

西方现代批评经典译丛

李欧梵 刘象愚 主编 季进 执行主编

阁楼上的疯女人

女性作家与19世纪文学想象

— 下 —

[美] 桑德拉·吉尔伯特 苏珊·古芭 著 杨莉馨 译

THE MADWOMAN IN THE ATTIC

Sandra M. Gilbert, Susan Gubar

文
景

世纪出版集团 上海人民出版社

Horizon

阁楼上的疯女人

女性作家与19世纪文学想象

—— 下 ——

[美] 桑德拉·吉尔伯特 苏珊·古芭 著 杨莉馨 译

THE MADWOMAN IN THE ATTIC

Sandra M. Gilbert, Susan Gubar

图书在版编目 (CIP) 数据

阁楼上的疯女人：女性作家与 19 世纪文学想象 /
(美) 吉尔伯特 (Gilbert, S.M.), (美) 古芭
(Gubar, S.) 著; 杨莉馨译. —上海: 上海人民出版社,
2014

书名原文: The madwoman in the attic
ISBN 978-7-208-12553-7

I. ①阁… II. ①吉… ②古… ③杨… III. ①女作家
—文学研究—世界—19 世纪 IV. ① I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 217640 号

策 划 席云舒
责任编辑 朱艺星 孙 倩
装帧设计 储 平



阁楼上的疯女人：女性作家与19世纪文学想象
[美] 桑德拉·吉尔伯特 苏珊·古芭 著
杨莉馨 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.co)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京中科印刷有限公司
制 版 北京百川东汇文化传媒有限公司
开 本 635 × 965毫米 1/16
印 张 60.5
字 数 732,000
版 次 2015年2月第1版
印 次 2015年2月第1次印刷
I S B N 978-7-208-12553-7/I·1305
定 价 99.00元

西方现代批评经典译丛

主 编 李欧梵 刘象愚

执行主编 季 进

编 委 (按姓氏音序排列)

陈永国 季 进 李欧梵

刘象愚 罗 钢 马海良

王腊宝 席云舒 张隆溪

The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination

by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar

Copyright © 1979 by Yale University

Copyright © 1984 by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar

Chinese simplified translation copyright © 2015 by Horizon Media Co., Ltd.,

A division of Shanghai Century Publishing Co., Ltd.

Through Bardon Chinese-Media Agency

ALL RIGHTS RESERVED

目 录

上册

- 1 初版序言
- 6 第二版导言 学术界的疯女人

第一部分 走向女性主义诗学

- 3 第一章 王后的窥镜：女性创造力、男性笔下的女性形象和有关文学父性特征的隐喻
- 59 第二章 句子的影响力量：女性作家与作者身份的焦虑
- 118 第三章 洞穴的寓言

第二部分 在小说之屋内：简·奥斯汀笔下可能的房客

- 137 第四章 关在散文里：奥斯汀少女时代作品中的性别与文体
- 186 第五章 简·奥斯汀的覆盖故事（及其秘密的代理人）

第三部分 我们是如何堕落的？弥尔顿的女儿们

- 237 第六章 弥尔顿的幽灵：父权诗歌与女性读者
- 271 第七章 恐怖的孪生子：玛丽·雪莱笔下的怪物夏娃
- 316 第八章 从反面透视：艾米莉·勃朗特的地狱《圣经》

下册

第四部分 夏洛蒂·勃朗特的幽灵自我

- 397 第九章 心房里有一个秘密的伤口：《教师》中的学生
430 第十章 自我与灵魂的对话：相貌平常的简的历程
474 第十一章 《谢利》中有关饥饿根源的思考
507 第十二章 露茜·斯诺被埋葬的生活

第五部分 乔治·艾略特小说中的监禁与意识

- 563 第十三章 由于失落而敏感：乔治·艾略特面纱背后的幻象
607 第十四章 作为毁灭天使的乔治·艾略特

第六部分 愤怒的力量：19世纪的女性诗歌

- 683 第十五章 放弃的美学
728 第十六章 女人—白色：艾米莉·狄金森的蛛丝

810 译跋：“标出那新崛起的亚特兰蒂斯”

828 注释

873 译名对照

877 索引

第四部分 夏洛蒂·勃朗特的幽灵自我

第九章 心房里有一个秘密的伤口： 《教师》中的学生

突然有一种强烈的欲望
充满了我的每一根血脉；
心房里有一个秘密的伤口
同时也在悄悄地流血。

——夏洛蒂·勃朗特

我看见我的人生像小说中那棵无花果树一样，枝繁叶茂。
在每一个树枝的末梢，仿佛丰腴的紫色无花果，一个个美妙的未来向我招手，对我眨眼示意。一枚无花果是丈夫、孩子、幸福的家，另一枚是名诗人，又一枚是才学出众的教授，一枚是埃·格，了不起的大编辑……

我看见自己坐在这棵无花果树的枝丫上，饥肠辘辘，就因为我下不了决心究竟摘取哪一枚果子。我坐在那儿左右为难的时候，无花果开始萎缩、变黑，然后，扑通，扑通，一枚接着一枚坠落地上，落在我的脚下。

——西尔维娅·普拉斯

有一种痛楚——如此强烈——
吞噬了一切——
然后用狂喜遮盖了深渊——
记忆于是浮现
于其上——
就像一个沉浸在狂喜中的人——
安全地走着——在那里有一只睁开的眼睛——
将扔给他——一根骨头又一根骨头。

——艾米莉·狄金森

—

从本质上看，夏洛蒂·勃朗特是一位迷狂作家 (trance-writer)。“所有的人都很奇怪，为什么我在写作的时候会闭着眼睛。”她在自己的《罗·黑德日记》(Roe Head journal)¹中这样写道，温妮弗雷德·热兰指出，她手稿上那一行行歪歪斜斜的文字说明，她确实是闭着眼睛进行写作的，热兰认为她之所以会有这样的习惯，原因在于“有意想要切断与自己身边事物之间的联系，从而使自己内在的想象力更为敏锐”。²内在的想象力：这里使用的表述体现出浪漫主义的色彩，它既表现了勃朗特的风格，同样也说明了热兰的风格，让人想起了华兹华斯“思想恍恍惚惚，心智正不断飞升”的状态，以及柯勒律治“怀着神圣的敬畏而闭上眼睛”的说法。“今天一整天，”勃朗特在上面提到的那本日记中这样写道，“我都沉陷在一个一半让我觉得悲惨、一半使我感到狂喜的梦境之中——之所以说它让我觉得悲惨，是因为我没法儿完完整整、不受干扰地做完它，之所以说它使我感到狂喜，则是因为它几乎在一种鲜明生动的现实之光的映照下，呈现了（安格里亚这个童年时代的幻想世界）那地狱般的场景中所发生的一切。”³这里真切地显示出了浪漫主义的风格。然而，我们又相信，这里同样确

凿无疑地表现了女性的特色。因为尽管勃朗特使用的大部分词汇和笔下出现的众多想象场景都来自于深刻影响了她思想的 19 世纪早期作家——华兹华斯、柯勒律治、司各特、拜伦——但她对不断重复出现的主题和隐喻的令人困惑的沉醉，却似乎主要是由她所属的性别、她对让人困惑的性别宿命的意识以及她对自己在世界上所处的不合常规的和“孤儿般的”地位的焦虑所决定的。

下面引用的这段同样来自于《罗·黑德日记》中的段落，可以对上述观点做出更加清楚的说明：

语法课结束了……一个想法突然从我的脑海中掠过，我正在把人生中最美好的光阴浪费在这种倒霉的束缚上……我一步一步地挪到了卧室里，那天，那是我第一次有机会一个人静静地待着。我躺在宽大的床上，让自己无所事事地享受黄昏及与孤独相伴的那种奢侈，感觉真是美妙极了。思想之流整整一天都受到约束，这会儿自由自在、从容不迫地顺着自己的轨迹在奔涌……一天的劳累，还有随之而来的这一阵神圣的闲暇就像鸦片一般控制了我的身心，给我带来了一种以前从未领略过的虽然断断续续却无比迷人的沉醉感受。我想象到的一切慢慢地变得鲜活生动、让人毛骨悚然。我记得自己好像用身体上的眼睛看到了一位女士正站在一位绅士的屋子的大厅里，在等候什么人。当时正是黄昏时分，依稀可以看到一些鹿角模糊的轮廓，上面还挂着一顶帽子，以及一件质地粗糙、又厚又重的长大衣。女士的手中举着一只扁平的蜡烛架，似乎正从厨房或其他什么类似的地方走来……在她等待着的时候，我几乎十分清晰地听到了前门被打开的声音，看到了原来被阻挡在外面的、草坪上方柔和的月光，穿过草坪向远处眺望，我看见了一个在暮色中闪烁着亮光的城镇……没有别的了。我没有时间搞清楚这幻象是怎么回事。最后，我开始意识到纵贯我全身的一种沉甸甸的分量——我知道自己其实很清醒，现

313

在天已经黑了，女士们纷纷走进屋子来取她们的卷发纸……我听到她们正在议论我——我想要说话、爬起身来，可是却无法做到……我想我必须起床，然后真的那么做了。

这一段引文的有趣之处部分来自这样一个事实，即正如热兰指出的那样，上述自我告白“因为表现了写作中真实的创造性过程而在文学的编年史上显得十分罕见”。⁴但是可以肯定的是，其中部分“鲜活生动、让人毛骨悚然”的要素甚至更加让人兴味盎然。这些要素包括：属于绅士的那幢阴郁的屋子，鹿角那具有性的意味的吓人的轮廓，那件质地粗糙、又厚又重的长大衣，站在大厅内的神秘的女士，向无可企及和光耀夺目的遥远之地敞开的前门，还有（在后来的某个部分中出现的）名叫露西的少女那谜一般的形象，她“那消逝了的青春……让我想到了一个可能……已经死去并被埋葬在……草地之下的人”。

“我没有时间搞清楚这幻象是怎么回事，”勃朗特强调说，她抱怨“纵贯我全身的一种沉甸甸的分量”。尽管如此，我们还是必须指出，在自己创作的大多数小说中，她还是对这一幻象作出了解释的，在那些作品中，这一幻象被表现为一个犹豫不决、通常是女性的人物形象（她经常从厨房或其他什么类似的地方走来），这个形象被束缚——甚至被埋葬于——一个父权中心社会的建筑物当中，想象着、梦想着，或者实际上也在设计着逃跑的线路，比如说穿越墙壁、草坪、鹿角而过的道路等等，以便可以到达建筑物外面那亮光闪烁的城镇。在此方面，勃朗特的职业为她提供了一种行动的范式，正如我们已经提到的那样，通过这种范式，众多19世纪的女性醉心于写作之中，经常沉入到（从隐喻意义上说）被我们叫做“迷狂”的状态之中，她们写出了自己被禁闭在“女性化的”角色、被禁闭在父权中心的屋子之中的种种感受，还写出了她们试图逃离那些角色或者屋子的强烈的欲望。

显然，勃朗特的安格里亚系列故事使用了拜伦式的元素，以表达

女性渴望能够自由地进入一个在她们看来分外陌生的“男性”世界的女性幻想。这些描绘“那地狱般的场景中所发生的一切”的故事写成于小说家的青少年时代——从她 10 岁时开始，直到她大约 24 岁左右——它们在对弥尔顿式的父权中心的道德范畴进行评估时，采取了撒旦般的修正性立场，这一立场同样体现在勃朗特的妹妹艾米莉创作的贡达尔系列小说之中。但是，正如我们下面还要证明的那样，较之艾米莉，夏洛蒂·勃朗特对天堂与地狱、天使与魔鬼这一二分法的态度要显得更加暧昧模糊。因此，她写成于构思《教师》(*The Professor*) 期间的、著名的《告别安格里亚》(*Farewell to Angria*) 就不能简单地被看成是对青少年时代幻想的告别；更为重要的是，它是对那些具体化身为撒旦式反叛的幻想的告别。在放弃了安格里亚故事的世界之后，勃朗特进行了更加复杂的乔装，让自己在公开的、“天使般的”教条和潜藏的、撒旦式的愤怒之间摇摆不定，而这一点贯穿于她整个职业文学写作生涯，并为之打上了鲜明的印记。确实，从表面上看，她似乎已经严厉地遏制了自己修正性的冲动，以便可以遵循卡莱尔所谓“合上你的拜伦诗歌；打开你的歌德著作”的忠告。然而，如果我们对她的四部长篇小说进行仔细的研读，却会发现，从某种意义上说，她在阅读歌德著作的同时，也在对拜伦的诗歌进行着阅读。

举例来说，我们将看到，《简·爱》既滑稽摹仿了哥特小说那种噩梦般的自我告白的模式，同时也滑稽摹仿了班扬的《天路历程》中的道德说教。通过两个滑稽摹仿，小说清晰地讲述了一个有关女性的监禁 (*enclosure*) 与逃跑 (*escape*) 的故事，其中，“鲜活生动、让人毛骨悚然”的逃跑之梦通过一个表面看来“具有哥特风味的”疯子获得实现，这个疯子扮演了更加沉着安详的女主人公的影子 (*double*) 的角色。与《简·爱》相似，《谢利》使用了一种明智的、作者无所不知的技巧，在一个表面上由男性突破结构者和男性工厂主之间的冲突所构成的、均衡保守的历史语境中，讲述了有关女性“饥饿”起源的并

“由女性讲述的”故事。《维莱特》是勃朗特所有小说中看起来最为古怪的作品，因而也是最有可能公开向读者表明作家非此即彼的女性审美主张的作品，它同样也对女性被掩埋、后来又犹豫不决地获得了想象性的复活的梦想叙述进行了改头换面，将之藏在了一个由自我否定的寓言和严厉的道德说教构成的复杂结构之中。从隐喻的意义上说，撒旦和加百列、天使与魔鬼、修女与女巫之间的复杂对话贯穿于整部小说的字里行间，无论是其有意为之的暧昧开端，还是同样有意为之的模糊结局，都是如此，好像作者故意在把我们从字面上的观点中引开去似的。在所有这些努力之中，露西·斯诺——小说的叙述者——就像歌德笔下的玛卡莉一样，假装自己是一个没有任何故事的女性，但是这个有关压抑的故事却又给玛卡莉（或许还有勃朗特本人）带来了可怕的头痛症。⁵

315 当然，和其他许多女性作家一样，勃朗特并非总能完全意识到自己笔下的双重性所能达到的程度——比如，即便她十分小心地试图符合文学规范，但她对逃跑的沉醉的幻想还是无可遏止地遍布于她的文字之中。举例来说，在她的《告别安格里亚》中，自认已经掌握了“现实主义的”维多利亚小说的种种复杂性的勃朗特宣称，“我渴望能有一个机会离开我们（她本人、勃兰威尔、艾米莉和安妮）已经待了太长时间的那个热烘烘的地方——天空像有火焰在燃烧，日落的余晖始终不肯退去——思想本来已经不再能够活跃起来，现在却来到了一个更加凉爽的地带，在这里，黎明冲破了暗淡的灰色，至少有一次，即将来临的新的一天不再烈日当空，而是被浓云覆盖。”⁶然而，《教师》（1846年写成，1857年出版）这部勃朗特假托男性成长经历而写成的成长小说却是作家睁大了眼睛之后完成的，从效果上来说，它发展了有关女性的监禁与逃跑的基本故事中好几个具有关键意义的元素。或许更加耐人寻味的是，尽管从表面上看，作品忠实地遵从了一种传统的、让男性主人公最终获得胜利的模式，但其中同样也包含了一系列让人着迷的人物形象，其不由意志控制的性格特征和她没有再

继续写下去的早期安格里亚故事中人物的性格特征是一样的，还有另外一些形象则为诸如《简·爱》《维莱特》等后期小说中出现的“鲜活生动、让人毛骨悚然”的梦境中的人物作了铺垫，这些人物包括一个敏感的、被抛弃的孤女；两位彼此怀有无法解释的敌意的兄弟——其中一个十分霸道，而另一个则不动声色地进行着颠覆性的工作；一个邪恶的、怀有操纵欲的“继母”；还有一位拜伦式的冷嘲热讽的人物，他对情节发展的评论经常不仅表现出人物自己浪漫主义的特征，同时也流露出叙述者——以及作者本人——秘密的和难以克制的愤怒，一旦小说家闭上双眼并再度感受到纵贯她全身的、由社会性别带来的“沉甸甸的分量”，这愤怒就会冒出头来。

二

较之勃朗特其他任何一部成熟的小说作品，《教师》中的叙述者与作者之间的关系获得了更加小心谨慎的区分。更加值得说明的是，对于男性叙述者的使用，以及小说体现出来的“朴素而家常的”风格，都表明了小说的女性创作者有意要对她所讲述的故事中的图景进行客观化的努力，以及将个人幻想与作品的情节区分开来，使自己从满足心愿的“那个热烘烘的地方”离开并冷静下来的愿望。正因为此，和其他批评家一样，温妮弗雷德·热兰将该书的男性叙述者视为作品中的“一个内在的缺陷”就是可以理解的了：以威廉·克利姆斯沃思的身份出现的夏洛蒂·勃朗特显然缺乏以简·爱或者以露西·斯诺的身份出现的夏洛蒂·勃朗特的那种直接性和思想情感上强烈的坦率直白。

316

然而，令人好奇的是，即便（或很有可能正因为如此）是这部表面上体现出客观性的《教师》，同样也与作家早期创作的、更为明显地具有“迷狂特征的”安格里亚故事有着关联，因为那些故事一般来说也是由一位男性叙述者讲述的，这位男性叙述者有一个复杂的名字

查尔斯·阿瑟·弗洛瑞安·威莱斯利，他是正在走向成熟的作者“充满好奇的”化身。作为安格里亚苏丹式的 / 撒旦式的统治者、神秘迷人的扎摩那的弟弟，这位早期叙述者公然挑起了对他的同胞哥哥的反叛，因为他认为他是一个疯狂的暴君：“安格里亚的农奴们！凡尔多泼里斯的自由人！”他在《符咒，一篇狂文》的序言中这样说道，勃朗特在写下这些文字的时候正是 18 岁，“我告诉你，你的暴君、你的偶像是个疯子！是的！在他的体内智力已经严重地颠倒错乱，黑色的血液流遍了他整个的灵魂。”⁷ 威廉·克利姆斯沃思这位端庄持重的教师虽然没有任何责备之词，但他对自己“向‘困难山’上攀登”的充满克制的陈述，却更加有力地谴责了他哥哥“那种极端残忍的古怪癖性”，尽管“他并没有明说，而只是作了暗示”。⁸

那么，勃朗特作品中的主要男性人物（安格里亚故事和《教师》中都是如此）和我们称为迷狂写作的状态所带来的作家的“女性”倾向之间，是否存在某种耐人寻味的联系呢？正如我们已经看到的，许多在一个男性占据统治地位的文学传统中进行写作的女性，在初次尝试摆脱自身处境的暧昧状态时，都不仅会采取摹仿男性的做法，而且还会采取某种具有隐喻特点的、以男性作为作品主人公的方式。与之相似的是，迷狂写作——我们使用这一术语，是为了描述夏洛蒂·勃朗特一方面想要呈现自己的反叛性冲动，另一方面又要藏起它——显而易见同样表现了作家试图消除女性作者在写作时的焦虑的努力。然而，迷狂写作和以男性作为作品主人公除了可以被视为解决文学创作中的焦虑之情的两种方式之外，它们之间似乎还存在着更为深刻的内在联系的可能。首先，在一个男性的社会中，女性作家很可能会因自身性别的缘故，而难以对女性性别的脆弱无能进行自觉的评估，但是如果她在作品中化身为一个男子，要这样做就显得容易许多。这就是说，通过假装成为一名男子，她可以更容易地看待自己，正像那个至关重要的、强悍有力的他者看待自己一样。还有一点就是，通过化身为一名男子，她还可以由此获得男性的力量，不仅惩罚自己身上那种受到

禁止的幻想、还可以使这些幻想付诸实现。然而，这些考虑，尤其是后者，同样也在她对一个两面性的监禁—逃跑故事、一个秘密地颠覆自身表面上的道德原则的故事不断进行梦游般的重复的过程中体现出来。我们将会看到，影响的力量将通过迷狂作家梦一般的句子不断获得滋长，正像更加充分地意识到了自身失望的女艺术家们笔下的句子所能产生的效果一样。因为驱使一位女性成为一名职业作家的“强烈的欲望”经常会打开心房里“一个秘密的伤口”，正是从这个伤口流出的鲜血使得复杂的防御手段、种种改头换面和规避行为成为必需。

三

由于所有表面上的冷静风格，《教师》成为一种经过改头换面的产物。它没有安格里亚故事中那种亢奋的光彩，没有《谢利》中那种革命性的热忱，也没有《简·爱》或者《维莱特》中那种哥特式的和神话般的完整性，但即便如此，它还是对父权中心的社会中无论在现实生活里还是在形而上意义层面上被剥夺的女性面临的困境进行了探索，同时尝试（虽然并不是很成功）通过富有同情心的男性的眼光，将她变形为父权社会中的一位男性教师，一个失去双亲、经历了种种困厄，并最终成为一位先生的人，来对她的处境进行审视，缓解小说作者的愤怒和焦虑。然而，在小说的开头部分，兼有叙述者和主角身份的威廉·克利姆斯沃思却既不是什么先生，也不是什么教师，在对他艰苦奋斗，努力攀登“困难山”的故事进行叙述的过程中，勃朗特发现了可以用来应付她自己的、彻头彻尾具有女性特征的一系列难题的第三种方法。

《教师》的开局很笨拙，用的是威廉·克利姆斯沃思给一位朋友写信的方法。尽管她已经能够运用相当的技巧来处理一些有关叙述的——视角、时间安排和过渡——技术上的难题，这一点在她后期的安格里亚故事中表现得尤为明显，但勃朗特似乎还是在她第一部“真

正的”著作面前，感到不得不学习掌握有关书信体小说的理查森式的严密与精巧。她的努力和她的妹妹安妮（在《威尔德菲尔庄园的房客》中）或者简·奥斯汀（在《苏珊女士》中）的一样都失败了，她于是迅速地放弃了书信写作的技巧，而转向了一个更为直接的自传体结构。但是和安妮与奥斯汀一样，她率先作出的努力还是值得注意：在《教师》中，她有好几次提到了理查森，这位作家显而易见是一位掌握了散文体的虚构作品门道的大师。同样——耐人寻味的是——还是这样一位大师，他所塑造的女性形象不仅强有力地告诉了他的女性读者她们是谁，还强有力地告诉了她们自己究竟应该做些什么。¹¹现在，由于戴上了威廉·克利姆斯沃思的面具，勃朗特似乎想对理查森式的、将年轻女子美化为天使的模式化形象进行重新评价。

举例来说，在他最初写下的那封信里，勃朗特的那位叙述者告诉他的收信人说，自己已经因为拒绝了在教堂中谋个职业并娶他6位具有贵族身份的表姐妹中的一位的可能性，而切断了自己和他死去的母亲娘家的一切联系。“哦，一想到要终身和一位表姐妹厮守在一起，我就觉得那简直是一场噩梦！”他如此说道，接着又补充说，“诚然，她们都很有才艺，也都很漂亮；然而……要我和6位表姐妹之一——比如说和人高马大、塑像般的萨拉——单独待在西科姆教区长住宅的火炉边熬过漫长的冬夜，那简直不堪设想”（第1章）。后来，他还在信中描绘了自己从他哥哥爱德华那美丽的妻子身边“失望地”掉过头去的情景，因为这位妻子的空洞无物和“孩子气的表情”使他感到很不舒服——我们或许还可以补充说，对勃朗特本人来说也是如此，她在后来写成的三部小说中，无一例外地怀着同样的愤怒，抨击了这种完美的“淑女”的理想形象。

但是与此同时，由于上述女性形象表明了勃朗特有意重新审视从文化上被接受的女性形象的意图，威廉·克利姆斯沃思叙述中的早期内容便也呈现出了男性世界冷酷得非同寻常的种种景象。但在这一方面，勃朗特却是拥有更为熟悉的基础的：因为假如安格里亚故事中的女

性较之《教师》中出现的更加被动并被冷嘲热讽地描画出来的淑女来说，代表了一种非同凡响的独立性原则的话，安格里亚故事中的男子却也不比威廉·克利姆斯沃思的男性亲戚们更加讨厌。扎摩那、诺桑觉之地的公爵，还有其他一些人物可以说是一半来自于拜伦式英雄的形象，一半则来自于年轻的勃朗特姐妹当时阅读的报纸中描绘出来的工于心计的政治家形象，他们似乎像是“动物般的”英国男子经过夸张了的版本，萨拉·艾利斯夫人（Mrs. Sara Ellis）在《家庭监督》（*Family Monitor*）中解释说，这些男子如果失去了一位淑女温柔的抚摸，牙齿和下巴将会变得通红。¹²我们发现，这些一点都够不上绅士的绅士们声称既要与他们的妹妹（因为她嫁给了一个和她不够相称的男人）断绝关系，又声称要和她的儿子威廉（因为他不愿娶一个和他相称的女人）断绝关系。“随着年龄的增长，”威廉告诉我们，“我逐渐了解到了他们对我父亲根深蒂固的敌意和至死难消的仇恨，了解到了母亲生前经历的种种磨难，总之，了解到了我们家种种不公正的遭遇。”（第1章）而耐人寻味的是，他后来想要寻求帮助的亲哥哥也不见得比他的两位舅舅更好些；准确地说，在某些方面他甚至比他们还坏。

爱德华·克利姆斯沃思心怀无法解释的敌意，而且行为暴虐，他还是一个脾气很坏的工厂主，他的狭隘与霸道预示了后来出现在《简·爱》中的约翰·里德这位邪恶的压迫者形象，他经营的生意毁坏了周围的风景，“在终年不散的霏霏烟雾”中显得“垂头丧气”，让人联想到了即将在《谢利》中出现的黑暗的、撒旦式的磨坊。他用鞭子抽他的马，把自己的手下当成奴隶一样驱使，而威廉的朋友约克·亨斯登后来议论说，“他有朝一日同样也会成为妻子的暴君”（第6章）。至于兄弟手足之爱，在他心灵的词汇中是不会出现这个词儿的。“我决不会因为你是我的亲弟弟就饶恕你，”他这样告诉威廉，“我的钱不能白给，你得给我付出实足的代价。”（第2章）一次，他邀请了这位年轻人到他府上参加一个聚会，但一个人也没有为他介绍——因此，叙述者这样告诉我们，“我萎靡不振、百无聊赖地干坐在那里，活像

319

个被人冷落的家庭教师，他满意了。”（第3章）最后，在一次具有暴力色彩的对面交锋之中，他确实举起了鞭子抽向自己的弟弟。然而，尽管作为拥有控制地位的哥哥、克利姆斯沃思公馆的主人以及威廉真正热爱的母亲画像的合法继承人，爱德华是父权制统治的不公正的一个缩影，勃朗特又告诉我们，他之所以能做到那样专横霸道，正是因为受到了一个被同样像是“动物一般的”男子们所操纵的社会的奖赏：即便他后来的生意破了产，并正如约克·亨斯登预言的那样毒打他那富有的妻子，造成了他们之间的格格不入，他最后还是“做铁路投机生意发了大财，现在变得比克里萨斯还富”（第25章）。

在这个由被动的、像玩偶一样的女性和残忍可怕、傲慢专横的男子们构成的世界里，勃朗特笔下的男性叙述者从一开始就扮演起了一个令人好奇的双性合一的角色。他对女性的渴慕表明他是一个传统意义上的男子。但是他对女性的评价——举例来说，他对模式化的、玩偶一般的女性的厌恶——又表明他至少是一个不同于一般男子的人物，他对社会不能接纳他的天然本性的感受则进一步证明了他的男性特征。与之相似的是，尽管他看上去像是一个传统的、具有征服世界的雄心的男子，他的内向和近乎畏畏缩缩的被动特征——“（他）脾气的平和”——却具有典型的女性特征，正如他心甘情愿让自己“就像一些……家庭女教师那样被人瞧不起”的心理状态同样也体现出女性特征一样。更为重要的是，他和女性在男性社会中的处境一样，都是被剥夺的、孤独的，和女性一样缺乏强悍的力量，“遭了难，被搁浅在商业的浅滩上”（第4章），正像夏洛蒂·勃朗特在自己早年渴望获得经济独立的尝试失败之后对自己处境的感受一样。

320 正如出现在勃朗特后来的长篇小说以及其他许多女性著作中的人物，威廉·克利姆斯沃思对他“女性般的”缺乏力量状态的感知，首先也体现为对封闭、埋葬和监禁造成的幽闭恐惧症的感受，然后他才开始形成意欲逃跑的、具有反叛倾向的决定。“我开始感到，自己活像一株生长在阴暗潮湿的黏滑井壁上的植物”（第4章），他承认，

在他最后一次和他的哥哥发生争吵，并彻底断绝了与经商的所有关系之后，他宣称自己“离开的是一所监狱、一个暴君”，后来又补充说，“我感到轻松，得到了解脱。”（第5章）当他乘船前往布鲁塞尔的时候，他一路在欢唱着“自由”之歌，这一点为后来的简·爱对这一主题的沉思作出了铺垫。“自由第一次将我拥抱在怀里。她的微笑和拥抱，像太阳和西风一样复苏了我的生机。”（第7章）但是，他将自由想象为一位能够提供支持与帮助的女性的特点又提示了我们，意欲逃离充满压抑的女性角色的、缺乏权力而又具有双性合一性质的威廉·克利姆斯沃思，正处在变形而为一个更加有力的造物、更加决断的男性英雄—教师的出发点上。

四

正如后来的《维莱特》中将会发生在露西·斯诺身上的情形一样，布鲁塞尔的奇特对于威廉·克利姆斯沃思来说十分重要。他在“一间宽敞的、高高的、具有异国情调的卧室里”醒来，获得自由的感觉更加强烈和敏锐。像简·爱一样，为了找到一份新的“工作”，他怀着令人惊异的镇定和从容在佩利特先生的男孩寄宿学校中开始了新的生活。然而，在这里最让他感兴趣的既不是佩利特也不是他的那帮学生，而是隔壁那个“看不见的乐园”：一所完全以夏洛蒂·勃朗特和艾米莉·勃朗特在布鲁塞尔学习过的埃热女子寄宿学校为原型的“女子寄宿学校”。“寄宿学校！”他情不自禁地感叹道，“这个名字引起了我不安，就像有人向我提到‘约束’二字一样。”（第7章）但是显而易见，“约束”这个字眼所代表的意义对克利姆斯沃思的创造者来说，显得比对克利姆斯沃思本人还要更加切合。准确地说，在《教师》的这一中间的，也是主要的、描述人物在布鲁塞尔的职业生涯的部分里，勃朗特将利用克利姆斯沃思、还有别的一些内容，对女子寄宿学校中狭隘的女性世界进行审视，作家本人曾经被禁闭在这样

的地方，并度过了痛苦不堪的两个年头。

321 虽然实际上还没有机会去参观那所女子学校，但克利姆斯沃思已经对它产生了奇特的浓厚兴趣。他房间内一扇被钉死的窗户正对着隔壁的女子寄宿学校的花园——佩利特先生笨拙地解释说，窗户之所以被钉死，是因为“那些严格的礼教——”而年轻的教师因为无法“窥视一下窗外的圣地”，承认自己“竟会感到那么失望”。他的感受是否可以映射出勃朗特本人“窥视一下”男性王国的“圣地”的欲望呢？部分说来，很有可能正是这样。但他的感受同样也可能代表了女性理解女性特征的种种神秘之处的自然渴望。和许多女性小说家一样，克利姆斯沃思幻想着自己能够成为一个洞悉性别的奥秘的科学家。“要是能够看到外面那长满树木花草的花园该是多么惬意；要是能够看到少女们嬉戏玩耍该是多么有趣啊！那样，我就可以躲在薄棉布帘后面，仔细研究不同年龄的女孩子们的性格了。”（第7章）当他终于被邀请成为女子寄宿学校的教员之后，他欣喜若狂的反应（“我至少就要看见那个神秘的花园；就要有幸看到那一群天使以及她们的伊甸园了。”）不仅滑稽摹仿了男性对女性的理想化，而且还表达了勃朗特本人对被高墙围绕的女性特质之花园进行分析的愿望。

她所作的分析伴随着——这里使用的字眼似乎具有独一无二的准确性——复仇。“我从她们三人身上感觉到，”克利姆斯沃思解释说，“眼前的这些像修女一样穿着黑长袍、梳着蓬松发辫的年轻姑娘们还真有几分可爱。”（第10章）但是，在后来的一章中他又继续说，“让那些专爱幻想尘世天使和人间鲜花的理想主义者及梦想家们到这里看看吧，我要打开文件夹，请他们看一两幅铅笔人物速写。”（第12章）随之而来的就是一系列令人震惊的“人物形象”（从17世纪意义上说），描绘了女子寄宿学校中那些“可敬的”比利时少女的妄自尊大、虚伪做作、多愁善感和卖弄风情。“大多数人都会毫不脸红地说谎；只要一见到有利可图，人人都会花言巧语一番；……背后中伤，搬弄

是非则是司空见惯的事。……每个人都会被别人猜疑暗中干了什么见不得人的事。这种使得她们一直处于即便不是愚蠢也是无知状态的相互戒心，可真是说不尽道不完的。在那么多年过十四的姑娘们中间，简直没有一个能够不卑不亢、落落大方地正视一个男子。”（第12章）

由于勃朗特竭尽全力要把威廉·克利姆斯沃思塑造成一个端庄持重、理想主义的年轻男子，因此上述责备显得和男主人公的个性并不吻合。然而，由于“他的”观察获得了作者本人的支持，因此，那些不同寻常的不客气的结论乍看上去是显得有些让人奇怪的。是否可以用女性总是会对其同类怀有嫉妒之心这样一种古老的格言，来说明对那些平均年龄还不满14岁的女学生毫不留情的漫画式描画呢？或者，我们是否还可以从勃朗特本人作为英国人的那种反天主教的背景中，找到对这一现象的解释呢？作家本人是允许威廉·克利姆斯沃思将上述情况作为解释他产生种种感觉的原因的，显然，勃朗特在《维莱特》和《教师》中的其他地方对天主教会的抨击也使我们感觉到，威廉·克利姆斯沃思对女子寄宿学校中的女孩子们的批评，或者更多地不是因为她们是一般的女孩，而是因为她们信仰天主教的缘故。但是，如果确实如此，他对所谓的“女性天性”又进行了普遍化的概括，这是为什么呢？他表明，正是自己的身份使得他可以洞察可能对其他人来说难以理解的奥秘的各个方面：事实上，我们很快就可以看到，正是这种洞察力构成了他拥有“教师身份”的最终原因。“啊，不肯轻信的患者！”他解释道，“你要知道，一位教师与一个漂亮、单纯或许是无知的姑娘之间，是一种颇不一般的关系，这种关系，既不像在舞会上抱着个姑娘翩翩起舞，也不像陪伴一位小姐悠闲散步。老师见到自己的学生，不是要看她身上穿的软缎薄纱……不，他要在教室里看到她，衣着朴素，面前放着课本。”（第14章）换句话说，他要看见她的本来面目，看见她正准备用欺骗和卖弄风情的方式来扮演自己作为女性的角色；看见她坐在教室里，不仅要学习那一套为19世纪女子寄宿学校的女生们准备的课程，更重

要的是，还要学习为了培养女性气质而必需的两面性的策略。因此，作为教室里的主宰，他事实上也就成了女性身份的奥秘的主宰。他“懂得”了一个女性真正意味着什么，而这一切是其他男性所无法懂得的。

那么她意味着什么呢？即便勃朗特本人可能并没有有意识地对自己承认这一点，但是，通过威廉·克利姆斯沃思作为中介，她还是打算告诉人们，女性是一种卑下的和“精神上被败坏了的”生物，与其说是天使，不如说是奴隶；与其说是鲜花，不如说是牲口。而且——这是小说暗示出来的意义，即便威廉·克利姆斯沃思/勃朗特并没有这样说明——女性对这样的地位还沾沾自喜，因为在一个父权制统治的社会中，成为那样一种生物是她的职责。撒谎、“只要一见到有利可图，人人都会花言巧语一番”、背后中伤、轻浮地调情、暗送秋波——所有这一切毕竟都是属于奴隶的行径，是她们表面上顺从，暗地里却打算对着干的方式，是她们试图通过计谋战胜男性权威的伎俩。但是，显然地，它们同样也是“怪物般的”行径，因此，怪物——女人再一次地从天使般的女性的背后冒出头来。耐人寻味的是，如果从勃朗特即将在《简·爱》中加以考察的、在天使和魔鬼之间存在联系的角度来看，在《教师》中，勃朗特却几乎怀着过度的恐惧，表现了女性的怪物/奴隶的性格特征。

举例来说，勃朗特对女性表里不一的双重特征的厌恶之情，最清晰地表现在为女子寄宿学校女校长佐蕾德·鲁特勾勒的肖像上面——从某种意义上说，她因此成为女性的一个样板。勃朗特如此丑化这位女性是有她强烈的个人色彩的。女校长的原型显然就是勃朗特深恶痛绝的埃热夫人，她行动敏捷、精力充沛，并运用了可能相当邪恶的欺骗手段，拆散了年轻的英国女子和她热爱的那位“导师”之间的好事。¹³在《维莱特》中的贝克夫人身上，勃朗特甚至对这位夫人进行了更加过度的丑化。但尽管心灵受到伤害的小说家确实对她的情敌怀有不可否认的怨恨，但似乎很有可能的是，在佐蕾德·鲁特形

象的塑造过程中，还有更为深广、更具哲学意味的敌意在起着重要作用。

但是，在一开始的时候，威廉·克利姆斯沃思对这位“谦逊、和蔼、娴静”的女子寄宿学校校长是充满了欣赏之情的，他欣赏她的主要原因在于认为她的性格似乎和男性眼中那种传统的女性形象有所不同，他这样强调说：“瞧这个小女人，她像不像小说家和浪漫作家笔下塑造出来的女性形象？在读到诗歌和小说中的女性形象时，人们总认为，无论是好的还是坏的，那都是用感情塑造出来的产物——这儿又是一个样品，也是一个最有理智、最可尊敬的样品，其主要成分就是抽象的理性。”（第10章）尽管很快他就开始怀疑佐蕾德的通情达理、谦逊平易和娴雅风姿只不过是掩饰她的欺骗性的招牌，目的是要实施操纵、暗地里对其背后的抽象理性进行颠覆。“观察观察她吧，”佩利特先生告诉克利姆斯沃思说，“当她织毛线或做针线活的时候，当她安详地坐在那里，一边全神贯注于手里的针线和丝绸，一边听周围的人讨论着什么的时候，她的性格的独特之处便会显露出来；……如果有哪位先生走近她的椅子，她脸上的表情便会更加娴静，更加谦和，将她平时那落落大方的风度掩盖殆尽。这时候，你再观察她的眉毛，告诉我，是不是一条里面藏着一只猫，另一条里面藏着一只狐狸？”（第11章）显然，温文尔雅、维护现状的佩利特先生对这样一种技巧娴熟的伪善是十分赞赏的。但是威廉·克利姆斯沃思却感到不快：学生们那种奴隶般的表里不一，是否正是步了她们那位女校长的邪恶艺术的后尘呢？

另一件使年轻的教师对佐蕾德的信任大打折扣的事件，是他无意中听到了她和佩利特之间的一次交谈，并大感震惊，当时，佐蕾德和佩利特正在女子寄宿学校花园中“禁止”学生涉足的一条小径上散步，谈论着他们之间即将缔结的婚姻。佐蕾德在威廉·克利姆斯沃思面前始终表现出暗中勾引的态度，她正是以此手段，希望将这个正直诚实的年轻人收入自己的掌控之中。然而，一直以来，他却看到她是

324

表里不一的，和她学校里的那些学生们一样。她一方面向威廉·克利姆斯沃思所代表的理想主义卖弄风情，另一方面又和父权统治的化身人物佩利特签订了婚约。显而易见，她一心想要的是一个以实利为主的缺乏诚意的婚姻、一种“充满了各种公证和契约”的结合，而不是在爱情和诚实基础上缔结的婚约。勃朗特对埃热夫妇之间那种生意人般的伴侣关系的感受，一定倾注在了威廉·克利姆斯沃思对他的发现的愤怒之中了，但是过了一会儿，大家一定又会开始思考这样一个问题：勃朗特是先产生了对埃热夫妇的嫉妒呢，还是先产生了对女性表里不一的欺骗性的愤怒？在威廉·克利姆斯沃思的血管中奔涌的“亢奋和愤怒”（第12章）似乎既显示了作家受到阻挠的激情，同时也流露了她在性别方面的憎恨。

耐人寻味的是，威廉·克利姆斯沃思对女校长的欣赏所受到的最后一击，是女校长仍然在他面前表现出奴颜婢膝的追逐态度，即便在他对她采取了“生硬、冷淡”的态度之后依然如此。到这里，最明显的是，无论是勃朗特还是威廉·克利姆斯沃思蔑视女校长的地方，正是她身上那种模式化了的、对那些“属于男性的”性格特征恭顺、敬畏的态度，而这一点在父权制统治的社会中是被看成女性至高无上的价值的。确实，佐蕾德用以表示她那“奴隶般的卑躬屈膝”的上述行径，也可以最出色地用来形容威廉那位暴君般的哥哥爱德华、那位男性专制的典范：“她憎恶善良、忠诚、热情，却偏偏喜欢虚伪和自私——在她眼里，这些才是真正的智慧；……她屈从于强悍、不义和暴虐，因为这些都是她天然的主人。”（第15章）考虑到所有这一切，不仅佐蕾德嫁给世俗的佩利特是无可避免的，除了假装出来的谦恭之外，她憎恨任何一种谦卑，而这种憎恨也将最为有力地表现在她对待那位年轻的瑞士和英国混血姑娘、修补花边的女工弗朗西丝·亨利的方式上，这种方式如继母一般邪恶。在整个这部小说中，这是唯一的一位没有从本性上以一种讽刺或冒犯性的方式去亵渎男性对女性气质的理想化的人物形象。

五

《教师》中用来描写弗朗西丝·亨利的篇幅和对威廉·克利姆斯沃思进行描写的差不多。事实上，这两个人物的职业是彼此平行的，就好像他们和对方之间构成彼此映照的关系一样。和威廉一样，弗朗西丝也是一个贫穷的孤儿，一个待在天主教国家里的基督教徒，一个生活在物质主义的尘世当中的理想主义者，最后则成了一个依靠自我奋斗获得成功的人物、“女校长夫人”，在职业生涯中和教师先生平起平坐。然而，他们在个性方面的差异和他们之间的相似性同等重要，而这些差异部分来自于他们两人的性别差异，部分来自于我们在小说的不同篇章中见证到的两个人物的“孤儿”经历。假如说勃朗特在对威廉·克利姆斯沃思的职业生活进行叙述时，凝聚了让一个孤零零的、“女人一般的”男子变成一位拥有权威的教师的幻想的话，她在对弗朗西丝·亨利职业生涯的叙述中，则从克利姆斯沃思新近获得的权威视角，审视了一位孤零零的女性的实际处境，这种处境将成为后面凝聚在《简·爱》和《维莱特》中更为复杂的幻想的基础。有意思的是，正是弗朗西丝·亨利的不幸遭遇使得威廉·克利姆斯沃思由一个失意潦倒的弃儿向一位有权威的人士的转变获得实现。

作为一个面色苍白、身材瘦小、身形单薄和“忧心忡忡”的人，弗朗西丝的形象不仅代表了勃朗特本人的身体特征，而且还代表了勃朗特后来小说中的女主人公简·爱和露西·斯诺的身体特征。她还和勃朗特、露西一样，在女子寄宿学校中处在一种让人觉得奇怪的位置上。作为一个修补花边的人，一个害羞、沉静、部分时间承担缝纫课程的教师，她几乎处在学校等级体系的最底层：就像一个总是只能为其他年轻姑娘准备女性服装的灰姑娘辛德瑞拉一样，她自己却没有任何可以为社会所接受的服装，就像出现在勃朗特日记中的那位女性人物一样，她显然是“从厨房或其他什么类似的地方走来”的。在小说的后面部分，在佐蕾德把她从女子寄宿学校中辞退了之后，克利姆斯

沃思发现弗朗西丝正在卢汶的基督徒公墓内徘徊，就像一个“黑影”。她在为她姑妈的去世而伤心，这是她留在世上的唯一亲人了，而在她这样做的时候，她似乎同样也在为自己活生生地就被埋葬了的命运而伤心，因为——她在公墓里来回徘徊的样子就和简·爱在桑菲尔德府徘徊的样子一样——她清楚地意识到，她一直在过着一种虽生犹死的生活，正像露西·斯诺在《维莱特》中的命运，也像勃朗特日记中那位神秘的露西的命运一样。更进一步说，她生活在（在这一点上，直至小说的结束都是如此）内日河畔圣母大街上寒冷的小屋里，内日河畔圣母大街是确实存在于布鲁塞尔的一条街道，这条街道的名字有着象征性的意义。然而，即便是作为一名学生，弗朗西丝同样也遭受了痛苦，正如勃朗特一定也遭受了相同的痛苦一样，因为她比班上其他同学都要年长，所受到的传统教育也比她们更少。但和威廉·克利姆斯沃思一样，由于她聪明，而且怀有理想主义的气质，因此她迅速地表现出超凡出众之处，而作为一个在那所学校里最不同一般的人物、一个公然展露出自己智慧的女性，她激起了鲁特小姐的敌意，与此同时又唤起了她那位个性独特的教师的爱慕之情。

但是，弗朗西丝·亨利还不仅是一个拥有智慧的女性、一个孤零零的女才子。正如威廉·克利姆斯沃思在他所属的社会中开始其职业生涯时就走上了歧路，因为从某种意义上说“他的天性”中具有双性合一的倾向一般，弗朗西丝·亨利在她所属的那个世界中同样也走上了歧路，因为就像克利姆斯沃思看到的那样，她是一位艺术家：是对正处于创造性过程中的夏洛蒂·勃朗特和任何一位女性作家的逼真描绘。她的写作才能最早引起了克利姆斯沃思的兴趣，是因为她能和他一样，用纯正的英语读他写下的文章：他说，她的发音“是英国口音”（第15章）。但是很快地，她的“作业”给他留下了更加深刻的印象，他在她的作文中看到了“某些能够证明品位和想象力的东西”，他用十分富有说教色彩的口吻建议她，“应当有勇气，培养磨炼上帝和天性赋予你的才能；在任何艰难困苦之中，在任何非正义的

压力下，都不要害怕，要认识到你的才能的力量和可贵，从中获得自由的、充分的安慰。”她对自己终于获得胜利的反应是一丝微笑，这微笑表明了这个受到压抑的修补花边女工自己是充分意识到她那秘密的身份的。“我很高兴，”在克利姆斯沃思看来，她的表情似乎在说，“你终于发现了我这么多的天性。你说话用不着这般小心择言、拐弯抹角。你认为我自己还不了解自己吗？你说我很有天资，这一点我在孩提时代就十分清楚。”（第16章）

在这个段落中，克利姆斯沃思对“非正义的压力”的担心、他的说教资格，还有弗朗西丝·亨利小心掩藏起来的骄傲都让人产生特别的兴趣。举例来说，非正义的行为一直是围绕在这位年轻的艺术家身边的。这不仅表现在她的贫穷、孤独和失去双亲上，更加令人震惊的是，还体现在佐蕾德一直对她进行监视的那种敌意中。就在威廉·克利姆斯沃思表扬弗朗西丝的时候，女校长在他的眼皮底下，“平静地为一只织好了的钱包修剪着缨穗”，而且——我们后来才得知——她已经在打算着要把这位修补花边的女工炒掉、让她离开学校，离开她的先生了。作为父权制统治的代理人，佐蕾德在男性面前奴颜婢膝，而在女性面前却恰好相反，特别是对那些本身并不愿奴颜婢膝的女性十分暴虐。

至于说到威廉·克利姆斯沃思的资格问题，可以说它们是他从仆从转变为富有权威的人，从一个男性的弗朗西丝·亨利转变为具有教师身份的、和爱德华相类似的人物的信号。部分说来，他本人是出于对他的这位学生的思考而产生了这种变化的。“我发现这样做我的态度相应会显得庄重威严些，她的态度也显得坦然镇定些。”（第17章）327

尽管在很多方面和佐蕾德完全不同，但在渴望拥有男性的权威地位方面，弗朗西丝和女校长似乎还是很相像的。然而，部分说来，克利姆斯沃思身上的变化之所以能够发生，原因正在于弗朗西丝对他的“天性”的认识，而这是其他人都无法做到的。弗朗西丝感觉到威廉·克利姆斯沃思和她一样，都和学校里的那种欺骗风气格格不入，她于是

鼓励他教给她种种对付那个对完整性实施惩罚、却褒奖霸道和奴性的世界的方法。然而，自相矛盾的是，在这样做的时候，她却又让一种专制压迫取代了另一种专制压迫。因为尽管克利姆斯沃思是可爱的，但当他成为一个更加具有道德色彩的先生——弗朗西丝总是称他为“先生”，即便在他们婚后也是如此——的时候，他却成了一个男性文学传统的化身，这一传统本质上是压制女性作家的，即便它在表面上是鼓励完整性、理想主义，以及针对伪善的浪漫主义反抗的。克利姆斯沃思一边在教给弗朗西丝技巧，一边却又无可避免地因她的任性而惩罚她，“吝惜”表扬的话，后来在她的生活中，尽管她自己已经成为一名成功的教师，他还是要用华兹华斯来“教训”她，“她很难领悟华兹华斯那深奥、宁静、严肃的思想，他的语言对她来说也不好理解；于是，她不得不像个孩子、像个生手似的问这问那，请求我解答，不得不承认我是她的长者和导师”（第25章）。¹⁴

由于勃朗特是在某种体现出创造性的迷狂状态下进行写作的，因此，这种先生/学生之间存在的张力关系在《教师》中并没有获得充分的阐释。但是或许这正是最好的结果。梦境经常会讲述真相，而这里讲述的真相是模糊暧昧的。举例来说，威廉·克利姆斯沃思之所以还是弗朗西丝的父亲，原因在于她从母亲的血统上来说是英国人，从她父亲的血统上看则是瑞士人，他说的是她的“母语”。他身上拥有的母性倾向（这一点同样也提示了我们他早年体现出来的双性合一本质）在小说中通过他与自己死去的母亲的肖像之间的联系表现了出来，他很羡慕自己的哥哥爱德华拥有母亲的肖像，虽然他从来也没有表现过对自己已故的父亲肖像的兴趣。因为弗朗西丝10岁的时候，母亲就去世了，她因此也忘了自己的母语，自然地，通过向弗朗西丝传达母语的方式，他赋予了她以真正的艺术家的声音——“英国口音”——因此也就在文学传统中为自己赢得了一个位置，而由于弗朗西丝并不喜欢华兹华斯，这一传统也就将她摒弃在外。¹⁵

英国口音：在弗朗西丝·亨利上作文课的过程中，她在阅读时发

出的声音纯正动听，如银铃般悦耳，并以一种典型属于女性的改头换面的形式，表达出遭受遗弃的艺术家那秘密的骄傲。和《教师》这部小说的开头部分出现的威廉·克利姆斯沃思一样，弗朗西丝“被扔在了”布鲁塞尔，“活像个被人冷落的家庭教师”。但是，在课上，还有她为她的老师写下的或者专门是关于她的老师的诗歌中，她却对自己的处境进行了审视，正如勃朗特本人在她所有的小说中对自己生活处境的审视一样，并幻想着能够从中逃脱。举例来说，我们听到的第一份完整的作文，就是她所写的关于阿尔弗烈德国王^[1]和饼子的故事。“她的叙述从描写一个撒克逊农舍开始，说那农舍坐落在一片大森林的边缘。”故事生动地描写了牧民的妻子对阿尔弗烈德的警告——“无论听到什么声音也不要动……这一片森林最荒凉、最偏僻”——在结束部分，她也写到了“被人篡夺了王位的国王”那执着的信念：“尽管我被洗劫、被打败——尽管我被弄得赤身露体，孑然一身，一筹莫展，但我不绝望，我不能绝望。”（第26章）尽管阿尔弗烈德尚未找到获得新的生计的可能，尽管他尚未想出解决目前的危局的计策，但是包含在这个小小的故事中的所有元素都与在许多女性作家的作品中一再出现的母题密切相连。

举例来说，冬天的森林中那彻骨的寒冷——表现孤独和无人爱怜的一种直接的意象——既为后来《简·爱》中写到的劳沃德学校和荒原上的寒冷进行了铺垫，也可以说与玛丽·雪莱《弗兰肯斯坦》中冰天雪地的北极的寒冷相关、与艾米莉·狄金森诗歌中的寒冷相关。有关“古老的撒克逊幽灵传说”的描写既预示了《简·爱》和《维莱特》中哥特式的形象的出现，同时也让我们想到了存在于众多女性想象力之中的怪物的形象。确实，从某种意义上说，牧民的妻子对阿尔弗烈德发出的警告可以被看成所有女性对她自己的警告的一种象征，因为

[1] 阿尔弗烈德（约848—900），中世纪英格兰西撒克斯国王，871—900年间在位，人称阿尔弗烈德大帝。

每一位女性都渴望能够压制内心深处对身受的束缚的怪物般的愤怒：“有时候，你兴许会听到，这么说吧，会听到有小孩儿在哭，¹⁶你要是开门去救他，就会有一头大黑牛，或一条模糊不清的狗怪一下子冲进屋里……”更重要的是，那位被篡夺了王位、被卸下了王冠的国王的戏剧性形象呼应了弥尔顿笔下的撒旦故事，再一次概括性地呈现了弗朗西丝·亨利——还有夏洛蒂·勃朗特本人——对自己在世界上所处的境地的认识。由于对她继承下来的想象力的王国充满了好奇，她同样还痛苦地意识到自己被剥夺了出生的权利：在一个始终希望女性能做到卑躬屈膝的社会中，她必须栖身于一个农奴的家里。与此同时，阿尔弗烈德那“潜藏在苦难之下的勇气”又折射出弗朗西丝·亨利本人渴望能做到自行其是的激情，并预示了潜藏在勃朗特后来的所有作品中的、沉静但不屈的品质。

弗朗西丝·亨利的下一项“作业”在威廉·克利姆斯沃思的叙述中显得更为简略，但包含在其中的元素同样能引发人的共鸣。那是“一位移民写给故乡朋友们的信，”其中描绘了“一幅原始森林和新大陆大河的画面”，然后，信中暗示了“那位移民生活中遇到的种种艰难险阻”，还有他那“坚不可摧的自尊心”（第28章）。威廉·克利姆斯沃思恰如其分的肯定明显地为弗朗西丝对事物的认识起到了重要的促进作用：当阿尔弗烈德幽居于牧人的茅舍之中时，仅仅只能从自我认知中获得稍稍的抚慰，而现在，她笔下的移民至少已经可以对新大陆进行想象了，这一点表明她已经挣脱了过去的苦难，并表现出一位艺术家秘密的骄傲之情。然而，显而易见十分耐人寻味的是，在威廉·克利姆斯沃思对她的这篇作文进行了表扬之后，佐蕾德最终还是把弗朗西丝和她的“先生”分了开来。艺术家的逃跑之梦是否一定会遭到社会代理人的残酷无情的压制？《教师》这部作品以最令人气馁的形式表现了这一点，在此方面，弗朗西丝·亨利在文学方面获得的最后一项成就——至少是小说中告诉我们的最后一项成就——或许也是她最有趣的一件作品：一首标题为《简》的诗歌，这正是勃朗特

本人在写作《教师》之前就已经写下的、表现对埃热先生的感情的作品。无论如何，这首诗被巧妙地吸收进了小说，用以表达小说中的男女主人公的情谊。在到了名字颇具深意的内日河畔圣母大街弗朗西丝的家之后，威廉·克利姆斯沃思一心想要向弗朗西丝求婚，他在门外听到“房间里传出平稳的脚步声，忽前忽后，忽左忽右”，原来她正在吟诵一首诗。大约勃朗特本人也希望她吟诵的这首诗能恰巧被埃热先生听到吧，正如威廉·克利姆斯沃思形容弗朗西丝的那样，“只有孤单一人置身于茫茫沙漠或被遗弃的房子的大厅里时，才会这样说话。”

然而，这首诗的重心既不在表现“孤单”，也不在呈现“病苦”，而是描绘了“简”——还有弗朗西丝·亨利和夏洛蒂·勃朗特——对她的先生的爱情：描绘了她在学校里功课的负担下苦不堪言的时候，他是如何挺身而出，暂时把她从“乏味的功课与规则”中拯救出来的；她如何“苦苦奋斗”以希望得到他的欢心，从他表示赞许的脸上揣测“神秘的意思”；她如何“赢得了竞争激烈的第一名”，把“作为奖赏的一顶桂冠”戴上了头顶，又如何在那“胜利的良辰”“突然有一种强烈的欲望”充满了每一根血脉，“心房里有一个秘密的伤口/同时也在悄悄地流血”，这表面上是因为意识到自己现在必须“渡过大洋”，和她的老师分离（第23章）。但是，如果从现实的层面来看，“简”所讲述的故事是勃朗特本人和埃热先生的关系（尽管更有可能的是勃朗特希望她和埃热先生能拥有的那种关系），而从象征的层面来看，这首诗之所以有趣，是因为它准确地呈现了勃朗特所感受到的女性艺术家必须承受的痛楚，这种痛楚与她和她的“先生”之间的关系体现出来的深刻的矛盾性质密切相关。

举例来说，显而易见，简并非是意识到自己必须“渡过大洋”而开始感觉到自己“心房里有一个秘密的伤口”的，当她获得的艺术桂冠被戴上了她“微微发颤的头顶”，她或许平生第一次感到“突然有一种强烈的欲望/充满了我的每一根血脉”，就在此时，她感觉到自己“心房里有一个秘密的伤口”，这一点十分重要。是否正是这种冲

动——而不是诗中提到的那些神秘的“他们”（“他们又喊了，快快离开我的胸怀”）——驱使着她离开了她的先生、最终渡过了大洋呢？从部分意义上说，似乎情况正是这样。但是从另一个意义上说，充满在血脉之中的欲望本身似乎又成为引发疾病的导火线、一个伤口的先兆，或者至少说是头痛的先兆。勃朗特暗示我们，对于女性艺术家来说，欲望与雄心只能带来痛苦，并导致她和自己的先生之间的分离——也就是说，和滋养了她成长的文学传统分离，这一传统有的时候会对她的努力赞许有加，有的时候却又用华兹华斯来惩罚她——不仅如此，它还会使她清醒地意识到，和男性世界的丰裕和权威比起来，自己有多么的匮乏。自然，流血的伤口是一种标准的、弗洛伊德式的女性特征的象征物，既代表了女性的繁殖能力，又代表了她身体表面上的不完美。但是，勃朗特对这一伤口所涵盖的意义又作了拓展，因此，在《简》这首诗中，它不仅象征了女性的生理特征，而且还象征了女性的心理特征，不仅代表了女性流血的、不完美的身体，而且还代表了她疼痛的头颅、她受到伤害和剥夺的想象力。

和安妮·芬奇、玛丽·雪莱以及艾米莉·勃朗特等作家一样，夏洛蒂·勃朗特一直在努力着，想要解决有关女性“堕落”的问题。但是在对堕落及其随之而来的伤口的模糊特征进行审视这一点上，她又超越了大部分的女性作家。因为当简就像温彻尔西公爵夫人一样在遭受着雄心导致的病痛的折磨时，她并没有把从某种意义上说促成了她的堕落的教导者看成一个犯了错误的人、一个有生杀予夺之权的神，而是把他看成一个可以遮风挡雨的代父、一处避难所、一个家。“他们又喊了，快快离开我的胸怀，”在这首诗的末尾，弗朗西丝想象着她的导师这样对她说，“离开你那真正的避风港，简，/ 待到你受骗、被逐或遭人欺负，/ 再重新回到我的身边！”虽然简的命运是不可知的，要留待读者自己去想象，但弗朗西丝却确实“回到了”她的先生的“家”中。威廉·克利姆斯沃思不由分说地一把将她拉到怀里，把她抱在他的腿上，然后向她求了婚，当她说出“老师，我愿意和你白

头偕老”时，他充满赞许地回答说：“太好了，弗朗西丝。”仿佛正在对她的某篇作文进行评价一般。他们后面的婚姻以及职业上的成功和与他们有关的其他一切一样，都充满了模糊暧昧的特征。尽管威廉·克利姆斯沃思已经成了一个真正意义上的教师和父权家长，弗朗西丝却也拒绝了仅仅是一个充满依赖的学生的身份。一方面说来，她似乎已经放弃了自己的艺术（我们以后再也没有听到有关她的“写作”的新情况），但是另一方面，她又执着地坚守着自己“教师的职业”，显而易见，充满了她的每一根血脉的“欲望”并没有彻底地离她而去。

在小说的男女主人公结婚之后，弗朗西丝身上充满了她的每一根血脉的“欲望”和“心房”里那个“秘密的伤口”之间的冲突终于有了一个同样暧昧含混的解决方法，这个方法向前可以追溯到奥斯汀笔下双重性的结构，向后则可以推至其他众多女性小说家笔下给人带来很多疑问的结局安排。作为克利姆斯沃思夫人，弗朗西丝·亨利发展出了一种仿佛像是精神分裂症一般的人格特征：“她在不同场合、不同情况下，简直判若两人，”克利姆斯沃思这样告诉我们，“似乎我有着两个妻子。”（第25章）在白天，她是女校长夫人，“谨慎而又热忱”，有着类似于佐蕾德的那种具有欺诈性的权威。然而，到了晚上，她又变回了“弗朗西丝·亨利，我的小花边修补工”，接受她的老师“因为她的任性”而施予她的“惩罚”。作为她老师的那位“出色、亲爱的妻子”，她几乎难得呈现出精灵般的受到压制的热情，因为对于这种精灵般的热情与能量，克利姆斯沃思是只能在相当有限的范围之内加以鼓励的。

六

克利姆斯沃思与弗朗西丝婚后有了一个名叫维克多的奇怪的孩子，对于这个孩子，我们从小说中得知，“维克多的性格里蕴藏着一

种东西——一种惊人的热情和力量——这种东西（仿佛让人联想到了维克多·弗兰肯斯坦的故事）不时迸发出不祥的火花。”富有权威的教师认为“这种东西”“即使不从他心灵里赶出去，起码也应当正确地加以控制。”然而，对儿子身上的这种东西，弗朗西丝“叫不上名字；不过，当这种东西在他咬牙切齿、怒目而视中，在他的感情对失望、不幸、突然降临的悲伤、假想的非正义行为所进行的激烈反抗中出现时，她就将他抱在怀里”（第25章），因为他那神秘难解的困惑，还有他的父母对此采取的不同态度，似乎浓缩了勃朗特本人在写作《教师》的整个过程中无论是睁着眼还是闭着眼都一直在思考的所有紧张状况。因此，小说以有关维克多，有关维克多那条名叫约克的猛犬，以及第三位重要人物、克利姆斯沃思那位名叫亨斯登·约克·亨斯登的老熟人的一个插曲作为结局就是顺理成章的事了。这位名叫亨斯登的人物在整个叙述过程中频频出现，但是，至于他的作用有时却又难以理解。首先，他在小说的情节发展中似乎没有什么位置。其次，朴素的和理想主义的克利姆斯沃思似乎很明确地并不喜欢他，当然，他这么做也是有正当理由的。作为一个古老而又激进的富商家庭的后代，在《教师》中，亨斯登与其说是别的，倒不如说是一位心怀不满的拜伦式的（或撒旦式的）英雄，和腼腆的、几乎像女孩子一样的克利姆斯沃思似乎恰好构成一对对立的形象。如果说克利姆斯沃思是被动的、保守的、具有贵族气质的，那么，亨斯登则是一个喜欢制造麻烦的人；如果说克利姆斯沃思是理想主义的、敏感的，那么，亨斯登则是愤世嫉俗的；如果说克利姆斯沃思是拥有权威的，那么，亨斯登则是具有革命性的。他们两人无论哪一方对另一方都不可能产生什么特殊的感情。然而，这两位却又似乎难以解释地纠缠在一起，构成了一对令人不安的伴侣关系，在本书中，这种关系持续的长度超过了其他任何人际关系保持的长度。

对于这种并不友好的朋友关系形成的原因，究竟该如何解释？在《教师》的开头和结尾部分，勃朗特为什么对这样一种奇特的关系都

进行了戏剧化的呈现？有可能对此提供一种解释的，是在亨斯登的痛苦和（开头部分）克利姆斯沃思的痛苦之间存在的一种日渐明显的平行关系，以及在亨斯登的叛逆和（后来）弗朗西丝或维克多的叛逆之间存在的一种日渐明显的平行关系。亨斯登似乎成为了《教师》中许多不满情绪的化身：他是一个代表了夏洛蒂·勃朗特本人思想的、愤怒的、不受作者意志控制的人物形象——就像查尔斯·威莱斯利、扎摩那或者诺桑觉之地的公爵一样。他的名字亨斯登·约克·亨斯登既让人联想到了野蛮民族摧毁已经建立起来的社会结构的肆无忌惮的特征，也让人联想到了他与弗朗西丝·亨利和威廉·克利姆斯沃思一直渴望回归的英国“故土”的深刻的亲和关系。但是除了是一个愤怒的精灵之外，亨斯登从某种意义上说还是一个具有双性合一倾向的人物。尽管乍一看去他显得“强悍而又魁梧”，但克利姆斯沃思经过仔细观察之后却发现，“他的面部是那么狭小，简直有点女人的样子……面部表情……一会儿像是一头脾气暴躁的公牛，一会儿又像是一个顽皮的小姑娘；更多的时候，则是以上两种形象的结合，一种古里古怪的混合表情”（第4章）。尽管他看上去很瞧不起威廉，责备他忘了自己的贵族血统，但是，他对威廉身处境地的不满却显而易见正代表了威廉本人的想法（“你没有任何权力，你什么也做不了”），仿佛他在代替那个被动、愤怒的小职员说话。和威廉不同，亨斯登是积极主动的，他揭露了爱德华的暴虐行径，再度成为威廉的代言人。正是由于他揭露了爱德华的错误行为，才促成了后来两兄弟之间争执场面的出现，并进而促成了威廉的解放。他对自己行为的解释（“我遵从了自己的本能，反对一个暴君，打破了一条锁链”）描述的正是威廉本人心里渴望做的事。他对这位犹豫不决、没有正当工作的小职员提出的第二项建议（“到大陆去吧”）获得了欣然接受（“天晓得我真愿意去呢！”），仿佛这透露的正是克利姆斯沃思本人的秘密欲望。

333

因此，从某种意义上说，除了代表一种叛逆的声音之外，亨斯登

还是一个操纵着情节发展的人物，是一位经过乔装改扮的叙述人，他按照一定的逻辑控制着行动发展的走向，并在一系列事件发生之后对它们作出评价。亨斯登把克利姆斯沃思失去的母亲的画像送还给了他，同时也赋予了他以一种崭新的身份意识。与此同时，当他与弗朗西丝和克利姆斯沃思一起谈论有关爱国主义的问题时，他还以自己尖锐得近乎刻薄的立场，抵制了潜藏在那一对情侣对英国的理想主义想象背后的感伤倾向，同时以滑稽摹仿的口吻，表达了秘密的不满情绪：“研究一番我们威严的贵族老爷们的脚印，看看他们是如何践踏百姓们的心灵、在血泊中漫步的吧。”（第24章）最有意思的是，他对那位神秘的、他始终把她的小肖像挂在脖子上随身携带的露西娅的爱情，为弗朗西丝（也为勃朗特本人）提供了最后一个机会，使她可以幻想逃脱父权制统治僵化的封闭环境。

前花边修补女工仔细研究了露西娅被雕刻在小小的象牙上的面容：“那是一张非常漂亮、非常富有个性的女人的脸庞”，她于是猜测“露西娅曾经戴过锁链，后来又挣断了”，后来她又神经质地补充说，“我不是说她戴过婚姻的锁链……而是某种社会锁链”（第25章）。这个故事中是否包含了我们了解真相的可能性呢？耐人寻味的是，我们无法确知是否如此；和亨斯登一样，露西娅在《教师》这部小说情节发展中的作用与其说体现在戏剧性方面，倒不如说体现在主题方面更为恰当，而无论亨斯登，还是弗朗西丝，对她的评论都十分重要，因为它们代表的是部分受到抑制的，渴望叛逆、自由和逃跑的理想。就像勃朗特本人一样，亨斯登显然也无法自由地表达自己的愤怒。弗朗西丝猜测“就凭露西娅所交际的那些人，你也决不会考虑娶她做妻子的”，我们也注意到，这位“非常富有个性的”女性的形象被缩小而为一个仅仅存在于小雕像上的人物。但即便如此，作为一位心怀不满的评论者，亨斯登还是执着地发出了自己叛逆的呼声，因此，小男孩维克多更喜欢他也就并不奇怪了：由于弗朗西丝·亨利和威廉·克利姆斯沃思的结合是充满了模糊暧昧的性质的，他们的

孩子受到拜伦式英雄的叛逆所蕴涵的危险与快乐的吸引，也就十分自然。

然而，在《教师》的结尾部分，克利姆斯沃思本人已经不再对那类激进主义怀有任何兴趣了。在论及露西娅如燃烧得光辉灿烂的烛光一般的精神时，他以一种权威式的讽刺口吻告诉弗朗西丝说，“我的视力一向很弱，受不了强光的刺激。”当维克多心爱的猛犬、以亨斯登的名字命名的约克被一条疯狗咬伤之后，克利姆斯沃思毫不迟疑地用枪射杀了儿子的心爱之物，虽然狂怒的维克多指出“它本来是可以治好的，你应当试一试”（第25章）。如果说这则插曲并没有能推进故事的发展的话，它却清晰地阐明了勃朗特所要表达的象征内涵：克利姆斯沃思急于杀死的不仅是这条狗，还包括这条狗身上所代表的东西。作为现在的一个父权家长和教师，克利姆斯沃思已经不仅把那条叫约克的狗、甚至还把约克·亨斯登视作他生活中出现的病态的、偏激的元素。¹⁷

然而，在小说的前面部分，克利姆斯沃思本人也曾经具有某种神秘的病态特征。即便是在他获得了教师的职业之后，即便是在（或者有可能还正因为此）弗朗西丝同意做他的妻子之后，他在小说描写的另一段插曲之中，依然遭受过一种古怪的“臆想病症”的折磨——恰如约克所得的狂犬病一样——这一插曲同样对推进情节的发展几乎没有起到什么作用，但却起到了象征的作用。由于在个人地位上像是一名女性，一位“可怕的姘妇”，和约克·亨斯登以及勃朗特本人一样，克利姆斯沃思的痛苦体现为叙述者与评论者之间的对峙与冲突：“她讲的故事多么动听！她唱的歌多么悦耳！她一把将我抱在冰冷的怀中，用全是骨头的手臂搂住我；她向我讲述她的国家——坟墓……‘那是墓地！’并且补充着，‘那里有为你准备好的公馆。’”（第23章）克利姆斯沃思与“我身上的恶魔那可怕的专横”进行搏斗的场景，让我们想起了夏洛蒂日记中那位虽死犹生的露西，被活埋于基督教徒公墓之中，或者虽然伤口流着血但依然挣扎着要活下去

335 的弗朗西丝·亨利。他射死那条名叫约克的狗的行为似乎构成了这同一场战争的部分内容。通过小说中在教师和学生身上同样出现的角色调整，勃朗特似乎要让我们知道，残酷无情的自我压制是必不可少的。

但是，如果仅仅从角色和压制的角度来讨论《教师》这部小说，从某种意义上说却低估了年轻的小说家勃朗特在她第一部长篇小说中所取得的成就。即便这部作品尚有不足，尚不能达到作者希望它能达到的“朴素而家常的”的成长小说的水准，即便小说的情节安排和作者隐藏在作品中的复杂意图似乎并不总能十分协调，无论如何，作为最早体现勃朗特整个写作生涯中不断强化的主题的作品，这部小说还是有着相当重要的意义的。通过象征性地闭上眼睛写作的方式，勃朗特对她本人的使命、对她本人的伤口进行了探索，并试图——以摸索的方式，仿佛在梦中一样——找到一条通往完整性的不同的道路。年轻的、患了臆想病症的威廉·克利姆斯沃思在开始的时候毕竟深受弗朗西丝·亨利的吸引，因为就像希刺克厉夫和凯瑟琳这一对情侣的更为苍白的版本一样，小说中的这一对主人公都是与现状格格不入的人。正如希刺克厉夫被剥夺的命运和克利姆斯沃思因受到伤害而沦落的处境构成了平行关系一样，克利姆斯沃思的病症也“在对（弗朗西丝的）伤口说话”，如果我们这里借用西尔维娅·普拉斯的诗歌《郁金香》中的诗句的话。¹⁸ 因此，夏洛蒂·勃朗特第一部小说中出现的这些重要人物形象的病痛和困苦，其实是呼应了他们的创造者本人具有典型意义的女性创伤的，即便它们同样也让人联想到困扰着简·奥斯汀笔下充满伤残者的社会的众多麻烦。然而，与此同时，我们又必须指出，尽管在小说的大部分篇幅中，无论是克利姆斯沃思还是弗朗西丝的自我都显得很不完善，但他们都在努力奋斗（这种奋斗的程度超过了奥斯汀笔下大多数人物形象），以便可以找到一个新的地方，充分地实现自我。尽管他们实际上的旅行路线仅在瑞士、比利时和英国之间，而让他们醉心不已的旅行的真正目的地却不是——

我们还将在勃朗特的其他小说中更清晰地看到这一点——英国、那个被神话了的故乡，也不是安格里亚那个在作家的孩提时代被亢奋地想象出来的天堂，而是一个“真正的家”，一片不仅有可能使小说的主人公获得完整，也有可能使他们的创造者获得完整的土地，一个（这里再次援引了《郁金香》中的诗句）“就像健康那般遥不可及的”国度。

336 第十章 自我与灵魂的对话：相貌平常的
简的历程

我梦见自己正注视着的一面镜子，这时有一张可怕的面孔——一张动物的面孔——突然从我的肩头冒了出来。我无法断定这究竟是一场梦，还是确实发生过的事。

——弗吉尼亚·伍尔夫

不要紧……有一天，很突然地，你压根儿没想到，我会从我黑色的斗篷的皱褶中取出一把榔头敲击你那小小的颅骨，就像敲击一只鸡蛋壳一样。敲击它，鸡蛋壳；鲜血和脑浆会喷涌而出。有一天，有一天……有一天，那头在我身边踱步的凶恶的狼将向你扑来，把你那些让人恶心的内脏都撕扯出来。有一天，有一天……现在，现在，温柔地，安静地，安静地……

——简·里斯

我告诉我的灵魂要歌唱——
她说她的琴弦折断了——
她的琴弓——被吹得粉碎——

因此，要修好她——这是我的工作
必须要等到另一个清晨来临——

——艾米莉·狄金森

—

如果说在《教师》中，夏洛蒂·勃朗特本人对控制了她思想的一系列主题和冲突尚没有清晰的、自觉的意识的话，那么《简·爱》却是一部字里行间渗透了愤怒的作品，表达了作家希望通过逃跑而获得完整性的安格里亚式的幻想。由于借用了班扬描写男性的《天路历程》中神话式的探险结构，年轻的小说家这回似乎毅然决然地睁开了眼睛，对她周围的以及通过自身体现出来的女性现实进行审视：这些现实包括受禁闭的状态、孤儿身份、饥饿、愤怒乃至疯狂。在《教师》中，那位充满激情、生气勃勃的女性露西娅的形象只能被雕刻在一块象牙上、成为一幅小肖像，而到了《简·爱》（1847）中，这一形象则几乎超越了生活本身，成为一种充满激情并几乎没有任何伪装的叛逆性的化身。 337

毫无疑问，维多利亚时代的批评家们已经本能地感受到了勃朗特潜意识中那种激情的强度，并似乎对这一点有十分准确的理解。她的“思想中除了饥饿、叛逆和愤怒之外别无他物。”1853年，关于夏洛蒂·勃朗特，马修·阿诺德如此写道。¹他评价的对象是《维莱特》，对这部著作，他在另一个场合中将之形容为“一部可怕、让人不快、令人震惊和狭隘的小说”，²不过，很有可能他针对的也包括《简·爱》，因为他对勃朗特的评价典型地反映了由她第一部问世的小说的部分内容引发的愤怒。³“《简·爱》中贯穿了一种顽固不化、无法无天的精神。”1848年，伊丽莎白·里格比（Elizabeth Rigby）在《每季评论》（*The Quarterly Review*）中写道，她的“自传……可说是一部出色的反基督教的作品……那种煽动宪章运动和叛乱的精神和思想的色彩，正

是写出了《简·爱》的那种精神和思想的色彩”。⁴1853年，安妮·莫兹利（Anne Mozley）在《基督教醒世报》（*The Christian Remembrancer*）上提醒人们，“柯勒·贝尔”似乎第一眼看上去就是一个“乖戾的、粗野的、心怀不满的人；她和社会显得格格不入，并对它的种种律令条文表现出满不在乎的态度”。⁵1855年，奥利芬特夫人（Oliphant）写道：“10年前，我们提出了一种小说创作的正规系统。我们的情人都是谦卑的、忠心耿耿的……唯一值得拥有的爱是……骑士般的真正的爱情，这种爱情将女性视为至高无上的造物……可是突然，在没有一点暗示的情况下，《简·爱》冲击了这样的场景，正是在《简·爱》闯入之后，才有了现代最令人吃惊的革命。”⁶

现在，我们倾向于将《简·爱》看成是一部具有道德意味的哥特小说，“家庭中的神话”，《帕米拉》的女儿和《丽贝卡》的姨妈，以及在一位愁容满面的拜伦式男主人公（他拥有一座阴沉的大厦）和颤抖的女主人公（她甚至无法很好地认清这座大厦的内部结构）之间发生的所有那些让人微微战栗的浪漫遭遇的缩微原型。或者，如果我们考虑得更复杂一些，还可以对夏洛蒂·勃朗特作更为公允的评价，既肯定她构造神话的才能，同时也注意她使用策略的才能，研究她想象力的图式，并数一数她呼唤读者的次数。但是，我们依然忽略了“那最令人吃惊的革命”——这里，奥利芬特夫人使用的表述很具有提示意义——“正是在《简·爱》闯入之后”，才导致了这一“革命”的发生。“嗯，很显然，《简·爱》是一本体现出女性主义倾向的宣传册，它呼吁社会更加善待家庭女教师，并为女性的平等权利争辩。”1948年，理查德·蔡斯（Richard Chase）略带不满地承认道。但是，和大多数别的现代批评家一样，他相信小说的力量源于对简针对男性性别优势的对抗所进行的神话般的处理。⁷

然而，让人十分好奇的是，一直以来，《简·爱》这部小说让维多利亚时代的评论家们震惊不已的主要倒不是作品的粗野和性别方面的特征（尽管他们也并不喜欢书中出现的那些因素），正如我们已经看

到的那样，而是它对接受社会的各种规则、习俗以及标准的“反基督教的”拒绝——简而言之，是它体现出来的叛逆的女性主义倾向。与其说那些评论家们是因为那位骄傲的、拜伦式的罗彻斯特身上体现出来的性别能量而困惑，倒不如说更是为简本人身上体现出来的拜伦式的骄傲和激情所困惑，与其说因为男女主人公之间与众不同的性别方面的共鸣与沟通而困惑，倒不如说因女主人公对屈从于宿命的拒绝而困惑：“她全盘继承了我们堕落的本性之中最坏的罪——即骄傲之罪。”里格比小姐如此断言。

简·爱是骄傲的，因此也是不懂得感恩的。上帝或许会高兴，把她变成了一个孤儿、没有朋友、一文不名——然而她虽然获得了食物、朋友、伴侣，在无依无靠的青年时代还获得了导师，但却对谁都不感谢，尤其对上帝没有一丝感激之情……相反，她不仅把别人为她做的所有一切都视为自己理所当然的权利，而且还觉得这一切远远不够。⁸

换句话说，把维多利亚时代的人们吓坏了的是简的愤怒。较之后来的批评家，或许他们对这本书的反应是不错的。因为对受压抑的愤怒的神话化很可能和对受压抑的性别意识的神话化构成平行关系，而这一点对社会秩序来说更加危险。如果偶尔有一位女性像眉毛浓黑的拜伦式英雄，无论在小说里还是在某些客厅里都还是可以被接受的，但是，渴望彻底逃离客厅和父权统治的大厦的女性却是让人无可容忍的。正如马修·阿诺德、里格比小姐、莫兹利夫人还有奥利芬特夫人都已经意识到的那样，简·爱正是一名这样的女性。

由于为无数别的故事提供了一种模式——较之《教师》更加明显和富于戏剧性——简·爱的故事表达了监禁和逃跑的主题，成为一部清晰的、表现女性成长作品的作品，其中，女主人公努力奋斗着从童年时代受监禁的状态中挣脱出来，她在希望获得成熟的自由那种几乎

339

无可预想的目标过程中所遭遇的种种困厄，正代表了父权社会中的每一位女性都一定会遭遇并加以克服的那些困难：比如压迫（在盖茨黑德）、饥饿（在劳沃德）、疯狂（在桑菲尔德）以及寒冷（在沼泽居）。更加重要的是，她与罗彻斯特的疯妻伯莎而不是罗彻斯特本人的冲突构成了小说中最为关键的冲突，正像是弗朗西丝·克利姆斯沃思对露西娅的幻想，这一冲突并不意味着简·爱与她自己的性别意识遭遇，而是意味着她与内心被囚禁的“饥饿、叛逆和愤怒”相遭遇，正如我们下面即将看到的那样，小说的情节、罗彻斯特的命运，还有简·爱的成熟都将以这一场在自我与灵魂之间进行的秘密对话为基础而展开。

二

和许多开端部分常有详细的说明性段落的维多利亚小说不同的是，《简·爱》是以一句平常但又谜一般令人难解的话为开端的：“那天，出去散步是不可能了。”^[1]但是，此处的情境（“那天”）和散步（或者说不可能进行的散步）十分耐人寻味：前者构成简走向成熟的天路历程的真正开端，而后者则是一个隐喻，代表了她为了获得成熟而必须解决的种种困难。对无法离开屋子，“我倒是求之不得”，叙述者下面又接着说：“阴冷的薄暮时分回得家来……自觉体格不如伊丽莎、约翰和乔治亚娜，心里既难过又惭愧。”（第1章）⁹正如许多批评家都已经指出的那样，夏洛蒂·勃朗特不断地使用火与冰这一对对立的意象，来呈现简的经验特征，在这些开头部分的段落中，她的这一技巧立即体现出来。¹⁰尽管盖茨黑德外面的世界寒冷得几乎令人难以忍受，但内部的世界却炉火熊熊、给人带来幽闭的恐怖，恰如10岁的简的思想。因为她不是一个“心满意足的、快乐的小孩子”，简

[1] 本章引用的《简·爱》译文出自黄源深译《简·爱》，译林出版社，1993年。

被由里德家族的成员所组成的小圈子从客厅中赶了出去——也就是说，她被从“正常的”社会中赶了出去——于是，她在红色的波纹窗帘遮挡着的窗台后面找到了栖身之所，在那里，她一会儿盯着外面“十一月的阴沉天气”看，一会儿阅读比尤伊克（Bewick）的《英国鸟类史》中描绘的北极地区的风景。北冰洋那“死白色的地域”让她着迷；她对那“广袤无垠的北极地带和那些阴凄凄的不毛之地”的缅想，恰如她正在对自己的困境进行沉思：究竟是待在家里，藏在充满压抑的红色窗帘后面呢，还是奔到室外那冷漠无爱的寒冷世界中去。

已经有人为她作了决断。她被约翰·里德发现了，这位家中的少爷十分残暴，他提醒她在这个家里根本没什么地位，并把那本厚厚的比尤伊克狠狠地向她砸去，这件事使简产生了强烈的愤怒。就像一只“耗子”、一头“坏畜牲”、一只“发了疯的猫”，她把里德比作“尼禄、卡利古拉等人物”，后来，她被拖到了红房子里，受到了现实和隐喻意义上的双重监禁。因为“事实在于”，长大成人的叙述者后来带着讽刺意味地承认道，“我确实有点儿难以自制，或者如法国人所说，失常了。我意识到，因为一时的反抗，会不得不遭受古怪离奇的惩罚。于是，像其他造反的奴隶一样，我横下一条心，决计不顾一切了”（第1章）。

但是，如果说简反抗约翰的斗争中表现得有些“失常”，她在红房子里的经历则很可能最富隐喻色彩地浓缩了她早年经历中的所有内容，并迫使她深深地沉入自己的内心。因为那间红房子冷冰冰、阴森森的，包裹在富丽堂皇的深红色之中，里面有一张雪白的大床，以及“像一个苍白的宝座”的安乐椅，在深红色的黑暗中尤为触目惊心，这里的一切准确地呈现了她作为一个不安的、寄人篱下的小孩子对自己陷落其中的社会的想象图景。“比牢房锁得还紧哪”，她这样告诉我们。我们很快又得知，这里比牢房还要让人毛骨悚然，因为这里是简曾经有过的唯一一位“父亲”里德先生“咽气”的地方。换句话说，这是一间充斥着父权气息的死亡之屋，也是在这里，里德太太依然在“大橱

里某个秘密抽屉里”存放着“各类羊皮文件、她的首饰盒，以及她已故丈夫的肖像”（第2章）。小女孩害怕地想，这间屋子会不会闹鬼呢？叙述者暗示说，这间屋子如果说不是从哥特式的意义上，而是从现实的意义上看，至少是确实闹鬼的，起码比《乌多尔福的秘密》（*The Mysteries of Udolpho*）这样的哥特小说中出现的任何一间屋子都更容易闹鬼，虽然《乌多尔福的秘密》为诸如此类的屋子建立起了一个标准。因为这些让简难以确定究竟在什么地方的社会幽灵让家具的棱角显得更加尖利、使阴影变大，并使得房间的门被锁得更紧。而那位并非她真正父亲的人物咽气的床则进一步表现了简的孤独与脆弱。

341 惊恐之下，简的目光盯在了一面“大镜子”上，那里映现着她自己的影子，显出格格不入并讨人嫌的样子。“一切都显得比现实中更冷落、更阴沉。”成年之后的简解释说。但是，一面镜子无论如何总是某种内室的象征，代表着神秘的监禁之所，自我形象被禁锢其中，就像“各类羊皮文件”一样。于是，尽管成年之后的她责备自己纯粹是有些迷信，但幼小的简却正确地意识到自己受到了双重的监禁。她又沮丧又愤怒，回想着在自己生活中出现的那么多不公正的事情，并幻想“采取某种奇怪的手段，来摆脱难以忍受的压迫，譬如逃跑，要是不能奏效，那就不吃不喝，活活饿死”。（第2章）通过飞翔或者通过挨饿逃跑：这两种选择将贯穿于整部《简·爱》的始终，事实上，正如我们已经注意到的那样，这两种选择也贯穿于19和20世纪其他女性作家创作的众多作品之中。然而，在红房子里，小简却选择了（或不得不接受了）第三种，也是更加吓人的方法，那就是通过疯狂而逃跑。在看到一道游移不定的或许是照到天花板上的月光之后，她以为是有鬼来了，“我的心怦怦乱跳，头脑又涨又热，耳朵里呼呼作响，以为那是翅膀拍击声，好像什么东西已经逼近我了。我感到压抑，感到窒息，我的忍耐力崩溃了。”小简在痛苦之下大叫了起来，后来，叙述者又冷静地补充了一句：“我猜想我便一阵痉挛，昏了过去。”因为她随后的记忆便是发现自己在育儿室里醒了过来，“看

到眼前闪烁着骇人的红光，被一根根又粗又黑的条子所隔断”（第3章），当然那道红光只是育儿室内的炉火发出来的，但是在孩提时代的简·爱眼里，它却提醒了孩子对自己刚刚经历过的可怕遭遇的痛苦记忆，而在成年之后作为叙述者的简·爱眼里，这道红光甚至成为后面还将经历的更为可怕的一切的征兆。

《简·爱》开篇处呈现出来的、在“那天”上演的小小戏剧本身为充满了整部作品的更大的戏剧提供了一个模型：这里面包括简在社会中反常的、孤苦伶仃的地位，她被监禁于荒谬可笑的角色和屋子中的状态，她试图通过飞翔、挨饿以及——从下面还将进一步获得解释的意义上说——疯狂的手段逃跑等等。夏洛蒂·勃朗特十分有意识地安排了红房子中发生的事件，以之作为小说中更开阔的情节的一个缩影，这一点十分清楚，这不仅是由这一事件在叙述中的地位所决定的，而且也是由简本人在小说发展的所有关键性时刻重现了她的这段经历这一事实所决定的：举例来说，当她在劳沃德受到布罗克赫斯特先生羞辱的时刻，以及她决定离开桑菲尔德的那个夜晚，都属于这样的时刻。而在这样的一些时刻中间，简的个人旅程所包含的一系列经验无论以怎样的方式，都是监禁与逃跑这一居于核心位置的红房子母题的变体罢了。

三

342

正如我们早先已经提到的那样，小说对主人公正在步入天路历程的暗指是有意识的，因为和班扬书中的主人公一样，简·爱的人生旅程也通过从某个意味深长的地点向另一个意味深长的地点的转换，表达出某种神话式的演进特征。十分自然，她的故事开始于盖茨黑德^[1]，这里成为她面对下列人生中种种不愉快的遭遇的起点：她

[1] 盖茨黑德 (Gateshead)，中文意为“门口”。

待在一个家里，而这个家并不是她真正的家，她有一个自私的“哥哥”，而这个人家里专横霸道，活像一个父权家长，有一个愚蠢而邪恶的“继母”，还有两个讨厌而自私的“继姐姐”。作为家中最小、体格最弱、相貌也最平凡的孩子，她的天路历程就像郁郁寡欢的灰姑娘辛德瑞拉，或者愤怒的丑小鸭的遭遇一般，对压迫她的等级制度进行了离经叛道的叛逆：“我明白，如果我是一个聪明开朗、漂亮顽皮、不好伺候的孩子，即使同样是寄人篱下，同样是无亲无故，里德太太也会对我的处境更加宽容忍让。”她像一个成人那样地分析道（第2章）。

但是，正如她自己也很清楚的那样，幼小的简是不可能做到“聪明开朗”的；辛德瑞拉不可能如此；丑小鸭同样也不可能如此，虽然她终将变成一只天鹅，可现在也并没有太大的指望。“一贫如洗、默默无闻、长相平庸、个子瘦小”的简·爱——她的名字当然也是具有暗示性的——就像空气那样无形，身无分文，并暗暗地心怀不满。那位心地善良、对她很好的女仆贝茜为简唱了一首歌，而这首歌是无论哪位仙女般的教母都决不会想到要唱的，它概括地呈现了维多利亚时代所有真实的辛德瑞拉们的困境：

我的双脚酸痛啊四肢乏力，
前路漫漫啊大山荒芜。
没有月光啊天色阴凄，
暮霭沉沉啊笼罩着可怜孤儿的旅途。

作为一个前途渺茫的朝圣者，简的旅程仿佛就像华兹华斯笔下描绘的露西·格雷的伤心之旅，她从自己的内心深处审视这段时期，从孩子自身的角度，而不是从聪慧的诗人的角度来看待这一切，因为时光和苦难赋予了她以一种哲学的头脑。尽管在后面部分，她将凝视具有母性特征的月亮的升起，由它来引导自己前进，但现在的她却只能

想象自己在一个没有月光的夜晚徘徊，这一点为她后来不顾一切地离开桑菲尔德、飞越荒原作出了铺垫。具有讽刺意味的是，她的朋友贝茜能够提供给她的唯一希望是一个让人再度想起红房子所代表的父权统治的恐怖景象，并暗示这同一类的恐怖景象——比如，劳沃德、布罗克赫斯特、圣·约翰·里弗斯——还会接踵而至的形象：

哪怕我走过断桥失足坠落，
 或是在迷茫恍惚中误入泥淖。
 天父啊，你带着祝福与许诺，
 把可怜的孤儿搂入你怀抱。

因此，毫不奇怪的是，在面对所有那一切之后，年轻的简发现自己“一遍又一遍悄悄对自己说”，就像班扬笔下的基督徒说的那样：“我怎么办呢？我怎么办呢？”（第4章）¹¹

在不顾一切的情绪支配下，简挣脱了束缚，告诉了里德太太自己对她的看法，而这种不同凡响的自我告白无论是维多利亚时代的孩子，还是一位灰姑娘都被认为是决不应该去做的。有意思的是，她的第一次爆发是有意提醒里德太太，她同样也是受到父权制统治的限制的：“要是里德先生还活着，他会同你说什么？”简自己评价说，“我几乎无意中问了这个问题。我说几乎无意，是因为我的舌头仿佛不由自主地吐出了这句话，完全是随意倾斜，不受控制。”（第4章）即便骄横傲慢的里德太太似乎也为这句问话而惊奇不已。对“我的舌头仿佛不由自主地吐出了这句话”的说明既吓人又傲慢，暗示出造成主人公在红房子中的昏厥的危险的双重意识——“那是翅膀拍击声，好像什么东西已经逼近我了”。当真切意识到“无形的束缚似乎已被冲破，我争得了始料未及的自由”时，简告诉里德太太说，“我很庆幸你不是我亲戚”，（第4章）成年之后的叙述者强调说，“我在控诉和恐吓里德太太时，内心恰如一片点燃了荒野，火光闪烁，来势凶

猛”——这火光恰似育儿室内的炉火，在壁炉黑色的炉栅后面闪动，也像是那最终将吞噬桑菲尔德大厦的火焰一般。

四

耐人寻味的是，激起了小简·爱在离开盖茨黑德之前对里德太太说那番怒火冲天的话语的事件，是她第一次见到那位毫无仁慈之心的、伪善的父权家长布罗克赫斯特，现在，此人似乎是她人生旅程下一阶段的引导者。正如许多读者都已经注意到的那样，这位维多利亚时代超我人格的化身——和圣·约翰·里弗斯这位将出现在小说最后一个部分同类的同人物一样——不断地被形容为和男性生殖器相连的形象：他是“一根黑色的柱子”，“那张凶神恶煞般的脸，像是雕刻成的假面，置于柱子顶端当作柱顶似的。”仿佛他是一件阴郁的并具有古怪的弗洛伊德意味的家具（第4章）。他同样也像是“小红帽”故事中的大灰狼。“那是一张多怪的脸呀！多大的鼻子！多难看的嘴巴！还有那一口的大牙！”简·爱这样惊奇着，让人想到在所有男子都被定义为“动物”的时期，成年的雄性动物掏出所有雌性幼崽的心脏的恐惧景象。

因此，既是社会支柱又是一个邪恶的大灰狼形象的布罗克赫斯特先生带来了地狱的消息，要把简带往劳沃德^[1]，在这座名称即让人毛骨悚然的生活学校中，孤女们将通过挨饿受冻，而学会谦卑的、基督徒式的顺从。对一个动物来说，还有什么地方比把一个孩子带入一片丛林更好的呢？对一个冷酷的、自命为拯救迷途羔羊的人来说，还有什么地方比把一个无依无靠的孤儿带往一个既无食物也无温暖的庇护所更好的呢？然而，“这个什么都匮乏的”劳沃德却给了简·爱一个远离“点燃了荒野”的避难之所，使她有机会学习如何克制自己的

[1] 劳沃德 (Lowood)，中文意为“低凹之地”。

愤怒，同时在几位她爱慕的女性的陪伴之下，学习成为一名家庭女教师的必要知识。

在简爱慕的女性当中，最出众的是高贵的坦普尔小姐和可怜的海伦·彭斯。这两位女性的名字同样是耐人寻味的。举例来说，天使般的坦普尔小姐脸色像大理石一样苍白，是一座代表了女性美德的神龛：她人品高尚、彬彬有礼、殷勤和蔼——而且自我克制。她仿佛像是考文垂·帕特莫尔或为维多利亚时代的少女勤勤恳恳地撰写行为指南的萨拉·埃利斯夫人创造出来的人物，她给挨饿的人送去食物、探视病人、鼓励那些值得她鼓励的人，不与那些卑鄙的家伙同流合污。“‘我要做什么来满足自己——受人爱慕——或者改变自己存在的一般状态’都不是一位有着正当感情的女性在每天早上醒来的时候应当问自己的问题。”埃利斯夫人在1844年这样写道：

更为适合于女性询问的问题应当包括下面这些：“在今天，我将如何利用时间、健康的生命和可以允许使用的方法致力于最好的事情？有没有人病了？我必须毫不迟疑地去他们的家中探视……有没有人正打算出门？我必须准备好早餐……昨天我有 345
没有对家里任何一个人不够和蔼周到？今天上午我将热诚地欢迎她。”¹²

这些问题显而易见也是坦普尔小姐问自己并身体力行地付诸实践的。

然而，显而易见的是，她也压制了自己的疯狂与愤怒，在她那天使般的外表之下也潜藏着一个怪物，在这座庙宇^{13 [1]}之下还深埋着一条充满愤怒的“下水道”。举例来说，尽管她确实因布罗克赫斯特先生道貌岸然的外表之下表现出来的吝啬而十分生气，她还是以淑女

[1] 坦普尔小姐的姓 Temple 有庙宇之意。

般的沉默听完了他冗长乏味的说教。简记得，她“一直低着头，但这会儿眼睛却直视前方。她生来白得像大理石的脸，似乎透出了大理石所特有的冷漠与坚定，尤其是她的嘴巴紧闭着，仿佛只有用雕刻家的凿子才能把它打开”（第7章）。显然，坦普尔小姐决不会允许从自己的嘴巴里蹦出“什么话”来，没有什么翅膀在她的头顶飞翔，也没有有关点燃了的石南荒原的幻想会搅扰她的镇定自若，但是，她依然会感到因怜悯而产生的愤怒。

或许正是因为这个原因，尽管她受到压抑，较之简过去遇到的其他任何人，她还是更像一位仙女般的教母，甚至更像一位真正的母亲。在她可爱的房间内的炉火边，她用茶和具有象征意味的、上面撒有芝麻的糕点款待她的两位饿极了的学生，不顾布罗克赫斯特先生禁欲主义的说教，而在肉体和精神两个方面都滋养了她的学生。“我们吃了香甜的饮料和食品，”简说，“享受了一次盛宴。”但是简又补充说，“坦普尔小姐向来神态安详，风度庄重，谈吐文雅得体，这使她不至于陷入狂热、激奋和浮躁，同样也使看着她 and 倾听她的人，出于一种敬畏心情，不会露出过分的喜悦。”（第8章）她既具有敬畏之心，又能使人敬畏，不仅是屋子里的天使，正如她的名字所表明的意义那样，与其说她是天使，倒不如说她是屋子本身更为合适，可以说，她是一套美丽的大理石建筑物，用来对可恶的柱子布罗克赫斯特先生进行平衡。一无所有，不仅一贫如洗、默默无闻、长相平庸、个子瘦小，而且还愤怒和狂暴的简正确地猜想，自己是决不可能成为这样的一位女性的，正如辛德瑞拉也决不可能成为她的那位仙女教母一样。

346 海伦·彭斯是坦普尔小姐的另一位追随者，她为简提供了一个既完全不同又同样决无可能仿效的理想模式：这一被歌德笔下的玛卡莉所定义的理想模式意味着自我退隐、意味着毁灭性的精神性。她和简一样也是“一个可怜的孤儿”（“我只有一个父亲；而他……是决不会想念我的”[第9章]），一边想念着自己在诺森伯兰郡的老家，“倾

听着想象中的溪流声”，一边又渴望着能到那个真正的家里去，她相信这个家正在天堂中等着她。仿佛与贝茜唱的歌谣中最后的那一句“上帝是我的父亲，上帝是我的朋友”呼应似的，她告诉持有怀疑主义立场并不相信有那些安慰存在的简说，“永恒成为一种安息，一个宏大的家，而并非恐惧和深渊。”（第7章）海伦说，人的职责就是要顺从于生活中出现的不公正，并期待着最后的公正的到来：“如果你命里注定需要忍受，那么说自己不能忍受就是软弱、就是犯傻。”（第7章）

然而，海伦本人所做的并不仅仅就是忍受她的命运。“我并不想要好，”她承认，“我遵从自己的内心行事。”（第7章）在因没有像一位淑女那样收拾好自己的抽屉而被骂成“邋遢姑娘”时，她自由地沉思有关查理一世的事情，仿佛在对所有不合格的父亲们进行评论（“这多可惜，那么正直真诚的人竟看不到皇权以外的东西”），同时还研究《拉塞拉斯》^[1]，或许在对约翰逊博士笔下的幸福山谷与她本人所在的不幸之地进行比较。“我的本性有严重缺陷，”她对崇拜她的简解释说，“一个有力的证据是，尽管（坦普尔小姐的）规劝那么恰到好处，那么合情合理，却依旧治不了我那些毛病。”尽管她拥有沉思默想的纯洁，显而易见，在海伦·彭斯隐藏起来的不满之中，依然有一条“下水道”，正如在坦普尔小姐的身上同样如此一般。而且，和坦普尔小姐一样，她的名字也是具有深意的。她的身上不仅燃烧着精神性的激情，同样也燃烧着愤怒，因而使得她的个人物品“永远那么乱糟糟的”，并梦想着永恒的自由：“我那么年纪轻轻就死去，可以逃脱大苦大难。”她解释说（第9章）。最后，当“时疫随着春天急速的步伐，加速潜入孤儿院，把斑疹伤寒传进了它拥挤的教室和寝室”的时候，海伦因自己对自由的强烈渴望而死去了，她的身体仿佛和简的头脑一样，成为“一个点燃了的荒野……吞噬着”自己被监禁其中的

[1] 《拉塞拉斯》(Rasselas)，英国文学家约翰逊的小说，创作于1759年。

潮湿的山谷。

347 这里并不是说坦普尔小姐和海伦·彭斯没有帮助简去面对她的命运。从某种意义上说，这两位女性都是简的母亲，正如阿德里安娜·里奇指出的那样，¹⁴ 她们安慰她、照顾她、拥抱她。特别是从坦普尔小姐那里，少女简逐渐获得了“比较和谐的思想：比较有节制的感情，已经在我的头脑里生根。我决意忠于职守，服从命令。我很文静，相信自己十分满足。在别人的眼中，甚至在我自己看来，我似乎是一位懂规矩守本分的人”。（第10章）然而，由于简是一位安格里亚式的辛德瑞拉、一位拜伦式的女主人公，她思想中的“那些精灵”与其说受到传统的基督教的辖制，倒不如说更受到了曼弗雷德或者恰尔德·哈罗尔德思想的影响。因此，当坦普尔小姐离开劳沃德时，简告诉我们，“现在我又恢复了自己的天性”。她像小说开篇时的“那天”那样凝视着窗外，渴望着真正的自由的到来：“我为自由做了个祷告。”她对待世界的方式依然是普罗米修斯式的激烈反抗，而不是坦普尔小姐式的淑女的压抑，更不是海伦·彭斯那种超凡入圣的自我退隐。她从两位母亲那儿学到的东西，至少从外表看来是妥协。她宣称，如果纯粹的自由是不可能的，“那么……至少赐予我一种新的苦役吧！”（第10章）

五

当然，正是简对获得一种新的苦役的渴望，使她获得了后来在其天路历程的核心阶段获得的那些痛苦的经历，即在桑菲尔德^[1]的经历，模仿《圣经》中的表述，正是在这个地方，她将被戴上荆棘的冠冕，被抛入荒凉之地，最重要的是，还将面对自从红房子事件发生后的那个下午不时会爆发的怒火这一恶魔的侵扰。然而，在罗彻斯特出

[1] 桑菲尔德 (Thornfield)，中文意为“荆棘之地”。

现和伯莎露面之前，简——和她的读者——都必须对桑菲尔德本身进行探索。这座阴郁的庄园正像是另一个内藏玄机的哥特风味的庄园，夏洛蒂·勃朗特用了这样一种设计使其小说更为畅销。然而，较之奥特朗托或者乌多尔福，桑菲尔德庄园不仅被刻画得更为现实，和大多数哥特式庄园比起来，它从隐喻意义上说还显得更为鲜明：它是简生活的地方，它的地板和墙壁的结构与布局都与简的经历息息相关。

走过“阴冷的长廊”，那里悬挂着怪异而不知名的祖先的肖像，那些肖像仿佛正是里德先生在红房子中的幽灵一般，简来到了属于自己的一间可爱的小卧室，这里的一切都布置得那么和谐，正如坦普尔小姐的训练有效地装备了简的思想一样。因年轻而充满了乐观精神的简注意到自己的“床榻上没有荆棘”，并相信在和善的费尔法克斯太太的帮助下，“自己生涯中更为光明的时代开始了，这个时代将会有花朵和欢愉，也会有荆棘和艰辛。”（第11章）进入了美丽之宫的基督徒怀抱着的，可能也是同样的希望吧。

348

然而，费尔法克斯太太含糊的愉快和桑菲尔德本身那复杂模糊的建筑结构一样，又立刻暗示出桑菲尔德的情形将不断为简的生活提供另一种完全不同的背景。因为尽管简开始时猜测费尔法克斯太太就是她的雇主，她很快就知道了这位太太其实只不过是一个管家、缺席的主人的代理人，正如里德太太是死去的里德先生或尚未成年的约翰·里德的代理人一样，或者又如坦普尔小姐是缺席的布罗克赫斯特先生的代理人一样。更进一步说，慈眉善目的费尔法克斯太太的角色还可以说是神秘的罗彻斯特先生的角色的延伸，因为她本人也变得神秘而凛然。“太闹了，格雷丝，”当她和简走过三楼，听到“格雷丝·普尔的”笑声时，便盛气凌人地说道，“记住对你的吩咐！”（第11章）

第三层楼是桑菲尔德庄园大厦中显然最具特征的地方。在这里，在过去的家具中间，顺着一条狭窄的过道下来，“在远远的尽头有一扇小窗，两排黑色的小门全都关着，活像蓝胡子城堡里的一条走廊”

(第 11 章), 简第一次听到了疯狂的伯莎“清晰、拘谨、悲哀”的笑声, 这位罗彻斯特先生的秘密妻子从某种意义上说就是简本人秘密的自我。正是在这条邪恶的过道之上、斜倚在城垛上往下眺望如画的风光, 就像蓝胡子的新娘的姐妹安妮一样, 简再次渴望自由, 渴望“自己具有超越那极限的视力, 以便使我的目光抵达繁华的世界, 抵达那些我曾有所闻, 却从未目睹过的生气勃勃的城镇和地区”。(第 12 章) 换句话说, 这些登高远望才能看到的地方, 象征性地浓缩了世界上某个至关重要的、她能从中找到自我的方面。古老而又神秘难解的高墙将她圈在里面; 无从解释的闭锁的房间中隐藏着一个或许与她相关的秘密; 远处的风景为她提供了一种虽然可望而不可即, 但却令人无比艳羡的生活。

349 更加重要的是, 桑菲尔德府的阁楼很快成了一个复杂的焦点, 简的理性(从坦普尔小姐处学来)和非理性(她的“饥饿、叛逆和愤怒”)在此处短兵相接。¹⁵ 举例来说, 除了她站在桑菲尔德大厦顶楼的城垛上眺望外部世界的时候之外, 她从来没有清晰地表达过对自由的理性渴望。然而, 尽管这些思想在里格比小姐看来可能显得大逆不道——简和她的创造者显然对自己也有这样的怀疑——但在段落开篇那句著名的问话“谁责备我呢? 无疑会有很多人”中表达出来的思想的逻辑, 和沃斯通克拉夫特或者穆尔的文章中表达出来的任何思想的逻辑都是一致的。那些具有部分非理性特征的东西, 是简的骚动不安和激情, 和过去一样, 它们突出表达了简对自由的渴望。“我没有办法。”她解释说:

我的个性中有一种骚动不安的东西, 有时它搅得我很痛苦。而我唯一的解脱办法是, 在三层楼过道上来回踱步。这里悄无声息, 孤寂冷落, 十分安全, 可以任心灵的目光观察浮现在眼前的任何光明的景象。

更加具有非理性特征的，是简在踱步时获得的经历：

我这么独自一人时，常常听到格雷斯·普尔的笑声，同样的一阵大笑，同样的低沉、迟缓的哈哈声，初次听来，令人毛骨悚然。我也曾听到过她怪异的低语声，比她的笑声还古怪。（第12章）

古怪的低语声和简想象力的低语构成了神秘的呼应，低沉、迟缓的哈哈声成为简的想象力创造出来的故事的一个痛苦的流露。我们意识到，尽管经过了坦普尔小姐的训练，那头当年被锁在红房子里的“坏畜牲”还是在一扇黑暗的门后左冲右突，并伺机逃跑。当初对“什么东西已逼近我了”的感受并没有消除，反而进一步加剧了。

六

简的许多困惑，尤其是那些能在三楼的经历中找到象征性的表达的困惑，都可以追溯到她作为家庭女教师在桑菲尔德的暧昧地位。正如 M. 让娜·彼特森（M. Jeanne Peterson）指出的那样，每一位维多利亚时代的家庭女教师都会吃惊地获得下列相互矛盾的信息：她既是又不是家庭中的一位成员，既是又不是一个仆人。¹⁶ 这些信息经常会使她具有某位当代评论家所谓的“一种僵化的、因失望而悲哀的表情”。¹⁷ 但是，如我们已经看到的，简的麻烦来自于她那与生俱来的愤怒；有意思的是，她在桑菲尔德遇到的所有其他女性都没有她的这一麻烦，虽然她们也都具有相似的地位。除了费尔法克斯太太之外，小说中三位最重要的女性分别是小阿黛勒·瓦伦、布兰奇·英格拉姆和格雷斯·普尔。对简来说，她们都是重要的、负面的“角色样板”（role-models），并代表了简在人生旅程中为了获得独立与成熟，而必须克服的种种困难。

350

第一位女性形象阿黛勒尽管还谈不上是一位真正的女性，却已经

是一个“小女人”了，她伶俐、像玩偶一样，某种意义上可说是路易莎·梅·奥尔科特的小说中阿美·玛奇的缩微版本。她表面上和简一样，是一个贫穷而孤独的孩子，但实际上却是爱德华·罗彻斯特那挥霍放纵的青年时代的自然产物。因此，她渴望拥有的是时髦的裙子，而不是爱或者自由，她还像她的母亲塞莉纳一样，为了生活又唱又跳，仿佛是E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffman）创造出来的一个机械性的、专门诱惑别人的女子。如果说坦普尔小姐是一位淑女，海伦是一位圣女的话，阿黛勒和她的母亲则是名利场中的人物，她们的人生方式对早在盖茨黑德时代的简来说，就已经形成了很大的烦扰。因为对一个一贫如洗、相貌平庸的女家庭教师来说，如何才能在对美貌和时尚趋之若鹜的社会中有一席之地呢？作为一位“堕落的妇人”的女儿的阿黛勒，在一个充斥着妓女的世界中，难道不会成为女性的一个样板吗？

布兰奇·英格拉姆同样是名利场中的女儿，她为简提供的是一个稍有不同的女性形象。她高挑、漂亮、出身优越，她是世俗的，但是和阿黛勒与塞莉纳不同的是，她拥有受人尊敬的社会地位：她是“英格拉姆花园的英格拉姆勋爵”的女儿，而且——和乔治亚娜·里德、伊丽莎·里德一样——是简的一位邪恶的继姐妹。但是如果说乔治亚娜·里德和伊丽莎·里德只不过受到了模式化的刻画的话，布兰奇的历史则让简看到了很多不祥之兆。首先，她和罗彻斯特共同参与的“新娘之井”字谜游戏传达出了一个秘密的信息：如阁楼所暗示的那样，传统的婚姻不仅是一口神秘之“井”，而且是新娘之井、一座监狱，正像是三楼上蓝胡子城堡里的过道一般。其次，罗彻斯特向她求爱的字谜游戏也透露了一个让人沮丧的疑问：婚姻“市场”的游戏难道不就是一个意在判决女性失去一切的游戏吗？

最后，简在桑菲尔德庄园见到的最神秘的女性格雷斯·普尔——“我认为她是神秘之中最神秘的”——显而易见和伯莎紧紧相连，她手中拿着一罐黑啤酒，“一脸凶相，表情严肃”，几乎就像是疯女人

的一个公开的代理人。“一天二十四小时中，她只有一小时同楼下别的佣人待在一起。”简说，试图透过普尔的行为洞悉那黑暗的“池塘”^[1]的奥秘：“其余时间是在三层楼上某个橡木卧室低矮的天花板下度过的。她坐在那里做着针线活——也许还兀自凄楚地大笑起来——像监狱里的犯人一样无人做伴。”（第17章）格雷斯和伯莎、简一样孤单，无人做伴，这一点是无可否认的。在简生活的世界中的女性除了作为男子的代理人之外，很可能同样还是其他女性的看管者。但是，无论是囚徒还是看守都是被系在同一条锁链上的。因此，从某种意义上说，神秘之中最神秘的格雷斯·普尔在简的眼中便代表了她自己生活中的神秘性，质疑格雷斯在桑菲尔德的地位也就意味着质疑自己的地位。

有意思的是，在努力挖掘格雷斯·普尔隐藏的秘密的过程中，简曾经揣测罗彻斯特先生或许一度对这个女人怀有过“温存的情感”，想到格雷斯“面貌丑陋”似乎又觉得不大可能，后来她提醒自己说，她和伯莎的这位看守之间毕竟还是有联系的，“你自己也并不漂亮，而罗彻斯特先生却赞赏你，至少你总是觉得好像他是这样”（第16章）。人的外貌能够被相信吗？谁是奴隶，是主人还是佣人？是王子还是辛德瑞拉？换句话说，在桑菲尔德的主人和环绕在他身边的所有女性之间，真正的关系究竟是怎样的呢？当然，如果不涉及桑菲尔德部分的中心人物爱德华·费尔法克斯·罗彻斯特，就无法回答上述所有问题。

七

简与罗彻斯特的邂逅具有童话色彩。夏洛蒂·勃朗特有意强调了

[1] 格雷斯·普尔的姓 (Pool)，原意是“池塘”。

这一见面中的神话性元素：一个来自柯勒律治或者富塞利^[1] 的作品中的、天寒地冻的薄暮时分，一轮升起的月亮，一条巨大的、冲破各种阴影的“狮子一般的”狗，这条狗像是“英格兰北部的精灵，名叫‘盖特拉西’，形状像马，也像骡子，或是像一条大狗，出没在偏僻的道路上，有时会扑向迟归的旅人”，紧随在这条大狗后面的，是“匹高头大马，马背上坐着一位骑手”。当然，这些被浪漫化了的形象似乎在暗示我们男性特征的无所不在，理查德·蔡斯认为勃朗特对这一点始终十分入迷。¹⁸ 罗彻斯特“身上裹着骑手披风，戴着毛皮领，系着钢扣子”，“脸庞黝黑，面容严厉，眉毛浓密”，看上去正代表了父权制统治的本质，是一位以中年斗士形象出现的辛德瑞拉的王子（第12章）。然而，我们又如何理解这样一个事实，即王子的第一桩举动竟然是和马一起滑落到冰面上，并毫无创意地大叫“怎么办，活见鬼”呢？显而易见，主人的操纵控制能力并非天下无敌。简上前提供了帮助，而罗彻斯特斜靠在她的肩膀上，承认“出于需要，我不得不请你帮忙了”。后来，在回忆这一场景时，他承认自己也把这一次邂逅看得具有童话色彩，尽管他的角度和简的完全不同。“昨晚我在海路上碰到你的时候，不由得想到了童话故事，而且真有点想问问你，是不是你迷住了我的马。”（第13章）耐人寻味的是，他开玩笑的问话中其实已经承认了她的力量，正如她对盖特拉西的想象承认了他的力量一样。因此，一方面说来，尽管罗彻斯特和简是以主仆、王子和辛德瑞拉、B先生和帕米拉之间的关系开始他们的交往的，但从另一方面说来，他们又是以精神上平等的人的身份开始了彼此的交往的。

正如故事告诉我们的那样，他们之间的平等关系在其他场景中也得到了强调。举例来说，虽然罗彻斯特在看简的画的时候用专横的口吻命令她说，“仍旧坐在你位置上，回答我的问题。”他对那些画的

[1] 亨利·富塞利（Henry Fuseli, 1741—1825），生于瑞士的英国画家，多以历史与文学为题材，风格怪诞，富于想象，有色情味，编有《美术家词典》，作品有《噩梦》等。

评价不仅泄露了他本人拜伦式的沉思，而且还泄露了他对她的认识。“金星中的眼睛你一定是在梦中看见的。你怎么能够使它既那么明亮，而又不耀眼呢？因为眼睛上端的行星淹没了它们的光。……是谁教你画风的？……你在什么地方见到拉特莫斯山的？”（第13章）尽管上述谈话会使依赖罗彻斯特的大多数别的人感到迷惑，但对简来说却像生命中的呼吸一般不可或缺，她开始爱上了这个男子，原因不在于他是她的主人，不在于他的神态举止表现出王子的风度，而是因为从某种意义上说，他和她是平等的人，他是唯一有资格对她的艺术和灵魂进行评价的人。

他们随后的交锋甚至以更为复杂的形式进一步发展了彼此之间的平等关系。当被粗鲁地要求讨罗彻斯特的欢心的时候，简微笑起来，这一微笑“既不特别得意，也不顺从”，迫使她的主人不得不解释说，“我永远不想把你当作下人看待……我有比你强的地方，但那只不过是年龄上大二十岁，经历上相差一个世纪的必然结果。”（第14章）更进一步说，他对自己和塞莉纳的关系进行了长长的解释——这一解释由于是一个挥霍无度的年长的男子对一位年轻而纯洁的家庭女教师作出的，因此必然使维多利亚时代的众多读者震惊不已，认为十分不合体统¹⁹——至少从表面上看，这一解释强调的不是他在简面前的优越地位，而是他对自己与简之间的平等关系的感受。简和夏洛蒂·勃朗特本人都正确地认识到了这一点，并对维多利亚时代的种种指控进行了颠覆：“他从一脸愁容、茫然若失之中醒悟过来，把目光转向我，眉宇间的阴云也似乎消散了……他举手投足无拘无束，使我不再痛苦地感到窘迫。他对我友好坦诚，既得体又热情，使我更加靠近他。有时我觉得他不是我的主人，而是我的亲戚。”（第15章 [楷体为作者所加]）因为很自然，在这些场景中，尽管有人怀疑地批评罗彻斯特在诱惑简，但其实正相反，虽然生活在充满了自我出卖的塞莉纳和布兰奇的世界中，但简却难以被诱惑。他是在用她这种独立性抚慰自己。

353

他需要她的力量与平等，这很快变得更加清晰——举例来说，在下面的场景中，她将他从正在燃烧的床上（这是一个几乎具有宿命意味的象征性的困境）救了下来，后来，在另一个场景中，她帮他解救了理查德·梅森，当时的梅森刚被“格雷·普尔”咬伤。这些解救行为由于简和罗彻斯特彼此的平等意识显得十分自然，而这一点在表现桑菲尔德庄园中的所有“年轻淑女”都被罗彻斯特假扮的吉卜赛女巫骗过，而只有简识破了诡计的场景中表现得最为清晰：“对付女士们，你也许应付得很好。”她评论道，但是“你并没有对我扮演吉卜赛人的角色”。（第19章）这里的含义是说他并没有——或者说无法——这么做，因为他就像简本人一样，尊重“坚定、狂野、自在的目光”，并理解正如他可以透过简每天作为一个相貌平常的家庭女教师的伪装，而看到她的内心一样，她也可以透过他临时扮演的、预知未来的吉卜赛女巫的形象——或者说他每天作为桑菲尔德的主人罗彻斯特的伪装——而看到他的内心世界。

上述最后一点更为明显地通过他们之间第一次充满激情的爱情表白场景呈现了出来。从罗彻斯特这一方说来，他开始的时候还想进行相似的伪装（“像我漂亮的布兰奇那样的宝贝，是谁都不会嫌大的”），这使得简陷入了沮丧与失望，她愤怒地揭下了伪装，说出了关于自己的内心世界的最著名的一段话语：

你难道以为，我会留下来甘愿做一个对你来说无足轻重的人？你以为我是一架机器？——一架没有感情的机器？能够容忍别人把一口面包从我嘴里抢走，把一滴生命之水从我杯子里泼掉？难道就因为我一贫如洗、默默无闻、长相平庸、个子瘦小，就没有灵魂，没有心肠了？——你不是想错了吗？——我的心灵跟你一样丰富，我的心胸跟你一样充实！要是上帝赐予我一点姿色和充足的财富，我会使你同我现在一样难分难舍，我不是根据习俗、常规，甚至也不是血肉之躯同你说话，而是我的灵魂同你

的灵魂在对话，就仿佛我们两人穿过坟墓，站在上帝脚下，彼此平等——本来就是如此！（第23章）

罗彻斯特对这一番告白的反应是同样抛弃了伪装，承认他用布兰奇的事欺骗了她，承认他们之间的平等和相似性：“我的新娘在这儿，”他承认道，“因为与我相配的人在这儿，与我相像的人。”耐人寻味的是，两人的话语中体现出来的能量与其说是性方面的，倒不如说是精神方面的来得更合适；如里格比小姐看到的那样，它们之所以不得体，并不在于道德方面，而在于政治方面，因为夏洛蒂·勃朗特似乎想象出了一个王子和辛德瑞拉平等相处、帕米拉和B先生平起平坐、主人和仆人深刻相通的民主世界。似乎在这样一种由真实思想支配的婚姻中，没有人会坚持还有什么障碍存在。

354

八

但是如我们所知，显然有一个障碍存在着，反常的是，这个障碍预先即存在于罗彻斯特和简面前，尽管他们已经坦率承认了相互之间的平等关系。举例来说，尽管罗彻斯特无论是在扮演吉卜赛人的场合，还是在向简袒露心迹的场合似乎都已经抛开了主人的伪装，显而易见，那些伪装却还是必不可少的、重要的。简本人很奇怪，罗彻斯特为什么不得不欺骗别人，尤其是女性？在他所表演的字谜游戏中，究竟隐藏着什么秘密？一个明确的答案是他本人意识到，他的诡计构成了一种权威，至少从简的角度看是如此，因此也就构成了对他自己宣称确信不疑的平等的侵犯。然而，很明显的是，纵贯大半部作品的、罗彻斯特隐藏或用伪装掩盖起来的秘密在简的——以及夏洛蒂·勃朗特的——眼里都是反映了不平等关系的秘密。

这其中的第一个秘密既由显然影射那位放荡不羁的罗彻斯特伯爵的名字透露出来，也由简在三楼蓝胡子城堡的过道中的经历透露出

来：这个秘密表现了男性的力量，也表现了男性在性方面的罪恶。因为和那些拜伦之前的拜伦式英雄、王政复辟时期真实的罗彻斯特以及神话中的蓝胡子（确实，在与简的关系方面，就像所有阅历丰富的成年男子）一样，罗彻斯特拥有专门的和“有罪的”性知识，这一点使他从某种意义上成为“超越于”她的人。尽管这一观点看起来似乎和前面提到的、他对简坦诚相待的观点彼此矛盾，事实上并不会如此。罗彻斯特表面上不够得体的对他性爱经历的复述确实是在承认简与他的平等关系的基础上做出的。然而，他对那些被隐藏起来的性生活细节的占有——也就是说，他对性的秘密的知识，这一点既可从他玩偶般的女儿阿黛勒那里，也可从三楼上被锁起来的一道道门中获得印证，在那一道道的门里边，疯狂的伯莎就像一个动物一般蜷缩着——却使这种平等受到了削弱。尽管他让人费解的异装癖好、以及他想装扮成一个吉卜赛女人的愿望可以被看成半自觉的、削弱他的男性特征赋予他的性别优越感（方法是通过穿上代表了女性弱点的女性服装）的努力，他和简两人显然都看穿了这一诡计背后的苍白与空洞。夏洛蒂·勃朗特看到，王子之所以无可避免地会成为辛德瑞拉的主人，原因并不在于他的地位比她的高，而在于要由他把肉体的奥秘传授给她。

简和罗彻斯特也已经部分地意识到了罗彻斯特的性知识对他们之间的平等关系构成了障碍，这一点在他们表白了爱情之后发展起来的紧张关系中得到了进一步的证实。在获得了简的爱情之后，罗彻斯特几乎本能地开始把她当成一个地位低下的人、一个玩物和纯洁的占有物来对待了——因为她现在已经成了经他教育过的人、他的“小芥子”、他的“脸带笑靥……的少女新娘”。“现在你春风得意，小暴君，”他宣称，“不过我很快就会时来运转。有朝一日牢牢抓住了你，我就会——打个比方——把你像这样拴在一根链条上，紧紧捆住不放”（第24章）。而她意识到了他重新恢复的权力意识，“我绝不能忍受罗彻斯特先生把我打扮成像玩偶一样。”她强调说，更加耐人寻味

的是，她说，“我丝毫比不了你后宫中的嫔妃，所以你就别把我同她们相提并论……我会（收拾行装）出去当个传教士，向那些被奴役的人——你的三宫六院们，宣扬自由。”（第24章）在有些批评家看来，上面这番话似乎仅仅是简的（以及夏洛蒂·勃朗特的）性恐惧的必然结果，但是从上述言语产生的语境来看，这些话对简来说却是很平常的，它们与其说是性别方面的宣言，不如说是政治方面的宣言，要表达的不是弱点，而是情感方面的力量。

最后，罗彻斯特最终的秘密、那个随着伯莎的露面而终于真相大白的秘密、那个实际上对他和简的婚姻构成障碍的秘密成为另一个、或许也是最让人吃惊的不平等的秘密：但是这一次，隐藏的事实透露出来的并不是这位主人高高在上的权威，而是他的低下。简在那场被打断的婚礼之后终于知道，罗彻斯特原来不是为了爱情和平等，而是为了地位、性欲、金钱和其他什么东西娶了伯莎·梅森的。“呵——一想起这种行为我便失去了自尊！——”他承认道，“我被内心一种自我鄙视的痛苦所压倒。我从来没有爱过她，敬重过她，甚至也不了解她。”（第27章）他的话让我们想到了简在前面有关自己的优越位置的陈词：“对这样的结合我会表示不屑（因为罗彻斯特暗示说虽然他并不爱布兰奇，还是要和她结婚），所以我比你强。”（第23章）因此，从某种意义上说，罗彻斯特要为之付出代价的最严重的罪行并不是利用别人，而是自我利用之罪，至少，他似乎根本就没有受到塞莉纳和布兰奇的罪行的影响。²⁰

356

九

罗彻斯特的性格和生活为他与简的婚姻制造了顽固的障碍，但是这一点并不意味着简本人并没有制造任何障碍。首先，由于她与罗彻斯特“相似”，她怀疑他藏起了所有的秘密，而我们知道他确实隐藏了秘密，然后她开始自我防卫，利用自己的“权威”以便使他受到

“合乎情理的约束”。更进一步说，从更广的意义上看，所有那些父权统治的字谜游戏和假面游戏——那些秘密的信息——对她都产生了影响。尽管她爱作为一个人的罗彻斯特，但在她还没有知道有关伯莎的事之前，已经对要作为丈夫的他产生了怀疑。她感觉到，在她的世界里，即便是在两颗真实的心灵之间产生的爱的平等也有可能导致婚姻中的不平等和小小的专制统治。“在短期内，”她用怀疑的口吻对罗彻斯特说，“你也许会同现在一样……我猜想六个月后，或者更短一些，你的爱情就会化为泡影。在由男人撰写的书中，我注意到，那是一个丈夫的热情所能保持的最长时期。”（第24章）他当然会断然拒绝这样一种预见发生的可能性，但是他的辩驳——“简，你使我愉快，使我倾倒——你似乎很顺从”——又表明了一种劳伦斯式的性别紧张关系，并使事情向更坏的方向发展。因为当他问“你为什么笑了，简？你那令人费解、不可思议的表情变化，有什么含义？”的时候，她古怪、讽刺性的微笑，让人联想到伯莎那悲哀的笑声，代表了一种“不自觉的”和微妙的、针对“赫拉克勒斯^[1]、参孙^[2]和使他们着迷的美女”的敌意，而在他们来到那家丝绸货栈时，她的敌意变得更加明显，她强调说“他给我买的东西越多，我的脸颊也因为恼恨和堕落感而更加烧灼得厉害了……他微微一笑。我想他的微笑是一个苏丹在欣喜和多情的时刻，赐予他刚给了金银财宝的奴隶的”。（第24章）

简朝圣之旅中的生活经历自然使她作好了准备，要以这种方式表达她对罗彻斯特以及社会心目中的婚姻的愤怒之情。罗彻斯特爱情中的霸道让人联想到了约翰·里德在无爱状态下的专制统治，而罗彻斯特在施恩过程中的反复无常的本性（“我心里暗自明白，他对我的和颜悦色，同对很多其他人的不当的严厉相对等。”[第15章]）又让人

[1] 赫拉克勒斯 (Hercules)，希腊罗马神话中的大力士，立了十二项大功。曾穿上女人衣服，为吕底亚女王翁法勒当了三年奴隶。

[2] 参孙 (Samson)，《圣经》中的大力士，曾把力量所在的秘密泄露给情人达利拉，被她剪去头发，失去神力。

联想到了布罗克赫斯特的伪善。同时，即便是简在桑菲尔德期间画下的那些梦一般的绘画——那些使她和她“主人”的关系就像海伦·格雷厄姆（在《威尔德菲尔庄园的房客》中）和她的关系一样接近的艺术品——甚至也起到了模糊暧昧的作用，正如海伦的画一样，它们即便看上去像是代表了传统的浪漫主义幻想，却也预示了这种关系之中的特点。第一幅画表现的是一具溺死的女性尸体；第二幅画是某位复仇女神正带着“古怪的痛苦表情”（第13章）冉冉上升（就像伯莎·梅森·罗彻斯特，或者《弗兰肯斯坦》中的怪物）；第三幅是一个可怕的男性幽灵的形象，让人联想到弥尔顿长诗中“死”的邪恶形象。简说，事实上，这最后一个形象就是取自《失乐园》的，描画的是“无形之形”、那位即便在阴郁而仇视上帝的地狱中也呈现出父权特征的影像。

因此，由于有了上述预示，这就并不奇怪，当简针对自己的婚姻的愤怒和恐惧进一步加剧的时候，她会被象征性地拉回自己过去的生活中，再次经历由红房子事件开始的危险的、对于双重性的感受。这方面的第一个标志，是她在开始了和主人的浪漫故事之后所做的一个关于孩子的梦，这个梦不断出现并得到了强有力的表现。她告诉我们，自己在伯莎袭击理查德·梅森的那个晚上，“由于同这位梦中的婴孩形影不离，那个月夜，我听到了一声啼哭后便惊醒过来”，第二天便真的被召唤回了过去的的生活，回到了盖茨黑德、探望奄奄一息的里德太太，这位太太再次让她想起了过去的身份并暗示她这种身份一直没有改变：“你是简·爱吗？……我说呀，有一次她同我说话，像是发了疯似的，或者活像一个魔鬼。”（第21章）更加耐人寻味的是，在简婚礼前夜之前的那个晚上，简的梦中又两次戏剧性地出现了婴孩幽灵的形象，其间，她“奇怪而遗憾地意识到，某种障碍把我们隔开了”。在第一个梦里，她“抱着一个孩子，不堪重负”，在寒冷的雨天里“沿着一条弯弯曲曲的陌生的路走着”，使出浑身劲儿想要追赶她未来的丈夫，却怎么也赶不上他。在第二个梦里，她在桑菲尔德庄园

358

的废墟中走着，依然“抱着那个不知名的孩子”，追赶罗彻斯特；当他在“路上拐了一个弯”、消失不见时，她告诉他，“我俯下身子去看最后一眼。墙倒塌了，我抖动了一下、孩子从我膝头滚下，我失去了平衡，跌了下来，醒了过来。”（第25章）

我们该如何来看待这些奇怪的梦，或者——如简自己所说——这些“不祥的预感”呢？首先，在所有的梦境中都出现的啼哭的婴孩呼应的是贝茜在盖茨黑德所唱的歌谣中那个“可怜的孤儿”，这一点一目了然，因此，这个婴孩呼应的是少年时代的简、那个以愤怒和失望开始自己的人生之旅的哭泣的辛德瑞拉。那个婴孩的抱怨——“我的双脚酸痛啊四肢乏力，/ 前路漫漫啊大山荒芜。/ 没有月光啊天色阴凄，/ 暮霭沉沉啊笼罩着可怜孤儿的旅途”——就是简的抱怨，或者至少是她内心抗拒不平等的婚姻的那个部分的抱怨。尽管从意识层面上，简希望能够摆脱她作为孤儿的自我所代表的沉重的负荷，“我决不会在任何地方倒下，无论我的胳膊有多么酸痛，无论有多么沉重的障碍阻挡着我前进。”换句话说，在她的朝圣之旅没有获得圆满成功——获得了成熟、独立，以及与罗彻斯特真正的平等（因此从某种意义上说也是与世界上的其他人平等）——之前，她命中注定要背负着她作为孤儿的自我到达任何地方。过去的重负是无法轻易地抛掉的——举例来说，是无法因光彩照人的爱情、丝绸的服装、珠宝以及一个新的名字而被抛掉的。简“奇怪而遗憾地意识到，某种障碍”把她和罗彻斯特隔开了，这一意识因此成为一种虽然经过伪装却十分敏锐的直觉，她直觉地意识到了自己将要面临的困难。

然而，较之那个婴孩形象所代表的本质，几乎更为有趣的是最后一个有关婴孩的梦中呈现出来的预言性内容，因为这个梦是有关桑菲尔德庄园的毁灭的。正如简正确地预见到的那样，桑菲尔德在一年之内将变成“一处凄凉的废墟，成了蝙蝠和猫头鹰出没的地方”。她对这座大厦的主人微妙的和并非那么微妙的敌意，与即将造成大厦倾覆的灾难之间是否存在着什么联系？从某种意义上说，她能预知未来的

梦是否表现的正是她本人渴望获得满足的愿望？特别要提出的是，为什么恰在她从桑菲尔德废墟的墙上跌落下来的时刻，她怀抱的那个啼哭的婴孩滚了下来，使她摆脱了重负？

回答上述所有问题的答案和有关婴孩的梦境之后发生的事件密切相关。因为在简的婚礼举行之前的数个至关重要的星期内出现的婴孩的幽灵，仅仅是简在这段时期内似乎正在经历的人格分裂的一个征兆罢了，和她当初在红房子里的“昏厥”一样，她面临着自我的分裂。另一个征兆早在小说第25章开头第一句话中即已出现，“结婚的日子已经临近，不会推迟。”（第25章）简明智而又紧张地猜想“一个叫做简·罗彻斯特、我目前尚不认识的人”的本质究竟是什么，尽管“在我梳妆台对面的衣柜里，一些据说是她的衣物，已经取代了她劳沃德的黑呢上衣和草帽。这已经是足够的了，因为那套婚礼服，以及垂挂在临时占用的钩子上的珠白色长袍和薄雾似的面纱，本不属于她的。我关上了衣柜，隐去了里面幽灵似的奇装异服。”（第25章 [楷体为作者所加]）再一次地，第三个征兆在她婚礼的当天上午出现：她转向镜子看去，看到的是“一个穿了袍子、戴了面纱的人，一点都不像我往常的样子，就仿佛是一位陌生人的影像”（第26章），这一影像让我们想起了她在红房子里的时刻，当时“在虚幻的映象中，一切都显得比现实中更冷落、更阴沉”。在看到了这一系列自我内部的可怕分裂——简·爱和简·罗彻斯特的分裂、孩提时代的简和成年之后的简的分裂、简的映象与简的身体怪诞的分裂——之后，另一个、也是最神秘的幽灵，一个“吸血鬼”终于在夜半时分出现，撕扯、践踏那个奇怪的简·罗彻斯特的婚礼面纱的场景就显得毫不奇怪了。

当然，事实上，夜间出现的幽灵不是别人，正是伯莎·梅森·罗彻斯特本人。但是如果从象征和心理的层面上说，伯莎的幽灵似乎显而易见正是简的另一个、事实上也是最吓人的化身。举例来说，现在伯莎做的正是简希望做的事。由于抗拒简·罗彻斯特“幽灵似的奇装异服”，简·爱秘密地渴望能够把那件长袍撕碎。伯莎为她做到了这

件事。由于害怕不容变更的“结婚的日子”的到来，简心里希望能够把它向后推迟。伯莎同样为她做到了这件事。由于对罗彻斯特新近获得的而她看成“又吓人又乏味的”权威心怀怨恨，简希望无论从体格上还是力量上都能和他平起平坐，以便能在婚姻的对抗中和他较量。而伯莎作为“一个大个子女人，腰圆膀粗，身材几乎与她丈夫不相上下”，拥有必不可少的“男性的力量”（第26章）。换句话说，伯莎是简最真实和最黑暗的重影：她代表了孤女简的愤怒，代表了简自从在盖茨黑德生活的日子以来一直试图压抑的狂暴而秘密的自我。因为，正如克莱尔·罗森菲尔德（Claire Rosenfeld）指出的那样，“或自觉、或不自觉地利用了心理学上的双重人格的小说家”经常会把“两个人物”相提并论，“其中的一个代表的是能够被社会或者传统所接受的人格，另一个则是自由、不受约束、经常具有犯罪倾向的自我的外化”。²¹

因此，理所当然，这位被监禁于桑菲尔德大厦的阁楼上的、具有犯罪倾向的自我的存在成为简和罗彻斯特婚姻的最后的合法障碍物，但是令人费解的是，这一由于自我的存在而产生的障碍既是由罗彻斯特造成的，同时也是由简本人造成的。因为在简作为家庭女教师待在桑菲尔德庄园的整个过程中，如果说伯莎没有早一些以简黑暗的重影的身份出现的话，那么，她现在却开始露面了。特别需要指出的是，伯莎的每一次露面——或者更准确地说，是她显示自己的存在——都与简的愤怒（或者压抑）联系在一起。举例来说，简在城垛上感受到的“饥饿、反叛和愤怒”伴随着伯莎“低沉、缓慢的哈哈声”和“古怪的嘟哝声”。简对罗彻斯特表面上平等主义性别观念的不够信任伴随着伯莎试图把庄园的主人烧死在床上的行为。简对罗彻斯特扮演成吉卜赛人、试图对他人进行操纵的无法表达的怨恨，在伯莎可怕的尖叫和她更为可怕的攻击理查德·梅森先生的行为中获得了表达。简对自己婚姻的焦虑，特别是对自己作为“穿了袍子、戴了面纱的”格格不入的新娘形象的恐惧，具体化为伯莎穿了“又白又整齐”的袍子的

形象，“我不知道她穿了什么衣服……但究竟是袍子，被单，还是裹尸布，我说不上来。”简想要摧毁桑菲尔德这一罗彻斯特的主人权威和她自己的仆从地位的象征符号的深刻的欲望，也将通过伯莎之手获得实现，她最终烧毁了房子，并在这一过程中毁灭了她自己，仿佛她既是自己愿望的代理人，又是简的愿望的代理人。最后，简对罗彻斯特经过伪装的敌意，被浓缩为她对自己的可怕的预言：“你自己得剜出你的右眼；砍下你的右手。”（第27章）通过伯莎作为中介，这一预言直接在罗彻斯特身上获得了实现，当时的伯莎以自己充满戏剧性的死亡，使罗彻斯特失去了双眼和手。

乍一看来，存在于简和伯莎之间的这种平行关系似乎显得有些不够自然。毕竟，简是贫穷、长相平常、个子瘦小、面色苍白、整洁和安静的，而伯莎却富有、体格高大、健康、感性而生活奢侈；事实上，她曾经还是美貌的，正如罗彻斯特所说的那样，有点“布兰奇·英格拉姆的样子”。因此，正如许多批评家提到的那样，她是否并不是简的重影，而是一个告诫性的形象呢？如理查德·蔡斯所说：“简似乎会自问，伯莎难道不是那些（试图）拥有（男性的）旺盛精力的女性的活生生的例子吗？”²²“正如（简）自我保护的本能帮助她摆脱了早期生活中的诱惑那样，”阿德里安娜·里奇指出，“这种本能一定也会保护她不至变成这类女性，方法是约束她对19世纪40年代英国无权的女性能够忍受的种种局限的想象。”²³即便是罗彻斯特本人，对她们两人之间的关系也提供了一种类似的批评性估价。“这就是我的妻子，”他说着，指向疯狂的伯莎：

而这是我希望拥有的（他把他的手放在我肩上）。这位年青姑娘，那么严肃，那么平静地站在地狱门口，镇定自若地观看着一个魔鬼的游戏。我要她，是希望在那道呛人的菜之后换换口味。……瞧瞧两者何等不同！把这双明净的眼睛同那边红红的眼珠比较一下吧——把这张脸跟那副鬼相——这副身材与那个庞然

大物比较一下吧……（第26章）

当然，从某种意义上看，简和伯莎之间的关系确实是一种告诫性的关系：伯莎将简秘密的幻想付诸实施，确实为家庭女教师提供了一个如何不行动的榜样，较之坦普尔小姐的教育，她为家庭女教师提供的教益更为有效。

但即便如此，小说中不断重复出现的形象又明确地告诉我们，伯莎不仅为简行动，她还像简一样行动。举例来说，受到监禁的伯莎在阁楼上她那个房间的角落中“来来回回地”奔跑，这一行动不仅让我们想起了作为家庭女教师的简唯一可以摆脱精神痛苦、获得安慰的途径就是在三楼上“来来回回地”踱步，而且还让我们想起了被骂成“坏畜牲”的10岁的简被监禁在红房子里尖叫和疯狂的情景。伯莎那“鬼怪般的表情”——“一半像在梦里，一半像在现实中”，罗彻斯特如此说道——让人想到了他作为情人对简的不同称呼：“恶毒的精灵”、“小妖精”、“小傻瓜”，以及他开玩笑时指责他们在他们初次见面时使用魔法迷住了他的马的情景。罗彻斯特把伯莎描绘成一个“怪物”（“同这么个怪物待在船上，经历了一次可怕的航行”[第27章]），这一点具有讽刺意味地与简担心自己成了一个怪物形成了呼应（“难道我是个怪物？……难道罗彻斯特先生不可能真心爱我？”[第24章]）伯莎如魔鬼般的疯狂既让人联想到了里德太太说简的话（“有一次她同我说话，像是发了疯似的，或者活像一个魔鬼”），也让人想起了简对自己精神状态的判断。（“我会坚持我清醒时，而不是像现在这样发疯时服从的准则。法规和准则不光是为了没有诱惑的时刻，而是针对现在这样，肉体 and 灵魂起来抗拒它的严厉和苛刻的时候。”[第27章]）而其中最富有戏剧性的，是伯莎纵火的倾向让人想到简早年在劳沃德和盖茨黑德那如火的愤怒，以及她本人视作心灵反叛社会的象征物的“点燃了荒野”。因此，仿佛是为了与孩提时代的简把自己想象成出现在红房子的镜子里的那个格格不入的“虚幻的映象”进

行平衡一样，成年之后的简在伯莎披上了为第二位罗彻斯特夫人准备的婚礼面纱时，第一次清楚地感知到了她那可怕的重影的存在，于是转向了镜子。就在那一刻，“在暗淡的鸭蛋形镜子里”，简“清清楚楚地看到了她面容与五官的映象，”仿佛它就是她本人的面容与映象（第25章）。

最后，我们必须认识到，尽管简在劳沃德期间获得了所有追求和谐的习惯，但在到达桑菲尔德之后，她仅仅只是“表面上”循规蹈矩、服服帖帖。戴上了荆棘编成的冠冕的她，用艾米莉·狄金森的话来说，发现自己成了“妻子——没有标记”，²⁴她把愤怒隐藏和压制在驯服顺从的外表后面，但是如果再度引用艾米莉·狄金森的诗句的话，我们发现，发自简灵魂深处的冲动却跳起舞来，就“像一枚炸弹炸了一地”²⁵，始终无法压制，直到伯莎事实和象征意义上的死亡将她从折磨她的狂暴之中解脱出来，并使她获得真正平等的婚姻——也就是说，获得她内在的完整性——为止。耐人寻味的是，在此方面，当存在于简身体之中的伯莎从桑菲尔德大厦被烧毁的墙上跌落下来、并摔死之后，正如简的梦境所预示的那样，那个孤儿也将从简的膝盖上滚落下来——她过去生活中的负荷将被除去——她也将清醒过来。与此同时，正如罗彻斯特所说，“从来没有任何东西既那么脆弱，又那么顽强。……想想那双眼睛，想想从中射出的坚定、狂野、自在的目光……不管我怎么摆弄这笼子，我无法靠拢它——这野蛮、漂亮的家伙！”（第27章）

十

363

这个“野蛮、漂亮的家伙”的天路之旅现在一定会离开桑菲尔德，就像小说中发生的其他许多事件一样，这一点是以月亮的升起为标志的，这轮升起的月亮陪伴女主人公进入了又一个能让我们想起红房子的梦境。她过去被不公正地监禁于由父权制社会为遭受放逐的辛德瑞

