个版本的形式差异都共享一个原初的女性声音。但它们之间的差异虽然可能是由于受述者的不同性别所造成的,却肯定不是不同性别的叙述者造成的。表面文本(surface text)的“女性文体”,即所谓“女性语言”那种“软弱无力”,没有权威强音的语言形式,在这里成了强烈颠覆意图的掩护,凭借此,叙述者就可在虎视眈眈的男性目光注视下向另一个女性倾吐心中的秘密。用伊里盖蕾的话来说,表面文本是一种“裂变的极致”(disruptive excess),或曰“拟态摹仿”(mimicry);它故意采取“女性”立场,通过暴露自己卑微无助的具体细节(同时也暴露了对“霸权话语”的依赖关系)来夸大女性特征,以此获得具有颠覆性的效果。^②女性声音听起来柔和依顺(conform),为的是“合乎”(con)形式(form)。这样,“女性语言”就成了对付异化隔离和新闻检查的巧妙办法,成了躲避现实威胁的有效途经。

尽管如此,我认为这段话不可简单概括为“女性的语言”,甚至也不是有些语言学家所说的广义上的“无权者的语言”。我们应把它视为固化于维多利亚时代性别意识形态陈词俗套的产物。具体说来,这种语言就是“太太”的语言;她们有意识或无意识地通过与主宰她们命运的男人们进行某种效忠式的交往来保持自己的地位。与其说这是女性的语言不如说是夫人们的语言;上面那段文字中的女性(雌性的独立个人)实际上是由一种使用“男性”语言的声音来表述的。换句话说,在这段喧闹的对话体语篇中,对话双方的声音却是女性的;“女性声音”没有“实质意义”,它只是一种可变化的主语位置;这个做主语的“我”从语言形式规则上来讲是阴性的。于是,任何“女性声音”的具体特征都是具体语境中的一种功能;声音即活跃于语境之中。

而且,这封信的语境也并不像看上去那样简单,因为书信是由作者用语言符号有意识地组构起来的,它的隐含文本使表面文本读起来犹如胡编乱造,而隐藏其中的信息却字字是“真情”。在这种情况下,“女性语言”成了某种用来混淆男性“公众”视听的密码。这好像就意味着,私下的对话,即两个女人之间的对话就会直话直说了。但

到了共同点。那就是开头语义固定的那一行：“亲爱的朋友，我没有办法得以满足！”

如此说来，即使没有隐含文本，表面文本已经有了双重声音。在一段语篇之内，它表达了对一种婚姻的全盘接受，同时也表明对婚姻本身的无情拒斥。这种两重性也意味着，这封信表层文本至少与隐含的深层文本一样具有同样的著者权威性，而且，权威不仅驻存于“男性语言”（这种语言此处仅仅在申明一种个别的、经验的“真理”）之中，而且还存在于被抑制、被俗套化了的“雌性”语言形式的间接表述之中。这封信也不仅仅是一页“断简残篇”，它的价值也不是什么“表层结构隐含或遮蔽了深层的、更难到达的、因而也就更难得到社会认可的意义层面”^④这样的几句话就能说清楚的。因为，“表层结构”虽然有意掩护深层意义，却原来也载负至少与深层文本同样动荡不安的意义。

我在这里对这封信的细节稍做分析，目的并不是强化话语的性别差异这个观念。正相反，我的目的是提出，甚至在语言符号指义明显的文本里（女性的），叙述行为也呈现出复杂性和具体性。这封信突出了“个人的”与“公众的”话语之间功能和形式的关键性差别。信中表述的具体形式既不是随意的，也不仅仅是表意的，而是对权力关系造就的场境规则的回应。讲述这封信的行为本身也就产生了这种权力关系。这里表明，叙事地位、叙事关系和叙事态度是相辅相成的。也就是说，叙述者表述自己的方式，叙述者与受述者之间建立的联系以及叙述者的意识形态和情感方面的立场都是动态的和互相依存的。这封信列举了在一个压制女性声音的文化里出现的有关叙事策略的复杂细节，展示了为不同读者和不同目的而采用的不同叙事结构的一些具体形式。这样做就引导了那些不愿受到欺骗的“丈夫们”不仅仅读出表层形式以下的意义，还要读出表层形式的新意；不仅仅读出明明白白的“内容”，也要读出明明白白的“形式”的内容。而且，如果作为私人信件的这封信塑造了受骗上当的男性读者和理想中的女性读者，那么作为公开文件的这封信却把男女两性的读者都当做身份不明的读者，这些大众读者得到《埃特金森的匣子》中出现的这封信的文本，即可读出直接语境中作者本人情况以外的东西，

从而理解“女性小聪明”的文化批判精神。

最后一点,这封信发表于1832年的费城。当时美国黑人女性和白人女性已经开始携手废奴运动(费城女性废奴运动协会成立于1833年),这说明蕴含于妻子即“下人奴仆”这一说法中的夫权和奴隶制之间的关联也许并非微不足道。这既让人想到白人女性用奴隶制作类比^②以争取女权的那一段模糊的历史,也能使人联想到美国黑奴为躲避新闻检查而在书写中广泛采用密码式的文字排列的情形。可见,“小聪明”(ingenuity)不仅意味着对形式技巧和表层意义的巧妙混合,这个词还载负着《牛津英语大辞典》为之所下的定义:“生而自由的人的品格或状态”。这两种意义都似乎不无道理。从理论上讲,写作只要能够与写作主体保持距离,那么它本身就成为能够转换为这种自由“状态”极为有效的场所。如此说来,女性文本的公开流传就形成了对男权普遍的挑战,这也正如奴隶作者的文本在公开场合的大量流传就是对奴隶制的普遍反抗一样。这也许就是为什么女性和有色人种的一些行为方式往往被低调评价为“小聪明”的真正原因。

《埃特金森的匣子》展示了这封新娘子写的信,却没有公开书写这封信的一些有关情况,没有说明作者的身份,也没有描述这封信成为公开文本的过程。如果我猜想这封信是假冒的,也就是说它不是现实中真正的新娘的书信,那么这封信的双重声音还有另外一层意思,那就是:虚构被表征为历史。讲述这封信内容的声音成了这封信权威的代理人,而写信人则是一个被用来玩弄政治“小聪明”的虚拟叙述者。虚构成了一系列缓和大胆对抗的策略,而虚构本身这个事实也成了文化压抑体制存在的证明。这种压抑制度比起对一个年轻新婚女子的文化压制虽说轻缓一些,但其意义和影响却有过之而无不及。私下的声音(这里指新娘向最要好的女性朋友发出的声音)成了一种有效的书写手段,用以写作那种明确禁止的“集体”叙事文。历史上女性与小说写作的关系呈现出多种情形,这表现在女性作家人数初具规模时期灵活变通的创作形式和主题,有关女性小说文学地位的争议,女性小说可能既是个人经济收入来源又是社会话语权力显现等等。对于这些状况,批评家们都有言之凿凿的解释。确切

说来,我们还应该再加上一条,那就是,小说给予作家在虚构话语和历史的边缘地带创造叙述声音的机遇。这些边缘叙述声音既能遮蔽又能促成最咄咄逼人的虚构叙事的权威。

本书首先讨论 18 世纪中叶小说的“兴起”和现代性别身份的开端,然后继续讨论此二者最终衰落(权且如此称之)前的情形。由于我把叙事实践与文学产生过程和社会意识形态串连为一体,就需要研究这样的问题:在特定的时期,女性能够采用什么形式的声音向什么样的女性叙述心声?我的目的在于通过研究具体的文本形式来探讨社会身份地位与文本形式之间的交叉作用,把叙述声音的一些问题作为意识形态关键的表达形式来加以解读。

全书围绕三种叙事模式来安排各章节,我把这三种模式分别称为作者的(authorial),个人的(personal)和集体的(communal)叙述声音模式。重点讨论的也是这三种模式中各种不断变化的问题和型式。每一种模式不仅各自表述了一套技巧规则,同时也表达了一种类型的叙事意识,这样也就表述了一整套互相联系的权力关系和危机意识、清规戒律和可能的机遇。然而,将三种模式联系起来总而观之,我将重点讨论两个方面的叙事问题;我认为这两个方面对于建构文本权威具有传统叙事学一直无法估量的重大意义。第一个方面是个人叙述声音与集体叙述声音的区别。前者是对一个作为虚构人物的叙述对象发出的叙述声音;后者是对一个在虚构故事“以外”的叙述对象,即被类比为历史的读者所发出的叙述声音。第二个方面是允许自我叙述指称的叙述场景和不允许自我叙述指称的叙述场景之间的区别。这里所谓自我叙述指称指的是对叙述行为本身的明显关注。我的假设是,在规范女性参与话语权威的过程中,以不同性别为区分基础的集体叙述声音和自我叙述指称的社会常规一直起着举足轻重的作用。

我用作者型声音(authorial voice)这个术语来表示一种“异故事的”(heterodiegetic)、集体的并具有潜在自我指称意义的叙事状态。这里有必要说明,G. 热奈特注意到,任何叙述者都是一个潜在发声的“我”(“I”)。这一发现导致了“异故事”这个更准确的词的产生,它

语权威的要求相对有限。后者可以扩展虚构权威的范围,使之包括“非虚构的”被指称者,并让作家能够从虚构故事“内部”往外投身社会文化,参与有关文学、社会 and 知识界的讨论。另一方面,正如施洛米丝·雷蒙-凯南(Shlomith Rimmon-Kenan)指出的那样,“叙述者如果过于外露,那么他被完全信赖的可能也就微乎其微,这是由于他的阐释、评价和归纳并不总是与隐含作者的标准尺度相吻合。”^②

对于小说这种多声道的文类来说,超表述行为尤其至关重要,这是因为叙述者可以通过这种行为建构所谓“真实性原则”。热奈特将之描述为逼真性的必要条件。^③换句话说,一部小说被读者接受的程度取决于一些内在的固定原则,作者就是靠这些原则把文本中的事件(例如人物行为)处理得惟妙惟肖。除了最为公式化的小说之外,小说文本的价值都会或多或少偏离既定的文化价值轨道。我们必须视偏离程度的不同而为每个故事建立(或者推导)出一套相应的原则,以便使得读者把该叙事当成“完全可能发生的”故事并把它也纳入某种“世界观”^④体系之中。因此,持不同意识形态见解的作家也许希望“最大限度地”高扬自己叙述的“准确真实性”,以便与其他文本的意识形态分庭抗礼,或通过等同作者的手段把作者确认为同时代文化论争中积极的参与者。在写小说仅仅是女性介入公共社会生活极少方式之一的年代里,情况更是如此。

我们不难理解,为什么女性作家的外露作者性通常意味着违反具有性别特征的修辞性语言代码,只是随着时空和情景的变化,这种违反的方式和力度有所不同罢了。在一些社会文化里,比如在我所研究的这段历史时期中,女性没有参与社会话语的权利。对于她们来说,讲讲故事尤可,但让叙述者通过叙事来把自己作为权威推至前台则是另一回事。的确,社会上作者的声音长期以来都是男性的,这已成惯例;女性作者没有必要建立女性的声音。例如,从古到今评述过《克利夫的公主》(*La Princesse de Clèves*)和《傲慢与偏见》的批评家多如牛毛,但他们都不约而同地发出总体男性的声音。^⑤于是,一方面,由于异故事的叙述者无需具有性别特征,叙述中的“我”只要不等同于女性自然的肉体存在,女性即可通过这样的作者叙述模式参与“男性”权威。当然,女性作家采用男性叙述者和笔名从事写作,也

决于读者对小说人物动作的反应。这也正如表述权威本身也取决于是否能够建构一种可信的叙述声音一样。在某些情况下,个人型声音这些不同于作者型声音的特点使其女性权威大打折扣,因为作者型的叙述者拥有发挥知识和判断的宽广余地,而个人型叙述者只能申明个人解释自己经历的权利及其有效性。

同时,个人型的叙述无法采取无性别的中性掩饰手段,或所谓超然的“第三人称”,也无法躲避在可伪装成男性的某种文类的声音之中。^③女性个人型的叙事如果在讲故事的行为、故事本身或通过讲故事建构自我形象诸方面超出了公认的女子气质行为准则,那么她就面临着遭受读者抵制的危险。如果女性因为被认为不具备男性的知识水准,不了解“这个世界”而必须限于写写女性自己,而且如果她们的确这样做了,那么她们也就会被贴上不守礼规、自恋独尊的标签,或会因为展示她们的美德或者缺陷面遭到非议。此外,由于男性作家已经建构了女性声音,在争夺个人型叙事权的竞技场上又会增加一场新的争斗,以决定到底谁是合法正统的女性声音代言人。

虽然作者型的叙述因其全知视角的特点而往往被理解为虚构,但是个人型叙述声音里的虚构也往往在形式上与自传难以区分。我们一旦想像到女性在男权社会里那种仰人鼻息的境况,就不难猜想,女性小说家之所以避免采用个人型叙述声音,可能就因为她们担心自己的作品会被误认为是自传作品。采用个人型叙述声音还很可能会强化这样一种既有的意识形态,即认为女性作品的“自我再现”不过是“直觉”的产物而不是“艺术”的结晶。^④或者正因为如此,汤亭亭(Maxine Hong Kingston)最近说她在写成一部采用作者型叙述声音的小说之前还不敢说是“真正的”小说家。^⑤考虑到以上制约因素,我对个人型叙述声音的考察也就特别集中在一些具体不同的方面,看看在特定的历史时期内个人型叙述声音的私人和公共的形式是如何为特定的女性群体所用。第二部分别考察18世纪末至19世纪中叶欧洲女性作品,以及19世纪到当代的美国黑人女性作品中个人型叙述声音的一些类型。

以往常规的叙事学理论往往把作者型叙述声音和个人型叙述声音视为形式上的对偶。前者建构了虚构作者“叙述”的声音,后者则

福克纳小说《我弥留之际》(*As I Lay Dying*)中采用的那种多重叙述,也不是对同样的事件从发散式或对偶式角度进行的铺陈。这种手法是《苏珊夫人》(*Lady Susan*)和《危险的联姻》(*Les Liaisons dangereuses*)诸如此类的书信体小说的特点。我说的集体叙述声音指这样一种叙述行为,在其叙述过程中某个具有一定规模的群体被赋予叙事权威;这种叙事权威通过多方位、交互赋权的叙述声音,也通过某个获得群体明显授权的个人的声音在文本中以文字的形式固定下来。在本书第三部分,我将区分三种可能,它们都是社会意识形态的各种汇合以及不断变化的叙事技巧常规的表现形式。这三种可能是:某叙述者代某群体发言的“单言”(singular)形式,复数主语“我们”叙述的“共言”(simultaneous)形式和群体中的个人轮流发言的“轮言”(sequential)形式。与作者型声音和个人型声音不同,集体型叙述看来基本上是边缘群体或受压制的群体的叙述现象。我在白人和统治阶级男性作家写的小说中没有发现这种叙述模式。这也许是因为这里的“我”在某种程度上正在用某种带有霸权的“我们”的权威发话。在第三部分,我首先考察18世纪对集体型叙述声音的一些制约因素,然后接着讨论19世纪“单言”叙述的诸多表现形式,最后论述现代和后现代叙事采用的一系列可能的形式技巧。

在西方小说中,由于叙事和情节的结构都是个人化的和以男性为中心的,要明确地喊出某种集体的女性叙述声音就不只是个语篇问题,而是几乎总是涉及故事这一层次。我们虽然有可能不借助集体型叙述声音来表述女性群体,却难以在不建构女性群体的情况下建构集体型叙述声音。就这样,集体型叙述声音把文本从具体个别的主人公和个人的情节移开,对西方小说中规定女性地位的那种混杂的社会约定提出质疑。我以单言、轮言和共言叙述为模式对或多或少已经现实化的集体型叙述的考察表明,通过叙述形式来形成某种带有政治意义的女性集体的声音是具有多种可能性的。同时,集体型叙述声音可能也是权威最隐蔽最策略的虚构形式,因为在西方文化中,它几乎永远是个体作者打着某种多元性旗号进行的发明创造。

看来,本书集中探讨的三种叙述声音模式代表着三种截然不同

的权威。女性作家要在西方文学史中占有一席之地就必须形成这三种权威,它们分别是:建构另外的“生活空间”并制定出她们能借以活跃其间的“定律”的权威;建构并公开表述女性主体性和重新定义“女子气质”的权威;以及形成某种以女性身体为形式的女性主体的权威。每一种权威形式都编制出自己的权威虚构话语,明确表达出某些意义而让其他意义保持沉默。本书的论述始于作者型叙述声音,因为它是最古老也是最基本的叙述模式,终于集体型叙述声音,因为它是最新颖也是最不常规的叙述模式。虽则如此,我却避免对此三种叙述模式做出任何断然的评价。在最后一章,我将扼要地阐明这三种叙述形式在一个特定方面的功能:用奥德勒·洛德(Audre Lorde)现在已广为人知的比喻来说,这些叙述形式都是拆除“主人房屋”的“工具”。^⑥

本书的题目很大,我觉得有必要就此向读者作点解释,看看这个题目到底意味着什么。从任何方面看,这个题目都不包含“叙述声音”这个概念所囊括的一些专门的技巧和相关问题。我选择使用一定总括性的范畴和区分概念,目的在于表明,无论叙述的形式因素多么宽泛、多么明显,它们都充斥着意识形态意义,都会因社会的改变而改变,这些叙述形式对不同的性别也十分敏感,但我们对其来龙去脉尚认识不足。这本书的读者对象为普遍的理论工作者,而不是从事叙事学研究的专家,因此我尽量少用专门术语。我在书中虽然也引入了一些新的概念,但书中所依据的大多数有关叙述声音概念的诸多方面,都在我先前的专著《叙述行为:散文体小说中的视点》(*The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*)中有较为详尽的论述。

从某些方面看本书都是一项基础的、具有思辩性的研究。由于我重点放在历史上一些关键或具有突破性意义的时期,许多重要作家和文学事件都未能涉及。我也无意把本书当成女性叙事权威的线性发展史来写。况且,女性文学叙述声音的历史也表现出玛丽·普维(Mary Poovey)所断言的“不均衡发展”^⑥的状况。同时,女性叙事权威在历史上曾有失落,在当代也多有空缺,这些都提醒我们不要把任

何成果视为当然或一劳永逸。尽管如此,比起两个世纪以前,当今女性叙事权威与女性面临的众多可能机遇一样,范围更为宽广,影响愈为深远,这对于个人和以前那些默默无闻的女性群体来说都是这样。

本书涉及面甚为广泛,因此在另外的方面也显示出其基础性。虽然,我心目中的叙事学理论深深植根于物质的、历史的分析之中,但是进行目前这项研究还必须紧扣具体的文本赖以产生的各种文化条件。由于本书横跨广阔的历史空间和地理范围,要想穷尽具体文本的历史文化因素的确是令人难以想像的。为了看清西方小说中叙述声音一些总的格局,我就不得不更多地参照文学史总体的发展过程,无暇过多顾及社会和物质生活中那些个别具体的方面。

由于文学形式与社会历史的关系远远不如再现内容与社会历史的关系那样确定,要想在社会意识形态和叙述形式之间建立明确无误的对应关系并非易事,甚至那些彻底的唯物主义性质的文学理论对此也视为畏途。尽管如此,我还是甘冒风险,提出我对这种关系的一些大致的想法,以供进一步的确证和评判。我认为这样做还是十分有益的。我的友人,生物化学家艾伦·亨德森(Ellen Henderson)曾告诉我说,“怎样?”(How?)提出的问题是科学问题,而“为什么?”(Why?)提出的问题就不是科学问题。受此启发,我在本书自始至终都努力论述这样一个问题:具体的作家和文本是怎样采用具体的叙事策略的。

最后,我的这项研究仍然植根于西方理论和历史的土壤之中。我注意到,我“收用”了美国黑人的小说,却把这些文本置于欧洲中心的框架之中。这样做就更容易陷入使某些扭曲现象永久化的危险。由于这些扭曲现象,文学史产生了断裂。我的研究没有探讨亚洲、非洲和拉丁美洲正在出现的女性小说传统,对美国的亚裔、拉丁族裔、定居美国的墨西哥妇女、阿拉伯裔和土著美国人蓬勃兴起的女性小说也仅仅一笔带过。在一些地方,女性刚开始写作;在另外一些地方,本土和殖民的文化形式处于错综复杂的相互作用之中,由此产生的小说相对来说还只是一个新的文类。在这些国家和地区,叙述声音正在形成和发展。我们通过研究这些声音要了解的东西还很多。正是由于这一原因,任何人想要建立有关女性作家和叙述声音的权

统之间的各种关系,并为文化本身的价值体系和社会现实提供合法化和永久化依据。

⑧ 这种情形不仅仅对于 Genette, Shlomich Klummon-Kenan, Wolfgang Iser, 也许还包括 Seymour Chatman 这样的形式主义文论家来说是确切的。Fredric Jameson, 甚至 Bakhtin 这样的唯物主义思想家的著述已经使那些对“边缘”话语感兴趣的批评家深受鼓舞。无论从文本范式或对文学的基本观点来看,他们的著作都是以男权为中心的。

⑨ 关于“作者的功能”,参见 Michel Foucault, “What Is an Author?”, in Donald Boue-hard ed., *Language Conter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 113—138。

⑩ See Edward Said, “Molestation and Authority in Narrative Fiction,” in *Aspects of Narative: Selected Papers from the English Institute*, J. Hillis Miller ed. (New York: Columbia University Press, 1971), 47—68. 关于小说的地位问题,见 Peter J. McCormick, *Fictions Philosophies, and the Problems of Poetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1988)。

⑪ 巴赫金认为,在所有的话语形式中,至少是小说话语具有不可简约的双重声音。这一观点使得我们更难区分一些具体的情况。比如我们何以知道某个非主流群体作家所用的词语是如何“纠缠、穿梭于社会共享的思想观点和异类的价值判断和语言习惯”,我们也难以看出这些词语是怎样置身于异类词语那种充满生动对话和张力的语言环境中的。见 *The Dialogic Imagination*, Caryl Emerson and Michael Holquist trans. (Austin: University of Texas Press, 1981), 276。

⑫ Margaret Homans, “‘Her Very Own Howl’: The Ambiguities of Representation in Recent Women’s Fiction”, in *Sign*, (1983):205. 我觉得 Homans 关于所有女性话语都具有这种含混特征的想法是有问题的,因为 Homans 假定所有的女性都与某种霸权相关,既在其内,亦在其外。

⑬ 几年前我偶然在 Clifton Furness 编著的 *The Genteel Female* (New York: Knopf, 1931)这本书里发现这封信。在书末衬页中有一页从记有这封信的 *Atkinson’s Casket* 这本书中复制而成的一页纸,夹在天使评语和徒手体操练习说明之间。关于对这封信包括“情节”等其他方面的讨论,参见拙文“Toward a Feminist Narratology”, 346—357。

⑭ 此处引文涉及原文文本形式特点和其产生的特殊意义,因而全文照录,辅以译文,两相对照,相得益彰。——译注

⑮ Cherie Kramarae, “Proprietors of Language”, in *Women and Language in Literature and Society*, Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, Nelly Furman ed. (New York: Praeger, 1980), 58.

⑯ Dale Spender, *Man Made Language* (London: Routledge, 1980), 33.

⑰ Robin Lakoff, *Language and Woman’s Place* (New York: Harper and Row, 1975), 7.

⑱ Kramarae, “Proprietors of Language”, 58.

⑲ Spender, *Man Made Language*, 33.

⑳ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 76—78; Sheila Rowbotham, *Woman’s Consciousness, Man’s World* (Harmondsworth, England; Penguin, 1973), 32.

此说的讲述者指的是女性叙述者,而非女性作家。

⑤ 例见 Jean Larnac 的观点:女性能够生动地感知事物并且即刻把她们刚刚经历的感觉表于形色,而毋须等待静谧的玄思产生出来的丰富“派生意义”。见 *Histoire de la Littérature Féminine en France* (Paris: Kra, 1929), 111。

⑥ 参见 Maxine Hong Kingston, 1989 年 4 月在乔治敦大学宣读的论文。Kingston 指的是 *Tripmaster Monkey—His Fake Book* (New York: Knopf, 1989)。她认为,这部作品中的作者型叙述声音虽然没有被标记或注明,但却百分之百地是女性的声音。

⑦ Audre Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”, in *Sister / Outsider* (Freedom, Calif: Crossing Press, 1984), 110—113.

⑧ Mary Poovey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

第二章 小说的兴起,声音的衰落: 朱丽埃特·盖兹比的沉默

打破沉寂之时,正是真正理解沉默之日。……

一旦学会语言,才发现身在语言之外。

——谢拉·罗伯森:《女人的意识:男人的世界》

Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World*

“小说的兴起”是在18世纪,同时还伴随着文学中女性地位的“兴起”,这已经成为文学批评的老生常谈。的确,西方历史还没有哪个时代出现过那么多的女性作家登台亮相、纷然而起的景象。^①不言而喻,就在这同一时期,女性声音响起,成为小说叙事重要的特征:《摩尔·佛兰德斯》(*Moll Flanders*),《洛格扎娜》(*Roxana*),《帕美勒》(*Pamela*),《克拉丽莎》(*Clarissa*),《玛丽亚娜的一生》(*La Vie de Marianne*),《芳妮·希尔》(*Fanny Hill*),《朱丽叶:新爱洛易丝》(*Julie, ou La Nouvelle Heloise*),《修女》(*La Religieuse*)。仅看看这些18世纪最为经典的小说名称就能表明,女性开始崭露头角,她们不仅是小说中“女主人公”的人物形象,而且还是她们同名的小说文本中的叙述者。^②到了18世纪中叶,女性写小说已习以为常,小说中响起女性声音也司空见惯。因此,看来也像南希·阿姆斯特朗(Nancy Armstrong)说的那样,“小说的兴起和女性权威的出现”正是“同一桩历史事件的两个组成部分”。^③

从理论上讲,女性进入写作领域是对一统天下的男性霸权的严重威胁,这正如“印刷文化”的出现为那些与权势无缘、但又识文断字的人提供了某种武器,从而威胁到其他民族等级和统治阶级一样。印刷技术不仅使得女性公然挑战压制她们自己的条条框框,而且,女

性一旦在话语中被识别为“我(我的)”(*I's*),这样身份的女性就成了“个体的人”(individual),占据着只有优等阶级男性才能占有的地位。用“启蒙主义”的话语来说,个体的声音形成背反,它既是个体性质的,同时也提供某种中介协调的余地,使“性别”(一个社会等级)向“我们”(一种政治团体)的转换成为可能。^④

18世纪女性作家为数众多,女性叙述声音十分普遍,由此看来,小说可能成了这种权威转换早期的活动空间。但是,我的观点是,我们往往把这个时期公认为现代小说成为一种艺术门类的巩固时期,而女性在此时期开始形成的叙述声音与其说是暴露了女性与男权之间的矛盾冲突,不如说是在“民主”观念下与男权达成了更为有效的妥协。18世纪中叶的小说形成了这样一个主导的格局:一个女主人公用书信体文本私下向一位受述者讲述个人的、往往也是自己的爱情故事。这种叙事模式把女性的声音导向一种自我包容或息事宁人的形式,它最大限度地减弱了“言论自由”动摇男权社会的能量,削弱了女性(甚至是悠闲阶级白人女性)长久保持文学权威的潜力。我觉得,叙述声音为从来都毋需加以公开声讨的女性话语“过度的”积累提供了一个发泄的通道,它限制了女性话语的“作用范围”,使它的权威成为一种有条件制约、最终能够相互宽容的权威。这种叙事中的声音以商讨的形式减少男权律法与启蒙政治之间的张力,缓和个人意愿和群体制约之间的紧张关系,形成了一种虚构的权威。在它的表层下,历史的女性及其公共权力便可以被悄悄地抹掉了。

玛丽埃-让·里柯博尼(Marie-Jeanne Riccoboni)的《朱丽埃特·盖兹比夫人致友人亨丽埃特·凯普莱夫人》(*Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley, son amie*)(1759)是当时的大热门书。它生动地描述了鼓励、规范并且驱散女性叙述声音的那种社会机制。这本书写于那个彬彬有礼的时代,对当时的性别政治提出了强硬的抨击。玛丽·埃丝特尔(Mary Astell)这个时期和玛丽·沃斯通克拉夫特(Mary Wollstonecraft)的时代比起来更显得喧闹,二者同时也是前后相贯通的。朱丽埃特·盖兹比的“自由”之声反对使用传统的情节结构。正如拉契尔·布朗斯坦(Rachel Brownstein)表述的那样,这种情节结构使女主人公“沿着她的肉体开辟出来的路线走

模仿的笑料:

詹海斯先生给我写信,信中情意绵绵。他说他会爱我,却又说要静悄悄地爱,还说不敢问我为什么会流泪[……]信尾他指天发誓要给我永恒的爱……永恒?亲爱的,他们这些人都说永恒的爱。^⑦(原文重点译者注)

奥塞里每封恳求原谅的信都遭到类似的讽刺模仿,根本无法奏效。甚至当奥塞里重病不起的消息传来,朱丽埃特在短暂的软心肠之后也对之极尽讥讽之能事:“呵!这些男人!这些男人!看他们多么会沾事情的光,眼看占有我们无计可施,就会发生什么意想不到的事情,出现什么转机,或犯起什么没治的病来,让他们继续去干他们想干的事。……就为这少计较他们干的缺德事儿?不!可是……他这人就是病。”(31.125—126)

朱丽埃特对男性的这些轻慢和讥讽态度实际上意味着对男性话语无可奈何的软弱性,也就是谢拉·罗伯森(Sheila Rowbotham)说的“对权势语言的依赖”。^⑧这正是奥塞雷反过来对付朱丽埃特的依据:如果他要赢得她,就必须进入她的文本,取代她的声音,把她这个叙述者变为受述者。奥塞雷后来终于给朱丽埃特寄来一封长长的忏悔信。朱丽埃特把这封信夹叙在她与亨利埃特的通信之中,这封信实际上成了对朱丽埃特是否能掌握话语权威的考验。也就是说,朱丽埃特只有设法消解或重写奥塞雷的叙述,以对话的形式来进行讽刺性的模仿,才能保持自己对奥塞雷及其性别的既定看法。

朱丽埃特从奥塞雷的忏悔信中领悟到的东西无疑可以作为某种女性主义解读的材料。奥塞雷一次烂醉如泥,一时之间“把一切抛到脑后”,强奸了同学的妹妹珍妮·蒙特福特。在奥塞雷的眼里,珍妮在那一刻“只是送上门来的女人”(35.149)。也就是说,她只是一个非个人化的社会等级中的一名成员。珍妮后来怀孕并威胁说要自杀,奥塞雷不得已而娶了她。但是,具有讽刺意味的是,两年以后珍妮因为不挟前恨,过分眷恋她这位既是诱奸者又是丈夫的奥塞雷而染病死去。珍妮临终前对奥塞雷说,她希望她的死能够“使你得到解脱,

重新打起精神来”。(35.160)这样说来,珍妮的死实际上成了她曾威逼过要进行的自杀行为。现在奥塞雷向朱丽埃特发誓说他在内心里从未背叛过她,还说他的过失只是一时的不检点和没敢告诉她真相。

由于朱丽埃特把奥塞雷的所作所为统统总结为“男性”行为并用某种女性的优越感与之对立,她对这种通过书信表达的忏悔作何种反应就显得意义重大。其重要性远远胜过她对某个男性、甚至男性总体所做的判断。露丝·佩里(Ruth Perry)曾说:“从深层次看,书信体小说中女主人公表现出来的对性的拒斥大都展示了她们对自己个性的坚决捍卫。”^⑨如此观之,在朱丽埃特的叙事遭到奥塞雷渗透和干预这件事上,没有比她坚守自己作为“个体的人”这个身份更为重要的了。叙述声音成了朱丽埃特为了免遭“送上[奥塞雷]门的女人”的厄运而必须争夺的阵地,叙事权威成了女性不愿沦为无个性身份的性工具而抵御男性欲望的保护屏障,“个性”也就成了女性权威的存在状态,正如奥塞雷强奸珍妮这件事所意味的那样,“个性”是对既定社会等级身份的逃避。按照传统陈套的、即男性中心主义的解读,奥塞雷对珍妮犯下了小小的过失,而他也为此付出了沉重的代价:珍妮的死也最终宽恕了他,使他得以解脱。在这种情况下,奥塞雷反倒成了悲剧人物;他不仅是环境和条件的牺牲品,还是他决定要娶一个自己不爱的人为妻这一高尚行为的牺牲品。^⑩如果朱丽埃特接受这类解读,那么她对男人们的分析也就无足轻重,不值一提;她也会取代珍妮的角色,成为欲望的对象。这样,“大团圆”结局也就会随之到来。然而,朱丽埃特的叙述声音已经建构了这样一种意识状态,它开辟了另外一种解读方向,那就是:珍妮是故事的悲剧人物,对于她注定的悲剧命运奥塞雷负有完全的责任。的确,珍妮·蒙特福特的悲剧故事已经消解了这样一种二元对立关系,即:女主人公面前两条路,二者必择其一。用布朗斯坦的话就是:“要么贞德得到现实回报,嫁个有钱的丈夫,要么遭遇引诱而薄命早死。”^⑪贤德的珍妮是嫁了一个有钱的丈夫,但她也遭受引诱并最终为之付出了生命代价。

问题在于,朱丽埃特将树立哪一种叙事的权威。她最初的反应表现出她惯常的揶揄态度,对男性话语进行讽刺性套用。一方面,她对奥塞雷的忏悔表白极尽讥讽:奥塞雷说他引诱珍妮时“忘记”了他

对朱丽埃特的爱,对此朱丽埃特讥笑说:“呵,不错,男人们都会得健忘症。”(35.167)另一方面,她又为自己曾经怀恨过一个与她有同样悲伤经历的女人而深感内疚。她甚至设想自己是珍妮的拯救者,曾大声说道如果奥塞雷早点告诉她这事的真相,她和珍妮就可能成为好朋友,这样珍妮“也可能还活着”。(36.139)她的语言此刻也显得带有明显的喻意,使人感到奥塞雷对珍妮犯下的罪行实际上也是对她朱丽埃特犯下的罪行。例如,当她对“可怜的奥塞雷夫人”深表同情的时候,她对珍妮的称呼可能就是以前她自己的称号,而且不久也会变成她的称号。她也感叹说:“她[珍妮]的命运让我悲从中来。”(35.166)这句话也许意味着,奥塞雷对珍妮干的一切会在朱丽埃特身上重演。

形象地说,奥塞雷的确故伎重演。朱丽埃特把叙述声音拱手让与奥塞雷,从而也为自己婚姻的“死亡”开了方便之门。在叙事的表层我们看到明显的急转弯。朱丽埃特完全肯定了自己的摇摆不定和思想混乱:“唉!我真不知道该怎么办。”(36.169)这也表现在她认同了奥塞雷的悲苦,面在此表象之下抹掉了珍妮的悲惨经历;她也对奥塞雷的“正直”和“慷慨”表现出好感并且宣布:“一切都原谅,一切都淡忘了!”(37.170)朱丽埃特曾发誓绝不原谅奥塞雷,“否则我就会完全丧失了自我。”(7.22)可是就在星期六收到长信到星期天一大早她宣布要出门去见奥塞雷这短短的时间之内,原谅和宽恕实现了。这一宽宏大度的举动否定了她对男性的谴责,把奥塞雷置于平生知己第一人的权威地位。这样,朱丽埃特屈从奥塞雷的叙事话语,从主体的地位上“跌落”下来。作为主体,她对问题的分析和看法奠定了某种女性主义政治话语的基础。而今她跌落下来,沦为以性别为阶级区分的社会中的一员,而且这种转变如此之快,以至于她怒气冲冲的话语看上去几乎成了对自我的滑稽模仿,成了一幕夸张了的社会风俗喜剧,剧中的女性吵吵闹闹的程度正好表明了她应该接受什么样的“驯化”。反过来说,朱丽埃特的“跌落”又是她的“个性”孕育出来的。这是因为文本中没有任何声音确认她的立场。所有的女性,包括一直保持沉默的亨丽埃特,都似乎在为奥塞雷说话。而她的话语被当做一时说漏的嘴而不当回事。我曾辨认出一种解救女性脱离既

事合二为一;正如不存在一个具有个性的珍妮·蒙特福特一样,也不存在一个具有个性的朱丽埃特·盖兹比。

朱丽埃特在小说结尾也有自己一番虚张声势的戏谑表现,其潜台词是说这场婚姻是强加在她头上的,这进一步强化了婚姻与死亡的同一关系:“唉,我亲爱的亨利埃特,他们都合伙对付我;他们把我带到这里为的就是让我钻进他们事先设好的圈套”,“我的表姐一手策划了这场阴谋,他们连气都不让我喘一口。”(37.173)这段话令人想起先前提到过的那些设置圈套、让人透不过气来的男人。例如,亨利先生就曾把朱丽埃特“塞”到一个封闭的马车里,直到后来她才终于把车窗弄低,“重新得以呼吸”(2.10—11)。朱丽埃特宣布“他们把我嫁人了”这句话中也包含着类似的否定性压力。说这话就好像她本人未对此做过选择。同样,这种否定性力量也表现在朱丽埃特的话中:“[结婚]这么快,这么快,老实说我看这婚姻毫无价值。”(37.173—174)甚至于奥蒙德夫人在她否定的话语中都再三诅咒:“一个陷阱,阴谋,一场毫无价值的婚姻。”(37.174)可她以前曾坚信“这场婚姻幸福美满,双方既定盟誓,不愿拆散。”(37.174)

如果说小说《朱丽埃特·盖兹比》中婚姻情节的成功是以牺牲了讲婚姻故事的叙述声音为代价的,那么里柯博尼的小说则出在常规的“女主人公文本”中,女性声音所享受的自由只不过是一种虚构而已。我们看到,不论这种声音大声地表述了些什么,它一开始就被局限于某种事先安排好的异性性关系的情节之中。这种情节担负着一种势力强大、因循保守的使命,它限制叙述声音所能造成的影响,赋予所谓的“自由”言论某种无声无息的效果。而且这种沉默早就被整部小说既定的目的设想弄得有气无力了。就这样,情节遏制了叙述声音,而叙述声音又为情节造成开放自由的假象。这种契约式的叙事把女性的沉默无声表征为女性自身欲望的结果,以此调和异性性关系中男权势力与民主的个人主义之间的矛盾。这种策略正是卢梭、康德和费希特等哲学家采用的策略;他们一方面提倡个人的权利,一方面又维护着男权的统治,^⑩只得采用妥协的策略来满足他们自相矛盾的需求。

正是这种“民主”的信条和男权专制之间的对立使得书信体小说

的文本已经脱离了肉体,是男性控制不了的。印刷技术使芳妮能够在男性大众中传播自己愤恨的信息,而朱丽埃特·盖兹比却只向惟一的女性朋友表露出同样的愤怒之情:“呵!男人,你们到底是什么人?谁给你们权利这样对待一个女人,却不敢用同样的方式对待另一个男人?世间到底有什么天生的法律和社会准则规定了这欺负人的差别?你们就这样对那些哪怕只有一丁点与你们同类的人信守诺言,却从不遵守你们对自己选择的女人再三信誓旦旦发出的誓言!你们这些心狠手辣的怪物……你们这种想当然的优越感有什么根据?难道谁的势力最强大谁就有这份权利?”^④然而,芳妮即使冲破了书信隐私,公开了信件,她的复仇也是孤立无援的。因为,与《朱丽埃特·盖兹比》一样,在《芳妮·布特勒德的信》里,要使现存的社会等级排列发生改变,从来都看不出有任何的可能。朱丽埃特就像是另一个克莱丽莎、帕美勒或朱丽埃,她只具有道德和感情的力量,而没有政治的、或曰公众的强力作后盾。这么看来,奥塞雷占有了朱丽埃特信件后说的那几句“俏皮”话可谓是别有用心:他说朱丽埃特拆开亨丽埃特的信,“自由得让你吃惊,但是这个漂亮的女人什么权利没有?”(37, 172—173)奥塞雷把启蒙主义的话语用在这样鸡毛蒜皮的事上,而且还是朱丽埃特一直“随意”做的事上,这样做就突出了朱丽埃特的“权利”和“自由”被大打折扣的程度。也就是说,作为人妻,她的权利并非源于她作为人的特性,而是因为她“漂亮”。朱丽埃特在这里从作者转化成了文本。同理,正如约翰·西特(John Sitter)说的那样,18世纪中叶的文学也在致力制造这样的观念:女性是精神的启迪者而不是受启发者。这个观念几十年后产生出浪漫主义文学,它把叙述声音重新定位为男性,而女性则成了激发这种声音的理想源泉。^⑤

男权婚姻实际上把女性肉体当做私人财产。小说《朱丽埃特·盖兹比》把这种婚姻表现为对女性叙述声音的一种共谋式的奴役,也使故事人物的生存与否依叙述者的死亡而定。通过这些手段,这部书信体小说揭露了多种虚构的权威。因为里柯博尼的写作既置身于女主人公叙事传统之中又对立其外。在这个叙事传统中还有些广为人知的作品,它们讲述的也都是某种婚姻故事,通常是男性作者与女性叙述者兼故事人物之间的结合。要清楚地看到这种建立在异性性

de Manzanares)(1632)。^⑩但在美国和法国,女性的声音基本上确是从伯恩、玛丽·多尔诺(Marie d'Aulnoy)、德拉里维埃赫·蒙勒(Delarivière Manley)和伊丽莎·海伍德(Eliza Haywood)这些女性作家写的小说中鸣放出来,而不是通过笛福、小克瑞比戎(Crébillon fils)、马里沃和理查森这些男性作家得以显露出来的。在文学史变形扭曲的镜子里,这些男性作家一直被表达为女性声音的始作俑者。在这里,关键的问题是权威的物质性生产和表述,也就是说,是谁的女性叙述声音的版本通过谁的中介运作占据着权威的地位。这里我想起了1983年出版的一本虚构的自传《红遍全城》(*Famous All Over Town*),作者名叫丹尼·圣提阿哥(Danny Santiago)。这本书曾因为被认为是洛杉矶西班牙语居民区中的青少年第一次发出自己的声音而轰动一时。当时没有人怀疑书中写的生活经历的真实可靠性。但是后来发现这个作者“丹尼·圣提阿哥”实际上是一个上了年纪的白人丹尼尔·詹姆斯,此人多年来一直在说西班牙语的居民社区生活和工作。此时舆论哗然,许多人对此愤愤不满。这里关键的问题还不是这本书表述内容的真实可靠性,而是这个假冒者要花招的问题。

女性在18世纪文学史中被抹去,这也成了类似的问题。女性作家在男性的身后销声匿迹,其过程也与《朱丽埃特·盖兹比》的叙事顺序如出一辙:女性首先理直气壮,高扬个性的声音,但最终在一个以女性名字被消抹殆尽为标志的过程中沦为既定的社会等级身份。在那个时期,“原创性”这个我认为是个性主义美学代名词的观念正在成为文学价值(严格说来就是小说的价值)的基本决定因素。在这种状况下,文学史就通过话语被纳入男性中心主义的轨道。而这种话语正是像里柯博尼这样的小说家署名的话语,甚至也是眼下这种女性主义研究都可能重蹈覆辙的话语,也就是把女性作家群体作为一个阶级来表述的话语。克拉拉·里夫(Clara Reeve)的《传奇文学的进展》(*The Progress of Romance*)(1785)和安娜·巴勃德(Anna Barbauld)的《英国小说家》(*The British Novelists*)(1810)属于早期研究小说的著述。这些研究已经显示了作为个人的和作为群体的“作家夫人”(里夫语)之间的对立互动关系。这种张力关系也许可以说明为什么这两个批评家一方面可以确认书信体小说的女性作者身份,

旦控制了女性的“我”,女性小说家就变得多余了。这在那个不提倡在封面上署名的文学氛围里,尤其是如此。南希·阿姆斯特朗认为,某种女性作家的传统曾“应运而生,倒不是为了显示女性的地位,而是因为女性作家可以用女性的语言说出男性作家表达不出来的重要信息。”如果此说不谬,那么为什么文学史尊重并保留的18世纪女性叙述声音大都是男性作家所为?突出的为什么是《帕美勒》,而不是18世纪女性作家的作品?阿姆斯特朗正是通过《帕美勒》把“小说的兴起”解读为“女性权威”的兴起。^⑤

里柯博尼本人实际上也遭受了类似奥塞雷征用朱丽埃特的写作造成的同样命运。她的作品(尤其是《朱丽埃特·盖兹比》)备受各种人物的赞赏。例如弗里德里希·格林(Friedrich Grimm)、让·达朗贝尔(Jean d'Alembert)、狄德罗、拉克罗斯、马里沃、大卫·休谟(David Hume)、亚当·斯密(Adam Smith)、大卫·加里克(David Garrick)、杰曼·德·斯塔耳(Germaine de Staël)、雷斯提弗·德·拉·布莱东(Restif de la Bretonne)、马丽埃·安东尼埃特(Marie Antoinette)和拿破仑都喜欢她的作品;她的名字与伏尔泰、马里沃、卢梭和拉辛(Racine)这些法国“文化巨人”并行出现;戈尔多尼(Goldoni)和卡莎洛娃(Casanova)这样的人物翻译她的作品,还有拉克洛斯这样的人改编她的作品搬上舞台。然而尽管这一切的显赫声名,里柯博尼和她的小说不久还是在文学史中消逝了,而且从任何角度来说都被毫不留情地遗忘了。即使在她自己所处的年代,女性叙述声音最有权威的创作者也是男性;艾利·弗来伦(Elie Fréron)关于《朱丽埃特·盖兹比》的书评末尾颇显得意地冷不防给卢梭来这么一句:“如果你得知这本小说的作者是位女士,将作何感想?”其言下之意好像是说,男性作家可能是女性叙述声音的源泉。^⑥里柯博尼创作生涯之初的确处于我一直在展示的这种对男性话语既排斥又依赖的矛盾状态。她的第一本小说是马里沃所著《玛丽安娜的一生》(*La Vie de Marianne*)的续篇。这本书模仿男性对女性声音的模仿,建构了一种女性叙述声音。这意味着,到了18世纪50年代,女性声音通过男性的中介又回到女性本身,这就好像“盖兹比太太”在她的丈夫套用了她与亨利埃特的信件之后回心转意,又成了“奥塞雷太太”一样。在那些个人

叙述声音“女性化”的年代里,里柯博尼、弗朗索斯·德·格拉费尼(Françoise de Grafigny)、夏洛蒂·勒内克斯(Charlotte Lennox)和莎拉·菲尔丁(Sarah Fielding)这些人都是在英法享有盛誉的作家。这些作家都在文学史中销声匿迹,消融于我们或许称之为男性对著作权和势力扩张的双重欲望和焦虑之中。看来这绝非是偶然的巧合。

但是,朱丽埃特·盖兹比从奥塞雷的手中又夺回了写作的权利,而且在此过程中她不仅重新启用她的叙事,还使叙事来了个短促而急速的大转变。按照常规,书信体的叙事结构由女性之间的友谊支撑,而一旦婚姻出现便取而代之。这也正是奥塞雷通过套用朱丽埃特和亨利埃特之间的书信力图达到的目的。但是在《朱丽埃特·盖兹比》中,最终爱意绵绵的誓言不是对着新婚丈夫说的,而是对女性朋友的感情表白:“我们会焦急地等候着你;我亲爱的亨利埃特不露而就不开始聚会,就不开舞会;要是那位紧盯着我写信的人对我这份绵绵的情意吃起点醋来,那我才高兴呢!”(35.175)这里,被象征性地抛弃的是新婚的丈夫;朋友的缺席却使朱丽埃特没有幸福可言。这些文字不仅只在新婚之夜一闪而过^⑩,就在新婚的第二天,朱丽埃特思念这位舍之则“难有幸福可言”的亨利埃特,又提笔给她写信。促使她这么做的也正是这种向另一位女性表达感情的欲望。可见,里柯博尼“打破”了传统爱情故事情节的结局模式,向读者展示了拉舍尔·杜布莱西斯(Rachel DuPlessis)所描述的那种情景:“深层文本和被压制的话语迸发出最后一线意义的强光。”^⑪朱丽埃特历数男性劣行后发出再三的感叹:“啊,我亲爱的亨利埃特。”其中蕴含的正是这种强烈的意义。

小说的末段重建了朱丽埃特的叙事权威,但这是通过取代异性关系故事来完成的。婚姻不是永恒不变的结局,而是另外一个叙事的基始。里柯博尼写下的正是这种非常规故事的开端。它暗示着,在男权控制之外,在异性关系故事情节的常规之外尚有女性叙述声音继续演示的空间。里柯博尼自己的思想观念,她自身经历的结局即使不是女性同性恋也是极为女性主义的。她有若干年加盟演员平等剧团(egalitarian troupe of actors)的经历,从 1752 年直到 1793 年去世,^⑧她一直与丈夫分居并与另一女性“独立自在地”同住一寓。

另一方面,她申明的也是典型的“独立”女性的主张。而且,这些女性的独立意识事实上完全有赖于其写作能力。这样,女性在现实中仅限于创作以女性最终屈从男性为结局的小说,这也是18世纪中叶文学流通的主题。弗吉尼亚·吴尔夫曾认为,“中产阶级女性开始写作”这一变化比起十字军东征或玫瑰战争都更具重要意义。我想表明的是,这种变化的意义比起吴尔夫在《一间自己的房间》(*A Room of One's Own*)这本书中感悟到的要更复杂得多,^⑩同时也更具有开放的意义。正如阿姆斯特朗所言,那个时代犹如“文化变戏法”:“一方面赋予女性以文学著述权威,另一方面又不准她们获得政治权力。”^⑪在我看来,我们似乎可以借朱丽埃特最终的形象来想像出当时女性作家的状况:她埋头写作,身后俯立着奥塞雷,瞪大眼睛把字字句句看个明白。

在《朱丽埃特·盖兹比》中得以展示并重铸的这种叙事构型在小说史上并不是惟一的歧义篇章。在这个匡定现代女性和现代小说的复杂的时代里,更有一些连贯持续的叙事模式蓄势待发。在这个关键时期,“危险的”女性正在被转化为“女人味”女性。同时,性别的观念被重新塑造,为的是先从深宫闺闱,再到大街小巷,再到商业市场,^⑫逐次地提前消除女性在公共领域中形成的那种早期独立意识。在此状况下,朱丽埃特·盖兹比这种示范性的叙述声音确立了女性“说话”的空间,以此起到稳固地阻止上述转化运动的作用。这不是官方权威或所谓公共话语中的主体空间,而是故事人物私人领域的空间。这个故事人物仅仅作为话语主体,作为故事内的(*intradiegetic*)人物存在于虚构的框架内。于是,问题不仅仅在于叙事中是否存在“女性声音”,而是在于这种叙述声音的形式是否载负着某种能够超越私人领域和虚构范围、在新兴的公共“圈子”里建立女性主体地位的权威。

看来,我在这里反复讨论的叙事形式恰恰抵制了对女性话语实行包容的企图。它表现为叙述声音既是公共的,又在表面上或内在看来是女性的,在某种意义上,它还是非虚构的。也就是说这种形式的叙述声音并不靠虚构世界来获得权威,而是把这个虚构世界作为文本来加以实现。这种有限度的叙述声音调和虚构与历史,成为文

⑨ Ruth Perry, *Women, Letters, and the Novel* (New York: AMS Press, 1980), 131.

⑩ Sylvain Menant 是这样说的:“[朱丽埃特]对男性的控诉无论怎样有道理,都不适于奥塞雷夫人。”这人尽管“不检点”,却也守持自尊,甚至过分专一。这样,这本小说“实际上强化了人性中,特别是男性心中的道德价值和信心”。见拙译《朱丽埃特·盖兹比》序言第vii-viii页。相比之下,Joan Hinde Steward却对此甚感怀疑:这位纤弱善感的“朱丽埃特竟会在她深知的奥塞雷夫人身上找到真诚的伙伴关系”。(*The Novels of Madame Riccoboni* [Chapel Hill: North Carolina, *Studies in the Romance Languages and Literatures*, 1976], 119.)

⑪ Brownstein, *Becoming a Heroine*, 81.

⑫ Steward, *The Novels of Madame Riccoboni*, 47.

⑬ 例如,费希特在 *The Science of Rights* (《权利的科学》)中有如下巧辨:“女性是否真正享有男人和男公民享有的全部权利?这只能是那些对女人是否是完整的人尚持有异议的人提出的问题……但是我们当然可以提出这样的问题:女性是否期盼行使她们全部的权利?她们打算在何种程度行使这些权利?”(London, 1889, 440—442)卢梭在 *Emile* (《爱弥尔》)里,康德在 *Philosophy of Law* (《法哲学》)里也有相似的言论。

⑭ Joan Hinde Stewart ed., *Marie-Jeanne Riccoboni, Lettres de Mistress Fanni Butlerd* (Geneva: Droz, 1979), 182, 186. (笔者英译)

⑮ John Sitter, *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth-Century England* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 134. 亦参见本书第九章。

⑯ Ellen Moers, *Literary Women* (New York: Doubleday, 1976), 175.

⑰ See Edward Friedman, *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque* (Columbia: University of Missouri Press, 1987). Friedman 表明,叙事中的 picares 只有“不明不白的权威”;他们不断被重新阐释和打断或被“干掉”,毫无例外地变得沉默无语(xii)。

⑱ See Anne Barbauld, Preface for *The Correspondence of Samuel Richardson* (London: Richard Phillips, 1804), xxvi; See also Clara Reeve, *The Progress of Romance* (Colchester: W. Keymer, 1785), 1. 136. Robert Adams Day 开出的 1740 年以前英国书信体作品的单子中,几乎所有以女性叙述声音为主的小说都是出自女作家(或称“无名氏”)之手, See *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966), 附录 A。

⑲ See David Masson, *British Novelists and Their Styles: Being a Critical Sketch of the History of British Prose Fiction* (Cambridge: Macmillan, 1859; Folcroft, Pa.: Folcroft Press, 1969 reprint).

⑳ See Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957), 151.

㉑ Jerry C. Beasley, “Politics and Moral Idealism: The Achievement of Some Early Women Novelists”, in Mary Anne Schofield, Cecilia Macheski ed., *Fetter'd or Free? British*

第一部分

作者型叙述声音

男性身躯让人对其断语深信不疑，而女性肉体却让人对其失去信任。

——玛丽·爱尔曼：《思考女性》

Mary Ellmann, *Thinking about Women*

第三章 独处阶级之中： 里柯博尼小说《蜜蜂》中的自我缄默

不妨看看一个作家的灵魂深处；(她)他甚至会让自己所鄙视的人都感到乐趣。

——丹尼斯·狄德罗：《论玛丽埃·让·里柯博尼》

Denis Diderot, "Of Marie-Jeanne Riccoboni"

烧糊的晚餐并不意味着无能，而是意味着战争。

——玛奇·皮尔西：“厨房里那是什么味儿？”

Marge Piercy, "What's That Smell in the Kitchen?"

玛丽埃·让·里柯博尼的大部分小说，或许亦可以说 18 世纪女性作家的大多数小说在形式上都是书信体，^①其原因前章已备述。书信体小说貌似一组私人文件，从不企望得以出版，因而也就至少能够在精神上(哪怕不是在实际中)避开公共话语或私人话语的区分约束。按照代尔·斯本德(Dale Spender)的说法，倒不是这种话语二分法使女性作家不致照此写作，而是这种区分起到警示作用，使她们不敢写给男性或为男性而写作。斯本德这样说道：“男性和女性，公共和私下这样的二元对立之所以得以为继，就因为社会允许女性写……给自己看(例如日记)，也为了互相之间传看，其形式有书信，‘显示才华的’小文章，道德论说文，还有在家庭范围内为其他女性而作的趣闻轶事，甚至还有为女性而创作的小说……女性写给女性的话语必然限于私人范围，不会对男权统治秩序造成麻烦；只有当女性写给男性读者，矛盾才由此而生。”^②弗吉尼亚·吴尔夫在评论多罗西·奥斯伯恩(Dorothy Osborne)时曾这样说道：“凡明智雅娴之女性都不会写小说，‘然而’，书信不在此例。”^③这话也暗示了上述区分关系。

与此相似,汉奈·福斯特(Hannah Foster)在发表了她的书信体小说《卖俏女》(*The Coquette*)(1797)一年以后曾为美国大唱赞歌,说这个国家为“广阔拓展的文学领地”解开了束缚“女性心智”的“镣铐”。然而她在末尾却引导女性作家选择书信体写作,因为这是女性发泄话语欲望的通道。^④以书信为形式的小说割裂了性别和文类之间的二元区分,表面上却又假装要维持这种区分,它把产生文本的公共著作权行为掩饰为纯粹的个人化写作行为。^⑤

这样看来毫不奇怪,18世纪的女性广泛应用书信体的写作策略来达到优等阶级的男性用明明白白的著者形式写出来的东西。这是因为,书信的性质并不取决于其内容而是由其修辞框架所界定的。书信几乎适用于任何主题的表达,它几乎可以包容任何话语模式。书信体就这样成为现成的避风港,成了巴赫金所说的“作者话语的写作代理人”。^⑥这种写作代理人的作用也许使小说读者假设作者在意识形态上与虚构的写信人完全一致。在小说中,书信体结构由单一的声音统筹。因此这种结构也就最佳地起到写作代理人的作用。相比之下,理查森或拉克洛斯这样的作家采用的是一种多语合弦的形式,其中囊括众多的写信人和形形色色的叙事观点。而海伍德(Haywood)、格拉费尼(Grafigny)和里柯博尼这些女作家则选取了单一声音的叙事结构。这也许不仅仅是出于表述目的方面的考虑,而且也是出于叙事目的方面的动机。例如,苏珊·卡罗尔(Susan Carrell)和林达·卡夫曼(Linda Kauffman)的著述都表明,女性作家写的单声道书信体小说的结局往往在于激发并延续情感,但是女性使用单一的书信叙述声音并不都出自对爱欲的渴望。而且,写作代理人只是虚构的人物,她不像故事外的作者的声音那样具有实际的历史地位。这样看来,阿弗拉·伯恩之所以在她的第一部小说《一个高贵的人与他妹妹之间的情书》(*Love Letters between a Nobleman and His Sister*)(1684—1687)中递次减少书信体,原因就在于她对写作代理这种方式感到腻烦。在这部小说中,第1卷中有57封书信,而在第3卷中只有9封。这使得这部小说实际上不再属于书信体小说。

另一方而,我上面曾说过,公开著者的做法公开了女性小说家的身份,使她们遭到所谓不安分守己的非议,而这正是对公共领域其他

文类中女性声音的指责。正如一些学者指出的，这种指责其实往往混淆了经济与性别和文本方面的界限。按照凯瑟琳·罗杰斯(Katherine Rogers)的说法：在文学市场中“与男性作家激烈较量的女作家”受到攻击，“就好像她靠当妓女来维持着自己的生活似的。”对此，罗杰斯无奈却又不无讥讽地指出，如果真是那样，生活也未必这么艰难了。^⑦我在第二章里也指出，阿弗拉·伯恩这样的作家在17世纪80年代所享受的那种外在的女性作者权到了18世纪四五十年代已是凤毛麟角了。因为到了那个年代，礼仪、女人气质的观念以及以社会性别为基础的私人 and 公共领域之间的对立已初见端倪，此外，商品化趋向也威胁着老一代的上流社会文学精英。正如约翰·西特(John Sitter)描述的那样，在英国，“现实的成功和抱负”被视为“肮脏的，惟利是图的或卑琐的”。对商品市场的嗤之以鼻导致产品质量与商业利润之间的分离；“志向和机智”也须加以道德的评判。^⑧在法国，文学的优劣并不由绅士阶层说了算，评判权实际掌握在贵族阶级手中。在这样的社会中，无权无势的中产阶级要想取得成功，必然要攀附上层沙龙文化。据说在这样的沙龙文化中，贵族女性的青睐和垂顾往往决定着一个作家地位的升迁。^⑨

这种状况在1730年到1780年这半个世纪中算得上是主导的文化倾向。在此氛围中，女性作家不大会采用类似《汤姆·琼斯》或《宿命论者雅克》(*Jacques le fataliste*)中的那种明显的作者型叙述声音。安娜·巴勃德(Anna Barbauld)在1804年把这种叙述者称为“似乎无所不知”之人，“正像菲尔丁所做的那样，沉迷于说题外话，以此表露情感，显示出故事中任何人物都不会拥有的知识。”^⑩在18世纪上半叶写成的小说中，我还没有看到有哪一本用外在的方式把女性表述为作者型的叙述者，更不用说有哪一本把女性表述为文本中主导意识形态的声音。而17世纪80年代阿尔芙拉·伯恩的叙述者发出的正是这种声音。我设想，这种作者权的缺席也犹如书信体的在场，它们都保持了小说即私人话语这样的幻想，同时也就保留了代尔·斯本德所说的那种以社会性别为基础的公共领域和私人领域的二元对立。那些在旧制度(*ancien regime*)的阶级和性别体制中写作的法国女作家似乎全然避开了异故事的叙述手法，而采用这种叙事手法的

英国女作家又往往把有意识形态倾向的评说限制为故事人物的声音,而且避免采取那些虚构故事以外和表述内容以外的结构。我曾识别出,这种结构正是作者权威的要素,它们是:内容实在的前言,叙述者表达的概括性话语,叙述者对文学本身的历史所做的明显的比拟,直接对大众受述者说的话,还有对叙事主体或叙事行为的明确指涉等等。巴勃德本人比较了芳妮·伯奈的“戏剧性”手法和亨利·菲尔丁的“展示”手法,^①对上述叙事形式也作出了内在的社会性别区分。

在 18 世纪中叶的女性小说中,我发现了女性敢于争取外在作者权威的少数例子。用玛格丽特·杜迪(Margaret Doody)的话来说,这些女作家只能以“逢时便短促地说几句”^②的方式来表达她们的意愿。这些例子给人的深刻印象不仅是作家对获得作者权威的冲动,而且是保持作者权威的不易。这是因为,这个时期女性作家的作者型叙述者似乎都在重塑男人气质的权威,甚至在她们试图作出斩钉截铁的断言时也是如此。勒内克斯(Lennox)的《女堂吉诃德》(*The Female Quixote*)(1752)就是一例。书中有一章名为:“爱情和美的定义:英雄和美女的必要素质”。(4. 3)作者在此摆出一副作者型叙事的架式。然而,“定义”却是通过各种人物的声音而作出的。而且小说的倒数第二章中一直响彻着一个男性博士充满智慧的说教声音。这位先生学识极为渊博,人们不仅将塞缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)视为他的楷模,而且也视为他的创造者。当然,这里也许有讥讽之意,因为事实上约翰逊在自己的《〈莎士比亚戏剧集〉序言》中在没有致谢的情况下引用了莱诺克斯 1753 年的《莎士比亚插图本》(*Shakespeare Illustrated*)^③。伊丽莎·海伍德(Eliza Haywood)后期写的《傻女贝兹小姐的一生》(*The History of Miss Betsy Thoughtless*)的确也形成了一个外在的作者型声音。但是从小说的第一个句子开始,作者就怨叹“女性”好虚荣,缺乏同情心,不讲分寸,无自知之明。^④这样,叙述声音开始就与阶级的“女人”脱钩。此类叙述者虽仍用女性名字,但至少在精神上已经把自己的身份地位深深地打上了男性的烙印。

18 世纪中叶女性作者型叙述声音的这种尴尬的处境在以下这两本另辟蹊径的小说中得到十分醒目的具体体现。一本是莎拉·菲

尔丁(Sarah Fielding)的《戴尔文伯爵夫人》(*The Countess of Dellwyn*)(1759),另一本是玛丽埃·让·里柯博尼的《蜜蜂》(*L' Abeille*)(1761—1765)。前者明显地应用了作者权威,而后者明显地拒绝了这种权力。我用菲尔丁的小说作为我探讨里柯博尼不同寻常的小说文本的前奏,这是因为我想扩展“女性小说家”这个范畴,使之具有超出社会性别的区分意义。为此我把这两部作品中不同的叙事策略与不同的阶级,即不同的教育程度、隶属关系、与读者的关系,特别是物质现实的规定等等因素联系起来加以考察。这种不同的阶级关系反过来说又是不同国家、不同个人的结果。一方面,菲尔丁的小说看上去的确更显作者权威,同时我将指出,《戴尔文伯爵夫人》中明显征用“阳刚之气”的做法其实也逃避不了产生这种男性气质的社会性别和阶级关系。另一方面,《蜜蜂》承认了无法摆脱社会制约这一点,小说中明确的自我沉默实际上表达了对这种社会阶级关系未置可否的态度,对之虽有摒斥之意,却不能对其具体内容提出质疑。换言之,里柯博尼小说中叙述者的“失声”正明白无误地展示了构成某种“成功”的女性作者权威的东西。

据我所知,在18世纪中叶的小说中,惟有《戴尔文伯爵夫人》大规模地采用我所谓的外在作者权威的叙事手法。小说的序言冗长博学,专门讨论了文学、阅读和作者权威等问题。整部小说里也充满了有关道德、哲学和对虚构小说自身理解的评判之论。叙述者最普遍采用的策略就是自我权威化,也就是自我身份塑造。叙述者把自己刻画成一位精通古典和文艺复兴学术典籍的学者。这在小说开头加注的第一句话就可见一斑。甚至每章节的标题的选用都意在表现作者的学问,例如“例证蒙田关于‘人类或哭或笑皆同源一因’之真理性”。^①菲尔丁在小说中不仅引用维吉尔和莎士比亚,她还套用这些诗人话语来创建女性化的互文本。在这些互为联系的文本中,菲尔丁往往采取比较的方式,把小说中的女性与文学传统中的大人物作比,这样,小说中的人物就在比拟之中获得合法地位:

露肯小小姐听到传唤不觉一颤,就像哈姆雷特父亲的鬼魂听到破晓的鸡叫一样。

戴尔文夫人有充分的理由把芳妮夫人唤做邪恶的天才,正如马克·安东尼必须把这个雅号送给凯撒那样。

也许,戴尔文夫人此时想到《埃尼伊德》(*Aeneid*)第四卷中朱诺对维娜斯说的那番话,其中有这么几句:……(1,106)

《一报还一报》中安哲鲁丧失德操和廉洁之后所说的话完全可以适合于[戴尔文夫人]自己眼下的状况……”(2.281)

莎拉·菲尔丁这种女性化的做法也是与她利用方言土话摘引古典材料的手法一脉相承的。如果说亨利·菲尔丁在其小说中直接引用拉丁语名篇,然后为女士们的理解之便将其直截了当地译为英语,表现出对“夫人们”屈尊迁就的姿态,那么,莎拉·菲尔丁则一概采用英语译文展示自己的古典引文材料。如果说名篇语句建立了虚构性并为作者权威奠定了基础,那么《戴尔文伯爵夫人》则别出心裁地翻新古代典故。同时《戴尔文伯爵夫人》既未对常规叙述声音的男性霸权提出诘难,也同样未向它所利用的作者权威的男性中心主义和上层阶级基础提出挑战。这表现在,作者在前言中把作家与“有教养的男士”作比较,小说中构成了一个完全由男性构建的文学互文本,而且,小说自始至终也没有把叙述者确定为女性身份。据我所知。在斯泰尔的《科林:意大利》(*Corinne, ou l'Italie*)(1807)之前,还没有任何女作家能够建立起如此威严、如此博学的虚构叙述声音。

里柯博尼自我沉默的戏剧性展示标定了一段更漫长却又更激越的创作之路。她的八部原创小说中,五部是书信体小说,一部是写给密友的私人回忆录,另外两部是名为《克莱西侯爵的一生》(*Histoire du Marquis de Cressy*)(1758)和一本简约的《厄内斯坦的生平》(*Histoire d'Ernestine*)(1765)的异故事的叙事小说。这两本小说都明白无误地创造了女性叙述者,其中一概没有朱丽埃特·盖兹比那种几乎完全限于表述行为的直抒己见。换句话说,在里柯博尼的小说中,叙述声音在某种私人的和“女人气质的”形式约束范围内具有最大限度

的意识形态挑战性。但是这种限制造成的不利影响在里柯博尼那本不同寻常的《蜜蜂》中表露了出来。这是由几个短篇拼合而成、据说以艾迪生(Joseph Addison)的《旁观者》(*Spectator*)为写作模式^⑧的作品。书中四个部分看来各不相干。第一部分“蜜蜂”展示了作者的叙事困境,其性别只是通过语言规则意义上的女性笔名“蜜蜂”(The Bee)才暗示出来;第二部分“盲人”(L'Aveugle)讲述的是一个仙子帮助一个年轻人恢复视力的故事;第三部分“蜜蜂续篇”(Suite de l'Abeille)哀叹当时的男权主义的价值观;第四部分“泽厄梅德公主的书信”(Lettres de la princesse Zelmaïde)悲诉一个新婚丈夫奔赴战场的命运。然而纵观这四部分的差别,也可看出它们都对某种越来越与社会性别纠缠不清的权威表现出十分的关切。这种现象直到作者型叙述声音介入最后的书信体部分,并宣布将续写下去时才算中止。

《蜜蜂》第一部分曲折地表现出权威的危机意识,它既显得躲躲闪闪,仅限于防守,又似乎主动出击,志在必得。作者不愿意暴露自己的性别,好让读者生发出“猜一猜的雅兴”,她在此取名“蜜蜂”也具有类似的效果。这个笔名把叙述者置于介乎男性和女性,自然和艺术,摹仿和本原的边缘地带,这正好让人想起了一直困扰着里柯博尼创作生涯的两难境地。^⑨叙述者摇摆于屈从与抗争之间,一方面担心自己的叙事因简短而引起读者“对‘我’的智力表示怀疑”(459),另一方面又认为“所有的话题都是陈词滥调”(462)而不敢苟同。这样,叙述者就把自己作为作者的困惑当做了自己的叙事主题。^⑩其结果造成了表现在叙事双方关系上深深的躁动不安。里柯博尼也认识到这一点:读者“按我的意愿和方法来读这本书,就会与我一样,感到同样的困惑”(461),“蜜蜂”自己也“在飞翔中完全说不准会怎样”(462)。这种不确定性明白无误地表现在里柯博尼向受述者发话时采用的那种小心翼翼、间接委婉的方式之中。“蜜蜂”振振有词地宣称她的工作“不受役使”,但同时又担心她的故事将会“编得一塌糊涂”,她还不敢翻新花样,因为“冲破习俗”将会“削弱他人的定见”。(463)这种重重的顾虑与其他作家的叙述者表现出来的自信形成鲜明的对照。例如,马里沃的《法国旁观者》(*Le Spectateur français*)中的叙述者对自

己的才智就充满了信心;还有《汤姆·琼斯》中的“作者”就宣称自己的意图就是“在整部故事中只要我觉得合适就离题漫谈;对此我自己能做出更好的判断,毋须任何热心的批评家说三道四”。这位“作者”还拒绝给予批评家“裁判权”。这些批评家应该“管好自己的事”,不要在他的“事务”或“作品”中“插上一杠子”。^⑩

这位“蜜蜂”在作者权威问题上的两难境地虽然没有用社会的性别关系加以明确界定,却含蓄地表达了克劳丁·赫尔曼(Claudine Hermann)所谓“逼迫着”女性作家的两极矛盾,即“摹仿与怪癖”^⑪之间的冲突。这样,里柯博尼的叙述者把自我的焦虑当做创作文本的主题,从而获得了女性作家本应避让的作者权威。然而,这位叙述者既渴望展示创作的原创性却又对之退避三舍,这种状况恰恰由作者通过写出自我在创作上的欠缺而展示出来。当“蜜蜂”开始了真正的叙事,她施行的却是一种夸弄式的模仿:“盲人”宣布自己的叙事来源于“闲谈者”(Tatler);一方面,《蜜蜂》的第一部分毫无例外地集中讨论叙述者,另一方面,“盲人”这一章却毫无例外地集中叙述事件。

尽管如此,叙述者推出“盲人”所凭借的这种摹仿虚构同时也用社会性别的语言重新表述了作者权威问题。当“仙子”尼莎使朱尔米斯重见光明后与娜丁结婚时,她不仅提供了“尊尊智者”阿里贝克二年以来一直寻求的治病良方,而且还创造了自己的奇迹。这也是她乔装成阿里贝克“异族形象”所创造的奇迹。那时只有她一人知晓,阿里贝克其时已不在人间。就这样,一个满嘴格言警句的智者成了空洞的形式,而尼莎则在“从未忘记自己是尼莎”(“盲人”,467)的情况下假其形象发挥自己的神力。这样,她后来就可以重现原身并告诫大家好好记住它。在男性智者的身上已经注入了公众盲目的信心,尼莎正是通过采用和抛弃这种男性形式来揭示了阿里贝克权威的虚构性,开创了利用男性定规来推翻(而不是加强)男性权威的策略范例。与奥塞雷假借朱丽埃特之笔和“女主人公的文本”中男性利用女性声音作比较,这里的情形正好相反。

可是,这种神奇的女性力量却比不上“蜜蜂续篇”中对男性霸权的严厉批判。作者在这一节中公开宣布,男人们根本不配文化赋予他们的那种优越地位。在一段类似于玛丽·沃斯通克拉夫特后来所

持的观点的分析性议论中，叙述者抱怨说，男人拥有“整个世界似乎专为他们创造的一切有利条件”（“蜜蜂续篇”475），然后她用一连串的轶闻趣事消解了若干个大男子主义的口头禅，最后提到一个拥有几个女儿、对“养儿子更好这样的糊涂文化观念”不以为然的父亲。由于这种叙事压制了男性家长般的声音，而突出了为女性利益说话的男性声音，因而清楚地表明，女人固然更需要挺直腰杆做人，但需要脱胎换骨的却是男人。

“蜜蜂续篇”里这些没遮没拦的女性主义观点大多数并非出自作者的声音，而是表现在人物的个性话语中，例如：女性朋友之间对话的片断，来自某侯爵的信，或某伯爵的回忆录等等。这样，《蜜蜂》的前三节表明了一种双重的，也是互相抵触的动向：有关社会性别的内容越来越突出，文本的意识形态姿态越来越直观激进，作者的声音也就随之遁隐。最后一节甚至试图彻底抹去公共作者权威的任何踪迹：“蜜蜂”宣称自己“对叙事已经无能为力”，于是展示了一组她自称是译自阿拉伯文的信件。这也就表明，这些信既不是她的原作，也不代表着她自己的声音。这些取名为“泽厄梅德公主致恋人阿拉米尔王子的情书”（*Lettres de la Princesse Zelmaïde au Prince Alamir, son époux*）的书信一开始就描绘了这对理想的恋人田园诗般的结合，这也往往是常规恋爱小说的终场。此后新婚的丈夫为援助盟友仓促奔赴战场，留下新娘孤守空房。新婚开篇的思夫怨语演变成了对男权行为的怒斥。而且与朱丽埃特·盖兹比的话语相似，这位新娘对男权的怨恨之情也因采用了男性化的词句而得到不断增强。从第一封信的孤怨到第二封信的迷想，再到第三封信的幻语，泽厄梅德公主都在回想着导致阿拉米尔王子扔下她不管的那些情形。她用对这些事件的回想（而不是拒斥）来填补着王子走后留下的空缺。新娘在期盼中终于收到阿拉米尔王子的信。只有在这时，她的文本语言才来了个急转弯。泽厄梅德公主用类似于里柯博尼小说中大多数叙述者偏爱的、带有讥讽意味的双重声音重写阿拉米尔王子的信，使之变成某种女性化的文本：“呵，一个爱过我的人怎么会让我忍受这样的苦痛和忧愁？你说依恋我，却让我泪长流，你说夫妻欢爱，却让我离你老远老远；说什么荣誉促你去帮盟友打仗，但是就是因为要遵从这荣誉和

辉煌,你却让你亲爱的泽厄梅德心儿破碎。”(《泽厄梅德情书》,486)这位女主人公用尖刻讥讽的口吻感谢上帝把女人造就成软弱的性别,因为“力量与美貌相结合”可能已经让女人们优越无比,足以让男人们的威势不再那么顺理成章(486)。泽厄梅德公主对那种要求丈夫为了荣誉而不惜“逃离”妻室的教谕规约嗤之以鼻,以此表明自己对那种男性应该建功立业的文化定规、同时也可以说是对所谓著书立说的作者权威观念拒不支持的态度:“如果我也像你,为了追求永恒的荣誉而必须让自己所爱的人伤心,呵!我心爱的阿拉米尔!我做不到,我不会把泽厄梅德的名字铭刻在永生的纪念堂。”(487)

