

吕惠 著

女权 与 女性

凯瑟琳·安·波特
及其塑造的女性形象

FEMINISM AND FEMININITY

Women Characters in
Katherine Anne Porter's Fiction



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

吕惠
著

女权 与 女性

凯瑟琳·安·波特
及其塑造的女性形象

FEMINISM AND FEMININITY

Women Characters in
Katherine Anne Porter's Fiction

 社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCE ACADEMIC PRESS (CHINA)



吕 惠

毕业于北京外国语大学英语系，获英语语言文学博士学位，现为外交学院英语系副教授，主要从事美国文学、西方文论等领域的研究，2010~2011 在美国马里兰大学访学。在《外国文学》、《外交学院学报》及《外语与翻译》等期刊发表论文数篇，合著《当代女权主义批评家研究》，参编辞典《新时代精选汉英词典》和《新时代汉英小词典》，出版译著《阿尔法卫星上的家族》和《即学即用商务词汇》等，参与完成多项国家级、省部级科研教学项目，获国家级图书出版奖一次、省部级教学成果奖两次。

绪论

在多元化的美国文学中，根植于美国南方文化和历史传统的南方文学是其重要流派。南方文学于三百多年前逐渐形成，并在二十世纪二三十年代空前繁荣，形成一个成果丰硕的文学流派，产生了以威廉·福克纳为首的一大批在美国文学史上占据重要地位的优秀作家。除了被公认为美国南方文学代表人物的威廉·福克纳之外，美国南方文学因为优秀的女性作家层出不穷而备受瞩目，其中有代表性的包括凯瑟琳·安·波特、佐拉·尼尔·赫斯顿、尤朵拉·韦尔蒂、卡森·麦卡勒斯、弗兰纳里·奥康纳等。她们创作的立足于南方地理、文化和文学背景的南方女性文学，以独特的主题和艺术特色成为美国文学的重要组成部分。

和其他南方女性作家一样，凯瑟琳·安·波特文学创作灵感的一个主要来源是她得克萨斯州的南方家乡。但是和其他同时代南方女性作家不同的是，她的文学创作的另一个主要来源是她一生丰富动荡的经历。波特的一生可以明显分成两个阶段：头二十三个年头是在南方文化气氛浓厚的家乡得克萨斯州乡村度过的，剩下的年头是在外出游历中度过的。1890年5月15日，凯瑟琳·安·波特出生于得克萨斯州迈阿密海滩附近印第安河市一个信仰天主教的家庭，她是这个拥有南方文化传统的家庭的第四个孩子。波特家族原本富裕，但是内战之后，和许多南方贵族家庭一样，家道逐渐衰落。母亲死后，波特的父亲和祖母共同承担起了抚养她和其他孩子的责任。波特的学校教育在她十五岁的时候结束了。十六岁时，富有反抗精神，同时迫切希望得到经济

和感情安全的波特匆匆地和家境富裕的南太平洋铁路公司职员约翰·亨利·孔茨私奔并且结婚。1915年，结婚九年的波特结束了自己的第一段婚姻。之后，波特开始在美国、墨西哥、德国和法国广泛游历。这些经历，尤其是她在墨西哥和德国的岁月为她的写作生涯提供了丰富的生活积累和背景材料。1936年，波特在阔别家乡多年之后回到得克萨斯。这次回乡为她一系列的关于南方文化和自己童年生活的小说提供了素材。二十世纪四十年代后期和五十年代早期，已经得到当时的美国文坛认可的波特仍然坚持写作。1962年，经过前后大约二十年的努力，波特出版了一一生中唯一的长篇小说《愚人船》(*Ship of Fools*)。但是，这部长篇小说的写作消耗了作者大量的精力，之后她的身体和精神状态每况愈下。1980年9月18日，波特在美国马里兰州的一家疗养院里去世，终年九十岁。

凯瑟琳·安·波特作品数量不多，但是以高超的艺术成就著称。波特一生只出版了一部长篇小说和二十六篇中短篇小说——收录于四部小说集中。这四部小说集分别是《开花的犹大树和其他故事》(“*Flowering Judas and Other Stories*”)(1935)、《灰色马，灰色的骑手和其他故事》(*Pale Horse, Pale Rider and Other Stories*)(1939)、《斜塔和其他故事》(*Leaning Tower and Other Stories*)(1944)、《旧秩序：南方故事集》(*Old Order: Stories of the South*)(1955)，长篇小说只有《愚人船》(1962)一部。从作品背景上看，她的小说大致可以分为四类。第一类是以作者1920年到1921年在墨西哥的经历为背景创作的小说，包括《玛丽亚·孔塞普西翁》(“*Maria Concepcion*”)(1922)、《殉道者》(“*The Martyr*”)

(1923)、《少女维奥莱塔》(“Virgin Violeta”)(1924)、《开花的犹太树》(“Flowering Judas”)(1929)、《庄园》(“Hacienda”)(1934)。这些小说描写了墨西哥的社会革命、印第安原始文化和旅居墨西哥的西方人的生活。第二类是以作者自己在南方家乡的童年和青年生活为素材创作的小说，多数带有浓厚的自传色彩。这些作品包括一个由七个短篇小说组成的系列小说《旧秩序》(“Old Order”)、中篇小说《老人们》(“Old Morality”)和《灰色马，灰色的骑手》(“Pale Horse, Pale Rider”)。这一系列小说的中心人物是作者的第二自我米兰达·盖伊。第二类作品还包括讲述生活在美国南方和西南部地区的其他贫苦白人的故事的小说，包括《中午酒》(“Noon Wine”)(1936)、《被遗弃的韦瑟罗尔奶奶》(“The Jilting of Granny Weatherall”)(1929)、《绳》(“Rope”)(1928)等，这一类小说是波特作品中的精华，也是美国短篇小说中的名篇。波特的第三类作品是以纽约和新英格兰为故事背景创作的小说。《偷窃》(“Theft”)(1932)描写了一个在纽约这个大都市苦苦挣扎求生的女评论家的故事。《破碎的镜子》(“The Cracked Looking-Glass”)(1932)讲述了一对年龄相差三十岁的夫妇的婚姻故事。《一天的工作》(“A Day’s Work”)(1940)讲述了大萧条时代生活在纽约的一对贫穷爱尔兰夫妇的痛苦生活。波特关于德国的小说构成了她作品中的最后一类，包括短篇小说《斜塔》(“Leaning Tower”)(1941)和她一生唯一的长篇小说《愚人船》。前者通过一个敏感的美国艺术学生查尔斯的视角描写了1931年德国极端民族主义横行和仇外的社会状况。后者通过一艘驶往德国的客船上的各色旅客的故事探讨了人性善恶、西方社会的堕落等宏大主题。1921年，波特还以M.T.F.之名出版

了根据一位和中国学生结婚并随夫去中国生活的女人的手稿创作的小说《我的中国婚姻》(*My Chinese Marriage*)(1921)。同时，波特还从事诗歌创作，1996年，著名的波特作品研究专家达琳·哈勃·昂鲁将波特创作的所有诗歌共计三十二首汇总在一起，出版了《凯瑟琳·安·波特诗集》(*Katherine Anne Porter's Poetry*)。波特的作品还有散文、文学评论等，这些作品有些被收录在《凯瑟琳·安·波特散文集及其他》(*The Collected Essays and Occasional Writings of Katherine Anne Porter*)(1970)、《凯瑟琳·安·波特早期未收录文集》(*Uncollected Early Prose of Katherine Anne Porter*)(1993)中。1922年，波特出版了《墨西哥大众艺术和手工艺艺术概述》(*Outline of Mexican Popular Arts and Crafts*)。波特最后的重要作品《永远不会结束的错误》(*Never-Ending Wrong*)(1977)是对自己参加二十世纪二十年代的萨科—范泽蒂案件抗议运动的回忆。②

短篇小说被公认为波特最重要的文学成就。早在1939年第二本小说集《灰色马，灰色的骑手和其他故事》问世之后，她就被一些评论家，如保罗·罗森菲尔德称为美国最伟大的作家之一，成为由霍桑、福楼拜和亨利·詹姆斯领军的伟大作家群中的一员。③1964年，波特将自己之前出版的全部短篇小说集结成《凯瑟琳·安·波特短篇小说集》出版，两年后该书为波特赢得了全美图书奖和普利策奖。1967年，波特获得美国文学艺术院颁发的金质奖章。这些都是对波特文学成就的肯定。

1930年以前，熟知凯瑟琳·安·波特的只是一小部分美国读者。但是，同年出版的第一部短篇小说集《开花的犹大树及其他故事》引起了文学界的注意，她的读者群也进一步扩大，波特为自己在二十世纪美国作家界赢得了一席之地。以此为契机，波特研究也随之开始发展。1940年春季号的《斯旺尼评论》刊登的洛德维克·哈特利的文章《凯瑟琳·安·波特》是第一篇波特作品的学术研究文章。这篇文章的出现说明波特及其文学作品已开始成为评论家的研究对象。之后，对波特的评论逐渐发展，出现了各类评论文章和专著，还有对波特未出版的散文、小说和通信的挖掘和整理工作。早期的凯瑟琳·安·波特研究主要集中在作者的文风和艺术成就上。上面提到的波特作品的第一篇学术评论——哈特利的文章《凯瑟琳·安·波特》就是对波特写作艺术的评价，文章称赞了波特对细节的高超把握，认为“在同时代的南方短篇小说作家中，波特女士鲜有对手”^①。刘易斯·甘尼特称赞波特是美国最伟大的作家之一，保罗·罗森菲尔德认为波特的艺术成就可以和霍桑、福楼拜、亨利·詹姆斯并驾齐驱。^②1946年，查尔斯·艾伦在研究了波特刻画人物的复杂因素后认为波特对人物的刻画使她可以和伟大的短篇小说作家抗衡。格雷姆·格林说波特的小说是继早期海明威之后最优秀的。^③作为一个优秀的文体家，波特赢得了新批评派的两位大师罗伯特·佩恩·沃伦和艾伦·塔特的青睐。沃伦认为，波特用纯正和准确的英语写作，她的许多作品在现代小说中都无法超越，她属于数量相对较少的那一群作家——“他们在短篇小说领域做着严肃、持久、有创新性的和非常重要的工作，这群艺术家包括詹姆斯·乔伊斯、凯瑟琳·曼斯菲尔德、舍伍德·安德森、厄内斯特·海明威和凯·博伊尔”^④。现在，波特已经被公认为美国文学史上一位重要的文体家。

二十世纪五六十年代，美国文学评论界对波特作品的研究和评论的重点是为波特多样的作品寻找一个适宜的、统一的主题。小哈里·约翰·穆尼的《凯瑟琳·安·波特的小说和评论》是第一部研究波特的小册子。穆尼认为波特的小说除了《破碎的镜子》之外表现的都是“现代社会中个体的可怕困境”^①。大约同一时期，出现了几篇研究波特的重要文章，查尔斯·艾伦认为波特作品的主题是，当身体和社会需求不停地被拒绝的时候，人们“不断发展的对生活的背叛”^②。查尔斯·卡普兰认为“波特作品中的中心理念是真理”^③。詹姆斯·威廉·约翰森是第一位正式提出研究波特作品中的统一主题的评论家。他的文章《重新审视凯瑟琳·安·波特》列出了波特关注的四个主题：个人与其遗产的关系、文化错位、不幸的婚姻和人类注定灭亡的命运。^④乔治·格林的《硫磺与玫瑰：凯瑟琳·安·波特笔记》认为波特所有的短篇小说是对我们这个时代不安的挑战。^⑤威廉·L·南斯所著的《凯瑟琳·安·波特和拒绝的艺术》对波特的作品进行了主题研究。南斯认为“拒绝这一主题是凯瑟琳·安·波特艺术中最重要的东西”^⑥。他分析了波特几乎所有的小說，并且宣称波特的人物都努力地想逃出虚伪、家庭生活甚至生存本身令人厌烦的压迫。约翰·爱德华·哈代的《凯瑟琳·安·波特的小说》指出罪恶和腐败是波特小说的主题。^⑦

评论界对挖掘波特作品统一主题的兴趣一直延续到二十世纪七十年代。之后，波特的研究出现了一些新的趋势。例如，二十世纪九十年代开始，日益普遍的跨学科研究也进一步融入波特批评和研究中。黛布拉·莫德尔莫格的《凯瑟琳·安·波特小说里的司法公正》把司法理论和文学批评结合起来，研究了波特对人类生活各个方面的公正的关

注。但是，波特研究最引人注目的进步出现在两个领域：波特传记和女性主义研究。

凯瑟琳·安·波特的作品大多带有自传性质。波特自己也经常谈起她的生活和艺术之间的紧密关系。她的小说和她亲眼所见的事，所认识的人，以及个人经历紧紧相连。1936年，她在一篇笔记中这样描述她的写作过程：“我所有的经历似乎只是回忆……千万次的回忆融合、协调，围绕一个中心主题自行安排成一个连贯的形式，然后我就写了一篇小说”^②。所以波特的生活经历对于任何对波特有兴趣的研究者来说都是很有价值的。但是，为波特写一本具有权威性的传记并不是一件容易的事，因为波特自己透露出来的生活经历经常是经过自己美化的，有些甚至是故意编造的，有些事实又被她隐瞒了起来。过去三十年来，波特传记的写作取得了重要突破。1982年首次出版，1991年修订重版的琼·吉文纳的《凯瑟琳·安·波特的生活》被公认为目前为止最好的波特传记作品。这部传记按照时间顺序记录了波特作为一个女人和艺术家的一生。更重要的是，这部传记根据存放在马里兰大学的波特的亲笔手稿和大量的采访记录，破除了关于波特生活的一些神话，最大限度地重新建构了她的真实生平。这部书最重要的成果是，它破解了波特本人早期写作生涯中精心编织的，直到去世前仍然延续的关于自己的神话，从而揭示了这位为“女性和作家两种不可调和的角色”^③感到不安的女艺术家的多重性。

继吉文纳这部优秀的传记之后，又出现了一部优秀的波特文学传记《凯瑟琳·安·波特的艺术发展：原始主义、传统主义和极权主义》

(1993), 作者是小罗伯特·H.布林克梅耶。和吉文纳的《凯瑟琳·安·波特的生活》不一样的是, 这部传记深入研究了波特在其漫长的文学生涯中不停变化的文学视角和价值观体系。该书认为在波特生命的各个时期, 她的价值体系是不同的。有时候她在同一个时期表现出不同的价值观体系: 她既是虔诚的天主教徒, 又反对教皇, 有时候她又是左翼激进分子, 同时又是种族隔离主义者, 既是不受约束的我行我素的艺术家又是正统的南方淑女。布林克梅耶研究了这些不同的价值观体系以及这些体系对波特作品的主题、形式和结构的影响。布林克梅耶将波特的文学生涯分为三个阶段: “二十年代波特对墨西哥抱有特殊的感情, 二十年代后期及三十年代波特重新发现得克萨斯文化传统, 重新接受自己的南方文化身份, 三十年代以及此后的她则一生恐惧和憎恨极权主义。”^① 第一阶段, 波特生活在墨西哥, 认为原始主义是建构自我和艺术的有效途径。第二阶段, 波特重新发现自身的得克萨斯文化痕迹, 重新审视南方传统文化对自己的影响。第三阶段开始于二战期间, 成熟于漫长而困难的写作长篇小说《愚人船》的时期。布林克梅耶认为由于波特决心完成一部宏大的、可以成为自己杰出代表作的作品, 因此过于沉溺于反对极权主义、反对美国政府和天主教会的压迫, 结果反而使《愚人船》过于沉重, 损害了作品的艺术价值。布林克梅耶的这部传记重新研究了波特的几乎所有作品, 并且运用了大量出版和未出版的非虚构作品和信件, 同时还运用米哈伊尔·巴赫金的复调理论阐释了波特的艺术想象, 是波特研究领域的又一项重要成果, 对于每一个对波特的作品和她的宗教、哲学、政治、文化思想感兴趣的读者和研究者都是十分有帮助的。在这部著作中, 和吉文纳一

样，布林克梅耶也认识到波特陷入了想要同时成为 “ ‘一个文学的圣者’ 和 ‘富有魅力的女性’ 的两难境地” ⑩。

波特传记领域的第三个重要的成就是詹妮丝·斯道特的《凯瑟琳·安·波特：时代的感觉》(1995)。这是一部波特的思想传记，重点研究了波特一生中对各种各样社会政治事件的反应。斯道特认为波特有哪里有大事件，她就在那里，并积极参与的本领，从一战的流感疫情到抗议处死尼科拉·萨科和巴托罗米欧·范泽蒂的示威游行，从二十世纪二十年代墨西哥革命到希特勒的崛起，再到二十世纪五十年代公开反对麦卡锡主义、七十年代反对空间计划的实施，都是这样。这部著作还研究了这些政治事件对波特的生活和文学创作的影响，认为波特的思想 “自由、固执、叛逆” ⑪，经常代表着那个时代最激进的思想。

2005年，达琳·哈勃·昂鲁出版了《凯瑟琳·安·波特：一个艺术家的一生》一书，对波特生活经历和艺术之间的密切联系进行了更新、更加深入细致的研究。这部著作对与波特相关的公开记录和作家的个人信件进行了深入挖掘，尤其较为忠实地揭示了波特的家庭背景、婚姻和爱情。这部传记的价值在于其对波特生活经历的叙述帮助我们从一个崭新的角度观察波特的生平，帮助波特研究者回答一些尚未解决的问题。例如，昂鲁对波特在得克萨斯岁月的详细描述使我们了解到波特二十世纪头十年的生活状况。这部传记呈现给我们的不仅是一位艺术家的一生，也是一位不断成长发展的艺术家的画像，读者也可以从这部著作中了解到童年和青年时的经历对波特的艺术生涯研究的深刻影响。

其他关于波特生平和文学生涯研究的著作还有詹姆斯·T.F.坦纳的《凯瑟琳·安·波特的得克萨斯传统》(1991)和马克·巴斯比和迪克·希博林编著的《从得克萨斯到世界与回归》。这两部著作都为我们提供了根植于波特南部家乡的艺术源头和她在世界冒险的丰富资料。这些传记有这样一个共识：凯瑟琳·安·波特一生经历了许多剧烈的社会政治变革，接受、反对了各种不同的思想和信仰，但是她的思想和文学根源永远在她的美国南部家乡。

从二十世纪七十年代开始，随着女性主义理论的发展，开始有学者从女性主义视角研究波特的作品，虽然波特一直很反感被称作一位女性主义者。罗斯玛丽·赫尼西认为米兰达系列小说是一部成长小说，而米兰达则是现代女性的代表。芭芭拉·哈瑞尔·卡森认为米兰达系列小说讲述了米兰达“从家庭、传统、习俗和不愿争取独立的无形的束缚中解脱出来的过程”。^⑨二十世纪八十年代，对波特的女性主义研究继续发展。简·克劳斯·德莫伊的著作《凯瑟琳·安·波特的女人们：波特作品的视角》是一部从女性心理学角度研究波特作品的优秀著作。这部著作认为波特小说有一个重要特点，即波特小说关注的是女性和她们生活中的心理和身体体验，并对此进行了深入的研究。德莫伊认为波特作品中的女性人物就像她们的创造者一样，生活在传统观念的羁绊里。她们想要得到传统意义上的安全感，但同时向往独立和自由。当她们不能解决这个冲突时，就在身体和心理上退出个人关系。德莫伊认为波特作品中的性爱和婚姻经常和失去自由、生孩子以及死亡联系在一起。这种对爱和身体心理死亡的苦涩关系的理解使得波特的女性人物最后都像《愚人船》中的玛丽·特蕾德韦尔太太一样：孤单、独

立、总是一个人，却是自由的。德莫伊运用女性主义和弗洛伊德的理论，不仅发现了波特小说的一个重要的共同点，也发现了波特作品和个人生活经历的契合点。印度学者凡莎丽研究了凯瑟琳·安·波特作品的女性意识。在《凯瑟琳·安·波特小说中的女性意识》一书中，凡莎丽研究了波特的作品是如何揭示决定人类行为的潜藏的、有时是无意识的思想过程的。凡莎丽认为波特的小说是女性的传记，并且研究了波特作品中再现的各种各样的女性体验，如矛盾、似是而非、伤痛、沮丧等情感。最后，该书得出结论：“波特和沃尔夫一样，违背带有自我意识的哲学优越感的男性传统，而转向关注女性模糊的、被边缘化的世界。”^①

比较有代表性的对波特作品进行女性主义解读的著作是玛丽·提多斯的《凯瑟琳·安·波特的自相矛盾的艺术》(2005)。以马里兰大学存放的一些最新发现的材料和波特很多未曾发表的文章为素材，提多斯用文化研究和女性主义理论对它们进行了分析。该书的目的是揭示波特自身在性别问题上复杂甚至自相矛盾的观点。提多斯选择了波特一篇未曾发表的短篇小说《公主》(*The Princess*)作为代表性文本来分析波特小说艺术中的自相矛盾这一特点。她写道，“在波特漫长的文学生涯中，她不停地探索女性创造力、女性母性传统、浪漫爱情和生理性别身份之间的关系，这种探索通常是敏锐的，也时常带着痛苦的自相矛盾”^②。

中国学者对波特的研究始于二十世纪八十年代。翻译家屠珍在1981年第11期《读书》杂志发表的文章《当代美国风格典雅的女作

家》是中国关于波特的最早介绍。二十世纪九十年代，中国的波特研究开始发展。中国学者与其国外同行一样，也关注波特作品中的艺术风格、主题和女性问题。过去的十年也出现了研究波特宗教信仰、叙事策略和女性意识的学术论文，这些都成为中国波特研究的重要成果。但是，就笔者所见，目前国内尚无研究波特的学术专著。

笔者和之前的其他许多评论家一样，尝试对波特创造的女性人物进行更深入的研究。这些女性人物生活在多种多样的背景下，但是似乎都深陷同样的困境。有些女性生活在原始主义下的印第安文化中，有些女性参与了二十世纪二十年代墨西哥的社会和政治变革，有些女性是独立的都市职业女性，有些是贫穷的乡村女性，但是她们大多生活在不幸和困惑中。本书将从女性性别身份这个视角来探讨波特笔下的女性人物生活不幸的根源。之前的学者对于波特本人对于女性性别身份的矛盾观点已进行了较为详尽的研究。詹妮丝·斯道特的著作《凯瑟琳·安·波特的时代感》中有一章题为“性别问题”，探讨了波特一生中矛盾的性别身份。斯道特认为，波特既是女性气质的叛逆者又是女性气质的代表，而后者这一身份则是自童年时代就深深印刻在她的意识中的。提多斯的《凯瑟琳·安·波特的自相矛盾的艺术》一书也有类似的结论。在深入研究了二十世纪二十年代波特对传统性别角色观念的一些激进观点之后，作者得出结论：波特相信如果女性保持独立，她们的生活会遭到毁灭；如果女性遵守传统女性角色，她们的艺术创造力会被压制。

到底是女人还是艺术家？波特本人对于这两个在男权社会的二元对立体系下互相矛盾的性别角色摇摆不定，而这种矛盾的态度在她创造的大多数女性人物身上也有反映。本书的目的就是研究凯瑟琳·安·波特对女性人物性别身份的文学再现，揭示传统的性别身份观点对女性心理和生活的影响，以及女性建立独立身份的矛盾性和复杂性。本书选择了波特全部26篇中短篇小说中的24篇和仅有的长篇小说《愚人船》中的女性人物进行分析，研究了作者对这些不同语境下的女性人物性别身份的文学再现，试图较为全面地研究这位女作家再现女性性别身份问题的特点。在这些分析的基础上，本书将探讨为什么波特在第二次女性主义思潮中没有受到重视，并且将从第三次女性主义思潮的视角重新评价和审视波特在美国女性文学史上的地位。

第一章 矛盾的双重心理：世纪之交的美国女性性别身份和角色变迁

凯瑟琳·安·波特出生、成长于美国南部得克萨斯州，其很多作品也是以美国南方为背景，因此通常被归为美国南方文学作家群体中的一员，但是波特一生不断地外出游历，断断续续地从事新闻记者和教书等工作，并且亲身经历甚至参与美国国内外的一些重要的政治和社会变革事件，这些不同于同时代大多数女性作家的经历使得她的作品超越了南方文学的地域限制，呈现出多样性的特点。她不仅描写南方的故事，也讲述墨西哥的人物和故事，她不仅记录了瘟疫横行的一战时的美国，也记录了二战前夕文明崩塌的德国；她的主人公不仅有女性，还有男性，不仅有像她一样出身南方贵族家庭的人，还有贫穷的工人阶级、妓女、农民等，所以为波特作品确立统一的主题是波特研究的一个重点。目前评论家们确立的主题包括人类罪恶、人类命运、文化错位、西方文明的堕落、旧秩序消亡以及新秩序的诞生等。

本书尝试从女性主义批评的角度为波特作品的主题研究提供一个新的思考。首先，波特作品的一个共同之处是几乎所有的主人公都是女性。这一点许多评论家已经有所研究。早在1944年，著名文学评论家埃德蒙德·威尔逊就注意到波特小说中女性人物的重要性。1971年，柯林斯·布鲁克指出波特的作品表现出“强烈的女性主义色彩”^①，而更多的批评家，如简·弗兰德斯、朱迪斯·菲特利等重点研究了波特的米兰达系列小说中的女性成长问题。的确，作为作者的第二自我，

米兰达的女性成长故事是最受评论家重视的，可是如前所述，波特的作品中的女性远不止出身于南方旧式贵族家庭的米兰达，而是涵盖了生活在不同的政治、经济、社会、文化和种族语境中，处于各个人生发展阶段的女性：从五六岁的小女孩到十几岁的少女，从年轻女子到中年妇女甚至老年妇女。处于不同婚姻状态的女人：单身、已婚、离异、丧偶等。具有不同经济、文化、社会、种族和教育背景的女人：参加社会革命的女性、原始文化中的女性、非西方文化中的女性、黑人女性、都市独立职业女性、贫穷的都市和乡村女性、女性知识分子、女农民等。

其次，这些生活在各种政治、经济、社会、文化和种族语境中的不同年龄的女性有着共同的矛盾心理，这种矛盾的心理体验来自女性在男权社会被割裂的性别身份和角色：一个是建立在西方传统二元对立思维方式基础上的传统女性性别身份，这种性别身份要求女性只能扮演贤妻良母角色，这样她们可以获得男权社会的安全感，但是同时也失去自身的独立自主；另一个角色则恰恰相反，是违反社会规定的性别角色，成为独立自主的主体，但是同时也失去了安全感。这两种女性性别角色在传统的男权社会相互矛盾，无法调和统一。波特作品中几乎所有的女性人物都表现出处在这两种性别身份的矛盾中的挣扎和苦闷。

波特笔下的女性人物之所以在两种性别身份不可调和的矛盾中挣扎，是因为她们和她们的创造者一样，都生活在新旧观念交替的时代。波特出生于十九世纪末，那是一个维多利亚家庭价值观主宰美国