拉们挖好的陷阱之中，现在依然如此，简此时认识到她必须通过深思熟虑而不是疯狂来逃脱困境。那轮具有母性特征的月亮对她发出了告诫（“我的女儿，逃离诱惑吧！”），似乎像是“一个白色的人影，而不是月亮了”，有着一个“光芒四射的额头”，正如阿德里安娜·里奇所说，是一个给人带来力量的、伟大母亲（Great Mother）²⁶的意象。然而——“深刻地、专横地、具有原型意义的”²⁷——这一形象又是暧昧模糊的，正如简自己的人格特征一样，因为之前简注意到月亮升起的那个夜晚又正是伯莎对理查德·梅森发动攻击的夜晚，而在同一情境之下发生的两个事件之间的并列关系所具有的丰富内涵几乎令人吃惊：

一轮皎洁的满月（因为那天夜色很好），沿着自己的轨道，来到我窗户对面的天空，透过一无遮拦的窗玻璃窥视着我，用她那清丽的目光把我唤醒。夜深人静，我睁开眼睛，看到了月亮澄净的银白色圆脸。它美丽却过于肃穆。我半欠着身子，伸手去拉帐幔。

天哪！多可怕的声音！（第20章）

现在，正如简本人意识到的那样，月亮引导她做出了和那天夜晚伯莎做出的同样狂暴而任性的举动。“而我又是什么呢？”她在悄悄离开桑菲尔德庄园的时候暗自想到，“我已经损害——伤害——离开了我的主人。在我自个儿眼中我也是可憎的。”（第28章）然而，尽管她的逃离从道德上说可能看上去就像月亮所隐含的信息一样暧昧模糊，但这一逃离对她的自我保护来说却是至关重要的。不久，就像伯莎一样，她“四脚四手往前爬了一阵，随后再次站了起来——像以往那么急切和坚决地走到了大路上”。

她在那条路上徘徊前行的样子为那些可怜的孤儿的徘徊提供了一个象征性的缩影，正是这些孤儿的徘徊构成了简完整的生活历程。因

为，正如简的梦境一样，贝茜的歌谣虽然古怪，却为即将发生的事件提供了准确的预示。“为什么要让我孤苦伶仃远走他乡，/ 流落在荒野连绵巉岩重叠的异地？”确实，简的流浪之旅又漫长又孤凄，她挨饿、受冻，跌跌撞撞地，放弃了自己少得可怜的一点东西，放弃了自己的名字，在寻找一个新家的过程中甚至放弃了自己的自尊。“人都是心狠的，只有好心的天使们才会 / 关注可怜孤儿的脚步。”就像《亚当·比德》(Adam Bede)中海蒂·索瑞尔在饥饿状态下的徘徊一样，简走过荒原的可怕旅程告诉了我们女性在父权制统治的社会中无家可归的本质——她们无名、无处栖身、没有确定的地位。然而和海蒂不同的是，由于简在朝圣之旅中逐渐培养起一种内在的力量，所以，“好心的天使们”最终真的把她带到了那个从某种意义上说是她真正的家的地方，即那个被耐人寻味地命名为沼泽居 (Marsh End) 的屋子，这个地方代表了她寻找自我的旅程的终点。在这里她认识了黛安娜、玛丽和圣·约翰·里弗斯这些“善良的”亲戚，他们将有助于她消除对那个邪恶的寄居之家里德庄园的愤怒记忆。用心理学的术语来说，里弗斯兄妹后来被证明确实是她的亲戚这一点并非如某些读者以为的，是一个勉强的、不够自然的巧合。因为在离开罗彻斯特之后，在扯下了他给她的荆棘王冠，并拒绝了他所希望的不平等婚姻之后，简现在已经获得了开始在这个世界上寻找自己真正位置的力量。圣·约翰帮她在一所学校里找到了一份工作，她再次回顾了自己曾经有过的不同选择：“在马赛愚人的天堂做一个奴隶——一会儿开心得浑身发烧，头脑发昏——一会儿因为羞愧和悔恨而痛苦流涕，是这样好呢，还是——在健康的英国中部一个山风吹拂的角落，做一个无忧无虑老老实实的乡村女教师好呢？”(第31章)她有了一个明确的结论，那就是“是的，我现在感到，自己坚持原则和法规，蔑视和控制狂乱时刻缺乏理智的冲动是对的”。整部小说的内容似乎都是为了说明这一点。

然而，这里使用的修饰语“似乎”又是必不可少的。因为尽管从

某种意义上说，简在沼泽居找到了自己的家人这一点确实意味着她朝圣之旅的结束，然而，她寻找自我的过程并未结束，除非她真正懂得抽象意义上的“原则和法规”并非始终和她自身存在的最深刻的原则和法规完全相符。她过去就意识到，坦普尔小姐的教诲仅仅是强加在她自然的生命力之上的。但是，只有通过她与圣·约翰·里弗斯的交往，她才更加彻底地吸收了坦普尔小姐教给她的东西。正如部分批评家已经注意到的那样，里弗斯家庭中的这三位成员都有能引发联想、甚至包含寓意的名字。阿德里安娜·里奇指出，简真正的“姐妹”黛安娜和玛丽的名字能够让人联想到伟大母亲，因为黛安娜是女猎神的名字，而玛丽则代表着那位处女母亲；²⁸ 因此，她们俩的名字以及她们显现出来的独立、渊博和仁慈的特征代表了简一直在寻找的完美的女性力量。从另一方面说，圣·约翰则有一个几乎十分明显的、体现出父权意味的名字，这个名字既让人想到与他同名的使徒所代表的男性抽象概念（“太初有道”），同时又让人想到那位施洗者圣·约翰经过伪装的厌女倾向，他对肉身狂热的蔑视之情最最强有力地通过对女性的深刻的蔑视体现出来。奥斯卡·王尔德后来同样把女性的力量与升起的月亮联系在了一起。就像莎乐美的反叛直指男性的厌女倾向一样，简如果不能实际上那么做，也必须在自己最终获得真正的独立之前，象征性地超越圣·约翰所代表的抽象的原则。

然而，起先，和罗彻斯特为简设想的生活方式一样，圣·约翰似乎也为简提供了一种能使她独立生存的生活选择。因为如果说罗彻斯特要为简提供的似乎是一种享乐的生活、准备的是一条铺满玫瑰的小径（尽管这些玫瑰花丛中藏着荆棘）和由激情主导的婚姻，而圣·约翰要为她提供的则似乎是一种合乎原则的生活、准备的是一条铺满荆棘的小径（没有隐藏的玫瑰）和一种崇尚精神的婚姻。他自我克制，拒绝了世俗的美人罗莎蒙德·奥利佛——这个人物形象同样具有耐人寻味的令人吃惊的名字。这一点使得受到激情控制的、拜伦式的人物简不知所措，但这一点至少说明他的言行是一致的，和那个伪善的布

罗克赫斯特完全不同。而他真心祈愿的也是那种卡莱利式的、通过工作获得自我实现的愿望：“今日事今日毕，因为天黑了就无法工作了。”²⁹ 简认识到，如果她跟着他走，将只不过意味着她更换了一个主人而已，她不再为桑菲尔德大厦的主人服务，但又为自己找了一个神圣的主人，并且用劳动取代了爱情——因为“你生来是为了操劳，而不是为了爱情”，圣·约翰这样告诉她。可是，很久以前在劳沃德时，她也渴望过获得“新的苦役”，因此，难道操劳不是一直在她头脑中存在的、解决问题的方式吗？当她在桑菲尔德大厦的城垛上踱步的时候，她不是坚持“女性……需要发挥自己的才能，而且也像兄弟们一样需要有用武之地”的吗？（第12章）“天父啊，你带着祝福与许诺，把可怜的孤儿搂入你怀抱。”贝茜的歌谣如此预言道。因此，沼泽居难道不是为简准备好的归宿、圣·约翰的道路难道不是把孤儿搂入天父怀抱的最佳途径吗？

过去，简曾拒绝了由海伦·彭斯和坦普尔小姐所提供的那些精神上的和谐性，这一点成为她将来一定会拒绝圣·约翰的道路对她产生的诱惑的第一个暗示。和罗彻斯特一样，圣·约翰和简“很相似”，这一点显而易见。然而，如果说罗彻斯特代表的是简本性中的火焰，她的表兄圣·约翰则代表了她天性中的寒冰。如果说对某些女性来说，寒冰会满足她们的需要，但对始终在进行个人奋斗、仿佛是伯莎的一个理性版本的、反抗无爱的世界上那彻骨的严寒的简来说，寒冰显然无法满足她的需要。随着她一步步更深地陷入了圣·约翰那“冰冷的魔力”之中，她也逐渐地意识到，如果要取悦于他，“自己必须失去一半的本性”。“如果要做他的妻子，”她想到，她必须“永远受到束缚，永远需要克制——不得不将天性之火压得很小，迫使它只在内心燃烧，永远不喊出声来，尽管被禁锢的火焰销蚀了一个又一个器官”（第34章）。事实上，作为圣·约翰的妻子和他“生活中能施予有效影响的唯一伴侣，一直维持到死亡”（第34章），简将进入一种新的婚姻，这种结合比起和罗彻斯特的结合还要更加不平等，这一新

366

的婚姻将再次将她彻底摒弃于完整性的生活之外，而这一生活却是她的朝圣之旅追求的方向。尽管圣·约翰有着遵从原则的真实性，这一点将他与布罗克赫斯特区分了开来，尽管他就像“武士大心”^[1]一样，“保卫他所护送的香客，免受亚玻伦人的袭击”（第38章），他最终还是像布罗克赫斯特一样，成为父权制统治的一根支柱，“一根冰冷笨重的柱子”（第34章）。但是，如果说布罗克赫斯特是把简从盖茨黑德的监禁生活中带到了一个阴暗潮湿的饥饿的山谷中，罗彻斯特试图使简成为“激情的奴隶”，而圣·约翰则渴望着要把她狂野而自由的灵魂监禁到最后一个牢房中去，这间牢房便是原则的“铁板”（第34章）。

十一

367 尽管从许多方面来看，圣·约翰试图对简进行的“监禁”似乎可能是所有监禁中最难以抗拒的，它发生在简正在庆幸自己努力适应他要求于她的“原则和法规”的时候，但是，她挣脱他的束缚却比挣脱布罗克赫斯特或罗彻斯特的束缚来得更容易。从象征的意义上说，这一点成为衡量她走向成熟的朝圣之旅究竟走了多远的标尺。然而，事实上，她的逃跑还受到了下列两个事件的推进。第一个事件是，尽管其中有那么多含混不清之处，在终于找到了自己真正的家人之后，简最终继承了一笔遗产。简·爱现在成为那位在马德拉群岛的叔叔的财产继承人，这位叔叔第一次出现在她的生活中，是十分及时地宣布在她和罗彻斯特的婚姻之间存在着一个合法的障碍，现在，作为一个无论在实际上还是象征意义上都独立的女性，简可以自由自在地走自己的路、想做什么就做什么了。然而，她的自由同样以第二个事件为标志：那就是伯莎的死亡。

[1] 大心：班扬的小说《天路历程》第二部中保护克里斯蒂娜及其伙伴进天城的人。

富有戏剧性的是，简对伯莎死亡的第一次“预感”，是伴随着自己寻找指引的祈祷而来的。圣·约翰强迫她对自己的求婚作出决定。简相信自己“已把爱置之度外，想的只是职守了”，她“祈求上苍”：“给我指点一下——给我指点一下道路吧。”正像在简人生中那些主要的关键时刻都会发生的情形那样，屋子里洒满了月光，仿佛在提醒她：那强大的力量依然在发生作用，无论这力量是在她体内，还是体外。现在，由于这股力量正在发生作用，她终于听到了——也是她乐于听到——罗彻斯特发自远处的呼唤：“简！简！简！”她的回应是迅速地作出了自己的决定。“我挣脱了圣·约翰……该轮到处于支配地位了。我的力量在起作用，在发挥威力了。”（第35章）她突然产生的力量就像她的“预感”本身，构成了过去发生过的所有一切的高潮。在许多批评家看来，她和罗彻斯特之间刚刚产生的具有心灵感应特点的沟通具有情节剧的特点，是根本不必要的，但是，如果考虑到简新获得的独立和罗彻斯特新形成的谦恭，却完全是有可能的。有关罗彻斯特的呼唤的情节设计仅仅表明这一对情侣一直渴望拥有的关系现在终于获得了实现的可能，表明简在和罗彻斯特第一次相互表白心迹的场景中所说的具有隐喻意味的话语现在已经成为现实：“我的灵魂……同你的灵魂在对话，就仿佛我们两人穿过坟墓，站在上帝脚下，彼此平等——本来就如此！”（第23章）因为对简和罗彻斯特真正心灵的结合而言，正如简已经无意识地猜测到的那样，现在已经不存在任何障碍了。

十二

简返回了桑菲尔德，发现伯莎已经死去，她梦中预见到的桑菲尔德大厦的倾覆成为现实，她在芬丁庄园和又瞎又残疾的罗彻斯特重逢，随后两人举行了婚礼，这一系列情节构成了简追寻自我的朝圣之旅的终结，虽然如果换一种方式，这一终结将在沼泽居发生，而简意

368 识到她无法嫁给圣·约翰。就在那一时刻，“这惊人的震感来势猛似地震，摇撼了保罗和西拉所在的监狱的地基^[1]；它打开了心灵的牢门，松开了锁链，——把心灵从沉睡中唤醒。”（第36章）就在那一时刻，简已无可改变地摆脱了过去的重负，成为一个自由人，不仅摆脱了伯莎那个愤怒的幽灵（她事实上已经从桑菲尔德大厦被烧毁的墙上跌落了下来），也摆脱了由孤儿代表的那个自怜的幽灵（在简的梦中，这个幽灵象征性地从她膝盖上滚落了下来）。就在那一时刻，同样像是在她梦中，她清醒了过来，回归了自我、回归了自己的需要。与她相似的是，罗彻斯特这只似乎像是“被关在囚笼中的雄鹰”（第37章）也摆脱了桑菲尔德大厦的重负，获得了自由，尽管在这过程中他似乎又因试图从吞噬了桑菲尔德的火焰中救出简的那个疯狂的重影而遭受了伤残的束缚。但是，他的“这些束缚”对一个新的婚姻并不构成障碍，事实上，他和简现在已经是平等的人，这一切构成了芬丁庄园部分的基本主题。

从理查德·蔡斯开始，许多批评家都把罗彻斯特的伤残看成是“一种象征性的阉割”、一种因他早年的浪荡放纵而受到的惩罚、一个表现夏洛蒂·勃朗特（还有简本人）对男性性能力有恐惧之心、因此只能想象出一个与被削弱了力量的参孙结合的婚姻的标志。“我们看到，宇宙运转的速度和能量可以在一位有耐心的、富于实践性的女性的控制之下减缓和减弱下来。”蔡斯用讽刺的口吻说道。³⁰ 在他的这一说法里面确实有着合理的因素。存在于简身体内部的愤怒的伯莎确实想要对罗彻斯特进行惩罚，要把他烧死在床上，毁掉他的家，砍下他的手并剜出他喜欢控制别人的“猎鹰般的眼睛”。她谜一般地微笑着，想到了“赫拉克勒斯、参孙和使他们着迷的美女”。

然而，减缓和减弱“宇宙运转的速度和能量”始终并不是简的目

[1] 《新约·使徒行传》第16章第25—26节：保罗和西拉在马其顿传道被打入监狱，“约在半夜，保罗和西拉祷告唱诗赞美上帝，众囚犯也侧耳而听。忽然地大震动，甚至监牢的地基都摇动了。监门立刻全开，众囚犯的锁链也都松开了。”

标，它只不过加强了她的力量，并使她成为罗彻斯特所代表的那个世界上和他平等的人。这一对情侣在芬丁的重逢暗含着另一个具有象征意味的重要观点：从某种意义上说，当他们两人身体都很健全的时候，他们无法真正看清彼此，因为社会化的伪装——主人/仆人、王子/辛德瑞拉——使他们陷入了盲目的状态，但是现在由于那些伪装都被抛弃了，他们成了彼此平等的人，所以甚至能（尽管一个人瞎了眼）超越肉身的中介、彼此看清和彼此对话。罗彻斯特表面上看不见——在瞎眼的格洛斯特传统中——但较之他作为一个“有眼无珠的大傻瓜”而娶伯莎·梅森的时候，现在的他反而看得更清楚了（第 27 章）。他表面上残疾了，但实际上却比统治桑菲尔德大厦的时候更加有力，因为现在他和简一样，力量来自自身，而不是源自不平等、伪装和欺骗。因此，在桑菲尔德时，他“并不比果园那棵遭雷击的老栗子树好多少”，这棵栗子树当初因雷击而死去，预示了他和简之间的关系所要产生的灾难。现在，正如简告诉他的，他“碧绿而茁壮。不管你求不求，花草会在你根子周围长出来，因为它们乐于躲在你慷慨的树阴下”。（第 37 章）现在，由于成了平等的人，他和简可以彼此依赖而不用担心一方和另一方是利用的关系。

尽管如此，虽然勃朗特似乎在此为平等主义的两性关系描画了一幅乐观的图景，但正如罗伯特·伯纳德·马丁（Robert Bernard Martin）指出的那样³¹，芬丁庄园的场景却有着“一种宁静的、秋天的特征”，这座庄园坐落在森林的深处，古老而败落：即便是对他所憎恨的伯莎，罗彻斯特甚至也从来没有想过要把她安顿在这里，这里幽谷般的特征使得这座庄园就像劳沃德一样，简过去在劳沃德学校学了那么多的东西，现在该是轮到罗彻斯特来学一学的时候了。更进一步说，作为一个具有戏剧性的背景，芬丁完全是空无一物的、反社会的，因此，这一对情侣身体上的与世隔绝暗示着他们精神上的与世隔绝，因为在这个世界上，像他们所拥有的那种平等主义的婚姻如果不是完全没有可能，至少也是非常罕见的。夏洛蒂·勃朗特似乎在告诉我们，

真实的心灵必须要退隐到遥远的森林之中、退隐到蛮荒之中才有可能获得，因为在那里可以逃避等级制社会的种种清规戒律。

勃朗特反叛的女性主义——里格比小姐和其他对《简·爱》进行批评的、维多利亚时代的批评家所提到的社会秩序的“反基督教的”不满情绪——是否在这种退隐中体现出其妥协性呢？简是否只有通过抽身逃离她自己的原则所包含的诸多责任，才能消除孤儿的愤怒呢？如果要找到对上述问题进行试验性回答的答案，更容易的恐怕是在《教师》《谢利》和《维莱特》中，而不是在《简·爱》中，因为勃朗特其他小说中有所保留、甚至模糊不明的结局（比如在《维莱特》中）表明，其实作家本人对于如何解决父权制压迫下的困境，也并不能给出一个切实可行的答案。在她所有的作品中，通过在某种迷狂状态之下写作（正如我们已经看到的那样）的方式，她可以使触犯了维持现状的代理人却充满激情的追求自由的冲动付诸实现，但是无论在她的哪部小说里，她都无法自觉地对已经获得的自由作出完整的定义——或许这是由于她的同时代人，即便是沃斯通克拉夫特或穆尔，也不能充分地描绘出那样一个使得成熟了的简和罗彻斯特能够真正生活在其中的、产生了重大改变的社会的原因。

然而，即便勃朗特无法合乎逻辑地进行定义，但她却能用脆弱然而拥有丰富内涵的想象，以及对班扬所作的耐人寻味的重新定义来呈现她心目中的自由。从最广泛的意义上说，自然现在似乎是站在简和罗彻斯特一边的。芬丁^[1]这个地方正如它的实际意义所暗示的那样，没有诡计和欺诈——“没有花、没有花圃”——然而却四季常青，正如简告诉罗彻斯特他自己也将变得如此一样，郁郁葱葱、长满了羊齿类植物，在温润的雨水滋养下，它们越发茂盛。在此，简和罗彻斯特虽然远离尘嚣，但却在自己创造出来的自然秩序中惬意地生活着，他们在身体上将成为彼此的“骨中之骨、肉中之肉”（第38章），在这

[1] 芬丁 (Ferndean)，直译为长满了羊齿类植物的谷地。

里，自然那能够治愈创伤的神奇力量还将最终使罗彻斯特恢复视力。换句话说，在这儿，“不是你的骗局，也不是你的巫术”，而是摆脱了社会约束的“大自然的功劳”（第35章）。我们现在终于意识到，简的人生之旅的最终目标并不是那个天国之城，而是一座人间乐园，一个“超越于天国的疆域之外”的安静和平之国，在那里，“新娘和新郎之间的契约已经获得了修改。”³²

至于天国之城本身，夏洛蒂·勃朗特本人在此暗示说（尽管不久之后她又会形成新的想法），这一目标是那些接受尘世间的平等现实的人所做的梦，而这一不平等正是父权制统治的社会将家庭女教师压制在她们的“地位”之上动弹不得的众多工具之一。由于她对此深信不疑，夏洛蒂·勃朗特于是在《简·爱》的结尾部分，十分自觉地对《天路历程》进行了影射，她对那位一心追求天国的超验境界的使徒、那位“武士大心”的影子圣·约翰·里弗斯用了一个半带嘲弄的称呼。“他的苛刻，”她告诉我们说，“是使徒那种苛刻，他代表上帝说：‘若有人要跟从我，就当舍己，背起他的十字架来跟从我。’”（第38章）最后，我们发现，正是对那种自我克制、自我否定的拒绝，才使得勃朗特的“饥饿、反叛和愤怒”驱使着她写下了《简·爱》这部作品，并使它成为对约翰·班扬的天路历程版本进行“反基督教的”重新定义，甚至是滑稽摹仿的作品。³³ 相貌平常的简·爱走向平等的令人吃惊的进步曾经被里格比小姐准确地形容为“一种顽固不化的、无法无天的精神”，现在却回答了艾米莉·狄金森将在15年之后会问出的问题：“‘我的丈夫’——女性们说——/ 弹奏出旋律——/ 难道这样——就是应该的吗？”³⁴ 而简通过自己逃离桑菲尔德的选择响亮地宣布，不是这样的，那样并不就是应该的。她说，这桩——这桩由真实的心灵在芬丁结合而成的婚姻——才是应该的。尽管她的道路可能障碍重重而又充满了孤独，至少它代表着希望。当然，夏洛蒂·勃朗特此后再也没有投入到这样一种乐观主义的想象之中。

371

372 第十一章 《谢利》中有关饥饿根源的思考

作为人，我出生的时候很孤单；
作为女人，我苦恼不堪；
我靠榨取石头为生
那是我能得到的微薄的滋养。

——埃莉诺·怀利

没有什么说法可以反对夏洛蒂对抗她周围的恐怖主义的疯狂的努力，除非有人眼见为获得食物的饥饿的挣扎，还能从中获得乐趣。

——瑞贝卡·韦斯特

在成为最极端的符号的时刻
墙变得十分脆弱，
几乎变得透明。
空间产生了道道褶裥；
距离发生了改变。

但是，消化道同样也变成了一维的东西
我们在挨饿。

——露丝·斯通

——

虽然说《简·爱》表现出一种安格里亚式的艺术激情，使得即便对这部作品怀有最深切的敌意的早期读者也不得不承认它是激进的、在某种意义上甚至具有“神话性”，但在《谢利》（1849）中，夏洛蒂·勃朗特却似乎退回到了《教师》所代表的那种更多伪装、更为复杂的回避状态。但是，如果说在第一部小说里，勃朗特追求现实主义的方式表现为假扮一个男子——一位严肃简朴、一丝不苟的男子——的话，在《谢利》中，仿佛是为了遏制《简·爱》中释放出来的火焰与愤怒似的，她却让人看上去像是在追求客观、平衡和抑制，方法是在与公共事件相关的历史背景下，叙述一个属于个体的、孤独的奋斗故事，这一奋斗规定她笔下的中心人物形象将随着故事的进展失去力量、逐渐退后而不是前进。

373

勃朗特本人对自己所采用的这种叙述策略是抱有暧昧含混的态度的，而当时精明的读者们——G. H. 刘易斯（G. H. Lewes）是其中的一个——却似乎已经察觉到了她内心的不安。“（在《谢利》中）没有丝毫与激情相关的成分，”刘易斯写道，“也没有任何艺术方面的融合，或在这种艺术融合之下一个部分由另一部分自然发展而来的内容。”¹虽然《谢利》在表现故事内容的有机发展方面做得确实并不成功，但这至少部分是因为在试图创造冷静的客观效果的过程中，勃朗特特别将这种客观效果与高高在上、无所不知、就像萨克雷一样的“泰坦”联系在了一起，以致使自己陷入了同样的男性权力结构之中的缘故，正是这一权力结构囚禁了出现在她所有作品中的人物形象。²当然，勃朗特在努力做到历史性地看待那些否定所有公共存在的等级制度的过

程中，对历史变化和她笔下女主人公看上去并无关联的、孤独的个人奋斗之间的距离进行了考察。正如刘易斯抱怨的那样，当这种普遍的不和谐导致了她在艺术方面融合的缺失时，我们可以从自己的有利位置看到，女性身受限制与拘禁的痛苦不仅是勃朗特通过《谢利》表现出来的主题，而且还是考量她的艺术性的标尺，或者成为构成其艺术性的一个方面。

耐人寻味的是，这部小说是开始于一个彻头彻尾的男性生活场景的，而这种场景，举例来说，是奥斯汀之类的作家显然决不会去描写的。三位副牧师围坐在一张桌旁：虽然他们嘴里在抱怨烤牛肉太老、啤酒味道太淡，却大吃大喝，还要“再来点面包！”^[1]他们还命令女主人“切一切，婆娘”。³他们还风卷残云般吃掉了她所有的蔬菜、奶酪和香糕。正如对勃朗特的作品进行评论的许多批评家提到的那样，这些狼吞虎咽的副牧师不仅仅是带点乡土色彩的花絮，或者他们的表现仅仅属于无关紧要的枝节内容。就在对他们的描写完成之后，小说开始着手表现富人们奢侈而精致的生活、外国人古怪的烹调方法、以工业制造为主的城镇内因食品匮乏而产生的骚乱、应该拨给士兵的大量必需品、童工们空空如也的晚餐篮，还有失业者的饥饿。事实上，饥饿使得这些被剥削者们和英国社会中所有那些被放逐和排斥在独立、成功的生活之外的人们紧紧地联系到了一起：小说中的一位工人清晰地解释说，“挨饿的人不会是满足和安定的人”（第18章）。正如在《简·爱》中表现的那样，既然饥饿错综复杂地和反叛、愤怒联系在一起，因此当时的评论家们通过《谢利》发现了名叫柯勒·贝尔的作者的作者的女性身份就不难理解了。因为尽管夏洛蒂·勃朗特创作的这第三部小说有着无所不知的、假装成男性的视角，但是较之女作家的前两部作品，它却更加自觉地表现了有关“女性的问题”。这部小说以1811—1812年英国处于战时危机期间凋敝的商业经济形势为背景，

[1] 本章中小说《谢利》的引文主要出自曹庸的《谢利》译本，上海译文出版社，1981年。

描绘了工人们为了达到他们的生活目的，如何以愤怒为武器，为所有那些被剥削的人，尤其是（如我们在本章的卷首引文中暗示的那样）那些挨饿的女性从事摧毁的伟业的。

简·奥斯汀、玛丽·雪莱和艾米莉·勃朗特同样也描绘过困扰着那些被剥夺了一切的人物形象的饥饿，但夏洛蒂·勃朗特暗示给她的读者的内容，除了女性因食物匮乏而饥饿之外，还有她们也渴望能够决定自己的命运。因此，在小说开篇处，叙述者不仅描绘了三位贪婪的副牧师大吃大喝的“毫无浪漫色彩的”场面，还解释说，“端上桌来的第一道菜，将是个天主教徒——唔，甚至是个国教徒——在受难周的耶稣受难日吃的一道菜：那是道加醋不加油的冷扁豆，不发酵的面包加苦野菜，而且没有烤羊肉。”（第1章）当然，上自菲尔丁、下至巴思，小说家们将他们虚构出来的精神美餐奉献在读者面前，都是为了要满足他们的口味的，但是在《谢利》中，勃朗特为读者奉献出来的却是那么一道并不可口的菜肴，因为她渴望思考的问题是，为什么副牧师们的饕餮会造成她的女主人公们的禁食。事实上，在《谢利》中，勃朗特不仅呈现了女性们忍饥挨饿的情形，用艾米莉·狄金森的话说，“一种有人站在窗外的 / 样子——”，而且还呈现了“进来——取走——”的欲望产生的原因（J. 579），因为维持着男性生存的食物和虚构出来的东西恰恰正是造成女性们患病的元凶。这里对副牧师们使用的“使徒般的”修饰词解释了女性忍饥挨饿的一个原因，或者说勃朗特似乎想以这种女性主义的批评暗示出有关花园的《圣经》神话。

我们已经看到谢利对弥尔顿进行的抨击——“弥尔顿是伟大的，可是，他是好人吗？”——是如何与勃朗特的女性前辈们的虚构策略联系在一起的。但是，勃朗特对修正性的诗学产生的结果却相当悲观，尽管在《谢利》中她可能也描绘了一个在更为快乐的环境之下成长起来的艾米莉·勃朗特的形象。因此，通过聚焦于一个已经无可改变地堕落了的世界的方式，勃朗特让我们知道，女性作家私下的沉思

是无法消灭大众神话那强大的影响力的。在写作《谢利》的过程中，勃朗特目睹了勃兰威尔、艾米莉和安妮的病弱与死亡，我们在这部本身的叙述结构已经证明了她所处的监禁状态的小说中，可以感觉到她正处于严重的孤独与失望状态之下。伊丽莎白·巴瑞特将她的《流放的戏剧》（1844）的背景直接设置于花园锁上的大门之外，⁴和伊丽莎白一样，夏洛蒂·勃朗特考察的也是夏娃被放逐的女儿们所受到的内心分裂的惩罚。

二

由于《谢利》是关于力量缺失的一部作品，勃朗特不得不解决这样一个难题，即如何对无力展开行动的人物的故事进行设计。正如我们将要看到的那样，在这部小说中，每一个阶层都受到了英国无力赢得对法战争的影响。在约克郡，制造商们、牧师阶层人士和工人们都深受其害，因为诏令切断了贸易往来的主要市场。为了强调这一点，小说开始部分描写了副牧师们的盛宴被打断、副牧师被叫走去帮助工厂主罗伯特·穆尔的场景，因为穆尔正在等待机器的到来，而这些机器最后却被愤怒的工人们砸成了碎片。在整部小说中，穆尔一直处在等待状态，希望能够改变自己的坏运气，但却始终无法真正采取任何步骤。最后，他不得不作出了一个从道德上看应当受到指责、却又可怜得根本没能实施的决定，即不娶贫穷的卡罗琳·赫尔斯通，而向富有的谢利·基达尔求婚。小说主要关涉的正是这两位年轻的女性，以及分派给她们的不吉利的角色。但是，由于与外国发生战争这一劳民伤财的紧急情势，没有哪位人物能够采取有效的行动，因此，勃朗特笔下的女主人公因性别所限甚至根本无法采取任何行动。尽管许多读者因为《谢利》的情节不是根据有机的发展而自然安排出来的而对这部小说提出了批评，⁵但我们还是可以看出勃朗特是有意在寻找一种方式，希望能具体形象地呈现性别歧视与商业资本主义之间那种难分难

解的联系，即便是她在暗示父权制社会的高压统治影响和感染了每一个个体的时候也是如此。在这一情形之下，要提供或描绘逃脱的路径并不容易。

在约克郡的领袖人物当中最为出色的，即那些最竭尽心力地试图改变自己生活的人士，是两位互为政治宿敌的男子。一位是海勒姆·约克，一个具有反叛精神的亵渎神圣者，他大声嚷嚷着反对“一个国王跋扈、僧侣跋扈、贵族跋扈的”国家，而赫尔斯通先生却是一个不折不扣的牧师，捍卫上帝、国王和“就要来到的审判日”（第4章）。这两位都认为对方罪该万死。他们的关系不是很好，但却拥有相同的、非凡的个人勇气和诚实精神。约克的民主意识、耿直和慷慨大度和赫尔斯通的忠诚与无畏同样令人赞赏。他们一个是辉格党人，一个是托利党人；一个是制造商人，一个是牧师；一个是有家有口的男人，一个是没有孩子的鳏夫；一个是富有的地主，一个是因牧师收入而过得舒舒服服的人。他们可说都是社会栋梁，决不会受到始终威胁着他们邻居的贫穷和破产的不良影响。更进一步说，由于前程无忧并是他们所处的社会中最出色的代表，这两位人士还拥有共同的过去，因为早在小说开始不久，我们就发现他们年轻时候还是争夺一位“有张圣母般的脸；是个栩栩如生的石雕像，静物的化身一般的姑娘”的情场对手（第4章）。

这位“不朽的天使”有一个不吉利的名字叫玛丽·凯夫^[1]，它让我们想起了那些有关洞穴的寓言，它们呈现了女性无论身处何方都受到监禁、母族谱系被剥夺得只剩下劣等艺术的事实。事实也正是如此，由于玛丽·凯夫在某种意义上可说是一位死亡天使，她受到了她那位身为牧师的丈夫的彻底漠视。我们被告知，由于属于“一种十分低劣的生物”，她自然而然地失去了成为赫尔斯通先生的伴侣的资格，我们又知道，婚后仅仅过了一两年，她就死去了，“只剩下一个泥塑

[1] 原文为 Mary Cave。Mary 与圣母同名，而 Cave 直译即指“洞穴”。

似的依然美丽的脸形，又冷又白”（第4章）。我们后来还发现，即便她当初选择嫁给约克，后来同样也会遭罪，因为这两位男子都既不尊重也不喜欢女性，赫尔斯通希望女性尽可能愚蠢才好，而约克后来选择了一位阴郁和霸道的妻子来为他生儿育女。勃朗特在此暗示我们，即便是父权社会中那些最高贵者也都偏向于欺骗性的和彼此矛盾的女性形象，正是这些险恶的形象造成了玛丽·凯夫的死亡。玛丽·凯夫因此成为一个化身，向生活在男性操纵的社会中的女性发出警告，告诉她们沉陷于自杀式的自我退隐状态中的女性有可能面对什么样的命运。

因此，可以理解的是，这位女性形象不时出现在卡罗琳·赫尔斯通的想象里，卡罗琳现在已经取代了她的位置，在她叔叔的家里同样无声无息地生活着。卡罗琳已经无法记起自己的母亲了，并似乎和她的婶婶一样又脆弱又孤独。但是，她和叔叔生活在一起，毕竟比过去和她父亲在一起的生活要稳定得多，因为她父亲日夜都把她关在一间不带家具的高高的顶楼里面，“等到晚上，他一回来，就像个疯子，吵吵闹闹，十分吓人；也可以说——更叫人痛苦的是——像个白痴，痴痴呆呆，无知无觉。”（第7章）而赫尔斯通至少只是无视她的存在罢了，对她的物质需要倒始终是慷慨地加以提供的。她还可以前去探望她的两位姓穆尔的表兄表姐，直到她叔叔和罗伯特在政治见解上产生了不和，以及罗伯特有意要回避她，才停止了这种探望。

卡罗琳最终的逃脱是进入了穆尔的家庭生活，然而，这一点并非意味着她的解放，因为她又受到了表姐霍顿斯要培养她懂得“女性的职责”的折磨，这些职责包括学习法语的过程中要掌握那些语法上的难题、无休无止的缝纫、眯着眼睛缝补袜子等等，因为霍顿斯相信这位端庄稳重的姑娘“老气有余、谦恭不足”（第5章）。当然，尽管她表面看来十分的温顺，卡罗琳还是很有主见的，比如说，她知道自己爱上了罗伯特·穆尔。更进一步说，尽管她娴静庄重、干净整洁，她还是批评了罗伯特对工人人们的残忍，并试图让他懂得骄傲的邪恶，从

《科利奥兰纳斯》(Coriolanus) 中吸取教训。或许正是由于玛丽·凯夫和她自己父亲的例子摆在面前的缘故，卡罗琳一开始也同样懂得，自己如果能独立谋生将会更好。由于她的表兄一心想的是如何挣钱、如何花钱，他不能允许自己娶一位没有财产的姑娘。卡罗琳几乎轻易地就从她表兄的目光、疏远和刻意保持的兄妹关系中理解了他对她的拒绝。

作为一位没有受到别人求爱而自己已经陷入了爱情的女性，卡罗琳因此遭到了叙述者的申斥。她遭受了充满蔑视的拒绝，并受到告诫“不要问问题；不要说反对的话”。(第7章) 叙述者的评论是毫不留情的，表达出一种食物与石头水火不容、女性需要自我封闭和自我克制的思想：

世事只可听其自然而顺受之，不要问，不要抗议，这就是上策。你想吃面包，却得到石头，把你牙齿都咬掉了，也别尖声叫嚷，因为神经已经殉了难；不要怀疑你心灵的胃——如果你有这样的话——是否跟鸵鸟的胃一样厉害，石头也消化得了。你伸手去接一只蛋，命运之神把只蝎子放进你手里。不要惊慌失措，紧紧握住这份礼物，让它叮穿你的手掌。不要紧，到了一定时候，等到你的手臂肿痛得老是发抖之后，那只被你捏在掌心里的蝎子自会完蛋，你就会获得大教训，知道怎样忍受而不呜呜咽咽。如果你经历了考验之后仍然活下来——据说有人因此而死——你的整个余生，就会变得更坚强，更聪明，不那么敏感了。(第7章)

378

上述话语来自一个充满压抑的声音，这个声音让我们想到了丁耐莉或者佐蕾德·鲁特校长，这些话语当然会产生影响。因为确信“石头也消化得了”或者“那只被你捏在掌心里的蝎子会死去”的说法不仅和那些形象本身是矛盾的，而且和面包变成石头、蛋变成蝎子这一

古怪的变形也是彼此矛盾的，这种变形已经被指定为对因爱情而“犯罪”的某人的一种恰如其分的惩罚。就像民歌《可怜的玛丽·利》中的那位女主人公一样，卡罗琳只能退隐到自己那种被监禁的状态中去，并由此获得些微模糊的安慰：

刮得我在雪地里啥也看不到，
永远不让我看到太阳！
啊，你这白雪编成的花环老不融消，
多亏你把我埋葬。

这里是一个可诅咒的地方，有着弥尔顿式的“愤怒的火焰之床变成了冰天雪地中的饥饿”的特征。卡罗琳为“消沉的意志，衰弱瘫痪的功能”所困扰，因为“冬天似乎征服了她的春天；心里的土壤和它的宝藏都逐渐冻结成贫瘠的荒地”了（第10章）。她先是回到了自己的卧室，后来更危险的是，她退回了自己的内心世界，直到她真的开始因不吃东西而憔悴，卡罗琳·赫尔斯通^[1]沉浸在“要发现和知道她母亲的下落”的“深切而悄悄的渴望”中（第11章）。但是作为一个没有母亲的姑娘，她在男性的拒绝面前是无能为力的，于是她像玛丽·凯夫一样了：站在暗处，不断让自己缩小下去以便可以隐匿到思想的深处，她同样也成了“一个苍白的石灰模型，或者一尊呆板的雕像”（第24章）。

然而，作为她本人的幽灵，卡罗琳一无所有，只得在叔叔家招待茶点的餐桌旁和主日学校里努力扮演淑女的样子、履行淑女的职责。为了强调这一事实，在罗伯特以一瞥表示了对卡罗琳的拒绝之后，小说描写的第一个场景便是卡罗琳处理犹太篮（“一个非常沉重的负担”

[1] 赫尔斯通的英文原文为 Helstone，分成两部分即为 Hel / stone，前半 Hel 的意思近似“地狱” (hell)，后半的意思就是“石头”。

[第7章])里的东西,同时还款待聚集在她叔叔家的客厅里的那些当地有头有脸的杰出人物。由于十分厌倦那些毫无意义的消遣,并被毫无品位的钢琴演奏和没完没了的闲扯搞得疲惫不堪,卡罗琳只能悄悄退回到一个相对清静的屋子里,不巧又意外地遇到了罗伯特。在她告诫罗伯特不要对他厂里的工人过于苛刻以免使自己陷于不利境地的时候,她心中有一种不祥的预感。她希望他懂得“这里的人多么会记恨。他们有些人还夸口说,他们可以把一块石子藏在袋里7年,到了7年再摸一摸,再藏7年,‘最后’扔了出去,‘百发百中’”。(第7章)这位用石头而不是面包来回赠女性的爱情的男子最终将受到惩罚,让那些工人们、他充满竞争性的自我中心主义的另一些牺牲品将岩块与石子扔到自己身上。

罗伯特回报卡罗琳的爱情的除了石头别无其他这一点,在我们知道他本人就是一个一门心思只有生意的、仿佛“被封闭在岩石之中”(第9章)的“活着的坟墓”(第8章)的时候,会看得更加清楚。卡罗琳意识到了罗伯特身上的那种冷酷,正是这种冷酷使得他相信他和所有男子都应该是他们自己以及社会未来自由的主宰,并相应地做出行动。罗伯特将骄傲建立在自己的勤勉、工作和自我依赖上,具体表达了英国商人和店铺经营者信念,他们总是把商业活动之外的任何其他一切都看成是“贪吃懒做、虚度生活”(第10章)。由于有了这一信条,罗伯特自然会蔑视女性;但他同样也会对他的工人屈尊俯就。更进一步说,由于引导他作出决定的唯一动机便是自己经济上的获利,罗伯特甚至反对战争持续下去,虽然他心里也明白为了确保英格兰的自由,这场战争无论如何是应该打下去的。因此,勃朗特通过这一人物以及其他工厂主的形象暗示我们,自助的工作伦理就意味着自私自利和性别歧视,她还把对工人的剥削和女性的失业联系在一起看待,进一步揭示出:把女性和工人同样看成私有财产的贪婪的精神性是和对国家自然资源的不尊重直接相关的。

然而,当罗伯特·穆尔对自己的行为逻辑十分明确的时候——他

其实还有一种复仇的意愿，要控制他的工厂、他工厂里的货物、他的工人们，甚至还有他的女人们——卡罗琳必须要学会了解生活中“错综复杂的”难题（第7章）。“在这个世界上，我的位置究竟在哪里？”她大惑不解，希望能够回答这个问题（第10章）。她竭力克制自己不去回忆过去罗曼蒂克的一切，逼迫自己回到目前孤独的状态之中，并竭力不再去想在南尼利森林中喂罗伯特吃浆果和坚果时的情景，而看清楚自己只不过置身于狭窄的斗室之中的处境；她不再去听鸟儿的歌唱，而去倾听雨点落在窗户上的声音，观察自己投射在墙上的暗淡的阴影。尽管她知道美德并不在于自我否定之中，但在她所生活的世界中却似乎找不到其他的答案。被咬伤的人只有不那么脆弱敏感才足以继续生存下来，就像曼小姐那样，为了了解老处女生活的奥秘，卡罗琳曾经去拜访过曼小姐这位具有代表性的老处女。但是在那次拜访中，卡罗琳发现的却是一个瞪男人一眼就会把他变成石头的美杜莎，而一位女性“也许一年连块面包皮都不肯抛给”她；在她的生活中“饥渴成灾”（第10章）。而当地另一位老处女安利小姐则设法在宗教献身和自我否定的事业中获得一种更为乐观的生活。这两位女性都受到了罗伯特的嘲讽，在卡罗琳的眼里她们同样也是缺乏吸引力的，但她却难以找到别的选择，因为“所有的男子，如果单个儿来看或多或少是自私的；而如果从整体上来看，他们就更是如此了”。（第10章）因此，她捏紧双手，决定遵从安利小姐的榜样：通过努力劳作来克制内心的痛苦，尽管“内心里的送葬哭声一直还是萦绕着她”（第10章）。

三

《简·爱》可以说是一则关涉到每一位女性的寓言，在这则寓言中，女性必须面对和战胜一系列充满寓意、具有父权性质的危险，和《简·爱》一样，《谢利》也是一则这样的寓言，只不过卡罗琳·赫尔

斯通的故事进一步提供了某种证据，表明女性苦难的真正来源就在于她们的依附地位。然而，和简不同的是，卡罗琳相当美丽，并因叔叔的慷慨而免遭贫穷之苦，她的叔叔保证即便在自己死了之后也会为她留下一笔年金收入。但是简至少是富于活力的，她从盖茨黑德来到了劳沃德，后来又从桑菲尔德来到了沼泽居，最后到达芬丁，与之相反，卡罗琳却从来没有离开过约克郡。事实上，卡罗琳心里知道，她是愿意成为一名生活并不舒适的家庭女教师的，因为这个职位起码可以使她从令人窒息的惰性中解脱出来。但是当然地，这样一种选择遭到了她的“朋友们”的否决，被认为是不得体的，于是，她身上那种彻底的惰性最终使得她的“精神之胃”无法连“石头也消化得了”，她的手也无法承受蝎子的蜇刺。耐人寻味的是，正是在彻底地瘫痪这一关键点上，勃朗特引入了谢利·基达尔、一位在所有方面都与卡罗琳形成对照的女主人公形象。

381

如果说卡罗琳是苍白的，谢利就是光彩照人的，如果说卡罗琳是离群索居的，谢利就是奔放外向的，谢利既不是一个整天待在家里的、充满依附性的人，也不是一个被动的哀求别人的人，她不是一个管家，也不是一个家庭主妇。她是一位有着自己的屋子的、富有的女继承人，她所拥有的那座古老的大厦在小说中通常会被派给男主人公，那里有古老的格子窗、一道石头门廊、一条阴凉的过道，两边的墙上还挂着牡鹿的脑袋。（当在室内的时候）她几乎总是被描绘成在窗边的样子，在这部以她的名字命名的小说中，她是穿过花园中的玻璃门而首次登场的。作为这座大厦的“老爷”，她对那些供人玩赏的哈巴狗不屑一顾，而只愿意和一只巨大的獒犬鞑鞑追打，这只獒犬让人情不自禁地想起了艾米莉拥有的那只看家狗。显而易见，她对自己的地位、对这种地位加之于自己的社会角色的模糊影响是颇为高兴的：

事务！这个词儿倒真使我意识到我确实不再是个姑娘，而完

全是个女性或者还有点不仅如此了。我是个老爷！谢利·基达尔老爷才应该是我的称呼和街头。他们给我取了个男人的名字，我有男人的地位，这就足以使我有点儿大丈夫气概了，当我看到像那个堂堂一表的盎格鲁—比利时人——那个吉勒德·穆尔那种人在我面前，同我一本正经谈事务的时候，我的确觉得我很像个绅士。（第11章）

382 上面的这番话部分是开玩笑的，因为谢利当时正在对赫尔斯通先生说话，这位先生对她的独立性可是并无同情之心的。但是这段话同样也折射出勃朗特对于异性装束始终不懈和毫无希望的关注之情：罗彻斯特先生打扮得像个吉卜赛大妈，谢利把自己精心打扮成一位勇武的骑士，露茜·斯诺在一次戏剧演出中把自己假装成一个花花公子，去亲吻一位风骚女子的手，而夏洛蒂本人则化身而为查尔斯·威莱斯利或者威廉·克利姆斯沃思——上面所有这一切都显示出对于冲破传统性别角色的模式，体验另一个性别自由和（尤其是在维多利亚时代的英格兰）神秘的经验的陶醉之情。当谢利和卡罗琳在羞怯地谈笑、并彼此试探的时候，她们之间的关系充满了一种美好而微妙的性别特征，而这种特征是在她们与异性交往的过程中明显缺乏的。然而，由于谢利具有男性色彩的名字是她的父母取的，而他们当初是渴望要个儿子的，因此，事实在于独立是和男性密切相关的，而这一独立将谢利限制在某种对男性加以摹仿的角色之中。

作为一位慷慨大方、强健但拥有爱心的真正的淑女，谢利绝不是一个想做男子却没有做成的人，除非她在开玩笑的时候表现出这一点。她有的时候开心起来就躺在花园里用餐，或者在餐厅内大摆宴席，她有很多母牛，可以为住在村舍里的人们提供牛奶、黄油，她还为面包、蜡烛和肥皂而付过高的费用，尽管她自己也怀疑管家一定在欺骗她。谢利设法为卡罗琳提供生活必需品，这不仅是因为她可以为穆尔手下的人们提供肉类和葡萄酒，或者手里的网兜内装着甜饼，可

以扔给鸡和麻雀吃，而且还因为她有幸拥有获得快乐的能力，而这是充满诗意的想象力才能焕发出来的能力：在“充满了快乐的”瞬间，谢利“唯一的书本就是模糊的回忆录，或者是女算命者的预言的篇章。……嘴角时时露出一丝笑意，教人看出其中有个故事，有种预言”（第13章）。对卡罗琳来说，这件礼物将保证将谢利从她自己感觉到的对男性以及男性的赞许的荒诞的依赖中拯救出来，因为卡罗琳相信，诗人即便经历过最最悲惨的事情，对这一悲惨经历的记忆也会因文学作品的创造而烟消云散：举例来说，无论是古柏还是卢梭，当然会发现“他把这首诗写出来后就觉得如释重负——我知道他是这样。而且，我相信，这种诗才——也是赋予人类的最神妙的才赋——在情感的力量眼看就要受到伤害的时候，刚好用来安定情感”。（第12章）这样一位诗人是不需要被爱的，“如果有任何一个女古柏和女卢梭，我肯定她们也是这样。”（第12章）换句话说，卡罗琳希望自己可以在谢利身上找到一位自由自在、不受限制和拘束的女性的榜样，虽说这种限制和拘束正在摧毁她自己的生命。

当然，只是在卡罗琳由于自我约束和屈从而彻底陷入了瘫痪状态的境地之下，谢利才开始露面这一事实，让人联想到了伯莎·梅森·罗彻斯特为简·爱提供的逃跑路径，如果没有这样一条路径，简·爱也要陷入被拘禁的命运之中。但是在这里，压抑和约束标志的是一种自由的、未受禁止和没有犯罪倾向的自我的产生。谢利就是卡罗琳的影子，代表了她所有受到压抑的欲望，这一点随着她“为”卡罗琳所采取的行动而显得越来越清晰。谢利做的就是卡罗琳想要做的：卡罗琳对副牧师们秘密的痛恨有一天终于获得了满足，那是谢利先让狗攻击了这些副牧师，然后又愤怒地把他们赶出了自己的家；卡罗琳需要感化赫尔斯通，是谢利让他服从了她的意志；卡罗琳在小说的开头部分希望能够窥破男子们生意上的奥秘，是谢利读了报纸和来自内政大臣的复信；卡罗琳希望能减轻罗伯特经济上的负担，是谢利借了钱给他；卡罗琳试图压制自己对罗伯特的渴望，是谢利唤起了罗伯特的注

383

意，并使罗伯特向她求了婚；卡罗琳一向都知道罗伯特需要得到一个教训（想想她对《科利奥兰纳斯》的解释吧），是谢利把这个教训确实给了他，因为她拒绝了他的求婚，让他丢了脸。卡罗琳最最渴望的是能够和她失去很久的母亲团圆，是谢利帮助她圆了这个梦，而她的母亲正是谢利带来的普赖尔太太。

然而，在此显得矛盾的是，对谢利作为一个影子的分析似乎体现出彻头彻尾的乐观主义精神，和作家早期创作中所描画的那位自我毁灭、充满了愤怒的伯莎·梅森完全相反，但事实是她并没有为卡罗琳提供当初似乎对她承诺过的那种轻松愉快。相反，连她自己也被卷入了一种社会角色之中，这种角色使她像卡罗琳一样，也陷入了静止的状态。举例来说，她不必要地和罗伯特调情并激起了卡罗琳的痛苦，因为她相信谢利是与她争夺罗伯特的爱情的强有力的对手，并为此深受折磨。事实上，谢利甚至设法夺走了属于卡罗琳的那最后一点点微不足道的快乐，即看到罗伯特：“她确实给折磨得好苦，几分钟以前，她那饥饿的心田已经尝到了点滴的滋养，如果这是慷慨赐予的话，那准会给正在逐渐衰退的生命带来大量活力，无奈丰盛的筵席已经让人攫走，摆到别人面前去了，结果自己只好做个陪客。”（第13章）更进一步分析，随着小说的进展，谢利自己也开始有点儿像卡罗琳了，最后甚至也向卡罗琳式的命运表示了屈服。还有，尽管她有那么多任性妄为之处，她还是受到自己性别角色的限制和约束，并和她的朋友一样受到男性社会的驱逐。勃朗特将处于中心位置的两段插曲，即主日学校的宴会和对工厂的攻击并置在一起，从而追踪了这种限制与约束的根源和本质。

卡罗琳和谢利两个人“看起来真像一只雪白的鸽子和宝石色的极乐鸟在比翼齐飞”（第16章），她们在圣灵降临周的庆典上，共同带领着白菜亚菲尔特由女性和儿童构成的游行行列。在一条窄得只能容两个人并排走的巷子里，她们迎面碰上了由反对国教者组成的反向的队列，谢利十分准确地把那些人称为“我们的影子”（第17章）。由

于赫尔斯通和谢利迫使反对国教者们退开了，他们最终享受的盛宴与其说是表示虔诚的基督教中的仪式，不如说是欢庆胜利的庆典。即便勃朗特没有把这一幕场景和对工厂的保卫联系起来，其中所蕴涵的有关军事和国家方面的内容的暗示依然还是很明显的：不仅教堂是捍卫国家的有力支撑，教堂和国家都是建立在排斥和强制之上，这种强制表现在经济、社会、性等各个方面。吃面包和喝茶的行为还表明，在幸福欢快的时刻，谢利依然不得不使出最最空洞而愚蠢的女性花招，才能为自己找到一个座位，而卡罗琳则默默地忍受着她的好朋友和自己暗中爱恋的男子亲亲热热的痛苦。除了所有这一切吃吃喝喝之外，至少有 20 只鸟笼正被一位牧师吊在那里，里面是一些和当时的场面并不和谐的金丝雀，那位赫尔斯通先生的执事“知道在人声嘈杂中，这种鸟儿总是叫得最欢”（第 16 章）。这些被囚禁在笼中的鸟儿成为对精致漂亮、唠唠叨叨的女主人公们一个具有嘲弄意味的象征，它们正像卡罗琳和谢利一样只不过充当了花瓶的角色，其实无关紧要，因为卡罗琳和谢利都是被排斥在保卫工厂的计划之外的，她们只能从旁观看发生在邻近的工厂里的工厂主和工人们之间的历史冲突。当作为她们的“影子”的工人们冲破了重重门禁，用石头砸向工厂的窗户时，卡罗琳和谢利之间也分化为分别同情工厂主和工人的两个阵营，无论如何，她们受到了有效的阻止，只能作壁上观。

如果要把工厂内工人愤怒理解为女性的复仇的不同表现形式的话，我们就有必要回顾一下谢利和卡罗琳的一些缅想，那是她们在天黑下来而晚上的战斗又尚未开始之前拒绝跟着主日学校剩下的人去教堂后所做的事。正是在这一场景之中，在自然之美的感化之下，谢利在卡罗琳面前表明了自己对弥尔顿笔下的创造故事的观点，而对这一故事，我们在前面有关“弥尔顿的幽灵”的思考中已经作了讨论。谢利描述的并不是那个弥尔顿刻画出来的、驯顺的管家婆，而是“一位女泰坦”，她能够孕育并创造一位救世主，她是上天创造出来的夏娃，同时又是一位最早被叫做“自然”的、亚马孙式的母亲（第 18

章)。同时，正如我们已经注意到的那样，夏洛蒂·勃朗特把对她妹妹艾米莉的描绘和对奉自然为女神的人物形象联系到了一起。在整部《谢利》中，谢利在绿荫下形成的绿色思想是“上帝赐给自己的造物的纯粹的礼物”，耐人寻味的是，它们同样也是“造物女神赐给她的孩子的慷慨嫁妆”（第22章）。最后，事实上，谢利得到幸福快乐的能力也与她对繁殖力、对幸福以及她自己的泰坦—夏娃所拥有的物质属性的深切认识密切相关。但是对谢利来说，这一点意味着，是自然女神在提供人的精神崇拜的对象，艾米莉·狄金森也正是这样认为的，她相信“‘自然’正是我们看到的——/……自然正是我们懂得的”（J. 668），这一信念也使她自然而然有了这样的感觉：“《圣经》是一部古老的书卷——/是由陈腐的男人们写成的。”（J. 1545）然而，与此同时，勃朗特和狄金森又都向我们暗示，那个由男性创造出来的单词、那部书中之书的力量是十分强大的，它足以让女性“忘记”她们自己的过去和力量。尽管伊甸园的故事仅仅是“一个传说——讲述得很模糊——”（J. 503），但它却会遮蔽女性们最早听到的曲调，特别是让她们不再听见表达属于自己的快乐与幸福的旋律，抒写她们未曾堕落之前的天性的旋律。

如果说我们已经忘却谢利心目中的泰坦和《圣经》中那位夏娃之间的差距有多么遥远的话，勃朗特几乎立刻又安排了穆尔手下的监工来提醒我们。这位吹毛求疵的工人援引了圣保罗答《提摩太前书》第二章中的教义说：“女人要沉静学道，一味地顺服。我不许女人讲道，也不许她管辖男人，只要沉静。因为先造的是亚当，后造的是夏娃。”谢利一开始并不愿意接受这种说教，于是，这位监工又接着说：“不是亚当被引诱，乃是女人被引诱，陷在罪里。”（第18章）显而易见，这里的语气中显现出一种暧昧不明，因为谢利不能接受这样一位夏娃的程度，就和那位监工无法理解她心目中的女泰坦的程度是一样的。然而，无论是谢利还是卡罗琳都不能真正说服那位男子，取得优势。谢利对《圣经》中的训诫感到“困惑”，而卡罗琳只能借用多萝

茜·布鲁克对弥尔顿提出抗议的逻辑，无力地对那些训诫进行抗拒：“如果我能够念希腊原文，”她充满希望地猜测，“……我毫不怀疑地认为，只要运用一点技巧，就大可以把这一段话译成相反的意思。”（第18章）

19世纪90年代，伊丽莎白·凯迪·斯坦顿（Elizabeth Cady Stanton）和她的“修正委员会”（Revising Committee）的成员们在用女性主义的立场对上帝的言辞进行评论的时候，用的正是这一使句子产生“相反的意思”的“技巧”。她们的《女人圣经》（*Woman's Bible*）虽然被不止一个牧师认定为“女性和魔鬼共同创造的东西”，却开始正视保罗在答《提摩太前书》中的训诫言辞，含蓄地解释说，“保罗不可能是因这一说法中的无限智慧而受到启发的。”⁶但是，斯坦顿等女性主义者却继续揭示了，保罗的厌女倾向是如何与男性不仅试图操纵女性的言论，而且还试图控制她们的财产和人身自由的目的联系在一起。

尽管勃朗特呈现了似乎可以在《圣经》中获得依据的、对女性进行剥削的种种方式，正是这种种方式确保了商业资本主义的繁荣及其对人类和物质自然的强迫性的控制，但是，她笔下的人物形象却无法逃离《圣经》神话中所表现的那种监禁处境：常常想到伊甸园中的场景的卡罗琳渴望的是返回洼地小屋，“她多么希望能回到那里去，简直就像夏娃在放逐期间多么希望重返伊甸园一样。”（第13章）⁷但是她和谢利一样也知道保罗利用这一伊甸园故事的能量的强大，同样也认识到在男子的想象中，女性要么是被驯服的天使，要么就是不屈的怪物：

顶聪敏、顶精明的男人也往往用有色眼镜看女人。他们并没有看到女人的本色，他们误解女人，不管是好是坏：他们的所谓好女人，是五成玩偶、五成天使的一种怪物；他们的所谓坏女人几乎往往就是恶魔。（第20章）

由于逐渐意识到她们并不是生活在伊甸园中，实际上只不过是有一片有着一座女修道院的遗迹的南尼林的边缘，谢利和卡罗琳懂得了，男性并不能真正读懂女性，男性作家创作的文学作品中的女主人公都是虚假的造物。但是谢利又同样懂得，她对男性权威的批评是相当离经叛道的，她对卡罗琳解释说，如果让她在这方面畅所欲言，“让我对那些第一流作品中一些第一流的女主角说出我的真实的意见，我会落到什么地步？不消半个钟头，就会变成报应的石头所做成的石冢里的死人”（第20章）。

谢利同样还意识到，她和其他女性对那些产生消极影响的人物形象沉默的屈从将进一步唤起女性的愤怒。当她计划要和她的家庭女教师——卡罗琳一起出去旅游一趟的时候，谢利描绘了一个她梦中在遥远的北大西洋遇见的美人鱼形象：

我让你看到一样东西，像雪花膏一样洁白，从蒙蒙的波涛里冒了出来。我们俩都看到长长的头发，高高举起的白沫似的臂膀，椭圆形的镜子像星星一样灿烂。等它更滑拢来，一张人面清晰可见，同你一般模样儿的脸，它那端正、纯洁的（很抱歉，用了这个词儿，可是，这用得恰如其分），它那端正、纯洁的相貌，虽是灰白，却不难看。它看着我们，可并不是用你的眼睛看。我在它那诡计多端的眼色中看到了一种异常的魅力，它在招呼。要是我们是男人，我们一看到那阵招呼，就会纵身跳将下去，为了那个更要冷冰冰的女妖，我们还怕什么冰冷的波涛？可是，因为我们是女人，我们平安无事地站在那里，虽则不无畏惧。（第13章）

387

在此，谢利不仅把男性模式化地构想出来的女性形象看成不自然的（但却具有诱惑性的）怪物，并对她们进行了滑稽摹仿，她还描绘了这类女性形象对于女性自身产生的效果。由于被闭锁在不自然的、被去除了性别特征的身体内部，美人鱼只能施展她冷冰冰的诱惑手

段，以便毁灭那些男子，正是那些男子使得卡罗琳和谢利这样的纯洁女子成为他们的奴隶。美人鱼在这里被描绘成了如曼小姐、穆尔小姐和普赖尔太太一般的戈耳工—美杜莎，她同样成为作为夏娃的前辈的“罪”的一个修正性的化身，一个呈现了自然对文明的报复的、“真跟我们一样可怕”的东西；因为正如多萝茜·迪纳斯坦告诉我们的那样，“诡计多端的美人鱼”是“黑暗而又神秘的水下世界中充满诱惑的和令人费解的雌性生物的代表，我们的生命虽然来自这个世界、却无法重返其中。”⁸ 由于她作为女性的生物身份，谢利被放逐在文化创造的世界之外，无法变成一个“女古柏”，她只能为那些被否定了有效性或者甚至被否决了自我定义的可能性的被抛弃者们想象出一种来自海洋的、沉默的惩罚形式来。

由于十分自觉地体验到自己被视为怪诞的、离经叛道的、被排斥的、无权的和愤怒的种种感受，谢利窥破了自己身处的文化中那些具有压制性的神话，这一文化是默许、甚至宽容对于女性的歧视和剥削的。更进一步说，由于她理解父权性质的资本主义非人化的结果，她在整部小说中成为唯一一位“日夜都忘记不了穷人反对富人的愤懑感情是因为生活苦痛的缘故”（第14章）的富人，因为她从自己被迫受到现有的性别角色限制的社会性别中感受到的一切，都使她能够洞察穷人的苦难。然而，这一点并非意味着她找到了一个好办法，能够解决她以一种矛盾的心理注意到的阶级冲突。当她看到穆尔努力捍卫她的财产时，她对他心存怜悯，但她又知道，对于他的残忍和工人们的悲惨处境所导致的冲突，她除了怜悯是无能为力的，尽管在阶级冲突面前，她和工人们之间拥有的那种更具母性特征的关系可以使她对他们更加和善，但那种关系同样也具有潜在的暴力色彩，因为就她这一

388

她依然单枪匹马地拒绝着“所有的阶级对垒，所有的党派仇恨，

所有的假装自由的暴政”（第 21 章）。但是她针对父权制的不公所进行的反叛只是使得她的邻居海勒姆·约克想把她的政治激情误会成对爱情的掩饰，从而挫一挫她的傲气。谢利充满骄傲的自我辩护让约克感到困惑，因为他觉得自己无法读懂她脸上的神情透露出来的、难以捉摸的意义，在他看来，她的面容表达的是“以一种未知的语言写出来的一首诗，一篇热烈的抒情诗”（第 21 章）。正是在这一最为有趣的僵持状态中，我们知道了小说中虽然没有明确说明却努力想要暗示出来的事实：即谢利父亲的名字叫查尔斯·凯夫（cave）·基达尔。作为选择以自杀的方式来表示抗议的女性人物的象征，玛丽·凯夫正是谢利的一个祖先，她同样也以另一种方式与卡罗琳联系在一起。

四

尽管谢利过着一种自由自在的田园生活，让人联想到她心目中的女泰坦那神话式的存在方式，但她那些热烈的抒情诗，还有她的姿态和言谈又确实体现出某种令人费解、难以解释的内容。无论她是作为彬彬有礼的绅士、无畏的船长、忸怩作态而卖弄风情的女人、慷慨大方的女领主、小女人，还是疯疯癫癫的吟游诗人，谢利似乎都因自己滑稽摹仿的种种角色而受到谴责。她始终深受上述角色的束缚，这就并不奇怪她为什么会有一个神秘的决定，就是邀请有着“两位时髦小姐，衣服时髦，举止时髦的”（第 22 章）辛普森一家到她自己家来做客。尽管当时卡罗琳和读者都还没有意识到，谢利实际上是在利用辛普森一家的到来，而使他们家的家庭教师和她的恋人路易斯·穆尔也能前来，而这位路易斯·穆尔的露面实际上进一步加剧了谢利的屈从。当谢利对她招来一位求婚者的种种花招仍然秘而不宣的时候，她身上自由的缺失已经进一步导致了卡罗琳的憔悴与衰弱。

卡罗琳不仅深陷于爱情的苦恼之中，她还有深重的缺失之感，她的病因在于自己的悲惨处境，对此，卡罗琳认为是由于自己的无能造

成的。她的导师普赖尔太太总是向她证明说，无论是结婚还是找一份家庭女教师的工作都无法让她从单调乏味、孤苦伶仃的状态中解脱出来。在描写普赖尔太太进入拥有哈德曼这个堂而皇之的名字的家庭（这家人雇用了普赖尔太太，她当时还是家庭女教师格雷小姐）的部分，我们看到了与《简·爱》相似的画面，《简·爱》的评论者们正是针对这一部分对夏洛蒂·勃朗特进行了批评。但是，格雷小姐描述的她做家庭女教师的经历同样也让人想到了安妮·勃朗特的《阿格尼丝·格雷》这部作品，仿佛勃朗特想要反其道而行之，有意不去重复安妮小说中安排的浪漫主义的幸福结局似的。在基督徒要隐忍退却的名义下，哈德曼小姐告诫格雷小姐的言辞，正如里格比小姐形容简·爱的说法，也正如阿格尼丝·格雷的雇主对她说过的话：“你很骄傲，因此你也是个不知感恩的人。”（第21章）哈德曼太太则告诫格雷小姐要克制自己亵渎神明的不满情绪，因为这种不满只会使她最后死在精神病院里（第21章）。卡罗琳和普赖尔太太一致认为这种想法是上等人 and 剥削的法利赛人所特有的宗教信念。然而卡罗琳却似乎并无别的选择，除了只能孤孤单单地坐在那里，就像“花园里的一座雕像那样一动不动”（第22章）。卡罗琳也深知自己认识的未婚女性就像深陷在封闭的地窖中的修女一般，她们的长袍僵直得就像裹尸布，她们的床窄窄的就像棺材，她承受了社会的压力，因为这个社会要求“老处女跟无家无室、失业无告的穷人一样，都不应该要求在这世界上获得一席之地或者一个职业”（第22章）。正是女性生活空间的“狭窄”使她得了病，并使她意识到在“婚姻的市场”上自己只不过是一件商品，正如在商业的市场上工人们同样也是商品一样。但是卡罗琳思考女性问题最后所得出的结论是充满怜悯的，伴随着一种满怀激情的吁求，当然，这一吁求的对象是“英格兰的男子！”正是他们使得女性的思想“受到桎梏”，但也很有可能只有他们拥有打开镣铐的能力。

恰在这一次吐露心声之后，几乎像是用另一种声音表达出了自

己的愤怒一般，卡罗琳受到了罗斯·约克言辞上的抨击。罗斯使用的语言唤起了有关监禁的所有想象，让人感觉到女性被困于家庭中的囚徒命运又是如何使她变成了自身的狱卒的，罗斯声称不愿“像癞蛤蟆那样，钻在石头里，过着漆黑的昏睡生活”，因为她决不想“永远被关在”一所房子里，那会使她想到“一个装上玻璃窗的坟墓”（第23章）：

“如果我的主给了我十种天才，我的本分就是拿这些天才去做买卖，使这些天才再多出十种来。决不让这份本钱埋在家里的柜子的灰尘里。我一定不把它藏在一只缺嘴的茶壶里，也不把它关在放茶具的瓷器壁橱里。我一定不把它禁闭在被柜里，拿被单来做寿衣，尤其最不肯，母亲”——（她从地板上站了起来）——“我尤其最不肯把它闷在一盖碗冷土豆里，同食橱里的面包、牛油、点心和火腿一起搁在那里。”（第23章）

用在天才（talent）这个字眼上的双关意义是功能性的，因为罗斯的观点最恰当不过地把女性在经济上的依赖性和她们创造潜能的毁灭联系在了一起：管家婆的抽屉、柜子、箱子、衣橱、平底煎锅和口袋上都凝聚着某种伎俩，正是这种伎俩使得具有自杀性的“女性”劳作、自我埋葬和沉默不语成为可能。

作为一位“淑女”的榜样（第9章），卡罗琳·赫尔斯通埋葬了自己的天才，因此，她被毁灭了海伦·彭斯的同样的“熊熊之火”所吞噬，她还和海伦一样，似乎同样在一天天憔悴下去，“就像在天气暖和起来之后不断消融的雪做的花环”（第21章）。由于满怀悲伤，她无法进食，这一点再次让我们想起了女性文学中的一个普遍性的主题，即作为一种女性的不安或疾病的表现形式的厌食症的存在：卡罗琳得到的是石头而不是面包，她还被剥夺了享受母爱的权利，因此，她不敢相信自己是能够实现那样一种爱的传统符号。但是，当然地，

和其他众多遭受着同样痛苦折磨的年轻姑娘（历史为她们所有的故事提供的都是一种类似的无力状态）一样，卡罗琳有理由相信自己能够控制的唯一一样东西便是自己的身体，因为在这个世界上，她是完全无力改变自己令人难以忍受的命运。和别的厌食症患者一样，她所获得的唯一奖赏便是因驯服顺从而产生的魅力，以及“充满女性气质的”温柔乖巧，具有讽刺意味的是，她自愿的挨饿代表了对自我否定的理想的认同。她同样也体验过男性的拒绝，这一点显然对她的自暴自弃、自轻自贱产生了影响。⁹ 由于卡罗琳对罗伯特的拒绝既不生气也不感到遗憾，而是十分羞惭，她的匮乏感因此成为自我惩罚的一种手段，给她提出了最初的告诫，要她做好心理准备，承受后面即将到来的石头美餐和蝎子的叮刺。

然而，比起和她同时代的厌食症患者来，卡罗琳自愿挨饿的行为甚至更加复杂，并具有象征意味。正如我们已经注意到的那样，在小说的前面部分，勃朗特便小心翼翼地将食物和贪婪的副牧师们、主日学校的宴会、赫尔斯通先生的茶桌，以及谢利为工厂主们提供的物

391

资联系在了一起。因此，从某种意义上说，卡罗琳对食物的拒绝不仅是在上述人物形象面前出现的反应，而且还是对他们针对圣餐仪式和救赎的定义做出的反应。谢利已经对基督教中有关创世记的说法进行了抨击。但是现在，有关起源问题的、一位女性因吃了东西而受到谴责的神话折射出的，是男性对女性的敌意以及对她保持精力和加强力量的恐惧之心，这一点已经变得越来越清楚了。卡罗琳已经把不能吃东西、不能说话、不能勇敢争先的约束内在化了。勃朗特对卡罗琳因内心分裂而备受折磨的描绘，与伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁对夏娃罪行戏剧化的呈现有着惊人的相似之处，在《流放的戏剧》中，夏娃对亚当说，“就把我抛弃了吧，/ 还有我的名字！甜蜜的爱人，惩罚我吧！”她承认道，“我，在诱惑的事件发生之后，还将在大地上承受极度的痛苦，/ 我还将从你手中接过尘土，以此为生。”巴瑞特·勃朗宁笔下的夏娃和卡罗琳的相似之处在于，卡罗琳也承认了以尘土为

生的必要性，像夏娃一样，她感到自己“堕落了两次……从幸福快乐的地方，还从痛哭悲嚎的地方，/‘我之所以痛哭悲嚎’，是因为不再是我自己——现在‘我只是罪’。”¹⁰换句话说，卡罗琳沉默而又缓慢的自杀行为在所有方面都含蓄地告诉我们，她已经成为男性神话的牺牲品。

从另一方面看，和凯瑟琳·恩萧·林惇一样，卡罗琳·赫尔斯通也是把自己的绝食作为一种抗议手段的。凯瑟琳拒绝接受自己作为女性受到“拘禁”的命运，我们发现，她拒绝进食部分意味着她拒绝接受怀孕的命运。但是，厌食症状更经常地发生于少女阶段，因此，这一点也可以被看成是抗议自己长大成人、变成一位真正的女性的手段，因为自愿挨饿会使姑娘们回复到小孩子的身体状态，它还有可能干扰经期的正常运行，因为她们把经期理解为一种“诅咒”。最后，卡罗琳自愿挨饿的行为同样也代表了对一种社会观念的拒绝，因为她所处的社会是把食物看成给人带来滋养的东西的。就像《拉克伦特城堡》中的那位夫人所做的那样，作为一种反叛的行为，禁食代表了对异己的食物的拒绝。由于进食能维持人的生存，在一个可疑的世界中，它也会成为表示屈服和妥协的标志。勃朗特似乎要告诉我们，女性将在沉默中挨饿，直到有新的故事被创造出来，这些新的故事将赋予她们以自我命名和控制自己所处的世界的的能力。卡罗琳的禁食对女性提供食物而男性大吃大喝的现状提出了批评，甚至还暗示说，一位大写的父亲并不值得拥有，因为要得到他的爱，需要有那么多的才能才行。

392 因此，耐人寻味的是，正是在这一点上，卡罗琳开始对另一个世界的存在以及这一个世界的目的提出了疑问。正如艾米莉·狄金森注意到的那样，珍贵的“文字创造肉体”常常只是被女性们“颤抖着分享”的东西，这些东西由于远不是固定的而似乎无法有助于增加“我们特殊的力量——”（J. 1651）。和谢利的风格一样，随着写作的进展，勃朗特努力想要创造出一种适合于自己的性别的新的文字和新的

文体，她的风格也变得越来越狂热、越来越充满热情、越来越奇异。正如在《简·爱》中一样，在《谢利》中，有一位女主人公在沉默状态下挨着饿，而另一位女主人公则在愤怒地呼叫。她们两人都对古老的神话以及这类神话中压制贬低女性的性别角色积极地进行抗拒。但是和《简·爱》不同的是，《谢利》对崇拜父权家长的宗教表现出十分自觉的抨击。病中的卡罗琳一直在寻找着天父，希望获得对他的信仰。但是，她最后找到的却是她母亲的怀抱。

普赖尔太太是位合格的母亲。她冷漠超然，远离公众视线之外，她曾经成功地经历了“一个狼虎之徒”（第25章）的考验，侥幸存活下来，这个家伙虽然声音柔和悦耳，但等到旁边没人在听的时候，“叫人头昏脑涨，心惊胆寒的不谐音——叫人听得发癫发疯的声音便出来了。”（第24章）普赖尔太太循规蹈矩、沉默寡言，是一位饱经沧桑的女性，她的经历多于谢利和卡罗琳，因为她的经历不像女泰坦那样，而是典型地代表了两位年轻的女主人公生活其中的那个社会中女性的经历。就像大多数姑娘一样，卡罗琳和谢利都会通过婚姻而成长为真正的女性，但普赖尔太太却告诫说，这样的女性的生活是可怕的、会将人撕成碎片；尽管她并没有袒露男性的权威所造成的恐怖的详情，但在此对之保持沉默却似乎显得非常神秘。进一步说，她在婚姻中经历痛苦以及最终的逃离对于卡罗琳和谢利之间发生的最初的分裂是至关重要的，这一分裂的实质就是自杀性的“女性化的”被动和“男性化的”任意妄为之间的分离。从某种意义上说，普赖尔太太集上述两种对立的倾向于一身，即便她本人身上也典型体现了两种倾向的分离，因为她对丈夫的畏惧使她甚至也拒绝了女儿，但是，卡罗琳既是她的女儿，又是她自身的一部分。因此，普赖尔太太对卡罗琳被动性的形成是有部分责任的，因为她没有给女儿以足够的爱，以便使她形成强烈的自我意识。进一步说，由于认识到男子都是邪恶的，并将自己视为只能屈从于男性的践踏或抽身逃离的受害者，她认为女性的角色始终只是悲剧性的。最后，作为谢利的代母和卡罗琳的

生母，她证明了两位女主人公是受到相似的限制与约束的。因此，在两位女主人公——现在已经是姐妹了——分别接受了穆尔两兄弟的求婚，即将开始属于她们自己的性生活，并即将变得位居人下之后，这一点似乎已经很清楚。

在普赖尔太太出现之后，谢利便逐渐表现出沉默寡言和谨慎持重的倾向，这一点正是这位严厉的太太所希望的。谢利不仅克制住了自己，没有和卡罗琳交换她对普赖尔太太真实身份的怀疑，而且对于卡罗琳的表哥路易斯·穆尔的存在，她甚至也表现得神秘秘的。当路易斯终于露面时，谢利还是坚持冷冰冰地、矜持含蓄地对待他，她的保守与含蓄到达顶点是在她被一条狗咬伤的时候，而她相信那是一条疯狗。卡罗琳受到警告，不能对那一象征意义上的蝎刺表现出任何惊恐之意，但是，谢利身上却充分地表现出自我压抑有可能造成的恐怖，因为她虽然害怕染上狂犬病，实际上却依然保持了沉默，并开始因严重的焦虑而变得憔悴下去。用铁器烧灼伤口只不过代表了她在这一堕落时刻外部经受了痛苦，这一堕落与凯瑟琳·恩萧被狗咬伤的事件有着相似的意义，正是在这次咬伤之后，凯瑟琳开始堕入了社会性别的囚牢之中。即便谢利变得越来越沉默，她在和她过去的家庭女教师待在读书室里时，她还是变得越来越好学。她努力想学习法语，事实上还发现“她因能使他的语言成为自己的语言而乐得非常激动”（第27章）。正如小说某一章的标题“旧习字簿”告诉我们的那样，通过重返她过去的学校生活，谢利的命运让读者想起了弗朗西丝·亨利的命运。虽然谢利富于天分，拥有不同凡响的想象能力，但从勃朗特这方面来看，谢利身上所表现的只不过是女作家的又一努力，即让最有才情的女性依然向沉默妥协让步。

如果说作为浪漫主义幻想家的谢利头脑里曾经拥有“渴求的机能——生性多一点儿爱好所有权”（第22章），叙述者猜想，她很有可能会拿出一大张纸来开始写作。但是相反，她“到死也不知道那春天的全部价值，是春天的鲜艳在她心里沸沸扬扬，才使青春常在”

(第 22 章)。由于缺乏一种任由她支配的、丰足的语言，谢利无法体验“雄心那强烈的冲动”。正如艾米莉·狄金森所解释的那样，“自然是我们所理解的——/但我们却缺乏描述她的艺术——”，“我们的智力是如此贫乏无力/在她的纯净面前”(J. 668)。但是谢利似乎同样也受到了束缚，因为和伊丽莎白·巴瑞特笔下的夏娃一样，她害怕在第一次说话“却导致了那样一种痛苦的结局”¹¹之后再次说话。因此，谢利最后重返讲究修辞的读书室的行为仅仅印证和完成了她的堕落。但是，正如部分批评家提出的那样，勃朗特本人并不能接受谢利的屈从；相反地，她一再唤起人们对谢利被埋没的天才的注意。女泰坦终于被制服了，她是被那第一个男子所制服的。“同动物在一起，”路易斯骄傲地宣称，“我觉得我是亚当的子孙，是那个上帝要他管理‘地上各样行动的活物’的人的后裔。”(第 26 章)

正如我们在讨论“弥尔顿的幽灵”的部分所提到的那样，谢利过去的一份作业、一篇题为《第一个才女》的文章中的描写，已经和她之前向卡罗琳描述的一位普罗米修斯式的女泰坦大相径庭，因为这篇文章所代表的神话是支持女性的屈从地位的。现在，在谢利交给她的老师的作业中，我们发现了一位饥饿、寒冷而又孤独的姑娘，她最初受到大地的滋养，最后却不得不屈服于一位名叫天才(Genius)的男性主人，是他最后将这位奄奄一息的新娘带回了“他自己的家里——天堂”，在那里，他“得意洋洋地把她带回到他自己的家里——天堂，履行了义务，把她交回给耶和华——她的制造者”(第 27 章)。谢利在开始的时候大约是要对女性和神一般的创造力量的结合而欢欣鼓舞的，但是在结束的时候，她却讲述了一个新的神话故事，我们发现，这个神话故事构成了《呼啸山庄》的深刻的基础：它讲述的是物质性的、母性的自然之子是如何受到诱惑或劫持，终于陷入了大写的父亲那置人于死地的精神王国之中的。夏洛蒂一方面对艾米莉的艺术表现出一种敏锐的赞赏力，在她为妹妹所写的悼词中，同样也痛心于自己由于艾米莉的逝去而感到的憔悴无力，即便这种无力是帮助艾米莉成

功地抗拒了诱惑的力量，而这种力量最终诱惑了谢利，它过去也同样诱惑了凯瑟琳·恩萧。

因此，和勃朗特本人一样，谢利开始于一个新的故事、一个女性构想的有关起源的神话；但是，她又发现自己只不过是在重复一则古老的故事，这则故事是关于“夏娃——痛苦——女祖先的故事”，即便她心里还是希望能记住属于自己的旋律：“但是——我哼唱的一个曲调——是我过去听过的。”（J. 503）因为尽管勃朗特在开始创作这部小说时，是怀有一种看上去颇为激进的意图的，但是，她还是向传统低下了头。勃朗特塑造了一位清秀、苍白而对英格兰的男子充满了愤怒的女主人公，还有另一位黧黑的、具有浪漫主义精神的女性，这位女性善于自我克制，而且不愿透露自己的真实情感，作家在这样做的时候，已经对传统的期待实施了暗中的破坏，但是她似乎同样又描绘了谢利和路易斯·穆尔是如何颠倒了小说创作的传统的。确实，这一对情人刚开始时似乎可说将《简·爱》中的人物模式倒了个个儿：正如谢利拥有的是那位贵族男主人公的所有衣饰一样，路易斯·穆尔——就像年轻的账房先生威廉·克利姆斯沃思——恰是那位家庭女教师的男性翻版。作为一个不被别人放在眼里的、饥饿的私人家庭教师（第36章），他觉得自己的才能和情感都被圈禁于四堵高墙之内（第26章），在他上锁的书桌抽屉里，他保存着一本日记，上面记录了一段无望的激情，从某种意义上说，正是这段激情使他发了高烧。当他想起了“完全相反的赛姆米拉^[1]的神话”的时候（第29章），他意思说的正是传统角色的彼此交换。然而，尽管表面上存在这种角色上的颠倒，路易斯之所以爱上谢利，还是因为她要求他作为主人的统治、他的忠告，还有他的指导。作为一位年长的、智慧的教师，他看重谢利身上完美的淑女品质，还有她需要有人来约束的现实。因

[1] 赛姆米拉 (Semele)，希腊神话中，赛姆米拉是地之女神卡德摩斯的女儿，她与宙斯生狄俄尼索斯。宙斯曾答应满足她任何要求，她要求亲眼看看宙斯的显赫威力，终为宙斯之闪电击毙。

此，到小说结尾时，谢利成了一个受到“一位英雄和家長”掌控的“女奴隶”（第35章）。

五

看起来，勃朗特开始写作《谢利》时，是有意要颠覆文学中具有性别歧视意味的人物形象，以及由这类人物形象发展出来的恋爱模式与神话的。但是，她却无法为这种新的小说找到可以参照的榜样；正如她在对创造神话加以利用的过程中解释的那样，她身处其中的文化创造出来的故事是对传统的性别角色极为赞同的，正如它们对女性的权威是极为贬斥的一样。因此，即便勃朗特提供了那么多理由，她笔下男主人公的缺席与消极特征却似乎不够自然，正如她笔下女主人公面对的难题似乎和她们身处其中的特殊的历史结构并无关系一样，尽管在《谢利》中，她至少在某一次重要陈述中涉及了女性由于无力改变公众历史而产生的悲剧性后果，而这一公众历史是无可否定地影响到她们的生活的。勃朗特个人的倾向与文学传统的支配性之间的紧张关系特别明显地体现在作家努力想要创造一个表现女性的力量和生存的故事中。在小说当中，她本人对读者解释了，为什么在她所处的那个社会中，对女性来说，唯一能够获得的“幸福结局”就是婚姻。她放弃了那个结局，但是和简·奥斯汀一样，她决不允许我们忘记，婚姻是以女性的屈从和低下为基础的可疑的建构，而那些并非小说女主人公的女性甚至很可能还无法获得卡罗琳和谢利那样的好运气。

更加特别的是，由于认识到代代相传的普遍传统总是会赋予人物形象以某种程度的自由，而这种自由是和女作家自己对女性传统的认识彼此矛盾的，勃朗特只能为她笔下的女主人公描绘出各种实际上并无可能的逃跑路径，来唤起人们对这种矛盾性的关注。最后导致了《谢利》结局的部分因素看上去至少是并不真实的，因为情节虽然表现了对叙述传统的让步，但又对此采取了一种近乎冷嘲热讽的态

396

度，由此对小说中所有的人物形象既给予了恰如其分的褒奖，又进行了适度的惩罚。举例来说，罗伯特·穆尔曾经犯下了双重的错误，一是对工人们很残忍，二是抱着获取金钱的动机向谢利求婚，所以，他被一个半疯的织工“像是打什么野兽似的在墙后边”（第31章）用枪击中。罗伯特把他自己变成了一架商业机器，因此，必须接受一点教训，懂得自高自大的局限性和仁爱的必要。他在约克先生那位于白莱亚曼斯的家中养伤，终于发现自己不得不接受一位女怪物的怜悯；由于待在一间楼上的卧室里，他在可怕的霍斯福尔太太面前不得不学会驯顺。罗伯特的冷漠无情曾让卡罗琳陷入了病痛之中；现在，他却落在一个女人的手中了，据说这位太太还让他挨饿。

整个插曲都让人想起大家孩提时代的幻想和恐惧，这一点由于引入马丁·约克这一人物而获得了进一步的强化，马丁是一个对禁书——童话十分痴迷的男孩。作为一个尚未长大的厌女症患者，马丁似乎拥有实施恶作剧的能力，因为他似乎能把一家人都置于某种符咒的魔力之下，并因而帮助了卡罗琳悄悄上楼，去唤醒那位睡着的、虚弱无力的病人。正是因为马丁还是个孩子的缘故，他才会同情这一对情侣，并发挥自己的想象力帮助他们。但是作为对作家的某种滑稽摹仿，马丁又是一个很堕落的形象，因为他因发挥了自己的想象力而控制了这一对情侣沾沾自喜，在虚构中，他将这一对情侣看成是自己创造出来的浪漫故事中的人物形象。罗伯特只有通过回到卡罗琳、他的姐姐霍顿斯那里，以及回到他第一次意识到是自己的家的那座屋子的形式，才能设法摆脱霍斯福尔太太和马丁。但是，通过在这个经由历史重新定义的背景下返回《简·爱》的童话母题的方式，勃朗特又告诉我们，那位工厂主罗伯特所接受的补偿性的教育，仅仅不过是愿望的满足罢了。

谢利获得幸福的路径并不比卡罗琳的来得更加愉快。正如卡罗琳利用了马丁一样，谢利是利用了充满诗意的亨利·辛普森对她的欣赏来吸引路易斯的。她拒绝了三门对她来说有利可图的求婚，直到路易

斯最终似乎从一只又老又丑的鸭子变成了年轻的天鹅。在一种激情的控制之下，谢利责备了她邪恶的继父辛普森先生，他无法理解为什么谢利要拒绝所有的求婚者，并对她究竟是不是“一位真正的淑女”提出了质疑。她自我辩护，声称自己比那种所谓的“真正的淑女”要好上一千倍——因为她是“一位诚实的女性”（第31章）——在保持沉默、端庄得体的力量的作用下，显而易见，她和她的恋人之间结合的时机终于成熟了。大约路易斯的年龄和智慧堪与谢利的财富和美貌匹敌吧：他们两人之间剩下的最后一个问题就是要决定由谁先开头捅破窗户纸了。路易斯首先打破了沉默，这一事实进一步成为他后来当家做主的标志之一。即便是在生气的时候“也像石头一样冷静”（第36章）的路易斯看上去就像是一位埃及神灵“被埋在沙子里面的、巨大的石像”（第36章）一般。由于谢利自己承认了他是她的“守护人”，她已经成了一只“雌豹”，因此，当“她在啮她的锁链”（第36章）时，作为第一个男子的他必须证明自己对她的统治权。在小说的结局处，勃朗特引用了谢利自己的说法强调了她的屈从地位，她声称自己要“撒手不管”了，因为不这样的话，路易斯“永远也不会知道该怎样管，君主无能，正好发挥宰相的权力”（第37章）。但是，无论这是出于一种战术性的策略考虑，还是她全心全意地迷恋路易斯的缘故，她的屈服却构成了他们之间婚姻的彻头彻尾的且必不可少的前奏曲。

勃朗特将她小说最后一章的标题定为“结束”，从而让读者注意到了小说结尾处那荒谬的幻想。她好像还觉得这个标题对说明幸福的结局不够充分有力似的，于是又在那松散的结局处声称，“我想，外表已经被装饰得漂漂亮亮的了。”（第37章）在谢利已经快要结婚的时候，要理解罗伯特·穆尔开始觉得卡罗琳和圣女玛丽很相像这一点就不是难事了，虽然对那些依然记得玛丽·凯夫的读者来说，这里的呼应并不吉利。勃朗特一直在小心翼翼地展开自己从小说开篇处就建立起来的想象，并对石头和男性的僵硬可憎之处之间的联系特别予以

了关注。求婚的场面被安排在一堵墙旁边，紧挨着石雕的断片，那里从前或许还是一只十字架的底座，在这部小说中，这一断片或底座恰到好处地象征了女性一无所有的被剥夺的命运。罗伯特下面的问话是体现出浓郁的个性特征的：“卡罗琳是我的吗？”他不知道她是否能照料好他，“仿佛是那棵蔷薇树会答应庇护这块灰色的硬石头”（第37章）。罗伯特除了他自己以外，依然还是不能去爱别的任何人，所以把卡罗琳描画成主日学校里的一位完美的女教师，庇护那些他将雇用到他扩建了的工厂中做工的、无家可归的人。

398 罗伯特还代表了19世纪的精神，是“狂野地猛扔石头”的“泰坦—男孩”（第37章）。英国之所以获得拯救，也是受到一位名叫威灵顿的类似的“半神半人的人”的影响。但是勃朗特却暗示说，最终的胜利和幻想是属于罗伯特的。他描述了“那片青翠的天然高台将会变成一条砌石的大街，暗黑的山谷里会有小屋，荒凉的山坡上会有小屋，那条崎岖不平的石子小径将变成一条平坦、坚实、宽阔、乌黑的煤屑路”的景象（第37章）。未来是被男子、被他们具有工业性质的父权制度赢来的，当然也将属于男子、属于那个父权制度所有。叙述者证实了预言的真实性，并返回了洼地，描绘了那里充满石头和砖块的情景，那里的工厂就像巴别塔那样气概非凡。“他的”叙述是以他与“他的”管家之间的一场交谈结束的，这位管家的母亲曾“在菲尔赫德洼地那儿看到了一个仙女；那是这一带所曾见到过的最后一个仙女”了（第37章）。仙女们不再露面，恰如小说结尾处对童话故事的否定暗示我们的，有关大写的母亲/自然的神话在充满了商业气息的英格兰已经不复存在。勃朗特告诉我们，在这个堕落了的世界中，幸福的结局并不是那么容易安排的，因为在一个崇尚石头般的僵硬事实的世界中，历史已经取代了纯粹的浪漫故事。

第十二章 露茜·斯诺被埋葬的生活

399

我的锁链和我也成了朋友，
长期的交往把我们变成故旧……

——拜伦爵士

禁锢在孤独中的囚徒，挤夹在石缝中的蟾蜍，久而久之都会
顺应命运的安排，改变自己的形状。

——夏洛蒂·勃朗特

一个人不必待在内室——也会受到幽灵的侵扰——
一个人甚至不必待在一座屋子里——
头脑中即拥有隐秘的角落——它们超越了
物质的空间——

——艾米莉·狄金森

我的自我之笼关得紧紧，
我的嘴巴也缄默无言

……

我就是“服从指令”的应声虫啊，
从来没有过任何权威。

——埃丽卡·容

—

400

从许多方面来看，《维莱特》都是勃朗特最公开、最不顾一切地表达其女性主义思想的小说作品。正如我们已经看到的那样，《教师》和《谢利》至少还装作要表达别的意思，而把对女性身份焦虑强有力的关注隐藏在冷静的男性表象之后；至于《简·爱》，尽管作品中表达了作者充满叛逆的女性主义观念，但却利用了某种童话故事的结构，使得小说家可以把她对男性控制的社会中女性地位深刻的悲观认识隐藏起来。但是较之勃朗特所有其他作品中的女主角，《维莱特》中的女主人公兼叙述人露茜·斯诺（Lucy Snowe）却显得更加成熟和睿智，她自始至终都是一个一无所有的女性——被排斥于社会之外，没有父母和朋友，无论外貌还是精神都缺乏吸引力，没有钱、自信甚至健康——有关她的故事的叙述，或许是有史记载以来女性被剥夺的命运中最动人和最吓人的了。

露茜·斯诺是个沉默不语的人，几乎像是隐身人一般，至多也只是不会对别人构成什么威胁的影子，她既没有世袭财产，又没有什么前程，无论这前程是辉煌的还是暗淡的。即便是她的创造者，似乎也觉得她“既病态又软弱”，¹既拘谨又缺乏活力：“说到女主人公的姓名，我几乎无法解释，是怎样一种微妙的意念使我决定给她起一个冷冰冰的姓氏”，勃朗特这样告诉她的出版商。² 弗朗西丝·亨利和简·爱还希望获得平等和生活，但从她们两人再到卡罗琳·赫尔斯通，却体现出一种精神和生机方面的退化与变质，因为到卡罗琳那里，我们已几乎再也不能听到她发出的抗议之声了，而这种退化与变质到了

露茜那里则彻底体现为屈从和沉默，仿佛夏洛蒂·勃朗特已把成熟与年龄的增长视为一体，而这种年龄的增长为女性带来的，仅仅只是苦涩的失望之感。确实，小说的逐渐变化暗示我们，逃跑之路已经变得越来越艰难，因为女性已经慢慢地把父权社会对她们的毁灭性约束内在化了。由于将自己封锁在自身之内、从一开始便处在失败的状态中，露茜·斯诺认识到自己是付出了无法完整生存的代价才能苟延残喘的，认识到自己只有隐藏到一种乏味、暗淡的伪装之中才能逃脱痛苦，并为此深受折磨。她很有可能已经变成那样的人了，由于常常受到那些人的侵扰，她不仅被剥夺了意义和目标，甚至还被剥夺了身份与权力。那么，她怎么才能逃脱那个她已经变成的人的控制呢？

作家勃朗特希望能以系列小说的形式，来表现自己无爱的生存状态，特别是她在失去埃热先生的友情之后的遗憾，显然，《维莱特》是这一系列当中最后的一部作品。她对这位布鲁塞尔学校教师的爱情最初结束于某种孤独的监禁状态，那是埃热先生的妻子强加于她的，最后则结束于埃热先生本人拒绝回复勃朗特从英国写给他的信件这一事实。她最早创作也最明显地体现出自传色彩的诗歌《弗朗西丝》，不仅描述了弗朗西丝·亨利在《教师》中体验过的那种孤独，而且也表达了勃朗特本人对遭受排斥的深刻感受。女主人公的生活从某种意义上说真是生不如死：

对我来说，宇宙沉默无声，
像石头一样迟钝、空洞、视若无物；
……
哦！狭窄的囚牢；
黑暗——空无一人——简直就是一座坟墓！
我必须在那儿入睡、醒来和生活
因麻木、痛楚和忧郁——而心满意足。³

401

和诗中的弗朗西丝，甚至从某种程度上说也和婚前的弗朗西丝·亨利一样，露茜·斯诺受到了她思想——一个又黑暗又狭窄的地窖——中种种限制的束缚。由于生活在这一坟墓之中，她发现这里是一个不需要形象的地方；是一个充满了可怕的幻象的封闭之所，在这里生活简直就是被活埋。

马修·阿诺德在对勃朗特的饥饿、反叛和愤怒进行评价时发现，所有这一切让人十分不快的情形都是可以理解的，尽管——或者也正因为——就在《维莱特》出版前一年，他也写了一首主题恰是有关露茜的困境的诗歌。《被埋葬的生活》(The Buried Life)为存在和隐藏的自我分离而造成的错误感到忧伤。和诗中的露茜一样，阿诺德懂得，如果一个人总是要藏起自己对恐惧的真实感受，最后将招致受人漠视的命运。阿诺德和露茜都对一种沉默、空洞的生活和受到隐藏、充满激情的存在中心之间的差异进行了描绘。但是，两种观点之间的不同却富于启示性。因为如果说露茜的克制表达的是社会对女性残忍而冷漠的现实的反应，阿诺德则声称真正的自我是隐藏于所有人身上的。或许，这一点可以用来解释，为什么在阿诺德的诗中缺乏露茜由于自身的经历而产生的痛苦与恐怖的感受。阿诺德的诗可以被看成一首具有形而上性质的挽歌，而露茜的经历则是一个完全属于个体的故事。露茜感到自己被拘禁在一个监狱的牢房之中，而阿诺德则描绘了一种在世界上的积极生活，即便这种生活与代表了真实自我的奔腾的河流中断了联系。再者，露茜对所受的监禁进行了反抗，而阿诺德则从哲学的层面上宣称，或许所有这一切都是最好的。他暗示说，命运判定真实的自我必然要受到埋葬，这样它才不会受到自觉的意愿的扭曲，因此，自然也才有可能为所有人仁慈地效劳。

阿诺德所表达的，是在19世纪早期和中期的诗歌中十分普遍的含混而又显出乐观倾向的悲观厌世情绪。就像拜伦、雪莱和华兹华斯一样，阿诺德为自己远离了“灵魂那隐蔽的深刻性”而感到忧伤，但却心怀希望，觉得总有可能有“我们想的、我们说的、我们要的，我

们知道的”时候。⁴但是作为一个女性，勃朗特却是无法完全加入到浪漫主义的传统之中的，而在她所处的时代，这一传统是被看成为充分发展的文学传统的。男性浪漫主义者可以独立地生存在社会中，他们一旦有所感悟，可以对这个计较利益得失的琐屑世界进行谴责，但勃朗特被放逐于社会和经济生活之外的处境却阻碍了她自由地对这一世界进行拒绝。相反地，她笔下的众多女性人物是渴望进入充满竞争、遭受诗人们唾弃的市场的。因此，当男性浪漫主义者们颂扬“被埋葬的生活”，并将之提升到一个本体论的高度的时候，勃朗特却在探索着由无家可归、贫穷、缺乏身体上的吸引力、性别歧视或迫使女性自我埋葬的模式所构成的平凡的事实。当诸如阿诺德这样的男诗人在表达一种体验更为健康的内在自我的渴望时，勃朗特却在描述受到限制、只能待在私人领域中的女性的痛苦。这些女性不但没有去寻找那被埋葬的自我并为之欢欣鼓舞，相反却深感自己已经成为它的牺牲品；她们渴望的其实是在世界上能够获得更加积极的生活。

通过再次聚焦于女性主题，勃朗特含蓄地批评了她的男性同道兼对手试图在清澈的目光和温柔的抚摸中满足精神渴求的行为。在《被埋葬的生活》中，正如在阿诺德创作的其他许多诗歌中一样，诗人乞求他的女性听众注目于他，以便使他可以用自己的目光来阅读她内心深处的灵魂。但是，心怀疑问的女性读者却又知道，阿诺德从她的目光中看到的其实是他自己灵魂的投影。⁵因此，通过正视与拒绝那种自恋式的崇高，勃朗特对阿诺德从华兹华斯那里继承而来的传统进行了质疑，因为阿诺德和华兹华斯都试图以一位少女为中介，以逃离阴郁的日常生活，而这位少女只不过是诗人根据自己的信念创造出来的人物形象罢了。勃朗特对上述解决问题的方法的厌恶，为我们解释了何以在《维莱特》中，会出现众多与华兹华斯的《露西·格雷》(Lucy Gray)和他以露西为主人公的一系列诗歌的呼应之处。露西和露西·格雷都生活在人迹罕至的地方，孤独地在月光下白雪皑皑的荒原上踟蹰，并消失在暴风雨之中，对诗人来说，她们发挥的作用恰似

《丁登寺旁》(Tintern Abbey) 中诗人妹妹的作用，是自然带来的沉静、安宁的化身。然而，在勃朗特的小说中，无论在什么地方，作家都会一再地复述那个迷路的小女孩的故事，目的是为了从迷路的小女孩的立场，对神话进行重新界定。

因此，从不少重要的方面看来，露茜·斯诺都是对露西或露西·格雷的一个滑稽摹仿。她可不是大自然钟爱的对象，倒更像是被挑出来为逆境而生存的。她并没有如华兹华斯所说，因为是“一件没有感应的东西”⁶而受到祝福，相反，她受到了诅咒：显而易见，自然甚至是不可能背叛那些爱她的人们的。因为在这最后一部小说中，勃朗特关于被埋葬的生活对女性造成的不是拯救而是毁灭的影响进行了探索，这些女性既无法通过退归自身（因为这样一种退隐会因过于自我中心而受到拒斥）而逃离，也不能将他人贬抑为一种精神性的客体，从而找到解决方法。然而，即便书中找不到让人欢欣鼓舞的地方，甚至找不到足够的补偿，但在《维莱特》中，勃朗特至少还是为所有那些找不到出路并被剥夺了生存意愿的女性唱出了一曲诚实的挽歌。与此同时，《维莱特》同样还是作家寻找出路的故事。勃朗特暗示我们，女性艺术家和她们笔下的人物形象一样，也被禁锢于一个父权制社会的建构之中，由此，她通过对一种女性语言的探询，反思了男性中心的文化中的匮乏；她对男性设计的艺术的拒绝，也帮助她对女性想象力所面临的潜在危险，作出了不同凡响的出色描绘。

二

《维莱特》开篇第一句话，即是对露茜教母拥有的漂亮房舍的描绘，从这句话中我们分明可以发现，勃朗特再度创造了一位被迫居于反常的家庭位置之上的女主人公形象。具有象征意味的布赖顿之屋是一系列由女性拥有和管理的住所中的第一处，从某些方面来说可以被看成一个重要的标志，说明露茜受到的禁闭其实是一种自我的禁闭。

这一点很快由露茜充满戒备的行为所证实：即便她先从布赖顿夫人家到了马奇蒙特小姐家，后来又到了贝克夫人的学校，却始终显得沉默寡言、胆怯腼腆。然而，与上述事实自相矛盾的是，如果说露茜较之她的前辈来说显得更加屈从，她同样又显得更为叛逆，拒绝当一名家庭女教师，因为她无论是“暗淡还是沮丧，一定都是出于自己的意愿”⁷。对《维莱特》进行评论的现代批评家们认识到，在露茜内心深处存在着压抑和激情、理性与想象力之间的冲突。但是，这一冲突的全部复杂性，又建立在小说中其他人物形象对这位主人公的人格分裂进行客观化的方式基础上，⁸ 因为露茜·斯诺典型地反映了艾米莉·狄金森的诗句中所表达的真理：“一个人甚至不必待在内室——也会受到幽灵的侵扰——”（J. 670）。

露茜并没有参与到布赖顿一家的生活之中，她只是旁观。另一位前来做客的孩子的出现，进一步强化了她的这一具有讽刺意味的疏离。露茜对6岁的波莉需要爱和男性庇护——她先是依赖她父亲，然后又转向格雷厄姆·布赖顿，一位无法回报她的爱的、年龄大一些的男孩，因为她被他迷住了——这一点不仅感到轻蔑，对波莉的狂热和玩偶般的姿态也觉得不可思议，她对波莉自己不肯吃东西，但却要伺候她父亲或他的替身吃东西的想法进行了讽刺。通过这些流露情感自我呈现，她宣称了自己的优越：“我，露茜·斯诺，是沉着的。”（第3章）当波莉蜷缩在父亲的披风下或者格雷厄姆的怀抱里寻求保护的时候，露茜嘲笑这个小姑娘一定是“要靠另一个人生活、行动并获得自己的存在的”（第3章）。然而，尽管露茜本人似乎决意不靠别人的存在而存在，我们很快却又注意到，她那从旁窥探别人隐私的疏离特征将她定义为他者的程度，恰如波莉的寄生性对年轻姑娘的定义一样是确定无疑的。

露茜具有被动性的沉着与波莉的强烈激情构成了对照关系；她的胆怯腼腆与波莉的积极好动同样形成了对比。但是，正如勃朗特的小说中经常出现的情形一样，这两位彼此对立的形象又有着诸多相似之

处。两个人都是布赖顿之屋的访客，住在同一间房间内，她们过去还都是勤勉的、富有女性特征的，注意个人整洁，在用言辞表达个人感情的时候都能注意自我节制。当露茜希望波莉在极度快乐的瞬间大叫大嚷，以便自己可以从中获得一些宽慰的时候，她们显然已经形成了亲密的关系（第2章）。因为奇怪的是，露茜在波莉身上发现了她自我的一部分，这一部分“经常不断地”对她“进行侵扰”（第2章），就像“一个小幽灵一般”（第3章）。最后，在这个幽灵因失去亲人而倍感凄凉，不知道自己将来的命运如何的时候，露茜把她带到自己床上进行安慰，耐人寻味的是，在露茜的想象中，与波莉的命运相连的凄凉与孤独也将出现在她自己的生活之中。正如 Q. D. 利维斯指出的那样，波莉使被露茜本人成功压制下去的所有那些冲动获得了实现，⁹ 因此，这两位少女分别代表了露茜分裂的自我中的两面，她们是一系列富有代表性的对手中的第一对。

从某些方面来看，她们的命运也将具有可比性。仿佛是为了对这一点进行强调似的，波莉给露茜看了一本有关遥远的异国他乡的书，这本书起到了结构上的作用——很像是《简·爱》的开头部分提到的那本比威克的书，或者是《谢利》中提到的《科利奥兰纳斯》——它对未来即将发生的危险进行了暗示。正当波莉绘声绘色地描摹遥远的异地、善良的英国传教士、中国女人的小脚、覆盖着冰雪的大地时，露茜专心致志地听着，因为上述人或物将和她本人一样，即将面对种种的分裂，那是在被动接受遭限制的命运和施行反叛并渴望获得一种圆满的生活之间产生的种种分裂。这本书预言了两位少女最终将要经历的放逐命运，那里将会出现一位神一般的治愈创伤的人，特别是会出现各种与自己格格不入的压制形式，还有使女性的生存始终处于危险之中的寒冷。露茜将不得不在异国他乡寻找自己的身份，因为从隐喻的意义上说，她即便身在自己的故国也犹如一个陌生人。她是一个无家可归的女性，既没有属于自己的国家，也没有接纳自己的群体，她作为一个移民而获得的身份似乎都暗示了这一点。

更进一步说，从另一个层面上看，露茜的困境又是属于内部的，当她进入另一位英国女性的家庭之后，勃朗特再次对这一点进行了戏剧化的呈现。马奇蒙特小姐上了年纪而且缺乏活力，作为一位具有警示意义的人物形象，她那自我强加的禁闭生活对自我退隐的悲剧性根源及其后果都进行了界定。但是与此同时，双眼深陷，既孤孤单单，又在伤心地思念她失去的家人的露茜已经和她的女主人很像了，因为她的女主人因患有风湿症而变得残疾，行动只能局限在楼上的两间屋子里，她就在那里等候死亡的到来，以便可以彻底地告别痛苦、获得解脱。露茜因为对自己获得的一点点热情十分看重，几乎对自己可怜的生活现状感到心满意足，因而也几乎变得自己愿意做马奇蒙特小姐了。她和《远大前程》(*Great Expectations*)中的匹普很不一样，因为匹普是绝对不会想到自己要成为郝薇香小姐的（即便他对她由于情人的残忍而变得虽生犹死的生活状态颇为怜悯），但她却和安妮·埃利奥特十分相似，因为安妮是与瘫痪了的史密斯夫人相认同的，露茜也是对自己的现状默然顺从的，她心甘情愿“和命运妥协，以忍受终生穷困和小痛苦来逃避偶然的巨大痛苦”（第4章）^[1]。更进一步看，她的雇主自我监禁的状态实则也是对巨大痛苦作出的反应。马奇蒙特小姐告诉露茜，30年前，在一个月光朗朗的圣诞前夜，自己是如何在阁楼上观望，焦急地等候心上人骑马快快赶来的，又是如何在看到他的尸体——“那个月光映照下的东西”（第4章）——时无法说出话来的。正如露茜的疏离是在脆弱的波莉承受的痛苦面前表现出来的一种自我克制的反应那样，马奇蒙特小姐隐秘的生活和离世索居的状态也是建立在她因无法满足欲望而失望的基础之上的，因为她看到了自己的心上人在月光映照下的尸体。

无论如何，即便马奇蒙特小姐的困境暗示人们，自我监禁有可

[1] 本章中《维莱特》的引文主要出自谢素台《维莱特》的中文译本，湖南文艺出版社，1987年版。

能是属于每一位女性的命运，但她的生活故事还是和华兹华斯笔下有关露西的一首诗中所描写的完全相反。在《我有过奇异的激动》(Strange Fits of Passion Have I Known)中，作为一名骑手的叙述人在月光下策马疾驰，奔向心上人的病榻，心中却老是转着不可捉摸的念头，担心着她是不是已经死去。然而，勃朗特却是从等候中的女性那稳定、封闭的视角来考察这一事件的，这位女性最担心的事却总是有根据的。作为爱情具有置人于死地的力量的牺牲品，马奇蒙特小姐始终生活在禁闭状态之中，她保持了处女之身，将之奉献给对圣诞前夜失去的心上人的回忆。她实际上成为一个修女，但这位修女却没有获得任何宗教上的安慰，因为她既无法理解，也不能宽容上帝的行为。她说，爱情给她带来的只有痛苦，这种痛苦会使得一颗亲切仁爱的心灵变得褻渎神明，最后变得邪恶无比，就像一个魔鬼一样（第4章）。无论她是变成了一位修女，还是巫婆，她的故事都告诉我们，允许自己陷入爱情的女性会遭到背叛和毁灭，因为她最好的那个自我一旦随着她的爱情被埋葬，她也就会被判定要孤孤单单地承受痛苦，待在她思想那如坟墓一般的地窖之中。

对描写马奇蒙特小姐的部分，部分批评家认为具有言过其实的倾向，¹⁰ 由于勃朗特使用了一系列细节来描绘露茜在神话式的人生旅程中取得的进步，这一点进一步获得了强化。具有讽刺意味的是，在马奇蒙特小姐死去，露茜终于获得解脱之时，正是寒气森森的北极光使露茜获得了力量，“告别了这片蛮荒之地”（第5章）。孤独“如幽灵一般”（第5章）在她面前出现，露茜除了对她过去存在的憎恨之外一无所有。索要过多费用的船夫、黑色的河流、名为“维维德号”的船只、沿着黑色的河水顺流而下的航程、她对冥河^[1] 以及将灵魂带往彼岸影子世界的卡戎^[2] 的记忆——所有这一切都折射出她认为航

[1] 冥河 (the Styx)，希腊神话中环绕冥土四周的河流。

[2] 卡戎 (Charon)，希腊神话中渡亡魂过冥河去阴间的神。

程最终将是一个灾难性的结局的焦虑，即便它们以神话的形式表达了她本人由无意识走向自我的过程。也只有在意识到她的探求过程充满了神话性这一事实之后，我们才能理解她在前往拉巴斯库尔^[1]的过程中看到的那些几乎显得荒诞不经的细节——像半麻痹的蛇一样蜷伏着蜿蜒向前的运河，死气沉沉的灰暗天空、那位唯一值得信任的英国男子，是他指点了她穿过小城（维莱特）的路，还有两个跟在她后面、逼着她躲入了古老、狭窄的街道深处的好色之徒。露茜在异国他乡的这段经历和简·爱在英国本土的人生经历似乎有所不同，但是，就女性被文化剥夺了属于自己的权利这一点而言，两人的经历却有颇多相似之处。与简·爱还有一点相似的是，露茜代表了所有那些出于对爱的需要和对单身生活的恐惧而努力奋斗，追求完整、成熟和独立身份的女性，因此，和简·爱一样，露茜也有必要冲破衰弱无力的角色对自己的束缚，因为在维多利亚时代，人们总是把单身女性称为“多余的人”。

407

因此，哈丽雅特·马提诺（Harriet Martineau）以人物除了爱情之外别的什么都不加考虑为理由，对《维莱特》提出的批评就显得很有讽刺意味，¹¹ 因为勃朗特本人是有意如此安排的。在“维维德号”船上，露茜碰到了好几位女性，她们都是深陷在这种居于中心位置的女性困境之中而无力自拔的人——一位是新娘（她的丈夫大腹便便，看上去就像一只油桶），露茜断定，她的笑声一定是出于失望中产生的疯狂；金奈芙拉·范肖是一个到维莱特去的轻浮的女学生，她解释说，她是五姐妹中的一个，她们都必须嫁给有钱但年老的绅士；还有一位叫夏洛特的，她是那位女服务员所写的家信中涉及的主要人物，她似乎也快要愚蠢地陷入一桩轻率的婚事当中。尽管婚姻和孤独的单身生活比起来，似乎同样也是一种痛苦的屈从，露茜在甲板上时却显得很高兴，想起了“石墙筑不成监狱，/ 铁栏也构不成——牢笼”¹² 的诗

[1] 拉巴斯库尔（La / basse / cour），为勃朗特在小说中虚构的一个王国的名称。

句。然而，和过去一样，她瞬间的胜利立刻被打折了。因为她同样也深觉不安，并必须和其他人一样低声下气的，而上述诗句也显得暧昧含混，因为可以解放囚牢中的囚徒的思想，同样也可以为那些拥有人身自由的人们造出墙壁和栅栏。

在她到了拉巴斯库尔之后，露茜被夺走了自己所剩无几的几样东西。她的钥匙、旅行箱、钱和语言一起都变成没用的了。作为一个来到一块陌生土地上的外人，她开始意识到，她物质方面的处境和她精神上的处境是一致的。她思想中还没有形成一个确定的目标，结果变得“思想很混乱”，尤其是在听了金奈芙拉说，她们学校的女校长正希望找一位英国家庭女教师的时候。她“偶然地”找到了贝克夫人的女子寄宿学校，在客厅里等着，眼睛却一直盯着“一扇安着镀金模制件、很清洁的大折门”（第7章）。这扇门一直关着，但是，冷不防地，有一个声音从她的肘部响起，开始提出一个富有象征色彩的问题，露茜不得不既向她自己也向她的读者证明，“没有鬼站在我身边，也没有任何妖魔鬼怪”（第7章）。但这一点并非都是事实。她一路经过的地方，还有最后那幸运的结局，都好像在表明，露茜已经进入了一个受到魔法控制的梦中之地，那里充满了具有象征意味而又恰如其分的细节，受到极其荒诞的巧合的操纵，并到处有幽灵出没。

408 近来，《维莱特》的批评家们经常会无视这些令人好奇的地方，而仅仅关注于小说中的想象，仿佛他们已经觉得，小说的情节是很低级的，或者是具有情节剧意味的，并为此很不以为然。¹³但是，像乔治·艾略特这样的聪明读者却发现，小说具有“异乎寻常的”力量，并十分郑重其事地表明了自己对《维莱特》这部小说的喜爱之情，认为“对于大多数新小说来说，我们至多会读一遍，但对《维莱特》，我们至少会愿意读上第三遍”。有意思的是，艾略特认为，表现个人成长主题的小说一般来说是有风险的，但《维莱特》却拥有一个十分吸引人的结构，以至于她把自己与已有婚约在身的乔治·亨利·刘易斯的私奔，也称作一次前往“拉巴斯库尔”的旅行。¹⁴使得叙述似乎

真切地显得“异乎寻常”或者神秘的因素，在于勃朗特对露茜·斯诺精神生活的呈现，她是通过一系列表面看来具有独立性的人物形象来呈现她的精神生活的，她还利用了一系列事件，通过呈现其包含的精神性别意义，对露茜的想象力作出了戏剧化的、神话化的表现。“当我们死者醒来的时候，”阿德里安娜·里奇解释说，“外在于我们皮肤的所有一切都成为一种形象 / 充满了这样的痛苦。”¹⁵ 当露茜适时地从她强加给自己的虽生犹死状态中苏醒过来时，她便很像所有那些女主人公，上自格林童话中的白雪公主，下至凯特·萧邦 (Kate Chopin) 小说中的艾德娜·彭特利埃，她们的苏醒之所以十分危险，原因正在于她们或许会像里奇做到的那样，意识到“我们还从来没有更加接近过真相 / 它告诉我们自己一直生活在谎言之中”。换句话说，露茜之所以能于偶然间找到去贝克夫人家的路，原因正在于那座屋子本身就是她的自我之屋。那位穿过无形的门、神奇地走了进来，并吓坏了她的客人的贝克夫人之所以能够卓有成效地监视露茜，正是因为她代表了存在于露茜自己的思想之中并不时对她进行侵扰的众多声音中的一种。

作为一位眼睛从来看不见“心中燃起的烈火或者随后流淌的温柔”的女性 (第 8 章)，贝克夫人穿着她那双悄无声息的拖鞋，不时出现在学校里，通过刺探和监视操纵着所有的人。露茜将她比作弥诺斯、伊格纳西亚、一位首相和一个警长。她到处窜来窜去，通过在锁眼中窥视、给门框涂油、复制钥匙、打开抽屉、小心翼翼地搜检露茜的私人备忘录和翻她口袋的方法刺探自己所需要的东西。她之所以这样做，仅仅是出于个人的兴趣罢了，因此她的脸是一张“冷酷得像铁石一样的脸” (第 8 章)，而神态则完全是一个男子的神态 (第 8 章)。因为贝克夫人是代表压抑的一个符号，是露茜实行自我控制的保护和化身。她沉着、具有自我克制精神而又富于权威，对危险的激情十分警觉，一旦她发现有此苗头，一定会想方设法加以控制，以免不得体的行为会使她的学校蒙羞。她的监视行为因此成为窥探别人隐情的癖

409

好的一种表现形式，即便受到露茜的强烈反对也是如此，但很快我们又清楚了，露茜本人同样也在对贝克夫人进行监视。和露茜一样，贝克夫人身穿庄重的灰色衣服；也深受年轻的英国男子约翰大夫的吸引；同样和露茜一样，她也并非那位男子选中的人。通过战胜对手，贝克夫人能够对她自身实施控制。露茜不仅在教室里摹仿贝克夫人实施压制的策略，她还很是欣赏贝克夫人克制自己对约翰答复的渴望的方法：“好啊！再来一次，贝克夫人。我看你堪与偏爱的亚波伦^[1]相媲美；你能攻善战，你战胜了！”（第11章）通过这样做，露茜对自我克制、对实施自我监督的冲动同样也表示了赞许之情。

然而，露茜自我监督的成功，又因贝克夫人无法用她的监视控制的行为的数量而引发了质疑。或许，在所有这一切行为当中最具有讽刺色彩的，涉及贝克夫人的女儿，这个孩子被恰到好处地命名为德西蕾^[2]。作为对贝克夫人进行滑稽摹仿而创造出来的一个魔鬼般的人物，德西蕾偷偷地溜到保姆和仆人们的顶楼，打开他们的抽屉和箱子，肆无忌惮地把里面的东西撕成碎片；她还秘密地潜入房间，为的是把瓷器和玻璃器皿砸成碎片，或者偷蜜饯果酱吃；她抢母亲的东西，然后把它们作为战利品埋藏在花园墙上的一个洞里，或者藏进阁楼上一处角落中。贝克夫人至高无上的权威在德西蕾那里碰了壁，德西蕾的存在成为压制反而会孕育出反叛的一个标志，这种反叛（一旦来临）将与秘密、毁灭和欺骗联系在一起。露茜本人也渴望反叛这一事实，通过另一位女性的故事获得更为清晰的揭示，正是露茜顶了这位女性的缺，她是一个名叫“斯维尼”夫人的保育员。她的实际身份是一个爱尔兰人，名叫斯威内太太，这位嗜酒的洗衣妇成功地将自己打扮成一位处境窘迫的英国夫人，方法是换上一件漂亮的行头，虽然这身行头明显并不适合她而是为别人量身定制的。作为一个伪装者，

[1] 亚波伦 (Apollyon)，地狱中的魔王。

[2] 德西蕾 (Desirée)，直译为“欲望”。

她让我们想到，露茜同样也是把自己的激情隐藏于外表之后的。通过露茜和波莉之间的对比呈现出来的压抑与放纵、窥探隐私和大方参与之间的分裂特征，重复地体现为发生在贝克夫人和德西蕾、斯维尼夫人、金奈芙拉·范肖之间的敌意与对抗。

由于就在贝克夫人鼻子底下卷入了两场秘密的恋爱事件，金奈芙拉可说最好地代表了露茜身上渴望自我放纵和获得自由的倾向。金奈芙拉那富于讽刺意味的智慧和露茜冷嘲热讽的诚实之间的相似性，为金奈芙拉充满热情地把露茜称作她的“教母”、“泰门”和“锡诺普的第欧根尼”^[1]这一行为奠定了基础。虽然其他人都没有做到这一点，但金奈芙拉却意识到，露茜是“一个伪装的人物”（第27章）。“但你是谁的人呢？”（第27章）她一再地追问露茜。也正是金奈芙拉不断用身体侵犯了露茜强加于自身的孤独，她不仅喜欢轻快地绕着露茜走来走去，而且坐着的时候还总是“黏”在露茜身旁，迫使露茜“有时不得不在腰带上别上一枚饰针，以防她的胳膊会伸过来”（第28章）。出于自己无法完全理解的原因，露茜甚至还和金奈芙拉一起分享食品，并对金奈芙拉的爱情生活想入非非，她对金奈芙拉极其明显的自恋倾向甚至也大为赞赏。随着她们之间友情的发展，露茜在金奈芙拉声称自己“必须出来”（第9章），到花园里去时，对她的想法也作出了回应，在花园里，露茜实际上已经和金奈芙拉分不清彼此了。

花园在露茜的眼中之所以显得特别珍贵，是因为她懂得其余的一切“都是遍地石块、墙壁没有门窗，净是滚烫路面的地方”（第12章）。这块“圈上围墙、栽上花草树木的庭园”立刻被与离经叛道的浪漫主义激情联系到了一起，被与贝克夫人所无法控制的一切行为联系到了一起。它是最早出现的那个花园，城市内部的一块绿洲，德西蕾可以用来藏起偷来的东西的地方，它被另一幢建筑物、一所男孩子

[1] 锡诺普的第欧根尼（Diogenes，公元前412—公元前323），古希腊哲学家，轻视安乐，住在桶里，白天点着灯寻找正人君子。

的学校隔开，正是从那里飞来了写给金奈芙拉的情书，但是情书却是由露茜展开并阅读的。当花园第一次被提到的时候，它是被埋葬的生活的一个化身：

在一棵树脚下——一棵玛士撒拉^[1]式梨树，死了，春天只有几根枝条仍然坚定不移地绽露出芳香的雪白花朵，秋天枝头挂满甜蜜蜜的果实——你瞧，挖去半掩半露的树根中间长满青苔的泥土，就隐隐约约露出一块平滑、坚硬、乌黑的石板，传说，未经证实，也未经认可，不过仍然流传很广，说这是教堂墓穴的门，在那片表面长满青草、鲜花盛开的地下深处，关押着由于犯了违背誓言的罪孽而被阴森的中世纪修道院秘密会议在这儿活埋了的一位少女的骸骨。（第12章）

凯瑟琳·莫兰曾经希望找到“一些由一位受到伤害的、倒霉的修女留下的可怕的纪念品”（NA，II，第2章），露茜找到了，并在修女的故事中读到了她自己的故事。在男性作家创作的文学作品中，不断出现诱发了许许多多奇异历险的女修道院的场景，这些作品上自
411 《修道院里的维纳斯，或身穿罩衣的修女》（*Venus in the Cloister; or, the Nun in Her Smock*），下至刘易斯的《修士》（*The Monk*）莫不如此，但是和这些女修道院不同的是，宗教禁闭的化身在此提供的却不是一处实现自由的性行为的私人之地。¹⁶相反地，露茜和修女在使自己与修士的监视结为同盟的时候，是无法逃离独身生活造成的禁锢的。和那位被埋葬的少女一样，露茜也不时在那条严禁人们走动的小径上出现，因为她正在开始反抗自己当初支持过的压制。“理性”和“想象力”是她用来形容自己自觉的自我压抑和无意识的欲望之间冲突的术

[1] 玛士撒拉（Methuselah），是诺亚洪水时代的族长，活到969岁。见《圣经·旧约·创世记》第五章第27节。

语，她既害怕，又希望自己会受到这种无意识的欲望的控制，但是耐人寻味的是，她又一直怀有某种想法，就是以为自己和上述两种力量都是格格不入的，于是，她也就认为自己已经成为这两种力量的牺牲品了。

在一轮上升的新月和几点星光（她记得，在英国，月光和星光曾穿过一棵老山楂树照射过来）照耀下，露茜正坐在从蕈菌和泥土中开拓出来的那把隐蔽的椅子上，体验着她压抑了很久的危险的感情：

我有感情：我过得虽然很消沉，我虽然寡言少语，我虽然好像冷冰冰的，但是当我想到过去的日子，我就深有感受。就目前来说，还是淡泊置之的好；说到将来——像我这样的未来——将是死气沉沉的。在呆板、麻木不仁的恍惚状态中，我努力保持着机智灵敏的生命力。（第12章）

她想起了前一段日子在学校宿舍中发生的事，当时，她处在一种意识到自己“不得不活下去”的状态中。在一场暴风雨中，其他人都开始祈求圣徒的保佑，露茜却从紧挨着她床头的窗口爬了出去，湿淋淋地坐到窗台上，脚放在下边毗邻的房屋上。外面风狂雨暴，一片漆黑，她觉得“阴云被一道道白晃晃、令人眼花的雷电劈裂和刺穿的奇观太壮观了——风狂雨骤时流连忘返的乐趣是不可抗拒的”。（第12章）英国的山楂树、待在花园中内省时的经历、她在雷雨大作瞬间的镇定自若，都让人想起那些能使露茜感受到无穷无尽的力量时刻，让人想起华兹华斯的诗歌。上述描写甚至在措辞、否定性的语法结构和颠倒的语序方面与华兹华斯的诗歌也颇为相似。然而，和华兹华斯的不同之处在于，露茜并不待在乡间，而是被禁闭在城市中心一座小小的花园之内；她诚然记得自己经受着狂风吹拂的时刻，但她却无法在林木那粗大的枝条间嬉戏，只能蜷缩在窗台上。她以为自己听到的颂歌实际上是可怕的而不是光荣的。正像修女和露茜本人一样，黑白

相间的天空是分裂的，露茜渴望能够逃脱目前的处境，“扶摇直上，
412 奋勇向前”（第12章）。但是，正如她的大多数欲望的命运一样，这一渴望同样也被否决了，这一次是因为它具有自杀的倾向。

露茜把自己对逃脱的渴望具体化为西西拉^[1]，而将对这一渴望的压制具体化为雅亿，由此，她向我们表明：自己的内在分裂有多么痛苦。在《圣经》故事中，希百的妻子雅亿说服了疲倦的战士到她帐篷里来休息一下，她殷勤供给他牛奶喝，给他一件披风御寒。当西西拉睡着之后，雅亿取来锤子，将钉子钉进了西西拉的太阳穴，使他被固定在地上无法动弹（《圣经·士师记》4：18—21）。就在露茜想起了自己的种种感受的那个晚上，她的西西拉正在睡觉，因为他也将经历那无可避免地即将到来的恐怖时刻。但是和《圣经》故事中的受害者不一样的是，露茜的西西拉绝不会死去：她对逃离监禁的渴望只不过在“瞬息间晕眩了，而且会不时用难以对付的扳手扭紧钉子：这时太阳穴真的出血了，头脑里简直胆战心惊”。（第12章）确实，她生活中的恐怖是不断重复的恐怖，特别是伤口那种间歇性的流血，正是这一点曾使弗朗西丝·亨利恐惧万分。因为露茜既是无意识的、死气沉沉的陌生人，又是谋杀了那位毫无戒心的客人的管家婆，所以她的存在可以说是虽生犹死。她既是波莉又是露茜，既是金奈芙拉又是贝克夫人，是由于内心的分裂与冲突而变得瘫痪无能的修女。这就不难理解为什么她会把自己想象为一只蜗牛，一只被贝克夫人的蜘蛛网粘住的苍蝇，或者一只挂在自己织成的危险的网上的蜘蛛。由于露茜的内在自我发生了冲突，那些具有敌对倾向的部分使她的内心四分五裂，最终使她陷入了彻底的精神崩溃。

有一点颇为耐人寻味，那就是，所有这些女性都被她们对约翰大

[1] 西西拉 (Sisera)，迦南王耶宾手下的将军，被巴拉打败，逃到基尼人希百之妻雅亿的帐篷里。雅亿用牛奶招待他，用披风遮盖他。当他疲乏沉睡之时，雅亿取了锤子和橛子，将橛子从他的鬓边钉进去，西西拉就死了。见《圣经·旧约·士师记》第五章第7至22节。

夫的共同好感联系到了一起、受到这种好感的界定，并由于这种好感而被激发了活力。约翰大夫是波莉阅读的那本书中头发闪闪发亮的英国传教士、英国救死扶伤的精湛医术的传人、有着金色的毛发的强悍的美洲豹，他还是太阳神阿波罗，以及强壮得让人畏惧的情人，艾米莉·狄金森将这样一位情人称作“正午的男人”。每一位女性都想用自己的方式得到约翰大夫：贝克夫人雇佣了他；金奈芙拉在他面前卖弄风情；露茜则暗中帮助他保护他所爱恋的人。在回答约翰大夫的时候，露茜帮助了金奈芙拉，经常跑到花园里去，并体验到了自己的自由。但是，由于她天性中存在两种力量的对立——即投入生活，还是从中退隐的冲突——她的感情萌发引起了贝克夫人的猜疑，这位夫人打开了她所有的针线盒，并仔细搜查了她上锁的抽屉。由于被金奈芙拉和贝克夫人所代表的不同力量撕扯着，露茜体验到了“恼火和大笑、激情和悲痛”（第13章）等种种复杂感受。她以为可以求助于通常采用的自我克制方法；但是，在体验到了自己的激情之后，她感到弗塞特街的门和窗都开向了夏季的花园，而她也需要一条新裙子，这条新裙子成为她受到诱惑、希望投入到自己的存在之中的一个标志。

413

然而，露茜渴望积极地投入生活的主要标志却并不是上面提及的那条裙子，而是她在学校排演的戏剧中扮演的角色。就在保罗先生命令她“你可以演出，你必须演出”（第14章）之后，她开始投入进来，由于她发觉并没有什么合适的角色由她来演，她所扮演的那个角色因此显得特别的可怕：她被要求饰演一位头脑空洞的花花公子的角色，讨好奉迎，试图赢得那位卖弄风情的漂亮女人的垂青。露茜担心自我的戏剧化有可能使她把那个角色处理成一个荒谬可笑的人物，于是索性把他处理成一个傻瓜；她还担心这一富有想象力的介入显得不够谦逊，于是把她的角色又处理得颇有男性气概。更进一步说，由于她害怕介入，她就必须懂得自己的角色其实是待在阁楼上，在那里，甲虫和老鼠出没，蜘蛛网盖满了据说曾裹住修女身躯的披风。

通过拒绝在舞台上把自己打扮得完全像个男人，又通过仅仅选择

部分内容来表现她所扮演的那位男性人物形象的方法，露茜创造了属于她自己的角色。但是与此同时，在她确实选择了男性的服装之后，她获得了自由感，在此方面，她让我们想起了所有那些通过伪装成男子，或者更经常地，是通过换上男装而对男性的权威进行滑稽摹仿的女性艺术家们，她们通过这种方法来表明自己在艺术上的独立。尽管换成异性的装束当然也可能代表内心分裂，但是矛盾之处在于，它同样也可以将女性从自我憎恨中解放出来，允许她们更加自由地表达对其他女性的爱。当然，在舞台上穿上男子的外套后，露茜就可以积极地追求由金奈芙拉扮演的女主人公了。虽然她自己无法吸引约翰大夫的注意，露茜却可以通过刺激，比如向金奈芙拉献殷勤并最终赢得她的欢心，从他那里获得某种回应，即便这种回应是愤怒也罢。但是，她同时也可以喜欢一个代表了她自己潜藏的快乐的女孩。仿佛为了显示这样一种表演其实是所有角色表演的具体呈现一样，在参与戏剧表演之后，露茜在花园中嘲笑了约翰大夫，目的是为了打击一下他对金奈芙拉产生的那种虚幻的情感。然而，很自然地，到了第二天早晨，
414 露茜又决定把自己在戏剧演出和社交活动中获得的乐趣都“放在一边”，因为“它对于一个仅仅是冷眼旁观世态的人来说是不行的”（第14章）。

正如我们已经看到的那样，由于情节的安排代表了露茜内心上演的戏剧，因此，表演中的危机（即露茜在舞台上出现时）就可以被理解为导致她在漫长的假期中感受到的监禁和孤独的根源，当时，她一个人孤零零地留在学校里，和她做伴的只有一个身体畸形的呆小病患者，因为她的继母不允许她回家。露茜感到自己仿佛被和某种奇怪的、没有被驯化的野兽关在了一起，因为那位呆小病患者可以说是她本人的最后一个翻版，虽然这个翻版是可怕的——她没有人喜欢、懒洋洋的、沉默而乖戾，无论在思想还是肉体上都显得很反常，她还是死气沉沉、缺乏活力的和愤怒的。然而，具有讽刺意味的是，这位呆小病患者比起照顾她的人来说却又幸运得多，因为她最后还是被一位

姨妈接走了。露茜陷入了彻头彻尾的孤独之中，于是，她开始不断受到金奈芙拉的侵扰，在她一连串错综复杂的幻想中，金奈芙拉成了她的女主人公。她后来的生病象征着她最终痛苦地认识到这样一桩事实，即自己的生活虽生犹死：她看着宿舍内白色的床变成了一个的幽灵，“一张张像死人一样苍白的床铺变成妖魔鬼怪——每个床冠都变成了死人的头，巨大，而且被太阳晒白了——昔日世界和更强大民族的毫无表情的梦冻结在他们那睁得大大的眼窝里。”（第15章）她还觉得“命运是铁石心肠的，而希望是骗人的幻象——盲目、无情，而且心如铁石”（第15章）。露茜沉浸在彻底的失望之中，正像克里斯蒂娜·罗塞蒂凄凉的诗句形容的那样：“这是一片没有日夜的土地，/ 既不热也不冷，既没有风也没有雨，/ 没有起伏的群山和幽谷”。¹⁷ 最后，露茜觉得自己已经不再有可能为人所爱，即便是死人也不会爱她，正是这一难以忍受的想法迫使她走出了“像坟板一样沉重的”屋子（第15章）。

不过，她在逃离了一个让人窒息的地方之后，只能进入另一个更加让她难以忍受的地方，即忏悔室。对部分读者来说，没有比《维莱特》中表现出来的反天主教的偏见更让人恼怒的了。但是勃朗特却入迷地执意要对种种非现实的、欺骗性的感情进行探索，天主教似乎成为露茜内心分裂的一种制度化的表现形式，它允许感情上的投入，以抵消充满嫉妒的精神压制（第14章），它还鼓励用监督的方法或通过私人独处来获得热忱。使人感到是“压抑、失望和痛苦的噩梦的故事”（第13章）、圣徒的生平事迹使得露茜的太阳穴、心脏和手腕的脉搏因激动而跳得十分急促，它们对她来说显得十分格格不入，因为她是把天主教视为奴隶制度的。但是正由于天主教代表了某种合法化

415

极度饥饿的人需要面包那样”（第 15 章）欢迎她。

但是，她要忏悔的只能是自己并不属于这个狭小的地方，这个地方是无法接纳她的，因为她说：“我的神父，我是新教徒。”（第 15 章）她能使用的语言是一种外国语，她在吐字发音的时候总是会觉得很别扭，因此，她开始觉得自己不信奉国教而信仰新教是一种罪孽，它代表了自己对所有权威的拒绝，使她失去了拥有任何权威的权利，无论这种权威是产生于她自身还是来自外部。“神父”宣称，对一些人来说，尘世间只有“苦涩的饮食和苦水”（第 15 章），他对露茜的劝告让我们想到，勃朗特过于强烈的反天主教倾向是通过她对男性专制统治的猛烈抨击表现出来的，因为男性专制统治正体现在从起源神话到社会建构的所有基督教形式之中。尽管露茜对神父的仁慈心怀感激，但她还是“宁愿走进巴比伦的熔炉里”，也绝不会再到他那里去了。正如尼娜·奥尔巴赫（Nina Auerbach）近来指出的那样，圣母的仁慈有可能使教堂体现出母性的色彩，¹⁸ 但是对露茜来说，那只是暂时的。她认识到，神父千方百计想要“点燃、煽动”她心中的热忱，这将意味着，她“此刻就可能在维莱特城克里西林荫大道某个加尔默罗会女修道院的密室里数念珠，而不是在写这部异教徒的故事了”。事实上，露茜将越来越确定，正像她在讲故事的过程中向我们表明的那样，修女们在修道院的高墙背后一定是痛苦的，教堂就是一个具有父权性质的建构，拥有囚禁她们的力量。

由于她无处可去，在离开忏悔室之后，露茜在那条窄窄的、风狂雨骤的街上“变得茫然失措了；陷进了生疏的、蜿蜒曲折的道路网里”。她被狂风大雨击退，“好像一头栽进深渊”，让人联想起了那位堕落的天使，以及那位可怜而又贫穷的孤儿，走了那么远的路，不知自己的前途在何方。当华兹华斯笔下的露西体验着自然带来的保护——“一种俯瞰众生的力量 / 既能够激发又可以压制”——时，勃朗特笔下的露茜却只能受到自身内部两种对立的力量的控制，并为此深感恐惧。当华兹华斯笔下的露西快乐地蹦蹦跳跳，就像一头穿过草地的小鹿时，

甚至当她因“那些沉默而无生命的事物 / 静谧而镇定”，从中感到安慰，为此欢欣鼓舞之时，勃朗特笔下的露茜——因为她在人迹罕至的路上无名地生活着——却命中注定要被放逐于无名之处，任风吹雨打，或者被埋葬于她自己的非存在之中，最终窒息而死。

三

然而，令人吃惊的，是露茜的抱怨始终保持的神秘性的程度。事实上，除非有人从她身体和精神崩溃的那一刻开始向前进行回溯和分析，对这一点几乎是难以理解的：露茜的分裂始终是隐蔽的，因为正如我们已经看到的那样，她是通过其他人物的行为来呈现这种分裂的。她既是小说中的人物形象，又是一位腼腆害羞的叙述人，因此，看上去她经常是在讲述别人的而不是她自己的故事。较之露茜本人的故事，波莉·霍姆、马奇蒙特小姐、贝克夫人和金奈芙拉每个人的故事都有更多的细节、更多的分析。这一现象造成露茜始终不受人注意的状态，并使得一代代的读者都产生了这样一种印象，即勃朗特直到小说进展到一半的时候，才意识到了她的主人公是谁。这一现象还意味着，小说中的神话元素尽管已经被人发现，却还普遍地被误解为是没有意义的或者遭到抵制。毕竟，为什么露茜的人格分裂就应该被看成所有女性面临的普遍的问题呢？正是这一疑问以及这一疑问背后隐藏的内容，成为勃朗特在《维莱特》中心部分的插曲中所面临的问题。

我们都已经注意到，在讲述其他女性的故事时，露茜对她自己的故事采取了既回避又呈现的立场，勃朗特通过回顾露茜·斯诺的历史复述自己的个人经历时，采取的也是同样的立场。正如勃朗特为了能把自己的过去记录下来，已经对它作了一些改变一样，露茜对她身为“异教徒的故事”（第15章）的矛盾立场，也使她对很多东西采取了隐而未发的态度。显而易见，在她的叙述中省去了某些特别的东

西，这一点引人注目。她童年时代遭遇的恐惧、她丧失双亲之痛、她对约翰大夫一厢情愿的爱慕，还有她在漫长的假期中对噩梦的恐惧等等，都是以一种间接的、令人好奇的方式叙述出来的。举例来说，她没有对实际发生的事件进行描述，相反却经常使用与水有关的意象，来表达她在这些受难时刻所感到的痛苦。她动荡的童年时代是一段海浪翻涌的时期，最后“船沉没了，全体船员遇难了”（第4章）；约翰大夫的无动于衷使露茜感到了一股辛酸的滋味：“击打磐石，于是米利巴^[1]的泉水涌出来”（第13章）；在漫长的假期中，她生了病，因为阴暗潮湿的天气使她做了一个梦，在这个梦中，她被迫将一种饮料送至唇边，它黑乎乎的、浓浓的、味道很怪，是川流不息地从深不可测、无边无际的海洋里灌满的（第15章）。这一有关水的意象特别令人费解的原因还在于，它同时又与安全感相连。举例来说，露茜记得自己定时到布赖顿家做客，这于她是一种安宁的享受，她的拜访“很像信徒和怀着无限希望的人逗留在一条两岸草地上四季点缀着百合花的轻快流动的小溪畔”（第1章）。水作为给予生命的元素这最后一种特性，在露茜“好像一头栽进深渊”后来又恢复了知觉的时候表现得更加明显。她发觉自己就在布赖顿家，现在这户人家已经奇迹般地居住在维莱特城的郊外。当她在高台别墅那间蓝绿相间的房间里醒过来的时候，有一种重生的感觉，仿佛来到了一间深藏于水下的内室之中，并感到无限宽慰。当她终于到达这处安全的庇护所（那里有精美的茶点、香籽饼，还有教母）时，她唯一能祈祷的就是，让她有节制地饮一口生命之水就满足了吧。

然而，尽管她现在希望啜饮，但还是希望自己不要变得如饥似渴，热情地拼命饮用那可以随意饮用的水。尽管如此，露茜还是获得了第二次机会：她获得了重生，面对着同样的冲突，但又认识到不会

[1] 米利巴 (Meribah)，这是摩西击石出水的地方。见《圣经·旧约·出埃及记》第十章第617节。

允许自己因饥渴而死去。正如在她早期小说中出现的情形一样，勃朗特喜欢通过女主人公对圣父上帝的矛盾态度，来探索女性对家长式统治的反叛。简·爱就不得不面对圣·约翰·里弗斯^[1]可怕的热情之“流”，它威胁着不仅要毁灭她，还要毁灭由格蕾丝·普尔^[2]这个无可救药的角色所暗示的信仰缺失。在《维莱特》中，露茜·斯诺希望相信“在世界末日，不过也许不是你的死期，准备好了的圣水就会动荡起来；以某种形态，不过也许不是你梦寐以求的、你热爱的、你为此感到悲痛的形态，那位治病救人的使者就会降临，瘸子、瞎子、聋哑人和被鬼缠住的人，就会被领来领洗。”（第17章）然而，她又知道，“千千万万的人伏在水池四周，哭泣着，感到悲观失望，经过缓缓流逝的漫长岁月，看到它依然不流动。”（第17章）假如水动荡起来，它带来的会是什么呢？那些哭泣、失望的人们等来的是死亡还是救赎呢？是淹没还是洗礼呢？是身体浸没在水中洗濯呢还是索性被水吞噬？露茜在讨论即将来临的救赎时，所使用的依然是虚拟语气、祈使语气或者疑问句，因为她对上述拯救的渴望始终被表现为一种希望、一种祈祷，而决不是一种信念。由于意识到尘世上的生活是以不平等为基础的，而这种不平等大约也是获得了比她自己更强有力的力量的支持的，于是露茜几乎用讽刺性的口吻承认，他的旨意会实现，“不管我们是否低声下气地顺从”（第38章）。