泽厄梅德公主的这四封书信开始时表现了女主人公满腹狐疑和焦虑不安的心情,然后发展到对女性自身力量的幻觉狂想,最终演变成女主人公愤然省悟到男人们制造出来的许多不公正现象。这个过程不可思议地映照了《蜜蜂》的总体叙事笔调和策略。从意识形态方面来讲,随着内容的深入,对男权主义行为的抨击也就逐渐激越;从形式上来论,作品故事愈往前发展,其叙事也就愈来愈女性化和个性化。由于这些互为矛盾的走向,蜜蜂和她的书信体叙述者最终走到了一个共同的意义死角。这样一个无路可走的境地早在她们对“权势词语”不约而同的依赖时就已经清楚地标明了。^④就在泽厄梅德拒绝在“永恒的纪念堂”留名之后,她的声音戛然而止:“蜜蜂”用以下戏剧性的否决打断了公主的书信,实际上也中断了《蜜蜂》的整体连续性:“谁要继续写作这类作品,那么他一定从未读过艾迪生先生那些令人叫绝的篇章(原文如此)。我自我审视,自我评判,也就自我中止。”(487)“蜜蜂”宣布自己能力不济,因而拒绝写下去;而她在开篇时却是那么含蓄婉转,那么自觉自为。

这是一种显然突如其来的自我缄默举动,它异常突兀,在全部文学中也的确少见。它是意识形态与形式、摹仿和原创以及社会性别与权威之间矛盾斗争的结果。而这些矛盾冲突在作品一开始就萦绕在作者型叙述者的心间。这里横插进来的“我”(“I”)是作者型叙述者而不是泽厄梅德。然而自我沉默的举动却发生在《蜜蜂》特殊的一节中。里柯博尼在这一节中使用了她典型的叙事形式,即由一个女主人公孤独的声音在书信体中讲述一段虚构故事。在本例中,受述

者不是一个兴许会支持叙述者的女性，而是一个持有与叙述者针锋相对的价值观的男性，这似乎更有冒险性。

这一段落同时截断了“蜜蜂”的文本和泽厄梅德的文本，使得其模棱两可的态度显得更为复杂。当然，我们也可以把它仅仅当做自我贬斥的话语来阅读，看做一个女性自认无能，无法就那种因艾迪生的大名而家喻户晓的写作文类与其一争高下。但是由于这种被突然中断的文体是里柯博尼惯用的手法，而不是艾迪生的拿手好戏，这位自我沉默的叙述者实际上也在揭露女性书信体叙述声音的人为做作，缺乏底气，归根结底缺乏权威性。在这样的读解中，“艾迪生”这个名字成了一种想像中的话语自主空间里的人物。而在此空间之内，我们完全可能从心理上和物质上创造出一种适用于那些有特权地位的男性的公共书写形式。在《朱丽埃特·盖兹比》中，《旁观者》这部作品已经被定位为人文主义的“楷模”。正是这种人文主义“帮助我们受益于善的萌动，而善的原则即存于我们的心胸”。但是，要么这种写作方式属于男性，要么女性必须以不同的方式培育自己善的种子。朱丽埃特就曾用下面模棱两可的自我检讨来结束她对《旁观者》的讨论：“可见，阅读这些东西是多么地有害呵”，她对亨丽埃特这样说道，“我也想写本书。”^②

“蜜蜂”声称艾迪生的作品绝后无双。这样的感叹声也许还包括了她对构成摹仿传统的各种经济和文学的必然因素的反抗，而不论是“男子气质”的摹仿模式，还是“女人味”的摹仿形式。蜜蜂既然无法获得西苏式的(Cixouian)“自我书写”(s'écire)的能力，于是只好应用她能够随意采用的反面权利，那就是：“自我中止”(s'arrêter)。正如露丝·伊里盖雷论拟态表演时所说的那样：这样的行为对“女子气”的叙事行为(即无写作能力)进行夸张，使之成为对既定的文学规约的抨击，这种文学规约要求那些为名利写作的女性服从主流写作模式。具有讽刺意味的是，正是这种自我沉默的行为赋予了《蜜蜂》独创性和权威性。读者在读到作品的第一个句子时就已经产生的顾虑(这个句子也预示了作品的结局不会与开场契合)，此时被纯粹的、自我中心式的反省话语所置换：“我自我审视，自我评判，也就自我中止。”作品的这一结束语句使受叙者陷入困境，无能为力。毕竟，拒绝

叙事的行为本身既是对读者的拒绝,同时又是承认失败的表现。如果说《蜜蜂》的四个部分逐一引导女性叙述声音,使之越来越显得私下化,那么,结束这部作品的那种公开化的声音则完全抹去了全能专断的读者,同时重新确立了作者自我评判的权威地位。

及至 18 世纪 60 年代,单一叙述声音的书信体写作已经是里柯博尼得心应手的创作手法。《蜜蜂》此时中断这种写作方式,意味着这部作品使作者与自己其他作品那种看上去显而易见的关系复杂化。同时也表明,这部作品不仅揭示了私人化叙述声音形式的有限,而且还通过采取某种停工的手法,突出地申明女性作家物质生活的实际状态,率先在女性作家和书信体写作之间划上了“自然”的等号。18 世纪 60 年代,法国的文学创作在经济方面的状况十分暗淡,作家无利可图。在这整整十年中,里柯博尼完全靠写作维持生计,有时甚至愁苦不堪。她在写《蜜蜂》这部她自称有意从简的作品的第一节时,也曾努力想把故事拉长,形成新的一卷。这也就是她的《珍妮小姐的故事》(*Histoire de Miss Jenny*)(1764),当然,这也意味着她可以获得额外的收入进项。由于急于要为她的出版商提供新的书稿,她在写作“泽厄梅德公主的情书”时也同样面临着扩充文本的压力。里柯博尼在一封给出版商的信中表明了她对这种扩写计划的抵触心理。这封信后来成了 1765 年写的《闲文集》的序言。她在信中提到一本仍未完成的小说时这样写道:“不!我可以告诉你,我的那些信还没有写完,甚至毫无进展。你催我也是白搭。”^②里柯博尼曾反反复复地把她的写作描述为苦差事,甚至是折磨人的苦役。她也曾这样对大卫·加里克说:“我对写小说已经厌烦了。”^③对此我们不禁怀疑她是否还会发现其他文类的写作更会让人打起精神;她对安·塞克尼丝(*Anne Thicness*)写道:“我宁肯去绣花(hroder)或者去干钩织活儿,也不会用我的笔去为那些靠他人而得利的〔文学〕伪造者卖力气。”^④我们读到这完全有理由相信,对于里柯博尼,写作就是干活儿,她本人就是被剥削的,卖劳力挣血汗钱的工人。甚至她的名誉资本都被盗用;她曾在信中对狄德罗这样写道:“如果一个无赖破窗而入,闯进洗衣女工的房间,警察定会将其绳之以法。〔但是〕他们硬说我不是我那些作品的作者,他们用言语侮辱我,也没有人站出来为我

说几句话。”^②相比之下，约瑟夫·艾迪生在名声和利益方面丝毫没有受到这样的困扰。

正是在如此的物质生存条件中，我们可以看出里柯博尼和莎拉·菲尔丁这两位女作家的不同。前者十分令人惋惜地仅限于创作书信体虚构小说，而后者则享有某种从男性那儿借来的作者权威。这两位女性作家的创作生涯展示了两种女性作者权威截然不同的经历。如果我们用“中产阶级”诸如此类大而化之的范畴来规定社会地位，那么我们很容易就会对这种不同的经历视而不见。菲尔丁固然也为经济收入而写作，但她还有其他的物质生活来源。她还是当时极少数能够上学念书的女性之一。至于说到她学过拉丁文和希腊文，这在当时的女性中更是凤毛麟角。她受教育的程度和所处的阶级地位，她兄长亨利·菲尔丁(Henry Fielding)的名气，还有约翰逊和理查森这些强有力的后台，加上她还加入由伊丽莎白·蒙太古(Elizabeth Montagu)、莎拉·司各特(Sarah Scott)和伊丽莎白·卡特(Elizabeth Carter)等博学多才的杰出女性组成的社会团体。这些优势都为她营造了一个独特有利的社会语境，使得她在《戴尔文伯爵夫人》中锚定了的那种叙事权威成为可能。^③我们知道，英国的贵族社会阶层在经济上失势之后其知识智能的优势并未随之下滑，而是得以延续。莎拉·菲尔丁身为贵族上流社会的成员，享有的特权和地位远在小资产阶级分子里柯博尼之上。相比之下，艾迪生也是同样的情况。而且在莎拉·菲尔丁创作的后期，其作者权威的逐渐形成愈发明显。《戴尔文伯爵夫人》正是在这一时期问世的。在她的第一部小说《大卫·辛普厄历险记》(*The Adventure of David Simple*)(1744)中，大多数滔滔不绝的议论和评判(包括对文学批评家的讽刺)都限于各小说人物的声音，但到了1753年写成的简略续篇，作者便大胆地采用了更强硬的作者型评论言语，对受述者也进行了更直接的对话。^④莎拉的胞兄亨利·菲尔丁对她的作品既显得居高临下，不相退让，又采取扶持辅佐的态度。亨利去世后，莎拉也许自然就会感到她已经有资格跨入亨利早就为一个统一的菲尔丁大名开辟的作者权威空间。

再说里柯博尼。这位女作家很可能是18世纪中叶法国女性作家中惟一没有贵族背景的人。当时的法国，资产阶级人士虽然已经

开始全速挺进文坛,但贵族阶层仍是知识文化界的权威。里柯博尼的出生是一场合法性颇值怀疑的婚姻的结果。她个人命途多乖,后来嫁入一个演员家庭。当时沙龙文化颇盛,知识女性和一些向上爬的资产阶级男性一旦身居此文化之中,身份便得以公开地合法化。但里柯博尼却一直身处沙龙文化之外,全靠卖自己的小说维持生计。当时的文学批评家十分尖刻求全,作家也似乎是理所当然地不仅受到剽窃者的剥削,还必须忍受他(她)们自己的出版商的层层盘剥。与此同时,法国贵族却又是她的主要读者。克罗丝比(Crosby)就这样评述道,里柯博尼的出版商专候宫廷驾临巴黎,“闲极无聊,以阅读为趣”时才推出她的小说,克罗丝比还把里柯博尼比作专营时髦奢侈小商品的商贩,储存一些能够“诱惑买主”的商货。而在那个时代,作家推销自己作品本身就意味着买作品的人在德行方面的优越。^②这么说来,里柯博尼写小说实际上是在为她的读者拼凑应景之作。至于题材,安德烈·德梅(Andree Demay)曾这样评述道,里柯博尼几乎毫无例外地采用某种贵族式的虚构框架,以此来“掩饰她自己‘中产阶级’的生活经历”。^③相比之下,莎拉·菲尔丁身为文学圈子中贵族夫人团体中的一员,不仅出版小说,还发表文学评论文章。她平行地为她同阶层的人写作。

如果说《蜜蜂》揭示了在物质生活上和心理上阻碍里柯博尼创作的种种束缚(这些负面因素要不然就只会出现在这位女作家的信件和序言中),那么我们就可以较有把握地说,《蜜蜂》尽管不是她最受人欢迎的杰作,也不是她最早的作品,但却是“经过作者本人修订和增补”^④的1790年作品版本中的开篇。这样的定位使得《蜜蜂》犹如一片透镜,我们通过它就可以读到作者那些更常规的小说;它也正像一篇序言,把读者引向着里柯博尼为丁揭示文学创作中经济关系和自然性别政治而创作的全部作品。但是《蜜蜂》却不是小说。此外,虽然里柯博尼拒绝写完“泽厄梅德公主的情书”,她却继续写出其他一些书信体虚构故事并且一直没有能够创建出另一种突出的作者型声音。的确,她曾在后期写过一本小说。据说这本小说揉进了那种“她早在15年前就在《蜜蜂》中展示过的哲理和批判的沉思”,^⑤但书中叙述的却是男人们之间的一件事;在这部题为《米洛德·里弗斯致查尔斯·卡迪根爵士》

(*Lettres de Milord Rivers à Sir Charles Cardigan*)的小说中,叙事权威被处理得私下化和男性化,而不是公开化和女性化。

里柯博尼也确有一次采用外在作者权威叙述声音的现成机会,但她对此的反应却证明了她与莎拉·菲尔丁和亨利·菲尔丁的确不是一路人。《蜜蜂》的前三部分发表不久,里柯博尼的伙伴和英文老师特莱丝·比恩柯莱莉(Therese Biancolelli)建议并且可能出力协助她用法文翻写《阿米莉娅》(*Amelia*),里柯博尼为挣收入从事了这项工作。在里柯博尼的版本《阿米利埃;根据菲尔丁先生的题材而作》(*Amélie; sujet tiré de M. Fielding*)(1762)中,语言形式和情节大多保持了菲尔丁的风格,但在叙述声音方面就与原作大相径庭了。几乎所有表现外在作者权威的地方都遭到删除,其中包括每章的标题、整个第一章、叙述者全部的评论,还有对叙事中的“我”(“I”)的全部直接指称。就这样,《爱米利娅》的前五章在里柯博尼的本子中被缩减为区区六页。纵然,里柯博尼塑造的人物每每表现出套用男性话语的绝技,她自己也在《玛丽安娜的续篇》中成功地模仿了一种人为的女性声音。然而,她在翻写菲尔丁的小说过程中却最终未能获得菲尔丁的作者权威,也未能创建与之等量齐观的、自己的作者权威。

这就是里柯博尼生产《阿米利埃》所用的沉默方式,它一直未引起人们的注意。与之比较,《蜜蜂》中那种戏剧性的自我沉默手法却成了一个既不能按计划继续写下去,又不能另辟蹊径的女性作家的反叛行为。琼·N·拉德奈(Joan N. Radner)和我在一篇论女性文本置码策略的文章中,规定了若干用于置定“女性主义信息”^⑧的形式手法,它们是:征用、并置、发散、间接、琐碎化以及无奈。我们认为,一个女性对传统规定的“适于女人的”活动坚决地说一声:无能为力,这可以使她在不公开拒绝这些活动的情况下逃避之。这也正如玛奇·皮尔西(Marge Piercy)想像的那样:“全美国”的女性都烧糊了她们不得不做的饭。里柯博尼大声宣布说艾迪生的大名声使她相形见绌,无法继续完成她的书信体写作计划。在我看来,这堪称是用无能的姿态来置码的经典行为。它与《戴尔文伯爵夫人》中对男性权威堪称经典的套用手法如同一辙。但是这两种姿态仍旧是两可之论:两者都未能赋予女性声音以权威,两者都像所有的编码状态一样,可以

用某些方法来解读,使之起到反而加强了抨击对象的内部结构之功效;知识和权威仍掌握在男性手中,愚昧和无能仍旧属于女性。如果说自我沉默手法比起沉默更显得模棱两可,更趋于激烈,那么这种手法必然在重组权威的过程中半途而废,这犹如指名抨击当今盛行的经济模式却又拿不出更好的办法来;这种手法的功效实际上也就在于其言下之意,那就是:没有办法。

本书这一部分接下去讨论奥斯丁、艾略特、吴尔夫和莫里森的作品。这些作品也同样面临着社会权威和叙述声音之间特殊的分化和融合问题。我将指出,即使抛开一个作家的经典地位不论,上述四位作家中的每一位作家的道德权威都取决于她是否成功地通过商讨和妥协面获得某种作者权威。而这种作者权威也正是她既致力建构的,同时也力图拒斥的。这几位作家的作品都表现出对叙事权威的追寻。在她们颇具革新精神的创作实践中,这种叙事权威既表现出对某种作者权威的套用,又表现出这些作家对这种作者权威的抵制。我强调这些作家对作者霸权的参与行为,由此坚持认为,尽管近来一些女性主义者极力表述这些作家对权威的逃避,也不论这位作家做过何种辩解,我们都可以说,她们中的每一个人都曾利用叙述声音来加强自己的权威的虚构性。

注释:

① 关于18世纪女性和书信体小说的讨论,请参见 Janet Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Athens: Ohio State University Press, 1983); Frank G. Black, *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century* (Eugene: University of Oregon Press, 1940); Susan Lee Carrell, *Le Soliloque de la passion feminine ou le dialogue illusoire* (Tubingen: Narr, 1982); Robert Adam Day, *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966); Linnda Kauffman, *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fiction* (Ithaca: Cornell University Press, 1986); Ruth Perry, *Women, Letters, and the Novel* (New York: AMS Press, 1980)。

② Dale Spender, *Man Made Language* (London: Routledge, 1980), 192. Spender认为,“私下化”和“集体化”话语之间的分裂“不适用于男性”,因为他们“可能把所有的读者和所有形式的写作都看成是向他们开放的”(193)。然而,Spender这番陈述肯定只适用于特权阶段的男性。例如,我们可以设想,阶级地位的不同决定了菲尔丁和理查森的不同叙事行为。

③ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt Brace, 1929), 65.

④ Hannah Webster Foster, *The Boarding School* (Boston: Thomas and Andrews, 1798), 31.

⑤ 具有意义的是, 18 世纪和 19 世纪女性作家的小说中凡使用了编纂者(editor)这种结构形式的手法, 编纂者几乎毫无例外地被表现为男性。因此, 即使虚构的书信作者或回忆录作者是女性, 集体型的叙述声音, 亦即所谓“彼声音”仍然男子气十足。为此可参见 France Sheridan, *Memoirs of Miss Sidney Biddulph* (1761); Elizabeth Hamilton, *Memoirs of Modern Philosophers* (1800); Clare Duras, *Ourika* (1820); 还有 Georgiana Fulerton, *Ellen Middleton* (1835)。

⑥ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. Caryl Emersoned. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

⑦ Katharine M. Rogers, *Feminism in Eighteenth-Century England* (Urbana: University of Illinois Press, 1982), 21.

⑧ John Sitter, *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth-Century England* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 109.

⑨ See Remy G. Saisselin, *The Literary Enterprise in Eighteenth-Century France* (Detroit: Wayne State University Press, 1979).

⑩ Anna Barbauld, The Preface of *The Correspondence of Samuel Richardson* (London: Richard Phillips, 1804), xxiii.

⑪ 同上。

⑫ Margaret Doody, "George Eliot and the Eighteenth-Century Novel", in *Nineteenth Century Fiction* 35(1980): 282—283. Doody 举的其他例子出自 19 世纪最后几十年。我在下一章里将之作为另一个时期对待。

⑬ See Karl Young, "Samuel Johnson on Shakespeare: One Aspect," in *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, 18 (1923)

⑭ Eliza Haywood, *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751; reprint, London: Pandora/Routledge, 1986), 3.

⑮ Sarah Fielding, *The History of the Countess of Dellwyn* (1759; reprint, New York: Garland, 1974), 152, 本书其他引语见后。

⑯ 显然, Riccoboni 在 1761 年的《世界杂志》(*Le Monde*)上发表了这部作品的前两部分, 不久后又在同一杂志上发表了第三部分。她在为 *Recueil de pieces detachees*《闲文集》(Paris: Humblot, 1765)收集短文时可能又增补了第四部分。

⑰ 叙述者将她自己比作默默劳作的蜜蜂。在法语语法里, 蜜蜂是阴性。她服从直觉, 活动不受他物限制, 只要不受招惹就不会主动伤害他人。但是《蜜蜂》在文学上也有男子气的分量: 不少的杂志以此为名, 许多作家好用蜜蜂为喻, 这在 18 世纪尤甚, 而且此传统也至少可以追溯到蒙田(Montaigne)。

⑱ Marie-Jeanne Riccoboni, *L' Abeille, Oeures completes* (Paris: Foucault, 1818), vol.

3, 459, 462. 本书其他引语见后。笔者英译。

① Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (New York: New American Library, 1963), Vol. 3, Chapter 2.

② Claudine Hermann, *Les Voleuses de langue* (Paris: Editions des femmes, 1976), 37—38.

③ Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World* (Harmondsworth, England: Penguin, 1973), 32.

④ Marie-Jeanne Riccoboni, *Lettres de Milady Juliette Catesby a Milady Henriette Campley, son amie* (1759; Paris: Desjonquieres, 1983 reprint), 80. 这里选取艾迪生(Addison)为例特别具有讽刺意义,因为 Addison 远远不是一个女性主义者。朱丽叶自己的“人文主义”观念也为她明显的反犹太主义立场提供了伪装。

⑤ See Marie-Jeanne Riccoboni, *Recueil de pieces detachees*, iii. 这里提到的未完成的“书信”也许就是 *Lettres d'Adelaide, comtesse de Sancerre* (1767)。在她为 Humblor 的书所做的序中, Riccoboni 采用了 Juliette and Zelmaide 采用过的讽刺手法,把自己刻画成她的出版商的牺牲品,“你以为我能在你觉得适合出版之时写作吗?他们总在问你是否在写作,他们在折磨你,质问你?你却在折磨你自己;除了你自己,谁会在意?”(ii, 笔者英译)

⑥ 引自 Emily Crosby, *Une romanciere oubliee, Madame Riccoboni* (Paris, 1924; reprint, Geneva: Slatkine, 1970), 49.

⑦ 同上, 65. 法语词 broder 也有精编故事的意思。

⑧ 致狄德罗, 5. 1762 年 8 月, 摘自狄德罗, 《书信集》(*Correspondance*) Vol. 4. 91.

⑨ 关于 Sarah Fielding 的男性支持者, 参见 Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), 91—95.

⑩ 1753 年的续篇也附有一篇由一位“女性友人”撰写的热情洋溢的序言。这位友人也许就是与菲尔丁合笔创作《呼喊》(*The Cry*)的那位 Jane Collier。这篇序言可以与亨利·菲尔丁为 1744 年《大卫·辛普厄》(*David Simple*)第二版亲自附上的序言相对比。

⑪ Crosby, *Une Romanciere oubliee*, 65.

⑫ Andree Demay, *Marie-Jeanne Riccoboni ou de la pensee feministe chez une romanciere du XVIII^e siecle* (Paris: La Pensee Universelle, 1977), 12. (笔者英译)

⑬ Marie-Jeanne Riccoboni, *Oeuvres completes* (Paris, 1790), Vol. 1, 1—36.

⑭ Crosby, *Une romanciere oubliee*, 54.

⑮ See Joan N. Radner and Susan S. Lanser, “The Feminist Voice: Strategies of Coding in *Folklore and Literature*”, *Journal of American Folklore* 100 (1987 年 10 月至 12 月), 412—425. 本文经扩充修订, 将以 “Strategies of Coding in Women's Cultures” 为题转载在 Joan N. Radner ed., *Feminist Messages: Coding in Women's Culture* (Urbana: University of Illinois Press).

第四第 理智与节制： 简·奥斯丁的“间接法”

尤其对一个女人来说，倘若她不幸知道了什么，就应尽力将之深藏于心。

——简·奥斯丁：《诺桑觉寺》

Jane Austen, *Northanger Abbey*

以我可能有的全部虚荣心，我想我可以夸耀说，在所有竟敢当上女作家的人里，我是最不学无术、最孤陋寡闻的女性。

——简·奥斯丁：《致詹姆斯·斯坦尼尔·克拉克神父》

Jane Austen, Letter to Rev. James Stanier Clarke

奥斯丁的《诺桑觉寺》(*Northanger Abbey*)是在她逝世之后出版的，这对于那种认为此书是她反传统的文学生涯辉煌开端的说法，不啻是一个天大的讽刺。文学史已经“理顺”这一时间顺序，其主要做法就是把《诺桑觉寺》当做奥斯丁那些“成熟”之作的先兆，因为这些作品细细品味起来更觉上乘。研究奥斯丁叙事手法的人很容易把《诺桑觉寺》与奥斯丁后期的作品两相比较；把这部作品评述为一本粗糙有瑕疵的小说。据说她后期的小说最终确立了自由间接话语作为高超艺术的地位。在韦恩·布斯(Wayne Booth)的《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*)中，《诺桑觉寺》未被提及。布斯赞扬奥斯丁，认为她一直有意模仿讽刺并超越了“来自作者的干预”，而更偏爱那种布斯所谓的“由小说自身的需要所决定的写作技巧”。^①在这段溢美之辞中，布斯对《诺桑觉寺》的贬低不言而喻。罗伊·帕斯卡尔(Roy Pascal)认为，奥斯丁的小说除了极少数“偏差”外，都为“自由间接话语的顺利形成”提供了“先决条件”。他完全忽略了《诺桑觉寺》

的存在,一开始就讨论“第一部出版的小说”。^②有些女性主义批评家对奥斯丁的小说和小说人物与权威之间反复协调的过程感兴趣,于是就把《理智与情感》(*Sense and Sensibility*)当做研究起点,或者把《诺桑觉寺》降格为作者少年的练笔之作,或者称之为滑稽模仿。^③

批评家们为奥斯丁小说表现出来的各种形式的“间接手法”赋予了所谓“节制”(reticence)的特征,而上述这些评判则为这种特征提供了稳定的保护。“间接手法”的确是奥斯丁小说的特点,这表现在自由间接话语、讽刺、省略、否定、委婉以及含混等方面。女性主义批评家,至少是弗吉尼亚·吴尔夫(Virginia Woolf)以后的女性主义批评家把这些叙事手法视为十分有效的策略;她们认为,奥斯丁以及其他“无权无势”的作家正是用这些策略来包容作者权威和女性气质、坚持己见与礼貌得体、激忿郁怒与彬彬有礼之间的矛盾。^④我也认为这些策略是意识形态建构的产物。同时我更关注的是,这些论述实际上张扬了“间接手法”,把它视为美学和政治方面的优点,同时也抓到了本质,将它视为“女人气质的”手法。一般认为,奥斯丁的叙事行为是天才的流畅和作家本人的机遇珠联璧合的必然结果。但是如果换个角度看,把奥斯丁从少年练笔开始一直到写成《桑狄顿》(*Sanditon*)这个创作过程中对作者权威的运用与同时代的其他女作家自始至终的创作过程相比较,我们就可以发现其中自有某种具体的、物质方面的不协调因素。在这个物质的矛盾之中,《诺桑觉寺》占有中心的地位,这部作品不仅像近期有些女性主义批评家所认为的那样,标志着1803年一位年轻女子昂首步入文学圈子的壮举,^⑤而且还是一次承担着风险的尝试。这部作品在商业运作方面的厄运也许促动奥斯丁改弦易辙,在叙事手法上另辟蹊径。以此看来,从《诺桑觉寺》到奥斯丁的后期小说,叙述声音的转变成了极难捉摸的适应过程,它远非通过现代美学和女性主义政治聚焦镜看到的那样简单。

奥斯丁在写作《诺桑觉寺》时受益于两个方面的优越条件。一是她初习写作时社会上已经形成的女性写小说享有作者权威的趋向,二是她本人所受的教育和得到的鼓励。正是这个因素使她对本地乡土文学有丰富的了解,并且隐隐感到了自己有权利从事这方面的创作。奥斯丁早期的许多作品中都出现了作者型的叙述者,生机勃勃

地从事着表述以外的行为。如果当时出版商接受了《诺桑觉寺》后及时出版,那么奥斯丁文学生涯的开端很可能就会以类似的显露作者权威为标志。与这部早期作品相比,奥斯丁的第一部公开出版的小说《理智与情感》(1811)明显地表现出对作者型叙事行为的克制。这种克制所采取的策略在她最后的几部小说中成了作者在不同意义上尝试恢复作者权威的基础。据我推测,奥斯丁叙事手法的这些转变起码部分地是由于她第一次出书受挫的经历引起的。尤其是在当时的历史情况下,这一经历也许足以让奥斯丁感到,识时务者须克制,在那个保守的战时经济社会中,一个渴望名利双收的女性必须首先学会克制自己的作者权威;而公开申明作者权威的事可以让她的叙述者去干。

奥斯丁身处的时代,女性小说家的地位经历着戏剧性的大起大落,我所说的奥斯丁叙事创作的那种所谓节制的观念正是出现在这一时代。18世纪90年代是奥斯丁文学创作的学徒阶段。1803年,《诺桑觉寺》(当时被称为《苏珊》[*Susan*])的出版和销售标志着这个阶段的顶峰。就在这个年代,女性作家,特别是女性小说家数量剧增,百花齐放。话语中的所谓“女性圈子”的虚构观念已经很难以为继。公共图书馆、广告业、版权法蓬勃兴起,作家的身份和地位日渐突出,出版业也靠作者的声誉大赚其钱。这些都使得男女作家成为话语的权威人物。“著者为……”这个短语甚至可以把无名氏小说家也描绘成具体的某个人。通过一连串的书名,这样的短语使原本深居简出、矜持羞涩的女性在社会上变得“有名有姓”。按照皮埃尔·布赫丢(Pierre Bourdieu)的说法,这串串相连的书名合为一体,负载着存在于名誉中的“象征性资本”。^⑥许多女性小说家也发现她们的性别本身也可用于增加这种象征资本。我们只需注意到高频率出现在无名书封面上的“著者为某夫人”字样,对此即可想面知。

这种把小说家建构为“作者”的现象促进了新一轮作者型叙述声音的流行,同时也反过来得到不断加强。到了1790年,作者型叙述声音至少在英国已经完全取代了书信体或回忆录等叙述声音。这种情况在法国还不完全如此。与早期把小说掩饰为历史记录的做法不同,^⑦我把这种从个体(私人)叙述声音向作者型叙述声音的转变看

做是小说家正在形成的道德和智能权威的标志。这一转向体现在那些活跃于 1780 年与 1815 年间众多的女性作家的创作中。在这期间,女性小说家保持自己在文坛的形象不衰,这一现象虽不长久,却也是史无前例的。然而,总的来说,女性作家逐渐“争得”了作者权威但又很少利用它。芳妮·伯奈、伊丽莎白·格里菲斯(Elizabeth Griffith)、克拉拉·里夫、斯泰芬尼·德·让丽丝(Stephanie de Genlis)、玛丽·海斯(Mary Hays)、玛丽亚·埃奇沃斯(Maria Edgeworth)和杰曼·德·斯塔耳都使用了某种私人的叙述声音开始她们的小说创作生涯,好像这种叙述声音为她们提供了试验场所似的。我们这么说是因为这些女作家中的每一位在早期的小说获得成功之后,就几乎只用清一色的作者型叙述声音来写小说。

18 世纪 90 年代,女性小说的序言内容发生的某种变化,充分地印证了这一时期女性文学权利的观念。18 世纪,为小说写序已经十分普遍,正如莎拉·菲尔丁在《戴尔文伯爵夫人》中所说的,作序已经成为“如此习以为常的活动”,几乎构成了“一种必须遵守的规则”。^⑧可以说在整个 18 世纪,女性作家在序言中不是对自己的社会性别表示歉意,就是对自己写作的文类表示遗憾,同时也就免不了为自己拙劣的写作能力向读者道歉再三。这的确是当时司空见惯的现象。而 1890 年以后的女性作品看来更倾向于抑制这种自我贬损的虚饰做法。例如,斯塔耳和让丽丝表现得信心十足,宣称读者自会根据她们的作品出众的优点,而不是根据其作者的性别做出评判。伯奈曾执意把她的《埃文利娜》(*Evelina*)与理查森和卢梭的小说相提并论,而沃斯通克拉夫特的态度也毫不逊色,她在《玛丽:一个虚构故事》(*Mary, a Fiction*)(1788)中也声称,“既不塑造克莱丽莎,某某 G 夫人,也不创造索菲亚”,而是要塑构出“一个有思想力度的女性”。还有那个泼辣的新型美国人苏珊娜·罗森(Susanna Rowson),也咄咄逼人地直面双重的批评标准,痛斥那些“道貌岸然的批评家:这种人‘眼镜架在鼻梁上,腰间挂着小钱袋’,拉长的马脸上带着轻蔑的干笑,坐下来审阅女人写的文学作品”,指责女作家这儿那儿的知识空白,并认为这无可避免,因为女人受到的教育就是“有限”。^⑨

然而,随着女性作家的“圈子”逐渐扩展,女性的话语权威在一些

者的姿态,因为她坚定不移地站在道德和文学的立场,写出有意劝导年轻女子不要追求独立或有违妇德的“感伤”小说。但是她的挺身而出或许也让她付出了代价,那就是:在她公开抨击的文学传统中失去了自己的地位。相比之下,伯奈、史密斯、埃奇沃斯、拉德克利夫(Radcliffe)和里夫(Reeve)这些用英文写作的最著名的女小说家就要更含蓄谨慎一些。她们的叙述者虽被赋予作者权威,但却尽量少用。她们在叙述者是否是女性问题上也似是而非,含糊其辞。即使伯奈在《塞茜利娅》(*Cecilia*)(1782)中转而采用作者型叙述声音,她的叙述者也很少明确表达自己的态度或使自己引起读者的注意。伯奈所有的小说都加了序言,《卡米拉》(*Camilla*)(1796)也不例外。开头是一段献辞,对权势极尽恭维之能事。紧接的是一段开场白,模仿约翰逊式的文体肯定小说家的重要,说他们是“人类生活的历史学家”,“人们心灵的访察者”。但是这段语气坚决的开场白却没有出现在1802年出版的《卡米拉》第二版中。伯奈小说中其他模棱含混的地方使人联想起勒内克斯在《女堂吉诃德》(*The Female Quixote*)中表现出来的类似情况。例如,题为“作者有关秩序的想法”的章节意指作者本人,但在“作者对探友访友的见解”这一标题上讲的却不是伯奈的观点,而是一个名叫“奥克勃恩博士”的虚构人物的看法。这位人物还被描述为“世界上最早的学者之一”。与此相仿,夏洛蒂·史密斯会让她笔下的男性人物朗朗诵读那些日后以她的名义发表的独创性十四行诗。同时她也会让小说中的作者型叙述者说一些大而化之,却又让小说中某人物能够隐隐感知的政治议论。她甚至采用脚注的形式来发表见解,陈述史实。玛丽亚·埃奇沃斯在《伯林达》(*Belinda*)(1801)中塑造的那位女性人物大谈特谈文学传统,最终通过戏剧化和元小说化的结局来“结束这部小说”。而在《赞助》(*Patronage*)(1814)这部小说中,叙述者又放开手脚,一个劲地展示作者的权威。斯塔耳写完书信体小说《德尔芬》(*Delphine*)(1802)之后又写了《科林:意大利》(*Corinne, ou l'Italie*)(1807),这本小说中塞满了用作者型叙述声音表述的有关知识、道德、历史和美学的观点。的确,对于这些取得作家的地位、把写作当做严肃的文学职业的女性来说,外在的作者权威已经成为一种显著的标志。

人》的这一结局显示了奥斯丁作者权威的一个典型策略。这就是,断然的肯定同时也意味着否定。此处表现为突然迸发出来的作者型“我”,既否定了作者的全知性,也否定了作者的可信度:“苏珊夫人的第二次婚姻幸福与否,我不知道怎样才能讲清楚。因为,有谁能够知道对这个问题的两个方面是怎么想的?让人们根据或然律来判断吧。”^⑩这一做法传达出来的信息显得表里不一,这与奥斯丁写给摄政王的牧师那句有名的话如同一辙。奥斯丁在那句话里以她“全部可能的虚荣心”来“夸耀”她的无知。^⑪这两个例子都在宣称放弃作者权威的同时肯定了这种权利。

诚然,奥斯丁最早的一些小说都是书信体作品,但她少年时代的有些作品也建构了沉浸于作者权威喜悦之中的叙述声音。这类例子既可在故事本身之中找到,又散见于她津津乐道地装扮著名作家而写成的那些精巧的献辞性序言之中。这个名为“作者”的人一会儿宣布自己的写作意图,一会儿又假装一时什么也想不起来,不时又对读者的权威表示怀疑,却从未贬低过自己或自己的作品。^⑫这样,她既讥讽了虚构小说的常规惯例,又嘲弄了自己的写作野心。这种作者权威在“英格兰史”这篇戏仿文中表现得淋漓尽致。奥斯丁在这里塑造了一个异常主观武断,目中无人,却又机智过人的历史学家作为叙述者。此人直接向读者说话,宣称她的性别就是她做出正确判断的保证,在文中总地表现出一副文墨舍我其谁的架势。例如,在一段论亨利六世的话中,这位叙述者明显地否定了再现功能的首要性,而突出作者立场的重要作用:“我不大了解这位君王是否英明。可是,即使我知道我也不愿说,因为他属于兰开斯特家族。我想你们都知道他和约克公爵之间的战争。约克公爵代表的可是正义的一方。如果你们对这些不甚了解,最好还是去读点其他的史书,我在此就不想离题说远了。我的意思是说,我在这里要做的就是出口怨气,向那些人表示我的厌恶之意,他们的那些什么党,什么政治纲领与我想的可是风马牛不相及,我在这里又不提供历史信息。”(139—140)这种叙述者特权的感觉在《诺桑觉寺》里也有所表现。当然,作者在那部小说中对作者权威的把握更为小心谨慎,例如,以当时的写作常规以及奥斯丁早期作品的特点,《诺桑觉寺》开头冠以一篇序言应是自然而然

笔杆子”不着边际的“吹捧”：“第九百个英国文学史的节选人要么就是选辑了弥尔顿、蒲伯及前辈作家十几行诗句，再加上《旁观者》中的一篇文章和斯泰恩的某个章节，合为一本书出版的人。”(37)这段话并没有直接贬损这几位文学大师，但也的确将他们与那些被褒扬过头的东西绑在一起，而且还像罗森那样，更富幽默感地抨击了那些“书评家”。与此相反，奥斯丁的这一伙小说家写出的东西“全靠天才，机智和品味说话。”(37)而且这里虽然没有提到自然性别，这位叙述者推崇的小说《塞茜利亚》、《卡米拉》和《伯林达》都是出自女性作家之手。而且，我觉得有意义的是，奥斯丁在这里列举的并不是伯奈和埃奇渥斯最受人欢迎的作品，而是用作者型叙述声音写成的作品。更为重要的，也是容易在回顾中被忽略的，就是奥斯丁在自我标榜是“世界上最杰出的作家群体”中的一员时所表现出来的胆量。这说明，奥斯丁在她第一本小说中就敢于把自己与当时最走红的两位女性小说家相提并论。除非这段话是在1817年后加上去的，但这并无事实依据。

在这段议论的结论中，叙述者坚持认为，这些女性小说家的作品（言下之意也包括奥斯丁自己的作品）远远超过《旁观者》中那些引得里柯博尼的“蜜蜂”迫切地视为楷模、枯燥无味、“不大可能”和“粗制滥造”的东西。就这样，在从未明确提出社会性别这个问题的情况下，这位叙述者颠覆了罗森和沃斯通克拉夫特在她们的序言中指控的等级观念，同时也对大众对既定经典作品的盲目崇拜提出了质疑。当然，奥斯丁本人十分珍视具体的男性作家的作品。我也同意乔斯林·哈里斯(Jocelyn Harris)的说法：她“广纳己之所欲”。^①但是《诺桑觉寺》中的叙述者却对男性文学传统本身毫不客气并把自己置于以女性为中心的空间之中。奥斯丁在13岁时就对缺少以女性为中心的天地深感不满。那时她的几个哥哥在哈佛创办了一份名为《浪荡儿》(The Loiterer)的特刊，奥斯丁抱怨说那上面尽是男人写的有关男人的故事。^②在一封致詹姆斯·斯坦尼尔·克拉克(James Stanier Clarke)的信中，她曾用了一个绝好的双关语：简·奥斯丁只会说“母语”。^③

我们站在20世纪优越的立场，也许不容易充分欣赏奥斯丁为那

风气,奥斯丁汲取教训,倒并不是在创作内容方面另找出路,而是调整了叙述声音的样式和范围,在形式上另辟蹊径。帕克·霍南(Park Honan)认为,由于《诺桑觉寺》公开地抨击了文学作品里和书评家的性别歧视,而且这部作品卖给了出版商却未得及时出版,奥斯丁此后“避免发表类似的公开言论,这是不足为奇的”。^②然而奥斯丁在《诺桑觉寺》之后所写的小说与其说在某种程度上克制了明确的女性主义意识形态,不如说表现出更为广泛的不同之处。在这些后期的小说中,所有的外在作者权威逐渐引退,而这种叙事态势却通过我所谓的补偿性文本创作深层次地得以驻留下来。我认为,造成这种变化的作用力并不是所谓“现实主义”的创作原则,而是某种文学名誉以及商业效应的强制规律。我认为“现实主义”的原则是我们在某种程度上强加给奥斯丁的东西。施洛米丝·雷蒙-凯南曾说过,含蓄的作者型叙述者看上去比起外露的作者型叙述者更显得让人信赖,这是因为后者很容易激起读者的不同看法。如果此说不谬,那么奥斯丁很可能让她的叙述者在公开场合少说为佳,以此来树立叙述者的作者权威。^③

可以肯定的是,《理智与情感》又回到了奥斯丁以前的女作家在小说中惯用的那种更为狭窄、以再现为主的叙事老路。这部小说从第一章起就平铺直叙地勾勒了达什伍德家族的历史,这与伯奈和史密斯小说中开篇总结式的叙事十分相似。当时类似莫尔的《柯莱布》这样的小说十分流行,《理智与情感》的低调也顺应了这股风气,不惟如此,这部小说其实几乎完全避开了外向的作者权威。这表现在,叙述者不用第一人称指称自己,几乎从不采取某种外在的姿态,对社会性别和文学本身也几乎闭口不言。与《诺桑觉寺》不同,奥斯丁随后的任何一部小说都无意向读者显露自己的叙述声音。应当说叙事人称“我”(“I”)的出现本身并无大的意义,但是如果我们把《诺桑觉寺》与奥斯丁以后的小说在使用“我”(“I”)叙事这一点上加以对照,即可看出一定的意义来。《傲慢与偏见》、《理智与情感》和《劝导》的叙事中分别只出现一次“我”;《爱玛》中一次也没有;《曼斯菲尔庄园》结尾部分出现了一阵风似的短促的“我”。除《理智与情感》外,所有这些作者型的“我”都出现在小说的最后一章。这些作者型的“我”要么

是最早广泛采用自由间接话语的作家之一。罗伊·帕斯卡尔曾觉得这种手法“令人惊异”。这也许是因为他未曾意识到,奥斯丁在过去20年间阅读的女作家都已经相当广泛地采用了这种形式。可以说,自由式间接话语既可用于讽刺,也可用来表达权威,同时也并不一定在叙述者的小说人物之间建构紧密的联系。因此我赞成玛格丽特·杜迪的观点,她认为,18世纪的女性作家采用自由间接话语来把那些思想聪慧、品性高尚的女性描写成社会的评判者和阐释者,以此树立她们的社会权威。这种手法在奥斯丁的《劝导》和沃斯通克拉夫特的《女人之冤》(*The Wrongs of Woman*)中尤为重要(参见本书第十二章)。^⑩但是我们同时也认为,在奥斯丁的小说中,自由间接话语也起到相反的作用:它树立的不是小说人物的权威,而是叙述者自己的权威。这种手法可以把格言警句深深地植于小说人物感觉中那种游弋不定的权威之中。这里,叙述者的参与是模糊不清的。这种混淆叙事职责的“杂交”话语在上述那些早期女作家的作品中并不多见,当然也并非绝无仅有。^⑪可是,在奥斯丁的小说中,这些形式成了一种表达叙事立场的关键技法,而这种叙事立场的特点是难以证实的。然而,自由间接话语与那种所谓“无权无势的人们的话语”所采用的间接手法有着根本的不同。它间接地执行了某些叙事行为,但却并不意味着以出让叙述声音为代价。相反,它以此建立了一种处于作者牢牢控制之中的文本表面结构。^⑫以叙述者的声音发出的判断不论是富有同情心的肯定,还是带有讥讽意味的不同意见,在某种意义上都仍然是叙述者的声音。如果我们权且认为,间接性的议论被表述为(或被接受为)权威的声音,那么它也就毫无疑问地树立了它所附着的小说人物的权威,由此建立了作者型叙述声音与这个小说人物之间的共谋关系。同时,这些总括之论既然因紧紧依附于某某小说人物而变成临时性和有规定性的东西,那么正如罗伊·帕斯卡尔所认为的,它们也就失去了“可声称的绝对真理性”。^⑬

奥斯丁的所有小说都包含这种间接并经常是非确定的概括式议论和判断。这些话语通过(叙述者与人物的)双重声音得以表达出来。有时,作者的意识表现强烈,其意识形态的定位似乎也就十分明显。例如,《理智与情感》里的约翰·米德尔顿爵士认为:“一个长相标

往是傻乎乎、不走正道或道德形象模糊不清的人。例如,我们来看看以下这些有关婚嫁大事和女性地位的议论:“我看根本没有必要根据女方后裔来继承房产”;“婚姻幸福完全是偶然的”;“男方女方都一样,一百个当中没有一个不在结婚时发现受骗上当的……也就是说,在所有的婚姻交易中,人们期望值最高的那些却原来是最不光彩的”;“宽容大度的大众为什么看着独身的人就不顺眼,还不是就因为她没有钱!……有钱的独身女子总是受人尊敬的”;“生活在这个世界上,看着这些男男女女都普遍为钱结婚,也就见怪不怪了。”这些话分别出自凯瑟林·德·鲍尔夫人、夏洛蒂·鲁卡斯、玛丽·克劳福德、爱玛·伍德豪斯,还有安·艾略特的朋友史密斯夫人之口。这些断言的效用会因这些说话人的身份而驻留读者心中吗?^⑤或者,我们是否可以认为,奥斯丁有意把这些断语分散于同一社团的个人?这些人多半是女性,她们动辄得咎,又胸无大志,但在各自的生活中也许仍能发出一些颇有道理或看破红尘的生活感受。也许,要是《诺桑觉寺》那种自由叙事手法得以为继,上述这些女性所持的反对立场也就很可能会通过作者型叙述声音来表述。可以肯定的是,奥斯丁的书信,甚至是卡桑德拉留下的那些经过润饰了的书信,都流露出类似的自然性别特征。这里可以举出一连串的例子:当她得知侄女安第三次怀孕,不禁为之悲叹说,她“不到30岁就会青春耗尽”;听到某两口子有喜,她就挖苦似地建议他们“分室而居”;还有她那句俏皮话:“单身女人都有一种宁愿过穷日子的可怕心态”;她也因女性的姐妹情谊为夏洛琳女王鸣不平:“可怜的女人!我要尽力支持她,因为她是女人,因为我恨她的丈夫”;当她得知侄女芳妮订婚,就这样抱怨道:“你一旦结婚,想想损失有多么惨重。你单身的时候多么体贴人……你今后把你那么灵秀的心思都花在婚恋和母爱上,我会恨你的。”^⑥换句话说,奥斯丁的私人话语揭示了她俏皮泼辣的心智,表现了她更为活泼的女性特征。

不同的是,奥斯丁在《劝导》中开始了新的叙事方法。我认为这是奥斯丁又想获得那种已经随着《诺桑觉寺》的出版厄运而消失的外在作者权威而做的努力。她在小说中试图采用一种不再带有讥讽意味和虚实距离的自由间接话语,逐渐树立小说人物安·艾略特的权

我在本章的开头曾说明,批评界普遍认为,奥斯丁最优秀的作品就是那些作者权威最含而不露的作品。对伯奈和埃奇渥斯早期那些未采用作者型声音的小说也有类似的评价。伯奈的《埃文利娜》算是没有被指控为说教主义,而她随后的三部小说则一部比一部更受到这样的责难,可想而知,埃奇渥斯采用一个男性爱尔兰仆人的口气写成的第一部小说《洛克伦特城堡》(*Castle Rackrent*)(1800)被宣布为“杰作”,而她的《伯林达》(*Belinda*)和《赞助》(*Patronage*)却被指责为“说教性”太强,正如夏洛蒂·史密斯(Charlotte Smith)的作者型叙事作品被说成是太“厉害”,苏珊·费里尔(Susan Ferrier)又太“刻薄”^⑧一样。当然,一个多世纪以来,奥斯丁的作品正是因为不卖弄学问,不“正面说教”,缺少外露的政见^⑨,而被认为比起同时代一些作家要高出一筹。然而,奥斯丁一直想要得到的似乎正是这些作者型的声音。这在那封写于1813年的有名的信中表现得尤为明显。她这样写道,《傲慢与偏见》“太轻松明亮,太闪闪发光”,她认为这部小说“缺乏暗色;如有可能,最好在小说的这里或那里展开叙述,插入一些长篇的,讲点道道的章节;或者加进点正经八百,言之凿凿的胡扯,与这些故事情节毫无干系的东西,比如可以插入一篇论写作的文章,一段有关瓦尔特·司各特爵士作品的评判,或一段波拿巴的历史。”我们知道,《傲慢与偏见》几乎很少超出叙事描述的套路,其中既没有对文学本身的外在议论,又没有流露出对历史的看法。而上述作者型声音的插入才是奥斯丁所企求的叙事行为。犹豫不决、不敢采取这样的叙事行为的与其说是奥斯丁,不如说是收信人卡桑德拉。奥斯丁这样写道:“我猜想你不大会同意我这个说法,因为我知道你那些古板的观念。”^⑩奥斯丁之所以变换了早期作品中的作者型声音,是因为她开始有了一种保持缄默不语的意识。卡桑德拉“古板的观念”固然对此起到推波助澜的作用。但是,父亲的逝世和她搬家离开巴斯这两件事使她越来越感到孤立无助。这无疑强化了她这种寡言无语的意识。《诺桑觉寺》无疑是在巴斯写成并寻求出版的。奥斯丁这种对作者身份投石问路式的闭口不言也和她对作者权的沉默不语一样,看来并不是出于谦虚或缺乏文学抱负,而是她的一块护身符,用以掩饰她力图想得到公众或朋友的认可和赞许的强烈愿望。

也许这就是为什么帕克·霍南只能用一种令人费解的捉迷藏似的话语说道:“《诺桑觉寺》的缺点就在于那种最为新颖别致,最具革新倾向的特征,也就是这部小说的叙述声音”。霍南把这种叙述声音称作“一条精力充沛又滑不溜秋的鳗鱼,总让人难以完全抓牢。”霍南感到困惑的是,奥斯丁“在 1799 年到 1803 年间有的是时间来修改这部作品”,但她却从未“修补”这部小说的“失误”。^⑩只要对比奥斯丁时代的文学鉴赏习惯与现代批评界的倾向,我们即可看出霍南之所以大惑不解的原因。用现代有关文本整体一致性的原则来衡量,奥斯丁寻求“影射”和“两相对比”效果的创作冲动只会在作品中制造出“疵点”。因此,我们可以说,奥斯丁作品的价值并不一定是其现代欣赏者所追求的价值。一方面,20 世纪的读者看到一篇小说被大段的“离题讨论”和“不相干的插入部分”“弄得面目全非”,也会感到难以接受。另一方面,我们说,那种排除叙述者存在的写实主义创作理想却不是奥斯丁创作的主旨,或者说也不是那个时代的文学主流。而且,看来奥斯丁起码在一时之间还希望获得更为宽厚的作者型叙述声音。当然,用现在的眼光来看,奥斯丁在文学史上无疑稳固占有一席之地。但是,从《诺桑觉寺》所表明情况来看,这与奥斯丁当初所期望得到的文学名声还有一段距离。在维多利亚时代,奥斯丁的名气逐渐隐退,面司各特的声望却稳步扩展,这也绝非偶然。正如下一章将表明的那样,在维多利亚时代,人们对作者型叙述声音的期望远远超出了奥斯丁所采用的这种叙事手法。我本人对奥斯丁的作品酷爱无比,对她精湛的叙事技巧可谓五体投地。我几乎难以忍受看到奥斯丁的原作在付梓出版时变成另外一副模样。同时,我也能看到《诺桑觉寺》未能及时获得成功所付出的代价以及造成这一结果的文化氛围,这就是,我们失去了一位勇于表现的年轻的叙述者,这位叙述者公开在文坛争一席之地,其声音之大胆有如菲尔丁,而其在写作语言上更坚持采用“母语”。奥斯丁后来成为有代表性的“女性作家”,甚至是代表着那个时代的女性作家。与之相比,其他女作家往往被宣布为说教式的或呆板的作家。在这个意义上我们可以说,奥斯丁的叙事创作活动不仅奠定了她作为经典作家的地位,同时也促成了女性叙事权威的建立,其特征就是:间接性和含混性叙事。如

Enquiry into the Duties of the Female Sex (1797); Christopher Hibbert, *The English: A Social History 1066—1945* (New York: Norton, 1987); Derek Jarrett, *Their Own* (New York: Harper and Row, 1988), 第2卷; 以及 Alice Browne, *The Eighteenth Century Feminist Mind* (Detroit: Wayne State University Press, 1987)。

⑪ Charlotte Smith, *The Old Manor House* (London: Routledge and Kegan Paul, 1987), 491—492. 关于本世纪后20年中女性作家动辄被漫画讽刺的范例可参见 Alice Kahler Marshall, *Pen Names of Women Writers from 1600 to the Present* (Camp Hill, Pa.: Alice Marshall Collection, 1985), 73—94。

⑫ Susanna Rowson, *Charlotte Temple*, Clara M. and Rudolf Kirk ed. (New Haven, Conn.: College and University Press, 1964), 67, 这本小说起初以 *Charlotte: A Tale of Truth* 为题出版。

⑬ Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, 145。

⑭ Jocelyn Harris, *Jane Austen's Art of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 214. See also Kirkham, *Jane Austen*, 70; Park Honan, *Jane Austen: Her Life* (New York: Fawcett Columbine, 1987), 143—144; John Halperin, *the Life of Jane Austen* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), 115; and Johnson, *Jane Austen*, 28—29。

⑮ 奥斯丁的父亲曾经在1797年把名为《第一印象》(First Impression)的稿子交付出版商, 结果未能获出版。这本书也许就是《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*)的原型, 其叙事结构不得而知。

⑯ Deborah Kaplan 认为,《苏珊夫人》(*Lady Susan*)的书信写作与女性社群不无关系, 而“作者型叙述声音”的兴起又与奥斯丁概而括之的男权文化的成功联系紧密。参见“Female Friendship and Epistolary Form: *Lady Susan* and the Development of Jane Austen's Fiction”, in *Criticism* 29 (1987): 163—178。

⑰ Jane Austen, *Lady Susan*, *The Oxford Illustrated Jane Austen: Minor Works*, R. W. Chapman ed. Third edition (Oxford: Oxford University Press, 1933; revised, 1969), 313. 本书中有关奥斯丁少年时代作品以及其他杂类作品的引文皆出自此版本。其六部完整小说引文的页码都按六卷本查普曼版(Chapman edition)标注, 章节序号用罗马数字表示。

⑱ 引自1815年12月11日信, *Jane Austen's Letters*, R. W. Chapman ed., Second edition (Oxford: Oxford University Press, 1952), 442. 奥斯丁在其小说和书信中一律用“作家”(author), 而不是用“女作家”(authoress)来指称自己。笔者只发现两个例外: 即这封致 Clarke 牧师的信和致 Crosby 索还 *Susan* 一书的信。

⑲ 分别参见“Frederic and Elfrieda”, 9; “Jack and Alice”, 12, 24; “Memoirs of Mr. Clifford”, 43; and “Jack and Alice”, 18. 关于那些讽刺当时许多女作家遮遮掩掩的道德态度的序言, 参见“A Fragment”, 71 and “Scraps”, 170; 关于那些对文学的事业成功想入非非的序言, 参见“The Mystery”, 55; and “Catherine”, 192。

③ 例如,关于 *Patronage* (赞助), Elizabeth Harden 注意到 Edgeworth 承认她“为了我们良好的德行”而牺牲了故事情节这段话:“不幸的经历使我充分意识到,过分突出一部小说的道德喻义是多么地有害。我懊悔,希望我在有生之年不再被人发现纠缠于道德喻义之中。”引自 1816 年 10 月 28 日致 J. L. Foster 信, Harden, *Maria Edgeworth* (Boston: Twayne, 1984), 198。See also HalterWalter Pollock, *Jane Austen, Her Contemporaries, and Herself* (Brooklyn, N. Y.: Haskell House, 1970), 41, 53, 44; and Elizabeth Harden, *Maria Edgeworth's Art of Prose Fiction* (The Hague: Mouton, 1971), 74, 235, 238.

④ See Harden, *Maria Edgeworth's Art of Prose Fiction*, 235, 238, and Harden, *Maria Edgeworth*, 74.

⑤ 引自 1813 年 2 月 4 日信, *Letters*, 300。

⑥ 同上。

⑦ 1813 年 11 月 3 日致 Cassandra 信, *Letters*, 368。

⑧ Honan, *Jane Austen*, 141, 143.

第五章 格言女性： 乔治·艾略特和现实主义原则

任何形式的引语大多没好的；即使用英语表达，也是如此。

——雨果爵士语，引自乔治·艾略特，《但尼尔·狄隆达》

Sir Hgo, in George Eliot's *Daniel Deronda*

引用他人之语往往会在情节高潮到来之前形成某种别致的波峰。如果引语出自半长作者，情况更是如此。……然而我讨厌那种处处点缀着引语的文体。

——乔治·艾略特：《致亚历山大·迈恩》

George Eliot, Letter to Alexander Main

好的短句现在肯定值得赞扬，也是从来都受到推崇的。

——夏洛法官语，引自乔治·艾略特，《米德尔马契》

Justice Shallow, in George Eliot, *Middlemarch*

菲尔丁生活的时代，每天的时光都比现在的长。因为时间和金钱一样，全凭我们的需要来度量……我们这些后来的历史记录者不能慢吞吞地学他的榜样；……至少对于我，要做的事很多，忙着解开人类命数的死结，看看它们是怎样被互相组合编织在一起。所以，我所能支配的全部时光都必须集中用于这张特殊的大网，而不应耗散在那个叫做宇宙的、诱人的关联境界之中。

——乔治·艾略特：《米德尔马契》

George Eliot, *Middlemarch*

视野开阔、思想深沉的人们对满嘴格言警句的人都本能地怀有强烈的反感。因为他们清楚地知道,我们的生活神秘莫测,扑朔迷离,决非格言警句能统而包揽。他们知道,如果把我们自己硬往那样的公式里套,就意味着压制我们全部的天赋激励和思想火花,这来自我们不断扩展的洞察力和同情心。

——乔治·艾略特:《弗洛斯河上的磨坊》

George Eliot, *Mill on the Floss*

如果我们根据以上引文的内容做出评判,似乎可以得出这样的结论:在乔治·艾略特的眼中,引语和总括之论既刺眼又不负责任,至多不过是那个时代的产物。在这个时代里,“解开人类命数的死结”相对较为容易。玛丽·雅可布斯(Mary Jacobus)认为,公开宣称对格言警句及其制造者持怀疑态度不仅是玛吉·图里佛(Maggie Tulliver)这个人物,其塑造者本人也对此持不信任态度。与此相似,苏珊·古芭(Susan Gubar)和桑德拉·吉尔伯特(Sandra Gilbert)也用“高度的临时性和试验性”这样的字眼来形容《米德尔马契》的叙述者。卡罗尔·吉利根(Carol Gilligan)甚至把《弗洛斯河上的磨坊》的叙述者当做“女子气质”道德意识的范型,把“打开所有匣子的万能钥匙”当做她不屑于“男性”权力等级的专门比喻。^①《弗洛斯河上的磨坊》里有这样的断言:“道德评判只有适可而止并在具体个人特殊境遇的永久参照中获得意义,才能摆脱谬误和空洞。”^②试想还有比这更吉利根式的(Gilliganesque)立场吗?这些批评观点就这样构建了一个与作者权威声音针锋相对的乔治·艾略特的形象。

然而,具有讽刺意味的是,艾略特这种公开宣称不信任名句引语和格言警句的态度与她在小说形式上的创作实践形成了一种阿基米德式的张力:如果说艾略特意在说明格言形式和权威不过是虚构,那么她却采用这种虚构里也许是最权威的、最“非虚构”的结构形式来达到自己的这一目的。这些结构形式恰恰是格言警句和名句引语这种表达作者智慧的常规形式,它们游离于故事本身之外,并且能紧扣“那个叫宇宙的、诱人的关联境界”。艾略特执意认为,形象性话语能起到的“心智作用”是任何哲思玄想难以企及的;她也坚决反对那种

“在书本中，而不是在生活中找寻题材的艺术思想”。这些观点在一定程度上与她的小说里的叙述者的做法背道而驰；那些叙述者基本上依靠书本或哲理获得她们的叙事权威并且用非再现的形式表达这种权威。^③亚力山大·梅因(Alexander Main)曾试图征得艾略特的同意，把一些长篇的段落汇编成书。艾略特反对说，她的作品不可能被简化成一些“片段的集合”。她这样说道：“我一直严格注意不去写任何可以被称为说教的东西”，“从来不容许自己在写作或言谈中涉及任何与我的作品结构不相干的东西”。她这样总结道：“除非我被自己的创作原则给毁了，我的作品不可能被有效地分成‘直接’或‘间接’的说教。”^④可是，她却允许梅因编辑了《乔治·艾略特妙语录》(*The Wise, Witty, and Tender Sayings of George Eliot*)(1871)，而且显然授予其著作权在1873年出版了《乔治·艾略特思智集》(*Wit and Wisdom of George Eliot*)。该书于1876年最新修订，其中辑录的恰恰是她的作品文本中摘录出来的非叙事性话语。这个矛盾甚至在本章卷首引用的那些段落中也昭然若揭，因为其中的四段都是从艾略特小说中摘引出来的“直接说教”，而这些小说又恰恰被认为是反对“直接说教”的。

如果说艾略特的意思是说男性作者和格言都不值得信任，那么她也是用了权威性的句法来表述这个意思的。这种句式的形式恰恰又是她所质疑的。这也正好像她授权发表她所反对的“片段的集合”并从中获得经济利益一样。正是这些“片段集合”把“乔治·艾略特”作为主要文学资本加以肯定。虽然，艾略特不大可能“被〔她〕自己的创作原则毁了”，但是我相信，她的叙述者却利用了那些“满嘴格言警句的男人”所惯用的结构形式和策略，把这些手法当做走出那些各自分立又互相交叉的社会性别和叙述声音的困境。我认为在艾略特的小说中，“格言化”的冲动一方面由于语言上的模糊而趋于复杂，同时又导致了棘手的两难境地，构成了叙事格局中的主要因素。后现代批评家想要突出艾略特对权威话语的解构，而女性主义者又正因为女性作家把权威明确斥为“男子气质”而对女性作家视为知己。在我看来，这些看法都低估了艾略特的小说艺术迂回追寻权威所能达到的程度。这种巧取权威的努力也是一项旨在建立叙事霸权的工程，

它与艾略特所处的历史环境也是吻合的。在那个时代,小说在大众文化中的地位取决于作者型叙述声音具体的形式。

艾略特小说里产生的叙事权威呈现出两种泾渭分明的形式,这与她早期的作品和后期的创作正相对应。这些叙事行为的变通包括以下几个方面:叙述者地位的变化,叙述者与受述者交往方式的变化,特别还有叙述者表述叙事状态的策略的变化。我的推断是,造成这些叙事方式变化的根源是 1860 年左右出现的三个方面因素的聚合。其一,现实主义小说运动出现了动摇,这在《亚当·比德》中已初见端倪;其二,小说的职业化。这在某种意义上意味着小说权威的(重新)男子气质化;其三,公众了解乔治·艾略特身份的真相,这位“全牛津和剑桥的学人”都在想像中视为同仁的“乔治·艾略特”原来却不是“大学科班出身”,而只是一个生活在罪孽中的“穷困女人”。^⑤我以为,正是这些基本的原因把艾略特“贸然激进”的叙述者转化为事不关己的叙述者。前者刺激被利用的权威,后者利用被刺激的权威。如果说对《诺桑觉寺》的争议造成了奥斯丁小说中的缄默,那么艾略特的叙事难题引起的,却是对文化互文本出色的运用。

如果简·奥斯丁在 1817 年以后还活在人间,那么她会写出些什么样的小说呢?弗吉尼亚·吴尔夫曾对此做过推测。她认为当时奥斯丁已经逐渐发现一个“更广阔的”天地,作家们追求的“不仅是人自身,而且还是生活的本质”。^⑥照我看来,吴尔夫的事后聪明看到的与其说是奥斯丁小说创作的潜在走向,不如说是奥斯丁身后文学传统实在的发展变化。19 世纪三四十年代之间在欧洲出现的小说包含有一种新的文学表现规则,这充分体现在巴尔扎克《人间喜剧》所展示的广阔图景之中:不仅仅像奥斯丁陈述小说的使命时所说的那样,描写“人性”的“形形色色”,而且还要像皮埃尔·马萨雷(Pierre Macherey)所说的,写出“一本与世界相似的书”。这样的创作规则要求作家在文本中通过丰富纷异的题材细节创立出“发散的”或称“多样的”结构,采用“若干突然断开的前景描写”来建构某种“破碎的情节”。这些说法统统可以用艾略特、司汤达和 19 世纪其他现实主义小说家喜欢用的一句比喻来说明,那就是:小说是一面镜子,映照出

在它面前通过的一切。^⑦

如此的创作导向看来会造就出仅仅作为转录者的叙述者，没有为上一世纪文学以教谕为正统的原则留有任何余地。但实际上，在现实主义的叙事中，道德教谕出现了新的紧迫性。由于小说应该显现多样性，前后连贯的问题就应是叙述者的事。叙述者不仅从美学的角度，还要在意识形态方面对多样纷杂的内容进行协调。然而，这些要求却产生了新的矛盾：正如马萨雷所言，我们指望小说显现出“事物本来的样子”，同时也展示出事物应有或不应有的样子。这正如艾略特在《亚当·比德》第17章中所明确表述的那样，这样的创作原则迫使叙述者一方面“尽我的可能准确地告诉你我心里看到的是什么，就好像我在法庭证人席上起誓，忠实地叙述我的经历”，而另一方面却必须“参与人类共同情感深处的秘密”。在那里，“平淡无奇”和“粗劣”的事物全都变成备受珍视的东西。^⑧这种表现与评价之间的矛盾在叙事形式上造成了一种十分敏感的不稳定现象：摹仿逼真的幻觉干扰了主观判断的叙事声音。在这种相互交往的过程中，外在的叙事姿态为主观判断的形成提供了最现成的手段，但同时又阻滞了再现，中断了摹仿这个现实主义小说的基础。忠实再现“事物本来的样子”意味着叙述者表面的缺席，而主观判断的表达却正好相反。^⑨

因此，现实主义小说实施的工程之一，就是通过对异故事的叙述声音进行前所未有的权威化，来包摄这种知与评，再现与意识形态之间的矛盾。因为，叙述声音与现实主义小说中难以避免出现的“说话人”格格不入。而“说话人”的话语总会对任何意识形态霸权构成颠覆性的威胁。^⑩由此，18世纪那种同故事的和多种声音的叙事形式渐被放弃，取而代之的是那无处不在的古典现实主义的叙事结构，即单一的、故事外的和公众的叙述声音，也就是虚构世界唯一的协调者；这一叙述者在话语层次上“高于”小说人物，与广大的受述者息息相关；如果受述者的解读正确无误，他们将有幸分享叙述者智性开豁的境界。

我们可以略带夸张地说，叙述者在此境界中行使着非凡人所及的权势和威力，既无所不晓又明断是非。这样的叙述者是自封的权

威,“既不需要确证认可”,又能“证实其他所有的陈述”。^⑩这样,[叙述者]阐释行为的真理性源泉及其证明与上个世纪相比都发生了不同的变化,它们不是经验性事实的幻觉,而是某种同义反复,亦即叙述声音自身。^⑪我们可以想像,这样的叙述者可以是巴尔扎克笔下那种具有政治家风度的“人类导师”,可以是罗伯特·斯科尔斯(Robert Scholes)所说的“既仁慈又专横”的企业家,统治着文本世界就像自由放任主义的资本家管制他们的工厂一样;也可以像J.希利斯·米勒(J. Hillis Miller)所说的那样,是“笼罩小说人物心灵,包揽一切的意识”;也可以是伦纳德·戴维斯(Lennard Davis)所谓命令读者绝对服从的专横暴君;还可以是我们今天所理解的那种欧洲的帝国主义精神:信心十足,充满了道德和智性的优越感,执行着殖民教化臣民的使命。总的来说,19世纪中叶现实主义小说的叙述声音正是由这样一位神话式的叙述者传扬。戴维斯干脆把她(他)称为“一生中耗尽大量精力编故事”的人。可以说这样的叙述者既是一个“知识的档案员”,又是一个具有哲学精神和道德责任感的“现实生活”的裁决人。^⑫如此说来,现实主义小说的“全知”意义远远超出了叙述者对虚构事实知识占有的优越。

及至19世纪50年代中期,艾略特开始发表小说,虚构小说在名声上和经济收入上愈为显赫。上述互相抵牾的文本规则与同样是互相矛盾的社会体制发生关联。艾略特对文学创作、社会名声和经济收入都抱有传奇般的热望。^⑬此时她试图在商业成功和艺术之间建立某种积极的联系。她这样抱怨说:“愚俗的小说”并非出自那些手头并不宽裕的绅士阶层的人,而是出自那些闲守“华丽闺房,用红玉石笔蘸着紫罗兰墨水”写作的女性。这些人缺乏责任感,“对出版商的想法满不在乎,除了头脑空空而外,对人世间苦难概无任何经历。”^⑭艾略特自有中产阶级“有机知识分子”^⑮的优越条件,她把糟粕文学与“空困文人忍饥挨饿的必然法则”与“毋需花费就自然生成的绅士淑女的闲情逸致”^⑯这两个极端联系起来。但是,作者这个神圣教主的形象却因为作家们参与了当时被称为娼妓式的经济交往而受到玷污。商业成功也需要认真建立作者型叙述者与广大受述者之间的关系,否则,文本的“作者”与文本的“读者”之间的相互交流就会使

花钱买书的读者望而却步了。

我认为，当时有一种同时“解决”上述两种矛盾的叙事手段，一种淡化作家对读者的经济依存关系以及再现与评价之间的矛盾的方式。这就是把所有叙事立场、关系和姿态的外在标识从小说的叙事表层中清洗出去。作为对现实主义和小说职业化问题的“解决办法”，我这里指的是“抹去”外在作者权威性及其在叙述者和受述者之间建立直接联系的可能性这种福楼拜式的叙事范型。这种做法在《包法利夫人》(1875)的叙事中得到明显的表现：“我们”这个原初的叙述者消隐，变成一个身份不明、非个人化的声音。取消外在的叙述者“化解”了现实主义的矛盾。其方法就是合并再现和意识形态，将商业化的欲求置于艺术层次之下。这样做形成一个镜像技术的效应，亦即现实主义电影技术的前身。它既能操纵“镜子”却又不暴露握住镜子的手。艾略特的叙述者从未走到这个地步，而后期的小说也未效仿《亚当·比德》去展现“镜子”“毫无疑问的缺陷”，或编造直接的、经常是讽刺性的玩笑，嘲弄各类受述者的弱点。早在1865年的英国，对“作者介入”的反对已经“十分坚定”。^⑩正如我将在第六章表明的那样，到了下一个世纪，外在的作者权威将让位于经过挑选、由人物来聚焦的叙事形式。在这样的模式中，叙述者的文本在形式上与小说人物的文本融为一体。

我在这里一直描述了19世纪小说权威勃兴的方方面面。就某种意义上说，这是对女性小说家权威一种无形的打击。只不过当时文坛中女性甚众，人们容易对此视而不见罢了。诚然，在1847年和1860年期间，由于女性作家的促动，小说已经变成一种强有力的社会手段。南希·阿姆斯特朗把它称为伊丽莎白·盖斯凯尔、夏洛蒂·勃朗特、哈丽雅特·比彻·斯托(Harriet Beecher Stowe)等作家的“家事”权威。然而，这种“女子气质的权威”却正在变成一种虚构。盖伊·塔奇曼(Gaye Tuchman)和尼娜·福廷(Nina Fortin)令人信服地表明，尽管(或正因为)女性在小说成为职业化文类的过程中起着积极作用，小说的职业化过程却渐次把女性作家挤出“严肃”小说创作之列。^⑪正如玛丽·普维(Mary Poovey)所言，“如果说女性著作权化的权威来源于对女性及家庭生活圈子的美化再现，那么一个女作家要想从事

以商业利益为目的写作,从而与这种理想化再现背道而驰,则意味着她将抹平不同生活圈子之间的界线”,同时也“彻底放弃产生其写作权威的那种理想”。^②

按照现实主义的常规,叙述声音应是强有力的集体型声音。在“男性”和“女性”生活圈子受到特殊的、严格的区别对待的时期,叙述声音被授予权威来协调当时各种重要的社会问题。现在看来,这一叙述声音可能支撑了男性作者的身份,为女性作家被挤出“严肃”小说家之列提供了合法依据,在19世纪的英国和法国,当小说正在成为正统文学形式之际,女性小说家却在1860年以后广泛采用男性名字作为笔名。这正是女性地位和叙事权威之间不相称的标志。这种状况证明,作家叙事地位是否在讲述故事过程中得到权威认可,完全取决于该作家的社会身份,而不是像早期那样,取决于叙事作品本身摹仿现实的程度。理查德·辛普森(Richard Simpson)在一篇1863年撰写的文章中攻击艾略特以及伯恩、斯泰尔、乔治·桑、夏洛蒂·勃朗特和其他一些“乱用女性性别”的作家。文章中表达了对女性力量即自然性别的担心,号召妇女们克制自己,多用“间接性”的策略:“女人做事更多通过影响而不在于力量,更多以示范及人而不以推理见长,更多以沉默制胜,而不以言谈成功。这位女作家[艾略特]以推理和言谈诉诸直接的力量。[她]就这样攫获了男性的地位,随之也认同了男人的理念,即崇尚力量的理念。这种理想经过女性气质的心胸和女性智慧的理解,变成了处理社会事务时情绪占上风的倾向。”^③显然,这样的态度对能够使女性有效地组成作者型叙事的话语形式起到了遏制作用。举例来说,《汤姆叔叔的小屋》毫无疑问是那个世纪最具社会影响力的小说。当时的一些书评是这样批评这部小说的作者型叙述声音的:[叙述者]企图“专横强制地命令”读者,或竟然让作者亲自出马强行表述了“废奴情绪”。^④然而,乔治·桑却在以下断语中提示了性别双重标准的存在:“长期以来,我们在法国曾致力反对对瓦尔特·司各特的长篇大论的解释,我们曾大声疾呼,反对人们对巴尔扎克没完没了的说长道短。但是经过再三思量,我们觉得,……对于整体效果,这里面的每一笔都不可少。所以,让我们学会鉴赏各式各样的评判,只要这些评判显示出行家里手的痕迹,起到良好

的效果。……艺术只有一条规则，那就是：画上去让人感动。除了《汤姆叔叔的小屋》，我们又能在哪一部小说中找到如此完整的创造，如此生动的形象，如此感人的场景，如此发乎于心的创作呢？”^②我在本书第一章里提到过采用“女性语言”困境。在这里，这种困境在作者型叙述声音的问题上得到形象化：保持克制的女性小说家被人不当回事（正好在这一时期奥斯丁的声名陡降），而强悍的女性声音却遭到谴责。艾略特写过一篇题为“高雅女士小说家的傻小说”（Silly Novels by Lady Novelists）的文章发发牢骚：才思平平的女作家受到“新闻界”“鼎沸”的“赞赏”，而天才女作家却受到冷遇，批评界的热情一下子降到零点。^③这篇文章分析深刻，尖锐地批评了当时日趋膨胀的男性霸权，名副其实地起到了艾略特发表的第一批小说的前奏的作用，似乎为她自己权威的建立开辟了道路。

