

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

— 上 —

[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



世纪出版

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阐释，对西方文学与文化研究产生了深远的影响。

阁楼上的疯女人

女性作家与19世纪文学想象

—— 上 ——

[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

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

总序（一）

李欧梵

西方的文学理论，是一项专门的学问，甚至有人认为：理论本身就是一种“文本”，应该精读。然而中国学界近年来对于这门学问却是一知半解，有的人往往从译文中断章取义，或望文生义，自作主张“演义”一番，因此错误百出，贻笑大方。这个“乱成一团”的现象，必须由行家和有识之士一起来补救。

我并非西方文学理论的专家，只能把个人经验诚实道出，公诸同行。记得多年前初入此道时，也的确痛苦不堪，买了大堆理论书回来，却不知如何着手。我本来学的是历史，后来改行教文学，时当20世纪70年代末80年代初，美国学界刚开始吹“法国风”——福柯和德里达的著作逐渐被译成英文出版，而“解构”（Deconstruction）这个词也开始风行。不久又听到有所谓“耶鲁四人帮”的说法，其中除希利斯·米勒和哈特曼等人外，尚有一位怪杰保罗·德·曼（Paul de Man），他的那本反思理论的名著《不察与洞见》（*Blindness and Insight*）人文学者几乎人手一册。我买来一本看，也不甚了了，只是觉得美国人文学界已经开始了另一个“转向”（paradigm shift）——从“结构”到“解构”，从人类学到语言学。然而这个“转向”背后的历

史是什么？是否也有一个“谱系”（genealogy）可循？

于是，我想到另一种完全不同的阅读经验：20世纪60年代我初抵美国留学时，偶尔买到几本文学理论的书，包括威尔逊（Edmund Wilson）、特里林（Lionel Trilling）、斯坦纳（George Steiner）和韦勒克（René Wellek）等名家的著作，亦曾浏览过。这些名家的文史知识十分丰富，广征博引，似乎早已遍读群籍，他们所作的“批评”（criticism）并不仅仅是对某一经典名著详加分析而已，而是把一本本书、一个个作家评论一番，逐渐形成一己的观点和主题，我认为这是一种西方人文批评的传统，它可以追溯到英国的约翰逊（Samuel Johnson）和阿诺德（Matthew Arnold），但他们较这两位以捍卫文化为己任的18世纪保守派批评家更为自由（liberal）。特里林有一本书就叫做“自由的想像”（*The Liberal Imagination*），书名中的“自由”指的当然是人文知识，用当代的话说，就是“通识”教育。特里林的另一本书《诚与真》（*Sincerity and Authenticity*）则把西方文学史和哲学史上关于主观和个人的传统这两个问题分析得淋漓尽致。

我当年私淑两位大师，一是威尔逊，一是斯坦纳。威尔逊早已是美国文坛的巨人，其评论具有权威性，在文坛交游广阔，是美国东岸评论界的霸主。我读了他的《阿克瑟尔的城堡》（*Axel's Castle*）和《到芬兰车站》（*To the Finland Station*），佩服得五体投地，因为两书谈的皆非美国文学——前者讨论的是法国的象征主义，后者则是描述俄国大革命，而威尔逊足不出户（指美国），竟然可以把视野推到苏联，大谈列宁，而且所书文字优美，读来犹如小说。可以说，第二本书也是我了解俄国近代史的启蒙课本，它引起了我对俄国思想史的极大兴趣。

特里林、威尔逊、巴尔赞（Jacques Barzun，写过不少文化与音乐方面的书，如《柏辽兹的世纪》[*Berlioz's Century*]等）、卡津（Alfred Kazin，其半自传式的评论集《在本土上》[*On Native Ground*]当时也是畅销书）等人都是纽约著名的知识分子，前两人还在哥伦比

亚大学任教，可谓各领风骚。早在台大读书时期，我已从业师夏济安先生处得知纽约有一本著名的杂志《党派评论》(*Partisan Review*)，更是这批文人墨客的大本营。记得当年的主编是拉夫(Philip Rahv)，我读过他的几篇评论文章，只觉得英文文笔犀利之至，但内容颇为深奥，我读得一知半解。这些大师都是“批评家”，而不是现在所谓的理论家，但他们的批评背后显然有一个共同的人文传统，他们将之引用发挥到当代美国文学和文化的领域中。我当时知识有限，所以对于他们书中所涉及的这个人文传统也不能窥其全豹。在沮丧之余，遂发奋听课和多读此类书籍，但又觉得时间不够，因为我尚需应付本专业(中国近代史)学业上的书籍，加之自己兴趣广泛，除了文学外，特嗜电影，就又读了不少电影方面的书，尤其是法国“新浪潮”(所谓“*La Nouvelle Vague*”)名导演——如特吕弗——的文章和剧本，弄得自己的思想迷乱不堪，中西各种思潮在脑海中交战，以致产生所谓的“认同危机”(Identity Crisis)：到底我是谁？到底我的兴趣是什么？为什么在思想上如此西化？是否应该“回头是岸”？后来我出版的第一本杂文集就叫“西湖的彼岸”，指的就是上述的这些人物和著作。其中我精读再三的一本书(后来又为之写了一篇详细的书评)就是斯坦纳的《语言与沉默》(*Language and Silence*)。此公与上述纽约各文豪不同，虽也是犹太人，但似乎不屑谈论美国文化，代表的是一种欧陆人文传统的精神。在此书中，他处处反思欧洲文化经历纳粹浩劫后的反响，令我深深感动。我再三咀嚼此书中的篇章，甚至学习斯坦纳的英文文体。多年后我在哈佛暑期班旁听过他的一门课，却惨遭滑铁卢，这个经历我曾在拙著《我的哈佛岁月》中详述过。另一部我读来佩服之极但却觉得高深莫测的巨著就是奥尔巴赫(Erich Auerbach)的《论模仿》(*Mimesis*)，书中所讨论的西方文学经典名著，很多我都没读过，所以读这本书犹如瞎子摸象，摸到哪里就是哪里，心中暗暗惭愧：为什么我对于西方文学的传统所知如此肤浅？

其实西方文论所代表的就是一种西方传统，和西方文学名著一样。而这些早期的文学批评和理论书籍，也大部分以分析西方文学名著为主，二者是并行的。以目前的“后殖民”立场来看，似乎有点“政治不正确”，因为这些经典名著都是西方白人男子写的，而且在背后可能暗藏其他动机。这种“反经典”的态度，我一向不赞成，因为它将西方人文传统一笔勾销，甚至把“人”的价值也解构殆尽了。我们依托另一个传统——中华文化——来重新审视这个西方传统，并不能完全用“后殖民”的方式——处处挖掘其西方本位主义和权力论述——来处理。特别是对于这个传统一无所知或了解甚浅的中国读者，这种一棍子打死的态度更是有害而无益。如此一味批判下去，经典全被埋没了，如何是好？何况这些我当年喜欢看的理论书，讨论的大都是西方现代（19—20世纪）的文学经典，与中国现代文学的研究密切相关。

直到赛义德（Edward Said）逝世前的最后一本著作《人文主义与民主批评》（*Humanism and Democratic Criticism*），我读后心中才感到踏实。他在此书中甚至特辟专章详论奥尔巴赫的《论模仿》（此章也成为此书新版的序言），并强调 philology 的重要性，可以视为一种人文批评的工具。他也一直坚持在课堂上教授经典。我读了此书后，才逐渐领悟到：原来这位“后殖民论述”的开山祖师、《东方主义》的作者，从来没有摒弃过西方人文主义的经典传统！可惜为时已晚，美国的文学理论早已是“后现代”的天下了，还有多少人愿意“复古”？“复古”是一种极端保守的行为，其实赛义德并非要“复古”，而是希望“古为今用”：在现代的生活领域中重新探讨这个西方人文传统。所以终其一生，赛义德从不以作为一个“人文主义者”为耻，而对于法国一些后现代理论家把“人”解构得体无完肤大不以为然！（当然，也有人认为赛义德越老越保守。）

赛义德对我的启发——甚至可以说震撼——很大，因为我从他的例子中领悟到一个“真理”：任何传统都有一个复杂的谱系，我们

对之可以批判、重估，或从任何一点切入，但绝对不能一概反对之，或使之断裂，或弃而不顾。西方文学理论也是如此。“反传统”的心态为现代中国知识分子自“五四”以后所一贯坚持，“文革”期间更变本加厉，可是反了以后又怎么办？引进了最“先进”的西方理论，其背后依然有一个谱系：“解构主义”之前有“结构主义”（如今诸“解构”大师已相继逝去，但“结构主义”人类学之父列维-斯特劳斯依然健在，至少在写此文时如此），读德里达还是要先读索绪尔（De Saussure），当然还要读从德国传到法国以后的黑格尔和尼采，如此才能够了解他在《文字学》（*Grammatology*）一书中所要“解构”的是什么（德氏的“写作”理论甚至还受到中国的一点间接影响）。

除了重溯谱系之外，我认为还应该把文学理论放在它原来得以产生的文化环境中来看，这就是理论背后的“政治”和“历史”，然而近年来美国理论界一意把法国理论引申到美国当代政治领域——如种族、性别，但不重阶级——却不愿把这些理论“还原”到原来产生它们的文化土壤中，因此也产生了不少偏差，加上英文译文亦有值得商榷之处，所以以讹传讹的情况也不少，如果再把错误的英文译本（例如西蒙娜·德·波伏娃的《第二性》）译成中文，情况就更糟了。对于这种情况，只有两种解决方法：一是逐字逐句地与原文对照推敲，一是理清它的谱系，以及它与其他相关理论的关系。前者需要多种语言的功力，一般中国学者（包括我在内）恐怕很难胜任，后者则是我目前采用的方法，把理论作为思想史和文化史来阅读。但是弄明白其中的“来龙去脉”也需要花工夫，所幸此中不无相关的学术书籍可以参考，譬如关于“结构主义”的历史就有一部厚厚的两卷本专著，把此中的各门各派分析得十分详尽。当然，我认为更重要的是直接阅读当代理论之由来——以前的理论。

美国学界以前的理论——我在20世纪60年代看过的那些书——主流就是“新批评”（New Criticism），它产生于20世纪50年代，甚

至更早，在文学研究上它坚决反对的是更早的“传记”做法——只重作家，而不重文本。“新批评”的最大贡献就是提供了一种“文本细读”（close reading）的方法，从诗歌到小说，逐渐形成了一套理论，当时几乎所有英文系的教授和学生都奉之为规范。关于美国“新批评”的来源，早已有专著。我当时知道美国南部有几位诗人和评论家，办了几本同人刊物，谈诗论道，逐渐形成一股潮流和风气，后来这批人中有人被邀请到东部名校任教，如沃伦（Robert Penn Warren）；而他们编写的书籍也逐渐成为美国大学英文系的教科书。除了沃伦之外，还有布鲁克斯（Cleanth Brooks）、兰色姆（J. C. Ransom）、克莱恩（Crane）等人，他们的大本营就是耶鲁大学，所以那里的英文系从20世纪50年代以来，一直独执牛耳。哈佛大学则比较保守，只有哈利·列文（Harry Levin）在比较文学系任“白璧德讲座教授”，但其涉猎的范围远较白璧德为广，也是研究西方现代作家的权威人物。他和耶鲁大学的韦勒克分庭抗礼，两相而立。他们的书都是当年研究生必读的，当时我虽非专攻文学，还是买来读得一知半解。这两位大师皆已作古，似乎也被人遗忘了，然而如果重读他们的著作当会发现，虽然“理论”性不是那么强（韦勒克却是个例外，他是师承布拉格语言学派的，他的那本《文学理论》是文学系学生的必读书），但内容却极为精博，远非目前美国学院中一般理论家的著作可以比拟。除了韦勒克和列文之外，还有一个怪杰莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler），写过一本巨著《美国小说中的爱与死》。他是第一位以弗洛伊德的心理分析法来研究美国小说中的“原型”的学者，当时曾引来不少争论，譬如关于马克·吐温的小说《汤姆·索亚历险记》中是否有同性恋色彩的争论等。当然，菲德勒的视野早已超越了“新批评”的范畴。

我初从历史转到文学的时候，最痛苦的事就是不知如何精读文本：“宏观”方面没有问题，因为我有历史学的训练，但“微观”方面呢？我只好自己“恶补”，勤读“新批评”的各种教材，如韦勒克的

书和布斯 (Wayne Booth) 的《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*), 后来随布斯转攻叙事学 (Narratology) 和巴赫金 (M.M.Bakhtin) 的理论, 并勤钻西方“新马克思主义”的理论, 如卢卡奇、威廉斯 (Raymond Williams)、戈德曼 (Lucian Goldman) 和杰姆逊 (F. Jameson) 的著作。至今我仍把威廉斯的两部名著——《乡村与城市》(*The Country and the City*) 和《马克思主义与文学批评》(*Marxism and Literary Criticism*)——看得很重。至于杰姆逊, 想必国内的读者皆很熟悉, 其早期著作如《马克思主义与形式》(*Marxism and Form*) 及《政治无意识》(*The Political Unconscious*) 对我的启发和影响尤大。在这一方面, 我必须感激杰姆逊的第一个及门大弟子郑树森教授的指点。经过数年的寒窗苦读 (大多是在芝加哥大学图书馆五楼, 我的斗室中读的), 我逐渐悟出一套把“宏观”和“微观”结合在一起的方法, 以此来弥补“新批评”的不足。

然而就在我开始攻读文学理论的关头, 西方文学理论开始转向了, 德里达成了英雄。我在芝加哥大学参加过一次学术会议, 亲见他在台上大展身手, 全场听众激昂鼓舞, 似乎只有我落在五里雾中。于是, 我只好向同事求救, 研读他的《文字学》。然而德里达的英译著作一本接一本出版, 我还是赶之不及, 只好再读研究他的著作, 还有一本他的传记。就在这个阅读过程中, 我逐渐领悟到他的“解构”理论并非是反对一切以前的理论, 而是将之重新推演, 从而对之加以批判。然而他背后的尼采和黑格尔, 以及各种语言学的体系, 我还是无法捉摸透。

德里达的理论, 有人认为属于“后结构主义”, 换言之, 和他所批判的理论前提——“结构主义”和文学上的主流理论“新批评”——之间是有一种错综复杂的谱系关系的, 他的方法仍然是从“文本”开始谈, 而将语言视为大前提。如果将他的学说运用到中国的文学批评中, 也必须采用对等的方法, 即先演绎出中国文学批评的谱系和中国的语言学传统, 然后才能“解构”它, 这谈何容易? 张隆溪曾在他的

英文巨著《道与逻各斯》(*The Tao and the Logos*)中作过类似的尝试,我个人功力不足,当然敬谢不敏,但也从兰特里夏(Lentricchia)那本《新批评之后》(*After the New Criticism*)中略知新批评转向以后理论发展的来龙去脉。

如果从“解构主义”谈到其他“后现代”潮流中的文学理论,情况则更复杂,因为其中牵涉的题目和科系更多——所谓“文化研究”(cultural studies)就是一种应运而生的“跨学科”的学科,至今似已为强弩之末,却开始在中国内地和港台地区生根,也许它运用起来更能切合太平洋此岸的需要,而美国学界则又在挖掘新的理论土壤(包括“全球化”)了。我认为在美国各种新兴理论中最值得注意的是性别理论,其意义远远超过“后殖民论述”,当然二者又可以混在一起,成为所谓的“少数论述”(minority discourse)。目前研究这两种理论的华人学者甚多,不再赘言。

然而,不论是后现代、后结构或是文化研究理论,对于文学研究者而言,都会带来一个问题:到底文学作品中的“文学性”怎么办,难道就不谈文学了吗?美国学界不少名人(包括兰特里夏在内),又开始“转向”了——转回到作品的“文学性”,而反对所有这些“政治化”或“政治正确化”的新潮流。这种保守潮流,我认为是代表了一种物极必反的现象,其实没有什么深意,因为无论如何还是不能回到“新批评”的传统。然而中国的情况不同,20世纪80年代杰姆逊第一次在北京大学讲学后,“后现代”理论大盛,甚至连“后”字也顺便时髦起来。然而“后学”以前的理论呢?似乎大家都不闻不问,也很少有人作这方面的研究。这就牵涉到一个最基本的对文本分析的问题:美国学者不论是何门何派或引用了任何理论,很少是从“宏观”或文学史出发的,反而一切都从文本细读开始,所谓“文本细读”这个“新批评”的字眼,早已根深蒂固,只不过现在不把以前那种细读方法“禁锢”在文本的语言结构之中而已。可是中国的文学研究传统——至少在现当代文学中——一向是“宏观”挂帅,先

从文学史着手，反而独缺精读文本的训练，因此我得出一个悖论：越是“后现代”，越需要精读文本，精读之后才能演化出其他理论招数来。

季进教授在哈佛大学做访问学者期间，我们谈起国内理论界的混乱和困境时，我遂把个人的经历告诉他，并提到当年浏览过的部分理论书籍——包括“新批评”，令我吃惊的是，原来这些理论书大多没有中译本！我知道上一代的中国学人对于“新批评”不是没有研究——燕卜苏（William Empson）还曾到中国任教过，但为什么后继无人？难道都被弃之于“历史的垃圾堆”中了？难道在“长江后浪推前浪”的浪潮中，只有“后浪”独领风骚而没有“前浪”可言？难道西方文论都已被“解构”殆尽，无人问津了？季进对于这一系列的问题没有立即回答，却将其深藏于心，默默地开始做“重建”的工作。他明知吃力不讨好，依然在美国搜集了不少“新批评”和其他“过时”的理论书籍带回中国，准备介绍给国内同行。我在感动之余也把我所有的藏书捐给了他任教的苏州大学。

现在季进和他的几位伙伴更是雄心万丈，计划将这些“前期”和“后期”的理论著作（大部分是美国学者的或在美国出版的著作）译成中文，作为一个系列丛书出版，这是一项十分艰巨的工作。他们邀我和刘象愚先生共同担任丛书主编，我当然责无旁贷。不过需要再三声明的是：我不是为了“复古”，而是为了填补一些缺失和空白；我也不主张中国学者把这些理论随意挪用。我一向认为，读理论和武侠小说中所描述的练武功相仿，学了“新批评”的武功，对于“微观”细读绝对有用，但真正的理论“武功”却是综合起来再加以消化以后的独门方法，每个人会不同，而用法也因文本或研究题目而异。因此，任何理论都不能挂帅，也不能独尊，或将其放在自我的殿堂上来批斗他人。否则，那是“文革”作风，不是学术的典范。学习西方理论最终的目的，还是要了解西方从古至今的文化传统，即使其中不少理论似乎已“过时”或有明显的缺陷，它们也仍然有助于我们汲取精

髓，并从中得到启迪。我和赛义德一样，认为西方也有一个人文传统，甚至可以被用来批判现在的各种现实，但这个传统也是多元而复杂的，不能一味反对或摒弃。

以上的杂感似乎不足为序言，但我只能用这种方法匆匆写下来提供给国内学者及有心人参考，并请不吝批评指教。

2005年6月24日于香港

2005年6月30日改定于大连

总序（二）

刘象愚

这套丛书以“经典”作为标题，而“经典”问题在西方近数十年中引发了广泛而热烈的讨论，有鉴于此，我想不妨对“经典”问题谈一点个人的浅见。

有关“经典”问题的论争产生于20世纪70年代的西方。当时西方社会正处于十分激进和动荡不安的状态中，1968年法国爆发了大规模的学生和工人运动，美国的学生运动也是如火如荼，反对“越战”的呼声极度高涨，整个社会弥漫着浓重的怀疑一切和反抗传统的气氛。理论界各种后现代思潮盛行，在解构主义大潮裹挟下躁动不安的年轻一代开始用怀疑和叛逆的眼光看待一切传统的东西，“经典”作为传统的一个有机部分，自然首当其冲。

1971年，希拉·狄兰妮（Sheila Delany）为大学一年级学生编选了一本题为“反传统”（*Counter-Tradition*）的文集，她的目的是要以完全另类风格的文字与文体来对抗乃至取代以“官方经典”为代表的“官方文化”；翌年，路易·坎普（Louis Kampf）和保罗·洛特（Paul Lauter）合作，编选了《文学的政治》（*Politics of Literature*）一书，对传统的文学研究与教学以及男性白人作家大张挞伐。这两本书

的问世，对当时美国大学英文系中暗暗涌动的那股反传统潮流起了推波助澜的作用。这股潮流到 20 世纪 70 年代末终于达到高峰，1979 年，一些学者聚集在哈佛研讨“经典”问题，两年后，著名学者莱斯利·菲德勒和休斯顿·贝克尔（Houston Baker）将会议论文编辑成书，题名“打开经典”（*Opening Up the Canon*），此后关于经典问题的论争就正式进入了美国和西方学术界的主潮，论争相当激烈甚至火药味十足，而且规模不断扩大以至于变成了一种“学术事业”（academic industry），并乘了“全球化”的劲风，很快播撒到东方和中国。应该说，直到今天它依然是人们争论不休的一个话题。

这场论战的关键是对传统认定的“经典”本身的怀疑和反思。许多激进的经典论者提出，传统的“经典”绝大多数出自那些已经过世的、欧洲的、男性的、白人（Dead White European Man，常常缩写为 DWEM）作家之手，而许多非欧洲的、非白人的、女性的作家却常常被排除在这个名单之外。他们说经典的形成离不开选择，而这样一个选择显然含有性别歧视、种族歧视以及欧洲中心主义的偏见，不难看出，这种激进的经典观大多是从女性主义、后殖民主义、西方马克思主义立场出发的，其政治和意识形态的意味相当强烈。

当然，如果我们检视西方传统文学教学和阅读的实际情形，自然会发现，西方传统经典确实像激进经典论者讲的那样，主要是 DWEM 的天下。举两个人所共知的例子，譬如 20 世纪 50 年代初，由阿德勒（Mortimer Adler）和哈钦斯（Robert Hutchins）合作编选了一套题为“西方世界经典著作”（*Great Books of Western World*）的 54 卷本大书，此书中入选的作者包括西方文史哲甚至自然科学的许多大家，但却是清一色的男性，而且几乎都是已经作古的欧洲白人作家；这套书在西方影响甚大，美国许多高校都用作“西方经典”课程的教材，而且一直沿用至 90 年代。再如那本几乎家喻户晓的《诺顿英国文学选集》（*Norton Anthology of English Literature*）第一版也没有选一位 18 世纪中叶以前的女作家。由于激进经典论者的抨击，传统的经典编选者们

对后来的各种选本作了一定的补充与修正，但所作的修正却很有限。例如，《西方世界经典著作》1990年经过修订的第二版只增加了四位女作家——英国的简·奥斯汀、乔治·爱略特、弗吉尼亚·伍尔夫和美国的威拉·凯瑟——的作品，将原来的54卷扩展为60卷，而主要增加的还是20世纪欧洲人文社会科学和自然科学中的男性作家的作品。《诺顿英国文学选集》后来的版本虽然同样增加了一些女性作家的作品，但数量也很小。

那么，激进与传统两派在经典问题上的观点究竟孰是孰非呢？我以为对这个问题很难作简单的回答。从总体上看，激进派的批评是有一定道理的。许多传统的西方人文学者对除古希腊、古罗马之外的东方各民族文化知之甚少，他们看重的是“西方经典”，对同样具有重大思想价值的东方特别是中国经典却视而不见、无动于衷。根深蒂固的西方中心主义和白人优越感扭曲了他们睿智的头脑，遮蔽了他们聪慧的眼睛，使他们无意利用古老丰厚的东方文化资源。经典问题提出之前，除少数著名学府有规模不大的“东方研究”机构外，一般的西方人对东方并没有什么了解，更谈不上阅读什么“东方经典”。赛义德在《东方主义》中对西方普遍存在的虚假、偏激的“东方观”的剖析与批评绝非空穴来风。由此看来，传统的西方经典观是妄自尊大的、目光短浅的，至少是十分保守的。而相对来说，东方特别是中国人从近代开始大量地吸纳西方丰富的思想资源，接受西方经典的态度却远为宽容、积极，这一点难道不值得我们西方同道深长思之吗？诚然，我们把经典的范围扩大到东方，要求原本无意了解东方的西方学者重视东方经典，难免有些强人所难，那我们就回到西方，可是在西方范围内情形又如何呢？难道偌大一个具有悠久历史和丰富传统的西方就没有非白种的作家，或者说没有更多的女作家可以被纳入他们那个经典系列中吗？答案是不言而喻的。因此，即便在西方的范围内，传统经典论的性别歧视和种族偏见也是很难否定的。

可是另一方面，我对那种激进的经典观还是心存疑虑，总觉得激进经典论者的火药味似乎太浓了些，政治和意识形态性也太强了些。从意识形态深处说，西方人文学者和经典捍卫者中的一些人固然很难说没有“西方中心主义”的傲慢以及性别歧视和种族偏见，但是，经典的形成却是一个漫长而复杂的演变过程，倘若对西方经典的生成作一些具体分析，我们也许就会发现，问题并不那么简单。

譬如，为什么西方经典中尽是古人、亡人之作呢？经典的形成常常需要漫长时间的检验，许多经典作家的作品都是经过若干时代的阅读、阐释和淘洗之后才存留下来的，那些只经过少数人或者一两代人认可的作家作品还很难成为经典。而“经典”概念的形成恰恰经历了漫长的演化过程。英语中与汉语词“经典”对应的 classic 和 canon 原本没有我们今天所说的意义。classic 源自拉丁文中的 classicus，是古罗马税务官用来区别税收等级的一个术语。公元2世纪罗马作家奥·格列乌斯用它来区分作家的等级，后来到文艺复兴时期人们才开始较多地采用它来说明作家，并引申为“出色的”、“杰出的”、“标准的”等义，成为“modle”（典范）、“standard”（标准）的同义词，再后来人们又把它与“古代”联系起来，出现了“Classical antiquity”（经典的古代）的说法，于是古希腊、古罗马作家们也就成了“Classical authors”（经典作家）。文艺复兴之后的“古典主义”（Classicism）正是以推崇古希腊、古罗马经典作家而得名的。Canon 从古希腊语中的 kanon（意为“棍子”或“芦苇”）逐渐变成度量的工具，引申出“规则”、“律条”等义，然后指《圣经》或与其相关的各种正统的、记录了神圣真理的文本，大约到18世纪之后才超越了《圣经》的经典（Biblical canon）的范围，扩大到文化各领域中，于是才有了文学的经典（literary canon）。由此可见，classic 和 canon 都经历了数千年的复杂演化，获得各自的现代意义都相当晚。显然，“经典”形成的这个漫长的时间段为后人从现代意义上

仔细检视、阅读、鉴别和确定远古时代的经典作家准备了充分的条件。这里，时间是一个十分重要的因素。换言之，仅仅是当代或很少几个时代是很难检验出真正的经典的。譬如说，亚里士多德、柏拉图、埃斯库罗斯、欧里庇得斯、索福克勒斯在古希腊时代以及贺拉斯、维吉尔在古罗马时代都很难说已经是经典作家，但到千余年之后的文艺复兴时期，人们却完全能够从 classic 的现代意义上将他们判定为经典作家；同样，但丁和莎士比亚在他们的时代也很难说是经典作家，但到 18 世纪之后，西方学术界才以 canon 的现代标准将他们判定为经典作家。由此我们就很容易理解，为什么“西方经典”中大多数是古人和亡人，而绝少当代的人物了。中国的情形又何尝不是如此？“经典”由表示“川在地下”之象的“垚”与“系”结合，变成“织物的纵线”，并引申出“规范”、“标准”等义，最后与表示“册在架上”的“典”组合成现代意义上的“经典”，其间同样经历了数千年复杂的演化过程。由此，我们就容易理解为什么《诗》《书》《易》《礼》《春秋》这些最古老的儒家典籍要经过若干时代的漫长阅读、评注、筛选，到汉代以后才被立为“五经”，而孔子、孟子、老子、庄子、屈原等人要到很久之后才被确认为中国经典作家的道理。

又譬如，为什么西方经典中女性作家少之又少呢？对这个问题也要具体分析。在西方文化传统中，男性优越、女性低劣的观点是由来已久的。亚里士多德认定，女性天生是缺乏某些品质的，圣·托马斯则明确地把女性界定为“不完满的人”（imperfect man），此后数千年来，女性无论在社会生活还是家庭生活中都始终处于从属与次要的边缘地位，而男性则为中心，处于控制和主导地位。可见，女性只不过是“第二性”，其生活条件和教育状况是无法与男性相提并论的。主流意识形态不仅不鼓励而且还限制女性接受良好的高等教育，像伍尔夫这样出自名门的杰出女性都曾在家庭生活和教育方面受到过不公正的待遇，更遑论一般人。因为整个社会要培养的精英是男性而

不是女性，所以，18世纪之前的西方，在社会各个领域出类拔萃的女性的确是凤毛麟角。因此，也就不可能有女性作家进入西方的传统经典名单中了。这是事实，选家们不是不选，而是没有人可选。当然，造成这种情况的根源乃是西方传统中长期存在的性别歧视，这当然是无可辩驳的。性别歧视可以说是一个全球性的普遍话题，自然可以进行深入的讨论，但就“经典”问题而言，经典中女性之所以少的原因首先是杰出的女性本来就少的事实。中国文化传统中有几个蔡文姬、几个李清照呢？回答是都只有一个。所以，中国经典中也就只有一个蔡文姬和一个李清照了。至于形成这种情况的原因譬如有关中国传统社会中男尊女卑、女子无才便是德等观念，那当是另一个问题了。

上面讨论的无非都是经典形成的外在原因，但经典之所以成为经典有没有它自身内在的更为本质性的根据呢？我以为尽管有种种复杂的外在因素参与了经典的形成，但一定有某种更为重要的本质性特征决定了经典的存在，我们也许可以把经典这种本质性的特征称为“经典性”（canonicity）。

首先，经典应该具有内涵的丰富性。所谓丰富性，是指经典应该包含涉及人类社会、文化、人生、自然和宇宙的一些重大的思想和观念，这些思想与观念的对话和论争能够促进人类文明的进步、社会的完善，参与人类文化传统的形成与积累，并极大地丰富和有益于人类生活。经典的这种内涵越是丰富，其经典性就越强。

其次，经典应该具有实质的创造性。所谓创造性，是指经典不仅要包容尽可能多的思想和观念，更重要的是，它在讨论这些思想和观念时必须有所发明，有所创造，而不仅仅是重复前人或他人已经说明的东西。经典的发明和创新越多，其经典性就越强。

再次，经典应该具有时空的跨越性。所谓跨越时空性，是说经典应该总是与现实的社会生活紧密相关。过去任何时代的经典，其旺盛的生命力表现在它总是现在时、总是与当代息息相通。因此，经典的

这种跨越性，也可以称为当代性。经典与当代的关联越密切，经典性就越强。

最后，经典应该具有无限的可读性。所谓无限的可读性，是说一部经典应该经得起一读再读，经得起不是少数人而是众多人读，经得起不是一个时代而是若干时代阅读。从读者的体验上讲，经典是那些能够启蒙益智、陶冶情操的书；能够使人在精神上变得成熟和深邃的书；能够使人或惊奇、或震撼、或愉悦的书；能够使人一旦读后便爱不释手或永生难忘的书；能够让人总想复读而每一次阅读都会有新的收获的书。可复读的次数与范围越大，经典性就越强。

上面几点无疑是关于经典性的一些基本原则，要想成为经典，这几项似乎是不能少的。不过不同的领域各自对自己的经典又可能有一些特殊的要求，譬如对于文学艺术来说，除上述原则外，审美性或者说艺术性的强弱，必然是一部作品能否成为经典的一个重要标准。美国当代著名批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）在20世纪90年代初出版了一本题为《西方正典》（*The Western Canon*）的书，产生了很大的影响。他在书中特别强调了文学艺术中的审美创造性，将其称为西方文学经典之所以成立的一个重要因素。他反对时下新历史主义、女性主义、西方马克思主义等各派所作的道德批评、哲学和意识形态批评，大力倡导审美批评。我不能完全赞同他的论点，但却欣赏他对文学与文学批评审美特征的强调。我想，我们这套书既然是一套文学批评的经典，那么除了基本的经典性原则外，就应该考虑审美创造性的特殊要求，这一点应该是不成问题的。

苏州大学的季进教授有感于西方现代文学批评中大量的优秀著作尚未引入，而阅读这些必将成为经典的文本对于澄清时下我们自己理论界的混乱具有不可替代的作用，于是他建议组织编选这套“西方现代批评经典译丛”。他们在筹备的过程中诚邀我和李欧梵先生出任主编。欧梵是海内外知名学者，早在上世纪70年代末读研究生

期间，我就读过他的《中国现代作家中浪漫的一代》(*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*)，深为他在书中表述的某些独特见解所折服，后来我的一个硕士生成为他在哈佛大学的博士，这次又得以共同为这套书尽力，我既感到荣幸，也觉得似乎是一种缘分。李先生已经写了一篇十分精彩的序言，他提出我好像也该写点什么，我刚好在做一篇关于“经典”的文章，以为经典问题与本丛书并非没有关系，于是便将其中的一部分拿出来，聊算是一篇序罢。

初版序言

本书的写作，源自 1974 年秋天我们两人在印第安纳大学共同讲授的一门女性文学课程。我们在阅读了从简·奥斯汀 (Jane Austen)、夏洛蒂·勃朗特 (Charlotte Brontë) 到艾米莉·狄金森 (Emily Dickinson)、弗吉尼亚·伍尔夫 (Virginia Woolf)、西尔维娅·普拉斯 (Sylvia Plath) 等女性作家的作品之后，都震惊于它们在主题与想象力方面的一致性，而创作这些作品的作家在所处的地理位置、历史时间和心理特征方面其实常常是相距甚远的。确实如此，即便在研究那些使用的文体差别很大的女性的成就时，我们也发现了一种开始清晰地显现出来的女性文学传统，这一传统受到许多女性读者和作家的共同推进和认同，然而却始终没有获得完整的定义。囚禁与逃跑的意象、用疯狂的重影作为驯顺的自我反叛社会的替身的幻想、通过冰天雪地的外部世界和激情似火的内心表达出来的有关身体不适的隐喻，等等，诸如此类的模式贯穿于这一传统之始终，并不断复现出来，与之相伴的还有对于厌食症、陌生环境恐惧症和幽闭症等的令人着迷的描述。

为了理解这一传统所产生的焦虑，我们对 19 世纪女性作家创作

的文学作品进行了仔细的考察，因为在我们看来，19世纪似乎是女性作者可以不再采用匿名写作的方式的第一个阶段。然而，在研究这一时期的女性文学的时候，我们发现自己必须一次又一次地面对两个不同而又息息相关的问题：第一，19世纪的女性作家对她们自身所处的社会地位的认识；第二，她们自己所阅读的作品。我们发现，无论在现实生活还是在艺术当中，我们所研究的那些艺术家从事实与象征的两个层面上说，都处于受限制的状态。这些文学女性不仅被拘禁在男性占压倒一切的统治地位的社会结构当中，还无可避免地陷落于格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）称之为“父权诗学”的特殊的文学建构之中。因为19世纪的一位女性作家不仅必须居住在男性拥有和建造的祖先的大厦（或茅舍）里，她还同样不得不待在男性作家创造的艺术之宫和小说之家中，承受种种约束。因此，我们决定对共同注意到的女性文学中令人震惊的一致性作出解释，其路径，就是对一种普遍的女性冲动进行考察，在这种冲动中，女性试图通过对自我、艺术和社会进行策略性的重新定义，逃离社会与文学的双重禁锢。

我们所使用的标题暗含了与《简·爱》有关的内容，这表明，我们尝试进行上面提及的重新界定工作的最初努力，是伴随着对于夏洛蒂·勃朗特的仔细阅读的，对我们来说，她的作品似乎为许多不同的女性焦虑和活动提供了一种范式。因此，尽管我们努力想使本书大体上遵循根据作家的生平排列的编年体顺序，但是，夏洛蒂·勃朗特这位常常未能受到足够重视的19世纪小说家确实在我们的研究当中占据了一个中心的位置：通过对于她的小说作品的细致分析，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19世纪的所有女性作品进行阐释。但是，正如我们的目录表所显示出来的那样，我们又逐渐意识到，我们必须从勃朗特拓展开去，即便只是为了对她作出更加全面的理解也必须如此。在撰写我们著作的过程中，我们意识到，和其他许多女性主义者一样，我们试图涉及的，将不仅仅是一种主要的（以及受到忽视的）女性文学，而是一种整体上的（并受到

忽视的) 女性历史。

由于文学与历史之间存在的这种联系, 诸如格尔达·勒纳 (Gerda Lerner)、艾丽斯·罗西 (Alice Rossi)、安妮·道格拉斯 (Ann Douglas) 和玛莎·维西纳斯 (Martha Vicinus) 这样的社会历史学家们的著作不仅给我们提供了帮助, 而且提醒我们思考这样一个问题, 那就是, 女性的历史在多大程度上被遗失或者被误解了。对于我们的工作来说更有助益的, 是埃伦·莫尔斯 (Ellen Moers) 和埃莱娜·肖瓦尔特 (Elaine Showalter) 最近通过研究而得出的结论, 即 19 世纪的文学女性确实既有一个属于她们自己的文学, 也有一个属于她们自己的文化——换句话说, 到了 19 世纪, 一个丰富的、获得清晰界定的女性文学亚文化业已形成, 在这一亚文化群落内部, 女性们自觉地阅读彼此的作品, 并将彼此的作品联系在一起。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; 而在将来的写作计划中, 我们打算对一些具有关键意义的 20 世纪文本进行相似的阅读。对于我们来说, 这些文本就像是试金石一样, 为我们理解女性以文学的形式对男性施加的文学攻击和压力作出反应的动力提供了样板。

文学文本能够施加一定的压力 (或者至少体现出强制性的说服力), 这是我们经过研究获得的主要观点之一, 因为当女性们一而再地成为被男性作者定义的对象之后, 她们似乎也就自然而然地发觉有必要在她们自己的文本中使用男性的隐喻了, 好像竭力想要理解它们的含义似的。因此, 我们所使用的文学方法论是以这样的逻辑假设为前提的, 即文学史既包含强有力的行为, 也包含无可避免的反应。而更有可能的是, 和那些现象学批评家加斯东·巴什拉尔 (Gaston Bachelard)、西蒙娜·德·波伏娃 (Simone de Beauvoir) 和 J. 希利斯·米勒 (J. Hillis Miller) 一样, 我们所要做的工作, 就是既对那些导致隐喻产生的经验进行描述, 又对那些导致经验产生的隐喻进行描述。

xiii

通过以这样一种实验的方式阅读隐喻，我们无可避免地会将自己的生活与所研究的文本结合在一起，因此，写作本书的过程对于我们俩来说所具有的脱胎换骨的意义，就和我们在此讨论的许多女性“尝试写作”的努力之于她们所产生的意义是一样的。我们的共同努力为我们的写作带来了许多快乐。和大多数合作者一样，我们在本书的写作中是各有分工的：桑德拉·吉尔伯特负责写作有关《弥尔顿的女儿们》的部分，有关《教师》和《简·爱》的内容，还有关于《自我放弃的美学》和关于艾米莉·狄金森的部分；苏珊·古芭负责撰写关于简·奥斯汀的部分，关于《谢利》和《维莱特》的部分，还有关于乔治·艾略特的两章；至于对女性主义诗学的那个具有导言性质的探索，则是我们俩共同执笔的。但是，由于我们对各自撰写的部分不断交换意见和进行讨论，因此我们认为，我们的这部著作所代表的并不只是一种对话，而更多的是一种意见上的一致性。通过采用与女性作家修正“父权诗学”同样的方式对长期以来一直由男性定义的文学史进行重新定义，我们发现，彼此合作的过程给予我们一种至关重要的支持，使我们最终得以完成这样一个雄心勃勃的计划。

除了我们两人之间的友谊之外，我们还幸运地得到了来自同事、朋友、学生、丈夫和孩子们的其他帮助。许多人给我们提出了有益的建议，他们包括弗雷德里克·阿默里、温迪·巴克、艾利西斯·布兰克里、提默西·波维、莫尼艾拉·道斯、罗伯特·格里芬、多罗瑞斯·葛罗思·路易斯、安妮·赫丁、罗伯特·霍普金斯、肯尼斯·约翰斯顿、辛西娅·基纳德、U. C. 诺普夫马彻、温迪·科尔玛、里查德·列文、芭芭拉·克拉克·莫斯伯格和塞莱丝特·赖特，尤其是唐纳德·格雷的细致评论，常常对本书具有关键的意义。我们还要对其他许多人表示谢意。哈罗德·布鲁姆、蒂利·奥尔森、罗伯特·斯科尔斯、凯瑟琳·斯丁姆普森和露丝·斯通的鼓励都在不少重要的方面帮助了我们，我们还要特别感谢肯尼思·R. R. 格罗斯·路易斯，正是他对这一计划的兴趣，才使得我们能够好几次共同在印第安纳大学执教，他美好的祝愿

还将继续温暖我们的心房。在此，我们还要特别感谢我们的母校印第安纳大学和加州大学戴维斯分校，它们同样通过慷慨地提供旅费、研究补助金和夏季研究基金的方式而激励了我们，而这些是其他任何基金项目所无法做到的。

我们还必须感谢耶鲁大学出版社的相关人士，他们的帮助使得这本书的面世成为可能。特别值得一提的是，伽瑞特·斯特瓦特被出版社选为外部顾问，他是一位理想的读者，他的热情和洞察力对于我们的工作至关重要；艾伦·格雷厄姆则是一位完美的编辑，她以堪称楷模的耐心，帮助本书尽可能地趋于完善；还有利恩·瓦尔特瑞克，他是一位优秀而富有同情心的文字编辑，他出色的发问总是引领我们去寻找更好的答案。然而，如果没有艾迪丝·拉维斯竭尽全力地为我们进行手稿的准备，上述努力也只是枉然，因此，我们也必须感谢她。同时还要感谢弗吉尼亚·弗兰奇夫人，如果没有她帮着看护孩子，我们的写作也将是不可能的。此外，特里西娅·鲁腾斯和罗杰·吉尔伯特帮助我们做了索引，艾莉·弗莱和阿丽松·希尔顿也提供了有益的建议。如今，值此书出版之际，我们还想指出的是，我们同样感念霍普维尔·塞尔比。最后，我们还想强调的，也是对我们两个人来说始终至为重要的一点是：我们的丈夫埃利奥特·吉尔伯特和爱德华·古芭提供了修正性的建议和评论，还有我们的孩子罗杰·吉尔伯特、凯西·吉尔伯特、苏珊娜·吉尔伯特和莫莱·古芭、西蒙娜·古芭，他们所有人共同赋予了我们以快乐的生命。

桑德拉·吉尔伯特、苏珊·古芭

xv 第二版导言 学术界的疯女人

“敬告读者”

桑德拉·吉尔伯特：在《阁楼上的疯女人》一书新千年版的“导言”中，苏珊·古芭和我放弃了通常那种推出一个毫无裂隙的“统一”文本的打算。我们并没有写出一篇合作性的文章，而是进行了一番对话，这一对话既从字面意义上，也从象征意义上都有意识地凸显出了我们两人在声音上的差异性，证实了读者们毫无疑问一直都能理解的一点：尽管我们两个人的姓被连字符连接在一起，合称为吉尔伯特—古芭，但这种表面上具有整一性的权威实体，其实是而且一直是由两个不同的人所组成的，她们虽然彼此深刻相连，但却有着各自的世界观，尤其是有着各自不同的女性观（无论它们是疯狂的还是心智正常的）、对于阁楼与客厅的不同见解，乃至对于语言、对于有关语言的艺术的相异主张。

我们此次的交谈包含了我们过去在一起时共同确定的一系列主题，但是又更为全面，因为我们重温了自己早年所进行的女性主义教育和合作（见“教学场景”），分析了我們最早聚焦于某一特别的文学时期的原因（见“19世纪及其后”），思考了在我们自己所作的研究之后学术界的情况（见“超越《阁楼上的疯女人》”），还对新千年到

来之际（本文写于 2000 年——编者注）所面临的一些急迫的问题和可能性进行了自己的一些反思（见“当前时刻”），我们每个人都是代表了自己的声音在说话的。

教学场景

苏珊·古芭：1973 年，在第一个秋季学期刚刚开始的时候，在拜伦汀大楼里，尽管电梯在不断上升，我们两个人的心却都在下沉，因为我们都是初来乍到，这是我们的第一次见面。我们当时刚刚来到印第安纳州的布鲁明顿，不记得是桑德拉还是苏珊问过这样一句话，“除了长途电话之外，你在家有没有接到过任何一个由本地打来的电话？”我们说好要给对方打电话，我们都承认，在这个中西部的大学城里，我们感到多么的漂泊无依、多么的孤独。 xvi

我们的不安与理直气壮的新教徒所拥有并体现出男性精神特质的对于工作效能的追求有关，或者，只有我们感觉到了这一点。“这个周末，你在工作上的成效大不大？”每当星期一上午来临，在大楼里，一个又一个面色严肃的同事就会一本正经地肃立着向你提出同样的问题。桑德拉提出了那个“黄樟茶理论”（Sassafras Tea Theory）来，正是这一理论把我们俩紧紧地联系到了一起，尽管我们有着前纽约居民和欧洲血统的共同身份，却也并没有影响我们日渐深厚的友谊。

“他们都喝了黄樟茶啦，”她点头说道，开始我对此大惑不解，“黄樟茶。正是这个才会让他们的举止如此庄严。”我们兴高采烈得头都开始晕了起来，我们未来的友谊正建立在这种对于快乐的共同分享之上，我们就在英语系的办公室门前咯咯笑着，很有可能听上去就像是两个疯女人。我们的同事（绝大多数都是男性）彬彬有礼而又不以为然地看着我们顽固地拒绝喝下那些有可能会把我们变成和他们一样的复制品的玩意儿。即便是不可能实现的事，我们也愿意那么去想，我们拒绝吞下黄樟茶的行为会使我们更加渴望那种能够让人振奋

起来的仙丹玉液，它是如此丰富，只要我们能够把两家人都聚集到一块儿，享受一顿感恩节的大餐，或者周日举行户外晚餐时，它就会产生。

桑德拉·吉尔伯特：我对黄樟茶的焦虑既当真又严肃！因为我当时来印第安纳的决定是相当激进的。我是一个土生土长的纽约人，所嫁的丈夫在学术地位上要比我高好几个档次，27岁的时候，我已经有3个孩子了，尽管我当时还在为完成哥伦比亚大学的博士学位论文而努力，我们母子4人却不得不自觉地跟从一家之长到了加利福尼亚，因为我丈夫在加州大学戴维斯分校获得了一份工作。埃利奥特和我属于那种典型的喜欢在海岸边生活的人。可是，到了1973年秋，在我们国家腹地的腹地，我们俩和我们的在伯克利成长的3个小捣蛋鬼在干什么呢？我们心目中的美国地图基本上是著名的施泰因贝格卡通片中地理格局的改造版：曼哈顿位于一切的中心，加利福尼亚则代表了位于名叫美国的巨大峡谷的另一边的一种迷人的可能性，那里有一些神秘的波纹曲线，中间则穿插着一些平坦之处。可是在所有的地方当中，我们最后怎么就到印第安纳来了呢？

我和我的丈夫属于一对学术型的夫妻，那就是答案所在，当时，一对学术型的夫妻所能得到的不是奖励而只有惩罚，因为他们竟然胆敢拥有共同的兴趣，或者，更准确地说，是妻子竟然胆敢想在完全由丈夫操纵的领域之内一显身手，那她就不得不付出高昂的代价。在读学位的整个过程中，我其实一直在付出这种代价——这一代价最终使我“意识抬头”（consciousness raising），这是20世纪70年代所使用的术语，现在看起来已经过时了，但是当时我并没能完全领会这一术语的内涵，即便是在我到达布鲁明顿之后。

还记得过去的女性主义者所说的那种精神上的“开窍”吗，即当你发现自己遭遇到过去常称之为性别歧视的问题时的体会？在我和苏珊在电梯中不期而遇之前，我已经积累了开窍的无数潜在的可能性

了，即便我并没有特别去注意它们。开窍的可能性之一：我到底在研究生院里做什么呢？向我在哥伦比亚大学的一位教授求教，这时，他发现我在注册读研究生时，丈夫就在哥伦比亚学院任教。开窍的可能性之二：我在戴维斯分校压根儿就别想找到一份工作，因为学校在雇用了丈夫之后，是绝对不可能再接纳妻子的，我们一到戴维斯校园，我丈夫的一位同事就对我们作了这样的说明。开窍的可能性之三：这是对的，另外一位同事这样插话说，因为假如“一个家庭中有两份工资收入”，那就是不公平的。开窍的可能性之四：我终于放弃了，开始在加利福尼亚州系统内部当了一名讲座教员，在那里，还有其他一些丈夫也在加州大学任教的妻子们做着类似的工作，而这些工作的教学负担是她们丈夫的两倍，她们的形象，预示了在我们今天的校园里，无论男女两性，其实是可以做同样的工作的。

在遇见苏珊的时候，我已经经过了一次又一次的开窍过程，虽然它们中的大部分当时还没有被我意识到，但它们却一步一步地推动着我命运的车轮，使之转动到了一个全新的位置上：1972年，我在全国各地找工作，第一次忘了自己只不过是一对学术型夫妻中那较为卑微的一半，让我高兴的是，我终于获得了几份工作许可，尽管这几份许可中没有一份是在加利福尼亚的，而在所有的工作地点中，最好的就是在印第安纳，这个州让我这个习惯了在海岸边生活的人大感不适。当我终于到达印第安纳的时候，我开始做一种让人十分不习惯的饮料的噩梦。

为什么是黄樟茶呢？嗯，我们住进在布鲁明顿转租的一所空旷得令人毛骨悚然、具有相当哥特风味的房子里的第一年，全家都决定，不管我们能在这儿住上多久，我们都应该经常开车出去兜风，看看玉米地、小城镇、草场，还有人们在纽约的昆斯区和布朗克斯区难以见到的种种风物。比如，去印第安纳州的纳什维尔。这是一个风景迷人的小镇，以粗玉米粉制作的早餐和家制火腿而闻名，到处是原木砌成的小屋，甚至还有几座非法的酒厂，在装有龙头的汽水桶旁边，人们

xviii

真的（非常合法！）在喝黄樟茶饮料。

我兴高采烈地吃着粗玉米粉制成的早餐和火腿肉，根本不去注意什么非法酿酒的人，我没有喝那种黄樟茶饮料，我几乎不知道这是为什么。直到不久之后，我看了名叫《夺命者入侵》（*The Invasion of the Body Snatchers*）的科幻片，才意识到究竟是怎么一回事：我做了那个苏珊也提到的梦，梦中，我发现自己进入了一个到处全是冷面机器人（他们中的许多人看上去活像那些身穿花呢上装、吸着大烟斗的男教授）的系，他们全都一本正经，建议我“喝黄樟茶”——这种行为我很熟悉，他们因为美美睡了一大觉而信心十足，希望把我也变成一个冷面机器人，要不，就是一个十足的中西部佬。

就在我希望这个错综复杂的故事能够表现出明确意义的时候，命运开始改变我的梦魇的形状，它原来来自一股力量，正是这股力量使我和苏珊在电梯中相遇之后不久，就开始了团结协作的进程。

苏珊·古芭：我们决定合作教授一门高级研讨课程，部分原因是桑德拉这样就可以更方便地去加利福尼亚，因为在1974年秋季，她的家人又回到他们在伯克利的老家去了。尽管我所接受的训练是关于18世纪小说的，而桑德拉是关于20世纪诗歌的，但我们都发觉，我们最有活力的交谈都是围绕着女性创作的文本进行的，这些是我们俩在研究生院时都从没有研究过的内容，但却又是我们俩无论是作为年轻的成年人或者更亲近的读者都热爱的：这些文本包括简·奥斯汀、勃朗特姐妹、路易莎·梅·奥尔科特（Louisa May Alcott）、弗吉尼亚·伍尔夫的小说；诗歌则从克里斯蒂娜·罗塞蒂（Christina Rossetti）一直到西尔维娅·普拉斯。那么，我们如何为我们的本科生课程命名呢？“楼上楼下”如何，桑德拉建议说，她当时正受着电视上一档通俗节目的影响，认为我们大多数作者的地位都没有被经典化。“粗俗。”我用最最浓重的布鲁克林口音否决了她的建议。她又试了一回：“阁楼上的疯女人”吧。这一回，她是受到自己和上二年级的女儿苏珊娜讨论《简·爱》这

部作品的启发。我对这一大胆的念头并没有清晰的认识，于是含糊其词地说：“我们来试试对一位维多利亚时代的人进行分析吧。”于是，我们回去找唐·格雷（Don Grey），他正坐在学生联合会咖啡厅边的一张桌子旁，正是他迅速地给予了我们最初的肯定和支持，而在其后，他还源源不断地继续提供了肯定和支持。

对我来说，在那个颇有刺激性的班级上课的经历中，最使我难忘的事件，发生于一段十分自相矛盾的时刻。丹尼斯·莱维尔托夫（Denise Levertov）应邀来布鲁明顿校园进行一次朗读，她亲切地答应我们的请求，准备和我们的本科生见面，在此之前，我们已经和那些本科生一起研究过她创作的许多诗歌了。椅子被排成一个圆圈，而来访的贵宾的位置就在教室前部的桌子前面，就在这时，突然有一位迟到的学生（她的名字是不是多萝西？）匆匆忙忙地进来了，手里还捧着一个她亲手制作的软雕塑作品，名称叫做《在心里》，这个名称借用自莱维尔托夫的同名诗歌。在我们看来，这件作品真是一个活生生的例证，既清晰又简明地表达了谦卑恭顺的女性特质与反叛而狂野的想象力之间在能量上的冲突与分裂。《在心里》——现在又变形为色彩绚丽的布质的东西了——像是某种供奉一般，立在莱维尔托夫的前脚前。“那并不是我的意思，根本不是我要表达的意思，”她鼻子里哼了一声，相当轻蔑的样子，让我们又吃惊、又觉得很窘，“我从来没有把自己想成是一个女性艺术家。”她这样提醒与她进行对话的学生们，而我们（对她那种抱有敌意的反应大惑不解）则用怀有深意的目光直视着我们的学生。“相信故事本身，而不是讲故事的人。”后来再在课堂上与学生见面时，我们反复强调了这句话，对那件实体的姐妹艺术品进行表扬，并利用这一插曲，不仅是教导那些本科生，也是在教育自己，在一个既定的男性中心主义文学市场所规定的性别政治环境当中，要对自我作出定义，是多么异想天开的事。

桑德拉·吉尔伯特：一旦遮盖在我们眼睛上的阴翳被去除了，一

切事物都焕发出新的意味：构成我们生活的所有部分都开始自动地重新组合，就像是在万花筒中一般，每一件事物都表现出新的、光彩夺目的意义。我们共同教授一门课程的初衷，既是考虑到我往返探亲更加方便，也是回应眼睛明亮了的我们内心的召唤，我们要开设一门当时还从来没有人听说过的、专门研究女性创作的文学作品的课程。我想，我们应该把课程大纲合到一起，就像苏珊刚刚说过的我们协调课程名称时所做的那样：我们坐在某个咖啡厅里，或者一边吃着比萨，一边各抒己见，自由讨论，以便想出办法来。大体说来，我们开列出了大部分我们所知道的女性作家创作的文本（她们当然就是不久之后，《阁楼上的疯女人》一书的部分批评者们所称的“老栗子”了——或者，如果使用比喻的话，则是“勃朗特高山”、“狄金森小丘”之类的话——这是根据她们的成就大小而进行的地理概括），试图把她们按照一定的顺序排列起来，再以后，就是我们俩和我们的学生一起研读她们的作品。

就在丹尼斯·莱维尔托夫碰巧来到布鲁明顿进行了一次诗歌朗诵，并对自己进入的热烈的教学场景一无所知的时候，我们俩却都处于这样一种状态，这种状态只能被描述为一种急于对某种东西进行修正的狂喜状态，这种状态和70年代第二次女权主义浪潮早期的许多人拥有的状态是完全一样的，虽然在现在的人看来，这种状态让人不屑一顾。个人的就是政治的（The personal was the political），文学的就是个人的（the literary was the personal），性别的就是文本的（the sexual was the textual），女性主义者具有拯救世界的力量，加油！加油！顺便说一句，对于这些启示性的话语（它们当时确实起到了启示录般的作用），我并没有冷嘲热讽的意思。虽然冒着不恰当地将逻各斯中心权威的形成归因于某些理论家所谓的“初始的瞬间”的风险，我还是要强调说明：那时，在那个地方，极度的欢乐确实存在！我也希望有一些欢乐能像精致美味的甜点一样，被分给了与我们交谈的第一组的学生。苏珊提到的眼睛的接触与交流仿佛电击一般，当然具有激动人

心的意义，我们彼此感染，恍然大悟，一致认为“或许莱维尔托夫本人也未必真的理解她自己心里究竟在想些什么”，当她构思和写下《在心里》这首诗的时候，她的心里，究竟都在想些什么呢？不要相信讲故事的人，而要相信女性主义的分析——至少是现在。

那种分析开始变得对我们具有怎样的改变意义啊！这就像是我刚刚描述过的那些开窍的时刻变成了惊雷滚滚的时刻了。有时，苏珊和我在课后或工作时间的谈话欲罢不能，于是我们在一个超级市场边停下来，进去买点东西好带回苏珊家，在苏珊家里，我已经成为某种荣誉家庭成员了。在别的夜晚，我们就在电话中交换对于女性文本所表达的意义看法——这些文本包括《弗兰肯斯坦》《呼啸山庄》《简·爱》、艾米莉·狄金森的诗歌，还有《达洛卫夫人》和《爱丽尔》——当这些作品不是被单独地阅读时，当它们不是被放到研究生院的常规背景下，比如说放到“维多利亚时代的小说”或者“19世纪美国文学”的框架之中阅读时，它们被集中在一起，在一种刚刚获得界定的女性文学传统的背景之下进行了阅读。

xxi

确实存在这样一种文学传统的事实一天比一天清晰。但是，这一传统形成的动力却依然是需要加以追踪的对象——我们心里清楚，我们必须成为参与这项工作的人，清楚我们希望写出一本书，对艾米莉·狄金森所谓的“真实的巫术之书”进行探索，正是通过这样的“巫术之书”，文学女性们超越了世代以来的“父权诗歌”（正如格特鲁德·斯泰因所说）的操纵，彼此之间交谈与倾听。因为正如我们现在开始看到的那样（亦正如早期的女性主义批评家们说的那样），从安妮·布雷兹特里特（Anne Bradstreet）、安妮·勃朗特以及后来从格特鲁德·斯泰因到西尔维娅·普拉斯的女性知识分子确实都进入了一种复杂的、有时不得不比较含蓄的、有时又开朗而愉快的交谈之中，这种交谈跨越了民族和时间的界限。而这种交谈亦远比我们已经认识到的要更加富于激情和叛逆色彩。这里举一个艾米莉·狄金森的例子进行说明：我们在读她的诗歌，用心读进去的时候，可以真正理解

到，这位诗人其实根本不是约翰·克劳·兰塞姆（John Crowe Ransom）所描述的那种“拘谨的、小小的守家的人”（用的就是这些词），在大部分的中学和学院里，人们都是这样教育他们的学生的。相反，她是“一个情绪高度亢奋的灵魂”，她的“真实的巫术之书”是由这样一种想象力创造出来的，它就像弹药充足的枪在猛烈扫射，亦如正在喷发的维苏威火山，对此，她自己也是承认的。

苏珊·古芭：我沉入对艾米莉·狄金森的热爱，完全是由于桑德拉文字的力量，还有当自己的乳汁涌出来时那种紧张而刺痛的感觉。当时的情景，真是古怪极了。1977年4月17日，在纽约城市大学研究中心，举办了一个主题为“语言与风格”的学术会议。我是在4月16日到达的，目的是对自己的一篇论文进行陈述，当时我准备撰写好几篇关于H. D.的长诗《三部曲》（*Trilogy*）的论文，要进行陈述的是其中的第一篇。陈述安排在早晨的一个小组当中，里面有很多人坐在房间的前排（他们都是根据会议程序要进行发言的人），而不是（开心地）坐在那个小小的教室里。但是，这样的时间安排对我来说却是非常棒的，因为这就意味着我可以乘坐地铁，及时返回我母亲在上西部的公寓，去为我的二女儿（当时她才三个月大）哺乳。下午的小组讨论则要棘手得多，因为我站在那里是代表桑德拉，代替她陈述《阁楼上的疯女人》最后一章第一稿的内容。那会儿，她已经又搬到了加利福尼亚，当天正在伯克利举办一场诗歌朗诵会，第二天，她飞到了纽约，以便我们可以一起完成书的导言部分的内容。

但是，麻烦事儿发生了，预定的哺乳时间还没有到，我的前胸已经开始胀痛。或许是由于那样一个更加具有人情味的时刻，或许是由于艾米莉·狄金森的名声，或许是因为桑德拉获得的赞誉，她当时刚刚出版了《注意之行动》（*Acts of Attention*）一书，该书唤起了人们对于D. H. 劳伦斯诗歌的广泛关注，许多人都来到她的小组，包括安妮特·科洛德尼（Annette Kolodny），她（这里好像又回到我自己的事务

上来了)告诉我说,好几年之前在布鲁克林的时候,她曾经看护过我的孩子。我开始在讲台上抖个不停,而桑德拉关于艾米莉·狄金森的文字从我的嘴唇里一个个地蹦了出来。那是些什么样的文字啊。它们一下子使我和室内的所有人都停止了各自的思绪,因为桑德拉的叙述以某种令人恐惧的神秘方式,使得狄金森的诗句产生了弹性,使得艾米莉跳起舞来,像是一枚爆炸了的炸弹一般,碎片散落在卡尼演讲大厅的四处。后来,当我听见桑德拉朗诵她的诗集《艾米莉的面包》中的某一首诗时,我明白了,那是一位诗人在向她的前辈表示敬意。而在陈述的当时,我所感觉到的只有紧张,还有就是乳汁浸湿了我的衣服前襟时的刺痛之感,我那会儿只穿了一件外衣,就是为了遮盖当时显得非常饱满的(啊呀,也只有在那个时候如此)胸部的。

桑德拉·吉尔伯特: 育儿、母性和母亲们 (Mothering, motherhood, and mothers): 当我回顾我们一起从事研究和写作《阁楼上的疯女人》一书的岁月的时候,我意识到,在我们的工作中,母性是始终居于中心位置的。我们竭力抗拒“父权诗歌”和诗学,和我们这一代的所有其他女性主义批评家一样,想要为创造力寻找别的可供选择的切入角度。假如从比喻意义上说,钢笔未必代表了阴茎(阴茎自然也根本不是什么钢笔!)的话,那么子宫又意味着什么呢,华兹华斯称子宫具有“明智的被动性”,它或者又表现为活跃而带血的能量,它所滋养出来的,又是属于谁的美学呢?当然,我们只要一开头着手寻找阐释创造力的新的途径,就会被责备为具有本质主义 (essentialism) 的倾向。我曾经寄了一份表达我们对于柏拉图的洞穴 (Plato's cave) 的新想法的文章给一位老友,她已经是一位杰出的行动主义者了,结果,她回复了一份长达十页而且中间没有空行的打字文稿,对我们进行了责骂,要知道,当时还没有使用计算机呢。(如果放在今天的话,那么,她对我们的激烈责骂恐怕会使我的电子邮箱系统瘫痪呢。)

但是,正如苏珊指出的那样,我们都是事实意义上的母亲,也是

被母亲抚养成人的。1974年秋天，我一个人孤独地在布鲁明顿生活，我把小女儿苏珊娜寄来的一封信固定在我租来的小小公寓中那部冰箱的门上。她当时还只是一个二年级的小说读者，正是她启发了我重读《简·爱》，以便可以和她在睡前聊聊这部作品。现在，她猜测我会经常想家，她也肯定知道我是多么思念她，还有她的哥哥和姐姐，于是，她给我寄来一张表示安慰的便条，让我想起了女性之间所拥有的友谊带来的快乐。“想想《简·爱》中的那次出色的茶点吧！”她说——像是要证明除了必须喝下那可怕的黄樟茶之外，苏珊和我已经另选了一种更为友善的饮料似的，那就是坦普尔小姐款待简·爱 and 海伦的茶，还有那些像变戏法一般变出来的、上面撒着芝麻的糕点。

我不时地从我的女儿们那里（因为我的女儿凯西，当时可说是一个11岁的女性主义者，她同样也给她的身为女性主义者的母亲提供了许多启示）获得做母亲的种种感受，同样，我也得到了我的具有女性主义倾向的母亲的支持，正如苏珊也从她母亲那里获得支持一样。我们两人的母亲都住在纽约，我们只要在纽约，就几乎总能看到她们。准确地说，我们更愿意认真地把她们说成是“母亲们”——仿佛她们拥有某种神奇的魔术，就像歌德的《浮士德》中拥有如此强大能量的神圣的存在一般——我们高兴地把她们介绍给彼此认识。（她们现在依然是朋友。）尽管她们的种族背景差异极大，她们都是移民来美国的；准确地说，她们都是逃离了欧洲大陆的种种痛苦，到新世界来寻求新的可能性的人。

和许多移民一样，当然，她们也都守着不少秘密，这些是苏珊和我经常想要挖掘出来的。在研究女性创作的文本中那些被重写部分的潜涵义时，我们曾经想过，从某种意义上说，我们所作的努力，是不是也可以被看成想要破译我们母亲生活故事中那些被潜藏着的东西的意义呢？或者，是不是我们在把自己重新想象为移民或者任何意义上的探险者呢——就是说，试图在地图上标出女性文学那新崛起的亚特兰蒂斯、女性想象力的疆域的地理学家？毫无疑问，上述高妙的猜想

并未占据我们太多的时间，尤其是当我们必须面对撰写一本书的惊人现实的时候，这本书的打字稿如果被加在一起的话，会装满两只沉重的、专门放打字纸的盒子，更不用说它还需要有无穷无尽的注释、复杂得令人恐怖的索引、封面，还有封面上的照片了！

苏珊·古芭：“豪迪·都狄^[1] 遇上了弗兰肯斯坦的新娘”：每当 we 想方设法协调那些总是显得古怪的情形，比如为书的封面或其他出版物准备照片时，总会放声大笑，眼泪都流了下来，因为那些照片使桑德拉看上去像是鲍伯叔叔的这位玩偶朋友，而我则活像是弗兰肯斯坦创造的怪物的新娘。（安尼塔·斯贝尔勃为第一版的《阁楼上的疯女人》制作的照片倒是个例外。）有一次，我们在加利福尼亚北部海岸边一起工作，我们七拐八绕地终于来到很遥远的一座破败不堪的小木屋里，在那里，我们原来以为自己要被折腾死的，但是，照片洗出来之后，我们很奇怪地发现自己被处理成了出现在小小背景上的小小的木偶，后来又变成了大大的背景上的跌跌撞撞的怪物。尽管我们俩在身材上并没有那么大的差异，但随后的处理却让我们知道了，在拍摄的用光和角度选择上显然存在着某些阴谋，这些阴谋无可避免地要把桑德拉变成一个龇牙咧嘴、极度兴奋的小玩意儿，而把我变成一个奇怪的庞然大物。后来，在布鲁明顿进行自由讨论时，我们进入了一个看上去像是贝茨汽车旅馆的地方，有人用那种老式的照相机给我们拍照，照片证实了《小姐》杂志派来的另一位摄影师（这回是专业的了）的观点，当时，他是因为要庆祝《诺顿女性文选》（*Norton Anthology of Literature by Women*）的出版，杂志的编辑们把我们俩选为“年度女性”的缘故，而来为我们拍照的。“要把你们两人拉到一起拍照是很困难的。”他咕哝着说。我们的一些朋友、同事和编辑，也会同意他的看法的。

[1] 原文为 Howdy Doody，是 1947 年到 20 世纪 60 年代美国一档颇受欢迎的儿童电视节目。其中，名叫“豪迪·都狄”的形象是一个脸上长有雀斑的小男孩。——译者注，全书下同

桑德拉·吉尔伯特：假如看到我们被肖像摄影师变成了豪迪·都狄和弗兰肯斯坦的新娘会觉得有些奇怪的话，那么，在《阁楼上的疯女人》问世之后的几年里，同样奇怪的是（现在有时依然如此）由于《阁楼上的疯女人》而对我们进行的指责与批评，而在70年代那幼稚而又欢欣鼓舞的黎明时分，我们中的大部分人对知识群体圈内的罪恶其实是一无所知的。在我们开始尝试对一个（假如说不是那个）女性文学传统进行定义，并在思想上发生转变之后的一二十年时间里，我们一直受到诸多罪行的指控，而在当时，我们对被控的罪名一无所知——它们包括本质主义、种族主义（racism）、异性恋中心主义（heterosexism）和菲勒斯逻各斯中心主义（phallogocentrism）——而这些指控之所以有时常常显得很刺眼，是因为它们居然来自一些身为同胞姐妹的女性主义者，有时则来自那些屈尊俯就的男性准女性主义者。

在这一背景下，豪迪·都狄和弗兰肯斯坦的新娘便具有了新的意义。由于不是一个人，而是两个人都笑嘻嘻地做了豪迪·都狄，我们于是被看成已经定型了的木偶，无知无觉到竟然没有注意我们的写作角度是中产阶级的、白人的、异性恋倾向的，也竟然愚蠢到没有理解（这是西蒙娜·德·波伏娃说过的一句著名的话）“女人不是天生的，而是被造就出来的”这句话的意义。但是，如果说我们就是弗兰肯斯坦的新娘的话，那情况不是更糟糕吗？如果那样的话，我们不就是或明智、或愚蠢地嫁给了父权制度本身了吗？因为我们还要在女性知识分子创作的文本之下，竭力寻找一种统一的“情节”，那不依然还是菲勒斯逻各斯中心的吗？更糟的是，我们居然还持有这样一种邪恶的信念，即有关“作者”的那个老掉牙的、政治上退步的概念并不仅仅关乎语言领域，而关乎一个活生生的存在。

可以肯定的是，上述诸种责难在理论上的复杂性，以及进行责难的人们对意义上的微妙差别的坚持，等等，确实让我们看到了自20世纪60年代末和70年代初那些最初想入非非的觉醒以来，女性主义

所取得的进步。但是，准确地说来，那些意义上的微妙差别并不是当时的我们所能够清楚辨别的，因为我们突然看到，可以有一种新的方法去观察、去思考，就像豪迪·都狄一样给思想注入了新的生命，或者就像弗兰肯斯坦的新娘那样兴奋得手舞足蹈。至于我们最初遇到的那些怀有敌意的批评家，他们也同样缺乏对于意义的微妙差别的辨析。他们几乎清一色都是男性，我丈夫有一次提到，他们对于《阁楼上的疯女人》的基本观点所作的攻击，可以用两句简单又平淡的句子来概括。第一句是：“男性也同样在忍受着痛苦哇。”第二句是：“我妻子并不那样认为呢！”

苏珊·古芭：有一次，我提醒桑德拉说，“我并不相信希刺克利夫(Heathcliff)是一个女人。”不止一次地，我还逗她说，“你有没有认真想过，我们或许可以放弃使用书开头第一句话中使用的‘阴茎’那个词？”在我们的合作中，我在提供启示方面起了很大的作用。我们之间的大量交谈——无论是在电话里、在汽车中、飞机上、餐馆内还是在旅馆的房间里；还有是在合作教学时、参加学术会议时；后来则通过联邦快递和电子邮件——改变着我们写作的形态，而写作则最终使交谈的内容获得了固定的形式。但是，这些讨论中当然也包括一大批其他的人：其中有我的女儿玛拉和西蒙娜，她们对于和我们的研究相关的身体艺术品和身体行为（既包括简·盖洛普的《通过身体思考》的封面，也包括她们母亲经常不在家的事实——用她们自己的话说就是——“妈妈出差去了”）充满激情的反应始终鼓舞着我；我的前夫爱德华·古芭帮助我们将打字机换成了电脑（因为《阁楼上的疯女人》这本书是诞生在那个“剪切”意味着剪刀，而“粘贴”意味着胶水的时代的）；我亲爱的朋友玛丽·乔·韦弗，还有印第安纳大学里我的那些聪明而支持我的同事，他们成为活生生的例子，说明并不是所有的中西部人都成了或即将成为冷面机器人。

桑德拉后来的丈夫埃利奥特·吉尔伯特是帮助我们最多的人：他

以充满激情的善意教会了我们如何去思考、写作，他作了关于《魔笛》中夜之女王的一系列优美的讲座，摹仿狄更斯扮演《奥列佛·退斯特》中西克斯的形象，讲犹太笑话，按照复杂的食谱做菜，润色即将在《美国现代语言学会会刊》上发表的论文，或者，就是对戴维斯分校的行政管理进行分析。在加州大学圣克鲁斯分校参加1999年狄更斯项目的学者们，决定围绕《阁楼上的疯女人》问世20周年这一主题，在小组讨论上交流。狄更斯年会是埃利奥特帮助建立的。以这样一种形式表示庆祝，倒不失为一种合适的方式。

19世纪及其后

桑德拉·吉尔伯特：和苏珊一样，我也要对许多人表示谢意，他们中有无数朋友和同事，还有我的孩子们罗杰、凯西和苏珊娜，在我们一起撰写《阁楼上的疯女人》的艰苦岁月里，他们一直在鼓励和支持着我们。不过，我还要特别指出的是，我同意苏珊的意见，即埃利奥特在本书的写作过程中不仅有感情方面的投注，还有智力方面的帮助。他不仅激发起我们的灵感，为我们提供指导，事实上，他本人就是一位研究维多利亚时代的专家——在这一点上，无论在我的家庭中，还是在苏珊的家庭中，他都是唯一一位真正的专家。因此，显然，他宝贵而始终如一的建议和忠告帮助我从自己熟悉的研究领域20世纪向后回溯（同样地，从某种程度上说，也帮助了苏珊从她熟悉的研究领域18世纪向前推进），一直到了那个叫做维多利亚时代的迷人而又疑问重重的19世纪核心地带。当然，苏珊和我在学术上并非对于那个时代一无所知，说不定，我们的研究背景还更有益处，因为从艾米莉·狄金森所说的意义上，我们所接受的训练迫使我们对于维多利亚时代的文学作品采用了一种“倾斜的”观察方式。苏珊把她对于18世纪文学的研究和对于小说史的关注结合在一起，更宽泛地说，还和文体理论结合在一起。而在整个研究生院学习期间，我则一直处于研究现代主义和研究浪漫主义两种力量的撕扯之下；事实上，我一直努

力想把两个研究领域整合到一起，方法就是通过考察现代主义是如何特别地受到浪漫主义的许多重要影响而改变了自身的形态的。

当然，除了我们个人的背景之外，显而易见还有一些原因可以解释，我们为什么会在学术研究的早期阶段会把热情和力量都倾注在 19 世纪，就像其他许多早期从事女性主义批评的女性一样。其中有一点在于，我们现在认为，使我们意识到了自己身为女性读者的意义的大部分重要文本，事实上都是 19 世纪的文本——而无论是从理论上，还是从历史上看，究竟有多少“天真幼稚的”文学女性没有被提及呢？构成《阁楼上的疯女人》一书基础的教学大纲所体现出来的经典标准，是活在每一位女性知识分子的头脑中的，她们的少女时代便是在如饥似渴地研读那些体现了女性想象力的经典作品中度过的，小说有简·奥斯汀、勃朗特姐妹、玛丽·雪莱（Mary Shelley）、乔治·艾略特（George Eliot）的作品，而如果这位少女喜欢诗歌，那么，她会去读艾米莉·狄金森的诗。幸运的是，与这一教学大纲有关的背景知识在 70 年代早期，已经有一些社会历史学家在探索了，她们包括卡罗尔·史密斯-罗森伯格（Carroll Smith-Rosenberg）、南茜·科特（Nancy Cott）和玛莎·维西纳斯，还有一些具有先驱意义的批评家如埃伦·莫尔斯和埃莱娜·肖瓦尔特，她们当时都开始发表自己的一些研究成果，最终被汇集于莫尔斯的《文学女性》（*Literary Women*, 1976）和埃莱娜·肖瓦尔特的《她们自己的文学》（*A Literature of Their Own*, 1977）（事实上，埃利奥特甚至就是肖瓦尔特有关英国女性小说家的博士学位论文的读者之一，肖瓦尔特的这部论文是 20 世纪 60 年代在加州大学戴维斯分校完成的，因此，我一回到加利福尼亚，当遮挡在眼睛上的阴翳去除了之后，便立刻冲到图书馆，开始研读校园内保存的她那部有签名并装订了封面的论文副本）之中。正如我们在《阁楼上的疯女人》1979 年版的序言中提到的那样，苏珊和我们都认为，“由于莫尔斯和肖瓦尔特对于女性文学亚文化群落的整个历史已经进行了出色的追踪”，我们因此才得以“细致地聚焦于我们认为对那段历史有着关

xxviii

xii 键意义的部分 19 世纪文本”。

可以肯定，新生的女性主义批评运动已经开始了这样一种动作，即发掘已经被遗忘的女性创作，使得像《黄色墙纸》(*The Yellow Wallpaper*)、《妖怪市场》(*Goblin Market*)和《觉醒》(*Awakening*)这样的作品死而复生，其价值也重新得到评估；我们当然也要把这些作品纳入到我们正在着手描绘的文学地图之中。还有，通过研究我们认为所有女性主义批评文本之伟大母亲的文本——当然，就是《一间自己的房间》(*A Room of One's Own*)——我们产生了对那些已经快要湮没，但幸而现在又被重新发掘出来的文学女性的特殊兴趣，这些文学女性包括安妮·芬奇 (Anne Finch) 和玛格丽特·卡文迪什 (Margaret Cavendish)。但是，我们又意识到，对于我们以及其他许多女性读者和作家的女性想象力发生作用的最强有力、也最具活力的力量，毫无疑问是那四位一马当先的女骑手，至少在小说领域是如此：她们就是简·奥斯汀、夏洛蒂·勃朗特、艾米莉·勃朗特和乔治·艾略特。由于我们同样也意识到，和上述作家同时代或之前的伟大的女性诗人——比如说高贵的伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁 (Elizabeth Barrett Browning)、艾米莉·狄金森和克里斯蒂娜·罗塞蒂——同样也分享了体现在那些女性小说家身上的特殊的、含蓄的感情，并受到这种感情的影响，我们感觉到，这些诗人在一个相当复杂的女性文学传统之中，同样也是十分强大的。

与我们在学校里学习到的所谓“主流的”（也就是说，男性占据统治地位的）文学历史相比，这一传统可以被认为具有不同的历史轮廓，这一点赋予了（并依然赋予着）19世纪以一种特殊的韵味。直到20世纪90年代，苏珊和我还在一直或通过发表论文、或通过会议陈述提出这样的观点，即女性文学的历史并不仅仅只是在《阁楼上的疯女人》面世之后才浮出水面的，它还体现在我们后来编撰的《诺顿女性文选》之中，它和男性的文学历史有着非常不同的形态——说得更专业些，学者们习惯于用所谓时代精神 (zeitgeist) 之类的词汇来

xxix

对某个时期的特征进行归纳，这种进行历史分期的策略表明，在性别不同的作者之间，编年史的模式差别非常之大。事实上，正如我们和其他人都已经注意到的那样，女性的过去并不始终都和男子们的过去是一样的情形。¹ 举个例子来说，我们为什么要把女性写作的黄金时代——那个由勃朗特姐妹、艾略特、狄金森和罗塞蒂构成的时代，那个构成了女性的文艺复兴的时代——确定在 19 世纪中期，而不是通常意义上所谓的文艺复兴时期呢？

显然，正如早期的现代英国文学学者们不断证实的那样，在 16 世纪和 17 世纪，有许多女性知识分子开始崛起，她们的人数比那位才华横溢得令人不可思议的女性主义历史学家弗吉尼亚·伍尔夫猜测的还要多得多。我们编撰的《诺顿女性文选》的目录表显示，从彭伯洛克伯爵夫人玛丽·悉德尼·赫伯特（Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke, 1562—1621）、她的侄女玛丽·罗斯（Mary Wroth, 1587? —1651/1653）到纽卡所公爵夫人玛格丽特·卡文迪什（1623—1673）和温彻尔西伯爵夫人安妮·芬奇（1661—1720），一批拥有许多特权的文艺复兴时代贵族创造了复杂的翻译作品、深奥难解的十四行组诗，还有滔滔不绝的辩论性作品、表达空想之作、书信体的诗歌，以及一大批其他的手稿，其中有一部分曾经公开出版，但是大部分却只是在私下场合中流传。或许更让人吃惊的是，在这些世纪里，有一批并不像上述女性那样拥有特权的女性同样也写出并出版了复杂的作品。那些艺术家当然包括阿梅莉亚·兰亚（1569—1645）和凯瑟琳·菲利普斯（Katherine Philips, 1632—1664），但尤其要包括（当然啦）安妮·布雷兹特里特（1612—1672）和阿弗拉·贝恩（Aphra Behn, 1640—1689）。

到 18 世纪则就更多了，正如最近的一批学者已经充分地证实了的那样，女性已经热切地进入了文学市场。从伊丽莎·海伍德（Eliza Haywood, 1693? —1756）到夏洛特·史密斯（Charlotte Smith, 1749—1806）和安·拉德克利夫（Ann Radcliffe, 1764—1823），女性

小说家和诗人的先驱们不再仅仅是为了“练笔”（正像安妮·芬奇非常讽刺地所说的那样），她们甚至靠写作来谋生了。² 尽管她们缓慢但却毫无疑问正在帮助成形的传统常常受到男性（甚至还有一些女性）读者的轻视和嘲笑，尽管在分量、力量方面和数个世纪以来形成的、作为主流的男性文学传统相比，还并不具有可比性，但它却从空间和范例上提供了可能性——提供了一个或许正在潜滋暗长的拥有女性文学特质的批评群体——对于 19 世纪有抱负的女性知识分子来说，就是如此。“英格兰是有许多有学问的女士的”，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁毕竟这样承认，虽然同时，或许没有说实话，她又声称自己并不知道有任何的先辈“女诗人”（“我到处寻找祖母们，可是却一个也没有找到”）。³

然而，对于大西洋两岸的 19 世纪文学女性进行研究的计划的特别迫切之处，在于浪漫主义的美学遗产与政治上的反叛性，在整部《阁楼上的疯女人》中，我们一直在对此进行跟踪研究。因为从玛丽·沃斯通克拉夫特（Mary Wollstonecraft）为女权所作的辩护陈辞到废奴运动，再到全国范围的一系列民族自决运动，对于这一时期的女性史来说具有关键的意义，这些运动不仅催生了欧洲的 1848 年起义，甚至还激发了女性主义者的崛起。也是在 1848 年，纽约塞尼卡瀑布镇这个地方开始的，这一革命发展而为另一个革命的开端，催生了新兴艺术的萌芽。正是这一艺术启发了巴瑞特·勃朗宁把她的女主人公命名为奥罗拉，而艾米莉·狄金森或许是为了向那些十分值得钦佩的英国先辈表示敬意，随后写下了神奇的《男子看不见的早晨》（*morn by men unseen*）和《一个不同以往的黎明》（*different dawn*）（J. 24）的诗歌。简·爱挑战时俗的言论中体现出激进主义的色彩，她说，“女性和男子的感觉能力是一样的；她们需要锻炼自己的能力，也需要一个领域，以便她们可以像自己的兄弟一样付出努力”（第 12 章）。这种激进主义毫无疑问被那些或隐蔽或公开崇尚女权的女性知识分子所吸纳，从 16 世纪的阿梅莉亚·兰亚到 18 世纪的安妮·芬奇都是如此，

而夏洛蒂·勃朗特笔下 19 世纪的女主人公将会发现，她自己有着那么多之前从来没有过的强大而又令人惊奇的同胞姐妹。

正如我们既在《阁楼上的疯女人》又在《诺顿女性文选》中指出的那样，如果要对加强了姐妹情谊的那些过程作出界定的话，那就不仅要与传统的历史拉开距离，还要与常规的文学地形图拉开距离。因为直到不久之前，那些不同国籍的女性才可以说稍稍进入了公众世界的视阈之内，而当我们一起撰写《阁楼上的疯女人》时，我们是抱有这样一种信念，即脱胎于女性社会群体的女性文学传统的建构，是超越了政治与民族的疆界的。特别需要指出的是，我们猜测，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。⁴ 长久以来，在我们眼里，那样一种跨越大西洋两岸的女性想象力的事业创造出种种有趣的不协调来。举个例子来说，写作了一部重要的奴隶叙事作品的哈丽雅特·雅各布斯（Harriet Jacobs）和《呼啸山庄》的作者出生于同一年，这一点意味着什么呢？或者再举个例子，索杰纳·特鲁斯（Sojourner Truth）和玛丽·雪莱出生于同一年，这又代表了什么呢？回到评估的问题上，为什么说在我们的想象中更加令人振奋的 20 世纪争取选举权的运动中，艺术家的声音要微弱得多，为什么其中的诗人是艾丽斯·梅内尔（Alice Meynell）而不是克里斯蒂娜·罗塞蒂，为什么其中的小说家是梅·辛克莱尔（May Sinclair）而不是乔治·艾略特呢？

正如这个问题所提示我们的那样，我们开始猜想，对于女性主义批评来说，对于 19 世纪核心地带的研究依然还是十分必要的。一方面说来，这个时期的性别意识形态从许多方面来看都是特别具有压制性的，正如弗吉尼亚·伍尔夫很久之前就已经注意到的那样，它对女性的限制并不仅仅体现在紧身胸衣的束缚上，而是把女性拘禁在“私

人的屋子” (Private House) 里，剥夺了她们所有的一切，使她们非常不满。但是，另一方面说，这一时期的美学与政治特征又特别地富于启示力量，它不仅导致了革命运动的产生，也触发了由女性的想象力创造出来的最丰富的产品。我有时候会这样猜想，或许，威廉·巴特勒·叶芝 (William Butler Yeats) 对文学发展进行历史分期的古怪尝试——那首标题为《19 世纪及其后》的神秘难解的四行诗——倒最恰当不过地概括了女性主义者的一种对过去特别感兴趣的特征，我们作为简·奥斯汀、勃朗特姐妹、巴瑞特·勃朗宁、艾米莉·狄金森、乔治·艾略特和罗塞蒂所形成的传统的读者、研究者和继承者，偶尔真的会沉陷其中，并乐而忘返呢：

虽然那伟大的歌谣一去不返
 我们依然十分快乐：
 鹅卵石在海岸上彼此相擦
 就在海潮退却之后。⁵

在《阁楼上的疯女人》出版之后，我们又出版了该书的三卷本续篇，题为《没有男人的土地——20 世纪女性作家的地位》 (*No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*)。读过这部续作的读者会知道，苏珊和我常常被 20 世纪女性的文学成就吸引，我们并不真的同意叶芝小诗中流露出来的那种具有讽刺意味的顺从。然而、然而……

超越《阁楼上的疯女人》

苏珊·古芭：如果对于女性主义批评早期阶段的简略回顾告诉我们，对于维多利亚时期的研究是一个极其重要的开端的话，那么，对于本书于 1979 年初版后的状况所作的同样简略的勾勒可以告诉我们，19 世纪依然为在此之后经历了一系列富有戏剧性的方法论转变

的女性主义思考提供了一个有意义的活动空间。事实上，令人惊奇的是，女性主义发展的不连贯性就和新历史主义、酷儿理论、后殖民主义、美国非洲裔研究和文化研究，还有后结构主义的方法一样，改变了浪漫主义时代和维多利亚时代的既定地图。尽管我的一位同事在肯定了1980年面世的《地窖里的疯子》(*The Maniac in the Cellar*)时，以一种假惺惺的口吻预言说还会有一部名叫《黎明时分的疯子》(*The Lunatic on the Dawn*)的续作出现，《阁楼上的疯女人》这部著作却没有被后来接着对19世纪文学史进行研究的人们所复制。

《阁楼上的疯女人》中的形象后来在一个相当广泛的范围之内被修正并不断被使用，这一事实更加证明了我的上述观点。杰梅茵·格里尔(Germaine Greer)的《疯女人的内衣：散文及其他偶然之作》(*The Madwoman's Underclothes: Essays and Occasional Writings*, 1987)可以作为一个代表，说明下面一系列的书其实和我们的著作一点儿关系都挂不上，它们根本不是研究19世纪文学史的：这些书包括杰西卡·阿曼达·萨尔蒙森(Jessica Amanda Salmonson)的《奥卢亨和美丽的疯女人》(*Ou Lu Khen and the Beautiful Madwoman*, 1985)；麦格达伦·纳伯(Magdalen Nabb)的《典狱长与疯女人》(*The Marshal and the Madwoman*, 1988)；琳达·希厄斯·列奥纳多(Linda Schierse Leonard)的《和疯女人见面：女性精神的内部挑战》(*Meeting the Madwoman: An Inner Challenge for Feminine Spirit*, 1993)；约翰·S·休斯(John S. Hughes)的《维多利亚时代一位疯女人的来信》(*The Letters of a Victorian Madwoman*, 1993)；还有南希·J·霍兰德(Nancy J. Holland)的《疯女人的理由：种族思想中的合适概念》(*The Madwoman's Reason: The Concept of the Appropriate in Ethical Thought*, 1998)。即便是一部文学批评著作，比如玛塔·卡米内罗-桑坦赫洛(Marta Caminero-Santangelo)最近问世的《疯女人无法言说：或者说疯狂为什么不具有颠覆性》(*The Madwoman Can't Speak: Or Why Insanity Is Not Subversive*, 1998)涉及的内容也不是关于19世纪，而

是 20 世纪的。同样，在互联网上，疯女人以多种化身现形于许多不同的领域。当杰恩·斯科特 (Jayn Scott) 开始创作虚构的《阁楼上的疯女人日记》(*Diary of a Madwoman in the Attic*) 的时候，是这样快乐地承认她所使用的标题隐含着典故的：“我并不记得那两位作者了——虽然我知道我是应该记得她们的——不过，我会查一查，然后把结果另外记下来。”然而，在别的互联网页上，诸如此类的借用也同样没有获得准许：比如，与托里·阿莫斯 (Tori Amos) 有关的，有“通俗音乐阁楼上的疯女人”；或者，就是像“蛇发女怪”一般的“疯女人”，那是“当你偷偷地从阁楼上溜到大厅里时”，你的向导会保护你，以免受到她的伤害的；或者，还有所谓的“阁楼聊天”，它会链接许多受人供养的女性的照片，同时，那里还会出现“适合 18 岁以上成人使用的、和性活动相关的成人用品”。

然而，如果我们缩小一些范围，从更有创造力的学术圈内的人道主义氛围中来看，对 19 世纪的文学史进行研究的最富活力的女性主义研究方法则是努力避免对《阁楼上的疯女人》中所使用的特有词汇进行重复，虽然所研究的问题倒有可能并无二致。可以肯定，在《阁楼上的疯女人》出版之后，一些学者的研究和我们曾经提出的形式与主题方面的问题是非常合拍的：大家一下会想到一些有关结盟关系的富有吸引力的书，比如玛格丽特·霍曼斯 (Margaret Homans)、卡罗琳·海尔布朗 (Carolyn Heilbrun)、南希·K. 米勒 (Nancy K. Miller)、尼娜·奥尔巴赫 (Nina Auerbach)、芭芭拉·克里斯蒂安 (Barbara Christian)、帕特丽夏·雅格尔 (Patricia Yaeger)、苏珊·弗雷曼 (Susan Fraiman) 和切里尔·瓦尔 (Cheryl Wall) 的著作。然而，很快地，这一领域开始充斥好争论的人们。为了避免对进行诸如此类的研究的批评家们开列出一个不完整但又无可避免地令人生厌的名单出来，同样，也为了避免列出同样单调乏味的辩驳，我们在此准备特别强调的是，1979 年之后，对 19 世纪进行女性主义研究的学术界是怎样质疑我们所使用的标题和副标题中的每一个术语的。因为，在过去的 20

年里，我们将自己的研究建立于其上的几个范畴——文学、性别和作者身份——已经经历了非同寻常的改变，这种改变使得学者们将注意力从文学本身转移到了文化上面；性别原来是切入文学作品的一种特殊的焦点，现在，它已经和性倾向、国家、种族、阶级、宗教以及其他的一堆名称联系到一起了；学者们的注意力也从作者转向了文本。不断有针对我们著作标题中的每一个术语进行的挑战，这种挑战进一步凸显了上述种种变化，通过激动人心的一系列新著作体现出来。

“19世纪文学想象”：这一标题（处于我们著作副标题的末尾）经历了一种变化，这一变化主要与文体以及分期问题相关。虽然在《阁楼上的疯女人》中，我们为了确定一条连贯的女性传统的位置，既分析了诗歌，也分析了小说和说明性的散文，但是，在过去的20年中，我们却亲眼目睹了对19世纪女性诗歌的激动人心的再发现，而这些诗歌的作者并不是现在已经成为经典作家的克里斯蒂娜·罗塞蒂、伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁和艾米莉·狄金森。在英国，伊索贝尔·阿姆斯特朗（Isobel Armstrong）和约瑟夫·布里斯托（Joseph Bristow）、凯西·沙罗克（Cath Sharrock）共同编纂的《19世纪女性诗人》（*Nineteenth Century Women Poets*, 1996）一书堪为代表，表明有其他许多学者已经对诸如夏洛特·史密斯（Charlotte Smith）、海伦·玛丽亚·威廉姆斯（Helen Maria Williams）、阿梅莉亚·奥佩（Amelia Opie）、费利西娅·赫门兹（Felicia Hemans）、L. E. L. 和阿米·列维（Amy Levi）等诗人进行了具有相当深度的研究。在过去，这些文学女性的成就不能得到公开出版，但在20世纪80年代和90年代，她们的成就已经获得了评价，她们的诗歌已经在课堂上讲授。此外，“维多利亚时代女性作家项目”已经把许多这样的诗人的诗歌全集都放到了互联网上。正如刚才所列的名字所证实的那样，这些先前受到忽视的女性诗人的作品似乎在19世纪初期特别丰富，因此，也就为后来对女性和浪漫主义关系问题进行女性主义分析的新的、重要时代的到来，提供了不可或缺的基础。

特别是在《弥尔顿的幽灵》(第6章)中,我们把维多利亚时代的女性作家看成是浪漫时代的继承者,这个浪漫的时代既体现出反叛性的想象力和创造力,又有一个既给予女性宽松又给予她们限制的政治。无可避免的是,这也意味着把19世纪作为一种单一的历史时期而概念化了。然而,近来对女性诗歌以及其他形式多样的叙述文体的发掘,已经使得批评界把注意力从我们在19世纪中后期的文学作品中追踪到的美学和政治上双重反叛的浪漫主义遗产,转向了浪漫主义和女性主义了,这也是安妮·K.梅勒(Anne K. Mellor)1988年出版的著作的标题。正当对于女性诗歌、日记和书信的重新发现使得对于18世纪晚期和19世纪早期作品的细读具有了新的意义的时候,对维多利亚时代的研究也在本世纪末获得了拓展,受到了与法律诉讼、戏剧表演场地、广告、绘画、摄影行业的早期实验,以及医学论著、宗教学论著和哲学论著等有关的新历史主义魅力的影响。世纪末颓废的美国和英国文化中孕育出来的女性主义批评家已经不再把自己的研究版图框定在一系列文学术语或者“高级的”、精英的艺术形式之中,而是着意去考察我们称为性变化(sexchanges,在我们为《阁楼上的疯女人》所撰写的三卷本续作的第二卷中,1989)的东西了。这样一种事业必须更加显示出一种必要性,即把文学女性的进步理解为一种正在进行中的、与她们的男性同时代人相互发生作用的辩证关系的结果,这种相互作用是发生于十分复杂的性别意识形态之内的,这种意识形态既深刻地改变着对男性气质的界定,也同样深刻地影响着对女性气质的界定。

由于有了上述原因,对于出现在我们副标题中的前两个单词——女性作家——的理解,也就必须补充进对于男性作者的分析才行,这些男性作者受到了男同性恋思想家和女同性恋思想家著作的影响。通过对于盖尔·卢宾(Gayle Rubin)理论洞视的详细阐述,伊芙·科索夫斯基·塞奇威克(Eve Kosofsky Sedgwick)的《在男性之间》(*Between Men*, 1985)这本书,对于标识维多利亚时代小说的地

形图，起到了深刻的影响作用，学术研究者们本来是把女性人物形象看成交换的对象的，但该书却使他们开始思考，对于处于这种“同一社会的”互动双方⁶的任何一边的男子而言，这一被商品化了的礼品究竟意味着什么。正如塞奇威克有关异性恋男子之间存在“同性恋恐慌”（homosexual panic）的概念导致了研究界对男性知识分子同性恋和异性恋不断变化的定义的关注一样，女性之间关系的范围——作为朋友、同胞姐妹、恋人、竞争者和合作者——也得到越来越多的关注，尤其是在艾德里安娜·里奇（Adrienne Rich）的“女同性恋共同体”（Lesbian continuum）这一提法引发了有关女性性生活的大量讨论之后。⁷在这一过程中，这些研究削弱了任何有关女性作家的统一观念，认为这种统一观念是从纷繁复杂的地理范畴中，抹去了女性之间存在的差异性。

由于在人文科学领域内部对于民族问题的关注，后殖民主义研究的影响力越来越大，它对我们在书中的论点提出了质疑，这一质疑尤其突出地体现在盖娅特里·查克拉瓦蒂·斯皮瓦克（Gayatri Chakravorty Spivak）1985年发表的、并得到广泛流传的论文“三个女性的文本与一种帝国主义的批评”（Three Women's Texts and a Critique of Imperialism）⁸中。因为斯皮瓦克推断，《简·爱》在女性研究中“作为深受喜爱的文本”的地位，反映出的是这样一种意识形态，即“在帝国主义时代中的女性主义个人主义”，它将女性主义与帝国主义事业联系在了一起。按照这种后殖民主义的思考角度，我们著作标题中所说的“阁楼上的疯女人”的身份，则应该被理解为处于西方文明边缘或者处于西方文明之外的，被剥夺了权利的第三世界女性人物形象，而不是那种位于第一世界的、相对而言拥有更多特权的第一世界女主人公。换句话说，我们认为在19世纪的文学中，庄重娴静的女主人公和充满愤怒的女怪物形象之间存在的联系要么不复存在，要么则由于帝国主义的白人自我所拥有的特权想象而受到削弱。因此，无论是夏洛蒂·勃朗特在小说《简·爱》中所赞美的，还是我们在《阁

楼上的疯女人》中通过对小说的阐释所分析的主人公婚姻的缔结和灵魂的结合，都被看成言辞浮夸、具有意识形态性的，认为这一结合是以伯莎·梅森·罗彻斯特 (Bertha Mason Rochester)，那位牙买加的克里奥尔人的非人化为基础的，伯莎·梅森·罗彻斯特在种族和地理位置上的双重边缘特征进一步强化了这一计谋，即认为异教的、野蛮的和未开化的他者是可以被剥夺权利的，这样，欧洲女性便可以建构起她们的主体性了。在整个 20 世纪 90 年代，英国和美国学者们所进行的帝国主义批评通过把性别因素和将种族与地域融为一体的地缘政治因素综合到一起进行考察的方式，拓展了对于 19 世纪经典文本的批评分析，它同样也努力使得那些被殖民和被奴役的人们创作的非经典性文本进入学术研究的范畴和大学的讲台。珍妮弗·德维尔·布洛迪 (Jennifer De Vere Brody) 的《不可能的纯洁性：黑人性、女性气质与维多利亚文化》 (*Impossible Purities: Blackness, Femininity, and Victorian Culture*, 1998) 一书堪为代表，表明黑人女性主义理论和美国非洲裔研究是如何进入了维多利亚时代研究领域的。

除了民族和种族因素之外，一旦阶级经济的因素也被引入唯物主义思想家的思考范畴，对于英美女性作家来说，则需要更少地从她们所遭受的各种形式的被剥夺去理解她们，而更多地从她们所享有的各种形式的特权去理解她们。在 20 世纪 80 年代，包括尼娜·贝姆 (Nina Baym) 和简·汤普金斯 (Jane Tompkins) 在内的美国研究学者对女性在文学市场中的文化中心性作出了分析，尤其着重分析了 19 世纪小说家创作的感伤小说在商业上的成功。她们研究的意图，是为了要矫正早期的批评家们认为美国女性知识分子过于通俗化，因而贬低她们的倾向：她们认为，哈丽雅特·比彻·斯托 (Harriet Beecher Stowe) 和伊丽莎白·斯图亚特·菲尔普斯 (Elizabeth Stuart Phelps) 的创作初衷，并非想简单地曲意迎合她们的读者，而是为了重新估价女性道德与审美的影响空间。20 世纪 90 年代，包含黑兹尔·卡比 (Hazel Carby)、劳伦·勃兰特 (Lauren Berlant) 等女性主义者在内的美国研

究的又一次浪潮探索了感伤与奴隶制度、公民权和国内外的性别意识形态中的欲望控制之间的关系问题。⁹ 在有关英国文学史所进行的思考之中，两位重量级的批评家——玛丽·朴维（Mary Poovey）和南希·阿姆斯特朗（Nancy Armstrong）——都强调了文学女性将类型化的女性形象变形为力量源泉的诸种途径。按照朴维在《正派的女士和女性作家》（*The Proper Lady and the Woman Writer*, 1984）、《不均衡的发展》（*Uneven Developments*, 1988）和阿姆斯特朗的《欲望和家庭小说》（*Desire and Domestic Fiction*, 1987）中的观点，家庭空间所构成的，并不是我们强调的、作为造成维多利亚时代女性愤怒原因的那个东西，比如说封闭性的阁楼和客厅，而是一种女性化的家务劳动经济，正是这种经济帮助建立起了现代制度与习俗文化的形态。

一方面，受到朴维和阿姆斯特朗影响的学者们对维多利亚时代改善了女性的政治与经济地位的有组织的社会运动进行了考察；另一方面，他们也来自不同的阶级、种族和具有不同宗教信仰的女性实际上受益于她们对家务劳动的奉献的方式进行了研究，当时，家庭生活的理想结构是将女性完全拒绝于公共空间之外的。为什么每一个或任何一个 19 世纪有进取心的社会角色都会变得疯狂？现在，文化批评家们在进行文学研究的时候，还辅之以医生的报告、法律条文、有关立法的论争、涉及离婚问题的行为指南、孩子的抚养、性生活和劳动雇佣等方面的内容，他们使我们的社会历史感得以增强，以便勾勒出不同类型和具有不同身份的女性在英国和美国的社会生活中所承担的角色。随着上述对 19 世纪女性生活状况研究的拓展，诸如女性、自我和作者之类的类别归属遭了解构。因此，毫无疑问，对于拒绝接受有关自我的概念，因此也不可能认真对待作者或者她们笔下人物对于自我独立性之追求的批评方法来说，一位疯女人的形象代表了维多利亚时代女性争取自身主权受挫的欲望的观点，显然是不合时宜的了。

在由米歇尔·福柯（Michel Foucault）颇有影响的几部著作所建

xxxvii

构起来的框架中，取代自我成为权威来源的东西，是社会公共机构等组成的体制形式，它们的社会力量改变了那些处于个人性的错觉之下的人。尽管凯瑟琳·加拉格尔（Catherine Gallagher）的著作《无人的故事：女性作家在市场中的消失行为：1670—1820》（*Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670—1820*, 1994）也对维多利亚时代之前的早期文学女性进行了研究，但是，该书更多地不是将女性作家的超尘绝俗看成一种性生理—心理学的问题，而是将其看成推进了她们职业发展的文学市场的结果。¹⁰19世纪文学总是被看成代表了自我的创造力；然而，它事实上所获得的——对于后结构主义者来说——是这种历史观念的自然化。举个例子来说，在解构主义的庇护之下，玛丽·雅各布斯（Mary Jacobus）和托里尔·莫瓦（Toril Moi）的著作，她们对于《阁楼上的疯女人》中研究范式的攻击，确实可以超越于、事实上也已经超越了这一特殊的比喻范式的内容（对于具有反叛性的、常常处于病态的，努力要为自己赢得独立性的女性作家来说）了，它甚至后结构主义式地抛弃了任何依赖于“女性”或者“女性作家”之类术语进行研究的努力，拒绝在一种文学的、历史的语境之下进行女性主义的研究。无论后结构主义（在20世纪90年代，随着朱迪斯·巴特勒 [Judith Butler] 著作的出版，它已成为女性主义理论中的一个主要标志）和文化研究（它对唯物主义进行了深入研究）之间存在的张力关系是否阻碍了具有开拓性质的学术研究的产生，雅克·拉康（Jacques Lacan）、雅克·德里达（Jacques Derrida），尤其是米歇尔·福柯的影响已经使得部分批评家和后结构主义对于“本质主义”的否定紧紧地结合到了一起，这就使得他们对个体的作家或者意义的初创者的兴趣大减，而更多地把文本的生产看作是一套复杂而富有权威的、包含着政治意味的多重意义综合作用的结果。既然是语言建构主体性而不是相反，那么，在驯服的维多利亚女主人公和她疯狂的重影之间产生的分裂与有关一个独立主体的神话相比之下，自然就相形见绌了，这一独立的主体能够使这两个

人物都变得概念化（比如说，在夏洛蒂·勃朗特的小说里，也在《阁楼上的疯女人》中的好几个章节里）。

由于我们并不十分欣赏诸如此类研究的复杂性，也并没有对某些既以《阁楼上的疯女人》为基础、又对它进行攻击的观点进行激烈的反驳（正是《阁楼上的疯女人》这部书使得我们也成为学术界内的疯女人），那么，对于上述研究、上述攻击，我们还有什么可说的呢？很显然，它们证实，女性主义批评对 19 世纪研究的介入，无论从英语研究的特殊意义上说，还是从人文科学研究的普遍意义上说，都起到一种微观缩影的作用：无论好坏，新历史主义、酷儿理论、后殖民主义、美国非洲裔研究、文化研究和后结构主义的冲击力量已经在整个当代学术研究领域的许多其他分支中被人们感知。¹¹ 但是，我们刚刚回顾了 20 世纪末的批评历程，女性主义批评的发展道路所能达到的总体效果究竟是什么？对于维多利亚时代的研究者、女性主义批评家、人文学者，甚至对于整个学术圈内的人来说，将来又会是什么样子呢？

xxxix

当前时刻

桑德拉·吉尔伯特：显而易见，疯女人从阁楼上下到教室里的旅程，从许多方面来说都充满了自相矛盾之处。可以想见的是，“她的”富于煽动性的冲动起初遭遇到的，必然是来自反对女性主义的思想警察的顽强抵制。比较难以料到的是，正如苏珊刚才说明的那样，她的某些属于自己的女性主义阵营的盟友也很快开始表现出对她的怀疑，因此，她所遭遇的公开敌意，也来自一些所谓的后女性主义的姐妹、表姐妹和阿姨。或许更为令人惊讶的是，她发现，她已经涉足的某些学术领域也像是被点着了一把火一般，她常常受到的攻击或批评，既有来自男性理论家的也有来自女性理论家的，既有来自解构主义者的，也有来自文化批评家的，关于他们，苏珊刚才已经都说到了。

现在，疯女人进入的世界真正是全新的了——也同样是似是而非

的，这里，我所说的真正是字面意义上的。因为，毫无疑问，被日新月异的计算机技术所滋养的信息革命将带来许多变化，这种变化和当年的工业革命所带来的变化同样巨大，它成为自己赖以诞生的这个世纪的标志。那么，那些叫做“书籍”的实际存在物在这样一个即将来临的过度复杂、超出文本之外的新千年内，将变成什么样的东西呢？
xl 在我们大家都在急急忙忙地以令人吃惊的速度飞奔而去的勇敢的新世界里，还将有真正的人进行真正的阅读、真正的研究吗？还将有真正的人去讲授那些过去被叫做“文学”的东西吗？

我的一些说法听上去可能有些危言耸听，但是它们都是指向女性主义批评家，或者更广义上说整个学术界的，对他们来说有十分严重的后果。即便我们可以暂时把我对于超出文本之外的夸张说法搁置一边不谈，但是，在这一后理论的时代里，依然还存在一种我们可以称为“文学”的现象吗？比如说，它可以和电话号码本、火车运行指南、图书馆目录甚至是网页区别开来吗？还会有那种创造“文学”这一事物的人（他们一度被称为“作者”）吗？还会有那种从某种程度上说消费“文学”的人（同样，我猜测，他们被称为“读者”）吗？还有，那些从前被叫做“作者”的人被称为“女人”而不是“男人”，这两者之间还存在什么差别吗？如果差别存在，我们又如何去研究和讲授那种差别所造成的结果？更进一步说，在我们目前正在大踏步地向之迈进的那个过度技术化的未来——不，还是让我把自己的说法更正一下，我们现在已经生活在一个过度技术化的未来了，到处有电脑屏幕的微光在闪烁，还有充满了怀疑精神的后现代主义者，以及走向衰落的教育基础结构——还将存在这样一些职位（这些职位一度被称为“工作”）吗？在这些职位上，人们可以研究和讲授那些一度被称为文学的改变与决定了虚构现象的差别。

正如苏珊已经注意到的那样，今天的女性主义批评“无论从英语研究的特殊意义上说，还是从人文科学研究的普遍意义上说，都起到一种微观缩影的作用”，因为她回顾的知识历史既呼应又引发了一系

列值得注意的、真实世界的结果。举例来说，关于我们的专业转向我们现在知道叫做理论的东西，其间存在着多种解释。其中，最为肯定、我以为也非常中肯的一种解释，是把我们挖掘和考察知识领域许多假想的那种冲动，与质疑那些想当然地自以为是以及自认为超越于时间之外的文化结构的愿望联系起来，正是这种文化结构的内部催生了女性主义本身。但是，这种分析也不排除一种颇为挑剔的猜测，这种猜测认为，文学批评向“高级”理论（请注意这里使用的形容词！）的转向，反映的是人文学者竭尽全力和自然科学家以及本地学术圈内的其他人竞争研究基金的需要，因为毫无疑问，研究基金总是更加乐于用来奖励那些从事“硬”研究的自然科学家，而不是从事“软”研究的人文学者。

xli

现在，请再次注意一下那些形容词！从性别研究的角度来说，正如部分思想家（包括苏珊和我在内）已经注意到的那样，无论从广义上说的人文学科，还是从狭义上说的我们的专业研究，近来已经在渐渐地被女性化了，无论从字面意义上说还是从象征意义上说都是如此。从字面意义上说：现代语言学会（Modern Language Association）的成员中，现在大约有 50% 的女性，在许多系科当中，研究生也大部分都是女性。从象征意义上看：假如说自然科学是硬的，而我们是软的，其中至少有部分原因在于我们在大学校园中做的，是类似于妻子所做的那种进行文化教育和使学生合群的斯文活儿，而研究天体物理学的男子们所从事的，则是研究火星的活儿。那么，毫无疑问，在一个手中控制着丰厚研究奖金的自然科学家说着一套艰涩难解和私人化语言的世界里，我们这些卑微的、谈吐平庸的从前的人文学者也渴望着能够拥有一种具有同等难度的私人话语——一种属于我们自己而别人听不懂的话，因为它能为我们的研究提供帮助，正如对于微生物学家和地质学家来说，对于某种语言的控制能证明他们的专业身份一样。伴随着所有这一切令人高兴的对于哲学与社会文化学中陈辞滥调的拆解，“理论”提供了一种“话语”，这种话语使获得上述职业资

格更加容易，它使得普通的语言“成为成问题的东西”，并用“主体”或“主体性”这样的术语来取代“人”，用“语言领域”来取代“书籍”，而在此过程中，使得我们甚至与有教养的伍尔夫式的“普通读者”也越来越遥远，而这些“普通读者”过去却始终是我们在校园之外的支持者。

xlii 有没有什么办法可以改变这一情形，或者，我正在描述的过度专业性的弊端在这样一个我们已经令人奇怪地置身其间、体现出过度竞争性的学术环境下，是否是无可逃脱的宿命呢？对这个问题，我并没有任何四平八稳的答案，因为在这些日子里，我自己和我的那些从事女性主义研究的同行处在同样的矛盾冲突之中。显然，我并不想使时光倒流，返回到韦勒克（Wellek）和沃伦（Warren）为文学立法的那个虚幻的象牙塔中去，那时，如果要成为一名教授，你就得用大烟斗抽烟，或者，如鲁珀特·布洛克（Rupert Brooke）所言，“喝茶还要掺蜂蜜”。从另一方面说，或许正是由于我既是一位诗人，同时又是一位普通读者、作家和教师，无论是在批评领域还是在日常生活中，我都赞同阿德里安娜·里奇有关“共同语言之梦”（dream of a common language）的说法。《阁楼上的疯女人》一书赋予我们俩以吉尔伯特—古芭的统一的作者名称，这一文本给我们带来的快乐之一便是它在出版之后赢得了广泛的反响。部分由于它是女性主义批评史上一个早期探索的缘故，历史赋予它以一种特殊的地位，它在世界各地无数的报纸，还有诸如《哈泼斯》（*Harper's*）、《大西洋月刊》（*Atlantic*）等杂志，以及许多学术性的刊物上受到广泛的评论。同时，部分也正由于属于一种早期探索的缘故，它并不能像后来的一些同类著作那样具有理论上的复杂性和专门性。它似乎是和一些处于我们领域之外的读者进行有关政治理想交流的读物。

我们的女性主义批评家能否不作为类型化的“代言人”，而是作为“公共知识分子”继续在一个更加广阔的世界里发言？我们能否不丢掉小心翼翼培养起来的学科的复杂性，还有方法论的技巧来从事上

述工作？啊呀，最近，针对广大的普通听众，代表女性（而不是女性主义的）角度的女性有卡米尔·帕格里亚（Camille Paglia）、克里斯蒂娜·霍夫·萨莫斯（Christina Hoff Summers），或许还包括苏珊·法鲁迪（Susan Faludi）或者瑙米·沃尔夫（Naomi Wolf）。但是，假如说我们当中的那些如今大部分已在学术圈中扎下根来的人能够回忆起我刚才提到的那个令人欣喜若狂的初创时刻——那个时刻虽然稍纵即逝，但我们 70 年代的女性主义者却都认识到个人的即政治的，性别的即文本的，等等——我们就或许可以找到一条继续前进的出路。因为我们今天面临的挑战或许就是既要使得专业研究与政治作有机结合，同时又要使其得以与个人作有机结合。最近，在学术界出现了一大批回忆录性质的著作，它们事实上代表了整个政治的范畴（它们的作者包括从阿尔文·克南 [Alvin Kernan]、弗兰克·克莫德 [Frank Kermode] 到南希·K. 米勒、玛丽安娜·托尔戈夫尼克 [Marianna Torgovnik]、简·汤普金斯和简·盖洛普在内的人物）。这些回忆录性质的著作表明，我们中一些人，对于作为“主体”的我们依然不过是“语言实践”和“文化引用”混合体的观点持怀疑态度，确实知道如何使我们自己成为作者——并因而拥有权威。那么，或许，步入新千年的女性主义者真的需要从伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁最出色的著作中偷来一片叶子，同时，使自身与叫做“奥罗拉·李（Aurora Leigh）”的雄辩滔滔的能指结成联盟，大声、清晰地向世界宣告，我们也同样拥有我们的

xliii

假期，——有事要做

.....