418

因此，有关水的意象体现出来的十分复杂的特性，折射出露茜本人的矛盾。这一意象既有所呈现又颇为含混，既有所泄露又进行了伪装。露茜对扮演某个角色的恐惧心理颇为可信地证明了她说话或书写的方式，而她作为叙述人的缄默使她在处理那些自己最为恐惧的事情方面显得尤为不可靠。许多批评家对露茜使用的花招感到惋惜，¹⁹让他们感到吃惊的是，她不仅向读者隐瞒了约翰大夫的姓，而

[1] 里弗斯 (Rivers)，直译即为“河流”。

[2] 普尔 (Poole)，直译即为“池塘”。

且还对他信中的内容秘而不宣，直到小说结尾部分，她还一直在否认对约翰大夫怀有的温馨感情。更进一步看，她仅仅是出于任性与倔强，才始终不肯透露并与其他人物形象分享自己所知道的事情。举例来说，她决不肯主动告诉约翰大夫，在她刚到维莱特城的那天晚上，就是他帮助了她，或者，她记得他就是在布赖顿家遇到的格雷厄姆；后来，当她向金奈芙拉复述某天晚上音乐会上的情景时，她故意把事实搞错；即便她希望告诉保罗先生，她听过有关他的故事，但她还是满怀嘲弄地颠倒了其所听到的内容。确实，尽管露茜在许多场景之中都显得沉默寡言，但当她开口说话时，她的声音却使她躲过自我界定的风险，而藏进了讽刺挖苦的安全地带。“不过，如果我有所感受，我永远不可以表达出来吗？”她向自己问道，结果听见理智断然声称：“永远不可以！”（第21章）即便是在花园里，她也只能对金奈芙拉和约翰大夫进行滑稽摹仿（第14—15章），当在这些场合中她的意思受到误解时，她总是“想到现实和我的描述之间的悬殊差别，真是乐趣无穷”（第21章）。

勃朗特为什么会选择这么一位有意要回避各类事件或者误导读者的叙述人呢？露茜允许读者将她的童年生活想象为“像在沉睡中，在风平浪静的天气里，在波平浪静的港湾里航行的一叶小舟”，因为“好多妇人和少女都过着这样的生活”（第4章），这时，她似乎要做的事，就是回避事件与误导读者。勃朗特有意选择了一位喜欢刺探别人隐情的人来叙述一部虚构的传记作品，这样做意味着叙述人在讲述这个故事的时候，好像有另一个人、一个更具吸引力的女性成为了作品的中心人物，勃朗特为什么要这么做？显而易见，露茜的生活、她对自己的认识，都是和她所处的文化界定和约束女性生活的文学或社会标准格格不入的。她同样也感觉到自己身上没有任何故事可言，这一点和歌德笔下的玛卡莉颇为相似，因此，露茜无法使用适合于她的叙述结构，虽然事实上也没有什么现成的选择可供她使用。于是，她发现自己既在利用又在谴责——既在呈现又在暗中删削——男性设计

出来的形象和故事，就像她对自己经验中那些被看成是不恰当、不得体或反常的内容所进行的删削一样。

在露茜一直拿不定主意、不知道对自己不幸命运的叙述是否仅仅只是打搅了别人的时候，不知道淹了半死的、救生艇上的人是否会保守秘密、不讲故事的时候，她对自己的叙述所感到的焦虑和负罪感是十分明显的（第17章）。她在生活中，至少不止一次认为，对那些在孤独的拘禁状态中经历过内在的骚乱或疯狂的人来说，保守秘密、不讲故事是明智的（第24章）。她有的时候因负罪感而显得沉默屈从，有的时候则因愤怒而显得倔强反叛，众人对她的期望和她私下的自我认识之间的差距，成为露茜产生非真实感的源头。她不是那个离开的小姑娘（波莉），不是卖弄风情的女人（金奈芙拉），不是想成为男子却难以如愿的人（贝克夫人），也不是那位被埋葬的修女（在花园里），露茜无法使自己与提供给她的众多角色相吻合。但是，她又无法逃离那些角色，因为上述所有女性确实又都代表了露茜性格中的一个侧面。然而，耐人寻味的是，所有这些角色又无法将讲述自己故事的冲动、智慧和需要都交由女性自己来满足、来体现。因此，露茜作为叙述人体现出来的回避倾向表明，她（和所有女性）依然处于沉默的屈从状态，依然难以找到属于自己的声音。在努力奋斗、抗拒加于她身上的束缚形式之时，露茜真的被纳入了一个神话式的使命之中——即尝试创造一个属于她自己的、恰当的虚构故事。《维莱特》这部小说可以被划分为几乎相等的两大部分：第一部分将露茜带入到忏悔的插曲之中，而第二部分则是对她要在贝克夫人的学校中走自己的路的新的努力的复述；但是，在生活于布赖顿家的插曲部分，勃朗特对作为体现出性别歧视倾向的经济、社会和政治建构的原因和方式的父权性质的审美传统，都进行了探索。

正如在她的其他小说中一样，勃朗特在《维莱特》这部作品中，同样对监禁、逃跑、放逐，女主人公由于挨饿而濒临死亡，最后幸运地找到了属于自己的家庭的路径进行了描绘。露茜在病中部分地获得

了自我认知这一事实，是通过她与布赖顿家人的意外团圆表达出来的。她和约翰·格雷厄姆·布赖顿大夫之间发生了争执，而后从某种方面来说身体获得了康复，这一点在小说中表现得很明显。露茜不愿接受约翰的意见，把金奈芙拉也看成是一位女神，她认为他是一个奴隶，无法接受他对她的认识。她认为他是一个心甘情愿将祭品供奉在他心爱的神明的圣龕中的崇拜者（第18章）。在作了这样的判决之后，她让读者注意到这样一种事实，即浪漫爱情（恰如天主教堂中宣传的那种精神之爱）是如何以高压统治与奴隶制度为基础的——是如何以丧失独立、丧失自由、丧失自尊为基础的，而这种独立、自由和自尊的丧失，不仅体现在崇拜者身上，对受到崇拜的那个人来说，也同样如此。

小说的第19章“克莱奥帕特拉”对表达这一观点具有至关重要的意义。当约翰大夫带露茜到一座画廊进行参观的时候，她被画面上、故事中那位懒懒散散、自鸣得意的女主人公的形象震惊了。对于苗条的露茜来说，那位体格硕大丰满的埃及女王无论从外表还是神态上看，都显得虚浮自夸、荒诞可笑：巨大的画幅竖立在光线最明亮的地方，画前拉着一条保护线，前面适当地摆着一条长靠垫椅，供欣赏的公众就座。露茜和勃朗特显然都意识到了这样的艺术品的荒诞可笑，这幅巨画似乎在向人们要求理所应得的赞赏，而露茜对此却深不以为然。她拒绝承认这幅画表现了自我的存在，相反却认为它是与现实分离的，后来，保罗先生要求她去观赏另一组宗教题材的绘画“女人的一生”，露茜同样认定这些绘画是不可信的。这组绘画中那些堪称模范的女性是“虚伪、情绪不好、无精打采、无足轻重的蠢人！”她声称，有趣的是，她们像窃贼一样冷酷阴郁，像“鬼灵”一样冷漠、无生气，因为露茜理解，她们在生活面前完全是被动应付的。她们作为年轻淑女、妻子、母亲和寡妇的虔诚和忍耐，和那位克莱奥帕特拉的色情意味一样，都使她敬而远之。

显然，作家安排这组绘画的意图是为了考察男性强加给女性的角

色的荒诞程度，因此，这一章的用意，就是为了呈现男性试图对女性实施操纵的骄傲和自负，是如何决定了男性对女性形象的不同反应的，通过放大这一场景，以唤起读者的清晰认识。神经质的约翰大夫利用并控制露茜；而喜欢刺探别人隐情的保罗先生则把露茜从克莱奥帕特拉这幅画像面前带走，自己却“无拘无束地观看那幅画”；花花公子式的德·哈马勒则装腔作势地在这幅画面前待着，勃朗特既描绘了男性在充满了浓厚的色情意味的克莱奥帕特拉面前的不同反应，也呈现了他们在完全被取消了性别特征、仅仅是模范少女—妻子—母亲—寡妇的女性面前的不同态度，正如凯特·米利特告诉我们的那样。²⁰

特别是，由于上述画面中的形象是对露茜尊重自己的感受、任意妄为和自我克制、驯服屈从这两种倾向的内在冲突的滑稽摹仿，克莱奥帕特拉和“女人的一生”组画因此可笑地构成了一对具有欺骗性的两极化假象，俨然这一对假象中的任何一方可以或应该成为女性的真实身份似的。耐人寻味的，是绘画和陈列这些绘画的画廊本身的虚夸特性所显示出的商业的、宣传和沾沾自喜的性质：这些画作都是非常珍贵的财产，每一幅画中都包含了一条信息，每一幅画都是被当成一件已经完成的、受人赞赏的客体而获得呈现的。露茜和约翰大夫、还有他的母亲一起出席的那场音乐会作为资产阶级的艺术，同样体现出商业的性质。有趣的是，正是在那里，约翰大夫判断出金奈芙拉·范肖不但谈不上是一位纯洁的天使，甚至连一位思想单纯的女性都算不上。但是，这一场景中呈现出来的，并非仅仅是这位大夫对女性的性感特征表现出来的神经质态度，因为音乐会大厅内的富丽堂皇还同样显示出，那里表演的艺术是体面的，那里的人所趋奉的是物质主义。

然而，露茜的想象力既没有受到画廊内陈列的绘画作品的触动，也没有受到维莱特市内举办的音乐会的影响，因为她对和那些绘画及音乐演奏紧紧相连的魔力是持排斥态度的。这些艺术并不能使人对其

产生敬重之心，因为它们似乎是自负的并具有压抑性的，恰如由“拿着圣物的神父们，带着武器的士兵们”所构成的“教会和军队的庞大混合队伍”（第 36 章）。事实上，露茜声称，天主教堂使用了类似于戏剧表演的仪式，以便“全体教士”——父权制度的一种可怕的化身——“可以一直前进，一直升上统治一切的红衣主教的显赫地位”（第 36 章）。无论如何，在音乐会上，建筑师制造出来的种种幻象成功地实现了欺骗性：除了露茜之外，似乎没有人注意到王后已经被卷入了一场发生在她和她的丈夫之间的悲剧之中，而这位国王受到了“忧郁症这个幽灵”（第 20 章）的控制，正是这同一个幽灵也在不断地骚扰着露茜。音乐会所代表的社交和审美传统似乎对人们发出了一个咒语，使他们无视于国王的实际状况，而只被国家繁荣昌盛的幻象所迷惑。音乐会中的艺术，正如画廊和教堂中体现出来的艺术一样，愚蠢地创造了一个又一个错误的神话，确保父权统治的不同形式得以繁荣昌盛、长盛不衰，无论它们是世俗的，还是神圣的。

422 尽管约翰大夫只是在露茜离开了高台别墅、回到弗塞特街之后，才带她去观看了女演员瓦实提^[1]的演出，这一戏剧表演却为露茜在审美上的偏离提供了一个恰如其分的结论。再一次地，我们发现，那里的观众都是维莱特社会中的精英人物。但是这一次，露茜的想象力却受到了触动，她体验到了艺术家身上那股强劲的力量：“她的每只眼睛里潜伏着一个恶魔。这些恶魔的力量推动她演完这场悲剧，鼓起她的虚弱的力气——因为她只是一个脆弱的人儿。”（第 23 章）当然，露茜对瓦实提的描绘是热情到了狂热的地步的，几乎已语无伦次了。但是，更简单地说，是瓦实提扮演了一个角色，正以自己的行动在毁灭露茜。因此，正如许多批评家都已经注意到的那样，“这个被人家称为‘相貌平常’的女人”（第 23 章）对露茜来说是一个具有警告意

[1] 公元前 519 年，亚哈随鲁王大摆宴席，命美貌的王后瓦实提赴宴。王后不遵王命，拒绝赴宴。王怒，废黜瓦实提。见《圣经·旧约·以斯帖记》第一章第 1 至 22 节。

味的形象，证明保持缄默是多么的有必要。²¹事实上，至少有一位女诗人被瓦实提所吸引，正是因为这位《圣经》中记载的王后拒绝与国王配合的决心。美国黑人女诗人弗朗西丝·哈珀（Frances Harper）写下了一首标题就叫《瓦实提》的诗，诗中的主人公声称“我决不要被别人看见”²²，勃朗特笔下的瓦实提则通过演员的表演，呈现出由力比多能量引发出来的、具有毁灭性的力量，从而展示了上述声明中体现出来的刺激力量。在整部小说中，露茜一直都在进行吁求，希望自己免于“遭受那种令人魂飞魄散、虚无缥缈的幻想的祸害”（第2章）。但是，尽管她竭力要使自己内部的两种力量保持平衡，以仅仅局限于从事低下工作的外部生活的高昂代价，换取一种独立静思、回归内部的生活，同时又从幻想的“巫术般的乐趣”（第8章）中获得滋养，但勃朗特却告诉我们，想象的力量是无法受到这种方式的局限的：露茜原来以为已经成功地扑灭与压制了自己所有那些感情，但是，想象的力量使它们重新复活。正如我们看到的那样，在她精神崩溃期间，她的想象力在梦中唤醒了死者、引出了那些幽灵，使它们不断来骚扰她，并把宿舍变成了她思想的复制品、一间充满了恐怖的内室。

对于女性来说，艺术的魔力由于能让被男性神话置于死地的女性起死回生，因此是否可以被看作是巫术呢？露茜在回到贝克夫人的学校之后，发现想象力所提供的那种轻松之感十分富有诱惑力。那位站在教室前部的残忍的教师理性，是与硬邦邦的床和单调无味的伙食相连的；但想象力却是有翼的天使，能用甜蜜的饮食和温暖给人带来安慰。作为天国的女儿，想象力是一位女神，露茜渴望着能从她那里获得抚慰：

一座座庙宇为太阳竖立起来，一座座圣坛献给月亮。噢，天国的伟大荣誉啊！手既没有给你修建圣殿，嘴也没有奉献给你赞美的言语：但是一颗颗心，世世代代，虔诚地崇拜着你。你有一所住处，辽阔得墙壁围不拢，巍峨得穹窿装不下——这所圣殿的

地板是天空——它的神秘典礼，随着激情、宇宙的和谐而显露出来！（第21章，楷体为作者所加）

无论是男性的太阳，还是女性的月亮，都无法和这一雌雄同体、充满想象力的能量所媲美，因为它是无法被禁锢、无法受限制的。但是，即便她赞美自由、延展，赞美超越于一切限制之上的力量，露茜还是担心，对她来说，那种无法被禁锢与限制的力量是可望而不可即的，除非出现在一位奄奄一息的被放逐者的梦中。

除了呈现露茜主体性的戏剧之外，瓦实提的表演同样还呈现了女性的想象力有可能带来的危险，这一点很是重要。瓦实提充满激情的行动使她受到了崇尚得体的社会的拒绝和排斥。例如，约翰大夫就“认为她是个女人，而不是个艺术家：这是一种标志性的判断”（第23章）。但是和约翰大夫所代表的社会排斥比起来，更为重要的一点在于：瓦实提本人对受到诅咒这一点是有自我意识的：“被推翻了、起来反抗、遭到放逐，她牢牢记着她反抗的乐园。天上的光亮，在她流放以后，刺破了它的边界，揭露出它的遥远境界。”（第23章）露茜开始的时候，也认为舞台上进行表演的“仅仅是一个女人”。但是不久以后她就认识到自己弄错了：“我看到她身上有一种既不是女人也不是男人的风度：她的每只眼睛里潜伏着一个恶魔。”这些恶魔的力量在她的额头上写下“地狱”的字样。“这些恶魔们怒号着，吼声响彻了妖魔经常出没的屋宇，但是依然拒不降服”。作为“仇恨、谋杀和疯狂”的化身（第23章），瓦实提成为一个令我们感到熟悉的人物，我们在《呼啸山庄》和《弗兰肯斯坦》中都看到过她，她是一位撒旦式的夏娃，她用舞台上丝丝入扣的表演呈现着她的死亡艺术，不仅表明她已告别了优雅得体的生活、走向了堕落，还表明她对天国暴政的反叛，以及对堕落和放逐的复仇。

但是，在感受到自己激情的产生之后，瓦实提却要受到惩罚，因为命中注定，反叛对女性来说是无济于事的。当然，拉辛在悲剧《费

得尔》中说明的也是这一点，当年，那位伟大的法国悲剧女演员拉歇尔^[1]作为瓦实提的历史原型，扮演过费得尔这一最著名也最充满激情的人物角色。²³但是，瓦实提表演中体现出来的暴力特征——她站在舞台上，“拼命挣扎，在反抗中显得非常严峻”——却表明，她实际上在拼命挣扎，反抗她所扮演的角色的命运，正如露茜拼命挣扎着反抗自己所扮演的、不讨人喜欢的角色一样。瓦实提对“所有理性强暴”的抗拒，表达了女性艺术家们面临的困境，她们试图推翻女性的屈从中暗含的而不是明显呈现出来的种种训诫，方法是通过艺术，谴责那种将女主人公的性特征视为混乱与痛苦的根源的看法。由于瓦实提被刻画成一位不受束缚的女性，因此，她的力量将释放出一种激情，这种激情不仅会吞噬观众，也将吞噬瓦实提本人。

有两次，露茜中断了自己对这位女演员充满狂热的描绘，转而说明瓦实提的表演如何使得那位画出克莱奥帕特拉的艺术家相形见绌。瓦实提和《维莱特》中大量存在的虚假的艺术家的不同之处在于，她的艺术不是为了对他人实施操纵，而是用来呈现自我的。换句话说，她的艺术是未完成的、体现出自我告白的特征——它不是一件成品，而是一桩行动；不是一个用来束缚或强迫别人的东西，而是一种个体的言说。事实上，它甚至可以被看成为一种脱衣舞表演，一种呈现女性自杀倾向的自我袒露的形式，而这种形式，是上自萨德这样的淫秽作品作家，下到诸多无名的色情影片制作商都已经利用过的，因此，她付出了高昂代价的自我袒露，会让人联想到普拉斯在《拉扎勒斯夫人》中那句充满痛苦而又带有讽刺色彩的呼喊：“我转过来，开始燃烧，/ 别以为我低估了你深重的关切。”²⁴与此同时，瓦实提的表演还无可避免地让我们想起了死亡之舞，那是在《白雪公主》故事结束的时候，王后必须穿上她滚烫的鞋子跳起来的。但是，勃朗特一方面表

[1] 拉歇尔 (Rachel, 又名 Elisa Rachel Félix, 1820—1858), 法国女演员, 曾长期在法兰西喜剧院演出, 表演过高乃依和拉辛的剧作。

现了瓦实提的痛苦，一方面又强调指出，这种艺术代表了女性主义对父权制度之下的审美的反应，因此，露茜一直没有透露女演员的“真实”姓名，而称她为“瓦实提”。

在《维莱特》中，维莱特城里的那位王后竭力要宽慰她的主人，尼罗河畔的那位女王似乎也是为了男性的快乐而被创造出来的，但是，《以斯帖记》中的王后瓦实提却拒绝讨好亚哈随鲁王。似乎很没有必要地，在第七天，所有的君主们都开始休息的时候，国王要瓦实提出来，在王国的王公们面前展现一下她的美貌，而她拒绝了他的命令。她的反抗使得王公们担心自己的妻子也将起而效仿，蔑视他们的权威。勃朗特笔下的女演员很像《圣经》故事中讲到的那位王后，拒绝被人当成一件物品，自觉地抗拒那种剥夺了表演中的主体性并剥夺了观众的能动性的艺术。因此，瓦实提使自己超越了私人与公众的疆界、超越了普通人与艺术家的疆界、超越了艺术家与艺术的疆界，从而对男性文化的种种封闭形态提出了质疑。和《圣经》故事中那位王后一样，她的抗议意味着她将失去自己的立足之地，从国王的面前被放逐出去。她也和邪恶的拉扎勒斯夫人一样，这位夫人曾说过一个不吉利的预言：“会有一个判决，一个非常严重的判决，/ 因为一句话或者一个动作。”瓦实提的表演体现出鲜明的煽动性质，因而是有可能颠覆社会秩序的，事实上，她的表演似乎真的使剧院起了火，并使得所有那些富有的观众们四散逃命。她的戏剧不仅为女性在父权文化中的生存提供了一种选择，而且还表现了女性艺术创造的痛苦，以及女性反叛中充满报复性的力量。

四

在一个黑暗、阴雨、和“不到一年前”（第20章）相似的夜晚，露茜第二次来到了贝克夫人学校的门前，并立刻陷入了和过去同样的内心冲突状态，而这种冲突甚至比过去还要紧张。她渴望着能够收到

约翰大夫寄给她的一封信，当这封信终于抵达的时候，她把它形容为“富于营养的，有益于健康的肉食”。她先没有打开信，而是把它藏进了学校内自己宿舍中一只上锁的箱子，然后又把箱子锁进了抽屉里，宿舍也是上锁的。正像她过去把自己隐藏在面具和幻想性的角色背后一样，她现在体验到一种激情，这一激情再度由深邃、黑暗、冰冷的顶楼呈现出来，她就是在那里阅读这些被藏起来的信件的。在这个“顶楼下的囚牢里”（第22章），她感觉到有“什么东西从坏人藏匿的漆黑深处发出了滑行的声音”（第22章）。在勃朗特的小说中，阁楼上的疯女人再度现身，成为她笔下女主人公秘密欲望的一个投影，只不过在这里，露茜所需要的是空无一人罢了。

正如查尔斯·伯克哈特在《夏洛蒂·勃朗特：对其小说的心理性别研究》中阐释的那样，也正如E. D. H. 约翰逊（E. D. H. Johnson）和罗伯特·海尔曼（Robert Heilman）在他们富于洞察力的论文中提到的那样，在不同的场景中，修女在露茜面前分别出现了有五次之多，而且总是在充满激情的时刻、在露茜成为她自己生活中的行动者的时候出现的。²⁵ 幽灵不仅具体地表达了她有关想象力和激情的焦虑，而且还呈现了她对自己存在的权利的焦虑。正如感到自己的空虚“回响在最轻微的脚步声之中”的西尔维娅·普拉斯一样，露茜“和修女心心相印，而对世界视若无物”。²⁶ 因此，约翰大夫猜测修女只是一个幻象，来自于露茜受疾病困扰的思想，就显得颇合情理：露茜已经扮演过舞台上的德·哈马勒这一角色，现在，轮到他在贝克夫人的家里扮演她作为修女的角色了。但是，这一从精神分析的角度进行的阐释是有局限性的，对此，露茜本人也注意到了。

首先，露茜常常受到一个形象的侵扰，这一形象在她之前就已经既吸引了许多女性，又让她们十分讨厌。由于经常被人告知，自己是罪恶的源头，女性很可能在承认了忏悔的必要性的同时，就已经开始感到自身罪孽深重了。她们被告诫说，对于社会发展的重要过程来说，自己只是无足轻重的人物，这一招颇为有效，女性果然开始觉得

自己的生活是可以被无视的。因此，修女的形象不仅是露茜欲望的投影，由于露茜希望变得沉默而屈从、接受自己被束缚的命运、穿上阴沉的黑色衣服、藏起自己的面容和放弃自己的性特征，因此，修女的行为方式还象征了露茜作为单身女性，唯一能被社会所认可的生活状态，即为他人提供服务、自我否定和广施爱心。²⁷ 于是，她对修女发人深省的畏惧，呼应的正是玛格丽特·富勒的愤怒，富勒在某次仪式上看到一位少女戴着面纱，当时还有很多身穿黑衣的修女，看上去“活像正在可怕的饕餮之中的乌鸦”，怒气顿时油然而生。作为和勃朗特生活在同时代的人和一位逐客，她也相信，如果修女的束缚变本加厉，就“没有什么地狱会变得更糟的了”。²⁸

然而，露茜看到的修女却不再被埋葬。如果说她就是那个传说中的修女，根据那个传说中的说法，她不时地在阁楼中现身，是为了抗议男性的不公正。因此，她对自己被埋葬的命运拒绝表明，露茜很有可能也在发生转变，不再愿意接受自己修女般的、如行尸走肉的生活。如果我们不像那位用恩赐的态度对露茜表示关心的约翰大夫那样，而是认真对待露茜在阁楼里因看到那个影子而产生的困惑的话，我们就会认识到，她已经开始卷入了一桩神秘事件之中，这桩神秘事件令人困惑的程度，并不下于简·爱和卡罗琳·赫尔斯通碰到的那些神秘事件：作为一个单身女性，她将如何逃脱修女的命运？由于常常受到她自己的化身的侵扰，露茜·斯诺变成了一个侦探，不断根据种种线索，以便从中拼合出某种身份，正如在《简·爱》中发生的情形一样，在此，勃朗特将成长小说与神秘故事融为一体，以便证明成长中的女性在一个令人费解并由男性操纵的世界中，是需要保持警惕，并进行破除神秘的种种努力的。

在这种联系之中，需要提到的是，从阁楼上那位冷冰冰的修女和热情如火的瓦实提这两个形象之中，现在，有一个人物以某种神秘的方式开始出现了，她有能力将火与冰合而为一，而不是像露茜那样，被这两种对立的元素撕裂成两半。在情节发展到这一时刻，波莉“充

满巧合的”出现，使我们注意到，露茜从约翰大夫那里获得解决自身困境的希望不再有实现的可能。正如露茜在高台别墅获得重生一样，波莉是在剧院中获得重生的：约翰大夫从拥挤的人流中打开了一条通道，在一块由血肉之躯凝成的岩石——坚固、炽热、令人窒息——上凿穿了一个洞，直到他和露茜终于来到了外面冰冷的夜色中，这时波莉出现了，轻得就像一个孩子一样（第23章）。她是一束能够置人于死地的纯洁的火焰，又被温柔的“白霜”所围绕（第23章），她既自我克制而又充满爱心，既敏感细腻而又坚强有力，她像露茜一样忆起了过去在布赖顿夫人家的日子，她同样也怀着激动的心情接到了约翰大夫的信，把这些宝贝带上楼，用钥匙锁起来，而等到空闲的时候再阅读它们。事实上，她就是露茜·斯诺本人，只不过成长在更为幸运的环境之中，过去，约翰大夫一直把露茜看成是一个对人无害的影子，而波莉的出现标志着约翰大夫这一看法的终结。

当约翰大夫写给露茜的信减少了——它们现在也必须减少——以后，露茜再度陷入了对受监禁的形象和饥饿的迷恋之中。她觉得自己就像一个待在囚牢里的、死气沉沉的遁世者，竭力让自己相信，明智的孤独状态将能使自己控制一切激情，安心地待在冰封雪盖的坟墓之中、等候春天的来临和冰雪的消融。但是，她也知道，寒霜很可能已经“侵入了这位遁世者的心脏”（第24章），一连好几个星期，她都在等候有一封信寄来，这时的她好像一只被关在笼子里的、濒于饥饿境地的野兽一般。在逐渐从漫长的假期中感受到的恐惧中恢复过来之后，露茜最终“抛掉维持了好久的、伪装的镇静自若风度，耗尽本性中的忍耐力”（第24章），并决定“把痛苦就叫做——痛苦，把绝望就叫做——绝望”（第31章）。我们认识到，露茜在书写自己的生活史的过程中，一直也在书写由自己叙述的种种事件引发的学习过程，她外表上的变化，或许可以通过她对约翰大夫和波莉之间的爱情进行叙述的方式，而获得最为特别的反映。

露茜既痛苦而又诚实地讲述了自己拒绝浪漫的故事。这一拒绝是

强加于露茜的，因为正如她自己所形容的：“那条壮丽河流，正向另外的方向流去。”（第 26 章）她对此的反应体现出个性化的特征：她把约翰大夫写给她的所有信件都存入一只密封的瓶子，埋在梨树树根附近的一个洞里，然后用石板把洞口盖上。勃朗特暗示我们，这一插曲表明，对神明般的男性的崇拜、对浪漫之爱与男性保护的渴望已经如此根深蒂固地存在于露茜的心中，以至她即便到了此时，也只能努力把这种崇拜和渴望压制下去。但是，想象力那具有巫术般的诱惑性的力量又使这种埋葬变得并无多大效果，修女在埋藏瓶子的地方出现这一情节预示出，约翰大夫还将继续对露茜构成侵扰：由于感到坟墓中也并不安宁，她将“奇怪地”梦见“受到侵扰的泥土”，还有头发，
428 “依然是金黄色的，充满生命的头发，从棺材缝里硬挤出来”（第 31 章）。但是，埋葬的行为确实让她可以继续忍受下去，和波莉成为朋友，在和约翰大夫说话的时候保持自尊——她拒绝被他利用，“在一出爱情戏剧中扮演一个好管闲事的风骚女仆的角色”（第 27 章）——并在受到保罗先生伤害的时候也能保持隐忍和克制的态度。

正是由于被排斥于浪漫故事之外，露茜才有可能发现，浪漫之爱其实并非包治百病的万能灵药。波莉曾对席勒的叙事谣曲《少女的悲叹》进行了批评，因为她认为尘世幸福的顶峰不是去爱，而是被人所爱（第 26 章）。但是露茜却开始理解到，无论是爱人还是被人所爱都无法保证不会变得以自我为中心、不会变得麻木冷漠，比如就像波莉在背诵席勒诗歌时的样子，而席勒的诗其实是十分准确地表达了露茜体验过的痛苦心境的。最后，是对她的自我，即新近通过波莉体现出来的那个自我的认识，才使露茜获得了解脱，不再以为自己作为一个单身女性，实际上就是一个修女（即谁也不是^[1]）。作为一位精致文雅的女伯爵、一个小仙女般的人物、一个面容姣好的小淘气包、一个依然口齿不清的孩子气的精灵、一个半人半羊的牧神、一只小羊羔，

[1] 修女的英文词是 nun，和 none（谁也不是）同音。

最后则成为一只宠物小狗，波莉可以说是出现在浪漫故事中的完美形象——完美的淑女，露茜所使用的这一系列隐喻表明，她已经开始意识到纵容波莉永远长不大的某种角色的局限所在了。她同样也看到了约翰大夫的自私，他同样还没心没肺，比如说，他甚至不能认识到在一连好几个月的时间里，他已经忘了她的存在，尽管从表面上说，他对她的忧郁症还是表现出关切的样子。露茜发现，在情人们身上有“某种对自我的迷恋”（第37章），这种迷恋不仅会伤害他们的朋友，甚至还会伤及他们自身，因为即便是波莉也必须小心翼翼地保护好贞洁的寒霜、不使之融化，否则她就会失去那位喜欢挑剔的大夫的崇拜。最后，波莉制作的护身符本身也表现出一定的恶意，它像一个把属于她的男性束缚起来的符咒一般，因为她把父亲灰色的头发和约翰大夫的金发编在了一起、放进挂在自己胸前的纪念品小盒之中，这件东西同样让我们想起了露茜埋入地下的那个瓶子（第37章）。

仿佛是为了突出表明浪漫感情带来的只有虚假期待似的，勃朗特通过露茜，对光彩照人的、“浪漫的”恋爱行为和她与保罗先生之间逐渐滋长的友谊进行了对照，保罗先生绝对是一位反英雄的形象——矮小、黝黑、人到中年、霸道、自我放纵，有时显得残忍，有时还像是个傻瓜。然而，他的缺点却能使露茜不会把他看成别的，而是一个和自己一样的凡人。我们慢慢看到，由于他们是平等的，还由于他们彼此相像，他们之间常常显得很好斗。事实上，保罗之所以能看出露茜是个善于克制自己激情的人，原因正在于自己也拥有火一般的天性，他相信他们的额头、他们的眼睛，甚至说话的某种语调都是相似的。他们分享对自由的爱、对不公正的仇恨，以及从花园内“林荫小道上的辩论”中获得的喜悦。我们发现，保罗同样也有过一段激情，“它在过去就死去了——目前它已经埋葬了——它的坟挖得深深的，堆得牢牢固固的，已经经历了好多个寒暑了”（第29章）。后来的结果是，他也让自己变成了一个窥探别人隐秘的人，从一扇神秘的花格窗的后面窥探花园里的动静，监视出现在那里的不明智的人们。

429

无论是保罗还是露茜都受到了那些充满操纵和压抑倾向的行为方式的影响，都想方设法要过一种被埋葬的生活，因此，两个人实际上都受到了那位修女的侵扰，当他们并肩站在树下时，修女最后一次造访了他们。他们开始一起共享吃东西的快乐、一起从讲故事中获得乐趣，愿意一起在乡间散步，并愿意分享从插花的帽子以及色彩鲜明的衣服中获得的喜悦。但是他们之间的关系始终受到修女侵扰的阻碍，同时也受到他们害怕的、人与人之间的接触的影响。

更进一步看，他们之间的关系也拥有不平等的性质，这一点通过下述事件获得了更富戏剧化的呈现，那就是保罗先生成了露茜的教师，这位保罗·卡尔·达维德·埃马纽埃尔只在他的学生处在“非常不完美的智力发展”状态时才对她鼓励有加。而当她似乎非法侵入了适合她的“性别涉足的王国”之时，他就变得很残忍，他让露茜感到了雄心激起的骚动：“不管我能力如何——女子气的或是相反的——都是上帝赐予的，上天赐予的才能，我决不感到羞愧。”（第30章）但是耐人寻味的是，保罗又坚持认为，“就像据说要是猴子愿意运用说话的能力，它们就会有这种能力”一样（第30章），露茜错误地隐藏了自己会说希腊文和拉丁文的真相。他相信她一定是“某种有才智的女人”，一个怪物般的可怕特例，因为“在他的灵魂深处他相信那种秀丽的、恬静的、驯顺的、女性的平庸才能才是富有男性气概的思想和观感可以为其隐隐作痛的太阳穴找到安宁的唯一枕头”（第30章）。

简而言之，保罗希望的，是露茜加入到弥尔顿那些恪尽职守的女儿们的行列中去，方法是作为一个秘书记录下他的表演，或者作为一个写作者，就之前已经计划好的主题，用法语进行即兴的创作，但两者的前提是都要执行他的指令。很自然地，一想到要成为他的造物、“为了表演或遵从指令”进行写作，露茜就感到不寒而栗，部分原因

430 原因在于她是把“创作的冲动”想象为一位男性的缪斯、“最难驾驭的、最反复无常的、最使人恼火的主人”的，她相信他会“十分冷漠、十分顽固；坚如磐石，像一个有着雕刻的嘴唇和无神的眼球，胸

部像坟墓的大理石表面，黑黝黝的贝尔^[1]一样，站住不动”（第30章）。尽管遭到她的反对，保罗还是执意强迫露茜参加了一场考试，在那里她发现，和他一同任教的同事居然就是那两个在她刚到维莱特时，在黑暗的道路上跟踪她、把她吓坏了的好色之徒。对于受人尊敬的社会这一富于讽刺意味的了解使她获得了充分的解放，得以表达对保罗先生的心胸狭窄和专横霸道的蔑视之情，在这里，她描绘了一幅“双手叉在腰里、周身穿着红色、身上乱七八糟的老太婆”的刻薄的肖像画，她代表的正是那位强悍有力的邪恶女神、“以人的面目出现的自然”的形象（第26章）。

五

在此方面，颇有意思的是，《维莱特》这部小说的批评家们都无一例外地忽略了小说中一段最令人好奇的插曲，这一插曲其实折射出了刚刚萌生的爱情在露茜身上制造出的强烈的焦虑。在标题为“Malevola”^[2]的一章中，露茜就像那个出现在民间故事中的，必须带上一篮水果、到她祖母家里去的小姑娘。贝克夫人交给她一个篮子，要她转交给瓦尔拉韦夫人，作为她生日的贺礼。尽管在她刚到旧城区、走向魔术师大街的时候就下起了大雨，尽管那位夫人的门口站着一位心怀敌意的女仆，露茜还是设法走进了这幢古老的房子。在客厅里，她凝视着一幅画，这幅画奇迹般地自动卷合起来，后面露出了一道拱形的走廊，然后那里又出现了一道神秘的盘旋式的楼梯，是用冷色的大理石筑成的，再以后就出现了一个更加令人惊奇的形象：

她可能有三英尺高，但是长得不像样；她那皮包骨的双手叠

[1] 贝尔（Baal），古代腓尼基人信奉的太阳神和丰饶之神。

[2] Malevola，法语，意为“心怀恶意的人”。

放着，紧握着一根像魔杖一般的象牙色手杖的圆头。她的脸盘很大，没有安在肩膀上，却安装在胸前；她好像没有脖子；我本来该说看长相她有一百岁，也许从她的眼睛看来年纪更大——她那上面长着两道浓密灰白眉毛和一圈黑青色眼皮的、恶狠狠的、很不友好的眼睛含着一种阴沉的不悦神情，多么严厉地观察着我呀！（第 34 章）

431 瓦尔拉韦夫人对贝克夫人的致贺发出了诅咒；当她转过身去的时候，突然传来一阵隆隆的雷声。她的家似乎像是一个“中了魔法的城堡”，外面暴风雨大作，仿佛是“被符咒唤醒”的（第 34 章）。后来，这位夫人就像刚才神秘地出现时那样，又神秘地消失了。她的名字^[1]印证了她的古老：我们已经知道，墙壁一再与囚禁密切联系在一起，而乌鸦在凯尔特人的传统中则是一个残害孩子的女巫形象。我们得知，瓦尔拉韦夫人事实上已经通过限制和约束的方式残害了一个孩子：露茜被告知，正是这位夫人造成了她的孙女朱斯蒂娜·玛丽的死亡，她反对她和贫穷的保罗先生的婚事，因此使这位姑娘不得不遁入了修道院，并于 20 年前就死去了。瓦尔拉韦夫人身体畸形、年纪已经很大了，再加上她邪恶的外表和她的拐杖，显而易见就是一个女巫。

事实上，从屋子的顶部走下楼梯的瓦尔拉韦夫人又是来自阁楼上的另一位意欲复仇的疯女人，和伯莎·梅森·罗彻斯特一样，她也心怀恶意、怒气冲冲，“像畸形有时使人成为着了魔的人一样暴跳如雷”（第 34 章）。由于她比她的丈夫、儿子和儿子的孩子寿命更长，在那些处于母性幸福边缘的人的眼中，似乎就显得更加疯狂。因此，作为伺机复仇的、可怕的母亲，在《维莱特》这部作品的结尾部分，她所

[1] 瓦尔拉韦夫人的名字在英文中为 Walravens，wal 近似于墙壁（wall），raven 的意思是乌鸦。

承担的，似乎恰是表达露茜本人在男性和男性文化造就的不公正面前被压抑了的愤怒的最后一个角色，因为在走向维莱特城中最古老的地区的这座古屋的过程中，露茜遭遇了她最黑暗也最隐秘的化身。事实上，当瓦尔拉韦夫人以一种典型的女巫式的风格，打发保罗前往巴斯特尔岛去管理她的财产时，她所呈现的其实正是露茜心中无意识的、难以言说的意愿。因为正如安妮·罗斯（Anne Ross）告诉我们的那样，在有关死亡来临时便会号哭的班什^[1]的民间传说中，女巫——乌鸦般的女神总是能挺过各种困难，活得比谁都长，²⁹因此，当露茜承认自己一直很害怕那作为班什传说的来源的，使人苦恼不堪、长期哀号的东风时，这一点似乎就颇为耐人寻味（第4章）。更进一步说，在等候保罗回到她身边的时候，露茜——祈祷的是“安静下来，安静下来，班什在每扇窗边发出哀号！”——无法使风狂雨暴的海面上具有摧毁一切的力量劲风平息下来（第42章）。在保罗先生死去之后，露茜发现他“更加属于（她）自己了”，于是合乎情理地为她的叙述作结，还特别提到了瓦尔拉韦夫人的长寿。

但是，如果说瓦尔拉韦夫人就是那个在露茜的阁楼上出现的疯女人的话，她又如何与侵扰露茜的其他幻象、与顶楼上的那位修女发生联系呢？那位女巫——乌鸦般的女神是在基督教中存活下来的，或正如罗斯所指出的那样，是通过宽厚善良的圣徒的形象存活下来的，而在凯尔特人的语言中，*cailleach*既可以指“女巫”，也可以指“修女”。因此，那位身穿色彩鲜艳的服装、手上戴着许多戒指的驼背人从屋子的顶楼中走下楼梯，从一位死去的修女的画像后面冒了出来的情节，就显得颇为耐人寻味，那位修女即是失踪的朱斯蒂娜·玛丽、保罗那位被埋葬了的心上人。露茜明白描述了这幅画上的内容，上面有一位身穿长袍的修女，面容年轻而苍白，流露出痛苦、沮丧、病态和默默顺从的表情，就像圣母玛利亚一样。我们前面已经指出，伯莎·梅

432

[1] 班什（Banshees），爱尔兰和苏格兰民间传说中报凶信的女妖。

森·罗彻斯特的进攻性是简·爱屈从的产物，谢利·基达尔所拥有的男性力量也是卡罗琳·赫尔斯通死气沉沉的女性气质必然导致的结果。在《维莱特》中，瓦尔拉韦夫人的恶意同样构成了朱斯蒂娜·玛丽具有自杀倾向的被动性的另一面。在狄金森的诗歌中这样写道——“我们自己在我们自己的后面，隐藏着——/最使人吃惊——”（J. 670），仿佛要戏剧性地呈现这一事实一般，勃朗特告诉我们，女巫和那位修女其实就是同一个人。我们看到，马奇蒙特小姐过去的判断获得了证实：在一个父权统治的社会中，那些逃跑的女性要么就是变成女巫，要么就是变成修女，就像露茜那样，常常会受到这两种形象的侵扰。因为露茜对爱情和男性的含混态度现在已经获得了充分的阐释：她之所以渴望情感甚至性爱，是因为把它们看成她的世界中唯一可能获得的自我实现的形式，然而，她又害怕情感与性爱会带来屈从、毁灭、自杀，甚至他杀。

作为一位体现出男女双性合一特征的“野蛮人的王后”（第34章），瓦尔拉韦夫人拥有和东方的巫术联系在一起的、魔鬼般的力量，她和瓦实提很相似，因为她也是一位艺术家、创造了一系列诡异的情节，导致了其所创造的人物的死亡。然而，她心怀恶意的安排仅仅使得巫术和女性艺术之间的联系更为紧密，因为女巫的力量就来源于她的巫术、她的被埋葬了的陈述（buried representations），正是这陈述造成了被陈述的那位牺牲品的虚弱、疾病和最终的死亡。³⁰ 瓦尔拉韦夫人为此调动了全部的力量，并表现出强烈的自我中心色彩，她似乎成为对艺术家的一种黑色的滑稽摹仿，或许就是艺术家本人，因为她身长3英尺的形象是可以让我们联想起勃朗特本人瘦小的身躯（4英尺9英寸高）的。与此同时，这位夫人因为长着银色的胡须、声音又像男人一样，从某种意义上显然也是一个希望成为男子而不得的人物，她通过成为父权文化的一个基本组成部分的方法来获得权力，并用自己的艺术进一步使女性陷入奴役状态。因此，从瓦尔拉韦夫人身上，我们很可能可以看到勃朗特本人对创造性给自己和他人带来的影

响的焦虑之情。然而，瓦尔拉韦夫人显然又并不真的是一位艺术家。事实上，她的艺术和贝克夫人神秘的监视行为一样，是充满压制性和操纵性的。尽管我们在前面部分已经注意到，贝克夫人形象体现了露茜自我压抑的努力，现在我们又清楚地看到，作为一个我行我素的人物形象，贝克夫人“并无意于过一种清心寡欲的生活”（第38章）。贝克夫人和瓦尔拉韦夫人都巧妙地摆脱了露茜内心世界中两种对立的力量的控制，但方法只有变得像雅亿，即希百的妻子那样，成为男性价值的守护者和强使他人顺从的父权中心文化的代理人。

然而，无论如何，到了此时，露茜身上某些最重要的特征却似乎正在消失，因为她已经开始向这个世界妥协了，较之她过去的多疑限制了她的感知的那个世界，现在的这个世界更其复杂。即便在她拒绝接受瓦尔拉韦夫人创造的巫术之后，她还是认识到，这一巫术是无法和女性抗拒父权文化的神奇力量同日而语的，因为后者不是通过控制他人，而是通过自我的解放来获得权力的。对于女性来说，权力即便不是致命的，似乎起码也是危险的：由于缺乏任何为社会接纳的渠道，独立自主和富有创造性的女性总是会被称为女巫，并被认为拥有诡异的力量。如果她成为一名艺术家，她将面对自我毁灭的可能性；而如果她不能成为一名艺术家，那么她将毁灭他人。但是，如果说瓦实提代表的是女性艺术的痛苦的话，那么，瓦尔拉韦夫人代表的，则是不能成为一名艺术家而被囚禁于一种病态残疾和“去除了女性特征的”（defeminized）角色之中后的可怕结局。勃朗特暗示我们，女性艺术家必须努力使自己复活过来。作为离经叛道的人，她应该避免的，不仅有来自修女的沉默，而且还有来自女巫的诅咒。

六

露茜自己也使用过巫术（在埋藏约翰大夫的信件时），所以深知，较之神奇、可怕而又自由奔放的想象的力量（它梦见自己以金色的头

发的外形出现和复活)而言,它的力量其实是脆弱不堪的。简·爱在梦一般的绘画过程和实际画出来的肖像画中,曾经体验过上述两种迥异的艺术力量的分别作用,她绘画的过程使我们看到了她无意识的冲动的出现,带有一种预言般的性质,而在实际出现的画面上,她则用说教的口吻描绘了美丽的布兰奇·英格拉姆的形象,和自己瘦小的形象进行了对照,用以证明自己根本没有赢得罗彻斯特的心的希望。到了露茜这里,她对创造力的焦虑显得比简·爱更甚,她的实践范围仅仅局限在十分狭窄的缝纫活动之中,还有精心地编织饰带,并写作一些具有讽刺意味的短小篇章。然而,到了她描述过具有高潮性质的公园场景之后,露茜已经成为一名成熟的作者了。那么,这期间发生了什么事呢?首先,随着小说的进展,露茜已经开始学会用她自己的声音说话了,开始从阴影的背后露面了:她成功地捍卫了自己的信念,没有屈服于西拉斯神父和保罗先生的劝导;她为了那一对情侣在波莉的父亲面前陈词,她还抵御了贝克夫人的干扰。在所有这些进步的过程中,不时会出现一些黯然失色的时刻,她也会退却,但是,她的进步却使她逐渐走向了自我表达和自我呈现。

更进一步说,在写作自己的故事的过程中,露茜不再那么总显出回避的样子了。她的叙述渐渐地开始以自己为中心了,她成为了自己的历史的主人公。她对波莉和金奈芙拉浪漫主义的恶作剧的简略交代证明,她已经看出了浪漫之爱的局限性,甚至还有可笑的方面,现在,另一种痛苦、稳定和倾向于智力方面的爱对她来说更有吸引力了。事实上,有关露茜的情节发展不再会趋向埋葬,而是会趋向于消除烦恼、摆脱负担,因为她不仅开始成为自己生活故事的作者,而且成为自己生活的主宰者了。正是由此原因,《维莱特》结尾部分的主要内容涉及了令人迷惑的、有关想象力的本质的问题。在对压制和压抑的恐怖作出描绘之后,勃朗特转向呈现一种献身于想象力的生活的可能性,部分原因就在于要与自己献身于小说创作的倾向进行呼应,通过这样的献身,女性将不再受到奴役。

公园场景通过把所有的人物和形象汇聚到一起，而构成了作品的一个大结局，有意思的是，该场景恰到好处地是从贝克夫人控制露茜的失败开始的。她给露茜送来了安眠药水，试图对她实施操纵，但药水非但没有让露茜昏昏入睡，反而让她变得清醒；她逃离了学校，因为那里现在已经明显地变成了一个洞穴、一座修道院，甚至是一所地牢了，露茜似乎受到了巫术般的想象力的召唤，从床上爬了起来，梦游般地经历了一场梦中的、神奇的假面舞会，这一经历描述的正是她对自我的渴望。在夏季深夜的花园里寻找月光下那个石砌的池塘、那面圆形的镜子的过程中，露茜发现了一个富有魔力的地方，那里充满了代表着想象力的各种符号——闪闪烁烁的拱形的群星、色彩斑斓的流星，还有埃及的建筑。仿佛受到咒语的作用似的，在一个充满了幽灵和鬼怪的神奇的、扑朔迷离的世界中，露茜注意到“整个这片景象留下一种梦幻性质的色彩；所有朦朦胧胧的形象都在摇荡，每种活动都在飘浮，每个声音都像回声——若虚若实，变幻不定”。（第38章）事实上，公园内举行的是一次庆祝争取自由的斗争的纪念活动，但这一点并未影响上述景象体现出来的奇幻特征，因为这场庆祝活动十分清晰地折射出露茜本人新近体验到的摆脱压抑、获得自由的快感。³¹ 有关艺术的种种幻象、来自东方的背景、音乐和巫术风味都提示我们，露茜的挣扎和斗争既具有心理的意义，同时又体现出美学的内涵。因此，她把公园视为一座树木建成的剧院，里面充满着形形色色的演员，他们都在从事着发掘与发现的工作，而这些发现将把故事推向高潮（第38章），并导致小说的结局（第39章）。

事实上，在仲夏季节这个梦一般的沃尔珀吉斯之夜^[1]，随着露茜想象力的发展，在她一生生活中经常出现的幽灵先后被呈现出来，陆续发生的事件也为整部小说提供了一个具体而微的缩影。首先，她

[1] 沃尔珀吉斯之夜（Walpurgisnacht），根据德国神话，4月30日夜晩，圣沃尔珀吉斯在哈尔茨山布罗肯峰设宴招待魔鬼与巫婆狂欢作乐。

看见了布赖顿一家人，她以典型的、与空间有关的描述，纪念了她对格雷厄姆曾经怀有的感情，把它形容为她为他保留着的班诺仙女^[1]的帐篷：她把这顶帐篷折叠起来握在手心里，然而，如果把它从掌握和压缩中释放出来，它是会扩大成容纳得下一大群人的帐篷的。她第一次承认了对约翰大夫的爱情，尽管如此，她又竭力不让自己被别人认出来，而是走了开去，去观看由西拉斯神父、贝克夫人和瓦尔拉韦夫人三人组成的那场“秘密的政务会”。在他们等候朱斯蒂娜·玛丽前来的时候，露茜想起了那位死去的修女的幻象。但是，她所看到的事实，却是保罗先生和他年轻的教女一同来到，这位教女正是那位逝去的圣女的侄女。尽管很嫉妒，但露茜却感到保罗先生的那位修女现在终于被埋葬了，在处于剧烈痛苦的时刻，她开始赞美真理女神。正如她一直做的那样，露茜此时也正在唤起自己的克制，尽管它会再次要求她体验雅亿和西西拉之间的冲突，即自我受难的痛苦。当“那枚铁钉牢牢地扎进我心里时”，她最终相信自己已经“恢复了精神”。

耐人寻味的是，露茜在返回学校之后，却发现那个在阁楼上出没的修女似乎正躺在自己的床上。然而，现在，她终于可以蔑视那个幽灵了，因为公园内的场景似乎已经使她获得了解放，赋予她以力量，使她可以摧毁这象征了她的禁欲生活和封闭状态的形象。为什么保罗的那位修女的出现会导致露茜的这位修女的露面呢？正像她一贯喜欢做的那样，勃朗特依然用情节对上述问题的答案进行了暗示。在游园会的夜晚，露茜服从自己的想象力逃离了修道院，她在这样做的时候是让门半开着的，因此，金奈芙拉和德·哈马勒也就得以逃走，我们现在知道，这位德·哈马勒正是一直披着修女的长袍、扮作她的模样来勾引那位轻浮的女子的花花公子。我们已经看到，金奈芙拉和德·哈马勒是如何表现出露茜身上自我放纵、感性的和浪漫的一面的。这一对浪子和荡妇在镜子面前搔首弄姿，显得愚蠢无知，但又忠实地

[1] 班诺仙女 (Peri Banou)，波斯神话中的仙女、美人和妖精。

扮演了他们的角色。由于只能存在于“外部的”世界之中，他们不再拥有自我意识，恰如那位完全生活在“内部世界”中的修女一样。因此，对露茜来说，使自己摆脱金奈芙拉和德·哈马勒，就意味着她同时可以摆脱那个自我否定的修女。事实上，这些彼此依赖的幽灵都被扔出了她的房间，因为在公园中，由于无法克制窥探别人隐私的欲望，她经受了嫉妒的折磨。她受到了伤害，但却没有被摧毁，至少，她暂时性地使自己从内心分裂的逻辑中解放了出来。而为了再一次说明这一分裂如何只是男性虚构出来的，勃朗特让我们看到，那个假扮成修女形象的人，其实只是德·哈马勒这个男子导演出来的浪漫的阴谋。

然而，在整个情节的发展中最富有讽刺意味的，是露茜犯了错误：保罗装在心里的是她，而不是对那个已经被埋葬了的朱斯蒂娜·玛丽的回忆，或者对他的教女感兴趣。但是，正因为露茜犯了错误，她才因此而得救。在整个公园场景中，想象力引导着她迷了路——让她想起了另一座安静、绿树成荫的花园，然后引导她相信，在这个张灯结彩的节日庆典中，她可以无声无息地不被任何人发现，想象力还使她描摹出躺在床上的贝克夫人的形象，以及站在轮船甲板上的保罗先生的形象，创造出保罗和他的那位美貌而富有的教女之间的浪漫故事来。正是用了轻松的自我解嘲的方式，露茜才得以嘲笑了自己对所谓真理女神的颂扬，因为这位女神传递的信息，其实只不过是她内心深处最恐惧的东西的想象性投射罢了。事实上，在最后，想象力和理性之间的全部区别在公园场景中都烟消云散，因为露茜认识到，她称作“理性”的东西实际上是具有压抑性的巫术，竭力要把她也变成一个修女。尽管露茜在离开公园的时候想到，最后还是那沉静、洁白、毫无污点的月亮取得了胜利——它见证了“统治一切的真理”（第39章）——但到了第二天，她又无法接受这一真理了。尽管她意识到这是自己弱点的流露，但不再屈从于沉默却是一个标志，表明她已经摆脱了过去内心的挣扎，赢得了自由，因为从公园里回来的

露茜已经成了一个更加完整的人，即便在最具威胁性的处境下也有能力进行自我表达。现在，她甚至能够和贝克夫人对抗，抓住了最后一个机会对保罗说话，用自己的喊叫“我的心要碎了！”（第41章）留住了他。

尽管怀有可怕自我意识，露茜现在却能问保罗，自己的外貌是否不能讨他喜欢。这个问题使得在镜子面前出现的一系列场景达到了高潮，因为这些场景无一例外地都是露茜自我意识的表达。在小说开始的部分，金奈芙拉在露茜面前勾勒了一幅她缺乏任何吸引力、缺乏美貌、没有获得爱情的机会的图像，当时的露茜以一种讽刺性的镇静态度接受了金奈芙拉对自己容貌的评价，而且还夸奖了她的诚实。然而，到了小说的中间部分，在音乐会上，她在把身穿粉红色的长裙的自己和漂亮的布赖顿一家人进行对比时，却体验到一种“不调和感，一种悔恨的痛苦”（第20章）。最后，当她以为自己已经失去了见到保罗的最后一次机会时，她充满感情地描绘了自己孤单的形象——脸颊和嘴唇像浸泡过一样苍白，两眼毫无神采，眼皮浮肿发紫。露茜并不是把出现在镜子中的影像作为别人观察的客体来表现的，相反，她是自己在观察自己的形象。她逐渐能够使自己与自己的身体相认同，从而摆脱了所有那些自以为了解她的人所提供的、相互矛盾而又荒谬可笑的界定，她开始理解，约翰大夫、霍姆先生、金奈芙拉，甚至还有波莉是如何带着偏见去看待她的。最后，勃朗特告诉我们，露茜终于懂得，对于“真理”而言，想象力的“投射”和理性的“领会”其实是不可分离的。镜子并没有折射出现实，它只是在通过阐释现实而对现实进行创造。但是，当阐释的行为能够保持自身的感性特征，就能避免专断霸道的产生。毕竟，“不论在哪儿发现垒起了小小的防御工事……在那儿，诚然，都是必要的。”（第27章）

正是对自我定义的必要性和不充分性的成熟的认知，才最后为露茜赢来了一间她自己的屋子，确实，这是一间属于她自己所有的屋子。位于克洛蒂尔德区的学校恰到好处地总结了她的以及勃朗特笔下所

有女主人公们为争取舒适的空间而进行的奋斗。那处小小的房舍拥有大大的、为葡萄藤所覆盖的窗户。客厅很小但却漂亮，精致墙壁的色彩像红晕，地板上打着蜡，一块色彩鲜明的方地毯铺在中间。小小的家具、植物和小小的厨房用具无一不让露茜觉得欢欣。这所整洁的屋子没有很宽的墙壁，也没有太高的屋顶，这一方面说明了露茜视野的有限性，另一方面却又表明她情愿开始走自己的路，即便起点并不很高。

这处房舍既是一个家，又是一所学校，它代表了露茜的独立性：在楼上有两间卧室和一间教室——这里作者没有提到阁楼。在这里，站到阳台上可以俯瞰该区内的各色花园，在附近有一股喷泉从池中喷涌而出，保罗和露茜用一顿简单的，仅仅由巧克力饮料、面包卷和一盘夏季鲜果组成的午餐来庆贺他们的爱情。尽管他是她的国王，但为她提供这所房舍的人自己也仅仅只是租下了它而已，她必须马上自食其力：露茜既逃离了那座古老的房子，又逃离了修道院。因此，沐浴在月光下——这月光如今已经成为她界定自己的真实性的想象力的化身了——的露茜较之谢利更为幸运，因为她实实在在地体验到了“我们伟大始祖最初的清新日子”的滋味；她可以“尝到壮丽早晨的露水——沐浴在日出的光辉中”（第41章）。

更进一步说，露茜也和卡罗琳·赫尔斯通有所不同，她获得了真正的食物，因为她将保持和保罗的关系，即便他不在场时也是如此：“他既不会攻击人，也不会花言巧语——既不是刻毒的人，也不是令人失望的人；他的一封封书信是富于滋养的真正食粮，使人精神振作的活水。”（第42章）无论如何，尽管勃朗特希望女性能够获得一种充分、完整的自我意识，还有经济上的独立以及来自男性的热情，但她同样也认识到，这样的希望又不能被虚假地表现得像是真正出现的事实那样。《维莱特》中暧昧模糊的结尾折射出的，正是露茜本人暧昧模糊的态度——一方面，她爱着保罗，另一方面，她又意识到只有在保罗不在的时候——她才能充分地展现自我、施展自己的才能。这

一结尾同样折射出勃朗特决意避免过于确定的并向来使女性成为牺牲品的虚构故事的倾向。再一次地，她对男性的浪漫主义进行了抨击。尽管露茜的爱人乘弗吉尼亚·保罗号出发远航了，尽管自己的小说——就像伯纳丁·德·圣·皮埃尔的小说一样——是以海难事故而告终的，勃朗特还是坚持由受束缚的女性露茜在家等候出外冒险的男性归来，但是她同时又指出，爱情的结束并不一定等同于生命的终结。《维莱特》最后一章的开头部分提示我们说：“恐惧有时想象出幻象。”（第42章）结束部分则记下了露茜拒绝进行盖棺定论的话：“给乐观的想象留下希望。”（第42章）勃朗特由此为我们提供了一个开放的结局，一部令人困惑的小说，她没有为我们提供任何确定性的信息，仅仅提示我们，依然有必要保留那些挣扎求生的故事。

439 露茜讲述自己终于成为生活主宰者的非同寻常的方式表明，勃朗特创作出来的并非是一个具有文学性的客体，而是一种拥有自觉意识的文学。正如勃朗特由于创作《维莱特》而成为了露茜一样，也正如露茜成为了她所创造的所有人物形象一般，我们深受小说中发出的咒语的影响，屈从于那低沉忧郁的声音的控制，那声音泄露了因想象力的巫术的作用而起死回生的死者的真相。勃朗特不仅拒绝接受父权艺术强加于女性的种种限制性形象，她还拒绝接受父权艺术潜藏的压制性本质。《维莱特》这部小说在细节安排上并非做得天衣无缝。它表现在风格方面的缺乏节制，作者和笔下女主人公之间模糊不清的关系都表明，勃朗特更其关注的，是个人写作与阅读的进程而非其他。由于处在心醉神迷的状态之下，或者进入了哲学意义上尊崇自我的崇高之中，勃朗特为我们提供了一些更加接近于济慈所谓的“否定性力量”的经验。通过把自己的小说变成一种具有滑稽摹仿性质的、告白性的言说，而这一言说只有通过情节发展的先后顺序才能获得理解，勃朗特对她在《维莱特》中提到的那些艺术家们，包括鲁本斯、席勒、伯纳丁·德·圣·皮埃尔、华兹华斯、阿诺德等都进行了批评。

但她的抗议无法使她免于成为阿诺德诗中的话题，这是富有讽刺

意味的，阿诺德曾经在一首诗中，对诗人们的早逝进行了抱怨。在《霍沃斯墓园》中，阿诺德辨认出，勃朗特的艺术是如何受到意念的激发的，当时，他形容她告知自己在“用一种大师的腔调，表现捏造出来的、充满激情的生活史”。但是，他坚持去除她艺术中的性别特征——在这里，是形容她“用一种大师的腔调”，后来则是指她使用男性化的名字³²——的努力又表明，他实际上是后来一长串具有相似特征的读者中的第一人，他们无法或不愿顺从一种阅读进程的控制，不能或不愿接受一种完全有别于他们自己的生活、艺术，并在他们的批评习惯之外的作品。

对于父权文化，勃朗特正是使用了先接受、后颠覆的策略。近来，让某些女性主义者颇感烦恼的是，勃朗特并未对她笔下女主人公身上的被动特征表示拒绝。³³正如我们已经看到的那样，她的作品确实对将男性特征等同于权力、而将女性特征等同于屈从的谬误进行了详细的分析。但是，勃朗特又深知，屈从的习惯也使女性获得了一种必不可少的洞察力——即一种富于同情的想象力，在她们的反叛过程中，这一想象力将帮助她们免于变得像她们的主宰者一样。由于被迫体验自身作为客体的命运，女性理解她们从虽生犹死的状态中觉醒的必要性和可能性；她们懂得这是一个以死者和古人为镜而反观自身、获得启迪的过程，而不是施展什么巫术——即是一种通过自我告白使

440

人获得新生的艺术，而不是什么压制性的忏悔录——在这一过程中，她们无需使另一个他者陷入她们已经抽身逃离的陷阱之中。从某些方面来看，由于意识到了诗学之中的政治性，勃朗特可以说是一位现象学家（phenomenologist）——她对理性和想象力之间的差异进行了抨击，坚持在客观的艺术作品中融注入主体性，有意将被客观化了的牺牲品作为她小说中的主题，并邀请她的读者们和她一道去体验他者内心世界的奥秘。由于以上所有这些原因，勃朗特成为后来那些女性们的重要先驱，她们在她艺术作品的诚实性的感染之下，已经变得更加有力。

第五部分 乔治·艾略特小说中的 监禁与意识

第十三章 由于失落而敏感：乔治·艾略特 面纱背后的幻象 443

在伊甸园中，女性戴着柔软的丝质面纱进入冬眠
这些面纱由她们亲手织成，目的是为了在黑暗的墓穴中将她们遮掩起来。

但是不朽的男性将由于女性的死亡而获得新生。

——威廉·布莱克

慢慢地前进、蹒跚着，匍匐爬行，
女性进入了时间！——
她走的时候头戴面纱，又睡去，
因为她不知道自己的力量在哪里。

——夏洛特·帕金斯·吉尔曼

有一张面具，我原来并不打算
戴上它，仿佛雾一般，
遮盖了我的容颜。
眼睛向外张望，

在歌唱正酣的时候，出现了一阵充满渴望的沉默。

——丹尼斯·莱维尔托夫

—

444

夏洛蒂·勃朗特的小说阐明了女性文学中有关监禁的想象与双重身份的使用之间的关系：正如我们从她的作品中看到的那样，这两者在表现女性的受害命运时，成为互为补充的两个标记。她笔下的女主人公由于既受到不安的自我的约束，又被限制在令人不适的空间之中，因而难以摆脱那些有所改变而又经过伪装的形象的控制，而这些形象代表的正是连她们自己也感到畏惧的内在冲动。因此，她们命中注定要不断忍受弗洛伊德所谓“受到压抑的一方的回归”，即便她们在体验到下述感觉之时也是如此。下面的这几句话，本来是约翰·欧文（John Irwin）最近在考察男性作家创作的小说时所形容的感觉：“无望地被命运之手攫住、被时间之流卷走，无望地面对死亡，无法逃出万能的父亲的掌心。”¹然而，对女性来说，这一无望状态的复杂之处还在于，它本身就是理解女性令人费解的身份之谜的途径，即便这一途径并不完美，起码也是比较合适的，于是，我们看到，露茜·斯诺只能把她的被动状态理解为自己主动选择的结果。

同样由于上述原因，露茜成为一个恰如其分的样板，她告诉我们，在面对卷首语中描述的那种陷阱时，女性将会产生怎样独特的反应。女性作家无论是否感到像夏洛特·帕金斯·吉尔曼那样罩上了面纱，或是像丹尼斯·莱维尔托夫那样戴上了面具，都无一例外地说出了自己被不由分说地剥夺了权威后的感受，即便她们又被诱惑着要从这种失落感中获得一份特别的收益，也是如此。自相矛盾的是，到了19世纪中期，女性们在政治、社会和教育方面的影响与活动空间已经有所扩大，²但女性作家却取消了叛逆的姿态，开始变得更加关注内心世界的问题。因此，尽管世纪中叶出现的这些艺术家受到两种截然不

同的诱惑力量的影响，一方面要像天使那样顺从，另一方面则要像魔鬼那样自作主张，她们还是特别地放大了处于男性占据操纵地位的文化中女性令人困惑的角色。由于她们都是奥斯汀、沃斯通克拉夫特、玛丽·雪莱和勃朗特姐妹的崇拜者，这些女性作家于是有意识地加入了女性的亚文化之中，这一亚文化可以对我们所意识到的出现在英国的乔治·艾略特和克里斯蒂娜·罗塞蒂、意大利时期的伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁，还有美国的艾米莉·狄金森和哈丽雅特·比彻·斯托之间的亲密的纽带关系作出解释，虽然我们在此仅仅提及了那些先驱人物中的一小部分。

举例来说，当哈丽雅特·比彻·斯托受到夏洛蒂·勃朗特的幽灵的造访时，对于这位稀客横渡大西洋前来谈论她的妹妹艾米莉，她似乎并未感到特别的怀疑。³ 然而，在美国斯托夫人的家中进行的这场“不可思议的和具有勃朗特风格的”对话，却只是让乔治·艾略特感到困惑。艾略特对精神之间的交流能够产生的可能性几乎是不相信的，这一点并不奇怪，因为她的怀疑主义似乎本来就是她的不可知论和现实主义精神的副产品，即便它同时也代表了她那种维多利亚式的妥协，即肯定甜蜜的理性，因为那正是人们期待在一位维多利亚时代的圣贤身上出现的品格。因为，随着浪漫主义者将个体的私密生活合法化为不够高雅的文学形式的主题，和其他众多女性作家一样，尽管艾略特也从上述发展中获益良多，但是除了对她心爱的华兹华斯之外，她对几乎所有的浪漫主义者还是不够恭维的，而且很可能会把他们说成是自我放纵的人。

445

然而，近来，女性主义批评家们从乔治·艾略特的小说中，也看到了某些潜藏着的非理性元素，⁴ 艾略特在写给斯托的回信中，甚至也承认说，“如果真的有什么我们可以提供帮助的可怜的幽灵——那么我想，我们是应该可以停一下，并耐心倾听他们那些鸡毛蒜皮的想法。”⁵ 耐人寻味的是，她的这番话表达了一种典型的女性化的观念，即认为自己有责任去照料人类，而这些话又出自写给一位女作家的

信，谈论的是另外两位同样热爱“女性哥特文学”的女性。主要正是由于她对自己作为一名女性艺术家的充满矛盾的自我意识，乔治·艾略特才一会儿深为那些浪漫主义先驱所吸引，一会儿又对他们颇为厌恶，无论这些先驱人物是男是女。她对那些被浪漫化了的撒旦形象（如果扩展一点的话，还有撒旦式的夏娃形象）的迷恋，很可能最明显地是通过一部较少为人阅读的作品体现出来的，这部作品的标题为《掀起的面纱》（*The Lifted Veil*）。它不仅令人吃惊地表现出艾略特在权威面前的不适之感，也体现了她与玛丽·雪莱、夏洛蒂·勃朗特之间的关系，以及她对浪漫主义的面纱意象的痴迷。更进一步看，尽管从艺术上说，这则故事并非称得上十全十美，但很可能正因为它不是一部十全十美的作品，这则故事才反而更多地透露出艾略特笔下没有获得广泛研究的人物的性格，以及她的诗歌中蕴含的信息，同时表现出持续存在于作家的个人生活与她成功的写作生涯之间的张力关系。

就在《亚当·比德》出版后获得成功和写作《弗洛斯河上的磨坊》这部作品之间的日子里，即1859年，乔治·艾略特在《乌林杂志》（*Blackwood's*）上匿名发表了《掀起的面纱》，这是一部几乎没有引起人们注意的小说作品。⁶我们对乔治·艾略特对于人性充满同情的关注、对英国乡村生活历史性的描绘、对自我中心主义的批评和笔下女主人公勇于自我牺牲的奉献精神都感到熟悉与亲切，但我们几乎没有心理准备，要从她那里读到一个具有哥特式的神秘性的故事，种种超越感知的洞察力量以及寻求复活的科学实验等，所有这些内容都是被置放于一个具有异国情调的大陆背景之下的。更进一步看，我们被告知可从艾略特的小说中获得的那种复杂的有机发展，恰恰受到了情节本身的破坏，在这一情节中，诸多事件受到一种专制而又唐突的行为的驱动，而情节的叙述者——并非我们通常能在艾略特的作品中辨认出来的那种全知全能的仁爱者形象——又十分令人生厌，以至难以判断他与小说作者之间究竟是一种什么样的关系。

乔治·艾略特在《掀起的面纱》中表现出来的踌躇，使得这部作

品具有了独一无二的趣味性，原因在于艾略特当时正打算掀起自己的某幅面纱，即她的笔名，而且承认自己是那些已经获得巨大成功的小说主人的作者。显而易见，由于意识到这则故事的内容与她后来的作品大相径庭，艾略特才在写出这部作品的14年之后决定，不希望把这部作品收入系列的《乌林故事》(*Tales from Blackwood*)之中，尽管她又在这部作品的前面加上了下面这首诗：

没有给我光，伟大的上天，但那会是转折点
增进人类彼此的情谊；
在日益积累的遗产之外也没有权威
使得男子气更加完备。⁷

对于救世的想象的吁求，不仅可以直接用来评价一部描述与人类情谊的格格不入和男子气的不完备的作品，而且，它还立刻显示出，这个故事集中表现的正是艾略特对获得光和权威的焦虑之感，尽管她从姓名上看是一位男性，但她心里知道，那光和权威无疑是属于她的。

《掀起的面纱》这部小说是由悲观厌世的拉提米尔在自己已经预见到的死亡到来的那一个月中叙述出来的，它描述了一位次子孤独的童年时光，这位次子先是受到诅咒，拥有了“未卜先知”的超人的力量，然后又具有了通灵的本领，可以“听见”他的熟人心里所想的一切。但是，拉提米尔却没有将这些禀赋用于“增进人类彼此的情谊”，相反，他敏锐的听觉使他由于揭露了仆人、家人和朋友的狭隘与自私，而成为孤独的人，因为他们逐渐地和他疏远了。更有甚者，他超常的幻觉与其说是来自天国的光，似乎倒还不如说是来自地狱的诅咒更为确切，因为他想象出来的每一个场景都会变成恐怖的、自己无法回避的事实：除了他第一次利用这种超能力看到了布拉格这座城市之外，他第二次幻觉是与那位美貌而残忍的、名叫伯莎的女性会面，第

三次幻觉则是和伯莎结成的婚姻生活，而这一婚姻是以彼此的仇恨为基础的，他无法使自己不向那个未来走下去，虽然他深知那个未来是荒诞的。在发现自己不祥的预感成为现实之后，拉提米尔努力想要摆脱拥有的这些能力，以便使伯莎的敌意不会完全落到自己头上。但是，他有一次造访了童年时代唯一的朋友，这位朋友现在成了研究复活的科学家，他从他妻子的闺中密友、一位死去的侍女那里获知了一个可怕的秘密，因为这位侍女短暂地返回阳世，透露了伯莎打算杀掉他的阴谋。对这一末世审判的恐惧使得拉提米尔逃离了伯莎、自我放逐，直到最后因疾病而无法动弹。再后来，他进行了忏悔录般的自我告白，最后一句话中用了一个省略号，在那里，他的最后一个预言得到了证明，死神插了进来，正像他原来预知的一模一样。

U. C. 诺普夫马彻 (U. C. Knoepfelmacher) 和鲁比·雷丁格 (Ruby Redinger) 都已经告诉我们，尽管拉提米尔这个人物身上有许多讨厌之处，他还是在不少方面和乔治·艾略特本人颇为类似的。他曾有一个天使般的、精心照料他的母亲，但她却在他 7 岁或 8 岁的时候就去世了，他是作为次子被父亲养大的，而这位父亲“是一位坚定、倔强、恪守原则的人，本质上是一个银行家，不过由于受到那位活跃的土地所有者的有益影响，也渴望起乡村的生活来” (第 257 页)。与拉提米尔的情况相似的是，乔治·艾略特也是从很早的时候起就被迫与母亲分开，到学校去读书的，她始终觉得自己是一位倔强刚强的父亲的女儿。拉提米尔和乔治·艾略特都知道他们的哥哥享有家族经济上的继承权，是他们父母的掌上明珠。两个人都自觉低人一等，并为此深受折磨，两个人还都必须努力与和他们的天性格格不入的、并不完善的教育进行斗争，而这种教育不是出于他们的自愿，是他们的父亲强加于他们的。在他们抗拒各自无爱的生活处境，抗拒要为此承担责任的父亲的过程中，拉提米尔和乔治·艾略特都失落了对天父的信念，并为这种失落付出了自惭形秽和陷入孤独的代价。拉提米尔对陌生人的不信任感和讨厌之情，与艾略特在新相识面前的反应并无太多不

同，在信件中，艾略特对这些新相识几乎总是没什么好话说。

正如夏洛蒂·勃朗特早期的那位男性化身、《教师》中的威廉·克利姆斯沃思一样，拉提米尔身上同样体现了他的创造者对自己的怪僻的认识。较之艾略特笔下的女性拥有的自我意识而言，拉提米尔更加“讨厌（自己的）身体特征”，因为它“一半像女人，另一半美得像幽灵一样”（第270页），这一点很可能泄露了一位年轻女子的情感，因为她不仅受到觉得她看上去更像个男人的男性的拒绝，而且这些男性还把她形容为“一个邪恶的母夜叉”、“像老巫婆那样憔悴枯槁”（《乔治·艾略特书信集》[以下简称为“《书信集》”]，2：11，25）。拉提米尔和乔治·艾略特都遭受着病痛的折磨，而这些病痛似乎与他们能够洞知一切的“天赋”有着密切的联系。一些身体上的疾病促成了拉提米尔超人的洞察力的产生，这些疾病突出呈现了他的脆弱与敏感，他那位冷酷的父亲把这种脆弱与敏感看作是“（他）组织结构上的缺陷”（第258页），而拉提米尔本人也深知，他目前在文学上作出的努力最终将使他发展出致命的心脏病。相似的是，乔治·艾略特也老是抱怨晚上会害怕，或者担心那些吓人的咒语，她同样也把自己“病歪歪的身体”（《书信集》，1：102）上的种种不适和拉提米尔表现出来的那种忧郁的胡思乱想联系在一起，而拉提米尔是因自己失去了所有来自人类的同情和陪伴产生了那种感觉的（第255页）。整个一生中，艾略特都为可怕的头痛症所困扰，但是每当她开始创作一部新小说时，这种头痛症就更加厉害，甚至在她成为英国在世的最成功的女性小说家之后，她忠心耿耿的伴侣乔治·亨利·刘易斯还是这样说出了对她的一贯评价：“不幸的是，她头脑中的习惯是不信任自己，无论怎样的同情和赞美，都不可能使她开心起来，哪怕只有一两天的工夫。”（《书信集》，5：228）⁸

拉提米尔和乔治·艾略特都把想象性的幻象看成为某种病态。拉提米尔询问他的洞察力是否可能是“一种疾病，——一种间歇性的神志失常，因为有一段时间，他把脑力用在不健康的活动上了”（第

448

267页)，他把自己超人的预见能力和“疯狂”联系到一起，因为“疯狂”给他带来了“恐惧”，而这种“恐惧”“属于那种天性不能适应于简单的人类状况的人”（第268页）。他能够听见别人在心里想的事情，这一能力似乎成为“一种目的在于进行被动的折磨的、令人厌恶的组织结构——这一结构过于脆弱，以致不能对诗性的创造进行崇高的抵制”（第270页）的标记，耐人寻味的是，他“对疾病的意识”（第271页）使他变得十分关注那些讨厌或怜悯他的人的想法。这一点同样让我们想到艾略特的特征，因为拉提米尔对别人把他看成是一个失败者的意识，和乔治·艾略特自始至终的自我怀疑并无太大不同。根据赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer）的说法，她所抱怨的那种“双重意识”（第302页）正是她赋予自己笔下的人物拉提米尔的，“无论她说什么或做什么，总是习惯于自我批评；这一点自然而然地导致了她的自轻自贱和对自我的不信任。”⁹

449 再进一步看，尽管无法回避他在幻觉中想象出来的情景和声音，拉提米尔同时又无法把它们表现出来。结果，他拥有“诗人的情感，却没有他的声音——他无法对诗人的情感加以宣泄，只能在阳光明媚的河岸上默默地流泪”（第260页）。与他相似，乔治·艾略特也无由为自己的情感找到宣泄的途径，直到她人到中年之后；作为蒂莉·奥尔森（Tillie Olsen）所谓的“前景”（foreground）沉默¹⁰的牺牲品，她一定也感觉到自己是受到诅咒且没有声音的。因此，她将自己青年时代的“无望”与“白白浪费了的精力以及随之而来的懊悔的痛苦”联系起来，她甚至还把自己的痛苦与那些人的自杀计划相提并论，那些人“奔跑着做最后一跳，或者像玛丽·沃斯通克拉夫特所做的那样，让自己身上的衣服在雨中充分地淋湿，以便可以在没入水中的时候更容易沉下去”（《书信集》，5：160）。

最后这句引文很有用，因为它为我们提供了一条线索，提示我们理解拉提米尔所承受的折磨的意义所在，因为艾略特对玛丽·沃斯通克拉夫特的形容隐约预示了她后来对另一位绝望的女性艺术家的

表现，她就是《丹尼尔·迪朗达》(*Daniel Deronda*)中的米拉·科恩，她确实用水浸湿了衣服，以便可以更容易地沉到水下去。事实上，艾略特认同于“一半像女人，另一半美得像幽灵一样”的拉提米尔的脆弱、沉默、次等地位、孱弱的身体甚至受伤的灵魂，这一点发人深思地呈现出她本人对艺术和她所属的社会性别的态度。由于强烈地需要被人所爱，并在一个充满了独断专行的父亲的世界里失去了母亲，从某种意义上说，一个女性就是一个具有典范意义的次子，只有被动和病弱才能活下去。拉提米尔和乔治·艾略特都感觉到自己被虚伪的表象所包围，这些表象掩盖了冷漠的男子们心胸狭窄而又专横跋扈的操纵行为，因此，他们的感受呼应的正是许许多多女性的感受，她们深知必须扯下那些神秘的伪装，并思考自己在世界上的真实处境。但是，他们的感受同样也提醒我们，女性在传统上扮演了一种“隐藏在幕后”的角色，她们和那些生活在自己难以企及的公共空间中的男性之共同的家庭生活，使她们产生了一种独特的和潜在地具有讽刺意味的感受，使她们意识到在公共空间中的任性而为和私人空间中的现实之间，存在着莫大的差异性。

因此，拉提米尔和艾略特的通灵术从部分意义上可以被理解为女性在家庭中的传统角色的拓展与延伸，在家庭中，女性被教导要努力满足他人未曾说出来的需要，照顾他们的情感：当然，自我奉献型的幽居独处的另一面，是一种相互矛盾的意识，即女性又会不断受到陌生而又熟悉的声音的侵扰，这些声音古怪地要求满足自己的兴趣和愿望。与之相似的是，拉提米尔和乔治·艾略特能够预见可怕的、无法回避的未来的能力，呼应的正是女性对自己陷落在故事之中、无法回避那些如果说没有敌意、起码也是与她们格格不入的作者们、权威们为她们创造出来的情节的感受。尽管他们拥有出众的天赋，但拉提米尔和乔治·艾略特又都是缄默无声的，他们让我们想起了卡桑德拉脆弱无力的状态，她努力想要表达，可是对过去或未来发生的事件都无法改变，因此，她虽然说了话，但却和沉默一样没有任何效果。

450

拉提米尔本质上的女性化特征——他的多愁善感、他身体上的孱弱、他在家庭中的次要地位、他被剥夺的处境、他的被动特征，还有他对被人所爱的强烈需要——共同构成了痛苦的根源，因为它们事实上使他不可能成为一名诗人。虽然他被赋予了诗人的禀赋，但又被拒绝给予创造的能力，拉提米尔所扮演的正是女性的传统角色，她们被拒绝给予艺术家的地位，因为要求于她们的是成为艺术品（“你就是一首诗，”在《米德尔马契》[第22章]中，威尔这样告诉多萝西娅），或者，女性命中注定要保持艺术品的特征，以使自己的才华能够被社会所接纳，正像米拉·科恩所做的那样，她原来希望的是成为一名职业歌唱家，结果却是在伦敦的私人起居室里当起了歌唱教师。艾略特在她的一篇题为《法国的女性》的评论中，对诸如此类有才华的女性进行了描绘，在那篇评论中，她解释说，像德·萨布列夫人这样的女性的赞美之词“以理解力肯定了男性的智慧——这是女性的知识能够为推进文化的发展所做的最好贡献之一”（第74页）。艾略特甚至还推动了一场有关女性问题的生物学方面的论争，基本观点是女性始终是缪斯而不是创作者，她解释说，“英国人和德国人都有较为硕大的头脑和较为缓慢的性格，组织结构很像女性，一般而言喜欢梦想、较为被动”，因此，“拥有高度智能的女性很少能够超越吸收别人观点的程度……伏打电堆的强度并不足以制造出结晶体来，各种各样的想法像幽灵一样在她的思想中飘过，但她却没有能力对它们加以控制，并把它们固定下来。”¹¹

因此，可以想见，在很长的一段时间内，艾略特并没有把自己看成文学的创造者，而只是一位编辑和翻译者，她表达的才能是需要服从于他人言辞的意义的。尽管她工作了很长时间，她的名字甚至没有出现在她亲手编辑的、大卫·弗里德里希·斯特劳斯（David Friedrich Strauss）的《耶稣传》（*The Life of Jesus*, 1846）这本书中。正如戈登·海特（Gordon Haight）解释的那样，“虽然实际工作是她做的，可她却更情愿让查普曼担任（《威斯敏斯特评论》的）总编辑，而公众

对此却一无所知。”¹² 与查普曼的这种联系仅仅是她与别人构成的一系列关系中的最后一种，在这些关系中，她担任过助理编辑、秘书，或为那些她奉为如父亲般威严的神的男子抄写，在这样做的时候，在一位特别平常的布拉班特博士面前，她甚至用了“德特拉”这个名字，“表示次一等的意思，听上去还有点像女儿的味道”（《书信集》，1：164）。进一步说来，多萝西娅·布鲁克作为艾略特笔下的女主人公，并不是唯一的一位将自己看成是弥尔顿的乖乖女而不是弥尔顿本人的人物，她努力学习如何大声朗读希腊文和拉丁文，并通过私下的自学来理解她所朗读的究竟是什么意思。¹³ 在父亲批评她“虽然有着女性的身躯，却总是渴望变化，产生奇奇怪怪的念头”的时候，罗慕拉同样对父亲回答道，她之所以下决心“勤奋地学习”，是为了可以“做到像男孩子那样对你有帮助，那么或许某位了不起的学者将会愿意娶我为妻，也不会介意我的天资如何；他将会乐意前来与你一同生活，取代我兄弟的位置……到那时，你就不会因我是一个女儿而感到遗憾了”¹⁴。

部分地说，艾略特个人对于作者身份的焦虑，或许使她周期性地表现出对塑造同类人物形象的兴趣，这些形象往往体现出被动、病态、衰弱无力的特征，而这些特征又直接与他们能够看见幻象的洞察力相关。就像拉提米尔一样，这些形象“拥有诗人的情感，但却没有他的声音”，并为此深感痛苦。举例来说，在《犹八》这首诗中，犹八^[1] 在艺术起源的该隐^[2] 家乡创造出了里拉^[3]；然而，在他随后进行的对世界的探索中，每当听到新的声音，他自己的“歌声便开始变得微弱下来，心也要碎了 / 因为无法发出声音，或者手指再也无法刺激 / 里拉，给出完满的回答”¹⁵。他回到家乡，希望能听到人们像敬神那样传诵他的名声，他渴求的其实是对个人的承认，但他却先是遭

[1] 犹八 (Jubal)，《圣经》故事人物，创制乐器的始祖。

[2] 该隐 (Cain)，亚当与夏娃的长子，杀其弟亚伯。见《圣经·创世记》。

[3] 里拉 (lyre)，古希腊的一种弦乐器。

到别人的另眼相看，后来又被人们所抛弃，因为那些人无法相信他是一个神。他只能“畏缩和呻吟”，寻找“带刺的灌木丛／构成的屏障”，希望可以堕入其中、不再为人所见。

拉提米尔则将自己看成“一个例外的存在物，某种安安静静但却有恶魔缠身的人”（第376页）——一个被恶魔控制了的人；《罗慕拉》中那位能看见幻象的儿子同样受到父亲的诅咒，他父亲认为儿子“受到了低下而狂热的梦幻的欺骗，只能成为一个在坟墓间穿行的、被魔鬼附体的人”（第5章）。罗慕拉的兄弟和拉提米尔一样具有被动与病态的特征，也拥有超凡的洞察力，居然还预见到一桩灾难性的婚姻，并对此提出了警告。与这一人物相似，在艾略特最后完成的小说《丹尼尔·迪朗达》中，莫迪凯反抗自己独断专行的父亲。他在奄奄一息时一直在做充满了各种幻象的梦，但因为他的呼吸已经十分急促，所以只能断断续续地把它们说出来，他的语言不能为英国社会所理解，“他就像一位待在言语不同的陌生人中间的诗人，他们很可能有属于他们自己的诗，但却听不懂他的诗歌节拍，因此对他用母语表达出来的美德，并无任何因理解而流露出来的兴奋激动之情。”¹⁶ 尽管他洞悉丹尼尔·迪朗达的身份，并预知犹太民族的将来，但却依然十分被动，无论怎样都无法实现自己的愿望。

以上三位人物形象面临着共同的麻烦，那就是他们的名字均折射出他们各自面对能洞察未来的角色时的矛盾心态。当犹八听到自己的名字被人赞美，但又体验到个人被剥夺的处境时，“变得畏畏缩缩，对自己可否成为犹八变得怀疑起来”。罗慕拉的兄弟在拒绝了他尘世的父亲所代表的一系列价值观之后，使自己从“迪诺”变为“弗拉·卢卡”。莫迪凯则在与姐妹团圆之后恢复了家族的姓氏，成为爱兹拉·科恩。以上三人都折射出艾略特本人的焦虑之情，正是这种焦虑使得艾略特在名字上使出了一系列的花招：玛丽·安（Mary Ann）、玛丽安妮（Marianne），或玛丽安·伊文思（Marian Evans），波丽安（Pollian，这是对亚波伦，即毁灭天使的双关语），克莱玛蒂丝

(Clematis, 精神之美)、德特拉 (Deutera)、米尼埃 (Minie)、波莉 (Polly)、玛丽安·刘易斯 (Marian Lewes), 以及约翰·W. 克罗斯夫人 (Mrs. John W. Cross) 都是“乔治·艾略特”在希望保持无名身份时使用过的化名。¹⁷ 她不敢用父亲或哥哥的名字, 这一点进一步表明她在创作上怀有负罪之心, 她在化身为那些替代人物时深感痛苦, 负罪感显而易见, 所有这些都像是处在堕落状态的拉提米尔。在“自我和生活”之间所进行的对话中, 所有这些人物的都可以用“自我”的声音大声说话, “看到我可能已经变成的模样 / 责备我过去的状态” (第 205 页)。¹⁸

上述人物形象渴望拥有决不可能完全拥有的神圣的力量, 因他们与父亲的荣耀之间的距离而受到诅咒, 受到恶魔般的力量的控制, 并始终处在低人一等的位上, 他们让我们觉得, 艾略特其实是继承了浪漫主义的传统, 并对浪漫化了的撒旦形象情有独钟的, 布莱克、拜伦、歌德、柯勒律治、雪莱和济慈这样的作家为了表达男性在艺术方面的努力, 已经把反叛和堕落的撒旦塑造成了一个楷模, 而上述作家都是艾略特常常会援引的人物。然而, 我们同样也可以看到, 作为格格不入、犯禁、充满激情和被贬低了的放逐者的夏娃, 对于上自玛丽·沃斯通克拉夫特、玛丽·雪莱, 下至夏洛蒂·勃朗特的女性作家来说, 也变成了一个撒旦式的形象: 在《掀起的面纱》中, 艾略特是认同于那位堕落了撒旦的, 这一点由她对撒旦式的人物夏娃同样强烈的同情获得了证明, 这一同情是在她的诗体戏剧《阿姆加特》(Armgart, 1871) 中表现出来的。这部诗剧描绘了一位成功的女性艺术家特立独行的艺术抱负, 以及随后由于自己的社会性别而沦落的命运。

根据那位有个不吉利的名字的女人、她的闺中密友瓦尔普伽的说法, 阿姆加特意识到, 是艺术使得她那激情如火、我行我素的性格获得了合法性, 否则, 这种性格是会毁灭她的:

她常常会想，她过去的的生活是什么样的
没有声音可以诉说她的心灵。
她说，心灵的声音一定冲出了她的身体——
使她变成了酒神狂暴的女祭司——使她夺过了一根火把
点燃了森林，她的怒火不断上升
使得她有一会儿工夫变得沉默而耐心。
“可怜的受苦的人！”她说道，为每一位女凶犯而感叹——
“世界很残忍，她无法歌唱：
我的胸中充满了复仇的念头；
我热爱歌唱，并再次获得了别人的爱。”（第 92 页）

阿姆加特站在贝多芬和格鲁克的青铜半身胸像前，承认自己知道，“耳畔常常听到的教训”是要求女性“不该有任何欲望 / 什么也不要做，除了俯首帖耳地顺从”的，但她却认为自己的声音是来自大自然的天籁，并沉浸在一种不会被认为是“好，而且，精彩，如果考虑到 / 她是一名女性”（第 105 页）的表演之中。艾略特不止一次地读过伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的《奥罗拉·李》，阿姆加特与勃朗宁诗中人物的情感也彼此呼应，她拒绝了一位富有的求婚者，因为“打算娶我的男子必须也要接受我的艺术—— / 要尊重和珍爱它，而不只是容忍”（第 110 页）。

几乎像是出于对她追求自由的胆大妄行的惩罚，阿姆加特生了一场病，这一场病使她再也无法继续自己的职业追求。然而，事实上，并不是疾病本身，而是病的痊愈使她的声音变得越来越低沉，¹⁹她随之也变成了一个“正常的”女性。然而，这种所谓的正常化仅仅意味着被活埋于“深深的、深深的坟墓”的“火山岩层”之中，“永远哭泣、无人理会！”她的声音“被控制”之后，阿姆加特成了“一个灵魂 / 由于失落而敏锐”（第 114 页），“一个因意识到变化而遭受诅咒的自我， / 一颗度日如年、生活在无意义之中的灵魂， / 一股

已经变为痛苦的力量——”（第 115 页）。她之所以后来不再受到那位富有的求婚者的追逐，是因为她无法放弃自己的天赋去增益他的光荣，她必须蜕变为一个正常、温柔和有用的女性，于是，她把自己的命运看成为一个故事，题目就叫做《女性的命运：日日发生的故事》。

尽管“被囚禁在所有那些琐碎狭隘的摹仿之中 / 据说那就是女性要掌握的知识，那就是这个世界所需要的 / 正如男人需要的是玩偶的衣服一样”（第 123 页），但阿姆加特却像撒旦那样愤怒了，为她必须屈从于这种贬低和苦役：

上天把我造成一个高贵的人——它创造我
是为了使我逐渐成为一个出色的人，
让我灵魂的每一条通道都汇聚到一起
以便完成一项高尚的职责，然后，它又将我抛了下来，
让我浑身破碎，痛苦无比。
一种内心的激情赋予了反叛以正义性：
我宁愿在二十个世界中反叛、然后死去
也不愿忍受遭遇挫折的生活的奴役，
每一丝最敏锐的感受都转变为深刻的痛恨，
饥饿总是无法得到缓解，只能苟延残喘地活着
半个世纪以来一直在无力地呼吸。
现在，整个世界仅仅成为一团线头
扭曲和限制着我，让我变得狭隘可笑
它还充斥着虚假的东西，成为一个看上去颇为平和的面具
遮住了女性那悲惨的命运。

仿佛《维莱特》中的瓦实提，或者《呼啸山庄》中的凯瑟琳·恩萧一样，她“对神圣的意识瞥了一眼”，但是现在，她感受到的仅仅

是分离：“现在我堕落在黑暗之处；我忧郁地坐着，/ 痛苦地回忆。”
(第 125 页)

耐人寻味的是，阿姆加特的老师是一位名叫列奥的艺术家，一位虚构出来的作曲家，《丹尼尔·迪朗达》中的米拉先唱给克莱斯玛听、后来在上流社会的起居室内演唱的就有他创作的音乐。米拉同样认识到，她的“嗓音条件尚不够完美——没有实现诺言”（第 20 章）。和拉提米尔一样，她也被父亲带到布拉格，在那里，她恐怖地发现，父亲打算把她卖给一位富有的伯爵，因为她不再能用自己的好嗓子为他挣钱，最后，她逃跑了。由于感到生活在她面前关上了大门，“就像一道火墙——到处都是滚烫的，使（她）畏缩不已”，米拉于是丧失了对上帝和男性的信念，打算投河而死（第 6 章）。但是对乔治·艾略特来说，米拉“是一粒珍珠”，因为她的天性“就是屈从”（第 20 章）：她是一个小小的、相信他人的流浪儿，她发现，不用再被迫登台演出倒是一件很令人宽慰的事，于是她放弃了自杀的计划，有了第二次赢得幸福的机会。在她的身上，天使般的退避倾向与丹尼尔·迪朗达的母亲、哈尔姆－艾伯斯坦夫人那魔鬼般的雄心构成了直接的对照。

这位夫人拥有和拉提米尔一样的“双重意识”（第 51 章），她懂得，“女性被要求拥有同一套行为动机，否则她就是一个怪物”（第 51 章）。由于她宣称更关心自己在舞台上的职业而不是母亲的职责，艾略特于是更倾向于把她比作美貌的美鲁西娜——一种下身具有蛇的形状的女妖，她成为《失乐园》中“罪”的化身，也就是“罪”的父亲撒旦的同盟军。这位夫人拥有“刹那间翻云覆雨”（第 51 章）的、撒旦般的能量、心怀罪孽之感，并因自己违抗父亲的意志而处在可怕的痛苦之中，她对儿子解释说，他是无法理解她对强加的屈从的叛逆的：“你不是一个女人。你可以哭——但你绝对想象不到的是，在你身上拥有男性天才的力量但却不得不忍受身为受奴役的女子的命运，这种滋味究竟是怎样的。”（第 51 章）她临死前的痛苦也包含着她对

自己的反叛其实无济于事的清醒认识；丹尼尔将成为他祖父的继承人。和阿姆加特一样，哈尔姆－艾伯斯坦夫人是在她最有力量的时刻，开始唱她自己的歌的。²⁰

上面分析的所有这一切，似乎使我们离开《掀起的面纱》已经很远，但是，这则故事确实清晰地呈现了艾略特对自己在女性哥特文学传统中的位置的意识，而这一传统是紧紧围绕着女性艺术家与撒旦的密切联系，由玛丽·沃斯通克拉夫特、玛丽·雪莱和勃朗特姐妹建立起来的。艾略特对自己在开始创作的时候与玛丽·雪莱之间的传承关系似乎是承认的，拉提米尔作过这样的自我告白：“我曾经渴求了解未知的事物：但那股饥渴的劲儿现在已经过去了。”（第254页）拉提米尔在把自己界定为一个研究科学起源的学生时，是很像维克托·弗兰肯斯坦、沃尔顿，还有那位怪物的，他“脑子里被机械的能量、基础的材料，以及与电学和磁学有关的诸种现象塞得满满的”（第258页）。更进一步看，拉提米尔还是一位探索被禁忌的知识，比如有关生命的奥秘的人，即便他本人并不情愿如此，而他与默尼埃的友谊也让我们想到了弗兰肯斯坦与克勒伐尔之间的情谊。尽管他开始的时候是一个失败的诗人，孤孤单单，受人冷落，要求我们的同情，但拉提米尔最终还是堕落成了一个恶毒的该隐。和弗兰肯斯坦创造的怪物一样，他会抱怨说：“我既孤独，又受人厌恶”；他也和怪物一样感到自身是有缺陷的、没法说话的，无法赢得别人的同情，最后，他只能实施复仇，却为自己带来了更大的痛苦。艾略特同样把拉提米尔故事的早期背景安排在日内瓦的阿尔卑斯山区，同样为他安排了一位英国籍的、研究科学的朋友，这位朋友能够起死回生，同样让历经沧桑的拉提米尔说出“没有什么可信的宗教，没有什么东西可以崇拜，除了崇拜魔鬼”（第304页）的话语，同样还将他最终刻画为一位孤独的被放逐者，由此，作家清楚地表明了其所受到的玛丽·雪莱的影响。

作品中有在科学方面过分孜孜以求的人物、有古怪的幻象、有使死人复生的实验，还有有罪的叛逆的主题：这些方面均与《弗兰肯斯

坦》形成了呼应，强化了我们从《掀起的面纱》中获得的印象，即乔治·艾略特显而易见是对堕落的撒旦那失败的抱负表示认同的，因为她有基于性别的、对于飞翔与堕落的恐惧，她对笔下描绘的死气沉沉的文化同样也是格格不入的。在拉提米尔有关布拉格这座城市的第一次幻象中，他深受那些阴郁的石头雕像的幻象的困扰，它们是“这个地方真正的居民和拥有者”，它们“并没有受到恐惧感或者希望的驱迫，但命中注定却不得不老而不死，依照惯性的僵化规则生存下去，仿佛它们永远生活在白天一般，没有任何昼夜更替、迎来送往的希望”（第262—263页）。在这个没有尽头的世界中，创造是没有可能的，它是斯威夫特笔下的斯特勒尔布勒格^[1]或丁尼生笔下的提托诺斯^[2]可能会认作家园的地方。就在这座充满了如行尸走肉般的生灵的城市里，拉提米尔自然地遇上了他的新娘，所以，布拉格这座城市就像《米德尔马契》、或者玛丽·雪莱的小说《最后的人》中的罗马。拉提米尔16岁的时候，在阿尔卑斯山区“总能像让·雅克那样，——躺在（自己的）船上，让它随意漂流”（第260页），而这座城市却干渴、黑暗、没有获得新生的希望，它与尊严显赫的记忆，头戴王冠的雕像，众多桥梁、教堂、法院，还有宫殿紧紧相连，而后者正是文化的表征。但是，由于城市里的居民都生活在“对记忆陈腐的不断重复之中，恰像那些被废黜的、老迈昏庸的国王一样”，而雕像活像“死去的古代婴儿的父亲”，这一文化因而表明了自己那暗淡和令人毛骨悚然的父权特征。

457 在艾略特小说的其他地方，代表了上天赐予的强大的母性本质的水具有开创、萌生、毁灭与重生的功能。但是在这里，甚至河流也似乎只是“一层金属”。就像是在《失乐园》和《弗兰肯斯坦》中描绘

[1] 斯特勒尔布勒格 (Struldbrugs)，为斯威夫特在《格列佛游记》中虚构的一个国度的居民，为永不死亡的人物。然年届八十时，法律宣布其已死亡，从此专靠政府救济而悲惨地生活下去。

[2] 提托诺斯 (Tithonus)，为希腊神话中特洛伊的创建人拉俄墨冬之子。

的那个冰天雪地的地狱一般，在一个不断重复的世界中，再造是不可能的。与之相似，默尼埃和拉提米尔进行的科学实验并非是为了创造出新的生命，而只是为了表明，文明中持男性中心倾向的人创造出来的艺术，只能起到使死者复生和使生者死去的作用。《掀起的面纱》的最后部分可以说是对“死去的将复活、活着的将死去”（德莱顿《圣塞西莉亚日之歌》）的末日审判的一个荒诞的滑稽摹仿，它描述了阿切尔夫人短暂的复活过程，这位夫人对伯莎计划的泄露最后只是造成了自己彻底的死亡、伯莎公开的控告，以及拉提米尔虽生犹死的痛苦状态；因为如果说拉提米尔是艾略特那受到伤害的想象力的代言人的话，他同样也是撒旦式英雄的一个具有讽刺意味的形象，这一形象具体呈现了艾略特关注的内容，即神的这位次子通过将女性降低而为单纯的造物、甚至是具体形象的手段，而对女性实行了贬抑。

二

起初，拉提米尔认为他对布拉格的预知表现了他作为诗人的天性，表明他拥有丰富的创造性：“显然，正是运用同样的方式，荷马看到了特洛伊的平原，但丁看到了死者的家园，而弥尔顿则看到了诱惑者前往尘世的飞行。”（第264页）确实，正是在拉提米尔像弥尔顿一样失明之后，他第一次获得了预知未来、“看到凡人无法看到的事物”的能力。由于他既无法控制想象力呈现出来的幻象，又无法从中真正创造出艺术品，因此，他迅速地认识到自己并非弥尔顿。但是令人好奇的是，在《掀起的面纱》中，艾略特又似乎确实在讲述弥尔顿的故事，她自己也意识到这一点。弥尔顿记录下了“夏娃的自我放纵/将会给男子带来多么悲惨的命运”，和弥尔顿一样，拉提米尔同样讲述了一个和《失乐园》类似的故事。因为正是他对伯莎的爱情使他生活在痛苦之中的，他自己也强调了伯莎身上与夏娃的相似性，形容他自己“心甘情愿地被女性的魅力所征服”，特别是被一个美丽的

孤女的魅力所征服，她暗暗地计划获得独立和权力，是一个“生着满头卷发”、胸前别有一枚蛇形的绿宝石胸针的、充满自恋的少女，那胸针“正像是贴在她胸前的那个恶魔一样”（第300页）。和亚当一样，拉提米尔让我们相信，他深知她会带来死亡，但是由于他对她的爱，所以被迫陷入了同样堕落的命运。

458 但是，大约在创作《掀起的面纱》之前4年左右，艾略特是写过有关弥尔顿的文章的，而拉提米尔正像艾略特笔下的那个弥尔顿。她对弥尔顿的离婚请求表示了极其同情的态度，援引了诗人的诗句，因为她相信他的诗道出的正是他有关婚姻生活的切身体验：“谁会知道呢？看起来那么羞怯、那么沉默的处女，居然常常会藏起所有那些可憎之处以及天性中的懒散，而这些真是羞于向外人道及啊。”²¹她还进一步引用了弥尔顿对男子的命运表示哀叹的话语，因为他发现自己“被紧紧地与一个执拗不从天性拴在了一起，或者，就像经常发生的情形一样，被紧紧地与一个世俗的、迟钝而冷漠的性格拴在了一起”。（第157页）而这不仅正是拉提米尔生活中发生的情形，同样还很可能是艾略特想象出来的刘易斯前一桩婚姻的状态。有趣的是，这也正是玛丽·雪莱写的某个故事的中心事件，较之《弗兰肯斯坦》，这部作品与《掀起的面纱》有着更多的共同之处。

和雪莱创作的其他故事一样，《不朽的凡人》（*The Mortal Immortal*）被收录在《纪念册》（*The Keepsake*）中，它甚至有可能是《弗洛斯河上的磨坊》中的玛姬·杜黎弗或者《米德尔马契》中的罗莎蒙德·文茜手执的书卷之一。在对自己天性中的脆弱之处进行思考这一方面，它的叙述人恰如拉提米尔，因为他渴望着死去，但却因无法自杀而写下了自己的生活故事。²²更加令人吃惊的是，雪莱的叙述人为一位炼金术士工作，他受到诱惑，由于对一位名叫伯莎的女子的痛苦的爱情，喝下了“能够保持不朽之身的长生不老药”。因此，他的长生不老就像拉提米尔的通灵之术一样，看上去像是一种“天赋”，结果却证明是一个诅咒。此外，他的伯莎和拉提米尔的那位伯莎不

仅在名字上相同，两个人还都是富有的孤儿，神气活现而又喜欢捉弄别人的荡妇，总是使她们的男性追求者因嫉妒而疯狂。然而，那位不朽的凡人对伯莎实施了报复。他始终保持着旺盛的精力，而那位最初怂恿他介入了那些黑暗勾当的妻子却变老、变丑了，并因此而嫉妒他。尽管她希望能够分享他的秘密，和他一道“成为不死之神”，但她却无能为力。与此相似的是，伯莎·格兰特也对拉提米尔超越凡人的洞察力产生了怀疑，但同样无法回避或获得这种力量。在这两个故事中，女性艺术始终都是不充分的，并居于次等的地位；当丈夫陷落于一个永恒超验的世界之中时，妻子却无法逃脱无所不在的时间的掌控。

就像《不朽的凡人》一样，如果我们把《掀起的面纱》看作独一无二的女性哥特主义（female gothicism）的一个范例，我们便可以开始看出拉提米尔和乔治·艾略特之间的距离，这一距离由艾略特赋予他的男性社会性别身份及角色为标记。当拉提米尔在讲述他对自己十分蔑视的一位女子的迷恋时，我们越来越清楚，他实际上是在表达自己对女性的恐惧与仇视。拉提米尔迷上了一位女子，她看上去活像“有着一双致命眼睛的水妖”、“看上去善良但又颇为可疑的神祇”（第272页），他猜测伯莎只是在玩弄自己的感情。即便在他哥哥和对手都死了以后，伯莎似乎也因他的长进而改变了态度时，他的话语依然表现出对她的不忠的深刻怀疑：

459

她让我相信她是爱我的。她甚至不用停止调笑的口吻和那种高高在上的架势，就足以让我欣喜若狂了。……一个女人居然不费吹灰之力，就能把我们搞得团团转！半真半假的话……就足以让我们长时间地晕头转向。她用最精致的、几乎让人难以察觉的罗网，把我罩在了里面。（第292页）

拉提米尔因自己对她的迷恋而责备她，是他自己选择了这名女子，结果又觉得自己上了她的当。

最初，拉提米尔之所以受到伯莎的吸引，是因为在他所有的熟人当中，她是唯一让他觉得困惑难解的人：他无法听到她的思想，因此，对于他而言，她便成为一个真正的“他者”。但是，如果说这一点使他深受她的吸引，它同样也是使他对她产生敌意的根源。在站于乔尔乔内^[1]所画的那幅有着一双“冷酷的眼睛的”卢克雷西亚·伯吉亚（Lucrezia Borgia）的画像面前时，拉提米尔产生了一种预感，即他将会和一个名叫伯莎、爱嘲笑人、有着一双冷酷的眼睛的女人结婚。在他爱上了那个名叫伯莎的少女，并不断追逐她时，他又恐惧与憎恨起自己未来将拥有的那个成熟的妻子。尽管他对她很畏惧，但又觉得她拥有“巫术”，代表了“一个迷人的秘密”。然而，这位有着一张“精灵般的”面容的、“喜欢恶作剧的气仙”，“就像塞壬那失而复返的歌声那样”（第288页）占据了他的想象，错综复杂地与未来堕落的女性联系在了一起：

我一直在听伯莎说话，注意观察着她，她的抚摸就像赐福一般，就在这位苗条的少女后面，一直还有另一个更加完整的伯莎站着，她有着更加锐利的眼睛、更加坚毅的双唇，——还有无趣而又自私的灵魂赤裸裸地呈现在那里；不再是一个迷人的秘密，而只是一个清清楚楚的事实，逐渐地呈现在我并不愿意看到的眼前。（第280页）

由于不时受到这种“双重意识”的侵扰，这种“双重意识……就像两条绝对不会彼此交叉的平行的河流一般闪烁着微光”，拉提米尔——他与斯威夫特相认同——于是在厌女的想象中赋予他的新娘以
460 上面提及的那些品质，而这些品质将受到他妻子的破坏，与他妻子的

[1] 乔尔乔内（Giorgione, 1478—1511），为意大利文艺复兴时期威尼斯画派主要画家，笔法细腻，并富有层次感，代表作有《暴风雨》《入睡的维纳斯》等。

真实情况形成对照。在他父亲死去的那天夜晚，拉提米尔第一次意识到自己成了父亲的继承人，表明了能够控制伯莎罪行的充分的力量，心中充满了对“这个女人灵魂中狭窄的密室”（第 296 页）的蔑视之情。耐人寻味的是，恰在他看到自己在她的思想中“如同一个悲惨的幽灵—先知，在白天被幽灵所包围，在树叶静止不动的时候在微风中颤抖，对人类渴望的普通事物没有任何欲望，而只能在月光下痛苦憔悴”之时，他“突然间拥有了彻底看清幻象的能力”（第 296 页）。换句话说，拉提米尔对伯莎的邪恶的感知似乎无可避免地构成了他对她的恐惧，以及他对自己的痛恨的组成部分。

由于和塞壬、蛇、夏娃、克莱奥帕特拉、卢克瑞西亚·伯吉亚、水妖和幽灵相连，较之玛姬·杜黎弗、罗莎蒙德·文茜和关德琳·哈莱斯，作为浪漫主义神话中有关女性的一种流行模式的典型代表，伯莎也并不逊色——我们将会看到，她属于那种能够置人于死地的女性的范畴，她的美貌既是邪恶的，又充满了诱惑力。马利奥·普拉兹（Mario Praz）认为克莱奥帕特拉是这类堕落女性中第一位浪漫主义的形象代表，他还对男性和这类女性形象之间的关系作出了下列描述：“和女性相比，无论在条件上，还是体力的充沛这一点上，他都显得无能与低下，而女性对男子就像母蜘蛛对雄蜘蛛、母螳螂对雄螳螂的态度那样：总是要吃掉对方。”²³这段话准确地形容了孱弱、苦恼的拉提米尔和他那位金发、强悍、看上去颇像德国人的妻子之间的关系。在《掀起的面纱》的结尾部分，伯莎虎视眈眈地守在她的同伙的病床边，担心她的女友会泄露她们想要共同谋害拉提米尔性命的秘密计划，拉提米尔心中暗自疑惑：“我怎么竟会把她的那张脸看成女人所生的另一个女人的脸的呢？”（第 309—310 页）因为“在那一时刻，她的面部特征看上去显得异乎寻常的凶恶，目光饥渴而严厉，——她看上去活像一个残忍的神，打算从一个奄奄一息的人的痛苦之中享受精神盛宴”（第 310 页，楷体为作者所加）。

歌德的《浮士德》（*Faust*）、雪莱的“美杜莎”、济慈的“无情的

妖女” (La Belle Dame Sans Merci), 以及斯温伯恩^[1] 笔下形形色色带来痛苦的女性, 都表现出浪漫主义文学对置人于死地的女性形象, 以及这类形象所代表的死亡原则的迷恋, 正如爱伦·坡同样对美丽而具有致命力量的女主人公倾心不已一样。在柯勒律治的《古舟子咏》(The Ancient Mariner) 中, 叙述者形容了他在看到“死中生”(Life-in-Death) 之后, 以及在她陪伴之下自己那种透不过气来的恐惧, 这一点和拉提米尔在看到那位死去的阿切尔夫人以及自己那位神情戒备的妻子时的心理如出一辙: “那就是死吗? 有两个死吗? / 死伴随着女人而来吗?” 但是, 如我们已经看到的那样, 艾略特与拉提米尔的认同也是有限的, 这不仅是因为拉提米尔有厌女倾向, 而且还因为他对自己遭受的痛苦夸张。拉提米尔可能会以为自己“渴求了解未知的事物”, 但艾略特却把他描绘成一个自我中心、自艾自怜、装腔作势的人。他把自己的痛苦看成与众不同的标志, 想出种种可能的借口掩饰自己的被动无能, 似乎是那些被动、痛苦, 却又奇怪地成为主人公的男性人物的一个滑稽摹仿的版本, 而这些人物充斥于浪漫主义文学之中, 正如那位老水手、恰尔德·哈罗德、华兹华斯笔下的乞丐, 甚至还有雪莱笔下的普罗米修斯那样。

尽管从某种程度上说, 艾略特和拉提米尔一样, 都对女性的美貌颇为迷恋, 但她早期的小说却一再小心翼翼地提醒人们, 不要根据外表来判断一个人的内心。这就使我们很容易理解, 为什么艾略特在青年时代会对男性对她一再的拒绝表现出莫大的敏感, 那些男子总是自认为是鉴赏女性美貌的行家里手。但是, 那些个人的创伤性体验很可能帮助艾略特更加成熟地意识到, 女性美貌的奥秘对那些既不能也不愿被降格为审美客体的女性具有特别大的杀伤力。艾略特同样也受到隐含于许多浪漫主义诗歌之中的混乱性行为以及性欲反常现象的困

[1] 斯温伯恩 (Swinburne, 1837—1909), 英国诗人、文学评论家, 主张无神论, 同情意大利独立运动和法国革命, 作品有诗剧《阿塔兰忒在卡吕冬》, 长诗《日出前的歌》, 评论《论莎士比亚》和《论雨果》等。

扰，这一点鲜明地体现在她对哈丽雅特·比彻·斯托的文章《拜伦爵士的真实生活故事》的敌意上：拜伦和他的诗歌似乎使她“极度反感”，而他的故事“只配死去、腐烂发臭”（《书信集》，5：54）。在她后来的职业生涯中，艾略特塑造了一位更具典范特征的男主人公费利克斯·霍尔特，他对一位热爱拜伦风格的诗歌的少女解释道，拜伦是“一个憎恨人类、纵情声色的家伙……他对男主人公的理想，是肠胃紊乱、蔑视人类。他塑造的海盗和叛逆者从来都是被欲望和骄傲牵着鼻子走的人”。²⁴ 更进一步看，埃丝特·莱昂“对东方式的爱情的认识主要都来自于拜伦式的诗歌”，她依然被蒙在鼓里，直到发现“那异教徒关心的只是把她搂在怀里”，这才恐怖地意识到，他原来一直有一个妻子，而且她还是被作为奴隶买来的（第429页）。

或许，我们可以通过回忆发生在艾略特本人身上、深受浪漫主义神话之害的例子，来更好地理解埃丝特强烈的陌生感，以及艾略特的批评态度。举例来说，在艾略特住在查普曼家里时，她耳闻目睹了查普曼陷在他的编辑、妻子和情妇之间错综复杂的情感纠葛中的变态的快乐，并为此深感痛苦，他的这一角色或许和他获得“拜伦”这一绰号不无关系。在他家里时，她感觉到“某种近乎疯狂的东西，在她的想象中，周围的墙壁正在缩小，并将挤作一团”（《书信集》，2：54）。很有可能，艾略特也把刘易斯看成具有双重特征的人、他的朋友们和情人们浪漫生活的牺牲品，因为刘易斯曾经受到他那位孩子般的妻子残忍的拖累，这位妻子热烈崇拜雪莱肯定自由爱情的信条，并生下了索恩顿·亨特的孩子们：而刘易斯本人也通过雷·亨特和索恩顿·亨特受到了葛德文、雪莱和傅立叶的影响。他对爱格妮斯行为的包容——他容忍了她的通奸行为，同意她的私生子们用他的姓——反而使他无法向妻子提出离婚，因为当时的法律就是如此。尽管刘易斯很可能是一位女性作者渴望获得的最能提供支持的那种爱侣——因为他不仅鼓励艾略特写作、负责处理有关出版方面的一切事务，在她生病的时候精心照料她，甚至还辅助她为写作而进行背景性研究——然而，毫无

462

疑问，由于他们之间不合法的同居关系，承受社会最严厉的惩罚的，自然还是艾略特。

由于既受到拜伦、查普曼、雪莱和亨特兄弟的吸引，同时又对他们深为反感，刘易斯和艾略特的身上似乎都体现出那种传统的、维多利亚式的矛盾，卡莱尔也曾试图通过“合上你的拜伦；打开你的歌德”的禁令，来解决这一矛盾。由于和最杰出的歌德传记作者生活在一起，艾略特很可能也希望能遵从卡莱尔的忠告，但是她又深知，在《成衣匠的改制》的这位作者眼里，她自己已经是堕落了的，²⁵ 因此，一方面是拜伦混乱的性伦理，另一方面是歌德规定的永恒女性的法则，同时为她提供了文学背景，这一背景与她作为一位女性，同时又是一个隐含厌女倾向的人的意识十分吻合。艾略特对浪漫主义的矛盾态度因此具有维多利亚时代的特征，但它同样也是一位女性在把一种传统内化之后的自然反应，虽然她也意识到这一传统对女性来说尤为危险。

三

作为浪漫主义传统的批评者兼继承人，艾略特对她的女性前辈特别感兴趣，这一点为《掀起的面纱》中另一个呼应的网络所证实，因为如果说这部作品描写的奇怪故事可以让人想起玛丽·雪莱的小说的话，它同样不断地使人联想到另一位女性作家的杰作，艾略特把这位作家称为英国的乔治·桑（“只是外表上更少对感官享受的关注”[《书信集》，2：91]）。夏洛蒂·勃朗特的小说之所以对《掀起的面纱》的写作颇为重要，原因在于她的作品使得艾略特可以戏剧化地呈现自己体验到的、存在于认同女性身份的女性与厌女症患者之间的那种自我分裂。在玛丽·雪莱和艾米莉·勃朗特笔下，人物形象不时受到自我分裂、致命的物质性，以及性别特征的侵扰，夏洛蒂·勃朗特则通过刻画最后终于爆发了愤怒的疯女人形象，表现了女性面对的这种情况，疯女人的愤怒迫使她把自己撕扯成碎片、燃烧，并最终摧毁男性

权力的象征物，正是这种男性特权不仅使她处于赤贫状态，还剥夺了她温柔的、富于爱心的一面。因此，通过将笔下女主人公命名为那个愤怒的疯女人伯莎，艾略特提醒我们，《掀起的面纱》同样也是一则讲述女性复仇的意愿的故事。

当然，从某种意义上说，所有的伯莎们似乎都是强悍有力的女性性别特征的象征。²⁶ 在伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的《小巷内的伯莎》中，有一个“邪恶的”姐妹，她热情激越，与那位奄奄一息的天使的苍白冷漠形成了对照，这位姐妹诱惑了天使的情人，和那位“邪恶的”姐妹一样，伯莎·格兰特之所以与伯莎·梅森·罗彻斯特特别相似，不仅是因为她身上拥有魔鬼般的性感特征，还因为她也是一位孤儿、一位富有的女继承人，她身体的强健和意志的决断与普遍流行的有关女性纤弱精致、温柔驯服的观念大相径庭。当她把烛光中的伯莎刻画成一位恶毒、强悍而可怕的人物形象时，艾略特进一步强调了人物这一方面的特征。当伯莎前来告诉拉提米尔有关她的新朋友的情况时，他暗自疑惑：“她为什么要手持蜡烛，站在我面前，目光凶残而充满蔑视，紧紧盯着我呢？”（第300页）当伯莎·梅森·罗彻斯特不时像幽灵般出现的时候，罗彻斯特或者简恐怕也会这么想。伯莎·格兰特的秘密计划牵涉到一位新朋友，而这位神秘的知己似乎十分邪恶，这一点让我们想到，格雷丝·普尔在初次露面的时候，似乎也是她奇怪的女主人的同伙，拉提米尔的畏缩则呼应了简·爱的焦虑。当拉提米尔发现，尽管行为傲慢无礼，阿切尔夫人却并没有被辞退时，他的惊奇与简·爱在得知格雷丝·普尔也没有因自己的破坏行为被桑菲尔德府辞退之后的惊异彼此呼应。伯莎·格兰特对阿切尔夫人的可怕依赖“与发生在她梳妆室内与蜡烛有关的场景中被扭曲的形象相连，也与伯莎卧室内某样东西被闭锁的状态相关”（第301页，楷体为作者所加），这些场景让人联想起伯莎·梅森·罗彻斯特秉烛夜游的情形，也让人联想起她所居住的阁楼的闭锁状态，特别是在我们懂得了“某样东西”就是监狱之后。在死而复生之后，阿切尔夫人泄露了秘密，说

明计划就是要谋害伯莎的丈夫，我们意识到，在此，艾略特其实承认了自己所受到的阁楼上的疯女人传统的影响。

如果我们离开拉提米尔的视角，转而从伯莎的立场进行思考，那么，在她面前，他所代表的欲望的枯竭与活力的退化就十分明显。因此，当拉提米尔逐渐退却，陷入了对他们地狱般的结合的被动接受状态之后，伯莎却充满激情地渴盼着他的死亡，把它看成恢复自己原先生活的唯一途径。当她开始怀疑他拥有通灵之术时，伯莎“不时感到对拉提米尔的恐惧”，这种恐惧“又因反抗而常常产生变化。她一直在缅想着，如何把这个沉重的负担从自己的生活中卸下来——如何才能从这可恨的、与一个她一开始就视为傻瓜并像对审判官那样痛恨的人紧紧相连的束缚中解脱出来，获得自由”（第 298 页）。伯莎之所以会恐惧，是因为她认识到自己始终是在他的预知之内活动的，即便是她对他的怨恨也已经被预见到，他清楚地把她界定为有着致命的双眼的女妖。

作为伯莎生活的创造者，拉提米尔坐在他父亲的图书室里读书，这时，她露面了，她所要做的事，他其实早已预先想象到了，而她对此的意识很可能会使她在自己眼里降格而为舞台上的一位女演员，或者一个形象。尽管拉提米尔声称自己相信，“她（对他的）敌意变得如此强烈和活跃，这看上去是多么惊人的一件事啊”（第 298 页），但她还是有足够的理由害怕他那“不正常的穿透能力”（第 298 页），因此，正如这些表述所表明的那样，她回避男性洞察力的意图，实则代表了她回避或否定男性潜能的努力。于是，这就不难理解，当伯莎开始发现拉提米尔的预知能力已经消失时，会“处在一种充满期待或满怀希望地怀疑的状态之中”（第 303 页）。在他所创造的那个封闭的世界中，她所怀疑的事情是不可能实现的，但是现在，她却可以事先改变她对自己的认识，原来她把自己看成是一个由创造者创造出来的形象，而现在则把自己看成为一个人了。在她寻求隐私的过程中，这位脱离了创造者的控制的形象在把拉提米尔称为“塔索”时、在被迫设

计能为她带来满心渴望的自由的唯一计划时，似乎又意识到了自己所处的困境。更进一步看，她在他奄奄一息时所表现出来的崇高面前的反应，无可避免地显示出欲望内在的暴力倾向，因此，伯莎与阿切尔夫人之间存在的奇怪的精神心理联系，会随着杀害拉提米尔这一计划的成熟而发展。在暗中发现了拉提米尔通灵能力的衰退之后，伯莎成功地维护了自己的谋杀秘密，从旁观看阿切尔夫人的死亡，“她的秘密从此不复为人所知”（第310页）。这一秘密就是女性之间——女仆与女主人——的同谋关系，因为她们都在寻求对男性不利的颠覆性故事。为了破坏传统中“女性化的”、总是为他人提供滋养与服务的女性角色，阿切尔夫人和伯莎将通过毒死拉提米尔的办法，借他的胃而到达他的心灵，以此来证明——即便是通过叛逆也在所不惜——她们在仿效夏娃的反叛，将死亡禁果递给她们的男人时，已经发觉自己陷落于旧的结构之中。

在《简·爱》中，女主人公的洞察力，以及她疯狂的替身实施反叛的行为成功地改变并恢复了那个曾经被男性霸占的世界。但是乔治·艾略特对勃朗特的小说也有不同看法，其标志就是她绝不允许我们离开拉提米尔的意识，因此，伯莎的女性立场相对而言依然不为人所知。即便在发展了女性哥特文学传统之后，艾略特还是对它进行了修正。比较而言，勃朗特始终在探索如何使女性从她们创伤性的自我分裂中得以恢复的途径，而艾略特则暗示说，自我在分裂之后最终将面临崩溃的命运。拉提米尔和伯莎在认识到彼此的仇恨之后离了婚。由于失去了她的同谋、秘密的计划泄露了，不再有获得自由的任何希望，伯莎于是只能像“一头藏身之处被迅速逼近的火焰所包围的狡猾的野兽”（第312页），这一点甚至更加有力地唤起了我们对桑菲尔德大厦的那位疯女人的记忆。然而，由于将自我内心的分裂视为一个具有厌女倾向的男子和一个憎恨男子的女性之间的分野，²⁷ 艾略特偏离了自己继承的传统，对她认为至关重要的一个问题——自我憎恨的问题——进行了阐释，因为这是与她切实相关的问题。作为彼此对

立的人物形象，具有女人气的拉提米尔和丧失了力量的伯莎都体会到对方代表了他们自身的某个方面，剥夺了他们自由的生活。拉提米尔超验的洞察力与伯莎充满激情的渴望之间的斗争更使我们想到了埃莱娜·肖瓦尔特所谓“女人气的”、玛姬拥有的激情与汤姆·杜黎弗所代表的“男性气质”之间的对立，²⁸ 我们也将看到，这种斗争同样揭示了《米德尔马契》中存在于女性之间的种种关系，恰似它也戏剧性地呈现了艾略特本人的瘫痪感，以及她在将削弱和贬低了自己所属性别的种种态度内化之后的负罪感。

因此，对艾略特来说，意识的堕落状态、女性秘密的伤口不仅是一个主题，而且还是与自我憎恨的瘫痪状态相连的一个纽带，这种瘫痪状态开始于对父权中心的价值观念的接受，这些价值观念与女性即便没有说出口、心里也是意识到的自我尊重彼此抵触。耐人寻味的是，正是在她的随笔《玛格丽特·富勒与玛丽·沃斯通克拉夫特》中，出现了并不直接针对男性的不公正，而是针对女性自身的屈从的段落，她认为正是女性自身的屈从降低并削弱了女性的思想与心灵。与之相似的是，艾略特还一直对“女性愚蠢中最为有害的形式”持有最为激烈的批评态度，这体现在她的《女性小说家创作的愚蠢小说》中。艾略特对她笔下女主人公的惩罚、她经常不断的疾病发作、她经常使用的既挑剔而又和蔼的口吻，以及她所使用的男性化笔名都告诉我们，她对回避自己的性别，存在着深切的需要。

由于希望使自己的努力获得合法地位，然后是作为一名作家的成功，由此证明自己已经非同寻常地超越了所属性别的局限性，在她主要的小说作品中，艾略特经常会求助于女性化的顺从退避和道德律条，而这一切和她本人积极追求的职业身份之间明显是格格不入的。因此，她本人也会声称：“我自己的书让我很是苦恼。”（《书信集》，5：103—104）弗吉尼亚·伍尔夫因此令人信服地指出，艾略特“在很长一段时期里情愿丝毫不想到她自己”，²⁹ 这句话也提醒了我们，乔治·艾略特的头痛症、她对“永恒的女性化的”高贵的尊崇，以及她

对书写自己的故事的拒绝，都使她变成了一个类似于歌德笔下的玛卡莉的角色，而这种角色对一位作家来说，绝对不是很舒服的事。更进一步看，《掀起的面纱》告诉我们，艾略特对堕落的神话、对女性邪恶的神话始终抱有何等矛盾的态度。通过回忆这样一个神话，艾略特表明，她已经把父权文化中将女性定义为“他者”的观念内在化了。我们可以在她整个职业生涯中看到这种内在化的标志——比如，她在社会对她的异议面前始终怀有负罪感、她更愿意交男性的朋友、她充满女人味的反女性主义立场等等，她还自暴自弃地认为，对她的艺术而言，较之女性的屈从地位，作为表现的主题，所有其他形式的不公正都来得更加重要。她还极度地依赖刘易斯对她的鼓励和赞许，她无力以一个作家的身份来面对世界，甚至去读那些对她的作品最为友善的评论文字。³⁰

作为一个知识分子组成的圈子中装点门面的女性，这个圈子包含诸如斯宾塞、乔伊特^[1]、弗劳德^[2]、马志尼^[3]这样的杰出思想家，艾略特很有可能会怀疑，她形容汉娜·摩尔夫人的很重的话，可能会被别人理解为说的恰恰就是她自己：“她是所有怪物当中最让人讨厌的一种，就是女才子——这种怪物只能在社会发展的某种极度谬误的状态中才能存在，在这种状态中，对学问或哲学一知半解的女性无异于会唱歌的耗子，或者会玩牌的猪。”（《书信集》，1：245）当然，艾略特并不是一个只对学问或哲学一知半解的女性，她甚至还精通希腊文与拉丁文。但是这一点却只能使她在自己所处的社会中显得更加怪异（正如保罗先生对露茜·斯诺指出的那样）。海特强调，艾略特接

[1] 乔伊特 (Jowett, 1817—1893)，英国教士、古典学者，以翻译柏拉图著作而知名。

[2] 詹姆斯·安东尼·弗劳德 (James Anthony Froude, 1818—1894)，英国历史学家，著有12卷《从沃尔西陷落到击败西班牙无敌舰队的英国史》、4卷《卡莱尔传》等，受英雄史观影响，推崇亨利八世。

[3] 朱塞佩·马志尼 (Giuseppe Mazzini, 1805—1872)，意大利复兴运动民主共和派领袖和政治思想家，建立青年意大利党，主张废除君主专制，曾任罗马共和国三执政之一 (1849)。

受的古典教育很可能“恰是在她被社会所排斥的漫长岁月中获得的，因为她诚实地承认了自己与刘易斯的结合，所以，没有人邀请她去赴晚宴”³¹。她知道，自己过的正是她父亲深恶痛绝，并认为与女性绝不相宜的生活，而她敬重的哥哥也觉得这种生活十分可耻，以至于无论如何都不肯承认她的存在。“如果没有父亲，我将成为什么呢？”艾略特很早开始就产生了这样的焦虑，“这就好比是我身上存在的道德本性的一部分离我而去了。昨天晚上，我预感到自己变成了一个渴望获得纯粹的控制性影响，而沉溺于世俗感官享乐的、魔鬼般的人物。”（《书信集》，1：283—284）

当然，她无法独立承受这一切的最令人悲哀的标志——有人认为艾略特日记中出现的危机这一字眼，指的是她在刘易斯去世五个半月之后发现了他的不忠，无论这一点是否属实³²——是艾略特居然轻率地嫁给了一位年轻得足以成为她的儿子的男子，当时，这位男子正因母亲新近故去而急于为自己找到一个替代品。艾略特在去世前不久嫁给约翰·克罗斯这一事实，向我们表明了 she 通过小说表现出来的洞察力的重要性，即女性天生是具有多么强烈的依赖性。正如克罗斯称呼她的那样，这位“贝雅特丽齐”在蜜月中眼见她的新婚丈夫从他们在威尼斯的寓所的阳台上径直跳入了下面的大运河中，又被船夫像捞鱼一般毫发无伤地捞了上来时，心中的滋味会如何呢？

468 然而，无论艾略特个人有着怎样的不安全感，她心里一定清楚，她在小说方面所取得的成就在小说史上是史无前例的。不仅《亚当·比德》和《弗洛斯河上的磨坊》十分畅销，而且在经济上大获成功；到了《米德尔马契》出版的时候，艾略特作为一名能够诚实地面对一代人的困惑与失望，同时又能使读者获得真诚的信念，认为幽默、仁爱、职责所代表的深刻的价值观将大行于世的作家的名字已在英国家喻户晓。大众对她的热忱令人吃惊，她的来访者们会为她带来礼物，并期待着她为他们写下一言半语充满智慧的言辞。但是，如果有人怂恿她此时扮演西比尔或缪斯的角色，她一定也会扮演得很成

功。当我们打算对艾略特成熟时期的小说中表现出来的、对女性自我奉献的理想极度矛盾的态度进行考察时，我们甚至在她早期的翻译作品中也可以找出蛛丝马迹，因为她对斯特劳斯与费尔巴哈有关耶稣被钉死于十字架上的故事所作分析的极度兴趣，显然与她通过颂扬人类感情来确保基督教徒自我奉献的本质的决心，有着莫大的联系。但是，这一发现又意味着男子/上帝不再有必要成为具体代表上述品格的额外标记。事实上，人们通常把艾略特对圣母和圣特丽莎的兴趣理解为她对“女性化的”否定的迷恋，但这一点同样也可以被理解为作家寻找独一无二的女性神圣性的象征的努力。或许，她的小说都具有前工业化时代的历史背景这一点，也与她的怀旧之情相连，她所怀恋的正是女性的工作对维护人类社会的安定十分重要的时代。无论如何，艾略特由热衷于自我否定向人性的宗教的令人困惑的转变，只是她在面对两难困境时始终采用的一种策略的具体体现罢了，这两难困境就是，她一方面需要认同于男性文化，另一方面又无可否认地体会到自己作为一名女性的意识。

四

为了理解上述困境所引起的冲突，《掀起的面纱》中最有趣的意象之一就是面纱本身，因为艾略特在面纱所代表的传统的浪漫主义意味和独一无二的女性内涵之间左右摇摆。面纱代表了一个有所限制的意象，但它虽然有所联系，又不同于女性小说中那些始终要把女主人公置于僵化状态的封闭意象，它就像一堵墙一样，但是，即便这堵墙是不透明的，这种限制状态也是随时可以被打破的，它的透明质地使它有可能成为一个通道与出口。它和门不同，门可以开、也可以关，但它却始终潜在地同时处在开、关的状态——这也就意味着保持随时有所揭示、有所呈现的神秘性，使人可以透过隔开两个不同的空间的面纱，看到、听到甚至感觉到，而这两个不同的空间之间的对立包含

469

现象与本质、文明与自然、两种意识、生与死、公共形象与私人现实、意识与无意识的冲动、过去与现在、现在与未来的对立。由于面纱是一个有着短暂而模糊的流动性的边界的、具有限制性的意象，也由于它对女性形象来说有着特殊的地位，因此，面纱使得艾略特十分入迷。她在小说中将之转化而为各种各样的形态，比如网、罩、束带、方形披巾、面具、帘幕等等。因此，对于概括说明艾略特与浪漫主义、与她所处的时代已经建立起来的女性文学传统之间独一无二的复杂关系，面纱这一意象是十分有用的。

诸如布莱克、华兹华斯、柯勒律治、爱默生和雪莱这样的浪漫主义者都想掀开“熟悉的面纱”，“洞察事物的生命”，这一点清晰地表现为他们一再重复的、试图再次抓住那一瞬间的努力，当时，神圣的面容虽然有所遮掩，但就在前面的山头上闪闪发光。由于意识到面纱将神圣与最神圣的所在隔开了（《出埃及记》26：33），浪漫主义诗人于是向牧师/吟游诗人那里寻求智慧，以便可以面对权威的出现。雪莱在《阿堂尼斯》（*Adonais*）的末尾、勃朗宁在《在火炉边》（*By the Fireside*）中、斯温伯恩在他一系列的诗作中都相信，他们有能力洞穿反复无常的面纱，直达隐藏于背后的天国的和谐。然而，正如肯尼思·约翰斯顿（Kenneth Johnston）表明的那样，即便是华兹华斯那样的诗人，也会哀叹自己无法在那惊鸿一瞥之外看到更多的东西，只能逃离呈现，重新拉下面纱，放弃那可怕的意识，即以为自己能够预知人类的未来。³³

事实上，尽管华兹华斯后来为了缓解眼疾，真的戴上了一幅面纱，这一点同样也表明了他对拥有与失去预知未来的洞察力的恐惧。换句话说，当浪漫主义者们有时将面纱扯下时，同样也会提醒自己“不要掀开彩色的面纱”，因为他们对自己会在面纱之后看到什么心存恐惧。在此方面，他们发展了漫长的哥特文学传统，因为在这一传统中，面纱总是被用来掩盖怪诞的罪恶、过去的罪行与未来的痛苦。在爱伦·坡的故事（《瓦尔德马先生的案子》）、狄更斯的作品（《黑色的

面纱》)和霍桑的小说(《教长的黑面纱》)中,面纱都是秘密的罪恶的象征:当隔离了其他人的面纱被诸如年轻的古德曼·布朗,或者胡珀教长这样的人物的洞察力所利用的时候,他们看到的除了邪恶,别无其他。

显而易见,艾略特在她的故事中也利用了上述所有联系。和雪莱笔下那位掀起了彩色的面纱的祈祷者一样,拉提米尔试图寻找“可以去爱的事物”,但是却始终无法找到他真正赞许的东西。当他看到太阳掀起了“清晨雾的面纱”(第264页)时,当他穿透“未来的帘幕”(第256页)时,当“(关系密切之)人的网络被他看破,仿佛一双洞幽察微的眼睛解开了所有谜底”(第270页)时,当他看穿了依然还是另一幅“黑色的面纱”(第310页)的死亡时,他并没有看到什么异样的风景,而懂得了“我们的心灵总是需要藏起一些隐秘,这是确定无疑的”,因此,他欢迎任何一种类似于屏幕、可以进行遮蔽的东西:“无论密室有多么空洞,只要面纱足够厚就行。”(第291页)换句话说,《掀起的面纱》之所以与坡、狄更斯和霍桑笔下的故事有所不同,原因正在于它并没有传递可怕的秘密,或者表现原先似乎使人期待的邪恶感。在这些面纱的背后,拉提米尔感受到的既不是哥特文学中邪恶的恐怖,也不是浪漫主义对于神性的启示,他只是一再地发现,“黑暗在他面前无所掩饰,只不过是平淡无奇的一堵墙罢了。”(第296页)我们乐意如此推测,真正的恐怖恰恰在于这种平淡无奇所造成的庸俗性。因此,尸体死而复生提供给我们的,并不是生死之间存在的可怕鸿沟的吓人幻象,而仅仅是证实了拉提米尔自己的怀疑,即他的妻子希望他死去罢了。

如果说《掀起的面纱》是一个讲述洞察未来的神话的故事——批评了哥特文学和浪漫主义文学中有关这一神话的版本——的话,它同时也是对小说家的艺术观念的考察。拉提米尔不用暴露自己,就可以透视面纱背后的东西的能力,象征了“无所不知的”小说家不用现身、大概也不用改变决定她笔下人物生活的事件,就能洞察那些人物

的意识自信。拉提米尔的想象能力赋予他以与无所不知的叙述者类似的洞察力，但艾略特又告诉我们，这些能力仅仅让拥有它的人与别人格格不入。通灵之术使拉提米尔意识到的，只有他家人的孤独、彼此的距离感、衰弱无能以及自我中心，他朋友们的狭隘，以及他命中注定不得不一再承受的命运。当艾略特在她的其他小说里花费了大量精力，暗示或解释想象性的识别能力能通过人与人之间的怜悯与伙伴关系给生活带来补偿时，在《掀起的面纱》中却告诉我们，想象性的幻象似乎会剥夺生活中的神秘性，它杀死了怀疑，折磨活着的人，毁掉美丽的外表，并粉碎了人类一切不可或缺的幻想。为了理解这些与想象力与洞察力相对立的态度如何并为何不断侵扰着艾略特，我们有必要返回面纱这一意象本身，因为它是男性作家创作的文学作品中用以刻画女性形象所使用的道具之一，他们对它的使用充分说明了提供给富有想象力的女性的角色是什么，表现了女性在消极逃避和愤怒反抗之间产生的冲突。

当然，面纱本身的暧昧性，它作为模糊的潜能的化身在本质上体现出来的神秘性，都使它在男性的观念中与神秘的他者性的宝藏，即女性相关联，这一点是十分容易理解的。作为想象能力赖以产生的灵感与源泉，对许多诗人来说，隐藏于面纱后面的存在物就是女性的缪斯。举例而言，在雪莱的《阿特拉斯的女巫》(*The Witch of Atlas*)中，那位富有创造性的夫人编织了“一幅精致的面纱”来掩盖她的美丽，因为她的美丽对凡人来说是危险的，它会让“明亮的世界暗淡下来”。由于始终靠面纱与所有的人相隔离，女巫尽管很可爱，却是一个能置人于死命的生物，她可以轻而易举地把自己变成一个更加恶毒、罩着面纱的女性，无论是济慈笔下的蒙尼塔(Moneta)、还是邪恶的杰拉尔丁都是如此，杰拉尔丁赤裸的身体是如此恐怖，以至使柯勒律治到了无法加以形容的地步：“瞧！她的胸脯和半边身体——/这只能出现在梦中，真是无法形容！”³⁴而在席勒的诗《赛亚戴面纱的形象》中，那个敢于直视女性面庞的男子被发觉死在伊希斯雕像的底座之前。

无论是肯定还是拒绝面纱，这些诗人都让我们想到，天使般的缪斯似乎是很容易被变形为怪物般的美杜莎的，斯宾塞笔下对杜艾萨的描绘、斯威夫特一系列描写梳妆室的诗歌或者霍桑的《福谷传奇》中都出现过这样的情况，对《福谷传奇》这部作品，艾略特肯定是读过的，或许还作过评论（《书信集》，2：56）：

有人赞同这一观点，认为面纱遮盖了世界上最美貌的容颜；而其他人——当然是有更多理由的，考虑到那位头戴面纱的夫人的性别，——则认为那面容是最邪恶和可怕的，而这正是她要用面纱进行掩饰的唯一理由。隐藏于面纱之后的是一具尸体的面容；是一具骨骼的面容；是一张怪物般可怖的面容，上面有蛇形的头发，就像美杜莎的那样，在前额的正中央，还有一只巨大、通红的眼睛。³⁵

472

无论那位头戴面纱的女性是美貌的还是邪恶的，她都折射出男性对女性的恐惧，因此，举例而言，受到他“全身上下披裹着白色”的亡妻幽灵造访的弥尔顿知道，这个存在着的幽灵既为他带来了创作的灵感，当然也不时对他造成了侵扰。³⁶

艾略特对这一传统的自觉，不仅明显体现在拉提米尔掀起遮蔽伯莎的灵魂的面纱这一故事上，同样在后来的创作中也体现在《罗慕拉》之中，那里不仅涉及了头戴面纱的圣母玛利亚充满仁慈的疗救，也涉及了不戴面纱的女神密涅瓦能使人失去视力的能力。但是作为一名女性，艾略特体验到的“仅仅”是藏在面纱之后的自我，于是，她破解了由缪斯/美杜莎形象那里获得的启示性，从而打破了哥特神话和浪漫主义神话。拉提米尔掀起了面纱后，呈现在读者面前的并不是什么怪物，而只是那个名叫伯莎·格兰特的疯女人。在此方面，艾略特拓展了由勃朗特姐妹建立起来的传统，因为在伯莎·梅森·罗彻斯特下楼、尖叫和撕扯结婚面纱的时候，简·爱认出了自己那个充满愤

怒的影子；在见到那位修女身穿窄窄的黑色长袍，头上罩着一顶白色的、遮挡她的容颜的风帽时，露茜知道，那位幽灵般的女性是她自我的另一个化身，因为她同样也一直穿着灰色的长袍，并被各种阴影所掩盖。即便是充满叛逆精神的凯瑟琳·恩萧·林惇，也在自己的镜子上盖上了一块披巾，因为她被限制在丈夫的家里、怀有身孕，现在的这个自我和她原来的那个充满野性、自由奔放的自我是格格不入的。面纱几乎总是会成为表示女性沦落而为幽灵般的残存物的象征符号。因此，克里斯蒂娜·罗塞蒂身为“模范”的角色，使她极度敏感于自己陷落入男性“枷锁”之中的事实，她曾不止一次地刻画过具有下列特征的女主人公形象，她们“的力量及弱点均被遮蔽；/温顺胆怯的外表掩盖住了她的威权”，³⁷而夏洛特·帕金斯·吉尔曼和丹尼斯·莱维尔托夫被用作本章卷首题词的诗句，同样也体现出这样的特点。