文化的时代，而她创作的全盛时期是二十世纪二三十年代，又是女性主义运动和女性主义思潮兴起的时期，女性的性别身份也随着社会的发展不停地变化，从“真正的女性” (true womanhood)到“真女性” (real womanhood)，再到“公共女性” (public womanhood)，最后到“新女性” (new womanhood)，不断变化的性别身份观念使得波特和她笔下的人物呈现出矛盾的双重心理。

波特出生于十九世纪末的美国，那时影响美国性别身份和性别关系最重要的哲学观念是长期以来在西方文化占据统治地位的本质主义论。本质主义认为生理决定性别身份。身体自然分为男性和女性，是世界和宇宙秩序的一部分。因此，表面上的身体差异是男女心理内部特点差异的体现，这些不同的内部特点不仅造成了人们身体上的不同，也造成心理和行为方式上的差异。这些二元对立的差异通常被称作男性气质和女性气质。例如，理性、强壮、保护他人、决定性等性格特点属于男性气质，而情绪化、软弱、谦卑等性格特点属于女性气质，这两种气质与生俱来，恒定不变。更重要的是，和女性联系起来的性格特点被认为低于和男性联系起来的性格特点。所以，这种被普遍接受的二元对立的性别关系就成为男权社会的理论基础，造就了女性天生从属于男性的观念。在这一系列二元对立关系中，最重要的一对是精神/身体的关系。这一对二元对立的关系在很大程度上促成了传统意义上的男性性别身份和女性性别身份的形成。吉娜薇芙·劳埃德在《理性的人：西方哲学中的“男性”和“女性”》一书中指出，成为男性，需要成为理性的、自主的人，这些特点使人类和动物区别开来；但是，成为女性则和人类生存的生理部分相联系，因为女性是生

孩子的性别。②这样，按照生理本质主义的理论，成为女性在很大程度上意味着成为母亲，而且女性渴望完成这样的本质。母亲被认为是女性最重要的性别角色，因为这是天生的属于女性的。为了实现这个角色，女性应该完成一整套人生体验：恋爱（纯洁的少女）、婚姻（温顺的妻子）、母亲（全心全意的母亲）。除此之外，女性不应该有别的人生体验。

在本质主义哲学思想的影响下，当时的英美普遍信奉的女性性别身份是“真正的女性” (true womanhood)。这个术语源于十八世纪英国神学家、科学家约书亚·普雷斯特利所著的传记《真正的女性：伊莱扎·赫赛尔回忆录》 (*True Womanhood: Memorials of Eliza Hessel*)。这部著作出版于1859年，正值第一次大觉醒运动之末和美国历史上最大的宗教复兴运动即第二次和第三次大觉醒运动之始。这部著作销量很大，影响深远，促进了源于十八和十九世纪初的“真正的女性”运动的延续。这场运动被后来的女性主义历史学家芭芭拉·维尔特认定为对家庭的狂热崇拜运动。当时宣扬“真正的女性”的著作层出不穷，如《真正的女性的镜子：世界女人指南》 (*The Mirror of True Womanhood: A Book of Instruction for Women in the World*) (1883)、《高贵的女性：短篇传记系列》 (*Noble Womanhood: A Series of Biographical Sketches*) (1894)、《新女人》 (*The New Womanhood*) (1904)等，出现了教化女人书籍的全面繁荣。

对十九世纪末美国社会理想女性角色最著名的研究来自美国历史学家芭芭拉·维尔特。1966年，在著名的《真正的女性：1928 ~ 1860》一文中，维尔特研究了“真正的女性”怎样促进了美国十九世纪内战前性别模式的形成，以及这种关于女性角色的观念是如何服务于工业资本主义的发展的。在文中，维尔特首先指出，1820年到内战期间，由于新兴工业和商业的发展，美国形成了一个新的阶级——中产阶级。中产阶级家庭中丈夫一般为律师、办公室职员、工厂管理人员、商人、教师、医生等。和工业化前的家庭相比，工业化后的中产阶级家庭有三点明显不同：第一，十九世纪的中产阶级家庭不必为生计发愁。男人们外出工作，维持家计，妻子和孩子可以待在家中。第二，丈夫外出工作这一状况使得家庭靠丈夫一人就可以维持。公共领域，也就是职场，很艰难，充满诱惑和暴力。女性天性柔弱，进入职业领域会深受其苦，女性的领域应该限定在私人领域，即家庭里。第三，中产阶级核心家庭开始成为社会中坚力量。家族仍然很重要，但是其重要性已经下降。社会需要一个新的理想女性形象，这样，一套新的关于对于中产阶级核心家庭的意识形态应运而生。这就是为什么芭芭拉·维尔特所说的对于中产阶级核心家庭的狂热崇拜在当时的文化中大众文化中处处可见，这种新的意识形态为当时的女性提供了新的行为标准和性别角色典范即“真正的女性”。

“真正的女性”是指所有女人应该具备的四大德行：虔诚、纯洁、服从、家庭(peity, purity, submissiveness, domesticity)，而且只有在婚姻中才能实施这些德行。“虔诚”是指十九世纪的美国社会认为女性对宗教怀有的特别的习性。十九世纪二三十年代的英美

青年女性被认为是和上帝一起辛苦劳作的夏娃，用自己的痛苦，纯洁和热烈的爱把世界从罪恶的泥潭中解救出来。宗教使得女人成为上帝的帮手，帮助上帝革新世界。不信仰宗教被认为是女性身上“最让人厌恶的人类特性”^①，“如果不信上帝，就不是女人，虽然她可能是母亲”^②。女性的纯洁也是一个被高度尊重的特性。失去了纯洁，女人就不是女人了，而是一个低等生物，“堕落的女人”^③，不值得爱。结婚之后，女人必须依靠她的丈夫，成为一个没有独立法律地位的空洞的存在。“服从”可能是最具女性气质的道德了。男人从来不被要求服从，男人应该是行动者，女人则应该是被动的旁观者，服从命运的安排，服从职责、上帝和男人，这是上帝的安排。“可以肯定的是，无论在何种情况下，顺从和服从、温柔的脾性、心灵的谦卑都是对女性的要求”^④。第四个道德价值观“家庭”是指女性的位置应该在家庭，女性的角色应该是完成旨在维护她的虔诚和纯洁、提升女人道德的事务，而家务就是这样的事务。女人在家务中会让家庭成为快乐、和平的地方，将男人从外部的邪恶世界吸引回来。由于工作领域属于男性，家庭领域属于女性，女性逐渐变成消遣的代名词，变成了一种无用但是美丽的物品。

“真正的女性”所具备的德行也是当时美国中产阶级女性普遍遵守的道德价值。正如维尔特分析的那样，“真正的女性”这一价值体系在当时被社会广泛接受：

当时的社会，价值观经常发生变化，财务状况也迅速改变，社会和经济地位的变迁给人们带来不稳定，也带来希望，但是至少有一件

事一直保持不变——一个“真正的女性”就是一个真正的女性，不论她身在何方。如果什么人，不管是男人还是女人，胆敢篡改真正的女性的道德体系，他就会立刻被诅咒，成为上帝、文明和共和国的敌人。这是一项让人恐惧的责任，一个严肃的责任，十九世纪的美国女性不得不依靠她们孱弱白皙的双手支撑起庙堂的支柱。❶

正是因为成为一个“真正的女性”是男权社会极端重要的价值观，女性从很小就开始接受思想教育，阅读专门给女性办的杂志，不停地被灌输这些思想和道德观，从小被训练要顺从，要自制，要珍视自己的贞洁，视其为最珍贵的财产。她们从小就开始学习管家和养育孩子的技能，为以后完成女人唯一正当，也是最重要的性别角色——贤妻良母做准备。这些观念通过家庭、教会、学校、杂志、大众文学、礼仪守则等不断被灌输给当时的女性。虽然当时的中产阶级女性有机会去女子大学上学，但是这些学校的课程只限于两类，一类是宗教说教，另一类是女性做了母亲之后如何教育子女的基本知识。追求其他领域的知识是被严格禁止的，因为一个“真正的女性”应该“完成她天生的技能，即养育子女、持家和保持心灵的安宁”^[1]，而类似女性主义先驱玛格丽特·富勒之类的女性知识分子则被认为是不像女人，因为思考和理智是属于男人的性格特点，而不是女人的。

“真正的女性”在美国南方社会中的体现就是南方男权社会建构出来的理想女性形象——南方淑女(Southern Belle)。美国南方是一片特殊的广阔区域。在地理上，它通常是指美国南北战争时参加南方同盟的十一个实行蓄奴制的州，即弗吉尼亚、北卡罗来纳、南卡罗来

纳、亚那巴马、密西西比、阿肯色、路易斯安那、得克萨斯、佐治亚、肯塔基和俄克拉荷马。在内战之前，在经济上和文化上，南方都有其特色，与美国其他地区存在很大的差别。1607年，第一个英属殖民地在弗吉尼亚的詹姆斯敦建立，标志着英国的殖民势力扩展到南方。美国南部气候温暖、土地肥沃，优厚的自然条件孕育了发达的种植园经济，农业成为南方的经济支柱。在前工业时代，以农业为主的生存模式是南方人的普遍理想。种植园经济的繁荣为奴隶制提供了生存的土壤，和农业一起成为南方社会的经济支柱。在社会结构方面，南方社会是一个典型的阶级社会。大种植园主处于社会的最顶层，掌控着土地、财富和南方社会生活的主导权，遵守的是以英国上流贵族社会的价值观和行为准则为基础构筑的价值体系，崇尚优雅、荣誉、尊严和骑士精神，自认为南方社会是一个和谐、静止、阶级有序的农业社会。这就是所谓的“南方神话”。

在这个“南方神话”中，南方淑女是一个重要的组成部分。从外貌和仪表上看，南方淑女容貌美丽，身材纤弱，举止优雅，充分表现了女性柔弱的气质特点。为了突出这一特点，当时的贵族女性刻意保持瘦弱的体形，甚至经常生病、昏倒。她们不敢过于用力，也不能受到惊吓，以免健康受到损害。女性不能从事剧烈的体力活动，因为女性的“神经系统比男性柔弱很多……一旦她们的神经系统过于兴奋或者受到干扰，后果不堪设想”^[2]。当时，许多南方淑女确实身体纤弱，行动不便，但是原因并非她们天生如此，而是当时的女性都穿着紧身束腰的服装，她们“被紧紧地束缚住，连呼吸都困难，层叠的裙

子和衬裙又长又重，拖在地上”^①。这些束腰衣裙也是窒息女性价值观的外在体现。

从道德规范看，南方淑女恪守“真正的女性”的价值观，是虔诚、服从、贞洁、持家的典范，以美好纯洁的形象出现，被作为南方社会的女性典范而捧上圣坛。正如历史和社会学家W.J.卡什在《南方的思想》中所描述的：

她是南方的守护神，南方女性如身着铠甲的雅典娜在云中闪闪发光。她是南方人面对敌人时集合的旗帜，是南方民族性传奇般的象征。她既是阿斯托拉脱城百合般纯洁的少女，又是皮奥复山上的狩猎女神，同时，又是令人爱怜的圣母。仅仅提起她的名字，强壮的男人就为之垂泪或者高声呐喊。没有哪一个布道不是从称颂她的荣耀开始又以此为结束，没有哪一个慷慨的演讲不是以守卫她的尊严开篇又以此收尾。^②

南方社会是父权制结构，也是建构完美南方淑女的主导力量。表面上看，南方淑女受到崇拜，但是在现实中，这些意识形态构成了一套严苛的社会规范，束缚着每个南方女性，压抑着她们自己的意愿。在男权主宰的南方社会，被奉上神坛的女性只是被当作“物”受到崇拜，实际上她们只是男性力量的附属品。例如，南方淑女闲居在家，被要求做“屋里的天使”，重要功能是“展示丈夫的财富”^③，成为丈夫财富和成功的象征。

十九世纪末到二十世纪二三十年代，“真正的女性”这种建立在本质主义理论基础上的固定的女性性别角色和身份受到了女权主义理论家和活动家的挑战。十九世纪末，首先爆发的是妇女选举权运动。经过将近半个世纪的努力，美国妇女终于在1920年获得全国范围的选举权。当时美国的社会经济状况也为女性走出家庭提供了客观条件。内战期间，男子参战，留下了大量的工作空缺，只能由“真正的女性”来填补。内战期间和内战之后，很多女性走出家庭，成为教师、办公室职员、政府工作人员、商店店员等，有些南方女性还像米兰达的祖母一样承担起了拥有上百名奴隶的大种植园的管理工作。另外，还有大约三千名妇女在内战期间担任护士和志愿者。对女性社会角色影响最大的是战争带来的伤亡。内战期间，近36万北方士兵和近26万南方士兵阵亡，总计约110万人伤亡，超过美国之前所有战争的死伤人数，产生了“一代寡妇、未婚女人、残疾士兵的妻子，还有大量急需收入的妇女”^①。

在这种社会背景下，出现了另外一种更加开放的理想女性性别角色，即“真女人”。“真女人”和“真正的女性”的区别在于对待健康、教育、婚姻，当然最重要的是就业问题的不同态度。虽然“真女人”依然强调女性仍应拥有自己独特的行动范围和职业，但是这种行动范围已经大大扩展，超越了原来“真正的女性”规定的范围。“真女人”允许女性拥有一定程度的独立，还强调女性应该在经济上自立。另外一个变化是“真女人”的性别角色认为女人“在生理上、理性上、情绪上和男性平等，在很多情况下，甚至要优于男性”，而不是像“真正的女性”所强调的那样“神经质、歇斯底里，生理上十分

虚弱，很容易被男性的力量、强大的情感和理性征服和主宰”。

[3] “真女人”还鼓励女性从事有利于健康的体育运动和活动，如射箭、体操、滑冰、骑马等，而不是像“真正的女性”一样柔弱、温顺。在着装上，“真女人”也不像“真正的女性”那样受束腰裙之苦，她们穿着更加宽松的衣裙，裙子也稍短，便于户外活动。

女性受教育程度也在提高，教育的目的不再单纯是提高女性家务工作水平，“吸引合适的男性，完成妻子和伴侣的职责”，而且还可以“在必要时，养活自己和家庭，从而为婚姻提供财务支持”。[4]可见，通过教育，当时的一部分女性已经可以依靠自己的技能养活自己，从而扩大女性的视野，丰富和提高自己。女性对于婚姻的看法也在改变，“真女人”不再认为婚姻是女性注定的幸福的归宿，而是具有一定冒险性的，因为一旦结婚，离婚的可能性很小。所以，“真女人”强调的不是培养女性取悦男性的技巧，而是强调女性应该重视男性在勤奋、同情心和道德观等层面的见识，而不是一味地重视男性在物质和财富上的吸引力。在“真女人”的性别角色中，虽然婚姻仍然被看作女性理想的归宿，但是一个受过教育、可以养活自己的单身女性是比一个受到虐待、不快乐的已婚女性更加理想的性别角色。虽然在“真女人”文化中，家庭事务仍然是女性的中心，但是“真女人”文化并不鼓励女性闲待家中，因为这样会增加女性对男性的依赖。“真女人”鼓励女性从事工作，赢得经济上的独立，这样一方面可以避免仅仅因为生计问题而进入婚姻，另一方面也可以在自己的家庭遭遇经济危机的时候帮助支撑家庭。

随着美国社会经济的发展，中产阶级女性也开始外出工作，女性性别角色的发展进入下一个阶段“公共女性”。随着女性不断地参与社区的道德和文化事务，女性开始有了更多机会进入公共领域，承担法律、政治、社会领域的公共角色。在法律方面，女性努力保护自己的物质利益，打破公共空间的性别隔离；在文化方面，她们开始进入出版、表演等领域。女性的工作也不再局限于和家务相关、可以在家完成的工作。随着美国工业化程度的提高，大型企业都开设了复杂的管理机构，需要大量劳动力，传统上由男性统治的办公室工作开始雇佣女性，尤其是打字员和速记员等岗位。资料显示，1900年，从事打字工作的美国女性人数已经猛升至20万人，占当年办公室工作总人数的1/4。^①

“公共女性”这一新的性别角色还鼓励女性参与文化方面的活动。当时阅读长篇小说是最受欢迎的文化休闲活动，一大批女性职业作家应运而生。她们用自己的作品赚取收入，补贴家用，还借此进入一直由男性统治的文学领域。通过自己创作的小说，女性作家可以表达自己对社会问题的看法，也可以为女性读者提供认识外部世界的窗口。最有代表性的例子就是十九世纪中叶一批有影响力的女作家如凯瑟琳·玛丽亚·赛奇维克、范妮·芙恩、斯托夫人、苏珊·沃纳、路易莎·梅·埃尔克特、E.D.E.N.索斯沃斯、伊丽莎白·斯托达德等，她们的小说不仅深受读者欢迎，销量惊人，而且有些作品还直接推动了社会变革，比如推动了废奴运动的斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》就是这方面的优秀作品。正如美国历史学家格列娜·马修斯所评论的那样：“小说这种体裁把纯粹的私人表达和公共世界连接起来。另外，小说也为女

性，不管是女性作家还是女性读者提供了自我表达的机会，使她们的主体性获得稳定发展……小说还为女性作家在她们缺乏权利的政治领域采取行动提供了手段。”^②

十九世纪八九十年代的时候，随着社会的发展和政治经济形式的变化，“公共女性”这一性别角色进一步发展成为一种新的女性形象——“新女性”。“新女性”目睹了自己的母亲们为了进入男性主宰的公共领域所做的斗争，也享受着母亲们通过努力获得的一定程度的独立、自由和在公共领域的微弱权力，但是她们并不满足于此：“她们是新式布尔乔亚家庭主妇们的女儿，她们的梦想始于母亲创设的组织和俱乐部，始于母亲们已扩展的性别角色。但是，具有讽刺意味的是，母亲已取得的成就激发了女儿为自己争取和母亲截然不同的角色的决心。”^③这些“新女性”主要是中产阶级和上层社会女性，她们要求的权利是她们的母亲想都不敢想的。“新女性”的目标是把女性从传统规定的性别角色中完全解放出来，要求获得更多的教育、就业、经济和政治权利，她们直接挑战关于性别差别的传统本质主义观念，认为性别和种族一样，都不能决定一个人的生活范围和权利。

在新一波妇女运动的推动下，女性教育得到迅速发展。女性第一次进入男性学校学习，这种男女同校的要求在当时是很激进的，因为她们要求的不是平等的教育权利，而是和男性相同的教育。“新女性”在就业方面的要求也不仅限于找到一份养活自己的工作，而是可以满足自己精神需求和兴趣的事业。“新女性”拒绝传统的贤妻良母的性别角色，转而追求在事业中获得情感和思想上的满足感。这一点

在十九世纪后期到二十世纪前期接受大学教育的美国女性的婚姻状况中也有所反映。十九世纪七十年代到二十世纪二十年代，“40%到60%的大学女毕业生没有结婚，而同时代全部美国女性中仅有10%未婚”^⑩。这与先前的“真女人”和“公共女人”在职业方面的要求有着实质上的不同。虽然“真女人”和“公共女人”允许女性在家庭之外寻求工作机会，但只是在家庭需要经济支持时或者为了公益的目的，女性的主要关注点仍然是自己的家庭。而且之前女性的工作都与女性的传统领域，即家庭事务和养育陪护相关，例如缝补、教师等，而“新女性”对女性家庭领域表现出漠不关心，甚至是公开的厌恶，对和男性交往表现出极大的愿望。“新女性”这一新的性别角色主张年轻女性应该脱离家庭的束缚，“像男人一样思考、感觉”，“鼓励她们争取事业上的成功，而且把事业放在比家庭还重要的地位，这些都直接违反了维多利亚时代理想女性的规范”，^⑪引起了当时社会中的保守群体对女性道德观的担忧。

在经济和公民权利方面，“新女性”也有新的追求。“新女性”要求拥有和男性一样的经济和政治权利。那时候一大批“新女性”大学毕业之后，为了避免家庭的束缚，而选择了另外一种生活方式。她们作为教职员工留在女性大学里，一方面赚取收入，另一方面鼓励更年轻的女性继续这样的生活方式。还有一些“新女性”进入社会服务所，和其他志同道合的女性共同生活，分担费用，进一步提高了经济独立和思想独立的程度。当时很多“新女性”终生住在这种只有女性的封闭环境里。这样的社会服务所还有助于“新女性”组织起来推动社会改革。女性主义活动家简·亚当斯在芝加哥贫民区建立了当

时最著名的社会服务机构赫尔馆，帮助受过高等教育的女性进入男性统治的公共领域。赫尔馆的“新女性”包括为社会改革做出巨大贡献的一大批女性社会改革家，如弗洛伦丝·凯利、爱丽丝·汉密尔顿、茱莉亚·拉斯罗普、格蕾丝·阿伯特和苏菲妮莎·布莱克林奇等。这些女性社会改革家组织女工，为了工会和罢工的合法化而进行政治游说活动。她们为工人的最低薪水和最长工作时间的立法、孕妇和儿童医疗体系、儿童援助体系的确立而四处奔走，有效地影响了公众舆论。

虽然在这些“新女性”的不懈努力下，“新女性”获得了比其他任何美国妇女都广泛的政治权力和视野，但是，当时的“新女性”拒绝传统女性性别角色的限制，努力争取和男性平等的机会和权利的做法是当时的社会无法容忍的。当时的民众和公众舆论也仍然无法接受女性在公共领域活动，在与男性的婚姻之外仍然有可能通过工作获得情感上的满足。研究美国妇女史的著名学者卡萝尔·史密斯-卢森博格这样描述当时的中产阶级男性对“新女性”的恐惧心理：“中产阶级男性在公共领域经历着足以毁灭灵魂的恐惧，而家庭则是他们最后的避难所……现在由于女性受到教育，外出工作，她们被认为‘不适合’成为这样的避难所。妇女们加入冷酷卑鄙的经济利益的丛林之战中，缺少了精神上的指引者和执行者的家庭也只能变成没有恩泽、温柔、美丽、礼节和虔诚的空洞的结构。”^②

当时，社会的传统势力试图通过各种方法吸引或者逼迫“新女性”重回家庭，重回仍然处于主流的男权文化。虽然压力重重，但是十九世纪的美国妇女运动仍然取得重大进展。由被拘囿在家庭的囚徒

的第一阶段到成为社会重要一员的第三阶段只经历了不到一个世纪的时间。这四个阶段的变化对于维多利亚家庭价值观和传统性别角色观念的转变起到了重要作用，为女性赢得了生活自主、进入公共领域、就业等机会，为以后的女性主义理论和实践的发展奠定了坚实的基础。

在传统性别身份受到挑战和冲击之后，女性主义理论的发展也取得了长足的进步，出现了多种流派。社会女性主义和激进女性主义思潮是二十世纪二三十年代美国有代表性的女性主义思潮。社会女性主义承认本质主义理论强调的性别差异，但是不同的是，社会女性主义者认为女性的这些天生气质不仅在管理家庭事务上有价值，而且在“管理更大的家，即社区和国家方面也具有很大的价值”^①。这种理论虽然在一定程度上为女性突破传统性别角色的限制提供了理论支持，但是并未从根本上触及本质主义的思想根基，也就是男性和女性的生理差别决定了不同的性别身份和角色。社会女性主义者认为女性气质是不完整的，必须由男性来平衡。即便是前文中提到的建立了当时最著名的帮助受教育女性进入公共领域的女性主义活动家简·亚当斯也一直强调婚姻是“生命为女性提供的最高礼物”^②。后来，甚至连亚当斯自己都承认这种观点的局限性：“她们强调作为女性的特别体验和天赋，强调女性对于男性的补充性，不仅限制了她们改革的广泛性，而且还强化了女性的主要位置应该是在家庭的观点。”^③

激进女性主义者和社会女性主义者的理论立足点恰好相反，她们否认本质主义理论支持的不同性别模式。当时的芝加哥大学是激进女

性主义者的活动中心。许多激进女性主义者聚集在那里，发表文章，组织活动。她们认为本质主义所谓的男女心理的不同确实存在，但是这些差异并不是自然或者生理原因造成的，而是教育、文化、社会期待等外部因素导致的。1920年的科学研究也证实男性和女性在心理特征方面是相同的，美国的主流心理学界也认可这一科研成果，因此激进女性主义者试图打破“真正的女性”这一文化壁垒，认为女性首先应该承认她们是个体的人，其次才是妻子和母亲，所以女性应该走出家庭，参加工作。一战期间，美国有大量妇女走出家庭参加工作，这些职业女性分为两类：一类是工人阶级女性，她们为生活所迫参加工作；另一类是中产阶级、受过高等教育的女性，她们工作的目的除了获得经济上的独立外，还追求精神上的自主独立。虽然目的不同，但是这些女性都遭到了社会的冷眼。她们遭遇到报酬上的不平等，更可怕的是根深蒂固的传统的性别观念的影响。在传统观念的影响下，外出工作的女性被认为是极端的、不正常的。由于妻子/母亲和职业女性这两个角色在当时是不相容的，所以外出工作的女性自己也会产生强烈的内心冲突，在婚姻和职业上处于两难的选择。“1920年，全部职业女性中只有12.2%结婚，1877年到1924年获得博士学位的女性中，75%为未婚。”^①1923年的一次民意测验显示，“90%的女性希望自己嫁出去，而只有7%的女性希望成为职业女性”^②。在波特出生的十九世纪末期，男权主义者给职业女性贴上了“疯子”的标签，正如著名女性主义理论家伊莱恩·肖沃尔特所说：“在男权文化感到自己受到叛逆的女儿们批判的时候，一个当然的防卫措施就是给那些为获得大学入学机会，进入专业领域，获得选举权而奋斗的女性贴上精神失常的标签。在所有世纪末的精神失常病症中，歇斯底里被认

为是和女性主义运动联系最为紧密的。”^⑩肖沃尔特还引用当时的病历证明男权社会对职业女性的偏见。当时的权威医生F.C.斯凯就曾说他治疗的歇斯底里的病人中，好斗的、独立的女性比“正常的”女性比例更高，“她们都表现出比正常女性更有力量、更有决断力、更有决心、更加不怕危险”^⑪。另一名医界权威霍雷肖·布莱恩·多金也认为“女性作家和艺术家中有很大一部分都是非传统女性”^⑫。也就是说，当时的人们认为追求独立的女性和精神错乱只有一步之遥。