它们是最严肃的工作，最必需的工作

就和任何经济学家要做的工作一样

——或者，就和任何天体物理学家和微生物学家要做的工作一样。

苏珊·古芭：作为公共知识分子进行言说的困难似乎依然是令人气馁的，这既因为学者要进入媒体依然十分困难，也因为我们已经生活在一个专门化了的时代。里奇在提出“共同语言之梦”的时候，同时也坚持“位置的政治”，这一点暗示出，即便是在今天，我们要从事巴瑞特·勃朗宁诗中所说的“最必需的工作”也是一件十分困难的事。¹²除了电子信息的爆炸、需要和自然科学家们（他们同样也受到研究费用猛涨的困扰）竞争经济上的支持之外，我们还需要面对研究工作的多样化这一问题，而这一问题与经济的衰退并非没有关联，经济的衰退在 20 世纪末打击了高等教育（虽然在美国社会的其他领域中，经济还是在突飞猛进的）。于是在一个紧缩开支（通过期刊、参考书、系列丛书、专业机构、本科生主课和副课、研究生项目的激增体现出来）的时代被制度化的，无论是在女性研究之内还是女性研究之外的女性主义批评都受到人文学科岌岌可危和正在萎缩的现状的制约和调节。学者们面临出版的压力，否则就有被淘汰的危险；低级教员被要求不断提高研究创造的水准；工作总量变少，而竞争更为激烈——所有这一切都对学术研究令人吃惊的激增发生着作用。但是，由于学术出版正在不断衰退之中，将来，我们要出版自己的批评成果将变得更加困难。只要工作市场依然处于低迷状态，我们就始终将不得不面临这样的困难，即难以为我们那些本该胜任的博士候选人提供终身教职。

xliv 除了上述物质条件的影响之外，假如我们再把已经在各种不同领域获得的数量庞大的研究成果加进去的话，那么，我们或许就不得不看到这样一种激动人心的现象，即形形色色的理论词汇和批评方法像走马灯一般一会儿时髦，一会儿又过时了，就像是附在人文学者艰苦的劳动成果之后的索引一样，它使得属于遥远的过去的 19 世纪女性再次复活，使得“过去得以重生”，不仅和大学里的本科生发生关联，从更大的范围来看也与文化发生了关联。同样，一种试图超越那些有关英国和美国文学的堆积如山的学术资料的焦虑感或许也对批评家们

的努力产生了影响，使他们超越了小说与诗歌所构筑的文学空间，超越了第一世界的地缘政治版图。近来，明显地给女性主义批评打上印记的文学的边缘化和强调第三世界文化的倾向呈现出这样的特点，即否定我们对于审美快感的追求，否定 20 世纪之前女性的成就。或许正是由于这个原因，从事维多利亚时代研究的学者们，比如女性主义文学批评家，逐渐发现要撰写出那样一部具有交叉性质与特点的书来是非常困难的事，而我们认为，《阁楼上的疯女人》正是具有如此特点的一部著作。

于是，将来数代人所必须面临的任務之一，或许应该是执着努力，不回避方法论方面的复杂性，而是要对这种复杂性进行约束与利用，以便为批评写作提供更多可行的方法。我们将如何使我们的批评文字从那种浮夸、冗长、令人费解而又陈腐过时的理论中解放出来，从空洞乏味的政治上的哗众取宠中解放出来，而使它们有可能不论对于专门的研究者，还是对普通的读者来说，都一样具有可读性呢？然而，还有另外一点需要批评家们进行自我反思的，那就是更加深切地把握过去几十年中，人文科学在专业 and 知识领域的发展，以及女性运动的变化，并关注我们研究领域分散之后的结果。维多利亚时代的研究者们现在开始研究起好莱坞的电影、制作起 BBC 的电视节目来了，这一点意味着什么呢？事实上，女性主义者可以在所有的方法论类别中被发现，在所有的研究领域中被发现，这一点又意味着什么呢？第三份工作可以更加有效地应对非同代人中的竞争对手，创造出新的方法，对属于学术研究范畴的过去的领域进行拓展，而不是就这么把它扔掉。当然，我们写作《阁楼上的疯女人》的部分乐趣，并不是源自我们高度清醒地意识到自己要和非同代人中的对手进行竞争，而是源自那种幸运，那种幸运在今天被人们称作是我们的“历史地位”；对我们来说，就是那么简单，当时在学术界没有任何女性主义的前辈，因为在我们相遇并一起撰写《阁楼上的疯女人》这本书时，女性主义批评还没有诞生，这本书记录了我们处在一个披荆斩棘的时刻那种兴

高采烈的心情。

准确地说来，那样一种兴奋和激动的感觉一定激励了那些批评家，他们的著作促成了其他被政治化了的学术领域的形成，促成了诸如美国非洲裔研究、男同性恋研究和女同性恋研究等分支学科的诞生。正如它们的后继者沉醉于自己后来在这一领域所进行的变革一样，我们也希望我们在女性主义批评领域的后继者能作出同样的建树。因为假如我们不时地会被所受的攻击激怒，假如在别的时候我们可能担心那些理论上的胡言乱语会在改头换面之后卷土重来，毫无疑问，让争吵压倒我们对于女性主义批评生命力的信心是鼠目寸光的，女性主义批评会显得更复杂，但同时也会比以前更具有包容性、更人性化，更体现出真正的冒险精神。对初创时刻的追怀或许是无可避免的，但是，如果对当时的复杂性只作简单化理解，或者错误地利用它来骄傲自满，（更糟糕的是，）脱离当前的实际，那就是大错特错了：除了某些成功之处以外，女性所面临的问题依然没有得到解决，无论是在学术圈之内，还是在学术圈之外都是如此。年轻一代女性主义者们既不是我们的后代，也不是一味复制我们观点的人，她们完全是我们的盟友，她们面临着使人气馁的来自专业和学术的种种压力，我们中的那些在20世纪70年代曾经打下印记的同道可以和她们共同前进。

尽管我们偶尔也会有一些怀疑与悲观的时候，但我们“从自己所拥有的东西中得来的强烈的快乐”却使我们坚信，叶芝在《19世纪及其后》中所提及的“伟大的歌谣”，我们在《阁楼上的疯女人》中所探索的曲调——即奥斯汀、勃朗特姐妹、玛丽·雪莱、伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁、乔治·艾略特和艾米莉·狄金森的明智、聪慧与奔放的激情——将再次重现，并节奏铿锵，我们没有人能够对此作出预言。正是出于这一原因，我们尤其要感谢耶鲁大学出版社，正是它在《阁楼上的疯女人》恰逢21岁生日，即开始步入成年之际，决定对这部著作进行重版的。

注释：

- 1 比如，可以参见 Joan Kelly's classic essay "Did Women Have a Renaissance?" in *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 19—50.
- 2 楷体为我们自己所加。参见 Anne Finch, countess of Winchilsea, "The Introduction," in Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, eds., *The Norton Anthology of Literature by Women: The Traditions in English*, 2d ed. (New York: Norton, 1996), p. 168.
- 3 *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*, ed. Frederic G. Kenyon, 2 vols. in 1 (New York: Macmillan, 1899), 1:230—232.
- 4 可以肯定的是，对于 19 世纪美国和英国清晰的女性文学传统的分析，可以见于下列批评家的著作之中，她们包括 Nina Baym (*Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820—1870* [Ithaca: Cornell University Press, 1978]), Cheryl Walker (*The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture Before 1900* [Bloomington: Indiana University Press, 1982]), Elaine Showalter (*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* [Princeton: Princeton University Press, 1977]), and Kathleen Hickock (*Representations of Women: Nineteenth-Century British Women's Poetry* [Westport, Conn.: Greenwood, 1984])。
- 5 *The Collected Poems of W. B. Yeats* (New York: Macmillan, 1956), p. 235.
- 6 Gayle Rubin's "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex," in Rayna R. Reiter, ed., *Toward an Anthropology of Women* (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 157—210.
- 7 Rich's influential "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," in Catharine R. Stimpson and Ethel Spector Person, eds., *Women, Sex, and Sexuality* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), pp. 60—91.
- 8 Reprinted in Catherine Belsey and Jane Moore, eds., *The Feminist Reader: Essays in, Gender and the Politics of Literary Criticism* (New York: Basil Blackwell, 1989), pp. 175—196.
- 9 和其他人一起，Annette Kolodny 和 Judith Fetterley 同样提供了有关美国研究的重要的早期文本，而 Susan Jeffords, Janice Radway, Cecilia Tichi, Valerie Smith, Ann duCille, Robyn Wiegman 和 Nellie McKay 仅仅只是那些后来出版了有关美国文化的重要的女性主义研究论著的学者中的一部分罢了。
- 10 Gallagher 所说的那些“写作的无名小卒”(Aphra Behn, Delarivier Manley, Charlotte Lennox, Frances Burney, and Maria Edgeworth) 在有关“作者身份的修辞法”中，强调了自己只能作为“交易对象”的命运，但是，也正因为此，这一命运却自相矛盾地为她们赢得了相当丰厚的经济上的利益。
- 11 Amanda Anderson 在最近的一部著作 *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture* (1993) 中，表明了试图超越文化困境的种种努力，书中认为，对维多利亚时代的文学进行研究的学者们，依然将在女性主义走向理论化的未来发展中，承担关键的作用。
- 12 Rich's "Notes toward a Politics of Location," in Myriam Diaz-Diocaretz and Iris M. Zavala, eds., *Women, Feminist Identity, and Society in the 1980s* (Amsterdam: John Benjamins, 1985), pp. 5—22.

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 女人一白色：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**

第一部分 走向女性主义诗学

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 3

屋子里的淑女只有在按照主人的意愿，在每一个房间里出现的时候，她才可以为人所知。没有人能看清楚她的全部。因为她显露出来的既是她的身体，又是她的镜像。没有人能够对她的全部看得分明，谁也不能，除了她自己以外。

——劳拉·赖丁（Laura Riding）

啊呀呀！一位胆敢握笔的女人
真是冒犯了男子们的权威呀，
简直是一种胆大妄为的物种呢
以致再没有美德能够赎回她的过错。

——安妮·芬奇，温彻尔西伯爵夫人

至于亨利和拉里之间谈论的所有那些废话，之所以要强调“我是造物主”，就是为了要创造出（我猜他们的意思是说“我是造物主，而不是一个女人”）……这个“我是造物主”的说法，因为和这个说法伴生而来的是一种独处与骄傲的行为，正是这位

造物主一个人创造出了天空、大地、海洋，也正是这位造物主使女人大惑不解。

——阿内丝·尼恩（Anaïs Nin）

—

笔是对阴茎的隐喻吗？杰勒德·曼利·霍普金斯（Gerard Manley Hopkins）似乎就是这么想的。1886年，在他写给友人 R. W. 狄克森（R. W. Dixon）的一封信中，霍普金斯透露了自己诗歌理论中的一个关键特征。他声称，作为艺术家来说“最为本质的素质”，就是“能够技艺娴熟地把自己的思想倾注到纸上、倾注进诗行中，或者倾注于任何其他文类之内，而这是一种仅仅属于男性的天赋，是将男性与女性区分开来的标志”。另外，他还强调说，“经过更加深入的思考，令我吃惊的是，我刚才谈到的那种娴熟的技艺并非像是青春期一样，无论男女，发育到一定时候就会拥有的，创造性的天赋仅仅是男性拥有的品格。”¹ 换句话说，霍普金斯认为，男性的性特征构成了文学才能的本质，这是一种事实，而不是从比喻的意义上说的。从某种意义上说来（甚至还不止是一种象征性的说法），诗人的笔就是一个阴茎。

尽管霍普金斯的说法是如此的怪异和含混不清，他所表达的，却正是维多利亚时代文化的一个中心观念，他正是作为一个具有代表性的男性公民置身其间的。不过，当然，作家就像男性造物主创造出世界那样“创造了”他的文本的父权思想是、而且一直是在西方文学发展史上压倒一切的思想，这一思想的力量是如此强大，以至于正如爱德华·萨义德（Edward Said）告诉我们的那样，这一比喻正建构于作者（author）这一单词的意义之上，正是通过这一单词，作家、神圣和男性家长的身份获得了确认。萨义德对于权威（authority）这一单词的具体细致的思考值得我们在此完整地引用下来，因为它简明扼要地说明了我们在此所要表达的相关的意思：

在我看来，权威这个单词包含了一系列彼此相关的意义范畴：它不仅仅代表了“一种使得别人服从的力量”，或者“某种获得的、被授予的力量”，或者“一种可以影响到某些行为的力量”，或者“一种可以启发某种信念的力量”，或者“自己的意见能够被别人接受的那个人”，正如《牛津英语词典》告诉我们的那样；不仅仅如此，它的意义还和作者联系在一起——这个作者的意思就是说，是一个创造了、导致了某种事物的存在的人，是孕育者、创始人、父亲，或者祖先，他还用笔写下了自己的思想。作者这个单词还有其他一系列意义：它和动词 *augere* 的过去分词相连；因此，根据爱历克·帕特里奇（Eric Partridge）的观点，*auctor*（作者）这个词从字面意义上说还代表着不断增加的意思，因此，可以被理解为确立者。*Auctoritas* 除了指一种占有权之外，还代表着生产、创造、源头的意思。最后，它还可以指持续性，或者造成持续性的原因。上述这些意义如果归拢到一起的话，可以说都植根于下列几个方面：（1）它是一种属于个体的开创、建构、确立的力量——简言之，也就是开始；（2）这一力量以及它的生产较之以前的存在不断增长；（3）操纵这一力量的个体控制了与之相关的所有事务，以及随后产生的一切；（4）权威始终保持着恒定性。²

概括起来说，一直在讨论“作为最初的意图的小说”的萨义德强调指出，“上述四点概括可以被用来描述叙述性的虚构作品是如何通过小说家们在技巧方面的努力，既从心理方面也从审美方面来显示自身权威的。”但是，当然，它们也可以被用来描述任何文学文本的作者及其权威，对于这一点，霍普金斯的那个具有性与审美双重内涵的理论似乎已经作了详细的说明。确实，萨义德本人随后也注意到，大部分文学文本的惯例都表明，“文本的统一性或者内在有机性都是由一系列的谱系学方面的联系维系着的：这些联系包括作者—文本，开

头—中间—结尾，文本—意义，读者—阐释，等等。而在所有这一切之下的，是有关成功、父性身份、或者等级制度的想象”（楷体为我们俩所加）。³

这里，给人的感觉是，父性身份本身就是一部“合法的小说作品”，⁴一则如果没法让人相信，则需要加以想象的故事，正如斯蒂芬·迪达勒斯（Stephen Dedalus）在《尤利西斯》中所说的那样。毕竟，一个男子既无法依靠感觉、也无法依靠理性来证明自己的父亲身份；从某种意义上说，他的孩子是他的只不过是告诉自己的一则故事而已，用来对婴儿的存在进行解释。显然，在这一讲述故事的行为中暗含的焦虑不仅迫切地需要对男性的优越地位加以重新确认，因为这是父权制下的厌女症（patriarchal misogyny）所隐含的想法，而且还迫切地需要获得萨义德所描述的谱系学的想象中所显示的作者这一单词的多种补偿性的虚构意义。因此，除了霍普金斯和萨义德之外，通过对许许多多文学理论家的著作加以分析，追踪那详尽表达了斯蒂芬·迪达勒斯所谓父性身份的“神秘家园”⁵的、或明或暗的陈述的历史，便成为可能的事情。如果把诗歌定义为自然的一面镜子的话，那么，开始于亚里士多德，后来又分别为锡德尼、莎士比亚和约翰生所继承的摹仿的美学观念告诉人们，诗人就像是一位稍逊于造物主的神一般，创造出了一个复杂多变的宇宙的镜像，通过这一镜像，他实际上似乎想要捕捉住现实的影子。与此相似的是，柯勒律治（Coleridge）对于人类的“想象力或者融合的力量”的浪漫主义观念，指的也是一种体现出男性特征的创造力量，它呼应的是“无限的我是（infinite I AM）永恒的创造行为”，而罗斯金（Ruskin）那个听上去颇使人想起男性生殖器的“穿刺性的想象力”代表的是一种“占有的职能”，以及一种“穿刺性的思想之舌”，它捕捉和删削，到达经验的底部，以便“高高扬起，发动一次次的冲击”。⁶在所有这些美学观念中，诗人就像是造物的天父一样，是他自己创造出来的那个虚构性世界的富有父权的统治者。雪莱把这样一位诗人称为一位“立法者”。济慈在言及作家的时

候，特别指出“古人是庞大的各省疆域的皇帝”，而“所有的现代人”则仅仅只是“汉诺威王朝的一名合法的候选人而已”。⁷

在中世纪的哲学中，存在于性别、文学与神学的比喻之中的联系网络同样是复杂的：身为造物主的天父既创造了宇宙，用恩斯特·罗伯特·库尔提乌斯（Ernst Robert Curtius）的说法，也写下了自然这本大书；而这两方面的内容所描述的，其实也就是单一的创造行为。⁸此外，正如传统的安魂弥撒所表明的那样，天地造物主这一大写的作者对人类与世界命运的最终主宰权是毫无疑问的，是他写下了末日审判之书。再到后来，诸如17世纪的罗切斯特伯爵（Earl of Rochester）和19世纪的奥古斯特·雷诺阿（Auguste Renoir）这样的男性艺术家，都公开地将审美定义为以男性的性快感为基础的某种东西。“我……过去是从不写诗的，但后来是为了我的阴茎。”罗切斯特笔下那位聪明的提蒙这样说道。⁹（而根据画家布里奇特·赖利 [Bridge Riley] 的说法，）雷诺阿“据说这样说过，他是用自己的阴茎来画画的。”¹⁰显而易见，这两位艺术家，还有诺曼·O. 布朗（Norman O. Brown）都相信，“阴茎就是整个身体的主宰”，他们或许还会同样同意约翰·欧文（John Irwin）的想法，即“男性自我与女性化了的男性作品之间的关系也就是一种在自身内部完成的性行为而已……它是一种创造性的机体活动，方法是通过对具有阴茎性质的笔的使用，使之戳于处女之页的‘纯净的空间’之中……自我始终处于被消耗和浪费的状态……”¹¹毫无疑问，正是由于所有这些原因，诗人们都传统地使用了一个来自具有父权性质的“家庭罗曼史”的词汇，以描述他们彼此之间的相互关系。正如哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）已经指出的那样，“上自荷马之子孙，下至本·琼生（Ben Jonson）之后代，诗人们之间发生的影响 [已经] 被描述为一种父子关系”，一种“儿子身份”（sonship）与前代的关系。布鲁姆写道，在文学史的心脏地带所发生的那种激烈的斗争，属于一种“实力相当的竞争对手之间发生的战争，他们是强有力的、作为父亲和儿子的敌对双方，是处于十字路

口的拉伊俄斯和俄狄浦斯”。¹²

7 尽管上述作家中的许多人以不同的方式，并怀有不同目的使用了有关文学父性特征的比喻，令人吃惊的是，他们似乎都同意一点，即一部文学文本并不仅仅只是表达了它字面上的意义，它还代表了一种权威，这一权威具有神秘的清晰性与物质性。因此，在体现出父权特征的西方文化中，文本的作者便是一位父亲，一位祖先，一位生殖者，一个审美的父权家长，他的笔就和他的阴茎一样，是一种体现出创造力的工具。更有甚者，他的笔的权威，就和他的阴茎的权威一样，不仅能创造生命，还是一种能够繁衍子孙后代的力量，正如萨义德在对帕特里奇所作的阐释中所表明的那样，这种力量“代表着不断增加的意思，因此，可以被理解为确立者”。由此说来，笔较之形状类似于阴茎的对应物——剑——来说，甚至更加强大，在父权制文化中更加具有性的意味。作家们因此不仅让霍普金斯形容为“催生思想的极度的快感”的——这种快乐仿佛精液一般，从笔头倾泻到纸上——审美能量一泻千里，以回应诗神缪斯具有一定性意味的召唤——而且，他们还是一部生命力长久的文本的作者，作者对这部文本的将来的关注，几乎类似于一位国王（或者父亲）“拥有”目前的君臣或上下级关系的那种状态。任何一位挥舞着长剑的将军，都不可能统治得如此长久，都不可能拥有如此庞大的一个王国。

最后，这样一种关于“所有权”或占有的思想是植根于父性身份的比喻，又推导出这一复杂的比喻之中的另一个含义来。因为假如作者/父亲是他文本的所有者，是他的读者关注的对象，那么自然，他也是他文本所描摹对象的所有者/占有者，也就是说，是那些人物形象、场景和事件，那些大脑孕育的产物的所有者和占有者，他既是白的又是黑的，“被束缚于”布料或皮革之中。于是，由于他是一位作者，一位“男性知识分子”，正像那位神圣的造物主一样，是一位父亲、一个主人或统治者，一个所有者：正如我们是在西方社会的语境中理解那个术语一样，他代表了父权家长中的一种精神类型。

二

那么，诸如此类或隐蔽或公开的具有父权中心性质的文学理论将文学女性置于何地呢？假如说笔是阴茎的隐喻的话，那么，女性将用什么器官来创造文本呢？这个问题看上去可能有些轻浮，但是，正如我们在本卷卷首所引的阿内丝·尼恩的一段话所表明的那样，不光是将单一的天父定义为万事万物的唯一缔造者的父权制思想，还有以这一思想为基础的有关文学创造的男性比喻，都在长久地“困扰着”文学女性、读者，还有作家自身。为什么说那样一位骄傲的、男性的宇宙缔造者就是尘世间所有作者的唯一合法典范呢？或者更糟的是，为什么男性的创造力不仅是唯一合法的权力，它甚至就是唯一存在的权力呢？从亚里士多德到霍普金斯以来的文学理论家们对此似乎都深信不疑，这一点毫无疑问阻止了许许多多的女性产生“胆敢握笔”的念头——这里用的是安妮·芬奇的说法——并且，使那些竟然“放肆地”胆敢用笔进行创作的女性产生巨大的焦虑感。在《劝导》的结尾部分，简·奥斯汀笔下的安妮·埃利奥特对这一情形进行了冷嘲热讽，通过稳重得体的观察，她得出了结论：“男人在讲故事方面比我们有着各种各样的有利条件。他们比我们受的教育好得多；笔一直在他们手中。”（Ⅱ，第1章）¹³ 因为，正如安妮·芬奇的抱怨所告诉我们的那样，笔并不只是偶然地被定义为一种属于男性的“工具”的，而是从本质上说就是如此，那么，它不仅不适合于女性使用，甚至和女性是格格不入的。芬奇不像奥斯汀那样在表面的庄重之下隐含着讥讽，她的充满激愤的抗议直指有关文学父性特征比喻的最要害之处。“一位胆敢握笔的女性”不仅是一个冒犯者，“胆大妄为的物种”，她甚至是彻头彻尾无可救药的了：任何美德都无法弥补她的这种胆大妄为所造成的“过错”，因为她已经荒唐地僭越了自然法则所限定的疆域：

他们告诉我们说，我们搞错了自己的性别和行事之道；

礼貌，时髦，跳舞，衣着，游玩，
才是我们应学的才艺；
至于写作、阅读、思考或者发问，
则会有损于我们容颜的美丽，耗费我们的时间，
还会浪费我们的青春年华；
至于卑贱的家务管理
有人认为是我们最高的艺术和用途。¹⁴

这段引文告诉我们，根据定义，写作、阅读、思考都是属于男性的活动，它们不仅对女性来说是格格不入的，甚至还对“属于阴性的”诸种特征表现出敌意的态度。100年之后，在一封写给夏洛蒂·勃朗特的著名的信件中，罗伯特·骚塞（Robert Southey）重申了同样的观点：“文学不是女性可以从事的事业，它决不可能是。”¹⁵有关文学父性特征的比喻暗示我们，文学决不可能是女性可以从事的事业，因为无论是从生理学的意义上说，还是从社会学的意义上说，都是不可能的。假如说男性的性行为与文学创造力之间存在着有机联系的话，那么，女性的性行为则与上述创造力的缺乏联系在一起，和下述观念联系在一起——这一观念是19世纪的思想家奥托·魏宁格（Otto Weininger）所提出来的——魏宁格认为“女性并不像男性那样具有本体论意义上的现实性”。正如我们下面还要看到的那样，有关父性身份/创造力的比喻还有一个更进一步的含义，即（这一点无论是在魏宁格的说法里，还是在骚塞的信中，都有所体现）女性存在的目的都仅仅是为了被男性所利用，无论是作为文学表现的对象，还是现实生活中的性对象。安妮·芬奇还有一首诗，探讨了潜藏于许多文学理论之下的种种观念。她在引用了三首男性诗人创作的诗歌之后，这样写道：

你们三位是多么幸福啊！身为男性是多么幸福啊！

你们生下来就可以用笔戳戳画画
 获得自由、使唤别人的种种快乐
 而我们女人却只能站在一旁，成为无足轻重的人
 为增加你们的数量而存活
 用我们的魅力使你们感到快活
 这种差别是多么的令人悲哀啊
 自从夏娃的堕落（由于我们经受不住诱惑）以来
 我们犯下多大的过失，就承受了多大的痛苦。¹⁶

既然夏娃的女儿们堕落的程度远比亚当的儿子们要更为深重，这段引文表明，所有的女性都是“无足轻重的人”——是不存在的，是虚空——她们的存在，仅仅是通过取悦于男性的身体或者头脑，他们的阴茎或者笔杆来增加男性的“数量”（或者是诗歌的数量，或者是人的数量）。

然而，如果真是那样的话，一位文学女性既没有理查德·蔡斯（Richard Chase）曾经说过的那种“男性的活力”，而又暗暗地不愿利用自己的“女性气质”来进行那种卑躬屈膝的取悦，那么，她毫无疑问就是一个“无足轻重的人”了，因为她真的就是一个“宦官”（eunuch）了，这里我们借用了杰梅茵·格里尔（Germaine Greer）用来称呼处于父权制社会之下的所有女性的那个具有冲击力的词汇。因此，安东尼·伯吉斯（Anthony Burgess）最近声言，简·奥斯汀的小说作品之所以不能取得成功，是因为她的写作“缺乏一种男性才有的、强有力的穿透力”；威廉·加斯（William Gass）则哀叹说，文学女性“缺乏那种生殖器才有的、血脉奔涌的驱动力量，这就是她们的作品为什么不能拥有伟大的风格的原因所在”。¹⁷ 他们这些言论背后的潜台词，其实早在一个多世纪之前，就已经被 19 世纪的一位编辑兼批评家鲁弗斯·格里斯沃尔德（Rufus Griswold）说出来了。在介绍一部标题为《美国女性诗人》（*The Female Poets of America*）的选集时，

格里斯沃尔德提出了一个有关文学中的性别职能的理论，这一理论是以下文所引的有关文学父性特征的比喻所暗含的严酷意义为基础的，他还对这些意义进行了清晰的阐释。

要证明女性身上所拥有的文学才能的真实性，要比证明男性身上所拥有的文学才能的真实性困难得多。女性的道德本性如果能发展到最优雅、最丰富的程度，那么，她们可以分享到男性拥有的部分天分；至少从表面上来说是如此，对于男性来说，这些天分是最高的精神启示所赋予的品质。因此，我们或许陷入了一种危险，即误以为发现了创造性智能那丰沛的能量所在，其实那只不过是个人“不受拘束的情感”的过度流溢与体现罢了……最为敏锐的精神，以及映射令人眼花缭乱的多样性的才能，必须符合以下条件才能获得：即从常识上看，绝不能只会生儿育女 [楷体为作者所加]。¹⁸

- 10 由于格里斯沃尔德事实上编纂了一部女性诗人创作的选集，一般来说，他并不相信所有女性在任何情况下都缺乏创造文学作品的才情。然而，他有关性别问题的界定却告诉我们，如果女性身上真的出现了这种创造文学作品的才情，那么它可能就是违背常理的、怪异的，因为它本来是属于“男性的”特征，从本质上说就是“非女性化的”。

对于那些以父亲的“神秘家园”为基础，建构起他们文学理论的人来说，这些或公开或含蓄的有关“女性气质”的界定或许是真实的：假如一位女性缺乏创造性的文学生产力的话，那么，一个缺乏或滥用这种生产力的男子就变得像是一个宦官了——或者，就像是一个女人了。根据罗兰·巴特的说法，当身陷囹圄的萨德侯爵 (Marquis de Sade) 无法“使用任何的铅笔、墨水、钢笔和纸张”的时候，他便象征性地遭到了阉割，因为“那以书写为形式的精液”不再能够流溢了，“由于没法做事，没有笔，萨德 [变成了] 一个臃肿不堪的人，

[变成了] 一个宦官。”与他相似，当霍普金斯打算对 R. W. 狄克森解释男性控制权一旦失去之后在美学上导致的结果时，他的立论同样是建立在将女性与宦官进行类比的前提之上的。他声称“假如生命”没有“被奉献给工作……并以工作的形式来呈现的话……那么，剩下的东西无非是那些母鸡所下的蛋而已，它们很好吃，看起来也很漂亮，可是，却无法孵出蛋来”。（楷体为我们俩所加）¹⁹稍后一段时间，霍普金斯感到自己似乎已经江郎才尽，打算对这一情形进行一些分析，于是把自己形容为（在那首标题为《催生思想的极度的快感》的十四行诗中）既是一个宦官，也是一个女人，特别是一个被男性的权力所唾弃的女人：“内在空虚的寡妇”，她在一个日渐缩小的“冬天的世界”里苟延残喘，这个世界完全失去了男性力量的“滚动、雄起、歌唱与创造”，它“强壮/威猛”，“就像吹管中喷出的火焰一般猛冲猛撞”，体现出明显的男性生殖器的特征。这里，我们要再次援引安妮·芬奇对男性文学霸权进行抗议的几行诗句，它们似乎同样印证了霍普金斯为女性艺术家勾勒的苍白无力、缺乏创造力的形象。芬奇在自己的《诗集》(*Poems*)的“前言”部分的结尾处强调说，女性的命运“总是枯燥乏味的，她们总是受别人控制、被别人设计”，她自己拒不接受这样的控制，但是，她又满怀讥讽地责备自己的生活确实十分烦闷无聊：

那么，我的缪斯女神，千万要小心、不要抛头露面；
不要因爱慕虚荣而遭人轻蔑；
要权衡自己到底想要些什么，收拢起自己的翅膀，
唱歌给为数不多的几位朋友听，唱出自己的悲伤；
你并不想在学术领域博取功名；
你待在黑暗的阴影里，你在那儿感到心满意足。²⁰

11

由于处在一个黑暗而像冬天一般冰冷的世界里，被剥夺了创造的

力量，在此，安妮·芬奇似乎除了把自己定义为一个“无足轻重的人”之外，只能把自己说成是“内在空虚的寡妇”了。

三

芬奇对于男性控制与设计的令人失望的接受（也许是具有讽刺意味的呢），概括性地表明了抑制性的力量所发生的作用，这一力量不仅来源于文化的限制，也来自体现了文化意义的一个个具体的文学文本。因为无论是从文学作品中，还是从现实生活里，文学女性都懂得了她们的命运“总是枯燥乏味的，她们总是受别人控制、被别人设计”。正如莱奥·贝尔萨尼（Leo Bersani）所言，写作的“语言并不仅仅是用来描述身份的，它实际上还会生产道德意义，甚或生产生理身份……我们不得不考虑到有这样的可能性，即由于对文学的热爱而引发的某种身份的变化，或至少是某种身份上的灵活性的出现”。²¹ 一个半世纪之前，简·奥斯汀在《劝导》中，让与安妮·埃利奥特谈话的哈维尔上尉提出了一个相关的观点。在谈到女性的反复无常（inconstancy）这个问题时，安妮表示了激烈的反对态度，哈维尔上尉则提出，“所有的历史都是反对你的意见的——所有的故事、散文和诗歌都是如此……我可以一下子找出 50 条支持我的意见的证据来，在我这一生中，我还从来没有看过一本书，上面说女性没有反复无常的毛病的。”（II，第 11 章）安妮对他这段宏论的回答是，正如我们前面已经提到的那样，情况之所以会如此，正是因为笔握在男性手中的缘故。处在哈维尔高论的语境之中，安妮的观点说明，女性不仅仅被拒绝拥有作者权，此外，她们还是男性权威施加的对象。因此，如果像乔叟笔下精明的巴斯妇（Wife of Bath）一样，安妮或许会问：“告诉我，究竟是谁在握着笔？”和巴斯妇一样，她对这一问题的回答，也会同样强调指出我们的文化将文学中的作者身份与父权制的权威混为一谈的历史性错误。

根据上帝的意旨，如果女人能像牧师们
在布道时滔滔不绝地讲述的那样，
写下她们自己的故事，
她们一定会把男子们写得
比亚当表现出来的要更加邪恶。

换句话说，贝尔萨尼、奥斯汀、乔叟三人不约而同地表明观点 12
是，正因为作家与文本之间的关系“类似于父子之间的关系”，他的
文学造物（正如我们在前面已经指出的那样）就是他所占有的东
西，就是他的私有财产。通过用语言的形式界定它们并因而创造出它
们之后，他便拥有了它们、控制了它们，并将它们囚禁于印刷出来
的书页之中。在描述自己最早对于作家这一职业的感受时，让-保
罗·萨特（Jean-Paul Sartre）在《文字生涯》（*Les Mots*）中回忆了他孩
提时代的信念，“写作就是（在无限的单词的海洋中）刻写下新的存
在，或者……就是在词组的陷阱之中捕捉活生生的事物。”²²从表面上
来看，这一说法似乎很幼稚，但它并不“就是一种错觉或幻想，因为
这是他的（萨特的）信念”，一位评论家这样说道²³——事实上，萨
特的信念也正是每一位作家的“信念”，这一信念引导着男性作者们
天经地义地认为他们对于女性“人物形象”拥有以父权为背景的所有
权，他们可以“在无限的单词的海洋中”刻写下女性的“人物形象”。

当然，男性作者们也创造出了男性的人物形象，他们也与他们的
创造者一样，拥有类似的所有权。但是，在有关文学的父性特征的比
喻中，还有一层更深的含义，即任何一个男子，只要达到霍普金斯所
谓的创造天赋的“青春期”，就拥有了这种能力，甚至还可以说是义
务，通过创造出丰富多样的有关他自己的故事来与其他男性交流、来
为自己进行修正。而女性，由于缺乏使她们能够同样创造出自己的故
事，修正别人对自己的虚构的笔/阴茎，父权制社会中的女性只能历
史性地被降格为纯粹的财产、被囚禁于男性文本之中的性格与形象，

因为如同安妮·埃利奥特和安妮·芬奇都注意到的那样，她们仅仅是被男性控制和设计生产出来的。

和有关文学的父性身份的比喻一样，男性创造出来的主要产品是女人这一论断，拥有一个漫长而复杂的历史。毕竟，从夏娃、密涅尔瓦^[1]、索菲亚、伽拉忒亚^[2]以来，体现出父权制特征的神话都是把女性定义为被男性创造、来自男性和为了男性而存在的，她们是男性思想、肋骨和创造才能的衍生物。对于布莱克而言，永恒女性至多也只是男性创造原则的流溢罢了。对于雪莱来说，女性是一种居于附属地位的心灵，是一种出自诗人灵魂的灵魂。在整个西方文化史上，男性创造出来的女性形象，比如弥尔顿笔下的罪（Sin）、斯威夫特笔下的克洛伊（Chloe）和叶芝笔下的疯狂的简（Crazy Jane）从表面上看来似乎风马牛不相及，但她们都具体地呈现了男性身上表现出来的既针对女性性行为、也针对他们自己的生理属性的矛盾性。与此同时，男性文本一边在不断仔仔细细地复述着有关文学的父性特征的比喻，一边又在不断表达着这样的意思，用奥诺雷·德·巴尔扎克（Honoré de Balzac）模棱两可的表述来说就是，“女性的美德是男性最伟大的创造”。²⁴ 诺尔曼·O. 布朗下列既简洁而又隐晦的评论，可以说完美地概括了上面提及的所有那些文本所赖以建构的思想观念：

诗歌是创造性的行为、是生命的行为，是具有原型意味的性行为。性行为就是诗歌。女性是我们的造物，或者皮格马利翁^[3]的雕像。女性就是诗歌；[彼特拉克的] 劳拉真的就是诗歌本身。²⁵

[1] 密涅尔瓦（Minerva），罗马神话中司智慧、艺术、发明和武艺的女神，相当于希腊神话中的雅典娜。

[2] 伽拉忒亚（Galatea），希腊神话中的海洋女神之一，与河神之子阿西斯相恋，后为独眼巨人所杀。

[3] 皮格马利翁（Pygmalion），希腊神话中的塞浦路斯王，擅长雕刻。

毫无疑问，这些比喻和历史溯源所体现出来的复杂性，不仅折射出了西方社会中强有力的父权制结构，而且也反映出了那一严重的父权制系统所赖以确立的厌女症候的基础所在。毕竟，“权威”这个词的词根告诉我们，假如说女性是男性的财产，那么，他一定是创作出了她，正如他们一本正经地告诉我们，假如他创作出了她，那她一定是他的财产了。作为由男性“用笔创造出来的”造物，女性“被监禁在笔杆之中”。作为男性发出的某种“判决”（sentence）的结果，女性受到了“惩罚”（sentenced）：被人主宰命运、被监禁，因为他既通过文字创造了（indited）她，也对她进行了“指控”（indicted）。作为他“设法框定”（framed）的产物，她既在他的文本中、在他刻写的符号中，在他的艺术形式中受到“框定”（受到了拘禁），在他的宇宙哲学中还感到自己“是有罪的”。因为正如哈普蒂·邓普蒂^[1]在《爱丽丝镜中奇遇记》（*Through the Looking Glass*）中告诉爱丽丝的那样，词语、言说、词组、文学财产的“主人”“可以随心所欲地要它们怎样就怎样！”²⁶看起来，从词源学的角度来说，男性权威的获得是清晰可辨的。然而，无论从哪个方面说，对于意识到自己的价值决不仅仅只是文学文本的财产的女性来说，男性权威所造成的问题既不是比喻意义上的，也不是哲学意义上的，而是（正像安妮·芬奇和安妮·埃利奥特所表达的那种痛苦告诉我们的）心理学意义上的。因为既然父权专制和它造就的文本都迫使女性屈从，并囚禁了女性，那么，女性在有机会尝试用笔进行之前一直将她们冷冷地拒之门外的创作之前，首先必须逃离那些男性创作的文本，因为这些文本将她们定义为“无足轻重的人”，否定了她们建构起自己权威的主体性。

潜藏于这一问题背后的恶性循环的性质有助于我们解释芬奇身上体现出来的（或假装体现出来的）对于男性的控制和设计的令人好奇 14

[1] 哈普蒂·邓普蒂（Humpty Dumpty），《爱丽丝镜中奇遇记》中一个从墙上摔下，跌得粉碎的蛋形矮胖子。可引申为杜撰词义的人。

的被动特征，它也有助于解释许多和芬奇拥有同样天赋的女性在长达数个世纪的时间里，同样保持沉默的原因所在。有关文学的父性特征的比喻的最后一个自相矛盾之处在于，作者以同样的方式既创造了又囚禁了他虚构出来的人物形象，他一方面赋予其笔下的人物形象以生命，另一方面，他又剥夺了她们的主体性（也就是说，剥夺了她们的独立言说的能力），迫使她们沉默。他使她们沉默，正如济慈在《希腊古瓮颂》（*Ode on a Grecian Urn*）中所写下的那样，他使她们处在静止状态下，或者——将她们镶嵌入艺术的大理石之中——从而杀死她们。艾伯特·格尔皮（Albert Gelpi）这样说道：“艺术家杀死经验，以便使之成为艺术，因为受时空限制的经验只有通过死亡，上升为‘不朽的’艺术形式，才可以真正逃脱死亡。将‘生命’固定在艺术中，和保持‘生命’在自然中的流动性，这两者之间是无法兼容的。”²⁷ 因此，笔不仅比宝剑更为强大，它在威力方面和宝剑简直就是一样的一——在杀人这方面。笔杆的这一最后的贡献似乎再一次与其比喻意义上的与男性的相似性紧密联系在一起。西蒙娜·德·波伏娃曾经评论说，男性较之于自然的“超验性”可以从他狩猎与杀人的能力中获得象征，正如女性与自然的认同，女性作为内在性的一个象征，是通过她在赋予生命、生儿育女、繁衍后代这一问题上的核心地位来实现是一样的。因此，优越性——或者说权威性——“与人性的协调，并不是体现在诞生生命的性活动上，而是体现在杀死生命的活动上的。”²⁸ 用 D. H. 劳伦斯（D. H. Lawrence）的话来说就是，“生命的主宰即是死亡的主人”——因此，父权制诗学原则表明，它们正是艺术的主人。²⁹

对女性屈从地位进行评论分析的人，从弗洛伊德、霍尼（Horney）到德·波伏娃、沃尔夫冈·勒德拉（Wolfgang Lederer），还有晚近的多萝西·迪纳斯坦（Dorothy Dinnerstein），当然也对导致男性渴望象征性地“杀死”女性的两性之间关系的其他一些方面进行了探讨。对霍尼称之为男性对女性的“恐惧”的现象，勒德拉已有一本

厚厚的、充满学术性的著作进行了分析。³⁰ 他详细阐释了德·波伏娃的这一论断，波伏娃认为，女性虽然是生命之母，但“她们的第一个谎言、第一次背叛（似乎都是针对）生命本身的——因为这个生命虽然被包裹上了最吸引人的衣装，却始终受到年轮和死亡的滋扰”，勒德还强调指出，女性甚至也有“杀死自己”，以便使自己进入艺术的倾向，因为这样就“可以迎合男子们的爱好”：

从旧石器时代以来，我们就发现了证据，证明女性努力想通过精心梳理的发式、各种装饰和化妆术来强调其永恒的类属，而不是尘世性的个体特征。在我们看来，在非洲或日本的那些化妆术甚至发展到了古怪的程度，使人的脸看起来更像是一种没有生命的面具——而这也正是此种化妆术希望达到的效果：既然已经失去了生命的迹象，那么，也就无所谓死亡了。³¹

15

那么，由于这又一层原因，女性历史性地开始思考，想着自己要不要亲手握笔创作，就是毫不奇怪的事了。由于自己是被一个男性的造物主创造出来，又经过一个像是造物主一般的男性的再造，被杀死而成为一个“完美的”人物形象，女性作家于是开始自我反思，将搜索的目光投向了男性刻写的文学文本之镜。在那里，首先，她只会看到那些像面具一样被固定在自己身上的、恒定的外貌轮廓，这些轮廓将她与自然之间的可怕的、血淋淋的联系全都隐藏了起来。但是，如果看的时间长了，看得更认真一些的话，她就会看见一个愤怒的囚徒的形象：那正是她自己——这个自己，正像是玛丽·伊丽莎白·柯勒律治（Mary Elizabeth Coleridge）在诗歌《镜子的另一面》（“The Other Side of the Mirror”）中刻画的那个言说者一样。描绘了这一场景的诗歌，对于我们正在努力建构的女性主义诗学来说，具有中心的意义：

某一天，我坐在自己的镜子面前，

脑海中出现了（用魔法召唤来了）一个赤裸裸的形象，
它一点儿都没有快活、幸福的样子，
就像镜子中所反射的我的影像那样——
这是一个女人，形象狂野
一点都没有女人通常表现出的那种抑郁。

她的头发在两边分开，根根直立
脸上失去了可爱的神情。
现在，那上面所隐藏的并不是嫉妒
对此，没有一个男子会猜得出来。
它用痛苦而又邪恶的沮丧
织成了荆棘的冠冕。

她的嘴巴张开着——却没有任何声音
出自那线条分明的红色的双唇。
双唇正是那隐秘的伤口
沉默着，悄悄地流着血。
没有一丝叹息来抚慰她无言的忧伤
她没法说出自己的恐惧。

她可怕的双目中，闪耀着
渴望生活的光焰，
由于希望渺茫而愤怒得近乎发狂，
她心中燃起了
嫉妒和狂暴地复仇的火焰，
还有无可改变、不会退却的力量。

镜子中的影像的幽灵啊，

哦，打破那水晶的镜面的束缚吧！
破镜而出——就像那些更加悦目的影子破镜而出一样——
甚至都不要回来，成为
混乱的时光的幽灵，
它听到我悄声耳语说，“我就是她啊！”³²

这首诗告诉我们，尽管身为镜子/文本中的形象的囚徒的女性“没法说出自己的恐惧”，尽管“没有一丝叹息”来抚慰“她无言的忧伤”，对于她自己的主体性，对于她内心深处的真实，她依然拥有一种不屈不挠的意识；她拥有这样一种意识，用乔叟笔下巴斯妇的话来解释，即她对自己的经验拥有权威。³³ 玛丽·伊丽莎白·柯勒律治在诗中表明，比喻的权力还会继续发展。最后，没有人会彻底被一部文本或者一个形象所控制，做到沉默无声。正如众所周知的那样，故事本身总有一个习惯，试图“摆脱”创造它们的作者，那么，自从伊甸园时代以来的人类也有一个反抗权威的习惯，无论这权威体现为神，还是文学文本。³⁴

奥斯汀笔下的安妮·埃利奥特和她那位哈维尔上尉所进行的争论再一次和我们此处论及的题旨相关，因为很明显，这两位人物形象一直在讨论的问题正是女性的“反复无常”——也就是说，女性拒绝接受这样的命运，即被一位作者/所有者所固定或者“被杀死”，她倔强地坚持要走她自己的路。而男性作者们一方面因这种拒绝而痛骂她们，一方面又自己创造出（这一点我们下面还将作出分析）从反面呈现了“可怕的”自主性的女性形象来，这真是文学艺术中一个具有讽刺意味的现象。然而，从女性的角度来看，这种“反复无常”只能被理解为令人振奋的现象，因为——由于隐含了一种两面性的缘故——它表明，女性自身是有能力创造出自己的形象来的，她们甚至还拥有力量，可以深入到女性被镜子/文本囚禁的另一面，帮助她们获得解放。

四

17 然而，在女性作家突破窥镜、走向文学自主性之前，她还必须对浮现在镜面上的形象进行研究，也就是说，研究那些虚假的面具，那是男性艺术家既为了减少自己对她的“反复无常”的恐惧，又为了更加彻底地占有她，而罩在她脸上的，方法是将她与他们自己创造出来的“永恒类属”混为一体。更加需要提及的是，正如我们要努力在此表明的，一位女性作家需要仔细研究、消化吸收并最终超越那些极端化的形象，比如“天使”(angel)和“怪物”(monster)，它们都是男性作家为女性创造出来的。弗吉尼亚·伍尔夫指出，在我们女性能够写作之前，必须“杀死”“屋子里的天使”(angel in the house)。³⁵换句话说，女性必须杀死那种美学上的理想模式，因为她们正是以这种形式被“杀死”，然后进入艺术的。与此相似的是，所有的女性作家也都必须杀死天使的对立面(opposite)和重影(double)，即屋子里的“怪物”，因为它那美杜莎一般的面容同样也会杀死女性的创造力。然而，对于作为女性主义批评家的我们而言，在此，要实现伍尔夫式的“杀死”天使和怪物的行动的前提，首先是要对这些形象的本质和起源有一定的理解。那么，在我们要建构一种女性主义的诗学这一点上，我们确实需要首先做好详细的解剖分析工作，然后才可以杀死那些形象。而为了要深入理解女性作家创作的文学，我们尤其要做好这项工作，因为，正如我们在下面还要说明的那样，“天使”与“怪物”这两类形象长期以来在男性作家创作的文学作品中可以说无所不在，因此，它们势必也会在相当程度上渗透进女性作家创作的作品之中，以至于很少有女性作家确定无疑地“杀死了”上述任何一类形象。女性作家一直是在黑暗之中摸索着获得自己的想象力的：不久之前，女性作家还不得不(可能仅仅是无意识地)把自己看成潜藏于或天使、或怪物、或天使/怪物这类形象背后的一种神秘的生物，用玛丽·伊丽莎白·柯勒律治的诗句来说，生活在“水晶的表面上”。

当然，对所有从事文学创作的艺术家的而言，自我定义一定是要高于自我维护的：假如说这个“我”连自己究竟是什么也不知道的话，那么，具有创造性的“我是什么”是无法说得出来的。但是，对于女性艺术家来说，这种自我定义的基本过程却由于所有那些将不同的她与她混为一谈的父权制的定义而变得十分复杂。从安妮·芬奇笔下竭力想逃脱那种男性设计的令人窒息的命运的阿德莉亚（Ardelia），到西尔维娅·普拉斯笔下那位告诉“她的医生……她的敌人”说，“我是你的作品，我是你的无价之宝”³⁶的拉扎鲁斯女士（Lady Lazarus）身上，我们都可以看到，女性作家痛苦、迷惘而又愤怒地承认，她在镜子里面看到的形象，通常都是男性建构出来的，是男性的头脑中创造出来的“纯洁的金娃娃”，纯粹人造的光彩熠熠的孩子。对于克里斯蒂娜·罗塞蒂而言，她认识到男性艺术家们对他们笔下女性客体的面容的“描摹”，经常“并不是根据她们实际上的样子，而是根据他们对她们的梦想”³⁷创造出来的。最后，就像1859年的《一位女性的诗歌》（A Woman's Poem）中简明扼要地提到的那样，女性作家坚持认为，“你们（男人）创造了那些你们长驱直入的世界……还有我们的世界（啊呀，那也是你们造出来的！）”——在那些狭窄的边界之内，“只有空空如也的四堵墙……我们只能在其中做着分内之事。”³⁸

18

尽管我们刚刚援引的这首诗中提到的被高度模式化了的女性角色从本质上说只不过是天使与怪物这两种类型的变体而已，它们从表面上看却似乎是非常不同的，因为女性有那么多的面具，它们都是煞费苦心地被根据一定的模式创造出来的。伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的《奥罗拉·李》（Aurora Leigh）中的一个关键段落表明，女性艺术家从男性对于女性的想象中所能感受到的，既有那种令人困惑不解的僵化特征，又有神秘的多变性。年轻的奥罗拉凝神注视着她母亲的一幅肖像画，这里有一点很重要，就是这幅画是她母亲去世之后才被画出来的（因此，这幅画就成为某种死亡的面具，它象征性地表现了一位女

性先是被杀死，然后进入艺术的命运)，奥罗拉思考着这幅画的象征意义。她注意到母亲的侍女坚持要求把她去世的女主人画成身着“大红而笔挺的丝质”宫廷礼服的样子，而不是身穿“具有英国风格的寿衣”，她认为她母亲穿上这样一件不真实的服装的效果“看上去十分怪异”。当少女凝视着那幅画像时，她母亲“仿佛天鹅一般的超自然的白色生命”似乎和“我过去读到过，或者听到过，或者梦见过的任何东西”混在了一起，因此，在这样一个富有魅力的美丽形象面前，她母亲的形象发生了变化：

依次地

成为鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精；

她是一位无畏的缪斯，眼中放射出可怕的命运之光；

她是一位可爱的、为了爱情而盲目的普赛克^[1]；

她是一位静止的美杜莎，有着温顺的白色的额头，

条条毒蛇蜷曲在她的头顶上

它们的黏液快速地滴下，就像汗水一般；或者很快地

她又变成了我们受难的耶稣之母玛利亚，长剑插在

婴儿吮吸她的乳汁的地方；或者，她又变成了蕾米尔^[2]的

形象

月光下，她面色苍白，蜷缩着身体，眨着眼睛，

颤栗着、扭动着，直到隐入肮脏的地方；

或者变回我母亲原来的样子，把她最后一丝笑容

留在了她最后亲吻过的婴儿的双唇之上

我的父亲因此而悲伤地被击倒在床上；

19

[1] 普赛克 (Psyche)，希腊和罗马神话中的人物，人类灵魂的化身，以长着蝴蝶翅膀的少女形象出现，与爱神相恋。

[2] 蕾米尔 (Lamia)，希腊和罗马神话中女头女胸的蛇身妖魔，常常诱捕婴幼儿，吮吸他们的血液。引申为女巫、女妖、吸血鬼的意思。

或者她又变成了我母亲死后的样子，没有一丝笑容、一个亲吻，

葬在佛罗伦萨。³⁹

奥罗拉通过凝视她死去母亲的画像而想到的各种与女性有关的形象是极端化的、具有情节剧特点和哥特式风味的——“成为鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精”——尤其是当她告诉我们，她把自己的阅读和她所见到的东西混在了一起的时候。然而，这一点透露给我们的，却不仅仅有她本人始终受到男性定义的面具和服装的拘囿，正如她母亲一样，还有，就是男性定义的面具和服装已经无可避免地在她的心灵深处被内化了，改变和影响着她的想象。在巴瑞特·勃朗宁的这部诗体的教育小说当中，作为诗人的奥罗拉的自我发展居于诗人关注的中心位置，但是，如果她真的要成为一名诗人，她就必须先要摧毁作为男性的“作品”的那个僵死的自我，而焕发出一种新的生命，一个“反复无常的”自我。换句话说，她必须用“个体性”来取代“复制品的身份”，正如巴瑞特·勃朗宁曾经说过的一句话所表明的那样，勃朗宁有一次说，她觉得在她成熟的艺术作品当中，她终于实现了真正的自我。⁴⁰然而，值得注意的是，奥罗拉母亲的画像中所呈现的那些具有“复制品的身份”的自我最终仍然又一次地呈现为天使（“天使”、“仙女”或者还有“妖精”）和怪物（“鬼魂”、“巫婆”和“恶魔”）的道德上的极端化形式。

人类学家谢里·奥特纳（Sherry Ortner）在对“女性之于男性的关系相当于自然之于文化的关系吗？”这一问题所作的出色而卓有影响的分析之中提出，在任何一个社会之中，“和女性相连的精神形式似乎同时处于人类彼此之间发生关联的形式范围的底部和顶部。”她在尝试对这种“象征性的含混不明”进行解释的时候，通过指出女性“从某些观点上看来，可以既处于文化支配权的空间之下、又居于文化支配权的空间之上（当然，事实上只是在文化支配权的空间之

外)”⁴¹的事实，对“负面的女性符号（巫婆、邪恶之眼、经期的污染、具有阉割倾向的母亲们）和超越性的女性符号（母性女神、仁慈的拯救者、女性正义的化身）”均进行了分析。这就是说，正是由于女性被剥夺了笔所代表的权威——即主体性，她就不仅要被从文化（它的象征物很可能就是笔）中加以放逐，还要让自己成为文化或崇拜、或恐惧、或爱戴、或痛恨的神秘而格格不入的他者性（Otherness）的极端体现形式。作为“鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精”，她介于男性艺术家和那个未知的世界之间，既在教导他走向纯洁，又在唆使他不断堕落。但是，她自己的艺术发展如何呢？由于长期以来她的发展已经被偏激地赋予了或天使或怪物的性质，文学女性从男性创作的文本的窥镜中发现，对于女性的想象力的某些理解，对于女性作家创作的作品研究，从本质上来说还刚刚处于起步阶段。正如琼·迪迪恩（Joan Didion）最近刚刚指出的那样，之所以说“写作就是一种侵犯”，正是由于写作“是一种强加的行为……是对别人最最隐私的空间的一种侵越的缘故”。⁴²和莱奥·贝尔萨尼“由于对文学的热爱而引发的某种身份上的灵活性”的观点类似，她的观点在有关文学写作和身份的关系问题上具有特别重要的意义。如果要对那些侵犯了无数文学女性的“最最隐私的空间”的男性建构进行全面彻底的清理的话，那么，是需要几百张书页才能清理得完的——当然，事实上已经出现了一些优秀的著作，对上述论题作出了贡献⁴³——但是，我们在此只是想对天使与怪物这两种极端化的形象类型进行一个简单的回顾，以便说明男性文本“强行施加于”女性的影响所造成的严重性。

五

男性作者梦想创造的理想女性始终是一位天使，正如诺尔曼·O. 布朗关于劳拉/诗歌的评论告诉我们的那样。同时，根据弗吉尼

亚·伍尔夫的观点，“屋子里的天使”又是男性作者强加于文学女性的最恶劣的形象。那么，这一含混不清的形象是从哪里、又是如何产生的呢，尤其是那个如此扰乱了弗吉尼亚·伍尔夫的、身处维多利亚时代的琐碎不堪的屋子里的天使，是从哪里和如何产生的呢？当然，在中世纪，人类追求的纯洁的伟大导师是圣母玛利亚，她是一位母性的女神，完美地顺应了奥特纳定义的作为“仁慈的拯救者”形象的女性职能。然而，到了更加世俗化的19世纪，女性纯洁的永恒类属不再由天国的圣母玛利亚所代表，而由屋子里的天使取而代之。然而，我们却可以发现一条清晰的线索，经过但丁、弥尔顿和歌德笔下的人物，显示出从圣母玛利亚到屋子里的天使的文学上的继承关系。

和大多数文艺复兴时代的新柏拉图主义者相似，但丁声称，通过对圣母玛利亚身边圣洁的助手贝雅特丽齐（Beatrice）的理解，他得以理解了上帝和圣母玛利亚。与他相似，弥尔顿尽管有着无可否认的厌女情结（对此，我们将在下文中予以讨论），但还是说过曾经从“我那圣洁的亡妻”（my late espoused saint）身上获得过一种形象，她

21

姗姗而来，全身披着白纱，就和她的心灵一样纯洁。
她的面容被面纱遮住，然而在我的想象之中，
她的甜蜜和善良使她的整个人都焕发出光芒，
她的面容是如此清晰，如此快乐，没有任何一个人能够及得上她。

换句话说，通过死亡，弥尔顿凡间的妻子既获得了玛利亚那种属于天国的神圣的光芒，又（由于她已经“被洗去了由于分娩而造成的肮脏”）获得了贝雅特丽齐的那种处女般的纯洁。事实上，假如她真的能够复活，恢复血肉之身，那么，她现在或许就是一个屋子里的天使，正在为她那惊奇不已的丈夫解说天国那光辉灿烂的种种神秘事物。

歌德在《浮士德》(*Faust*)中提到的“永恒女性”(Eternal Feminine)的著名形象使得女性从忏悔的妓女转变而为天使般的处女,她们成为神圣的天父和他凡间的儿子们之间的中介。德语《浮士德》中的“Chorus Mysticus”要用诗体进行翻译转换是特别难的,但是,汉斯·艾希纳(Hans Eichner)简明的英文阐释却很容易让我们看到,歌德笔下女性中介者的行为特点,几乎类似于弥尔顿笔下“圣洁的亡妻”形象:“所有转瞬即逝的东西都是具有象征意义的;在此(也就是说,在发生于你面前的情景之中),难以企及之事(具有象征意味地)被描绘了出来,难以言传之事(具有象征意味地)被表达了出来。永恒女性(也就是说,由女性所象征的永恒的法则)将我们提升到一个更高的空间领域。”更值得注意的是,通过深入思考这一永恒女性的真正本质,艾希纳认为,对于歌德来说,“静思的纯洁理想”始终体现出女性的特征,而“重大行为的理想则体现出男性的特征。”⁴⁴因此,再一次地,我们发现,正是由于女性被定义为完全被动的、彻底失去创造力(就是“无足轻重的人”)的生物,她们才有可能受到男性艺术家们的尊敬。因为她们象征意义上的虚空状态使她们显得“纯洁”,因而也就自然代表了无私(Self-less),而这一词汇还隐含着所有的有关道德与心理的微妙含义。

22 在对歌德心目中的永恒女性进行进一步的仔细考察的过程中,艾希纳举出了一个例子,就是歌德笔下“一系列‘最高贵的女性特征’的代表”的最显著的化身:歌德后来的小说《威廉·迈斯特的漫游年代》(*Wilhelm Meister's Travels*)中的玛卡莉(Makarie)。他对她的描述有效地概括了屋子里的天使赖以存在的哲学背景:

她……过着一种几乎十分单纯的静思生活……在一个乡下庄园里孤居独处着……她的生活不受外部事件的干扰——从她的生活中无法得到任何故事,因为她的生活中本来就没有故事。但她的存在却并不是没有用处的。相反……她像黑暗世界中的一盏

灯那样在闪光，像是一座屹立不动的灯塔，其他人、旅行者们如果自己的生活中出现了故事的话，就会寻找她的指引，设定正确的航道。当那些卷入了某种感情和事件的人们急切地转向她寻求帮助的时候，他们从来不会受到怠慢，相反，却被给予了忠告和抚慰。她是一个理想的人物、一个无私的典范、代表着心灵的纯洁。⁴⁵

她自己的生活中没有任何故事，但她却对别人提出“忠告和抚慰”，倾听、微笑、怜悯：这些品格表明，玛卡莉不仅是西方文化中与尘世隔绝的处女的后代，也是考文垂·帕特莫尔（Coventry Patmore）笔下屋子里的天使的直接先祖，以这位屋子里的天使来命名的长诗，或许可以说是 19 世纪中期最受人欢迎的诗歌作品。

帕特莫尔的《屋子里的天使》（*The Angel in the House*）是一部组诗，题辞是“怀念她，既是由于她，也是为了她，我才成为一名诗人”，这部组诗叙述了诗人自己和一位乡村牧师的女儿霍诺莉亚（Honoraria）的恋爱与婚姻，这位姑娘以无私的优雅、教养、单纯和高贵表明，她不仅是维多利亚时代女性的楷模，还是尘世中的一位天使。显然，对于她的那位诗人丈夫来说，她的精神性说明了她身上体现的神圣性，因此

我自问，还有什么样的生活能比现在更幸福吗，
能够终其一生和她厮守。
爱的双翼使我获得了自由的快乐，
她的优雅使我将成为一个伟大的人，
我要告诉人们，男子应该变得多么高贵
才能够有幸和这样的一位爱侣相配。⁴⁶

换句话说，霍诺莉亚最根本的美德在于用自己的美德创造了她的

男人的“伟大”。就她本人来说，倒是并无任何伟大或出众之处的。事实上，帕特莫尔在诗中列举了很多细节让我们看到，她的日常生活庸常得近乎可怜的：她去摘紫罗兰花，遗失了手套，喂鸟，为玫瑰花浇水，和她的身为牧师的父亲一起乘火车去伦敦，腿上搁着一卷彼特拉克的诗集，那是她从她的爱人那里借来的，他告诉我们说，“这卷诗有着和书一样重的金子的价值”，但是，她对此却一无所知。简而言之，和歌德笔下的玛卡莉一样，霍诺莉亚也是一个没有故事的人，她所拥有的，仅仅是缺乏故事的无私的单纯，这一点正印证了这样一种观念，即“男性是需要被人取悦的；女性的快乐 / 正在于取悦男性”。⁴⁷

重要的是，当年年轻的诗人兼爱人第一次来到牧师家中拜访时，他的霍诺莉亚在等候着他，就像是睡美人或者白雪公主一样，她的一位姐妹问他，自从离开剑桥之后，他是否已“足够成熟”到了不再需要去读康德和歌德的程度。但是，假如说他对生活在英格兰乡村的永恒女性的赞美说明，无论如何，他还没有足够成熟到不再阅读后者的程度的话，那么，这是因为对于维多利亚时代的男性知识分子而言，歌德所代表的并不是大学生身上的那种不成熟，而是一种道德上的成熟特征。毕竟，如果用维多利亚时代智慧的最富影响的代表作《成衣匠的改制》^[1]中体现出时代特征的话来表述，就是：“合上拜伦的书；而打开歌德的书”，⁴⁸ 尽管卡莱尔（Carlyle）并没有特别注意到那个被称作“女性问题”的东西究竟是什么，他对歌德的典范化却意味着对于永恒女性的一种新的强调，这种永恒女性是帕特莫尔在诗歌中描绘的天使，是奥罗拉·李通过她母亲的画像所感受到的形象，是弗吉尼亚·伍尔夫一想起来就忍不住要浑身发抖的那种类型。

[1] 《成衣匠的改制》（*Sartor Resartus*）为19世纪英国散文家、历史学家托马斯·卡莱尔最重要的一部著作。它假托一个德国哲学家的生平与见解，实际上带有自传的性质。

确实，从18世纪以来，针对女性的行为指南开始剧增，它们要求年轻姑娘做到顺从、谦逊、无私；提醒每一位女性，她们都应该成为一位天使。从《礼仪之书》(*The Booke of Curtesye*, 1477)到“亲爱的艾比”(Dear Abby)系列专栏节目的出现，一定走过了一条漫长而拥挤的路程，但是社会历史学家们已经充分考察了它对于“永恒女性”的一系列美德所造成的影响，这些美德包括谦逊、优雅、精致、纯洁、恭敬、驯顺、缄默、禁欲、和蔼和殷勤——所有这一切构成了一种行为方式，影响到了霍诺莉亚天使般的单纯品格的形成。那些行为指南的作者告诫女性说，“我们所有的行为都必须遵循一定的规范，即便是在躺下来睡觉的时候，也必须保持优美的仪态，”女性们被告知，这种优美的仪态是女性在丈夫面前必须尽到的职责，因为“假如说女性从男子们那里获得舒适和利益的话，那么，她小心翼翼，努力让自己的丈夫满意、争取他的欢心就是理所当然的了”。⁴⁹

换句话说，取悦于男子的艺术并不仅仅是天使的品格；用更为现实的眼光来看，它们是一位令人尊重的女性应有的行为举止。根据英国维多利亚时代最出色的女性道德品质与行为举止的女导师萨拉·埃利斯夫人(Mrs. Sarah Ellis) 1844年的说法，女性在每天起床之后，决不应该问这样一个问题：“我该做什么来使自己获得满足，或者能让别人欣赏呢？”决不能这样，因为她“是最少涉入家庭事务的人”，因此，作为有着正当情感的女性，应该全身心地奉献于别人的快乐。⁵⁰她在这样做的时候还必须悄悄地，不能引起别人对她这番努力的注意，因为“所有那些可能吸引她的注意力，使她不再留心别人而更多地留心于自己的思想，都必须当作洪水猛兽一样竭力避免”。⁵¹与此相似，约翰·罗斯金在1865年也指出，女性的“权力不是用来统治的，不是用于战争的，她的智力也不是为了创造发明而存在的，而是为了甜蜜地服从”于家庭生活的需要。⁵²概而言之，两位作者的意思都是说，由于被珍藏在家中，维多利亚时代的天使般的女性应该成为她丈夫逃离鲜血和汗水的神圣的避难所，而那些鲜血和汗水是她丈夫

从事“意义重大的行为”时无可避免的，同时，她还要始终处于“静思默想的纯洁状态”，成为神圣的他者的活的纪念品。

然而，经常出现的情况是，维多利亚时代天使般的女性在尽心竭力地做到无私，并努力回避日常的物质生活的时候，她不仅会变成一个体现出他者性的纪念物，事实上还会成为一个死的象征（memento mori），或者，根据亚历山大·韦尔什（Alexander Welsh）的说法，成为一个“死亡天使”（Angel of Death）。他特别讨论了狄更斯笔下的女主人公，还对他称之为维多利亚时代的“天使学”（angelology）的现象进行了概括的分析。韦尔什认为，诸如弗洛伦斯·董贝（Florence Dombey）这样的精神化的女主人公“努力使垂死的人进入一种未来的状态之中”，他对主人公努力的方法进行了分析，指出她不仅坐在病床边悉心服侍，还会充满母性地欢迎那些“来自死亡的另一面的”受难者。⁵³但是，如果说天使般的女性通过某些神秘的方式既驻足于现世，而又同时超越于其上的话，那么从某种意义上说她不仅在照顾垂死的人，她自己已经死去了。韦尔什对“女主人公的职责的清晰可见的双面性”进行了思考，认为她“自己既然正走向死亡，而又能够将别人从死亡中拯救出来的命运是令人困惑的”，他还指出，狄更斯事实上是把弗洛伦斯·董贝描绘得如死者一般安详宁静的。⁵⁴因此，永恒女性般的天使作为一种心灵的信使、对未知世界的神秘性进行阐释和奉献于男子的人，最后变成了一位传递死亡的神秘他者性的信使。

正如安·道格拉斯最近告诉我们的那样，19世纪对于上述死亡天使的崇拜，比如哈丽雅特·比彻·斯托笔下的小伊娃，或者狄更斯笔下的小耐尔，结果导致了一种彻头彻尾的“死亡的家庭生活化”（domestication of death），体现为有关垂死的女性和儿童的保守化的象征形象和模式化的理想传记的大量出现。⁵⁵举例来说，就像狄更斯笔下虽生犹死的弗洛伦斯·董贝一样，路易莎·梅·奥尔科特笔下那位垂死的贝丝·玛奇（Beth March）也是一位家庭中的圣人，她最终放弃自我、由那里走向天堂的死亡之床最终成为体现天使般的女性的神

秘性的圣龕。同时，对于高雅的脆弱和精致的美丽的审美崇拜——毫无疑问，这是与对天使般的女性的道德崇拜联系在一起的——也要求“高雅的”女性必须“杀死”她们自己（正如勒德拉注意到的那样），从而成为艺术表现的对象：她必须是纤细的、苍白的、被动的生物，她们的“魅力”会令人恐惧地想起那如雪般惨白、如瓷器般凝滞的死者样子来。勒得紧紧的花边、束紧的衣裙、吃醋，还有大同小异的化妆品或者用来节食的玩意儿一起，共同构成了女性饮食起居中不可或缺的组成部分，它们齐心协力，让女性要么变得娇滴滴、病歪歪的，要么真的生起病来。贝丝·玛奇具有淑女风范的美丽的姐妹艾米因此用她自己创造出来的方法，使自己变得又苍白、又憔悴，就像贝丝一样，这两位女主人公合力构成了互为补充的两半，代表了“美丽的女性”的形象，她们的死亡，根据埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）的说法，“毫无疑问是世界上最富有诗意的主题”。⁵⁶

然而，无论是变成艺术表现的对象，还是一位圣人，她都需要面临对自我的放弃——放弃她个人的舒适、她个人的欲望，或者两者兼而有之——这些是天使般的美貌女子最为重要的行为，也正是由于这些行为，这种牺牲，她走向了死亡，走向了天国。因为要做到彻底的无私，就不仅仅需要高贵的举止，甚至需要个人的死亡。一种没有一点点故事的生活，就像歌德笔下的玛卡莉那样的生活，真的是一种死亡的生活，一种虽生犹死的生活。保持“静思的纯洁”的理想状态最终既把人召唤进了天国，又把人推入了坟墓。那么，还是让我们回到奥罗拉·李所开列的形象名单中来看一看——她在母亲的画像中看到了“鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精”——这里我们有一种感觉，奥罗拉的母亲虽然是一位已经进入天国的“天使”的形象，但从某种意义上说，又是一个邪恶的“幽灵”，因为她戴的是维多利亚时代精神化的女性所戴的那副面具，她在活着的时候过着一种死亡的生活，但是死去之后，却可以使她的欲望、她的自我和她的生活得以真正实现。

但是，正如道格拉斯同样也提示我们的那样，维多利亚时代死水一潭的家庭生活不仅仅代表了一种对无私的行为造成的死亡的默认，它还代表了缺乏权力的人对于权力的一种秘密的企求。“墓碑，”她这样写道，“是崇拜那些受到忽视的人的神圣的标志。”⁵⁷ 由于被从公共生活中驱赶出去，又被剥夺了从自己的感性存在中寻求快乐的权利（尽管由此带来的痛苦并不缺少），维多利亚时代屋子里的天使们因而获得了一种至少得以超越于自己的家务空间的权利，即步入死亡王国的权利。但是，假如作为护士、安慰者、精神导师和神秘的信使的女性能够操纵死亡的话，她的崇拜者们有时又会恐惧地想到：除了她们自己步入能够消除痛苦的死亡之外，她会不会也带来死亡呢？如韦尔什所说，“一位天使能够实施拯救的权力表明，她也能够将人带入死亡，虽然她自己对此是否否认的。”他在分析爱格妮斯·威克菲尔（在《大卫·科波菲尔》中）这位具有天使品格的人物形象时，就提出了一个不怀好意但又充满了智慧的问题：“如果用侦探小说的语言来问的话，最后那位看到朵拉·科波菲尔还活着的人是谁？”⁵⁸

韦尔什和狄更斯都没有对天使般的女性所拥有的致命的潜能进行明确的阐释，除了仅有的一点暗示。但在这一语境之下，一句聪明话就足够了，因为那点暗示已经可以帮我们解释奥罗拉的母亲所经历的种种形象的变化了。我们开始看到，她作为“鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精”的诸多形象是彼此复杂地纠结在一起的，并一一对应。当然，女性由于被囚禁在死亡天使的棺材般的面具之中，她很可能长期以来就想着怎样逃跑。此外，如果说作为死亡天使，女性代表了上天庇佑的无私的母亲形象，她需要把男子的灵魂从一个世界带到另一个世界的话，那么，女性身上的这种母性的权力同样也暗示出，每一位母亲可以对自己孩子的生命时限进行操纵。最后，天使般的女性为了能让那些信任她的人安心，而显示出来的操纵家庭生活的/神秘的空間的能力同样泄露了这样的机密，即她是有能力实行操纵的；她有能力进行盘算；她有能力运筹帷幄——既有策略，又有效果。

维多利亚时代的天使们的盘算、她的尘世间的血肉之躯、她受到压抑（因此也就显得更为惊人）而终于爆发的愤怒是常常被微妙地表现出来的，即便是在“擅长塑造天使形象的”男性作家的最热烈的文本中也可以看得出来。举例而言，帕特莫尔笔下的霍诺莉亚就被证明，比起她第一眼给人带来的印象，她其实是具有更多的两面性的。“除了和平鸽那甜蜜的愚蠢之外，”她的诗人—爱人承认道，“她还拥有蛇的狡猾。”当然，诗句的叙述者又说明，她的狡猾都是有“正当的”理由的：“她是为了吸引她的爱人，激发他对她更加深厚的爱情”。然而，

她看似真诚的话语其实都是欺骗；
她所想的和她嘴里说出来的
（虽然我决不会说她是骗我）
却差得有十万八千里。⁵⁹

27

显然，诗人在这里承认了，他所钟爱的人儿身上有一种潜在的品质，正是奥斯汀笔下的哈维尔上尉说的那种“反复无常”——也就是说，她那固执的自主性和不被人察觉的主体意识，所代表的正是潜藏在她天使般的谦逊外表之下的根深蒂固的自我。

与此相似，丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂^[1]也考察了存在于另一位天使般的女性身上的血肉与灵魂之间的张力关系，他把他的“神女”（Blessed Damozel）安放在天国那“黄金的疆域”之内，但是，他又注意到她依然拥有人的血肉之躯。她所斜倚着的栅栏有一种奇怪的温暖；她的嗓音、她的头发、她的眼泪都具有一种怪异的真实之感，这一点或许强调了任何女性都不可能完全被精神化的事实。这位“女

[1] 丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti），19世纪英国诗人、画家。克里斯蒂娜·罗塞蒂（Christina Rossetti）之兄。《神女》为其最著名的诗作。

子”无论如何地虽死犹生，从某种意义上说，依然是具体可感的，因此（很矛盾地）也是尘世生活的一种象征。尽管罗塞蒂是在1846年写下《神女》这部诗作的，时间上要早于他的妻子即该诗中神女的原型伊丽莎白·西达尔的自杀16年，然而，这一想象中所表达出来的焦虑之感却在伊丽莎白死后很久才浮出水面。1869年，为了重新获得诗稿，那是罗塞蒂在心爱的妻子去世时，在感情冲动之下为之殉葬的，因为他妻子的面容“充满了他的梦境”——这一殉葬表明，女性和艺术作品具有不可分割的关系——罗塞蒂让人打开了伊丽莎白的棺材，伦敦的文学界噤噤喳喳，流言四起，纷纷传言他妻子的头发“在死后还一直在生长，长得很长，很美，富丽堂皇，就像金子填满了整具棺材一般”！⁶⁰这就像是为了证明女性尽管具有天使般的品行，也不可能完全失去自我，依然在不屈不挠地表现她与现实世界之间的联系一般，伊丽莎白·西达尔·罗塞蒂的头发填满了整具棺材（这是她身为艺术家的丈夫囚禁她的所在）这一传言，正像是一个表现了女性怪物般的性能量的比喻，这一能量充满了既是实际意义上也是象征意义上的棺材。对于罗塞蒂而言，头发那明亮夺目的色泽使得死去的伊丽莎白似乎既拥有了令人恐惧的物质性，也拥有了强烈的超自然的特征。“在那些停滞的夜晚； / 那金色的长发在死亡中熠熠生光。”罗塞蒂这样写道。⁶¹

六

如果我们把罗塞蒂的妻子这样的女性界定为虽然有一定的超凡脱俗性，但同时又不屈不挠地保持了现实特征的形象的话，那么，我们实际上是把她理解为一位女巫、一个怪物或者底层世界（Lower world）一种具有魔力的生物，她构成与天使对立的镜中形象。用谢里·奥特纳的话来说，她的位置“既在文化霸权之下，同时又在文化霸权之上（但实际上只是处于文化霸权之外）”。但是现在，作为他

者性的代表，她更多地呈现出有血有肉的该死的他者性，而不是启人心智的精神上的他者性，用安妮·芬奇的话来说，表现的是男人觉得“放肆的”欲望，而不是那种天使般的谦卑恭顺，以及为她设计好的“单调乏味”。事实上，假如我们回到开始讨论时就已提到的有关“权威”的文学定义问题，就会发现，怪物般的女性，正在威胁着企图取代她那如天使般纯洁的姐妹，将女性那毫不妥协的主体性表现出来，她们既用那些表明了自己来源的难听的称呼（女巫、淫妇、恶魔和怪物）来缓解“男性作者的”焦虑，呈现他们的权力，同时又显现出自身那神秘的力量来，她们拒绝待在文本划定的“范围”之内，而创造出“逃离”她们的作者的故事来。

正如多萝西·迪纳斯坦已经提出的那样，男性针对女性主体性的焦虑很可能早在他们尚处于婴儿期，完全依赖母亲的时候就已经产生，体现出父权中心意识的文本保守地认为，每一位具有天使般品格的无私的白雪公主都必须被一位邪恶而刚愎自用的继母所猎杀；而在每一位躲藏在家庭生活之中的、唯命是从的女性容光焕发的画像里，其实也隐含着同样重要的负面形象，呈现出布莱克称之为“女性意志”的亵渎神圣的魔鬼般的品质。因此，当男性作家根据传统，对和平鸽的单纯进行赞美的时候，他们也无一例外地痛斥了魔鬼的狡猾——至少当那种狡猾是为了她自己的利益被表现出来的时候。与此相似，刚愎自用和富有攻击性——所有这些男性拥有“重大行动”的生活中所具有的品质——对于女性而言都是“洪水猛兽”，原因正在于它们“体现出非女性化的特征”，因此是不适合于一种“静思的纯洁”的体面生活的。在思考“夏娃的女儿”这个问题时，帕特莫尔笔下那位诗人兼叙述者耐人寻味地强调，

她虽然有着女性的温柔仪态

但我对她的爱已全部消失，

在她的身上，有着女性的所有缺陷，却没有一丝男性的优点。⁶²

29 幸运的是，他的霍诺莉亚并没有上述邪恶的缺陷；正如我们刚才分析的那样，她的魔鬼般的狡猾完全是为了取悦于她的爱人。但是一次又一次地，在大多数的男性文学之中，和屋子里的甜蜜天使（就像霍诺莉亚）相对应，在外部世界总会出现一个邪恶的坏女人的形象。

举例来说，在萨克雷笔下那天使般的恭顺服从的阿梅莉亚·塞德利（Amelia Sedley）——和帕特莫尔笔下的天使比起来，她可以说是又一位霍诺莉亚，整天做着没有意思的琐事——背后，还暗藏着《名利场》（*Vanity Fair*）中那位固执己见、充满着自我意识的贝姬·夏普（Becky Sharp），她是一位我行我素的“尤物”，对这个人物形象，小说家是把她作为一个怪物和像蛇一般狡猾的女巫来加以描绘的：

在描绘这位又是唱歌、又是微笑、甜言蜜语、巧舌如簧的塞壬时，作者用了一种最谦逊的骄傲，问他的所有读者，他是否有一会儿忘记了殷勤有礼的条文，把那个怪物藏起来的尾巴露到水面上来了？没有！那些像是怪物的尾巴的东西，或许可以在清澈透明的波涛之下摇动，转着圈儿，邪恶地东躲西藏，污秽不堪，拍打着骸骨，或者围着死尸转来转去；但是在水平面之上，我要说，却没有一丁点儿不显得礼仪适度、甜蜜可人、端庄稳重的样子……⁶³

正像这段不同凡响的段落告诉我们的那样，怪物可能不仅仅会藏身于天使之后，事实上她还很有可能潜藏在天使的内部。因此，萨克雷暗示说，每一位屋子里的天使——“礼仪适度、甜蜜可人、端庄稳重”，都在“甜言蜜语、巧舌如簧地”玩弄着不幸的男子——她们或许真的就是一个怪物，“邪恶地东躲西藏，污秽不堪”。

艾德里安娜·里奇在《天象图》（*Planetarium*）中写道：“一位有着女性外形的怪物 / 天空中充满了它们”。⁶⁴既然天空中确实充满了它们，即便我们只是留意那些和萨克雷笔下恶魔般的塞壬直接相关的女

性怪物，我们也会发现，那些怪物长期以来一直存身于男性创作的文本之中。这些女性以污秽肮脏的物质性的形象出现，只是为了自己的一己之私而存在，是自然不幸创造出来的东西，代表着畸形和格格不入，但是，她们的反复无常又表明她们拥有不健康的能量，以及强有力而危险的艺术。再进一步说，由于她们表达了男性对女性的恐惧，尤其是表达了男性对女性创造力的讥讽，这些形象事实上又十分严重地影响了女性作家对自我形象的界定，从反面进一步强化了怪物那天使般的姐妹身上体现出来的驯服恭顺的种种品格。

斯宾塞在《仙后》(*The Faerie Queene*)的第一卷中塑造了一位女怪物的形象，在整部作品中，她都作为一个典型形象而出现。艾茹(Errour)这一形象一半是女性，一半是蛇形，“十分令人厌恶，肮脏污秽，充满了邪恶”(I. 1. 126)。她在一个黑暗的洞穴中繁衍后代，她的幼崽趴在母亲有毒的乳房上吮吸着乳汁，或者在看到仇恨之光以后，蠕动着爬回母亲的嘴巴里去，在与高贵的红十字骑士所进行的战役之中，她嘴里喷出了一大堆的书和纸张，还有青蛙和癞蛤蟆。这一令人作呕的行为象征性地表达了错误而囫圇吞枣地求知的危险的结果，并对卷一中另两位强悍的女性形象杜艾萨(Duessa)和露西菲拉(Lucifera)的出现进行了暗示。但是由于这两位女性能够制造假象来掩饰她们的邪恶本质，所以她们较之前者更加危险。

和艾茹一样，杜艾萨在腰部以下是畸形的，这一点仿佛预示了《李尔王》(*Lear*)中所说的“在腰带以上的部分还算是众神所赐的样子，而在那之下的就全是恶魔的形象了”。和其他所有女巫一样，她必须在新月升上来的时候，通过用芳草沐浴的方式进行忏悔，而这一形式正是诸如斯库拉^[1]、喀耳刻^[2]、美狄亚^[3]这样的女巫过去

[1] 斯库拉(Scylla)，希腊神话中栖居锡拉岩礁上，专门攫取船上水手的女妖。

[2] 喀耳刻(Circe)，希腊神话中能将人变成牲畜的女巫。

[3] 美狄亚(Medea)，希腊神话中科尔基斯的公主，精通巫术，曾帮助伊阿宋取得金羊毛，并与他私奔；后被遗弃，愤而杀死亲生儿女。

通常所使用的，她的“下部”“奇形怪状、十分骇人”。⁶⁵但是值得注意的是，杜艾萨欺骗和诱捕男性的方式是化装成乌娜（Una）的样子，即那位美丽而具有天使般品格的女主人公，她代表着对宗教的虔诚、仁慈和顺从。和杜艾萨一样，露西菲拉生活在一座看上去相当不错的大厦之中，但它却是一座骄傲之屋，建起这座大厦的时候是费尽心机的，它的基础极不牢固，后部则摇摇欲坠，但是，这一切外表上却看不出来。上述两位女性都充分地施展了自己的骗术来诱捕和毁灭男人，她们那秘密的、可耻的丑陋和她们隐藏起来的生殖器密切相连——这就是说，她们的丑陋是和她们的女性身份紧紧联系在一起的。

上自早期神学家如德尔图良^[1]和圣奥古斯丁（St. Augustine）们所表现出来的厌女症状，下经文艺复兴时代和王政复辟时代的文学作品——再到锡德尼笔下的塞克罗皮亚（Cecropia）和莎士比亚笔下的麦克白夫人（Lady Macbeth）、高纳里尔（Coneril）和里根（Regan），弥尔顿笔下的罪（Sin）（甚至还有他创造的夏娃，这一点下面我们还将进行分析）——可以说，女怪物的形象充斥着18世纪的讽刺作家的作品，成为男性艺术家们的伴侣，在女性刚刚开始“尝试握笔”的那个时代，她们那些致命的恶毒形象一定是对女性读者造成了特别深刻的印象的。这些形象的作者可以说从两个方面都对文学女性进行了打击。首先，以及最为明显的是，通过一系列漫画式的形象的建构，诸如谢立丹^[2]笔下的马勒普罗普太太^[3]和菲尔丁（Fielding）笔下

[1] 德尔图良（Tertullian, 160?—220?），迦太基基督教神学家，用拉丁语而非希腊语写作，使拉丁语成为教会语言及西方基督教传播工具，著有《护教篇》《论基督的肉体复活》等。

[2] 理查德·布里斯利·谢立丹（Richard Brinsley Sheridan, 1751—1816），英国戏剧家，著有《情敌》《造谣学校》《批评家》等剧本七部，多为喜剧，在英国戏剧史上占有重要地位。

[3] 马勒普罗普太太（Mrs. Malaprop），为爱尔兰剧作家谢立丹的喜剧《情敌》中的人物，以荒唐地误用词语而出名。

的废话太太 (Mrs. Slipslop), 还有斯摩莱特 (Smollett) 笔下的塔比莎·布兰布莱 (Tabitha Bramble), 男性作家暗示, 语言这种东西几乎是无法由女性的舌头正确地表达出来的。在女性的嘴里, 词汇失去了意义, 句子发生了瓦解, 文学信息被扭曲, 甚至被破坏。同时, 更微妙地, 或许也因此更为重要的是, 上面提到的那些男性作者煞费苦心地使用了反面罗曼司的形式, 以表明女性“天使”实际上就是一个女性“恶魔”、看上去十分完美的女性实际上就是一个非女性化的怪物这样的意思。因此, 当“女才子”安妮·芬奇发现自己直接被漫画化为一个像是出现在《婚后三小时》(Three Hours After Marriage)⁶⁶ 之中的菲比·克林科特 (Phoebe Clinket) 那样的、被“写诗的欲望”所折磨的人物形象时, 她或许也会感觉到自己受到了约翰生那著名论断的打击, 虽然这一打击并不是直接的, 但却更为深刻。约翰生说过, 女性布道者就像是一条后腿直立的狗, 或者——正如斯威夫特、蒲柏、盖伊和其他作家的著作所隐含的意思所表明的那样——所有的女性都是怪物, 无论在肉体上还是在精神上, 这一点无可改变。最后, 正像霍勒斯·沃波尔^[1] 把玛丽·沃斯通克拉夫特^[2] 评价为“穿裙子的鬣狗”这一事实所表明的那样, 两种充满恶意的对女性的攻击清晰地融汇到了一起。⁶⁷

因此, 乔纳森·斯威夫特 (Jonathan Swift) 对那些布满于自己的诗行之中的女怪物的厌恶之情, 似乎特别归因于女性艺术无可改变的失败本身, 这一点值得我们注意。就像那位讨厌的格列佛一样, 他后来回到英国, 把马厩当成了客厅, 把他的马当成了妻子, 由此, 斯威夫特把他对时光的恐惧、对肉欲的惶恐转移到了另一种令人讨厌的生物——堕落的女性身上。或许, 这种转移的最著名的例子, 出现于

[1] 霍勒斯·沃波尔 (Horace Walpole, 1717—1797), 为英国作家, 以其《奥特朗托堡》(英国第一部哥特小说) 等而闻名。

[2] 玛丽·沃斯通克拉夫特 (Mary Wollstonecraft, 1759—1797), 为18世纪英国哲学家威廉·葛德文之妻, 女作家玛丽·雪莱之母, 著名的女权运动先驱。

他所谓的肮脏诗歌之中。在这些诗歌中，我们只要透过天使般的女性的表面假象，便可以听到完美的“西莉亚，西莉亚，西莉亚，他妈的！”的呼叫声。我们会发现，那位看上去清白无瑕的克洛伊一定“要么空洞无物，要么突然爆炸”，“爱之女王”那女性“内在的空间”就像一只腥臭难闻的夜壶一样。⁶⁸ 尽管有一些批评家提出这样的观点，即斯威夫特对上述女性所作的描绘中隐含的厌女情绪其实只不过是一种讽刺，然而，透过这层讽刺的面纱，他最严厉的诗歌中所表现出来的依然是对女性血肉之躯的恐惧之情，以及对女性艺术无法摆脱或改变肉身性的厌恶之心。因此，对斯威夫特来说，女性的性生活始终是与堕落、疾病、死亡相联系的，而女性艺术也只是一种琐屑而无聊的尝试，其失败是命中注定了的。

32 耐人寻味的是，在对女性身上两面性的传统进行定义的时候，即便帕特莫尔笔下那位宠爱妻子的叙述者也不得不承认，他的女主人公的身上也有着这样的特点。和帕特莫尔相似的是，斯威夫特同样写下了许多诗篇，对欺骗在表现有限的、不足的女性气质的虚构作品中的作用进行了研究。在《一位年轻美丽的水泽仙女》（*A Beautiful Young Nymph*）中，一位拉客的妓女取下了假发套、水晶玻璃做的假眼睛、假牙，还有衬垫，以便第二天上午她依然能够运用她的“全身解数”，把她身上那“零散、破碎的各部分”⁶⁹重新拼凑起来。然而，尽管如此，她的这些本领却只是给她或者别人带来了痛苦。而在另一首诗《美貌的发展》（*The Progress of Beauty*）中，在狄安娜的身上也发生了同样的情形，她在一觉醒来之后，发现自己像是一堆纠缠在一起的垃圾，嘴唇破裂、只剩下四颗牙齿，还有流着黏糊糊的液体的眼睛，于是，她不得不又花了四个小时的时间，精心地把自己重新装扮起来，以便可以再次见人。然而，由于她已经是彻头彻尾地破败不堪了，斯威夫特于是宣称，到了最后，所有的伪装都会被认出，因为“艺术不再长存 / 一旦物质性的东西全部逝去之后”。⁷⁰ 斯威夫特让我们明白，克洛伊、西莉亚、科瑞娜还有狄安娜——她们都是未能实现自己成为

艺术家理想的人——没有一个能够获得成功，除了短暂的、在她们伪装没有被识破的时间里，因为斯威夫特笔下的这些女性是由蒲柏所谓的“过于柔软的物质”所组装起来的，因此，她们的艺术必然始终是贫乏而有限的。⁷¹

那么，这就并不奇怪了，为什么古典讽刺文学作家都会如此心怀恶意地攻击从事文学创作的女性，这一点进一步证明了安妮·芬奇所有的烦恼，即对一位尝试握笔的女性来说，她是骇人的怪物，“大胆放肆的人”，因为她“应该过着平板无味的生活 / 这是被操纵好了的，设计好了的”。在18世纪讽刺文学作品中，女性作家之所以被恶意地表现为失败的人，原因在于她们无法超越自己的女性身体的局限性：除了生儿育女之外，她们无法设想出任何其他创造性的艺术，这一点至少部分也折射出了男性艺术家对于他们自己的艺术是否能达到完美的程度的焦虑之感。举例来说，可怜的非比·克林科特既是对芬奇本人的一个讽刺，也浓缩了女傻瓜们的基本形态，她形象地说明了，女性身上的文学创造性只不过是性挫折的结果而已。非比·克林科特乐颠颠地为她的诗歌之神忙活着那些无意义的“琐事儿”，自以为它们证明了她的想象力的“丰富和敏捷”，然而，她所创作的诗歌却只是停留于感性层面的和杂乱无章的东西，就像汤莱太太沉陷于她那永远无法满足的色情的欲望中一样。⁷² 讽刺作家们声称，女性作家就像非法的和畸形的子孙一样，她们不去做自己应该做的事情，因此，一个轻率的女小说家无疑正是《群愚史诗》(*Dunciad*)中所写到的那次小便比赛获胜者的奖品，而奖给比赛亚军的则是一只夜壶。

总体而言，18世纪的讽刺文学作家将他们对女怪物的描绘局限 33
为低级的、对男性同道的拙劣模仿，比如非比·克林科特，或者斯威夫特笔下具有腐蚀性的卖弄风情的女人。但是，也有好几位女怪物的变体形象身上更多地保留了对她们那些异想天开的前辈的讽刺。举例来说，在《书战》(*The Battle of the Books*)之中，斯威夫特的“批评女神”明显地象征了智慧和学识的丧失。她在一个像艾茹所拥有

的那样的黑暗洞穴中吞噬无数的书卷，身边簇拥着诸如无知、骄傲、自负、嘈杂、无耻、卖弄等亲戚，她本人则被讽喻性地处理成了一个奇形怪状的畸形人物，就像斯宾塞笔下的任何一位女性形象一样。

女神本人有一双就像猫一样的爪子；她的脑袋、耳朵和声音，都像是驴子似的；她的牙齿以前已经掉光了；她的眼睛向内深陷着，仿佛她一直只在看着她自己；她吃的是自己的胆汁：她的脾非常之大，像是可以取代最好的乳房似的，根本不需要什么真正的乳房来效力，一大群丑陋不堪的怪物贪婪地在她的脾上吮吸着；而让人惊奇的是，那只巨大的脾分泌液体比被吮吸掉的还要快。⁷³

和斯宾塞笔下的艾茹以及弥尔顿笔下的“罪”一样，“批评女神”是以它永恒的繁衍、吃、吐、哺育后代和多次吞食的行为而与生物体的循环过程联系在一起的，而上述三位诗人正是将这种生物体的周期视为超越性的智性生活的毁灭因素的。更值得注意的是，既然每一个母性怪物创造出来的所有东西都是她自己的分泌物，她与她的后代于是就形成了一个自我封闭的系统，具有同类相食和唯我的特征：血肉之躯成为毁灭性的力量。与此同时，斯威夫特那位不断分泌胆汁的、坏脾气的女神和蒲柏在《夺发记》（*The Rape of the Lock*）中描绘的那位怒气女神（Goddess of Spleen）也相去不远，还有——因为她是一位母性的女神——她因此和蒲柏的《群愚史诗》中出现的愚蠢女神（Goddess of Dullness）也有许多共通之处。作为“忧郁和女性智慧”、“歇斯底里或诗人般的发作”的母亲，怒气女王（Queen of Spleen）控制着年龄在15岁到50岁之间的所有女性，因此，某种意义上作为女性性生活周期的源头所在，她与艾茹、“罪”和“批评女神”身上体现出来的反创造性紧密相连。⁷⁴ 与之相似，受到一群傻瓜崇拜的母亲

“怒气女神”，象征的是文化上的失败、艺术上的失败，以及讽刺作家的死亡。作为混乱与黑夜那巨大的女儿，她把桂冠放在自己那肥胖粗大的大腿上轻轻地晃来晃去，同时没忘了奖赏她那些怒气冲冲的儿子，把令人迷醉的饮料给他们喝下。作为渗透女王 (Queen of Ooze)，她把自己那懒洋洋的惰性加诸理想化的爱之女王身上，她点着头，使万物都沉沉睡去，用麻痹的力量摧毁了光明，使得麻痹的力量弥漫至整个世界，却还披着“仁慈”的外衣。⁷⁵

在上述所有表现形态——从艾茹到怒气女神，从高纳里尔、里根到克洛伊和西莉亚——中，女怪物在西蒙娜·德·波伏娃的论文中获得了富有冲击力的形象分析，波伏娃指出，女性的形象被用来呈现所有那些矛盾的感情，那本是男性由于无法控制自己的身体存在、自己的出生和死亡，自觉无能为力，并因而产生的感情。作为他者 (Other)，女性代表的是生命中的偶然性，这一生命被创造出来，然后又被毁灭。“这是对他自己与女性发生接触的性欲望的恐惧。”⁷⁶ 德·波伏娃这样写道。此外，如卡伦·霍尼和多萝西·迪纳斯坦已经告诉我们的那样，男性对女性的恐惧，特别是他们在婴儿期对母性的主体力量的恐惧，都历史性地具体化为对于女性的诋毁，而男性对女性“种种魅力”的矛盾心态则造成了一系列保守的女性形象的出现，她们是十分可怕的女巫—女神 (sorceress-goddesses)，比如说斯芬克斯、美杜莎、喀耳刻、时母^[1]、大利拉^[2] 和莎乐美^[3]，她们身上都拥有两面性，这种两面性使她们既能诱惑男子，又能偷去他们身上的创造性能量。⁷⁷

和所有上述女怪物相关的性方面的憎恶之情，有助于我们解释这

[1] 时母 (Kali)，音译为迦梨或迦利印度教女神，形象可怖，既能造福生灵，也能毁灭生灵。

[2] 大利拉 (Dalilah)，《圣经·旧约》中出现的人物，为参孙的菲利士人情妇，将参孙出卖给菲利士人。后引申为妖娆而背信弃义的女人。

[3] 莎乐美 (Salome)，《圣经》故事人物，希罗底之女，以舞蹈取悦于希律王，而被赐予所求的施洗者约翰的人头。

个问题，即为什么会有那么多现实生活中的女性，长久以来一直在表达对她们自己无可改变的女性躯体的厌恶（或者至少是焦虑）。“杀死”一个人，从而使之成为艺术表现的对象——精心打扮、镜子里的疯狂、关心名声和年龄的增长、头发要么太卷要么太直、身材要么太瘦要么太胖——所有这一切，都证明了女性付出的种种努力，她们不仅想要成为天使，起码要努力不让自己成为女怪物。然而，对于我们的研究而言更为重要的是，所谓反复无常的女人正是而且一直代表了那些秘密地渴望着用笔写作、备受压抑的少数女性的形象，即便是在永恒女性的概念中，这一形象也有助于强化那些沉默的暗示所隐含的意义。假如说成为一名作者意味着搞错一个人的“性别和生活方式”，假如说它意味着变成一个“失去女性特征的”或者性倒错的女性，那么这就意味着这位女性变成了一个怪物、一个畸形人、一个邪恶的艾茹、一个怪异的麦克白夫人、一个令人厌恶的怒气女神，或者（这是用来命名后来的一些新的女巫的名称）一个嗜血的蕾米尔、一个罪恶的杰拉尔丁。如此说来，或许，那种“放肆的”努力根本就是不应该去进行的。当然，另一位女怪物莉莉丝（Lilith）的故事——事实上，根据希伯来神话，她既是第一位女性，同时也是第一个怪物——特别将渴望成为一名诗人的放肆念头，与疯狂、反复无常和怪物身上体现的那种怪诞特点联系在了一起。

根据《圣经·旧约》的次经所记载的犹太人的传说，莉莉丝是亚当的第一位妻子，她并不是从亚当的肋骨中创造出来的，而是和亚当一样，由大地而生。因为她认为自己 and 亚当是完全平等的人，所以不愿意臣服于其下。因此，当亚当迫使她服从时，她就很生气，口中喊着那个需要避讳的名字，飞到了红海的边上，和魔鬼们住到了一起。上帝派来天使传递旨意，要她必须回去，否则每天里她会有 100 个和魔鬼所生的孩子死掉，莉莉丝宁愿接受这一父权制婚姻所带来的惩罚，于是通过伤害自己的婴儿来向上帝和亚当复仇——她伤害的主要是男性婴儿，人们普遍认为，男性婴儿一旦受到攻击会更为脆弱。莉

莉莉丝的故事告诉我们，在父权制文化中，女性的言说和女性的“胆大妄为”——也就是说，女性对男性霸权的反抗——是无可逃脱地联系在一起，并无可避免地体现出恶魔般的特征。莉莉丝这个形象不仅被驱逐出了人类社会，而且还被驱逐出了《圣经》中所记载的半神圣的公共历史之外，女性被告知，假如她们胆敢为自身进行定义，就必须付出这样的代价，莉莉丝的形象就生动地说明了这一点。这一代价是极其惨痛的：她受到了诅咒，这既是因为她是一个“抽身一走了之的”人物，还因为她居然敢于冒犯通过命名的行为而体现出来的根本的文学权威，莉莉丝于是被禁锢于复仇行为（杀婴）之中，而这一行为只会给她带来更多的痛苦（因为杀害的是自己的孩子）。而且，她的这种单枪匹马的反叛行为的本质也强调了她的无助和孤独，因为她的抗议所采取的是一种拒绝和离开的形式，是一种逃离，而不是一种类似于撒旦的反叛行为。作为奥罗拉·李心目中“鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精”形象中融“女巫”与“恶魔”于一身的典范，莉莉丝的形象表明，对于女性来说，尝试握笔写作是多么困难。维多利亚时代的幻想作品作家乔治·麦克唐纳（George MacDonald）在他那部令人惊奇的作品《莉莉丝》中，将莉莉丝描画为独断专行而又自我折磨的女性的典型；而到了劳拉·赖丁，她在《在夏娃的身边》（*Eve's Side of It*）中，将她描绘成一位具有原型意味的女性创造者形象，莉莉丝所代表的问题和女性作者权问题，以及女性权威问题都联系在一起。⁷⁸即便她们过去从未研究过有关她的传说，但诸如安妮·芬奇这样的文学女性，在哀伤于天使与怪物这两种相互依存的形象给她们造成的双重困境之时，一定还是从莉莉丝的形象中获得了某种信息：女性卑躬屈膝的生活，保持“静思的纯洁”的生活，只是一种沉默的生活，一种没有笔、没有故事的生活，而一旦女性开始选择反叛的生活，选择拥有“重大的行动”的生活，那么，这种生活就必须被压抑至无声状态，因为在这种生活中，有怪异骇人的笔在讲述骇人听闻的故事。女性艺术家努力分辨、试图从中寻找她的自我的、出现在窥镜

36

表面上的形象都在如此告诫她：她只是一个或者说一定是一个“无足轻重的人”，被拘禁在一定的框架之中，只配被人描述、受人谴责。

七

正像有关莉莉丝的传说让我们懂得的一样，也正像自弗洛伊德和荣格以来的精神分析学家已经注意到的那样，较之更为复杂的文学文本，神话与民间故事常常能以更大的精确性来表现和强化文化的判决。假如说莉莉丝的故事以一种有用的寓言故事的形式概括说明了女怪物的生成的话，那么，格林童话中有关“白雪公主”（Little Snow White）的故事则戏剧化地呈现了天使般的女性和女怪物之间的那种重要而又暧昧不清的关系，这一关系也是隐含于奥罗拉·李有关她逝去的母亲的困惑的猜测之中的。“白雪公主”故事在瓦尔特·迪士尼版的动画片中更名为《白雪公主和七个小矮人》（*Snow White and the Seven Dwarves*），但这个故事的真正名称应该是“白雪公主和她邪恶的继母”，因为故事中的中心事件——确实如此，故事中唯一的真实事件——是源自这两位女性之间的相互关系的：其中一位美丽、年轻、苍白，而另一位差不多也是一样的美丽，但是年纪更大一些，也更为凶恶；其中一个女儿，另一个是母亲；一个甜美、单纯、被动，而另一个充满心计、生机勃勃；一个属于天使，而另一个则无可否认地是一位女巫。

值得注意的是，存在于这两位女性之间的冲突的主要发生之地，都是透明的封闭之处，她们两人都被闭锁于其中，这一点和我们前面一直在讨论的所有其他女性形象的命运是一致的：她们一个被闭锁于有魔法的窥镜之中，一个被闭锁于受魔法控制并因而能控制人的玻璃棺材之中。在这里，两位女性都操纵着父权制度希望女性用来杀死自己、以便进入艺术的诸种手段，并用它作为武器来对付对方，希望运用心计来杀死对方。影子与影子作战，一个形象毁坏躺在水晶监狱中

的另一个形象，就像奥罗拉·李母亲的画像中的“恶魔”应该想方设法摧毁那个作为她自己的另一面的“天使”一样。

故事在隆冬季节开始，一位王后坐在窗边做着针线活。和其他许多民间故事中发生的情形一样，她刺破了手指，指头开始流血，于是被认为进入了威廉·布莱克（William Blake）称为“创造”的王国。性生活的循环周期，她“很快”生下了一个女儿，“（皮肤）白得像雪，（嘴唇）红得像血，（头发）黑得像窗框”。⁷⁹在故事最前面的这一段中出现的所有母题（motifs）——做针线活、雪、血、窗框所代表的封闭——都与女性生命中（因此也在女性写作中）的关键主题发生关联，因此，它们也是我们在本书中始终需要加以关注的主题。但是，对于我们在此要进行的分析来说，故事的开局仅仅是导引性的，真正的故事开始于王后开始成为一个母亲，同时也成为一个女巫——也就是说，变成一个邪恶的“继”母之后：“……当孩子生下来之后，王后就死了”，然后，“过了一年，国王又娶了一位妻子”。

当我们第一次见到这位“新”妻子的时候，她正受到一个具有魔力的窥镜的控制，正像是前面那位妻子一样——那位妻子代表了她的自我的较早阶段——她当时是被局限在一扇窗户之内的。然而，由于这位新妻子不是被窗户而是被一面镜子所捕获，她于是转向对自我的关注，着迷地对自我的形象进行研究，仿佛在寻求一个能够独立生存和发展的自我一样。第一位王后似乎依然还算是有机会的；她还没有完全沉陷于性生活之中，她向外张望，仿佛在远眺白雪之外还有什么。第二位王后则转向了内在世界的搜寻，对此，布鲁诺·贝特尔海姆（Bruno Bettelheim）这样的精神分析学家很苛刻地将之定义为“自恋”（narcissism），⁸⁰但是，如果说外部的所有机会都被剥夺了的话，那么，这样的状态恐怕也是很自然的了（正如玛丽·伊丽莎白·柯勒律治在《镜子的另一面》中所表明的那样）。

外部的所有机会都被剥夺了——或者丢失了，或者被瓦解了——这一点不仅通过王后对镜子的着迷体现出来，也通过格林版本中国王

在这个故事中的缺席体现出来。王后的丈夫和白雪公主的父亲（根据贝特尔海姆的看法，两个女性之间所进行的，是一场女性的俄狄浦斯式的战争，目的就是为了吸引他的注意）在这个故事之中根本就没有真正出场，这一事实突出呈现了一种几乎令人窒息的张力关系，故事正是因此而集中表现了存在于镜子之中的母亲与女儿之间、女性与女性之间、自我与自我之间的冲突。但是，同时，显而易见地，国王至少还是有一种在场的方式的。那就是他的声音代表了窥镜所发出的声音，代表了操纵王后——以及所有女性——对自我的价值进行评估的父权制度的判决之声。首先，是他决定了他的配偶是“世界上最美丽的”，然后，随着她变得疯狂、反叛、具有女巫的性质，她就必须被她那具有天使般的单纯和恪尽职守的女儿所取代，这位少女因而被定义为比王后“还要美丽”。于是，从此意义上说，国王，也只有国王是赋予第一位王后的机会以合法性的人，他不再需要在故事中出现，原因在于，女性由于已经认同了自己的性生活的意义所在（因此也就变成了第二位王后），她实际上已经将国王的规则内在化了：他的声音现在存在于她的镜子、她的思想之中了。

但是，假如说白雪公主“真的”既是第一位王后又是第二位王后的女儿（这里的意思是说，假如两位王后具有同一的性质）的话，那么，为什么王后还会那么恨她呢？传统的阐释——母亲受到女儿“日益成熟的性感”的威胁，而女儿同样受到母亲对于父亲的“占有”的威胁——确实是有启发性的，但是，却似乎并不是十分令人信服的，如果我们注意到王后愤怒的深刻性和残忍度的话。当然，在文本中那个具有父权制特征的王国中，两位过着王后生活的女性的地位确实有可能受到女儿的美丽的威胁（正如我们在有关这个故事的研究中还将进一步分析的那样），而且，由于上述原因所带来的危险给女性造成的脆弱性，女性之间的联系在父权制下就显得异乎寻常地困难：女性几乎无可避免地会与其他女性发生对抗，原因正在于窥镜中的声音在使她们彼此对抗。但是，除此之外，我们似乎还能感觉到，王后在被

迫接受自我同化的命运过程中表现出来的强烈的绝望，正是这种绝望导致了（或者说来源于）她对白雪公主的仇恨。而白雪公主单纯、被动、毫无自我，而且远离控制了王后的那种对镜子的疯狂迷恋，她代表了理想的自我克制精神，而这也正是在故事的开头部分王后已经体现出来的那种品质。因此，由于王后恨她，白雪公主命中注定会取代王后，而白雪公主却不会被王后所取代。换句话说，王后对白雪公主的仇恨，早在窥镜提供了一个表面上的仇恨的理由之前，就已经存在。

随着故事的进展，我们会看得更加清楚，王后是一个会设置阴谋的人、一个制造故事情节的人、一个幕后策划者、一个女巫、一个工于心计的人、一个乔装打扮的人、一个几乎拥有无限的创造能量的人，她聪明、诡计多端，自我意识很强，正像过去的所有艺术家那样。另一方面，白雪公主则绝对纯洁、绝对单纯、甜美而空洞，代表的是我们前面已经讨论过的那种理想化的“静思的纯洁”，以及可以杀死王后的典范形象。作为童话故事中表现出来的屋子里的天使，白雪公主不仅是一个孩子，而且（正如女性的天使始终表现出来的那样）孩子气、顺从、恭敬，是从来没有故事的生活中的女主人公。但是王后却很成熟、具有恶魔般的特性，一心一意地希望过上一种拥有“重大的行动”的生活，一种“非女性化的”、有故事并讲述故事的生活。因此，从某种意义上说，作为王后的女儿，白雪公主构成王后自我的一个部分，王后想杀死白雪公主，就是为了杀死她的自我之中的那个部分，那个将所有的功业和戏剧性都阻挡于自己的屋子之外的天使。 39

王后创造出来的第一个死亡情节，可以说是一种幼稚的、直截了当的谋杀故事：她命令自己的一位猎人杀死白雪公主。但是正如布鲁诺·贝特尔海姆已经告诉我们的那样，猎人事实上是国王的一个代理人，一个家长式的——或者，说得更准确一些，是父权制度下的男性家长式的——人物形象，他“操纵、控制和制服那些凶恶的野

兽”，因此，他“代表的是对人类中的动物性的、非社会的、暴力的倾向的征服”。⁸¹ 因此，某种意义上说，王后是很愚蠢地在要求她的父权制度下的主人去为她干那桩大逆不道的事情，她的目的—是为了保留力量可以对付他，二是为了使他身上失去部分力量。但很显然，他是决不会配合王后的做法的。毕竟，作为父权制下天使般的女儿，白雪公主是他的孩子，他要做的是保护而不是杀死她。于是，他杀掉一头野猪而不是白雪公主，然后把野猪的肺和肝带给了王后，作为他已杀掉那个孩子的证明。然后，王后把野猪的肺和肝吃了，心里以为吞下去的正是她那像冰一般纯洁的敌人；这一点象征性地说明了，她吞下的是她自己野兽般的愤怒，变得（显然）比原来还要愤怒。

当她终于发现自己设计的第一个计划失败了以后，王后所叙述的故事变得更加愤怒，更加富于创造性，也更加复杂、更加具有颠覆性。值得注意的是，她所叙述的三个“故事”中的任何一个——也就是说，她所设计的三个情节中的任何一个——都是以使用毒药或者笨拙地运用明显地属于女性的花样为基础的，以此来作为她杀人的武器，而在每一个场景中，她都突出地呈现了对“女性气质”的冷嘲热讽，通过扮演一位“聪明的”女性、一位“善良的”母亲，或者，如埃伦·莫尔斯所说，一位“颇有教养的女主人公”⁸² 的手段来进行的。

40 作为一位“慈祥的”、兜售物品的老太太，她愿意提供一次机会，用花边把白雪公主打扮得“漂漂亮亮的”——然后，她用一套非常具有维多利亚时代特征的很紧的花边，把白雪公主勒得窒息而死。作为另一位聪明的、在女性梳妆打扮上颇有心得的老行家，她答应把白雪公主的头发梳得“漂漂亮亮的”，然后用一把沾有毒药的梳子对付了她。最后，作为一位生机勃勃的农夫的妻子，她给了白雪公主一只“剧毒的苹果”，这是她在“一间十分隐秘、与世隔绝、从来没有别人到过的房间里”做出来的。白雪公主终于倒了下来，被杀死了，似乎是被女性化妆术和烹饪术中蕴涵的机巧杀死的。然而，矛盾的是，即便王

后一直在颠覆性地使用那些女性化的小花招，如塞壬的梳子、夏娃的苹果，置天使般的白雪公主于死地，以便她自己能够更有权势，她对自己的继女所玩的诡计却与她原来预期的目的恰好相反。它们使那位被动的纯洁少女更有力量，使她进入了父权操纵的审美希望少女能够成为的那样一种永远美丽的艺术的对象。从疯狂、自负的王后的角度来看，传统的女性机巧是可以杀人的。然而，如果从那位驯服、无私的公主的角度来看，那些机巧即便真的可以杀人，也只会处于父权制文化内部的女性所用。

当然，当那位好心的猎人——父亲救了白雪公主一命，把她留在他的王国边缘的森林里的时侯，白雪公主是意识到了自己缺乏力量的现实的。尽管因为她是一个“好”姑娘，所以被允许活下去，她却不得不寻找一条偏僻的小路，以便可以逃脱疯狂的王后的屠杀，无论这一屠杀是在王后心里进行的，还是在现实当中进行的。在这一层关系中，七个小矮人很可能代表的是白雪公主自身微弱的力量、她那尚未发育成熟的自我，因为正如布鲁诺·贝特尔海姆所指出的那样，那些力量并不足以帮助少女逃脱王后的迫害。然而，同时，白雪公主与七个小矮人在一起的生活却构成了白雪公主形成驯服的女性气质的一个重要的因素，因为通过为七个小矮人服务，她学会了服务、无私和家务劳动的关键课程。最后，白雪公主成为一座小小的屋子里的持家的天使，这一点显示了故事对于“女性的世界和女性的工作”所持有的态度：家庭生活的王国是一个具体而微的王国，其中，女性能做的最好的事不仅是要像个小矮人，还要像是小矮人的仆人。

建立在这一认识基础上的具有讽刺意味的结果，是否会使白雪公主产生一点点的不顺从的行为呢？或者，作为王后真正的女儿，白雪公主最终是否会反叛呢？当然，故事本身并没有回答上述问题，然而，却又似乎对这些问题有所暗示，因为值得注意的是，故事中的转折点白雪公主置小矮人们的警告于不顾，心甘情愿地被王后的“礼物”所诱惑。事实上，在整个故事的发展过程中，白雪公主流露出来

的对自我兴趣的暗示，来自她对那位乔装打扮的杀人者提供给她的紧身胸衣的系带、梳子和苹果的“自恋式的”渴望。正如贝特尔海姆所强调的，这一点“表明了继母的诱惑与白雪公主的内心渴望之间存在的十分密切的联系”⁸³。确实如此，正如我们已经注意到的那样，这一点表明，王后和白雪公主从某种意义上说是一个人：当王后努力挣扎着想把自己从存在于她自己身上的被动的白雪公主那里解放出来的时候，白雪公主也必须努力挣扎着压抑存在于自己身体内部的好斗的王后的力量。在故事中第三个插曲所显示的诱惑场景之中，两位女性吃的是同一只致命的苹果，这一点更加鲜明而富有戏剧性地证明了这一点。王后在密室内完成的艺术，使她能够设计出一只两面的苹果来——一面是白的、一面是红的，就像“人的面颊”一般——这只苹果代表了王后与这位既是她的女儿又是她的敌人，既是她的自我又是她的对立面的天使般的少女之间暧昧的联系。她的如意算盘是少女会吃掉苹果那沾了毒药的红色的一半，然后死去——红色象征了她的性能量、她对以鲜血和胜利为标志的功业的强烈渴望——而她本人则由于吃下那白色的另一半，毫发未损。

但是，尽管起初这一切似乎都如愿发生了，但是，显然地，最后这只苹果产生的效果却是完全不同的。在王后运用心机杀死了白雪公主，使之成为一件艺术品之后，对于她“继”母的主体性来说，少女甚至变得比她以前更具危险性了，因为无论是她的思想还是她的身体较之以前和她“继”母的主体性都更加对立。因为，她死了之后，躺在玻璃棺材里，完全没有了自我，成为一件客体，一件被展览和渴望的对象，是父权制度之下大理石的“杰作”，富于装饰性的、端庄稳重的伽拉忒亚^[1]，对这样一个形象，无论哪个统治者都是愿意金屋

[1] 伽拉忒亚 (Galatea)，希腊神话中的涅瑞伊得斯 (海中神女) 之一。伽拉忒亚常在西西里的海滨出现，这使得住在西西里岛的独眼巨人波吕斐摩斯为她着迷。巨人热烈的追求没有得到回应，嫉恨之下用巨石砸死了伽拉忒亚的情人阿喀斯。痛苦绝望的伽拉忒亚把自己的血液变成了西西里岛的河水，取名阿喀斯河。

藏娇的。因此，当王子第一眼看到躺在棺材里的白雪公主时，就乞求小矮人们把“它”（it）送给他作为一件礼物，“因为如果我看不见白雪公主的话，我就不能活。我会尊重她、赞美她，把她看成我最珍贵的财产的。”作为一个“它”，一件财产，白雪公主成为自身被理想化了的形象，一位奥罗拉·李母亲画像中的女性，由此，她明确无误地证明了自己是父权制统治下的理想女性，取代王后的完美候选人。因此，就在这一关键时刻，她吐出了那只有毒的苹果（它的疯狂堵住了她的胸口），从她的棺材里面坐了起来。作为世界上最美丽的人儿，42 她将嫁给世界上最强有力的人；那位自私、刚愎自用、善于制造故事的王后被邀请参加他们的婚礼，她将成为一位过时的王后，穿着一双被烧得通红的铁鞋子，跳舞跳得力竭而死。

然而，对于白雪公主来说，她的未来将如何？当她的那位王子成为一位国王，她则成为一位王后之后，她的生活将成为什么样子呢？由于受到她的那些小矮人的教育，白雪公主已经学会了接受自己在家庭生活中的位置，她是否也将坐在窗户边上，凝视着窗外她过去生活过的森林，叹一口气、做针线活、刺破手指，然后获得一个皮肤白得像雪、嘴唇红得像血、头发黑得像乌檀木的孩子呢？当然，由于她是天底下最最美丽的，白雪公主得以用一个玻璃棺材换取了另一个，从王后把她放进去的一个囚牢转移到了窥镜的囚牢里面，那里，国王的声​​音每天都在震响。毕竟，在这个故事里，对于白雪公主来说，她并没有任何其他的女性来作为生活的样板，除了“好的”（死去的）母亲和她活着的化身、“坏的”母亲之外。假如说白雪公主是由于自己的善良、被动性和驯服性而逃脱了第一个玻璃棺材的话，她要逃离第二个玻璃棺材即那面囚禁她的镜子，显然必须通过“邪恶”，通过情节和故事，通过两面性的谋划、狂野的梦、努力的虚构，以及疯狂的乔装打扮。她的命运周期似乎是无可更改的。她不再保持“静思的纯洁”状态，而必须着手开始那种拥有“重大的行动”的生活，而这种生活对女性来说是被判定为女巫才有的，因为它是如此怪异、如此不

自然。她像艾茹、杜艾萨、露西菲拉一样怪诞，将在自己那间隐秘的、与世隔绝的屋子里炮制错误的艺术品。她像莉莉丝和美狄亚一样体现出自杀的特征，将成为一个怀有杀害自己亲生孩子念头的谋杀者。最后，穿上那双可笑地模仿了女性装束的可怕鞋子，就像那把梳子和紧身胸衣的系带一样的，她将跳起沉默而可怕的死亡舞蹈，直至跳出故事之外，跳出窥镜之外，以及囚禁了她的透明的棺材之外。这一死亡告诉我们，她的唯一功业就是一桩死亡的功业，她的唯一行动就是一项自我毁灭的致命的行动。

由此看来，似乎特别值得一提的是，王后的死亡舞蹈是沉默的。《杜松子树》(*The Juniper Tree*)可说是“白雪公主”的又一个版本，其中描写了一个男孩的母亲打算杀死男孩（当然，是因为不同的原因）的故事，但死去的男孩没有变成一个沉默的艺术客体，而是变成了一只很厉害的金色鸟儿，唱着复仇的歌儿，揭露对他的谋杀，最后，这只鸟儿利用磨盘的力量终于把他的母亲砸了个稀巴烂。⁸⁴ 男孩趋向成熟的发展体现为一种既趋向自我决断又趋向自我表达的成长过程，《杜松子树》表明了一种言说的权力的发展。但是故事中的女孩却必须学习保持沉默的技巧，这要么是因为她是一个被男性作者创作的文本所创造和限定的沉默形象，要么是因为她是一个因自己的哀伤而沉默的舞者，这位舞者只能扮演，却无法自我表达。因此，上自受到折磨的普洛克涅^[1]，下到遗世独居的夏洛特夫人 (*Lady of Shallott*)，女性被告知，她们的艺术就像是“白雪公主”故事中的女巫的舞蹈，只能是一种沉默的艺术。普洛克涅必须用杰弗里·哈特曼 (*Geoffrey Hartman*) 所谓的“梭子发出的声音”来记下自己所遭受的痛苦，因为当她被强暴的时候，她的舌头也被割去了。⁸⁵ 夏洛特夫人必须用编织记下她的故事，因为她被囚禁在一座和任何一

[1] 普洛克涅 (*Procne*)，希腊神话中的雅典公主菲洛墨拉之姐，色雷斯国王之妻，被神变化为一只飞燕。

具玻璃棺材同样坚硬的塔里，只能通过浪漫之爱（正如王后只能通过死亡的舞蹈所体现出来的自我毁灭的疯狂来进行命中注定要失败的逃跑一样）中那种自我毁灭的疯狂，来进行命中注定要失败的逃跑，她最后的一件艺术品就是她死去的躯体，在一只小船上顺着小溪漂流而下。即便那些疯狂的或者说怪诞的女性艺术家能够发出声音，她们说出来的至多也只是荒唐、怪异而又可怜的话，父权制下的理论家们如是说。举例来说，普洛克涅的妹妹菲洛墨拉^[1]就是通过一种晦涩难解的鸟语（和《杜松子树》中男主人公的声音很不相同）来自我言说的。当杰勒德·曼利·霍普金斯在一首短小的讽刺诗歌“关于一位女诗人”（On a Poetess）中写到她时，他是这样说的：

M. 小姐是一位夜莺。

我的心里始终藏着你的笑容。

这就像是菲洛墨拉似的

当别的一切都沉入睡眠之时，她开始歌唱。⁸⁶

即便是马修·阿诺德（Matthew Arnold）这样的人，也指出菲洛墨拉诉说的是“一种狂野的、隐晦的、来自古老世界的痛苦”，认为它是一个“混乱的大脑”剧烈骚动的结果，⁸⁷虽然他的观点更富怜悯性。

然而，正如玛丽·伊丽莎白·柯勒律治针对那隐藏在镜子的另一面之中的理性而严肃的自我所发出的哀叹所告诉我们的那样——也正如安妮·芬奇的抱怨和安妮·埃利奥特的抗议所告诉我们的那样——渴望获得握笔权利的女性作家，渴望着能够从父权文本所代表的、男性作者坚称他们拥有所有权的多面的玻璃棺材中逃脱。就像所有那些我们即将在下文中继续探索的女性艺术家一样，奥罗拉·李约略理解 44

[1] 菲洛墨拉（Philomela），希腊神话中被变成夜莺的雅典公主，以不绝的歌声申述自己的不幸遭遇。

了她母亲藏在画像这一窥镜背后的顽强的自我决定意识，理解了那些“鬼魂、恶魔、天使、仙女、巫婆和妖精”怪诞的、刁难阻挠的形象，她决定要努力发掘埋藏在那些“复制的”自我之下的真正自我。与她相似，玛丽·伊丽莎白·柯勒律治也凝视着一面镜子，在镜子里，她的嘴唇张开着，好像一个“隐匿的伤口”“在沉默和秘密的状态中”流着血，她挣扎着，想要发出“一种能够诉说她的痛苦的声音”。

在努力用女性之笔从男性文本的囚牢中逃脱出来的过程中，正如我们下面还将看到的那样，奥罗拉·李和玛丽·伊丽莎白·柯勒律治这样的女性开始采用了一会儿将自身界定为天使般的女性，一会儿又把自己界定为怪物般的女性的策略。我们即将看到，和白雪公主、邪恶王后一样，她们最初的冲动具有模糊的特征。她们或者倾向于用紧得令人窒息的花边，将自身固定在父权制的玻璃棺材中，或者从窥镜之外跳起激烈的、具有自杀性质的塔兰台拉舞蹈，试图毁灭自身。然而，尽管天使和怪物这一对孪生的形象制造了那么多的障碍，尽管女性有对作者权的焦虑，以及对自身创造力的贫瘠的恐惧，并为此承受着痛苦，但是，创造文本对于女性作家来说已经成为可能。到了18世纪末——这一点将是本书将要论及的最为重要的现象——女性不仅已经开始写作，她们还开始创造出一个个的虚构世界，对父权制下生成的形象和形成的传统进行了严肃而激进的修正。由于从安妮·芬奇、安妮·埃利奥特到艾米莉·勃朗特、艾米莉·狄金森这样的自我追求的女性已经从男性文本的玻璃棺材中坐起，由于她们已经从王后的窥镜之中破镜而出，古老而沉默的死亡舞蹈将变成胜利的舞蹈、言说的舞蹈和富有权威的舞蹈。

第二章 句子的影响力量：女性作家与作者身份的焦虑

不能理解患病的女性的男子，是不能真正理解女性的。

45

——S. 韦尔·米切尔（S. Weir Mitchell）

我想对这种长期的局限进行描述，希望能够运用现在像是为
我所拥有的权力，还有包含在这一权力之中的语言，这将使所有
关注这一局限的人相信，我的这一“生存”一直是处于极为不利
的条件之下的……

——夏洛特·帕金斯·吉尔曼（Charlotte Perkins Gilman）

一个字无心地落到了纸上
或许会刺激一只眼
当被折叠进永久的隙缝之中时
那满面皱纹的制作者躺着在撒谎

句子的影响力量会不断再生
我们或许会产生失望之情

有长达数世纪之遥的距离
来自瘴气那里——

——艾米莉·狄金森

我站立在圆环之中
在那死亡的城市里
系紧红色的鞋子

.....