拉提米尔掀起面纱的行为与通灵之术相连这一点提醒我们，在男性作家创作的文学作品中，戴面纱的女性经常被认为拥有精神性的能力。《福谷传奇》中分别化身为圣母玛利亚与美杜莎的两位女性都被赋予了超人的能力，因此，这就几乎并不奇怪，芝诺比阿（Zenobia）的女性主义与普丽西拉（Priscilla）的通灵之术在美国部分别的小小说家那里被联系到了一起。泰纳的《汉娜·瑟斯顿》（*Hannah Thurston*, 1864）、威廉·迪恩·霍威尔斯的《未被发现的国家》（*The Undiscovered Country*, 1880）以及詹姆斯的《波士顿人》（*The Bostonians*, 1884—1885）都详尽地说明了存在于女性与招魂术之间的联系，而用弗莱德·福里奥这一笔名创作的作者为他的作品所起的标题，则使这一联系更加醒目，这部作品的标题就叫《露茜·波士顿：或女性权利与招魂术，呈现 19 世纪的蠢行与妄想》（*Lucy Boston: Or Women's Rights and Spiritualism, Illustrating the Follies and Delusions of the Nineteenth Century*, 1855）。³⁸ 尽管上述作家可能将女性主义运动与灵媒术、催眠术、自动写作，甚至还有在灵感驱动下不自觉的言说联系到一起，通过将女性主义与“非理性的”精神现象归并为一体，

而贬低这一政治运动的可信度，但它们之间的联系确也存在着某些历史基础。伊丽莎白·凯迪·斯坦顿、玛格丽特·富勒、露茜·斯通、哈丽雅特·马提诺、伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁、福克斯姐妹、哈丽雅特·比彻·斯托、维克多利亞·伍德哈尔，还有许多身为公谊会教徒与震颤派教徒的女性，在19世纪后半叶都说明了存在于女性主义与招魂术之间的重要联系。如果我们回想一下夏洛蒂·勃朗特闭着眼睛写作的情形，回想一下她的女主人公“听到了”她的心上人从数英里之外的地方对她发出的呼唤这一情节，回想一下格特鲁德·斯泰因早年的一篇随笔中描述的有关通灵术的内容，回想一下玛格丽特·阿特伍德《女预言家》中的女主人公在一种可以使她首先进入镜子的另一面中去的昏睡状态中打字，并重写了《简·爱》结局的情节，那么，我们是会进一步加深这一印象的。

我们已经看到，拉提米尔的通灵之术成为他“女性化的”品格——对别人的需要十分敏感，身体上的孱弱，纤细的情感，还有既可能是天使般的、也可能是魔鬼拥有的能力，畏缩退避和谦逊——的一种隐喻。对诸如路易莎·梅·奥尔科特（《在面具之后》）、玛丽·伊丽莎白·布兰顿（《奥德丽夫人的秘密》）这样的女作家来说，一位头戴面纱的女士所拥有的非同寻常的洞察力以及随之而来的两面性，已经成为在一个充满敌意、由男性操纵的世界中谋取生存的策略。由于被否定了在世界上自由自在、公开有所作为的可能性，她们的女主人公于是利用自己对男性自我的种种需要的本能理解，为她们在社会中谋求舒适的地位。与之相似，在《苏利文镜子》中，哈丽雅特·比彻·斯托也描述了一位女性拥有的通灵能力，她“有着洞察一切的天份。她一生下来，脸上就有一幅面纱！”³⁹面对着自己被剥夺的处境，露丝·苏利文在她梳妆室的镜子中看到了一个生动的、有关她本人逐渐发现了一份丢失的遗嘱的幻象，根据这份遗嘱，她将重新获得古老庄园中属于她所有的那一部分。她的通灵之术正像简·爱超自然的听觉一样，表明那些被从政治权力中驱逐出去的东西，将如何变成受到

474 更高的权威驱迫的工具，它们的被动性被加以利用，而在这一被利用的过程中，为了削弱权威，即便个人被与超越男性控制的精神性力量联系起来，也在所不惜。所有这些女主人公拥有的独一无二的女性情感成为一件武器，一种对疯女人加以拯救的手段，正如多丽丝·莱辛的《四门之城》（*Four-Gated City*）中表现出来的那样，在这部小说中，玛莎听到的“声音之海”类似于拉提米尔听到的“咆哮的声音”。虽然未卜先知的本领和通灵之术乍看上去像是诅咒，这些女性却逐渐将这些力量与本领转化为具有颠覆意义的交流方式，并提供了从乔治·艾略特最重要的后继者称为“中产阶级的重复梦魇”⁴⁰的地方逃离的路径。

因此，最后，对隐藏于面纱之后的事物的描述，体现出清晰的女性特征，因为在父权制统治的社会中，正是女性生存于面纱之后，被遮蔽在一个为公众视线所不知的私人空间之中。于是，艾略特决意对无声的痛苦和未被记录下来的折磨专门进行探索，而这些也正是她欣赏华兹华斯诗歌的原因。她不喜欢蒲柏这样的诗人采用笨拙生硬的大角度——“男人为什么没有一双能看到最微小事物的眼睛呢？/原因很简单，男人不是苍蝇。”⁴¹——进行描写，因为她和拉提米尔一样拥有“洞幽察微的预见力”，她能聚焦于别人熟视无睹的细节，从而获得这种能力。她充分利用了女性待在家中这一传统，揭露了隐藏于公开的仪态背后的软弱无力，由此以一种独特的姿态否定了男性的神话，而这种姿态在伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁看来，或许典型地体现出女性化的特征：

拥有东方传统以及罩在面纱后面的女性面容的男性家长，是否已十分成功地对付了邪恶呢？拥有敏锐而确定的本能以及诚实而单纯的眼睛的女性家长如果看着他们，并喊出他们的名字来，那么，除了被驱逐的命运，她们还能再有什么呢？⁴²

在此，现实主义除了可以与被剥夺者的诚实相认同之外，还可以被自我退避和否定相关——它意味着用别人的立场来看待生活，欣赏那些如果从缺乏同情的角度来看，似乎显得琐碎的事情的意义。但是，正如《掀起的面纱》含蓄地暗示我们的那样，这种看法会贬低自我，将自我看作人类微末而又狭隘的人性中的一部分，用周围人们灵魂暗暗的堕落来玷污它，并用与之对立的需要和立场，使之处在一个格格不入的位置上。

正如艾略特笔下女主人公自我否定的倾向经常会使她们因一桩并不值得的牺牲而深感沮丧一样，在洞幽察微的目光直视下显得微不足道的自我同样也会产生无能为力和愤怒的感情。对于拉提米尔来说，掀起那幅将他的意识与他人的意识相隔绝的面纱意味着，他人的“思想之流”会迅速向他奔涌而来，“仿佛一种极其灵敏的听力，使得别人虽然浑然不觉，但却使他听到了咆哮的声音”（第276页）。艾略特在《米德尔马契》中同样描述了这样的功能：“要是我们的视觉和知觉，对人生的一切寻常现象都那么敏感，那就好比我们能听到青草生长的声音和松鼠心脏的跳动，在我们本来认为沉寂无声的地方，突然出现了震耳欲聋的音响，这岂不会把我们吓死。”（第20章）由于她能够洞穿“那张大的面具”，在那里，“我们那可怜的小眼睛必然仍像平时一样窥视着，我们那胆怯的嘴唇也多少仍处在不安的戒备状态”（《米德尔马契》，第29章），艾略特经常在怜悯与鄙视之间左右摇摆。

更进一步看，作为一名女性作家，艾略特无法回避自己作为一位头戴面纱的女士的体验。拉提米尔能够窥破别人的隐秘，但却又因羞耻感和害怕自我暴露而决意隐藏自己的主体意识，和拉提米尔一样，艾略特始终保持在超越于她笔下人物形象的高度上，而这一超越部分地造成了我们有时会察觉到的那种吓人的压抑感，因为她笔下的形象将始终受到考验、在伦理方面受到评估。无论她化身为一位成熟稳健的牧师，还是坐在马背上、从山顶眺望峡谷内的风景的绅士，或者涵盖了社会上所有思想的无形的声音，艾略特都和拉提米尔一样保

持了沉默，她设置的情节有效地藏起了她个人对自我的意识，恰如拉提米尔的谈话同样有效地藏起了他的自我意识一样。艾米莉·狄金森将羞耻称为“天生的面纱”，显然，乔治·艾略特——她所表现出的无所不知的超越性，使她的读者感到对她难以接近——是将自己包裹在这一“粉红色的披巾”（J. 1412）里的。但是，和艾米莉·狄金森一样，艾略特又将她体验到的失落——她与人类社会的格格不入——转化为一种获得：既然她是一个局外人、一个在可敬的社会外旁观的堕落女性、一只观察外省生活的昆虫，那么，由于这种并非直截了当的特性，她为自己赢得了独一无二的立场与角度，因为“隐藏于下面的思想如此微薄——/但反而可以看得更加清晰——”（J. 210），因为“借助一缕即将消逝的光线/我们反而看得更加敏锐”（J. 1714），也

476 也因为“日落既遮蔽又呈现——/进一步凸显了我们看到的一切”（J. 1609）。由遮蔽和遮蔽中透露出来的缝隙而获得的角度构成了艾米莉·狄金森表现退避与否定的形式之一，因为她更情愿用面纱遮挡自己的眼睛，而不愿因自己的一瞥挡住别人的视线。因为“这是很可怕的——一个女人敏锐明亮的眼神中曾经充满崇拜，现在看见了赤裸裸的真实；那会儿，这种赤裸裸的真实可是很少能够被她所见的啊”。（《费利克斯·霍尔特》，第43章）因此，因断然将自身称为“我”而带来的不安不仅会导致“眼睛”方面的疾病，还会导致某人“眼睛”被遮挡的命运。而由于洞幽察微的眼睛并不值得受压制，所以它可以被忽略不计。这就毫不奇怪，艾米莉·狄金森在意识到自己与艾略特之间的血缘关系后，会如此写道：“我是怎么看待《米德尔马契》的呢？我是怎么理解荣耀的呢？……人类本性的奥秘超越了‘救赎的奥秘’。”⁴³

根据圣保罗的说法，只有蒙上面纱的女性才可以在庙宇中进行预言，因为男子的头颅堪与基督和精神相认同，而女子的头颅与身体相联系，因此必须被遮盖起来（《哥林多前书》，11）。正像是在印度等地的深闺制度中出现的情况那样，对面纱的接受成为女性屈从于她的

羞耻的象征符号：没有蒙上面纱的莎乐美将给男子带来厄运并最终毁灭他们，但是圣母却始终是一位蒙着面纱的女神，她的贞洁被分给了信仰宗教的犹太女性，她们修剪自己的头发，以便更有效地遮盖自己的面容，圣母的贞洁还被分给了修女们，她们作为基督的新娘终身佩戴着面纱，因为她们将永远不会堕落到成为基督实际的妻子。由于她的无所不知为她提供了无形的披风，由于圣母玛利亚所代表的女性自我否定的信息为她提供了面纱，艾略特终于通过将自己定义为那个他者，而在男性占据统治地位的社会中为自己谋得了生存权。但是，作为被刘易斯称为“玛丽亚”或者“玛特”（“Mutter”），而被她的女性朋友们称为“我们的女士”⁴⁴的女性，她又意识到，真正的主体间性（intersubjectivity）是会威胁到自主性的，而且，如我们还将看到的那样，它甚至会威胁到至少一个主体的生活。

尽管直到最近，如果用男性文学史的标准来看，艾略特几乎一直被视为一个与他人格格不入的作家，⁴⁵但她却通过《掀起的面纱》表明，她其实是属于一个强有力的女性传统的：她在自我意识方面与其他女性作家的关联，她对男性文学传统的批评，她对通灵之术的兴趣，她对监禁的想象，她如精神分裂症一般的碎片意识，她的自我厌憎的感情，还有她所拥有的、可能会被艾米莉·狄金森称作“被遮盖的视觉”（J. 745）的天赋，都使艾略特进入了一个今日依然存在的传统。和西尔维娅·普拉斯、路易丝·伯根以及玛丽·萨顿一477样，艾略特凝视着那个女性的怪物，结果只是在她身上发现了自己的影子：

我将你的脸扭转过来！它就是我的脸。

那上面冷冷的愤怒正是我必须探究的东西——

哦，秘密的、自我封闭的、遭受蹂躏的位置！

这正是我感谢美杜莎赐予我的礼物！

玛丽·萨顿将这首诗命名为《作为美杜莎的缪斯》(The Muse as Medusa)，她看到了艾略特的艺术中隐含的内容，即女性的权力被扭曲而为自我厌憎，而这一自我厌憎会毁损女性的创造力。我们并不习惯去想，艾略特会对她秘密的、自我封闭和遭受蹂躏的位置进行探索，但是，《掀起的面纱》还是不像她宁愿要我们相信的那样，拥有太多的独特之处。事实上，正像从活动通道中意外出现、不时侵扰关德琳·哈莱斯的死者的面容一样，《掀起的面纱》预示了艾略特成熟时期的主要小说的特点，尽管作家本人更愿意像玛姬·杜黎弗和罗莎蒙德·文茜那样，尽可能拒绝承认《纪念册》体现出来的女性哥特特征。

她一起辛劳，也分享了荣耀，
她的名字和英雄们的名字交织在一起。
可是后来，女人不再渴望获得那些荣耀，
因此现在，我们也很难得到别人的敬意。
于是，所有的艺术都被男人所垄断，
我们那可怜的一点天赋既不能再有新的长进，也无法
与男人们的天赋辉映相交。

——安妮·芬奇

……一张网，黑暗而冷漠，覆盖了
来自物理生灵魂中的痛苦的
那些苦难的成分。
这张网就是一个花枝招展的女人。
没有人能够冲破这张网，没有火的翅膀。

这张网上的线绳弯弯曲曲，有无数的结点缠绕

复杂得就像人类的大脑。

所有人都把这张网称作宗教之网。

——威廉·布莱克

“……邪恶的渴望，邪恶的祈愿再次涌现，它们越来越强烈，使得其他一切都变得黯然失色，然后，在它们中间——我不知道这是怎么回事——……我什么也不知道——我只知道我看见了跳出我身体之外的愿望。”

——乔治·艾略特

—

479 “真的绝不可能诞生一种可以将男性的思想和女性的心灵合为一体的人吗？如果真有这样的人，那生活该有多美好啊！”玛格丽特·富勒有一次在痛苦中如此发问。“真的绝不可能吗？”¹由于乔治·艾略特不可能像富勒那样，过一种拜伦式的生活，因此，她很可能会为自己感到骄傲，因为她已实现了将男性的思想和女性的心灵合为一体的那个理想。在她主要的小说作品里，艾略特试图解决自己面对的冲突，这一冲突最为冷酷地通过《掀起的面纱》中那桩悲惨的婚姻体现了出来。然而，拉提米尔和伯莎的婚姻，却为艾略特小说中其他众多人物提供了某种楷模，甚至还证明了存在于作家不偏不倚的叙述声音和她偏好心灵与家庭生活的倾向之间的张力关系。因为，作为着力描写教区生活中诸种美德的一个不可知论者、一个赞美妻子们的劳役而自身却“堕落”的女人、一个讴歌母性但自己却没有孩子的作家，以及一个通过描写她所谓的“生活中的实验”（《书信集》，6：216）以颂扬女性感情的知识分子，艾略特陷入到错综复杂的矛盾之中，于是只能通过对她笔下的形象进行报复和粗暴惩罚的行为，来解

决这种矛盾，而这些报复与惩罚因与她作为一名小说家的职业目标形成了对照，于是显得格外触目惊心。这一存在于思想和心灵之间的张力关系，一方面折射出她竭力想扮演早期使用的一个笔名——毁灭天使波丽安^[1]——所代表的角色的愿望，另一方面又证明了她对和她同时代的两位完全不同的美国人玛格丽特·富勒和哈丽雅特·比彻·斯托的浓厚兴趣，对艾略特来说，她们代表了存在于她的艺术作品中、并彼此交战的两种冲动。

尽管她们取得的成就大相径庭，但乔治·艾略特和玛格丽特·富勒却有着相似的地方，那就是对女性权威的焦虑；她们在拥有的某些知识和追求的个人目标方面也颇为相似。艾略特本人似乎也意识到了这一点，她强调说，这位美国人的生活对她来说很有助益（《书信集》，2：15）。富勒和艾略特一样，都有一个令人畏惧、严厉苛刻的父亲，她既没有财富，也缺乏社会地位，还经常发觉自己在为金钱而写作。由于不同凡响的学识，她被别人视为异类，就和艾略特一样，受到如女巫般的对待。她也和艾略特一样成了一名德国文化的专家，尤其对歌德的著作颇有研究。作为马志尼的朋友和哈丽雅特·比彻·斯托、乔治·桑的崇拜者，富勒为一家极其重要的知识分子杂志撰写文章，并因和这份杂志的一名已婚的编辑之间的亲密关系而臭名昭著。她从外表上看来毫不吸引人，没有遇上能够回报她的爱情的男子，直到很久很久之后，这一点也和艾略特十分相似。富勒还与艾略特一样，对神学、社会学、政治和经济问题，而不是女性主义更感兴趣。她们俩与自己嘲讽的淑女小说家们完全不同，都喜欢出门旅行、广泛阅读和撰写评论。安妮·道格拉斯（Ann Douglas）认为，对“不屈不挠的历史决定论”²的坚持构成了玛格丽特·富勒的显著特点，而艾略特显然也是如此。事实上，众多女性（包括艾略特本人）在富勒的著作中找到的最令人振奋的东西，正是她观照现实的开阔的视角，艾

480

[1] 这是对亚波伦，即毁灭天使的双关语。

略特笔下的女主人公一再试图获得这种视角，而艾米莉·狄金森欣赏“刘易斯夫人”的一点也正是认为：“她是通往印度的航道，哥伦布要找的就是这条航道。”³

和艾略特一样，富勒放肆的雄心是与她超越女性性别局限的强烈渴望联系在一起的：“我一直在想，我无法（写作），我将把所有的一切隐藏在帘子后面，我不愿意像女人那样写作，总是写爱呀、希望呀、失望呀什么的，我要像男人那样写作，描写充满知识和行动的世界。”⁴富勒觉得女性生活对她“构成了太多的束缚”，以至无法为她提供“空间”，因此，她确实没有写过一部小说，而写小说是与她同时代的女性明确地选作女性化的谋生手段的领域（这既被写作小说的女性数量之多所证明，也为她们获得的成功所证明）。她同时又深感，如果她像一个男人那样写作，会觉得“很死板”，或者甚至会“陷入瘫痪状态”，因为那样她只能靠“扮演艺术家的角色”来谋求成功。⁵在此方面，她同样很像艾略特，艾略特担心虚假的女性艺术将成为“男性化的风格的一种荒唐的夸张，恰如一位身着男装的蹩脚女演员那趾高气扬的步态一般”。⁶由于希望选择一种充满了重大行动的生活，从而超越自己的性别，富勒发觉，成为一名口若悬河的演说家要比成为一名作者更容易，因为“在过去，对我来说，笔似乎不足以成为表达我所过的那种生活的精神工具”。⁷由于“较之自己创造诗，唤起创造诗的灵感并接受这些诗歌似乎来得更为自然”，富勒于是记录下自己的梦境，在这些梦里，她的身体成为一座监牢，有一位美丽的天使从头上逃了出来；她描绘了自己对歌德笔下的玛卡莉的迷恋，她“从群星中诞生”，但却伤心地发现自己无法看到那明亮夺目的星光，“除了从我潮湿的洞穴那张开的大嘴里”之外；由于深受可怕的偏头痛和眼疲劳的折磨，她自嘲地抱怨说：“只是糟糕的头痛而已，糟糕的程度好比我是一个大人物！”⁸

481 富勒的瘫痪与痛苦感使她对女性进行了劝告，她希望她们在天性中能发展出“男性化的”一面，或者是她所谓的“密涅瓦”角色来。

然而在别的场合，她又提出，女性是无法逃脱精神方面的宿命的：“既然男子是因为女子而堕落的，那么，男子也必须经由女子而获得补偿。”⁹ 因此，完全可以理解的是，富勒在她评论《流放的戏剧：及其他诗歌》的时候，会赞美伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁拥有一颗“真正属于女性的心灵”，即便她也指出了伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁与她的性别相关的一些弱点，认为在强大的诗歌能量方面的缺陷，使得“女诗人”无法像弥尔顿那样，能够看到众天使的出现。因为富勒十分肯定，巴瑞特·勃朗宁“无法像弥尔顿那样，不是通过怜悯，而是通过引领众天使飞近尘世，来告知他们的存在”。¹⁰ 然而，矛盾之处在于，在富勒意外早逝之后，又是伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁本人迅速地理解了富勒所面对的“寻常的困境和悲哀，因为它们是每一个从事文学事业的女性都会面对的东西”。出于对富勒的坦率与勇敢的尊重，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁对干扰了自己艺术创作的重重困境进行了观察，发现它们除了对自己产生影响之外，确也悲剧性地阻止了富勒创造文学作品的梦想，虽然她的天赋本来似乎是完全可以使她实现这一梦想的。“不要读她写的东西，”伊丽莎白告诫一位朋友说，“因为它们相当低下、根本配不上她的才华。”¹¹ 与此同时，她还劝告她的读者们去读由一位完全不同的同时代人创作的小说作品：

不要读斯托夫人的书！但是你必须读。她的书真的构成时代的一个标记，从根本上说拥有相当的威力。对我来说，我体会到既作为一名女性又作为一个人的成功的快乐。哦，你认为一名女性与诸如奴隶制这样的问题毫无关系，这可能吗？因此，她最好还是不要再使用手中的笔了。我想，她最好还是落入到奴隶制的枷锁之中，成为一个附庸，就像过去一样，她最好还是和珀涅罗珀们一起噤口不言、待在“女性的地盘”中，别指望思想家们、演说家们能对你有一丝尊敬。¹²

巴瑞特·勃朗宁似乎正在寻找力量的来源，有可能出于同样的力量，使得艾米莉·狄金森在阅读《汤姆叔叔的小屋》（1852）时也感到快乐，虽然她父亲断然禁止她读这部作品。¹³

482 艾略特之所以赞美富勒，原因正在于她相信，在富勒身上拥有斯托夫人的写作所缺乏的东西——即对“最具悲剧性的元素”的描绘，“……复仇女神正潜藏于受压迫者的种种恶行之中”——但是，她又深受斯托对受压迫者的美德的描绘的吸引。“斯托夫人对黑人的宗教生活表现得那么有趣，但在英国的工业阶层中，为什么我们就找不到对宗教生活同样有趣的表现呢？”¹⁴1856年，艾略特向《威斯敏斯特评论》的读者如此问道，就在她发问的11天之后，她开始写一部著作，这部作品可以被理解为针对这一挑战所进行的回应。她和斯托一样，都对从底层观照历史情有独钟，斯托将情感与女性的力量与职责联系在一起，艾略特同样是通过这样的情感来理解生活的。在她知识生涯的早期阶段，艾略特即受到文学中可能存在的一种独一无二的女性传统的吸引，这种传统的特征是爱而不是愤怒，因为在艺术中，“完整的存在”是必须遵从的法则，女性的“感觉与情绪——具有母性的东西——”有可能创造出不同的形式来。¹⁵因此，当富勒呼吁女性拥有“男性化的”知识权力的必要性时，艾略特则似乎更倾向于认同斯托，即强调男性有必要培养“女性化的”、尤其是像女性那样善于照料别人的包容性。

斯托和富勒好像为艾略特提供了物质基础，正是在此基础上，艾略特提出了她自己的假说，斯托革命性的著作坚持认为，母性的感受和体现出女性特征的脆弱无力状态可以拯救世界，否则，这个世界就将被体现出男性特征的好斗倾向所毁灭。举例来说，近来，汤姆叔叔被理解为“一个典型的维多利亚式的女主人公：他虔诚、驯顺、具有自我牺牲精神，在对别人及有关伦理方面的问题作出回应时拥有情感方面的自由”。¹⁶进一步说来，他秘密的祷告行为和具有自杀倾向的被动特征，和女性在面对专横时的那种反应是完全一致的。在斯托的

笔下，奴隶制事实上也是一种具有父权统治特征的建构，在这一建构中，妻子无异于奴隶，而这种奴隶是身为妻子的奴隶、身为奴隶的妻子，无论如何，奴隶和妻子都是被利用、被折磨的。斯托并没有描写一个堕落并因而对男性判死刑的夏娃的形象，而是塑造了一个小夏娃的形象，她通过自我牺牲而带来了永生，由此，作家坚持认为基督之爱是尤其存在于没有权威的人中间的。而我们读到最后甚至会产生这样一种感觉，即她心目中的基督也是一个女性。于是，作为一块道德方面的试金石，母亲与孩子之间的纽带对斯托来说成为理想的社会结构的样板。不仅《汤姆叔叔的小屋》中所有人物都根据对这一纽带的态度而受到评判，作者在她的“结束语”中还亲自说明，她的写作对象是“你们，美国的母亲们”，她们会“怜悯那些因美国的奴隶贸易而总是失去孩子的母亲的！”¹⁷

483

从上述两位成为楷模的美国女性那里，艾略特或许懂得，玛格丽特·富勒之所以能解决我们一直称为“作者身份的焦虑”的问题，原因在于她宁愿选择过一种充满雄心的生活，但她无法将这种生活描述出来，因为它没有被包含在传统的文学形式之中；哈丽雅特·比彻·斯托夫人倒是解决了同样的问题，但她的方式是将自己排除于所创造的小说世界之外。艾略特即便承认女性的特殊力量来自于她们提供同情的母性能力，并暗暗地对斯托夫人进行了赞美，但她自己的小说还是一再表明了一种担心，即斯托对女性化的美德的赞美，有可能会堕落成具有自我抑制倾向的感情，而这种感情最终又会成为维护斯托强烈谴责的专制行为的力量。于是，显而易见，富勒和斯托都受到缪斯/母亲理想的阻碍，这一理想不时侵扰着她们的意识，影响到她们对自己应该成为什么样的人的认识。她们不仅为个人尝试将男性的思想与女性的心灵结合为一体并为此而感到的痛苦焦虑，同样还为随之而来的冲突焦虑，因为在这个社会中，无论男性还是女性，都已经被明确地归入不同的类别了，因此，她们都无法确信“心灵是否能与头脑和谐相处，或者，心灵只能被动地遵从各种律条，而这些律条排斥心灵

拥有的自然的力量的骚动，或者，仅仅遵从自己感到强烈厌恶的事物，由此使甜蜜美好的品格扭曲而为乖戾，再或者就是怀疑，白白浪费掉生活中那些美好的时刻”。¹⁸

这些女性在男性化的职责与女性化的角色选择之间的两难困境，代表了影响到和她们同时代的许多人的作品的那种挫折感。举例来说，路易莎·梅·奥尔科特在《小妇人》（1869）中，显然宣扬了女性的社会化带来的益处，尽管她也通过贝丝被拖延了的自杀行为，描绘了女性的屈从所付出的可怕代价。但是，奥尔科特通过那位模范性的玛米形象又揭示出，屈从和劳役是绝不可能消除（甚至反而可以滋生）沉默而狂野的愤怒的。当更像男孩的乔担心自己脾气的突然发作有可能使她最终杀死某人之时，玛米承认说，40年来，她自己一直也有脾气、一直无法控制，“几乎每一天，我都对自己的生活很生气，”她对乔解释说，“但我已经学会了如何不把这种生气流露出来；我还希望能学着不再感觉到自己在生气，尽管我可能还要为此花另外40年时间。”¹⁹

484 即便是像盖斯凯尔夫人这样温柔驯顺的小说家，也会抱怨自己感到“对所属性别的深深痛恨，我被迫总要去写她们的事，好像我爱上了她们似的”。²⁰有趣的是，盖斯凯尔夫人是十分喜爱乔治·艾略特的早期小说的，在写给艾略特的一封信中，她还特别赞扬了《珍妮特的忏悔》（Janet's Repentance）这部小说，她在信的最后承认：“我不该那么坦率的……就算我没有说吧……我希望你就是刘易斯夫人。”²¹《教区生活场景》的耐心作者给盖斯凯尔夫人写了一封表示谢意的回信，一方面感谢夫人的“同情”，一方面设法有礼貌地回避了对特别让人感到痛苦的那个暗示作出回应。但是，艾略特的自我克制正如富勒、斯托和奥尔科特的克制一样，一定也会使她经常性地遵从玛米的忠告，紧紧地把自己的嘴巴闭起来；因为，就像乔一样，艾略特也体验到了自己潜在地具有谋杀倾向的愤怒之情。

二

“不过，我亲爱的夫人，”《教区生活场景》（1857）的叙述人偶然会这样提醒道，“如果你愿意和我一起，学着看到某些诗歌和哀婉动人的词句，还有悲剧和喜剧就存在于一颗人类灵魂的经验中的话，你会在默默无语中有所收益的，这颗人类的灵魂有着乏味的灰色眼睛，并用再寻常不过的口吻说着话。”²² 叙述人这种屈尊俯就的态度，与他改变听众热衷于情节剧的糟糕趣味的决心不无关系。当然，艾略特在她最早出版的这部小说集中关注的中心问题，是要使她的读者敏感于普通人的种种性格弱点。正如在她后期的作品中表现出来的那样，她试图使我们更加相信，可以通过对别人的同情来获得救赎。此外，在这里，正如在她小说的其他部分中一样，她还描绘了历史中的各种力量，比如福音派教义对于外省生活的影响。但是，尽管叙述人让我们注意日常生活中的言谈和事件，而不是读者们渴望在女性小说家们创作的太多的愚蠢小说中找到的、激动人心和多愁善感的東西，这些“场景”依然只是部分地涉及了三位有代表性的、举止温和的牧师，因为在他们身上发生的戏剧，实际上是依赖于不同凡响的女性们的。艾略特讲述的故事之所以受到大多数肯定她鼓吹的道德观念的批评家的忽视，部分原因正在于这些情节几乎是具有情节剧味道的。但是，这些情节却又揭示了作者针对女性的屈从和劳役所实施的复仇的令人吃惊的模式，而那些屈从和劳役渗透于艾略特后来的所有小说作品之中。

《教区生活场景》中的第一个故事是“阿莫斯·巴顿”（Amos Barton）⁴⁸⁵，它讲述了一位“十分平常，堪为庸人的一个标本”（第5章）的牧师的故事，此人之所以引起我们的兴趣，仅仅是因为他有一位富于美德、让人啧啧惊叹的妻子，“一位高大、漂亮、驯顺的圣母玛利亚，有着……大大的、温柔但短视的眼睛”（第2章）。《米德尔马契》中那位“幸福的处女”多萝西娅·布鲁克同样也有这样的眼睛。叙述

人称颂米莉·巴顿的美德，说她拥有“温柔的女性给人带来安慰的、难以形容的魅力！这种魅力足以补偿一切、取代一切丰功伟绩。……如果她从安详宁静而尊严的存在变成不懈劳作、毫无倦意的行动者的话，你甚至可能会感到十分愤慨。”（第2章）这位叙述人甚至还更进一步，断言她和让叙述人想到了“粗劣的杂种狗”的丈夫正相匹配，因为如果和那样的一个丈夫生活，“她崇高的、善于爱人的禀赋将拥有更多的施展空间”（第2章）。由于深受一个名声很坏的女性寄居者和麻木冷漠的丈夫的困扰，这位家中的天使努力克制，不让别人意识到她的不安，即便她“优雅的身躯因不得不做所有那些必须得做的事，而变得一天天消瘦下去也是如此”，她不停地缝补衣服、安排餐饮，因为“一个充满爱心的女性的世界，就在她自己家庭的四堵墙之内”（第7章）。事实上，巴顿由于自己的平庸和自己的工作而为米莉惹出来的麻烦事儿，也暗暗透露出作者对他的行为标准的拒绝态度。但是，米莉的难产而死才真正表现了她之于她的丈夫的优越之处；这一事件透露出来的信息，便是公众世界是无关紧要的，而私人爱的行为却十分重要。确实，在她奄奄一息的时候，她的家人表现出来的束手无策的态度，仅仅进一步表现了这样的意义，即在她死后，在他们的生活中，她依然是富有权威的、精神上的引路人。就和总是穿着丧服、悲伤而庄重的普莱特姨妈（在《弗洛斯河上的磨坊》中）一样，或者就像那位忧郁的莉迪一样，她对即将到来的死亡的预言，对依瑟和费利克斯·霍尔特来说扮演了一个合唱队员的角色，米莉·巴顿的情况也表达了艾略特的认识，即女性之所以迷恋病弱、憔悴的状态，是希望把它作为获得权力的途径，虽然这权力带来的不过还是灾难。

486 无论如何，由于米莉的死构成了存在而非行动的生活的逻辑延伸，它同时也会成为女性驯服服从的一种样板，这一点最后经由“吉尔菲尔先生的爱情故事”（Mr. Gilfil's Love-Story）中女主人公的形象体现了出来，只不过是在她充分体验过个人情感的深度与无效性之后。克里斯托弗爵士的那位意大利被监护人是像一个物件那样被捡回

来、装饰那座看上去平平淡淡的英国人家的砖砌房屋用的，克里斯托弗爵士正在把这所屋子变成一座哥特式的大厦。在那群“希腊雕像和罗马皇帝的半身胸像，还有装满了各种新奇的或天然、或算古文物的玩意儿的低低的橱柜”（第2章）中，她成为另一个具有异国情调的古怪东西。事实上，克里斯托弗就是喊她“猴子”或者“歌鸟”的。他的家确实是一座我们会不断会看到的那种古老大厦，这一点因管家屋子里壁炉上方雕刻的文字而得到证明，那上面写着：敬畏上帝，尊敬国王。作为并无合法地位的一个孤儿，卡特莉娜被丢在一边，尝试发挥她“存在于爱心之中的唯一才能”（第4章），她与威伯劳上尉一见钟情，这个男子“出于责任感，总是做对他来说最容易和最感到愉快的事情”（第4章），他懒惰的自我中心主义初步预示了即将出现在艾略特后来小说中所有那些继承人身上的基本特点，这些人包括亚瑟·顿尼索恩、斯蒂芬·盖斯特、哈洛特·特兰松、提托·密乐玛、弗莱德·文茜和格兰科先生。

当威伯劳上尉无视自己暗中对卡特莉娜许下的承诺，而将傲慢无礼的比阿特丽丝·阿谢尔带回家，并当着那位寄人篱下的小姑娘的面向她求婚的时候，我们自然会想到《简·爱》。卡特莉娜被迫旁观自己的心上人与一位富有、身材高大、有着乌黑的头发的美女谈情说爱，被描绘成一只“可怜的鸟儿……开始扑腾着翅膀、无力地用柔软的胸脯撞击坚硬的铁栅栏”（第3章）。和简·爱，或者罗彻斯特要监护的阿黛勒一样，卡特莉娜同样体验了对于任何僵硬的律令的“猛烈抗拒”。她甚至还表现出“产生于恶意的某种智谋”，这种智谋与她的经济地位和精神生活上的贫穷不无关系。但是，正是她与《呼啸山庄》中的凯瑟琳·恩萧的相似性，才足以解释卡特莉娜激情的强度。由于渴望拥有她那位可望而不可即的上尉亲戚，卡特莉娜找到了一把匕首，“她将用这把匕首，刺进……他的心脏”，因为她觉得，“在她因激情而发作的疯狂中，她是能够杀死那个说起话来总让她胆战心惊的男人的”（第13章）。但是，在她获得使用那把匕首的机会（艾略特

的出版商强烈地反对这一情节)之前,卡特莉娜就彻底失去了她童年时代所爱恋的人,因为她发现他已经因心脏病而死在了花园里。和凯瑟琳·恩萧一样,卡特莉娜·萨提最终嫁给了一个更有教养的求婚者吉尔菲尔先生,并因难产而死去。只有这时,她才完完全全地属于她丈夫所有。在她死后,她丈夫在一间屋子里摆满了纪念她的小东西,比如她小小的梳妆台、她精致的镜子、她黑色的小手帕等等,还给这间屋子上了锁。

尽管难产带来的只有死亡,但小说中具有男性倾向的叙述人却不断在“珍妮特的忏悔”中宣称,母亲身份“能够平息所有焦虑,带来从容平和的满足感:它会使人从自私变为自我否定,即便是对极度无聊的事,也会投去充满欣赏和爱心的一瞥”(第13章),他在前面的两个故事中,表明的也是同样的态度。虽然这一赞美之辞被用来说明,珍妮特·丹普斯特如果当上了母亲,将不再对自己的命运感到过于遗憾,但她的命运实际上却是和“一个在夜半时分喝得醉醺醺的暴君”(第7章)生活在一起,她的丈夫是一个律师,她是被迫嫁给他的,因为她“除了当一名家庭女教师,关于前途,别的是没什么好指望的”(第3章)。她被丈夫称为“吉卜赛人”,由于他在肉体方面的野蛮虐待,她被迫私下借酒浇愁:

每一个焦虑不安的早晨,都让人百无聊赖、失望无比,似乎比前一天早晨更让人痛恨;而在每一个即将到来的夜晚,如果不使自己沉浸在阴郁的麻痹状态中,就更加难以变得勇敢。对她来说,早晨的光线并不能带来喜悦:它所照亮的,似乎和夜晚昏暗的烛光所照亮的并无不同——都是那个残忍的男人,一动不动地坐在起居室的椅子上,靠着奄奄一息的炉火,在昏暗的光线下醉醺醺的,他用恶毒的话骂她,絮絮叨叨、老生常谈——要不,那些话就带着恶意,让她想起了一些已经忘掉的事情,那些让她的肩上添上一道黑黑的伤痕、一穿衣服就疼痛不已的事情。(第13章)

她在痛苦中只能问母亲，为什么允许她嫁给这个人：“为什么你不告诉我呢，妈妈？”她问道，“你知道那些残忍的男人会怎样做；没有人来帮我——没有希望。”（第14章）后来，在《费利克斯·霍尔特》中，特兰松夫人用发自内心的抗议之声回应了珍妮特的这一疑问：“男人都是自私的。他们又自私又残忍。他们关心的只是自己的快乐和骄傲。”（第5章）在《丹尼尔·迪朗达》中，关德琳·哈莱斯也徒劳地发出哀叹：“如果我谁也不嫁也不会在乎。没什么值得我在意的。我觉得所有男人都是坏的，我恨他们。”（第14章）

但是，由于无法面对“在她的婚姻和家庭之外的空白”，珍妮特不能离开她的丈夫，只能和他生活在一起。家里的仆人都相信，有朝一日他会杀了她，并把她的尸体藏在壁橱里的。但是实际上，为了表明他对珍妮特的控制能力，丹普斯特所做的，只是在寒冷的深夜，把身穿睡衣的妻子推出门去，撵到大街上而已。当我们被告知，珍妮特如果当上母亲，将不再对自己的这种命运感到那么难以忍受时，显而易见又发现，“残忍，就像任何别的邪恶一样，除了它自身之外是不需要别的动机的——它需要的仅仅是机会”（第13章），因为“一个没有爱心、专横残暴的男人实施残忍的行为是不需要任何动机的；他需要的只是认为属于自己的那个女人始终存在着”（第13章），而婚姻恰好提供了这种存在。尽管她的出版商约翰·布莱克伍德很不喜欢这部小说的主题，艾略特还是坚持书写了妻子遭受虐待和女性酗酒的故事，但是，她在这样做的时候又很是机智，她既描绘了珍妮特对“她的生活之谜”“受到伤害的”（第13章）认识，事实上又解释道，她丈夫“手上掌握着她为数不多的一点财产，如果没有他的帮助，仅靠她那点儿财产是无法维持舒适的生活的”（第16章）。正如《教区生活场景》中涉及的其他所有婚姻一样，这桩婚姻较之《掀起的面纱》中伯莎和拉提米尔的婚姻来说，压根儿也好不到哪儿去。

正如在《掀起的面纱》中一样，在《珍妮特的忏悔》中，艾略特努力想要告诉我们，“我们日日熟悉的生活，仅仅是把自己隐藏在琐

碎的话语和行为构成的屏幕后面，不让别人了解而已，那些和我们一道坐在同一间屋子里的人经常和我们内心深处的灵魂相距万里之遥，既怀有难以言说的邪恶，也存在未曾表现出来的善良”（第 16 章）。事实上，她在早期小说中之所以描写的都是神职人员，至少有部分原因在于，那些人在某种程度上表现出了“女性气质”。由于生活在充满情感和道德的私人空间中，被人们理所当然地看成楷模，于是，这些神职人员都深刻地意识到了隐藏于面纱背后的东西，他们还诱使那些“颤抖着，让日光照射在满是残留之物的内室中”（第 18 章）的人前去忏悔，而对那些内室，那些人除非罩上面具、悄无声息，否则是绝不会贸然入内的。实际上，珍妮特之所以忏悔，正是因为她从那位屈从卑顺的榜样特莱恩先生身上，感受到了“因痛苦而产生的友情”（第 12 章）。这位先生忏悔了一桩和威伯劳上尉犯下的罪过类似的罪行——他引诱了一位地位低下的少女，使之陷入了一桩连他自己也深感羞愧的风流韵事之中——他对珍妮特解释，为什么人只有处在无助的犯罪感的折磨之下，才有可能获得拯救：“我们能够选择的唯有彻底的卑顺与克制。”（第 18 章）

在与她母亲和解之后，珍妮特甚至开始相信，她必须回到丈夫那里去，因为“我的天性中也有错误的东西，如果我可以做到，我是应该为它们付出代价的”（第 20 章）。她丈夫在奄奄一息的时候，确实需要她了，而她也慷慨地满足了他的需要。最后，她对特莱恩先生拥有怜悯的天性的信念，也使他建立起了一种神圣的信念，在这一信念的支持下，她努力克制了自己对酒的渴望。珍妮特·丹普斯特最终没有酗酒并沉入绝望，她“原来就像一棵肮脏、伤痕累累、被太阳晒蔫了的植物，但由于天空降下甘霖，终于发生了可喜的变化”（第 26 章），她的变化证明了特莱恩先生的崇高圣洁，他在这之前在珍妮特为他布置好的温暖舒适的红砖屋中，死在她充满爱意的怀抱中的情景，同样说明了这一点。事实上，珍妮特对垂死的特莱恩先生的无私奉献和精心照顾也提醒我们，艾略特心里是十分留恋她在父亲的病床

前照料他、为他送终的那段时光的，她把它看成是“我生活中最最幸福的一段日子”（《书信集》，1：283—284）。

在《珍妮特的忏悔》的这一段落还流露出无心的讽刺意味。因为死在珍妮特怀抱中、唇上还留有珍妮特的亲吻的这位男子，让我们想到了另一个男子，他同样死在珍妮特的怀里，但却相信她的亲吻和拥抱具有致命的作用。在他临死之前，残忍的厌女症患者丹普斯特遭受了可怕的幻象的折磨，在这些幻象中，他的妻子正在对他实施复仇。他认为自己看到了这样的情景：

她的头发全是蛇……它们是黑色的蛇……它们嘶嘶作响……它们嘶嘶作响……让我走……她想用她冰冷的胳膊拽住我……她的胳膊也是蛇……两条胳膊是巨大的白蛇……它们将把我紧紧缠住……她想把我拽入冰冷的水中……她的胸脯是冰冷的……是黑色的……上面全是蛇……（第23章）

在她丈夫陷入病态的想象中，忏悔的珍妮特就是一个女怪物，她变成了一个形象，这一形象暗示我们，丹普斯特是由于自己对她的虐待而产生了负罪感并发了疯的。然而，与此同时，他的死似乎又确实与她有着充分的关联，因为她确实有足够的理由希望他死去，而对她说来，他的死也会带来莫大的解脱，否则她就只能在无法逃脱的监禁状态中苦熬下去。更进一步看，我们发现，女性的力量确实与丹普斯特的死相关：“复仇女神是个跛子，但是她有高大的身躯，就像众神一样；有时，当她还未拔剑出鞘的时候，她会伸出巨型的左臂，抓住她的牺牲品。她有力的手是无形的，但是，那牺牲品却会在那可怕的掌握中瑟瑟发抖。”（第13章）复仇女神巨型的左臂让我们想到了珍妮特那变成巨大白蛇的双臂，它具体呈现了备受折磨的妻子实施谋杀的愿望，虽然平时，这种愿望是完全受到抑制的。

特莱恩先生还表达了对自我否定和退避的抗议。我们意识到，这

也正是艾略特笔下所有女性主人公都想说的话，他承认说，“如果我的心不是那么缺乏反抗性，如果我不是那么地依赖诱惑的话，我是不会如此需要进行自我否定的。”（第11章）显然，米莉·巴顿、卡特莉娜·萨提和珍妮特·丹普斯特之所以最后会变得像天使那般驯服顺从，是因为她们之前同样也在内心经受过苦苦挣扎，努力要克制自己的怨恨和愤怒。事实上，由于较之她们不得不过的那种生活而言，这三位女性都太善良了，于是，她们都由于死亡而得到了拯救，并令人惊奇地和毁灭的力量联系在了一起。由于她们“杀死了”自己，变成了温柔顺从、无私奉献的淑女，这三位女主人公于是成为亚历山大·韦尔什（Alexander Welsh）所谓的“死亡天使”。²³然而，即便是她们对死亡的屈从，也可以理解为对生活的拒绝。这些毁灭天使不仅在垂死者的病床前精心照料，自己也带来死亡，通过杀死她们的病人/牺牲品而“拯救”他们。或者，如果说她们实际上并没有为痛恨的人带来死亡——虽然有足够的理由——那么作者则带来了。事实上，女主人公们天使般的纯洁似乎淡化了人们对小说故事的情节剧印象。于是，米莉·巴顿的死使她终于成为一个类似于圣母玛利亚的形象，并从每日的洗衣活中解脱了出来。她的死亡也是对丈夫忽视她的一种惩罚；复仇女神无形的左臂在花园中为威伯劳上尉带来了死亡，使得卡特莉娜不必亲自动手去杀死他；复仇女神之手还将珍妮特的丈夫“拽入了冰冷的水中”，使珍妮特从悲惨的婚姻中获得了解放。如果说每位女主人公都在努力克制愤怒、不得不屈从和退避，那么，她们的创造者却扮演了复仇女神的形象，“代替”她们行动，她复仇的方式恰似弗兰肯斯坦笔下的怪物“代替”他的创造者而实施的行动，或如伯莎·梅森·罗彻斯特“代替”简·爱而实施的行动一样。因此，十分有趣的是，在《教区生活场景》中，是小说家——不是那个男性的叙述人，而是藏在幕后的女性作者——在扮演疯女人的角色。

491 因此，作为存在于历史中的作者的玛丽安·伊文思和作为小说叙述人的乔治·艾略特之间的冲突有助于我们解释，诸如《教区生活场

景》这样的标题（艾略特一再在布莱克伍德面前坚持用这个标题），是如何发挥了某种伪装的作用，或者像是奥斯汀式的“覆盖物”，藏起了情节真正想要表达的戏剧核心的。由于坚持认为男性活动空间是具有隐私性的，艾略特在对“生活的各个层面”进行复制和分析的时候，追求散文家的那种“男性化的”、科学的、超然的精神。在此方面，《教区生活场景》和其他许多作品一样，预示了艾略特后期小说作品中种种伪装的出现。《亚当·比德》这部具有男性化的名字的小说标题，其实是以堕落故事和名叫海蒂·索瑞尔的女性的故事为基础的，正如《激进分子费利克斯·霍尔特》描绘的是依瑟·莱昂精神和道德方面的发展一样，而《弗洛斯河上的磨坊》和《米德尔马契》这两部作品表面上像是对外省生活所作的社会学研究，但它们最初的立意和后来的情节发展都表明，作品关注的是女性的命运。在其文学生涯的最后阶段，艾略特创作了《丹尼尔·迪朗达》，这部著作如果将标题改为《关德琳·哈莱斯》，也并无任何不妥之处。²⁴

但是，《教区生活场景》同样典型地反映出艾略特终其一生对毁灭天使的迷恋，因为我们在这部早期作品中看到的模式——即叙述人所赞同的女性化的克制与作者肯定的女性（甚至女性主义者）的复仇之间的冲突——将成为艾略特的小说中始终存在的重要内容，卡罗尔·克赖斯特（Carol Christ）在她那篇有关艾略特小说中巧合性死亡的功能的、极有价值的论文中，已经向我们显示了这一点。²⁵但是，克赖斯特在考察艾略特笔下女主人公如何因实施愤怒的行动而获得拯救时，却既没有研究所有那些女主人公是如何受到了作者的暴力倾向的影响，也没有探索作者是如何对男性人物形象实施惩罚的，正是那些男性形象特别象征了父权统治的权威。《弗洛斯河上的磨坊》（1860）很可能是艾略特最具有自传色彩的作品了，较之作家的其他几乎所有作品，它都更为清晰地表现了这一点，小说中的玛姬·杜黎弗在竭力使自己变成自我克制的天使时，是最明显地体现出怪物倾向的。²⁶

玛姬被形容为一个“神气像个美杜莎”的小魔鬼，“只是头顶上没有毒蛇”（I，第10章）罢了，还被形容为有着一头不驯服的卷发的“女祭司”（I，第4章），她很自然地在她父亲家的阁楼上发泄愤怒，在那里惩罚一个妖精娃娃。这个木偶“当年也曾在最红的脸蛋上瞪着最圆的眼睛，但是现在已因代人受难的事业而被弄得面目全非。三根钉子钉进了脑袋，那是对玛姬在人世九年的斗争中的三次危机的纪念。那痛快的报复是从一本旧《圣经》里雅亿消灭西西拉的画面上学来的”（I，第4章）。^[1]和露茜·斯诺一样，玛姬既是雅亿，又是西西拉，都是撒旦式的、施加痛苦和打击的人——她把漂亮的表妹露茜·迪恩推到泥塘里——同时又满心悔恨地跟在托马斯·阿·肯匹斯这个将爱与自我忍受的殉难联系在一起的人后面。此外，除了同时既是圣母玛利亚又是美杜莎之外，玛姬还是自然的孩子，因为她痴迷的、梦一般的感情总是会把她卷入到感情的激流中去，这股激流让人联想到了推动水磨运转的河流的韵律。但是，她热爱的哥哥是磨坊的继承人，并因而与碾磨、粉碎的过程相连，他所做的，就是将处于原生状态的东西变为精研细磨的成品以供消费，因此很像《呼啸山庄》中的丁耐莉，与烹调这一次等的、社会化的艺术相关。

事实上，在描写死去的兔子、孩子们在阁楼上举行的宴会，以及玛姬投奔吉卜赛人等诸如此类的插曲和事件时，玛姬和汤姆之间的同胞手足之爱，会让人联想到凯瑟琳·恩萧和希刺克厉夫之间充满激情的联盟关系，但我们又可以这样理解：艾略特一方面复述了艾米莉·勃朗特的故事，另一方面又对《呼啸山庄》中所描绘的雌雄同体的快乐进行了削减。玛姬对兔子的疏忽导致了汤姆在兔子死后爆发的愤怒，玛姬因获得更好的那块饼而感到无心的快乐，但紧接着就受到汤姆严厉的责任，这一切都揭示出兄弟与姐妹关系之间存在的痛苦和

[1] 本章引用的《弗洛斯河上的磨坊》的中文译文，主要出自译林出版社的《弗洛斯河磨坊》，2002年，孙法理译。

分裂，即便在那段短暂的、被叙述人称为类似伊甸园中的生活的时期也是如此，所以玛姬才会可怜巴巴而又力不胜任地寻找“避难处。文明生活追逐着她、使她枯萎，她就要在那里避开它了”。(I, 第11章)她从汤姆身边逃开，想要成为吉卜赛人的女王：因为无论如何，“别人老说她像吉卜赛人，是‘半个蛮子’”(I, 第11章)，当凯瑟琳·恩萧和希刺克厉夫在荒原上顽皮地嬉闹、快乐地合为一体，“半野蛮、半鲁莽、半自由”时，艾略特笔下的兄妹却来到一个规定了性别界限的世界中，女孩受到强烈的、被男性赞赏的需要的驱迫，而男孩则受到严厉的、自我调整以服从荣誉的要求的束缚。

当磨坊因陷入了不可理解但又无可阻挡、因争夺用水权而产生的战争，变得乱七八糟的时候，我们明显可以看到，文明的力量与自然的力量无可避免地产生了对立，正如它们在兄弟姐妹之间构成的对立一样。由于无法获得如汤姆那样的求学机会，和她犟脾气的父亲，以及地母般的姑妈莫丝密切相连，这位“烈性子小姐”（这是汤姆对她的称呼）看到了自己作为不及正常人（subhuman）的地位，甚至把自己想象成马戏表演中“一头烦躁不安的、可怜的白熊”，“它在那狭小的环境里已养成了转来转去的习惯，转傻了，即使把它放掉，它也还会转个不停的。忧伤也会养成习惯的。”(VI, 第2章)与此同时，玛姬充满了对汤姆的怨恨，原因正在于她渴望获得他的爱。但是，即便她因强加于自己性别的种种束缚而变得麻木无力，汤姆同样也像一个刚愎自用的人那样无法获得成功，尤其是在他少年时代的正义感已经堕落而为不怀好意的自以为是之后，他充满了对他妹妹的厌恶。较之凯瑟琳和爱德加，或者希刺克厉夫和伊莎贝拉，玛姬和汤姆之间的关系可能更加糟糕，因为他们分别因与斯蒂芬·盖斯特和露茜·迪恩之间的爱情而陷入了困境之中，而盖斯特是合法的继承人，露茜则是他最般配的妻子，他们最后终于结合到了一起，暗示出财产和规矩原则的回归。

因此，从某些方面来看，当玛姬偷偷摸摸地和像女孩一样腼腆

的、残疾的腓力浦·威铿在具有象征意味的红洼地见面，而腓力浦为她带来了书和歌的礼物时，玛姬要做的事，实际上就是面对自己发育不良的本性，以便创造出一个更加健康的自我。她甚至承认想象出了一种新的小说：由于厌倦了书本中“金发的女性带走了所有幸福”的故事，玛姬更愿意在故事中使“黑头发的女性获得胜利”，因为“这样才能恢复平衡”（V，第4章）。玛姬心里明白，在自己生活的世界中，除非通过一个男子，否则自己是无法取得胜利的，然而，由于双方的父亲都发出了禁令，她不得不从腓力浦·威铿身边走开，而由于她不愿伤害别人，加之她哥哥不赞成她和斯蒂芬·盖斯特相爱，她甚至也放弃了在露茜面前的短暂胜利，放弃了自己的爱情。

于是，当洪水冲决而来的时候，玛姬是不可能有重生的机会的。许多读者赞美她试图拯救哥哥生命的充满美德的举动，以及汤姆最终对妹妹自我牺牲的爱心的欣赏。但是，尽管她就像驶向圣奥格的船上那位神圣的贞女一样划过洪水，玛姬在水上奇迹般的航行又提醒了我们，她同样也像出现在她童年时代幻想中的一个形象：“水里那老太婆是个女巫。”（I，第3章）那个唯父母之命是听的哥哥压迫她，嘲笑她在知识上的雄心，剥夺她生活和想象生活的自由，根据苛刻的道德标准严厉地责备她，终于在她冲过上升的激流前去“救”他时受到了惩罚，她在“拥抱”死亡时把他也拽进了黑暗的、深深的水下。尽管叙述人无论在小说的“卷首题辞”还是在“尾声”中都向我们保证说，“死亡使他们不再分离”，但从汤姆和玛姬的整个生命来看，他们确实是分离的：只有通过具有乱伦意味的融合，艾略特才能消弥他们之间的裂痕。

在她所写的一篇有关新版的《安提戈涅》的文章中，艾略特将该剧的冲突概括为“存在于本质中的趋向与既定法律之间的斗争”，但该分析只是一小部分地解释了她对玛姬·杜黎弗的悲剧的兴趣：艾略特之所以为安提戈涅对厌女症患者、国王克瑞翁的反抗深深吸引，因

为正在于安提戈涅的选择受到效忠于兄弟波吕尼刻斯^[1]的手足之情的驱动，而且还因为这一反抗采取的是拒绝婚姻的形式。事实上，安提戈涅的反抗意味着她纯洁而自愿的自我埋葬行为。²⁷ 通过将克瑞翁和波吕尼刻斯融为一体而成为汤姆的形象，艾略特利用了这个故事，对女性源于完全依赖于男性而获得自我定义和自我尊重的魅力进行了分析。同样的情况也发生在《罗慕拉》（1862—1863）中的女主人公身上——她摆好姿势，让人为自己画安提戈涅在科罗诺斯的画像——《米德尔马契》（1871—1872）中的多萝西娅同样如此——她看上去就像一个信奉基督教的安提戈涅——“从赫苦巴和驯马勇士赫克托的时代^[2]起，这类战斗便是这样的。”《弗洛斯河上的磨坊》的叙述人如此推测；女性们“在大门里远观世上的格斗，长发飘扬，高举双手祈祷，用回忆和恐怖充实她们漫长而空虚的时日；男人们则在外面跟人世的和神圣的事物作激烈的斗争，斗争目标那更为强烈的光焰湮灭了记忆，战斗匆忙而激烈，淹没了害怕，甚至使人忘掉了伤痛”。（V，第2章）那些现代的安提戈涅们不仅将家庭成员之间的私人联系看得远比国家法律更重，她们还是孤独的人，她们表示忠诚的行为既是徒劳的，毫无疑问也是自杀式的。

虽然拉丁文之于玛姬就像“从远方带来的离奇的兽角和不知名的植物叶子一样”（II，第1章）使她入迷，但她却被排斥于拉丁文的学习之外——和玛姬一样，罗慕拉在少女时代也被别人评价为“聪明而又肤浅”，由于无法帮助她父亲从事古典研究，于是，她嫁给了一个能够为她父亲提供帮助的人。在她丈夫背叛了她父亲和她本人之后，罗慕拉感到“自己就像酒神的女祭司一般，心中充满了神圣的愤

[1] 波吕尼刻斯（Polynices），为希腊神话中俄狄浦斯王的一个儿子。在七将攻忒拜的远征中，与其兄弟厄特俄克勒斯单独决战，双双战死。其妹安提戈涅为安葬他的尸体得罪国王克瑞翁，被关入岩洞、自缢身死。

[2] 故事见古希腊荷马史诗《伊利亚特》。赫苦巴是赫克托的母亲，赫克托是有名的勇士。他战斗时，母亲赫苦巴和妻子站在城头上观望。

怒”（第 32 章），但是，她还是把自己变成了一个自我克制的“灰色的幽灵”（第 37 章），她长长的白色结婚面纱成为她屈从于精神上的导师的权威意见的一个标记。她牢牢记住了自己除了妻子之外，别无其他职业的现实，也确实设法藏起了自己和提托格格不入的秘密。但是提托既背叛了婚誓，也拒绝承担对他养父波尔达萨的责任，波尔达萨于是承担起作为罗慕拉的重影的功能。事实上，波尔达萨代表了罗慕拉对自己的处境的撒旦式的反应：他失去了体面、受到遗忘症的折磨，并因此而无法再读希腊文，在一个陌生的国家流浪，充满了怨恨。“作为一个有着双重身份的男子”（第 38 章），他寻求复仇，而这正是罗慕拉有充分的理由渴望做的事。耐人寻味的是，就在他找到并谋杀了提托的同时，罗慕拉也作出了不再和丈夫一道生活下去的决定，于是她躺在一只船上顺流而下，期待着走向死亡。波尔达萨杀死了提托，使自己获得了“拯救”的同一条黑色的河流，也对罗慕拉“施行了洗礼”，将她带到了“一个充满了未被埋葬的死者的村庄”，在那里，她被视为圣母（第 68 章）。只有这两种回应——天使般的被动或撒旦式的复仇——似乎能够给予自鸣得意、自高自大的提托·密乐玛，而他的沾沾自喜和汤姆·杜黎弗十分相似。

《丹尼尔·迪朗达》（1876）中的关德琳发觉自己嫁给了一个“说话就像拇指夹和肢刑架那冰冷的触摸一样富有权威”的男子。和关德琳一样，艾略特小说中的女主人公“害怕（她们）自己的愿望”、“害怕（她们）自己的仇恨”（第 54 章）。罗慕拉和关德琳都特别意识到，她们各自的丈夫的自私行为，也使其他女性成为了受害者：她们是合法的妻子，但她们的丈夫又和情妇生有孩子。由于这些孩子没有合法身份，所以备受忽视，罗慕拉和关德琳对那些受剥夺的女性都深表同情，这里，艾略特也流露了她对自己暧昧不明的“妻子身份”的强烈关注。正如罗慕拉帮助了特莎，并最后为特莎和提托所生的两个孩子建立起了一个母性的家庭一般，关德琳在莉迪娅·格拉谢尔面前也感到“某种恐惧”，“仿佛某种幻象在梦中来到她的面前说：‘我也

是一个女人’”（第14章）。她对格兰科死去的渴望，部分包含着她对纠正他所犯下的错误，特别是要让莉迪娅·格拉谢尔的孩子成为格兰科的继承人，因此同时也将雨果爵士的庄园交返合法的女性拥有者的心愿。和卡特莉娜·萨提一样，关德琳暗中藏着一把刀，并为自己谋杀的计划而欢欣鼓舞，但是她又逼迫自己把藏着这把刀的橱柜的钥匙扔进了深水里。令人惊喜的是，格兰科从船上落水而死。换句话说，是复仇女神无形的左臂明确地帮关德琳实现了心愿，因此，她因他的死而产生的负罪之感似乎也不无理由：丹尼尔·迪朗达通过选择天使般的、驯服的米拉，而不是堕落的关德琳，至少部分地向读者表明，他是有一定道理的。“我在心里确实杀死了他。”关德琳承认道（第56章）。

在艾略特的小说中，所有那些无法找到玛姬、罗慕拉和关德琳所寻找的，即“保证（她们）不至过分堕落下去的东西”（*MF*^{*}，VII，第2章）的女性，都受到了她们的愤怒，以及由愤怒而导致的谋杀意图和行为的驱动，正像艾略特通过《亚当·比德》（1859）表明的那样。该小说是对华兹华斯的一首谣曲的修正：敲击窗户的刺树被视为塞司·比德死亡的一个征兆，而海蒂·索瑞尔希望淹死自己或她的婴儿的那个圆形的池塘，还有她沦落为一个四处徘徊、极度悲伤的疯女人的命运——则成为一条条线索，提示我们想到，这部小说可以被看成是对《刺树》（*The Thorn*）的重述，阿瑟·多尼同样以自吹自擂的方式，表明了不喜欢《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）的态度。我们起初是在日记中看到海蒂这个人物，后来则看到她在花园中采水果，她在一次打猎过程中堕落而为某个在人类群居的社会外出没的女夜妖，从此衰弱憔悴下去，直到最终因杀死她自己的婴儿的罪行，而被放逐于文明社会的边缘。杀婴的人物形象同样出现在《激进分子费利克斯·霍尔特》中：特兰松夫人受到“一种强烈的欲望”的驱迫，“就

* *MF*，即《弗洛斯河上的磨坊》，下同。——编者注

像一棵有毒的植物因吸收了阳光而茁壮成长一样——她渴望自己那患有佝偻症的、丑陋的、弱智的头生子快快死掉”（第1章）。这两位女夜妖都被天使般的圣母形象所取代，前者被尊敬伊甸园中的亚当的迪娜·莫里斯取代，后者则被拯救了亚当般的费利克斯的依瑟·莱昂所取代。

然而，即便在那些努力呈现夏娃不同面容之间的差异的作品中，艾略特似乎同样也提供了颠覆性的证据，表明堕落的女谋杀犯和天使般的圣母玛利亚之间，总是存在着某种联系。举例来说，在《亚当·比德》中，波依瑟家的两位侄女都是孤儿，分别住在相邻的两间屋子里，海蒂事实上穿过迪娜的衣服，即便像迪娜这样的人，似乎也不时地侵扰海蒂（第15章）。同样，在《激进分子费利克斯·霍尔特》中，依瑟“不时受到某位夏娃的侵扰，她抱怨某位亚当，因过去痛苦的记忆而伤心不已，‘那个女人……她把那棵树上的果子给了我，我真的吃了它’”（第49章）。依瑟下决心不再重复特兰松夫人犯过的错误，但她同时又认识到，对所有“可怜的女性来说……权力仅仅在于她们的影响力而已”（第34章）。特兰松夫人因自己遭受过的挫折而断然认为，依瑟也无法逃脱自己悲惨的命运：

女人的爱情会变得越来越冷却、麻木，最后变成恐惧。她希望获得一切，她对一切都没有安全感。这个姑娘有着一颗很好的心灵——充满了火焰、骄傲和智慧。男人是会喜欢这样的禀赋的，正如他们喜欢咬马嚼子和用马蹄刨地的马一样；他们作为主人而拥有更多的胜利感。女人的意愿有什么用呢？——假如她试着表达自己的意愿，她不仅无法获得满足，还会失去别人对她的爱。上帝在创造女人的时候是残忍的。（第39章）

当然，这段话也让我们想到了关德琳·格兰科的困境，她的丈夫当初之所以被她的精神所吸引，也是为了要驯服她。关德琳就像她丈

夫的马一样，仅仅成为表现他的“控制和奢侈的众多象征物”（第27章）中的一个。在她承认“如果想抵抗，无异于像一头无法预料结果的愚蠢的动物那样行动”（第54章）之后，他作为主人的成功终于获得了保证。

如果关德琳感到的是马嚼子和缰绳的约束，那么，海蒂则与小猫、小鸡和鸭子相连，玛姬是一匹小马、一只小狗、一群蛇的合体、一头熊，而卡特莉娜则是一只猴子或一只鸟。即便它们受到驯养，变得温柔顺从，但这些让我们熟悉的动物又提醒了我们，在艾略特的整个小说创作中，女性都与自然力密切相关。正如她在《教区生活场景》和《掀起的面纱》中表明的那样，艾略特告诉我们，男人和女人之间的关系，就是超验的男人和无所不在的女人之间的斗争，女人仅有的力量即在于她从与物质世界的盟约关系中获得的、恶魔般的权威。于是，玛姬和淹死汤姆的水之间的亲密关系，恰与罗慕拉对河流的信任相一致，正是那条河流为她带来了新生，并导致了她丈夫的死亡。仿佛是为了对丹普斯特认为他妻子那蛇一般的双臂会把他“拽入冰冷的水中”的想法进行纠正似的，迪娜·莫里丝捍卫了自己作为女性而进行祷告的权利，解释说：“并不是只有男人才可以找到通往上帝的精神通道的，他们总是要为水限定流向，说，‘向这儿流，别向那儿流’。”（第8章）

艾略特的所有小说都证明了迪娜说法的正确性。诸如西阿斯·比德这样不负责任的父亲有着充分的理由，害怕自己被水淹死。当关德琳的丈夫启程出海，坚信“自己可以像驯马那样，轻而易举地驯服大海”（第54章）的时候，他终于发现，自己什么也无法驯服，反而由于狂妄自负受到了惩罚。艾略特在《弗洛斯河上的磨坊》中解释道：“大自然却在它坦率的外表之下埋藏了深沉和心计。朴素的人都会以为它很容易看透，其实他们那些自以为是的预测一直受着大自然的批判。在这些似乎粗粗造成便扔到一边的平常的少年面相下面，大自然埋藏了一些最无法改变的个性和最坚强、最难改变的追求。”（I，第5

498

章)和复仇女神一样,充满女性的自然在此成为作者无可改变的意图的又一种表述,艾略特将她的意图秘密地准备好,并将它们精心地潜藏在了对自我否定的重复叙述的后面。

然而,对于自我否定的叙述也是无法被忽视的。在堕落女性的愤怒以戏剧化的形式获得了如此呈现,以便使疯女人与圣母玛利亚可以被联系在一起,进入作者安排的情节中隐藏的对立关系之中后,我们发现,最终还是无私、具有利他主义倾向的圣母玛利亚成为叙述人心目中真正的女主人公。许多读者都认识到,从叙述人的立场来看,是迪娜(而不是海蒂)、罗慕拉(而不是巴尔达萨尔)、米拉(而不是关德琳)、依瑟(而不是特兰松夫人)以及纯洁、谦卑的玛姬(而不是那个疯疯癫癫的野孩子玛姬)经过挣扎,终于在最后达到了自我克制的境界,并使得人类生活免遭痛苦的磨难。将女主人公与她们的重影区分出来的特征,是她们把痛恨男子的愤怒转移而为对自己的愤怒,虽然她们对那些男子的痛恨本来是有正当理由的,由此,她对自己进行了惩罚,在自甘卑下中找到了在道德上优越于那个男子的标志,而对这个男子,她还会一直服务下去。这些自我否定的天使部分地实现了我们在前一章中讨论过的自我厌憎的功能,她们同样还呈现了艾略特针对女性在男性统治的世界中的处境,而在态度上发生的某种变化。根据她们的处境,艾略特似乎在思考,男性占据统治地位的社会中的不公正现实,是如何使女性形成了特殊的力量与美德的,尤其是如何使她们形成了一种能力,感受到自己在一个腐化堕落的社会中,天生就是被剥夺了公民的权利的。

耐人寻味的是,受到夏洛蒂·勃朗特抗议的每一种负面模式,在乔治·艾略特那里却都被转化成了美德。当勃朗特对女性被排斥于知识发展之外的事实进行诅咒时,艾略特则承认了知识方面的营养不良可能造成的可怕后果,但同时又暗示说,在此情况下,感情生活将对女性十分有益。当勃朗特告诉我们,女性要自由自在地做主是多么困难时,艾略特则戏剧性地呈现了一种独一无二的女性文化的美德所

在，这一女性文化是以彼此声援的友情，而不是男性化的竞争为基础的。当勃朗特戏剧性地呈现女性受约束、被监禁的状态所导致的窒息感时，艾略特则肯定了女性的足智多谋，用《米德尔马契》的结尾部分引用的多恩的话来说，她们能用爱情使“一间小屋就可以代替整个世界”（第83章）。当勃朗特嫉妒男子拥有因权威而产生的自由时，艾略特则指出，那些权威实际上使得男子无法体验身体和心灵方面的真实性。

尽管这一在立场方面发生改变的危险可以用来说明让女性待在“一间小屋”里的合理性，它同样也可以充当一种方法，对男性化的价值观提出批评。换句话说，正是艾略特小说中平衡和保守的因素，才真正使得女性与处于工业化和城市化进程中的英国即将失去的点点滴滴联系在了一起，而这是艾略特已经感觉到的趋势，这些点点滴滴包括：对他人的信任、群体意识、对自然的欣赏，还有对给人带来力量的爱的信念。于是，在《教区生活场景》中，所有有意义的关系都是以母子之间的纽带为基础的，因为，“在一个勇敢而忠诚的男子的爱中，始终有一部分来自于母性的温柔；当他躺在母亲的膝盖上时，他享受过保护与爱抚，现在，他把这爱的光束又从自身发射了出去”（Ⅱ，第19章）。与这部作品类似的是，亚当·比德也因自己对备受折磨的海蒂不渝的爱而变得有些女性化，因为“母亲的怜悯代表了生活中最完美的东西，它是真正的人类之爱的本质，即便在最渺小、最卑微的人身上，也能看到那个备受珍爱的孩子的存在”。（第43章）但是，当拒绝公共的政治世界、拥有私人的感情世界对像腓力浦·威铿和哈罗德·特兰松这样的男子来说，可能会构成某种救赎时，在缺乏权力中生成的美德则可能更加有力地将女性囚禁了起来。在她所有的后期小说中，艾略特都努力在叙述人对温柔的女主人公的敬意，和作者的复仇冲动之间进行了平衡，但是在她最伟大的小说《米德尔马契》中，我们或许可以看到这种斗争所体现出来的最充分的意义。

三

500 《米德尔马契》中最让人好奇的插曲之一，是泰第乌斯·利德盖特在进入外省社会之前的爱情史。我们被告知，某天晚上，当他在巴黎做伏打电流实验时，他突然丢下青蛙和兔子，直奔剧院而去。吸引他的不是那出情节剧，而是剧中的一位女演员，她将扮演一个刺死她的心上人的角色，原因是她以为他是一个浪荡子。这位女演员是和她的丈夫同台演出的（他就在其中扮演那个被误会的倒霉鬼），“妻子真的刺死了她的丈夫，那位丈夫跌倒在地、死去了”（第15章）。由于相信这桩罪行只是无心之过，年轻的利德盖特请求这位名叫劳拉夫人的女演员嫁给他。起初，她断然告诉他说：“我的脚真的滑了一下。”但是后来，她停顿了一下，又更慢地解释了两次：“我是有意那么做的。”利德盖特对此作了感情方面的解释，说她丈夫一定打过她，但劳拉夫人并不同意他的猜测，坚持说他只是使她“感到厌倦了”，并干脆利落地得出结论说：“我对做丈夫的都不喜欢。”

较之罗彻斯特向简·爱叙述的、他在巴黎与一位两面派的法国女演员的风流韵事而言，这一插曲具有更多的暴力色彩，同时与情节的发展也更加缺乏联系，但它却提供了考察《米德尔马契》中所描绘的婚姻关系的一种有趣的方法，它同时也成为研究艾略特对女性行为中暗含的谋杀本质所采取的立场的有效途径。正如在《教区生活场景》和《掀起的面纱》中一样，艾略特最关注的是暴力行为发生的潜在可能性，这一可能性隐藏于自我彼此对立的两面之中，她将这对立的两面看成是男性化的思想和女性化的心灵之间的冲突。和劳拉夫人一样，艾略特似乎也会如此声称：“我对做丈夫的都不喜欢。”或者，就如布鲁克先生对婚姻的说法那样，布鲁克先生用了一个重要的意象，如此议论道：“婚姻就是一个枷锁，你知道的。再说，性情。人都有

性情。还有，一个丈夫总喜欢当一家之主。”（第4章）^[1]即便是端庄持重、令人赞赏的彻泰姆夫人也记得比弗太太的情况：“据说，比弗上尉常常抓住她的头发打她，还把上了子弹的手枪对着她。”（第55章）在《米德尔马契》中，事实上，没有什么比这一点更加戏剧性地获得了呈现，小说关注的中心问题实际上是共同生活在一个男性中心的文化之中的男女之间悲剧性的同谋关系，以及随之而来的暴力结果。

当然，在《米德尔马契》中，第一个成为丈夫的男子便是爱德华·卡苏朋，那位受到目光短浅的多萝西娅崇拜的、弥尔顿式的父亲。正如我们已经看到的那样，艾略特对表面看来细微琐碎的家庭细节的强调，结果变成了隐含的、对于父权制文化的激进批评，因为“哪怕弥尔顿，要是用一把调羹当镜子，他照见的也只能是一副乡下土佬儿的尊容。”（第10章）正像目光敏锐的西莉亚和她的那些外省邻居们所形容的那样——无论是他脸上的白痣，还是他在喝汤时的举止——爱德华·卡苏朋的身上确实有待在家里、威严不再的弥尔顿的影子，但是，他同样又和罗马、英国的教士阶层、学问、希腊和罗马的古典文本，还有从西塞罗到洛克的哲学家们思考和言说的精华密切相关。更进一步看，他还摆出拒绝有关纯洁观念的律条、暗示圣母玛利亚也受到原罪污染的圣·托马斯·阿奎那的架势，成为父权文化中相信女性邪恶的观念的具体化身，进而也进一步证明了男性文化与厌女倾向之间存在的错综复杂的联系。因此，他只是把多萝西娅视为他自己的存在的一个端庄得体的附庸，一个“崇拜他的运行轨道的”（第11章）月亮，一个秘书兼书记员，一个代表公众对他进行崇拜的人，甚至是一个使徒，在他死后依然会继续代他执行使命。

但是，富有讽刺意味的是，这位太阳神却被忧郁所包围，这不仅是因为他的视力正在退化，还因为每一件与他相连的东西都具有僵死

[1] 本章引用的《米德尔马契》的译文，主要出自项星耀译《米德尔马契》，人民文学出版社，2006年。

的性质。他有着铁灰色的头发、苍白的面容和深陷的眼窝，只有在“露出一抹像冬日的苍白阳光似的微笑”（第3章）的时候，脸上才会发亮。他“消瘦、干瘪、气色不好……一切都是由于过分用功、读书太多造成的”。由于坐得过久，他得了那么多毛病，正像艾略特在引用《忧郁的解剖》时，借伯顿之口所说的那样。他的房屋“由浅绿色的石块建成，是式样古老的英国住宅，并不难看，但窗户狭小、外表阴郁”（第9章），所以叫做洛伊克（lowick）真是恰如其分，它让我们想到，在满心崇拜的多萝西娅面前，这位男子做的和说的似乎“几乎都称得上矿物的样品，或者博物馆门上的说明词”（第3章）。多萝西娅·布鲁克小姐将自己比作一个小池塘，而将卡苏朋想象为一个湖泊，但卡苏朋和布鲁克小姐想的远不一样，和她的小溪流^[1]相比，他只不过代表着干旱罢了。因此，耐人寻味的是，他自己也会时常受到一些可怕的念头的侵扰：“他的日常工作如何使他感到困难重重，流逝的岁月在他身上留下了多少失望的阴影，或者在克服内心的迷惘方面他作过多么大的挣扎”（第10章）。

卡苏朋自己也承认，他过的是一种与死者相伴的生活，他的“心有点像古代的幽灵”（第2章）。“由于埋头于书本，”（第4章）他自己几乎也变成一本书了，至少用他邻居们的比喻来说是如此。他看上去活像“一只干瘪的书虫”，或者小册子，再不就是“一具骷髅”（第10章）；从思想和感觉上对一般人类生活产生反应的能力，对他说来“早已成了明日黄花，他的知识只是没有生命的僵尸”（第20章）。事实上，他“并不比一具木乃伊好多少”（第6章），可以说是“某种羊皮纸做的符号”（第8章）；要是把他的血放一滴在显微镜下观察，恐怕里边“全是分号和括弧”（第8章）。卡苏朋让我们想起了博尔赫斯对“书人”（“the Man of the Book”）的形容：博尔赫斯解释说，有些迷信的人相信，“一定存在某一本书，成为理解其他所有书的密码和

[1] 小溪流，英文原文为 brook，和布鲁克小姐的姓 Brooke 同音。

纲要：有些图书管理员仔细研究过这部书，它就像是一个神一样。”²⁸卡苏朋不仅打算写出这样一部密码书和其他所有书的完美纲要之类的东西；他本人甚至就是“书人”，由此，艾略特对男性的权威形象进行了彻底颠覆性的描画。

当然，与此同时，卡苏朋的“心灵虽然敏感，却缺乏热情”，这一点使他和《掀起的面纱》中的拉提米尔颇为类似，因为他的心灵“没有足够的活力，不能使自我意识迸发出热烈的恋情，它诞生在一片沼泽中，只得在那里徘徊挣扎，向往着飞翔，可是从来长不出翅膀”（第29章）。他事实上也缺乏能力去实现他的职业理想——和《米德尔马契》中几乎所有人物形象一样——这一点至少部分地折射出了艾略特本人对于失败的恐惧心理，特别是她对作者身份的焦虑。由于天才“既不包含在自大中，也不包含在自卑中，它在于具有一种知和行的能力，但不是一般的能力，而是从事某一特定活动的的能力”（第10章），卡苏朋无法彻底回避对自己失败的意识，正是这一意识使他保持病态的沉默，并对公开出版他的作品从而暴露他自己满怀戒备之心。然而，即便他真的能够完成他的著作，卡苏朋也只能产生致命的影响，因为他计划中的那部《世界神话索引大全》将会毁灭所有的神话，把它们变为历史，因为他会把所有来自希腊、非洲以及南海的神话都扭曲、变异而为一册一册的摘要，或者仅仅只有单一来源，即与《圣经》的救赎观相连的影子般的东西。因此，他的工作不仅体现出自我中心主义的色彩，它同样还是种族中心主义的。更进一步说，由于将所有的历史都删削、减约而为具有单一的发展进程的东西，均来源于唯一而抽象的事物，卡苏朋想要建立的实际上是一种具有森严的等级关系的谱系学，在这一谱系学中，一个具有原初意义的文本将衍生出其他派生的次要文本来，所有这些文本在他自己的那部大作面前，都仅仅具有低等的、辅助的地位。许多读者都注意到，卡苏朋这一形象表现出艾略特所从事的《圣经》批评对作家潜在的毁灭性影响；正是在翻译斯特劳斯的《耶稣传》的时候，她为自己选择了“波

丽安”即毁灭天使这一笔名。但是事实上，她的批评的目标却是和卡苏朋的努力正相对立的：她寻求的是将《圣经》的神话价值从其历史起源中拯救出来，并且对信仰的种种传统形式进行分析，以便真正恢复对它们的敬意。

503 由于卡苏朋与作者权、权威、书本、干瘪和贫瘠都有着密切的联系，艾略特好像要让多萝西娅感到，他所代表的与男性知识相关的范畴会毁灭他们之间的关系。当多萝西娅错误地猜想，她与卡苏朋之间的婚姻将为她带来“更高一级的天地，开始新的道路。她的精力在她自身的无知造成的黑暗和压力下，在庸俗猥琐的社会风气的限制下，本来一直找不到出路，但现在她有了施展抱负的机会”（第5章）时，当她希望用“新的风景”取代她原有的知识，因为“她的世界历史知识不过是年轻小姐手中的玩具匣”（第10章）时，她却发现自己和卡苏朋的那些注释一起，被锁入了“他的文字记忆那幽暗的橱柜里”了。多萝西娅原来相信，她可以殚精竭虑，从这位作者那里学到很多东西，甚至在为他效劳的过程中变得聪明起来，但是她妹妹从她们开始订婚的时候就知道，“似乎整个事件带有葬仪的性质，而卡苏朋先生是主持葬礼的教士，因此对他说三道四是不恰当的。”（第5章）而卡苏朋自己也愚蠢地证实了西莉亚对他和多萝西娅这桩婚事那具有僵死性质的预见，他这样对他之前没有多萝西娅的生活和他将来生活的希望作了比较：“以前我知道的欢乐不多，那都是属于严肃的一类，我所向往的只是孤独的学者生涯。我顾不到采集那些会在我手中枯萎的鲜花，但是现在，我要满腔热情地去采集它们，把它们放在你的胸前。”（第5章）为了放在多萝西娅的胸前而采集来的、枯萎了的鲜花，似乎成为一个警告，暗示卡苏朋的触碰具有致命的作用，正像他对她为穷人设计房屋的计划做出的反应一样，一接触到这个问题，“他便讲古代埃及人的居住条件如何贫苦简陋，仿佛表示，对此不应要求过高”（第3章）。

尽管卡苏朋对多萝西娅说明，“到过罗马，死而无怨”的夸张法

用在她身上，应该改成“作为新娘到过罗马，就会作为幸福的妻子度过一生”（第20章）。但是显而易见，这里根本没有作出任何修改：成为一个死人的幸福的妻子无异于活埋而已。当圣多萝西娅以一位新娘的身份赴死、从而成为一位殉道者的时候，²⁹多萝西娅却因为是一个新娘而成为了殉道者。因此，对于多萝西娅来说，罗马成为她丈夫所代表的文化的象征。她注意到这座“城市本身就是一部有形的历史，半个地球的过去仿佛仍在这里举行丧葬仪式，把它那些祖先的奇异形象，那来自四面八方的战利品，展示给人们”。她被那些“热烈的理想留下的这一大堆残余”（第20章）搞得精疲力竭，决心离开“那令人窒息的世纪的假面舞会，因为在那里，她自己的生活似乎也戴上了面具，穿上了不可思议的服装”（第20章）。从圣彼得教堂巍峨壮丽的圆顶，到为圣诞节张挂的大红帷幕，“仿佛印在她的视网膜上，到处可见”（第20章）。罗马让多萝西娅感到，自己的蜜月似乎本身也成为一种难以言说的疾病。而她在回家之后的感觉也不见得会更好：威尔确信，多萝西娅“不久就要回到洛伊克的石造监狱，给关在那儿了，这无异是活埋”。（第22章）

504

确实，在洛伊克，多萝西娅真的被锁进了“一座道德的监狱”，因此，有限的风景和污浊的室内环境代表了她当时的思想状态。她原来梦想在她丈夫的思想中找到“远大的前景和无穷无尽的清新气流”，现在却发现，“她只是走进了阴暗的前室，在曲折的死胡同中打转，找不到出路”（第20章）。一旦跨过“结婚的门槛”，她发现，“面前并没有路，你找不到海洋，事实上，你只是在一个封闭的水坞里打转”（第20章）。于是，她“逐渐失去了希望，不再相信跟着他走，会找到任何宽广的道路。可怜的卡苏朋先生，他自己也在狭小的斗室和曲折的楼梯之间徘徊，找不到出路呢。……他点着蜡烛，却没有想到要打开窗户，他在稿纸上指责别人对太阳神的错误观念，但自己却对太阳本身失去了兴趣”。（第20章）就像莫尔先生地下婚礼大厅中的桑伯利娜一样，多萝西娅作为一个妻子体验着被活埋的感觉。“出

生——成为新娘——裹上尸衣”，她就像是安提戈涅作为新娘而步入坟墓时，请求其保佑的那个人物——珀耳塞福涅，她同样因为婚姻而成了虚无（Non-Being）的王后。

上自玛丽·雪莱（《冥后》），下至 H. D.（《德墨忒耳》）、弗吉尼亚·伍尔夫（《到灯塔去》）、西尔维娅·普拉斯（《珀耳塞福涅的两位姐妹》）、穆瑞埃尔·鲁克塞尔（《在下面的世界》）和托妮·莫里森（《最蓝的眼睛》）的女性作家，都以珀耳塞福涅的神话为依据，描绘了女性性生活的开始，涉及劫持、强暴、物质世界的死亡、与女性同伴的痛苦分离等等主题。珀耳塞福涅和她母亲的故事同样也呈现了独一无二的女性创造力量，因为正是有关她们的神话解释了自然界四季更替的原因：母亲为女儿被劫持到地下世界的冥府中去，和冥王生活在一起而感到悲痛，于是才放弃了作为农神的职责。³⁰

因此，有意思的是，在多萝西娅的生活环境对她来说显得最富有戏剧性、最不真实的时候，她会像劳拉夫人那样感觉到，婚姻就意味着被迫放弃属于她的那片自然的土地。多萝西娅将被禁锢在对男性力量的卑微的屈从之中，这一点也让威尔深感困扰，因为他对她的婚姻觉得十分惊奇，将之看作“最可怕的处女的牺牲”，他对“这美丽的嘴唇竟在吻那个神圣的骷髅”（第 37 章）感到激愤不已。弗拉·卢卡在对罗慕拉与提托·密乐玛的将来进行警告时，几乎同样准确地描述了僵死的婚姻中类似的情景：

那个娶了你的教士有一张像死人的脸；坟墓敞开着，死人裹着尸衣从坟墓里爬出来，就像在婚礼上排成的队列一般跟在你后面……你呢，罗慕拉，只能紧握双手、到处找水，结果却找不到。那些青铜和大理石人形似乎都在嘲笑你、手里握着一杯杯的水，而当你终于得到了水，将它倒入我父亲嘴中的时候，它却变成了羊皮纸。（第 15 章，楷体为作者所加）

耐人寻味的是，关德琳·哈莱斯也感到，她与格兰科特的婚姻只是意味着用宝石来装饰自己的身体，而这些宝石“是锯下淹死的女性的手指骨，镶嵌而成的”（*DD*^{*}，第14章）。

多萝西娅的婚后生活不仅使她觉得好像曾“把自己最美好的心灵囚禁起来，只是偶尔向它偷偷窥探一下，以便尽量压抑自己，取得他的欢心”（第42章），她还常常受到“那种微妙的感情”的侵扰，对此，西尔维娅·普拉斯曾经作过出色的形容。³¹这种不具备物质上的真实性的感情，来源于多萝西娅克制和扭曲她自己、想要变成卡苏朋所希望的妻子的努力，虽然自己和他是那么的格格不入。毕竟，卡苏朋缺乏“激情”和“力量”，正如U. C. 诺普夫马彻告诉我们的那样，这两种品格是与想象力联系在一起的。³²这两个字眼同样又被维多利亚时代的人们经常用来作为代表激情的委婉说法。因此，卡苏朋那“僵硬的语言表达”似乎和他的“感情之流”——“一条极浅的小河”——一样的衰弱无力（第7章）。这就可以理解，为什么多萝西娅会觉得自己就像卡苏朋的仆人一样，即便在他真正去世之后也是如此，觉得自己生活在“一个美德的坟墓中，而且越陷越深，这里从事的只是阴气逼人的工作，它的成品也永远不会见到阳光”（第48章）。他的那些材料只是“支离破碎的木乃伊，是由历史废墟中五花八门的遗物拼凑而成”，“可是现在却要用它们做食物，把那个先天不足的瘦弱孩子——他的理论，哺育成人”（第48章）。

如果说那部著作是卡苏朋的孩子，对它的写作便是他的婚姻。多萝西娅逐渐意识到并相信，在她的婚后生活中，性爱是如何完全被对书本的兴趣所代替。但是，当艾略特将男性的独断专行与贫乏——它体现为在文献搜集方面的辛劳、纸质的木乃伊，还有醉心书卷的孩子们——联系在一起，参照珀尔塞福涅的神话故事进行组织结构的时候，她实际上对不是从强暴开始，而是从女性之间的同谋关系开始的

* *DD*，即《丹尼尔·迪朗达》，下同。——编者注

死亡婚姻进行了描绘。在她对围绕女性内在化形成的诸多问题进行分析时，我们看到，多萝西娅对错误的男性之神的崇拜，至少部分地是要为她后来陷入的困境负责的。不平等的性关系——包括发生在男教师和热爱他的女学生之间、男主人和崇拜他的女仆之间、男作者和顺从的女书记员或人物形象之间的——表明，女性是多么依赖于男性的肯定与赞美，而这样的依赖又是多么的具有毁灭性。

和珀耳塞福涅又有所不同的是，多萝西娅的婚姻是自己决定的，她也没有母亲，因此，她在意识到自己已经落入陷阱时，是感到极度的不知所措的。如果我们仔细察看一遍“构成她可见的世界的那座白色而安静的监狱”，她在洛伊克的那间有着弓形窗的房间、里面褪了色的家具和壁毯、细腿的椅子、一册册十二开的纯艺术作品等等，会发现它们都象征着多萝西娅在有教养的淑女的“自由”面前感到的压抑。在这间房间内，即便对过去相对幸福的时光的回忆，也都是“死板的，就像没有被光照亮的透明物一般”。由于迷失在卡苏朋现实版本的迷宫之中，多萝西娅于是与威尔祖母的一幅小型肖像画认同，这位祖母就是卡苏朋的姨妈朱丽亚，有着“一张与众不同的脸……不同寻常……这张脸虽不一定很美，但另有一种风韵”（第28章）。由于自愿嫁给一个穷人，因而犯下了罪行，受到遗弃，堕入贫困之中，这位朱丽亚姨妈的悲剧加深了多萝西娅的疑问，即“究竟是什么历史的、政治的原因，使得长子总是享有优先的特权，土地为什么会被限定给某人继承？”生活在“冷气森森、色彩暗淡和狭窄的景色中，伴着皱缩的家具，从未被读过的书，在一个苍白的幻想世界中出现、一旦白昼来临就将消失的幽灵般的成年牡鹿”所组成的环境中，多萝西娅难免会经常感到，自己是那位逃走了的少女的“新伙伴”。在卡苏朋那致命的意志面前，多萝西娅第一次流露出的反抗，便是为受到不公正对待的朱丽亚姨妈辩护，因为她被剥夺了继承权，并因此而一无所有，失去了权力，从此成为不复存在的人。但是，就像弗朗西丝·亨利凝视着露西娅的肖像，或者奥罗拉·李凝视着她母亲的油画

像一样，多萝西娅从朱丽亚姨妈的脸上看到的——虽然她的小肖像画被嵌在镜框中、只有一点点大——却是对一种完全不同的生活故事的承诺。

四

多萝西娅在成为卡苏朋的妻子，并看透了他的灵魂之后，还是经常会受到监禁、疾病和空洞等种种意象的困扰。从某种意义上说，这一点说明，她和婚前一样，依然还处在那个错综复杂的迷宫之中，因为多萝西娅和卡苏朋的共同生活，和她婚前和伯父布鲁克在一起的生活并无太多区别。当时的她“在深山幽谷中徘徊，在曲折的小径间行走，而这些小径像迷宫一样，周围筑有高墙，不能通向广阔的世界”（第3章）。事实上，布鲁克总是把互不相干的内容拉扯到一起，胡乱批评一通，还认为多萝西娅的智力天生就低人一等，表现出厌女的价值倾向，这一切表明，他和卡苏朋没什么两样，他就是对卡苏朋的一个黑色的滑稽摹仿。他老生常谈的引用、东拉西扯的废话，还有在科学方面的陈词滥调，就像卡苏朋的那些注释一样，既过时又是一知半解的产物。更进一步看，作为议会进行改革的候选人和《先驱报》的拥有者兼管理人，他还是对外省在政治方面的特征的滑稽摹仿，正如卡苏朋的形象是对外省在文学方面的特征的滑稽摹仿一样。因此，他的那尊暗黄色的、石灰岩质地的塑像，恰到好处地表现了他的特征，和他在政治会议上发表的演说彼此呼应，因为他颠来倒去、鹦鹉学舌、愚蠢可笑的言辞同样也构成了对卡苏朋的言谈的呼应。如果说布鲁克就像一只木偶，那卡苏朋也像一个木制的、秃头秃脑的玩偶（第20章）。

因此，囚禁多萝西娅的不仅有卡苏朋、布鲁克，还有社会上由各种各样的关系所组成的“高墙林立的迷宫”，而这个社会是由和卡苏朋、布鲁克十分相似的男性所操纵的。事实上，在《米德尔马契》

中，存在着好几个仿佛像是卡苏朋的变体的男性形象。比如，大多数批评家都注意到，彼得·费瑟斯通就是一个可与卡苏朋彼此映衬的人物：他在病得奄奄一息的时候，还不忘记通过自己的遗嘱，用“死亡之手”来操纵活人。与此相应的是，在斯通·科特那个死气沉沉的世界里，费瑟斯通把他的各种文件、遗嘱附件、最后的遗嘱和契约，还有钱都锁在铁制的秘密匣子里，只有他有钥匙。最后，他的继承人——那位青蛙脸的合法继承人李格——却不想使自己变成一位王子，而是在他的生活故事到达幸福终点的时刻变成了一位当铺老板。李格追求尘世快乐的花园是以换钱花的当铺的形式表现出来的：他梦寐以求的，是“在船只出入频繁的码头上，开一家钱币兑换铺，他拿着钥匙，坐在一只只上锁的钱柜中间，露出庄严冷漠的脸色，兑换各国铸造的钱币，贪心的客商站在铁格窗外，羡慕地望着他，只得听凭他的发落”。（第 53 章）枯燥乏味的卡苏朋“要使他的《世界神话索隐大全》同样无懈可击，却并非易事，它的困难像铅一样压在他的心头”（第 29 章），从性感特征方面而言，他是十分苍白贫乏的。和卡苏朋一样，李格和费瑟斯通、布尔斯特罗德一起工作，代表着英国的经济制度。但是，彼得·费瑟斯通和他的继承人正像他们各自的名字所暗示的那样，如果和外省的父权体制很可能更具压迫性的化身人物比较起来，还是不足为道的，因为假如说卡苏朋代表的是批评和艺术在知识方面的破产的话，泰第乌斯·利德盖特告诉我们的，则是科学在道德方面的平庸，而两者告诉我们的一样多。

利德盖特 27 岁，有着浓密的眉毛、黑色的眼睛、挺直的鼻梁、刚毅而白皙的双手、又黑又厚的头发，“口袋里揣着一块精致的麻纱手帕”（第 12 章），看上去正像是和卡苏朋彼此映照的一个人物；更进一步看，他“对于成功的无畏的渴望”，“对于微不足道的障碍的蔑视”，还有他成为一名医生的无私的奋斗目标，似乎都使他和那个可怕、自怜的书呆子判然有别。然而，正如 W. J. 哈维（W. J. Harvey）已经向我们证明的，利德盖特在探知和寻求所有生物的奥秘、“构成

生命起源的原初结构”（第 15 章）、“所有组织的相同源头”（第 5 章）这一点上，其实和卡苏朋很相似。³³ 和卡苏朋相似的另外一点是，“利德盖特认为，对一个男人的杰出才能的崇拜，正是女性心灵最美好的表现之一，尽管她们对这种才能的具体内容并无准确的概念。”（第 27 章）卡苏朋将有关丘比特^[1] 和普赛克^[2] 的故事看成是“浪漫主义的创造”，而这些创造是不能被“真正看作神话的产物”（第 20 章）的。和卡苏朋一样，利德盖特思考的问题是：“这些机体是否有共同的基础，而它们都来自这基础，正如你的绸衣、罗纱、面网、缎子和丝绒，都是由生丝织成的。”（第 15 章）艾略特仿佛在通过生物学界、神话学界这两位代表人物，思考这样一个问题：男性是如何对表现女性的神圣性的故事进行毁坏和贬低的，这些故事包括普赛克的变形，它代表了自然的秘密，恰如茧中的蚕儿会变形成为蝴蝶一样。

上自夏洛特·帕金斯·吉尔曼的《黄色墙纸》，下至西尔维娅·普拉斯的《钟型罩》，在许多女性作家的作品中，都出现了诸如弗兰肯斯坦博士、约翰大夫这样的医生形象，利德盖特也是如此。他竭力想要对女性的身体实施控制，因此使她们心灵最深处的自我处于危险之中：金樽酒店的老板娘就相信“他会胡乱地对尸体开膛破肚”（第 45 章）；罗莎蒙德讨厌利德盖特的科学研究目标，那些目标在她看来是“几乎像噩梦一般可怕的趣味”（第 64 章）；彻泰姆夫人和塔特太太被他夺走了过去始终能发挥影响力的空间。利德盖特“不仅关心‘病例’，他还关心约翰和伊丽莎白，尤其是伊丽莎白”（第 15 章），这一点似乎有点不吉利，因为他在评价女性时，主要是把她们看成能带来轻松愉快的事物或者研究对象的：“平庸的女人在他眼中，就像生活中其他严峻的事实，是面向哲学，为科学研究而存在的。”（第 11 章）当然，这位对身体进行治疗的医生和那位自称拯救人的灵魂的布尔斯

[1] 丘比特 (Cupid)，罗马神话中的爱神。

[2] 普赛克 (Psyche)，在希腊和罗马神话中为人类灵魂的化身，以长着蝴蝶翅膀的少女形象出现，与爱神丘比特相恋。

特罗德之间的密切关系，同样是险恶的。

由于“利德盖特但愿事实能证明，布尔斯特罗德先生大体上是对的，那么他可以省事得多”（第16章），费厄布拉泽说布尔斯特罗德就像能为利德盖特“带来砒霜的人”（第17章），这一点几乎不算太夸张：利德盖特确实和布尔斯特罗德先生齐心协力，帮助他投票选举塔克先生当牧师。他为布尔斯特罗德提供危险的知识，他用布尔斯特罗德的钱，即便在这位银行家身败名裂的时候，他也公开地和真正地支持布尔斯特罗德。如果大多数米德尔马契人都相信利德盖特会对他们开膛破肚的话，也不止几个市民相信，布尔斯特罗德——他就和卡苏朋一样看上去死气沉沉——的饮食之所以极其有限，原因在于“他一定对权力有着吸血鬼一般的嗜好”（第16章）。由于将个人意愿等同于上帝的意旨，将自己商业上的成功作为精神上获得拯救的标志，布尔斯特罗德在放弃了青年时代的牧师职务，并用偷来的货物牟取暴利之后，最终未能实现他探知起源的愿望，而是和利德盖特、卡苏朋一样招致了失败。³⁴他和卡苏朋、利德盖特一样，一心一意想要维持深受别人尊敬的幻觉，但终于失败，最后不得不下决心杀死那个老是来骚扰他、让他良心无法安宁的人。

因此，最后，钥匙这一意象，无论是卡苏朋寻找的、探知一切神话奥秘的钥匙，还是费瑟斯通和李格实际拥有的钥匙，都成为贪婪的一元论的象征物，虽然这象征物是具体而微的。这一元论和刚愎霸道密切相关，正像我们在拉弗尔斯临死前的那个场景中看到的那样，当时，布尔斯特罗德将一把钥匙递给他的仆人，强迫她去杀死拉弗尔斯：布尔斯特罗德深知他橱柜里的烈性酒很可能有致命的功效，但他却允许那个愚蠢的女人管理白兰地，因为他希望这样可以使那个拉弗尔斯舌头僵硬得说不出话来，因而不致说出他过去的罪恶。在《米德尔马契》中，很容易对钥匙这一意象进行弗洛伊德式的阅读。但是，如果说艾略特有意要表现男性的攻击性，那么，打开死亡奥秘的钥匙则与上述所有男性关注起源的共同兴趣错综复杂地联系

到了一起：“在努力使自己一步步地回到那个唯一的起源、那个被滤除了所有的效用的原点时，”爱德华·萨义德强调指出，“人会陷入有关起源的、繁冗的起源循环。”在米德尔马契，所有那些职业男性似乎都陷入了艾略特向我们呈现的那种非存在的僵死状态；他们无法体验当下的时刻，而只能抓住过去或者未来，方法是通过萨义德所谓的“绝对的缺席”。³⁵ 布尔斯特罗德的起源被裹在暧昧含混之中，对他来说，他的过去种种较之现在的成功更为真实，即便它们为他的现在奠定了基础也是如此。彼得·费瑟斯通则更彻底地感觉到自己像一个未来的死人，而不是尚有呼吸的、垂死的活物。同样地，对于利德盖特和卡苏朋来说，当前的存在完全被对起源和过去的探索所遮盖。

但是，既意味着分类又代表着密码和签名的钥匙这一字眼又暗示出，对所有的神话来说，它代表着“人类……渴望获得稳固的中心的愿望，渴望获得操纵权——通过了解或占有——的愿望”³⁶ 的无效性，这是盖娅特里·查克拉瓦蒂·斯皮瓦克（Gayatri Chakravorty Spivak）最近在对所有本源的临时性和非本源性进行讨论时所说的话。卡苏朋和利德盖特追求真理的愿望无异于对自己的中心存在的追求，而费瑟斯通和布尔斯特罗德追求权力的本质大抵也是如此。通过这些男性人物形象，艾略特对诸如此类的稳固本源、终点或者身份存在的可能性进行了质疑，这不仅是针对这些形象和他们的工作而言的，更广义地说，同样也是针对她自己的小说文本而言的。她所关心的是模式（pattern）的强制性，以及随之而来的霸道与独裁。“我们已经失去了一些东西。”玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）在一首有关这种怀乡病的诗歌中写道，她好像说出了所有那些米德尔马契人充满焦虑的挣扎，“获得这些东西的钥匙 / 它们一定是写作。”确实，一定有一些东西“告诉人们，紧紧交缠在一起 / 这种混乱，这种庞大和消融”。³⁷ 但是，对失去的或藏起来的钥匙的渴望和追求似乎命中注定要失败、没有任何结果。“是什么鸟儿在唱那首歌 / 钥匙，钥匙（？）”戴

安娜·瓦考斯基 (Diane Wakoski) 在一首标题具有双关意味的诗《太阳》中如此问道。只有“一只鸟儿是从钥匙中诞生的”。³⁸

五

511 在《米德尔马契》的开头，多萝西娅正在寻找钥匙，她找的不仅
是她母亲首饰匣的钥匙，那些珠宝的美丽让她想起了圣约翰的《启示录》，而且，她要找的还有穿越“高墙林立的迷宫”的出路，在那迷宫中，有卡德瓦拉德太太期待于她的、作为未来的彻泰姆夫人的身份，有叙述人心目中的圣特雷莎修女，还有她期待于自己的、为穷人造房子的建筑师的身份。玛姬·杜黎弗希望找到“某种能够使她更好地加以理解的钥匙”。和玛姬一样，多萝西娅也把这把钥匙与“伟大人物拥有的、真正的学问和智慧”(*MF*, IV, 第3章) 联系起来，于是，她选择扮演弥尔顿女儿的角色。但是，她又迅速认识到，卡苏朋将无法为她提供自己原来希望获得的那种学问和智慧。尽管她很沮丧、深感失望，多萝西娅还是发现，“克制自己的感情，不让它爆发出来”（第29章）要来得相对容易一些，于是她开始把“作为建筑学方面的样板的圣徒，或者意外插入颅骨的刀子”看成可以理解的形象，虽然在这之前，上述形象在她眼里总是显得怪诞可怕（第20章）。

无论如何，尽管多萝西娅一直在寻找“某种好于愤怒与失望的东西”（第21章），在她与卡苏朋的整个婚姻生活中，即便她恭敬而顺从，她还是给他带来了痛苦。她敦促他着手写作那本已经勤奋研究和计划了多年的著作，这一点甚至打破了他的幻觉，使他感到尊严受到了伤害。多萝西娅那些情不自禁的话“伤了他的自尊心，使他非常生气”（第20章）。在卡苏朋看来，多萝西娅“像一个暗探那样，怀着恶意在窥测他的动静”（第20章），他准确地将她的沉默判断为“经过克制的反叛”（第42章）。她外表上的顺从掩饰了她心里的侮慢、优越感和讥讽；当她把这些用语言表达出来时，心里的感情终于导致

了站在图书室阶梯上的卡苏朋的崩溃；“她的愤怒引起的激动，很可能是造成”他得病的原因之一（第30章）。当多萝西娅对朱丽亚姨妈的同情使她对父权制下的经济基础产生了疑问，尤其对卡苏朋有权确立遗嘱中的财产分配、确定遗产继承序列，全然不顾他对过去家族的义务进行质疑时，她造成了最强烈的破坏。但她对自己情感中具有谋杀倾向的潜在内涵又感到愤怒和恐惧，“呼吸变得急促了，这使她坐在那儿又害怕又懊丧，内心充满了无声的呼吁，但愿这场使她心惊胆战的噩梦快些过去”（第37章）。她的婚姻开始变成“热情与恐惧的一场永久性的较量”（第39章）。当她发现卡苏朋正在遭受“心力衰竭”的折磨时，她表现出了对他的怜悯。但在卡苏朋拒绝了这种怜悯之后，多萝西娅又在“心中充满了具有叛逆色彩的愤怒”（第42章）。“在诸如此类的危机之中，”叙述人告诉我们，“有些女性开始痛恨起来。”（第42章）

512

多萝西娅身体和情感方面的处境，和玛姬·杜黎弗的处境十分相似：

不知道怎么回事，在她捧着书坐在窗户前时，眼睛总要茫然地望着门外的阳光，突然噙满眼泪。那时，要是妈妈不在屋里，学习就结束了，变成了抽泣。她反抗自己的命运，她在命定的孤独下感到失望，有时甚至要发脾气，对爸爸和妈妈也愤怒和怨恨——他们的行为跟她的希望相差太远了。她也怨恨汤姆，汤姆跟她过不去，总用些令人气恼的意见反对她的思想和感觉——像火山熔岩一样淹没了她的柔情和良心，而且吓唬她，说她很容易变成恶魔。（*MF*，IV，第3章）

多萝西娅怀有强烈的需要，想努力克制自己情感中“那温暖的洪流”（第20章），这一点反过来证明她的叛逆具有强大的力量。她还在自我克制中发现，“一种宽慰的情绪涌上了她的心头，就像我们差

点踹到一只瘸腿的小动物身上，现在发现，幸好及时止步，使它没有受到伤害。”（第42章）还有一点类似于玛姬·杜黎弗的是，多萝西娅意识到，“我们没有万能钥匙”来对付“激情与责任之间变化多端的关系”（*MF*, VII, 第2章）。在下了决心，要自我克制、使自己安于卡苏朋为她设置的虽生犹死的境地之时，多萝西娅屈从于“一种新的奴役”，相信她“将说‘是’，接受自己的命运”（第48章）。然而，她在决定完全屈从于卡苏朋的条件，即在他死后，无条件地将自己奉献于他的研究工作之前的那个夜晚，心里产生的踌躇却暗示出，她至少在思想中，已经有点陷入于死亡之中了。

多萝西娅的困境与19世纪下半叶另一位美国女性的困境之间，具有神秘的呼应关系，这位女性的家庭几乎可以说代表了当时美国的人际关系。在“总是坐在那儿不动的时刻”，爱丽丝·詹姆斯记下了自己的种种感受：

在图书室内阅读，强烈的喜好之波突然侵入了我的肌体之中，好像要把我扔到窗户外面去，或者要敲落慈祥温厚的父亲的脑袋。父亲当时正坐在桌边写作，头发都已发白了。对我来说，我和精神错乱之间的唯一不同似乎就在于，我不仅对精神错乱满怀恐惧、深感痛苦，而且还意识到医生、护士和约束衣强加给我的种种责任。³⁹

513 艾略特让多萝西娅从具有谋杀倾向的愤怒和自杀倾向的自我惩罚的矛盾心态中获得了解脱。然而，自相矛盾的是，虽然作家使她笔下女主人公秘密的愿望获得了实现，但她实际上却又进一步呈现了父权制下的道德律条，因为卡苏朋令人欣慰的死亡结局反而使多萝西娅产生了负罪感。换句话说，最后，艾略特之所以并不赞成女性的自我否定，并不是因为她相信它正代表了女性的本质，而是因为她清晰地意识到了女性愤怒有可能爆发出来的毁灭性力量。于是，她一方面表

现了放弃愤怒的必要性，与此同时也表明，要真正做到这一点绝无可能。或许正是由于这个原因，艾略特给爱丽丝·詹姆斯留下了“这样的印象，无论从道德上说，还是实际上看来，都是霉菌，或者某种病态的发育——一种拥有不断变化的形态的真菌，或者就像某种摸上去会很令人讨厌的东西”。⁴⁰

为了让多萝西娅与别人之间的共谋关系显得更为清晰，艾略特为她提供了一系列的陪衬人物。举例来说，玛丽·高思站在奄奄一息的费瑟斯通的病床边，决心尽可能耐心地完成作为一名护士的职责，尽管我们又被告知，她并非天生就是一个圣人。她总是充满了“无用的……愤怒”（第25章），想方设法克制自己，直到费瑟斯通某天夜里醒来，并用不常有的那种慈爱口吻请求她的帮助。但是，当他命令她打开一只匣子，以便可以让他烧掉最后两份遗嘱中的一份时，她却拒绝了他的恳求：“我不想碰你的钥匙或你的钱，先生。”（第33章）她等待着，“打算过一会儿，再把药水端给他”（第33章），这一点让人想到了多萝西娅。玛丽后来发现，她照顾的病人已经死了，“他的右手握着一串钥匙，左手搭在一堆钞票和金币上”（第33章）。在公然反抗那位老人的过程中，她并没有想到，自己的行为很可能加速了他的死亡。但是和多萝西娅一样，她又确实意识到，自己不明智地破坏了一位有魅力的年轻人获得遗产的可能性，因而也将他从金钱和死亡钥匙的影响下拯救了出来。事实上，由于改变了弗莱德的生活和价值，玛丽证实了女性的影响力有可能产生的提升效果，她甚至还使我们想到了作为隐藏于幕后的力量的女性所实施的欺骗行为。

在小说中，博思洛普·特朗布尔先生对玛丽·高思进行了观察，并作出了以下评价：“我见过她怎样配药水。她做事十分细心，先生。这在一个女子是很重要的……一个男子，只要他的生命还有一点价值，就应该有一位妻子像护士一样照料他。”（第32章）但是，或许正因为她的耐心是意志强行发生作用之后的产物，那位基督徒护士后来却变成了米德尔马契那些坐在所有即将去世的人床前察言观色

的“笃信基督的肉食动物”（第35章）。当我们看到苍白、病态、最没有男子汉气概的布尔斯特罗德在去世前的拉弗尔斯床前照料，只想成为“因获得使用而变得神圣的……某种容器”（第61章）时，艾略特实际上对与基督教提倡的克制有关的错误信念进行了揭露。她最终选择了一位男子，而不是一位女性形象来揭露这一点，说明她相信，较之女性，由于男子能够自由地按照他们的冲动行事，而女性却不能，因此，他们会遭受更加彻底的毁灭。从某种意义上说，作为一个阶级地位暧昧含混的外来者，一个只能通过自我贬低的言辞而不是实际上的利他主义行为表明自己的虔诚的神职人员，布尔斯特罗德构成对多萝西娅的一种邪恶的滑稽摹仿，相对于这位女主人公神圣的自我克制而言，他既呈现了其僵死的特征，又呈现了其中暗含的错误信念。

但是在罗莎蒙德身上，艾略特却对女性的叛逆进行了最重要的研究。如果说多萝西娅代表了圣母玛利亚，罗莎蒙德则代表了莉莉丝。在小说的前面部分，她与塞壬、蛇，以及邪恶而迷人的诱惑力相连。她先是让利德盖特陷入了对她的爱恋，然后公然反叛他的权威，暗中施展计谋，一心一意要满足自己的乐趣。她威胁自己的父亲，如果不能让她满足心愿就没有好下场，她执意在怀孕期间骑马出行，不顾丈夫的反对，结果使自己流产，因此，大多数批评家都把她看成一个表现自我中心主义的人物典型，认为艾略特对她的自恋进行了谴责，当然，我们还可能会接受利德盖特对她的看法，认为她从某种意义上说是另一个劳拉夫人，因为她对自己的丈夫感到了厌倦，所以打算杀死他，而把多萝西娅看成另一种不同类型的女性（第56章）。但是我们已经发现，多萝西娅也与罗莎蒙德身上“某种女性化的无动于衷”彼此相连，只不过在这一点上，罗莎蒙德表现得更为公开而已（第56章）。更进一步看，多萝西娅和罗莎蒙德两人都被称为天使，是完美淑女的典范，并被人们认为非常漂亮。她们两人还都是一种错误教育的牺牲品，这种教育使她们“连荷马的诗与俗语也分不清”（第11

章)，因此，也就无法表现“任何成熟的知识”（第27章）。由于亲身体验到卡德瓦拉德夫人所说的那个令人沮丧的事实，“一个女人的所谓选择，往往只是接受她所遇见的第一个男子”（第54章），多萝西娅和罗莎蒙德只能通过选择求婚者，来表达自己的对外省生活的不满之情，因为那些求婚者似乎可以成为让她们摆脱束缚和无聊生活的途径。

因此，对她们两人来说，婚姻很快地就与“失望的感情”联系到了一起（第64章）。由于受到体面人家的夫人仅有的所谓“自由”的压抑（第28章），她们对自己的丈夫都心怀怨恨，因为他们仅仅是把她们当作优雅但却无足轻重的装饰品来看待的。她们还尝试大胆地重新创造自己丈夫的形象。和多萝西娅一样，罗莎蒙德感到自己少女时代关于幸福的美梦已经迅速地被僵化的现实击碎。她们努力挣扎着要克制自己的不满，并在威尔的拜访中感到了某种宽慰。事实上，当威尔的拜访次数减少了以后，两人都发现自己只能无聊地从丈夫家中的窗户向外望去，心中充满了乏味烦闷的感觉。洛伊克庄园的多萝西娅和洛伊克门公馆的罗莎蒙德都想通过给丈夫的亲戚写信，而减少自己的孤独感。

正如她们在婚姻中的挣扎告诉我们的，这两位女性的丈夫彼此之间越来越相似，这不仅是因为他们的职业，而且还因为他们的婚姻生活。当罗莎蒙德表示，债务不仅会影响到她自己的生活，还会影响到利德盖特的生活时，利德盖特的反应和卡苏朋同出一辙：“有些问题你不懂，你就应该接受我的决定。”（第58章）利德盖特充满蔑视地称罗莎蒙德为“亲爱的”，而卡苏朋在对多萝西娅的大胆放肆最为气恼的时候，也是这样称呼自己的妻子的。叙述人对利德盖特不得不在“奴役”之下卑躬屈膝的处境表示了同情，但是接着又解释说，他在这样做的时候，“就像一只套上颈轭的牲口”（第58章）。利德盖特的“动作，他的目光，他的谈吐，都流露了一种狭隘的疯狂的意识，使人想起一只眼睛中凶光毕露、预备伸出利爪扑向牺牲者的动物”（第

66章)。和卡苏朋一样，利德盖特在接受别人帮助时，会“出于个人的骄傲，而缩进无可征服的缄默之中”（第63章）。和卡苏朋一样，他也体验了“对精力被浪费和低下的成见”的不满之情（第64章）。在沦落进债务的“困境”之后（第58章），利德盖特感到自己的生活成为一个错误，“错误扔在他身上发挥作用，它像诊断清楚的慢性病，把不舒服的感觉强行渗入了他展望的一切前景，削弱了他的每一种思想”（第58章）。

516 利德盖特过去曾经梦想过罗莎蒙德“是完美的女性的化身，对丈夫百依百顺，像一条千娇百媚的美人鱼，整天打扮得花枝招展，为他一个人唱歌，让他的伟大智慧得到休息”（第58章）——而他的梦想和卡苏朋的也并无多少区别。这位求婚者“那种高尚的精神属于理性的情绪，并未渗入他的感性方面，影响他对家具、女性等等的观念”（第15章）——好像家具和女性都是可以彼此交换的货品一般——但是最后，他在和他的妻子进行关于家具的斗争时，却输掉了。他承认自己让一位未谙世事的少女陷入了困境（第58章），懂得“她嫁给我的时候，并不理解她所走的路。如果她不嫁给我，对她也许还好一些”。（第76章）利德盖特反对罗莎蒙德竭力保存他们的住所的念头，“他在痛苦中对自己说，归根结底，一个女人不关心房子和家具，还关心什么呢？”（第64章）并认为她一直对别的都漠不关心。在恋爱期间，她“从来没有想过”，有朝一日，她会“到布赖德街租几间屋子居住，那些房间小得跟鸟笼似的”。（第64章）

由于找不到任何可以公开逃离的方法，丈夫又是一个拒绝听从和采纳她的任何建议的人，罗莎蒙德于是像多萝西娅一样以沉默来表现自己的抵制；她“具有柔软而坚实的韧性，我们知道，这种性质可以使又白又软的生命体穿透拦在路上的顽石”（第36章）。她总是能用计策击败她的丈夫，因此在利德盖特看来成了罗勒草，“这种草从被害人的脑髓吸取滋养时，生长得特别茂盛。”（尾声）她实现了关德琳·哈莱斯有关女性和植物的共同想象，即她们和它们看上去都必须

很漂亮，但又令人乏味，而这正是“她们和它们中的部分拥有毒性的原因所在”（*DD*，第13章）。罗莎蒙德始终受到自己婚姻的束缚，正如艾略特在尾声中对她的婚姻生活所交代的那样：利德盖特后来“没有使她住进布赖德街上那破旧可怕的鸟笼，却给她提供了一只鲜花盛开、金碧辉煌的笼子，这是适合她这样的金丝雀居住的安乐窝”（尾声）。因此，尽管小说的叙述人对她狭隘的自恋情结进行了谴责，显而易见，罗莎蒙德身上也表现了多萝西娅对一桩僵死的婚姻的沉默的愤怒，玛丽·高思的怨恨，伯莎·格兰特的计谋，关德琳·格兰科特秘密的向往，珍妮特·丹普斯特的渴望，玛姬·杜黎弗“火山般的骚动”（*MF*，IV，第3章），她甚至还使我们想起了艾米莉·狄金森那位身在美国、“待在家中的维苏威火山”⁴¹，她如饥似渴地读着艾略特的那些小说，她对自己作为枪或者炸弹的形象的想象，和艾略特对罗莎蒙德具有“水雷”（第64章）般的巨大威力的描绘不无相似之处。

六

517

在她亲眼目睹了威尔和罗莎蒙德在一起的那个场景之后，多萝西娅意识到了自己对威尔的爱情，因为她以为威尔和罗莎蒙德相爱了。“她觉得，仿佛她的心给两个幻影，两个活的人形，撕成了两瓣，就像一个母亲看到自己的孩子给剑劈成两半时的感觉一样，她把那鲜血淋漓的一半捧在胸口，悲痛欲绝，但是只得眼睁睁望着那另一半给一个虚伪的女人，一个从来不理解母亲的悲痛的女人抢走。”（第80章）然而，有趣的是，尽管她一直为那个被分成两半的孩子威尔而感到痛苦，多萝西娅却没有把罗莎蒙德看作“一个虚伪的女人”。相反，她迅速地意识到，那幕场景“是跟另一个女人的生活联系在一起的”（第80章），这个女人所处的困境让她想到了卡苏朋死前自己的困境。多萝西娅过去曾经对威尔解释过，“我过去有些瞧不起女性，认为她

们不能自己开辟生活道路，从事比较有益的活动”（第 54 章）。但是，一旦她自己被迫体验到强加于她的性别的种种压力和限制，她对其他女性的同情便开始发展起来，甚至对那个似乎成功地夺走了她的恋人的对手也产生了怜悯。

事实上，艾略特始终在表现女性之间——比如迪娜和海蒂之间、露茜和玛姬之间、伊瑟和特兰松夫人之间、罗慕拉和特莎之间、米拉和关德琳之间——的同情与认同，并把这种同情与认同和更为开阔的生活立场联系了起来，由此，女主人公逃离了小说家表现为最后的囚禁之所的那个地方，即自我内心的监狱的束缚。就像《白雪公主》中那位总是凝视着自己美丽的面庞的疯狂王后一样，海蒂、特兰松夫人、特莎和关德琳总是盲目地坐在镜子面前，端详着自己在镜中的面容，但迪娜、伊瑟、罗慕拉和米拉却已经能透过镜子，看到外部的世界，更像是那位坐在窗边做针线活的好王后。比如，当特兰松夫人在她的镜子里看到自己是个女巫的时候，伊瑟却“喜欢看灰色的天空，那里，月亮仿佛被薄纱遮住一般在微微闪光，她还喜欢看奔流不息的河流，以及树木婆娑的情影”。她所得到的，是拥有“广阔的世界”的那种感觉（第 49 章）。

就像上述两位王后一样，这些女性拥有成为对方的可能性，而正是她们对这种可能性的意识，确定了她们在一个父权统治的社会中建立起来的姐妹情谊的基本特征。玛姬·杜黎弗在“窗边的微光中坐着，
518 没有点蜡烛，窗户大开着，正对着外面的河流……竭力想再次看一眼那张甜蜜的面庞”，而这时，露茜正在开门进来；在那间上了锁的囚牢中，迪娜前来做了海蒂的姐妹。这些女性观察着、充满包容和理解地等待着，由于失去了个人的种种希望，她们获得了感悟自身的空洞和虚无状态的能力，这一能力使她们彼此之间能够心心相印。“在猝然发作的感情过去之后，仍把自己关闭在苦难的斗室中，闷闷不乐，胡思乱想，只看到自己的灾害，看不到别人的不幸，这是不符合多萝西娅的个性的。”（第 80 章）和玛姬·杜黎弗一样，她“恍然大悟了，

仿佛突然找到了问题的答案：她那年轻生命的全部痛苦只缘于自己一心追求着个人的快乐，仿佛那便是宇宙的中心需要。她这才第一次明白：把满足个人欲望的立场改变过来是有可能的——让她的立场摆脱自我，把自我的生命看作是一个受到神圣力量指引的整体的微不足道的一部分。”（*MF*, IV, 第3章）她并没有像拉提米尔那样，被想象中重建的痛苦逼得发了疯，因为痛苦为她赢得了一个向窗外看去的视野。她拉开了窗帘后，看到了外面的道路：“路上有一个背着包袱的男人，还有一个抱着孩子的女人。……远处弯弯的天边出现了鱼肚白，她感到世界是如此广阔，人们正在纷纷醒来，迎接劳动和苦难。……她不能躲在奢华的小天地里，仅仅做一个旁观者，也不能让个人的痛苦遮住自己的眼睛，看不到其他一切。”（第80章）最后，事实上，多萝西娅意识到，她本人就是那“不由自主的、汹涌向前的生活的一部分”，于是从唯我中心主义中解脱了出来，“实现她第二次探望和拯救罗莎蒙德的意图”（第80章）。

因此，罗莎蒙德和多萝西娅的会面，构成了小说《米德尔马契》的高潮。两位女性看上去都显得孩子气，因为她们都由于身上体现出来的女性气质而被斥为不够成熟。由于前一夜的哭泣，两个人看上去都很苍白，相信自己已经“埋葬了私人的快乐”。两人对对方都很嫉妒，然而又都很忘我。多萝西娅说话的“音调变得像受伤的动物从黑暗中发出的低声哀鸣”，罗莎蒙德“突然给悲痛压倒了，仿佛她心中的创伤又给人用针刺了一下”（第81章）。她们双手紧紧地握在了一起，坐在那儿谈论着“扼杀我们的婚姻”的爱情，以及“只能保留婚姻，让它扼杀我们的幸福”（第81章）。多萝西娅通过自我牺牲的行动前去拯救罗莎蒙德，而罗莎蒙德事实上也作出了牺牲，并因此拯救了多萝西娅。多萝西娅一直以为罗莎蒙德是她的情敌，而罗莎蒙德实际上却把卡苏朋遗嘱附件的事告诉了威尔，在为多萝西娅帮忙。罗莎蒙德对多萝西娅的表白是“（多萝西娅）自己热情的流露”（第81章），她后来还独立地行动，告诉威尔，多萝西娅知道了有关他的爱

519

情的真相。

利德盖特在回来之后，似乎也意识到了这两位女性在短暂的姐妹情谊流露的时刻，已经形成的那种休戚相关的默契，因为这种默契通过她们苍白的脸色表现了出来。当他陪多萝西娅来到门口时，我们注意到，这两个人儿原来倒很有可能是彼此匹配的。多萝西娅需要找到一个理由，以便可以投入自己的精力和金钱，很可能在利德盖特的崇高抱负中找到了一个高远的目标；而有了她的支持，他本来也是可以有时和必要的信念，来继续从事心爱的研究的，而这一点正是当代许多对《米德尔马契》进行评论的人士都由衷地希望能够实现的目标。艾略特对实现这一目标的过程，及其后来的失望的描写都清晰地表明，多萝西娅和利德盖特是如何受到不同性别规范的禁锢的。耐人寻味的是，当利德盖特从门口返回、面对罗莎蒙德的时候，他意识到，“这个脆弱的女人是他自己选择的，他背上了这个包袱，要为她的一生负责。他只能背着它往前走，任劳任怨地走到底。”（第81章）正如多萝西娅需要对威尔和罗莎蒙德在一起的场景进行重新解释一样，我们也需要对自己从窗口看到的景象进行修正：“对我们来说，随着时间流逝，没有什么故事会是相同的；或者更准确地说，阅读这个故事的不再是同一个人了”（*AB*^{*}，第54章）。当多萝西娅“流利的话语”、“不断提高的啜泣声”、她“巨大的痛苦”就像一股“暖流”一般冲洗着罗莎蒙德的时候，这两位女性“仿佛遭遇了沉船事故一般”紧紧拥抱在了一起，因为她们都意识到，“总是担心会伤害另一个与我们息息相关的人，这种感觉是多么的艰难啊。”多萝西娅从窗口看到的景象，即“路上有一个背着包袱的男人，还有一个抱着孩子的女人”会让我们想到，利德盖特就是那个背着罗莎蒙德这个包袱的男人，而多萝西娅就是那个抱着威尔这个孩子的女人，因为她确实是把威尔看成自己的孩子的。这两对伴侣彼此对应，各自走向自己的

* *AB*，即《亚当·比德》，下同。——编者注

命运，没有相交，更没有联合。而他们的人生之旅和小说“序言”中的那位圣特雷莎是多么的不同啊，那位西班牙女子和她的弟弟手牵着手离开家，目的是为了追求一种“史诗般的生活”。

七

尽管小说叙述人对罗莎蒙德无休止的狭隘行为一再表示了遗憾之情，但事实上，却是罗莎蒙德真正拯救了威尔和多萝西娅。由此看来，正是她在《米德尔马契》中，构成了玛丽·埃尔曼（Mary Ellmann）所谓的“疯狂中心”（the daemonic center）⁴²，而她的上述行为，只是对她发挥的这一作用的暗示之一。许多读者猜测，艾略特对漂亮的女性心怀怨恨和嫉妒，所以在罗莎蒙德的形象刻画上体现了自己的敌意，然而这些批评家却忽略了将作家与她笔下那位金发美女紧紧联系在一起的诸多线索。和劳拉夫人一样，罗莎蒙德也是一位出色的策略家，“从天性上具有演员的某种素质”，“天生是一个表演艺术家，身体的各个部分都浸透着这种才能，她甚至于把自己变成了角色，以致扮演得出神入化，连她本人也不再意识到这就是她自己。”（第12章）和艾略特一样，罗莎蒙德并不很有幽默细胞，但她也很少运用幽默。这位出身于莱蒙夫人学校的优秀学生的“聪明伶俐正符合一个男子对女人的要求——那么优美，文雅，温顺，这种气质可以满足生活中一切美好的需要”（第16章）。她还是一位出色的音乐家，能够弹钢琴，歌声也很婉转动听。更进一步说，耐人寻味的是，她还始终在做针线活，无论从实际意义上，还是从象征意义上都是如此：如果她手上不在忙着钩花边，或进行编织，就总在忙着编发辫、在亚麻上进行刺绣、修补她的手帕和袜子、修改她的裙子等等。她也总在进行谋划，为自己筹划着未来，希望有朝一日能够实现自己的理想。简而言之，就像艾略特一样，她也是一个编故事的人。

从某种意义上说，罗莎蒙德做针线活，代表了她对自己女性角色

的接受。在此方面，她与艾略特笔下大多数的女主人公形象构成鲜明差异，那些女主人公总是需要努力克制自己对针线活儿的厌恶之情，因为她们把这些活计看成是低下的劳作，而且还是对自己无法从事艺术创造活动的一种补偿。在所有那些民间故事中，因一根针或一只纺锤刺破手指而流下来的三滴血，总是象征着女性堕入到特定的社会性别的陷阱之中，而女性无论是睡着了，还是处在怀孕状态，做针线活的行为都标志着女性被局限于家务劳动的束缚之中，地位低下。玛姬·杜黎弗尽管讨厌把布撕成小片小片的，然后又要把它们缝起来，但最后还是把她的平针缝纫活儿干得很出色，但这仅仅局限在她一心一意想让自己丢脸的情况下；关德琳·哈莱斯一想到要和母亲、姐妹们一起绣台布或者圣餐台布就感到恐惧。玛姬和关德琳都不愿从事那些在客厅中完成并为客厅装饰之用的活计，这一点和多萝西娅很相似。多萝西娅也坚决不相信，她可以“诵读《圣经贤女懿德录》……在深闺中一面绣花，一面不忘灵魂的得救”（第3章），并从中得到幸福。

521 罗莎蒙德设法诱使利德盖特编织“彼此爱恋之网”（第3章）的“一连串琐碎的伎俩”似乎又虚幻、又脆弱，它们只是美丽的幻想，就像她本人一样。她的小小伎俩的脆弱特征告诉我们，“一个女人的希望只是一束阳光罢了；一片阴影马上就可以遮蔽它。”正如艾略特在《激进分子费利克斯·霍尔特》中解释的那样，这片阴影是“暗示缺乏力量的……不祥之兆”（第1章）。事实上，正是缺乏力量这一现实才导致了罗莎蒙德这样的女性采用女性特有的种种心计的，因为正如H. D. 在《埃及的海伦》（*Helen In Egypt*）中解释的那样，“女人的种种花招构成一张网”：

如果女人要进行斗争，
她必须在秘密中进行，

运用无形的工具；
没有剑、匕首，也没有长矛
握在女人的手中

它能让错的，变成对的。⁴³

对于民间故事中那些怨恨自己一生下来就没有力量的少女来说，她们的身边还有许多更为年长的女性，比如在《三个纺纱女》(The Three Spinners) 中就是这样。⁴⁴ 王后要少女纺完三间库房里的亚麻，可少女既无法也不愿这么做。三位纺纱女代她纺完了库房里的全部亚麻。有趣的是，这些纺纱女长得都很古怪，第一个长着一只走起路来叭哒叭哒响的大平脚，第二个长着一片长得一直拖到下巴尖儿的下嘴唇，第三个长着一只宽阔的大拇指。第一个的大平脚是踏纺车踏出来的，第二个下吊的嘴唇是舔麻线舔出来的，第三个的宽拇指是捻麻线捻的。这三位强悍有力的纺纱女就像命运女神一般，让我们想起了菲洛墨拉和珀涅罗珀^[1] 这两个人物。她们同样借用纺纱这一行为暗中进行自己的活动，以便对男人的生活实施操纵。但是，她们同样又很像西蒙娜·德·波伏娃提到的洞穴中那些又干瘪又丑陋的纺织婆，也像是海伦·迪娜笔下具有母亲职能的女神，她们“从创造与死亡中编织出世界的繁复图景”。⁴⁵ 具有淑女风范的罗莎蒙德乍一看去和上述女性截然不同，然而她同样编出了一根结实的锁链，足以牢牢地束缚住一个强悍的男人。罗莎蒙德还对暗暗地达到自己的心愿很有兴趣，这一点使她颇似那位娴静庄重、喜欢做针线活的女人西莉亚·布鲁克（她总是抱有这样的想法，认为“分歧和猜疑势必像散落的针一样，使人不敢举步，不敢坐下，甚至不敢放心饮食”[第2章])，或

[1] 珀涅罗珀 (Penelope)，希腊神话中奥德修斯的忠诚妻子，丈夫远征离家后拒绝无数求婚者，20年后终于等到丈夫归来。

者那位总在进行编织的高思太太——莉丝白思·比德，还有“可怕的女人”、事实上“由针做成的”珀依瑟太太（*AB*，第53章）。所有这些女性都是做针线活儿的，对自己的附属地位都相当不满，即便处在最为不利的境地之下也千方百计地要表现出自己的影响力。

522 许多评论家都已经注意到，米德尔马契社会被描绘成一张由不同然而又彼此相关的生活编织而成的网络。举例来说，有关这座城市的历史，作家这样写道：“一般的浮沉兴衰也比比皆是，它们常常会改变社会交际的界限，引起人们对相互依存关系的新认识。……城市和乡村逐渐形成了千丝万缕的新关系——当然，这是逐渐进行的。”（第11章）而外省生活中的人际关系也变得五方杂陈。“谁知道呢，”叙述人问道，“有多少这种内心的生活是由那些他相信别人对他抱有的想法构成的呢？”（第64章）⁴⁶但是，或许不那么明显的是，正是和编织这种种想法联系在一起的女性，构成了这个社会，因为是她们的千丝万缕的新关系连缀在一起的。

正如艾略特在《弗洛斯河上的磨坊》中解释的那样，“社会舆论……总是属于女性的”（*VII*，第2章）。在《米德尔马契》中，是像普林达尔太太、布尔斯特罗德太太、文茜太太、卡德瓦拉德太太、朵洛普太太、哈克巴特太太和汤姆·吐勒太太这样的女性在见证并交换各种故事：“女性们也奔走相告，有丈夫的，死了丈夫的，以及单身女子，都为了它带着针线活计，不断串门，一起喝茶聊天。”（第71章）她们记下了将社会群体“编织到一起”的那些东西（*MF*，*VI*，第14章）。就像《劝导》中那位喜欢搬弄是非的鲁克护士一样，这些记录私人生活的女性历史学家具有不同凡响的洞察力，因此，出现像塔夫脱太太这样的人几乎算不上什么奇怪的事了，“塔夫脱太太整天在编毛线，算针数，一边编结，一边收集各种小道消息，流言蜚语，最后构成了一则故事，说利德盖特先生是布尔斯特罗德的私生子，由此可见，她对福音派信徒的怀疑是完全正当的。”（第26章）

无可怀疑，由上述女性编织而成的社会结构对于拥有远大的抱

负或理想的个人来说，是具有抑制性的和无足轻重的。罗慕拉觉得，“任何具有远大目标的图景……现在对她来说已经变得黯然失色了，因为她对人类的事务产生了一种迷惑，那些事务使得个人的一切努力只不过是团团纠结在一起的乱麻中的一根罢了。”（第 61 章）杜黎弗先生和斯威夫特笔下的格列佛一样，都“缠在网眼里”（*MF*，Ⅲ，第 7 章），部分原因在于“要造成线轴紊乱的强烈印象，没有比匆匆抓住单一的线索更容易的了”（*I*，第 8 章）。不少人发现，“最细微的线，比如那些为肉眼看不到的，如果被巧妙地用来束缚敏感的肉体，那么，即便想要挣断它们，也会感到强烈的痛苦，较之其他任何锁链，它们能给人带来最大的折磨”（*FH*^{*}，第 8 章）。正像我们已经看到的那样，阿姆加特感到自己被扭曲“在一团线头之中”，而其他许多人物形象也发现，“我们每个人，不论他天性严肃或随便，都喜欢把自己的思想跟比喻连在一起，让它们牵着自己的鼻子走”（第 10 章）。

因此，可以理解的是，就像一个用科学的眼光拆解和剖析社会结构，以便考察它存在的方式的人士一样，叙述人如此说道：“拿我来说，至少我有许多人生的悲欢离合需要铺叙，看它们怎样纵横交错，编成一张大网。我必须把我所能运用的一切光线，集中在这张特定的网上，不让它们分散在包罗万象的大千世界中。”（第 15 章）就像利德盖特或者卡苏朋一样，这位叙述人也在寻找隐藏的结构，这一结构能够说明整体的一致性及其意义。然而，正如勾连和编结的活儿是属于女性世界的那样，珀涅罗珀和自然本身在夜间所进行的拆解活儿同样也是属于女性世界的，这样才能确保事物处于永久的新奇状态。当然，《教区生活场景》和《亚当·比德》中那两位明显体现出男性化倾向的叙述人，到了《米德尔马契》中，已经转变为更加具有中立立场的叙述人了。无论这位叙述人如 J. 希利斯·米勒（J. Hillis Miller）

* *FH*，即《激进分子费利克斯·霍尔特》，下同。——编者注

所指出的那样，是一个与受到文本损害的与“总体化的努力”（effort of totalization）相关的男子，或者是昆廷·安德森（Quentin Anderson）所谓的“聪明的女性”，还是 U. C. 诺普夫马彻所谓的“男性的母亲”（male mother）⁴⁷，艾略特叙述声音的不偏不倚显然是源自那种和玛姬、多萝西娅同样的痛苦，正是这一痛苦使得这两位女主人公寻求立场的改变，以便逃脱各自所处的深受束缚的状态。在《米德尔马契》中，距离感成为提供安慰的来源。

524 小说叙述人爱好沉思默想，很有哲学头脑，幽默，富有同情心、道德感和科学精神，她/他超越于我们文化通常接受的分类标准之上，因此也就超越了有关性别的明确分野。艾略特以女性的方式做着被传统认为属于男性的工作，洞察一切，将“男性的思想和女性的心灵”结合到一起，使那些在性别基础上建构起来的分类标准失去了意义。由于她的声音充满同情地表达了对立双方的不同立场，由于这一声音即便在进行普遍化（generalizations）冒险的过程中依然表现出高度的不确定性和试探性，因此，这一叙述人成为一个真正的“我们”，它代表了社会群体的声音，可以接纳不确定的意义，同时还有各种人和事务构成的复杂的亲缘关系。但是，这一既超越于文化的限定之上，又超越了自我的局限性而获得的胜利，同样又无法回避女性人物被迫生活在传统的角色之中的现实。同时，虽然叙述人将她/他自己表现为客观的、从事拆解工作的网络，但毕竟还是作家事先将所有这些情节编织在一起的。

艾略特笔下有不少人物形象都生活在一个虚构出来的世界中，在那里，“命运将自己那张冷漠而可怕的脸隐藏在美丽夺目而又朦胧不明的面纱之后，它用温暖的、长着绒毛的翅膀环抱着我们，并用散发出紫罗兰香味的气息毒害着我们”（AB，第12章）。就像《激进分子费利克斯·霍尔特》中那位名叫泽明的律师一样，艾略特能“握住所有的线头”，要么“使用证据，要么……销毁证据”（第21章）。“自然这位伟大的悲剧作家，用骨骼与肌肉将我们编织到一起，而用大脑

更加精致的网络将我们彼此分开”（*AB*，第4章）。《米德尔马契》的作者艾略特就像自然一样，也为我们提供了一个网络的样本，在这一网络中，她就像罗莎蒙德一样，通过使父权制文化的那些代表人物——卡苏朋、布尔斯特罗德、费瑟斯通和利德盖特——混乱地纠缠在一起，并对他们的权威提出质疑的方法，“为”女性社群进行工作。

耐人寻味的是，布尔斯特罗德相信，导致拉弗尔斯最终找到他的那条线索来自于“天意”（第53章），从某种意义上看，他的想法并没有错。如果“复仇女神很少根据我们的道德心为自己铸就一柄长剑的话”，她却会利用惩罚性的计谋“来离间我们”（*AB*，第29章）。正如手上一一直在从事编结活儿的费厄布拉泽太太对多萝西娅解释的那样，“人们说，幸运是个女人，非常任性。但有时她是一个善心的女人，赏罚分明。”（第54章）“我得知有的妇人，比死还苦；她的心是网罗，手是锁链，”《传道书》的作者如此告诫说，“凡蒙神喜悦的人，必能躲避她；有罪的人，却被她缠住了。”（7：26）尽管艾略特似乎用命运女神取代了《圣经》中的天父，在她的小说中，由于“可怕的复仇女神总是对一些错误抓住不放，幸灾乐祸的人也会趁机兴风作浪，把这说成弥天大罪，这时，除了他自己的良心和自白，无法找到对他有利的证明。”（第72章）因此，各种行为确实具有无可更改的结果。当她笔下的人物形象依然无法意识到自己遭受的禁锢的本质时，

但是任何人，只要他密切观察人们的命运如何在不知不觉中发生交叉现象，他就会发现，一个人的生活怎样对另一个人的生活产生缓慢而微妙的影响，尽管我们对素昧平生的人报之以无动于衷或漠不关心的目光，这种影响却在对我们发出深谋远虑的嘲笑。命运之神把我们的剧中人握在她的手里，正冷眼旁观呢。（第11章）

艾略特笔下的人物由于受到这种“缓慢而微妙的影响”的控制，他们很可能会像提托·密乐玛一样想，“网络会一直旋转个不停，丝毫不顾他的感受，慢慢变大，而他对此却无能为力”（*R*^{*}，第34章）。正如我们看到的那样，利德盖特虽然博得了小说叙述人的深切同情和关注，但依然必须作好准备，因为“千丝万缕的社会关系牵制着他，压迫着他，形成了一种复杂的阻力”（第18章），“事实上，米德尔马契只想把利德盖特一口吞没，舒舒服服地把他同化过来”（第15章）。更进一步看，对布尔斯特罗德来说，仿佛“岁月已把他的过去变成了一团乱麻，再也理不清楚，它们像重重叠叠的蜘蛛网，堵住了道德意识的渠道”（第60章）。

我们在后面还将探索，艾米莉·狄金森在把自己想象为一只蜘蛛，默默地在蛛网中织入自己颠覆性的咒语时，是如何“在秘密中进行斗争/运用无形的工具”的。这样一只蜘蛛几乎无形地躲在最细小的裂隙之中织着它的网，同样也在玛姬·杜黎弗小时候的猜测中占据了重要位置，它在弗洛斯河上那座渊源不断地磨出白色的面粉来的磨坊之中，编织出神奇的美丽图案。事实上，蜘蛛编结而成的网典型地代表了自然创造出来的艺术，就像丝线（floss）——比如从茧中抽取出来的丝线、麦穗上天然形成的丝线——一般，当它被艾略特用来作为一条河流的名称时，它会让我们联想到，在水流与丝线之间在比喻意义上产生的联系。但是显然，网一直是一种重要的象征物，早在艾略特和艾米莉·狄金森使用它之前就已经存在，正如我们在本章卷首援引的安妮·芬奇等人的诗句中表明的那样。作为一种象征物，网和女性失去权威的命运有着密切的联系。玛格丽特·卡文迪什就在她的诗集的序言中承认：“事实上，对于我们所属的性别而言，用手指从事编结的活计较之研究或写作诗歌更为合适，因为后者是要用大脑进行编结的。”因此，毫不奇怪，她写下一首诗，描绘了以下的情景：“蜘蛛辛勤地编织

* *R*，即《罗慕拉》，下同。——编者注

罗网 / 并不是在为自己织衣裳，而是希望能粘住苍蝇。”⁴⁸

正如卡文迪什有意要编出一个故事，表示对那些只要她做编织活儿的人的抗议那样，艾略特也让人注意到存在于她所安排的精妙圈套和她笔下那些男性的知识事业之间存在的差异。恰如那位“坐在那里手握纺锤”、“满头乱发的厄瑞娜”一般，艾略特“阴郁地”编织着“黄麻布 / 仿佛一只蜘蛛，而那宝座 / 众神和男人凭英雄业绩打造出来的 / 诗人则依靠歌声来换取”（*DD*，第 51 章）。换句话说，艾略特的小说结构和卡苏朋研读的文本、利德盖特追求的结构并不一样，它所呈现出来的图案，从词源学的角度来说，完全可以印证拉丁文中的“编织”，即 *texere* 一词的词根的意义。更进一步说，她编织而成的网络十分类似于回纹装饰板或者墙纸，从中可以找到各种各样的形式，“只要有丰富的想象力，你可以看到各种脸容，从朱庇特到朱迪^[1]的脸都有。”（第 32 章）它还像那用光滑的钢板做成的穿衣镜，只要给使女擦了一遍，就会出现许多方向不一的、细小而多样的纹理：“这时只要把一支点亮的蜡烛，作为发光的中心放在它的面前，瞧！那些纹理就会形成一系列同心的圆圈，环绕在那个太阳周围。”（第 27 章）就像挂毯的图案、回纹装饰板或者穿衣镜一样，《米德尔马契》是无法被简单地说成什么纹理清晰、固定不变的模式。错综复杂的迷宫、类似于刺绣和编织花纹的网络，还有女性人物形象之间的复杂联系，都十分准确地揭示出，任何一种解释性的行为又是多么的繁复困难——它既可能关乎文学，也可能关乎政治、社会、医学、技术，甚至还有爱情。