正如辛普森的评判所意味的那样，亦如“高雅女士小说家的傻小说”这篇文章所预示的那样，艾略特的文学创作原则反映出英国维多利亚时代社会性别与叙事权威之间的矛盾，也折射出现实主义叙事中再现与评判之间的矛盾。艾略特在成为小说家之前首先是位学者和随笔作家。也正如塔奇曼和福廷所意识到的，她的小说中注入了一种当时只会阻碍一个女性小说家事业发展的思想体系。还没有哪一部小说像艾略特的作品那样把这一体裁改变成如此充满教诲和思智的强制性规则。维多利亚时代的文化也从来没有对任何一位以哲学家和历史学家自居的女性如此地放任自流。多少世纪以来，这个角色在西方传统中一直被认为是白人上层阶级的特权。正是如此这般逾越常规之举，引起对艾略特的种种批评。例如，《威斯敏斯特评论》（*Westminster Review*）这样抱怨道，“艾略特的小说”蓄意制造枯燥的感觉，因为这些小说未能突出最重要的“故事内容”，却让“小聪明，书卷气，雕虫篆技”反客为主。有些评论嘲笑艾略特，说她是劣等作家之一，这些人一方面想极力“证明自己是讲故事的好手，或天文地理无所不知，或谙熟技艺之术”，另一方面却分不清[他们]个人的兴趣和更为广阔的艺术旨趣谁主谁次的问题。^④

艾略特的小说创作生涯正好横跨我一直描述的小说发展史的过渡时期。在此时期内，早期现实主义小说中那种再现与外在的意识

形态共存并重的不稳定状况逐渐向后期现实主义“单独的”再现形式转变。艾略特在写完《弗洛斯河上的磨坊》时,她个人的身份真相大白:原来这个艾略特是位女性,还是一个桀骜不驯的妻子;此时这部小说名声渐噪,社会上也出现了一种偏好福楼拜式叙事手法的文化风气。所有这些汇集一处,说明了为什么艾略特早期作品和后期作品的叙事手法之间出现明显的转变和不同。其特点是:不再起用冷眼旁观、目击者似的男性叙述者;放弃外在意义明晰的总括之论,以及叙述者和受述者之间直接交流的手法,代之以几乎鲜为人知、却逐渐发展起来的“虚构外”(extrafictional)的叙事结构。正是这种特异的叙事结构最终树立了艾略特的文学权威,尽管此时她的叙述者已经遁隐,早期作品中那种明显“介入”的叙事已经成为过去。换言之,艾略特后期作品中的叙述者打着偏纳某种作用相对偏窄的叙事权威的幌子,实际上却开创了更具包容力的叙事手法。

早在“吉尔菲尔的爱情故事”(Mr. Gilfil's Love Story)中,艾略特的叙述者就不惜篇幅,用各种形式方法作为连接手段,在叙事中加入大段大段指义明确的评述。这些衔接手法是:以总括语句为先导,然后渐次过渡到某某小说人物的具体方面(见第5章);先叙述某事件,中途停止叙述,加入对此事件总体意义的评论,然后又回到对该事件的叙述(见第6章);在某段落中不知不觉地安置某种概括意义(见第16章)。^②然而,作为一种纠偏手段,艾略特在这些早期的文本中采用了若干表面上看能使这种叙事权威显得偶然并具个人化(同时也男性化)特点的策略。这里指如下三种特殊的手法:与受述者直接交流,准戏剧化的叙述者,以及采用限定性的或曰透视性的语言来表现叙事立场。这些手法并非艾略特的独创,它们当中的每一种都被至少一位艾略特十分景仰的同时代的女性小说家采用过,她们是:乔治·桑,盖斯凯尔,勃朗特和斯托。

罗宾·沃霍尔(Robyn Warhol)曾经论述过那种“试图通过直接对话与受述者建立联系”的叙述者。这类叙述者直接向广大读者群发话,把小说人物当做历史中的个人加以讨论,导引着受述者的情感归依。^③这种“诚恳的”话语发送是盖斯凯尔和斯托等女作家常用的手法。艾略特也同她们保持着书信往来。按照沃霍尔的说法,这种叙

事手法通过把受述者提升到某种道德和政治的状态,往往能够填平严格意义上的文学再现文字和严肃陈述话语之间的沟壑。^⑧沃霍尔认为,这类“试图通过直接对话与受述者建立联系的叙述者”具有历史的具体性,或许反映了“19世纪某些女性在惟一能向她们开放的讲台直抒胸臆,感染听众的本能冲动”^⑨;倘若不能在讲台上发言,那么通过文本说话也行。换句话说,这些叙述者企图用对听/读者的“女子气质”的关怀抵消“男子气质”的武断。

艾略特头两部小说中的“试图通过直接对话与受述者建立联系”的叙事手法比起盖斯凯尔和斯托夫人的小说来,显得更具体细微,更频繁如常。这种叙事形式通过与受述者建立某种同类的联系,支撑着小说中的抽象概括之语。由于艾略特的生活和思想都不是传统意义上的基督教,她甚至比牧师之妻盖斯凯尔和斯托夫人更有理由追求叙事中的“试图通过直接对话与受述者建立联系的叙述”;甚至她的出版商都对她“萨克雷式苛刻的人性观”表示担心,也曾敦请她“尽可能使你的画面平滑一些”。^⑩然而艾略特并不建构家庭温情女性叙述者——那是盖斯凯尔和斯托夫人的选择。相反,她早期叙述者的榜样更有可能来自乔治·桑。与艾略特一样,桑也公开投身于高雅文学创作,积极关注那个时代的思想和道德问题,而且她们都生活在高雅阶层以外,在此生活圈子以外从事写作。桑与艾略特一样,也没有能力祈求于哪怕十分有限的“女子气质”权威。而盖斯凯尔和斯托夫人却能对之应用自如。此外,奥罗拉·杜平·杜德万(Aurora Dupin Dudevant)和玛丽安·艾文斯·刘易斯(Marian Evans Lewes)则在传记虚构的基础上建立了自己的职业身份。她们充分利用男性笔名,并且建构了男子气质的叙述声音来支撑着自己不真实的身份。桑创作了总计七十多部小说,采用了众多的叙事手法,可是她最典型的叙述者是一个男性形象,他的出场明显地没有道理。这位叙述者本来很容易变成一个性别不确定的、平平常常的异故事的叙述声音,但是他却摇身一变,成为一个明显的男性目击者或作者代理人;这一现象有时发生在小说的最末尾[例如《印第安娜》(*Indiana*)],有时却发生在小说的开头[例如《莫普拉特》(*Mauprat*)]。在阿弗拉·伯恩的小说中,这是属于应该塑造成女性的叙述者角色。

艾略特为自己最早期的小说移植了乔治·桑创造的这类准戏剧化的叙述者典型。由于这样的叙述者被表现为某类小说人物,即回顾往事的冷眼旁观的目击者,对于他在文本中的存在就有一个摹仿再现是否合理的问题,也就是说,他作为一个知情者和评判者的地位必须有个现实真实性的基础。这类叙述者的意识形态论断并没有减低摹仿的程度,而是更可能会加强真实历史的幻象。所以说,起用这样的男性叙述者不仅是一种获取权威的策略,更重要的还是一种激励式的策略:乔治·桑和艾略特把她们的叙述者降格为人,小说成了故事,说话和听声的个人语境无形中得到密切关注,而且叙述者和读者也都被建构成一个社群。同时,这类扮演中介角色的叙述者的自然性别也使得文本能够分享专门职业的权威。在19世纪中叶,这种专业权威一直是震耳的男性化声音,比起英国来,这种情况在法国有过之而不及。

在艾略特的头三部小说中,叙述者还采用一种具有眼力的随意性语言发出总括之语。从而为自己的权威基础提供语境参照。这些小说中的许多“格言”都带有修饰附加成分:“可是绝对是这样,绝对是这样”[《教区生活场景》(*Clerical Life*)322];“假如我对宗教史的理解没错的话”(《亚当·比德》81);“我坚信”(同上198);“我不能说”(同上241);“我常常感到不解”(《弗洛斯河上的磨坊》19);“我从精通历史的人那儿懂得”(同上,287);“我从自然科学里懂得”(同上,287);“我认为这就是原因”(同上,306)。通过这些言语行为,叙述者驾驭全局的潜力得到磨炼,其中所采用的策略在罗宾·拉可夫(Robin Lakoff)看来相当于“女性的语言”或曰“无权无势的人的语言”。另一方面,朱丽亚·裴尼罗普·斯坦利(Julia Penelope Stanley)对此持更为积极的看法,认为这体现了偶然随意性和眼力。^⑩这些修饰附加成分把理解表现为附有条件的理解,从而不仅限定了随后的概括之语,同时也限定了发出这些概括之语的声音的权威。

艾略特所有这些早期的叙事策略不论有意无意,都锤炼了这位女性作家颠覆集体型叙事权威的能力。相比之下,她后期的作品中所采用的叙事策略则坚持这种权威,而不论其名分如何,也不论其具体情况如何,甚至甘冒得罪读者的风险。而艾略特对读者的意见一

直十分敏感,有时甚至到了为之消得人憔悴的地步。因为《教区生活场景》和《亚当·比德》的读者在阅读中一直都在与一位男子气十足的叙述声音打交道,没想到这是虚构的;当时艾略特的性别尚未暴露,甚至她的出版商也蒙在鼓里。还有,当时人们“如果知道《亚当·比德》是出自她的手笔,这本小说也许就不会像现在这样成功,每一个报纸专栏评论家都会写文章批评它”。^③艾略特友人的这番话语也许说对了。事实上,艾略特对自己著者身份的虚构做得神不知鬼不觉:读者给她本人和刘易斯的来信表明,许多读者相信,这位作者是一个教士。这一现象使得叙述声音与自由思想者和所谓“奸妇”玛丽安·埃汶斯(Marian Evans)离得更远。这人曾译过路德维希·费尔巴哈(Ludwig Feuerbach)和大卫·弗里德里希·斯特劳斯(David Friedrich Strauss)的著作,在《威斯敏斯特评论》上鼓吹“无神论”。艾略特之所以选用笔名正是蓄意达到这个目的。正如刘易斯给芭芭拉·波蒂琼(Barbara Bodichon)的信中所说:“隐姓埋名的目的还是要让人们客观地评价这本小说,而不是在预先知道这是一位女作家,或一位特定的女作家的作品的情况下作出判定。显然,如果人们早知道作者是位女性,他们很可能会对之嗤之以鼻,可是他们现在不能收回他们的赞誉之辞了。”^④

事实上,人们还是能够收回他们的赞誉之辞的。这在高人韵士对《亚当·比德》引人注目的离论中得到了证实。^⑤甚至在艾略特尚未暴露身份之前,她早期小说中那些外在的作者型叙述者就已经引来了非议。举例来说,一位《教区生活场景》的评论者就对大量的以“警句之语或格言结尾”的语句大为不满。为此他这样评道:“这类漫不经心的语句可以显露蕴含哲思的心智,但却会破坏文体的简洁。”^⑥另一位评论家发现《亚当·比德》的叙事方法也有类似毛病:“作者也在小说中插上一脚……他一旦想到什么稍带新意的想法,便大肆渲染夸耀,硬说坚持这个观点如何如何好,其意义又是如何如何地伟大崇高。”^⑦沃霍尔对此曾解释说,这就是为什么艾略特也像斯托夫人和盖斯凯尔一样,在后期的作品中“避免紧扣住叙述的原因之一”。^⑧但是就艾略特的情况来说,向公众暴露自己的真实身份终究是个问题,这将使她与读者大众的关系变得更加脆弱,而读者又是她名利之

全能全知的叙述者介入次数的比率:《亚当·比德》1:10,《弗洛斯河上的磨坊》1:14,《米德尔马契》1:33。她一旦懂得怎样控制这些干预行为,那么干预本身无疑也就更能让人接受。^⑩

艾伦指出了《米德尔马契》中作者权威大幅度减少的现象。但是即便如此,这种变化与其说表现在作者权威程度的不同,不如说表现在其采取的形式不同。艾略特最后两部小说也理所当然被指责为说教。^⑪真正消逝的是叙述者试图通过直接对话与受述者建立联系的种种评论。我在本章开头引用的《米德尔马契》第15章开篇的段落是个例外,除此之外,艾略特最后两部小说中的作者型归纳概括之语往往是沉蕴在叙事段落中的简要意念。这些段落看上去就是叙事的段落。

然而,这些叙述者也变换手法,以巩固自己的权威。艾略特早期小说里的格言警句或多或少总有修饰限定成分,而今它们都以表达真理的身份出现;叙事评述也少有语境的参照。朱丽亚·裴尼罗普·斯坦利描述了这一现象:体验生活、发表感想的我(“I”)在话语中被抹去,取而代之的是一些消极的形容词,包罗万象的“我们”(“we”),或是某种身份不明的声音。斯坦利这样评道:“抹去体验者,语句即获得了一种权威的非个性化基调,使得个人的表述带上了普遍共识的厚重感。由于抹去体验者,作者传达了这样的印象,即小说中的评判之语和感受之论都是人人同意的,个人的意见于是乎成为普遍的共识。”^⑫抹去发话者的视角,随之而来的就是不再承认其言论是随意偶然或受语境限制的。斯坦利把这一现象与“男子气质”的语言联系起来,而我却认为这与任何在意识形态中起主导作用的集团有着紧密的关连。在《米德尔马契》和《但尼尔·狄隆达》中,归纳概括之语要么完全脱离语境,要么与一种包打天下的“我们”(“we”)有关。例如,“我们并不指望人们会对不起眼的事激动万分。”^⑬这是一种微妙的句型格局,目的在于在言语中纳入受述者,但实际上却代表着受述者说话。^⑭这可不是早期作品中那种外在的男性叙述者,而是未加标记的、大写的男性权威本身,既不具体也无性别区分,无形无象,没有个性。正因为此,它才更显威力无比。^⑮所以说,艾略特后

期这几部小说中的叙述者让人觉得更遥远,但却没有让渡自己的声音,这些叙述者变成了带有“同情心”,却“颇为专横”的在场。^⑤

的确,自《菲利克斯·霍尔特》始,艾略特为自己后期的作品设置了全新的、隔断作者评议和文本主体联系的总括评论结构。这就是序言、卷首警句以及结束语一类的“虚构外”(extrafictional)结构。从语言形式上讲,这些语言结构区分了摹仿现实与格言警世的不同,所以不能说作者权威“强行介入”了对“现实生活”的摹仿。例如《罗慕拉》开头就是一篇长长的“导言”(Proem)。Proem这个词本身就意味着小说里载有渊博的学识,同时也把导言与普通的、或许就是女性所做的序言区别开来。《费利克斯·霍尔特》开卷就是一篇导论(Introduction),而《米德尔马契》是一篇“序曲”(Prelude);最后四部小说有三部以一篇“尾声”(Finale)或“后序”(Epilogue)收尾。同样,在此做个对比是有意义的:“盖斯凯尔夫人”也创作了紧扣政治和社会问题的小说,其重要程度并不亚于艾略特,但是她却宣布自己太温情谦恭,不便在似乎再无必要的序言中公开向读者发表讲话。^⑥

艾略特运用得最为广泛、我相信也是最大胆的叙事策略似乎也是最少被人评论过的,这也许正说明了艾略特何以对之应用自如。她最后的三部作品开头都有卷首引语。对于艾略特,这是“格言”。如果不是出版商的反对,《罗慕拉》也可算在内。这种做法是以作者授权的叙述声音直接进行归纳评论的手段。^⑦在19世纪的作家中,女性作家采用卷首引语的人数远远超过男性作家。艾略特实际上再一次沿用并改变了这种叙事行为。她之所以这样做,据说是受到司各特的启发,后者在他的《威弗利》(*Waverley*)系列小说的章节开头前都使用了格言警句。^⑧虽则如此,当时采用卷首引语已经蔚然成风,成了作家们一种认真的行为,这在英美小说家当中尤其如此。例如,苏珊娜·罗森的《夏洛蒂》(*Charlotte*)(1791),玛丽·布伦顿(Mary Brunton)的《禁戒》(*Discipline*)(1815),苏珊·费里尔(Susan Ferrier)的《婚姻》(*Marriage*)(1818),苏珊·沃纳(Susan Warner)的《大千世界》(*The Wide, Wide World*)(1851),伊丽莎白·盖斯凯尔的《北与南》(*North and South*)(1855),哈利埃·威尔逊(Harriet Wilson)的《我们的老黑》(*Our Nig*)(1859),等等。这些小说中都出现了卷首

引语，在《汤姆叔叔的小屋》里也常有出现。19世纪的女作家们可能对卷首引语有着特殊的爱好，她们把它看做一种手段，借以显露她们的博学，增加小说的思想和道德的分量，同时也为她们的文本立场平添外部的权威力量。

艾略特与众不同，她把对卷首引语的应用推向一个新的、自我赋权式的极端。其他女作家几乎毫无例外地选用英美作家作为卷首语句，艾略特却原文引用海涅、但丁、蒙田、莫里哀、缪塞的语句；其他女作家一般喜用简短的诗句，艾略特却常常偏好大段的散文段落；其他女作家往往引用圣经，而在艾略特最后三部小说中引用的225条卷首引语中，只有3项摘自圣经；其他女作家常对男女作家的语句各有引用，艾略特引用的警句中只有一条算是引自另一位女作者，即诗人伊丽莎白·勃朗宁。^④在艾略特引用的卷首语句中，有75条仅仅用过一至二次。而苏珊·沃纳则频繁引用莎士比亚，弥尔顿，考伯和彭斯的诗句，表明她对这些诗人十分熟悉，艾略特引用的卷首语则表现出一种取之不尽、玄奥深邃的知识储备。总之，其他女作家通过她们的卷首引语，创造了一种唤起联想、男女混合的英语互文本，而艾略特的卷首引语则组构了一部全欧洲范围内著名男性文人的正典。而且，与莎拉·菲尔丁一样，她对这些人可谓了若指掌。如果说应用卷首引语强化的是文学的功业，而非商业的成功，而且，如果说凯瑟琳·加拉格尔(Catherine Gallagher)关于维多利亚时代的女作家反对的不是父亲的形象，而是娼妓这话言之有理，那么，我们可以说，艾略特的卷首引语正是利用了文学先辈的形象来掩盖“巧取豪夺、伤风败俗的商业罪孽”，并且促成了“对某种具有取代功能的道德型经济的人为建构”。^⑤

但是，艾略特的卷首引语还不止于此。这种形式重新为女性叙述者的声音树立权威，使它听起来似乎属于别人的声音，以此把叙述者本人的声音转变成某个文学“父辈”的声音。有人也许会这样来建构艾略特的形象：“她首先没有把自己看成文学的创造者，而只是一个编辑者和翻译者，其文字表述只能顺从另外一个人的文字意义。”^⑥如是，这个人就很可能把卷首引语的方式看成是女性甘心沦为奴役这种状态的继续。但是，事实上，艾略特卷首格言警句的主

要奉献者还是艾略特本人,那是一种文学的声音,它统筹着这些公共性的引文所能昭示的传统。在总共 225 条卷首格言中,有整整 96 条很可能出自艾略特本人之手。这个数字是莎士比亚引文的 3 倍,占总数的 45%。这些卷首引语属于不同的文类,包括诗歌、戏剧,还有哲思玄想的散文,使人感到,就凭艾略特的写作就能建构起整个文学大厦。这些引言的出现不附出处索引,好像其来源是明摆着的,有时还常常冒充是某某长篇作品中的一段,或者选自某些一望便知就根本不存在的剧本或诗歌。我们看到,就艾略特自己写的卷首引语而言,《菲利克斯·霍尔特》占的比例最大,而且总的来说这是些简短的诗句。与此相较,《但尼尔·狄隆达》中的卷首引语却多为长篇的散文段落,很像《珍妮特的悔恨》(Janet's Repentance)和《弗洛斯河上的磨坊》开头章节中那种延伸式的概括之语,而且这种形式也引起了诸多争议。

可见,艾略特的卷首引语汇总起来,创建了一种超文本和互文本,这位虚构外的“乔治·艾略特”跻身于男性叙述声音中,成了身份不明但却起主导作用的声音。我以为,重要的是,艾略特早期小说中的作者话语行为曾经十分引人注目,而卷首引语这种占用式的、更隔一层的写作行为则是在完全没有标明出处的情况下完成的。我们可能把这些文字解读为对他人话语蓄意的套用,同时也可将之视为某种诡秘的玩笑之语。正是在这个过程中,艾略特把自己变成自己引用最多的文坛圣人。这里,在非虚构话语的伪装下,也许正是最极端的权威的虚构。毋庸置疑,正如我在本章开头引用的卷首警句所表明的那样,艾略特正是通过经常使用这些写作方式使那些她认为出自“满口格言警句的男人”之口的那种简短直观的评判之语看起来显得有问题。这也正如她在《亚当·比德》里采用直接的评论来求得人类同情心一样。艾略特的卷首引语就这样在小说中调解着不确定的语义和权威的句子形式之间的张力关系。有些批评家企图抹去这种张力关系的存在。比如吉尔伯特和古芭就认为,艾略特创作了自己的格言警句,目的是讥讽当时动辄引用权威作家的常规。^⑤在我看来,这种论断毫无根据地抹杀了艾略特本人在一定程度上追求名家权威的可能。这种可能与当时的情况也是并行不悖的。

事实上,艾略特卷首引语的写作方式中有一种特殊的变换手法,这是其他文本状态的内在机制所没有的。正如巴赫金所看到的,卷首引语的功能是对话性质的:格言警句建构出一种抽象话语,与章节中的戏剧性事件构成张力,它假设二者采用不同媒介,在引用警句者和叙述者之间建立对话关系。然而,在艾略特采用的五分之二的卷首引语中,这些不同的声音是“同一个”声音。当然,伦纳德·戴维斯也提醒我们注意,任何小说中的“对话”,即文本声音与文本声音彼此的交流,其实只是一种虚幻的对话,因为“任何来自作者的东西都是由其独裁决定的”,而且“小说中出现了模拟的对话,这并不意味着现实中真正的对话体就这样得以再现”。^⑧戴维斯假定了一种独白式的作者主体性。如果我们对此说加以调合,把它现解为内在的对话体,那么,单一作者的“对话”这种走进死胡同的说法就会灵活多了。不管怎么说,艾略特把这个所谓“乔治·艾略特”的话语放到本来属于他人的(优越)文本位置,实际上创建了一种证实自己的文本权威的话语。

因此,艾略特纵然表示过对寻章摘句、勾弦提要,对所谓“座右铭”等不感兴趣,但是这一申明与她小说中那些俯拾皆是的概括抽象之语,特别是与她喜用卷首引语的行为形成了不可消解的内在矛盾。情况往往是,艾略特的叙述者越是采用格言警句和引文,越是借助那些载负着男性文化霸权的权威之论,这些叙述者也就越会申明反对这类格言警句。结果是,概括总述的内容往往让人觉得权威的偶然性和意义的多元性,而从形式上来看却恰恰相反。正如迪尔德丽·戴维(Deirdre David)所说,这种刻意追求在语句上自我赋予权威的做法正是艾略特自我地位“偶像化”过程中的必要协作手段的标志。^⑨如果说艾略特似乎对什么都提出质疑,如果说她的评判之语复杂到令人受益不浅的程度,那么也可说她的叙述者自始至终都坚持着提出这些疑问的权利,也就是说,提出质疑的行为不一定就会动摇提问者的权威。

看来,艾略特后期小说中对权威进行质疑这一特点对于这种权威的存亡关系重大,这也正像奥斯丁立誓弃绝全知型叙述者,却保全了她自己对作者型叙事姿态的征用权一样。D. A. 米勒(D. A.

Miller)的《小说与警察》(*The Novel and the Police*)一书在论及《米德尔马契》时指出:“到了现在,那种声称放弃权力的姿态其实似乎正好确立了类似权力游戏的基本规则。在此权力游戏中,权力的名目转移给某个代理者,为的是不让另一个代理人更为明显地把持着权力的功效。叙事本身纵然无力干涉‘事实’,但却可以控制事实之所以被认作事实的话语格局。”米勒认为,这样的小说就是巴赫金理论意义上的“独白体”,这是“假冒”的抗争。然而,正如米勒接着指出的那样,“说到‘假冒’的抗争,其实也就意味着假装进行抗争的必要性。主导的声音……不断地需要确保自己的权威……”^⑤艾略特的卷首引语专横地在小说的每章开头显赫居要,毫无商量地表露出其顶礼膜拜的男子气质传统,这样就标榜了一种事业,在这项事业中,女性作为先驱者和源泉的角色犹如玛丽安·艾汶斯的社会性别一样,在文本表层上被消抹殆尽。

如果说奥斯丁的作者型叙述者建构在自然性别差异的基础上并且确立了某种女性中心的权威,那么艾略特的叙述者则根据自然性别平等的观念来塑造自己。在现代女性主义的理念中,“差异”和“平等”这两个词是圈套般的谬误二分法。但这两种朝向“差异”和“平等”的倾向都不仅仅是个人的好恶选择。它们在文学史上两个相当不同的时期,在小说创作动态的社会性别体系中充分表现了出来。关于这两个不同的文学史阶段,我希望我已经在前面表达清楚。如果说艾略特的作者权威把女性作为道德家、诗人和知识分子写入文学史,那么只有靠读者在“文本以外”(extratextual)对艾略特社会性别的了解,而不是靠任何明显的文本标识,才能使之成为女性化的权威。如果说奥斯丁建构的叙述声音表现出双重的迟疑不决,那么艾略特作者权威的建立则基于一种可能是最显著的双重声音之上,那就是一个以男性的名义,与男性肩并肩一起写作的女性的声音。^⑥这两位作家都未标示出这样一个空间,一个可以在肯定差异性的基础上建立叙事和政治的平等性的空间。^⑦

Poetics Today 7(1986): 478—479。

⑭ 关于 Elliot 的知识和学术抱负, 犹见 David, *Intellectual Women*。关于 Elliot 对商业成就的追求, 犹见 Ruby Redinger, *George Eliot: The Emergent Self* (New York: Knopf, 1975); and Catherine Gallagher, "George Eliot and *Daniel Deronda*: The Prostitute and the Jewish Question", ed., Ruth Yeazell, *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth-Century Novel* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), 39—62。

⑮ George Eliot, "Silly Novels by Lady Novelists", in A. S. Byatt and Nicholas Warren, ed., *Selected Essays, Poems and Other Writings* (London: Penguin, 1990), 142。

⑯ 这是 Antonio Gramsci 用语。See *Selections from the Prison Notebooks* (London: Lawrence and Wishart, 1971), 18。

⑰ George Eliot, "Diseases of Small Authorship" in *Impressions of Theophrastus Such, The Writings of George Eliot* Vol. 20 (Boston: Houghton Mifflin, 1908), 205。

⑱ Kenneth Graham, *English Criticism of the Novel 1865—1900* (Oxford: Clarendon Press, 1965), 123。

⑲ Gaye Tuchman and Nina Fortin, *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Change* (New Haven: Yale University Press, 1989), 215。See also "Edging Women Out: Some Suggestions about the Structure of Opportunities and the Victorian Novel", in *Signs* 6(1980): 308—325, Tuchman 和 Fortin 表明, 从 1866 年到 1887 年, "在英国声誉鹊起的小说"减少了"女性作家的作品荣登大雅、以此成名的机会"。Terry Lovell, *Consuming Fiction* (London: Verso, 1987) 一书第 43 页中也有类似看法。

⑳ Mary Poovey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 125。

㉑ Richard Simpson, "George Eliot's Novels", David Carroll ed., *George Eliot: The Critical Heritage* (New York: Barnes and Noble, 1971), 241。

㉒ 参见 *London Times* 1985 年 9 月 3 日的无名氏书评; 又见 1853 年 1 月的 *Putnam's Monthly*。

㉓ 参见 George Sand 在 1852 年 9 月 17 日 *La Besse* 上的书评, 转引自 Elizabeth Ammons ed., *Critical Essays on Harriet Beecher Stowe* (Boston: G. K. Hall, 1980), 4。Sand 在斯托夫人"栩栩如生的"表述中并未发现种族主义的踪影。

㉔ Eliot, "Silly Novels by Lady Novelists", 161。

㉕ *Westminster Review* (1878 年 7 月), John Holmstrum and Laurence Lerner ed., *George Eliot and Her Readers: a Selection of Contemporary Reviews* (New York: Barnes and Noble, 1966), 176—177。

㉖ See George Eliot, *Scenes of Clerical Life* (Harmondsworth, England: Penguin, 1973)。其他引文见后。

㉗ Robyn R. Warhol, "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot", in *PMLA* 101 (1986 年 10 月刊): 811—818。

② Warhol, *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), 169. Warhol 认为,“执著于向读者发话正是这些女性的艺术目的观的标志,如是,这一行为意味着某种带有社会性别特征的姿态”(169—170)。我的看法是,包括狄更斯和巴尔扎克在内的任何一位男性作家,虽然较少直接向读者发话,但他们心中都装着这个指涉性的目的。例如 Frederick Douglass 的《叙事》(*Narrative*)没有直接向受述者发话,相比之下,Harriet Jacobs 的《女奴一生的遭遇》(*Incidents in the life of a Slave Girl*)却与之相反,然而这两部著作都对指涉目的抱有相当的热情。如果说“执著对话”的叙事具有社会性别特征,那么之所以如此却是一个权威的问题,而不是教谕目的的问题。

③ Warhol, “Engaging Narrator”, 817.

④ 参见 1857 年 6 月 8 日 John Blackwood 致 George Eliot 的信, *George Eliot: the Critical Heritage*, 57。

⑤ Julia Stanley, “The Stylistics of Belief”, in D. J. Dietrich ed., *Teaching about Doublespeak* (Urbana: National Council of Teachers of English, 1976).

⑥ 参见 1859 年 6 月 28 日 Barbara Bodichon 致 George Eliot 的信, *The Letters of George Eliot*, Vol. 3, 103。

⑦ George Lewes, 同上(1859 年 6 月 30 日, 106)。

⑧ See Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 95.

⑨ 参见刊登在 1859 年 5 月 29 日 *Saturday Review* 中未经署名的评论文章, 见 George Eliot: *The Critical Heritage*, 69—70。

⑩ 同上, 76。

⑪ Warhol, “Engaging Narrator”, 816.

⑫ 例如, 某篇当代的述评不无遗憾地认为小说中“连篇累牍的讲述”、“布道文译文”以及“编年史中摘录的选段”“耗费了我们的耐心”。见 *George Eliot and Her Readers*, 65。

⑬ Walter Allen, *George Eliot* (London: Weidenfeld 和 Nicolson, 1965), 89(原作者重点)。Allen and Harvey 都未解释所谓“全知介入”到底指什么。

⑭ 例如, 1872 年 6 月 1 日的《观察者》(*Spectator*)极不情愿地承认:“我们都抱怨这本小说不厌其烦地陈列出太多的科学知识, 尤其是生理学方面的知识;有些句子的措词更显学究气;有时悲愤的生活感叹几乎失之愤世嫉俗。但是我们大家都喜欢阅读它, 都觉得在此时此刻的英国文学中这本小说是无以伦比的。”这位书评家把《米德尔马契》(*Middlemarch*)中大多数的“不幸”归因于这位女作家对这个世界及其秩序的评判(“The Melancholy of Middlemarch”, in *George Eliot: The Critical Heritage*, 297)。Daniel Deronda 受到的媒体责难更有过之而无不及, 其中包括 Saintsbury 的遗憾之辞:小说人物被频繁地撇在一旁, 为的是让作者能够评论这些人物, 大谈特谈宇宙万物之事, 而情节却停滞不前。见 1876 年 9 月 9 日 *Academy*, 再版于 *George Eliot: The Critical Heritage*, 374。我们也不能低估读者在读到 *Daniel Deronda* 中有关犹太人或亲犹太人的内容时表现出来的不安情

绪,曾有一篇书评抱怨说,读者在阅读这本小说时从来或很少有身居家园的感觉,“作者总是在他的思维习惯中注入一些奇异的东西”。所谓家园“即基督的英国,而女性要做的事就是持‘家’”。见1876年9月16日 *Saturday Review* 未署名的书评,转引自 *George Eliot: The Critical Heritage*, 377。

① Stanley, “The Stylistics of Belief”, 182.

② George Eliot, *Middlemarch* (New York: New American Library, 1964), Vol. 20, 191. 其他引文见后。

③ Barbara Hardy, J. Hillis Miller 都把这些后期小说的叙述者视为集体的或集体型的叙述声音,原因是它们都用了具有“包容意义的‘我们’”(“we”)。见 Barbara Hardy, *The Novels of George Eliot: A Study in Form* (London: Athlone, 1963), 163; J. Hillis Miller, *The Form of Victorian Fiction*。但是如果我们仔细研究一下这些段落就会发现,“我们”(“we”)不是陈述的主语,而只是被陈述(enonce)的主题。换句话说,内在的、未经命名的主语仍然是“我”(“I”),而这个“我”(“I”)正在告知“我们”(“us”)“我们”(“we”)之所思所感。

④ See Davis, *Resisting Novels*, 138.

⑤ David, *Intellectual Women*, 165.

⑥ 关于 Gaskell 假装无知,参见 Lovell, *Consuming Fiction*, 87—88。据我所知,19世纪中叶日常撰写专论当时文学和社会问题的序言的惟一女作家当数 George Sand。她写的序言堪为 Henry James(也许还有 Eliot)效仿之楷模。

⑦ 至少有一位批评家确实专门评论过“格言”,此人便是 Sidney Colvin。在1876年11月1日的 *Fortnightly Review* 中, Sidney 抱怨说,在 Eliot 的小说中,“道德和哲理问题没有得到”“恰当的艺术形式的包装”。“上乘的艺术段落与谈言说理的段落并驾齐驱;有时我们期盼艺术,得到的却是哲理。”见 *George Eliot and Her Readers*, 172, 176。

⑧ *Waverley* (1814) 本身并无开篇警世之语,而 Mary Brunton 以 *Guy Mannering* (1815) 为书名同年在苏格兰出版的 *Discipline* 却不然。

⑨ 有关 Eliot 的警句格言的资料大多摘录于 J. R. Tye, “George Eliot’s Unascribed Mottoes”, in *Nineteenth Century Fiction* 22 (1967): 235—249; David Leon Higdon, “George Eliot and the Art of the Epigraph”, in *Nineteenth Century Fiction* 25 (1970): 127—151, 特别有参考价值的要数 Higdon 的附录,其中用图表展示了 Eliot 这三部小说中警句格言的出处和分布。

⑩ Catherine Gallagher, “George Eliot and *Daniel Deronda*”, 47.

⑪ Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, 450.

⑫ 同上, 531.

⑬ Davis, *Resisting Novels*, 178.

⑭ David, *Intellectual Women*, 168.

⑮ D. A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley: University of California Press, 1988), 25.

⑤ 与 Austin 相似, Eliot 为写出她那些大而化之的陈述,既使用了非限定性的自由间接话语,又使用了小说人物的直接话语。只有 Gwendolen Harleth,或许还有那位作者型的叙述者才会认为:“做个妻子并且甘受随之而来的种种家庭羁绊,大抵上是一件令人烦恼,又不得不做的事情”(*Daniel Deronda*, 4. 68)。毫无疑问,这本小说中最有“女性主义”思想的还是 Gwendolen 和公主。例如,公主坚信她“有权成为一名艺术家”,“不仅仅只能当一个女儿和母亲”。(53, 728)

⑥ 关于差异的平等之说,见 Joan W. Scott, “Deconstructing Equality-versus-Difference: Or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism”, in *Feminist Studies* 14(1988): 33—50。

第六章 缺席的虚构：女性主义、 现代主义、弗吉尼亚·吴尔夫

我从不说教并且认为人人应像上帝那样，绝不说教。

——弗吉尼亚·吴尔夫：《致克利弗·贝尔》

Virginia Woolf, Letter to Clive Bell

一切似乎都没有被合并，一切都各居其位。为了合并，流动与创造所付出的全部努力都取决于她。

——弗吉尼亚·吴尔夫：《到灯塔去》

Virginia Woolf, *To the Lighthouse*

弗吉尼亚·吴尔夫在《伯奈特先生与布朗夫人》(Mr. Bennett and Mrs. Brown)这篇文章中把一位默默无闻、衣着寒伦的老妇人与一位练达著名的男性小说家相提并论，声明了一种现代派小说美学的诞生。吴尔夫显然是在表明一种她后来称之为现代主义潜势的东西，那就是：让女性“书写女性，因为女性从未被书写过”。^①一定程度上说，现代主义小说与经典的现实主义小说不同，它与女性息息相关。莱斯利·菲德勒(Leslie Fiedler)以及其他一些人都曾经用十分宽泛(或曰十分性别化)的语言表达了自己的主张。她们认为“整个所谓‘意识流’运动就是从经过夸张的男性文学向某种女性文学的复归。只要小说内容从室外转向室内，从野外转向深闺，从逃婚转向相爱，从行动转向思量，从理智转向情感，女性‘第一人称’(persona)都成为不可或缺的代言人，甚至在男性作家的小说里也是如此。而且，与小说最初兴起的那些年代一样，女性小说家占据着首要的地位。”^②众多的当代女性主义批评家尽管措辞各异，都一致颂扬现代主义的这一特点：现代主义是一场开放运动：“女子气质”、“雌雄同

体”(androgynous)、跨性别、男权解构、朱丽娅·克丽丝蒂娃(Julia Kristeva)的“符号学之声”(semiotic chora),还有“女子气质写作”(écriture féminine)^③都获得了自己的生存空间。我同意这样的说法,现代主义提供了反霸权的新的可能性,女性不仅参与其中而且起着中坚作用。另一方面,我认为菲德勒的说法和吴尔夫的《伯纳特先生与布朗夫人》也揭示了另外一个令人忧虑的侧面,即现代派小说复原女性声音和女性“意识”的潜在可能性。如果说菲德勒洞见了现代派叙事(重新)特殊庇护下的女子气质的“情感”或女性“代言人”,那么为什么在现代派兴盛时期,或者在传统文学史回顾过去的视野里,女性作家在现代派文学中都不占首要地位?吴尔夫在《伯纳特先生与布朗夫人》中说的话表明,正宗的现代派文学是男性的事业。虽然她使用了“写小说的男男女女”这个字眼,这篇文章中出现的女性名字都是小说人物的名字,而她例举的作家都是男性:“福斯特先生(Mr. Forster),劳伦斯先生(Mr. Lawrence),斯特雷奇先生(Mr. Strachey),乔伊斯先生(Mr. Joyce)和艾略特先生(Mr. Eliot)。”^④在吴尔夫认为女性小说首次探索的所谓“黑暗的领地”里,女性小说家亦不占领先地位。吴尔夫曾希望这种探索作品能使小说“更具社会批判精神,少一些对个人生活的分析”。^⑤这也是后来现代派奉为圭臬的正统小说。我以为,造成这种不谐和现象的原因之一,就是存在着某种互相矛盾的叙述声音之间错综复杂的斗争关系。吴尔夫本人经过努力协调才把握住这种关系。

如前章所述,我把体认与评价视为经典现实主义小说的两种叙事定规。现代派则对此提出了挑战:在这个世界上,“任何事物都是多方面的”,意识蕴含着无意识,客观存在和价值的传统根基已经彻底动摇。于是,现实主义的原则也就明显站不住脚。现代派小说的叙述者不再能够自封一贯正确;小说也不再需要和要求具有外在的作者权威。福楼拜和詹姆斯倡导的、珀西·卢伯克(Percy Lubbock)所支持的新“间接和侧面”的叙事手法用“视点”,即热奈特的聚焦(focalization),隐没了整个有关叙述声音的问题,正如这种新的叙事手法要用小说人物的感受取代“作者”的声音一样。也如乔伊斯笔下的斯蒂芬·代达勒斯效仿福楼拜所声明的那样:理想的叙述者应该

“修炼达到无声无形”，也就是说，所有的“视角”都应该明显的是小说人物的视角。^⑥在弗兰茨·斯坦泽尔(Franz Stanzel)称之为“人物聚焦”(figural)的叙事环境中，叙事行为以及叙述者对于故事本身和受述者之间的语言修辞关系都是不可思议的。^⑦值得注意的是，斯蒂芬有关叙述者的描述仍保留着(男子气质)神圣的比喻，这也是经典的现实主义有关文本叙述声音的一种典型看法。现代派小说的叙述者与现实主义的叙述者不同，它不再是一尊公开地统筹着文本世界、发号施令的人格神，而是更倾向于自然神的特点。它引入各种不同的声音，让这些声音自由自在地去施展。“每一个人身边涌动着的流旋的生命力，一旦以其勃发之力注入每一个人，他们便会获得一种特有的、无形的美学生命，戏剧性的场面也就即此产生……艺术家就像创世的上帝，出现在自己亲手造物之上下左右，里里外外，隐而不见，修炼达到无声无形，若无其事地修剪着自己的手指甲。”^⑧正如一个会“修剪自己的手指甲”的神不大会“修炼达到无声无形”那样，上面描述的美学意识与其说免除了叙述者，不如说要求得到一个特殊的隐含型作者权威，这就是所谓“消抹”的幻觉，它产生于对叙事自我意识的压制，对叙述者和受述者之间交流的阻遏，以及对叙述立场外在标记的遮蔽。

对于现代派女性小说家来说，常规的“被消抹”的作者权威具有两面性。一方面，乔治·艾略特及其追随者所采用的那种外露且霸道的叙事形式已经不再成其为理想的文学，其原因或许也是由于这些作家采用这种叙事形式之故。看来女性作家只能在作者权威性和经典永恒性二者之间作出选择。而作者权威性更具备使女性与大众文化建立联系的深厚基础。另一方面，对从未实质性地女性化的现实主义权威的解构为反权威的再现方式和女性主体可能的塑构开辟了空间。但是只要女性主体仍处于边缘，代表着女性主体的女性写作就难以进入主流。小说中最初形成的“意识流”实际上明显是女性和女性主义的。而且对这一流派的反应揭示了叙事双重制约的一个侧面。我将在以后的论述中表明，现代主义女性作家就处于这个侧面之中，多萝西·理查森(Dorothy Richardson)曾执着地“营造一种能与当今男子气质的现实主义等量齐观的女子气质”，^⑨因此她在多卷本

小说《朝圣》(*Pilgrimage*)中用一种女性青少年的意识来作为谋篇布局(或析解叙事结构)的主要原则。这种意识主要表现在自由间接的话语中。在这部小说中,理查森力图用这种话语来大致描绘出人物米利安姆的心理世界。这部十三卷本小说的第一卷《尖顶屋檐》(*Pointed Roofs*)发表于1915年,其独创性自不待言。菲德勒这样说道:这本书“毫无疑问属于开山之作”和“先锋之作”,^⑩在“修炼”叙述者“达到无声无形”方面,没有人能比得上理查森,甚至乔伊斯也望尘莫及。在乔伊斯的小说中,叙述者和小说人物之间保持着某种微妙并多少带有讽刺性的距离,这仍然意味着某种居高临下的叙事意识。这种现象在《朝圣》中是不存在的。^⑪

具有讽刺意味的是,现代派女性作家的这种困境在罗伯特·汉弗莱(Robert Hamphrey)的评析中表现得再清楚不过了。汉弗莱的初衷是重新确立理查森在叙事文学史中的地位。尽管他对理查森的叙事手法大加赞誉,但最终还是宣布自己无法“捕捉”到理查森女性主义的“目的”,因为“生活以及艺术的基本问题和状况既不具有男性特征也不具有女性气质,而仅仅是总体人类的问题”。可是,汉弗莱对理查森建构一种“女性气质现实主义”的号召不以为然。这样,我们看到,所谓“总体人类”就是男性气质,而女性意识指的是某种畸形的意识。汉弗莱这样说道:“我们完全可以认为,福克纳创作的意图就是为当今理智的现实主义制造出一种非理智的对应物!福克纳自然有优势……从一个精神不健全的人的角度来表现生活。当然,从某种女性的观点来表述生活可能也具有一定的价值。但是,这些价值不可能在现实里实现。表达这些价值观念仅仅为的是求新求异。我们在其中未发现适当的主旨。至少对于重要的文学来说,这些价值观念是难以站得住脚的。”^⑫大卫·海曼(David Hayman)也许找到了现代主义由于沉湎平凡琐碎而造成上述局限的原因。他发现现代派倾向于“在创作布局中使那些平淡无奇、庸庸碌碌而且经常是难登大雅之堂的题材保持着某种恰如其分的微妙距离”,^⑬距离这个概念尽管在现代派叙事美学中没有引起足够的认识,它的重要性决不亚于对“平凡”意识的表征问题。距离通过反讽、风格仿效以及表明作者与人物之间分离关系的标记等手段转换为“艺术”。我认为,如果

“平淡无奇、庸庸碌碌或难登大雅之堂的题材”表现出女子气质,而且作者发出的声音是女性化、甚而是女性主义的,在这种情况下,对距离感的要求可能也特别强烈。不管怎么说,乔伊斯的《尤利西斯》也通过莫利·布鲁姆(Molly Bloom)的长篇独白,“以女子气质的视角”展示了生活。

换言之,由吴尔夫倡导的、经菲德勒推广的这场小说革命可能为攻击男性主义价值打开了方便之门。但其先决条件是,对男性主义价值的否定在形式上必须与女性日常生活内容保持“恰如其分”的距离。正如玛丽·戈登(Mary Gordon)后来所写的,“距离感赋予那些本来是‘鸡毛蒜皮’的女性题材以‘崇高感’;因此,我所刻意追求的正是距离感。它包括肉体之间的距离,心灵之间的距离,而最重要的还是针对作家的自我而保持的距离。”^⑭《朝圣》创作于这样一种文学环境中,那就是“男子气质”的美学距离本身就使得女性意识的再现受到尊重。在这样的环境中,《朝圣》在处理女性生活琐碎题材时采用了戈登所谓的“过分贴近的方式”。因此,值得注意的是,斯蒂芬·代达勒斯在讲述现代派叙事状态时把人物称为“他或她”,而把这些人物的塑造者称为男性。还有,吴尔夫在《伯纳特先生与布朗夫人》中号召改变人物再现手法。尽管她在文中论述了《朝圣》所尊奉的“男子气质现实主义”的失着之处,但是却一直未提及理查森。^⑮在理查森的小说中,女性意识的表现缺乏叙事距离感。这一事实也许能够解释为什么她的文学成就被忽视,而她的作品却被奉为先于乔伊斯和普鲁斯特的“意识流”叙事。^⑯

如此看来,菲德勒把现代派小说与“小说最初兴起的年代”两相比较是较为恰当的,也是碰巧了,18世纪女性声音大体上通过男性作家写的小说得以保存并立足。与此相似,现代派小说对“女子气质”的再现之所以能够受到青睐,也是因为乔伊斯这位男性作家塑造了这些女子气质。具体说来就是因为乔伊斯塑造了莫利·布鲁姆,而不是因为理查森塑造了米利安,更不是因为吴尔夫塑造了克瑞丽莎·达罗威。经典的现代派重复了18世纪文学史:格特鲁德·斯坦恩(Gertrude Stein),科利特(Colette),德茹娜·巴恩斯(Djuna Barnes),左拉·尼尔·赫斯顿(Zora Neale Hurston)和理查森这些作家不乏非同

一般的创新成就,却被认为是稀有珍奇却无关宏旨的怪癖之作,在几十年间被搁置一旁。她们的作品至多也只能像伊莱恩·马克斯(Elaine Marks)在她那本研究科莱特的开山之作中所描述的那样,有变成“无人知晓的不朽之作”^⑧的厄运。阿霍里·本斯托克(Ahari Benstock)在《左翼女性》(*Women of the Left*)一书中认为,传统的现代派文学研究要么忽视了“女性在这个文学圈子里的根本存在”,要么低估了女性现代派作家的价值,认为她们“没有达到男性为男性制定的现代派标准”。^⑨我认为,吴尔夫本人的文学声誉虽然不免也遭到男性批评家的贬损,^⑩却能够在一片诋毁女性现代派作家的声音中立于不败之地。究其原因,正是因为吴尔夫在她的叙事行为中谨慎地加入了距离感。我们知道,摆平距离和“消抹”这对矛盾确不容易,而这个困难对吴尔夫和理查森的影响又是十分不同的:理查森追求的是没有距离感的作者消抹;吴尔夫追求的是没有消抹作者的距离。吴尔夫之所以采取这一立场,根源于一系列复杂的因素。她的同事对《朝圣》一书的反应也可能起到了推波助澜的作用。

吴尔夫曾把理查森和乔伊斯称为自我中心主义,她与这二位作家却不同。她在叙事中避免单一“视角”,在写作过程中使自己的小说与自传拉开距离。诚然,她有一次曾写道:“我有时认为只有自传才是文学:小说是我们层层剥下的皮,剥到中心,只剩下你或我”;她也曾宣称窥见了“个性风格”的“魅力”;曾大谈特谈普鲁斯特和科莱特的自传体小说;然而她也曾公开宣布“厌恶所有讲自己的作家;我喜欢隐姓埋名,这也许就是我的癖性”。^⑪吴尔夫全部的小说作品中没有任何一部或部分章节采用第一人称叙事,甚至任何纯粹聚焦于单一视点的叙事也没有。在这一点上吴尔夫承袭了简·奥斯丁和乔治·艾略特。这二位女作家在她们全部的小说作品中都没有采用个体的女性声音,也没有通过故事中的女性人物进行完全固定的叙事聚焦。吴尔夫的处女作《远航》(*The Voyage Out*)与乔伊斯的《青年艺术家的肖像》(*A Portrait of the Artist as a Young Man*)和理查森的《朝圣》相似,写的都是青少年初长成人的经历。毫无疑问,吴尔夫在这本小说的叙述者和小说人物雷切尔·文雷斯(Rachel Vinrace)之间建立了宽松的距离感,相比之下,理查森、乔伊斯以及普鲁斯特在

他们各自的作品里也在叙述者和那些更显得像自传体的人物之间建立了距离感,但其宽松程度就远不如吴尔夫的《远航》。

然而,这并不意味着吴尔夫企图在她的写作中“消抹”主体性,她力图表现的不是个人的主体性,而是作者型的主体性。吴尔夫对绝对的、独裁式的叙事视点表示怀疑,也曾再三坚持说小说并非以“教谕”为目的。尽管如此,她的小说都在竭力表明对前章所述的艾略特式的“格言化”作者权威持有反对和赞同的双重立场。举例来说,吴尔夫也会使用一个总括性的句子宣布:“这些总结性的句子毫无价值。用点带火药味的词语足矣。”^①如果说理查森兴许会同意她的小说人物米利安的说法:“观点和想法都是男人的事”,女人“对这些根本就不在乎”,那么吴尔夫可能就会像埃丽诺·帕吉特那样,在别人问及她的观点时,“鼓足勇气,向他说出自己的观点。她的确有自己的观点,而且是很成形的观点。她清了清嗓子开始道来。”^②吴尔夫像艾略特一样,也是以写小品文开始其文学生涯的,而小品文正是表达“观点与想法”的典范文体。但是吴尔夫与艾略特又不同,她在一个小说与显露的作者权威几乎水火不相容的年代写作,其结果就是贯穿吴尔夫文学生涯始终的那种摇摆不定的奋争状况:既压制又表达叙述者的立场,在艾略特式的显露型作者权威和理查森式的作者隐退、人物聚焦之间左右协商平衡,以争得自己的一席之地。

吴尔夫为什么会感到叙事的作者权威如此诱人却又如此棘手呢?回答这个问题并不困难。吴尔夫从小由一个文人抚养成人,但此人却未为她提供受正规教育的机会。她又是一个自觉的女性主义者,置身于并依靠着占主导地位的男性先锋派的荫庇;她对个人主义的(男性)主体性的负面能量有着敏锐的感知,同时也意识到那些默默无闻的主体有必要站出来发出自己的声音。吴尔夫作为这样一位女性,处于一种关乎全局和阈限性的(liminal)地位:她以一种顾此失彼的心态从事写作,而对着形形色色的读者;她有能力在文学圈子里引入女性主义问题,又能把现代派问题引入女性主义的讨论。这样做也成了她的负担。我认为她应用明显的缺席来建立在场,用显而易见的多样性建立单一的叙述声音。这些策略都是这些互为矛盾的约束规则的压力造成的结果。许多批评家看重吴尔夫叙事手法的

“非个性化”，强调她“没有自我的世界”和对叙述者的“彻底灭绝”，还有她对全知的“放弃”，即她那种空缺叙述者的手法。^③与此相对照，我对此不以为然，我看重的是吴尔夫叙事的“各种在场”，这些特征印证了希利斯·米勒所做的有关吴尔夫叙述者与萨克雷、艾略特和特罗洛普(Trollope)等人的叙述者之间的比较研究。也正是这些特征引导着玛丽亚·第巴提斯塔(Maria DiBattista)注意到吴尔夫与其他现代派作家的不同，因为她“在她的小说中保留了叙述者的形象，把叙述者视为一个无处不在并具有渗透力的在场”。^④因此，我对伊莱恩·舒瓦特(Elaine Showalter)等人的假设持有不同看法。舒瓦特认为，吴尔夫采取抵制个体叙述主体的呼声来“回应〔男性〕自我表现的暴虐”。^⑤我认为，我们不应像拉舍尔·杜布莱西斯那样，把吴尔夫的叙事策略当成某种反作者权威的“集体”意识来研究，而应当把它看成重申作者型叙述声音的策略。^⑥当然，上述各种批评观点之间的分歧也许都可以追溯到吴尔夫自己那种令人捉摸不定的叙事实践，因为她的作品特别鲜明突出地表现出现代派小说困境的一种景象。这种困境也正如艾伦·王尔德(Alan Wilde)在论及英国现代派总体情况时所说的那样，它表现为一方面要实现“现代派分清善恶的动机”，而另一方面又要同时把这种道德冲动“遮掩”起来^⑦的两难境地。女性主义，或者任何吴尔夫所谓的与“怨言”有关的表述是否属于艺术作品之列？吴尔夫在这个问题上所持的矛盾态度常常又使得现代派这种左右为难的境地变得错综复杂。当然，要消除、或至少放弃这种“辩议”，其手段之一就是在小说中剔除外在的作者权威。

我们讨论吴尔夫的作品，如果暂且不论出版成书的小说，而是首先谈一谈初稿和未发表的手稿，我们就会发现，吴尔夫在其文学生涯中自始至终都在竭力摆脱和反抗作者权威，其贯穿始终的程度令人吃惊。吴尔夫最早的一些短篇小说里包括四篇写于1910年以前、但在她有生之年未能发表的短篇故事。这些短篇小说的叙述者公开自由地尝试作者权威形式。例如，《菲力士与罗莎蒙德》(Phyllis and Rosamond)采用的叙述者就显示出乔治·艾略特第一部小说的叙述者的特征。这是一个耽于思考、时时在场的作者兼历史学家。他直接与读者搅在一起：“前几天我听说，人人都应该把他每天生活的细

节写下来。这样我们的子孙后代见了这些条分缕析的笔录就会欣喜无比。我们也一样,如果能看到这么一项记录,上面写着环球剧院的门房,还有公园大门的看门人如何如何度过公元1568年3月18日星期六这一天,我们不也会兴奋不已吗?”(17)这位叙述者不一定是女性,但他(她)显然是一位女性主义者,因为她规划的任务就是研究那些“生长在家境殷实、生活体面、父母为官”的家庭中的年轻女性。“她们的长辈一定经历了一些大同小异的问题,但遗憾的是却老做出千篇一律的回答。”在这四篇最早的短篇中,《琼·马丁小姐的日志》(*The Journal of Mistress Joan Martyn*)最引人注目。这个故事展现了15世纪的一则虚构性日志,其叙述者是一个颇有学识,却好自吹自擂的历史学者:“当然喽,我的读者也许并不知道我是谁。所以,……虽然我这么做有些过分和出格,因为大家都知道谦虚的作家是怎么回事……我也就不客气地向大家说个明白:我是罗莎蒙德·梅里杜小姐,今年45岁。我为人一贯诚恳,毫无问题!我研究英国中世纪土地占用体制问题,在此领域里颇有名气。我的大名在柏林能有所闻,在法兰克福都会特别为我举办法国人叫做 *soirée* 的那种社交晚会。在牛津与剑桥校园那些独立于世的深阁高院里,有几个地方的人也并非完全没有听说过我。”(33)这些俏皮逗趣的自我兜售隐约带有一点反讽的味道。它使我想起了简·奥斯丁在她的“少年时代的作品”中所写的那些序言,而且使人猛然想起,吴尔夫巴望能进入牛津大学,但父亲莱斯利·斯蒂芬只把受大学教育的机会给了他的几个儿子。外在的女性叙述者也会在吴尔夫发表的短篇小说里露面。《一本未写的小说》(*An Unwritten Novel*)和《一个社会》(*A Society*)就是其中的例子。《一个社会》是一篇风趣机巧的女性主义短篇,故事结尾的结语这样说道:“一个女人一旦能识文断字,你能够教会她相信的只有一件事,那就是相信她自己。”(130)吴尔夫早期的小说尽管没有像这些短篇故事那样公开把叙述者戏剧形象化,但是《远航》,特别是《夜与日》(*Night and Day*)却较为合拍地包摄了范围较为广泛的叙事议论话语,比如,其中既谈及伦敦的美景,又论及英国社会特权的后果,还讨论了追求真理问题。^②

如果说吴尔夫这些早期的作品还能与外在的作者权威性和平相

处的话,那么后期的几部小说前后的书稿中显示出来的却是激烈的冲突。吴尔夫最后四部小说中的三部起初的构思带有外在的作者权威。^②但是从《海浪》(*The Waves*)(1931)和《岁月》(*The Year*)(1937)的早期版本来看,这两部小说似乎成了矛盾冲突的场所,争斗的焦点恰恰是是否压制作者型叙述声音的问题。吴尔夫在把作者型叙述者“清洗”出《海浪》的过程中明显地遇到了麻烦。这也许是最令人难以置信的。这部小说常常被认为是她“自我消抹”的成功典范。J. W. 格雷厄姆(J. W. Graham)向我们表明,吴尔夫起初为这部小说构思了一位显然是女性的全知叙述者。这位“她”在书稿里最终成为一个沉思冥想的模糊形象,“用第一人称简短地”说上几句。^③格雷厄姆告诉我们,吴尔夫一直坚持采用这种作者型叙述声音达四年之久,为此付出了相当大的代价:写作进度大大减慢。只是到了1930年8月,也就是她开始写二稿三个月以后,吴尔夫才放弃了作者型叙事手法,转而偏爱“一系列的戏剧独白”。^④格雷厄姆这样作结:“[吴尔夫]早期创作表现在视点问题上进退维谷的现象只能意味着一点,这就是:放弃叙述者的理由虽然相当明显,但是要留住叙述者,她的理由虽并不太明显但也是十分有力的。”^⑤艾琳·西弗(Eileen Sypher)进一步注意到,随着吴尔夫对手稿的不断扩展,原本的女性中心意识首先演变成一种雌雄同体的“孤寂的心灵,或男或女,或老或少”;最后变成那个在社会性别和虚构性方面都与吴尔夫拉开距离的作者型人物形象伯纳德。^⑥

吴尔夫全部的小说中最为抛头露面又言之凿凿的叙述声音不用说也是她最终忍痛割弃的声音。这里指的是吴尔夫在把那篇未写完的论文体小说《帕吉特》(*The Pargiters*)(1932)改写成《岁月》(1937)时所建构的叙述声音。《帕吉特》与菲尔丁或狄德罗的一些小说相似,既有创新精神,又是形式上的杂交合成。这篇作品有个副标题:“根据伦敦/国家妇女事务协会宣读之论文而创作的小说体论文”。作品中的叙述者声言要通过解读她最新小说中的选段来探讨妇女及其职业问题。这是一个史诗般的庞大计划,它包括的内容是一个家族几十年间有关妇女生活的历史,而且“根据的是几十本(我可以斗胆说是几千本)古老的回忆录。这些回忆录在总体上再现了最平凡,

最典型,也是最有代表性的英国社会生活”。^⑨在结构上,《帕吉特》中短文与摘自“小说”中的章节交替出现,短文点评小说及其再现的世界。吴尔夫的叙述者成了自己的文学批评家和阐释者,就这样她建立了一种虚构的权威,正像艾略特用她那些墓志铭所建立的权威一样。拉契尔·杜普莱西斯指出,吴尔夫之所以放弃《帕吉特》,可能是因为她对作者权威性(或争辩式)的声音感到不自在之故。^⑩可是她在对“说教”与虚构合二为一感到厌倦的情况下仍然构思了《帕吉特》。这一事实有力地说明了甚至晚年的吴尔夫何以对外在的作者权威怀有如此的冲动。当然,《海浪》和《岁月》每一部分的序言也不乏外在的作者型叙述声音。

总之,吴尔夫一生创作的小说处处涌动着保留这种叙述声音的强烈愿望。这种叙述声音与19世纪现实主义小说有所关联,但据说是现代派力图避开的。作者权威在吴尔夫初稿和未发表的手稿中表现得最为突出。这一事实可能意味着她对这种霸道的叙述声音越来越不信任,或许也纯粹是对传统规范的某种眷顾。无论如何,我希望说明,吴尔夫用以替代这种作者权威的叙事形式本身就带有微妙的霸气。我在此开始转入讨论以下的小说:《雅各布的房间》(*Jacob's Room*)(1922),《黛洛维夫人》(*Mrs. Dalloway*)(1925),《到灯塔去》(1927)和《海浪》(1931)。批评家往往把这些小说视为吴尔夫叙事中逐渐“消抹”作者权威现象的证据。吴尔夫创作这些小说的年代也可能是现代派小说最明显的试验时期。在此期间,吴尔夫已经在为“淹没”作者型叙述声音琢磨新的叙事手法。一方面,我将例举吴尔夫在其小说中用叙事缺席掩盖叙事在场的一些技巧,另一方面,我将专注讨论吴尔夫在这些小说中如何采用混淆叙述者声音与小说人物声音的策略,来使叙述声音显得偶然零散又明显地互为关联。

《雅各布的房间》首当其冲开始了这个过程。在这本小说中,叙述者话语和小说人物话语之间的区别被周期性地模糊化了。叙述者在这里持续地变换视点,通过各类小说人物的角度来确定自己的视野,并且采用自由间接话语或未加标志的直接思绪来“为”这些人物说话。这样,叙述者就建构了一个话语层面。在这个话语层面上,具体思想和情感的内容特征变得含混不清,有时甚至不可确定。我在

论述奥斯丁时曾提及过这种非限定性自由间接话语的含混现象。但吴尔夫的做法更有过之。因为，叙述者的话语表面上似作者型的叙述声音，但此后不久又转换成小说人物的话语。例如，雅可布阅读他母亲的信时说的那段话出现在文本叙事中断之后：“让我们想想这些信件。它们在早餐时送到，或晚上送到。信封上贴着黄色的邮票或绿色的邮票，邮戳盖在上面，使它们有了永恒不变的感觉。我说想想这些信件，是因为我们一旦看到自己的信封躺在别人的桌子上就会意识到行动会立刻被打断，变成与自己无关的东西。”^⑧这个声音一直延续了四个段落。其间或娓娓道来，或诗情画意，一会儿思考不同种类的书信，一会儿悲叹书信须臾飘逝不可多得，一会儿又搬出拜伦或柯伯(Cowper)的例子，大赞书信的价值，最后又转面讨论雅各布母亲的书信以及其他小说人物的信件。第四个段落结尾处，我们遇到一个插入式的短语“雅各布这样想”(94)，这样又回到了雅各布的叙事视角。这个短语好像无视前面叙事形式的不确定性而径自表明：前面全部的幻想都是雅各布的话语。

在随后的三部小说中，吴尔夫用了相对隐蔽但更为宏观的叙事策略，使小说人物成为叙述声音的延伸。这些小说的叙述者一方面统筹着五花八门、错综复杂的视角，一方面又用这种经协调了的总体看法在人物中间散播一种普遍意识。这种分散叙事权威的行为是由某些小说人物完成的。他们尽管身份各异，却在语义上发出一个共同的声音。这意味着，这种叙述不是彻底的集体型叙述：每一种声音都是一个单一的(尽管是共享的)主体性的一部分。关于《海浪》这部小说，J. W. 格雷厄姆曾有专论。他论述了吴尔夫这种魔术般的变换手法。吴尔夫正是用这种技巧使文本看起来像是直接再现单个人物的内心世界。格雷厄姆认为，“吴尔夫根本不在乎区别说话人各自的话语风格”，因此，这些言谈是否就是说话人的内心独白或“意识流”的表现，我们对此难以做出合乎逻辑的判断。因为，“意识流”的根本目的在于再现某一心理活动的具体细节，用语言表现出每一个人物的方方面面。在此方面，乔伊斯的《尤利西斯》和福克纳的《喧哗与骚动》堪称典范。^⑨格雷厄姆这样评道：“由于所有说话人的意识都被表现为同一种风格，久之便形成了这样的阅读效果：小说中六个说话人

在说话,而我们听到的却是对这些话始终贯一的逐字逐句的翻译;说话的主题有所变化,说话人的态度也有所不同,翻译者也忠实地再现了说话人各自采用的语言意象和表达,但是我们实际听到的却是翻译者自己的词句,它们在细微意义和表达节奏上都带着翻译者独特的词汇和语气特征。”^⑧这样看来,小说中的路易斯说:“生命衰亡”(293),苏珊说:“四季流逝”(294),奈维尔说:“愿我们禁绝时钟的步伐”(301),还有伯纳德说:“时光点滴不再”,这些说法都传达了一个共同的意义,这也就不足为奇了。有时叙述者用“奈维尔说”和“苏珊说”这样一些具有身份区别意义的短语来表明某某人物的话语,但事实上这既没有使我们得知这个人物具体说了些什么,也没有让我们明白这个具体的人物说了什么。叙述者就这样使人物异口同声,从而就把这些人物当做经过统筹的或起到统纳作用的在场。

《海浪》中对人物的如此处理似乎特别显得不协调。这是因为这部小说力图囊括几乎全部的人物话语,与此相比,《黛洛维夫人》和《到灯塔去》的叙述者以类似的方式利用人物,目的却在于建立这样的“律条”:作者型叙述声音为现代派所不容。叙述者为了铺垫意识形态的底蕴,在不同的小说人物的话语中重复使用某一句法结构,这样就一概不论各种人物身份的不同而使总括之论获得结构上的统一。例如,在《黛洛维夫人》中,小说人物通常干着一些别的事却满嘴说着与此不相干的格言警句。这样,格言说教深入蕴含于再现之中,其与虚构故事的外在关系都被淡化了。请看以下实例:“他穿过翠园,心里想,这正是:永不吐真情,人间憾事”;^⑨“她想:爱慕别人,自己孤独”; (33)“克拉丽莎一边看着他开门,一边寻思:人皆有人格,一个独居幽处之地;甚而夫妻之间皆有沟壑,这需要受到尊重。因为人不会自己放弃自尊,也不会既保全个人独立和自尊,又能忤逆丈夫意愿,从他那儿获得尊严。这毕竟可是无价之宝呵”; (181)“他这样想:因为这可是我们的灵魂,我们自我的真正意义。我们的灵魂和自我与鱼儿无异,她栖息深深的海底,在黑暗中奋力前行,在巨大的杂藻水草中鱼贯穿行”; (244)“那是因为她开始意识到,这世间惟一值得说出来的就是自己真实的感觉。聪明反被聪明误。为人须直抒胸臆。” (292)

这些格言式的表达大多是现在时态的话语，也就是我一直认为是传统的“拉开距离”的作者型叙事形式。大多数格言式句子中也没有次级的引号结构，因为那会突出叙述者话语与小说人物话语之间的区别。这些评论式的言语创造了一种文本哲学，而这些词句和文字意象又反复通过不同的小说人物之口，不断加强了这个总的文本哲学。这就是为什么，在《黛洛维夫人》中，某某短语反复呈现，读起来就好像是若干不同的小说人物用同样的语言构思出来的。^⑩比如说“铅做的圆圈溶化于空气之中”就是明显的一例。

格言化的表达也出现在《到灯塔去》之中。所不同的是，这本小说没有如此规则和明显的概括式语言结构，其中的人物也通常用间接话语和过去时来表达自己的思想。例如，詹姆斯认识到，“任何事物都是(was)多方面的”；还有莉莉懂得了，“爱情的脸谱千变万化”。^⑪然而，叙述者往下便把直接和间接的思想表达混同起来，以此置入现在时的议论，有时也把这些评述语附着在加括号的小说人物上。《雅各布的房间》中就有如下例子：

二人眺望着(looked at)远处的沙丘。高兴事儿想不起来，却感到(felt)阵阵的悲凉。要做的事儿没做完(was completed partly)，就因为这个缘故。也许还因为[莉莉想(Lily thought)]，天空好像俯视着 beholds)静默的大地，远处的景色似乎(seem)恒古依旧，观景人的存在却犹如昙花一现。(34)

万物皆有连贯性(There is...in things)，也就是某种稳定持久的东西，她的意思(She meant)是说，(看了一眼窗户上涟漪般跳动的光影)，这是一种经得住变化，像红宝石那样的东西，任凭五颜六色流动飞扬，总是熠熠生辉……她想(She thought)，每每此刻，永生之物由此产生。(158)

在这三部堪称地道的现代派小说中，小说人物的思想活动融入了表层的叙事结构，于是吴尔夫的叙述者就可以暗度陈仓，把沉思、劝谕和预示这些过时的、不再为人接受的叙事手法置入文本。我认

为说到底,吴尔夫小说看上去所再现的与其说是个体的小说人物,不如说是观念、意象和景象。如果说吴尔夫的叙述者通过授权小说人物而“分享”了作者型叙述声音,那么他(她)们同时也在自己的话语中汲取了小说人物的思想。我不想效仿拉契尔·杜布莱西斯那样,把这种叙事方式取名为“集体型的”叙事,因为这些叙述声音似乎都表达了一个单一的叙事意识。按照现代派的常规,如此的单一叙事意识不能作为单个叙事意识来表现。吴尔夫曾写道:《海浪》中的六个人物“可以看成一个人物”,紧接着又说:“要把自己重新组合成整一的弗吉尼亚何其难呵!”^②对于这样一位女作家,上述叙事方式看来确是一种得心应手的选择。

本章结束之前,我想以吴尔夫塑造的人物,那个“流动消融”的拉姆齐夫人为范例来说明上述类型的叙述者。琼·利多夫(Joan Lidoff)曾设想,《到灯塔去》的叙事形式也许与南希·乔多罗(Nancy Chodorow)所谓“流动”的女性自我意识有关系。我一方面对此说表现出来的本质中心主义持谨慎的保留态度,同时也觉得利多夫的说法对于《到灯塔去》和《黛洛维夫人》中的吴尔夫文本意识内部那种“流动的界线”作出了令人信服的描述。^③换句话说,现代派小说自我消抹得以产生的基础是那种所谓女子气质的意识“消融”。牺牲自在自为的身份以换取人际关系中的多种身份的母性即是这种消融意识的范例。这样一种姿态必须保持含糊不定。一方面,正如艾伦·王尔德在讨论拉姆齐夫人这个人物时所指出的,上述说法掩盖了一种潜在的自我中心欲望:“‘不要再有个性了’,拉姆齐夫人一边沉入内心,一边这样说道。她就这样在一阵忘我无私的迷想中宣布不再指手画脚。问题是,由此产生的自我中心感更是有过之而无不及:‘这岂非咄咄怪事’,她这样想,如果独自一人,就得靠其他的东西,靠树木、溪流、花草这些一声不响、一动不动的东西;就会觉得这些事物都在述说着一件事情,逐渐成为一样东西;万事万物知一、合一;于是一种说不出道不明的温情……集中于一人。”^④与此相似,在吴尔夫这些中期小说中似乎是消抹叙述者的办法,读起来好像却是用放弃叙述者声音来争得叙述声音的手法。吴尔夫就这样创建了一种希望能“包罗万象”并且形成一种“延续感”^⑤的叙事方式。而这一手法的关键

所在正是叙述者权威的“整体性”，它要求利用小说人物来行事，这在以前都是叙述者的专利。吴尔夫小说的叙述者就这样通过无所不在而达到无所在。当然，这种叙事方式也和母性一样，并不是个人权威用遁词掩护下的复归。因为，如果小说人物都众口一词，说着叙述者的语言，那么这样的叙事也就建立了一种更高的、无法复制的权威，从而修正了经典现实主义的基本原则。

这就是吴尔夫小说“无所在”以求无所不在的叙事结构。而她的《幕与幕之间》(*Between the Acts*)在此基础上又进一步。这部小说把叙述声音推而广之，使之无法附着任何小说人物。吴尔夫在她这部最后的小说中制造了各种模糊不清的叙述声音，它们既不具备外在的作者性，也难以合乎逻辑地归属具体的小说人物。其生乎何处，概莫能晓。在法西斯主义和世界大战阴影的重压下，这部小说中吴尔夫的道德紧迫感较之以前的小说似乎要更为强烈，而她那种无可奈何的情绪也是最沉重的。如果《幕与幕之间》还传达了些什么，那就是沉默，语言无助，对人际睦邻的渴求，对保持安定祥和的无奈。而在1927年，吴尔夫曾通过《到灯塔去》中罗丝·拉姆齐那只盛水果的大碗，生发出和谐安详的联想。虽转瞬即逝，却也十分圆满。《幕与幕之间》与《到灯塔去》在形式上也形成鲜明的对照。《到灯塔去》段落冗长，话语流畅，视点间的切换一带即过，几乎难以察觉。《幕与幕之间》段落短促，叙述声音难以辨认身份，描绘出一幅充满断层、支离破碎的景象。

这样的叙事结构却为格言警句、劝谕训导留下了更为宽广的空间。吴尔夫借用一个又一个的叙述声音传达出这些信息。这些声音既“不属于任何人”，却又出自每个人之口，它们来自留声机，也出自手舞足蹈的村民和来访者。这些人反复念叨着演员们曾经说过的话：“我们各奔东西，现在又欢聚一堂。但是……愿我们尽力永葆和谐之音”；^④“我们大家不分彼此你我。每个人都是整体的一部分”(133)；“我们扮演不同的角色，但终为同一”(149, 134)。有些声音可辨出身份，另一些要么难以确定，无名无姓，要么就是合伙发出的：“那声音就是我们自己吗？”(132)这些声音源于“碎屑残渣”，(132；亦见131, 149)不绝于耳，甚至除了读者而外无人在旁聆听也从不间

歇。在这个世界上,人们“词语枯竭——我们词语全无”(43),或者“无法拼合两个词”(47),在这个世界上,声音“消遁”(53),“耗尽”(70),“疾风卷走了维系意义的词语”(60;亦见 89),在这个机器生产反复循环的新时代,只有音乐和格言才能反复发出警世喻人的强音,聚拢着那些“各奔东西的人们”。

具有反悖意义的是,《幕与幕之间》坚持这样一个信念:即使发声说话和听人说话的人类主体“死亡”,作者权威仍然能够,也必须继续存在:“汽车开走了。留声机继续发出‘团聚—解散’”(140)的汨汨声。在梅基科·米诺-平克尼(Makiko Minow-Pinkney)看来,吴尔夫开始转向“霸气十足的男性‘我’所造就的、在人类启示另一侧的后个人主义者未来”。^⑦而这部小说正是她迈向这一前途的最强有力的一步。我认为这种说法还是有几分道理的。但是,对于吴尔夫来说,西方个人主义之死所突出的并不是叙述声音的丧失,更不是总体概括式叙述声音的丧失。那些对语言的意义可能性进行组合和“格言化”的叙述声音必须继续存在。这类声音可以规戒小说人物,使他(她)们成功地度过新的人类启示时期,重新开口说话。小说中的留声机发出间歇跳动的声音,说明了这一未来的可能,但是这个未来只有属于人类对话范围,才可能是“后一个人主义”的未来。因此,这部小说并没有让留声机来结尾,而是让作者型叙述者收场。这位叙述者为这种此时尚不能再现的人类未来的对话开了个头:“帷幕于是升起,人们开口说话。”从人类叙述声音的死灰中诞生的恰恰只能是人类叙述声音。

总之,吴尔夫的小说尽管在叙述声音方面多有革新,但却没有像她论及 T. S. 艾略特对《尤利西斯》的看法所说的那样,“破坏了 19 世纪的整个传统。”^⑧吴尔夫在不削弱作者权威的条件下使之公共化,她没有拒绝作者的必要职责,只是为之做了新的包装,所以说她的创作是与奥斯丁和艾略特一脉相承的。当然,奥斯丁的作者权威用间接性话语和隐姓埋名的手法进行过掩饰,而艾略特则用男性笔名和西方“男人”的文化话语为自己的作者权威做后台。吴尔夫则不然。她的作者型叙述者,在小说文本中就是女性主义者并且还冠以其作者的真名实姓。纵观女性叙述声音的历史,我在此读到了一种从“虚

构”向“权威”的重心转移。我也当然认识到，这种女性作者权威仍不免带有种族优势和阶级特权的烙印。对于这一点，吴尔夫本人当时的认识并不充分。

注释：

① Virginia Woolf, "Women and Fiction" (1929), in Michele Barrett ed. *Women and Writing* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), 49.