这样的观念对于试图进入男性统治的艺术、科学、法律、医学等专业领域的女性来说无疑增加了心理上的焦虑。为了避免这样的心理压力，许多职业女性害怕被贴上女性主义的标签，专业领域的职业女性普遍认为和女性主义相联系会妨碍自己的职业进步。在家庭里，女性是服务者的角色，而在职场，女性和男性是竞争关系，这种矛盾的角色也增加了女性的心理焦虑，导致她们认为自己严重违反了传统。美国当代自由女性主义的开创者贝蒂·弗里丹认为整整一代没有公共空间、没有社会工作、被限制在私人空间中的女性（主要是中产阶级白人女性）承受着巨大的心理困扰。在她们的家庭里，这些女性试图完成一种神话般的角色。弗里丹提出了著名的“女性神话” (feminine mystique) 一词，意为女性要通过成为完美的妻子和母亲达到女性一生的最大成就，而女性在家庭里的神话角色正是这种“女性神话”强加给女性的：

女性神话认为女性最高的价值和唯一的责任就是完成她们自己的女性气质。女性神话认为西方文化的一个重大错误就是西方在很长的

时间里没有珍视这种女性气质，还说这种女性气质是神秘的和本能的，是接近人类科学可能永远不能理解的生命的创造和本源。但是不论如何特殊，如何与众不同，女性气质都不能比男人的天性低一等，甚至在某些方面还高出一筹。这种女性神话还说，过去女性种种的苦恼根源是女人嫉妒男人，试图和男人一样，而不是接受她们自己的天性。要实现女性的天性，只能在性方面表现被动，接受男人的权威、养育后代，实现母爱。⑨

虽然弗里丹研究的是二战后美国女性的境况，但是，女性传统的性别身份和社会发展为女性可能提供的独立性别身份之间的矛盾，以及这种矛盾给女性造成的心理压力，其实在二十世纪二三十年代就普遍存在。

从世纪之交女性性别角色变迁的历史及女性主义关于性别身份的理论发展来看，凯瑟琳·安·波特生活的时期和文学创作的全盛时期正是传统的本质主义和新兴的女性主义思潮交替的时代，那时主张性别身份是天生的，自然的本质主义占据绝对主导地位，而主张性别身份是社会建构的女性主义则处于萌芽和初步发展时期，因此，和同时代试图进入男性主宰的艺术领域的其他女性作家一样，波特也经历了新旧观念交替产生的不安和焦虑。一方面，波特出生于南方，深受传统美国南方文化影响，一定程度上认可传统的女性性别身份；另一方面，波特很早就成为独立的职业女性，从事新闻记者、文学批评、文学创作等传统上男性统治的领域的工作，渴望成为真正的艺术家。可以说，波特的一生都在女人—艺术家二元对立的内心斗争中挣扎。

我们先来探讨一下家庭背景对波特性别身份立场形成的重要影响。波特生长在十九世纪一个保守的美国南方家庭，因此完美体现“真正的女性”气质的南方淑女是波特一生追求的性别身份。提多斯指出，“童年环境为波特所提供的女性形象是十分有限的，这个形象只要求自己变得更漂亮、获得适合婚姻的伴侣的追求、生孩子、家务劳动”^①。波特很小的时候就读过《美女与野兽》和《灰姑娘》，以及许多其他类似的宣扬女孩的传统性别身份会带来财富和快乐的故事。这种阅读强化了男权社会建构的观念，即外貌和女性气质对于一个女人的价值来说是十分重要的。她的家庭环境也给年幼的波特灌输了关于性别的传统观念。根据波特的传记作家吉文纳的记载，波特渴望父亲的爱，但是她的父亲却反复无常，行为古怪，偏爱他认为最漂亮的女儿。波特曾经是父亲最疼爱的孩子，因为她是最漂亮的女儿。但是很快，她就被长着一头金发、胖胖的可爱的妹妹打败，失去了父亲的宠爱。所以，甚至在孩提时代，波特就“认识到外表美丽是极其重要的”^②。吉文纳也引用了其他事件来说明波特一直以来对外貌的重视。波特的表亲梅布尔·基尔帕特里克记得年幼的凯瑟琳曾教她修指甲，教她在擦干双手的时候如何使用毛巾压住指甲。和波特一起睡觉的妹妹也回忆说，姐姐每天吃一个洋葱，因为她认为这样会让自己变得更美。在给童年朋友厄娜·格拉弗·霍洛韦的信中，波特写道：“我记得你的手和耳朵，一定是因为我自己的手总是又瘦又扁平，还有点脏兮兮的，因为常常沾上花园的尘土……我的耳朵太大了：我想让它们长得像你的耳朵那么红润、小巧。”^③在信中，波特还说厄娜是她理想中的美人，因为她个子高挑，皮肤像贝壳般生动、闪亮，有着长长的金发和明亮纯蓝色的眼睛。

为了和自己的南方淑女的角色一致，即使已经成为受到认可的作家，波特仍然费尽心机，塑造具有传统女性气质的公众形象，使自己成为男性眼中的可爱物件。波特和著名摄影师乔治·普拉特·莱恩斯是好朋友。莱恩斯为波特拍摄过具有高度艺术性的照片。在这些照片中，波特戴着手套，身穿长袍，戴着珠宝和头巾，身着高雅昂贵的服装，表现出极度令人沉迷的女性气质。《巴黎评论》的记者芭芭拉·汤普森回忆说，即使上了年纪，波特仍然是一个高雅的、有魅力的美女。从她精心布置的房子也可以看出波特对外表的重视程度。芭芭拉·汤普森这样描述波特的家：“女主人接待客人的客厅优雅地融合过去的回忆片段，既有美国风味也有欧洲风味。高高的天花板，灯光模糊而清冷……最后，一个声音从楼上的过道响起：那音调像是在和一只小鸟说话，或者和一个上了年纪的美男子调情。”^②波特一生在穿着、体形、外表上都以传统的南方淑女作为标准。她严格控制体重，一直追求南方淑女的苗条身材，在给家人、朋友的信件中，经常骄傲地描述自己轻盈的体态。在外表方面，她也一直将自己塑造成传统的南方淑女。评论家威斯科特这样描述1962年的波特：

她有一张可爱的脸庞，具有典型的南方特点：皮肤像月光一样苍白，从来没有被太阳晒过，或许是晒不黑的那种皮肤。她是个娇小的女人，身材保持得很好；有时很苗条，有时不那么苗条。她有一双大大的眼睛，黑黑的，闪着光，她看着别人的眼神总是温柔的，或者带有愉快的调侃意味，有时，眼神也闪过些许的坚定和愤怒。她的声音甜美，像天鹅绒般醇和，有点沙哑。^③

成名之后，波特将自己事业上的成功物化为高档消费品的堆积。无论贫富，她都在衣服、珠宝和家庭装饰上花费大量钱财，而且认为这些东西越贵越好。二十世纪四十年代的时候，波特曾经在电影界工作过一段时间。虽然那时她很穷，无法奢侈地生活，但是她仍然花费重金购买昂贵的衣服和珠宝。1963年，当她得知自己的长篇小说《愚人船》大获成功后，她立刻买了一枚重达22克拉、镶嵌两圈宝石的祖母绿戒指，还有配套的项链和手镯。波特晚年仍然经常穿着低胸礼服出现在作品阅读会上，被戏称为美国文学界的“贵妇人”。记者对晚年波特的采访，最重要的内容不是她的文学创作，而是她的衣着和佩戴的珠宝。在1970年的一次采访中，记者最重视的仍然是她的外表和她蓝色的丝质外套：“当我提到她的外套时，这位身材苗条匀称，地道的南方淑女顽皮地笑了笑，说‘这是克里斯丁·迪奥’。”^⑨

波特拍摄的大量照片也可以证明波特对男性凝视和女性物化的重视程度。马里兰大学的波特研究中心现保存了超过1500张波特的照片，包括波特本人的肖像照和日常快照、波特自己拍摄的照片，以及家庭成员和朋友的照片。波特十分重视自己在照片中的形象，并且将自己最喜爱的早年照片作为礼物赠送给亲友。当然，这和波特出生的时代紧密相关。波特出生的那年正是被视觉艺术学者诺曼·登青称为“电影社会”开始的第二年。十九世纪下半叶，摄影机发明之后，人类社会进入对视觉影像的迷恋时期，不论是电影银幕上的还是个人照片中的影像都使人们着迷。这种巨大的变化也可以从波特母女现存照片的数量差距中得到证明。波特的母亲于1892年去世，仅留下少量照片，而波特则留下超过一千张照片。早期照片中的波特容貌美丽，

风格时尚。由于外表美丽，波特曾在1920年被选为摄影模特儿，拍摄了许多模仿当时好莱坞明星的照片。这些照片都是她最喜爱的照片。十年后，她在给友人的信中写道：“我曾经很漂亮，很上相。”^①

波特早期的这些照片，最重要的一个特点是照片中的她几乎从来不直接看相机镜头。即使在少数直面镜头的照片中，她的眼睛也经常避开镜头，转向其他方向。波特转移目光充分表明了其作为凝视对象的地位。正如视觉艺术学者安妮特·库恩所说，这种照片的观众可以尽情地“无法无天地观看”^②，因为凝视对象不会转头回看。也就是说，波特邀请凝视者尽情观看自己，她则放弃了控制权，选择被动的角色。还有一张被波特的侄子保罗称为“最能代表波特一生的照片”^③。1959年，波特去弗吉尼亚军事学院拜访童年时代的朋友厄娜·约翰斯，其间去观看院内摆放的坦克。这张照片就是这时拍摄的。照片中，厄娜的丈夫约翰斯上校和另外一名男子抱起波特，把她抱上坦克，坦克上还有三名士兵等着抓紧她。她的脸并没有正对镜头，但是可以看到她面带微笑，穿着高跟鞋的双脚微微朝前伸开。保罗在照片后的题字上写道：“太典型！……那种让别人把自己抬上坦克顶端的极度的兴奋——真的是‘让’！”^④保罗强调“让”这个词体现了波特所有照片表现出的主动创造一种使自己成为被动者的心理状态。

能够表现波特接受客体化和被动性的还有波特的朋友、《时尚》杂志摄影师乔治·普拉特·莱恩斯拍摄的照片。莱恩斯和波特二十世纪三十年代在巴黎相识，后来莱恩斯为波特拍摄了大量突出波特魅力的艺术照片，并成为后来最常用的波特肖像。照片中的波特身穿晚礼服，灯

光衬托出波特的面部线条。像大多数艺术照一样，照片中波特的姿势有些不自然，显然是摄影师有意设计的。为了突出拍摄对象的“魅力” (glamour)，摄影客体和姿势都进行了刻意装扮和制造。视觉艺术学者安妮特·库恩认为“魅力”这个词几乎只用于女性，“女性富有魅力的形象尤其有力量，因为这种形象满足了观看者的欲望：美丽和性感在被理想化和没有获得之前是最迷人的”^①。波特有时自己也承认这些照片过于矫揉造作，但是却认定这些是她最好的照片。这些照片后来发表在时尚杂志上，增加了她的知名度，但是同时也使她更多地置身于时尚界而不是文学界。

与这种被动客体身份的照片不同的是一张由著名女作家兼摄影家尤朵拉·韦尔蒂拍摄的波特的照片。照片拍摄于二十世纪四十年代，波特坐在树荫下，直面相机镜头，表情严肃却很自然。在随后的采访中，韦尔蒂谈到自己为何喜爱这张照片：

我认为这张照片表现了波特的一些内心状态，这种状态是在她作为一位美女或者表演艺术家的时候都不常表现出来的。当然，那些照片都是十分美丽的。但是这种安静的、没有摆弄姿势的照片表现的却是内心的故事；我认为从这些照片中可以看出波特意识到自己是作家。这种角度是内省的、严肃的。而且我认为这样的角度更美丽。我不知道她如何想……但是，这么多年来，对我来说，这些照片代表着对这位艺术家内心生活的冷静窥视。^②

女作家镜头中的波特与男摄影家镜头中的波特截然不同，后者作为男性凝视和欲望的对象出现，而前者体现了波特对于自己艺术家身

份的严肃态度：她渴望成为一位真正的艺术家。她在七十三岁时接受的一次访问中说道：“我开始时一无所有，只有一种热情、一种强烈的愿望。我不知道这种愿望来自哪里，也不知道为什么，或者为什么我这么固执，什么事也不能改变我。我与我的写作之间的关系是我曾经拥有过的最强烈的联系——强过我与任何人之间的关系。”^⑩吉文纳在波特传记中也确认波特具有这种内心驱动力：“她情感的中心，一生中持续不断的线索就是她作为艺术家的工作。”^⑪她痛苦的第一次婚姻、她不安和富有想象力的个性还有其他许多因素都是波特冲破早期环境对女性性别身份限制的动力。另外，波特虽然成长于传统的南方贵族家庭，但是家族中的女性家庭成员是促成她独立生活的另一个重要因素。她的母亲玛丽·爱丽丝·琼斯·波特属于“新女性”，是当地在女性大学求学的第一人。虽然母亲结婚后，成为一个“家庭天使”，并且很早就去世，但是母亲早期对传统的反叛也对幼小的波特产生了影响。对波特影响最大的女性长辈是她的祖母凯瑟琳·安·斯卡格斯·波特（人们都叫她凯特阿姨）。波特的母亲死后，祖母承担起养育孙子孙女们的责任。和自己意志薄弱、懒惰懒散的儿子相反，祖母默默地承担了重任。她也是一个优秀的组织者和管理人，为了孙子孙女们的生计，努力管理着庄园。祖母是一个严厉的长老会成员，给自己的孙女们灌输道德和宗教原则。更重要的是，“凯瑟琳·安·波特对孙女最有效的影响是传递了一种独立、有效和可以完全掌控世界的意识”^⑫。凯瑟琳·安·波特出生时原名凯莉·拉塞尔·波特，后来，为了纪念祖母，将自己的名字改为祖母的名字凯瑟琳·安，可见祖母对波特的影响之大。在后来的生活中，波特自己也经历了女性选举权的斗争，女性职业选择机会的迅速增加，墨西哥民族革命、两次世界大战、二十世

纪六十年代的社会动荡和第二次妇女解放运动等，所有这些都促使她在更加宏大的社会背景下思考女性性别身份问题，也有助于她在社会建构主义的大框架下思考这个问题。

在南方传统的女性性别身份观念和新兴的女性主义观念的双重影响下，波特和同时代的许多其他女作家一样，也产生了桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古巴尔所说的“作者身份焦虑”(anxiety of authorship)。“作者身份焦虑”是指女性作家对自己的创作极度缺少信心的恐惧心理。女性作家的艺术家身份与传统性别角色不符，因此必然受到由男性作家主宰的文学界的孤立。男性文学先辈会压制她作为作家的声音和身份，因此女性作家“极度害怕自己无法创作，因为她永远不能成为‘先行者’，写作这种行为会孤立她，毁灭她”，使她感到焦虑。①波特渴望成为一个艺术家，但是作为一个在认为女性的生理特性决定了性别身份的本质主义思想环境中长大的南方美女，她对创造一生育这对二元对立感到非常不安，因为她相信她的艺术家身份是很不“自然”的，和她“自然”的女性气质不相容。为了说明波特对于失去所谓的自然女性身份的恐惧，玛丽·提多斯引用了波特对作家玛丽安·斯多姆所写传记《圣女罗斯的一生》②的评论：“女性的身体是生命的储藏室……女人是自然的，否则就是失败……所以女圣人，就像女性艺术家一样都是怪物。也可以说，如果她们是圣人或艺术家，她们就不是女人。”③虽然波特并没有遵循传统女性的生活轨迹，但是从这些笔记中我们可以看到波特从来都没有放弃这样一种信念：女性气质是和生育，而不是和艺术创作紧密相连的。因此，波特的一生都在经历两种身份的内心斗争：女人还是艺术家？

波特对于这两种身份的矛盾心态还表现在她对待女性主义的矛盾态度上：一方面她同情和支持当时的女性主义者的观点和做法，自己也参加工作，成为职业女性，追求精神上的自主独立；但另一方面，波特又反感女性主义，认为女性主义是“一个可怕的字眼”^①，拒绝与女性主义者有任何瓜葛。波特反感女性主义的原因还是基于本质主义思想的影响。虽然二十世纪二三十年代，很多女性已经进入职场，但是主流意识形态仍然反对这种不符合本质主义思想的行为。他们认为这些渴望进入职场的“新女性”自以为是，而且不是女人。1935年，当时著名的女性主义者玛格丽特·米德认为，女性的选择是非此即彼的，要么成为“一个女人，也就是毫无建树的个人，或者成为一个成就卓著的个人，但不是个女人”^②。当时的女性主义者或者“新女性”也被认为是一群面容丑陋、一脸苦相的悍妇。波特深受南方传统文化影响，十分看重自己的女性气质，自然无法接受自己和这样没有女性气质的职业女性相提并论。即使在她的写作生涯取得一定成功之后，她也尽力掩饰自己为成功做出的努力，使外界看来她的成功之间只是偶然为之。吉文纳认为，波特试图经常调和女人和艺术家之间的矛盾。她之所以能够做到，是因为她掩饰了艺术家勤奋、自律或者富有进取性等这些传统上被认为是男性的性格特点，由此“一个伟大的文学创作者和南方淑女完成了统一”^③。比如，波特就曾经把她第一篇小说《玛丽亚·孔塞普西翁》的发表经过轻描淡写地说成是毫不费力得来的，真相却是为了维系自己的文学事业，她已经为了生计在报社工作了多年。在一次采访中，波特宣称《世纪》杂志的编辑卡尔·范·多兰唆使她写这篇小说，写完之后，多兰十分着急，“到我家直接拿走了稿件”^④。但是在另一篇采访中，她却说这篇小说是受到了另外一

个朋友乔治·西尔的蛊惑而写的，而且小说出版所得的收入使她十分震惊：“我对乔治说，我不知道发表小说还有报酬，他说，‘如果你事先知道了，可能就要写得快一些了’。”^[5]波特还曾经拒绝使用“事业”一词，因为她认为这个词“充满机会主义味道和世俗的野心”^⑩，不符合传统的女性气质。

从表面看，波特支持保守的性别身份思想，小心翼翼地不愿意与女性主义有任何牵连，对女性主义嗤之以鼻：“她们的思想缺少些东西。我真的无法再读她们的东西。我不介意她们怎么做，只要她们不在大街上做，不要吓着马儿们就行。”^⑪在波特的最后一部作品长篇小说《愚人船》出版后的二十世纪六十年代，波特说：“不，我从没有感觉是个女人这个事实让我处在什么劣势，或者说在一个男人的世界做一个女人有什么困难的。”当被问及自己是否准备加入妇女解放运动时，波特大笑起来，答道：“当然不……我不同意她们的观点……而且我也不在乎什么权利。”^⑫当波特被要求对贝蒂·弗里丹的《女性的奥秘》发表评论的时候，波特回答，“当我读这本书的时候，我想，‘哦，贝蒂，你为什么不忘掉这些事，去为你自己和丈夫调制一杯美味的鸡尾酒呢？’”^⑬

虽然表面上波特与女性主义保持距离，但是，在她零星的文章中却表现出对当时女性主义运动的支持。波特深受著名女作家和女性主义思想家弗吉尼亚·伍尔夫的影响，还曾写了一篇评论家们很少注意到的文章《弗吉尼亚·伍尔夫》。在文中，波特对伍尔夫的崇敬之情溢于言表。波特强调伍尔夫的思想在“此时此地非常重要”，“我不能假

装无视她的作品.....她是最能打动我的内心思想和情感的作家之一”

①。波特认为伍尔夫的伟大之处在于她的离经叛道，“不按照死板的教条生活”②。这里波特显然是暗指即使在那个女性主义被认为是女性耻辱的时代，伍尔夫的信仰也不曾动摇。所以，伍尔夫实际代表了波特无法做到的一面，即公开反抗主流男权价值观。她在给友人爱德华·施瓦茨的信中写道：“我知道当女人爱着男人的时候，她会竭尽所能支持他，帮助他.....可是我从来没有见过一个男人这样爱着一个女人。他无法做到，因为男人最大的本能就是毁灭，毁灭她的存在，毁灭她作为一个女人的自信。这种毁灭经常是潜藏的、隐秘的，但是却是持久不断的。”③波特这样激进的观点显然是受到了《权利与情感宣言》(*The Declaration of Rights and Sentiments*)的影响。《权利与情感宣言》是1848年召开的美国第一届妇女权利大会通过的文件，其中提出了男女生而平等的概念，并要求社会在政治、经济、教育、婚姻和家庭各个领域给予女性和男性相等的权利。宣言中写道：“男人在各个方面都在毁灭女人对自己力量的自信，弱化她的自尊，使她心甘情愿过着依附和自卑的生活。”④这和波特信中的措辞十分相近。

波特在自己职业和婚姻生涯的所作所为更加清晰地表明她实际上是一位拥有女性主义思想的“新女性”。在1942年给友人玛丽·爱丽斯·希尔兰德尔的信中，波特写道：“对于我来说，我很清楚地知道我已经为世界做出了自己的贡献，我已经写出了优秀的作品，我有权利为自己感到骄傲，因为我没有依靠任何别人的帮助，除了自己之外，没有任何人为我铺路，没有家庭成员给予我鼓励 and 信心。”⑤这段话

表现出作为“新女性”的波特通过自己的努力获得独立自主的自豪。波特在长达四十年的职业生涯中，一直独立自主，即使在几次婚姻期间，她也拒绝依靠丈夫的资助，而是像伍尔夫主张的那样，坚持不懈地发展自己的事业。在1944年给友人安德鲁·莱特尔的一封信中，波特写道：“对于我来说，我的工作都是利用家务活、做饭和支付我生活费用的活儿之外的边缘时间完成的。自从我离开父母之后，在我的生活中，从来没有得到任何人的照顾。我不仅自己负担自己的生活，而且在婚姻中总是承担双重任务：赚钱和做家务。”^②在波特的时代，大多数妇女把婚姻看成事业，所以也认为不必追求家庭之外的其他事业。但是波特的这封信表明波特的所作所为并不符合这一主流思想，她不认为有了婚姻，就不必谋求职业和自立。在那个对于女性来说拥有事业几乎是不可能的时代，波特一生对于事业的坚持不懈的追求其实并不为当时的主流社会接受，却十分符合当时的女性主义主张。

波特对于事业和自立的追求主要来自内心强大的驱动力。很小的时候，波特就有了很强的事业心，渴望依靠自己活得成功。根据吉文纳的记载，波特小时候的伙伴曾经回忆过她们如何帮助波特选择她到底想干什么，波特小时候设想的职业包括修女、作家，当然更多的是演员。^③在波特童年生活的想象中，婚姻和家庭当然也是其中的一部分。但是，她认为妻子和母亲并不是女性事业的第一选择，这在当时来说已经是很离经叛道了。那个时代，大多数女性认为婚姻本身就是女人最大的事业。如前所述，1930年的调查显示，70%的女大学毕业生仍然认为婚姻和家庭要比事业更加重要，但是二十世纪初的波特在

描画婚姻和家庭的愿景时，自己的形象却是“家中的女主人，强势，独立，掌控一切”，而不是“为别人的终生事业铺路的助手角色”

注。

波特童年时代的贫穷也是促使她追求事业成功的重要因素。在波特很小的时候，家境衰落，父亲没有能力抚养四个孩子，只好带着孩子投奔在得克萨斯州的母亲。由于波特的祖母一直寡居，所以房子很小，一下子来了一大家子人，拥挤程度可想而知，孩子们就只好挤在一起睡觉，衣服也十分破旧，还经常接受邻居的接济。波特就在这样的环境中生活了九年。所以，小时候的波特亲身经历了贫穷，下定决心要摆脱贫困，像自己那些富有的朋友和亲戚一样，生活舒适，受人尊重。波特十几岁的时候，是家中唯一对自己的未来有规划的孩子，艰难的生活使她变得更加坚定，渴望成功。她花费了比以往更多的时间思考她到底想做什么。波特后来在回忆自己的这段经历时说：“我坚定地相信在我们的生活中，我们是一直准备成为什么人，准备做什么事的，即使我们自己并没有有意识地这样做。” 注

波特事业的第一步开始于1917年。那时她和第一任丈夫离婚已两年，来到《达拉斯早新闻》，想找一份记者的工作。可是当主编看到应聘者是女性的时候，直接拒绝了她。在当时极少有女性从事记者工作的情况下，这也是司空见惯的事情。一般情况下，女性都会接受一个低于记者的工作职位。但是，波特并没有因为此次失败看低自己的能力。在1958年写给友人爱德华·施瓦茨的信中，她带着讥讽的口吻写道：“男人的虚荣心使他们讨厌智力和其他方面都和他们一样的女

性.....男人急于一遍又一遍地证明自己比女性优越：他想成为上帝，或者说他创造着自己成为上帝的幻象。最重要的是，男人将实施这些权力和权威的重任都揽在自己肩上——啊，可怜的男人！”^⑩被报纸主编拒绝之后，波特并没有接受低于自己能力的职位，而是继续等待。不久之后，她的朋友凯蒂·克劳福德生病，推荐波特接替自己在沃斯堡市《评论家报》的社会新闻和戏剧评论专栏的写作工作。之后，波特又来到丹佛市，成为一家更大的报纸《洛基山新闻报》的记者。专栏作者的工资十分微薄，而且工作很累，“经常加班，工作枯燥，收入微薄.....手头缺少现金，每天睡觉的时候，饥肠辘辘，疲惫不堪”^⑪，但是这份工作还是为波特赢得了经济独立。

在获得了经济独立之后，波特并没有放弃她的职业梦想。她利用紧张的业余时间创作小说，终于在1922年她33岁的时候发表她的第一篇小说《玛丽亚·孔塞普西翁》。后来，又陆陆续续发表了其他的作品，如《殉道者》《他》《被抛弃的韦瑟罗尔奶奶》《偷窃》等。同时也为《新共和国》和《纽约先驱论坛报》写了数篇书评，凭借自己的勤奋和写作才能，渐渐地在美国文学界积累了一定的名气。

1932年1月，波特来到马德里，准备和当时在欧洲工作的美国驻外事务管理局职员尤金·普雷斯利结婚。但是她突然推迟了婚礼，因为她对结婚之后是否可以保持独立深感疑虑。在同年8月写给侄子的信中，她说：“我知道，我一直知道，无论在何种情况下，婚姻对我来说都是不合适的。”^⑫1933年，波特终于和普雷斯利结婚，他们的婚姻维持了五年。虽然普雷斯利的收入完全可以养活波特，可是在婚

姻期间，波特一直保持经济独立，她这样描述她当时的生活状况，“我一直在一个小旅馆的顶楼拥有一个安静的房间，这里我可以整日敲打打字机，什么时候弹钢琴都可以，有规律地进餐，而不用费心考虑吃饭的事情，虽然每个月收入只有五十美元左右”。^① 这段“拥有自己的房间”的婚姻生活是波特艺术上成果最丰富的阶段：1936年出版了她的第一部短篇小说集《开花的犹太树和其他故事》，1939年出版了另一部小说集《灰色马，灰色的骑手和其他故事》。当然，这样独立自主的婚姻生活对于她的婚姻也造成了一定的影响，因此回忆这段生活的时候，波特的心情是复杂的：“我曾经反复思考我那个用金钱无法买来的无形的愿望，很高兴地发现我是对的。我得到了我一直想要的，是我依靠自己的努力获得的……我一直有一个不变的愿望：成为一个优秀的艺术家，一个为自己的作品负责到底的艺术家。我不知道我的生活因为这个固执的愿望变成了什么样子……我不可能拥有所有的东西，我必须选择，我确实做出了自己的选择。”^② 可见，在当时婚姻和事业不可兼得的情况下，波特还是选择了自己的艺术梦想，并且认为所获得的大于自己失去的，正如她在给朋友安德鲁·莱特尔的信中所说：“我丝毫不抱怨，从一开始我就知道我选择了一种艰难的生活，我预料我会经历更大的磨难。相信我，我在生活中失去一些东西是值得的。如果我可以重新生活一次，我会选择同样的路。”^③

波特崇敬的著名女作家和女性主义思想家弗吉尼亚·伍尔夫在她著名的演讲《女性的职业》中曾经这样描述当时的职业女性：“在这个一直由男人主宰的房子里，你们已经赢得了自己的房间。虽然不得不

付出艰辛的劳动和努力，但是你们已经能够自付房租，你们已经能够每年赚到自己的五百英镑。但是这种自由才刚刚开始。”^①这段话准确地描述了波特对于婚姻和事业的态度：她没有选择成为“屋里的天使”，而是成为伍尔夫所说的克服了重重困难的职业女性。虽然她表面上并不认同当时的女性主义主张，她的所作所为，她的私人信件透露出的思想却和那些主张一致。

从前面的分析，我们可以看到，根据波特一生的复杂矛盾的经历，我们不可能把她关心性别问题的思考归结到哪一个特定的女性主义流派，因为各种不同的观点都在波特的思想中存在，只是在生命不同阶段所产生的影响程度不同。詹妮丝·斯道特在她写的波特的思想传记中认为，“她的思想和她的敏感并不是来自哪一个单独的思想或真理，而是被各种思想以及这些思想之间的矛盾张力建构的”^②。在波特对于性别身份这一问题的思考中就反映出各种思想对她的影响：波特努力试图抛弃关于天生的女性气质、关于女性和艺术家之间不相容的生理本质主义思想，但是这些观念却在她的思想中一直挥之不去。而女人还是艺术家这种非此即彼的矛盾心态也充分地体现在她笔下的女性人物身上，这也是本书研究的课题。

[1] Frances B.Cogan, All-American Girl: The Ideal of Real Womanhood in Mid-19th-Century America(Athens: University of Georgia Press, 1989), 68.