艾略特编织的网络由于具有无限的可阐释性而始终处在不可阐释的状态中，它代表自然向文明进行了复仇。不仅如此，它还按照保守的标准，呈现了女性的群体。《弗洛斯河上的磨坊》中的格莱阁太太对玛姬超越社会传统的雄心和抱负是严厉无情的，但在她需要帮助

[1] 朱庇特 (Jupiter)，罗马神话中的天帝。朱迪 (Judy)，英国木偶剧中的女丑角。

时，却尽心竭力地保护她的侄女，使其免受他人的指责与伤害。由于被限制在家庭生活的空间中，诸如哈丽叶特·布尔斯特罗德这样的女性对由义务和职责构成的网络特别敏感，正是这些义务和职责将家庭联结成为一个社会群体。因此，在高度肯定人的社会责任感的语境之中，最了不起的英雄主义是属于多萝西娅的，因为她意识到另一个人的生活和她自己的生活是“联结在一起”的。而最丑恶的行为则属于布尔斯特罗德，这不仅是因为他在妻子和邻居面前虚伪地扮演了一个好人的形象，还因为他卖的染料染坏了文茜先生的丝绸，由此使他的虚伪获得了充分的象征意义（第61章）。如果一位女性能够纺出一张“愚蠢之网”，从中制作出一件“不怀好意的有毒长袍”，或者一件“来自复仇女神的衬衣”，使其有可能伤害穿上它们的人（*AB*，第22章），那么，她同样也可以“用新的线来编织生活”，这条线即代表着自我克制（*R*，第41章），因此，正像罗慕拉、多萝西娅和罗莎蒙德选择的那样，与阿里阿德涅^[1]相认同。⁴⁹

527 让人好奇的是，提托·密乐玛送给罗慕拉的结婚礼物，是一只他用来锁住她兄弟的十字架的小木匣，他还在匣子表面画上了三幅相连的图画，内容有关巴克斯^[2]和阿里阿德涅的胜利。耐人寻味的是，密乐玛对奥维德讲述的这则关于小男孩巴克斯回到家乡纳克索斯岛的神话故事进行了修正：在《变形记》中，巴克斯向不相信他的水手证明了自己的神性，他使得船停在海上一动也不动，他用葡萄藤缠住船浆，使水手们无法划行，他还制造出海兽凶恶的幻影，使得船员跳出船外送死；而提托则把巴克斯和阿里阿德涅的婚礼安排在这只船上举行。他的修正表明了他的自满，以及仅仅看到事物更好的一面的那种自欺的倾向，即便他所看到的和现实格格不入也不管。但是，罗慕拉却看出这片“乐园中的风景”只是一处“撒谎的所在”（第37章）——

[1] 阿里阿德涅（Ariadne），希腊神话中克里特国王弥诺斯之女，曾给情人忒修斯一个线团，帮助他走出迷宫，却被忒修斯遗弃在纳克索斯岛上，后嫁给酒神巴克斯。

[2] 巴克斯（Bacchus），罗马神话中的酒神，在希腊神话中称为狄俄倪索斯。

事实上，是一只上锁的匣子——因为她确信无疑地记得完整的神话故事：阿里阿德涅帮助忒修斯^[1]（他需要靠她线头的指引来找到通过迷宫的路）的故事，忒修斯杀死怪物弥诺陶洛斯^[2]的故事，他随后抛弃阿里阿德涅的故事，以及酒神在纳克索斯岛和阿里阿德涅结合的故事。但是，罗慕拉同样也知道，她将更像那个被忒修斯抛弃、而不是那个被巴克斯戴上王冠的阿里阿德涅，因为“她即将面对的命运是坐在平常坐的位置上，而不是去经历漫长和激动人心的旅程”（第41章）。确实，尽管提托乐于把自己想象为那位拯救者巴克斯，但他扮演的角色却更接近于那位背叛者忒修斯。

对于艾略特来说，通过将劫持故事改写为一则实施诱惑，从而将人诱入死亡婚姻的故事，阿里阿德涅神话于是成为有关珀耳塞福涅故事的一个特别富有吸引力的版本。一方面，只有阿里阿德涅拥有引人走出迷宫的线团，另一方面，她自己却依然无法逃离，这两件事使她在艾略特那里成为一个重要的象征，象征了女性的无助、适应能力、能给人提供帮助的能力，以及由上述无助赋予她的性别的那种忍耐力。在艾略特的小说中，女性都拥有体验生命里最崇高时刻的能力，这一点在她们身上表现得十分突出，比如玛姬，“她体验到生命里最崇高的时刻实在太早——那个时刻我们所追求的或钟爱的，能害怕的或是能承受的一切都变得微不足道了，有如琐碎的记忆从我们的注意里消失了；代之而起的是一种原始的爱，它把我们跟处于无助的、痛苦境地的最亲近的人结合到了一起。”（*MF*，Ⅲ，第1章）

在罗马的时候，多萝西娅站在“阿里阿德涅——那时的人把她当作克勒俄帕特拉”（第19章）身边；她那位具有相当讽刺意味的重影罗莎蒙德也被形容为“像阿里阿德涅一样，陷入了绝望的深渊——仿

[1] 忒修斯 (Theseus)，希腊神话中的雅典国王，以杀死牛首人身的怪物弥诺陶洛斯而闻名。

[2] 弥诺陶洛斯 (Naxos)，希腊神话中的牛首人身怪物，被弥诺斯王之孙禁闭在克里特岛的迷宫内，每年要吃雅典送来的童男童女各七名，后被雅典王忒修斯杀死。

佛阿里阿德涅带着几箱衣裳，却给丢在路上，找不到一辆马车，把她送进迷人的驿站。”（第31章）对于陷入构成社会的种种关系的迷宫之中的女性来说，阿里阿德涅的礼物线团即便命中注定只能交给那个不该承受它的男子，也代表了无私的利他主义，乔治·艾略特认为这是女性的一种特殊的品格。无可怀疑，女性的这种品格是具有保守性的；它甚至还可能是与女性主义格格不入的。但是，在艾略特的小说中，由于女性与社会群体和高度的道德感相连，她们又因而拥有了私密性。迫使拉提米尔发疯的那种意识赋予了艾略特笔下的女主人公们以充满同情的身份认同的可能性，使她们有可能将作者怀有复仇意味的情节安排所带来的束缚与矛盾等等，转化而为某种新的线索，引导其他人找到不同的路径，最终走出迷宫。

八

因此，并不奇怪的是，诸如费厄布拉泽这样一位男子的美德，会因他拥有的“女性化的”种种特征，比如自我克制、敏感、富有家庭责任感等而获得定义。作为一位在传道的时候不看书本的牧师（在《米德尔马契》中，书本成为男性权威的象征物），费厄布拉泽喜欢收集小昆虫，甚至还有蜘蛛。他还讲述了一个故事，足以证明艾略特在《掀起的面纱》中考察过的那种精细的洞察力是确实存在的：蚂蚁的“漂亮房子有一天给一个叫汤姆的巨人踩倒了，不过他想它们不在乎，因为他没有听到它们哭，也没有看到它们用手绢擦眼泪。”（第63章）费厄布拉泽就像《亚当·比德》中的欧文先生，或者像《丹尼尔·迪朗达》中的汉斯·梅瑞克那样，都是生长在一个由女性掌权的家庭之中的，他接受了自己的命运，要为一些依赖于他的女性承担责任，这些人中包括他那位出色的姨妈诺布尔小姐，“一个外表慈祥的小老太太”，看上去比他的母亲还要胆怯温顺，“衣服的褶边和围巾更旧得多，而且打了补丁”（第17章），“是忘我行善的稀奇古怪的体现”

(第 50 章)。她会从费厄布拉泽先生的茶桌上偷偷拿走一些糖，目的是把它们给那些比她自己更需要的人。耐人寻味的是，正像费厄布拉泽先生努力把弗莱德·文茜和玛丽·高思撮合到了一起那样，是老小姐诺布尔再次帮助了威尔获得多萝西娅的同情，并最终帮他在多萝西娅家中获得了自己的位置。

当诸如亨利·詹姆斯这样的批评家严厉指责威尔·拉迪斯拉夫身上具有的女性色彩时，威尔实际上代表了艾略特激进的反抗父权制的努力，艾略特努力要通过这个人物，创造出对女性具有吸引力的男性形象来。在小说的前面部分，他与有翼的神马珀伽索斯^[1]相连（第 9 章），这匹神马是从美杜莎被割下的头颅冒出的鲜血中诞生的，然后又被密涅瓦作为礼物送给了缪斯，因此，从神话的意义上说，威尔与女性权力和女性灵感紧紧相连。如果说多萝西娅是阿里阿德涅，那么，威尔便是巴克斯，作为自己生活的社会之外的一个人物、一个没有遗产的男子、一个没有英国姓氏的人，他同样也是具有女性色彩的。他与拜伦和雪莱紧密相关，“这个身材纤细、有着少女的表情的年轻人”（第 50 章），“能够同情每一个人，坚定不移地分担人们思想上的压力，而不是对人们施加压力”（第 50 章）。正是他对多萝西娅的爱情使她感觉到，“坚硬的、冰一般的压力仿佛融化了，意识又有了扩展的余地，往事带着更丰富的意义回到了她身边。”（第 62 章）

在威尔身上，他遭受剥夺的命运最令人吃惊地揭示了他如女性般挣扎求生的力量，以及他具有母性特征的家族谱系。多萝西娅在见到威尔之前，是通过卡苏朋家那间有弓形窗的房间里摆放的朱丽亚姨妈的一幅小型肖像画，开始了解他的。当她把朱丽亚姨妈和自己相认同的时候，她同样也在朱丽亚姨妈的面容上看到了威尔的模样，因为朱丽亚姨妈就是威尔的祖母，一位因为嫁给自己的心上人而被剥夺

[1] 珀伽索斯 (Pegasus)，希腊神话中的神马，它的蹄子踩出的泉水可使诗人获得灵感。

了财产的女性。而从威尔母亲这方的情况来看，他的家族历史同样是复杂的，因为他的母亲也是从家庭中逃出来的，因为她的家庭卷入了一桩有损名誉的典当生意之中，她因此也被剥夺了财产。作为布尔斯特罗德的种种操纵行为的受害者，威尔的母亲失去了和她自己的母亲的联系，而她后来也一直在设法寻找自己的女儿：“布尔斯特罗德事先从未对自己说：‘女儿是不会找到的。’然而到了必要的时刻，他却隐瞒了她还活着的消息。后来在其他时刻，他又安慰那位母亲，说那个不幸的年轻女子可能已不在人世了。”（第61章）因此，威尔的家族象征了父权制统治的社会中，女性在经济上被剥夺的命运。

—威尔被别人误以为是某个波兰人，或者犹太人的弃儿，是个没有地位，有着一个十分古怪的名字的外来户，似乎“有点像吉卜赛人，宁愿自己不属于任何阶级”（第46章）。当别人把他与霍布斯、弥尔顿和斯威夫特联系在一起时，强调得更多的是他与多萝西娅之间的相似性，而不是与卡苏朋之间的相似性，因为他同样只是一名秘书，而不是作者本人。因此，在对他与多萝西娅的浪漫爱情故事进行描写时，艾略特放弃了等级制度之下父女之间那种不平等的爱情关系，而代之以兄弟、姐妹之间平等的爱情关系模式。小说中某些人表现出来的对威尔的厌恶，很可能正与他身上体现出来的这种具有性爱倾向的同胞关系有关。正如在艾略特的其他小说中同样表现出来的，在这里，同胞关系成为在异性恋的权力斗争中的一种选择。尽管威尔事实上对多萝西娅十分崇拜，尽管他被行吟诗人身上常有的种种缺陷所缠绕⁵⁰，他依然是阿德里安娜·里奇所界定的那种男子，即“愿意理解的男人的幽灵，/ 失去的兄弟，孪生的一对——”⁵¹。那个小老太婆诺布尔小姐说话“像海狸叫似的，喉咙里吱吱作响”，“下意识地把她正在摸索的东西（那只玳瑁小药盒）取了出来”（第83章），这是威尔送给她的礼物。诺布尔小姐将威尔带进了多萝西娅的图书室，因此也使这一对情侣获得了团圆。富有寓意性的情节暗示，多萝西娅最终和

她心目中高贵的意愿^[1] 结合在了一起。

尽管多萝西娅的生活和另外一个人的生活结合到了一起，尽管使她满足的不是伟大的工作，而是“不绝如缕的影响”（尾声），但在由作者限定的语境中，她的婚姻依然是她能够实现的最具颠覆意义的举动，因为她的再婚正是那个死去的卡苏朋在遗嘱附加条款中严禁的行为，而她的选择也不为她的家族和朋友所赞同。多萝西娅和露茜·斯诺说的话是一样的：“我的心快要碎了！”（第83章）多萝西娅和露茜还有一点相同，那就是没有放弃获得男性赞同的需要，但她确实使自己脱离了和男性导师纠缠在一起的局面，而是选择了一个学生来做她的第二任丈夫。更进一步看，她选择的是一个她觉得是一个婴儿的男子，通过这种选择，她获得了对他们之间的关系的控制权。通过选择威尔，她也使自己与南方的阳光、新鲜的空气、敞开的窗户，以及亢奋的精神联系在了一起，多萝西娅由此接受了朱丽亚姨妈被剥夺的命运，在僵死的地下世界之外为自己找到了一条出路，而过去的她，是曾经被关闭在那个黑暗的世界中并痛苦不已的。如果说她依然未能逃离社会职责和限定的迷宫，这只是因为艾略特的世界中，那种超越尚未成为可能，甚至尚未成为必要。

正如露茜在以为自己失去了保罗先生时流露出来的绝望心情一样，多萝西娅在猜想自己失去了威尔的爱之后表现出来的失魂落魄的样子，使这部小说成为对《维莱特》的最后的回应，这一点同样使我们想到了乔治·艾略特与她之前的女作家之间的相互关系。和玛丽·雪莱或艾米莉·勃朗特一样，她也是一位文学上的女继承人。事实上，《米德尔马契》这部作品的写作，正是在乔治·艾略特度过了她作为文学上的小学徒、在《威斯敏斯特评论》做书评人的时期之后，也是在她与英国最杰出的文学批评家保持漫长的私人关系的时期之内，因此，可以理解的是，它是一部体现了自我意识的文学文本。小说中的

[1] 高贵的意愿，原文为 noble will。noble 为诺布尔小姐的姓，will 为威尔的名字。

每一章之前都有一段引文，这些引文的作者包括塞万提斯、布莱克、莎士比亚、班扬、高德史密斯、司各特和布朗，对这些作家的援引几乎表明艾略特在入迷地申说自己的合法性。然而，让人好奇的是，在这些卷首题辞中，相当一部分充满智慧，并具有颠覆意义的引文却是由艾略特自创的，这又表明，艾略特似乎在对引经据典的传统进行嘲笑。由于书写应该出现在体现出高度的文学性的著作当中，因此，它同样成为情节中的重要组成部分。威尔、卡苏朋、布鲁克和高德温爵士的信件导致了致命的误解，使得所有人物形象之间产生了嫉妒和敌意，而一小张卷好藏在一只长颈瓶中的纸也为拉弗尔斯提供了了解布尔斯特罗德的过去的线索。正如我们已经知道的那样，多萝西娅之所以希望结婚，原因在于想学习希腊文和拉丁文，而罗莎蒙德也拒绝了内德·普利姆但尔的纪念册，而接受了利德盖特的爱情。

由于男性的权威与书写（通过卡苏朋的神话索引、利德盖特“做值得写下来的事，——自己写下我所做过的事”[第45章]、费瑟斯通的遗嘱、布鲁克办的报纸、高思先生的签名，还有布尔斯特罗德的证明信件）密切地结合在一起，这就毫不奇怪，在《米德尔马契》中，教授阅读与书写的唯一女性高思太太，总是“对这些姊妹妹妹难免过分严格，在她看来，女人是天生只配服从男人的”（第23章）。她还教育自己的女儿莱蒂要服从兄弟的命令，因为这位兄弟有朝一日会成长为故事中的英雄辛辛纳图斯^[1]，而她却不能。玛丽·高思最后写成的那本书也被米德尔马契人归功于弗莱德，“因为他念过‘研究古代著作’的大学，如果他愿意的话，他本来是可以当上教士的。”（尾声）这一点很荒谬，而他所写的那本书《绿色作物的栽培及牲畜饲养经济学》被归功于他的妻子玛丽·高思这件事，同样也很荒谬。但是，玛丽为她的儿子们写下的《伟人故事集——摘自普卢塔

[1] 辛辛纳图斯（Cincinnatus，公元前519—公元前430），古罗马政治家、独裁官。根据历史传说，公元前458年被推举为独裁官，率领军队援救被埃奎人围困的罗马军队，打败敌军后，即解甲归田。

克的著作》却暗示出对女性不信任的否定之情，虽然这种否定是始终存在的。这种否定也富有讽刺色彩地预示了艾略特本人的文学声望将会面临的遭遇。艾略特后来在莱斯利·斯蒂芬爵士为英国知识分子撰写的系列传记作品中，成为了他厌女倾向的牺牲品，她还同时遭到了包括奥利芬特夫人 (Mrs. Oliphant)、伊丽莎·林恩·林惇 (Eliza Lynn Linton)、多萝西·理查森 (Dorothy Richardson) 和伊丽莎白·罗宾斯 (Elizabeth Robbins) 在内的女作家的否定，理由是她“像男性那样”写作。⁵²

如果说玛丽的《伟人故事集——摘自普卢塔克的著作》和艾略特的笔名一样，有助于我们对上述否定进行认识的话，那么，《米德尔马契》本身则是一部有着撒旦式的雄心的著作，是一部“家庭叙事诗”（尾声），它讲述的不是什么伟人，而是“一生无所建树”（序言）的女性的故事。艾略特并不惧怕面对女性被剥夺的命运，这些女性本来具备有所建树的天赋，但却因隐藏了它们而使之中途夭折。艾略特在早期阶段曾经注意过有关女性艺术家的问题，认为她们看上去就像是身着男装的女演员；后来，她对玛姬·杜黎弗充满激情的生活进行了描述，指出她的“生命仍然是一台戏。她要求演得有声有色”（*MF*, IV, 第3章）；再后来，她对劳拉夫人的形象进行了简略但又具有关键意义的刻画。通过运用一系列与戏剧表演相关的比喻，艾略特意欲告诉我们，由于缺乏来自事业发展的界定，女性无法拥有稳定的自我，缺乏单一的中心。在这种可怕的空虚状态中，唯有本体论意义上的不安全感可以解释，她笔下女性形象中那些最优秀的成员、那些害怕伪装的诱惑的人物——就像安提戈涅、珀涅罗珀和阿里阿德涅那样——何以会受到同样危险的奴役的强烈吸引，一发而不可收：“如果你什么也干不了，”汤姆·杜黎弗这样告诫玛姬说，“那就顺从那些能干的人吧。”（*MF*, V, 第6章）然而，即便是在顺从之中，女性的伪装行为也能摧毁知识与占有的男性风格。与此同时，正是由于女性的屈从，较之男性，她们更为直接地体验到了“对个人空洞无物

532

的否定”（《书信集》，2：49）。改变——他者性——或者缺席构成了艾略特笔下女主人公的生活，她们也由此获得了一种能够摆脱对起源或存在的僵死追求的有利角度。

九

但是，既然把艾略特视为文学上的女继承人，我们就有必要回到本章开始时提及的两位美国人那里，因为玛格丽特·富勒和哈丽雅特·比彻·斯托同样在为女性低下的地位造成的非现实性进行斗争。有时，玛格丽特·富勒会将发生的事情视作自己“临时的悲剧”，为此深感痛苦，并对融合的可能性进行想象：“存在于我内部的女性在温柔的欢呼声中跪下、啜泣；而存在于我内部的男子则左奔右突向前冲，却总是会受到阻碍。然而，那一天会到来的，这位悲剧性的国王和女王将结合为一体，从中诞生出一个容光焕发而又至高无上的自我来。”⁵³ 与她相似，哈丽雅特·比彻·斯托虽然拥有完整的生活，既是一位姐妹、妻子、母亲，又是一位成功的女性作家，从表面看来和富勒的生活有显著区别，但同样形象地描画了女性获得再生，成长为一个容光焕发而又至高无上的自我的前景。

533 或许，正是由于斯托虽处在传统的女性职责中，却又拥有完整的生活的能力，使得乔治·艾略特能够在伤心时给她写信，承认自己作为一名作家的悲惨处境，解释说：斯托的信“几乎使我希望，你也会有短暂的失望时刻，也就是说，会有片刻沮丧和丧失活力的时候，而那是我在漫长的写作生涯中一直体验的滋味，这样，你或许就可以充分体会到，你的来信中那些充满同情的言辞于我而言是多么的亲切啊”。（《书信集》，5：28）艾略特在1869年成名之后即开始与斯托夫人通信，这种通信联系一直保持到她去世为止。在通信中，她不愿老是想着自己的精神疾病，而是一再将斯托夫人称为“一位亲密的朋友和同行”，认为斯托夫人“作为作家，有比我更漫长的体验，作

为女性，有比我更丰富的阅历，因为你有孩子，从一开始就懂得母亲的甘苦”（《书信集》，5：31）。她解释说，自己无法寄一张自己的肖像画给斯托夫人，因为“我连一张自己的画像都没有，因为我总是不愿找人画像”。（《书信集》，5：28）然而，她却希望斯托和她丈夫“保持对她精神上的孩子的兴趣”，并提醒他们说，她为斯托夫人描绘了一幅图景，“上面是（斯托）戴着橙黄色的手套——正被她亲爱的女儿们照料着的——快乐的情景”（《书信集》，6：246）。

因此，从斯托身上，艾略特似乎找到了女性获得作者权的一个榜样，这个榜样足以矫正她心目中弥尔顿受到他亲爱的女儿们照顾的图景所造成的不平衡。但是，艾略特很可能同样也意识到，斯托一方面设法描绘出了女性呈现愤怒的可能性，另一方面也设法使她们不至被这愤怒所吞噬。在斯托夫人将一本《汤姆叔叔的小屋》赠送给她之前，她已经读过这部书，或许，她很欣赏斯托为小说安排的结局，正如夏洛蒂·勃朗特一样，因为正是在结局中，斯托对女性逃离古老大厦的禁锢，却既无需自杀又无需他杀的可能性进行了探索。自觉的客观冷静一定是使艾略特着迷不已的策略，她在整个职业生涯中一直在寻找不受任何强制的理解。较之伯莎·梅森·罗彻斯特或者伯莎·格兰特，较之多萝西娅·卡苏朋或者罗莎蒙德·利德盖特，最为成功地获得了女性该有的酬报的，是在《汤姆叔叔的小屋》最后几章中取得操纵地位的疯狂的奴隶。正如在《米德尔马契》的写作过程中，艾略特既超越了愤怒，也超越了她早期作品中体现出来的对男性角色的赞赏一样，在《汤姆叔叔的小屋》中，斯托对女性解放的形式作出了独一无二的描绘。

凯西是西蒙·路格里的女奴兼玩物，长期以来，白人奴隶主不仅在法律上拥有她的人身权利，还把她当作性奴隶进行虐待，他还卖掉了她生下的两个幼小的孩子。凯西在愤怒和痛苦之下亲手杀死了自己的第三个婴儿，由此“拯救了”他。由于她的房间恰好在阁楼的下方，“几年之前，一位黑人女性因为触怒了路格里曾被囚禁在那儿”

534

(第 401 页), 凯西决定对路格里家流传的一个谣言加以利用, 因为在那位黑人女性被折磨至死之后, “在那间古老的阁楼里, 就有咒骂声、诅咒声、狂暴的风声在那里回荡, 其中还夹杂着呜咽声和失望的呻吟。”(第 401 页) 她先是搬出了阁楼之下的那间屋子, 理由是上面那些愤怒的幽灵吵得她睡不着觉。后来, 她又在屋子周围扔了不少有关幽灵鬼怪的书, 把一只旧瓶子的瓶颈固定在阁楼顶梁上有孔的地方, 以便可以让穿过瓶颈的风声在夜间发出像人的呻吟一般的哀怨声和尖叫声。路格里被她的“把戏”吓坏了(第 406 页)。很明显, 她的行为是利用了一个让我们感到熟悉的小说情节: 作为一个疯女人, 她计划使自己和另一位女奴爱莫琳获得自由, 因为那位少女也将步她的后尘, 成为路格里的又一个玩物。因此, 她利用了阁楼上的疯女人的故事。

换句话说, 正是对独一无二的女性情节的重现, 才使凯西获得了逃脱的可能。她将杂物和衣服贮存在阁楼里, 以便在自己和爱莫琳引人注目地逃离之后, 可以重新回到阁楼上藏起来, 因为那里是路格里无论如何都没有胆量去找人的地方。当路格里在乡间四处寻找逃亡者时, 她们俩却把他的阁楼当成了自己的圣地, 在奴隶主家中的顶楼上读书、吃饭和睡觉。正如《米德尔马契》中的劳拉夫人利用舞台演出中的谋杀行为来掩饰自己真实的谋杀行动一样, 凯西利用了疯狂和监禁终于逃离了令人疯狂的奴役。但是, 如果说劳拉夫人是利用了表演来实现她真实的意图的话, 凯西则利用了人们以为真实的鬼怪掩饰了自己的计谋, 因此, 她既获得了自由, 又没有在事实上使她的愤怒发泄出来、杀死她的主人。在汤姆叔叔因拒绝透露阁楼上的真相的英勇行为死去之后, 凯西才决定用装神弄鬼的方法, 来惩罚她那位有罪的主人。

在标题为“一个真实的鬼故事”的章节中, 凯西悄悄溜出了那座古老的大厦。她甚至能够穿越上锁的门和过道, 成为“一个身披白色罩衣的高高的幽灵”(第 425 页)。由于她曾经受过的痛苦和折磨, 凯

西已经憔悴不堪，所以，从某种意义上说，她确实是她死去的自我的幽灵，这个自我在路格里的折磨下死去了。但是，身披白衣的黑人女性同样也证明了存在于所有女性之间的纽带关系，因为在斯托笔下所描绘的那个极度可怕的父权制的奴隶经济形态中，所有女性都是奴隶。路格里以为凯西的“幽灵”是他“披着尸衣的母亲”出现了。他的想法也没错，因为这位头罩面纱的女性确实代表了他对母亲、对母爱和母亲权利的否定。路格里受到自己杀母罪的折磨而惶惶不安，终于生了病，奄奄一息，他无法忘记那位带来死亡的天使的形象：“在他行将就木的床边，站着一个人面色严厉而苍白的、无情的形象，说着‘来呀！来呀！来呀！’”（第426页）这位身披白衣的女性、这位没有任何名分的妻子，证明斯托夫人所说的话是真实的，即夏洛蒂·勃朗特的幽灵确实和她有过交流；这位女性的身上，同样也拥有自我克制那错综复杂的线团，以及乔治·艾略特的毁灭天使们用它编织出来的愤怒。

535

第六部分 愤怒的力量：19 世纪的 女性诗歌

女人的发丝，我的姐妹，未有丝毫修剪，
荡起怒火中迸发的力量，
反驳你的男人名……

——伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁

回顾我杜撰的莎士比亚妹妹的故事，我觉得……任何出生在16世纪具有伟大天赋的女人都必定会发疯……无需多少心理分析技巧就可以肯定地说，一个天赋极高的女孩想运用自己的诗歌才能就会像这样被挫败、被拒绝……她必定会失去自己的健康和神智。

——弗吉尼亚·伍尔夫

英格兰拥有许多有知识的女性……然而女诗人却在何方？……我四处寻觅着女前辈们，却望不见一位。

——伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁¹

倘若狄金森夫人温柔慈爱……艾米莉·狄金森在生活的早期很可能仿效她了，变得喜爱家庭生活，并扮演起传统女性的角色。那样，她也许会成为教会的一员，积极参与社区事务，成立家庭，养育孩子。创造的潜能当然还会在那儿，但是她还能够发现它吗？何种动力才能取代磨难与孤寂带来的刺激而促动写作呢？

——约翰·科迪

540 “当诗人的心被困在女人的身体内而错综纠缠的时候，又有谁能估量出它会变得怎样的灼热与狂烈？”弗吉尼亚·伍尔夫在《一间自己的屋子》中强烈地质问道。她讲述了自己想象的，但具有典型意义的某位女诗人的故事，这位女诗人名为“朱迪斯·莎士比亚”、那位伟大男性诗人的“有着惊人天赋的妹妹”。和她的兄长威尔一样，伍尔夫推断说，朱迪斯本可以跑到伦敦成为诗剧作家的，因为“在树篱间歌唱的鸟儿也不比她更有乐感”。不过，不同于威尔，朱迪斯很快会发现她的戏剧未来却在于利用自己的性别。伍尔夫提醒我们，尼克·格林，那位伊丽莎白时代的演员经理人说过，“女人演戏让他想起了小狗跳舞”，显然，女人创作则比之更加滑稽可笑不自然。不过，还是这个尼克·格林——或者说在伍尔夫的故事中是这样的——非常乐意地在性事上利用朱迪斯·莎士比亚。他“可怜她”，伍尔夫直言不讳地写道：“她发现自己怀上了（那位绅士的）孩子，因此——当诗人的心被困在女人的身体内而错综纠缠的时候，又有谁能估量出它会变得怎样的灼热与狂烈？——在某个冬夜她自杀了，被埋在某个十字路口，就在如今‘大象与城堡’客栈外面公共汽车停靠的地方。”²

在这篇充满文学诱惑与背叛的小小故事里，伍尔夫阐释了一个与“女性与小说”的主题相关但不相同的问题。该主题引发了她在《一

间自己的屋子》里对女性问题的畅想。如她所指出的，也正如我们研究所发现的那样，英格兰拥有——用巴瑞特·勃朗宁的话来说——“许多有知识的女性，她们不仅仅是读者而且是用得体语言创作的作家。”³更准确地说，英国和美国的文学史都记载了为数众多的杰出女散文作家的成就，她们中有论文作家，日记作家，新闻作家，书信作家，以及（尤其是）小说家。确实，从阿弗拉·贝恩开始，发展到范妮·伯尼、安妮·拉德克利夫、玛丽亚·埃奇沃思和简·奥斯汀，英语小说似乎很大部分是女性创造的。当然，奥斯汀在《诺桑觉寺》中也表达过类似的看法，而且，尽管伍尔夫哀叹女性被排除在以“萨克雷、狄更斯与巴尔扎克”为代表的深厚的男性传统之外，她同样能够报出“姐妹小说家”的姓名，就好像她们是“微光摇曳的女性玫瑰园中的水珠”。然而，恰如巴瑞特·勃朗宁悲伤地询问“女诗人却在何方”、朱迪斯·莎士比亚们又在何地一样，伍尔夫本人悲哀地写道，“诗歌尚无出路”，⁴对此她表达的唯一希望就是，自己杜撰的、取代朱迪斯·莎士比亚的当代小说家玛丽·卡迈克尔“将会成为诗人……在另一个百年内”。⁵

伍尔夫在1928年写下这番话，当时，肯定已经有许多女诗人——至少有许多写诗的女性。她自己追溯了安妮·芬奇和玛格丽特·卡文迪什的创作生涯，表达了对勃朗特姐妹“野性的诗歌”的羡慕，注意到伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的诗性小说《奥罗拉·李》(*Aurora Leigh*)具有其他散文作品无以比拟的诗歌的优点，又几乎是崇拜地说起克里斯蒂娜·罗塞蒂的“合声诗歌”(complex song)。⁶那么，为什么她会认为女性创作的诗歌在本质上多少存在些问题呢？为什么她会觉得朱迪斯·莎士比亚“被困住、被纠缠”、“被拒绝”、被窒息，自我埋葬，或者尚未出生？要寻找这些问题的答案，我们不妨非常简略地看看从尼克·格林到约翰·克罗·兰塞姆(John Crowe Ransom)和R. P. 布莱克默(R. P. Blackmur)这些男性读者和评论者是如何看待诸如巴瑞特·勃朗宁、罗塞蒂、艾米莉·狄金森这些女性创作的诗歌，希望

伍尔夫读过狄金森的作品（对此，我们并不能确定）。

在对《艾米莉·狄金森诗选》(*Selected Poems of Emily Dickinson*)的介绍中，詹姆斯·里夫斯 (James Reeves) 引用了比伍尔夫的故事还要简洁的“一位朋友”的描述，显示出多数男性文人对女性所作诗歌的主导态度：“一位也是文学评论者的朋友提出过，或许不是很当真吧，‘女诗人’是个矛盾的词。”⁷换句话说，从伍尔夫所谓的“大男子主义”视角来看，抒情诗的属性与女性的属性或本质原本就不一致。其他“大男子主义”读者和评论者们的评论对此作出了阐释。例如，诗人西奥多·罗特克 (Theodore Roethke) 在为他的朋友（曾经的情人）露易丝·博根 (Louise Bogan) 撰写褒奖的书评时，详细列出了各种各样“针对女作家的诗歌最常提出的指控”。尽管他以自视客观的陈述开篇，但不一会儿就清楚了，他自己正在发出这些指控：

542

（最常受到的）两种指控……其一是缺乏广度——在创作主题、情感语气方面，以及缺乏幽默感。拿真才实学的作家个体来说，我们还可以加上另外一些美学上的及道德上的缺点：拖拉；矫饰琐碎的主题；仅仅关注生活的表面（皆为女性才能在散文方面的特别之处），回避真正的精神痛苦；拒绝面对生存的实际状态；摆出抒情的或者宗教的姿态；在闺房与圣坛之间奔波；冲上帝踩上一小脚或者流于说教，用以暗示作者再次创造了整体性；絮絮叨叨地谈命运说时光，悲叹女性的命运，爱抱怨，同样一首诗写上五十来次，等等。⁸

即便是草草读一遍该段落也能看出它前后矛盾：女人因琐碎和说教而受到责备，因愚蠢的肤浅和对深刻的话题夸张地“絮叨”而受到责备。不过，更重要的是，罗特克抨击女诗人是因为她们做了男诗人做的事情——书写上帝、命运、时间，和完整性，并沉迷于书写同样的主题或话题，等等。然而，他的表达又显示出正是这些文学女性的

性别颠覆了他们的艺术。挥起普罗米修斯般男人的拳头“对抗上帝”是完美合理的美学策略，踩上女性的“小”脚则得另当别论了。

在类似的表述中，约翰·克罗·兰塞姆不无同感地在1965年的一篇关于艾米莉·狄金森的论文里说道，“读者（至少在男性读者中间是如此）通常以为女诗人是这么一类人……动辄就溜进自然，而其使命并无什么超然的重要性足以解释如此激进的策略。”⁹ 在该论文的其他地方，他将狄金森形容成“一位小小的持家者”，他揣测说，她的1775首诗作中注定成为“公众的财产”的“几乎……不会”超过“十七分之一”，并注意到她的生活“单调得引不起什么注意”，尽管“在她生活的新教社区，文雅的老处女们在家庭圈子里地位都很确定而且实用，她们拥有的实际上是一份职业”。¹⁰（不过，他似乎不明白，社会生活如此单调的人怎么能写出伟大的诗篇？）同样受到关注的是狄金森诗歌与其女性气质之间的矛盾，即，她“文雅的”独身生活与其热烈的艺术之间看似不可调和的矛盾。R. P. 布莱克默在1937年断言说：“她既非专业的诗人也非业余的爱好者；她是一名个人性的诗人，不知厌倦地进行创作，就好像女人烹饪和编织一样。她在文字方面的天赋和当时的文化困境驱使她投身诗歌而非椅罩。”¹¹

543

即使到了1971年，狄金森的男性读者们还在琢磨诗歌与女性气质之间明显的对立关系。约翰·科迪的《剧痛之后》（*After Great Pain*）对多数狄金森的评论者和传记作者所拒绝承认的磨难进行了重要的分析。然而，他的结论——有部分已经被我们引作卷首题辞——却强调他看到的也是女性的实现（fulfillment）与激情的艺术之间的不可调和。“何种动力才能取代磨难与孤寂带来的刺激而促动写作呢？如果，尽管有作为妻子和母亲的职责，（狄金森）依然觉得有必要通过诗歌来表达自己的主题会是什么？艺术会像来源于渴望、挫败和缺失一样，充分来源于实现、满足和完整吗？”有趣的是，这些问题让人想起了兰塞姆15年前看似大不相同的立场：“极有可能（狄金森的）诗歌不会有什么大成就，如果作者最终没有经历过罗曼史，使

自己像其他女人一样实现自己的话。”¹² 尽管兰塞姆说起在场以及“浪漫”的“实现”，科迪讨论的是其令人痛苦的缺席，两者都没有妄加断言说诗歌本身有可能构建女性的实现。相反，两人都认为女诗人的艺术在某种意义上必然源自于“浪漫的”情感（在流行的、伤感意义的层面上），是对真正浪漫的应和或对浪漫缺失的一种弥补。

说到评论者们过分关注女性的“实现”——这显然是 20 世纪的思想家出于自己的考虑而对 19 世纪的概念进行的重新定义——我们并不吃惊地发现，当女人写的诗受到称赞时，通常是因为拥有“女性气质”，要么就相反，因为缺乏“女性气质”而受到指责。比如说，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁，这位当年受到最多分析、评论、赞美和斥责的女诗人，受到仰慕就主要是“由于她对女性爱情的深邃、温柔和谦和的理解，”¹³ 还“由于她在本质上完完全全是诗人，但又具有令人敬慕的女人气”。¹⁴ 作为“她所属性别中的莎士比亚”，¹⁵ 更由于其在“私人生活中”保持了“纯洁可爱”的品格，她特别受到尊崇，因为“天资聪颖的女士的生活一直以来常常被罪过玷污……她们的聪明才智（往往）成了诅咒而非赐福。”¹⁶ 不过，有意义的是，当巴瑞特·勃朗宁在 1860 年的诗集《国会诗》（*Poems Before Congress*）里试图创作非浪漫的、“非女性气质的”政治诗歌时，不止一位评论家认为她“患上了……阵发的精神错乱”，还解释说“祝福而非诅咒是女人的作用所在；只要勃朗宁夫人在比较清醒的时刻，将导致她忧郁性失常的精神与鼓舞弗洛伦斯·南丁格尔（Florence Nightingale）的精神对照，必然会得到对将来有益的教训”。¹⁷

在整个 19 世纪，女性创作的散文化小说也常常受到这样的评论，这一点已由埃莱娜·肖瓦尔特确切地表明了。¹⁸ 不过，通常说来，男评论家对女小说家的抨击似乎没有那么激烈——或者可能更确切地说，不那么个人化。女诗人的抒情诗中显然有些东西会引发对女性实现，或者对女性精神失常的思索。在设计朱迪斯·莎士比亚的故事时，伍尔夫自己最终不得不建构极端的情节，以自杀的女主角被埋葬在“大

象与城堡”客栈附近那个后来是车站的地方来结尾。从象征意义上来说，伍尔夫暗示了，当代的伦敦冒着科技的烟雾响着父权的嚎叫，是从埋葬这位神秘女诗人的阴冷的十字路口发展起来的。而且，似乎是为了加强该意象令人恐怖的残忍度，伍尔夫又说，无论何时阅读历史或听人闲谈，我们就会听说女巫和懂魔法的聪明女人，“我想我们在……某位受压抑的诗人的轨迹上……她在旷野里撞得头破血流，在公路附近做怪相、扮鬼脸，被自己的天才折磨得发了狂。”¹⁹ 尽管“原始的（文学）冲动是写诗”，而且“诗歌的‘至高领头人’是位女诗人”，英美的文学女性直到最近还是几乎一致地选择写小说而非诗歌，她们正是害怕像伍尔夫笔下的朱迪斯·莎士比亚一样发疯。“当然，这可怜的女子有点心绪烦乱，”她引用了一位同时代的玛格丽特·卡文迪什评论者的话进行评述：“她做的事再也不会比冒险写书，而且还用韵文来写更荒谬了，即使两周不睡觉，我也不至于那么做。”²⁰ 换句话说，女小说家可以通过描写关于疯女人和其他恶魔的替身来规避或者驱除自己作者的身份焦虑，而女诗人则似乎必须从根本上变成疯女人，扮演恶魔的角色，戏剧性地死在传统与类别、社会与艺术的十字路口上才行。

545

二

无需假装要穷尽所有评论流派都在涉猎的有争议的话题，我们就应注意到，小说创作与诗歌创作之间有许多类别上的差异，这些差异确实印证了伍尔夫列出的种种不同，也印证了她关于受压抑的（或者甚至是未受压抑的）女诗人会走向疯狂的结论。例如，小说创作是一种有用的职业，几乎——承蒙布莱克默说——和烘焙或编织一样。小说总是具有商业价值的，因而小说令人愉悦，因此是功能性的、实用的，而诗歌（除去拜伦和司各特的叙事诗）的货币价值一向岌岌可危，至于原因我们随后会作出分析。再者，意味深长的是，夏洛

蒂·勃朗特寄给罗伯特·骚塞的是诗歌，而正是诗歌引发了著名的回复“文学不能是女人一生的事业，也不该是”。²¹显然，这位桂冠诗人说的事业是耶稣高贵名义下的“我必须从事我父亲所做的工作”，而非证券交易所与格拉布街^[1]那种庸俗得多的事。人们也都知道，在19世纪，尽管女人创作文学不被鼓励，但在迫切的情况下，她们还是可以靠笔杆子生活，这就和她资质稍逊的姐妹们走出家门进入社会当家庭女教师是一样的。具有天赋而穷困的女人实际上必须要通过创作小说自救，甚至还要以此拯救她挨饿的全家。

546 不过，小说创作曾经（包括现在）让人认为是一种赖以谋生的职业，这使其在智力或精神上的价值与诗歌创作相比都略显逊色，而在所有可能的文学职业中，19世纪赋予了诗歌创作至高无上的地位。沃尔特·佩特（Walter Pater）为同时代人定义非功利的艺术狂喜时写道：“艺术来到你身边坦言，在它们通过时给予你的只是最高质量的瞬间，而且只为了这些瞬间而来。”²²他说的当然是他早先称为“诗歌的激情”的东西，指的是济慈的颂诗而非萨克雷或乔治·艾略特的小说。诗歌创作——与神秘的“灵感”、神圣的启示、吟唱的仪式相关——是一种传统的神圣的职业。从文艺复兴到19世纪，在多数欧洲社会中诗人享有几近神秘的特权地位，而且“他”在浪漫主义思想家将神学词汇挪用到美学领域里之后，扮演的是类似神父的角色。然而，在西方文化中，女性不能成为神父；只有小部分（而且备受争议）主教派教会例外。那么——既然诗人是神父——女性又怎么能成为诗人呢？这个问题也许让人觉得有些诡辩，但有大量证据表明，男人和女人都曾经而且还在有意识或无意识地经常思索这个问题，正如受到“诗歌的激情”困扰的女性已常常出现在文学的厅堂一样。

不过，如伍尔夫所示，小说创作并非仅仅因为它是“次等的”就

[1] 格拉布街（Grub street），曾经是位于伦敦西区墨菲尔德的一条街道，是为生计挣扎的独立作家、新闻记者和出版商的传统聚居地，也是英国出版业的一个中心。

是更适合女性的职业，也因为它具有更多的商业性而非审美性，更多的实际意义而非神学意义。小说，到 20 世纪还是类属于物质和社会“现实”的一种体裁，最需要的是报道性的观察力而非贵族化的教育。从另一方面来说，“学习……给予古老的条律应有的尊重；/模仿自然即是模仿它们”，²³ 亚历山大·蒲柏劝诫那些志向高远的评论家以及诗人们（通过暗示）注意到“自然与荷马”是“一回事”。似乎是在无声的责任感的敦促下，就连最狂烈的离经叛道者珀西·比希·雪莱也辛勤地翻译过埃斯库罗斯和其他希腊“大师”的作品。根据西方社会对“他”的定义，抒情诗人必须有美学榜样，口中所言必须是在某种意义上很深奥的文学用语。他（或她）不能简单地记录或描绘自然和社会的现象，因为在诗歌中，对自然的思索必须通过传统——即，通过接受“古老条律”的教育。但是，在伍尔夫（和弥尔顿的女儿们）失落地学习之际，传统的希腊与拉丁经典——指的是西方文学、历史、哲学的理想精华——建起了“男权的学习领域”，这片领域若非在极其特别的情况下当然坚决不对女性开放。由于“我们对希腊的无知，伍尔夫提出，我们女性“应该处于任何男生班的末尾”。²⁴ 有趣的是，所有的主要女诗人当中只有伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁能够——通过因残疾而隐居的生活，通过对日常快乐的牺牲——实实在在地尝试学习“古典”。和雪莱一样，她翻译了埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》，甚至走得更远，对名不见经传的希腊基督教诗人进行了非同寻常的学术研究。不过，一个非常有趣的现象是，在她的时代她对“古典”的熟知几乎不为人所注意，到我们的时代她身为古典学者的才能也几近被完全遗忘。

547

显而易见，此处存在着三重束缚。一方面，懂得给予荷马应有尊重的女诗人没有得到重视反而受到讥讽——比如说，18 世纪的蓝袜社成员。另一方面，没有学习荷马的女诗人——因为不被允许这样做——受到轻视。第三方面，无论女诗人试图以什么传统来取代“古代的律条”都会受到微妙的诋毁。以兰塞姆为例，他声称狄金森从

“父亲的赞美诗集”学来的格律皆基于“民间歌谣，一种韵文的流行形式同时也是我们语言中最悠久的形式”，他接着又说“这种格律的伟大经典是英国民歌和童谣”。我们本能地感到这是曲意奉承，而他下面这番言论更印证了这点，“民间歌谣是有劣势的……如果它不能让诗人恰到好处地运用英式五音部”，因为“五音部是我们称为反复推敲过的或‘学院’诗歌的基本特征，它能够容纳许多对于民间歌谣来说过于复杂的实质内容并将之形式化。而艾米莉·狄金森似乎从未尝试运用它”。²⁵倘若我们在此将“五音部”解读为“古典研究”的代名词，就会再次看到“女性”和“诗人”的界定是互相矛盾的。

548 在诗人和评论家的心目中，韵文写作向来要求严格的古典教育，而小说写作似乎对此并不苛求。此外，与抒情诗歌创作相比，散文化小说的写作在某种意义上是更为无私的职业。这也许才是导致文学女性择此弃彼的关键因素。成长中受到无私品质的教育，多数女性可以时刻意识到他人的感受，意识到伍尔夫提醒我们注意的“人际关系”。的确，伍尔夫写道：“19世纪早期女性接受的所有文学训练就是观察人物，分析情感。”²⁶在当时，有才能的女性几乎是不可避免地会感到写小说比写诗要舒服——就是说，愧疚感更少。在某种意义上，小说家说的是“他们”：即便是在构建第一人称的叙事时，她也可以以第三人称来写作。但是，诗人，即使用第三人称写作，说的也是“我”。当然，从莎士比亚到叶芝及T. S. 艾略特的艺术家们已经限定了这个“我”，例如，艾略特就常常强调诗人在建构艺术的、面具化的形象时，诗人的“非个人化”或“个性的湮灭”；狄金森自己也坚持说，诗歌中的说话者是“假想的人”。²⁷尽管如此，抒情诗表现得像是一种“倾泻”（effusion）（19世纪时的意思），发自于一个强烈的武断的“我”，一个得到有力定义的中心自我（central self），无论它是真实的还是想象的。从另一方面来看，小说恰恰允许——甚至鼓励——社会培养起来的女性这种谦卑的自我湮没。女抒情诗人必须时刻意识到她自己是主体，而女小说家如果要使自己成为情节中的参与者，则必

须把自己当作对象。而且，在建构叙事声音时，她通常必须伪装或压抑自己的主体性。如埃伦·莫尔斯（Ellen Moers）指出的，简·奥斯汀在自己的作品中本可以成为强有力的叙事者，但她却成了一名相对谦虚的叙事者，躲在情景后面或吸墨纸下面，用老套的“女性的”形式，迂回地操纵事件的发展。²⁸

女性不得不操纵事件发展而不是参与其中——即，不得不间接而非直接的说话——这使我们最终看到她们长期规避韵文同时成功创造了世人瞩目的小说的另一个原因，这个让我们周而复始又回到伍尔夫有关朱迪斯·莎士比亚的伤感故事上的原因。正如我们先前指出的，女性可以在小说的扉页里驱除或者规避焦虑与敌意，而诗歌中那个直接的通常也是坦白的“我”则让她更接近于演绎现实的生活。倘若如乔伊丝·卡罗尔·奥茨（Joyce Carol Oates）所言，小说是一种建构的白日梦；那么抒情诗可能如济慈所说，仿佛“亚当的梦境——醒来后发现梦已成真”。²⁹即便诗人的“我”当时是“假想的人”，她冒险将这个生灵进行非个人化的强度也会使她把自己的隐喻当真，由自己来演绎自己的主题：就如多恩真的睡在自己的棺材里，艾米莉·狄金森真的穿了20年白色衣服，西尔维娅·普拉斯和安妮·塞克斯顿真的用煤气自杀。因为如此深刻的隐喻，伍尔夫才设定，朱迪斯·莎士比亚——“当诗人的心被困在女人的身体内而错综纠缠的时候，又有谁能估量出它会变得怎样的灼热与狂热？”——死在《一间自己的屋子》的中心，死在文学的十字路口。然而，朱迪斯没有就此永逝了。因为，我们将会看到，许多女诗人已经复活了她那不安分的精神。

549

三

如果说，阅读“男权主义”评论者的声明让我们明白了在女性的体内构想并维持活力的诗歌有着非同一般的困难，那么在将果真成为诗人的女性的自我形象与处境类似的男诗人的形象相比较之时，我们

对此就会更加清楚。在这点上，克里斯蒂娜·罗塞蒂在19岁时写的一部散文体、半自传性的中篇小说《莫德》(Maude)非常令人感兴趣，在这部作品中，她纳入了许多最显示其才华的诗歌。罗塞蒂的主人公——15岁的莫德·福斯特——自然是她自我的一个替身：莫德是一名早熟的诗人，若非“经久不变的苍白，疲乏甚至满面痛苦的表情”，本是“非常可爱的”。不过，或许（或者说罗塞蒂如此暗示的），这焦虑的神情是由于莫德知道“人们认为她聪明，她那些诗歌的小稿被人传阅受人仰慕”，尽管“在大多数情况下，人人都会惊异是什么使得她的诗歌如此令人心碎”。³⁰

当然，莫德的很多诗是令人心碎的——神秘的令人心碎，至少初读时有这样的感受。在某些诗中，这个女孩渴望死亡或长眠，在另一些诗中，她以百合和玫瑰的凋谢为诫；而有些诗中，她又为“虚荣”或“愤怒”而自责。实际上，莫德在整部小说中只创作了一首相对快乐的诗，这首诗是她表妹阿格尼丝，以及阿格尼丝的朋友玛格伦达举办的限韵十四行诗诗赛的一部分，尾韵由另一位表妹玛丽事先限定。虽然她写的这首诗语气轻快，但也是别具敌意的：

有些夫人全身穿着素白棉布裙，
有些绅士穿着黑色的紧身衣；
有的惠顾轻便马车有的屈尊老马，
有的认为喷漆的四轮马车才合适。
青春并不总是这么令人愉悦的景象，
目睹有的男人背后带着流苏；
或有女人穿着像布袋的大衣
以骇人的高度凌驾于其性别之上。
如果整个世界该由大水淹没
有些人你不会教其游泳，
十分享受看着他们沉溺；

穿着小女生粉红衣服的某些老妇，

带着玫瑰和天竺葵：——

到盆那儿去吧，沿着盆边戳她们……³¹

莫德要溺死“穿着小女生粉红衣服的某些老妇”的滑稽愿望会与她挥之不去的或难以言表的忧郁相关吗？又如何解释她对“以骇人的高度凌驾于其性别之上”的那个怪女人战战兢兢的厌恶？当然，所有的参与者都承认莫德在限韵诗赛中获胜，不过她们的诗歌也特别引人深思。她的表妹阿格尼丝写了一首十四行诗，要旨是本诗的作者愿意做任何事——挨冻、受淹、被变成驴子或萝卜或“可怜的老马/拖着马车左左右右”，甚至穿上“丑陋的黄绸衣”——却再也不愿写十四行诗。与阿格尼丝更精神相通的朋友玛格伦达则创作了一首忠实的灵魂诗，宣称“我幻想善良的仙女身着白衣……来造就最初的生命”。³²

显然，诗歌声明的行为本身以及为自己定义或至少直面自己的挑战性尝试，都诱发了规避感、焦虑、敌意，简而言之就是“痛苦地出神”，快乐诗歌赛的本意是驱散忧郁，如此一来却荒谬地含有了忧郁的种子。在故事的后来，莫德的忧郁变得深沉、宽泛了起来，并危及到缺少诗情的阿格尼丝、玛丽和玛格伦达。很多诗都流露出这些女孩皆为莫德的替身或是另一个自我。在罗塞蒂早期的一首较知名的诗作《她总是坐下歌唱》中，两个女孩子就演绎了青少年女性互补的焦虑：

她总是坐下歌唱
在小河的绿色岸边，
望着鱼儿跳跃嬉戏
在快乐的阳光下。

我总是坐下哭泣

551

在最朦胧的月光下，
望着五月里的花朵，
泣树叶落入水中。

我为记忆而泣；
她为那么美丽的希望而唱；——
我的泪水被大海吞没；
她的歌声在空中飘散。³³

“她的歌声在空中飘散”——莫德明白的事情肯定是，“让她伤心”的事情肯定也是：她的才智不会也不能真正开花结果。她的吟唱注定要在空中飘散。

然而这是为何？随着故事的展开，每个女孩都遭遇了其象征性的命运，我们也开始懂得其中的原委。玛丽结了婚后，就完完全全地、卑躬屈膝地一心扑在新婚丈夫身上。玛格伦达进了修道院，“为了背负的十字架”而奉献“一切”。思想严肃的阿格尼丝似乎注定要做一名理性而能干的老处女，或许这是兰塞姆很羡慕的那种温良的姐妹关系。莫德，既不会爱也不会祈祷，突然拒绝上教堂，她解释说自己坏得无可救药——因为“人们都会说我有能抑制住表现自己卖弄自己诗文的本事”。³⁴后来，在去参加玛丽婚礼的路上，她遇上一场奇怪的车祸并受了重伤：“她被翻了个儿，尽管四肢没有伤着，此后却再也不走动，再也不说话了。”显然，被翻了个儿的灾难是精神上必须承受的，对于罗塞蒂自己如此，对于她笔下年轻的诗人来说亦是如此，三周之后，莫德的去世加强了我们对此的认识，死亡来得平静而无情。莫德委托她反文学的并看似超我的表妹阿格尼丝作为遗嘱执行人，并令人不解地指示她“毁掉我从未打算示之于人的东西”，阿格尼丝则不费劲地执行了这些含糊的指令。她立即把上锁的莫德工作手册、日志，原封不动地运到这女孩子的棺材里。接着，尽管“惊讶于莫德作

品的类别繁多……她还是一张一张地将之付诸于火焰，唯恐那些无意让人细读的作品留存于世；但这样做也让她很痛苦；看到剩下来留给（莫德母亲的）作品是多么少。”³⁵

如数位评论家注意到的，这个故事的道德意义在于：克里斯蒂娜·罗塞蒂身上的这个莫德——心怀大志、喜爱竞争、专注自我、自作主张的诗人——必须死去，必须由妻子、修女，或者最有可能的是娴淑温良的处女来取而代之。罗塞蒂说莫德“无论做什么需要动嘴，或在某种程度上动脑的事情时，都会产生专注于自己的思想暗流”，³⁶这就是最糟糕的、最不可原谅的罪过，女性最终的虚荣之罪。不论是说真的还是打比方，女性在本性或艺术上永远都不能变得迷恋于自己的形象。相反，正如罗塞蒂在刘易斯·卡罗尔^[1]式的儿童故事《逼真的肖像》（*Speaking Likeness*）以及她在较后期写的一首诗里所示：

经过的一切
都是女人的镜子
向她展示鲜花必然凋谢，
她自己被放在
幽暗处枯萎的玫瑰边
不再可爱，也得不到
曾经夏日的喜悦。³⁷

说了这些，似乎已没有必要指出约翰·济慈（罗塞蒂和她两个哥哥倾慕的对象）在19岁之时，已经认真并满怀激情地投身于艺术生涯。实际上，在21岁之前，他已经制定了令人敬畏的自我发展计

[1] 刘易斯·卡罗尔（Lewis Carroll, 1832—1898），英国作家、数学家、逻辑学家、摄影家，《爱丽丝漫游仙境》（*Alice's Adventures in Wonderland*）的作者。

划：“哦，在10年里，我可以将自己/淹没于诗歌；如此我可以做/自己灵魂决议之事迹。”³⁸ 有意义的是，在此与淹没（overwhelm）一词所含的自我牺牲的意象对应的，是非常张扬且“大男子主义地”将诗歌创作或“灵魂塑造”当作一种“事迹”的想法。自然，济慈明白
553 适度谦虚乃至谦恭的需要。毕竟，真正有效的自我教育又能由何种途径进行呢？不过，与此同时，他甚至将自己的无知令人费解地看作“磅礴”，³⁹ 并毫不犹豫地公开自己的直觉，说自己会在死后“与英语诗人并肩”；在这自我赞誉中，“虚荣”的顾虑似乎并未让他不安。和莫德一样，他参加过诗歌写作赛（1816年与李·亨特），并和她一样，就限定的主题，经过悉心思考迅速利落地写就一首十四行诗。“大地的诗歌永不停息”是其开篇之句（与之相对的是莫德的“有些夫人全身穿着素白棉布裙”），他确信诗歌无处不在，在他的身上，在整个大自然中，这种健康而快乐的信念至少部分源自于他的大男子主义：他是男人^[1]。与之相反，莫德/罗塞蒂显然将自己看成脆弱、徒然装扮的女人，是受难的奴仆而绝非自然的统治者。

与罗塞蒂的女主角一样，济慈英年早逝。莫德无以解释地被她焦虑的作者“翻了个儿”，而济慈——不论拜伦的玩笑和雪莱的猜疑——却并非被其他邪恶的力量，而是被他自己的遗传性所扼杀。莫德情愿一死，而济慈却与死亡进行艰苦的斗争，甚至与让其爱恨两难的“安逸死”抗争。可以肯定的是，在他死后，他的朋友们将他未婚妻范妮·布劳恩（Fanny Brawne）写给他的几封信件与他一起埋葬了，但他们肯定没有毁灭他写下的任何一个字。罗塞蒂也许正是从济慈那里得到了将莫德的日志与作者本人一起埋葬的主意，那么，这就暗示了，女诗人如何会受虐狂般地将男人的隐喻转化为焦虑或罪过的女性意象。⁴⁰

莫德最后的那首诗强调了她的虚荣，强调她需要父权上帝赐以

[1] 此处原文为 lord of creation，既指万物之灵，又可谑指男人。

压制的十字架，那个上帝“知晓你何时虚弱，并控制 / 黑暗的力量”（应该还有虚荣的力量），因而让“你无须害怕”，济慈晦涩的墓志铭——“此处长眠着把名字写在水中的人”——则反讽地强调了他对自己、对自己艺术的执着，因此也是对其姓名流芳于世的自以为是的执着。实际上，在早期的一首名为《济慈》的诗中，罗塞蒂自己就一字不差地引用过这个墓志铭对之进行批评，称在这位“强壮男人”的身上，“好运 / 落在富饶之地；那里没有荆棘， / 只有他自己的雏菊”，而且“他的名字，在每个谦卑的心间颂唱， / 乃是爱的源泉，确是如此”。⁴¹但是，济慈当然也反驳过自己这缺乏诚意的墓志铭，因为在下面这首被公认为是其创作的最后一首诗中，涌动着狂烈的专横的激情，其情甚至跃然坟茔之外：

这只有生命的手，此刻依然温热
能够最真诚的相握，它若变得寒冷
在坟墓料峭的沉寂中，
来纠缠你的白日，冰冻你睡梦的夜晚
让你但愿自己的心房血液干涸
如此我静脉里红色的生命会再次流淌，
而你则会心平气和——瞧，它就在这儿——
我把它捧着给你。

在莫德被动地、天使般地、忠贞地躺着死去之时——活着的克里斯蒂娜·罗塞蒂拿起自己的笔花费了一生的时间创作《大家都阿门》（“Amen for us all”）——死去的约翰·济慈却拒绝死去，并对着威胁要忘记他的现世摇晃着愤怒的拳头。在他最后一封信的最后一行里，他更和颜悦色、只是稍显自嘲地承认说自己不够礼貌：他不愿离开生活这温暖的屋子，因为“我总是笨拙地向它鞠躬”。⁴²

四

如果对艾米莉·狄金森和瓦尔特·惠特曼这两位大约是同时代的，且都以类似的方法破除陈规的美国诗人的生活 and 作品进行更简单但是同等的关注，我们就会发现对同样形式的女性自我隐没与男性自我张扬更为鲜明的构建。“我是无名之辈，你是谁？”狄金森在1861年写道，并又辩解说：“做个，显要人物，好不无聊！/ 像个青蛙，向仰慕的泥沼——/ 在整个六月，把个人的姓名 / 聒噪——何等招摇！”^[1]一年之后，她写下了给托马斯·温特沃斯·希金森（Thomas Wentworth Higginson）的那些著名的信件中的第一封。在一张便笺上（附在四首诗的后面），她谦虚地询问这位忙碌的编辑是否“过于忙碌而无暇告诉我，我的诗是否有生机？”⁴³而且，仿佛也是要在暗示——即便是在她为自我宣传迈出不自信的第一步时——她将自己，且不论有多么讽刺，看成“小人物”，她没有在便笺上签名，只在随信与诗寄出、
555 但以信封单独封口的卡片上显露出自己的姓名。这个故事告诉我们，这个世界可以将济慈的名字写在水中，但狄金森却将自己的名字锁在象征性的纸棺材里。

不过，这则轶事让我们想起济慈的墓志铭和狄金森的《我是无名之辈》之外，还让人想起更令人伤感的、没有在自杀留言上署名的范妮·伊姆利（Fanny Imlay）。确实，传记作家们已经为这两位女士的沉默提供了相似的解释：穆里尔·斯帕克认为，伊姆利的行为“出于对戈德温之姓的尊敬”，⁴⁴而理查德·休厄尔（Richard Sewall）说，狄金森也许“由衷地担心牵涉到狄金森的名字会让自己的家庭或城镇为难”。⁴⁵不管怎样，这番解释强调的是女性（也许尤其是女诗人）对于“自己的”姓名的感觉的基本异化：用于历险的、宣传的，甚至不朽的都不是她的名字，而是她的父亲的、继父的、“城镇的”。对于她

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，江枫译，湖南人民出版社，1988年，第7页。

自己，她是，也必须是，“无名之辈”，因为“谦逊适合的灵魂 / 有着他人的——姓名 / 怀疑——到底——是否公正 / 戴着那完美的——珍珠—— / 男人——在女人之上——将之串起—— / 来捆绑她的灵魂——一劳永逸地”（J. 493）。然而，尽管她曾强辩说做个显要人物会很“无聊”，是粗俗的“招摇”，此般决然的谦逊必然还是会给诗人的艺术带来严重的问题。通过狄金森的例子，我们在稍后更为细致的分析中会看到，做个无名之辈在文学上的影响的确久远：从古怪的孩子般的自我意象到痛苦而扭曲的重要感，永远都有噬咬的饥饿感，乃至最终对身份有深深困惑。不仅如此，做个无名之辈也会造成世俗的影响，而且后果甚至更为严重。当然，狄金森没有坚持谋求发表，除了以为“发表是拍卖人的心智”，肯定还是由于认定了无名之辈就不应该发表诗歌。这里的双重否定意义重大，因为多重否定似乎在这名诗人周围建立起一堵牢不可摧的社会语法之墙，她自己在1866年左右，就几乎将自己完全密封在内，那时，她决定余生都在自己“最小的”房间里度过，“只微敞着门”连接她与不可逾越的外部世界。 556

不过，在爱德华·狄金森议员谦逊的女儿给T. W. 希金森写信的7年前，另一位令人仰慕的原创性的——甚至是“独特的”——美国诗人完成了自己的首场文学献演，在1855年，瓦尔特·惠特曼发表了《草叶集》的最早版本，一部他终其一生都在修改的作品。如多数读者所知，惠特曼诗歌冥想的基石，乃是一首如今题为《自己之歌》而在第一版中题为《瓦尔特·惠特曼》的诗中对身份的强势宣言。由于1855年版《草叶集》的封面上未出现作者的姓名，有些评论家提起它时几乎把它当作“匿名”之作，而且，或许与惠特曼后期那些不仅有诗人姓名和照片，而且有复制的诗人签名装饰的代表作相比，这个早期版本不同寻常地保持沉默了。⁴⁶然而，对于惠特曼来说的不同寻常的谦逊，在狄金森看来当然会是疯狂的自我张扬。惠特曼不仅出版了自己“几近匿名的”诗歌，而且把自己的银版照片作为卷首插画，并以自己的姓名命名了最重要的一首诗。此外他还将自己的名字融入

到诗歌的核心，宣称自己是“瓦尔特·惠特曼，一名美国人，粗人之一，一个宇宙^[1]”。⁴⁷他不需要将自己的姓名放在封面上，因为他和他的诗歌共同延伸：这首诗在某种意义上是他的名字，大写的而且是粗体的。

不仅如此，惠特曼宽阔的诗行不断堂而皇之地吹嘘其宇宙/预言力量的巨大。“我庆祝自己，歌唱自己，”他在诗首盛气凌人地说道，“我所认为的，你也会认为。”并以诗人的自信允诺说如果你“与我一起中止这日夜……你将拥有所有诗歌的源头”。当“屋子里最小的”狄金森满足于做个无名之辈时，惠特曼却在和颜悦色地询问“我自相矛盾吗？/那好得很，我自相矛盾，/（我很大，我容纳众多。）”当狄金森在自己只微敞着门的房间里颤抖之时，惠特曼呐喊着：“拧开门上的锁！/卸下门上的框！”当狄金森将自己包裹在标志性的白色之中并写下“我不能忍受活在——高声中——/喧嚣让我羞愧如此——”之时，惠特曼则高呼“穿过我吧，受禁的声音，/性与欲望的声音，遮掩的声音，我去掉遮掩，/不雅的声音由我而清晰而美化”。当日益年长的狄金森缩回自己，乃至缩减其诗歌的长度与宽度，仿佛确实要让自己遁形之时，惠特曼的代表作则在膨胀，惠特曼本人也在蒸蒸日上，乐此不疲地宣传自己而不屑理会恼人的拒绝和抨击，成为“无冕的美国桂冠诗人”、新泽西卡姆登的“灰白发好人”^[2]预言者，而他在新泽西的房舍业已成为大量拥趸者的朝圣之所。的确，如莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler）所言，“《草叶集》封面上那张作者的肖像与他和他的诗集一道老去，并随着惠特曼在其后各版本中选用的发言面具或角色而发生改变。”⁴⁸在这20年期间，狄金森不仅拒绝被人拍照，甚至还要求裁缝和医生在她快步走过他们身边，离他们

[1] 宇宙，原文为德语 kosmos，其英文形式为 cosmos，也有统一体的意义。

[2] 灰白发好人 (good gray)，一词源自于1866年，惠特曼的挚友、作家威廉·奥康纳 (William D. O'Connor) 为惠特曼重振声名所作的《灰白发好诗人：辩护》(The Good Gray Poet: A Vindicatio)。

还有一段安全距离时，替她量体裁衣，替她检查身体。

当然，菲德勒对惠特曼的“面具或角色”的提及，也如兰塞姆评论所说的“(惠特曼)在诗歌中非常直接地表明进攻性的大男子主义不过是种假想”⁴⁹一样，构成了一种致意性的提醒：实际上，狄金森的面具或角色亦是如此，这位不触犯别人的小个子“白衣女人”也是“假想的人”。不过，书写狄金森诗歌的烦恼的无名之辈与书写惠特曼诗歌的“狂躁的、肉欲的、色情的”显要人物之间的区别本身就意义重大。许多评论者已经提出，狄金森的隐遁于世对她来说是件好事，因为这对她的诗歌有益。(我们前面引用过的科迪的文字相当代表了这种观点。)但是，尽管“即便又会如何”的文学游戏——即便济慈活得久些又会如何，即便莎翁英年早逝又会如何，即便狄金森得到“更好的调整”又会如何——通常不会有多大收效，狄金森的与世隔离及其文学失意必定是有益的这一结论在一段时间之后，听起来更像是心理学上的文饰作用，而不是指默默无闻给狄金森带来的苦乐。考虑到她在不同寻常的限制环境中进行着辉煌的创作，我们更有理由想知道，即便她拥有惠特曼的自由与“大男子主义的”自信，她又会做些什么？我们同样可以合理地质疑：如果没有将自己的艺术傲气当作邪恶的“虚荣”，罗塞蒂又会写些什么？至于狄金森，在任何情况下，我们都必然会说，即便摆出无名之辈的姿态，她比任何人都更接近于朱迪斯·莎士比亚。不过，倘若她让自己成为显要人物，那个显要人物或许就是朱迪斯·莎士比亚。

558

五

在此，我们必须认同科迪屡次指出的：狄金森并非被迫将自己锁在房子里；确实，她本可以有很多种生活方式可供选择，包括许多相对来说对女性有回报的文学工作。首先，比如说，在19世纪的新英格兰，几乎所有具有适当才学寻求独立的女性都能成为英式英

语中所谓的女家庭教师 (governess), 美式英语中所谓的“女学究” (schoolmarm)。科迪提醒我们, 艾米莉·狄金森的好朋友, 后来是奥斯汀·狄金森夫人的苏珊·吉尔伯特就继承了这种事业。更具才华的女孩——某位海伦·菲斯克·亨特 (后来成为著名的海伦·亨特·杰克逊) 或者某位路易莎·梅·奥尔科特——可以在新闻、小说, 甚至是诗歌方面碰碰运气。艾伯特·格尔皮最近就注意到:

在 19 世纪的美国, 有很多女性诗人——说好听些, 淑女诗人——她们通过为报刊栏目撰稿, 创作赠阅书, 以及以传统的虔诚而写成的有关死亡与永生的诗卷获得了大众的欢迎与相当顺利的出版生涯……著名的“哈特福德的甜歌手”莉迪娅·西戈尼夫人 (Lydia Sigourney) 属于这类人, 马克·吐温的埃米琳·格兰杰福特是模仿之作, 但仅仅是模仿的娱乐之作。⁵⁰

鲁弗斯·格里斯沃尔德 (Rufus Griswold) 的《美国女诗人》 (*Female Poets of America*, 1848) 和卡罗琳·梅 (Caroline May) 的《美国的女诗人》 (*American Female Poets*, 1869) 这两部有代表性的诗集中充斥着这类流畅文雅的诗歌, 而且主题大多是“在神圣安逸的家中, ‘爱是一盏无错的明灯, 而欢乐是它的保障!’”⁵¹ 借用卡罗琳·梅的话来说, 塞缪尔·鲍尔斯 (Samuel Bowles) 的《斯普林菲尔德再版》 (*Springfield Republication*) 展示了相似的“女性才智之花”,⁵² 而狄金森也确实让自己的几首诗作得以在此书中发表。不过, 在竭力通过撰写报刊栏目和赠阅书籍来树立自己声名之际, 像狄金森这样的年轻女诗人当然也要学习那些才华过人、勇破陈规的女作家的作品, 首先就是诸如巴瑞特·勃朗宁、乔治·桑、艾略特、勃朗特姐妹这样的英国或法国作家, 希望在她们身上可以找到我们如今所谓的“榜样”。

我们总结 19 世纪美国女性文学生涯的目的看起来也许非常具有讽刺性, 但实际上只对了一半。无疑, 狄金森给希金森写过缺乏自信

的信件，她一生中也曾间断地给塞缪尔·鲍尔斯、海伦·亨特·杰克逊、乔塞亚·霍兰（Josiah Holland）等文学人物写过，后来也给罗伯茨父子出版社的托马斯·奈尔斯（Thomas Niles）写过，因为尽管她进行辩护性的反驳，但她确实想在席卷海伦·亨特、乔治·艾略特、勃朗特姐妹，以及莉迪娅·西戈尼夫人，再以及如理查德·休厄尔所言的“范妮·弗恩们、明尼·默特尔们”的同样的文学事业中树立声名，获得荣誉与财富。据她的侄女玛莎·狄金森·比安基（Martha Dickinson Bianchi）所说，乔治·艾略特和夏洛蒂·勃朗特的肖像悬挂在她并不太小的房间里，露丝·米勒也提出过她有很多诗似乎是对已读期刊上的作品的改写，好像在通过对照那些更“成功的”诗人来测试自己的技艺。⁵³

实际上，狄金森的问题也许不在于讨厌“拍卖人的心智”的铜臭气，而在于她比那些诸如范妮·弗恩、明尼·默特尔和埃米琳·格兰杰福特之类的女同行们更专业。从这层关系上说，甚至“淑女诗人”，这个被盛气凌人的休厄尔以至女性主义的格尔皮等评论家和传记作家们不无贬意地使用过的称呼，也带上了罪恶的意义。19世纪美国的（以及英国的）女性实际上并非像伍尔夫所描绘的17、18世纪女性那样在诗歌写作上受到挫折。相反，诗歌创作在维多利亚时期是上流社会的技艺，如绘画、钢琴演奏、绣花一样是种文雅的爱好的爱好。但是，如杰克·卡普斯（Jack Capps）告诉我们的，⁵⁴狄金森似乎已经对《奥罗拉·李》的某些诗行作了标注，这些诗句“突出了”她自觉的与破除陈规的伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁相似的反叛精神：

顺便说一声

560

女性的作品具有象征性。

我们缝纫、缝纫，戳痛了手指，迟钝了视力，

制造了什么？一双拖鞋，先生，

你在疲倦之时可以穿上——要不一张凳子

绊倒你，惹恼了你……“去他妈的凳子！”⁵⁵

这些诗行之前的诗行也是同样的发人深省，想必也激发了艾米莉·狄金森几近同样深刻的相似感受。在谈起自己的教育时，在爱挑剔的未婚姑妈的监督下，奥罗拉说自己“湿漉漉地跑进”

自然的景致（宁可说，湿漉漉地跑出）
我跳起波尔卡、塞拉里乌斯，
旋转玻璃，填充小鸟、用蜡做花模，
因为她喜欢女孩子的成就。
我读过几十本关于女人的书，
证明了，如果女性根本不思想，
它们会教人思想（比如未婚的姑妈，
或者作者）——那些书醒目地主张
她们理解丈夫谈话的权力
在谈话并不过于深刻时，甚至可以用
可爱的“只要你乐意”，或“就这样”来应答；
她们快捷的洞察力和聪颖的天资
具有特别的价值和通常的传教使命，
只要她们在火边保持安静，
从不在世界说“是”的时候说“不”。

在某段特别机智的回想中，她又说自己“学会了十字绣”，并绣了一位牧羊女“失恋中前倾着身子，粉色的双眸 / 与鞋子相映衬，在我错拿了丝线时， / 帽子的重量没有压垮她的脑袋 / 倒怪怪地像是乌龟壳 / 让悲惨的诗人旋转”。且不说其他，这段话表达的微妙之意在于：十字绣“让悲惨的诗人旋转”，这点必然会引发狄金森无以复加的恐惧，当她想到自己不仅与伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁和范妮·弗

恩相像，而且与约翰·济慈、威廉·莎士比亚、“宇宙”（kosmos）托马斯·卡莱尔（惠特曼对他的称呼）相似，且卡莱尔的肖像就挂在她房里巴瑞特·勃朗宁的肖像旁边。

把温雅的诗歌当作客厅里的技艺恰恰让那些如今被我们看作当时最为严肃的女诗人们感到烦恼或者厌恶，这种情绪在罗塞蒂《莫德》中某一最具有效果的——也最具讽刺性的——场景中明确地得到体现。由于支持她的表妹“患上了感冒”，莫德不得不只身参加某位斯特劳迪夫人的无聊茶会。最糟糕的时刻是在娱乐开始之后，一位年轻女士首先为聚会“捧场”演唱了几首歌，而最令她厌恶的莫过于她的诗歌竟然被等同于那位年轻女士的“音乐”。

坐在萨维奇小姐和索非亚·莫布雷中间，（莫德）受到了来自两边的关于她诗歌的盘问。首先，是否在继续创作？是的。接踵而来的即是滔滔不绝迷人的奉承：她这么年轻，这么令人羡慕，而且，可怜的人儿，看上去这么娇嫩。想象她在夜间无眠思索着甜美的诗歌，真是让人感动的情景——（“我睡得很死。”莫德干巴巴地插嘴说，）——这些诗歌让她的朋友开心，也会吸引大众的，只要福斯特小姐动心将它们发表的话。最后，旁观者们被召集在一起要听她朗诵。

莫德面露不悦之色；就在回答即将脱口而出之际，所处情形的荒谬感闪过她的脑海，这种感觉如此强烈，以至于她在厌恶的同时几乎抑制不住要笑起来。她用手绢遮住了嘴。萨维奇小姐，蛮以为自己的要求会得到满足，于是举起了手，示意安静，然后就座摆出要聆听的姿势。

“希望各位原谅，”莫德终于冷冷地说道，“我无法忍受霸占各位注意力的想法。真的，各位都非常好，但我还是要请求各位的原谅。”⁵⁶

当然，这种客厅奉承是专门为“淑女”诗人设计的——西戈尼夫人和埃米琳·格兰杰福特——她们不仅得到编撰粉色眼睛（pink-eyed）诗歌的训练，而且也要求自己写这样的诗歌。但是，也正是这些女性希望达到上流社会期望值的渴望，在狄金森和罗塞蒂这样的女诗人周围树立起了另外一堵墙，这堵墙与同样困住她们的双重否定之墙一样可怕。因为，很明显，斯特劳迪夫人之流想让莫德朗诵的诗歌是不好的诗，如格尔皮所说，这些诗是用来传颂“传统的虔诚”，“尤其是（铭记）妻子、母亲打理世俗事务并使其不朽的家庭角色的。”直至1928年，D. H. 劳伦斯才公开承认自己早期的诗歌很糟糕——令人厌恶的矫情、粗糙、假装儒雅——他坦白说“任何年轻女士都能写出这样的诗来”。⁵⁷当然，他在那个年代的所有读者，甚至是如今的读者，明白而且是确切地明白他的意思。不过，以为像罗塞蒂和狄金森这样有才华的“年轻女士”不解其意，那可是个错误。她们在19世纪也完全会像一百年后的路易丝·博根那样“明白”。在将罗特克要表达的责难之辞内化后，她对约翰·惠洛克（John Wheelock）说，自己拒绝了编辑“女性诗歌集”这份“可爱的工作”，因为“想到要和很多唧唧喳喳的女诗人联系就让我极其不舒服”。⁵⁸

然而肯定的是，所有的女性在某种程度上都有这样的共识，尽管它只让少数人特别痛苦。另一种可以激发人们对“淑女诗人”这个词组意义认知的小规模的、显然是次要的文学现象，是与女性作家的称呼特别相关的，而且这个问题依然是某些评论家和学者尚待解决的。当然，狄金森和罗塞蒂这样的女性应该已经注意到，人们往往不是以同样的方式说起女性作家和男性作家的。“简·奥斯汀”有时被称为“简”，但约翰·弥尔顿却从不会被称为“约翰”。在20世纪初，有鉴于这样称呼中过分的亲密感及好色的心理，女诗人们必然会因其更加广泛的流传而愈加沮丧。甚至在最近，上个星期，艾米莉·狄金森在某处还是“艾米莉”，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁在某些人称来还是“勃朗宁夫人”。两种称呼形式都强调了被称呼者所处的逆境，重视的

皆非女人气质 (womanhood) 而是淑女气质 (ladyhood) ——即, 女诗人的——对社会的依赖性, 婚姻的尽责性或脆弱的处女性。

563

女作家的称呼问题依然存在, 这也是在提醒我们, 女性不仅在坚持自己诗人的身份方面, 而且在维护从前辈女性那里继承的尚未证实的大量诗歌方面都有麻烦。伍尔夫将缺乏生存力的女性传统当作朱迪斯·莎士比亚及其诗歌后裔们的关键问题, 从某种程度来说, 这也是女小说家们的问题, 只是这个难题不如对诗人来说那样可怕。一方面, 女性在认可对方的成就时通常都是最热情的。狄金森生前的所有读者中只有海伦·亨特·杰克逊完全支持她, 她让这位隐世的朋友确信“你是了不起的诗人——你生活的时代不对, 让你无法高声吟唱”。⁵⁹ 不过, 从另一方面来看, 围绕狄金森身后作品出版所引发的无稽的纠纷——官司、各不相同的版本、传记、反传记——似乎很具有象征意义。因为, “门户之战”——争夺理查德·休厄尔两卷本的狄金森传记中那半卷诗作的控制权——根本就是女性的战斗。

这场战争中的战士不仅仅是诗人那一代的女性 (她妹妹文尼以及嫂子休), 而且有她们的后人: 奥斯汀年轻的情妇梅布尔·卢米斯·托德, 托德夫人的女儿米莉森特·托德·宾厄姆和休·吉尔伯特·狄金森的女儿玛莎·狄金森·比安基。读起休厄尔对敌对状态的记叙, 人们会惊讶不已。如露丝·米勒 (Ruth Miller) 所说, “想到这些年轻女子继续着以她们母亲的名义进行的战斗, 感觉非常奇怪, 艾米莉·狄金森的诗歌总是落到让人更困惑的无望境地。”⁶⁰ 然而, 这并没有什么好奇怪的, 这种困惑似乎是“朱迪斯·莎士比亚”面对过的——也是一直面对的——问题的表征。因为, 没有诗歌滋养的地方, 就没有诗歌的传统, 没有诗歌传统的地方, 也就没有清晰的保护步骤可循。伍尔夫以为所有的年轻才女都会加入到复活朱迪斯·莎士比亚的行动中来。她不够愤世嫉俗或不够悲痛因而未能预见到当朱迪斯·莎士比亚的化身出现之际, 她的女性后裔们也许会互相仇视, 被父权社会横亘在女

564

性之间的那把古老的利刃分裂，而诗人的尸骸却血淋淋地躺在一旁，在角落里而不是十字路口，无人理睬。

六

倘若自安妮·芬奇的时代以来，女诗人即被困在社会桎梏的迷阵中，也就难怪她们当中某些最好的作家出于甘愿的德行（the virtue of necessity）而以诗歌创作为业。我们可以将这种德行定义为，若以最热情的表达来说，是激情地放弃传统抒情诗歌所主张的自我表现，若以最讽刺性的话说，则似乎是谦恭地回归至诗歌创作的孤立或者无名状态。当然，狄金森写过不少诗称颂这种感觉模糊的痛苦与愉悦的放弃——的确，不少的诗，以至于许多读者（如理查德·威尔伯 [Richard Wilbur]）将“富裕的贫瘠”（sumptuous destitution）当作她艺术的关键主旨。⁶¹当然，这是她诗歌的一个关键主旨，同样也是艾米莉·勃朗特和乔治·艾略特诗歌的主旨。但是同时，如我们所见，狄金森是陶醉于空气^[1]的人——或者也许因为她是陶醉于空气的人——她贪婪、气愤、私底下或公开地宣扬自我。“富裕的贫瘠”这个词组本身表达了她决意耽于贫穷的虽矛盾但肯定的感觉。相比较而言，克里斯蒂娜·罗塞蒂以及在较次的程度上，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁甘愿接受激情或谦恭的贫穷而建立了自己的艺术。她们把自我克制视为最崇高的必备美德，她们才是 19 世纪中对此颂扬的伟大诗人，而不是狄金森。

罗塞蒂的《莫德》是对贫瘠之地探索的早期尝试，书中淑女气的 15 岁诗人应该（作者暗示说）为居住在这种贫瘠的地方而自责。但是，除去夸张及自怜之外，它却是以与罗塞蒂格格不入的形式写成，她在拓展故事线索或解释复杂的情节方面从来都不非常擅长。不过，

[1] 原文 air 也有曲调、旋律之意。

非凡的《妖怪市场》写于她创作功力最强的10年之后，它是《莫德》的成功再写，是一首热情洋溢的对甘愿德行的赞歌。

与《莫德》一样，《妖怪市场》(1859)塑造了多位女主角，每一位都代表了女性自我的不同的可能性。《莫德》中的选择相当模糊地被阿格尼丝、玛丽、玛格伦达和莫德自己分开表现，而《妖怪市场》表现的则只是一对双胞胎似的姐妹莉齐和劳拉（还有虚幻的劳拉的先驱珍妮），她们住在“奔流不息的小溪”边，离险峻的峡谷不远的某个超现实神话般的村舍里。故事是这样发展的，每天清晨和夜晚，急速窜行、浑身長毛、长得像动物的妖怪（“长着猫的脸，/ 扫帚的尾巴，/ 迈着老鼠的步伐，/ 像蛇一样爬行”）从峡谷显现身形，叫卖着有神奇美味的水果：“任何城镇……都没有卖的”——“粉嘟嘟的桃子，/ 紫黑头的桑葚，/ 自由生长的野越橘”，等等。⁶²当然，这两个女孩明白“我们不可以看小妖，/ 我们不可以买他们的水果：/ 谁知道他们在什么土壤上养活/ 它们饥渴的根？”但是，两名女孩中当然有一个——劳拉——依然真的郑重其事地用“自己一撮金色的头发”买了小妖的水果，而且不停地吮吸着甜美的果汁，“直吸得嘴唇（发）痛。”

诗歌后面的部分讲述了劳拉行为的可怕后果，以及她最终的得救。就从她刚刚吃起小妖的水果说起吧，这个不听话的女孩当时就听不见这个小小“活泼的卖水果的小贩”的叫卖了，而她更懂事的姐姐却还能听到他们“抹了蜜糖的话语”。后来，随着时间的流逝，劳拉病倒了，身形变小了，未老先衰了：她的头发变得“稀疏灰白”，她整日哭泣，梦想着瓜果，不再像没有水果的日子里那样与莉齐分担任何家务事，那时，她们俩都“像蜜蜂一样熟练，甜美，忙碌”。最后，莉齐决意要从小妖贩子那里购买水果来拯救劳拉，这些小妖还真的在她面前出现了。在她要买水果时，小妖坚持让她自己当场吃下他们的货物，她拒绝了，站着一动不动，一言不发，就像“激流中的一支百合花”，或者像“一座灯塔独自屹立/ 在灰白的咆哮的大海上”，他们

用水果攻击她，砸得她满身都是果浆。结果呢，当她回家来到劳拉身边时，她可以将自己当作圣餐似的献给她：“吃我，喝我，爱我……尽量地享用我吧。”在劳拉饥不可耐地亲吻莉齐之际，她觉得果汁“让舌头发苦，/ 让她讨厌；/ 她着魔似的翻滚，又跳又唱”。最后，她昏了过去。醒来之后，她又成了过去的，女孩子版的自己：“她亮晶晶的发卷不见一丝灰白，/ 她的喘息如五月一样甜美。”在之后的岁月里，她和她的姐姐，现在是幸福的妻子和母亲了，警告她们自己的女儿当心卖水果的小贩，她对她们说起了“她的姐妹如何经历/ 致命的险境，为了她的缘故……‘因为没有朋友比得上姐妹，/ 无论天气平静或暴雨；/ 在苦闷的途中来鼓励，/ 在走入歧途时来抓住，/ 在摇摇欲坠时来扶起，/ 在站稳脚跟时来巩固。’”

显然，这首叙事诗中有意无意的比喻意图是指向性别的/ 宗教的。坏男人给劳拉禁果，给她感官快乐的花园，用来换她像其他女孩一样收在“荷包”里的金色财宝，或者说是换来“强夺”她一缕头发的许可。不过，一旦失去了处女性，她就毫无价值了，甚至不配再受到强夺。她那逾常的堕落实际上加快了人类从夏娃偷吃禁果开始，我们的原始父母进入繁殖王国的时间进程。如此，劳拉经历了传统的维多利亚式的堕落，然后进一步萎缩变灰，变成巫婆似的老女人。然而就在此刻，正如基督为了拯救人类献出了自己的肉体 and 鲜血作为大众精神消费的面包和酒，劳拉的“好”姐妹莉齐也是这样，她像一位女性救世主，与小妖谈判（正如基督对撒旦一样），并为女性的圣餐献出自己供人吃喝。而且，正如基督将人类从原罪中救赎，至少给夏娃的后裔带来重建天堂的可能一样，莉齐重塑了劳拉，将她从一个迷失的巫婆变回处女新娘，并最终引领她进入纯真家庭生活的天堂。

不过，在这种启示之外，《妖怪市场》似乎还有不少引人瞩目的其他层面的意义——特别是有关并支持女性的意义——因此这部作品最近成了女性主义评论家们热衷研究的文本。当然，对于这样的

读者，不屈不挠的莉齐仿佛是百合、岩石、灯塔，“果实累累的橘子树”，或者是像那“高贵的处女城 / 以镀金的穹隆和尖顶为顶”一样矗立，也可以说很像维多利亚式的亚马逊女战士，让人们想起 19 世纪的“姐妹情谊富有力量”。当然，从女性主义的角度来看，《妖怪市场》及其中邪恶的经商小男人与天真、思想高贵的女人们的形象，暗示了男人是趁女人救赎之际进行伤害。的确，有意义的是，在这首诗里除了令人不快的小妖之外就没有男人了；即便在劳拉和莉齐成为“妻子和母亲”之时，她们的丈夫也从未出现，而且显然她们没有儿子。那么，罗塞蒂确实像是梦幻般地有效安置了母系的女家长的世界，她或许还有可能想到了两姐妹间令人吃惊的性救赎场景、一个隐秘的（如果是矛盾的）同性恋世界。

同时，当莉齐带着劳拉进入那座救赎的伊甸园，却发现它原来是家庭生活的天堂时，我们又会怎么想呢？从恍惚的消耗状态中清醒过来后，劳拉“以惯有的天真”笑起来，但实际上，如布莱克笔下的塞尔从经验的深渊里脱身一样，她退回到甚至比诗歌开头时期还要前的心理状态。生活在处女的女性世界里并排斥任何关于性、自作主张、个人快乐的想法（因为男人是畜牲，类似动物的小妖已经证明了这一点），她全身心地守卫着女儿们“脆弱的生活”，避开与那些无疑与水果贩子的威胁相当的危险。不过，对于她来说，这个世界再也没有这样的危险了，而且在她形容劳拉回忆“那些快乐的逝去已久的日子 / 那些永不回归的时光”，那些“神出鬼没的峡谷”和“邪恶的古怪水果贩子”的日子时，一丝怀旧之情偷偷潜入罗塞蒂的诗歌。和莉齐一样，劳拉已经变成真正的维多利亚式的家庭天使——无私而且微笑的天使——如此自然地（我们本能地感到其中的逻辑），“神出鬼没的峡谷”和“古怪的”小妖消失得无影无踪了。

但是，在劳拉变得天使般无私时，为什么峡谷和它的商贩们就应该自然地消失呢？除去像畜牲和好剥削的男性性征外，小妖还表征了什么吗？它们的水果象征的仅仅是肉体的欢愉吗？这些问题的答案也

许恰恰体现在罗塞蒂对弥尔顿诗歌意象的探究中。在《失乐园》中，我们应该记得，撒旦的毒蛇诱劝夏娃偷吃禁果不是因为它的美味，而是因为它给他带来了“奇怪的改变”，给他“内部的力量”既增添了“理性”又增添了“语言能力”。不过，他争辩说，如果他，一个动物罢了，已然被这个“神圣的，睿智的，赐予智慧的植物”如此改变，
568 这个水果必然会使人类的夏娃有可能在语言和其他能力方面变得“像上帝”一样。⁶³ 尽管罗塞蒂笔下的妖精，比弥尔顿笔下的毒蛇还要诡秘，并没有对劳拉作出类似的允诺，但《妖怪市场》吃水果的场景既然与《失乐园》有那么多类似之处，此处也大可以有一个隐蔽的类似之处。

当然，夏娃吃下花园里的“智慧果”，这和她后人劳拉的所作所为如出一辙。“此刻全神贯注在味道上”，她“心无旁骛”，因为“在此之前从未有过这般的愉悦……从未尝过这样的水果……她贪婪地毫无禁忌地吃着，”直到最后她“像喝了酒似的兴奋，高兴，快活”。⁶⁴ 不过，尽管夏娃在物质上让自己快乐了，她真正的目标在于智慧上的神圣，与亚当（和上帝）的平等甚至是超越他，以及纯粹的自我实现。她的第一个决心，在最终“心满意足”之时，是每天朝拜智慧树，“唱着歌”。想想弥尔顿的上下文，劳拉也很有可能——吮吸着妖精的水果，“毫无顾忌地”张扬着自己的欲望并沉迷于其中——演绎着心智的（或诗歌的）以及性别的自我肯定。毕竟，在某种意义上可以说，她象征性地吃掉了词语，享受了力量的味道，正如先于她的夏娃做过的那样。艾米莉·狄金森所写“罕见词语成血肉 / 颤抖着分享 / 或许后来再也不说起”可能正是在评论《妖怪市场》的核心象征意义。似乎是为了描绘劳拉在享用撒旦般不圣洁的圣餐后的变化，她又说道：

但是如果我没有弄错
我们每个人都尝过

怀着偷窃的狂喜
那备受争议的食物
为了我们特别的力量

(J. 1651)

她仿佛是说，味道与力量的“哲学”都浸淫在罪过之中。而且，正如我们所见，与夏娃和劳拉（以及罗塞蒂本人）类似的女人们，她们只能“怀着偷窃的狂喜”去分享。

女性快乐与女性力量之间，女性性欲的表现与女性话语的表现之间的关系传统上就是如此。夏娃的故事和狄金森的诗歌将这样的联系清晰化了，玛丽·沃斯通克拉夫特那样打破陈规的女性主义者受到的各种攻击也得到了明晰。例如，指控《为女性权利的辩护》是“为宣传娼妓而狡猾架构的作品”。⁶⁵（理查德·波尔威尔 [Richard Polwhele] 是对沃斯通克拉夫特最具敌意的评论者之一，他甚至将“赐福的植物”和沃斯通克拉夫特“无性征的”女性追随者的“专横的姿态”及“傲慢挑衅”相提并论。）⁶⁶ 我们也应该记得巴瑞特·勃朗宁曾因其无可指责的性生活受到称赞，因为“天才女性的生活是如此经常地被罪过玷污……以至于她们天赋的才智（通常）是一种诅咒而非福佑”。在这最后的评说中，性欲与女性天资之间的关系实质上变得随意了：女性的天资引发了不可控制的性欲，或许正好相反，不可控制的性欲甚至引发了女性的天赋病。

天赋与性欲是女性的疾病、与疯狂类似的疾病，《妖怪市场》中劳拉的病和珍妮的训诫故事都暗示了这点。珍妮“本应该是位新娘；/ 然而渴望着新娘的欢乐 / 病倒并死去了 / 在她放荡的青春”。尽管罗塞蒂对新娘欢乐的喻指确实像是强化了我们的第一印象：禁果仅仅是代表禁欲，较前提到珍妮时，水果的象征意义还是比较模糊的，和在劳拉事件中一样模糊。莉齐提醒劳拉说，珍妮遇见小妖时，是“在月色中，/ 拿走他们上等的很多礼物，/ 吃掉他们的水果戴上

他们的鲜花 / 花从阴凉处摘来 / 那里的夏天时时刻刻在成熟”。换句话说，珍妮在月色下徘徊，与从峡谷来的怪异生灵作交易，变成了巫婆或者是疯女人，使自己完全陷入了“不自然的”至少是“非女性的”梦呓与灵性的生活。因此，她受到的惩罚即是衰老，这实质上是其内在疾病的外在表征。⁶⁷

570 小妖的水果与鲜花是不自然的、不合时令的，这就与艺术作品——思想的水果——以及罪孽的性欲发生了进一步联系。而且，它们并非在通常的意义上繁殖，甚至会阻止普通植物的繁殖，这就更让我们感到它们古怪的罪恶的不自然品性。珍妮和劳拉都受到了生理上不孕的诅咒，而多数维多利亚时期堕落的女性（如艾略特笔下的赫蒂·索蕾尔，巴瑞特·勃朗宁笔下的玛丽安·厄尔几乎无一不是怀上私生子而泄露出她们的耻辱。然而，即便是雏菊也不会生长在珍妮的坟头，劳拉收藏的果核也不会再长出新苗。珍妮和劳拉都病恹恹地心怀渴望，因此不仅脱离了自己健康、孩童般的女性性征，而且脱离了社会规定的“谦逊的少女”这一角色。在见过妖精之后的那天，劳拉依然帮莉齐挤奶、扫地、缝纫、揉面、搅拌，但在莉齐表达满意之时，劳拉却已经“有些病恹恹的了”，渴望着小妖出没的峡谷里的水果，终于她也像珍妮一样，拒绝再做家务活。

最终，小妖出没的峡谷在某种层面上成了女性性欲的象征，同时，越来越清楚的是，从其他同样重要的层面上来看，它代表了头脑中的裂口，与柯勒律治在《忽必烈汗》（“Kubla Khan”）中描写的迷人浪漫的巨壑，乔治·艾略特在《弗洛斯河上的磨坊》里描绘的具有象征性的红洼地，或者与狄金森在诸多诗歌中描写的精神裂口有异曲同工之处。意识到这一点，我们就可以更彻底地懂得这种影响了劳拉和珍妮两人的病——奇怪的哭泣、多梦的倦怠、性方面的不孕，以及巫婆似的生理变形。毕竟，小妖并非是与真人差不多大小、特别具有性魅力的人。事实上，罗塞蒂处处将他们与在诗中从未出现过的真人区分开来。他们反而是——曾经也一直是——令人渴望的小生灵，许

多女作家都曾记录下与之在自己脑海的鬼谷里的遭遇，那匆忙跑路的长毛的像老鼠似的物体 (*its*) 或本我，无法逃避的梦魇。它们“狡猾”如动物般的伯莎·罗彻斯特，“坏”如那只“老鼠”或“坏老鼠”、九岁的简·爱，他们也让我们想起黑暗精灵希刺克厉夫对凯瑟琳·恩萧说起的“它”，想起狄金森有时以为自己变成的“它”，那只她说“人人内在都有的”“甜蜜的狼”。那些似它的内在自我，从“自我”迷人但世俗的裂口，无意识的古老岩洞里升起来，用男子气的张扬来“扫荡清除”，为珍妮、劳拉、莉齐和罗塞蒂本人带来了不自然但却甜蜜的艺术之果，那些与自我满足的感官愉悦相似（或相同）的甘美果实。

不过，如《莫德》预言的，罗塞蒂或任何一个被她赋予文学焦虑的替代自我都应该拒绝妖精的艺术之果。发出这种唯我的虚荣与自我表现的享受邀请，这样的果实确实长着生长于可疑土壤里的“饥渴的根”。《从宅到家》（“From House to Home”）是罗塞蒂另外一首有关放弃的主要诗作，与《妖怪市场》写于同一年，其观点要更明确一些。诗中人吐露说，她禁止“灵魂中的欢乐之所；/ 美丽绝伦的世俗天堂”。⁶⁸但是她内心的伊甸园“诱使自己偏离了目标”。这个天堂只有“连篇累牍的谎言”，里面是一座白色透明的玻璃城堡，满载着“歌声、鲜花与水果”的树林，还有一位像缪斯女神的男性精灵，他的眼睛“像火焰……满足着我的欲望”。因此，罗塞蒂的“欢乐之所”显然是自我满足的艺术天堂，在这个天堂里，《妖怪市场》中男子气的水果商贩的引诱被男性缪斯的诱惑占先，小妖水果的感官愉悦则巧妙地体现在自然生灵们幸福的小天地里。不过，正是因为这内在的伊甸园是“欢乐之所”，它很快就成为一片放逐之地，诗中的说话人被自己的缪斯惩罚性地抛弃，被罚和劳拉、珍妮一样去挨冻、受饿、变老。因为，与劳拉、珍妮一样，罗塞蒂必须学会忍受苦难并放弃艺术与感官的自我满足。

而且，作为女性诗中说话人的代表，罗塞蒂认为自己必须学会抛

弃痛苦来无私地吟唱，而非自私地吟唱快乐。《从宅到家》中关键的一段描绘了一个不同寻常的受虐的场景，醒目地阐释了它与《妖怪市场》所基于的道德审美观。

我见到一个女性的身影，
 夜晚与新晨争相控制；
无比灰白，几近美丽，
 无以形容地悲伤。

.....

我站在外面贫瘠的地上
 她站在里面花蕾朵朵的地上；
在永不减速的转着圈
 随着神秘的时间而舞动。

572

但是每朵花都被放在荆棘之上，
 每个荆棘都从沙土中笔直地窜出
磨伤她的双脚；刺耳的讥笑声隆隆作响
 还伴有无情的鼓掌。

她流血哭泣，但没有退缩；她的力量
 直到快乐的拂晓才用尽：
她衡量着无法衡量的悲痛的长度，
 宽度，深度，还有高度。

后来，我注意到一根锁链撑住她的身形
 一根既非制造也不可劈开的活的锁链：
它径直伸展于雷电狂风与暴雨之中，
 牢牢地锚定在天堂。

有人喊道：“还要多久？在这岩石上
她应该战斗、受难，再有所收获。”
有人答道：“最轻微的晃动都会动摇信仰：
再加强她的灵魂吧。”

我瞧见给她送下来一个杯子
满是厌恶与苦涩：
她张开青紫的嘴唇饮用，似乎是在搅动
深度，并未使其减少。

然而在她饮用之际，我窥见一只手提取
新酒与新蜜；使其
初始苦中带甜，继而十分甜蜜，
后来她尝到的只是甜蜜。

她的双唇与脸颊变得玫瑰般鲜艳青春；
她边喝边唱：“我的灵魂再也不需要什么”；
在唱起温柔的歌，
神秘缓慢的颂歌时，她再又畅饮。

这段诗使人想到，女诗人也必然发现，对于女诗人来说，只有放弃，甚至痛苦，才是诗歌的合适源泉。罗塞蒂眼中基督般的诗人备受伤害与折磨，喝下了自我放弃的苦酒，然后唱起了歌。罗塞蒂暗示说，世俗“快乐之地”的纯粹甜蜜只是“连篇的谎言”。女性艺术家只能通过苦甜参半的痛药获得“生存”的力量。

如《从宅到家》中甜美的“快乐”，《妖怪市场》中的水果满足了心理欲望的底层，以及孩子气的自我满足的幻想。因此，超我的莉齐不仅是甘愿的代理人，还是甘愿那“白色与金色”的美德，即克制的

代理人。当劳拉尝过禁果归来时，莉齐等“在门边 / 懂事地把她责怪：亲爱的，你不应该这么晚归来， / 黄昏不适合少女； / 不应该在峡谷里游荡 / 待在小妖出没的地方”。如我们在前面说到的，小妖不是“真正的”男人，但他们固然也有男性自我张扬的特权，因此莉齐对劳拉所说的（也是罗塞蒂对自己所说的）的意思是，艺术的风险与满足“不适合少女”，劳拉在此必然要像《从宅到家》里的诗中人一样完全懂得这个道理。像劳拉、莫德、克里斯蒂娜·罗塞蒂这样的年轻女性不应该在想象的峡谷里游荡，那里是诸如济慈、丁尼森——或者如但丁·加布里耶尔·罗塞蒂和他拉斐尔前派的同胞这样的小妖出没的地方。

后来，莉齐变成圣体的弥赛亚，这个父权（并非撒旦的）词汇的女性版生成了血肉，她坚持说劳拉必须吃掉她——必须，也就是说，为了获得拯救，必须摄取她苦涩的克制的智慧、甘愿的美德的智慧。实际上也是，当劳拉的确以莉齐为食之时，她具有克制精神的姐姐的肌肤上的小妖的果汁“温暖了舌头”。和《从宅到家》里一样，快乐的美学被苛刻的道德观转化成了痛苦的美学。而且，正如《从宅到家》里的女主角因为受苦而流血、哭泣、歌唱一样，《妖怪市场》里的劳拉最后在领悟了放弃的教训时，也开始“像从笼子里释放的东西”一样跳动歌唱。换句话说，在此刻，她到达了罗塞蒂所认为的女诗人艺术的高峰，因而，在此处，她确实是罗塞蒂的替身。以后，她会过起纯真的家庭生活，放弃所有的享乐，但是，在此刻，为了短暂的令人狂喜的痛苦，她“逆着光亮 / 径直朝向太阳”并吞下“无名的苦涩”，这正是狄金森所谓的“节制的盛宴”的受虐狂版本。接着，
574 吸纳了受压抑但姐妹性的超我之后，她与先前自我张扬的诗歌 / 性生活永远地告别了。

此刻，与济慈再作一番对比似乎并无不妥。和创作《莫德》时焦虑的罗塞蒂一样，济慈一直在为诗歌的学徒期（apprenticeship）而烦恼。他也写过一首激昂的象征诗，内容有关诗歌、饥饿与内在他者化

身为魔魅的异性相逢的关系。与罗塞蒂的小妖男人相似，济慈的“美丽妇人”呈给骑士的食物神秘而美味——“酸甜菜根，/ 野蜂蜜，还有吗哪^[1]甘露——”而且，她的话也巩固了食物与语言之间的关系，她对他“用奇怪的语言说……‘我真的爱你’”。与罗塞蒂的劳拉相似（也与《从宅到家》的诗中人相似），济慈的骑士也莫名其妙地被好像缪斯的妇人抛弃，他在草地上与她相遇，在一个与妖精所在的鬼谷类似的令人恐惧的“妖洞”里向她求爱，有一次她占有了他的意志。和劳拉一样，他的灵魂（anima）和他的作者抛弃了他，山地冰冷的现实让他憔悴、挨饿、生病了。然而，济慈的故事和罗塞蒂的故事也有不同，我们禁不住感到无论骑士命运如何，诗人的放弃只是暂时的。小妖的背弃（此处美丽女王与老鼠脸的妖精男人之间的区别也是相关的）让劳拉/罗塞蒂相信，吃艺术禁果的原始欲望是无用的罪恶的冲动，而骑士的被抛弃则会愈发让我们感到其悲剧性的伟大。

艺术，济慈说，最终值得冒任何风险，哪怕是冒异化或荒废的风险。美丽妇人“甜蜜的亲吻”与“奇怪的语言”引发的狂喜比将来的挨饿和痛苦还要值得。确实，亲吻的狂喜尽管具有欺骗性，但其本身就成为救赎济慈与骑士的唯一可能。当然莉齐为劳拉提供的任何形式的救赎，虽然有可能将骑士送返到“松鼠的谷仓满满当当”的那片沃土，但会毁掉对他真正有价值的东西——他对妖洞的记忆，仙女的歌声，“野蜂蜜”——正如劳拉对鬼谷和“甜到嗓子眼的水果”的记忆最终被令人压抑的日常家庭生活所毁掉一样。《妖怪市场》不仅仅是对其他女性生活的观察，而且准确阐释了罗塞蒂为自己制定的美学，这就终于可以解释为什么，尽管济慈胆敢声称自己远离坟墓，而罗塞蒂，品尝着苦涩的盛宴，必须将自己活埋于放弃的棺木里。

575

[1] “吗哪”（manna），在《圣经》故事里是古以色列人经过荒野所得的天赐食物。

七

如我们之前所说，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁多数好诗是顺从于优雅的或动情的自我放弃而创作的，对于19世纪的女性来说，这种放弃是甘愿的至高美德。然而，因为巴瑞特·勃朗宁对构成罗塞蒂的性情与背景的严厉的禁欲主义原本没有多少兴趣，她后来以更为熟悉的维多利亚服务美学替代了年轻女性特异的痛苦美学。这种审美观在她的代表作（《奥罗拉·李》，1856）中得到了最丰富的体现，尽管它在某种程度上也是女性主义的自我肯定史诗。鉴于《奥罗拉·李》过长，我们难以像分析《妖怪市场》那样比较详细地解析它，但它依然值得我们作些评论，这不仅是因为（如弗吉尼亚·伍尔夫所说是高兴地发现）⁶⁹它要比那些没有读过这部作品的读者所认为的好得多，而且因为它体现了也许是19世纪清醒而世故的女诗人在张扬与屈从之间可以获得的最合理的折中。实际上，我们会看到，艾米莉·狄金森对巴瑞特·勃朗宁的折中所进行的含蓄反对，恰恰无疑地暗示了阿默斯特的“神话”有多么“疯狂”和天真。

简单说，《奥罗拉·李》是以素体诗形式写成的艺术家成长小说，讲述了女诗人的成长，以及心灵经历傲慢、同情、爱情与苦难而受到的教育。女主人公出生于佛罗伦萨，父亲是英国人，因与意大利新娘的婚姻而被剥夺了继承权，成为孤儿的她在13岁时来到英国，受到爱挑剔的老处女姑妈女性礼仪训练的折磨。这位不和善的姑妈表现得像父权制的代理人（女性创作的小说中有很多这样的女人），专事“培养”在家里端庄贤惠的年轻女士。或许部分是由于她本非英国人并因而不守常规的孩童时代，奥罗拉拒绝向姑妈的责难低头。一开始，在阅读了已故父亲的书籍后，她决定成为诗人。在她心高志远、有政治雄心的堂兄罗姆尼·李——圣约翰·里弗斯的某种化身——请她做自己的妻子和伴侣时，她傲气地拒绝了他的提议，解释说她也有自己的职业：艺术，这种职业至少与社会服务工作一样是必须的。⁷⁰

此处，尽管自我发展的艺术和自我放弃的“工作”这明确的两极分化让人想起丁尼森在《艺术的殿堂》等作品里描绘的维多利亚时期的两极，巴瑞特·勃朗宁还是赋予了女孩的自我辩白一种女性主义的空间，使得她对罗姆尼的拒绝完全追随了简·爱拒绝圣约翰求婚的那闻名遐迩的先锋性的自我肯定的反叛传统。罗姆尼以恩人自居的态度讽刺说，女性“像孩子耍剑似的玩弄艺术，/显示可爱的灵魂，受人仰慕，主要是/因为不可能有真正的行动”，她对此并不认同，还拒绝了他“与我相爱同我工作”的邀请，去工作是“为了实用，而非/为了这样华美的流苏（你们是否将之称为底边，/更少上帝的恩泽？）我们自己/在帏盖的天鹅绒上编织/把它放在我们和太阳之间”。她和简一样充满激情地张扬个性，坚持认为“每一种生灵，男性和女性，/独自对言行负责……（而且）我，也有自己的职业——工作去做……非常严肃的工作，非常必须的工作”。⁷¹在该书的此处，她“浑身闪烁着晨曦的露水，浑身笔直”，用一个狄金森后来化为己用的暗喻说，“饿至正午”。因此，正如她带着男性的进攻性寻求“帝国和许多贡品”，她觉得说出下面这番话的人既卑劣也可鄙：“你们下面这些人，我有些有价值的工作给你们做。/来吧，清扫我的粮仓，维护我的医院，/我会用通用的钱币支付你/男人给女人的钱币。”

不过，有意义的是，《奥罗拉·李》开始于《简·爱》结束之处。简拒绝了圣约翰终生从事摒弃自我的工作邀请，并进入了与之不同的自我满足的世俗天堂，对此勃朗特未能给我们提供很多的细节；然而，奥罗拉却面对着完整的职业，这个职业——诗歌——的危险正是那种夸张的自我膨胀的危险，与她启示性地称为“我青春的恶魔”的傲慢“它”相关的威胁。因此，简的张扬是长期争取身份的产物，而奥罗拉的张扬却是必须开始长期放弃（或压抑）身份的先决条件。简必须学会成为自己。奥罗拉则必须学会不要做回自己。

对奥罗拉起特别教育作用的人是玛丽安·厄尔，一名“普通的女 577

性”，她犹如姐妹般的替身，为奥罗拉演示行动与受难的道路：首先爱上并服侍罗姆尼，然后（并非特别有意的）为他献出了自己的贞节。罗姆尼打算迎娶玛丽安·厄尔，以示社会平等的政治性姿态，然而玛丽安却受到沃尔德马夫人的劝阻，这位夫人是个也爱上罗姆尼的放荡的“婊子样的”贵族。在这位“夫人的”一名仆人的照顾下，玛丽安收拾行囊前往法国，她——以完全理查森式的风格——遭人设计被关到库房里，被迫服用毒品，被人强奸，怀孕，以致她暂时性地疯癫。奥罗拉从中所学到的，首先是同情，其次是服务。她以为罗姆尼打算娶沃尔德马夫人而痛苦不堪，于是前往巴黎，在那里她遇见了遭玷污的玛丽安和她的私生子。此时，奥罗拉·李已经功成名就，成了一位令人敬慕的诗人。但是，她很快决定在她佛罗伦萨的“祖地”为玛丽安和她的儿子建立一个家，这个决定确实像是在服务与“自私”之间达成了令人幸福的女性主义平衡。奥罗拉将会继续创作自己宏伟的诗歌，玛丽安和她的儿子也会有安全的生活。

不过，看到玛丽安照料着孩子，这位傲气的诗人学到的不仅是谦卑的愉悦，她还学会了嫉妒女人“忘却自我，放逐自我”的那种“爱的极限”。就在此刻，罗姆尼在佛罗伦萨现身，表明自己没有迎娶沃尔德马夫人的意图，而且，在试图将玛丽安醉酒的父亲从一场烧毁了李家祖宅的大火中救出来时，他双目失明了。如此一来，从表面上看，他似乎从刻板正直的圣约翰变形为具有诱惑力的脆弱的罗彻斯特了。对玛丽安的热爱让奥罗拉心软，这则消息又让她有所感悟，她最终向其维多利亚时代的观众们承认“艺术很重要，但爱情更重要”，对于女人来说尤为如此。

艺术象征天堂；但是爱情即是上帝
并且成就了天堂。我，奥罗拉，从源泉摔落，
不会像其他的女人，
一名简单的相信爱情的女人，

有权利去爱因为她爱，
 而且，听说自己被爱就满足
 于上帝满意之物：我必须分析，
 面对，并质疑，如苍蝇
 拒绝在阳光下取暖
 除非是在莱昂……⁷²

她这番坦陈的意象意义重大，暗示着恋爱中的奥罗拉不同于简·爱，正如罗姆尼即便失明了也不同于罗彻斯特一样。一名不去爱的女人会从天堂“摔落”，像撒旦或夏娃那样；从另一方面说，去爱就是像做一个心满意足的苍蝇，沐浴在正午的阳光下，再没有斗志去寻求替代。

嫁给了失明的罗姆尼，奥罗拉既是妻子也是艺术家，她丈夫的伙伴。她不会再这么渴望太阳（她年轻时是这样的），因为她要研究它，收获它，并从中得益。“凝神看，用天真的眼光看着太阳”，罗姆尼这样劝诫她说，“并从他内在的热力之中抓住外在光芒的根源”，因为“艺术乃是一种服务，注意：/ 给你一把银钥匙掌握，/ 你应该不知疲倦地站着，日日夜夜，/ 将它插进坚硬、慢慢旋转的锁孔”。⁷³换句话说，艺术家，尤其是女诗人，既非闪闪发光的具有灵感的形象，也非充满激情、自我张扬的简·爱。相反，她是阿波罗谦卑的新娘，为自己光辉的失明主人劳碌——也是为了人道——处于一种自我放弃的“不知疲倦的”状态，其程度几乎与罗塞蒂《从宅到家》的梦中女王所忍受的沉寂的痛苦一样深刻。

因此，奥罗拉，如她名字暗示的，成为黎明的女神，帮助狄金森欲称为“正午男人”的神垒起他重建房屋的“首层地基”。在罗姆尼“以想到的完美正午”抚慰他“失明的威严双目”时，他那艺术家的妻子描绘了自己在东方见到的《圣经》上所说的光芒之石——碧玉、蓝宝石、玉髓、紫水晶，梦想之墙即由它们构成。像多萝西

娅帮助卡苏朋一样，奥罗拉扮演了理想化的弥尔顿女儿的角色：尽责地伺候失明但力量犹存的主人的侍女角色。失明但依然极其具有家长作风的罗姆尼此时一半像罗彻斯特，一半像圣约翰，奥罗拉和她的作者则似乎在维多利亚婚姻要求的温顺与诗歌创作要求的能量之间取得完美的折中。她们重新定义了诗人的“灵感”与女诗人自身的关系，使其反映了维多利亚时期的圣人与他顺从的伙伴之间的关系。

不过，同时，乔治·艾略特对弥尔顿女儿的影射暗示了一种隐秘的反抗幻想，这种幻想甚至出现在看似对父权奴役女性的条例的阐释中。与之相似，巴瑞特·勃朗宁折中的服务美学掩盖了（但并未消除）奥罗拉·李的革命冲动。因为尽管经受过磨炼的奥罗拉发誓要为罗姆尼工作，巴瑞特·勃朗宁为她设想的工作却是粗暴的、虚无的。仿佛是为了减弱其幻想的惊人性，巴瑞特·勃朗宁让罗姆尼而非奥罗拉本人描绘她的工作。这位诗人的妥协一部分来自于她颇具策略的认识：维多利亚时代的读者可能更会接受发自男人之口的千年之说。然而罗姆尼勾勒的千年计划，当然，不是他自己的；而是他的女作者——以及女作者笔下的女主角、他将来的妻子——悉心地将之从女人的唇边转到男人的唇边的。他自己也承认了这点，虽然他精心阐释了柔情蜜意的维多利亚婚姻甚至会将革命神圣化的微妙概念：

此刻按住你女人唇上的号角，
 （爱情圣洁的亲吻依然会保持神圣）
 沿着铜管吹出自己美好敏锐的气息，
 吹走诸如耶利哥^[1]的所有的阶层之墙……

[1] 耶利哥 (Jericho)，巴勒斯坦古城，是约旦河下游河谷的要塞。据《圣经·旧约》所述，它被约书亚征服并毁灭。

为了使人们不会误解这个计划的广泛性，他接着又喊道：

……旧世界等待着更新的时刻，
那时，个人新心灵的生长
必然加速，大量增加
在人类的新王朝里，
在自发的成长中发展
新教堂，新经济，新法规
允许自由，允许新的社团
排除错误：祂将使一切全新。⁷⁴

神圣的男性家长，在人类男性家长及其伙伴的帮助下会“使一切全新”这个事实，最终并不能掩盖更令人咂舌的事实：一切都必须并将会，按巴瑞特·勃朗宁的计划，被弄得全新。 580

艾米莉·狄金森在文中说过，自己初读“那位异国女士”伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的作品时，经历了一种“精神的皈依”，狄金森想必感受到了《奥罗拉·李》中隐藏在自我放弃的服侍幌子之后对于社会改革的浪漫主义的愤怒。⁷⁵她必然也注意到，诗歌最后奥罗拉在太阳升起时见到的天国，终究只是奥罗拉而非罗姆尼见到的，或许因为那是那座闪闪发亮的都市、新的耶路撒冷。倘若奥罗拉·李心灵的“热量与暴力”已被驯服，那么，至少她的清晨之火尚未被完全熄灭。无疑，正是出于这个原因，巴瑞特·勃朗宁在四处寻找“女前辈”时，自己业已成为所有当代英美女诗人的前辈。当然，她是艾米莉·狄金森的精神之母，如我们所见，狄金森摒弃了妥协却永久地受到“无知的目光”的鼓舞，从而解决了女性写诗的麻烦“问题”。

581 第十六章 女人—白色：艾米莉·狄金森的
蛛丝

甚至在北美印第安人中……女性独身……在下面这种情况中也是允许的……女人在年轻时梦见自己被许配给太阳。她搭建起自己的棚屋，在里面摆满象征结合的物品，以及独立生活的必需品。她在小屋里过日子，靠自己的努力维持生计，并忠实于自己假想的婚约。

——玛格丽特·富勒

门口传来啪哒啪哒孩子般的脚步声，一个相貌平常、身材矮小的女人轻盈地走了进来，她泛红的头发梳成光滑的两缕……身穿一件非常朴实但极其干净的白色灯芯绒衣服，披着一条蓝色的精纺披肩。她来到我跟前，像个孩子似的把两根萱草塞到我的手心，用一种受了惊的孩子似的声音，气喘吁吁地轻声说：“它们就算是我的介绍人。”——接着又低声说，请原谅，我有些惊慌；我从不认识陌生人，不知道该说些什么——但是很快，她就说个不停了……

——托马斯·温特沃斯·希金森

卖给一个人的传奇
没有一个像细读
他个人的传奇那样
令他着迷——
对于貌似可信——稀释是虚构的传奇
我们的小说——当它小到
足以可信时——它就不真实！^[1]

——艾米莉·狄金森

582

艾米莉·狄金森显然从未写过长篇叙事诗，也从未试笔写过散文故事、小说或传奇。这种疏漏随即将她与同时代最卓越的女性区分开来。在试图解决所谓女性写抒情诗的“问题”时，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁和克里斯蒂娜·罗塞蒂都以一系列的叙事作品戏剧性地呈现她们关于女性艺术的焦虑，并使自己与这种焦虑保持一定的距离。通过这种形式，她们可以安全地——也就是说，不唐突地——抒发情感。罗塞蒂最著名的两部作品《妖怪市场》和《从宅到家》本质上都是关于长久以来被书写的那类女性哥特/传奇故事。（比起《圣亚尼节前夜》等作品来，《妖怪市场》听起来更像《鹅妈妈》。）尽管就《奥罗拉·李》这样的巨幅作品来说，巴瑞特·勃朗宁对抒情叙事诗的概念乍看起来比罗塞蒂要张扬许多，但她自己将这部作品称为小说诗（novel-poem）的做法削弱了其长度暗示出来的雄心。一部以五音步抑扬格写成的《简·爱》是远远比不上传统的史诗宏伟。毕竟，诸如华兹华斯的《序曲》或弥尔顿的《失乐园》这样的史诗都有真正宏大的目标：将“男人”与“上帝”联系；而《奥罗拉·李》却和风俗

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第405页。

小说一样，仅仅将女人与男人相联系。确实，即便在最神秘的部分，奥罗拉与罗姆尼的订婚似乎也是被设计（不管怎么说，表面上确是如此）来阐释弥尔顿的父权思想的，即“他为神而造，而她为他里面的神而造”（*PL* 4. 第 299 页）。

以上这番言论，并无贬低罗塞蒂或巴瑞特·勃朗宁成就的意思。如果不谈她们含糊的放弃美学，这两位艺术家依然是受人羡慕的成功诗人，在压抑的社会里通过采用保护性的伪装掩饰但未湮没自己才智的成功者。无论怎样，以上评论所要指出的是，艾米莉·狄金森创作的大量诗作，从传统意义上看属于最为叛逆、张扬和大胆的文类，因此对女性来说也是不确定的文学模式，即抒情诗。

583 在托马斯·温特沃斯·希金森眼中如此羞怯，甚至神经质地隐遁于世的狄金森，是如何取得蔚为可观的诗歌创作成就的？这个被兰塞姆称为“文雅的老处女”的人，怎么会成为（being）与“朱迪斯·莎士比亚”如此接近的人？我们相信，成为这个词里，含有狄金森成功的一个关键。罗塞蒂和巴瑞特·勃朗宁这类作家，以及我们前面讨论过的小说家们对于罪过与愤怒的想象是通过他们所塑造的虚构作品创作者（fiction-maker）的迷狂表现出来的，狄金森则是由自己的生活、自己的存在原原本本地表现出来。乔治·艾略特和克里斯蒂娜·罗塞蒂描写毁灭天使与放弃天使，而艾米莉·狄金森自己却成为了这样的天使。夏洛蒂·勃朗特将自己的焦虑投射到孤儿的形象之中，艾米莉·狄金森却由自己扮演了孩子的角色。几乎所有 18 世纪晚期和 19 世纪的女作家，从创作《拉克伦特城堡》（*Castle Rackrent*）的玛丽亚·埃奇沃思到写下《简·爱》的夏洛蒂·勃朗特、《呼啸山庄》的作者艾米莉·勃朗特，再到推出了《米德尔马契》的乔治·艾略特，她们都将痛苦的疯女人的自我肖像隐秘在自己小说的阁楼上，而艾米莉·狄金森自己却成了一名疯女人——成了，如我们所见，既是讽刺意义上的疯女人（故意扮演疯女人），也是真正意义上的疯女人（无助的环境恐惧症患者，被关在父亲家的房间里）。

换句话说，狄金森的生活本身即成了一种小说或叙事诗，其中，通过极为复杂的系列处理，以及信手而来的装束的帮助，这位富有创造力的诗人演绎并最终解决了有关自己的艺术以及对女性附属地位的愤怒的问题。因而，她简洁的、爆发性的诗歌在某种程度上成为一个虚构角色的演说。她对希金森说过：“在我表达自己的时候，作为诗歌的代表人——并不意味着——我——而是一个假想的人。”¹的确，如果将她的诗歌理解为一套精心设计的戏剧性独白，它们在一部扩展的小说里就构成了“对话”，其主题是那个假想者的生活，她的原名叫艾米莉·狄金森，但她也替自己取了好些名字，如艾米莉、戴西、艾米莉兄弟、艾米莉叔叔，或者就是狄金森。

当然，评论家们常常将艾米莉·狄金森称为美国文学中最老练的故作姿态者之一。例如，R. B. 休厄尔声称，夸张法与戏剧性事件（他将其称为狄金森一家的“言谈风格”）在该诗人以“才智、奇想、求助于戏剧与夸张”为特色的作品中起了关键性的作用。²不过，与此同时，有鉴于多数评论家并没有碰到过狄金森作为女诗人所必须解决的那种性质或范畴的问题，他们也就误解了她“摆姿态”（*posing*）的性质与目的。传记学者们将注意力放在她的爱人/导师^[1]的身份，或其投身宗教的问题上，或者两者兼而有之；文学评论家关注的是其艺术的语言及哲学上的含糊性。几乎所有人都和休厄尔一样下结论说，“诗人（狄金森）的工作是从个别到一般、从具体到普遍……她变得专注于本质；一桩桩事件并不会让她牵挂。”³她的摆姿态，她的“求助于戏剧”，在几乎所有的评论家和学者看来，仅仅是狄金森一生中的“事件”罢了。

在此，我们的论点是，狄金森的摆姿态并非其取得诗歌成就的一个事件，而是其根本所在，这尤其是因为——我们之前提到过——

[1] 原文为 *master*，译文中根据上下文译成“导师”或“主人”。评论家们往往力图根据艾米莉·狄金森给“导师”的信函来确定她的情人身份。

她将生命转化到诗剧之中，这一点促使她可以超越苏珊娜·尤哈斯(Suzanne Juhasz)所谓的女诗人的“双重束缚”：一方面是女性自我表达的不可能性，另一方面是诗人自我表达的必需性。⁴在戏剧化小说的文本中，狄金森可以将真人（禁止说进攻性话语的人）变形为一系列角色或假想的人（必须为之提供表达的话语）。甚至更准确地说，我们认为狄金森赋予自己生活的小说形式是哥特式的、浪漫的，这不仅仅（或甚至首先）是因为她的家人都有夸张的“言谈风格”，而是因为这种哥特/浪漫模式常被那些比任何其他文学艺术家都要让她倾慕的女作家们利用过。有意义的是，正如评论家会将她的自我戏剧化“仅仅”当作小女孩的装腔作势一样，他们也忽略了或者说不在意狄金森对小说的阅读，尤其是对女性所创作的小说的阅读，认为它们与其诗歌创作无关。在这一方面，最接近于严肃的影响研究的，是埃伦·莫尔斯对《奥罗拉·李》影响狄金森隐喻的分析，但她主要关注的是巴瑞特·勃朗宁诗歌中的意象，而非其情节。此外，诸如杰克·卡普斯(Jack Capps)和露丝·米勒(Ruth Miller)等对狄金森阅读经历的考察，所关注的几乎都是她对从莎士比亚、夸尔斯到济慈和爱默生等男性诗人的熟悉程度。⁵

585 和很多19世纪的知识女性一样，艾米莉·狄金森非常频繁非常热情地阅读小说，尤其是女性创作的小说。她喜欢狄更斯，但同样认为《米德尔马契》“崇高”，她高度赞美勃朗特姐妹，而且，（尽管她父亲不赞同流行小说，而推荐她读“孤独而严峻的书籍”）她阅读了这些女性的作品，并以同样隐秘的激情注意到，比如说，凯瑟琳·莫兰(Catherine Morland)对拉德克利夫夫人小说的渴望。确实，正如凯瑟琳试图在诺桑觉寺虚构的过道里找到自己的故事一样，狄金森也试图从在“父亲的房子里”偷偷读到并公然在自己的诗歌里描绘的女性哥特式作品中，找到与自己生活对等的隐喻。⁶

我们看到，从奥斯汀戏仿的劳拉和索菲亚到艾米莉·勃朗特笔下的A. G. A.，女性创造的小说中的女主人公，总是被迫但又自觉地演

示出其深居简出的作者在现实生活中加以拒绝的（或被拒绝的）、戏剧化的传奇与哥特式的情节。我们也看到，女性作者愈发从“客观”与漠然，甚至是反讽的取笑立场，倒向了自己的主人公——如，奥斯汀对劳拉和索菲亚的态度——是公然与主人公认同，而艾米莉·勃朗特也沉浸于 A. G. A. 之中，无法自拔。那么，在艾米莉·狄金森这位最后，也是最自觉的激进艺术家之一的作品中，我们看到该过程的顶峰也并不令人奇怪，虚构作品中的角色几乎完全与她们的作者相交融，以至于作者和她的主人公（们）实际上成为了一体——一个通过演绎许多高度文学化的自我与生活，而获得自我创造主权的“假想的人”（supposed person）。

许多诗作与书信表明，狄金森自己非常清楚自我编剧、自我创造以及文学创造之间的互相依存性。她曾对希金森说过，“自然是一间闹鬼的屋子——然而艺术——是一间寻求被鬼闹的屋子”，⁷ 尽管这样的评论常常被当作爱默生式的、对“我”与“非我”之间关系的分析，然而其哥特式的隐喻，还有坦率地承认对这些隐喻的依赖，都以不同的方式告诉我们，告诉我们（女性）哥特式小说的自我侵扰（self-haunting）在狄金森看来是（女性）艺术的根本所在。对于狄金森来说，的确，艺术更多地是模仿（mimesis），而不是创造（poesis），因为她认为，即便是意识，也更多地具有戏剧性，而不具有那么多的反思特征。托马斯·约翰逊（Thomas Johnson）认为她写于 1863 年左右的一首诗，比她致希金森的信更加详细地表明了这点。

586

最具活力的戏剧表演是普通的生活
每天发生并带给我们——
别样的悲剧

在朗诵中结束——

这是——最好的演出
当观众四散
包厢关上——

“哈姆雷特”对于自己依然是哈姆雷特——
即便莎翁未曾写过——
即便“罗密欧”未留下对
朱丽叶的记录

它被无止境地上演
于人们的心中——
那是唯一记载的剧场
场主不能将之关上——

(J.741)

生活是呈现，艺术是在内部舞台上演的场景的外在表现，由此作者与其角色成为一体：她们，如我们所说，是一个“假想的人”，或者说是一系列这样的人，在浪漫的戏剧中或（如我们在卷首题辞中引用的狄金森的警句所示）在长篇巨幅令人难以置信的“小说”中互相作用，这部小说“当它小到足以可信时——它就不真实！”在下文中，我们将追踪狄金森内心故事（inner novel）中展示的、她“成为的”假想者当中几位的模式与隐喻，我们将会看到，尽管多数演绎会使狄金森痛苦，但其所仰仗的美学帮助她摆脱了社会与心理的桎梏，若非如此，她的艺术就会受到它们的抑制或削弱。特别是，我们会看到，通过在原意和比喻意义上演绎“女人—白色”，狄金森将自己的生命编织进一根哥特式的“蛛丝”，赋予自己的正是她知道创造伟大诗篇所需要的“富足”与“畏惧”。⁸

正如许多评论者所见，狄金森的诗歌生涯始于有意识地扮演孩子的角色——她会故意延长自己的孩童时期，或为自己杜撰一个新的、别样的童年。不过，同时，她的孩童面具与其更著名的、将自己描绘为不招惹人且无形的“我是无名之辈！你是谁？”的角色（J. 288）不可分割。为与这种早期的、但顽固持久的自我形象保持一致，狄金森坚持将自己描绘为一个小人物、一只鸫鹛、一朵雏菊、一只老鼠、一个小孩，或一种谦卑的、容易被周围和环境掌控的小生灵。和她所仰慕的巴瑞特·勃朗宁一样，她一开始便似乎将浪漫的诗歌自我表达转化为以维多利亚婚姻为模式的女性服务美学，从而削弱了自己的负罪感。当然，诸如专横的丈夫与放弃自我的妻子之间的关系表面上是她诗歌的核心，它们也多样化地描画了爱人与情人、国王与王后的相遇等。不过，通过进一步观察，我们又可以看到——与诗人坚持孩子的扮相一致——男女之间的关系“真正”体现为父与女、导师与学生、主人与奴仆^[1]、凶恶的“正午的男人”与脆弱的拂晓之花、谦恭的或反叛的无名之辈与（借用威廉·布莱克创造的一个词）无所不能、无所不在的“谁也不是老爹”（Nobodaddy）⁹的关系。

但是，狄金森的诗歌蕴含非常复杂的女性自我与男性他者的关系这个事实，却也立即表现出其艺术的复杂性以及惯有的含糊性，利用这两种性质，即使在其最谦虚、最“天真”的状态中，她也可以将女性的屈从与诗歌的张扬之间昭彰的对立关系调和起来。与如此晦暗不明的自我定义诗学相比，克里斯蒂娜·罗塞蒂的放弃美学与巴瑞特·勃朗宁的服务美学无论有时如何伪装或扭曲却还是十分清晰的。尽管

[1] “导师与学生、主人与奴仆”原文为 master and scholar / slave，该词组运用了 master 的双关意义，既可理解为导师也可理解为主人，分别与 scholar 和 slave 相对。

勃朗宁夫人的这位美国学徒将自己形容成无名之辈，她欣赏《奥罗拉·李》，有时似乎也鼓吹罗塞蒂式放弃的“穿透力”，但她很多谦逊的“女性的”评论却内含反讽的钢刃，将服务转化为颠覆，将放弃转化成“白色选拔”（White Election）的“王室印鉴”。¹⁰

588 且不论私底下对选举的感觉如何，狄金森心里依然明白，伪装成宇宙法则的社会规范迫使每位女性在某种意义上要扮演无名之辈的角色。她在各种诗歌和信件中确切地表达了自己的感受，她还戏谑地将之形容成女人的“荣誉作品”。这位“文雅的老处女”常常以几乎是临床式的客观性观察同时代的女性，注意到“淑女（gentlewoman）”交替成为“脆弱的女士”、“温柔——天真无邪的生灵”、戴着面纱的形象，甚至不过是“长毛绒”——像沙发般被动的软弱的东西。¹¹然而，她似乎已经推测到，正是婚姻这“慢耗”（soft eclipse），使这些女性中的多数滞步不前，因为婚姻（如狄金森特别欣赏的一部小说，艾米莉·勃朗特的《呼啸山庄》里所暗示的那样）会通过消除“有些野蛮、勇敢而自由的”女孩对能量与想象力的“最初的展望”，而将她转变成一位女性和妻子。¹²关于这一问题，狄金森在其最著名的宣言中进行了简洁的阐释：

她起来满足他的要求——丢掉
她生活的种种玩具
把女人和妻子的
光荣任务担起——

在她的新岁月里，如果她未发现什么
富足，或者畏惧——
或者最初的展望——或者黄金
在使用中耗去，

它存在，无人提起——如同大海
 培育珍珠和水草，
 但只有他自己——知道
 它们居住的深度——^[1]

(J. 732)

此处描绘的女人/妻子境遇的反讽意义在于，在“起来满足”丈夫的严格“要求”时，她（如凯瑟琳·恩萧·林惇）就被抛出了曾伴随自己度过孩童时代的神圣的、华兹华斯式的想象之海。更具有反讽意义的是，她的新丈夫新主人，像所有清教的一维多利亚时代的社会中的“谁也不是老爹”一样，显然将想象之海的产物定义为玩物——珍珠的富足、海草的畏惧。不过，从狄金森的观点来看，富足与敬畏是唯一绝对的必然。“在我还是个孩子的时候，如果什么事降临到我身上，我总是跑回家到敬畏那里去。”她有一次对希金森说，并神秘地补充道，“他是令人敬畏的母亲，但我喜欢他，总比一个没有的好。”¹³ 换句话说，像大海一样，敬畏是诗人想象力的强壮的母亲，强壮得甚至需要用男性的代词加以指代。女人与妻子正是必须要从这种强大的张扬的出身里“起来”。狄金森力图按照巴瑞特·勃朗宁与罗塞蒂的传统放逐她自身，于是将自己的决定阐释为选择一种神圣的安全与尊严的成熟：

589

我是“妻子”——我已经结束了那——
 那种另外的状态——
 我是沙皇——现在我是“女人”——
 这样就更安稳——

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第223页。

女孩的生活看上去多怪诞
在这种慢耗的后面——
我想对于天国的老幼
此刻——地球就是这种感受——

由于这是舒畅——那么
那另一种——就是难受——
但为什么比较？
我是“妻子”！仅此一条！^[1]

(J.199)

思想的停顿与迈步赋予这段戏剧性独白的力量，显然表明了狄金森对说话者着急辩白的反讽态度。“由于这是舒畅——那么”人们则必须推断出“那另一种——就是难受”，因为从未有（这首诗大概是这样暗示的）任何真正痛苦的证据。“但为什么要比较？”这同样使之焦虑的问题及把错误的表达放在前面，都让我们更加感到，比较可能真的令人可憎。因此，业已承担起“荣誉事业”的说话者几乎必须要用强力来控制自己的思想——也许甚至是她的生命——才能走得更远：“我是‘妻子’！仅此一条！”

590 但是，如《她起来满足他的要求》(She rose to His Requirement)所示，想象之海当然并不就此停止。不可抑制地，不受影响地，它默默地生产着珍珠与水草，尽管它们（如在书桌抽屉里的诗作）的秘密，只有女性身上强壮张扬的男性角色、在父权文化中想必被称为他自己的那部分能够知晓。在一些诗中，狄金森以手术般的冷静，对女性生活的表面要求与深海珍珠的双重性进行了分析。这并不意味着她对遭受这种心理分裂的女性缺乏同情，也不意味着她因从未正式担当

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第173页。

起妻子的职责，就认为自己置身于这些问题之外。相反，她的反讽性和客观性都因她的感受而得到了深化，她感到自己也陷入在围困所有女性的规范中，那是一套纠缠不清的绝对法规，已不能单单形容为一块岩石（人们可以挖掘隧道而通过），而要形容为“一张蛛网——以硬石织就——一堵防御墙——以稻草做成 / 一种限制，犹如那面纱—— / 落在淑女的脸上 / 但是每一个网孔——是一个根据地—— / 龙——在网线中”（J. 398）。在这堵稻草做成的防御墙之后，她肯定感到她与大海都遭到活埋了，因为——珍珠和水草倒是无所谓——她的生命在历史之初的某处，业已“被刨光 / 好装进一个框框”，当时，像她一样的女性就被分在父亲家里“最小的”房间里。¹⁴ [1]

无论怎样，诗人的敬畏之海被隐匿，并不可被提及，这都是极具灾难性的。显然，狄金森得设计一些美学策略，以便使自己可以通达秘密的自我。如前文所示，克里斯蒂娜·罗塞蒂是不无矛盾地放弃了在诗歌中张扬自己充满欲望的内心存在，才得以创作出最好的艺术作品，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的最佳作品也源自于她将美学的志向变形为妻子的责任。不过，对于狄金森来说，除了正当的放弃，什么也不能植入她用来定义自己问题的那种意象之中。内心的海洋不能放弃，名为敬畏的母亲也不能放弃：二者都是血的事实，无法逃避的遗产。那么在某种意义上，狄金森就成了没有莉齐管制的劳拉、不受爱管教的罗姆尼磨炼的奥罗拉·李。但是，如果莉齐和罗姆尼们不是必需的，又该如何？如果富足和敬畏的了不起的玩具依然是合适的，又能如何？在其艺术生涯的较早阶段，狄金森想必有些自觉地感受到，可以通过放弃女性性（womanliness）这个需要自我放弃的概念，来避免放弃自己艺术的必然。或者，换种方式说，她想必作出过决定，在初始阶段，她可以试着通过拒绝承认自己是女人，来解决作为女人的问题。尽管她那时也许还缺少表明其作为女人或妻

591

[1] 该句译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第239页。

子成就的王冠，她还是会随着艺术的“白色选拔”而发出光芒。¹⁵ 她的花园，如在致嫂子的一封信中所写，可以朝着冰冷的北方，但是它“在每一个方向”都可以得到海洋暧昧的抚慰（J. 631）。久居在父亲房子里，做个孩子式的无名之辈（而非在丈夫房子里，成为妻子似的无名之辈），她至少有机会可以为成名成家，与敬畏进行商议。“我住在可能性之中——/ 一间比文章更好的房子里。”她在1862年写道（J. 657），而且，如芭芭拉·克拉克·莫斯伯格（Barbara Clarke Mossberg）指出的，狄金森的意思肯定是说，儿童期间无性的“可能性”要比女性成年期间令人窒息的“文章”更加令人敬畏，更加来得富足。¹⁶

狄金森早期演绎的儿童状态，以及相随的迷恋严肃玩物的产物，与《女人的，以及妻子的》（Of Woman, and of wife）这首诗对照来看，确实有些不着边际。一方面，她对苦心设计的（以世人的眼光来看是“部分破裂的”）儿童面具那种原本强烈的热衷，使她不仅创作了大量的诗歌，而且创作了大量惊世骇俗的创新作品——满篇语法“错误”、形式怪异的作品，只有疯疯癫癫的孩子才写得出来的作品。¹⁷ 另一方面，在摆脱婚姻的恐怖、允许自己“玩耍”富足玩具的同时，儿童面具（或姿态或服装）到最后竟然威胁着要变成有危害性的自我，这个自我在其哥特生活小说中的危机时刻，像小女孩被关在托儿所一样，被关在父亲的房子里。习性（habit）在服装层面的意义变成了在更危险的上瘾层面的意义，最终，这两种习性导致了既是内部，也是外部的居住状态（inhabitation）——一种是无法摆脱的内在他者，另一种则是一间无法逃离的监狱。

三

不过，一开始，狄金森是兴致勃勃地向往着童年，觉得很好玩的。在少女时代，她装扮的就是个冒失的小女孩，高高兴兴地知道自

己在做什么，为什么要这样做。“我喜欢做个孩子。”20岁的时候，她对密友亚比亚·鲁特（Abiah Root）解释说。似乎是为了尽可能明确与性别的联系，在自我选择的童年状态，她就知道自己对生活的观点与一位“比我更像女人的”朋友非常“不一样”。¹⁸“上帝啊，让我置身于他们所说的‘家务’之外吧”，她在其他地方也这么呼吁过。因为母亲身体不好，她用诙谐的笔调记录说，她得尽力打发家庭主妇总是忙于琐事、忙也忙不完的日子。她显然不喜欢家务活，尽管如此，她对这种厌恶感觉的探讨可谓非凡而机智：“难道你不愿意看看被巨大的绝望束缚的我吗，打量我的厨房，祈祷仁慈的解脱，并以‘奥马尔的胡子’的名义宣称我从未落得如此境地。我的厨房，我想我是这么喊它的——上帝禁止它属于或者说将属于，我自己——”¹⁹将自己完全与不承担责任的童年以及生活的玩物等同，她并非当真期望拿到她后来称为“白天里的位置”的东西。²⁰

因此，在很多早期的诗歌中，狄金森扮演了“不承担责任的”角色——一个粉红脸蛋、忙个不停、让人好笑的老派的小人儿，瞪大了好奇的眼睛打量着成人的世界。例如，在一首以“‘大角’是他的别名——/我倒爱管他叫‘星星’”开头的作品中，她机智地利用了这个孩子对实事求是的语言的惊异，在这种语言中，科学用语替代了宗教与诗歌的传统比喻，因此，“过去本是‘上天’/现在成了‘天顶’”，而且，以此类推，甚至天堂本身也被改变了：

也许“天国”已旧貌换新颜——

我希望那里的“孩子”

在我来时不会“时新”——

把我笑话——把我瞪视——

我希望天上的父亲

会抱起他的小女孩——

老式——顽皮——不一而足——

翻过那“珍珠”台阶。^[1]

(J. 70)