它们不是我的，
它们属于我的母亲，
以前则属于她的母亲，
它们代代相传，像是宝贝一般
却被藏了起来，仿佛丢人的信件。

——安妮·塞克斯顿（Anne Sexton）

—

46 正如我们已经看到的那样，处在一个关于文学权威的基本定义或公开或隐蔽地体现出父权中心色彩的文化之中，身为女性作家的意义是什么？假如说甜蜜而沉默的白雪公主和凶恶而疯狂的王后代表了令人烦恼的天使和怪物这两种极端化的形象，成为文学传统为女性提供的主要人物类型，那么，上述形象又是如何对尝试握笔写作的女性产生影响的呢？假如说王后的窥镜发出的是国王的声音，那么，这一充满权威的、长久警告的声音，又会对王后自己的声音产生怎样的效果呢？由于国王的声音是王后能够听到的主要声音，王后在发出自己声音的时候，是否会摹仿国王的语气、国王的语调、国王的用词和国王的观点呢？或者，她会不会用她自己的词汇、自己的音色并坚持自己的观点，而对他“说出自己的想法”呢？在我们的认识中，上述

问题都是女性主义文学批评——既是理论意义上的，也是实践意义上的——需要回答的基本问题，它们因此也将成为我们一次又一次会涉及的话题，不仅出现于这一章中，还会贯穿于我们对于 19 世纪女性文学的整体阅读之中。

显然，作家对于前代作家的成就加以吸收消化，然后或有意识或无意识地认同或否定那些成就，构成了文学发展史上的中心现象，许多大异其趣的理论家，如 T. S. 艾略特 (T. S. Eliot)、M. H. 艾布拉姆斯 (M. H. Abrams)、埃里希·奥尔巴赫 (Erich Auerbach) 和弗兰克·克莫德 (Frank Kermode) 等都对这一现象的审美与形而上学方面的意义进行了详细的讨论。¹ 最近，部分文学理论家已经开始对我们或许可以称为文学史的心理学 (psychology of literary history) 的问题进行探讨——作家们不仅在面对他们前辈的成就，而且在面对自己从那些“父辈” (forefathers) 那里继承而来的文体、风格、比喻的传统时，心理上都会出现的紧张、焦虑、敌意和匮乏感。这些批评家不断地对一部文学文本的存在方式进行考察，而如 J. 希利斯·米勒所言，这部文本“的存在……是伴随着一连串的寄生物、回声、引用典故、客人，以及前代文本的幽灵的”。²

米勒同样也注意到了，对上面提及的文学史的精神分析研究开展得最早和进行得最出色的，是哈罗德·布鲁姆。布鲁姆把弗洛伊德式的结果引入了有关文学谱系的研究之中，提出，文学史的发展动力正在于艺术家身上所存在的“影响的焦虑” (anxiety of influence)，即他会担心自己并不是自己作品的真正创造者，它们的真正创造者其实是他的先辈，他们出现在他之前并超越于他之上，具有对他的创作的优先权。事实上，正如我们在讨论文学的父性特征的比喻意义的时候已经指出的那样，布鲁姆有关文学艺术家之间的历史性的前后承继关系模式的概括，是体现出父子相继的关系特征的，尤其体现出弗洛伊德定义过的那种父子关系的特征。因此，布鲁姆解释说，一位“强有力的诗人”必须从事一场与他的“先辈”的英勇较量，因为，他所卷入

47

的是一场文学上的俄狄浦斯式的战斗，他必须击败他的诗人父亲，才能成为一名真正的诗人。

布鲁姆有关文学史的模式是十分具有男性色彩的，而且毫无疑问是具有父权中心意识的。因此，在一些女性主义批评家看来，这一模式似乎是而且毫无疑问还将继续是具有性别歧视意味的、冒犯性的。毕竟，布鲁姆不仅把文学史描述为父亲和儿子之间所进行的你死我活的较量，而且还把弥尔顿笔下那位具有明显男性特征的堕落的撒旦看成我们文化中的诗人的那种类型，他还形而上地将诗歌的创作过程定义为男性诗人与女性缪斯之间发生的一种性关系。那么，女性诗人的位置在哪里呢？她是不是希望消灭“父辈”或者“母辈”呢？如果她发现没有了榜样、没有了前辈，又该怎么样呢？她是否也有一个属于自己的缪斯，它的性别又是什么呢？如果要对布鲁姆式的诗学进行任何与女性问题有关的思考，那么，上述问题是无可回避的。³然而，从女性主义的立场来看，这些问题的无可回避正是问题所在；这里的意思是说，我们要注意的不是布鲁姆对西方文学史的困境所进行的分析之中体现出来的错误，而是他的理论合理的（或至少是富有启发性的）地方。

西方文学史确实彻头彻尾地体现出男性的特征——或者，更准确地说，体现出父权中心统治的特征——布鲁姆对这一事实进行了分析和阐释，而其他的理论家们却无视这一点，其原因正在于他们本来就认为文学只能是男性的领地。弗洛伊德的精神分析学假定对布鲁姆有关“影响的焦虑”的文学精神分析产生了深刻的影响，和弗洛伊德一样，布鲁姆对于交互作用的过程进行了界定，而他的前辈对这个问题却没有作丝毫考虑，原因之一就是那些前辈本身已经处于那些过程之中。还有一点与弗洛伊德相类似的地方是，布鲁姆坚持让人们注意到了读者与作家们通常都不会加以考虑的某些观念。通过这样做，他阐明了精神性别的和社会性别的语境的含义所在，而每一部文学文本都离不开这样的语境，因此，他也阐明了存在于文本之中的“客人”、

“幽灵”的意义所在。在论及弗洛伊德时，女性主义理论家朱丽叶·米切尔（Juliet Mitchell）强调指出，“精神分析学并不是对父权制社会的肯定，而是对它进行的分析”。⁴对布鲁姆的文学史分析模式，我们也可以作如是观，它并不是一种肯定，而是对于潜藏于我们文化中主要的文学运动之下的父权诗学（以及随之而来的焦虑）所作的分析。

48

然而，联系到我们此处的分析意图来说，布鲁姆的历史性建构的价值，不仅在于它有助于我们辨别和定义父权制下的精神性别语境，无数西方文学作品正是在此语境之下建构起来的，还在于它能帮助我们我们从男性作家之中，分辨出女性作家的焦虑和成就。假如我们回到刚才问过的问题——在布鲁姆所描述的彻头彻尾的和本质上属于男性的文学史之中，女性作家的“位置”在哪里？——我们就会发现，我们对此问题的答案只能是，女性作家没有“位置”。确实，只要看上一眼，你就会发现，她似乎是匿名的、无可定义的、格格不入的和反复无常的外来户。正如我们从弗洛伊德有关男性和女性的精神性别发展的理论中可以看到的那样，男孩和女孩的成长发育过程（比如说，与男性的“俄狄浦斯情结”对应，有女性的“厄勒克特拉情结”）并不具有对称性，因此，布鲁姆以男性为中心的“影响的焦虑”理论，也并不是简单地作一下修订或作一番颠倒，就可以用来说明女性作家所处的情形的。

当然，如果我们默认具有父权中心色彩的布鲁姆式的模式，我们就可以如此认为，女性诗人身上并不同样存在男性诗人所有的那种“影响的焦虑”，原因很简单，她所必须面对的前辈，几乎无一例外地都是男性作家，而他们和她是完全不同的。这些前辈不仅体现出父权意识的权威（正如我们对于文学的父性特征的比喻的分析所指出的那样），甚至还试图将她拘禁在有关她的人格和潜能的界定之中，方法便是通过对她进行极端化的删削，把她变成模式化的天使或怪物，而这是与她真正的自我严重冲突的——也就是说，是与她的主体意识、自主性和创造性严重冲突的。因此，一方面看来，女性作家

的男性前辈象征了权威；另一方面看来，他们除了权威之外，并没有规范她的作家之路。更值得注意的是，他们用以建构自己文学身份的男性权威，以及他们竭尽全力要与前辈的权力进行激烈的较量、以便确定自己的独创性力量，与女性作家的性别界定似乎都是直接冲突和相互矛盾的。因此，一位男性诗人所感受到的“影响的焦虑”，到了一位女性诗人那里，就会更多地为“作者身份的焦虑”（anxiety of authorship）所取代——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。

当然，这种焦虑还有可能因她的恐惧而进一步加剧，这不仅仅是因为她无法在与一位男性前辈作战的时候运用“他的术语”并赢得胜利，而且也因为她无法以（女性）缪斯的身体为基础来“创造出”艺术。朱丽叶·米切尔对弗洛伊德有关女性的精神性别发展理论有一个精当的概括，她指出，男孩和女孩“在开始学习说话，并进入社会而生存的时候，都希望能取代父亲的（如果用布鲁姆式的术语来说，则是前辈的）位置，但只有男孩有朝一日会被允许这么做。还有一点，即无论男女，其天生的欲望对象都是指向母亲的，但由于通过文化继承，母亲渴望的是由阴茎转化而来的婴儿（phallus-turned-baby），因此，男孩女孩都渴望成为母亲的阴茎。再一次地，只有男孩才能充分意识到自己是能满足母亲的欲望的。因此，男孩女孩都不愿接受女性气质所代表的种种涵义”，但是，女孩又懂得（在与她父亲的关系之中）“她对父亲的法律的屈从会使她成为‘自然’和‘性活动’的代表，而这种性活动是一种自发的、本能的创造性所造成的混乱”。⁵

于是，和她的男性同道所不同的是，女性艺术家首先必须对抗的对象，是社会化的诸种结果，这种社会化使得她与她的（男性）前辈们的意愿冲突显得难以言说的荒谬、无效，甚至——正像“白雪公主”故事中那位王后身上发生的情形所表现出来的那样——具有自我毁灭的性质。同时，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，女性艺术家争取自我创造的战斗则会是她卷入一种修正性的过程之中。但是，她的战斗并不是针对她的（男性）前辈对于世界的阅读，而是针对他对她的阅读。为了将自己定义为一位作者，她必须对和她有关的社会化的一系列术语进行重新界定。因此，她的修正性的战斗，经常成为这样一种战斗，用阿德里安娜·里奇的话来说，就是“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……它是一种力求生存的行为”。⁶更进一步说，她可以经常通过积极寻找女性的前辈来开始她的战斗，因为这位女性前辈代表的并不是一种需要被否定或者被杀死的极富威胁性的力量，反而形象地证明了，针对父权中心的文学权威的反抗是可能的。

正是出于这一原因，以及米切尔和其他理论家们已经给出的可靠 50 的精神分析学方面的理由，我们发现，将女性艺术家锁入和布鲁姆为男性艺术家提出的俄狄浦斯结构（the Oedipal structure）相对应的厄勒克特拉模式（an Electra pattern）是很愚蠢的一件事。女性作家——我们下面还将一次又一次地对她们进行分析——对女性模式进行搜寻，并不是因为她觉得有义务要去遵从男性对她的“女性特征”的定义，而是因为她必须为自己反叛性的种种尝试争取合法性。同时，和大多数身处父权制中心社会的女性一样，女性作家确实意识到自己的性别成了一个痛苦的障碍，甚至是一种具有负面影响的匮乏；换句话说，和大多数受到父权中心社会影响的女性一样，她成了米切尔所谓的“父权制下低人一等的、‘处于劣势的’（第二性）女性心理”⁷的牺牲品。因此，女性艺术家的孤独感、她与男性前辈们格格不入的感情，始终伴随着她对亲如姐妹的前辈和后继者的需要，伴随着她对女性听众的急切渴望，以及对男性读者敌意的恐惧，她还有文化造成的、对于自我戏剧化（self-dramatization）的胆怯之心，对于父权制度下艺术权威的恐惧，对于女性是否拥有正常的创造能力的焦虑——

所有这些“低人一等”的现象都在女性作家争取艺术上的自我界定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的努力有所不同。

正如我们将要看到的那样，那些社会性别的差异意味着，如埃莱娜·肖瓦尔特所说，女性作家参与营构了一个与男性作家完全不同的文学亚文化（literary subculture），这一亚文化拥有自己清晰的文学传统，甚至——尽管它是在与“主流”的、男性占据统治地位的文学文化的关系之中界定自身的——拥有一个清晰的历史。⁸从最好的方面来看，这一女性亚文化的分离对女性来说是令人振奋的。举例来说，近年来，当男性作家们似乎越来越感觉到被布鲁姆的理论精确地描述为“影响的焦虑”的心理所驱使，并因修正主义（revisionism）的需要而精疲力竭的时候，女性作家却发现自己成了一种旺盛的创造力的先驱，这一创造力很可能是她们的男性同道自从文艺复兴运动以来，或至少是从浪漫主义时代以来就没有产生过的。许多父亲的儿子、今天的男性作家感到和前代之间有着千丝万缕的联系，怎么也无法割裂；但寥寥无几的母亲的女儿、今天的女性作家却感觉到，她正在为一个最终浮出水面的独立发展的传统贡献着自己的力量。

51 然而，在这一女性的文学亚文化中，也还是有其黑暗的一面的，尤其是女性为争取获得文学的自我创造而进行的斗争被放置于布鲁姆的弗洛伊德式的父系文学继承理论描述下的精神性别语境中进行考量的时候。如我们刚才所说，女性作家将“影响的焦虑”换成了我们称之为“作者身份的焦虑”的心理，这种焦虑来自复杂的、几乎常常并不能意识到的对权威的恐惧，在女性艺术家而言，这种权威似乎从定义上看就是不适合于她的性别的。由于作者身份的焦虑是由社会对女性的生物属性所施加的影响造成的，这一焦虑便与我们可以从诸如霍桑（Hawthorne）或者陀思妥耶夫斯基这样的男性作家身上发现的焦虑完全不同。确实，这一焦虑还在女性之间形成了一种独一无二的联系纽带，对此，我们或许可以称之为文学的亚文化之中秘密的姐妹情

谊，这一焦虑因而在那一亚文化中成为一个关键的标志。

然而，较之父子之间激烈较量的“男性”传统，这种属于女性的作者身份的焦虑所产生的负面影响是极为深刻的。由于这一焦虑不是在女性之间相互传递，而是由父权制度之下严厉的文学“父亲们”传给“低人一等的”女性后代的，从许多方面来说，不安、不满、烦恼、不信任就会逐渐滋生，并像一个个污点一样，扩散与渗透到女性作家所创作的许多文学作品的风格与结构之中，尤其是——正如我们在下面的论述中还将看到的——扩散与渗透到 20 世纪之前的女性文学之中。因为，假如说当代女性现在确实已经在富有成效与权威地写作，这只是因为她们那些身处 18 世纪和 19 世纪的前辈母亲们已经在看似疾病的孤独状态中、看似疯狂的格格不入中、看似瘫痪的黑暗中进行了奋斗的缘故，她们努力挣扎，以便可以战胜仅仅在她们的文学亚文化中才会出现的作者身份焦虑。因此，虽然近来的女性主义者所强调的积极主动的角色模式毫无疑问对许多女性都有所助益，但我们无论如何不能不认识到，一个富有创造性的女性亚文化是在怎样恐怖的基础上建立起来的。由于我们已经远离了那种受到社会压制的性别模式，因此，只有对上述问题进行全面的思考，才有可能发现 18 世纪和 19 世纪女性的文学成就中，那些不同凡响的力量所在。

我们在本章之首援引了艾米莉·狄金森在“句子的影响力量”中所作的敏锐观察，这一观察因为表达出文学的精神发展史上，文学女性对自身所处地位的特殊观念，而以许多不同的方式在别的女性作家那里产生着共鸣。在诗歌的开篇处，所使用的词汇似乎便已经告诉我们，艾米莉·狄金森已经敏锐地意识到，用最精确的布鲁姆式的或米勒式的术语来表达，就是有害的“客人”和“幽灵”深潜在所有的文学文本之中。对任何读者尤其是对同样身为作家的一位读者来说，每一部文本都可以成为一个“句子”，或者是某种具有形而上的意义的细菌武器。然而，除此之外，“句子的影响力量会不断再生”的事实又告诉我们，艾米莉·狄金森已经意识到文学文本是具有抑制性的、

囚禁功能的和引发疾病的；因此，既然文学侵入了一位读者的个人领地，那么，它就构成对隐私的一种侵犯。更进一步说，她的另一首诗“满面皱纹的制作者”（Wrinkled Maker）则表明了狄金森自己对于性别的界定，其中表现出耐人寻味的性别模糊的特征。一方面，“我们”（特别是指女性作家）可能会因为所有那些竭力否定女性自主性和权威性的父权文本而“产生失望的情绪”，另一方面，“我们”（特别是指女性作家）又有可能因为所有那些既公开又隐蔽地对她们满心疑惑的女性后代呈现出作者身份焦虑的“前辈母亲”而“产生失望的情绪”。最后，那些传统的、从形而上的意义上说具有母性特征的焦虑表明，即便是一部文本的制作者，只要她是女性，就有可能感到自己被囚禁于文本当中——她被那部文本的书页折叠起来、搞得“满面皱纹”，陷落于书页“永久的隙缝”之中，这些“永久的隙缝”会不断地告诉她，她是一副怎样的尊容。

尽管当代女性作家相对而言已经摆脱了狄金森界定的这种“失望的情绪”的影响（至少是较之她们身处19世纪的前辈来说是如此），但是近来，美国诗人兼散文家安妮·戈特利布（Annie Gottlieb）叙述的一条轶闻趣事却概括了我们的观点，表明在所有女性那里，“句子的影响力量”有可能会以怎样的方式“不断再生”：

当我开始享受起自己作为一个作家的种种权力时，我梦见我母亲叫人让我无法生育！（即便在梦里，我们也依然会因我们的文化强加于我们的种种惩罚性的选择而责备自己的母亲。）在我的梦中，我跟在那个像是母亲的人形后面，示威般地挥舞着一把巨大的刀子；在刀刃上是我写下的文字。我呼喊道，“你知道你在做什么吗？你正在毁掉我的女性特征啊，我的女性力量，它们是因为你的缘故才会对我那么重要的啊！”⁹

仿佛在回应狄金森的话语一般，戈特利布说，通过对女性前辈的

搜寻，女性作家找到的或许只有负面的影响、削弱自己的力量。然而，她依然必须去搜寻，搜寻她的“女性的力量”，这一力量由于她失落了的文学上的母性传统而显得尤其重要。在这一方面，狄金森有关母亲们的表述是富有启示性的，因为她一面声称“我从来没有过母亲”，一面又声称“孩提时代，我总是狂奔回家，充满了敬畏……他是一个令人敬畏的母亲但我还是比任何人都爱他”，还有，“一个母亲（就是）一桩奇迹”。¹⁰ 然而，正如我们下面还将看到的那样，艾米莉·狄金森自己作者身份的焦虑就是一种“失望的情绪”，这一情绪不仅是从她病弱的亲生母亲那里继承得来，也不仅是从她那许多遭受痛苦的文学母亲那里得来，而且还从那些对她说话的——甚至是对她“撒谎的”——文学父亲们那里得来，这些影响有时近在咫尺，有时则又“有长达数世纪之遥的距离”，均来自文学文本中那些臭名昭著的窥视之镜。

二

在一个女性受到告诫说，如果她们的行为不能像天使，那么就一定是怪物的社会中，无论哪一位女性都会受到负面的伤害。事实上，最近以来，诸如杰西·伯纳德（Jessie Bernard）、菲利斯·切斯勒（Phyllis Chesler）、内奥米·韦斯坦因（Naomi Weisstein）和保利娜·巴特（Pauline Bart）这样的社会学家和社会历史学家已经开始对父权制下的社会化形式是如何在肉体和精神两方面，使得女性产生病态的方式进行了研究。¹¹ 比如歇斯底里，众人皆知，弗洛伊德的一系列研究就是以此为基础的，他对 psyche 和 soma 之间存在的张力关系进行了考察，这种病症之所以从定义上就被界定为“女性疾病”，并不全是因为它的名称采用的是希腊语中表示子宫的词 hystēr（在 19 世纪，子宫被人们认为是导致这种情绪上的紊乱的“罪魁祸首”）的缘故，而更多是因为在世纪之交的维也纳，歇斯底里症确实

主要发生在女性身上，同时，在整个 19 世纪，和许多其他类型的神经紊乱一样，这种精神病症被人们认为是由女性的生殖系统所导致的，这一观点似乎像是对亚里士多德的说法的一个详细注解，亚里士多德说过，女性特征本身即是一种畸形。¹² 确实，由于与生理的、社会的环境之间的不协调关系所造成的疾病，如厌食症（anorexia）和陌生环境恐惧症（agoraphobia），过去和现在一直都很不协调地发生在女性身上。患有厌食症——没有食欲、自己愿意挨饿——的主要都是青春期的少女。患有陌生环境恐惧症——害怕处于开放的或是“公众聚集的”地方——的通常是女性，而在中年家庭主妇身上发生的频率则更高，她们身患使人行动不便的类风湿病症、关节炎的几率也更高。¹³

54 上述疾病以好几种不同的形式，体现了父权中心的社会化形式的影响。显然，最明显的一点是，年轻女孩，特别是生机勃勃的、充满想象力的女孩，都有可能接受那种要她们温顺、屈从、无私的教育，从某种意义上说，这种教育会让她们产生异常难受的感觉。要把一个人训练得完全能自我克制，几乎无异于将他／她训练成病态，因为人类这种生物最初和最强烈的冲动，即是要努力求取他／她自己的生存、快乐和自我维护。此外，每一个年轻女孩被迫接受教育，放弃自己的“主体”的过程，都在以一种特殊的形式导致疾病的发生。在学习成为一位美丽的客体的过程中，女孩学会了对她自己的身体产生焦虑感——或许甚至还有厌恶感。她对围绕在她周围的那些真实的和象征意义上的窥镜入迷地凝视着，渴望自己的身体能够更加“苗条”一些。在 19 世纪，如我们前面已经提及的那样，这种渴望自己变得美丽和“脆弱”的念头，导致了束得紧紧的蕾丝花边和吃醋行为的流行。到了我们现在的时代，情况则变为无数人“控制性”的节食行为，还有就是非同寻常的青少年厌食症现象的发生。¹⁴ 与此相似，受到教育和控制的女性倾向于过一种处于私人空间的、退隐的、局限于家庭范围之内的生活，似乎也就是无可避免的事了，她们很有可能会

产生对于公共空间和没有边界的开放空间的病态恐惧。就像“白雪公主”中的王后用作武器，来对付她痛恨的继女的梳子、束胸丝带和苹果一样，上述厌食症和陌生环境恐惧症也会将父权中心文化对于“女性特征”的定义发展而至荒谬的极端，最终成为对于社会规约（social prescriptions）的本质上的或至少是无可逃脱的拙劣模仿（parodies）。

然而，在 19 世纪，这些病症拙劣模仿的社会规约的复杂性，不仅仅体现为敦促女性以那种会导致她们发生病变的方式行动；19 世纪的文化似乎在事实上已经使得女性发生了病变。换句话说，维多利亚时代女性患有的那些“女性疾病”并不总是她们接受了女性气质训练之后的副产品；它们甚至就是那些训练的目的所在。正如芭芭拉·埃伦赖希（Barbara Ehrenreich）和迪尔德丽·英格利希（Deirdre English）已经阐明的那样，在几乎整个 19 世纪里，“上层社会的女性和中上层社会的女性（被界定为）‘病态的’（脆弱的、病歪歪的）；而劳动阶层的女性则（被界定为）‘令人作呕的’（有坏影响的、不正常的）。”在谈及“淑女”这个问题时，她们进一步指出，“社会一致认为她必须是脆弱的、病态的”，因此，在英国和美国，“对女性的柔弱病态的追求成为一种狂热的时尚”。正如玛丽·帕特南·雅各比博士（Dr. Mary Putnam Jacobi）在 1895 年所写的那样，由于上述狂热的结果，“人们普遍认为，如果由于下面所有这些可以想象的紧张或负担，女性会昏厥过去，是自然的甚至是值得赞美的事——比如冬天的某桩毫无意义的消遣行为、一屋子的仆人、与某位女友的一次拌嘴等等，更不用说因为什么更有意义的原因了……由于被那些抱有善意而目光短浅的顾问敦促着而不断地想到自己的神经，（女性）很快就变得一无是处，而只是一束神经了”。¹⁵

由于这种社会条件所决定的女性疾病的流行，文学之屋中的天使不仅经常性地会遭受恐惧与颤抖的折磨，而且还因实际上和象征意义上的病态走向死亡，就不是什么令人奇怪的事了。毕竟，尽管她那

位亢奋的继母在舞蹈中步入了坟墓，美丽的白雪公主几乎还是无法从在玻璃棺材中形成的紧张的昏睡状态中复原。假如我们再回到歌德笔下的玛卡莉这位出现在《维廉·麦斯特的学习时代》中的“好”女人形象，即汉斯·艾希纳描述为代表了她的创造者的“静思的纯洁”理想的人物，我们会发现，这位“无私的典范和心灵纯洁的象征……这位永恒女性的化身，其实是有着偏头痛的症状的”¹⁶。由于承受着残酷的自我压抑，“永恒女性”是否一定会出现病态的症状呢？如果确实如此的话，我们或许可以在狄金森“句子的影响力量会不断再生”的诗行中找到另一种意义。我们甚至早在“数个世纪之前”便已“产生的”失望的情绪或许就是针对玛卡莉那种“没有丝毫故事的”生活的。

然而，与此同时，怪物般的女性的失望情绪又是真实的、无可否定的和富于影响力的。王后那疯狂的塔兰台拉舞蹈完全可以被理解为讲述了太多故事之后所产生的不健康的并具有象征意味的结果。正如浪漫诗人们所害怕的那样，太过丰富的想象力对任何人来说可能都是危险的，无论男女，但是对身处父权中心文化统治之下的女性来说，智力活动总是被认为会导致悲惨的结果。1645年，马萨诸塞湾殖民地总督约翰·温思罗普（John Winthrop）在日记中写道，安妮·霍普金斯（Anne Hopkins）“陷入了悲惨的动摇状态，失去了理解力与理性，这一情形发生在她身上已有好几年了，原因正在于她痴迷于读书和写作的缘故，她写了好多书了，”他还补充写道，“如果她能更多地关心家庭事务，还有别的那些属于女性操心的事儿……那她一定不会像现在这样神志不清了”。¹⁷ 温迪·马丁（Wendy Martin）注意到，

56 在19世纪，知识女性的这种恐惧变得如此强烈，以至于这一现象……被记录进了医学年鉴之中。一位善于思考的女性被认为大大地违背了自然的法则，一位哈佛出身的医生在他对一位拉德克利夫的毕业生所作的尸体解剖报告中的观察指出，她的子宫已经缩成一粒豌豆那么小了。¹⁸

那么，假如如安妮·塞克斯顿所说（在她的一首诗中，我们在本章卷首引语中，已经引用了其中的一部分），那些被偷偷摸摸地从一位女性传递到另一位女性那里的红鞋子是艺术之鞋、是王后用来跳舞的鞋子的话，那么，成为一个天使的、拒绝接受鞋子的玛卡莉，其使人走向病态的程度，是和成为一个穿上这些鞋子的王后相同的。塞克斯顿诗歌中有好几个段落表达出了我们称之为“作者身份的焦虑”的那种感受，其形式则是对表达出女性创造力的、自杀性的塔拉台拉舞蹈的强烈的恐惧：

所有那些女孩
都穿着红色的鞋子，
坐上了一列永不停止前进的火车。
.....
她们撕扯下自己的耳朵，仿佛它们是保险针一般。
她们的胳膊纷纷掉落，变成了一顶顶帽子。
她们的头颅滚落下来，沿街唱着歌。
她们的双足——噢，上帝啊，她们的双足走在市场当中——
.....正在前行。
无法停步。
.....
它们无法听见。
它们无法停步。
它们正在跳着死亡之舞。
它们正在做的事会最终毁灭它们。

当然，从这些句子里面，我们看到，影响会不断再生，失望情绪也会蔓延：塞克斯顿告诉我们，女性艺术拥有一种“隐秘的”但又极其重要的无法控制的疯狂传统。或许，正是她对这一传统的半自觉状

态，给予塞克斯顿本人对于成为埃德娜·米莱（Edna Millay）的当代化身以“一种秘密的恐惧”，米莱似乎是以浪漫故事而闻名的。在一封写给德威特·斯诺德格拉斯（DeWitt Snodgrass）的信中，她承认说，她“害怕自己像女性那样写作，”接着她又补充道，“我希望自己是个男子就好了——我宁愿像个男子那样写作。”¹⁹ 毕竟，跳着死亡舞蹈，“所有那些女孩 / 都穿着红色的鞋子”都会最终毁灭自身，就像厌食症患者那样，努力要减去自身躯体中那有罪的分量。但是，假如这些胳膊、耳朵、头颅都掉落了，或许她们的子宫也“缩”成了“豌豆那么小的样子”，又该怎么办呢？

在此方面，玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）的小说《预言夫人》^[1] 中的一个段落，几乎可以被看成是塞克斯顿以狂野的想象力呈现出来的创造力和“女性气质”之间发生冲突的一个注解。值得注意的是，阿特伍德小说中的主人公是一位创作近来被称为“女性哥特”小说的作家，更引人注目的是，她同样也将自己作者身份的焦虑通过民间故事中有关红鞋子的比喻表现了出来。在步入镜子的过程中，她看到了双脚上流出来的血，突然间，她感觉自己发现了

真正的红鞋子，受到惩罚而跳舞的双脚。你可以跳舞，或者，你可以拥有一个好男人的爱。但是你害怕跳舞，因为你有这样一种不自然的恐惧感，假如你跳舞的话，他们会把你的双脚砍下来的，这样你就不可以跳舞了……最后，你克服了恐惧感，开始跳起舞来，他们果真砍下了你的双脚。那个好男人也走掉了，因为你想跳舞。²⁰

[1] 《预言夫人》（*Lady Oracle*），为加拿大著名女作家玛格丽特·阿特伍德于1976年出版的长篇小说，其中讲述了第一人称女主人公琼·福斯特成长的心路历程，以及她的爱情、婚姻和事业。作品通过回忆与现实的交织，再现了留在主人公敏感脆弱心灵上的昨日烙印，并揭示了她的不安定感和惶恐的内心世界。

换句话说，无论她是一位被动的天使，还是一位积极主动的怪物，女性作家都会感到自己或从实际意义上或从象征意义上步履蹒跚，受到她身处其中的文化提供给她不利条件的影响，她还别无选择，她处境艰难，有时，似乎死亡的句子/判决 (sentences) 会穿着她从文学之母那里继承而来的鲜血淋漓的鞋子，“不断地再生”。

由于被一系列疾病意象、疾病传统以及疾病与不安的邀请所缠绕，女性作家面对许许多多的镜子，内心怀有强烈的不适之感便是顺理成章的事了。如我们下面所要看到的那样，“句子的影响力量会不断再生”的观念对于文学女性来说，已经构成一个至关重要的事实，以至于从奥斯汀、雪莱到狄金森、巴瑞特·勃朗宁的 19 世纪小说家和诗人们的伟大艺术作品中，经常会从真实与象征的双重层面上涉及疾病的问题，它们仿佛特意告诉我们，通过努力，这些作家已经从失望情绪和碎片化的状态中逃离，而赢得了健康和完整。通过拒绝身处其中的文化提供给她有毒的苹果，女性作家经常成为某种意义上的厌食症患者，她坚决地闭紧嘴巴，保持沉默（因为——用奥斯汀笔下亨利·提尔尼的话来说就是——“女性唯一的权力就是拒绝的权力”²¹），即便一边还在抱怨说饥饿。因此，夏洛蒂·勃朗特和艾米莉·勃朗特都描绘了被迫挨饿或自愿挨饿的厌食的女主人公的痛苦，而艾米莉·狄金森则声称，她一口气“饿了好多年”，与此类似，在另一首诗“豪华的贫困” (Sumptuous Destitution) 中，克里斯蒂娜·罗塞蒂是这样通过分裂，来表达自己作者身份的焦虑的，其中一位女主人公渴望“不断地吮吸”小妖的果实，而另一位则决绝地闭紧双唇、保持沉默而昂扬的克制姿态。此外，许多这样的文学女性则以她们各自不同的方式，患上了陌生环境恐惧症。由于她们受到保持沉默的训练，她们害怕文学市场那令人眩晕的开放性，如果更加理性一点，就会像艾米莉·狄金森说的那样，认为“出版——就是一种拍卖行为/拍卖的是男人的思想”，或者，糟糕一点说，她们会一语双关地

承认道，“创造力似乎是一种强有力的崩裂——/这一崩裂使我得以显形。”²²

如我们同样还将看到的，除了两种典型的症状，即厌食症和陌生环境恐惧症之外，还有其他的疾病和不适出现。例如，和陌生环境恐惧症类似、互补和对立的病症，有幽闭恐惧症（claustrophobia），我们在下面探讨 19 世纪女性写作时，还将一再地碰到这种病症。还有眼睛方面的“困扰”，似乎也在纠缠着文学女性的生活和作品：艾米莉·狄金森事实上就提到，她的眼睛“被搞瞎了”；乔治·艾略特把具有父权中心特征的罗马描绘为“一种视网膜方面的病症”；简·爱和奥罗拉·李都嫁给了瞎眼的男人；夏洛蒂·勃朗特有意闭着眼睛写作；玛丽·伊丽莎白·柯勒律治描写了已经来到的“瞎眼”，因为“纯粹而又明亮，/太阳的光线突然照到我的脸上，直到它们反而遮蔽了太阳”。²³最后，还有失语症（aphasia）和失忆症（amnesia）——这两种病症具有象征意味地代表了（也滑稽模仿了）父权中心文化保守地要求女性表现出来的智力上的无能——它们一再地以或坦率或乔装的形式，出现在女性作家的创作之中。奥斯汀小说中“愚蠢的”女性形象（如《爱玛》中的贝茨小姐）表现出马勒普罗普太太般的语言使用方面的混乱，玛丽·雪莱笔下的怪物不得不通过又抓又划的方式来学习语言，而艾米莉·狄金森本人则孩子气地对最基本的英文单词的意义提出了疑问：“真的会有有一个‘早晨’吗？/真的有那么一件叫做‘日子’的东西吗？”²⁴同时，许多女性作家也设法暗示，对语言如此无知的原因——同时暗示出的，还有她们意识到自己格格不入和无可逃脱的不守规矩的深刻感受——正在于她们忘掉了某些东西。由于被剥夺了权力，那是即便她们手中有笔似乎也无法提供的，这些女性就像是多丽丝·莱辛（Doris Lessing）笔下的女主人公们，她们不得和她们心中的父权制约束作战，竭力想恢复对于她们曾经拥有的过去的微茫回忆。

“我过去熟悉的歌儿在哪里，/我过去唱过的歌儿在哪里？”克

里斯蒂娜·罗塞蒂在她的“主音”（The Key-Note）中这样写道，这首诗的标题已经显示出了该诗之于她的重要性。“我遗忘了所有 / 很久很久以前我所知道的事情。”²⁵ 仿佛想要印证她的观点一样，夏洛蒂·勃朗特笔下的露茜·斯诺很自然地“遗忘了”她自己的历史，甚至还有她的故事中一位居于中心位置的人物的教名，而勃朗特笔下的孤儿简·爱似乎也失去了（或者说从象征意义上看已经“遗忘了”）她的家庭遗产。与此相似，艾米莉·勃朗特笔下的希刺克厉夫“遗忘了”或者说被安排遗忘了他过去是谁、他过去是什么；玛丽·雪莱笔下的怪物“天生”就没有任何记忆或者说家族的历史；伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁笔下的奥罗拉·李早早地就离开了——因此也就“遗忘了”——她的意大利“故乡”。然而，如这里举出的最后一个例子告诉我们的，所有这些人物的形象和她们的作者所真正害怕自己遗掉的，其实是她们生命中的某个部分，这个部分一直受到父权中心的诗学的阻挡而被迫远离了她们：它就是有关文学力量的母性遗产、她们“女性的力量”，如安妮·戈特利布所言，这一力量之所以对她们那么重要，正是因为她们的母亲的缘故。那么，不仅是为了理解“句子的影响力量会不断再生”之于女性产生影响的方式，也是为了了解女性是如何战胜疾病、赢得艺术上的健康的，我们必须通过对布鲁姆修正性的“影响的焦虑”的重要定义进行重新界定的方式，来开始我们的研究。而为了要达到这样的目的，我们就必须对 19 世纪女性走过的艰难道路进行梳理，看一看她们是如何克服“作者身份的焦虑”，抵制具有消极影响的父权制观念，重新忆起那些能够帮助她们发现自己身上清晰的女性力量的、失落的前辈母亲。

三

起初，那些最早开始尝试握笔写作的一批女性，显然会受到消极影响、被变得病态，她们受到自我怀疑、匮乏、低人一等等诸多感觉

的缠绕，那是她们所接受的有关“女性气质”的教育导致的。正如我们在有关文学的父性特征之比喻的讨论中所提到的那样，这一比喻从反面上说，就是要人们相信女性在文学创作方面是贫瘠的，这一信念使得诸如安妮·芬奇这样的文学女性不得不无限焦虑地想到，她们或许真的是“无足轻重的人”，以及在智性上毫无力量的宦官。另外，那些女性还受到下述观念的深刻影响，这一观念潜藏于鲁弗斯·格里斯沃尔德的说法当中，格里斯沃尔德说：在阅读女性的作品时，“我们处于这样的危险之中……即错把旺盛的能量当成创造性的智慧，其实，那只不过是个人‘未加控制的情感’的过度表现罢了。”²⁶这句话表明，女性打算动笔即使算不上太荒唐，或者也可能是因为有毛病，即我们今天称之为“神经官能症”的毛病。“我们静静地在家里待着，受到限制，而我们的感情却企求能超越我们自身。”奥斯汀笔下的安妮·埃利奥特对哈维尔上尉如是说，说这句话就在他们开始那场关于男性的笔以及它对女性的“反复无常”所进行的描述的争论之前不久，这一点我们先前已经讨论过了。安妮在说话的时候，奥斯汀把她的声音处理得“低低的、充满感情的”，无论是她的观点，还是她的神态，表现的其实都是作者的态度，奥斯汀对女性较之男子在危险和“未加控制的情感”造成的疾病面前可能更加脆弱的观点，是持默认态度的。²⁷

因此，毫不奇怪，芬奇最好也最富感情色彩的诗歌之一，是一首标题为“怒气”（The Spleen）的品达体颂歌。在此，几乎像是对蒲柏在《夺发记》中塑造的那位怒气女王的回应一般，芬奇承认了自己有“喜欢夸夸其谈的”毛病，并对这一毛病所引发的自己的焦虑感进行了探讨，她对这一毛病很有可能拥有控制自己的生活与艺术的力量而感到恐惧。她的自我审视之所以特别令人感兴趣，原因不仅在于它所体现出来的严厉的真诚，而且在于这种真诚驱使着她向人们袒露，她本人在多大程度上受到了蒲柏隐含在他的诗歌中的、对女性“未加控制的情感”的厌恶倾向的严重束缚。蒲柏坚持认为那位“倔强任性

的”怒气女王操纵了“从15岁到50岁之间的性别”——女性，也就是说，操纵了女性性生活的“主要的时期”——因此，这位女王既是歇斯底里症之“罪魁祸首”，又是（女性）诗歌之“罪魁祸首”，芬奇似乎至少也部分地同意这一观点，因为她提出，“空虚无聊的艺术是那些专横傲慢的妻子干的事。”换句话说，不甘屈从的女性只能被看成是神经质的女性，想来蒲柏就是这么认为的。“高贵的男子生来就是拥有权力，处于统治地位的，”芬奇这样说，但他却又被怒气冲冲的女性打败了；他“表示妥协，以获得和平……而女性以怒气为武器，又低声下气地服从了”。然而，与此同时，芬奇又承认她在自己身上也感觉到了最最有害的怒气，尤其是在作为一名艺术家的自我身上，这种感觉尤其突出，她抱怨这种怒气产生的结果，相当动人，但并没有进行自我指责，而这种指责似乎在她早年对女性的反叛的洞视中曾经出现过。在谈及怒气时，芬奇这样写道：

哎呀呀你把我控制了！你渗透了我的全身：
 我感觉到你的力量，虽然我也在抗拒着你的威逼；
 我感觉到自己的诗歌很无力，挤作一堆的单词毫无意义。
 透过你黑色的怨愤我看清了一切，
 就像你一样又黑暗、又令人恐惧，
 我的诗句受到谴责，我的思想
 只不过是无效的傻念头，或者是放肆的错误罢了。²⁸

想要成为一名作家，就是疯狂、神经质和坏脾气的吗？在《怒气》之中，芬奇承认她确实害怕蒲柏把她看成愚蠢的、神经质的菲比·克林科特而对她进行描绘——这毫不奇怪——这种描绘会把她逼进自己头脑之中的一个怒气洞穴之中。

当17世纪和18世纪的女性作家——甚至还有部分19世纪的文学女性——并不承认自己想要握笔写作就是疯狂的时候，她们确实又

常常表明，从某种程度上说，她们对曾经有过的“大胆放肆的”阶段怀有歉疚之心。正像我们前面看到的那样，芬奇本人就警告她的缪斯要小心翼翼、“依然保持退隐状态”，她还补充说，自己成为一名作家，希望能够做到的最好的事，是“依然用小小的翅膀，/飞到为数不多的朋友们那里，唱出你的悲哀”。尽管她自视微不足道的警告之词中充满着讽刺之情，但里面同样也有严肃和现实的内容。正像埃莱娜·肖瓦尔特告诉我们的那样，直到19世纪末，和她们的文学兄弟、文学父亲相比，女性作家依然还被看成是低人一等的。²⁹假如她不愿谦逊一些、自我贬低一些、俯首帖耳一些的话，假如她拒绝把自己的艺术作品仅仅看成微不足道的小玩意儿，只是让读者在闲极无聊之时娱乐和消遣的东西的话，那么，她就不能指望自己不被人漠视、不遭人攻击（有的时候还是以恶语中伤的形式）。安妮·基里格鲁（Anne Killigrew），那位雄心勃勃地向“诗歌女王”发出恳求，希望能有“诗意之火”来温暖她的灵魂的人，所能得到的便是被认为不切实际的攻击，还有剽窃的指控。“我写作，有识之士会赞美我的文采：/那么，获得荣耀还有什么疑问吗？”她这样写道，表达了为自己卑微的生命中增加一些故事的渴望，而这些渴望，对于一个男性艺术家来说，本来就是合情合理的事。但是，相反的是，“那些本来应该为我带来荣耀的东西，却反而为我带来了羞耻。”³⁰与她同时代的美国人安妮·布雷兹特里特的一首诗，同样呼应了这种挫折和烦恼，在这首诗里，作者对她已出版的诗歌本来应该得到的收获进行了讨论：

每一条挑剔的舌头，都在诉说着我是多么让人厌恶
它们说我的手更适合做针线活，
居然拿起了诗人的笔，真正是错得让人讥讽，
写诗是会损坏女性的大脑的：
而假如我写的诗被证明还不错，也是无济于事的，
它们会说它要么是偷的别人的，要么就是碰巧了。³¹

在这段分析之中，体现出一种令人沮丧同时又举世皆然的准确性，我们看到，如果处在基里格鲁经历过的那种背景之下，任何一位敏感的女性作家都是不可能无视其中隐含的意义的：要谦虚，否则就是另类！你的那些阴魂是异常黑暗的，你就待在那儿吧！

因此，布雷兹特里特的做法是回避阿波罗头上那属于男性的“桂冠”，而只要求获得一顶“百里香或者欧芹编成的花冠”，她文雅地向她的男性读者们保证说，“我的这些渺小而粗糙的矿砂 / 将会使你们那光彩熠熠的金子更加闪亮”。尽管和芬奇的自我责难一样，在这里的谦逊之中，同样也渗透了强烈的讽刺色彩，但这种谦逊的姿态确实确实产生了不良的后果，无论是对诗人的自我界定，还是对她的艺术来说都是如此。正如芬奇感到自己“挤作一堆的单词”由于女性的怒气所造成的令人丧气的毛病而不成体统一样，布雷兹特里特也承认说，她的“缪斯”是“愚蠢的、破碎的和有毛病的”，而她的缺陷是无法修复的，因为“自然就已经使它难以修复了”。她又补充说，毕竟——仿佛像是要把女性特征和疯狂，或者至少是精神上的畸形紧紧联系在一起似的——“一个脆弱或受伤的大脑是无法复原的”。与此类似的是，纽卡所公爵夫人玛格丽特·卡文迪什的文学活动也使得她的同时代人将她称为“疯子玛奇”。“你就别指望啦，”卡文迪什断言道，“我能够像男子那样明智地、聪明地写作，因为我属于那个柔弱的性别，头脑天生是与最冷漠、最柔软的东西混合在一起的。”她接着声称，男人和女人“可以和黑鸟作个比较，母黑鸟绝对无法用有力而嘹亮的嗓音唱歌，也没法像雄黑鸟唱得那么清晰与完美；她的胸脯的构造无法使它产生那样的力量”。³²最后，她对自己所属的性别的态度，还有她对自己职业的感觉之间发生的冲突似乎真的让她有点“疯狂”了。或许在某种产生失望和自我冲突的稍纵即逝的瞬间，她这样写道：“女性像蝙蝠或猫头鹰那样生活，像牲畜那样劳碌，像蠕虫那样死去。”不过最后的情况是，如弗吉尼亚·伍尔夫所云，“她每一出门就有很多平民围住她的马车”，因为“这个疯癫的公爵夫人变成了

63

一个鬼怪，用来恐吓聪明的女孩子”。³³

如弗吉尼亚·伍尔夫的评价告诉我们的，没有因她们的文学雄心而道歉的女性会被定义为疯狂和怪诞：她们因“不遵从性别规范”而反复无常，或者，因性别上的“堕落”而反复无常。如果说卡文迪什不同凡响的智性方面的雄心使她似乎像是偏离了自然规律的话，芬奇的写作则使她被界定为一个傻瓜、一个彻头彻尾毫不谦虚、没有歉疚之心的叛逆者，就像阿弗拉·贝恩一样——贝恩是英国第一位真正意义上的“职业”女作家——过去是、现在依然始终被看成某种“名声不好的女人”，随随便便是当然的，很可能还自我放纵，而且“有失体统”。“可怜的女人做了什么，不得不/被排除在理性，还有神圣的诗歌之外？”贝恩坦率地问道，她似乎同样坦率地过着一种王政复辟时期浪荡之人的生活。³⁴结果，就像现实生活中的杜艾萨一样，她渐渐地受到无情的排斥，不仅被排斥在严肃文学标准之外，也被从受人敬重的大厦和图书馆中排除出去了。

然而，到了资产阶级的19世纪初，金钱和“道德”两者都变得无比重要，以至于任何一位严肃的作家，无论从心理上还是经济上都无法承受像贝恩那种“疯狂”的后果。因此我们发现，1816年，简·奥斯汀以一种端庄得体的口吻抱怨说，她天生无法把“男性化的、精神性的速写”加入到她那“小小的（两寸宽的）象牙微雕”中去，象牙微雕是她用来象征性地形容自己小说的说法。1837年，夏洛蒂·勃朗特也向罗伯特·骚塞保证说，“我努力尝试……去观察女性应该承担的所有职责。”她满怀羞愧地承认，“我并不总是能获得成功的，因为有时我在上课或者做针线活的时候，还会忍不住去读书或者写作，”她后来又充满责任感地补充写道，“我竭力想要否定我自己；而我父亲的赞同已足以弥补我的匮乏了。”³⁵与她相似，我们发现，1862年，艾米莉·狄金森告诉托马斯·温特沃思·希金森（Thomas Wentworth Higginson）说，出版作品“相对于我的思想的格格不入的程度，就像是天空之于海洋一般”，这表明她认为从类属上说，她

是不适合于从事那些自我表现的工作的，³⁶1869年，我们看到，路易莎·梅·奥尔科特的乔·玛奇学习写作供孩子们阅读的道德说教性的作品，而不是充满雄心的哥特式惊险作品了。显而易见，在所有上述选择中，是有自觉的或半自觉的讽刺在内的，这些讽刺以表面上的细微琐事和堂皇的重要之事相对，以家庭事务和戏剧性的内容相对，以私人空间和公共空间相对，以无名与荣耀相对。但是，与上述讽刺同样显而易见的，还有对几乎遍布于英国和美国女性作家身上病态的作者身份焦虑的突出展示，而这种焦虑直到不久之前依然存在。

所有这些女性的生活经历、作品中的引文和她们的选择无不告诉我们，简单地说，文学女性只要想在这个世界上界定自己的公众存在，就始终不得不面对同样的、被贬低的处境。假如她没有彻底压制自己的作品，或者以匿名、笔名的形式出版了它们，她就不得不以谦逊的口吻，承认自己作为一名女性的“种种局限性”，并特别关注那些专为女士们量身打造的“较为低级的”主题。假如后一种选择似乎只是一种失败，那么她的反叛也只能体现为接受被排斥的命运，那似乎是无可避免的。因此，如弗吉尼亚·伍尔夫注意到的那样，女性作家似乎被锁在一种令人窘迫的双重困境之中：她不得不在承认自己“仅仅是一个女人”和坚称自己“像一个男人那样出色”之间进行选择。³⁷无可避免的是，如我们下面还将看到的，女性创作的文学作品遭遇到如此引发焦虑的选择，其一个鲜明的特点，势必是对上述受到局限的选择的强烈兴趣，除此而外，还有对拘禁状态的一种着迷的想象，这一想象透露出女性艺术家因令人窒息的无奈选择和创造它们的文化而被逼堕入陷阱、变得病态的具体形态。毕竟，歌德虚构的玛卡莉不是唯一患有严重偏头痛病症的天使般的女性。乔治·艾略特（和弗吉尼亚·伍尔夫类似）同样也有偏头痛，或许，我们可以开始理解，这一切都是怎样造成的了。

然而，要对乔治·艾略特的痛苦进行研究，就必须对不愿屈从的女性作家最终是如何发展出另一种策略的进行考察，她们正是用这种策略来应对自己被社会限定的屈从处境的。当诸如芬奇、布雷兹特里特这样的女性为她们所谓的匮乏表示歉疚的时候，诸如贝恩、卡文迪什这样的女性则对她们所谓的反复无常表示出藐视的立场，而她们那些属于19世纪的最具有叛逆性的后代，则在努力尝试着解决拥有女性身份这样一个文学上的难题，方法是表现出男性的姿态。从效果上看，这些作家所抗议并力求体现出来的，并不是她们能“和男性一样出色”，而是作为作家来说，她们就是男性。乔治·桑（George Sand）和（紧随其后的）乔治·艾略特都使用了男性化名来争取获得男性对她们智力上的严肃性的接纳，这是尽人皆知的。三位勃朗特姐妹同样将自己惹麻烦的女性身份隐藏在柯勒·贝尔、艾利斯·贝尔和阿克顿·贝尔的面具之后，关于为什么要用这三个假名，夏洛蒂·勃朗特言不由衷地坚持说，她们是想通过匿名的方式来获得评论的客观与中肯，但事实上当时大部分的早期读者都是把这三个假名当成男性的名字来看的。对所有这些女性来说，男性身份的伪装显然是一种看似实际的避难所，可以将她们从给布雷兹特里特、芬奇和卡文迪什带来过那么多痛苦的“女性气质”的幽闭恐惧症般的双重困境中解脱出来。

通过乔装成男性的方法，女性作家得以生机勃勃地从曾经如此束缚了她的母性前辈的“低级主题”、“低级生活”中解放出来。19世纪法国画家罗莎·博纳尔（Rosa Bonheur）坚持穿戴男性的服饰，以便可以自由地参观屠宰场和赛马场等等地方，研究她所要描绘的动物形象；和她一样，“认同男性的”女性作家同样感觉到，一旦运用男性化的假名，就像穿戴上了男性的“服装”一样，她可以更加自如地在文学的领地上驰骋，而这些领地通常是禁止女性通行的。因此，对于博纳尔来说，她可以自夸道，“我的裤子成为我出色的保护伞……有

许多次，我都在自我庆幸，竟然冲破了传统的束缚，而根据传统，我本来是被排斥在不少工作之外的，原因就是我不得到处拖拖拉拉地穿着裙子。”³⁸

然而，尽管桑、艾略特和勃朗特姐妹等所穿的象征意义上的裤子确实使她们在一个男性独霸天下的文学传统中改变了位置，但男性的服装同样也是有问题的，如果说芬奇、布雷兹特里特这样的作家所选择的更谦逊、更为女性化的服装给她们的创作带来了不小的负面影响，那么，这种男性化的服装所带来的负面影响同样不可低估。因为，女性艺术家毕竟身为女性——这正是她的“问题”所在——假如她否定了自己的性别，她就无可避免地会面临身份认同的危机，而这种危机的严重程度决不亚于她试图克服的作者身份的焦虑给她带来的影响。博纳尔在谈及自己的裤子的时候，对这种危机也是有所暗示的。“我无从选择，唯有认识到自己所属的性别需要穿的裙子完完全全是一种让人讨厌的东西，”她解释说，“但是我现在穿的服装只是我工作时需要穿的行头，别无其他。（而且）假如它有一点点不合适，我会立刻准备好换上一条裙子，特别是我所要做的不过是打开衣橱，找到各式各样的女性服装罢了。”³⁹与无论从实际意义上还是从象征意义上对男性的模仿伴生而来的，似乎还有朝向“女性抗议”的令人紧张不安的强制性，以及对反复无常或者怪诞行为的同样的恐惧，而这种反复无常和怪诞行为首先是对男性的模仿为基础的。毕竟，大部分的文学女性都会记得，正是麦克白夫人——莎士比亚笔下最令人憎恶的女主人公之一——向众神提出请求，为了满足自己的野心，不惜“解除女性性别”的。

作为无可改变的女性，又身处仅仅用男性的术语来界定创造力的文化之中，几乎每一位女性作家一定都切身体会过各种形式的性别冲突，阿弗拉·贝恩就认为她的艺术是“我的男性化的一部分，是我身体之中的那个诗人。”⁴⁰但是，对于努力想要通过形而上的易装方式，或者模仿男性人格，超越作者身份焦虑的19世纪女性来说，无可避

免的还有更加剧烈的心理上的混乱。伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁有两首令人印象深刻的关于乔治·桑的十四行诗，对女性面临的诸如此类的问题进行了界定与分析。在第一首诗（“给乔治·桑，一个愿望”）中，巴瑞特·勃朗宁对这位她十分欣赏的法国女作家进行了描述，将她表现为一个自我创造的怪人、一个“有着惊人的头脑的女性和宽宏大量的胸怀的男子／把自己叫做乔治·桑”，她还在诗中表达了希望，希望“既是女性／又声称为男子”的乔治·桑能够获得一种“天使般的优雅”，以及由“远离闲言碎语的圣洁而纯净的天赋”中产生的力量，可以弥补她的欠缺。这里所隐含的意义是，由于桑已经僭越了禁止通行的社会性别领地，她就不得不需要进行自身的“净化”——包括性别的、精神的和社会方面的。另一方面，在第二首十四行诗（“给乔治·桑，一次致意”）中，巴瑞特·勃朗宁又坚持认为，无论桑怎么做，她依然还是一个女人，这一点无可改变，因此痛苦也就无可改变。

67

真正的天才，又是真正的女人，你
用男子的讥讽来否定女人的本质，
摒弃一切华而不实的修饰，捋下臂上的镯子
柔弱的女人就能具有创造力吗？
啊，无力的否定啊！那反叛的叫声
只因出自女人的声音就露了馅啦。
我的姐妹，你那女性的头发纷乱无比，
因悲伤而垂至眼前，你也无心整理，
它仿佛在诉说，你实际上只是一个女人……⁴¹

事实上，巴瑞特·勃朗宁宣称，只有通过死亡，桑才有可能超越她的性别造成的种种约束。然后，上帝将“在天国的岸边”为她“解除女性性别”。但是即便如此，她依然需要默认自己无可摆脱的女性

特征，使自己“女性的心灵”“在诗人之火”中受到残酷的炙烤。

巴瑞特·勃朗宁形象化的描述是严厉的、情节剧般的，甚至体现出怪诞的色彩，但是，她对乔治·桑身上典型体现出来的身份认同危机的表现却是有着强烈的现实性的。正如她本人具有强烈情感色彩的描绘告诉我们的那样，巴瑞特·勃朗宁通过这两首与桑有关的十四行诗表现出来的、自己真正面临的问题，是超越了所有女性都会碰到的、引发焦虑的职业和性别之间的冲突之上的，它还包括了或许可以称之为文类（genre）和性别的冲突这样的问题在内。毕竟，大多数西方文学中的文学类型从本质上说都是男性的——它们由男性作者所创造，讲述的也是男性关于这个�界的故事。

举例来说，从它原初的形式来看，小说从传统上说是遵从父权制社会始终认为具有男性特征的那种模式的：一位中产阶级的男性主人公，通过被戏剧性地加以描述的社会和经济上的种种障碍，最后升入了社会中一个更高、也更适合于他的位置之中。（耐人寻味的是，事实上，当一位女主人公出现时——比如在《帕米拉》[*Pamela*]之中——她能够升入一个更高、也更适合于她的位置之中的方式，却通常是依赖于她对一位男主人公的服务。）与此相似，我们那些模式化了的伟大悲剧作品，从《俄狄浦斯王》到《浮士德》，都倾向于着力表现一位男性“智胜者”的形象，他因操纵或反叛（或者两者兼而有之）的男子汉的意志而同时体现出高贵的和易受诱惑的特征。而从上自浪荡型的恶棍，下至他的现代版本旅行推销员的情况看来，我们的喜剧英雄从本质上说也是体现出男性特征的，这从他们的种种越轨行为和征伐行动中可以看得很明显，而从史诗到历史小说，从侦探故事到“西部小说”，欧洲和美国的叙事文学无不把大部分的注意力都集中于男性人物形象身上，他们占领了强有力的公共角色的位置，而女性却几乎总是被排斥于这些位置之外。 68

比起小说来，诗歌这一体裁体现出的男性色彩的程度甚至还要更加强烈。十四行诗发端于彼特拉克对“他的”劳拉的赞美，其形态往

往是表现诗人对他的情人（诺曼·O. 布朗的评论告诉我们，这位情人本人是决不可能成为诗人的，因为她已经“是”诗歌本身）的赞誉之情的。“伟大的颂歌”鼓励它的创作者将自己定义为一位神职人员般的吟游诗人。而讽刺性的书信体诗歌则往往是作家因自己男性的愤怒而将“他的”笔转化为具有象征意义的长剑之后形成的。而具有田园色彩的挽歌——开始于摩斯科斯（Moschus）的《悼念彼翁》（Lament for Bion）——从传统意义上说表达的是诗人对另一位诗人弟兄死亡的哀伤之情，由于这位弟兄的意外死亡，诗人开始面对和解决有关死亡和重生的一系列喜剧问题。

当然，除了我们或许可以称为“帕米拉情节”的内容之外，也有部分男性诗人和小说家设计和构思的故事是考虑到女性的。但是，如我们已经看到的那样，大部分故事中的女性形象依然是那些诸如天使或怪物的、极端而具有负面影响的形象。因此，对于女性作家来说，和那些情节模式相连的文类给她们带来的困难，并不亚于主要表现男性的文学作品。如果她认同于一位白雪公主式的女主人公，那么，对于女性小说家来说，浪漫的玻璃棺材“就像是”她的死亡之床，正如玛丽·雪莱在《弗兰肯斯坦》中清晰地显示出来的那样，来自社会的、对于那位像是“白雪公主”故事中王后的“庞然大物”的无情打击，始终是造成文学女性焦虑之感的源头，而不是激发她们创造出一个悲剧性的伟大故事的动力所在。毕竟，高贵的人是麦克白，而麦克白夫人只是一个怪物。与此相似，俄狄浦斯是一个英雄般的主人公，而美狄亚只能是一个女巫，李尔的疯狂光荣而具有普世的意义，而奥菲莉娅的疯狂只给人以可怜巴巴的感觉。然而，如果从悲剧结构反映的是父权中心结构的思路来考虑——也就是说，悲剧一定是关于一个“身份高贵的”人物形象的“沦落的”——的话，悲剧这一体裁就不能说只是简单地利用了那些故事，它本身就使它们成为必需。⁴²

可以明确的是，女性作家无法讲述传统意义上的故事，即便这些故事是有关男性主人公的，即便它们顺应了男性设计的通行的结构模

式也不行，至于为什么会如此，其实并无真实的原因。乔伊丝·卡罗尔·奥茨（Joyce Carol Oates）注意到，批评家们经常“无法看到，富有创造性的艺术家是如何在不同程度上分享他创造出来的所有人物形象的人格特征的，即便是那些他好像很讨厌的人也是如此——或许，不时地，他真正最为接近的，正是这些人物呢”。⁴³但是，这里的耐人寻味之处在于，这句话出自一位女性，它呈现出了一位女性艺术家特别敏锐地意识到，她无可避免地会把自己与一系列令人厌恶的形象和场景联系在一起的事实。这句话同样告诉我们，一位文学女性是如何感觉到了存在于自己身份之中的分裂或冲突，还有她因意识到自己“最为接近”那些她“好像很讨厌的”人物形象而产生的自我厌恶感，正是这种分裂、冲突与厌恶感，造成了她的焦虑之感。或许，这种我们几乎可以称为“作者身份的人格分裂”（schizophrenia authorship）的不安，是特别容易对女性作家产生影响的，因为她暗暗地认为，她对于体现出父权中心色彩的情节和文类的利用（还有参与），是会无可避免地将她推入欺骗或谬误的深渊中的。

举例而言，假如女性小说家使用了“帕米拉情节”，这就意味着她一边在写着自己的书，一边又在利用这样一个故事，这个故事暗示女性既不能也不应该去做她现在正在做的事情。她一边在雄心勃勃地希望能够通过自己在文学上的造诣而为人所知，一边却又在暗暗地警告她的女性读者们，她们只能通过与男性之间的关系获得成功。同时，如乔安娜·拉斯（Joanna Russ）已经指出的那样，假如一位女性作家“完全放弃女性主人公，而坚持写作以男性为主人公的男性神话……她就会歪曲她自己以及自己的大部分经历”。⁴⁴因为尽管作家们（如奥茨所说）会在大部分作品中使用面具、乔装改扮，尽管济慈所说的“诗人般的人物形象”从某种意义上说并没有一个单一的“自我”，而是由许多自我组成，⁴⁵但对于男性模式连续不断的使用，将会无可避免地导致女性艺术家陷入心理上自我否定的危险之中，而这种危险是远远超出济慈一直在探索的那种形而上意义上的

无私的、危险性的。如巴瑞特·勃朗宁有关桑的十四行诗告诉我们的那样，这种自我否定有可能会带来严重的身份危机，因为那位男性的模仿者开始把自己看成反复无常的人——这并不是完整意义上的双性同体（androgynous），而只是不健康的“雌雄同体”（hermaphroditic）罢了。另外，这种自我否定甚至还有可能变得比自我毁灭更坏，因为女性作者会发现，她自己的小说作品通过表达一种所有的女性都处于神圣的顺从状态的道德观念，而给予其他女性以不良的影响。当哈丽雅特·比彻·斯托在《我的妻子和我》（*My Wife and I*）中虚构出一位教育女性尽到家务之责的、充满慈爱的父权家长的时候，我们会埋怨作品中体现出来的表里不一和妥协顺从，以及斯托对于自己所属的性别的背叛。⁴⁶ 还有，在《小妇人》（*Little Women*）中，路易莎·梅·奥尔科特“教育”乔·玛奇放弃哥特式惊险作品的写作，由此，我们禁不住会觉得，奥尔科特这样安排其实是有言不由衷的成分的，因为她自己并没有放弃这类作品的写作。显然，不可避免，这类表里不一、妥协顺从和言不由衷对上述艺术家造成的危害是最为严重的：假如一位作家无法做到专心致志地从事她的艺术创作，她的作品又怎样才能保持对它所要表达的思想的忠诚呢？

最后，即便当男性模仿者不需要进行我们上面一直在讨论的道德或审美上的妥协时，对男性设计的情节、文类和传统的使用，依然会使女性作家陷入尴尬的冲突与紧张之中。当伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁写下《有关思想的一篇散文》（*An Essay on Mind*）这首富有哲思的长诗时，这种缅想式的长诗过去主要是由男性写作的（蒲柏的《有关男子的散文》便是此类文体中有代表性的一首），她把世界上所有“伟大的”诗人都归了类，而所有这些诗人都是男性；她所描绘的女性只有缪斯女神。更值得注意的是，在同一部诗中，她描绘了自己作为一位少女感受到的、在知识上有所发现的种种快乐，她还写到了一位上学的男孩，以及他在面对经典著作时的狂喜反应。这里特别需要注意的是，在写作《有关思想的一篇散文》这首诗时，勃朗宁已经注

意到自己早年的写作是由一个“复制的”自我完成的这一事实。然而，即便已经成长为一名成熟的诗人，她在《诗人一览》（A Vision of Poets）部分，依然只提到一位女性——萨福——如同她对乔治·桑的分析一样，这一点表明，她所从事的职业和她的性别之间存在的抵触是十分危险的，它会将女性诗人推向彻底的自我毁灭。⁴⁷

与此相似，我们下面还将看到，夏洛蒂·勃朗特在创作其第一部小说《教师》（*The Professor*）时，是将自己乔装成男子的，在这部作品中，她还设计出了不少空间，以便可以对和她年龄相当的年轻女性的缺陷和谬误进行“客观”分析，她这样做的目的，似乎是想把自己和女性之间的距离尽可能地拉大。这样做的结果，是正像我们前面分析的巴瑞特·勃朗宁的《有关思想的一篇散文》显示给我们的一样，使作品成为一部“复制”之作，清晰地呈现出试图通过假装成一位男子的方式以超越作者身份焦虑的女性作家，所面临的审美上的紧张感和道德上的矛盾性。在论及勃朗特三姐妹“将男性气质的色彩融入写作之中”的欲望时，对她们十分赞赏的盖斯凯尔夫人（Mrs. Gaskell）有一次指出，尽管三姐妹精神上都是真挚的，但“这种想装成男子的欲望”却不时地使她们的作品“发生技术上的错误”，甚至“（使得）她们的写作有些斜视”。⁴⁸这里，盖斯凯尔夫人所用的一个表示身体不适的比喻——“有些斜视”——是耐人寻味的，因为模仿男性的现象本身就是表示女性不适的一个标志，一个受到“句子的”影响的标志，或者至少是头痛。

但是，想要治愈这种不适，却是和不适本身同样麻烦，关于这个问题，我们下面在讨论《教师》和乔治·艾略特的作品时，还将通过更多的细节予以详细说明。如文学领域对男性的模仿所带来的困难告诉我们的，对自己的女性特征加以否定的女性天才，其努力正如巴瑞特·勃朗宁所说的那样，是一种“无效的否定”。她“反叛的叫声/只因出自女人的声音就露了馅啦”，她“那女性的头发”“因悲伤而垂至眼前，你也无心整理”，所有这一切都在与她从她“那男性的名字”

中所获得的实际好处在发生着矛盾、起着相反的效果。然而与此同时，不得不面对自己的女性特征、又不得不面对情节和诗学中蕴涵的父权中心本质的女性或许会发现，自己被文类和性别之间势不两立的矛盾冲突震得目瞪口呆。玛格丽特·富勒（Margaret Fuller）日记中的一个条目，对这一难题进行了优美的概括：

对于所有在我的生活之中起落的潮汐来说，我都是闭目塞听、反应不力的，每当它试图将我的思想凝结为形式的时候。没有哪一种旧的形式适合我。假如我可以创造出一种新的形式来的话，似乎创造的快乐会使我的写作成为可能……我非常愿意做一位女性；但是，就目前而言，女性生涯受到了太多的限制与约束，以至于不能为我提供发挥才能的空间；有时，我真实地像一名女性那样在生活；在别的时间，我会觉得充满窒息感；而从另一方面来看，一旦我像个艺术家那样，我便应该显得麻木无能。⁴⁹

五

一方面被具有父权中心色彩的句子的力量所影响而深感不适，另一方面又无法抗拒内心深处“诗人之火”的煎迫，那么，女性作家为了克服作者身份的焦虑，想出了什么样的对策呢？她如何在男性文本的窥镜之外跳舞，并进入一个能使她创造出自己的权威来的传统之中呢？按照常规来说，经济的、社会的和心理上的地位对于创造力而言都是具有本质意义的，但女性均无法获得那样的地位；她们还被剥夺了自信地讲述自己故事所需要的权利、技巧和教育，如果她们不甘于天使般的沉默状态，那么，她们最初可以拥有的选择似乎是非常有限的。一方面，她们可以接受自我否定的“欧芹制作的花环”，选择一些“较为低级的”体裁进行写作——比如儿童读物、书信、日记等——或者将她们的读者群局限为和她们自己一样的“清一色的”女

性，创作乔治·艾略特称之为“女性小说家创作的愚蠢的小说”⁵⁰的那类东西。另一方面，她们还可以变成假的男人，她们可以模仿男子的创作，乔装成他们的身份，否定她们自己，而创作出极有可能充满了谬误和虚假的文学作品。而如果对看上去如此普遍的问题只有这样两种无力的解决方式的话，女性创作的文学作品如何才能形成一个伟大的传统呢？但是，如我们下面所要显示的那样，这样一个传统真的存在，这个传统特别将19世纪女性作家的作品包括在内，正是19世纪女性作家找到了切实可行的途径，避开了我们刚刚描述过的那些令人头痛的选择。

尽管男性设计的文类似乎始终是并不适合于女性使用的，但部分女性还是坚持不懈地运用这些文类进行严肃的创作。事实上，当我们在考察19世纪女性诗人和小说家们创作的伟大作品时，我们很快就注意到两个惊人的事实。首先，有相当一部分文学女性回避了，或者说超越了女性的“谦逊”和对男性的模仿。从奥斯汀到艾米莉·狄金森的女性艺术家都从一种特别的女性角度，对处于中心位置的女性经验进行了处理。但是，她们艺术中呈现出来的这种清晰的女性特征一般来说都是被批评家忽视的，原因在于，最为成功的女性作家似乎经常是把她们对女性问题的关注隐藏在秘密的，或者至少说是模糊不清的某些角落里的。从效果上看，这些女性创造出了潜藏的意义，这些意义隐藏在她们作品中更为明显也更为“公开的”内容之中或之后，于是，即便这些作品中对于女性被剥夺的和病态境况的最深切的关注受到忽视，它们还是可以被人阅读、受人赞赏的。其次，如果放在我们称之为父权诗学（patriarchal poetics）的标准中所定义的、占据绝对统治地位的男性文学历史之中来看的话，这些女性的写作似乎经常显得“很古怪”。她们既无法被归为古典时代的作家，又无法被归为浪漫主义者，既不是维多利亚时代的圣贤，又不是前拉斐尔派的感觉论者，许多最为著名的18世纪末和19世纪的英国、美国女性作家似乎并不能“被归入”我们的文学史家要我们习惯接受的类别之中去。

确实如此，对许多批评家和学者来说，部分文学女性看上去就像是离群独处的怪人。

73 然而，我们或许可以合乎逻辑地推想，从某种意义上说，有关 19 世纪女性文学的第二个惊人的事实是否并不是第一个事实的目的所在。这部作品的“古怪之处”是否可以和女性超越作者身份焦虑的隐秘但却坚持不懈的奋斗联系在一起呢？这些女性的“离群独处”和表面上的“怪癖”是否可以真正地代表她们作为女性共同的奋斗，以解决安妮·芬奇所谓文学女性的“沦落”这一问题呢？还有，上述“离群独处”和“怪癖”是否可以代表她们作为女性对于一种审美的共同追求呢？这一审美将在由男性普遍操纵的“艺术之宫”中开辟出一块健康的空间来。当然，当我们在与其潜藏的内容的关系之中思考女性写作的“古怪之处”时，我们开始发现，一旦女性没有模仿男性，或者接受那只“欧芹编织的花环”，她们或许已经开始尝试通过修正男性文类并以乔装的形式使用它们记录自己的梦想和故事的方式，来超越作者身份的焦虑了。因此，这些作家既参与了又——这里我们要借用一下哈罗德·布鲁姆的关键术语了——“背离”（swerved）了男性文学历史的中心链条，呈现出一种独一无二的女性修正和重新定义的过程，正是这种修正和重新定义，使得女性作家的作品必然地体现出“有些古怪的”特征。与此同时，这些作家在通过讲述自己的故事以赢得基本的权威时，又遵从了艾米莉·狄金森那句著名的（并体现出典型的女性特征的）忠告：“讲出所有的真理，但以倾斜的方式”（Tell all the Truth but tell it slant），⁵¹ 由此使她们身上作者身份的焦虑有所缓解。简而言之，就像 20 世纪美国诗人 H. D. 那样，她就是通过为自己的一部小说《重写手稿》（*Palimpsest*）命名的形式，来表达自己的美学策略的，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。

自然，正如杜艾萨这一富于讽喻性的人物形象所表明的那样，男性始终在对女性身上存在的表里不一进行谴责，而这一所谓的表里不一对于我们在此将要描述的文学策略而言，是具有本质意义的。至少，部分来说，上述谴责无论在生活中还是在艺术中都有着稳固的基础。如同在白人与黑人的关系中一样，男女关系中占据统治地位的那个群体会自然地担心和怀疑：处于屈从地位的另一个群体的奴颜婢膝背后，其实隐藏着反叛的激情。更值得注意的是，正如美国南方的黑人对于主人和奴隶关系所做的那样，父权统治之下的女性已经在传统之下培养出了一种默认现实的特征，以便赢得自由，用她们自己的语言来过她们自己的日子，找到表达自己思想的私密空间。确实，很有意思的是，有好几位女性主义批评家近来都运用了弗兰茨·法农（Frantz Fanon）的殖民主义模式，对男性（宗主的）的文化和女性（被殖民的）的文学之间的关系进行了描述。⁵²但是由于只有一种语言可供她们使用，英国和美国的女性作家不得不比她们的那些被殖民的同命人更加熟练地运用双重叙述的技巧。因此，我们将会看到，为了能在可以公开表达的、可以被接受的外观后透露出私人的、危险的景象，女性作家长期以来一直在使用多方面的策略，以便模糊而不是消灭她们最具颠覆性的冲动。和 20 世纪美国画家朱迪·芝加哥（Judy Chicago）一样，这些艺术家很可能都已经注意到了，“一本正经的问题”经常“有我真正要表达的内容藏在后面，这样做是为了让别人可以严肃对待我的作品”。和朱迪·芝加哥的另一个相似之处在于，上述女性很可能还都承认，“由于这种表里不一，按照普遍的审美法则进行衡量，我的作品中似乎总是有那么一些‘不是很正常的’东西”。⁵³

可以肯定，男性作家同样也会“背离”他的前辈，他们同样也会创作出将革命性的信息隐藏于中规中矩的外观背后的文学文本。更需要指出的是，最富有创新精神的男性作家，在我们刚刚称为“维护道

统的”批评家的读者看来，有时似乎也“不是很正常的”。然而，正如布鲁姆有关“影响的焦虑”理论所指出的那样，也正如我们对文学的父性特征的比喻所作的分析显示的那样，男性在智力上的战斗是有着强有力的模式的，这些模式使男性作家得以既对他本人也对整个世界解释他的反叛、他的“背离”和他的“独创性”，而不管有多少读者觉得他“不是很正常”。因此，可以这样说，他之所以把革命性的能量藏起来，目的正是为了可以更强有力地显示它们的存在，之所以会背离或反叛，目的正是为了可以通过确立一种新的秩序而赢得胜利，因为他和他的前辈所进行的战斗是“实力相当的强悍对手之间进行的战斗”。

75 然而，对于女性作家来说，隐藏并不是一种军事上的姿态，而是一种源自恐惧和不安的策略。与之相类，文学上的“背离”也并不是作家准备胜利地获得权力的行动，而是一种必须为之的逃避。由于被闭锁于男性设计并为男性服务的结构之中，18世纪和19世纪的女性作家反叛占据统治地位的审美观念的程度，远远不及她们自觉无力遵从这种审美观念而产生的负罪感的程度。由于几乎无法感知任何切实可行的女性文化，这些女性只能深受下列事实的困扰，即对某些表面上看并不能被感觉到，或者不适合表达出来的真理，她们急切地需要与别的（比如说，男性）作家进行交流。由于受到约束，对自己的权威不够自信，想要对狄金森所说的“不刺耳的声音”⁵⁴进行描述的女性作家会发现，要对自己进行怀疑，远比对社会发出自己吹毛求疵的声音容易得多。因此，她们艺术作品中的逃避和隐藏，远比大部分男性作家作品中的逃避和隐藏要更为丰富和详细。因为，在19世纪的文学文化所表达的父权中心偏见之下，文学女性确实需要藏起一些至关重要的东西。

由于许多被失落或者被隐藏的女性文化真相近来被女性主义学者们重新挖掘出来，特别是女性读者，最近已经开始意识到，19世纪的文学女性感觉到她们确实有东西需要隐藏。因此，许多女性主义批

评家开始对女性写作中存在的逃避和隐藏现象进行研究。举例来说，在《女性想象力》（*The Female Imagination*）中，帕特里夏·梅耶·斯帕克斯（Patricia Meyer Spacks）一再描述了女性小说体现出来的、对作者表面上似乎接受的真理进行“秘密的挑战”的多种方式。与此相似，卡罗琳·海尔布朗和凯瑟琳·斯廷普森（Catharine Stimpson）对女性文学中“缺席的呈现”（the presence of absence）进行了探讨，考察了“作品之中出现的洞穴、中心和其他深凹之处——即人们或许会希望行动消失的地方……或者是富于欺骗性地编码的地方”。或许最为犀利中肯的观点，是埃莱娜·肖瓦尔特最近指出，女性主义批评由于将注意力集中在女性作家有关自身所处性别的无可回避的意识方面，所以，这就允许我们“在过去仅仅是空洞的地方看见了意义。循规蹈矩的情节隐退了，而迄今为止依然无名地潜藏在背景之下的另一个情节，则挺身而出，勇敢无畏地凸显出来，体现出鲜明的个性特征”。⁵⁵

但是，这“另一个情节”是什么？确实存在一个“另一个情节”吗？假如说存在一个秘密的信息，那么，女性文学所要表达的秘密的信息是什么？换句话说，女性要隐藏的究竟是什么？当然，最显而易见的是，假如我们回到天使般的形象玛卡莉那里——那位处于“静思的纯洁状态”的理想化身，毫无疑问有着头痛的症状，原因正在于她的作者强行地赋予了她一种似乎“没有任何故事”的生活——文学女性已经隐藏起来或者改头换面的东西，从某种意义上说正是她自己的故事，这一点其实是每一位作家都会理解的。因为，正如西蒙娜·德·波伏娃所说，女性“依然在梦男人之所梦”，将王后的窥镜所发出的国王声音中的种种约束内在化了，用卡罗琳·凯泽（Carolyn Kizer）准确的表述来说，隐藏起来的信息或者故事，“仅仅是”“人类中一半的隐秘生活”。⁵⁶然而，更加特别的是，隐藏于大部分19世纪女性文学之中，并与我们这里讨论的论题相关的情节之一，从某种意义上说似乎是女性作家寻求她自己的故事的故事；换句话说，是女性

76

寻求自我定义的故事。如同玛丽·伊丽莎白·柯勒律治在《镜子的另一面》中提到的那位叙述者一样，文学女性经常会发现自己心怀恐惧地瞪着她自己的、被神秘地刻写在镜子表面上的可怕形象，她努力想要猜测出隐藏于“跳动的火焰 / 诉说着嫉妒和强烈的复仇”背后的真理，隐藏于“沉重而邪恶的沮丧”背后的真理。西尔维娅·普拉斯则“被叫声所控制”，她秘密地试图赋予自己碎片化的思绪以形式，从而使自己获得完整。然而对于玛丽·伊丽莎白·柯勒律治来说，即便她竭力想使可怕的形象从镜子“那水晶的表面”上解放出来，如梅·萨顿（May Sarton）所说，她依然始终感觉到，自己“被绝对的定义 / 撕裂成了两半”。⁵⁷ 于是，“没有哪个男子能够猜出来的”故事，就是她通过治愈自己所遭受的感染和病痛，使自己趋向完整的故事。

然而，为了要使自己从感染和病痛中恢复过来，女性作家必须首先驱除那些可以不断再生并对她造成感染的句子；她必须或公开或隐蔽地将自己从部分“满面皱纹的制作者”那里传染而来的失望情绪中解放出来，而她要做到这一点，就必须对制作者的文本进行修正。或者，换一个别的比喻来说就是，文学女性要“使那水晶的表面获得解放”，就必须将长期以来映射出女性虚假形象的镜子打碎。因此，由于这些原因，整个 19 世纪以及进入 20 世纪以来的英国和美国的女性作家，都特别将注意力集中于对从男性作家创作的文学作品中继承而来的女性形象的批判、修正、解构和重构之上，尤其是，正如我们在关于王后的窥镜的讨论中已经提及的那样，集中在对模式化的两极人物形象天使和怪物的批判上。在对上述形象进行考察和批判的过程中，文学女性无可避免地会有意识或无意识地拒绝创造出这些可怕模

77 式的社会价值观念。于是，即便她们并没有公开地对父权中心的体制或传统（我们下面还将通过研究说明，大部分 19 世纪的女性都没有公开地这样做过）提出批评，这些作家还是几乎着迷地创造出了体现自身特点的人物形象，隐晦地表达了作者的愤怒。对于夏洛蒂·勃朗特，她们或许会觉得，她的作品中有些“邪恶的成分”，最好是“不

要太多地去想它”。对于乔治·艾略特，她们或许会声称，“女性问题”似乎“高悬于深渊之上，由此，即便妓女也不是最坏的人”。⁵⁸但是一次又一次地，她们将似乎是由自己的失望情绪中产生的能量融注进充满激情的，甚至具有一定情节剧色彩的人物形象身上，她们代表了每一位女性在思考父权制度“根深蒂固的”邪恶时无可避免地会产生的颠覆性的冲动。

于是，重要的问题在于，当《镜子的另一面》中的言说者凝视着她的镜子时，她看到的女性是一位疯女人的形象，她“很狂野/除了还有女性的沮丧”，是那个怪物，她担心自己真的就是那个形象，而不是她假装要成为的天使。乔治·艾略特的诗剧《阿姆加特》(Armgarth)中的女主人公所说的“女性悲惨生活的/虚假的内容，表面平和的面具”仅仅是一个面具罢了，和许多她的同时代人一样，玛丽·伊丽莎白·柯勒律治也记下了一个形象的面具背后蕴积的愤怒，这一愤怒“世界上没有任何一个男子能够猜得出”。⁵⁹这个形象拒绝了“虚假的内容”，像一个噩梦那样升起，它血淋淋的、充满了嫉妒、怒火满腔，仿佛写作这一过程使得疯女人、一个疯狂而又愤怒的女人获得了解放，获得了言说的权利。因此，尽管柯勒律治笔下的那位被拘禁在镜子之中的疯女人代表了“无言的哀伤”，因为她“无法说出自己的痛苦”，但是，在她小声说着“我就是她！”的时候，诗人最终还是为她代言了。通过在诗中叙述她从平和的面具背后现身的过程，诗人为疯女人代言了，“快乐和欢愉，/那久违了的东西，终于又在那儿出现了”。

我们在对19世纪文学进行研究时，会发现这位疯女人的形象一次又一次地从女性作家们用以映照自己的本质和她们对于自己本质的认识的镜子之中浮现出来。即便是表面上最保守、最端庄的女性作家，也会着迷似的创造出强悍有力的、独立的女性人物形象来，竭力要摧毁被作家和作家笔下顺从的女主人公视为理所当然的所有的父权制结构。当然，这种反叛的冲动不是投射到她们笔下的女主人公身上

78

的，而是通过疯女人或怪物般的女人（她们在小说或诗歌后来的情节发展中都受到了恰如其分的惩罚）体现出来的，由此，女性作者们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意想抵制和拒绝它的双重渴望。但是，这一点同时意味着，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。确实，许多女性创作的诗歌和小说中都有这样的疯狂形象出现，女性作者因此使她们独一无二的碎片感得以具体成形，表达出她们对自己被规定成什么和自己究竟是什么之间存在的差异的敏锐感受。

于是，我们将会看见，对于简·奥斯汀、乔治·艾略特这样的作家创作的积极的、理性的小说而言，疯狂的替身在其中的意义，是等同于它在夏洛蒂·勃朗特和艾米莉·勃朗特创作的、看起来更具反叛色彩的作品中的意义的。无论哥特作家还是反哥特作家，都表现出了她们自身的分裂性，恰如介于蒙受圣恩而得救的修女和受到诅咒的女巫之间的艾米莉·狄金森，或者如介于高贵、庄重的科学家和他创造的愤怒、幼稚的怪物之间的玛丽·雪莱。事实上，这种女性独有的作者身份的人格分裂是十分重要的，正如我们希望能够清楚说明的那样，它将这些19世纪的作家和她们20世纪的后代，诸如弗吉尼亚·伍尔夫（她既把自己化为了淑女型的达罗卫夫人，又将自己化为了疯狂的赛普蒂默斯·沃伦·史密斯）、多丽丝·莱辛（她将自己一分为二，变成了理智的玛莎·海斯和疯狂的琳达·柯勒律治）、西尔维娅·普拉斯（她既把自己看成一个道德上的完美人物，又把自己看成一个危险的、“黄色的老”怪物）联系在了一起。

可以肯定的是，在所有这些艺术家的作品当中——既包括19世纪的也包括20世纪的——疯狂的形象被创造出来有时仅仅是为了毁灭的：比如，赛普蒂默斯·沃伦·史密斯和伯莎·梅森·罗彻斯特就

是这类形象中两个很好的例子，当然还有维克多·弗兰肯斯坦创造出来的那个怪物。然而，即便一个愤怒的形象起到的作用似乎仅仅是警告，她的（或他的）怒火还是必须受到关注的，不仅对和她/他对立的天使般的主人公来说如此，更为重要的是，对读者来说同样如此。在《坎特伯雷故事集》中，杰弗里·乔叟以他惯常所有的洞察力，同样表现了这一情形之中的动力特征。当他让巴斯妇讲述一个她自己的故事时，在他的笔下，她对父权机制的颠覆性姿态和对一个凶恶的母夜叉故事的描绘结合在了一起，她不仅要索取自己对生活的支配权，还要获得对她丈夫的控制权：只有在她确认了丈夫对她的权威完全俯首帖耳之后，这个女巫才摇身一变，成为一个谦逊、温柔的美人儿。5个世纪过去了，母夜叉、怪物、女巫和疯女人的威胁依然潜藏在女性所讲述的故事中那位顺从的理想形象背后。

然而，一提起女巫，我们会自然地再一次想起富有创造力的女性和怪物之间在传统上的（父权制定义之下的）联系。在将她们的愤怒和不安投射到可怕的形象身上的过程中，女性作家既为她们自己也为她们笔下的女主人公创造出黑暗的替身来，这意味着她们既认同了父权文化强加到她们头上的自我定义，同时又对这种自我定义进行了修正。在小说和诗歌中描绘女怪物形象的所有19世纪和20世纪的文学女性，都凭借着她们对这位怪物的认同，而改变着她的意义。因为通常来说，正是由于从某种意义上说女巫—怪物—疯女人深受内在本质的制约，她才成为一个具有关键意义的化身，表达了作家的真实自我。从男性的立场来看，拒绝接受屈从、沉默、仅仅从事家务劳作命运的女性是可怕的东西——她们是戈耳工、塞壬、斯库拉、蛇形的蕾米尔、死亡之母或者黑夜女神。但是从女性的立场来看，怪物般的女性仅仅是一位寻求自我表达权力的女性，因此，比如在玛丽·雪莱以第一人称口吻所写的那个怪物故事中，在他的创造者看来，怪物似乎仅仅是一个“能移动、会说话的邪恶的庞然大物”罢了，她第一次从内部呈现了这个形象。诸如此类对于父权诗学的激进误读（radical

misreading) 使女性艺术家获得了解放,使她们得以表明自己对已经继承的文学传统的批评立场,即便这一传统允许她表达她自己与一个不仅界定了她的性别,而且影响了她的思想的文化之间的模糊关系。从某种意义上说,正如穆里尔·鲁凯泽(Muriel Rukeyser)的一首著名的诗歌所表明的,所有这些女性最终都拥抱了女性怪物当中那个最具虚构性的、以暧昧难解的信息作为生存关键的角色——斯芬克斯,因为她们知道,长久以来不为男性所知的神秘的智慧,表达的正是她们的观点。⁶⁰

因此,我们一直在努力界定的女性文学传统从各个层面上说,都参与了同样的双重性或者表里不一之中,而这一双重性与表里不一是需要以怪物和女主人公疯狂的对立面之类的替身的出现为基础的,这些怪物会使天使般的作者暗淡无光,女主人公疯狂的对立面会使理性的女主人公的生活变得更为复杂。举例来说,戏拟(parody)构成了另一种关键的策略,通过戏拟,女性表里不一的策略得以自我呈现。如我们已经注意到的那样,19世纪的女性作家经常既使用同时也误用(或者颠覆)普通的男性传统或者文类。其结果是,我们将一再看到,在程式化的、通常可以见到的姿态和对这种显而易见的姿态的意外偏离之间,会出现一种“复杂的震荡”(complex vibration),这一震荡将对她们使用的文类有所削弱,并使它们显得颇为荒谬。最近,部分最为知名的女性诗歌即出于女性主义的目的,公开地使用了这类戏拟的方法:父权中心社会的神话中诸如喀耳刻、勒达^[1]、卡珊德拉、美杜莎、海伦和珀耳塞福涅^[2]之类的传统形象,近来都被她们的女性创作者们根据自己的形象进行了再造,针对上述神话形象的每一首诗都成为对这一形象赖以产生的原初故事的重新阅读。⁶¹但是,尽管在

[1] 勒达(Lade),希腊和罗马神话中的斯巴达王后,主神宙斯化为天鹅与她亲近,生下女儿海伦。

[2] 珀耳塞福涅(Persephone),希腊神话中宙斯和女农神得墨忒耳之女,后被冥王劫持,娶作冥后。

19世纪，女性并没有十分公开和愤怒地使用这类戏拟手法，但她们在尝试对自我的定义进行重新修正的过程中，确实也使用了戏拟，以获得一种背景的力量。举例来说，简·奥斯汀表现理性与情感的小说中，同时是隐含着对于理性和情感这两种有关好女人的标准的叛逆在内的。与之相似，夏洛蒂·勃朗特在对于《天路历程》(*Pilgrim's Progress*)的批评性修正中，也用一位充满了探索精神的典型女性形象，替换了班扬笔下那位具有探索精神的基督徒，质疑了父权制社会有关女性的屈从地位的理想模式。另外，我们还将在后面的章节中更为清晰地显示，玛丽·雪莱、艾米莉·勃朗特和乔治·艾略特这三位作家同样也通过误读和修正弥尔顿故事中堕落的女性形象的方法，含蓄地对弥尔顿神话中隐含的厌女倾向进行了重估和否定。所有这些女性写作由于采纳了戏拟的、表里不一的策略而显得异乎寻常的复杂，既体现出修正性，也表达出革命性，即便是我们通常以为典型体现了天使般的顺从的作家也不例外。

为了对这一观点进行说明，对勃朗特三姐妹中表面看来最谦逊也最温柔的安妮·勃朗特的一部作品进行一番考察，是大有裨益的。安妮·勃朗特的《威尔德菲尔庄园的房客》(*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848)通常被人们看成是保守的、拥护基督教的价值观念的，但是实际上，这部作品叙述的是一个有关女性解放的故事。尤其是，它叙述了一位女性从错误婚姻的囚牢中挣脱出来，以及随后通过成长为一名艺术家，而获得独立的故事。小说的主人公海伦·格雷厄姆为了避免她的丈夫，必须一直隐姓埋名，在她成为一名职业艺术家之后，她在自己创作的风景画上，署上了假名，以此来隐匿自己的行踪。简而言之，她用艺术达到了既表达自我又掩饰自我的双重功效。但是，这一功能模糊的美学策略并不仅仅是她逃离家庭和丈夫后的结果。我们发现，在小说的前面部分，早在海伦还没有结婚之前，她对艺术的使用，已经体现出表里不一的特征了。她的油画和素描乍一看去似乎仅仅是对优雅的社交才艺的表现，但是当她把一幅画给她未来丈夫看的

时候，他却发现，在油画的背面，有铅笔勾勒出来的他的面部轮廓的形状。海伦一直在利用油画的反面表达自己隐秘的欲望，尽管她记得擦去了其他所有的用铅笔勾勒出来的轮廓，但这一幅却保存了下来，最终引起了他的注意，并使他开始留意起别的画作背后那些模模糊糊的痕迹来。

通过海伦·格雷厄姆的形象，安妮·勃朗特为我们提供了一幅十分有用的女性艺术家的图像。无论海伦是隐蔽地用了一位被别人以为十分谦逊的年轻淑女的“才艺”来掩饰自己不够淑女的自我表现，还是公开地在炫耀自己的职业化和独立性，从某种意义上说，她都必须否定或隐藏自己的艺术，或者至少是要否认隐含在她的艺术创作之中的自我意识。换句话说，在海伦作为一名艺术家的职业当中，有着一种本质上的暧昧性质。少女时代，她就在画作背面勾勒图形，她必须使绘画本身成为一个公开的面具，以隐藏自己私人的梦想，也只有藏在这些面具背后，她才能够自由地选择需要的主题。因此，她创作了一幅公开的艺术作品，其实她私心里是排斥它、认为它是贫乏的，但是她又秘密地利用了它来为自己发现一个新的审美空间。此外，她也用仅仅留存于铅笔留下的痕迹之中的个人呈现，来颠覆那些矫揉造作的“女性的”作品，因为觉得自我表现不够得体的负罪感，使她不得不擦去那些私下画作的痕迹，俨然擦去了痕迹，就可以使她抹去自我一般。

更值得注意的是，海伦油画反面用铅笔勾勒出来的痕迹，描绘的是如拜伦一般沉思的、感性的阿瑟·亨廷顿的面容，她最终决定嫁给的，正是这个男子。由于被渴望逃离个人生活约束的激情和自由感所控制，海伦最初付出的代价，是亲眼看到自己的丈夫从一个堕落的天使，变成了一个恶魔，他残酷无情、自作自受，沉迷于游乐、纵欲和酗酒的生活之中。在此方面，海伦同样具有典型意义，因为我们将会看到，女性艺术家即便努力想要抗拒在对方面前的性别上的屈从，也还是会一再受到撒旦/拜伦式的男主人公的吸引，因为他们乍一看去

确实年轻而又迷人，似乎就像自己的一个兄弟，或者自己的一个影子一般。从几乎是着迷般地拒绝这一形象的简·奥斯汀，到玛丽·雪莱、勃朗特姐妹和乔治·艾略特，所有这些女性作家都通过与这一形象身上体现出来的放肆的自行其是相认同的方式，发展出一种颠覆性的传统，这一传统与浪漫主义反叛的精神特质是有着独一无二的联系的。

但是，使海伦·格雷厄姆（还有所有与她相似的女性作者）得以与男性浪漫主义者区别开来的特征，正在于她对自己艺术生涯的焦虑感，还有缓解这种焦虑感所必需的表里不一的双重性。即便海伦已经成为一名职业艺术家，她还是会担心社会对于她的职业选择的种种观念。由于将女性的创造力与从男性霸权下解放出来的自由感相连，还由于担心她所处的环境中那种充满厌女色彩的指责，她创作出来的作品，至少是部分地隐藏了她对自己在社会中实际位置的经验和感受的。由于她的读者也有可能包括她正在试图逃避的男性，因此，她必须在画出自己的真实处境和躲开别人的监视之间保持平衡。她与自己艺术之间的紧张关系几乎完全是由自己的性别所决定的，因此，我们既可以从她的焦虑感中，又可以从她克服这种焦虑感的策略之中，对女性特征在女性艺术作品上打下鲜明烙印的一系列至关重要的途径作出推测。

如我们将要看到的，安妮·勃朗特的姐姐夏洛蒂·勃朗特同样对出现在她小说之中的所有女性艺术家身上的相似的焦虑感，以及克服这种职业上的焦虑的相似策略进行了描述。从胆小怕事的弗朗西丝·亨利到庄重娴静的简·爱，从神秘的露茜到喜欢炫耀的瓦什提，勃朗特笔下的女性艺术家无一不是退隐到自己的艺术作品之后的，即便她们的自我呈现最终还是需要通过这些艺术作品来实现，但她们好像同样有意地采纳了和海伦·格雷厄姆相同的、表里不一的技巧。在过去的两个世纪里，伟大的女性作家们都因足智多谋而紧紧地联系在一起，尽管表面上看不出来，但她们无一例外地运用了智谋，以便

打破男性文本那具有负面影响的窥镜，抽身而出，获得健康的女性权威。她们在能够被社会接受的外观之后追寻着一幅幅颠覆性的图景，设法一边充满激情地呈现自己具有革命性的冲动，一边又似乎努力要
83 使自己和那些冲动相分离。通过表达“人类中一半的隐秘生活”，她们的小说和诗歌既记录又超越了玛吉·皮尔西（Marge Piercy）所说的“丢掉不说话的习

六

然而，我们不能忘记，要隐藏在艺术外观之后，即便是为了如此重要的“丢掉不说话的习

惯”的目标，依然意味着要处于隐藏的状态，居于受拘禁的状态：也就是说，既然要保守秘密，就要把这个秘密藏得好好的。在写给艾米莉·狄金森的一首令人伤心而又富于洞察力的诗歌中，阿德里安娜·里奇提到，狄金森以她那“半是声名狼藉的方式”，选择了“沉默以让自己开心，/ 选择了最终还是沉默 / 在（她）自己的屋子里（on [her] own premises）”。⁶³当简·奥斯汀讽刺性地把自己的写作范围界定为两寸象牙微雕的时候，其实进行的也是同样的选择，艾米莉·勃朗特也是如此，她把自己的诗歌藏在了厨房的柜子里边（或许她还毁掉了自己创作的贡达尔故事），克里斯蒂娜·罗塞蒂同样如此，她所选择的艺术，是为了给“女修道院门口”的宗教约束增光添彩的。因此，里奇在此针对 premises 这个单词所进行的双关表达，使我们注意到这些女性所受到的拘禁，即便她们处于胜利的顶峰时刻，还是难以逃脱这个拘禁的，这个拘禁就隐含在她们对秘密的保守之中。这个拘禁既是实际意义上的，又是象征意义上的。从实际意义上说，诸如狄金森、勃朗特、罗塞蒂这样的女性都被囚禁在她们的家中，囚禁在她们父亲的屋子之内。事实上，几乎所有19世纪的女性从某种意义上说都是被囚禁于男性的屋子之内的。从象征意义上说，正如我们已经看到的那样，文学女性被闭锁于男性的文

本之中，她们要逃脱这些文本的控制，只有通过智谋和间接的方式。因此，这就并不奇怪，为什么有关监禁（enclosure）和逃跑（escape）的空间意象的详尽表达，还有经常发展到入迷程度的对这些意象进行艺术表现的激情，构成了大部分女性写作的特征。

事实上，有关空间的焦虑感有时似乎不仅控制了 19 世纪的女性文学，甚至也在 20 世纪的女性文学中占据了重要地位。举个例子说，在埃伦·莫尔斯最近称为“女性哥特”⁶⁴的文类当中，居住在神秘而又错综复杂的，或者令人不安和窒息的屋子里的女主人公，经常处于被捕获、被诱骗甚至被活埋的处境中。但是，女性创作的另外一些种类的作品——比如社会风俗小说、家庭故事和抒情诗——同样也显示出作者对于空间上受约束状态的深切关注之情。从安·拉德克利夫（Ann Radcliffe）笔下情节剧式的地牢，到简·奥斯汀笔下带镜子的起居室，从夏洛蒂·勃朗特笔下神秘诡异的阁楼，到艾米莉·勃朗特笔下呈棺材形状的床，监禁的意象折射出的，是女性作家自身的不安情绪，她的无力之感，以及她对身处格格不入和缺乏伸缩性的环境的恐惧。确实，它折射出她日渐滋长的怀疑，即 19 世纪称作“女人的地盘”的地方，是不是真的就是那么非理性和奇怪。还有，从艾米莉·狄金森神秘的闺房到 H. D. 那紧紧合拢的海贝壳和西尔维娅·普拉斯笔下坟墓般的洞穴，有关陷落、拘禁的意象形象地表达了女性作家对自我的认知，正是由于她彻底地为别人所占有（possessed），才会招致被剥夺（dispossessed）的命运。

84

夏洛蒂·帕金斯·吉尔曼有一首诗的标题颇为耐人寻味，叫做“在职责的界限之内”（In Duty Bound）。这首诗的开头一节中，对女性艺术家无可避免地将精神上受到的约束和情绪上感到的失望转化为空间形式的方式进行了表现，吉尔曼讽刺性地将女性的这种失望感称为“家居生活的舒适”。

在职责的界限之内，生活被紧紧地困住，

无论用什么法子，精神也不能左冲右突；
没有一丝机会可以夺门而出，除了犯罪；
甚至没有一个地方让你悄悄地喘口气——
只能过日子和干活。

义务预先被强加在了你的头上，根本不是你想要的，
但是据说又是自然法使然；
对抗的思想的压迫；
在一小时一小时地滋长，造成内心的痛楚，
自己的能量被白白浪费了啊。

有屋顶的房子又低又黑
沉重的椽子遮蔽了外面的阳光；
你甚至无法轻松自如地在其中直立；
直到你的灵魂呼喊着想宁可要一座坟墓——因为那里倒还宽敞
些呢。⁶⁵

从实际意义上说，女性艺术家被拘禁在屋子里；从象征的意义上看，她们被拘禁在某一个特定的“位置”上，被限定在起居室内、闭锁在文本中、关在厨房里和刻写于诗歌内，她们自然会发现自己倾向于描绘黑暗的室内环境，并把自己被幽闭于室内的感受与反叛这种命运的意识混同为一体。吉尔曼在这首诗中描述的 19 世纪的情景，
85 其实在 18 世纪安妮·芬奇的诗中已经有所体现，当时，芬奇就抱怨，想写诗的女性受到嘲笑，别人会教训她说，“温驯谦卑之屋中单调乏味的事儿”，才是她们“理应发挥最大才能的地方，也正是她们的用武之地”。因此，既然她们无可避免地陷落在形形色色的父权制的建筑结构之中——既包括屋子，也包括社会建构，女性于是通过将自己“冒昧放肆的”文学雄心和为她们规定的家务劳作成就相互映照的方

式，来表达自己的作者身份焦虑。同样也很自然的是，她们通过呈现反叛性的逃跑，来表达自己对被迫处于幽闭独处状态的愤怒之情。

由于在 19 世纪的女性文学中，监禁与逃脱的意象被表现得十分普遍，我们相信，这些意象是代表了这一时期一种独一无二的女性传统的。有趣的是，尽管一般说来，处于这一传统之中的作品在开始的时候都运用了屋子之类的意象作为表现女性受监禁状态的主要象征，但它们同样也运用了许多其他能够代表“女性的位置”的个人物品，来呈现监禁和逃脱的象征意味。比如，淑女们使用的面纱和服装、镜子、绘画、雕像、锁住的橱柜、抽屉、衣箱、坚固的盒子，还有其他家用器物，等等，一而再、再而三地出现在整个 19 世纪的女性小说与诗歌之中，直到 20 世纪依然绵延不绝，它们表达了女性作家这样一种感受，用艾米莉·狄金森的话来说即是，她的“生活”被“磨去了棱角，嵌入了一个框框之中”，她只有通过相信“灵魂有时是可以逃逸的 / 当所有的门被撞开的时候 / 她跳着舞，就像一颗弹片四射的炸弹”⁶⁶，才可以容忍这种被拘禁的状态。同样值得注意的是，女性作家不断为自己想象出来的、处于“逃逸时刻”的狂暴力量使我们回到对这一现象的关注之上，即许多女性作家都在自己的作品中表现出疯狂的替身形象。正是通过替身体现出来的暴力，女性作者才得以展现她愤怒的欲望，并逃出男性之屋和男性文本；与此同时，也正是由于替身所代表的暴力，焦虑的作者才得以表现由自身长久压抑的愤怒所造成的沉重的毁灭，直到这一愤怒不复存在为止。

因此，如我们还将看到的，女性写作在着迷地不断上演监禁与逃脱的戏剧，她们所写下的句子也在不断地发生着影响。特别是，我们认为，厌食症和陌生环境恐惧症这两种明显属于女性所特有的疾病，是和这一戏剧的 / 主题的模式紧密相连的。举例来说，由于将自己看作是自身性别的囚徒，女性经常会创造出打算逃跑的人物形象，如果无处可逃，这个形象起码也会尝试自杀性的厌食、挨饿等法子。与此相似，在对构成厌食症的对立面和镜像（这是马琳·博斯金德 - 洛

86

达尔 [Marlene Boskind-Lodahl] 最近的研究告诉我们的⁶⁷⁾ 的食欲过度旺盛的象征性的详细描绘中，女性作家经常会描摹出一种“爆发”(outbreak) 来，这种“爆发”会使她们的人物一跃而为体格硕大而强悍有力的怪物。更为明显的是，陌生环境恐惧症以及和它相对的幽闭恐惧症从定义上说即与空间意象紧密相连，由此，诗人与小说家得以表达对受到社会禁锢的现状的诸种感受，以及对获得精神上的解脱的渴望之情。因此，体现出模式化特征的女性故事——那是“不允许”歌德笔下的玛卡莉和帕特莫尔笔下的霍诺莉亚之类文学之屋中的天使所讲述的——经常会成为大多数读者乐于从夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》中获知的内容。如果我们考察一下“神秘诡异的”古老大厦所蕴涵的精神社会学意义的话，就会发现，《简·爱》故事其实表现的是客厅与阁楼之间的张力关系，以及屈从于男性权威的女性人物与反叛这一权威的疯子之间的精神上的分裂。但是，除了这些内容之外，体现出模式化特征的女性故事无可避免地又会同样涉及令人不安的空间上的选择，即究竟是被放逐到寒冷的野外世界，还是躲藏在温暖的室内避难，此外，作品还经常呈现出一种对于挨饿、消失和怪物般生存的着迷的焦虑之感。

当然，许多 19 世纪的男性作家同样也会使用有关监禁与逃跑的意象，来表达他们对于个人与社会关系问题的深刻感受。举例来说，狄更斯和爱伦·坡分别位于大西洋的两岸，却不约而同地以类似的方式和出于相同的原因，而写到了监狱、囚笼、坟墓和地窖的意象。然而，由于男性作家对于自己的文学身份有着更为自得之感，因此，比起女性作家来，他通常能够更加自觉地、更加客观地清晰表达他的主题。对于监禁这一意象，男性和女性作家在使用上存在的差异——而且始终如此——从一方面看，既是形而上学意义上的和比喻意义上的差异，从另一方面看，又是社会的和实际生活的差异。17 世纪诗人约翰·多恩 (John Donne) 躺在自己的棺材里，无比虔诚地一一列举坟墓对他造成的拘束，虽然他还没有真正入土，而 19 世纪诗人

艾米莉·狄金森身穿白裙独处幽闺，却正在无比焦虑地切身体会着那些拘束。爱德加·爱伦·坡想象自己被活埋于坟墓和地窖之中，以便可以使自己深入到心灵最为幽深隐秘的地带，让思想在那里充满诗意地四处漫游，但是狄金森却告诉我们，“我从不穿越属于父亲的地界，前往镇上的任何一个地方”，这里记录的是一种真实的、心甘情愿的自我埋葬。与之类似的是，当拜伦笔下那位锡隆的囚徒说“我的枷锁正是我的朋友”这样的话的时候，诗人本身在提出有关国家的专制暴政的政治观点的同时，其实也是在提出有关人类思想本质的认识论上的观点。但是，当《谢利》(Shirley)中的罗丝·约克描绘卡罗琳·赫尔斯通生活，认为她过着一种癞蛤蟆般的日子，被囚禁在大理石做成的房子之中的时候，夏洛蒂·勃朗特其实是通过她笔下的人物形象，在描绘着自己被剥夺、被限制的生活，以及她所处的真实处境。⁶⁸

于是，尽管大多数男性作家对监禁这一比喻的使用都有显而易见的内涵（这些比喻可以回溯到传统的，比如由莎士比亚和柏拉图所使用的意象之中），这些比喻在不同的男性作家创作的文学作品之中，很可能是有着非常不同的审美职能，以及哲学意味的。华兹华斯(Wordsworth)在“暗示”颂歌中写到了囚室，但其目的完全不同于狄更斯的小说中出现的囚牢。柯勒律治所想象出来的长达10英里的暖房，和济慈笔下那滋养灵魂的溪谷是不可同日而语的，而丁尼生(Tennyson)笔下从她的宫殿中逃跑的艺术，显然也无法和坡笔下丽基亚的复活相提并论。然而，女性作家笔下的文学现实折射出的，却是她们现实生活中所遭遇的束缚，因此，至少，她们在开始进行写作时，是拥有相同的或自觉或无意识的目的的，即运用那些空间意象。通过记录各自不同的女性经验，她们既通过文学文本的传统，也在文学文本的传统之中，秘密地对她们的生活进行着定义。

当部分男性作家同样也在运用着此类意象，或含蓄或公开地进行自我告白的时候，女性则似乎被迫实际地生活在她们笔下创造出来的

种种比喻所呈现的环境之中。至少有一位学者不仅注意到了那些意象，而且还考察了它们与屋子相关的心理学意义上的内涵所在。加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard）在《空间的诗学》一书中提出，“屋子的意象似乎已经成为我们内心最深刻的存在状态的具体呈现”，他的研究显示，对屋子、巢穴、贝壳和衣橱这些意象的使用程度，是和我们实际处在它们之中的程度相互一致的。⁶⁹但是，从我们的立场看，关键的问题在于，他所讨论的、几乎始终是“令人愉快的空间”和我们已经发现的否定性的空间之间存在的不同寻常的矛盾冲突。显然，对巴什拉来说，屋子作为具有保护性质的庇护所的特征，是和它的母性特征紧密相连的，由此意义上，他吸纳了弗洛伊德有关梦的象征意义的著作中的观点，还有埃里克森（Erik Erikson）有关女性内部空间的观点。但是，同样显而易见的还有，无可避免地，这些象征之于男性批评家和女性作家而言，是有着迥然不同的意义的。

自然，女性经常被描绘为或想象为具有和屋子类似的特性。近来，埃里克·埃里克森提出了有争议的、关于女性的“内部空间”的理论，他的初衷是对小女孩喜欢躲藏在家庭封闭的环境中的兴趣进行解释。但是，仿佛是在参与对埃里克森的理论进行讨论一般，我们发现，在中世纪时，有关圣母玛利亚的雕像总是呈开放型的，表现出躲藏在圣母内部空间之中的神圣家庭的样子来。当然，女性的子宫始终并无一例外地都是婴儿的第一个和最完美的屋子，食物的来源、在黑暗中提供保护的地方，因此，它成为一个神话般的乐园，一再地被具体想象为神圣的洞穴、秘密的神龛和圣洁的小屋。然而对许多女性作家来说，对于屋子和自我之间的这许多自古以来即有的联系却似乎只是强化了她在艺术中表现出来的、对于监禁的焦虑之感。女性艺术家有着将或许并不能算是她的自我的一个自我的未知部分囚禁起来的、真实的生理上的期待，她受到这种期待的困扰，因此，像玛丽·雪莱这样的作家，就会将对母性身份的焦虑之感，与对文学创造力的焦虑之感混同起来。或者，她们也会受到别人对所谓老处女在生理上处

于“空洞状态”的观念的困扰，因此，像艾米莉·狄金森这样的作家，就会对空虚和死亡的状态感到恐惧，对子宫转为坟墓的可能性感到痛苦。更有甚者，由于受到外在的影响，她不得不相信，作为一所屋子，她是被一个男子所拥有（也应该被他所居住）的，她因此或许会再一次地将自己看成为一个命中注定的客体。换句话说，即便她没有子宫变成某种坟墓的经历，或者，没有意识到她的孩子对她的屋子/身体的占有会使她失去自己的个性，她还是有可能感觉到，从本质上来说，她只是纯粹地因为自己所属性别的生物学上的价值而被定义。

归根结底，成为象征意义上的屋子，也就意味着被否定了使身体获得精神上的超越的希望，而这一超越，如西蒙娜·德·波伏娃所指出的，正是使得人性清晰地与作为动物的人区分开来的关键所在。因此，被幽闭（confinement）于生儿育女（耐人寻味的是，“幽闭”这个词，在19世纪正是表达我们今天称为“分娩”这一行为的最重要的术语）的状态之中，从某种意义上说正如同被幽闭于屋子或监狱中一样令人难以忍受。事实上，对于文学女性来说，它似乎还像是由一粒沙子中可以见出世界一般，怀孕期间的幽闭复现的是社会对人的幽闭。因为，即便她只是在形而上的意义上被剥夺了超越的可能，感受到了屋子/身体之间的等同关系的内在含义的女性作家，也一定会在无意识状态下认识到，这一类比关系不仅会把她“放入”到一具玻璃棺材之中去，而且还会将她转化为一具玻璃棺材本身。于是，由于被幽闭于上述一系列比喻的网络之中，阿德里安娜·里奇所谓的“思考的女性”只能感觉到，自己被囚禁于那个与自己格格不入的、令人厌恶的身体之中。⁷⁰换句话说，再一次地，她不仅变成了一个囚徒，而且变成了一个怪物。

好像是为了对我们上面提出的所有观点作出评价一般——也就是说，好像是为了对女性作家认为具有平行关系的幽闭，比如在文本中、屋子里和具有母性的女性身体里的幽闭之间的联系作出评价一般，正是这种联系造成了女性作家的焦虑——1890年，夏洛特·帕金

斯·吉尔曼在一个给人留下深刻印象的、关于女性的幽闭和逃跑的故事中，将上述三种幽闭状态紧密地联系到了一起，这个故事具有一定的模式化特征，（就像《简·爱》一样）讲述的似乎是所有文学女性都会讲述的那个故事，假如说她们能够讲出自己“无言的哀伤”的话。对《黄色墙纸》这篇小说，吉尔曼自己把它称为“对于一桩精神崩溃案例的描绘”，它以第一人称的口吻，讲述了一位明显地患有严重的产后精神紧张病症的女性的经历。⁷¹ 她的丈夫是一位稳重得体并体现出家长制作风的医生，他根据一位著名的“神经学专家”S. 威尔·米切尔（S. Weir Mitchell）提出的方法，对她进行治疗，而这位著名的专家正是为吉尔曼本人进行相似治疗的人物。他把她幽闭于他租下来的一幢“古老的大厦”顶层的一间很大的房间里，禁止她握笔写字，直到她完全康复为止，因为他认为，根据叙述者的说法，“由于我的想象力和编写故事的习惯，像我这样的神经衰弱症一定会产生各种各样兴奋的幻想，因此我必须用意志和理性去制止这种倾向”（15—16）。

90 自然，这种治疗方法比起疾病本身显得更糟，因为这位患病女性的精神状态迅速地恶化了。“说真的，我相信干些和自己志趣相投的工作，再加上刺激，换换环境，会对我有好处。”她这样说道，但是像是被囚禁在她认为一度做过育儿室的房间里，因为这个房间的墙上有“铁环一类的东西”，她从象征意义上说已经被放逐于创造性之外。那些“铁环一类的东西”尽管令人想起对孩子们进行智力或艺术训练的设施，但对她来说却是实施禁闭的设备，就像是楼梯尽头的那道门一样，这些设备的存在明确无误地揭示了女主人公被囚禁的状态。而更加对她造成折磨的是房间墙上的壁纸：一张呈硫黄色的纸，上面斑斑点点、已经被撕破了，上面的图形“乱七八糟地拐着弯，随即在剧烈的自相冲突中摧毁了它们自己”。这墙纸陈旧、藏污纳垢、“污渍斑斑”，就像是女主人公身处其中的压制人的社会结构一样，它包围着叙述者，就像一部难以解读的文本，又像她那位医生丈夫一样