[2] Frances B.Cogan, All-American Girl: The Ideal of Real Womanhood in Mid-19th-Century America(Athens: University of

Georgia Press, 1989), 29.

[3] Frances B.Cogan, *All-American Girl: The Ideal of Real Womanhood in Mid-19th-Century America*(Athens: University of Georgia Press, 1989), 4-5.

[4] Frances B.Cogan, *All-American Girl: The Ideal of Real Womanhood in Mid-19th-Century America*(Athens: University of Georgia Press, 1989), 75.

[5] John Dorsey, "Katherine Anne Porter On ...," In *Katherine Anne Porter: Conversations*, ed. John Givner(Jackson: University Press of Mississippi, 1987), 142.

第二章 印第安与墨西哥文化语境中的女性：《玛丽亚·孔塞普西翁》《少女维奥莱塔》《庄园》

当凯瑟琳·安·波特听说自己的短篇小说《玛丽亚·孔塞普西翁》被《世纪》杂志采用时，她惊呼起来，“我终于起飞了！”她的这种反应是可以理解的：虽然1920年到1931年期间，她两次访问墨西哥，每次逗留不超过三年，但是这几次的短期逗留却成就了她的文学事业。访墨之前，她已经创作了相当数量的作品，但是大多数都是报纸文章和儿童文学作品，还有一本受雇于人，以别人的名字发表的小说《我的中国婚姻》，而在墨西哥的经历提升了她作品的深度和广度。她曾经这样提及自己的墨西哥之旅：“我想我第一次对墨西哥的访问让我的文学事业获得真正的起步。”^①

波特在墨西哥的经历不仅使她的文学创作变得成熟，而且更加重要的是，这些经历为她提供了三种观察世界和女性的角度，即原始文明、非西方文化和社会革命。波特对墨西哥的浓厚兴趣部分来自她的成长经历，尤其是她童年生活在和墨西哥邻近的圣安东尼奥的经历。这座城市有大量的墨西哥裔居民，包括许多来美避难的墨西哥政界人士。但是，正如波特的研究者们指出的，她对印第安原始文化、墨西哥社会、墨西哥社会革命的兴趣是她前往墨西哥的最重要的推动力。这种强烈的兴趣很大程度上来自她对于解答女性双重身份的困惑的愿

望。本章和下一章将讨论波特如何在她的作品中探讨原始文明、非西方社会和社会革命中的性别问题。本章将讨论她的三篇以墨西哥为背景的短篇小说《玛丽亚·孔塞普西翁》、《少女维奥莱塔》和《庄园》。《玛丽亚·孔塞普西翁》是作者对一个更加原始的语境——印第安文化中女性问题的思考，《少女维奥莱塔》是对一个更加西方化的语境——中产阶级的墨西哥文化中女性问题的思考，《庄园》则显示了作者对于在非西方文化中寻求解答女性矛盾的双重身份这一困惑的愿望彻底破灭。

《玛丽亚·孔塞普西翁》是波特以印第安原始文化生活为背景创作的第一篇小说。故事发生在仍然十分原始的印第安村庄，^①改编自作者听说的一名印第安妇女的真实故事。小说讲述了一位年轻的印第安妇女玛丽亚·孔塞普西翁杀死自己丈夫的情妇，并且把他们的孩子当作自己的孩子抚养的故事。如果我们想用女性主义视角来解读这篇小说，我们必须明白波特为什么对印第安原始文化感兴趣。

波特对印第安原始文化的兴趣在她来墨西哥之前就开始了。1920年，她受一家杂志社的指派来到墨西哥。1919年到1920年期间，波特曾经在格林威治村待过一段时间。其间她结识了一大批墨西哥艺术家，其中包括著名的墨西哥画家阿道弗·贝斯特·毛加尔德。毛加尔德在墨西哥历史和民间文化研究方面造诣深厚，和毛加尔德的接触使波特对墨西哥的兴趣更加浓厚。到达墨西哥之后，她对印第安原始文化和墨西哥民间文化越发喜爱，并且最终在1922年写成《墨西哥大众艺术和手工艺术概览》这本书。

波特对于印第安原始文化的兴趣来源之一就是她对于女性双重性别身份的思考。人类学理论认为原始人类将生命和物种的延续放在首位，所以他们崇拜母性，渴望自己在母体内安全的生命体验。当然安全并非母性带给人类的唯一体验，在根本不存在医疗和科技的远古时代，生育是很危险的，也就是说母性要么带来新生命，要么带来死亡，所以母性的双重性是女性和母性气质最重要的特点。女性气质实际上是两个角色的结合体，即带来生命的伟大的母亲和带来死亡的可怕的母亲。比如古希腊克里特岛母性女神就是一个年轻的丰乳肥臀的女性手拿斧头的雌雄同体的形象。后来，父本主义的宗教渐渐取代了原始社会的母性崇拜，人类不再认为母性的双重性是可以合二为一的，而是将这两种气质分离，划分为女性气质和男性气质，并将两种气质对立起来，这成为父权社会建立的意识形态基础。随着父权社会的逐步成形，女性气质变成了我们现在熟知的二元对立中的一个，并且被认为低于男性气质。

原始文化中女性性别身份的统一性对于波特来说很有吸引力。在熟悉印第安文化的过程中，她对当地文化中的印第安女神泽奇特尔(Xochitl)的兴趣尤甚。在印第安文化和宗教中，泽奇特尔被认为是生育了众多子女的女神。波特认为泽奇特尔女神是他者社会中女性力量和权威的象征。她还曾写了长达十一页的文章《泽奇特尔的孩子们》(*Children of Xochitl*)，记录了泽奇特尔女神的伟大力量。这篇文章叙述了波特对位于墨西哥城以南的一个名叫泽奇米尔克的村子的一次访问。她参观了一所没有房顶的教堂，教堂供奉着圣母玛利亚的四个显身，其中一个16世纪罗马天主教偶像少女瓜德罗普。^②但是，按照

墨西哥向导的说法，“伟大的女王泽奇特尔同时也是这座教堂的女保护神，而且施与的恩惠比其他所有女神加起来都多……泽奇特尔女神带来雨水，使得庄稼生长——龙舌兰，玉米，香甜的水果和南瓜都要靠她带来的雨水。我们是靠泽奇特尔养活的！”^① 波特还写道：“泽奇特尔是主管土地、水果、丰收的阿兹特克女神，她发明了龙舌兰酒，尤其是草莓味的龙舌兰酒！她还告诉人们龙舌兰的其他很多用途，印第安人就是几乎全部依靠龙舌兰这种植物活下来的。”^② 波特认为泽奇米尔克村的人们就是泽奇特尔女神的孩子，他们充分利用泽奇特尔女神留下来的植物建造房屋、篱笆。事实上，“他们从土地获取所有生活所需原料，从浮园耕作法中收获的蔬菜和鲜花就是他们贡献给世界的成果……他们就像是这片土地自然亲切的一部分，他们相互住得很近，关系密切，完全和外面的虚伪世界没有任何联系”。^③ 更值得注意的是，相对于天主教女神，波特更加偏爱印第安土著女神泽奇特尔：

在众多的伟大女神中，从圣母玛利亚到罗马女神戴安娜，从古希腊女神达那厄到佛教的观音，泽奇特尔是最仁慈的。在一个妇女们负责耕种、收获、纺织、做饭、酿酒的种族里，女神自然应该身体健壮，生育众多子女。我们怀着强烈的同情和兴趣参观这些日益风化腐蚀的印第安人栖息地，泽奇特尔曾经在这些栖息地留下她有力的脚步，在那里和反对她的神灵们竞争，看看谁更能照顾好那些迷路的家庭。^④

波特偏爱的这位印第安女神泽奇特尔十分符合生态女性主义者描述的大地母亲的形象。生态女性主义反对父权主义观念，即自然和女人低于文化和男人，将自然、大地视为母亲，赞颂大地孕育万物的母性情怀。女性神学也可以帮助我们解读波特对泽奇特尔的兴趣。波特在与第一任丈夫的婚姻期间皈依了天主教，从此一生都是天主教徒。但是，波特在其生命中大部分时间都在质疑宗教。波特对宗教的质疑和挑战都直接或间接地反映在她的文章、小说和个人信件中。当然，对于天主教的许多方面波特是十分欣赏的。吉文纳在波特的传记中曾提及，天主教的许多东西对波特都很有吸引力：“她喜欢弥撒的戏剧性元素，礼拜仪式的美感，教堂音乐的声音和拉丁词汇。她喜欢教堂的气氛，那些装饰美丽的窗户，高高的讲坛，复杂的法衣，词汇和手势里蕴含的象征主义。汉纳西神父的教导或许不仅帮助她进入教堂，而且为她以后的文学技巧打下了基础。”^①

但是，天主教教条的某些方面却使波特愤怒，例如，教堂对待女性的歧视态度。吉文纳写道：“她对教堂对待妇女的态度非常敏感，继而厌恶教父的反女性主义倾向。她厌恶著名的圣经翻译家和学者圣耶柔米，尤其是圣耶柔米认为死亡是通过夏娃来实现的这一观点。”

^② 她还将教会对女性的态度归咎于教会的犹太教源头。波特指责“圣保罗认为性是邪恶的态度是犹太教强加给基督教的毒药”^③。波特认为对女性的蔑视是犹太教对西方宗教产生的邪恶影响。在她书中空白处的笔记里，波特认为她的观点是异端，以至于她觉得自己将受到宗教裁判所的裁决，只是由于出生时的偶然才使得她逃脱了被烧死在火刑柱上的命运。但是，当她的观点和传统的天主教观点一致的时候，

她就会在前面加上评论，说自己同意宗教裁判所的观点，这让她感到很痛苦。

这样看来，波特对印第安女神泽奇特尔的浓厚兴趣就很容易理解了。她对传统天主教中女性从属和顺从的地位非常不满。这种不满情绪促使她在另外的一个宗教里寻找一个女性神灵来表现女性独立的身份和声音。泽奇特尔就是一个非常合适的对象。就像任何一个人类早期文明一样，印第安文化崇拜男性神灵和女性神灵，而非单一的女性神灵。这样，带有传奇色彩的象征大地、水果、丰收的阿兹特克女神而不是基督教的男性上帝就为波特提供了一种新的女性力量的象征。波特对于印第安文明的兴趣显然受到了二十世纪二十年代欧美知识界的原始文明热的影响。在这股风潮的影响下，欧美知识分子纷纷前往拉丁美洲、非洲等地探寻原始文明。在欧洲，约瑟夫·康拉德、安德鲁·纪德、卡尔·荣格等前往非洲，D.H.劳伦斯前往墨西哥和印第安文化区。在美国，许多旅行家、历史学家、诗人、作家，如沃尔特·帕赫、约翰·杜威等纷纷前往墨西哥探寻西班牙殖民前的印第安文明。在西方哲学文化的二元对立体系中，原始象征着对立于文明和男性的他者和女性，因此这些学者的做法实际上是在探求他者。

和这些同时代的欧美学者、作家一样，波特对原始主义的浓厚兴趣同样可以被认为是在原始文化中重新审视男权社会的他者，也就是女性，希望在这种原始文明里找到作者心目中真正独立的女性性别身份或者理想的性别关系。这种带有理想主义色彩的对印第安文化的期待体现在波特正式发表的第一个短篇小说《玛丽亚·孔塞普西翁》故事

的前半部分中。在故事前半部分，女主人公玛丽亚·孔塞普西翁似乎是印第安女神泽奇特尔的化身，一方面她具有女神的母性身体特质，但另一方面，她一点儿也不柔弱，而是像泽奇特尔一样有力量。孔塞普西翁的母性身体特质表现在她的体态上：她“由于性格宁静而显得柔媚……她步调自然，安闲却又谨慎，就是一个原始社会妇女怀孕后走路的样子，她的体态给人以舒适之感，腹部隆起，并不显得畸形，而是表现出妇女正常的、不可避免的身体比例”。^①简·克劳斯·杜莫艾从精神心理角度对玛丽亚·孔塞普西翁进行了研究，认为这个人物具有“最古老的人类原型：永恒的女性气质或者是负责延续生命的伟大母亲。玛丽亚·孔塞普西翁表现出了原始的女神的母性特质”^②。威廉·南斯也持相似观点：“在波特的第一篇作品中，作者通过原始社会看到了自然的神秘力量，发现这些力量通过女性能够更加有力地展现出来。”^③

值得注意的是，玛丽亚的原始女性特质并不是单一的，而是混合了西方文化中属于男性气质的秩序和文明。玛丽亚拥有社会权利，因为她可以通过赚钱来养家糊口。她依靠给西班牙考古学家吉文斯做饭赚取生活费，她可以拿出一口袋银币为自己和孩子气的丈夫胡安买生活必需品。另外，虽然是印第安妇女，玛丽亚也接受西方殖民者的宗教和法律。她用自己的钱买了“一张盖有印章的在教堂里结婚的许可证”，^④为自己的婚姻获取了合法的地位，并为此十分骄傲。积极的、自我肯定的、成功的玛丽亚享受着令人骄傲的社会地位。拥有女神一般的身体、决心和独立精神的玛丽亚·孔塞普西翁在故事的前半部是一个原始主义和现代主义相结合，男性气质与女性气质兼具的女性

形象。因此，这个形象实际上是波特对生活在原始的、前基督教社会秩序里的妇女性别身份理想化的结果。

但是，在故事的后半部，这个积极的、自我肯定的、成功的玛丽亚突然消失了，变得完全屈从于丈夫和社会对女性性别角色的规定。她的丈夫胡安和情人玛丽亚·罗莎私奔，之后两人又回到村子里，玛丽亚·孔塞普西翁杀死了罗莎，并且将她的婴儿据为己有，来满足自己的孩子死后重新做母亲的愿望。谋杀罗莎后，玛丽亚返回家中，匍匐着来到她新的权威——她的丈夫面前，“她跪下来，向他慢慢爬过来，就像他看见她多次爬向瓜达鲁普别墅的神龛一样”。^⑩小说最后在玛丽亚怀抱婴儿的安静画面中结束。但是，这幅平静的画面是以玛丽亚·孔塞普西翁牺牲自我肯定和自信为代价的。随着玛丽亚母性角色的满足，玛丽亚·孔塞普西翁成为父权制的囚徒。“现在玛丽亚必须依靠丈夫的力量保护她，失去了她自己的权威，接受了地位的反转。”^⑪这种变化可以从夫妻关系重建后的对话中看到。在那次对话中，胡安说话，玛丽亚只是静静地听从。当玛丽亚面对宪兵的时候，她只是重复丈夫教她说的话：“当她丈夫离家出走时她起先的确曾感到不安，但是过后也就不再为他烦恼了。她想，男人总归是这样。她是在教堂里正式结婚的，有她自己的身份。嗯，他终于回到了家里。她去过市场，但是很早就回来了，因为她要替丈夫烧饭。情况就是这样。”^⑫从这段话可以看出，玛丽亚·孔塞普西翁完全接受了丈夫的行为，并且认为“男人总归是这样”，这等于公开允许丈夫与情人私奔，也接受了丈夫的风流韵事给自己造成的伤害，因为她要按照男权社会的要求做一个克己的妻子。

至此，玛丽亚·孔塞普西翁已经完全将基督教男权主义社会的性别角色内化，由印第安女神泽奇特尔变成了基督教的贤妻良母，屈从于丈夫胡安代表的男权。表面上，她对丈夫不忠的反应是最为激烈和暴力的：她独自谋杀了丈夫的情妇来报复丈夫对她的不公。当她看到丈夫和情人调情的时候，“她想安静地坐下来，等着罗莎死，但是一定要等她割断自己的丈夫和那个女人的喉咙之后，那两人正躲在玉米丛中欢笑、亲吻”^①。但是，只有一天不到，她对丈夫的愤怒就消失了，对丈夫情人的愤怒却增加了。最后，她只是杀死了丈夫的情人。面对情人的尸体，她终于安宁了，觉得罪恶的根源被铲除了，而没有认识到丈夫在这场悲剧中应负的责任。她很自豪自己成为胡安和胡安同事们的仆人，她还瞧不起她的西班牙雇主，因为雇主吉文斯没有完成男权社会的性别角色，他“连一个为自己做饭的女人都没有，自己做饭居然还不觉得丢人”^②。

和玛丽亚·孔塞普西翁一样，小说中的另一个女性，胡安的情人玛丽亚·罗莎也尽力迎合男权社会的秩序，但是她的命运比孔塞普西翁更为悲惨。她没有孔塞普西翁那样合法妻子的地位。回到胡安的村子之后，她备受指责，村民们甚至认为她应该被杀。和胡安的恋情曾经让她错误地认为胡安深爱着她，但是在胡安眼里，她只不过是一个低人一等的满足自己欲望的工具而已。在罗莎随胡安私奔，跑到军队参军打仗的日子里，她和其他妇女一样，是男人们的仆人，给他们做饭，然后吃男人们剩下的食物。胡安还随意打骂她。回到村子后，她精神崩溃，“大声尖叫，脸朝下倒在路边，被两个卫兵架起来，艰难地扶到她和胡安私奔后变得破败不堪的小木屋里”^③。为了和胡安私奔，

她放弃了自己的养蜂营生，因此也完全失去了自立的资本，最后，罗莎甚至连性命都没有保住。警察来调查时，她的尸体摆放在棺材那里，没有一点儿尊严，并且受到诅咒：“棺材里的死者两个嘴角下垂得很厉害，露出一副龇牙咧嘴、快要哭的神态。她双眉紧锁；死去了的肉体留下了最后一刻的恐怖形象。一切都完了。玛丽亚·罗莎吃了太多蜂蜜，享受了太多爱情。现在她一定坐在地狱里，痛哭她造的孽，她的横死，直到永远。”^⑩

这就是罗莎的人生，从一个年轻的、一个“漂亮、害羞”^⑪、经常发出轻松欢快的笑声的十五岁的小姑娘到最后的恐怖的尸体。而且，更为可悲的是，从头到尾，小说都没有罗莎的叙述，也就是说罗莎一直都没有发出自己的声音，讲述她如何和另一名女性人物玛丽亚·孔塞普西翁为了一个男人互相毁灭对方。

在小说中与妻子同样发生了改变的是丈夫胡安。在小说的开始，胡安被描写成一个有点柔弱、带有孩子气的、不负责任的男人，具有“典型的男性气质却掺杂着让人感伤的忧郁”^⑫。当得知妻子杀死自己的情人后，胡安决定保护她不被警察带走，这一决定也意味着他彻底摆脱了孩子气，以牺牲自己情人作为代价，真正成为父权制中的父亲和丈夫。一旦获得了这样的地位，那么他就和男权社会典型的父亲与丈夫一样，将自己的妻子看作一个简单的照顾自己日常生活的工具，而不是一个具有独立性格、情感、思想的个体。胡安告诉部族首领自己从来没有对妻子施暴，可是事实正相反，当他带着情人回到村子的时候，他差点打了自己的妻子，目的是在私奔离家很久之后“重

新建立自己在合法家庭的地位”^①。在胡安心目中，男人有权殴打妻子，因为他是家中的主宰；和其他女人的婚外情并不影响自己在家里的统治地位；必要的时候，可以对妻子使用暴力。当玛丽亚·孔塞普西翁反抗的时候，胡安很吃惊，他“向后退去，探询地看着她，眼睛里似乎有一层让人眩晕的薄膜”^②。这层让人眩晕的薄膜象征着胡安没有看到妻子拥有不被背叛、不被殴打的权利。正因为他这种大男子主义思想，他对妻子的反应是随意、冷漠的：“当然他想都没想过要碰她。好吧，没有造成什么伤害。他放弃了，转过身，感到迷迷糊糊的。然后他放松地倒在一个有树荫的角落，开始打起了呼噜。”^③

胡安不仅轻视自己的妻子玛丽亚·孔塞普西翁，其实也一样轻视自己的情人玛丽亚·罗莎。在他眼里，两者都是满足自己社会身份和身体需求的物品。两个玛丽亚相比，妻子克己沉默，拥有男权社会中要求的妻子的性情，而情人活泼愉悦，所以胡安说罗莎比任何别的女人都让他感到愉快，也对她的死感到十分伤心。但是，这并不意味着胡安真心诚意地喜欢罗莎不太符合传统男权文化的性情。他曾说过，“她话太多的时候，我就打她，告诉她：安静，你这个傻瓜！她就哭。她只是一个女孩子，我愿意怎么对她就怎么对她”^④。他对妻子也是同样的态度，“我告诉她，过来，她就马上过来。我说，到那边去，她就很快去了”^⑤。由此可见，胡安对待妻子和情人是同样的态度，即她们都是他的物件，可以任由他摆布。当他的西班牙雇主吉文斯责备他对妻子不忠时，他轻描淡写地说，“‘我的主管，’他像一个懂得人情世故的人同另外一个人说话那样，洒脱地对吉文斯说，‘女人是个好东西，但现在不是时候……让我们把玛丽亚·孔塞普西翁和玛丽亚·

罗莎都忘了吧。她们各自有各自的位置。等时间一到，我会有办法对付她们的’ ”。 ⑩胡安认为男人对女人拥有毋庸置疑的权利。当吉文斯告诉他对妻子不忠的严重后果时，他对于自己同时吸引两个女人深感自豪，成为这两个称心的女人的英雄，他很高兴，认为这样的境况简直完美，他全盘接受。当吉文斯讥讽他到处玩弄女性的时候，胡安却为自己感到骄傲，他“非常开心，大笑起来” ⑪。

如前所述，波特来到墨西哥接触印第安文化的初衷，是希望在这种原始文明里找到自己心目中真正独立的女性性别身份或者理想的性别关系，但是，波特的愿望过于理想化了，因为就像这篇小说中清楚地表明的，她在印第安原始文化中遇到的性别关系已经基督教化了，正如泰特斯所说的，这里的文化“完全是父系社会的” ⑫。虽然这种文化把女性当作丰产的女神，但是并没有为女性提供社会权威和声音。玛丽亚从故事开始的独立的、精力充沛的女性变成故事结尾顺从的、明白自己地位的，并且不会发出批评男人声音的女性。村中的老妇人索莱达德是村中的智者，她一针见血地指出处于原始状态的印第安村庄也是父系社会的。她敦促玛丽亚·孔塞普西翁不要再因为胡安的背叛生气，而要接受她作为一个女人的命运：“所有的女人都会有这些烦恼。我们应该共同承受。” ⑬在波特原来的设想中，原始文化中的印第安女性应该是像泽奇特尔女神那样同时拥有生育能力和力量，但是现实并非如此，被基督教侵入的印第安文明也已经变成了父本主义的文明模式。

《少女维奥莱塔》是波特另一篇以墨西哥为背景的短篇小说，延续着波特对于非西方文化中女性性别身份的探索。这篇小说的主人公比较特别，是波特唯一以青春期少女为主人公的作品。众所周知，米兰达是波特笔下最重要的人物形象，即便是对米兰达的刻画，也只是从童年到青春期之前，然后就直接跳到了成年。《少女维奥莱塔》的女主人公是十几岁的墨西哥少女维奥莱塔，讲述的是维奥莱塔和自己的表哥卡洛斯之间发生的一则短暂的故事。这次波特研究的对象有着和《玛丽亚·孔塞普西翁》中的两个玛丽亚不同的社会和经济背景。维奥莱塔出生于富有的墨西哥中产阶级家庭。因此，我们可以从故事中探索被男权文化所固化的女性身份是如何被强加在已经非常西方化的现代墨西哥女性身上的。

先来探讨一下影响维奥莱塔性别身份建立的几个因素。首先，她处于青春期。这个年龄段是建立性别身份最重要的阶段。其次，她出生于崇拜传统女性气质的墨西哥富裕阶层。再次，她被送到修道院接受严格的天主教宗教训练。为了强调社会对女性性别身份的构建，波特将维奥莱塔和她的姐姐布兰卡进行对比刻画。布兰卡被描绘为一个男权社会中的理想化女性，具有完美的女性气质。她被训练控制外表和行为的每一处细节。她的名字就向读者昭示了她的性格特点，布兰卡(Blanc)的意思是“白色”，意味着没有个人色彩的苍白的美人，“像百合花一样开放”^①。布兰卡的行为举止严格遵循她所受到的训导：身穿灰色的衣服，只有披肩上黄色的刺绣可以减轻一些她形象上的苍白。“她的点头，她的微笑，带着亲切的冷漠，十分完美”^②；除了考虑她的发型或者人们是否认为她美丽这些问题外，她什么