② See Leslie Fiedler, Preface to Caesar R. Blake, *Dorothy Richardson* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960), x. 在第7章，我将在浪漫主义叙事中区分出类似有关社会性别和内部性的假设。

③ See Sandra Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land* (New Haven: Yale University Press, 1987); Rachel Blau DuPlessis, "For the Etruscans", in Elaine Showalter ed. *The New Feminist Criticism* (New York: Pantheon, 1985), 271—291; Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983); and Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris 1900—1940* (Austin: University of Texas Press, 1986).

④ Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs Brown" (1924), in *The Captain's Death Bed and Other Essays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950), 96.

⑤ Woolf, "Women and Fiction", 50.

⑥ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Viking, 1964), 215.

⑦ Franz K. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, James Pusack trans. (Bloomington: Indiana University Press, 1971).

⑧ Joyce, *Portrait*, 215.

⑨ Dorothy Richardson, The Foreword to *Pilgrimage* (New York: Knopf, 1967), 1, 9.

⑩ See The Foreword to *Fiedler*, x.

⑪ 例如，试比较 Miriam 和 Stephen 回应某布道文的那段话；See *Pointed Roofs*, 73, *Portrait of the Artist*, 143.

⑫ Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954), 11.

⑬ David Hayman, *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), 6.

⑭ Mary Cordon, "The Parable of the Cave or: In Praise of Watercolors," in *The Woman Writer on Her Work*, Janet Sternburg, ed. (New York: Norton, 1980), 29.

⑮ Woolf 对 Richardson 的作品未置可否，不太情愿对之评说。不过她的确赞扬过 Richardson，说她创造了一种表达女子气质社会性别的心理句式，用它来“描述女性的内心

世界”。她还称赞 Richardson 对“自己可能在自己所属性别心理中发现的某些特点保持不卑不亢的态度”，见 *Revolving Light* 书评(1923)，reprint 于 Barrett trans. *Women and Writing*, 191，然而 Woolf 在自己的一则日记中显得更具批判精神，对内容大加赞赏，但对形式却不无遗憾：“人们说她的题材绝妙无比，这是对她的褒奖。但是，她既不知如何去写，自然也就糊乱成章了。读者不致兴趣索然，因为作家直趋自己的生活记忆，决无旁骛，而且能忠实无误地表述清楚。但是她却没有整理裁剪过去的经历，让人读后还想再读一遍的能力。诚实是她的品质；而且她的生活来去匆匆这也是事实。”Woolf 的字里行间也明显表露出某种竞争关系：“说真的，读着她的小说，我觉得我在挑毛病；也期待着看出其中的不是……这其中也许是某种保护自己的本能在作怪。如果说她好，那么我就不行。”Ann Olivier Bell, ed., *Diary of Virginia Woolf*, Vol. 5 (New York: Harcourt Brace, 1976—1984), 1.315.

⑩ 普鲁斯特的作品当时被赞誉为“集中于独立的个人内心世界，对其内心经历作出空前深刻和本富的重构”，Richardson 对此感到十分不自在，因为她自己先于 *Swann's Way* 问世两年的作品所力争达到的正是这种效果。让她感到同样不安的是，她所开创的“孤僻小径”一旦发展成为“挤满作家的道路”(Joyce 与 Woolf 亦在其内)，她自己作为“开路人的作用”即被低调处理了。参见 *Pilgrimage* 序。

⑪ Elaine Marks, *Colette* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1960), 5.

⑫ Benstock, *Women of the Left Bank*, 26, 32.

⑬ See Herbert J. Muller, “Virginia Woolf and Feminine Fiction” (1937), reprint, Morris Beja ed.: *Critical Essays on Virginia Woolf* (Boston: G. K. Hall, 1985), see 35—36.

⑭ 分别引自 1932 年 12 月 28 日致 Hugh Walpole 的信: Nigel Nicolson and Joanne Trautmann ed., *The Letters of Virginia Woolf* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975—1988), 5, 142; 1939 年 10 月 26 日致 Ethel Smyth 的信(6, 367); 1933 年 6 月 6 日致 Ethel Smyth 的信(5, 191)。人们曾把 Woolf 的作品解释为自传体小说，她对此感到十分震惊，以至于虽然她在日记中写道，*To the Lighthouse* 确是自传体小说(例如她曾写道“这些人读着这本小说，在其中认出可怜的 Leslie Stephen 和美丽的 Stephen 太太”，对此她觉得“想起这事就觉得十分奇怪”。)，但是她仍然觉得自己是“以小说家的身份亮相”，原因很简单，人们告曰：“我的小说人物是我的母亲和父亲，而在小说中则不然。”(1941 年 1 月 25 日致 Shena Lady Simon, in *Letters*, 6.464)

⑮ Woolf, “The Mark on the Wall”, in Susan Dick ed., *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985), 80. 此后有关引文皆出自此版本。

⑯ Virginia Woolf, *The Years* (New York: Harcourt Brace, 1937), 96.

⑰ See James Naremore, *The World without a Self: Virginia Woolf and the Novel* (New Haven: Yale University Press, 1973).

⑱ J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), 176; Maria Dibettista, “Joyce, Woolf, and the Modern Mind”, in Patricia Clement

and Isobel Grundy ed., *Virginia Woolf: New Critical Essays* (New York: Barnes and Noble, 1983), 112.

⑤ Showalter, *A Literature of Their Own*, 240.

⑥ DuPlessis, *Writing beyond the Ending*, 162—177.

⑦ Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), 51—52.

⑧ See Virginia Woolf, *Night and Day* (Harmondsworth, England: Penguin, 1969), 338, 32—33, 291.

⑨ 当然, Orlando 十分轻而易举地将作者型声音正统合法化, 其做法是创建一个虚构的传记作者, 这样一来, 喧闹的“闯入话语”也成了叙事游戏的组成部分。那个以作者自居的叙述声音不仅能对 Orlando 本人和传记过程评头论足, 而且还能海阔天空无所不论: 一会儿高谈时间观念(98), 一会儿又奢谈性问题(188—90)。

⑩ J. W. Graham, "Point of View in *The Waves*: Some Services of the Style", in Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb ed., *Virginia Woolf* (Troy, N. Y.: Whitson Publishing Company, 1983), 192.

⑪ Woolf, *Diary*, 1930年8月20日, Vol. 3 (1980), 312.

⑫ Graham, "Point of View in *The Waves*", 103.

⑬ Eileen B. Sypher, "The Waves: A Utopia of Androgyny?" in Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb ed., *Virginia Woolf: Centennial Essays* (Troy, N. Y.: Whitson Publishing Company, 1983), 192.

⑭ Virginia Woolf, *The Pargiters*, Mitchell A. Leaska, ed. (New York: The New York Public Library, 1977), 9. 当然, Woolf 所谓“典型”和“代表性”只对她所在的阶级具有典型意义。

⑮ DuPlessis, *Writing beyond the Ending*, 175.

⑯ Virginia Woolf, "Jacob's Room" & "The Waves" (New York: Harcourt Brace, 1978), 92. 本小说其他引文见后。

⑰ Graham, "Point of View in the Waves", 95ff.

⑱ 同上, 98.

39 Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (New York: Harcourt Brace, 1925), 175—176. 其他引文见后。

⑲ See Rezia, 142; *Clarissa*, 5, 283—284; Peter, 72.

⑳ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt Brace, 1927), 277, 286. 其他引文见后。

㉑ 1931年10月27日致 G. L. Dickinson 信, *Letters*, Vol. 4, 397.

㉒ Joan Lidoff, "Virginia Woolf's Feminine Sentence: The Mother-Daughter World of *To the Lighthouse*", in *Literature and Psychology*, 32 (1984): 43—44.

㉓ Wilde, *Horizons of Assent*, 128—129. See also *To the Lighthouse*, 97—98.

⑤ 引自 1908 年 8 月 19 日致 Clive Bell 的信, *Letters*, Vol. 1, 356; 另见 1931 年 10 月 27 日致 G. L. Dickinson 信, 同上 Vol. 4, 397。

⑥ Virginia Woolf, *Between the Acts* (Harmondsworth, England; Penguin, 1953), 137. 其他引文见后。

⑦ Makiko Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1987), 193.

⑧ Woolf, 1922 年 9 月 26 日信, *Letters*, 2. 203。

第七章 无以言说的声音： 托尼·莫里森的后现代叙事权威

托尼·莫里森堪称美国小市镇黑人生活高超的记录者。其实她的才华远远不止于此。如果她能想保持拥有这样大的、态度认真的读者群，她将不得不转而描写更具风险的当代现实生活图景。

——萨拉·布莱克本恩，《秀拉》评述，载《纽约时报》

Sara Blackburn, Review of *Sula*, in *New York Times*

批评家们总认为黑人与观念无缘。他们只把黑人视为边缘化的人群；他们看到的只是有关黑人民众的有趣故事。对于他们，有关黑人的一切事情也许有点社会学意义，但其价值也是非常有限的。

——托尼·莫里森，《访谈录》，载《当代黑人女性作家》

Toni Morrison, Interview, in *Black Women Writers at Work*

我以这两段话开篇，目的在于表明，在白种男性优越论占统治地位的北美，公开发表作品的黑人女性作家为争取作者权力所面临的斗争。非洲裔美国女性主义批评家在过去的20年间已经以大量的事实表明，对黑人女作家的作品加以贬低，忽略或误读她们的作品，这已是司空见惯的现象。白人男性和女性以及黑人男性都是这一现象的制造者。^①在一个标榜“所有的女人都白种人，所有的黑人都是男人”^②的社会里，美国黑人女性写的有关美国黑人女性的小说只能靠边站，这不仅因为这些作品无关痛痒，“到处都是”，还因为它们是无足轻重的“女性”和不登大雅的“黑人”写的。这等于说，美国黑人女性叙述声音在正式场合“无以言说”。

然而,托尼·莫里森(Toni Morrison)却在这样不利的环境氛围中开辟出一个小说家辉煌的创作道路。这一点从任何角度来衡量都是如此。玛格丽特·阿特伍德(Margaret Atwood)这样评价莫里森:她的“文字权威”似乎广泛地“不由人不折服”。^③莫里森证明,创作如此的小说权威实际上就是在叙事困境中的一场艰巨复杂的协商斗争。一方面,她“被迫采用”某些“策略和手法”,以便在小说中“包含取材于黑人文化,为黑人文化,写黑人文化这个基本的事实,同时也包纳并反映‘白人’文化主流”。这样,那些对此可能心存戒备的读者就“很难钻到空子来做出这样的设问:‘我怎么办?难道说为了读这本小说需要放弃我的立场?我需要什么样的心理防卫,该与之拉开多大的距离?’”另一方面,她又必须对美国黑人文化中那些“能为她的作品提供素材,又能使之恰当定位的方面采取有意暴露弱点的姿态”。这种弱点只有借助“深深蕴藉在黑人文化底层的文化代码才能完全理解”,因此就能在黑人读者中间“引起亲切的合作共谋感”。^④莫里森在这里有点像本书第一章引述的新娘书信,描述了一种具有双重声音的文本结构,美国黑人读者通过解码读出文本的隐义,而白人读者也认为他们达到了同样的目的。如果我们用种族的语言重写代尔·斯本德对私人话语和公众话语所做的区分,那么,莫里森的主要受述者就是“私下的”。她本人也曾经把她的作品称为“村民文学”。这种对私人讲述的话语必须通过那种心存芥蒂的“公开”听众的过滤。过滤后的结果也就十分明显。玛丽·海伦·华盛顿(Mary Helen Washington)在《最蓝的眼睛》(*The Bluest Eye*)这部小说中发现的那种强压怒火的情形就是一例。华盛顿对此解释说,这是对身为黑人作家却主要为白人写作这种窘境的复杂心理反应。她这样问道:“我们是否有可能在讲述某个‘黑人’故事的同时既不顾及白人听者/读者的情感,又甚至能够设法缓和他们的恐惧和焦虑?”^⑤对莫里森“可能心存戒备”的读者不仅仅是白人。在对莫里森进行抨击的书评中,没有比斯坦利·克劳奇(Stanley Crouch)的文章更刻薄的了。他说《宠儿》(*Beloved*)是一部“专门迎合缠绵感伤的女性主义意识形态”的小说,其中充斥着“感情脆弱的意识形态广告”,叙事就这样“一直疙疙瘩瘩”。^⑥而且,莫里森不仅寻求这部小说的发表和社会认可,

而且还企图以此向根深蒂固的小说传统和社会权威提出挑战，^⑦这就使这个有关叙事形式的问题更趋复杂化。

莫里森正是奋争于这样一个既以白种人和男性为中心，又以“后现代”思想为基础的社会文化中，这也正是本章讨论的内容。一些非洲裔美国黑人批评家已经探讨了莫里森小说叙述者口语和公共话语的性质，也讨论了叙述者对黑人文化习语的应用以及这些叙述者的种族政治策略。^⑧我作为一名白人读者，读着这些为我周围的人、也是为我而编码写成的作品，讨论的重点既与上述研究方向保持一致，又自有我自己特定的视野。我的中心论题是：在叙事权威的冲突已经明显平淡妥协的历史时期，莫里森是怎样采取那种似乎能吸引大多数“私人的”和“公众的”读者的方式，用怎样的叙事手法创立了那些不仅内心是黑人和女性，同时又具有外在作者权威的叙述者？我将表明，莫里森通过创建一种用“后现代”意识重新组合叙事权威的叙事形态，不仅在政治上，同时也在形式上“包纳并反映了‘白人’文化主流”。我认为，莫里森的叙事权威观念与“主流文化”的诸多可能观念正好不谋而合并使之有所改变。她善于抓住这个特定的文学发展机遇从事自己的写作。以下我将讨论一部也许可以归于后现代派某一类的小说。这部小说既注意到所有作者权威明显的偶然性，也注意到经验主义世界观的局限。我推测，这项研究将可能为迄今为止仍然“难以发出”的叙述声音赋予作者权威开辟道路，而这种可能是现实主义，甚至现代派叙事都未能提供的。

在非洲裔美国黑人女作家中，莫里森并非第一位用作者型叙述声音创作小说，或用作者型叙述声音公开表达种族与性别诸意识形态的作家。莫里森曾经描述过那种向“可能心存戒备”的白人读者传达美国黑人作者叙述声音的棘手问题。这个难题在第一本由非洲裔美国黑人女作家发表的小说中已经有所表现。这本小说就是哈丽雅特·威尔逊(Harriet Wilson)的《我们的老黑：北方一座白色二层楼房中一个自由黑人的生活札记，表明奴隶制的阴影甚至也笼罩在那里》(*Our Nig: or, Sketches from the Life of a free Black in a Two-story White House, North, Showing that Slavery's Shadows Fall*

Even There)(1859)。我在第五章中曾说过,19世纪中叶,不少叙述者已经广泛采用了作者型的叙事手法。在这种情况下,威尔逊的叙述者在“上流读者”中只引起了淡然谨慎的反应。小说中最强烈的意识形态语句并不是叙述者自己的声音,而是包含在小说人物的话语之中。采用这种手法就可以借自由间接话语来谴责那些暗指的读者了。例如,“那些自称的废奴主义者,他们不想在南方看到黑奴,也不许自己在北方的家里有黑奴。呸!与黑奴同吃同住,让他从大门进进出出,让他坐在旁边;这真讨厌!”^⑨小说的叙述者不为自己的女主人公弗拉多(Frado)公开辩护,却往往让她自己做主。例如,叙述者告诉读者,弗拉多“觉得自己能有作为”,而不是说她能有作为(124,重点为原作者所加——译者注)。总之,如果我们把这部小说与斯托的《汤姆叔叔的小屋》和威廉·威尔士·布朗(William Wells Brown)的《总统女儿克罗泰》(*Uncle Tom's Cabin*)(1853)等其他废奴主义小说做个比较,我们就会发现,《我们的老黑》在应用作者型叙述声音方面是异常谨慎的。

19世纪50年代,非洲裔美国黑人运动与女权主义运动合流,在美国黑人女性中形成了广泛参与社会与文学活动的局面。这些人当中有的还是把美国小说纳入公开政治化和上层知识阶层轨道的先驱。与威尔逊相似,这些美国黑人女作家的读者明确包括白种人。例如,弗兰西斯·E. W. 哈珀(Frances E. W. Harper)在她的《安奥拉·莱洛伊;重见天日》(*Iola Leroy, or Shadows Uplifted*)(1892)里希望“在我们的同胞心中唤醒强烈的正义感”;波琳·霍普金斯(Pauline Hopkins)在她的《较量》(*Contending Forces*)中企图通过描述“迄今为止尚未被盎格鲁-撒克逊作家意识到的”“黑人心底的思想感情”来“不分阶级与肤色,永久固定人们之间兄弟般的纽带”。^⑩然而,这两部小说都小心翼翼地,“避免明确表现女性叙事权威。安奥拉·莱洛伊可谓自己种族和性别的狂热鼓吹者,但她往往是男人谈话当中惟一的女性声音,要么就是一个白人父亲眼中的丑小鸭,或是白人学校中的特殊人物,一个选择“及洛”的对象。在《较量》中,性别的分界显得更为保守。在题为“缝缝补补的一伙人”的一章中,女人们在讨论“那些贤德的女人为成大业所需要得到的职位”,面在“美国有色人种

联合会”，“威尔·史密斯为自己种族之辩护”和“坎特伯雷俱乐部晚宴”等章中，男人们聚集一处，大谈时事政治。霍普金斯在她那篇未署名的序言中也说自己的叙事是一种“无足轻重”的努力，为的是讲述一个“简单朴实、平铺直叙的故事”。她还含蓄地把这个故事的作者与那些“聪明过人的男性”作比较，这些人都是“史学家、演说家、牧师、诗人、法官和律师”。斯格勒·威廉·斯蒂尔(Scholar William Still)应邀为《安奥拉·莱洛伊》作序。这位学者在序中“坦陈”他对哈珀是否能够写出一部“为这个种族经久喜爱”的小说的“疑惑”(11)，并把这本“有趣的道喻故事书”的读者范围限定在“南方千百个有色人种主日学校”。(13)此举也照样削弱了哈珀的作者权威。

无论怎样，这些小说都代表着非洲裔美国黑人女作家敢开风气的最初时期。她们都积极参与了我在第五章中论述的那种宏大的文化知识工程，这就是：创建丰富多彩的虚构“世界”，让其中的叙述声音协调好现实主义运动那种知与评的规则关系。换言之，这些黑人女作家旨在“按事物本来的样子”再现丰富多彩的美国黑人生活经历，同时引导读者去判断“事物应该是什么样子”。然而，由于她们的读者对象是生活在一个刻毒的种族歧视社会的白种人，这些小说却面临着叙事的两难境地。她们置身于这个奉“正统英语”为主导叙事符码、靠优等叙述者为继的现实主义规则世界里，却要为一个明显属于非洲裔美国黑人的话语圈子树立权威。这样看来，《安奥拉·莱洛伊》和《较量》中的叙述者和最有发言权的人物都是受过教育的美国黑人，也就不足为奇了。这些人的声音在形式上与受过教育的白种人没有两样。在当时的历史时期，叙事权威的标志就是那种抹去了不同社会文化印迹的语言。在这里，我在论述艾略特时涉及的那种既要平等又要保持差异的困境又以种族的形式得以体现。然而，我们也看到，《较量》，特别是《安奥拉·莱洛伊》采用了复调叙事的技巧，与这种把叙事权威等同于特权阶级和正统英语的文化分庭抗礼。按照现实主义小说的常规，叙述者是绝对的权威，小说人物地位的高低取决于这些人物与叙述者权威的关系。复调叙事可以缓解这种常规关系。这两部小说在很多时候都依靠对话来展开，都扩大了意识形态权威范围，让目不识丁、当过奴隶的人也发表自己的观点。这种散

布于小说人物以及“他们那些互不相让”的意识形态之争中的复调对话与艾略特式现实主义小说中叙述者几乎独揽意识形态发言权的现象形成对比。可以说这种手法展示的文本权威根本不像是某种个人的建构,而更像是集体建立的社团共识或分歧。

可是,在现实主义小说的等级结构范围内,任何企图撇开社会霸权而突出小说人物发言权的行为本身就已经受到了叙事形式常规的制约。正如朱迪·格雷恩(Judy Grahn)指出的,“一个置身度外、全知的叙述者,操着标准英语却又引用着小说人物所说的那些被称为‘方言’或俚语,或大众的英语……好像在说:作家的职业只属于上层阶级和那些用上等阶级的尺度衡量说得过去的人;其他人没有必要来当作家,除了以小说人物的身份而外,因为小说人物是一种供人引用或描写的事物,事实上也是人们从阶级的角度不屑一顾的。”^①在《安奥拉·莱洛伊》和《较量》中,黑人土话经过正字法似地修饰,被包容为明确规范的“方言”。这象征着小说世界里对大众文化的一种更大规模的包容。在这个小说世界里,一切社会和文本成就都取决于受过教育的白种人标准。这种行为在形式上没有对现实主义所谓的“本属”叙述声音中潜在的种族和阶级问题提出质疑。而现实主义这种叙述声音代表的正是一种君临天下的意识,它使用着经过权威化的语言,为的是造就叙述者与受述者之间的共谋关系。

20世纪初,现代派和女性主义开始解构上述叙述者神圣的权威。此时的非洲裔美国黑人女作家也面临着多方面的挑战,其复杂程度是吴尔夫和理查森所面临的难题所难以比拟的。黑人文艺复兴作家呼吁创立一种具体明确的美国黑人本地文学语言,于是就有左拉·尼尔·赫斯顿(Zora Neale Hurston)这样的作家。她们使用黑人的词语和意象,展示出叙述者的美国黑人身份,甚至或许还表现出女性的身份,这样就把叙事形式本身转换为一种黑人的语言表达方式。我在第十一章里将会谈到,赫斯顿的叙述者仍然与其小说人物有所区别。这些人物的话语被处理成地方土话,与叙述者那种在语法上和正字法上都显得十分标准的文本形成了明显的对比。况且,黑人文艺复兴运动固然为赫斯顿和其他非洲裔美国黑人女作家为叙述者和受述者寻求新的表现方式提供了理据,但这个运动的主流仍然是

男性主义的。因此，像赫斯顿这样有女性中心意识的作家就会在这场运动的里里外外受到责难，这也正如吴尔夫在布鲁姆斯伯里(Bloomsbury)文化圈^⑩内外受到的指责一样。另一方面，杰西·福塞特(Jessy Fouset)的小说则有点像多萝西·理查森的小说，往往表达出单一的女性意识。按照德博拉·麦克道威尔(Deborah McDowell)的说法，这样的小说却被阴错阳差地纳入上流社会因循守旧的“狭窄老套”。^⑪

莫里森创作生涯的几十年与非洲裔美国黑人运动和女性主义运动的另一次交汇相重合。这一次交汇又正好遇上了叙述声音史上一次非常特殊的时刻。我把这个时刻称为“后现代”。后现代美学，特别是在1960年以后在美国与主导文学相通的后现代美学，把现代派的怀疑主义倾向推向了极致。如果说现代派文学理解的叙事权威是有条件限制的，那么后现代文学则视之为耻辱。意义不仅仅是偶然的，而且还是不确定的；叙述者曾经是文本中“高高在上”的权威，或者说任何文本化的形象存在都是享有特权的知者，这些观念现在都变得空洞无物，荒诞无稽。虽说如此，“后现代”的几十年却也是先前被压制的社群制造新的话语的活跃时期。这些人比起主导强权的作者来，对废除叙事权威或许并不那么积极。当代女性主义作家创作的实验派抽象小说寥寥无几。邦尼·齐默尔曼(Bonnie Zimmerman)试图解释这一现象，十分令人信服地指出，这些边缘人群企图“创建一种权威的叙述声音，同时也并不去削弱既存的叙述声音”，这也是可以理解的。^⑫显然，我们为了创立“艺术形式”，未必就值得去接受或欢呼所有叙事权威的灭亡。正如莫里森所预示的那样，创建“艺术形式”尚“来日方长”。^⑬

然而，话语权力关系的变迁固然使得迄今为止被边缘化的声音有出头之日，却也恰恰暴露了所有权威那种已成定局和受条件限制的状况。这也正如白种男性叙述声音的“死亡”成了一段劝喻警世的故事，用它来防止人们以另外一尊什么神的名义再次制造出具有神圣权威的现实主义小说。我认为，在“后现代”文学范围内，那种曾一度失去作者权威意义的声音“在参与政治变迁中之所以有所作为，还在于这些声音能用与20世纪末西方意识相容的方式(可能还有使其

改变的方式)来重新组成知识与判断的基础”。马克·埃德蒙森(Mark Edmundson)把这种情况称为“积极的后现代主义”。在这些状况中,“我们生活的世界不存在稳定的真理意义,也不存在任何超凡脱俗的可能”,这样的认识倒成了一个“重新发现自己的……机遇”。^⑩有一种叙事形式避免了“天真的”现实主义以及反摹仿实证主义的极端立场。这种叙事形式企图根据“‘文本’的本真世界”来进行创作。这个世界在本体论上是偶然无定、充满矛盾的;“它面临着(而不是取代)这个毫无意义的宇宙,有着自己临时的价值空间。”^⑪艾伦·王尔德把这种叙事形式称为“中介小说”。在他看来,当代现实主义小说“颇为单薄地展现了人类权宜苟活的本领”,这是“对事物原本的模样”(也包括由此蕴涵的事物应该的模样)顺从的、不甘心却也无可奈何的默认。另一方面,对“实证主义”那种“甚嚣尘上的解构”,“留给我们的却是一个也许更为狭窄有限的幻象世界。”相比之下,中介小说“甘冒更大的风险。它对这个世界进行重新定义和创造,对人类在这个世界里的现状和可能的处境进行了富于想象的重新阐释。”^⑫可见,爱德蒙森和王尔德的论述中都认为“后现代”不仅会产生及时行乐的自我陶醉或没有道理的绝望,而且会促动坚定的重新发现和充满意义的希望。康奈尔·韦斯特(Cornel West)在对欧洲中心主义后现代话语提出反论的同时,也呼吁一种“可能的批判立场”的形式。藉此,我们就“可以把非洲裔美国黑人文化当做这种具有潜在建设性意义同时又具有破坏作用的后现代主义的活动场所。”^⑬

这三位批评家都站在政治和文化反对派的立场,从不同的角度为后现代主义的重新定义奠定了内在的理论基础。这种重新定义或许也可以是对后现代主义某主干支派的区分。艾伦·王尔德虽然把托尼·莫里森与马克斯·阿普尔(Max Apple)、格雷斯·佩利(Grace Paley)、杰罗姆·查里(Jerome Charyn)、斯坦利·埃尔金(Stanley Elkin)、唐·德里罗(Don DeLillo)、拉塞尔·班克斯(Russell Banks)以及罗伯特·库凡(Robert Coover)等人相提并论,但他并没有说“中介小说”可能与那些被压制得无声无息、受人支配的社群有着什么特殊的利害关系。爱德蒙森所说的“积极的后现代派”主要指的是萨曼·拉什迪(Salman Rushdie)、加布里埃尔·加西亚·马尔克斯(Gabriel

Garcia Marquez)和米兰·昆德拉(Milan Kundera)这些“双重文化”作家,尽管他没有提及莫里森等非洲裔美国黑人的“双重文化”立场。魏斯特则对“后现代”这个“思路狭窄的”白种人术语是否能够得以有效地反复使用表示怀疑。我对此颇有同感,但在本章中将仍然采用这个术语来表示一种总的文学视野,其具体的组合关系可能在具体的社群生活经验的深处才能找到。后现代意识中存在着若干悖论。比如,主体性缺乏连贯一致却是单一的存在;“自由”并不总意味着解放,而“选择”也不提供可供挑选的余地;不是每个人(或任何人)都是[她]“命运的主人”,事件并不一定有可供理性解释的原因。我看得出来,某些作家群体特别偏向“中介小说”这种“具有建设性意义同时又具有破坏作用的”后现代派形式。这是因为,上面列举的那些后现代悖论同时也是非洲裔美国黑人、大屠杀幸存者、殖民地人民、其他被打入另册和受压迫的历史经验的高度意喻。我相信,这就是为什么某些有色人群的哲学观念与一些白种人后结构主义者的观念是一致的,甚至是早于他们的,尽管在政治追求和理论建构方面二者是明显地不同。

可见,“中介小说”式的后现代意识与当代政治意识的主流脉动是相容的。我意欲提出,我们应该把这种兼容性看成托尼·莫里森双重文化的叙事权威的动因基础。曾有一时,许多美国黑人把受教育和“思想提升”当做通往种族平等的可行之路,而哈珀和霍普金斯的现实主义小说正好顺应了这个历史潮流。以此看来,后现代派也许意识到,现实主义,或许还有西方人文主义根本就没有实现其理性主义改革的承诺。莫里森的小说解构了现实主义小说赖以生存的理性人文主义基础;在我看来它也充分利用了主导的后现代意识与美国黑人政治合流而形成的空间,以此重铸了作者权威性。这样,莫里森的小说可以说改变了叙事权威的既定规则。通过《最蓝的眼睛》里的双重叙事结构向《宠儿》那种复杂多变的“流动性”叙事的转向,莫里森小说中的作者权威性仍然保持着有力的地位,但是白种人被作为受述者的地位却越来越被边缘化并遭到讽刺,而且,西方文化即权威之渊源这一观念也就一去不复返了。莫里森作为一位双重文化的美国作家,面临着选择叙事形式的问题。正如我在讨论霍普金斯和哈

珀这二位作者时可能揭示的那样,她的选择起点是在语言规范层次上的。莫里森的叙述者没有直接抵制“方言”和“白种人英语”,而且采用了既不是方言也不是白种人语言的一种地方土话。莫里森曾说,“黑人语言”对于她来说“也许意味着采用非标准的语法”,但更多的还是“对隐喻的不同把握和运用”。^②莫里森小说中的一些人物的确采用了叙述者本人不用的地方话语法和词汇形式,而小说中的黑人英语的曲折形式也并没有被转换为某种离奇的印刷排版方式,这样就消除了叙述者和小说人物之间的外在明显的阶级区别。这种等齐的叙事表层形式也由叙述者使用的语域得以进一步表示——莫里森所有的叙述者却使用口语式、会话型的话语,这使得每个叙述者成了个性群体中的角色(个性)。例如,“柯林纳西安是有点长不大,不过她还不是一个十足的傻瓜”;“那些没高兴事儿却要喝香槟的女人看上去就这样:她们常常歪戴着帽沿破旧兮兮的草帽,在公共场合作揖点头,鞋带也没系上”;“那是一个玩笑,一个老黑开的玩笑,事情往往就这么开始……不过到了后面就有趣多了”;“可是还有那香料似的浓浓香味儿,让人想起东方的国度,那条状的帐篷,还有那脚镗发出的刹刹声。”^③

莫里森为她的叙述者选用这样的语域,证实了她在若干次访谈中坚持的说法。那就是:她自己的声音由于采用并借助非洲裔美国黑人社群而获得权威。^④我认为,莫里森的第一部小说《最蓝的眼睛》(1970)为这种作者声音正式开了先河。这部小说认可了为读者建立叙述者社会身份的需要,而几个世纪以来,读者一直处于在外部层而上被歪曲表现的境地。我觉得这部小说是本书所有三个部分中惟一举足轻重的小说。我把它当做莫里森进入人文坛自我定位的小说来读。这与《诺桑觉寺》之于当时奥斯丁的情况相似。正如莫里森本人说的,她写这本小说的时候还从来没有人为美国黑人女性的生活正名,甚至还根本没有人为她们的经历付诸文字。在这部小说中,莫里森既建构了克劳迪娅·麦克蒂尔(Claudia MacTeer)回忆自己童年生活的个人叙述声音,也创立了一个作者型叙述者全知的叙述声音。这样,她在小说中就建立了一种双重的、互相置换的叙事结构:两种声音;两组标题;甚至两种排版方式——一种叙事采用右对齐而另一

种叙事则不对齐。但在小说的最后部分，这两个叙述者似乎又合二为一：先前为作者型叙述者预备的排版方式被用于表现一个似乎是克劳狄亚、却又以“我们”为主词的声音。《最蓝的眼睛》这两类叙述者采用的词汇和意象在小说中从头到尾十分地相似，这就为小说结尾时二者的合并做了隐含的铺垫。两个声音合二为一充分证明，个人经历是作者型叙述声音的基础。这样的叙事格局解构了传统“第一人称”和“第三人称”叙事，摹仿声音和故事声音的对立，把个人的声音作者化同时又把作者的声音个人化。这种方法使人不由想起了艾略特早期的小说。我们在这种作者型叙述者拟人化的过程中看到它与一个世纪以前艾略特的作品拉开了很远的差距：《教区生活场景》中的证人是一位上了年纪的白种老人，而在莫里森的小说中却是一位年轻的黑人女孩。

莫里森在《最蓝的眼睛》之后的小说中再也没有采用个人化的叙述者。除了《宠儿》中间部分短小的章节外，莫里森自《最蓝的眼睛》后就转而采用奥斯丁、艾略特和吴尔夫等人所偏爱的作者型叙事手法。但是，如果我们把《最蓝的眼睛》当做莫里森全部作品的序曲来读，就会发现，这部小说为此后的“莫里森”式叙述者树立了权威，同时也动摇了全知叙事的常规，而这在艾略特早期的小说中仅有类似的暗示而已。因为，如果说克劳迪亚也算一位“全知的”叙述者，那么她作为一位小说人物又怎样知道其他小说人物的个人经历和心中的隐秘！这么说克劳迪亚对布里德拉弗和索赫德邱奇的这两个人物的了解一定另有根据，那就是，她的“全知”不是来自超乎人类的理解力，而是来自社会经历。奥斯丁和吴尔夫的叙述者常常假装缺乏作为叙述者应该具备的知识，经常对全知叙事的定规采取漫不经心的态度。^②如果说她的这些叙事策略轻视了叙事超凡神圣的假定，那么莫里森更为激烈的态度却在很大程度上否定了常规叙事的可能性：如果我们把“全知”重新定义为基于人类公共经历而产生的想像，那么由于人类没有无中生有，释其不可释之术，这种想像也是十分有限的。

这里，莫里森的叙述者所动摇的并不仅仅是一种叙事方式，而是整个西方现实主义的知识体系。这些叙述者运用作者型的叙事结构

表明,有些作者权威是徒劳的或不可能实现的。因此我们看到,莫里森两部小说的叙述者解构了现实主义,而后来的叙述者则又在不同的基础上重建了“现实”。《最蓝的眼睛》和《秀拉》体现了这样的后现代认识:现实主义不能够最终解释人类行为,也不能像《安奥拉·莱洛伊》等美国内战后小说所致力达到的那样,一劳永逸地为此提供解决办法。《最蓝的眼睛》(1970)一开头,克劳迪亚对现实主义意识形态的根本基础,即人类能够认知事物也就能够评判事物的观念,提出质问。她说:“除了问个为什么,我们的确再也无话可说了。但是由于这个为什么(why)难以把握,我们必须退而避之,问个‘怎样’(how)”^⑨。这部小说的故事尚未开始,结尾倒先端了出来,于是留下了一连串的问题:乔里为什么强奸他的女儿佩可拉?为什么佩可拉喜爱蓝眼睛?为什么金盏花在1941年秋天开放?为了“回答”这些问题,小说的作者型叙述者罗列出大量的解释,这非但没有充分显示出艺术的清秀,反倒成倍地增加了生活的混乱。于是我们知道了波琳腿上的残疾,她孤独的童年,她想得到蜡笔的愿望,她的蛀牙,她对影星的沉迷,她在北方受到种族歧视的经历,她不幸的婚姻,还有她对整洁的家居生活的向往。对于这样的憧憬,她只能在那幢装点着粉色和黄色的小孩的白种人家里才能找到。这些细节都过分死板地锁定了波琳在佩可拉的悲剧中扮演的角色,也就不可能安排因果关系或者明确地勾画出各个人物的职责范围。叙述者甚至根本就没打算回答瓦莱丽·史密斯(Valerie Smith)所说的那些“难题:为什么美国黑人追求一种不可企及的审美标准?为什么他们把自我憎恶的意识迁怒于某一公认的替罪羊?佩可拉的命运本来可以怎样避免?”^⑩莫里森的叙述者在描述乔里不可救药、支离破碎的生活时,也有可能道出了她自己对因果关系的否定:

乔里生活的那些零头碎片只有在音乐家的脑袋里才可能串得起来。这些人吹着金亮亮的弯管,触动黑白长方体琴键,握着那些绷紧皮层挂满弦线的乐器。他们靠这些玩艺儿说话,声音震响木板装饰的走廊。只有这些人才能给乔里的生活带来点像样的形状。切开的西瓜通红透亮,装满阿魏胶的口袋,麝香葡萄,背

后射过来的手电光，大把大把的钱，瓦罐里的柠檬水，一个叫做布鲁的男人；只有这些人才能知道这些东西之间到底是怎么回事儿；只有他们才能识得其中喜怒哀乐到底意味着什么，也只有他们才能道出这最终弥漫四周，令人心悚的自由。只有音乐家才会不明不白地感觉和知道乔里的那份自由。(125)

这段表白与创建一个类似见证人克劳迪亚的叙述声音是相互兼容的，它只能靠想像，而根本不可能真正确切地了解其小说人物。同时，这段话也隐含地表明，美国黑人主体性，抑或任何主体性，都是不可能用任何线性次序的文字形式来表现的。

《秀拉》(1973)采取的是相反的叙事手法。叙述者在小说中没有堆砌大量的事件原因，她点到即止，让那些最为重要的叙事事件保持着神秘的状态。叙述者从来不告诉读者埃瓦截肢的真相，没有说明秀拉是否“眼睁睁看着母亲被烧”，或者她为什么这么做；也没有解释沙德拉克懂得什么，不懂得什么。这也正像她告诉我们的那样：海伦娜·赖特在那节白色的列车车箱里“没有世界上说得清的任何理由，起码也是让大家感到莫名其妙地”“向列车员那张橙红色的脸投去灿烂并带有挑逗的微笑”(21)。甚至在有些地方，小说人物的行为可以从种族、自然性别或阶级的角度加以解释(工人们隧道的幻灭就是一例)，秀拉本人也摆出一副无可奉告的样子，受述者也就没有缘分与“居高临下”的叙述声音取得任何放心的默契。叙述者在政治信念和后现代怀疑主义之间玩弄微妙的平衡，曾这样表示，种族主义和性别歧视纵然确有其事，但人类的行为也只能部分地得以解释。我的意思并不是说，像艾略特这样的现实主义小说家为每一个被叙事的事件都提供因果解释，甚至提供非常复杂的解释，例如为格温道伦·哈勒斯那令人摸不着头脑的残暴提供解释。我是说，莫里森运用作者型叙述声音，把它当做外部的手段来对那种被认为是应由作者型叙述声音提供的事件解释提出质疑并加以拒斥。然而，由于这些不可解释性是由叙述者的声音来宣布的，她的权威并没有消逝而仅仅是换了个角度来肯定这种不可知性。正像艾略特那样，莫里森不得已削弱某些语义，为的是树立一种表达权威意识的句法形式；《秀拉》

的叙事状态需要知道(并且宣布)那些不可知的东西。顾及这两位女作家所处的不同历史时期,我们可以说,如果说艾略特的小说更多的是申明了作者权威的句法,那么莫里森的小说更多的申明的就是对事件解释的拒斥。

《最蓝的眼睛》和《秀拉》分别代表着这种过分解释和点到即止的叙事方式的两个极端,这为莫里森小说的下一步走向作了铺垫。接下来,莫里森的小说先是拒绝对事物做出理性的解释,然后又肯定那些现实主义斥之为子虚乌有、不着边际的东西。《最蓝的眼睛》里的事件都是看得见摸得着的现实世界的逼真再现。小说中发生的一切都有现实的可能性,“神奇的”事件只是一个女孩绝望中的幻觉,后来被好发牢骚的昏老头子弄得人人皆知。《秀拉》中也没有出现有违现实主义小说定规的地方,但小说对神奇事件也有所喻指,比如,秀拉返回麦达林昂时发生的“知更鸟瘟疫”以及沙德拉克的超自然意识。而且,《最蓝的眼睛》里的悲剧虽然都是社会条件的产物,而正如小说人物秀拉所遭受的一样,那种不可解释的事件仍然梦魇般地缠绕着《秀拉》这部小说:切克恩·里特儿和哈那的死一直是毫无缘由的后现代事件。它之所以令人毛骨悚然,是因为它扰乱了,从而也揭示了传统的小说理性。

可是莫里森此后的三部小说却偏向“魔幻的”表现模式,有选择地否定了实证型的,甚至是“心理型的”现实主义。加西亚·马尔克斯的《百年孤独》(*One Hundred Years of Solitude*)就是这类“魔幻”小说的代表。《所罗门之歌》(*Song of Solomon*)(1977)塑造了皮赖特这个“魔幻般的”人物。白种欧洲人对黑人的认知方式以及有关的知识主要源于那些从来就难以完整地表述的、特别是与女性和非洲有关的民俗和神话故事。皮赖特这个“魔幻般”的人物正是揭示这种不良状况的一个组成部分。皮赖特这样说道:“我不知道是谁也不知道为什么;我只知道我现在正在告诉你们的事:什么时候在什么地方发生了什么事。”(42)《柏油娃娃》(*Tar Baby*)(1981)在故事情节层面上仍属于拟真摹仿的范围,但其叙述者不仅再现了小说人物的思想,同时也表现了动物和植物的心理活动,这样就把作者型全知意识推进一步,超越了白种人现实主义小说那种神圣的全知姿态。这位叙

述者坚持说，“白云面面相觑，然后慌乱散开。”(10)她还讨论了蜜蜂和天空的情感和行为；在亚丁骂了声“马屎”之后，这位叙述者还诡秘地评论道：“路旁伫立的鳄梨树听见了她在说什么，而且因为这树曾亲眼见过马粪像什么样，于是现在认为她没有用对这个词儿。”(127)莫里森这样巧用作者型叙事权威，要么巧妙地讥讽了现实主义小说的全知叙事，要么创建了比西方白种人权威的叙述者更为神圣通晓的叙述者。《宠儿》在这方面走得更远。这部小说融入幽灵世界，将之作为故事情节的主干线索，同时也就使叙述者对这个神秘的世界负起直接的叙事责任：小说中宠儿起死回生应该视为当然，否则整个故事就说不过去。这个冤鬼，或许还有所有那些白人不大相信的幽灵，都是白人种族歧视的牺牲品[“这一带家家户户从上到下都充盈着黑人死难者的悲声”(5)]，西方对这个问题的认知方式的弊端也就昭然若揭，这也是西方推行最为残暴的专横霸权所导致的必然结果。

这些涉入不可思议的未知世界的各种举动对叙事权威提出了特别苛刻的要求。在现实主义小说中，人物可以想像出“奇迹”，但是叙述者正是通过避免证实这些想像之物的存在而保持自己的优越地位。但是，在莫里森最后的三部小说中，特别是在最富戏剧性的《宠儿》中，叙述者必须为超自然或“神奇”的现象赋予作者权威，否则叙事将不复存在。在《所罗门之歌》里，叙述者小心翼翼，避免直接肯定那些在欧洲经验主义熏陶下成长起来的读者眼里难以置信的东西。一方面，只要有“奇迹”可讲，叙述者就使用作者型叙述声音进行猜度。比如，叙述者告诉我们，可能是因为史密斯先生从屋顶上越过他们的头顶跳下来的缘故，他们才允许露丝住进白人医院(5)。另一方面，叙述者又往往谨慎地采用自由间接话语，使自己或左或右总保持在事物可能性发展的线索的周围。在这部小说中，如果皮赖特真的没有肚脐眼，那么叙事才有意义，但是叙述者却用另一种方式来表现这种现象。这也正如麦肯·迪德(Macon Dead)自己那种似乎亲临其境的间接感受所表达的那样：“他们的母亲死后，皮赖特从娘胎里自己挣扎出来，母亲仍在颤动的肌肉和急速流淌的羊水也没有帮上什么忙。就这样，他认识她这么多年，知道她的腹部就像她的背部一样，平滑面又坚实，找不到凸凹不平的肚脐。正因为缺少了肚脐眼，

人们才坚信她一定不是通过正常渠道降临这个世界的。”(27—28)叙述者对皮赖特这种传说中的超自然禀赋有更为神秘的说法,她说:“大家都相信,皮赖特有举步走出她的肌肤的神力;她在50码开外喷火点着一丛灌木,还把一个人变成一株熟透的芜菁甘蓝。这些统统都因为她身上没有肚脐。”(94,重点为原作者所加——译者注)在《宠儿》中,叙述者说话也躲躲闪闪,比如她告诉读者,“有一个全身穿戴整齐的女人从水中走出来”,但却不告诉读者那是谁;她又告诉我们,这女人“皮肤娇嫩,平滑如玉,没有一丝的皱纹”,但却不说个来龙去脉。(50)这位叙述者没有参与小说人物用亲身经验来解释宠儿的企图,但是她也没有像大家那样,用自己的声音来解释说:“那个新生的魂灵带着罪恶重又归来。”(267)第124页冲突高潮过后,叙述者自己不再多言,全靠他人的感觉来说话:“保尔·D知道宠儿真的走了。有人说他们亲眼见她突然离开,不知去向。爱拉对此不敢肯定。”(第263页)但是讲这个故事本身却要求叙述者对此有信念。小说最后用作者型叙述声音斩钉截铁地吐出一个字“Beloved”, (“宠儿”)正表达了叙述者的这种信念。这种以非洲人特有的宇宙观对现实经验世界的解构,与汉斯·伯顿(Hans Bertens)所谓的对西方后现代意识的“神秘契合”这个说法也是吻合的。^⑤

非洲裔美国黑人的意识与欧洲后现代意识还有另一相似的契合,这体现在莫里森对解构和转化现实主义叙事权威这种行为作“格言化”处理的方式方法上。莫里森小说里的所有叙述者都说过一些归纳总结之语,至少有时使用了叙述者自己的声音,更多地还是采用小说人物不确定的自由间接话语。在吴尔夫的小说中,现代派对叙事行为的各种限制尚可用迂回的手段缓解。比如,吴尔夫可以把抽象的议论归纳话语散布于各小说人物头上。但是在莫里森生活的年代,问题不仅仅在于我们可以允许何种声音来高谈阔论,而在于任何总括之语是否还有效用。莫里森应用了两种特别重要的策略手段来建立那些对于她的政治目的至关重要的“格言”。其一,在具体的场景中确立一些用过去时态表示、具体属于某个特殊群体的评论话语,不让这些评判之论成为那些高高在上、号称通晓万物“本性”的叙述者的话语。《最蓝的眼睛》中大概与吉米大娘的朋友有关的那一段话

就是一例。这段话中代词“他们”(“they”)的开放性质让广大美国黑人妇女想起了自己的经历：“这世上人人都有权向她们发号施令。白种女人吩咐，‘干这个’；白人孩子嚷嚷，‘把那给我’；白人男子开口说，‘到这儿来’；黑种男人命令道，‘躺下’。惟有一类人毋须她们俯首听令，那就是黑人孩子和其他黑人妇女。但是她们忍受了这一切，并用自己的形象反过来重新塑造了这一切……”(109)甚至那些非常简短的格言式评语都往往被加以历史化，以便给叙述者留下那种后现代小说所不容的教喻话语空间。例如，“黑人永远目视着冷酷的罪恶，听之任之。”(《秀拉》，113)又如，《最蓝的眼睛》结尾处，叙述者用了好几个段落来挑明整个集体群体在佩可拉这样的悲剧中的共谋关系：过去时态的话语把普遍的东西转化为明明白白的具体：“我们那时没有自由，仅仅是得到点特许；我们那时并不急躁，我们那时谦恭和顺；我们虽然人不好，但也行为检点不犯规。”(159页)莫里森曾坚持说她极力“避免点评那些抽象的情感”；她更乐于让读者“看到人们去体验事物”。^⑥这些话的措辞让人想起艾略特。可是上面说的那几段也的确点评了抽象的情感，但是它们也同时在叙事语境中起作用，让我们“看到人们去体验事物”。其二，莫里森采用一种否定的总述话语来“标示”美国的种族歧视，^⑦以此综合了后现代意识和美国黑人政治意识。相比之下，吴尔夫和艾略特叙述者的总括之语几乎全是正面的断言，而莫里森的叙述者却通过断定何为虚幻之物和何为不可能存在之物来行使一种否定性的全知能力。莫里森也有点像前面提到过的新娘，采取迂回的叙事姿态。她采用双声道式的句子结构并置美国黑人走投无路的状况和美国白人充满机遇的生活。例如，《最蓝的眼睛》开篇使用不同排版形式解构了所谓白人黑人一家人的神话。莫里森先说：“这就是那座房屋。房屋是绿色和白色的，门是红的，”(“Here is the house. It is green and white. It has a red door”),然后过渡到不规则但却勉强能读的句子：“这就是那座房屋它是绿色和白色它有一扇红色门”(Here is the house it is green and white it has a red door)这些句子最后成了混乱不堪、带有刻骨讽刺意味的一串字符：“Here is the house it is green and white it has a red door.”莫里森的叙述者就这样把美国白人的特权表现为阴影般的在场，他们

在小说中讲叙的那些黑人人物必须在这片乌云下忍受着生存的疲惫和心灵的煎熬。奥斯丁《诺桑觉寺》中的叙述者曾把那种否定的话语演示成轻松的讽刺性模仿。比如她把平平常常的莫尔兰德从虚拟的幻想的各种大人物家族中区分出来。莫里森的叙述者则不然,她把这种否定话语转换为悲剧性的场景。她用一种难以忍受生活之重的笔触,描绘了布雷德拉夫的住所:

家具就更无从说起了。这些东西看上去勉强像是家具,当初想必草率构思出个形状,胡乱拼凑制作出来,不当回事运到市场,漫不经心,讨价还价卖到这个家里……若是有人在那两个沙发的软垫下面丢了一枚硬币或胸针,也不会记住何时何地有过这么回事或者又找到了它……没有什么人在那些床上生过孩子……一个小气的孩子也不会在那桌子下塞进一迭口香糖……

这些一件一件的东西看了就忘,当然也没有什么印象值得回忆的。(31—32)

这样的叙事行为打断了小说描写的常规,暴露了种族歧视压迫下美国黑人社区世代赤贫的生活状态。小说人物也许身在其中而不自知,但读者却对此一目了然。在《所罗门之歌》中我们就读到这样的情况:“布莱恩·莫尔做了四年通才教育这剂药方要做的事。那就是,这世界上百分之八十的活儿[柯林纳森]都干不了……毕业以后她又回来工作。在这个工作天地里,有肤色的女孩不论能力背景如何只能应聘一种,惟一的一种工作。”柯林纳森于是“绝不让她的女主人知道她曾念过大学,去过欧洲,还识得几个格雷汉小姐教她的法文字”,(190—191)同样,《最蓝的眼睛》的叙述者告诉我们,波琳“渴望拥有颜料和画笔,但她自己都不知道她在渴望得到这些东西”(89),还有那些男人,他们与杰拉丁这样满脑子白人理想的女孩结婚,却竟然“不知道这个相貌平平、棕色皮肤的姑娘会如此点点滴滴,营造出自己的小窝,把它当成自己不可侵犯的领地,保卫着它的一草一木,一针一线,甚至不允许他接近。”(69)就这样,这位叙述者邀请她的(白人?)读者用这种反向并拉开距离的方法了解到任人宰割和贫困

的可怕。^②《宠儿》走得更远。这部小说把奴隶制意识形态整个地翻了个儿，清楚地表明到底谁是“动物”谁是人：“原始森林”本是种族歧视分子对非洲的常喻，在这里原来是白种人用来剥夺自己人性的自我塑构：“尖声叫唤的狒狒就生活在他们白色的皮肤下。”（199）

从《最蓝的眼睛》到《宠儿》的转变过程，也是一种背离西方知识体系的运作过程。它暴露了种族歧视的文化基础，这些小说正是在这种文化中滋盛。莫里森在这一运动过程中还走了关键的一步：她的叙述者越来越倾向把白人读者拒之门外。在“说不出就不说”（“Unspeakable Things, Unspoken”）这篇文章中，莫里森解释了她为什么会采取不同的叙事态度。她认为正是这种不同的态度导致她从《最蓝的眼睛》开篇那种仔细交待原因的叙事方法，转向《宠儿》第一句就表达拒绝作任何原因解释的写法。随着莫里森小说中非洲人的姓名和世界观逐渐取代了罗马人物和基督教人物及其文化习俗的喻称，那种西方文化的互文现象（即我前面提过的莎拉·菲尔丁和乔治·艾略特等人的互文现象）也就逐渐减少。我们在这个过程中也看到莫里森不作原因解释的叙事方法。在这个转变过程中，莫里森实际上在减弱她的双重文化倾向，在她的小说中逐渐减少白人读者熟悉的材料。白人读者以往靠的正是这些材料在阅读中用白种人的文化传统同化莫里森的小说，把具有历史特殊性的东西加以“普遍化”。如果说在读者眼中《秀拉》（但《最蓝的眼睛》并非如此）的主题是“邪恶”，但其叙述者并不坚持这种邪恶完全与种族有关，^③那么可以说《宠儿》中表现的邪恶毫无疑问地就是奴隶制普遍的邪恶。在《秀拉》为其受述者提供的空间中，种族问题并不占中心位置，而《宠儿》的叙述者给其受述者留下的是刻有种族标记的空间，一切叙述者都能引起对奴隶制痛苦的回想：一方面，叙述者采用自由间接话语来转述人物的声音，从中反映出人物的多重观察角度，这消除了保持距离的安全感。另一方面，叙述者的评判话语清楚地表明谁是小说中展现的那些恐怖暴行的罪魁祸首。也许，《宠儿》最终还是一部缺乏独立的个人受述者和公众受述者的小说，它像那个美国新娘，让她的丈夫用“正确”的方式读那封信，却决不告诉他答案。也许，这也正是所谓说不可言说之意义所在：通过指明压抑黑人女性声音的罪行和罪人，让

叙述者声音又回归到黑人女性无以言说的境地,从“再次回忆”那种支离破碎的声音走向齐声呐喊,这种叙述声音没有虚假的连贯性的一致性,却也不受叙事规则的约束。

注释:

① See Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", in *Conditions 2* (1977): 25—44; Deborah E. McDowell, "New Directions for Black Feminist Criticism", in *Black American Literature Forum* 14 (1980), 135—139; Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (New York: Harper and Row, 1983); Marjorie Pryse and Hortense J. Spillers ed., *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition* (Bloomington: Indiana University Press, 1985); Mary Helen Washington, *Invented Lives: Narratives of Black Women 1860—1960* (New York: Doubleday, 1987); Bell Hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston: South End Press, 1989); Joanne Braxton and Andree MaLaughlin, ed., *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1990).

② Gloria Hull, Patricia Bell Scott and Barbara Smith, ed., *But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies* (Old Westbury N. Y.: Feminist Press, 1982).

③ Margaret Atwood, "Haunted by Their Nightmares" (《宠儿》书评), in *New York Times Book Review* (1987年9月13日), 50.

④ Toni Morrison, "Unspeakable Things, Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", in *Michigan Quarterly Review* 28 (1989): 26, 33.

⑤ Mary Helen Washington, "Toni Morrison", in *Black-Eyed Susans/Midnight Birds* (New York: Doubleday, 1997), 58—59.

⑥ Stanley Crouch, 《宠儿》书评, in *The New Republic* (19, October 1987)。关于黑人对 Morrison 的反应, 参见 Calvin Hernton, "The Sexual Mountain and Black Women Writers", in *Wild Women in the Whirlwind*, 202—203.

⑦ Morrison, "Unspeakable Things, Unspoken", 33.

⑧ See Joseph T. Skerrett, Jr., "Recitation to the Griot: Storytelling and Learning in Toni Morrison's *Song of Solomon*", *Conjuring*, 192—202; Valerie Smith, *Self-Discovery and Authority in Afro-American Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1987); and Washington, *Black-Eyed Susans/Midnight Birds*, 55—59, 77—79.

⑨ Harriet Wilson, *Our Nig* (New York: Random House, 1983), 129. 我将在第十一章详细讨论这本小说。

⑩ Frances Harper, *Iola Leroy* (1892) (reprint; Boston: Beacon Press, 1987), 282; Pauline Hopkins, *Contending Forces: A Romance Illustrative of Negro Life North and South*

(Boston: The Colored Co-operative Publishing Company, 1900; reprint, Miami: Mnemosyne, 1969), 14. 此两部小说其他引文见后。

⑪ Judy Grahn, "Murdering the King's English", from The Preface to *True to Life Adventure Stories* (Oakland: Diana Press, 1978), 10—11.

⑫ 20 世纪初一些激进自由派艺术家在伦敦的布鲁姆斯伯里自由松散地组成某种艺术团体,形成于 1905 年,1940 年终止。——译注

⑬ Deborah E. McDowell, "The Neglected Dimension of Jessie Redmon Fauset", in *Conjuring*, 87.

⑭ Bonnie Zimmerman, "Feminist Fiction and the Postmodern Challenge", in Larry McCaffery, *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986), 176—177. McCaffery 这本书具有极端男性中心主义倾向,在所列 106 个作家和批评家“评介”中,只有 10 位是女性,其中的确列有 Morrison and Walker.

⑮ Morrison, "Unspeakable Things, Unspoken", 33.

⑯ Mark Edmundson, "Prophet of a New Postmodernism: The Greater Challenge of Salman Rushdie", in *Harper's* (December 1989), 62—63.

⑰ Alan Wilde, *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), 34; Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), 148.

⑱ Wilde, *Middle Grounds*, 4, 108.

⑲ Cornel West, "Black Culture and Postmodernism", Barbara Kruger and Phil Mariani, ed., *Remaking History* (Seattle: Bay Press, 1989), 96.

⑳ See "An Interview with Toni Morrison Conducted by Nellie McKay", *Contemporary Literature* 24(19883); 427.

㉑ See *Song of Solomon* (New York: Knopf, 1977), 191; *Beloved* (New York: Knopf, 1987), 50; *Sula* (New York: Knopf, 1973), 4—5; *Song of Solomon*, 185. Knopf 出版公司也出版过 *Tar Baby*, 还有 Holt, Rinehart, and Winston 出版公司 1970 年也出版过 *The Bluest Eye*。这些小说的其他引文见后。

㉒ See Nellie McKay, 对 Morrison 的访谈录, 见 *Contemporary Literature*, 425.

㉓ 奥斯丁的叙述者早在 *Lady Susan* 中就声称对其小说人物的有些方面不甚了解,而 Woolf 的叙述者往往极不情愿掌握常规的叙事方法。由此, Erich Auerbach 带有讽刺口吻地对此表示遗憾,他认为 Woolf“似乎没有意识到她就是作者,应该知道她的小说人物是个什么样的状况”。相反,她的举动使人感到好像她的人物的真实情况与其说掌握在她手中,不如说掌握在这些人物或读者自己手中。见 *Mimesis* (Princeton: Princeton University Press, 1953), 469, 472。

㉔ Valerie Smith, "The Quest for a Discovery of Identity in Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *Southern Review* 21 (1985): 731—732.

② Hens Bertens, "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey", in Douwe Fokkema, Hans Bertens ed., *Approaching Modernism* (Amsterdam: John Benjamins, 1986), 28.

③ Morrison 的访谈录, Claudia Tate ed., *Black Women Writers at Work* (New York: Continuum, 1983), 127。

④ 我在此用 "Signifying" ("指代") 这个词表示非洲 - 美洲文化中特有的那种经过语码固定、双重声音的语言行为, 这种语言行为可以对另外一种语言行为进行注解、论辩、讽刺和解构, 要不然就对之进行修订。See Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey* (New York: Oxford University Press, 1988), 44.

⑤ 这样的叙事行为至少在黑人女作家先驱写的一本小说中出现过。这就是 Jessie Fauset, *Plum Bun; A Novel without a Moral* (1928; London: reprint, Routledge/Pandora, 1985)。这本小说的标题本身就显示着 Austin 在早期曾使用过、后来因莫里森效法的讽刺性否定定义法。例见该书开篇对宝石街的描写。

⑥ Morrison 访谈录, *Black Women Writers at Work*, 118。

第二部分

个人叙述声音

我深知第三人称叙事的奥秘。第三人称……比第一人称“我”能为她[叙述者]本人招来更多的现实感。这是用“我”来言说所难以企及的。

——克丽丝塔·沃尔夫：《追忆克里斯塔·T》

Christa Wolf, *The Quest for Christa T*

一个女人说出自己生活的隐秘会怎样呢？世界将被撕裂开。

——缪里尔·鲁凯泽：《凯特·科尔维兹》

Muriel Rukeyser, “Kathe Kollwitz”

第八章 为大众而死： 《亨利夫人》的自我缄默

“哦，这些都真的无所谓”，亨利先生微笑着说。

“但这是我的大事！”

——伊莎贝尔·德·莎雷埃尔：《亨利夫人书信》

Isabelle de Charriere, *Lettres de Mistriss Henley*

所以，最好还是说出来，

要记住，我们根本

就不应生存在这个世界。

——奥德蕾·洛德：《生存的祈祷》

Audre Lorde, “A Litany for Survival”

我在讨论里柯博尼的创作时曾经指出，18世纪“女主人公文本”的书信体叙述声音所能树立的女性虚构的权威十分有限。但是，17世纪后半期到18世纪末的女性小说也与《鲁滨逊漂流记》、《特里斯特伦·项狄传》(*Tristram Shandy*)和《心灵的堕落》(*Les Égarements du cœur et de l'esprit*)等小说不同，它们似乎避免把私人的声音公开化。简·巴克(Jane Barker)的《爱情阴谋》(*Love Intrigue*)(1713)，玛丽·赫恩(Mary Hearne)的《情人周》(*The Lover's Week*)(1718)，还有伊丽莎·海伍德(Eliza Haywood)的“秘史”(“secret histories”)就是例子。正如海伍德采用的这个总揽性标题所意味的那样，这些虚构性的回忆录以私下的受述者为讲述对象，把那些无法确认身份的公众读者搁置一旁，使他们成为偷听者或观淫癖。说起来令人吃惊，但更具讽刺意味的是，欧洲首先出现的由女性叙述者向公众受述者讲述的小说却是男性作家的作品，这就是笛福的《摩尔·佛兰德斯》

(1722)和《罗格扎娜》(*Roxana*)(1724)。而且,笛福小说中的“编辑者”没有删改鲁滨逊的文本,却大肆删改这些女主人公的文本,其窜改的手法明白无误地表明了当时禁止女性发出公众叙述声音的各种条条框框。理查森和马里沃在小说中也用“编辑者”,但他们宣称自己仅仅是抄记员。相比之下,笛福的替身编辑却试图来填补小说人物叙事的漏洞;他把自己打扮成一个“讲叙者”,能用“新鲜的语词”讲述摩尔和罗格扎娜的故事,使她们更体面地“而对生活”,即让她们“着装修饰”以便“不沾染粗俗下流的语言”,“洗心革面,用娴静谦顺的语言来讲述〔她们〕自己的故事。”

言下之意,女性话语必须加以掩盖。与此相应,18世纪女性作家小说中缺乏公开的个人声音这一事实也表明,公开的话语属于男性、私下的话语属于女性这种二分法既支配着私人的叙述声音,也制约着作者型的叙述声音。一个“体面”的女人不应该向包括有陌生男人在内的听众讲述自己的故事。男性编辑者显然是叙述者“遮羞”的好办法,笛福或许也是用了这个办法才与他塑造的女主人公划清界限。但是,女性作家如果发现读者把第一人称叙述者混同于作者本人,则理应视其为当然。在我看来,这种把作者当成叙述者的现象在公开性的叙事中出现的可能更多,而在书信体叙事中则不然。这是因为,书信体叙事形式不断重复发信人和收信人的名字,在表面视觉上也把写信人与小说家清晰地区分开来。相比之下,公开性叙事中的叙述者主要以“我”的身份出现,向某个身份不明、带有读者意味的“你”说话,这样就显得与非虚构自传体的叙事状态没有两样,促动读者把作者和小说人物合二为一。对于这一点,那些未署名的公开出版物和介乎事实与虚构之间左右摇摆的叙事只能起到强化的作用。^①

我在第二章中讨论过自然性别划分日渐稳固的现象。我以为,紧接此后,小说创作中创建已婚女性形象的叙述者很可能成了一种特别引起争议的尝试。我在第一章曾描述了奥塞雷是怎样套用朱丽埃特·盖兹比的笔杆子,还有那位新娘写的信的情况。正如这些例子颇具形象地表明的那样,已婚女性的声音从来都不是百分之百地属于自己。试想,如果执着于幸福却前途未卜,诉说乖舛的命运又有失

礼数甚至会招来麻烦,那么又有谁会信任这种声音呢?而且,除了《帕美勒》第二部分的内容,18世纪小说中表现平凡的婚姻生活可谓少有先例。一个女性作家想要创作一部用个人声音叙述的权威婚姻小说,她就可能会面对诸多的麻烦。其一,她必须参照常规的小说创作标准设定小说的布局,既要包括“平凡琐事”又要容纳难以言说的东西。其二,她必须保留作者与充任叙述者的小说人物之间的界限,以此保持公开化叙事的力度与保护隐私二者之间的平衡关系。其三,她必须在一个要求女性把自己的社会身份隐藏在男性社会身份之后的婚姻体制范围里,保证叙事的可信度。这些棘手的问题正是伊莎贝尔·德·莎雷埃尔(Isabelle de Charriere)创作《亨利夫人由友人公诸于世的书信》(*Lettres de Mistriss Henley, publiees par son amie*) (1784)这部小说时必须考虑的深层问题。这部小说也许是欧洲女性作家为建立一种甚至只是半公开型的私人叙述声音而创作的第一部小说。它致力于摆脱书信体的格局,揭示了女性声音的无助和人间地狱般的婚姻关系。在这一点上,《朱丽埃特·盖兹比》就要逊色一些。里柯博尼为生活所迫,不得不重复一些主流作品,实在见不惯才对之有所抵制。莎雷埃尔则不然。她出身贵族门第,能够专注于一本特定的小说,用她的逆反文本话语直接涉足有关妇女权利的社会辩论。^②《亨利夫人书信》表明,公众型的叙述声音是摆脱婚姻情节的最佳手段。但是这部小说表现的婚姻却正是获得叙事公众性的克星。这又是一个悖论:亨利夫人只能采取自我缄默的行为,方可“呼出自己的声音”。

《亨利夫人书信》一开头,女主人公与一个只会讲故事的丈夫(mari de roman)^③结婚。这是传统言情小说的结尾。莎雷埃尔写这本小说意在抵消另一位家喻户晓的“故事丈夫”的影响。这就是塞缪尔·康士坦·德·丽贝卡(Samuel Constand de Rebecque)书信体小说《专情的丈夫:名存实亡的婚姻》(*Le Mari sentimental, ou le mariage comme il y en a quelquesuns*) (1783)^④康士坦的叙述者是一位名叫邦普亥(Bompre)的中年单身汉。这位邦普亥多愁善感,与世无争,却娶了一个飞扬跋扈、愚不可及的女人为妻。这个女人的行为

越来越愚蠢荒唐,不仅毁了他的幸福,最后还把他逼上绝路。她取走了他父亲的肖像,卖掉他心爱的宝马,导致了他的爱犬的死亡,撵走了他最忠实的仆人,破坏了他与邻居和亲戚的良好关系,最后在大庭广众面前斥责他勾引村姑,而他实际上只给过这个农村女孩一些善意的施舍。在康士坦笔下,邦普亥崇尚女性的意识被夸张到近乎荒唐的地步;尽管妻子恶行做尽,他却一如既往过日子,坚持认为她这么做“总有道理”,不过是在行使她“做女人的权力”,一切都是他的“过错”。邦普亥终被抛弃,名誉扫地;他完全“屈从一个女人的统治”,最终绝望自杀。

在莎雷埃尔的小说中,说话的不是正直的丈夫而是烦躁的妻子,这样就打破了康士坦的叙事格局。小说通过描述“权利”(raison)和“理由”(raison)两相脱节让人感到,妻子正是丈夫正直品格的牺牲品,这为女性的“过失”又提供了新的解释。亨利夫人宣称,她对婚姻做这番剖析的动机主要源于她对女性读者的关心。用她的话说,女性读者之所以会归咎于自己,就“仅仅因为她们是女人”,而所有的男人都会相信他们是被围困的邦普亥。这是否也仅仅因为他们是男人?这种集体的不公正意识成了公开私人生活经历的借口。尽管小说的标题宣布,这是密友之间的私人通信,尽管从表面形式看这部小说就是一连串的书信,但是这可不是一部常规意义上的书信体小说,它要做的不仅仅是展示作者的新发现,不仅仅是公开展示那些从前根本就不是为公众读者写的书信函件,相反,在亨利夫人心目中,她的故事就是一种公众化的叙事,她信中的密友就是通向广大读者的渠道。也就是说,亨利夫人为了建立某种毋需公开言说就能向公众表明心声的机制,将一些“小小的顾忌”置于一边,邀请她的受述者充任她的翻译兼编辑,让他们把英文自传转换为法文的“真人真事小说”(roman à clef),而且决非偶然地采用她已经暗示她的丈夫都读不懂的语言。^⑤亨利夫人这样说道:“我能告诉你我的一些事吗?如果你忽然发现我的一封信或者一些信件没有假,如果这些信件还有点希望引起你的兴趣,那么请把它们译为法文吧。但是注意用其他的名字,省略那些你认为枯燥无味或不相干的东西。”(102)于是,私下的受述者成了编辑者,也就是实际上隐含的莎雷埃尔本人。而

些品质正是他妻子苦难的源泉。如果说康士坦笔下的邦普亥太太代表着一种无能却又狠毒的女性统治,那么我们不久就清楚地看到,亨利“夫人”根本没有任何发言权。小说中“空灵园”(Hollowpark)这个地名取得十分贴切,这里的习俗、法律、社会常识以及家长式生活方式都表明,亨利先生绝对是他妻子的统治者。

这是一种“故事书本式”的婚姻。它的后果表明,传统小说中的爱情情节都是夏洛蒂·帕金斯·吉尔曼(Charlotte Perkins Gilman)所说的那种“初级水平无休止的重复”,几乎表现不出“女性生活的任何方面”。^⑦这种婚姻的后果还代表着一种转变,那就是:家庭悲剧主要再现的不再是通奸和人身攻击这一类所谓“重要的”主题了。吉尔曼的《黄色的墙纸》(*The Yellow Wallpaper*)的叙述者曾说:“我的境遇没什么!”^⑧莎雷埃尔小说中的亨利夫人也自始至终有着同样的感受,二者可谓异曲同工。亨利夫人起先曾发誓说她对丈夫一概没有“任何大的不满”;此后,她一边告诉别人,“大家都喜欢亨利先生,都说我缘分好”,一边又顾影自怜地说自己“最不幸福,因为我连发几句牢骚的理由也没有;想变个活法的道理也没有;除了怪自己不幸福,连个发泄的对象也没有。”(第107页)在第四封信中,身为叙述者的亨利夫人尽管有怨气,还是意识到,堆砌“小事”还是她叙事的必要条件:“亲爱的朋友,我接着说这些无聊的事情,管它多长多琐碎!可是这些就是我时时想起的事情。我全觉得如果我不把这一切都告诉你,就等子什么也没有告诉你。烦我的、让我做错事儿的就是这些小事情。喏,这里又有一大堆小事情。”(第112页)对“小事情”如此专心,同时也伴随着这样的信念:“很多女人都处于同样的境地。”因此,《亨利夫人书信》也意味着一种反传统的新叙事形式的开端。这种叙事形式展示了家庭生活的“琐事”,把它当做生活中压迫女性的根源。正如弗吉尼亚·吴尔夫很久以后所言:“一个女性如果着手写小说,她就会发现自己总是想改变现存的正统价值观念。她想把男人觉得无关紧要的东西写得事关重大,把男人认为要紧的东西写成鸡毛蒜皮。当然,为此,她会受到批评家的指责。”换种说法,“批评家会说,这本书很重要,因为它写的是战争。这本书意义不大,因为它写的是客厅里女人们的情感。”^⑨

亨利夫人重写《专情的丈夫》和传统爱情小说，实际也就重写了文学价值和道德价值观念，因为她涉及了女性理智是什么以及这种理智对女权有何寓意这样的问题。这也是当时争论的焦点问题。亨利夫人和康士坦笔下的邦普亥都自责“做错了事”，两人的行为都具有讽刺意味，却各有各的错处。邦普亥认“错”是因为他与妻子意见不一致；实际上，他不顾自己的正确判断，甘愿被那种对“女性”盲目崇敬的心理所奴役，这才是他真正的“错”。事实上，康士坦的小说却从未表现过正确与错误之间真正的冲突，因为，不论亨利先生怎么错，他的妻子也从来没有对过。邦普亥自己的话很能说明问题，因为他对妻子“权利”的接受也总是假定性的：这样的话语是对女性理智的根本存在提出的质疑。邦普亥在一些长篇的离题话中曾大谈女人没有能力掌握科学与哲学，这也从侧面强化了对女性理智的否定（第7封信）。因此，围绕着“专情丈夫”的矛盾冲突正是一个情感型男人自身的矛盾冲突，他的理性之所以不管用，倒不是因为他面临着“正确权利”的裁决，而是因为他对一个反复无常的女人那种扭曲的膜拜观念。这个女人的行为于是又被用来证明：女人不适于统治。

莎西埃尔对此所做的回应并没有颠倒这种非理智女人和理智男人的旧式二元表现模式。她并没有塑造一个非理智的男人和一个理智的女人形象，相反，她对这个问题的姿态显得更为细腻，更为激进。她向“权利”和“理性”的语言规定和道义局限提出质疑，同时也就向启蒙对男权统治的合法性论证提出挑战，在亨利夫妇之间的第一次冲突中，作为叙述者的亨利夫人为她五岁的养女戴上一些小小的装饰物，亨利先生对此大为不满。这一场景显示了莎西埃尔这种离意格局：亨利夫人这样作答：“你是对的，先生，我错了。”（第104页）在小说的头几页中，“对”“错”这两个词不断反复重现。亨利夫人在此格局中也就数落自己那些“比我想像的还要糟糕”的“错”（108），并且反反复复地告诉她的丈夫：“你是对的。”

然而，话语正是通过这种重复获得双重的声音。亨利夫人这些陈述话语慢慢显出分量并开始表明，所谓“对”与“错”的对立与其说是真理与谬误之辨，不如说是权利和反抗之争。亨利夫人这样说道：“我说的千真万确，但我错了。”（107）终于，亨利夫人索性对自己那么

多的“错”提出质问：“我的好朋友，难道他就那么正确？难道我又错了，永远错了，什么都不对？不，我不认为是这样。”(111)但是亨利夫人也并非总是理智的。她经常说话没遮拦，想入非非，浮躁不安，所以说，如果要想让她不犯错，那么就必须承认理智并不总是对的。当然，她也开始发现亨利先生的温文尔雅正是她痛苦的渊藪：“比起所有这些理性和正确来，挨一顿拳头也许会来得更痛快些。”(107)“对”与“错”开始自行颠倒。“做错事”即便算不上对，也起码是人之常情，还带有几分情趣。

亨利夫人质问丈夫亨利的“正确权利”，首先始于私人书信范围内，后来一发不可收拾，贯穿于小说情节之中。随着这一进程的展开，我们也发现，她对纯粹理性的批判本身并不能改变婚姻双方的力量对比。在丈夫占主导地位的情况下，亨利夫妇双方不同的价值观和趣味都载负着绝对意义的强制力。因此，当亨利夫人为表明自己的正确而挣扎于家庭琐事时，她也发现亨利先生毕竟没错，因为权力是属于他的。于是，这本小说在语言意义上对“正确”与“错误”这对概念的辨析同时也是对法语 *femme* 这个词中“女人”和“妻子”二分意义体系提出的挑战。小说中第一次主要的矛盾冲突显示，*femme* 这个词不同的语义同时也产生出不同的权力意义；在这样一个体系中，叙述者亨利夫人为“肯定”自己的种种努力注定是徒劳的。引起这场冲突的是穿戴打扮这样一个“不起眼”的小事，其根源可以追溯到亨利夫人对自己的身体拥有何种权利这样一个更大的问题。因此，这也是 *femme* 这个词中哪个意义优先的问题。亨利先生不喜欢妻子为参加一次期待已久的舞会而挑中的服装。他这样规劝道：“26岁的女人不应该穿得像个15岁的小姑娘；为人妻者也不该穿得像个女演员。”(112)但是，当他看到他的嫂嫂/姨妹穿着类似的衣服出现在舞会时，他并未表示反对，因为“她不是我的妻子”(115)。而且，当他的妻子对此表示不满时，他却说这不过小事一桩，企图避开由此引起的整个是与非的问题(参见本章结尾部分)。可是别忘了，这可是他首先挑起的争端。

亨利夫人在这一场景中摇摆于两个极端之间的态度表明，要想在“女人”(*femme*)和“妻子”(*femme*)这两个在字面上不可区分的不

同意义之间找到协调的办法是不可能的。她在舞会上向别人眉目传情，却没能惹恼她的丈夫，对此她先是怨恨他冷漠无情：“比起吃醋男人的胡思乱想，比起莽汉的乱来，正人君子这付无动于衷、断子绝孙的模样更让人讨厌。”此后她发现养女一直在旁听见这些话，马上又满脸堆笑：“对不起，先生！对不起，亲爱的孩子！……我没做好榜样……我本来应该像你母亲那样……可是我却在你面前说了这些话，好在你还不明白这些话的意思！”(116)这里展示的是自我个性的怪话和模仿他人话语这两个极端。克罗丁·赫尔曼(Claudine Hermann)把它们与女人气质的话语联系在一起：女人即使无节制歇斯底里，妻子和母亲的双重意识都会起到强制作用，导致顺从。女性的主体性就是如此明显地分裂着。亨利夫人刚刚发出愤怒和痛苦之声，又必须用卑躬的服从来惩罚自己。那么，谁又能代表已婚女性的声音呢？

此后不久，亨利夫人在一封给丈夫的信中用漫画的手法讽刺了温顺贤妻的形象。自我肯定与自我消抹之间的矛盾就这样又被对自我消抹的有意强调“化解”了。亨利夫人把这封信的草稿也寄给她的收信人。这是一篇满纸删涂的隐迹信笺，从头到尾展示了写信人自我检讨过程。信中“被删去的字与留下来的字几乎一样多”(117)，首先，亨利夫人终于把“对”和“错”这两个多重意义的词迎面掷向她的丈夫，指责他干了一件“错”事，与一个他明显不屑一顾的女人结婚，并且宣布她对“理智”本身的拒绝：“一个有理智的女人只会感到幸福”，但是，“我不是一个有理智的女人”(117)。然而，说“有理智”就等于说承认当时哲学所谓女性低男性一等的观念，也就是康德所描述的：“丈夫的智力天生地优越于妻子的智力。”康德和其他许多哲学家都宣称，这种优越性就是“〔一个丈夫〕有权发号施令”的根本基础。^⑩因此，在这种双重的政治性约束面前，亨利夫人豁了出去，采取使自己的无能变成能力的做法。她“选择”了丈夫“天生的优越”，恳求他站在她的意识立场上说话，帮助她“设法整治我的行为，以便抵消我铸成的许多大错”(117)。就这样，亨利夫人形成了一种不容分说的消抹自我意愿的态势。在她这一方，她会在不需要他指示的情况下努力弄懂他的意愿。如果她弄不明白，他只需要“不管我在干什

么,告诉我你要我干什么”(118)。

比起朱丽埃特·盖兹比来,亨利夫人的手法在相似中更有关键性不同的、明显的讽刺意味。她为了变成一个娴雅的女人和妻子(*femme*),用一个男性的是非观取代了自己的判断,扮演了一个夸张到荒唐地步的温顺贤妻角色。她这么做好像是为了让她的受述者(亨利先生也许亦包括其中)清楚地看到婚姻的代价。因为这种刻骨铭心的屈从行为显然只是名义上的恭顺,而且实际上也仅仅是以亨利先生的名义做出的姿态,因为这位叙述者在这封给她丈夫的信尾仅仅签上了“S.亨利”这个称谓,省去了她自己的名字。比起奥塞雷套用朱丽埃特的写作这个例子来,这种手法更狡黠。亨利夫人不需要某个丈夫为她写作,因为她能写出他心目中的她自己。她的叙述声音也代表着女性带着权力针对男性从事的写作,这种叙述声音毫不掩饰自己留有余地的立场。不言而喻,这种在婚姻名义下的自我勾销意味着,《亨利夫人书信》比《朱丽埃特·盖兹比》更公开地把婚姻再次定义为死亡。我们看到,亨利先生在回复这封来自妻子的巧妙构思的告饶信时躲躲闪闪,语焉不详。这更突出了婚姻即死亡这个观念。在小说中,这一段事情过去不久,亨利夫人开始发现她与其他女性朋友的通信是个负担,好像她不再能够在这个表面上专为区分“女人”和“妻子”而开辟的空间里正常活动。这个现象决非巧合。换言之,从“妻子”中分离出“女人”现在从心理上和语言上来说都已经不可能。也就是说,已婚女性的声音仅仅是对自主性的一场虚构。

然而,亨利夫人无法简单放弃的是她自身的力量。这也是她的悲剧所在。她必须在生活的每个细节继续考验丈夫的权威,就好像要让她自己或她的读者明白,她的丈夫“错”到了哪个地步。在简短的第五封信中,亨利夫人兴奋地宣告自己怀孕了。这为最终突出妻子身份而抹掉女人和作者身份提供了机会。第六封信叙述了一连串的对话,其中亨利夫人一会儿无可奈何地盼望得到丈夫的赞同,一会儿又违反常情地希望丈夫仇恨自己。在这些展示心理过程的对话中,我们看到了亨利夫人是怎样不经意地逐渐感受到自己心灵的死亡。她首先流露出喂养婴儿将带来的烦恼,并且发现,亨利先生对“我自己[亨利夫人],我的健康和我的愿望”“只字不提”,因为他关心

膜拜。所不同的是,亨利夫人的配偶一直保持着“全权说话”的权力。可以说,亨利夫人彻底屈服于这种男性霸权的代价不仅是她叙述声音的消亡,而且还是她意识的迷失:“我想说点什么。但是我的思想老跳不出来。我一方面是多么恭敬我丈夫的谦恭、理智和正直的品格,另一方面又惊恐地发现我与他的情感是那么的格格不入;我完全不知道他在想什么,和他比,我是这么地无用,这么地孤独。在这样的心境下,我还能说什么?我的精力全耗在这些思绪上,我感到越来越迷惘,像死去一样。”(122)

小说人物这种自我缄默的行为同时也成了叙述者自我沉默的依据。叙述者在第六封信的开头和结尾都在宣告,这是她最后的信。这位女性写作起来曾经无拘无束,迫不及待,而现在却“厌倦”不安,难以继续讲述她那些“冗长而且几乎让人兴奋不起来”的故事。(119)此时,她也明白地意识到,她讲的故事可以有两种不同的读法:“要么是我的切实感受都荒唐无稽,要么是亨利先生冷漠迟钝,固执己见。”(120)然而这两种不同的阐释却导致同样“毫无希望”的选择:她可以“埋怨我无法改变的命运,也可以怪罪自己,作践自己”。(119)这两种读法其实也并不矛盾,因为如果其中一种阐释是指责女性的,另一种阐释即中止对男性的控诉。造成悲剧的如果是“命运”,而不是亨利先生,那么以话语的方式,“用我的写作”(par mes récits)来减轻亨利夫人的痛苦对个人来说就毫无价值。由于亨利夫人仍然没有权威,这些书信留给她的只是一种经过升华的意识,这使她无能为力,更加速了她的绝望。这里的私下个人叙述声音与里柯博尼小说中表现的有所不同,它不仅仅是软弱无力的问题。这种声音在不自觉中起到破坏作用,因为它生产出来的知识是不可转换为实际物质变化的。

因此,亨利夫人既拒绝说下去,又不愿结束她的痛苦^⑩,看来亦不足为奇。她不可能效仿邦普亥,以自杀了结,因为“我不过是个女人/妻子”(femme)。这里“女人”和“妻子”这两个词还是轰然归并一处了。但是她也不必要挺身自杀,因为“悲伤也会要人命”;最后一封信以这样的预言结束:“我希望一二年之后你会看到,我要么理智清醒,美满幸福,要么已不在人间”(122)但是,说这话的人既然不是什

的解决办法。这就是为什么说,“越过初级层次”,展现更为真实的“女性生活图景”这一说法也许只能终止于叙事的死亡之中。这也是为什么莎雷埃尔在随后的一部小说中转而采用那种更为安全的、少年维特式的虚构叙事的缘故。我在下一章将对此有所涉及。

然而,亨利夫人的自我缄默却起到一个关键的积极作用。因为她本人私人声音的“死亡”毫无疑问正是她的真实生活经历得以公诸于世的条件。根据第一封信中与受述者达成的契约来看,通信之间的间歇正是受述者评述并发表这些信件的先决条件和行动信号。这里的情况与第一章里那个新娘的情形正好相仿。那位新娘最终不得不把解救已婚女性于水深火热之中的可能性移交给她的通信密友:“愿你好运,但愿我不这样不幸福。”而亨利夫人的书信为了获得公开发表,也把这种求变的微小可能性转交给了那些“处于同样境遇”的其他女性。在这种情况下,亨利夫人的自我缄默不是简单的结束。它既不像《蜜蜂》中的叙述者声音,甚至也不像某个未写出的故事的开场白,也不像朱丽埃特·盖兹比向亨利埃特在信中表达自己最后的愿望那样的情景。在这里,私下的自我缄默成了公开发言的先决条件。亨利夫人从言说走向缄默的过程标志着,声音的死亡是一个女人向妻子转变这个过程的相关结果。与此同时,莎雷埃尔的小说把这个过程又颠倒过来,重新恢复了这种声音,使它回到它本来的领地,也就是公众的领域。

注释:

① 18世纪的女性作家很少创作虚构体自传。至少在英国,这与当时有关精神追求和“丑闻式”真实自传文学的兴起不相称。参见 Felicity Nussbaum, *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989)。

② Joan Steward, “Sex, Text, and Economic Exchange: *Lettres neuchateloises*; *Lettres de Milady Juliette Catesby*”, in *Eighteenth Century Life* 13 (February 1989): 60—68.