593 最后这个诗节中，有关一个和善的维多利亚式的父性上帝和一个甜美的、围着围兜、穿着裙子的调皮小女孩的意象，乍看起来真要让人倒胃口，但是，如按狄金森致亚比亚·鲁特的信中所言，事情很快就清楚了，狄金森是在故意模仿维多利亚家庭中善感的虔诚和她本人小心翼翼创造的孩子气。她想象中过分的、几近讽刺性的伶俐就是她这样做的表征。她给诗中所有关键词上加上的引号又是另一种表征。它们意味着她质疑的不仅是“天顶”这样的科学词汇，甚至是“天国”、“时新”和“珍珠”这样的传统词汇。我们由此看到，模仿孩子的天真，好处不止一处。孩子不仅能玩诗，而且（从孩子的角度来看，所有的语言都是新鲜或者奇怪的）所有的词汇都变成了孩子闪亮的玩具，让他们可以带着反讽的敬畏之情加以检验、处置、品味和玩弄。

《“大角”是他的别名》（“Arcturus” in his other name）这首被约翰逊标注为1859年写的诗，是狄金森极其轻松地利用孩子视角有所作为的一个例证，这就好像她对亚比亚坦言说自己喜欢做个孩子、讨厌家务一样，从本质上来说是轻松的。似乎在那时，她刚刚开始为自己配置生活的戏服，几乎没有想到自己稚气的围兜会派上何等的大用场。不过，在她写信给亚比亚的19年以后，她明确地告诉希金森：“我没有走出过父亲的地方，进过镇里的任何房舍。”²¹ 在给亚比亚写这封信仅仅14年之后，她又对自己的表妹路易丝·诺克斯提到，家里运用职业治疗法让她做一些家务活。“我把黄色料加到馅饼里，笨手笨脚地摆弄蛋糕的调料……他们还说我帮上了忙。”²² 她与家务的结

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第80页。

合依然显得稚气而阴郁，因此从敬畏的角度来说，她在诗歌中对语言与经验的质疑，依然显得孩子般的，但富有阴郁气息，而且变得更加严峻。

譬如说，即便在大约写于 1859 年的另一首诗中，狄金森也戴上一名焦虑的“小朝圣者”的面具，来质疑“某位上天的智者”：“果真会有‘清晨’吗？/有‘日子’这个东西吗？……是否像荷花有须根？/是否像小鸟有羽毛？”（J. 101）此处“上天的智者”与“大角”一诗中的“天上的父亲”相像，说话者对于“清晨”和“日子”的错误理解有些喜剧性，还有些无邪的迷人（年轻的艾米莉·狄金森自己有时候也是这样）。²³但是，该诗的反讽更具有张力，更痛苦，就仿佛某处的金属丝要绷紧起来一样。狄金森这样的怀疑者取笑珍珠门是一回事，醉酒般忘掉清晨的意思却是另外一回事，从她那些恭恭敬敬的问题中，我们可以看出现在本没有什么好笑的事情；相反，阴影却开始遮蔽诗人的双眸。最终，这些阴影导致了 19 世纪 60 年代那些非常令人困惑的抒情诗的出现，它们，孩子气地，因为认定确定（definitions）是不可能的而表现出苦恼。在这类诗中，“它不是死亡，因为我站了起来，/而所有的死者，一概躺下——”（J. 510），以及“我被击倒，但不是被闪电——”（J. 925）这两首或许是表现出狄金森这方面特点的最明确的两个例子，不过还可以举出其他许多相关的诗歌以为佐证。同时，像《真的会有“清晨”吗？》（Will there really be a “morning”？）这样甚至对日夜的基础分类感到困惑的稚气坦白，昭示了像《早上好——午夜》（Good morning—Midnight，也写于 19 世纪 60 年代）这类诗中利用明显幼稚的错误，以及反常的、故意扮稚气的拟人，以强化诗歌的力量的倾向。毕竟，只有通过装扮成有礼貌但困惑的孩子，狄金森才能完成不拘传统的诗节，如“早上好——午夜——/我要回家——/白天——已经厌倦了我——/我怎能——厌倦他？”

(J. 425)^[1]。而且，只有通过呈现出受到拒绝的孩子的疲倦，她才能说清楚那个专横的、属于成年男子的“白天”世界对她的摒弃，而她以清醒的但肯定并非孩子似的固执，拒绝起身向它的规范妥协。

四

狄金森对统治女性日常生活的强权男性他者的态度，是其哥特“小说”的核心，她将自己的生活融入其中，并展现出明显的矛盾心态。一方面，她称为“夜盗！钱商——父亲”（J. 49）的家长原型，听起来非常像布莱克形容为“谁也不是老爹”的那个恶神，那个残暴的、创造了“旧世界”（the old Anything）的上帝。另一方面，那个狄金森狂热爱恋的无名导师，是兰塞姆形容为“传奇”的迷人之谜的根本所在，它使狄金森“像其他女人一样实现了自己”。²⁴ 如此——暂且不论生平问题——她对男性他者的模糊态度，导致了其艺术的一个中心悖论。在一首又一首诗中，我们看到这位“文雅的老处女”扮演着一位挑衅的、孩子气的女人的角色，厌恶自己霸道的丈夫/父亲，渴望摆脱他蛮横的要求。同时，在一首又一首诗中，她将自己热爱的主人/父亲描绘为金光闪闪的阿波罗，坦白说在自己的内心有一匹“甜美的狼”²⁵ 恳求他的首肯、他的爱、他金色的温暖。作为女孩子，狄金森曾祈求远离“他们所说的家务”，但具有讽刺意义的是，随着年龄的增长，她发现自己获得救赎是以在父亲家里受到恐怖的监禁为代价，伴随而来的还有与成人性欲激情剧的隔绝。相似的是，她也曾害怕“炙热的正午”，但当她的视线由于一种神秘的眼疾，也许是“神经性失明”²⁶ 而确实受损之时，她既在实际意义上，也在比喻意义上渴望着光明——渴望“清晨琥珀色的道路”，渴望“我可以尽可能

[1] J. 510 与 J. 425 的译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第286页与113页。

拿走正午 / 以我有限的视野” (J. 327)。

“我可以尽可能拿走正午”：拿走 (take) 这个词的含糊性，再加上与正午阳光联系在一起的快乐 / 痛苦的悖论，概括出狄金森对在她诗歌之苑中扮演如此重要角色（以不同的形象）的强大男性的矛盾态度。因此，根据她精心演绎的戏剧的上下文，她比喻性的（也许偶尔是实际意义上的）失明似乎有些起到了隐喻阉割的作用，就像《呼啸山庄》中凯瑟琳·恩萧被咬伤脚那样。因为，和凯瑟琳一样，当狄金森具有了她饰演的小女孩所延迟但并不规避，而且是无法逃避的性意识之时，她就意识到自己必须远离孩童双性同体的自由，并因此开始感悟到隐匿在女性软弱无力中的象征性阉割。看到那炙热耀眼的父权阳光——控制并照亮所有公开物体使其原样显露的强烈的“男性”光芒——她必然感到它的强度让她失明，让她既意识到自己相对的软弱，也意识到自己对看的矛盾态度。借“我可以尽可能拿走正午 / 以我有限的视野”，她写下了一种近似受虐狂般的性幻想，甚至在形容自我保护性的不去看的强烈愿望时，也是出于害怕父权正午的巨大力量会“将我击毙”。“在我的视力熄灭之前，我也喜欢看—— / 与其他生灵一样……”她在这首诗中坦述了演绎这种矛盾的料峭寒意。

596

逼人而耀眼的阳光对于狄金森来说，确实意味着光辉的父权上帝，她在1852年写给苏珊·吉尔伯特的信中对“正午男人”所作的超凡思索阐明了这点。而且，在寻找作为妻子的意义方面，这封信比大多数诗歌更坦白地表明，诗人敏锐地感受到自己对既是备受诟病的“夜盗！钱商——父亲”，又是理想化的主人 / 爱人的太阳般“谁也不是老爹”的敌意。

相对于新娘和订过婚的女孩来说，我们的生活是多么无聊啊，她们的日子金光灿灿……但是对于妻子来说，苏茜^[1]……我们

[1] 苏茜 (Susie)，苏珊 (Susan) 的昵称。

的生活或许比世上的其他一切都更值得珍视；在清晨，可以看见朵朵鲜花露水盈盈，中午，同样是这些甜美的花朵在烈日下痛苦地垂下了头；你是否认为这些饥渴的花朵现在什么也不需要，只需要——露水吗？不，尽管阳光将它们灼伤，让它们枯萎，它们还是哭喊着要阳光，渴望着灼热的正午；它们经历过和平——它们知道正午的男人比清晨的更强大，它们的生活从此以后是属于他的。哦，苏茜……想到这些……真的要让我分裂，想到我某天也会被摒弃，我就会颤抖。²⁷

597 这封极其诚恳的信对男性强权与女性弱势意象的冷酷阐释，几乎令人震惊。“正午的男人”强大有力，燃烧着旺盛的生命力，迸发着无情的力量。女人成为妻子——性欲实现的女人——她们无助地扎根于自己的性别，如同花朵陷在土中需要阳光赋予能量，而阳光则迫使它臣服，让它痛苦地垂下脑袋。有意义的是，“雏菊”是狄金森对自己的一个昵称，甚至在22岁写这封信的时候，她显然已经不安地要将自己定义成一朵矛盾的、爱光亮/怕太阳的花。如此，正如敬畏母亲和内心海洋的意象暗示着摆脱关系对于狄金森来说是不可能的一样，这封信中的意象也暗示出，那个老派的小姑娘也无可逃避地被摒弃了。太阳冉冉升起，清晨的花朵必须无望地追循着他，即使不作为他的新娘，也要作为他热情的奴隶。

如很多传记作家所示，在狄金森虚构的生活里，她的父亲为处于中心地位、必然而又令人恐惧的太阳般“谁也不是老爹”提供了很多本质特征。作为精力充沛的威严律师、阿默斯特的模范市民，爱德华·狄金森几乎成了公众的、权威的冷峻男人的典型。无疑，他部分是从阿默斯特的祖先那里继承了清教徒的严厉，他的儿子奥斯汀后来记录说：“在老聚会厅的钟声里，都是些认真而畏惧上帝的人。”²⁸但是，同样无疑的是，他无论在气质上还是文化上都是一个令人疏远、富于权威、严厉的家长。“爱德华看上去非常理智，而且少言寡语。”

他的妹妹凯瑟琳曾经如是说，而他自己在准备婚事的时候，给未来妻子写信的语调也是严苛多于调情，正经多于浪漫：“让我们准备好迎接理智的幸福生活吧。我并不期待或者希望享乐的生活。”²⁹

此般严厉，让爱德华·狄金森乍听起来像是美国版的圣约翰·里弗斯，凭年轻女子艾米莉·狄金森的敏锐才智，她本应该发觉，反抗这根刻板直立的社会支柱不无可能。然而，这位诗人的父亲，除了是阿默斯特“认真而畏惧上帝”的市民之外，还是位一流的企业家，一位大胆——甚至是邪恶的——雄心勃勃的人，他对自我进取的热情在他浸淫于浪漫诗歌的女儿的眼里，肯定是既令人向往又令人害怕的。“我必须想法子赚些钱，如果不算计‘东边’的地产，就必然算计‘西边’的。”他在1835年给自己的妻子写信说，“当我又受到狂热的侵袭时，就再也没有什么可以阻止我破釜沉舟去谋求财路了……我必须让自己占有更多的地方——半栋房子、平方杆大小的花园，是满足不了我的需要的。”³⁰那么，在某种意义上，艾米莉·狄金森就有了两位父亲。一位是苛刻深沉、近乎拜伦式的英雄，他“阅读孤独而严峻的书籍”，“从来不玩”，而且他的“心灵纯洁而可怕”，渴望着让自己占有“更多的地方”。³¹另一位是个抨击“女性选举权”的浮华的公众人物，他给T. W. 希金森留下了“干瘦无语”的印象，并让他“明白了（艾米莉）过去过着怎样的生活”。³²

598

显然，诗人一直试图逃脱的是第二位父亲，那位正直守时的家长的要求。在《此处钟声不再惊吓清晨》（Where bells no more affright the morn）一诗中，她甚至表达了逃进死亡的愿望，“此处倦乏的孩子安然沉睡 / 经过数个世纪的正午”，使得“父亲的钟声——工厂的钟声 / 都不能再将我们惊吓”（J. 112）。她那拜伦式的英雄的父亲如此神通广大，以至于即便在他离世之后，狄金森还如此写道：“我夜夜梦见父亲，总是做着不同的梦，想着他在哪里，而忘记了白天所做之事。”³³同样，她正直守时的公众型父亲的力量也十分强大，以至于令人觉得讽刺的是，她对逃跑的祈祷应该是说给他听的——他正

是她想逃离的人。在她的描绘中，死亡是伊甸园式的——“此处即为福佑——此处即为天堂——”她像个小女孩似的喊道，“求求你，爸爸，快点！”（J. 112）因为这位父亲——这位公众的家长——已经渐渐地从“干瘦无语”的爱德华·狄金森变身为父亲上帝，那位天堂的家长。

爸爸和“谁也不是老爹”之间这样角色混杂的诗行，经常出现在狄金森以假想者身份出现的诗作中。比如，在早期的《天父在上！》（Papa above!）中，说话者神圣的父亲（Pater）显然是荣耀的维多利亚式的一家之长^[1]，而诗人，就像九岁的坏动物简·爱，将自己等同于低于人类的生物。

天父在上！
看着一只老鼠
被一只猫打败！
龟缩在你的王国里
一座为耗子建造的“大宅”！

沉迷在天使的食橱里
整天啃吃东西，
任凭浑然不疑的车轮
肃穆地驶离！^[2]

（J. 61）

显然，狄金森将尘世的父亲与天国的父亲联系起来，而将自己等
599 同于死老鼠，这一切都表现出她所认为的父亲与自己之间真正力量

[1] 一家之长，原文为拉丁词 *pater familias*，原指罗马家庭中最高地位的男性。

[2] 译文摘自《艾米莉·狄金森诗选》，周建新译，华南理工大学出版社，2011年，第72页。

的对比，或者甚至可以说是所有父亲和女儿之间力量的对比。不过，同时，她诙谐而故作害羞地将父亲夸张成“谁也不是老爹”，将自己比成老鼠（或老鼠的朋友），这又显露出她戏剧化演绎自己问题的技巧，并凭借这种技巧赋予虚构内容（她明白自己在这么做）额外的张力——也可以说是额外的对照。此外，这反讽式的夸张还暗示出，她十分清楚自己可以找到与其父女关系相对应的文学与理论范式，最终，它也暗示了她明白自己渴望毁坏或颠覆那种关系的程度。那些庄严而不猜疑的天国的转轮，终究会令人有趣地回想起六代“认真而畏惧上帝的人”，他们代表了每个安息日都在老聚会厅里的狄金森家族，而诗中那只安乐的老鼠则是天使的碗橱里不起眼却具有颠覆性的力量。她摆出孩童般的“天真”，到底要破坏什么样的根基呢？

狄金森不仅理解自己对父亲的某些感情中的革命性，而且认识到其中的文学喻义，最终，这一点由她写在《简·爱》书边空白处的两句字迹模糊的话中十分清晰地表现出来，而且这两句话是出现在书上的唯一一处旁注。第一句出现在下面这一段话旁边：

圣约翰是个好人；但是他说过自己刻板冷酷，我开始觉得他说的倒是实话。对他来说，生活中的人情与舒适没有吸引力——生活中的安逸对他也没有魅力。

第二句出现在几行以后，与这段话相邻的一段的边上：

我看出，大自然用造成他（圣约翰）的这种材料来雕凿她的英雄（基督徒和异教徒的英雄）、她的立法家、政治家、征服者；他是重大利害关系可以依赖的牢固壁垒；但是，在炉边，却常常像根冷冰讨厌的柱子，阴沉而且格格不入。³⁴

狄金森对她父亲那种形象的自觉意识，有助于我们理解她所演绎

600 的反抗以及无法逃脱的桎梏。毕竟，即便是简·爱也难以摆脱圣约翰裹在她身上的铁的律条裹尸布。然而，简在恍惚时有罗彻斯特召唤她。而对于狄金森来说，圣约翰和罗彻斯特、社会的支柱和迷人的英雄，都蕴含在父亲/主人/爱人这一个形象之中，就仿佛上帝和撒旦就应当融合在“谁也不是老爹”这一形象里一般。

五

确实，狄金森献给自己神秘导师的爱情诗中，有很多诗似乎与简在对罗彻斯特初次爱情萌动中酝酿的颂词一样热烈而乐观。不过，我们所谓的狄金森的“谁也不是老爹”诗作是高度文学夸张过程之后的产物，这些爱情诗通常讲究格式、文学性强、具有反讽意义。的确，诗中的反讽常常显示出隐匿其中的那种与简和罗彻斯特间标志性关系并无不同的紧张与敌对，如克拉克·格里菲斯（Clark Griffith）所言，这种自觉的修辞表达，暗示了诗人工作在“一种赫然的公众文学传统中”。³⁵ 比如，雅致的《雏菊温柔地追随太阳》（The Daisy follows soft the Sun）既像是把家长式的太阳当作父亲/主人/爱人而写的深情致辞，又像是对奉承性比喻奇想的悉心阐释。如此，与约翰·多恩很多早期的诗歌相似，这首诗通过原创性的且又遵循传统的文学形式，对性欲激情进行了思索。

雏菊温柔地追随太阳——
在他完成金色行程时——
羞涩地坐在他的脚边——
他——醒来——发现了身旁的雏菊——
为什么——劫掠者——你在这儿？
因为，先生，爱情是甜蜜的！

我们是花朵——您是太阳！
原谅我们，如果白昼消退——
我们悄悄地向您靠近！
迷人的夕阳西下
平静——飞翔——紫色
夜晚的种种可能！

(J. 106)

这首诗有趣地佐证了狄金森有意讽刺自己对一个主人 / 爱人的无望之需，此外，它（对于她来说）显然也是一种值得注意的对浪漫“满足”的幸福构想，诗中对传统结构的自觉依赖也暗示了这个事实。此篇太阳与雏菊之间的微型乐章 / 对话，原汁原味地戏剧化地描绘了这位爱做白日梦的诗人的希望，而她在阐释话语中不同寻常地求助于“您”（thou）这一点，或许就强调了她对自己想象时所运用技巧的意识。不过，在最后表达的对“平静——飞翔——紫色—— / 夜晚的种种可能！”的强烈渴望时，狄金森不仅赋予自己的叙事奇想以令人满意的浪漫结论，而且比诗中其他地方更为公开地坦陈了自己对炽热的主人 / 爱人的深切的性欲。 601

不过，如果我们追寻狄金森诗中那令人害怕又令人仰慕的太阳所蕴含的全部比喻意义，“夜晚的种种可能”就仿佛是一个不寻常的模糊词组了。因为阳光上帝在夜晚退场，而“夜晚的种种可能”尽管对人类来说赫然有色情感觉，但对于花朵来说就只能意味着抛弃。同时，如果夜晚是具有压制性的太阳般“谁也不是老爹”放松束缚的间隙，那么它对于诗人的可能性也许就是自我表达了。所有这些问题和答案对于狄金森来说都隐含在“夜色的可能”这个词组里，也在她幻想的与太阳主人 / 爱人的关系中，这一点在其他一些戏剧化表达这种关系的诗中表现得更为清晰。

例如，《太阳——刚刚触摸过清晨——》（*The Sun—just touched*

the Morning, —) 这首诗几乎就像《雏菊温柔地追随太阳》的暗调翻版。它的开头像先前那首诗一样乐观，诗中则以愈发尖刻的反讽形容“清晨——多么幸福——/ 假想他来居住——生活将全部是春天！”但是，随着或大或小的转轮肃穆地驶过，狄金森观察到，即便是最反叛的“清晨”、雏菊、老鼠，或女人也不能控制它们。如此，“她旋转的国王”威严地离去，留下诗人，装扮成“清晨”，有着“一种新的必需！/ 需要王冠！”

清晨——悸动——彷徨——
感觉虚弱——为了她的王冠——
她未施涂油礼的前额——
从此以后——她唯一的拥有！

(J. 232)

602 这首诗的书面形式甚至亦如其哀伤的故事那样表明，诗人已有多么远离了《雏菊温柔地追随太阳》中那开心的奉承幻想了。倘若放弃是夜晚的一种可能，它在诗中是用所有与狄金森最深切的痛相关的哀伤道具演绎的：由破折号连接的停顿与无声息的话语读起来就像喘息，爆发性的着重标记仿佛表达着不用词语，只用语调、俚俗而精练的语句、非正统的格律来交流意义的愿望。在1861年写作这首诗之前，9年已经转瞬而过，这个曾以少女的客观语气写信给苏珊·吉尔伯特，讲述对强大的“正午男人”的焦虑的22岁姑娘已经被“放弃”，被她描绘为受虐狂般、近似于自戕的使自己为对那个神秘主人的激情所“撕碎”，而且，那个主人似乎还是她对世俗的与艺术的富足的秘密渴望的化身。但是如今，让人感到具有讽刺意味的是，扮成孩子、逃避苛刻的“谁也不是老爹”的要求，却让她更轻易地臣服于浪漫主人的诱奸。因为她带着孩子般的敬畏打量着世界，她幻想的爱人就变得大于生活实际，仿佛太阳巨人一般将她烤焦，让她失

明，将她丢弃在夜晚孤独、寒冷和黑暗的可能中。而且，因为她曾经常夸张地将自己形容为房子里“最微不足道的”，如今她就将自己想象成一朵萎缩发蔫的雏菊、一只呜咽的小动物、一个仅是模糊可见的“它”——最终的无名之辈。

比《太阳——刚刚触摸过清晨——》中的破折号和楷体更甚，狄金森著名的“导师信笺”上草草写就的热烈言辞，显示出其句法断裂、指代模糊，以及在想象力驱使下快速简略的自由联想风格。而且，这种风格所暗示的精神状况，肯定要比困扰诸多学者的“主人的”身份之谜更为意义重大：“哦，我触犯它了吗——”她在最后那封痛苦不安、语无伦次的“导师信笺”中写道。“（难道它不想让我对它说实话吗）雏菊——雏菊——得罪它了——每天她向他（它）弯下娇小的身子更谦恭（更低矮）……”³⁶ 尽管此处导师“他”成了“它”，狄金森本人这朵稚气的雏菊通常也是（或者包含了）“它”，例如在“我要做什么——它这么呜咽着—— / 心中的这只小猎犬”（J. 186）或者“为何让它疑惑——它如此伤害它——”（J. 462）这些诗中也是如此。 603

这些诗中的第二首，尤为证实了那个令人既畏惧又仰慕的正午男人撕碎狄金森的思想，粉碎逻辑、句法和秩序的可怕力量。全诗内容如下：

为何让它疑惑——它如此伤害它——
如此病弱——来猜测
如此强壮——来知晓
如此勇敢——在它的小床上
来把他们最后说的话
告诉它自己——微笑着——并颤抖着——
为了那亲爱的——遥远的——危险的——缘故——
但是——反而——惶恐不安地害怕

某事——它确实做过的——或者胆敢做的——
触犯了显圣——它逃离了——
于是他们不再记得我——
甚至也不转而告诉我为何——
哦导师，这是多么不幸——

“他们”、“它”、“它自己”和“我”在诗中不断地变换着意义，同时，作者富有特色的破折号既将两者融合也将它们分开，每一个破折号此刻似乎都成了一个裂缝，使得诗行只能极为艰难地跳跃而行。同样有意义的是，若非暗含之意，这首诗里没有出现一个“他”或“你”。专权的正午男人现在似乎完全控制了狄金森的生活，致使她几乎不能与他正面相对。恰如狄金森亲生父亲的实际情况难以捉摸所预示的那样，这位光辉的爱人／导师如今公然与吹毛求疵的家长搅在一起，以至于男性的他者本身不再仅仅是人们称为“远方的庄严的爱人”的上帝和布莱克笔下的“谁也不是老爹”，而且还是狄金森一度以为自己不需要的“失去的一切”，而她拒绝因正午男人之需被“放弃”并“撕碎”，似乎只构成了她后来形容的状态：“不承认创伤／直到它变得如此之宽／以至（她的）一生进入其中／旁边槽谷环绕”（J. 1123）。

604 确实，在其虚构生活中，该诗中的创伤已经变成狄金森本体意义上的家，象征着她的负罪感（她因触犯“显圣”而惶恐不安），她的无力感（“在〔她的〕小床上”）以及她遭报应的命运（她的“不幸”）。因此，如今她发觉自己并非困囿于夜晚实现自我的含糊可能性中，而是困囿于在午夜必然的放弃之中。她说：

命运是没有门的房子——
从太阳进入——
接着丢掉阶梯

因为逃跑——已经实现——

(J. 475)

在正午阳光耀眼的凝视下，陌生环境恐惧症（意为渴望墙、渴望安心、渴望爱与肯定）变成幽闭恐惧症（意为无法逃脱的墙，“爱”转化为限制），老派的小女孩被锁进她的上帝／父亲似乎早已为她准备好的黑暗房间里。

和露茜·斯诺一样被活埋在“草皮长袍”中，所有想象的浪漫外衣都要回归其中，狄金森也将自己塑造得像简·爱一样，被埋葬在那象征传统礼法的“谁也不是老爹”替极端的女性编织的“铁的律条裹尸布”中。³⁷ 难怪她绝望的导师信笺会离奇地应和了夏洛蒂·勃朗特写给她的“导师”的信。我们知道勃朗特的通信对象是谁，当然我们也知道狄金森不可能读过勃朗特的信函。但是这位英国女性表面上写给布鲁塞尔一位校长康斯坦丁·埃热（Constantin Héger）的《心的呼喊》（*Cris de Coeur*），和狄金森的信一样，似乎针对的也是大于生活的男性他者，而男性他者在这两位维多利亚女性的眼中，都是女性命运不可动摇的推动者。“禁止我给你写信，拒绝给我回信，就是剥夺我在尘世间唯一的欢乐，剥夺我最后的特权——这种我永远不会愿意放弃的特权。”勃朗特对埃热如是说，并接着描绘了她需要导师撕碎自己的方式：

相信我，我的导师，写信给我是您做的一件善事。只要我确信您不觉得我烦，只要我有希望收到您的消息，我就可以安心，不会太伤感了。但是，迟迟不复和郁闷的沉默就让我似乎感到导师疏远我的威胁——日复一日地，我等着来信，日复一日的失望将我抛进了无法抗拒的哀痛之中，而看见您的笔迹，读到您的建议的甜美喜悦如同虚无的幻象一样与我无缘，接着发烧就把我召去了——我没有胃口又失眠——我憔悴了。³⁸

605

与狄金森的信相比，勃朗特的行文，用她自己形容雪莱风格的话说是“如周一清晨一般平淡无奇”。³⁹但是，尽管狄金森更“倾斜的”^[1]道出了自己绝望的真相，她所说的真相也几乎与勃朗特如出一辙。受到负罪感、恐惧感的煎熬，焦虑地依赖自己导师的赞同，因此，她在它缺席时也会日益伤神而憔悴。

跪在膝盖上她（高贵地）无语地小憩，（现在）雏菊作为犯人（弯身）跪下——告诉她她的（冒犯）错误——导师——如果（不是）这么小并不足以抵消她的生命——（雏菊）她就会满意——但是惩罚她并不消灭她——把她关在监狱里，先生——只要保证——某个时刻——你会在坟墓前宽恕，雏菊不会介意——她会和你（他）一样醒来。

好奇蜇我蜇得比蜜蜂更甚——蜜蜂从未蜇过我——无论我（可能）（应该）到底去哪儿，他只用他的力量做成快乐的音乐——好奇耗费了我的体重，你说过我没有多余的地方。⁴⁰

和勃朗特一样，狄金森的例子似乎也说明希望渺茫，因为两位女性都在经受对于艺术家来说是最糟糕的痛苦：精神奴役造成的心理压抑。这是极其屈辱的，对此，勃朗特写道：“不能控制自己的想法，做某种遗憾、某种记忆的奴隶，某种在大脑中称王称霸的固定的支配性的观念的奴隶”⁴¹——简而言之，浪漫与其情节的奴隶。

然而，勃朗特和狄金森两位都很清楚，那些情节常常代表了父权制下女性不可逃脱的辛苦。第三位 19 世纪女作家的一封“导师信笺”为我们揭示了所有这些卓有才华的艺术家对浪漫强权的意识程度。尽管玛格丽特·富勒在 1852 年宣称那是“一种粗俗的错误，爱，一个

[1] 原词为 *slant*，该词亦有“有倾向性的”意思。原书作者有意使用引号暗示该词的双关意义。

爱人，对于女人是她存在的全部”，⁴² 在 1843 年，她起草了一封致贝多芬的离奇书信，一封与狄金森致神秘的爱、勃朗特致康斯坦丁·埃热的信非常相似的导师信笺。在这封信里，她坚持说：“我的命运受到了诅咒，是的，我的朋友，让我来诅咒它吧……我没有艺术，不能通过它来发泄和你一样深刻的灵魂的膨胀。”她接着以可怕的清晰分析起自己如何被监禁在浪漫情节中，以及她对这些故事所反映的父权制结构的认识：

你会原谅我，导师，原谅我没有忠实于我最终的命数，因而备受“遭鄙弃的爱的剧痛”。你做过同样的事……但是你从这些错误中汲取了灵感。我为何没有做到？是因为，作为女人，我受到禁止灵魂彰显自己的自然法则的束缚吗？有时候月亮似乎嘲弄地这样说——说我也不会发光，除非我能找到一个太阳。哦，冷冷荒芜的月亮；说个不同的故事，给我一个属于我自己的儿子吧。⁴³

有趣的是，富勒在信中隐含的太阳（sun）与儿子（son）的双关语，阐明了约 20 年后狄金森迷恋的意象。显然，如果狄金森是个儿子的话，她就不会与“正午男人”展开戏剧化而又彷徨的浪漫故事了。

六

不过，对像狄金森、勃朗特、富勒这样具有自我意识、才如泉涌的智者来说，任何一种监禁都不会是永远的。狄金森的幽闭恐惧症与陌生环境恐惧症交替出现（约翰·科迪这么提过）——或者说更可以说，两者是必需的互补。⁴⁴ 不过，除此以外，她的灵魂中“受缚时刻”常常被“逃跑时刻”所替代，在猛烈地超越性别界限时，“它”

舞动得“像一个没有击中目标的炸弹”，逃离女性谦恭、被动、自暴自弃的阴霾的围困，前往男性的“正午以及天堂”的自我张扬的状态（J. 512）。我们还会看到，诗人的逃跑策略如她的受挫面具一样多样而新颖。实际上，在很多情况下，受挫面具都被转换成了胜利的面孔。

607 譬如，尽管狄金森的孩子面具有助于将她禁锢在不愿承认的生活创伤中，同时，也可以使她免于陷入那将可敬但已黯淡的妻子的灵魂封闭起来的无意识之中。在敬畏之母的哺育下，稚气的小朝圣者有时会在绝望之际对远方的主人卑躬屈膝，但她也能将他变成满足她要求的神通广大的缪斯。“囚禁成为自觉，/ 就是自由。”她在一首诗中说（J. 384），而且对她来说，这是正确的，因为即使在最为幽闭恐惧的受挫时刻，她也拒绝放弃自己对事物的“最初的展望”。如此，在《我有个国王，他不说话》（I have a King, who dese not speak, J. 103）或《我的生命伫立——一杆实弹枪》（My Life had stood — a Looaded Gun, J. 754）中，她赞颂了远方威严的爱人给予她的诗歌灵感。尽管他在白日里销声匿迹，尽管在类似《为何让它疑惑——它如此伤害它》（Why make it doubt — it hurts it so）的诗中她不能对他说话，但在《我有个国王》里，她通过梦境“窥视”堂皇的“客厅，白日里紧闭门扉”而见到他，并以此胜出。而且，在《他的火来到我的小壁炉》（To My Small Hearth His fire came, J. 638）一诗中，她描绘了被灵感美化的没有房门的“厄运”屋——关孩子的屋子：“我的整间屋子泛着红光 / 光不期而至，确在飘动摇摆——”她在一首描写通过诗歌创造将情感挫败转变成精神胜利的诗中这样惊呼道。在主人 / 缪斯的圣火光芒中，“正午——没有夜晚的消息——”——这是神学家会称为永恒的东西。永恒的火光赐予她力量，狄金森会不时完全卸下自己的孩子面具而坦言相告，如在《我的生命伫立——一杆实弹枪》中，说她实际上是在替自己热烈但缄默的主人 / 缪斯、她“不说话的国王”说话，而且是以维苏威火山般的强度说话。

不过，如果狄金森的主人在她说话时保持缄默，那么谁是真正的主人，谁是真正的奴隶呢？此刻，她甘做无名之辈的自我隐没的姿态暗示了精心设计的层层反讽，如同她毕生藏在衣橱抽屉里的一层层成捆的作品一样。当然，这些诗歌手册是她生活中真正的玩物，她拒绝丢下它们，无论什么要求强加于她都不可以。我们对她拒绝的认识必须证明我们对她写给“谁也不是老爹”这位正午男人的痛苦信函的阅读是正确的。“你有容纳存在的微许胸怀吗？”她在第二封导师信函中问道，⁴⁵ 这个稚气的问题至少部分是反讽性的，因为拥有满腔生动诗歌的谦卑胸怀的人正是狄金森自己。但是，难道是偷偷“玩着”创作出满园诗歌的小女孩战胜了父亲、老师、家务的实际世界吗？如果这样，难道这个小女孩不就真的悄悄变成了大人，成了被选中者，甚至是无冕的女王或皇后吗？

时常，面对着自己那无助而依赖的孩子自我（那个老派的、叫“雏菊”的小女孩）与“恰当的一被选中者”女王般的自我（那个她曾称为“受难皇后”的“女人—白色”）之间的张力，狄金森安静地思考着自己模糊的胜利：

于是——这个“小”生命的尺寸
 圣人们——称它小——
 在我的马甲里——像地平线一样——膨胀——
 而我轻轻地——讥笑一声——“小”！^[1]

(J.271)

不过，在其他时候，她那几乎听不见的冷笑声会被愤怒的幻想或更为狂暴的言辞所代替。比如说，在《我的生命伫立——一杆实弹枪》中，枪/说话者爆发出的致命能量至少和她（或“它”）为缄默

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第181页。

的主人说话的事实一样具有威力。

我的生命伫立——一杆实弹枪——
在墙角里——直到有一天
主人经过——认了出来——
把我扛上肩——

现在我们在皇林漫游——
现在我们在把雌鹿捕杀——
每当我代他发号施令——
群山便立即响应回答——

我粲然一笑，热烈的光辉
顿时照得幽谷灿烂——
就像维苏威的面孔
让它的欢乐涌现——

一到夜晚——我们美好的一天结束——
我守护着我主人的头——
这胜过深深下陷的
鸭绒枕头所得到的享受——

609

对于他的敌人——我就是死敌——
我的一只黄眼要是把谁瞄上——
或者要对谁痛下狠手——
谁要再动一下，休想——

虽然我比他——也许活得久

他一定比我——寿命更长——
因为我只有杀死的本领，
却没有——去死的力量——^[1]

(J.754)

当然，微笑的枪 / 诗中这张凶猛但威严、夸张的“维苏威的面孔”暗示了自治的力量，而且这种暗示也体现在她轻描淡写的狡黠诗行中：“我的一只黄眼要是把谁瞄上——或者要对谁痛下狠手——谁要再动一下，休想——。”

这杆枪显然是位诗人，是名邪恶的、野心勃勃的诗人。实际上，缪斯似的导师或“主人”或许只是催化剂，催活了枪 / 诗人这样致命的词组。而且，最后四行难以捉摸的反讽暗示了，是枪而非主人，是诗人而非她的缪斯拥有最终的发言权。因为，尽管这些诗行让人费解，它们确实影射了仁慈的主人听命于并不控制枪存在的必然性。比如说，主人作为人必须活着，而枪只在“它”说话 / 杀戮时才有生命，它也许必须、也许并不必须“活着”。当然，肉身的主人“力量”（这里可理解为“虚弱”，因为此行中的力量 [power] 的意思不是指力气 [strength] 而是指能力 [capacity]）去死，而靠非人的怒火和火焰逞能的枪有的“只是杀死的本领”——即，只有由“它自己的”火山般怒火才能获得的永生。

如果我们将这首蛮横无礼、出言不逊的诗和某首可能是其源头之一的诗联系起来，它的含义就变得清晰了，那首诗就是托马斯·怀亚特爵士 (Sir Thomas Wyatt) 的《爱人将他的心比作负荷的枪》(The Lover, Compareth His Heart to the Overchaged Gun):

发怒的枪，在狂怒之中

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第226—227页。

当枪槽痛心地震满
 当火焰离不开火
 在雷电中爆裂，在空气中咆哮
 颤抖的碎片。我的欲望亦是如此，
 它的火焰越烧越旺
 发出的光芒我不敢看也不敢说；
 全力来粉碎我内心的力量。⁴⁶

此处激动地把自己比成枪的奇喻，也有如火山般怒火中烧的性的寓意。枪即是阴茎，发射暗示射精，性的能量与“狂怒”相联系。但是，十分有趣的是，在怀亚特的诗中，枪的怒火指向了它自身。在“负荷”（如诗的标题所示）的状态下，“它的火焰越烧越旺”，最终变得像“全力来粉碎我内心的力量”。

从另一方面看，对狄金森而言，枪突然爆发的笑容是外指的，不偏不倚地杀死腼腆的母鹿（是指符合父权制规范的女性吗？），杀死所有缪斯/主人的对头，也许甚至最终杀死了脆弱的凡间主人自己。“像没有击中目标的炸弹一样”到处舞动，炸破“草皮长袍”而出，生活也被“修剪”得与黑暗的“框架”相配，发怒的诗人成为自己的武器，她的工具由用于满足“他的要求”而变成满足她自己的需求。在某种意义上，此处的主人不过是诗人愤怒的解释或诱因。我们认识到，她的声音说出的是她自己臆想的死刑判决。和乔治·艾略特笔下的阿姆加特（Armgart）一样，她将执行“如鲠骨在喉的复仇”，谈论死亡时，她的“词语犹如刀锋”用“强劲的拇指”摁住主人的对头，从而让自己获得一种男性的权威，或者用西蒙娜·德·波伏娃的存在主义术语来说，获得一种“超越”。正如本书第一章所示，德·波伏娃敏锐地评论说，在现代父权制文明依然效仿的原始社会，“对女性最厉害的诅咒是她不得参与（男人的）征战劫掠，因为优先权的享有不是看哪个性别生产，而是哪个性别杀戮。”⁴⁷在此方面，艾伯特·格

尔皮在对《我的生命伫立》(My Life had Stood)的精彩分析中指出了狄金森的枪与济慈式的浪漫诗人之间的微妙对应，比如说济慈在《希腊古瓮颂》中，就将生命“消灭”而化之为艺术。⁴⁸综合在一起考虑，他和波伏娃的评论表明，这首难以捉摸的有力的诗歌在很多方面都在惊人地主张“男性的”艺术自由。

最后，如果把所有这些诗歌归成一组，我们可以看出，狄金森与“谁也不是老爹”的轮回关系与威廉·布莱克诗中被诺思罗普·弗赖伊称为“魔鬼轮回”(The Orc Cycle)的关系离奇地相似。⁴⁹在布莱克的《精神旅游者》(The Mental Traveler)中，随着岁月的车轮滚滚而过，主人和奴隶不断地交换位置。在《我的生命伫立》这样表现轮回的诗里，甚至狄金森那气势汹汹的原先张着血盆大口的“伤口”也成了一种武器。她在早期的一首诗中坚称：“受伤的鹿——跳得最高。”“那不过是死亡的狂欢——/接着制动器陷入沉默！”(J. 165)。可见，她将自己等同于受伤的动物。不过，在《我的生命伫立》中，她转向内心那只被动的受难的母鹿，并将她捕猎。然而，即便在先前那首诗的第二诗节，她就说起过：“被敲击的岩石迸溅！/被践踏的钢铁弹跳！”从某种意义上说，由此可以预见到她有关上膛的枪的比喻。创伤引起爆发：受伤的鹿变成被激怒的“可爱的狼”，而且，地上肆虐的嘶嘶声迟早会爆发成火山般的怒火。实际上，在创作《受伤的鹿》(A Wounder deer)后不久，狄金森就写道：“那些久远——冷静的山脉/平常是那么宁静——//里面容纳着——骇人的军械，/炮火，烟，还有枪”(J. 175)，并把他们用意不良的按兵不动比喻成“人的面部/在痛苦的泰坦尼克上时/五官依然各就其位”的“火山般的”宁静。后来，在将人的/非人的火山比喻成像上膛的枪一般致命的诗人时，她把一座无疑是女性的、非常性感的维苏威火山形容成：

庄严的——热带的——象征——

从不撒谎的双唇——
它嘶嘶作声的珊瑚分开——合上——
城市——缓缓消失——

(J. 601)

612 她，艾米莉·狄金森——在所有这些诗中由她叙述这位假想者的历史——亲身经历过“火山般的伤口”、“枪般的伤口”烦扰的事实，在《你敢看在白热中的灵魂》(Dare you see a Soul at the White Heat) 中表达得非常明白，这是她最纯真也最自负的诗。“你敢看在白热中的灵魂吗？”她向她的读者挑战，并霸气地命令说：“那就蜷缩在门内吧——”显然，“在门内”首先既指在这首诗的空间里，也指在诗人思想的空间里。但是，她那小女孩自我的“最小空间”现在不仅仅是伤口，不仅仅是无名之辈幽闭的命运之屋——像关闭简·爱的红房子那样的，而且是上了子弹的火热枪膛，是内部如火山般炽热的炸弹。发自这火焰洞穴的中心，诗人以牧师传达神谕般的嗓音，通过那“从不撒谎的双唇”，描绘了净化她艺术与灵魂的场所：

你敢看在白热中的灵魂吗？
那就蜷缩在门内吧——
红色——是火的平常色彩——
但当艳丽的矿石
征服了火焰的条件，
它在熔炉中颤动
没有色彩，却有光芒
放射着未施以涂油礼的光芒。
最小的村子里也有自己的铁匠
他的铁砧有节奏的响声

象征着质地优良的熔炉
无声的用力——里面——
精炼这些焦躁的矿石
用的是锤子，还有火焰
直到被指派的光
将熔炉摒弃——

(J. 365)

这首诗承认，自我创造的火热过程令人痛苦。熔炉“用力”，火焰“颤抖”。但有意义的是，狄金森在此真正强调的并非是自己的痛苦而是自己的胜利。铸成她灵魂的艳丽而焦躁的矿石克服了“火焰的条件”，并最终以“被指派的”或者是被选择的光的身份，不乏蔑视地“摒弃”了熔炉，陡然获得了既是精神上的也是美学上的胜利。尽管这首诗里含有基督教的寓意（身体是灵魂必经的涤罪炉；灵魂通过“精炼炉的火”而净化自己），但狄金森显然是想依照浪漫主义的传统，融宗教的词汇于诗歌之中。和布莱克的洛斯（Los）一样，她也是一位富有想象力的预言家，她的大脑就是将生活的原始材料转换成艺术的产品（精炼的矿石）与力量（被指派的光）的熔炉。她“未被施以涂油礼”的大脑的光辉不仅暗示它失去了颜色，而且，还与洛斯的光辉一样，是充满激情的世俗化的——或者说至少未被传统的宗教所认可。同时，狄金森的白光在熔炉之上闪烁着鬼魅的光芒，成为其灵魂胜利的征兆。她认为白色是围绕着自己的光晕，而且最后白色也成了她所有衣服的颜色。因为“当艳丽的矿石 / 征服了火焰的条件”——当获胜的灵魂发出自己的光芒、创造出自己的艺术之时——“韵律的霹雳”（bolts of melody）会以它们纯洁的、“未施以涂油礼的”绝对能量，在熔炉中震颤。这种自我创造的诗歌能量使得狄金森在别处称为“白色选拔”的东西成为可能。

613

七

白色选拔。白色的热。让人觉得白这种颜色（或非颜色）是狄金森作为假想者全部的历史比喻的关键。当然，意义的模糊构成了虚构生活的蛛丝的中心线。在 19 世纪 60 年代早期或中期的某个时刻，可能在 1862 年那个不确定的奇迹年（*annus mirabilis*），她开始穿起她闻名遐迩的白色衣服，或许开始时是间歇穿之，用来出席特殊的场合；后来是经常穿着，这不同寻常的服装最终成了她平常的习惯装束。不过，甚至在穿白衣之前，狄金森在诗歌里就已经比喻性地让自己穿上了白衣。例如，她在 1861 年对自己作了如下定义：

我说——那是——一件庄严的事情——
做一名——女人——白色——
并带着——如果上帝认为我合适——
她的无瑕的神秘——

那是一件神圣的——事情
把一条命扔进紫色的井——
井深不可测——所以它又回来——
直至——进入永恒——

我寻思福佑的样子如何——
在我能把它拿在手里的时候——
它会不会摸上去一样的大——
从雾里——看——是不是一样的悬浮——

于是——这个“小”生命的尺寸——
圣人们——称它小——

在我的马甲里——像地平线一样——膨胀——
而我轻轻地——讥笑一声——“小”！^[1]

(J. 271)

换句话说，狄金森很久以来就将白色与大小联系在一起，尤其是与戏剧化的大度 (*largesse*) 联系在一起。早在 1859 年，她就评论说，尽管“呐喊着征战，非常英勇”，“冲锋着，内心 / 悲哀的骑兵”却是“更英勇”，她还说为了纪念后者，“天使举行游行—— / 一排又一排，步伐整齐—— / 穿着雪白的制服” (J. 126)，其实这根本就是女性的私人戏剧（而非为了纪念男人的公开战争）。

如今，经阿默斯特历史学会确认的狄金森穿过的那条白裙——或者至少可说是她的“雪白制服”之一——挂在狄金森家壁橱里的洗衣店塑料袋子内。这件衣服镶有精美的荷叶边，打着漂亮的褶缝，保存得非常完好，而且要比多数读者以为这位自觉个头不高的诗人穿的衣服要大些，因此它总会让到访的学者们想起狄金森经久的中心比喻，就连那些更为实际的参观者也会为之惊叹，充满敬畏地琢磨起保存这样一件衣服的难度。但是，这件衣服的白色在实际意义和比喻意义上到底代表着什么？它给予了怎样的奖赏而使得一位知识女性忽略了那些实际的困难？威廉·R·舍伍德 (William R. Sherwood) 将狄金森对白色的痴迷与麦尔维尔相比，并指出“在她的个案中，它反映的是基督教的神秘而非基督教的不解之谜……是一个决定，宣布……对矛盾的、包含重生意义的尘世间死亡的假想”。他又说，她的衣服——作为“倾情传意^[2]的典型”——其意义应为“任何能理解的智者”所知。⁵⁰

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第180—181页。原诗第二行为“A woman——white——to be——”，蒲译“做一名——白衣——女子——”根据行文需要，改译为“做一名——女人——白色——”。

[2] 原词为“slant demonstration of truth”，作者此处依然利用了“slant”一词“倾斜的”和“有倾向性的”双关意义。

不过，我们有理由揣测，狄金森是否有意要让自已的衣橱来传达某种信息。她那些白色诗歌所产生的联系反而暗示了对于她，如同对于麦尔维尔一样，白色是谜、悖论和反语的终极象征，“未必是一种看得出来的没有颜色的颜色，但同时又体现了所有的颜色。”

615 麦尔维尔的问题因此可能也是她的问题：“是由于这些原因，如此无声的空白、丰富的意义出现在广阔的雪地里——那片我们不敢面对的无色、全色的无神世界里吗？”而他的结论性推断可能也是她的推断，他说：“产生（自然）每一种色彩的神秘的化妆品，了不起的光素，本身一直保持着白色或无色，如果没有经过中介物质而作用于物体，会以其空白的色调……渲染一切东西。”⁵¹ 因为，白色在狄金森的诗歌中，经常既代表浪漫的创造力的能量（白热），又代表浪漫的创造力所要求的放弃与磨难而带来的孤独（冰冷），既代表着永恒——或启示——的白色辐射，也代表着裹尸布的白色恐惧。

由此可见，狄金森的白色是一柄光亮的双刃剑，既与火焰也与白雪，既与成功也与殉难相关联。弥尔顿在《失乐园》中“见到”的“宇宙的空白”（3.48）虽然绝对，却也充满矛盾地既代表着神圣的深邃，也代表着神圣的缺席；既代表着无邪的清晨，也代表着冰冷的死亡；既代表着新娘的激情，也代表着处女如雪般的纯洁。由此我们也可以说，对于狄金森来说，白色既暗示着具有绝对潜能的空白心灵、空白书页、不存在的生命——“消失的一切”，也暗示着令人疲惫的冬天、北方和“极地赎罪”——是撒旦的军团经过的地方，也是玛丽·雪莱笔下世俗的三位一体相遇的旷野冰地。⁵² 因此，和珀西·雪莱的《勃朗峰》^[1] 中描绘的一样，白色另外也隐喻着融合在一种创造 / 毁灭力里的天堂的荣光与地狱的险恶。这种颜色戏剧性地既与婴儿也与鬼魂相联系，它是百合花根须的颜色，蜘蛛吐的丝的颜色，雏菊娇

[1] 勃朗峰，英文为 Mont Blanc，字面意义为“白色的山”。

嫩的花瓣的颜色，也是饱经风雨的珍珠的坚韧外层的颜色。最后，尽管白色对麦尔维尔而言极其重要，它在 19 世纪却明显地是属于女性的颜色，常常被女性选来传情达意，或者被用来象征女性，至于个中原因，狄金森似乎是了然于心。

维多利亚时期描绘的女性的白色肖像，最初显然大多与当时对女性纯洁的看法相关。房间里的天使是身穿白衣的女性，犹如弥尔顿那位“圣洁的亡妻”一般，无瑕的客厅、大理石般的前额表现出她恪守的纯洁，维多利亚时代诗歌里雪白翅膀的比喻也是为她而设的。作为被动、顺从、尚未觉醒的人，她纯白的肌肤没有泄露出丝毫自我张扬的意识和自我满足的愿望。如果她的双颊绯红，那是天真的红晕而不是淫欲的红光。更完美的是，她的头发（好像莱斯利·菲德勒注意到的那样）泛着神圣的金光，仿佛将她进一步与白色的天堂、那座珠光闪闪的圣城联系起来，在那里，清教式的放弃得到的是精神上的金银报偿。⁵³

616

正如我们所见，白雪公主是这类天使般的贞女的一种原型，而且，和很多神话故事一样，她的名字成为事情的核心。雪白并不只是她纯洁的标志，而且象征了她的死亡、她对“真正”生活所必需的自我张扬的漠然。冰冷地、安静地躺在玻璃棺里，白雪公主成为没有生命的艺术对象，与之相似，如亚历山大·韦尔什所言，具有象征意义的她的表妹，在房间里的那位雪白的少女/天使，实际上是死亡的天使、他者的信使，在天堂与地狱间进行仲裁的灵魂向导⁵⁴。

不过，即便天使般的贞洁女子的雪白象征了她的纯洁，象征了她在“野兽般”的男人面前不同寻常的优越感，它也令人忧心地暗示了她作为女性的脆弱性。在没有色彩的情况下，她孩子气的白色衣服成为需要被填写的空白页，就如她的贞洁需要被“拿去”、“夺走”和“蹂躏”一样。如此，她的白衣暗示了她的存在仅仅是为了，而且也完全是为了那个要去掉它的男人。穿着新娘服，她将自己作为送给新郎的礼物：她的白色，脆弱得到彰显，供他人玷污，她完

整的处女膜——她自我关闭的屏障——供人破坏，她的遮盖物供人租用。

617 女性如何超越这种白色所暗含的软弱呢？许多神话和故事（包括许多维多利亚时代的小说）都表明，一种办法是进一步展开白色本身所具有的复杂的象征意义。因为，尽管在某种意义上白色暗示着邀请，在另一种层面上，它又有拒绝的含义，就像被动性既意味着顺从也意味着抗拒一样。白雪面对太阳也许不堪一击，但它同样也是对热的否定，如神秘的月白色女猎人狄安娜的形象所示，童贞（virginity）这个词由于词根与 vir 这个意味着男子气或力量的词相关，而构建了某种自我封闭的铠甲形象。对于像她这样雪白的少女来说，童贞意味着力量而非软弱，它并非她给予新郎的礼物，而是对自己的赐予：雌雄同体的整体性、自治性与自足性。

正如罗塞蒂笔下身穿白衣的莫德象征着对艺术的献身一样，巴瑞特·勃朗宁笔下的奥罗拉·李在选择献身于自我张扬的艺术生活而拒绝堂兄罗姆尼的提婚时，头上也戴着自己编织的桂冠，身上穿着白色的少女长裙。“闪烁着清晨露水的光芒，笔直站立 / 饿到正午”——在巴瑞特·勃朗宁的宇宙哲学和狄金森的男性权利的象征符号中——她体现了被狄金森常常视为女性乐园所在地的东方。堂兄罗姆尼却错把她的白色长裙当作娴静贞洁的表现了。在谈论她的诗歌志向时，他警告她说，对于女人，这样的志向会带来“头痛”，还会玷污“这洁净纯白的晨服”。然而多年以后，双目失明的他能看得更清楚了，他回忆起在那一刻，“那白色的长裙和光闪闪的发卷 / 在寂静的蓝色氛围中围绕着膨胀， / 仿佛来自内部的灵感 / 在你说话时将之全部吹开。”⁵⁵ 在再次想起她的白色长裙时，他仿佛纠正了原来对奥罗拉的“错误观念”。

然而，这维多利亚式的白色长裙意义的模糊性，甚至超越了处女的脆弱与力量之间的张力，尽管它们只不过是隐含在张力之中。相当有意义的是，从霍桑的雪孩到了尼生的夏洛蒂女郎，从狄更斯的郝薇

香小姐到科林斯的安·凯特里克，这些命运多舛、不可思议、半疯癫的甚或绝望的女人身穿的都是白色衣服。更有趣的是，在“真实的”艾米莉·狄金森眼里，这些由男人杜撰出来的小说角色多多少少和奥罗拉·李一样具有比喻意义。当然，如果奥罗拉代表了狄金森所期望成为的健康而自信的艺术家的话，夏洛蒂女郎则似乎代表发疯的孤僻的艺术家——受诅咒的诗人——想必她常常害怕自己变成这样。孤零零地困在“沉寂的小岛上”，这位女郎与马萨诸塞州的无名之辈一样不引人注意，因为“有谁见过她挥起手臂，/ 或见她站在窗扉？/ 方圆之内的人们知道她吗/ 这位夏洛蒂女郎？”而且，当她在艺术之镜边沉思，编织与狄金森的“蛛丝”不无相似之处的“魔网”时，她变得“有些厌倦阴影”，并与她新英格兰的同类，阿默斯特的神话人物一样，爱上了专横的兰斯洛爵士，她的艺术之镜因而随之“一点点地”破碎了，她也由此陷入了一种可与狄金森给绝情的主人写信相比的沮丧状态。因此，“唱着最后的歌”，她像痴狂的奥菲利亚一样沿河而下，前往卡默洛特，^[1] 在卡默洛特，人们发现她“躺着，身披雪白长裙”，让人想到女性的无助，审美性的孤僻，以及将人引向死地的处女的脆弱。⁵⁶

618

如果女郎的雪白长裙暗示了维多利亚女性气质中自戕的被动性，那包裹霍桑雪孩的神秘白衣显然象征的是想象的外衣，它甚至可以莫名地给在死寂的冬日没有活力的自然赋予生命。一半是“飞扬的雪堆”，一半是小女孩，这个由霍桑“真正的”孩子匹奥妮和维奥莱特用白雪堆出来的想象的孩子，与华兹华斯笔下融入暴风雪中、显示自己自然魔力的露茜·格雷具有明显的家族渊源。不过，从女性的角度来看，这两位白雪少女身上最令人瞩目之处在于，她们最终只是白雪：和她们的先人白雪公主一样被施予了魔法、没有了生命。由于这

[1] 英国亚瑟王传奇中，兰斯洛是亚瑟王的圆桌骑士之一，卡默洛特是亚瑟王的王宫所在地。

种状况，她们在统治大众的男性意志面前无能为力，对于实际的世界而言，她们仅仅代表着迷人却没有实体的另一种存在。

虽然狄金森敏锐地感到了太阳般“谁也不是老爹”对自己的猛烈攻击，她也发觉了雪孩的命运是特别可怕的——或许，它警示了在某种情况下，女性所有的想象外衣会遭到厄运。霍桑的雪孩被貌似和善的维多利亚式的一家之长关在炙热的客厅里，无助地化成了水，渗进炉边的地毯里。尽管维多利亚式的妈妈猜想雪孩象征了“我们所说的奇迹”，但她与雪孩一样无力阻止这种结局。面对她乖巧的呼唤：“丈夫！亲爱的丈夫！……事情有些特别异常啊，”父亲却笑着回答说：“亲爱的妻子……你就像个孩子，像维奥莱特和匹奥妮一样。”⁵⁷ 男性叙述者无动于衷地用比喻描绘她们的无能为力，最终，维多利亚的女性读者必然，甚至是自觉地，会感到自己处于男性叙述者的仁慈之下。具有讽刺意义的是，这位美学家长，和自己故事里描绘的冷漠而和蔼的父亲一样，对雪孩“沮丧而不情愿”地被困在其炽热的艺术火炉边的悲哀无动于衷。若有人想将白雪女孩杀死以“帮助”她，有人就想以教化来救助她。在这两种情况下，女性化的白雪外衣就成为一种符号，如同象征着自然魔力一样，象征着她是一个物体或问题，而非一个人。

那件被郝薇香小姐撕碎的新娘礼服，以及安·卡特里克怪异的白衣象征了与白色有不解之缘的女性的脆弱及疯狂的其他阶段。郝薇香小姐扯碎绸缎质地的婚礼服，暗示了浪漫的腐化力量将满怀憧憬的少女诱入到白色的绸缎之中，有时，只是为了摒弃她，让她穿着那身衣服遭受禁闭而死去。（狄金森在《落入太空》[Dropped into the Ether Acre, J. 665] 中讽刺了这种命运，在这首诗里，白色衣服成了“草衣”，英勇的“伯爵”则代表了死神）。与夏洛蒂女郎（也是艾米莉·狄金森自己）一样，没有回报的爱情以及因爱人的拒绝而必然升起的满腔怒火，让郝薇香小姐备受煎熬。有意义的是，她的婚庆大蛋糕爬上了蜘蛛，似乎为狄金森《一人独处》(Alone and in a

Circumstance) 这样的诗提供了朦胧的前弗洛伊德意象 (J. 1167)。身着恍如鬼魅的白衣在阴沉的房间里踱步，郝薇香小姐在患有可能是严重的环境恐惧症时与狄金森有着惊人的相似之处：她封闭在白色衣服里，是浪漫的疯狂修女，而且已经有 20 年“没有见过太阳”了。她的长裙燃烧成火柱最后还暗示了另一种奇异的类似，像一位女诗人，把自己想象成没有击中目标的或冒着熊熊白烟的炸弹。

如果说郝薇香小姐的装束象征了对浪漫的疯狂执着，那么，安·凯特里克的白色长裙（为威尔基·柯林斯的小说《白衣女人》[*The Woman in White*] 提供了标题）则意味着维多利亚时代孩子——女性 (child-woman) 的凄楚，她们因为成年状态从未成为可能而沉迷于幼童状态。比之于自己同母异父的妹妹和双胞胎姐妹劳拉·费尔利，安完全依赖于他人，天真无邪，以至于成为那名骗子家长珀西瓦尔·葛莱特爵士诡计的牺牲品，被他关到疯人院里（后来劳拉也被装扮成安关在里面）。如此，正如雪孩的白衣是关于女性脆弱性的精巧寓言中的关键词一样，安的白衣讲述的是女性没有权力的现实故事——这个

620

故事也是塞缪尔·理查森在《克拉丽莎》、玛丽·沃斯通克拉夫特在《玛丽娅》、拉德克利夫夫人在《乌多尔福的奥秘》(*The Mysteries of Udolpho*)、玛丽亚·埃奇沃斯在《拉克伦特城堡》(*Castle Rackrent*)、简·奥斯汀在《诺桑觉寺》以及艾米莉·狄金森在自己的生活中讲述的故事。

狄金森对疯狂的焦虑——在《我觉得一场葬礼，在我的脑海举行》(I felt a Funeral in my Brain, J. 280) 等诗中流露——是否和诸如安·凯特里克、郝薇香小姐和夏洛蒂女郎等虚构人物的疯狂相关？在某种意义上，她的白裙是否是模仿 19 世纪小说家和诗人为这些女性设计的衣服？学者们也许不会像舍伍德那样，认定狄金森故意选择了白色衣服，意在将其作为服装也作为隐喻。但是，与她具有寓意的外衣密切相关的文学联系，至少与其神学联系一样重要。因为，如夏洛蒂·勃朗特的露茜·斯诺 (Lucy Snowy 这个名字暗示了狄金森意象的

另一个源头)或勃朗特的弗朗西丝·亨利(她住在雪畔圣母大街^[1]这一点似乎同样耐人寻味),阿默斯特的白衣女人更像是一位隐士而非虔诚的修女;与露茜和弗朗西丝一样,她有时也相信,用形象的说法来说就是,自己被所在的社会活埋了。

最后,活人葬仪以及推论性的“如行尸走肉”这两种概念,好像发生在爱伦·坡的恐怖故事里一样,经常在狄金森的死亡诗中相遇,这实际上暗示了构成狄金森白色衣服寓意基础的维多利亚白色理念的又一个方面。不仅在19世纪,但尤其是在19世纪,白色,伴随着对哥特式小说的戏剧性描绘,成为死亡、妖怪、裹尸布和精神“来访者”的颜色。哈丽雅特·比彻·斯托在《汤姆叔叔的小屋》里话中带刺地说过:“精灵族普通家庭的特别之处就(是)穿着白色床单。”而且,如前所见,斯托安排自己笔下的凯西和爱莫琳用白色床单把自己裹起来,乔装成疯女人的鬼魂而不是疯女人,从而逃脱西蒙·路格里的迫害。难道像狄金森这样的讽刺家就不会有意识或无意识地进行类似的演绎吗?全身穿着白色服饰,难道不是意在向世人展示老艾米莉已逝、新艾米莉诞生吗?这位新艾米莉即是借维多利亚小说的特异性,逃脱维多利亚现实规范的假想者或者一系列的假想者。演绎着个人的启示录,难道她不会像奥罗拉·李一样,为了实践自我创作的艺术而扮演“上帝死去,穿着白衣行走”的“角色”吗?⁵⁸

当然,考虑到虚构的维多利亚白衣女人为数众多,狄金森必然会在某种层面上演绎出自己的阅读及其中的含义。无疑,她这么做部分是表达受白衣禁锢的诸多19世纪女性的痛苦。不过,与此同时,对于“白色选拔”的坚持又强调表明,她认为自己不仅被白色选择,而且也自由地选择了白色。如克里斯蒂娜·罗塞蒂十四行诗《灵魂》(A Soul)的主体——另一位白衣女人——一样,她选择“像帕罗斯雕像

[1] 原文为“rue notre dame aux neiges”,内日河畔圣母大街,根据上下文直译为“雪畔圣母大街”。

一样苍白地”站着，站得像“死白的奇迹……像有内在力量的病人，/ 虚弱但却不屈不挠，/ 脸庞与意志充满对光的渴望”。⁵⁹ 而且，和罗塞蒂神秘的女主人公一样，狄金森将维多利亚时代白色的所有含义充满挑衅地汇集在包裹自己身体的一袭白色上，她实际上是宣布自己体现了维多利亚女诗人的自相矛盾性——伪装成他者的自我，演绎虚构对象的创造性主体——通过这样做，她演绎出自己在文化核心中感受到的迷茫，正如麦尔维尔的“大白鲸”象征了19世纪文化在本质上的困惑一样。同时，让人感到矛盾的是，她是通过将文化桎梏讽刺性地强加于己身才得以逃离了文化桎梏。对于这个伪装者来说，她既演示又远离自己的演示，总是可以战胜天真的对谈者——譬如说，战胜接受她的挑战、看她“在白热中”自生自灭的灵魂的那些读者。

八

狄金森的白衣代表的不单单是一个假想者，而是一系列的人物，这不仅表现出她摆脱规范的策略之巧妙与复杂，也暗示了其策略中隐含的危险。由于同时演绎着白衣“小女孩”、暴躁的白衣姑娘、白衣修女、白衣新娘、白衣疯女人、白衣死女人和白衣鬼魂，狄金森似乎将自己分裂成系列的卵虫，不仅在父亲的房子里，而且在自己的思想里出没。正如她在最坦白的一首诗里所写：“人用不着做一个房间——让鬼魂出没——”（J. 670）她的白衣蕴含的含糊性与断续性，因此成为社会对女性的多重（而且是矛盾的）要求的表征，也成为她精神分崩离析的表征。如此，它们将诗人的真正个性之谜具体化——如果她既是雏菊也是女皇，既是孩子也是鬼魂，哪一个“真的”她？此外，也许是非常骇人的，它们还演示了在狄金森最感痛苦，也最令人痛苦的诗歌中成为主体的那个神秘的自我里发生的争吵。

《它像一个大漩涡》（*Twas like a Maelstrom*, J. 414）和《灵魂有扎上绷带的时刻》（*The Soul has Bandaged Moments*, J. 512）两首诗都将

狄金森假想自我的争吵虚构成一系列与听似颇有哥特风的“怪物”的遭遇。在第一首诗中，诗中无助瘫痪的“你”受到“朋友”或“戴着刑具的怪物”的折磨，直到“一个生灵喘着气说‘缓刑’！”在第二首诗里，“灵魂”再次瘫痪了，而且“吓得不能动弹”，当时，

有一种毛骨悚然的感觉袭来
然后停下来把她察看——

向她敬礼——修长的手指——
摩挲她冰冷的头发——
小妖怪，从恋人在上面
盘旋的——嘴唇上——吮咂^[1]

在这两首诗里，尤其是在第二首诗里，“小妖怪”似乎体现了无法言说的黑暗想法，《灵魂有扎上绷带的时刻》中“那么卑鄙的想法”，以及《仿佛大漩涡》里的“苦恼”。不过有意义的是，在两首诗里，这些想法都以自我内部作为重影的、精神的自我来体现，很像在简·爱婚礼之夜对她说话的“怪物”伯莎·梅森·罗彻斯特。确实，如夏洛蒂·勃朗特在《简·爱》中的处理一样，狄金森通过写出两者的相似性，而表现出看似天真的“灵魂”与怪物折磨者之间的整体关系：《灵魂有扎上绷带的时刻》中的灵魂是个无法言表的“恶人”，和
623 《它像一个大漩涡》里的“你”一样，活该受到同样难以言表的惩罚，并因此在缓刑时也遭受像受刑时的苦。在诸多 19 世纪哥特式故事里，罪犯与受害者、施刑者与受刑者在某种意义上本是一体。

事实就是如此，而且，像把自己等同于“灵魂”一样，狄金森还不时故意让自己等同于“小妖怪”。她最让人觉得毛骨悚然的一个戏

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第342页。

剧独白对此作出了最清晰的表述：

太阳升起来了——小女孩——你在白天
难道没有位置？
那不会是你的习惯吧，如此慢腾腾地——
重回自己的行业——

正午了——我的小姑娘——
哎呀——你还在睡觉吗？
百合——还等着嫁给——
蜜蜂——你忘了吗？

我的小姑娘——晚上——哎呀
夜晚应该属于你
而不是清晨——你作出
死亡的小小计划了吗——
如果不能劝阻你，甜心，
我倒是可以来帮助——你——

(J. 908)

在这首诗里，诗人似乎坦白了自己与小妖怪的亲缘，再不以她通常假装的那位脆弱的受害者的语气，而是像她平常害怕的危险的疯女人那样说话，这一点让人觉得颇有讽刺意味。她的语气中带有阴沉的“和蔼”，仿佛是要戏拟好意的亲戚与牧师们招呼维多利亚少女时那种恶意而屈尊俯就的慈善姿态似的。甚至她的正式用语也进一步演示并颠覆了维多利亚式的浮夸，如宾格的你（“thees”）和主格的你（“thous”），反复出现的“哎呀”以及那些精辟的遁辞（“重回自己的行业”）。事实上，到了这种程度，这首诗也可以从某位布罗克赫斯特

或圣约翰·里弗斯的口中说出来。但是，它让人诧异的怪诞的自杀/杀人的结论，就与伯莎·梅森·罗彻斯特“低沉，缓慢的哈！哈！”一样具有凄清的诙谐性。同样，我们可以展望一百年后的“拉扎勒斯夫人”，那个在西尔维娅·普拉斯笔下同样具有讽刺性的自戕性形象。

624 考虑到狄金森在诗歌中描绘的诸如此类的内心分裂，也就难怪她会把自己当成被自己这个恶人附体的牺牲者、被自己这个鬼魂附体的女皇、被自己这个疯女人附体的孩子了。面对危险的或至少是无法言喻的严厉的内在他者，她创作了一首有关自己的假想者的诗，这首诗近乎阐释了斯托笔下那个被凯西和爱莫琳的邪恶“幽灵纠缠”时的西蒙·路格里。斯托这样写道：“他真是个傻瓜，锁上门把幽灵们挡在外面，却不敢独自面对自己内心的幽灵。”⁶⁰ 以下则是狄金森的诗，描绘了同样可怕的、被幽灵所纠缠的情形：

人用不着做一个房间——让鬼魂出没——

人用不着做一座住宅——

头脑有的是走道长廊——胜过

实在的楼堂亭台——

在一个午夜遇见

外在的鬼魂

远比它内部对峙——

那冷静的主人安全。

奔跑着穿过一座修道院，

乱石在身后追赶——

远比赤手空拳，与自我遭遇——

在冷僻的地方保险——

我们在自己身后，隐藏——
应受的惊吓最凶——
刺客藏在我们的住所
造成的恐怖反而最轻。

身体——借了一把左轮手枪——
他再把门拴上——
却忽略了一个高级鬼魂——
或者更多的魍魉——^[1]

(J. 670)

除了我们所指出的坦白性以外，这首诗作为文学评论也有值得注意的地方，因为它表明狄金森敏锐地意识到自己过着（或者更准确地说，是建构）的生活仿佛哥特式传奇，而且它评点了哥特式文学作品的真正意义，特别是对于女性的意义：它为 19 世纪那些分裂的自我们常常陷入的动荡的心理状态提供了比喻。不过，在注意到这一点时，狄金森也再次肯定了自己认为真正具有诗歌深度的生活要远比任何小说的虚构更为戏剧化的坚定信念。因为“对于貌似可信——稀释是虚构的传奇 / 我们的小说——当它小到足以可信时——它就不真实！”

625

九

当然，如约翰·科迪《剧痛之后》(*After Great Pain*)所指出的那样，尚有痛苦比暗含在自我分裂中的、哥特式令人恐惧的战栗更严厉得多，而这一度成为狄金森蛛丝上的主要环节，成为她诗歌所叙述的

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第47—48页。

生活故事。科迪认为狄金森真的精神崩溃过，但无论是否如此，她在很多诗里演绎过疯女人的角色，而且一次又一次地，她“疯狂”的形式让人以为它会把受到自我纠缠的受难者吸进去：以那种深坑、裂口或缝隙的形式，在存在的正中心感受到的、具有无法言喻的空间或时间的不连续性。在《第一天的夜晚已来临》（The first Day's Night had come）开头那令人费解的坦白中，那黑暗的中心实际上变成了此自我与彼自我之间无法跨越的鸿沟。诗人如此写道，“我让自己的灵魂歌唱”，但是

她说她的弦折断了——
她的弓——分崩离析——
于是修理她——让我工作
到另一个清晨——

但是，且不说为修理付出的努力，灵魂的分裂似乎在此已经完成并使狄金森最终说出了自己对疯狂的恐惧：

我的大脑——开始狂笑——
我嘟哝着——像个傻蛋——
尽管是多年以前——那天——
我的大脑傻笑不停——无声的——

里面——有点东西不对劲——
我是的那个人——
和我是的这个人——感觉不一样——
这——会是发疯吗——？

(J. 410)

狄金森 1862 年的那首诗里因语意模糊的标点符号及严重割裂的形式即在很大程度上模仿了该诗里所描绘的精神分裂，每一个符号似乎都代表了上一个词组与下一个词组间的气息中断。诗中的发言人把自己当作疯女人、“恐怖的孪生子”，她不愿说出全部，就用那些神秘的破折号表现出的节奏来表达自己的害怕，这些破折号几乎就像女演员排练剧本上的记号，记下了她的独白。如在那些导师信笺中一样，它们似乎暗示了分裂的停顿、演讲当中创伤性的沉默，以及危急的“内部折裂”。⁶¹ 但是，此处的分裂是由于系列的内心爆发，而非那位漠然或充满歹意的“谁也不是老爹”造成的伤害。

在《我觉得一场葬礼，在我的脑海举行》这首诗里，狄金森试图更精确地阐释“我是的那个人”与“我是的这个人”被分裂的过程。在开头，她形容说自己的大脑正受到异类的袭击，犹如她的生命与艺术受到侵袭一样。不过，她没有在诗里呈现出赋予自己的诸种角色（处女新娘、小少女、女皇，等等），所有的都是哀悼者，她似乎想强调自己经历中在她看来比较可怕的反复受挫。最终，她听见这些服丧的替身们“抬起一个盒子 / 嘎吱嘎吱穿过我的灵魂”，“然后空中——响起了钟声”：

如果九重天是一口钟，
生命，只不过是一只耳朵，
我，沉默，则是奇族异种
在这里，落难，寂寞——

然后一块木板在理性中，断裂，
我就向下坠落，坠落——
每次一下，撞击一个世界，

然后——知觉覆没——^[1]

(J. 280)

627 这个结论除了暗示她集全部服丧者于一身以外，还暗示着，她是这个棺材的占有者，她是死者，因此也是沉默一族异化的代表，就如那首书写同样主题但更有名的《我听见苍蝇嗡嗡的声音——在我死时》(I head a Fly buzz — when I died, J. 465)那样，她在此时演绎出分离的终极时刻，而她的一生都仅仅是为之而做的准备。《我听见苍蝇嗡嗡的声音》把那一刻想象成死亡的瞬间，然而，《我觉得一场葬礼，在我的脑海举行》则以传统的哥特式风格，把它想象成活埋的时刻。随着棺材放下——丧钟响起，靴子吱嘎作响，沉默侵袭了这些缝隙——活死人的灵魂落了“下去，再下去”，直至湮没。有意义的是，最终的坠落是由“理性的木板”的坍塌而造成的。死亡，在狄金森这首诗里及其他诗里一样，最终还是对疯狂，尤其是对伴随精神异化与分裂的疯狂的隐喻。

情况即是如此。不过，狄金森在该诗里用的活人葬仪意象，与夏洛蒂·勃朗特在《维莱特》中使用的活人葬仪意象、艾米莉·勃朗特的地牢诗歌中的某些意象，或狄金森自己的《人用不着做一个房间——让鬼魂出没》(One need not be a chamber — to be Haunted)中的意象一样，再次表达了对哥特传统及其精神含义高度自觉的文学评价。⁶²而且，与此同时，死亡/碎片/疯狂的相同寓意也评价了19世纪死亡诗歌中一再使用的某种形式，这种形式可以被称为“坟墓之外的声音”传统，它是诸多维多利亚时期的“淑女”诗人特别赖以创作的一种形式。这种诗歌，狄金森似乎认为，真正谈及的是生者而非死者的状况，因为它们描绘的是在其生存的社会已无一席之地的那些人的活人葬仪。这些人被排挤、被疏离，仿佛是奥斯汀《劝导》中安

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第272页。

妮·埃利奥特的翻版，经历了深刻的彷徨，而在焦虑的时刻，这种彷徨依我们看来必然是死者的感觉。她在演说而无人聆听。她坠落了下来而无人注意。她将自己埋葬而无人关心。没有姓名、不为人所见、白雪裹身，她再次成为名副其实的无名之辈，因为——“失去了知觉”——她甚至觉得自己失去了身体提供的最小的生命表征。

《我觉得一场葬礼，在我的脑海举行》这首诗看似为哥特式的对活人葬仪的描述，实则是一个有关精神分裂的故事，如果将之与《我觉得思想里有道裂口》(I felt a Clearing in my Mind)相比，这一点就非常清晰了。后面这首诗显然是写于3年后的一首类似于重新构思的姐妹篇。

我觉得思想里有道裂口——
仿佛我的大脑已经劈开——
我设法把它对上——严丝合缝——
但就是合不起来。

628

后面的思想，我千方百计
接上前面的思想——
但顺序却杂乱难循
就像一个个球——滚在地板上。^[1]

(J. 937)

除开头诗行的平行结构及共用的精神园地意象以外，那些破裂的意象（“我的大脑已经劈开”，“木板在理性中断裂”）以及象征性的戏剧化沉默（“顺序杂乱难循”，“我，沉默，则是奇族异种”）也将这两首诗联系在一起。不过，后者远比前者更加坦诚地承认了疯狂是其

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第355—356页。

真正主题，及精神分裂——指不能将此自我与彼自我联系——是疯狂的缘由。而且，狄金森在这首诗里所使用的时空术语，十分公开地对抗了她所描绘的压倒一切的、无处不在的内在无序性。做出这番坦白的假想者被分裂了，因为她感受到自己有共生但并不“合适”或“配对”的人格。但这也是因为她不能将过去与现在的想法联结在一起的缘故：她曾是的“那个人”与“这个人”并没有“同样的感受——”。和凯瑟琳·恩萧·林惇一样，她没有在自己的生命之镜中认出原始的自我。不再是从前的自我，她也就不能演绎自己假想成为的人。

最后，在《这道裂缝，甜心，在我的生命中》(This Chasm, Sweet, upon my life) 这首非凡的、几乎超现实的叙事诗中，狄金森审视了黑暗的中心本身，那处于她中央的裂口或裂缝，它随着每一次思想的分裂、每一次大脑的葬礼而拓宽，一次又一次地将自我与自我、过去与现在、次序与理性相分离。但是，在《我觉得思想有道裂口》和《我觉得一场葬礼，在我的脑海举行》两首诗中，她在靠近这个裂缝时都是兴奋的，甚至是非常戏剧化的，她在该诗中的语调则是既调侃又别有用心的，甚至和《太阳升起来了——小女孩》(Tis Sunrise Little Maid) 一样，带有凄清的诙谐。如果说《太阳升起来了——小女孩》微妙地戏拟了某位布罗克赫斯特或圣约翰·里弗斯的布道，《这道裂缝》却讥讽地戏拟了人们通常期待女士所创作的那些甜腻的爱情诗。确实，把神秘的对话者称为“甜心”和“亲爱的”，这位说话者甚至可能就是死去的小女孩自己，化身而为恪尽本分却自杀的新娘，认真地回答主人/爱人的质问。

这道裂缝，甜心，在我的生命中
我向你提及，
当朝阳由裂缝而落
白日也必将追随。

如果我们反对，裂隙的四边
就会像座坟墓显现出
我们自己笔直地躺在里面
成为厄运的最爱。

只在它容纳一个生命之时
那么，亲爱的，它就会关上
但一天一天地变得
那么放肆，那么躁动

我有些禁不住要将之缝合
用临产前不会错过的
剩余气息，尽管
对于他来说，那是死亡——

因此我怀着大个头的它忙于
我的葬礼——之前于
一个随时准备离开的生命
不会再让我烦恼——

(J. 858)

诗里的裂缝究竟所指为何？首先，它是“日出”落入的裂隙，犹如发现小女孩死去的清晨。因此，它也是一个具有隐喻意味的绝望之井或池塘，吞噬了黎明女神奥罗拉·李代表的希望。确实，如果以任何化身出现的说话者试图逃脱噬人的黑暗（“如果我们反对”），它就会更加张大口暴露“我们自己”——也就是说，诗人的诸多自我汇集到一个死者身上——“笔直地躺在里面 / 成为厄运的最爱”。

不过，成为厄运的最爱就是最终成为无名之辈、死神、“灵活的

追求者”的情妇或爱人，他们“拙劣的影射”暗示着维多利亚时期的父权制渴望让女人缄默，让她们穿上白雪的制服，将她们活埋于阴沉的宅邸里。⁶³ 因此当说话者发现所有的自我都被锁进了一道裂缝，一道自相矛盾的，既包容其存在又被其存在包容的裂缝里时，愤怒是她自然的反应。无论她如何试图让自己内心抗议的“生命”缄默（即，在她内部的裂口里），它一天天愈发放肆、愈发躁动，犹如不断增长力气和增强了自主性的怪胎。而且确实，这种非凡的梦呓般的叙事的一个非凡特征，就是细致地阐释那个明显的怀孕奇喻。因为在类似于与“最爱”的性交中，命运或死神似乎并未生产出大胆躁动的孩子，这个孩子在诗人肉体裂缝中的葬礼体现了诗人/说话者自己的虽生犹死状态，因此她“怀着大个头的它忙于/我的葬礼——之前于”。她的身体前端，换句话说，在本应是健康丰腴的子宫之处，由一个容纳并负担着躁动而生死未卜的孩子自我（child-self）的子宫取而代之，它既代表了她在被埋葬之前必须承载的负担，也代表了先于她死亡举办的提前葬礼。⁶⁴

在某种意义上，《这道裂缝》中的说话者也与凯瑟琳·恩萧·林惇类似：这次怀了孩子/替身，而孩子最后的诞生将标志着她自己的死亡。在另一层意义上，她像简·爱一样，注定无论到哪里都要怀着那号啕不已的孤儿自我（orphan self），“我不会到处……躺下……无论它的重量阻碍了我的进程。”⁶⁵ 不过，与简和凯瑟琳不同，这个娴静的小女孩制订了疯狂的“小计划”，要合上她的孩子/替身所在的生命裂缝：她禁不住要用自己“临产前不会错过”的“剩余气息”来“缝”合自己身上的洞，尽管对于她的孩子/替身来说“那是死亡”。因为在她看来，既能流产怪胎，又能治愈自我可怕的分裂的唯一办法就是自杀，因为她相信，死亡本身，与生存中的死亡相对，会回归一统，会逃离内心躁动的分裂意识，让那些嘶嘶作声、火山般“从不撒谎的嘴唇”缄默。她嘲讽地提出，一个离开了焦虑肉体的生命，就好像“随时准备离开”母体的胚胎，不能再“烦恼”它的主人。

那么，狄金森感到的生存中的裂口，实际上就是她自己的生命，尤其是将她无助地（但躁动地）嵌入其中的女性身体。她自己是“厄运……没有门的房子”，因为它在她自己的身体里、她自己的自我里，她诸多的自我要么被囚禁、要么被埋葬；她就是它们的坟墓、墓地和监狱。最后，由于她把自己看成这样的坟墓或监狱，某种拟人化的锡隆堡，她在一首又一首的诗中想象自己被“崩溃的过程”、被“灵魂上的”蛛网占据、被——除去她的各种人类自我——许多搞破坏的鬼鬼祟祟的腐败生物占据，诸如老鼠（“最缜密的房客”）、耗子（“悲痛是耗子”）、蠕虫（“粉红，细长而且温暖”），还有蜘蛛（“被忽视的天才之子”）。⁶⁶她和拜伦笔下的囚徒一样，有时候会冷酷地以这些生物的怪样子取乐（例如，在《天父在上！》等早期诗中）。但是，与坡一样，她常常会变成令人讨厌的唠叨者，在形容与非人的可怕梦魇遭遇时即是如此。

《一个人，在某种情形下》是她就此主题所作的最令人不寒而栗的诗。注意到自己曾经“一个人，在某种情形下 / 不愿被告知 / 蜘蛛在我的缄默中 / 不懈地爬行”，她披露说自己“后来的住所”从此变成了“一座健身房”，占住里面的是那些阴险的、不吭声的吐丝的“空中的居民 / 永久地放肆起来 / 仿佛每个都是特殊的继承者”。更糟的是，她坦白说自己找不到驱逐这些不受欢迎的住客的办法，因为——我们可以猜测得到——它们的入侵代表了过于深邃而不能被矫正的不公正：

如果有人拿走我的财产
依照法律
条例是我博学的朋友
但为着非此也非彼的冒犯
又能做出怎样的矫正
因此不是在公正中——

对时间与思想盗窃
白日里的精髓
为蜘蛛所有，或者上帝禁止它
我应该搞清楚。

(J. 1167)

632 如朝向死亡的“滑行”，如“碰撞法则”的“毁灭”，狄金森的蜘蛛在这里象征了人类的法规在自然的过程或法则面前的无能为力。此外，如生活在“女人—白色”生活裂缝中的居民们一样，它们有如“厄运的最爱”——畸形的小孩/替身。不过，与此同时，它们自己也预示了女性特别的命运：不育的厄运，那是白色处女要付出的代价。

神话传统中将处女——纺织的女人，或纺纱女/老处女（spin / sters）——与吐丝织网的蜘蛛联系在一起由来已久，其影响解释了为什么狄金森会在这首诗里，自觉或不自觉地运用蜘蛛来象征致命的“对时间与思想的盗窃”。确实，类似老处女这样的女人常常会被当作蜘蛛，当作奸诈的像巫婆一样编织蛛网诱捕男人的人（如女妖喀耳刻）、玄机命运的编造者（如命运三女神），也会被当作虚构的命运编制者或策划者（如乔治·艾略特创作的许多人物，而且依我们所见，也如艾略特本人）。但是，对于长久做处女、不受男人依恋的女人来说，她们常常被看作空的容器（或者裂缝），里面填塞的都是令人不安的阴影。西蒙娜·德·波伏娃在考虑第二性的神话时，极好地总结了这种描绘“女人—白色”，从小女孩长成老姑娘的过程中用蜘蛛和类似蜘蛛的东西占据自己身体的民间传说传统：

……处女性具有……色情的诱惑力，而这只有在其与青春结盟时才会这样；否则，它的神秘性就会再度变得令人讨厌。当今许多男人遇到过于延长的处女期都会有性厌恶感；而且，在人们

看来，不仅仅是心理原因会致使“老姑娘”成为吝啬的、怨恨的女性。诅咒来自于她们的肉体本身，她们的肉体是没有主体的客体，没有实现过男人的欲望，在男人的世界里没有找到存身之处而开花并枯萎；背离了正当的目的地，它变得怪异，像疯子无法交流的思想一样惹人厌烦。说到某个四十岁的、漂亮依然但可能还是处女的女人时，我听到有个男人粗俗地说：“那里面肯定都是蛛网。”而且，实际上，地窖啊，阁楼啊，由于无人进入，无人使用，里面满是不相称的神秘事物；幽灵有可能会缠上她们；遭人抛弃，房屋成了幽灵的住所。除非女人的处女性已向上帝献祭，要不人们就会轻易相信，它意味着与魔鬼缔结了姻缘。未被男人征服的处女，逃脱男人掌控的老女人，比其他人更容易被当作女巫；因为女人的命运受他人的奴役，如果要逃离男人的控制，她就得准备好接受魔鬼的控制。⁶⁷

633

如《妻子——没有标记》(Wife—without Sign)一样，狄金森显然保留了自己雪白处女的完整性，因此她的“出生——结婚——裹在尸布中——在一天以内”完成。她世事不问，似乎常常把自己这座厄运屋想象成要么响彻碎片的爆炸声，要么是半遮半掩的蛛网，保持着缄默。但同时，尽管她的种种虚构冲突重重，最终还是类似蜘蛛的魔术帮助她将分散的自我汇聚到一根蛛丝上。因为，如果说老处女/蜘蛛象征着性欲衰退，那么在狄金森看来，她/他也是一个决定性的(可能也是“受忽视的”)将艺术及艺术家作为最成功的隐秘自我的象征符号。

十

当然，是蜘蛛释放出蛛丝，如 J. 605 所言：

蜘蛛举着银色的球
用不被感知的触角——
独自温婉起舞
他的蛛丝——伸展——

“不被感知的触角”（意思是不被感知的艺术）将这位昆虫艺术家与无名之辈联系起来，无名之辈在沉默中只把她的名字告诉了她一个人，而没有傲慢地向“钦慕的泥沼”宣布。因为他的成就不为人感知，因此——用狄金森世界的话来说——蜘蛛，就像“他”在编织这种“不实在的行当”中一样，如同保持缄默的女性。他独自温婉起舞，如绕线、如编织，是狄金森对艺术、尤其是女性艺术的另一个比喻。在描绘蜘蛛舞蹈不久之前，她也以极其相似的表达描绘过自己的舞蹈：

634

我不会踮着脚尖儿跳舞——
没有人给我作过指导——
但常常，在我的思想里，
涌起一阵重唱的曲调，

要是我知道芭蕾如何跳——
我就会处处运用这一技能
以单脚旋转使剧团失色——
或者把领衔女明星气疯。

像蜘蛛一样，这首诗说，她本质上是一位不为人所见的舞者；但是像他一样，她的舞蹈也表现出自己艺术所取得的秘密成就。因为，不同于“白雪公主”中那位王后的舞蹈，狄金森的“芭蕾”不是自杀性的而是快乐的，不是呈现在公众面前的、令人羞耻的，而是个人的、引以为豪的：

无人知道我精通这门
我在这里——随便提到的——技艺——
也没有什么海报将我吹捧——
它如同歌剧，圆满充实——^[1]

(J. 326)

再次，蜘蛛的蛛丝在狄金森的象征体系中，既意味着他似非而是的胜利秘密，也意味着他那一行所蕴涵的女性特质。因为，当尽守职责的“起来满足他的要求”的姑娘承担起“荣誉的工作/女人的，也是妻子的工作”时，我们应该记得，她对富足与敬畏的渴求是小翼翼地与一片寂静、诡秘、生长着“珍珠与水草”的大海相联系着的，尽管那片大海“仅仅他自己——知晓/它们遵循的尺度”。如果将这些联系在一起，那么，我们发现，所有的诗歌似乎都在说，就如狄金森所定义的那样，女性的艺术几乎总得是秘密的艺术；是在无名之辈的家中阁楼上无声上演的思想之舞，是水底下模糊可见的宝石之生长，或者，特别是蜘蛛不声不响编织的蛛丝。⁶⁸

在 J. 605 中，蜘蛛“辛勤地工作着，从无到无——/干着不实在的行当”，最终悬垂到“家庭主妇的扫帚上——/忘记了自己的疆界”，不过，这意味着他的事业及其所代表的女性艺术的含糊性。一方面，将虚无与虚无连接，他编织了“不实在的”精神之网——“光芒的大陆”——将碎裂的世界连接起来，哪怕只是为了珍贵的顿悟瞬间。从另一方面看，他织锦的失败，被封闭在虚无的圆括号里，以及面对苛刻的“主妇的扫帚”呈现出来的脆弱性都暗示出，狄金森对于蜘蛛代表的艺术永恒的一缕悲观，或至少是反讽的情绪。毕竟，私密诗歌中显露的光芒大陆需要人们来发现、来欣赏。那么，如果没有同情心的男性编辑与女性后裔将它们与被遗忘、无足轻重的生命中其他

635

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第24—25页。

所有碎片一同利落地扫除，又会怎样？

尽管她在文学创作中确实有过不确定的，甚至是绝望的时刻，狄金森似乎从根本上就确信事情不会是这样。且不论（或者，我们会发现，因为）她扮成“女人—白色”而穿着的很多衣服所暗示的心理分裂，她还非常相信在她生命的黑暗裂缝中编织蛛丝的蜘蛛——艺术家会以神秘的方式取得胜利：

蜘蛛在晚间缝纫
没有一丝光亮
在一道白弧上。

如果那是皱领，它便属于贵妇
否则就是侏儒的寿衣
他自己告知自己。

有关永生
他的策略
是相面术。

(J. 1138)

如艾伯特·格尔皮在对这首诗歌的美国背景所做的出色分析中指出的，此处的蜘蛛，和“举着银色的球”的蜘蛛一样，“是艾米莉·狄金森对从自身边界分明的内部世界中抽丝编织的工匠的象征。”⁶⁹但是，有如早期诗歌，狄金森的象征符号是特别针对女工匠、纺纱女/老处女 (spin / ster)、缝纫女工或织锦者而言的。而且，这位缝纫女工以令人吃惊的方式与狄金森自己一一对应。实际上，我们可以推断说，狄金森在这首诗里，比在任何其他诗里都彻底地抛掉了伪装，揭示了在“女人—白色”之后的真正的艺术家。这位艺术家、不做声的

蜘蛛，在晦暗的夜晚自个儿做着缝纫活，据我们猜测，部分是因为她/他“白天里没有位置”。既然她已被正午男人分裂，被他拒绝，午夜就是她的家了。此外，不管怎样，她在晚上缝纫是因为主要是在睡梦中，在疯狂与想象的晚间世界，她遇见了最终成为自己主人的缪斯，她那“不说话的国王”。而且，最后，因为她/他是夜晚的居民，这位蜘蛛艺术家可以在黑暗中，甚至在没有一丝光的情况下（也许只是除了她/他由内部辐射在原材料“白弧”上的光以外），做出精美的缝纫活。

对那个“白弧”几乎是不需要在此处作出分析的，因为它明明白白就是狄金森将自己塑造成白色女人的材料。因此，它具有我们之前就注意到的、与白色相关的所有内涵：白雪与空白心灵、磨难与胜利、珍珠与——此处——黑暗中若隐若现的光。但是，蜘蛛用这不实在的材料缝出什么样的外衣呢？雪白的制服？亮晶晶的礼服？狄金森在这里揭示了自己的蛛丝策略。她示意说，她建造的是多元化的虚构，艺术地采用了诸多的角色，而且，更巧妙的是，没有一个是确定的。

不过，她特别提到的两种服装意义重大，因为这两种服装可能是所有装扮中令她感受最深切的：“贵妇的皱领裙”与“侏儒的寿衣”。在诗歌与信函中，狄金森一再地将自己描述成贵妇、女王和皇后。那么，在某种意义上，她的诗歌——她在夜间织就的艺术的蛛网——即构成了伊丽莎白式的皱领裙，将她的服装与那些贵族气稍逊的服装区分开来。不过，即便摆出女王的姿态，她也将自己看成小小的谜，不可思议的无名之辈，来自于富足与敬畏之海的精灵使者——也就是说，把自己看成小个子的侏儒。“你的小个子侏儒。”确实，在一封写给希金森的信中，她曾这样签名。⁷⁰因此，在担心自己那些小个子诗会被弄丢、遭误解、受贬低的同时，她也会担心自己的诗歌会仅仅变成侏儒自我（gnomic self）的无名裹尸布，而不是女王自我（queenly self）那闪亮的皇族皱领裙。

不过，她没有，她的蜘蛛艺术家也没有选择在裹尸布与贵族服中

637 进行出声的抉择，这并不意味着诗人与蜘蛛不知道自己缝纫的目的是什么。蜘蛛时时刻刻都知道自己有意识地选择了哪一种伪装。他不断地告诉自己自定的计划。他不仅是在告知这个词的一般意义上告知自己，而且，如格尔皮指出的，还在这个词“‘赋予形式’于自我投射的意象这层意义上”告知自己。按格尔皮所写的，在蜘蛛艺术家的寓言中“有两位诗人”，一位是公众的诗人——穿着自己用词汇编织的珠光璀璨的外衣不断变化的“女人—白色”，另一位是没有变化的个人的诗人——那个缄默审慎、替她的假想自我编织语言皱领裙或寿衣的蜘蛛。⁷¹

在宣称“有关永生 / 他的策略 / 是相面术”时，狄金森指的肯定是后面那位诗人，尽管与这首关键性诗歌的其他部分一样，它最后的宣言耐人寻味地语义含混。非常明显，蜘蛛捕捉永恒的策略——一张他撒出去捕捉一股圣风的网——是由他从自己身体里抽出的蛛丝做成的，“用他自己构想从他自身取材的设计来战胜黑夜与死亡。”⁷²在这层意义上，蜘蛛艺术家就好像《从心底里歌唱，先生》(Sang from the Heart, Sir, J. 1059) 中的鸟儿，它的“曲调”会“过于深入 / 色彩过于红艳”，因为它将喙戳入自己的心脏来获得歌曲的颜色。但是，这只“坦白的”鸟儿惨烈地流血受难（这也是诗人的另一个公众形象），蜘蛛却是自顾自的、缄默的、若隐若现的。鸟儿扇动着翅膀承认错误——如“色彩过于红艳”——蜘蛛则是战术大师，它的策略无疑包括了（但不限于）鸟儿的自我诋毁。

因为，如“相面术”(Physiognomy) 一样，蜘蛛的策略当然不同于单单的“生理学”(physiology)，那只是小鸟的血色歌曲所依赖的东西。“相面术”这个词除了源自于身体或体格之外，也与“侏儒”(gnome) 和“费解的”(gnomic) 两个词相关，暗示了不解之谜与神秘性。它暗示了对自我的“倾斜”呈现，对既可是皱领裙又可是寿衣的意义模糊服饰的故意倚赖。而且，据正式释义，“相面术”是根据外部，尤其是面部特征来研究性格的科学：

1. 通过观察身体的，尤其是面部的特征，判断性格与精神状况的做法。2. 研究面相：研究面部特征与表情，尤其是当它们被认为揭示性格时。3. 研究明显的特点：考察外部特征或外貌。⁷³

蜘蛛艺术家对这种性格外在化的利用，并非是帮助他／她判断其他人的性格；而是用永恒的策略——诗中大概是这么暗示的——来编织一张充满各种角色、各种面具的网，吸引并骗到持久的声名。因此，在这个方面，他非常像艾米莉·狄金森，那位个人化的诗人，为自己“女人—白色”认真地设计出一大堆各异的虚构面庞，将它们全部用来缠住并吞噬将来的注意力。“我恐惧死亡；死者这么快就被忘记，”狄金森曾臆测说，“但是在我死后，他们会记住我。”她的意思想必是，他们要记住她在诗歌中编织的虚构的生活织锦，织锦上每一首诗在某种意义上都是一张准备好的脸，可以遇见她假想自己会遇见的那些脸。她的意思想必也是，他们要记住，她作为女艺术家如何利用了——用威廉·布莱克的话说——时间的产物来吸引永恒。

十一

如果狄金森的雌性蜘蛛艺术家透露出她对美学技艺的悉心阐释的话，同样这只蜘蛛也暗示了她对另一个居于核心地位的女性比喻的执着：缝纫。几乎与我们之前研究过的狄金森所有的象征与意象一样，这个比喻也是意义两可的，它同时具有肯定和否定的意义，有如蜘蛛的皱领裙和寿衣那样。譬如说，“用一声喘息”自杀性地缝合生命中的裂缝，就是狄金森想象的一种缝纫。但是，作为修补裂片的一种策略，它又更接近于滴血小鸟的公众情景剧，而非蜘蛛的小心谋划。讽刺中带着怒火，如此的缝合就像“在光天化日下”表演的戏剧性的姿态，仿佛普拉斯笔下拉扎勒斯夫人神秘的自我献祭。与之相对的是，蜘蛛的缝纫真的对修补或愈合裂片起到了正面的作用。自杀式的缝合

仅仅将诗人分散的自我聚集在死亡的白雪制服中，而蜘蛛艺术家的精湛缝合则只用一根自我发展起来的，并正在自我发展中的蛛丝将碎片连接起来。自杀式的缝合是刺伤或戳破，就像“扎在边上的针”。艺术的缝合则是有预见性的、有治愈力的，是“及时的针”。刺入、受伤、自杀式的缝合模棱两可地不仅代表了统一的，而且是更深入的撕裂；愈合、艺术的缝合则是一座桥梁。《我觉得一场葬礼，在我的脑海举行》中葬礼之前的死亡，也许是由自杀或绝望的刺伤性缝合引发的，就如狄金森在另一首诗里形象描述的那样，由“针作用于物体的重量”而引发的。但是，《我觉得思想有道裂口》里的劈裂以及《这道裂缝，甜心》中的裂缝，却都是通过艺术那神奇的针线活，严丝合缝地织补修整起来的。

确实，在某种意义上我们可以说，作为个人性的蜘蛛艺术家，狄金森利用自己的蛛丝将那些爱争吵的、分裂的公众自我——修女与侏儒，处女与女皇——融入到一个珍珠般白皙的女人身上。但是，此外，她那被惠特曼称为“无声的耐心的蜘蛛”自我掷出的思想之丝，必然也帮助她抹平了她在发明诸多自我时所处的极端孤独与在演绎那些体现自我的情节剧时人多喧闹的气氛之间的差距。最后，她那创造心魔为表达自己而采取的首要行动，就是以比喻意义上的缝纫艺术（一种单独的、吸纳一切的过程）设计了那些自我们为与永恒相遇时而穿戴的貌似形式各异的全部服饰。

不过，并非狄金森的所有缝纫都是隐喻的。几乎像所有女性，但尤其像 19 世纪英美两国的所有女性一向的做派，她必然也会像侍弄调羹和锅一样娴熟地摆弄针线。当时，有甚于现在，老处女真的会常常纺纱；主妇真正象征了“母系”；年轻女孩制作“绣样”，老年女性编织，各年龄层的女性都会刺绣、缝被、做缎带、绣花边以及其他一些“绣活”，或许甚至——与中世纪的某些女性相似——还会编织挂毯。温妮弗雷德·热兰告诉我们，没有母亲的勃朗特姐妹每天都在信仰清教的姑妈勃兰威尔的监督下，花上数小时做缝纫活。与之相似

的是，仿佛是为了重现那个片段，巴瑞特·勃朗宁让失去母亲的奥罗拉·李在姑妈的坚持下，要学会“十字绣，因为她不喜欢 / 看见我空着双手消耗夜晚”。1862年，艾米莉·狄金森或许开始预感到在1864和1865年迫使她前往波士顿治疗的莫名眼疾，她写了如此开头的一首诗：

别收起我的针线——
我要开始缝纫
在鸟儿开始啾鸣之际——
会有——更好的针脚——

针脚弯了——我的视力发花——
在我的思想——单纯之时
我要进行缝纫——女王的努力
不会因承认而脸红——

(J. 617)

这首诗接着讨论到“褶边——淑女缝纫再好不过”以及“褶皱——精美的装饰”。但是实际意义上的线缝、褶边和褶皱并非狄金森针线活中唯一值得瞩目的成果。事实上，更值得瞩目的，是她原原本本地将自己的诗歌缝好捆扎好做成的诗册。如前所述，这些诗册在某种意义上是谦逊的脚本，是一个小女孩对“真正”男性创作的作品戏谑模仿，仿佛勃朗特家的孩子们构想的那些小书。⁷⁴但是即便是勃朗特们稚气作品中的谦逊也是具有欺骗性的。毕竟，安格里亚和贡达尔就隐匿了自主的火山般活跃的幻想力。那么，狄金森的薄薄诗册又会是多么的具有更大的欺骗性！作为成年人以及高度自觉的文学缝纫女工，她对自己缝纫的东西以及目的一清二楚。例如，她知道当“蜘蛛在夜晚缝纫”时，“他”缝入皱领裙或丧服的“白色弧线”不仅仅寓意

了她的诗歌，而且在实际意义上象征了她将完成的韵文缝入的书册。

641 那些诗歌是曾经完成的，以及狄金森将自己的缝纫看成是一种神秘但实际的自我出版形式，对于任何亲身检验过手稿书册的人来说，这些事实都是非常清楚的。像托马斯·约翰逊那样，说所有的手稿都有“誊清本”（fair copies）不免有些轻描淡写，⁷⁵说它们笔迹流畅整洁，说阐明各种解读的页边注非常专业，同样也是如此。甚至那些出名的破折号——像我们所推测的那样，它们意味着裂缝与撕裂、犹豫与停顿——在手稿上也要比在版面上清爽齐整。小而清晰，它们像“褶皱——精美的装饰”一样雅致，漂亮的针脚将破碎的思想缝对缝地缝合。在没有编辑或印刷工的情况下，狄金森自己既编又印，做得像个大器晚成的文牍书记。如此，她明确的编辑符号就是她针线的符号，说明手写体的符号已经完成，业已挑选好诗歌准备装订保存——也就是说，为了流传于世——而且，或许如露丝·米勒所认为的那样，选好了在设想的连贯序列中所占的具体位置。⁷⁶在某种意义上，在白弧上缝纫，每一个序列都有可能被有意地当成承接诗人奔涌不息思想的白色方舟，因为如她自己所写：“没有帆船如书一般”（J. 1263）可以承载灵魂生存下去。

男性编辑和女性继承人拆开了狄金森的缝纫，因此在实际上重新分裂了她已然连成一体的碎片，这是文学史上的一个讽刺，但也是诗人自己预见得到的讽刺。不仅是她的缝纫，而且还有她有关缝纫的诗歌都表明，她是一位自觉的文学艺术家，渴望着交流，尽管只是用她自己的表达方式。但是，不完美的针线让她烦恼，她害怕它们是在她的视力“发花”、思想不再“单纯”之时完成的。她拒绝放弃自己明显不规则的格律，它们犹如“叮当的钟声冷静了我的步伐”。不过，她却可怜巴巴地向希金森承认：“男人们都对我说‘什么’”，而“我没有判断”。⁷⁷

如我们在本卷所见，英美女作家的命运大多如此不被理解。和狄金森一样，这些女性当中有很多人在回应男性的“什么”时，都转向

了那种沉默的颠覆艺术，而狄金森在实际意义和比喻意义上的缝纫则暗示了对文学史的深层讽刺。这种一开始就抗拒误解与敌视的艺术，常常在最终变成了意义模糊的屏幕。不过，通过她缝纫中微妙的颠覆性，以及其缝纫所表现出的对统一性的努力，狄金森演绎并发挥了关于女性艺术家的一个传统比喻。与阿里阿德涅、珀涅罗珀和菲洛墨拉一样，女性们既是用自己的织布机、线和针来保护自己，又在用它们来默默地表达自己。与玛丽·雪莱在《最后一个人》中收集西比尔散落的树叶一样，她们通过缝纫来治愈历史造成的伤口。与《到灯塔去》中的拉姆齐夫人一样，她们通过编织来挡开由理生（Urizen）的冲击。与达洛卫夫人一样，她们通过缝纫“褶边——淑女缝纫再好不过”来掩饰她们生活中的苦痛。与阿德里安娜·里奇一样，她们通过工作来修补“这曳尾的织物，这片黑暗布料 / 这件女人的衣服，企图用来护住肌肤”。⁷⁸

不过，对于所有这些女性来说，缝纫既掩饰也揭露了一种对世界的看法，在这个世界里，如此防御性的缝纫并非是必须的。对于艾米莉·狄金森来说尤为如此。如果再进一步研读她的蜘蛛比喻，我们可以说从这个在狄金森生活裂隙中蜗居的蜘蛛艺术家的大脑里，可以看得见一个神奇地方、一个“织锦天堂”（J. 278）、一个她知道自己在用珍珠魔法编织的形象。在这个天堂里，女艺术家并非以无名之网伪装自己隐匿意义的并具有颠覆性的蜘蛛，而是一个裸露并闪亮的形象。在这里，她不再像在极端孤独的“北方”那样，被迫在夜晚做缝纫活，而是可以最终“大声地活着”，在“东方”初升的太阳下载歌载舞。在一首又一首的诗中，狄金森注意到“夏日——持续一整年”的男性诗人总是居住在这种金色的王国里（J. 569）。但是女性蜘蛛艺术家们的“光芒大陆”却不可避免地被严厉的扫帚扫灭。无论怎样，藏在“淑女的抽屉”里，老姑娘的书册继续表达着自己渴望的芳香。它们在暗地里获胜，将“使得夏日——在淑女躺下时 / 散发永久的迷迭香——”（J. 675）。

十二

不过，从其精心伪装的诗歌生涯的沉默开端到沉默结尾，艾米莉·狄金森的诗卷朦胧描绘的那个乐园始终是她渴望公开居住的地方。经她选择缝进诗卷的一首早期的诗作，极为详细地描述了此处及其中的居民：

643

有一个清晨非凡人可见——
少女们在偏远的草地翩跹
欢庆她们美妙的五月——
整天不停跳舞、嬉戏，
玩着我不知名的游戏——
就这样度过她们的假日。

这里步履纤纤，轻盈曼妙
不再走村中街道——
林子旁也不经过——
这里鸟儿曾追逐太阳
当去年的卷线杆还悠然悬荡
夏日的睫眉已然深锁。

我从未见如此奇异的场景——
未见过这般绿草钟鸣——
营造如此安宁的场面——
仿佛某个夏夜群星际会
挥舞橄榄石的酒杯——
欢宴达旦——

如你一般跳——如你一般唱——
人们在那神秘绿的草地上——
我祈望，未来五月的每个清早。
我等候你的钟鸣悠远、飘忽——
带我亲临别样的幽谷——
置身那非凡的拂晓！^[1]

(J. 24)

倘若像西蒙娜·德·波伏娃那样确凿的推测所言，诸如艾米莉·狄金森这样的处女似乎被蜘蛛和魔法控制了，那么，这个强有力的幻想就解释了她忠于处女性，忠于其魔法背后的力量，即内心“与魔鬼结婚”的原因所在。

其他女性艺术家也幻想过这样的自然天堂。艾米莉·勃朗特写过“岩石林立的幽谷”和“寂静的沼泽”；简·奥斯汀赋予凯瑟琳·莫兰在绿色草地上狂野、自由尽情嬉戏的女孩时期；夏洛蒂·勃朗特的露茜·斯诺在一个秘密花园里做梦；伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁为青春期的奥罗拉·李构想出来的自己的一间屋子，也暗示了这样的花园，并间接地阐释了这个女孩创作的浓情诗歌。“在屋子里我有一间小小的房间。”奥罗拉坦白说，

644

与任何女贞树篱同绿，鸟儿
也许选择筑巢其中，尽管巢白本身
只显示死灰的树枝与稻草。围墙
碧绿；地毯纯绿；笔直的
小床床帘绿色萦绕；绿色的折褶

[1] 译文摘自《艾米莉·狄金森诗选》，周建新译，华南理工大学出版社，2011年，第37—38页。

悬挂在窗围，放进来
青葱绿色门外的世界。
不能把头伸出去，逃脱
金银花晨露的冲击，
但是你因此受到洗礼而变得优雅
还有优势看见……

与之相似的是，在《从宅到家》中，克里斯蒂娜·罗塞蒂也想象自己住在乐园般神秘的绿色地方，这个地方甚至更接近于狄金森笔下歌声缭绕的缪斯住处、一座天真的内心的伊甸园：

我的乐园绿色起伏，
 树木庄严耸立，树下阴影沉睡，
中间几抹平坦的园地
 像火焰像天空又如白雪。

田园里敏捷的松鼠逍遥自在，
 小羊跳跃着安全逃脱无畏之刀；
歌唱的鸟儿皆在树中欢乐
 生活无忧又无虑。

.....

我的荒野离得很远，那里蜥蜴住
 在奇怪的金属盔甲中，刚刚窥察离去；
如锐利的闪电处处可以感知
 但却无处驻足。

青蛙和肥蟾蜍在那里或跳跃或慢行

平静地繁殖，笨拙的搭档，
那里穗头柔滑的灯芯草沙沙地点头
将晨露洒落。

.....

时常有位天使般的人与我同行，
他那双洞察精神的眼睛宛如火焰，
但又如无法探知的无边大海一样深邃
满足我的欲望：

.....

我们一路上一起唱着歌，
呼唤、回忆还有欢乐的共鸣；
整整一天我们一起如此亲密交谈，
在夜晚的睡梦中也是如此。⁷⁹

不过，巴瑞特·勃朗宁和罗塞蒂都觉得她们必须与这些乐园断绝关系，在她们看来，它们是美学上自我放纵的伊甸园。只有狄金森拒绝如此放弃。她表示愿意牺牲，声称喜欢“富裕的贫瘠”，仍然顽固地执着于自己绿色乐园的想象，想象在那里女诗人可以像她的男性同行一样，在没有遮掩的夜晚裸舞。她不得不缝合的妥协阴影只是暂时的，她似乎这样对自己说过。它们就像将“经验”具体化的王国，布莱克认为灵魂有必要从此经过，以求得“有组织的天真”的最终自由。狄金森坚持着对自己白色的定义，有时候，她想象的是自己裸体之白而非被白色的外衣包裹，并将自己对神秘绿色乐园的激情等同于鲜花的急于开放：

穿过黑暗草地——如所受训练——
百合花肯定会——

感到她的白色花托——没有颤抖——
她的信仰——没有恐惧——

之后——在草地上——
摇起她绿玉色的铃铛——
一成不变的生活——全然忘记——如今——
在狂欢之中——在幽谷里——

(J. 392)

646 在某种意义上，作为复活之花，盛开的百合暗示这首诗打了一个基督教的比方，是一首传统的复活节诗。但是想到狄金森神秘的绿色如此具有对抗性的女性色彩，我们就不得不怀疑她暗地里想象的节日，比如说“某个清晨”的“假日”是女性的复活节，是复活启示的日子。在那天，女性们将从活埋她们的维多利亚社会的性别坟墓里站起来，进入“狂欢——幽谷——”的乐园。

狂欢与幽谷，狄金森对神秘绿色乐园的措词，迥异于很多男性想象中有关艺术天堂的措词。例如，叶芝《驶向拜占庭》中的拜占庭是一个纯艺术的城市，那里没有绿色：降魔伏妖的大自然经历着痛苦的过程，他的诗人／发言人放弃心脏、放弃肉体，穿上不朽金属的金鸟衣。济慈，则更加让人摸不着头脑地也与受自然控制、听自然命令的不朽大理石调情。甚至弥尔顿，照着自己想象的原始的自然乐园，让他的亚当和夏娃不停地劳作修剪伊甸园里不守规矩的花草。用中世纪的措词说，他的忠诚与其说是针对创造的自然（*natura naturans*）的，倒不如说是针对被创造的自然（*natura naturata*）的。

不过，对于狄金森来说，这神秘的绿色乐园完全是块繁茂自在之地。与她敬仰的艾米莉·勃朗特一样，她似乎已经有意识或无意识地感到，如果作为女性，她与自然等同，那么，无论作为一般的女性还是特别的女性，她都应该本身即是自然，自由自在并且活力旺盛。从

蜘蛛自我藏匿 / 自我生产的耗费心神的任务中解脱出来后，她们只要舞动出自己的欢乐，在狂欢中、在幽谷里反复地表达自己即可。群山环绕着她们，还有女神，她们是充满了肯定精神的、强壮的女性神灵，而不是那些嘶嘶作响的邪恶的火山。她们的凝视，“男人看不见的”凝视，强化了花朵生动的舞蹈。如我们所见，狄金森在诗里描绘的神中，令人难受的通常都是男性：他们要么是金色的主人，要么是父权制中的“谁也不是老爹”，他们的统治反映了她生活中的社会现实。但是在她的诗歌生涯中，她至少有两次丢掉了习惯性的伪装，而公然描写了统治其渴望居于其中的神秘绿地的自然女神。有一次她描绘了“甜美的群山”，而非火山：

甜美的群山——不要对我撒谎——
永远不将我拒绝——永远不飞走——
那些同样不变的眼睛
转向我——在我失败时——或者伪装时，
或者徒劳地博取高贵头衔时——
他们那远远的——缓慢的——紫色的凝视——

647

我强壮的女人们——依然珍爱——
任性的修女——在山下——
她的修行——是为了你们——
她最近的礼拜——当白天
从苍穹消失时——
对你们扬起眉头——

(J. 722)

这些“强壮的女人们”肯定是狄金森对希金森说过自己像个孩子似的跑回家找寻的那位敬畏母亲的姐妹，而且肯定是这样的母亲使得（并

授权) 这位诗人摆脱了“谁也不是老爹”的要求, 哪怕只是暗地里如此。正是为了这些强壮的女人们以及另一位母亲、一位缪斯/女神(她的白色在场暗示了贞洁的月亮女神狄安娜的形象), 狄金森写诗说:

她的面颊在一头秀发里
犹如花畦里的鲜花——
她的手比种子还要白皙
将圣光传播。
她的话语比曲调还要温柔
在树叶间荡漾——
听见的人儿也许不会相信,
看见的人儿, 则确信无疑。

(J. 1722)

这些诗句表明, 既非伤感亦非疯狂促使狄金森送给希金森“两支萱草”来介绍自己, 并偶尔让客人“在一杯酒或一朵玫瑰间作出两难选择”。保持着警戒, 伪装自己, 虚构自己, 她必然是在努力地以象征的手法传达出有关自己个人宗教的真相。

在为数不多的有关个人宗教主题的一首诗中, 她坦白说, 个人宗教始于她对一位“外国的女士”的阅读, 这位女士几乎可以肯定是伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁:

我想我是着了魔
当初还是个忧郁的女孩——
我读了那位外国的女士——
黑暗——感觉是美丽光彩——

648

管它是午夜时分——

还是仅仅是正午的——天国——
正是由于光的疯狂
我没有办法诉说——

女性化的自然被毫无伪装的、毫无掩饰的女性艺术美化后，甚至也变成了一种史诗般的诗歌：

白日——踏着宏伟的节拍——
最家常的——装饰一新
仿佛是准备一种庆典
它突然得到确定——

同时，这种转化的魔力十分微妙，难以确定，而且浪漫般地疯狂：

我无法界定这种变化——
思想的转移
像灵魂里的神化——
被目睹——而不是解释——

那是一种神圣的疯狂——
要清醒的危险
如果我再次经历——
那就是把解毒药扭转——

对着坚实的巫术的巨著——
让魔术师沉睡——
但魔术——有一种元素

不过，皈依到艺术的这个秘密部分，皈依到“强壮的女人们”（她们是艺术的女神）这里，狄金森从未再次经历过“清醒的危险”。她一向明白，对于在父亲房子暗处从事编织的蜘蛛艺术家来说，“疯狂即是最神圣的意义”，因而顽固地默守着奥罗拉·李教会她想象的“光的疯狂”。当她所谓的“清醒”世界受到威胁， she 就把稳了对那片神秘绿地的掌控，在那里 she 可以“大声地生活”，演绎“巨型歌剧”，构想出如同弥尔顿的夏娃在《失乐园》第5卷中的飞奔逃离，或者是西尔维娅·普拉斯在《爱丽尔》(Ariel)里演绎的种种逃逸。在体现
649 睡梦中发生的神圣错乱的诗中，狄金森像个没有击中目标的炸弹那样舞蹈，在时间上摇曳，在也许暗地里一直是女性的“正午，与天堂”里狂欢。没有束缚，她逃离了阁楼，扔掉了作为“女人—白色”要穿的雍容服饰。像她一直想当的女王那样，她逃进黎明的曙光，甩掉“羞耻”，甩掉那块“粉红的围巾”(J. 1412)，甚至还有珠白的长裙。超越了“谁也不是老爹”的要求，她至少可以在思想上回到“母亲国”，在那里，她不会再需要自己的蛛丝：有关她生活的传说可以像扔掉“老妓女的裙子”一样扔掉，西尔维娅·普拉斯就曾这样称呼过那些矛盾的自我。⁸⁰

最后，以最坦诚的姿态，狄金森承认，常常与她搭话的，是“父权诗歌”眼中邪恶的力量，而在她看来，这的确是她自己的力量，这个力量未经邀请就与她搭话，与她——如浪漫主义的传统做法——在那些行走与睡觉的梦中，在那些顿悟的瞬间与她搭话，而它们正是浪漫诗人存在的原因。正是为了这种力量的复活，狄金森才进行最真诚的祈祷：祈祷将她“最小的房间”变成伊甸园般的、女性的光芒大

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第402—404页。

陆。《有一个男人看不见的清晨》(There is a morn by men unseen) 这首诗是她最早为促成这种改变而进行的祈祷之一。《甜美的群山——不要对我撒谎》(Sweet Mountain — Ye tell me no lie) 则是写于她创作生涯中期的祈祷。直到生命的后期，她也没有改变过对或许我们应该称为她的女神的祈求：

别让我用曙光的污点
损坏那完美的梦
而是调整每天的夜晚
好让它再次降临。

并非我们知道时，权力才来搭讪——
惊奇的衣裳
是我们胆怯的母亲的全部穿着
在家里——在天堂。^[1]

(J. 1335)

最后这首诗特别暗示出，赋予狄金森诗歌艺术能量的独特的女性敬畏，不仅是浪漫幻想的产物也是浪漫灵感的产物。因为正如狄金森自己的理解，在她所有虚构之下的真相是一种对“狂欢——以及幽谷”的启示性的渴望，渴望一个理想的宇宙，在那里，甚至最“老派的”小女孩也能“大声地生活”。尽管她们保持着警戒，伪装着自己，但她的自我戏剧演绎 (self-dramatization) 告诉我们这一点，告诉我们——如她对希金森直言对他艺术的看法那样——如果她的韵体自传“不再是浪漫传奇，它将会是启示，是浪漫的——种子——”。⁸¹

[1] 译文摘自《狄金森诗选》，蒲隆译，上海译文出版社，2010年，第246页。

译跋：“标出那新崛起的亚特兰蒂斯”

20世纪70年代，美国女性主义文学批评以凯特·米利特的著作《性政治》(*Sexual Politics*, 1970)的面世为发端，已经崭露头角。1979年，桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭合著的《阁楼上的疯女人：女性作家与19世纪文学想象》(*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*，下称《阁》著)，更是将女性主义批评由对男性作家笔下女性建构的分析，推进到向传统的经典标准发起挑战、梳理女性文学传统、研究女性美学特征的新阶段。《阁》著以对性别与文学关系的全新阐释、方法论上的激进色彩、文本分析的振聋发聩和对文化压制的深入反思而在学术界产生了深刻的影响，确立了女性主义文学批评作为当代西方文学研究中不可忽视的重要流派的地位，成为迄今为止美国乃至整个西方女性主义文学批评史上最重要的代表作。该著问世当年，即荣获美国书评界文学奖。吉尔伯特和古芭也一跃成为20世纪美国最具标志性的女性主义文学批评与理论家。

在中国，虽然女性主义研究亦已有了近30年的历史，但从文本实践中暴露出来的先入为主、简单机械的批评逻辑，和对女性在题

材、主题、意象、语言、文体等方面的独特性的忽略与研究上的欠缺来看，译者深感《阁》著在研究理念与批评方法上的精华依然值得中国学者借鉴学习乃至自我反思。这也是译者虽深知该著文字艰深而又面广量大，但自觉责无旁贷，应该将之完整地引进国内，因而在近两年的时间里几乎将全部时间与精力投入到这部批评巨著的译事之中的动因所在。

《阁》著分为六大部分，共 16 章。1974 年秋，桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭在美国中西部名校印第安纳大学英文系共同执掌女性文学课程教席。她们在仔细研读了从简·奥斯汀、夏洛蒂·勃朗特到艾米莉·狄金森、弗吉尼亚·伍尔夫、西尔维娅·普拉斯等女性作家的作品后，都震惊于这些生活于不同时空、心理特征相距甚远、使用的文体也颇为相异的作家创作的作品在主题与想象力方面的一致性。这种一致性开始像亚特兰蒂斯一般浮出水面，呈现为一脉顽强生长且日渐清晰的女性文学传统。正是在诸多共识的基础上，两位曾因自己的性别而在学术追求上屡屡受挫，终于“意识抬头”的学者，以在印第安纳大学教学楼电梯中的相遇为契机，开始了精神认同与事业合作的历程。

第一部分“走向女性主义诗学”以 12 万字左右的篇幅进行了有关方法论的阐述；从第二部分开始，《阁》著转入更为具体扎实的作家作品研究，分别对玛丽亚·埃奇沃思、简·奥斯汀、约翰·弥尔顿、玛丽·雪莱、艾米莉·勃朗特、夏洛蒂·勃朗特、乔治·艾略特等的作品进行了分析；最后一部分则集中讨论了包括伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁、克里斯蒂娜·罗塞蒂等在内的 19 世纪女作家的诗歌，着重分析了深居简出、谜一般的美国女诗人艾米莉·狄金森的丰富诗作。

《阁》著最重要的批评方法与研究特色，是打破了民族、地域与政治的疆界，将 19 世纪的英美女性文学视为一个整体进行了综合研究。作者将性别纳为文学研究的重要维度，细致考察了女作家的生理与社会性别使她们产生的作者身份的焦虑，并对她们为克服这种焦虑

而在文学想象与创造中采取的策略进行了考察。作者认为，正是这些隐含的策略，使得不同时空中的女性作家彼此呼应，构建出了独特而强大的女性文学传统。具体说来，《阁》著在研究思路上的精华，体现为以下数个主要方面：

首先，是从禁锢——作者身份的焦虑——应对策略这一思路出发，展开对作家作品的研究。

由于作家就像男性造物主创造出世界那样“创造出”他的文本的思想，不仅成为“维多利亚时代文化的一个中心观念”，“而且一直是在西方文学发展史上压倒一切的思想”，《阁》著开宗明义，尖锐地提出了“笔是对阴茎的隐喻吗？”这样一个问题。¹由于“社会与文学的双重禁锢”，女性作家对自己艺术创造的资格与能力产生了强烈的困扰之情，对自己想象力的权威与合法性产生了深刻的焦灼之感。两位学者在哈罗德·布鲁姆提出的“影响的焦虑”理论的基础上，将这种困扰与焦灼概括为“作者身份的焦虑”，进一步由此分析了父权制文化对女性创作心理的负面影响：“这种‘作者身份的焦虑’表现的是一种强烈的恐惧感，即女性诗人担心自己无法进行创造，担心由于自己绝不可能成为一位‘前辈’，因此，写作的行为只能孤立她，并最终将她毁灭。”²

因此，女性作家的孤独感、她与男性前辈格格不入的感情，始终伴随着她对姐妹般的前辈和后继者的需要，伴随着她对女性听众的急切渴望、对男性读者的敌意的恐惧，以及对女性是否拥有正常创造力的焦虑。所有这一切都在女性作家艺术想象的过程中打下了印记，并使她自我创造的努力和男性同道们有所不同。如果说男性艺术家与他的前辈之间发生的战斗所采取的形式，用布鲁姆的话来说是修正性的偏离、逃跑和误读，那么，女性艺术家修正性的战斗用阿德里安娜·里奇的话来说，却是“这样一种修正——它包括回望的行为、用崭新的眼光去看、从新的批评角度进入一部旧有的文本”。³这种“修正”不仅包括“明修栈道、暗度陈仓”式的对旧文本的重构、戏拟，

还包括对女性前辈的认同与继承，用艾丽丝·沃克那篇著名论文的标题而言，即“寻找我们母亲的田园”。

艺术创造的冲动与“作者身份的焦虑”彼此冲突、深入黑暗的“洞穴”并从文学母亲那里寻求资源的结果，是使得19世纪女性作家遵从了艾米莉·狄金森“讲出所有的真理，但以倾斜的方式”（Tell all the Truth but tell it slant）的著名诗行蕴含的忠告，由此使作者身份的焦虑有所缓解。这一“倾斜”策略，不约而同地体现为叙事作品情节表层和意义深层彼此映照的结构，以及女主人公与次要人物（包括言不由衷的叙述者与隐身其后的作家本人）之间隐含的微妙联系，由此在妥协的表象之下对父权诗学实施颠覆，从而隐晦地发出了自己真正的叙述声音。吉尔伯特和古芭写道：“从简·奥斯汀、玛丽·雪莱到艾米莉·勃朗特和艾米莉·狄金森的女性作家都创作过某种意义上算是重写手稿的文学作品，这些作品表面上的设计隐藏，或者说模糊了更为深层、也更难以把握的（同时，还有更不易为社会所接受的）意义层面。因此，这些作者所从事的是一种困难的工作，需要在争取真正的女性文学权威时，做到对父权中心的文学标准既妥协，又加以颠覆。”⁴

进一步说，存在于“表面上的设计”和“更为深层，也更难以把握的意义层面”这双重结构中的人物，便分别是端庄娴雅、理性克制的“天使”型女性和疯狂野性的“怪物”型女性。仿佛与弗洛伊德有关本我、自我与超我的人格结构相对应，“天使”型女主人公的塑造表达了女性作家与社会规范相妥协、认同现实原则以谋求合法生存的策略，“怪物”型疯女人则更多代表了女性内心深处因受到社会与文化压制而产生的愤懑与不满、冲动与狂野的反叛欲望。“和可能出现在男性作家创作的作品中的情况不一样，女性作家创作的文学作品中的疯女人并不仅仅是女主人公的对手，或阻挠与干预她的人。从某种意义上说，她通常更有可能是作者的重影或替身（double），表达了作者自己的焦虑和愤怒的形象。”⁵而由于读者与批评家往往会将更多

的注意力集中于女主人公身上，忽略那些次要角色，而她们在后来的情节发展中又或多或少会受到“恰如其分”的惩罚，因此，她们可以在不起眼处隐晦地表达女性作家的叛逆意识，曲折地传达娴静端庄的女主人公内心的不满。所以，这两个人物远不是风马牛不相及的，而代表了同一女性形象人格分裂的不同侧面。疯狂的“怪物”成为“天使”背后黑暗的影子，反映的是她内心深处的真实欲望。由此，女性作家戏剧性地呈现了自己身上的分裂状态，表现出既想接受父权制社会的严苛评判，又有有意想抵制和拒绝它的双重渴望。

根据这一思路，19世纪女性作家的文本通过对魔鬼、怪物般的“邪恶”女性的认同，表达了对父权诗学的“激进误读”。《阁》著第十章“自我与灵魂的对话：相貌平常的简的历程”即以《简·爱》文本的细致分析，精彩演示了由“作者身份的焦虑”切入而进行文本解读的有效性，在全书中具有画龙点睛的意义。对双重结构、理性的女主人公和她激情的对应物的关系等的分析，还贯穿于玛丽·雪莱、简·奥斯汀、伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁、艾米莉·勃朗特和乔治·艾略特等的主要作品，以及夏洛蒂·勃朗特其他三部长篇小说《教师》《维莱特》和《谢利》中，为作品的阐释提供了新的空间。

其次，《阁》著将19世纪英美女性文学视为一个整体进行了综合考察，梳理并归纳了构成19世纪英美女性文学传统的一系列重要意象、象征与隐喻。

如前所述，该著的写作源起即是两位作者合作讲授女性文学课程的感悟。之所以集中于19世纪，首先是由于该时期的性别意识形态从许多方面来说都特别具有压制性。几乎纵贯了整个19世纪的维多利亚时代在文化上具有节制、保守、严肃、狭隘的特征，清教主义价值观大行其道，对女性的禁锢格外严苛；另一方面，18世纪以来，随着自由资本主义制度的确立与巩固，以个性解放、自由平等为核心的启蒙思想与理性主义潮流又为女性反思自身性别群体受压迫的历史地位与现实处境提供了有力的理论资源，女权运动开始萌生。英国女

作家玛丽·沃斯通克拉夫特的《为女性权利的辩护》(*A Vindication for the Rights of Women*, 1792) 激起了普遍的社会反响。而在大洋彼岸的美国, 19世纪30年代兴起的废奴运动也为女性解放提供了强大动力, 并使美国女性首度获得了政治经验。1848年7月19日, 美国纽约州塞尼卡瀑布镇召开的全美第一届女权大会, 标志着美国独立的女权运动的正式形成。正是本时期一系列革命运动的产生, 触发了由女性的想象力创造出来的最丰富的产品。两位作者写道: “对于以英语为母语的女性来说, 并没有什么不同的、根据国别来定义的19世纪; 只有一个19世纪存在着——它将英美女性作家的文学成就共同包含在内, 这些成就体现为散文叙事作品与诗歌, 它们偏离了维多利亚时代有关女性气质的意识形态, 并与维多利亚时代女性生活的现实保持着一种张力关系。”⁶ 因此, 禁锢与反禁锢的对峙, 使得妥协与顺从、修正与叛逆之间的张力关系以前所未有的典型姿态, 呈现于19世纪女性作家的文本中。

同时, 两位学者的断代史研究, 亦与此前有关女性文学的理论认识和批评实践的丰富收获密切相关。如托利尔·莫瓦后来追忆的: “美英文学史上等待已久的对女作家的主要研究时期终于到来。这些著作实力雄厚、义无反顾、灵感闪烁、鼓舞人心, 立即拥有了一大批女性学者和学生组成的热情洋溢的读者群。”⁷ 这些实力雄厚的著作包括尼娜·贝姆(Nina Baym)的《女性的小说: 美国女性创作的和关于美国女性的小说指南: 1820—1870》(*Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820—1870*, 1978)、切瑞尔·沃克(Cheryl Walker)的《夜莺的负担: 1900年之前的女性诗人与美国文化》(*The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture Before 1900*, 1982)和卡丝琳·希区科克(Kathleen Hickock)的《女性的表达: 19世纪英国女性诗歌》(*Representations of Women: Nineteenth-Century British Women's Poetry*, 1984)等。而对《阁》著的写作产生了直接影响的, 还有埃伦·莫尔斯(Ellen Moers)的论文集《文学女性: 伟

大的作家们》(*Literary Women: The Great Writers*, 1976) 和埃莱娜·肖瓦尔特(Elaine Showalter)的《她们自己的文学: 从勃朗特到莱辛的英国女性小说家》(*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, 1977)。尤其是后者, 通过对19世纪40年代到20世纪70年代女性创作的研究, 提出了女性文学存在不同阶段与特点的观点, 并对不同阶段的女性写作进行了历史性的考察, 总结了英国女性文学作为亚文化的三个不同阶段由女人气阶段到女性主义者的阶段, 再到女性阶段的发展。吉尔伯特和古芭自陈: “正是由于莫尔斯和肖瓦尔特对这一亚文化群落的整个历史已经进行了出色的追踪, 我们在此才可以细致地聚焦于我们认为对那段历史有着关键意义的部分19世纪文本。”⁸

这些文本包括《拉克伦特城堡》《弗兰肯斯坦》、奥斯汀的早期作品和六部长篇小说、《呼啸山庄》、夏洛蒂·勃朗特的四部长篇小说、艾米莉·狄金森的诗歌、伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的《奥罗拉·李》、克里斯蒂娜·罗塞蒂的《妖怪市场》、西尔维娅·普拉斯的《爱丽尔》等等。由于这些作品被集中起来, 在一种新的女性文学传统的背景之下获得阅读, 作家作品于是具有了一种内在的联系, 形成一条闪闪发光的珠链, 而不断复现的意象、象征与隐喻便构成了串起这条珠链的颗颗明珠。

如前所述, 女性作家身份的焦虑, 以及随之而来的“倾斜”式表达成为两位学者深入19世纪英美女性文学堂奥的中心, 因此, 对“疯女人”及其变体作为最重要的意象或象征的挖掘与分析, 纵贯各部作品之中。

在第五章“简·奥斯汀的覆盖故事(及其秘密的代理人)”中, 两位作者即认为, 如弗吉尼亚·伍尔夫所描述的, 奥斯汀作为一位淑女、坐在公用起居室内写作的形象, 特别有助于我们理解她所遭受的限制, 以及为克服这种限制而发展出来的策略。和起居室那提示有人进来的门轴声响一起发挥遮掩作用的吸墨纸, 成为存在于奥斯汀成熟时

期小说中不可或缺的伪装。

概而言之，奥斯汀小说的幸福结局只有在少女主人公成为更加年长和睿智的丈夫的“女儿”之后才会出现。她的丈夫成为她的导师与顾问，他的家则为她提供了一处庇护之所，以及相应的地位与荣耀。因此，一方面，作为一名淑女，就像现实中的吸墨纸起到了遮掩摆放在她书桌上的手稿的作用一样，“奥斯汀叙述沉默与屈从的覆盖故事强化了父权文化中女性的臣服地位。”⁹但另一方面，作家的创造才情与冲动，又使得描述女主人公历经挫折，终于臣服的过程的小说，读来特别让人感到痛苦，因为奥斯汀似乎是处于两种力量的撕扯之下的：正是这种撕扯，使得她在《傲慢与偏见》中安排了消极等待的班纳特家大小姐和自作聪明的二小姐之间的对照；在《理智与情感》中，安排了克制的艾莉诺与浪漫的玛丽安的对照；而在《爱玛》中，则安排了沉默的简·费尔法克斯和活泼的爱玛·伍德豪斯的对照。尤其是喜欢猜字谜、编故事和画画的爱玛，显而易见是作为艺术家的奥斯汀的化身。

正是这种自我分裂，使得奥斯汀一方面呈现了我行我素、反抗叛逆的快乐，另一方面又表达了驯服和克制的内涵。她预先为笔下作为榜样的女主人公规定了无可逃脱的清规戒律，然而忍不住又让自己生机勃勃的精神逾越了这些清规戒律。奥斯汀小说的喜剧性部分即形成于她艺术的自由和人物形象依赖性之间的这种张力关系之中。而她小说中双重意识的存在，或许也正是人们认为她身上既有保守的淑女价值观，又体现出一定程度的女性意识的原因所在。

除了“疯女人”，该时期的小说与诗歌中还有众多意象或隐喻，如火与冰、月光、水、精灵、面纱、蜘蛛网、疾病等，由此将女性文学联为一体。

再次，《阁》著还将方法论与具体的文本分析实践密切结合，以精致细腻、富有逻辑性而又充满激情的文本解读引人入胜。文本细读又与文化研究、神话原型批评等融于一炉，尤其是对神话与民间故事

的再阐释，深刻地影响了当代的文化与文学研究。

第八章“从反面透视：艾米莉·勃朗特的地狱《圣经》”用了近7万字的篇幅，细致解读了艾米莉·勃朗特的《呼啸山庄》。作者认为，作为文学父亲弥尔顿的女儿，艾米莉·勃朗特的小说和《失乐园》一样，讲述的同样是一则有关堕落的故事。然而，和弥尔顿笔下构成西方文化核心的失乐园故事不同的是，男女主人公心目中永远快乐、生机勃勃的“天堂”在文明的眼中是地狱，而基督教称为“天堂”的地方在他们看来则是“等级森严、僵化死板和表面‘和善’”的地狱。小说由此成为艾米莉·勃朗特的地狱《圣经》。如果说玛丽·雪莱通过怪物弗兰肯斯坦的塑造重述了失乐园故事的话，《呼啸山庄》则是对《失乐园》的修正与颠覆。作者还将论证分析与列维-斯特劳斯的神话原型研究、精神分析学说和文化学方法相交融，在与《李尔王》《失乐园》《弗兰肯斯坦》《谢利》《诺桑觉寺》等的对照分析中，详细分析了《呼啸山庄》的主题、人物形象、人物关系、隐喻、同心圆式的结构及神话模式等。

特别值得一提的是，《阁》著对“白雪公主”故事的批评实践，还引发了对民间故事进行研究的女性主义批评热潮，并深刻地影响了当代诸多重构经典文本的生成。

两位学者指出，“白雪公主”童话中，女性形象是被男性人物凝视的客体，其价值是由她们外貌的美丽或丑陋来决定的。因此，故事最后那看似美满幸福的结局，实则是父权文化对女性实施压迫的表现与结果。更有甚者，尽管从表面看来，故事中并没有男性意志与权威的具体体现，“父亲”形象是始终“缺席的”，然而，无形之中的父性权威，却自始至终贯穿了整个故事的进程，操纵着王后以及每一位女性的自我评价与认识。它的象征形式，便是墙上那面表面上看并不起眼，然而却操着生杀予夺大权的小镜子。小镜子的评价代表着庄严的父权文化之声，拥有着辨别“世界上最美丽的女人”的权力。王后神经质地老是询问小镜子，希望能从它那里得到自己是天下最美丽的女

人的保证。她之所以如此迫不及待地渴望得到它的保证，是因为她的美貌对于她现有的地位、安全等至关重要。于是，正是为了自己的生存，她才想方设法要除去白雪公主。

父权文化价值的影响不仅体现在对王后的控制上，也明显地体现出对王后的继女——白雪公主的操纵。她是小矮人们居住的“屋子里的天使”。她在承担起家庭天使的职责，照料小矮人起居之后，终于明白了自己的位置、角色和存在价值。尽管故事结局处，公主似乎获得了美满的婚姻，嫁给了一位爱她的王子，但婚姻并不能承诺她将来就有幸福的生活，因为在王子的眼中，她只不过是他的—件私有财产，是一个“它”（it）、—样没有自我意志的东西而已。可以想见她最后的命运：要么会因为渴望有所作为而被禁闭到城堡甚至“阁楼”里去，就像伯莎·梅森—样，失去了行动的自由；要么，就是不断地自我苛求，终其—生想方设法维持自己的美丽以取悦于王子。而照此逻辑推断下去，终有—天，白雪公主在红颜逝去之时，也会在或外在或内在的“小镜子”的驱迫下，变得和她的继母—样神经质。在父权文化无所不在的影响下，女性将其标准内在化为自己的自觉追求，终至沦入毁灭的命运。所以，“白雪公主”的结构，隐含着—个男性控制女性的意志、迫使她们沉默、在—个永远快乐而幸福的结局的伪装下，建立起男性文化霸权的故事。

由于《阁》著的启迪，越来越多的学者瞄准神话传说与民间故事，努力从异彩纷呈的民间故事表象中，挖掘其深蕴的内在结构与传递的文化信息，将宗教研究、民间故事学、文化人类学等与女性主义结合起来，推出了不少新的成果。不少论者亦开始从镜外的自我与镜中的自我的关系问题入手，探讨女性创作中表现出来的女性生存境遇与人格分裂现象，使“镜像”（mirror image）成为研究文学中女性形象的—个重要切入点。

最后，《阁》著高度重视作家的心理状态和潜意识对文本结构、人物、意象等的影响，使文本解读体现出鲜明的精神分析色彩。

论著第五部分的两章都是关于乔治·艾略特的研究。艾略特尽管在世时已经成名，并被尊为维多利亚时代最伟大的女性小说家，然而，保守的文化观念的束缚，特别是她与文学批评家亨利·乔治·刘易斯有违时俗的结合而感受到的压力，无论使她的个人生活还是诗歌与小说创作，都体现出复杂的矛盾性。正如弗里德里克·R. 卡尔所言：“尽管她的诗中表现了一种高雅和自信，其实她是一个极度分裂的女人，一个极度分裂的思想家，正基于此，作为一个艺术家，她不顾一切地试图将各种完全不同的，甚至是矛盾对立的思想统一在一起。”¹⁰

比如，尽管她在给朋友的信中批评了《简·爱》中“把一个人的灵魂和肉体与另一具正在腐烂的躯体拴在了一起”的情节，并勇敢地冲破了世俗的偏见和无法离婚的刘易斯共同生活，但她小说中赞美的却都是自我牺牲到了近乎自虐地步的女主人公，如《弗洛斯河上的磨坊》中的玛姬和《米德尔马契》中的多萝西娅。两位论者写道：“由于希望使自己的努力获得合法地位，然后是作为一名作家的成功，由此证明自己已经非同寻常地超越了所属性别的局限性，在她主要的小说作品中，艾略特经常会求助于女性化的顺从退避和道德律条，而这一切和她本人积极追求的职业身份之间明显是格格不入的。”¹¹ 还有，虽然《亚当·比德》这部小说其实是以海蒂·索瑞尔的堕落故事为基础的，《激进分子费利克斯·霍尔特》描绘的是依瑟·莱昂精神和道德的发展，《弗洛斯河上的磨坊》和《米德尔马契》关注的都是女性的命运，而《丹尼尔·迪朗达》的标题改为《关德琳·哈莱斯》也并无不妥，但艾略特却更愿意以男主人公来命名她的小说，在实际生活中交异性朋友，讥讽女才子为“会唱歌的耗子，或者会玩牌的猪”，并不屑地将女性作家的作品称为“女性小说家所写的愚蠢小说”。这一切无不说明了渴求社会认同与真实灵魂之间的张力关系。这亦使在既定的男性中心主义文学市场所规定的性别政治环境中挣扎求生的艾略特的创作，又呈现出异常复杂的情形。

综上，《阁》著自问世以来，以激进的批判姿态、操作性很强的

批评理念和丰厚的批评实绩，以及对 19 世纪英美女性文学的全新阐释，而对 20 世纪后 20 年的西方文学与文化研究产生了深远的影响。当代重要的女性主义学者如玛格丽特·霍曼斯 (Margaret Homans)、卡罗琳·海尔布朗 (Carolyn Heilbrun)、南茜·K. 米勒 (Nancy K. Miller)、尼娜·奥尔巴赫 (Nina Auerbach)、芭芭拉·克里斯蒂安 (Barbara Christian)、帕特里西娅·雅格尔 (Patricia Yaeger)、苏珊·弗雷曼 (Susan Fraiman) 和切里尔·瓦尔 (Cheryl Wall) 等都从中获益良多。

中国学界对这部批评巨著也是情有独钟，并渐由对其批评特色与成果的评介，发展而为借之对中国现当代作家作品、文学现象进行尝试性解读。1987 年，黄梅即在《读书》杂志第 10 期发表了《“阁楼上的疯女人”——“女人与小说”杂谈之三》的文章，介绍、评述了《阁》著研究《简·爱》及以“白雪公主”故事为代表的民间文学的基本成果；1988 年，韩敏中在《外国文学研究》第 1 期发表了《女权主义文评：〈疯女人〉与〈简·爱〉》，由《阁》著揭示简·爱与隐藏在阁楼上的疯女人伯莎·梅森之间隐含关系的思路出发，较早向中国学术界介绍了西方正在崛起的女性主义文学批评；1989 年的《外国文学》第 5 期上，节译了托利尔·莫瓦《性与文本的政治——女权主义文学理论》对《文学女性》《她们自己的文学》和《阁楼上的疯女人》这三部著作的评述；同年，朱虹和文美惠主编并出版了《外国女性文学词典》，简要介绍了桑德拉·吉尔伯特的女性主义文学观念；特别值得一提的是，同样在中国女性主义批评走向高潮的 1989 年，孟悦、戴锦华合著的《浮出历史地表：现代女性文学研究》开始将西方批评资源用于对中国文学现象的阐释。在对张爱玲《金锁记》中曹七巧形象进行分析时，作者援引《阁》著，讨论了中国女性文本中的“疯狂主题”。她们认为，曹七巧的变态与疯狂也是“父权社会隐秘而持久的虐待与压抑行为的产物”，是“对父权社会的报复行为”。¹² 由此，中国的七巧和夏洛特·帕金斯·吉尔曼《黄色墙纸》、西尔维娅·普拉斯

《钟型罩》、玛格丽特·阿特伍德《浮现》中疯狂的女主人公一样，也是摧折人性的文化与社会压力的产物、一个东方“阁楼上的疯女人”。循着这一思路，包括朱虹等在内的学者又进一步对中国现当代女性作家笔下“病妇”形象进行了研究，将对人物精神分裂现象的考察拓展为对女性精神分裂与肉体断裂之间关系的诘问。陈顺馨于1995年出版的《中国当代文学的叙事与性别》同样深受《阁》著的影响，在女性主义与叙事学理论的交融中，别开生面地对中国当代作家作品进行了考察。总而言之，在福柯的权力—话语理论和《阁》著等的影响下，无论在西方还是中国，后现代语境中的“疯癫”都已成为一个拥有丰富文化内涵与多元阐释空间的词汇。

当然，《阁》著的不足之处亦不可回避。

正如美国解构主义文论大师保尔·德·曼（Paul de Man）所言：洞察力不可避免地会造成一定的盲目性。把任何一组特定事物放在焦点上，就必然会使其其他事物退出焦点。任何批评流派或方法均难以穷尽文学作品的内涵，女性主义同样有它的偏激之处与盲点所在，也会因其对性别的高度关注而遮蔽了对阶级、种族等的表达。桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭自己后来也认识到：“女性主义在政治上的欲望，有可能导致她们像男性主义意识那样趋向极端。一旦描写的镜子变成一种规定性的工具，那么镜面便被阴云覆盖——正如布莱克所说‘视角的转换改变了一切’——批评家在这面镜子中观察到的仅仅是其想看到的。”“作为批评家，她重读本书的字句，是为改变这个世界，由于观念使评价变得模糊，这面叙述的镜子就成为思想观念的指令性工具。”¹³

“成为思想观念的指令性计划工具”的表现形式之一，可能如两位作者在“初版序言”中交代研究方法时所说明的：通过对夏洛蒂·勃朗特小说的细致分析，“我们希望能够呈现出一条新的路径，通过这条路径，我们得以对所有19世纪的女性作品进行阐释。”¹⁴我们发现，吉尔伯特和古芭的批评方式是假设存在一位隐藏在父权制文本

表象背后的真实女性，批评家的任务就是要揭示出她的真相。疯女人的形象于是成为解释与代表 19 世纪甚至 20 世纪女性寻求自我表达的权利的基本答案。她们的论点建立在疯女人形象是作家的替身或女主人公“黑暗的重影”这一前提基础之上，但这一前提是否具有放之四海而皆准的普适性，却值得商榷。如果照此思路，批评家要做的是否只是从文本内部挖掘出一个深层的颠覆性结构呢？应该说，两位论者的观点适用于对部分文本的阐释，但如果将之作为一种方法论来看待，则会因主观臆断而捉襟见肘。正因为此，托利尔·莫瓦不无尖锐地指出：“这种立场力图把所有由女人写出的文本改造成女权主义文本，因为这些文本也许总是无一例外地被高扬，以体现作者在某处以某种方式反抗父权制压迫的‘女权主义愤怒’。由此可见，吉尔伯特和古芭对简·奥斯汀的阅读之所以会缺乏对夏洛蒂·勃朗特阅读的力度，正是因为她们坚持要把‘愤怒’界定为女权主义意识的唯一的积极标志。奥斯汀那种温文尔雅的讥讽对她们不起作用，而勃朗特的文本中那满腔的怒火、易怒的情绪却为她们的令人刺激的释证提供了顶呱呱的理论依据。”¹⁵

其次，如果从解构主义的立场来看，两位论者的逻辑也陷入了将女主人公与其“黑暗的重影”、作品的表层结构与深层结构作二元机械对立的陷阱，并过分强调了作家与文本中角色、文本中的女主人公与次要人物之间的对应关系。托利尔·莫瓦对此也提出了批评：“女性文本就是作者，或者说无论如何也是她无意识的富有戏剧性的延伸，虽然两位评论家没有过于简单地地下结论，但结尾仍是以一种危险的简化论者的姿态出现：显性文本只不过是‘表面图像设计’，‘模糊或隐去了更深层的、不易理解的……意义层次’，而在显性文本下面，却隐藏着文本的真正的真相。”¹⁶ 两位作者寻找致使女性文学传统得以成立的内在统一性的努力是可贵的，比如对不断重复的监禁与逃跑意象的探索，对其他诸多意象、象征与隐喻的发挥等。但是，文学作品毕竟是个性化虚构的产物，过于强调上述的对应关系，不是也部分地贬

低或抹杀了作家的艺术想象力了吗？

在此方面，对《罗慕拉》中罗慕拉和提托的养父波尔达萨呼应关系的分析就值得进一步推敲。而对《弗洛斯河上的磨坊》“尾声”部分汤姆和玛姬兄妹俩“拥抱于死亡之际”这一凄美结局的过度阐释，则一定程度上破坏了小说带给我们的美感。

再者，如托利尔·莫瓦所言：“在父权制的批评家眼里，作者是其文本的来源、起源和意义。如果我们要取消这种权限的父权制批评实践，就必须再深入一步，同罗兰－巴特一起宣布作者的死亡。”¹⁷而被宣布“死亡”的作者，不仅指的是男性，显然也应该包括女性在内。但在《阁》著的两位作者那里，情形并非如此。在否定以文学之父弥尔顿为代表的传统的同时，她们又强调了女性作者的意图，陷入了双重标准，矫枉中显得颇有几分过正。《阁》著另一个可以质疑之处，是两位论者都认为女作家的文本潜在而普遍地表达了女性的愤怒，而这一观点的前提是女性群体必然拥有完整而一致的意识形态。但事实上，既然女性自一降生就被无所不在的父权法则包围，也就很难想象19世纪的女性如何能够设法形成与维护这种“完整而一致的意识形态”、表达“女性的愤怒”，而不受占统治地位的父权制意识形态的侵蚀、同化与瓦解。凯特·米利特在建立自己论点的时候没有能够面对并解释这一问题，吉尔伯特和古芭同样没有对父权制下意识形态矛盾而残缺不全的本质作出更加全面的陈述。据此，托利尔·莫瓦认为，英美学派女性主义的主要问题存在于它所表现的女性主义政治与父权制美学之间的剧烈矛盾之中。这一分析应该说是深刻且切中肯綮的。

但无论如何，微瑕难掩美玉的丰润蕴藉。《阁》著在批评立场与方法上的疏漏与矛盾，亦可为女性主义批评理论未来的发展提供警醒与借镜。

2006年春，译者开始了翻译《阁》著的艰巨工程。每每在电脑前双眼、肩颈酸胀不已，而手边原著上密密麻麻的文字似乎没有尽头之

时，也会产生后悔，甚至绝望的感觉。然而，怀着愚公移山的心，居然也使未译成的书页一点点见薄，直至最后的完成。在此要加以说明的是：当初因为要赶在出版合同规定的时间内交稿，本书的最后两章是先请了南京师范大学外语学院的吕洪灵教授友情帮助翻译，我又在她译文的基础上对译名进行统一，并对文字加以修订而成的，因此，本书约 80 万字的篇幅中最后两章近 9 万字的内容，主要是她的心血，在此本人特向她表示谢忱！

近两年内付出的心血唯有自知。然在此进程中，亦有许许多多的鼓励与温暖陪伴与支撑着我。中国社科院外文所的陆建德研究员在我接手该著的翻译之初就予以鼓励，给我以极大信心。译成之后我将自己对《阁》著的部分思考整理发去，也得到了陆老师的建议与耐心指点。南京大学的钱林森教授一直关注着我的译事进展，多有热情的鼓励；南京大学的杨正润教授耐心解答了我的不少有关西方文论和翻译方面的疑难问题；南京师范大学的汪介之教授、杨洪承教授等也始终关心着译著的进展，并提供了种种有效的帮助；此外，苏州大学的王腊宝教授，南京师范大学的刘阳教授，还有我的师姐与同行、现在美国布朗大学执教的王玲珍教授等也在多方面给予我以宝贵的建议。我在英国圣安德鲁斯大学访学期间，弗吉尼亚·伍尔夫研究专家苏珊·塞勒斯教授亦对该著的中译十分关心，提供了不少建设性的帮助。在译事进展的过程中，苏州大学季进教授作为“西方现代批评经典译丛”的执行主编提供了多方面的帮助，江苏教育出版社徐宗文编审、席云舒先生也对译著的推进十分关心。本来译著于四年前就当面世。然而也算好事多磨吧，由于版权的转让等问题，该著在译成后被搁置了数年，终于将由上海世纪出版集团出版。这期间，北京世纪文景文化传播有限责任公司为及早向美国耶鲁大学出版社重新购买版权付出了艰苦而真诚的努力。所以，我由衷地对所有关心、帮助、扶持、鼓励我的师长、同事和朋友们表示诚挚的谢意！

此外，我的先生王华宝编审不仅为推进该著的顺利出版提供了切

实的帮助，也分担了我的压力与焦虑。而每当我因需要查对有关希腊神话、格林与王尔德童话等方面的内容求助于女儿时，她也总能迅速地为我提供相关的资料或信息，并为此颇有成就感。因此，《阁》著的译稿中也凝聚着家人对我的爱与理解。

由于当初时间要求的匆促和译者知识结构的局限，也由于《阁》著的丰富与艰深，译者虽然尽了全力，但深知译稿中依然会有错谬之处，因此，诚恳地期待着方家与读者的批评与指正。

杨莉馨 2007 年末于金陵、2011 年夏改定

注释：

- 1 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, p. 3.
- 2 Ibid., p. 49.
- 3 Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," in *Adrienne Rich's Poetry*, ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi, New York: Norton, 1975, p. 90.
- 4 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, p. 73.
- 5 Ibid., p. 78.
- 6 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, "Introduction to the Second Edition: The Madwoman in the Academy," p. xxxi.
- 7 托利尔·莫瓦：《性与文本的政治——女权主义文学理论》，林建法、赵拓译，长春：时代文艺出版社，1992年，第67页。
- 8 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, "preface to the First Edition," p. xii..
- 9 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, p. 154.
- 10 Frederick, R. Karl, *George Eliot, Voice of A Century: A Biography*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1995, p. 6.
- 11 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, p. 466.
- 12 孟悦、戴锦华：《浮出历史地表：现代女性文学研究》，第2版，北京：中国人民大学出版社，2004年，第242页。
- 13 桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭：《镜与妖女：对女性主义批评的反思》，见张京媛主编

- 《当代女性主义文学批评》，北京：北京大学出版社，1992年，第279页、第276页。
- 14 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, "preface to the First Edition," p. xii.
- 15 托利尔·莫瓦：《性与文本的政治——女权主义文学理论》，第80页。
- 16 同上，第79页。
- 17 同上，第81页。

注释

卷首引语：George MacDonald, *Lilith* (1895; reprinted New York: Ballantine, 1969), pp. 220–21; Laura (Riding) Jackson, “Eve’s Side of It,” *Chelsea* 35 (New York, 1976): 88–93; first published in *Progress of Stories* (London: Seizin-Constable, 1935)。

第一章

章首引语：“In the End,” in *Chelsea* 35 : 96; “The Introduction,” in *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, ed. Myra Reynolds (Chicago: University of Chicago Press, 1903), pp. 4–5; *The Diary of Anais Nin, Vol. Two, 1934–1939*, ed. Gunther Stuhlmann (New York: The Swallow Press and Harcourt, Brace, 1967), p. 233。

- 1 *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, ed. C. C. Abbott (London: Oxford University Press, 1935), p. 133.
- 2 Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), p. 83.
- 3 Ibid., p. 162. 如果想对类似的有关父亲身份的想象进行进一步的研究，还可以参看 Gayatri Chakravorty Spivak’s “Translator’s Preface” to Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. xi: “如果用德里达的一个结构隐喻来说明的话，[一则前言就是] 由父亲（本文或意义）创造或生成的儿子或种子。”亦可参看斯皮瓦克对尼采的讨论，其中，她用了“刻写笔、匕首和靴刺”等表述反思了“男性的占有特征”。p. xxxvi.
- 4 James Joyce, *Ulysses* (New York: Modern Library, 1934), p. 205.
- 5 Ibid. 整个这一非同凡响的相关段落进一步发挥了这一观点：“从有意识地生育这个意义上来说，男人是缺乏父性这一概念的。”斯蒂芬说道，“那是从唯一的父到唯一的子之间的神秘等级，是使徒所继承下来的。教会不是建立在乖巧的意大利智慧所抛给欧洲芸芸众生的那座圣母像上，而是建立在这种神秘上——牢固地建立在这上面。因为正如世

界，正如大宇宙和小宇宙，它是建立在虚空之上，建立在天堂和不定之上的。主生格和宾生格的母爱也许是人生中唯一真实的东西。父性可能是法律上的假定。”（pp. 204–205）。

- 6 Coleridge, *Biographia Literaria*, chapter 13. John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 2, *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London: George Allen, 1903), pp. 250–251. 尽管弗吉尼亚·伍尔夫在《一间自己的屋子》中提出，柯勒律治认为“伟大的头脑都是半雄半雌的”，但她随即又干巴巴地补充了一句说：“柯勒律治的意思当然不是说……这个头脑对女性有任何特殊的怜悯。”（*A Room of One's Own* [New York: Harcourt Brace, 1929] , p. 102）显然，柯勒律治所描述的这种想象力在伍尔夫看来并非“男女兼顾的”。
- 7 Shelley, “A Defense of Poetry.” Keats to John Hamilton Reynolds, 3 February 1818; *The Selected Letters of John Keats*, ed. Lionel Trilling (New York: Doubleday, 1956), p. 121.
- 8 参见 E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York: Harper Torchbooks, 1963), pp. 305, 306。如果还希望获得更多的关于库尔提乌斯的“书的象征主义”和“自然之书”的隐喻的评论，参见 Derrida, *Of Grammatology*, pp. 15–17。
- 9 “Timon, A Satyr,” in *Poems by John Wilmot Earl of Rochester*, ed. Vivian de Sola Pinto (London: Routledge and Kegan Paul, 1953), p. 99.
- 10 Bridget Riley, “The Hermaphrodite,” *Art and Sexual Politics*, ed. Thomas B. Hass and Elizabeth C. Baker (London: Collier Books, 1973), p. 82. 赖利说她会“将雷阿诺的举动理解为庆祝他自己的作品的诞生”。
- 11 Norman O. Brown, *Love's Body* (New York: Vintage Books, 1968), p. 134.; John T. Irwin, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), p. 163. Irwin 同时还论及“阴茎对于创造性的想象力的生产能量”（p. 159）。
- 12 Harold Bloom, *The Anxiety of In Influence* (New York: Oxford University Press, 1973), pp. 11, 26.
- 13 所有关于《劝导》的参考文献都是由 R. W. Chapman 编辑的，重印时有 David Daiches 所写的导言（New York: Norton, 1958）。
- 14 Anne Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea*, pp. 4–5.
- 15 Southey to Charlotte Brontë, March 1837. Quoted in Winifred Gérin, *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius* (Oxford: Oxford University Press, 1967), p. 110.
- 16 Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsta*, p. 100. Otto Weininger, *Sex and Character* (London: Heinemann, 1906), p. 286. 这句话是一段不同凡响的文字中的一部分，魏宁格在其中提出：“女性既没有存在也没有本质；她们是否定，是空洞无物”，之所以如此，原因在于“女性与思想不发生联系……她既不是道德的，也不是反道德的”，但是“所有的存在都是道德的和逻辑的存在”。
- 17 理查德·蔡斯论及“男性的活力”是在“The Brontës, or Myth Domesticated,” in *Forms of Modern Fiction*, ed. William V. O'Connor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1948), pp. 102–113。有关“女宦官”的讨论，可以参见 Germaine Greer, *The Female Eunuch* (New York: McGraw Hill, 1970)，以及 Anthony Burgess, “The Book Is Not For Reading,” *New York Times Book Review*, 4 December 1966, pp. 1, 74，以及 William Gass, on Norman Mailer's *Genius and Lust*, *New York Times Book Review*, 24 October 1976, p. 2。最后，有关这一问题，还有一个很有意思但又很令人沮丧的观点是，弗吉尼亚·伍尔夫明确地将她自己定义为“一

- 个女宦官”。(参见 Noel Annan, “Virginia Woolf Fever,” *New York Review*, 20 April 1978, p. 22。)
- 18 Rufus Griswold, Preface to *The Female Poets of America* (Philadelphia: Carey & Hart, 1849), p. 8.
- 19 Roland Barthes, *Sade / Fourier / Loyola*, trans. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1976), p. 182; Hopkins, *Correspondence*, p. 133.
- 20 Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea*, p. 5.
- 21 Leo Bersani, *A Future for Astyanax* (Boston: Little, Brown, 1976), p. 194.
- 22 Jean-Paul Sartre, *The Words*, trans. Bernard Frechtman (Greenwich, Conn. : Braziller, 1964), p. 114.
- 23 Marjorie Grene, *Sartre* (New York: New Viewpoints, 1973), p. 9.
- 24 引自 Cornelia Otis Skinner in her 1952 theater piece, *Paris '90*。
- 25 Norman O. Brown, “Daphne,” in Joseph Campbell, ed., *Mysteries, Dreams, and Religion* (New York: Dutton, 1970), p. 93.
- 26 Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, chapter 6, “Humpty Dumpty.”
- 27 Albert Gelpi, “Emily Dickinson and the Deerslayer,” in *Shakespeare's Sisters*, ed. Sandra Gilbert and Susan Gubar (Bloomington: Indiana University Press, 1979), pp. 122–134.
- 28 Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Knopf, 1953), p. 58.
- 29 D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, chapter 23, “Huitzilopochtli's Night.”
- 30 参见 Wolfgang Lederer, M. D., *The Fear of Women* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968); 还可以参见 H. R. Hays, *The Dangerous Sex* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1964); Katharine Rogers, *The Troublesome Helpmate* (Seattle: University of Washington Press, 1966); and Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur* (New York: Harper & Row, 1976)。
- 31 Lederer, *Fear of Women*, p. 42.
- 32 Mary Elizabeth Coleridge, “The Other Side of a Mirror,” in *Poems by Mary E. Coleridge* (London: Elkin Mathews, 1908), pp. 8–9.
- 33 参见《巴斯妇的开场白》(The Wife's Prologue), 第1—3行: “Experience, though noon auctoritee / Were in this world, were right ynough to me / To speke of wo that is in mariage.” 也可参见 Arlyn Diamond and Lee Edwards, ed., *The Authority of Experience* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1977), 这是一部女性主义批评文选, 标题得自巴斯妇的演说。
- 34 在论及与此相关的一个论点时, 爱德华·萨义德在对“权威”这个概念作了定义之后, 又进一步对与其相关的另一个概念“骚扰”进行了界定, 他认为“所有的小说家都意识到, 他的权威不管看上去是多么的完整, 或者叙述者的权威, 其实都是假的”(*Beginnings*, p. 84)。如果希望再看到一个讨论某位女性被迫抗拒男性文学的/父权的权威的方式的有趣例子, 可以参见 Mitchell R. Breitweiser, “Cotton Mather's Crazy Wife,” in *Glyph 5*. 这位疯女人通过“骚扰”——弄脏和偷窃! ——她丈夫的手稿, 试图反抗他的权力。
- 35 Virginia Woolf, “Professions for Women,” *The Death of the Moth and Other Essays* (New York: Harcourt, Brace, 1942), pp. 236–238.
- 36 Plath, *Ariel* (New York: Harper & Row, 1966), p. 8.
- 37 Christina Rossetti, “In an Artist's Studio,” in *New Poems by Christina Rossetti*, ed. William Michael Rossetti (New York: Macmillan, 1896), p. 114.
- 38 “A Woman's Poem,” *Harper's Magazine* (February 1859), p. 340.