都不想。很明显，布兰卡才是故事中真正的完美纯洁的少女。正如泰特斯指出的那样，布兰卡代表着“被动的女性身份”^①，是为男权社会所推崇的那种等待被凝视、被书写的女性形象。这样的观点也可以从故事中表哥卡洛斯和维奥莱塔对待油画《玛利亚和她忠实的仆人圣罗耀拉的虔诚会面》的不同态度中得到印证。油画描述了这样的场景：“圣母玛利亚如瓷器般的脸上浮现出冷漠的假笑，额头上没有眉毛，伸出的一只手放在圣罗耀拉的秃头上，圣人则匍匐在地，保持着因过度兴奋而僵硬的姿态。”^②表哥卡洛斯认真凝视着这幅画，因为布兰卡就像画中瓷器般的圣母玛利亚一样，神圣、纯洁、没有血色，是卡洛斯崇拜的女性类型，但是对于维奥莱塔，“这幅画真是太老套，太丑陋了，但是却完完全全符合规矩”^③。另外，作者选择这幅画也是富有深意的。圣罗耀拉(1491~1556)是耶稣会的创始人，强调对成员进行严格的纪律管束和精神修炼，因此也象征着当时的墨西哥上层社会对女性的规训和对女性欲望的压制。

维奥莱塔和姐姐布兰卡完全不同，她从来没有被变为一个像布兰卡一样的淑女。她甚至还没有学会控制自己的感情。她是热情的，正如她的名字维奥莱塔（Violeta，意为“紫色”）所暗示的那样，是七彩中最深的颜色。她讨厌必须穿厚底的棕色凉鞋和深蓝色衣服，“她想在头发上戴着深红色的罂粟花跳舞。生命必须是欢乐的，不能有人告诉你你做的几乎每一件事和说的每一句话都是错的”^④。虽然在修道院，她被规训要谦逊、贞洁、安静、顺从，但是她仍然大胆地说教会是“一个可怕的，巨大的笼子”^⑤，同时她也想象自己是那个在卡洛斯的情诗中因为爱情而犯罪的修女：“修女的鬼魂回到修道院被毁

之前的老广场上，和在现实生活中被禁止的情人在月光下的树荫里跳舞，她们赤脚走在碎玻璃上，这是对她们爱情的惩罚。读到这里，维奥莱塔会全身颤抖，抬起游离的眼睛望着圣坛上微弱的烛光柱。” ⑩

年轻的维奥莱塔有着像动物般狂野的心，但是她却必须遵从权威给她设置的严格的标准：“她做着别人让她做的，但是这一切都是那么让人迷惑，因为她不能理解为什么发生在外部世界的事情可以和她内心感觉到的如此不同。每个人每天都在做着同样的事情，似乎没有什么别的事情发生。可是一直以来，她都确信修道院外一定有非常令人兴奋的事情在等着她。” ⑪这种压抑的感觉让她感到她像“市场上色彩明亮的鹦鹉，被塞在小小的金丝笼子里，身体压在笼子的柳条上，身体鼓鼓的，喘息着，等待有人来解救它们” ⑫。

虽然性别身份还未被完全固化，但是生活在一个父系家庭和男权统治的宗教文化中，维奥莱塔的性别身份正在被社会所构建。她是这样想象自己的未来的：生活“像一个长长的，明亮的地毯似的向她展开，等待她踏上去。她想象自己走出教堂，戴着长长的面纱，一直垂下来，在地毯上飘荡。有六个花童和两个侍童，就像表姐桑切的婚礼一样”。 ⑬维奥莱塔的视野不可能超越父系家庭和男权社会为少女们编织的浪漫的白日梦，她想象自己像一个被追逐的奖品一样，最后会被一个真正的王子领取：“她会出现在上面的阳台上，穿着蓝色的裙子，每个人都在问这个有魅力的女孩子是谁啊。还有卡洛斯！卡洛斯！” ⑭她迷恋卡洛斯诵读的伤感的爱情诗歌，因为在这些诗中她可以实现自己对于理想爱情的幻想。

在浪漫主义的幻觉、压抑的欲望、隐秘的对原罪的罪恶感三重力量的驱使下，维奥莱塔与自己的表兄卡洛斯正面相遇。在黑暗的屋子里，卡洛斯突然亲吻了她。当她斥责他偷吻自己的行为时，他嘲笑她的想法很愚蠢，宣称他只不过是给了一个哥哥式的亲吻而已。然后他又雪上加霜地说了一句残忍的话：“你可真丢人，维奥莱塔。”^①

“‘简直荒唐！’卡洛斯说，‘这个时候你跟着我出来，在这里单独待着，你以为你会得到什么？’他转身走开。她深感羞耻，无法相信自己竟然犯了错，自己简直像是一个有伤风化的女孩。”^②

卡洛斯已经偷吻了维奥莱塔，却反过来责备维奥莱塔，而她必须承担这种责备和羞辱。后来，卡洛斯若无其事地来道晚安，她开始惊声尖叫，释放自己被社会压抑已久的欲望、焦虑和困惑。奇怪的是，或许是因为都曾经有过类似的经历，母亲并没有责备她这种不符合贵族少女的歇斯底里的行为，但是告诉她必须控制自己的情绪。实际上，维奥莱塔已经尽力按照社会规范去做了，隐藏自己“隐秘的想法——那些想法一点儿也不真实，也不能对任何人讲”^③。

作为一个正在构建性别身份的十几岁少女，维奥莱塔被两种力量牵制。一方面是她的家庭背景和她所受的教会教育给她灌输的关于一个年轻女子应该遵守的传统观念。另一方面，维奥莱塔强烈地感受到自己的个性和欲望受到压抑，而且她对自己的生活也有自己的打算。上述两种力量的角逐使维奥莱塔感到迷惑。所以，当表兄卡洛斯侵犯她的时候，她的表现十分矛盾。一方面，她内心很高兴卡洛斯来亲吻她，因为这显示了自己的魅力。另一方面，她又感到害怕，因为她所

受到的传统教育告诉她应该压抑自己的欲望。当卡洛斯把责任推到她身上，并且把她当妓女一样对待时，年轻的维奥莱塔没有认识到在教会的和墨西哥的双重父权文化体制下，她已经成为二元对立的牺牲品：要么她是一个纯洁的少女，等待通过婚姻完成自己成为母亲和妻子的角色，成为一个男权社会的完美女性；要么她就是一个妓女。这个故事再次证明了性别身份是如何通过压制“天生的、原始的自我”^⑨来进行社会和文化构建的。

波特在墨西哥的经历使得她有特殊的机会研究另一个国家、另一种文化，尤其是象征着他者的原始印第安文化中的妇女。如果说波特探访墨西哥的目的之一就是找到理想的性别秩序，那么在亲自经历土著印第安文化之后，波特发现自己之前对于前父系社会、前基督教体系的原始文化的想法可能过于理想化了。我们发现《玛丽亚·孔塞普西翁》里的印第安村庄实际上也是一个父系社会。这也意味着波特初步认识到了原始主义的局限性。在《少女维奥莱塔》中，已经高度西方化和基督教化的墨西哥社会也不会为女性构建自己独立的性别身份提供什么机会。而作者最后一篇取材于墨西哥的作品《庄园》则象征着作者对于在墨西哥寻找女性理想性别身份的愿望彻底破灭。

本章探讨的最后一篇小说《庄园》首次发表在1932年出版的《弗吉尼亚评论》季刊上，是作者取材于墨西哥的最后一个短篇小说。小说的故事源自作者1931年7月在墨西哥泰特拉帕雅克庄园的一次短暂的逗留。当时，苏联著名导演爱森斯坦正在以这个庄园为场景，拍摄描写墨西哥人民和文化的纪录片《墨西哥万岁》。小说情节庞杂，没

有清晰的主线，以一位女作家作为叙述人，讲述了由苏联导演乌斯宾斯基带领的电影摄制组在墨西哥城赫纳罗庄园逗留拍摄期间发生的种种荒唐可笑的事情，如庄园男主人不幸的婚姻、本土演员枪杀自己的姐姐、摄制组对这起谋杀的冷漠态度等。叙述人还讲述了其他一些杂乱的事件，如庄园的历史、龙舌兰酒的酿造等。最后，叙述人因无法忍受庄园的混乱，离开了庄园。

《庄园》在波特的短篇小说作品中最不受评论家重视的作品之一，主要原因是评论家普遍认为这篇小说主题模糊，甚至连情节都没有。作品发表于1932年，可是直到1965年才出现了第一篇对《庄园》进行主题分析的文章——就是罗伯特·佩里的《波特的〈庄园〉和变化主题》。他认为该小说的主题是对变化的幻灭。威廉·南斯认为这是一部让评论家很难做出评论的作品。^①虽然小说中以苏联导演爱森斯坦为原型的人物只是一个小角色，而且小说增添了大量的虚构情节，但是格兰维·威斯科特仍然认为这篇小说“主要描写的是伟大的俄国导演爱森斯坦”^②。乔治·格林认为这篇小说“包含了过多不同种类、相互矛盾的人物”^③，导致作品缺乏组织性。德莫伊认为这个故事讲的是“女性如何面对和处理混乱”^④。

但是，从本书的研究角度来看，《庄园》这篇小说在波特作品中的地位是十分重要的。如前所述，波特曾经幻想在异国他乡寻找到解决女性性别身份矛盾的答案，而这篇小说对这个问题的回答表明，作者对待这个问题的矛盾态度仍然存在。所以，一方面，作者怀着戏谑

的心情描写象征着男权社会的庄园如何被各种不符合传统性别秩序的事件颠覆；另一方面，又厌恶颠覆后庄园的混乱状况。

《庄园》的叙述人是一位女作家，她和一位俄国导演带领的电影摄制组来到一座墨西哥庄园拍摄纪录片，也就是说，庄园里的每一个人都成了演员，都在进行表演，包括性别表演。所以，著名理论家朱迪斯·巴特勒的性别表演理论是十分适合用来分析这篇作品的。巴特勒的理论打破了传统的生理性别—社会性别(sex/gender)的二元对立，提出了颠覆性的理论：生理性别和社会性别一样，都是非天生、非自然的，并且同样也是通过具有历史特殊性的性别模式所建构的。强制性异性恋矩阵(heterosexual matrix)就是性别背后的文化建构机制。在这种文化机制中，只有异性恋才能被认为是“正常的男人”和“正常的女人”。因此，对同性恋的歧视，并非因为他们的性别特质，而是他们无法实践异性恋的性别规范。因为异性恋是建立在男性与女性的二元差异上，存在一种以异性恋为核心的社会建构的性别。沿着这个思路，巴特勒又提出了另外一个重要概念——性别表演。根据巴特勒的观点，既然性别不是自然的，那么性别也就不是一种稳定的身份，也不是生产各种性别行为的一个能动空间。相反地，性别是在时间的过程中建立的一种脆弱的身份，是通过风格/程式化的重复行动在一个表面的空间里建立的。也就是说，所谓天然的、稳定的、统一的性别身份并不存在，性别身份是通过强制性的“表演”来建构的：“性别被证明是表演性的，也就是说，这些表演构成了被要求的身份……在性别表达的后面并没有所谓的性别身份；那个身份是被那些表达建构的，而我们却把这些表达说成结果。”^①巴特勒进一步指

出，看似稳定的性别背后是一整套权力规范，强制性地迫使主体进行表演，生产出符合强制性异性恋的男性特质或女性特质，这样的性别身份是一种虚拟的管控机制，使各种不同形态的身体姿态、动作和风格建构为一个固定不变的性别化自我的假象。这样的机制就是“性别表演”。巴特勒认为如果要改变女性，以及所有不被主流文化认可的包括男同性恋、女同性恋、双性恋、异装癖者、少数族裔等在内的许多群体遭受压迫的状态，需要颠覆的是性别身份和秩序的生产机制，即异性恋矩阵。因为正是异性恋矩阵生产了各式各样的权力话语，异性恋男性处于性别权利话语的顶端，异性恋霸权处于核心地位。巴特勒提出颠覆这种固化的性别秩序可以从颠覆这个机制内部开始。

既然性别具有表演性，那么具有颠覆性的戏仿、表演，如异装等，就有可能重新改变已有的性别权力话语。其实，在巴特勒的性别理论还没有产生之前，很多女性主义者都注意到服饰对于塑造性别身份的重要作用。弗吉尼亚·伍尔夫很早就注意到了这种人为的影响，在其名著《奥兰多》里，伍尔夫写道：“有很多人支持这样一种观点，不是人穿衣服，而是衣服穿我们。我们可以使衣服变成我们的胳膊或者胸膛的形状，但是衣服却塑造着我们的灵魂、脑子、舌头之类。”

①著名女性主义批评家吉尔伯特和古巴尔在《性别变化》中，对比了男性艺术家和女性艺术家对于服装和性别身份关系的观点。她们认为男性现代主义者“经常把他们认为没有性别或者是性别错误的服饰和性别正确的服饰对立起来，这一对立暗示这个世界将建立在性别差异的基础上，因为他们认为性别的真实才是终极真理”。②而后现代主义女性主义者却不同，她们“不仅认为所有的衣服都是戏服，还认为

所有的戏服都是有问题的。事实上，对于大多数这样的作家来说，被认为是最基本的性别自我本身就是另外一件戏服”。^①这样，吉尔伯特和古巴尔就指出了二十世纪的男性现代主义者和女性现代主义者对待服饰与性别身份关系的不同态度。前者寻求描画历史背后的和固定性别身份相联系的永恒神话，然而许多同时代的女性主义者却努力揭示这些神话背后和固定性别身份无关的事实。这种和性别无关的事实使得“它”可以“寄住”在任何自我和任何戏服中。巴特勒同样重视生理性别身份、社会性别身份和穿衣规则之间的关系。她尤其关注戏仿和异装现象，“如果性别的内在真相是一种认为虚构的话，如果真正的性别是一个制定和刻在身体表面的幻想的话”^②，表演这种性别就必然是可能的。那么，所有的性别就是戏仿的一种形式。对于巴特勒，戏仿式的性别表演，如异装等，可以有效地揭示所有性别身份的本质都是模仿：“在模仿性别上，异装间接地揭示了性别本身的模仿结构——以及它的偶然性。”^③

在《庄园》这篇作品中，由于整个庄园都成了纪录片的片场，因此庄园实际上变成了居住者和外来者们表演的舞台。在这里，每一个人都是表演者，他们摆出各种各样的姿势，在各种各样的地方拍照：他们“在台阶上跟一头吃奶的驴子拍过照，还跟印第安小孩子一起拍过照；在南面长草坪上的水池旁，赫纳罗爷爷住的地方拍过照；在关着门的教堂前（让卡洛斯装成一个虔诚的胖神父）拍过照；在更后面的院子里（那里留有一个古老的修道院的石头浴池遗迹）拍过照，在龙舌兰小酒馆里也拍过照了”^④。就像表演者一样，庄园里所有的居民都用服装来获得不同的身份。例如，摄影师斯捷潘诺夫曾经是网球

和水球冠军，所以穿着法兰绒网球裤和开领短袖的马球衬衫；渴望成为电影导演的墨西哥官员贝当古“穿着裁剪得很好的马裤，打着裹腿，这倒不是因为他在可以不必骑马的时候也总是骑马，而是一九二一年他在加利福尼亚的时候，学到的电影导演应该穿着的恰当的服装”^①。在影片摄制过程中，“他还老是戴上一顶绗着绿线的软木遮阳帽，这样一来，他在心中给自己塑造的那个宝贵的幻象大致上就完成了”^②。摄制组的头儿、著名导演乌斯宾斯基喜欢“在开阔的大路上上演古老的俄罗斯乡村喜剧，所有的演员却都穿着墨西哥服装”^③。

根据性别流动和性别表演理论，打破传统的穿衣规则可以被看作打破传统男权社会对性别身份的固定规范，从而削弱男权统治的一种策略。波特笔下的庄园里居民不同的职业身份、性别身份都是一出戏剧表演，这样的视角已经十分接近当代激进女性主义者的观点：性别身份和异性恋并非由生理或者自然决定，而完全是主观建构的。当然，小说中最重要的身份表演是以同性恋、乱伦、异装等为代表的性别表演。叙述人这样向读者暗示贝当古和他的助手之间可能存在同性恋关系：那个助手“打扮得很时髦，腰很细”^④。叙述者还暗示庄园里或许还存在姐弟乱伦关系——印第安男孩胡斯蒂诺因为姐姐背叛他们的乱伦关系愤而杀死姐姐罗萨丽塔。摄制组成员安德烈耶夫说，“想想看，一个男子汉的朋友干出这么对不起他的事情，还牵涉到一个女人，而且是姐姐！他火了。他不知道当时他在干什么”^⑤。胡斯蒂诺的谋杀或许正如作曲家蒙塔纳在歌词中写的，“啊，可怜的小罗萨丽塔/给自己找了个新情人/这样就激怒了热情的弟弟/责怪她就

不该无端变心...../如今她已去世，可怜的罗萨丽塔/两颗子弹打进心房...../小心啊，我年轻的姐妹/别撇下你们的兄弟去找情郎”^⑩。无论是同性恋还是乱伦，都是对以等级和秩序为支柱的异性恋霸权文化的巨大挑战。巴特勒关于乱伦禁忌的观点可以帮助我们理解作者运用乱伦作为颠覆强迫异性恋文化的策略。巴特勒认为乱伦被规定为一种禁忌是为了在潜意识中保护或许是更加严重的文化恐惧，即对同性恋的恐惧。在她的重要著作《性别的困扰》的第二章，巴特勒分析了关于乱伦禁忌的三种最流行的理论：法国著名结构主义人类学家克劳德·列维·斯特劳斯认为乱伦禁忌是建立以女性交换为原则的血缘结构所必需的。英国著名心理分析学家琼·里维拉认为“女人气质是一种面具”^⑪，是以掩藏对于男性气质的认同，来隐藏对另外一个女人的欲望。弗洛伊德对于哀悼和忧郁(mourning and melancholia)的心理精神分析认为失去使得自我吸收了失去的所爱的特征，也就是说，对象丧失变成了自我丧失。在研究这三种关于性别认同理论的过程中，巴特勒将它们深化，以使它们融入自己的性别生产和性别表演的理论体系中。对于斯特劳斯的人类学理论，巴特勒认为乱伦是“一种广泛存在的文化幻想”^⑫，乱伦禁忌的存在反而促进了人们的乱伦欲望的生成。对于里维拉的理论，巴特勒认为模仿和面具才是性别的实质。对于弗洛伊德的理论，巴特勒认为“性别认同是一种忧郁。在这种忧郁中，对于遭到禁忌的性欲对象的性已经被人们内化为一个禁忌”，所以“同性的性别认同依靠的是尚未解决的同性能量”^⑬。对于巴特勒来说，异性的忧郁是一个文化建构的东西，是为了建立稳定的性别身份付出的代价。为了使得异性恋保持稳定，需要一个同性恋的概念，同性恋是被禁止的，但是在文化禁忌的边界范围里却是必需的。最

后，巴特勒再次指出乱伦禁忌的可生产性，指出乱伦禁忌是一个生产的过程，也是一个规范的律法，约束的是受社会承认和许可的异性恋和具有颠覆性的同性恋，而这两者在这项法律产生之前并不存在。

从巴特勒的上述理论出发，我们可以分析波特重点描述的庄园里一对关系亲密的女性：女演员洛丽塔和庄园女主人胡莉娅夫人。洛丽塔是这部电影中唯一的职业演员，也是这座龙舌兰酒酿造庄园的男主人赫纳罗的情人。本来这种事情是经常发生在这个小小的男权世界的，但是这一次赫纳罗的妻子胡莉娅夫人却因为丈夫带回来了一个花里胡哨的女人而怒火中烧，认为自己被侮辱了。“她开头在夜晚尖叫、大哭、闹得不可开交。接着她开始让赫纳罗忌妒别的男人”。^①被妻子“不正常”的愤怒吓坏了的赫纳罗决定“干脆溜掉，撇下一切，不闻不问，跑到首都去住了两天”^②。但是，当他回到庄园，他震惊地看到妻子和情人已经成了形影不离的亲密伴侣：

两个女人仍然在散步，要不，就一起坐在喷泉旁，悄悄地说话，胳膊毫不拘束地勾着对方的腰，尽管人人看得见她们。洛丽塔最后走下台阶，演她的角色，胡莉娅坐在附近，在晃得叫人睁不开眼的阳光下，对着她的小圆镜拍胭脂，妨碍拍片；她们两人的眼光一遇上，她就向洛丽塔微笑。他们请她离摄影机远一点儿，她撅起了嘴，挪开三英尺，说：“我也要拍在这场戏里，跟洛丽塔在一起。”洛丽塔的低沉的喉音向胡莉娅夫人流露出柔情蜜意。她从耷拉的眼睑下用古怪的眼光瞟着胡莉娅夫人；她骑上马的时候，忘掉了自己的角色，一条腿

跨上马鞍去，一八九八年的贵妇人是不可能用这样的方式跨上马的。

● ●

洛丽塔和胡莉娅的关系十分有趣，从敌人关系突然变得亲密无间起来，从她们同时爱上一个男人这个事实来看，她们并不是同性恋关系，而是同性社会关系(homosociality)。同性社会关系指的是不包含性欲望的同性之间亲密无间的关系，但是她们又在公开场合表现得如此亲密，加上作者带有喜剧戏谑色彩的笔调，可以看出洛丽塔和胡莉娅并非真的是情侣关系，而是在进行性别表演，嘲讽庄园这个小小的男权世界中占统治地位的传统性别身份。她们的行为的确扰乱了庄园的男权社会秩序。赫纳罗家族是一个典型的男权主义家庭。赫纳罗的爷爷是一位非常老派的绅士。他对他的孙媳妇没有一点儿看得上眼，因为孙媳妇的打扮实在叫他恼火：“他是个见多识广的男人，原来只要对女人瞅上一眼，总是能估量、评判和正确地断定她属于什么样的人。” ● 对于赫纳罗爷爷来说，像胡莉娅那样出身于下层社会的女人只能充当男人欲望的对象。所以，“跟那样一个年轻女人一起混一阵子，他认为是每个绅士教育中的一部分。结婚可完全是不一样的事了” ●。这种男权主义传统已经传给了孙子，也就是现在的庄园男主人。虽然赫纳罗已经和胡莉娅结婚，看上去好像比爷爷思想开明些，但是妇女之间可能发生亲密关系对于赫纳罗所受的教育和固定的理念来说还是无法接受的。所以，当他面对自己的妻子和情人在公开场合的亲密行为时，他不知所措，无法理解：“赫纳罗没有先例可循，不知道做丈夫的在这样的情况下该怎么办，就大吵大闹，假装他忌妒乌斯宾斯基的那个墨西哥顾问贝当古。” ●

叙述人在以戏谑和诙谐的口吻叙述这个象征着传统性别秩序的庄园如何被各种反传统的性别身份表演颠覆的同时，也对这样的颠覆产生深深的疑虑。在故事的后半段，叙述人已经无法忍受这样的混乱，拒绝了在庄园继续待一天的请求，承认自己很难“在这样肮脏的气氛中等到明天”^①。正如摄制组成员安德烈耶夫说的，“一切都乱了，而且还要更乱”^②。在这座庄园里，被波特寄予厚望的印第安传统文化是不存在的，印第安原始文化的女神泽奇特尔在这里已经变成了毁灭和死亡的女神，被西方现代文明影响的墨西哥人已经不再信仰她了。

作者对于庄园里传统性别身份和秩序的颠覆感到既兴奋又恐惧，这种矛盾的态度仍然来源于作者对于二元对立基础上的传统性别秩序的矛盾观点。波特从小受到美国南方文化的熏陶，关于男性气质和女性气质是由生理上的差别决定的本质论观点对她有着深刻的影响。她坚决认为异性恋是正常的，有助于维护稳定的性别和社会秩序，而同性恋则是对自然法则的扭曲。如果我们研究一下波特公开出版和未公开出版的文章、信件和评论，我们可以从中发现波特对同性恋的强烈否定态度。她厌恶一些有同性恋倾向的知名作家，如杜鲁门·卡波特、田纳西·威廉姆斯、萨摩赛特·毛姆，甚至她非常尊敬的E.M.福斯特，认为他们的性取向是混乱的象征和征兆。玛丽·泰特斯引用的保存在马里兰大学图书馆的波特对于沃尔特·惠特曼的批评是例证之一：“我认为沃尔特·惠特曼是一个人类最纯正的例证，证明建立在同性恋基础上的人类体验是多么不正常，多么不负责任……如果正常的、普通的经验对于创造伟大文学是必须的话，那么我们对于惠特曼的崇拜又有什么

依据呢？”^①除了惠特曼，波特也不忘讽刺一下自己同时代的女同性恋作家格特鲁德·斯泰因。在1947年发表于《哈帕斯》杂志上一篇关于斯泰因的评论文章中，波特认为斯泰因的身材外貌、智力特征和创作出来的作品都是有悖于传统的、固定的生理性别和社会性别身份的。在波特看来，斯泰因年轻时候的外貌就像“装着大自然的狡猾的面具的信封”^②。这样的外表是对自然建构的性别身份的否定：“她是古希腊女战士亚马逊的伙伴，不是男人，也不是女人，不承担任何一种性别的功能。”^③斯泰因不符合传统的性取向也表现在她的穿着上。她的服装没有形状，这样的服饰对于波特来说表达了精神和身体的混乱：斯泰因就这样穿着“厚厚的没有颜色，没有形状的羊毛衣服”，和她“那没有形状，没有约束”的思想相配。^④在波特看来，斯泰因模糊的性别身份甚至影响到她的文学创作：当斯泰因写作的时候，她创造出“慢吞吞的一堆文字，这些文字都是来自她终日嗡嗡作响的、喃喃自语的、结结巴巴的冗长的独白”^⑤。波特曾经这样描述斯泰因的诗歌：“形式、内容和风格都结结巴巴，跌跌撞撞，互相纠缠在一起，就像打翻的内脏那样令人不安地混合在一起。”^⑥斯泰因的思想停留在“纯粹的毫无理性的空洞中，因为她头脑不清楚”^⑦。在1957年发表的一篇关于薇拉·凯瑟的文章中（她当时还不知道凯瑟的同性恋性取向），她认为二十世纪二十年代是一个混乱的时代，是一个不再遵守传统、同性恋变得越发普遍的时代。对于她来说，这是一个可怕的时代。三十年后她才写到这十年，因为“实际上这个世界的所有的东西都被连根拔起，被撕碎，被反转，露出错误的一面，几乎没有什么边界没有被攻击……甚至连性别也成为变来变去的东西，变成无比奇怪的、无法分类的社会性别”^⑧。波特指出凯瑟的作品代