③ Isabelle de Charriere, *Lettres de Mistriss Henley, Oeuvres Complètes* (Geneva: Slatkine, 1980), Vol. 8, 101. 其他引文见后,有些引文的英文由本人译出,另一些引自 Jack Undank 未发表的译文。

④ Samuel Constant de Rebecque, *Le Mari sentimental ou le mariage comme il y en a quelquesuns* (1783; Milano: reprint, Cesalpino-Galatiardica, 1975).

第九章 浪漫之声：男主人公的文本

我不把自己写成故事中的女主人公。就我自己来说，生活似乎是一件平淡无奇的事。我无法自我设想，那些浪漫情调的悲哀和神奇的事件竟会落到我的头上。

——玛丽·雪莱：《弗兰肯斯坦》

Mary Shelley, *Frankenstein*

我是彻头彻尾的莱丽儿。

——乔治·桑：《致圣·贝武》

George Sand, *Letter to Sainte-Beuve*

天才无性别。

——杰曼·德·斯泰尔：《致本杰明·康士坦》

Germaine de Staël, *Letter to Benjamin Constant*

伊莎贝尔·德·莎雷埃尔为了回应《专情丈夫》而写成《亨利夫人书信》，同时也中断了自己另一部将成为她最著名的长篇《洛桑那的书信》(*Lettres écrites de Lausanne*) (1785) 及其续篇《卡丽丝特：洛桑那的一组信》(*Caliste, ou suite des lettres écrites de Lausanne*) (1787)。这部小说的双重标题并非随意的选择，它表现出深层的两重性。批评家和读者往往把整部小说重新称为《卡丽丝特》(*Caliste*)，以“解决”这个两重性。小说的开头是一位无名氏×××的母亲写的一系列信件，述说她的女儿塞西尔为经济目的进军婚嫁市场的情形。后来塞西尔与一个英国人埃多阿德之间的曲折关系似乎有了实质性的进展。正当此关头，作者放弃了这个情节，转而长篇地叙述埃多阿德的表弟威廉与一个他称之为加丽丝特的姑娘之间时运不

物天生有才,无拘无束,身体健壮,风流倜傥,他们都充满了对精神的追求,对知识的渴望。^⑤然而这些“男子气的”品质中都注入了“女子气”缠绵的情感,即从闺秀生活中,也就是从女主人公的“生活圈子”中分离出女性的情感。

如果说这种对“女子气质”的包摄在某种程度上是对小说中日渐壮大的女性叙述声音的反动,看来亦不是虚妄之言。这也正像下一个世纪末男性现代派多少被认为是冲着女性作家来的一样。但是,不论这种朝向男性中心叙事转移的原因如何,其结果都是女性个人叙述声音在小说中的实际消失。换言之,单一的叙事主体持续推进至叙事中心之日,正是这个叙事主体成为男子气主体之时。^⑥莎雷埃尔小说叙事形式的分离告诉我们,早在《勒内》和《阿道夫》以前,早在法国大革命后针对女性作家的反冲运动(参见第四章)出现以前,至少有这么一位女作家活跃于文坛,重复着男性中心化的个人叙述声音。在《少年维特的烦恼》中,这种叙述声音可以说被发挥到令人瞠目结舌的地步。令人吃惊的是,在加盟浪漫主义高潮的男女作家群体中,似乎没有一人完全采用女性个人叙述声音发表过小说。为了研究这一空白,对各部小说进行逐一分析固然重要,但是要研究女性与浪漫主义意识形态,特别是女性与浪漫主义主体性之间这种错综复杂的关系,梳理出总的框架结构亦是重要的路标。这种叙述声音的现象表明,浪漫主义使女性看到了普遍主义的光辉,为她们摆脱社会性别,也就是摆脱女性身体这个老大难问题提供了机会。女性正因为这个难以说清的问题失去了天生的才能、精神追求和自由。然而,为了逃避社会性别(即“天才无性别”)而采取的策略却最终表明它的不可能性。我不同意有些后现代女性主义者对待这个问题的看法;我并不把女性自身故事叙述声音的无效视为对主导权威或主体性的拒斥,相反,我认为这是一场用那个时代的社会价值观念和文学形式进行的历史性抗争。本章将依次分析杰曼·德·斯塔耳,玛丽·雪莱(Mary Shelley)和乔治·桑这三位与欧洲浪漫主义高潮关系最为密切的女作家,借以讨论小说中女性叙述声音的地位这个颇为棘手的问题。在此之前,我首先简短地讨论一下《来自洛桑那的书信》,其中亦把《亨利夫人书信》当做这部小说两个部分的一个转折点来加以分

一封信也最终宽恕了威廉。虽然在正式出版的小说文本中×××母亲一直再无音讯,但是我们在莎雷埃尔书稿中也找到一个“续篇”(suite),上面记载着,这个一直对男权主义双重标准深恶痛绝的母亲对威廉也多有原谅之意:“如果你不把她当回事,你也就轻贱了自己。”(240)

很显然,正如×××母亲所揭示的那样,卡丽丝特不幸是社会性别和阶级政治状况的内在必然。但是,以威廉为主的叙事格局却把这种社会现象重新表述为个人的命运,表现为个别心灵所受的磨难。在《亨利夫人书信》中,对死的渴望根源于女性的绝望感,而在《卡丽丝特》中,寻死的念头却被神秘化了。而且,在威廉和卡丽丝特双双寻死的浪漫化格局的遮蔽下,卡丽丝特悲剧的具体社会性别根源以及威廉对这事应付的责任一并被抹去了。批评家们把这种蒙蔽现象永恒化,因为他们往往把《卡丽丝特》视为一部完整自主的小说,而没有把它当成依存于整体的一个部分。而且,他们在莎雷埃尔小说思想中找到的往往不是女性主义的呼喊,而是少年维特式的死亡意图。^⑧

《来自洛桑那的书信》首先由女性叙述声音专门讲述女性所受的物质生活煎熬,转而又由男性叙述声音专门讲述“男人”所受的精神磨难。然而,如果我们以《亨利夫人书信》作参照再来读《来自洛桑那的信》,我们就会发现这种不明不白的叙事形式变换自有它的道理。莎雷埃尔小说中恋爱情节陷入绝境,这在《亨利夫人书信》中也有生动的戏剧场面。这种情节绝境使莎雷埃尔实际上不可能把塞西尔的恋爱故事发展到大团圆结局。因为,正如亨利夫人的境遇一样,两性关系和经济的双重标题已经在结构上规定了她与其他人的关系。这也正如让·斯塔罗宾斯基(Jean Starobinski)指出的那样,塞西尔的求婚者埃杜阿德和他的表弟一样,对爱情有所保留,不像爱他的女友那样痴情。^⑨让尼·罗莎(Janine Rossard)认为,“18世纪末幸福观念的空泛;这个社会里英雄主义奋斗的徒劳和理性的无能”^⑩统统导致了《卡丽丝特》中表现出来的这种“浪漫化求死”的情绪。在这部小说中,受过良好教育的女性困于狭窄的生活圈子而百无聊赖,所能产生的也许就是这种情绪。《亨利夫人书信》以及莎雷埃尔本人的生活经

没有什么两样,就不需要革命,不需要物质生活的改善,也不需要大叫大喊;死亡自会均等这个不平等的社会。莎雷埃尔在这里证明的是她对社会现状的妥协,也是她为什么抛开大革命意识形态而选择启蒙理性主义的道理。如果说理性主义认为奴隶和国王除了最终的平等权利一无所有这样的观念还有可能对社会有所助益的话,那么,浪漫主义的宿命论根本就于事无补。

如此看来,黑人濒死在床这段场景虽然与总体情节不沾边,同时也显得毫无道理,却具有极为重要的意义。它出现在塞西尔的恋爱故事不久终止,而卡丽丝特的悲剧即将开始这个情节发展的关键时刻。因为《来自洛桑那的信》通篇都在重复着这一情节的态势:以具体事件和政治起始,以总体概括和形而上的话语告终,就这样对一个女性的现实物质生活加以“浪漫化”。我认为,促成这一转换的正是那种向男性声音转化的叙事方式。这种男性声音叙述着“天下”悲苦的观念,使莎雷埃尔与自己小说中反复铭刻的那种女性主义绝境保持着某种距离。退一万步讲,《卡丽丝特》能够回避了莎雷埃尔前三部早期发表的小说引起的争论,莎雷埃尔本人也因此不被归于咄咄通人的先锋派之列。所以说,莎雷埃尔流传最广、最受人欢迎的作品还是《来自洛桑那的信》中《卡丽丝特》这一部分。

可是,我还是认为,总体的浪漫主义观念表面上为女性提供的这一避风港其实也只是一种幻想。女性永远不可能充分发掘出浪漫主义意识形态的战斗潜力,因为“人类”并不是“女性”。浪漫主义的女性自以为“胜利地”逃出了自然身体和政治肌体的桎梏而超乎其上,但是正如玛格丽特·霍门(Margaret Homans)指出的那样,这种逃避行动却不断遭到浪漫主义那种双重思想的遏制。^⑩19世纪末20世纪初,浪漫主义的主体性与男性声音的同一现象已经基本定形,要塑造女性的“浪漫角色”就必须在两个方面推翻浪漫主义的定规。其一,取代男性主体的中心地位,将之置于边缘。其二,变换情节,在浪漫主义理想的喻意中,为女性留下某种依稀可辨的形式。我以为,构成女性浪漫主义叙事形式的正是这些植根于历史中的文学表现形态,而不是任何反作者权威的“女子气质”,甚至也不是女性主义对叙述声音的拒斥所造成的。

问,这本小说有借鉴《卡丽丝特》的痕迹,这的确令人觉得可惜。^⑮但是这本小说以某种独特的方式表现了女主人公的内心世界,而这是莎雷埃尔的小说所不及的。无论是首场在“国会的即兴演讲”,还是一直到后来的“最后的歌声”,柯林纳的公开演讲和私下信件都是由书中的作者型叙述者来表现的。相比之下,《卡丽丝特》里的威廉可从来没有代表卡丽丝特说话。而且在《柯林纳》行文至半,柯林纳和奥斯瓦开始叙述他们各自的个人生活经历。可是从一开始,主导这部小说的中心意识一直就是奥斯瓦的意识。读者从头至尾都是通过奥斯瓦的角度来观察柯林纳的。小说中固然也表述了柯林纳的思想活动,但是奥斯瓦的思想意识却构成了整部小说主体性的总体框架。这种叙事行为拉开了浪漫小说中女主人公和她的创造者之间的距离,更有甚者,柯林纳的叙事权也是从男性的角度来赋予的。的确,小说中成群的不同声音首先极尽渲染后,柯林纳才犹如“彩云间的女神”,^⑯出现在读者面前,而且叙述者也对柯林纳的超群绝伦大肆捧场,说她是一个“仪态优雅,感情细腻的女人……超然自立,绝不求人”。(338)叙述者也曾解释说:“一个独立生活的女人永远不会自满自足”,(129)此时她也许暗示出这样一个道理:女强人永远不可能为自己的超凡出众提供合法的解释。就这样,柯林纳被赋予了一个浪漫主义小说主人公的地位,却未完全获得浪漫主人公的主体身份。她所代表的是文本中预言家式的声音和看法,却不是有关文本的预言家声音和看法。

我并不是说柯林纳本来“应该”是小说的叙述者,甚而应该代表着压倒一切的中心意识。我也并不认为小说家原本并不打算这么写。我要明确指出的是,第一代浪漫主义小说叙事塑造的最早的女性形象与同一时期产生的最早男性形象二者之间大有不同。少年维特,雷奈和阿道夫都可为例。我们可以看出,斯塔尔原来试图用作者型叙述声音来写这本小说,因为以小说的双重书名《柯林纳:意大利》来看,这本书既可以是一本研究一国文化的书,又可以是一本讲述某个人物的书。书中有关文学、历史与艺术的长篇阔论比比皆是。但是,作者也有可能采用的这种宽泛的叙事构思恰恰限制了柯林纳这个人物,使她不至于“位居”文本的“中心”。按照阿伍瑞尔·戈德柏格

(Avriel Goldberger)的说法,西蒙娜·巴莱耶(Simone Balaye)的研究表明,作者对《柯林纳》曾有过三次完全的修改。这说明斯塔尔曾经“致力于使自己的生活与她的小说世界保持距离”。^①例如,她把自己的一些生活经历写成奥斯瓦的生活经历。玛丽亚-克莱尔·瓦洛斯(Marie-Claire Vallois)对《柯林纳》的叙事结构曾大为赞赏,称之为“逃避”“自传陷阱”的大好事。因为自传实际上是“一种由‘我’来表演的一会儿趾高气扬,一会又潜然忏悔的把戏”。它一次性地把人囚入牢笼。这是一种关于“我”的陷阱,它只会重复一种观念,也就像拿破仑所说的那样,男女肉体的不同就是命数。^②如果斯塔尔确实把自传当做“陷阱”,这是否是因为她所处的社会的确利用了小说来禁锢她?我此后对雪莱和乔治·桑的浪漫主义小说的讨论会更清楚地表明,瓦洛斯把女性的身体特征看做是阻碍个人发表自己声音的障碍,是很有意义的。

可见,《柯林纳》既代表一种符号也代表一种遗产。作为符号,这部小说表明,在叙事小说中,女性主人公的主体可以是叙事的中心,但她更容易成为叙事的主题重心。另一方面,《柯林纳》又是有名的“第一代”浪漫主义女性身份建构。这部玛丽·雪莱和乔治·桑二人都百读不厌的小说影响了此后整整几代女作家,因为这部小说的叙事结构标志着女性主人公与文本的叙述声音的分离,同时也就保持了女性浪漫主义小说与男性浪漫主义小说之间的区别,这一点也是我一直试图描述的。诚然,雪莱未发表的小说《玛西尔达》(1819—1820)也的确重现了浪漫主义小说单一个体叙述声音的格局。在此我要指出的是,雪莱由于写了《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*)才有可能写出《玛西尔达》,而且这本小说之所以未能发表,不能说与用女性的语言建构浪漫主义主体人物形象这个问题毫无干系。

当然,从表面的各种因素来看,《弗兰肯斯坦》根本就没有《柯林纳》,甚至是《卡丽丝特》中表现出来的那种女性中心主义的冲动。这部小说实际上是对浪漫主义男性独尊思想的漫画讽刺。小说中的萨维尔夫人是一个空洞的能指。小说的叙述看来都针对她面来。^③这个人物正好表现了女性主体在这部小说中的地位。女性都是些几乎可以互相替换的边缘人物,随时都可能成为男性欲望的牺牲品,她们

为家庭和群体生活提供着脆弱的纽带,大多数男性对此都表示崇敬之情,但却再三拒之门外。除了伊丽莎白写的两封信而外,女性的声音只有在朱丝坦案件的法庭审理这个场合中才显得有意义,而审理结果却正好印证了女性的无能为力。这表现在,伊丽莎白的話进一步贬斥了她力图拯救的女性,而朱丝坦假意的忏悔却圈定了她自己的末日。所以说,尽管这部小说中不乏女性形象,《弗兰肯斯坦》却是一部描写“没有女人的世界”的小说,罗丝玛丽·格雷厄姆(Rosemary Graham)这话一点不假。读者得知小说的作者是一位女性作家时感到惊讶不已,这也就不足为奇了。^⑩的确,这本小说表现了赤裸裸的男性浪漫主义倾向,甚至哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)也不情愿地表示,尽管这本小说有“缺陷”,或许正因为这些“缺陷”,它为我们提供了“目前为止所有的浪漫主义有关自我的神话最为生动的版本之一”。^⑪《弗兰肯斯坦》现在已经成为最能引起女性主义者注意的小说之一。这本小说何以是一部“女性的书”,又何以不是一本“女性的书”,一直是一个争论不休的问题。^⑫我在此并不准备加入这场争论。我看到,《弗兰肯斯坦》也许可能被当做一本反小说主人公,甚至反男性特征的小说加以颠覆性的解读。然而我也同意玛丽·普维和罗伯特·凯利(Robert Kiely)的说法,那就是,这部小说对于弗兰肯斯坦这个人物更多地还是袒护,而不是贬弱,而且小说中那种自我嘲弄的语气也达到了某种常规的、自我作者权威化的目的。换言之,如果我们以其他浪漫主义叙事小说为参照来解读《弗兰肯斯坦》,我们就会发现,这部小说之所以有名,并不是因为它批判了这个它参与其中的传统。^⑬

我在这里无意为《弗兰肯斯坦》中的女性申辩。我更愿意指出,正是这本小说里那种“男性特质”使得雪莱能够在某种“普通的”或“总体的”空间内营造出一种对作者权威、自传体文学、摹仿和原创等问题的带有具体社会性别特征的焦虑情绪。雪莱正是通过这一途径逐渐走向女性声音。本章的结尾以及开篇中表明的观点有相似之处,那就是,浪漫主义小说的主人公精神和浪漫主义的写作都是男性的工程。在小说原始的构思中可能已经加入了某种周而复始的男性叙述声音结构,其中强行写入了女性对权威的欲望。我认为,正是由

种独创性。如果我们认为雪莱在序言中的说法在这一点上真实无误,那么雪莱开头的话或许也正是弗兰肯斯坦之语。这就是那个描述“11月那个阴沉晦气的夜晚”的句子,现在是小说第五章的开头。雪莱写道,在波希的“怂恿”下,她把一个短小的故事写成一篇小说,创造了这种“随后即公诸于世的形式”(xi)。可能在当时,雪莱也用瓦尔顿相对常态的形象来为有关弗兰肯斯坦的恐怖故事提供某种缓解作用。

的确,同为“作者”,瓦尔顿专注于摹仿,犹如弗兰肯斯坦醉心于独创。《弗兰肯斯坦》的作者热衷于名留“千古”, (viii)而瓦尔顿也同样希望“能在供奉荷马和莎士比亚的圣殿中留芳万世”。(16)然而他在文本中亮相时却是一个郁郁不得志的诗人,降格专写私人信件这种(女子气的)行当。他从小立志进入诗歌的“殿堂”,此时却背负着“沉重”的“挫折感”, (16)这也正如雪莱在《弗兰肯斯坦》的序言中首次表达的那种文坛受挫感。她在序言中这样写道:孩提时代“一笔一划”写的故事显得“文体平庸、平淡无奇”,都是些摹仿工作,“重复他人而未写下自己真心的感受”。(vii—viii)按照玛丽·雪莱的说法,当大诗人波西·雪莱催促她这个做妻子的从事写作时,他当时并不指望她能“写出什么像样的东西”,而且当这群作家达成共识准备写鬼怪故事的时候,玛丽·雪莱只感到“作家最大的悲哀莫过于全无编造之功”。甚至成功也会变成失败,因为“声音远扬的大诗人”雪莱和拜伦“不满于散文的陈腐和平庸”,已经放弃了编造小说故事“技巧”这项“格格不入的工作”。(第ix页)对于玛丽·雪莱和瓦尔顿来说,解决的办法就是弗兰肯斯坦这个天马行空般出现在眼前的梦幻故事。玛丽·雪莱是18世纪为数不多的最为开放的自传作家的女儿。她与瓦尔顿一样得益于“自主自为的状态”,此时只能宣布自己不过记录了他人“无可企及,更引人入胜”的传说。

然而,玛丽·雪莱让一个被制造出来的生物开口说话,由此实施了另外一种作者叙事行为,使她既从自主自为的状态中解脱出来,又不受摹仿的制约。这是一场争夺权威基础(一种语言,一种文学传统成一种值得信任的声音)的斗争。作家用这一权威基础来对主体性进行某种非正统的追踪。另外的一些女性主义批评家也曾言之凿凿

可以喻示女人的痛苦,但是女人却不是怪物。

如果我们以玛丽·雪莱随后一部小说中的某些内容为参照再来读《弗兰肯斯坦》,我们就会发现,这部小说精巧的叙事策略还有进一步的意义。它不仅用来极力表现出作者的焦虑,而且用来逐渐营造一种女性的声音。1819年,正是这位“想不出故事”的作家创作了另外一部更直观的自传体小说。读罢这本小说,我认为它是联系《弗兰肯斯坦》女性化的人造生物与玛丽·雪莱自己的生活经历之间的桥梁。如果说《弗兰肯斯坦》用男性的声音写出了带有社会性别色彩的焦虑,那么《玛西尔达》则用女性声音在一个带有社会性别特征的个人生活经历范围内写作。一方面,玛丽·雪莱在写作中层层加入男性声音,建构了《弗兰肯斯坦》的叙事构架。另一方面,我们也有明确的文本根据表明,她在《玛西尔达》的创作过程中层层剥去叙述声音,最后只留下那种我称之为男性浪漫主义文学单一个体型叙述声音。这种情况在其他浪漫主义小说中绝无仅有,女性声音在文本中“居中”,而在小说的情节中,女性的物质存在却是各方力量冲突的场所。

玛西尔达出生十天后丧母,这与玛丽·雪莱本人的情况如出一辙。后来她由冷峻的苏格兰姑母抚养。幼小的玛西尔达逐渐长大,心灵极度地孤独。她“温暖的爱心从未受到任何人的回报”。书籍是她在“人间交往的去处”。^②顺便说一句,这些书大多都是玛丽·雪莱和《弗兰肯斯坦》中的人造生物喜爱的。玛西尔达与这个人造生物一样,渴望得到父爱。她曾经想像自己“装扮成男孩”出走,“天涯海角找寻我的爸爸。”(11)16岁那年,父亲真地回来了。但是父女之间的关系也正如弗兰肯斯坦与自己创造的怪物的关系那样阴错阳差,其中既有双方平等的肉体关爱,又有自然性别的拒斥。父亲开始回避女儿,女儿却逼着父亲承认他对她的爱是乱伦关系。这个父亲深信,妻子的灵性已经“移驻[玛西尔达]的身躯,她就是我心中的狄安娜女神”。(40)玛西尔达发出“女儿的诅咒”赶走了她的父亲,同时也扔给他一句令人摸不着头脑的话:“洁身自好,回到你的孩子身边,她一辈子只爱你。”(34)父亲后来自杀身亡玛西尔达伤心自责。对于弗兰肯斯坦及其创造的怪物来说,“懂得越多,伤心事也就越多”(《弗兰肯斯坦》,115)。玛西尔达的情形也一样,她被自己想知道得更多的无边

坦》终场采用的那种四平八稳的叙事结构。这本小说原来的书名套用了沃斯通克拉夫特未完成的“狂想的洞穴”，取名为“狂想的领地”，其中设置了三个叙述者，交互规约着对方的文本结构。瓦尔顿的搭档是一个性别不明的叙述者。这个人“倒了霉”，“只剩下苦难和绝望”，后来被幽灵导引到艾利西安田野这个地方来听“苏格拉底的教师女预言家第欧提玛”讲道(94)。玛西尔达也是第欧提玛的徒弟，遵照师傅的激励，她必须讲述“她的尘世经历”(102)。这个不知名的故事外叙述者就这样成了第欧提玛的智慧和玛西尔达的生平故事的记录者。这样一来，无论是从结构上还是从心理上讲，在这个包含着三种可能都是女性声音的叙事中，玛西尔达占据着相当于《弗兰肯斯坦》中的怪物的位置。

然而，玛丽·雪莱对《玛西尔达》做了修改。她去掉了那些间离叙事本身的场景和形式铺垫，使这部小说完全由一个单一的女性声音来叙事。德文·霍奇(Devon Hodges)以《弗兰肯斯坦》为参照的根据认为，对于玛丽·雪莱来说，“如果要让女性说话，单数的‘我’(‘I’)必须是一个需要转换的、具有全局统率作用的手段。”^⑧从《玛西尔达》的情况看，玛丽·雪莱需要转换的不是单一的叙述声音，而是男性的叙述声音。在这部小说中，玛丽·雪莱的确“塑造了一位女性”，在此过程中，她剔除了缠绕在叙述声音周围层层的其他叙述因素，这是与《弗兰肯斯坦》有所不同的。

我们难以说明的是，如果说玛丽·雪莱原样保留“狂想的领地”中那种层层铺垫的叙事结构，这部小说在出版界的运气是不是就会更好些？与玛丽·雪莱最初表示的愿望正好相反，《玛西尔达》在玛丽·雪莱的有生之年根本没有得到出版。据一些人认为这是一部“比其同类形象丑恶千万倍”的怪物小说。具有极大讽刺意义的是，玛丽·雪莱把这部小说手稿交给她的父亲，让他决定它的命运。这的确令人深思。她后来也在意大利写了另一部小说《瓦尔帕格》(Valperga)，而且把手稿交付她的朋友吉丝本(Gisborne)姐妹。此时也一样，她在1820年5月把誊写一新的《玛西尔达》手稿交给了启程前往伦敦的吉丝本姐妹，要她们转交戈德温，让他找出版商出版这部小说。按照伊丽莎白·尼奇(Elizabeth Nitchie)的说法，“没有记载表明

时代其他一些不可一世的男性自我形象毫不逊色。她为女性赢得整个浪漫主义运动。莱丽儿感受到浪漫主义小说男主角的负罪意识、宏伟的抱负、身份的无归宿、无聊乏味、傲慢虚荣和反叛意识；她扮演冷面的纨绔，残酷的情人，神明的预言家，万劫不复的灵魂，但同时又是地地道道的女人。”^⑧然而，桑虽然能够让莱丽儿成为小说情节的中心，她却没让她成为小说中惟一的叙述声音。相反，如果说《莱丽儿》的目标之一是实现斯塔尔所谓天才无性别的宣言，那么这部小说的形式则戏剧化地创建了这样一个不可能的虚构，那就是，女性和男性一样，也能自由自在地表达自己的天才。

《莱丽儿》的主要冲突表现在年轻诗人斯泰尼奥对莱丽儿的爱情追求和莱丽儿对他的冷淡和谨慎。斯泰尼奥狂热地爱上莱丽儿，可是她刚经历过一场身心的磨难，对性毫无兴趣，甚至对一直想往达到的超验知识境界也心灰意懒。正当莱丽儿几乎委身斯泰尼奥，女性即将被简约为浪漫主义欲望对象的关头，她警觉起来，带几分担心地问道：“你要的不可能是心灵；你要的是女人，不是吗？”（142）此后，莱丽儿让她做妓女的姐妹普尔契希去顶替她。斯泰尼奥与这个“莱丽儿”做爱，信誓旦旦地对她说他从来没有像这样深深地爱她。而这个“莱丽儿”实际上是普尔契希。这也是以文体形式向读者开的一个骗局玩笑。真相大白，斯泰尼奥陷入绝望，从此放荡淫逸。甚至那个上了年纪、不近女色的老朋友，一个改邪归正的赌徒特伦莫尔极尽万般努力，也未能改变斯泰尼奥最终自杀的命运。莱丽儿本人后来死于非命。她的死还是与她的自然性别密切相关，她被爱尔兰教士麦纽斯用一串念珠勒死。麦纽斯对莱丽儿苦苦的爱恋也最终导致他精神失常。

从形式上看，《莱丽儿》是一个大拼盘，它囊括了所有主要人物之间的各种书信，作者型叙事内心独白和对白。叙述者和受述者的身份往往需要推断来确定；一个叙述者是在书写还是在说话并不总是泾渭分明；小说中几乎所有指示时间和地点的成分都被隐去。《莱丽儿》这样“不中规矩”，引得许多批评家认为这是一个美学上的失败。甚至英译本的译者也说，也许这部作品“不应被认为是当代意义上的‘小说’”（xx）。与此相反，艾林·博伊德·索文特（Eileen Boyd Soveri）

免不了“女人狂暴中的忘恩负义和虚荣心”，并且要求莱丽儿给予斯泰尼奥“母爱似的”关心。(33)麦纽斯在莱丽儿身上投射他既是天使又是魔鬼，既是心灵又是肉欲的“双重”身份，这实际上标志着莱丽儿末日的到来。莱丽儿之所以被勒死，从此无声无息，就是因为她拒绝了麦纽斯要她“安慰我，爱我”(227)的要求。这一场景为这部小说恰如其分地收了场，否则这个以女性叙述声音“占据中心”的文本或许还会制造出莱丽儿独立自主的假象。

莱丽儿的形象尽管有许多闪光的地方，但她免不了遭到来自外部的指指点点。而我认为，这本小说的形式所表现的正是为挣脱这些框框套套而进行的反叛。如果我们把男性对莱丽儿形象的建构与莱丽儿对自己形象的看法并置一处，就会发现，让浪漫主义小说中的女性人物享有中心的或排他性的发言权，这等于永久性地维护了这样一种幻想，即女性只需把自己的自我组合成一个总体意义上的人，并且将之与歌德的维特或(乔治·桑笔下的情人)缪塞的奥克塔伍一视同仁，以求得接受和认同。可是正相反，《莱丽儿》的形式所并置的却是莱丽儿复杂的主体性和这个主体形象在男性眼中的载负着男性欲望的版本。有意义的是，莱丽儿内心深处的秘密只讲给普尔契希知道——在小说最关键的地方，莱丽儿向她的姐妹倾诉自己的经历。相比之下，柯林纳的讲述对象却是奥斯瓦。

我在第八章里曾经表述过女性作家及其第一人称叙事主体二者之间的等同关系。鉴于这一点，我们也可能认为，《莱丽儿》自始至终这种自身故事的叙事文本可能创造出来某种自传性意蕴，而这种意蕴是乔治·桑的声名也未必能够保持多久。由于这种寓意确实存在，《莱丽儿》对浪漫主义小说规则的女性化处理反过来对乔治·桑不利。因为这本当时很容易成为最有争议的小说的出版，^②使她经历了“感情上的痛苦和个人的耻辱”。她甚至在1839年试图用另外一本低调处理后的版本来取代原版本，而这也是她惟一一次对小说做大的改动。修改过的版本固然没能流传开来，《莱丽儿》也仍然引来争议并且广泛受到欢迎。然而，令人感到恰如其分却又带有讽刺意味的是，当时代表着女性浪漫主义“杰作”的小说却是以男性声音为主导的《弗兰肯斯坦》。当然，这部“杰作”也是在经历了长期的贬低

第十章 简·爱的遗产： 单一性的权力和危险

无论他们对你相信与否，事实上你讲了故事……这会帮助
其他女性开口说话，和盘托出她们的心思。

——玛丽·奥斯丁：《天才女性》

Mary Austin, *A Woman of Genius*

话语掩盖了本身的缺陷。

——劳伦斯·豪格：《话语与他者》

Lawrence Hogue, *Discourse and the Other*

有时某篇文学作品问世，显得如此独特，足以使我们淡忘了弗吉尼亚·吴尔夫的告诫：“文学名著”并不是“独善其身的产物”。^①《简·爱》正是这样一部作品。这本小说1847年以柯勒·贝尔(Currer Bell)这个性别不明的笔名出版。不论这本书的独创性令人赞叹还是引起反感，“《简·爱》对于每个人来说都是‘新’的。”^②从任何意义上说，这部小说方方面面最显眼的独特性，莫过于它的叙事形式了。我们感到这部小说的叙事形式几乎是不容分说地、强烈地突出了一种立场。弗雷德里克·哈里森(Frederic Harrison)曾带有责备口气地说道：“这个相貌平平、身体弱小的家庭女教师凌驾于全书之上，她的身影出现在小说的每一页。书里出现的每一件事物和每一个人都不是我们在现实生活中所能看到和知道的，但他们却都是这个几乎从未出过远门的乡村姑娘锐利眼光中的成像。”然而哈里森也坚信，如果这部小说“以非个性的叙事形式写成”，“那可能就会是一场失败”，而如果把“它看成简·爱的自传，那它就是‘完美的艺术’”。^③《简·爱》是最早以公开的受述者为对象的虚构性自传之一。在为女性个人叙述声音争取

权威方面,这本小说概无先例可鉴。但是《简·爱》的叙述声音却并不完全是“某种”单一的、独善其身的产物,“它是对那些种种可能性的改头换面的表现。这些可能性既存在于小说之中,却又在社会性别方面遭到隔绝。我在以下将表明,《简·爱》的叙事形式表现出一种强行推行叙述声音的倾向。这本小说在一种十分特别而又具体的女性作品类型中强制性地注入了一种自我权威化和总体化的叙述声音。我把这种叙述声音称为浪漫主义主人公的声音。

1847年,虚构体自传尚未完全成熟,因此,19世纪女性作家发表的虚构性或“非虚构性”自传作品在数量上少于男性作家,这也就不足为奇了。杰罗姆·比蒂(Jerome Beaty)的话也许不无道理:及至1847年,“在英国出版的自传体小说”也许就是“一篇辩说文,或者说教性故事:要么惟我独尊,拜伦式地盛气凌人,要么卑躬匍匐,惟宿命是瞻”。^④但是也正如比蒂自己所用的例证表明的那样,用女性声音讲述的“惟我独尊”,“拜伦式地盛气凌人”的小说那时似乎不存在。实际情况是,女性个人叙述声音最早是在19世纪初期的英国才基本成形,它综合了爱情小说和精神追求型的自传这两种附属的小说类型,合成“家庭女教师的故事”,讲述独立的女性追求精神和物质幸福的生活历程。在建构公开的叙述声音方面,《简·爱》之前至少还有三部这样的小说。它们是,玛丽·布伦顿(Mary Brunton)的《禁戒》(*Discipline*),玛丽·玛莎·舍伍德(Mary Martha Sherwood)的《卡洛琳·莫当》(*Caroline Mordaunt*),还有安妮·勃朗特(Anne Bronte)出版于1847年、但先于夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》写成的《埃格尼丝·格雷》(*Agnes Grey*)。^⑤从语言结构上看,这三部小说都采用了女性叙述声音,但是它们的叙述者都在自我之外寻求(男性)权威的扶助,叙述者个人的叙事权威于是就受到限制。因此,家庭女教师故事使《简·爱》成其为可能,也决定了这部小说的独特性。因为简·爱将冲破对女性叙事权威的羁绊,她力图展现一个虽说不上“拜伦式地盛气凌人”,但也称得上“惟我独尊”的叙事主体形象,以前所未有的执着精神,吸引着广大的受述者。同时,简·爱的叙述声音中包含有一种本色的、铤而走险、离经叛道的独立意识。我在本章结尾对此将有所讨论。

我认为,《简·爱》正是重写了这种家庭女教师的叙事。这样的故事在简约集中的事件背景中追溯了一个聪慧娴雅的女性的命运。在《禁戒》中,女主人公爱伦·珀西聪明,美丽但又骄矜。她虽然生来享受荣华富贵,但后来却成了孤儿,贫病缠身。命运的突变使她开始学好而且最终得到好报,嫁给了她曾对之倨傲侮慢的绝好男人。舍伍德小说中的卡洛琳·莫当骄横,话多,傲慢,对自己屈从家庭女教师的地位忿忿不平。她要么辞职不干,要么被人家炒鱿鱼,从来在一个职位上呆不久。直到有一天受到她的学生爱米利·塞尔本的感召,变得圣洁虔诚起来。塞尔本似乎是海伦·伯恩丝的原型,她“带着超凡脱俗的理想迅速早熟起来”,^⑥在14岁那年死去。这本小说中概无任何爱情情节,但在最后的一刻,那位“谦恭的教区长”向卡洛琳求婚,女主人公于是得以圆满。再来看埃格尼丝·格蕾。这个女主人公生性纯善,但却经受了生活的重重屈辱和不幸。这种家庭女教师典型的命运也是这三部小说一致突出的。然而,最终赢得英俊教士的爱心的,还是平凡的埃格尼丝,而不是她的天生丽质和富有。

由于在女性创作的小说中,公开的个人叙述声音尚未被社会广为接受,上述这些叙述者都必须设法支撑自己的叙事权威并且对叙事行为中的自我中心意识加以掩饰。《禁戒》很可能是全欧洲第一部由女性作家采用纯粹女性公开的个人声音而创作的小说,这本小说书名带有某种抽象雄健的观念色彩。小说一开头讲述人物故事,不惜大量笔墨叙述父系家谱,第一章过半才有一条半遮半掩的提示表明,这篇小说的主人公有点“女子气质特点”。^⑦这三部小说的叙述者都把其受述者构想成需要逢迎、安抚或教诲的法官式人物。他们用一种保持距离、而且常常还是焦躁的第三人称形式来向这些“读者”说话。卡洛琳·莫当在叙事中每隔一段时间就会问她的读者是否已经“听累了”(232),或者已经“烦我了”(252),并且还会兴冲冲地报告一些她认为“我虔诚的读者喜欢听”(263页)的消息。比较而言,爱伦·珀西的腰杆要直一些,但她还是使用提前判断的方式,把它作为说教的契机:“我的读者对这一回答的妙处做出评论之前可以先研究研究,他迟迟不追求基督至善的原因是否真正站得住脚”(28);“对于这一点和我的其他过失,其他人可能会报以一笑。我回想起来,这些

都是我那时当做迷想幻影和惊惧之象而加以讥笑的东西”(83)。《埃格尼丝·格雷》似乎对自我判断又太过于认真,使人觉得这其中必有讥讽之意。在这部小说中,读者被调动起来,“宽恕”那些根本算不上过错的行为。比如埃格尼丝因为她“比起我以往任何时候都过分地注意穿着打扮”而表示“忏悔”,还有她担心“她自以为配得上韦斯顿先生的爱是她的弱点和愚行,读者会完全对此感到厌恶”。^⑧

正如这些话所能表明的那样,不仅是读者,这个年龄相对大一些的“我”(“I”)也被建构成权威的判断者。上述三部小说在表层上都是回顾性的,它们的叙述者都是“多年为人妻”(《禁戒》,375)的女性。三部小说都宣称以“教喻”为己任。在头两部小说中,叙事权威要求保持时间上的空隙,叙述者回望那些年轻的小说人物,在道德上与他们保持明显的距离。她之所以能够讲述自己的故事是因为她已经变了。这种忏悔式的策略在《夏洛琳·莫当》中表现得最为明显。在三部小说中,这部小说福音派色彩最浓。小说中的叙述者说她“对自己的事没什么好说”,但是“对于不同的命数却有许多话要说。这些命数使我渐渐懂得了自己,尊重自己这个最大的原罪之人,而且在某种程度上懂得了我们全能的主已经为我做了什么,而且还正在为我做什么。”(252)爱伦·珀西刚刚“躲过一场浩劫”,此时他希望“告诫别人警觉各自的天灾之险”。(1—2)这些文本必须明白无误地区别出主要人物和这个老成持重、超然的叙述者之间的差别。后者能够用批判的眼光回顾她以前的自我。的确,这位叙述者被赋予足够的权威,她接受的真理既是基督教的,同时也是男性的。这表现在,在这三部小说中都有睿智聪慧、敬畏上帝、比女主人公“懂得多”的男人。例如,爱伦的叔父还有她后来的恩主兼丈夫,还有埃格尼丝那个当牧师的丈夫。在这一方面,这些小说令人想起了哈那·莫尔那本广为流传的《柯莱布寻妻》(1808)。这本书的男性叙述者自我权威化到了为自己充当介绍人和编辑者的地步。正如我在第四章中所言,这样的叙述者被表现成基督教妇道至高无上的权威。

就这样,《简·爱》以前的家庭女教师故事那种全方位的自我叙事权威化半途而废。造成这个现象的原因就是,叙述者的权威让位于某种内在的总体叙述声音,并因此而变得偶然凌乱。这种总体叙述

声音实际上是合二为一的建构,一方面为年长的叙述者的自我声音,另一方面是基督教上帝的声音,它把小说的主要人物转换为称职的自传者。依此看来,叙事的权利变成了德行的授权和奖励。在上述两部小说中,人物说话的声音必须明显受到限制,以便让叙述者写作的声音满足更高的目的。例如,爱伦·珀西喜欢有话就说,却终究因此面进了疯人院,而卡洛琳·莫当说话没遮拦,却不断被解雇。这三部小说都清楚地表明,家庭女教师的生活状态就应是沉默。换过来说,沉默又是女性的德行和从属状态的极致:“我的任务就是听,而不是说。”(《埃格尼丝·格雷》,18,127)埃格尼丝之所以能生存下来,就在于“我尽管内心十分痛苦但习惯面带温存的笑容”。(17,129)她最终得到好报,就因为她能够被动地让“时间和耐心”“慢慢地、说实在也是几乎不知不觉地”(7,59)来改变她的处境。尽管她们忍受着痛苦,这些叙述者中没有哪一个挺身面出,对传统的社会性别角色观念提出质问。当然,我们也间或听到一句大面化之的言语,认识到这个有限的“展示女人巧思妙智的市场”(《禁戒》,244)。这是例外。例如,简·爱在第12章里曾激昂地为女性争取自由的道理做过辩护,开头的一句是:“任何人只要愿意,尽管可以归咎于我。”无独有偶,埃格尼丝也作过长篇“忏悔”,为自己在堕入爱河之后十分讲究自己的外貌身姿极尽辩才。(第17章,114—115)

同时,这些小说也表现出对谦卑虔诚的女子气质感到焦躁不安的迹象。《卡洛琳·莫当》谦恭地叙述了“宗教对我的行为没有任何影响”的年代,但却用了全书五分之四的篇幅叙述了这个年轻的“异教徒”直率轻狂、惟我独尊的行为。布伦顿的叙述者有意张扬自己的道德优越感:“几乎没有人能够像我这样袒露自己的私欲,展示自己如何改邪归正。”(243)每一种小说文本都一反常规,写几句“后记”,记录下对大团圆婚配结局的一些既赞同又反对的双重感想。卡洛琳·莫当很少提及她的丈夫,她关心的是她的孩子的和她的“至上之主”;她的最后一句话是“上帝即爱”这样的提示语(303)。爱伦·珀西对她未婚的嫂嫂赞不绝口。对于这样一位女性,“最近从寄宿学校来的几位小姐已经开始称之为……一个老处女。”爱伦坚持认为,单身生活“对夏洛蒂的脾气和她的幸福都没有产生过任何坏的影响”。她同时

“夏洛蒂·勃朗特”和“简·爱”双双赋予独创性和自足自律的叙述声音。这也正如勃朗特 1848 年致 W. S. 威廉斯(W. S. Williams)的信中所说的那样:

我从儿时起,就对那些小说中被称为典型男女主人公的人毫无兴趣,我从不认为他们是自然的,也根本不想摹仿他们。假如我受命如法炮制这些人物,我干脆就会一字不写。假如要我或多或少摹仿任何以往的小说家,甚至是像司各特这样最伟大的小说家,那么我也不会动笔。如果我没有自己的话要说,没有自己说话的方式,那么出版小说与我毫无干系。如果我的视线不能越过林立的大师,直趋大自然本身,那么我根本就没有权利东描西画。如果我没有勇气置常规套话于不顾而采用本真的语言,那么我还是保持沉默为好。^⑩

这封信不仅突出了玛丽·雪莱这类的女作家不愿自我标榜的独创精神,还否定了某种外在的男性文学传统,而更倾向于一种女性的“自然”。正是这种自然精神使勃朗特有“自己的话要说”,同时也给予她“自己说话的方式”。我们只需仔细地观察一下建构了《简·爱》独特叙述声音的叙事行为就会发现,勃朗特实际上在一点一点、逐渐地排斥了统筹着家庭女教师故事的那些虚构权威。

家庭女教师小说的叙事往往依靠叙述者和小说主人公之间在时间上和精神上的差距。相比之下,《简·爱》则看重她们的身份。如果我们对简·爱来到索菲尔德之前的一些章节的叙事行为未加任何注意,我们就会更看不清小说中阅历尚浅的未成年人与成年的叙述者之间那种更为总体性的差别。简·爱虽然吃一堑长一智,但叙述者也未曾指责她,而且叙述者的价值观念也或多或少是这个年轻人价值观的延续。例如,在 12 章那段有关女性需要自由的著名语篇中,简·爱的话语中过去时态和现在时态混杂一处,就好像同时唤起了生活经历中的自我和叙事的自我。这个语段中这样写道:“谁会怪罪我?不用说很多人会的;那么我将被人看做不知足的人。我没有办法:急躁好动曾经是我的天性;以前有些时候我就这样被搅得不安宁……

所以说,简·爱的反抗并不是去赢得自己说话的声音,而是为了在面临着越来越诱人屈从的压力面前保持自己的声音。虽然我对她后来委身于罗切斯特的做法总感到不舒服,但是,每当罗切斯特企图管制她的声音或不容许她说出自己的观点时,简·爱总是表现出忿忿不平的态度。她不会奉承他,也不会听命于他,去“仅仅为了说话和炫耀”面说话(14,117)。当她拒绝成为他的情人时,还是她自己的声音的作用使她获得当一个“有独立意识的自由的个人”的权利:“我已经说出我心中的话,现在可以想去哪儿就去哪儿了。”(23,223)同样,简·爱在一次谈话中也可以拒绝圣·约翰·雷维尔斯对她的要求。在那次谈话中,尽管“他根本想不到一个女人竟敢对一个男人说出这样的话”,她自己可是“得心应手”(32,330)。雷维尔斯对她说道:“你说的这些话根本就不应该,不守妇道,还不真实”(35,363)。简·爱对此威吓也根本不当回事。

为了获得权威,以重新定义“女子气质”和“真”这两个观念,简·爱进一步表现强硬,就好像她不仅要获取一种声音,而且要获得,或者干脆就想成为这种声音本身(原文重点——译者注)。为了树立这种绝对权威,她必须首先压倒男性的文字权威,而首当其冲的就是“雷德先生”(Master Reed)。(或许是“高明的读者”master-reader的谐音?)简·爱把他的书扔还给他^⑩,这就相当于夺取了他的文字权利。牧师布罗克勒赫斯特先生在传统的家庭女教师故事中可能就是代表真理的声音,但在《简·爱》中完全是一个信誉扫地的人。对于简·爱有权利知道的一些至关重大的事情,罗切斯特这位“先生”都向她撒下弥天大谎。圣·约翰·雷维尔斯看上去尽管神圣不可侵犯,但他的冷漠却使他的声音十分呆板:“他的舌头就像说话的机器——如此而已。”《简·爱》否定了这些男性权威,就此击破了以往家庭女教师小说中假定的那种上帝的权威和男人权威的同一观念。简·爱成为她自己的宗教权威,她既拒绝了罗切斯特的相对主义,又否定了圣·约翰的绝对观念,为的是形成她自己的道德观,甚至制定自己的圣典。^⑪自从那时起,简·爱的思想发展历程就得以提前标定。因此,当海伦·伯恩丝告诉她要“研读新约全书”,按照基督的话去做……把他的话当做你的行为准则时,她明明白白地表示,要她爱约翰·雷德这

样的敌人“绝对办不到”(6.50)。对此,那位年长的叙述者也未出来纠正她的说法,而这却是传统的家庭女教师小说的叙述者被迫要做的事情。正是简·爱这种道德自我中心主义使得她最终与罗切斯特分手,继而又离开了圣·约翰;这两人振振有词的劝导对简·爱一概无用。后来她还是回到罗切斯特身边,但这既不是上帝的旨意也不是人间的愿望,而是“轮到我来占据支配地位了。我的力量在行动,在起作用”(35.370)。我们只要想着简·爱这一立场的大胆和强硬,然后再来读这部小说中最后那段令人摸不着头脑的话就会发现,这个段落好像是以以往家庭女教师故事那种四平八稳的常规老套的翻版。这段话集中谈论圣·约翰·雷维尔斯,对男人和上帝的声音做出妥协和让步:“死亡的恐惧不会遮蔽圣·约翰最后的时光,他头脑清醒,心地坦然;他充满希望和坚定不移的信仰。他说的话是一段这样的祈誓:我的主已经事先告知我,他每天都更清晰地宣告着这件事的到来。是的,匆匆忙忙,我来了!每一时刻我都愈急切地回答:‘阿门,正是这样,我来了,基督我的主!’”(398)这是对基督教劝喻话语的顶礼膜拜。这种不和谐之音实际上正好突出了《简·爱》这本小说反对家庭女教师叙事权威的强烈程度。^⑮作为小说人物的简·爱每一次都克制住了主述自己的故事的企图;作为叙述者的简·爱也以同样的努力压制住与自己不同的想法。在那个历史时期,简·爱的声音是对权威的一次与众不同的虚构反抗。我认为,作为小说人物的简·爱和作为叙述者的简·爱都不敢采用任何幽默、有意的含混和文字游戏的手法,其原因也盖出于此。她全神贯注要做的事,就是让其他人,特别也让她“亲爱的读者”不至于构建可能使她本人难堪的形象,或不至于产生错觉,影响她对自己形象的表现。

我们当然无法知道夏洛蒂·勃朗特本人对《简·爱》里反传统的叙事行为到底意识到多少。但是这种反传统性可以印证叙述者在与受述者发生相互关系时的自我意识。对于这部小说,人们经常谈到的特点就是那些频繁出现的直接陈述语。在全书叙事的最后三分之一的篇幅中聚集着大约30个这样的例子。我在前面已经指出,叙述者的这种自我意识在以往的家庭女教师小说中也有突出表现。所不同的是,在那些小说中,叙述者的联系意识采取的是表示顺从或自卫意

念的间接形式,甚至《埃格尼丝·格雷》这本宣称最善于自我坦白的小
说都只采用第三人称的形式向读者述说。总之,《简·爱》中的这位女
性个人叙述声音在与公开的受述者进行交流时,采取“紧盯住”作者
型叙述者的办法(我在第五章中叙述过的这种作者型叙述者),表现
得如此坚定不移,甚至有些咄咄逼人,我在此前的文学中根本无法找
到任何先例。

有些批评家注意到,这些直接陈述表面上看起来在本质上毫无
缘由,或有批评家还对此惋惜不已。西尔维尔·莫诺德(Sylvere Mon-
od)认为这些直接陈述语是自卫性的,并且还显得十分突兀;卡尔·克
罗伯(Karl Kroeber)则觉得它们的出现很少“出于直接叙事场景的需
要”,因而也就像艾略特小说《教区生活场景》和《亚当·比德》中叙述
者的评说一样,显得随意偶然。^⑩这种“随意性”表明,作者为了激发
读者兴趣,靠的也许是故事的新颖大胆,但更多靠的却是叙述声音的
强硬和果敢,或者还可以说靠的是叙述者既冒了坚决反潮流的风险,
又寻求读者接受的愿望。正如在小说中压制了回顾因素就可以重新
创造出书信体小说的直观性一样,我认为小说叙事中“读者”这个名
称起到了替代书信体小说专有名称的作用,这样做可以在大众化的
虚构小说中重新捕捉到书信体小说的那种亲密的感觉,其方法比起
《埃格尼丝·格雷》为了赢得日记文学的亲密感觉所做的努力来要显
得更为直接。在《简·爱》中,对“读者”的称呼总是单数。这与斯托和
艾略特那种“紧盯不放”,构想出形形色色、不同性别的受述者的做法
形成鲜明的对照。这一单数“读者”的事实在呼唤读者的过程中加强
了把广大受述者视为亲密朋友意识,与书信体小说中的呼语行为
十分相似:“没错,读者,我当时知道,也感觉到这一点……”(第9章)
“我告诉过你,读者,我已经学会怎样去爱罗切斯特先生”(第18章);
“我的好读者,但愿你永远感觉不到我当时的感受!”(第27章)“读
者,那是一个星期一的晚上……”(第37章)这些呼语暗示出寻求建
立联系的愿望,这也是与小说人物简·爱的行为相适应的,因为叙述
声音对于她来说,既比喻亲密关系又象征着权力。简·爱“喜欢不知
疲倦地与那些刚强,理智和高雅的人士交往,而不管他们是男是女。
总有一天我会越过社会常规,克服矜持自守的外围障碍,跨过自信心

的门槛,在他们心灵中的家园赢得一片天地”(32.330)。不用说,把简·爱召唤回到罗切斯特身边的还是声音,也就是她听到从某处传来的呼喊“简!简!简!”的神秘声音。而且新婚的幸福即是“整日倾谈”(38.397)的欢愉。在不以牺牲声音换取爱情的条件下赢得如此的亲密关系,这就是既扮演叙述者又是小说中人物的简·爱的最终目的。

所以说,某种公开的书信交往方式成了这部小说的叙事形式符号,展示着简·爱既追求人与人之间亲密关系又寻求独立自主这种混合心态的历程。简·爱在无家可归,遭受了公开羞辱的情况下,完全可能急于寻求广大读者的赞许。对于这一点,我们摹仿她的口气说,又有谁能怪责她呢?在罗伍德这个地方,简·爱曾经担心“每个人”都会觉得她在撒谎。海伦·伯恩丝不知所云地回答道:“每个人,简?怎么啦?总共也只有八个人听到人们这么说你。但是这个世界上有千千万万的人。”(8)可是,简·爱可以采取某种向世人公开致信的形式写出她的经历,向这“千千万万的人”说话。在同一章节里,简·爱告诉我们她在学习法语 être 的变位形式。还有,正如马克·亨内利(Mark Hennelly)指出的,简·爱名字的缩写拼在一起是法语 je (我)。^⑩她用这个缩写为自己的绘画署名,而且甚至她在泽地头期间采用笔名时也没有改换这个缩写名。我认为这些都不是偶然的。因为,简·爱一贯不畏压制个人声音的强力,一贯争取个人的身份。对于这样一个失去父母的女性来说,讲述即为生存。纵然,这部小说以婚姻告终,在写作之时简·爱实际上成了简·罗切斯特,但是叙述者从未放弃过她的专名“J-E”,而且她的自传体书名也仍然是这个恰到好处的《简·爱》。简·爱曾经对读者这样说道:“读者,是我嫁给他。”(38.395)与此形成强烈反差的是朱丽埃特·盖兹比那句被动的话:“他们娶了我”,和奥塞雷那句包办的话:“朱丽埃特·盖兹比已经不再存在”。我们可以认为,简·爱保留自己的姓名,还有她在婚姻问题上的主动话语,都在小说传统的婚姻情节中占据主动权。这也正如拉舍尔·布朗斯坦所言,她的婚姻“顽强不屈地所肯定的,不是女主人公的转变,而是她仍然是她自己。”^⑪在这个意义上,《简·爱》也重写了传统:婚姻最终不再导致女主人公的悄然无声。当然,这部小说最终

以婚姻收场。这一事实延续了我在第八章中所谓的女性叙述声音史上不解的难题。

《简·爱》这种单刀直入、执着顽强的声音在公众读者面前表现得毫不含糊,正因为此,这本小说戏剧性地拓展了小说中女性个人叙述声音的空间。如果说浪漫主义为上层阶层的男性铸造了个体权威的虚构故事,那么《简·爱》则把这种权威的虚构延伸到上层阶层的女性。如果说“书籍之间保持延续关系”,^⑩那么《简·爱》的确起到了促进作用,培育了发端于1847年以后的成长小说(Bildungsroman)的传统。文学批评史上,人们习惯性地认为,男性作家的作品单向性地影响了女性作家的作品。我觉得,批评家们尚未充分注意到《简·爱》对男性作家的自传体小说的影响,卡拉·彼得森(Carla Peterson)注意到《简·爱》和《大卫·科波菲尔》之间的一些相似的地方。但这些相似也许远远不止是同一文学时代的文学共通标志。^⑪在这一点上艾伦·莫尔斯(Ellen Moers)的发现令人深思。这位批评家注意到,《简·爱》的头三章,“包括构成这三章高潮的那场少年性行为风波,与《大卫·科波菲尔》第二、第三和第四章如出一辙。只不过《大卫·科波菲尔》生动表现的是一个维多利亚时代的男孩生活中俄狄浦斯情结的危机,而《简·爱》的主人公是女性罢了。狄更斯读过《简·爱》之后在《大卫·科波菲尔》中写成了这一场景。”莫尔斯也提到,大卫绝不可能说出“带有敌意的否定语”,而简·爱则用这样的话语怒斥约翰·雷德。可见简·爱的声音是何等的大胆。^⑫

《简·爱》对男性小说家的影响固然尚未得以认识,然而后来的女性作家都提到这部小说,把它当做争取获得作者权威的基本源泉。在这些女性作家中既有伊丽莎白·芭雷特·布朗宁和哈丽雅特·玛蒂诺(Harriet Martineau),还有后来的多丽丝·莱辛(Doris Lessing)、阿德里安·里奇(Adrienne Rich)等人。甚至弗吉尼亚·吴尔夫也是这样。在《一间自己的房间》里,吴尔夫打着批评勃朗特的幌子借用了简·爱直率外露的声音。她大段地引用那段以“谁能怪责我?”开头的段落,但在表面上看,她似乎在指责这段话有“性别意识”之嫌。^⑬《简·爱》似乎已经被公认为是女作家自传体小说传统的滥觞,其叙事之不同凡响,正如伊莱恩·舒瓦特(Elaine Showalter)所言,“让人觉得

问地以男性居多。玛格丽特·尤塞娜(Marguerite Yourcenar)在20世纪20年代还认为,表现女性的声音简直是难以想像的事情。她这样写道:“还有另外一桩事实际上是不可能的。那就是把女性化的人物当做中心人物,比如说把普罗蒂娜、而不是哈德里安当做我叙述的重心。女性的生活太狭窄,或者说太隐秘,如果某位妇女敢于诉说自己的身世,她马上就会遭到责难,说她不恪守妇道。现在要我们相信男人说的话多少还有点真实性就已经够难的了。”^⑤这也许就是为什么普鲁斯特的《追忆似水年华》(*A la recherche du temps perdu*)是个人化的叙事,而多罗西·理查森(Dorothy Richardson)的《朝圣》(*Pilgrimage*)却是非个人化叙事的原因。我认为,只要以“我”(“I”)为称谓的小说主人公既代表着叙事行为,同时也代表着被叙述的事件,那么上述差别就意义重大。在政治进步和个人化声音之间有着明显的联系。举例来说,西尔维亚·普拉斯(Sylvia Plath)的《铃罐》(*The Bell Jar*)发表于1963年。当时的美国文学处于50年代保守的社会性别意识形态的主流之中,J.D.塞林格(J. D. Salinger)、诺曼·梅勒(Norman Mailer)和菲利浦·罗斯(Philip Roth)这些男性叙述者占据着主导地位。《铃罐》一问世,立刻震撼了美国文坛。同时,70年代初期的女性主义运动不久,也就产生了诸如丽塔·梅·布朗(Rita Mae Brown)描写女性同性恋流浪传奇的《红果森林》(*Rubyfruit Jungle*)(1973)和埃里克·荣格(Erica Jong)叙述异性结伴冒险经历的《飞的恐惧》(*Fear of Flying*)(1973)这类的女性自传体小说。然而,甚至在70年代,玛丽·戈尔登(Mary Gordon)也承认“用第三人称”写过《最后的款项》(*Final Payments*)(1978)的初稿,原因是“我想写得严肃些。我不想让人看笑话。”^⑥

然而,到了80年代,公开的女性叙述声音对于西方白种人女性来说已经司空见惯,这也正如个人化的女性叙述声音在二百年前是常规的叙事方式一样。^⑦今天这种文学常规现象也与18世纪文学史的情形不谋而合。那就是,当今的男性作家又一次使用女性叙述声音来创作小说。举隅一二:这些小说包括赖特·莫里斯(Wright Morris)的《原野歌声》(*Plains Song*)(1980),勒内兹·普赖斯(Reynolds Price)的《凯特·范登》(*Kate Vaiden*)(1986),J. M. 柯埃兹(J. M.

Coetzee)的《仇敌》(*Foe*)(1986),理查德·巴布柯克(Richard Babcock)的《玛莎·卡尔霍恩》(*Martha Calhoun*)(1987),麦克·多里斯(Michael Dorris)的《碧水流筏》(*A Yellow Raft in Blue Water*)(1987),约翰·厄普代克(John Updike)的《S》(1988)以及艾伦·格根努斯(Allan Gurganus)的《邦联党耄耋老人话当年》(*Oldest Living Confederate Widow Tells All*)(1989)。这些小说五光十色,表现女性叙述声音的形形色色,比起两百年前男性作家小说有异曲同工之妙。它们都基本上富于同情心,有时显得女性主义十足,间或还表现出厌恶女性的倾向。在我看来,与18世纪类似的情形一样,男性作家这种创作复兴既表现出对重建女性权威新一轮的同感,又为建构这种权威提供了一如既往的机会。

女性声音如此再度响起。这是传统使然,而《简·爱》可以算得上这一传统的肇端。不惟如此,勃朗特的小说及其开创的一代风气同时也制造出一种极具颠覆性的遗响,这在我自己举的不十分连贯的例子中可见一斑。我认为,这一遗响并非偶然,它是简·爱权威的条件逻辑结果。我在前面已经说过,简·爱作为小说中人物必须压盖过其他所有的声音。我现在要指出的是,这部小说也制造出一种比简·爱的声音更为刚烈、更为独特的声音。其实制造这一声音也正是为了使简·爱的权威非人化,使之软弱无力。而正因为有了这种声音,简·爱的权威才显得有所依傍。发出这一声音的正是那个欧洲裔拉丁美洲女人伯莎·玛森·罗切斯特。勃朗特用一个来自加勒比海地区的女人,把这个“疯狂”和最终无声无息的女人当做简·爱的替身。这当然是维多利亚时代大英帝国不容异己的最好写照。^⑧《简·爱》通过拒绝伯莎的女子气质成功地建构这个敢说敢道,从不低三下四的简·爱,把她表现为合法正统的女子气形象。伯莎身材高大,“雄赳赳”,“四肢发达”,“腰圆膀大”(25.250);她的脸庞“没有光泽”(不是白人?)并显出“凶相”(25.249);她仅有“矮小黑人的智力”,不过是一个“魔鬼”、“荡妇”和一样“东西”(27.271)。这里露骨而又生动地表现的,是“分裂中的女性形象”,^⑨其目的是取得统治权威。在此过程中,深肤色的女性首先被异国情调化,然后又被野兽化,成为一种恃有“野兽般非人力量”、“男性化,统治欲强,女斗士般的生物”。而正

是这种怪物使得白种“淑女”们获得了她们自己的身份感。^⑨这个虚构世界中到处弥漫着圣·约翰·雷维尔斯的传教活动所代表的那种帝国霸气,甚至罗切斯特交往的那些“外族”欧洲女性都被盎格鲁民族中心主义弄得暗淡无光。正如伽亚特里·斯皮瓦克(Gayatri Spivak)所言,在这个虚构世界里,所有那些最显外族的女性都必须被“斩尽杀绝”,以便使“简·爱成为整个英国小说世界里个人化的女性主义主角”。^⑩

这部小说固然清楚地表明,其叙述者霸气十足的权威背后隐藏的是那种未经挑明的帝国沙文主义;然而,对于我们的讨论来说,最具特殊意义的还是伯莎这个人物,她被塑造成一个发出怪异声音的女人。伯莎所有的表现中最引人注意的还是她的声音。那种“莫名其妙的狂笑”(11.93),阴森恐怖,是“我从未听到过的,发自阴曹地府的笑声”。(11.93)循此笑声,简·爱第一次意识到伯莎的存在。“阴阳怪气的喃喃自语比起她的狂笑更令人费解”;她那种“怪话异语”和那种可怕的“声音”让简·爱不知“从何说起”(12.96),还有她那像狗一样的咆哮,“野性十足,尖刻凄厉”,“回荡在索菲尔德大屋之中。”(2.181)如果说简·爱的声音意味着她与罗切斯特情投意合,那么伯莎的声音则清晰地表明她不能做他的妻子。与她交谈根本不可能,“因为不管我先说起什么样的话题,她总是立即恶语相向,说的话既粗俗不堪,又愚昧无知。”仆人们都不愿再住下去,他们对“她不断爆发的狂野行为和丧失理智的脾气”(27.260)避之惟恐不及。“再是厚颜无耻的荡妇也说不出她那些不堪入耳的污言秽语”(27.271)。正是她的“怪叫声”最终使罗切斯特离开了这座位于西印度群岛上的“地狱”,去追寻着英格兰“柔声细语”的清风(27.271)。

然而,伯莎的声音是什么样的声音呢?这难道不是一个完全拒绝采用“女人的语言”、保持女人的地位(或干脆说拒绝整个女性象征系统)的女性发出的声音?不正是有了这种带有符号学声响意义的声音的对比,才使得简·爱那种敢于犯上的语言显得不那么出格并正常化的吗?^⑪简·爱也并不是一个“白肤金发碧眼的洋娃娃”,而是肤色显黑,带有“野性”的孩子般的人物。这一事实表明,她已经令人担心地偏向伯莎。而简·爱又不是那类唯唯诺诺的传统的家庭女教师,

这又说明,她的声音又必须显得有所节制。伯莎发出的声音狂荡不羁,身体虽陷囹圄而声音却执意不绝,咄咄逼人。在这种声音构成的气势之中,简·爱率直无忌的话语听起来并无敌意,显得对社会秩序终无威胁。正因为简·爱的声音必须压倒男人的声音,它也就必须不同于那个令白人男权无可奈何、身加锁链带到异国海岸的女人发出的狂暴怒吼之音。这样,如果说浪漫主义的叙事树立的权威基本上都是男子气质的,那么可以说,《简·爱》建立起来的女性权威也都基本上是白种人的。的确,《简·爱》中的权威声音甚至更为褊狭,因为它最终仅仅属于英国中产阶级受过基督教教育的白人妇女。例如,管家费尔法克斯夫人“根本不懂得怎样去描述某个人物,也根本没有办法捕捉并讲述那些意义重大的问题”(11.92);女佣索菲亚不是“描述或叙事的料”(12.96),而有钱人布朗施·伊格莱姆“概无创见;只会重述书里那些朗朗上口的辞句”(18.163)。

由此观之,简·爱的叙事权威与众不同,它的破坏力作用于暗处。在娄伍德期间,她必须策略地调节自己的声音;在海伦的建议下,她能够把要讲的事“编排”得“井井有条”,这样,“节制而又质朴”的叙述“听起来就显得更加可信”(8.62)。《简·爱》面向更为广大的公众群体反复做出的正是这种姿态。如此说来,这部小说的文本无论怎样都揭示了某种被掩盖起来的、文本自身独特的权威性所规定的不完整性。如果说,简·爱发出的强音促成了19世纪中叶以来小说中白种女性叙述者直话直说的传统,那么,西方非白种人女作家叙事的种种可能性未能最终实现,这兴许与这种传统的霸气地位不无关系,在小说中,伯莎·玛森的声音戏剧性地中断,这种传统的支配地位于是渐次形成。我这么说远不是仅仅提出某种假设,因为至少有非洲裔美国黑人女作家的作品为证。我在下一章中将讨论这些作品,它们雄辩地证明了女性叙事种种机遇中上述种族分裂现象的存在。如果简·爱的声音只有靠消灭其他女性的声音而获得力量,那么这部小说也在不知不觉中暴露了自己权威的危机,而且明明白白地告诉我们,除了社会性别的差异之外,更大的差别还在后头。

注释:

① Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt Brace, 1929), 68—69.