端庄沉稳、无所不在，仿佛“世袭的产业”一般无时无刻不在窥视着她，使她欲脱身而不得。无奈之下，她研究起墙纸具有自杀意义的内涵来——这一点是无可避免的，因为她有着“想象力和编写故事的习惯”，她对墙纸的内涵作了修正，将自己意欲逃脱的激情投注进了上面那些难以理解、难以辨认的文字之中。在这篇故事发展的一个关键部分，她这样断言说，“这片墙纸，”

上有一种色调不同的附加的图案，那是一种特别叫人恼火的图案，因为你只有在某种光线下才能看得见它们，而且还相当模糊。

但是，这些图案在有些地方没有褪色，当阳光正好照射在它上面的时候，我就看得见一种奇怪的、使人烦恼的不成形的人影，在那可笑的惹人注目的正面图案背后悄悄地移动着。（18）

随着时间推移，这个躲藏于和体现父权中心色彩的文本的外观相一致的墙纸背后的形象，已经变得越来越清晰了。在月光下，墙纸的图案“变成了栏杆！我是指表面的图案，于是在它后面的女人，就显得再清楚也没有了”。最终，随着叙述者更深地陷入了世俗所谓的疯狂，墙纸以及被禁闭在墙纸背后的那个形象令人恐惧的意义开始弥漫于——也就是说，神出鬼没地——租来的这幢她和她的丈夫共同被监禁的古老大厦之中。墙纸“黄色的气味”“弥漫了整个屋子”，每一个房间里都充满了它那颓败的、幽微的香味。这位女性也开始在地上爬行——穿过屋子、在屋子内部，后来又爬出屋子，爬到了花园里，爬到了“树荫下那条长长的大路上”。确实，有的时候，叙述者会承认，91
“我想，有许许多多女性”藏在墙纸后面和在花园里爬行，

有时又只有一个，她绕着圈，飞快地爬着。她一爬，就使整个图案晃动起来……她一直企图爬出来。可是谁也穿不过那图案——它太会掐人的脖子了。我想这就是为什么图案上有那么多

只脑袋的缘故。(30)

最后，无论是读者还是叙述者都明白了，爬过墙纸和躲藏在墙纸背后的形象，其实既是叙述者，又是叙述者的替身。更加值得注意的是，到故事结尾处，叙述者让这个替身从文本的/建筑的双重幽闭中成功地逃脱了：“我拉，她摇；我摇，她拉；到了清晨，我们已经把墙纸撕开好几码长了。”这个故事的结论带给我们的信息仅仅是疯狂吗？当然，正义的约翰医生——这个名字将他与夏洛蒂·勃朗特的《维莱特》(Villette)中那位反英雄(anti-hero)联系在了一起——暂时被打败了，或者至少是短暂地因震惊而昏了过去。“这会儿，那个男人为什么会昏了过去？”叙述者在绕着她的阁楼爬行的时候，如此这般讽刺性地问道。但是，约翰因震惊而产生的并不具有大男子主义意味的昏厥，并不是吉尔曼为她疯狂的女主人公想象出来的胜利。更为重要的是疯女人自己的想象和创造，她对健康和自由的幻想，正是由此缘故，作者赋予了她以一种精灵般的教母的色彩，仿佛她正在给一位熟睡中的女主人公显灵。墙纸后面的女性爬了出去，她爬得又快又远，已经到了那条长长的大路上，爬到了明媚的阳光之下。“有时我注视着她在远处开阔的旷野里爬行，”叙述者这样写道，“快得像疾风中云彩的影子一样。”

这片云彩的影子的飘飞，虽然不够清晰但却很快，虽然几乎难以觉察却又无可阻挡，它正像是从父权诗学所定义的文本中挣脱出来、进入拥有自己权威的开阔空间的19世纪文学女性的发展一样。从文本充满图案之墙的背后那麻木、冷漠的世界中逃脱出来的行为，正是由病痛不适转变为健康状态的一次飞跃，对此，吉尔曼本人深有体会。《黄色墙纸》发表之后，吉尔曼把它寄给了威尔·米切尔，当初，是他竭力阻止她在崩溃期间还要写作，以至于加重了她的病情，几年之后，她很高兴地得知，“自从读过她的故事之后，他改变了对神经衰弱症状的治疗方法。”“假如真的是那样的话，”她宣称，“我就可以

说自己没有白活啦。”⁷² 因为除了是一位在医学界反传统的斗士之外，吉尔曼还是一位具有叛逆精神的女性主义者，我们因此可以肯定，吉尔曼也没有把自己的胜利仅仅局限于狭窄的临床治疗领域。用艾米莉·狄金森的话来说，因为她深知，“句子的影响力量会不断再生，”她深知对于女性失望情绪的治疗，必须既从身体上也从精神上进行，既从审美角度也从社会角度进行。《黄色墙纸》这篇作品也显示出，吉尔曼深知，即便一位被看成为“疯狂的”女性被判定要在自己身体那“受到影响的”屋子之中受到监禁，她或许依然会发现，如西尔维娅·普拉斯在 70 年之后会说的那样，她还有“一个自我需要恢复，那是一位王后”。⁷³

93 第三章 洞穴的寓言

“那么下一步，”我说，“将下面有关教养和无知的寓言作为展现我们本性的状态的一幅图画。想象一下人类居住在一个地下洞穴之中的样子吧……”

——柏拉图

我过去熟悉的歌曲在哪里，
我过去吟唱的歌儿在哪里？
我已经遗忘了所有的一切
很久很久以前我非常熟悉的东西。

——克里斯蒂娜·罗塞蒂

这时在我的上方出现了一大块明亮的云彩，在这块云彩的中间，出现了一位女性的形象，她的全身都用透亮的黄金装饰得富丽堂皇，她的头发披垂下来，她的面容仿佛威力巨大的光明水晶，（这时）她立刻说起话来，瞧啊，我是神的永恒的智慧一贞女……我将把神最深刻的智慧的宝藏指点给你，就像瑞贝卡指点

雅各布一样，我是一位真正的自然之母；因为你们将通过我的子宫获得重生，拥有新的感知，并获得新的生命。

——简·里德

尽管柏拉图对这一点似乎并没有想得那么多，但正如弗洛伊德指出的那样，一个洞穴便是一个属于女性的地方、一处呈现子宫形状的禁闭之所、一座大地上的屋子，秘密而又常常很神圣。¹内行之人在来到这一圣地之后，会听到来自黑暗深处的声音、听到发自内心的智慧的声音。在这座禁闭之所中，奴隶受到监禁、贞女成为祭献、女祭司被抛弃。“我们让她在坟墓中生活！”爱伦·坡这一具有典范意味的话语，不仅使人毛骨悚然，而且体现出唯我独尊的色彩，可以说典型地概括了维多利亚时代的人们对于发生在洞穴之中的冲突，以及这些冲突有可能隐含的邪恶的厌恶与恐惧之感——这些邪恶包括令人窒息之感、“成团成团黑色的气体”、有关吸血鬼的迷信，还有维克多·弗兰肯斯坦称作“邪恶的创造”的种种混乱。但是，抛开坡的小说中呈现出来的情节剧意味不谈，我们发现，坡的那句话同样也概括地说明了（即便不是有意为之）身处父权中心文化之下的女性的困境，女性由于拥有洞穴形状的生理结构，而注定了自己的命运。这位女性并不仅仅像是柏拉图笔下居住在洞穴中的人，是自然的囚徒，她还是她自身的自然属性的囚徒，一位身处无法回避的“墓穴”之中的囚徒，在那里，她变成了一个充满怒气而又虚无缥缈的洞穴本身。²

94

在此方面，西蒙娜·德·波伏娃所讲述的一段故事，恰好对柏拉图的观点作出了呼应：

我记得在突尼斯的一个原始村落中，看到过一个地下的洞穴，里面有四位女性盘腿坐着：那位只剩下一只眼睛、牙齿都掉光了的老年妻子，脸上已经憔悴不堪，几乎面目全非了，她正在用一只小小的盆子，在一堆发出刺鼻气味的烟火上烤制面点；两

位稍许年轻一些的妻子，几乎也同样不成样子了，正在哄着怀里的孩子入睡——其中一位还在喂奶；而在一架织机前，坐着一位年轻、受宠的女人，她衣着光鲜，丝绸裹身，佩戴着金银饰物，正在用毛线进行编织。当我离开这个暗淡的洞穴——无所不在的王国、子宫和坟墓——时，我顺着梯子往上爬，终于来到了日光下，中途我经过那个男子的身边，他穿着白色的衣服，打扮得很漂亮，微笑着，脸上容光焕发。他刚从集市上回来，和其他男子讨论过世界大事；他将在位于浩瀚的宇宙中心的这个属于他的隐居之所待上几个小时。而对那些枯槁而又苍老的女性来说，对那位也将同样迅速地憔悴下去的年轻妻子来说，她们的宇宙却只有那个冒烟的洞穴那么一点大，她们只有在黑夜里才能戴着面纱、不声不响地从那里出来一下。³

由于承担着传统意义上属于女性的种种劳作——如烹调、抚养儿女、缝纫和编织等——她们只能靠这些维持生计，虽然是她们赋予了男性以生命，在深藏于地下的这个洞穴中生活的女性，显然是陷于父权文化对她们的性别身份作出的定义之中的。在这里，是没有什么超越的指望的，自然属性受到了文化的影响与背叛，只剩下没有任何逃脱的可能性的监禁。似乎就是如此。

95 然而，呈子宫形状的洞穴又是体现出女性力量的所在，是发生神秘改变的了不起的前奏之一。既然自己从某种意义上说就是洞穴本身，每一位女性的身上似乎都拥有洞穴那象征意义上的毁灭力量，拥有——如西蒙娜·德·波伏娃在另一个场合之下所说的——“位于大地中心的那种黑夜的”力量，因为“在许多的传说故事当中，”她说，“我们都能看到这一幕场景，主人公一旦陷入了具有母性特征的影子之中——这些影子包括洞穴、深渊和地狱——就会永远地迷失方向。”⁴ 与此同时，由于女性命中注定、无可避免地生活在西蒙娜·德·波伏娃笔下的突尼斯女性陷落于其中的地洞之中，她似乎

也很可能会获得埋藏于洞穴之中的黑暗的知识。海伦·迪纳（Helen Diner）对那些能够决定命运的、女性当中“了不起的编织者”（great weavers）——她们包括北欧洲神话中的命运三女神、希腊和罗马神话中的命运三女神、得墨忒耳的女祭司、大地女神盖亚的女预言者——的特征进行了概括，指出，“命运的所有信息都来自女性的深层；任何处于表面的力量都无法获知。如果有谁希望探索命运的奥秘，就必须深入而下到女性之中去。”她在这里所说的女性，指的是伟大的母亲，在她力量的洞穴中“从生与死之中”编织“世界的图案”的从事编织的女性。然而，对于个体的女性来说，她却受到了那些洞穴的监禁，而并不是从中获得力量，她就像是布莱克笔下具有象征色彩的幼虫一般，“将性别之间的冲突织进梦中 / 在生活的罗网中哭泣”。⁵因此，对任何女性，尤其是对通过形象进行思考的文学女性来说，如何使洞穴那形而上的负面特征与其肯定性的神话的可能性之间产生一致呢？如果说女性被拘禁在柏拉图的洞穴中，了无生气并几乎失去了视力，那么她从自己的视野所及中，如何能够分辨出自己究竟是什么呢，她如何从虚假的，但洞穴的主人却声称是真实的影子中分辨出自己真正的、富于创造性的本质呢？

在《最后的人》（*The Last Man*, 1826）这部小说的开头部分，玛丽·雪莱虚构了一个“作者导言”，其中讲述了有关一个洞穴的另一则故事，这则故事含蓄地对上述问题进行了回答，因此，也就建构起了第三则关于洞穴的寓言。她是这样开始的，1818年，她和“一位朋友”去参观一个据说是“意大利西南部古城库米的女巫生活过的、黑暗的洞穴”的地方。他们进入了一个神秘的、几乎难以到达的内室，在那里发现了“成堆的树叶、树皮的碎片，以及一个像是白色的胶片一样的东西，仿佛用来贮存未成熟的印第安玉米粒的绿色盖布的里面部分”。开始时，雪莱承认道，她和她的男性同伴（珀西·雪莱）对这一发现大惑不解，但是“后来，我的朋友……解释说：‘这就是女巫的洞穴啊；这些就是女巫的树叶啊！’”。她后面还有一些描述，我们

在此引用如下：

96

通过认真辨认，我们发现，所有那些树叶、树皮，还有其他东西上面都有书写的文字。更加使我们惊奇的是，这些文字是以不同的语言书写而成的：我的同伴对其中的一些也一无所知……有一些……是用现代的地方方言写成的……在昏暗的光线之下，我们对它们几乎无法分辨，但是它们似乎是蕴含了某些预言的，还有对刚刚发生的种种事件之间关系的详细暗示；在那些薄薄的、小小的页面上……有名字……常常还有对于欢欣或者哀伤的解释。我们匆匆忙忙地在这些叶子等等东西当中进行了挑选，选的是那些上面有文字的，以及至少对我们来说是可以理解的，然后……就离开了那个光线黯淡、上面并无遮蔽的洞穴……打那以后……我就一直沉浸在对这些神圣的东西加以辨认的工作之中……我把自己对那些女巫的书写进行研究的最新所得公诸于众。由于那些树叶又散乱、彼此又不相连，我不得不……设法使它们构成一个和谐的整体。不过，那些叶子中主要的部分都是以神圣的直觉为基础的，这些直觉都是库米的少女们从上天那里获得的。⁶

雪莱描述的这一深入洞穴的旅行中的每一个特征都是耐人寻味的，尤其是对女性主义批评家来说更是如此，因为她们正在努力探索，不仅要试图理解男性有关洞穴的寓言，而且要试图理解女性有关洞穴的寓言。

首先，不是玛丽·雪莱，而是她的男性同伴能够辨认出女巫的洞穴所在，还能辨识出女巫的叶子上刻写的某些难懂的语言，这一可悲的事实告诉我们，在一个似乎经常向她呈现出奇怪的规矩和用让她不懂的语言说话的父权制的文学文化之中，女性作家对于自己所处的含糊暧昧的位置，确实存在着焦虑之感。女性或许就是洞穴本身，但

是——这正是玛丽·雪莱犹疑不定的反应告诉我们的——了解这个洞穴、分析它的意义、（像柏拉图一样）指出它的原始寓意，甚至对它的语言进行阐释的却是男性，就像杰勒德·曼利·霍普金斯这位对男性的美学大加倡导的人所做的那样，他在《最后的人》出版半个多世纪之后，通过他的十四行诗《读懂女巫的树叶》（Spelt from Sibyl's Leaves），做的正是这样的事。

然而，洞穴是属于女性的地方，它属于一位女性祭司、消失的女巫，以及将她“神圣的直觉”刻写在柔软的树叶和树皮碎片上的女预言者所有。因此，对玛丽·雪莱来说，洞穴既与她本人的艺术权威，也与她本人的自我创造力量紧紧相连。一位男性诗人或导师或许可以把她领到这个地方，但是，正如她本人也意识到的那样，她自己也有能力有效地重建女巫的叶子中蕴含的真理。事实上，作为一位死去的、声名狼藉的母亲——强悍有力的女性主义者玛丽·沃斯通克拉夫特——的女儿，在这个寓言中，玛丽·雪莱从象征意义上说已经将自己描画成消失了的女巫、那位最早出现的女预言者的女儿，正是从这位女巫和女预言者身上，神奇地孕育出了后来所有的女性艺术家。 97

女巫的树叶现在是散乱的、破碎成一片一片的，并几乎难以辨认，这一点因而构成了雪莱在她的艺术中必须面对的中心问题。早在她的“导言”中，雪莱便指出，发现洞穴只是在开始阶段出现的一个问题罢了。她告诉我们，她和她的同伴被当地的向导指错了路，结果迷失了方向；他们被丢在了一个地方，向导去取新的火把了，他们在黑暗中“迷失了”方向；他们根据“错误的”方向向下走去，结果意外地找到了真正的洞穴。但是，正如雪莱告诉我们的，最初发现这一洞穴的困难遮蔽了重建这一关键任务带来的困难。因为正像前往女巫洞穴的道路被遗忘了那样，女巫的树叶所代表的连贯性的真理也被毁坏了、撒得到处都是，她的艺术的实体被分割开来，就像安妮·芬奇一样，她成了某种“无足轻重的人”，丧失了力量、陷入了困境

之中。但是，既然通往洞穴的道路可以在偶然中“被忆起”，那么，女巫的树叶所代表的整个意义，也可以通过艰苦的努力而重新被忆起：这些努力将包括翻译、抄写、编结、修订和再创造等诸如此类的工作。

对于女性来说，这些女巫的文献所隐含的特殊的性别结构以及这些散乱的叶子和其他遗存，都是具有深刻的意义的。通过在树叶、树皮和“一个像是白色的胶片一样的东西”上的劳作，女巫书写的实际上是自然之书，她也是在自然之书上进行写作的。换句话说，她拥有一位女神所有的母性创造力的能量，拥有性别的/艺术的力量，这是为女性所拥有的、和男性为获得文学的父性身份而体现出的潜能一样的力量。在她“那个光线暗淡、上面并无遮蔽的洞穴”——这个光线暗淡的海底洞穴是向天空敞开的——中，她通过“透射进日光”的“穹隆状的拱形屋顶”上的“一道缝隙”获得了“神圣的直觉”。她在自己“那大约和希腊式的卧榻一般大小的、高起的石头宝座”上，创造出了她的艺术，将它们刻写在来自外部的绿色世界的树叶和树皮上。她的诗句是如此充满激情、她的“诗意的作品”是如此真实，以至于在辨认它们的过程中，雪莱不禁承认，她觉得自己“仿佛……被带离了一个世界，这个世界把它曾经温厚慈祥的面庞从我面前转了过去，转向了一张上面闪现出想象力和权力的面庞”。因为在重新发掘和重新拼合女巫散乱的艺术的/性别的能量时，雪莱逐步认识到，她正在98 正在进行发掘和创造——发掘和创造她自己的创造性的力量。“有时我会想，”她谦逊地承认说，“虽然这些女巫的树叶模糊难懂、混乱不堪，但（对它们的译解）却使我这个对它们进行辨认的人得以赋予它们以现代的形式。这就好比我们把构成拉斐尔的圣彼得变容的马赛克复制品的碎片交给另外一名艺术家一样；他会以一定的形式将这些碎片拼合到一起，并凭借自己特殊的思想与天赋，而使这些碎片产生出新的意义。”⁷

在获得了所有这些隐含的意义与弦外之音之后，对我们来说，雪

莱有关洞穴的寓言的潜在信息本身，似乎构成了我们一直在讨论的洞穴系列中的第四则寓言。这第四则寓言所讲述的，是一位女性艺术家的故事，她进入了自己思想的洞穴之中，在那里发现了散乱的树叶，它们不仅代表了她自己的力量，而且代表了很可能导致了那一力量产生的传统。她的前辈的艺术实体，还有她自己的艺术实体一片片地簇拥在她的周围，它们是分裂的（dismembered）、被遗忘了的（disremembered）和不连贯的（disintegrated）。那么，她如何能记得它们，并成为其中的一个组成部分，参与它、与它重新发生联系，使它散乱的部分接合为一个有机整体，并因此而使自己也成为一个有机整体、获得真正的自我呢？由于被她自己所属的那个传统的遗留物所包围，被她精神上的母亲的艺术遗存所包围，她感觉到——正如我们前面已经提到的那样——自己正像是一个患了遗忘症的人。她不仅没有认出——也就是说，记得——洞穴本身，甚至也不再懂得它的语言、它所隐含的信息和它的种种形式。在克里斯蒂娜·罗塞蒂那里，她的表现是再一次地疑惑：“我过去熟悉的歌曲在哪里，/ 我过去吟唱的歌儿在哪里？”由于被她面对的碎片的不连贯性搞得十分迷惑，她不得不得出结论说“我已经遗忘了所有的一切 / 很久很久以前我非常熟悉的的东西”。

但是，正如玛丽·雪莱的“导言”告诉我们的，对女性诗人来说，重建那本来即是她从母亲那里获得的遗产的散乱传统，还是有可能的。尽管（或者可能正是由于）她陷入了一片黑暗之中，尽管她的步履艰难，尽管她充满焦虑地茫然四顾，但是，她前往自己思想的洞穴的旅程，却正是重新记忆的过程的开端。即便她与那位指引着她的方向的（在玛丽·雪莱的寓言版本中）浪漫主义诗人的对话被证明对她有所帮助也是如此，因为，正如诺思罗普·弗赖伊（Northrop Frye）已经指出的那样，一个允许女性拥有权力与尊严的革命性的“母亲—女神神话”（mother-goddess myth）——一个反抗等级制度的、使所有生命的能量都能获得解放的神话——在浪漫主义时代是“越来越被人

们所接受的”。⁸最后，女巫的树叶开始对她说话，在这过程当中，树叶既赋予了她为自己说话的能力，又赋予了她为女巫说话的力量。通过“深入而下到”代表命运的“女性之中去”的过程，这是海伦·迪纳的描述告诉我们的，女性作家使自我得到恢复，成为一名从事艺术工作的女性。因此，就在传统的男性主人公开始其深入大地的中心、边界的底端、鲸鱼的腹部，进行“夜晚的海上航程”的地方，在那里，他们要么会杀死黑暗之龙，要么会被它们杀死，而女性艺术家则开始了她们被阿德里安娜·里奇称作“坑坑洼洼的女性记忆之夜”的航程，赋予黑夜以新的活力，恢复失落了的东西，重新创造、重新体验并缔造出新的生命。⁹

从某种意义上说，她所缔造的新的生命，正是她自己的母亲女神和她自己的故土。在这则洞穴寓言中，并不是男性神奥西里斯^[1]被撕扯成了碎片，而是他的妹妹伊希斯^[2]被肢解、被毁灭。与此相似，我们面对的并不是男性诗人奥菲斯^[3]的灾祸，而是他失去的新娘欧律狄刻^[4]的灾祸，我们发现，她被抛在了冥府那迷宫般的洞穴之中。我们或者也可以用另一种方式来说明自己的观点，这则寓言表明了，（如诗人 H. D. 所知道的那样，）寻找奥西里斯的伊希斯的传统形象，其实从真正意义上说是一个寻找自我的伊希斯的形象，而受到背叛的欧律狄刻（就像弗吉尼亚·伍尔夫笔下的“朱迪斯·莎士比亚”一样）从真正意义上说则是那位从未从“墓穴”这一囚牢中出来的女性诗人。于是，通过重构伊希斯和欧律狄刻的形象，女性艺术家对作为她

[1] 奥西里斯 (Osiris)，古埃及的冥神和鬼判，伊希斯的哥哥和丈夫。

[2] 伊希斯 (Isis)，古埃及司生育和繁殖的女神，奥西里斯的妹妹和妻子，其形象是一个给圣婴哺乳的圣母。

[3] 奥菲斯 (Orpheus)，希腊神话中的诗人和歌手，善弹竖琴，弹奏时能使猛兽俯首、顽石点头。

[4] 欧律狄刻 (Eurydice)，歌手奥菲斯之妻，新婚之夜被蟒蛇杀死，其夫以歌喉打动冥王，冥王准她回生，但要求其夫在引她返回阳世的路上不得回头看她，其夫未能做到，结果她仍被抓回阴间。

的文学遗产的失落的亚特兰蒂斯 (Atlantis) 进行了重新界定和复原，那块沉没了的大陆曾经拥有并足以说明所有那些形象，但那些形象现在却似乎被视为“古怪的”、碎裂的和不完全的——小说家和历史学家们把它们称为“单一的反常现象”，诗人和批评家把它们称为“女诗人” (poetesses)，革命的艺术家和具有父权中心意识的诗人则把它们看成是“失去女性特征的”、洪水猛兽般的和怪诞的。而一旦被那个它们是或一度是其中的成员的团体忆起，那些形象将会重获权威，它们的想象似乎也就开始像女巫的思想那样，具有了同样的力量。在这块作为它们的故土的、冉冉升起的亚特兰蒂斯大陆上，艾米莉·勃朗特笔下充满激情的 A. G. A.，简·里德笔下的索菲亚、H. D. 笔下的波纳·迪是都有自己的栖身之处的，简·爱对狄安娜·里弗斯和玛丽·里弗斯的友情，奥罗拉·李对她的意大利故乡的热爱、对一个新的耶路撒冷的梦想，艾米莉·狄金森笔下那女性可以“大声地讲话”的“神秘的绿色”，以及乔治·艾略特对于姐妹情谊的观念——所有这一切想象和重新想象，都有助于对这块重生了的大陆的乌托邦式的边界进行界定。

100

女性将她们对母亲或姐妹般的前辈的渴望之情转化为对亚特兰蒂斯这块大陆的想象，这一事实十分清晰，其明确与清晰的程度，并不亚于这一具有象征意味的土地像女巫的叶子和女性作家的力量一样是散乱的、分裂成一片一片的事实。艾米莉·狄金森作为一名女性艺术家，她那小心翼翼地缝合到一起的诗歌的“包裹”——真是富于讽刺意味——虽然被男性编辑和女性继承者们拆解得七零八落，但同样还是将自己对失落了的女性家园的渴望，投注到了一只被关在囚笼中的（雌性）豹子的形象上面。她怀恋故土家园的想象证实了，对于女性作家来说，对这一亚特兰蒂斯大陆的记忆，是会不时地为她们带来痛苦的，就像遗忘症经常会给人带来的后果一样。“文明——蹂躏着——豹子！”艾米莉·狄金森这样写道，认为“沙漠——是决不会责备她身上有那柔滑的皮毛的——（因为）这就是豹子的天性啊——

先生—— / 难道—— 一位饲养者——对此也需要皱起眉头吗？”她随后又心酸地补充说，我们应当

怜悯——那只豹子——她离开了她的亚洲故园——
对于棕榈的记忆——
无法泯灭——即便使用麻醉剂也不行——
也无法压抑——即便使用镇痛的香膏也不行——¹⁰

与之相似的是，尽管表面上使用了有关传统宗教的象征，克里斯蒂娜·罗塞蒂同样在一首叫做《母亲的国度》（Mother Country）的诗中，描绘了自己对于狄金森笔下“亚洲”一般失落的、栩栩如生的大陆的痛苦渴望——该诗可说是对这一真实主题的坦率说明：

哦那个国度是怎样的
又能在哪里
虽然不是我的祖国，
却于我更加亲近？

但它确是我的祖国，
假如有一天我可以见到
它出产的香料，还有雪松，
它的黄金还有象牙。

当我正躺着，沉浸在梦想之中时
它冉冉升起了，那片土地；
它就在我的面前升起来了
它那绿色和金色相间的海岸上，
生长着盘曲的雪松

那里还有闪烁的沙滩；
光彩熠熠
就像一支晃动的火炬。¹¹

在罗塞蒂的笔下，她自己与这块土地之间的模糊关系（“虽然不是我的……却于我更加亲近”），折射出的是构成她想象基础的自我定义的不确定性。一位女性的母亲的国度是不是也是她“自己的国度”呢？玛丽·雪莱是否拥有对女巫的树叶的“所有权”呢？女性艺术家将通过什么样的界定结构和资格，才能确认对于从母亲那里继承而来的遗产的所有权，还有如前述安妮·戈特利布的梦境所表明的，为什么说正是由于她的母亲，她天生便拥有的权力对她非常重要呢？除了上述隐含的问题之外，罗塞蒂承认，“当我正躺着，沉浸在梦想之中时／它冉冉升起了，那片土地”——耐人寻味的是，它在升起的时候，光彩熠熠，“就像一支晃动的火炬”，它是从“坑坑洼洼的女性记忆之夜”中升起来的，它在黑暗中点燃了火炬，驱散了洞穴中的阴翳，摧毁了将它闭锁于沉默与阴郁之中的穹隆状的结构。

对我们来说，从某种意义上看，本书即是渴望克里斯蒂娜·罗塞蒂笔下“母亲的国度”能够升起的一个梦想。换句话说，它还是对女巫的树叶进行拼合、重构的尝试，这些叶子经常会促使我们思考，是否存在这样的可能，即假如我们将一片一片的叶子拼接起来，它们有没有可能形成一个整体，讲出某一位女性艺术家追求事业的故事，这位女性艺术家将如格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）所说，是“我们所有人的母亲”，她在父权中心的诗学体系中受到肢解，而我们却竭尽全力要重新恢复对她的记忆。正如我们下面还将看到的，这位女性艺术家被迫与自我分离、沉默着、顺从地，在开始的时候努力像小说之屋中的天使那样写作：表现在简·奥斯汀和玛丽亚·埃奇沃思（Maria Edgeworth）身上，她会把自己的真相隐藏在稳重端庄、淑女一般的表象之后，而把真实的愿望撒落到风中，或者，将它们变形

而为令人费解的文字或图形。但是随着时光消逝，她的洞穴—囚牢会变得更加具有压抑性、更容易使她产生幽闭恐惧的症状，她于是“沉落于”哥特式的 / 撒旦式的模式之中，表现在勃朗特姐妹和玛丽·雪莱的身上，她会预谋进行疯狂的或者如怪物般的逃跑，然后又头晕目眩地退却——表现在乔治·艾略特和艾米莉·狄金森的身上——由于被曝晒于光天化日之下，经受着父权制的太阳的灼烤，对这样一个太阳，狄金森称其为“正午的男人”，她只能脆弱不堪。既然“创造俨然是一次强有力的爆裂”，使她“遁为无形”，她于是只能再次地到那“光线暗淡、上面并无遮蔽的洞穴”之中去寻求安全与庇护，在那里，她将孤居独处，陪伴她的还有已经碎成一片一片的、她自己的真理。¹²

然而，在她的历史中经历的所有这些阶段里，这位神秘的女性艺术家都像她女巫般的祖先一样，在梦想着一个栩栩如生的未来，梦想着一个乌托邦般的国度，她在这个国度中将不再被拆解得七零八落、将有着旺盛的精力。她就像瑞贝卡·哈丁·戴维斯（Rebecca Harding Davis）的《铁厂内的生活》（*Life in the Iron Mills*）中出现的那个庞大的“科尔女性”（*korl woman*）一样怀着紧张而又渴望的心情，这位女性实际上是一座金属雕像，被男子命名为沃尔夫雕刻，她转过头去，“脸上带着狂野、急切的神情”，“用疯狂的、半是沮丧的毅然决然的姿态”，去迎接对于未来的半自觉的想象。渐渐地，她意识到，表现在阿德里安娜·里奇身上，她“正在阅读洞穴的寓言 / 当自己还生活在洞穴之中时”；表现在西尔维娅·普拉斯身上，她得出结论说，“我是一个挖掘的人”，身边是“眼泪 / 泥土做成的子宫 / 从死气沉沉的乏味中渗透出来”；和普拉斯一样，她将“用玫瑰”装饰她的洞穴，用精心挑选的绿油油的叶子——就像女巫做的那样——来改变它的样子。¹³但是，她对自我创造的想象始终不变地等同于对联系与重生的想象。就像厄休拉·勒吉恩（Ursula Le Guin）的乌托邦作品“新亚特兰蒂斯”（*The New Atlantis*）中溺水而死的亚特兰蒂斯人的重生一样，

这一想象经常开始于在黑暗中的苏醒，对“来自下方的雷声的低语”的模糊意识，以及对下列事实的一种清醒认识：“虽然我们无法回答，但我们依然理解，因为我们听见了，因为我们感觉到了，因为我们流泪了，我们知道自己在那里；我们记起了别的声音。”¹⁴ 就像玛丽·雪莱将女巫的树叶拼合到一起一样，这一想象经常需要将德·波伏娃笔下那些居住在洞穴中的、做针线活的女性创造出来的女性艺术作品中呈现出来的颠覆性的变形，转化为地下居住的编织的女性所创造的、强有力的艺术品，这些女性使用那些具有魔力的织机，编织出了清晰可辨的、属于女性的“乐园的图案”。¹⁵ 而洞穴现在和过去一直是使上述想象成为可能的事实，本身也就成为洞穴所代表力量的一个标志，成为洞穴的寓言所透露的一条关键性信息，这条信息提醒我们，洞穴不仅仅只是过去得以恢复的所在，还是可以预知未来的场所，是用“泥土做成的子宫”——或者，它还像威拉·凯瑟（Willa Cather）在《我的安东尼亚》（*My Antonia*）中所写到的那个“果实之洞”——新大陆正是从中冉冉升起的。¹⁶

伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁为随后的 19 世纪的到来，对我们刚才说的最后一点进行了强调，仿佛是想把玛丽·雪莱富有寓意的叙述继续向前推进一步似的。她对一个具有乌托邦色彩的岛上乐园进行了描述，在那里，所有的生物都“又快乐又安详……在我的梦中，既没有枪支，也没有捕捉动物的套索”，她还让隐退到光线暗淡的海底洞穴中生活的、想象力丰富的诗人生活在这块和平的土地上——“我干些修补的活儿 / 以便可以在洞穴中生活： / 在我的身边可以住上两到三个人， / 那些怀有奇妙的梦想的人也可以如此呢。”她这样写道，随后，她又更加精心地对自己心目中的乐园进行了一番描绘：

长长的、蜿蜒的洞穴啊，在远处闪烁着微光
再往前则是一个水晶般的世界了！
透过缝隙，有许许多多的星星

在毫不吝啬地闪耀着光芒！
它的光芒仿佛都散发出
鲜花的芬芳，虽然这芬芳又无迹可寻。¹⁷

在这里，她宣称，她的诗人们——她暗示的是女性诗人或者至少也是具有母性特征，而不是父性特征的诗人，是弗赖伊所说的浪漫主义的母亲女神的崇拜者——将对她们那些大名鼎鼎的“男性主义”的同道们所赞美的重要主题进行重新修正，以便创造出她们自己的文学传统。

经常地，通过征服
那些我们或者无法享有，或者内心已经存在的快乐，
我们，通过自己的沉思默想，将让那些诗句流荡
——默默地坐着——
仿佛品达可能写下的那样假如他
在阿卡狄亚已经把绵羊都照料好了一般；
或者埃斯库罗斯^[1]——那块宜人的土地
是他长眠的地方，名闻遐迩；
或者荷马，他把男子们的罪孽和盾牌
都失落于梅雷斯的泛滥之中；
或者是诗人柏拉图，那明亮而跳跃的神之光照耀在他的
身上。

通过一位光彩照人的正午的女性，诗人柏拉图获得了修正，这位女性具有魔术般的力量，就像简·里德所说的“永恒的智慧一贞女”，

[1] 埃斯库罗斯 (Aeschylus)，古希腊三大悲剧家之一，被尊称为“希腊悲剧之父”，有《被缚的普罗米修斯》等著名悲剧传世。

“她的面容仿佛威力巨大的光明水晶！”从某种意义上说，这样一种修正也正是我们撰写这部著作的主要目标，它也是巴瑞特·勃朗宁心中那位最最热切的女性祈祷者所要表达的主题：

为我选择那个洞穴吧，这是最有意义的选择，
为祈祷者留一个地方吧，
我想挑选一个祈祷的声音
将我们的灵魂都浇注到那洞里边去。

104

而对巴瑞特·勃朗宁笔下祈祷者的回应，很有可能会来自简·里德笔下的智慧一贞女所发出的女巫般的声音，或者是来自这个洞穴中的真正女神索菲亚：“你们将通过我的子宫获得重生，拥有新的感知，并获得新的生命。”

第二部分 在小说之屋内：

简·奥斯汀笔下可能的房客

第四章 关在散文里：奥斯汀少女时代作品中的性别与文体

107

你尽管爱怎么疯就怎么疯；只是别昏倒——

——索菲亚对劳拉说，《爱情和友谊》

他们把我关在散文里——

当我还是一个小姑娘时

他们把我放在壁橱里——

因为他们喜欢我“安安静静的”——

——艾米莉·狄金森

你会不会用笑声让别人更加困惑。回答一定要肯定。我们是另类。我们拥有身为女性的理性，我们说我们不喜欢像一个屋子那样。但愿我们已经嫁了人。

——格特鲁德·斯泰因

她现在 12 岁，她的故事已经被写入天际。她将日复一日地去发现而不是去创造自己的故事；当她凝神注视着这种生活

时，又是好奇又是惊恐，因为它的每一阶段都可以预先看得清清楚楚，每一个日子都在以无可抗拒的力量朝着它最终的目的地走去。

——西蒙娜·德·波伏娃

—

在奥斯汀的熟人当中，愿意对塞缪尔·埃杰顿·布里奇斯爵士（Sir Samuel Egerton Brydges）的下列评价表示赞同的恐怕不在少数，布里奇斯注意到，奥斯汀“相貌颇为清秀，身材纤瘦、神态文雅，只是双颊略有一点丰满”，而且，她还“对自己作为一名女性作者的身份绝不怀疑”。¹和其他任何一位著名作家比起来，这位小说家在有关个人生活等问题上，都更加讳莫如深，她会始终忙不迭地强调，自己完全是在匿名状态下写作的，或者就是她的小小作品虽有瑕疵，但却是中规中矩的，她的快乐，完全在于仅仅对“居住在乡村中的三或四户人家”²进行描写。她不断通过自我贬低的方式，表明自己用“小小的（两寸宽的）象牙微雕”³，是根本无法创作出“强悍有力、具有男性气概、充满了丰富性与热情的、体现出精神性的篇章”来的。简·奥斯汀使她的朋友们始终确信，她的艺术只不过是“出自一位淑女之手”的东西罢了，即便那里面有什么“轻快、明亮和光耀夺目的东西”。⁴在此方面，她和自己心爱的一位同时代人玛丽·布伦顿（Mary Brunton）颇为相似，这位女士是更加情愿“默默无闻地从这个世界滑过”，而不愿“受到人们怀疑说有任何文学上的野心的——因为文学女性在同性面前会遭到讪笑，而在异性面前则会招致厌恶！——我亲爱的，我很快就要像是一个走钢丝的杂耍演员一样丢人现眼了”。⁵

然而，尽管奥斯汀笔下的微型艺术乍一看去似乎真的端庄得体、中规中矩，但在作家刻意强调的默默无闻和她对自己作品的谦逊描述中，却同时也隐含着一种对于大世界的批评，甚至是拒绝。因

为，正如加斯东·巴什拉所阐释的那样，微型艺术“允许我们以小见大”。⁶ 讽刺性地描摹缩微风景的人们是因为自视甚高，所以才会把一切都看得如此之渺小的，但奥斯汀对自己的艺术进行的同样处理——她的“小小的（两寸宽的）象牙微雕”——却呈现出一种脆弱性，提醒我们注意在小说虚构的空间之外存在的危险和不稳定性。除了从象征的意义上来看待自己的艺术之外，因为她的批评者们还是会把她的作品和被大大贬低的女性艺术联系起来看待的（因为从传统意义上说，在象牙上作画只是一种“具有女性特征的”职业），而这种情况直到不久之前依然存在，⁷ 奥斯汀的意图，是通过把小说家的局限性强加到自己身上的方法，来争取得到一个安全的位置，虽然她似乎也意识到，实际上，要做到十分惬意地生活在这样一个狭小的空间里是不可能的，她还是宁愿选择这么做。而且，对于奥斯汀来说，也只有女性——因为她们在大世界中会显得过于脆弱——才必须对她们所受的限制表现出默许的态度，不管这种限制是多么的令人窒息。

但是，对奥斯汀的作品进行最直言不讳的评论的人们，始终特别加以注意的，也正是她艺术作品的这种有限性，他们的评论中既有赞誉，也有谴责。瓦尔特·司各特爵士（Sir Walter Scott）对奥斯汀的艺术进行了拐弯抹角的令人好奇的恭维，他将她的小说比作“玉米地、村舍和草场”，恰和“令人敬畏的高原”或者“崎岖不平而又崇高庄严的山峰”形成对照。他解释说，奥斯汀的小说给人带来的快感，正相当于“年轻的漫游者从他参加的正式舞会上回到了日常的生活轨道之中，他甚至都没有机会可以转过头去，回忆一下他先前经历过的那种场景”。⁸ 换句话说，她的小说太谦逊、太质朴了，因而也可以很容易就被忘掉。它们平凡（就像玉米地）、微小（就像村舍）而又枯燥乏味（就像草场），有着“相貌平平的面容”，这正是夏洛蒂·勃朗特对《傲慢与偏见》的印象，勃朗特充满讥讽地将这部小说描绘为“一座用栅栏围得小心翼翼的、非常精致的花园，有着整洁的边界和娇美的花朵；但是却看不见有鲜明、生动的地形，没有开阔的乡野，没有

109

新鲜的空气，没有蓝色的小山，也没有漂亮的溪流”。⁹

我们发现，作家们只要和简·奥斯汀发生关联，他们作品中有关边界和封闭的空间意象似乎就会增加，仿佛他们也和她一样，在表现自己的焦虑之感似的。爱德华·菲茨杰拉德（Edward Fitzgerald）是这样评论的——“就她所能达到的境界来说，她已经算是做得最好的了：但她又决不会迈出起居间一步”——他的评论在此方面堪称经典。伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁也风趣地对奥斯汀的小说作了如此的概括，认为它们“就能够达到的水准来说已经相当完美——但也仅此而已。我想，因为它们本来就不可能达到多高的水准”。¹⁰而爱默生（Ralph Waldo Emerson）的反应就几乎更不会让人吃惊了，他“闹不明白为什么会有那么多的人手执奥斯汀小姐的小说”，尤其是当他想到她的小说充斥着琐屑的家居生活并因此显得低下的时候，这种现状于他就显得更加恐怖了：

……语调粗俗、在艺术创造方面十分平庸，局限于英国社会那些令人无法容忍的传统习俗，没有表现出丝毫的天赋、智慧和有关世界的知识。没有哪种生活如她小说中描写的那样局促与狭隘的了。无论在我读过的《劝导》还是《傲慢与偏见》中，作者头脑中的唯一念想，就是婚嫁的可能性了。其中所有人物形象的兴奋点，也都不外如此，他（或她）是不是属于那种有钱的嫁娶对象，他们的条件如何，双方是否般配？这种行为与其说是“一种对于可爱的但却可望而不可即的婚姻的傻念头”，倒还不如说是在寻求一间供给膳食的寄宿舍呢。自杀倒还显得更让人尊敬一些。¹¹

但是，对奥斯汀的琐屑的评价中最具传统的男性色彩的，很可能要算马克·吐温的了，他在写给豪威尔斯（William Dean Howells）这位奥斯汀在美国的忠诚捍卫者的一封信中，甚至都没能正确拼写出她

的名字来：坡的“散文”，他这样写道，“是不具可读性的——而奥斯汀（Austin）的也同样如此，”他还同时补充了两人之间存在的一点差异：“但是，如果付我薪水，对坡的散文我还是可以读的，但是对简却并不如此。读简完全是不可能的。他们居然允许她自然死亡，这似乎是一桩天大的憾事。”¹²当然，D. H. 劳伦斯也对女性作家表现出了同样的敌意，他是用“这个老处女”的称呼来攻击奥斯汀的，认为她“表现的是‘个人’（personality）而不是性格（character），表现的是对分裂的各个部分的敏锐洞察，但却不能对整体加以把握，在我看来，她是彻头彻尾让人不快的，也就是说，她语辞的表达给人一种自以为内行的感觉”。¹³

换句话说，奥斯汀一再被置于双重的束缚之中，她后来在小说中，对这种双重的束缚进行了令人信服的戏剧性呈现，即便她没有被推拒到艺术与传统的双重边缘，她还是受到随意化的谴责，因此，不得不成为一个几乎内心分裂的作家。亨利·詹姆斯（Henry James）将奥斯汀想象成“一只栖息在花园里的树枝上、讲述着自己的故事的、褐色的歌鸫鸟”，将她那“轻快的妙语”和“不同凡响的优雅”描述为“她的无意识”的标记：

……这就好像是……她有时会坐在凉爽、宽敞的起居室里，离开她的针线筐、她织了一半的挂毯上的图案，正如有人会说的那样，心血来潮起来，一时对羊毛编织失去了兴趣，扔下了手中的针线活儿，就在这些可以原谅的、珍贵的瞬间，她偶尔触及了一点点的人类真理，稍稍瞥见了某些稳固的形象画面，并形成了少许的想象力。¹⁴

在这里，作为一位具有类型化特征的“淑女”作者，奥斯汀被贬低为一个小小的人儿，她之所以能将家务活儿转化成为艺术作品，并不是由于她使用了男性作者们用来编织自己地毯上的复杂图案的那种

技巧，而是由于她对自己作为淑女的那一部分的偶尔的忘却（她无意识地扔下了手中的编织活儿），以及她对大约属于男性的批评法规的遵循，后来，这种法规将她扔下的编织活儿重新拾了起来，并把它们作为想象活动迷人的、小小的结晶而加以赏玩。上面所引的整个段落都折射出詹姆斯的焦虑之感，这种焦虑之感是由于他欠下了这位“小小的”女性前辈的债务所致，因为让詹姆斯颇感窘迫的是，他那大概也称得上是大师级的艺术，是从奥斯汀那里获益良多的。事实上，在一则考察奥斯汀对男性产生的、令人好奇的影响力，以及她在男性文化中的意义的故事之中，鲁德亚德·吉卜林^[1]让他笔下一位更具好斗性的人物形象坚持说，简·奥斯汀“确实给一位儿子留下了一些法律上的事务；这位儿子的名字就是亨利·詹姆斯”。¹⁵

在《简·奥斯汀的崇拜者们》（*The Janeites*）中，吉卜林安排了几位“一战”退伍老兵聆听一位患有战斗疲劳症的前要塞炮兵洪堡斯达尔发言的情节，这位前炮兵回忆了他在索姆河前线的种种经历，在那里，他无意间发现了一个崇拜奥斯汀的秘密团体，这一团体中的奥斯汀迷们将他们的这个组织称为奥斯汀崇拜者协会。尽管在奥斯汀那稳重端庄的“女性化的”起居室和充满暴力的“男性化的”战争之间似乎存在非常大的差异，但那些军官对自己束缚性的军衔和角色的意义所进行的分析，却正像奥斯汀对她笔下人物充满局限性的社会地位的意义所作的分析一样。洪堡斯达尔不仅发现奥斯汀的人物形象“就像你每天都会不期而遇的人一样”，而且还知道，“他们都在以一种静悄悄的方式，合力创造着简”。因此，当那个团体中的某位先生愚蠢地坚持使用某个密码，结果使所有人在炮轰中都被炸成了碎片时，洪堡

[1] 鲁德亚德·吉卜林（Rudyard Kipling, 1865—1936），英国小说家、诗人。出生于印度孟买，他的父亲当时在孟买艺术学校担任建筑雕塑学教授。吉卜林在印度度过了美好的幼年时光，6岁被送回英国，中学毕业后又回到印度，逐渐开始文学创作，以印度的大自然和社会以及英国殖民者的日常生活为背景，创作了大量的诗歌、小说和特写，作品以敏锐的观察力、渊博的知识和对自然风光精细入微的表现而受到世界文坛的广泛好评。1907年，他主要由于两本《丛林之书》的成就而获得诺贝尔文学奖。

斯达尔并没有觉得太奇怪。更加具有矛盾性的是，“蒂尔尼将军”和“凯瑟琳·德·包尔夫人”的炮火似乎还将我们的注意力吸引到了爆炸性的愤怒之中，那本来是隐藏在奥斯汀小说那稳重端庄的外表之后的，尽管身处战壕的那些军人在奥斯汀的炮管中发现的，正是他们自认为在为之而战的那种象征。

奥斯汀崇拜者协会的成员们对奥斯汀的利用，完全和美国军人对那些迷人的美女加以利用的心态相同，他们将那些女主人公转变而成一种具有怀旧色彩的，代表了秩序、文化和英格兰的象征符号，因为当时的世界已预示出末日恐怖的到来，所有旧日的神祇都被打败，或者已经消失了。但是，当奥斯汀为男性社会所用时，她已经学会了适应，为男性之间亲密关系的形成和暴力行为的发展起到了推波助澜的作用，而这些本来都是奥斯汀竭力加以谴责的内容。很显然，吉卜林参与了对宗教的教派和宗教性的崇拜所进行的嘲笑，这一点尤其体现在对历史上的奥斯汀崇拜者所进行的描写之中，这些崇拜者将奥斯汀神圣化为得体、优雅的典范，也即安·道格拉斯在某个不同的语境中所说的那种文化上的“女性化”。但是吉卜林告诉我们，那种所谓的女性化只不过是强加在女性身上的一种男性霸权的过程罢了。从此方面而言，他形象地展示给我们，奥斯汀本人是如何成为虚构过程之中的一个牺牲品的，而我们即将看到的是，奥斯汀在自己的小说中，其实也正是把这个问题作为女性的基本困境提了出来。

《简·奥斯汀的崇拜者们》虽说是男性文化戏拟对奥斯汀的膜拜的一个结果，然而，作品同时却也显示了对奥斯汀的赞美，因为奥斯汀在其中确实以自己作为军官们守护神的角色，确立了至高无上的地位，她赋予了洪堡斯达尔一样东西，后来才知道那样东西原来是一个密码，这个密码实际上使他在一趟医院的专列上获得了一个位置，因而得以侥幸生还。通过拼出“贝茨小姐”的名字，洪堡斯达尔奇迹般地战胜了倒霉的处境，这一处境也正是奥斯汀的小说《爱玛》中的老处女贝茨小姐曾经经历过的，这位老小姐只有靠她出色的幽默才能，

112 才能使自己承受的生理、经济和社会上的重负有所减轻。当然，洪堡斯达尔对于《劝导》这部作品的特殊喜爱——他对哈维尔上尉“精巧的设计和出色的安排……”赞叹不已，认为他能“将实际的空间转化为最活灵活现的叙述”¹⁶——和他对奥斯汀本人的欣赏不无关系：“你只有待在一个局促狭隘的地方，才有可能真正读懂简。”因此，从奥斯汀那里，洪堡斯达尔和他的伙伴们获得了对于社会传统的认识，这种认识帮助他们更加理解了他们自己有限的生活的意义所在，而且，奥斯汀还成为一个榜样，告诉他们，如何以优雅与智慧在一个小小的空间中生活。

简·奥斯汀的军人崇拜者们试图通过苦中作乐的方法挣扎着活下去，接受他们所处的局促狭隘的环境，并藏在他们已经挖出的战壕周围的隐蔽物后面，继续把战壕挖下去的行为是颇为合理的。当他们的地盘最终被夺走时，他们的态度也正像是奥斯汀本人的态度，她仿佛和她笔下的人物一样，正在普通的起居室里坐着。对这个地方的琐屑特征的否定与诋毁是与这样一种价值观相连的，那就是只有战争或商业行为或多或少才有资格说是更“真实”或者更“有意义”的，相反，家庭生活中的政治可就不是如此了。¹⁷但是，无论是对奥斯汀笔下的有限性或边缘性赞美有加还是严厉批评的批评家们，其实都忽略了一个具有颠覆性的特征，那是即便在她早期的故事中也已经表露出来的：奥斯汀大无畏的“重压之下的优雅”并不仅仅只是逃避危险重重的现实生活的避难所而已，它还是对这一现实生活进行的评价，正如 W. H. 奥登所说：

她令我吃惊的程度远远超过你可以使她吃惊的程度；
在她的身边，乔伊斯似乎就像草地那般单纯无知。
我是如此不安地看到了
一位出身于中产阶级的英国老处女
对于“金钱”在谈情说爱中的作用进行了描绘

她如此坦率而又冷静清醒地揭示了
构成社会经济的基础。¹⁸

尽管奥斯汀已经成为一种文化的象征，但她在笔下却又对她所继承的文化表现出了不适之感，尤其对女性在父权中心社会中所处的局促狭隘的地位表现了不满，同时还对利用性别进行榨取的经济学进行了分析，其执着的程度确实令人吃惊。然而，与此同时，她在写作生涯开始之时又已经知道，对于她来说，除了一个局促狭窄的地方，是没有其他地方的，她戏拟性的策略本身，就是她以匮乏的，但却无可逃脱的结构，在其中挣扎的一个明证。假如，就像司各特、勃朗特、爱默生和詹姆斯一样，我们坚持把她笔下的世界看成是狭窄的和琐屑的话，或许，我们可以从洪堡斯达尔的那句“你只有待在一个局促狭隘的地方，才有可能真正读懂简”的话中，学到一些东西。既然这个局促狭隘的地方既是实际意义上的，也是象征意义上的，那么，我们就可以从作家具有戏拟性的少女时代作品开始我们的研究，然后对《诺桑觉寺》中所表现的“‘金钱’在谈情说爱中的作用”进行思考，追踪奥斯汀是如何对女性无法逃脱轻视她们的种种传统与范畴的命运特别加以关注的，以及她为什么要特别关注这一问题。

113

二

简·奥斯汀一直是以描绘炉火边的场面而著称的，在这些场面中，总有好几位人物形象舒舒服服地、悄悄地在彼此交换着观点，这些观点看上去是那么的琐屑，但一旦它们被转换成代表了重要的伦理上困境的东西，就十分令人惊奇。我们始终还有一种感觉，那就是尚未真正把握她所安排的叙述者的艺术技巧的意义所在，而正是通过这些技巧，她引入了一系列的场面：她似乎懂得陈词滥调造成的负担，以及随之而来对于主题造成的压力。《爱情和友谊》（1790）中，一个家庭

的成员坐在火炉旁他们的那张“小榻”上，这时，他们听到了一声敲门声：

我父亲先开口了——“那是什么声音，”（他说道。）“听上去像是很响的敲门声。”——（我母亲回答说。）“确实是的。”（我喊了起来。）“我和你意见一致；（我父亲说道）确确实实像是某种不同寻常的粗暴的声音敲在了我们无辜的门上。”“没错（我宣布），我忍不住想到，一定是什么人在敲门，希望得到我们的允许，让他进来。”

“那是另一个问题了（他回答说；）我们不能假装自己就能判定此人敲门的动机是什么——虽然有人确实在敲门，我有一点点儿相信。”¹⁹

很显然，这段对于敲门问题的东拉西扯的猜测，故意将感伤小说家们喜欢对琐碎得不能再琐碎，甚至琐碎得让人生气的事件进行记录的嗜好作了荒谬化的处理，但是同时，这段对话也表现了女性身上常见的那种无聊状态，因为她们不得不一边在等候着王子的到来，一边又要维持有礼貌的交谈。换句话说，奥斯汀这则少女时代写作的故事之所以重要，不仅在于通过它，奥斯汀对错误的文学传统作了荒诞化的夸张，而且在于她还借此表明了自己清醒的意识，那就是这些传统已无可改变地影响了女性的生活。因为奥斯汀对于过度夸张的文学传统的戏拟是直指女性无休无止地因那些幻想而脆弱伤感的文化的。

《爱情和友谊》中的劳拉非常自然地火炉旁的场景所代表的乏味和窒息感到沮丧：“哎呀呀，”她哀叹道，“我将如何躲开那些不幸啊？我可真是受够啦！”由于她是受到允许，以不够得体的抛弃的方式去追逐那些不幸的，因此，《爱情和友谊》就成为一个绝佳的场所，使我们开始理解以充分戏剧化的形式呈现出来的种种态度，而这些在

奥斯汀的其他小说中都未能如此鲜明地体现出来。由于缺乏“绝对可靠的明智审慎”²⁰，奥斯汀少女时代的小说较之我们最初可能预料到的，所包含的“生活的切面”要大得多：偷窃和酗酒、杀母与杀父、通奸与疯狂都是她笔下常用的题材。更有甚者，这部小说具有戏拟特点的情节的设置和进展，是通过频繁的地点转换，尤其是通过女性的逃跑和一系列越轨行为来实现的，这一点和她后来成熟时期的小说截然不同。

举例而言，劳拉和一个陌生人私奔了，她一见到他就立刻下了决心，无论是幸福还是不幸，她将来的生活都将取决于这个人。她离开了位于厄斯克谷的简陋村舍，前去看望爱德华那位住在米德尔塞克斯的姨妈，但是，在爱德华向他的父亲炫耀了自己的新娘，并因没有征得他的同意就擅自结婚，从而惹得老人家勃然大怒之后，不得不立刻离开。这一对幸福的人儿乘坐爱德华父亲的马车匆匆离去，在“M”这个地方碰到了索菲亚和奥古斯塔斯，但是，在奥古斯塔斯因“巧妙地偷盗了”他父亲的钱而被逮捕之后，他们又不得不迅速离开了。这两位姑娘孤零零地，轮流在沙发上昏厥，后来她们动身去伦敦，结果在苏格兰停了下来，在那里，她们成功地鼓动了一位年轻的女性亲友私奔到格雷特纳·格林。由于出的这个坏主意，劳拉和索菲亚受到了报应，很自然地由于四轮轻便马车的相撞，而见到了她们垂死的丈夫。索菲亚由于身体状况迅速恶化而留了下来，但劳拉却乘上了一辆公共马车，继续前进，由此，她终于和她丈夫失散已久的家人团聚了，这一家人一直在斯特林和爱丁堡之间来来回回，为了那些我们在此说起来会觉得过于复杂和荒谬的原因。

当然，奥斯汀精心安排的这些荒谬可笑的流浪情节，和作家后来着意描写有限的地域空间之内发生的事情的特点并不矛盾，因为她进行戏拟的目的，就是要将虚构作品那些危险的欺骗性呈现出来，因为诸如劳拉（还有像《爱情和友谊》那样的故事）那样的女主人公是一本正经地将它们视作现实生活的样板的。通过将荒唐可笑的文学传统

115

以夸张的形式呈现出来的方法，奥斯汀同样还告诉我们，浪漫故事会导致荒谬的错误印象。从好的方面来看，那些小说家们常用的陈词滥调，比如一见钟情、爱情超乎其他一切感情和 / 或职责之上、男主人公骑士般的英勇、女主人公的娇弱不堪和多愁善感、情人们信誓旦旦地表示对经济因素决不考虑的决心，还有父母的残忍与粗鄙等等，都以一种可笑的面目呈现了出来；从坏的方面来看，它们代表了操纵的职能和伪善的胡言乱语，掩盖了追求物质实利和欲望实现的自我中心主义。

由于她们的日常生活受到通俗小说提供的种种信条的操纵，这些人物形象的存在，只是证明了那种小说已经完全没有发展的前途。因为当劳拉和索菲亚表达自己幽雅精致的感觉、温柔的情绪和高雅的理性之时，她们实际上是以牺牲周围所有人为代价，来满足自己的欲望并获得快乐的。奥斯汀对诸如此类的文学作品在道德伦理上产生的效果的批评，是和她对这类作品本质上的虚假的认识相一致的：她认为冒险、阴谋、犯罪、激情和死亡在这类作品中总是出现得如此夸张、频繁和迅疾，以致失去了任何的现实性。它们一定正是太多太多的艾美琳们、艾米莉亚们²¹经常做的那种白日梦中拥有的东西。像劳拉那样的一位女主人公丰富的旅行经历成为最富有戏剧性的线索，表明她的故事纯粹是为了满足自己的愿望，而这一点对成天待在憋闷的家里、面对家庭内部有限空间的女性来说，是尤其富有吸引力的，而对于奥斯汀并不具有戏拟色彩的另一些少女时代作品中的女主人公，比如《瓦特森夫妇》(*The Watsons*) 中的爱玛·瓦特森和早期作品《凯瑟琳》中的凯瑟琳来说，同样也是富有吸引力的。

然而，耐人寻味的是，爱玛·瓦特森和凯瑟琳都是读起浪漫故事来会痴迷得废寝忘食的人，正如奥斯汀本人显然也是那些年轻女性中的一员一样，她们的想象力事实上已经无可改变地受到了摆在她们面前的所有有关逃跑者的文学的影响，过去如此，现在依然如此。《爱情和友谊》所引发的好奇心并非来自故事叙述者坚持对她笔下女主人

公所进行的嘲弄，和她们的鲜活生动以及她们心甘情愿乘上另一辆马车的行为之间产生的矛盾。劳拉和索菲亚在十分自以为是这一点上，确实相当吸引人，吸引人的还有她们对世界的探索与征服行为，她们对自己的需要的令人好奇的诚实表达，她们对父亲忠告的具有叛逆色彩的抵制，她们对于自主性的渴望，她们对于自己生活与冒险行为的重要意义和戏剧色彩的意识，还有她们从实践自己所欣赏的故事情节中所获得的那种快乐。两位姑娘对家庭束缚的反叛似乎非常吸引奥斯汀，以至于她几乎入迷地在《爱情和友谊》中对之进行了复述，同时，她还借用了一位匿名的女性写信人的口吻，在一封兴高采烈的信件中开心地解释道：“我在很早的时候就谋杀了自己的父亲，随后又谋杀了自己的母亲，现在我打算谋杀我的姐妹啦。”²² 杀母和杀父行为使得那些人物形象看上去比她们那些理性的、智力迟钝的、僵死的父母更加富有生气。正是这种隐含的复调（counterpoint），使得《爱情和友谊》中公开呈现出来的“道德”显得可疑，并向我们暗示出，尽管奥斯汀表面上并未偏离压制性的传统，但实际上，她所使用的许多普普通通的道德符号，只不过是便利的伪装罢了。

乍一看上去，劳拉和索菲亚似乎和 18 世纪文学中一种普通的人物类型相连。举例来说，她们就像斯梯尔^[1] 的《温柔的丈夫》（*The Tender Husband*）中的比蒂·提普金斯、科尔曼的《波莉·霍尼库姆》（*Polly Honeycombe*）中的同名主人公和谢立丹（Sheridan）的《情敌》（*The Rivals*）中的莉迪亚·兰圭什一样，这些姑娘由于读了当时从流通图书馆中借来的书，心中充满了稀奇古怪的幻想。18 世纪小说中的女堂吉诃德们具体形象地显示出，女性一旦无法无天会有多么危险，因此，还是顺从听话的为好，她们集中表明了浪漫小说的邪恶，以及女性自说自话会造成的危害。奥斯汀少女时代作品中同样出现了大量

[1] 理查德·斯梯尔（Richard Steele, 1672—1729），英国散文家、评论家、剧作家，著有喜剧《葬礼》《自觉的情人》等。

类似的女性主人公，这一点似乎可以将奥斯汀归于埃伦·莫尔斯最近加以探索的那一传统之中，也就是说，她笔下现身说法的女主人公会向女性读者进行说教，告诫她们有必要进行自我约束，特别提醒她们要当心浪漫故事所设下的陷阱。但是，奥斯汀其实对德·简利斯夫人这样的标本人物是并不欣赏的；这位夫人和她的谆谆教诲²³，还有对那些自视为了不起的道德家的小说家们的狂热之情，都是“被她所厌恶的”。²⁴

奥斯汀并不像那些自我标榜为赞同保守行为的作家，比如汉娜·摩尔（Hannah Moore）、格里高里博士（Dr. Gregory）或者沙蓬夫人（Mrs. Chapone）²⁵那样，相反，她一再地表明了自己与形成古典遗产的、争强好胜的父权传统之间的格格不入，她同时也赞同玛丽·沃斯通克拉夫特的观点，即认为上述作者在“使女性变得比起她们本来应有的样子来，更为矫揉造作、性格软弱”²⁶方面难辞其咎。117 一位可以对《有关男子的散文》进行戏拟，并读到“策马奔驰到你的能力可以达到的地方，也要尽其所能地保持坦率”（楷体为作者所加）这样语句的作家，是不打算为上帝赋予男子的行为方式实施辩护的。²⁷她也不会打算证明蒲柏对待女性方式的正确无误。有人认为，奥斯汀就像她笔下的玛丽安·达什伍德一样，对蒲柏的欣赏也只不过认为他循规蹈矩而已。²⁸甚至是奥斯汀显然十分看重的约翰逊博士，也在她的作品中因玄妙深奥的修辞风格而受到了戏拟，开始的时候是表现在她少女时代作品中大量出现的空洞的抽象概念与对偶句式²⁹，后来则在《傲慢与偏见》中，通过玛丽·班纳特这位喜欢以浮夸的陈词滥调而自我炫耀的女孩之口表现出来。最后，奥斯汀也一再地抨击了《旁观者》，部分原因至少是由于其中流露出来的、对女性读者屈尊俯就的态度。摄政时期的特点，还有奥斯汀本人作为一名女性的私人角度，都无可改变地将女作家从她经常被归入其中的古典背景中分离出来。和她笔下最为成熟的女主人公、《劝导》中的安妮·埃利奥特一样，奥斯汀有时会对年轻的读者提出忠告，要求他们对散文

家们的智慧进行反思，因为那些散文家总是希望“运用最严格的戒律、最强有力的道德和宗教上的考验来激励思想、振奋精神”，但是，她同样也“有力地证明了，她自己的行为总是不能经受考验”（*P*^{*}，I，第11章）。

假如说奥斯汀以一种戏拟的方式，就像《爱情和友谊》中表现出来的那样，表现出对自己置身其中的文化的浪漫主义传统的抵制的话，她的方式并不是对常常出现在行为指南般的文学作品中的女性的轻浮与爱幻想特征进行攻击，或者，至少，她是利用了这一母题（motif）对自己的一些其他想法进行了掩饰的。《爱情和友谊》是最早暗示出她与自己置身其中的文化格格不入的作品，尤其是在这一文化对女性进行限定和约束的时候。在18世纪反浪漫主义的文学作品中，通常可以见到对女性安于家庭束缚，做到严肃持重、温顺驯服的要求，但《爱情和友谊》却远非如此，它以将女性的自行其是处理为最荒诞和徒劳的行为方式的途径，对将女性的自行其是琐屑化的社会进行了抨击。正是由于在社会上无事可做的缘故，劳拉和索菲亚才会沉醉于感情之中。她们和奥斯汀具有戏拟性的少女时代作品中其他所有的女性主人公一样，在激情的唆使下为自己创造了一种身份，仿佛是西蒙娜·德·波伏娃描述过的那类无所事事的姑娘们的前身，她们“自我放纵，沉醉于阴郁的、浪漫主义的白日梦之中”：

她们受到忽视、“被误解”，因而不得不在自恋的幻想中寻求慰藉：她们将自己看成为小说作品中的浪漫主义女主人公，既自我欣赏，又自我怜惜。她们会很自然地变得卖弄风情、装腔作势，这些缺陷在进入青春期后将变得格外明显。她们心神不宁、郁郁寡欢，具体表现为缺乏耐心、好发脾气和动辄泪如雨下；她们之所以喜欢哭泣——许多女性会把这种喜好一直保留到很久以

118

* *P*，即《劝导》，下同。——编者注

后——很大程度上是因为她们喜欢扮演受害者的角色。……小姑娘有时会从一面镜子里观察自己哭泣的样子，以便获得一种双重的快乐。³⁰

索菲亚和劳拉确实表现出对被动性的特别钟爱，她们会戏剧性地在沙发上昏厥过去，或者懒洋洋地在沙发上靠着，试图以生理上的脆弱性和在不可抵御的激情面前的敏感性来证明她们的美德与美丽。

通过这种方式，而更明显的是通过对她们自身在生理方面的完美的孜孜不懈的审视，她们戏剧化地证明了德·波伏娃的观点，即女性由于以典型的受害者的面目出现，会因自身不敢面对现实的恐惧心理而变得自恋。同时，由于她们借以骄傲的资本不仅来自脆弱，而且还来自那些确保脆弱形成的诸种“才艺”，她们的自恋于是无可避免地会与性受虐狂（masochism）联系在一起，因为她们已经被成功地进行了社会化，相信她们在社会中的低下地位正是她们自己渴望获得的东西。奥斯汀对她们那些幻想是非常清楚的：索菲亚和劳拉正是凯伦·霍尼近来所指出的“过高地估价了爱情”所导致的牺牲品，在此方面，根据奥斯汀的观点，她们是典型地代表了自己所属的那个性别的。³¹ 由于受到鼓励，只要了解男子的爱，并只在乎男子的爱就可以了，劳拉和索菲亚因而在希望满足自己贪得无厌的被爱的需要方面可以说是没有选择性的，而她们本人也缺乏真爱的能力。她们希望，也确实做到了想方设法去“追逐”男子，但她们又必须假装成天真、谦逊，并对爱情麻木无知的样子。奥斯汀显示出，通俗的浪漫主义小说对女性除了捕获男子的爱，别无其他合法的人生目标的传统观念的形成，产生了深刻的影响，而这种观念又是以“女性的”自恋、性受虐狂和欺骗为基础的。因此，要她以一种更为异端的挑战姿态，来直面社会对于女性的诸种界定是相当困难的。

更进一步说，《爱情和友谊》还呈现了奥斯汀对于小说修辞效果

的关注之情，她所关注的，并非是像约翰逊博士在其有影响的散文《论小说》(On Fiction)中提出的道德方面的问题，而是那些造作的角色模式和虚假的情节有可能造成的心理上的毁灭作用。德·波伏娃提到了“装腔作势的”女孩，她们“将自己看成小说作品中的浪漫主义女主人公”；至少，劳拉和索菲亚看上去如此古怪的原因之一在于，她们两个都生活在预先决定好的情节之内：作为接受，甚至主动欢迎她们作为小说中人物形象的地位的读者，她们象征了女性的命运，在诱惑之下放弃了拥有内部空间的权利，以及作为文学角色自我界定的自由。因为，正如我们可以从吉卜林那里推知的，奥斯汀本人也成为—个神圣的象征，她笔下的人物形象也会受到似乎将她们变成疯狂的木偶的小说类型和情节的种种约束。就像安妮·埃利奥特那样，她曾解释说，自己将“决不允许由书本来证明任何东西”，因为“比起我们来，男子在各个方面都有讲述他们自己故事的优势”，奥斯汀也对文学作品中两性人物形象所造成的效果保持怀疑的态度，她一再地诉诸戏拟性的策略，以揭示那些形象的荒谬特征，并拆解理查森(Samuel Richardson)笔下有关男性主人公和女性主人公的、富有影响的种种观念。

通过拒绝与天使般的典范女性，如克拉丽莎或帕米拉的认同，奥斯汀对于将女性的美德等同于被动性，而将男性的特征等同于攻击性的有害的道德观念进行了批评。从《苏珊女士》到《桑迪顿》，她都对那种宣扬女性的美德仅仅表现为抗拒男性性侵犯的故事进行了抵制。她笔下的大多数女主人公都与夏洛特·海伍德颇为相似，这位女性拿起了一本《卡米拉》(Camilla)，随后又把它扔了下来，原因就在于“她的青春时代并不像《卡米拉》中写的那样，她也并不打算像卡米拉那样沮丧”。³²与此相似，奥斯汀还对理查森笔下的浪荡子进行了批评，指出正是感伤小说赋予了诱惑者—强暴者的角色以合法性，进而勾起了男子们最为放肆的色情冲动。《桑迪顿》中的爱德华爵士仅仅是效仿拉夫雷斯的错误的求婚者中最后的一位，他生活中主要的

目标就是诱惑女性。对于奥斯汀来说，花花公子就是拜伦式英雄的亲戚，她十分肯定，对他危险的诱惑性进行抑制的最好方式，就是通过嘲弄的方法对他的行为进行夸张与放大。“我读过《海盗》(*Corsair*)，整理好我的衬裙，然后就没有别的事可做了。”她在一封信中这样写道，这封信很可能最好地说明了她在这一方面的技巧。³³ 因为她认识到，理查森和拜伦这样的作家确实忠实地表现了两性之间的权力斗争，然而，她又在寻找一种属于自己的方式，摆脱他们的影响，来讲故事。在她的每一部小说中，女主人公自己那更成问题的故事上升为中心，而被诱惑—被抛弃的情节则被改头换面，成为讲给女主人公听的、故事中处于次要地位的内容。

120 因此，出于一位淑女的谨慎，奥斯汀对她继承的传统进行了缜密的反叛。但她对于自己不满的表达，始终是在戏拟性策略的掩盖之下进行的，这些策略由于已经在与她同时代的并最为保守的作家的使用之下取得了合法性，因此，无论是在当时还是现在，都呈现出相当含混的特征。她一再使用了戏拟的手法，是因为她相信，自己身处其中的文学结构与女性地位的低下显而易见并非毫不相关的。因此，当她重述《李尔王》的故事，开始写作《理智与情感》时，她所作的颠倒的处理方式表明，男性传统有必要在女性视角之下进行评估和重新阐释：她没有把情节安排成邪恶的女儿通过削减年老的国王身边的侍从骑士的方法，来剥夺国王的权力，奥斯汀呈现的是男性继承人和他的妻子说服了他们自己，欺骗了他们已经被不公正地加以剥夺的姐妹们，并进而夺取了属于她们的一份合法的家传遗产的故事（“总而言之，她们将获得一年五百镑的财产，除此之外，四个女人还想再要点什么呢？”[SS^{*}, I, 第2章]）当玛丽亚·伯特拉姆把自己比作斯特恩（Lawrence Sterne）《感伤的旅行》（*A Sentimental Journey*）中那只被关在笼中的鸟时，她抱怨说，她未来丈夫家中上锁的大门太让人感

* SS，即《理智与情感》，下同。——编者注

到窒息了——“我没法出去，就像歌鸫鸟吟唱的那样”³⁴——她反思了对女性的个人自由和自我表达进行浪漫主义讴歌带来的种种危险，因为女性一旦坚持要出去，就会受到严厉的惩罚。

无论是在这里，还是对于范妮·伯尼（Fanny Burney）的戏拟，或者在《傲慢与偏见》中体现出来的对塞缪尔·埃杰顿·布里奇斯爵士的戏拟，奥斯汀都戏剧化地呈现出，生活在男性创造并为男性服务的文化之中的女性，受到了多么巨大的伤害，或许，比起她后面的任何一位女性继承者来说，奥斯汀更为深刻地说明了玛丽·埃尔曼（Mary Ellmann）的观点中表达的真理：

对于女性作家来说，就像黑人一样，别人对他们所说的话要比他们对自己说的话管用得多。女性作家和黑人都像是在被夷为平地的建筑物的废墟之下寻找着自己的身体一样，不得不清理掉许多垃圾。她们只要想表达出任何一种新的观点，都会感觉到过去已有的各种观点的反驳——这就构成了一种重荷，影响了她们自主性的形成。³⁵

奥斯汀之所以对她过去读过的文学作品进行分析，这并不是因为她相信它们错误地表达了现实，如玛丽·拉塞尔斯（Mary Lascelles）所指出的；也不是出于对情感方面的接触的强烈恐惧，如马文·穆德里克（Marvin Mudrick）所认为的；也并非由于她反对政治上的极端激进主义，而以写作的方式进行保守派的宣传，如玛丽莲·巴特勒（Marilyn Butler）所猜测的那样；³⁶而是因为她努力想要清晰地表明，那些小说在多么大的程度上对女性的软弱无力起到了推波助澜的作用。

尽管埃尔曼的观点就总体而言对于理解女性艺术家是有帮助的，但是对于奥斯汀来说则显得有些简单化了。奥斯汀所处的文化并非仅仅围绕着断壁残垣的一堆破损不堪的碎石。相反，它是一栋坚固而强

121

有力的建筑，她必须学会如何在其中生活。她并没有在夷为平地的建筑物的废墟之下寻找，或者（更激进地说）自己动手，将建筑物夷为平地，奥斯汀承认，在父权制度的屋顶下有着种种的局限与不适，却又努力学习在这一屋顶之下生活。然而，正如我们已经看到的那样，她嘲笑它的结构，精确地指出那一结构在多大程度上是以女性的屈从为基础的。但是，假如她希望成为一个建筑师，她需要利用的，仅仅是从那栋建筑物本身可以获得的材料——它们包括语言与文类、传统和类型，由她自己来进行支配。她不会拒绝这些材料，但她会对它们进行重新改造。如果要对这一点寻找一个解释的话，那是因为她本人就十分欣赏和喜爱另一些女性小说家的作品，她们包括玛丽亚·埃奇沃思、拉德克利夫夫人、夏洛特·伦诺克斯 (Charlotte Lennox)、玛丽·布伦顿和范妮·伯尼。如果要寻找另外一个解释，如我们已经看到的那样，那就是尽管它们已经产生了相当大的破坏作用，浪漫小说的传统已经被身处文化之中的女性所内化，因此，它们确实描绘出了成长中女性的心理特征。最后一个解释是，这些作品是奥斯汀当时仅能看到的。和她笔下描写的女主人公一样，奥斯汀也将自己所处的受约束的生活状态变成了一种美德。她既揭露了传统的诸多缺陷，又对这些传统加以利用，因而既确证了父权制度的威力，又揭示了女性作家的矛盾心理和受到约束的状态。她甚至为应付她所处文化的严厉批评，找到了一种有效的规避手段。因为即便她将自己与社会之间的格格不入进行了戏剧化，她依然无法逃离或者超越于这个社会之外，她所做的只是对通俗小说的传统进行颠覆，以便描述更加平凡却和她们如此痴迷的小说中的主人公同样遭受挫折的少女们的孤独与脆弱。因此，从所有那些引人发笑的滑稽夸张之处来看，奥斯汀少女时代作品中发生的事件与塑造的人物形象，在她后来的小说中会一再出现，那些后来的小说既描写了那些缺乏人生指点的女主人公的困惑，也同样表现了她们的作者在寻找叙述她们故事的方法的过程中的匮乏与困惑。

举例来说，就像《爱情和友谊》开头部分的劳拉在厄斯克谷中憔悴萎顿一般，奥斯汀后来的女主人公们同样被限制在家庭内部，那里的环境气氛令人窒息。《凯瑟琳》中的女主人公被控制在一位姨妈的社交圈之内，这位姨妈担心一旦和社会接触太多，少女的心灵就有可能陷入轻率鲁莽之中。凯瑟琳住在姨妈那秩序井然、没有波澜的家里，实在是无所事事，于是只得躲在一间陈设体现出浪漫情调的房间里，去进行她少女般不切实际的幻想。对于凯瑟琳·莫兰和夏洛特·海伍德来说，乏味无聊同样是她们最主要的消遣，她们只能干的单调无趣的事，这是教育更为年轻的表妹们去过一种与世隔绝的生活，那里，潜在的朋友将更为稀缺，即便是看上去更加拥有主权的爱玛，也一样因缺少智力方面的交流和生机勃勃的环境而深感痛苦，她关上了窗户，锁上了她父亲庄园的大门。达什伍德姐妹搬进了一座起居间小得根本无法举行聚会的村舍；芳妮·普莱斯则仅仅争取到了让自己从普茨茅斯拥挤得令人窒息的家里，搬到那座小小的白色阁楼上的权利，那是曼斯菲尔德庄园所有其他人已经离开的地方。而拥有一家之主的屋子不仅仅因空间不足而令人不适，它还是一个没有任何个人隐私可以存在的地方。因此，在班纳特府上，唯一一位能够躲开无休无止的琐碎和喧扰的人物，就是父亲，他有自己的图书室可待。更进一步说，正如尼娜·奥尔巴赫（Nina Auerbach）告诉我们的那样，所有的女孩都生活在这样的家里，这样的家从来没有给她们提供过物质方面的任何必要条件，以及由专门设施带来的舒适。³⁷ 细节方面的缺乏告诉我们，那样的家庭生活给人的感觉是何等的空洞和不真实，因此，举个例子说，像安妮·埃利奥特这样的人物形象，就感到她父亲的庄园虽然优雅却贫瘠而令人压抑，并对作家本来只是提供给读者的一处细节感到困惑不已，这一细节，便是她父亲私人梳洗间中的镜子。

奥斯汀后来描绘的女主人公的历险，对“一天天憔悴下去，只能在峡谷中一座寒酸的村舍中白白虚度青春年华和如花美貌”的少女们来说，之所以未能提供很多宽慰的原因之一，是她们中的大多数

人，比如劳拉，只能在家坐等那不可预期也不可依赖的敲门声。构成所有这些女主人公远足特征的，是她们对更为富有的家庭或朋友心血来潮的渴望。她们中没有人有能力自行安排旅行计划，直到最后一刻之前，也没有人知道她是否可以进行这趟旅行，而她对未来幸福的希望却是经常寄托在这趟旅行之上的。奥斯汀小说中的所有女主人公都非常渴望能够步出她们父母的领地之外，体验外部更为宽广的世界；但她们中的每一个却又都必须耐心等待，直到运气来临，被要求成为一名年长女性的伴侣，而这位伴侣却又会经常破坏历险生活带来的乐趣。尽管在最早阶段的写作之中，奥斯汀总是对二流小说中巧合来得那么突然、来得那么不自然而大加嘲讽，但她自己也在不少情节中将女主人公从死水一潭的生活中拯救出来，方法同样是当时文学上通用的基本设计，即女主人公被介绍给了一位年长的人士，她对女主人公十分喜爱，以至于“在分手的时候她宣布说，她唯一的理想就是希望她第二天早晨能够陪伴她们到巴斯去，她们将在那里待上几个星期”³⁸。

很可能正是出于这一原因，无论在奥斯汀少女时代的文学作品内，还是在她去世之后出版的片断中，都会一再出现马匹和马车。在她少女时代的作品中，我们发现下列情节是并不奇怪的：一位年轻女子嫁给了一位她所厌恶的男子，因为他答应给她一辆四周嵌银的新马车，还有一匹带鞍的马，但对她的要求是三年之内决不允许去任何公共场合。³⁹事实上，她少女时代作品中的不少女主人公，都让我们想起那两位人物形象所遭遇的处境，她们仅仅骑着一匹小马进行了穿越威尔士的旅行，同行的还有她们的母亲：她们的旅行计划遭受了挫折，觉得“随着她们继续向前，一切和她们原来希望的并不那么相似”，遭受痛苦的还有她们的双脚，因为她们发现自己在黑尔福德就已经渴望着回到自己的家了。⁴⁰她们依然对自己的远足兴高采烈，她们对旅行生活的强烈激情让我们想到了奥斯汀小说中大量出现的出逃者，即那些想象力受到浪漫观念影响的年轻女子，这些观念进一步加

强了她们的物质主义或者性感特征，她们宁愿做任何事并和任何人在一起，只要能够从家里逃出去：这些女子包括伊丽札·布兰顿、朱丽亚·伯特拉姆、玛丽亚·伯特拉姆、莉迪娅·班纳特、露茜·斯梯尔和乔治亚娜·达西，她们全都“由于对家庭、约束和凝滞不前的生活的厌倦而期待着缔结婚姻关系”（*MP*^{*}，Ⅱ，第3章）。由于她们能够获得的只有感伤文学提供的肤浅幼稚的陈词滥调，她们一直付诸实践的，也正是那些奥斯汀更加情愿从她的小说中驱除出去的情节，但也正因为此，她却又无法驱除那些情节。

但是，希望从黑尔福德回到家中这一心情同时也使我们想到了玛丽安·达什伍德，她和芳妮·普莱斯一样，也一心一意想要一匹属于自己的马：但这种拥有并骑上自己的马的乐趣并不取决于女孩子的心愿，主要原因既在于骑马的代价不菲，也在于这不合体统。爱玛·伍德豪斯之所以愿意接受艾尔顿先生讨厌的求婚，正在于她无法抗拒搭乘他的便车的诱惑，而简·班纳特在她父母的马有一段时间没有空闲的情况下，就会病得很厉害。与之相似，凯瑟琳·莫兰和帕克夫人也都深受护送、陪伴她们的男子之害，因为他们的轻率鲁莽如果说尚未危及她们性命的话，起码也损害了她们的健康。还有一个表明安妮·埃利奥特看待她和克洛夫特之间相互关系的明显例子，就是安妮把克洛夫特驾驶他们那辆由一匹马拉的轻便马车的轻快而自我调节的风格，看成他们婚姻关系的一种很好的象征。无论如何，各种各样的马车成为关键性的因素，决定了在前往诸如诺桑觉寺、彭伯里、堂威尔寺、骚塞顿和林姆这样的地方的旅行中，谁将和谁到什么地方去。

女主人公们并不是每次都会对琐碎无聊的社交活动、拜望与回访等等感到很高兴的，她们有时不得不忍受，这一点提醒我们，即便是在上述最受限制的活动之中，女性同样也必须依赖于她们的父亲或兄

* *MP*，即《曼斯菲尔德庄园》，下同。——编者注

弟，不用说她们还会受到好管闲事的、富有寡妇的指责与批评。⁴¹ 由于她们无法拥有或者控制任何一种交通工具，每一位女主人公甚至会受到她邻居当中最穷的男子们的不同议论，他们甚至还具有想去哪儿就去哪儿的权利。事实上，将女主人公与她们的兄弟们区分开来的，正是她们无可改变的自由的匮乏：奥斯汀对年轻的兄弟们和他们的姐妹们一样，在经济上受到限制的窘迫也进行了描述，比如，她描绘了他们在为自己选择一位伴侣时的种种考虑，但是，她又始终坚持表明，性别等级是要高于阶级等级的；威廉·普莱斯虽然贫穷而且必须依赖别人，但是，比起他的两位勤奋的姐妹和他富有的表姐妹来，却依然有着多得多的自主权。对于奥斯汀来说，女性所受的家庭限制更多的并不是一种比喻，而是一种实际的生活状态，而且，这种状态还在所有繁文缛节的控制之下得到进一步的强化，正是种种繁文缛节操纵了甚至微不足道的上午的拜访，影响了每一部小说中的女性人物。“他负责赚钱，而她负责微笑”⁴² 的现实，一定是会让夏洛蒂·勃朗特和巴瑞特·勃朗宁这样的读者大为恼火、心生不满的。正如安妮·埃利奥特所解释的那样：“我们待在家里，安安静静、无处可去，但我们拥有的情感却使我们烦恼不已。”（P, II, 第 11 章）

根据和奥斯汀同时代的一般道德家们的观点，在如此令人讨厌的处境之下，还要保持一种对生活的满意心态，所需要的就必须是“内在的资源”。而这些却又是奥斯汀小说中大多数的年轻女性所缺乏的，原因正在于她们缺席的或不起作用的母亲所提供的、有欠缺的生长环境。事实上，尽管奥斯汀在其少女时代创作的作品中经常对将女主人公处理成一个孤儿、弃儿，或者被忽视的继女的小说进行嘲笑，这位成熟的小说家本人为她笔下女性主人公提供的家庭生活环境却也并无太大的不同。在《为女性权利的辩护》（*A Vindication of the Rights of Woman*）这部著作中，玛丽·沃斯通克拉夫特解释说，“女性……无论在何种境地之下都是奴隶，遭受偏见，她们很少能够体现出给人启迪的母性之爱；她要么忽视她的孩子，要么则以不适当的溺爱而宠坏

了他们。”⁴³ 奥斯汀对上述观点是不会持反对意见的，尽管她自己的小说主要刻画的是未能成功地对女儿实施教育的母亲们。爱玛·伍德豪斯、爱玛·瓦特森、凯瑟琳和安妮·埃利奥特事实上都没有母亲，即便是一些次要人物，比如克拉拉·布瑞勒顿、简·费尔法克斯、斯梯尔姐妹、蒂尔尼小姐、乔治亚娜·达西、彬格莱小姐、玛丽·克劳福德、哈丽艾特·史密斯也都同样如此。而那些母亲依然健在的女孩子，则同样受到忽视，或者由于缺乏给人启迪的母性之爱而受到过度的纵容。

芳妮·普莱斯“如果那么说的话可能会觉得良心不安，可是，她一定会觉得、事实上她也确实觉得她母亲是一位不公正的、缺乏明智判断的家长，她懒散、邈邈，既不教育也不管束自己的孩子，家里总是显出乱糟糟的、让人很不舒服的样子……母亲没有才能，和她之间没有交流，对她也缺乏爱心”（*MP*，Ⅲ，第8章）。但是，普莱斯夫人其实也和达什伍德夫人、班纳特夫人差不多，她们就和自己最年幼的女儿一样幼稚和愚蠢，因此也就无法引导女儿们走向真正的成熟。像伯特拉姆夫人、穆斯格洛夫夫人、贝茨夫人这样的女性则因无知、懒散和愚蠢而成为她们孩子的负担，她们还忽视她们的孩子，而这种忽视似乎和不适当的溺爱造成的令人窒息的爱具有同样糟糕的结果。举例来说，《理智与情感》中的芳妮·达什伍德和米德尔顿夫人除了她们自己的孩子以外，对其他所有人的需要都抱着残忍的无动于衷的态度，因此，她们因那些倒霉的事情而变成了絮絮叨叨、十分烦人的怪物。凯瑟琳·德·包尔夫人最后证明了，对女儿生活独断专行的操纵，是不可能和慈母之爱混为一谈的：由于冷漠无情地操纵了她女儿成长过程中的一切，专横的凯瑟琳夫人造就出了一个“面色苍白、病歪歪的”少女，“她的相貌虽然谈不上平庸，却也没有特别可取之处；她极少说话，即便说上一点儿，声音也非常之低”。⁴⁴

由于她们在实际意义上或象征意义上都是没有母亲的，奥斯汀小说中的女儿们就容易被说服，必须找到一个男子以接受他的保护。尽

管她们母亲的例子已经证明，婚姻有可能给人带来怎样的损害，但她们还是努力去追逐丈夫，以便可以逃离家庭。近来，女性主义者称其为母亲恐惧症（matrophobia）——害怕成为别人的母亲⁴⁵——的病状，也为女主人公逃离家门提供了又一个动机，当然，出于争取母亲事实上无法提供给她们的经济上的利益的考虑，彼此竞争以获得男子的保护也是动机之一。《杰克和爱丽丝》中有一幅戏拟性的图画，表现的是喝醉了酒的爱丽丝·约翰逊和裁缝富有才艺的女儿露茜之间为了争夺无可比拟的查尔斯·阿丹姆斯（他“俊美无双，光彩照人，只有雄鹰才可以直视他的面庞”）的一场竞赛，这一场景因此和爱玛·伍德豪斯与哈丽艾特·史密斯，或者简·费尔法克斯之于奈特利先生之间的对手关系并无太大不同。在少女时代作品中，奥斯汀最终将女性之间这一激烈的竞争关系推导入一种适当的结局，也就几乎不会令人感到惊奇了，她描绘了可怜的路茜最后终于沦为一位女性同伴嫉妒心理的牺牲品，这位女伴“对她超凡出众的魅力十分嫉妒，终于在她17岁的时候，用毒药将她带离了这个美好的世界”。⁴⁶

奥斯汀对为情节剧添枝加叶的轻率的暴力行为进行了嘲弄，即便是她在对年轻女性之间的敌意进行探索的时候也是如此，这些女性感觉到她们在婚姻市场中别无选择，唯有竞争。就像夏洛特·卢卡斯一样，奥斯汀笔下的许多女性主人公，“无论是对男子还是对婚姻关系都没有作出深入的思考”，认为“对于受过良好教育但却没有多少财产的青年女子来说，嫁人是唯一的一条体面出路”（*PP*^{*}，I. 第22章）。在《瓦特森夫妇》的开头部分同样如此，一位姐妹不得不告诫另一位姐妹有关第三位姐妹的事，“为了要嫁出去，她没有什么做不出来的……千万别相信她，把你自己的所有秘密都告诉她，记住我的警告吧，别相信她”。由于这些女性是宁肯嫁给一个她们讨厌的男子，也不愿意到学校去教书，或者进入家庭女教师“这一奴隶般的行

* *PP*，即《傲慢与偏见》，下同。——编者注

当”⁴⁷的，她们于是自然会为了争夺有限的几位看上去颇有吸引力的、中她们意的男子而进行激烈的较量。彬格莱小姐和班纳特小姐之间、达什伍德小姐和斯梯尔小姐之间、朱丽亚·伯特拉姆和玛丽亚·伯特拉姆为了争夺亨利·克劳福德、穆斯格洛夫姐妹之间为了争夺温特沃思上校的竞争，仅仅只是女性之间剧烈争斗的最为显著的例证罢了，在这些竞争中，女性将自己愤怒的对象由拥有权力的男子，转向了缺乏权力的同类。

在奥斯汀整个少女时代的所有作品中，《弗雷德里克和艾尔弗里达》是表现得最为滑稽的了，奥斯汀对浪漫主义小说传达出来的下列观念进行了嘲笑，这种观念就是，唯一值得写下来的事件就是求婚、婚礼、婚约的签订与取消、为了寻觅意中人而举行的舞会、与爱情相关的失望情绪，还有私奔等等。但是，奥斯汀自己的小说基本上也不脱上述主题。这里，所蕴含的意思是显而易见的：婚姻关系至关重要，因为这是女孩子要在她所处的社会中立足、获得界定的唯一路径。事实上，奥斯汀在所有其他主题方面的沉默本身已经说明了问题，她小说中的欠缺表明，少女和女性们的生活是多么的匮乏，它们同样也证明了奥斯汀作为一名女性作家，自己所存在的缺陷。然而，奥斯汀实际上又利用了自己声称和承认艺术上存在局限性这一条件，掩盖了一种具有颠覆意义的批评，这一批评是针对她既作为一名艺术家，又作为一名女性，仅能获得非常有限的自我表达形式的现状而发出的，因为她对空洞的文学结构的嘲弄，是帮助她表达了对于同样空洞的社会限制的格格不入的感情的。

127

三

奥斯汀无可争议地以双重叙述、以表面上说的是这个而暗中指的是那个的交谈方式、以令人困惑的叙述策略，还有从语言学的意义上说无懈可击却又难以理解，或者繁复累赘的描述风格而使人入迷。我

们可以看到在《杰克和爱丽丝》中，她对上述特征的表现，在那里，独断专行的威廉姆斯夫人固执地要给她的朋友提出一条有关计划中的巴斯之旅的、并不聪明的忠告：

对陪伴这些夫人你有什么打算：如果没有你，我会十分伤心的——这次旅行对你来说将会十分愉快——我希望你会去；如果你不去，我肯定这将像是对我判了死刑一般——我祈祷你会被说服。⁴⁸

这就好像她是那位废话夫人，或者是那位马勒普罗普太太（那位出色的“辞典女王”），再或者是那位塔比瑟·布兰波一样，奥斯汀在此设计了同样可笑的无聊废话，让它们出现在《弗雷德里克和艾尔弗里达》这则故事的叙述者的介绍之中（“艾尔弗里达的叔叔是弗雷德里克的父亲；换句话说，他们俩是父亲这一边儿的堂兄妹”），或者《莱斯利城堡》中（“我们都很漂亮，我亲爱的夏洛特，非常漂亮，而我们的最完美之处就在于，我们对自己的美貌却一无所知”）。奥斯汀少女时代小说中，有一位女孩如此说道，“假如一本书写得很好，我总会觉得它太短了。”她的朋友表示赞同：“我也是这样，在没有读完之前，我是决不会感到厌倦的。”⁴⁹这一对话也典型地体现了这种语言特色。这些句子的出色之处正在于它们的“淑女”风格，因此，它们也就暗暗地对语言的传统进行了颠覆，虽然表面上听来它们还是完美的、令人乐于接受的，从语法上看来，它们甚至还可说是优雅和庄重得体的。

由于坚持使用了教育小说和滑稽讽刺作品两种文体的情节结构，《诺桑觉寺》（1818）为奥斯汀入迷地使用符码、欲说还休或者言不由衷提供了一个解释，因为这部看上去似乎具有娱乐性的、不会得罪什么人的小说最终还是表达了对父权制的谴责，而在奥斯汀当时所处的时代中，这样的谴责几乎是不可能被看成得体或者受到允许的。事实

上，这部早期作品在奥斯汀去世之后发表时——奥斯汀在世时，无法找到一位出版商来印行她的作品——给评论家们带来最大困扰的，正是其中对父权家长形象的无情刻画。⁵⁰ 既然我们已经看到，奥斯汀在描述笔下的女主人公在男性社会中感到的脆弱无力时，是倾向于表现出她与文学前辈之间的矛盾关系的，那么，她通过努力呈现女性与小说之间存在的复杂而模糊的关系这一手段，来描述凯瑟琳·莫兰开始进入巴斯时髦的社交生活的过程、舞会以及婚姻安排，就几乎不是什么令人吃惊的事了。

《诺桑觉寺》开头的一句话，可以说构成了整部小说的主旋律：“任何见过幼年时代的凯瑟琳·莫兰的人，决不会想到日后她竟然会成为一个故事之中的女主角。”确实，我们能在年轻的凯瑟琳身上见到的，完全是和浪漫主义格格不入的健康身体和旺盛精力。而且，我们还被告知，她“喜欢所有男孩子玩的东西，板球对她的吸引力不仅远远超过娃娃，甚至还超过幼儿时代其他一些更具英雄色彩的玩意儿，比如养榛睡鼠、喂金丝雀，或者给玫瑰花丛浇水什么的”。（I，第1章）她对书本漠不关心，对音乐和绘画也毫无兴趣，“吵吵闹闹、举动狂野，痛恨约束和清洁，最爱的就是从屋子后面绿色的斜坡上滚下去。”（I，第1章）但是，到了15岁的时候，凯瑟琳开始卷头发，并开始读书了，“从15岁到17岁之间，她都在为成为一名女主角而作着准备。”（I，第1章）事实上，她“为成为一名女主角”作的“准备”在小说后面的部分有所交代，但正如我们将看到的那样，难以想象会有更不相宜或者更不自然的教育课程，来对付她或者任何其他类似的精神性的女孩子了。

凯瑟琳充满了疑惑、心中混乱不已，急于想要取悦别人，除此之外又单纯又好奇，她在为女性走向生活而安排的两种传统的环境之间委决不定，心中烦恼不已，这两种环境一个是巴斯的舞厅，一个是一座哥特式大厦的过道。但是，奥斯汀又在一直提醒我们，凯瑟琳的典型性正在于她并不是天生就是做女主角的料：由于她的父母“压根儿

就不想把女儿们锁起来”，凯瑟琳既不会“写十四行诗”，也没有“关于绘画的知识”。（I，第1章）在她生活环境的周围，“根本没有什么贵族”——“甚至连一个准男爵也没有”（I，第2章）——在她前往巴斯的路上，“既没有什么海盗，也没什么暴风雪来与她亲近”（I，第2章）。当她进入了巴斯的上屋的时候，“没有任何一位”绅士用好奇的眼光去注视她，“屋子里没有任何急于询问有关她的一切的耳语声在追逐着她，她也从来没有被任何人称作为女神”。她在诺桑觉寺中的房间“大得并不超出常规，里面既没有手织的挂毯，也没有天鹅绒”（II，第6章）。在这里，凯瑟琳根本无法获得夏洛特·史密斯（Charlotte Smith）和拉德克利夫夫人（Mrs. Radcliffe）笔下那些广受欢迎的理想女性令人难以置信的才艺，对此，奥斯汀不惜笔墨大加夸张。看起来，女主人公生下来就不像是个凡人，而是像怪物一般，她们也和怪物一样，似乎要面对被毁灭的命运。因此，《诺桑觉寺》精确地加以描述的，是一位寻找生活故事的少女，如何发现自己掉入了一系列怪物小说所设置的陷阱的命运，正是这一系列小说剥夺了她的个人意识。

开始的时候，我们发现，这种小说化的过程最为清晰地呈现在涉及巴斯的第一部分中。凯瑟琳坐在拥挤不堪、吵吵嚷嚷的上屋里，正在等待着一位合适的舞伴，她夹坐在索普夫人和艾伦夫人之间，觉得很不舒服，前者只是谈论自己的孩子，后者则眉飞色舞地谈论着有关长裙、帽子、布料和缎带的话题。她们不仅是时髦社会，而且也是生活在贵族的、父权中心社会中成熟女性的绝佳代表，但凯瑟琳却始终对她们感到很恼火，因为凯瑟琳一旦能从伊莎贝拉·索普和约翰·索普那些荒谬无比的老调重弹中解脱出来，是会感到无比快乐的。然而，如果说艾伦夫人和索普夫人是荒谬的话，两位年轻的索普则同样是可笑的，因为我们从他们身上看到，身为一名时髦的年轻淑女或年轻绅士究竟意味着什么。伊莎贝拉是一位报复心很重的女主人公：她卖弄风情、虚与委蛇，可以说是早期的劳拉和索菲亚的一位姐妹，她

不屈不挠而一厢情愿地追逐着男子，即便她声称只对凯瑟琳怀有姐妹般的强烈感情，这一点也几乎无法掩饰。“带着表现出最强烈的痛苦的微笑，非常沮丧，眼里却笑意盈盈”（I，第9章），被扭曲了的伊莎贝拉一直在坚持使她的计划付诸实现，正是这一点使她变得十分荒唐。与此同时，如果说她被所谓的女性气质所约束的话，她的兄弟则受到了男性气质所要求的刻板模式的约束，他始终处于自我冲突之中，即便在他炫耀自己作为猎手的才能，炫耀他庞大的轻便两轮马车、无人可比的酒量，还有他骑马的勇敢时也是如此。于是，两位索普不仅代表了自视为男主人公和女主人公的那种可怕的人物模式，而且还利用了凯瑟琳容易上当受骗和多愁善感的特点，使她的生活陷入了悲惨之中。

两位索普所做的是对她撒谎，而且还散布关于她的谎言，直到她陷入了一系列他们制造出来的、强制性的虚构情境之中。在伊莎贝拉的情节之中，凯瑟琳成了一个小卒子，尤其在伊莎贝拉一厢情愿地陷入了与詹姆斯·莫兰的戏剧性的浪漫故事之后，凯瑟琳被要求在容易昏厥、爱脸红的伊莎贝拉身边，扮演一个拥有手足亲情的亲密伴侣的角色：伊莎贝拉不断地暗示凯瑟琳，要她恳求自己的朋友吐露爱的心声，或者倾诉因担心情人离别而产生的焦虑，但凯瑟琳却从来都没有和伊莎贝拉配合，因为她压根儿就没有能好好领会她的意思。与之相似，约翰·索普也设置了一系列故事，其中，凯瑟琳最初成为他本人虚构的爱情的对象，后来又成为一位富有的女继承人，这一点使得蒂尔尼将军后来可以继续虚构下去。当索普熟练地操纵着所有这一切关于她的故事时，凯瑟琳变得非常难受，只有她的单纯无知才可以把她从意识到的这种丢脸的处境中拯救出来，也就是说，她获得来诺桑觉寺的邀请，完全是由于蒂尔尼将军对她不切实际的想象。

当亨利·蒂尔尼向凯瑟琳指出“男子拥有选择，而女性只有拒绝的权力”（I，第10章）的时候，他只是证明了由克拉丽莎所表现的真理而已（在一个更加悲惨的情况下），克拉丽莎如果只是坚守“拒

绝的自由，这是属于我的性别的”⁵¹的原则，就会放弃选择的机会了。但是，在奥斯汀戏拟性的文本中，亨利指出这一点，不仅适用于《克拉丽莎》这部小说，而且同样适用于婚姻和跳舞，而这也正是他心里想要表明主题：凯瑟琳所受的有关其他人物形象陈腐故事的约束的程度，是和奥斯汀本人渴望摆脱前人所写的关于某个女主人公故事的程度是一样的。然而，和她的创造者不一样的是，凯瑟琳“无法很好地进行表达，以显示出自己的智力”（Ⅱ，第1章），于是，当索普们有关现实的看法和她自己的看法发生冲突时，她只好闭口不言，举例来说，当伊莎贝拉明明故意坐在离门很近的地方，以便可以把所有进来的人都看得清清楚楚，却声称“这里离过道那么远”（Ⅱ，第3章）时，或者，当约翰·索普警告说他的马非常暴烈，而事实上他的马车却走得十分平稳时，凯瑟琳都是一言不发的。一次又一次，她不知道该“如何把关于同一件事情的迥然不同的说法协调起来”（Ⅰ，第9章）。在陷落于两位索普错误的阐释所织就的罗网中之后，凯瑟琳只能软弱无力地转移伊莎贝拉有关她与约翰·索普关系的话题，伊莎贝拉断言，她之所以拒绝约翰·索普，是因为她第一阵的感情冲动现在已经冷却下来了的缘故，而凯瑟琳只能这样回答：“你在说的是决不会发生的事。”（Ⅱ，第3章）当凯瑟琳只能断断续续、充满疑惑地注意到伊莎贝拉口头上对男子的痛恨和她实际行动上的卖弄风情之间的矛盾之处时，或者当约翰·索普声称看到蒂尔尼一家正乘着车在兰斯道恩路上，而她自己却发现他们其实在沿街步行的时候，奥斯汀是清楚地意识到约翰和他的姐妹用来混淆凯瑟琳的现实感所撒下的谎言的，这就正像是她同样清晰地意识到了她所处的那个时代的通俗小说是导致这些谎言的源头一样。

然而，尽管她对小说传统中的虚假性颇为讨厌，但奥斯汀很早就自己的小说中表明了这一态度，即决不会拒绝那些从事小说艺术的先行者的影响：“我不能接受如此普遍的对待小说作者的苛刻而无礼的习俗，人们以蔑视的态度指责他们，贬低他们。”（Ⅰ，第5章）有一

次，奥斯汀对别人针对小说进行的批评作出了非同寻常的反击，她清楚地表明，自己已经意识到那些编选高德史密斯^[1]、弥尔顿、蒲柏、普赖尔^[2]、艾迪生^[3]、斯梯尔和斯特恩作品的男性编者总是根据习俗，对他们的作品作出比女性作家的作品如《赛西莉亚》(Cecelia)、《卡米拉》或者《比琳达》(Belinda)等更高的评价，虽然那些男性作家的作品既没有原创性，又缺乏文学性。事实上，仿佛是为了证明她已经意识到，针对小说的偏见是举世皆然，她展示给我们，甚至一位沉溺于浪漫故事的读者（就像许多女孩一样，她被迫以阅读小说来代替正常的教育），也需要表现出对小说这一文体的鄙视之情。我们发现，在前往比琴崖的一次重要旅行中，凯瑟琳声称自己对小说这种形式很是蔑视。她说，对于亨利·蒂尔尼来说，读小说“是不够明智的”，因为“绅士们会去读更好的书”（I，第14章）。当然，她在这里的责备表现出了一种真实的自我贬低。

奥斯汀含蓄地告诉我们，小说是一种被剥夺了地位的文体，因为它是和被剥夺了地位的性别群体密切相连的。凯瑟琳之所以会将小说看成一种地位低下的文学种类，原因正在于小说已经成为女性作家施展才华的地盘，而且正在拥有日益庞大的女性读者群体。我们一次又一次地看到，小说对凯瑟琳施加了不良的影响，教育她要用虚假和夸张造作的陈词滥调说话，引导她去期待人们做出种种或恶劣得虚假或完美得虚假的行为，而这些人动机的复杂性远远超出了她的想象力，它们会使她不能看清身边各色人等俗气的自私自利。然而，奥斯汀又

132

[1] 奥立弗·高德史密斯 (Oliver Goldsmith, 1730—1774)，盎格鲁爱尔兰诗人、作家与医生。他因思念兄弟而创作的诗《废弃的农村》，与剧本《善性之人》(1768)与《屈身求爱》(1773) 闻名。

[2] 马修·普赖尔 (Matthew Prior, 1664—1721)，英国诗人、外交官，擅长写作富于警句的应景诗，著有幽默讽刺长诗《阿尔玛》和《所罗门》。

[3] 约瑟夫·艾迪生 (Joseph Addison, 1672—1719)，英国散文作家、剧作家、诗人，英国期刊文学创始人之一，曾与斯梯尔合办《旁观者》杂志，著有悲剧《卡托》、诗歌《战役》等。

声称，小说作家是一个“受到伤害的群体”，她公开地表示要捍卫选择这一文体进行写作的人们，因为他们由于人们的“骄傲、无知或者追逐时尚”（I，第5章）而受到了不公正的诋毁。

她对小说充满义愤的捍卫行动并不像人们乍一看上去的那样不合情理，因为，假如说《诺桑觉寺》是对小说家们的陈词滥调进行戏拟的话，它在对这些传统的依赖性方面，与作家少女时代的其他作品也并无太大不同。奥斯汀正在写的也是一个浪漫故事，在使用的方法上和她批评的那些作品一样传统：凯瑟琳·莫兰最可爱的品质正在于她的缺乏经验，她的一系列冒险经历之所以会发生，原因正在于艾伦一家人没来由地决定要带她一起到巴斯去，在那里，她被介绍给了亨利·蒂尔尼，一个带来好运的错误使得亨利的父亲邀请她到他那具有哥特风味的大厦做客，这真是再好不过。就像许许多多的帕米拉的女儿们一样，凯瑟琳最终嫁给了她的梦中情人，并因而使自己的社会地位得以提升到和她丈夫一样高的位置上。换句话说，伊莎贝拉竭尽全力想要为自己挣一门好亲事，但受到了无情的惩罚；而凯瑟琳做的其实也是同样的事，只不过她成功了而已。最后，凯瑟琳以真正的女主人公的风格，拒绝了不合适的求婚者，而选择了那个合适的人，⁵² 获得了拯救，赢来了幸福的结局，这一结局比起大多数感伤小说的结局来，在刻意经营方面也并不逊色多少。

仿佛既是为了证明她在精神上捍卫那些姐妹般的女性小说家的正确性，又是为了证明她笔下女主人公故事所采用的浪漫主义外观的合理性似的，奥斯汀让凯瑟琳承认了她对历史那暗淡书页的强烈憎恶之情。凯瑟琳告诉亨利·蒂尔尼和他的姐妹，历史“什么也没有告诉（她），除了那些要么让她恼火，要么让她厌倦的东西。每一页中都充斥着教皇们和国王们的争吵，还有战争或者瘟疫；男子们什么都没有做，却个个那么出色，而女性则几乎根本没有出现——真是让人十分讨厌”（楷体为作者所加）（I，第14章）。因为这个观点，凯瑟琳受到了严厉的批评；但是，毕竟，她并没有说错，因为由那些历史

学家提供的知识似乎确实和大多数女性的私人生活并不相干。更进一步说，奥斯汀在她唯一的一次历史写作尝试中，已经对这一事实进行了探讨，这部作品是对高德史密斯的《英格兰史》所作的戏拟，创作于奥斯汀青年时代，并被评价为是“片面的、带有偏见的、无知的历史学家”的作品。⁵³在这部早期的玩笑之作中，表达出来的却正是凯瑟琳意识到的那种历史的非理性、残忍和不相干性，当然还有对大多数所谓客观的历史学家不公正的怒气的清醒认识。除非她能让她自己，还有她的两个朋友和苏格兰的玛丽女王为伴，对于奥斯汀所关注的日常生活事件来说，历史事件似乎都遥远得近乎荒谬，夏洛蒂·勃朗特在《谢利》(Shirley)中、乔治·艾略特在《米德尔马契》(Middlemarch)中，或者弗吉尼亚·伍尔夫在《岁月》(The Years)中的表现，也大致如此，这些作家都自觉地将历史和历史叙述表现为并不直接影响女性生活的力量，因为她们作为生活在私人生活天地中的女性，是无法亲身感受到、接触到那些公共事件的。

即便在奥斯汀职业生涯的晚期，当她打算就令人生畏的科布格之屋(House of Cobourg)的历史写作一部作品时，她也拒绝对历史“事实”过于认真，声称她无法再写出一个历史性的浪漫故事，顶多只不过是一部史诗罢了，“假如说我不得不一本正经，一点都不能放松一下，对我自己或者其他人进行一番嘲笑的话，我敢肯定，我还没有来得及写完第一章，就该被吊死。”⁵⁴在这封信里，她确定无疑地意识到自己作为一名作家应该涉及的内容，捍卫了她描绘“乡村家庭生活场景”的权利，她对凯瑟琳·莫兰的无知的同情，甚至对她的认同在别的地方也是显而易见的，她断言说，她对某些话题完全是一无所知的。她不能借助写信这种方式来勾画出一位牧师的外貌，原因在于：

那样一位人物的交谈必然是会不时地涉及科学和哲学的，对此我一无所知；或者，他至少会偶尔地大量引用某些内容和典故，而像我这样的一名女性，是只懂得母语，对别的语言一窍不

通的，读的东西又少得可怜，因此，我是根本没有能力去写下这些内容的。对这样的一位牧师，如果要公正对待的话，接受经典的教育，或至少要广泛涉猎英国文学，包括古典的和现代的，似乎都是必不可少的；而我认为自己或许可以因全部可能的虚荣心而拿来炫耀的，不过是最最无知、最最缺乏引导的女性身份罢了，这个人居然还胆敢想要成为一名作家。⁵⁵

134 范妮·伯尼曾经拒绝了约翰逊博士为她提供的拉丁文课程，原因是她不能“花费那么多时间去学习一些我一直以来都害怕知道的东西”，⁵⁶和范妮·伯尼一样，奥斯汀似乎也同样感觉到了在一定程度上保持淑女般的无知的需要。

然而，奥斯汀不仅在写作中表现了女性所受的错误教育，不仅感觉到自己已经成了这种错误教育的牺牲品；在《诺桑觉寺》中，她还对自己身处其中的文化所造成的女性的无知进行了愤怒的抨击，显而易见地，她对下列规则义愤填膺：“对女性来说尤其要做到的是，假如她不幸有了某种知识，她就应该尽其所能地把它隐藏起来。”（I，第14章）尽管“女性的愚蠢是造就她们个人魅力的重要因素”，但奥斯汀却讽刺性地指出，某些男子“过于通情达理、过于自我感觉良好了，以至于对女性的指望除了无知，就没有别的了”。在比琴崖的时候，蒂尔尼将话题从自然风景转到了对政治问题的讨论上，叙述者于是和凯瑟琳一样沉默不语了。似乎是礼节禁止了她们参与讨论（无论对人物形象还是作者都是如此）。然而，与此同时，凯瑟琳和奥斯汀都认识到，完全与女性的经验隔开的历史与政治，对女性来说是十分之不合理的。奥斯汀有可能这样问过：“在那个强大的（历史的）戏剧中，女孩子们，还有她们的见解在哪里？”不久之后，这一质问将出现在乔治·艾略特的《丹尼尔·德龙达》（*Daniel Deronda*）之中。她或许也会和艾略特同样回答说，在这些“精致的容器中，人类热情的珍宝会随着时间的推移而逐渐成长”。⁵⁷ 奥斯汀撇开了整个历史上男

性从事的政治与经济活动，告诉我们，历史或许就是一个充斥着男性偏见的、千篇一律的戏剧，充其量不过是像哥特式浪漫故事那样的（或许还是有害的）虚构之作罢了。她还暗示说，这种历史的虚构最终体现出对女性的漠视，因为女性从来没有能参与历史，并几乎完全在历史之中缺席。奥斯汀提出的问题，不久之后被弗吉尼亚·伍尔夫在《三枚金币》（*Three Guineas*）中，愤怒地提了出来：“对于（受过教育的男子的姐妹）来说，‘爱国主义’究竟意味着什么？她是否有同样的理由去为英格兰感到骄傲、热爱英格兰并保卫英格兰呢？”⁵⁸ 因为，和弗吉尼亚·伍尔夫一样，奥斯汀认为，女性是从幻想破灭的、麻木不仁的局外人立场去看待男性占据统治地位的历史的。

同时，女性“为英格兰感到骄傲、热爱英格兰并保卫英格兰”的理由这个问题，对于我们在《诺桑觉寺》中发现的、对于哥特式虚构作品的修正是至关重要的。奥斯汀并没有对她模仿并加以取消的哥特传统全盘拒绝，显而易见，她对女性哥特加以批评的用意，是为了对它进行重建，并赋予它以权威。正如 A. 沃尔顿·利茨（A. Walton Litz）已经证实的那样，奥斯汀是不赞成拉德克利夫夫人笔下对异域风情的渲染的，因为那些异域场景所表明的恰是女主人公的危险和读者的安全之间所形成的差异性。⁵⁹ 奥斯汀笔下的女主人公被界定为一名读者，在她的叙述中，这位女主人公无意之中发现了更加重要的真相，虽然这真相可能并不那么具有情节剧色彩，但起码和拉德克利夫夫人小说中的描写同样富有潜在的破坏意义。凯瑟琳在一个旧式的黑色橱柜中发现了什么东西，这样东西就像一卷详细叙述一位修女故事的、遗失了的手稿那样，令人毛骨悚然。当她写到她的女主人公发现的并不是什么手稿，而只不过是一份洗衣清单时，她是不是正在告诉我们，对于女性的幸福来说，真正的威胁究竟在哪里呢？还有一点，凯瑟琳因期待着发现蒂尔尼夫人被关了起来，只能从她丈夫毫无仁慈的手中接过“粗糙的晚餐”（II，第8章）而暴露出自身幼稚的错觉，但是她确实发现，“在对蒂尔尼将军是否犯了谋杀罪或者监禁了他的

妻子进行怀疑的过程中，她几乎并没有看错他性格中的罪孽，或者夸大他的残忍。”（Ⅱ，第15章）

奥斯汀运用了哥特传统，并将它转化为颠覆性的、对父权制进行批评的方法，她呈现了她的女主人公深入诺桑觉寺的秘密，探知那座古老大厦的真相，认识那座大厦的所有者、那位父亲、那位将军至高无上与专横跋扈的权力的过程。这部著作不无巧妙地将 North 和 Anger 两个单词拼合在一起，奥斯汀通过它对哥特小说进行了重写，这并不是因为她不赞同其他女性小说家关于女性受到约束的观点，而是由于她相信，比起被约束在四堵墙之内来，女性因错误教育而受到的约束其实更加严重，她们同时还受到更加严重的经济上依赖性的束缚，这一点才真的是来自那座古老大厦的诅咒，比起任何口头上的誓言或告诫要有效得多。奥斯汀的哥特小说以英格兰为背景，原因就在于——即便它是嘲笑父权中心政治，并对它拒不接受的——如罗伯特·霍普金斯（Robert Hopkins）所言，这一点正体现出简·奥斯汀小说最大的政治性。霍普金斯对《诺桑觉寺》中的政治暗示所作的分析告诉我们，蒂尔尼将军唯利是图，“冷酷无情，缺乏对公共福利的关心”，他还扮演了“一个审判官的角色，对有可能出现的煽动叛乱的宣传册进行追踪调查”。这一点告诉我们，亨利·蒂尔尼对英格兰所作的赞美只是讽刺性地代表了一种政治上的妄想，并暗示了蒂尔尼将军的压制行为，因为亨利·蒂尔尼将英格兰看成一个哥特小说中描绘的暴行决不会发生的净土，在那里“人人都受到自觉的邻居的监督”（Ⅱ，第9章），蒂尔尼将军作为现代版的审判官的角色，表现出奥斯汀已经意识到了“1790年代和1800年代早期噩梦般的政治世界”。⁶⁰ 奥斯汀还告诉我们，浪漫故事的作者在对女性的脆弱无力加以描述这一点上，并不能说就是犯了简单化的错误。因此，不管她是自称无知，还是实际上无知，奥斯汀对遥远的、异国背景的哥特故事场景中恶棍的现代英格兰版本，均作出了出色的描绘。