表着对理性和传统的继承，代表着凯瑟与混乱时代的斗争。凯瑟“用温和的语气讲述正确的、理智的事情，带着绝对的权威感”^⑩，这让她感受到安心。当然，我们现在知道了凯瑟的同性恋身份，这无疑对波特对凯瑟的崇敬之情是一个莫大的讽刺，因为在波特眼中，凯瑟和斯泰因不同，具有“优秀的传统生活方式和道德模式塑造出来的如岩石般坚定的个性”^⑪。

波特对于异性恋性别秩序和社会秩序之间的紧密关系最充分的论述出现在一篇没有公开发表的文章《二十年代》（“The Twenties”）中。在这篇文章中，波特迫切地想表达自己对二十世纪二十年代这个狂暴时代的看法。她把那个时代西方社会各方面秩序的崩溃归咎于性别秩序的崩溃，认为正是由于那个时代的许多艺术家都否认生活是由固定的角色和价值观构成的，所以他们创造的艺术是如此低劣，以至于已经违背了自然对（男女）秩序的分类。^⑫另外两件多次被评论家们引用的事件也说明了波特对同性恋强烈的恐惧：一个是她和男诗人哈特·克莱恩以及女作家卡森·麦克勒斯的关系。1931年，波特在墨西哥的时候和哈特·克莱恩是邻居和朋友。可是，他们最初的良好关系最终因为她认为克莱恩不可接受的酗酒行为和性取向问题而破裂了。在她离开墨西哥之前，波特在给朋友约瑟芬·赫伯斯特的信中谴责克莱恩可耻的行为表现出性扭曲男人的狡猾和阴险，还说他们这些人的行为让她感到恶心。^⑬波特对卡森·麦克勒斯的厌恶是众所周知的。麦克勒斯被波特的美丽和才华吸引，迷上了比她大很多的波特。麦克勒斯到处尾随波特，有一次还躺在了波特卧室的门槛上，等着她出现。波特

被吓坏了。这件事情过去了十年之后，波特仍然在谴责麦克勒斯之类的人是“令人讨厌的人”和“可怕的生物”^⑨。

有趣的是，一方面波特对同性恋是不认可的，认为同性恋扭曲了自然法则、破坏社会秩序，但是另一方面，她却被代表着颠覆传统性别身份的同性恋深深吸引。从二十世纪三十年代开始一直到去世，波特一直和一对同性恋作家格伦韦·维斯科特和门罗·惠勒保持着亲密的友谊。通过她们，波特还认识了同性恋摄影师乔治·普拉特·莱恩斯。莱恩斯多次为波特拍摄造型华丽的照片。吉文纳在波特传记中写道，波特在巴黎时就认识了莱恩斯，当时就想让莱恩斯成为她的情人，即使她知道莱恩斯是同性恋。虽然她经常对同性恋发表蔑视言论，波特对于她自己众多的同性恋朋友却采取容忍的态度，而且从波特的信件来看，波特对于他们之间的恋爱并没有表现出厌恶。玛丽·泰特斯指出波特不止一次地被同性恋男人所吸引，认为他们作为情人是富有吸引力的，是合适的。莱恩斯就是这样一个同性恋男人。虽然波特对于没有和莱恩斯成为情人很失望，但两人终生保持友谊。

波特的上述文章和生活经历都说明她对于性别身份和性别秩序的矛盾态度：一方面，作为一个在男性主宰的文学领域奋斗的女性作家，在经历了自己家庭与事业的困境之后，她清楚地知道传统的“真正的女性”的价值观是令人窒息的，虽然那个时候还没有后现代女性主义异性恋矩阵、性别表演等理论，但是波特对于嘲弄异性恋矩阵，或者使用性别表演作为颠覆男权社会所规定的性别身份的一种策略是认可的。另一方面，她又认为性别角色是由两性的生理性别差异造成

的，固定的性别身份对于一个稳定的文化秩序来说是必需的。这样，“非自然”的同性恋在她的作品中就成为社会混乱的最重要的表征。

《庄园》是波特对于自己墨西哥情结的总结，象征着作者对印第安文明由迷恋到幻灭的过程。《庄园》中，艺术指导安德烈耶夫问科内利：“你为什么总是选择这些麻烦不断的国家呢？”^①这是波特常常被问及的问题。波特最初迷恋墨西哥是因为在其想象中，墨西哥的两件事物对年轻的她有强烈的吸引力：一个是正在进行的社会革命，一个是印第安文化。这两者在波特心目中象征着与束缚自己的西方基督教文明相对立的非西方、非基督教的原始文明，也象征着自由。所以，在大批美国作家和艺术家纷纷前往巴黎的时候，波特离开纽约来到墨西哥这样一个贫穷肆虐、充满暴力、动荡不安的国家。

波特最初对于印第安文明的幻想主要体现在三篇非虚构作品中：《墨西哥大众艺术和手工艺术概览》、《泽奇特尔的孩子们》和《民谣》（“Corridos”）。《墨西哥大众艺术和手工艺术概览》认为墨西哥的印第安艺术“是个人化的、真正的创造，由一个种族的农民艺术家创作的，这个种族纯粹地、必然地从美的角度来表达自己”^②。“在田园式的安宁和简单中，村民们坐在门口，或者树下，或者他们简单整洁的房子前，打开门，修饰着他们的水罐和水壶。”^③在他们祖先还活着的时候，“道德上的残酷闻所未闻”^④，“对女性的法制和宗教束缚也不存在”^⑤。显然，墨西哥给年轻的波特留下的最初印象简直就是伊甸园。《泽奇特尔的孩子们》就象征波特对墨西哥和

印第安文明最乐观的幻想。在这篇文章中，印第安人是快乐的。他们抛弃了现代世界，靠近自然。印第安人坐在木筏里优雅地漂流，互相抛掷花朵，享受生活。虽然他们的住地有基督教堂，但是这些基督教堂里也供奉着印第安女神。在《民谣》一文中，波特写道：“在墨西哥，大多数鸟儿和所有的人都歌唱。”^⑩墨西哥人民是“一个歌唱的民族……习惯悲伤的开始和悲剧的结尾，热爱生活，非常独立，有一点儿不顾一切，但是无所畏惧。他们认为生命是黑暗之墙上一闪而过的时间。他们有意识地扮演着生动的角色，快乐地活，快乐地死”。

^⑪其实，这一切都是波特的幻想。根据托马斯·沃尔什的考证，被她称为女神的泽奇特尔实际上只是十七世纪墨西哥本土作家根据传说创作的艺术形象，并非印第安文化宗教的女神，而波特听说的泽奇特尔的很多故事都是当地向导喝醉酒以后给波特编造的，而且他也从未提及什么阿兹特克女神。^⑫本章探讨的三篇小说《玛丽亚·孔塞普西翁》

《少女维奥莱塔》《庄园》均发表在上述三篇文章之后，读者们可以清晰地看到作者在非西方和原始文明中寻找理想的、统一的性别身份的愿望从幻想到质疑再到幻灭的过程。

第三章 墨西哥社会革命语境中的女性：《开花的犹大树》《殉道者》《那棵树》

墨西哥在波特的艺术和思想发展历程中是十分重要的，除了上一章探讨的为她提供了思考女性性别身份的原始文化和非西方语境，同时还为她提供了另外一种考察女性性别身份的语境，即社会革命。1917年俄国十月革命之后，世界各地受压迫的民族和阶级纷纷掀起革命浪潮，尤其在拉丁美洲、亚洲和非洲一些贫穷的殖民地地区，人民纷纷组织起来，为民族独立、社会正义和平等而斗争。这些国家和地区的妇女也参加了这些革命，为了国家和民族的独立、平等而奋斗，也为自身的解放而努力。1910年到1920年期间的墨西哥革命的初期也是这样的。在军人独裁者波菲里奥·迪亚斯的腐朽统治下，墨西哥经济陷入混乱，下层人民生活贫困。大多数女性和下层人民及少数族群一样，在经济、政治和宗教上受到不公正的待遇。革命前，墨西哥妇女生活在男性的阴影下，她们被家庭生活、婚姻和天主教会所束缚，默默地生活在男权社会的权威之下。1884年，迪亚斯独裁政府通过了《墨西哥民法》。这一法律严重限制女性在家庭和工作上的权利，“维护了丈夫和妻子间不可想象的不平等关系，极大地、以独裁方式限制女性应有的权利……并且抹杀和剥夺了她们的个性”^①。墨西哥革命的主要目标是通过重新分配生产资料，为民众带来正义，促

进国家的经济繁荣。美国拉美问题学者亨利·施密特认为墨西哥革命的主要目标是促进社会主义、女权主义、艺术和原住民艺术的发展。②

当时的墨西哥妇女积极参加革命，在智力、政治、军事上都为国家的民族革命做出了诸多贡献。许多知名的墨西哥女性知识分子，如多洛雷斯·希门尼斯·姆洛、特蕾莎·比利亚雷亚尔、布兰卡·曼卡莱阿诺、赫米拉·加林多等积极创办、出版女权主义期刊和读物，如《妇女声音》、《重生》、《红旗》以及《自由与工作》等，呼吁妇女解放，抨击在压迫女性的过程中起到了重要作用的天主教会。这些出版物的口号也表明女性平等是当时社会革命的主要目标之一，例如，“妇女是伟大人类不可或缺的一部分，所以她们有权利、有义务提出要求，并为自己祖国的尊严而奋斗”，“男人们，请允许女人们自我教育并让她们独立思考”，“男人偷走了女人的天赋权利”，等等。这些努力都使得女权主义成为墨西哥革命中的重要一环。

墨西哥女性不仅为社会革命运动提供了思想基础，甚至还直接参与了军事行动。墨西哥革命期间，有大量女士兵活跃在革命军中，作为厨师、护士或者男性士兵的助手，有些甚至直接充当士兵。当时出现了一个新词“soldadera”，意思是“女性看护人”和“女士兵”。她们跟随男性士兵行军打仗，反对迪亚斯政权，为自由奋斗。其中许多女性平时都是平民，但是在战争中她们却拿起武器为了更好的生活和自己的权利奋斗。现在，前文中提到的女性解放运动先驱多洛雷斯·希门尼斯·姆洛、赫米拉·加林等都被公认为现代墨西哥的国家英雄。

墨西哥革命的目的，也就是社会主义、女权主义和原住民艺术的发展与世界反对资本主义、天主教、父权制压迫的高潮相呼应，对年轻的波特产生了吸引力。当时波特表现出对这三种压迫力量的强烈反抗。她对资本主义的鄙视是很明显的。童年时代的贫穷使她憎恨社会不公，渴望社会正义。波特的父亲去世的时候，她还很小。由于父亲的去世，波特的家庭从早前的经济富裕陷入贫困中，孩子们甚至有时候穿着邻居们施舍的破烂衣服。虽然祖母教育她，她属于上层社会，一定要保持上层社会的优越感，但是波特对下层社会仍然抱着深切的同情。在给姐姐的信中，波特曾提及自己对工人阶级运动，甚至是有组织的劳工运动的赞成态度。她希望在休斯顿郡政府工作的姐姐认识到一个强大的工会可以保护她和她的同事们不受剥削之苦：“雇主们团结起来，总是联合起来在工人中间制造分裂和敌视。”^②她预言总有一天这样的雇主会不得不“从他们高得离谱的所得中支出像样的工资”^③，她还说道：“好吧！工会并不完美，但是当我想到人们在来工会求助之前，人们所遭受的苦难，对于我来说，工会就像是天使。”^④她不赞成自己的侄子布莱克为州巡逻队工作，认为他会做一些压迫贫苦阶级和帮助破坏罢工的事情。

波特对于被压迫阶级的同情还表现在她对萨科—范泽蒂案件的态度上，以及二十世纪二十年代和三十年代早期支持共产主义和苏联的态度上。萨科—范泽蒂案是当时轰动全美的事件，1920年4月，两个意大利无政府主义者尼科拉·萨科和巴托罗米欧·范泽蒂被指控犯了谋杀罪，并被判处死刑。波特对这一案件反应强烈，参加了游行，反对政府在政治上的歇斯底里和不公态度，并称之为又一个美国猎巫式政治

迫害的典型例子。波特最后的重要作品《永远不会结束的错误》就是对自己参加萨科—范泽蒂案件抗议运动的回忆。和同时代的其他许多美国作家一样，波特曾经承认自己是共产主义的同情者，并且表达了想去苏联访问、亲眼看看苏联实际情况的愿望。去墨西哥之前，波特曾经在纽约逗留。其间，她认识了一些新朋友，其中就有社会主义者和共产主义者。1920年11月到达墨西哥之后，波特迅速和许多活跃的社会主义者和共产主义者取得联系，甚至还为社会主义杂志撰写文章，在社会主义学校教授舞蹈。

虽然波特从来都没有宣称自己是女性主义者，甚至公开表示自己厌恶女性主义，但是波特的女性主义思想倾向在那个时候也十分明显。青年时代的波特是女性选举权运动的积极参与者。在她写的一篇关于著名女权主义领袖W.L.乔治的《妇女的故事》的评论文章中，我们可以发现，波特的女权主义思想可以追溯到她的少年时代。这一点在1909年她弟弟写给她的一封信中得到证实。在信中，她的弟弟就姐姐所表现出来的“不属于妇女”^①的对平等和选举权的热情对姐姐进行了劝诫。她刚一到纽约，就和那些发展自己事业的女性以及那些对传统观念“离经叛道”的女性关系密切。妇女解放运动的积极分子厄内斯丁·伊文思是她二十年代的好友。波特的传记作家吉文纳认为，“波特具有很强的一面，独立，认识到自己作为一位已婚妇女已经被剥夺了一些权利。现在，她已经成为一位坦率直言的女性主义者了”。^②

鉴于她当时较为极端的政治观点和女性主义观点，波特对墨西哥社会革命产生强烈兴趣也就不奇怪了。波特第一次到墨西哥是在1920年11月，到达墨西哥后，她立刻开始撰写关于墨西哥的文章，字里行间充满对这个国家的乐观态度。在她的第一篇书评《布拉斯科·伊巴内斯看〈革命中的墨西哥〉一文》（“Blasco Ibanez on ‘Mexico in Revolution’ ”）中，她批判了美国学者伊巴内斯对墨西哥革命的冷嘲热讽，还为墨西哥革命领导人辩护。在同时期的另一篇文章《瓜达卢普的圣日》（“The Fiesta of Guadalupe”）中，波特强调了墨西哥印第安人所遭受的苦难，并且把苦难的根源归咎于印第安人后来归化的基督教：“在我的梦中，我看到那些摸索着的不知足的手在向前伸，向前伸，向前伸，眼光茫然地从可以养活他们的大地转移到广大辽阔的天空。”^①波特认为如果印第安人愿意重新信仰自然神而非耶稣基督，他们的苦难会减轻。在同年的另一篇文章中，波特对于墨西哥的形势做出了很有见地的判断。她认为墨西哥社会问题的根源在于“三大巨头：土地、石油、教会”^②。大地主、石油生产商、天主教会联合起来控制国家资源，压迫人民。其中最重要的因素是土地，因为土地是石油生产商和天主教会的资金来源。波特还指出印第安人应该联合起来夺回属于他们的土地。墨西哥性别问题也是波特关注的重点。研究波特的学者昂鲁曾提到波特对《我的中国婚姻》中那个年轻妇女卑恭的态度十分厌恶，以至于她曾经想放弃写作。^③

波特积极参与了墨西哥革命，包括女权主义运动。她参加工会会议，组织女工人活动，为墨西哥女权主义委员会机关杂志《赎罪》的创刊号撰写文章，包括参与撰写该委员会的纲领《妇女的经济解放》

《墨西哥女权主义委员会行动纲领》等，号召妇女们行动起来反抗长期的社会压迫。她还做了大量笔记，用于撰写女权主义话题的文章或者论文。她十分敬佩尤卡坦总督、社会主义者菲利普·卡里罗·波多，因为波多坚定地支持妇女争取自己的权利，支持性别平等。众所周知，波特不喜欢诸如“女权主义”这类术语，也拒绝与女权主义有任何联系，一再坚称不论如何，这些术语都不能用在自己身上，但是从波特的思想观点和实际行动看，在墨西哥时的波特确实积极地参与了妇女解放运动。

墨西哥革命的目的与波特当时激进的思想非常契合，当时许多美国知识分子也受到革命氛围的感染，来到墨西哥，不同程度地观察或参与了这场社会革命。这也为波特考察女性性别身份提供了新的语境。她的考察和思考反映在她以墨西哥为背景的另外三篇短篇小说《开花的犹太树》、《殉道者》和《那棵树》里。

《开花的犹太树》发表于1929年，是波特最知名，被收录最多的作品。小说描述了一名参加墨西哥革命的美国女性劳拉是如何对革命感到迷惑直至幻灭的，探讨了社会革命中女性的性别身份问题。1942年，波特曾撰文，提到这篇作品源自1920年她在墨西哥的经历。^①作品的女主人公劳拉是波特以自己的朋友玛丽·多尔蒂为原型创作的人物。玛丽来自美国一个天主教家庭，对墨西哥革命的理想十分认同。在这篇小说中，玛丽变成了女革命者劳拉。当然，也有学者，如托马斯·沃尔什认为劳拉是玛丽和波特自己的结合。^②这种观点也很合理，

因为波特也和玛丽一样，是一个天主教徒，对革命充满向往，最后也经历了同样的幻灭。

劳拉参加墨西哥革命的目的带有强烈的理想主义色彩，她希望离开自己“想起来没有任何快乐的生活”，^①超越任何社会或者宗教对性别的规范来找到自己真正的独立身份，因此，在参加革命之前，劳拉抛弃了自己孩提时代就信仰的天主教，“自愿来到了这个地方”。

^②劳拉被墨西哥革命的目标深深吸引，正如作品中的革命领袖布拉焦尼在他激情四射的即兴讲演中所说的：

所有的一切必须从它们习以为常的地方被消灭，它们在那些地方已经腐烂了几百年，它们必须被扔抛到天空，散布开来，像雨点似的完全撒落，分不出各自的形状。穷人用粗糙的手为富人创造的东西，一样都不会剩下来；没有一个人会保全性命，只有那些被选中的人除外，他们是注定要来消灭残酷和不公，建立一个由仁慈的无政府主义统治的新世界的。^③

劳拉是带着对革命的幻想来到墨西哥的，布拉焦尼呼吁打破现有的社会秩序，创造公正的新社会，这样的说辞无疑占领了道德制高点，和劳拉来墨西哥的初衷不谋而合。她想象中的革命是由“抽象的道德”激发的历史性事件，而革命者是一群“被英雄主义的信仰鼓舞”的人们。^④但是劳拉对革命富有浪漫主义色彩的想象与残酷的革命现实之间存在巨大差距，对此她深感失望。使劳拉对革命感到幻灭的首要原因是这位叫布拉焦尼的革命领导人。表面上，布拉焦尼是一位真正的革命家，是一位为了被压迫阶级和革命理想而奋斗的人。当

他得知有饥饿或者瘦弱的人遭受痛苦时，他总是十分同情。但是，事实上，布拉焦尼的革命仅仅是屠杀和暴力。不仅如此，他还是一个十足的物质主义者，他“阴毒、聪明、邪恶，有着敏锐的机智、冷酷的心肠，坚决做到有利可图地爱这个世界”^①。他只是为了个人私利才进行革命的。他用自己的权力为自己获取大量奢侈品：美食、美酒以及从美国进口的赛马俱乐部牌香水。对劳拉来说，肥胖的布拉焦尼是物质腐朽的象征：“布拉焦尼这个贪吃的大胖子已经成为她幻灭的理想象征，因为一个革命者既然有崇高的信仰，就应该长得瘦削、生气勃勃，被英雄主义的信仰鼓舞，是一切抽象美德的化身。这是胡说，她现在终于知道了，而且对此感到羞耻。”^②

使劳拉对革命幻灭的第二个原因，是她发现虽然妇女解放是墨西哥革命的目标之一，但是在现实中，妇女解放从来没有成为像布拉焦尼这样的革命领袖的目标。相反，布拉焦尼仍然坚持关于性别身份的传统定义，也就是说女性应该成为男性凝视和欲望的目标，并且成为男人的附属物。作为小说中革命的象征，领袖布拉焦尼除了攫取个人物质利益之外，对女性的复仇心理竟然也是他参加革命的主要动因。“他十五岁的时候，曾试图投河自尽，因为他爱上了一个姑娘，他的第一个情人，而她却嘲笑他。”^③为了重新找回男人的自尊心，布拉焦尼发誓要“上千万个女人为这件事付出代价”^④。他参加革命，因为通过革命他可以得到拥有许多女人的权利而不受到谴责，就像他会拥有许多物质财富一样。他这样对劳拉说，“对于我来说，在夜里，一个女人和另一个一样好。我个个都喜欢”^⑤。也就是说，女人对于布拉焦尼来说仅仅是用来寻欢作乐的工具。对于他来说，妇女

们应该待在家里，而不应该出现在工作场合。这就解释了他为什么不能理解劳拉会参加革命，“除非她爱上这里的什么人”^②。

在这样的语境下，即使女性革命者也不能为自己争取到独立的性别身份。故事中的两个女性人物，劳拉和布拉焦尼夫人都积极参加了革命和妇女运动，但是不管是来自美国的劳拉，还是墨西哥本土的布拉焦尼夫人，就像成千上万个被布拉焦尼牺牲的女性一样，都成为他的凝视和欲望的对象。劳拉参加工会会议，运送食物、香烟、传递消息，给狱中的同事送钱，把总部的一些信偷偷地捎给那些为了躲避行刑队、藏在冷僻街道上霉迹斑斑的房子里的人，从一个鼓动家那里借钱给另一个鼓动家，给印第安孩子教授英语。布拉焦尼夫人在卷烟厂组织女孩子们参加工会和纠察队的活动，甚至在晚上的会议上发言。但是，她们中没有任何一个人从革命中获得真正的自由。劳拉成为布拉焦尼凝视和欲望的对象：“他抬眼望着她，两只阴郁的猫眼瞟了一眼，瞄向她那胸脯高耸的曲线中间那光滑的小径的两头。”^③

另外，劳拉在整个作品中几乎完全沉默，而与之相对照的是布拉焦尼的流利健谈，这鲜明的对比更加确认了劳拉被物化的地位和布拉焦尼在两人关系上的主宰地位。小说开始的情景是布拉焦尼对着劳拉唱歌。研究波特的学者托马斯·沃尔什经过考证后，确认这是一首名叫“A la Orilla de un Palmar”（意为“椰子林岸边”）的歌曲，曲作者正是波特的朋友塔塔·纳丘。歌曲讲述了一个男人回忆与一位美丽姑娘相见时的情景，男人问姑娘是否有什么人陪伴，姑娘悲伤地说：“我是一个小孤儿，天哪。我没有父亲也没有母亲，甚至没有朋

友。唉！谁来安慰我。”^①然后，沃尔什评论道，“很明显，这首歌感伤的表面下隐藏着征服的意味，这是典型的男性幻想”。^②对于布拉焦尼的歌唱，劳拉仅仅用沉默来回应。她保持沉默的原因大部分是为了保护自己。周围男人对女性表现出来的态度使劳拉同时感到受到威胁和反感，但是她不敢表现出对他们的厌恶。如果她说的太多，她会激起他们的复仇心理，就像布拉焦尼为了复仇而牺牲妇女们一样。

另一位女性革命者布拉焦尼太太从表面上看积极提倡女性解放，但是在家，她却严格遵守传统观念，对丈夫谦卑恭顺。她不敢去打扰丈夫：“她生来就是一个规矩女人，像金子一样可贵，这错不了。她要不是这样的话，我会把她锁起来，这她也知道。”^③另外，布拉焦尼太太也被描述成一个传统男性社会要求的天使般的女人。和丈夫分开一个月，她就会每天晚上都哭好几个小时。当她看到丈夫——她一切苦恼的根源——的时候，她走向他，脸上丝毫没有埋怨的神情，只是显得悲伤：“‘你累了吗，我的可爱的人儿？坐到这儿，我来给你洗脚。’她端来一盆水，跪着解开他的鞋带，当她跪在地上从发黑的眼睑下抬起悲哀的眼睛的时候，她为一切感到伤心，忍不住掉下眼泪……‘原谅我！’接着她的眼泪像一场神圣的、没完没了的雨，洗得他神清气爽。”^④布拉焦尼太太虽然宣称自己是女权主义者，她却不是一个真正的女权主义者，而是处处维护父系社会传统的性别身份。我们从来不知道她的名字，我们只知道她是布拉焦尼太太，她只是丈夫的附属物或者所有品。她并不是为一种信念献身，而是为一个男人献身。

波特写这篇小说的时候，她已经开始对墨西哥革命感到失望，认为墨西哥政府已经落入腐败官员的魔爪，从头到脚都是腐败。波特对墨西哥革命的判断不无道理。历史学家的研究显示，当时，墨西哥土地革命失败，农村贫穷的人并未摆脱贫困，依然像以前一样无地可种。在劳工运动变为由政府部门控制、工会被中产阶级国家机器兼并之后，原本高涨的劳工运动也转入低潮。雄心勃勃的教育改革计划也因为资金缺乏、保守派的反对等停滞，外国财富持续剥夺墨西哥的资源。革命虽然迫使腐败的政府进行改革，但是革命最深层的目的，包括阶级平等、妇女解放等，都未能实现。

劳拉超越社会宗教对性别的规范，找到自己真正独立的身份的理想幻灭的外部原因是革命者的腐败，劳拉保持绝对自我封闭状态，拒绝发出自己的声音则是她的目标无法实现的内在原因。通读小说文本，我们不难看出劳拉一直保持沉默，陷入孤立状态。这种孤立状态并不是她所追求的独立自主的状态，而是一种和外界隔绝的状态。小说的开头和结尾都很能说明这一点。在小说的开头，劳拉知道布拉焦尼要对自己唱歌，虽然她很讨厌这个贪吃的大胖子，“而且布拉焦尼唱歌的形象和歌声越来越和她的一切苦恼混在一起，她原来对未来就有一种不安的预感，而布拉焦尼的行为加重了这种预感的压力”^①，但是她却“开朗而真诚地看着布拉焦尼，像一个懂规矩的好孩子”^②，任其对着自己歌唱。

虽然劳拉处于自我封闭状态，但是希望和外部世界联系的人性使得她犹豫不决，因此无法全心投入任何事物中，包括自己从小信仰的

天主教、后来参与的墨西哥革命，甚至自己的爱情。劳拉虽然宣称自己已经抛弃了天主教，因为天主教“实在没有什么好的”^①，但是其实她一直对天主教念念不忘：“她还是一再不由自主地悄悄地溜进一座快要倒塌的小教堂，跪在冰冷冷的石头上，看着她在特旺特佩克买的那本《玫瑰经》，念一段万福玛利亚……她已经把自己束缚在从早年训练中得到的那一套条条框框里，每一个细微的动作，或者说每一种细微的个人爱好无不受到影响。”^②对待革命劳拉也是无法全心投入，虽然她参与革命工作，传递情报、给印第安孩子们上课，但是她觉得那些孩子们和她的革命同志都是陌生人，尽管孩子给她送花，还在黑板上写下“我们爱老师”，她“和这个世界还是格格不入”^③：