- 39 Elizabeth Barrett Browning, *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning* (New York: Crowell, 1891), pp. 3–4.
- 40 1844年8月, 在一封写给约翰·凯尼恩(John Kenyon)的信中, 巴瑞特·勃朗宁说, 她早期创作的缺乏独创的诗歌(诸如“Essay on Mind”)和她成熟时期的作品之间的差异, “不仅仅是两种流派之间的差异, 甚至也不是不成熟和成熟之间的差异; 而是……死亡与生命之间的差异, 复制与个性之间的差异, 以及我个人是什么和不是什么之间的差异”(The Letters of Elizabeth Barrett Browning, ed. Frederic G. Kenyon [2 vols. in 1, New York: Macmillan, 1899], 1: 187)。
- 41 Ortner, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” in *Woman, Culture, and Society*, ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere (Stanford: Stanford University Press, 1974), p. 86.
- 42 Susan Braudy, “A Day in the Life of Joan Didion,” *Ms.* 5 (8 February 1977) : 109.
- 43 举例来说, 可以参见 Rogers, *The Troublesome Helpmate*; Kate Millett, *Sexual Politics* (New York: Avon, 1971)。
- 44 Hans Eichner, “The Eternal Feminine: An Aspect of Goethe’s Ethics,” in Johann Wolfgang van Goethe, *Faust*, Norton Critical Edition, trans. Walter Arndt, ed. Cyrus Hamlin (New York: Norton, 1976), pp. 616, 617. 耐人寻味的是, 即便发声(而非沉默)被视为具有特别的女性化意味, 正如箴言“伟业属于男人, 而言辞属于女人”所暗示的那样, 它却“仅仅是发声而非行动”。
- 45 *Ibid.*, p. 620. 显然, 玛卡莉预示了(除了帕特莫尔笔下的霍诺莉亚之类的人物)弗吉尼亚·伍尔夫笔下《到灯塔去》中的拉姆齐夫人一类的人物形象的出现, 因为从某种意义上说, 拉姆齐夫人同样也是一座代表着怜悯和美丽的“灯塔”。
- 46 Coventry Patmore, *The Angel in the House* (London: George Bell & Son, 1885), p. 17.
- 47 *Ibid.*, p. 73.
- 48 “The Everlasting Yea,” *Sortor Resartus*, book 2, chap. 9.
- 49 Abbé d’Ancourt, *The Lady’s Preceptor* (3rd ed. London: J. Walts, 1745), p. 8.
- 50 Mrs. Sarah Ellis, *The Women of England* (New York, 1844), pp. 9–10.
- 51 Mrs. Ellis, *The Family Monitor and Domestic Guide* (New York: Henry G. Laugley, 1844), p. 35.
- 52 John Ruskin, “Of Queens’ Gardens,” *Sesame and lilies* (New York: Charles E. Merrill, 1899), p. 23.
- 53 Alexander Welsh, *The City of Dickens* (London: Oxford University Press, 1971), p. 184.
- 54 *Ibid.*, pp. 187, 190.
- 55 Ann Douglas, *The Feminization of American Culture* (New York: Knopf, 1977), “The Domestication of Death,” pp. 200–226.
- 56 “The Philosophy of Composition,” *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, with Selections from his Critical Writings*, ed. A. H. Quinn (New York: Knopf, 1951), 2: 982.
- 57 Douglas, *Feminization of American Culture*, p. 202.
- 58 Welsh, *City of Dickens*, pp. 182–183.
- 59 Patmore, *Angel in the House*, pp. 175–176.
- 60 Oswald Doughty, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti* (London: Frederick Muller, 1949), p. 417.

- 61 引用自 Doughty, p. 418。如果要从另一个角度,对死去的女性身上所体现的暧昧模糊的美丽/恐怖进行更加全面的考察的话,可以参见 Mario Praz, *The Romantic Agony* (London: Oxford, 1970), esp. “The Beauty of the Medusa,” pp. 23–45。
- 62 Patmore, *Angel in the House*, p. 91.
- 63 Thackeray, *Vanity Fair*, ed. Geoffrey and Kathleen Tillotson (Boston: Houghton Mifflin, 1963), p. 617.
- 64 Adrienne Rich, *Poems, Selected and New, 1950–1974* (New York: Norton, 1975), p. 146.
- 65 *King Lear*, 4. 4. 142–143; *The Faerie Queene*, 1. 2. 361.
- 66 John Gay, Alexander Pope, and John Arbuthnot, *Three Hours After Marriage*, ed. Richard Morton and William M. Peterson, Lake Erie College Studies, vol. 1 (Painesville, Ohio: Lake Erie College Press, 1961), p. 22.
- 67 Walpole to Hannah More, 24 January 1795.
- 68 *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams, 3 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1937), 2: 383, 11. 67–68.
- 69 “A Beautiful Young Nymph,” 2: 583, 11. 67–68.
- 70 Swift, “The Progress of Beauty,” 1: 228, 11. 77–78.
- 71 “Epistle II. To a Lady,” *The Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt (New Haven: Yale University Press, 1963), p. 560, 1. 219, 1. 3.
- 72 *Three Hours After Marriage*, pp. 14, 54–56.
- 73 Jonathan Swift, *A Tale of a Tub, to Which Is Added the Battle of the Books and the Mechanical Operations of the Spirit*, ed. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith (Oxford: Clarendon Press, 1920), p. 240.
- 74 Pope, *The Rape of the Lock*, canto 4, 11. 58–60, in *The Poems of Alexander Pope*, p. 234.
- 75 Pope, *The Dunciad in Four Books* (1743), canto 1, 11. 311–318 in *the Poems of Alexander Pope*, p. 734.
- 76 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, p. 138.
- 77 Karen Horney, “The Dread of Woman,” in *Feminine Psychology* (New York: Norton, 1973), pp. 133–146; Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur*, pp. 124–154. 关于“美杜莎情结”及其中体现出来的厌女倾向的讨论,还可参见 Philip Slater, *The Glory of Hera* (Boston: Beacon, 1968) and R. D. Laing, *The Divided Self* (London: Penguin Books, 1965)。
- 78 更多关于莉莉丝的研究成果,可以参见 *A Dictionary of the Bible*, ed. James Hastings (Edinburgh, 1950); 以及 Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews* (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1961), pp. 65–66; 以及 T. H. Gaster, *Orientalia* 11 (1942) : 41–79. George MacDonald, *Lilith*, 以及 Laura Riding, “Eve’s Side of It”。
- 79 “Little Snow White.” 关于此文本的所有参考文献都出自 *The Complete Grimm’s Fairy Tales* (New York: Random House, 1972)。
- 80 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Knopf, 1976), pp. 202–203.
- 81 Bettelheim, p. 205.
- 82 See Ellen Moers, *Literary Women* (New York: Doubleday, 1976), pp. 211–242.
- 83 Bettelheim, p. 211.
- 84 “The Juniper Tree” in *The Complete Grimm’s Fairy Tales*.

- 85 Geoffrey Hartman, "The Voice of the Shuttle," in *Beyond Formalism* (New Haven: Yale University Press, 1970), pp. 337–355.
- 86 *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, ed. W. H. Gardner and N. H. MacKenzie (Oxford: Oxford University Press, 1970), p. 133.
- 87 参见 Matthew Arnold, "Philomela," in *Poetry and Criticism of Matthew Arnold*, ed. A. Dwight Culler (Boston: Houghton Mifflin, 1961), p. 144, l. 7。

第二章

- 章首引语: *Doctor on Patient* (Philadelphia: Lippincott, 1888), quoted in Ilza Veith, *Hysteria: The History of a Disease* (Chicago: University of Chicago Press, 1965), pp. 219–220; *The living of Charlotte Perkins Gilman* (New York: Harper & Row, 1975; first published 1935), p. 104; J. 1261 in *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas Johnson, 3 vols. (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955: all subsequent references are to this edition); "The Red Shoes," *The Book of Folly* (Boston: Houghton Mifflin, 1972), pp. 28–29.
- 1 In "Tradition and the Individual Talent," 艾略特当然考虑了这些事实; 在《论模仿》中, 奥尔巴赫追踪了现实主义者的多种方法, 而这些方法过去都是被排除在艺术之外的: 在《结局的意识》中, 弗兰克·克莫德告诉了我们, 诗人与小说家为了探索虚构与现实之间的不一致性, 是如何将其先辈的形式中所体现的文学性搁置一边的。
- 2 J. Hillis Miller, "The Limits of Pluralism, III: The Critic as Host," *Critica: Inquiry* (Spring 1977): 446.
- 3 如果要参考布鲁姆的文学史观中有关女性作家及其地位的研究成果, 可以参见 Joanne Feit Diehl, "'Come Slowly—Eden': An Exploration of Women Poets and their Muse," *Signs* 3, no. 3 (Spring 1978): 572–587。同时还可参见对于 Diehl 的一系列回应 in *Signs* 4, no. 1 (Autumn 1978): 188–196。
- 4 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (New York: Vintage, 1975), p. xiii.
- 5 *Ibid.*, pp. 404–405.
- 6 Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," in *Adrienne Rich's Poetry*, ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi (New York: Norton, 1975), p. 90.
- 7 Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, p. 402.
- 8 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (Princeton: Princeton University Press, 1977).
- 9 Annie Gottlieb, "Feminists Look at Motherhood," *Mother Jones* (November 1976): 53.
- 10 *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Thomas Johnson, 3 vols. (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958), 2: 475; 2: 518.
- 11 参见 Jessie Bernard, "The Paradox of the Happy Marriage," Pauline B. Bart, "Depression in Middle-Aged Women," and Naomi Weisstein, "Psychology Constructs the Female," all in Vivian Gornick and Barbara K. Moran, ed., *Woman in Sexist Society* (New York: Basic Books, 1971)。See also Phyllis Chesler, *Women and Madness* (New York: Doubleday, 1972), 这些问题都总结于 Barbara Ehrenreich and Deirdre English, *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness* (Old Westbury: The Feminist Press, 1973)。
- 12 在 *Hints on Insanity* (1861) 中, 约翰·米拉 (John Millar) 这样写道: "精神错乱频发于闭经的年轻女性, 尤其频发于那些有着强烈的先天疯狂倾向的年轻女性," 他还补充说,

“在精神上完全康复之后，还可以偶尔在温暖的浴盆中进行一次坐浴，或者在耻骨用水蛭放一次血。”1873年，亨利·莫尔德塞（Henry Mauldsey）在 *Body and Mind* 中写道：“卵巢每月周期性的活动……无论对心灵还是身体都有显著的影响；它很可能成为导致精神和身体两方面错乱的重要因素。”还可以参见 John Millar, Henry Maudsley, and Andrew Wynter in *Madness and Morals: Ideas on Insanity in the Nineteenth Century*, ed. Vieda Skultans (London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975), pp. 230–235。

- 13 参见 Marlene Boskind-Lodahl, “Cinderella’s Stepsisters: A Feminist Perspective on Anorexia Nervosa and Bulimia,” *Signs* 2, no. 2 (Winter 1976): 342–56; Walter Blum, “The Thirteenth Guest,” (on agoraphobia), in *California Living, The San Francisco Sunday Examiner and Chronicle* (17 April 1977): 8–12; Joan Arehart Treichel, “Can Your Personality Kill You?” (on female rheumatoid arthritis, among other diseases), *New York* 10, no. 48 (28 November 1977): 45: “根据近年来的研究，五分之四的类风湿性疾病患者都是女性，原因很简单：这些病症似乎总是出现在那些对传统的女性性别角色不满的人身上。”
- 14 近来有关厌食症的病因及治疗的更多讨论，可以参见 Hilde Bruch, M. D., *The Golden Cage: The Enigma of Anorexia Nervosa* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978), 以及 Salvador Minuchin, Bernice L. Rosman, and Lester Baker, *Psychosomatic Families: Anorexia Nervosa in Context* (Cambridge: Harvard University Press, 1978)。
- 15 引自 Ehrenreich and English, *Complaints and Disorders*, p. 19。
- 16 Eichner, “The Eternal Feminine,” Norton Critical Edition of *Faust*, p. 620.
- 17 John Winthrop, *The History of New England from 1630 to 1649*, ed. James Savage (Boston, 1826), 2: 216.
- 18 Wendy Martin, “Anne Bradstreet’s Poetry: A Study of Subversive Piety,” *Shakespeare’s Sisters*, ed. Gilbert and Gubar, pp. 19–31.
- 19 “The Uncensored Poet: Letters of Anne Sexton,” *Ms.* 6, no. 5 (November 1977): 53.
- 20 Margaret Atwood, *Lady Oracle* (New York: Simon and Schuster, 1976), p. 335.
- 21 参见 *Northanger Abbey*, 第十章：“你会同意，无论是就（婚姻还是跳舞）哪方面来说，男人拥有选择的特权，而女人只有拒绝的权力。”
- 22 参见 Dickinson, *Poems*, J. 579 (“I had been hungry, all the Years”) J. 709 (“Publication—is the Auction”), and J. 891 (“To my quick ear the Leaves—conferred”); 也可参见 Christina Rossetti, “Goblin Market”。
- 23 参见 Dickinson, *Poems*, J. 327 (“Before I got my eye put out”), George Eliot, *Middlemarch*, book 2, chapter 20, 以及 M. E. Coleridge, “Doubt,” in *Poems by Mary E. Coleridge*, p. 40。
- 24 Dickinson, *Poems*, J. 101.
- 25 *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 2 vols. (Boston: Little, Brown, 1909), 2: 11.
- 26 Griswold, *The Female Poets of America*, p. 7.
- 27 Austen, *Persuasion*, chapter 23.
- 28 Finch, *Poems of Anne Countess of Winchilsea*, p. 250.
- 29 Showalter, *A Literature of their Own*, “The Double Critical Standard and the Feminine Novel,” pp. 73–99.
- 30 Anne Killigrew, “Upon the Saying that My Verses Were Made By Another,” in Louise Bernikow, ed., *The World Split Open* (New York: Vintage, 1974), p. 79.
- 31 Bradstreet, “The Prologue,” in Bernikow, pp. 188–189.

- 32 Joan Goulianos, ed., *By A Woman Writt* (Baltimore: Penguin, 1973), pp. 55–56. 还可参见 *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, p. 77: “要有超凡的力量 / 才能包容带来痛苦的态度; / 可实际上却无能为力, 只能向力量卑躬屈膝 / 以得到一些远非最好的东西, / 在俯首称臣中找到安息。”
- 33 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, Brace, and World, 1929), pp. 64–65.
- 34 “Epilogue,” *Sir Patient Fancy* in *The Works of Aphra Behn*, ed. Montague Summers (New York: Benjamin Blom, 1967), 6 vols., 4: 115.
- 35 参见 Winifred Gérin, *Charlotte Bronë*, pp. 110–111。
- 36 Dickinson, *Letters*, 2: 408.
- 37 Woolf, *A Room*, p. 77.
- 38 Quoted in Linda Nochlin, “Why Are There No Great Women Artists?” in Gornick and Moran, *Woman in Sexist Society*, p. 507.
- 39 *Ibid.*, p. 506.
- 40 “Preface,” *The Lucky Chance* in *The Works of Aphra Behn*, 3: 187.
- 41 Elizabeth Barrett Browning, *Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, p. 363. 另一方面, 可以与玛格丽特·富勒对桑的评价进行比较。富勒同样将性别的含混性视为对桑的创造力具有本质意义的力量, 但方法上却十分不同: “我对她洞察思想生活的能力很是惊奇。她一定是通过某些男子才知道这些的……没有哪个西比尔曾像米开朗基罗笔下的人物那样存在过……” (Bell Gale Chevigny, *The Woman and the Myth: Margaret Fuller's Life and Writings* [Old Westbury: The Feminist Press, 1976], p. 58.)
- 42 在 *Toward a Recognition of Androgyny* (New York: Harper Colophon, 1973) 中, Carolyn Heilbrun 指出, 特别在希腊, 存在着一种“隐蔽的”厌女症传统, 这一传统在不少悲剧中的女主人公, 如安提戈涅和美狄亚身上都有体现 (pp. 1–16)。然而, 在过去的 400 或 500 年的时间里, 这一传统却变得十分隐蔽, 以至于难以为人察觉。
- 43 Joyce Carol Oates, *The Hostile Sun: The Poetry of D. H. Lawrence* (Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973), p. 44.
- 44 Joanna Russ, “What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write,” in *Images of Women in Fiction*, ed. Susan Koppelman Cornillon (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1972), p. 10.
- 45 John Keats to Richard Woodhouse, 27 October 1818, *Selected Letters*, pp. 165–167.
- 46 Harriet Beecher Stowe, *My Wife and I: or, Harry Henderson's History* (New York: Fords, Howard & Hulbert, 1871).
- 47 参见 *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, p. 252: “O poet-woman! none foregoes / The leap, attaining the repose.”
- 48 引自并讨论自 Lynn Sukenick, “On Women and Fiction,” in Diamond & Edwards, eds., *The Authority of Experience*, p. 31。
- 49 引自 Chevigny, *The Woman and the Myth*, p. 63。
- 50 参见 George Eliot, “Silly Novels by Lady Novelists,” *Westminster Review* 64 (1856): 442–461。
- 51 Dickinson, *Poems*, J. 1129.
- 52 比如说, 可参见 Barbara Charlesworth Gelpi, “A Common Language: The American Woman Poet,” in *Shakespeare's Sisters*, ed. Gilbert and Gubar, pp. 269–279。

- 53 Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (New York: Doubleday, 1977), p. 40.
- 54 Dickinson, *Poems*, J. 512 (《灵魂有扎上绷带的时刻》)。
- 55 Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (New York: Knopf, 1975), p. 317; Carolyn Heilbrun and Catharine Stimpson, "Theories of Feminist Criticism: A Dialogue," in Josephine Donovan, ed., *Feminist Literary Criticism* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1975), p. 62; Elaine Showalter, "Review Essay," *Signs* 1, no. 2 (Winter 1975): 435. 也可以参看 Annis V. Pratt, "The New Feminist Criticisms: Exploring the History of the New Space," in *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, A New Reality*, ed. Joan I. Roberts (New York: David McKay, 1976). 在第 183 页上, 普拉特描述了自己所谓的“沉没理论”(drowning theory), 这一理论“出自于黑人文化中的一种现象: 在沼泽地的边缘有一座小小的黑人教堂, 你本来想唱‘下去吧, 摩西’, (但是) 聚集在那里的会众却不时打算破坏规则, 演唱‘哦, 自由’……他们一有机会唱这首歌时, 便手持从门廊那里拿来的这口又大又旧的黑锅, 一边唱一边敲锅。这样一来, 白人就听不见了。这种隐含的效果, 这种通过在锅上敲击发出声响以掩饰实际上的女性主义观点的做法, 在第一部女性小说中即已出现, 至今尚未消失。许多女性小说家甚至成功地在自己的作品中隐藏起了秘密或隐含的女性主义思想而不自知……结果, 我们能够从深藏于情节结构与人物形象塑造之下的各种各样的伪装手段、面具和矫饰中, 获得来自真正具有创造性的大脑的公开的文化标准。”
- 56 De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 132; Kizer, "Three," from "Pro Femina," in *No More Masks!*, ed. Florence Howe and Ellen Bass (New York: Doubleday, 1973), p. 175.
- 57 Plath, "Elm," *Arid*, p. 16; Sarton, "Birthday on the Acropolis," *A Private Mythology* (New York: Norton, 1966), p. 48.
- 58 *The George Eliot Letters*, 7 vols., ed. Gordon S. Haight (New Haven: Yale University Press, 1954-55), 5: 58.
- 59 Eliot, *Poems*, 2 vols. (New York: Croscup, 1896), p. 124.
- 60 Rukeyser, "Myth," *Breaking Open* (New York: Random House, 1973), p. 20.
- 61 关于“复杂的震荡”, 参见 Elaine Showalter, "Review Essay," p. 435。关于神话的再创造问题, 参见 Mona Van Duyn, "Leda" and "Leda Reconsidered:" in *No More Masks!*, pp. 129-132, 以及 Margaret Atwood, "Circe / Mud Poems," in *You Are Happy* (New York: Harper & Row, 1974), pp. 71-94。诸如 H. D. 这样的诗人坚持不懈地在她独一无二的女性史诗, 如 *Helen in Egypt* (New York: New Directions, 1961) 中重构了珀耳塞福涅、美杜莎和海伦的形象。
- 62 Marge Piercy, "Unlearning to not speak," *To Be Of Use* (New York: Doubleday, 1973), p. 38.
- 63 "I am in danger—sir—," *Adrienne Rich's Poetry*, pp. 30-31.
- 64 Ellen Moers, *Literary Women*, pp. 90-112.
- 65 *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, p. 77.
- 66 Dickinson, *Poems*, J. 512 (《灵魂有扎上绷带的时刻》)。
- 67 Boskind-Lodahl, "Cinderella's Stepsisters."
- 68 Dickinson, *Letters*, 2: 460; Byron, "The Prisoner of Chillon," lines 389-392; Brontë, *Shirley* (New York: Dutton, 1970), p. 316; 又见 Brontë to W. S. Williams, 26 July 1849。
- 69 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon, 1970). p. xxxii.

- 70 *Adrienne Rich's Poetry*, p. 12: "A thinking woman sleeps with monsters. / The beak that grips her, she becomes" ("Snapshots of a Daughter-in-Law," # 3).
- 71 Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* (Old Westbury: The Feminist Press, 1973). All references in the text will be to page numbers in this edition.
- 72 *The Living of Charlotte Perkins Gilman*, p. 121.
- 73 "Stings," *Ariel*, p. 62.

第三章

- 章首引语: *The Republic*, trans. W. H. D. Rouse (New York: Mentor, 1956), p. 312 (Book VII); "The Key-Note," *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*. 2: 11; *A Fountain of Gardens Watered by the River of Divine Pleasure, and Springing Up in all Variety of Spiritual Plants...* (London, 1697-1701), 1: 18. 对于凯瑟琳·史密斯 (Catherine Smith) 介绍简·里德 (Jane Lead) 的作品, 我们非常感激。
- 1 参见 Helen Diner, *Mothers and Amazons: The First Feminine History of Culture* (New York: Anchor Books, 1973-reprint), 其中关于《理想国》末尾部分灵魂转世的寓意, 是这样评论的: "通过柏拉图所谓的肉身随着大叫大嚷来到尘世, 灵魂产生并获得了安顿, 它们来自于生命, 并带着被预先分配的使命而回到一个新的目的地。" (第6页)
- 2 Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher"; Sylvia Plath, "Nick and the Candlestick" ("black bat airs") and "Lady Lazarus" ("grave cave"), *Ariel*, pp. 6, 33.
- 3 De Beauvoir, *The Second Sex*, pp. 77-78.
- 4 *Ibid.*, p. 137.
- 5 Helen Diner, *Mothers and Amazons*, pp. 16-18. Blake, *For The Sexes: The Gates of Paradise* (from "The Keys ... of the Gates," 15 & 16, lines 44-50).
- 6 Mary Shelley, "Author's Introduction" to *The Last Man* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), pp. 1-4.
- 7 *Ibid.*, p. 4.
- 8 Northrop Frye, "The Revelation to Eve," in *Paradise Lost: A Tercentenary Tribute*, ed. Balachandra Rajan (Toronto: University of Toronto Press, 1969), p. 46.
- 9 Rich, "Re-Forming the Crystal," in *Poems: Selected and New*, p. 228.
- 10 Dickinson, *Poems*, J. 492. See also J. 24 ("一个男子看不见的早晨"), 其中有关于"神秘的绿色"的隐喻, 以及 J. 486 ("我是屋子里最轻的那一个"), 其中有"我无法忍受活着——大声的——喧闹声让我感到如此羞耻——"之句。
- 11 *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 1: 116.
- 12 Dickinson, *Letters*, 1: 210 ("man of noon"); J. 891 ("To my quick Ear the leaves conferred ... Creation seemed a mighty Crack").
- 13 Rebecca Harding Davis, *Life in the Iron Mills, with a Biographical Interpretation by Tillie Olsen* (Old Westbury: Feminist Press Reprint, 1972), pp. 24, 32-33, 65; "Living in the Cave," *Adrienne Rich's Poetry*, p. 72; Plath, "Nick and the Candlestick," *Ariel*, pp. 33-34.
- 14 Ursula K. Le Guin, "The New Atlantis," in *The New Atlantis and Other Novellas of Science Fiction*, ed. Robert Silverberg (New York: Hawthorn, 1975), p. 75.
- 15 Dickinson, *Poems*, J. 278.

- 16 Willa Cather, *My Antonia* (Boston: Houghton Mifflin, 1918), pp. 337–339.
 17 “An Island,” *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pp. 332–335.

第四章

- 章首引语：Jane Austen, *Love and Freindship in The Works of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman, vol. 6 (London: Oxford University Press, 1954), p. 102; *Poems*, J. 613; “Have They Attacked Mary. He Giggled. (A Political Caricature),” in *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed. Carl Van Vechten (New York: Vintage, 1962), p. 533; *The Second Sex*, p. 279.
- 1 *The Autobiography, Times, Opinions and Contemporaries of Sir Egerton Brydges* (London, 1834), vol. 2, chap. 3, p. 41, quoted by Frank Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), p. 401.
- 2 To Ann Austen, 9 September 1814, *Jane Austen's Letters to Her Sisters Cassandra and Others*, ed. R. W. Chapman (2d ed. London: Oxford University Press, 1952), p. 401.
- 3 To J. Edward Austen, 16 December 1816, *Austen's Letters*, pp. 468–469.
- 4 To Cassandra Austen, 4 February 1813, *Austen's Letters*, p. 299.
- 5 Quoted by Anne Katharine Elwood, *Memoirs of the Literary Ladies of England* (London, 1843), 2: 216.
- 6 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, p. 161.
- 7 直到最近，一些传统意义上被看成具有“女人气的”女性艺术，比如钩针编织、花边制作、刺绣以及瓷器绘画等才摆脱了被蔑视的命运，而由朱迪·芝加哥 (Judy Chicago) 在她的“Dinner Party Project”中拯救了出来。参见芝加哥 in *Chrysalis* 4 (1977): 89–101 上的访谈。
- 8 Walter Scott, unsigned review of *Emma* in *Quarterly Review* (March 1816), reprinted in *Jane Austen: The Critical Heritage*, ed. B. C. Southam (New York: Barnes & Noble, 1968), p. 68.
- 9 Charlotte Brontë to G. H. Lewes, 1 January 1848, reprinted in *Critical Heritage*, p. 126.
- 10 菲兹杰拉德的观点引自 John Halperin “Jane Austen's Nineteenth-Century Critics”中的精彩分析，参见 *Jane Austen: Bicentenary Essays*, ed. John Halperin (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), p. 23，以及关于 *Letters of Edward Fitzgerald* 的注释，vol. 2 (London, 1894), p. 131. Elizabeth Barrett Browning's remark is found in a letter to Ruskin, 5 November 1855, *Letters of Elizabeth Barrett Browning*, 2: 217。
- 11 *Journals of Ralph Waldo Emerson: 1856–1863*, ed. E. W. Emerson and W. E. Forbes (Boston: Houghton Mifflin, 1913), 9: 336–337.
- 12 Mark Twain to William Dean Howells, January 18, 1909, reprinted in *The Portable Mark Twain*, ed. Bernard DeVoro (New York: Viking, 1946), p. 785.
- 13 D. H. Lawrence, “A Propos of Lady Chatterley's Lover,” in *Sex, Literature and Censorship*, ed. Harry T. Moore (New York: Twayne Publishers, 1953), p. 119. 这一评论和金斯利·埃米斯 (Kingsley Amis) 的观点也很相似。他在 *What Became of Jane Austen? and Other Questions* (London: Jonathan Cape, 1970), p. 17 中声称：奥斯汀的“判断和道德感都是邪恶的”。
- 14 Henry James, “The Lesson of Balzac,” *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*, ed. Leon Edel (New York: Vintage, 1956), pp. 100–101.
- 15 Rudyard Kipling, “The Janeites,” *The Writings in Prose and Verse of Rudyard Kipling* (New

- York: Scribner's, 1926), vol. 31, pp. 159–191.
- 16 Jane Austen, *Persuasion*, ed. R. W. Chapman (New York: Norton, 1958), vol. I, chap. 11. 卷数和章节数将在正文中标注在圆括号之内。如果读者手边拥有的文本是连续分章而不分卷的话, 可将第 13 章视作查普曼编辑的版本中的第 2 卷第 1 章。
 - 17 唐纳德·格林 (Donald Greene) 提出“在贬低简·奥斯汀小说的批评价值体系中, 是否有大量的大男子主义倾向——即我们的老朋友‘男性沙文主义’的渗入”。这个问题收于“The Myth of Limitation” in *Jane Austen Today*, ed. Joel Weinscheimer (Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1975), p. 168。
 - 18 W. H. Auden, “Letter to Lord Byron,” *Collected Longer Poems* (New York: Random House, 1969), p. 41.
 - 19 Jane Austen, *Love and Freindship in Minor Works, The Works of Jane Austen*, ed R. W. Chapman (London: Oxford University Press, 1954), vol. VI, p. 79. 此后有关奥斯汀次要作品中的引文均出自这一卷。
 - 20 Virginia Woolf, “Jane Austen,” *The Common Reader* (New York: Harcourt, Brace and World, 1925), p. 140.
 - 21 Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art* (Oxford: Clarendon Press, 1939), p. 60.
 - 22 “A Letter from a Young Lady, whose feelings being too strong for her Judgement led her into the commission of Errors which her Heart disapproved,” *Minor Works*, p. 175.
 - 23 To Cassandra Austen, 7 January 1807, *Austen's Letters*, p. 48.
 - 24 To Cassandra Austen, 24 January 1809. *Austen's Letters*, p. 256.
 - 25 Frank Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors*, pp. 24–27.
 - 26 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, ed. Carol H. Poston (New York: Norton, 1975), p. 22. Also see Lloyd W. Brown, “Jane Austen and the Feminist Tradition,” *Nineteenth-Century Fiction* 28 (1973): 321–338.
 - 27 “A Collection of Letters: Letter the Second,” *Minor Works*, p. 154.
 - 28 *Sense and Sensibility*, in *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (London: Oxford University Press, 1943), vol. I, chap. 10. 这之后对卷数与章节数的征引将出现在正文中的圆括号之内。读者如果使用章节连续排列的版本的话, 可以将自己版本中的第 23 到 36 章对应于查普曼编辑的版本中的第 2 卷第 1 到第 14 章, 将自己版本中的第 37 到第 50 章对应于查普曼版本中的第 3 卷第 1 到第 14 章。
 - 29 A. Walton Litz, *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development* (New York: Oxford University Press, 1965), p. 50.
 - 30 De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 277.
 - 31 Karen Horney, “The Overvaluation of Love,” *Female Psychology* (New York: Norton, 1967), pp. 182–213.
 - 32 *Sanditon*, in *Minor Works*, p. 390, chap. 6.
 - 33 To Cassandra Austen, 5 March 1814, *Austen's Letters*, p. 379.
 - 34 Jane Austen, *Mansfield Park* in *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (London: Oxford University Press, 1923), vol. I, chap. 10. 这之后对卷数与章节数的征引将出现在正文中的圆括号之内。查普曼的第 1 卷包括第 1 到第 18 章、第 2 卷包括第 1 到第 13 章、第 3 卷包括第 1 到第 17 章。
 - 35 Mary Ellmann, *Thinking About Women* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), p. 199.

- 36 Lascelles, *Jane Austen and Her Art*; Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Berkeley: University of California Press, 1968); Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford: Clarendon Press, 1975).
- 37 Nina Auerbach, "Austen and Alcott on Matriarchy," *Novel* 10, no. 1 (Fall 1976): 6–26.
- 38 Jane Austen, "Jack and Alice," *Minor Works*, p. 24.
- 39 "The Three Sisters: A Novel," *Minor Works*, p. 66.
- 40 "A Tour Though Wales-in a Letter from a Young Lady," *Minor Works*, p. 177.
- 41 "Letter the Third From a Young Lady in distressed Circumstances to her friend," *Minor Works*, pp. 156–160.
- 42 Jane Austen, *Northanger Abbey* in *The Works of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (London: Oxford University Press, 1943), vol. I, chap. 10. 这之后对卷数与章节数的征引将出现在正文中的圆括号之内。查普曼的版本将小说分成了两卷，第1卷结束于第15章。
- 43 Mary Wollstonecraft, *A Vindication*, p. 151.
- 44 Jane Austen, *Pride and Prejudice* in *The Works of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (London: Oxford University Press, 1940), vol. II, chap. 6. 这之后对卷数与章节数的征引将出现在正文中的圆括号之内。第1卷包括第1到第34章、第2卷包括第1到第19章、第3卷包括第1到第19章。
- 45 Adrienne Rich, *Of Woman Born* (New York: Norton, 1976), p. 235; Lynn Sukenick, "Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction," *Contemporary Literature* 14 (Fall 1974): 519; Judith Kegan Gardiner, "A Wake for Mothers: The Maternal Deathbed in Women's Fiction," *Feminist Studies* 4 (June 1978): 146–165.
- 46 "Jack and Alice," p. 13 and p. 28.
- 47 Jane Austen, *Emma* in *The Works of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (London: Oxford University Press, 1933), vol. II, chap. 17. 这之后对卷数与章节数的征引将出现在正文中的圆括号之内。第1卷包括第1到第18章、第2卷包括第1到第18章、第3卷包括第1到第19章。
- 48 "Jack and Alice," *Minor Works*, p. 24.
- 49 "Frederic and Elfrida," *Minor Works*, p. 4; "Lesley Castle," p. 111, and "Catharine," p. 199.
- 50 参见玛丽亚·埃奇沃思 (Maria Edgeworth) 对将军的恶行发出的异议；还可参见 *British Critic*, in *Critical Heritage*, p. 17.
- 51 Samuel Richardson, *Clarissa* (New York: Everyman, 1962), 1: 226–227.
- 52 达瑞尔·曼塞尔 (Darrel Mansell), *The Novels of Jane Austen* (New York: Barnes and Noble, 1973), 对所有在奥斯汀的小说中出现的不合适的求婚者均进行讨论。让·肯纳德 (Jean Kennard) 则在 *Victims of Convention* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1978) 一书中，对19世纪小说中出现的两位求婚者传统进行考察。
- 53 "The History of England," *Minor Works*, pp. 139–150.
- 54 To James Stanier Clarke, 1 April 1816, *Austen's Letters*, pp. 452–453.
- 55 To James Stanier Clarke, 11 Dec. 1815, *Austen's Letters*, p. 443.
- 56 引自 Irene Taylor and Gina Luria, "Gender and Genre: Women in British Romantic Literature," 收于 *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature*, ed. Marlene Springer (New York: New York University Press, 1977), p. 102.
- 57 George Eliot, *Daniel Deronda* (Baltimore: Penguin, 1967), p. 160.

- 58 Virginia Woolf, *Three Guineas* (New York: Harcourt Brace and World, 1966), p. 9.
- 59 Litz, *Jane Austen*, p. 64.
- 60 Robert Hopkins, "General Tilney and the Affairs of State: The Political Gothic of *Northanger Abbey*," 收于即将面市的 *Philological Quarterly*。阿莉丝泰尔·M. 杜克沃斯 (Alistair M. Duckworth) 同样也解释了, 亨利·蒂尔尼对他的姐妹对于暴乱的非理性恐惧的讽刺性重构, 如何在实际上是对 1780 年发生的戈登暴乱的描述; 因此, 这一段落讽刺性地告诉我们, 艾莉诺的恐惧究竟是怎样产生的。参见 *The Improvement of the Estate* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971), p. 96。
- 61 Ellen Moers, *Literary Women*, p. 67.
- 62 在这封写给范妮·奈特 (Fanny Knight) 的信中, 奥斯汀承认, 显然, 这“是赞同婚姻关系的一次非常激烈的争论”, 13 March 1817, *Austen's Letters*, p. 483。
- 63 Mary Burgan, "Mr. Bennet and the Failures of Fatherhood in Jane Austen's Novels," *Journal of English and German Philology* (Fall 1975): 536–552.
- 64 Katrin Ristkok Burlin, "'The Pen of the Contriver': The Four Fictions of *Northanger Abbey*," in Halperin, *Bicentenary Essays*, pp. 89–111.
- 65 George Levine, "Translating the Monstrous: *Northanger Abbey*," *Nineteenth-Century Fiction* (December 1975): 335–350; also see Donald Greene, "Jane Austen's Monsters," in *Bicentenary Essays*, pp. 262–278.
- 66 Florence Rush, "The Freudian Cover-Up: The Sexual Abuse of Children," *Chrysalis* 1 (1977): 31–45. 鲁丝 (Rush) 详细描述了年轻姑娘是如何变得对父母施加的暴力伤害自感有罪的, 这就好比强暴行为的受害者被变得对施加在她身上的犯罪行为自觉有罪一样。

第五章

章首引语: *Memoirs*, vol. 3, p. 259, quoted by Marilyn Butler, *Maria Edgeworth* (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. 9; *Poems*, J. 657; *The Girls' Book of Diversions*, quoted in C. Willett Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, p. 124; From "Pro Femina," *Knock upon Silence* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1965), p. 41, lines 1–2.

- 1 Virginia Woolf, "Jane Austen," *The Common Reader*, p. 144. 就像她所回应的坎宁一样, 无论是埃奇沃思的评论是否滑稽模仿了骚塞或是柯勒律治, 她对自己作为一个贫困的磨刀匠的看法, 部分是由于她拒绝为读者提供更多的有关自己生平与艺术的信息的缘故。
- 2 Maria Edgeworth, *The Life and Letters of Maria Edgeworth*, ed. Augustus J. C. Hare, 2 vols. (Freeport, N. Y.: Books for Libraries' Press, 1894, repr. 1971), 1: 260. 在一封致安妮·奥斯汀 (Anna Austen) 的信中, Wednesday 28 September 1814, 简·奥斯汀写道: "我已打定主意并不真的热爱小说, 但埃奇沃思小姐的、你的和我自己的除外。" *Austen's Letters*, p. 405.
- 3 转引自 Butler, p. 413。
- 4 玛丽莲·巴特勒的文学传记尽管对埃奇沃思在文学与教育写作方面的才能作出了严谨审慎的研究和精微深入的考察, 但是, 其关注的热点却似乎是要为理查德·洛弗尔·埃奇沃思正名, 纠正维多利亚时代的女性传记作家们对他是一个流氓恶棍的指控。
- 5 Bertha Coolidge Slade, *Maria Edgeworth: A Bibliographical Tribute* (London: Constable, 1937), p. 11, quotes a letter to Sophy Ruxton, 23 February 1794.
- 6 Maria Edgeworth, *Letters for Literary Ladies, to which is added An Essay on the Noble Science of*

- Self-Justification*. 2nd ed. (London: J. Johnson in St. Paul's Churchyard, 1799), p. 75. 这一经过修订的版本前有埃奇沃思的一篇序言，其中这样写道：“在第1版中，第2封信涉及了培养女性理解能力的好处，但被认为损伤了这封信本来打算支持的观点。因此这封信又被重新写了一遍；不会再有任何不合体统的言辞，也不会再固执己见地声称女性拥有进行文学写作的权利。” p. iv-v。
- 7 Maria Edgeworth to Sophy Ruxton, May 1805, quoted by Butler, p. 207.
 - 8 Maria Edgeworth to Sophy Ruxton, 26 February 1805, quoted by Butler, p. 209.
 - 9 Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*, ed. George Watson (London: Oxford University Press, 1964), p. 26.
 - 10 J. H. Plumb, *The First Four Georges* (New York: Wiley, 1967), p. 39.
 - 11 Donald Davie, *The Heyday of Sir Walter Scott* (London: Routledge & Kegan Paul, 1961), p. 68. George Watson, “Introduction,” *Castle Rackrent*, pp. x-xiv.
 - 12 如果希望进一步了解有关萨迪是有意在暗中进行破坏，还是忠心耿耿的反对性批评观点，可以参见 James Newcomer, *Maria Edgeworth the Novelist* (Fort Worth: Texas Christian University Press, 1967), p. 147-151, 以及 Gerry H. Brookes, “The Didacticism of Edgeworth's *Castle Rackrent*,” *Studies in English Literature* 17 (Autumn 1977): 593-605。
 - 13 Maria Edgeworth to Francis Jeffry, 18 December 1806, quoted by Butler, p. 272.
 - 14 Maria Edgeworth to Etienne Dumont, 18 September 1813, quoted by Butler, p. 289.
 - 15 *Ibid.*, pp. 207, 210, 278, 289.
 - 16 *Ibid.*, p. 403.
 - 17 Mark D. Hawthorne, *Doubt and Dogma in Maria Edgeworth* (Gainesville: University of Florida Press, 1967).
 - 18 *A Memoir of Maria Edgeworth*, edited by her children (privately printed: London, 1867), 3: 265-266, quoted by Vineta Colby, *Yesterday's Women: Domestic Realism in the English Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1974), pp. 89-90.
 - 19 Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 69-70. 詹姆斯·爱德华·奥斯汀-李 (James Edward Austen-Leigh) 解释说，奥斯汀反对找人来修好那扇吱呀作响的门，“原因就在于那样任何人只要进来，她都会注意到”，参见 *Memoirs of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (Oxford: Clarendon Press, 1967), p. 102.
 - 20 Sir William Blackstone, *Commentaries of the Laws of England, Book The First* (Oxford, 1765), p. 442.
 - 21 Woolf, “Jane Austen,” pp. 142, 146.
 - 22 A. Walton Litz, p. 43, and Margaret Drabble, “Introduction,” *Lady Susan / The Watsons / Sanditon* (London: Penguin, 1974), pp. 13-14.
 - 23 James Edward Austen-Leigh, *Memoir of Jane Austen*, p. 157.
 - 24 Robin Lakoff, *Language and Woman's Place* (New York: Harper Colophon, 1975), p. 19.
 - 25 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, p. 315.
 - 26 比如，可以参见 Everett Zimmerman 有关这一问题最新提出的观点。见 “Admiring Pope no more than is Proper: *Sense and Sensibility*,” in *Jane Austen: Bicentenary Essays*, ed. Halperin, pp. 112-122。
 - 27 芳妮·普莱斯因曼斯菲尔德庄园的和平与安宁而生出热爱之情。这一点得到了 Tony Tanner 的研究 “Jane Austen and ‘The Quiet Thing’”, in *Critical Essays on Jane Austen*, ed. B.

- C. Southam (New York: Barnes and Noble, 1968). pp. 136–161 的关注。也可参见 Alistair M. Duckworth, *The Improvement of the Estate*. pp. 71–80。
- 28 Irene Tayler and Gina Luria, “Gender and Genre: Women in British Romantic Literature,” p. 113.
- 29 Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, p. 77. 芳妮拒绝接受亨利·克劳福德分配给她的扮演天使角色的任务, 并将这种拒绝看成是“一种高度的责任感的体现”(347), 这一点与之并不冲突, 因为正是她的拒绝表明了她具有典型的、基督徒的谦恭。
- 30 Lionel Trilling 具有影响力的散文“Mansfield Park,” 收于 *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*, ed. Ian Watt (Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1963). pp. 124–140, 之后更加有效地重申于 Stuart M. Tave, *Some Words of Jane Austen* (Chicago: University of Chicago Press, 1973), pp. 158–204。
- 31 Samuel Richardson, *Sir Charles Grandison*, 6 vols. (Oxford: Shakespeare Head, 1931), 4: 302.
- 32 D. W. Harding, “Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen,” *Scrutiny* 8 (March 1940): 346–362.
- 33 Wendy Kolmar at Indiana University 最近正在撰写一篇有关这些较少为人知的维多利亚时代女性小说家的博士学位论文, 标题为“Women Writing for Women: Victorian Middle-Class Fiction in the 1860s and 70s”。
- 34 关于奥斯汀在小说的结尾部分进行讽刺性的暗中削弱所作的最持久的研究, 见于 Lloyd W. Brown, *Bits of Ivory: Narrative Techniques in Jane Austen’s Fiction* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1973), pp. 220–229。
- 35 如他们的言论所表明的那样, 简·奥斯汀几乎所有的家人都喜欢诺里斯姨妈这个人物。参见 *Jane Austen: A Casebook on “Sense and Sensibility,” “Pride and Prejudice,” “Mansfield Park,”* ed. B. C. Southam (New York: Macmillan, 1976), pp. 200–203。
- 36 W. J. Harvey, “The Plot of *Emma*,” in *Emma*, A Norton Critical Edition, ed. Stephen M. Parrish (New York: Norton, 1972), p. 456.
- 37 Stuart Tave, *Some Words of Jane Austen*, pp. 256–287.
- 38 Michelle Zimbalist Rosaldo 认为, 最具平等主义特征的社会应当是男性参与家庭劳动生活的社会。参见“Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview,” 收于 *Women, Culture, and Society*, ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 41。
- 39 无论是通过描写帕尔默夫人对她新生婴儿丘疹性荨麻疹的恐惧 (*Sense and Sensibility*), 还是通过表现墨斯格罗夫夫人照料那些吵吵嚷嚷而又自私自利的孩子的家务劳动 (*Persuasion*), 奥斯汀均在读者面前描绘了做母亲所带来的不适之感。同样还可以参看一些信件, 奥斯汀在其中这样哀叹道:“可怜的女性! 她怎么能再次诚实地生儿育女呢?” (to Cassandra, 1 October 1808, *Letters*, p. 210); “可怜的生物, 在她还不满 30 岁时就要被折磨得精疲力竭了。” (to Fanny Knight, 23 March 1817, *Letters*, p. 488); “如果你不过早当上母亲, 你无论在体质、精神、身材还是容貌方面都会显得很年轻, 而伍姆·哈蒙德夫人正是由于自己足不出户和整天要照顾孩子而越来越显老。” (to Fanny Knight, 13 March 1817, *Letters*, p. 483)。
- 40 Paul Zietlow, “Luck and Fortuitous Circumstance in *Persuasion*: Two Interpretations,” *ELH* 32 (1965): 179–195, 他在该文中认为, 史密斯夫人是一位“在驱除灾难的关键时刻登台亮相的女神”(p. 193)。

第六章

章首引语：Sonnet XXXI, “Sonnets from a Lock Box,” in Louise Bernikow, ed., *The World Split Open*, p. 246; Sonnet: “In our content, before the autumn came,” in *The World Split Open*, p. 284; *Bee Time Vine* (New Haven: Yale University Press, 1953), p. 263; “The Old Chevalier,” *Seven Gothic Tales* (New York: Modern Library, 1934), p. 88.

- 1 Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, p. 118.
- 2 在 *A Room* 的第 7 页伍尔夫描述了一个与“Lycidas”的手稿有关的插曲。在第 39 页上，她提到“一位绅士高大魁梧的形象，那正是弥尔顿推荐来供给我长久崇拜的”。
- 3 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 35. bogey 或 bogy 这个单词，《牛津英语词典》给出了三种释义，与此都有关联：“1. 作为部分恰当的名称存在：邪恶的人、魔鬼；2. 鬼怪或妖精、深受厌惧之人；3. 比喻意义，指恐怖或畏惧的对象、怪物。”
- 4 Albert Gelpi, *Emily Dickinson: The Mind of the Poet* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965), p. 40. 在对艾米莉·狄金森少女时代的叛逆进行评论时，格尔皮又补充写道：“正像发生在拜伦身上的情况一样，她的好斗特征使她陷入了魔鬼般的境地；她这样告诉亚比亚说：‘我来自撒旦所待的那个地方，并能在那个地方上下穿梭，上帝当时也问过撒旦他是从哪里来的……’无论她还是拜伦都无法逃脱那样一种感受，即意志的驱使尽管高贵，却不仅是鲁莽的，而且还是邪恶的。”(p. 41)
- 5 有关这个问题最近的争论，可以参见 *Milton Studies* 上 Marcia Landy 和 Barbara K. Lewalski 的观点，两位作者都着重考察了弥尔顿有关女性的看法和论断（而我们关注的仅是界定弥尔顿有关女性本身的观念的隐含意义）。参见 Marcia Landy, “Kinship and the Role of Women in *Paradise Lost*,” *Milton Studies IV* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972), pp. 3–18, 以及 Barbara K. Lewalski, “Milton on Women—Yet Once More,” *Milton Studies VI* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1974), pp. 3–20。
- 6 Woolf, *A Writer's Diary* (New York: Harcourt, Brace, 1954), pp. 5–6. 如果孤立地加以阅读，这一段落很可能会使部分人感到震惊，因为它代表了一种伍尔夫式的讽刺风格，但是如果放在日记的上下文中，这一段落却相当坦率地表达了伍尔夫有关弥尔顿的看法和种种感受。
- 7 Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 32.
- 8 *A Writer's Diary*, p. 135.
- 9 *A Room of One's Own*, pp. 7–8.
- 10 *The Voyage Out* (New York: Harcourt, Brace, 1920), p. 326.
- 11 *Ibid.*, p. 341.
- 12 参见 Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 95: “影响就是流感——一种神秘的病症。”
- 13 Charlotte Brontë, *Shirley*, chap. 18.
- 14 In his “The Revelation to Eve” Northrop Frye 对夏娃作为具有代表性的女性和作为“一位伟大的母亲—女神神话”之间的关系进行了讨论，他认为自然界中所有受到尊崇的规律最终都脱胎于作为上述神话的夏娃，即便它们的父亲是堕落的天使也是如此，因此，他暗示在作为“地母之子”的泰坦、夏娃和——如我们将要看到的——撒旦之间是存在着联系的。然而，正如他也注意到的那样，虽然勃朗特对这种关系进行了公开化的处理，但在弥尔顿那里，这种关系却依然是隐含的，弥尔顿以父权为中心的宇宙哲学必须

以“母亲—女神”自然的屈服为前提。此文被收录于 *Paradise Lost: A Tercentenary Tribute*, ed. Balachandra Rajan (Toronto; University of Toronto Press, 1969); 特别参见 pp. 20–24, 46–47。

有趣的是，勃朗特本人在她职业生涯的很早阶段，似乎就有意识地开始重新定义夏娃，将之视为一个泰坦式的母亲—女神了。《失乐园》在勃朗特的第一部小说《教师》的第 19 章中一个关键性的场景中即已出现。经过了一段痛苦的分离，在与她的“主人”（兼情人）团圆之后，弗朗西丝·亨利为他读了“弥尔顿向那位神圣的缪斯所做的祷告，他站在‘那座神秘的山头或西奈山上’教导希伯来牧羊人，世界的概念是如何从混沌的子宫中创造而来并走向成熟的”。与我们之前对文学上父性特征的隐喻的讨论相连，这一点在此似乎显得至关重要了，即勃朗特强调的是弥尔顿的缪斯身上所体现出来的女性创造力，要人们注意的是弥尔顿关于概念的意象而不是关于创世的意象，同时暗中更加强强调了母性子宫的权威，而不是父性“观念”的权威。

- 15 William Blake, *Milton*, book 2, plate 39, lines 40–42.
- 16 Stanley Fish, *Surprised by Sin* (New York: St. Martin's, 1967), pp. 249–253.
- 17 de Beauvoir, *The Second Sex*, especially chap. 17, “The Mother.”
- 18 而在一封致桑德拉·吉尔伯特 (Sandra Gilbert) 的信中，Ross Woodhouse 一种很有意思的观点，即乌拉尼亚向弥尔顿口授一道“具有母权色彩的命令”，因此使弥尔顿有了产生双性同体倾向的可能性。我们为并没有特别关注乌拉尼亚这个人物而表示歉意。
- 19 参见“On the Character of Milton's Eve,” in *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. P. P. Howe (London, 1930–34), 4: 105–11。如果还想参考讨论夏娃和“罪”之间平行关系的其他成果，可以参见 William Empson, “Milton and Bentley,” in *Some Versions of Pastoral* (New York: New Directions, 1950), pp. 172–78。评论弥尔顿的《夏娃的诱惑》时，燕卜苏同时注意到，“夏娃……有着卷曲的头发，谦逊而又‘怀有欲望’，仿佛常春藤蔓一般试图紧紧缠住亚当。夏娃现在自己就是那棵被禁止触碰的树了；地狱的整张面孔已经变得和她的面孔一般无二；恰似妖女所模仿的那样，她的头发将他全部缠了起来；通过她，也像她一样，自然的所有美丽成为了道德上的畸形的遮盖物。但是至少现在，我们已经看到了她的真相了；她的头发成为蛆虫的尸体；她则成为自己罪行的苦涩的苹果，就像欧墨尼得斯的那般。”（第 176—177 页）
- 20 当然，撒旦、“罪”和“死”组成的否定性的三位一体滑稽摹仿的是具有“官方性质的”，由上帝、基督和圣灵所组成的神圣的三位一体。但是，正如《失乐园》的结构所表明的那样，亚当似乎也和上帝、基督一起，参加到了另一个具有父权中心特征的三位一体之中，而夏娃则隐喻性地属于和撒旦、“罪”一道构成的三位一体。
- 21 Robert Graves, *The White Goddess* (New York: Creative Age Press, 1948)。Graves 对这一厌女传统对约翰·弥尔顿产生的特别影响——特别是对弥尔顿与女性之间的关系所产生的影响——的理解，清晰地表现在其著作 *Wife to Mr. Milton: The Story of Marie Powell* (New York: Creative Age Press, 1944)。
- 22 *Milton*, book 1, plate 2, lines 19–20. Joseph Wittreich 注意到：“欧洛龙是弥尔顿六重流溢的精神状态，潜藏于弥尔顿关于女性的错误想法之下的真理。弥尔顿的三个妻子和三个女儿——根据布莱克的说法，弥尔顿对她们都进行了虐待——构成了他的流溢。”（Joseph Antony Wittreich, Jr., ed., *The Romantics on Milton* [Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1970], p. 99.）在讨论布莱克有关弥尔顿的观点时，诺斯罗普·弗莱注意到，“人们会吃惊于这一事实，即弥尔顿从未超出于这一有罪的‘女性欲望’之上

来看问题。他有关女性的看法中只有敌意与恐惧，如果将之用在妖媚的诱惑者身上，那无疑是正确的，……但那却并非只是看待女性的唯一方法。”（Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* [Boston: Beacon, 1962], p. 352.）而除了前述所引观点，威特瑞奇又在近期出版的《天启中的天使》（*Angle of Apocalypse*）中评论道：“布莱克 [对于弥尔顿] 的观点是……因为弥尔顿表现出对这个世界的蔑视，更准确地说是因为他披上了纯洁的外衣，让灵魂远离自己的肉体，所以他才会在大半生中一直与神圣的视觉相隔绝。”然而“弥尔顿那不仅压抑了他本人，也压抑了他的妻子和女儿们的有关纯洁的律条，在他获得胜利的瞬间是打败了的，弥尔顿废弃了律法的控制，这些律法之一是束缚住妖魔的‘嫉妒之链’”。（*Angel of Apocalypse: Blake's Idea of Milton* [Madison: University of Wisconsin Press, 1975], pp. 37, 247.）

- 23 *Milton*, book 2, plate 41, lines 30, 32–33, 35–36.
- 24 Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 6.
- 25 Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 23.
- 26 参见 Shelley, *Prometheus Unbound*, 3. 1. 57, 以及 Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, canto 1, stanza 6。如果还想对此观点进行更深入的研究，可以参见 Mario Praz, “The Metamorphoses of Satan,” *The Romantic Agony*, pp. 55–94。关于撒旦作为一个相貌俊美的魔鬼的描写，还可以参看波德莱尔评论：“男性美最完美的种类的代表是撒旦——如果以弥尔顿的方式的话。”（Baudelaire, *Journaux Intimes*, quoted by Praz, p. 53.）
- 27 在此方面，弗莱既将夏娃于梦中飞翔的激越想象与受到束缚的泰坦们如火山喷发般暴烈的反叛精神相连，也将之与 1605 年英国发生的、有人试图炸毁议会大厦和国王的火药阴谋相连。参见 “The Revelation to Eve,” p. 24。
- 28 Byron to Moore, 19 September 1821, quoted in *Byron, Selected Works*, ed. Edward E. Bostetter (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972), editor's footnote, p. 285.
- 29 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, ed. Carol H. Poston (New York: Norton, 1975), note by Wollstonecraft, p. 25.
- 30 Blake, *Milton*, book 2, plate 40, lines 29–31.
- 31 Shelley, *Prometheus Unbound*, 4: 578.
- 32 “Snake,” *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, ed. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts (New York: Viking, 1964), vol. 1, pp. 349–351.
- 33 Ellen Moers, *Literary Women*, p. 19.
- 34 Review of *Jane Eyre*, *Quarterly Review* 84 (December 1848): 173–174. 对形象的女性主义政治与神学，尤其是《创世记》（因为这毕竟是弥尔顿创作的主要来源之一）之间的联系十分清晰的陈述，还可以参考 *The Woman's Bible* (first pub. 1895; reprinted as *The Original Feminist Attack on the Bible* [New York: Arno Press, 1974]), esp. pp. 23–27.
- 35 Letter of 27 August, 1850, quoted in Mrs. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (New York: Everyman, 1974), p. 313; “Doubt,” *Poems of Mary E. Coleridge*, p. 40; see also Coleridge's “The Devil's Funeral,” *Poems*, pp. 32–33.
- 36 W. B. Yeats, “The Cold Heaven,” *Collected Poems of William Butler Yeats* (New York: Macmillan, 1955), pp. 122–123.
- 37 “Daddy,” *Ariel* (New York: Harper & Row, 1966), pp. 50–51.
- 38 Leslie Marchand, *Byron: A Biography* (New York: Knopf, 1957), vol. 2, p. 591.
- 39 *Shirley*, chap. 27.

- 40 Helene Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived* (New York: Norton, 1976), p. 32.
- 41 “The Introduction,” *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, pp. 4–6.
- 42 Letter to George and Georgiana Keats, 24 September 1819, quoted in Wittreich, *The Romantics on Milton*, p. 562.
- 43 See Wordsworth, Preface to *Lyrical Ballads*, and Shelley, “A Defence of Poetry”.
- 44 Wittreich, *The Romantics on Milton*, p. 12. 弥尔顿作为一位具有范式性特征的诗人（或许还可以说是“了不起的压制者”）角色的令人吃惊的小例子，出现在伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的《诗人们的视觉》“A Vision of Poets”第一稿中。巴瑞特·勃朗宁起初对所有时代最了不起的诗人们所列的名单如下（我们把删除的语句放在了方括号内）：

这里是荷马，怀着那么多的疑虑（原文如此）
 [那张脸显然具有荷马的特征]
 有着仿佛雷霆震怒的面容，——双唇 [如婴儿般] 热切
 表现出饶舌的神祇般的纯真——
 这里，是弥尔顿——虽然双目失明却似乎目光如炬
 他的双目 发现世界
 是大脑深处的光中之光。
 这里是莎士比亚，他的前额上是
 世界的冠冕——哦，他的眼神是那么的崇高
 内中始终噙满泪水和欢笑。

显而易见，在她想到莎士比亚（尽管是在想到荷马之后）之前，巴瑞特·勃朗宁想到了弥尔顿，将之视为某种具有原初意义的诗人。在表达对他的赞美之情时，她似乎有着某种非同寻常的麻烦，然而，同时耐人寻味的是，在修订手稿的过程中，她删去了这一部分；在《诗人们的视觉》的最后一个版本中，莎士比亚紧随于荷马之后，弥尔顿没有被提及，直到几乎 100 行诗句之后，仿佛伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁正试图将他放置于适当的位置似的。（上述所引的诗句来自纽约公共图书馆藏的伯格藏品中的手稿。还可以参看“A, Vision of Poets” in *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pp. 247–260.）

第七章

章首引语：*Milton*, book 1, plate 10, lines 6–9; Hawthorne (on Fanny Fern), quoted in Caroline Ticknor, *Hawthorne and His Publishers* (Boston: Houghton Mifflin, 1913), p. 142; *Poems*, J. 532.

- 1 出自 Keats 对 *Paradise Lost* 所作注释，引自 Wittreich in *The Romantics on Milton*, p. 560.
- 2 George Eliot, *Middlemarch* (1871 / 1872; Cambridge, Mass.: Riverside Edition, 1956), book 1, chap. 7. 以下所有出自该书的引文均来自这一版本。
- 3 Letter to J. H. Reynolds, 17 April 1817, in *The Letters of John Keats*, ed. Hyder E. Rollins (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), 1: 130. 还可参见 Wittreich, p. 563, note 9.
- 4 *Middlemarch*, I, chap. 7.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid., I, chap. 3.

- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid. 有趣的是，在判断出卡苏朋的著作“将使得全部的知识与献身的虔诚协调一致”之后，多萝西娅就此点认为“这些东西是超出于肤浅的女子学校所写的东西的”。
- 10 *A Room of One's Own*, p. 31.
- 11 Preface to *The World's Olio*, in *By a Woman writt*, ed. Joan Goulianos (Baltimore: Penguin Books, 1973), p. 60.
- 12 Anne Finch, “The Introduction,” *Poems of Anne Countess of Winchilsea*.
- 13 From *Jane Anger her Protection for Women*, in Goulianos, p. 26.
- 14 举例来说，可以参见 Harold Bloom, “Afterword,” *Frankenstein* (New York and Toronto: New American Library, 1965), p. 214。
- 15 Author's introduction to *Frankenstein* (1817; Toronto, New York, London: Bantam Pathfinder Edition, 1967), p. xi. 如果还想继续参看有关文学中的“家庭罗曼史”的基本观点，可以参见 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*。
- 16 Robert Kiely, *The Romantic Novel in England* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1972), p. 161.
- 17 Moers, *Literary Women*, pp. 95–97.
- 18 参见 Ralph Wardle, *Mary Wollstonecraft* (Lincoln, Neb. : University of Nebraska Press, 1951), p. 322, 可以了解对沃斯通克拉夫特进行的攻击的更为详尽的分析。
- 19 Muriel Spark, *Child of Light* (Hodleigh, Essex: Tower Bridge Publications, 1951), p. 21.
- 20 参见 *Mary Shelley's Journal*, ed. Frederick L. Jones (Norman: Okla. : University of Oklahoma Press, 1947), esp. pp. 32–33, 47–49, 71–73, and 88–90, 以便自己找到那些阅读书目。除了阅读沃斯通克拉夫特的 *Maria, Vindication of the Rights of Women*, 以及其他三四本著作，还有 Godwin's *Political Justice* and his *Caleb Williams*, 玛丽·雪莱在这些年里还读了对她父母的著作进行批评和滑稽摹仿的著作与文章，其中包含一本她叫做 *Anti-Jacobin Poetry* 的著作，该书或许很有代表性地说明了期刊上当时针对沃斯通克拉夫特的、充满恶意的攻击。对玛丽·雪莱来说，读这些书不仅意味着对她的家族进行阅读，而且意味着对有关她的家族的评论进行阅读。
- 21 Marc A. Rubenstein 认为，在整部小说中，“从某种意义上说具有被动性质的观察行为，从另一种意义上说却可以变成具有象征意味的、隐蔽而主动的行为：经受观察的场景变成了一个封闭的，甚至像是子宫一般的容器，一个故事就在其中不断地孕育起来，向前延展，并继续发展。故事叙述于是变成了一个替代性的怀孕过程。”“‘My Accursed Origin’: The Search for the Mother in *Frankenstein*,” *Studies in Romanticism* 15, no. 2 (Spring 1976): 173.
- 22 参见 Anne Finch, “The Introduction,” in *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, pp. 4–6, 以及 Sylvia Plath, “The Moon and the Yew Tree,” in *Ariel*, p. 41。
- 23 在论及 *Frankenstein* 中有关北极的隐喻时，Rubenstein 认为沃尔顿（和玛丽·雪莱）是在寻找“闭锁于冰天雪地之中的、幻想中的母亲……以及在天寒地冻的北方之外那个母性的乐园”，作者还要求我们对隐含于弗兰肯斯坦与怪物后来在夏莫涅克斯见面这一场景之中的双关语进行思考。mer (or Mère) de Glace at Chamonix (Rubenstein “‘My Accursed Origin,’” pp. 175–176).
- 24 Moers, *Literary Women*, pp. 99.

- 25 就在 1816 年夏季，事实上，拜伦刚刚逃离英国，以避免遭受人们对他与同父异母的姐姐奥古斯塔·李之间丑闻的攻击。
- 26 Matthew Arnold, "Preface" to *Poems*, 1853.
- 27 Spark, *Child of Light*, p. 134.
- 28 参见 Moers, *Literary Women*, "Female Gothic"; 以及 Rubenstein, "'My Accursed Origin,'" pp. 165-166.
- 29 在《牛津英语词典》中，在对 "filth" 一词进行定义的时候，是把 "淫秽下流" (obsenity) 和 "道德上的败坏" (moral defilement) 都列为其基本意项的。
- 30 怪物的叙述同样与玛丽·沃斯通克拉夫特死后出版的小说 *Maria, or The Wrongs of Woman* 中 Jemima 的叙述形成了令人吃惊的呼应关系。参见 *Maria* (1798; rpt. New York: Norton, 1975), pp. 52-69.
- 31 哈罗德·布鲁姆确实提到，"怪物……是玛丽·雪莱创造出来的最好的形象，他的叙述……构成了这部小说中最出色的成就。" ("Afterword" to *Frankenstein*, p. 219.)
- 32 James Rieger, "Introduction" to *Frankenstein, (the 1818 Text)* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1974), p. xxx.
- 33 在西方文化中，将女性特征与畸形或者淫秽下流联系在一起的观念，至少可以上溯到亚里士多德。他宣称："我们应该把女性的存在状态视为畸形的，尽管这一存在是自然界正常的发展轨迹的产物。" (*The Generation of Animals*, trans. A. L. Peck [London: Heinemann, 1943], p. 461.) 如果想要对亚里士多德的相关理论观点获得简洁而富有启发性的认识，可以参见 Katharine M. Rogers, *The Troublesome Helpmate*.
- 34 参见 de Beauvoir, *The Second Sex*, p. 156.
- 35 Adrienne Rich, "Planetarium," in *Poems: Selected and New* (New York: Norton, 1974), pp. 146-148; Djuna Barnes, *The Book of Repulsive Women* (1915; rpt. Berkeley, Calif., 1976); Denise Levertov, "Hypocrite Women," *O Taste & See* (New York: New Directions, 1965); Sylvia Plath, "In Plaster," *Crossing the Water* (New York: Harper & Row, 1971), p. 16.
- 36 参见 *Mary Shelley's Journal*, p. 73.
- 37 Elizabeth Nitchie, *Mary Shelley* (New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 1953), p. 219.
- 38 参见 Spark, *Child of Light*, pp. 192-193.
- 39 Woolf, *A Room*, p. 79.
- 40 在 "The Deluge at Norderney" 中，Isak Dinesen 叙述了卡吕浦索的故事，她是塞拉非纳·冯·普拉腾伯爵的侄女，伯爵是一位哲学家，他 "讨厌和不信任所有与女性有关的事情"，他的 "乐园观念"，是 "……可爱的年轻男孩排成一长列……根据他演奏的乐曲的节奏来颂唱他的诗歌"。由于叔叔的厌女观念，卡吕浦索受到冷落，她于是打算用 "一把锐利的小斧子" 把她的双乳割掉。参见 *Seven Gothic Tales*, pp. 43-51.
- 41 Mare Rubenstein 猜测，作为一位少女，雪莱很可能已经读过她母亲在怀着她的时候，和她父亲之间的通信 (并受到影响)。
- 42 *Maria*, p. 152.
- 43 Spark, *Child of Light*, p. 205.
- 44 *The Last Man*, p. 339.

第八章

章首引语: *King Lear*, 4. 6. 126–130; *The Marriage of Heaven and Hell*, plates 5–6; *Poems*, J. 959.

- 1 Mark Schorer, "Fiction and the Analogical Matrix," in William M. Sate, Jr., ed., Norton Critical Edition of *Wuthering Heights* (New York: Norton, 1972, revised), p. 376.
- 2 举例来说, 温妮弗雷德·热兰指出 Mrs. Brontë 写过一篇“风格轻快的散文”, 标题是“The Advantages of Poverty in Religious Concerns”, 她丈夫提到, 他已经“把这篇文章发了出去, 准备插入到一份期刊中发表”。(Gérin, *Emily Brontë* [Oxford: The Clarendon Press, 1971], p. 3.) 也可以参见 Annette Hopkin, *The Father of the Brontës* (Baltimore: Johns Hopkins Press for Goucher College, 1958), passim。
- 3 Brontë 已出版的少年时代的作品包括 Charlotte Brontë, *The Twelve Adventurers and Other Stories*, ed. C. W. Hatfield (London: Hodder, 1925); Charlotte Brontë, *The Spell*, ed. G. E. MacLean (London: Oxford University Press, 1931); Charlotte Brontë, *Tales from Angria*, ed. Phyllis Bentley (London: Collins, 1954); Charlotte Brontë, *Five Novelettes*, ed. Winifred Gérin (London: The Folio Press, 1971); Charlotte Brontë, *Legends of Angria*, compiled by Fannie E. Ratchford and William Clyde De Vane (New Haven: Yale University Press, 1933); and Emily Jane Brontë, *Gondal's Queen: A Novel in Verse*, arranged by Fannie E. Ratchford (Austin: University of Texas Press, 1955)。Charlotte Brontë's 对她两个妹妹的作品所进行的最为重要的批评文字见于 *Wuthering Heights, Agnes Grey, together with a Selection of Poems by Ellis and Acton Bell*, 本书前面的序言中, 有 Currer Bell 为两位作者所写的回忆生平的纪念文字。(London: Smith, Elder, 1850.)
- 4 Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, p. 203.
- 5 Ibid., pp. 203, 208–209.
- 6 Gérin, *Emily Brontë*, p. 47.
- 7 Norton Critical Edition of *Wuthering Heights*, p. 72. 所有引文都出自该版本。
- 8 Catherine Smith, "Jane Lead: The Feminist Mind and Art of a Seventeenth-Century Protestant Mystic," forthcoming in Rosemary Ruether, ed., *Women and Religion*.
- 9 Thomas Moser, "What is the matter with Emily Jane? Conflicting Impulses in *Wuthering Heights*," *Nineteenth-Century Fiction* 17 (1962): 1–19.
- 10 Fannie E. Ratchford, *Gondal's Queen*, p. 22. 正如 Ratchford 告诉我们的那样, Brontë's 许多最好的诗歌作品都是为 A. G. A. 所写的独角戏剧。此外, 还有部分批评家将 A. G. A. 看成第一位凯瑟琳的原型之一。
- 11 Terence Eagleton, *Myths of Power* (London and New York: Macmillan, 1975), p. 58.
- 12 参见 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (New York: Atheneum, 1965), pp. 214–216: 其中写道: “对一位欧洲观察家而言, 在那种闲适当中存在着某种几乎可说像丑闻的东西, 有了那种闲适 (对我们来说似乎也是如此), 在男人们的家中几乎难以兼容的各种活动也变得协调了起来。很少有人像波若若人一样有着如此深厚的宗教情感……但是他们的精神信仰和日常习惯又是如此密切地交融在一起, 以至于他们在从一种状态转换到另一种状态时, 似乎根本是无意识的。”
- 13 Ratchford, *Gondal's Queen*, p. 186.
- 14 Ibid., pp. 192–193.

- 15 Q. D. Leavis, "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*," Norton Critical Edition, p. 313; Mark Schorer, "Fiction and the Analogical Matrix," p. 371; Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, p. 203; Elliot Gose, *Imagination Indulg'd* (Montreal: McGill, Queen's University Press, 1972), p. 59.
- 16 Robert Kiely, *The Romantic Novel in England* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), p. 233.
- 17 Emily Jane Brontë, "Often rebuked, yet always back returning," in C. W. Hatfield, ed., *The Complete Poems of Emily Jane Brontë* (New York: Columbia University Press, 1941), pp. 255–256. Hatfield 对这首诗的作者是艾米莉提出了疑问, 认为这首诗很可能是夏洛蒂所写, 目的是为了表达自己对“妹妹的一些看法” (*loc. cit.*), 但热兰则认为这首诗毫无疑问是艾米莉所作。(*Gérin, Emily Brontë*, pp. 264–265)。
- 18 Byron, *Manfred*, 2. 4. 134–148; see also *Gérin, Emily Brontë*, p. 46.
- 19 正如我们讨论奥斯汀时提到的那样, 在一封致 G. H. Lewes 的信 (12 January 1848) 中, 夏洛蒂特别提到自己从未读过 *Pride and Prejudice*, 直到刘易斯建议她读之后, 因此说艾米莉读过任何奥斯汀的作品是不可能的, 特别是相对而言名气不是很大的 *Northanger Abbey*。
- 20 Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return* (New York: Pantheon, 1954).
- 21 *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*: pp. 255–256.
- 22 在没有对前后两位凯瑟琳的相似之处进行说明, 而直接要比较她们之间的相异之处的情况下, 我们在本章的讨论中将始终把凯瑟琳·恩萧·林惇的女儿称为小凯瑟琳。
- 23 然而, 在 19 世纪的一本具有行为指南性质的书中, 还是有一种观念, 将凯瑟琳对骑马的兴趣说成具有现实主义的反对传统特征:“(骑马) 将使淑女们的声音变得粗哑, 面容因风吹日晒而变得粗糙, 身体下半部分的骨节变得过度紧密而失去了自然风韵, 这些对于淑女们将来所要承担的职责都是十分有害的, 而对她们将来的职责, 这里显然毋庸多言; 骑马会使肌肉变得过度的发达, 而使腰部变得粗壮, 简而言之, 会使女性变得更像男子, 而失去了女性的柔媚。” (Donald Walker, *Exercises for Ladies*, 1837, quoted in Cunningham, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, p. 86.)
- 24 Bersani, *A Future for Astyanax*, and J. Hillis Miller, *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1963), pp. 155–211.
- 25 Q. D. Leavis, "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*," p. 321.
- 26 如果想要专门看一下讨论《呼啸山庄》中的双性同体问题的文章, 可以参见 Carolyn Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny* (New York: Knopf: 1973), pp. 80–82。
- 27 因此, 在耐莉的这句话“凯瑟琳和希刺克厉夫两个在单纯地交谈, 描绘天堂的景象时, 世上没有哪位牧师能像(他们那样)把天堂描绘得那么美好”里, 隐含着好几个层面的讽刺意味 (p. 48)。
- 28 C. P. Sanger, "The Structures of *Wuthering Heights*," Norton Critical Edition, pp. 296–298.
- 29 Bersani, *A Future for Astyanax*, p. 201.
- 30 即便从他说话的方式——简洁、老派和深奥——看, 老恩萧先生似乎也像是一个童话故事人物形象; 相反, 辛德雷和弗兰西丝的谈吐却更像出自“现实主义”小说中的人物形象。
- 31 Eagleton 确实从一个马克思主义者的角度, 对林惇家的狗进行了讨论。参见 *Myths of Power*, pp. 106–107。

- 32 Elizabeth Janeway, "On 'Female Sexuality,'" in Jean Strouse, ed., *Women and Analysis* (New York: Grossman, 1974), p. 58.
- 33 Claude Levi-Straus, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, vol. 1 (New York: Harper & Row, 1969).
- 34 Dickinson, *Letters*, 2: 408.
- 35 夏洛蒂·勃朗特在《教师》《简·爱》和《维莱特》中,对“淑女”教育的种种恐怖之处均进行了详细的描绘。如果读者希望了解有关勃朗特在柯文桥的经历的事实陈述,可以参见 G erin, *Charlotte Bront e*, pp. 1–16。
- 36 Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 5.
- 37 Mark Kinkead-Weekes, "The Place of Love in *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*," in *The Bront es: A Collection of Critical Essays*, ed. Ian Gregor (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970), p. 86.
- 38 Dorothy van Ghent, *The English Novel: Form and Function* (New York: Harper & Row, 1961), pp. 153–170.
- 39 正如我们在讨论有关文学的父性特征的隐喻时提到的那样,让-保罗·萨特将书本看成权利的具体呈现,他曾经将他祖父的图书室称为“被摄入到镜子之中的世界”,这句话似乎与我们这里讨论的内容相关。参见 Marjorie Grene, *Sartre*, p. 11。
- 40 Sylvia Plath, "The Stones," in *The Colossus* (New York: Vintage, 1968), p. 82.
- 41 Sanger, "The Structures of *Wuthering Heights*," p. 288.
- 42 Plath, "Tulips," *Ariel*, p. 11.
- 43 Leavis, "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*," p. 309; Bersani, *A Future for Astyanax*, pp. 208–209.
- 44 Plath, "Lady Lazarus," *Ariel*, p. 6.
- 45 Plath, "Contusion," *Ariel*, p. 83.
- 46 A. Alvarez, *The Savage God* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1971).
- 47 Marlene Boskind-Lodahl, "Cinderella's Stepsisters," p. 352.
- 48 *Ibid.*, pp. 343–344.
- 49 如果要看有关这一现象的评论,因为它可能真的也在艾米莉的姐姐夏洛蒂的生活中发生过,可以参见 Helene Moglen, *Charlotte Bront e: The Self Conceived*, pp. 241–242.
- 50 See Maxine Hong Kingston, *the Woman Warrior* (New York: Knopf, 1976), p. 48: "即便是现在的中国,我还是要被缠上双足的。"
- 51 Dickinson, *Poems*, J. 1072 ("'Title divine—is mine! / The Wife——without the Sign!").
- 52 Charlotte Bront e, "Editor's Preface to the New Edition of *Wuthering Heights* (1850)," Norton Critical Edition, p. 11.
- 53 Q. D. Leavis, "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*," p. 310.
- 54 有意思的是,即便是在这段话中,“弥尔顿的女儿们”对希腊文和拉丁文富有特征性的沉迷也再次表现了出来。耐莉说,在图书室内,她唯一没有读过的就是那些“用希腊文和拉丁文写成的,还有用法文写成的书”。但即便如此,她又说,“那些书我也能分辨得出”。(p. 59)。
- 55 Bersani, *A Future for Astyanax*, pp. 221–222.
- 56 Q. D. Leavis, "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*," p. 321.
- 57 Bersani, *A Future for Astyanax*, pp. 208–209.
- 58 Showalter, *A Literature of Their Own*, pp. 133–152.

- 59 Ortner, “Is Female to Male as Nature is to Culture?” in *Women, Culture, and Society*, p. 80.
- 60 正如部分女性主义批评家提出的那样,“双性同体”或“双性合一”这个概念通常指的是将女性“涵盖于”男性之中,但艾米莉·勃朗特的版本却很明显地具有女性男化的特征,即正如文本告诉我们的那样,是将男性涵盖于女性之中。
- 61 *The Rainbow*, “Wedding at the Marsh,” chap. 5.
- 62 John Donne, “Problemes,” VI, “Why Hath the Common Opinion Afforded Women Soules?”
- 63 *Lear*, 1. 2. 15–16.
- 64 *Ibid.*, 2. 4. 57.
- 65 Bersani, *A Future for Astyanax*, pp. 221–222.
- 66 *Ibid.*
- 67 Ortner, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?”
- 68 Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, pp. 277–310.
- 69 Lévi-Straus, *The Raw and the Cooked*, pp. 82–83.
- 70 *Ibid.*
- 71 Charlotte Brontë, *Shirley*, chap. 18.
- 72 Charlotte Brontë, “Editor’s Preface,” p. 12.
- 73 Jane Lead, *A Fountain of Gardens*, 2: 105–107.
- 74 “Enough of thought, Philosopher,” in *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, p. 220.
- 75 “The Witch,” *Poem by Mary E. Coleridge*, pp. 44–45.
- 76 Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 24.

第九章

章首引语: *The Professor*, chap. 23; *The Bell Jar* (New York: Bantam, 1972), pp. 62–63; *Poems*, J. 599.

- 1 Charlotte Brontë, undated entry, “Roe Head Journal,” unpublished MS #98 / 7, Bonnell Collection, Brontë Parsonage Museum, Haworth, England.
- 2 Winifred Gérin, “General Introduction” to Gérin, ed., Charlotte Brontë, *Five Novelettes* (London: The Folio Press, 1971), p. 16.
- 3 Charlotte Brontë, 14 October 1836, “Roe Head Journal.”
- 4 Gérin, General Introduction, p. 17.
- 5 如果要查阅对勃朗特为寻求文学身份而进行有力斗争(尽管角度略有不同)所进行的女性主义分析,可以参看 Helène Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived*.
- 6 Quoted by Gérin, *ibid.*, p. 20.
- 7 Charlotte Brontë, “The Spell,” unpublished MS. # Addi. 34255, British Museum, London. See *The Shakespeare Head Brontë: The Miscellaneous and Unpublished Writings of Charlotte and Patrick Branwell Brontë*, in two volumes (Oxford: Blackwell, 1936) pp. 377–406, for a facsimile edition. 另可参见 George MacLean, ed., *The Spell* (Oxford: Oxford University Press, 1931)。
- 8 “他并没有明说,而只是作了暗示”:“C. A. F. Wellesley”在“The Spell”中声称,他将证明自己的哥哥是“一个难以驾驭的凶狠的傻瓜……他并没有明说,而只是作了暗示”。夏洛蒂·勃朗特在 *The Professor* 的序言中也提到了 Crimsworth 要“爬上‘困难山’”, *The*

Haworth Edition, including Poems by Charlotte, Emily, and Anne Brontë, and the Rev. Patrick Brontë, etc., with an Introduction by Mrs. Humphrey Ward (New York and London: Harper & Brothers, 1900), p. 3.

- 9 Winifred Gérin, *Charlotte Brontë*, p. 312. (此条注释在原书中位置不详。——编者注)
- 10 Southey to Charlotte Brontë, March 1837; quoted in Gérin, *Charlotte Brontë*, p. 110. (此条注释在原书中位置不详。——编者注)
- 11 举例来说, 可以参考本书第 248 页 (见边码——编者注)。
- 12 见 Mrs. Sarah Ellis, *The Family Monitor and Domestic Guide* (New York: Henry G. Langley, 1844), pp. 17-18: “男子属于那种热切地 (我几乎说是全能的) 追求世俗性夸大的群体; 这种夸大总是会误导他们的步履、使他们闭目塞听, 不理睬良知发出的声音, 并使他们受到诱骗……在 (男子们付诸) 行动的巨大疆域之内没有团结; 而只有嫉妒、仇恨和对立, 直至世界末日, ——每个男子都会以双手来对付自己的亲兄弟, 人人为了抬高自己而奋斗……将自己虚弱的兄弟踩在脚下, 使他昏倒在自己身边。”
- 13 Gérin, *Charlotte Brontë*: chapters 14, “The Black Swan: Brussels, 1843,” and 15, “A Slave to Sorrow.”
- 14 Thomas Medwin 的 *Life of Shelley* 记录了拜伦的一段对话: “我在瑞士的时候, 雪莱总是喜欢用华兹华斯这剂药来对付我, 甚至让我到了讨厌的程度。” (quoted in Leslie Marchand, *Byron: A Biography* [New York: Knopf, 1957], 2: 624 note.) 勃朗特对这一情形的重复很可能是出于巧合, 但是如果联系她对拜伦的热情 (以及她读过米德文的著作的可能性), 我们则很有可能获得女性对男性的隐喻进行重新阐释的又一例证。
- 15 有趣的是, 勃朗特把克利姆斯沃思和弗朗西丝的第一次团聚和我们在本书第六章第 14 条注释中提及的对弥尔顿的重新定义联系了起来。在把克利姆斯沃思带回到她在内日河畔圣母大街的寓所并请他喝茶时, 弗朗西丝问道, 她准备的茶点会不会让他想到他们两人共同的“祖国”英格兰, 并从《失乐园》中选择了“弥尔顿向那位天神祈祷时”的段落进行阅读。于是, 在重新得到了她的导师、恢复了自己的生活之后, 她也开始重新拥有自己的“母亲”, 这个“母亲”既指天神, 也指国家。在这之后不久, 仿佛是为了表明在一个公正的世界中, 精神的复活往往是伴随着母性特征的繁荣的, 弗朗西丝在布鲁塞尔最好的英文学校中获得了一份教职。
- 16 小说中有一个哭泣的孩子的形象似乎很耐人寻味, 这个暗示出难以抑制的愤怒和 / 或焦虑之情的形象后来在《简·爱》有关桑菲尔德部分的插曲中又获得了重复, 并有了更为清晰的呈现, 当时, 简还做了一个具有预示性的梦, 在梦中, 她预见了她主人家大厦的倾覆。
- 17 这一插曲不仅为《谢利》中一个关键性的插曲作了铺垫, 还呼应了爱德华·克利姆斯沃思早年对威廉的虐待: 当他在账房内试图鞭打威廉时, 爱德华叫道: “我真希望你是条狗! 我这就动手, 我非用这根鞭子把你的皮肉一条一条从骨头上抽下来不可。” (43)
- 18 Sylvia Plath, *Ariel* (New York: Harper & Row, 1966), pp. 10-12.

第十章

章首引语: *Moments of Being* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), p. 69; *Good Morning, Midnight* (New York: Vintage, 1974), p. 52; *Poems*, J. 410.

- 1 Matthew Arnold, *Letters of Matthew Arnold*, ed. George W. E. Russell (New York and London:

- Macmillan, 1896), 1: 34.
- 2 Matthew Arnold, *The Letters of Matthew Arnold to Arthur Hugh Clough*, ed. Howard Foster Lowry (London and New York: Oxford University Press, 1932), p. 132.
 - 3 耐人寻味的是，在评论当时其他批评家的观点时，阿诺德在同一封信中补充说：“宗教或奉献或其他任何诸如此类的东西现在对那些人来说都是不可能的了：但是他们又没有为这些东西找到任何替代品，但对世界来说，他们用这些东西自我安慰却会更好些。”然而，显然必须提及的是，《简·爱》（和《维莱特》一样）同样也受到许多评论家的热烈赞扬，通常的评价正如 George Henry Lewes, 在 *Fraser's Magazine* 36 (December 1847) 上所说的那样，该作品呈现了“深刻的、耐人寻味的现实”。
 - 4 *Quarterly Review* 84 (December 1848): 173–174.
 - 5 *The Christian Remembrancer* 25 (June 1853): 423–443.
 - 6 *Blackwood's Magazine* 77 (May 1855): 554–568.
 - 7 Richard Chase, “The Brontës, or Myth Domesticated,” in *Jane Eyre*, ed. Richard J. Dunn (New York: Norton, 1971), pp. 468, 464.
 - 8 *Quarterly Review* 84 (December 1848): 173–174. 正如我们下面还将看到的，夏洛蒂·勃朗特本人对自己许多观点的“革命性的”本质是十分清楚的，这一点清晰地通过下列事实表现出来，即在《谢利》中，她把里格比小姐的部分言论经由让人讨厌、目空一切的哈德曼小姐之口表达了出来。
 - 9 所有出自 *Jane Eyre* 的引文都采用 Norton Critical Edition, ed. Richard J. Dunn (New York: Norton, 1971) 的版本。
 - 10 David Lodge, “Fire and Eyre: Charlotte Brontë's War of Earthly Elements,” in *The Brontës*, ed. Ian Gregor, pp. 110–136.
 - 11 《天路历程》：“瞧啊，我看见了一个衣衫褴褛的男子……他哭叫着，让人心酸，说：‘我怎么办呢，我怎么办呢？’”在《维莱特》中，夏洛蒂·勃朗特甚至对《天路历程》进行了更富开拓性的运用，在对班场的利用上，她典型地代表了 19 世纪众多小说家——从萨克雷到路易莎·梅·阿尔科特都是如此——的特征，具体体现为依赖他的寓意去构建自己的小说。如果要进一步查看有关夏洛蒂·勃朗特在《维莱特》中暗指《天路历程》的分析，可以参见 Q. D. Leavis, “Introduction” to *Villette* (New York: Harper & Row, 1972), pp. vii-xli.
 - 12 Mrs. Sarah Ellis, *The Family Monitor*, pp. 9–10.
 - 13 de Beauvoir (on Tertullian), *The Second Sex*, p. 156.
 - 14 Adrienne Rich, “Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman,” *Ms.* 2, no. 4 (October 1973): 69–70.
 - 15 在 *The Poetics of Space* 一书中 Gaston Bachelard 将“屋顶的理性”和“地窖的非理性”作为对立面进行了分析。他提出，在阁楼上，“白天的经验始终可以冲淡夜晚的恐惧”，而地窖却“将成为被埋葬的疯狂，以及四围封闭的悲剧”。然而，在他的眼里，桑菲尔德的阁楼既是地窖又是阁楼，不仅是堆放过去的废旧杂物的处所，还是瞭望塔，从那里可以看到新的景象，正如在简的思想中，疯狂的“躁动不安”是与“和谐的”理性并存的一样。
 - 16 M. Jeanne Peterson, “The Victorian Governess: Status Incongruence in Family and Society,” in *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, ed. Martha Vicinus (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1972), pp. 3–19.

- 17 C. Willet Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, p. 119.
- 18 Chase, "The Brontës, or Myth Domesticated," p. 464.
- 19 举例而言, 可以参见 Mrs. Oliphant, *Women Novelists of Queen Victoria's Reign* (London: Hurst & Blackett, 1897), p. 19: "《简·爱》中让公正而又不习惯的读者们沮丧的……主要的一点……是罗彻斯特在他所爱的姑娘面前表现出来的狂妄特征……他本来应该是和一个显然对他的风流韵事和情妇们毫不知情的姑娘进行交谈的。"
- 20 从某种意义上说, 罗彻斯特事先被人安排好了的、与伯莎·梅森“令人蔑视的”婚姻同样也是父权制统治的产物, 或至少是父权制下规定了长子继承权的习俗的产物。作为家族中的幼子, 他受到父亲的鼓励, 为了金钱和地位而结下了一门亲事, 因为除此之外, 他没有其他方法可以获得这些东西。
- 21 Claire Rosenfeld, "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double," in *Stories of the Double*, ed. Albert J. Guerard (Philadelphia: J. B. Lippincott, 1967), p. 314. Rosenfeld 还提出, "当充满激情而不受约束的自我是一位女性时, 她更有可能拥有浅黑色的皮肤。"当然, 伯莎是一位克里奥尔人——肤色黝黑、“微红”, 等等。
- 22 Chase, "The Brontës, or Myth Domesticated," p. 467.
- 23 Rich, "Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman," p. 72. 对“19世纪40年代英国无权的女性能够忍受的种种局限”究竟是什么的质疑, 自然使我们想到了伊莎贝拉·萨克雷的真实故事, 她在19世纪40年代发了疯, 并常常被(虽然是相当错误地)认为是罗彻斯特疯狂的妻子的原型。她们之间的平行关系是一个巧合, 但是饶有趣味的是, 伊莎贝拉确实是由一位伯莎·梅森般的母亲抚养成人的, 据说, “无论这位母亲到哪里, 都是旋风、暴雨和龙卷风相伴随”, 同样很有意思的是伊莎贝拉疯病的症状是疯狂的、无理性的大笑, 以及狂暴的自杀倾向, 间或还有简·爱式的温柔驯服。还有一点, 萨克雷曾经把自己和妻子绑在一起进行自我防卫, 这似乎也让人想到了罗彻斯特所遭受的可怕束缚。如果要了解更多关于伊莎贝拉·萨克雷的情况, 可以参看 Gordon N. Ray, *Thackeray: The Uses of Adversity, 1811-1846* (New York: McGraw-Hill, 1955), esp. pp. 182-185 (关于伊莎贝拉其母) and chap. 10, "A Year of Pain and Hope," pp. 250-277.
- 24 Emily Dickinson, *Poems*, J. 1072, "Title divine——is mine! / The Wife——without the Sign!"
- 25 Emily Dickinson, *Poems*, J. 512, "The Soul has Bandaged Moments."
- 26 Rich, "Jane Eyre; The Temptations of a Motherless Woman," p. 106.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid.
- 29 *Sartor Resartus*, chap. 9, "The Everlasting Yea."
- 30 Chase, "The Brontës, or Myth Domesticated," p. 467.
- 31 Robert Bernard Martin, *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels* (New York: Norton, 1966), p. 90.
- 32 *The Pilgrim's Progress* (New York: Airmont Library, 1969), pp. 140-141.
- 33 在此应该指出的是, 夏洛蒂·勃朗特在《维莱特》中对《天路历程》的运用显得更为传统。露茜·斯诺似乎觉得, 当她希望死后进入天国之城的时候, 想要的仅仅是真实的祝福罢了。
- 34 Emily Dickinson, *Poems*, J. 1072, "Title divine——is mine!"

第十一章

章首引语：“Let No Charitable Hope,” *Black Armour* (New York: George H. Doran, 1923), p. 35; “Charlotte Brontë,” in *Rebecca West: A Celebration* (New York: Viking, 1977), p. 433; “As Now,” *Cheap* (New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1972), p. 36.

- 1 *Edinburgh Review* 91 (January 1850): 84.
- 2 Charles Burkhart, *Charlotte Brontë: A Psychosexual Study of Her Novels* (London: Victor Gollancz Ltd., 1973), pp. 80–82. 不仅考察了刘易斯本人对勃朗特决定创作一部历史小说的影响，还解释说，就勃朗特本人的意图来看，《谢利》是对萨克雷的小说所表现的“宏大、细致的世界图景”的摹仿。同时还可以参看 Moglen, *Charlotte Brontë*, pp. 152–153.
- 3 所有引文均出自 Charlotte Brontë, *Shirley* (New York: Dutton, 1970), 之后的章节引用说明将插注正文中。
- 4 “A Drama of Exile,” *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, pp. 179–211.
- 5 Patricia Beer, *Reader I Married Him* (London: MacMillan, 1974), pp. 106–109; Burkhart, *Charlotte Brontë*, pp. 80–82; Terence Eagleton, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës* (New York: Knopf, 1975), pp. 58–63; Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (New York: Knopf, 1975), pp. 58–63.
- 6 Elizabeth Cady Stanton and the Revising Committee, *The Woman's Bible* (Seattle: Coalition Task Force on Women and Religion, 1974), p. 163. 这一版本的编辑们援引了 Stanton 对那位牧师的反驳，因为那位先生认为女性们所做的工作是在为魔鬼效力。她说：“他所谓的‘撒旦式的权威’并没有进入由清一色的女性构成的修正委员会。” (p. viii)
- 7 “Charlotte Brontë, Feminist Manquée,” *Bucknell Review* 21, no. 1 (1973): 87–102, 在此书中，M. A. Blom 对《谢利》中的起源神话进行了分析，他讨论的内容还包括勃朗特所有小说中考察男性对女性的性生活及其结果的恐惧的形式、肯定性的玩偶形象的创造，以及否定性的恶魔形象的创造等等。
- 8 Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and The Minotaur* (New York: Harper Colophon, 1977), p. 5.
- 9 Marlene Boskind-Lodahl, “Cinderella's Stepsisters: A Feminist Perspective on Anorexia Nervosa and Bulimia,” 350. 她的病人节食的目的，是“为了使自己适应于男人们持有的某种神秘的完美标准”。
- 10 “A Drama of Exile,” pp. 185 and 197.
- 11 *Ibid.*, p. 196.

第十二章

章首引语：*The Prisoner of Chillon*, lines 389–391; letter to W. S. Williams, 26 July 1849; *Poems*, J. 670; “The Prisoner,” *Here Comes and Other Poems* (New York: Signet, 1975), p. 229.

- 1 Letter to W. S. Williams, 6 November, 1852, in *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence*, ed. T. J. Wise and J. Alexander Symington (Oxford: Blackwell, 1932), 4: 18.
- 2 *Ibid.*
- 3 “Frances,” in *Poems of Charlotte and Branwell Brontë*: ed. T. J. Wise and J. Alexander

- Symington (Oxford: Shakespeare Head, 1934), pp. 20–28.
- 4 Matthew Arnold, “The Buried Life,” lines 73 and 87.
 - 5 这实际上是 Anthony Hecht 在他的滑稽摹仿之作 “The Dover Bitch” 中使用的讽刺。
 - 6 William Wordsworth, “A Slumber Did My Spirit Seal,” line 3. 我们在论述中用作证据的其他一些华兹华斯诗作还包括: “She Dwelt Among the Untrodden Ways”, “I Travelled Among Unknown Men”, “Strange Fits of Passion Have I Known”, “Three Years She Grew in Sun and Shower”, 以及 “Lucy Gray”。
 - 7 Charlotte Brontë, *Villette* (New York: Harper Colophon, 1972), chap. 26. 以下引文均出自该版本。
 - 8 尽管大多数批评家都更关注其在理性与想象力之间发生的, 始终抽象并奇怪地毫无心理学意义的斗争, 但 Margot Peters 却雄辩地将这一对对立关系置放于更为开阔的、涉及维护自己在一个充满敌意的世界上的身份问题的论争之中。参见 *Charlotte Brontë: Style in the Novel* (Madison: University of Wisconsin Press, 1973), pp. 119–121, 以及 Andrew D. Hook, “Charlotte Brontë, the Imagination, and *Villette*,” in *The Brontës: A Collection of Critical Essays*, ed. Ian Gregor, pp. 137–156。
 - 9 在为 Harper Colophon 版的 *Villette* 所写的导言中, Q. D. Leavis 指出, “小波莉是 (露茜的) 内在自我的一种外在表现形式”, p. xxvi。
 - 10 Robert Martin, *The Accents of Persuasion*, (New York: Norton, 1966), p. 153.
 - 11 在 *Daily News*, 3 February 1853 中, Harriet Martineau 抱怨说: “小说在所有的女性人物终其一生, 满脑子想的都只有一件事情, 或者让读者们以为她们想的只有一件事情, 那就是爱情。”这篇评论收入了 *The Brontës: The Critical Heritage*, ed. Miriam Allott (London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974), pp. 171–174。
 - 12 Richard Lovelace, “To *Althea*, from Prison,” lines 25–26.
 - 13 即使像 Q. D. 利维斯这样出色的批评家也认为, 修女仅仅只代表了一个“虚假的超自然主题”, 勃朗特这样做是为了保持悬念, 并使作品可以更方便地获得出版。可以参见她为 Harper Colophon 版的 *Villette* 所作的序 p. xxiii。还可以参见 Nina Auerbach, “Charlotte Brontë: The Two Countries,” *University of Toronto Quarterly* 42 (Summer 1973): 339, 这篇思想深刻的论文同样认为情节与露茜争取个人身份的斗争并无关系。当然, 对于上述观点, 批评界也有一些重要的不同看法; 其中最有代表性的很可能依然是 Robert B. Heilman 的 “Charlotte Brontë’s ‘New’ Gothic,” in *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. Robert C. Rathburn and Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958), pp. 118–132。
 - 14 George Eliot, *Westminster Review* 65 (January 1856): 290–312.
 - 15 Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi, eds., “When We Dead Awaken,” *Adrienne Rich’s Poetry* (New York: Norton, 1975), p. 59.
 - 16 Max Byrd, “The Madhouse, The Whorehouse and the Convent,” *Partisan Review* (Summer 1977), 该文对 Lewis, E. T. A. Hoffman, and Diderot 有关修道院中的乱伦描写进行了讨论。
 - 17 Christina Rossetti, “Cobwebs,” in Lona Mask Packer, *Christina Rossetti* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963), p. 99.
 - 18 Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978), p. 109.
 - 19 E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, Brace, 1964), pp. 92–93.

- 20 Kate Millett, *Sexual Politics* (New York: Avon, 1971), p. 198.
- 21 Martin, *Accents of Persuasion*, pp. 166–160; Andrew D. Hook, “Charlotte Brontë, the Imagination, and Villette”, 该文对露茜在描绘瓦实提的过程中表现出来的语无伦次进行了精彩的分析, p. 151。瓦实提的故事出现在 Book of Esther, 1: 1 to 2: 18。
- 22 Frances Harper, “Vashti,” in *Early Black American Poets*, ed. William Robinson (Iowa: Wm. C. Brown Co., 1969), pp. 34–36.
- 23 In *Charlotte Brontë*, p. 481, Winifred Gérin 解释说, 拉歇尔以扮演 Phèdre 中充满激情的角色而最受人称道, 但她同时又说明, 夏洛蒂·勃朗特看过的其实是她在高乃依的《贺拉斯》中扮演的“较为温和”的角色卡米尔。
- 24 Sylvia Plath, “Lady Lazarus,” *Ariel*, pp. 6–9.
- 25 Charles Burkhart, *Charlotte Brontë: A Psychosexual Study of Her Novels* (London: Victor Gollancz Ltd., 1973), pp. 113–117; Heilman, “Brontë’s ‘New’ Gothic”; E. D. H. Johnson, “‘Daring the dread Glance’: Charlotte Brontë’s Treatment of the Supernatural in *Villette*,” *Nineteenth-Century Fiction* 20 (March 1966): 325–336.
- 26 Sylvia Plath, “Small Hours,” *Crossing the Water* (New York: Harper & Row, 1971), p. 28.
- 27 关于女性主义者把修女作为女性自我克制的符号而进行的最新研究, 可以参见 Mona Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa, *The Three Marias*, trans. Helen R. Lane (New York: Bantam, 1975)。
- 28 Bell Gale Chevigny, *The Woman and the Myth: Margaret Fuller’s Life and Writings* (Old Westbury, N. Y. : The Feminist Press, 1976) , p. 440.
- 29 Anne Ross, “The Divine Hag of the Pagan Celts,” in *The Witch Figure*, ed. Venetia Newall (London: Routledge & Kegan Paul, 1973), p. 162.
- 30 George Lyman Kittredge, *Witchcraft in Old and New England* (New York: Russell & Russell, 1929), pp. 73–103.
- 31 Earl A. Knies, *The Art of Charlotte Brontë* (Athens, Ohio: Ohio University Press, 1969), p. 194.
- 32 Matthew Arnold’s “Haworth Churchyard” originally appeared in *Fraser’s Magazine*, May 1855, and is reprinted in *The Brontës*, ed. Allott, pp. 306–310.
- 33 Patricia Beer, “Reader, I Married Him,” pp. 84–126, and Patricia Meyer Spacks. *The Female Imagination*, pp. 70–72.

第十三章

章首引语: “The Four Zoas” (“Vala: Night the First”); *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (New York: Garland Publishers, 1971; reprint of 1792 edition, first pub. Edinburgh), IV, 242 (感谢 Michael Kearns 推荐这篇文章给我们); “She Walketh Veiled and Sleeping,” in *The World Split Open*, ed. Bernikow, p. 224; “A Cloak,” *Relearning the Alphabet* (New York: New Directions, 1970), p. 44.

- 1 John T. Irwin, *Doubling and Incest / Repetition and Revenge*, p. 96.
- 2 Martha Vicinus, ed., *The Widening Sphere* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).
- 3 *The George Eliot Letters*. 此处的引文出自 vol. 5, p. 280 的一个脚注, with a reference to CA Stonehill, Inc. Catalogue, April 1934, item 108。除非特别提出, 之下关于艾略特书信的注释都附在正文中。

- 4 Nina Auerbach, "The Power of Hunger: Demonism and Maggie Tulliver," *Nineteenth-Century Fiction* 30 (September 1972): 150–171; Carol Christ, "Aggression and Providential Death in George Eliot's Fiction," *Novel* (Winter 1976): 130–140; and Ellen Moers, *Literary Women*, pp. 45–52, 154.
- 5 艾略特解释说, 除非真有那些像是“悲惨的精灵”的东西存在, 她是不会觉得自己有义务要去研究它们的 (*Letters*, 5: 281)。
- 6 最有用的研究成果是 U. C. Knoepfelmacher, *George Eliot's Early Novels: The Limits of Realism* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 128–161 以及 Ruby V. Redinger, *George Eliot: The Emergent Self* (New York: Knopf, 1975), pp. 400–405。而认为拉提米尔被监禁于自我的意识之中, 并将这一点视为体现小说家两难困境的一个方面的最新研究成果, 则可以参考 Elliot L. Rubinstein, "A Forgotten Tale by George Eliot," *Nineteenth-Century Fiction* 17 (September 1962): 175–183。如果需要进一步查找研究《掀起的面纱》与艾略特主要小说作品中表现出来的失败与无法满足主题之间联系的早期成果, 可以参考 Gillian Beer "Myth and the Single Consciousness: *Middlemarch* and *The Lifted Veil*," in *This Particular Web: Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adams (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1975), pp. 91–115。
- 7 George Eliot, "The Lifted Veil," in *Silas Marner*, "The Lifted Veil" and "Brother Jacob" (Boston: Eates and Lauriat, 1895), p. 252。本章以下引文注释附于正文中。
- 8 在她最后完成的著作 *Impressions of Theophrastus Such* (New York: Harper & Brothers, n. d.), pp. 170–181, 艾略特有一段文字写到一位无名的女作者的故事, 她总是强迫来访者仔仔细细地阅读和讨论别人对她小说的批评意见, 这些意见都被精心地收集在一本纪念册之中。第 15 篇文章被适当地冠名为 "Diseases of Small Authorship"。
- 9 Herbert Spencer, *An Autobiography*, 2 vols. (New York: D. Appleton and Co., 1904), 1: 459。
- 10 Tillie Olsen, "Silences: When Writers Don't Write," in *Images of Women in Fiction*, ed. Susan Koppelman Cornillon (Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972), pp. 97–112。
- 11 George Eliot, "Woman in France: Madame de Sable," in *Essays of George Eliot*, ed. Thomas Pinney (New York: Columbia University Press, 1963), p. 56。
- 12 Gordon Haight, *George Eliot* (Oxford: The Clarendon Press, 1968), p. 91。
- 13 George Eliot, *Middlemarch* (Boston: Houghton Mifflin, 1956), chap. 7。之后的引文注释附于正文中。
- 14 George Eliot, *Romola* (New York: Sm. L. Allison, n. d.), chap. 5。之后的引文注释附于正文中。
- 15 George Eliot, "The Legend of Jubal," *Poems*, 2: 52–76。之后的引文注释附于正文中。
- 16 George Eliot, *Daniel Deronda* (Baltimore: Penguin Books, 1967), chap. 42。之后的引文注释附于正文中。
- 17 可以参见 Elaine Showalter 研究维多利亚时代众多女性小说家所使用笔名的重要性的出色论文: "Women Writers and the Double Standard," *Woman in a Sexist Society*, ed. Vivian Gornick and Barbara K. Moran (New York: New American Library), pp. 452–479。
- 18 艾略特小说中这些具体的替代人物的失败, 有助于阐释艾略特何以会有一种近乎痴迷的需要, 即希望通过作品的销售向自己证明自己的成功。Redinger 对作家这种经济上的冲动进行了出色的追踪与分析, 见 *George Eliot*, pp. 433–451。
- 19 Spencer, *Autobiography*, 458。
- 20 在这位夫人婚后, 由于婚姻使她永远失去了在公众面前表现她的音乐才能的可能性,

艾略特于是让她恢复了原先的嗓音，这一情节安排似乎表现出艾略特对她的敌意。这类情节很可能更为鲜明地体现在 Mary Wilkins Freeman 的短篇小说之中，正如 Judith Roman——印第安纳大学的一名研究生——指出的那样。

- 21 “Life and Opinions of Milton,” in *Essays of George Eliot*, p. 157.
- 22 Mary Shelley, “The Mortal Immortal,” *Mary Shelley: Collected Tales and Stories*, ed. Charles E. Robinson (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976), pp. 219–230.
- 23 Mario Praz, *The Romantic Agony*, pp. 215–216.
- 24 George Eliot, *Felix Holt the Radical* (New York: Norton, 1970), chap. 5. 之后的引文注释附于正文中。
- 25 卡莱尔对女性该处在什么恰当的空间的保守态度，只会使他与刘易斯、艾略特之间的紧张关系显得更为复杂，这一点可见于 Redinger, *George Eliot*, pp. 269–270.
- 26 令人好奇的是，与“伯莎”这个名字相连，似乎有一个充分而完整的反面传统。比如，D. H. 劳伦斯的小说《查泰莱夫人的情人》中那位我行我素的浪荡女人，当然会成为在性方面具有攻击性的人物、梅勒士的前妻伯莎·科特，她的名字至少无意识地呼应了伯莎·梅森·罗彻斯特的名字。还有，第一次世界大战中使用过的枪支被称为“大伯莎”。
- 27 要想出一个和厌女倾向 (misogyny) 相对的词是极其困难的，这一点也揭示出我们拥有的语言遗产所存在的偏见及其存在的基础。
- 28 Showalter, *A Literature of Their Own*, p. 126.
- 29 Woolf, “George Eliot,” *The Common Reader*, p. 173.
- 30 可以参见 Mary Daly 对针对女性的反女性主义和女人气的邪恶神话所展开的讨论，*Beyond God the Father*, pp. 50–55。
- 31 Haight, *George Eliot*, p. 195.
- 32 Marghanita Laski 在 *George Eliot and Her World* (London: Jarrold and Sons Ltd, 1973), pp. 111–112 中，对艾略特在刘易斯去世后发现了他的不忠的可能性进行了讨论。但是，我们在此同样也受到了与 U. C. 诺普夫马彻的一次交谈的影响。我们且不管艾略特后来嫁给克罗斯的动机究竟是什么，但艾略特写给他的信，却表现出渴望得到别人照顾的强烈需要。她可怜巴巴地写道：“在没有人以充满爱意的眼光凝视着我的时候，阳光是如此冷漠、如此的冷漠啊。” (6: 211–212)
- 33 Kenneth R. Johnston, “The Idiom of Vision,” *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*, ed. Geoffrey H. Hartman (New York: Columbia University Press, 1971), pp. 1–39; Johnston, “‘Home at Glasmere’: Reclusive Song,” *Studies in Romanticism* 14 (Winter 1975): 1–28; Johnston, “Wordsworth’s Last Beginning: *The Recluse* in 1808,” *ELH* 43 (1976): 316–341. 我们还特别受到 Kenneth Johnston 的一些注释的影响。在这些注释中，他讨论了面纱的重要性，将之作为以叶芝的 *The Trembling of The Veil* 为终点的视觉传统的一种“标记”。还可以参考将 Starobinski’s and Poulet 的面纱意象视为透明神话的讨论，见于 Richard Macksey, “The Consciousness of the Critic: Georges Poulet and the Reader’s Share,” *Velocities of Change*, ed. Richard Macksey (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), pp. 330–332.
- 34 “Christabel,” lines 252–253。也可以参看 Keat’s “The Fall of Hyperion,” lines 255–270, 以及 Shelley’s “The Witch of Atlas” (有趣的是,) 他把这首诗献给了他的妻子，但他的妻子却不喜欢这首诗，认为它“缺乏对于人类趣味的表达”。
- 35 Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance* (New York: Norton, 1958), pp. 127–128.

- 36 在“Methought I Saw My Late Espoused Saint,”中，Milton 描绘了他妻子的幽灵在夜间造访他时头戴面纱的形象。
- 37 Christina Rossetti, “A Helpmeet for Him,” *Poetical Works*, 2: 214.
- 38 Mary Munro 最近正在印第安纳大学写作有关“Feminism and Spiritualism in Nineteenth-Century American Fiction”的研究著作。
- 39 Harriet Beecher Stowe, “The Sullivan Looking-Glass,” *Regional Sketches*, ed. John R. Adams (New Haven, Conn. : College & University Press, 1972), p. 114.
- 40 Doris Lessing 对于等级与家庭利用结构的重复性的影射，最早出现在：*A Proper Marriage* (New York: New American Library, 1952), p. 95。
- 41 Alexander Pope, *An Essay on Man*, 1. 193–194.
- 42 Elizabeth Barrett Browning, *Letters*, 2: 445.
- 43 Emily Dickinson, *Letters*, 2: 506.
- 44 Gordon Haight 对艾略特和她好几位“精神上的女儿”之间的关系进行了讨论。见于 *George Eliot*, pp. 452–454。
- 45 参见 Lee Edwards, “Women, Energy and *Middlemarch*,” *The Massachusetts Review* 13 (Winter / Spring 1972): 223–283, 以及 Zelda Austen 的回应, “Why Feminist Critics Are Angry With George Eliot,” *College English* 37 (1976): 549–561。

第十四章

- 章首引语：“A Description of One of the Pieces of Tapestry at Long-Leat,” lines 1–13; *The Poems of Anne Countess of Winchilsea*, p. 47; “The Book of Urizen,” chap. VIII, no. 7; *Daniel Deronda*, chap. 56.
- 1 W. H. Channing, J. F. Clarke and R. W. Emerson, *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, 2 vols. (Boston: 1852), 1: 248–249.
- 2 Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, p. 262.
- 3 Emily Dickinson, *Letters*, 2: 551。为了感谢 Susan Gilbert Dickinson 提供 *Daniel Deronda* 的复印件，Dickinson 为艾略特之死作了一首悼亡诗：“Her Losses make our Gains ashamed— / She bore Life’s empty Pack / As gallantly as if the East / Were swinging at her Back. / Life’s empty Pack is heaviest, / As every Porter knows— / In vain to punish Honey— / It only sweeter grows,” *Letters*, 3: 769–770。
- 4 Bell Gale Chevigny, ed. *The Woman and the Myth: Margaret Fuller’s Life and Writing*, p. 57。此处引自她 1835 年 11 月的日记。
- 5 *Ibid.*, p. 63. Quoted from the *Memoirs*, 1: 297.
- 6 “Women in France: Madame de Sablé,” *Essays of George Eliot*, p. 53.
- 7 Chevigny, ed., *The Woman and the Myth*, p. 216.
- 8 Margaret Fuller, *Woman in the Nineteenth Century* (New York: Norton, 1971), p. 115; Chevigny, ed., *The Woman and the Myth*, pp. 57–59.
- 9 *Woman in the Nineteenth Century*, p. 156.
- 10 Chevigny, ed., *The Woman and the Myth*, p. 203–205。有趣的是，在她的散文“The Prose Works of Milton”中，Fuller 解释说，“如果说弥尔顿不是最了不起的人，那么，就很难找出其他什么人能够拥有如此之多的优点了，比如高贵、毫无瑕疵的美德、英雄般的

- 追求与忠诚，以及无穷的天赋，而这些优点都来源于上帝自身的形象。”参见她的著作 *Papers on Literature and Art* (New York: Wiley and Putnam, 1846), p. 36。
- 11 Elizabeth Barrett Browning, *Letters to Mrs. David Ogilvy* ed. Peter N. Heydon and Philip Kelley (London: Murray, 1974), p. 31.
 - 12 Elizabeth Barrett Browning to Mrs. Jameson, 12 April 1853, *Letters*, 2: 110–111.
 - 13 Emily Dickinson, *Letters*, 1: 237.
 - 14 “Silly Novels by Lady Novelists,” in *Essays of George Eliot*, p. 319.
 - 15 “Woman in France: Madame de Sablé,” *Essays of George Eliot*, p. 53。令人遗憾的是，艾略特并没有对不同的女性艺术形式的特点，进行特别的说明。
 - 16 Elizabeth Ammons, “Heroines in *Uncle Tom’s Cabin*,” *American Literature* 49 (May 1977): 172.
 - 17 Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom’s Cabin* (New York: Harper & Row, 1965), p. 447。以下引文均出自这一版本。
 - 18 *Woman in the Nineteenth Century*, pp. 29–30.
 - 19 Louisa May Alcott, *Little Women* (New York: Collier Books, 1962), p. 95.
 - 20 To Tottie Fox, 24 December 1854; quoted by Winifred Gérin in *Elizabeth Gaskell: A Biography* (Oxford: Clarendon Press, 1976), p. 154.
 - 21 *Ibid.*, pp. 254–255.
 - 22 George Eliot, *Scenes of Clerical Life* (Baltimore: Penguin, 1973), pp. 80–81。之后的引文插注在正文中。参见 Neil Roberts, *George Eliot: Her Belief and Her Art* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1975), pp. 53–62, 以及 Derek 和 Sybil Oldfield, “*Scenes of Clerical Life: The Diagram and The Picture*,” *Critical Essays on George Eliot*, ed. Barbara Hardy (London: Routledge & Kegan Paul, 1970), pp. 1–18。
 - 23 Alexander Welsh, *The City of Dickens*, pp. 182–184.
 - 24 《罗慕拉》一书的标题似乎和这条原则相悖，但它同样是一种伪装，因为它并没有强调那个邪恶、堕落的重影（巴尔达萨尔）以及他的复仇情节，而是强调了天使般的、作为榜样的女主人公。
 - 25 Carol Christ, “Aggression and Providential Death in George Eliot’s Fiction,” *Novel* (Winter 1976): 130–140.
 - 26 Nina Auerbach, “The Power of Hunger: Demonism and Maggie Tulliver,” 很可能是对《弗洛斯河上的磨坊》中的哥特式因素进行研究的最好的论文，而 Bernard Paris 对玛姬的受虐狂倾向进行讨论的论文同样也非常有启发。 *A Psychological Approach to Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1974), pp. 165–189.
 - 27 Ruby V. Redinger 对艾略特在文学批评以及《弗洛斯河上的磨坊》中对安提戈涅神话的运用进行了分析，见于 *The Mill on the Floss in George Eliot: The Emergent Self*, pp. 314–315, 325。
 - 28 J. L. Borges, “The Library of Babel,” *Ficciones* (New York: Grove Press, 1962), p. 85.
 - 29 Gillian Beer 讨论了艾略特对于 Mrs. Jameson 的 *Sacred and Legendary Art* 一书以及 St. Dorothea 传说的知识 “*Middlemarch and The Lifted Veil*,” *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, P. 108–109。
 - 30 我们受惠于 Rachel Blau DuPlessis 的 “The Transformation of Cultural Scripts in H. D.,” 此文是她在 1977 年 12 月召开的 Special Session on Women Poets, convention of the Modern

Language Association 上宣读的，分析了奴役的问题。

- 31 Sylvia Plath, "Cut," in *Ariel*, pp. 13–14.
- 32 U. C. Knoepfelmacher, "Fusing Fact and Myth: The New Reality of *Middlemarch*," *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, p. 54.
- 33 W. J. Harvey, "Introduction to *Middlemarch*," in *George Eliot's Middlemarch: A Casebook*, ed. Patrick Swinden (New York: Macmillan, 1972), p. 196.
- 34 David Carroll's "*Middlemarch* and the Externality of Fact," in *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, pp. 73–90. Alan Mintz, *George Eliot and the Novel of Vocation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978), pp. 93–96, 115–121, 146–150.
- 35 Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, pp. 76–77.
- 36 Gayatri Chakravorty Spivak, "Introduction," *Of Grammatology*, p. xi.
- 37 Margaret Atwood, "A Place: Fragments," anthologized in *Possibilities of Poetry*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Delta Books, 1970), pp. 315–318.
- 38 Diane Wakoski, *Inside the Blood Factory* (New York: Doubleday, 1968), p. 67.
- 39 *The Diary of Alice James*, ed. Leon Edel (New York: Dodd, Mead & Co., 1964), p. 149.
- 40 *The Diary of Alice James*, pp. 40–41。尽管她对艾略特有一种职业上的反感，爱丽丝·詹姆斯的瘫痪感以及因被禁锢而产生的愤怒，却与艾略特笔下女主人公们的挣扎十分接近。当著名的威廉·詹姆斯和亨利·詹姆斯的这位体弱多病的姐妹在走向自己深受束缚的生命的终点时，她放弃了自己那种幽默的口吻，以及深受家人看重的精神，而是对她的护士兼伴侣凯瑟琳·罗林口授了最后一篇日记。凯瑟琳·罗林回忆道：“整个星期六，即5号那天，甚至到了晚上，爱丽丝还在对我口授那些要写下来的话。她对我说的最后几件事情之一，是要对她3月4号写下的一句话进行修改，那句话中包含‘道德上的冲突和神经方面的恐惧’这些表述。3月4号记录下来的这句话整天在她的脑子里打转转，虽然她已经十分虚弱了，要进行口授也十分困难，但她还是要我把它写下来，然后心里才能获得安宁：我那样做了之后，她才轻松了下来……”（pp. 232–233）
- 41 Adrienne Rich, "Vesuvius at Home," in *Shakespeare's Sisters*, ed. Gilbert and Gubar, pp. 99–121.
- 42 Mary Ellmann, *Thinking About Women*, p. 194.
- 43 H. D., *Helen in Egypt* (New York: New Directions, 1961), p. 97.
- 44 "The Three Spinners," *The Complete Grimm's Fairy Tales*, ed. Joseph Campbell (New York: Pantheon, 1972), pp. 83–86.
- 45 Helen Diner, *Mothers and Amazons*, p. 16.
- 46 Reva Stump, *Movement and Vision in George Eliot's Novels* (Seattle: University of Washington Press, 1959), pp. 172–214; J. Hillis Miller, "Optic and Semiotic in *Middlemarch*," in *The Worlds of Victorian Fiction*, ed. Jerome Buckley (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976), pp. 125–145.
- 47 参见 J. Hillis Miller's "Optic and Semiotic in *Middlemarch*," p. 144; U. C. Knoepfelmacher's "*Middlemarch: An Avuncular View*," *Nineteenth Century Fiction* 30 (June 1975): 53–81; and Kathleen Blake's "*Middlemarch* and the Woman Question," *Nineteenth-Century Fiction* 31 (December 1976): 285–312, which relies on the earlier essay "George Eliot in *Middlemarch*," by Quentin Anderson in *From Dickens to Hardy* (Baltimore: Pelican, 1958), pp. 274–293。这篇论文虽然没有直接论及有关性别的问题，但对小说叙述人的总体化倾向的分析，却

- 给我们提供了十分有益的参照：Isobel Armstrong's "Middlemarch: A Note on George Eliot's Wisdom," *Critical Essays on George Eliot*, ed. Barbara Hardy, pp. 116–132.
- 48 Margaret Cavendish, *Poems and Fancies* (Scolar Press, 1972), pp. 2, 156.
- 49 U. C. Knoepfelmacher 提及了阿里阿德涅神话的重要意义，并对弥诺陶洛斯有可能存在的意义进行了猜测。见于“Fusing Fact and Myth: The New Reality of *Middlemarch*,” in *This Particular Web*, ed. Ian Adams, pp. 43–72。J. Hillis Miller 同样对这个神话进行了研究，正如他有关《米德尔马契》的最后一篇论文（其中关注了网络这一问题），以及他即将出版的著作标题（“Ariadne's Thread”）告诉我们的那样。对于女性文学来说，Elizabeth Barrett Browning 有意翻译 Bacchus 发现 Ariadne 睡觉的那个神话令人觉得饶有兴味；在她笔下，Bacchus 呼唤 Ariadne，把她称为“真实事件的真实讲述者”。见于“*How Bacchus Comforts Ariadne* [Dionysiaca, Lib. XLVII],” *The Poetical Works*, pp. 514–515。
- 50 Barbara Hardy, “*Middlemarch and the Passions*,” in *Essays on Middlemarch*, ed. Ian Adam, p. 16.
- 51 Adrienne Rich, “Natural Resources,” *The Dream of a Common Language* (New York: Norton, 1978), p. 62.
- 52 对艾略特在女性作家中的声誉所作的最出色的研究，可见 Showalter, *A Literature of Their Own*, pp. 107–110。
- 53 Chevigny, ed., *The Woman and the Myth*, p. 216.

第十五章

章首引语：“To George Sand: A Recognition,” *Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, p. 363; *A Room of One's Own*, p. 51; *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, 1: 230–232; *After Great Pain: The Inner life of Emily Dickinson* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1971), p. 495.

- 1 比较弗吉尼亚·伍尔夫所说的“如果我们是女人，就会通过我们的母亲前辈们思考。向伟大的男性作家寻求帮助是毫无用处的，无论能从他们那儿得到多大乐趣”。（*A Room of One's Own*, p. 79.）
- 2 Woolf, *A Room*, pp. 48–51.
- 3 Elizabeth Barrett Browning, *Letters*, 1: 230–32.
- 4 Woolf, *A Room*, pp. 79–80.
- 5 *Ibid.*, p. 98.
- 6 “Aurora Leigh” and “I am Christina Rossetti” in *The Second Common Reader* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1932), pp. 182–192, 214–222.
- 7 重印于 Richard B. Sewall, ed., *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963), p. 120。替 Reeves 说句公道话，我们应当注意到他引用这段话是为了对之进行反驳。
- 8 Theodore Roethke, “The Poetry of Louise Bogan,” *Selected Prose of Theodore Roethke*, ed. Ralph J. Mills, Jr. (Seattle: University of Washington Press, 1965), pp. 133–134.
- 9 “Emily Dickinson: A Poet Restored,” in Sewall, ed., *Emily Dickinson*, p. 92.
- 10 *Ibid.*, p. 89.
- 11 Reeves, “Introduction to *Selected Poems*,” p. 119.