② Miriam Allott ed., *"Jane Eyre" and "Villette": A Case Book* (London: Macmillan, 1973), 20.

③ Frederic Harrison, from Kenneth Graham, *English Criticism of the Novel 1865—1900* (Oxford: Clarendon Press, 1964), 129. 注意 Harrison 把作者和小说人物合二为一的说法:“作为 Jane Eyre 的自传,让我们同时说这也是 Charlotte Brontë 的自传……”

④ Jerome Beaty, “Jane Eyre at Gateshead: Mixed Signals in the Text and Context”, in James R. Kincaid and Albert J. Kuhn ed., *Victorian Literature and Society: Essays Presented to Richard D. Altick* (Columbus: Ohio State University Press, 1983), 186.

⑤ Jane Eyre 和其他家庭女教师小说的关系也在 Jerome Beaty, “Jane Eyre at Gateshead”; Inga-Stina Ewbank, *Their Proper Sphere* (Cambridge: Harvard University Press, 1966) 中讨论过,但不是从叙述声音的角度论述的。关于家庭女教师的物质生存状况和其在 *Jane Eyre* 里的表述,参见 Mary Poovey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), Chapter 5.

⑥ Mary Martha Sherwood, *Caroline Mordaunt, or, The Governess*, in *The Works of Mrs. Sherwood* (New York: Harper and Brothers 1835), Vol. 13, 281. 其他引文见后。

⑦ Mary Brunton, *Discipline* (London: Routledge and Kegan Paul, 1986), 4. 其他引文见后。

⑧ Anne Brontë, *Agnes Grey* (London: J. M. Dent, 1985), Chapter 17, 114, 121. 其他引文见后。

⑨ Rebecca Rodolff, “From the Ending of *The Professor* to the Conception of *Jane Eyre*”, in *Philological Quarterly* 61 (Winter, 1982): 71—89.

⑩ See Letter to W. S. Williams, 1848, from Richard Dunn ed., *Jane Eyre* (New York: Norton, 1971), 424. 有关 *Jane Eyre* 的引文皆出自该版本,在此后文中以章节序号为先引出。

⑪ 有几位女性主义批评家曾探讨了 *Jane Eyre* 叙述声音的重要性。See Janet H. Freeman, “Speech and Silence in *Jane Eyre*”, in *SEL*, 24 (1984): 683—700, and Rosemary Bodenheimer, “Jane Eyre in Search of Her Story”, in *Papers on Language and Literature* 16 (1980): 387—402.

⑫ Ellen Moers, *Literary Women* (New York: Doubleday, 1976), 24.

⑬ 关于这本小说中有关阅读的内容,参见 Mark M. Hennelly, Jr., “Jane Eyre's Reading Lesson”, in *ELH* 51 (1984): 693—717; and Carla L. Peterson, *The Determined Reader: Gender and Culture in the Novel from Napoleon to Victoria* (New Brunswick N. J.: Rutgers University Press, 1986), 82—131.

⑭ 关于这一问题的详尽讨论,参见 Linda Peterson, *Victorian Autobiography: The Tradition of Self-Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1986), 132—135.

第十一第 美国黑人作家个人化声音： “她最大的缺憾”

她取舍难断，心中驻存着这些说不清、道不明的阵阵恨意。这不是切齿的恨，也不是带有微笑的恨，这是一种无法用声音表达的恨，让她特别难过，她把它视为她最大的缺憾。

——格温德林·布鲁克斯：《莫德·玛莎》

Gwendolyn Brooks, *Maud Martha*

我所看到的，是数以百万计沦为孤儿的人们，我不过其中之一罢了。他们远离故土，没有祖国，没有自己的信仰……而最糟糕的、也最令人心碎的是，他们没有自己的语言。因为，我惟一能够用来谈论犯罪问题的语言却正是干了坏事的罪犯的语言，这岂非咄咄怪事？而这在本质上又意味着什么呢？因为罪犯的语言只能从罪犯的角度来解释和表达。

——杰梅克·金凯德：《小地方》

Jamaica Kincaid, *A Small Place*

1859年，即《简·爱》发表后12年，哈丽埃特·威尔逊(Harriet Wilson)写出了第一部属于美国黑人作家、并在美国出版的小说。^①与勃朗特的小说相似，这本名为《我们的老黑》(*Our Nig*)的标题表明，这是一本自传性作品。小说的一些外在说明和标题也表明这是一部第一人称叙事的小小说：序言里说整个故事与作家“自己的生活经历”不无联系，而且前三章的标题“我的母亲麦格·斯密斯”，“我父亲之死”，“我的新家”都是根据某个充当叙述者的主要人物的角度而拟定的。在这些章节中，故事中的主角虽然未被标定为“我”，但这并未直接形成任何不和谐的现象。这是因为大多数的叙述事件都发生在故

事中女主人公有意识的生活开始之前。然而,到了第四章“老黑的一位朋友”,前三章标题的所指与小说总体文本之间的差别就清晰可见了。这表明,《我们的老黑》不是一部自传体小说,而是一个叙述者并非故事中人物的“异故事”的文本。关于这一点,我在本书第七章的讨论中有所涉及。

威尔逊的这本书被后人看成是一本小说而非自传。她之所以选择写这么一本书,批评家自有一番颇能说明问题的解释。比如说,这位母亲贫困交加,“迫于无奈而产生试一试的想法”,从而写小说以求其利。另一种说法是,威尔逊颇有文学抱负,她在书中引用雪莱和拜伦的诗句为铭文可以为证,还有她向读者就书中的“疵点”表示歉意,也能说明这一点。另一种说法是,威尔逊采用这种作者权威极强的异故事叙述声音,为的是给弗拉多的叙事增加真实性,用以说服那些满腹狐疑的北方佬。再有一种解释认为,将之写成小说可以是省略有些题材的借口,因为这些题材“会使国内我们这些好心的废奴主义朋友脸上无光”。还有一说认为,之所以把《我们的老黑》与奴隶叙事在形式上区别开来,为的是使这本书在任何情况下都不会“减轻南方奴隶制的严重性”。^②然而,我觉得重要的是,尽管威尔逊选择了异故事的叙述声音,但她同时也用序言笔名(也是给弗拉多的绰号)和开头三章的标题的形式,保留了主人公自我叙述的痕迹。

我觉得《我们的老黑》既表现了个人化叙述声音的缺席,同时又有这种声音在场的痕迹。这是一种新的标志,它为美国黑人女作家小说开了这方面的先河。^③诚然,美国的黑人女作家创作有关黑人女性的小说已经有一个世纪的历史,但我至今尚未发现 1970 年以前的小说中有哪一本采用了公开的个人化叙述声音,其中只有一本使用的私下的个人化叙述声音。这种“难言‘我’”的现象在与其他创作传统的比较中显得特别地突出。比如,我们可以把它与我一直试图描述的白人女作家个人化声音叙事的传统作比较;也可以把它与晚些时候兴起的、但与此十分相似的男性黑人作家的创作实践作比较,这种创作实践就是以詹姆斯·韦尔登·约翰逊(James Weldon Johnson)的《一个前有色人种男人的自传》(*The Autobiography of an Ex-Coloured Man*)(实际上“秘密地”出版于 1912 年)^④为肇端的男性黑

人作家创作运动。不仅如此,我们甚至还可以把它与始于奴隶叙事的美国黑人自传的强势传统作比较。小亨利·路易斯·盖茨(Henry Louis Gates, Jr.)认为,《我们的老黑》代表着一种“失去联系的环节”,它的一边是“连续不断、日益完善的黑人自传制作传统,另一边是小说中缓慢冒头的黑人清晰的声音”。^⑤他这么说当然没错。然而,如果说到黑人小说中特别的“缓慢冒头”的个人化女性声音,那么盖茨的评说就有讽刺意味了。这就是说,《我们的老黑》尽管展示了弗拉多这个主要人物言说的能力如何慢慢出现,但这本小说却没有赋予她叙事的声音。因此,在我看来,这本书开创了美国黑人女性叙述声音历史上三次互有重叠的运动的第—次运动。这是一个几乎延续了一个世纪的时期,其中自身叙述声音仅仅以蛛丝马迹的形式存在于异故事的叙事之中,直到20世纪中叶,黑人女作家小说中才首先出现了私人化的女性叙述声音,公开化的女性叙述声音也随即出现。这是一次朝向美国黑人散文传统往复的循环,所不同的是,二者的起点有着关键性的不同。

在考察具体的小说是如何协调个人化声音问题之前,我想就美国黑人女作家小说与欧美白人以及美国黑人男作家小说之间差别的各种可能的形成原因做出些估计。虽然,从18世纪以来一直延续到黑奴解放宣言以后的黑人叙事形成了一个很大的传统,在美国文学史上建立了美国黑人的声音,但是这个黑人叙事传统相当大的部分却属于男性作家。^⑥比起沦为奴隶的男性来,女性奴隶更缺乏从事写作的条件,她们更没有机会逃跑。况且,奴隶生活的“普通”经历一般都被典型表现为男性化。再者,女奴隶讲述的故事所涉及的往往是白人主人对她们的性强暴,而且按照白种人男权主义的双重标准,讲述者的德操也因此得以“委曲成全”。正因为这些原因,奴隶叙事的主导声音是男性的,尽管也有极少数黑人女作家从事过一些奴隶叙事,但她们往往未能引起批评家和历史学家的注意。这种现象直到近期才有所改观。^⑦

此外,我也必须把奴隶叙事小说中特定的叙述声音与欧洲传统的自传体叙述声音区别开来。从某种意义来说,由于奴隶叙述者以向公众讲述事实真相为己任,其叙述声音的个性仅仅表现在方式方

法上。这种叙事必须严格遵守各种修辞性的规则,因此需要十分谨慎地对自传进行虚构和加工。由于作者的人生自由实际上是讲述被奴役生活的先决条件,不论这种自由是用金钱换得,他人恩赐,还是“非法”窃取而得,小说中的叙述者几乎从不为自己的处境鸣不平。在许多方面,奴隶叙事小说中的“我”(“I”)既针对一群其他“我”(“I”)而言,同时也对他(她)们负有责任。从表面来看,群体中这些不同的“我”的存在也可能取决于是否能够建构出既可信又典型的叙述者的生活经历。这种现象也许在整个文学史中绝无仅有。这种载负着其他关系的叙述声音所面对的基本上又是北方的白人读者群,他们对奴隶制也许并无好感,但赞同支撑奴隶制的种族主义。对于这一点,哈利埃特·威尔逊在《我们的老黑》中表现得很清楚。这种状态意味着,奴隶小说中的叙述声音必须在作者的真话和读者的虚构阅读心态之间进行微妙细心的协调。我曾经表明,任何社会群体一旦在某种程度上控制了出版权和阅读导向权,那么另外的社会群体话语或多或少也就会相应地向这种文化霸权看齐。可是在奴隶制条件下,这种权力结构关系不仅控制着文化生产方式,而且还主宰着组成社会群体的个体生命。正如威廉·安德鲁(William Andrews)所言,这些黑人作家以及后来的黑人作家身处两难境地,“为了让白人读者听起来具有逼真性,他(她)们必须乔装打扮,进入角色,用一种谨慎文雅的声音造就气氛,假装逼真。”^⑧

这种状况一目了然地揭示了书写主体“我”(“I”)和被书写主体“我”(“I”)之间的不和谐关系,同时也说明,这是一个在文学草创时期就被迫采用小心翼翼的公开化第一人称叙事手段的社会群体,它很可能对小说自由灵活的多样技巧持欢迎态度。此外,文类之间的差别也许同样具有重要意义,也就是说,尽管美国黑人小说和美国黑人自传之间具有根本的承继关系,在表征黑人主体方面,这两种文学体裁中各自隐含的传统常规也有根本的差别。如果我们权且认为,小说是一种欧洲的文学体裁,也就是说它一开始就带有至高无上的霸权色彩,那么它对黑人的主体身份,特别是黑人女性的主体身份的塑造就已经是否定的和缺席的。这正如《简·爱》中的伯莎·玛森,《汤姆叔叔的小屋》中的托普西、凯特·肖邦(Kate Chopin)的《醒悟》(*The*

Awakening)中的那些不知名的仆人,也正如西方总体话语中的“黑人本质”^⑨。最早由美国黑人男性作家写的两部小说是约翰逊的《一个前有色人种男人的自传》(1912)和拉尔夫·埃利逊(Ralph Ellison)的《隐身人》(*The Invisible Man*)(1947)。这两部小说的标题准确地揭露并破坏了上述那种符号象征的否定意义:前者,无名氏叙述者的身份正好通过说明他不是这一身份而构成;后者,这个看得出来是黑人男性的人却恰恰是隐形的,他“无实体,是一个不附体的声音”。^⑩可见,如果我们在黑人女作家小说中到处看到黑人女性主体被消抹干净的现象,也就不会感到惊奇了。

从表层意义上讲,雪莉·安妮·威廉斯(Sherley Anne Williams)1986年出版的小说《德莎·罗斯》(*Dessa Rose*)^⑪集中表现的就是这些束缚着美国黑人女性叙述声音的历史性桎梏。这本小说自身的叙事结构复杂,展现了对黑人女性叙述声音的种种误用。同时,这也说明为什么对于黑人叙述者来说,为了获得叙事权力,私人化的声音比起公开化的声音来似乎更应该是第一选择?《德莎·罗斯》的前两部分主要从白种人的角度来叙述。这些白人为了自己各自的目的需要利用德莎·罗斯的故事:一个是一心想出人头地的南部学校教师,为了自己的名声专为奴隶主写手册便览,另一个是被丈夫遗弃的女人,为了劳动力而在自己不景气的种植园里收留逃奴。威廉斯在小说中变换叙事手法,表现出对叙述声音的种种取用,而这却是黑人女性为了“把自己写入主导话语而且在此过程中改造这种话语”^⑫而必须避免的。例如,当德莎·罗斯被迫开口说话时,她要么讲些子虚乌有的故事,要么说真话,而这二者都是她的白人听者不愿意听到的。因此,为了改换这种假性的个人化叙述声音,叙述者就必须有权利不仅能开口说话,还可以自由言说,自由选择某种叙事场景,选择那些信得过的读者对象,保证他们不会为了叙述者而将她的话语加以客体化和为否定的目的而侵占其话语。这种叙述声音在这本小说的最后部分得以表现。那是德莎·罗斯为她的孙儿写的回忆录,也就是说,读者对象是私下的,是她的“自家人”。

《德莎·罗斯》表明,从《我们的老黑》到20世纪70年代之间,黑人女作家小说中缺少公开的私人化声音这一现象也许是一种反叛的

表现,一种自我消抹声音的重要姿态。如果,在《我们的老黑》之类小说中,个人化叙述声音的踪迹所代表的就是一种明显的拒斥或完全否定的标志,由于我们对哈利埃特·威尔逊个人或这本小说的创作过程几乎一无所知,我们在这里也就无法回首历史,以便解释威尔逊为何保留这一个假名“我们的老黑”,也无法解释各章的标题,以及那篇让读者觉得是一本自传的导向性序言。然而,如果我们把各章标题与小说的总体进程联系起来看,我们就会发现,“我”(“I”)遭到压制之时,恰恰是弗拉多沦落为奴、因说了主人不愿听到的真话而遭受毒打之日。也是在同一章节里,她开始被人唤做“老黑”。此后除了另外一章,即第七章“老黑的精神信仰”,甚至“老黑”这个称谓也不再见于各章标题。这些章节开始反映白人家族的往事。这些事决定着弗拉多的命运都是她自己左右不了的。这些章节是:第五章“离别”,第八章“来访者和离别”,第九章“死亡”,第十章“迷惘:另一次死亡”,第十一章“又是婚姻”。还有最后的一章“终场论事”,寥寥数页交代了弗拉多的婚事,被丈夫抛弃,后来生了孩子,体弱多病,为生存孤零零地挣扎在充满种族主义“自由的”北方。

这样一来,我们也许就可以从叙事结构的角度提出这样的论点:《我们的老黑》中凡是章节标题中表现了“我”(“I”)的部分都是个人化叙述声音仍然可能出现的部分,而弗拉多沦落为奴的书写标记也就是她的叙述声音遭到压制的叙事结构。的确,弗拉多这个人物的声音在这部小说中到处岌岌可危:贝洛蒙特太太一边狠打弗拉多一边威胁她说,如果弗拉多把这事告诉太太那怀有同情心的儿子詹姆斯,她就“割掉她的舌头”(72);弗拉多几次挨打,嘴里都被塞上毛巾或木头楔子(35, 82, 93)。所有这些都因为弗拉多执意要毫不虚饰地讲述她的遭遇的真相。比如有一次她讲道理,指责主人家的女儿玛丽撒谎(34),还有一次她在教堂聚会时揭露贝洛蒙特太太的虐待行为(103)。她把这些事统统讲给那个能够发出“住手”(105)这一声音的詹姆斯,正是这一声严厉的吼声有效地阻止了贝洛蒙特太太的棍棒。

可见,小说人物弗拉多声音的“显现”在结构上与她在文本中叙事的“消隐”形成矛盾对立。我之所以有意读解《我们的老黑》中这些

自我叙事的踪迹,正因为我把它们看成这种不和谐对立现象的标记。换言之,我把它看成那种与前面叙述过的 18 世纪外在的自我消声叙事姿态同类的叙事行为。盖茨把这些痕迹说成是“失误”,可是,威尔逊显然是一位工于技巧的作家,她完全可能在创作过程中轻而易举地改正这类明显的“败笔”。^⑩我认为,威尔逊在《我们的老黑》中企图找到某种混合型的叙事形式,通过某种在文本中加以标记的、因而也是不情愿或未决可否的省缺形式,来表达美国黑人女性叙述声音独特而又复杂的动态机制。毋庸讳言,《我们的老黑》之后一百年间,黑人女作家创作了不少芭芭拉·摩奥莱德(Barbara Omolade)所谓的似乎能够“让我们直趋黑人女性内心”^⑪的小说,其中有奈拉·拉森的(Nella Larsen)《听天由命》(*Quicksand*)(1928)和《消逝》(*Passing*)(1929),杰西·福塞特的《李子面包》(*Plum Bun*)(1929),佐拉·尼尔·赫斯顿的《仰望上帝》(*Their Eyes were Watching God*)(1937),安妮·佩特里(Ann Petry)的《大街》(*The Street*)(1946),多罗西·韦斯特(Dorothy West)的《活着不难》(*The Living is Easy*)(1948),格温道林·布鲁克斯(Gwendolyn Brooks)的《莫德·玛莎》(*Maud Martha*)(1953),保拉·马歇尔(Paule Marshall)的《棕色女郎褐色石》(*Brown Girl Brown Stones*)(1959),克里斯丁·亨特(Kristin Hunter)的《上帝保佑孩子》(*God Bless the Child*)(1964),艾丽丝·索斯朗德(Ellease Sotherland)的《让狮子吃草》(*Let the Lion Eat Straw*)(1979),诺扎克·尚日(Ntozake Shange)的《贝特西·布朗》(*Betsy Brown*)(1985)。然而,尽管这些小说大多广泛采用了自由间接话语和“人物视角的”叙事手法来表现女性人物的内心世界,其中却没有任何一部采用了第一人称叙事。在最早采用黑人女性叙述声音写成的小说中,有两部出自男性作家之手。它们是欧内斯特·盖恩斯(Ernest Gaines)的《简·皮特曼小姐自传》(*Autobiography of Miss Jane Pittman*)(1971)和詹姆斯·鲍德温(James Balkwin)的《假如比尔街开口说话》(*If Beale Street Could Talk*)(1974)。这是我在第八章提及的 18 世纪文学现象的重演,个中缘由,或许也大同小异。

也许,这些女性作家采用异故事叙述者来确保小说中各类人物的权威,或者以此来“保护”自己,避免与某些不太友好或不善解人意

的读者群体发生直接的接触。另外一种可能是,这些作家希冀在作者和小说人物之间保持清晰而又庄重的距离。我在第八章中曾经讨论过女性作家采用公开的叙述声音的危险性,对此我要做点引申。我的观点是,一个社会群体越是倾向用阶级的眼光一成不变地看待问题,那么“我”(“I”)就越可能(似非而是地)同时成为作者的代表和整个群体或阶级的象征。盖尔·琼斯(Gayl Jones)曾用个人化叙述声音写过两部小说,用她的话来说,“有些批评家认为小说人物主要关心的事情也就是作家主要关心的事情。我以为对此不可一概而论,比如或许有第三人称叙事的小説,或作家有时有意评说生活经验,引导读者的接受理解,或者,作者既不是女性也不是黑人,在此类情况下上述说法就未必可信了。”^⑤比如,读者也许会毫不迟疑地在上层阶级异性通婚的白人男性叙述者以及上层阶级异性通婚的白人作者之间建立自传式的生活联系,但他们也许会发现,对于所有的上层阶级异性通婚的白人男性来说,这种比拟关系未必成立;被人视为特殊固然风光,但代表着普遍性的声音更能超乎其上。

诚然,《我们的老黑》之后几乎一个世纪,在美国没有任何一位黑人女作家发表过任何一部自始至终均采用公开的个人化叙述声音的小说,但是佐拉·尼尔·赫斯顿那部久不见经传、但最近却被奉为经典的《仰望上帝》(1937)和格温道林·布鲁克斯那部充满激情却久不为人所知的短篇小说《莫德·玛莎》(1953)却是同时横跨双重叙事模式的作品。这种结构表现出这样的企图,我们虽然未必能够展示个人化叙述声音的积极作用,但却可通过表现它在文本中的可能性,从而用“鲜明的贴近感”来均衡“距离关系”(玛丽·戈登语)。这两部小说虽然构建了两种不同的叙事发展结构,但把它们统归于个人化叙述声音范围之内却也意味着某种普遍集体性的方向定位。

在《我们的老黑》中,威尔逊在个人化叙事和作者型叙事之间制造出不合拍的现象。这种状况在《仰望上帝》中得以更为戏剧性地重演。女性主义批评家一直对这本小说大为赞赏,认为它标志着黑人女性叙述声音的开端。的确,赫斯顿的这本小说记录了简妮·克劳福德为获得个人的声音、进而获得自我身份的奋斗历程。终于,在法庭众目睽睽之下,她成功地为自己进行了辩护,这既申明了她的个人声

音也标志着她身份的确立。这个问题在批评界已备述累议，^⑩我在此无意涉足，只想指出一点：小说文本明确地展示了简妮杰出的语言能力，同时也展示了以她的第二任丈夫乔迪·斯塔克斯为代表的众人对她的口才的压制。简妮是社区远近公认的“天生的演说家”，“字字句句说到我们心坎儿上”；^⑪而乔迪却“时时想当个大嗓门”。

简妮这个小说人物一直不懈努力，终于“找到”自己的声音，在大庭广众面前为自己极尽辩才，此后才有了小说的倒叙。这本小说的结构有如一个画面框架故事，对个人化的叙述声音有利，它形成一个口语语境，让简妮(Janie)(也许是简·爱 Jane Eyre 的别名?)在其中讲述自己的故事，而且叙事看上去也是简妮向她的女友费尔比讲述的经历。当时简妮已经从伊顿维尔归来，二人面对着夕阳坐在门廊边。可是，《仰望上帝》终未把叙述声音赋予小说中似乎正在讲故事的人物。简妮刚刚讲述完童年时代最初几年的经历(大致相当于《我们的老黑》中第一人称章节标题包括的部分)，小说文本即平缓地过渡到作者型叙述声音对框架故事的讲述：

“奶奶不愿看到我成天垂头丧气。她想，也许我们应该有一座房子，那样会对我好些。她找到一片地，备好了材料什么的，然后华什伯思小姐过来帮忙，我们把这些东西统统堆在一起，成了我们的房子。”

费尔比听得全神贯注，简妮于是讲得越来越来劲。她接着回忆起她的幼年时代，用柔和简朴的语句向她的朋友娓娓道来，全不觉夜色渐浓，渐渐笼罩住周围的房屋。

她想了一会儿，觉得她当时是在奶奶家门口那一次才开始懂事的。那一天日头已经偏西，奶奶把她叫进屋——都怪奶奶看见简妮在门柱那边让约翰尼·泰勒亲了她的脸蛋。

那一天下午，佛罗里达西部春色正浓。简妮在后院那棵梨花盛开的树下刚刚消磨过大半天的时光。(22—23)

就这样在文本中变个戏法，简妮的叙述声音即被取消，她的整个故事实际上由这个异故事的叙述者来讲述。此后整部小说都如此，只有

最后一章中简妮的叙述声音得以重新恢复那个部分例外。当然,赫斯顿在大量的篇幅中用自由间接话语表达了简妮的内心活动,但简妮已经不再是讲述自己故事的叙述者。我觉得,这一手法的结果是,叙述者对作为叙述者的简妮所做的,与乔迪·斯塔克斯对待作为人物的简妮的行为几乎如出一辙:他们都不想让简妮公开发出自己的声音。

我这么说的目的是要提出一个重要问题,这个问题倒不是为什么赫斯顿采用了框架手法。这种手法显然在口头文化和书写文化,黑人表现形式和白人表现形式,书写和讲述,阅读和聆听之间建立了重要的连续关系。我的问题是,赫斯顿为个人化叙述声音的施展建立了远比《我们的老黑》更为明确广泛的必要条件,但为什么此后却不把故事中表现出已经让简妮拥有的叙述声音权交给她?我感到惊奇的是,除了玛丽·海伦·华盛顿(Mary Helen Washington)和罗伯特·斯特普托(Robert Stepto)等少数人外,大多数研究这部小说叙事策略的批评家们都把这个小说文本说成是简妮“对自己的故事的叙事”。这些论者尽管认识到这个文本中有间接叙事在起作用,却大谈特谈简妮的叙述声音是如何使讲故事的手法得以大行其道。^⑩然而,从形式上看,这部小说所明确标写的不是简妮语言表达的辉煌,而是对她的声音的消抹。^⑪

在我看来,简妮被传讯到庭,为枪杀蒂·凯克(Tea Cake)的罪名进行自我辩护,此时,这本小说在展示简妮叙述声音过程中内容与形式的脱节现象表现得最为强烈。照理,简妮的法庭发言应该是她叙事权威最有力的证明,那是她生命攸关的话语。梅·G.亨德森(Mae G. Henderson)称她的法庭发言是辉煌的“证词本”。可是,在小说文本中,这通言辞却没有得到只言片语的直接表达。^⑫法庭一场的描写所用的篇幅不少,其他人物也在庭前直接发言,但简妮的发言只是一段归纳总结性的文字:“她想让他们知道那是多么的可怕。一切都完了,蒂·凯克身体里死钉着那颗该死的子弹,他再也不能苏醒过来了;他不可能摆脱那该死的东西而活转过来,他惟有一死才能除掉这可恶的枪弹。人生苦斗一盘棋,惟有死了才算赢。她向法官陈述,她没有任何理由害了他。她一直坐在那儿诉说这一切,没有任何哀求。

说完了,不再多言。”(278)当然,我们也可以说,如果赫斯顿在这里让简妮把整个过程讲一遍,这显得太累赘拖沓。也可以说,作者在这里点到即止的叙事,比及任何直观的描述都更巧妙。但是我认为,这样的处理具有意识形态意义。相比之下,我在下一章中将提到,沃斯通克拉夫特的《女人之冤》(*The Wrongs of Woman*)正是不避这种“累赘拖沓”,使玛丽亚这个人物成为公开的女性叙述声音的典型。的确,简妮在法庭这段发言的缺失绝非孤立现象。作者在小说文本中虽然说:简妮向公众讲述了事情的原委或做了辩护发言,但是,尽管其他人物的发言都得到表述,简妮的这些言语却往往在文本中得不到传达。这样,众目睽睽的法庭场合中这种文本上的静默状况与小说叙述者的一贯表现也是一脉相承的,它从反面强化了乔迪·斯塔克斯的偏见,那就是:“说起在人前讲讲话,我老婆可是一窍不通。”(69)

我觉得,简妮在法庭上面对的这种特别复杂的叙事状态,正好像一个探测故事叙述与人物话语两相脱节现象的透镜。法庭中在场的每个人要么抱有潜在敌意,要么懵懵懂懂,都是一些误读者:“法官、陪审员和律师们都是些陌生的白人,他们对蒂·凯克和简妮这样的人一无所知”(274);“有肤色的人(意味着男人)”往往都“站在法庭后排……噤着嘴,有好多话要说”(274)。这些男人都急切地想当个证人,证明“蒂·凯克是个好小伙”,“对哪一个黑人女人都没有像对她那么好”(276);还有“八九个白人妇女”也在那儿,她们是“白人邻里有点钱的人”(276)。简妮正是寄希望于这些白人妇女。她必须“让她们知道这是怎么回事。男人们却没指望”(276)。种族和社会性别在这里令人不安地发生碰撞:法庭中的黑人一旦遭到呵斥不准说话,立即招来白人妇女的一片赞同声。小说快结尾时,赫斯特在这部几乎没有任何白人在场的小说中,却设置了这样一个场景:她让一位黑人妇女面对着一群人说话。人群中白种男人神情庄重,评头论足,白种女人神情激动,也不乏权威,而简妮故事的“讲述”对象,类似费尔比这样的黑人女性似乎一个都不在场。如此看来,简妮的法庭辩护发言必须满足三种有潜在抵触情绪的人的需求,而这当中一概没有既是黑人又是女性的人。

赫斯顿所处的时代,白人文学传统内部产生了一场以男性为主

的文学复兴,她正是在这样的环境中从事着女性主义的小说创作。她面对的读者成分复杂,趣味迥异,也许与上述这种群体构成不谋而合。想到赫斯顿的读者群的复杂构成,再来掂量她独特的叙事手法,我不禁感到困惑:《仰望上帝》叙事结构中至关重大的问题是黑人土话呢,还是我在第七章中提出的那种“方言”问题?赫斯顿在叙事中始终保持作者型的叙事框架,制造出一种充满黑人土话意象的叙述声音。这是弗朗西斯·哈珀(Frances Harper)和波林·霍普金斯(Pauline Hopkins)等人物的叙述声音所没有的。然而小说中叙述者正统“标准”的语言又时时与人物的语言形成对比。赋予法庭中或门廊里的简妮以叙述声音就意味着,在美国这个白种人占主导地位的文学和社会中为一种地位含糊的语言授予发言权,而赫斯顿选择的叙事形式使她二者兼得:既建构了一种私下讲故事的叙事结构,让某个黑人女性能够堂而皇之地向另一个黑人女性讲述她的故事,同时又使用一种异故事的叙述声音赋予简妮的故事以叙事权威,以面对那些种族和自然性别成分都十分混杂的公众读者群。芭芭拉·约翰逊(Barbara Johnson)写过一篇内容丰富、引人深思的文章,其中对《仰望上帝》的叙事形式做了如下十分松散的描述。她说这是“轮换采用第一人称和第三人称,标准英语和方言”的叙事结构。约翰逊这种叙事结构为黑人妇女开出一剂“自我分离”的药方:面临着种族主义和自然性别歧视的压迫,她们必须严格保持着“内在”和“外在”的区分。这也是小说中的简妮在意识到她不再爱乔迪·斯塔克斯后获得的经验。在约翰逊看来,这种美国黑人文学“必须常备不懈”的“自我变化”能力正是“某种真正的叙述声音的标志”。约翰逊由此发出感叹,无论“断离分裂的现象多么丰富、积极或干脆”,“对完美统一、普遍性和完整性的追求永远不会停歇。”^①约翰逊就这样把普遍主体性的分离状况和因为压迫而产生的自我分离现象合为一体。在文章的结尾她引用W.E.B.杜波依斯(W.E.B. DuBois)和詹姆斯·韦尔登·约翰逊等人的话作为结束,却对这些人论述这种“双重意识”时所采用的显然充满痛苦的措辞未加评论:这是一种包含着“激烈冲突的理想”和“不共戴天的斗争”(杜波依斯语)的身份构成,它具有“使人不堪重负、扭曲变态的影响力”(J.W.约翰逊语)。^②如果说赫斯顿选

择这种叙事方法尚可被视为“健康”的话，我相信那是因为她意识到社会体制对叙事形式造成的那些压力。这与简·奥斯丁看到自己的《诺桑觉寺》未能付梓出版之后所获得的“健康”意识没有什么两样。因此，令我感到惊奇的是，亨利·路易斯·盖茨竟用了相当的篇幅来解读赫斯顿在她的小说中偶尔采用的自由间接话语，将之说成是表现“一种口头文学传统的方法”。同时我也发现盖茨在其评述中也意识到赫斯顿在文学上的困境，说她采用自由间接话语“为的是消除标准英语和黑人方言”之间的张力。^②

与赫斯顿相比较，格温道林·布鲁克斯《莫德·玛莎》的叙事策略有所不同，但也不构成明显的相互矛盾。这本小说写于20世纪50年代。在此期间，美国黑人亦即所有女性的社会机遇无疑处于低谷状态。当时埃利森的《隐身人》已经在战后美国的文学意识中注入了黑人男性的叙述声音。即使在这样的情况下，格温道林·布鲁克斯的这本小说也同样表现出难以张扬黑人女性个人化叙述声音的迹象。布鲁克斯采用一种温情脉脉的现代派小说形式，用一系列花边式的短文取代传统的叙事连贯性，频繁采用自由间接话语把莫德·玛莎描写成一个芝加哥家庭主妇的形象。然而，用小说中形象的说法，《莫德·玛莎》似乎表现出对叙述声音的“饥渴”。而造成这个现象的原因是，小说中频繁用一种似乎是直接引语的形式表达了莫德·玛莎的思想活动。现代派文学通常采用内心独白的形式表现直接的思想意识，但这部小说让小说人物配上整篇整段带引号的思想表达，就好像莫德·玛莎只要找到某某听者，就会如此这般大声说出这些话来：

“他会最终带我去的”，莫德·玛莎这样想，“因为这信封上写着‘某某先生并夫人’收，而且我拆了这封信。我猜想他要我留在家，因为舞会上尽有些漂亮的女孩，那些衣着时髦的女郎……”

莫德·玛莎心中肯定：“我到时要穿一件白色素雅的、公主穿的那种礼服，还有些蓝色和黑色的缎子饰带。我要回到妈妈家，在缝纫机上创造出各式各样的奇迹来。”

“那天夜晚，我会烫好波浪翻动的秀发，全身散发出山谷中

百合花淡淡的清香。”^④

布鲁克斯在这本小说中其他地方也采用了自由间接话语的常规手法。相比之下,上面这种加引号的直接思想活动显得既笨拙又过时,让人想起 17、18 世纪以来实际上已经不再采用的那些叙事手法。如果我们如法转换,这一段文字就成了:他最终会带她去的,莫德·玛莎这样想,因为这信封上写着“某某先生并夫人”收,而且她也拆了这封信。她猜想他要她留在家里,因为舞会上那时会尽有些漂亮的女孩,那些衣着时髦的女郎……这样的段落自然会融入间接的叙事结构,也就是这本小说基本的叙事模式中。可是,《莫德·玛莎》这种加引号直接表达思想的“不必要”做法构成了一种形式标记,它象征着小说主人公对个人化叙述声音的向往。在我看来,在那个美国黑人女性小说个人化声音尚无先例的年代,这种形式标记也表现了对读者/听者的渴望。因为我们可以想像在 50 年代的芝加哥,我们似乎根本找不到费尔比这样的听讲者,也无法领略到门廊边追忆往事这样的闲情逸致。

紧接着《莫德·玛莎》,出现了一部自始至终都响彻着黑人女性个人化叙述声音的小说。这也是我发现的第一例此类作品,它标志着黑人女性个人化叙述声音发展过程的第二个阶段。在这部小说中,《仰望上帝》中简妮隐约之间加以运用的那种个人化叙事手法一直得以贯穿始终。这部小说就是《亲如一家:来自家庭生活的对话》(*Like One of the Family*)(1956)。这也是第一部写剧作家、演员、导演兼政坛活跃人物艾丽斯·奇尔德雷斯(Alice Childress)的作品。小说中塑造的叙述者米尔德里德简直就是另一个莫德·玛莎,她也许就是当时美国小说中出现的最能说话的黑人女性。小说由大约 60 个自成系列、标题各异的独白章节组成,既涉及家务佣工虐待问题,也包括好莱坞对黑人的丑化,既表现了吸毒瘾君子,又谈论宗教问题,从奴隶制问题到北方的种族主义,再论及南部萌发的民权主义运动,内容广泛,无所不包。米尔德里德在这 60 篇独白中,或报导,或深思,向她的朋友玛吉展示了一幅白人的美国社会中黑人的生活图景。顺便说一句,玛吉也像朱丽埃特·盖兹比的通信人亨丽埃特一样,是一个

默不出声的在场。米尔德里德在她的叙事中常常历数她在白人家庭做工期间变被动为主动，反客为主的成功事例。她的话语中不乏黑人士话，但与《仰望上帝》为塑造人物而采用的那种与正统标准格格不入的黑人士话又有所不同：“大约总有那么些伙计被看成白人，对这个他们怎么看呢？你晓得，就是大约有这么些皮肤不白的伙计被当做白人，后来就尽遭倒楣事儿。干出白人事的人才算得上白人！”^②由于这种土话出自主要叙述者之口，它才未被打入另册。朱迪·格拉恩(Judy Grahn)把这种方言的附属地位与所谓“标准”语言框架中“方言”的合用现象相提并论。

让我感到惊讶的是，这部堪称个人化叙述声音小说的开山之作，采用了与18世纪书信体小说非常接近的叙事形式，而与任何当代叙事模式都相去甚远。这表现在，每篇独白都相当于一封口头书信，满篇直接呼语，却也自成一体。每一章实际上就是一封信，正如里柯博尼的书信体小说那样，《亲如一家》用一种经过私人化却包含着直率口气的叙述声音来抵消小说人物在意识形态上的大胆言论。例如，米尔德里德对白人雇主们的顶撞就因为叙事策略的运用得到缓冲：这些反抗的言论在小说中成了米尔德里德向玛吉的重叙报道，“我们”(读者)对之仅仅是听者无意。但是，如此使用个人化叙述声音的根源还在于亨利夫人曾经生动描述过的那种重要的逆反条件。一方面，白人女性的公开化声音大多不予提倡，另一方面黑人男女的公开化声音也被迫沦为附庸。于是，叙事结构中就包含了一种特殊的力量，它消抹了广大白人受述者的声音，要求读者“偶尔听到”黑人女性私下的独白。同时，小说文本中也表现了玛吉这个私下的受述者对米尔德里德的直率大胆表示惊异不已，这也许是安抚一部分对此心存疑虑的读者的策略手段，意在向他们表明，米尔德里德的行为并不一定合乎社会规范。这样说来，《亲如一家》生动地再现了公开化和个人化叙述声音由于种族问题引起的分裂，这也是我在前面论述托尼·莫里森的小说时曾经指明的一点。

然而，这部小说在这个多元种族的读者群体中被接受的情况如何呢？我们对此不可能作出评估。按照特鲁迪尔·哈里斯(Trudier Harris)的说法，这本小说中的一些独白篇起初发表在保罗·罗伯森

(Paul Robeson)的报纸《自由》(*Freedom*)和《巴尔的摩美国黑人》(*Baltimore Afro-American*)上。小说全书后来由一家布鲁克林街区的(Brooklyn-based)小出版社出版,问世后四年间才显然由区区一家杂志做了书评。也许,正因为这本小说内容编排十分激进,其作者又是一位在50年代中期保守主义风潮中倾向左派政治有名的女性,它在劫难逃,任何缓冲策略都无济于事,因此它不久便默默无闻了。依我目前所见,美国黑人女性小说中再次响起第一人称叙述声音,那是14年以后女性主义与美国黑人解放运动合流时的事了。

我在前面提到过托尼·莫里森的《最蓝的眼睛》(1970),目的是说明克劳迪娅(Cladia)是如何使莫里森的叙事成为合法的声音。但是我们还必须认识到,克劳迪娅也是黑人女性小说中最早发出公开化女性声音其中的一位,此外还有路易丝·梅里韦瑟(Louise Meriwether)的《老爸是个彩票赌博贩子》(*Daddy Was a Number Runner*)(1970)里的叙述者弗朗西·科芬。这两部小说都通过相似的叙事情景开创了美国黑人个人化叙述声音历史上的第三个时期。小说中的讲述者都是生长在三四十年代美国北方的妙龄少女,讲的都是她们如何对付种族主义、贫困和性暴力的威胁。在美国黑人女性写作范围内,一个简简单单由青少年以“我”为述词的叙事竟然在《简·爱》后一百多年形成了一场文学形式的巨变,其影响程度之大,在詹姆斯·鲍德温(James Baldwin)为梅里韦瑟的小说所做的序中可见一斑:“我们已经从黑人男孩的角度目睹了他们进入成年男性时那种惶惶而似乎单一的生活。我却不敢说我们在此之前曾经从黑人女孩的角度看到过她们步入成年女性的关头时那种惊恐万状、危机四伏的生活。”^⑧安妮斯·普拉特曾做过这样的评说,青少年故事里头的女主人公往往逐渐长威,然后又慢慢长不成。^⑨对于弗朗西·科芬和克劳迪娅·麦克蒂尔,逐渐长成就意味着看着周围的每一个人慢慢长不成。《老爸是个彩票赌博贩子》故事一开始描写了一个贫穷但也其乐融融、和睦团圆的黑人家庭,当时这个家庭正竭力在经济大萧条时期的纽约哈莱姆黑人区生存下去。小说临近结束,“老爸”离开家庭,跟另外一个女人过去了,弗朗西两个兄弟中的一个进了监狱,兄弟俩看来都毫无出路,她的母亲前行无望,命中注定在白人家当女佣,左邻

右舍各家都遭了厄运。弗朗西自己的前途似乎也没有丝毫的起色，她企望不高，一心想今后当个秘书，而不愿就做个女缝工。但她的这一奢望早已被老师低声咕哝的一句话弄得十分渺茫。这个老师这样嘀咕道：“我不明白他们为什么拿这样的课程来为难你们这些人。”(144)小说的最后一景，弗朗西，她的兄弟斯特林，还有她的朋友苏基尔一起坐在公寓的门阶上：

太阳匆匆西沉，不久灰扑扑的夜幕就会笼罩住面前的大街，稍稍遮掩住这满街的污垢和垃圾。街上到处都是深色皮肤的人们，他们急匆匆地进出门道，来来去去，又在人行道那边挤作一堆。太没劲了。詹姆斯·朱尼尔没有按约来找母亲。我猜想他根本就没有什么工作，起码是没有见得人的差事。瓦利埃和他那一伙人不久会被弄上电椅受审，如果他们罪名真的成立，就会一辈子蹲班房，那跟死了有什么两样？还有这老爸也一直没有再回过家了。我想再找到几星期前我对整个哈莱姆区那种美好的感觉，可是怎么也不行。我们都没有钱，又是黑人，也安心这样活着，还能怎样呢？(207—208)

在这充满着死亡和绝望的氛围中回荡着弗朗西·科芬的家庭姓氏(Coffin—棺材)。小说的叙述者最后学着她的兄弟反复迸出一个字“狗屎”，结束了她的故事。

弗朗西的叙述声音来自一个青少年的观察角度，而且基本上都在描述外部的事件，好像她不顾一切，在白人种族主义和男性暴虐的威逼面前力图保全自我的完整，因而无暇深入内心世界。然而，在这个小说文本中，叙事本身就显然起到思想指向的作用：它既是生存的手段又是生存的标志。弗朗西能够从头到尾讲完她的故事，一直讲到她最后发出的那个失望中带有反抗意味的字眼。这个事实本身就证明了某种积极的文本形式走向，它与文本中被叙事的事件形成对比。同样，对于那个更为内向的克劳迪娅·麦克蒂尔，叙事本身也起到类似的作用。克劳迪娅讲述的更多是皮科拉家里发生的事，而不是她自己家的事，但这些事件与弗朗西的家事多有相似，在这些事件

面前,克劳迪娅表现出来的失落感丝毫不比弗朗西弱。比起弗朗西最后的那一声“狗屎”,克劳迪娅在小说最后的字眼“这太晚太晚太晚了”,同样表达了深深的失望。和《简·爱》一样,这两部小说中的女性叙述声音都拥有叙事的权威,但是它们不同的叙事视野使其叙事行为与简·爱最终的乐观情绪形成鲜明的对立。这两部小说都更集中表现了叙述者周围人物的衰败,而对叙述者自身的成长过程着墨不多,而且叙事本身这一事实取代了“大团圆结局”,成为可能性的所在。

20世纪70年代和80年代初,个人化叙述声音表现在黑人女性小说里,大抵都呈现出主题方面的问题,继而引起叙事形式方面的考虑。比如,盖尔·琼斯那两本精彩纷呈、令人激动不安,而且意在言外的小小说《科里基多拉》(*Corregidora*)(1975)和《伊娃的男人》(*Eva's Man*)(1976)就是以内心独白的形式写成的。这种形式在结构上排除任何文本中的听者,以此探讨叙事形式和自我的复杂观念。^⑧这两部小说都摒弃线性叙事结构而采用联想形式,让叙述者用这种方法回忆(也让读者重构)她愤怒和痛苦的根源。第一本小说里的女主角厄尔莎·科里基多拉从小在一个葡萄牙奴隶主和淫棍的精神氛围里长大并跟这个人姓。这个人曾经强奸过她的曾祖母、祖母和他自己的亲生女儿,并逼迫她们沦为妓女。厄尔莎母系前辈再三向她讲述这些事,这成了她建构自我的障碍,使她不知道这些事“多少成分属于我,……多少成分又属于老祖母”(184),厄尔莎就这样被困于这些恐怖故事中。她竭力挣扎,为的是分清“经历过的生活”和“口述的生活”,最终能够说出并体验她自己的生活故事,而不像她的母亲那样,“为了她从未经历过的事”“充当证人”,而“向我否认她经历过的事”(103)。另一方面,《伊娃的男人》的叙述者却必须战胜她的母亲教给她的保持沉默的本领。这位叙述者因杀死并阉割了压迫她的男人而被送往精神病院加以看管。小说一开始,她一方面必须拼接那些杂乱的记忆和幻像,同时又挡开那些想尽办法让她开口说话的官员和“好心人”。

在这两部内心独白的作品中,说话人都通过建构了她自己的虚构故事而起到作用。琼斯的小说采取了传统常规保持虚构可信度的

叙事方法，抹去了各种叙述声音之间的区别，也混淆了想像中的事件和生活中经历过的事件之间的区别。凡共同存在于叙述者意识中的声音和记忆都是“真实”的。伊娃尚可另当别论，但是对于科里基多拉来说，叙事本身就运作了巴赫金所说的相当于小说中心问题的过程，这就是“一个人逐渐开始懂得自己的语言这一过程”，即学会在无数不同的声音中识别自己的声音。^⑨就这样，这两部小说重复了创造某种“个人化”声音的过程，同时也清晰地揭示了沉默状态的构成成分：种族主义，性别歧视，贫困和虐待。

艾丽斯·沃克(Alice Walker)小说中的西莉娅正是从这个静默无言的立场出发，形成自己既是叙述者又是小说人物的叙述声音。《紫色》(*The Color Purple*)(1982)这部小说与《仰望上帝》相似，致力于在内容层面上捕捉叙述声音。但是，沃克的小说同时也成功地在叙事形式上建立了个人化叙述声音。的确，沃克用20世纪美国黑人的语言重写了18世纪欧洲的一种小说形式，并且最终把私下的声音移置到某种半公开化的叙事形式中，就这样恢复并变换了整个书信体小说的传统。而且，西莉娅和她的妹妹内蒂与许多书信体小说的叙述者相仿，她们不仅是自己生活经历的记录者，也是他人生活的记录者；她们各自都是盖茨所谓的“装扮成讲故事声音的摹仿声音，同时也是装扮成摹仿声音的讲故事声音”。^⑩

与简妮·克劳福德一样，西莉娅对叙述声音的追求也加上了明显的标记，成了一种文本的主旨。她的文本起初全部是一系列私下的信件，这些书信之所以得以存在，完全因为她被禁止说话：“除了上帝，你最好绝不告诉任何人。”^⑪于是《紫色》中的书写行为没有被再现为优于口语的形式，而是取代口语的一种形式。西莉娅的书信追溯了她争取开口说话的过程。由于妹妹内蒂和情人舒格的帮助，她赢得了这个权力。因此，她终于能在她那虐待狂丈夫虚弱不堪时一走了之。那时她的丈夫告诉她，如果她要离开，除非她能“从他的尸体上跨过去”，她当着“惊得张开嘴的众乡邻”冷冷地反驳道：“你是一条卑贱的狗，这就是为什么。……抛开你、获得新生，时候到了。你的死尸正是我要踏过、走向荣光的垫席。”(181)

相比之下，简妮·克劳福德逐渐获得叙述声音的过程在叙事形式

中没有得到相应的表现,而西莉娅却通过她自己的叙事行为慢慢获得了叙述声音。她先写给上帝,然后写给妹妹内蒂,最后写给“每一个人”。这样,《紫色》也许成了第一部,也是惟一的一部在美国由一位黑人女性创作的书信体小说。如是,昔日属于欧洲、白人和上等人的这一叙事传统里,现在有了——一位生活在美国南部、贫穷且没有受过多少教育的黑人女性的名字。顺便想起,西莉娅在信中称呼她的丈夫为——先生,这使我想起帕美勒在信中把她的丈夫称为 B——先生。然而,沃克在小说中取消了大多数包括地名和日期在内的区分书面符号和口头话语的标记,抹去了人物对话中的引号。这样一来,文本中的书面语言被“口语化”了。因此,沃克赋予其小说人物的不仅仅是赫斯顿未能赋予简妮的那种文本叙述声音,而且还是某个特定的女性叙述声音传统中的一席之地。这个传统就是我把它与“女主人公文本”相提并论的那种私人写作传统。

正如我在前面说过的,美国黑人文学初起时采用的是奴隶叙事形式,亦即公开化的叙述声音。如果此说不谬,那么可以认为,沃克采用书信体小说为写作形式,不仅为西莉娅提供必要的宣泄机会,而且重新为美国黑人女性赢得了隐私权。不仅如此,这样做的结果还展示了,比起我在前面论述过的 18 世纪白人女性书信体个人化叙述声音所能拓展的狭窄领地来,这种叙述声音对于美国黑人叙述者来说也许具有更积极的作用。小说中西莉娅书写时意念中的读者首先是上帝,然后变换成妹妹内蒂(这里我也想到莱丽儿向普尔契里讲故事的情形)。在此变换过程中,沃克实际上也为黑人女性叙述者重新赢得了黑人女性读者群,因为她圆满地建构了这一叙事情景。赫斯顿在她的小说中也曾在门廊一景中让简妮向费尔比讲述自己的故事,从而首创了这种叙事情景,但是她却未能贯穿到底。到了小说结尾处,西莉娅可以把信写给任何人:“亲爱的上帝,亲爱的星星,亲爱的树,亲爱的天空,亲爱的人们。亲爱的万物,亲爱的上帝。”(249)此时,她又成功地进行了另外一种变换,她的声音成了公开的声音,但她说的还是自己的话。这些信件中根本没有日期,而且甚至不是现实中有来有往的通信,它们只不过是一组共时的书信体故事。^④因此,小说的整篇文本都硬性地趋向这种公开化的叙述声音,同时,西

莉亚和内蒂不总是能够收到对方的书信，这也清楚地表明黑人女性努力保持人际联系和社团完整所必须克服的物质困难。

西莉亚既是黑人，又没有钱，还是同性恋者，她同时还用她惟一懂得的语言进行叙事，这也正是《紫色》这部小说中的另一种倒转。由于小说中主导的第一叙述声音是西莉亚的声音，黑人英语于是乎变成了标准的语言。艾丽斯·奇尔德雷斯的《亲如一家》也有这种情况。这种情形扭转了《较量》和《安奥拉·莱洛伊》(Iola Leroy)甚至《仰望上帝》中视黑人英语为不出格的“方言”的传说。对于许多读者来说，这种对常规的逆转极具效果，因为当他们读到小说过半处内蒂的那些书信，就会感到内蒂说的那些得体规范的白人英语听起来反而不顺畅，缺乏亲切感，也许应称之为“他者”语言。不难理解，为什么我的学生中大多数人读到这都草草掠过，急于想重新听到西莉亚丰富而又生动的声音。诚如伊丽莎白·法弗尔(Elizabeth Fifer)所言：这种语言策略造成的效果是，“需要翻译的正是那种在文明世界受过教育的人的语言，而不是正好相反。”^⑨当然，由于白人种族主义自我标榜的存在，西莉娅被标识为“方言”的话语对某些读者来说仍是某种降格了的权威。西莉娅的叙述声音对读者具有权威性，就这一点来说，《紫色》标志着叙述声音史上的一个转折点：它在文学中为一个黑人女性叙述者创造了积极的空间，让她“谋杀了正统规范的英语”。^⑩

当然，《紫色》、《仰望上帝》、《科里基多拉》、《伊娃的男人》以及常常与之相提并论的汤亭亭(Maxine Hong Kingston)的《女武士》(The Woman Warrior)^⑪多有相似，它们都追索人物不甘寂寞、摆脱沉默的行为轨迹。叙述声音多表现出原始的欢娱和局部场合的率真。在此，我将转而讨论另外一部小说。这本小说并不表现这种从静默到出声的过程，而是从一开始就行使着叙事的权利。在我看来，这部小说在这一点上以及其他方面既相似于《简·爱》、又像是《简·爱》的修订版。在这本由一位来自安提瓜岛的作者写的教喻式小说中，叙述者每天的生活不必经受着西莉娅、弗朗西·柯芬和克劳迪亚·麦克蒂尔以及盖尔·琼斯创造的那些叙述者所亲身经历或耳闻目睹的压迫。杰梅克·金凯德的《安妮·约翰》(Annie John)(1985)描述了一位

黑人女孩得以顺利成长而并不觉低人一等的故事,不仅如此,这位黑人女孩还能用极其自信的声音诉说这一切。她的声音坚定实在,甚至成了她的“镇静剂”。^⑧这种情形在美国由黑人女作家出版的小说中也许还是首例。在小说的文本中,由于安妮·约翰自己难以克服的是她母亲的声音,而且由于她与母亲的声音之争既可以是内心的也可以是外在的,这部小说就避免使用《简·爱》中常用的那种直接话语,使叙述者毋须与其他叙述声音竞相发言。与《简·爱》相反,《安妮·约翰》中明显缺少对话,甚至到了令人吃惊的地步。这样一来,小说中的主导声音比起简·爱的声音更显出众,而且没有了简·爱的咄咄逼人。这是一种声音,但不是特定的声音。然而,这本小说中潜伏着一种无声的叙事对抗,一种既针对又反抗《简·爱》那种胡乱混淆女性自主意识和大英帝国观念的做法的对抗。金凯德在《小地方》中宣布:“我通过英国迎接世界,如果世界想要与我晤面,也必须通过英国。”^⑨可以说,在其他文化艺术形式中,安妮·约翰主要以《简·爱》的艺术形式通过英国迎来了叙事的权威。

金凯德的小说虽然绝不像琼·里斯(Jean Rhys)《浩瀚的马尾藻海》(*Wide Sargasso Sea*)那样,是《简·爱》的翻版,但是安妮在小说中曾表露心扉说,《简·爱》是她“最喜爱的小说”(92)。这当然引来对二者众多的比较。这两部小说有不少表层上的相似之处:两本小说的书名都取自书中的女主人公兼叙述者;故事开始时两位女主人公都满十岁;安妮的朋友“红女”(Red Girl)使人想起《简·爱》中的“红房子”(Red Room);这两个女孩都上女子学校并且在学校里产生了一些浪漫的感情纠葛——安妮向格文尼斯·约瑟夫表达情感的率直不由人想起简·爱 and 海伦·伯恩斯之间更为隐秘的关系。在金凯德的小说中,题为“比利时,某地”的一章描述了一个15岁女孩的想像世界,其中描写十分具体入微,因为夏格蒂·勃朗特“在那里住过大约一年”(92)。在这一章中,我们发现安妮的中间名是维多利亚(Victoria),这是在小说书名中被有意省略的。安妮在学校获奖,奖品是《罗马帝国的不列颠》一书。我们知道,年轻的简·爱读过《罗马帝国史》,还有,安妮也和简·爱一样也拿过别人的书。

正如安妮的中间名和获奖书所意味的那样,这本小说不断致力

于唤起读者对《简·爱》的记忆，把来自新印度群岛的女性声音反复恢复为英国女性的声音，同时使英国女性的声音边缘化。^⑧安妮受的是英国教育，也具有英国公民权，因此，当她说道：“我们国家，也就是英国”(115)时，她实际上是在重新书写《简·爱》中至关重要的国籍身份。而且她儿时的狂傲不羁也与简·爱在精神上有相通之处，不仅表现在收集弹子球这类“男孩气”的行为上，而且还表现在一些带有政治色彩的行动上。比如她曾用“古老的英语字体”(78)在课本里乱涂乱画，损坏了课本里哥伦布的画像。

叙述者有时似乎也对 19 世纪英国白人小说表达的那种女性声音典范尊奉有加。即使如此，《安妮·约翰》这本小说的总体目标不变，那就是：用安提瓜岛人的眼光重新表现英国的人物和价值观念，把勃朗特小说中的种族主义观念倒转过来。例如，安妮这样评论小说里的女校长莫尔小姐(这个名字使人想起勃朗特的家乡?)：

我立刻就知道她从英国来到安提瓜岛，因为她看上去就像从果脯坛子里弄出来很长时间的干梅脯，而且她说起话来呜声咽气，活像只猫头鹰……她的喉咙会上下跳动，就好像嗓眼里卡住一条活鱼。我甚至想，她一定满身鱼腥味。一次，我忘了洗澡，母亲唠唠叨叨给我好一顿责备，末了说她不喜歡英国人就因为他们不兴洗澡；他们不常洗，好不容易洗一次，又洗得不干净。母亲对我说道：“你难道没有闻到他们身上的那股味儿？这些人就好像刚从鱼肚子里掏出来似的。”(36)

这样的段落指向一位英国白人女性，把她变成非人的动物形象，而《简·爱》正是用这类形象来描写伯莎的；同样，莎士比亚的《暴风雨》中的凯列班也被描述为这样的非人动物。说来也巧，新学期的第一天，安妮的老师朗读的正是这本书(39)。无独有偶，英国牧师的金发女儿露丝原来也是班里最不开窍的差生。但是安妮·约翰对露丝抱有同情，因为她认为露丝既然生活在安提瓜岛，就会认识到“她的祖辈在这里犯下的种种暴行；也许，因为父亲曾在非洲传教，露丝会感到更不好受”。我们知道，《简·爱》中的圣·约翰·里弗斯在非洲也干

过这一行。这样,《简·爱》中理所当然的基督教帝国主义精神展示在《安妮·约翰》中,成了产生耻辱感的本源:“我从露丝脸上可以看出她心里是怎么想的。她的祖辈曾是主人,我们的祖辈却当过他们的奴隶。有很多事让她感到羞耻,而且她与我们朝夕相处,时时会触景生情。我们可以坦荡对人,因为我们的祖辈除了毫无自卫能力地坐在一边,没有干过什么坏事。”(76)安妮·约翰绝无意推翻《简·爱》,同样她也从来没有兴趣在政治上反客为主:“我敢相信,如果我们双方的地位倒个个儿,我们就不会像他们那样做;我肯定,如果我们的祖辈从非洲到欧洲遇到生活在那儿的人们,他们一看到那些人就会产生一种本真的兴趣,对他们说:‘多么好啊’,然后回家把这一切告诉他们的同胞。”(76)但是这本小说也既强烈又细微地展示了《简·爱》那种不知不觉中产生影响的再现权威。因为,安妮成了她自己的种族的他者的那一刻正好出现在以“比利时,某地”为题的那一章中,那时她刚刚向读者表明心迹:她最喜爱的小说是《简·爱》。她最要好的朋友格温突然之间看上去有异族感。紧接着安妮注视着自己在商店橱窗玻璃上的身影默默思忖,发现自己变得怪模怪样:

我的整个脑袋硕大无比,眼睛也大得出奇,在我的大脑袋上睁得大大地,好像我刚被惊吓过似的。我以前从来没有发现我的皮肤是这样地黑,好像我哪一天正好从人家窗口经过,里面的人从窗口倒出来的煤灰一古脑儿全都倾倒在我的身上。前额和脸颊凸凹不平,每处隆起部分上面都有圆亮的小白点。帽子下面,成结的头发杂乱地向四周伸出;细长的脖子从制服罩衫领口直冒出来。一眼看上去,我显得又老又惨。(94)

当然,从某一层次上讲,这只不过是青少年对自己青春发育期身体巨变现象的惊恐心理。但是,作者不仅通过纳入《简·爱》的参照和在比利时的想像,而且还用下列段落赋予上述描写以意识形态意义:

不久前,我看到一幅画。画的题目叫《魔鬼》。画中的撒旦因为做尽坏事刚被逐出天堂。他独自站在一块黑色的巨石上,

周围焦黑一片，好像刚经历过一场大火。他的皮肤粗糙不堪，外表到处难以入眼，根根头发都是条条活蛇，摆出一副进攻的架势……可以看出，面对着周围发生的一切，他的内心孤独，悲伤难过……突然之间，我对自己的境遇悲从中来，不禁想坐在人行道上大哭一场。(94—95)

这一段表达中的种族主义成分不可谓不明显，但字里行间也隐隐带有对《简·爱》的引喻。我们不禁会联想起圣约翰·雷维尔斯声嘶力竭下地狱的宣示(第35章)，还有伯莎一把火把索菲尔德庄园烧成“一片焦土废墟”和“肃杀凋零”死一般的静寂。在那里，“阴森黝黑”的石头明明白白地标记着“一场大火”的浩劫。

可见，比起《浩瀚的马尾藻海》，《安妮·约翰》以更为不同、更加间接的方式重写了夏洛蒂·勃朗特的小说。这本小说建构了一位西印度群岛女性的声音。如同简·爱可能一直盼望能做的那样，这位女性收养了一个女儿，呵护着她识文断字，努力学习。小说的结尾处，安妮·约翰到英国学习护理。此时的英国既不是自由平等、充满机会的祖国，也不是一个殖民主义者奴役他人的地方，而似乎是通往另外一种矛盾斗争的通道所在。她这样说道：“我不愿去英国，也不要当仆佣。我宁愿选择离开此地，住在一个大洞穴里，为七个粗野的男人持家，而不愿继续过以前的生活。”(130)安妮·约翰带到英国的仅仅是她的名字。这名字用“大号粗黑的字体，满满当当地写在我的大行李箱上，有时后面紧跟着我在安提瓜岛的地址，有时后面也写着我在英国可能的地址”(130)；她现在是、将来也会是一个具有双重地址的主体，即一个身份不确定的主体。

这种地址的不确定性不仅表现在主题方面，也表现在叙述声音之中。正如小说中的安提瓜岛人都不喜欢用安提瓜岛的主导意识取代英国白人优越心理一样，金凯德在重写《简·爱》的过程中也似乎没有兴趣效仿简·爱那种大包大揽、不容分说的声音。小说中有一个场景最能说明这个问题。我们知道，简·爱在与安妮年龄大致相同的时候，被人指责不该撒谎，当时她学会了用支配话语修辞的办法，而不是用改变事实的办法来使自己的辩词显得更有说服力。简·爱坚持

说她的话千真万确,而安妮则通过编造自己的生活经历来证明自己讲故事的权威性。安妮的学校布置她写一篇自传性的作文,而且要求她在班上大声朗读这篇作文(正如简·爱必须向大家讲述她的故事一样)。安妮的作文后来证明是全班最好的。她对此十分得意,此刻她的名字也第一次出现在小说的叙事中。安妮写的其实是一篇虚构性的自传作文(《安妮·约翰》这本小说也是如此),是对学校功课的“作弊”行为。但是安妮并没有“真正地讲述一个虚假的故事”,她讲的是“过去的岁月中可能发生过的”。(45)相比之下,简·爱必须坚持绝对真实性,以此建构自己无可挑剔、表面上前后一致的人格身份,而安妮·约翰却能承认自己主体性的虚构性和其中的断裂。

当然,一个安妮·约翰公开的个人叙述声音不可能一下子取代了《简·爱》的地位,因为要占领《简·爱》这样的位置,也就意味着必须有能力呼喊出几个世纪的无声静默所压抑积郁的声音。这也许就是为什么金凯德紧接着《安妮·约翰》之后又写作了《小地方》的原因。在这篇作品中,在小说中未能宣泄的对种族主义的怒火迸发出来,成了一篇严厉批判后殖民主义的叙事体檄文。文中最初的话语主体不是叙述者,而是受述者:“如果你作为旅游者到安提瓜岛,你所看到的是这些……”^⑧这篇文章中的“你”就是在《安妮·约翰》中没有明确称谓出来的受述者,第一人称“我”也不求与之发生联系。简·爱试图寻求这种联系,但却产生隔阂。这里的“你”指白人社会这个“你”,也就是对伯莎·玛森负有责任的“你”,罗切斯特之流的“你”,这些人“本来根本不应离开他们的家园,离开他们可爱的英格兰,离开那片他们无限热爱、却又必须离开而永不忘怀的土地。于是他们不论走到哪里都认为那是英格兰,不论遇到谁都把他看成英国人。但是,任何地方都不可能是真正的英国,任何与他们长相不尽相同的人都不可能是英国人,因此你就可以想像由此而来的生灵涂炭和田园破坏。”(24)我认为,如果把这种呼声称之为《简·爱》这本小说禁止伯莎·玛森呼喊的声音,这并不算想像离奇。这是借用施暴者的措辞来重新分清是非,讽刺施暴者的怒吼和诅咒:“即使我真的来自丛林,曾与猴子为伍,我宁愿仍然那样生活,而不愿看到我现在的变化,不愿变成我遇到你以后这般情况。”(37)正如某书评中所说,《小地方》的语言“凄厉

中带有仇恨”；这是奴隶叙事小说不敢贸然使用的语言。^⑩作品中的黑人女性“我”拒绝“从罪犯的角度”来谈论犯罪(32)，坚持着一种非虚构的权威。在金凯德自己的小说中，类似这样针锋相对的声音尚无多大气候。这一事实表明，虚构的权威可能至今还向个人的叙述声音施加着镇压的影响。

注释：

① 最早可查知的美国黑人小说是 William Wells Brown, *Clotel* (1853), 和 Frank J. Webb, *The Garies and Their Friends* (1857), 这两部小说都在伦敦出版。

② “Our Nig”[Harriet Wilson]; “Preface to *Our Nig; or, Sketches from the Life of a Free Black, in a Two-story White House, North. Showing that Slavery's Shadows Fall Even There*” (Boston: Rand and Avery, 1859; reprint, New York: Random House, 1983), 3.

③ 这里并不是说 *Our Nig* 对此后的叙事形式有着直接的影响。事实上, Wilson 的这本小说一直湮没无迹,直到 20 世纪 80 年代才得重见天日,它与 *Jane Eyre* 更显得有明显的影响痕迹。

④ See Arna Bontemps, “Introduction” (New York: Hill and Wang, 1960), v.

⑤ Henry Louis Gates, Jr., Introduction to *Our Nig*, lii.

⑥ 按照 Estelle Jelinek 的估算,女性作家创作的奴隶叙事小说约为男性作家的百分之十二。但是由于她是在 *The Tradition of Women's Autobiography* (Boston: Twayne, 1986) 一书中作出这项估计,可能还有一些其他的作品尚未被发现。南北战争以前由黑人女性创作的描写黑奴生活的叙事作品有: *The History of Mary Prince, A West Indian Slave* (1831), *The Life and Religious Experiences of Jarena Lee, a Coloured Lady* (1836), Zilpha Elaw, *Memoirs* (1846), *Slave* (1857), Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861); *Memoirs of Old Elizabeth* (1863), 舒恩堡 19 世纪黑人女作家图书馆内藏有题为 *Six Women's Slave Narratives* 一卷本, 编者是 William Andrews (New York: Oxford, 1988), 其中收集了 1831 年至 1909 年期间创作的作品。

⑦ 有证据表明,联邦作家创作专集(*Federal Writers Project Collection*)有着明显的性别偏见。这个集子在 20 世纪 30 年代期间收集了前奴隶口头流传的 6000 余个故事。Norman Yetman 根据这些材料编写了一本集子。书中这样注明:在那本专集中,表现男性的内容“不成比例”,这表现在:一方面,在黑人超过 85% 以上的人口男性比例都远远低于女性,(74)而在专集中男性的比例却难以计数地高于女性(1.43)。参见 Norman R. Yetman ed., *Voices from Slavery* (New York: Holt Rinehart, and Winston, 1970), 3.

⑧ William Andrews, “The Novelization of Voice in Early African-American Narrative”, in *PMLA* 105 (Spring, 1990): 24.

⑨ 关于这个问题,参见 Henry Louis Gates, Jr., "Criticism in the Jungle", in *Black Literature and Literary Theory* (New York: Methuen, 1984), 7.

⑩ Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York: Signet, 1947), 503.

⑪ 我在此引用这部小说,得益于 Deborah E. McDowell 的帮助,如需详尽其事,请参见 "Negotiating Between Tenses: Witnessing Slavery after Freedom-Dessa Rose", in Deborah E. McDowell and Arnold Rampersad ed., *Slavery and the Literary Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989), 144—63.

⑫ See Mae Gwendolen Henderson, "Speaking in Tongues: Dialogics Dialectics and the Black Woman Writer's Literary Tradition", in Cheryl Wall ed., *Changing Our Own Words* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1990), 35.

⑬ Gates 推测,这些早期的场景“表露出作者急于想识别出”她觉得已经记忆模糊的“那些事件”。而在后面的章节中,由于虚构的事件与生平事迹之间的巧合, Wilson 夫人毋须证明或挑明作者与小说主要人物之间的直接联系 (Gates, *Our Nig* 序言, xxxvii)。即便有人假定, Wilson 小说中主要的结构规则是自传体的,而不是虚构的,但是小说的开头也显然没有自传那样准确。

⑭ See Barbara Omolade, "The Silence and the Song: Toward a Black Woman's History through a Language of Her Own", in Joanne M. Braxton Andree Nicola McLaughlin ed., *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1990), 290.

⑮ See Gayl Jones, *Black Women Writers at Work* 访谈录, Claudia Tate ed. (New York: Continuum, 1983), 96—97

⑯ 专题研究 Janie 的叙述声音发展过程的论著包括: Wendy J. McCredie, "Authority and Authorization in *Their Eyes Were Watching God*", in *Black America Literature Forum* 16 (Spring, 1982): 25—28; Maria Tai Wolff, "Listening and Living: Reading and Experience in *Their Eyes Were Watching God*", in *Black American Literature Forum* 16 (Spring, 1982): 29—36; Barbara Johnson, "Metaphor, Metonymy, and Voice in *Their Eyes Were Watching God*"; Henry Louis Gates, Jr. ed., *Black Literature and Literary Theory*, 295—219; Elizabeth A. Meese, *Crossing the Double-Cross: The Practice of Feminist Criticism* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986), 41—53; Henry Louise Gates, Jr., *The Signifying Monkey*, 170—216; Mary Helen Washington, *Invented Lives: Narratives of Black Women 1860—1960* (New York: Doubleday, 1987), 237—254; Henderson, "Speaking in Tongues" and Molly Hite, "Romance, Marginality, and Matrilineage: *The Color Purple* and *Their Eyes Were Watching God*"; Henry Louis Gates Jr. ed., *Reading Black, Reading Feminist* (Urbana: University of Illinois Press, 1978), 92. 本书其他引文见后。

⑰ Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (Urbana: University of Illinois Press, 1978), 92. 本书其他引文见后。

⑱ Missy Dehn Kubitschek, "'Tuh de Horizon and Back': The Female Quest in *Their*

Eyes Were Watching God”, in *Black American Literature Forum* 17 (Fall, 1983): 114, 此处引自 Knbitschek。类似评语亦见 Barbara Christian, *Black Women Novelists* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1980), 57。See also Macredie, “Authority and Authorization”, 25。甚至有些认可异故事叙事结构的批评家仍在把 Janie 当做叙述文本的人物。Elizabeth Meese, *Crossing the Double-Cross* 一书中认为, Janie 是一个“说话的主体”(51), 甚至 Henry Louis Gates 也这样说道: Janie 能够重述, 把握叙述她自己成长的故事。(See *The Signifying Money*, 185)

⑩ Washington 也基于大同小异的文本做过类似的解读, 参见 Washington, *Invented Lives* 243—245。

⑪ Henderson 的说法与上述那个普遍的手法有共通之处。他讨论了 Janie 在法庭中“说话”, 但没有说明她的发言未诉诸文本再现形式, 参见 Henderson, “Speaking in Tongue”, 21。

⑫ Johnson, “Metaphor, Metonymy, and Voice in *Their Eyes Were Watching God*”, 212—213。Johnson 无奈指出, “叙事形式似乎很难有稳定的内容”, 而不是说个体的人会存在类似的麻烦(213, 原作者重点)。我觉得这一点很有意义。

⑬ 同上, 214—215。

⑭ Gates, *The Signifying Monkey*, 181, 215。

⑮ Gwendolyn Brooks, *Maud Martha*, in *The World of Gwendolyn Brooks* (New York: Harper and row, 1971), 207。

⑯ Alice Childress, *Like One of the Family: Conversations from a Domestic's Life* (1956, Boston; reprint, Beacon Press, 1987), 123, Introduction by Trudier Harris。

⑰ See Baldwin, foreword to Louise Meriwether, *Daddy Was a Number Runner* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1970), 5。其他引文见后。

⑱ Annis Pratt, et al., *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 14。

⑲ Gayl Jones, *Corregidora* (1975; Boston: Beacon Press, 1986 reprint) and *Eva's Man* (1976; Boston: Beacon Press 1987 reprint)。此两本小说的其他引文见后。

⑳ M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist ed., Caryl Emerson and Michael Holquist trans. (Austin: University of Texas Press, 1981), 365。

㉑ Gates, *The Signifying Monkey*, 243。Gates 把 *The Color Purple* 视为指代 *Their Eyes Were Watching God* 的小说来解读。

㉒ Alice Walker, *The Color Purple* (New York: Simon and Schuster, 1982), 11。其他引文见后。

㉓ Nettie 的书信曾被 Albert 截留, 因而当这些书信最终到达 Celie 手中时已经时过境迁了。没有迹象表明 Nettie 收到过 Celie 任何的书信。关于 *The Color Purple* 中的通信问题, 亦可参见 Valerie Babb, “*The Color Purple*: Writing to Undo What Writing Has done”, in *Phylon* 47 (1986), 107—116。

③ Elizabeth Fifer, "The Dialect and Letters of *The Color Purple*", in Catherine Rainwater and William J. Schick ed., *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies* (Lexington: University Press of Kentucky, 1985), 158.

④ Judy Grahn, "Murdering the King's English", in *True to Life Adventure Stories* (Oakland: Diana Press, 1978), 14.

⑤ See King-Kok Cheung, "'Don't Tell': Imposed Silences in *The Color Purple* and the *Woman Warrior*", in *PMLA* 103 (1988): 162—174.

⑥ Jamaica Kincaid, *Annie John* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1985), 41. 本书其他引文见后。

⑦ Jamaica Kincaid, *A Small Place* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1988), 33.

⑧ 实际上, Rhys 的小说仅仅部分地由 Bertha (Autoinette) 的声音又讲述。中间部分的讲述者是 Rochester。因而可以说, 比起 *Wide Sargasso Sea*, *Annie John* 在形式上更接近 *Jane Eyre*。

⑨ Kincaid, *A Small Place*, 3.