那些孩子们对她来说，始终是陌生人，尽管她喜欢他们柔软、滚圆的手和他们在适当的时候表现出来的可爱的粗野的行为。她敲着一扇扇不熟悉的门，不知道开门的是朋友还是陌生人。即使是一张认识的脸从那黑漆漆、阴森森的，她一无所知的屋里探出来，也变成陌生人的脸了。不管那个陌生人跟她说什么，也不管她传递给他的是什么消息，她身体的每一个细胞都用一个单音字拒绝跟他变得熟悉和亲切。不。不。不。她从神圣的、护身符似的字中获得力量，使她不至于被引上邪路。拒绝一切，她就可以安全地到处奔走，波澜不惊地看着这一切。^④

为了保持绝对自我，劳拉同样拒绝爱情。她拒绝她厌恶的领导人布拉焦尼的爱情可以理解，但是她同样拒绝了她喜欢的青年革命者尤金尼奥的爱情。在她的梦中，尤金尼奥叫醒劳拉，准备带她

走，“没有一句话，没有害怕，她站起来，伸出手去握尤金尼奥的手，可是他机灵地、淘气地微笑着避开她，飘开去”^②。不仅如此，由于她无法全身心投入真正的社会革命，投入对人类的爱中，因此面对布拉焦尼这样的革命家的凶残，她毫无反击的力量，她甚至遵从布拉焦尼的暗示，为被捕的尤金尼奥带去了毒药，帮助处于绝望中的他自杀。

苏联文艺理论家巴赫金认为，自我的书写只能来自和他人的对话性的互动，他人正是为书写自己提供素材，因为自我是用他人来定义的。因此，追求女性的主体性并不意味着像劳拉一样完全自我封闭，任何脱离他人的主体性都是虚幻的。所以劳拉身处社会革命的历史时期，但是由于她没有了解到他人在自我主体性中的重要意义，也无法实现真正的独立的自我。小说的最后，劳拉梦见了尤金尼奥指责她杀死了自己，证明这样的自我封闭给劳拉带来的并不是独立而是绝望：

那么，吃这些花吧，可怜的囚犯，尤金尼奥用怜悯的口气说，拿着吃吧；从那犹大树上，他摘下暖乎乎，滴着鲜血似的汁水的花，递到她嘴边。她看到他的手没有肉，几根又细又白的木化石般的枝条，他的眼窝里没有光，可是她狼吞虎咽地吃着花，因为那些花让她不再饥渴。杀人犯！尤金尼奥说，食人者！这是我们的肉和鲜血！^③

结尾的梦境同时解释了作品题目的来由，也证实了劳拉确实给尤金尼奥带去了毒药，成为布拉焦尼杀害尤金尼奥的帮凶。犹大树是背叛耶稣的犹大的象征，开的花是紫红色的，这是由于犹大把自己吊死在一株紫荆上，从此这种树的花就有了新的颜色，也有了新的名字。

所以劳拉梦中吃犹大树的花就象征着背叛。美国学者乔治·亨德里克认为尤金尼奥是一个耶稣式的人物，他怀有拯救穷人的理想，却被革命领导人和劳拉背叛，最终牺牲。^②因此，劳拉由于割裂了与人类的关联，把自己彻底孤立起来，不仅未能解决在社会革命中寻找独立身份的问题，而且还成了宗教、道德和人文理想的背叛者。从这个角度来看，波特的《开花的犹大树》为我们研究社会革命中女性性别身份问题提供了可贵的思路。

波特另一篇以墨西哥革命为背景的短篇小说《殉道者》发表于1923年，它的前身是波特一篇未发表的作品《可爱的传奇》（“The Lovely Legend”）。《可爱的传奇》也是以墨西哥为背景的故事，讲述了两个艺术家被将死的妓女吸引，第一个艺术家利用她作为艺术灵感的来源，另外一个因为误认为她已经死了而爱上了她。最后这个女人并没有死，而是重新做回妓女，叙述人说“她快死的时候被骗说自己已经死了，现在她必须重新回归她被中断的生意了”^③。在这篇作品中，其中一个男性艺术家很邪恶，另外一个很愚蠢，但是女性人物的命运也并不见得有多么好：她的角色就是被侮辱，用身体换取生活，最后死去，也就是说，在男权社会里，女性的性征最终将导致她的死亡。

《殉道者》就是在《可爱的传奇》基础上创作的，故事短小精悍，情节十分简单，讲述了名叫鲁本的墨西哥最著名的艺术家在自己深爱的女模特儿伊莎贝尔离开后，自怨自艾，最后死于心脏病突发的故事。虽然“革命”这一词语并没有在小说中出现，但是如果我们仔

细研究小说的细节、人物、场景并联系当时墨西哥的社会背景，我们会发现这篇小说实际上研究了社会革命中女性的性别身份问题。小说中的一些重要细节和人物都和墨西哥文化革命、革命领导人以及参与革命的艺术家有关系。

叙述人提到的“墨西哥最有才华的画家”^②鲁本正是以当时的墨西哥艺术界领袖迭戈·里维拉为原型创作的。里维拉是当时墨西哥最有名的画家、壁画家，同时也积极参加墨西哥社会革命，是墨西哥民族文化复兴运动的领袖。另外，里维拉也像鲁本一样身材魁梧，嗜吃。小说中的画作和里维拉1922年的壁画相似。波特本人和里维拉的关系也很特殊。1922年，里维拉返回墨西哥后不久，两人过从甚密，结下深厚友谊。波特认为里维拉代表了二十世纪二十年代墨西哥的革命精神，并且相信里维拉作为墨西哥美术界领袖会为艺术和革命做出重要贡献。她曾对作家朋友罗伯特·麦克艾尔曼说，“有些极好的艺术作品出自自由里维拉领导的艺术复兴运动”。^③波特似乎对里维拉非常了解，甚至有人猜测她和里维拉之间曾经有过暧昧关系。1924年，波特发表了对里维拉的专访文章。1925年，波特翻译了里维拉笔记的片段，发表了题为《一位墨西哥画家的笔记》的文章，阐释了墨西哥的艺术革命及其与欧洲艺术运动之间的关系。1929年，她又写了对《迭戈·里维拉》一书的评论。虽然她质疑里维拉的政治观点，但还是称赞他是当时在世的最重要的画家。但是，后来波特对里维拉的态度发生了巨大变化，认为里维拉只不过是在追赶共产主义的潮流，并且最大化地利用共产主义宣传自己而已。

《殉道者》中的其他主要人物以里维拉生活中的重要人物为原型。女主人公模特儿伊莎贝尔以里维拉的第一任妻子鲁普·马林为原型，鲁普的和伊莎贝尔一样“身材挺拔修长”^②。另一个人物——鲁本的朋友拉蒙则以里维拉的朋友漫画家米格尔·科瓦卢比尔斯为原型，科瓦卢比尔斯同时也是波特的好友。小说中咖啡馆的名字也与实际生活中一个名叫蒙尼特斯（意为“大猴子”）咖啡馆的名字相近，而这个咖啡馆正是当时墨西哥和国外艺术家、知识分子、革命者经常光顾的地方。

波特通过这篇作品探讨了社会革命中女性的性别身份问题。在这篇作品中，读者可以看到即使在社会革命的语境下，女人传统的性别身份并未改变，仍然是男性的物化对象。鉴于小说中的人物是男性画家和女性模特儿，所以西方女性主义理论中关于男性凝视和女性物化的理论可以帮助我们更加深入地理解这篇小说。1964年，法国心理学家、语言学家和哲学家拉康提出“凝视” (gaze) 这一精神分析学术语。拉康指出，一个人感知被别人注视就会产生缺失感，这种缺失感又造成阉割焦虑。其心理影响是主体由于意识到自己成为一个可视的客体而丧失了自主性。因为这一术语来源于拉康的镜像理论，所以后来学者们将其用于电影等视觉文化的研究。1975年，女性视觉理论家劳拉·马尔维在《视觉愉悦和叙事电影》一文中提出“男性凝视” (male gaze) 的概念：“在一个性别不平衡的世界里，观看的愉悦已经被划分为主动/男性和被动/女性。处于决定地位的男性凝视将幻想投射在依据需要而类型化的女性影像上。在她们传统的裸露癖角色中，女性被观看，同时也被展示，她们的外貌被编码以实现强烈的

视觉和色情效果，这样她们就可以说成是带有‘被看性’ (to-be-looked-at-ness)。” ⑩

法国女性主义理论家露丝·伊利格瑞认为，“女性要想成为一个正常的女性就需要进入女性气质的假面舞会……进入价值观体系，这个体系并不是她的体系，仅仅当她被别人，也就是男性的需求/欲望/幻想包围的时候，她才可以‘出现’和传播” ⑪。也就是说，处于观看地位的男性拥有控制权，以及命名和解释事物，进而统治世界的权力，而女性仅仅是被观看的客体。在西方艺术世界里，女性身体在传统上是男性文化书写的媒介。研究女性与视觉的学者贝特顿认为，在绘画这一艺术形式上，“女性裸体这一传统形象不仅强化了女性作为男性欲望对象的观点，同时也塑造这样的意识形态：男人总是创造性的艺术家，而女性总是他们被动的模特儿” ⑫。著名的女性主义艺术史家克丽塞尔达·波洛克曾经专门论述过女性裸体的历史，她认为，“艺术将创造力和男性气质相联系，而女性只是作为充满欲望的男性凝视的魅力形象，否认女性是艺术和意义的创造者” ⑬。在西方传统男权观念里，女性不是艺术家，相反，女性只是男性艺术家产生意义的媒介而已。用波洛克的话来说，“艺术的指示系统是菲勒斯中心的，其中女性只是男性话语中的一个符号而已” ⑭。

作为试图进入由男性统治的西方艺术世界的一位女性艺术家，波特对这一问题也一直十分关注，并且开始研究女性作为模特儿、缪斯或者男性艺术家的欲望对象这样的课题。1925年7月，一次名为“性与文明：我们变化中的道德观”的研讨会专门讨论了世纪之交性别角

色的巨大变化。波特为提交给研讨会的论文撰写了评论。从她的评论中我们可以看到波特自己对于那个时代艺术与性别之间的关系的思考，她的观点是很矛盾、很复杂的。她也带着这种困惑来到当时革命风起云涌的墨西哥，想在这里寻找答案，探究一下革命语境中性别身份与艺术的关系。《殉道者》就是这样的一篇作品。

《殉道者》中画家鲁本和模特儿伊莎贝尔的性别身份和关系符合上述西方艺术世界里传统的文化范式，即男性艺术家享受观看、评价、拥有的自由，无论这种自由是实际的还是想象中的，而女性则是男性的凝视对象。长久以来，作为模特儿的伊莎贝尔一直处在画家鲁本的注视之下。虽然伊莎贝尔经常显得很无聊，“她总是整天站着，让鲁本画素描，把她的头发编起来，又松开”^⑩。所以，当伊莎贝尔离开他投奔另一个艺术家时，他的男性气质受到了伤害。于是，他观看、评价、拥有自己女模特儿的欲望变成另外一种形式的占有：暴食。所以，在小说中，波特把他的嗜吃与他重新拥有伊莎贝尔的强烈欲望联系起来。当他哀叹伊莎贝尔的离开的时候，他就不停地吃东西：甜脆的蛋饼、香甜的葡萄酒、柔软的加了柠檬香料的托卢卡奶酪等。鲁本“一边吃奶酪一边用湿湿的眼睛看着画架上伊莎贝尔的十九幅画像”^⑪，盼望着用眼睛吃掉自己的模特儿，但是现在只好用其他的办法满足自己对她的渴望。

伊莎贝尔既是传统的创造—模仿的二元对立的牺牲品，同时也是男权社会另一个二元对立天使—魔鬼的牺牲品。在男权意识形态中，女性只有两个身份：如果她接受传统性别角色，遵守男权社会规则，

她就是天使，是个好女人，否则就是魔鬼、妓女、女巫，是个坏女人。鲁本最后因暴食引发心脏病而死，自称是爱情的殉道者。他的确可以算得上是爱情的殉道者，可是他为之献身的不是对某一个女性的爱情，而是一个虚幻的、传统的完美女性形象，鲁本将这一形象投射到他的凝视对象伊莎贝尔身上，而忽视了伊莎贝尔作为一个真实存在的女性的个性和需求。在鲁本心中，伊莎贝尔并不是一个活生生的女人，而是他的艺术灵感源泉，他崇拜的女神。他不断地把伊莎贝尔描述成一个天使，有着天使般的外貌，做着天使般的事情。他不止一次真心诚意地说过：“没有任何别的女人像这个女人了。”^①当然，确实如此，因为伊莎贝尔只是他为自己创造的想象中的人物，这个人物完全符合传统男权社会中“真正的女性”的标准：有着天使般的善良，天使般的美貌，还是为艺术家提供灵感的缪斯女神。鲁本将这个不食人间烟火、没有个性的完美女神高高地供奉起来，废寝忘食地为她画肖像，深爱着她，“如果有谁试图从他身边抢走她，他会立刻杀了他”^②。当伊莎贝尔离开他，投入她真正爱的艺术家的怀抱的时候，鲁本立刻宣布她已经夺去了他的性命，然后开始暴饮暴食，宣称自己是爱情的殉道者，这种建立在女性主义气质神话上的爱情在叙述人眼中是荒诞可笑的，因此当画家读到伊莎贝尔的临别留言时，叙述人使用了戏谑的语气：“当鲁本读到留言，他觉得自己像一个快要淹死的人。他无法呼吸，使劲捶着自己的胳膊。然后喝了一大瓶龙舌兰酒，甚至没有加柠檬或者盐来减缓酒劲，他倒在地板上，头靠在刚刚调好颜料的调色板上，痛哭起来。”^③

然后，他宣称，伊莎贝尔甚至已经成为一个杀人者：“我的可怜的小天使伊莎贝尔是一个女杀人犯”^①，“啊！伊莎贝丽塔，是你杀了我！”^②所以正如泰特斯指出的那样，当她放弃她服务的男性艺术家的时候，伊莎贝尔突然从一个孩子般的天使变成了另一个极端——邪恶的诱惑者。^③有趣的是，鲁本的朋友，为杂志画漂亮女孩头像的罗曼也有类似的经历。罗曼安慰鲁本说：“即使是像我这样一个资质平平的画家也知道女人是能够毁掉男人的作品的。告诉你吧，当特立尼达离开我的时候，有一周的时间我什么事儿也做不了，吃什么都没味道，颜色都分不清楚，连声音都完全分辨不出。那个毫无廉耻的骗子差点毁了我。”^④

在整个叙事中，伊莎贝尔看上去是个平面人物，仅有的少数几处描述都是通过他人的视角来叙述的。其实，伊莎贝尔既不是鲁本想象中的天使，也不是他后来诅咒的魔鬼，而是一个活生生的人，有着自己的性格和需求。比如前面提到，伊莎贝尔其实很厌烦给鲁本当模特儿，但是为了生计，为了摆脱对鲁本的经济依赖，她只能这样，而且还偶尔给鲁本做饭。所以，“在她的情人，鲁本的对手卖掉画之前，她没有任何地方可以去”^⑤。她很无奈，唯一的发泄是众所周知的火暴脾气，把鲁本送她的花撕碎，经常把鲁本的胫骨踢得青一块紫一块的，还被人看见“无情地撕扯他的头发和耳朵”^⑥。虽然鲁本把她奉为女神，不会对她的坏脾气生气，但是这种发泄无法让伊莎贝尔的根本问题得到解决，她无法自立，只能做鲁本的幻想和凝视客体。

从上面的分析我们可以看出，即使在社会革命话语中，女性仍然是鲁本这样的男性革命艺术家凝视和欲望想象的对象，他们心中的完美女性仍然是符合“真正的女性”标准的天使。伊莎贝尔作为一个真实存在的女人的个性和需求完全被忽略，被鲁本心中完美的幻象取代。但是我们也应该同样看到，伊莎贝尔出走后，逃离了鲁本的凝视和欲望想象，她接下来的生活将会如何？会不会重蹈覆辙呢？在她的临别留言中，伊莎贝尔说自己离开鲁本是因为她“要和一位永远不会要求自己为他做饭的人走。这个人还将以我为原型创作五十幅画，而不仅仅是二十幅。我还将拥有红色的鞋子，随心所欲地享受快乐的生活”。^②这一留言显示伊莎贝尔意识的局限性。一方面，她很厌恶自己被鲁本物化，但另一方面又似乎很享受自己被物化的过程。红色的鞋子象征着奢侈的物质生活，也就是伊莎贝尔所谓的快乐生活。显然，伊莎贝尔已经内化了女性被物化这一男权社会的意识形态，即使她投身于她爱的男人那里，也有可能和现在的处境一样，因为当时的女性除了处在男性凝视之中和被物化之外没有任何地方可去。即使是在社会革命的语境下，女性的客体地位也没有发生任何变化。

和《开花的犹大树》一样，波特于1934年发表的短篇小说《那棵树》也是一篇以当时旅居墨西哥、参与墨西哥革命的美国知识分子生活为背景的作品。作品的叙事视角是波特作品少有的男性视角。作品以倒叙的手法讲述了一个“记者”在美国本土和墨西哥的艺术经历及婚姻爱情故事。主人公是一位在美国已经小有名气的记者和作家，是拉美革命问题专家，怀着对异国革命和生活的美好幻想来到墨西哥，梦想着在这个原始、自由的地方当一名无忧无虑的诗人。在婚姻和爱

情生活方面，他在墨西哥爱上了一位印第安女孩，却不得不遵守和美国未婚妻玛丽安姆的婚约。主人公在美国已经拥有稳定的中产阶级生活，但是他无法忍受中产阶级严格的**文化束缚**，希望自己生活在“没有习俗，没有责任，不谈钱”^①的社会中，可以享受自由，可以崇拜神圣的艺术。所以，诗人来到这个仍然保留着原始文明，而且正在经历社会变革的国家，想象自己在这里过着自由自在、不受美国保守文化束缚的生活：“穿着破旧的凉鞋，合身但是很可能破烂的蓝色衬衣，躺在树下写诗。”^②

《那棵树》的视角虽然是男性视角，但其实这个男性视角和波特其他作品中的女性人物的思维意识并无二致。^③作者在这篇作品中借一个男性人物视角在探讨理想和虚幻的矛盾的同时，也探讨了作者一直关心的话题：女性矛盾的性别身份。在这篇小说中，女性矛盾的性别身份由两个人物代表：美国记者的妻子玛丽安姆和印第安情人。印第安女孩是主人公来到墨西哥之后认识的，她依靠自然天性，而不是文化规定的性别身份而生活。印第安女孩对他没有经济上的要求，也不要求和主人公进入婚姻制度，生活自由而简单，家中的陈设仅仅是几个印第安陶罐。这个印第安女孩没有受到西方男权思想的影响，所以不像妻子玛丽安姆那样受到传统女性身份的束缚。她每天就是“给画家当模特儿，做饭，和他睡觉，她现在已经有了孩子，但是上面的几件事情却没怎么耽误几天”^④。当主人公必须完成自己和玛丽安姆的婚约的时候，印第安女孩也高高兴兴地带着孩子和另外一个男人生活去了。

而主人公的妻子玛丽安姆和印第安女孩则完全相反，代表着传统的女性性别身份。主人公在美国的时候，按照中产阶级文化的要求和一位中产阶级的女性玛丽安姆订了婚。玛丽安姆是一个“受到正规教育长大的中西部女孩，对待生活很严肃”^①，对婚姻和性的态度都是清教徒式的。玛丽安姆认为婚姻不是爱的结合，而是一纸经济合同。结婚之前，她花了三年时间攒钱，以使自己的经济状况和未婚夫的经济状况更加相配。可是来到墨西哥和未婚夫结婚后，发现三年来在墨西哥专心追求艺术梦想的丈夫的经济状况堪忧，她不得不在到处都是枯萎鲜花的空房子里生活，在炭火盆上做饭，在石头脸盆里用冷水洗衣服。家中也没有任何值钱的陈设，只有几只印第安女孩留下的原始风味浓厚的陶罐，玛丽安姆不喜欢这些陶罐。“任何对于印第安女孩来说很愉悦、很自然、物美价廉的东西在玛丽安姆眼中都是很让人讨厌，很昂贵的”^②。玛丽安姆是清教徒文化中僵硬克制的女性，“她脚下有坚实的土地，有自己的观点和僵硬的脊椎：即使和他跳舞的时候，他也可以感到她紧紧控制的胯部和紧闭的膝盖……一点儿无法放松”^③。她的服装就像修女一样，穿着“职业化的古板衣服……白天总穿一身裁剪得一丝不苟的衣服，圆领衬衣，一顶小毡帽，像一个弯曲的铲子一样一直扣到了眼睛上。晚上总是穿黑色的女士餐服，人被埋在衣服里几乎看不到了”^④。玛丽安姆是一个教师，讲求严格的纪律，他们的关系就像母子一般。她给丈夫带来的是更加严苛的清教徒文化，她不是一只渴望从笼中飞走的鸟儿，而是一只精心筑巢的鸟儿。从传统文化上看，她是一个合格的妻子，她对家里的整洁、食物的健康以及餐桌礼仪有着严格要求，不停地要求丈夫循规蹈矩，试图改造有点不安于现状的丈夫。她对丈夫成为诗人的梦想不屑一顾，指

责他的艺术家朋友是机会主义者。她喜欢清教诗人弥尔顿，讽刺喜欢浪漫主义诗歌的丈夫是一个糟糕的诗人。四年婚姻之后，丈夫终于感到再也无法忍受这种无趣的生活：“他的老派、温文尔雅的中产阶级勤奋工作的美国先祖和他所受的教育都涌了出来，站在了玛丽安姆一边支持她。他感觉为了挣脱他们的控制，他浑身骨头都快散架了……然而最后还是被打败，被迫放弃，这都不是出自他的头脑或者内心。他是被自己的血肉之躯出卖了。”^①

妻子玛丽安姆和印第安情人在小说中分别代表了清教文明下的传统女性和印第安原始文明下的贴近自然的女性。主人公虽然喜欢印第安女孩的贴近自然和自由的天性，讨厌妻子的克制、理性，但是他毕竟是在清教文明中成长并接受教育的，所以他根本无法舍弃妻子，虽然玛丽安姆“身上没有一点儿他已经习惯了的墨西哥女孩子们的脾性”^②，但是：

她有一种特别的美……她有着特别的特性。他自己会很无情地评判她。但是如果有什么人表现出一丁点儿要批评她的意思，他会很愤怒。他的第二任妻子经常故意对玛丽安姆挖苦讽刺。最后他几乎认为这就是他第二次离婚的原因。他无法忍受别人说玛丽安姆是一个乏味无趣的笨蛋——至少那个女人不能这么说。^③

小说的结局很有寓意。在和玛丽安姆生活了四年之后，男主人公终于无法忍受与妻子的格格不入，和玛丽安姆离婚，之后又结了两次婚，但是都以离婚告终。在和玛丽安姆离婚已经五年后，玛丽安姆突然来信，表示愿意回到他身边，愿意生活在陈设简陋的家中，男主人

公接受了玛丽安姆的请求，同意前妻回到他身边。这也表明男主人公和玛丽安姆都对传统男权文化和传统女性身份有着严重的心理依赖。由于作者实际上是借男主人公的视角发表自己的看法，所以这篇小说和本章探讨的前两篇小说一样，表明这种根深蒂固的依赖象征着在墨西哥这个社会变革的大环境下，作者仍然无法为她笔下的女性人物寻找到摆脱双重性别身份困扰的良方。

第四章 美国南方神话语境中的女性：米兰达童年系列小说

1936年，在墨西哥、法国、德国游历了十几年之后，波特返回了自己在得克萨斯的家乡。在返回家乡之前，可以说波特是一个美国南方传统文化的叛逆者。1916年，波特和第一任丈夫离婚后，就开始外出游历的自由生活，这些举动都和她所受的传统教育不符。这些游历还使波特成为一位独立的女性，成为社会活动家和作家。这三个角色都和当时传统的女性性别行为规范“真正的女性”相悖。二十世纪二十年代，波特生活的重心有两个：一个是美国艺术和政治叛逆者的中心格林威治村，另外一个是在正在爆发社会革命的墨西哥。墨西哥仍然存在的原始文化、异域文化以及社会革命为波特提供了艺术创作的源泉和思考女性的性别身份问题的特殊语境。在墨西哥试验失败之后，她又回到了自己的家乡——美国南方文化中来。这一文化根源在波特二十世纪二十年代中期的思想和艺术中几乎没有位置，而这一次的回归并不意味着波特对以南方淑女为代表的女性传统性别身份的完全认同和调和，也不是像有些法国女性主义者所说的向女性书写的倾斜，而是对美国南方父权制建构社会女性性别身份进行了一番全新的思考。本章探讨的作品就是作者发表于二十世纪三四十年代的米兰达家族史系列小说。这一系列包括讲述米兰达女性长辈们故事的《源》（“The Source”）、《见证人》（“The Witness”）、《旅途》（“The Journey”）、《最后一片叶子》（“The Last Leaf”）、《中午

酒》(“Noon Wine”), 讲述童年米兰达的故事的《无花果树》(“The Fig Tree”)、《马戏团》(“The Circus”)、《坟》(“The Grave”)、《老人们》等, 讲述成年米兰达的故事的《灰色马, 灰色的骑手》、《魔法》(“Magic”)和《假日》(“Holiday”)。米兰达系列小说是波特最重要的作品, 米兰达·盖伊也是她创作的最著名的人物形象, 被评论家们一致认定是波特的第二自我。这一章将研究美国南方传统文化和米兰达的长辈和同辈们对成年之前的米兰达女性性别身份观念形成的影响。

对米兰达的女性性别身份的形成产生重大影响的三位女性长辈分别是米兰达的祖母索菲亚·简·瑞亚、祖母的黑人女仆南妮和米兰达的姨祖母伊莱扎。小说中米兰达的祖母索菲亚·简·瑞亚的原型是作者自己的祖母, 外号“凯特姨妈”, 也是对米兰达早期女性性别身份观念的形成影响最大的人。祖母的故事主要出现在《源》和《旅途》里。在这两篇作品中, 祖母有着相互矛盾的性别角色。由于丈夫很早去世, 因此在这个南方大家庭中, 她既是母亲又是父亲。一方面, 她是一位妻子和母亲, 而且长相出众、身材苗条, 符合南方淑女的标准。瑞亚生养了很多孩子, 完全符合传统南方文化中弘扬的女性养育孩子的天性。她还独自抚养自己已成年但是依赖心却很重的儿子哈里, 还有失去了母亲的三个孙女。同时, 丈夫死后, 她管理着家族产业, 成为传统家庭中的名副其实的女性权威。祖母的双重身份在《源》的开头就很明确了: “一年一度每逢初夏学校关闭以后, 就要把孩子们送到农场去, 奶奶也开始渴望着到乡下去。她满怀柔情地询问庄稼的长势,