- 12 Ransom, "Emily Dickinson; A Poet Restored," p. 97.
- 13 Gardner B. Taplin, *The Life of Elizabeth Barrett Browning* (New Haven: Yale University Press, 1957), p. 417.
- 14 *The Edinburgh Review* 189 (1899): 420–439.
- 15 Samuel B. Holcombe, "Death of Mrs. Browning," *The Southern Literary Messenger* 33 (1861): 412–417.
- 16 *The Christian Examiner* 72 (1862): 65–88.
- 17 "Poetic Aberrations," *Blackwood's* 87 (1860): 490–494。与南丁格尔的不公平比较想必让巴瑞特·勃朗宁特别反感。她曾经评论说，那位著名的护士依然扮演着古老的女性功能，即男人的女仆。(Letters, 2: 189.)
- 18 参见 Showalter, *A Literature of Their Own*, 特别是 "The Double Critical Standard and the Feminine Novel," pp. 73–99。"我们倾向于忘却维多利亚时代的评论家们是如何顽固地使得女性成为反女性的批评的靶子的。"肖瓦尔特如此指出。第 73 页。
- 19 *A Room*, p. 51. 伍尔夫在此处确实也指失落的小说家，但后面的段落很清楚地表明，她真正的意图是注重诗歌，她认为这发源于原始的文学冲动。
- 20 *Ibid.*, p. 65.
- 21 To Charlotte Brontë, March 1837.
- 22 "Conclusion" to *The Renaissance*.
- 23 "An Essay on Criticism," part 1, lines 135–140.
- 24 "On Not Knowing Greek," *The Common Reader*, p. 24. 在上下文中，这段话令人好奇意义模糊：伍尔夫的意思似乎是所有的当代读者都痛苦地不懂得希腊语。但是，她对“学校男生”的评论，以及在他处对女性不懂古典语言的论述表明，她实际上是首先要为女性说话，尤其是要为自己说话（她的“我们”是编辑上的“我们”）。
- 25 Ransom, "Emily Dickinson: A Poet Restored," p. 100.
- 26 *A Room*, p. 100.
- 27 T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," and Emily Dickinson, letter to T. W. Higginson, July 1862, in *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Johnson, 2: 412.
- 28 Moers, *Literary Women*, p. 215.
- 29 John Keats, letter to Benjamin Bailey, November 22, 1817.
- 30 *Maude: Prose and Verse*, edited and with an introduction by R. W. Crump (Hamden, Conn. : Archon Books, 1976), pp. 30–31.
- 31 *Ibid.*, p. 37.
- 32 *Ibid.*, pp. 35–36.
- 33 *Ibid.*, p. 41.
- 34 *Ibid.*, p. 53.
- 35 *Ibid.*, p. 72.
- 36 *Ibid.*, p. 32.
- 37 "Passing and Glassing," in *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 2: 115.
- 38 "Sleep and Poetry," lines 96–98.
- 39 "To Homer," which begins "Standing aloof in giant ignorance, / Of thee I hear and of the Cyclades..."
- 40 此处值得回忆的是，在妹妹创作《莫德》的 12 年后，但丁·加布里耶尔·罗塞蒂——可

能是受了她的故事的影响，也可能是济慈事件的影响——将自己的诗稿放在了妻子的棺材里。但是经证实，克里斯蒂娜为女性诗人设想的放弃，对于拥有雄心壮志的男性诗人来说并不可行：7年之后，罗塞蒂就为了发表诗歌而掘出妻子的尸体。具体内容可见 Oswald Doughty, *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti* (London: Frederick Muller Ltd., 1949), pp. 412–419。

- 41 *Maude*, p. 75. “On Keats,” in *New Poems*, ed. W. M. Rossetti (1896), pp. 22–23.
- 42 To Charles Brown, 30 November 1820.
- 43 To Thomas Wentworth Higginson, 15 April 1862, *Letters*, 2: 403.
- 44 Muriel Spark, *Child of Light*, pp. 48–49.
- 45 Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, in 2 volumes (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1974), 2: 541.
- 46 Leslie Fiedler’s introduction and notes to *Whitman: Selections from Leaves of Grass* (New York: Dell, 1959), especially pp. 7 and 183.
- 47 “Song of Myself,” section 24.
- 48 Fiedler, introduction to *Selections from Leaves of Grass*, p. 8. 另见 Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 1: 8。
- 49 Ransom, “Emily Dickinson: A Poet Restored,” p. 98. 对狄金森 / 惠特曼令人瞩目的两极现象进一步的讨论，可见于 Terence Diggory, “Armoured Women, Naked Men,” in *Shakespeare’s Sisters*, ed. Gilbert and Gubar, pp. 135–152。
- 50 Albert Gelpi, “Emily Dickinson and the Deerslayer: The Dilemma of the Woman Poet in America,” in *Shakespeare’s Sisters*, ed. Gilbert and Gubar, pp. 122–134.
- 51 Rufus Griswold, ed., *The Female Poets America* (Philadelphia: Carey & Hart, 1848). Caroline May, ed., *The American Female Poets* (New York: Leavitt & Allen Bros., 1869). The quotation is from “Preface,” May, p. vi. 有关19世纪“淑女诗人”的更多情况，可以参见 Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*. “Preface,” to *American Female Poets*, p. vi。
- 52 May, loc. cit.
- 53 Ruth Miller, *The Poetry of Emily Dickinson* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968), especially chapter 9, “The Practice of Poetry.”
- 54 Jack L. Capps, *Emily Dickinson’s Reading: 1836–1886* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966), p. 86.
- 55 *Aurora Leigh*, in *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, p. 8.
- 56 *Maude*, pp. 48–49.
- 57 D. H. Lawrence, Preface to *Collected Poems*, 1928, in *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, ed. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts (New York: Viking, 1964), pp. 27–28.
- 58 To John Wheelock, 1 July 1935, in *What the Woman Lived: Selected Letters of Louise Bogan, 1920–1970*, ed. Ruth Limmer (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), p. 86.
- 59 Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 2: 580.
- 60 Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, pp. 24–25.
- 61 See Richard Wilbur, “Sumptuous Destitution,” in Sewall, ed., *Emily Dickinson*, pp. 127–136.
- 62 “Goblin Market,” *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 1: 3–22.
- 63 *Paradise Lost*, 9. 599–600, 679.
- 64 *Ibid.*, 9. 790–800.

- 65 Ralph Wardle, *Mary Wollstonecraft*, p. 322.
- 66 Richard Polwhele, *The Unsex'd Females: A Poem* (New York: Garland, 1974; first published 1798), pp. 6-9. Polwhele 在某个脚注里抱怨说：“植物学 (botany) 近来成了夫人们时尚的娱乐。但是植物性体系的研究怎么与女性的谦逊保持一致，我还不能理解。”在讽刺沃斯通克拉夫特时，他写道：“新的尚未描画的情境让我战栗，/ 无性征的女人以专横的姿态自我吹嘘；女孩子们……带着赐福的植物胸脯起伏，/ 还在和夏娃母亲一起，摘取禁果，/ 因为青春在小花的叹息中喘息，/ 或者指向某个植物的交融；/ 分解它污浊欲望的器官，/ 饶有兴致地盯着刺激的尘埃。”换句话说，他觉得采集并研究植物本身伴有性与政治的自我张扬，是女性堕落的一种象征。
- 67 珍妮（与劳拉）的疾病动态在罗塞蒂的十四行诗《世界》中得到了进一步阐释。诗中说话者将“世界”形容成一位白天美艳的女人，提供“丰熟的水果、甜美的花朵和完全的履足”，但一到晚上就变成了“十足的没有爱不祈祷的恶魔”。如此，“白天她站立在谎言中：夜晚站立在 / 赤裸裸的真相的恐惧中，/ 长着突出的触角和爪子般蜷握的手”。显然，罗塞蒂将传统的三元比喻“世界、肉体、恶魔”转化成一个骇人的形象，这个形象体现了她对女性志向、灵感以及自我表达的深切忧虑。（*Poetical Works*, 1: 96.）
- 68 “From House to Home,” *Ibid.*, pp. 103-112.
- 69 Woolf, “Aurora Leigh,” in *The Second Common Reader*.
- 70 恋人间乱伦的暗示以及奥罗拉·李这个名字与拜伦继妹的名字奥古斯塔·李（Agusita Leigh）之间触目惊心的相似，都暗示了巴瑞特·勃朗宁也许同时在重述并“纯洁化”拜伦与奥古斯塔间骇人听闻的浪漫传说。也有人提出，盖斯凯尔夫人的《露丝》（*Ruth*）是玛丽安·厄尔故事的源头。
- 71 *Aurora Leigh*, pp. 22-27.
- 72 *Ibid.*, p. 173.
- 73 *Ibid.*, p. 177.
- 74 *Ibid.*, p. 178.
- 75 See J. 593, “I think I was enchanted / When first a sombre Girl— / I read that Foreign Lady— / The Dark—felt beautiful—”

第十六章

章首引语：*Woman in The Nineteenth Century*, p. 101; Higginson, quoted in Thomas Johnson, ed., *The Letters of Emily Dickinson*, 2: 473; *Poems*, J. 669.

- 1 To T. W. Higginson, July 1862, *Letters* 2: 412.
- 2 Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 1: 240.
- 3 *Ibid.*
- 4 Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms, Modern American Poetry by Women: A New Tradition* (New York: Harper Colophon Books, 1976), chap. 1, “The Double Bind of the Woman Poet,” pp. 1-6.
- 5 狄金森对《奥罗拉·李》运用的讨论，可见 Ellen Moers, *Literary Women*, pp. 55-62。有关狄金森解读的其他分析，可见 Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading*, 以及 Ruth Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, Appendix III, “Emily Dickinson's Reading,” pp. 385-430。
- 6 狄金森几乎总是将自己的家称为“我父亲的房子”。她使用这个词组暗示出她觉得自

- 已是“卡瓦利女皇”，与执行了“父亲的工作”的耶稣并无不同。但同时它也暗示出，她十分清楚父权文化的属性与力量，她就是在这种文化中达到了艺术成熟。在这种父亲主导的文化里，她不得不偷偷地读书，而且，她对希金森提到的首要几点中就有：“父亲……给我买了很多书——但让我不要读它们——因为他害怕它们会动摇思想。”（*Letters*, 2: 404）
- 7 Ibid., p. 554.
 - 8 J. 271 (“‘A Solemn thing—it was—I said— / A woman—white—to be—”), J. 605 (“The Spider holds a Silver Ball / In unperceived Hands— / And dancing softly to Himself / His Yarn of Pearl unwinds—”), and J. 732 (“She rose to his Requirement ... If ought she missed in Her new Day, / Of Amplitude, or Awe— / ... It lay unmentioned ...”).
 - 9 Blake, “To Nobodaddy” (“Why art thou silent & invisible, / Father of Jealousy?”) and “When Klopstock England defied, / Uprose William Blake in his pride; / For old Nobodaddy aloft / Farted & Belched & cough’d.”
 - 10 J. 528, “Mine—by the Right of the White Election ! / Mine—by the Royal Seal ! ”
 - 11 J. 401, “What Soft—Cherubic Creatures— / These Gentlewomen are— / One would as soon assault a Plush—Or violate a Star—.”
 - 12 Catherine Linton’s speech to Nelly Dean in chapter 12 of *Wuthering Heights*:
“I wish I were a girl again, half savage, and hardy, and free; and laughing at injuries, not maddening under them ! Why am I so changed? why does my blood rush into a hell of tumult at a few words?”
 - 13 *Letters*, 2: 518–519.
 - 14 J. 510, “It was not Death, for I stood up, / And all the Dead, lie down / ... [and yet it was] As if my life were shaven / And fitted to a frame, / And could not breathe without a key,” and J. 486, “I was the slightest in the House—— / I took the smallest Room—.”
 - 15 J. 1072, “Title divine—is mine ! / The Wife—without the Sign ! ”
 - 16 Barbara Clarke Mossberg, “The Daughter Construct in Emily Dickinson’s Poetry” (Ph. D. diss., Indiana University, 1977).
 - 17 希金森曾在信中将狄金森形容为“我在阿默斯特的有些分裂的女诗人”。见 Jay Leyda, ed., *The Years and Hours of Emily Dickinson* (New Haven: Yale University Press, 1960), 2: 263。
 - 18 *Letters*, 1: 104.
 - 19 Ibid., p. 99.
 - 20 J. 908, “’Tis Sunrise—Little Maid—Hast Thou / No Station in the Day?”
 - 21 *Letters*, 2: 460.
 - 22 Ibid., p. 439.
 - 23 比如说，可参见她早期兴致勃勃地写给 William Cowper Dickinson (14 February 1849), George H. Gould [?] (February 1850), 以及 Elbridge G. Bowdoin (February 1851) 的信件，*Letters*, 1: 75–77, 91–93, 110。
 - 24 Ransom, “Emily Dickinson: A Poet Restored,” p. 97.
 - 25 *Letters*, 3: 777.
 - 26 John Cody 在 *After Great Pain* 之中作出这样的推测，pp. 416–422。
 - 27 *Letters*, 1: 209–210.

- 28 Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family* (New York: Harper & Row, 1955), p. 407.
- 29 Catherine Dickinson Sweetser 的引言见 Bingham, *Home*, p. 17, Edward Dickinson 的引言见 Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, p. 47。
- 30 Leyda, *Years and Hours*, 1: 30.
- 31 他“阅读孤独而严峻的书籍”, *Letters*, 2: 473; 他“从来不玩”, *ibid.*, p. 486; 他的“心灵纯洁而可怕”, *ibid.*, p. 528。
- 32 他抨击“女性选举权”, *Leyda, Years and Hours*, 2: 218; 他“干瘦无语”, *Letters*, 2: 245.
- 33 *Letters*, 2: 559 (to Louise and Frances Norcross).
- 34 *Jana Eyre*, chapter 34. 此书藏于哈佛大学的霍顿图书馆。尽管 Sewall 并未将它列在狄金森页边注的书目中, 但书页上窄短的这两句与他认为的狄金森页边注的典型特征完全一致。见 Sewall, 2: 678-79, note 8。
- 35 Clark Griffith, *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1964), p. 155.
- 36 *Letters*, 2: 391.
- 37 J. 665, “Dropped into the Ether Acre— / Wearing the Sod Gown ... Journey of Down—and Whip of Diamond— / Riding to meet the Earl—.” 在很多方面, 这是狄金森对浪漫文学的最具讽刺性(也是有成见的)的评论。相对而言, 更出名的“Because I could not stop for Death” (J. 712) 中的情绪比较温和。
- 38 关于这封信的内容及与之相关的讨论, 可见 Winifred Gerin, *Charlotte Brontë*: pp. 290-293。
- 39 Charlotte Brontë, *Shirley*, chapter 1, “Levitical.”
- 40 *Letters*, 2: 391.
- 41 Gérin, *Charlotte Brontë*, p. 291.
- 42 Bell Gale Chevigny, *The Woman and The Myth*, p. 278.
- 43 Chevigny, p. 61.
- 44 Cody, *After Great Pain*, p. 52.
- 45 *Letters*, 2: 375.
- 46 感谢 Celeste Turner Wright 让我们注意到这首诗。
- 47 George Eliot, *Armstrong, Poems*, p. 92; Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, p. 58.
- 48 Albert Gelpi, “Emily Dickinson and the Deerslayer.”
- 49 Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton: Princeton University Press, 1947), pp. 206-229, et passim.
- 50 William R. Sherwood, *Circumference and Circumstance: Stages in The Mind and Art of Emily Dickinson* (New York: Columbia University Press, 1968), pp. 152 and 231.
- 51 Herman Melville, *Moby Dick*, chapter 42, “The Whiteness of the Whale.”
- 52 J. 985, “The Missing All—prevented Me / From missing minor Things” and J. 532, “I tried to think a lonelier Thing / Than any I had seen— / Some Polar Expiation—An Omen in the Bone / Of Death's tremendous nearness—.”
- 53 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (New York: Dell, 1966), Wendy Martin, “Seduced and Abandoned in the New World: The Image of Woman in American Fiction,” in Vivian Gornick and Barbara K. Moran, ed., *Woman in Sexist Society: Studies in Power and*

- Powerlessness* (New York: Basic Books, 1971).
- 54 Alexander Welsh, *The City of Dickens*, chapter 11, “Two Angels of Death,” pp. 180–95.
- 55 Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, *Poetical Works*, pp. 21, 28, 149.
- 56 Alfred, Lord Tennyson, “The Lady of Shalott,” part 1, lines 24–27; part 2, lines 39, 72; part 3, line 116; part 4, lines 136, 146.
- 57 Nathaniel Hawthorne, “The Snow Image,” *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, ed. Norman Holmes Pearson (New York: Modern Library, 1937), p. 1167. 由于狄金森肯定阅读过霍桑的作品，我们可以推测她对“珍珠”意象的运用受到了《红字》中小珠儿的形象的影响，珠儿是个富有寓意的孩子，在她身上部分虚构了她受到鄙弃的母亲。此外，霍桑笔下的伊桑·布兰德在《伊桑·布兰德：夭折的浪漫》的末尾处冲入的石灰窑，也可能预示了狄金森在《你敢看白热中的灵魂》中描绘的熔炉。
- 58 Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom’s Cabin; or, Life Among The Lowly*, chapter 42, “An Authentic Ghost Story.” Elizabeth Barrett Browning, *Poetical Works*, p. 21.
- 59 Christina Rossetti, “A Soul,” in *New Poems by Christina Rossetti*, ed. William Michael Rossetti (New York: Macmillan & Co., 1896), p. 77.
- 60 Stowe, *Uncle Tom’s Cabin*, chapter 42.
- 61 *Letters*, 2: 412: “Men do not call the surgeon, to commend—the Bone,” Dickinson told Higginson in July 1862, “but to set it, Sir, and fracture within, is more critical.”
- 62 可以做一些对比，如 Emily Brontë’s “Julian M. and A. G. Rochelle” (“Silent is the House—all are laid asleep”) 或她的 “Hope” (“Hope was but a timid friend; / She sat without my grated den”), in *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, ed. C. W. Hatfield (New York: Columbia University Press, 1941), pp. 192, 236.
- 63 J. 1445, “Death is the supple Suitor / That wins at last— / It is a stealthy Wooing / Conducted first / By pallid innuendoes / And dim approach.”
- 64 在《失乐园》里，说话者与“罪”之间的平行关系非常显著。毕竟，“罪”既是比喻意义上的厄运（撒旦），也是实际意义上的厄运（死）的最爱，两者都用躁动的孩子来折磨她。不过，从更确切的个人意义上来说，在狄金森看来，这首诗怀孕的负担也是她诗歌主体的负担，是必须由她带在身上的、被绑上绷带的秘密。与之相似的是，她谈到的最终葬礼也代表了其诗歌的最终葬礼，由她秘密地写成并隐藏（在她去世之前）在棺材似的抽屉里。有关该主题的不同处理，可见 J. 1737, “Rearrange a Wife’s’ affection! ... Big my Secret but it’s bandaged— / It will never get away.”
- 65 *Jane Eyre*, chapter 25.
- 66 J. 997 (“Crumbling is not an instant’s Act”) J. 1356 “The Rat is the concisest Tenant”), J. 793 (“Grief is a Mouse”), J. 1670 (“In Winter in my Room / I came upon a Worm— / Pink, lank and warm—”), J. 1275 (“The Spider as an Artist / Has never been employed— / ... Neglected Son of Genius / I take thee by the Hand—”).
- 67 De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 144. 表现女性像蜘蛛似的编织者的诗歌作品还有很多，可见 Lucy Larcom, “Weaving,” and Kathleen Raine, “The Clue,” in Louise Bernikow, ed., *The World Split Open*: pp. 180, 200.
- 68 Compare H. D. ’s “self-out-of-self, / / selfless, / that pearl-of-great-price,” in *Trilogy* (New York: New Directions, 1973), p. 9.
- 69 Albert Gelpi, *Emily Dickinson: The Mind of the Poet*, p. 151. 不妨将狄金森想象的蜘蛛编织之

美——“光芒的大陆”——来自他/她自己的内部，与斯威夫特对蜘蛛技艺的厌恶做一番比较，斯威夫特因为虫子从肠子里吐丝而将蜘蛛的技艺看得很肮脏。狄金森则在某种意义上对斯威夫特，或至少是斯威夫特的传统进行了修正。(Jonathan Swift, “The Spider and the Bee,” in *The Battle of the Books*.)

70 *Letters*, 2: 424.

71 Gelpi, *Emily Dickinson*, p. 152.

72 *Ibid.*

73 Webster's *New World Dictionary, College Edition* (Cleveland and New York: World Publishing Co., 1966).

74 有趣的是，在伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的传记里，她的朋友奥格尔维夫人写道：“她信件上的笔迹不比雏菊秆上的绒毛粗，写在小便签纸上，有时候折成小信封，整封信看起来就像玩具娃娃的信。”而且，很多收藏在伯格图书馆的伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁夫人的诗作都是写在小笔记本上的。好像很多女艺术家多半是有意识地让自己的工作看起来像玩耍似的。（“Recollections of Mrs. Browning, by Mrs. David Ogilvy,” in *Elizabeth Barrett Browning's Letters to Mrs. David Ogilvy, 1849-1861* [New York: Quadrangle Books, 1973], p. xxxiii.）

75 Thomas Johnson, Introduction to *The Poems of Emily Dickinson*.

76 Miller, *The Poetry of Emily Dickinson*, chapter 10, “The Fascicles”.

77 *Letters*, 2: 408, 409, 415.

78 Adrienne Rich, “When We Dead Awaken,” in *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973), p. 5.

79 *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*, P. 10; *The Poetical Works of Christina G. Rossetti*, 1: 104-105.

80 参见 Christina Rossetti, “Mother Country,” *Poetical Works*, 1: 116, 以及 Sylvia Plath, “Fever 103,” *Ariel*, p. 55. Terence Diggory's “Armored Women, Naked Men”。尤其有助于探讨以下两方面的区别：一方面是指美国诗歌中男性的开放（或“裸露”）与张扬，另一方面是指女性的规避、沉默与伪装。

81 *Letters*, 2: 546.

译名对照

- 阿尔瓦拉斯, A. Alvarez, A.
阿诺德, 马修 Arnold, Matthew
阿特伍德, 玛格丽特 Atwood, Margaret
埃尔曼, 玛丽 Ellmann, Mary
埃里克森, 埃里克 Erikson, Eric
埃利斯夫人, 萨拉 Ellis, Mrs. Sarah
埃奇沃思, 理查德·洛弗尔 Edgeworth, Richard Lovell
埃奇沃思, 玛丽亚 Edgeworth, Maria
埃热, 康斯坦丁 Héger, Constantin
艾布拉姆斯, M. H. Abrams, M. H.
艾迪生, 约瑟夫 Addison, Joseph
艾略特, 乔治 Eliot, George
艾希纳, 汉斯 Eichner, Hans
安德森, 昆廷 Anderson, Quentin
奥茨, 乔伊丝·卡罗尔 Oates, Joyce Carol
奥登, W. H. Auden, W. H.
奥尔巴赫, 埃里希 Auerbach, Erich
奥尔巴赫, 尼娜 Auerbach, Nina
奥尔科特, 路易莎·梅 Alcott, Louis May
奥尔森, 蒂莉 Olsen, Tillie
奥利芬特夫人, 玛格丽特 Oliphant, Mrs. Margaret
奥斯汀, 简 Austen, Jane
奥特纳, 谢里 Ortner, Sherry
巴恩斯, 朱娜 Barnes, Djuna
巴尔扎克, 奥诺雷·德 Balzac, Honoré de
巴什拉, 加斯东 Bachelard, Gaston
巴特, 保利娜 Bart, Pauline
巴特, 罗兰 Barthes, Roland
巴特勒, 玛丽莲 Butler, Marilyn
班扬, 约翰 Bunyan, John
鲍尔斯, 塞缪尔 Bowles, Samuel
贝多斯, 托马斯·洛弗尔 Beddoes, Thomas Lovell
贝恩, 阿弗拉 Behn, Aphra
贝尔萨尼, 莱奥 Bersani, Leo
贝特尔海姆, 布鲁诺 Bettelheim, Bruno
比安基, 玛莎·狄金森 Bianchi, Martha Dickinson
比尔冈, 玛丽 Burgan, Mary
彼得森, M. 让娜 Peterson, M. Jeanne
伯吉斯, 安东尼 Burgess, Anthony
伯林, 卡特琳·瑞斯特科克 Burlin, Katrin Ristkok
伯纳德, 杰西 Bernard, Jessie
伯尼, 范妮 Burney, Fanny
勃朗宁, 伊丽莎白·巴瑞特 Browning, Elizabeth Barrett
勃朗特, 安妮 Brontë, Anne
勃朗特, 夏洛蒂 Brontë, Charlotte

博尔赫斯, 豪尔赫 Borges, Jorge
 博根, 露易丝 Bogan, Louise
 博纳尔, 罗莎 Bonheur, Rosa
 博斯金德 - 洛达尔, 马琳 Boskind- Lodahl,
 Marlene
 布莱克, 威廉 Blake, William
 布莱克默, R. P. Blackmur, R. P.
 布莱克斯通爵士, 威廉 Blackstone, Sir
 William
 布兰奇, 安娜·亨普斯特德 Branch, Anna
 Hemsptead
 布朗, 诺曼·O. Brown, Norman O.
 布劳顿, 罗达 Broughton, Rhoda
 布劳恩, 范妮 Brawne, Fanny
 布雷兹特里特, 安妮 Bradstreet, Anne
 布里奇斯爵士, 塞缪尔·埃杰顿 Brydges,
 Sir Samuel Egerton
 布里亚 - 萨瓦兰, 安泰尔姆 Brillat- Savarin,
 Anthelme
 布鲁姆, 哈罗德 Bloom, Harold
 布伦顿, 玛丽 Brunton, Mary

 蔡斯, 理查德 Chase, Richard

 戴维斯, 瑞贝卡·哈丁 Davis, Rebecca
 Harding
 丹尼森, 伊莎 Dinesen, Isak
 道格拉斯, 安妮 Douglas, Ann
 德·西蒙娜, 波伏娃 De Beauvoir, Simone
 狄金森, 艾米莉 Dickinson, Emily
 狄克森, R. W. Dixon, R. W.
 狄龙爵士 Dillon, Lord
 迪迪翁, 琼 Didion, Joan
 迪纳, 海伦 Diner, Helen
 迪纳斯坦, 多萝西 Dinnerstein, Dorothy
 丁尼生, 阿佛烈, 男爵 Tennyson, Alfred,
 Lord
 多恩, 约翰 Donne, John

 法农, 弗兰茨 Fanon, Frantz
 菲茨杰拉德, 爱德华 Fitzgerald, Edward
 菲德勒, 莱斯利 Fiedler, Leslie
 菲尔丁, 亨利 Fielding, Henry
 费什, 斯坦利 Fish, Stanley
 芬奇, 安妮 Finch, Anne
 “弗恩, 范妮” “Fern, Fanny”

弗赖伊, 诺思罗普 Frye, Northrop
 弗洛伊德, 西格蒙德 Freud, Sigmund
 富勒, 玛格丽特 Fuller, Margaret

 盖斯凯尔, 伊丽莎白 Gaskell, Elizabeth
 高德史密斯, 奥立弗 Goldsmith, Oliver
 戈特利布, 安妮 Gottlieb, Annie
 格尔皮, 艾伯特 Gelpi, Albert
 格雷夫斯, 罗伯特 Graves, Robert
 格里尔, 杰梅茵 Greer, Germaine
 格里斯沃尔德, 鲁弗斯 Griswold, Rufus
 古柏, 威廉 Cowper, William

 哈珀, 弗朗西丝 Harper, Frances
 哈特曼, 杰弗里 Hartman, Geoffrey
 海尔布朗, 卡罗琳 Heilbrun, Carolyn
 海尔曼, 罗伯特 Heilman, Robert
 海特, 戈登 Haight, Gordon
 黑兹利特, 威廉 Hazlitt, William
 华兹华斯, 威廉 Wordsworth, William
 怀利, 埃莉诺 Wylie, Elinor
 怀亚特爵士, 托马斯 Wyatt, Sir Thomas
 惠洛克, 约翰·霍尔 Wheelock, John Hall
 霍夫曼, E. T. A. Hoffman, E. T. A.
 霍兰, 乔赛亚 Holland, Josiah
 霍尼, 凯伦 Horney, Karen
 霍普金斯, 安妮 Hopkins, Anne
 霍普金斯, 杰勒曼·曼利 Hopkins, Gerard
 Manley
 霍普金斯, 罗伯特 Hopkins, Robert
 霍桑, 纳撒尼尔 Hawthorne, Nathaniel

 基艾特娄, 保罗 Zietlow, Paul
 基里格鲁, 安妮 Killigrew, Anne
 吉卜林, 鲁德亚德 Kipling, Rudyard
 吉尔曼, 夏洛特·帕金斯 Gilman, Charlotte
 Perkins
 济慈, 约翰 Keats, John
 加斯, 威廉 Gass, William
 金基德 - 威克斯, 马克 Kinkead- Weeks,
 Mark

 卡莱尔, 托马斯 Carlyle, Thomas
 卡罗尔, 刘易斯 Carroll, Lewis
 卡普斯, 杰克 Capps, Jack
 卡文迪什, 玛格丽特 Cavendish, Margaret

凯利, 罗伯特 Kiely, Robert
 凯瑟, 薇拉 Cather, Willa
 凯特尔, 阿诺德 Kettle, Arnold
 凯泽, 卡罗琳 Kizer, Carolyn
 柯勒律治, 玛丽·伊丽莎白 Coleridge, Mary Elizabeth
 柯勒律治, 塞缪尔·泰勒 Coleridge, Samuel Taylor
 柯林斯, 威尔基 Collins, Wilkie
 科迪, 约翰 Cody, John
 克赖斯特, 卡罗尔 Christ, Carol
 克雷克夫人, 黛娜 Craik, Mrs. Dinah
 克莫德, 弗兰克 Kermode, Frank
 库尔乌斯, 恩斯特·罗伯特 Curtius, Ernst Robert

 拉德克利夫, 安 Radcliffe, Ann
 拉科夫, 罗宾 Lakoff, Robin
 拉奇福德, 范妮 Ratchford, Fanny
 拉塞尔斯, 玛丽 Lascelles, Mary
 拉什, 弗洛伦斯 Rush, Florence
 拉丝, 乔安娜 Russ, Joanna
 莱维尔托夫, 丹尼斯 Levertov, Denise
 莱文, 乔治 Levine, George
 莱辛, 多丽丝 Lessing, Doris
 赖丁, 劳拉 Riding, Laura
 赖利, 布里奇特 Riley, Bridge
 兰塞姆, 约翰·克劳 Ransom, John Crowe
 劳伦斯, D. H. Lawrence, D. H.
 勒德拉, 沃尔夫冈 Lederer, Wolfgang
 勒纳, 格尔达 Lerner, Gerda
 雷丁格, 鲁比 Redinger, Ruby
 雷诺阿, 奥古斯特 Renoir, Auguste
 李, 霍姆 Lee, Home
 里德, 简 Lead, Jane
 里夫斯, 詹姆斯 Reeves, James
 里格比, 伊丽莎白 Rigby, Elizabeth
 里格尔, 詹姆斯 Rieger, James
 里奇, 艾德里安娜 Rich, Adrienne
 理查森, 塞缪尔 Richardson, Samuel
 利茨, A. 沃尔顿 Litz, A. Walton
 利维斯, Q. D. Leavis, Q. D.
 列维-斯特劳斯, 克劳德 Lévi-Strauss, Claude
 刘易斯, 乔治·亨利 Lewes, George Henry
 鲁本斯坦, 马克 Rubenstein, Marc

鲁凯泽, 穆里尔 Rukeyser, Muriel
 鲁特, 亚比亚 Root, Abiah
 伦诺克斯, 夏洛特 Lennox, Charlotte
 罗塞蒂, 丹蒂·加布里埃尔 Rossetti, Dante Gabriel
 罗塞蒂, 克里斯蒂娜 Rossetti, Christina
 罗森菲尔德, 克莱尔 Rosenfeld, Claire
 罗斯, 安妮 Ross, Anne
 罗斯金, 约翰 Ruskin, John
 罗特克, 西奥多 Roethke, Theodore
 罗西, 艾莉斯 Rossi, Alice

 马丁, 温迪 Martin, Wendy
 马洛, 克里斯托弗 Marlowe, Christopher
 马钱德, 莱斯利 Marchand, Leslie
 麦克唐纳, 乔治 MacDonald, George
 梅, 卡罗琳 May, Caroline
 米莱, 埃德娜·圣文森特 Millay, Edna St. Vincent
 米勒, J. 希利斯 Miller, J. Hillis
 米勒, 露丝 Miller, Ruth
 米切尔, S. 韦尔 Mitchell, S. Weir
 米切尔, 朱丽叶 Mitchell, Juliet
 摩斯科斯 Moschus
 莫尔斯, 埃伦 Moers, Ellen
 莫格兰, 海伦 Moglen, Helen
 莫斯伯格, 芭芭拉·克拉克 Mossberg, Barbara Clarke
 “默特尔, 明尼” “Myrtles, Minny”
 莫兹利, 安妮 Mozley, Anne
 穆德里克, 马文 Mudrick, Marvin

 奈尔斯, 托马斯 Niles, Thomas
 尼恩, 阿内丝 Nin, Anaïs
 诺普夫马彻, U. C. Knoepflmacher, U. C.

 欧文, 约翰 Irwin, John

 帕特莫尔, 考文垂 Patmore, Coventry
 佩特爵士, 沃尔特 Pater, Sir Walter
 皮尔西, 玛吉 Piercy, Marge
 坡, 埃德加·爱伦 Poe, Edgar Allan
 蒲柏, 亚历山大 Pope, Alexander
 普拉斯, 西尔维娅 Plath, Sylvia
 普拉兹, 马里奥 Praz, Mario
 普赖尔, 马修 Prior, Matthew

- 乔叟, 杰弗里 Chaucer, Geoffrey
 切斯勒, 菲利斯 Chesler, Phyllis
 琼生, 本 Jonson, Ben
- 热兰, 温妮弗雷德 Gérin, Winifred
 容, 埃丽卡 Jong, Erica
- 萨顿, 梅 Sarton, May
 萨特, 让-保罗 Sartre, Jean Paul
 萨义德, 爱德华 Said, Edward
 塞克斯顿, 安妮 Sexton, Anne
 骚塞, 罗伯特 Southey, Robert
 沙蓬夫人, 赫斯特 Chapone, Mrs. Hester
 舍伍德, 威廉·R. Sherwood, William, R.
 史密斯, 凯瑟琳 Smith, Catherine
 史密斯, 夏洛特 Smith, Charlotte
 司各特爵士, 沃尔特 Scott, Sir Walter
 斯宾塞, 埃蒙德 Spencer, Edmund
 斯宾塞, 赫伯特 Spencer, Herbert
 斯摩莱特, 托拜厄斯 Smollett, Tobias
 斯诺德格拉斯, 德威特 Snodgrass, DeWitt
 斯帕克, 缪里尔 Spark, Muriel
 斯帕克斯, 帕特里夏·梅耶 Spacks, Patricia
 Meyer
 斯皮瓦克, 盖娅特里·查克拉瓦蒂 Spivak,
 Gayatri Chakravorty
 斯泰因, 格特鲁德 Stein, Gertrude
 斯特恩, 劳伦斯 Sterne, Lawrence
 斯梯尔, 理查德 Steele, Richard
 斯廷普森, 凯瑟琳 Stimpson, Catharine
 斯通, 露丝 Stone, Ruth
 斯托, 哈丽雅特·比彻 Stowe, Harriet Beecher
 斯威夫特, 乔纳森 Swift, Jonathan
 斯温伯恩, 阿尔杰农 Swinburne, Algernon
 索福克勒斯 Sophocles
- 塔夫, 斯图尔特 Tave, Stuart
 吐温, 马克 Twain, Mark
- 瓦考斯基, 戴安娜 Wakoski, Diane
- 威尔伯, 理查德 Wilbur, Richard
 韦尔什, 亚历山大 Welsh, Alexander
 韦斯坦因, 内奥米 Weisstein, Naomi
 韦斯特, 瑞贝卡 West, Rebecca
 维特赖希, 约瑟夫 Wittreich, Joseph
 维西纳斯, 玛莎 Vicinus, Martha
 魏宁格, 奥托 Weininger, Otto
 温斯罗普, 约翰 Winthrop, John
 沃波尔, 贺拉斯 Walpole, Horace
 沃斯通克拉夫特, 玛丽 Wollstonecraft,
 Mary
 伍尔夫, 弗吉尼亚 Woolf, Virginia
- 西戈尼, 莉迪亚 Sigourney, Lydia
 希金森, 托马斯·温特沃斯 Higginson,
 Thomas Wentworth
 萧邦, 凯特 Chopin, Kate
 肖勒, 马克 Schorer, Mark
 肖瓦尔特, 埃莱娜 Showalter, Elaine
 谢立丹, 理查德·布里斯利 Sheridan,
 Richard Brinsley
 雪莱, 玛丽 Shelley, Mary
- 雅各比博士, 玛丽·帕特南 Jacobi, Dr.
 Mary Putnam
 亚当 Adam
 叶芝, 威廉·巴特勒 Yeats, William Butler
 伊格尔顿, 特伦斯 Eagleton, Terence
 伊利亚德, 米尔恰 Eliade, Mircea
 伊姆利, 范妮 Imlay, Fanny
 英格利希, 迪尔德丽 English, Deirdre
 永格, 夏洛特·玛丽 Yonge, Charlotte Mary
 尤哈斯, 苏珊娜 Juhasz, Suzanne
 约翰斯顿, 肯尼斯 Johnston, Kenneth
 约翰逊, E. D. H. Johnson, E. D. H.
- 詹姆斯, 亨利 James, Henry
 詹韦, 伊丽莎白 Janeway, Elizabeth
 芝加哥, 朱迪 Chicago, Judy

索引*

- Abrams, M. H., 46
Adam, 195-99 passim, 225, 227, 254, 264, 283; in Austen and S. Richardson, 168; in Milton, 188, 194; in *Frankenstein*, 229-39 passim; and St. Paul, 385; in "A Drama of Exile," 391; in *Shirley*, 394; and "The Lifted Veil," 457; and Eliot, 496
Addison, Joseph, 131; and Richard Steele, *The Spectator*, 117
Aeschylus: *Prometheus Bound*, 195, 229; translations of, 546-47
Agoraphobia, xi, 101-02; in women, 53-59 passim; and escape, 84-85; of Dickinson, 555, 557, 583, 593, 595, 604, 606; in *Great Expectations*, 619
Alcott, Louisa May, 558; *Little Women*, 25, 64, 70, 350, 483-84; "Behind A Mask," 473
Alvarez, A., 284
Amnesia: in women's writing, 58-59; and female memory, 97-101; in *Romola*, 495
Ancestral mansion. See Architecture, ancestral mansion
Anderson, Quentin, 523
Androgyny, 65, 69; Woolf on, 192; in *Wuthering Heights*, 264-67, 276, 287, 295-98 passim, 306; in Eliot and E. Brontë, 307; in *The Professor*, 319, 325, 326, 327, 332; in *Villette*, 423, 432; in *The Mill on The Floss*, 492; and Fuller, 532; and female power, 616-17
Angel, woman as. See Woman as angel
Angel in the House, The. See Patmore, Coventry
"Anger, Jane": on women, 219
Anger. See Madness and anger
Animal symbolism: in Blake, 95; in Dickinson, 100, 595, 598-99, 602-03, 611, 631-33; in *Wuthering Heights*, 282, 303-05, 308; in *The Professor*, 323, 328; in *Jane Eyre*, 340, 351; in *Shirley*, 389, 397; in C. Brontë's letters, 399; in *Villette*, 412, 415, 428, 429; in Eliot, 467, 486, 492, 493, 497; in "Goblin Market," 567, 570. See also Birds; Dogs; Horses and riding; Insects; Serpents
Anonymity. See Names
Anorexia, xi, 25; in women, 53-59 passim; as escape, 85-86; in Austen, 142; in *Castle Rackrent*, 149, 150; in *Wuthering Heights*, 275, 282, 284-87, 292, 298, 301-02; in *Shirley*, 314, 390-91. See also Cooking; Food; Fruit; Starvation
Aphasia, 58. See also Amnesia; Language
Aquinas, Thomas, 501
Architecture, xi, 107, 120, 198, 209, 216-17, 375; in female fiction, 83-92, 312-13; in Austen, 121-22, 129, 154; in *Wuthering Heights*, 261, 271-74, 275, 280; in *Jane Eyre*, 336-71 passim, 612; in *Shirley*, 381, 384, 393; in *Villette*, 403-17 passim, 420-38 passim; in Eliot, 462-63, 470, 485, 487, 501-07; in Anne Finch, 478; in *Aurora Leigh*, 578-80; in Dickinson, 604, 607, 611-13, 631-33
—windows: in "Snow White," 37; in Dickinson, 146; in Milton, 202; in *Wuthering Heights*, 261, 271-74, 275, 280; in *Jane Eyre*, 336-71 passim, 612; in *Shirley*, 381, 517-19, 520; in *The Mill on the Floss*, 512; in *Uncle Tom's Cabin*, 534
—ancestral mansion: in "The Yellow Wallpaper," 89-91; in *Castle Rackrent*, 149-51; in Austen, 154, 177; in C. Brontë, 381, 438; in Stowe, 473, 533, 534; in Eliot, 485
—attic: in "The Yellow Wallpaper," 89-90; in Austen, 122, 348, 354, 360; in *Frankenstein*, 235; in *Jane Eyre*, 347-49; in *Villette*, 409, 425-26, 431, 438; in *The Mill on the Floss*, 491, 492; in *Uncle Tom's Cabin*, 533-34
—parlor/sitting room/drawing room: and Austen, 109-10, 112, 113, 122, 144, 153, 177, 179; and Edgeworth, 151-53; Woolf on, 153, 188; in *Shirley*, 378; in Eliot, 450, 454; in "The Snow Image," 618
—library: in Austen, 137; and Woolf, 192; in "The Lifted Veil," 464; in *Middlemarch*, 511, 530; and Alice James, 512. See also Christianity; Claustrophobia; Landscape; Prisons
Aristotle, 5, 7, 212; on femaleness, 53
Arnold, Matthew, 229, 257; "Philomela," 43; on *Villette*, 337, 338; "The Buried Life," 401-02; "Haworth Churchyard," 439
Arthritis, rheumatoid, 53
Attic. See Architecture, attic
Atwood, Margaret, 510; *Lady Oracle*, 57, 473
Auden, W. H., 174, 277; on Austen, 112
Auerbach, Erich, 46
Auerbach, Nina, 122, 415
Augustine, Saint, 30

* 本索引中页码均为原书页码，即本书边码。——编者注

- Austen, Jane, xi, 9, 57, 72, 78, 80, 82, 101, 331, 373, 374, 395, 444, 491, 540, 562, 585; *Persuasion*, 7-8, 11-12, 13, 16, 27, 43, 44, 60, 112, 117, 119, 136, 174-83, 405, 522, 627; *Northanger Abbey*, 58, 113, 128-45, 146, 149, 150, 152, 154, 160, 176, 177, 179, 238, 259, 275, 410, 585, 620, 643; *Emma*, 58, 136, 157-60, 163, 173-74, 181, 183; "Bit of Ivory," 63, 83, 107-08; spatial metaphors about, 108-13; *Love and Freindship*, 113-19, 121, 122, 162, 171; and the picaresque, 114-15, 116; *The Watsons*, 115, 126; on romance, 116-21 passim, 132, 136, 142, 179; female characters in, 116-27 passim; *Pride and Prejudice*, 117, 120, 136, 157-58, 161, 172-73; *Sense and Sensibility*, 117, 120, 125, 136, 156-57, 172, 183; *Lady Susan*, 119, 155-56, 317; *Sanditon*, 119, 183; *Mansfield Park*, 120, 163-68, 170-72; "Catharine," 122; "Frederic and Elfrida," 126, 127; "Jack and Alice," 126, 127; "Lesley Castle," 127; on history, 132-36; on education of women, 133-36 passim; and disease, 141, 162, 174, 177, 182-83, 335; and silence, 143-44, 160-62, 165, 169, 178; shrews in, 155, 169-74, 181, 183; Satanic heroes in, 206; as narrative "presence," 548
- Authority: definition of, 4, 28, 45-46; and death, 14, 18, 36, 40; male anxiety about, 32, 110; monstrous female, 34-36, 66-67, 155, 159, 208, 209-10; of male genres, 67-71 passim; female anxiety about, 233, 316, 550-58. *See also* Madness and anger; Woman as monster
- male literary, 6-7, 11-16, 16-20 passim, 48, 59, 179, 188, 208-12 passim, 450, 556-57, 574; in Austen, 175; in Eliot, 499, 500-03, 505, 531; in Keats, 552-54; in "The Snow Image," 618-19
- patriarchal, 38-39, 138-40, 143-44, 198, 439; in *Middlemarch*, 214-18, 507-10; in *Wuthering Heights*, 280-82; in *The Professor*, 324; in *Jane Eyre*, 340, 357; in *Villette*, 430; in "The Lifted Veil," 464
- female struggle for, 71-75, 82, 99, 158, 227, 311, 317, 434-35, 437, 439, 446, 448-49; in *The Professor*, 329-31; in "Armgart," 454-55; and clairvoyance, 474; in Eliot, 485, 523-24, 531, 533; in Dickinson, 608, 616, 649
- female relinquishing of, 444; in Austen, 160-69; in *Shirley*, 394-95, 397; in Eliot, 450-51, 467; and C. Rossetti, 564-75; in Barrett Browning and C. Rossetti, 645
- Bachelard, Gaston, xiii; *The Poetics of Space*, 87-88, 108
- Balzac, Honoré de, 13, 540
- Barnes, Djuna, *The Book of Repulsive Women*, 247
- Barrett Browning, Elizabeth, 57, 124, 393, 444, 473, 474, 559, 562, 589; *Aurora Leigh*, 18-19, 23, 25-26, 35, 36, 37, 41, 44, 58, 99-100, 453, 506, 541, 559-61, 570, 575-80, 582, 583, 587, 617, 621, 640, 643-44, 645, 648; on women writers, 66-67, 69, 71, 109, 481, 539-40; "An Essay On Mind," 70; "A Vision of Poets," 70; "An Island," 102-04; "A Drama of Exile," 189, 375, 391, 481; "Bertha in the Lane," 463; male critics on, 543-44; *Poems Before Congress*, 544; translation of *Prometheus Bound*, 547; and renunciation, 564; Dickinson on, 647-48
- Bart, Pauline, 53
- Barth, John, 374
- Barthes, Roland, 10
- Beddoes, Thomas Lovell, 242-43
- Beethoven, Ludwig von, 453, 606
- Behn, Aphra, 540; on female authorship, 63, 65, 66
- Bell: Currer, Ellis, and Acton, 65
- Bergman, Ingrid, 143
- Bernard, Jessie, 53
- Bersani, Leo, 11-12, 20, 165, 253, 258, 264, 268, 283, 291, 299
- Bettelheim, Bruno, 37-41 passim, 303
- Bewick, Thomas: *History of British Birds*, 339, 404
- Bianchi, Martha Dickinson, 559, 563
- Bible: *Genesis* and *Shirley*, 287, 395; Samson, 356, 368; John the Baptist, 365; Salome, 365; Saint John, 365; feminist revision of, 374, 385-86; Sisera and Jael, 412, 433, 455, 492; Vashti and *Villette*, 424; Cain, 451, 456; *Exodus*, 469; and Biblical criticism, 502; "Female Scripture Characters" in *Middlemarch*, 520; *Ecclesiastes*, 524. *See also* Adam; Christ; Christianity; Eve; Fall, the; Satan; Sin; Virgin Mary
- Bildungsroman: in Austen, 128; and *Frankenstein*, 238; *Wuthering Heights* as, 253-54, 259, 276; *The Professor* as, 315, 335; *Jane Eyre* as, 339-71 passim; and women, 426
- Bingham, Millicent Todd, 563
- Birds, symbolism of: in *Wuthering Heights*, 284; in *Shirley*, 377-78, 382-84; in *Villette*, 431; in Dickinson, 637-38
- Blackmur, R. P., 541, 543, 545

- Blackstone, Sir William, 155
- Black subculture and women: 73-74, 120-21, 482
- Blackwood, John, 488, 491
- Blackwood's*, 445
- Blake, William, 205, 232, 233, 234, 242, 273, 276-83 passim, 295, 452, 469, 478, 530, 638, 645; on women, 12, 28, 200, 443; on "generation," 37; *For the Sexes*, 95; *The Marriage of Heaven and Hell*, 189, 308; *Milton*, 195, 200-01, 204; *The Book of Urizen*, 200-01, 268, 294, 297, 299, 300, 604; on imagination, 203, 612-13; on "Female Space," 213; on Milton and women, 218; on the Fall, 248; *Songs of Innocence*, 254; and E. Brontë, 254-55; on "Energy," 265-66; *The Book of Thel*, 567; on "Nobodaddy," 587, 594, 603; "The Mental Traveler," 611
- Blindness. *See* Eye troubles and blindness
- Bloom, Harold, xiii, 6, 145, 201, 221; *The Anxiety of Influence*, 46-53, 59, 188, 192, 193; on Milton, 191
- Bogan, Louise, 477; and women's poetry, 541-42, 562
- Bonheur, Rosa: on transvestism, 65-66
- Borges, Jorge, 502
- Borgia, Lucrezia, 459, 460
- Boskind-Lodahl, Marlene, 86
- Bowles, Samuel, 558, 559
- Braddon, Mary Elizabeth, *Lady Audley's Secret*, 473
- Bradstreet, Anne, 72, 258; on female authorship, 62, 65, 66
- Branch, Anna Hempstead, 187
- Brawne, Fanny, 553
- Brillat-Savarin, Anthelme, 295
- Brontë, Anne, 315, 375; *The Tenant of Wildfell Hall*, 80-83, 251, 317, 357; *Agnes Grey*, 250. *See also* Brontë, Emily, and Anne Brontë: Gondal writings; Brontë family, the
- Brontë, Branwell, 315, 375; and Charlotte Brontë: Angrian writings, 251, 256, 312-18 passim, 332, 335, 336, 347, 640
- Brontë, Charlotte, xi, 8, 58, 59, 73, 124, 213, 256, 444-45, 453, 533, 545; *Jane Eyre*, xii, 78, 80, 86, 99, 142, 205-06, 215, 250, 251, 314-28 passim, 336-71, 372-96 passim, 399-404 passim, 417, 426, 431, 432, 433, 472, 473, 500, 570, 582, 583, 597, 604, 612, 622-30 passim; *Villette*, 59, 91, 314-28 passim, 369, 381, 399-440, 443-44, 454, 467, 472, 492, 508, 620, 627, 643; to Southey, 63-64; *The Professor*, 70-71, 315-35, 336, 337, 339, 369, 372, 378, 381, 393, 394, 399, 400, 412, 447, 506, 620; on "the woman question," 77, 206; and women artists, 82; and spatial imagery, 84; on *Pride and Prejudice*, 109, 112; *Shirley*, 133, 189-208 passim, 251, 256, 287, 291, 305, 314, 317, 319, 369, 372-98, 399, 400, 404, 426, 432, 438, 605; and Branwell Brontë: Angrian writings, 251, 256, 312-18 passim, 332, 335, 336, 347, 640; on *Wuthering Heights*, 253, 289, 305-06; Roe Head Journal, 311-13, 325, 334; life of, 319-24 passim, 329, 604-06; "Jane," 329-31; "Frances," 440-41; and Eliot, 463-66 passim, 486, 490, 498-99, 530; and Stowe, 444, 535; and *Aurora Leigh*, 575-78 passim; and Dickinson, 599-600. *See also* Brontë family, the
- Brontë, Emily, 44, 58, 59, 78, 80, 82, 101, 315, 330, 374, 375, 381, 444, 463, 530; *Wuthering Heights*, 59, 142, 150, 189, 220, 248-308, 378, 391, 393, 394, 423, 454, 472, 570, 583, 588, 595, 628, 630; and Anne Brontë: Gondal writings, 83, 99, 251, 256-58 passim, 265, 274-75, 279, 314, 640; and spatial imagery, 84; "No Coward Soul Is Mine," 254; and Anne Brontë: Diary Papers, 257-58, 259; "Often Rebuked Yet Always Back Returning," 258, 260; "Enough of Thought, Philosopher," 306; and *The Professor*, 306; in *Shirley*, 384; and Eliot, 586, 492-93; poetry of, 564, 627; landscapes in, 643; and Dickinson, 595, 628, 630, 646. *See also* Brontë, Charlotte; Brontë family, the
- Brontë, Maria Branwell, 250
- Brontë, Rev. Patrick, 250; and Milton, 252
- Brontë family, the, 101, 150, 444, 455, 541, 559, 585; and pseudonyms, 65; juvenilia, 250-51; and sewing, 639-40
- Broughton, Rhoda, 109
- Brown, Norman O., 6, 13, 20, 68
- Browne, Sir Thomas, 531
- Browning, Elizabeth Barrett. *See* Barrett Browning, Elizabeth
- Browning, Robert, "By the Fireside," 469
- Brunton, Mary, 108, 121
- Brydges, Sir Samuel Egerton, 107, 120
- Bulimia. *See* Anorexia
- Bunyan, John: *Pilgrim's Progress*, 314, 336-71 passim
- Burgan, Mary, 137
- Burgess, Anthony, 9
- Burkhart, Charles, 425
- Burlin, Katrin Ristkok, 139

- Burney, Fanny, 120, 121, 133-34, 540; *Camilla*, 119, 131
- Burton, Sir Thomas: *The Anatomy of Melancholy*, 501
- Butler, Marilyn, 120, 147, 152
- Byron, George Gordon, Lord, 23, 147, 191, 220, 227, 237, 242, 294, 312-15 passim, 365, 401, 452, 462, 529, 545, 553; *The Prisoner of Chillon*, 87, 279, 399, 631; *The Corsair*, 119; on Prometheus, 195; *Childe Harold*, 201, 347, 461; *Cain*, 202, 203, 204; *Manfred*, 202-09 passim, 221, 229, 258-59, 265, 347; *Lara*, 203; life of, 206, 207-09; on Rome, 247; Eliot on, 461-62. *See also* Byronic hero, the; Romanticism and Romantic poets; Satan
- Byronic hero, the, 201-09 passim, 288; in *The Tenant of Wildfell Hall*, 81-82; Austen on, 119; in C. Brontë, 318, 332, 337, 338, 347, 354; Edward Dickinson as, 597-98
- Cages. *See* Claustrophobia; Prisons
- Capps, Jack, 559, 584
- Carlyle, Thomas, 257, 560; on Byron and Goethe, 23, 314; on work, 365; *Sartor Resartus*, 462
- Carroll, Lewis, *Through The Looking Glass*, 13, 552
- Cather, Willa, *My Antonia*, 102
- Cavendish, Margaret, Duchess of Newcastle, 189, 541, 544; on female authorship, 62-63, 65; on women, 219; and spinning, 525
- Chapman, John, 450-51; as "Byron," 461-62
- Chapone, Mrs. Hester, 116
- Chartism, 205, 337
- Chase, Richard, 9, 338, 351, 361, 368
- Chaucer, Geoffrey: "The Wife of Bath's Tale," 11-12, 16, 78-79
- Chesler, Phyllis, 53, 143
- Chicago, Judy, 74
- Childhood: in "Snow White," 38-41; male vs. female, 42-43; in Austen, 124, 125, 128; in *Frankenstein*, 230-31, 236; in *Wuthering Heights*, 264-67, 268, 283-84, 299; in *The Professor*, 331; in *Jane Eyre*, 339, 357-59, 361-62, 368; in *Villette*, 403, 416; in *The Mill on the Floss*, 491-92; in *Middlemarch*, 518; Dickinson's impersonation of, 583, 587-94, 602, 607-08, 616, 630-31, 640. *See also* Female Sexuality, initiation into; Games/charades/riddles; Infanticide; Maternity; Mothers
- Chopin, Kate, *The Awakening*, 408
- Christ, Carol, 491
- Christ (Jesus), 194, 199, 476, 545, 566, 572-73. *See also* Christianity; Fall, the; God the father; Heaven/Eden/paradise; Hell
- Christianity: in Austen, 163; and Milton, 198-201 passim, 209, 216-18, 255; in *Wuthering Heights*, 299; in *Jane Eyre*, 337, 338, 347, 365-66; in *Shirley*, 383-84, 389, 391, 397; in *Villette*, 417-18; and Eliot, 468, 473, 484, 488-89, 514; and Stowe, 482; in C. Rossetti, 566, 572-73; in Dickinson, 512-13, 614-15, 645-46. *See also* Adam; Bible; Christ (Jesus); Eve; God the father; Male sexuality, and celibacy; Satan, Virgin Mary; Woman as angel; Woman as nun
- Saints: in Eliot, 152, 468, 476, 503, 511; in *Jane Eyre*, 365; in *Shirley*, 385-86; in *Villette*, 411, 414
- clergy: in *Jane Eyre*, 365; in *Shirley*, 373-76 passim, 382, 390; in *Villette*, 410-11; in Eliot, 475, 484, 485, 488, 501, 503, 528
- Catholicism/anti-Catholicism: in *The Professor*, 322-25; in *Shirley*, 374; in *Villette*, 414-16, 420-21, 435
- Christian Remembrancer, The*, 337
- Cicero, 501
- Clairmont, Claire, 242, 288; and Byron, 207-08
- Clairvoyance: of Sibyl, 96-97; and prophecy, 203; and Milton, 211; in *Jane Eyre*, 358-60, 362, 363, 367-68; and Stowe, 444-45, 535; in "The Lifted Veil," 446, 448-51, 464, 465; and Eliot, 458; and veil, 470; and women, 472-74, 476
- Claustrophobia, xi, 65; in "In Duty Bound," 84; and escape, 85; in "The Yellow Wallpaper," 89-92 passim; in Austen, 114, 122, 124, 135, 141; in *Castle Rackrent*, 149-50; in *Wuthering Heights*, 278-79, 284, 288, 297; in *The Professor*, 320, 334; in *Jane Eyre*, 339-41, 348-49, 366; in *Shirley*, 376, 380, 389; in *Villette*, 405-06, 414-15, 427, 431; in Eliot, 462, 504-07, 512, 516; in Dickinson, 590-91, 606-07. *See also* Agoraphobia; Architecture; Death, and living burial; Prisons
- Clergy. *See* Christianity
- Clothing: veils and masks, 21, 274, 359, 360, 362, 443-44, 454, 463; 469-77, 590; in "Snow White," 40, 42, 54, 424; women's, 44, 85; "The Red Shoes," 45, 56-57; transvestism as metaphor, 65-67, 353, 355; Dickinson's white dress, 86, 549, 613-22, 636, 649; in Austen, 129; in *Wuthering Heights*, 273-74, 298; in *The*

- Professor*, 325; in *Jane Eyre*, 353, 355, 359; in *Villette*, 404, 409, 413, 429, 432, 437; in Eliot, 488, 496, 505, 520, 527; in Stowe, 534–35, 620; in C. Rossetti, 550, 553; “sod gown” in Dickinson, 604, 610, 619; in “The Snow Image,” 617, 618–19; in *Great Expectations*, 617, 619, 620; in *Aurora Leigh*, 617, 621; in “The Lady of Shalott,” 617–18, 620; in *The Woman in White*, 619–20; and nakedness in Dickinson, 642, 645, 649. *See also* Ladyhood; Woman as angel; Woman as male creation/creature/art object; Woman as nun
- Cody, John, 539, 543, 557, 558, 606, 625
- Coleman, George, 116
- Coleridge, Mary Elizabeth, 206; “The Other Side of the Mirror,” 15–16, 17, 37, 43, 76, 77, 141; “Blindness,” 58; “The Witch,” 307
- Coleridge, Samuel Taylor, 222, 265, 312, 351, 452, 469; on imagination, 5, 17; “Christabel,” 35, 235, 245, 307, 471; “Kubla Khan,” 87, 570; “The Ancient Mariner,” 235, 460–61. *See also* Romanticism and Romantic poets
- Collins, Wilkie: *The Woman in White*, 617, 619–20
- Conduct books. *See* Education
- Confinement. *See* Architecture; Claustrophobia; Maternity; Prisons
- Cooking: in “Snow White,” 40; in the cave, 94; in *Paradise Lost*, 193–94, 197, 209; and *Wuthering Heights*, 291–92, 294–95; and *The Mill on the Floss*, 492. *See also* Food; Fruit; Housekeeping
- Cowper, William, 156, 190, 382, 387
- Craik, Mrs. Dinah, 169
- Cross, John, 467
- Curtius, Ernst Robert, 6
- Dance: in “Snow White,” 42–44, 53–57, 71, 424, 634; in Austen, 126, 129, 130, 138, 165; in Milton, 209; in Dickinson, 633–34, 643, 645
- Dante Alighieri, 20–21, 260, 457, 467
- Davis, Rebecca Harding: *Life in the Iron Mills*, 102
- Day, Thomas, 147–48
- Death: and women, 14–15, 21, 24–27, 31, 443; in “Snow White,” 37, 39–41, 618; and “Lady of Shalott,” 43, 617; of Richard Edgeworth, 152; in Austen, 174, 180; in *Paradise Lost*, 197–98, 208–10; in *Middlemarch*, 218, 464, 500, 505, 509, 512–14 *passim*; in *Frankenstein*, 232–35, 242, 244–45; in *Wuthering Heights*, 254, 270–71, 280, 284, 301–02, 306; in *The Mill on the Floss*, 307, 494; as metaphor in C. Brontë, 313, 325, 389, 401, 410, 427–28, 429; and Eliot, 453, 467, 489, 491, 494–97 *passim*; in *Scenes of Clerical Life*, 485–88, 489–90; in *Daniel Deronda*, 495–96; in *Adam Bede* and *Felix Holt*, 406; in Dickinson, 622–33 *passim*. *See also* Christianity; Fall, the; Heaven/Eden/paradise; Hell; Infanticide; Maternity
- De Beauvoir, Simone, xiii, 161, 163, 521; on female immanence, 14, 34, 88, 94–95, 102; on female aspirations, 76; on female childhood, 107; on romance, 117–18; on killing and transcendence, 610; on virginity, 632–33, 643
- Deciphering: of Sibyl’s leaves, 95–100; in Austen, 140, 158, 449, 177–78; in M. Shelley, 223–24. *See also* Amnesia; Detective fiction; Language
- De Genlis, Mme. *See* Genlis, Stéphanie Félicité Ducrest de St. Aubin, Comtesse de
- De Sable, Mme. *See* Sable, Mme. de
- Descartes, René, 201
- Detective fiction, 26, 67; in Austen, 135, 141–42; *Frankenstein* as, 224–25, 228, 249; and *Jane Eyre*, 349–51, 354–62 *passim*; and *Villette*, 426
- Dickens, Charles, 86, 87, 540, 585; *Dombey and Son*, 24–25; *The Old Curiosity Shop*, 25; *David Copperfield*, 26; *Great Expectations*, 405, 617, 619, 620; “The Black Veil,” 469–70
- Dickinson, Austen, 558, 563, 597
- Dickinson, Edward: and family name, 555–56; influence on Emily, 597–600
- Dickinson, Emily, xi, 44, 57, 72, 78, 83, 88, 101, 146, 248, 256, 258, 274, 276, 289, 311, 336, 444, 455; on disease, 45, 51–53, 55, 59, 76, 92; on hunger, 58, 374, 564, 568, 573, 596; on language, 58–59, 392, 592–93, 641; and literary ambition, 64, 554–61, 563; literary theories, 73, 75, 107, 399, 403, 548, 581–650 *passim*; claustrophobia/agoraphobia, 84–87, 102, 169, 555, 557, 583, 593, 595, 604, 606–50 *passim*; on memory, 100, 626–526; landscapes in, 100, 328, 570, 642–50; and sewing, 100, 633–42; on sun and noon, 102, 412, 581–650 *passim*; personality of, 176, 189, 213, 432, 475–76, 516, 581–650 *passim*; and *Jane Eyre*, 362, 582, 583, 597, 599–600, 604, 612, 622–30 *passim*; on marriage, 370–71, 504, 587, 588–89, 595–96; on the Bible, 385; on Eve, 394, 648–50; and Eliot, 476, 480, 516; and

Dickinson, Emily (*continued*)

Stowe, 481; as spider, 525, 631-42 passim, 648; male critics on, 541, 542-43; white dress, 86, 549, 613-22, 636, 649; and Barrett Browning, 559-61, 575, 580, 647-48; estate of, 563-64, 641; poetry of, 581-650

—works discussed: "A word dropped careless on a page," 45, 51-53; "A word made flesh," 568; "No romance sold unto," 581; "Drama's vitallest expression is the common day," 586; "She rose to his requirement—dropt," 588-91, 634; "I'm 'wife'—I've finished that—," 589; "'Arcturus' is his other name—," 592-93; "Will there really be a 'morning?'" 593-94; "Burglar! Banker—father," 594; "Good morning—midnight," 594; "Before I got my eye put out," 595; "Where bells no more affright the morn," 598; "Papa above!" 598-99; "The daisy follows soft the sun," 600-01; "The sun just touched the morning," 601-02; "Master letters," 602-06 passim, 607, 618, 626; "Why make it doubt—it hurts it so," 603; "Doom is the house without the door," 604, 612; "A solemn thing it was—I said," 608, 613-14; "My life had stood—a loaded gun," 608-10, 611, 612; "A wounded deer leaps highest," 611; "A still—volcano—life," 611; "Dare you see a soul at the white heat," 611-13, 621; "One need not be a chamber—to be haunted," 622, 624-25, 627; "The Soul has bandaged moments," 622-23; "'Tis sunrise—little maid—hast thou," 623, 628, 629; "The First day's night had come," 625-26; "I felt a cleaving in my mind," 627-28, 639; "I felt a funeral in my brain," 626-27, 639; "This chasm, sweet," 629-31, 632, 639; "Alone and in a circumstance," 631-33; "The spider holds a silver ball," 633; "I cannot dance upon my toes," 634; "A spider sewed at night," 635-38, 640-41; "Sang from the heart, sir," 637-38; "Don't put up my thread and needle," 640-41; "There is a morn by men unseen," 643-50 passim; "Through the dark sod—as education," 645-46; "Sweet mountains—ye tell me no lie," 646-50 passim; "Her face was in a bed of hair," 647-50 passim; "I think I was enchanted," 647-50 passim; "Let me not mar that perfect dream," 649-50

Dickinson, Lavinia, 563

Dickinson, Susan Gilbert, 563, 596, 602; as schoolteacher, 558

Didion, Jean, 20

Dillon, Lord, 242-43

Diner, Helen, 95, 99, 521

Dinesen, Isak: on *Genesis*, 187

Dinnerstein, Dorothy, 14, 28, 34, 387

Disease/dis-ease/healing, 51-64 passim, 69, 71, 72, 74, 76, 91; in Austen, 107, 114, 118, 141-42, 146, 156-57, 160, 162, 165, 173-77 passim, 181-83 passim; and Romanticism, 204; in *The Last Man*, 246-47; in *Wuthering Heights*, 268, 280, 286; of E. Brontë, 278; in *The Professor*, 330, 334-35; in *Jane Eyre*, 346, 370; in *Shirley*, 378, 388-92, 395; in *Villette*, 405, 415-22 passim, 425, 432-33; in Eliot, 445, 447, 448-53 passim, 462, 466, 485-90 passim, 493, 501-15 passim; in "Goblin Market," 565; female genius as, 569-70; in Dickinson, 602-03, 633-42. *See also* Agoraphobia; Anorexia; Arthritis; Claustrophobia; Fragmentation of personality; Headaches; Madness and anger

Disney, Walt: *Snow White and the Seven Dwarfs*, 36

Disobedience: in "Snow White," 40-41; female, 50, 61, 73-75, 77-80, 82, 194-95, 196, 198-99, 201-06; male, 74; in Austen, 114-16, 118, 120-21, 145, 154, 157, 166-69 passim, 169-74; in *Wuthering Heights*, 265-66, 299; in *The Professor*, 331, 333-34; in *Jane Eyre*, 337, 340, 343, 346-47; in *Shirley*, 373; in *Villette*, 403, 409-11, 415, 417, 423-35; and the Romantics, 452; in Eliot, 454, 455, 465, 490, 511-14, 516; in "Goblin Market," 565; in *Aurora Leigh*, 575-79 passim. *See also* Doubles; Duplicity, female; Escape; Eve; Fall, the; Madness and anger

Dixon, R. W., 3, 8, 10

Dogs, symbolism of, 198, 381, 383, 393; in *Wuthering Heights*, 259-62 passim, 271-74 passim, 274, 287-89 passim, 296; in *The Professor*, 332, 334; in *Shirley*, 393. *See also* Animal symbolism

Donne, John, 86, 499, 549, 600; "Loves Alchymie," 245; on women, 295

Doolittle, Hilda. *See* H. D.

Dostoevsky, Fyodor, 51

Doubles, xi, 57, 69, 78, 85, 213; in "Snow White," 36, 39-42; in Austen, 142, 159, 162, 167, 170-74; in *Frankenstein*, 231, 235; in *Wuthering Heights*, 265, 275-76, 280, 292, 293-97 passim; in *Shirley*, 374,

- 379, 382-84, 389; in *Villette*, 403-04, 412, 428-29; in female novel, 443, 545; in Eliot, 465, 495; in C. Rossetti, 551-52, 565-66; in *Aurora Leigh*, 577; in Dickinson, 591, 622-25 passim, 626, 631-33
—madwoman as; 77-80, 90-92, 162; in *Jane Eyre*, 339, 347, 359-62, 368; in *Villette*, 425-26, 431; in Eliot, 463-65, 472, 490, 496, 498; in Lessing, 474; in Stowe, 534. *See also* Disobedience; Duplicity, female; Escape; Fragmentation of personality; Madness and anger
- Douglas, Ann, xii, 24-26, 111, 480
- Dreams: of Annie Gottlieb, 52; in *Paradise Lost*, 202-03; and *Frankenstein*, 222, 232; in *Wuthering Heights*, 306-07; of C. Brontë, 312-13; in *Jane Eyre*, 357-59, 361-62, 363, 368; in *Villette*, 417; and Margaret Fuller, 480; in "Goblin Market," 569; and Dickinson, 598, 636, 649. *See also* Clairvoyance; Techniques of composition
- Dryden, John: "Ode for St. Cecelia's Day," 457
- Du Maurier, Daphne: *Rebecca*, 337
- Duplicity, female, 32, 34, 69-77, 80-83, 87, 101, 111, 155, 197, 220, 331, 408-09, 641-42; in *The Angel in the House*, 25-27; in "Snow White," 39-42; in Austen, 118, 127, 128-31, 134, 137, 155, 157-58, 161-63, 165, 168-69, 173-74, 182-83; in Edgeworth, 150-51, 152; in Woolf, 205; in *Middlemarch*, 216-17, 511, 513-16 passim, 532; in *Frankenstein*, 232, 239, 243, 249; in *Wuthering Heights*, 249, 274; in C. Brontë's fiction, 314-15, 372; in *The Professor*, 322-24, 327; and male in *Jane Eyre*, 353, 354-56; in *Shirley*, 388; in *Villette*, 413, 414, 416, 418, 429; and Eliot, 454, 457, 484, 491, 498, 532; and veils, 473; and anger, 483-84; and *Little Women*, 483-84; in Mrs. Gaskell, 484; and sewing, 521; in *Uncle Tom's Cabin*, 534; in *Aurora Leigh*, 579-80; in Barrett Browning and C. Rossetti, 582-83; in Dickinson, 587, 590, 597-608, 620-21. *See also* Doubles; Parody
- Eagleton, Terence, 256
- Economics and women, 112-13, 115, 120, 122-26 passim, 134-37 passim, 142-43, 164, 171-80 passim; and "beggary" in *Frankenstein*, 227-28; in the Brontës, 251; in *The Professor*, 319, 326; in *Jane Eyre*, 364, 367; in *Shirley*, 374, 375, 377, 379, 381, 383, 387-90, 398; in *Villette*, 400, 402, 421, 438; and Eliot, 454, 486, 495; in Fuller and Eliot, 479; in *Middlemarch*, 506, 507-08, 511, 513, 515, 519, 529-30; and female novelists, 545; and "commercial" poetry, 558-59; and poverty as metaphor, 564. *See also* Governess, the; Housekeeping; Ladyhood; Prostitution; Women and work
- Eden. *See* Heaven/Eden/paradise
- Edgeworth, Maria, 101, 121, 146-53, 540; *Belinda*, 131, 151; *Letters for Literary Ladies*, 147-48; *Castle Rackrent*, 149-51, 152, 391, 583, 620; and Richard Lovell Edgeworth: *Professional Education*, 151
- Edgeworth, Richard Lovell, 151-54 passim
- Education: in *Love and Freindship*, 117; and Mary Shelley, 223-24; in *Frankenstein*, 237-40; male in *Wuthering Heights*, 295-96, 300, 303; male in *The Professor*, 320; male in *Jane Eyre*, 369; in *Villette*, 429-30, male in Keats, 553. *See also* Authority; Ladyhood; Woman as angel
- of women, 7, 30-31, 49, 53-54, 60, 71, 116-17, 131-34, 237-38, 546-47, 559-61; in Austen, 122, 138, 141, 144; in *Wuthering Heights*, 274-77, 279, 281, 287, 291; in *The Professor*, 320-31 passim; in *Jane Eyre*, 344-47, 361, 364; in Eliot, 447; in *Aurora Leigh*, 575-77
- in classics, 70, 133-34, 191, 192, 211, 214-18 passim, 220, 385; in *Wuthering Heights*, 281; in *Villette*, 429; and Eliot, 451, 467, 494, 501, 514, 531; and male poets, 546-47.
- Eichner, Hans, 21-22, 55
- Electra complex, 48, 50
- Elements, the. *See also* Landscape, symbolic; Madness and anger; Nature/culture polarity
- snow and ice: in *Paradise Lost* and *Frankenstein*, 226, 246; in *Wuthering Heights*, 262; in *Jane Eyre*, 339, 366; in *Shirley*, 378; in *Villette*, 400, 404, 406, 427; in *Middlemarch*, 529; in Dickinson, 614, 616-19 passim
- stone: in *Shirley*, 372, 377-78, 379, 380, 384, 386, 390, 397-98; in *Villette*, 408, 410, 414, 438
- water and storms: in Austen, 79-80; in Woolf, 193; in *Shirley*, 387; in *Villette*, 406, 411, 415, 416-19, 427, 430-31, 434, 438, 449; in *Daniel Deronda*, 455; in Eliot, 456-57, 489, 490, 495, 497, 527; in *The Mill on the Floss*, 492-94; in *Adam Bede*,

Elements (continued)

- 496; in *Middlemarch*, 501, 504, 519; in *Romola*, 505; in *Felix Holt*, 517
- fire: in *Jane Eyre*, 339, 341, 343, 346–47, 353, 362, 368; in *Villette*, 408, 425, 426–27; in Eliot, 453, 463; in *Daniel Deronda*, 454; in *The Mill on the Floss*, 492; in Dickinson, 607, 611–13, 619
- Eliade, Mircea, 259, 263
- Eliot, George, 71, 78, 80, 82, 101, 148, 151, 546, 559, 564; on eye troubles, 58; headaches of, 64; male impersonation, 65; "Silly Novels by Lady Novelists," 72, 466; on woman question, 77; *Middlemarch*, 133, 142, 152, 189, 385, 450, 451, 456, 458, 460, 465, 468, 475–77 passim, 485, 499–532, 502, 534, 578–79, 583, 585; *Daniel Deronda*, 134, 449, 450, 452, 454–55, 460, 477, 487, 495–99, 516–17, 528; on Milton, 214–18, 219, 220, 457–58; on marriage, 217, 446, 451–55, 459–60, 464, 467, 479, 485–90 passim, 494–95, 503–06, 511, 515, 518, 527, 530; *Adam Bede*, 232, 445, 468, 491, 496, 497–99 passim, 521, 523, 528, 570; *The Mill on the Floss*, 307, 445, 458, 460, 465, 468, 477, 485, 491–94, 496, 497–99 passim, 512, 516–18 passim, 520, 522, 526, 532, 570; and C. Brontë, 408, 463–65, 472, 490, 498–99, 530; and female subculture, 444–45, 466, 472–77 passim, 479–84, 486, 522, 526, 532–33; "The Lifted Veil," 445–77, 479, 488, 497, 500, 502, 516, 518, 528; life of, 447–52 passim, 461–62, 466–68, 476, 484, 489, 502; *Letters*, 447, 448, 451, 461–67 passim, 471–79 passim, 489, 532, 533; "Women in France," 450; "Jubal," 451–52; *Romola*, 451–52, 472, 494–99 passim, 517, 522, 526–27; "Self and Life," 452; "Armgarth," 453–54, 455, 522–23, 610; and M. Shelley, 455–58, 462, 490; *Felix Holt the Radical*, 461, 476, 485, 487, 491, 496–99 passim, 517–21; "Margaret Fuller and Mary Wollstonecraft," 466; on the veil, 468–77 passim; *Scenes of Clerical Life*, 484–91, 495, 497, 499, 500, 516, 523; on sisterhood, 514–19 passim; female weaving in, 520–28 passim, 632. For "Amos Barton," "Mr. Gilfil's Love Story," and "Janet's Repentance," see *Scenes of Clerical Life* (above)
- Eliot, T. S., 46, 201, 548; on Milton, 206
- Ellis, Mrs. Sarah: precepts of, 24; *The Family Monitor*, 318; on women's work, 344–45
- Ellmann, Mary, 120–21, 520
- Emerson, Ralph Waldo, 113, 469, 584, 585; on Austen, 109
- English, Deirdre, 54
- Epic, 201; as male genre, 67; in Austen, 133; and Milton, 210–12; in *Frankenstein*, 237–38; in *Middlemarch*, 531; and Dickinson, 582
- Equality, male-female: in *Persuasion*, 179–81; in *Jane Eyre*, 352–57, 369–71; in *Villette*, 428–29; in *Middlemarch*, 529–30. See also Feminism, rise of
- Erikson, Erik, 88
- Escape, xi, 16, 83, 85–86, 101; in "Snow White," 42, 44; in *The Tenant of Wildfell Hall*, 80–82; in Austen's juvenilia, 114; travel as, 122–24, 157, 380; in *Castle Rackrent*, 150; in Milton, 202, 203; in *Wuthering Heights*, 288; female fantasies of, 313–15, 317; in *Jane Eyre*, 362, 364, 366–67, 368; in Eliot, 489–90; in *Uncle Tom's Cabin*, 533–35; in "Goblin Market," 565, 571–74; in Dickinson, 606, 610, 621–22, 648–49
- Eve: in Austen, 166; and S. Richardson, 168; in *Paradise Lost*, 188–212 passim; in *Shirley*, 193–95, 305, 375, 385; in *Frankenstein*, 225–47 passim; and *Wuthering Heights*, 254, 264–65, 269, 277, 283, 289, 300, 306; in "A Drama of Exile," 375, 391, 393; and Dickinson, 394, 648–50; in *Villette*, 423; in Eliot, 445, 452–54, 457, 460, 465, 496; as "Eva" in *Uncle Tom's Cabin*, 482; and "Goblin Market," 566, 567, 568. See also Adam; Bible; Christianity; Fall, the
- Eye troubles and blindness, 58, 70–71, 360; and Milton, 211; in *Middlemarch*, 215, 501; in *The Professor*, 334; in *Jane Eyre*, 367, 368–69, 370; in *Aurora Leigh*, 577–80, 617; of Dickinson, 595–96, 640, 641. See also Disease/dis-ease/healing; Headaches
- Fairytales: "Sleeping Beauty," 22; "Snow White," 23, 36–44, 68, 78, 89, 273, 616, 634; Bruno Bettelheim on, 37–41 passim; "The Juniper Tree," 42–43; and *Wuthering Heights*, 259, 263–64, 268, 290, 296–97, 298, 303; "Jack and the Beanstalk," 261; "Beauty and the Beast," 303; "The Frog Prince," 303; "Cinderella," 326, 342, 343, 347, 351, 354, 358, 363, 368; "The Ugly Duckling," 342; "Little Red Riding Hood," 344; elements in *Jane Eyre*, 351;

- and C. Brontë, 399; in *Villette*, 430; Ban-shees, 431; and spinning, 520; "The Three Spinners," 521. *See also* Bible; Mythology, female figures in; Mythology, male figures in
- Fall, the, 9, 80, 87, 101; and S. Richardson, 168; in *Persuasion*, 177; in *Paradise Lost*, and women writers, 187-212 passim, in *Frankenstein*, 226-27, 233-47; in *Wuthering Heights*, 248-308 passim; in C. Brontë, 330, 384-91 passim, 423, in Eliot, 447, 455, 466, 496; and "Goblin Market," 567-68; in *Aurora Leigh*, 577-78. *See also* Adam; Bible; Eve; God the father; Sin
- Fanon, Franz, 73
- Female artistry: in *The Tenant of Wildfell Hall*, 80-82; in *The Professor*, 326-31, 335; in *Jane Eyre*, 352, 357; in *Villette*, 421-25; in *Middlemarch*, 499-500; Woolf on, 540-41; in "Armgart," 453-55; and deprivation, 543; in *Aurora Leigh*, 575-80; and alienation, 617-18; in Dickinson, 636-40. *See also* Authority, female struggle for; Feminist poetics; Paintings and drawings
- Female beauty: in "Snow White," 38, 40; in Milton, 197-99 passim, 209; in C. Brontë, 380, 437; and Eliot, 447, 452, 460-61, 509, 514, 520. *See also* Woman as male creation/creature/art object
- Female impersonation: in *Jane Eyre*, 353, 355
- Female sexuality: and powerlessness, 8-11, 13, 52, 60; male dread of, 12, 14-15, 29-36 passim; in "Snow White," 37, 38, 42; as wound, 44; J. Mitchell on, 49; and space, 88, 93-94; power of, 95-99 passim; in Austen, 155-58, 161, 172; in Milton, 240; in *Frankenstein*, 241-42, 244-46; in *Wuthering Heights*, 270-71, 286; in *The Professor*, 321, 330; in *Jane Eyre*, 338; in *Shirley*, 381, 391, 412; in *Villette*, 406, 411, 421, 424; in Eliot, 450, 463-65, 468, 485, 505, 514, 518; and literary career, 540; "fulfillment of," 543-44; in "Goblin Market," 566-67; and female genius, 569-75; in *Aurora Leigh*, 577; in Dickinson, 595-97; and virginity, 615, 632-33. *See also* Eve; Fall, the; Marriage; Maternity; Misogyny;
- initiation into, 37, 42, 504; in *The Voyage Out*, 193; in *Paradise Lost*, 197; and M. Shelley, 221-24, 227; in *Frankenstein*, 232-34; in *Wuthering Heights*, 259, 265, 269-78, 282; in *Jane Eyre*, 355; in *Maude*, 550-52; in Dickinson, 601-03
- Female subculture, 444; and Eliot, 482, 498; in *Middlemarch*, 526. *See also* Feminism, rise of; History, female
- Feminism, rise of, 23, 77, 92, 192, 200, 203-06, 219-21; and E. Brontë, 255-56; in *Wuthering Heights*, 265-66; and hunger strikes, 284; in C. Brontë, 313-15, 374; in *Shirley*, 305; in *Jane Eyre*, 338, 349, 353-54, 355, 369-71; and *Villette*, 399; and spiritualism, 472-73; and Fuller, 480; and Eliot, 528; and "Goblin Market," 566-67; in *Aurora Leigh*, 575-77; Edward Dickinson on, 597-98. *See also* Authority; Disobedience; Female sexuality; History, female
- Feminist criticism. *See* Feminist poetics
- Feminist poetics, xiii; search for self-definition, 17-20, 45-53, 71, 87, 96, 101, 220-21, 223-24; in *Villette*, 403, 424-25, 440; in Dickinson, 633-50 passim. *See also* Authority, female struggle for; Female subculture; Feminism, rise of; History, female literary
- "Fern, Fanny," 213, 559, 560
- Fiedler, Leslie, 557
- Fielding, Henry, 31, 374; *Joseph Andrews*, 127
- Finch, Anne, Countess of Winchilsea, 3, 7, 28, 31, 44, 73, 189, 211, 478, 541; on female authorship, 7-14 passim, 17, 32, 36, 43, 60, 65, 66; "The Spleen," 60-63; on spatial imagery, 84-85; on housekeeping, 210; on women, 219; on the fall, 225, 251, 283, 330; on spinning, 525; as woman poet, 564
- Fish, Stanley, 196
- Fitzgerald, Edward: on Austen, 109
- Flowers: in Rossetti, 569-71; daisy in Dickinson, 596-97, 600-01, 602, 605, 615; lily in Dickinson, 615, 645-46. *See also* Fruit; Landscape, symbolic
- "Folio, Fred": *Lucy Boston; or Women's Rights and Spiritualism*, 473
- Food: in Austen, 135, 137; in *Castle Rackrent*, 149; in *Wuthering Heights*, 273, 274, 288, 292; in *Jane Eyre*, 345; in *Shirley*, 372-78 passim, 379-83 passim, 390-91, 396; in *Villette*, 404, 415, 417, 422, 425, 427, 429, 438; in Eliot, 528; in Stowe, 485; in C. Rossetti, 565-75 passim; in "La Belle Dame Sans Merci," 574. *See also* Anorexia; Cooking; Fruit; Housekeeping; Starvation

- Fourier, François, 462
- Fox: Ann Leah, Margaret, and Catherine, 473
- Fragmentation of personality: in Edgeworth, 152; in Austen, 162, 163; in *Wuthering Heights*, 274, 278, 280, 284–87, 300, 303; in *The Professor*, 331; in *Jane Eyre*, 359–60; in *Villette*, 412; in Eliot, 476; and Dickinson, 590, 608, 620–33, 635, 639–41; and of Dickinson's fascicles, 640–42
- French Revolution, 205
- Freud, Sigmund, 14, 36, 93, 280, 281, 344, 444, 619; and M. Bloom, 46–51; on female hysteria, 53; on dream symbolism, 88; on penis envy, 234, 272–73; on "The Uncanny," 252; on childhood, 264; on female sexuality, 272–73, 330
- Froude, James Anthony, 467
- Fruit: in *The Bell Jar*, 311; in *Paradise Lost*, 196–99 passim, 234, 568; in *Villette*, 430; in *Adam Bede*, 496; in "Goblin Market," 565–75 passim; in "La Belle Dame Sans Merci," 574. *See also* Anorexia; Cooking; Food; Starvation
- Frye, Northrop, 98–99, 103, 611
- Fuller, Margaret, 426, 473, 532, 581; on womanhood, 71; *Woman in the Nineteenth Century*, 466; career of, 479–84 passim; "Master" letter, 604–06
- Furniture, 85; wallpaper as text, 90–91; in Austen, 135, 139–40; in *Villette*, 408, 413, 425, 427, 437; in *Scenes of Clerical Life*, 486, 487; and keys in Eliot, 495, 507–13 passim; in *Middlemarch*, 503, 506, 507, 510, 530; in *Romola*, 526–27. *See also* Architecture; Housekeeping
- Fuseli, Henry, 351
- Games/charades/riddles, 549–50, 553; in *Emma*, 158–60; in *Jane Eyre*, 350, 356; and women's writing, 607–08, 640
- Gaskell, Elizabeth, 151, 206, 484; on the Brontës, 70–71; *Mary Barton*, 205
- Gass, William, 9
- Gay, John: *Three Hours After Marriage*, 31–33
- Gelpi, Albert, 14, 189, 558, 559, 562, 610, 635, 637
- Genlis, Stéphanie Félicité Ducrest de St Aubin, Comtesse de, 116
- Gerin, Winifred, 252, 312, 313, 315, 639
- Gilbert, Susan. *See* Dickinson, Susan Gilbert
- Gilman, Charlotte Perkins, 143, 443–44, 472; on female madness, 45; "In Duty Bound," 84; "The Yellow Wallpaper," 89–92, 508
- Giorgione, 459
- Girl's Book of Diversions, The*, 146
- Gluck, Christoph Wilibald, 453
- God the father, 5–7, 15, 21; in Milton, 188–89, 192, 199, 201–02, 210–11; and *Frankenstein*, 236; and *Wuthering Heights*, 254, 262, 277–78; and *The Professor*, 330; and *Jane Eyre*, 343, 346, 365; and *Shirley*, 376, 384–85, 389, 391–92; and *Villette*, 406, 417, 429; and Eliot, 447, 455, 468, 486, 497, 509, 524; and Dickinson, 592, 594–600 passim, 598–99, 600. *See also* Bible; Christ (Jesus); Christianity; Fall, the
- Godwin, Mrs., 223, 238
- Godwin, William, 202, 221–24 passim, 227, 233, 250, 462, 555
- Goethe, J. W., 220, 314, 452, 462, 479; *Das Ewig-Weibliche*, 21, 34, 55; on Makarie, 22–27 passim, 55, 56, 64, 75–76, 86, 314, 345–46, 418–19, 466, 480; *Faust*, 67, 460; on Prometheus, 195; *The Sorrows of Young Werther*, 237–38
- Goldsmith, Oliver, 131, 530; *History of England*, 133
- Gose, Elliot, 258
- Gothic fiction, 83, 101, 223, 234, 582; in *Northanger Abbey*, 129–43 passim; *Frankenstein* as, 229; by C. Brontë, 314; *Jane Eyre* as, 337; and women, 445, 458; and Eliot, 465, 477; and veil, 469–70; and Dickinson, 584–85, 591, 622–25 passim, 627–28
- Gottlieb, Annie, 52, 59, 101
- Governess, the, 558; in Austen, 136, 157–58; in *The Professor*, 319; in *Jane Eyre*, 338, 349, 388–89; in *Shirley*, 388–89, 394; in *Villette*, 403, 407; in Eliot, 487. *See also* Economics and women; Education; Women and work
- Graves, Robert, *The White Goddess*, 199–200, 262
- Gray, Thomas, 139
- Greer, Germaine, 9
- Gregory, Dr., 116
- Griffith, Clark, 600
- Grimm, Brothers, 36, 37; "Snow White," 408
- Griswold, Rufus: *The Female Poets of America*, 9–10, 558; on women's writing, 60
- Haight, Gordon, 450–51, 467
- Harding, D. W., 158
- Hardy, Thomas: *Tess of the D'Urbervilles*, 232

- Harper, Frances: "Vashti," 422
Hartman, Geoffrey, 43
Hawthorne, Nathaniel, 51, 213; "The Minister's Black Veil," 469-70; *The Blithedale Romance*, 471, 473; "The Snow Image," 617, 618-19
Haydon, Benjamin, 215
Hazlitt, William, 198
H. D., 99, 189; *Palimpsest*, 73; and spatial imagery, 84; "Demeter," 504; *Helen in Egypt*, 521
Headaches, 71; of Goethe's Makarie, 55, 64, 75, 314; and Woolf, 64; and Eliot, 64, 446, 448; and women writers, 151; in Austen, 174; and Margaret Fuller, 480; in *Aurora Leigh*, 617. *See also* Disease/dis-ease/healing; Madness
Heaven/Eden/paradise: female, 99-104; in Blake and *Wuthering Heights*, 189, 308; in Milton, 191-212 passim, 221; in *Frankenstein*, 225, 226; in *Wuthering Heights*, 248-308 passim; in *Shirley*, 385, 386; in *Villette*, 423; in Blake, 443; in Eliot, 446, 454; in Dickinson, 592, 598, 642-50; in C. Rossetti, 644-45; male aesthetic, 646. *See also* Christianity; Fall, the; Myth of origin; Utopian visions
Hegel, Frederick, 252
Héger, Constantin, 604, 605
Héger, M. and Mme., 275
Heilbrun, Carolyn, 75
Heilman, Robert, 425
Hell: in Milton, 198, 202; in Blake, 200; and *Frankenstein*, 221, 226-27; and *Wuthering Heights*, 248-308 passim; in *Villette*, 423; in Eliot, 457. *See also* Christianity; Fall, the; Satan; Sin
Higginson, Thomas Wentworth, 554, 556, 585, 586, 589, 636, 641, 647, 650; on Dickinson, 581, 598; and Dickinson, 582, 583
History: female, xii; literary, 46-53 passim; female literary, 59-88 passim, 98-104, 187-89 passim, 540-41, 544-45, 559, 564, 635, 641-42; and Austen, 110-12, 132-34, 175, 182-83; in Woolf, 192; male literary, 211-12, 218, 327, 540, 546-47; of M. Shelley's family, 223-24, 227-28; in *Frankenstein*, 224, 235, 237-38; in *The Last Man*, 246-47; of Brontë family, 251-52; E. Brontë on, 260; and *Wuthering Heights*, 302; in *Shirley*, 314, 373, 375, 384, 395, 396-98; and Angrian tales, 318; and Fuller, 480; and Stowe, 482; in *Middlemarch*, 503, 522; in *Aurora Leigh*, 579-80; of Dickinson family, 597, 599. *See also* Bloom, Harold; Milton, John; Romanticism and Romantic poets
Hobbs, John, 529
Hoffman, E. T. A., 350
Holland, Josiah, 559
Homer, 6, 211, 457, 514; studies of, 546, 547
Hopkins, Anne, 55
Hopkins, Gerard Manley: theory of poetry, 3-5, 7, 8, 10-11, 12; "On a Poetess," 43; "Spelt from Sibyl's Leaves," 96
Hopkins, Robert, 135
Horney, Karen, 14, 118; on male dread of women, 34
Horses and riding, symbolism of: in Austen, 123-24; in *Wuthering Heights*, 264; in Eliot, 497
Housekeeping, 85; and Finch, 8; and "Snow White," 40; in *Castle Rackrent*, 150; and Milton, 193, 196, 209-10; and E. Brontë, 257-58; in *Wuthering Heights*, 289-91, 299; in *Shirley*, 381-82; in "Goblin Market," 570; Dickinson on, 592-93. *See also* Cooking; Food; Women and work
Howells, William Dean, 109; *The Undiscovered Country*, 473
Hunt, Helen Fiske. *See* Jackson, Helen Hunt
Hunt, Leigh, 462, 553
Hunt, Thornton, 462
Imlay, Fanny, 241-42; and namelessness, 555
Incest: in Milton and Romantics, 207-09; in *Frankenstein*, 228-29, 234; in *Manfred* and *Wuthering Heights*, 258-59, 265; in *Wuthering Heights*, 290; and *Middlemarch*, 529-30
Infanticide: and Lilith, 35; in *Wuthering Heights*, 296-97; in Eliot, 496; in *Uncle Tom's Cabin*, 533-34. *See also* Childhood; Death; Motherhood, and mortality; Mothers, terrible
Insects, symbolism of: in *Shirley*, 377-78, 380, 393; in *Villette*, 412, 438; in Eliot, 460, 469, 474, 525; spiders in Dickinson, 615, 631-42 passim, 648; in *Great Expectations*, 619
Irwin, John, 6, 443
Jackson, Helen Hunt, 558, 559; and Dickinson, 563
Jackson, Laura Riding. *See* Riding, Laura
Jacobi, Dr. Mary Putnam, 54-55
Jacobins, 206
James, Alice: on female rage, 512-13
James, Henry, 113, 256, 528; on Austen, 110

- Janeway, Elizabeth, 272
 Jewsbury, Geraldine, 151
 Johnson, E. D. H., 425
 Johnson, Samuel, 5, 117, 118; on women, 31; *Rasselas*, 346
 Johnson, Thomas, 586, 593, 640
 Johnston, Kenneth, 469
 Jong, Erica, 399
 Jonson, Ben, 6
 Joyce, James, 112, 256; *Ulysses*, 5
 Juhasz, Suzanne, 584
 Jung, Carl, 36
- Kafka, Franz: *The Penal Colony*, 275; "A Hunger Artist," 287
 Kant, Immanuel, 28
 Keats, John, 209, 222, 284, 452, 546, 555, 557, 573, 584; on poetry, 5, 69, 549; "Ode On a Grecian Urn," 14, 610, 646; "Lamia," 35; on spatial metaphors, 87; on Milton, 191, 192, 211; "The Fall of Hyperion," 204, 471; and Milton, 215; "Negative Capability," 439; "La Belle Dame Sans Merci," 460, 574-75; and poetic ambition, 552-54; "This Living Hand," 575; "The Eve of St. Agnes," 582. *See also* Romanticism and Romantic poets
Keepsake, The, 458, 477, 531
 Kermode, Frank, 46
 Kettle, Arnold, 258
 Kiely, Robert, 258
 Killigow, Anne, 62
 Kinkead-Weekes, Mark, 277
 Kipling, Rudyard: *The Janeites*, 110-13, 119
 Kizer, Carolyn, 76, 83, 146
 Knoepfmacher, U. C., 447, 505, 523
 Künstlerroman, *Aurora Leigh* as, 575
- Ladyhood, 22; education in, 23-24; in "Snow White," 41; and invalidism, 54-55; in Austen, 108-10, 124, 128, 134, 136, 140, 161, 169, 174, 180, 181; and women writers, 146, 148, 153, 562-63; and M. Shelley, 242-43; in *Wuthering Heights*, 267-70, 280, 283, 285, 286, 289, 292, 303; C. Brontë on, 318; in *Jane Eyre*, 344-45; in C. Brontë, 378; in *Shirley*, 388, 390, 393, 394, 396; in *Middlemarch*, 403, 514, 522; in *Villette*, 420, 428; in *Scenes of Clerical Life*, 484; Dickinson on, 588, 590
 Lakoff, Robin, 161
 Landscape, symbolic: Austen as, 108; in Austen, 178; in *Frankenstein*, 226, 235, 246; in *Wuthering Heights*, 262; "male," 313-14; in *The Professor*, 328-29; in *Jane Eyre*, 339, 366, 369-70; in *Villette*, 434-36; in *The Mill on the Floss*, 493; in "Goblin Market," 565, 567, 570, 573; in "From House to Home," 571-73; "La Belle Dame Sans Merci," 574; in Dickinson, 589, 591, 596, 607, 611-12, 627-29, 646-47; in women writers, 643-45. *See also* Heaven/Eden/paradise; Hell
 —gardens, 100, 144, 202; in *Wuthering Heights*, 299-308; in *The Professor*, 321; in *Shirley*, 374, 375, 381, 382; in *Villette*, 409-11, 412, 413, 418, 419, 429, 438; in *Scenes of Clerical Life*, 486, 490; in *Adam Bede*, 496
 —moors, 195; in *Wuthering Heights*, 284, 300, 305-06, 492; in *Jane Eyre*, 342, 363-64
 —caves, 247, 376; as female space, 93-104; leaves in Sibyl's, 95-97, 100-01.
 Language: and women, 31, 43, 74, 127-28, 191; and female deciphering, 96-99; in Austen, 133, 138, 140, 156, 158, 169; and Milton, 211; in *Frankenstein*, 236; in *Wuthering Heights*, 294; in *The Professor*, 327; in *Shirley*, 388, 392-93; in *Villette*, 407, 415; female, and power, 568-69, 673; of Dickinson family, 583; of Dickinson, 591, 593, 599, 601, 602-03, 605, 609, 623, 626. *See also* Aphasia; Deciphering; Education; Lyric poetry; Parody; Prosody
 Lascelles, Mary, 120
 Lawrence, D. H., 204, 356; *The Plumed Serpent*, 14; on Austen, 109-10; *The Rainbow*, 295; on "lady poets," 562
 Lead, Jane: on female wisdom, 93; Sophia, 99; and E. Brontë, 255; on Eve, 306
 Leavis, Q. D., 253, 258, 264, 289, 291, 292
 Lederer, Wolfgang, 25; *The Fear of Women*, 14-15
 Lee, Home, 169
 Le Guin, Ursula: "The New Atlantis," 102
 Leigh, Augusta, 208
 Lennox, Charlotte, 121
 Lerner, Gerda, xii-xiii
 Lessing, Doris, 59; *Four-Gated City*, 78, 474; *Summer Before the Dark*, 144
 Levertov, Denise, 241, 443-44, 472
 Levine, George, 141-42
 Lévi-Strauss, Claude: on myth, 257; *The Raw and the Cooked*, 273-74, 287, 294, 360; "The Jaguar's Wife," 303-05, 308
 Lewes, George Henry, 373, 403, 448, 458, 462, 466, 467, 476
 Lewis, "Monk," 227, 411
 Library. *See* Architecture, library

- Lilith, 42; George MacDonald on, 35; Biblical story of, 35–36; in *Adam Bede*, 496; in *Middlemarch*, 514
- Linton, Eliza Lynn, 531
- "Little Snow White." See "Snow White"
- Litz, A. Walton, 135
- Locke, John, 501
- Lovers' Vows*, 167
- Lucifer. See Satan
- Lucifer the Light-Bearer*, 205
- Lyric poetry: as male genre, 68; and women, 83, 209, 539–650 passim; theories of, 541–49; "lady poets," 559–63, 627; as genre, 563; as mimesis, 586; vs. "prose" in Dickinson, 591; the aubade in Dickinson, 601; as literary criticism, 624–25
- MacDonald, George; *Lilith*, vii, 35
- Madness and anger, 85–89, 101, 111, 203, 220, 431, 477, 483–84, 486; as hysteria and spleen, 33, 53, 94, 448; in "Snow White," 38–42; in female artists, 43, 56, 544–45, 583; in "The Yellow Wallpaper," 89–92; in Woolf, 193; in *Frankenstein*, 236; in *Wuthering Heights*, 262–63, 269, 277–87, 302–08; in *The Professor*, 324, 332–34; in *Jane Eyre*, 338–71 passim; in *Villette*, 403, 414–15, 416, 423; in Eliot, 449, 462, 475, 484, 490–97 passim, 498, 518; in *Middlemarch*, 511, 512, 513, 516; in Dickinson, 608–12, 621–33, 648–49; and the color white, 617–18, 619–21. See also Disease/dis-ease/healing; Doubles; Fragmentation of personality
- Madwomen. See Doubles
- Male approval, female need for, 147–48, 151–54, 382; in "Snow White," 38; in Austen, 118, 165, 172; in Eliot, 403–04, 427–28, 449–50, 466–67, 492, 494, 506, 530, 532
- Male as master; in *The Professor*, 317, 320, 325–27; in *The Professor* and "Jane," 329–31; in *Jane Eyre*, 351–57, 360; in *Shirley*, 394, 395; in *Villette*, 429–30; in Eliot, 486, 500, 506, 530; in *Uncle Tom's Cabin*, 533–34; in *Aurora Leigh*, 578–79; in Dickinson, 584, 594–606, 607, 608–10, 629, 646. See also Authority; Education
- Male as muse, 208; in *Shirley*, 394; in *Villette*, 429–30; in Rossetti, 571; in Dickinson, 607–11, 636
- Male impersonation: inauthenticity of, 72; in *The Professor*, 315–17; in C. Brontë, 372, 374, 381–82, 398, 399; in *Shirley*, 388; in *Villette*, 413, 432; and writing, 480; and Eliot, 532. See also Duplicity, female; Names
- Male sexuality: and literary power, 4, 6–7, 8–10; and killing, 14; definitions of masculinity, 130; and celibacy, 200; and power in *Wuthering Heights*, 277; and *Jane Eyre*, 338, 351, 354, 355, 368; female dread of, 392; in *Middlemarch*, 505; and evil in "Goblin Market," 566–67, 570; in Dickinson, 600–02; 609–10
- Marchand, Leslie, 207
- Marlowe, Christopher, 231
- Marriage: and killing, 14; in "Snow White," 41–42; in *The Tenant of Wildfell Hall*, 80–82; in Austen, 109, 126–27, 128, 130, 132, 136, 144, 160–61, 163, 178–81, 181–83; in *Castle Rackrent*, 149–50; and law, 154–55; and Milton, 190, 458; in *Middlemarch*, 217, 503–06, 511, 514–16, 518, 530; in *Frankenstein*, 228–29; in *Wuthering Heights*, 269–70, 275–78, 290; in *The Professor*, 318, 324, 331; in *Jane Eyre*, 350–62 passim, 364, 367, 368–71 passim; and money in C. Brontë, 375, 376, 377; in *Shirley*, 388, 392, 395–97; in *Villette*, 407; in "The Lifted Veil," 446, 459–60, 464, 479; and "Armgart," 453–54; of Eliot, 467; in *Scenes of Clerical Life*, 485–90 passim; in *Romola*, 494–95, 505; in *Daniel Deronda*, 495, 505; and myth, 527; in *Aurora Leigh*, 578–80, 582; as metaphor in Dickinson, 587; Dickinson on, 588–89, 595–96; Edward Dickinson on, 597. See also Economics and women; Female sexuality; Housekeeping; Male sexuality; Women and work
- Martin, Wendy, 55
- Mary, Queen of Scots, 215
- Masochism: female, in Austen, 118; in *Wuthering Heights*, 284–85; and Eliot, 466; in Rossetti, 553, 571–74; in Dickinson, 595–96, 602
- Maternity and childbirth: and mortality, 26, 88, 94–95, 222–23; in *Aurora Leigh*, 59; anxiety about, 88–89, 125–26, 156, 181, 198, 455; in the cave, 94; and motherland, 99–104; in Austen, 114–16, 172, 174; in *Paradise Lost*, 197–98, 211, 222–24; and nursing, 198, 224; in *Frankenstein*, 232–34, 238; and pregnancy in *Frankenstein*, 241; in *Maria*, 246–47; mock, in *Wuthering Heights*, 266; in *Wuthering Heights*, 270–71; and pregnancy in *Wuthering Heights*, 285–87; and mortality in *Wuthering Heights*, 286–87; in *Scenes of Clerical Life*,

- Maternity (*continued*)
 485–87 *passim*; and motherland in Eliot, 495; and Eliot, 499; in *Middlemarch*, 514; and matriarchy, 528; and pregnancy, symbolic in Dickinson, 630–31. *See also* Female sexuality; Mothers
- Matrilineality, 45, 59; literary, 49–53 *passim*, 98–104 *passim*. *See also* Maternity; Mothers
- May, Caroline: *American Female Poets*, 558–59
- Mazzini, Giuseppe, 467, 479
- Melville, Herman: *Moby Dick*, 614–15, 621
- Memory. *See* Amnesia
- Mill, John, 349, 370
- Millay, Edna St. Vincent: on female writing, 56–57
- Miller, J. Hillis, xiii, 46, 52, 264, 523
- Miller, Ruth, 559, 563, 584, 641
- Millett, Kate, 420
- Milton, John, 12, 46, 131, 529, 533, 562; "Methought I Saw My Late Espoused Saint," 20–21, 472, 615; Sin and Eve, 30–33; misogyny of, 80; *Paradise Lost* (and women), 187–308 *passim*, 357, 457, 582, 615, 646, 648; *Lycidas*, 192, 224; *Comus*, 193, 224; and his daughters, 210, 214–15, 219–21, 265, 578–79; blindness of, 211; in *Middlemarch*, 217–18, 385, 451, 500, 511, 529; *Areopagitica*, 224; *Paradise Regained*, 224; and C. Brontë, 314, 328, 374, 378, 384, 429; on marriage, 458; and Fuller, 481; and "Goblin Market," 567–68. *See also* Christianity; Eve; Fall, the; God the father; Reading; Revision
- Mirrors, 44, 54, 57, 85; Riding on, 3; M. E. Coleridge on, 15–16, 17, 77; and female self-loathing, 34, 36; in "Snow White," 36–38, 42, 43, 46; texts as, 53, 71, 76–77, 82; and narcissism, 118; in *Persuasion*, 122, 175, 176, 177, 180; in *Northanger Abbey*, 144; in *Paradise Lost*, 203; in *Frankenstein*, 240; in *Wuthering Heights*, 282–85 *passim*; in *Jane Eyre*, 340–41, 359, 360, 362; in *Shirley*, 386; in *Villette*, 434, 436, 437; and M. Atwood, 473; and H. B. Stowe, 473; in *Scenes of Clerical Life*, 486; in *Middlemarch*, 515–16, 526; in Eliot, 517; and C. Rossetti, 552
- Misogyny, 214, 266; underlying patriarchy, 13–15, 30–31; in Milton, 21, 80, 188–212 *passim*, 252, 307; in Finch and Pope, 60–61; female, 62–63, 70; in *The Tenant of Wildfell Hall*, 82; in Austen, 139–40; in *Letters for Literary Ladies*, 148; patristic, 240; in *Frankenstein*, 243; in Donne, 245; and the Bible, 385, 391; and authorship in *Shirley*, 396; in "The Lifted Veil," 459–60, 461; and Eliot, 462, 465–66, 494–95; in *Scenes of Clerical Life*, 489; in *Middlemarch*, 501, 507
- Mitchell, Juliet, 272; on Freud, 47, 49–50
- Mitchell, S. Weir, 89, 91–92; on female madness, 45
- Moers, Ellen, xii, 39, 116, 136, 142, 205, 222, 228–29, 232, 548, 584; on female Gothic, 83
- Moglen, Helene, 208
- Monsters. *See* Woman as monster
- Moon, symbolism of: in "The Yellow Wallpaper," 90; Robert Graves on, 199; in *Jane Eyre*, 342, 363, 365, 367; in *Villette*, 405, 411, 422–23, 434, 436, 438; in *Middlemarch*, 501; in Margaret Fuller, 606; in Dickinson, 647. *See also* Elements; Times of Day
- More, Mrs. Hannah, 116, 467
- Moschus: "Lament for Bion," 68
- Mossberg, Barbara Clarke, 591
- Mother Goose, 547, 582
- Mothers: Dickinson on, 53; in Austen, 124–26, 171; educating, 138, 392; in *Jane Eyre*, 342, 345; and Eliot, 476; and myth of Demeter, 504; and Stowe, 532–33, 535; in Dickinson, 589, 647. *See also* Female sexuality; Maternity; Matrilineality
- dead, 18–19, 97, 222–24, 263, 267, 447; in *Frankenstein*, 242–46; in *Middlemarch*, 510
- goddesses, 19, 20–21, 95, 99, 384, 398, 521; in *Wuthering Heights*, 303; in *Jane Eyre*, 357, 363; in Dickinson, 646–49
- terrible, 19, 28, 33–44 *passim*, 52, 79, 298; in *Villette*, 431
- good, 39, 88, 91, 383, 474; in *Jane Eyre*, 346; in *Villette*, 403, 417, 420; in Stowe, 482–83
- stepmother, 181, 315; in *Wuthering Heights*, 269–70; in *Jane Eyre*, 342–43; in *Villette*, 414
- absent, 376, 378, 529; in Austen, 176, 178; in *Middlemarch*, 506
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *The Magic Flute*, 172
- Mozley, Anne: on *Jane Eyre*, 337, 338
- Mudrick, Marvin, 120
- Murder: in *Frankenstein*, 228, 231, 236, 241, 242–44; in *Maria*, 246–67; in *Wuthering Heights*, 296–97
- Muse, female: in Keats, 574; in Dickinson, 647–49
- Muse, male. *See* Male as muse

- "Myrtle, Minny," 559
- Myth of origin: *Paradise Lost* as, 188-212 passim; *Frankenstein* as, 224-27 passim; *Wuthering Heights* as, 248-308; American Indian, 303-04; in *Shirley*, 391
- Mythology, female figures in, 198; Galatea, 12, 41; Sophia, 12, 93, 103-04, 198; Minerva, 12, 472, 481, 529; Medusa, 17, 18, 34, 80, 198, 380, 387, 471-72, 477, 491-92, 529; Muse, 18, 47, 49, 62, 182, 210, 450, 458, 471-72, 529; Lamia, 18, 79, 455, 464; Psyche, 18, 234, 508; Sirens, 29, 166, 460; Circe, 30, 34, 80, 632; Medea, 30, 42, 68; Scylla, 30, 79; Delila, 34; Kali, 34; Sphinx, 34, 79; Salome, 34, 476; Procne, 43; Philomel, 43, 521, 642; Gorgons, 79; Helen, 80; Leda, 80; Persephone, 80, 273, 504, 506, 527, 532; Cassandra, 80, 450; Demeter, 95; Gaea, 95; Fates, the, 95, 521, 524; Norms, 95, 521, 532; Sibyl, 95-99; Eurydice, 99; Isis, 99, 471; Urania, 197; Pandora, 234; Diana, 364-65, 616, 647; Lady Bountiful, 382, 388; mermaid, 386-87, 515; Cleopatra, 420-21, 460, 527; Maenad, 453; Melusina, 455; Arachne, 478; Pallas, 478; Pollian, 479; Penelope, 481, 521, 523, 642; Nemesis, 490, 495, 498, 524; Bacchante, 494; Antigone, 494, 504, 532; Fortune, 524; Erinna, 525; Ariadne, 526-28, 532, 629, 642; Aurora, 578. *See also* Eve; Lilith; Sin; Virgin Mary
- Mythology, male figures in: Titans, 194-96; Prometheus, 194-96, 201, 203, 204, 206, 207, 224, 225, 234, 237, 247, 347, 542; Albion, 195; Jove, 198, 231, 237; Cain, 204, 207; Tiresias, 211; Samson, 215; Achilles, 272; Fisher King, the, 272; Oedipus, 272; Hercules, 356, 368; Charon, 406; Apollyon, 409; Apollo, 412, 578, 595; Cupid, 508; Minotaur, 527; Theseus, 527; Bacchus, 527, 529; Pegasus, 529. *See also* Adam; Satan
- Names: and pseudonyms, 64-71 passim, 446; and male impersonation, 65, 380, 381; and Maria Edgeworth, 146-47; and Austen, 175; and namelessness in *Frankenstein*, 239, 241-42; in *Wuthering Heights*, 259, 276, 300, 302-03; in *Jane Eyre*, 342, 358; and namelessness in *Jane Eyre*, 364-65; of C. Brontë, 374; and Eliot, 450-52, 466, 491, 502, 531; and legitimacy, 462; of Bertha, 463; and Barrett Browning, 474; and sewing, 478; and female namelessness, 555; of women writers, 562-63; in Dickinson, 583; and namelessness in women's writing, 627
- Narcissism: Bettelheim on, 37; in "Snow White," 38, 41; in Austen's juvenilia, 117-18; in *Paradise Lost*, 203; female, 240; in *Villette*, 410; and "The Lifted Veil," 457; in *Middlemarch*, 514, 516
- Narrative technique: in Austen, 153-55, 179; in *Frankenstein*, 224-27 passim, 249-50; in *Wuthering Heights*, 249-50, 267, 288, 290; in C. Brontë, 314; in *The Professor*, 315-18, 333; epistolary novel, 317-18; in novel as compared to poetry, 538; dramatic monologue in Dickinson, 583, 623, 628-30
- Nature/culture polarity: woman as cultural outsider, 19, 28, 48-49, 205, 384, 387, 398, 456-57, 492-94, 525-26; and Austen, 134, 179-80; and *Wuthering Heights*, 257, 264, 268, 273-74, 287, 288; in *Lear* and *Wuthering Heights*, 259; nature as female, 262, 646-47, 648; nature as female in *Wuthering Heights*, 293-308 passim; and nineteenth century, 301-02, 621; in *Shirley*, 394; nature as female in Eliot, 492-94, 497-98, 526
- Newcastle, Duchess of. *See* Cavendish, Margaret
- Nietzsche, Friedrich, 206
- Nightingale, Florence, 544
- Niles, Thomas, 559
- Nin, Anaïs, 3, 7
- Norcross, Louise, 593
- Novel as genre: and women, 67-72, 138-39, 140; 563; Austen on, 131-33, 138-39, 168; in *Frankenstein*, 237; and *Wuthering Heights*, 252, 258-59; and myth, 256-57; and C. Brontë, 315; and women in *Shirley*, 395-98; and women writers, 540-41, 545-49; and Dickinson, 582, 583-86. *See also* Parody; Reading; Revision; Romance
- Oates, Joyce Carol, 548; on author and characters, 68-69
- Oliphant, Mrs. Margaret, 531; on *Jane Eyre*, 337, 338
- Olsen, Tillie, 449
- Orphanhood: in *Mansfield Park*, 164; in *Frankenstein*, 227-28, 232, 239, 244; and the Brontës, 251, 312, 315, 319, 583; and *Wuthering Heights*, 255; in *The Professor*, 325; in *Jane Eyre*, 336-71 passim; in *Shirley*, 394; in *Villette*, 400, 415; in *Adam Bede*, 446; in "The Lifted Veil," 457, 463; in "The Mortal Immortal," 458; in *Scenes of Clerical Life*, 486. *See also* Childhood;

- Orphanhood (*continued*)
 Economics and women, and "beggary";
 Infanticide; Mothers
- Ortner, Sherry, 295, 300; "Is Female to Male
 As Nature Is To Culture," 18-19, 28
- Otherness of female. *See* Nature/culture polarity
- Ovid: *Metamorphoses*, 527
- Paintings and drawings, 85, 123, 129; in *Aurora Leigh*, 18-19; Judy Chicago on female, 74; in *The Tenant of Wildfell Hall*, 81-82; by Raphael, 98; on ivory, 107-08; in Austen, 138, 140, 141; of Milton, 215; in *The Professor*, 327, 333-34; in *Jane Eyre*, 352, 357, 433; in *Villette*, 420-21, 432; in "The Lifted Veil," 459, in *Middlemarch*, 500, 506, 529; of Eliot, 533; daguerrotype of Whitman, 556. *See also* Female artistry
- Palimpsest. *See* Duplicity, female
- Paradise Lost*. *See* Milton, John
- Parlor. *See* Architecture, parlor/sitting room/drawing room
- Parody, 58; in "Snow White," 39-42; as female revision, 80; in Kipling, 111; in Austen, 112, 113-27 *passim*, 130, 132, 133, 139, 141, 145, 153, 164, 170; in *Frankenstein*, 236, 241; in *Wuthering Heights*, 261, 262, 266, 277, 288, 296-98, 302; in *Jane Eyre*, 370; in *Shirley*, 387, 388, 394-95; in *Villette*, 402, 409, 413, 418, 420; and women, 457, 461; in *Middlemarch*, 507; in Dickinson, 623, 628-30. *See also* Duplicity, female; Narrative technique; Novel as genre
- Pater, Sir Walter, 545-46
- Paternity: as metaphor, 3-16, 46-47, 60, 74, 188, 220-21, 456; and patricide, 114; and patricide in Austen, 116; in Austen, 128, 137, 139, 166-67; and Edgeworth, 147-48, 151-52; and death, 198, 357; in *Wuthering Heights*, 253, 266, 281, 296-98, 299, 301; in *Jane Eyre*, 346; in *Villette*, 415; in Dickinson, 587; Dickinson and her father, 597-600. *See also* Authority; Male sexuality; Patrilineality
- Patmore, Coventry, 344; *The Angel In the House*, 22-29 *passim*, 32, 86
- Patrilineality, 202; exclusion of female artist, 48-49, 51; in Austen, 120; in *Frankenstein*, 243; and legitimacy in *Wuthering Heights*, 301-03, 305. *See also* Architecture; Authority; Paternity
- Peterson, M. Jeanne, 349
- Petrarch, 23, 68
- Physiognomy: as symbol in Dickinson, 637-38
- Piercy, Marge: "Unlearning To Not Speak," 83
- Plath, Sylvia, xi, 143, 189, 209, 286, 311, 425, 477, 505; "Lady Lazarus," 17-18, 283, 424-25, 623, 639; "Elm," 76; "In Plaster," 78, 241; and spatial imagery, 84; "Stings," 92; "Nick and the Candlestick," 102; "Daddy," 206-07; "Ariel," 220, 648; on the fall, 225; "Confusion," 284; "Tulips," 335; "Two Sisters of Persephone," 504; *The Bell Jar*, 508; suicide of, 549
- Plato, 87, 103, 546; the parable of the cave, 93-96
- Plutarch: *Lives*, 237-38; *Stories of Great Men*, 531
- Poe, Edgar Allan, 109, 620, 631; on women, 25; and architecture, 86, 87; "Ligeia," 87; and spatial metaphor, 93-94; "The Case of M. Valdemar," 469-70
- Poison, 57-58, 126, 198; in "Snow White," 40-41; in *Wuthering Heights*, 303; in "The Lifted Veil," 464-65; in *Middlemarch*, 509
- Politics: and Austen, 135-36; and oppression in *The Professor*, 333, 334; male in *Aurora Leigh*, 575-76, 579-80. *See also* History
- Polwhele, Richard, 569
- Pope, Alexander, 61, 116-17, 131, 139, 141, 192; *Three Hours After Marriage*, 31-33; on women, 32, 60-61; "The Dunciad," 32-35 *passim*; *The Rape of the Lock*, 33; "An Essay On Man," 70, 474; "An Essay on Criticism," 546
- Praz, Mario, 460
- Pre-Raphaelite Brotherhood, The, 573
- "Pre-Romantics," the, 205
- Prior, Matthew, 131
- Prisons, 86-87, 313, 399; and prisoners in *Northanger Abbey*, 140-41; and prisoners in *Castle Rackrent*, 149-50; in E. Brontë, 273-76 *passim*, 279-84 *passim*, 297; in C. Brontë, 276-77, 399; and cages, 384, 399; in *Villette*, 407; in *Middlemarch*, 516. *See also* Claustrophobia
- Prophecy. *See* Clairvoyance
- Prosody: English, 547; female, 582; unorthodox in Dickinson, 602-03, 641
- Prostitution: in *Jane Eyre*, 350; in *Aurora Leigh*, 577. *See also* Economics and women, Women and work
- Quarles, Francis, 584
- Quarterly Review, The*, 337

- Rachel, 423
 Racine: *Phaedre*, 423
 Radcliffe, Ann, 83, 115, 121, 129, 135, 143, 540, 585; *The Mysteries of Udolpho*, 340, 347, 620
 Ransom, John Crowe: on Dickinson, 541, 542-43, 583, 594; on Whitman, 557
 Raphael, 98
 Ratchford, Fanny, 256, 258
 Reading, 78; as male activity, 8, 49; as invasion of privacy, 20, 52; and anxiety, 30-31, 32, 55-56, 64, 187-212 passim, 221-24; and misreading, 79, 201, 402; and revision, 205; and sex, 224; in *Frankenstein*, 225, 230, 237, 240, 244-46; male, of women writers, 541-44; and Dickinson, 559-61, 582-650 passim. *See also* Authority; Duplicity, female; Parody; Revision
 —female; 117-21 passim, 215-308 passim, 314; in Austen, 113-14, 115, 123, 127-45 passim; in *Wuthering Heights*, 248-308 passim; in *Jane Eyre*, 356; in *Shirley*, 382; in *Villette*, 404-05, 439; and Eliot, 451, 484, 493, 531
 Redinger, Ruby, 447
 Reeves, James, 541
 Renoir, Auguste, 6
 Renunciation. *See* Authority, female relinquishing of
 Revision: literary, xii; A. Rich on, 49; H. Bloom on, 73-74; female literary, 73-75, 76-77, 80, 103, 220-21; by Austen, 119-21, 135-43; by M. Shelley, 221-46 passim; by E. Brontë, 248-60 passim; by C. Brontë, 336-71 passim, 374, 402, 405-06; by Eliot, 465, 492, 496, 519, 527. *See also* Parody; Reading
 Rhys, Jean, 336
 Rich, Adrienne, 346, 530; "Planetarium," 29, 89, 240-41; on revision, 49; on Dickinson, 83; "Re-forming the Crystal," 99, 101; "Living in the Cave," 102; on *Jane Eyre*, 361-65 passim; "When We Dead Awaken," 408; on sewing, 642
 Richardson, Dorothy, 531
 Richardson, Samuel, 290, 577; *Pamela*, 67, 68, 119, 337, 352, 354; *Clarissa*, 119, 129, 620; *Sir Charles Grandison*, 168; and women, 317-18, 321
 Riding, Laura: "Eve's Side Of It," vii, 35; "In the End," 3
 Rieger, James, 238
 Rigby, Elizabeth, 354, 369, 370, 389; on *Jane Eyre*, 205-06, 337, 338
 Riley, Bridget, 6
 Robbins, Elizabeth, 531
 Rochester, John Wilmot, Earl of, 6, 354
 Roethke, Theodore, 562; on women poets, 541-42
 Romance: and women, 68, 605-06; in Austen, 115-18, 123, 126, 130-32, 158, 179, 275; *Wuthering Heights* as, 249, 255, 288, 291; in *Shirley*, 396-98; in *Villette*, 420, 427-28, 434, 436; images of women in, 323; in Eliot, 493, 529; and women poets, 543; and Dickinson, 582, 594, 600-02; and *Great Expectations*, 619. *See also* Novel as genre; Parody; Reading; Revision
 Romanticism and Romantic poets: on imagination, 55, 312; and revolutionary politics, 82, 201-06 passim, 211, 315, 327, 580; and women, 98-99, 103, 156, 219, 220, 401-03, 438, 445, 460-62; and Milton, 211-12, 221; on *Frankenstein*, 221-46 passim; on maternity, 245; and *Jane Eyre*, 351; and Eliot, 460-62, 469-72; and theology, 546, 612; and self-assertion, 587; and Dickinson, 597, 648-50; and whiteness, 615. *See also* History, literary; Lyric poetry; Parody; Reading; Revision
 Root, Abiah, 592, 593
 Rosenfeld, Claire, 360
 Ross, Anne, 431-32
 Rossetti, Christina, 191, 414, 444, 541, 589; "In an Artist's Studio," 18; on hunger, 58; "The Keynote," 59, 93, 98; religion in, 83; "Mother Country," 100-01; "Goblin Market," 189, 220, 582, 583, 564-75; and veils, 472; *Maude*, 549-54, 561-62, 564-65, 570-71, 573, 617; "Some Ladies Dress in Muslin," 550; "She Sat and Sang," 551; "All Things That Pass," 552; "Speaking Likenesses," 552; "On Keats," 553-54; and literary ambition, 558; "From House to Home," 571-75 passim, 578, 582, 645; and renunciation, 587; "A Soul," 621
 Rossetti, Dante Gabriel: "The Blessed Damozel," 27; and Elizabeth Siddal, 27
 Rossetti, Elizabeth Siddal, 27, 427
 Rossi, Alice, xii
 Rousseau, Jean Jacques, 147, 382, 456
 Rubenstein, Marc, 232
 Rukeyser, Muriel: "Myth," 79; "In the Underworld," 504
 Rush, Florence, 143
 Ruskin, John: "On Imagination," 5; on woman's place, 24
 Russ, Joanna, 69
 Sade, Donatien Alphonse François, Marquis de, 10, 424

- Said, Edward, 4-5, 6, 510
- Saint Pierre, Bernardin de: *Paul et Virginie*, 438, 439
- Sand, George, 65-67, 463, 479, 559
- Sappho, 70, 146
- Sarton, May: "Birthday on the Acropolis," 76; "The Muse as Medusa," 477
- Sartre, Jean Paul, 12, 295
- Satan, 35, 82, 101, 214, 216, 218, 219, 225, 227, 242, 293, 296, 298, 300, 301, 303, 314, 316, 328, 332, 445, 597, 615; in Austen, 167; in *Paradise Lost*, 188-212 passim; and *Frankenstein*, 226, 229-40 passim; and *Wuthering Heights*, 253, 254, 255, 261, 266, 271, 280, 288, 306; and *Villette*, 430, 434, 437; and Eliot, 452, 453, 455, 456, 457; and "Goblin Market," 566, 567; and Dickinson, 600, 609, 649. *See also* Christianity; Fall, the; Hell; Milton
- Satire, 68; and misogyny, 30-34
- Schiller, Johann Friedrich, 439; "Das Mädchens Klage," 428; "The Veiled Image of Saia," 471
- Schorer, Mark, 249, 253, 258, 292
- Schreiner, Olive, 151
- Scott, Sir Walter, 112, 312, 531, 545; on Austen, 108-09
- Serpents and snakes, symbolism of, 196, 197, 203, 455, 457, 472, 514, 567-68; in "The Lifted Veil," 460; in *Scenes of Clerical Life*, 489-90; in *The Mill on the Floss*, 491
- Sewing and weaving: in "Snow White," 37, 42, 517; and C. Brontë, 323, 325, 377, 378, 428, 434; in the cave, 94-95, 97, 102; in Dickinson, 100, 532-42; and Austen, 110, 171, 182; in Blake, 443, 478; threads, 454; in Eliot, 459, 485, 500, 520-26, 535; and witchcraft, 471; in Anne Finch, 478; and fairy tales, 520; and myth, 521, 527-28; as female activity, 638-42; in *Aurora Leigh*, 640. *See also* Clothing; Housekeeping
- Sexton, Anne, 549; on mothers, 45; "The Red Shoes," 56-57
- Shakespeare, William, 5, 87, 530, 540, 548, 557, 560, 584; *King Lear*, 30, 34, 68, 120, 241, 248, 268, 285; *Macbeth*, 30, 35, 66, 68; *Hamlet*, 68, 285, 618; *King Lear*, 259, 262, 263, 266, 296-98 passim; *Coriolanus*, 377, 383, 404
- "Shakespeare's sister." *See* Woolf, Virginia
- Shelley, Mary, 57, 58, 73, 80, 82, 142, 201, 207, 209, 270, 330, 374, 444, 445, 453, 455, 462, 463, 530; *Frankenstein*, 59, 68, 78, 79, 189, 220, 221-47, 269, 283, 293, 296, 298, 307, 328, 331, 357, 423, 508, 615; *The Last Man*, 95-104, 246-47, 456, 642; as literary heiress, 221-24; journal of, 223-24; *Frankenstein* compared to *Wuthering Heights*, 249-52, 262; *Frankenstein* and "The Lifted Veil," 455-57; "The Mortal Immortal" and Eliot, 458; *Frankenstein* and revenge, 490; on Proserpine, 504
- Shelley, Percy Bysshe, 95, 202, 203, 205, 242, 401, 452, 461, 462, 529, 553; "On Poetry," 5; on women, 12; *Prometheus Unbound*, 195, 201, 204, 221; literary theory of, 211-12; and reading, 223; preface to *Frankenstein*, 239; on Rome, 247; "Medusa," 460; *Adonais*, 469; "Lift Not the Painted Veil," 469-70; *The Witch of Atlas*, 471; studies of the classics, 546, 547; "Mont Blanc," 615. *See also* Romanticism and Romantic poets
- Sheridan, Richard Brinsley, 30, 116; *The Rivals*, 127
- Sherwood, William, R., 614, 620
- Showalter, Elaine, xii, 50, 61, 75, 294, 465, 544
- Siddal, Elizabeth. *See* Rossetti, Dante Gabriel
- Sidney, Sir Phillip, 5; "Arcadia," 30
- Sigourney, Lydia, 558, 559
- Sin (in *Paradise Lost*), 30, 33; and Eve, 197-99; and *Frankenstein*, 229, 233, 235, 239, 242, 243, 244; and *Wuthering Heights*, 270, 297, 300; and *Shirley*, 387; and Eliot, 455. *See also* Fall, the; Woman as monster
- Sisterhood: in Austen, 29-30, 126, 156-62, 165, 170, 183; difficulty of bonding, 38; literary, 50-51, 132, 135; in *Jane Eyre*, 342, 350, 364-65; in *Shirley*, 392; in *Villette*, 410; nuns as, 462; in Eliot, 503, 517-19; and Dickinson estate, 563-64; in "Goblin Market," 565-67. *See also* Female subculture; Feminism; rise of
- Slavery and anti-slavery movement, 205
- Smith, Catherine, 255
- Smith, Charlotte, 129
- Smollett, Tobias, 31; *Humphrey Clinker*, 127
- Snodgrass, DeWitt, 56
- "Snow White," 46, 49, 54-57, 144, 165, 424, 517; and the Queen, 156, 166, 172
- Sophocles: *Oedipus Rex*, 67, 68; *Electra*, 291; *Antigone*, 494
- Southey, Robert, 63-64; on female authorship, 8, 545
- Spacks, Patricia Meyer, 75
- Spark, Muriel, 223, 229, 246, 555
- Spencer, Herbert, 448, 467

- Spenser, Edmund: *The Faerie Queene*, 30, 33, 34, 42, 63, 73, 197, 471
- Spinsterhood, 109; dread of, 88; Gertrude Stein on, 107; in *Emma*, 111; and Austen, 112, 136; and C. Brontë, 380, 426; in *Shirley*, 389; in *Villette*, 406–07, 428; in *Middlemarch*, 528; and Dickinson, 542–43, 632–33, 635; in C. Rossetti, 552
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 510
- Springfield Republican, The*, 558
- Stanton, Elizabeth Cady, 473; *Woman's Bible*, 385
- Starvation: in *Castle Rackrent*, 149–51; in *Wuthering Heights*, 278–79; in *Jane Eyre*, 336, 339, 341, 364; in *Shirley*, 372, 373, 374, 377–78; in *Villette*, 404, 415, 422, 427; and poetry, 573–74. *See also* Anorexia; Food
- Steele, Richard, 131; *Tender Husband*, 116. *See also* Addison, Joseph
- Stein, Gertrude: on patriarchal poetry, xi, xiii, 101, 187–88, 189; on spinsterhood, 107; on telepathy, 473
- Stephen, Sir Leslie, 531; Woolf on, 191–92
- Sterne, Lawrence, 131; *A Sentimental Journey*, 120
- Stewart, Dugald, 443
- Stimpson, Catherine, 75
- Stone, Lucy, 473
- Stone, Ruth, 372
- Stowe, Harriet Beecher, 444–45, 473; *Uncle Tom's Cabin*, 25, 205, 481–83, 533–35, 620–21, 624; *My Wife and I*, 69–70; "The True Story of Lord Byron's Life," 461; "The Sullivan Looking-Glass," 473; and Eliot, 479, 481–84, 532–33
- Strauss, David Friedrich, 468; *The Life of Jesus*, 450, 502
- Suicide: in *Wuthering Heights*, 284, 298; in *Shirley*, 390; in *Little Women*, 483; of Judith Shakespeare, 540, 549; fantasies in Dickinson, 623, 629–31; and sewing, 638–39. *See also* Death; Masochism
- Sun, symbolism of: in *Villette*, 422–23; in *Middlemarch*, 504, 530; in *Aurora Leigh*, 577–78; in Dickinson, 595–97; in Fuller and Dickinson, 606. *See also* Moon, symbolism of; Times of day
- Supernatural and ghosts: and Austen, 175; in *Wuthering Heights*, 260, 263, 279, 292, 300; in C. Brontë, 378; in *Villette*, 404, 407, 422, 425–26, 432; goblins in "Goblin Market," 565, 567, 569–70; in Keats and Rossetti, 574; goblins in Dickinson, 622–23; in *Uncle Tom's Cabin*, 624; in Dickinson, 624–25; Dickinson as "gnome," 636. *See also* Clairvoyance; Death; Gothic fiction
- Swift, Jonathan, 12, 456, 459, 522, 529; on women, 31–34; *The Battle of the Books*, 33; *Gulliver's Travels*, 241
- Swinburne, Algernon, 460, 469
- Tales from Blackwood*, 446
- Tave, Stuart, 178
- Taylor, Bayard, *Hannah Thurston*, 473
- Techniques of composition: "trance-writing," 58, 150, 311–15, 316–17, 327, 335, 473; "common sittingroom," 151–55; and women poets, 548–49; Dickinson's fascicles, 607–08, 640–42
- Tennyson, Alfred, Lord, 456, 573; "The Palace of Art," xi, 73, 87; "The Lady of Shalott," 617–20 *passim*
- Tertullian, 30, 240
- Thackeray, William Makepeace, 373, 540, 546; *Vanity Fair*, 29
- Theatre and acting: in *Mansfield Park*, 164, 166–68; in *Villette*, 413, 418, 421–25, 426, 435, 437; in "Armgart," 464; in *Daniel Deronda*, 455; in "The Lifted Veil," 464; in *Middlemarch*, 499–500, 520; and Eliot, 532; in *Uncle Tom's Cabin*, 533–35, 620; women in Elizabethan theatre, 540; in Dickinson, 582–650 *passim*. *See also* Clothing; Duplicity, female; Parody; Romance
- Times of day: dawn, 58–59; night, 99, 101; noon, 102; night in *Paradise Lost*, 202–03; night in *Wuthering Heights*, 300; night in "Goblin Market," 569; symbolic in *Aurora Leigh*, 576, 578, 580; symbolic in Dickinson, 593–94; noon in Dickinson, 595–97, 598, 606, 607, 617; dawn/morning in Dickinson, 600–04, 623, 642–43; night in Dickinson, 625–26, 635–36. *See also* Moon, symbolism of; Sun, symbolism of
- Todd, Mabel Loomis, 563
- Transvestism. *See* Clothing; Female impersonation; Male impersonation; Theatre and acting
- Twain, Mark, 109, 558
- Utopian visions: female, 102–04; female in *Wuthering Heights*, 265; female in *The Professor*, 235; female in *Aurora Leigh*, 578–80; female in Dickinson, 642–50; male aesthetic, 646. *See also* Feminism, rise of; Heaven/Eden/paradise

- Van Ghent, Dorothy, 278
- Venus in the Cloister, or the Nun in Her Smock*, 411
- Vicinus, Martha, xii
- Victorian culture: male sexuality in, 4; woman's place in, 20, 54-55, 194, 381, 462, 482, 505; death in, 24-27; and morality, 63, 444-45; female sexuality in, 94. *See also* History
- Virgin Mary, 18, 20-21, 365; in *Shirley*, 397; in *Villette*, 415; in Eliot, 468, 485, 490, 492-98 *passim*, 501. *See also* Christianity; Mothers, goddesses
- Wagner, Richard, 284
- Wakoski, Diane: "Sun," 510
- Walpole, Horace; on Mary Wollstonecraft, 31; *The Castle of Otranto*, 347
- Weininger, Otto, 8
- Weisstein, Naomi, 53
- Welsh, Alexander, 24-26 *passim*, 490, 616
- West, Rebecca, 372
- Westminster Review*, 450, 482, 530
- Wheelock, John Hall, 562
- Whiteness: symbolism of, 21, 613-22; in "Snow White," 37-39 *passim*; and Dickinson, 86, 613-22, 636, 640, 645, 556; and *Villette*, 437; and Milton, 472; in *Uncle Tom's Cabin*, 534-35, 620; in *Moby Dick*, 614-15, 621. *See also* Clothing
- Whitman, Walt, 554, 560-61; and literary ambition, 556-57; *Leaves of Grass*, 556-57; "A Noiseless, Patient Spider," 639
- Widowhood: Hopkins on, 10-11; in Austen, 136, 170, 172, 181-82; in *Villette*, 420; in Eliot, 522. *See also* Female sexuality; Marriage
- Wilbur, Richard, 564
- Wilde, Oscar: *Salome*, 365
- Winchelsea, Anne, Countess of. *See* Finch, Anne
- Winthrop, John, 55
- Witch, the. *See* Woman as witch
- Wittreich, Joseph, 212
- Wollstonecraft, Mary, 31, 97, 211, 250, 349, 370, 444, 449, 453, 455; on female education, 116; *A Vindication of the Rights of Women*, 124-25, 205, 222, 466, 569; on "the sublime," 204; on Milton, 213; *Mary*, 222; *Posthumous Works*, 222; and M. Shelley, 222-24, 242; *Maria*, 232, 245-46, 620
- Woman as angel, 64, 86, 101, 197, 444; history of, 17-27 *passim*; in Barrett Browning, 18, 26, 463; and death, 24-27, 490-91, 535; linked with monster, 28-31, 34, 44, 46, 48, 68, 76, 78-79, 194, 196, 203, 219, 240, 244, 314, 321-23, 345-46; in "Snow White," 39-42 *passim*; and disease, 55; and silence, 71; in Goethe, 75; in Austen, 119, 165, 166; in *Frankenstein*, 229, 232; in *Wuthering Heights*, 261, 267, 289, 299-300; in Eliot, 307, 455, 479, 485, 491-92, 514; in C. Brontë, 318, 344-46, 376, 386, 421; and veils, 471; and Fuller, 480; in "Goblin Market," 567; in C. Rossetti and Eliot, 583; whiteness of, 615-16. *See also* Christianity; Ladyhood; Woman as monster
- Woman as male agent: in *The Professor*, 326; in *Jane Eyre*, 348, 350-51; in *Villette*, 432-33
- Woman as male creation/creature/art object, 54-55, 187, 197-98, 208-09, 224, 235, 239, 243-44, 429, 616; theories about, 13-19 *passim*; in "Snow White," 41-42; and Austen, 111; and Edgeworth, 148; and Eliot, 450, 457, 461, 486. *See also* Authority; Paternity
- Woman as monster, 89, 99, 101, 222, 345, 444, 545-46; autonomy of, 16, 27, 28, 34, 60, 79; images of, 16-20 *passim*; history of, 27-36; and escape, 86; in *Paradise Lost*, 30, 33, 197; in Austen, 129, 141, 155, 159-74, 181, 183; in Edgeworth, 148; in *Frankenstein*, 225, 232-47 *passim*; in *The Professor*, 322; in *Jane Eyre*, 361-62; and Eliot, 455, 477, 489, 491-92; and Hannah More, 467; and veil, 471-72. *See also* Authority, monstrous female; Doubles; Fragmentation of personality; Madness; Supernatural and ghosts; Woman as witch
- Woman as nun: in Austen, 135; in *Shirley*, 386, 389; in *Villette*, 406, 410-15 *passim*, 419; 425-33 *passim*, 434-36, 438, 472, 476; in Dickinson, 621, 647. *See also* Christianity
- Woman as witch, 25, 27, 37, 38, 42, 79; and Lilith, 35; in *Wuthering Heights*, 207, 262, 292-96, 306-07; in *Villette*, 406, 430-33 *passim*; in "The Lifted Veil," 459; in *The Witch of Atlas*, 471; in *The Mill on the Floss*, 493; and Eliot, 447-517; in "Goblin Market," 569-70; in Dickinson, 647-49. *See also* Woman as monster; Supernatural and ghosts
- "Woman's Poem, A," 18
- Women and work: nurse in *Persuasion*, 182-83; teacher in *The Professor*, 323, 325, 331; need for, in *Jane Eyre*, 347-49; teacher in *Jane Eyre*, 364; singing teacher

- in *Daniel Deronda*, 450; maid in "The Lifted Veil," 447, 460; need for, according to Eliot, 468, 532; "commercial writing," 545, 558-59; schoolteacher, 558; Barrett Browning on, 559-61; social service in *Aurora Leigh*, 575-76; Dickinson on, 588-91, 634. *See also* Economics and women; Governess, the; Housekeeping; Marriage; Prostitution; Theatre and acting
- Woodhull, Victoria, 473
- Woolf, Virginia, xi, 202, 203, 211, 256, 336; on "the angel in the house," 17, 20, 23; on Cavendish, 63; on female authorship, 64, 546-49 *passim*, 559 (*see also* on "Judith Shakespeare," below); *Mrs. Dalloway*, 78, 642; on "Judith Shakespeare," 99, 187-88, 195, 539-41, 544-45, 548-49, 558, 563-64, 583; *The Years*, 133, *Three Guineas*, 134, 205; on Austen, 147, 153-55; on Milton, 187-95 *passim*, 212, 213, 307; *A Writer's Diary*, 189-90; *Orlando*, 192, 220; *Between the Acts*, 192; *A Room of One's Own*, 192, 243, 292 (*see also* on "Judith Shakespeare," above); *The Voyage Out*, 192-93; on misogyny, 218; on Eliot, 466; *To the Lighthouse*, 514, 642; on *Aurora Leigh*, 575
- Wordsworth, William, 312, 327, 330, 401, 411, 415-16, 439, 445, 461, 469, 474, 588; "Intimations" ode, 87; literary theory, 211-12; "Lucy Gray," 307, 342, 404, 405, 618; "Strange Fits of Passion," 405; *Lyrical Ballads*, 496; "The Thorn," 496; *The Prelude*, 582. *See also* Romanticism and Romantic poets
- Wounds as female metaphor, 311, 317; in *Wuthering Heights*, 272-73, 279, 284, 595; in "Jane" and *The Professor*, 329-31, 335; in *Shirley*, 393; in Dickinson, 595, 603-04, 606-07, 611. *See also* Disease/dis-ease/healing; Female sexuality
- Wyatt, Sir Thomas, "The Lover Compareth His Heart to the Overcharged Gun," 609-10
- Wylie, Elinor, 187, 372
- Yeats, William Butler, 12, 204, 206, 548; "Sailing to Byzantium," 646
- Yonge, Charlotte Mary, 169
- Zietlow, Paul, 181



THE MADWOMAN IN THE ATTIC

The Woman Writer and
the Nineteenth-Century
Literary Imagination



当简·爱和罗切斯特跨越身份地位的差异，终于要宣誓结合时，一个疯女人的出现粉碎了简·爱的一切梦想，她就是一直被关在阁楼里的罗切斯特的妻子。她毁掉了庄园，弄瞎了罗切斯特，自己也葬身火海，但也因此成全了简·爱与罗切斯特。本书从文学史中打捞出了“疯女人”这一类别，并使之发扬光大。这些疯女人公然无视“妇道”，作恶多端。但本书作者却认为，在每个温顺善良的女人背后，都或多或少拖着一个癫狂的影子。

《阁楼上的疯女人》被誉为 20 世纪女性主义文学批评的《圣经》，也是当代美国文论中的经典。在这部著作中，作者重读了 19 世纪著名女作家如简·奥斯汀、玛丽·雪莱、勃朗特姐妹、艾米莉·狄金森等人的作品，打破了民族、地域与时间等多方面限制的疆界，将 19 世纪的英美女性文学视为一个整体进行了综合研究。此书自问世以来，以其激进的批评姿态和对 19 世纪英美女性文学的全新闻释，对西方文学与文化研究产生了深远的影响。

上架建议：文学理论

ISBN 978-7-208-12553-7



9 787208 125537 >

定价：99.00元