因此，蒂尔尼将军因凯瑟琳没有属于自己的财产，就将她赶出

家门，也不派人护送她，而让她两手空空，独自进行长达 70 英里的旅行，就是意味深长的事了。埃伦·莫尔斯曾经断言，“在英国小说中，金钱及其导致的后果与其说是男性作家笔下的主题，倒不如说更是女性作家特别关注的主题。”⁶¹ 这一观点似乎有些夸大其词，但是奥斯汀确实对父权制怎样利用女性被剥夺了挣钱或者继承财产的权利这一事实，而对女性实施控制的特殊方式进行了专门的探索。在《理智与情感》中，一位男性继承人将他的姐妹赶出了家门；在《傲慢与偏见》中，那位男性限定继承人表示愿意屈尊俯就地用婚姻来给班纳特府上的女儿们带来好处；在《爱玛》中，简·费尔法克斯如果没法为自己谋到一位富有的丈夫，将面临去当家庭女教师的命运；到了《劝导》中，孀居的史密斯夫人徒劳地努力与贫穷作着斗争。用这样一部部的作品，奥斯汀提醒着她的读者，英格兰的法律与习俗或许正如亨利·蒂尔尼热情洋溢地宣称的那样，是不会容忍谋杀妻子的罪行的，但是这些法律与习俗却并没有为一位失去丈夫欢心的妻子，或者没有成为妻子的女性提供最低限度的安全保障：正像奥斯汀在一封信中对她心爱的侄女所解释的那样：“单身女性是很容易陷入可怕的贫穷的。”⁶² 因此，在她所有的小说作品中，奥斯汀对迫于经济压力而嫁人这一事实所隐含的女性的无权地位进行了考察，她还检视了继承法的不公正性、女性被剥夺了正当的受教育权利之后的无知、女继承人或寡妇心理上的脆弱感、老处女被剥夺之后所产生的依赖性，还有无所事事的夫人太太们的琐屑无聊。隐含在所有上述处境之中的缺乏权力的事实，同样也构成了隐藏在优雅甚至精致的英国社会表象之后的秘密的一部分，而这一社会，正是凯瑟琳想方设法试图进入的。和奥斯汀笔下的其他女主人公一样，凯瑟琳逐渐认识到，大部分女性都和她的朋友艾莉诺·蒂尔尼差不多，仅仅是“（屋子里）一个有名无实的家庭主妇”；她“实际上是根本没有权力的”（Ⅱ，第 13 章）。

凯瑟琳认识到，家庭就像蒂尔尼一家人所表现出来的那样，正在走向崩溃，是一个压抑人的所在，这一点也是奥斯汀笔下许多别的女

主人公的心得体会。特别的是，凯瑟琳认识到，蒂尔尼将军尽管并不体面，并缺乏感情，却控制着家庭生活；同样，伊丽莎白·班纳特也逐渐意识到，她父亲隐退到自己图书室中的行为实际上是具有破坏作用的、自私的；爱玛·伍德豪斯逐渐意识到，她那位过分为自己健康担忧的父亲出于他自己的自私的需要，希望她一心一意地只关心他一个人，正是这一点加剧了她的自我中心主义。除了上述发现之外，凯瑟琳还认识到了蒂尔尼将军的贪婪和对别人的压迫；这一点和芳妮·普莱斯的认识也极为相似，芳妮发现，伯特拉姆家的一家之长不仅缺乏判断力、思想僵化，而且唯利是图。于是，从某种程度上说，在发现了父亲的失败、父权为中心的专制统治这一点上，奥斯汀后来的所有女主人公都和凯瑟琳·莫兰颇为相似，正如玛丽·比尔冈（Mary Burgan）告诉我们的那样，她们都意识到了家庭作为社会基本的心理和经济单位，所存在的种种匮乏。⁶³

耐人寻味的是，所有这些控制了家庭经济的父亲，事实上都不能保证他们子女的正常生活，无论是以什么样的方式。伍德豪斯先生真的打算让他的家人和客人挨饿；瓦尔特·托马斯·伯特拉姆爵士对自己饮食的精致程度非常关心，以至于他的孩子们都恨不得立刻从他那琳琅满目的餐桌旁逃走。作为一位苛刻的美食家，蒂尔尼将军将“足够大的餐室看成生活中的必需”（Ⅱ，第6章），但他的食量实在是大得惊人，以至于他所提供的饮食只能成为他的子女和客人被克扣的明显证据。每当凯瑟琳坐在将军家的餐桌边时，总会受到无休无止的注意，不得不倍感压抑，“和表面上看起来的正相反，（凯瑟琳）怀疑假如她能够少受一点注意的话，是否在感觉上会更加灵敏一些。”（Ⅱ，第5章）让她一直觉得不可思议的是，将军“为什么会把一件事说得那么煞有介事，其实心里想的完全是另一码事”。（Ⅱ，第11章）事实上，在《诺桑觉寺》中，奥斯汀是用另一种方式对哥特故事进行了重新定义，她告诉她的读者，凯瑟琳·莫兰也落入了陷阱之中，这一陷阱并不是将军家的大厦，而是他建构起来的故事，在这则故事中，

她被当成了一位女继承人，因而是将军第二个儿子合适的新娘。还有一点，尽管看上去并不明显，凯瑟琳同样还落入了将军子女的种种阐释所构设的陷阱之中。

甚至在到达比琴崖之前，在凯瑟琳看来，艾莉诺·蒂尔尼也“不在家中”，然后她才看见艾莉诺和她父亲一起离开了家（I，第12章）。在比琴崖，凯瑟琳发现她自己的语言也不被人理解。当所有批评者似乎都站在亨利·蒂尔尼一边，支持他对她的“错误”进行“纠正”时，显而易见，凯瑟琳为自己所作的辩护告诉我们，她的语言是相当准确地反映了自己的立场的。举个例子说，她使用了折磨这个词来代替教育，原因在于她懂得亨利·蒂尔尼过去从未体验过的东西：

你觉得我把教育称作一种折磨是很愚蠢的，但是，如果你曾像我那样，总是习惯了听到可怜的小孩子们开始时学着认字母，然后学着拼写，如果你曾有整整一个上午亲眼见识过他们会有多么愚蠢，而我可怜的母亲最后被搞得有多么疲倦，因为我待在家里的时候，几乎每天都会习惯于看到这些，那么，你就会同意我的看法，折磨和教育有时很可能就是同义词呢。（I，第14章）

就在他们进行了这场关于语言的争论之后，凯瑟琳看到蒂尔尼们“用习惯于绘画的人的眼光在欣赏乡村的风景”，她还听到他们“在用她几乎不能理解的语言”（I，第14章）谈着话。她更加坚信“她能够理解的一点点东西……和她过去有关这一事物已经习惯了的观念似乎完全不同”。显然，促使她开始对自己亲眼所见和理解的事物进行怀疑的教育确实是一种折磨。后来，随着从巴斯开始的丧失个性的过程的深入，她所受的毒害越来越严重了，在巴斯，她全心全意地接受了亨利的观点，甚至形成了“亨利·蒂尔尼绝对不会有错”（I，第14章）的信念。

蒂尔尼们当然绝对没有索普们那么虚伪，或者具有压迫性，但

是，对于凯瑟琳焦虑于自己阐释的有效性的困惑感的形成，却是难辞其咎的。只要亨利一和凯瑟琳说话，他都会假装把她当作一位故事中的“女主人公”来对待，以致使她完全被陈腐的语言和情节所包围。当他们在巴斯的一次舞会上见面时，亨利声称很为自己即将出现在她日记中的那个可怜的形象担心，他的嘲笑毫无疑问指的是出现在那些感伤小说中的内容，其中每一位姑娘都会花上大量笔墨，对自己不够丰富多彩的生活中最丰富的细节加以精心描绘，这种嘲笑毫无根据地对凯瑟琳作出了错误的阐释（并因此也使她困惑不已）。在诺桑觉寺，当她向亨利透露，他的姐妹教会了她如何去爱一朵风信子花的时候，他的反应是颇为满意的：“对花朵的喜爱对你们女人来说是可取的，因为它可以让你们走出家门，并引导你们更加经常地从事一些锻炼！”其实我们知道，凯瑟琳本来就一直是乐于户外活动的；但是，在听了这话之后，凯瑟琳却不得不暗暗地抗议，“妈妈说我从来是不待在家里的”。（Ⅱ，第7章）更进一步说，正如卡特琳·瑞斯特科克·伯林（Katrin Ristkok Burlin）注意到的那样，其实正是亨利把那些在诺桑觉寺真正对凯瑟琳产生了威胁、把她吓坏了的情节提供给她。⁶⁴如果说蒂尔尼将军在竭力监视和控制自己的儿女这一点上和奥斯汀成熟时期小说里的父亲们十分相似，正如一位作者会对“他所创造的”人物形象所做的那样——堪为证明的是自恋的瓦尔特爵士和聪明的班纳特先生——亨利·蒂尔尼则在比琴崖教育凯瑟琳以审美的方式去欣赏自然，也正是他，以父亲的儿子的身份创造了那个使凯瑟琳落入圈套的哥特式故事，在这个故事中，无论是滑道、古代的挂毯、光线暗淡的走廊、停放尸体的地方，还是诺桑觉寺内那些幽灵出没的厅堂，都让凯瑟琳胆战心惊。

当然，尽管奥斯汀对这位年轻艺术家的刻画强调的是文学上实施操纵的危险性，但亨利所创造的这一具体而微的哥特故事却显而易见只是一个滑稽模仿而已，除了容易上当受骗的凯瑟琳之外，是绝不会有其他人落入圈套的，哪怕只有一分钟时间。确实，许多批评家对小

说中涉及的这一方面内容都感到有些不能接受，认为这样处理会把凯瑟琳割裂成为两个部分。但是，由巴斯部分的现实主义和诺桑觉寺部分的滑稽模仿所造成的差异程度，还远远不及凯瑟琳内心深处发生根本变化的程度，在诺桑觉寺，她最后似乎终于陷入了文学情境之中，成为一个被拘禁在散文之中的人。那个原来更喜欢打板球、玩棒球、骑马，而不是读书的姑娘，逐渐变得对亨利·蒂尔尼提供的情节入迷起来，因为在她经受训练，最终成为一位女主人公之前，这是必经的感受熏陶的过程，她开始时细读格雷和蒲柏，后来则把自己关在巴斯，和伊莎贝拉一起，阅读小说作品，她还买了一张新的写字台，把它放在她前往诺桑觉寺的马车里。实际上，使凯瑟琳逐渐对亨利·蒂尔尼动心的，似乎正是亨利身上轻快活泼的文学气质，因为他和书籍有着非常密切的联系。他读过“成百上千”本小说（I，第14章），所有这些作品一起使他形成了对她厌恶蔑视的定见。亨利在诺桑觉寺中的房间堆满了书籍、枪支和厚重的长大衣，他是对“年轻的淑女们”的特点十分熟悉的行家。

140

“每个人都会同意这样的观点，写作令人愉快的书信的才能主要体现在女性身上。”亨利解释道，而且，女性的风格特点是无可指责的，除了“她们的写作在主题上有一种普遍的缺陷，对于停顿完全不加注意，还有在语法上表现出一种经常性的无知”（I，第3章）之外。为了证明他自己是一位男子汉，他说道，“我的心灵是慷慨大度的，就像我的头脑是清晰明智的一样（I，第14章）”，他“无意于和同性中那些受到鄙视的人为伍，因为他们居然有时使自己的理解力降低到和你们女性一样的程度”。他甚至还觉得，“或许，女性的见解是既不正确也不明智的——既缺乏生气也不够敏锐。或许，她们也希望拥有洞察力、敏锐、判断力、热情、天赋和智慧。”（I，第14章）因此，由于他在性情上是迷人、活泼的，亨利·蒂尔尼的厌女立场是和他在文学上的权威紧密相连的，因此，当他有关诺桑觉寺的故事对凯瑟琳来说“真的就像一本书中描写的那样”时（II，第5章），她心甘情

愿地打算被关在这则“恐怖的”小说之中，最后，她默认了自己作为一个故事中人物形象的地位。

然而，凯瑟琳又是我们可以找到的、背离了她的作者的第一批人物形象中的一个，因为她的想象力又游离于亨利提供给她的情节与角色之外。耐人寻味的是，凯瑟琳呈现给我们看的故事，将她卷入了一系列恐怖的、具有哥特色彩的历险活动之中。经过了一连串胆战心惊、汗如雨下的不眠之夜后，她开始变得对断掉的门把手入迷不已，把它们放在自己的胸口上，因为它们对她而言意味着“仓促之间发生的暴力行为”，以及“奇怪的暗号”，这些暗号有朝一日会揭开“某些隐藏的秘密”（Ⅱ，第6章）。她在寻找能够揭示某些正在迫近的邪恶或者危机的线索的过程中，发现自己被一只打不开的橱柜吓坏了，结果到了上午却发现，原来是她自己把橱柜的门锁上的；更糟糕的是，她开始相信蒂尔尼夫人被监禁在什么地方，结果却发现自己在纪念这位死去的女性的墓碑面前哭泣。然而，尽管这座墓碑依然竖立在那里，凯瑟琳还是不相信蒂尔尼夫人已经去世，因为她知道，放在家族墓穴中的，有可能只是夫人一具蜡制的雕像而已。事实上，由于她没有找到记载将军罪恶的一卷失落了的手稿，凯瑟琳变得更加肯定，是这个恶棍太聪明了，没有为别人找到他犯罪的证据留下一点点线索的缘故。

141 当然，非常简单的是，《诺桑觉寺》中的这一部分内容证明的只不过是一种错觉，这种错觉往往是女孩子们把哥特小说中所描写的那种荒诞的期待和标准内化吸收了的缘故。但是，如果我们依然记得，凯瑟琳是如何长久地经受着与她本人格格不入的幻象的困扰，如何又因不可理喻而又自相矛盾的行为标准大惑不解的话，那么，她在真的像一位女主人公来到她梦想中的男子家中时所经历的那种焦虑，似乎同样在表达种种说不清、道不明的困惑的感情。既然女主人公并不是天生的，而是后天被创造出来的，所有那些不可理喻的小说作品中的女主人公被建构出来的过程，似乎就是一种不自然的默认过程：事实

上，奥斯汀似乎在告诉我们，希望成为一名女主人公的女孩子即使不会疯狂，也将变得病态。下面，我们将看到一位年轻的淑女通过精心装扮、阅读小说、逛街购物和想入非非所代表的感伤主义教育，来塑造自我的自然过程。在巴斯的时候，凯瑟琳无力挣脱别人关于自己究竟是朋友还是亲戚的相互矛盾的说法，她陷入了轮番的冥想之中，“一会儿想到了那些没有兑现的诺言，一会儿则是破损的拱门，一会儿想到了四轮敞篷轻便马车，一会儿则是那些不相宜的帷幔，一会儿想到了蒂尔尼一家人，一会儿则是那些充满了悬念与玄机的门”（I，第11章），她仿佛像是住在蒲柏笔下怒气女王那疯狂的洞穴。然而，后来，她夜间在诺桑觉寺到处游逛，这一点可以被理解成她最终是在寻找属于自己的真正的故事，寻找并揭示一位迷失了的女性过去的命运，有朝一日，这位女性将使她未来的命运大白于天下。由于有可能被擢升为下一位蒂尔尼夫人，凯瑟琳于是自然而然地会对逝去的蒂尔尼夫人感兴趣，尽管这里有着强烈的戏拟口吻，但如果我们能够把她的胡思乱想当真，我们就可以发现这是为什么了，因为蒂尔尼夫人就是她自己的形象。凯瑟琳在将军的家里处处受到约束和限制，但是自己并不明白这究竟是为了什么，她将自己作为受害者的感受与对将军夫人的想象融汇到了一起，这位夫人温柔驯顺的面容恰好与死亡的枷锁相吻合，无论是她本人，还是她的画像，对这座大厦都没有任何好感可言。就像在《镜子的另一面》中的玛丽·伊丽莎白·柯勒律治一样，凯瑟琳面对的同样是一位受到囚禁的、沉默的女性，她不得不意识到：“我就是她！”耐人寻味的是，这则关于女性囚徒的故事是凯瑟琳构想出来的唯一的一则独立故事，但是，对于这则故事，她又必须立刻把它作为一种“自发的、自我创造的错觉”（II，第10章）而抛弃掉，因为它只能为她带来对自我的厌恶感。

假如蒂尔尼将军是一位喜欢对别人进行操纵的怪物的话，那么，如乔治·莱文（George Levine）已经证明的那样，凯瑟琳·莫兰同样也是“一个刚刚开始形成的怪物”，这个怪物和出现在奥斯汀的同时

142 代人玛丽·雪莱笔下的怪物并没有多少分别。⁶⁵ 但是，如莱文所言，凯瑟琳身上的怪物倾向并不仅仅是社会与道德规范强加给她种种限制，迫使她力图跻身于更高的社会阶层的结果；同时也是她寻找属于自己故事的结果。凯瑟琳既富有想象力，又十分敏感，她确信无疑，自己可以成为属于自己的生活故事之中的女主人公，在这则故事中，她可以创造自己，因而界定和控制现实。但是，正如玛丽·雪莱笔下的怪物一样，她最终又必须把自己降格而为某个其他人所创造出来的生物，一位陷落于令人生厌的情节之中的人物形象。事实上，如同玛丽·雪莱的怪物一样，凯瑟琳不能理解她身处其中的文化的诸多符号的意义，她所遭受的挫折至少部分地折射在小说中，体现在那位挨饿的、遭受折磨的蒂尔尼夫人身上：因此，她对这位女囚徒的解救只不过代表了她的部分错觉，因为命中注定，凯瑟琳不只会陷入埃伦·莫尔斯所谓的“女主人公主义”（heroinism）的陷阱，甚至同样会陷入有关作者权与作者权威的陷阱：因为自然会有人告诫她说，她想要创造故事是多么的匪夷所思。通过研究不断对她加以嘲笑的文学难题，通过探索她种种不安的潜藏根源，我们会发现，激励凯瑟琳的动因是一种好奇心，正是这种好奇心，不仅将她和玛丽·雪莱笔下的怪物联系了起来，而且将她和诸如凯瑟琳·恩萧、简·爱和多萝西·布鲁克这样的反叛、不满的探索者联系到了一起。

凯瑟琳·莫兰起初被索普们搞糊涂了，然后又被蒂尔尼们搞糊涂了，因此，可以理解，为什么她心中会充满了一种身为异类之感，被囚禁的妻子的故事既能充分表现她的愤怒之情，又能揭示她的自我怜悯之态。但是，一旦她彻底“觉醒”，“结束了浪漫幻想”（Ⅱ，第10章）之时，她也就面临着最为沉重的权力的失落。由于被迫放弃了讲述故事的权力，凯瑟琳走向了成熟，“浪漫故事带来的惊恐迅速为对日常生活的焦虑所取代”（Ⅱ，第10章）。首先，作为她影子的伊莎贝拉，那位一直“雄心勃勃的”（Ⅱ，第10章）人，一定会受到彻底的惩罚，她所有荒谬怪诞的念头一定会公之于众。亨利·蒂尔尼宣称

凯瑟琳一定会觉得“失去伊莎贝拉，就像失去了半个自己一样”（Ⅱ，第10章），当时他是在开玩笑；但是，至少从部分意义上说，他是对的，因为伊莎贝拉代表的正是凯瑟琳将自己创造成为一名女主人公的雄心。由于这个原因，有关伊莎贝拉渴望获得财产，以及她由于缺乏财产而难以嫁给蒂尔尼上尉的种种谈话激起了凯瑟琳自身的恐惧，因为正如凯瑟琳自己承认的，“她和伊莎贝拉同样无足轻重，或许也同样缺乏嫁妆。”（Ⅱ，第11章）

伊莎贝拉试图修正现实的最后一次语言上的努力极其失败；其中透露出来的表达上的不连贯性和造作甚至也使凯瑟琳感到震惊。“既为伊莎贝拉感到丢脸，也为自己曾经爱过她而感到丢脸。”（Ⅱ，第12章）因此，凯瑟琳开始自我觉醒，回到对于日常生活的焦虑之中，她自己的陷落其实是紧随伊莎贝拉之后的。从将军家被赶出来之后，她现在开始感受到了“不幸在现实之中最为重要并取代了她过去的种种想象的”焦虑（Ⅱ，第13章）。亨利过去一直让凯瑟琳坚信，“她的好奇心和种种恐惧是荒诞不羁的”，但是现在，她发现，他对伊莎贝拉故事的判断不仅是错误的（“那么你几乎没想过它的结局啦。”），甚至对她自己故事的判断也是错误的。凯瑟琳的愤怒一定与她认识到自己屈从于亨利的判断有关，亨利觉得她对将军的恐惧“仅仅”只是由于想象而造成的，而事实上她的感觉一直是正确的。

这就是为什么《诺桑觉寺》最终可以被看成一部和拉德克利夫夫人讲述的任何一则哥特故事同样吓人的作品的原因，它所描述的邪恶和夏洛特·帕金斯·吉尔曼、菲莉斯·切斯勒（Phyllis Chesler）、西尔维娅·普拉斯这样的作家笔下描绘的恐怖是一致的，当女性被变得不尊重自己对于危险的认识，对于自己真实处境的感受，相反却把完全对立的看法接受下来并信以为真时，恐怖和自我厌憎便产生了。更有戏剧性的是，如果不是因为可能会更加令人气馁的话，本来还可以举出更多的例子，来证明凯瑟琳在意识到自己用亨利的错误判断取代了自己内心的真实直觉后心中的困惑不解。因为几乎使凯瑟琳陷入致命

的混乱状态的洗脑过程，始终在贬低女性，迫使她们痛苦地屈从于一种可以致人疯癫的状态，弗洛伦斯·拉什（Florence Rush）近来在评论英格丽·褒曼的那部关于一位被逼疯了的女性的著名电影时，把这种状态叫做“点燃煤气灯”（gaslighting）。⁶⁶

144 当“女主人公终于回来，结束了自己的冒险生涯，回到了自己故乡的村庄，恢复了原来的好名声”的结局无论对作家来说，还是对读者来说都构成“一种快乐”时，奥斯汀却承认，“我把女主人公带回了家，使她处在孤独和名誉有损的状态之下。”（Ⅱ，第14章）凯瑟琳无所事事，只能“沉默和孤独”（Ⅱ，第14章）。在放弃了获得一个故事的努力，或者甚至只是自己的立场之后，她给艾莉诺写了一封信，即便亨利有机会读到这封信，她也不会感到难过。就像许许多多的女主人公，比如白雪公主和凯特·布朗一样，在《黑暗来临之前的夏季》（*Summer Before the Dark*）中，凯特·布朗总是站在那里，等待着水壶里的水烧开，凯瑟琳也变得无事可做，唯一剩下的只是等待：

她既不能静静地坐着，也不能让自己有整整十分钟的事可做，只能沿着花园和果园一遍又一遍地散步，仿佛她现在愿意做的就只有这件事了；似乎她能做的就只有绕着屋子散步，她可不愿意整天一动不动地待在起居室里。（Ⅱ，第15章）

她母亲给了她一本题目叫做《镜子》的、进行道德训诫的书，以取代那些浪漫故事，因为这本书里所讲的故事，和她现在的“沉默与疯狂”（Ⅱ，第15章）状态正相适合。她被王子从玻璃棺材中拯救了出来，他因她对自己的偏爱“而充满感激，并进而将这种感激转变为热情”（Ⅱ，第15章）。

尽管亨利有种种错误，还有利用自己的权威对她施以种种的压制，他的牧师住宅当然还将是一个比将军的诺桑觉寺或者父母的村舍都更加令人愉快的居所。待在牧师住宅相当不错的房间里，曾经那么

喜爱在绿色的斜坡上打滚的女孩子至少可以通过窗户，瞥见外面郁郁葱葱的绿色草地；换句话说，凯瑟琳将来的家代表了一种承诺，女性是可以在她们的社会中找到舒适愉快的居住空间的。奥斯汀甚至还把艾莉诺·蒂尔尼从“诸如诺桑觉寺那样的家所代表的邪恶”（Ⅱ，第16章）之中转移了出来，让她嫁给了一位绅士，当初正是那位绅士的仆人留下了那张洗衣单。然而，这一幸福的结局却并不是女性的教育所造成的结果，因为奥斯汀告诉我们，每个人依然还会继续发现，诺桑觉寺的秘密是复杂而令人困惑的。由此方面说，我们可以看到，凯瑟琳的命运预示着后来出现的其他女主人公的命运，她们中的大多数同样在叙述者的操纵之下放弃了自己的主体性，而后获得了“拯救”，这位叙述者让我们思考这样一个问题，过去从未受到仁慈保护的女性的生活，是否在将来真有可能变得那么尽如人意。

与此同时，即便过去那位蒂尔尼夫人的婚姻使得我们为将来的蒂尔尼夫人对幸福生活的期待感到担忧，奥斯汀还是成功地使自己的艺术构思与现有的、将女性的屈从理想化的文学结构保持了平衡。通过使笔下的人物形象与读者之间发生密切联系的方式，奥斯汀所有早期的戏拟故事都告诉我们，她后来成熟时期的小说中，女性想象力将成为一个重要的主题。但是，只有《诺桑觉寺》才最有力地揭示了奥斯汀的自觉意识，对这种自觉的意识，哈罗德·布鲁姆有可能会称之为“迟到”（belatedness），这种迟到和作家对自己既作为女性、因而又作为二等公民的界定是无可避免地联系在一起。正如凯瑟琳·莫兰始终是一位读者一样，奥斯汀也是把自己看成一个前代小说的“纯粹的”阐释者和批评者的，因此，她相当谦逊地表明，自己心甘情愿地居住在并非由她本人建造的小说之屋中。

145

146 第五章 简·奥斯汀的覆盖故事（及其秘密的代理人）

我就像那个贫困的磨刀匠一样——我没有什么故事可讲。

——玛丽亚·埃奇沃思

我居住在可能性之中——
这是一间比散文更好的屋子——
它有着更多更多的窗户——
还有更多的——门——

——艾米莉·狄金森

……晕倒的方式应该做到尽可能每一次有所不同，还可以表现得十分富有娱乐性。

——《少女娱乐手册》（约 1840 年）

上自萨福，下到我自己，想想女性的命运吧。
而要讨论这个问题又显得多么的没有女人味！

——卡罗琳·凯则

并非只有简·奥斯汀一个人在体验身作为一名“淑女”作家的内在冲突，她本人似乎通过《诺桑觉寺》这部作品，对“淑女”的身份进行了强调，但是，她同时又对那些因小说家的身份而感到窘迫的文学女性，比如玛丽亚·埃奇沃思进行了温和的劝告。有意思的是，奥斯汀还对出现在埃奇沃思身上的一个最主要的问题进行了细致的分析，因为这位女作家不断地在用父亲那听上去道貌岸然的说教判断和贬低自己充满“女人气的”小说作品。事实上，正像我们在本章开头援用的第一条引语告诉我们的那样，玛丽亚·埃奇沃思认为自己身上毫无故事可言的坚定信念，折射出凯瑟琳·莫兰逐渐陷入低下的女性生活处境的历程，在这一历程中，她逐渐成为没有历史，没有自己的名字，没有一段有意义的、由她自己所创造的故事的人。然而，埃奇沃思为自己勾画出来的、作为一个贫困的磨刀匠的形象又暗示出一种潜在的可能性，即削除那些评价的文字，这正像弗吉尼亚·伍尔夫说奥斯汀总是乐于削出她笔下人物形象的永恒轮廓一般，¹埃奇沃思对蒂尔尼将军的评价——“出于本性而异常凶暴”²——折射出的也是奥斯汀对于男性权力的明智看法，这一点在奥斯汀后来的小说中均有体现，因此，玛丽亚·埃奇沃思的工作，为奥斯汀后来走向成熟作出了铺垫。

147

尽管很可能是她所生活的那个时代中最受欢迎也最富影响的小说家之一，玛丽亚·埃奇沃思在为人处世上的沉默态度和谦逊作风却和奥斯汀别无二致，这一点引得拜伦评价说：“别人决不会想到她还会写下自己的名字；而她父亲说起话来，却总是让人觉得他不是什么都不能写，而是没有什么东西值得他去写的。”³即便在最新的、为她作传的传记作家眼里，埃奇沃思这个名字也依然指的是理查德·洛弗尔·埃奇沃思（Richard Lovell Edgeworth），即玛丽亚的父亲，他那过分强烈的自我中心意识，曾使遇到过他的许多人哑然失笑或盛怒不已。而当玛丽莲·巴特勒声称，理查德·埃奇沃思不应该被人们看成

是一个肆无忌惮地操纵一个心无杂念的孩子的斯文加利^[1] 时候，⁴ 她似乎并没有认识到，他女儿自愿的奉献精神同样也会阻碍和限制她的天赋，这一点比起她所受到的公开的压制来说，甚至可能导致更加复杂的问题。理查德·埃奇沃思是一位科学发明者、启蒙运动理论家，他曾为了使家人在智力上获得更大的进展，而在家里进行教学，与此同时，他又在长子身上进行卢梭主义的实验（这位长子身上体现出来的古怪而难以控制的气质使他相信，卢梭是错误的），他还是先后四位妻子所生的 22 个孩子的父亲，其中不止一个孩子完全受到他的忽视。

作为 22 个孩子中的老三以及最不受重视的妻子所生的女儿，玛丽亚·埃奇沃思似乎在用自己的写作，以赢得父亲对她的关注和赞许。从她写作生涯开始起，父女两人一致都同意，由父亲担当女儿生活中的监护人和故事中叙述者。他先让她翻译好挑剔的德·简利斯夫人 (Madame de Genlis) 的《阿黛勒与西奥多》 (*Adèle et Théodore*)，她的职业生涯本来可以由此开始算起，如果她父亲的朋友托马斯·戴没有在玛丽亚的译文被出版商取消出版之后，向她父亲表示祝贺的话。

148 后来，玛丽亚写下《写给文学女性的信》 (*Letters for Literary Ladies*, 1795)，作为对戴和理查德·洛弗尔·埃奇沃思之间随后展开的、关于女性作者权问题的通信的一个回应，这封信几乎不能被看成是玛丽亚表明自己的文学理想的一个证明。

因为这份手稿并没有为女性的作者权进行辩护，玛丽亚把自己的这封信描述为“一无是处，因为除了被加上许多责难性的旁注之外，爸爸还提出了很多令人不快的、无礼的批评意见”⁵。这封信实际上包含了对女性的轻浮和喜欢将自我进行戏剧化（见《朱丽亚和卡罗琳的信》）的抨击，因此构成了一篇具有讽刺意味的文章，认为女性即便

[1] 斯文加利 (Svengali)，英国小说家乔治·杜·莫瑞尔所著小说《特丽尔比》中的一个用催眠术控制女主人公，使其唯命是从的音乐家。

是要追求最低限度的自我决断，也是有操纵意向的、矫饰的、自我炫耀的和非理性的（《论自我辩护的高贵科学》）。她在信件中，还以一位具有厌女倾向的通信者的口吻，与一位捍卫女性获得学识的权利的人进行争论，前者（很可能就是以戴为原型的）声称，“就我的口味而言，女性的天才……差不多就和怪物一样令人厌恶”，后者（很可能以她父亲为原型）则声言：

考虑到对女性来说，笔是一件新玩意儿的情况，我认为，她们掌握它的水准，至少并不逊色于几个世纪之前有学问的男子做针线活的水准，如果她们下决心好好安排，并在讨论这个崇高的问题时准备好将对方撕成碎片的话。⁶

但是，由于这种所谓的“捍卫”是将女性看成并不比中世纪的神学家更为愚蠢的人的，提出这一观点的又是一位启蒙哲学家，因此，几乎不能算是一种恭维，更不用说随之而来的、认为有必要通过教育使女性成为更好的妻子和母亲的提议了，玛丽亚·埃奇沃思本人是决不会接受上述两种角色的。由于《写给文学女性的信》的读者或听众是戴和埃奇沃思的家人，因此，这封信有助于我们理解这样一个问题，即埃奇沃思如果不使自己成为一名文学淑女，为什么就无法成为一名创作者，这位她父亲想象中的文学淑女既合情合理地渴望着获得父亲的控制，同时又合情合理地为她父亲对她实施的控制而感到焦虑。

“如果没有我的父亲，我将身处何方？我将会沉没到他将我带出的那块空洞之地下面。”⁷ 玛丽亚·埃奇沃思的焦虑和恐惧以一种怪诞的阴暗色彩，表达了乔治·艾略特和一大批别的恪尽职守的女儿——作家的焦虑与恐惧。由于理查德·洛弗尔·埃奇沃思向她“指出”，“如果要做一位写出美丽的故事和小说的纯粹的作家，那就不配做他的伴侣、学生和女儿。”⁸ 玛丽亚于是迅速地终止了书稿的写作，而她早年

149

就显现出来的才华本来似乎是有可能使它们大获成功的——然而，之后，她在既没有他的帮助又没有借助他的知识的情况下写出了一部小说。《拉克伦特城堡》（*Castle Rackrent*, 1800）不仅成为玛丽亚最早创作和最受欢迎的作品之一，它还包含了具有颠覆意义的对于父权制度的批评，令人惊讶的是，这一方面的内容和我们在《诺桑觉寺》中发现的非常相似。

本书由忠诚的仆人萨迪·夸克担当叙述人，依照城堡主人的前后顺序，讲述了一座古老的爱尔兰城堡的历史故事，这座古堡的主人都是一些爱尔兰贵族，最突出的性格特征就是懒惰、挥霍，热衷于打斗、酗酒和玩女人。塔莱胡斯爵士、帕特里克爵士、莫塔格爵士、基特爵士和康迪爵士都受到他们忠诚的老仆的赞美与效忠，即便如此，他还是揭露了他们和自己在爱尔兰社会中的地位不相称的荒唐行为。《拉克伦特城堡》中同样还包含了一段特别有意思的、关于一位发疯的妻子的插曲，这位疯妻进一步将这段插曲与我们在诺桑觉寺那受到忽视的过道中发现的秘密联系到了一起。拉克伦特城堡的主人缔结婚姻的目的无一不是为了金钱，但是他们中的一位基特爵士，带回爱尔兰的妻子却是一位犹太裔的女继承人。萨迪表面上很为他的主人感到惋惜，不知道“这位信仰异教的黑人”⁹会为他带来什么样的命运，但是实际上，他又对这位富有的外国人可悲的无知和软弱无力进行了描述，这位女继承人的命运完全是操纵在她那残忍而反复无常的丈夫手中的。她的可怜无助尤其以戏剧性的形式、通过摆放在他们餐桌上的食物引发的争论而呈现了出来，因为基特爵士总是故意让人每一餐都在桌上摆上腊肠、熏咸肉和猪肉，以便激怒她。就像许多后来出现的女主人公一样，她拒绝食用这些她不能吃的、和她格格不入的东西，于是就把自己关在卧室里，这一步后来被证明走得很危险，因为基特爵士真的把她锁在里面了。“打那以后，我们有整整七年没有看见她一面、听见她说一个字了。”（第29页）萨迪沉着地解释说。

仿佛像是已经意识到这段插曲潜在的作用一般，作者还为之添加

了一条长长的脚注，通过引用“那位著名的卡丝卡特夫人被丈夫囚禁”的故事，竭力想证明，“几乎不可能被人相信”的事件其实是有着历史的真实性的，卡丝卡特夫人的例子很可能同样还让玛丽亚·埃奇沃思想起了乔治一世的妻子的故事，当乔治一世动身前去坐上英格兰王的宝座的时候，这位妻子正被关在汉诺威，在卡丝卡特夫人去世32年之后，这位妻子才逃了出来。¹⁰ 基特爵士显然也遵循了卡丝卡特夫人丈夫的榜样，因为他一边在餐桌旁和别的就餐者一起，举杯为拉克伦特夫人的健康祝愿，一边派出一个仆人装模作样地跑上一趟，询问“他是否可以派人送一些餐桌上的食品给她吃”（第30—31页），同时又装模作样地接受仆人带回来的虚假回答：“她什么也不想吃，只是为了大家的健康喝了一点酒。”由于在那座古老的城堡中挨饿，这位实际上受到监禁的妻子同样也在象征意义上被监禁于她丈夫虚构的故事之中。同时，萨迪还忠心耿耿地宣称，基特爵士始终没有从那个让他抵押了产业的玩笑之中恢复过来，虽然这“是他犯下的唯一一桩错误，愿上帝保佑他！”（第32页）

在她丈夫死后，拉克伦特夫人终于恢复过来，她烧死了厨师，离开了乡间，萨迪认定：“作为他的妻子，没能更好地恪尽职守，她可真是丢脸啊。”当然，他之所以这样说，还有一个特别的原因，那就是她没有帮助他、使他免于经济上的破产。但是显而易见，夫人的逃脱是一场胜利，这一胜利的意义远远超出了解释《拉克伦特城堡》何以是在秘密状态下匆匆忙忙地赶写出来的这类问题，这部小说是玛丽亚·埃奇沃思唯一的一部没有经过父亲帮助而完成的作品。诚然，玛丽亚坚持说，她是在听到一位老管家叙述的故事之后才产生灵感的，她只不过是记下了这个故事而已。我们还将呈现诸如此类的“陷入迷狂状态的”写作的其他例子，特别是涉及到勃朗特姐妹的，但是在这里，“陷入迷狂状态的”写作显然可以帮助我们理解《拉克伦特城堡》何以始终是她作品，她又何以始终拒绝父亲对这部作品进行“修改”的意图。¹¹

当然，一旦被看成一部女性创作的作品，《拉克伦特城堡》一定会被看成是对父权制的批判，其中，男性贵族家系因奴役了爱尔兰这头保守的老母猪而受到批评，他们使得农民被剥夺、处于饥饿状态。“拉克伦特”（Rackrent）的意思指的就是毁灭性的地租，《拉克伦特城堡》因此就是针对惯于剥削敲诈的地主而进行的抗议。更进一步说，萨迪·夸克代表的是具有典型意义的、缺乏权威的管家角色，他的身上体现出和《诺桑觉寺》中的女性艾莉诺·蒂尔尼、《呼啸山庄》中的女性耐莉·丁同样的矛盾特征，他们都认同于男性主人的立场、并使他的意愿获得强化，虽然他们同时也深知这一意愿是专断的、压抑性的。然而，就像玛丽亚·埃奇沃思这位贫困的磨刀匠一样，萨迪即便假装在派着用场，讲述他的主人而不是他自己的故事的时候，他的言辞依然是具有破坏意义的，因为他揭露了自己表面上如此忠心耿耿地加以赞美的主人们的邪恶与堕落。这位表面上对主人非常驯服的管家实际上还在从主人们的堕落破产之中捞取好处，开动着将他们置于死地的机器，他甚至还对他们中最后一位代表的覆亡起着重要的作用。无论是有意还是无意，¹² 这位“忠心耿耿的家庭老仆”其实一直在设法夺取那座巨大的城堡。由于有缺乏权威的表象作为掩护，萨迪实际上是一位积极有为的对手，在故事的最后，尽管他声称对自己的儿子表示蔑视，但事实上正是他的儿子继承了拉克伦特家族的权力。

由于是在她父亲的起居室内从事写作的，而写作的主要目的又是为了取悦于他，在这部早期小说作品中，玛丽亚·埃奇沃思设法逃脱父亲控制的主要方法，是戏剧性地表现表面上恪守职责和脆弱无力的人的复仇。但是，尽管自己的浪漫故事《比琳达》大获成功，广受欢迎，她还是告别了自己的那些“美丽的故事和小说”，因为那样将使她“不配做”她父亲的“伴侣、学生和女儿”，她决定转而投入到她父亲的工作之中，比如他的《职业教育》，这是专门针对男孩子写作的有关职业教育的著作。直到她父亲去世为止，玛丽亚·埃奇沃思始

终在尽其所能地为父亲承担秘书的工作，写作一系列爱尔兰传说故事和儿童故事，为父亲的政治与教育理论增光添彩：“我只不过是以另外一些形式，重复说出了（和埃奇沃思先生）一样的意见罢了。”她这样解释说：“这就好比 I 获得了一定的金银财富，而我把它们分成了一点一点的小块，以便于大家可以方便地使用。”¹³ 她经常会这样自白，是她那“生机勃勃和最最和善的文学伴侣”在作最后的决定，她解释说，“我之所以开始写作，正是为了取悦于我的父亲，而我继续不断地写下去，也正是为了取悦于他。”如果说“有第一块石子被扔进了水里，那扔石子的一定是他”的话，她于是合乎情理地相信，“一旦不再有石子被扔进去，美丽的涟漪就会消失不见，水会重新凝滞不动。”¹⁴

尽管很明显，玛丽亚·埃奇沃思深受这一观念的困扰，即如果没有那个创造出她来的人，她是不可能存在或者进行创造的，但她还是努力克服了我们称之为“女性作者的身份焦虑”的难题，方法是成为她父亲的笔，并进行写作。和她的许多后继者——比如盖斯凯尔夫人（Mrs. Gaskell）、杰拉尔丁·朱斯伯里（Geraldine Jewsbury）、乔治·艾略特、奥莉佛·施瑞纳（Olive Schreiner）——一样，她也深受头痛症的困扰，这一点或许可以部分表现出这一解决方法给她带来的压力。她同样相信，只有她父亲拥有的删削技巧、批评意见和创造力才使她的写作成为可能，因为他有能力将她从优柔寡断和焦虑不已中拯救出来，而她本来是会常常那样的。¹⁵ 在这一方面，玛丽亚·埃奇沃思和《米德尔马契》中的多萝西娅·布鲁克十分相似，因为“假如她写了一本书，她一定是像圣特丽莎那样写的，受命于一位权威，它主宰着她的良心”。当然，我们在她的传记中也能感觉到这一特点，比如，在关于理查德·洛弗尔·埃奇沃思死亡的那一部分有一段插曲这样写道：玛丽莲·巴特勒解释说，在理查德·洛弗尔·埃奇沃思去世前一天，他向女儿口授了一封写给自己的出版商的信，解释说在他自己去世之后一个月内，他女儿将在他已完成的长达 480 页的回忆录后再

增加 200 页的内容。在这封信件的边上，他的秘书写下了一句当时玛丽亚绝没有勇气当面对她父亲说的话：“我绝没有答应。”¹⁶ 就像多萝西娅·卡苏朋最终没有答应完成卡苏朋的著作，而仅仅是默默地写下了一段话，解释自己为什么不能那样做一样，玛丽亚·埃奇沃思一定也是经过了内心挣扎，徘徊于是满足父亲的心愿，照他设计好的一套行事呢，还是发挥自己的天赋这两种选择之间。然而，她和多萝西娅毕竟不同，她最终还是写完了她父亲的著作，尽管那么做她是十分痛苦的。

然而，实际说来，写完她父亲的书，和她过去在整个写作生涯中所做的事情并没有太大差别，那时，她写作故事都是为了用形象来证明她父亲的理论，塑造仁慈、睿智的男性权威人物形象。不止一位批评家相信，她确实是想方设法在父亲的标准和她自己的爱好之间寻求平衡的。但是，即便她公开地表示了对父亲的价值观念的不认同——方法是在小说中安排一段道德表层与象征性的抗拒之间的对话¹⁷——这一十分矛盾的解决方法为她赢来的，依然是她父亲对她写字台的具有保护性的描述：

就在我家公共起居室内这张不起眼的写字台上，我的女儿玛丽亚·埃奇沃思写下了她所有的作品。这些作品主要是为了让我高兴而写的，她在其中没有攻击任何人，或者妨碍任何宗教或政治性的派别或团体……她只不过在不断提高自己，使自己的头脑获得娱乐，并使自己的心灵获得充实而已，我确实相信，她的心灵比她的头脑要更为出色。¹⁸

因此，即便《拉克伦特城堡》和我们在《诺桑觉寺》中发现的一样，呈现了对于父权制的同样的批评，埃奇沃思先生对于摆放在他的起居室内的、他的女儿的写字台的那种屈尊俯就的表扬，却提醒了我们，奥斯汀同样是在那样一种端庄得体的空间中写作的。正像理查

德·洛弗尔·埃奇沃思将这一空间视作玛丽亚屈从于他的家庭操纵的标志一样，弗吉尼亚·伍尔夫告诉我们，诸如此类的写作环境可以被看成是“淑女”小说家所处的受限制状态的一种象征：

假使一个女人要想写作，她就在那间公共的起居室里写。……总有人来搅扰她……简·奥斯汀一辈子都是那样写作的。她的外甥在《回忆录》里写道：“她怎么能有这些成就真是惊人，因为她自己并没有书房可去。大部分的写作一定都是在那间公共的起居室里完成的，遭受各种不相干的搅扰。她很小心不让佣人，客人，或是家庭以外任何人疑心到她在写作。”简·奥斯汀把草稿藏起来，或是用一张吸墨纸盖上……（她）很高兴门轴会响，因为那样她就可以在人走进来以前把稿子藏好。^[1] 19

弗吉尼亚·伍尔夫在《一间自己的屋子》的其他部分一再重复地指出，奥斯汀并没有受到自己性别的阻碍，但在这一段落中，伍尔夫又清清楚楚地表明，自己是意识到了奥斯汀身上所受的限制的，我们感到，虽然在这两种观点之间存在着奇怪的矛盾性，但是，一位淑女坐在公共起居室内写作的形象，却是特别有助于我们理解奥斯汀的受限制状态，以及她为了克服这一状态而发展出来的小说策略的。我们已经看到，即便是在她少女时代的小说作品中（许多批评家把它们看成是奥斯汀最为保守的作品），依然存在一些线索，通过这些线索，奥斯汀将她那显而易见不够淑女的外观隐藏于戏拟的“遮盖”或“吸墨纸”之下。但是，和提前发出警戒之声的门轴之响一起发挥遮盖作用的吸墨纸又可以成为一个象征，代表了一种存在于成熟小说之中的更加不可或缺的伪装，即便它同样也因表现了奥斯汀所受作者身份的

[1] 伍尔夫：《一间自己的屋子》，王还译，北京：生活·读书·新知三联书店，1992年，第82—83页。

焦虑的困扰，而引起了我们的注意。

154 我们可以发现，在《诺桑觉寺》之后，奥斯汀努力要把她内在的反叛精神与一种表面上的庄重得体的形式结合到一起，因为她遵从了埃奇沃思小姐的榜样，为了使自己有用而进行写作，通过启发其他女性更加尊重于她们的家庭职责所赋予的道德与社会责任，她使胆大妄为、企图握笔的罪责得以减轻，也因此可以让她的亲人们采取和埃奇沃思先生同样的立场。然而，她所讲述的故事中那些压抑性的涵义——无可改变的是，这个故事反映的是女性声称放弃她们自己的故事的需要——却又自相矛盾地允许她逃离了她为自己的女主人公设定的被囚禁状态，因此，就像艾米莉·狄金森一样，奥斯汀本人最后可以被说成“居住在可能性之中——/这是一座比散文更好些的房子——”。

二

奥斯汀的合乎礼数在她成熟时期的所有小说作品中进行的公开教诲中体现得最为明显。由于意识到男性的优越地位不仅仅表现在小说方面，奥斯汀始终在戏剧化地呈现女性生存如何并为何要依赖于男性的喜爱与保护，由此，她体现出了对男性在经济、社会和政治方面的权力的服从。她笔下所有那些拒绝了不称职的父亲的女主人公，无一不是在孜孜以求地寻找更好、更加理性的男子，而他们无一例外地仍然都是权威的代表。正如在《诺桑觉寺》中表现的那样，奥斯汀小说中的幸福结局只有在少女成为她那更为年长、更加睿智的丈夫的女儿之后才会产生，她的丈夫成为她的导师与顾问，而他的家则为她提供了一处庇护之所，为她提供衣食，或至少提供了相应的地位和由于她与丈夫的关系而获得的荣耀。无论这处庇护之所是牧师的住宅，还是一座古老的大厦，男子拥有的屋子正是女主人公得以逃离父母的匮乏和外部世界的危险的地方：和亨利·蒂尔尼的伍德斯頓一样，德拉福

德、彭伯里、唐韦尔和桑顿·拉西都是开阔宽敞、美丽无比的地方，几乎总是拥有最最可爱的果树和最最美妙的景致。当成为一个男子意味着证明自己、考验自己或谋得一份职业之时，成为一名女子则意味着放弃自己的雄心、使自己为男子所接受，并让自己在男子提供的空间中安顿下来。

奥斯汀的故事通过戏剧化地呈现女性屈从于男子、以求得生存的方式，特别表现出投男性读者所好的特点，因为它们描述的往往并不是对所有女性的驯服，而着重表现的是对一位具有叛逆精神的、充满想象力的少女的驯服过程，她最终在感情方面受到了一位富于理性的男子的控制。由此，就像现实中的吸墨纸起到了遮盖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。有趣的是，这一时期在普通法中被称为 *coverture*（对已婚女性在法律上无民事能力的简称）的概念，实际上正是把已婚女性的地位界定为悬而未决的或者“被遮蔽的” (covered)：“在婚姻期间，女性的存在或者说法律上的存在是悬而未决的。”威廉·布莱克斯通爵士这样写道，“或者至少是被丈夫的法律地位所包含的：只有在丈夫的羽翼、保护和遮蔽之下，她才能做任何事情。”²⁰ 奥斯汀设计的最为幸福的结局，至少直到她的最后一部小说为止，都是表现为对做任何事情的女主人公受保护、被覆盖的必要性的接受的。

155

然而，与此同时，我们又必须看到，奥斯汀本人在这一覆盖故事之下“做着任何事情”。正如弗吉尼亚·伍尔夫注意到的那样，奥斯汀出于她那“绝对可靠的谨慎”，又始终在激励她的读者“去挖掘那些深处的东西”。²¹ 举例而言，一则表面上像是持性别歧视立场的人驯服悍妇的故事为奥斯汀提供了一张“吸墨纸”，或者是能为社会所接纳的覆盖物，使她得以表达自己的思想。这一情节毫无疑问是有效地表现了奥斯汀那淑女式的屈从，以及对男性价值的默认，但它同样也使得奥斯汀可以去面对自己有关女性的决断与言说的焦虑，戏剧性地表

现她对既是女性又是作家的可能性的怀疑之情。她描述了自己的两难困境，同时，还进而表现出了所有女性面临的两难困境，她们经历着自我的分裂，陷入了矛盾冲突之中，因为作为一个人的地位和当时女性的职能是格格不入的。

作为一个难题，女性创造力的不合乎礼数在《苏珊夫人》中最早被提了出来，在这部作品中，奥斯汀似乎将自己分成了两部分，一方面，她愉快地表现了一位拥有天赋、放浪不羁的女士生机勃勃的活力，与此同时，她又表现了对她女主人公的故事呈现出来的性感特征与自私欲望的拒绝之情。在这个驯悍故事的最早版本之中，奥斯汀暴露了苏珊女士邪恶的欲望，由于她拥有“工于心计”（第4、第13和第17封信）、“迷惑别人的力量”（第4封信），她自行其是，而这一力量是和她的“智慧”、“对语言快乐的操纵”（第8封信）密切联系在一起的。通过运用“深奥的技巧”，苏珊夫人始终能有“一种谋略”（第4封信）或“手段”，这赋予了她以出色的“才能”（第16和第36封信），得以成为一位“欺骗的女行家”（第23封信），她熟谙长袖善舞的技巧，而又令人信服。她是后来一系列女主人公中的第一位，她们魅力的程度不同，却都有着生动活泼的智慧和充满生机的想象力，这两点使她们在她们的创造者的眼中，显得既十分迷人又颇为吓人。

156 有好几位批评家都对苏珊夫人的伦敦之旅与她女儿对乡村的热爱之间的对照关系，对母亲的健谈、活泼和性感与女儿的沉默、庄重与质朴之间的均衡，以及人工与自然之间的联系进行了研究。²²但是，如果说苏珊夫人在追求快乐的时候是生机勃勃的话，那么她的女儿则是十分寡淡无趣和苍白无力的；事实上，她似乎已经相当社会化，进入了一种被动的状态，不再可以充当自然的一个合适的代表了。实际来说，她存在的必要性只是在于强调表现苏珊夫人的缺乏魅力——她对女儿的残忍——这一点最为出色地表现了奥斯汀力求掩饰自己对苏珊夫人类型的女性的兴趣。因为苏珊夫人和弗雷德里卡之间的关系正

相当于工于心计的王后与天使般的继女白雪公主之间的关系：苏珊夫人好像几乎已完全沉陷于对女儿的仇恨之中，女儿代表的是她的自我的一个方面，表达的是她自己身上那些难以摆脱的女性特征，而对这些，她是竭力想要摧毁或者超越的，即便为此要冒被社会放逐的危险也在所不惜，在小说的结尾，她果然无可避免地陷入了这一命运。这一对母女的形象在奥斯汀后来成熟时期的小说中，以变形为姐妹的方式一再出现，有时是因为奥斯汀希望思考她们是如何呈现不同的、某种程度上说都富有魅力而又彼此排斥的观念的，有时则又因为她试图表明，自我的这两种彼此分裂的方面如何能够被有机地统一为一体。

在《理智与情感》（1811）中，正如这部作品的大多数读者都已经注意到的那样，玛丽安·达什伍德的情感将她与浪漫主义的想象联系在了一起。玛丽安一再地被描写成充满幻想、富于想象力、感情用事，并对树木的自然之美和古柏^[1]笔下的人工之美十分敏感的人，她对语言十分敏感，讨厌陈词滥调，并对彬彬有礼的礼节性的谎言十分不满。尽管她与苏珊夫人差别很大，但她也同样放纵了自己生机勃勃的感情，卷入了一桩和她并不相称的感情纠葛之中，她不够庄重检点的行为与她的姐姐艾莉诺的行为形成对比，因为艾莉诺沉默寡言、保守而又行为合度。如果说想象力在《苏珊夫人》中与马基雅维利式的邪恶相连的话，在《理智与情感》中，它则与自我毁灭密切相关：当艾莉诺和玛丽安不得不面对同样使人感到痛苦的处境——即都受到已被她们接纳为未来丈夫的男子的背叛——时，艾莉诺凭着良好的理性获得了恬淡自持、自我克制的力量，而玛丽安则由于陷入情感而不能自拔，差不多陷入了毁灭的境地，她那无拘无束的想象力仿佛使她患上了可怕的高烧一般，这一点表明，富于想象力的女性是如何受到

157

[1] 威廉·古柏（William Cowper, 1731—1800），英国诗人，患有不时发作的精神抑郁症，赞美乡村生活和自然风光，诗风朴素平易，代表作为长诗《任务》和抒情短诗《白杨树》。

她们梦想的不良影响，甚至受到毒害的。

玛丽安年轻的热情非常富有吸引力，以至于像布兰登上校这样的读者都受到了诱惑，发现“一个年轻头脑的偏见里，有着某种亲切和善的东西，以至于一旦它们被更为人们普遍接受的意见取而代之，反而会让人觉得遗憾”（I，第11章）。但是，显而易见，这些偏见必须而且事实上也被取代了。对幻想的渴望实际上也是一种激情，和任何其他激情相差无几，只不过或许显得更加轻率鲁莽一些罢了，虽然人们一般并不那样认为。更加值得注意的是，虽然它一眼看上去显示的是快乐，其实始终是不成熟的标志、拒绝屈从的标志。最后，这一点还表明了女性身上体现的不合时宜和徒劳无功，她们必须竭尽全力，调动内在的力量以便使自己的精神服从于他人，并获得自己的栖身之所。《理智与情感》读来是一部特别让人感到痛苦的小说作品，因为奥斯汀本人似乎处于两种力量的撕扯之下，一方面，她被玛丽安的真诚和发乎天然所吸引，与此同时，她又认同于艾莉诺所代表的矫揉造作的虚假和保守而殷勤的沉默，艾莉诺的矫饰在此得到了精彩的描画。

《傲慢与偏见》（1813）继续将想象力有可能造成的危险与自我中心、性感和自行其是的陷阱联系在了一起。伊丽莎白·班纳特因继承了父亲的智慧而成为父亲心爱的女儿。她是健谈的、爱讽刺人的、善于察言观色和敏于判断的，于是，她同样被安排和她那富于理性、沉默寡言的姐姐简进行了对照，这位简是安静的、不会将自己的需要和欲望表达出来的人，她还附和所有人的意见，并不对任何人发出微词。当符合道德要求的简在彬格莱家中无所作为、像是一个囚徒一般时，她那爱挖苦人的妹妹伊丽莎白则在泥泞中步行了两英里的长路，前来照顾她。当简前去拜访加德纳夫妇，只能足不出户地待在他们家里，徒劳地等待着自己渴望接待的客人时，伊丽莎白则出门旅行，到了柯林斯牧师夫妇的家里，并拜访了凯瑟琳夫人。当简待在家里，忍受着相思之苦的煎熬而毫无怨言的时候，伊丽莎白则陪伴着加

德纳夫妇在德比郡内徒步漫游。简的顺从、温柔和善良给人留下了深刻的印象，因为在整个情节发展中，她都在默默地忍受着痛苦，一直到最后，她的白马王子才为她带来解脱。在这些方面，她的身上隐约可以看出后来在奥斯汀的《爱玛》（1816）中出现的简·费尔法克斯的影子，这是又一位简·班纳特大小姐的形象，同样是彻头彻尾被动的、安静的，尽管她一再受到恋人不恭行为的羞辱。事实上，尽管简·费尔法克斯逐渐被迫作出了反抗的姿态——她可怜巴巴地决定承受担任一名家庭女教师这桩“奴隶贸易”的命运，而不是等待弗兰克·邱吉尔成为她的丈夫——在她整个受苦受难的过程中，她都是一个屈从的、谦恭有礼的和耐心的完美典范，以至于“被包裹在殷勤有礼的伪装之中”，在爱玛甚至在奈特利先生看来，她都“保守得令人讨厌……甚至令人怀疑”（Ⅱ，第2章）。

正如简·班纳特的身上有着简·费尔法克斯这个角色与形象的影子一样，伊丽莎白·班纳特和爱玛也有不少共通之处，较之奥斯汀笔下的所有其他人物形象，爱玛身上或许更加明显地表现出奥斯汀对想象的力量之间的矛盾态度，因为她赋予爱玛这位女主人公以一些特点，而这些，她怀疑除了她自己，别人是都不会喜欢的。²³ 爱玛喜欢猜字谜，是一位肖像画家，还会编故事，显而易见她是奥斯汀作为艺术家的化身。和其他任何爱玩的、活泼的女孩子不一样的是，爱玛的形象还提醒我们，拥有智慧的女性是用言辞来对自己受到限制的处境作出反应的，因为言辞成为她的武器，成为她抗拒陈腐平庸的手段，成为一种至少从表面上看控制了她的生活的方式。和奥斯汀本人一样，爱玛自行支配那些过时而又陈腐的浪漫故事，她相当机敏，决不让自己的生活受其影响。如果爱玛是一位艺术家，可以随意对别人实施操纵，仿佛他们都是她自己编造出来的故事中的人物的话，奥斯汀强调的不止是这一操纵行为所体现出来的非道德性，而是这一行为背后的机缘或动机：除了安抚她的父亲之外，爱玛无所事事。既然她拥有如此的智力与想象力，那么，她急于尝试对平凡的现实生活作一些变革，也

就完全是可以理解的事了。

爱玛和她的朋友们都相信她拥有回答问题的能力，而对这些问题，头脑反应不够敏捷、缺乏自信的女孩子一般是回答不出来的，而这一才能在一个充满了欺骗、虚假、难题和字谜等等的世界中，被证明是不可或缺的。但是，文字游戏又特别会欺骗那些自以为已经发现了文字背后隐藏的意义和游戏者，爱玛对每一个谜语都作出了错误的阐释。小说中出现的大多数字母包含的“都是真理，尽管很可能还有一些真理没有被说出来”（Ⅱ，第2章）。由于乐于谈话本身经常成为对沉默寡言的伪装，小说中绝大多数的谈话涉及的是那些不仅不受对话影响、而且几乎不倾听彼此交谈的人物形象：伊莎贝拉、贝茨小姐和伍德豪斯先生、艾尔顿夫人和韦斯顿先生同时都在进行着自我独白。使社会运转的矫揉造作的欺骗使得每个人物形象对别人来说都成为一个谜语、一个彬彬有礼的难题。通过运用表面上开放坦诚的欺骗手段，弗兰克·邱吉尔始终隐藏了一个秘密，这个秘密一旦暴露出来，不仅会使爱玛和简·费尔法克斯感到难堪，还会让她们都痛苦不已。爱玛发现了话语含混暧昧的本质，它一边在呈现什么，同时又在迷惑、隐瞒、威胁着什么，并撒着谎。

然而，奥斯汀又无法比她当时能做的更加严厉地对她进行惩罚，在此方面，爱玛同样与奥斯汀笔下其他富于想象力的女孩颇为相似。奥斯汀为所有这些女主人公最后变得有理性而设计的途径，是自我克制、丢脸，或者遭受指责。举例而言，奥斯汀对爱玛的严厉批评，依然只是以爱玛智力上的糟糕为前提的。最初让她得以成为女主人公的那种出色的、武断的随心所欲，最后受到了批评，作家把它解释为自欺欺人。由于无法使她心中的设想变为现实，她发现，自己其实一直不过是别人虚构的故事中的、受到操纵的人物形象而已。通过爱玛的形象，奥斯汀将虚构故事的空洞匮乏与忍受着自己生活其中的残酷无情而又桀骜不驯的世界的“想象家”的痛苦进行了对照，但是，她同时也暴露了爱玛和凯瑟琳·莫兰一样的脆弱无力的欺骗性，当时，莫

兰还没有意识到自己是并没有什么故事可讲的。于是，女性艺术家不仅遭受了失败，她的努力还被谴责为是独断专行的、强迫别人的。当爱玛发现自己过去一直是多么盲目时，她感到了强烈的自我憎恨：她“除了对自己刚刚意识到的感情——即对奈特利先生的爱情之外，对自己其他所有的感情都感到羞耻——除了这种感情之外，她头脑中其他所有的一切都是令人厌恶的。”（Ⅱ，第2章）

尽管爱玛构成奥斯汀小说的中心，但是她不得不逐渐意识到的却是和简·费尔法克斯的共同之处，以及身为女性的脆弱无能。和我们前面已经讨论过的、构成对照关系的姐妹一样，简·费尔法克斯和爱玛也是酷似的一对。因为她们都是海伯里最多才多艺的女孩，年龄相当，又是条件相当的伴侣，所以她们并没有成为朋友这一事实本身就相当富有深意。爱玛有时甚至相信，自己之所以不喜欢费尔法克斯，原因在于她在简身上发现了“那个希望就是她自己的社交才艺真正出色的年轻女子”（Ⅱ，第2章）。事实上，她在认识到自己在弗兰克·邱吉尔的游戏中只不过也是一个受到操纵的小卒子之后，她不得不也像费尔法克斯那样屈从了命运的安排，成为她的影子。当她行为粗暴、在博克斯山出言不逊时，当她言谈不够庄重得体、愚蠢地鼓励艾尔顿先生时，当她让自己胡思乱想，竟然猜测简·费尔法克斯可能与某位已婚男子之间有染时，她的武断与随心所欲背后隐藏的严肃性就昭然若揭了。换句话说，爱玛的想象力使她陷入了不像淑女的罪行之中，随着她成为简·费尔法克斯的朋友，她丢尽了面子，这一点为她后面的驯服奠定了基础，她也逐渐意识到自己其实是无能为力的。在此方面，艾尔顿先生记得的一则著名的谜语似乎很是不祥：

前半段是人的苦闷，
后半段是苦闷的人，
两段合成一剂良药，

有苦解苦有闷解闷。——

(I, 第9章)

因为假如说谜底是苦恼/人的话^[1]，那么，在成长的过程中，身为女性的爱玛一开始就必须成为第二等的角色，提供服务并保持沉默。

与此相似，在《诺桑觉寺》中，凯瑟琳·莫兰也经历了把“自己的想象力所操纵的自由”视为愚蠢的傻念头的过程，这一点使她感到“她对自己痛恨无比，到了言辞无法表达的地步”（II，第10章），于是，她同样也变得“沉默和悲伤”（II，第15章）。尽管玛丽安·达什伍德的姐姐承认“35岁和17岁的人之间，最好还是不要结成婚姻关系为好”（I，第8章），在小说的结尾部分，玛丽安还是允许自己成了给予布兰顿上校的一份“奖励”（III，第14章），因为他品德高尚，而且持之以恒。在19岁的时候，她发现自己“已经顺从于一种新的联系，并进入了一种新的责任之中”（III，第14章）。“既然有那么多人联合起来反对她，”叙述者问道，“她还能怎么办呢？”甚至那位以自己的机敏和洞察力而“骄傲”的伊丽莎白·班纳特，也发现自己其实从来没有真正地了解自己（II，第13章）。当“她的愤怒转向自己”（II，第14章）的时候，伊丽莎白意识到，“她一直是盲目的、偏心的、怀有偏见的和荒唐的。”（II，第13章）耐人寻味的是，“她觉得丢脸，觉得伤心；也觉得懊悔，尽管不知道懊悔什么。”（[III，第8章]；楷体为作者所加）

所有这些女孩都学会了闭口不言的必要性：玛丽安在学会了要服从别人之后变得缄默了，尽管“她心里有一千个疑问要飞出来……可是她不敢让它们出口”（III，第10章）。当她意识到“她为自己感到

[1] 谜底为 woman (woe + man)，意思是“女人”；woe 意为“悲哀”、“苦恼”，man 意为“人”、“男人”。

羞愧，但却为他感到骄傲”（Ⅲ，第10章）时，伊丽莎白·班纳特以谦逊的沉默表现了自己的成熟：她不仅克制自己，没有向她的双亲吐露对达西先生的感情，而且一点儿都没有向简透露加德纳夫人来信的事，或者她所爱的人在说服彬格莱先生不向简求婚这件事上发挥的作用。先前，她对柯林斯先生关于女士绝不应该袒露心里的真正想法的说教是冷嘲热讽的，但是在《傲慢与偏见》的结尾处，伊丽莎白却拒绝回答凯瑟琳夫人提出的问题，并向她母亲撒了谎，隐瞒了夫人来访的真正动机。更进一步说，伊丽莎白还反躬自省了与达西先生的关系，提醒自己“现在还不便跟达西开玩笑，因为还为时过早”（Ⅲ，第16章）。

在逐渐懂得了要举止庄重的道理之后，爱玛同样克制自己，既不和艾尔顿夫人进行沟通，也不与简·费尔法克斯交流。即便在奈特利先生向她求婚之后，她还想方设法要为哈丽叶特保守秘密。“她说了什么呢？”叙述者腼腆地问道，“当然，正是她应该说的话。一位淑女总是会那么做的。”（Ⅲ，第13章）在这一点上，小说家表明了她自己身上淑女般的庄重得体，同样也自我克制，没有对个人背景作出坦率的详细说明。正如罗宾·拉科夫（Robin Lakoff）告诉我们的那样，之所以要在淑女们之间设计那种彬彬有礼的交谈，是“为了阻止她们表达更具强烈感情色彩的言论”，²⁴但是，这种殷勤有礼又使得小说的作者和她笔下的女主人公同样下决心“要自甘卑下、端庄持重，并抑制自己的胡思乱想”（I，第17章）。从写作生涯开始起便一直对双重言说（double-talk）倾心不已的小说家，将女性的沉默、回避和谎言看成一种无可逃避的、代表了她们不可或缺的双重意识的标记。

奥斯汀的自我分裂——即一边对想象力醉心不已，一边又对它的非女性化而深感焦虑——构成她对所有女性身处的独一无二的困境的认识的一部分，女性在度过了无忧无虑、随心所欲的少女时代之后，必须屈从于她们身为客体的地位。西蒙娜·德·波伏娃如此表达了奥斯汀笔下的所有女性主人公都会提出的那个问题：“假如我命中注定

仅仅只是作为客体而存在，那么，我又如何放弃那个自我呢？”²⁵ 就像爱玛那样，奥斯汀笔下的女主人公被迫将她们少女时代的自我中心主义、她们的想象活动和身体活动视为一种过度发展的生命力量，它和女性化的克制和生存是格格不入的：“她一直以来的行为是多么的不合体统……多么的无礼、粗俗、缺乏理性、缺乏感情啊！她是多么的盲目和疯狂！”（Ⅲ，第 11 章）开始有意识地接受自己缺乏力量的现实的过程始终是令人羞愧的，因为它会使人意识到自己被剥夺了权威，沦落到接受自己只不过是一个被别人塑造的形象的地位，同时，
162 她还需要难堪地在她那聪明的姐妹面前承认，她必须成为她的一个自我否定的、安静的影子。自行其是、想象力和智慧构成对自我进行定义的充满诱惑的表现形式，它们会怂恿每一位生机勃勃的女主人公去想，她是可以主宰或已经主宰了世界的，但是，对于女性来说，这又被证明只不过是一种危险的幻觉罢了，因为她们必须接受被人主宰的命运，于是，女主人公们逐渐懂得了谦逊、沉默和忍耐的好处。

如果我们回想起《爱情和友谊》中索菲亚在临终之前对劳拉所说的话——“你尽管爱怎么疯就怎么疯；只是别昏倒”——的话，就会看得很清楚，在奥斯汀的心里，这两种选择其实是时常出现的，她似乎也已经感觉到，即便昏倒在这里的意思仅仅只是装死，对于只能生活在沉默、僵硬和低人一等所构成的玻璃棺材中，才能为男子所接受的女性来说，它依然是更具独立性的一种解决问题的选择。然而，与此同时，直到所有的故事结束之前，奥斯汀又决不放弃笔下女主人公将之界定为“疯狂”的主体性。更进一步说，生动活泼和安静沉默的姐妹之间的互补特征又暗示我们，女性处境中的这两种都不够充分的品格，其实是不可分离的。我们已经看到，玛丽安·达什伍德被她自以为是未婚夫的那个男子所背叛之后的处境，其实已和她姐姐的处境十分相似，许多批评家都已经证明，艾莉诺十分富有感情，而玛丽安则也拥有不少理性。²⁶ 当然，伊丽莎白·班纳特和简·班纳特这一对姐妹和爱玛·伍德豪斯、简·费尔法克斯一样，也都同样面临着相似的

困境，她们最后甚至还获得了相似的生存策略。在锲而不舍地用姐妹之间的友情与相互依存的关系吸引我们的注意力的过程中，奥斯汀始终怀有一个希望，即成熟可以使女性既意识到自我的主体身份，又意识到自我的客体身份。

尽管所有的女性都和奥斯汀本人一样，产生内心分裂，为究竟是在这个世界中我行我素，还是隐退于家庭生活的安全屏障之后的相互矛盾的欲望——是言说还是沉默，是独立还是依赖的欲望——而困惑不已，但奥斯汀还是含蓄地告诉我们，这种心理上的冲突是可以被解决的。由于处理个人身份与社会角色之间的关系对女性来说是一件十分棘手的事，显现的自我便只能以一种更为持久的重影（double vision）的形态出现，并获得生存。正如奥斯汀的崇拜者们始终赞赏的那样，她确实写出了个人身份与社会角色两者之间的迁就与通融，当然她也承认了为此而要付出的代价：既然昏倒和发疯这两种对立的状态构成了既能对女性产生诱惑、又能对女性造成毁灭的选择，奥斯汀于是描绘出，一种使自我意识得以显现的辩证逻辑如何才能成为可能。当女性自觉的这一方面的因素促使许多女性患上了精神分裂之时，奥斯汀笔下的女主人公却由于她们彼此冲突的不同方面而生机勃勃，并向越来越好的方向发展。当女主人公们可以过上基督徒的生活，就像别人对待她们那样对待别人时，女儿们已经作好了成为妻子的准备。自我意识使她们从单纯的自我之中解放了出来，并使得她们能够近乎完美地理解别人的需要和反应。这正是将她们与奥斯汀运用自己的智慧创造出来的喜剧性的牺牲品区别开来的因素，那些牺牲品要么被自己那多管闲事的自我中心主义所困，要么则因懒洋洋的惰性而缺乏能力：对于奥斯汀来说，自私和无私从本质上说是可以相互转化的。

只有成熟的女主人公们才能使自己与那些好管闲事的、自认为很了不起的人，以及那些大量出现于奥斯汀小说中的、仿佛得了梦游症一般的人物相认同，并对她们产生怜悯之情。但是，她们的成熟又

163

暗示出一个堕落的世界，以及持续的可能性，更准确地说，是自我分裂、欺骗与进行表里不一的言说的必要性。正如《爱玛》的叙述者解释的那样，“全部的真理完全暴露于光天化日之下的事儿是极为罕见的；而发生的某件事情中没有一丁点儿伪装或者错误的情况也是极为稀罕的。”（Ⅲ，第13章）女主人公们借用沉默作为操纵的手段、借用被动作为获得权力的策略、以屈从的外表作为她们获得控制权的唯一方法，她们从表面上看起来是恭顺服从的，事实上却得到了她们既渴望又需要的东西。一方面说，这一过程及其随之而来的对于双重性的意识，从心理和伦理上来说都是有利的，它甚至还可以帮助女性走向真正的英雄主义。另一方面说，它对被禁锢于西蒙娜·德·波伏娃所谓的“第二自我”中的女主人公来说，又是一种带来痛苦的贬低过程。

于是，爱玛、伊丽莎白和玛丽安丢面子的过程，便成为与拱手交出自我责任感和自我界定相伴随的副产品。既然玛丽安·布兰顿、伊丽莎白·达西和爱玛·奈特利除了将在略显恶意的、从此能过上幸福生活的将来中出现之外，在其他地方将不复存在，她们当然也将逐渐意识到恭顺屈从的种种错综复杂的姿态。在《曼斯菲尔德庄园》（1814）中，奥斯汀对双重性的代价作出了更加仔细的考察，成熟的作家戏剧性地呈现出，在女性身上出现得如此平常的心理分裂，是如何能够迸裂而为一块块再也无法拼合到一起的碎片的。在这部小说中，奥斯汀更加细腻敏锐地描绘了自我与他者之间的冲突，并使这种冲突达到了造成人格解体与碎片化的程度，由此，似乎通过这部小说，奥斯汀也最充分地呈现了由于自己的才华而产生的冲突。

164 芳妮·普莱斯和玛丽·克劳福德两个人的身上，表现了奥斯汀后来的小说中逐渐呈现出来的一种为大家熟悉的冲突。芳妮热爱乡村，她在乡间安静而满意地生活着，品位保守，对古老的建筑和树木存有敬畏之心，行为上总是默默地顺从别人，对无论来自家庭中哪个成员的无礼，她都会耐心地、卑微地加以承受。但是，“让芳妮感到安宁和舒

适的事物，却让玛丽觉得单调无趣和让人头痛”（Ⅱ，第11章），因为迥异的性情、习惯和周围的环境使得玛丽成为一个拥有天赋的、不满足于现状的女孩，她善于弹奏竖琴、能玩一手出色的纸牌，谈锋犀利、妙语迭出，长于夸张滑稽地模仿别人和说一语双关的话。在小说中那个著名的、有关戏剧表演的插曲中，两个女孩形成了最鲜明的对比：堪为楷模的芳妮拒绝在戏剧表演中承担一个角色，因为她认为在伯特拉姆先生不在家时，从事戏剧演出是不合体统的事，而玛丽则欢天喜地地参加了排练，并出色地进行了演出，因为她所承担的角色给她提供了一个机会，使她可以在按照戏剧文字稿演出的伪装之下，借用表演戏剧的方式来表达自己对爱德蒙的爱情。这一艺术表演的场景在某种意义上将玛丽和奥斯汀本人联系在了一起，这一点可由关于奥斯汀快乐的少女时代生活的传记作品的叙述中得到证实，因为奥斯汀当时也积极地参与了家庭内部的戏剧演出。当许多批评家一致同意奥斯汀有意赞美芳妮与自然之间的联系关系的观点时，²⁷事实上，倒是玛丽和她的创造者更为相似，因为她“几乎无视了无生气的自然；她的注意力都集中在男男女女身上，她的天赋是轻快活泼的”（Ⅰ，第8章）。

尽管她们两人的反应迥然不同，但玛丽、芳妮和奥斯汀小说中出现的其他“姐妹”一样，还是有着许多的共同之处。她们两人都是从外部来到乡间的，在曼斯菲尔德庄园实际上都是没有父母庇护的外人。两人都来自于不够名誉的家庭，并都部分地希望通过与伯特拉姆家庭的联系以逃脱原来的家庭。她们两人都对自己的兄弟非常疼爱，而他们也都十分依赖她们的抚慰与支持。她们还都经济拮据，不得不依赖男性亲属以求得经济上的保障。玛丽骑的是芳妮的马，芳妮则以为自己佩戴的项链属于玛丽。芳妮喜欢听玛丽唱歌，而玛丽则执意要从芳妮那里获得忠告。她们是仅有的两位意识到亨利在肆无忌惮地与两位伯特拉姆小姐同时调情并造成了可怕的嫉妒的年轻人。她们俩都把拉什沃斯看成傻瓜，而事实也确实如此，都认识到了戏剧演出可能是不得体的行为，也都同时爱上了爱德蒙·伯特拉姆。事实上，单独

165 看来，她们两人中的任何一个似乎都是不够完美的，因为她缺少了在另一个人身上充分地体现出来的种种品格：因此，芳妮看上去是自我压抑的，缺乏自己的意愿，而玛丽则对她的朋友们的需要和感受不够敏感；一个人太过沉默，另一个人则太过健谈。

或许，为了要成为奥斯汀笔下的一位真正的女主人公，芳妮真的从玛丽那里学到了不少东西。她不仅为了表示对她的尊重而在一次舞会上“抛头露面”，而且她在这么做的时候，还“几乎达到了一种精神上的亢奋”（Ⅱ，第10章）。她拒绝了托马斯爵士试图劝说她的努力，他责备她“好发脾气、自我欺骗，还……在精神上不依赖于他人”（Ⅲ，第1章）。在自我保护、抗拒亨利·克劳福德不受欢迎的献殷勤时，芳妮同样也能比原来说更多的话、表现得更加生气。最后，她确实使自己从获得爱德蒙的肯定的需要中解放了出来，特别是当她对他的权威进行质疑、变得“对爱德蒙不高兴，甚至很生气的时候”（Ⅲ，第8章），她更是获得了解脱。近年来，两位女性主义批评家富于说服力地指出，当芳妮拒绝为了现实的好处而结婚时，她已经为所有其他的人物形象树立了道德上的榜样，对社交体制提出了挑战，暴露了其中浅薄轻浮的种种价值观念。²⁸当然，芳妮在她的妹妹苏珊眼里，也成了一个富有权威的人物，苏珊最终也逃离了朴茨茅斯家中那喧嚣而令人窒息的环境，获得了解放。

然而，由于被天使般的保守思想所禁锢，芳妮是决不会我行我素，或者让自己变成一个充满生气的人物的，除非是在极端的情境之下，而即便在那时，她也仅仅是通过被动的抗拒而获得胜利的。作为体现出家庭美德的楷模——“依赖的、无助的、孤苦伶仃的、受到忽视的、被人遗忘的”（Ⅱ，第7章）——她不仅在被动性方面，而且在弱不禁风的死气沉沉、活力匮乏和苍白的纯洁等方面都与白雪公主颇为相似。奥斯汀小心翼翼地告诉我们，芳妮是只能通过沉默、拘谨、顽抗到底、甚至诡诈的手段来实现自我表达的。因为正如莱奥·贝尔萨尼所指出的那样：“在《曼斯菲尔德庄园》构筑的世界里，

虚无最后体现为一种深谋远虑。”²⁹ 芳妮命中注定会成为下一位伯特拉姆夫人，遵循托马斯爵士那位像是死人一样的妻子的榜样。由于她所拥有的纯洁看上去似乎过于拘谨，以至于和虚伪都难分伯仲，芳妮因此和奥斯汀笔下所有其他的女主人公之间有了更多的相异之处：正像弗兰克·邱吉尔对简·费尔法克斯的评价所说，“拘谨可以给人带来安全之感，但却缺乏吸引力（Ⅱ，第6章）。”顺从、眼泪、苍白和痛苦是获得生存的有效手段，但却不是特别可以使人产生倾慕之情的生存手段，部分原因正是在于别人可以因芳妮的自我贬抑而感受到某些骄傲之情。

如果说芳妮·普莱斯似乎因为不能充分而有效地行动，而难以使自己成为一个真正的主体的话，玛丽·克劳福德则对她这样做的可能性进行了否定。由此，正如不屈不挠地讲述自己多姿多彩的故事并在其中身体力行的王后一样，玛丽被从曼斯菲尔德庄园中驱逐了出去，无论是从地点上说，还是从情节上看都是如此，这一点戏剧性地呈现了奥斯汀对玛丽身上表现出的特别不合体统的行为——她鲁莽放肆的言论——的焦虑之情。当玛丽身上的自由堕落为无法无天、她的自我实现堕落为自私自利之后，爱德蒙只能如此为她进行辩护，他声称“她并不是打算去做邪恶的事，只不过把它说出来罢了——她这样做只是为了好玩”，但他也承认，这意味着“思想本身受到了污染”（Ⅱ，第9章）。事实上，尽管玛丽身上唯一的过错似乎只表现在谈吐的不慎上，我们还是一再地被告知，她的思想已经“误入歧途、混乱不堪，对此自己还没有一丝的怀疑和反省；它沉入了黑暗之中，自己却还以为充满了光明”（Ⅲ，第6章）。由于她打算把芳妮和爱德蒙都称为“邪恶”的东西说成是“愚蠢”，她的语言泄露了她的自负、她那“率直的敏感”（Ⅲ，第16章）。爱德蒙在恐惧中说道：“没有一丝勉强、没有一点畏惧、没有一些女性的特点——我可以这么说吗？没有一点点表示谦虚的憎恨！”（Ⅲ，第16章）耐人寻味的是，正是“她说话的方式”（Ⅲ，第16章）大大地得罪了爱德蒙，最终导致了

爱德蒙对她爱情的拒绝。

在描绘戏剧演出这一段插曲的过程中，芳妮通过拒绝在演出中扮演角色的方法，沉默地扮演了天使的角色，而玛丽·克劳福德则卖弄风情，终于说服了爱德蒙参与这次演出，虽然他起初也是对之加以责备，认为不合体统的，从而让自己变成了一个塞壬。芳妮心里明白，部分意义上说，她自己的沉默寡言缘自对暴露自我的恐惧，但这一点又不能使她不对玛丽产生强烈的嫉妒之情，这其中的缘故不只是因为玛丽确实是一位出色的女演员，而且还因为她选中的角色使她可以公开地反对爱德蒙希望从事牧师职业的选择，而如果不是通过表演，对此，她是只能在心里暗暗地表示异议的。由于她对在教堂中担任圣职满怀鄙视，体现出异端的、世俗的、乖戾的倾向，玛丽可以说是一位让人讨厌的夏娃，她所要做的，只不过是在绿屋所象征的花园内，诱惑那位堕落之前的亚当爱德蒙·伯特拉姆，这时父亲由于有事务在身而出门在外，她几乎大功告成，至少在缺席的父亲再次出现并烧毁了所有的文稿之前是如此，父亲压制了乐园中这一次力比多的爆发，而要求演唱“有助于藏起对真正的和谐的渴望的”（Ⅱ，第2章）歌曲。167 既然戏剧排练带来的只有不安、敌对、恼怒、妒意和性放纵，那么，《情人的誓言》也就形象表达了奥斯汀本人的信念，即自我表达和艺术活动是具有危险的诱惑力的，原因正在于它们会将参与其中的演员从清规戒律、角色限定、社会责任和日常生活的禁锢中解脱出来，获得自由。³⁰

玛丽实施诱惑的能力和她的兄弟亨利不相上下。无论是在现实生活中，还是在舞台上，他都是那位最出色的演员，因为他拥有“在不同的人面前扮演不同的角色的”（Ⅱ，第13章）能力。但是，“如果不掺杂一点邪恶，他却是一事无成的。”（Ⅱ，第13章）由于亨利身上的吸引力正是来自于他的善变、乔装成一些富有魅力的形象的才能，所以他是一个堕落为江湖骗子的摹仿者，这一点和弗兰克·邱吉尔很相似，他同样“表现出虚假的特征，或者说以此来炫耀”

(E.* II, 第6章)。事实上,亨利是那类年轻人中的一个出色的代表,奥斯汀小说中的每一位女主人公在最后从虚妄的幻觉中清醒过来之前,总会陷入短暂的、与他们的爱情之中:这类年轻人包括威勒比、威克汉姆、弗兰克·邱吉尔、亨利·克劳福德和埃利奥特先生,他们因善于变化和自我掩饰而显得尤为受人喜爱。从许多方面而言,他们之所以会对女主人公产生吸引力,可以说正是由于他们行为上的双重特征:作为必须学会取悦别人的人、自恋的人,他们感受到了从传统上看“具有女性化特点的”的缺乏权威的滋味,因此而变得对成为创造者自身特别感兴趣。

然而,在《曼斯菲尔德庄园》中,奥斯汀却将这种自我创造的精神界定为一种“富于魅力的”(II, 第13章)的“污染”(II, 第1章),而把克劳福德姐弟身上所代表的有感染力的躁动与活力看得远比芳妮身上所代表的苍白无力的被动特征更加危险。因此,芳妮对亨利的拒绝所代表的,就是对他企图创造自己的生活、他过去的历史以及他目前虚构的身份的大胆妄为的努力的谴责。这位错误的年轻人内心自我分裂、沉溺于激情当中、与权威格格不入、野心勃勃,还想因过去所受到的伤害而实施报复,他的形象接近于撒旦。当他想方设法依靠自己的力量发展起来,猎取一位合适的情人或妻子,并在这一步骤当中逐渐积累财富时,他所使用的方法是绝不可能为奥斯汀笔下的女主人公所采纳的。尽管他所犯下的是实实在在的罪行,而女主人公们的罪行仅仅停留在言辞方面,但女主人公们所受到的责备反而要严厉得多,原因正在于她们的自由已经对她们们的社会角色构成了更加严重的挑战。

在玛丽·克劳福德的亚当拒绝品尝她所提供的果实之时,奥斯汀遵从了她最心爱的塞缪尔·理查森(Samuel Richardson)的小说《查尔斯·格兰迪森爵士》(*Sir Charles Grandison*)中的榜样,在这部小说

168

* E, 即《爱玛》,下同。——编者注

里，哈丽叶特对查尔斯爵士和亚当之间出色的相似之处进行了类比：前者本来是不会那么心甘情愿地品尝禁果的；相反，他更愿意把禁果献给上帝，让上帝毁灭这第一位夏娃，并为他提供第二位。³¹ 正像芳妮已经看穿了那位戏剧表演家亨利·克劳福德只不过是表里不一的伪君子那样，爱德蒙最终也在玛丽拒绝对自己在文化中被界定的身份加以屈从的过程中，认识到了她的虚伪，玛丽的拒绝代表了一种既富有吸引力又不道德的反叛性，因为这一反叛为她赢得了可以随心所欲的自由，甚至是不愿屈从于某种固定的身份，而是尝试不同的声音的自由。由于上面所有这些原因，她于是不得不遭到毁灭的命运。但是，和理查森又不一样的是，在让这位不思悔改、想入非非、自行其是的少女遭受毁灭命运的过程中，奥斯汀同时呈现出了她自己内心深处的分裂。

在奥斯汀所有的六部小说中，失去了自我界定之手段的女性都被表现为具有这样的致命特征，即受到假冒他人、乔装打扮自己的危险的快乐的吸引。但是，奥斯汀的写作生涯又正是以这些乔装改扮为基础的。如果没有改头换面，还怎样来表现性格呢？如果没有乔装打扮自己，又哪里有情节产生呢？在所有这六部小说中，叙述者的声音都是充满智慧的、武断的、精力充沛的和独立的，甚至（如 D. W. 哈丁所告诉我们的）还可以说是傲慢自负和带一定恶意的。³² 由于可以在抒情诗体现出来的主观性与戏剧体现出来的客观性之间保持平衡，小说这一形式为奥斯汀提供了一个独一无二的机会：她既可以为玛丽·克劳福德写出充满智慧的信件，或者为爱玛设计反驳别人的巧妙言辞，同时又可以把它们处理成不合体统的东西；更进一步说，她可以对一位女主人公身上出现的不合体统的东西加以责备，但这些东西对于一位作者来说却又是必不可少的。对于奥斯汀来说，作者权成了逃离她强加到笔下的女性人物形象身上的严重束缚的一种手段。在此方面，她似乎很具有代表性，因为对于女性来说，之所以会特别钟情于叙述性的虚构小说作品，原因正在于这种文学形式可以有效地将作

者的主体性加以客观化。换句话说，在小说中，奥斯汀对她自己审美的和讽刺性的情感都进行了质疑、提出了批评，指出了一旦想象力超出了艺术的严谨原则的界限，会带来怎样的缺陷和危险。

由于用她笔下的人物形象对小说中充满想象力的创造进行了惩罚，奥斯汀陷入了一种两难困境之中，正如我们已经看到的那样，她将这种两难困境作为笔下女主人公们可以获得的唯一的解决方法。正如她们只能通过表面上屈服的手段以获得生存的可能一样，奥斯汀成功地在小说中表现了双重性的意识，即一方面呈现了我行我素和反抗叛逆的快乐，另一方面又表明了驯服和克制的内涵。事实上，奥斯汀小说的喜剧性探索了存在于她艺术的自由和笔下人物形象的依赖性之间的张力关系：一方面，她笔下的人物形象们在结结巴巴、语无伦次地说话，并陷入沉默之中，或者匆匆忙忙地进入了完美的幸福结局之中；另一方面，她则在对女性那显示出突出的双重性的语言进行破坏。在此方面，奥斯汀可说为文学女性们提供了一种典范，在19世纪中期，这些女性将成功地、大量地涌现出来，包括罗达·布劳顿（Rhoda Broughton）、永格（Charlotte Mary Yonge）、霍姆·李（Home Lee）和克雷克夫人（Mrs. Craik）³³在内的通俗女性小说家面对自己的职业写作与传统的女性角色格格不入的处境，艰苦地克制着自己对这一处境的清醒认识。然而，尽管她们笔下所描写的内容看起来显得相当保守，它却经常性地保留着在作品创作之初就已经清晰地呈现出来的双重性的痕迹，她们预先为笔下作为榜样的女主人公们规定了无可逃脱的清规戒律，然而却又让自己那生机勃勃的精神逾越了这些清规戒律。

三

尽管奥斯汀显而易见已经通过使笔下女主人公退出故事叙述的方法来讲述自己的故事，从而逃离了拘禁她笔下女主人公的散文之屋，但她依然只能居住在艾米莉·狄金森所谓“可能性”的稍微自由一些

的屋子之中，她既与那些堪称模范的女主人公们相认同，又与那些更次要一些的、更加烦人、更具活力和更加精力充沛的女性人物形象相认同，通过这些形象，奥斯汀呈现了自己对于身处其中的文化的反抗性的不满之情，正如我们已经看到的那样，这种不满之情只能部分地用她情节的“吸墨纸”来加以掩饰。许多批评家已经注意到了奥斯汀小说的“幸福结局”中隐含的双重性，在这些结局中，奥斯汀或是匆匆忙忙地将她笔下的情侣们带到了幸福的边缘，或者，是运用了可能性极小的巧合，又或者，就是运用了讽刺的手法，由此，故事传递给我们的所有信息都似乎大打了折扣³⁴：我们似乎理解了这样一种含义，即如果没有一位好心的叙述者来帮忙的话，少女无论如何都是找不到任何法子来摆脱使她丢脸的处境，或者离开她父母的家的。

或许，奥斯汀笔下双重性较为隐晦的例子，出现在这样一种情况下，即她在描绘一系列极端有力的女性形象的时候。这些女性十分成功地将被女主人公和作者都压抑下去的反叛的愤怒表达了出来。由于这类女性形象出现得很少，也很少用她们自己的声音说话，因此，这些狂暴的女性在情节中始终是秘密的存在。较之她们对于情节的发展所起到的作用来看，她们在小说中扮演的角色要次要得多；她们在小说结局处往往会被埋葬、被杀死，或者被放逐，她们似乎对自己受到的这种惩罚也是心悦诚服的，因为她们确实毫无动人之处。就像苏珊夫人一样，她们是那种竭尽全力试图毁掉那些温柔驯服的孩子的母亲、或者代理母亲。她们在有生之年由于丈夫去世而从男性权威之下挣脱出来，不再受男性的定义，成为了寡妇，因此可以尝试弄权，尽管她们无论怎样也无法使她们的权力获得合法性；因此，她们看上去既一意孤行，又十分危险。然而，如果说她们的能量显得具有毁灭性，并十分令人讨厌的话，其原因正在于奥斯汀在此使用了一种策略，通过这种策略，奥斯汀将她自己身上作为他者的、最最我行我素的那个方面伪装了起来。我们将会看到，这些女巫一样的女性一次次呈现出了反叛的冲动，这些冲动使她们不仅成为女主人公，而且也成

为了女作家本人的影子。

我们已经看到了，奥斯汀在《曼斯菲尔德庄园》中表现出了自己身上最明显的矛盾性，那么，或许，我们也可以通过这部作品，开始理解她是如何悄悄地但又是有力地对她所要表达的道德进行削弱的。很可能，这部小说中最令人讨厌的人物诺里斯姨妈，就是用来对玛丽·克劳福德进行黑暗的戏拟的，她的形象表明了——也确实如此——玛丽那稚气的生动活泼和物质至上主义是如何轻易地堕落而为好管闲事、强加于人和斤斤计较的。但是，当她想方设法要控制别人、屈尊俯就地对待芳妮、为自己攒钱的时候，她尽管被一再写得让人讨厌，从某种程度上说，诺里斯姨妈所遭遇的惩罚仅仅只是道德上的失败而已，那些失败如果说不可原谅的话，却是可以被理解的。毕竟，她只能靠一小笔固定的收入过活，如果她用阿谀逢迎的手段来获得经济方面的帮助，她的快乐则只能由得到这种帮助中获得。和芳妮·普莱斯一样，诺里斯姨妈深知，她必须取悦于托马斯爵士，并对他进行抚慰。甚至在他提出“忠告”之时，两人也同样必须把它当成“来自绝对权威的忠告”（Ⅱ，第18章）而接受下来。或许，她对芳妮无情痛恨的一个原因，是诺里斯姨妈把芳妮看成是自己争夺托马斯爵士的保护的竞争对手，是另一个无助而有用的寄人篱下的人。更进一步说，和芳妮一样，诺里斯姨妈使用了顺从作为一种自行其是的策略：通过屈从于权威的力量，她成功地使她的姐夫完全由她牵着鼻子走。

和“善良的”伯特拉姆夫人不同，诺里斯姨妈是一位怒气冲冲、喜欢操纵别人和一意孤行的女性，她是决不会允许别人过他们自己的安稳日子的。至少，这一点正是这两姐妹最初使我们吃惊的地方，因为我们又想起，伯特拉姆夫人出于她的宽厚、仁慈与尊严，无所事事，是一个除了“打扮得漂漂亮亮地坐在沙发上，手里编织着几乎没用也并不美观的针线活儿，做也做不完，对她的哈巴狗，想得比她的孩子们还多”（Ⅰ，第2章）之外，什么也不干的人。事实上，她身上

171

的那种彻头彻尾的被动性与诺里斯姨妈身上那种随心所欲的特点之间的对比再次让我们想起了《爱情和友谊》中索菲亚所描述的两种抉择——要么昏厥，要么疯狂。和奥斯汀小说中其他所有由于死亡、奄奄一息或哑巴而显得被动的“善良的”母亲们一样，伯特拉姆夫人教给了人们以驯服顺从的必要性、一桩经济上稳妥的婚姻的重要性，还有就是呈现出与这些因素相伴随的头脑的空洞。而诺里斯姨妈则到处吵吵嚷嚷地忙乱奔走，对伯特拉姆夫人的女儿们则显得更像一个慈爱的母亲。如果说她对她们的生活确实有所干预，那也部分出于对她们们的真实感情和忠诚。而且，正是由于她把自己的生活安排得有声有色，并着意追求自己的目标，诺里斯姨妈自然会与她的那些自有主张的侄女们相认同。她和“善良的”母亲形象不同，邪恶的诺里斯姨妈的形象表明，对于女性的生存与快乐来说，她们的力量、奋斗和激情都是必不可少的。

玛丽亚由于与人私奔和离婚，在社会上丢了脸，但诺里斯姨妈并没有抛弃她，反而决定和她一起到别处生活，充当起她的代理母亲的角色来。尽管她因此而受到了惩罚，被从曼斯菲尔德庄园驱赶出去，诺里斯姨妈（我们忍不住会这样怀疑）很有可能会因此而觉得得到了解脱，因为逃脱了托马斯爵士的暗淡规矩所造成的令人沮丧的氛围，这就正像他也乐得使自己摆脱这位我行我素、企图凌驾于他的头上的姻亲一样。这位悍妇直到小说结尾处依然在说话，没有被驯服，也胆大妄为、难以被驯服。仿佛为了证明她自己对这类女性形象完全不可接受的欣赏似的，奥斯汀设计了一个始终由诺里斯姨妈来推动发展的情节。举例来说，正是诺里斯姨妈决定了把芳妮从家中带出来，进入曼斯菲尔德庄园；正是她使芳妮进入了托马斯爵士的家庭，并确定了芳妮低下的地位；也是她在托马斯爵士离家外出的时候控制了曼斯菲尔德庄园，并允许戏剧演出这一事件的发展；她还计划了参观骚塞顿的事件，使这一事件得以实现，并使玛丽亚和拉什沃斯先生结了婚。诺里斯姨妈公然追求快乐和行动，特别是从操纵其他人的生活中

感到了非常的乐趣，她可说是一位具有戏拟性质的代理作者，一位恰如其分的影子，她那些操纵性的行为和我们的这位简姑妈不相上下。

尽管她受到了贬低，但是让奥斯汀高兴的是，这位诺里斯姨妈却又是最受简·奥斯汀同时代人赞扬和喜爱的人物。³⁵ 她的声音是在《曼斯菲尔德庄园》中最令人难忘的声音之一。她不仅和那位积极活跃、诡计多端的王后、白雪公主的继母相似，而且也和莫扎特的《魔笛》(*The Magic Flute*)中出现的那位黑夜王后相似。事实上，奥斯汀小说中所有那些愤怒的寡妇们都代表了一种对于男性神祇所代表的启蒙理性的威胁，那位男性神之所以最终赢得了女主人公，原因仅仅在于他放逐了女性性征、任性妄为和喋喋不休所代表的力量罢了。但是，正如在《魔笛》中表现的那样，黑夜王后虽然被驱赶下了她的舞台，她却依然纵情高歌，表达她强烈的抗拒之情一样，诸如诺里斯姨妈这样的女性也是绝不会被完全扼住喉咙，不发出她自己的声音的。举例来说，《理智与情感》中那位乔装打扮的费拉斯夫人要求进行惩罚，而对这一惩罚，艾莉诺·达什伍德是特别希望能加之于一个男子之身的，因为那个人在整部小说中一直在自私地对她进行欺骗。通过篡改父系遗传链条的方法，费拉斯夫人证明了，艾莉诺所尊重的那些形式其实是专断的。但是，即便《理智与情感》在结尾处依然表达了一种公开的信息，即像玛丽安和艾莉诺这样的年轻女子必须通过寻找男性保护人的方式，臣服于强有力的社会传统，但是，费拉斯夫人和她那位诡计多端的被保护人露茜·斯梯尔又证明了，女性自己是可以成为压抑的代理人、传统的操纵者，以及努力挣扎获得生存的人的。

这些有权势的寡妇中的大多数人，一定是会同意凯瑟琳·德·包尔夫人的意见的，因为她看到，“从母亲家族这边，无论如何是无法获得限定的产业继承权的。”(*PP*, II, 第6章)由于反对构成父权制统治基础的男性继承权，凯瑟琳夫人受到的诋毁，正是小说的作者一直用来表现母权的代表人物的。她被表现得傲慢自负、好管闲事、自我中心意识很强，而且还很粗鲁，她想对小说中的所有其他人物都实

施支配，但又不改她的作风。正像苏珊夫人鄙视她那苍白、虚弱、被动的女儿一样，凯瑟琳夫人也从想方设法操纵别人的生活中得到乐趣。她否认伊丽莎白有嫁给达西的资格时，很可能是最让人讨厌的了，她承认伊丽莎白是“一位绅士的女儿”，但又接着问道，“可你母亲是谁？”（Ⅲ，第14章）由此，她对伊丽莎白的出身和教养进行了质疑。

173 然而，虽然她看上去是那么的可怕，但从某种意义上说，凯瑟琳夫人之于伊丽莎白却是一位很适合做她母亲的人，因为两位女性身上有令人惊异的相似之处。她曾对伊丽莎白说，“对像你这般年轻的人来说，能有如此的决断，倒真是难得。”（Ⅱ，第6章）这时，她已经证明了这一点。两个人对于没有人能够果断地下结论的事情，都能发表富有权威的言辞。两人还都喜欢挖苦别人，并对自己对别人的评价颇为自信。伊丽莎白曾经这样向达西夸耀过自己：“我这人的性子是很固执的，绝不能忍受别人的威吓，顺从别人的意思。”（Ⅱ，第8章）这一点上，她也很像凯瑟琳夫人，这位夫人总是拥有不肯服输的劲头。最后，在小说中，这两个人还是有能力感觉并表达出自己真正的愤怒的仅有的两位女性，尽管只有凯瑟琳夫人一人对伊丽莎白和她的姐妹们深受其害的限定继承权问题表达出了怒气，伊丽莎白和她的姐妹们一定也已经感受到了同样的怒气，因为这一继承权十分冷酷地对她们的生活造成了很大的限制。当伊丽莎白和凯瑟琳夫人见面并发生冲突时，两人都固执己见、毫不相让，并试图说服对方。在阻止伊丽莎白嫁给达西的所有反对意见中，凯瑟琳夫人说出来的理由，其实和伊丽莎白心里想的正相吻合，也就是说，对达西而言，她母亲将是一位不得体的亲戚，而她的妹妹则更加不适合与他们家结亲。伊丽莎白被大大地激怒了，她对夫人提出的建议不理不睬、反应冷漠，就和夫人的表现一个样；当她嫁给达西之后，伊丽莎白占有了本来属于凯瑟琳夫人的女儿的位置就显得颇为合适，而且，她还说服了自己的丈夫，继续在彭伯里款待他的姨妈。正像达西和伊丽莎白两人都认识

到的那样，凯瑟琳夫人一直就是他们之间缔结婚姻的撮合者，是她为达西的第一次求婚创造了条件、提供了他们见面的地点，也是她竭尽全力要拆散他们，结果反而却向达西传递了伊丽莎白后来转变了的心意，正是在这一信息的鼓励之下，这位迟迟不敢付诸行动的求婚者才有了第二次求婚的举动。

在《爱玛》中，尖酸刻薄的悍妇形象隐藏得十分隐蔽，以至于她根本就没有在小说中露面，然而，同样地，她也是构成情节发展的原因所在。就像出现在她之前的那些悍妇一样，邱吉尔夫人是一位骄傲、任性、自高自大的女性，她用尽所有办法来唤起家人对她的注意和服从，甚至不惜谎称自己生病。事实上，只是在她真正死了的时候——这件事消除了弗兰克·邱吉尔和简·费尔法克斯之间婚姻的障碍——家人才相信，她神经方面的紊乱确实是超过了她的自私和怨天尤人的。事实上，邱吉尔夫人可以被看成是一对情人进行所有欺骗行为的原因所在，因为正是由于她不可能同意这桩婚事，所以他们才不得不秘密订婚的。因此，这位令人讨厌的女性“对一般人是心肠比石头还要硬的，脾气也十分糟糕”（I，第14章），代表了“看不见的存在”，这一点恰如 W. J. 哈维（W. J. Harvey）所解释的那样，“使得简·奥斯汀得以呈现出我们关于现实的直觉的那一方面，对此，奥登是这样总结的——‘我们的生活是被自己根本不理解的力量在操纵着的’。”³⁶ 174

但是，邱吉尔夫人又不仅仅是现实生活中不可预测的偶然性的代表人物。从一方面来说，她与简·费尔法克斯之间有着一种神秘、不祥的相似之处，简·费尔法克斯一旦结婚，同样也将从一个一文不名的人摇身一变而成新贵，她也同样容易因神经紧张而头痛和发烧。韦斯顿先生这样告诉我们，邱吉尔夫人“从本质上看完全是一位好心的夫人，这一点人人都看在眼里”（II，第18章），因此，彬彬有礼的简·费尔法克斯成为下一位邱吉尔夫人并继承前一位邱吉尔夫人的珠宝便是顺理成章的事了。从另一方面来说，邱吉尔夫人又似乎很像爱

玛，因为爱玛同样陷入了变成一名模范淑女的事件之中：她们的想象都同样自私，两人都有足够的能力来自行其是，都对自己在天赋、思想的精致、财富和显赫地位方面的不同凡响十分自信，两人还都想在社交界成为头等人物，以便可以颐指气使地指派她们身边那些顺从于她们的人。

模范淑女的形象隐隐地对《爱玛》中的所有人物都在发生着作用，她让人想起了伍德豪斯先生的“精致的植物”（Ⅱ，第16章），同样也让人想起了塞莱娜给艾尔顿夫人的华美的衣服。但是，只有邱吉尔夫人才形象地向我们表明了那一完美形象的破产，因为她不仅是奥斯汀笔下的女主人公们能够变成的警告性形象，而且还是她们已然在迅速变成的那种形象的影子。如果邱吉尔夫人代表的是奥斯汀本人对成为作者、操纵别人的负罪之感的话，她同样还提醒了我们，女性的合乎礼节、保守、礼貌是可以转化而为乖张跋扈的，因为坏脾气从一开始就已经隐含在年轻淑女的角色和价值之中了，由——如我们已经看到的那样——同谋、操纵和欺骗所生成。然而，与此同时，邱吉尔夫人本人又是她自己那淑女般的沉默、逃避和欺骗的牺牲品：没有人把她对自己病情的描述当真，没有人相信她最后是真的有了病痛，而不是一种打算操纵别人的虚假行为，她的死亡——在奥斯汀成熟时期的小说中，这是出现的几次死亡中的一次——于是成为一种表现女性化的脆弱无力的不祥之兆，对这一点，奥斯汀在她后来的小说中，进行了更加充分的研究。

四

在奥斯汀笔下，不仅只有疯狂的女性家长在折射作家本人对于
175 女性屈从地位的玻璃棺材的不满之情。她最后完成的小说《劝导》
(1818)，关注的则是一位天使般沉静的女主人公，她放弃了对故事的
的搜寻，并因而成功地杀死了她身上的自我。几乎像是在重温自己的

生活故事的内涵一般，奥斯汀通过《劝导》这部小说，研究了女性屈从于权威和退出自己的生活故事之后的命运。在小说中的故事情节开始的8年之前，安妮·埃利奥特受到劝导，放弃自己与温特沃思上校之间的感情，但是，这一决定却沉重地打击了她自己，使她变成了一个无足轻重的人。她被迫“接受（自己）无足轻重的地位”（I，第6章），“父亲和姐姐都没有把她看在眼里”，因此她的话就“没有一点分量”（I，第1章）。作为一个差不多快要退居到背景之上的、被人看不见的观察者，她经常会害怕自己的行动会暴露自己，让别人发现自己的存在。由于失去了风华正茂的青春，她仅仅只是自己的过去的一个苍白的遗存，并认识到她的恋人“决不会再认出（她）来了”（I，第7章），他们之间的关系“现在已经什么都不是了！”安妮·埃利奥特是她的那个已死去的自我的幽灵；通过这个幽灵，奥斯汀在读者面前呈现出了一个常常受到威胁感的阴影影响的人物形象。

安妮为什么会退化而为一个幽灵般脆弱无力的人呢？至少有一个原因在于，在一个由她那位无能、自私的贵族父亲所象征的世界里，她是一个处于依赖地位的女性，她的父亲在凯林奇大厦所拥有的那间梳妆室内，镶嵌着镜子。耐人寻味的是，《劝导》是以提及她父亲的《从男爵名录》（*Baronetage*）开始的，这本书被描述成“书中之书”（I，第1章），因为它象征的是男性的权威，从广义上说表现的是父权统治的历史，狭义上说表现的则是她父亲家族的历史。在家族的族系中，有关安妮的记载只有小名和出生日期，最后则是以一位假定的男性继承人威廉·瓦尔特·埃利奥特先生结束的，因此，安妮是没有属于自己的现实存在的，直到婚后才可以使用丈夫的名字。但是，在《从男爵名录》中，安妮的名字是新增的：这一古老而令人尊敬的有关家族继承人谱系的历史，记录下了“他们所娶的所有玛丽们和伊丽莎白们”（I，第1章），这一点仿佛又在提请我们注意一个充满希望的事实，即和她的妹妹玛丽、姐姐伊丽莎白不一样的是，安妮或许可以不再被迫在这本“书中之书”中列名。事实上，安妮后来也真的拒

绝了《从男爵名录》所代表的经济与社会标准，并随着自己的个人发展，在最后得出了结论，“无足轻重的人”并不是她自己，而是多瓦格子爵夫人达尔林普尔和她的女儿、尊敬的卡特雷特小姐（Ⅱ，第4章）。她还将发现，温特沃思上校“不再一无是处”（Ⅱ，第12章），甚至更耐人寻味的是，她还将坚持依靠自己的能力去寻找和发现“至少是以她自己的方法来讲述整个故事所获得的快慰”（Ⅱ，第9章）。176

但在安妮真正成为某个有分量的人之前，她还必须面对作为一个无足轻重的人所意味的一切：“我什么也不是！”（J. 228）艾米莉·狄金森偶尔是这样坦率地说的，当然，通过拒绝拥有一个属于自己的故事的方法，安妮似乎决定了要在艾米莉·狄金森所谓“可能性”的王国中生活下去，因为通过她，奥斯汀要向我们证明，自己如果不能成为某个有分量的人物，就会受到每一个人的影响。由于生活在她父亲的众多镜子所形成的世界中，安妮面对的是好几个自我，她很可能已经成为了那样的自我，而且还发现，这些自我呈现的都是同样的故事，即女性失去权威与自主性，走向了沦落。

作为一个没有母亲的少女，安妮渴望着成为自己的母亲，尽管她也意识到，她母亲过去在瓦尔特爵士的家里生活的时候，一直是被人视而不见并缺乏爱的。既然安妮可以嫁给埃利奥特先生并成为将来的埃利奥特夫人，她就不得不把她母亲的不幸婚姻看成一个暗藏的生活故事，这个故事和凯瑟琳·莫兰想象中的蒂尔尼夫人的故事并非没有相似之处。然而，与此同时，由于提供服务的克莱太太是一位未婚女性，在家里陪伴她的父亲并是她的姐姐伊丽莎白的密友，她还渴望着能够获得她母亲的位置，因此，安妮认识到，自己同样也可以成为耐心的珀涅罗珀·克莱，因为她同样理解“取悦于他人的艺术”（Ⅰ，第2章）、理解让自己有用的艺术。当安妮前往上克罗斯时，她的举动确实有点像克莱夫人的样子，对两个家庭中的每一位客人“心里都藏着太多的抱怨”（Ⅰ，第6章），然而却又想方设法奉承或抚慰每一个人，让他们心平气和。因此，危险在于，安妮的情感和

无私也是有可能使她堕落成一味迎合别人的、虚伪的克莱夫人的样子的。

当然，对于安妮来说，玛丽·墨斯格罗夫的处境同样有可能成为她的处境，因为查尔斯在最终选定她的妹妹之前，事实上也确实向安妮求过婚，而且，在作为瓦尔特爵士并不宠爱的女儿这一点上，玛丽也和安妮相似。确实，玛丽认为自己“总是我家里最后一个被注意到的人”（Ⅱ，第6章）的抱怨，也能轻易地从安妮那里获得呼应。出于对什么也不是的地位的不满，玛丽对单调乏味的家务活儿采取了“体现女性特征的”病弱无力的姿态，这既是玛丽运用自己的想象力来为自己的生活增加一点儿戏剧性和重要性的唯一方法，也是安妮病态的自我怀疑的一种延伸。玛丽对自己健康的过分担心提醒了我们，路易莎·墨斯格罗夫在科布摔了下来，头部受伤，并导致了非常厉害的神经衰弱，这一点使她为所有的女性都提供了一种范式（paradigm）。由于受伤的路易莎先是被温特沃思上校所吸引，最后嫁给了本威克上校，而本威克上校最初又是受到安妮吸引的，因此，路易莎同样也明确地成为安妮有可能变成的那个形象。

177

于是，既通过玛丽，也通过路易莎的形象，奥斯汀呈现出成长中的女性是如何由自由、自主和力量中沦落下去，最终成为虚弱、低下、拥有淑女特征和依赖于别人的人的。在灌木树篱边，面对着温特沃思上校的说教，路易莎与之发生了正面的冲突，她发现，即便再怎么坚定也无法使她幸免于那次摔跟头。事实上，坚定倒进一步促成了那次事件，她发现，自己的命运并不在于那次在海边从台阶上笔直向下地跳去，而在于静静地坐在客厅里阅读爱情诗，身边还有一位求婚者，在适当的时候对她敏感的神经表示关心。一方面，路易莎摔得昏了过去，随后又病了一场的事实进一步给安妮造成了印象，女性的我行我素和急躁冲动必然是致命的，这一事实同样又使我们回到了对秋季忧郁的风景的关注之中，因为这风景折射出了安妮对自身日渐憔悴的认识，代表了她因自己的故事“现在已什么都不是”而产生的失落

的感受。

安妮生活在一个充满镜子的世界中，这既是因为她本来是可以变得像小说中出现的大部分女性那样，也是因为如小说的标题告诉我们的，每个人都把自己的个人愿望变成教条呈现在她面前，并希望能说服她，对她实施劝导。她被别人创造的、有关她的故事的各种版本所包围，无论是瓦尔特爵士、温特沃思上校、查尔斯·墨斯格罗夫、墨斯格罗夫夫人、拉塞尔夫人还是史密斯夫人，都在对她提出压制性的忠告。最后，事实上，别人的存在果然成为了对安妮的压抑，因为除了她之外的每个人都相信，他或她有关现实的版本是唯一真正有效的。只有安妮一个人拥有不同的感受，能从她与之共同生活的不同的家庭和个人的角度出发去看待事物，因此也同样有效的。和凯瑟琳·莫兰一样，安妮竭力抗拒着，要从别人为她虚构的形象中挣脱出来；最后，虽然并非有意，她却终于深入到了父权制统治的秘密之处。正如凯瑟琳摸索着，试图发现在古老大厦中隐藏的秘密，最后理解了嘴上说的是一套、心里想的却是另一套的蒂尔尼将军的独裁统治一样，安妮也出乎意料地发现了凯林奇大厦的继承人威廉·埃利奥特的秘密，他娶第一位妻子完全是为了钱，对她一点都不好。对安妮来说，埃利奥特先生“自私与欺骗的花招一直会是令人作呕的”（Ⅱ，第7章），她开始相信，这位求婚者的“邪恶”很容易导致“无可救药的危害”（Ⅱ，第10章）。

对奥斯汀所有的女主人公来说，正如达西先生所解释的那样，“察言观色的能力（她们）是不大可能有的，怀疑别人的能力当然更不是（她们）所具备的”。（Ⅱ，第3章）然而，安妮确实做到了悄悄地、注意地观察、聆听在她的世界中出现的各色人等，并作出自己的判断，正如斯图尔特·塔夫（Stuart Tave）告诉我们的，她逐渐地让自己开口说话，并渐渐地发现自己的话正在被别人聆听。³⁷更进一步说，在她从凯林奇府前往上克罗斯，再到莱姆和巴斯的旅程中，她身边的风景成为了展示她的心灵、呈现她的发展的地形图，因此，当凋

零的灌木树篱和秋天黄褐色的草地被生机勃勃的海浪和莱姆的潮汐所取代的时候，安妮重新焕发出青春的光彩，对此，我们几乎不会感到惊奇（I，第12章）。与此相似的是，当安妮来到巴斯，这位总是倾听别人或无意中听到别人说话的女性居然会发现自己正在倾听别人说话方面出了些麻烦，因为她的心里已经充满了属于自己的感情，她得出结论说，“自己身体中的一半不应该总是显得比另一半更高明，或者总是怀疑另一半不如自己。”（II，第7章）因此，在一间挤满了谈话的人的屋子里，安妮声称对在她父亲家里举办舞会没有兴趣，由此设法向温特沃思上校发出了信号，表明她对埃利奥特先生并没有任何好感。“她把这话说出来了，”叙述者强调说；如果说“刚才她说话的时候在颤抖，因为意识到有人在听她的话”，这是因为安妮事实上“自从失去她亲爱的母亲之后，还从来没有感受过被人倾听，或者说，被人鼓励的那种幸福”。（I，第6章）

她母亲的去世使她逐渐变得隐匿与沉默这一事实，在把女主人公的幸福与她表达自己作为女性的感受的能力密切联系起来的书中，显得十分重要。和艾莉诺·蒂尔尼一样，艾莉诺觉得“母亲可以是始终存在的。母亲将成为永远的朋友；她的影响力远远超于其他人之上”（NA*，II，第7章），安妮也思念来自有爱心的女性影响力的支持。因此，好心的墨斯格罗夫夫人和克罗夫特夫人有力的耳语给安妮提供了一种支持——机会和激励——使她可以和哈维尔上校就父权文化给她带来的放逐之感进行讨论：“男人在叙述他们的奇闻轶事方面比我们强多了……笔杆子握在他们手里。”（II，第11章）安妮·埃利奥特将“不允许书本证明任何问题”，因为它们“都是男人写的”（II，第11章）；她认为女性的爱情最长久，因为她们的感情更加温柔的观点，直接与哈维尔上校所引用的有关女性“水性杨花”的权威观点相对立。如我们已经看到的那样，她的言辞提示我

179

* NA，即《诺桑觉寺》，下同。——编者注

们，男性对“反复无常”的指控，其实是对无法被限定在父权文化提供的女性形象之中的女性无可压制的内心生活的一种攻击。尽管安妮依然无可改变地被禁锢于这些形象之中，因为她无法“说那些不该说的话”（Ⅱ，第11章）而表达对自我的真实感受，尽管她只能用《海军名录》（*Navy Lists*）来代替《从男爵名录》——在这本名录中，显而易见是没有女性的——她依然是坚信女性主体性的最佳楷模。她既解构了由她所有的朋友为她创造的僵死的自我，保持了对自己真实情感的忠诚，也不断地对自己和自己的过去进行了反思和重估。

最后，安妮的命运似乎成为对奥斯汀早年创作的故事的一个回应，在她的那些早年故事中，少女都是被迫放弃自己浪漫主义的勃勃雄心的：安妮“在青春年华被迫谨小慎微，而随着她年龄渐长，却懂得了浪漫——这真是一个不自然的开头的自然结果啊”（Ⅰ，第4章）。是她教育了温特沃思上校，让他懂得了男性自以为是所造成的种种局限。在被置于悄悄地从旁倾听别人的交谈的境地之后，而这本来是安妮通常所处的境地，温特沃思上校终于发现了她真实的、强烈的感情。耐人寻味的是，他的第一反应恰是掉下了手中的笔。随后，悄悄地，在为哈维尔上校帮忙的理由掩护之下，温特沃思上校写下了向安妮求婚的信，并在离开房间之前，暗暗地把它递到了安妮手上。在白鹿旅舍那间公共的客厅里，随时担心着被人意外打扰，用他写的另外一封信来代替吸墨纸的作用，掩盖自己的真正意图，这里，温特沃思上校的行为让我们想起了奥斯汀本人。安妮获得新生，进入“年轻、美丽的第二个春天”（Ⅱ，第1章）的地点，和《诺桑觉寺》中没有完成获得纯洁的洗礼承诺的地点是一致的，由此我们不得不相信，安妮和她的心上人将来的生活，是可以逃脱于巴斯社交界那种空洞的优雅之外的。