⑩ 见 *Richmond Times-Dispatch* 中的书评。亦见 *A Small Place* 平装本封页评语。

第三部分

集体型叙述声音

彼此相识前我们都孤独。

——阿德里安娜·里奇：《饥饿》

Adrienne Rich, “Hunger”

第十二章 团结与静寂： 《千年圣殿》与《女人之冤》

无产者说“我们”；黑人也不例外。他们都把自己看成主体，把资产者和白人改造成“他者”。但是女人们从不说“我们”。

——西蒙娜·德·波伏瓦：《第二性》

Simone de Beauvoir, *The Second Sex*

西蒙娜·德·波伏瓦在她的《第二性》(*The Second Sex*)中有一段现在已经广为人知的话，她认为有一种状况阻碍着妇女，使她们不能像其他被压迫的群体那样建立自己的集体意识。女性一直不能够说“我们”，不能够把男性改化为“他者”，因为她们“缺乏具体的办法，不能把自己组织起来，形成一个与其他相关的统一组织旗鼓相当的整体……她们散居于男性之中，因为住房、家居、经济条件和社会地位诸因素而附属于父亲或丈夫等等身份的男性。这种依附比起她们对其他女性的依附关系更为紧密。如果她们属于资产阶级，她们感到与本阶级的男性更能团结一致，而不会与无产阶级的女性打成一片。”^①波伏瓦写作她这本划时代著作的时候，她未能得益于后来的女性主义研究，这种研究揭示出几个世纪以来遍布世界各地的抵制男权中心主义社区。但是如果说当时波伏瓦评论的是西方小说，那么她的话就可以站住脚：当时小说的情节套路都离间女性之间的关系，让个体女性依附于个体男性，^②而小说的叙事常规也起到分隔女性声音、使之个体化的作用。朱丽埃特·盖兹比最终饱含期盼的话是对亨利埃特说的，而整个叙事冲突却正好破坏了她与其他女性的交往；亨利夫人希望她讲述的故事能够对处于同样境遇中的妻子们有所助益，并且对女士们寄予格外的同情，但是空灵园却没有留下建构

女性群体的任何余地。这两部小说都揭示了女性受到的不公待遇,但都没有建立女性的权利。狄德罗的《修女》(1770)表现了群体的女性,是那个时期的经典之一,但其中的女性社群却被表现为堕落邪恶的牢笼。我认为,这一群体之所以显得病态反常,不仅仅因为狄德罗描写的是教职人员,也因为这是由女性组成的社群。^③

从表面上看,18世纪的叙事技巧的常规似乎特别顺应某种集体型叙述声音的需要。如前所述,18世纪现实主义和古典现实主义小说创作有着重要的不同。18世纪有更多的小说把多种叙述声音和故事融为一体,所采取的办法要么是多声部的书信体小说,要么在主要叙述者的话语文本中插入自身故事的叙事方法。例如,前者有《克拉丽莎》、《风险姻缘》(*Les Liaisons dangereuses*)、《苏珊夫人》(*Lady Susan*)和汉纳·福斯特的《卖俏女》,后者如《阿米丽亚》(*Amelia*)、《大卫·辛普尔》(*David Simple*)和克劳丁·德·坦辛(*Claudine de Tencin*)的《爱情的不幸》(*Les Malheurs del' amour*)。这些叙事形式很容易在小说中造成这样的情形:不同的叙述声音互相协作,共同创立一种具有集体性权威的话语实体。然而正如我举的例子所能证明的那样,18世纪小说的精髓是“强调差异”;小说原本始于对不同视角的认识,而多种叙述声音的功能正好表现了这些个体的不同。在此过程中,那些决定着个体关系的更大的区别因素(即种族、阶级、自然性别、国籍、性行为等权力关系)往往都被忽视了。这种情形也是与“人本主义”的资本主义的目标相通的。

这些叙事常规既制约着女性社群的建立,又阻碍着集体型叙述声音的形成。但在莎拉·司各特(*Sarah Scott*)为人熟知的《千年圣殿》(*Millenium Hall*)(1762)和玛丽·沃斯通克拉夫特颇有争议的《女人之冤,玛丽亚》(*The Wrongs of Woman or, Maria*)(1798)这两本小说里,它们都得到了不同形式的调和,而且读者大众对此的反应也有相应不同。《千年圣殿》与《女人之冤》在基调和场景方面的不同,犹如启蒙之于法国大革命之不同。前者描绘了一个由寡居的有钱寡妇们组成的理想之国,她们把一个面积广大的乡村居住区治理成一个阶级秩序井然、趋仁乐善的女性社会;后者描绘了压迫妇女的齷齪之地。女人饱含冤屈、饱含虐待之后横遭遗弃,被送往精神庇护

院。精神庇护院也是小说中的一个隐喻:“这世界不就是一个庞大的监狱,女人不就是天生的奴隶?”^④这两部小说都把“散居于男性之中”的人们聚集起来,把女性表现为司各特小说里那种处于劣势的妇女和沃斯通克拉夫特小说中那样的被压迫的人们,以此创造了能够“说‘我们’”的条件。这两本小说都没有能够保持住我所谓的集体型叙述声音,但是它们各自都带有特定的自我缄默的形式印记。《千年圣殿》避开集体型叙事,却微妙地削弱了大众文本赖以存在的叙事权威,因而获得大众认可;《女人之冤》则悬置于个体型和集体型叙事之间静止不动,因而引发争议。我也将表明,这两部小说及其叙事策略的差异与这两位作家在意识形态和社会地位上的差异,也表现出惊人的同一。

对于那些居住在千年圣殿、感情丰富、有事业心的女性来说,她们的社会是一个精选的社会,无疑是“人间天堂”。这个社会明确排斥婚姻:大多数投奔千年圣殿的女性不是为了躲婚逃婚,就是为了抚平婚姻造成的心灵创伤。^⑤这样一个社群对于一个以男权为中心的读者群体来说无疑格格不入,用尼娜·奥尔巴赫的话来说,这是“对传统理想中的女性观的唾弃,因为传统理想认为,女人是单独的,她为了男人活着,也依靠男人而活着。在成年人社会中,她只能依靠男性的允准,获得自己的公民权”。^⑥因此,这样的叙事就必须承受相当的压力,必须设法表现出这种“男性的允准”存在的迹象,用以抵消由于千年圣殿的存在而暗示出来的某种女性中心主义的倾向。因为,《千年圣殿》不仅表现出,这个世界上还有一些不屑与男性为伍、情愿共同生活在一起的德才兼备的女性,这本书还明确地传达出这样的信息:尽管没有男人们的存在(也许也正因为如此),这些女性中的一部分人通过努力,竟然能够组织起一个几近完美无缺的社会。这本小说不仅描绘了这个社会群落,而且还详尽地讲述了其中五个主要成员之所以能够和睦相处的一些情况,借此表达了这样一种信念:理想的女主人公所能获得的最好的回报,就是女性之间共同的生活。正因为此,《千年圣殿》可以说也颠覆了18世纪中叶“女主人公的文本”的传统。

从实质上看,一个女性社群对所谓“男性允准”的观念嗤之以鼻,而这本小说在话语层面上却正好提供了这种观念,从此为小说的最终目的提供合法的依据。在任何典型的乌托邦叙事中,总有一位局外人来充当文本表达的中介。此人意外发现这个群落,然后成为其人种史记录者和文化倡导者。这本小说也概莫能外。然而,小说的叙事策略却使故事情节和叙事话语明显地不相容,因为赋予这个女性群落以权威的叙述声音的是一位男性,这位充当叙述者的“绅士”与另外一人结伴旅行,中途马车坏了,不得已找地方暂且栖身。他既不能进入这个群落,也无法把它表现为真正的女人群落。他的叙述总是通过某种窥淫癖式的家长统治观念的有色眼镜。这明显是事先策划好的,为的是向另一位充当受述者的男性无误地展示女性的德操。这位受述者是一位没有透露姓名的“先生”,叙述者把他“成卷的稿子”寄给他,授权让他寻求出版。这种情形与亨利夫人的做法相同,小说中的叙述者无所不在。与此相同,小说的书名也显得细大不捐:《一位绅士的旅行手记:描述千年圣殿及邻近村镇,刻画其居民之性格品质;讲述历史趣事及思想,激发读者本真的人性情感,促人心崇德尚礼》。这样的书名掩盖了这个特殊群落最为重要也是最具威胁力的实质,那就是:男性被绝对排斥在外。正如我在第十章中描述的那种支撑着家庭女教师故事的权威一样,这里支撑着这座合法性大厦的顶梁柱是无所不在的基督教话语。叙述者在他的叙述中强调的还是那种精心组织的社会体制,它使得这些女性能够保障残疾人和穷人的生活,维护曾是性暴力受害者的那些中产阶级妇女的社团利益,并积极从事着各种慈善事业。但是,这也不是一个所有妇女都平等的无阶级理想国。“夫人”们合居于主要的大幢房子内,她们的下属群体也按照上层阶级有关社会阶层等级的观念分别就位,各得其所。

小说的男性叙述者和受述者、编码似的书名、基督教的意识形态,也许还有小说中表现出来的阶级关系这些因素聚合一处,发出让读者放心的信息:没有男人的女人并不一定会威胁到男权中心的社会现状。同时,这种让人放心的表面叙事形式并不坚固,因为这个“绅士”的叙事如果缺少了小说中那些女性的智慧,显然是一筹莫展。

我认为，这部小说虽然用一个单一的男性叙述者来获得自身的合法性，但是它避免使用集体型的叙述声音，这也是对那位云游绅士全部叙事努力的一种微妙的否定。小说中对这些个体女性的来历的叙述更偏重于她们之所以能够聚在一起生活的情感因素，也起到了同样的功效。小说中的绅士对这些女性的来历毫无叙述，因此也就无法取之为自己的目的所用。

叙述者就这样既被权威化，同时又被取消权威资格。这种双重姿态在小说文本对各个女性个人经历的文本处理中最为明显。在叙事中，这些个人经历的叙述被另作处理，成为一些另有标题、穿插其中的长篇文本。我们知道，18世纪中叶的小说热衷表现个人经历的权威，强调个人叙述声音的重要。以此观之，这部小说最方便的叙事选择可能就是让每一位女性讲述自己的故事。在由“绅士”叙述者的公开化叙事文本建构起来的故事内的叙述层面上，这样的叙事选择可能会形成一系列遥相呼应、互相肯定的叙述者的声音，也就是我所谓的系列集体型叙述声音。可是不然，小说中各人不同的经历统统由一位叫做麦纳德太太的社群成员来叙述，这位女士原来还是叙述者的表姐。而且我认为，她不断受到叙述者的“探问”，说出自己不大情愿透露的情况来。这是有原因的：小说没有树立麦纳德太太作为集体型叙述声音的权威，却赋予她一个妥协的角色。同时，绅士叙述者对这些女性个人经历的探求显然成了某种窥淫癖似的外来威胁。而面这些女性之所以投奔千年圣殿，为的正是躲避类似的行为。

麦纳德夫人之所以代表其他女性讲话，据说是出于得体的考虑。她坚持说，尽管女人们不在乎是否一定要深藏自己生活中的任何秘密，但是她们“绝不是她们自己谈论的对象”（24）。当然，这些女性已经互相讲述了自己的经历，否则麦纳德夫人无从重述这些故事。正因为如此，这个“绝不是”指的一定是公开的言谈，即针对外人，或许也是针对男性的对话。按照麦纳德夫人的说法，女人也不情愿“在自己的行为成为言谈的对象时表现自己”（70）。因此，从文本的角度看，她们又被拉开距离，不能贴近自己讲述的人生经历，于是由麦纳德夫人摆出一副作者型叙述者的架式，用一种异故事外的叙述声音讲述这一切，但是讲叙对象却又是私下的听者。有一点看来很重要，

有关这些女性何以组成一个女性社群的故事尚未得以讲述,这些女性宽厚仁慈的生活方式就已经得到明确的表述和赞扬。

然而,这个得体与否的问题与其说是小说虚构的需要,不如说是文化上的需要。这本小说终将在这个文化圈子中出版并得到阅读。在这个女性群体齐声强化女性社群生活的优越性、贬斥异性关系的叙事里,哪怕一个私人方式的异故事叙述声音都毫无疑问是最具权威意义的叙事选择。同时,在这本小说中,这些讲述异性关系的痛苦和女性之间和谐关系的故事与故事中主要人物的声音之间拉开了距离;讲述这些故事的行为和女性社群之间亦有着生理上的分离;女性显然也不愿为自己说话或说自己的事。所有这些都表明,女性并不能为重述自己的历史经验提供权威性。这也说明,这些女性一方面理解麦纳德夫人必须为她的表兄,即那位绅士叙述者勉强提供信息,但她们也未必会认可她的这一叙事行为。麦纳德夫人本人也似乎是一个老大不情愿的信息传递者:小说中的叙述者必须再三瞅准机会以便“与我的表姐单独在一起,希望从她那儿得到一些有关这些女人的情况”(24)。他还必须“请求”他的表姐“信守诺言”(123),“继续说下去”(152, 179)。麦纳德夫人对自己行为的辩解也表现出狡诈中的无奈。她这样说道:“一个女人与好奇心较劲是有违天性的。我今天来就是打算满足你的好奇心,根本就不是因为对你的好奇心不满。我只希望你知,我之所以愿意告诉你一些事,完全出于我对你的要求的顺从之意。”(72)而且,她从不讲述自己的经历,认为对自己的事论短道长“没个定准”,这也就好像拆分了她的叙述声音。

女性叙述者和男性叙述者之间于是就形成了这种张力关系。它也更加宽泛地反映在麦纳德夫人讲述的故事和绅士叙述者建构的不同版本之间的张力关系中。前者着重讲述这些女性与男性交往中的不幸,她们的智慧和兴趣以及她们之间持久的友谊。后者热衷于这些女性的基督教德操,她们的社会眼光及公益行为。对二者的不同虽有调和的努力,但有时明显表现得十分勉强。比如,这个社群的某成员为了说明为什么这些女性对婚姻的所谓“社会义务”感到厌恶,就用了骑士或虔诚的教士作比。骑士自己不尽义务,却派遣“代表”前往;教士花钱雇人代替自己履行教事(115)。

而且，叙述者明显地受到好奇心的驱使，这种好奇心实际上就是男性的窥淫癖好。小说中这些女性之所以建立自己的私下社群，为的就是逃避男性的这种癖好。这位叙述者最初描写的，是这个社群的产业和每位妇女的外表形象。虽然他本人也感叹说：“好奇心是一种永远满足不了的情感；越满足它还越增强。”（5）但他顾不了这些，径直闯进一位妇女的茅屋，一定要人家把他当成自己人看待，以便他看看这些在生理上“有缺陷”的女性是怎样在这个生活圈子里不受淫欲的影响而生活。叙述者还记叙了一次有关的讨论，其中也可以看出女性对男性“好奇心”的排斥立场。小说开篇不久，蒙塞尔小姐试图向叙述者那位呆头呆脑的同伴拉蒙·阿·卢梭埃斯克讲述不同社会的特征以及这些社会里言论自由的各种可能性：

照我的理解，社会不是人口数量的聚集，而是一种人们之间互相信任、互相提供服务的状态。人的数量在这一状态下统一起来，情感得以自由地交流。这样，我们就会发现言论这个人类特有的天赐禀赋的确是最宝贵的财富。一旦我们发现言论被猜忌所限制，被谰言所玷污，我们就会感到言论成为了一种如此危险的权力，它已经掌握在那一伙人手中，这些人将毫无例外地滥用手中的这种权力。（61）

千年圣殿的女性生活在一起，可以“毫无顾忌地说出我们的思想”，她们“不怕敞开心扉”，因而也“没有任何为了获得言论自由或行为自由而掩饰自我个性的情形发生”。她们投入一种只有在“互助互利”的“朋友”中间才可能出现的“双向交流”。（62）如果我们可以把这一立场看做是集体生活的原则，那么这些女性抵御闯入的男性的举动也就意味着她们拒绝向外人讲述她们的经历。男性也这样拒绝过她们，所以她们来到千年圣殿。而且男性对她们的排斥会让人想起，蒙塞尔小姐心目中滥用言论的“那一伙人”，说的也许就是总的观念上的、或具体所指的男性的“人”。同时，这部小说的合法性完全取决于如何淡化女性对叙述者的抵制。否则，这个女性社群看上去对绝大多数的男性都怀有危险的敌意。

如果说小说里这些女性致力于虚构行为,而并不热衷于让叙述者研究她们,那么她们也就推翻了叙述者赖以树立其叙事权威的策略。“千年圣殿”这个名字其实是叙述者的发明,是一个用来保护这些女性的隐私的假名。这一事实也说明,这位叙述者其实也在虚构自己的女性社群。而最能说明问题的是,没有证据表明这个女性社群授权叙述者用书面的形式记录这些事,她们甚至对此一无所知。而这位叙述者却把这些稿子寄给他的受述者,急切地指望这位收件人会看出其价值,送去出版。相比之下,亨利夫人也让她的收信人去张罗出版她的书信,但是事实上,她授权委托收信人出版的,却都是她自己的故事。这位绅士叙述者与这个女性理想国之间的关系具有强加于人的性质。考虑到这个因素,我们可以说麦纳德夫人这些穿插在主文本中的个人经历的故事是对叙述者声音的抵御,是一种自主的,或许也是借助异故事叙事结构的优越性而最具权威的叙事。缺了它,叙述者就成了一统天下的声音。如果说叙述者不仅仅充当记录者的角色,而是亲口讲述了这些故事,那么他讲出来的一定是些别的什么东西。

总之,《千年圣殿》的叙事状态自相矛盾。为了让大众接受以女性社群取代婚姻这一观念,司各特采用了一种传统基督教“绅士”的尊尊之音。同时,这个女性社群的成员内部畅所欲言,但对这位叙述者却有所保留,不愿吐露心声,也不愿让他知道她们个人的经历。在这本小说中,传统的基督教,即阶级的常规观念与我认为是女性同性恋意识形成张力。这种关系也原样复制在“绅士”叙述者的意识形态与女性颠覆其权威的斗争之中。《千年圣殿》可以称作是有关上层阶级女性社群的小说,但它却不是一本属于这个社群的小说。(重点为原作者所加)这部小说出版后大受欢迎,16年间再版3次。这与下列因素不无关系,其一是小说不同叙事手法的兼顾妥协:抵触的因素表现得曲意委婉,女同性恋的情欲也只有间接的表露。其二是窥淫癖情节的布局,男性据之可以“深入”女性的内心秘密。

沃斯通克拉夫特生前没有写完她的《女人之冤》。这本小说由她的丈夫威廉·戈德温在她死后出版,时间是1798年。比较而言,这部小说表现出来的公众政治性尽管更为明显,但它不大像以女性社群

为题材的小说，更不是表现女性同性恋社群的小说。然而这部小说却直接为波伏瓦所说的那种“我们”意识的权威性呐喊。这种“我们”意识虽然仅有两种声音，却试图打通阶级的樊篱。在《千年圣殿》中，这种阶级的界线是按地域来廓分的。沃斯通克拉夫特这部小说虽然尚没有摆脱其自身的阶级偏见和异性恋的叙事常规，但是其创作的矛头不仅仅针对个体的男性，而是对父权制度表现出更公开的批判性。作者的目的是“揭示不同阶级的女性所受的冤屈。从文化程度的不同来论，她们的遭遇固然因人而异，但却同样显出被压迫性”。(74)在《亨利夫人》中，这种“冤屈”成了常事，表达也显得底气不足。在《千年圣殿》里，女人的不幸遭遇是常事，但不是集体的现象。但是《女人之冤》里的“冤屈”不是客厅里的话题，却是法庭上的诉辩。这本小说明确宣布要“写出一部关于女性的历史，而不是个人的历史”(73)。然而，无论对作家还是读者，小说一直都是一项个人意志的事业，只不过程度有所不同罢了。而沃斯通克拉夫特的小说也表明了这一点。这本小说原来的书名是《女人之冤：玛丽亚》，后来至少两次重组，主标题和副标题进行了对调，《玛丽亚》后来成了最为人知的书名。这种标题置换使小说宣布的宗旨暗淡无光，但是，正如玛丽·普维颇为令人信服的论证，这种轻而易举的变动表明，沃斯通克拉夫特无法保持她自己的计划，因为她不可避免地把小说里的中产阶级人物写成个人化的女主人公。^⑦另一方面，沃斯通克拉夫特生前得出各种不同、互相抵牾的结论，这一现象也表明她曾经努力奋斗，企图创建一种女性社群的叙事，树立一种不仅为自己，而且还为她想像中的全体女性说话的声音权威。

在《千年圣殿》里，由于建立了一个特权社群，过去的问题一笔勾销。与这个静止的叙事结构相比，《女人之冤》力图消解这样一种意识状态：女性与同阶级男性的依存关系比起女性与其他阶级男性的关系来更为牢不可破。在此过程中，女性的声音必须经历一系列的转化。首先是隔离室里那种一会儿“呻吟尖叫”，一会儿又“欲说无声”的软弱话语，然后转化为私下的个人化叙事，再转化为集体的语言。玛丽亚，杰米玛和玛丽亚的情人达恩福德在建构并阐释自己的个人经历时，一直采取一种遮遮掩掩的话语行为，这样做成了巩固女

性社群、逃避父权牢笼的手段。这部小说力图实现这种声音的转化,它首先把叙事权威从作者型叙述声音转移成个人化叙述声音,然后又把各种独立存在、但不互相协同的私人化叙述声音转化为既是公开的也是集体的叙述声音。然而重要的是,由于这本小说所能建构的集体型叙事声音仅仅是一种虚构,这种试图建立“我们”意识的努力却把小说带人了一种近乎自我缄默状态的叙事死胡同。

这本小说的头等大事是赋予小说中人物以叙事权威。尤其用18世纪90年代末的标准来衡量,这些人物根本不配具有叙事权威:一个是披头散发,试图挣脱身上镣链,看上去几近疯狂的女人;另一个是脾气暴躁的仆人,其“声誉”早已狼籍不堪。沃斯通克拉夫特没有采用某个“绅士”的叙述声音,而是采用了一种作者型的叙述声音。但是这个叙述者必须为某些特定的女性建立信誉,这些人明显处于上层优雅社会和法律保护范围之外。沃斯通克拉夫特与伯奈·艾奇沃斯和奥斯丁一样,采用自由间接话语来为她的小说人物说话,为她们的情感和思想观念正名。她采用一种变换视角的策略,让叙述者的视点在杰米玛和玛丽亚两人之间来回变换。小说文本在同一时间既建立了人物的可信度,又建立了这些人物的观点的真实可靠性。同时,由于小说记录了这两位女性逐渐建立彼此之间信任感的整个过程,因此她们之间的关系就构成一个由不同阶级的人员组成的微型社群。于是,玛丽亚逐渐认识到杰米玛“思想意识不凡”(3.94),杰米玛对“玛丽亚”的能力也慢慢产生了“一种本能的尊敬”。阶级差别从来没有被消除,但是由于杰米玛扮演着玛丽亚卫士的角色,这种差别至少是被混淆了。在共同的同情心和共同的被压迫感的状态下,阶级意识被淡化了。在有些地方,表现这两个人物不同观念的文本差别也变得模糊不清。

这些人物的合法性得以确认,叙述者就可以赋予她们个人化的叙述声音,使她们成为一连串的权威之音,其中也糅合了一个没有特权地位的男性的叙事话语。三个人物当中,达恩福德首先讲述自己的故事。但他的叙事明显最短,仅有三页。他一开始就担心他的“自我中心意识”会使他的读者感到“厌烦”。(3.94)达恩福德说完之后,他作为文本叙述声音实际上已经销声匿迹。我们看到,玛丽亚甚至

在法庭上都可以代表他说话。^⑧杰米玛的故事有达恩福德的六倍长。她之所以开口讲述这些经历，因为她“感到平生第一次被人们当做同类看待”(4.101)。重要的是，由于杰米玛的叙事，玛丽亚不再成天注意达恩福德，小说也开始终止其浪漫化情节，转向公共性的问题：“玛丽亚内心固然爱心萌动，但是刚听到的故事使她的思绪豁然开朗……她思忖着杰米玛与众不同的命运和她自己的经历，开始想到被压迫妇女的状况。”(6.120)玛丽亚感到“我对许许多多好心的女人寄予同情，她们在这世界上都是被流放的人”。这种感受明确启发了玛丽亚，于是她继杰米玛之后开始讲述自己的经历。她把自己的故事写给她襁褓中的女儿，也展示给达恩福德和杰米玛，供他们阅读。

这些故事显示出一定代表性，揭示了阶级之间的异同并且表达了这样一个观点：女性社群的存在，有赖于物质的状况，甚至表面上看起来天生的“女子气质”也是如此。在杰米玛讲述的故事里，女人们出于恐惧和对物质的需求每隔一段时间都要互相反目。她的继母和同父异母姐妹把她当做“非人的生物”(5.104)对待；她遭到一个男人的诱奸，受到这个男人的妻子的辱骂和虐待，后来又以发生性关系的代价让一位“和善的先生”救出火坑。这位先生死后她再次失去一切，被他的继承人的老婆这个“根本就不配被称为女人”(5.112—113)的人弄得穷愁潦倒。她自己又迁怒于一个怀孕的女仆，迫使她自尽身亡。在杰米玛的故事里，女人之间屡屡过不去，最根本的原因还是女性群体中那种最根本的失落，即丧失了那种“关爱他人的胸怀”和“托起生命的伟大支柱”，一句话，丧失了“母爱”(5.103；5.106)。玛丽亚的经济状况堪称优越，她既负责妹妹们的生活又能供养丈夫的私生子，但她终究还是成了父权社会的牺牲品。她拒绝卖身还债，被惹怒的丈夫行使合法特权夺走了她襁褓中的女儿，把她送进精神庇护院，还占有了她的资财。这里，资本主义的父权被揭露成为一种把女性分而治之的制度。具有讽刺意味的是，精神庇护院把这些身份不同的女性又聚拢一起，这倒还成了一种解决问题的办法。

由于杰米玛和玛丽亚在讲述自己经历的过程中也讲述了其他女性的故事，这本小说就成了一个由女性讲述的，为了女性的，又是关于女性的叙事文本。同时，这些女性也是含冤受屈的女性，小说的叙

事也呈现出从经验到理论,再到政治行动的发展进程。由于这些女性认识到她们共同遭受的压迫是分析问题、解决问题的基础,于是产生了集体性的思想意识,它揭示了个人化解决方法的软弱无力。玛丽亚和杰米玛必须逃出精神庇护院及其私人化的话语空间,把她们的故事带到公共的讲台上去讲。这个讲台太“公开化”了,女性甚至不能在上面发言。玛丽亚曾经决意承认她与达恩福德通奸这个罪过,但此时她做好准备,公开否认这一指控。她的办法是公开拒绝接受“对”与“错”赖以成立的基础,把对个人错误的分析转化为对公共权利的宣示。按照当时的法律和习惯规定,女性不得代表自己在法庭上发言,玛丽亚于是将在精神庇护院里其他人的经历故事串联在一起准备了一份书面分析材料。这样,私下的文本现在转化成了公共话语的文本,面对着圣父的戒律公开诉说着一个群体反对这种戒律所共有的见解。

玛丽亚在法庭上的发言构成了小说最后一整章的大部分内容,这篇发言以一种全新的方式树立了玛丽亚这个人物的叙事权威。但是也正因为如此,它也与社会制度化的权威迎面相撞,这本小说也从此一直不得翻身。由于玛丽亚这段陈述或多或少重复了读者在小说中读过的那些回忆录,沃斯通克拉夫特本来或许不必把法庭发言全部纳入其中,这里我们可以回想起赫斯顿在《仰望上帝》中正好相反的做法。然而沃氏的确这么做了,而且实质上并未增加任何新的“情况”。这一事实或许意味着作者从文本形式的角度开创一种公开的、公共话语的愿望。在这一话语中,个人的经历与其他女性的人生经历联系起来,可以产生出一组新的充满哲理的,亦即合法的原则:

女人必须使自己独立于丈夫之外,此类案例不胜枚举。我愿向诸位再次强调指出,在所有陈述的此类案例中,本人的情况是最为严重的。(17.195)

一个丈夫的任何强令都不能阻止一个女人因犯某种罪过而遭受痛苦。因此,女人必须有机会问问自己的良心,在某种程度上用自己的是非观规范自己的行为。我对自己的尊重决定着

坚决服从我的决意，绝不把维那波斯先生看做丈夫。我的自尊也不会阻止我去积极寻求另外一个丈夫。(17.197)

玛丽亚不能亲自出现在法庭上直接陈述这些话，她的发言必须由一位男性代读，然而，这一事实也使我们想起女性叙述声音那种无所是从的地位。玛丽亚的“上书”代读完毕，说了算的还是法官大人。这不仅表现在法庭之中，也同样表现在这一章乃至这本小说整个完成了的部分之中。法官大人即刻就表达了他的心思：“让女人申诉她们的感情”(他重复这一短语两遍)无异于宣泄社会道德沦丧的洪流。(149)法官就这样剥夺了玛丽亚颇能打动人心的发言权，也正如法律剥夺了她的法庭出席权一样。换言之，这位法官把玛丽亚的发言降格为“情感”话语，这是个人化女性声音陈旧的代称，这样做就削弱了这段发言中的集体性，亦即哲理性的合法实质。这样的姿态与奥塞雷降低朱丽埃特·盖兹比展示自己“魅力”的权利的作法可谓如出一辙。

毫不奇怪，这部小说在此进入了叙述声音和叙事情节的死胡同。既然已经把总体的女性的冤屈“公诸于世”，不论是玛丽亚还是沃斯通克拉夫特都无法重铸玛丽亚的权利，更不用说重构总体女性的权利。毕竟，玛丽亚不适于代表与她同性别的人说话，这不仅仅因为她犯有通奸而拒不认罪，而且还因为这一性别的人不适于发言。因此说起来不无道理：作为小说人物的玛丽亚尽管可以向公共的读者诉说，但是作为叙述者的玛丽亚的话语却仍然是私人化的，也就是故事内叙事的，它的叙述对象只能是书写于文本之内的那些法庭观众。小说里惟一的集体性叙述声音是作者型叙述者的声音。而且，正如里柯博尼的《蜜蜂》一样，这部小说里最激越的话语陈述不是集体型的、作者型的声音，而是那些虚构人物的声音，他们的说话对象无非就是其他的一些人物。

比起《蜜蜂》和《亨利夫人》，《女人之冤》没有明确宣称自我缄默，但沃斯通克拉夫特为了写完这部小说却不同寻常地经历了巨大的困难。由此看来，也就并不令人感到奇怪了。小说的第15章之前，戈德温曾在他那篇“广而告之”中评述了这些“支离破碎的段落和只写

了一半的句子”(186)。这已经表达了小说中法庭一场的构思特征。沃氏为了结束小说情节作了多方面的努力,有时甚至自相矛盾,这更显得支离破碎。我们可以理解为什么批评家感到纳闷:沃斯通克拉夫特整整用了一年的时间才写完《女人之冤》第一部的初稿。在她早期的作品里,我们找不到这些自我审视和无可奈何的创作迹象。她早期的一些小说甚至几个星期之内就能完成。批评家也弄不懂为什么沃斯通克拉夫特“以若干种形式开篇,待进展到相当程度,又一一弃之不用?”为什么她一遍又一遍地重复书写小说中的许多部分,却不能掌握情节的发展方向?戈德温解释说,造成这些困难的原因一方面是作者本人意识到自己创作能力已今非昔比,另一方面是她当时想写出一部真正的名著,这样的抱负也就增加了写作的难度。^⑧沃氏的通信也表明,这部有违常规的小说甚至让她最亲密的男性支持者都感到为难。1796年9月4日她写信给戈德温说她正在极力克服某种精神压力,但毫无办法。“这也是你昨日说的那些话引起的……我指的是你说到我的写作风格时说的那番话。你说我的创作有严重的缺陷,是蓓蕾里的害虫云云。我还能干什么呢?要么认为你的想法是无稽之谈,可以弃而不顾,要么干脆什么都不想,扔下笔了事……自从上次你看过我的 M. S 之后,我几乎没有写出一行令我惬意的文字,写作的数量也远远不够。”^⑨戈德温在这部小说最后几章前写的那篇“广面告之”中表达了他的担忧:小说草草的收场可能会让读者失望而去。这里顺便补充一句,这样的结尾可能会因其政治倾向面不是形式问题面导致公众对这本小说群起而攻之,这是可以预料的。戈德温的措辞也表现出他个人对这本书的不喜欢:他称之为“令人生厌”、“前后不连贯”、“诸多缺陷”、“残缺不全”。(186)沃斯通克拉夫特在 1797 年 5 月 15 日还写给她与戈德温共同的友人乔治·狄森说:“你不认为玛丽亚的境遇有多么重要,我感到又惊奇又苦恼。百思不得其解之余,才想到你毕竟是个男人。”^⑩

沃斯通克拉夫特周围的文人圈子这种不支持态度也许只会强化她因循的虚构和政治传统。按照玛丽·普维的说法,这种社会常规深深溶含在沃氏的文学意识中。^⑪米兹·迈尔斯(Mitzi Myers)曾说,任何人想要“把激进的意识形态编织入这部小说想像中的那种女性经

历的组织结构，都几乎完全不可能”。^⑬我们知道，沃斯通克拉夫特用论文的形式发表了她的《为女权辩护》（*Vindication of the Rights of Woman*）。这种文体形式毋须做重大的转换就可恰当地表达沃氏的女权主义观点。虽则如此，这本小说在情节的叙述声音方面并未轻而易举地让“女人的、而不是个人”的话语牵着鼻子走。这不能不说是沃氏在前言中的说法的一种令人惋惜的无意的讽刺。沃氏在前言中说，她在小说中试图叙述女性遭受的苦难和压迫，而这种欲图限制了她的想像。

这么说来，《女人之冤》的确具有其锋芒，然而如果像玛丽·雅各布所说的那样，这部小说无结局的状况是对某种“主宰”意识的反叛，^⑭那么这很难说是一种成功的反叛。里柯博尼和莎雷埃尔这两位作家为展示自我缄默的姿态都有意删减她们的作品，与之相比，沃斯通克拉夫特的结局明显地一个接一个，但却没有一个能使她满意。大多数的结局不论终成眷属还是归于死亡，也不论是玛丽亚和达恩福德的喜重逢还是伤离别，它们都意味着一种个人化的、而不是公共化的结局。只有一场结局沃斯通克拉夫特没有用三言两语草草打发。但是，用戈德温的话来说，这结局似乎“与此前的线索相悖”。在此结局中，杰米玛救了玛丽亚的命并找到她失散的女儿，此时玛丽亚高喊：“争端已成过去！我将为我的孩子活着！”（153）这场结局的确让杰米玛、玛丽亚和她的女儿团圆一处，避免了让女性重新“散居于男性之中”的那种异性关系的、个人化的传统情节。

司各特和沃斯通克拉夫特这两位作家之间的差别固然不是我讨论的重点，但是她们的小说的确引起了广泛不同的公众反响，而且这些小说也表现出相当不同的意识形态立场。在我看来，这些差异是与这两位作家不同的人生经历和不同的历史时代密切相关的。司各特是一位享有相当知识和阶级特权的女性。她是伊丽莎白·蒙太古的妹妹，既是一位女才子也是一位基督徒。她在社会上有口皆碑，尽管在生活方面也许是个同性恋者。^⑮沃斯通克拉夫特严格说来是个自学成才者，早年被迫谋生，参加过激进运动，在私生活方面保持着有别于社会习俗的（异性）性生活。这两位作家的叙事形式在自我表现方面也与这些差异同源。我在想，她们的小说之所以能引起如此

不同的反响,原因不仅是这些小说之间的差异,而且还因为她们不同的声誉。这两部小说由不同社会地位的女性以不同的方式讲述;但是“千年圣殿”的故事也与沃斯通克拉夫特这部广为人贬斥的半吊子叙事作品一样,看来当时都具有女性中心主义的威慑力。

另一方面,沃斯通克拉夫特也许终于能写完《女人之冤》,但是这部小说兴许还是不能解决这些矛盾重重的客观条件,走向一种常规的小说范式和集体型的叙事形式。司各特为她的小说成功地营造了父权制度的掩护。与此相比,沃氏对父权的揭露却代表着一种声音,它宣示着在叙事形式上和社会意识方面的某种不可能性。这两部小说都表明,18世纪的小说不论可以采用何种常规的叙事形式来创建集体叙述声音,但是其(英语的)话语中却缺乏鼓励女性社群、特别是鼓励同性恋社群的不同阶级共存群体的有利因素。于是,这些技巧形式方面的可能性无以转换为权威性的文本。具有讽刺意味的是,在下一个世纪,小说中女性社群的体裁从意识形态上讲行得通,而表现女性社群的叙事技巧却在文学创作圈子里销声匿迹。在此情况下,18世纪那种僵持的双方正好对调了位置。

注释:

① Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, in H. M. Parshley trans., (New York: Knopf, 1952), xviii-xix.

② 关于这个机制,参见 Joseph Allen Boone, *Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press), 1987。

③ 关于 *La Religieuse* 中所谓“女子气质即变态”的说法,参见 Rita Goldberg, *Sex and Enlightenment: Women in Richardson and Diderot* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 169—204。

④ Mary Wollstonecraft, *The Wrongs of Woman: Or Maria. A Fragment*, in “*Mary, A fiction*” and “*The Wrongs of Woman*” (London: Oxford University Press, 1976), Chapter 1, 79. 本书所有其他引文皆可见后,章节序号排头引出。

⑤ Sarah Scott, *Millenium Hall* (1762; Harmondsworth, England; reprint, Penguin Virago, 1986), 6. 本小说其他引文见后。

⑥ Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge: Harvard University Press, 1978), 5.

⑦ Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer* (Chicago: University of

Chicago Press, 1984), 94—113.

⑧ 我们把 Wollstonecraft, *The Wrongs of Woman* 与她的第一部小说 *Mary, a Fiction* (1988) 作个比较, 就可以看出, 在这部小说中, 她把男性权威减小到最低限度的道路走得有多远。尽管 *Mary* 这本小说以“展示有思想的女性的心灵”为己任, 但 *Mary* 几乎从未用自己的声音讲述。书中的 Henry 则被表现成 *Mary* 智性觉醒的源泉。

⑨ William Godwin, *Memoirs of the Author of "A Vindication of the Rights of Women"* (London, 1978), 171.

⑩ Ralph M. Warille ed., *Mary Wollstonecraft, Collected Letters* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), 344—45.

⑪ Wollstonecraft, *Letters*, 391.

⑫ Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer*, 94—112.

⑬ Mitzi Myers, "Unfinished Business: Wollstonecraft's *Maria*", in *Wordsworth Circle* 11 (1980): 110.

⑭ Mary Jacobus, "The Difference of View", in *Women Writing and Writing about Women* (London: Croom Helm, 1979), 15—16.

⑮ Scott 于 1751 年草草结婚, 但并不幸福。结婚期间和婚后都与挚友 Barbara Montagu 夫人住在一起, 一直到后者 1765 年故去。Scott 为了阻止大众对她私生活的探知, 曾让人在她去世后销毁她全部的文稿。

第十三章 孤立的抵抗：盖斯凯尔、朱伊特和 奥多斯小说里的集体型声音“我”

我就这样来了。你可以叫我玛丽·贝顿，玛丽·塞顿或玛丽·
卡尔麦克尔，你喜欢怎么叫就怎么叫，丝毫没有任何关系。

——弗吉尼亚·吴尔夫：《一间自己的房间》

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

如前所述，到了 19 世纪中叶，一些女性作家，尤其是英美的女性作家，开始利用小说，建立某种“独门独户”的家庭“氛围”，它虽然并不总是具有正统的权威地位，但却以道德为本。19 世纪产生了女权主义、废奴运动、工会运动、戒酒运动以及其他多少带有激进色彩的改革运动。这些都突出地表现出一点：女性似乎具有更强的道德感。以此为出发点，女性便可在公共领域插足有关家庭和宗教的话语。这一运动为小说创作拓展了空间，同时也因小说的繁荣而开阔起来。在这些小说中，正式的和非正式的女性社群，这些外在的或内在的理想之国，都为变革中的社会提供了“女性气质”的解决办法。

因此，集体型女性权威完全有可能出现，然而，伴随着这种潜势出现的，却是虚构叙事大规模的单一化。它或者表现为“巴尔扎克”或“艾略特”式等级森严的作者型创作，或者表现为大卫·科波菲尔、哈克·费恩或简·爱那种大一统的自传体。这种情形说来悖逆，同时也具有代表性。狄更斯小说《荒凉山庄》(*Bleak House*)的双重叙事结构是一个难得的例外，它证明了所谓社会性别与作品文体的统一律：这本小说忠实地表达不同社会圈子里的意识形态，在女性人物伊瑟·默森个人化叙述声音后紧跟上作者型叙述者那种全知、隐含的男性叙述声音。小说中对这一双重性也未加申明。两种叙事犹如互不

相干的独立文本交替出现。在《包法利夫人》里，集体型叙事明显移向单一个体性叙事。这一点儿也不令人感到意外，因为这是出自语言大师之手，而这一特征又是叙事时段的另一标记。这部小说的第一个词是“我们”，起初亲临现场的叙述者也是学校里一群男孩的代言人，然而小说话语不久就变成作者型的声音，而“我们”的声音也不再响起。

可见，从当时政治上讲，女性社群可以行得通。可也正是此时，叙事常规却有碍于集体型叙述声音的建立。夏洛蒂·帕金斯·吉尔曼的小说《女儿国》(*Herland*) (1915)生动地展现了这种不和谐关系。这本小说设想出一个全部由女性(当然并不是女同性恋者)组成的、以孩子为生活中心的乌托邦社会。这个社会长治久安，以单性生殖繁衍后代，打破“公共的”和“私人的”域界，以合作精神、养育后代和科学成就为价值标准组织起一种集体型的生存方式。然而，与《千年圣殿》的情形相似，这个全女性的社会并没有被表现得这么理想。讲述女儿国并使之合法化的是社会学家凡恩的声音。由于凡恩后来与女儿国的成员相爱，他扮演的就不仅仅是一个目击者的角色。女儿国被作为一种专制帝国现象从外部加以研究；我们随着一些男性越过女儿国边境进入这个社会，体验到的是男人的恐惧、观感和欲望。虽然小说叙事里的确融会了女儿国里的女性和美国男性之间的对话，但是没有哪一位女性能够像《千年圣殿》里麦纳德夫人那样，扮演着一个滔滔不绝的叙述者的角色。而且，凡恩虽说不是小说中主导意识形态的权威，但是女儿国里的女性也仍然是叙事技巧的对象。女性的这一地位与她们刚刚意识到的异性性态一样，非常微妙地加强了男权中心和个人主义的意识，而这些又正是这部小说意图大加抨击的。安杰莉卡·班默(Angelika Bammer)区分出至少两部采用男性叙述声音表现女性社会群体的早期乌托邦小说，这就是玛丽·格丽芬的(Mary Griffin)《今后三百年》(*Three Hundred Years Hence*) (1836)和埃拉·马钱特(Ella Marchant)的《揭开并行的秘密》(*Unveiling a Parallel*)。^①

本章讨论的三部小说都不声不响地抵制了上述乌托邦小说的传统以及叙事形式。伊丽莎白·盖斯凯尔的《克兰福德镇》(*Cranford*)

(1853), 萨拉·奥恩·朱伊特的 (Sarah Orne Jewett)《尖冷杉之邦》(*The Country of the Pointed Firs*) (1896) 以及玛格丽特·奥多斯 (Marguerite Audoux) 的《玛丽亚·克莱尔工场》(*L'Atelier de Marie-Claire*) (1920), 统统都塑造了女性组成的社群。虽然, 这三部小说也许都不属于《女儿国》那样的激进乌托邦, 但是它们都塑造了一些女性叙述者, 她们起码能够暂时置身于各种社群之中, 为之摹写, 为之提供合法化依据。集体型叙述者需要背离自身故事的叙事手法, 这种偏离微不足道, 但也十分重要。因为, 叙述者固然保持“第一人称”叙事的句法, 但她们的文本却避开以私人化声音为特征的个人性质标记, 因此也就避免在叙述者和主人公之间划等号。与此相反, 叙述者成了集体型的身份。她是社群权威的中介表达者。不仅如此, 整个社群经过她的表达, 成了她在文本中身份的来源。可是, 偏离常规的自身故事的叙事所暗示的不仅与叙述本身有关, 也与小说的情节有关: 传统小说一直把女性人物的作用限制在异性之间发生冲突的情节内, 因此, 集体型声音的表述即会阻碍小说最终形成完满的结局。

《克兰福德镇》和《尖冷杉之邦》虽然没有《千年圣殿》的“社会”那么富有, 但这两部小说都表现了远离父权资本主义经济的女性王国。比较而言, 《千年圣殿》详尽叙述女性在异性关系中的不幸遭遇, 展示她们因之而投奔女性社群的行为, 因此, 这本小说仍然热衷于常规小说惯用的寓喻。盖斯凯尔的小说则不然, 尤其是朱伊特的小说更与此不同, 它们都把异性关系社会的尔虞我诈降为次要情节。因此, 这两部小说的动作与当时常规小说运动的方向背道而驰, 它们的基调是一种可称之为静态停滞的状态, 也就是乌托邦小说的状态。正因为如此, 人们往往没有把它们当做小说。另一方面, 《玛丽亚·克莱尔工场》与沃斯通克拉夫特塑造的玛丽亚和杰米玛一样, 描写的是龌龊社会关系里劳动妇女的社群, 它紧扣动态的情节, 使小说中反对异性目的权威的斗争表现得更为生动。然而, 也正是由于这个原因, 奥多斯的小说抵制自身故事叙事方式的难度更大。与沃斯通克拉夫特的小说一样, 奥多斯小说的“结局”也一反传统小说的结尾, 只不过表现得更为平衡一些罢了。

《克兰福德镇》被视为一部表现乡村田园生活的怀旧小说，人们对此一直也褒贬不一。近年来，有人认为它即便不是一部女性主义的小说，也应算作一部女子气质的小说。小说开篇第一句话，那些“拥有”克兰福德镇、温文尔雅的夫人们被称为“不让须眉的女子”；小说中也这样写道：“如果一对夫妻双双移居到这个城镇来，那先生终会消逝得无影无踪。”^②这些都表明，作者的确花了力气，把书中的女性塑造成威武强悍的女性群体。可是，比起独立自主的“女儿国”来，克兰福德镇不过是资本主义社会内部一块小小飞地。在这个地域里的一些男人的确可以“消逝得无影无踪”，但是甚至这部小说各章的标题都再三表明，这实际上并不是一个没有男人的世界。^③可是男性的表面存在也不断被用来突出一种女性中心的姿态。所以，波尔小姐这样惋惜道：“男人终究是男人，每个母亲的儿子都是肉体凡胎，却都希望自己在众人眼中是力士参孙和所罗门王的合成体。”（10.145）德波拉·杰金斯小姐也“对男女平等的观念嗤之以鼻。平等？当然！她心中明白她们要高出一筹。”（2.18）

克兰福德镇的目标似乎是，接纳男性而不吸纳那些男性化的、资本主义和城市化的生活方式。盖斯凯尔塑构了一位自称“我”的叙述者，把她作为媒介来实现这一目标。这位叙述者的身份是一位小说人物，其有局限性的叙事立场也蕴含其中。她是一个由父亲抚养的女儿，小说中没有提到她的母亲。用她的话来说，“我一生都在德拉姆堡和克兰福德镇之间来回奔波。”（16.235）这位叙述者的叙事目的看来就是把克兰福德镇与德拉姆堡（伦敦的别称？）相提并论，试图解释这个小镇的“规则和纪律”（1.3）、人们的价值观念以及小镇里的轶闻怪事。但是，这位叙述者与其他女性理想国中的男性叙述者不同，她不仅为这个女性社群说话，而且代表这个社群本身在说话。在此叙事过程中，她本人也成了不同文化展开和解决冲突的场所。

要扮演这种中介，叙述者必须具有互相矛盾的内在权威，既要熟悉克兰福德镇的情况以忠实地再现之，又必须与之保持相当的距离以对之作出评判，让德拉姆堡的受述者感到真实可靠。因此，叙述者一开始对自己与这个特殊社群之间关系的表述并不固定。一方面，她站在一个外来人的立场，用一些相应的语句来表达：她喜欢“克兰

福德镇这些女士们”，觉得她们十分有趣；但她在心理意识方面与她的受述者更有相通之处：“她们当中有人对我说”，“我会对那个问题负责的”；(1.2)“我可以证实……”(1.2)“我想像的是……”“我永远忘不了……”(1.5)然而，此后不久，叙述者的立场转到克兰福德镇社群内部，她使用的代词也就从“她们”转向“我们”：“我们有我们的传统”；(1.2)“我们的谈话力求精练短小，不用长句子”；(1.3)“我们当中没有人大谈金钱”(1.4)。叙述者在塑构自己中介者形象的过程中避免使用自传体标记；她用加标记的方法叙述父亲病重，她闻之赶回德拉姆堡家中诸如此类的事件，但对自己的生活只字不提。有时她不在克兰福德镇，即便如此，她对自己个人生活的事实也按住不表，却热衷叙说她收到的信和消息中有关集体生活的事。换句话说，叙述者作为一个文本形象，其存在仅限于克兰福德镇之中，舍之则不复存在。

对于叙述者来说，为克兰福德镇这个社群说话，充当其解说员，有时也需要充当其鼓吹者，这实质上是“内容”问题；但是，倘若代表克兰福德镇社群本身说话，那就意味着再现这个社群的话语行为。因此，叙述者根据克兰福德镇女性的书信、故事、对话及闲聊这些私人话语形式来建构自己的文本。在这样一种十分在意不同话语表达可能性的文本里，叙述者似乎排除了两种极端。其一是杰金斯小姐对约翰逊的摹仿做法，这使得叙述者渴望知道“事实，而不是思绪”。(5.70)其二是其父那种纯事实性的书信。她这样评论这些信：“就是一封男人的信；我是说这信索然无味，尽说些他一切都好，近来雨多，生意不景气，人言可畏(13.182)云云。除了这些，竟没有什么别的内容。”她本人的理想话语是一种“典雅的简洁”。(1.5)她常有机会注意到，“克兰福德镇的人们用只言片语偶而组合而成的用句”(2.23)，正是这些“只言片语”组成了她自己的叙事话语。

克兰福德镇在话语方面是一个十分自我封闭的社群，叙述者尽管不无好感地向我们表示：“这里的人们如此自然而然地习惯于[社区的]的表达方式”(1.5)，可是她仍然必须经过翻译才能理解这些话，原样照搬是不行的。这里我们想起传说中令希腊人不得其解的亚马逊女武士的语言。克兰福德镇人的语言似乎意味着潜意识中对

“男性”话语行为的一种反抗，但问题在于，这个社群里的女性却不能用它与外界进行有效的交流。玛蒂小姐给叙述者的父亲写信就是一例。“她在给我的信中拼写正确的词句，在这里完全是些难以破解的怪字符。”(14.200—201)玛蒂不高兴时，甚至写给在德拉姆堡的叙述者的信也变得“神秘莫解”。她写出许多没有结尾的句子，句子层层迭加在一起让人摸不着头脑，有点像吸墨水纸上重重叠叠、挤作一团的文字。(9.122)波尔小姐曾经给叙述者寄出一封文字经过组合、意在言外的匿名信。她在信中加以窜改，无意中却暴露了她的身份。还有，叙述者想了解玛蒂小姐的兄弟彼得的情况，却碰上一群七嘴八舌、却根本言之无物的夫人们：“每个太太对这事都极为认真，谈起来也都滔滔不绝，但对于自己前来讨论的事都说不到点子上。”(12.169)叙述者例举这些事不在于简单地表明克兰福德镇人的话语在外界毫无用处，而在于说明，克兰福德镇这个社群本身就是不可表述的。只有像叙述者这样起到双向限制作用的、或曰双重文化的思想意识才能把克兰福德镇人的“表述体系”加以系统整理，使之成为外界所能理解的语言形式。在这个意义上说，这位叙述者不可能具有完全的集体型叙述声音；任何这样的叙述声音都是无法加以理解的。

然而，有一种办法能够使叙述者既保持文字表述的权威，又不放弃评判的权利，成为这个社群中说话不含糊的一员。她必须被人说服，克服惟“德拉姆堡”是尊的观念，接受克兰福德镇社群的价值观，同时她也必须说服受述者这么做。在小说中有一节，玛蒂小姐经济破产倒闭，这正是这部小说中最能显示万物有定数这一观念的一段。这一片段也激发了不同文化之间的碰撞，而叙述者正是在这一冲突中转变角色，从一个中介者变成一个克兰福德镇社群的主要成员。这是一场尼娜·奥尔巴赫称之为“互助的女性社群”与商业界“你死我活的角斗士社会”^④之间的斗争。这场冲突的焦点不仅仅关系到玛蒂小姐的生存，而且关系到叙述者的意识转变。这让人想起《亨利夫人》中有关真理、谬误和理性的冲突。叙述者开始讲述的口气像她的父亲，思维逻辑“犹如白昼般地明亮”(14.24)。例如，玛蒂小姐的女仆玛塔决定不拿工钱也留下来干活，叙述者却恳求她要“听从理性”。

但是玛塔不把理性当回事儿,说“那是别的什么人想说的话。我想我现在想要说的话已经够理性的了;而且管它什么理性不理性,我都会这么说,我留定了”(14.197)。果然,克兰福德镇人置商业伦理于不顾,打破阶级等级界线,抛开企业自由竞争的规则,用这些叙述者的父辈们称之为“大谬不然”(15.220)的手段成功地救助了玛蒂小姐。甚至家族元老这个“头脑清醒、行为果断的头号商业家”(14.214),在得知克兰福德社群这种的确行之有效的集体性策略之后都大为感动。他一下子变得“像女人一样”默然无声,眼里含着眼泪“一边听我说着,一边用手擦拭着自己的眼睛”, (14.214)像最倒霉时的玛蒂一样,“话都说不全”。^⑤(14.215)就这样,他最终还是暂时性地被克兰福德镇化了,而且叙述者也被降格为一个辩护人,这位大亨“在闲极无聊之时从德拉姆堡赶来帮助玛蒂小姐”(14.214),说上几句好话。

叙述者在意识立场方面的转变表现为一种新的文本特征。文本中第一次提到叙述者的名字恰巧是在她成为这个社群重要成员之时,克兰福德镇的一位头面人物说出了她的全名。这个名字所意味的身份再个人化不过了。这是一个英国普通女性的名字:玛丽·史密斯小姐。作者也许惟恐读者认为这是个什么重要的名字,事先就已经展示了这个名字的无足轻重。当时大家议论屠夫老婆新交上的姻缘,波尔小姐说:“老天在上,我们怎么会在意一个什么史密斯夫人。”(8.108)这么“一本正经的小玛丽”会一直充当叙述者,这在盖斯凯尔继《克兰福德镇》出版十年之后写的一个短短的续篇中得以证实,在那个续篇中,叙述老已“年过三十”,但仍旧还是史密斯小姐。^⑥

《克兰福德镇》要成为公共型的叙事而不是个人化的叙事,其文本中不仅不能有叙述者在克兰福德镇社群以外的生活叙述,而且也不能出现婚姻大团圆的结局。文本中必须另有一个交替故事的存在,用柯罗·兰斯伯里(Coral Lansbury)的话来说,这个故事必须“完全用另外的结构顺序”^⑦组成。《克兰福德镇》中有一个关键的场景暗示出,这种结构原则基本上是一种取决于不同讲述方式的话语原则。玛蒂悄悄告诉叙述者,很久以前,她的父亲让每个女儿“坚持分两栏写日记。每天早晨我们要在其中的一栏中写下我们觉得这一天会发生的进程和事件。到了夜晚,我们又在另一栏中写下这一天实

际发生的事”(11.162)。玛蒂和德博拉在“第二栏”里记录的生活经历与她们开头想像的出入很大。玛蒂仍在为一段过去的爱情感到黯然神伤,此时表现出奋起抵抗的姿态,用一种震颤的声音评判道,这种分栏日记的办法“对有些人来说‘是一种令人伤心的讲述自己生活的办法!’听到这句话,一颗泪珠滴到了我的手上。[玛蒂说:]我不是说我的日记令人伤心,我只是说这些日记和我所期望的实际生活相差太远了”(11.162)。罗伊娜·福勒(Rowena Fowler)认为,玛塔和杰姆的孩子也叫玛蒂。当玛蒂小姐和这个与玛蒂同名的孩子同居一个屋沿下的时候,这部小说又创建了某种“第三栏目,它把第一栏目中有些乐观向上、生机勃勃的东西抽空了”。^⑧我们也可以把《克兰福德镇》视为没有第一栏作比较的第二栏的生活记录。问题出在形式上:“讲述的方式”使“实际发生的事”看上去比“我们觉得会发生的事”(11.162)更令人伤心。如果给玛丽·史密斯编造一段浪漫情节,就等于复原了第一栏的内容,则旁边的第二栏也就逐渐退隐了。

然而,叙述者这种特有的“玛丽·史密斯特征”也证实了盖斯凯尔的局限性。她只能在这范围之内展示她的集体性生活图景或运用她的集体型叙述声音。《克兰福德镇》推崇的是“女性生活圈子”,但它同时也暴露了“生活圈子”这个观念的局限性。这本小说仅仅再次确立了一个地方性的、优雅阶层的社群,它的中介是一个单独的,而不是集体的叙述声音。这一事实也内在决定了这个社群的依赖性和地方狭隘性。克兰福德镇可不是帕金斯的女儿国。正如帕齐·斯通曼所说:“这个社群的所能就是充分利用其拥有的狭小空间。”^⑨可想而知,玛丽·史密斯必须不断“奔波”于克兰福德镇和德拉姆堡两地之间,穿梭于老死不相往来、互相之间几乎毫无共同语言的两个社会之间。玛丽·史密斯显然在克兰福德镇没有固定住所,我们由此可知,她仍然是她父亲的女儿;克兰福德镇也不是什么永恒的母亲之邦。

在萨拉·奥恩·朱伊特的《尖冷杉之邦》里,叙述者所表述的同样也是一个临时的避难之地。这是一个位于缅因州海岸,由村落和岛屿组成的社会。和克兰福德镇一样,这里的居民主要是寡妇、老处女和一些上了年纪的男人。与克兰福德镇不同,这个社会的建立没有政治、经济大背景的参照。小说的书名也意味着它与克兰福德镇这

个小小内陆之地的对比。朱伊特的“邦域”延绵无际,没有岛屿和村落的固定边界,它上通天堂,下至大海。地理优势又配上居民生活住行的自由,还有传统社会性别身份感的淡薄。托德夫人的兄弟威廉“看上去酷似其母”(42),“既是儿子又是女儿”(42);隐士乔安娜竟然可以独自一人在孤岛上生活,还有老渔夫艾利亚承继母亲很久以前传授的技艺,竟然整个冬天都用来织了毛衣。^⑩(109)

朱伊特的这本小说与《克兰福德镇》相似,并不仅仅因为它展示了一个基本上由女性组成的社会如何吸纳其男性公民,而且还因为这部小说一反传统的线性叙事方法,并创建了一种独特的集体型叙述声音。与《克兰福德镇》的叙述者玛丽·史密斯一样,朱伊特小说中的叙述者也是一位不知名的外乡人。她夏天来访,作为中介,向外界讲述这个社群的生活情况,讲述其社会习俗的价值观念、轶闻趣事。在《克兰福德镇》里,玛蒂小姐的破产最终把叙事推向高潮;《尖冷杉之邦》却不然,被叙述的事件几乎都是对过去的再现或延续。有些批评家据此认为,这部小说的形式是“围绕核心发展的”,而不是“线性发展”的。他们认为,小说中“互不相干的叙事单元并未无条件地造成逐一相连的结果”。^⑪然而这本小说的确经历着一种线性过程。准确说来,也就是叙述者开始融入这个特定的社群一直到后来离开这个社群的过程。这样的解读能够说明小说中某些片断的正常顺序,纠正以往那种认为这些片段随意无序的看法。这样的解读也说明理查德·凯里(Richard Cary)等批评家的有关评论未及全篇之精要而失之偏颇。比如,凯里这样写道:“叙述者根本不想成为这个社群的重要人物”,她仅仅“当场升起大幕,让各位台上人物进入角色,然后降下大幕,悄然退去。”^⑫我这里所谓的全篇精要所看重的,与其说是其再现效果,不如说是其话语句法形式,明确说来,这本小说之效果全赖建构叙述声音的结构规则。

我们说《尖冷杉之邦》这位叙述者属于集体型叙述声音,而不是个人化叙述声音,第一个标志就是:她在邓尼朗丁安家之前,甚至没有被表述为“我”。直至第二章过半,小说才显出其异故事叙事的文本特点。这位将要成为叙述者的小说人物被另外的人用第三人称提及,说她是“邓尼朗丁之地的崇拜者”,“一位孤行者”,“房客”(她的名

字尚未给出)。我们就这样离得远远、居高临下地观察着这位叙述者。事实上,这部小说的文本在相当的篇幅内采用非个人化和被动的语句结构避免第一人称的出现。例如:“当一个人真正知道这样的村落时”;“过去只有一个毛病会被找到”;“你总能说出”;“这项发现不久就被完成”;“那使它看上去更引人入胜”。^⑬(原著者重点——译者注)

这位被人用异故事的叙述手法刻画的小说人物终于以叙述者的面貌出现,但那是在她开始在邓尼朗丁崭露头角以后的事了。这个过渡过程始于一些别扭的被动语句结构,以叙事主体的突然出场而告终。这一转变如此突然,犹如小说中描写的那项与酒店老板一起实行的、意想不到的计划一样。“由于种种原因,那种被人们向往的、安静闲逸的隐居生活在这里实在难寻。这里本是世界上愉悦惬意的小小地方。在一次简单的冷点午餐会上,我的女房东和我达成一项精明的经营协议。”(15,原著者着重号——译者注)但是这个“我”尚未真正接触到整个社群。如果说小说早些时候提到的那个未知名的“她”指的是“外来人”,那么实际上前面所有暗示这个叙述者“我”的地方说的都是这个剧中人。她汲汲以求的不是这个社群本身,而是作家的清静环境。写作意味着远离社群写作迫使她对“托德太太说出不客气的离别话”(16)。叙述者后来为潜心写作租下了学校的房间,可是她要写的第一个故事却是亲自找上门来的女船长利特尔佩奇(Littlepage)。这人在学生书桌旁坐下,给叙述者递上她自己“小小的一页纸”(little page)。

这一情节所意味的,不仅仅是个人化叙述声音让位于集体型叙述声音的必要性,而且还是为什么应该这么做的道理。也就是说,叙述看只有把个人的计划转化为公共的事业,只有抛开自己的小经历,书写邓尼朗丁社群的大故事,才能避免纠缠于要爱情还是要工作、赢得人际关系还是获取作家功名这样的选择之中。叙述者可以通过写作获得社群认可,把自己本来短促的个人经历在永恒的文本中无限延续。值得注意的是,叙述者一旦把自己的文本融入邓尼朗丁社群的各种生活图景之中,她也就不再以作家的姿态出现。她已经在内心里把自己当做这个社群的一员,如果再以作家自居,似乎就会标志

着自己不是她们的同路人。写作与社群生活之间这种微妙的矛盾纠缠于是得以综合解决,这发生在一个短暂的场景中。当时托德太太邀请叙述者到位于绿岛的她母亲的家中做客,绿岛成了小说叙事中许多关键场合之一的场景。促使这次转变的原因十分明显。一天早晨,托德太太“带有失望口气地”说:“我想,你就要回到学校,在你那间小屋度过这快活的一天;当然,你会忙得难过。”(35)可是,叙述者还是决定与托德太太呆在一起。此后的场景中,叙述者情不自禁,与托德太太的感情越来越深,与她的家人和朋友关系愈加亲密。例如,在一次干脆的感情逆转中,托德太太的老朋友福斯狄克太太有意地说,老朋友是最好的朋友。托德太太听了“发出几声让人莫名其妙的笑”,然后说道:“您说得没错,老朋友最好,不过说这话最好要先找到一个让老朋友开开窍的新朋友。”“那时我们都善意地向各位瞟了一眼。福斯狄克太太那天最后一个来到屋里,她对此肯定会感到莫名其妙。”(58)同样,叙述者从此会像谈论自己的家一样说起“绿岛家庭”;她会知道“可怜的乔安娜”的精神孤独,“仿佛她曾经告诉过我”(75),她也会“像最要好的朋友那样”(11)和孤寂的艾利亚老人开怀大笑。

叙述者向社群的转变还表现在叙事策略另一种微妙的变换上。叙述声音虽然依旧是独特的,但叙述者已经开始具备一种公共性的眼光。这是一种视点聚焦般的意识,它表现为复数“我们”,视点首先聚于托德太太,最终包摄了整个氏族社群。换言之,叙述者似乎被授权表达其他小说人物的思想,一会儿发表感想,一会儿又抒发情感。这种状况在小说很早的时候出现过,当时托德太太正指点着她出生的小岛:

我们站在那儿。眼前的港湾视野开阔,延绵的海岸上覆盖着密密的尖冷杉林,黑色的针叶繁茂披垂。它们伫立在那儿,好像在等待上船。我们向大海深处眺望,指点着远处的岛屿,这些树似乎静静地向大海开进,稳步翻过层层山峦,然后下山到达海边。

天色愈暗,云层渐起,仿佛这是第一个秋夜。逐渐灰暗的海

岸上罩上一层阴影。我们正凝视着，突然，一缕金色的夕阳光闪烁在远处的岛屿上，一派景象灿烂无遗，直逼我们的眼帘。(33，原著者着重号)

这些看上去也许无关紧要的复数代词组成多元的感觉意识，破坏了叙事务求逼真的小说叙事常规。我的意思是说，按照常规，在同故事的叙事状况下，叙述声音和叙事视点应该是同一的。用热奈特的话来说：“说话”的人物同时又是“看见”的人物。第一人称叙述者按理只能表述其他小说人物的言行，不能涉及其他小说人物的思想和情感。《尖冷杉之邦》的叙述者不可能告诉读者托德太太觉得某物“看上去”像什么样，也不能说某物暴露无遗“直逼”他人的眼帘。叙述者这样做等于剥夺了托德太太可能会向叙述者讲述她的思绪这样的叙事机会，或者也等于把自己的想法强加给托德太太。这两种情况都造成叙述者占用托德太太视觉能力的结果。热奈特曾描述了一个违反叙事定规的例子：在《追忆似水年华》中，普鲁斯特的第一人称“我”叙述者马塞尔向读者讲述斯旺的思绪，俨然像一个全知的异故事叙述者。比较而言，《尖冷杉之邦》的叙述者违反叙事常规的例子虽然没有这么赤裸裸，但也是极为相似的。^⑩

夏日将尽，叙述者陪伴托德太太及其母亲布莱基特太太去参加波顿家的家庭团圆。此时，上述集体型视点又得以加强和扩展。叙述者采用了这种集体型的视点来叙述这件事：“我们开始感到新的幸福感”(86)；“我们看着这些船一个接一个地落下船帆”(88)；“我们现在看见眼前的几条小路”(88)；“我们可以看到那片我们刚刚穿过的田野，在阳光里泛出青色，那感觉就像我们从一间黑屋子里往外看似的”(90)。叙述者不仅把自己描述为这个“家庭”的一员，这三位分别代表三代人的女性也变成一个更大统一体中的组成部分：“我们不再是新英格兰一个普通的家庭，为自己的生存与小小的发展而沾沾自喜；我们代表和承继着所有这样的家庭。我们的家庭由此传宗接代，而且也仅仅是同一祖宗传承至今最近的一支。我们拥有感应直觉，能够感受到遥远模糊的童年时代。”(90)

这种感性的集体意识与它带来的后果形成鲜明对比。叙述者及

其同行人员离开家庭团圆会后,复数的视点开始消解,叙述者又回归到单数性的声音:“我似乎觉得我成了波顿家族真正的成员,离别了一些新朋友,不过他们似乎就是我的老朋友”(98);“我打心眼里希望,我老的时候也跟他们一样。过后又不禁暗暗发笑:我也不那么年轻了”(100)。这样做提醒读者,这里还有一位不属于“她们”的“我”。摆脱集体型叙述声音的过程又开始了,这将回到小说开篇时的叙事老路上去。小说的倒数第二章主要用来讲述孤独老渔夫的故事,它与早些时候和利特尔佩奇船长的会谈那一段相对应,把文本的视点从女性社群移开。此后,叙述者收拾停当,准备离开她的住处。她看见托德太太房舍中那间属于她的小屋,“就像我刚来的那一天,空荡荡的。”然后她又开始像以前用第三人称讲述她自己那样,描述她离开小屋以后的情景:“托德太太回到家,发现她的房客已经离去,我可以想像出,那将是什么样的情形。我们情愿永不分离。”(159)最终,叙述者只能再现自己“回首”投去“最后一瞥”的情形,看见托德太太的身影渐渐消逝在“尖冷杉树林后”(159),邓尼朗丁从“视野中完全消失”(160)。这场离别必定结束小说,因为这位叙述者在这个社群之外没有她自己的生活:我们从来不知道她会去哪儿,正如我们从来不知道她的名字、生活经历或她的故乡一样。换句话说,从文本的角度讲,这位实施叙事的“我”完全就是一个集体性的整体。

《尖冷杉之邦》这部小说既压制其叙述者的自传话语,又不提供其他可以用来对比或竞争的群体社会,也不提及叙述者另外的一些思想情感。正因为这些,这部小说让叙述者进入一个更为深刻的社群虚构世界。它比起玛丽·史密斯这个叙述者在《克兰福德镇》里提出的那个虚构社群要深刻得多。然而,为了获得这种深度,作者在小说文本中戏剧性地抹去了现实的时间和地点。那就是:叙述者没有个人历史,邓尼朗丁与“外部”世界也没有任何联系。如果说《克兰福德镇》的叙述者玛丽·史密斯必须在两个社会之间“来回奔波”,不断演示出不同社会圈子以社会性别为标准的分离状态,那么《尖冷杉之邦》却试图彻底抹掉“男性的”或“集体的”区分范围。乌托邦理想国仍然是地方性的;没有任何中介作用能够转化它,使它超越自己的局限,获得更广阔的物质空间。

另一方面，玛格丽特·奥多斯的《玛丽·克莱尔的工场》却企图再现一个明明白白地处于资本主义父权包围之中的女性社群。与我在前面讨论沃斯通克拉夫特时所做的分析相似，这个女性社群在整个过程中也面临着个人化叙事和集体型叙事之间的矛盾产生的张力。这本小说的叙述者十年前就在《玛丽·克莱尔》(1910)中以个人化的叙述声音出现过。此时在这本续篇中又演示了个人化叙事和集体型叙事之间的矛盾斗争。与之对应的，是集中于小说的人物自身的矛盾斗争。一方面是异性关系中的自我关注，另一方面却是对同工女性的需要。较之朱伊特小说中的独立王国和盖斯凯尔笔下那种有勇气拒不让步的村落，玛丽·克莱尔的工场远远没有田园色彩。这是一个巴黎缝纫企业中的工作间，贫穷的女人在这里拼命干活，以求能在如此恶劣贫困的条件下生存下去。甚至压迫他人的老板达利奈克先生都入不敷出，捉襟见肘。与《克兰福德镇》和《尖冷杉之邦》中的叙述者一样，这位叙述者也抵制自身的故事叙述声音。所不同的是，其他的叙述者可以是“大众化女性”，但是在这本小说的阶级斗争环境里，个人性却是一个关键的能指，丧失身份就意味着丧失主动：小说中老板坚持要称叙述者为“玛丽”，而不称呼她“玛丽·克莱尔”，叙述者对此“冷冷答道”，他应该毫无条件地称呼她的全名。^⑮

叙述者处于既是叙述声音又是小说人物的矛盾处境中，这迫使她总是在讲述两个互相交叉、最终互相冲突的故事。小说开篇，年轻的女工刚度过夏日解雇期归来，大家心中都洋溢着集体生活的快乐感觉。但是当她们开始一路登高、走向那又热又闷的工场时，街头相遇时“欢快的谈笑”随即消失，代之而起的是眼前辛苦的工作。这种既要个人又要群体的矛盾冲突在这本小说的有关恋爱的情节中得到最具体的展示。玛丽·克莱尔十分不情愿地与达利奈克夫人的侄子克莱门订婚。此人是一个资产阶级个人主义者，也是即将成为一门心思赚钱的一家之长。他对玛丽·克莱尔的女友们的苦境倨傲轻蔑，漠不关心，甚至对桑德丽娜的死也无动于衷。这位女工的死毫无疑问与她不堪重负的工作有关。后来达利奈克身故，守寡的达利奈克夫人面临破产，而克莱门毫不掩饰的自私此时亦愈发昭彰。玛丽·克莱尔对克莱门的自私看在眼里，婚期将至，她感到忧心忡忡，尽管这

桩婚事不用说会解除她的物质贫困。

叙述者个人的困境其实也是叙事面临的选择：哪个故事是主要的？以何种形式讲述这个故事？玛丽·克莱尔举行婚礼前三天，小说推向高潮。抑郁成疾、身心憔悴的达利奈克夫人在丈夫的墓前彻底崩溃，临终前握着玛丽·克莱尔的手，嘴里喃喃吐出一个字：“工场”。正如杰米玛讲述的故事把沃斯通克拉夫特小说里的玛丽从迷恋达恩福德的情思中解脱出来那样，《玛丽·克莱尔的工场》里达利奈克夫人的死扭转了叙事视点的方向，阻止了朝向婚姻发展的结局，转而描写女人之间的依存关系。但这也是小说不能解决的关系，最后的戏剧化描写也拒绝来个圆满的结局。叙述者与克莱门之间的私人经历曾经成为小说叙事的中心问题，但此刻她放弃了这种私人经历的叙述。相反，小说的末尾出现一个简单的收场场面，它以强烈的讽刺口吻再次道出巴黎劳动妇女的艰辛：

我回到工场正是中午时分，教堂的钟声伴随着工厂的哨音四处响起，工人们都已经站起来准备离去。贝热奈特正在窗前倾身向外看看道路是否已经畅通，一旁的杜里杜尔那欢快的假嗓音在哼着歌：

巴黎，巴黎

女人的天堂(259)

玛丽·克莱尔回到“工场”时，她似乎获得一种新的意识，“再一次”走了进去。在小说的最后时刻，作者砍掉反映个人主义意识的情节，把叙事的注意力重新集中到公共社群，同时把叙述者重新组合为集体性的此在。小说的终场只有女性出现。传统的重经济利益关系的虚构结局被展示为“虚假的天堂”，男男女女的老板们，不论刻薄的还是仁慈的，都连同这个“虚假的天堂”被一起抹去。无论从形式上还是主题上讲，对个人化叙事的拒绝都激发了玛丽·克莱尔对公共政治意识的责任感。

值得注意的是，在《玛丽·克莱尔的工场》中，抵制个人性叙述声音和个人化经历的努力可以说一直贯穿到小说的结尾。从上面这三

部小说文本的情况我们可以看出，在那些表现经济和社会文化相对与世隔绝、独立自主的社群的文本中，用单数的叙述声音来表达集体性的目的更容易见到成效，而对于那些表现直接遭受资本主义父权制度重压的劳苦妇女的小说，这一手法就未必那么奏效。具有讽刺意味的是，“现实的”政治运动提出诸多改革目标，但是其结果却似乎使叙事形式处于无助地位，更容易遭受“现实的”异性关系社会和个人主义的暗算。

小说中的这种死结也揭示了这种特定的叙述声音内部的诸多矛盾。也许我可以用矛盾修辞法来把这种叙述声音称之为单数的集体型叙述声音或“集体型的‘我’”。这种话语化的单数性声音十分努力地表达着一种既在叙述者之外又与叙述者同一的社会群体。尽管如此，它仍意味着，叙事主词“我”在形式上仍然区别于这个社会群体，仍然控制着这个社群的表述权。同理，作者型叙述声音中听起来最具“集体性”的声音，仍然与被表达的世界隔着一层并掌握其表述权，二者互为映证。我已经表明，这种叙事形式上的单数性是经典现实主义时期建构集体型叙述声音的主要手段，它不可避免地包容了女性社群，或者从某种意义上也可以说把女性社群对象化了。《女儿国》和《千年圣殿》里的男性叙述者即是例证。换言之，这几部小说中，没有哪一个女性社群站出来为自己“说话”，这些小说中的每一个叙述者都有可能离开女性社群。这意味着，她们的集体型身份一定是有保留的，它只是一种虚构，这里仍然存在着一个为“她们”说话的、超乎其外的“我”。

然而，有人可能会认为，在一个以个人主义著者权为中心的社会文化里，“集体型的我”以一种重要的方式非常贴切忠诚地构成集体型叙述声音的表述。在以下的两章中，我将讨论一些由于现代和后现代小说叙事手段的出现，在形式上更具包摄力的集体型叙述声音。这些新的叙事形式中的一部分是对某些古老形式的重新启用，但是它们都不仅能在不同叙述声音之间建立结构上的平衡，而且还能建立各种语境，其中的差别与相似概无孰优孰劣之分，集体性的叙述声音也不可以是五花八门的。但是，在一部具体个人创作的小说里，这种集体型的叙述声音实际上是所有虚构叙事权威中最不真实的一

种,这是因为,一个单数叙事的作者“假装”既为整个社群说话又代表这个社群说话。因此,一个作家的意识尽管可以深得灵感启发,复杂多样,集体型的叙述声音却终会揭示出个体作者性的局限。

注释:

① 关于这些小说以及其他 19 世纪女性乌托邦,参见 Bammer, *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s* (London: Routledge, 1991), Chapter 2.