莱姆的海浪和巴斯的温泉水浴使得安妮从幽灵般的被动性中解脱了出来，获得了新生，这一点提供了某些证据，暗示海军的生活或许

有可能成为逃离陆地生活的堕落的一种选择，因为陆地生活与以父亲为中心的家族世系是密切相连的。瓦尔特·埃利奥特爵士之所以拒绝接受海军的人，原因在于海军会“使男子们获得提升，赋予他们以父辈和祖父辈从未梦想过的荣耀”（I，第3章）。当然，温特沃思上校看起来几乎已经通过在水上挣钱的办法，奇迹般地超越了僵化的等级制度所带来的虚伪和不公正。但是，同样真实的还有，海军生活看起来也确实证明了瓦尔特爵士的第二项反对意见是合理的，即“它以最可怕的方式葬送了男人的青春与精力”。当他一味沾沾自喜地光想着水手生活会多么迅速地损坏干这一行的人的容颜时，我们获得了一个海洋生活葬送一位男子的青春的实例，这是小说中出现的唯一一位不讨人喜欢的海军人员：当一无是处的狄克·墨斯格罗夫被奥斯汀写成唯一的一位在海上送命的人时，我们更加想到了作家对大自然的仁慈的信任，只有她对过分偏心眼儿的吹捧儿子们（这种吹捧超过了对女儿的）的言辞的愤怒，才可以解释她出自本能的、对墨斯格罗夫夫人的话的残忍评价，这位夫人“对一个儿子的命运大声地叹息着，而这个儿子在世的时候，谁都没有在乎过他”。（I，第8章）耐人寻味的是，这个幸福地丧命的儿子被温特沃思上校认为是一个傻瓜，温特沃思上校海军生涯的成功将他与一种并不像大多数陆上职业那样将女性完全排斥在外的职业密切地联系起来：他的姐姐克罗夫特夫人懂得，“一位出色的绅士”和一位海军人员之间的不同在于，前者对待女性的态度是仿佛把她们全部看成“可爱的淑女，而不是富有理性的生物”（I，第8章）。她本人则相信，“任何一位有理性的女性很可能都会”因在海船上的生活而“感到完美的幸福”，她本人就是如此，她四次横渡大西洋，往来于东印度群岛之间，感到（她承认）比起安居在凯林奇大厦中的日子来，要更加舒服，虽然她丈夫真的取下了瓦尔特爵士的镜子。

温特沃思上校和可敬的克罗夫特将军这样的海军人士，与“巧施安排……将现实中的空间转化为最具可能的描述”（I，第11章）的

创造才能之间同样有着密切的联系，当然哈维尔上校也是如此，这种才能与一种职业并非没有关联，这种“职业如果可以这样说的话，会将家庭生活中的美德看得比国家更为重要”（Ⅱ，第12章）。当奥斯汀笔下的遗孀们力图以掌控从传统上说属于男子的特权，谋求权威时，她最后一部小说中的女主人公则发现了一个主张人人平等的社会，这个社会中的男子尊重并参与家务劳动，而女性则同样对公共事件作出贡献，这是一个两性互补的理想社会，预示着一种人人平等的性别意识形态的出现。³⁸ 安妮不再被局限在生儿育女、照料孩子成长的女性生活范围之内，也不再被局限于那些无论在奥斯汀的小说中，还是在她的书信中都被表现得枯燥和危险的活动之中³⁹，通过一桩代表着传统意义上的男性与女性空间合为一体的婚姻，她终于取得了胜利。假如说这样一种完美的结局只可能指望在未来获得实现，在水上，并在迫近战争威胁中获得实现的话，奥斯汀无论如何还是通过对一对情侣漫步在巴斯的街道上的情景的描写，对两性之间的友情进行了赞美，当时，两个人“都竭力克制住脸上的微笑，而心灵却都在暗暗的狂喜中跳起舞来”（Ⅱ，第11章）。

当温特沃思上校接受了安妮有关他们之间的故事的描述时，他也对安妮有关那位提出忠告、要求她断绝与他之间的关系的女性的十分矛盾的评价表示同意。拉塞尔夫人是奥斯汀笔下最后的几位固执己见的寡妇之一，但在这部对奥斯汀早期支持驯服悍妇的立场作出修正的小说中，这位劝人谨慎的怪物与其说独断专行，倒不如说起不了什么太大的作用。如果说《爱玛》那强有力的开局可以被看成是对作为淑女的女性在心理上起到抑制作用的典范的话，那么，在《劝导》中，奥斯汀却描绘了一位拒绝成为一名淑女的女主人公。安妮·埃利奥特曾经听从了有影响力的、富有的、端庄得体的拉塞尔夫人的劝导，没有嫁给自己心爱的男子。但是最后，她却拒绝了拉塞尔夫人，因为后者将地位和等级看得比心灵的真正愿望更为重要，这其中的部分原因在于她自己的心灵已经遭受了扭曲，只在“愤怒的愉悦和快乐的蔑

视”（Ⅱ，第1章）中陶醉于那些一定会伤害安妮的事件。安妮于是用另一位完全不同的母亲代理人、另一位寡妇史密斯夫人取代了这位残忍的继母。史密斯夫人贫穷、行动不便，因患了风湿热而瘫痪在床，代表了父权制统治的社会中遭到剥夺的女性形象，如保罗·基艾特娄（Paul Zietlow）告诉我们的，她的命运同样也可能是安妮将来的命运，一旦安妮陷入了不幸的处境之后。⁴⁰

当拉塞尔夫人劝说安妮不要嫁给一个贫穷的男子之时，史密斯夫人则向安妮解释，为什么她不该嫁给一个富有的男子。由于被剥夺了所有身体与经济上的自由，“没有孩子……没有亲人……失去了健康……不再能够动弹”（Ⅱ，第5章），史密斯夫人瘫痪了，尽管她努力做到在如此窘迫的境地下保持心平气和的状态，但她还是陷入了疯狂之中。她表达了对于文明社会的错误形式的愤怒之情，尤其是对埃利奥特先生、这位表面上的继承人和父权社会的象征的无耻和自私的双重态度深恶痛绝。她以揭露他的隐私作为报仇的手段，并从中获得了莫大的快乐，由此，史密斯夫人表明了自己是一个“受到伤害的、愤怒的女性”（Ⅱ，第9章），她以自己不必要的和未被辨认出来的瘫痪和痛苦，表达了安妮——以及奥斯汀本人——并未意识到的愤怒之情。但是，尽管这个寡妇代表着愤怒的女性反叛父权制统治的不公正的声音，她和拉塞尔夫人一样，同样也是巴斯的居民。这个利用温泉进行治疗的时髦之地提醒了我们，社会确实陷入了病态之中。史密斯夫人在出于自私的目的对安妮撒谎的时候，同样也参与了这个地方的道德上的堕落行为，她开始的时候曾经为了自己的利益，不惜牺牲安妮的婚姻幸福，隐瞒了有关埃利奥特先生的真相，直到她确信安妮根本不打算嫁给埃利奥特先生为止。于是，和拉塞尔夫人一样，这一在安妮的心灵深处发出的另外一种声音同样也有可能使她成为牺牲品。

最为出色地揭露了弥漫于英国社会社交传统中的无耻堕落的人，是史密斯夫人的那位好奇的知识来源，为她传递和通报消息的人。一

位名叫鲁克护士的、专门看护病人的女性。她虽然在小说中始终没有露面，却和奥斯汀笔下众多最重要的化身颇为相象。她被描绘成坐在病床边的人物，看上去既是受苦受难的人们的救星，又是一位贪得无厌的索求者。她可以自由地在社会上走动，就像是一枚棋子可以平行地沿着棋盘走动一样，因此，也就规定了游戏的规则。她“敲诈”她的病人，挖掘她们隐藏的秘密宝藏。

通过向行动不便、处于禁闭状态的史密斯夫人提供各种小道消息的方法，这位似乎是无所不在、无所不知的护士对病床边的所有秘密都了然于胸。她教会了史密斯夫人如何编织，她还出卖和奥斯汀的“(两寸宽的)象牙微雕”并非没有相似之处的“小线袋、针插和卡片架”。她来看护病人的时候，随身带来的还有从病人的房间内带来的书卷，那些关于脆弱无力、自私行为与缺乏耐心的故事。作为私人生活的历史记录家，鲁克护士以典型的、具有女性特色的搬弄是非者的面目出现，所从事的又是那些琐碎的、带有行善之举的营生，即把女性手工制品出售给时髦世界。这一点和她的饶舌当然是一种乔装，掩饰的是她会起到破坏作用的兴趣，即要发掘隐藏在端庄得体的表象之下的高等生活的肮脏卑鄙的真相。在此方面，鲁克护士可说是奥斯汀本人的一幅出色的写真。虽然从表面上看她获得各种信息的途径是不可信赖的、二手的（正如她的生活处境也是寄人篱下的一样），因为

183 那些消息往往是你传我、我传你得到的，中间又夹有偏见和无知所造成的错误，但是，这位独一无二的女性历史记录家还是显示出自己的精确性和革命性，因为她揭露了一个阶级对另一个阶级的“自私和欺骗的种种花招”（Ⅱ，第9章）。最后，敏感的鲁克护士同样和奥斯汀本人相似的一点还在于，尽管她懂得那么多的东西，但她并没有从她所处的社会中退出。相反，她承认自己是她所看护的那个社会群体中的一员，她是“赞成婚事的”，有着自己获得社交成功的“不着边际的幻想”（Ⅱ，第9章）。尽管奥斯汀笔下许多女性人物形象似乎都无可改变地被闭锁于艾尔顿先生的谜语之中，但鲁克护士在最大限度地

利用这一狭窄的空间的特点上，却像是作家所创造出来的成功的女主人公一般。

奥斯汀对她所处的社会中的病态十分关注，尤其仔细表现了它对被从积极进取的生活中驱赶出来的人们所造成的影响，很可能对这一点的最后一次表现，体现在《桑迪顿》中的帕克姐妹身上，小说中，爱管闲事的狄安娜为了帮身体不好的姐妹苏珊恢复健康，让人由一天用6条水蛭治疗改为用10条水蛭治疗，还让她拔掉了一些牙齿。这一对姐妹中的一位代表了“疯狂的活力”（第9章），而另一位则蜷缩在沙发上，两个人让我们想到了无精打采的伯特拉姆夫人、行动不便的史密斯夫人、病歪歪的简·费尔法克斯、发烧的玛丽安·达什伍德、受到感染的两位克劳福德、对自己的健康状况过分担心的玛丽·墨斯格罗夫、体质欠佳的路易莎·墨斯格罗夫，还有苍白、病态的芳妮·普莱斯。但是，正如鲁克护士帮助病人恢复健康的艺术所暗示的那样，生病的悍妇们和垂死的、陷入昏迷的人们又为奥斯汀笔下最为成功的人物形象通常生活于其中的那种状态划定了某些疆界。她笔下的部分女主人公确实超越了导致家庭生活的种种局限和女性社会化的文化造就的低能和虚弱。无论是伊丽莎白·班纳特、爱玛·伍德豪斯还是安妮·埃利奥特都没有昏迷过去并因此陷入沉默，也没有陷入自我毁灭的唠唠叨叨，她们就和自己的创造者一样，运用双重的能力，施展机敏的手腕进行了言说，这一言说使她们得以利用在女性风雅的借口下可以使用的逃避手段，以及保留自己意见的手段，一方面将自己从自杀式的梦游状态中拯救出来，另一方面又免于陷入低劣的粗俗境地。

第三部分 我们是如何堕落的？

弥尔顿的女儿们

第六章 弥尔顿的幽灵：父权诗歌与女性读者 187

我说，那些语句是属于男子的，当我们依照字母顺序
拼读的时候，我们运用活生生的一切加以感受；
脚、大腿、胸部、好斗的头颅，还有有力的双翼；
尘世的力量，盛大的婚礼，天堂和地狱。
我们讲述的故事中有一种威胁。

——安娜·亨普斯特德·布兰奇
(Anna Hempstead Branch)

从你的身体中撕裂，由你的肋骨中生成；
我是你骨骼中生出的女儿啊，
自你那剧烈难忍的疼痛中诞生……

——埃莉诺·怀利

父权诗歌它们的源头它们的历史它们的历史
父权诗歌它们的源头父权诗歌它们的历史
它们的源头父权诗歌它们的历史它们的源头

父权诗歌它们的历史父权诗歌它们的源头

父权诗歌它们的历史它们的源头

——格特鲁德·斯泰因

有一段时间，这段时间或长或短，亚当可以悠闲自在地在—
个空气清新、和平安宁的尘世上闲逛……但是可怜的夏娃在那儿
碰到了他，她刚刚有机会看到这个世界，他就断然声称自己对她
的所有权。那就是女性始终怀有的、针对造物主的怨愤之情的由
来，（因此，一些）年轻的女巫得到了她们想要的一切，就像是在
镜像中的一般，（而且相信）所有女性都不应该允许自己被男子
占有，除非被魔鬼占有……关于这一点，她们都是从书本上读
来的——以那种一本正经的女巫的神态——书本指的是自《创世
记》以来的一切读物。

——伊莎·丹尼森

—

弗吉尼亚·伍尔夫在《一间自己的屋子》中宣称，如果要拯救
188 “莎士比亚的妹妹、那位死去的诗人”，文学女性就必须“穿透弥尔顿
的幽灵进行观察，因为无论哪个人都不应该把视线挡住”。¹ 这里，弗
吉尼亚·伍尔夫提到弥尔顿时并未具体展开她的观点，这一点令人费
解，又使我们平添了几分好奇之心，因为在这句表述中，伍尔夫隐含
的意思并没有得到充分的说明与发挥，² 当时的伍尔夫正在进行演讲，
她也没有停下来专门就这一话题进行什么解释。然而，她将这一看上
去颇为神秘的幽灵置放其中的语境却十分富有启发意义。由于把视线
挡住了，弥尔顿的幽灵于是将女性从可能性的空间之中驱赶了出来，
而纵览《一间自己的屋子》全文，伍尔夫始终是把这一空间描述为男

性占据主导地位并获得自我实现的地方的。更糟糕的是，由于这一幽灵将女性锁闭于否定她们的个体性的“公共起居室之内”，它因此还成为一个具有谋杀意味的幽灵，即便它并没有真的杀死“朱迪丝·莎士比亚”，数百年来，在她走向死亡的过程中还是起到了为虎作伥的作用，一次又一次地将她富于创造性的精神从“那具经常听任别人摆布的躯体中”分离出来。

然而，伍尔夫的这句表述所显示的神秘性依然存在。谁（或者什么）是弥尔顿的幽灵呢？这一表述不仅具有了谜语的性质，还是暧昧不明的。它既可以指弥尔顿本人，那位真正的、体现出父权特质的幽灵本身——用哈罗德·布鲁姆的批评术语来说——叫做“遮护天使”（Covering Cherub），正是他封锁了女性诗人的视线。³ 幽灵也可以指亚当（Adam），他是弥尔顿（和上帝）最心爱的造物，因此也是某种具有遮护天使意味的人物。或者，它还可以指另一种虚构出来的幽灵、弥尔顿创造出来的又一个幽灵：他那卑下的、受到魔鬼撒旦诱惑的夏娃（Eve），这个幽灵同样对女性进行威胁恫吓，遮挡了她们在现实生活和文学创造中寻求可能性的视线。伍尔夫本人并未明确指出她所说的幽灵属于上述三种选择中的哪一种，这一点提示我们，她表达的暧昧不明或许是有意为之。显然，另一些针对弥尔顿的、伍尔夫式的暗指进一步证明了这一观点，因为无论是对伍尔夫本人还是对大多数其他女性作家而言，弥尔顿及其想象力构建出来的艺术品表达的都是具有厌女倾向的本质（misogynistic essence），对这样的作品，格特鲁德·斯泰因称之为“父权诗歌”（patriarchal poetry）。

正如我们针对文学的父性特征的隐喻所展开的讨论提示的那样，包含读者和作者在内的文学女性同样长期地受到父权文化的“迷惑”和威胁恫吓，父权文化将独一无二的天父界定为世间万物的唯一缔造者，并将这样一位宇宙万物的大写的作者看成是尘世间的所有作者必须加以效仿的唯一合法的典范。弥尔顿关于起源的神话概括地表达了一个漫长的厌女传统，并将这一厌女的观念清晰地传达给了许多女性

作家，她们或直接、或间接地记下了面对他那具有典范意义的父权诗歌的焦虑之情。对于这些女性作家，即便我们在此仅仅提及最少的名字，她们依然包括玛格丽特·卡文迪什、安妮·芬奇、玛丽·雪莱、夏洛蒂·勃朗特、艾米莉·勃朗特、艾米莉·狄金森、伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁、乔治·艾略特、克里斯蒂娜·罗塞蒂、H. D.、西尔维娅·普拉斯，还有斯泰因、尼恩和伍尔夫本人。除此之外，这些女性作家一方面努力与弥尔顿的史诗所表达的约定俗成、常常又具有隐喻意味的厌女倾向相认同，另一方面又设计出了经过自己修正的神话和隐喻。

举例来说，玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》至少从部分意义上看是对《失乐园》的一种出于绝望和无可奈何的“误读”，其中，犯禁的夏娃表面上被驱逐出了故事，但实际上却化身而成了作品中的那个庞然大物，弥尔顿也正是这样看待夏娃的。与之相反，艾米莉·勃朗特的《呼啸山庄》则是对弥尔顿的一种激进的修正性“误读”，其中描绘了某种布莱克式的地狱，由天堂向地狱的堕落转换成由一处从传统神学的立场看更多地与“地狱”联系在一起的所在（呼啸山庄）向滑稽摹仿了“天堂”（画眉田庄）的另一处的堕落。与之相似，伊丽莎白·巴瑞特·勃朗宁的《流放的戏剧》（*A Drama of Exile*）、夏洛蒂·勃朗特的《谢利》、克里斯蒂娜·罗塞蒂的《妖怪市场》（*Goblin Market*）都包含或者隐含了对于《失乐园》的修正性的批评，而乔治·艾略特的《米德尔马契》则运用了多萝西娅崇拜那位“和蔼可亲的大天使”卡苏明的情节，对弥尔顿和他的女儿们之间灾难性的相互关系特别提出了自己的看法。而艾米莉·狄金森一方面把她那位“高高在上的爸爸”称为“火石之神”、“窃贼！庄家—父亲”，一方面又违背了女儿身份对他进行了叛逆，如艾尔伯特·格尔皮注意到的那样，表现出“拜伦般的激情洋溢的精神”，因此，如我们还将看到的，她具有隐晦的反弥尔顿的倾向。⁴ 换句话说，对所有这些女性而言，弥尔顿身上的厌女症状无论如何并不仅仅只是一个学术问题。⁵ 相反地，正是由于女性作家仅仅能够通过父权诗歌了解“自己的起源和历史”——也就是

说，学会用具有父权倾向的神学观念界定她们的方法来界定自身——因此，大多数这样的女性作家是在痛苦的被同化的过程中阅读弥尔顿的。

考虑到所有这些问题，伍尔夫在其 1918 年的一则日记中，对《失乐园》作了一些评述，从表面上看，这些文字是她大略记下的、对那首长诗进行了姗姗来迟的阅读后随意而又闲散的印象，但却很好地表达了女性对于“弥尔顿的幽灵”的所有的焦虑，因此，这段日记值得我们在此完整地引录下来：

尽管在苏塞克斯，我并不是阅读弥尔顿的唯一一位读者，但我还是打算把自己阅读《失乐园》后的种种印象记录下来。各种印象能相当有效地描绘出在我读了作品之后思想中留下来的东西。我留下了许多的难解之处没有读。我只是轻快地向前滑行，打算感受作品总体上的风味。尽管我已经看到并在某种程度上愿意相信，作品总体上的风味体现出最超凡出众的学识，但依然为这部诗作和其他任何一部诗歌作品之间存在的极度差异而震惊不已。我想，这种差异表现在崇高的冷漠超然和情感的非个人性方面。我从未躺在沙发上读过古柏的作品，但是我可以想象，沙发却可以成为阅读《失乐园》时的一个好地方。弥尔顿在这部作品中所描写的内容全部由对天使们的身体、战争、飞翔和居住场所的崇高美丽的、大师般的描绘所构成。他表现了恐惧、浩瀚、卑鄙和崇高，但却从来没有涉及人类心灵的激情。是否曾有任何伟大的诗歌作品如此之少地关注人自身的快乐和痛苦？在对生活进行判断的时候，我从中得不到任何帮助；我几乎不能感觉到弥尔顿是活生生的，或者理解男性和女性；除了他在婚姻和有关女性职责的问题上表现出来的乖戾的、怒气冲冲的特征之外。他是最早的体现出大男子主义特点的人物之一，但是他对女性的蔑视是来自于他本人生活中的不幸，甚至有可能是来自他家庭争执中

190

所说的最后一句恶毒的话语。但是，这部作品从整体而言是多么的流畅、有力和丰美啊！多好的诗！我可以推想，即便是莎士比亚，如果处在弥尔顿之后的话，似乎也会显得有点不足、个人化、过于激烈和不够完美。我可以推想这就是精华所在，而几乎其他所有的诗歌作品都只不过是这部作品的诠释罢了。风格上有着难以尽述的精致，其中色调的浓淡变化历历可辨，它们仿佛会使你即便在没有面对这些文字时，也会长久地沉浸在其中。一旦深入进去，你还能获得更多的联结、厌弃、幸福和控制力。还有，尽管其中没有什么能与麦克白夫人的恐惧或者哈姆雷特的呼喊声相提并论的东西，没有怜悯、同情或直觉行为，人物形象依然是高贵雄伟的；这些人物概括地说明了人类在茫茫宇宙中对自己所处的地位、自己对上帝的责任，以及我们对宗教的认识。⁶

有趣的是，在上述段落中，羞羞答答的第一个句子表现出在弥尔顿的“崇高的冷漠超然和情感的非个人性”面前有一种缺乏个性的谦恭、甚至是紧张的情绪。到1918年，伍尔夫本人已经是一位阅历丰富的、出版了很多著作的文学批评家，同时，她还是一部成功的小说作品的作者，另一部小说也正在写作之中。在日记后面的篇幅中，她充满自信地对克里斯蒂娜·罗塞蒂（“她拥有发自内心的吟唱的才能”）、对拜伦（“他至少拥有男性的美德”）、对索福克勒斯的《厄勒克特拉》（“毕竟它还没有困难到令人恐惧的程度”），以及其他部分严肃的文学作家作出了自己的评判。然而，弥尔顿，也只有弥尔顿，让她感到困惑、格格不入、自觉低下，甚至还有一点点的负罪之感。就像希腊文或者形而上学是为男性知识分子所独有的堡垒一样，对于伍尔夫而言，弥尔顿同样代表了一种不同凡响的、复杂的代数等式，一个她自觉有必要——但又无能为力——解决的（“我留下了许多的难解之处没有读”）、棘手的难题。与此同时，他的鸿篇巨制似乎与她本人、与女性对事物的感知几乎或完全没有任何关系（“是否曾有任何

伟大的诗歌作品如此之少地关注人自身的快乐和痛苦？”）。更进一步说，她的赞赏显得特别的模棱两可，甚至只剩下抽象的语言（“多么的流畅、有力和丰美啊”）。她认为弥尔顿的诗句（不是她心爱的、具有双性合一倾向的莎士比亚的戏剧）一定“就是精华所在，而几乎其他所有的诗歌作品都只不过是这部作品的诠释罢了”，这句话或许解释了她富有责任感的结论，她还坚持认为弥尔顿诗歌的深度“概括地说明了人类在茫茫宇宙中对自己所处的地位、自己对上帝的责任，以及我们对宗教的认识”。我们的吗？当然，毫无疑问，在此，借用伍尔夫本人最喜爱的说法，她是“作为一名女性”说话的，当然，她有意或无意表述出来的观点也是清楚的：无论还可以用什么别的称呼，弥尔顿的幽灵到头来就是他的宇宙哲学，他的“男人是怎么想的”见解，还有就是他对文化神话强有力的表达，而这一文化神话，无论伍尔夫本人还是大多数其他文学女性，都能感到它是处于西方文学中的父权制核心之中的。

弥尔顿这位“最早的体现出大男子主义特点的人物”以最高贵的形式为女性讲述的故事当然表现的是女性的次要性、他者性，以及这种他者性又是如何不可避免地导致了她那魔鬼般的愤怒、她的罪孽、她的堕落，以及她从众神的花园中被驱逐出来的命运的，对于她来说，这个花园同时也就是诗歌的花园。因此，对于女性来说，弥尔顿以一种特别重要同时也特别清晰的方式，代表了哈罗德·布鲁姆（在这里，他或许可以和伍尔夫相类比）所谓的“伟大的压制者、把有力的想象力扼杀在摇篮之中的斯芬克斯”。在一句和女性的关系更为密切的表述当中，布鲁姆补充说，“弥尔顿以后的英国诗歌的箴言可由济慈的这句话来代表：‘对他来说是生，对我来说是死。’”⁷有趣的是，伍尔夫本人在父亲去世数年之后谈到父亲时的一段话，正好也呼应了济慈的上述观点。她这样写道：假如莱斯利·斯蒂芬爵士能活到90岁的话，“他的生命一定会彻头彻尾地结束我的生命。会发生什么事呢？没有写作、没有书——真是不可想象的事啊”。⁸ 因为无论对于男

192

性想象力而言弥尔顿意味着什么，对于女性想象力来说，弥尔顿和那位压制性的父亲——父权制中的父权家长——就是同一个人。

事实上，在伍尔夫看来，甚至弥尔顿的手稿也戏剧性地与男性的霸权和女性的卑下地位联系在一起。在《一间自己的屋子》中，伍尔夫表现了一个具有关键意义的冲突场景，当时，伍尔夫决定到“牛桥”（Oxbridge）的图书馆里查阅有关《黎西达斯》（*Lycidas*）的手稿，却遭到了一位恼火的男性图书管理员的拒绝：

像一个守护天使一样挡住去路，不过是鼓动着黑袍子而不是白翅膀，走出来一位不以为然的须发如银的慈祥老先生。他一面挥手叫我后退，一面用很低的声音抱歉地说：女士们非得有一位本学院的研究生陪着或是有一封介绍信才准走进这个图书馆。⁹

由于被封锁起来，深藏于“牛桥”这一典型地具有父权性质的图书馆——它也可以说是图书馆中的天堂——的核心地带，以免受到女性的玷污，《黎西达斯》的手稿代表的是权力的话语，而这话语归弥尔顿所有。

尽管《一间自己的屋子》只是对弥尔顿的文本及其厌女的背景所代表的隐晦而又至关重要的权力进行了暗示，伍尔夫却也在整个文学生涯内，通过其小说作品（而不是批评文本）明确地将弥尔顿界定为一个可怕的“压制者”。举例来说，无论是在《奥兰多》（*Orlando*）还是在《幕间》（*Between the Acts*）这两部最为充分地表现出伍尔夫对历史所作的雄心勃勃的女性主义修正的作品中，作家似乎都十分自觉地有意将弥尔顿摒除于经过激进改写的文学事件编年史之外。集双性于一身的奥兰多与谜一般的具有双性倾向的莎士比亚、还有表现出女人气的亚历山大·蒲柏相遇——但是，约翰·弥尔顿却并没有为他/她而存在，就像他并没有为《幕间》中那位修正性的历史学家拉·特洛伯小姐而存在一样。正如布鲁姆注意到的那样，一位诗人要逃避焦

虑的途径之一，是否定前辈诗人的存在，因为他会构成后起诗人焦虑的根源。

从另一方面看，正像她在《出航》(*The Voyage Out*)中做的那样，当伍尔夫确实在一部小说中对弥尔顿有所暗指时，她会指出他所拥有的致命的力量所产生的全部有害的影响。事实上，女主人公雷切尔·文雷斯的座右铭很可能和济慈所说的“对他来说是生，对我来说是死”的箴言是一致的，因为24岁的雷切尔是死于某种不知名的疾病的，而这一疾病与她和特伦斯·休伊特之间的初次性接触有关，她似乎是淹死在弥尔顿的诗歌构成的水波之中的。“特伦斯正在大声地朗读弥尔顿，因为他说弥尔顿的文字拥有质感和形状，因此，并没有必要去理解他究竟在说些什么……（但是）尽管特伦斯那么说，弥尔顿的文字却似乎充满了意义，或者正是因为这个缘故，倾听它们才会觉得很痛苦。”¹⁰特伦斯读的是假面剧《科摩斯》(*Comus*)中对“塞布丽娜仙女”、那位藏身于“清澈、冰冷的水波之下”的女神的一段祈祷文，这段文字本来是向女神祈祷，希望一位被变成石头的少女能够复活的。但是它们在雷切尔那里造成的效果却完全不同。它们吸引着她走向黑暗昏沉的、“水黏乎乎的一个很深的池塘”，里面有着一个个来自伍尔夫自己疯狂发作时期看到的形象，最后，这些文字使她沉入了“海洋深处的”黑暗之中。¹¹至此我们不禁想问这样一个问题：如果死去的不是雷切尔而是弥尔顿，雷切尔有没有可能有生的希望呢？

夏洛蒂·勃朗特当然是会这么想的。由于伍尔夫是一位十分复杂的文学批评家，她很可能一度曾是弥尔顿的文化神话中最清醒也最焦虑的女性继承人。但是，在早期女性作家中，似乎只有勃朗特最大程度地意识到了弥尔顿身上具有威胁性质的种种品格，尤其是意识到了他对女性的命运有可能产生影响的程度——借用来自布鲁姆的一个双关语就是——一种不健康的流感。¹²在《谢利》中，勃朗特特别对具有父权性质的、弥尔顿式的宇宙哲学进行了抨击，她看到了，在弥尔顿的哲学那邪恶凶险的背景下，她的两位女主人公都患了病，成为孤

儿，并在男性操纵的社会中忍饥挨饿。“弥尔顿是伟大的，但他是个好人吗？”小说的标题以她的名字而得名的女主人公谢利·基达尔这样问道。

（他）拼命想看第一个女人，可是……他并没有看到她……他看到的是他的厨娘；或者就像我看到吉尔太太一样，看到她在大热天里，在阴凉的奶房里制乳蛋糕，奶房的格子窗旁边长有蔷薇树和金莲花，她在为教区长们做冷点——蜜饯和“美味奶油”——心里却弄不懂“为什么要挑最精美的东西”。¹³

194 谢利暗指的是《失乐园》中第5卷的段落，其中写到家庭主妇般的夏娃，“怀着殷勤周到的念头”，用伊甸园中出产的各类冰冷的水果、坚果、浆果和“可口的奶油”来侍奉亚当和他的那位天上来客。这部分铺陈了令人垂涎三尺的可爱的宴席上的种种美味，对原始的家庭生活幸福的描绘，几乎带有维多利亚时代的风味，这一场景在勃朗特通过谢利的形象进行的反叛并赋予她的滑稽模仿的智慧面前，显得特别的脆弱无力。但是，勃朗特和谢利更多地是要严肃地揭示出弥尔顿笔下的夏娃那小女人式的特征，同时暗示对《失乐园》中鲜明呈现出来的厌女倾向更为严厉的批评的。谢利假定第一个女人并不是夏娃，她“一半是玩偶，一半是天使”，总有可能成为恶魔。更进一步说，她是一个泰坦（Titan），甚至还是一个普罗米修斯式的人物：

……她生了农神，原始神，河海之神，她生了普罗米修斯……这第一个女性的胸脯在这人间发出生的气息，生出了敢同全能的上帝较量的勇士，生出了能够忍受千年奴役的大力士，生出了能够长年累月喂养贪婪的死神的长生不老者；生出了不竭的生命和纯洁的优秀品格，不朽的同胞，他们虽然经历过几千年罪恶，挣扎和灾难，却能够孕育出个弥赛亚来……我看到——我这

会儿看到——一个女泰坦……她把胸脯靠在斯蒂布罗泽地山脊上，她那双威力无双的手叉在一起，放在下面。她就这样跪在那儿，同上帝面对面地交谈。那个夏娃是耶和华的女儿，正如亚当是耶和华的儿子一样。

就像伍尔夫有关“弥尔顿的幽灵”的概念一般，这段有关一位泰坦式的夏娃的显然十分勇敢的描述有趣而又模糊难解。举例来说，把这一段落理解为对于哺育了男性之伟大的母性本能的较为传统的再现，并非没有可能。因为她“生了普罗米修斯”，第一位女性的胸脯哺育了勇士、大力士和长生不老者。然而，与此同时，这里的句式排列又提示我们，“敢同全能的上帝较量的勇士”和“能够忍受千年奴役的大力士”就像那些和他们直接相关的品格一般——“不竭的生命和纯洁的优秀品格，不朽的同胞，他们虽然经历过几千年罪恶，挣扎和灾难，却能够孕育出弥赛亚来”——也是属于这第一位女性本人的。谢利心目中的夏娃不仅生出了普罗米修斯，她自己甚至就是一位普罗米修斯，与全能的上帝进行了较量，并反抗了奴役。¹⁴因此，弥尔顿笔下的夏娃显而易见是屈从恭顺的，只有一瞬间的灾难性的叛逆——即听从了错误声音的那一刻，而谢利心目中的夏娃却是强有力的、我行我素的和生机勃勃的。弥尔顿笔下的夏娃具有家庭生活特征，而谢利的夏娃则是勇往直前的。弥尔顿笔下的夏娃来自于第一个令人好奇的凹处，仿佛天生就是堕落的一般，“她外观精致而内心稍欠完美。”（*PL**8. 第 538—539 页）谢利的夏娃却充满了“不竭的生命和纯洁的优秀品格”。弥尔顿笔下的夏娃可说是某种神圣的、后来添加的东西，一种几乎是多余的存在物，由亚当“多余的”肋骨中创造而来，谢利的夏娃则是一种精神性的、至关重要的“天堂生成的东西”。最后，或许也是最耐人寻味之处在于，弥尔顿的夏娃通常是被排斥于上帝的

195

* *PL*，即《失乐园》，下同。——编者注

视线之外的，在伊甸园历史的关键时刻，由于神所安排的睡眠而变得失去知觉和沉默不语，而谢利的夏娃却“面对面地”和上帝说话。我们甚至还可以推测，虽然后来被卑躬屈膝的、破坏性的幽灵所取代，谢利心目中的夏娃可以说是伍尔夫在自己重新修正的神话版本中，称为“朱迪丝·莎士比亚”的那位死去的诗人的第一位化身，这位“朱迪丝·莎士比亚”正是在弥尔顿的幽灵的判决之下才死去的。

二

除了生下有趣的后代之外，谢利心目中泰坦般的女性还有着有趣的祖先。举例来说，假如她本人既是普罗米修斯的母亲，又是普罗米修斯本人，那么从某种意义上说，她与弥尔顿笔下的撒旦的关系，要比与弥尔顿笔下夏娃的关系密切得多。当然，“敢同全能的上帝较量的勇士”和“能够忍受千年奴役的大力士”的品格不仅让我们想到了雪莱笔下的普罗米修斯（或者拜伦、歌德、埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯）的坚定的反叛，而且想起了弥尔顿笔下的魔王反抗“天堂里的专制”的“难以征服的意志”。同样，弥尔顿笔下堕落天使那巨人的身量（“体积之大，正像神话中的怪物，/像那跟育芙作战的巨人泰坦，地母之子”[*PL* 1. 第 196—198 页]）在谢利心目中巨大无比的夏娃身上得到了复现。她“把胸脯靠在斯蒂布罗泽地山脊上”，就像《失乐园》第 1 卷中描写的撒旦“平躺在那里，身体延伸得很长”的样子，也正像是布莱克诗句中堕落的阿尔比恩（另一位新弥尔顿式的人物形象），他右脚“站在多佛的悬崖上，他的脚后跟 / 踩在坎特伯雷的废墟上；他的右手（遮挡着）傲慢的威尔士 / 而他的左手则盖在苏格兰之上”等等。¹⁵但是，当然，弥尔顿笔下的撒旦本身就是影响了勃朗特的浪漫主义诗人们所创造出来的所有普罗米修斯式的英雄人物的前辈。好像是为了证明这一事实一般，夏洛蒂·勃朗特让她的谢利强调说明，在她泰坦般的女性的胸脯下，“我看到她的腰带紫

得跟地平线一样，晚空的星星在腰带那阵红光中闪烁”——作为“清晨的儿子”和夜晚的星星，路西法（Lucifer）就是尚未堕落之前的撒旦。

弥尔顿笔下的撒旦变形而为普罗米修斯式的夏娃，这一点乍听上去在文学发展中是不可能的事。但是，即便我们只是对《失乐园》作一点最简略的反思也会发现，尽管夏娃从表面上看来是被动的，并体现出家庭生活的倾向，弥尔顿本人却似乎有意在她和撒旦之间安排了某种平行的关系，以至于对不够细致的读者而言，不时会在区分这两个都犯下罪行的形象之时发生困难。举例来说，正如斯坦利·费什（Stanley Fish）指出的那样，夏娃在《失乐园》第9卷中对亚当进行诱惑的言辞完全是“和撒旦相呼应的一套”，中心思想是“看着我。/不要相信”，这一点和撒旦早先用言辞对夏娃进行诱惑时显现出来的反宗教的经验主义（anti-religious empiricism）极其相似。¹⁶更进一步说，当亚当出于对妻子的无原则的“溺爱”、出于对夏娃的自我牺牲的爱情而堕落的时候，至少对于现代读者而言是显得相当高贵的，弥尔顿的夏娃的堕落则几乎和撒旦的堕落是出于同样的原因，即她也想成为“神”，还有，和撒旦一样，她也秘密地对她现在所处的位置不满，秘密地思考着“平等”的问题。在他堕落之后，撒旦对跟随他的天使们进行了一番假自由论者的演说，他问道：“论理性或正义，谁能/对平等的同辈冒称帝王而君临？/论权力和光荣，虽有所不同，/但论自由，却都是平等的。”（*PL* 5. 第794—797页）^[1]在她堕落之后，夏娃思考了自己私下把禁果藏起来的可能性，这样说道：“这样，就补足女性的缺陷，/更加惹他爱，更加和他平等。”（*PL* 9. 第821—823页）

再一次地，和弥尔顿笔下的撒旦一样——尽管他的要求是和神圣的上帝平等——撒旦从一位天使堕落而为可怕的（尽管又是诡秘而

[1] 《失乐园》的中译文均取自朱维之先生翻译的版本，上海译文出版社，1984年。

难以捉摸的) 魔鬼, 夏娃则逐渐地从一位天使般的存在堕落而为可怕的、魔鬼般的生物, 她悲哀地听着亚当对她的怒斥: “别让我看见你, 你这条蛇! / 这个名字对你最合适, 你和他联盟, / 同样虚伪和可恨; 你的体态像蛇, / 你的和颜悦色显示内心的诡诈……” (PL 10. 第 867—871 页) 上帝在女性和魔鬼之间设置的敌对状态于是被置换成了新的敌对状态, 这一敌对状态使得那些本身并不对立、并非敌人, 却无比相似、彼此无限吸引的人被分离。此外, 正如撒旦拿禁果给夏娃吃一样, 夏娃——她是始终和果实联系在一起, 不仅仅是作为伊甸园中的厨娘, 而且还作为子宫或者果实的承载者而存在——也把禁果拿给亚当吃。最后, 正如撒旦落入了创造之中, 它的堕落导致的第一个结果就是由罪 (Sin) 和死 (Death) 组成的物质世界的出现一样, 夏娃的堕落 (不是亚当的) 亦使得人类的起源真正开始, 因为这一结果带来的是生儿育女的痛楚, 与“死”相伴相生的反面和它的镜像。还有, 正如撒旦是卑微的并受到自己对更好的果实的欲望所奴役那样, 夏娃也因不仅成为亚当个人的奴隶, 而且成为亚当作为具有原型意义的男子的奴隶而变得卑微, 她不仅成为自己丈夫的奴隶, 而且如西蒙娜·德·波伏娃指出的那样, 成为一个性别族类的奴隶。¹⁷ 与她相反, 亚当的堕落却是幸运的, 除了别的原因之外, 还有一点就是, 如果站在女性立场来看的话, 他所得到的惩罚看起来几乎像是一种褒奖, 这一点他本人似乎也意识到了, 他这样说: “对我的诅咒只是斜睨一下大地, / 说我必须劳动才能得食。这有什么不好呢? 懒惰原是更坏的事……” (PL 10. 第 1053—1055 页)

然而, 我们又必须记住, 如弥尔顿描绘的, 夏娃之于撒旦的关系远比上述观点中所分析的要丰富、深刻和复杂得多。夏娃与魔鬼之间的纽带关系之所以那么有力, 不仅在于将夏娃和撒旦联系在一起的令人吃惊的相似之处, 还在于夏娃和撒旦的女性化身“罪”之间相似的种种表现形式, 事实上——除了掌管天文的缪斯女神乌拉尼亚 (Urania) 之外, 在诗人的心目中乌拉尼亚就是天使——“罪”是出

现在《失乐园》之中的、夏娃之外的唯一一位女性形象。¹⁸ 在勃朗特笔下，谢利心目中泰坦般的夏娃是让人想起弥尔顿笔下的魔鬼那普罗米修斯式的种种特点的，但谢利似乎并没有注意到夏娃和“罪”之间的这种关系，即便在她对弥尔顿笔下的小女人多有抨击的时候也是如此。但是我们又可以肯定，勃朗特本人和许多其他女性读者一样，确实——即便是出自无意识——感知了这种相似之处。因为不仅“罪”是女性，和夏娃一样，她还和撒旦同样具有蛇的特征，就像亚当告诉夏娃她也是一条蛇一样。她的身体，“上半身是女人，相当美丽，/ 下半身巨大，盘蜷，满是鳞甲，/ 是一条长着致命毒刺的大蛇”，这一描述夸张地表现和嘲弄性地模仿了女性的生理特征，把它们表现得就像斯宾塞笔下的艾茹和杜艾萨那样（*PL* 2. 第 650—653 页）。与此相似的是，“罪”的美丽被具有讽刺意味地和邪恶进行了对照，她的形象对亚当在夏娃的“外观精致”和“内心稍欠完美”所构成的张力关系面前产生的恐惧感进行了滑稽摹仿。更有甚者，正如夏娃是第二等的、附加的造物，只不过是从小亚当的肋骨中生出来的一样，“罪”作为撒旦的“女儿”，同样是从那位堕落天使的大脑迸裂处生出，好像荒谬地颠倒了一下充满智慧的弥涅尔瓦（*Minerva*）从朱庇特（*Jove*）的脑袋里生出这一希腊和罗马故事的版本一样。弥尔顿暗示我们，在一个以父权统治为中心的基督教背景之下，具有异教色彩的智慧女神很可能会变成令人憎恨的女魔头“罪”，因为天堂中的知识是专门由“男性精神”所构成的，而女性就像她黑暗的影子“罪”一样，是“大自然的 / 美的瑕疵”（*PL* 10. 第 890—893 页）。

198

更进一步说，如果夏娃所受的惩罚是不得不承受母性的痛楚的话，“罪”便是独一无二的母性的典范，而并不是《失乐园》赋予她的“混沌的宽大子宫”的代表，作为一个典范，弥尔顿笔下的这个怪物还含蓄地警告了身为“整个族类的奴隶”之后所面临的下场。“罪”在一个可怕的循环中生下了无数的地狱之犬，然后便无休无止地又被她的儿女所吞噬，这些儿女一刻也不停地在她的子宫内外来回穿梭，

狂吠着、嚎叫着。它们那畜牲的声音告诉我们，生儿育女并不是有关精神的事，而是充满了兽性的，是一桩和肉体凡胎联系在一起的事儿，一桩和不可理解、也不愿去理解的身体相关的事，而它们那没完没了的吮吸又预示了“死”最终的精疲力竭，而“死”在这里是作为生命的伴侣存在的。“死”是地狱之犬的兄弟，而由于它为了使这种痛苦进入存在，于是强暴了它的母亲“罪”（因而也与她融为一体），它又成为它的兄弟们的父亲，这一点恰如它将和夏娃融为一体一般，当时，夏娃在吃着苹果，结果却证明自己“吃着的就是死”（*PL* 9. 第 792 页）。

当然，“罪”的骄傲以及她在撒旦充满邪恶的诱惑面前的脆弱，使她也成为夏娃的影子。毕竟，正是在撒旦的请求之下，“罪”才违背了上帝的命令，打开了地狱之门，让最初的邪恶涌流到了世界之上的，她的这一行为与夏娃违背上帝的命令，吃下苹果的行为无疑具有相似的性质，而两个行为的结果也是相似的。更进一步看，和夏娃、撒旦一样，“罪”也想变得“像神一样”，在一个“充满光明和幸福的新世界里”（*PL* 2. 第 867 页）实行统治，显然，她那感人但又亵渎上帝的坚决效忠撒旦的言辞（“你，我的父亲，我的创造主，/ 你给了我生命，除了你，/ 我还该听从谁，跟着谁走呢？” [*PL* 2. 第 864—866 页]）为夏娃对亚当说出的最最辛酸的话语（“领我走吧……和你同行，/ 等于留在乐园；没有你时，留也等于被放逐，/ 你为我明知故犯的罪被流放，/ 你是我天底下的一切东西……” [*PL* 12. 第 614—618 页]）作出了铺垫，这就好像弥尔顿的内心深处有一部分内容并不愿意引导读者将上述两种服从的事例进行对照，而只想事先对夏娃身上“美好的一面”进行删削一般。或许正是出于这个原因，在“罪”那美杜莎一般的蛇形身体无情的遮盖之下，夏娃的美丽同样开始（在一位有经验的《失乐园》的读者看来）让人觉得可疑：她金色的披肩长发像波浪般起伏，表现出卖弄风情的样子，髻曲的发卷至少也流露出一种邪恶的潜在威胁，即便是如黑兹利特（Hazlitt）这样敏锐的批

评家也禁不住会这样认为，她赤裸的身体本身就使她像是一枚禁果，引发人的性欲。¹⁹

然而，尽管弥尔顿的厌女情结众所周知，尽管夏娃的故事可以被纳入高度发达的哲学传统之中，但撒旦、夏娃和“罪”之间存在的所有这些联系和类比关系却仅仅只是隐含的信息罢了，它们潜藏在《失乐园》的文本之中，而不是经过详细阐释并得到公然呈现的观点。而对于在由“大男子主义者”控制、尊崇教父和新摩尼教派的教堂中成长起来的敏感的女性读者而言，诸如《失乐园》这样一部强有力的作品，无论其隐含的还是公然呈现的内容过去都是（现在依然是）绝对真实的。对这些女性来说，由撒旦、“罪”和夏娃构成的亵渎神圣的三位一体对由上帝、基督和亚当构成的神圣的三位一体进行了恶意的摹仿，²⁰即便在进入18和19世纪之后，人们似乎依然还是会得出这样一种印象，即女性的原则受到了历史性的剥夺、女性被降低到了卑下的位置，到了20世纪，罗伯特·格雷夫斯（Robert Graves）更是对这一点作出了富有想象力的分析。“新的神，”格雷夫斯在《白色的女神》（*The White Goddess*）中写道，正在对犹太的一毕达哥拉斯的（Judaic-Pythagorean）传统的崛起进行言说，而弥尔顿加以详细描述，正是他们的文化神话，

声称自己是至高无上的，就像希腊字母中的阿尔法和欧米茄一样，一个代表了开端，一个代表了结尾，是纯粹的神圣、纯粹的善、纯粹的逻辑，能够在没有任何女性帮助的情况下独立存在；但是，用（构成《白色的女神》）主题的最初一位对手来对他进行确认，将女性和永久性地对他进行抵抗的另一位对手联系在一起又是很自然的。其结果便是造成精神上的二元性的悲喜兼具的所有苦恼带来的哲学上的二元性。假如说正确的神、那逻各斯之神就是纯粹的思想、纯粹的善，那怎么还会有邪恶与谬误出现呢？我们必须猜想有两种彼此分离的造物，即正确的精神上

的创造物和错误的物质上的创造物。如果用代表天体的术语来表示的话，即太阳和土星现在是合为一体，与月亮、火星、水星、木星和金星彼此对立的。后面五个与前者对立的的天体构成了一个强有力的同盟关系，开端之处是一位女性，结尾之处依然是一位女性。木星和月亮女神相互为伴，成为了物质世界的统治者，而火星和金星这一对爱侣则代表了充满欲望的血肉之躯，而介于这两对伴侣之间的是水星，他代表着恶魔、宇宙的创造者或者说错误的创造物的创造者。正是这五个天体构成了代表五种物质感受的毕达哥拉斯的丛林；而充满精神性的思考的男子于是把它们看成是错误的来源，试图通过纯粹的缅想来超越于它们之上。这一策略被畏惧神灵的艾赛尼派教徒^[1]又推到极致，他们在用篱笆围住、顶上覆有刺槐树枝条的房屋里构建了属于自己的修士社会，这个社会是严禁女性进入的；这些教徒们过着苦修的生活，逐渐养成了对自己身体天然功能的病态的痛恨之情，并使目光远离尘世、血肉之躯和邪恶。²¹

弥尔顿对于母权社会的风俗制度至少在表面上还是有所肯定的，他决没有像狂热的禁欲主义者艾赛尼派教徒那样对女性怀有深恶痛绝的态度。但是，他的厌女倾向却是和艾赛尼派教徒相似的，只不过乔装得更为隐蔽罢了，这一点明显地通过亚当对公正的理性的信仰表现出来，他将公正的理性视为超越由夏娃和撒旦（他在《失乐园》中还看到了“一群美女”用花言巧语背叛了“神之众子”[PL 11. 第 582、622 页]）所代表的尘世的错误的一种手段。而《失乐园》中公正的理性所隐含的上述意义获得了威廉·布莱克（William Blake）的深刻领会，在他的笔下，堕落的弥尔顿必须和他身上流溢出来的女性成分

[1] 艾赛尼派教徒（Essenes），公元前 2 世纪到公元 1 世纪之间盛行于巴勒斯坦的一个犹太教派别，严守律法、教规，过严格禁欲的生活。

重新结合到一起，才可以摆脱累赘并获得想象力的完整性。或许，为了说明我们的意图，在此更为重要的是，在栩栩如生的史诗《弥尔顿》中，布莱克确定无疑地呈现了弥尔顿那误入歧途的“清心寡欲”所具有的心理—历史的效果，而这不仅对弥尔顿本人也对女性造成了影响。举例而言，当作为贵族和吟游诗人的弥尔顿思索着“上帝所代表的错综复杂性”的时候，布莱克却让他的“六重流溢”（six-fold Emanation）痛哭抱怨，“碎裂散落到深处 / 经受着折磨。”²² 这位由他的三位妻子和三个女儿构成的、具有原型意义的被抛弃的女性了解得非常清楚，弥尔顿反女性主义的立场既对她的性格、也对她的命运具有致命的影响力。“这就是我们女性的命运吗？”布莱克让这位女性绝望地呼号。“我们是对立的吗，哦弥尔顿，你和我 / 哦不朽之神！我们是如何被引入战争，被引入一系列死亡战争的？”仿佛像是为了描述厌女倾向所造成的女性的道德畸形一般，她解释说，“尽管我们之为人的力量可以支持那些严重的争吵……但我们性别的力量却不能：只能堕入厄若（Ulro）的（地狱）之中。 / 因此，我们所有的错误会浮现于永恒之中！”²³

尽管布莱克深受弥尔顿的厌女倾向的困扰，并激进地反对由弥尔顿模糊的摩尼教派宇宙哲学（Manichean cosmology）所进一步强化了的笛卡尔式的二元论（Cartesian dualism），他却又把《失乐园》的作者描绘成这部以他的名字命名的诗歌中的英雄——甚至是救世主。这位后来的诗人或者是超越了弥尔顿的幽灵，或者是藏身于弥尔顿的幽灵之后，看见了一位更有魅力、更加令人愉快的形象，这个形象想必也是谢利和她的作者夏洛蒂·勃朗特，以及大部分其他女性读者同时看见了的，因为她们的判断依据的是许多女性记载下来的、对于弥尔顿的模糊的认识。尽管《失乐园》发出的史诗之声由于对西方父权制统治中居于中心位置的文化神话进行了详细的描绘和评论，听上去经常像是吹毛求疵，并体现出“大男子主义的色彩”，但史诗的创造者似乎又经常表现出一种富有戏剧性的特点，即对天国中的清规戒律的

201

抗拒立场，这就使得具有浪漫倾向的读者很可能会和布莱克一起得出结论，认为弥尔顿是在“受到禁锢的状态之下”写作的，“内心部分也怀有魔鬼的倾向却不自知”。²⁴ 因此，布莱克为谢利和雪莱、为拜伦和玛丽·雪莱、为勃朗特三姐妹开辟了一条道路，尽人皆知的是，他将撒旦定义为《失乐园》中真正的、栩栩如生而又光彩照人的神，以刚毅且置人于死地的恶魔形象出现的“神”。布莱克不同凡响而又耐人寻味的误读不仅梳理出了雪莱笔下普罗米修斯的源头，而且交代了谢利心目中那如泰坦般的巨人的夏娃的祖先。假如说夏娃在许多否定性方面都和那蛇形的、实施诱惑的撒旦相似的话，那么，她为何不能同样与作为浪漫主义反叛化身的撒旦、被 T. S. 艾略特称作是（这是哈罗德·布鲁姆提醒我们的）“弥尔顿笔下那头发鬈曲的拜伦式英雄”²⁵ 的人物形象相类似呢？

三

在大半部《失乐园》中，撒旦的形象都是一个外形英俊的魔鬼，因此，可以构成拜伦式英雄的一个模本，这一点无可置疑，也是被采取各种立场的批评家经常表述的观点，他们中包括那些对拜伦和弥尔顿远没有像艾略特那样抱有敌意的人士。确实，撒旦的普罗米修斯主义、他那不屈不挠的意志和勇气后来都传给了诸如谢利心目中的夏娃这样的人物，他的身上几乎涵盖了一般意义上的浪漫主义的某些至关重要的特征。和雪莱笔下的普罗米修斯一样，他拒绝屈从于“天国里的暴君”，又像拜伦笔下的恰尔德·哈罗尔德（Childe Harold）一样“怀着充满哀愁的幻想”高视阔步，²⁶ 弥尔顿笔下的撒旦和 19 世纪早期任何一位诗人一样，对神圣的天国的秩序抱有一种格格不入的态度。他既诅咒别人而又诅咒自己，自相矛盾而又神秘玄妙（我该何从逃避 / 无限的愤怒，无限的失望？ / 我的逃避只有地狱一条路……恶呀，你来作我的善 [PL 4. 第 75、110 页]），体验着罪恶的

双重意识，自觉拥有令人赞叹的自我，可以做任何不知名的事情，或许还会犯下滔天大罪，对于这些品质和特点，拜伦后来在《曼弗雷德》(*Manfred*)和《该隐》(*Cain*)中，把它们作为超凡脱俗的标志进行了重新界定。更进一步说，就天国的暴君和公正的理性彼此相连的程度而言，撒旦同样以对自我和宇宙深处的奥秘的探索，而体现出浪漫主义的反理性色彩。同样，在他不够庄重自持、屈从于激情的过度流溢这一方面，在他表现出拜伦式的“凶猛姿态”和“狂热气质”(PL 4. 第 128—129 页)之时，他同样是反理性的——浪漫主义的。与此同时，他那通过反抗天国的长嗣继承权制度，即不公正地将上帝的“儿子”的地位提升到高于最尊贵的天使之上的做法而体现出来的贵族式的平等主义，都告诉我们，撒旦是具有拜伦式的(还有雪莱式的、葛德文式的)、为全人类争取自由和公正的理想的。我们会觉得，这位被雷霆灼伤、厌弃人生、眉毛黝黑的恶魔是决不会离开他在迈索隆吉翁(Missolonghi)的位置的。

耐人寻味的是，在《失乐园》中，夏娃是唯一一位对等级地位的反抗具有和撒旦同样急迫的要求的人物形象。尽管从某种意义上说，亚当同样受到上帝的压迫，或至少受到上帝的操纵，但他在自己的王国中毕竟拥有和上帝在他的疆域中拥有的同样的东西，即因首先获得生命而拥有的绝对父权。夏娃在长诗第 4 卷中驯服的言语对这一点进行了强调：“我的创作者和安排者啊，你所 / 吩咐的，我都依从，从不争辩， / 这是神定的。神是你的法律， / 你是我的法律； / 此外不识不知， / 这才是最幸福的知识，女人的美誉。”(PL 4. 第 635—638 页)但是，在她对亚当刚说完这些话后不久，她又做了一个梦(在第 5 卷中表现出来)，这个梦揭示的似乎才是有关这件事的真实情感，她幻想自己可以像撒旦那样飞翔，从伊甸园以及它的种种压迫中逃离：“飞升到了云中……可以俯瞰广阔的大地，气象万千……”²⁷(PL 5. 第 86—89 页)这里，对快乐的知识重新定义和期待，让我们想起了弗吉尼亚·伍尔夫有关女性从敞开的窗户中向外眺望的想象。有

意思的是，尽管这段描绘夏娃的飞翔的段落十分简短，但它却预示了后来不断地、引人入胜地出现在女性诗人和浪漫主义诗人作品中的种种幻想。举例来说，拜伦笔下的该隐深深地为他的创造者称作“乐园政治”（politics of paradise）的东西所吸引，²⁸ 他和他那充满诱惑的路西法飞越太空，就像弥尔顿笔下夏娃的一位男性版本，此外，尽管谢利心目中的夏娃是附着于大地——几乎本身就像大地一般——的，但她也可是由数不清的别的“夏娃”所构成，这些“夏娃”代表着女性的生命力，她们飞翔过，然后坠落、附着于地面，或者害怕再次飞翔，仿佛在以一种间接的方式确认梦中获得的权力，那是弥尔顿让撒旦赋予夏娃的。但是，以飞翔的方式逃跑的女性之梦究竟是来自于弥尔顿或浪漫主义观念，还是来自于某些女性的集体无意识，至今依然还是一个难以回答的问题。因为在撒旦、浪漫主义以及隐蔽的或者刚刚萌芽的女性主义之间的联系实在是错综复杂的和难于考察的。

当然，如果撒旦和夏娃在某种意义上都是格格不入的、反叛的，因而具有拜伦式人物形象的特征的话，对代表了一个阶级的女性作家——她们既包括谢利的创造者也包括谢利本人，既包括弗吉尼亚·伍尔夫也包括“朱迪丝·莎士比亚”——来说，情况也同样如此。由于被她的哥哥们——“神之众子”——剥夺了受教育的权利，她们被迫恭顺屈从、沉默不语，如果不是在现实中如此的话，女性作家一定是常常“怀着充满哀愁的幻想”高视阔步，就像拜伦式英雄一样，像撒旦一样，或者像普罗米修斯一样的。由于深切地感受到两者之间的差异性，一方面她被希望变成某个天使，另一方面，她却明白自己经常是一个愤怒的魔鬼，她一定经受了同样的自相矛盾的双重意识，一方面是负罪感，另一方面则是豪迈感，而这正是撒旦和曼弗雷德同样感受到的内心分裂。她仿佛圣徒般沉静，像夏娃那样怀着自恋的心情暗自打量自己的形象，像撒旦那样暗自思索自己的力量，她很有可能会偶尔地产生害怕之心，害怕像撒旦那样——或拜伦笔下的拉拉、曼弗雷德一样——会通过“凶猛的姿态”或“狂热的气质”泄露自己

隐秘的怒火。尽管沉睡在家庭生活的小小空间中，她依然无法压制那种浪漫主义的 / 撒旦式的悄悄低语——“夏娃你为何入睡？”——低语声还在呼唤着她加入那个鲜明生动的、由那些在夜间飞翔的人所组成的世界。

再一次地，尽管弥尔顿花了很长的篇幅将亚当、上帝、基督、众天使和栩栩如生的预言的权力结合到一起，然而，在《失乐园》里，由诗歌和想象力所构成的鲜明生动的夜之世界，也就是说魔鬼的世界，其实更多地是与夏娃、撒旦和女性特征（femaleness）微妙地联系在一起，而不是与任何“善的”人物形象，当然，史诗的作者本人除外。布莱克当然清楚地看到了这一点。这正是他虚构了撒旦和上帝角色的相互颠倒的主要原因。但是，他的朋友玛丽·沃斯通克拉夫特和玛丽浪漫主义的女性继承者们一定也同样看到了这一点，正如拜伦和雪莱也看到了这一点一样。因为尽管是亚当像在观看水晶球中发生的幻景一般，神奇地看到了未来将要发生的事情，但撒旦和夏娃也同样是《失乐园》中真正的做梦者，从浪漫主义的意义上说被充满诱惑性的思考和难以控制的想象力所操纵，面对着生活的可能性的选择，就像曼弗雷德或者克里斯塔贝尔或者《许珀里翁的坠落》（*The Fall of Hyperion*）中的济慈一样，他们被生动的渴望折磨得心力交瘁、亢奋不已，呼应了莫内塔对济慈所说的那番言辞。但是，甚至撒旦（或者夏娃）因宏大抱负和实际地位之间这种地狱般不相称的痛苦感受也构成了浪漫主义诗人和受到浪漫主义启发的女性主义者审美崇高性的样板。玛丽·沃斯通克拉夫特通过对亚当和夏娃“这一对可爱的伴侣”尚未堕落之前的舒适状态的思索，承认自己感受到“一种类似于孩子们正在玩耍或动物们正在嬉戏时会感受到的那种激情”，在那样的情境下，“我怀着自觉的尊严，或者撒旦式的骄傲，转向了地狱以寻求更加崇高的东西。”²⁹她那有意为之的，将“自觉的尊严”、“撒旦式的骄傲”和她对“崇高”的敬意讽刺性地混合在一起的做法，既预示了雪莱笔下泰坦的出现，也预示了谢利想象中泰坦般的女性的

出现。更进一步说，正如布莱克和沃斯通克拉夫特同样看到的，对于更加“崇高的”、可以选择的生活的想象，会进一步强化那种具有革命性的热情，使得身为富有想象力的诗人撒旦，就像拜伦式的贵族叛逆者撒旦一样，既为浪漫主义者进行了定义，也为女性进行了定义。

当然，浪漫主义美学经常与空想政治联系在一起，这几乎是不言而喻的事情。从布莱克、雪莱具有启示性质的革命性作品到叶芝 (Yeats)、D. H. 劳伦斯 (D. H. Lawrence) 的同类作品，对弥尔顿式的文化神话的改写和修正已经和对保守的、等级森严的“乐园政治”的否定联系到了一起。“在可怕的权威中，”布莱克笔下那撒旦式的弥尔顿发出雷霆般的呼声，“要服从受神灵启示的人的言语。/ 所有那些可以被毁灭的一定要被毁灭 / 耶路撒冷的孩子将可以从奴役状态中获得拯救。”³⁰ 和他一样，拜伦的路西法将自主意识和知识——那是获得自由的前提——赋予了该隐，而雪莱笔下的普罗米修斯同样反抗天国的霸主、那所有人的“生活、快乐、帝国和胜利”的领路人。³¹ 甚至 D. H. 劳伦斯笔下那撒旦式的蛇，一百年之后从那像地狱般在燃烧着的地球深处出现，似乎也是“生活的主人之一”，一位被放逐的、“而现在又将重掌王杖的”国王，它预示了一个重生的社会即将出现。³² 因为在所有这些浪漫主义诗人的革命的宇宙哲学中，撒旦和他的另一个自我路西法（“清晨之子”）都代表了那个自由的黎明，在这个黎明中，他们将受到祝福、获得重生。

205 因此，毫不奇怪，在最强烈的反叛性方面与撒旦相认同、在最微弱的反叛性方面与夏娃相认同，并几乎始终与浪漫主义诗人相认同的女性，会同样努力地追求有可能带来大变动的社会变革，而这正是对弥尔顿的修正影响所致。玛丽·沃斯通克拉夫特的著作《为女性权利的辩护》读上去常常像是对《失乐园》的一种愤怒的评论，其中还结合着布莱克式的、对法国革命的热情——至少是对法国大革命爆发初期的日子热情——还有她对撒旦式的崇高的“前浪漫主义的”推

崇，以及对弥尔顿的厌女倾向的女性主义愤怒。但是由于书中表达的思想十分复杂，因此，这些彼此相关的情感并不仅仅为她所独有。因为在许多女性作家的思想中，不仅是把女性主义和浪漫主义的激进情绪有意识地联系在一起，女性作家还经常会利用拜伦式的（或者撒旦式的）充满反叛激情的空想政治来进行乔装，作为对性别政治的一种隐喻。于是，在《谢利》中，勃朗特不仅创造出了一位反弥尔顿的夏娃，还利用了小说主要加以表现的、纺织工人革命怒火构建一种意象，来表达受到剥夺的女主人公们的愤怒之情。与这部作品相似，正如埃伦·莫尔斯注意到的那样，英国女性写下的工厂小说（比如盖斯凯尔夫人的《玛丽·巴顿》）和美国女性写下的反抗奴隶制度的小说（比如斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》）都通过表面上无动于衷的、对于更大的公共事件的考察，掩盖了“私人的、抑郁的女性的不满”，或对之进行了乔装。³³ 再到后来，甚至是充满了弗吉尼亚·伍尔夫愤怒的女性主义思想的《三个基尼》（*Three Guineas*），最初的意图同样不是主要关注女性问题，而几乎表现了一种雪莱式的、改造世界的梦想——废除战争、暴政统治和无知等等——而其形式，却是一个女性“外来者所组成的社会”。

但是，显然，这样一个社会只能是一个令人好奇的撒旦式的社会，因为在乐园政治中，黑暗王子（the Prince of Darkness）事实上就是第一个外来者。即便伍尔夫本人并未穿透弥尔顿的幽灵看得很远，并认识到这一点，但其他一些女性，包括女性主义者和反对女性主义的人却都看到了这一点。举例来说，在19世纪后期的美国，一份著名的浪漫主义激进政治和女性主义期刊的名称就叫做《孕育光明的使者路西法》（*Lucifer the Light-bearer*），在维多利亚时代的英格兰，里格比夫人（Mrs. Rigby）关于夏洛蒂·勃朗特充满拜伦式的激情和女性主义激情的《简·爱》，如此写道，“打倒权威、挑战人神共同尊奉的每一个符码，以及激发了宪章运动和家庭内部的反抗的心灵和思想”——换句话说，就是拜伦式的、普罗米修斯式的、撒旦式的和雅

206 各宾党人式的心灵和思想——“是同样催生了《简·爱》这部作品的思想”。³⁴

然而，自相矛盾的是，夏洛蒂·勃朗特本人可能倒没有像里格比夫人那样，清晰地意识到渗入《简·爱》之中的那种不同凡响的空想的、革命性的冲动，其中至少有部分原因在于和其他许多女性一样，勃朗特发现自己的愤怒及其所导致的智力上的结晶几乎过于令人痛苦，因而难以面对。在对所谓的女性问题状况进行评价时，她告诉盖斯凯尔夫人说，“在社会体制的根基处，有着根深蒂固的邪恶——那是我们无论如何努力都无法触及的；我们对它也无法解释：因此，不要过于频繁地去思考这个问题倒是一个切实可行的方法。”和玛丽·伊丽莎白·柯勒律治一样，她显然也度过了那样的一些时刻，看到自己“在上帝那里找不到友谊——而在撒旦那里倒未见什么敌人。”³⁵ 尽管她并不“抱怨什么”，但勃朗特不愿对社会的不公正进行思考的选择，却很有可能是她对自己撒旦式的反叛冲动的焦虑表现出来的外在形式，而并不是一种对叶芝所谓“宇宙中的不公正”³⁶ 盲目而无奈地顺从的标志。

但是，女性作家和弥尔顿笔下头发鬃曲的拜伦式英雄之间的关系，比起我们这里所分析的，甚至还要复杂得多。在这种关系复杂缠绕的纠结中，关于诸如勃朗特这样的作家为什么会有意拒绝面对她们通过《失乐园》中那位浪荡子体现出来的、对于冲动的强烈兴趣，还有别的原因。因为弥尔顿笔下的撒旦不仅在一些十分重要的方面和女性非常相似，他还（如我们前面所看到的，他和奥斯汀笔下光彩照人的撒旦式的反英雄也有联系）对女性有着不同凡响的吸引力。事实上，艾略特的散文和拜伦的传记都暗示出，撒旦在最大程度上代表了尘世中的男性性别特征，他凶猛、有力、富于经验，同时还既野蛮又充满诱惑性，既十恶不赦到可以控制肉体的程度，同时又是一个可以使心灵着迷的堕落天使。但即便如此，在他与女性的关系之中，他又可以说是一种尼采式的超人（Übermensch），确立秩序并向他的“自

然的”——也就是说，男性的——卓然不凡处表示敬意，好像他就是上帝的影子、天国的本我（id）似的，以撒旦的方式在他所到之处进行乐园政治的复制。然而，无论他到哪里去，女性都会追随着他，甚至为此而拒绝追随上帝，而宁愿服从撒旦戏仿上帝所获得的权威。正如西尔维娅·普拉斯那几句著名的诗所表明的那样，“每个女性都崇拜一位法西斯分子，/ 靴子打在脸上，那畜牲/ 一个畜牲的野蛮之心和你一样。”她虽然在这里说的是她“父亲”，但普拉斯当然同样说的也是撒旦，“一个身穿黑衣、脸上带着一种‘我的奋斗’（Mein Kampf）^[1] 表情的男子”。³⁷ 她在这里描绘的受虐狂现象有助于我们解释那种无法言说，甚至难以思考的罪恶之感，正是这种罪恶之感同样使像伍尔夫和勃朗特这样的女性移开了目光，不再直视自己那撒旦般的冲动。如果说夏娃既是“罪”也是撒旦的影子的话，那么，撒旦之于夏娃的关系正如他之于“罪”的关系——既是她的情人、又是她的父亲。

四

浪漫主义之所以对乱伦倾心不已，部分原因在于弥尔顿对于“罪”和撒旦之间关系的描绘，这一点可能是不错的，但是，从某种意义上说，这一点和我们在此所要讨论的问题并无关系。但女性和浪漫主义诗人一定又都发现了，由于撒旦与“罪”之间的乱伦，他们的相互关系中至少存有某些相似之处，这一点对我们的分析却是至关重要的。女性作家欣赏甚至崇拜撒旦身上那种拜伦式的反叛精神、他对传统道德的讥讽，以及由于愤怒而激发出来的能量，她们或许还会暗暗地幻想自己就是撒旦——或者该隐、或者曼弗雷德，或者普罗米修斯。但是与此同时，她对女性处于无权状态的种种感受又使她深信不疑地认

[1] 《我的奋斗》为德国法西斯头目希特勒的著作。

为，她能够成为撒旦的最大可能性在于成为他的造物，他的工具，他的女巫一般的女儿或者情妇，可以坐在他的右手边。莱斯利·马钱德 (Leslie Marchand) 详细分析了一个有关玛丽·雪莱的同母异父姐妹克莱尔·克莱尔蒙特 (Claire Clairmont) 的、具有启示意义的小故事，这个故事出色地证明了由我行我素的身份确认向受虐的自我否定转移的过程。具有叛逆精神的克莱尔 (她后来追随诗人拜伦来到日内瓦，并为他生下了女儿阿莱格拉) 乞求拜伦对她写了一半的小说进行批评，据说她是这样解释的，他之所以有必要阅读她的手稿，原因在于“创造者是不应该毁灭他的造物的”³⁸。

不管勃朗特是如何虚构出一个普罗米修斯式的夏娃的，甚至她的《谢利》也同样泄露了一种相似的感受，即意识到径直与我行我素的撒旦式的原则相认同的困难，并表现出女性接受她们自身的工具属性的需要，因为在她的笔下，在对一位积极活跃、不可约束的夏娃进行了最初的、充满狂喜的描绘之后，随后紧跟的却是一个更多地带有惩罚性质的故事。在这第二个具有寓言意味的故事中，“第一位女性”被动而孤独地在一块遥远蛮荒的土地上徘徊，思索着她是否“随后要燃烧殆尽而死去，她的生命之光没有发挥什么好的作用，没有被别人看到，也不被别人需要”，即便“她智慧的火焰鲜明生动地燃烧着”、“她内在的某种东西在不安地躁动着”。但是，她并没有从她内部那普罗米修斯式的火焰中复生，就像第一位夏娃的复活暗示出来的那样，这位夏娃是因一位叫做“守护神” (Genius) 的、拜伦式的 / 撒旦式的黑夜之神而获得救赎的，这位黑夜之神宣称她是“生命的一个失落的原子”，是他的新娘。“我从你的虚空中，黑暗……我，由于我的存在，填补了空虚。”他申明道，并解释说，“我是不会甘于人下的，我可以拿走属于我的东西。难道我没有从圣坛上赐给那束点燃夏娃生命的火焰吗？”³⁹从表面上看来，这一富有寓意的叙述可以被理解为女性想象一位男性缪斯的努力，她可以和这位男性缪斯发生性关系，正如男性诗人可以和他的女性缪斯发生性关系一样。但是，勃朗特将自

己的寓意渗透其中的那则具有乱伦色彩的、拜伦式的爱情故事，在此却显得比寓意本身更加具有耐人寻味的内涵。

和克莱尔·克莱尔蒙特一样，勃朗特或许已经看出，她本人至多不过是男性“守护神”的一个造物——这里，究竟是一件艺术品呢，还是女儿，并没有交代清楚，而是有意作了模糊的处理——因此也就是一个最终丧失了自主性的存在物。由于发现自己的想法令人吃惊地和受到尊崇的某位男性（拜伦、撒旦、“守护神”）的想法相似，并已经习惯性地认为男性的思想是所有女性思想的来源，就像亚当的肋骨构成夏娃身体的来源那样，她于是猜想是他创造出了她，就像过去那样。此外，她的自主性甚至还因为那一对乱伦的伴侣而受到了进一步的否定，他们似乎把她和她的创造者联系在了一起，并使他们成为对等的人。因为，如埃莱娜·莫格兰（Helene Moglen）指出的那样，撒旦式—拜伦式的英雄那贪婪的自我（ego）发现，乱伦的幻想（或现实）可以成为形而上地毁灭女性的他者性（otherness）——自主性——的最好策略。“通过他与（他的同父异母姐姐）奥古斯塔·李（Augusta Leigh）的结合，”莫格兰指出，“拜伦实际上在努力实现并完成与他自身的结合。”正如曼弗雷德通过沉溺于对他的姐妹阿斯塔特的被禁止的激情而表达了他唯我主义的自我欣赏一样。与此相似，撒旦自我的凶恶也是通过他对自己唯我主义的创造和再造的性别循环而呈现出来的，第一个创造是“罪”，随后则是“死”。和拜伦一样，他似乎“竭力要通过拥有他的过去，并使之进入他的现在的方式，变得完全自我依赖，通过封闭和包容他内部的他者即那个补充性的自我而获得一个更加完整的身份。”但是，正如莫格兰接下去又强调的那样，“将‘他者’合并毕竟等于否定了它。没有空间留下来给女性使用。她要么允许自己被吞噬，要么只好孤居独处。”⁴⁰

于是，耐人寻味的是，撒旦和“罪”具有唯我主义色彩的结合所产下的果实便是“死”，正如死亡同样是曼弗雷德对阿斯塔特的爱

209

情，还有最终——如我们下面还将看到的——是从玛丽·雪莱到西尔维娅·普拉斯的女性作家笔下所有那些具有乱伦色彩的新撒旦式的（neo-Satanic）伴侣们面临的结局一样。就打破乱伦禁忌的欲望体现为追求自足的渴望的程度而言，它代表了一种“成为神”的神圣而受到禁止的希望，就像吃下知识之树上的禁果的欲望一样，这一行为同样意味着死亡。更进一步说，对女性作家而言，即便想到拜伦式英雄是她头脑中的造物——是她那“私人的、抑郁的女性不满之情”的具体体现——就像他是他的造物那样，这样的念头也几乎不能带来什么安慰。因为假如说爱她即意味着爱他本人，爱他即意味着爱她本人的话，那么结局并没有什么不同，即都会面临灵魂死去的惩罚，因为灵魂是惩罚唯我主义的。

但是，显而易见，这样一种灵魂的死去无论如何是由撒旦对于他的非神圣的造物“罪”、“死”和夏娃的观念表现出来的。作为一位在弥尔顿从基督教传统中继承而来的二元论的父权中心宇宙哲学中部分扮演了错误的“宇宙创造者”角色的形象、天国的闯入者，撒旦事实上成为某种死亡艺术家，拥有所有那些歪曲的、愉悦身体而不是灵魂、服务于尘世而不是上帝的美学技巧，是具有典范意义的大师。从他在魔窟^[1]中建造金色宫殿，再到他在伊甸园中扮演天使的形象，再到他为反抗上帝的战争而设计种种邪恶武器的作为，我们看到，撒旦一直在创造错误的、肉身性的、奉献于死亡的艺术品（虽然这些艺术品中的一部分和济慈有时颇为赞赏的一位浪漫主义的感觉论者创造出来的那种艺术品十分相似）。似乎像是追随弥尔顿的榜样一样，拜伦同样把撒旦式的曼弗雷德造成错误的、邪恶的艺术品的大师。由于把自己定义为这些非宗教性的艺术家中的一个“造物”，女性作家将不仅被确认为“错误的创造”中“代表了女人气的迟钝”的那一部分，而且还会恐惧地发现，她自己就是一个错误的创造者，一群充

[1] 魔窟（Pan-demonium），为弥尔顿所作史诗《失乐园》中的地狱之都。

满诱惑的“漂亮女人”中的一个，对她来说，语言的艺术，诸如舞蹈和音乐之类都是一些“教养她们……满足淫欲嗜好”的技巧，是对天使们的语言和天国里的音乐的恶意的戏仿（*PL* 11. 第 618—619 页）。在这样的恐惧的阴影下，即便她做的只是家庭主妇所做的事，比如像夏娃那样调制食物的行为——她精心挑选那些精致的美味，因为“风味若不调和，便会变成粗劣”（*PL* 5. 第 334—335 页）——她似乎也会开始怀疑起来，为什么她构想出来的诗歌看上去像是出自魔鬼之手，就像撒旦那令人恐怖的孩子“死”一般。由于像安妮·芬奇那样沦落到了“沉陷于家庭生活的小圈子的地步”，⁴¹ 被拘禁于“奴隶之屋单调乏味的劳作”之中，被迫成为生儿育女的奴隶，她甚至不能奢求像曼弗雷德那样高贵地死去。更有甚者，由于一步步地退化为不再具有生育能力的人，她很可能会给人带来这样的印象，撒旦和夏娃作为错误的创造艺术家的形象最终将变成弥尔顿的幽灵那最具抑制意味的、最令人丧气的化身。

五

使她对这最后一个幽灵更加恼火的，自然一定是弥尔顿作为史诗《失乐园》的作者而表现出来的那种骄横傲慢、镇定自若的态度，出于表达的意图，他始终使人们的注意力集中到他的艺术作品上来，因此，从表面上看，在整部诗作中，弥尔顿都是把自己定义为一位真正的艺术家的，但实际上，作为一位具有美德的诗人，他更多地不是追求娱乐（就像夏娃和撒旦那样），而是在娱乐的同时进行教诲。作为神圣而神秘的父权制度的预言家、实施教化的诗人和卫道士，他以端庄沉静的外表，试图将上帝的行为之道赋予男性，要求女性缪斯俯首帖耳地为男性效劳，因为这是男性理所应当的权利（在实际生活中，弥尔顿同样从他那些奴隶般的女儿们那里获得性质相同的帮助），与此同时，他又用愤怒的言辞如炮火般密集地射向女

性，发动了一场针对女性的战争，正像上帝掀起了针对撒旦的战争一样。事实上，作为一位真正的艺术家，以及上帝在尘世中的使者和捍卫者，正如像在《失乐园》中出现的那样，弥尔顿很有可能在女性读者心目中的地位恰如上帝一般，而这些读者则正像是撒旦、夏娃或“罪”。

举例而言，和上帝一样，作为史诗叙述者的弥尔顿从历史、传说和哲学的一个令人迷惑的混沌之中创造出了天和地（或者说是它们在言辞当中的对等物）。同样和上帝一样，他拥有精神上的权威，可以抵达他所创造出来的宇宙当中任何一个最遥远的角落，从纵深上说，他可以下达地狱，上至天堂，高高地飞翔，直抵那些“从未有人尝试辘彩成文，吟咏成诗的”（*PL* 1. 第 16 页）涉及本体论的题材。再一点和上帝相似的是，他洞悉每一件行动和每一桩事件的结果，他对它们的评论表明了对于过去、现在、未来的共时性（*simultaneity*）的一种近乎神圣的意识。和上帝一样，他惩罚了撒旦、责备了亚当和夏娃，驱遣天使们从一个战场奔向另一个战场，并使得整个人类得以瞥见具有启示录意味的未来，届时，将有一个“伟大的人物”（*great Man*）莅临尘世，恢复乐园的安宁喜乐。同样和上帝一样身份的还有——就像是救赎者（*Redeemer*）、造物主（*Creator*）以及圣灵（*Holy Ghost*）本身——他是男性。事实上，作为一名在男性读者面前像一位男性神祇那样行事的男性诗人，弥尔顿严厉地将所有女性从他诗歌的天堂中驱逐了出去，除了把自己的新观点附着于她们那混沌的生殖力上之外，就像圣灵“从太初便存在，张开巨大的翅膀”（*PL* 1. 第 21—22 页）并使它怀孕一样。

即便是这位史诗的叙述者偶尔提到的自己的双目失明，也使他更多地具有了上帝的意味，而不是表现出身体残疾的病态。他被阻断了常人能够享受的“快乐欢欣的生活”，减损了撒旦和夏娃拥有的物质天性，但是却因而得以超越了琐碎的凡人情怀，并使得“天国

的光明”在他的“内心深处闪耀”，于是，和提瑞西阿斯^[1]、荷马（Homer）还有上帝一样，他可以看到精神世界的神秘性，“使我能把肉眼看不到的东西 / 都能看得清楚，并且叙述出来”（*PL* 3. 第55页）。最后，甚至是他讲述这些“无形的事物”的条理与顺序似乎也具有了上帝的特征。显然，在英文中加入一个拉丁文的句子结构是会表现出超凡出众的自信和超凡出众的能力的。《失乐园》是“世界上最非凡的作品了”，济慈在他人生中更多地表现出反弥尔顿倾向的某个时刻，如此干巴巴地断言道，原因正在于史诗的作者强行使“一种北方方言”适应了“希腊文和拉丁文的卷舌音和声调”。⁴²但是，希腊文和拉丁文代表的不仅仅是男性学术事业所使用的典范语言（举例来说，弗吉尼亚·伍尔夫就不断地指出了这一点），它们还是教堂使用的语言、是体现出父权家长霸权特征的仪式和神学中所使用的语言。更进一步说，由于希腊文和拉丁文被不时地强行加入《失乐园》的英文之中，这一点可能超过了其他任何风格上的设计，诗人弥尔顿神圣的预见性因此便获得了炫耀的机会。当弥尔顿开始写下以“万能的他”开头的句子时，读者清楚地意识到，只有诗人本人和上帝才知道，这个句子——就像人类自身这一诗句、这本书和这部史诗一样——最终将如何结束。

在文学发展历史上，浪漫主义者被看成是和弥尔顿一样的诗人上帝而受到欣赏，甚至偶尔被等同于那个上帝，与此同时，他们又认同于撒旦那种普罗米修斯式的热情和刚毅，这一双重特征成为更加为人理解的悖论之一。他们尽管有时背弃宗教、激进得就像撒旦一般，但诸如华兹华斯和雪莱这样的诗人从总体上说毕竟还是和弥尔顿一样的“男性中心主义者”，即便他们也尊敬玛丽·沃斯通克拉夫特（如雪莱所做的那样），或者赞美安妮·芬奇（如华兹华斯所做的那样）。在此方面，他们为诗人以及“他的”艺术所创造的隐喻就和弥尔顿的是同

[1] 提瑞西阿斯（Tiresias），在希腊神话中，为忒拜城邦的一位盲人先知。

212 样赤裸裸的。华兹华斯和（如我们已经看到的那样）雪莱都把诗人看成是一位神圣的统治者，用雪莱著名的表述来说就是，诗人是“一位未被公认的立法者”，而用华兹华斯更为保守的言辞来说则是，诗人是“一位维护者和保护人”。和弥尔顿一样，作为那样一位统治者、承担启蒙责任的父权家长，他是神圣的神秘性的卫道者和大师，决然反对错误的、女人气的造物所体现出来的“懒洋洋的、怯懦优柔的绝望”。更进一步说，他还是唤起人类投入战争的强劲有力的号角，一柄锐利的阳性之剑，而最具有弥尔顿特征的地方还在于，他代表了上帝般的“不受别人干预但却总是干预别人的影响力”，并以亚里士多德所谓不受驱动的原动力为榜样。⁴³

因此，毫不奇怪，如约瑟夫·维特赖希（Joseph Wittreich）所说，《失乐园》的作者是“浪漫主义者最为赞赏的一切的精华所在……他代表了只受到真理驱动的知识，是……将神圣的观念付诸实践的……操作者，还是将神圣的观念转化为诗歌的言说者……因此，理解了弥尔顿就意味着理解了那些复杂的问题——比如一个诗人是什么？诗歌又是什么——的答案。”⁴⁴而生活在女诗人朱迪丝·莎士比亚的尸体被多次弃置一旁的世界之中的弗吉尼亚·伍尔夫，则以不同的表述说明了同样的观点：“我可以推想这就是精华所在，而几乎其他所有的诗歌作品都只不过是这部作品的诠释罢了。”如果这一论断是出自一位男性之口，听上去会有喜气洋洋的味道。但是，在伍尔夫写作的时候，弥尔顿的幽灵那变化多端的阴影却似乎在纸面上投下了一道黑暗之光。

第七章 恐怖的孪生子：玛丽·雪莱笔下的怪物夏娃 213

女性空间的本质是这样的：它把生命的器官缩小，
使之变得十分有限，而它本身却因之显得无限之大
撒旦就在这巨大无边的空间中扭动着身躯！它把它欠缺的东西最小化，而把它拥有的东西无限扩大……

——威廉·布莱克

女性写作的时候就像有魔鬼附体一般；但也正是在这种情况下，

女性写出来的东西才值得一读。

——纳撒尼尔·霍桑

我将那不可挽回的东西探个究竟
向我的复制品——借得——
一股不驯的安慰之泉

相信——
在思想的某个地方——
居住着另一种生物
怀有天堂之爱——而它已被忘却——

我叩击我们之间的隔板
就像一个人撬动他自己和
恐怖的孪生子之间——的墙壁——
在两个彼此相对的囚牢之中——

——艾米莉·狄金森

214

对女性作家来说，伍尔夫称之为弥尔顿的幽灵的、复杂的文化神话会产生什么样的影响呢？由于身受“父权诗歌”的包围，女性作家能够设想出何种策略，以便在艺术上获得立足之地？勃朗特、伍尔夫和沃斯通克拉夫特等作家的言论表明，知识女性是敏锐地意识到弥尔顿提出的这个难题的。但是，她们同时也受到了这一难题的困扰，深感棘手，因为《失乐园》中隐含的信息确实像是满满一屋子扭曲了的镜子一般，将《失乐园》这部长诗的女性读者们团团困住。对女性来说，济慈那句出色的评论——“只要想一想撒旦是如何待在爬满了蛇的监狱中的，谁又不会头昏脑涨呢”¹——似乎显得更加切合，因为女性确实被禁锢在盘曲的蛇形构成的诸种形象之中，而这些形象正是厌女神话和传统为她们建构出来的。然而，从表面上看来，许多女性作家却都显得颇为平和，对弥尔顿及其表达的所有思想甚至还表现出一种谦卑驯服的态度。显然，下面这段引自《米德尔马契》的对话，似乎正表明了对待父权诗歌恪尽职守、卑恭屈膝的态度：

“我现在难道没法儿让自己变得更加有用吗？”还在他们开始谈情说爱的时候，一天早上，多萝西娅（对卡苏朋）这样说道：“我难道不能大声地朗读拉丁文和希腊文给你听，就像弥尔顿的女儿们对她们的父亲所做的那样，虽然并不明白她们朗读的是什么吗？”

“我怕那样做会让你觉得厌烦呢，”卡苏朋先生微笑着说，“事实上，如果我记得不错的话，你刚才提到的那几位年轻女子，是把朗读自己并无所知的作品的行为看成是反抗诗人的一种手段的呢。”

“没错，不过这首先是因为她们除了为能服侍这样一位父亲而感到骄傲之外，都还是十分淘气的女孩子；其次，她们或许私下里读过这些书，并通过自学理解了这些书上的内容呢，如果是那样的话，就非常有意思了。我希望，你不会愿意我既淘气又愚蠢吧？”²

有用、大声朗读、“服侍”一位睿智的父亲——所有这些表述和念头都进一步印证了弥尔顿的观念，即女性至多不过是一种可以为人提供服务的劣等族类，是能够生儿育女或者在亚当意志的指引下修剪枝叶的忏悔的夏娃。由于自愿将“热烈而谦卑的情感”奉献给男性家长卡苏朋，成为他的一位助手，多萝西娅·布鲁克从表面上看似乎和撒旦式的意志风马牛不相及，虽然对这样一种意志，乔治·艾略特本人一定是心向往之的。但是，如果对上述段落及其所处的上下文进行更加深入和仔细的考察，原来的阐释一定会被改变，你会感到，在这里，艾略特运用了她那富有个性的讽刺手法找到了一条出路，使她那位谦卑的多萝西娅心里想的其实和她嘴上对卡苏朋说的完全相反。事实上，这一段落在提到作为父亲（而不是作为政治家或者牧师）的弥

215

削弱。

我们先来说一说刚才提到的最后一个观点，关于弥尔顿口述、而他的几个女儿进行记录的绘画作品在 18 世纪末和整个 19 世纪都十分流行。举个例子，济慈在刚搬进新居时动手做的最初的几件事情之一，便是拆开他的书，把“海登——苏格兰玛丽女王还有弥尔顿与他的女儿们在一起时的绘画作品摆成一列”固定放好。³ 由于呈现了富有美德的年轻女士如天使般照料她们强悍的父亲场景，这幅绘画似乎像一面镜子，映照出了西方文化最热衷的一个幻想的本质所在。然而，与此同时，如果从女性的观点来看——正如《米德尔马契》暗示我们的那样——弥尔顿式的、受到别人照料的父亲的形象又含蓄地告诉了我们，这位父亲的权威并不是完全绝对的，事实上，他已经降低到了一种依赖于他的女性后代的状态之中。由于双目失明，既需要文字记录和整理方面的帮助，也需要有人端茶倒水和施予怜悯，这位上帝般的牧师至少是丧失了部分的神性，并获得了部分的人性，即便这个人参孙式的人物（Samsonized）（这里杜撰了一个词）也是如此。因此，正如夏洛蒂·勃朗特暗示我们的，牵引着双目失明的罗彻斯特穿过他的乡间林地的简·爱终于找到了一条使她自己不仅对罗彻斯特有用，而且还要和他平等的，具有鲜明的大利拉风格（Delilah-ish）的途径，因此，同样在那一象征传统中创作的艾略特，也暗示我们说，多萝西娅在秘密地渴望使自己成为和卡苏朋平等的人，而这位卡苏朋则以浪漫主义的方法受到了弱化的处理：“她之所以希望懂得拉丁文和希腊文，并不全是出于为她未来的丈夫奉献的考虑……即便她能嫁给一位睿智的丈夫，她也不可能使自己完全满意于闭门不出的生活状态：可怜的孩子，她希望自己也能变得聪明。”⁴

但是，这一希望变得和她那聪明的（虽然弱视）丈夫一样聪明的、未说出口的愿望，不仅由于弥尔顿和他女儿们之间那种充满戏剧性的情境而变得可能，事实上也被多萝西娅自己后来表达出来了，即便她当时似乎还在表白“热烈而谦卑的情感”，而艾略特在小说的其

他部分也进一步对此作了更加清晰的说明。弥尔顿的“淘气的”女儿们，多萝西娅说，一定会“为能服侍这样一位父亲而感到骄傲”。但这里既没有说为“她们的”父亲，也没有说为“任何”父亲，而是对一个特别的父亲进行了强调，这是因为她们或许可以通过日常生活的密切接触而从他那里学到智慧，正如多萝西娅本人也希望能从卡苏朋的知识那里获得收益一样。更为重要的是，她猜测“她们或许私下里读过这些书，并通过自学理解了这些书上的内容呢，如果是那样的话，就非常有意思了”。换句话说，她们拒绝接受自己第二等的低劣位置，很有可能在知识程度上达到了和她们的父亲同等的地位，很有可能——就像多萝西娅一样——希望自己也变得聪明起来。

然而，多萝西娅变得聪明起来的愿望不仅仅意味着要与她的丈夫平等，还意味着要穿透那些受到禁止的、由“男性知识独占的地域……因为只有从那里，才可以更加真切地洞察全部的真理”，因此，她的愿望，其实就是对滑稽摹仿了撒旦的、知识上的自我依赖的渴盼。更进一步说，这一愿望显然对多萝西娅自谦的言辞（“我现在难道没法儿让自己变得更加有用吗？”）暗中实现了颠覆，这也正是所有人都认为多萝西娅陷入了某种撒旦式的迷误的原因所在。事实上，尽管她的误入歧途完全是出于无意识，但她对于权力和智慧的撒旦式的热忱，还有她夏娃般的好奇心（这一好奇心本身也是撒旦式的）却是显而易见的。举例来说，她对“抵达事物的核心地带”的渴望尽管从表面上看是她“合理地判断一名基督徒的职责”的谦卑心愿的自然结果，但实际上却是错综复杂地与她改革社会、为穷苦人设计新居的雄心勃勃的计划紧密相连的。但是，“她怎么能肯定只有一个房间的屋子就不是为了上帝的光荣而存在的呢？”艾略特又干巴巴地问道，“如果懂得古典作品的男子将对住在那些屋子里的人们漠不关心的态度和对光荣的热忱调和起来的话，或许甚至希伯来语也是有必要的呢，”她强调说，“至少字母表和一些词根是有必要学的——目的就是为了抵达事物的核心地带”——还有一个目的，那是我们要经过揣摩

才能知道的，就是要在争论中，战胜那些使用他们自己的术语的、有学问的男子。⁵

在之前的一个段落中，多萝西娅还将有关教育和建筑的问题放在一起进行了思考，在此，艾略特把她雄心的本质和强度表现得更为鲜明。确实，在表达“成为众神”的意志时，这一段落几乎像是《失乐园》第9卷中描绘夏娃沉思的一个直接的散文版本：

217

“我该先把一切都学会，然后（再嫁给卡苏朋），”她自言自语道……“我的职责要求我好好学习，这样我才可能更好地帮助他创造出伟大的作品。在我们的生活中将不会出现琐碎无聊的事情。对我们来说，日常的事件都将意味着最了不起的事件……我该学着用与伟大人物看待事物相同的光线去洞察事物的真相……我将看到如何在这里——现在——在英格兰，使过上一种伟大的生活成为可能。”⁶

尽管这位夏娃可能还没有吃到禁果，她对“既出色”又“聪明”的渴望、还有她对“在这里——现在”“过上一种伟大的生活”的企盼，无疑都暗示出，她将很快听任追求“知识上的出色”的激情的控制。在她的思想深处，“出色”还与自由相连，这一点使得对“出色”的追求成为最为强烈的激情。当多萝西娅幻想着与卡苏朋的婚姻将带来的益处时，艾略特强调指出，“这一对她具有吸引力的结合将使她从少女时代的单纯无知中解脱出来，并赋予她心甘情愿地服从一位导师的教导的自由，这位导师将引领她走上最宽广的道路。”⁷显而易见，这位有抱负的学者把卡苏朋想象为他们婚姻生活中的引路人，他将引导她通过秘密的学习而迅速达到与他平等的高度，“谁将远离低人一等的处境呢？”

有意思的是，作为走向最宽广的道路的引路人，卡苏朋最初看上去更像是一位大天使，而不是亚当，甚至还可以说更像是一位理想化

了的弥尔顿，而不是大天使。当然，艾略特在《米德尔马契》第3章的题辞中，是将多萝西娅梦中的引路人描绘成和善亲切的大天使、天国的叙述人、“有翼的信使”，而将多萝西娅本人描绘成等候聆听教诲的、充满钦慕之情的夏娃的，而在别的部分段落中，卡苏朋则变形成为某种具有上帝意味的形象：“在他的眼里，我思想的整个世界只不过是一面可怜巴巴的、只有两个便士大小的镜子罢了。”⁸既是不倦教诲的天使，又是男性知识领域中上帝般的导师，如多萝西娅那女儿般的言辞告诉我们的，这位梦中的卡苏朋非常接近于那位转世化身的弥尔顿。

然而，在梦幻的卡苏朋之后，还暗藏着那个真实的卡苏朋，在《米德尔马契》中，艾略特在这位学者第一次出现时，就充满讥讽地强调了这一点，正如——弥尔顿式的一系列平行关系始终在提醒我们进行这样的联系——那位“真实的”弥尔顿就藏在那位神圣的、精心建构起来的梦幻牧师形象背后一样。事实上，艾略特笔下真实的卡苏朋，和多萝西娅心目中理想化了的卡苏朋是相反的，从某些方面来说更为接近于《失乐园》的那位真实的作者。毕竟，和弥尔顿一样，卡苏朋也是一位在古典作品和神学方面出类拔萃的人物，在那些“男性知识独占的地域……因为只有从那里，才可以更加真切地洞察全部的真理”颇有造诣的大师。和弥尔顿一样的还有，他在知识方面的雄心是巨大的、具有本体论色彩的，几乎还过于自负。实际上，从某种意义上说，卡苏朋的雄心可与弥尔顿的雄心媲美，正如弥尔顿的目标是通过不断旁征博引地阐述西方文化中的核心神话的方式，向男子们阐释上帝之道一样，卡苏朋的目标也是通过打造“理解所有神话的钥匙”⁹的手段，“将完整的知识与自我奉献的虔诚协调起来”。因此，对多萝西娅来说，指望她在与卡苏朋的关系之中就像弥尔顿的女儿与她们父亲的关系一样，扮演女儿、妻子兼学生的角色，并凭借这种美德暗中获得一种权力，对她17世纪的前辈们的缺陷进行批评，就是一件完全可以理解的事了。

218

但是，如果说多萝西娅充满激情的现实存在对弥尔顿的女儿们那否定性的历史作出了评价的话，卡苏朋单调无趣的现实存在则更为有力地对弥尔顿的历史形象进行了评价。因为，作为理解所有神话的钥匙的伪造者的卡苏朋，显然可说是弥尔顿的一个荒唐可笑而又滑稽夸张的摹仿者，这里的弥尔顿是以崇高的事物（sublimity）的一个崇高的阐释者的形象出现的。这位卡苏朋瘦骨伶仃、自以为是、迂腐可笑而缺乏幽默感，在《米德尔马契》的叙述中，他先是由神圣的学者变成了令人厌倦的学究，最后变成了一具顽固不化的死尸，即便是已经成为死尸了，他还要从坟墓里出来对多萝西娅实行压制，他那小心翼翼表述出来的、解除婚姻关系的说明，表明了他更像是弥尔顿笔下的撒旦，而不像弥尔顿本人，但是他又没有拜伦般的光彩照人的俊美。然而，他对有罪的肉体欲望的否定、他对多萝西娅身上的女性气质掩饰不住的蔑视，他的专横霸道，还有他的教条主义都使他成为弥尔顿式的厌女主义者的滑稽摹仿的影子，（同时）也成为弗吉尼亚·伍尔夫笔下那位满面红光、令人生畏，“致力于撰写标题为《女性在精神、道德和生理上的低下》的、具有里程碑意义的著作的冯·X. 教授”¹⁰的一个早期版本。和这样一位男子的结合是很不容易的，雄心勃勃的多萝西娅不可避免地变形而为那位具有原型意义的、受难的女性，即布莱克形象地描写为弥尔顿那哀怨的六重流溢的人物，在这里，弥尔顿的三位妻子和三个女儿合成一体，凝成一个伤心的人物。多萝西娅本人更加充满希望地对弥尔顿女儿们的范式作出了界定，这里，毫无疑问，艾略特充分地表现了嘲讽之意。

二

假如说弥尔顿的女儿们的故事无论对艾略特来说，还是对她笔下的主人公来说都十分有用并成为暧昧模糊的象征的话，那么，对于现在的批评家来说，这些女儿对探索与理解女性与弥尔顿的著作中出色

表达的一系列厌女主题之间的关系甚至更加有用。自从《失乐园》问世之后——从某种意义上说，甚至是在此之前——从某种程度上说，所有的女性作家都是弥尔顿的女儿，因为她们一直不断地在思考这样一个问题，她们与弥尔顿的父权诗歌的关系究竟应该是怎样的，她们还一直在思考：作为女儿，她们该选择怎样的出路，这一点非常类似于多萝西娅在描述中所表达的意思。举例而言，纽卡所公爵夫人玛格丽特的下列表述，似乎像是在对自己进行解释，弥尔顿心目中的宇宙秩序究竟是怎样的：

……尽管自然没有把女性塑造得在体质上如男性那么强壮，没有的理解力上塑造得如最优秀的男性那么透彻，但是，她却把她们塑造得更加优美、更加柔和、更加苗条……她（还）赋予她们以温柔的感情，比如爱、虔诚、慈悲、宽厚、耐心、谦恭等等，这些品格使得她们在最大限度上接近于天使，她们是自然鬼斧神工中最为完美的造物，而男性则由于自己的野心，变得咄咄逼人、怒气冲天和残忍，这些都使他们变得像魔鬼一般。但是，一旦有的女性同样具有了那些邪恶的品质，她们也会变得像魔鬼一般，而最好的男性……就像是神明一样。¹¹

与公爵夫人相似，安妮·芬奇“我们如何堕落，是因错误的规则而堕落，/ 教育比起自然更使我们成为傻瓜”的诗句表达的观点，更是将弥尔顿式的堕落难题定义为一个特别属于女性的两难困境。¹² 伊丽莎白式的“简·安格尔”正像是弥尔顿“淘气的”女儿们，强烈抨击了父权中心对一个原弥尔顿式的宇宙哲学（proto-Miltonic cosmology）的压抑，在这一宇宙哲学中，“众神知道人类的心灵将变得热情洋溢，并完全看到了女性用以丰富自身的高贵美德，他们决不愿意激起我们的骄傲之心，然后将我们与路西法混同起来，他们赋予我们以超越男性的优势。”¹³ 甚至在弥尔顿想到女性之前，女性似乎已

经先想到了弥尔顿。

但是，随着浪漫主义的兴起，随着在这一过程中弥尔顿以及撒旦的经典化（canonization），女性作家无可否认地成为了弥尔顿的女儿。更为重要的是，她们更加明显地为自己进行了辩解，正像是艾略特让多萝西娅对卡苏朋进行解释时所表现出来的情形一样：一方面的选择是表面上驯服地屈从于男性神话，“为能服侍这样一位父亲而感到骄傲”，另一方面的选择是秘密地进行学习，以便可以最终获得平等。

220 从一个广义的、形而上学的意义上说，上述两种行动选择也许能够对几乎可以包含所有女性的创作的分类方法进行了界定。而从一个比较狭隘的意义上说——但同样也具有形而上学的性质——上述两种选择模式描述的，正是 19 世纪和 20 世纪的女性作家在阅读或误读《失乐园》后特别表现出来的、主要的批评性反应。

在此，我们试图论证，第一种选择在玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》中表现了出来：这部著作对《失乐园》中表现出来的男性文化神话进行了全盘照搬——用它自己的术语来说就是，里面包含了《失乐园》中暗示的所有的类比关系和平行关系——可以说是对《失乐园》的重写，以便对它的意义进行进一步的详细说明。作为弥尔顿更加热诚而驯顺的女儿，和多萝西娅一样，女性作家自觉选择了尽心竭力地服侍这样一位父亲的道路，方法就是精确地领会他所告诉她的以及希望于她的有关她自身的真理。但是再一次地，就像多萝西娅的服侍一样，这一表面上屈从于弥尔顿式的厌女倾向的方法，可能又掩盖了获得平等的幻想，而这一幻想偶尔会以怪物般的愤怒形象冒出头来，后面我们在分析《弗兰肯斯坦》的时候，还会看到这一点。

这样一种受到压制的愤怒在女性作家的创作中，渐渐地、日益明显地流露出来（虽然还并不彻底），这一批女性作家选择了弥尔顿的女儿们的第二条道路，即对《失乐园》进行改写，以便使它成为表达女性经验的更加准确的镜子。举例来说，这一应对弥尔顿式的父权倾向的方法可以说是艾米莉·勃朗特（体现在《呼啸山庄》中以及

别的地方)惯常采用的方法,同时它也是秘密地学习希腊文和拉丁文的富有想象力的女儿们采用的方法——也就是说,这些女性自学了神话使用的语言、获得权力的语言,因此,她自己也可以针对自身以及自身的经验实现再创造,而表面上却还露出纯真无邪的样子,在为她那著名的父亲读书。我们将看到,这些女性经常会果敢地合上歌德的著作,而冲动地再次打开她们的拜伦,使用浪漫主义的种种符号和方法,颠覆性地呈现女性主义者对《失乐园》的重新阐释。因此,尽管选择了这条道路来处理她那令人头痛的遗产的女性作家或许可以更为公开地表达她的愤怒,她同样还可以将原有的手稿上的字迹擦去,在上面进行重写,或者创造经过重新编码的艺术作品,将女性的秘密隐藏在男性设计的文体和传统之中。不仅是《呼啸山庄》,还有较新的一些女性的——甚至是女性主义者的——神话,比如克里斯蒂娜·罗塞蒂的《妖怪市场》、弗吉尼亚·伍尔夫的《奥兰多》(*Orlando*)、西尔维娅·普拉斯的《爱丽尔》,可以说都是作出了这种选择的女性作家创作的作品。但是当然,诸种对《失乐园》作出了修正的作品和滋养了这些作品的父权诗歌之间的联系,在20世纪正在不断地变得富于象征意味,在这个世纪里,女性拥有了一个获得非凡发展的女性传统,她们可以从这一传统中汲取力量,以便更好地投入对弥尔顿的语言的秘密学习。正是在较早的并显得更为稀少的作品中,在小说领域即如《弗兰肯斯坦》和《呼啸山庄》中,我们可以看到更加公开地表达对于《失乐园》的种种焦虑的女性想象力。特别是《弗兰肯斯坦》,可以说是以小说化的文本,来表达《失乐园》之于女性的意义的一部作品。

221

三

许多批评家都注意到,《弗兰肯斯坦》(1818)是一部重要的,对《失乐园》进行浪漫主义“阅读”的作品。¹⁴然而,耐人寻味的是,作

为女性阅读的产物，它的最特殊之处在于讲述了有关地狱的故事：这个地狱像是对天堂进行滑稽摹仿的一个黑色版本，这个地狱的创造像是对天堂中的创造的怪物般的摹仿，而这个地狱中的女性则像是对天堂中的男性的荒唐古怪的戏拟。但是，当然，戏拟过程中的种种偏离又仅仅只是返回并进一步强化了被模拟的对象那可怕的现实。因为在一个可能已经成为秘密的地方滑稽摹仿《失乐园》，雪莱几乎并没有清晰的、颠覆弥尔顿的自觉意图，她同样也在讲述《失乐园》中的核心故事，这个故事的内容就是“夏娃的错误 / 将会给男性带来怎样悲惨的命运”。

玛丽·雪莱本人声称，她一直在询问“自己是如何……开始想到、后来又详细描述了那样一种十分隐蔽的观念的”，就像《弗兰肯斯坦》中表现出来的那样，但是，她能以如此高超的文学形式表达自己有关女性身份的焦虑之情，这一点并不令人吃惊。因为很明显，这位写下了《弗兰肯斯坦》的19岁少女可不是一个普普通通的19岁少女，而是英国最为著名的文学女继承人之一。事实上，作为“两位有着卓越的文学成就的人士的女儿”，以及第三位有着卓越的文学成就的人士的妻子，玛丽·沃斯通克拉夫特·葛德文·雪莱（Mary Wollstonecraft Godwin Shelley）是某些对弥尔顿进行过最犀利的评价的批评家们的女儿和后来的妻子，这样看来，哈罗德·布鲁姆有关英国文学中的家族浪漫故事的有用想象，在雪莱那里，只不过是对其生活现实的一种精确的描绘罢了。¹⁵

在确认这一文学 / 家族关系网络之时，批评家们从传统的角度，把《弗兰肯斯坦》理解为一个饶有兴味的、浪漫主义式的制造神话的典范，一部附属于那些著名的、富有反抗精神的杰作，比如雪莱的《解放了的普罗米修斯》和拜伦的《曼弗雷德》之后的作品。（“正像[玛丽的]生活中几乎所有别的事情一样，”一位持此种观点的批评家强调指出，《弗兰肯斯坦》“是这样一种天才的实例，它受到注意、受到赞赏，但却不被共享”。¹⁶）然而，近年来，还是有一些作家注意到

了玛丽·雪莱有关怪物—怪物创造者“梦幻般的经历”的描述，和她个人觉醒了性欲之间的相互关系，尤其是与伴随着她轻率地进入埃伦·莫尔斯所谓的“少女妈妈”¹⁷状态的、“母性身份的恐怖经历”之间的相互关系。当然，这些批评家在表达一种逐渐滋长的不安之感，即尽管小说中有男性主人公，以及表达“男性”哲学的基础，但《弗兰肯斯坦》从某种意义上说却又是一部“女性之书”，仿佛它的作者在写作这部作品时，深受那样一种性欲的极度混乱状态的影响。

但是，在将这部作品判定为女性幻想之时，诸如莫尔斯之类的批评家又有意回避了我们必须称之为《弗兰肯斯坦》的文学性的东西所提出的问题。然而，尽管那些忽略了作品的性别材料的传统阅读存在种种缺点，玛丽·雪莱的“幽灵故事”确实源自一种济慈式的（或者柯勒律治式的）、梦幻般的经历，是一部关于——除了别的内容以外——浪漫主义的浪漫小说，同时还是一部关于书籍、或许还与书籍的作者们有关的书，这一点依然无可否认。因此，用莫尔斯的话来说，任何对这部小说中的女性特点进行考察，并将其重要意义看成是一个“出生神话”（birth myth）的理论家，都必须面对这种具有自我意识的文学性。由于作为“两位有着卓越的文学成就的人士的女儿”是一个自然的事实，玛丽·雪莱于是通过她阅读的语境，以及强有力的暗示，对自己解释了自身存在的性欲望。

对这位成了孤儿的文学女继承人来说，在女性特点和文学性之间存在的这种受到人们严厉谴责的相互关系一定早就建立起来了，这一点又特别牵扯到她那位有争议的死去的母亲。正如我们还将看到的那样，玛丽·沃斯通克拉夫特·葛德文在长大成人的过程中，一遍又一遍地阅读了她母亲的作品。或许更为重要的是，毫无疑问，她还阅读了大部分对她母亲的《遗作》（*Posthumous Works*）进行评论的著作，在这些评论著作里，玛丽·沃斯通克拉夫特被攻击为一个“哲学荡妇”、一个怪物，与此同时，她的《为女性权利的辩护》（1792）一书被称作是“一部主要为越来越多的荡妇涂脂抹粉的圣经”¹⁸。但是无

论如何，对于这位“哲学荡妇”的女儿来说，所有关于（或对于）她母亲的阅读一定是相当痛苦的，因为她懂得了，那位充满激情的女性主义作家之所以死去，就是为了要赋予她以生命的缘故，沃斯通克拉夫特死于分娩引起的并发症，却很有可能为少女玛丽提供了情节剧中才会出现的机遇。更进一步说，玛丽·雪莱意识到了在她个人对死去的母亲怀有的感情，和她对一位活着的诗人的浪漫之爱之间存在着一种特殊的、亲密的关系，她作为一名读者和作家的职业意识因她“带着自己的书本前往玛丽·沃斯通克拉夫特在圣潘克拉斯教堂的墓地”的习惯而获得了清晰的感悟，在那里，如缪里尔·斯帕克（Muriel Spark）所说，“她在一种与强于第二位葛德文夫人的心灵交流的氛围中孜孜不倦地学习，（同时）秘密地和雪莱见面。”¹⁹

她母亲的墓地：周围的环境看上去有着不同寻常的阴郁，无论对于读书、写作还是谈情说爱来说都是一个让人觉得恐怖的地方。然而，对于一位像玛丽·雪莱那样背景的少女来说，文学活动就像性活动一样，一定主要表现为有关其家族历史的、复杂的、具有哥特风味的心理戏剧。如果说她著名日记的主要内容只不过是概要记下了她和雪莱的阅读书单的话，这一事实并不能说明她采取了一种非同寻常的缄默态度。毋宁说，她的日记表明，对玛丽而言，阅读一本书经常既是一桩相当重要的知识事件，又是一桩相当重要的情感事件，在玛丽身上，这一点可能较之大多数作家都要来得明显。特别是由于她从来都没有见过自己的母亲，而她的父亲在她青年时代私奔之后似乎又坚决不再接纳她，她用来自我定义的主要符码——当然是指她早年与雪莱一起生活，并写作《弗兰肯斯坦》之时——只有通过阅读来获得，至少是要通过写作。

由于无休无止地研究她母亲和父亲的著作，玛丽·雪莱可以说是已经“阅读了”她的家族，并和她阅读的内容联系到了一起，因为那些书籍仿佛是她替代性的父母一般，每一页、每个单词都生动鲜活地站在那里。她的大部分阅读都是在雪莱的陪伴之下进行的，更进一步

说，这一点或许可以帮着解释，为什么她读书会如此入迷，因为玛丽的文学遗产显而易见是与她文学上的浪漫特征以及婚姻紧紧相连的。举个例子说，在她开始动笔写《弗兰肯斯坦》之前，还有她沉醉于编制小说（1816—1817）的那些时候，她就研究了她的父母的作品，有的时候和雪莱在一起，有的时候是独自一人，就像一个充满智慧的侦探，在某些神秘的文本当中寻找意义的线索一般。²⁰

可以肯定的是，对文学的家族谱系学中的种种神秘之处进行的研究是在一个更加开阔的语境之中进行的。就在那些岁月中，玛丽·雪莱阅读了不计其数的当代哥特小说（gothic novels），还研习了有关英语、法语和德语文学的课程，对这些课程的学习即便是对于一位现代社会中的研究生来说，也是很值得夸耀的。但是在1815年、1816年和1817年，她特别阅读了弥尔顿的著作，包括《失乐园》（两次）《复乐园》（*Paradise Regained*）《科摩斯》《论出版自由》（*Areopagetica*）和《黎西达斯》。使得这些阅读给玛丽留下特别深刻印象的机缘是在那些年里，即17—21岁期间，玛丽·雪莱几乎一直处在怀孕状态之中，“行动受到禁锢”，或者受到照料。与此同时，正是所有这些本来各不相干的活动——她对家族的研究、她卷入了成年人的性生活，以及她在文学方面的自我教育——的结合，才使她所创造的《失乐园》版本显得那么地耐人寻味。因为她对自己既是文学造物（literary creature）又是/或者是文学创造者（literary creator）的逐渐发展的自我意识似乎是与她作为女儿、情人、妻子、母亲的自我定义无法分离的。因此，她抛出了自己的出生神话，即她关于起源的神话，所用的正是那些她的父母、她的丈夫，事实上还有她身处其中的整个文学文化都会使用的有关宇宙生成的表述：那些表述也是《失乐园》中使用的，（如她早在小说的标题页上就说明的那样）她发现这些表述是从希腊的宇宙起源说（Greek cosmogeny）中演化而来、与其相似，并对之作出了回应的，而她的丈夫刚刚翻译过来的普罗米修斯戏剧表达的也是同样的观点。因此，正是由于折射出了玛丽·雪莱

对或许可以被称为《圣经》起源说 (bibliogenesis) 的自我感受, 作为女性性幻想、女性阅读, 然后又是在哥特式的心理戏剧的《弗兰肯斯坦》, 就成为《失乐园》中暗含的厌女故事的又一版本。

四

如果低估《弗兰肯斯坦》的标题页、它具有暗指意味的副标题 (“现代普罗米修斯”), 以及小心翼翼标注出来的弥尔顿式的卷首题辞 (“造物主, 我有没有请求您, 从黏土中 / 把我捏塑成一个男子? 我有没有乞求您 / 从黑暗中把我拯救出来?”) 的重要性, 一定会大错特错。但是, 我们要对一个诞生于历史之外的造物的历史的文学本质展开研究, 第一条真正严肃的线索却是这一造物的作者为了叙述她笔下的怪物及其创造者, 而对能证实它的存在的技巧的非同寻常的使用。就像一种具有文学色彩的拼图玩具一样, 《弗兰肯斯坦》中包含了三个叙述的“同心圆” (即沃尔顿的信件、维克多·弗兰肯斯坦对沃尔顿的回忆, 以及怪物对弗兰肯斯坦所说的一切), 仿佛一连串表面看来并无深意的文献资料的随意堆叠, 但是, 具有侦探意味的学者正是要从这些资料的堆叠中, 发现意义的蛛丝马迹, 在这三个“同心圆”的背后, 还有一些小小的、略微分歧的内容, 其中包含了别的一些小小的叙述成分 (如弗兰肯斯坦母亲的故事、伊丽莎白·拉凡瑟和贾丝汀的故事、费利克斯和阿加莎的故事、莎菲的故事), 等等。²¹ 如我们已经注意到的那样, 对文献资料所显示的证据的阅读和搜集, 以及研究、分析与探索为雪莱提供了一种关键的, 甚至具有一定窥视性的方法, 使她可以探究起源的奥秘、对身份作出解释, 并理解性欲的表现形态。甚至更明显的是, 这一方法还可以对诸如《失乐园》这样的、从情感上说难以理解的文本进行考察与分析。于是, 从某种意义上说, 甚至早在作为怪物阅读书单上的核心内容的《失乐园》的故事确实发生在《弗兰肯斯坦》中之前, 这部小说的文学结构已经使

我们作好准备，要与弥尔顿那部体现父权中心倾向的史诗遭遇，这部史诗在此不仅要作为一道研究难题出现，而且还要作为一个由一系列暗指所构成的复杂系统的框架存在。

小说充满戏剧性的种种情境同样能激发我们的联想。和玛丽·雪莱这位虽然疑惑，却对弥尔顿的著作勤奋不倦地认真学习的读者一样，小说中的关键人物——沃尔顿、弗兰肯斯坦还有怪物——都对解决疑难问题十分痴迷。“我将充分满足自己热情的心愿，饱览以前从未有人到过的地方的风姿，”那位年轻的探险家沃尔顿声称，他像一个孩子一样，当时正沉醉于“沿着当地的河流进行发现、探索之旅”（2，第1封信）。“当我的伙伴们看到的只是……事物那美妙的外表之时，”从事性的本体论研究的科学家弗兰肯斯坦声称，“我却从探索那些事物的内在奥秘的过程中获得快乐”。（22，第2章）“我是谁？我是什么？我究竟从哪儿来？”（第113—115页，第15章）怪物如此茫然发问，以弥尔顿式的表述提出了无穷无尽的疑问。以上三人和雪莱本人一样，似乎都在一个坠落了的世界中，竭力想要理解自己存在的意义，同时对一定在堕落之前存在过的那个失去的乐园的本质进行定义。但是和亚当不一样的是，上面三人似乎不仅仅是从伊甸园中堕落的，而是从尘世之中直接堕落到了地狱之中，就像“罪”、撒旦，以及——这是隐含的意义——夏娃一样。因此，从某种意义上说，上面三人提出的问题和表达出来的疑惑都是属于女性的，因为它们同样表达了文学女性在落入社会性别的圈套之后而表达出来的质疑，这一质疑构成的链条至少可以上溯到安妮·芬奇对“我们如何堕落”的抱怨，向后则可以归结到西尔维娅·普拉斯令人恐惧的“我已经堕落得非常之深了！”的表述之中。²²