② Elizabeth Gaskell, *Cranford* (London: J. M. Dent, 1977), 1. 本小说其他引文见后,章节序号一律排首。

③ Gaskell 准备好把 *Cranford* 付梓成书时曾添加了一些以男性为中心的分章标题:“船长”(The Captain),“造访老渔夫”(A Visit to an Old Bachelor),“可怜的彼得”(Poor Peter),“布鲁诺尼先生”(Signior Brunoni),“塞缪尔·布朗”(Samuel Brown)。这样做也许并非出于对政治的无知。这些标题与 Dickens 在 *Household Words* 里设置的系列总括性分章标题[“忆克莱福德”(Memory at Cranford),“访克莱福德”(Visiting at Cranford),“克莱福德大恐慌”(The Great Cranford Panic)]大相径庭。

④ Nina Auerbach, *Communities of Women in Fiction* (Cambridge: Harvard University Press, 1978), 87.

⑤ 生活在 Cranford 的妇女们以乌托邦式的“质朴”精神关心 Matty 小姐。叙述者的父亲认为这在 Cranford 十分感人,但在社会上都行不通(15, 221)。这种关系表现在:Matty 小姐的女仆 Martha 付不起钱却继续住下去。于是夫人们商量了一个办法,她们每人出钱按月为 Matty 小姐凑一笔钱。为了保全 Matty 孤傲的面子,这笔钱通过 Drumble 掌管。还有,叙述者让 Matty 开业卖茶,而 Cranford 的杂货商尽管自己也卖茶,却把顾客让予她。

⑥ Elizabeth Gaskell, “The Cage at Cranford”, See *Cranford* (London: oxford University Press, 1947), 248.

⑦ Coral Lansbury, *Elizabeth Gaskell* (Boston: Twayne, 1984), 72.

⑧ Rowena Fowler, “Cranford: Cow in Grey Flannel or Lion Couchant?” in *SEL* 24 (1984): 717—729.

⑨ Patsy Stoneman, *Elizabeth Gaskell* (Sussex, England: Harvester Press, 1987), 91.

⑩ Sarah Orne Jewell, *The Country of the Pointed Firs* (New York: Doubleday, 1956), 42. 本书其他引文见后。

⑪ Elizabeth Ammons, “Going in Circles: The Female Geography of Jewett’s *The Country of the Pointed Firs*”, *Studies in the Literary Imagination* 16 (1983): 85, 87.

⑫ Richard Cary, *Sarah Orne Jewett* (Boston: Twayne, 1962), 145.

⑬ 据我所知,Sivagami Subbaraman 是惟一另外一位注意到早期章节这一特点的学者。她把这一特性应用于对叙事社群不同的理解中。参见“Rites of Passage: Narrational Plurality as Structure in Jewett’s *The Country of the Pointed Firs*”, in *Centennial Review* 33

(Winter 1989): 61, 70.

⑭ See Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 241.

⑮ Marguerite Audoux, *L'Atelier de Marie-Claire* (Paris: Charpentier, 1920), 7. 本书所有其他引文见后，由本书作者译为英文。

第十四章 散与合： 现代小说与集体叙述形式

我们
一条心：
用我们的
三重光，
调整
我们的仪镜瞄准我们自己。

——奥尔加·布洛马斯：《三重沉思》

Olga Broumas, "Triple Muse"

在社群不存之地，用“我们”这个代词似乎也太宽泛。

——玛丽·庞索与罗斯玛丽·迪恩：《书桌无罪》

Marie Ponsot and Rosemary Deen, *Beat Not the Poor Desk*

无论从形式上和社会意义上讲，现代派都确认多元的叙事视角，让叙述声音告别那种我觉得是属于 19 世纪的一统天下的个人主义精神，走向一种新的叙事结构。在这种叙事结构中，两个甚至更多的小说人物在无须压抑个人身份的情况下组成一个叙事群体。这也可以说是一次回归，这种形式上的转机与女性写作史上一个特定的时期不谋而合。按照拉舍尔·布洛·杜布莱西斯(Rachel Blau DuPlessis)的说法，在这一时期中，“个人化的小说主人公”和“亲密无间的夫妇”往往被一些“公共性”的主要角色和“群体”所替代，这些群体具有目的性和同一感，在相互合作中发展壮大。^①这是一种新的集体性文本表述，它与常规小说中包含有集体性叙述声音的文本表述交织在一起。本章讨论的小说将反映出这种相互交错的关系。

我在有关《女儿国》的讨论中提到,女性社群或杜布莱西斯所谓的“集体性”主要角色的表述文本中并不一定载负着集体型的叙述声音。《小妇人》(*Little Women*)(1868—1869)这部小说塑造了四姐妹组成的家庭型女性社群,但是麦格、琼、贝丝和爱米这四姐妹并不是她们个人经历的叙述者。由于受到现实主义小说作者型叙事传统的束缚,《小妇人》只能用连篇累牍的直接引语来把四姐妹建构成一个由语言维系的社群。这有点像《较量》和《安奥拉·莱洛伊》中建构的黑人社群。相反地,我也注意到,许多小说采用多样化叙述声音和多种主要角色,但却未建构出杜布莱西斯所描述的那种公共团体。叙事的小说人物没有表现出“目的性和同一感”,她们的成长也不依靠“相互合作”的环境。与此相反,在《危险的联姻》这类小说中,多元化叙述声音所表达的却是决裂与毁灭。

因此,在各式各样的小说多重叙述形式中,我区分描述和叙述的聚合点。当我们采用一种让多元性叙述声音自己说话的叙事策略,表现某集体或群体型的主要小说人物的时候,这种聚合共同点即会出现。为了赋予集体型的主要小说人物以集体型叙述声音,我在本章探讨两种各具意识形态内涵的叙事技巧。一是同时型叙事:一种以字面的“我们”为形式的第一人称复数叙事,各种不同的声音统一发出一个声音。二是顺序性叙事:每种叙述声音轮流发话,“我们”于是在一系列互相协作的“我”中产生。这两种叙事形式都对个人的叙事权威构成威胁,但这还不是主要的。对于叙事传统常规来说,这两种叙事形式也是离经叛道的。这表现在,同时性集体型叙事一反常规,认为人的喜怒哀乐、思想感受并不一定是个人的;顺序性叙事则威胁到常规小说形式里所谓“一致性”和连续性的观念。反过来说,常规的小说表达方式也在包容或限制这两种形式的集体型叙述声音。当然,这种包容和限制也来自制度化的异性社会关系。我一直也在试图说明,这种社会关系是西方小说终极原则的核心。

我在讨论《尖冷杉之邦》时已经说过,用复数叙述声音,叙述群体的感受违反了西方小说关于意识属于单一个体的这个常规观念。这种单一性意识看上去好像是口头话语特性的自然延续,但是我愿意起码临时性地把它看成个人主义主导文化中的产物。在这样的文化

中,意识被认为是独特的,文学也是单一的作者笔下的“原创”产品。如果说西方的文学传统里,不同的“我”没能轻松地获得以“我们”的身份来说话的权利,那么其他西方话语则不尽然。不管是科学话语、行政话语,还是大众传媒话语,这些西方话语都无疑采用过复数叙事。而且,世界上大多数文化的口头叙事传统都认可用“我”的身份表达“我们”的观念,而且也都认为群体意识是文化身份根本的基石。

所谓同时型叙述声音,指的是这样一种叙事状态,其中叙述声音和叙事视点都是集体型的表达。这样,作为感受者的“我们”也是作为发话者的“我们”。据我所知,在白人男性文学传统中,不存在以这种叙述声音创作的小说,这里我讨论三部美国女性作家的小说,以分析这种叙事形式可能的一些优点及其局限。前两部小说根据一个“我”建构了“我们”,因而没有完全化解自我与他人之间的差别。莎拉·奥恩·朱伊特的《深港村》(*Deephaven*)(1877)创建了一个代表着两个恋爱中的女性的声音;托尼·莫里森的《最蓝的眼睛》(1970)中的“我们”指代的是两姐妹,后来包括其他的黑人青少年,最终代表着一个更大的社会群体。琼·蔡斯(Joan Chase)的《波斯女王朝》(*During the Reign of the Queen of Persia*)(1983)完全不用“我”,代之以一个彻底的复数叙述声音。而这本小说之前的另一本小说《小妇人》却没有这样做。这个完全是复数的叙述声音代表着四位表姐妹,两对亲姐妹。她们成长的岁月被表述出来,使人感到好像是一个人的经历。然而,我也认为,这些特殊的小小说叙事形式也证实了波伏瓦所说的规律:“女人从不说‘我们’”。这是因为,在这三部小说中,集体型叙述声音都被加以限制,用来表述童年时代或青少年成长时期的事。其表述方式未能对小说根深蒂固的制度化异性社会关系构成批判。

《深港村》的叙述者名义上是个体,却几乎自始至终都叙述着一种复数型的思想意识。这种情况在《尖冷杉之邦》中间也出现过。虽然,从形式上讲,这个“我们”依旧在一次田园式的假日旅行中出现,但是在《深港村》中构塑的叙述声音却不是某一特殊地理环境中的社会群体产物。这是海伦和凯特这两位女性的声音,她们在凯特已故姨母的风子里共同度过长长的夏季。严格从形式上看,海伦是小说的叙述者,她明确而又坚决地企图把自己构建成一种复数式的声音:

“我没有在写凯特的传记和我的个人经历；我仅仅在向你讲述我们共同度过的那个夏季。”^②叙述者讲述的更多的还是这两个人的人事，而并非她们各自的经历，她似乎把她们的思想和情感、恐惧和欲望都当成单一的意识整体加以记录：“我们都不感到紧张”（16）；“那是我们两人仍然珍视的友谊”（11）；“西边的起居室是我们最喜欢去的楼下房间”（19）；“对我们来说，向我们的朋友告别，那是极为悲伤的事。我们努力想高兴起来”（241）作者在文本中甚至描述了她们两人合作写作的场景。海伦和凯特在两张“面对面”的“古旧书桌”上“写下一段就我们两人知道的、令人悲伤的‘日志’，然后“把它置放在最秘密的抽屉里，暗暗期望终有一天人们看到它会感到十分有趣”（16）。

虽然，有关村民的故事与小说融为一体，但是海伦和凯特却不指望在这个叫做深港村的地方建立某种集体型的叙述声音。这一点与《尖冷杉之邦》不同。在那部小说里，叙述者需要邓尼朗丁的村民们形成一种集体的声音。对于海伦和凯特来说，这种集体性叙述声音与她们之间的关系一样，都取决于她们不属于深港村这一条件，她们也因此可以加深已经建立起来的关系。与《尖冷杉之邦》不一样，这部小说开篇和结尾的地方都是波士顿。因此，小说的书名就不像《尖冷杉之邦》和《克兰福德镇》那样，仅仅是一个指代坐落在某一地理位置的社会群体的符号，而是更有象征意义，它实质上是指女性同性恋“二人世界”深处的避风港。如果说二者有什么不同，那就是：这个“我们”在最后一章中没有消失，反而得到加强。在大段大段的对话篇章中，凯特和海伦一起回忆着她们在深港村的幸福日子，小说的最后几页让读者想起的不是深港村的村民，而是这二位女性怎样度过她们的时光。因此，这里突出的是这个与深港村社群分开的“我们”，而且这个“我们”还会继续与之分离。

的确，小说那不痛不痒的标题淡化了在故事和叙述声音中都留下印迹、而且还是小说中心情节的浪漫的亲密关系。小说开篇两页后，叙述者告诉读者，这两位女性“庄严地对吻”（2），紧接着又用一种严厉的口吻对受述者辩解说：“你不要笑我们不是放荡的女孩我们俩都十分反感那种胡搅乱来的接吻。”（2）叙述者随意地承认，这一对女孩吸引着村民们好奇的眼光，她还告诉我们她们会怎样“一起躺在沙

发上”(21)。有一天晚上凯特甚至“笑着建议说”,她们可以“学着朗贡勒恩的夫人(Ladies of Llangollen)^③的样子,让我们自己离开这乱七八糟的社会”(242)。然而,这些暗示着女同性恋的话语却被另外一种话语所调节,使这两个女性人物带有几分孩子气。她们虽然已24岁,“你也许以为我们是两个孩子”(3);“深港村也许会很枯燥……即使有两个年轻的女郎”,但是“有了这两个亲密的小女孩(4),村里不会无聊”,在深港村,“我们有时成了六七岁的孩子”(35);她们盼望着到马戏团,“急不可待,就好像我们还是学校里的小男孩”(120);还有,她俩每人都有珍爱的儿童书籍,“不管到哪里总带在身上”(248—249)。这种突出童心的做法消解了两人关系中性的因素,力图把她们的关系处理得在意识形态上无懈可击。

我要讨论的另外两部采用同时型集体叙述声音的小说实际上是通过孩子来运作的,或者可以说是成年人回忆共同的童年时代的叙述声音。在托尼·莫里森的第一部小说里,克劳迪亚个人的声音往往成了代表着“我妹妹弗利达和我”的“我们”,^④这个叙述声音构建的不仅是她们共同的经历,而且是共同的视点。它认定,克劳迪亚具有知弗利达之心如同知己之所欲的能力。比如:“我们心目中对他人毫无成见”(17);“我们对佩可拉恭敬有加”(28);“我们极力挑毛病以便重建我们之间的平衡”(55);莫利恩最后几句话表现出来的睿智,“准确性和连贯性使我们感到无地自容”(61);“佩可拉让我们感到十分难堪”(147);“我们一心只想着我们对这个玩具娃娃一致的嫉恨”(148)。这个反复出现的“我们”意味着思想上的集体性,甚至还意味着记忆中共同的东西,它表现出统一经历、统一感受的姐妹骨肉之情。这里当然也有例外,比如克劳迪亚和弗利达对待白肤色玩具娃娃的态度就明显不同。

这个“我们”也超越了生理意义上的姐妹情,包含着更广泛的群体意义。在这一片段里,叙述者不仅在为自己和弗利达说话,她还在为所有受到白人审美标准歧视的黑人女孩说话:

我们不如人。我们比她们漂亮,比她们聪明,但还是不如人。我们可以废了洋娃娃,但是我们却毁不了父母和婶婶们甜

润迎合的声音和同伴眼中低人一等的神情,我们忘不了我们的老师在遇到莫利恩·皮尔曼这类人时不敢正视的眼神。这到底是为什么?我们哪里不如人?……我们不觉得我们的肤色有什么不好……我们根本弄不懂我们为什么低人一等!(61—62)。

有时,这个“我们”也包括成年人:“黑人不准进入公园,这个印象时刻浮现在我们的梦中。”(84)我在第七章中说过,小说结尾处,这个“我们”实际上暗指美国黑人整整一代人。他们“并不强大,仅仅是忿忿不平”,“并不自由,仅仅是得到特赦”,“并不算好人,却也规规矩矩”。(159)很显然,莫里森的“我们”传达出来的信息就是要表明,个体黑人女性‘我’的经历在何等程度上表达了群体的经验。在小说文本中,这个表达典型黑人女孩的“我们”与莫利恩·皮尔的优越特权和佩可拉的低人一等形成对比。的确,佩可拉只有和克劳迪亚一家住在一起才成为“我们”的一份子。只有她失去了“我们”的感受和经验才最终导致她在遭到强奸之后由于对蓝色的眼睛着迷而精神错乱。相对而言,克劳迪亚和弗利达算是熬过来了,因为她们能够既作为个体的人又相依相伴共同成长起来。换言之,“我”和“我们”互为存在的条件。

琼·蔡斯的《波斯女王朝》(1983)走得更远。这本小说里根本没有以“我”为代称的叙述者,只有惟一的一个虽没有言明、但也构成叙事身份的“我们”,蔡斯的叙述者由四个女孩构成:“戴叔叔的两个女儿和两个侄女,我们都相差两岁。”她们四人在50年代都在家庭的农场里与她们的祖母、各自的父母、叔叔、婶婶们度过,彼此之间也没有长期离开过。小说的叙事表达了这个群体单一的意识,因为人们“都把我们四人看成一个样;我们有时也觉得我们都一样”。^⑤于是,她们各自的情绪和感受,甚至她们直接的和直接的语言表达都被写入“我们”这个代称:“我们指责她,你都会知道其中的奥妙?”(22)“我们想,她不是救了你吗”;“他非常爱她,我们说道,同时也想起他假装对她不冷不热的样子”(49);“我们又被弄得羞愧难当。他又让人觉得我们是不开窍、喜怒无常、不守纪律的女孩”(140),“我们被惊得目瞪口呆”(188);“我们不知道想什么好”(272);“我们做噩梦,半夜惊

叫”(196)。甚至这四人当中有时一两个人暂不在场,这个“我们”也照样出现。安妮、凯蒂、西莉娅、珍妮这四个女孩中的任何一个都可能是临时的“第三者”,即区别于群体叙述声音、与众不同的个体化人物。因此,就会出现这样的现象:“利比婶婶还在一边缝纫一边谆谆教诲着我们……而西莉娅却单独呆在她的房间里”(30);或者,“安妮对着我们大声嚷嚷,你们没有叫我,自己走了”(222)。换句话说,这部小说里尽管有时出现异样的,甚至有缺陷的个体“我”,作者仍能利用“我们”在语义上的灵活性来保持一种集体型的叙述声音。正是“我们”这一指称的连续使用,每当需要表达共同的叙事身份时,每个“她”都可以重新被“我们”包容。以下便是一个极好的例子:四个女孩都盼望着奇迹出现,母亲中患癌症的葛雷斯大婶能够康复。在她们“急切期盼”(194)的心境状态下,“好像她们的在场和我们对她的全部关心终于把我们拧在一起,成为一个完全的整体。我们四个女孩的思绪、情感和行为都朝着一个方向,就好像这是对一个更大心灵的准确表达”(196)。的确,这本小说一反常规,完全集体型的叙述声音所取得的成果正是这个“更大心灵的准确表达”。

然而,在我看来,蔡斯小说里的“我们”之所以行得通,不仅在于它是一种叙事技巧,而且在于它是一种表征。这是因为,这四个女孩组成一个“自然的”群体,她们拥有共同的家庭和历史并且共同生活在一个地方。我的观点是,比起成年女性来,异性社会的小说传统更能容忍少女组成的群体性,成年女性的生活被认为是分散不聚的。用前面的波伏瓦的话来说,她们“散居于男性之中”,而蔡斯小说中这个“我们”却是以少女群体性为前提的。这个孩子般的“我们”既怀念过去又向往理想社会,好像少女一旦成人,女性社群随即不再。在《深港村》里女主人公还算得上年轻,她们之间的浪漫关系也被表达为她们共同的生活被分裂为互不相干,基本上是异性社会生活之前的一个片段而已。毕竟,她们只是“笑着”提出像朗贡勒恩的夫人那样一起出走。由此,有一点看来很有意义:当代表现成年人姐妹或女友社群的小说似乎不采用这种同时性的集体型叙述声音。玛丽亚·卡曾巴赫(Maria Katzenbach)的《夺取》(*The Grab*)(1977)写的是刚死了母亲的三姐妹,小说中为了大致表现每个女儿对母亲的感情,在

直接的独白中穿插使用了作者型叙事。坎迪斯·弗利特(Candyce Flint)有关三姐妹的小说《母爱》(*Mother Love*)(1987)的基本叙事格局同样也是变换视点的作者型叙述声音。诺扎克·尚日的《白檫树, 柏树和靛蓝色》(*Sassafrass, Cypress & Indigo*)(1982)也把三个姐妹塑构成一个群体性的主角。但是她们每人都有自己的观点, 都各自占有文本篇幅, 由一个作者型声音用自由间接话语、书信、食谱、日志记录以及其他的私人话语形式统一组织和调度, 以表现三姐妹各自的个人特点。

但是, 叙事常规不是解释小说中缺少同时性叙述声音的惟一理由。对于一种不能区分出群体中具体成员的叙事方法, 人们完全有理由采取谨慎的态度。如果说这个“我们”充其量只是和谐的多样性统一的表达, 抑或是我在本章题词中援引奥尔加·布洛马斯(Olga Broumas)语(“同一条心, 调整我们的仪镜瞄准我们自己”)的另外一种表述, 那么我们还可以说, 这个“我们”也总是冒了在相似性的假定掩盖下否定差异性的风险。^⑥用玛丽·庞索(Marie Ponsot)和罗斯玛丽·迪恩(Rosemary Deen)(她们俩也组成一个“我们”)的警示之言来说, “在社群不存之地, 用‘我们’这个代词似乎也太宽泛。”^⑦如果“我们”消解了他者/自我的二元对立, 那么这样做的危险就在于这个“我们”也具备了把每个他者简约为一种外在的或内在的常规, 而后一种情况更令人担忧。所以说, “我们”这个指称所载负的乌托邦价值被同样强势的末日社会的危险性所抵消。这就是为“普遍的”女性、或女性社群呐喊所带来的危险性。

当代的女性主义者, 特别是 20 世纪 80 年代的女性主义, 大多采用非虚构(间或也有虚构的)个人化叙事形式汇编出大批完全自成一体的文集, 展示出某个特定共享的社会身份群体内部的差别之处。究其原因, 无非是要在统一性和多样性、相同性和差别性之间保持平衡。那些把自己定位为边缘化种族或边缘化政治团体成员的女性纷纷拿起笔, 采用蕴含着各自不同、却又能引起相互之间共鸣的个人化叙述声音来展示她们的社群或团体。我记得的这类选集就有:《新版故事集》(*The Coming Out Stories*),《背为桥: 深肤色激进女作家文选》(*This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of*

Color),《漂亮的犹太姑娘:女性同性恋文选》(*Nice Jewish Girls: A Lesbian Anthology*),《每次呼吸的力量:残废人女作家文选》(*With the Power of Each Breath: A Disabled Women's Anthology*),《火浇不灭:旅居国外拉丁美洲女作家文集》(*You Can't Drown the Fire: Latin American Women Writing in Exile*),《狮心女郎:牙买加女性传记》(*Lionheart Gal: Life Stories of Jamaican Women*),《弄潮:亚裔美国女作家自述集》(*Making Waves: An Anthology of Writings by and about Asian American Women*),《展望旅途:黑人和第三世界女作家文集》(*Charting the Journey: Writings by Black and Third World Women*)。这些书都执行着双重的任务:构建一个表面听不到的“我们”的总体声音;并用“我们”一词将一盘散沙似的成员联合起来。这两方面都被认为是十分关键的,因为藉此就可以把少数族群的社会身份写入这个杂乱而又带有一统假象的主导文化之中。

有些女性主义小说家,尤其是那些认同于边缘化社群身份的女性小说家也如法炮制,她们也利用因为经历和情感各异面互相呼应的个体化女性叙述声音,企图通过建构一种由这些声音组成的某种多元性声音来表述社群内部的相似性和差异性。这些小说家不去竞相追踪某某叙事形式的本源版本,也不为某某故事提供多元的视角。她们提供的是多元化的故事,每个故事都是一个具体社群全景图的组成部分。诺扎克·尚日的“烦琐诗”(choreopoem)的读者是那些“看够了彩虹/想过自杀的有色女孩”(1975)。这也许是此类作品的原型。在这篇作品中,七位因为着装色彩的不同来互相区分彼此身份的“上流夫人”生动地表征了非洲裔美国女性。尚日作品文本里的许多叙事蕴含着历史或神话人物,但重点还在那些用当代黑人女性自己的话语叙述的她们的人生经历和思想感情。男性的声音偶有出现,常常不过是些不可信任的声音。就像在蕾可勃尼小说里那样,这些偶尔出现的男性声音往往是批驳与讽刺的对象。尚日把各自不同的诗视为一种“统一的表述”,^⑧目的在于“唱出黑人女孩的歌”,并“让她来到这个世界”。

再来讨论顺序性的集体型叙述。这种叙事形式的功能有点像尚日的“烦琐诗”;各类拥有某些共同社会身份的入发出自己的声音,但

文本中却没有任何统一的经历和标准性的意识。比起其他艺术门类来,这种集体型叙事形式在小说中也许并不常见,因为这必然有违小说叙事中有关表述连贯与结构统一的常规。我在第五章中曾提到,小说文本里一旦出现马萨雷所谓的“离散现象”,那么叙述声音就成为主要的叙事结构方式,包容整个叙事于一体。这一点也许能说明,为什么许多小说仅仅临时性地采用集体型叙事策略,囊括各种女性叙述声音,却把作者型叙事作为持续的主导叙事模式。例如,玛丽·戈尔登的《女人团体》(*The Company of Women*)(1980)首先表述一些间接处理过的思想意识,最终表述了一群女性直接的声音。她们处在天主教教士主持的社群里,为赢得她们自己个体的和集体的身份而斗争。但是,这部小说的中心还是一种集中于某个单一人物的人物视角叙事。莫里森的《宠儿》在小说人物塞丝和两个女儿之间的关系发展到紧急关头时放弃了作者型的叙述声音,目的在于构建出内心独白,最终把三种叙述声音综合为一个集体型的声音。露易丝·埃尔德里希(Louise Erdrich)的三部小说《春药》(*Love Medicine*)(1984),《甜菜女王》(*The Beet Queen*)(1986)和《轨迹》(*Tracks*)(1988)更有甚之。作者在这三部小说里都采用一系列作者型和个人性的叙述声音塑造了巴尔扎克式的重现人物。总而言之,我们或许可以说,这种方式构成了主要由土生土长的美国人组成的特定社群的叙述声音。

保留作者叙事权也是近期一些小说的特点。这些小说结构明显,虽然不可能表征某个女性社群的整体历史,但也表述了女性社群内部错综的关系。格罗丽亚·内勒(Gloria Naylor)的《布鲁斯特地区的女人》(*The Women of Brewster Place*)(1982)和帕特·巴克(Pat Barker)的《同盟街》(*Union Street*)(1983)放弃情节布局,代之以地点作为统筹原则来表述城市里贫苦妇女的生活,把她们视为不同的女性社群,前者描写的是非洲裔美国黑人的情形,后者叙述的是英国白人的生活。这两部小说都逾越了传统小说有关情节的预规。也许正因为此,它们都保留作者型叙述声音,依仗自由间接话语来表现每一个人物的思想意识,用单一的作者型叙事叙述各式各样的故事和人物,藉此建构了小说形式上的连贯统一。

另一方面,谭恩美(Amy Tan)的喜福会(*The Joy Lucky Club*) (1989)的叙事结构,通过一系列同故事的叙述方式也确立了一种顺序性的集体型叙述声音。谭宣称她的创作受到《春药》的启发。一个玩麻将的群体成了叙事的基础,在此基础上,七个女性——三个移民身份的中国母亲和她们的四个华裔美国女儿穿插轮番地讲述着她们各自身世的片断。很明显,家庭关系以及长期的友情构成统筹全局的原则。即使如此,叙述声音的不断轮换也意味着,大多数的故事没有讲完。叙述者中没有任何人能够完全组合自己的故事。这一事实的确表明,这部作品的重点在于表述特定的种族和地域范围内某群体中形形色色的母亲和女儿及其母女关系。作品中的每个人物都不止一次毫无顺序章法地开口说话。这种交响乐似的叙述声音组合正好形成小说的格局,而不是故事集的形式。而且,在小说的结尾部分,同一个母亲的女儿们终于找到一起,彼此相认时也确认出她们已去世的母亲。小说结束的这一意境令人感怀地表述了文本叙事中必须保持社群内部同异平衡的规则:“我端详着她们的脸庞,却看不到任何我母亲的痕迹。但是她们仍然十分相像……虽然我们都默然相对,我知道我们都看到了这一点,那就是,我们加在一起就像我们的妈妈:她那双眼睛,她那熟悉的嘴,都在惊喜之中张开,看到她那多年宿愿终于实现。”^⑨所以说:顺序型的叙事使每个叙述者都彼此保持距离,这的确也是一种孤离的权威。同时,每个叙述者也帮助构成一幅赫然可辨的社群图景。

所有这些我认为与顺序型叙事形式有联系的作品都与19世纪那些采用“单一的”集体型叙述声音的小说有相似之处。为了容纳顺序集体型叙述声音的叙事效果,有必要建构比传统的现实主义小说更丰富的开放性叙事结构。这一现象解释了为什么我读到的有些当代作品会重新回到古老叙事形式中去,其细腻程度甚至比起现代派小说有过之而无不及。这样的小说最为成功地把一组分散的女性叙述声音融入一个自主自为、平等说话叙事的女性社群之中。我这里指的是朱丽亚·沃兹奈森斯卡娅(Julia Voznesenskaya)的《女人十日谈》(*The Women's Decameron: A Novel*) (1985)。这本小说借用薄伽丘式的叙事结构,建构了一个每一种叙述声音都享有很大权威的

女性社群。十个俄国妇女刚生过孩子,由于皮肤炎症被隔离在产房。于是她们决定用讲故事的办法来打发这十天与世隔绝的时光。每天都要更换新的故事主题,而且故事一般都是有关女性生活中隐秘的、难以启齿的内容:性挑逗、强奸、婚外性关系等等。与薄伽丘的《十日谈》不同的是,这些女性既讲述个人的经历又讲述他人的故事,所以说她们轮番担任着同故事和异故事的叙述者角色。每位叙述者都有自己的叙事风格和偏好。而且,作者把小说人物不仅构建成叙述声音,而且还是故事讲述者。用这样的元叙事手法,赋予每位女性合法的叙述和摹仿的权威。

很显然,《女人十日谈》正是用自身的叙事行为来建构这个女性社群的。这表现在,这十个女性在讲故事的过程中逐渐转变了身份:她们首先是一个由不同个体组成的集体,后来转变成一群叙述者,最终变成一个思想意识相当接近、和睦融洽的社群。这些女性起初吵吵闹闹,意见不合,她们的共同点只有社会性别、婴儿和百无聊赖。她们是党员、不同政见者、正统妻子、未婚母亲、受过教育的女士、劳动阶层妇女。然而,正如稍微大胆一些的女人其中一位所说:“有什么值得害羞的?……我们不都是女人吗?我们不都是用身体的同一部分做爱吗?”^①在这个是原始的共同性基础上,这些女人开始通过她们的故事相互理解并且认识到,除了生理上的“部分”,她们还有更多的共同点。故事之间还有简短的过渡段落,用以勾画出这些女性通过故事逐渐亲密起来、彼此互相了解、逐渐形成社群意识这个过程。例如,到了第七天,“坚冰似乎终于融化”(182),甚至“党棍子”(3)瓦伦蒂娜和“不同政见妻子”(22)加林娜之间的隔阂也开始解冻。她们讲的故事越来越更深刻地暴露自我,有时也显得更触及灵魂。随着这个过程的继续,她们也变成一个相互关心的群体:“加尔娅讲完她的故事已经泣不成声,女人们个个极力安慰着她。”(188)有两个女士甚至变成另一女士故事中的“人物”,因为她们为她找到了与孩子的父亲联系的办法。

这个逐渐形成女性社群的过程不仅是一个心理历程,同时还具有意识形态意义。而且,女性社群统一的建立也应归功于这些女性对共同经历的认同。小说的早期阶段侧重讲述的是有关“公婆”和

“泼妇”的故事,还有一些有关异性初恋的怀旧回忆。可是到了第八个故事,加林娜讲述了她婆婆的“智慧和美德”(224),女人们开玩笑说,“你偶尔也能找到忠厚的男人”(224)。这些女性也开始寻找诸如人身安全、育儿法这些共同关心的问题,存其他意识形态之异而营造一种共同的立场,甚至开始制定采取行动的初步计划。可是,有意义的是,小说文本在第十天第十个故事讲述完毕之后突然结束,既未写出这个女性社群不可避免的离散,也没有描述医院大墙外任何的后续故事。

在《女人十日谈》中,一群前苏联的妇女用她们自己的叙事行为建构了一种集体型的叙述声音和群体型历史,而且她们自身也就是集体型的听众。她们之所以能够这样做,其前提条件是:她们是前苏联的妇女,此时能够完全关起门来按照她们自己的意愿讲述故事。在美国女性主义者眼里,对于前苏联来说,比起叙事形式在理论上呈现的对抗性来,这部小说在意识形态上的对抗性要更小一些。因为,小说中所有的女性都是母亲,讲述的故事基本上以异性社会的情节为中心线索;女同性恋也被“女扮男体”^①(butch dyke)这样的词句定格为陈旧不变的现象。也许,这种叙事行为所表达的群体性意味着,有些价值和标准可能最终还得树立自己的霸权。也就是说,所有的叙事理所当然地受到叙述声音的限制并且也局限于叙述声音。但是在集体型的叙事场合中,叙事的多元性可以冲淡这种局限性;众多差异性之中不论偶尔闪现出什么样的相似性,对话的可能性无论受到何种阻碍,这些都会被强化显现出来。的确,这是个体的作者为了假装成自我强化的社群而表露出来的暗中取胜的能力。这么说,甚至对最“开放”的集体型叙述声音书写形式都不能加以理想化,形式只是一种可能,在转变虚构话语和意识的过程中,它是一种必须的、但也决不是惟一的方法。

注释:

① Rachel DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (Bloomington: Indiana University Press, 1985). 179.

② Sarah Orne Jewett, *Deephaven* (1877; Boston: reprint, Houghton Mifflin, 1895),

25. 本书所有其他引文见后。

③ The Ladies of Llangollen 指 18 世纪两个带有盎格鲁血统的爱尔兰女性,她们在 1778 年结伴远离尘嚣,到威尔士山区共同生活。我们无法判断她们是否是同性恋者,只知道她们二人相处甚笃,犹如白头偕老的一对。人们四处寻访而来,参观她们美好的家园。久之,这个名称成了女性同居田园的代名词。——译注

④ Toni Morrison, *The Bluest Eye* (New York: Pocket Books, 1970), 9. 本书所有其他引文见后。

⑤ Joan Chase, *During the Reign of the Queen of Persia* (New York: Harper and Row, 1983), 5 本书所有其他引文见后。

⑥ 关于代词“我们”(“we”)的内在含义,本人尚有进一步论述,见“Who Are the ‘We’? The Shifting Term of Feminist Discourse”, in *Women's Studies Quarterly* 14 (Fall and Winter, 1986), 18—20。

⑦ Marie Ponsot and Rosemary Deen, *Beat Not the Poor Desk: Writing: What to Teach, How to Teach It, and Why* (Montclair, N.J.: Boynton-Cook, 1982), 137.

⑧ Ntozake Shange, *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* (New York: Macmillan, 1975, xx). Shang 表示,她写这本书的灵感来自 Jady Grahm 的组诗“平凡女人”(Common Woman)。

⑨ Amy Tan, *The Joy Luck Club* (New York: Putnam's 1989), 287-288.

⑩ Julia Voznesenskaya, *The Women's Decameron: A Novel*, W. B. Linton trans. (New York: Henry Holt, 1985), 3. 本书所有其他引文见后。

⑪ 此处意指女性同性恋关系中扮演男性角色的女性同性恋者。——译注

第十五章 完整的圆：《女游击队员们》

温度变幻不一
我们弯曲有度
的确，只要物体够炽热
熔合为一没问题

—— 谢里·莫拉加：《焊工》
Cherrie Moraga, "The Welder"

我一直试图表明，集体型叙述声音产生于社会因素与形式结构种种可能的交互作用之中。我也提出，尽管当代女性主义建构了一种政治语境，使得女性社群更有生机，但是讲究连贯性和延续性的小说创作常规却不容许建构集体型的叙事形式。在本书的最后一章中，我想另辟蹊径，重新回到相对较早的一个时期。当时有两种旨向不同的激进主义运动，一是世界范围内的女性主义革命，二是叙事形式的变革。二者合流一处，在一部作品中建构了传统西方文学中至今堪称最能包罗万象、最地道的女性主义集体型叙述声音。这部作品也敲响了传统西方文学的丧钟，它就是莫尼克·威蒂格（Monique Wittig）的《女游击队员们》（*Les Guérillères*）（1969）。这是一部反法国“新小说”（nouveau roman）（或称“反小说”）的反传统作品，它也是1968年巴黎政治运动精神启发下的产物。当时的女性参与者意识到，“她们的男同志们绝大多数也和她们的资产阶级敌人一样，有着根深蒂固的男权统治意识。”^①然而，事隔20多年，全球意识增强，我们从今天的角度回首当年，发现《女游击队员们》以当时显然“无意”的方式，标定出甚至包括西方女性主义话语在内的诸多局限性。这种女性主义话语后来无意之中营造了自己在语言和文化上的统治地位。

无论从形式还是从再现内容上看,《女游击队员们》都组建了一个可以无限扩大的女性社群。这个社群既团结统一,又异类纷杂,如神话传奇,又显贯通历史,既存在于时间之中,又觉其无始无终。其描述语言多为虚指的现在进行时语句。小说虽然一开始表述的就是一个(抑或若干个)女性社群,却没有一开篇就使用集体型叙述声音。相反,小说仅仅表述了女性社群逐渐形成集体型叙述声音的过程。也正是在小说的结尾处,作者型叙述者明确加入了文本中的“我们”,在一种既表现出政治上的紧迫性,又似乎是意识形态陷阱的叙事状态下,小说的叙事也从一种无所在无所不在的乌托邦场景转向当代现实主义的时空存在。

本书这一部分中讨论过一些小说,它们都背离了现实主义小说的情节规定以及一整套罗兰·巴特(Roland Barthe)所谓的“以读者为本”的叙事规则。这些规则包括:可辨认的场景,线性的叙事,个入化的人物等等。然而,《女游击队员们》在这些方面的背离都远远超过这些小说中的任何一部。从文字表而上看,这部小说的文本由一些断断续续、段落式的单元组成,这些单元的布局看不出任何主题和时间的绝对连续性。小说的“入物”是一个“女游击队员”(guerilleres)群体。这是一个新造词,使人不仅联想到战争,还会联想到伤病痊愈(guerir)。就算有情节存在,那也是一种松散的、辩证性质的划分单位。文本首先表述一个或更多的独立自主的女性社群,描述了这个自我更新的文化中众多的神话、礼仪象征符号、信仰和其他社会行为。这种文化促使各女性社群“防止离散”并且“像书本里的人物那样保持团结”。^②文本及半,这些女性团结那些愿意理解她们的年轻小伙子,进行了一系列反对男权统治的暴力斗争并最终取得胜利。要把这样广阔的进程固定在文本的某一刻是不可能的,因为这部小说既然不遵行现实主义的原则,其两性之间的斗争便可发生在不同的时刻、不同的地点和不同的阵营。统筹话语的还是女性社群这个观念,尽管形形色色,却也总是用“她们”(elles)这个称谓。这个女性整体“反雄性”(antiphallic)的能指是大写的“O”。这是一个无限大的圆圈,圆心无所不在,圆周无所在(69/97)。这个圆的运动就是革命,它是“女神的标志,女性生殖器的象征”(27/35),是镜子、自我、太阳、

实在与虚无、结束和更新、绝对平等和完美的均衡、无等级的联合、“无界限”(69/97)的封闭。

无等级和无界限现象也构成《女游击队员们》反叛常规叙述者和小说人物观念的基础。文本的“集体性主角”以及绝对的叙事权威是那个包揽一切、可无限扩展的代词“她们”(elles)。采用这个代词本身就是一次大胆的切入。这是一个已经不常用的形式,因为男权中心的语言规则只在指代纯粹的女性社群时才使用阴性复数。这里的“elles”(她们)这个代词在绝对意义上不仅蕴含女性全体还包括一部分男性,这一观念对常规法语用法构成鲜明的逆反。威蒂格选用“elles”而不是“femmes”(女人,妻子)是有原因的。正如《亨利夫人》令人沉重地表明的那样,“femme”这个词的双重意义使女性身份符号毫无例外地变成妻子,现成地成为女性俯就顺从和缄默无声的标记。

然而,这个“elles”在文本中也不仅仅是一个不加姓名的、被用(或误用)来表示同性类社群的理想化抽象观念。在小说中那些每隔几页就赫然出现的大写女性姓名方阵中,这个词得到了具体化。这些“单一的名”(13)在水平方向上把女性互相串连在一起,而不是在垂直方向与男性联系起来。它们印证了威尼弗雷德·伍德豪尔(Winifred Woodhull)所谓的反向谱系(antigenealogy);这是针对资产阶级文化所做的大胆的选择。不仅如此,我认为这也是对资产阶级小说针锋相对的挑战,因为,“身份感只有与群体结合才有意义”。^③这些名字独居于书页的中间部分,就像一些小小的社群团体。形形色色的女性,过去的和现在的,“东方的”和“西方的”,虚构的和历史的,统统都团结一体。在这些名字中,具有文学和历史色彩的有 CLARISSA, CHRYSEIS, ISOLDE, LAMIA, 普遍名字有 LOUISE, DORIS, ANIKO。还有那些把男性名字女性化而生造出来的名字: HEGEMONIE, ALIENOR, NAUNAME, HEMANE, OSEE, CALAMITA, VILAINE, ANGE。这些名字或突出革命的必然,或象征着女性的“地位”,产生出以下典型的人名方阵:

METTE KHADIOTA MICHAELA

PHANO HUGUETTE LELIA
SIDONIA OMAVA MERNEITH
INIBRINA WUANG—QIANG
ASPASIA HANNAH LETITIA
NORA BENOITE RADEGONDE

《女游击队员们》建构的这个女性神秘图阵反映了这样一个文化多样性的工程：这些女性崇敬阿玛忒拉修斯(Amaterasu)和西华柯特(Cihuacoatl)女神(27/34—35)，她们把普罗米修斯(Prometheus)和圆桌骑士故事重构为女性传奇(45/61—62)；纪念女娲(Nü Wa)武士的业绩(80/112—114)，发现丝绸(81/115)，维拉斯塔(Vlasta)的光荣胜利，还有“波希米亚的年轻女子”(114/165)。《女游击队员们》挣脱了常规小说要求情节人物和历史连贯统一的羁绊，执着于一个打破时空界限和想像局限的女性群体。当然，尽管这些意图明确，但在文化底蕴上这本小说的文本仍是欧洲的，这表现在法语名字和西方神话居多。因此，小说不可能树立一个全球性女性社群的权威。这个问题后来变得最为明显，因为小说文本进入了一个少有的准常规式的叙事中，为“elles”其中的人取了具有个人化身份的名字：露丝·莫尔(Lucie Maure)，马尔泰·维翁(Marthe Vivonne)，瓦莱里·塞露(Valerie Ceru)，马尔泰·埃蓬(Marthe Ephore)，费边·约伊(Fabienne Jouy)，玛丽·维阿尔姆(Marie Viarme)。我在以下将表明，这种滑向现实主义叙事性，即转而使用具体现实的人物和时空的做法，不可避免地建构了某种文化霸权。

“Elle”这个代词至少在理论上讲是开放性和扩展性的,但它又不仅仅是《女游击队员们》中的群体性“主角”,而是最终的群体性权威和群体性叙述声音。小说最后一个段落之前,叙述声音从形式技巧上讲都是异故事的,即一个“第三者”讲述着这些女性的话语和所作所为,但这又不是常规小说中那种居高临下、对女性群体评头论足的作者型叙述声音。文本中避免使用暗示不同声音等级差别的话语标记;其中既没有问号出现,没有首行空格,也没有叙述者过去时和小说人物现在时之间的变换。与我在本书第二部分讨论过的作者型

叙述者不同,这本小说的叙述者把自己严格控制在表述行为范围之内,即:叙述者是一个冷眼旁观的无名在场,记录着“elles”的话语和行为。从形式而论,这样的叙述者与阿兰·罗伯-格里耶(Allain Robbe-Grillet)和玛格丽特·杜拉斯(Marguerite Duras)等新小说家(nouveaux romanciers)建构的“哑然无声”的、照相机镜头式的叙事有诸多相似。尽管如此,《女游击队员们》的叙述者在这里还是扮演了类似抄写员的角色,忠实记录下某个文化的行为和言语。“Elles”是源泉,它蕴含着传奇故事、行为决定、警示与提示、格言与判断、政治分析和礼仪。所有这些都由叙述者一一道来。

这本小说用传统小说个人主义化的作者替换这个集体型的叙事源头,在此过程中,口语化话语和暂时的文本性也被西方男权主义大规模的、僵化的文本实体所替代。“Elles”的话之所以是偶然的,不在于存在着任何更高一级的权威,而是因为这个女性群体本身的真实理念必须常变不定。因此,这些女性曾有一次郑重肯定地说,她们自己的话语“意味着一种陈旧的语言”,“一切必须从头开始”(66/93—94)。甚至集体型叙事权威也具有这种临时的性质。这种权宜不定性不仅表现在这些女性的言谈中,而且还表现在她们书写在社群经典文本里的那些“光荣簿”(grant registre),和一些短小的、被这个女性群体视为其神圣文本的“女人笔录”(feminnaire)(14/17)中。但是,与父权式的神圣文本不同,这些“女人笔录”的合法权威不是来自外部,也不凌驾于社群之上。所谓“同一源本的多样抄本”或“若干不同种类”(14/17)是否存在看来并不要紧,因为,尽管文本的(临时文本的)重要性如此昭然,所有的文本性权威都是有限的。文本必须能够被不断地重写,书写者也必须是那些慑于文本权威之内的人,正所谓:“文本书页被翻过之时,‘女人笔录’即在其中留下无数的空白页,以供时时书写之用。”(15/17—18)没有文本是定本世间本无钦定之本。

显然,“女人笔录”和“光荣簿”无视常规小说线性发展的定规,正好是威蒂格这本小说的写照。《女游击队员们》也和“女人笔录”一样,“书页中印有为数不一的大写字母。有些书页中也许只有一个大写字母,有些书页则满篇都是。一般说来,这些大写字母都孤立地置

于书页中央，与周围字符保持宽距。要么白底黑字，要么黑底白字。”(15/18)“光荣簿”像家庭圣经那样，总是翻开平放，供随意念读。与此相似，如果要“翻开”《女游击队员们》第一页，读下去寻找任何连续的故事线索，那将“毫无意义”。读者可以随意翻开任何一页，在其中找到自己感兴趣的东西。然而，“这些文字固然五花八门，却有一个共同的特征”(53/74—75)，“光荣簿”作为一个社会群落生活活生生的、不断变化的记录，甚至在其被读取的时候也同时被不断写入：“每一时刻不是社群中的任何一位女性在上面写些东西，就是有人大声朗读其中的一些段落。”(53—54/75)这表明，《女游击队员们》的叙述声音本身也许就是单数的；“elles”中的任何成员都是录写员，这也再一次消解了叙述者和小说人物之间的等级关系。而且，如果说读者和作者，还有全体“elles”都有写作的权利，那么《女游击队员们》这本小说也把所有热心的男女读者们变成“女人笔录”的作者，变成一个活生生的、永恒变迁的群体话语的录写员。我们知道，这样的话语与男权主义为中心的文本分庭抗礼，因为后者的权成来自它那表面上不容动摇、超乎其上的叙述声音。但在这里，文本性仅仅为这个社群的女性而存在；重要的是驾驭话语的权威，这既是建构文本的权利，也包括舍弃文本的权利。这些“女人笔录”一旦完成了自己的功能，“或者”这些古老的文档“看上去已经过时”(49/67—65)，它们也就没有继续存在的必要了。这也再次强调了临时话语，即突出了无所不在的“她们说道”(elles disent)这样的口头话语，而不是“她们写道”(elles ecrivent)这样的书面写作。

话又说回来，“elles”(她们)这个代词固然开篇就以群体主角的身份出现，但是这个社群中的女性却并非一开始就形成一个集体的声音。与此相反，我们可以在《女游击队员们》的句法和语义特征中追寻到集体型叙述声音逐渐显现的实际过程。这些女性起初“挤作一团”，根本不出声；她们“张开嘴想低声叫唤或说点什么，但发不出任何声音”(30/38)；小说的前几个部分都没有出现“她们说道”(elles disent)这样的字眼，叙述者记录下她们的行为，却未记录下她们的话语。我们读到，这些女性大呼小叫，笑声朗朗，重复着一些故事和传奇，但是这些文字行为都是被描述出来的，不是被录述出来的(原著

者重点——译者注)。小说开篇的这些传奇故事有的本身就与声音有关,比如有关警笛和回音的那些故事以及“女人笔录”的第一篇序言很早就出现在小说文本中。(14/16—17)

重要的是,据说文本中的女性开始开口说话的那一刻,恰好是她们意识到、并膜拜自己的性器官的一刻。她们指称着女性肉体的部位名称,重新意识到自己拥有女性的身体。在我们的文化中,女性的肉体是女性缄默无语现象难言的根源,而这些女性这么做实际上重写了这种文化;这些女人说(elles disent),她们把私处(leur sexes)暴露在阳光下,就像一面镜子映照着太阳。她们说她们的阴户留住了太阳的光辉。她们还说阴毛就像蜘蛛网截住了太阳光。(19/24)正是在说出女性身体名称的过程中这些女性开始能够说话与写作(22/29)。在本书前面讨论过的女主人公叙事文本中,女性一旦放弃自己的身体就等于放弃了说话的权利,而在《克兰福德镇》、《女儿国》、《尖冷杉之邦》,甚而《深港村》这些表现女性社群的文本中,直接描述女性的自然性特征也是犯忌的。《女游击队员们》把女性声音和女性自然性特征联系在一起的做法也就意味着对上述两种叙事形式的否定。如此说来,这本小说也就清楚地解释了为什么我们说女性权威和女性自主的关键能指是女性的叙述声音;为什么海伦娜·西克塞丝(Helene Cixous)会坚持认为,“克制肉体”等于“同时阻滞了呼吸和言语”。④

尽管《女游击队员们》此时树立了某种公共的女性文化,但是叙述者仍以间接的方式表述着“elles”(她们)的话语。直至文本过半,elles(她们)几乎全部的公共性知识和智慧全由一种加贴标签式的间接话语加以叙述。这种叙事形式与自由间接式话语不同,它甚至毋须依靠说话人话语的措辞特色来取得效果:“这些女人说(elles disent que)她们裸露她们的外阴”(19/24);“她们说这些东西中的每一个都会招来另一个太阳女神”(27/35);“她们说提到阿玛忒拉修斯或西华柯特时再无先后之分”(30/38);“她们说作为阴门的主人,她们对它的特征摸得清清楚楚”(31/41);“她们说有人曾经把阴蒂比作樱桃豆、蓓蕾嫩芽、带壳的芝麻”(32/42);这些女人说“女人笔录”擢升了有关圆形的各种象征符号:圆周、圆圆、大写的 O、零、圆球等等(45/

61)；“这些女人说她们对自己的肉体浑身上下无所不晓”，还说“她们不想成为自己思想意识的囚犯”(57/80)。

这种间接性话语使“elles”(她们)的语言和叙述声音之间产生某种微小的差距，而这种叙述声音不管怎么说都拒绝赋予这些女性以完整的文本声音，而且我认为它还使得这些女性的权威显得有点偶然。然而，小说的叙事形式最终还是决定性地转向一种直接话语，它标志着女性获得了为自己说话的绝对权威。颇具讽刺意味而且颇为重要的是，这种文本中的声音还是在有政治意义的激烈斗争中诞生的：这些女性不堪统治意识的压力，针对女性受述者群体而建构一种具有说教号召性的权威，旨在赋予这些女性以力量来反抗男性的统治。同时，“elles”(她们)的代词性指称意义之间互相融合转变，它们可以同时指代“我们”(“we”)、“我”(“I”)和“你”。比如：“这些女人说男人们都把你拒之千里，……把你们当做某种实质上完全不同的偶像来崇拜……他们描述你们的时候就是在描述他们心中的劣等种族”(100—102/146)；“这些女人说，这世界你不是奴隶，谁是奴隶？”(106/153)“这些女人说，我从此拒绝使用这样的语言”(107/153)；“这些女人说，多么不幸的人呵，男人们把你们逐出符号的世界”(112/162)；“这些女人说，你们所用的语言是由杀人的词语组成”(114/162)；“这些女人说，不管男人是死是活，他们不再有权力”；“这些女人说，我们完全不要理睬这些故事”(134/192)；她们说，“如果我在取得这些重大成就后倦怠松懈，我将变成昏昏噩噩的酒鬼懒妇”(136/197)。

终于，全部的文本叙事权威都组合为一个统一的群体性，它囊括了个人化的声音和作者的声音，融会了“我”(“I”)和“我们”(“we”)，“你们”(“you”)和“她们”(“they”)。一句话，所有代词的界限土崩瓦解，融为一个集体统一体。在小说文本中，整篇整段都可以直接叙述，甚至不需要加上“女人们说”这样的引导。直接话语作为一个整体成为绝对的“格言化”文本，其中的总括之语不仅仅用来强调表述文字，而且也变成了需要表述的文字。换言之，《女游击队员们》写出女性主义运动的意识形态，借此重新格言化了叙事文本，即，重写格言既然是女性激进运动的组成部分，那么这种方法也是叙事形式的

组成部分。及至女性大获全胜,她们的叙事权威也就完全变成集体型的,而且很显然,声音即是抗争,话语就是反抗。建构这样的话语,就是提供了“两性大战”互不相让的基础。

可见,这种新铸成的群体已不再是和睦相处的“elles”(“她们”)。以前的“elles”甚至没有必要想像她们是与“they”(“他们”)分庭抗礼的“we”(“我们”);新的集体是一种革命的或称后革命的“we”(我们),其中的“she”(“她”)也包括“he”(“他”)。即,女性联合年轻的男性,邀请他们加入她们社群的行列。这样铸造出来的终极集体型叙述声音包容每一个愿意“从头开始”的人。正如以下引文所例证的:“女性和人民携手共进”(131/159):

你们知道,我们为自己,同样也为你们进行了长期的战斗。……今天,让我们一起再三高呼:让地球上不再有任何暴力的踪影……小伙子们闻之欢呼雀跃。女人们把小伙子们带来的武器连同她们的武器一起埋到地下,同时宣布,让这场人类历史上空前绝后、惨无人道、旷日持久的战争永远从人类的记忆中抹去。她们祝愿所有的幸存者,不论男女,都珍惜自己的青春年华,以结成永久的联盟,杜绝未来任何的干戈冲突。此时一个女人这样唱道:开口说话的男人呵/他们和我们一样/衷心感谢那些理解我们的人/他们一直耐心倾听我们的话语/他们将和我们一起改造世界。(127—28/184)

只有在这样的基础上,作者型的叙述者才能同时进入这个叙事中的“we”(“我们”),参与到这个从形式法则和哲思意义上都是女性的新社会秩序中去。在最后段落里,叙事形式同时性地被转换成第一人称复数和堪称现实主义小说标准时态的过去时。由于这段话里所有的名词和形容词都被女性化,引发了语言上的变异,在此全文引述如下:^⑤

Mues par une impulsion commune, nous étions toutes debout pour retrouver comme à tatons le cours égal, l'unisson exaltant de

l'Internationale. Une vieille soldate grisonnante sanglotait comme une enfant. Alexandra Ollontai retenait à peine ses larmes. L'immense chant envahit la salle, creva portes et fenêtres, monta vers le ciel calme. La guerre est terminée, la guerre est terminée, dit à mes côtés une jeune ouvrière. Son visage rayonnait. Et lorsque ce fut fini et que nous restions là dans une sorte de silence embarrassé, quelqu'une au fond de la salle cria, camarades, souvenons-nous de celles qui sont mortes pour la liberté. Et nous entonnâmes alors la Marche funèbre, un air lent, mélancolique et pourtant triomphant. (207—8)

Moved by a common impulse, we all stood to seek gropingly the even flow, the exultant unity, of the Internationale. An aged grizzled woman soldiers sobbed like a child. Alexandra Ollontai could hardly restrain her tears. The great song filled the hall, burst through doors and windows and rose to the calm sky. The war is over, the war is over, said a young working woman next to me. Her face shone. And when it was finished and we remained there in a kind of embarrassed silence, a woman at the end of the hall cried, Comrades, let us remember (those) who died for liberty. And then we intoned the Funeral March, a slow, melancholy and yet triumphant air. (144)

· (译文：我们当时都伫立着，心绪共鸣，激动不已，潜心体味着《国际歌》那舒坦平缓、高昂整一的旋律。一个头发花白的女战士孩子般地低声抽泣着。亚力山德鲁·奥龙泰的泪水禁不住夺眶而出。这伟大的歌声响彻大厅，冲破门窗，回荡在静静的天宇。我身旁一个年轻的女工喊道：战争结束了，战争结束了。她的脸庞红润有光。歌毕，我们仍不自觉地站在那儿，一片寂静。大厅后排有位女同胞大声呼喊：同志们，让我们记住那些为自由而牺牲的同志。于是我们低声吟唱起安魂进行曲，舒缓沉郁却

带有胜利喜悦的旋律响彻云霄。))(144)

这是一个具有乌托邦精神的“我们”的观念,它通过“心绪共鸣”,“激动”着这些女性及其男性同胞,使她(他)们团结如一。用沙里埃·莫拉加(Cherrie Moraga)的话来说,这种“我们”的感觉只有在“情绪高昂到一定程度时才有可能达到”。这是一个向所有摒弃男性霸权的男男女女开放的“我们”。在为这个“我们”赋予新的意义的过程中,小说的文本叙事即转向现实主义小说的时空方法,这也是恰如其分的。也就是说,重新获得语言能力,即重新命名这个世界之后,表征行为即可开始。

然而,在《女游击队员们》终场的这个集体场景中,西方叙事传统的弊端也昭然若揭,因为这一段落把这个社群具体地划定为西方的、马克思主义的和工业社会的社群。这本小说为了避免情节突然停滞这类乌托邦文学传统中最大的弊端,在叙事中一直小心翼翼,始终把书中的社群作为一个过程来展现。但是由于叙事结局本身就是一种停滞,这本小说结尾时换用的过去时复数形式也许加强了另一个更为完整的结局。因此,以下事实也就很有意义:整部小说都用现在时态,而且从外部技巧来看都是异故事叙事,惟有结尾的这一段落是例外的一刻:如果说《女游击队员们》把幻想转换为历史,把虚无时序转换为我们此时,那么小说也应该在一个庄严肃穆的时刻停住脚步,这是“新”的“社会秩序的开端”。终场的国际歌声在“大厅”里响起,暗示着这一切发生在西方社会,这也正如书中提到的俄国革命者亚历山德鲁·(科)奥龙泰(Alexandra (K)Ollontai)这一事实本身就意味着欧洲是正义事业的倡导者一样。因此,欧洲又一次以救世主的姿态出现,其使命可以各异,但它复制出来的都是欧洲殖民主义的功业。而《女游击队员们》也和其他的小说一样,是自身文化定位的产物。

终场段落中隐含的这些局限性也说明,小说其他部分的准全球性集体权威的建立完全取决于这本小说鲜明的反传统叙事形式。正如本书前面讨论过的,《女游击队员们》之所以在如此程度上成功地表现了这个包容性的女性社群,不仅仅因为它一反传统的小说人物塑造,而且在于它摒弃了传统小说中的选择性和等级观念,而这些观

念正是小说主角选择、情景构成以及情节连续等传统小说技巧所必然形成的。在以往的文本秩序中,女性被囚禁于僵固的文本中,《女游击队员们》一反这种文本格局,建立一种临时待变的文本权威,终究形成了对男性中心主义话语和压制女性叙述声音的文学传统的批判。不仅如此,这也构成对以压制女性声音为基础的文学的强烈批判,而且也构成对女性在常规文学中(或作为常规文学)铭记下来的声音的强烈批判。如前所论,18世纪小说中女主人公的叙述声音,虽则直言率真,却是一种无言的声音,其之所以有发言权,完全是因为当时私人领域和公共领域之间、小说和政治之间的分裂。《女游击队员们》不接受这种虚构的权威与政治体制的权威之间的分离,坚持认为应该“用另外的写作方式/在文本之外/书写暴力”(WRITE VIOLENCE/OUTSIDE THE TEXT/IN ANOTHER WRITING [ERIRE VIOLENCE/HORS TEXTE/DANS UNE AUTRE ECRITURE])(143/205)。在这个意义上,《女游击队员们》证实了《亨利夫人》和《女人之冤》等“自我缄默”的18世纪小说中所隐含的那种观念,即没有“文本之外”(HORS TEXTE)的权威,就没有可行的虚构权威。因此,我们有理由说,《女游击队员们》否定了女性非死亡即婚配的传统选择观念,代之以不自由毋宁死这种长期以来都属于男性奋斗精神的信条。

这么说来,《女游击队员们》结束时“舒缓沉郁却带有胜利喜悦”的安魂曲对于整个个体主义女性叙述声音传统来说又是一曲颂歌:这是必然的,同时又自然是一种祭奠,为了“一切将从头开始”,也为了“新一轮红日即将升起”(66/131)。《女游击队员们》1969年出版以来,不仅引发了整整一代人的乌托邦小说创作,同时也为整整一代女性主义理论提供了营养;它还从语言上规划了回归社群的过程,一场不仅从“内容”上而且还从形式上争取权威的斗争。这场运动如果“在文本之外”或文本组成的世界里需要继续下去,那么集体型的写作范例是至关重要的。《女游击队员们》正提供了这种写作范型,威蒂格这本小说号召的不是对虚构小说权威的否定,恰恰相反,它号召人们认识虚构小说的表述威力。女性正是借助这种力量而生存,而我们也许藉此重新发现我们的生活。在这个意义上,《女游击队员

们》为未来的女性主义指明了方向,它标定的叙事形式前人也许从未敢想像,更谈不上有此表述,那就是能够赋予那些仍在社会底层的女性以说话权利的叙事形式。可以说,威蒂格的这本小说邀请读者写作未来的文本,因为《女游击队员们》既是西方小说传统的高峰,又是探索未知、发掘新叙事的起点。

为了表达我们所有的人在任何地方的观点,甚而我们之间的隔阂所在,我们还有无数的叙述声音有待开发。因此,说“有”(there is)在任何时候都是远远不够的。

——露丝·伊里盖雷:《此性别非性别》

Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*

在我们这个时代,正如彼特·布鲁克斯(Peter Brooks)所言,大多数人都“在为抓情节而阅读”。^⑥在此情势下,本书似乎过分地强调了叙述声音的重要性。我试图说明,叙述声音不仅建构并主宰着叙事形式,它同时还激活着自身的一条依稀可辨的“情节线”。对于那些尚未想当然地把自己的声音当做话语权的人来说,这条“情节线”也许还具有特殊的意义。我在本书里重点讨论了公共型和私人型的叙述声音,强调了非表征行为以及自觉的叙事策略。这是因为,我相信有些人尚不具备完全的话语权威,用代尔·斯本德的话来说,这些人尚没有能力“注意到在他们面前敞开的所有读者/所有听众和所有书写形式”^⑦(原书著者重点——译者注)。对于这些人,小说不仅能够^⑧在其他小说中,而且能够在人类的历史中遏制或开辟新的叙述声音。本书第一章里曾提过,传统的叙事学在总体上未能涉及到那些与社会性权威息息相关的问题,相反,它刻意追求一整套精致的术语,却割断了叙事形式与社会实践的联系。同样,女性主义批评在总体上也未能注意到文本表征行为和叙述声音之间错综复杂的关系。正如我在讨论《千年圣殿》和《仰望上帝》等小说中指出的,两者之间有时在意识形态上相去甚远。

我在本书第一章里曾说过,这三种叙事模式各自都显现出某种

意义同时掩盖了其他意义;而且在我看来,女性要在西方文学传统中占有一席之地,这三种叙事模式都是必不可少的。虽然,本书论述的重点是女性如何获得以前曾或多或少被视为禁区的叙事形式能力,但我希望我也指出了这三种叙事模式各自存在的问题。我觉得,作者型叙述声音在结构上具有有利条件,并享有超乎凡人的叙事特权,随时都可能建构自己的霸权地位,然而这种形式又可以是拆除现存权威的有力武器。托尼·莫里森的《宠儿》就是一个例子。这本小说具有一种叙事转换能力;对奴隶制的“再回忆”通过多样化的权威人物来实现,而这些权威人物的叙述声音往往与作者型叙述声音并存于自由间接话语之中。这种叙事功能似乎正是颠覆了白种人现实主义叙事权威的结果,同时也是小说丰富多样的叙述声音的结果。

我在本书中也曾经勾勒出简·爱那种大包大揽的叙事权威与安妮·约翰(Annie John)顾及双重声音叙事之间的不同,这也表明了个人化叙述声音所能表现的不同文本功能。由于个人化叙述声音的权威较受限制,它建立某种稳固的叙事霸权的可能就相对小一些。但是这种叙述声音仍然具有用某种单一意识吞没读者的能量。另一方面,如果个人化叙述声音能够把自己表述为“疑问式”,亦如凯瑟琳·贝尔塞所说,如果它能够把自己作为主体加以“松绑”,^③那么,这个“我”(“I”)就变成了对话中多元化的声音。这里我想起柯莱特(Colette)的《女流浪者》(*La Vagabonde*)这本书在建立如此的叙述声音方面而堪称一例。

虽然,作者型和个人化的叙述声音毫无疑问是个人主义的虚构,但是在我看来,在那些从不讲名姓,只讲阶级,以阶级压迫为特征的社会里,建构这种个人主义化的叙述声音尽管作用有限,却也不失为一种必要的革命性策略。可是,正如我在有关集体型叙述声音的讨论中表明的那样,建构这种共享的、在最理想状态时也想各异的社群观,也许还有某种潜在的政治形式。然而我也曾指出,作者型和个人化的叙述声音具有相当于传统作者权威的单一性,而集体型的叙述声音则不然,它冒充成个人化的作者,声称具有自我强化的多样性。

这样说来,本书中讨论的三种叙事形式都既是确定的,又是开放

的；既是限定的，又是灵活的；既是强力的，又是危险的。本书未涉及到的其他各种叙事形式亦复如此。每一种叙述声音的存在本身都在传达着信息，这一事实本身就意味着它本身就是一种“内容”。然而，每一种叙述声音又依赖着文本表述和接受的语境而产生其价值（亦即产生意义的关键），而价值也就在读者接受的过程中得以实现。笔者在此希望，我们一方面开发新的、具有挑战性的叙述声音形式，一方面也需要建构更有弹性、促人思智的叙事学理论来阐明它们。这样，寻找叙述声音的政治工程和为这些叙述声音正名定义的理论工程就可以联起手来，共同担负起改造这个世界的责任。

注释：

① Eliane Marks and Isabelle de Courtivron, *New French Feminisms: An Anthology* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980), 30.

② Monique Wittig, *Les Guerilleres* (Paris: Les Editions de Minuit, 1969), 82; David Levay trans. (New York: Avon, 1971; Boston: reprint, Beacon, 1985), 58. 此两种版本的引文皆见后，英语引文排头引出。

③ Winifred Woodhull, "Politics, the Feminine, and Writing: A Study of Monique Wittig's *Les Guerilleres* and *Brouillon pour un dictionnaire*" (Ph. D dissertation, University of Wisconsin, 1979).

④ Helene Cixous, "The Laugh of the Medusa", Keith Cohen and Paula Cohen trans., Marks and Courtivron, *New French Feminisms*, 250.

⑤ 此处涉及英法两种语言的对比研究，因而全文引录，辅以译文。——译注

⑥ See Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Random House, 1984).

⑦ Dale Spender, *Man Made Language* (London: Routledge, 1980), 193.

⑧ Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Methuen, 1980), Chapter 4.

译 后 记

翻译是原作文本对译者(读者)最苛刻的暴政。翻译文学理论批评著作尤其是如此。原作载负的学术文化积淀愈厚,视野愈旷达,其本文表达也就愈缜密凝重,意义愈隐蔽。此等文字令译者肃然,不敢越轨。如果说文学作品的翻译尚为译者留下些许艺术再创造的空间,那么学术论著的翻译却似乎容不得译者发挥自我的余地。著者洋洋洒洒的话语背后,始终隐藏着一个至高无上的确定意义,一个绝对的、要求等义转换的终极在场。这里拒绝形式解构,不容文字嬉戏。译者首先必须对原作涉及的学科及其背景有相当的把握,对原作文本琢磨推敲,心领神会。如此,译者方能最终在忠实原文的慰藉中蒙受原作文本确定意义的恩泽,继而慎言传达,渐入用母语自如表达的佳境。这是一个文字权逐渐丧失,却又最终失而复得的过程。

这项历时一年多的学术译著工程终于完成,译者如释重负,忍不住借译后记说上这么几句翻译甘苦其谁知之之类的话,这既是译者对翻译学术著作的一点感悟和体认,也似乎表达了译者历尽译事之难、重新获得作者地位的欢娱。

严格说来,翻译这本学术著作也是译者学术生涯中的一件幸事。我首先感谢申丹教授的信任,邀约我从事这项十分有意义的工作。这使我有机会向国内学术界奉献苏珊·S. 兰瑟这本女性主义叙事学力作的中译本。同时,这本书的翻译使我本入对女性主义叙事学有个较为全面的了解。学问旨归同一,治学之道殊异,有时潜心译著一本极富创见的专著,既为译者开启一扇学术之窗,更能触发新的兴趣点,为涉足新的研究领域开辟道路。我对叙事学曾有零星涉猎,浅尝辄止,不得要领,而且往往是以研究西方文学批评理论史为目的来认识叙事学,时日虽久,却仅得皮毛。翻译本书不仅使我头脑中游弋不定的叙事学理论范畴得以定型和深化,而且还使我进一步看到文本

符号形式研究和社会政治、权力关系与意识形态分析两相结合所能产生的丰富意义和种种可能。兰瑟教授这部著作立论十分新颖：“在以男权为中心的现代社会里，女性主义表达‘观念’的‘声音’实际上受到叙述‘形式’的制约和压迫；女性的叙述声音不仅仅是一个形式技巧问题，而且更重要的还是一个社会权力、意识形态冲突的问题。”作者把这一论点置入十分宽广的文化视野，分析讨论了18世纪中叶以来至20世纪英、法女作家和美国黑人女作家的一些主要作品，展示了历史和地域、阶级、种族、婚姻状况以及自然性别身份等因素对女性文本权威建构形式的种种权力制约关系。在方法论上，兰瑟紧扣不同类型的叙述声音，用女性主义话语重构叙事学理论，在结构主义的叙事学理论中注入社会政治化批评和意识形态分析，既保持叙事学形式分析的严谨和精确，又充分展示了女性主义批评的宏观思辨、摹仿再现和政治化的特点。这是文化在经历了符号抽象、意义解构后的思想重建。有识于斯，我在翻译此书的过程中就获得了无穷的思想乐趣。

叙事学术语的翻译是最难处理的问题之一。这大概分两类。一是本学科已有定论的基本范畴,如 narratee, heterodiegesis, extradiegesis, autodiegesis;二是作者新提出的概念区分,如 authoriality, sequential form 等。对于前者,国内学界有个认识阐发到定名的过程。例如,1990 年伍晓明先生译 Wallace Martin 的 *Recent Theories of Narrative* (1986),根据希腊语词缀把 heterodiegetic 和 extradiegetic 分别译为“不同者叙述的”和“外部叙述的”,并试图对 extradiegetic 和 intradiegetic 作出自己的解释和辨析(见《当代叙事学》,北京大学出版社,1990 年 2 月版,第 164 页)。十余年过去,国内叙事学界对这些专门术语的译名也逐渐达成某种共识,于是本书中的这类译名也就取得了相对稳定的共性:narratee(受述者),heterodiegesis(异故事叙述),extradiegesis(故事外叙述),autodiegesis(自身故事叙述)。这里,译者直接得益于申丹教授多方面的指点和帮助,省去了我查阅资料所需的大量精力和时间。对于第二类译名问题,即作者新提出的概念区分,译者则严格按照原文语境和提示意译之。便如 authoriality 可译为“作者性”;sequential form 则可译为“轮言”等。此类译名

也许失之偏颇,还有待叙事学界专家和读者同仁圈点指正。

本书涉及数百作者人名及其著作名,其中文译名处理起来十分繁杂,做如下处理:凡在《中国大百科全书·外国文学》卷中能查到者,皆统一于该书提供的译名,其余人名参照商务印书馆 1985 年修订版《英语姓名译名手册》译出。著作名则参考其书内容意译之,同时尽可能查找现已出版的中译本译名,取其贴切醒目者从之。托尼·莫里森的《宠儿》即是一例。

本书翻译过程中得到原作者在内的专家学者的关怀和支持。申丹教授教学和研究工作十分繁忙,仍挤出大量宝贵时间仔细校读了大部分的章节,提出不少十分精致的意见,校订了文中的若干误译之处,以此弥补了由于译者叙事学理论水平所限可能会对译文造成的影响。译者在此表示深深的谢意。本书原作者 Susan S. Lanser 教授对本书的翻译表现出很大的热情和关注,对译者每信必作及时答复,认真解答译者的疑问,使翻译工作得以顺利进展。译者惟愿本译作的出版能切实增进国内理论界和相关读者对女性主义叙事学的全面了解,谨此向 Lanser 教授献上我诚挚的敬意和感谢。此外,译者就原文中出现的西班牙文和日文名称请教了北大外国语学院西班牙语系丁文林教授和日语系彭广陆教授,得到两位专家的及时解答和建议。德语系李昌珂教授和法语系的田庆生教授也针对译文中的德语和法语译名提出宝贵的意见和建议。北京广播学院周靖波教授也对本书部分译名和文字提出一些宝贵的修改意见,译者愿借这本译著出版之机向以上各位学术界同仁表示衷心的感谢。

最后,我要感谢北京大学出版社各位领导的关心。张冰副编审和冯金红女士对本书的出版给予了大力支持,进行了大量认真的审定和编辑工作,为本书的出版付出了辛勤的劳动。他们一流的统筹策划和编辑使本译著在外在形式和文字上增色不少,为本书的出版划上了一个圆满的句号。

黄必康

2001 年夏于北京大学燕北园

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 虚构的权威：女性作家与叙述声音

作者 =

页数 = 3 2 1

S S 号 = 0

出版日期 =

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
总序 & 申丹
绪论

	第一章	建构叙述声音的女性主义理论
	第二章	小说的兴起，声音的衰落：朱丽埃特·盖兹比的沉默
第一部分	作者型叙述声音	
	第三章	独处阶级之中：里柯博尼小说《蜜蜂》中的自我缄默
	第四章	理智与节制：简·奥斯丁的“间接法”
	第五章	格言女性：乔治·艾略特和现实主义原则
	第六章	缺席的虚构：女性主义、现代主义、弗吉尼亚·吴尔夫
	第七章	无以言说的声音：托尼·莫里森的后现代叙事权威
第二部分	个人叙述声音	
	第八章	为大众而死：《亨利夫人》的自我缄默
	第九章	浪漫之声：男主人公的文本
	第十章	简·爱的遗产：单一性的权力和危险
	第十一章	美国黑人作家个人化声音：“她最大的缺憾”
第三部分	集体型叙述声音	
	第十二章	团结与静寂：《千年圣殿》与《女人之冤》
	第十三章	孤立的抵抗：盖斯凯尔、朱伊特和奥多斯小说里的集体型声音
“我”		
	第十四章	散与合：现代小说与集体叙述形式
	第十五章	完整的圆：《女游击队员们》
译后记		
附录页		