然而，从一开始，《弗兰肯斯坦》对那些新弥尔顿式的（neo-Miltonic）问题作出的回答，主要是通过对弥尔顿进行或公开或隐蔽的影射的方式进行的，它对堕落的故事进行了重述，并没有为了要说明自己的意义而对它进行过于强烈的抗议。举例来说，上述两位普罗米

226 修斯式的、聪明反被聪明误的人物沃尔顿和弗兰肯斯坦之间的平行关系，在读者看来始终是十分清晰的。但是，这两个人物因此可以被描绘为（如沃尔顿描绘弗兰肯斯坦的方式）“堕落天使”这一点，却并没有获得经常性的强调。然而，弗兰肯斯坦本人却是十分敏感的，就在年轻的探险家沃尔顿像撒旦那样强调指出，“在我（渴望）获得的目标面前，个人的生死都是微不足道的”时刻，他问沃尔顿：“你是不是也像我一样陷入了疯狂？”（13，第4封信）很明显，一位堕落天使是可以认出另一位堕落天使来的。由于和他手下的船员们都格格不入，并具有讽刺意味地成为了孤家寡人，沃尔顿告诉他的姐姐说，渴望“在宽广的大海上”找到一位朋友，他在维克多·弗兰肯斯坦身上找到的，正是地狱中的、与他自身相似的品质。

事实上，和玛丽·雪莱在她的这部小说中提供的许多其他次等叙述一样，沃尔顿的故事本身就是《失乐园》中提供的起源神话的一个变化了的版本。沃尔顿在圣彼得堡、在阿肯吉尔（Archangel，意为大天使）和在北上过程中写下了好几封雄心勃勃的家书，就像撒旦一样，远离了由他的姐姐、他的船员，还有他所离开的那些富有寓意的地方所代表的圣洁、虔诚和明智。他与撒旦的另一相似之处在于，至少可以部分地说，他前往探险的地方正是冰天雪地的地狱的边缘，他的目的是想要再次回到天堂，因为他对北极“永恒之光的所在”的想象（1，第1封信），与弥尔顿对“光之涌泉”（*PL* 3. 第375页）的礼赞有着许多的相似之处。²³再者，和撒旦的（以及夏娃的）热情相仿，他的雄心是僭越了父权中心的律令的：他的父亲“临终前的嘱咐”禁止他“从事任何海上的营生”。更进一步说，即便是沃尔顿遇到弗兰肯斯坦和怪物的那个冰天雪地的地狱也是弥尔顿式的，因为这三个鬼迷心窍的漫游者都必须懂得，就像《失乐园》中那些堕落的天使懂得的一样，“忘河的那边，/ 横着一个冰冻的大陆，/ 那儿黑暗而荒凉，不断地受 / 风暴、冰雹、大旋风的袭击；冰雹落在那坚硬的地上就不消融，/ 堆积成山，看来像古塔的断壁残垣。/ ……那些被判罪的犯

人，定期被 / 有怪鸟巨爪的凶女神抓来 / 这里，在烈火的煎熬刚完之后， / 就在这里受寒冰僵冻”（*PL* 2. 第 587—600 页）。

最后，沃尔顿披露出来的另一桩内情表明，不仅他的雄心与撒旦相似，他的焦虑和他的那些女性创造者的焦虑同样具有相似性。在谈及自己的童年时代时，他提醒他的姐姐说，由于诗歌“（将我的灵魂）托举到了天国之中”，他于是成了一名诗人，“整整有一年时间，生活在我自己创造出来的乐园之中。”后来他又不吉利地补充说，“你是那么懂得我的失败，以及我失望的程度。”（2—3，第 1 封信）但是当然，玛丽·雪莱在她的《弗兰肯斯坦》的导言部分同样承认，自己也是在文学那“如梦幻般的经历”中度过了童年时代的；后来，她和她那位诗人丈夫都希望，她能够证明自己“配得上做她父母的女儿，通过写作来获得名声”（xii）。因此，从某种意义上说，由于被给定了一种弥尔顿式的语境，而沃尔顿成为诗人的梦想最终破灭的故事正是以此为基础的，很有可能的是，沃尔顿叙述中有助于玛丽·雪莱暗中思考并充满焦虑的幻想之一，正是女性从一个失去艺术、表达和自主性的乐园中，堕落到了由性生活、沉默、污秽和物质性所构成的地狱之中的那个可怕的故事，“‘死’的宇宙， / 是上帝用诅咒制造的‘恶’， / 那儿只有‘恶’活得好，在那儿， / 一切生者死，一切死者生， / 反常的自然所繁殖的，全是极其狰狞，极其古怪的东西”（*PL* 2. 第 622—625 页）。

五

沃尔顿和他的新朋友维克多·弗兰肯斯坦比起拜伦式的（或者僧人刘易斯式的）撒旦主义（Satanism）来，拥有更多的共同之处。首先，他们两人都是孤儿，弗兰肯斯坦创造的怪物是如此，而后来我们又发现，《弗兰肯斯坦》中所有的主要人物和几乎所有的次要人物，比如卡罗琳娜·博福特、伊丽莎白·拉凡瑟、贾丝汀、费利克斯、阿

加莎和莎菲也都是如此。但维克多·弗兰肯斯坦并非始终是一个孤儿，雪莱花了很多笔墨来叙述他的家族历史。事实上，家族历史似乎让雪莱着迷，尤其是那些孤儿的家族历史，只要有可能将某人纳入她的叙述范围，她就会满心陶醉地这样做，让人觉得她通过对变成“一个孤儿和乞丐”的孩子的灾难故事的叙述，可以再度讲述堕落的故事、从乐园中被驱逐的故事，以及在地狱中发生冲突的故事。毕竟，弥尔顿笔下的亚当和夏娃也是没有母亲的孤儿（和雪莱本人的情况一样），受到一位严厉但却仁慈的父亲——上帝的养育，最终被上帝所抛弃，沦为乞丐（当雪莱私奔之后，她也同样遭到了葛德文的抛弃）。于是，卡罗琳娜·博福特在父亲死后，成为“一个孤儿和乞丐”，而伊丽莎白·拉凡瑟同样也成为“一个孤儿和乞丐”——这一表述被不断重复着）（第18、20页，第1章）——因为她的父亲被关进了奥地利人的土牢之中。尽管两位少女后来都被维克多的父亲阿尔方斯·弗兰肯斯坦所搭救，但由她们早年的孤儿身份所代表的、与父权中心的存在链条格格不入的事实却又预先为她们以及她们的家庭定下了地狱般的命运。后来，在没有母亲的莎菲和没有父亲的贾丝汀身上，同样也呈现出了对女性在堕落之后会变成孤儿和乞丐的不吉利的焦虑幻想。

然而，除了她们身为孤儿的特征之外，在这些差异很大的人物，比如贾丝汀、费利克斯和伊丽莎白之间，还有一种普遍的负罪感将他们联系在了一起，正如这种负罪感最终也会将维克多、沃尔顿和怪物联系到一起一样。举例来说，贾丝汀不够理智地承认是她谋杀了小威廉，虽然她清楚地知道自己完全是无辜的。更加丧失理智的是，小说通过阿尔方斯·弗兰肯斯坦的叙述告诉我们，伊丽莎白一看到小威廉的尸体，便如此说道：“哦，上帝！是我杀了我亲爱的孩子！”（第57页，第7章）而维克多也是如此，早在他获知怪物就是杀害了他弟弟的凶手这一真相之前，他已经认定是他的“造物”杀害了威廉，因此，作为创造者，他便是“真正的凶手”：“思想中的存在，”他特别提示说，就是“事实难以抗拒的证明”（60，第7章）。看起来，对于

谋杀小威廉的同谋关系，成为弗兰肯斯坦家族主要成员身上共同体现出来的原罪的另一个重要的表现形态。

与此同时，所有这些人物的形象身上存在的相似之处——共同的格格不入之感、共有的负罪意识、作为孤儿和乞丐的身份——都暗示出，在他们之间存在着一种丰富而复杂的关系，就像在精心放置的镜子之间彼此存在着的、唯我中心的关系一样。而使我们进一步认识了这一具有地狱特征的唯我主义的，是在小说描绘出来的一系列婚姻和浪漫关系中难以掩饰的乱伦倾向。最明显的是，维克多·弗兰肯斯坦即将娶伊丽莎白·拉凡瑟为妻，而对这位女子，他是“比对姐妹还亲”的，他承认始终把她“看作是属于自己的”（第21页，第1章）。但是，从某种意义上说，沃尔顿几封信件的收件人，即那位神秘的萨维尔夫人看起来也不像是他的姐姐，正如卡罗琳娜·博福特对于自己父亲的朋友阿尔方斯·弗兰肯斯坦来说，显而易见也“不像”是妻子，而更像是一位女儿一般。即便是毫无关系的贾丝汀与弗兰肯斯坦父子之间似乎也有—种具有隐喻意味的乱伦关系，因为作为他们家的女仆，她也是他们的占有物，超过了姐妹之间的关系，而维克多在苏格兰创造了一半的那位女性怪物对于怪物来说，则既是伴侣，又是姐妹，因为两个怪物拥有同一位父亲/创造者。

如埃伦·莫尔斯指出的那样，显然，《弗兰肯斯坦》中表现出来的对乱伦的沉迷至少有一部分可以被归入浪漫小说中“标准的”、能够 229
激发强烈情感的内容之中。²⁴ 还有一部分即便是没有哥特恐怖小说的传统，也可以成为一位刚刚花了好几个月时间研读《曼弗雷德》那位臭名昭著的作者的著作的、给人留下深刻印象的年轻女子十分自然的主题之一。²⁵ 不管怎么说，使得《弗兰肯斯坦》这部小说含义暧昧的一系列乱伦内容对小说弥尔顿式的框架结构有可能产生的影响，正如其对玛丽·雪莱的个人生活所产生的影响一样大。举例来说，在童年时代如伊甸园般舒适而安逸的生活中，维克多和伊丽莎白之间的关系拥有乱伦的性质，正如亚当和夏娃之间存在—种事实意义上的乱伦关系—样，

因为他们出自同一位创造者之手，而从隐喻意义上说也是如此，因为伊丽莎白是维克多漂亮的玩偶，是一位有着天使般心灵的形象，或者说从他自己的心灵中创造出来的，正如夏娃是从亚当的肋骨中创造出来的一样。与此相似，撒旦和“罪”之间的乱伦关系，以及撒旦和夏娃之间暗含的关系，都像镜像一般在《弗兰肯斯坦》的乱伦幻想之中反射了出来，这其中还包含经过乔装的却明显充满性意味的梦幻般的经历，其中，维克多·弗兰肯斯坦事实上通过把“生命的装备”赋予怪物的身体，并由此而引发了自己的恐惧反应的行为，而与那个怪物成为一对伴侣（第42页，第5章）。对于弥尔顿，因此也对一直在努力尝试理解弥尔顿的玛丽·雪莱来说，乱伦成为自我意识发展到唯我中心的亢奋状态的一种难以逃脱的隐喻，后来，马修·阿诺德（Matthew Arnold）将之称为“思想与其自身之间进行的对话”。²⁶

但是，假如说维克多·弗兰肯斯坦可以既与亚当又与撒旦相类比的话，那么他到底是谁或是什么呢？在此，我们不得不面对《弗兰肯斯坦》中处于中心位置之上的道德上的暧昧和象征性的滑动（slipperiness）。事实上，很有可能，正是那些各自的历史彼此不断呼应的人物形象的意义持续而复杂的重新分配，造成了批评家们的大惑不解。正像是在一个梦境之中出现的形象一样，《弗兰肯斯坦》中所有的人物都有着不同的形体，以及令人恐惧的相同的面容，或者更糟糕——有着相同的两副面容。如缪里尔·斯帕克注意到的那样，正是出于这一原因，即便是小说的副标题“现代普罗米修斯”也显得扑朔迷离，“因为尽管弗兰肯斯坦在开始的时候是普罗米修斯，但那位置人于死地并懂得了火的奥秘的主人公、那位怪物一旦被创造出来，却迅速地表现出了这一角色（不同的方面）”。²⁷更进一步说，如果我们假设玛丽·雪莱更关注弥尔顿而不是埃斯库罗斯的话，各种意义的交织就变得更加令人困惑，怪物本人也好几次对弗兰肯斯坦这样指出过，他说“我应该成为你的亚当，但是我却更像是那位堕落的天使”，（第84页，第10章）后来，他在别的场合又补充说，“上帝出于怜

悯，把人造得很漂亮……因为上帝是根据自己的形象造出人来的；但是我的形体却是你的形体的一个邪恶的化身……就连撒旦都还有很多伴侣……只有我形单影只、遭人厌恶”（第115页，第15章）。换句话说，弗兰肯斯坦和他创造的怪物不只以这种方式呈现了普罗米修斯的故事，他们还都在不同的时刻分别扮演起上帝的角色（维克多作为创造者、怪物作为他的创造者的“主人”），像亚当（维克多作为无辜的孩子，而怪物作为最早的“造物”）一样，或者像撒旦（维克多作为因逾越了规范而受到折磨的人，而怪物则作为复仇的恶魔）一样。

那么，这种对角色进行连续性的复制（duplication）和再复制（reduplication）的原因是什么呢？或许，最显而易见的是，幻想出来的人物形象从这个角色跳到那个角色、从这一服装换为另一服装的梦一般的变幻告诉我们，我们事实上面对的是一出心理戏剧，或者一种梦幻般的经历，而这正是雪莱本人怀疑她究竟有没有真正写出来的东西。然而，除此之外，我们还要指出，叙述中具有象征意味的主题的流畅性又以另一种方式，进一步强化了玛丽·雪莱笔下那位弥尔顿式的怪物的重要意义。因为读者如果思想中怀有对《失乐园》的印象，他/她在读《弗兰肯斯坦》的时候，一定会感到这一点越来越明显地表现了出来，这既因为小说的作者是一位深受文学熏陶、家族历史感染和性生活影响的人物，又是因为她把小说作为一种工具，帮助她理解阅读的意义，因此，《弗兰肯斯坦》最终成为对于《失乐园》的一个模拟，其中，维克多和他创造的怪物，还有一些次要的人物形象，一而再、再而三地扮演了所有出现在《圣经》中的人物形象——似乎最早地，除了夏娃的形象之外。不只是任何明显具有夏娃特征的人物形象从这部关于弥尔顿的“女性之书”中明显的缺失，故事中难以掩饰的与性相关的内涵，还有如我们前面分析到的弥尔顿的幽灵都告诉我们，对于玛丽·雪莱来说，夏娃的角色实际上就是由所有的角色共同构成的。

六

从表面上看，维克多似乎在开始的时候更像是亚当，而不是撒旦或者夏娃。他幸福的童年时光代表了人类在堕落之前的一段纯真年代，在那段时光中，和亚当一样，他受到仁慈的父亲的庇护，就像一株敏感的植物“受到园丁的庇护，使其免受任何狂风的摧折一般”（第19—20页，第1章）。当天使般的伊丽莎白·拉凡瑟进入这个家庭之后，她似乎就像是“上天派来的”、弥尔顿笔下的夏娃，作为维克多的“占有物”，她就像是亚当的肋骨一样属于亚当所有。更进一步说，尽管显而易见地，他几乎可以想做什么就做什么（“我的父母[并非]暴君……而为我创造了许许多多的欢乐”），维克多又对沃尔顿暗示说，他那位像神明一样的父亲，就像亚当和沃尔顿的父亲一样，确实又在某个场合中不由自主地禁止他纵容自己的兴趣，去追求神秘的知识。事实上，和夏娃、撒旦一样，维克多至少是部分地把他自己的堕落归咎于父亲表面上的武断和专横。“假如……我父亲满怀痛苦地对我解释，阿格里帕的种种律条已经被彻底破除了……我的思想是有可能决不允许那种将把我引入毁灭的、致命的冲动的”（第24—25页，第2章）。就在他说了这话之后不久，他甚至还提到了一桩事故，其中，雷电之神的霹雳击倒了一棵树，以便对他走火入魔地沉醉其中的研究进行警告。

然而，随着他对“深入自然的奥秘”的研究变得越来越亢奋和痴迷，随着他“探索未知的权力”的雄心变得越来越强烈，维克多开始从亚当变形而为撒旦，他在有能力“使毫无生命气息的物体获得生命”这一方面“近乎于上帝”，就像一个有罪的艺术师为完成他罪恶的造物那样辛勤劳作。最后，他和沃尔顿的交谈表现出他身上具有弥尔顿笔下、还有马洛（Marlowe）笔下那位堕落的天使的品质，他经常会说这样的话，承认“自己在内部创造出了一个没有什么东西可以将之摧毁的地狱”（第72页，第8章）。事实上，作为以幼小的威

廉形象出现的无辜的“真凶”，维克多认识到他自己是一个凶残的造物主，思想中已经不由自主地“释放出了”一个怪物般的、“邪恶的魔鬼”，正如弥尔顿笔下的撒旦那肿胀的脑袋中也诞生了“罪”一般，正是他把“罪”这个令人厌恶的怪物“释放出了”世界。他观察着“天庭中发生的一场宏伟的战争”，这场战争几乎有意识地提醒了他，我们正在参与一件至关重要的、对《失乐园》中的大部分元素进行重新安排的活动，他解释说，“我对自己放入到人类社会之中的那个生灵进行了思考……几乎是在我自己的吸血鬼的光照之下，是我自己的灵魂被从坟墓中释放了出来，被迫着要去毁灭所有那些我爱的人们”（第61页，第7章）。

然而，一方面，以上所言是维克多从亚当变形而为撒旦的最后标志，另一方面，对幼小的威廉罪恶的谋杀行为很有可能还会成为我们可以获得的第一条公开的线索，以便从中探知玛丽·雪莱通过《弗兰肯斯坦》体现出来的、经过掩饰并因而令人迷惑的身份转换与平行关系的真正本质。因为如我们前面已经看到的那样，不仅仅是维克多和那个怪物，伊丽莎白和贾丝汀同样也坚持对怪物犯下的罪行负有责任。维克多即便是在某桩罪恶真正发生之前，就已经感觉到“仿佛我对它负有责任”（第41页，第4章），他在威廉的死讯传来之时，所感受到的那种自责之心，完全和另两位孤儿伊丽莎白和贾丝汀一样。耐人寻味的是，对这三个人来说——还有怪物和小威廉本人——构成罪行和负疚感的一个共同焦点便是另一位美丽的孤儿卡罗琳娜·博福特·弗兰肯斯坦的形象。这位作为维克多的“天使母亲”的、微笑的小东西被从一个人那里转移到另一个人那里，从一只口袋中转移到另一只口袋中，就像某些罪恶的隐秘关系的符号与象征，正如维克多在创造出怪物之后所做的一个噩梦，梦中，他通过奇迹般的一吻，就把一个可爱的、活生生的伊丽莎白变成了“我死去的母亲的尸体”，她被裹在一件尸衣之中，“蛆虫在法兰绒质地的衣服的皱褶中蠕动，”（第42页，第5章）令人倍觉恐怖。尽管经过了乔装、被掩埋，或者

被缩小，但女性特征——这是对母亲们和女儿们，孤儿们和乞丐们，怪物们和罪恶的创造者们的社会性别界定——却无疑构成了这部表面上具有男性特征的著作的核心内容。

正因为如此，尽管维克多·弗兰肯斯坦像一个试穿各种衣服的孩子那样先后呈现出亚当和撒旦的角色，但他最富有自我定义特征的一个行为却使他确定无疑地变成了夏娃，这一点在小说中是越来越清晰地呈现出来的。因为正如埃伦·莫尔斯和马克·鲁本斯坦（Marc Rubenstein）都已经指出的那样，在对“生产和生命的起源”作了许多的研究之后，在把自己远隔于由诸如沃斯通克拉夫特笔下的玛丽亚、艾略特笔下的海蒂·索瑞尔、哈代笔下的苔丝这些痛苦的母亲所构成的传统所代表的日常社会之后，维克多·弗兰肯斯坦有了一个孩子。²⁸ 他的“怀孕”和分娩显而易见由那位反常、巨大、由“从事邪恶创造的工作间”里冒出来的生灵体现出来，但是，即便是对这一生灵的创造神话进行描述的语言依然是具有暗示性的，比如“令人难以置信的辛劳”、“由于禁闭的生活而变得衰弱”、“刹那间的昏厥”、“由于发烧而郁郁寡欢”、“神经质到了痛苦的地步”、“锻炼和娱乐可以……去除刚开始时的病痛”、“生命的装备”（第39—41页，第4章），等等。和夏娃由于堕落而获得了有罪的知识 and 痛苦的母亲身份一样，维克多进入布莱克所说的“生产”王国的状态也伴随着对于彼此互补的对立要素，即性与死亡的必要的相互依赖的认识：“如果要考察生命的起源，我们必须首先理解死亡的奥秘。”他这样说道（第36页，第4章），在他从事邪恶创造的、遗世独立的工作间里——之所以说这一创造是邪恶的，原因在于它与性相关，因而显得淫秽、下流（filth）²⁹——他搜集、组合从“解剖室和屠宰场中”得来的东西。

233 通过“对自然追本溯源”，就像夏娃偷吃禁果的行为一样，他懂得了“人类结构中惊人的秘密”是那些彼此封锁的、有关性与死亡的秘密，尽管他在最初疯狂地追求知识的时候，和夏娃一样，他也并不懂得“吃下去的实际上就是死亡”。但是，他创造出来的怪物——孩子实际上

获得生命的时间是在“11月的一个阴郁的晚上”，那是万灵节所在的月份、白昼很短的月份，还是一年即将消逝之前最后的时光，这一点使得他的生产行为进一步具有了弥尔顿式的、布莱克式的本质。

即便维克多·弗兰肯斯坦自我定义式的生育行为戏剧性地使他变成了一个夏娃般的形象，我们对其意义的认识还是会映现出我们对作为撒旦形象的维克多的感受，以及早期关于维克多作为亚当形象的认识。我们现在认识到，作为撒旦的维克多并非真正地具有男性特征，就像《失乐园》第1卷中那位拜伦式的撒旦一样，而是实际上一直呈现出充满好奇心的女性特征的，他是一个生下了“罪”的、遭到抛弃的撒旦。在他夏娃般的骄傲（“我很吃惊……只有我一个人命中注定要发现那样一桩令人惊奇的秘密”[第37页，第4章]）中，这位维克多—撒旦开始变得对他创造的权力昏昏然起来，因此，他迂腐而又唯我主义的孕育怪物的行为，就像一个可怕的创世纪故事一样，复现了那样一个时刻，在弥尔顿的版本中，撒旦“双眼眩晕昏暗，从（他的）脑袋里，/有浓焰急速向外面喷进，/终于在左边裂开一个大口”，于是，即将成为“死”的母亲“罪”出现了，就像“一个不祥的凶兆”（*PL* 2，第753—761页）。由于他是通过对那些错误的书本进行沉思的方式而孕育了——或者更准确地说，是错误地孕育了——那位怪物般庞大的后代的，我们可以进一步说，这位维克多·撒旦于是成为女性艺术家具有典范意义的代表，正像是那位进行了邪恶的创造的堕落天使一样，举例来说，她对自己审美活动的焦虑可以通过玛丽·雪莱对于自己“这位丑恶的后代”的恭顺的介绍和表述而获得表达，她暗示说，在她远离众人的注视、位于阁楼上的、从事邪恶的创造的工作室里，她创造出了一部奇形怪状的书，一个文学上的畸形儿。“我当时还是一位年轻姑娘，我怎么能（做到）对如此隐蔽的一种思想进行深思熟虑，并详细表述出来（*dilate*）呢？”这是玛丽·雪莱记录下来一个具有关键意义的（也可以说是不够真诚的）问题。但是，我们在此不该忽视她所使用的“详细表述”这个词，正

如我们也不该无视对于创造者（creator）这个词所使用的双关一样，因为这个词是深深地扎根于《弗兰肯斯坦》之中的。

如果说无论在生产过程中，还是在他充满焦虑的创造过程中，成年的、撒旦式的维克多都像是一位夏娃的话，那么，即便是年轻的、堕落之前的和亚当式的维克多同样也——在此冒险用一下双关语——
234 体现出具有好奇心的女性倾向，也就是说，像夏娃一样。由于待在一个葛德文式的花园之中，就像一个布莱克式的天真幼稚的人，纯洁无瑕，被缕缕丝线引导着，他怀有“一种炽热的渴望，希冀能够洞穿自然的种种奥秘”，这一渴望通过他对“墓穴和藏骸所”的探索、对“坟墓中种种阴郁景象”的有罪的观察，以及他试图理解“人类躯体的构造”的激情表现出来——这一渴望让我们想起了女性罪恶的好奇心，正是这一好奇心使得普绪克由于紧盯着那张秘密的脸看，而最终失去了自己的爱情，也正是这一好奇心使得夏娃执意要品尝一下那“代表了智慧的食物”，使得普罗米修斯的嫂子潘多拉打开了装满尘世间的种种疾病的那只本来被禁止打开的盒子。但是，假如说维克多——亚当同样也是维克多——夏娃，那么，离开学校、切断与家人的联系、将自己闭锁于进行邪恶的创造的工作间里、通过智慧的孕育而创造出了一个庞然大物的这段经历，又代表了什么真正的意义呢？是不是正是由于小说中的这一点，使他发现自己并不是亚当而是夏娃，并不是撒旦而是“罪”，并不是男性而是女性呢？如果确实如此，很有可能，《弗兰肯斯坦》中这一关键的部分真正呈现的，是一则有关夏娃的发现的故事，这一发现指的并不是她必须堕落，而是由于被创造成一个女性，她必然就是堕落的，在此，女性特征与堕落从本质上说是同一的。我们必须记住，维克多·弗兰肯斯坦学到的最最重要的东西，是他是怪物的“造物主”——因为只有他一个人“命中注定……要发现……如此令人吃惊的秘密”——因此，也只有他才是“真正的凶手”，是他纵容了“罪”和“死”来到了世界上，是他在梦中用那一吻具有乱伦意味地既杀死了“姐妹”，也杀死了“母亲”。因此，由于

是邪恶的、注定要被毁灭的，难道他还不是夏娃吗？事实上，对于女性来说，堕落的故事难道不就是发现的故事吗？或许，这正是弗洛伊德那虽然残忍，但从隐喻的意义上说却是正确的有关阴茎嫉妒（penis-envy）的概念的真正意义所在：女孩吃惊地发现了她是一位女性，因此就是堕落的、不够完整的。当然，隐含于维克多·弗兰肯斯坦（还有玛丽·雪莱）之与夏娃、亚当、上帝和撒旦之间的多重关系之中的、几乎焦虑到了荒诞程度的自我分析同样也暗示出了一样的意思。

七

从某种意义上说，对一个人堕落的发现就是对他是怪物、凶手、被“不死的蛆虫”（第72页，第8章）啃噬的生灵，能够承受任何恐惧，包含但并不局限于性、死亡和邪恶的文学创造物的发现。更进一步说，对一个人堕落的发现——具有自我分裂的、谋杀的、物质的性质——就是对他把一个“吸血鬼”释放到了世界上，“被迫毁灭所有他爱的人”（第61页，第7章）这一事实的发现。正是出于这一原因——因为和过去一样，《弗兰肯斯坦》是一个由表面上温柔驯服的女儿讲给苛刻的“父亲”听的、有关女性堕落的故事——怪物的叙述存在于小说的核心之中，正像堕落这一秘密本身存在于小说的核心之中一样。事实上，由于弗兰肯斯坦的工作间是一个隐蔽但却具有操纵意义的、位于阁楼之上的子宫/房间，就在这里，身兼艺术家与科学家双重身份的年轻的维克多对有关宇宙的问题作出了疯狂而又令人迷惑的回答，也就在这里，他从事着解剖与再造的工作，因此，进行谋杀的怪物那单一的、小心翼翼的叙述就决定并控制了玛丽·雪莱的小说。由于被放到了勃朗峰顶上——就像北极一样，这是雪莱家族所用的一个表示创造与摧毁的有力来源的隐喻——怪物的故事于是就变成了《克利斯特贝尔》（Christabel）中奇形怪状的杰拉尔丁的故事，变成了《古舟子咏》（The Ancient Mariner）中虽死犹生的船员的故事，

235

变成了《失乐园》中夏娃以及她那位不名誉的影子“罪”的故事——涉及的是所有那些被男性作者专横地否决了任何自我解释的可能性的次要的或女性的人物形象。³⁰与此同时，怪物的叙述由于表达了对自己既没有“灵魂”又没有历史的出生的认识，而具有了哲学冥想的意味，同时，他也对自己看上去像是“邪恶的行尸走肉”、一个物件、一个他者、一个具有第二性别的造物的处境进行了探索。事实上，尽管这一点常常会被批评家们（包括电影制作人们）所忽视，因为他们总是把注意力投注在弗兰肯斯坦本人身上，把他看成是疯狂科学家的原型，无名的怪物滔滔不绝的长篇独白所代表的观点上的重大改变，其实很有可能构成了《弗兰肯斯坦》中最令人震惊的技巧上的力量，正如怪物沉痛的自我揭露构成了玛丽·雪莱笔下给人带来最深刻的印象和最富有原创精神的成就一样。³¹

和维克多·弗兰肯斯坦、他的创造者兼更加优越的自我一样，怪物也先后呈现出亚当和撒旦的角色特征，他甚至还逐渐地体现出向上帝的角色偏离的倾向来。和亚当一样，有一段时间，他享受了早期的那种纯真无邪的时光，他在“英格尔斯达特附近的森林里”度过了日日夜夜，他在那里采集浆果食用，懂得了冷与热的区别，并感受到“遮盖了我的光辉灿烂的光明之顶的疆域所在”（第88页，第11章）。然而，几乎是过于迅速地，他变成了一个遭到遗弃的、撒旦式的人物，他藏在一座牧羊人的小草屋里，那里对他来说似乎“近于完美……在经过了……火湖的煎熬之后，就像是找到了地狱之都般的隐退之地……”（第90页，第11章）。后来，他秘密地在德·拉赛一家的猪圈后面安顿下来，为他们料理家事，并充满依恋地观察着遭受放逐的这一家人相亲相爱的生活，以及他们具有牧歌情调的屋子（“幸福的、幸福的尘世啊！适合神灵的居住……”[第100页，第12章]），这一点让人想起了撒旦对于上帝和弥尔顿安置亚当和夏娃的那个“能看到各色风景的幸福的”乐园的错综复杂的嫉妒之情（*PL* 4. 第247页）。最后，怪物在魔鬼般的狂怒状态下焚烧了小屋、杀害了威廉，

这时的他似乎已经彻头彻尾地变成撒旦了：“我，就像是那个傲慢无礼的恶魔一样，在自己的内部建造了一个地狱”（第121页，第16章）；“我怀着满心的痛苦，发誓要对所有的人……充满永久的仇恨”（第126页，第16章）。与此同时，他还声称对他的“创造者”也拥有权力，他有获得另一位生灵（一个女性怪物）的奢望，他还暗中怀有“在南美洲广袤的丛林中”的某个地方创建一个以食草为主的新种族的梦想（第131页，第17章），这一切都告诉我们，有一段时间，怪物的身上也呈现出了一位神、一个创造者、一个主人的部分品质，虽然最后他并没有获得成功。

然而，正如怪物自己指出的那样，所有这些弥尔顿式的角色其实都只不过是他自己根本无法适应的、普洛克路斯忒斯^[1]之床罢了。举例来说，维克多·弗兰肯斯坦的童年时光真正像是在伊甸园中度过的，但怪物那充满焦虑的孩提时代与其说是与世隔绝的、单纯无邪的，不如说是孤独的、无知的，因此，他通过摸索，逐渐获得了自我意识——“我是一个可怜、无助、陷入悲惨境地的受难者；我对任何事物都既不了解，也无法分辨；只能感到痛苦从各个方面向我袭来，我只好坐下来哭泣”（第87—88页，第11章）——这一自我意识是对亚当的处境明显具有颠覆性的滑稽摹仿，因为亚当在他那枝叶繁茂的乐园里是这样说的，“万物在微笑，芳香和喜悦 / 洋溢于我的心头。我细察自己， / 观察手和足，凭柔软关节， / 有时走，有时跑，一如兴之所至。”（*PL* 8. 第265—269页）与之相似，怪物想要开口说话的努力（“有时我希望能用自己的方式来表达感情，但是，我发出的笨拙而又口齿不清的声音把我自己都吓了一跳，逼得我只好再次陷入沉默” [第88页，第11章]）同样滑稽模仿并颠覆了亚当的状态（“我想说话，就说出来了， / 我的舌头听话，看见什么就给取名” [*PL* 8.

[1] 普洛克路斯忒斯 (Procrustes)，在希腊神话中，普洛克路斯忒斯是阿蒂卡巨人，羁留旅客，缚之于床榻，体长者截其下肢，体短者拔之使与床齐长。普洛克路斯忒斯之床喻指强求一致的规则、主义或政策等。

第 271—272 页])。显然地，怪物的焦虑和迷惑 (“我是什么? 这个问题一再袭上我的心头，可是回答它的只有一阵阵的呻吟” [第 106 页，第 13 章]) 构成亚当那无知的幸福快乐 (“我是谁，从哪儿来，为什么来? 却一无所知; ……觉得身在福中，而所知有限” [PL 8. 第 270—271、282 页]) 的一个黑暗的版本。

237 同样，怪物尽管怀有难以克制的愤怒，他的格格不入的性格，甚至他硕大无比的体格和超人般的体能又使他更加接近于撒旦而不是亚当，他对自己的处境和那位堕落天使之间的差别也困惑不已。举例来说，尽管他“体格巨大 / 就像怪物一般， / 像泰坦，或者别的大地诞生的神，与朱庇特作战”，事实上，尽管他命中注定要像普罗米修斯与朱庇特作战那样，和弗兰肯斯坦作对，但这个恶魔 / 怪物并不是从天堂中堕落而来，他并没有选择的权利，他甚至也没有获得任何一个邪恶的伙伴。“我发现自己一方面与那些读到过、听到过他们交谈的生灵很相似，但与此同时，却又奇怪地和他们毫不相像。”他在描述待在德·拉赛家的猪圈里学习的那段光阴的时候，这样告诉弗兰肯斯坦 (第 113 页，第 15 章)。有意思的是，玛丽·雪莱很可能自己也会说出那样的话来，因为她在男性之间交谈时，同样扮演的是“虔诚而近乎沉默的倾听者”(xiv) 的角色，就像她笔下那位行踪神秘的造物一样，以诸如《失乐园》、普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》和《少年维特之烦恼》这样的“历史”“作为孜孜不倦地学习和锻炼 (她的) 心智的材料”，“而 (她的) 朋友们却可以从事他们日常的工作” (第 112 页，第 15 章)。

事实上，正是怪物在智力方面与他的女性创造者 (而不是他的“男性创造者”) 之间的相似之处首先告诉了我们，维克多·弗兰肯斯坦的男性怪物很可能只不过是一个女怪物乔装而成的。当然，对他进行教育启蒙的书籍——《少年维特之烦恼》、普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》和《失乐园》——并非仅仅只是玛丽本人在写作《弗兰肯斯坦》之前，即 1815 年阅读到的书，但它们确实代表了玛丽认

为有必要进行认真研究的那些文学类型：当代感伤小说、有关西方文明的严肃的历史，以及代表了高水准的史诗作品。更进一步说，作为特别的著作，上面提及的每一本书对她来说似乎都代表了一位女性创造者（或怪物）在研究男性占据统治地位的社会时，有必要学习的课程的内容。维特的故事，怪物说道——他似乎是在替玛丽·雪莱说话——教给了他什么是“文雅而驯服的神态举止”，什么是“高尚的感情……为了达到目标不惜牺牲自我”。换句话说，这本书的作用就像是某种浪漫的行为指南。此外，它还承担了展示原拜伦式的（proto-Byronic）、“充满激情的男性”之美德的作用，因为怪物是十分欣赏维特的，但却丝毫没有提及绿蒂，他对维克多解释说，“我认为维特比起我能够……想象出来的任何人都是更加神圣的生灵”，他还补充说，

238

如果说《少年维特之烦恼》启发了怪物去学习女性温柔顺从和自我牺牲的品格，并告诉他男性的英雄主义是多么光彩照人却又多么难以企及的话，普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》则让他懂得了，他因自己反常的出身而被摒弃于外的那个历史，是充满了所有由男性主导的错综复杂的特性的。玛丽·雪莱自己也拒绝了由第二位葛德文夫人主持的家庭，而宁愿到她母亲的坟地上去研究家族历史和文学历史，她一定也再次从她自己的经历中，发现了与一位怪物相似的困境，正如詹姆斯·里格尔（James Rieger）指出的那样，这位怪物的困境特别体现为“他对自己出生于历史之外的处境的独一无二的认识”。³² 然而，就小说讲述的那个乔装故事的形式来看，这个怪物根本又不是独一无二的，他只不过是一个代表罢了，而玛丽·雪莱对自己很可能也是这样认识的。因为，正如简·奥斯汀通过凯瑟琳·莫兰在《诺桑觉寺》中暗示我们思考的，没有历史、至少是没有普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》中体现出来的那种历史的女性代表了

什么呢？“对历史，那种真正严肃的历史，我是不可能有兴趣的，”凯瑟琳声称，“……男子们什么都没有做，却总是显得那么出色，几乎没有任何女性出现在其中——这真是让人觉得十分乏味。”（NA I，第 14 章）

但是，当然，在怪物对自己那小小的成长故事的叙述中提到的第三本、也是最关键的一本书，就是《失乐园》，一部史诗性的有关起源的神话，这本书对于怪物而言，正如对于玛丽·雪莱一样，具有最为重要的意义，原因正在于，和普卢塔克的著作不一样，该书为他提供了一则表面上像是私人历史的故事。再一次地，由于对这样一种私人历史的需要，雪莱笔下的怪物不仅向简·奥斯汀所定义的现实中的无知女性靠拢，而且向弥尔顿所定义的原型女性靠拢。因为，和怪物一样、和凯瑟琳·莫兰一样，也和玛丽·雪莱本人一样，夏娃的特征正是“对自己出生于历史之外的处境的独一无二的认识”，即便作为命中注定要“创造”历史的“人类之母”也是如此。毕竟，上帝和众天使是在亚当前面，而不是夏娃面前呈现了有关人类的过去和未来的种种图景。就在历史的那些重要时刻，夏娃不得不为自己寻找被摒弃于历史之外的借口，（在堕落之前）她就“不够高贵”，（而在堕落以后）她神秘地被催眠入睡了，就像一头受了惊吓的动物一般，沉静地进入了温柔的睡乡，“用温和的梦境……使她全神镇静而柔顺。”（PL 12. 第 595—596 页）

239 无论如何，在怪物不停地、充满焦虑地研究《失乐园》的过程中，最值得注意的事实之一就是他甚至丝毫没有提及夏娃。作为一个认定自己是男性的怪物，从他改写的叙述的表面上看，他似乎已经被弥尔顿的史诗所同化，原因如珀西·雪莱在为妻子的小说执笔写下的序言中所说的那样，《失乐园》“最为特别地”表达了“人类本性中的基本原则的真相”，而对这一真相的表达又是通过史诗中的男性人物形象，如亚当、撒旦和上帝之间的张力关系呈现出来的（xvii）。然而，不仅是怪物超越于历史之外的独一无二的出生、他在文学上的焦

虑之情，以及他通过阅读（和玛丽本人一样）而培养起来的、对自己完全是由书本哺育成长意识；他对自己畸形外表的惊恐、他令人恶心的硕大体格、他的无名状态，还有他没有母亲的孤独状态同样也使他与夏娃以及夏娃的影子“罪”联系在了一起。事实上，在他对弥尔顿笔下的故事充满激情的分析中，在他对亚当、撒旦和他本人之间的分裂关系进行审视的过程中，他似乎有好几次都快要触及这个问题了：

我跟亚当一样，显然与其他一切生灵没有一丝半缕的联系；但是从其他各方面来说，他的情形就跟我大不一样了。他是个出自上帝高手的完美的造物，快乐而幸运，由造物主精心照料着，他可以同神灵切磋交谈，从他们那儿获得知识，而我却是凄然一身，无依又无靠，许多次，我以为撒旦才是代表我目前处境的更合适的象征；当我看到我的保护人在安享天伦之乐，我常常像撒旦那样，油然而生一股如胆汁般苦涩的妒忌心。……可诅咒的造物主啊！你为什么造出一个这么丑的怪物来，连你自己也回过头去、厌恶得不想再看一眼？上帝是那么慈爱，他根据自己的样子，把人造得那么漂亮、那么迷人；可我却是你邪恶的影子，虽然很相像，但要可怕得多。就连撒旦还有不少同伴呢，还有不少言听计从的魔鬼跟着呢，他们欣赏他、激励他，而我却只能形单影只、遭人厌恶。（第 114—115 页，第 15 章）

毕竟，是夏娃在承受茫然无助的、孤独的痛楚，而亚当却可以与比他更加高尚的生灵进行交谈，于是夏娃如撒旦一般，心中油然而生一股如胆汁般苦涩的妒忌，并最终吃下了禁果，希望由此获得更多“女性想要的东西”。更进一步说，是夏娃一旦被亚当所遗弃，将受到如死亡般令人恐惧的孤独的威胁，这种孤独之感将远甚于撒旦被从天堂放逐之后的那种感受。最后，根据弥尔顿的说法，夏娃的身体和她

240

的大脑一样，“在最精美的心和内部的能力上，/ 她要逊色些，上帝造男又造女，/ 但女人像他的形象较少，对其他 / 生物的主管权也表现得少些……”（*PL* 8. 第 543—546 页）。事实上，对于一个充满性别焦虑的读者来说，夏娃的身体很可能就像“罪”的身体一样，即便看起来和她丈夫的身体“十分相似”，但却令人讨厌，是人类神圣的形态的一个“邪恶的”，或者下流的版本。³³

如我们前面说明的那样，女性把她们自己看成是（因为别人就是这样看她们的）怪诞的、卑下的、堕落的造物，第二等的人，以及邪恶物质的化身，即便她们在传统中同时也被定义为超凡出众的精神性的生灵、天使和更好的一半。“女性（是）建筑在一条阴沟之上的神殿，”德尔图良神父如此说道，弥尔顿则似乎既把夏娃看成神殿，又把她看成阴沟，他的观点呼应了早期基督教神学中的厌女思想。³⁴ 玛丽·雪莱对隐藏于天使般的女性背后的怪物般的女性或自觉或无意的认识，或许在她笔下的怪物第一次看到自己形象的那幕场景中表现得最为清晰，这一场景好像从《失乐园》第 4 卷中对夏娃形象的描写中获得了暗示，并作出了相应的调整与修正：“我一直十分欣赏我那小屋的主人们那完美的形态……但是，当我从一个水清见底的池塘中看见了自己的样子时，是多么的恐惧啊。一开始我回过头去，不敢相信那映现在水面上的形象就是我自己；当我完全相信自己就是水里那个可怕的怪物时，我心中充满了最最苦涩的、沮丧和羞愧的感觉。”（第 88—89 页，第 12 章）从某种意义上说，这是对弥尔顿笔下塑造的夏娃的盲目性的一种修正。这个段落暗示我们，由于被创造成第二等的、低劣的生物，一根纯粹的肋骨，夏娃又怎么可能变成任何别的东西，而不是那个怪诞的东西呢？然而，从另外一个意义上说，这一场景又对弥尔顿笔下的夏娃对自己的认识作出了补充，因为具有讽刺意味的是，尽管夏娃投射在“清澈 / 平滑的湖面上”的倒影是十分优美的，正如怪物的倒影是十分丑陋的一样，夏娃对自己的形象那种顾影自怜的陶醉在弥尔顿看来，只不过清晰地表明了她在道德上的丑陋，暗

示出她潜藏着的、精神上的畸形状态：“那时，若不是一种声音的警告，/ 我恐怕会对它凝视，直到如今，/ 空劳虚幻的愿望。那声音说：/ ‘你看什么？你在那儿所看的/ 就是你自己，美丽的人儿啊……’”（PL 4. 第 465—468 页）

然而，如果和许多女性被告知的、她们身体事实上的荒谬怪诞相比较，就形而上的意义来说，女性自恋的荒谬怪诞（monstrosity）就更加体现出微妙的畸形性。在 20 世纪，阿德里安娜·里奇有关“以一个怪物的形象出现的女性 / 以一个女性的形象出现的怪物”的描述，只不过是针对把女性定义为怪物的一个漫长的传统所作的最新一次表述罢了，在这一传统中，朱娜·巴恩斯（Djuna Barnes）的《可恶女人之书》（*Book of Repulsive Women*）、丹尼斯·莱维尔托夫（Denise Levertov）的“一个诗人白色、汗津津的粗大身躯告诉我们 / 我们的阴道是丑陋的”以及西尔维娅·普拉斯的诗歌《上石膏》（*In Plaster*）中那个“苍老而枯黄的”自我所体现的一系列可怕的形象，都可以被归入这一传统之中。³⁵ 这些形象畸形、低下并自我厌恶，其起源至少可以部分地回溯到玛丽·雪莱笔下滑稽摹仿了夏娃 / “罪”的黑暗面的怪物那肿胀的身体，他凶暴的行为不仅表明了维克多·弗兰肯斯坦罪恶的残暴性质和撒旦的厉害，而且还代表了怀孕所带来的身体的肿胀和变形，斯威夫特就通过勒穆艾尔·格列佛对一个巨人的胸脯的可怕描述，表达了这种性别意义上的厌恶之情，毫无疑问，就在玛丽·雪莱开始写作《弗兰肯斯坦》之前不久，1816 年，她读到了《格列佛游记》这本书，当然也注意到了上面提及的那个段落。³⁶

与此同时，如果可以肯定地说，夏娃道德上的畸形是由怪物体态上的畸形代表的，那么，怪物体态上的丑陋则表现了他在社会身份上的非法性质、他的私生儿身份，以及他的无名状态。他像莎士比亚笔下的爱德蒙一样，既恶毒而又卑怯，爱德蒙不仅献身于物质的 / 母性的自然女神，而且私下与两位邪恶的女性高纳里尔和里根同时保持着暧昧的关系，从而建立起了与邪恶的女性本质之间的联系，玛丽·雪

莱笔下的怪物同样是在一个“黑暗而堕落的地方”被“创造”出来的。事实上，他邪恶的非法身份本身似乎已经成为那个堕落的、“不可命名的”地方的化身。耐人寻味的是，在父权中心的社会中，他本身就像女性一样处于无名状态，当玛丽·沃斯通克拉夫特·葛德文写作《弗兰肯斯坦》之时，既无名而又未婚的她，因怀孕而陷入了非法的状态，很有可能，她与怪物拥有的是同样的感受。

“对这一不可命名的事物加以命名的无名的方式是相当不错的，”玛丽如此评论说，当时，《弗兰肯斯坦》被搬上戏剧舞台不久，她刚刚知道要在扮演怪物这一角色的演员的名字旁边，画上一道空白线的习俗。³⁷但是，她包含着喜悦的惊讶并不是很真诚的，因为终其一生，姓名、以及姓名与社会合法性之间的关系已经被迫进入了她的意识之中。举例来说，作为没有合法身份并因而失去了名字的范妮·伊姆利（Fanny Imlay）的姐妹，她了解私生儿身份意味着什么，她更是作为一个尚未足月出生、刚刚活了两个星期就死去了的、还未来得及命名的非法女婴的母亲，而深深地了解了这一点。当然，当范妮以戏剧性的方式使自己销声匿迹之时，她的自杀使玛丽进一步懂得了本来并不重要的名字的重要意义。同时，作为玛丽·简·克莱尔蒙特的同父异母姐妹，克莱尔蒙特曾把自己界定为拜伦爵士的“造物”，并以频繁得令人惊奇的速度不断更改自己的名字（从玛丽·简到简，再到克拉拉，再到克莱尔），玛丽也懂得了名字的重要性。但是，或许最为关键的是，玛丽对合法的、非法的名字的可怕重要性的意识，一定更多受到了她对自己名字的意识的影响，她的名字玛丽·沃斯通克拉夫特·葛德文是与那位因生下了她而去世的母亲的名字有着至关重要的联系的。既然如此，她可能这样猜想，或许正是她自己身上荒谬怪诞的特征，她具有谋杀意味的非法身份共同构成了她的存在——就像维克多·弗兰肯斯坦的那位造物一样——是死去的人的重新复活，是某种受到了一定刺激的死尸的复活，他们富有讽刺意味地来自于那本来应该是“生命摇篮”的地方。

然而，这一让死去的人借荒诞怪异和无名的身体而重新复活的隐含的幻想，又使我们回到了有关怪物撒旦式的、“罪”一般的和夏娃似的道德畸形问题上。因为，当然，在怪物一旦接受了世界将他作为一个无名的“邪恶污秽之物”而作出的定义，因而犯下了各种罪行之后，他的罪恶进一步强化了他与弥尔顿笔下污秽的三位一体，即“罪”、夏娃/撒旦和“死”之间的联系。作为两位创造者（维克多·弗兰肯斯坦和玛丽·雪莱）的孩子，这两位创造者的母亲的生命都是被死亡偷走的，而这位没有母亲的怪物毕竟是从死尸以及墓地周围找到的各具令人厌恶的残骸中拼凑出来的，因此，对他来说，继续由他的出生开始的、布莱克式的失望的循环，将更多的死亡带到这个世界上来似乎就是“很自然的事了”。当然，他在小说的一系列中心故事中，确实带来了死亡：幼小而无辜的威廉的死亡（他和玛丽·雪莱的父亲、她的同父异母兄弟还有她的儿子都同名，因此，几乎难以判断她用小说中的人物暗指的是哪一位男性亲属）；用富有寓意的名字贾丝汀代表的信任和真相的死亡；合法的艺术性的代表、雪莱式的诗人克勒伐尔的死亡；还有代表了淑女的无私品质的、天使般的伊丽莎白的死亡。在诗人贝多斯^[1]和爱好文学的狄龙爵士眼里，读过她的书，一定会产生这样一种疑问：怪物的行为、他那邪恶的做法和看上去优雅沉静、充满女性气质的玛丽·雪莱是否不够相称呢？“如果根据她的作品来评价的话，她根本不像是一位女性，”贝多斯如此认为。“你的写作和你的神态举止并不一致，”狄龙这样告诉玛丽本人，“如果我只是读过你的作品，而没有见到你本人的话，我本来一定会认为你是某种具有女巫特征的人物，具有强烈的激情……但你从本质上却是沉着、安静和充满女性气质的……对我解释解释吧。”³⁸

243

[1] 托马斯·洛弗尔·贝多斯 (Thomas Lovell Beddoes, 1803—1849)，英国诗人和剧作家，作品内容怪异、恐怖，以诗剧《死亡的笑话》而闻名。

在她笔下那位怪物怒火的炙烤之下，玛丽的沉着是否还有可能？她端庄而又沉默的自我克制是否可以因无名的怪物被他的“保护者们”摒弃，因而在栖身的小屋周围跳起的、仪式般的火之舞蹈所表达的恶魔般的自暴自弃，而有所松弛？玛丽笔下那位行尸走肉是否希望给人间带来更多的死亡，只是因为他没有能够——就像别的那些可怕的女性夏娃和“罪”一样——赢得那位双目失明、令人好奇地具有弥尔顿特征的老人，那位像上帝一般、爱好音乐的家长德·拉赛的好感？耐人寻味的是，他紧紧抱住那位失明的老人的双膝，乞求着他的认可与帮助——“不要把我一个人丢下，陷入痛苦之中！”——而这时，这一家的儿子费利克斯突然出现，就像一位扶危解困的英雄一般，怪物说，“（他）用大得异乎寻常的力量把我从他父亲那儿拉开……在一阵狂怒之中，他把我打倒在地，用一根棍子猛力地揍我……我的心沉了下去，就像生了一场非常厉害的病一样”（第119页，第15章）。即便我们已经知道，怪物从体态方面看确实十分丑陋，但在小说公开的故事层面，费利克斯的愤怒似乎还是显得有些过分和不近人情。然而，作为发生在隐蔽的情节——即那位双目失明的老者由于厌女情绪的/弥尔顿式的父权家长制度而摒弃了女性——中的一件行动，它却显得是无可避免，而且还是恰如其分的。在心理学意义上更加恰如其分的还有这样一个事实，由于被父亲们操纵的世界明确地摒弃于外，怪物于是采取了复仇行动，首先是杀害了威廉、一个让他想起了他的创造者的名字的男孩（“我爸爸是一个地方行政长官呢——他是M. 弗兰肯斯坦——他会惩罚你的”），然后，他开始了在那个把他创造出来的严酷社会中，追求母性的、女性的原则，但命中注定要遭受失败的过程。

在此方面，夏娃——还有怪物也是如此——没有母亲这一事实对于玛丽·雪莱来说，一定是有着非同寻常的文化与个人方面的重要性的，这一点开始变得清晰起来。“如果我们是女性，我们会通过我们的母亲回溯过去。”弗吉尼亚·伍尔夫在《一间自己的屋子》中这样写

道。³⁹ 但是当然，夏娃与那个自己身在其中的男性的花园是格格不入的，这一格格不入最具有戏剧性的标志之一便是她的无母状态。因为她是根据一个男子的形象被创造出来的，而那个男子的形象又是根据一位男性造物主的形象创造出来的，她身上呈现出来的、没有任何榜样可循的女性气质似乎仅仅只是一种有瑕疵的男性气质罢了，它是畸形的，就像怪物那奇形怪状的身体一般。⁴⁰ 事实上，正如我们已经看到的，《失乐园》中唯一一位母性的样板就是那个可怕的形象“罪”。（夏娃由于自己的罪孽而受到的惩罚便是命中注定的、生儿育女的痛苦——命中注定的、在痛苦中不再成为她自己，而成为“人类之母”——因此，这似乎像是把那种可怕的平行关系掩藏了起来。）但是，所有这些强有力的象征物都将给雪莱施加沉重的个人影响，给她带来阴影，因为她真正的“母亲”只是一块墓碑——或者，是装满了书籍的书架——她就像天下所有的孤儿一样，一定充满恐惧地认为，她已经被她那死去的母亲彻底地抛弃了，或者，假如说她是一个怪物的话，那么，她那位藏了起来的、被埋在地下的母亲一定也是一个怪物。

由于所有这些原因，怪物对待找到一位母亲的可能性（或不可能性）的态度，就显得非同寻常地错综复杂。首先，在他知道自己曾经有过的唯一的“母亲”——维克多·弗兰肯斯坦——是谁之后，他惊恐不已，并充满憎恨地看待自己的出生。很有特色的是，他是通过阅读而懂得了有关他的“观念”和“出生”的特殊细节的（正如玛丽·雪莱很可能也以同样的方式懂得了有关她自己的那些细节），因为维克多保留了一个笔记本，上面记录了“怎样造出了（怪物）……那让人恶心的样子”的“一系列令人憎恨的情景”。⁴¹ 然而，后来，倒霉的卡罗琳娜·博福特·弗兰肯斯坦、维克多的“天使母亲”有一段时间“吸引了”他。事实上，他声称自己是由于“被永远地剥夺了那些优美的造物能够带来的快乐”，而最终把贾丝汀卷入了那场有关威廉的谋杀案之中的。当然，他充满责备的解释是令人好奇的，（“那桩

罪行的源头就在她身上；惩罚她就是理所当然”），他在那个人睡了的孤儿身边呈现出来的罪恶的强奸幻想（“醒来吧，最美的人儿，你的情人就在身边——只要你的眼睛能够满怀柔情地对他看上一眼，他就会心甘情愿地把他的生命奉献给你” [第 127—128 页，第 16 章]）同样也是令人好奇的。显而易见，愤怒、恐惧和对性的憎恶等种种感情，以及理想化了的情感，围绕着那位充满母性的女性形象，在玛丽和那位怪物身上都表现了出来，这一事实对不久之后发生并成为小说高潮的、婚礼之夜对看起来完全无辜的伊丽莎白的杀害行为作出了解释。《弗兰肯斯坦》告诉我们，在这个凶恶的、弥尔顿式的世界中，无论是天使般的女性，还是怪物般的女性都必须死去，如果她们还没有死去的话。而在所有别的一切之外最让人恐惧的，是死者的复活，尤其是女性死者的复活。或许，这就是为什么在具有关键意义的出生场面之后（“这是一个阴郁的 11 月的夜晚”），会出现一个耐人寻味的双关语的缘故，根据玛丽·雪莱的说法，这个双关语是从她的想象之中“不由自主地”冒出来的。看着“我鬼使神差般地赋予其以生命的恶魔般的死尸”，维克多强调说，“即便是一具被再度赋予了生命的木乃伊（mummy）也不会像眼前的这个东西一样令人憎恨”。（第 43 页，第 5 章）如果要找出一种相似的、同样表现对性的憎恶的可怕（并同样一语双关）描述，我们还可以倒退到多恩的《阿尔契美之爱》中，在这里，多恩用祈使语气表达了一种十分急切的厌女情感：“别指望女性有脑子；即便她们费尽了工夫也是如此 / 在甜蜜和智力方面，她们的水准只是 / 像木乃伊那样。”

有意思的是，恰在玛丽做了有关怪物的梦并开始创作她的鬼怪故事之前，在维拉·狄奥达提的这个文学小团体收到了一包书，里面除了诗歌之外，还有塞缪尔·泰勒·柯勒律治新近出版的《克丽斯塔贝尔》。这部作品比起《阿尔契美之爱》来产生的影响更大——因为玛丽有可能读过后者，也可能并没有读过——《克丽斯塔贝尔》中对女性特征的描绘一定对《弗兰肯斯坦》的作者产生了影响，这种影响不

仅包括了女巫杰拉尔丁那憔悴枯槁的侧影和诗中经常出现的自怨自艾（“啊！她看上去是多么沮丧！”），而且还包括了她在克利斯塔贝尔死去母亲的幽灵面前的焦虑之情（“走开，游荡的母亲！憔悴而痛苦！”），以及克利斯塔贝尔“我好苦啊／我一生下来，她就死去了”的哀叹中。但是，即便没有多恩的双关语，或者柯勒律治对于消逝了的母亲身份浪漫化的男性定义，玛丽·雪莱依然会从中获得有关女性性活动带来的痛苦的敏锐的感受，尤其是获得关于生儿育女会有多大危险的感受，这不仅仅是通过《失乐园》获得，从她母亲示范性的可怕命运中获得，而且还从沃斯通克拉夫特几乎具有预言意味的、充满焦虑的写作中获得。

1814年，玛丽阅读了《玛丽亚，或女性的过失》（*Maria, or the Wrongs of Woman*, 1797）一书，该书在有关玛丽亚的其他“过失”之外，还写到了她寻找失去的孩子的故事，她担心“她”（因为那位想象出来的孩子是个女儿）有可能已经被她那位无耻的父亲所杀害，她还竭力想让自己接受孩子已经死去的现实。就在她本人去世之前不久，沃斯通克拉夫特在写下的一幕自杀场景之中，提到玛丽亚吞下了鸦片：“她的灵魂很平静……除了从这个充满失望的地狱中……飞翔起来之外，……她再没有别的热切的念头。她的眼睛依然没有合上……她那被杀害了的孩子再一次地出现在她面前……（但是）‘毫无疑问，和我一起死去，要比没有母亲照料，孤零零地活着更好！’”⁴²很清楚，《弗兰肯斯坦》中的母亲们和木乃伊们充满痛苦的矛盾态度，从某种意义上说是对《玛丽亚，或女性的过失》中充满痛苦地寻找女儿的情节——甚至似乎离开了坟墓——的回应。“走开，游荡的母亲！憔悴而痛苦！”因此，如果说柯勒律治的诗歌让玛丽·沃斯通克拉夫特·葛德文·雪莱做起了噩梦的话，这是毫不奇怪的，如果说她把弥尔顿笔下“人类的母亲”看成是一个充满痛苦的怪物，也是毫不奇怪的事。

八

尽管《弗兰肯斯坦》本身就始于一个柯勒律治式的、弥尔顿式的邪恶创造的梦魇，而这梦魇的最可怕之处在于怪物暴露出邪恶的女性特征，但玛丽·雪莱和维克多·弗兰肯斯坦本人一样，却是有意识地要远离那些怪诞可怕的秘密的。犯罪的、没有母亲的夏娃和反抗罪恶、失去了女儿的玛丽亚成为男性社会中女性处于孤立无助的疏离状态的两个典型形象，她们昙花一现地从男性英雄和花花公子们所组成的海洋中兀然冒出头来，但是，冰层又迅速地把她们探出来的头颅遮盖，正如它们在小说中聚集在那两位疯狂的、在冰上追踪的人维克多·弗兰肯斯坦和他令人憎恶的造物周围一样。随着从位于中心位置的“出生神话”向小说开篇处即已出现的冰天雪地的世界转移，我们发现自己也再一次地和沃尔顿一起，踏上了幼稚的北极之旅，在那里，弗兰肯斯坦和他创造的怪物将作为彼此敌对的两个荒诞的人物再度出现，成为具有唯我主义倾向的、因站在不同的冰面上而彼此无法靠近的、遥远而具有原型特征的形象。在沃尔顿原先对事物的构想中，他们再一次地就像上帝和亚当一样。但是现在，随着我们对玛丽·雪莱作为“弥尔顿的女儿”那困惑的和令人困惑的方面有了更加全面的理解，我们发现，他们之间一直就是夏娃和夏娃的关系。

无论如何，尽管雪莱确实想把怪物、弗兰肯斯坦和她本人从邪恶创造的火堆上移回到北极冰天雪地的沉默世界中，努力要缓解他们三人共同的痛苦，但她还是无法彻底地抛弃她的怪物——自我所呈现的、经过升华的愤怒，无法彻底抛弃《弗兰肯斯坦》所代表的形而上的雄心。如斯帕克指出的那样，在《最后的人》当中，玛丽·雪莱是这样介绍的：“一个新的、非人的主角。”普雷格（PLAGUE）（这个名字几乎一直用大写字母表示），她具有女性的特征，并孜孜以求地希望确保“灾难不再是单个人，而是整个人类种族享受的财富。”⁴³当然，关于普雷格的故事，玛丽声称是在西比尔的洞穴中找到的，但实际

上，这里讲述的真实的女怪物的故事，早在有关“现代普罗米修斯”的故事中已经可以找到端倪，只不过后者更加低沉压抑罢了。

有意思的是，普雷格的故事结束于对最后剩下来的一切的呈现，如果说《弗兰肯斯坦》呈现的是最初的一切，而普雷格的故事呈现的就是审判的场景，以及被虚无主义地加以重新恢复的乐园的场景。由于所有的人类都被怪物普雷格消灭殆尽，正如弗兰肯斯坦的所有家族成员都被维克多亲手创造出来的怪物所毁灭一样，小说中的叙述者列昂内尔·维尔内去了父权中心文明的发源地罗马，无论是对于拜伦还是对于雪莱来说，罗马的古代废墟似乎都显得那么奇妙，那么具有象征意义。但是，如果说玛丽的丈夫是在一阵狂喜的状态之下，写下了有关这座伟大的城池的壮丽诗篇的话，珀西·雪莱的寡妇却让她笔下那位被剥夺了继承权的“最后的人”在空荡荡的罗马城里毫无目的地漫游，直到最后，他找到了“部分手稿……零零散散的”，打定主意要“写下一本书……（但是）这本书可以给谁来读呢？——可以献给谁呢？后来，带着愚蠢的炫耀之意，我这样写道”：

献给

了不起的死者

影子们，起来吧，读读你们是怎么堕落的！

看看最后一个人的历史吧。⁴⁴

“最后的人”那充满敌意的、讥讽的文学姿态不仅解释了他自己的职业，也说明了他的作者的职业。因为历史的湮灭很可能是被拒绝在历史中拥有一个真实位置的怪物最后复仇造成的结果：其中的寓意，玛丽·雪莱笔下就像弥尔顿笔下的夏娃那样的第一位可怕的造物似乎从一开始就已经明白。

248 第八章 从反面透视：艾米莉·勃朗特的
地狱《圣经》

她们的上半身虽然是女人，
下半身却是淫荡的妖怪；
腰带以上是属于天神的，
腰带以下全是属于魔鬼的：
那里是地狱，那里是黑暗，
那里是硫磺火坑……

——《李尔王》

它确实像是理性，仿佛欲望已被抛弃，但是魔鬼解释说，弥
赛亚堕落了，并且建立了一个天堂，那是他从地狱中偷来的。

——威廉·布莱克

我发觉自己依然在从容不迫地寻找
我那尚未成为现实的宫殿——
一丝疑虑，仿佛一根手指
不时在我的额头上滑过

我正在从反面透视

寻找那天堂中的王国究竟在何方——

——艾米莉·狄金森

249

一般说来，《弗兰肯斯坦》和《呼啸山庄》是不会被看成彼此相关的两部作品的，除了它们都是出现在19世纪的文学之谜以外，当然，雪莱曾伤心地困惑于自己究竟是从哪里得到那个“让人厌恶的想法”的，这一点也在创造出希刺克厉夫的那位神秘的文学女性身上获得了呼应。而且，如果说勃朗特和雪莱的小说都体现出谜一般的、前所未有的并因而让人十分好奇的特点的话，这些特点的表现方式却又是不同的：雪莱的小说是对形而上的恐怖的谜一般的幻想，而勃朗特的小说则是表现形而上的激情的谜一般的浪漫故事。雪莱创造的是一个具有暗指意味的、浪漫的和“富于男性特征的”文本，其中，屈从恭顺的女性人物形象的命运似乎完全依赖于男性英雄或反英雄的行为。勃朗特建构的则是一个更加现实的叙述，其中，如马克·肖勒（Mark Schorer）形容丁耐莉的那样，“乡间永恒的声音”把我们带入了一个新的世界，那里，男子们彼此争斗，努力想要获得独立而又兴高采烈的女性们的嘉许与欢心。¹

然而，尽管存在如此之多的不同，《弗兰肯斯坦》和《呼啸山庄》还是在某些关键的地方具有共通之处。举个例子来说，两部作品都如谜语一般令人费解，从某种意义上说甚至留下了很多难题。进一步说，无论哪部作品，其神秘色彩似乎都与作品本身具有形而上特征的意图相关，正是这些意图造成了许多批评上的论争。因为这两部“通俗”小说——一部是一个恐怖、刺激的故事，另一部则是一个浪漫故事——让许多读者相信，在它们富于魅力的表象之后，还隐藏着（这种隐藏远比作品透露出来的内容要深得多）复杂而深奥的本体论内

涵、影射暗指的精微结构，以及强烈而又隐晦的道德上的雄心。这一点尤其可以通过两部作品共有的一个更为简单的特征获得证明。两部小说都利用了我们称之为提供证据的（evidentiary）叙述技巧、一种浪漫主义的故事叙述方法，它强调对相同事件的不同观察视角之间具有讽刺意味的分裂，同时，还有由表面上的戏剧故事和隐藏其后的作者意图之间的关系体现出来的、具有讽刺意味的张力。事实上，在对这一技巧进行的运用方面，《呼啸山庄》很可能就是《弗兰肯斯坦》的一个有意的复制品。不仅两部小说中的故事是通过同心圆的叙述结构表达出来的，两部作品还都包含着耐人寻味的背离（digression）。在《呼啸山庄》中，凯瑟琳·恩萧的日记、伊莎贝拉的信、齐拉的叙述，还有希刺克厉夫私下里对耐莉诉说的话语所起的作用，恰如《弗兰肯斯坦》中弗兰肯斯坦的信件、贾丝汀的叙述和莎菲的历史所起的作用一样。

两部作品对于证据、尤其是书面证据的共同关注，暗中提示我们去思考存在于《弗兰肯斯坦》和《呼啸山庄》之间的另一个相似之处：和大多数小说不同的是，这两部小说都是十分自觉的文学之作，几乎都十分投入地涉及书本与阅读，书本与阅读甚至不仅具有象征的意味，而且还成为富有戏剧性的——推动情节发展的——行为。这是不是因为和雪莱一样，勃朗特也是文学上的女继承人的缘故呢？这个观点显得有点儿古怪，因为居住在约克郡偏远的西区、勃朗特家平时喜欢乱涂乱写的这四个孩子，似乎是处于 19 世纪文学文化的边缘地带的，正如玛丽·雪莱是深深扎根于葛德文式的、拜伦式的中心地带的一样。无论如何，尽管四位勃朗特处于边缘地带，他们却和玛丽·雪莱一样，拥有富于文学修养的父母：瑞佛兰德·帕特里克·勃朗特在青年时代曾经是好几部诗集、小说以及一系列布道文的作者，而他的妻子玛丽亚·勃兰威尔显然同样也拥有一些文学才能。²当然，除了父母拥有文学上的天赋以外，艾米莉·勃朗特的兄弟姐妹同样拥有文学方面的才情，尽管在艾米莉一生的大多数时间内，他们几乎也和

他们的父母一样默默无闻。

《呼啸山庄》的作者就是《简·爱》与《阿格尼丝·格雷》(Agnes Grey) 的两位作者的姐妹，这一点是否属于巧合？是否她们的父母，尤其是那位父亲，把自己试图获取文学上的成功却遭到挫折的冲动遗留给了他们的孩子？这些很有意思却无法找到答案的问题，对于勃朗特家族的研究来说无疑具有至关重要的意义，正如对于玛丽·雪莱家族史的研究无疑对女作家的研究具有重要意义一样：正如在沃斯通克拉夫特—葛德文—雪莱的家庭中发生的情形一样，在勃朗特家庭中的情况同样如此，家庭成员都有通过书本作为中介，来接近现实、理解他们身边的人，并感受到与自己阅读的书本密切相连的习惯。因此，三位虽然孤独却不乏雄心的约克郡家庭女教师以富有尊严的匿名形式，变成了柯勒·贝尔、埃利斯·贝尔和阿克顿·贝尔三兄弟，这一行为构成了一个集体的、宣告家族身份的行为。耐人寻味的是，即便在孩提时代，这些作家所进行的游戏也为她们日后用以自我定义的文学方式作好了准备。正如大多数勃朗特的崇拜者们都知道的那样，哈沃思牧师住宅中四位年轻的居民在很小的时候就已经开始进行开阔的叙述的尝试，而正是先有了这些尝试，才有了后来大量发行的袖珍本藏书的作者的出现，这些书或许已经成为英语文学中最为著名的、出现于作家少年时代的作品了。尽管从主题的层面上看，这些作品可以被分为两部分——一部分是关于贡达尔的想象王国的历史的，由艾米莉和安妮创作；另一部分讲述的是关于安格里亚的、同样富有想象力的故事，作者是夏洛蒂和勃兰威尔——这四个孩子阅读和讨论所有这些故事，甚至还扮演其中的不少角色。因此，勃朗特家族成员之间最为深厚的血缘情感首先是通过文学合作、通过私下里孩子气地将彼此看成是虚构故事中的人物的方式获得表达的，后来，公开的合作形式则是三姐妹共同完成并出版了一部并不走运的诗集，这是她们第一部“真正意义上的”公开出版物，由此表达了她们之间深厚的感情。最后，这几位惊人的兄弟姐妹之中活得最长久的夏洛蒂，既通过小说、

251

也通过非小说（举个例子，在《谢利》中，她就对艾米莉进行了美化）的文字形式，纪念了她已故的妹妹们。由于她的家庭有这样一种传统，毫无疑问，对夏洛蒂来说，写作——不仅包括小说写作，也包括“家族”作品的序言写作——很自然地取代了在墓前竖立纪念碑、吟唱赞美诗，甚至还有哭泣等等纪念形式。³

对勃朗特姐妹来说，文学活动和与文学有关的证据都至关重要这一事实，还可以引出另一个与玛丽·雪莱有关的问题。就像《弗兰肯斯坦》的那位充满焦虑的作者一样，《呼啸山庄》《简·爱》和《威尔德菲尔庄园的房客》（*The Tenant of Wildfell Hall*）的作者都在很小的时候便失去了母亲。确实，和雪莱一样，艾米莉·勃朗特和安妮·勃朗特在母亲去世的时候还相当年幼，几乎记不得有关她的任何事情，因此只能通过一些更为年长的人那里保留下来的证据，或许还有部分文件来了解她们的母亲。正像《弗兰肯斯坦》中对孤儿和乞丐身份特别进行了强调，是一部没有母亲的书一样，勃朗特三姐妹的所有小说同样泄露出对失去母亲、身为孤儿和处于匮乏状态的强烈的情感。正像在《弗兰肯斯坦》中一样，文学上的孤儿身份问题似乎特别造成了《呼啸山庄》关注遗留下来的证据，以及对有关起源与出身的问题十分着迷的特点。因此，如果说所有的女性作家作为父权中心文化中具有形而上意义的孤儿，一直在寻找诸如“我们是如何堕落的，/ 由于受到错误的律令的控制而堕落……？”之类问题的书面上的答案的话，玛丽·雪莱和艾米莉·勃朗特这样的丧母孤儿却几乎一直在寻找有关那些问题的实际意义上的答案，这就是为什么她们的小说会如此生动而充满激情地呈现出女性对文学如此沉迷的原因所在。

最后，这样一种心理戏剧无论在《呼啸山庄》还是在《弗兰肯斯坦》中都有体现，它同样也提示我们这两部小说存在又一相似之处，这一相似之处将我们带回了存在于戏剧性的表面与形而上的意义深层之间的张力关系之中，而我们的讨论正要由此开始。因为，如果我们

仔细加以研究的话，会发现《弗兰肯斯坦》中最让人困惑的特征之一，是其人物形象身上表现出来的象征性的含混与流动性，同样地，《呼啸山庄》中关键的元素之一也是莱奥·贝尔萨尼所谓的“本体论的滑动性”（ontological slipperiness）。⁴事实上，由于《呼啸山庄》讲述的是一个具有形而上意义的浪漫故事（正如《弗兰肯斯坦》讲述的是一个具有形而上意义的恐怖刺激故事一样），它有时似乎可以被看成是关于各种力量或存在，而不是关于人物的，毫无疑问，这正是部分批评家认为这部作品留下了很多难题和疑问，或者它根本就不是一部小说，而是一部内蕴丰富的寓言或者“散文化的”诗剧的原因之一。同时，正如《弗兰肯斯坦》中所有的人物形象从某种意义上说可以被归结为两个同样的人物形象一样，“（《呼啸山庄》中的）每一个人最后也都和任何一个别的人相互联系，从某种意义上说，通过任何一个别的人得到重复”，这就好像小说关涉的主题是“被自我格格不入的其他表现形态所骚扰的危险”⁵一样。但是，由于这部作品是由一位处在西方文学文化的厌女背景之下的女性创作的，这种哲学性的、解决难题的、创造神话的充满焦虑的叙述便无可避免地必须——它似乎也确实如此——与父权诗歌、尤其是弥尔顿的父权诗歌所讲述的彼此对立的故事进行较量。

二

温妮弗雷德·热兰（Winifred Gérin）告诉我们，弥尔顿是帕特里克·勃朗特心爱的作家之一，因此，如果说雪莱是弥尔顿批评家的女儿，那么，勃朗特就是弥尔顿崇拜者的女儿。⁶根据黑格尔的对立法则，既然雪莱选择了重复和重述弥尔顿的厌女故事，勃朗特选择对这一故事进行修正，就显得似乎是再自然不过的事了。事实上，《呼啸山庄》和《弗兰肯斯坦》两部作品共有的最严肃的内容即是《失乐园》的内容，而它们之间最深刻的差异即是对弥尔顿笔下神话的不同

态度。当雪莱作为弥尔顿恪尽职守、规规矩矩的女儿，对他的故事进行重述并进一步加以阐明之时，勃朗特却是诗人叛逆的孩子，对弥尔顿叙述神话的形式进行了激进的修正（甚至是颠覆）。由于勃朗特在《呼啸山庄》中根本并未提及弥尔顿或者《失乐园》，因此，将她看成为弥尔顿的女儿的任何一种观点乍一看去可能显得古怪或者不合情理。毕竟，雪莱确实在《弗兰肯斯坦》中提供了一个公开的、弥尔顿式的结构框架，以便可以让我们进一步理解她的文学意图。但是，尽管《呼啸山庄》中有关弥尔顿的内容是缺席的，它依然是一部不断受到弥尔顿的幽灵骚扰和影响的小说，这一点越到后面将会越明显。

253 确实，我们或许可以这样推测，弥尔顿的缺席本身就是一种在场，勃朗特的故事是十分痛苦地以他想象中的地方以及他想象中的人物为基础的。

举例来说，《呼啸山庄》是一部关于天堂和地狱的书，这一点长期以来已经受到批评家们的认可，这一点部分是由于小说中出现的所有叙述声音，从洛克乌德第一次造访山庄开始，就坚持以叛逆性的措词来表现行为和进行描述的缘故，部分则是由于第一位凯瑟琳对丁耐莉讲的一段重要的话提出了“什么是天堂？哪里是地狱？”的问题的缘故，这段话比起英语小说中其他任何言辞，或许都要显得更为急迫：

“如果我在天堂，耐莉，我一定会非常凄惨。……我只是要说天堂并不是像我的家。我就哭得很伤心，要回到尘世上来。而天使们大为愤怒，就把我扔到呼啸山庄的草原中间了。我就在那儿醒过来，高兴得直哭。”^{7[1]}

然而，撒旦——至少是弥尔顿笔下那个典型的拜伦式英雄撒

[1] 本章中有关《呼啸山庄》的引文均出自杨苡译本，译林出版社，1990年版。

旦——在长期以来也同样被看成是《呼啸山庄》的一个参与者，因为“那个魔鬼希刺克厉夫”既作为恶魔般的情人，也作为残暴的自然力量的化身，始终是批评家们加以考察的对象。伊莎贝拉曾经问道：“希刺克厉夫先生是一个人吗？如果真的是一个人，那他是不是疯了？如果不是一个人，他是不是一个魔鬼？”第13章这些问话可以说最简要地概括了长期以来有关希刺克厉夫的难题，但是，耐莉却说，“我倾向于相信……良心使他的心灵变成了一个人间地狱”（第33章），她的话更明显地与《失乐园》形成了呼应。

从某个意义上说，《呼啸山庄》是一部关于堕落的小说，这一点经常为人们所提及，尽管从夏洛蒂·勃朗特到马克·肖勒、Q. D. 利维斯（Q. D. Leavis）和莱奥·贝尔萨尼的批评家们始终在为这部小说的精确性质和道德涵义而争论不休。凯瑟琳的堕落是不是成长小说中的主人公所特有的那种具有原型意义的堕落？希刺克厉夫的堕落、他在道德方面走上邪路，是否构成了凯瑟琳的一个影子？在《呼啸山庄》的两个世界中，哪一个世界是勃朗特心目中真正“堕落的”世界呢？上述问题，仅仅是长期以来有关《呼啸山庄》形成的争论中的部分内容。无论如何，《呼啸山庄》的故事围绕的一个核心是堕落问题，这一点似乎是无可置疑的，因此，就像成长小说的部分内容往往会描述一位少女由“单纯无知”到“拥有阅历”（且不论这些术语的准确内

涵）的阶段性的发展一样，对《呼啸山庄》进行的这类描述很可能同样会被人们广为接受。同时，毫无疑问，从文化的意义上说，《呼啸山庄》中的堕落也有着弥尔顿式的暗示意义的。但是即便不是如此，在凯瑟琳形容自己“从我原来的世界里放逐出来，成了流浪人……为什么我变得这样厉害？为什么几句话就使我的血激动得这么沸腾？”陷入了“疯狂的境地”的场景中（第12章），行为本身那弥尔顿式的意义已经表现得十分清晰。由于被赋予了《呼啸山庄》中形而上的本质，凯瑟琳将自我定义为“流浪人”的事实便十分自然地让人想到了前面的那些流浪人，比如亚当、夏娃和撒旦。她带有浪漫色彩的发

254

问——“为什么我变得这样厉害？”——以及在身份确定之后那种绝望的紧张感，最后一定是可以回溯到撒旦对别西卜（Beelzebub）所说的那番犹豫不决（但同样重要）的话语的，当时，撒旦和别西卜都躺在地狱的火湖里，刚从昏迷中苏醒过来。撒旦向他的伙伴这样说道：“是你啊；这是何等的坠落！何等的变化呀！”（*PL* 1. 第 84 页）

当然，同样地，《呼啸山庄》还经常被视为一部具有颠覆性的空想小说。确实，作为神秘主义政治的先驱人物，勃朗特经常被与布莱克相提并论。然而，通常说来，正如她的小说要表现的是“我的灵魂毫不怯懦”这一令人费解的宗教一样，这一空想的特征是与凯瑟琳声称已经厌倦了自己“被囚禁于”身体“那极度衰弱的囚牢”之中，“极其渴望能够逃到那个荣耀的世界之中，并一直待在那儿”（第 15 章）的说法联系在一起。换句话说，许多读者是将勃朗特定义为一个令人生畏的自然神论者 / 超验主义者的，他们认为她崇拜太一通过岩石、树木、云彩、男人和女人而体现出来的各种形态，因而通过她的故事来创造一种浪漫主义的“爱之死”（*Liebestod*），其中，受到她宠爱的人物形象都能进入“无限而又没有阴影的未来”。当然，那些观念就像布莱克的《天真之歌》（*Songs of Innocence*）中表现出来的一样，用洛克乌德的话来说，都是“离经叛道的”。然而，与此同时，这些观念又体现出新弥尔顿（*neo-Miltonic*）的性质，令人欣慰，而不是让人不安，正像《失乐园》中那位光明的天父虚构的影像一般。事实上，这些观念都是“沉着而又理性的”丁耐莉的观念，她对生活中的邪恶的拒绝，还有她对死亡带来的天使般的安宁的热忱，仅仅代表了《呼啸山庄》中虚构出来的多重选择中的一种。同时，就像布莱克对于羔羊的隐喻一样，耐莉虔诚的选择对处在由它狂暴的对立面所提供的语境之外的勃朗特而言，也并无什么真正的意义。

255 一旦我们尝试将小说中所有弥尔顿式的因素和小说作者的个人考虑结合到一起，希望能由此获得对勃朗特形而上的意图的理解之时，隐含在《呼啸山庄》中的凶恶的对立因素最为戏剧性地出现了：这部

小说涉及空想的部分的总量，构成了一个具有修正意义的整体，几乎让人目瞪口呆。天堂（或者对天堂的拒绝）、地狱、撒旦、一次堕落、神秘主义政治、具有形而上意义的浪漫故事、孤儿身份以及有关出身的问题——从表面上看来似乎风马牛不相及，但它们却因某一点而被贯穿起来，成为一个整体，这一点便是具有反叛意味的、对于弥尔顿笔下以及西方文化核心之中的故事的复述与颠覆，这个故事自然是关于女性以及她黑暗中的自我，即撒旦的堕落的。勃朗特说，这一堕落并不是掉到地狱之中的堕落。这一堕落是从“地狱”进入“天堂”，不是丧失了优雅精致的堕落（从宗教的意义上说），而是进入优雅精致的堕落（从文化的意义上说）。更进一步看，对于堕落的女主人公来说，不是对上帝的丧失而是对撒旦的丧失代表了她从单纯无知走向富有阅历的痛苦阶段。换句话说，艾米莉·勃朗特之所以和布莱克相似，并不在于其“双重的”神秘主义视野，而在于一种紧张的、富有激进色彩的政治上的热忱，这一热忱坚信父权中心占据统治地位的基督教称之为“地狱”的地方，其实是一个永远快乐并生机勃勃的地方，而被基督教称之为“天堂”的所在，却像一棵有毒的树那样，是等级森严的、僵化死板的和表面“和善”的。但是，由于勃朗特从形而上的意义上说又是弥尔顿的一个女儿，她和布莱克又有所不同，布莱克是一位强悍的父亲的强悍的儿子，而勃朗特则出于特别的女性主义的理由，对弥尔顿有关基督教宇宙起源的表述进行了修正。

简·里德（Jane Lead）是17世纪的一位神秘主义者，她在空想的性别政治方面可以说是勃朗特的一个十分重要的先驱，在谈及这个人物时，凯瑟琳·史密斯（Catherine Smith）注意到，“将神秘主义和女性主义放到一起进行研究，就是能对想象性的权力以及对这种权力的追求之间的联系懂得更多，”她还补充说，“超验哲学的理想主义观念对于性别平等的政治观念的影响，正像物质主义者或理性主义者所做的一样多”。⁸ 她的观点对勃朗特来说很适用，因为勃朗特修正性的神秘主义既与政治又与女性主义不可分割，尽管她强调得更多的不

是对权力的追求，而是对权力的丧失。无论如何，勃朗特对地狱和天堂、权力和没有权力、单纯无知和富有阅历的新弥尔顿式的定义的关注所透露出来的女性主义本质，总体而言一直是被批评家们所忽视的，他们中的许多人会尽可能地在生平资料上进行挖掘，然后摆出一副屈尊俯就的架势，问出这样的问题：“艾米莉·简怎么啦？”⁹ 然而，很有意思的是，有一些女性却从一开始就理解了勃朗特的女性主义神话。1955年，在对艾米莉·勃朗特一直十分入迷的A. G. A.，即贡达尔王国中那位拜伦式的、充满激情的王后的来源进行推测时，范妮·拉奇福德（Fanny Ratchford）提到，夏洛蒂·勃朗特笔下安格里亚幻想王国中的国王阿瑟·威莱斯利是“一个傲慢无礼的拜伦式英雄，由于对他的爱，许多贵族女性都陷入了一种浪漫主义的衰弱之中……而贡达尔的王后却是一位又美貌、又迷人，具有强烈的吸引力的人物，她使所有男子都跪倒在她脚下，她还又自私、又残忍，给所有那些热爱她的男子都带来了悲剧……这就好像艾米莉在对夏洛蒂说，‘你认为在浪漫之爱中男子才具有决定权，我将显示给你看，具有决定权的其实是女性。’”¹⁰ 但是，显而易见，夏洛蒂比起其他任何人都更能理解艾米莉体现出来的修正性倾向。早在拉奇福德表达她的观点之前100多年，《谢利》中的女主人公，即那位理想化了的、“过上了更加幸福的生活的”艾米莉就已经从容不迫地对弥尔顿进行了女性主义的批评，这在英国小说中还是破天荒的第一次——“弥尔顿并没有看见夏娃，他看见的只是他的厨师”——她还表示自己更愿意做那位我们前面已经讨论过的泰坦女神，因为她是“命运之神”的伴侣，可以与上帝交谈、具有潜在的撒旦特征。部分读者，包括马克思主义的批评家特伦斯·伊格尔顿（Terence Eagleton）新近都充满讽刺地谈到了“《谢利》中让人尴尬的女性主义的神秘主义那语无伦次的表述”。¹¹ 但是夏洛蒂由于无论在生理上还是在智力上都与艾米莉紧密相连，她敏锐地捕捉到了妹妹虚构出来的图景中严肃的思想。她知道《呼啸山庄》的作者——如果引用勃朗特姐妹的崇拜者艾米莉·狄金森的诗

句来说就是——“从反面透视 / 寻找天堂中的王国的位置在哪里” (J. 第 959 页)。

三

由于艾米莉·勃朗特从反面透视的不仅有天堂（和地狱），还有她本人作为女性的出身或起源，因此，《呼啸山庄》可以被看成为数不多的几部创造神话的小说作品的真正实例之一，而这一神话的创造从功能的意义上说是具有解决难题的性质的。无论是夏洛蒂·勃朗特、亨利·詹姆斯、詹姆斯·乔伊斯还是弗吉尼亚·伍尔夫这样的作家都喜欢运用神话素材为自己的小说提供结构，并赋予其以特殊的内涵，但艾米莉·勃朗特却运用小说这一形式，将材料——从真正意义上说——提供给她的神话。她这么做是十分必要的，因为正如我们将要看到的那样，这个神话所包含的女性主义方面的力量，不仅来自于它对弥尔顿的大胆修正，还来自于它是 19 世纪对出身或起源问题的

257

回答：这个神话说明了文明从何而来，特别说明了 19 世纪的社会是如何产生的，它还是关于享用茶点的桌子、沙发、圈环裙，以及哈沃斯这样的牧师住宅究竟从何而来的故事。

因为是一个雄心勃勃的神话的缘故，《呼啸山庄》拥有令人困惑的谜一般的神秘性质，就像神秘剧或者厄琉息斯秘仪^[1]一般。由于被洛克乌德并不理解的叙述所包围，丁耐莉的故事，还有对各种名字、地点和事件让人摸不着头脑的重复等等，似乎都在无休止地自我呈现，就像某些仪式一般，必须不断重复，才能对自然和文明进行支持（和解释）。与此同时，由于《呼啸山庄》是如此平凡的一个神话——一个关于圈环裙的神话！——因此，它压根儿不具有

[1] 厄琉息斯秘仪 (Eleusinian mysteries)，古希腊每年在依洛伊斯城举行的秘密宗教仪式，祭祀谷物女神得墨忒尔和冥后珀耳塞福涅。

什么预示未来的色彩，对自己的“神话性”也并不具有自我意识。相反，就像所有真正的仪式与神话一般，勃朗特的“布谷鸟故事”（cuckoo's tale）面对观众的，是一张实际的、平常的、幽默的面孔。因为正如列维－斯特劳斯（Lévi-Straus）的观察告诉我们的，真正的信徒是在祈祷轮（prayer wheel）边小声说话的，因为即便现代人的敬意需要人们表现出庄重严肃的态度，但它也不过是现代怀疑主义的养子罢了。¹²

小声说话，但又不墨守成规的真正信徒是很少见的，即便是在拥有虔诚信仰的 19 世纪也是如此，这一点正如阿诺德充满焦虑的思考和卡莱尔怒气冲冲的说教表明的那样。但是，勃朗特事实上自相矛盾的想象的力量，以及她进入到一种栩栩如生的幻想之境中的能力，都很早就体现了出来。她少女时代最著名的一则日记就记录了她一边请家里的管家泰比帮她做家务活，一边对贡达尔王国进行想象的情况：“贡达尔们正在探索嘎尔丁的内部”，“萨莉·莫斯莱正在后边的厨房内洗碗”。¹³耐人寻味的是，在虚构的贡达尔们英雄般的行为和萨莉·莫斯莱真实的家务劳作之间，并没有作出清晰的区分。写日记的人那充满好奇心的、孩子气的声音记录了所有的事件而没有任何评论，这一对相反事件的并置暗示出，作者对所有事件都存有一个潜在的默认态度，认为这些事件是拥有彼此平等的“真实性”的。11 年之后，当那位 16 岁写下那些日记的少女长大成人，并处在《呼啸山庄》的边缘时，她日记中表现出来的那种幼稚的特征依然未变：

……安妮和我两个人一起第一次作了那么长时间的旅行，我们是 6 月 30 日、星期天离开的家，睡在约克，星期二晚上回到了凯莱……在我们这次远足活动中，我们充当了罗纳德·麦卡尔津、亨利·安格拉、朱丽叶·安古斯蒂纳、罗莎贝拉·埃斯马尔登、艾拉和朱利安·埃格罗蒙特、凯瑟琳·纳瓦尔和考狄莉亚·费查夫诺德，从实施教导的宫殿中逃了出来，加入了保王主义者的阵

营，他们目前正受到胜利了的共和主义者的追击……我现在必须赶紧转回去熨衣物。我手边还有好多事情要做呢，还要写作，整个儿忙得一团糟。¹⁴

这一段落告诉我们，心理戏剧式的“表演”是这样一种活动，它会立刻变得就像家务劳动一样又必需又平常：熨衣物和探索不同的生活属于同一种“活儿”——这一点恐怕是独一无二的女性观点，对此，安妮·布雷兹特里特、艾米莉·狄金森，还有别的那些又要做家务、又喜欢幻想的人可能都会表示同意的。

但是，毫无疑问，正是勃朗特将生活与幻想融为一体的根深蒂固的倾向解释了针对《呼啸山庄》的许许多多的批评性论争，特别是那些有关小说的文类和风格的争执。举例来说，Q. D. 利维斯和阿诺德·凯特尔（Arnold Kettle）都坚持认为，这部作品是一部“社会小说”，而马克·肖勒却认为它“代表了（有关）一种宏大的激情的本质的教育小说”。莱奥·贝尔萨尼则将之看成是一部有关本体论哲学的心理戏剧，埃利奥特·戈斯（Elliot Gose）将之看成为一种发展了的童话（fairy tale）。¹⁵ 很奇怪的是，上述所有表面看来彼此冲突的观点都有其合理之处，正如（罗伯特·凯利 [Robert Kiely] 所认为的）“《呼啸山庄》的部分特点在于没有任何‘文学性的’氛围”也是有道理的一样，与此同时，（我们认为）《呼啸山庄》之所以是一部具有非同寻常的文学性的小说，原因正在于勃朗特主要是通过文学这一中介手段，简洁地直面现实的。¹⁶ 事实上，凯利的评论不仅揭示了勃朗特的日记表面上的不变特征，而且还揭示了这些日记的作者写下的小说所引发的争议，因为勃朗特对于 18 世纪称之为文学规范的东西是毫无定见和自觉意识的，因而她确实可以被看成是一个“没有任何文学性的”存在。正如她的一首较为人所知的诗歌中说的那样，她遵从“（自己的）本性的引导”，而本性将她引向一种古怪的——因此，同样也是缺乏文学性的——对于十分不同的文学作品、观念和文类的实际吸收

和运用，她把这所有的一切都一股脑儿地吸收了进来，因为“选择别的指导让她感到很是恼火”。¹⁷

259 于是，从某种意义上说，如拉奇福德告诉我们的那样，《呼啸山庄》是对拜伦式的浪漫主义和《曼弗雷德》中体现出来的乱伦幻想所作的一个十分详尽的注解，只不过它是从一种清醒的女性的立场进行的罢了。希刺克厉夫对凯瑟琳充满激情的呼唤（“来吧！……这回听我的话吧”[第3章]，或者“缠着我吧！——采取任何形式——把我逼疯吧”[第16章]），几乎十分逼真地呼应了曼弗雷德向阿斯塔特倾诉的那段著名的话语（“听我的话吧，听我的话吧……对我说话吧！虽然你吐露的会是愤怒的言辞……”）。¹⁸同时，《呼啸山庄》又以另一种形式、以散文体的叙述重新表现了《李尔王》中具体呈现的形而上的暴风雨、以及本体论意义上的自然与文明的冲突，希刺克厉夫在其中扮演了自然的私生子爱德蒙的角色，埃德加·林惇则代表了与他同名的那位埃德加身上体现出来的精致文雅的道德倾向，而山庄“呼啸的”种种混乱场面，则在李尔王解除了对自己两个残酷无情的女儿的父权控制之后，复现了笼罩于李尔王的王国之上的混乱状态。但是，在这里，无论是拜伦作为诗人的浪漫主义、还是莎士比亚作为戏剧大师所表达的形而上内涵，都受到了一位小说家的情感过滤，其中还夹杂着奥斯汀式的、对于社会细节令人吃惊的准确表现，因此，《呼啸山庄》似乎同样也以其“没有任何文学性的”方法，再次表现出了简·奥斯汀的成长小说《诺桑觉寺》呈现出来的女性主义的心理学内涵，而对《诺桑觉寺》这部小说，勃朗特以前恐怕从来没有读过。举例来说，凯瑟琳·恩萧那“一半野蛮、一半鲁莽，无拘无束的”少女时代是可以让人想起另一位凯瑟琳，即凯瑟琳·莫兰像是假小子一样的童年时光的，而凯瑟琳·恩萧落入淑女式的“文雅精致”的过程，则似乎探索了凯瑟琳·莫兰在巴斯和诺桑觉寺经历的种种滑稽可笑而又令人焦虑的进入上流社会的仪式背后，那具有悲剧意味的阴暗面。¹⁹

换句话说，《呼啸山庄》的世界就像勃朗特的日记中所想象的那

个世界一样，其中，表面看来最不可能在一起的对立面同时并存着，对此，作者并没有清晰的自觉，因为在她看来没有什么东西是不可以相互并存的。拜伦、莎士比亚、简·奥斯汀的幽灵们在同一块土地上出没。拥有端庄得体的基督教名字的人们（凯瑟琳、耐莉、埃德加、伊莎贝拉）所生活的土地上，同样生活着那些有着奇怪的动物、或自然名称的人物（辛德雷、哈里顿、希刺克厉夫）。出自米尔恰·伊利亚德（Mircea Eliade）可能会称之为“了不起的时光”中的一系列童话事件被赋予了现实存在的可能性，甚至还拥有了真实的纪年。²⁰ 狗和神灵（或者女神）变得彼此并无对立，从象征的意义上说，它们成为同义词，只不过拼法不同罢了。葬礼就是婚礼，婚礼就是葬礼。当然，就我们的意图而言，在此最为重要的是要指出，地狱就是天堂，而天堂就是地狱，尽管两者并不可分，如弥尔顿和文学规范限定的那样，因为勃朗特充满叛逆意识地决定要走这样的一条路：

……不是英雄般的老路
也不是拥有高度的道德原则的路径。
甚至不和能分辨出一半的面孔们待在一起，
不进入漫长而遥远的历史那阴云密布的形式之中。

相反，勃朗特通过对历史及其隐含内容的审视，得出了自己修正性的结论：“只有唤醒人的心灵，使其恢复了感情的尘世 / 才可以真正充当天堂和地狱的中心。”²¹

四

如果我们与洛克乌德这个受过文明熏陶、彬彬有礼，“教养良好”而又喜欢舞文弄墨的人物相认同的话，我们开始读勃朗特的小说时，一定会断定地狱就是一个酷似呼啸山庄的地方。洛克乌德本人像

是聪明地预见到了故事关心的主题将是相反的价值取向，于是在一开始便将呼啸山庄称为“一个适合厌世者待着的、完美的天堂”（第1章）。那么，传统意义上的、弥尔顿式的或者但丁式的地狱又是什么样子呢，如果它不是一个厌世者的天堂的话？如果它不是一个用爱取代恨、用安宁取代暴力、用生命取代死亡、用精神取代物质、用秩序取代无序的地方的话？当然，由于洛克乌德的两次造访，呼啸山庄提出了所有这些问题。举例来说，希刺克厉夫第一次邀请洛克乌德进入呼啸山庄，是从闭得紧紧的嘴巴里吐出几个单词来，而在拜访他的人看来，这像是表示了这样一种情绪，“见鬼！”屋子里的另几位居民——小凯瑟琳、哈里顿、约瑟夫和齐拉，我们后面还要提到他们——同样也是充满了敌意，约瑟夫是骂骂咧咧地说着侮辱的粗话，哈里顿阴沉而粗鲁，小凯瑟琳则实际上在忙于（或假装忙于）“黑暗的艺术”。²²更进一步说，他们仇恨的力量不仅指向他们的这位不速之客，而且还指向他们彼此，当时，洛克乌德深感遗憾，因为小凯瑟琳认为哈里顿应该陪着洛克乌德在这暴风雪的天气中回去，而哈里顿认为如果听从了，就等于是向她讨好，于是他坚决地拒绝了这一提议。

更进一步看，包裹着整个呼啸山庄的乖张而仇恨的气氛是在一种持续而又漫无目标的暴力环境中呈现出来的，这一暴力最典型的代表，是呼啸山庄中那群狂吠不已的狗。“橱柜下面的圆拱里，”洛克乌德注意到，“躺着一条好大的、猪肝色的母猎狗，一窝唧唧叫着的小狗围着它，还有些狗在别的空地出没。”（第1章）这里，洛克乌德用了一个十分恰当的词“出没”（haunted），因为正如他后来又强调指出的那样，这些狗比起一般的犬科动物来，更像是“四脚恶魔”，特别是那只朱诺、这群狗中的女王，似乎像是对弥尔顿笔下那位古怪的、身边有众多狂吠不已的地狱之犬围绕着的母亲“罪”的滑稽摹仿。同样耐人寻味的是，在这个凶暴的、撒旦式的堡垒中，唯一没有恶意的动物是死去了的：在一系列具有黑色幽默风味的愚蠢笨拙的错

误中，洛克乌德用他自认为端庄得体的姿态恭维小凯瑟琳，猜测那堆东西是她养的猫，结果发现那些所谓的“猫”只不过是一堆死兔子罢了。另外，尽管厨房是和家里最主要的房间分开的，但在起居室里却有“一只巨大的橡木橱柜”，“高高的直到屋顶”，上面有麦饼、枪支和“牛羊腿和火腿之类”的生肉。死尸、生肉，还有那些能把活生生的动物变成更多的尸体和生肉的枪支构成了这间起居室里最引人注目的东西，甚至那些麦饼、“一叠叠的白瓷盘子……以及一些银壶和银杯散置着，一排排地”（第1章）都不禁让人联想到，就像地狱、或者豆茎顶部的那块地方一样，呼啸山庄特别成为某些嗜血的巨人的生活场所。

在洛克乌德的前两次拜访中，弥漫于呼啸山庄内部的，与仇恨、暴力和死亡自然相连的混乱无序使得这位在城市中成长起来的绅士犯下了更多愚蠢笨拙的错误，特别是他没有办法搞清楚由小凯瑟琳、哈里顿和希刺克厉夫这三个主要角色构成的虚假家庭的成员之间的关系到底是什么。开始的时候，他以为那位年轻的姑娘是希刺克厉夫“可爱的夫人”，后来，他又猜测哈里顿是“这慈善的天仙的有福气的占有者”（第2章）。和他的大部分猜测一样，他的措辞滑稽摹仿了某类小说中多情善感的特征，这类小说总是把女性定义为慈善的天仙或可爱的夫人，从而使她们固定在自己的“位置”之上。希刺克厉夫在听到洛克乌德的上述猜测之后，便补充了关于凯瑟琳身份的第三种可能：“你是说甚至在她的肉体死去了以后，她的灵魂还站在家神的岗位上，而且守护着呼啸山庄的产业。”他在说这些话的时候，是带着一种撒旦般的文学批评家的“几乎是恶魔似的讥笑”的。但是，当然，尽管洛克乌德的猜想是机械僵化的，他对坐在桌边他身旁的那些人之间存有的部分家庭关系的认识还是正确的。因为尽管哈里顿、希刺克厉夫和小凯瑟琳三者从某种意义上说彼此相连，但笼罩在山庄之上的分裂状态、仇恨和暴力又已经把他们从亲缘关系的纽带所代表的人类秩序之中驱逐了出来。因此，正如弥尔顿笔下的地狱充满了嫉妒

的、(根据诗人的看法)因地位相当而疯狂的、争权夺利的魔鬼一样,生活在呼啸山庄中的这些人似乎同样也生活在混乱之中,没有天堂中的等级链条作为结构性的原则来维系彼此之间的存在,因此,也就没有由天堂中上帝和大写之父的美德、宝座和权力所共同构建的和谐。于是,凯瑟琳郁郁寡欢,什么也不愿意做,“除了我高兴之外”(第4章),女仆齐拉也吵吵嚷嚷地责备哈里顿笑得太大,而老约瑟夫——在此,他具有滑稽摹仿风味的恶毒的宗教信仰似乎是以天堂为代价而得来的一个地狱里的笑话——则在没有向他的“主人”希刺克厉夫请示的情况下就唆使恶狗扑向林惇。

在表现这一有关“地位相当”的问题时,在洛克乌德先生最初的两次拜访期间,渗透在呼啸山庄内的地狱特征的最后一个、也是最为典型的标记,是那场铺天盖地的大雪,这场大雪使得那位现在已经归心似箭的访客不得不暂时地待在呼啸山庄,继续成为那些恶魔般的主人的客人。就像一个受到诅咒的王国一般,呼啸山庄外面已经看不到任何道路,完全被寒冷的、“波涛汹涌的白色海洋”所包围,这一点让我们想起了弗兰肯斯坦、沃尔顿和那个巨大的怪物——还有那位古代的老水手——航行于其上的、冰天雪地的极地。它同样也让我们想起了弥尔顿笔下的地狱那“很厚的积雪和冰”,“一个无底深渊,像是古代那/达米亚达和加修两山之间的/撒卜尼斯大泽,曾有全军沉没在那里”。“……那些被判罪的犯人,定期被/有怪鸟巨爪的凶女神抓来/这里,在烈火的煎熬刚完之后,/就在这里受寒冰僵冻,全身的热气/被僵住,不能行动,不能转移”(PL 2. 第592—600页),毫无疑问,这里的凶女神明显地具有和希刺克厉夫相似的特征。但是,当然,正如《李尔王》告诉我们的,地狱只是代表不受控制的“自然”的又一个单词而已,在这里,《呼啸山庄》是和《李尔王》同出一辙的。

地狱般的自然通过暴风雪的破坏力量,不仅吞没了恩萧们的古老家园,而且也吞噬了林惇们的古老家园,它将每一个人都拘禁、冻结

在孤零零的、“一个适合厌世者待着的、完美的天堂”之中。同样，正像在《李尔王》中一样，这一地狱般的自然在某种程度上也体现出女性的特征，或者与女性特征相连，正如一位愤怒的女神摇晃着冰雪封锁起来的大门，将洛克乌德（以及他的读者们）引入了女性愤怒的世界一般，而这一女性的愤怒将成为《呼啸山庄》这部作品的中心主题。这一“自然的”地狱体现出来的女性特征同样由于和“错误的”物质创造的相似性，而在《白色的女神》中得到了罗伯特·格雷夫斯的详细分析。女性的自然似乎以抗议性的暴风雪为形式而出现，正如代表着“罪”的那只狗朱诺之所以暴怒地扑上来，同样是由于洛克乌德“令人遗憾地”对这只狗“挤了挤眼，做了做鬼脸”（第1章），对一位“女神”漠然视之，对她绝不宣告爱情的缘故。最后，暴风雪既具有地狱的特征，又具有女性的特征表现得最为清楚的地方，是洛克乌德的第二个虚假的梦境。从敲打着窗户的树枝那里、从外面的狂风和旋转的雪花那里，就像暴风雨凝聚而成的一根冰冷的手指一般，我们听到了针对父权制的说教的抗议之声，见到了已经化为幽灵的小女孩、那个最早的凯瑟琳·恩萧的形象，她到现在为止“已经做了二十年的流浪人啦！”

263

五

为什么呼啸山庄具有如此强烈的弥尔顿式的地狱特征？在凯瑟琳·恩萧的身上发生了什么？为什么她会变成一个魔鬼般的、被暴风雪驱使的幽灵？《呼啸山庄》中“真正的”、追根溯源的故事，是洛克乌德从他那位“坐在那里不动的”丁耐莉那里听到的，她手里总在悠闲地编织着针线活儿，就像在普通的家居生活中做的那样。从前，就像神话里说的某个史前时期的某个地方，有或者曾经有过一个古老的家族——恩萧家族，如果要向上回溯这个家族的历史，至少可以上溯到具有典范意义的文艺复兴时代，在他们家的“正门上面”，刻有

“1500，哈里顿·恩萧”的名字。在18世纪末某个天气很好的夏日上午，山庄的“老主人”决定步行60英里，去一趟利物浦（第4章）。他的决定，就像李尔打算把他的王国一分为三的决定一样，显而易见是十分武断的，虚构“从前”怎么怎么样的传统正是以那样一种令人困惑的想法为基础而设计出来的。或许，正像李尔王的行为导致的最终结果一样，这一决定也意味着这位老主人已经模模糊糊地意识到、并开始为自己的死亡作准备。无论如何，他对自己的两个孩子——一位较为年长的儿子和一位较为年幼的女儿——还有对他们的仆人耐莉——提出的、具有仪式意义的问题，同样也是具有个性风格并且武断的，而他的两个孩子的回答也同样武断。“我给你带个什么回来呢？”老主人问道，就像海中女王答应满足他三个心愿的渔夫一样。而孩子们的回答也正如传统规定的那样，是要提出满足他们心愿的东西。换句话说，他们都由此呈现出了真实的那个自我，正如一位想到最终总是要从他们的生活中退出的父亲可能希望于他们的那样。

264 然而，十分奇怪的是，只有女仆耐莉内心的愿望是明智的和符合传统的：她要的是（或者，更准确地说，是她接受了主人的承诺）一口袋苹果和梨子。从另一方面看，辛德雷，这个命中注定要成为呼啸山庄的下一位主人的儿子，却并没有要求获得一份特别的、代表了主人的权力的礼物。事实上，他的要求在呼啸山庄这一粗糙的世界构成的环境中似乎显得颇为轻浮无聊。因为他要求的是一把小提琴，这一要求泄露了他拥有一颗柔软的心灵、渴望获得文明的生活的秘密，同时也泄露了他缺乏强有力的目标的、近乎颓废的倾向。更让人觉得奇怪的是凯瑟琳的心愿，因为她要求得到的是一根鞭子。“她已经能骑上马厩里任何一匹马了。”耐莉说，但是对这一叙述中体现出童话色彩的语境，现实主义的解释似乎已无法满足其需要了，²³ 因为，从象征的意义上说，凯瑟琳渴望获得一根马鞭的心愿似乎更像是代表了一个缺乏权力的小女儿对权力的渴求。

当然，正如我们或许会根据自己对童话故事的经验而期待的那

样，至少会有一个孩子获得心中渴望的那份恩典。凯瑟琳得到了她的鞭子。她获得这根马鞭与其说是实际意义上的，毋宁说更具有形而上的意义——因为它是以一个“吉卜赛小孩子”的形态出现的，但是无论如何，“它”（既指鞭子，也指那个小孩子）所起到的作用，正是她无意识中希望它能发挥的作用，即打碎她那作为竞争对手的哥哥的小提琴，并使得家族中的孩子多出了一个，特别是令人期待的一个，这样她就可以从她哥哥霸道的压力之下解放出来了。（家族中，本来是应该一直有三个孩子的，这一点我们可以从其他童话故事中发生的情况得出结论，同时，在恩萧家族中本来还有一个死去的儿子，或许还是这个家族中真正的长子，希刺克厉夫正是得名于这个孩子，好像他是那个已经死去的孩子的化身一样。）

在得到了她一心渴望获得的马鞭之后，如希利斯·米勒（Hillis Miller）和莱奥·贝尔萨尼都已经注意到的那样，凯瑟琳现在终于获得了存在的一种非同寻常的完整性（fullness）。²⁴ 这一表述可能看起来会显出一种自命不凡的形而上特征（当然，诸如 Q. D. 利维斯这样的批评家已经从那些方面对这类表述提出了反对意见）²⁵，但是，在讨论凯瑟琳和希刺克厉夫最终因堕落而离开的那个早年的乐园的过程中，我们却不得不要努力对令人困惑的精神状态作出描述，正如我们在对华兹华斯虚构的少年时代、弗兰肯斯坦在“终于明白”自己是一个怪物（的创造者）之前的青年时代，或者甚至是弥尔顿笔下的亚当和夏娃在堕落之前的性生活进行讨论时同样要做的那样。因此，正像是弗洛伊德试图要对在我们的幼年时期呈现在我们面前的那个天堂作出解释一样，我们不得不使用神秘主义的既自相矛盾又十分抽象的语言：包括像整一性（wholeness）、存在的完整性（fullness of being）以及双性同体（androgyny）这样的表述无可避免地会进入到我们的脑海之中。²⁶ 正如我们下面还将看到的那样，上述三个表述对凯瑟琳来说 265 都是适合的，或者更准确地说，对于凯瑟琳—希刺克厉夫来说都是适合的。

部分说来，凯瑟琳新获得的整一性是来自于家庭内部的动态关系的一个十分现实的改变。作为死去长子的幻想性替代品的希刺克厉夫事实上取代了辛德雷在老主人心目中的位置，因此，他成为被剥夺了权力的小妹妹的一个工具，也就是说，他成了她的一根“鞭子”。更特别的一点在于，他使她第一次拥有了对呼啸山庄这一王国的所有权，就像贡达尔王国一样，这个地方在她的统治之下近乎成为一个女王统治的地方。然而，除此之外，希刺克厉夫的存在赋予凯瑟琳一种在家庭内部的政治关系之中，超越于权力之上的存在的完满性质，因为作为凯瑟琳的一根鞭子（凯瑟琳本人也意识到了这一点），希刺克厉夫之于凯瑟琳来说，就代表了一种别样的自我，或者成为她的一个重影，成为她存在的一个补充，填补了她的所有匮乏，正像一条绷带吸收了伤口中渗出的所有鲜血一样。因此，由于她与他的结合，就像曼弗雷德与他的姐妹阿斯塔特的结合一样，凯瑟琳变成了一个完美的双性同体的人（androgynous）。由于毫无性别自觉的意识，正如亚当和夏娃堕落前在伊甸园中的情形一样，她和她的鞭子、她的另一个自我每天晚上都睡在一起，以最原始的方式待在乡间。由于获得了那种单纯无知的而自我根本没有意识到的性能量，对此，布莱克将之看成永恒的快乐，她拥有了“各种各样的法子”，根据耐莉的说法，“花样多到了我以前从未见到哪个孩子像她那样的”（第5章）。如果说希刺克厉夫——强壮、黝黑、骄傲、说着“稀奇古怪的”方言而不是英语——代表的正是她的愿望的话——凯瑟琳本人也是一个“缺乏女性气质的”、拥有超验性的致命精神的例子。因为她从来不肯低头、不肯屈服，也从来不肯表现出一点点淑女的样子。相反地，她的快乐——在此，如果我们借用一下柯勒律治式的文字表述并无太多不当——却在于别的东西，而这是弥尔顿笔下的夏娃决无可能获得的：“她总是兴高采烈，舌头动个不停——唱呀，笑呀，谁不附和着她，就纠缠不休”，“她把约瑟夫的宗教上的诅咒编成笑料，捉弄我，干她父亲最恨的事”（第5章）。

虽然从表面看来显得很荒谬，但希刺克厉夫的到来却使呼啸山庄在年轻的凯瑟琳眼里变成了一个乐园，这一点对女性的幻想来说，其真实性正如弥尔顿笔下的伊甸园之于男性一样，尽管弥尔顿那些在厌女倾向的影响下畏畏缩缩的女儿们几乎很难有那种修正性的勇气，去拼写出如此众多的术语来表达自己的梦想。历史的发展有时依然会创造出一些瞬间，使得女性主义关于整一性的梦想获得真正的结果，这是勃朗特希望我们能加以思考的另一个问题，正如她也希望能表达出自己悲伤的认识，即由于父权思想中的厌女倾向之前已经拥有了影响，因此，那些结果很可能既会带来乐园中的快乐，也会带来痛苦和悲伤。老恩萧先生在从他的大外套里像生孩子那样把希刺克厉夫掏出来的时候，立刻就注意到了凯瑟琳的这根鞭子所拥有的含混暧昧的本质：“你一定得当作是上帝赐的礼物来接受，虽然他黑得简直像从魔鬼那儿来的。”（第4章）他的矛盾态度可以说是很有根据的：由于从希刺克厉夫那儿获得了力量，凯瑟琳变得对约瑟夫倡导的那种具有滑稽摹仿风味的父权中心主义的宗教信仰越来越具有叛逆倾向了，因此，同样地，她也对她父亲的清规戒律越来越满不在乎。随着她获得了反叛的能量，她就像撒旦一般，在对社会上约定俗成的权威的抗拒中变得“像神明一样”，最后，她就像是恶魔般的考狄莉亚（也就是说，像是考狄莉亚、高纳里尔和里根三者的合一）一样，嘲笑了她的父亲，她的父亲在临死之前问她这样一个问题：“你为什么不能永远做一个好姑娘呢，凯蒂？”她则回答以自己的一个诚实而又充满藐视的问题：“你为什么不能永远做一个好男人呢，父亲？”（第5章）随后，她对他唱起歌来，充满了敌意，“让他入睡”——也就是说，让他死去。

换句话说，凯瑟琳的天堂非常酷似于洛克乌德那种典型的绅士会称之为地狱的地方，因为这样的—一个地方（就像《李尔王》中的地狱）是与占据优势地位的、我行我素的女性相连的，如布莱克注意到的那样，这样的女性焕发出一种被大多数人认为“具有邪恶性质的”

能量——这种能量为洛斯和撒旦所拥有，是残暴、野蛮、没有经过开化的生灵所拥有的生命能量。²⁷ 但是，凯瑟琳的父亲自己所感受到的、在“上帝赐的礼物”与他的女儿之间存在的含混关系同样也通过另一件事实表现了出来，洛克乌德前两次拜访呼啸山庄时，虽然在那里发现了真正的、地狱般的特征，特别是“恨”（即蔑视）和“暴力”（即能量）的特征，但他似乎同样也将呼啸山庄理解成凯瑟琳度过天堂般的童年时光的地方。然而，对凯瑟琳来说，看上去可能像恨的蔑视是由于爱（她与希刺克厉夫两人像是同一个人）才成为可能的，而看上去可能像暴力的能量也是由于一个未被分裂的自我带来的安宁（整一性）所导致的。

267 但无论如何，就像弥尔顿笔下的伊甸园一样，凯瑟琳个人的天堂是被来自她自己定义为“地狱”的威胁力量所包围着的。举例来说，如果她内心的某些部分是渴望她父亲的死去将会使她从父权制枷锁的阴影与压力之下得到解脱，因为那些阴影和压力可以说是她天堂的地平线上方唯一可见的阴云的话，凯瑟琳其实是犯了一个错误。因为具有矛盾意味的是，老恩萧先生的去世实际上结束了凯瑟琳在伊甸园中“一半野蛮、一半鲁莽，无拘无束的”少女时代。他的去世造成了一个世界的分裂，其中，那个一度双性合一的孩子将第一次遭到“被抛弃到一边”的命运。老人的去世带来的更为严重的后果，是辛德雷独揽大权，根据长子继承制度这一体现出父权制特征的法律，他成为山庄的真正继承人，因而也就成为新的父亲，他将把一些新的因素带入小说之中，正是这些新的因素将成为造成凯瑟琳（以及希刺克厉夫）堕落和随后而来的死亡的直接原因。

六

根据 C. P. 桑格 (C. P. Sanger) 精确编排的时间序列，凯瑟琳在早期的乐园中生活的时间长达 6 年之久。但是丁耐莉只花了不到 15

分钟的时间就把这段插曲讲述完毕。²⁸ 如弥尔顿懂得的那样，人类在堕落之前的历史是很容易就被概括完毕的。因为幸福几乎没有什么沮丧失望之类的事情可以干扰，因此，不堕落就意味着一直处在停滞而无生气的状态之中，而堕落却意味着开始进入时间的序列。因此，耐莉对凯瑟琳堕落的交代至少花费了好几个小时，尽管这一交代所涉及的内容包含的同样也是6年的时间。正如她描述的那样，凯瑟琳的堕落——或者说堕落的过程——开始于辛德雷的婚姻，由于显而易见的原因，这一婚姻是与年轻的辛德雷继承了他父亲的权力和地位这一事实紧紧相连的。

在恩萧夫人四年前去世之后，呼啸山庄小小的家庭生活圈子内部又有了一位成年的女性，但是她与辛德雷的婚姻却进一步导致了凯瑟琳从她早期的乐园中被放逐的进程，这一点乍一看去是十分奇怪的，因为按照常规的（甚至是女性主义的）理解来看，凯瑟琳是“需要”一位母亲般的人物来照顾她的，尤其是她目前正在开始进入青春期。但是正由于她和希刺克厉夫都12岁了，处于正在长大成人的阶段，弗兰西丝的到来对她来说才会成为最糟糕的事情。因为正如耐莉的叙述表明的那样，弗兰西丝是一位标准的年轻淑女，这类人是无法无天地待在她那独特而与世隔绝的伊甸园中的凯瑟琳几乎没有机会接触到的，正像夏娃在她命中注定要堕落的时刻到来之前，也同样没有机会接触到一个花言巧语的魔鬼一样。

弗兰西丝当然并不是一个魔鬼。相反，她步履轻盈、容光焕发，似乎更像是18世纪末期待在屋子里的一位维多利亚式的天使，当然，她对辛德雷产生的影响是既要能制服他又要使他变得更加精致文雅。“他瘦了些，脸上失去了血色，谈吐衣着都跟从前不同了。”耐莉注意到了这一点（第6章）；他甚至提议把一间屋子改为会客厅，这在呼啸山庄来说是前所未有之举。事实上，辛德雷已经变成了一个受过教化熏陶的人，因此，通过赢得一位具有淑女风范的新娘的方法，他终于赢得了那把具有形而上意义的小提琴，而那是当他还是一个孩子的

时候就一心渴望获得的东西。

毫无疑问，辛德雷的小提琴和凯瑟琳的马鞭之间是无法和平共处的。显然，当初，小提琴由于“马鞭”的出现而破碎这一事实本身就已经暗示出了这一点，因此，想到现在小提琴要对凯瑟琳和希刺克厉夫实施复仇，或许就不能算是一个没有意义的问题了。但是，即便不把这一前情考虑进去，我们也依然可以看到，辛德雷的天使/小提琴是一个现在可以说成来自“天堂般的”教化之国的、棘手的代理人。首先，她具有淑女风范的甜蜜仅仅是表面上的。莱奥·贝尔萨尼强调指出，呼啸山庄的孩子们和画眉田庄的孩子们之间的区别在于前者是“具有进攻性的、自私的孩子”，而后者是“哭哭啼啼的、自私的孩子”²⁹。如果确实如此的话，弗兰西丝可以说是画眉田庄的孩子们未来的样子——他们都是彬彬有礼的教养哺育出来的孩子——因为“她（对凯瑟琳）的爱很快就厌倦了，（于是）她变得脾气乖张起来”，正是由此原因，现在变得更具绅士风度的辛德雷也变得“专横霸道起来”，而他身为一家之主的新地位也使他的这种专横霸道成为可能。除了别的方面之外，他的专横霸道包含了要把布莱克称之为由理生般（Urizenic）的天国秩序强加于迄今为止依然具有反等级制色彩的呼啸山庄之上的努力。他宣布，仆人耐莉和约瑟夫必须要懂得自己的地位——就是在“后面的厨房里”——而希刺克厉夫由于从社会地位上来说什么都不是，因此，必须彻底从文明中被放逐出去：不仅要被剥夺“从助理牧师那里获得的教育”，而且还要被扔到“荒野”中去（第6章）。

然而，弗兰西丝的脾气乖张并不仅仅是她的淑女风范和凯瑟琳的童年时代所处的那个堕落前的世界彼此格格不入的一个标记；正如12岁时的凯瑟琳已经意识到的那样，它还代表了做一个淑女就意味着要生病这一内涵。正像耐莉暗示的，弗兰西丝是一个肺结核患者，任何人只要稍一提到死亡，就会让她行为“失措”，仿佛她在内心深处的某个地方已经意识到了自己命中注定将要死去的结局，或者好像她已

成为半个幽灵了。她事实上也确实如此。作为一个隐喻，弗兰西丝的肺结核意味着在社会性的“消耗”之下，她已经病入膏肓了，而那种社会性的消耗最终也将彻底葬送凯瑟琳，于是，这位单薄、愚蠢的新娘对于少女凯瑟琳来说，起到了对她将来的生活进行预告的作用，或者说代表了她将来会变成的那个幽灵的形象。

但是显然，身为淑女的社会病症，及其伴生的愚蠢或疯狂，仅仅是弗兰西丝在12岁的凯瑟琳面前呈现出来的威胁之一。另一个威胁因为难以面对而或许显得更为邪恶，它与这样一个事实相连，即尽管凯瑟琳很可能非常需要一个母亲——这一点与夏娃或玛丽·雪莱笔下的怪物需要一个母亲/榜样的情况相同——但弗兰西丝既没有也无法为她承担起一位好母亲的职责。原来的那对恩萧夫妇像幽灵一般，但却具有神奇的强大力量，就像童话故事中出现的那些最早的“真正”父母（或者就像前青春期的孩子眼中看到的大多数父母）一样。而从另一方面看，辛德雷和弗兰西丝这一对新的恩萧夫妇，恰就像童话故事中出现的虽然真实却体现出压制性的继父母一般，令人头疼。³⁰然而，如果说新的恩萧夫妇从某种意义上说就像是一对继父母，这也就等于说他们在凯瑟琳面前就像是一对改变了的或者格格不入的父母，由于在凯瑟琳的眼里他们所承担的职能和老恩萧夫妇的行为所代表的职能并无二致，因此，我们必须想到，他们所起的作用必然和少女凯瑟琳进入青春期时发生的变化有关系。

为什么在孩子们进入青春期的时候，父母变得似乎像是继父母一样？童话故事中继父母不得不面对青春期产生的危机这一故事模式的普遍存在告诉我们，这一现象既是根深蒂固的，又是普遍存在的。一种解释——这一解释确定无疑地说明了凯瑟琳·恩萧的经验——认为，当孩子长大到一定程度，开始意识到她的父母拥有性关系时，父母似乎确实变得更加严厉，甚至还有可能（辛德雷和弗兰西丝的情况就是如此）成为他们之前的那一对老夫妇的年轻版本。当然，他们会变得更加喜欢威胁（也就是说，更加“脾气乖张”、更加“专横霸道”），

仿佛是因为孩子自己性意识的觉醒会对他们形成莫大的干扰，正如他们的性生活会对孩子造成干扰一样，这一点现在已经真正地被认识到了。因此，甚至早在耐莉开始她叙述的故事之前，洛克乌德读到的凯瑟琳日记中的关键段落，就已经不只提到约瑟夫以虔诚为借口实施的压制，而且还提到了那些道貌岸然的攻击的原因所在，这一事实就是她和希刺克厉夫必须藏在阁楼里面瑟瑟发抖，因为“辛德雷和他的妻子在楼下一堆舒适的火堆前（取暖）……他们彼此亲吻，好几个小时一连说着废话——都是一些愚蠢透顶的废话，我们都会为此感到羞耻的。”凯瑟琳在此显示的抗拒性一目了然。她（和希刺克厉夫）深受她“继父母”的喁喁私语的困扰，因为她或许第一次理解了性的本质是什么，对此，一分钟之后，她将会把它称为辛德雷“尘世上的乐园”，更糟糕的是，她还理解了这一点与她之间的关系。

凯瑟琳和希刺克厉夫被丢在厨房里，“在那里，约瑟夫断言，魔鬼‘老涅克’会来把我们带走的”，他们俩分别寻找“一个分开的角落，等着魔鬼的到来”。因为凯瑟琳—希刺克厉夫——也就是说，凯瑟琳和希刺克厉夫，或者说凯瑟琳和她的马鞭——事实上已经被分开了，分开他们的不仅有专横霸道的辛德雷，而且还有凯瑟琳本人已经形成的性意识，以及随之而来的、在一个道貌岸然和父权中心的社会中的所有恐惧。正如脾气乖张的弗兰西丝身上体现的不仅有社会对淑女的要求所造成的疾病，她身上同样还实际表现了性生活带来的可怕而又轻浮的后果。毕竟，是她在壁炉前和辛德雷交谈时所说的那些愚蠢的废话，径直将她引向了死亡的末路，而这一切在她前面表现出来的幽灵般的特征和愚蠢中都已有了预示。她的性生活所带来的毁灭性后果甚至从一些即便并不起眼但同样邪恶的不公正行为中也有所体现——比如说，痛快地拉扯希刺克厉夫的头——但是，性等于死亡这一等式，即之前的弥尔顿和玛丽·雪莱都同样关注过的问题，确实随着弗兰西丝和辛德雷的儿子哈里顿的出生而浮现了出来。当时，那位在整部《呼啸山庄》中仿佛扮演着精于医术的希腊歌队队员的、忧

郁悲伤的医生肯尼兹告诉辛德雷说，到了冬天，弗兰西丝“很可能就会结束生命”。

然而，对凯瑟琳来说，实施谋杀计划的并非冬天，而是性，因为正如她开始懂得的那样，对她身处其中的世界所进行的弥尔顿式的约定是告诉女性：“我将把你的痛苦在怀孕时 / 大大增加。你要在痛苦中生小孩， / 你还得服从你丈夫的意志，他必将君临于你，管制你。”（*PL* 10. 第 192—195 页）而由“罪”中生出“死”的母性形象则进一步证实了这一观点。因此，从形而上的意义上说，凯瑟琳的堕落伴随着弗兰西丝的衰弱和死亡就是十分自然的事了。同样自然得具有了戏剧色彩的还有，就在夏娃堕落之后不久，“罪”与“死”开始在尘世中出现，与此相仿，弗兰西丝的命运预示着，就在凯瑟琳堕落而陷入了性生活之后，她的灾难也就开始登场了。弗兰西丝死亡同样还附带产生了哈里顿——这位恩萧家族中最名正言顺的后代——这一点同样十分自然，并令人印象深刻。毕竟，哈里顿可以说是名字处在“许多残破的怪兽和不知羞的小男孩”之间的、被镌刻在呼啸山庄正门上方的最早的一家之长的一个重新复活了的版本。因此，他的出生标志着具有撒旦精神的女性原则在历史和心理的双重向度上的衰弱和沦落，而这一原则在呼啸山庄中是曾经暂时地篡夺了本来属于哈里顿的“合法”地位的。

271

七

然而，凯瑟琳的堕落是由父权统治的过去与现在造成的，除此之外，与她的堕落相连的还有一个父权统治的未来。因此，耐人寻味的是，她的一系列麻烦事儿便开始于——相当明显——她真的跌落了下来，并且被一条公狗咬伤这一事实，这条公狗从某种意义上说可以被看作是画眉田庄的卫士兼神祇。尽管许多读者都忽略了这一点，但我们还是要指出的是，凯瑟琳在 12 岁之前，还从来没有去过画眉田庄。

相反地，是田庄抓住了她，并“（把她）咬得紧紧的”，这是一个具有象征意义的行为，它强调了《呼啸山庄》中所描绘的心理—性别成长仪式那乱哄哄的、不容改变的本质，正像那条凶恶的、表现出雄性特征的公狗——它是画眉田庄的一个象征性的代表——与呼啸山庄中占据优势地位的、被轮流称作“夫人”和“朱诺”的凶狠的母狗—女神形成了令人吃惊的对照关系一样。³¹

现实地说起来，凯瑟琳和希刺克厉夫之所以会朝画眉田庄的方向奔去，是因为他们不仅受到了约瑟夫所代表的虚伪虔诚的折磨，而且更受到了他们自己性别意识苏醒的折磨，而这一苏醒是辛德雷令人讨厌的浪漫乐园强加给他们的，他们被逃离这两种折磨的欲望驱使着，奔向了画眉田庄。然而，无论是性生活，还是它必然带来的结果都是无可逃离的，这一对孩子逃得越远，他们实际上就越接近于自己暗暗希望逃脱的命运。他们“从呼啸山庄的屋顶上跳到花园里，一刻也没有停”，不断向前飞奔，他们从辛德雷的乐园（这个乐园把他们的天堂变成了地狱）的外围中跳出，来到了一块乍一看去像是真正的天堂的地方的边界上，这个地方一片光明，柔软而充满了各种色彩，“可真美——一个漂亮辉煌的地方，铺着猩红色的地毯……纯白的天花板镶着金边，一大堆玻璃坠子用银链子从天花板中间吊下来，许多光线柔和的小蜡烛照得它闪闪发光”（第6章）。这一对被抛弃的孩子从窗户外面向里张望，猜测要是换了他们在里面的话，“都会以为自己到了天堂啦！”至少，从外面看来，林惇家族的精致优雅像带有乐园的性质。但是，一旦两个孩子到达了它的内部，他们就都明白了，用他们自己的话来说，这个天堂无异于地狱。

因为这个天堂出来欢迎他们的第一位使者是一条牛头狗，一种假扮作天堂中的狗的地狱之犬，因此，这条几乎具有图腾意味的狗在凯瑟琳身上留下的伤口便具有了象征性的暗示意义，正如它在迫使凯瑟琳从呼啸山庄进入画眉田庄的过程中扮演的角色一样。凯瑟琳是光着脚的，这一点本来是强调她那种“野孩子”的纯真无瑕的，然而在

此她却因而变得特别脆弱，正像一个野孩子身上无可避免会发生的情况一样，那条狗“被掐住了，它那紫色的大舌头从嘴边挂出来有半尺长，耷拉的嘴巴流着带血的口水”。“她的脚上血流得多厉害呀！”埃德加·林惇叫了起来，“她也许一辈子都残废啦！”林惇的母亲也这样嚷道（第6章）。显然，这样一个流血的场景拥有性的隐含意义，特别是当它发生在一个正处于青春期的少女身上时。更进一步说，狗咬而造成的、可能使人行走不便的伤害同样是能引发人的联想的，几乎始终指代着象征性的阉割，正如在俄狄浦斯故事、阿喀琉斯故事和渔王故事中表现出来的那样。此外，这里几乎不需要再特别指出牛头狗用来发动攻击所使用的武器了——比如，它紫色的大舌头和耷拉的嘴巴——因为它们听起来显然具有一种非同寻常的男性生殖器的意义的。因此，如果从弗洛伊德的意义上来理解，这一简短而充满暴力特征的插曲暗示出，凯瑟琳既被投入了成年女性的性生活之中，同时也受到了阉割。

那么，一位少女如何“既变成了一个女人”，同时又受到阉割（也就是说，被剥夺了性）呢？如果我们考虑到这里的象征性假定是多么具有弗洛伊德色彩的话，那么，这个问题本身就显得不够真诚，因为正如伊丽莎白·詹韦（Elizabeth Janeway）和朱丽叶·米切尔（Juliet Mitchell）都已经发现的那样，不仅在弗洛伊德的表述里，甚至在女性主义的表述中，女性特征——隐含有“阴茎嫉妒”的意味——也相当合乎情理地意味着阉割。在对弗洛伊德那篇颇有影响的论文《女性的性特征》（*Female Sexuality*, 1931）进行评论时，詹韦这样指出，“没有哪一位女性被剥夺了阴茎；她只是从来就不曾有过它而已”。

但是她被剥夺了男性享有的其他某些东西：那就是自主权、自由和操纵她的命运的能力。由于错误地坚持认为女性是被剥夺了男性的器官的，弗洛伊德事实上已经涉及到了女性遭受剥夺的

处境，而对这一点，显而易见他是十分清楚的。在弗洛伊德所处的那个时代，男性超过低人一等的女性而独享的特权当然是大大超过目前的，而这些特权为人们认可，认为它十分自然、无可逃避的程度也大大超过了现在。女性很明显是社会身份上遭到阉割的人，这一点对她们发挥作为人的潜能所造成的伤害，是和她们身体上的创伤相对应的。³²

但是，在弗洛伊德的时代，如果说那些都是真的，那么，在艾米莉·勃朗特生活的时代，那些事情就显得更加真实。当然，有关凯瑟琳·恩萧在某种意义上成为“社会身份上遭到阉割的人”的假设，有关她“变残疾了”的推想都是出于她在画眉田庄受到的款待——还有她另一个自我希刺克厉夫所遭到的对待。由于把凯瑟琳看成是“一位年轻的小姐”，林惇一家对这位受了伤（但却依然健康）的少女是悉心照料的，好像她真的成了行动不便的人一样。事实上，他们用丰盛的但她来说却并不习惯的食物——从他们自己的餐桌上拿来的尼格斯酒和蛋糕——招待她，帮她洗脚、梳头发，让她把脚套在“巨大的拖鞋”里，并把她像娃娃那样放在小车上推来推去，似乎在她面前表演某些不怀好意的进入仪式，而如果我们放眼历史是会发现，这种仪式是使得上自珀耳塞福涅、下至白雪公主的一系列神话中的女主人公变得衰弱不堪的。而由于希刺克厉夫是“一个小东印度水手，或者是某个美国人、西班牙人的私生子”，林惇一家于是把他从自家的客厅里赶了出去，这样，凯瑟琳就和她的情人兼兄弟分了开来，而对这位情人兼兄弟，凯瑟琳自己是把他看成最强有力、最必不可少的那个“自我”的。此后5个星期里，她将处于画眉田庄天堂般的文雅精致生活的垂爱之下。

当然，我们说画眉田庄文雅或者有教养，并因此似乎具有了“天堂般的”特征，也就等于说它构成了呼啸山庄的对立面。确实，在各个方面，这两处庄园都是彼此对立的。就像弥尔顿和布莱克一样，艾

米莉·勃朗特喜欢进行极端化的思维。因此，呼啸山庄基本上是一所没有客厅的大屋子，中心是一个硕大的壁炉，这个壁炉散发出黑暗的能量，就像洛斯之火一样，而画眉田庄却有一个精致高雅的客厅，里面最显著的特征不是火而是灯，因为“纯白的天花板镶着金边，一大堆玻璃坠子用银链子从天花板中间吊下来”，这一景象似乎是对《失乐园》中“回生的明灯”（sovrän vital Lamp, *PL* 3. 第 22 页）的滑稽摹仿，它形象地代表了弥尔顿笔下正义与理性的天堂。还有，用列维-斯特劳斯的观点来看，呼啸山庄是近乎赤裸的、或者“原生态的”地方——它的地上没有铺地毯，生活在它里面的大多数人几乎是缺乏教养的，甚至是那些放在架子上的肉也像是在公开陈列一般——而画眉田庄则到处有精致的装饰物、是“经过精心加工的”地方：地毯是绯红色的、人是沉闷乏味的，享用糕点、茶和尼格斯酒。³³ 因此，我们可以得出结论说，呼啸山庄是功能性的，甚至那里面的狗也承担起牧羊犬或猎手的职责，而画眉田庄（虽然它也有牛头狗护卫）却呈现出装饰性或审美性，里面住的是哈巴狗和淑女们。于是，我们最后的结论是，体现出功能性并表现出粗糙的原生态特征的呼啸山庄从本质上说是反等级制度的、追求平等主义的，正如夏娃和撒旦所体现出来的抱负那样，而画眉田庄则重构了等级制度的存在链条，这正是西方文化长期以来视为天堂中的戒律的东西。

274

由于上述所有这些原因，凯瑟琳·恩萧和她的鞭子希刺克厉夫在呼啸山庄属于艾米莉·狄金森所谓的那种“光脚一族”。³⁴ 但是到了画眉田庄，凯瑟琳的脚起初被藏进了一双硕大的、专为她受的伤准备的拖鞋里，后来，她“穿一件长长的布质的骑马服。她必须用双手提着衣裙，才能雍容华贵地走进”。（第 7 章）我们这里再次引用艾米莉·狄金森的话，就是凯瑟琳似乎已经处在成为淑女的边缘，成了一位“不敢掀起她的面纱的淑女 / 因为害怕它会被扯掉下来”（*J.* 第 421 页）。和呼啸山庄相比，画眉田庄最后会成为隐藏与重影之家，因为正如我们下面还将看到的，在这个地方，影子与它的所有者是分

离的，正像灵魂和身体是分离的一样，于是，这位淑女充满焦虑地“从罗网之中微微地探出头来——/渴望着——否认着——/唯恐相见——取消一个希望/那个影像——满足了”。由于上天的垂怜，凯瑟琳在画眉田庄终于懂得了，“要采取一种双重性格，而并不真的打算欺骗什么人”究竟意味着什么（第8章）。

事实上，对凯瑟琳·恩萧来说，在画眉田庄中所待的致命的5个星期成为对她实施教育的一段时光，勃朗特充满讽刺地把这段时光的生活称为意义含混的生活学校，她少女时代想象出来的贡达尔们是经常受到这样的学校的监禁的。但是，就像A. G. A和她的追随者们一样，凯瑟琳在这里所要学到的并非是统治一个强大的国度的本领，而是要学会控制她自己，或者学会按照林惇家人和她自己的哥哥的意志行事。她必须学会压抑自己的冲动，必须用“理性”的铁链来束缚住自己的潜能。由于落入了那个端庄稳重、要求女性拥有女性特征的“天堂”，凯瑟琳必须变成一位淑女。但由于她进入画眉田庄的世界的方式是被迫的、充满暴力色彩的，因此，她使自己被迫适应于这个过程就是充满暴力色彩和痛苦不堪的，这一段毫无情感色彩的教育过程被一位实际的、其叙述的精确几乎到了残酷程度的观察者记录了下来。年轻的贡达尔们同样在接受这种教育的过程中经历了痛苦的时光：这种教育远远不是由奇妙的指导准则所控制的，他们的大部分学校时光是在地牢和折磨人的地窖中度过的，在那里，那些比他们稍大一些的人通过让他们挨饿的方法，强迫他们屈从或要有自知之明。

对于艾米莉·勃朗特来说，这种教育几乎始终是可怕的，甚至是令人痛苦的，这一点或许映现出勃朗特姐妹在牧师女儿学校和其他地方经历过的、创伤性的记忆。³⁵但是，从一种更为普遍的意义上说，它或许还同样映现出19世纪对年轻淑女进行教育，将她们束缚得死死的，强迫她们一连好几个小时模仿那些用来说教的榜样的压制性，在这种压制性之下，本来精神振奋的少女们——她们包括凯瑟琳·恩萧们和凯瑟琳·莫兰们——一定会感觉到，就像卡夫卡笔下在流放地

的那些犯人们一样，父权统治规定的种种道德律条和行为准则正在被刺入她们的皮肤。在此，提及凯瑟琳·莫兰并非离题。正如我们已经看到的那样，奥斯汀本人并不愿意她笔下的女主人公像哥特式小说、或者像贡达尔王国中的受害者那样接受这番教育，除非是为了进行反讽。然而，即便是奥斯汀的反讽也让我们知道，对一位像凯瑟琳·莫兰这样的少女来说，生活学校一定会激发起她一种几乎属于本能的恐惧感，正如它也同样会激发起 A. G. A. 的恐惧感一样。凯瑟琳猜测，“天堂般的”诺桑觉寺或许藏匿起了一个地牢，她是因为意识到自己正在阅读的女性浪漫作品从某种意义上正是经过乔装的她自己的生活史这一事实，而逐渐形成了这一观点的（而亨利·提尔尼就不可能如此）。

回到凯瑟琳·恩萧身上来看，上述情况比起贡达尔诗歌或《诺桑觉寺》来，表现得更为微妙，因为教育凯瑟琳要变得具有两面性、要像淑女那样循规蹈矩本身就意味着欺骗性，这一点在小说中通过凯瑟琳事实上产生的人格双重性或者分裂性显示了出来。因此，尽管从表面上看来好像是凯瑟琳在接受教育，事实上是希刺克厉夫——她那叛逆的另一个自我、她的马鞭、她的本我——被驱赶到了一个地牢之中，仿佛呼应了精致脆弱的伊莎贝拉·林惇最初见到他时，那种吓坏了的反应：“可怕的东西！把他放到地窖里去吧”（第6章）。希刺克厉夫并没有被关进地窖，而是被关进了阁楼，他被锁了起来，这里特别值得一提的还有，他挨了饿，而凯瑟琳则漠不关心地“切着鹅翅膀”，在阁楼下面练习她在餐桌上的仪态举止。然而，更加值得一提的是，她最后还是没有办法享受那顿盛宴，而是躲到桌布底下去了，为她被囚禁起来的游伴哭泣。对于凯瑟琳来说，希刺克厉夫“比我自己还要是我自己”，后来，她对耐莉说过这样一句著名的话，因此，她事实上的挨饿便成为她因为更加危险而显得更加可怕的精神上的挨饿的象征，正如她在画眉田庄实际上所受的伤同样是对他的健康和力量具有象征意味的致命一击一样。由于彼此分离，一度合为一体的希

276

刺克厉夫和凯瑟琳现在受到了父权统治各种力量联合起来实施的操纵，这些力量包括画眉田庄的林惇家族，还有他们在呼啸山庄的使者辛德雷和弗兰西丝。

很自然地，正是在这段时期内，弗兰西丝生下了哈里顿、那位未来的父权家长，然后，在履行了书本中和现实世界上的痛苦职责之后，她死去了。同样，在这段时期里，凯瑟琳所接受的、要她像淑女那样自我否定的教育终于也使她恪尽职守地否定了自我，并决定嫁给埃德加。当她说出希刺克厉夫“比我自己还要是我自己”的话的时候，她的意思是指作为那个被放逐的自我，这位无名的“吉卜赛人”的身体内部，确实比她自己身上保存了更多的她的原初自我：即便他处在被剥夺的境地之下，他依然显得完整而确定，而她现在却完全被成为淑女的愿望和自我否定的倾向所吸引，而这正是艾米莉·狄金森的诗中所形容的。因此，同样地，正是在这段迷失和改变的时期，凯瑟琳入迷地在她的窗台上刻下了那些具有重要意义的、后来被洛克乌德发现了的名字，这些名字从一开始便已经显示出艾米莉·勃朗特对于身份问题的特别关注：“那些字迹只是用各种字体写的一个名字，有大有小——凯瑟琳·恩萧，有的地方又改成凯瑟琳·希刺克厉夫，跟着又是凯瑟琳·林惇。”（第3章）根据这些重复而又变化的名字，我们最后可以肯定，凯瑟琳知道希刺克厉夫“比我自己还要是我自己”，因为他只有一个名字，而她却有许多，因此某种意义上也可说她一个名字都没有。正如以男性为主人公的成长小说的最终目标是要显示胜利的自我发现一样，勃朗特却告诉我们，对女性实施教育所要达成的最终产品则是充满焦虑的自我否定。无论凯瑟琳还是其他任何少女都必须懂得，她并不知道她自己的名字是什么，因此也就无法知道她是谁，或者她命中注定将要成为谁。

人们经常会提出这样一种观点，即凯瑟琳对自己身份的焦虑和不确定代表的是一种道德上的失败，表明了她在性格中存在一种致命的缺陷，正是这一缺陷使她无法在埃德加和希刺克厉夫之间作出

抉择。希刺克厉夫充满责备的话“你为什么欺骗你自己的心呢，凯蒂？”（第15章）代表了一种布莱克式的、进行这类道德批评的形式，它让我们产生这样一种满怀蔑视的想法：“那些人之所以会克制自己的欲望，只是由于他们的欲望本身不够强大，因而才会被克制下去。”³⁶从另一方面说，拥护利维斯观点的人则进行了更为粗俗和注重实际的攻击——这是一种苛刻的观点，认为“成熟”意味着足够强大，宁愿不要你的糕点，当然更不会把它吃下去——他们的观点表达的是马克·金基德-威克斯（Mark Kinkead-Weekes）所谓的“来自田庄的观点”。³⁷然而，如果要把凯瑟琳的堕落和道德问题联系起来谈——尤其是把她愿意嫁给埃德加的自我欺骗的决定和道德问题联系起来谈——似乎并不能说明什么问题，因为道德问题在此仅仅是有意义的选择中的一种相关的形式罢了。

正像我们已经看到的那样，凯瑟琳根本没有作出任何有意义的选择。她先是被她哥哥的婚姻从呼啸山庄赶到了画眉田庄，然后又被画眉田庄紧紧地攫住，被理性、教导、规矩的利爪迅速地抓牢，她无法做到像她平时做的那样，只能嫁给埃德加，因为她没有别的人好嫁，而作为一名淑女，她又是必须嫁人的。事实上，她为自己对埃德加的爱情进行辩护的表白——“我爱他脚下的地，他头上的天，他所碰过的每一样东西，以及他说出的每一个字”（第9章）——正是对精致文雅的浪漫主义告白的一种苦涩的滑稽摹仿，这一告白表明，对她施行的教化在对她进行循规蹈矩的教育，使她具有矫揉造作的浪漫主义认为年轻淑女应当拥有的品格方面是多么的卓有成效，拥有“女性气质”的淑女说昏倒就会昏倒，而父亲们/情人们/丈夫们则拥有高超的个人魅力，力量无穷。她后来还解释说，如果嫁给希刺克厉夫，这就会“降低”她的身份，这一观念同样是她接受的教育的无可避免的结果，因为她陷落到淑女身份之中的过程是与希刺克厉夫被降低到与软弱无力的女性同等的地位的过程相伴随的，凯瑟琳正确地认识到，如果说作为一位女性是降低身份的话，那么，变得像是一位女性则就

更加降低身份了。因此，正如弥尔顿笔下的夏娃一样，由于已经堕落，所以是没有可能进行任何有意义的选择的，尽管弥尔顿本人倒是花了最大的力气想要证明不是这样，同样地，凯瑟琳也不存在真正的选择权。由于被赋予了父权制的文化本质，女性就必须堕落——也就是说，由于命中注定要堕落，所以她们已经堕落了。

然而，在这一观点之后，我们还必须看到，道德上的指责只是多余的，仅仅是对该小说的中心事实的某种多此一举的复述罢了。希刺克厉夫那种布莱克式的责备同样是多余的，除非它在道德方面的含义之外，还有追本溯源的意义。如果可以作这样的理解，那么，这个问题会是由凯瑟琳内心深处的某个部分对另一个部分提出来的，正如她后来又充满激情地提出的另一个问题一样：“我为什么变化那么大啊？”正如凯瑟琳自己已经感觉到的那样，社会和自然的双重力量联合起来残酷地反对她。用 W. H. 奥登的话说，以一位“维多利亚式的爸爸”的面目出现的上帝已经把她从她自己叫做“天堂”，而这位爸爸却叫做“地狱”的、含混不明的自然乐园中拉了出来，扔进了他称之为“天堂”的地方，在那里，她将痛哭流涕、伤心欲裂，一心想回到呼啸山庄去。她在最后阶段对耐莉所说的那些经过深思熟虑的、试探性的“疯”话表明，她已经敏锐地意识到了自己堕落后所处的危机状态，以及这种状态不容变革的本质。“假使在 12 岁的时候我就被迫离开了山庄，每一件往事的联想，我的一切一切，就像那时候希刺克厉夫一样，而一下子就成了林惇夫人，画眉田庄的主妇，一个陌生人的妻子：从此以后从我原来的世界里被放逐出来，成了流浪人。”如果用心理戏剧的术语来形容《呼啸山庄》中的行动的话，我们发现，这里，在凯瑟琳的话中，只有假使这个词属于一种修辞策略；她话里的其他部分代表的却是一种彻头彻尾的真实，这一真实使她后来的一系列行动超越了善恶之分，以另一种布莱克式的、对习俗加以颠倒的表述，暗示出她的疯狂或许代表的是一种真正的清醒。

八

凯瑟琳·恩萧·林惇的衰弱紧随着凯瑟琳·恩萧的堕落而来。这种衰弱起初显得很缓慢，但逐渐变得迅速起来，不仅让她变得病歪歪的，而且最终置她于死地，正像在勃朗特本人身上发生的情况一样。而身体逐渐趋向死亡的过程，开始于心灵无可逆转的死亡的过程——即凯瑟琳错误地接受了埃德加的求婚，结果使自己陷入了“林惇夫人、画眉田庄的主妇”的自我监禁状态，最终导致了自己生命的结束。当然，正是她自己亲口对耐莉宣布而又被希刺克厉夫偷听到的决定，导致了希刺克厉夫从呼啸山庄中的自我放逐，随后又确定无疑地导致了凯瑟琳心理上的分裂。耐人寻味的是，她在那个真实的自我离开之后的反应便是开始生病，这一点既标志了她衰弱的开始，也预示了她生命的结束。凯瑟琳在希刺克厉夫离开之后的那个早晨对耐莉说的话因此是既具象征性又富戏剧性的，它为下文埋下了呼应的伏笔：“关上窗户，耐莉，我都要冻死了！”（第9章）

正像多萝西·凡·根特（Dorothy van Ghent）告诉我们的，《呼啸山庄》中的窗户始终代表了通往可能性的出口，通过这些出口，具有颠覆性的他者可以进入，或者，它也可以说代表着伤口，通过这个伤口，体面可以像流淌的鲜血那样逃走。³⁸ 毕竟，洛克乌德是在窗台上发现了凯瑟琳曾经入迷地刻下的不同名字的，好像当时这位少女正在苦苦地犹豫着，究竟让她身体中的哪一个自我留在窗户之内，或者在顺着旁边的松树的树枝逃走之后、究竟向哪个方向飞去。正是从那同一扇窗户外面，凯瑟琳·林惇的幽灵向那位吓坏了的客人伸出了她冰冷的手指。而在画眉田庄，凯瑟琳在“疯狂状态”之下，乞求耐莉打开的，也正是一扇窗户，她可以透过这扇窗户呼吸到一口“来自荒原”（第12章）的风的气息。“再把窗户敞开，敞开了再扣上钩子！”她叫道，然后她坐了起来，预料到自己快要死了，她似乎已经要开始准备回家，回到那片荒原之上。（“我不放心她一个人在敞开的窗子

279

前。”耐莉说得十分明智。)但是，除了表达她要从她的身体、她的婚姻、她的自我、她的生活的“让人筋疲力尽的监狱”中逃离的基本愿望之外，凯瑟琳现在希望打开窗户的心愿还特别指向3年之前的那个时刻，当时，与她现在的想法相反，她是宁愿关上窗户、宁愿把监禁和饥饿强加到自己身上的，而这种监禁和饥饿作为她所接受的教育的一部分，是曾经都被强加到她的重影希刺克厉夫身上的。

监禁导致疯狂、唯我中心和瘫痪状态，正如拜伦的《西庸的囚徒》(*Prisoner of Chillon*)、勃朗特部分关于贡达尔的诗歌，以及其他无数哥特式或非哥特式故事会让我们联想到的那样。饥饿——既从缺乏营养这一现代意义上说，又从古老的、弥尔顿用来表示冰冻的意义(“冻成冰了”)上说——都会导致虚弱、无力和死亡。凯瑟琳在开始于挨饿和监禁的身体衰弱期间，经历了所有这一切精神和肉体上走向衰弱的暗淡阶段。开始的时候她看上去(无论在耐莉看来是如此)仅仅显得有点儿“倔强固执”。由于失去了马鞭，她变得缺乏力量了，她敏锐地意识到自己已经失去了在勇敢自由的少女时代拥有的那种自主性，她于是放任自流，沉溺于发脾气、用甜言蜜语哄骗别人和操纵别人的状态之中，因此，耐莉曾乐观地相信，她和埃德加“真的得到深沉的、与日俱增的幸福了”，然而，这位管家同时又不得不承认，凯瑟琳在希刺克厉夫离开、她“大病一场”和她结婚这三件错综复杂的事件发生之前，是“从来没有过心情抑郁的时候”的，这两者的对比真是具有讽刺意味(第10章)。但是，在凯瑟琳举行婚礼6个月以后，希刺克厉夫神秘的再次出现不仅没有让她的各种症状消失，反而使它们更加严重。因为他的归来并不代表青春期被强行加上女性特征而造成的伤口的愈合。相反，他的归来代表了“疯狂”、代表了这一伤口由热病引起的感染的开始。凯瑟琳和埃德加的婚姻现在已经无可改变地将凯瑟琳锁定在否定她的自主性的社会系统之中了。因此，作为心理上的象征主义，希刺克厉夫的归来代表的是她真实自我的愿望的归来，但她过去拥有的权威却并没有因此而获得重生。如

弗洛伊德和布莱克都知道的那样，没有权威的愿望无可避免地只能导致疾病的产生。

如果我们理解在画眉田庄发生的，从希刺克厉夫重新露面到凯瑟琳死去时在埃德加、凯瑟琳和希刺克厉夫三人之间发生的所有事件，最终都表现为由于凯瑟琳的情感分裂而在一个“真实的”舞台上演出的、具有心理戏剧特征的荒诞表演的话，那么，对凯瑟琳有时体现出维多利亚式的温文而雅、有时却又体现出拜伦式的狂暴倾向的进一步讨论就变得几乎没有什么意义，因为它的意义已经是非常明显的了。埃德加在希刺克厉夫面前——也就是说，在凯瑟琳那充满欲望的自我、在她那独立的意志面前——表现出来的那种专横的敌意，起初是体现为他竭力让她在厨房里接待那位归来的“吉卜赛人”或者“农人家的小孩”，因为他认为他根本不属于客厅。但是很快地，埃德加的仇恨发展为决心要把希刺克厉夫从他的家里彻底清除出去的意愿，因为他害怕这个魔鬼般的闯入者以及他所代表的一切不仅有可能对他的妻子产生影响，甚至还会对他的妹妹产生影响。他的担心不是没有道理的，因为正如我们下面还将看到的那样，希刺克厉夫引入这个“天堂”中的客厅的撒旦式的反叛包含了一种针对父权制统治的可怕的病菌，它将使得凯瑟琳、伊莎贝拉这样的女性竭力想通过逃跑、自愿挨饿和最终死去的方式，挣脱自己被监禁在角色和屋子之内的窒息状态。

由于埃德加经常被人们形容为“温和”、“软弱”、纤瘦、长着一头金发，甚至看上去颇有女性特征，因此，他在希刺克厉夫面前表现出来的特别的父权统治本质很可能不会被人们一眼就看出来。当然，许多读者会受到他几乎具有天使般特征的品格所误导，猜想那位更加粗糙、肤色更深的希刺克厉夫代表的是男性特征，而林惇那颇具女性特征的外表让人以为他是女性特征的代表。耐莉说，归来的希刺克厉夫“已经长成了一个高高的、强壮的、身材很好的人；在他旁边，我的主人显得瘦弱，像个少年。他十分笔挺的仪表使人想到他一定进过

军队”（第10章）。甚至耐莉也好像默认了希刺克厉夫身上拥有的出众的男性特征。但是，她一直对埃德加使用的称呼“我的主人”却告诉了我们相反的事实，正如她在其他一些地方的表现也是如此。无论如何，在小说中的这个问题上，希刺克厉夫始终只是“希刺克厉夫”，而埃德加的称呼却不断发生变化，有时是“林惇先生”，有时是“我的主人”，有时则是“埃德加先生”和“主人”，所有这些称呼都表明了他所拥有的权威和地位，而这是和他体格上的柔弱并无关系的。

事实上，正如弥尔顿同样做过的那样，艾米莉·勃朗特向我们证明了，父权统治的权威，也就是埃德加的权威最早是通过使用言语来获得实现的，因为天堂中充满了“男性的灵魂”，天堂中是如此，尘世间当然也是这样。埃德加并不需要一副强壮的、从传统上说来显示出男性气概的身躯，因为他的主人身份已经体现在书本、命令、遗嘱、租约、头衔、租金、文件和语言之中了，而他所拥有的这一切在父权制统治的文化中又会从上一代转移到下一代手中。确实，即便没有耐莉确证他的“主人”身份，他高贵的书卷气质同样也会将他确定为一位父权家长，因为他是在自己的图书室里对他的庄园实施统治的，这一点好像滑稽摹仿了男性接受的有关拉丁文、希腊文和一系列特权的教育，弥尔顿的女儿们正是为此而感到愤愤不平的。³⁹于是，作为凯瑟琳不断变得衰弱的心理戏剧中的一个角色，林惇代表的正是命令她要学会待在适合自己的“地方”的、对年轻淑女实施的教导本身。用弗洛伊德式的术语来说，毫无疑问，他可以被描述为她的超我（superego）、将道德和文化内在化的卫道士，而作为埃德加的对立面的希刺克厉夫所扮演的，只是凯瑟琳孩子气的、充满欲望的本我（id）。

但是与此同时，尽管埃德加拥有超我性质的品格，艾米莉·勃朗特又向我们表明，他的父权统治就像画眉田庄本身，是既以精神上的也以身体上的暴力为基础的。对凯瑟琳来说，正如对布莱克一样，天堂意味着置人于死地。因此，随着出自画眉田庄的一声喝令，牛头狗

冲了出来，埃德加那位担任地方行政长官的父亲对他的男仆喊道：“抓到什么啦，罗伯特？”解释说他很怕有贼来，因为“昨天是我收租的日子”。与他相似，埃德加也认为他对凯瑟琳已经“迁就”够长时间了，他喊来两个身强体壮的男仆维护他的权威，并要他们到厨房里去赶走希刺克厉夫。勃朗特告诉我们，那位父权家长并不需要自己动手，而只需要动动嘴巴即可，希刺克厉夫充满嘲笑意味的语言则充满矛盾地暗示我们，他是理解了埃德加“柔弱的”外表之下所隐藏的真正的男性权威的：“凯蒂，你这只羔羊吓唬起人来倒像只水牛哩！”（第11章）或许，更加耐人寻味的，是当凯瑟琳将埃德加、希刺克厉夫和自己三人锁在屋内——这里，凯瑟琳表面上监禁了她痛恨的丈夫，实际上又一次地监禁了她自己——时，表面上颇具女性特征的埃德加、那个“乳臭小儿”居然朝着希刺克厉夫的喉咙口结结实实地打了一拳，而“这一击都可以把瘦弱一点的人打倒”，然后自己脱身走了出来。

埃德加的胜利再一次地印证了过去画眉田庄对呼啸山庄就已经取得的胜利，这一点同样也意味着由理生式的“天堂”对充满快乐和生机勃勃的“地狱”的胜利。与此同时，它使得凯瑟琳走向末路成为注定的结局，将她闭锁于因为不愿吃东西而越发衰弱下去的状态之中。通过这样的方式，它最终还解释了埃德加和凯瑟琳之间究竟是一种什么样的关系，这一点或许正是耐莉特别提出、最让人困惑的问题。在第8章中，她提到产生了爱情的、16岁的埃德加“已经注定了，而且朝着他的命运飞去了！”女管家充满讽刺地断言，“这软骨头（埃德加）……简直没有力量走开，正像一只猫无力离开一只半死的耗子或是一只吃了一半的鸟一样。”在当时的场景之下，小说让女管家使用了这样一种比喻显得很古怪。难道不是固执任性的凯瑟琳才是那只饥饿的猫，而“软骨头的”埃德加才是那只被吃了一半的耗子吗？但是，事实上，正如我们现在看到的，埃德加始终代表了那吞噬一切的力量，最终会折磨凯瑟琳，让她在焦虑不堪中死去，既吮吸她的精

神，也吮吸她的肉体。由于已经沦落到了“天堂”之中，她最终——如果引用西尔维娅·普拉斯的诗句就是——“沦落/到了无关紧要的胃中”，这是一个社会性的生理结构，它急切地要求于她的，不是为了她本身的需要，而是为了她所承担的职能。⁴⁰

当我们注意到那一吞噬性的意象的重要意义，以及《呼啸山庄》中自愿挨饿的、无孔不入的母题时，埃德加和希刺克厉夫彼此产生关键性对抗的地点——厨房便开始显得不再仅仅是一种巧合。无论如何，这一插曲之后紧接着的正是 C. P. 桑格所谓凯瑟琳的“绝食”以及她著名的发疯场面。⁴¹ 普拉斯的另一句诗描绘出了似乎伴随着凯瑟琳对自己已经被降格到了一个角色、一个功能性的物件、一种行尸走肉的认识，她所产生的失去自我的诸种感受：“我没有面庞，我一直希望自己是微不足道的人。”⁴² 因为凯瑟琳掌握世界的能力的减弱，是最为特殊地通过她在发疯场景中无法辨认出镜子之中她自己的面容这一点表现出来的。她对耐莉解释说自己并没有疯，特别提到如果说她疯了，“我就得相信你真的是那个干巴巴的老妖婆啦，而且我要以为我真的是在盘尼斯吞岩底下；我知道这是夜晚，桌子上有两支蜡烛，把那黑柜子照得像黑玉那么亮。”随后她又补充说，“是挺古怪——我瞧见里头有个脸！”（第 12 章）但是，当然，具有讽刺意味的是，屋子里根本没有什么“黑柜子”，而只有一面镜子，凯瑟琳在里面看见了自己的影像。她的分裂现在已经远远地超过了她精神上的分裂了，而这种精神上的分裂早在她被迫与希刺克厉夫分离，也即身体与影像（或身体与灵魂）分离之时就已经显出端倪。

283

Q. D. 利维斯希望我们相信他的观点，即小说中的这部分内容显而易见只是一段具有哥特色彩的插曲，他还含蓄地指出：“对于死亡之前会有预兆的黑暗的迷信，还有关于幽灵的想法以及灵魂的原始信念……证明了（艾米莉·勃朗特）在最初创作《呼啸山庄》期间，是不够成熟的。”莱奥·贝尔萨尼则从另一方面指出，这一场景暗示的是“受到格格不入的那个自我不断骚扰的危险”。⁴³ 然而，从某种意义

上说，凯瑟琳在镜子里面看到的影像既不具有哥特色彩，也不是格格不入的——尽管她自己对这一影像确实感到陌生——这个影像对她来说熟悉到了近乎邪恶的程度，它进一步证明了她的疯狂很可能同样等于清醒。凯瑟琳在镜子中看到的是这样一个形象，用为社会认可的表述来说就是“林惇夫人、画眉田庄的主妇”。十分古怪的是，这个形象似乎像是一件衣物或者珠宝一样，被贮藏了起来，或者用普拉斯的话说就是“一块精致而又平淡无奇的 / 犹太亚麻制品”，⁴⁴ 被贮藏童年时代的橱柜里，也就是她在呼啸山庄自己的房间那个黑柜子里。

由于和童年时代的这一联系，凯瑟琳看到的幻象带来的部分恐惧便源自于它本身所暗含的问题：那件服装 / 那个鬼脸会不会一直等在那个小姑娘的衣柜里？但是，正如在弗兰肯斯坦身上发生的情况一样，问这样一个问题也就等于再一次问道：尽管她们以为自己既勇敢又自由，但由于从一开始就命中注定要成为被抛弃和放逐的人，夏娃是否天生就是堕落的呢？女性是否“天生就是傻瓜”？在弥尔顿的笔下，一个超人般的神圣的声音出于善意而将夏娃引开，不再让她凝视水中自己的影像，他这样告诉她说：“你在这里看到的漂亮人儿就是你自己”——仅仅是你自己——从某种意义上说，难道她没有决定凯瑟琳·恩萧的堕落吗？在用亚当那更加出色的形象取代了她自己的形象之后，她不得不承认女性的“美丽终于被男性的优雅 / 以及智慧所替代”（*PL* 4. 第 490—491 页），难道她“清醒的”的屈服没有勾勒出凯瑟琳·恩萧布莱克式的反叛的疯狂特征来吗？这些问题仅仅通过凯瑟琳在疯狂之中对自己在镜子之中的影像的暗示体现了出来，但是，即便如此，这种暗示已经很值得我们重视了。再一次地，正如雪莱是进一步对弥尔顿试图表达的东西进行了更加详细的阐发，呈现了怪物对“他自己的”形象合乎规矩的厌恶一样，勃朗特则对弥尔顿进行了拒绝，她表明他的教化是如何让她的女主人公一步步走向衰弱，并陷入疯狂地寻找失落的真实自我的状态的，这正是恪尽职守的耐莉当时对凯瑟琳的认识。“我担保若是我到了那边山上的石南丛林里，我就

284

会清醒的。”凯瑟琳解释说，她的意思是说，只有返回到她童年时代那种双性合一的整一状态，才能使她镜中影像所象征的伤口愈合，才能使她从分裂状态中恢复过来，而这种分裂状态，是自从她被迫与石南丛林分离，被迫与希刺克厉夫分离，“一个人孤零零地”待在橡木床上开始的，而这张橡木大床正是她命运之中出现的第一个囚禁之所。因为镜子中的影像成为凯瑟琳被禁闭其中的地窖的又一个象征，而这一禁闭状态则是由凯瑟琳本人和社会两方面的因素共同造成的。

因此，要逃脱镜子代表的可怕的禁闭状态，也就很可能意味着逃脱家庭生活带来的所有桎梏，或者开始尝试逃离这一切。凯瑟琳在疯狂状态之下用牙齿撕开她枕头的行为是耐人寻味的，她乞求耐莉打开窗户，似乎“又找到了孩子气的解闷法，从她刚咬开的枕头裂口中拉出片片羽毛来，分类把它们一一排列在床单上”。（第12章）羽毛被降格成为社会实用的对象，而把它们从枕头里拉出来就意味着使它们从被监禁的牢笼中解放出来，她想象这些羽毛又像过去那样，重新化为各色鸟儿，完整而自由，并“在荒野里，在我们头顶上回翔”，努力要飞回到自己的家里。过了片刻，凯瑟琳站到了窗户边，“毫不在乎那冷风”，想象着自己穿过荒野返回呼啸山庄的旅程，她说：“那段路不好走，需要勇气；而且我们走那段路一定要经过吉默屯教堂！……可是，希刺克厉夫，如果我现在跟你比胆量，你敢吗？……可是我不会安息，除非你跟我在一起。我绝不会！”（第12章）勃朗特暗示，作为一位“堕落了”的女人，深陷在父权制统治扭曲了的镜子当中，走向死亡便成为唯一的一条出路，“爱之死”并非（正如发生在济慈或瓦格纳这样的男性艺术家身上一样）一种神秘主义的，而是一种现实的解决方式。毕竟，如果我们再次引用普拉斯的话来说的话就是，在死亡面前，“镜子是被盖起来的。”⁴⁵

这里，屈服于A. 阿尔瓦拉斯（A. Alvarez）所谓的自毁生命的“野性之神”的场景是十分清晰的，它不仅通过凯瑟琳自己的言行体现出来，还通过她的言语与普拉斯的诗歌在主题方面的平行关系体现

出来。⁴⁶但是显然，如果把自愿挨饿或者厌食症、受虐狂和自杀放到一起，它们就会形成一系列复杂的心理—精神疾病的症状，这些症状在传统意义上几乎都是与女性处于无力和愤怒状态下的感情联系在一起的。当然，“绝食”是无力者惯常使用的一种手段，正如女性主义运动的历史（以及其他许多受压制的群体发起的运动）向我们证实的那样。更进一步说，厌食症是自愿挨饿的一种疯狂的必然结果，而这里的自愿挨饿或许是为了更好地活下去而采取的一种理性的策略。由于厌食症从医学的角度来说是与“有关体形的一种扭曲的观念”——就像凯瑟琳·恩萧出现在镜子中的那个既显得熟悉又与她格格不入的形象一样——联系在一起的，它之所以流行，是由于“那样一种错误的权力意识，即只要她挨饿，那就会见效很快”，心理学家们推测，它可能与“努力获得控制权，获得身份意识、能力和有效性而进行的奋斗”联系在一起。

但是，如果从更普遍的意义上看，可以肯定的是，所有体现出受虐狂特征，甚至是自杀特征的行为都可以表达无权者对拥有权力的强烈渴望。凯瑟琳的鞭子——现在我们指的是希刺克厉夫、她对希刺克厉夫的“爱情”，还有，更深入地说，她对她和希刺克厉夫的结合所代表的自主性的渴望——转向了凯瑟琳本身。她鞭打自己，因为她无法鞭打这个世界，而她总要鞭打什么东西。除此之外，或许我们可以这样想，她是不是想通过鞭打自己而折磨世界呢？由于鞭打了自己，她陷入了无力和不确定的状态，而她的不确定性又导致了她的进一步的疯狂，进一步使这一邪恶的循环继续进行下去。“哦，别让我发疯吧，”她或许会这样叫道，就像李尔王一样，由于扯下了身上那些社会强行为她穿上的服装，她因此可以更加深切地感受到自己举起的鞭子落在身上的分量。在反叛的过程中，凯瑟琳一开始是在代表了她父亲和丈夫的李尔王面前轮流扮演了考狄莉亚、高纳里尔和里根的角色。现在，处于无权状态之下的她似乎只能扮演李尔王的角色了，她像李尔王一样为她失去的王国伤心，并抱着必死之心，让自己经受径

直从荒野上刮过的狂风的摧折。

286 无论如何，尽管她的疯狂以及这一疯狂产生的背景更多地类似于李尔王的内心分裂，而不像是奥菲莉娅的疯癫，凯瑟琳还是在一些关键的方面和李尔王形成了差异，其中最明显的差异表现为这样一个事实，即正是她的女性特征命中注定使她沦为一种工具、一种功能，并因而威胁着她，使她最终沦入和弗兰西丝一样的死亡命运。批评家们之前并没有注意到这一点，但是事实在于无论在厨房场景，还是在疯狂场景发生期间，凯瑟琳都已经怀孕在身，而她的死亡正发生在她“受到限制”的时间之内（表面上看还是因为这个原因造成的）。由此看来，她的厌食症状、她的疯狂和她的受虐狂倾向就显得格外地富有意义。当然，举例来说，厌食症患者想象中的自己身体的变形是和怀孕期间的女性必须面对的自己身体真实的变形状态十分类似的。这种身体的变形是吃造成的吗？这个问题虽然看起来显得有些疯狂，却是无可回避的。不管怎样，有些心理分析学家已经提出，在青春期少女中间十分流行的厌食症折射出的，是对因口腔运动而可能造成怀孕的恐惧心理，正是这种恐惧心理，导致了青春期少女自愿挨饿的明显反应。⁴⁷

但是，即便一位女性接受了，或者更准确地说是承认了自己怀孕的事实，她似乎还是会有自愿挨饿的冲动，因为怀孕中的女性会十分自然地担心自己的生活变得古怪，担心自己成为物种繁衍的奴隶、生命发展中的工具。早晨身体过度的（“病理学意义上的”）不适过去一直被理解为孕妇想通过呕吐来摆脱那个异己的外来者，即那个像累赘一样被种植在子宫之内的孩子的努力。⁴⁸ 确实，如果孩子是由一个男子——发生在凯瑟琳的孩子身上的情况就是如此——抚养长大，而女性又把这个男子看成是陌生人，那么，她竭力想让自己摆脱这个孩子的愿望就显得十分合情合理了。但是她在这一试图摆脱的过程中为什么又必须杀死她自己呢？这个问题是凯瑟琳自己那具有受虐狂倾向的自愿挨饿行为暗示出来的，特别是在我们把这一行为看成是清晨不适

的一种乔装形式的时候。然而，另外还有一个更加具有普遍意义的问题：母亲身份是否也像淑女身份一样具有置人于死地的危险性呢？女性的性活动无可避免地要和死亡联系在一起吗？

在回答这个问题时，勃朗特再次与弥尔顿之间产生了分离，她对这个问题的答案是肯定的，尽管这一肯定的回答并不那么具有激进的色彩。夏娃在被迫与自己的水中倒影相分离的时候，被重新命名，成为“人类种族的母亲”，对这一头衔，弥尔顿似乎是满怀敬意地提出的，因为她有了赋予生命的能力，尽管“罪”身上显示出来的母性特征又是可怕的。然而，凯瑟琳获得母亲身份的过程如果尚未对弥尔顿的故事构成颠覆的话，至少也是从反面进行了滑稽摹仿。显然，是分娩使她死去（最终也让希刺克厉夫死去）的，尽管与此同时这一活动又带来了父权制秩序的重新恢复，而在呼啸山庄，由于凯瑟琳很早就断言自己的独立性，这一秩序早就被打破了。毕竟，分娩意味着自我需要承受的最终分裂，正如对女性来说，“封闭”代表着表示限制、拘禁状态的双关语一样。凯瑟琳好像已经意识到了这个问题，她试图逃脱母性身份的努力因而对弥尔顿的观点构成了颠覆，至少在无意识层面上是如此。因为弥尔顿笔下的夏娃“还不懂得接纳死亡”，而勃朗特却已经懂得了这一点。她拒绝成为人类物种的奴隶、拒绝成为“人类种族的母亲”，什么也没有吃，只是闭上了自己的嘴巴，用普拉斯的话来说，就像“在享用圣餐”一样。当然，这并没有什么用处。她还是自我分裂，变成了两个凯瑟琳——一个是原来那个在呼啸山庄中长大的、疯狂的、后来死去的凯瑟琳，一个是新生的、在画眉田庄中成长起来的、更加温柔驯服和受欢迎的凯瑟琳。但是无论如何，艾米莉笔下的这位夏娃就像她的创造者一样，通过自己的反抗行为成为了某种饥饿艺术家，后来，夏洛蒂·勃朗特在通过小说《谢利》对她的妹妹进行纪念时，也已经承认了这一点，将凯瑟琳的自愿挨饿理解为对女性饥饿原因的修正性的描述。⁴⁹

287

九

凯瑟琳的堕落，以及随之而来的衰弱、分裂和死亡构成《呼啸山庄》前半部分的显在主题。小说的后半部分则涉及了凯瑟琳的堕落所造成的更大的社会后果，虽然这一点并非十分明显，凯瑟琳的堕落就像在河里扔下了一块石头一般，激起了一圈又一圈的同圆心般的涟漪，后面又出现了一系列的平行故事，对凯瑟琳的堕落故事进行了进一步的考察，这些故事中包括部分在凯瑟琳死去之时就已经开始酝酿的内容。伊莎贝拉、耐莉、希刺克厉夫和小凯瑟琳——无论以哪一种方式，所有这些人物的生活都与凯瑟琳的生活构成了平行关系（在某种意义上说甚至包含了凯瑟琳的生活），好像勃朗特竭力在创造同一故事情节的不同版本似的。

伊莎贝拉或许是这些具有平行关系的人物形象中最让人吃惊的一位了，因为她和凯瑟琳一样固执任性，是一位冲动型的“小姐”，她在少女时代便逃离了家庭。但是，如果说凯瑟琳的堕落是命中注定的、反传统的，是从地狱到天堂的、“经过提升”的堕落的话，伊莎贝拉的堕落则是心甘情愿的、传统的。她的堕落是从画眉田庄到达呼啸山庄，从“天堂”落入“地狱”，和凯瑟琳的堕落方向恰好相反，伊莎贝拉出人意料地选择了自己的命运，拒绝听从凯瑟琳关于希刺克厉夫的警告，还小心翼翼地逃脱了她哥哥的警戒。但是从此之后，伊莎贝拉便从头开始扮演起和凯瑟琳相反的角色，成为父权制教育为年轻的淑女精心设计出来的类型化形象的样板。因此，凯瑟琳是一个“胖乎乎的、精力充沛的小丫头”，在呼啸山庄自然原始的中心地带长大，而伊莎贝拉则瘦弱苍白，是文明教化和画眉田庄的女儿。凯瑟琳的童年时代是体现出双性合一特征的，正如她和希刺克厉夫的协调一致所呈现出来的那样，而伊莎贝拉从一开始就被打上了性别社会化的印记，她很早就被和她的哥哥埃德加——她未来的监护人和主人——分开了，这一点也可资证明。因为，当凯瑟琳和希刺克厉夫第一次见

到这兄妹俩时，伊莎贝拉和埃德加正在争吵着抢一只哈巴狗，一个他们不能一起占有的精致文雅的（尽管潜在地也具有性别的含义）玩具。“你几时瞅见我想要凯瑟琳要的东西来着，或是发现我们又哭又叫，在地上打滚，一间屋子一边一个，这样的玩法？”希刺克厉夫对这样的场面嗤之以鼻（第6章）。确实，伊莎贝拉的生活和家世与凯瑟琳的完全对立，勃朗特通过这样一种对比，仿佛在说：“如果我以‘正常的’方式”——也就是说，塑造为社会所承认的人物形象、表现为社会所能接受的生活场景——来讲述凯瑟琳的故事，让我们来瞧一瞧会发生些什么吧。”

然而，正如伊莎贝拉的命运告诉我们的——这一定也部分地体现了勃朗特本人的观点——故事“正常的”开始似乎同样无可避免地将导向错误的结局，正和错误的或者“颠倒了的”开始将会造成的结局一样。具有讽刺意味的是，正是伊莎贝拉生长其间的幼稚的环境为她后来对希刺克厉夫（也可以对所有的人）一见钟情作出了铺垫。准确地说，正是由于她从小就受到教育，迷信具有压迫性的文学传统，伊莎贝拉最终才会成为浪漫故事的牺牲品。她错把外表当成现实，错以为个头很高、有着运动员般的体格的希刺克厉夫有着“一颗高尚的心灵”，而不知他是“一个残忍的、毫无怜悯之心的、像狼一样的男子”，她逃离了自己那文雅精致的家，心怀幼稚的幻想，满以为很快又会有一个同样精致文雅的家在等着自己。但是，就像克莱尔·克莱尔蒙特这个同样把现实生活看成是戏剧的人一样，她错误地低估了拜伦式英雄的残忍，以及她所处的社会中所有女性、特别是“淑女们”处于无权状态之下的危险性。她在呼啸山庄的一系列经历教育了她，让她懂得了对于在天堂中生活的孩子来说，地狱确实是残忍可怖的：就像是对凯瑟琳的滑稽摹仿一般，她也开始挨饿、变得憔悴不堪、生起病来，受到弥尔顿式的怪人约瑟夫的压迫，因为她实在无法咽下自然（或地狱）提供的粗糙食物，正如凯瑟琳无法咽下文化（或天堂）提供的食物一样。她倒并不是因为上述原因而死去的，但是，当她终

于逃走、就像一个疯女人那样在她自我监禁的地方咯咯傻笑时，她已经被她的哥哥（还有勃朗特）有效地从小说中放逐了出去，因此她同样是会死去的。

289 那么，要是伊莎贝拉一见钟情地爱上的不是后来给她带来那么多烦恼的希刺克厉夫，而是别的什么人——比如说，这个人文质彬彬、不是一个拥有撒旦式的本质的人物——的话，她的命运会不会完全是另一回事呢？如果她爱上的是一个像她哥哥那样的人或者希刺克厉夫的房客洛克乌德那样的人的话，她会不会过上好日子呢？她早年 and 埃德加、还有埃德加所代表的那种父权统治的死板作风之间的关系都暗示出，她是决不会爱上她哥哥那类角色的。而洛克乌德在小说第1章中讲述的自己在某个海边的艳遇甚至更加暗淡地预示出同样的前景。读者会想起洛克乌德爱慕的那位“迷人的人儿”，“在她还没注意到我的时候，在我眼中她就是一个真正的女神。”但是，当她“回送我一个秋波，”她的这位爱慕者却“冷冰冰地退缩……直到最后这可怜的天真的孩子不得不怀疑她自己的感觉……”（第1章）既然受到最精致文雅的教育的女性依然处于无权地位，显而易见，女性将始终只能处在所有男子、包括洛克乌德和希刺克厉夫的怜悯之下。

因此，即便斯文造作的洛克乌德将一位女性捧成了女神，他也同样能够将她贬为一个荡妇，而自己没有任何痛苦。然而，如果精致文雅的伊莎贝拉将一个男子奉为神明或者英雄的话，她却要为她犯下的错误付出代价——甚至可能还会死去。从后来的结果上看，洛克乌德确实是杀死了他的那位女神的，毫无疑问，对伊莎贝拉，他同样也会这样做。另一方面说来，希刺克厉夫则是真的想要杀死伊莎贝拉的，因为她想要成为一位女神、一位天使、一位淑女，并因此而拥有了一张“多愁善感的蜡一样苍白的面容”。无论如何，从某种意义上说，伊莎贝拉总是要被杀死的，因为她的命运和凯瑟琳的命运一样，形象展示了父权制统治占据中心地位的社会必然制服从其中逃跑的少女的双重束缚。⁵⁰或许，将这一点展现得更富戏剧性的，是勃朗特让希刺

克厉夫把伊莎贝拉那只娇生惯养的小狗凡尼吊在一只系马笼头用的铁钩上的情节，时间就在他和伊莎贝拉私奔的当晚。正像伊莎贝拉和凯瑟琳命运的共同之处暗示我们，“堕落”（to fall）和“一见钟情”（to fall in love）别无二致那样，因此，缰绳，或者说系缰绳的铁钩同样也是表示双关意义的颇为恰当的隐喻，它准确地代表了婚姻的实质，在这个世界上，堕落的女性就像她们的共同母亲夏娃一样，都面临着同样的、（如狄金森所说）“出世——做新娘——裹上尸布——/ 在一天之内”⁵¹的命运。

当然，在许多批评家眼里，耐莉之所以被安排在小说之中，是艾米莉·勃朗特用来表示对那些相同的黑暗算计的否定的。“如果要寻找一位真正仁慈和对家庭忠心耿耿的人的例子，看看丁耐莉这个人物吧。”夏洛蒂·勃朗特如是说，她当然对此是确信无疑的，她的意图是要对她妹妹表现“反常的激情和充满激情的反常行为”的图景做一些柔化的处理，因为维多利亚时代的读者们就是这样看待她妹妹的小说的。⁵²夏洛蒂·勃朗特“正确地捍卫了她的妹妹，反驳了关于这部小说反常和变态的种种说法，她指出……艾米莉确实创造出了身心健康的、充满母性的丁耐莉的形象。”Q. D. 利维斯这样评论。⁵³然而，丁耐莉的身心健康和母性达到了一个什么样的程度？如果我们同意从总体上看她确实是仁慈的观点，她的仁慈又是由哪些因素所构成的呢？容易带来麻烦的词汇，诸如身心健康（wholesome）和仁慈（benevolent）只不过是给我们提供了一个起点，可以由此追踪耐莉的历史和凯瑟琳（或者伊莎贝拉）的历史之间的相互关系。

当然，首先，耐莉很健康、很正常，因为她是一个劫后余生的人，而艺术家兼叙述者总是会那样的。在小说的前面部分，洛克乌德将她称为“坐在家里不动的”人，确实，在她的身上有着某种能够忍受一切的、物化的品格，这就好比说她像呼啸山庄和画眉田庄这两处庄园一样，经受住了恩萧和林惇激情的风暴而坚持了下来，或者好比说她是一堵墙、一道门或一件家具，正打算开口说话呢，这正呼应了

290

那种传统的感叹：“啊，要是这些古老的墙壁能够说话，那它们会讲出多少故事啊。”更进一步说，正因为像是一堵墙或者一件家具，耐莉才拥有了一种明确的冷漠而无动于衷的特点，这一特点使她能够免于各种各样纠缠在一起的情感的纷扰。尽管她有时对于某些行为也表达出了强烈的感情，但她还是设法保持了不偏不倚的立场——或者更准确地说，就像一堵墙那样，她和两边都保持着一定关系。因此，正如艺术家本人必须做到的那样，耐莉可以无处不在并听到一切事情。

与此同时，耐莉的逃避也让我们了解到了她的历史与凯瑟琳和伊莎贝拉的生活构成平行关系的形式，尽管她拒绝接受她们被禁闭的命运，并因而避免了她们最后的灾难。举例来说，辛德雷显然曾有一段时间和耐莉很亲近，其亲密的关系恰如希刺克厉夫之与凯瑟琳之间的那种关系。确实，正像希刺克厉夫一样，耐莉在呼啸山庄的地位也像是一个养女。当老恩萧先生动身前往利物浦、开始他那命中注定的旅行之前，他答应给耐莉带回一些苹果和梨子作礼物，正如他答应给凯瑟琳带回鞭子、给辛德雷带回小提琴一样。然而，由于她只是“一个穷人的女儿”，耐莉从家庭成员中被排除了出去，特别是她在成了这一家人的仆人之后。对她来说幸运的是，她因此（或者似乎如此）而避免了和辛德雷之间形成那种乱伦的/平等主义的关系，正如在希刺克厉夫和凯瑟琳之间形成的关系一样，同时——由于她无法通过婚姻的形式合法地进入任何一个家庭——也得以逃离既毁灭了伊莎贝拉又毁灭了凯瑟琳的婚姻关系这一系住马头的铁钩的羁绊。

最后，正是由于这些原因，耐莉得以讲述所有那些人物形象的故事，而自己却没有陷入到故事之中，或者更准确地说，她得以（就像勃朗特本人一样）利用讲述故事的行为作为一种策略，保护自己免于陷入到那些故事之中。“我读过的书比你想象的还多些，洛克乌德先生。在这个图书室里，你可找不到有哪本书我没看过，而且每本书，我都有所得益……对于一个穷人的女儿，你也只能期望这么多。”（第

59页)毫无疑问,由此,她想说明的是,由于处在冷漠超然的位置上,她懂得了弥尔顿式的对堕落的恐惧,以及理查森式的对于提高社会地位的梦想,懂得了由父权制教育和精致文雅的浪漫故事造成的错觉所带来的焦虑。⁵⁴正是因为耐莉有着十分敏感的文学意识,最终才能从她讲述的那些有时显得桀骜不驯的故事之中顽强地生存了下来,并取得胜利。即便是希刺克厉夫把她锁了起来,她还是出来了(不像凯瑟琳和伊莎贝拉,这两个人从来没有能真正地逃脱过),那些试图对她讲述的故事进行调整的离经叛道者——凯瑟琳、希刺克厉夫甚至伊莎贝拉——一个个地都死去了,只有耐莉活了下来。伯萨尼同样也注意到,她不仅活了下来,而且还迫使故事朝向一个更加容易控制,因而也更加令人愉快的方向发展。⁵⁵

当然,从利维斯的立场来看,把耐莉和压迫性放到一起讨论可能显得过于不合时宜。为了支持这一观点,我们应该强调一点,即耐莉除了因侥幸逃生而具有完整性之外,确实还因护士、养育者和养母的身份而显得仁慈。从这个意义上说,恩萧答应给她带回的礼物就和凯瑟琳的鞭子和辛德雷的小提琴一样,同样起到了象征性的作用,尽管根据我们后来通过对耐莉的了解又知道,耐莉之所以想要苹果和梨子主要地并不是为了自己,而更多是为了别人。尽管耐莉的健康状况让我们知道,她是一个胃口极佳的人,但我们最常见到的还是她照料别人、提着苹果篮、搅粥、烤面包片、倒茶的场景。由于彻头彻尾地是一个养育别人的形象,耐莉确实从某种意义上说显得像是一位理想的女性、“一位共同的母亲”——假如不是从艾米莉·勃朗特的立场而是从弥尔顿等人的立场来看的话。确实,如果我们再次注意一下《谢利》中那个关键性的段落,其中,夏洛蒂·勃朗特笔下的谢利/艾米莉对弥尔顿进行了批评,我们就会发现耐莉的一个变体,那是无论如何不会搞错的。“弥尔顿拼命想看第一个女人,”谢利说,“可是,卡莉,他并没有看到她……他看到的是他的厨娘;……心里却弄不懂‘为什么要挑最精美的东西……’”

这段评论解释了很多内容。因为如果说丁耐莉就是夏娃，就像弥尔顿笔下作为厨娘的夏娃的话，这里的意思是，如果是弥尔顿（而不是勃朗特或者谢利）有可能塑造这个形象的话，那么她摘苹果绝不会是为了给自己吃；她摘苹果是为了制作果酱。与这一点相似的是，她之所以讲述故事也不是为了自己加入进去、分享故事中人物提供的情感食粮，而是要自己提供一种道德之餐、一种说教性的美餐，以便使将来的一代代人都能从中获益，变得更加驯服。事实上，作为弥尔顿的厨娘，丁耐莉正是父权制度下具有典范意义的管家婆、男人拥有的女人，她总是受雇把男人们的家管理得井井有条，方法是为他们整理客厅、帮助他们的女儿改正错误，并为他们讲述故事。“我的心毫不变更地总是依附在主人身边，而不是在凯瑟琳那边。”她自己就是这样说的（第10章），在整部小说中，她通过扮演父权制度庄重自持的代理人的形象来表达她的倾向性。

举例来说，凯瑟琳的自愿挨饿之所以会被拖那么长的时间，主要原因是耐莉没有向她的“主人”报告他的妻子正在干什么，尽管这一挨饿行为一开始就是因耐莉揭露了凯瑟琳的隐私造成的。在凯瑟琳的整个一生中，她对弥尔顿的这位厨娘提供的食物都有一种格格不入的感觉，这就毫不奇怪为什么在她处于疯狂状态时， she 会把耐莉看成是一个巫婆，“寻找小鬼用的石镬来伤害我们”。丁耐莉并不真的有那么“邪恶”，Q. D. 利维斯就是这样对“一位美国批评家”提出的类似观点进行嘲讽的，⁵⁶但是，她确实是一个喜欢操纵别人的人，虽然这一操纵往往是以帮助别人的姿态出现，她是一个男人拥有的、仁慈到了具有模式化性质的女性。正因为此，她会、事实上也确实“伤害了”住在呼啸山庄之类的、体现出女性特征的反弥尔顿式的天堂中的女人。事实上，正像凯瑟琳在“发疯”时说的话所表明的那样，丁耐莉本人正是弥尔顿的幽灵、屋子里的管家婆（正像耐莉在整部《呼啸山庄》中体现出来的那样），她关上屋子里的窗户、将女性锁在公共起居室里。正因为艾米莉·勃朗特所写的并不是一篇革命性的辩论文

章，而是一个有关起源与出身的神话，因此，她选择了由帮助建构起这个故事的侥幸余生者进行讲述的方式，讽刺性地讲了一个有关心理进化（psychogenesis）的故事。而用肖勒恰当的术语表述就是，小说是通过“乡间那持久的声音”来进行讲述的。通过对耐莉的文本进行阅读，我们看到了自己通过厨娘的眼睛没有看到的東西，这位厨娘已经把我们变成了别的什么东西了。

但是，如果说耐莉由于代表了作为弥尔顿的厨娘的夏娃而与凯瑟琳构成平行关系、伊莎贝拉代表的是作为中产阶级淑女的凯瑟琳/夏娃的话，乍一看去，要在希刺克厉夫和凯瑟琳之间寻找他们是如何形成并何以形成平行关系的，就显得可能有些困难。尽管希刺克厉夫代表了凯瑟琳变化的自我，用贝尔萨尼的话来说，他当然像是“一个不具同一性的影子（non-identical double）”。⁵⁷ 不仅他是男性而她是女性——在这部对性别问题十分迷恋的小说中，这一点除了表明他们有着一些显而易见的差别之外，还表明他们之间有着很多微妙的差别——他似乎还是一个胜利的生还者、权威人士、一个在小说后半部分的大多数篇幅中都拥有权力的人，而凯瑟琳却仅仅是一个死去的失败者、一个被抛弃的哀怨的幽灵。希刺克厉夫确实很爱凯瑟琳，并真心为她哀悼——而从某种意义上说，凯瑟琳最后确实也“杀死了”他——但是，除了上述具有情节剧特征的浪漫主义联系之外，将这两位曾经的恋人联系在一起的究竟是什么？

或许，要回答这个问题，我们最好还是从凯瑟琳死后，希刺克厉夫在悲痛之余诉说的言辞开始：“啊，上帝！真是没法说呀！没有我的生命，我不能活下去！没有我的灵魂，我不能活下去啊！”（第16章）凯瑟琳在少女时代对耐莉说过一句有关希刺克厉夫的重要的话（“他比我自己还要是我自己”），正如潜藏于这句话之后的形而上的矛盾特性一样，希刺克厉夫的这些话一方面常常被看成是具有修辞性质的、空洞的，另一方面则是具有十分强烈的神秘主义倾向的。但是我们试图要想象的，是这些话作为对希刺克厉夫和凯瑟琳之间关系所呈

293

现的心理事实的描述，究竟可能意味着什么。凯瑟琳认为希刺克厉夫就是她本人的结论，毕竟可以合情合理地概括为她的一种认识，即她自己正在被改造成一个淑女，而希刺克厉夫则保有她最初的那种半野蛮的自我的狂暴特性。与此相似的是，希刺克厉夫声称他失去了自己的灵魂就没法儿活下去，这一点可能表达的是这个“吉卜赛人”作为凯瑟琳的鞭子的深刻的自我意识，以及他认识到自己现在已经变成了一个徒有过去的激情的、失去灵魂的躯体的感受。但是仅仅只剩下一具躯体——一个失去了主人的鞭子——也就意味着成为某种怪物般的東西，一个徒有血肉之躯的物件，一个仅仅拥有动物性的东西，就像维克多·弗兰肯斯坦创造出来的那个失败的生灵一样。那个怪物确实正是后来希刺克厉夫变成的样子。

从一开始，希刺克厉夫就已经有了无可否认的怪物潜质，许多读者都已经观察到了这一点。伊莎贝拉对耐莉提出的问题——“希刺克厉夫是人吗？如果是，他是不是疯了？如果不是，他是不是一个魔鬼？”（第13章）——表明，艾米莉·勃朗特本人也是冷静地意识到自己创造出了一个异乎寻常的生灵、一个有着某种“盗尸鬼”或者“恶魔”特性的人物的，（如她姐姐有些希望的那样，）她这样做是有着正当的理由，而不是对她自己“不管不顾”的。由于将人类和动物的特性合为一体、将文明的机巧和自然的力量融于一身，希刺克厉夫这一人物形象对人类与动物、自然与文明构成了考验，通过这一融合，他提出了对于魔鬼的新的定义。然而，在此，为了说明我们的意图，更为重要的事实是，尽管他在外表上颇具男性特征，希刺克厉夫的怪异与畸形其实在某种程度上更多体现出女性的特征。除了从广义上说，他的存在会让人提出一系列有关人性的问题之外，希刺克厉夫的形象身上还概括表明了一些有关男性特征与女性特征之间关系的重要观点，而这些观点正是弥尔顿界定并进行了有代表性的呈现的。

如果我们说希刺克厉夫“具有女性特点”，这一观点听起来最初可能像是发疯或者荒谬。正如我们前面已经提到的那样，他外表上的

男性特征似乎可以通过他运动员般健壮的身躯和从军的经历获得确定无疑的证明，还可以通过他在淑女型的伊莎贝拉面前体现出来的、拜伦式的性别魅力获得证明。尽管我们知道，外表具有女性特征的埃德加才是真正的父权家长，但并没有真正的理由可以说明，希刺克厉夫为什么就不能被说成是男性特征的不同版本，或者是在父权制度内部存在的、具有矛盾特征的外来者。从某种程度上说，这一点当然是事实：希刺克厉夫的男性特征是通过他那撒旦般的、放逐的姿态表现出来的，正如埃德加的男性特征是通过他那天使般的、建构的姿态表现出来的一样。但是与此同时，从更加深入的联系层面来看，希刺克厉夫确实是“具有女性特点”的——这一层面就是小儿子们、私生子们、魔鬼们和女性们联合起来，共同反叛天堂的专制暴政的同一性，就是孤儿们都是女性而继承人都是男性的事实，就是血肉之躯、大地、怪物代表的是女性，而精神、天空和天使却是男性的象征的种种观念。

布莱克宣称，由理生的儿子们由天堂降生，但“女儿们却由绿色的牧草和牲口中产生，/ 从地狱中的怪物和蠕虫中产生”。他很可能把希刺克厉夫这个令人费解的残忍并且会让人想起草木精灵、地狱与黑夜的，“皮肤黝黑的小东西”，表现为拥有所有“女性的”和非理性的自然特征的人。这个由老恩萧从神秘的肝脏（Liver）/ 池塘（pool）的内部和深处带回的吉卜赛孤儿无名无姓，就像女性一样，他在根据父系关系承传下来的文化系统中显然就像女儿们一样缺乏合法的身份。更进一步说，他说的也是某种像动物语言一样的、让人听不懂的话，这一点加上他与常人不同的黝黑肤色，使得敏感的耐莉开始的时候甚至把他叫做“它”（it），这一称呼暗示他完全缺乏获得性别身份的能力（尽管他从外表看来颇具男性特征）。他的“它性”（it-ness）或者本我性（id-ness）同样也强调了他身上混乱的动物属性——他的趣味、他的野蛮——以及他的物质性（thingness）。他说的是别人听不懂的话这一事实还暗示出他所代表的身体、自然和女性王国与

作为文化的载体和“男性精神”的光荣的语言之间深刻的疏离关系。那么，甚至是在最为现实的层面，他也属于埃莱娜·肖瓦尔特所谓的“其实是女性的男子”（a woman's man），是女性艺术家以乔装的形式，表达她在所处的社会中对自我的性别及其意义的焦虑之情的一个男性形象。⁵⁸事实上，如果说丁耐莉就是弥尔顿的厨娘，那么，希刺克厉夫就形象代表了顽固不化的自然世界，这个世界是必须经过形而上的烹煮加工、或者实现精神上的提升的，因此，勃朗特告诉我们，一种原始的女性特征如果不能被控制下去，势必要受到驱除。

295 在大部分人类社会，无论是现实意义上的，还是象征意义上的大厨，比如从布里亚-萨瓦兰（Brillat-Savarin）到弥尔顿都是男性，但是正如谢里·奥特纳指出的，日常生活中的“烹调”（意思是指那些低水准的、从自然向文明的转化形式，比如抚养孩子、做菜、烤面包等）都是由女性来完成的，她们实际上被赋予了这样一种职责，即维护她们所代表的王国的安全。⁵⁹这一观点或许有助于解释凯瑟琳·恩萧如何及为什么会成为希刺克厉夫的“灵魂”。在作为具有原型意义的管家婆的耐莉结束了她养育希刺克厉夫的工作之后，精力旺盛的凯瑟琳于是接过了对他进行教育的工作，因为他可以满足她对权力的愿望。然而，他们之间的关系显得十分协调，因为希刺克厉夫可以说为凯瑟琳提供了一个特殊的身体，使她可以部分地摆脱女性的脆弱无力状态，而凯瑟琳则作为一个灵魂、一个声音和一种语言满足了希刺克厉夫的需要，通过这种声音和语言， he 可以和埃德加那样的文明人讲话。他们俩一起构成了一个充满自主性的、双性合一的（或者更准确地说，是女性男化的）整体：从萨特的意义上说，是一个以女性形象出现的男子，以及一个为她自己的女性，这构成了一个完整的女性。⁶⁰事实上，他们俩感觉到如此完整，以至于正如我们已经看到的那样，他们将自己在呼啸山庄的家看成是天堂，将他们自己看成是某种布莱克式的天使，正好像粗略地描述出了75年之后，D. H. 劳伦斯将在小说《虹》（*Rainbow*）中，通过汤姆·布兰文这个形象提供的关

于天使的定义一般：

假如我们要成为天使，假如天使中没有男女之分，那么……一对已婚夫妇才能合成一个天使。……因为……天使绝不能缺乏人的特性。而如果它仅仅只是两个男子的灵魂简单相加，一定是会缺乏人的特性的。⁶¹

现实世界——尤其是洛克乌德、埃德加和伊莎贝拉所属于的那个世界——将呼啸山庄这一天堂视为“地狱”，这一点可以进一步通过女性特征与地狱之间的联系获得证实，而这一联系正是上述双性合一的身体与灵魂的基本特征。这一点同样很早就证明了，如果失去了他的“灵魂”，希刺克厉夫将成为一个彻头彻尾的残忍的畜生、一个“盗尸鬼”或者“恶魔”。约翰·多恩像开玩笑一般地猜测，女性之所以拥有灵魂，“只是为了可以让自己堕入到地狱中去”，多恩早在弥尔顿之前就已经表达出了潜藏在这句话背后的一系列思想的传统的复杂性。“为什么大家要去管女性的灵魂怎么样了呢？”多恩如此问道。但是他毕竟也注意到了，女性拥有的唯一真实的“精神性的”品格是她们说话的权利，“因为说话的权利是由她们的身体器官所决定的：或许，一头牛、一头山羊、一只狐狸或者一条蛇的心脏也会这么说话，如果它们确实是在胸膛中跳动，而且可以搬动舌头和爪子的话。”⁶² 尽管谈论的是女性，多恩或许已经为伊莎贝拉准备为艾米莉·勃朗特解释的问题——“希刺克厉夫先生是一个人吗？如果不是，那么他是什么？”——作出了界定。

296

正如我们已经看到的那样，当凯瑟琳被迫和少年时代的希刺克厉夫分离后，希刺克厉夫的行为开始变得越来越残忍，好像对他最终失去灵魂已经有所预示。当凯瑟琳身穿淑女的服装，从呼啸山庄回来时，她发现自己曾经的“伴侣”穿着很旧的衣服，上面全是“泥巴和灰土”，他的脸和手也被泥土“盖上一层黑”，一切都表明他与自

然的邪恶之间有着无可摆脱的干系。与此相仿的是，当凯瑟琳奄奄一息时，耐莉特别注意到希刺克厉夫“咬牙切齿，像个疯狗似的吐着白沫”，所以她简直不觉得自己是在陪着一个人（第15章）。在这之后不久，就在他的“灵魂”死去之后，耐莉觉得希刺克厉夫吼叫着，“不像一个人，却像一头野兽被刀和矛刺得快死了。”（第16章）尽管他随后的行为从表面上看并不就像野兽一样，但这类动作还是重复了多次。作为淫荡的自然女神的真正的儿子，他出身低下卑微，在《呼啸山庄》的整个后半部中，希刺克厉夫始终在进行针对父权制的残暴的复仇，《李尔王》中那位同样遭受抛弃的爱德蒙说的下面这句话，最最恰当地表达了希刺克厉夫复仇的性质：“好的，那么，/具有合法身份的埃德加，我必须拥有你的土地。”⁶³勃朗特进行修正的天才特别清晰地体现在她对莎士比亚笔下的爱德蒙、弥尔顿笔下的撒旦、玛丽·雪莱笔下的怪物，以及无数民间故事中出现的恶魔情人/动物新郎形象与最早的那位叛逆女性夏娃之间存在的深刻关系的感知。

由于希刺克厉夫将上述所有形象的特征都融于一身，从某种意义上说，他在《呼啸山庄》的后半部分中实际上扮演了上述所有人的形象。在小说的这一部分，他的基本目标是通过合法性的颠覆，来实施自然对文明的复仇。因此，就像爱德蒙（以及爱德蒙的女性伴侣高纳里尔和里根）一样，他实际上采取的步骤是一个一个地取代合法继承人的地位，在呼啸山庄中是辛德雷和哈里顿，而在画眉田庄里就是埃德加。更进一步看，他不仅取代了合法的文明，而且还在愤怒的战斗中像弗兰肯斯坦创造的怪物一样试图结束它。他意欲杀死伊莎贝拉和辛德雷的计划，还有他图谋杀婴的倾向，通过他对自己的儿子毫无怜悯之心的责骂表达了出来，这一切表明他不仅想要改变自己所处的世界的运行方式，实际上还打算使它的运行中止，通过切断最终赋予文明以合法性的、家族血缘关系的延续的方式，努力突入父权制统治的心脏地带。李尔王认识到自己正在受到阴性特征的大自然的窒息，因为它正在悄悄地起来，对抗无所不在的父亲，而在小说中，艾米莉

严肃地对上述情节进行了滑稽摹仿，即让希刺克厉夫把他那位病歪歪的儿子和拥有合法身份的埃德加的女儿锁在一间屋子里，而这间屋子正像是令人窒息的子宫一般。⁶⁴撒旦的堕落最初是由于嫉妒上帝之子身上体现的高贵的合法性，希刺克厉夫也像撒旦一样，偷走了或者说颠倒了那些特权。他还像夏娃和她的影子“罪”一样，犯下了针对由理生式的天堂的一系列罪行，目的就是为他自己的价值辩护、显示他自己的能量。撒旦的地狱王国可以说是上帝那灿烂光明的王国的一个黑暗的摹本，希刺克厉夫在这一点上也像撒旦，他设法获得了很多东西，因为他认识到，要颠覆合法性，首先必须对之进行假冒，也就是说，要杀死父权制，首先就必须假装成为一个独裁的家长。在这一点上，希刺克厉夫和那些顽固不化而又显得温文尔雅的动物新郎如狐狸先生和蓝胡子同样显得颇为相似。

如果换一种方式来谈，这里的意思简单地说就是，希刺克厉夫富于魅力的男性特征至少部分地是他的一种认识的必然结果，即对打败了他的那个社会，他必须以其人之道还治其人之身。因此，尽管他在呼啸山庄中是以凯瑟琳鞭子的身份开始自己最初以男子之身扮演女性角色的生活的，而他开始自己改变了的、失去灵魂的或撒旦式的生活，则以担当为伊莎贝拉套上缰绳的铁钩作为标志。与此类似的是，在从伊莎贝拉离开他到他本人去世为止的20年时间里，针对埃德加和他的女儿的一系列花招始终占据着希刺克厉夫的身心，他假扮成一个“邪恶的爸爸”的形象，把像小凯瑟琳和小林惇这样的孩子偷出他们合法的家庭，竭力要把弥尔顿的厨娘和她讲述的故事分开，也和她的道德分离，还将无辜的哈里顿扭曲成他自己的一个黑色的摹本。他对自己的行为的非真实性特征是理解的，这一点从他不断进行的讽刺之中可以看得很清楚。希刺克厉夫知道得非常清楚，如果从父亲这个单词的真实的（父权制的）意义上看，他并不真正地算一个父亲，这好像是因为他本人就没有姓的缘故；他只是在行为上像一个父亲，他满不在乎地、逗乐地说过这样的话：“我当然要我的孩子们在我身边”

(第 29 章), 他这是在以冷嘲热讽的方式, 通过摹仿而嘲弄他所蔑视的那个世界, 这一点正像是撒旦对上帝的逻辑的嘲弄, 也像是爱德蒙对葛罗斯特的占星术的嘲弄一般。

298 因此, 一方面说, 作为亲手葬送了自己儿子小林惇的父亲, 希刺克厉夫就像撒旦一样, 是一位真正的死亡之父(然而却并非由“罪”所生, 而是由愚蠢所生), 但是另一方面说, 他又是一位十分自觉的养父形象、那位吞噬一切的可怕母亲的男性版本, 他对小凯瑟琳的告诫体现出黑色幽默的风味(“不要再跑掉啦! ……我是来把你带回家去的; 我希望你做个孝顺的儿媳妇, 不要再鼓动我的儿子不听话了”[第 29 章]), 让人想起了那个在阴郁凄凉中又有欢乐的地狱, 话语中也满含着对弥尔顿的公平正义的讥讽。由于上面分析的所有这些复杂的意义, 耐莉把希刺克厉夫住在呼啸山庄看成是“难于解释的压抑”就毫不奇怪了。

既然希刺克厉夫黑暗的能量似乎是无限的, 可是, 为什么他的复仇计划最后还是以失败告终呢? 毫无疑问, 在描述自然与文明进行的战争的故事之中, 最后败北的总是自然, 因此希刺克厉夫失败了。但是这个观点当然只不过是废话罢了。是文明在讲述故事(也就是说, 故事本身即是文明的产物), 而故事又具有追本溯源的特点: 它包括文明如何战胜了自然、牧师住宅和喝茶的聚会从何而来, 以及淑女又是如何获得她的裙子——甚至甜点等内容。因此, 爱德蒙、撒旦、弗兰肯斯坦创造的怪物、狐狸先生和蓝胡子、夏娃和希刺克厉夫都必然失败, 无论以怎样的方式。然而, 耐人寻味的是, 如果说前述和希刺克厉夫处于同一境地之下的人和动物们一般说来都是被外在于他们自身的力量所摧毁的话, 但希刺克厉夫却和凯瑟琳一样, 似乎是被他自己身上的某种东西杀死的。由于自愿挨饿, 他最终死去, 这一点使得他作为几乎和凯瑟琳具有同一性的影子的功能确定无疑地表现了出来。但是, 有意思的是, 当我们仔细地观察那些导致了他的死亡的事件时, 同样确定无疑地表现出来的是, 希刺克厉夫不仅仅是被自己追

寻那消失了的“灵魂”的强烈渴望杀死的，而且至少部分地说，还是被与凯瑟琳相关的另一个人物杀死的，这个人物就是新的、受过教育的凯瑟琳，由于化身为埃德加·林惇的父权制度的介入，这位凯瑟琳获得了重生。当然，小凯瑟琳被囚禁于呼啸山庄，以及后来和哈里顿重建友好关系的事实并不是偶然的，它既与希刺克厉夫“有一种新的变化正在逼近”的感觉相互呼应，也与他逝去的凯瑟琳的幻想、他逐渐严重的饮食紊乱相互协调，而他的这种饮食紊乱，是与凯瑟琳的厌食症状十分相似的。

十

如果说希刺克厉夫是和凯瑟琳几乎具有同一性的影子的话，小凯瑟琳则是她母亲“非同一性的影子”。尽管贝尔萨尼对那些影子有所混淆，他还是注意到耐莉“温和的道德化倾向”对“年轻的凯瑟琳在顽皮中发展起来的独立性”似乎是“相当合适的”。⁶⁵当小凯瑟琳那位固执任性的母亲一心一意地为争取自主权而奋斗时，更加温柔驯服的小凯瑟琳仅仅做到了不听话而已，她在父亲庄园的高墙之内幻想自己在外旅行，同时在听了耐莉的话之后，很快就规规矩矩地把她违反禁令收到的情书（尽管同时是幻想性的）交了出来。确实，几乎在所有方面，小凯瑟琳都与她那死去的狂暴的母亲截然不同，她是文明的孩子，天生就是一位淑女。“这就好像艾米莉·勃朗特把一个同样的故事讲述了两遍似的，”贝尔萨尼说，“而在第二遍讲述这个故事的时候，她又取消了第一个故事的独创性。”⁶⁶尽管他认为勃朗特再一次讲述了同一故事的观点是正确的（准确地来说，她甚至把这个故事讲了三遍、四遍），但是事实上，勃朗特并没有在重述故事的过程中取消自己的独创性。真实的情况是，通过对小凯瑟琳的成功进行分析，勃朗特向我们展示了社会是如何将凯瑟琳的独创性消灭殆尽的。

举例来说，凯瑟琳·恩萧对父亲是充满叛逆的，而小凯瑟琳对父

亲却是非常尽心的。她最重要的一次历险即是她逃离了呼啸山庄，而返回到她父亲身边，这一点和凯瑟琳、伊莎贝拉的逃跑构成了令人吃惊的对照，因为凯瑟琳和伊莎贝拉都是有意从父亲和兄长所代表的世界中逃跑的。更进一步说，由于小凯瑟琳是一个恪尽职守的女儿，她于是既是厨娘、护士、教师，又是一个管家婆。换句话说，如果说她的母亲是个冒冒失失的野孩子的话，小凯瑟琳却发誓要成为一个完美的维多利亚式的女性，她的所有美德从某种意义上说都与女儿身份、妻子身份和母亲身份联系在一起。由于丁耐莉实际上扮演了她的养母的角色，取代了原来那位凯瑟琳，小凯瑟琳上述才能的发展就是毫不让人奇怪的事。由于她拥有一个扮演着弥尔顿的厨娘的养母，拥有一个弥尔顿心目中的天使般的父亲，因此，她自然而然地会成为一个文明的孩子。于是，小凯瑟琳照顾小林惇（尽管她并不喜欢他）、为希刺克厉夫煮茶、帮助耐莉挑拣蔬菜、教哈里顿读书，还用从画眉田庄带来的鲜花取代了呼啸山庄的野生黑醋栗。她和父亲以及她的姑妈伊莎贝拉一样都具有书卷气质，她是具有父权中心倾向的基督教观念培养出来的好学生，因此，她甚至充满虔诚地向希刺克厉夫起誓，表示愿意宽恕他和小林惇对她犯下的罪行：“我知道他的天性坏……他是你的儿子。可是我高兴我天性比较好，可以原谅他。”（第29章）与此同时，对于社会地位，她也有一种文明社会才有的（或者说由理生式的）感情，这一点从她过去对哈里顿、齐拉，还有呼啸山庄其他人的态度中都表现了出来。

300 更进一步说，即便她后来不再恪守《圣经》中的观念而宽恕他人，但在她的性格中占据上风的仍然是矫揉造作的书卷习气。她竭力尝试的“黑色的艺术”从本质上而言是书生气的——实际上也是不真实的。确实，从这一点上看，如果说希刺克厉夫在故事中是一个假扮的父亲形象的话，小凯瑟琳则是一个假扮的女巫形象。一个真正的女巫是会对文明构成威胁的；但小凯瑟琳的作用却是维护这种文明，因为正如她的个性告诉我们的，她是十分适合于（也是为此而被教养长

大的)在自然与文明之间起中介作用这一功能的,谢里·奥特纳将这一功能界定为女性最为重要的功能。⁶⁷因此,正是小凯瑟琳通过最终嫁给哈里顿·恩萧,使呼啸山庄和画眉田庄都恢复了秩序,她教他读书,就是为他将来成为新主人作准备的,这一点真是耐人寻味。由于她的介入和帮助,哈里顿因此终于能够辨认出呼啸山庄正门上方刻下的那个名字了——哈里顿·恩萧——这是他的名字,同时也是这座庄园的创建者、第一位父权家长的名字。

作为对威胁力量有着近乎超常的敏感的人,希刺克厉夫本人是意识到了小凯瑟琳所代表的危险的。她在提出愿意“宽恕他”的时候,想要拥抱他,而他却全身一震,声称:“我宁愿去拥抱一条蛇!”后来,当她和哈里顿重新恢复了友谊之后,希刺克厉夫便不断地把她叫做“女巫”和“荡妇”。用通行的说法来看,小凯瑟琳显然是和这两种称呼对立的:她是屋子之中一位富有美德的天使。但是正是由于这些原因,较之希刺克厉夫在呼啸山庄建立起来的那个魔窟,她代表了由理生式的危险。然而,除了对希刺克厉夫目前的地位构成威胁之外,小凯瑟琳和哈里顿之间的结合还让希刺克厉夫特别想到了他业已失去的天堂。从他们两人正在阅读的书上方看过去,这一对年轻的伴侣“眼睛十分相像,都是凯瑟琳·恩萧的眼睛”(第33章)。但是具有讽刺意味的是,凯瑟琳的后代们“都有”凯瑟琳的眼睛这一事实告诉希刺克厉夫的,并非是凯瑟琳承受了那么多的痛苦以至最终死去和分裂这一内容。小凯瑟琳只继承了她母亲的眼睛,哈里顿拥有更多凯瑟琳的面部特征,但显而易见他也不是凯瑟琳。因此,当埃德加死去、希刺克厉夫打开凯瑟琳的棺材,像是要把她的幽灵释放出来时,或者当洛克乌德打开窗户,像是要承认自己梦魇中出现的小女巫确有其人时,原来的那个凯瑟琳才终于从她依然能保持自身完整的地方,以幽灵的面目完整地现身:能保持她自身完整的地方只有墓地,荒野,风暴,属于那些在黑夜中飞翔的东西的非理性王国,还有属于撒旦、夏娃、“罪”和“死”的王国。而在这一王国之外,生活着小凯瑟琳和

哈里顿的日常的世界，现在在希刺克厉夫看来，仅仅是“一个惊人的纪念品汇集”的地方，这个地方“处处提醒着我她是存在过，而我已失去了她！”（第33章）

最后，小凯瑟琳与哈里顿的联合唤醒了希刺克厉夫，使他不得不去理解与接受有关哈里顿这个年轻人的一系列事实，而这是他早年并没有真正理解的，从某种意义上说，正是希刺克厉夫随之而来的醒悟过程最终将他送上了死亡之路。在小说整个后半部分中，希刺克厉夫不仅从哈里顿与凯瑟琳生理上“令人吃惊的”相似特征中寻求安慰，甚至还从这个被剥夺了一切的男孩和他早年被社会抛弃的相似境遇中寻求安慰。“哈里顿仿佛是我的青春的一个化身，而不是一个人。”希刺克厉夫这样告诉耐莉（第33章）。这一点显然使得他将那位不公正地被抛弃的孩子看成他与凯瑟琳结合后生下的真正的儿子，当然这只是形而上意义上的。确实，开始时，他剥夺了哈里顿的一切权利，将之作为他向辛德雷施行复仇的一种方式，但是后来，他似乎想让这孩子保持粗糙自然、未受文明驯服的天性，以便使自己至少有一个强壮的、属于自然的后代（不像那个小林惇，他是错误造成的、死气沉沉的后代）。然而，随着哈里顿步入小凯瑟琳为他安排的轨道，远离了自然而趋向了文明，希刺克厉夫认识到了他自己犯下的错误。他原来希望哈里顿作为他青春的一个化身，或许可能从某种程度上让他失去了的凯瑟琳重新回来，因而也就可以让失去了的凯瑟琳—希刺克厉夫重新回来，但是现在他看到，作为他青春的一个化身的哈里顿是具有修正性质的，他以“正当的”方式重新讲述了他的故事。由此看来，如果我们可以将小凯瑟琳称为 C^2 ，将哈里顿称为 H^2 的话，我们或许可以得出下列有关希刺克厉夫难题的一个方程式：当 C 加上 H 代表着无论对 C 来说，还是对 H 来说都是存在的完美的时刻， C^2 加上 H^2 却特别代表了对于 C 和 H 的一种否定。最后，哈里顿（Hareton）这个名字所包含的含混特征还以另一种方式概括了希刺克厉夫面对这位最让人困惑的恩萧时的困难。一方面说，野兔（hare）/ 出没之地

(ton) 是一个属于自然的名字，就像希刺克厉夫的名字一样。但是另一方面说，Hare / ton 也可以代表继承人 (Heir) / 产生之地 (ton) (或许是继承人 / 产生的市镇?)，因此，这个名字又一语双关地揭示了哈里顿身份的合法性。

正是由于哈里顿胜利地获得了合法性，他才可以和小凯瑟琳联合起来，不仅将希刺克厉夫从画眉田庄这一传统上具有合法性的世界中驱逐了出去，同时还将他从新近获得合法性的呼啸山庄中驱逐了出去。希刺克厉夫栖身于凯瑟琳认为“存在于每一片云朵、每一棵树之中”的自然界中，所以不再能够吃下耐莉为他提供的、精心烹制的人类食物。当小凯瑟琳用片片鲜花装点哈里顿的粥时，希刺克厉夫开始产生了离经叛道的幻觉，幻想着自己已经死亡，并被“在晚上运到礼拜堂的墓园”，没有任何宗教仪式。“我快要到达我的天堂了，”他这样告诉耐莉的时候，身体已经由于绝食而极度衰弱了，“别人的天堂在我是毫无价值的，我也不稀罕。”(第 34 章) 然后，在他死去的刹那间，横亘在自然与文明之间的疆界裂开了一个小口，好像是为了可以让他穿行而过：他的窗户开着摆来摆去，雨都直接打进来了。“魔鬼把他的魂抓去啦，”《呼啸山庄》中那位假冒弥尔顿的老约瑟夫叫道，他跪了下来，举起他的手，“感谢上天使合法的主人与古老的世家又恢复了他们的权利。”(第 34 章) 没有合法身份的希刺克厉夫 / 凯瑟琳终于被哈里顿和小凯瑟琳——一对相称的伴侣——所取代，进入了自然 / 地狱之中，正如耐莉也取代了凯瑟琳，成为小凯瑟琳的一个相称的母亲一样。自然，现在，耐莉“所有的愿望中最高的就是这两个”新的、文明的“人的结合”，而洛克乌德也注意到了这一对新的情人“在一起，他们可以勇敢地应付撒旦和它所有的军队”。确实，无论是用弥尔顿的话说，还是用勃朗特的话说（这一点是两人唯一绝对一致的地方），他们已经勇敢地应付了撒旦，而且还取得了胜利。当时已是 1802 年了；呼啸山庄——地狱——已经被改造成了画眉田庄——天堂了；随着父权制统治的历史被重新定义和恢复，19 世

302

纪可以真正地开始了，其中将充满茶会、管理家庭的天使、家庭女教师，当然还有牧师住宅。

十一

约瑟夫关于合法的主人和古老的世家又恢复了他们的权利的重要评论，以及耐莉讲述的一个近乎神话的过去的故事发生的时间——1801到1802年期间——都证明了《呼啸山庄》具有追本溯源的性质这一观点。更进一步说，勃朗特围绕着小说发生的时间和恩萧—林惇两大家族的谱系而精心设计的一系列细节都表明，女作家本人对正在建构一个有关起源和更新的故事有着相当自觉的意识。在讨论过小说的结论之后，我们现在可以重新返回到小说的开始部分，并尝试对《呼啸山庄》讲述的基本故事作出一个概括。尽管这个故事可能并非是书中唯一的一个故事，但可以肯定的是，它必然是其中最为关键的一个。正如刻写在窗台上的名字所表明的那样，《呼啸山庄》既开始也结束于凯瑟琳及其各种各样的化身。更加特别的是，本书还考察了凯瑟琳·恩萧逐步演变为凯瑟琳·希刺克厉夫和凯瑟琳·林惇，然后又通过小凯瑟琳·林惇和小凯瑟琳·希刺克厉夫而逐步返回到她“合适的”角色当中，成为小凯瑟琳·恩萧的过程。更加具有普遍意义的是，这一进化以及反进化的过程呈现为下列这则具有滑稽摹仿特征的、反弥尔顿式的神话：

从前，有一位起源之母（凯瑟琳），作为自然的女儿，她的座右铭或许是“你，自然，是我的女神；我将把一切奉献在／你的法则面前”。但是，这位少女却逐渐地衰弱下去，至少有部分原因是吃下了文明烹制的有毒的食物。她的自我开始分裂，一方面分化成了疯狂或死亡自我（凯瑟琳、希刺克厉夫），另一方面则分化成了更加脆弱、更加温和／更加精致文雅的自我（小凯瑟琳、哈里顿）。那些最初出现的、狂暴的自我消失在自然之中，这自然作为反常的、具有地狱特

征的天堂而成为了它们的家。更加愿意接受教化、显得更为驯服的自我则学会了阅读和书写，并移居到由客厅和牧师住宅构成的堕落的文明世界之中，这个世界是弥尔顿式的天堂，但从起源之母的立场来看，却是一个真正的地狱。它们由自然向文明转变的过程因为一系列教师、牧师、护士、厨娘、模范淑女或父权家长（耐莉、约瑟夫、弗兰西丝和林惇们）的出现而变得更加顺利，这些人物到了小说结尾处大多逐渐消失了，因为受他们教化的自我已经受到了良好的教育，自己已经能够成为后代们的教师或者楷模了。确实，这些人物变得如此具有模范意义，以至于可以与古老的庄园的创始人（哈里顿·恩萧，1500）彼此认同，也可以被确认为受到重新定义、成为父权家长的妻子的起源之母（凯瑟琳·林惇·希刺克厉夫·恩萧）了。

在这则勃朗特建构的神话中，自然与文明的两极分化使得部分批评家将小说看成为所谓动物新郎故事的一个变体，就像美女与野兽，或者青蛙王子故事一样。但是，正如布鲁诺·贝特尔海姆（Bruno Bettelheim）近来指出的那样，那些动物新郎故事通常的作用是帮助听故事的人和故事的读者将性行为纳入到意识之中，并因而将自然纳入到文明之中（比如，在美女与野兽的故事中，野兽其实是非常可爱的形象，而在青蛙王子的故事中，青蛙实际上是十分英俊的，等等）。⁶⁸但是在《呼啸山庄》中，虽然文明确实需要自然作为一种原始的物质的能量——正如画眉田庄需要呼啸山庄、埃德加需要凯瑟琳一样——但社会最富压制性的需要却是驱除自然那些如撒旦般反叛的、非理性的和“女性的”代表。从此方面看来，勃朗特的小说看上去十分接近于列维-斯特劳斯列举的一些美国印第安人的神话，而不像那些通常被用来和它进行比较的神话故事。特别要指出的是，它还会让人想到一个题目叫做《美洲豹的妻子》的奥帕耶印第安故事。

304

在这个故事中，一位少女嫁给了一只美洲豹，于是，她可以给她本人和她的家庭拿来所有她想要的肉。过了一阵子，由于她的婚姻的缘故，美洲豹开始和印第安人们一起生活了，有一段时间，少女的

家人也对这一对新人颇为友好。然而，过了不久，一位老奶奶开始变得猜疑起来。“这个年轻的女人正变得越来越像一只野兽……她只有脸还保留着人样……那个老女人于是变成了一个女巫，杀死了她的孙女。”在此之后，全家人都对这只美洲豹非常害怕，认为它一定会复仇。尽管美洲豹并没有这么做，它还是发了一个让人猜不透的誓，说“或许几年之后你们还将记得我”，它离开了，“被这桩谋杀深深激怒，并通过自己的嚎叫声到处播散着恐惧；但是它的叫声变得越来越远了。”⁶⁹

显而易见，这个故事在好几个方面与《呼啸山庄》颇为类似，其中，与人格格不入、就像野兽一般的希刺克厉夫和美洲豹构成平行关系，凯瑟琳与美洲豹的妻子构成平行关系，丁耐莉的功能则像是那位自我保护的老奶奶，小凯瑟琳和哈里顿扮演的是美洲豹妻子家人的角色，他们由于亲人的出嫁而享用到了肉，并不再害怕美洲豹的侵扰。列维－斯特劳斯对这个故事的分析使得小说和故事之间的相似性显得更加清晰，然而，列维－斯特劳斯详细阐述的内容，在勃朗特看来却一定是《呼啸山庄》不得不面对的阴郁晦暗的东西。

为了让男子目前拥有的所有一切（正是美洲豹现在失去了的）都可以从美洲豹（它过去享用着它们，而男子却无权享用）那里回到他那儿，势必需要有某个代理人能够在他们之间建立起一种联系：这就是美洲豹那位（有着人类的身份的）妻子所发挥的作用。

但是，（由于妻子发挥的作用，）一旦这种所有物的转移已经获得实现：

1) 女性就成为无用之物，因为她作为前提条件已经完成了她的使命，而这一使命是她存在的唯一理由。

2) 她如果还继续活着，将与基本情境发生冲突，因为这一基本情境完全不是互惠互利的。

因此，美洲豹的妻子必须要被消灭掉。⁷⁰

305

尽管列维－斯特劳斯并没有涉及下列观点，但我们还是应该指出，美洲豹从远处发出的嚎叫声暗示着它有朝一日还是可能回来的：显而易见的是，文明必须要对自然保持警惕、超我必须始终准备着要与本我决一雌雄。与之相关的是，勃朗特的小说开头部分描写到的、呼啸山庄的墙歪歪倒倒、颓败不堪的景象——以老恩萧在利物浦发现了希刺克厉夫为象征——也向我们暗示出，父权文化始终只能勉强地维持自己对自然那充满叛逆性的力量的控制。毕竟，有谁能确凿无疑地说，1802年由哈里顿·恩萧恢复的家族链条有朝一日不会在女神那些不具合法性的子孙们的强力攻击之下败北，就像1500年的哈里顿·恩萧的家族链条在希刺克厉夫的侵入下遭到破坏呢？小说中人物拥有相同的名字这一事实十分自然地引发人们产生这样的猜想，仿佛戏剧本身也和它的演员一样，仅仅代表着一个插曲，表现出对某种神话的无限的回归。此外，小说中那位牧羊的小男孩仍然看到“希刺克厉夫和一个女人”在荒野上游荡的事实也暗示出，他们代表的那种强有力地实施破坏的可能性或许有朝一日还是会在呼啸山庄重新出现。

艾米莉·勃朗特本人是会真诚地希望这样一种结局出现的。尽管从表面上看来，勃朗特的故事被丁耐莉强行加上了一种去除了激情的事实，正像《美洲豹的妻子》这一故事的叙述口吻一样，但是，作家的主观倾向还是充满激情与忧伤的，这一点可以通过《呼啸山庄》耐人寻味的结构、凯瑟琳与希刺克厉夫合为一体之后所产生的那种迷人的魅力，以及小说透露出来的反弥尔顿的种种信息表现出来。夏洛蒂·勃朗特对这一点理解得也十分深刻，我们不仅可以从她那部具有女性主义的神秘主义特征的《谢利》中看出来，而且还可以从她为《呼啸山庄》再版撰写的序言中那些体现出外交辞令般的讽刺的部分看出来。在《谢利》中，毕竟是第一位女性、真正的夏娃代表了

自然——她很高贵，虽然对所有人来说她已经消逝，但是却留下了谢利 - 艾米莉那样一些优秀的后代，谢利 - 艾米莉告诉卡罗琳（这是她对邀请她去教堂的回答）说：“我要同我的母亲‘夏娃’，近代所谓的自然女神一起待在外边。我爱她——爱这个不朽、伟大的神！等她一进乐园，太空也许会因她的额头而失色；可是，世上一切灿烂辉煌的东西还是会继续照耀下去。”^{71 [1]} 几年之后，夏洛蒂·勃朗特在为《呼啸山庄》作序时，用了一种审慎而有所保留的口吻，对石南荒原（heath） / 峭壁（cliff）的字面意义进行了描述，这一描述同样也适合于对《谢利》中那位泰坦般的女巨人夏娃的形容：

……这块岩石具有了人形；他巍然屹立在那里，巨大、黝黑，双眉紧锁，半是雕像，半是岩石：作为雕像，它是可怕的，形同鬼魅一般；作为岩石，它几乎是美丽的，因为它的色泽是一种柔和的淡灰色，表面覆盖着荒原的苔藓；而盛开着铃状花穗、散发着阵阵幽香的石南，忠实地依傍着巨人的脚生长。^{72 [2]}

夏洛蒂·勃朗特说，这种高贵与壮美，正是“埃利斯·贝尔”写出来的东西；这也正是她认为（十分正确）我们已经丧失了的东西。因为和那位狂暴但已被人遗忘了的17世纪神秘主义人物简·里德一样，艾米莉·勃朗特似乎也同样相信，夏娃已经悲剧性地被迫与她狂暴的那个本来的自我分离了开来，因此，她“失去了处女的鹰一般的身体……因此在愚蠢、虚弱和耻辱的状态之下，被种入了让人麻木的死亡”。⁷³

然而，夏娃获得的那让人麻木的死亡又是使她可以从中崛起的死

[1] 此处有关小说《谢利》中的译文引自曹庸译《谢利》，上海译文出版社，1981年，第333—334页。译文略有改动。

[2] 本处译文引自杨静远编选《勃朗特姐妹研究》，中国社会科学出版社，1983年，第28—29页。

亡。《呼啸山庄》尽管充满了忧伤，它所叙说的起源神话尽管看起来显得是那么的确定无疑、让人伤悲，但是，无论如何，小说中还是不时地会出现那些幽灵，那些代表了失去的双性合一、代表了最初的可能力量的幽灵，现在，这些力量只能显现在那些看到希刺克厉夫和凯瑟琳的孩子们的眼前。

没有预先承诺的天堂，这些狂野的欲望
可以完全或部分地获得满足，
没有吓人的地狱，那里有永不停歇的火焰
在克制这无可遏制的愿望！

艾米莉·勃朗特在她的一首诗中这样写道。⁷⁴ 这些诗句有可能是、也可能不是为贡达尔人而写的，但在这里却无关紧要，因为无论如何，这些诗句都表现出了渗透在整部《呼啸山庄》中的那种难以遏制的、带有讥讽意味的和反虔诚的愿望，这些愿望穿过古老的庄园那些窗户的玻璃飞奔而过，弄脏了家里的《圣经》书页。在被从古老的、一代一代传下来的石头庄园中驱赶出去，进入了他们“爱之死”的、罪孽深重的双性合一状态之中后，凯瑟琳和希刺克厉夫依然在庄园的边缘徘徊着，就像女巫、精灵、夏娃和撒旦一样。洛克乌德的两次梦境既是引出耐莉讲述的故事的引子，同时又成为她的故事不可或缺的结束语。起初，那位和约瑟夫一样、在洛克乌德的噩梦中出现的牧师“杰别斯·伯兰德罕”面目狰狞地向洛克乌德宣布了弥尔顿式的诅咒，列举了迷途的自然和不可遏制的愿望犯下的 490 种罪过。后来，自然化身为悲伤哀怨的“凯瑟琳·林惇”的幽灵，起而决绝地进行抗议，深受文明熏陶的洛克乌德无意之下对她发起的暴力攻击表明，他已经恐惧地感受到了她所代表的那种危险的逼近。

307

尽管勃朗特努力要对弥尔顿的厌女症进行颠覆，而玛丽·雪莱做的却是重复弥尔顿的思想，但玛丽·雪莱同样也是理解被抛弃的意愿

中蕴涵的危险的可能性的。她笔下那位迷失了的夏娃成了一个怪物，但是“他”对社会结构同样具有破坏作用。随后，19世纪的其他女性作家都在努力与弥尔顿的幽灵进行战斗，她们同样对父权制用来对夏娃不可遏制的意愿进行威胁的毁灭力量进行了审视，同时也表现了女性回应这种力量的女巫般的愤怒。举例来说，乔治·艾略特将在《弗洛斯河上的磨坊》（*The Mill on the Floss*）中描绘一幅具有致命力量的双性同体的画面，这一画面正像是对希刺克厉夫和凯瑟琳所达到的爱之死的一种怪诞的滑稽摹仿。玛琪（Maggie）和汤姆·吐立佛（Tom Tulliver）“在他们的死亡中”“再也不会分离”——但是，他们所获得的这种结合只能是艾略特当时为人物想象出来的唯一真实的出路，因为在现实生活中，他们中的一个成了克己的天使，另一个成了行业中的领袖。然而，耐人寻味的是，他们的死是由一场洪水造成的，这场洪水冲垮了文明造就的一半风景：女性的自然确实在抗议，并将继续抗议下去。

如果说艾略特对勃朗特笔下的“爱之死”进行了特别的重新创造的话，玛丽·伊丽莎白·柯勒律治则对勃朗特笔下女巫般的自然精神进行了重新想象。在一首同样折射出玛丽对她那位了不起的叔叔塞缪尔（《克利斯托贝尔》的作者）的影响充满焦虑的暧昧态度的诗歌中，柯勒律治变成了杰拉尔丁、凯瑟琳·恩萧、露茜·格雷，甚至是弗兰肯斯坦创造的怪物——即所有那些被抛弃的、满腹哀伤的女性，她们在父权制统治的墓地间不时出没。她用了“女性要求满足她们内心深处的渴望的声音”，这样喊道：

我在雪地上步行了很长的里程
我既不高大，也不强壮。
我的衣服都湿透了，我的牙齿咬得紧紧的，
道路艰难而又漫长。
我在果实累累的大地上徘徊，

但我过去从未到过这个地方。

哦，把我举到门槛上方吧，让我从门口进去吧……

然后，柯勒律治告诉我们，“她来了——那跳动的火苗 / 沉了下去，消失在火中”。⁷⁵

艾米莉·勃朗特笔下那个被抛弃的小女巫比起柯勒律治笔下的这个“我”来更加狂暴、更加率真，但她同样渴望着可以熄灭客厅里的火堆，并重新唤醒另一种不可想象的能量。而她的创造者勃朗特同样也是弥尔顿的女儿们中间最狂暴、最具有不可遏制的意愿的一个。就像布莱克一样，她始终在从反面寻找天堂中那属于女王的国度，坚持认为“我同样也有地狱的《圣经》，那里的世界将拥有他们或许要、或许不要的东西。”⁷⁶ 在横扫呼啸山庄那座新建起来的精致花园的狂风的呼啸声中，我们可以分辨出美洲豹的声音，那声音就像布莱克笔下愤怒的兰特拉赫（Rintrah）一样，正在远处咆哮。