想知道黑人们在园子里种了些什么，那些牲口怎么样了，活像打听宠爱的孩子的情况似的。”^①

虽然祖母有时也像那时大多数女性一样多愁善感，但是她一回到农场就迅速承担起一家之主的职责，将她不在时农场出现的混乱局面一一处理好，孩子们对她又怕又敬：“他们爱自己的奶奶；对他们来说，她是这世上唯一存在的现实，没有她，这个世界就没有已定的权威，失去了庇护所，他们的母亲死得早，只有最大的女孩还依稀记得她。尽管如此，他们仍然觉得奶奶是个暴君，希望能摆脱她。”^②

对于这一点，评论家有两种不同的观点。一种观点比较典型，并且被大多数学者和读者接受。这种观点认为，祖母统治着这个家族。威廉·L·南斯认为祖母通过管理家族产业，建立了“母系统治”^③，实现了自己的权威。约翰·爱德华·哈代则认为索菲亚·简代表的的是一个“受到压抑的母系家长制度”^④。然而，我们如果细读文本，就会发现，隐藏在祖母的母系统治权威之下的是祖母对父系文化的被动接受。

表面上看，祖母学着做男人的活，如砍伐、犁地，为全家人的基本生计而努力工作，但是如果我们做一个更加深入全面的思考的话，我们可以看到，实际上祖母可能在不知不觉地延续着父系文化，甚至加强了传统的性别身份观念。她从年轻时候开始，就不是按照自己的愿望生活，而是认同并且默默执行着父系文化规定的性别角色。例如，她不停地梦见自己失去了童贞，然后在惊恐和混乱中醒来，因为童贞是她“唯一可以使她获得尊重和体贴，甚至是使自己存在的东

西”^①。她对童贞和道德的信仰是同时的，都是衡量自身作为一个女人的价值的标尺。这样的价值观让读者们想到桑德拉·M.吉尔伯特和苏珊·古巴尔所提出的“父系美学观”——这样的美学观使女性变成被动的纯贞少女，一个“永远美丽，无生命的艺术品”^②。当索菲亚·简听说她的表兄斯蒂芬像一个野孩子一样时，她说：“这是应该能想到的。毫无疑问，他正在过一种生机勃勃的生活，充满着男性的放纵，认识到罪恶的存在的甜蜜、黑暗的生活……啊！男人们令人垂涎的、自由的、美好的、神秘的、可怕的生活！”^③

有些学者，例如雪莉·斯科特、威廉·L.南斯据此认为索菲亚·简对父系文化是叛逆的，并且认同女性主义，理由是她完成了一个本应由男人进行的家族产业管理任务，并且对全家拥有绝对权威，所以整个家庭生活都围绕着她。^④但是我们不应该忽视这样一个事实：索菲亚·简接手家族产业是在她的丈夫死后，而且是出于养活全家人的目的被迫做出的决定。索菲亚·简并没有拒绝传统性别身份的观念，相反，她按照文化规定分别完成不同的性别角色。当她扮演温顺的女性、母性角色时，她和黑人保姆一坐就是几个小时，用布片缝制被子，谈论过去，观察周围人们的生活。当她扮演父系文化中的男性/父系角色时，索菲亚·简做着男人的工作，她用手中的马鞭规范家人，给她的每个孩子积攒足够的财富和土地作为结婚的礼物：“她已经建好了一所足够让所有孩子们居住的大房子，这些房子是牛车拉了四十英里，用手锯的圆木建成的。她用篱笆将田地围栏起来，在庄稼已经死去的地里重新种上粮食。”^⑤索菲亚·简按照顺序轮流执行两个性别角色的另一个证据是当她追上自己两个跑来跑去的儿子、把他们带回房间时，她

首先执行了父亲的角色，给了两个孩子她认为合适的可怕的纪律惩罚。当“她的职责完成之后，她崩溃了，哭了起来，拥抱他们”^②。由此看出，索菲亚·简首先完成了父亲的规范者职责之后才去执行养育孩子的母亲角色的职责。可见，她执行性别角色的顺序和父系社会规定的顺序是一致的。索菲亚·简变老，成为奶奶之后，她回忆往事的时候，可以看出来她心中原有的关于女性应该处于顺从角色这一观念仍然根深蒂固。她经常和黑人奴仆南妮阿姨坐在一起，回忆往事：

她们认为如今的世道和她们所熟悉的不一样了。世界在迅速地变化，不过出于一种说不清楚的愿望，她们又坚持说每一个变化都可能是最后一个，即便不是最后一个变化，那么一系列的变化也可能会令人欣喜地把她们带回到她们熟悉的旧生活习惯中去。谁知她们为什么热爱她们的过去？她们俩的过去是苦涩的，她们曾对每天都要遵从的令人烦恼的生活准则提出过疑问，却不反抗，也不期待得到解答，她们在内心里不断探索，但并不怀疑按照上帝的安排而建立的人类生存基本法则是绝对正确和公正的。不过她们偶尔向对方暗示自己的不安，又总是纳闷，如此多的苦难和混乱怎么会建立在这样的基础上而且还能维持下去。^③

虽然她们在内心对自己一直以来恪守的生活秩序有疑问，她们还是压制了自己的怀疑，自动选择继续在旧秩序的束缚下生活。可见索菲亚·简对于传统的父系意识形态是忠诚的，她不仅在家庭里强调家庭成员要严格遵循这些传统的性别角色观念，而且她还按照成员执行的好坏来判断家庭成员。例如，她不喜欢小儿子新娶的妻子，因为任何

一点和传统的女性角色不相符的地方都被她视作是对传统文化秩序的威胁：“看到新娘是这样的沉稳，看到新娘对婚礼安排的每一处细节都自作主张，看到她如何用一种冷静、幽默的目光同新任丈夫平视，好像她已经开始审视自己的丈夫。看到这些，祖母都感到很恼火。新娘太像西部人了，太现代了，有点像所谓的‘新式’妇女，她们正在变得疯疯癫癫的，要求有投票权，离家出走，走入社会赚钱养活自己。”^① 索菲亚·简对米兰达的母亲也持有同样的责难态度，抱怨“她的儿媳妇在操持家务方面过于柔弱，是失败的，连生孩子都不怎么成功，生第三个孩子的时候就死了”^②。这种态度并非像简·克洛斯·德莫伊所认为的那样是带有讽刺意味的^③，而是来自祖母对传统文化意识形态中关于性别观念的遵守。

有些评论家或读者可能会引用索菲亚·简所说的“对男人根深蒂固的蔑视”^④来说明祖母对传统性别身份的反抗。这种蔑视来自索菲亚·简对男人们统治她的愤怒，但是这种蔑视并没有让她质疑或者反抗，虽然她清楚地知道“她看不起他们，但是却被他们统治”^⑤。相反，“她早早就学会了保持沉默，而不表示出任何不安”^⑥。索菲亚·简承认并且接受男人在社会文化中的权威，当丈夫把她的嫁妆都赌光了之后，她没有表示任何抗议，因为她相信“她的自然活动领域在其他方面，而做决定、处置所有财产方面的事是男人的事”^⑦，即使丈夫死了之后，她仍然受到男性统治的困扰，因为“丈夫的鬼魂仍然在纠缠着她”^⑧。为了给长大的孩子们买来他们喜欢的土地，索菲亚·简祖母卖掉了一部分自己的土地以便完成父系文化对女性做出自我牺牲的规范。

从以上的分析我们可以看到祖母从自己在社会中的位置获取自己的身份。这种位置不一定和自己所做的实际相关，而是和她如何维护传统的性别身份，如何严格地维护这个秩序，如何严密地关注社会边界有关。虽然祖母在丈夫死后管理家族产业，但是祖母已经将父系社会规范内化，并且维护传统的性别身份。因此，祖母更像一个南方价值观的卫道士，祖母的母性权威形象其实代表着男权社会的力量。

对小米兰达性别身份的形成产生影响的另外一个人物很特别，她和米兰达没有任何血缘关系，她就是和祖母一起长大，一生和祖母既是主奴，又是朋友的黑人女奴南妮。南妮可以说和祖母如影随形。南妮是索菲亚十岁的时候父亲从奴隶市场给她买回来的。那时候，祖母是小主人，南妮是小奴隶。黑奴解放后，祖母仍然是权威，南妮仍然是顺从的仆人。没有祖母，南妮似乎都不知道自己存在：“她不知道自己是哪年生的，要不是奶奶，她永远没有生日可以庆祝，奶奶那时还是索菲亚·简小姐，才十岁。她随便翻开日历，闭着眼睛用笔划了个日子，从此南妮的生日就成了6月11号。索菲亚·简小姐觉得应该是1827年，她自己出生那年，这样南妮比女主人恰好小三个月。”^②

从此，这一对主仆的生命旅程紧紧联系在一起。两人结婚日期只相差几天，随后就开始以极快的速度生孩子，大概每十六个月生一个孩子。最后，祖母生了十一个孩子，南妮生了十三个，祖母失去了两个孩子，南妮的孩子则只有两个存活了下来。刚开始照顾索菲亚孩子的任务基本上是由南妮完成的，更重要的是她还为女主人的孩子们当奶妈。后来，在生第四个孩子的时候南妮得了产褥热，几乎死去。这

时，索菲亚不顾丈夫的反对，为南妮的孩子们哺乳。所以南妮可以说是主人家庭的孩子们的另一位母亲。

南妮这位“母亲”给米兰达等后辈带来的影响和祖母是不同的。如果说祖母带来的影响基本上是传统的，那么由于南妮的社会阶层和种族身份，南妮对后辈女性带来的影响则是非传统的。米兰达的祖母在《旅程》的结尾处突然离世，而在《最后一片叶子》的故事中，南妮的故事占据了中心位置。虽然祖母和南妮是一生的朋友，但是祖母毕竟是她的女主人，南妮只是祖母身边的影子，在自己的女主人去世前并没有获得完全独立自主的身份。现在女主人去世了，南妮终于在自己生命的最后一段脱离了从属地位，成为完全自由的人。

南妮的自由体现在女主人死后她做的两件震惊整个家族的事情上。第一件事是她决定离开自己的主人，不再为主人家工作。这一举动使得她终于彻底摆脱了白人主家的影响，从心理和精神上恢复了她的黑人种族身份。这时的南妮已经八十多岁了，长期的体力劳动使得她的身体已经佝偻，但是从精神上来讲，获得独立和自由的南妮却不同以往了。作者重点描述了独立后的南妮的黑人特性：“她又瘦又高，有一张高贵的黑种人面孔，漆黑而且瘦得只剩骨头。”^①接着，南妮还做出了另外一件让所有人吃惊的事情。她放弃了自己的婚姻，离开了自己的丈夫金比利大叔，搬到河边的一间木屋独立居住，“因为她这一辈子还未曾有过完全属于她自己的住处”^②。因为南妮的婚姻是自己的白人女主人指定的，所以很明显，这一举动意味着南妮不

再是白人主人家的仆人，包办婚姻中的妻子，而是“一个有富裕生活收入的老年班图妇女，坐在台阶上，呼吸着自由的空气”^⑨。

南妮的这两个举动意味着那个小时候被剥夺了自我、被随意买卖的黑人小女孩终于成为一名独立的黑人女性，拥有了自己的空间。她脱离了自己的白人雇主：“让我上那儿安安静静地度过最后的日子吧……”^⑩也脱离了自己的丈夫，她对丈夫金比利大叔说：“我死前不打算伺候任何人了……我的服役期已经满了，该做的都做了，没别的可说了。”^⑪这样的一位在生命的最后变得独立自主的黑人女奴形象，使米兰达认识到独立的空间也是女性寻求独立的重要途径，为小女孩米兰达未来对女性独立问题的思考提供了早期范例。

和南妮一样为米兰达提供与传统女性性别身份截然相反的典范的是米兰达祖母的妹妹，米兰达的姨祖母伊莱扎。伊莱扎对于米兰达性别身份观点的启迪出现在《无花果树》这篇小说中。这篇小说的故事发生在米兰达小时候的一个夏天。米兰达和家人离家到一个名叫云杉林的家族农场度假，她在一个无花果树丛中发现了一只死去的小鸡，随即她把小鸡埋掉了，还给它堆了一个小坟包，这时她听到了一个奇怪的声音，好像是小鸡在哭泣，这些像哭泣的声音让米兰觉得自己是不是把小鸡活埋了。在云杉林农场，他们见到了姨祖母伊莱扎。伊莱扎是一个与祖母所代表的严格传统性别符号相违背的形象。伊莱扎是一个男性化的女人，喜欢闻鼻烟，而祖母坐在她对面，假装什么都没看见：

姨祖母伊莱扎从口袋里拿出一个小小的棕色瓶子，打开瓶子，捏起一小撮鼻烟放在鼻孔里，大声地打喷嚏，用白色僵硬的手绢擦鼻子，把眼镜推在她的前额上，她把一个小树枝嚼成一把小刷子，蘸蘸，然后在那个瓶子里转了一下，然后把它紧紧地放在牙齿中间。米兰达听说过有些女人有这样让人感到羞耻的毛病，但是从来没有淑女“蘸鼻烟”，这样的举动在她们家也当然不存在。姨祖母伊莱扎也是淑女了，虽然不是那么漂亮，却在这里这样做。米兰达知道祖母对这种举动会有什么感觉。她充满好奇地看着姨祖母伊莱扎直到眼睛里充满泪水。❷

叙述人叙述着伊莱扎吸鼻烟的一举一动，因为这个新奇的举动强烈地吸引着米兰达，以至于米兰达甚至要尝试一下，但是被祖母阻止。

这种和传统迥异的习惯并不是米兰达从伊莱扎那里看到的唯一让她大开眼界的事物。更重要的是，伊莱扎还是一个业余自然学家和科学家，这些角色都是传统的男人性别角色。伊莱扎用“她最有科学性的声音”❸解释着米兰达听到的哭泣声，认为这是三只青蛙蜕皮的过程。伊莱扎并不像祖母那样做家务，而是把望远镜放在她的鸡窝上，“拿着一个显微镜和一块燃烧的玻璃走来走去，仔细地看她在树干上看到的什么东西，还有她在草丛里看到的什么东西”❹。她还热情地邀请孩子们来用她的望远镜看星星：

孩子们看了望远镜之后，都被吓到了，互相陌生地看着对方，一句话都没有说。米兰达仅仅看到了一个巨大的、苍白的、闪着强光

的、像寒冷的夜的盘子，但是她知道这是月亮，她狂喜地叫出声来，“啊！这就像另外一个世界”。

“当然了，孩子，”姨祖母伊莱扎用她轰隆隆的声音慈祥地说道，“另外的世界，有千万个别的世界。”

“就像这个吗？”米兰达怯怯地问道。

“谁也不知道，孩子……” ⑨

这是米兰达第一次听说不止有一个世界，还有千万个别的世界，而她所知道的世界只有一个——就是她的家庭和祖母代表的南方社会的父系世界。她高兴极了，伊莱扎用当时女性极为少见的科学话语为米兰达打开了一扇窗，使米兰达意识到父系文化外面还有别的可能性。这种崭新的认识引领她离开旧世界，去新世界冒险。

另外，知识丰富、自信、带有男性气质的伊莱扎还有另外一个不符合南方淑女的特点：她不漂亮。和漂亮、纤瘦、面色苍白、满头银发的祖母形成鲜明对比的是，伊莱扎容貌普通，身材魁梧，看上去更像一只巨大的熊：“姨祖母伊莱扎的头发是灰色的，像铁的颜色，像一个卷曲的假发，堆在她的头上，她的金丝边眼镜架在她烟花色的眼睛上，烟花色的羊毛裙子在身上飘荡，还有她身上的鼻烟味道。当她从门口进来时，她几乎把门占满。坐下的时候，椅子就在她身体下消失，就好像她稳稳地坐在自己的腰带到地板这一截上一样。” ⑩

很明显，从传统的二元对立的观点来看，这样的带有男性气质的业余科学家伊莱扎并不适合有女性气质的容貌，这种女性气质的容貌应该属于米兰达那位严格遵守所有南方淑女性别规范的祖母。理性与感性、心灵与肉体的二元对立在传统性别身份观念中是不可能被超越的。《老人们》里提到，米兰达的父亲坚定地宣称，他年轻的时候，他所知道的家族中的女孩子“不管属于哪一辈，毫无例外都苗条得像芦苇，优雅得像仙女”^①。她的父亲甚至不认为伊莱扎是他们家的一位女性成员，因为“她穿过房门的时候，总得相当费劲地挤一挤；坐在椅子上，从地板到脖子就像一座结结实实的金字塔形纪念碑”^②。而凯齐亚姑婆也因为自己结实的身材被家族鄙视，叔祖父约翰·雅各布这样评价凯齐亚姑婆：“如果她刚开始就有女人应该有的虚荣心，她就怎么也长不成这副模样。”^③通过祖母与姨祖母之间的鲜明对比，年轻的米兰达认识到深深根植于南方社会的二元对立观念是如何对传统性别身份观念的形成产生重要影响的。

另外一位对米兰达的性别思想产生影响的人是姑妈艾米。艾米的故事使当时只有十二岁的米兰达认识到所谓的传统女性气质原来是男权社会编织的谎言。在中篇小说《老人们》的开篇，孩子们听到她们敬爱的艾米姑姑的传奇故事。艾米姑姑已经成为完美女性的代表。按照家族里老一辈的叙述，艾米的美丽符合米兰达家族关于南方淑女的所有标准：

一个人美不美是严格按照几条审美标准来判断的。首先，一个美人一定要个儿高；不管眼睛是什么颜色，头发的颜色一定要深，越深

越好；皮肤一定要白皙而且光滑。动作轻灵和麻利是重要的标准。一个美人一定要舞跳得好，是个出色的骑手，任何时刻都神态安详，面带亲切的喜悦而不失庄严的身份。不用说，要有美丽的牙和手，而最重要的是，要有像神秘的光环似的吸引力和抓住人心的魅力。❶

按照比尔叔叔的说法，艾米是一个美得像天使的女人，是家族成员宠爱的成员，也已经成为集体中的传奇，这个传奇“向整个家庭保证他们的女人不仅有着别人无法比拟的美丽和吸引力，而且纯洁、有教养、感性。她们是这个社会的美丽的少女，她们代表和激发了这个社会的道德”❷。

但是，观察力很强的孩子们却发现传奇中的一些细节是不真实的。起初，她们还努力继续相信这些故事。后来，她们发现了艾米的真正故事。那个父系社会完美女性气质的代表艾米原来是那个社会的牺牲品。而且，她还是个父系社会的叛逆者，只是她失败了。艾米憎恨她现在的生活，痛恨被塑造成一个南方淑女。在照片中，她展示出不安定的微笑。她曾经说过，“我真正需要的人是一个好的舞伴，带我一辈子，这才是我要找的对象”❸。但是家族里的老人们却希望她嫁给她的二表哥——年轻、健康、英俊、将来会拥有许多财富的加布里埃尔。五年来，艾米一直反抗着家族的这一愿望，对加布里埃尔冷漠、任性，拒他于千里之外，而且还当着加布里埃尔的面和别的青年男子调情，打情骂俏。加布里埃尔称赞她穿的长袍，她突然消失，回来时就换了一件衣服。他喜欢艾米留长发，但是下次他来看艾米时，却发现艾米已经剪去长发。在一次盛大热闹的化装舞会上，艾米的父

亲责备她穿短裙，露出雪白的脚踝，胸部暴露太多，两边脸颊抹了两个红晕，但是“当艾米从化妆间走出来和加布里埃尔跳第一支舞的时候，她的紧身外衣上的花边不见了，她的裙边折得比刚才更大胆了，脸颊上的红晕像石榴”^①。这支舞之后，艾米与许多小伙子跳了舞，加布里埃尔根本没有机会再和她跳舞。那天晚上，艾米以前的一个追求者雷蒙德来到舞会，他和艾米一起来到阳台，然后，按照家族的叙述，雷蒙德可能吻了艾米。为了保护艾米的“荣誉”，艾米的哥哥哈里向这位年轻绅士开了枪。在这样有着严格约束的父系社会，艾米没有婚姻的自由，而最终被迫选择了被动的姿态。在这次“丢人”的事情过去之后，艾米和加布里埃尔结婚了，但是她说：“妈妈，我厌烦这个世界。我不喜欢世界上的一切。多么沉闷啊。”^②

有些读者认为她的婚姻是她过于软弱、不能和父系文化制度斗争的结果，但是下面发生的事情则清楚地证明艾米这个决定并不是对自我的全面否定，而是表达一种斗争到底的决心。在自己的婚礼上，艾米的叛逆意识达到了顶点：

“她不愿意穿白礼服，也不愿意戴面纱，”奶奶说，“我没法反对她，因为我说过我的女儿个个都可以称心如意地穿上她自己要穿的结婚礼服。可是，艾米叫我大吃一惊。‘我穿上白缎礼服会变成什么模样？’她问。的确，她脸色苍白，不过穿着白缎礼服，她会像个天使；我们大伙儿都这么对她说。‘我要是喜欢的话，会穿上丧服的，’她说，‘这是我的丧礼，你知道。……妈妈，我在这个世界上活不长’。”^③

奶奶并不知道艾米为什么这么悲伤。对于她来说，结婚生子是女人活得幸福的唯一途径。所以她安慰艾米：“结婚和生孩子会治愈一切。”^①可以预想，艾米的婚姻生活是痛苦的。虽然加布里埃尔深爱艾米，对她百般照顾，但是艾米并不快乐。她认为自己现在是一个“古板的、上了年纪的有夫之妇了”^②。艾米被动地反抗南方父系文化，她疯狂地骑马，跳舞，聊天，“你没法不注意她，除非你是个瞎子、聋子、哑巴”^③。表面看上去她无忧无虑，但是实际上，她没有自由。艾米反抗的另外一个极端方式是减重。为了减重，艾米尝试通过家庭秘方（喝柠檬汁和盐）来减少体重，避免怀孕。美国学者罗林·迪西科认为艾米的病在当时的南方年轻女性中并不罕见。^④当时许多具有叛逆精神的南方年轻女性为了反抗家庭包办婚姻，有意节食以至于生病以逃避婚姻和生育，艾米也是其中的一员。后来，伊娃说艾米已经变得太瘦了，可能患上了厌食症。在医学上，厌食症被认为是抑郁症的重要征兆。身体重量的急剧减少使艾米避免承担适合成年女人生育和照顾他人的社会角色。艾米的这种自耗是一种消极被动的反抗。小说中的一匹赛马就是这种反抗的象征。米兰达和她的妹妹来看加布里埃尔姑父的赛马“露西小姐”比赛。最后“露西小姐”打败了所有的对手，获得了胜利，但是他们注意到它的膝盖在颤抖，血从它的鼻子里流到它天鹅绒般的下巴上。米兰达对这一情景印象十分深刻：

米兰达站着，睁大了眼看。这也算是赢到的。她的心抽紧了；这就是露西小姐赢到的。她的心顿时彻底排斥这次胜利，她不知道这是什么时候发生的，但是她憎恨这种胜利，并且感到害臊，因为刚才露

西小姐鼻子淌着血，心跳得快要爆开来，以超过一个脖子的优势跑过裁判员的看台的时候，她还高兴得尖叫和流眼泪呢。她感到空虚和恶心，死命地抓住爸爸的手。①

“露西小姐”是加布里埃尔的马，以艾米的马的名字命名，因此可以被视作艾米的象征。它胜利了，但是几乎是以自己的生命为代价的。正如斯道特所分析的，这匹小雌马表现了“男权主义文化下女性们所受的苦难”②。

艾米无法改变沉闷的生活状况，最终选择了自杀来结束无聊的存在。正如加布里埃尔在艾米的墓碑上所题的诗一样，“她饱经生的痛苦和死的痛苦，/又生活了，如今已自由自在，/成了位唱歌的天使，全忘却/凡人的悲哀”③。艾米所写的那些表露她真正痛苦生活的悲伤信件“都被包了起来，被忘掉了许多年。看来这个世界上没有容纳它们的地方”④。在这样的男权主义世界，这种反映抗争、叛逆、牺牲的女性主义叙事是要被抹杀的，是要被定型的南方淑女的形象掩盖住的。艾米就是这样一位女性。当奶奶告诉米兰达和妹妹玛丽亚艾米姑姑的故事的时候，奶奶总是说艾米虽然做了一些不合常规的事情，比如悔婚、半夜骑马乱逛，还搞出一些丑闻，但是她们的姑姑最终还是改邪归正，嫁了门当户对的人。女孩子们听到的艾米姑姑的故事是一个充满浪漫主义爱情幻想的故事，而这种浪漫的爱情观念把女性的力量定义为吸引男人的注意的能力，然后让这个男人成为女人的归宿，成为她生命中快乐或不快乐的唯一来源。结果，艾米的故事就被家族成员改编成一个生活在“充满诗意世界”⑤中的完美南方大家闺

秀的传奇。正如南斯所评论的那样，“整个家族将艾米理想化，变成神话的象征。他们不知不觉地赞扬的这个人的生活其实正是对他们的谴责，这个人用死亡来逃避这样的生活”^①。年少的米兰达在艾米姑姑身上认识到了女性气质是一个骗人的神话，看到了性别身份原来是被社会建构的。后来，米兰达下决心从男权主义的南方价值观所规定的性别身份中逃离出来，这些认识都在其中起了很大的促进作用。

和艾米相比照的人物是米兰达的表姐伊娃。伊娃是米兰达的姑妈茉莉的女儿。茉莉姑妈是一个有名的美人儿，伊娃却很丑陋，是“一个年过四十的老处女，而她的妈妈仍然是舞会上的美人儿”^②。伊娃“腼腆而且没有下巴，上嘴唇绷紧在她的两颗大门牙上”^③。因为她的容貌，她遭到了大家的耻笑。甚至连她的母亲也嘲笑她是丑小鸭。“我真幸运，我的女儿是个老少女。她没本事让我做姥姥”^④。因为她的容貌，伊娃在和艾米比较的时候总是处于下风。但是，从某种意义上来说，伊娃和艾米一样也是父权社会文化的叛逆者。她是一名职业女性，也是一名态度明确的女权主义者。她“在一所女子学校里教授拉丁文，她信仰妇女选举权，到各地旅行，发表演讲”^⑤。米兰达十分赞同和欣赏伊娃关于女性受到种种限制的观点：“在我们那个地区，在我的时代，我们都太狭隘了——一个女人不敢为她自己考虑或做点什么。当时，到处都这样……但是，我想我们这里是最差劲的。我猜你一定知道我是如何为妇女的选举权斗争的，而这件事差一点使我变成贱民。”^⑥

伊娃也很有远见和洞察力，她看到了女性被物化的现象。她说，“那些宴会啊，舞会啊，是他们的市场，一个女孩子是错过不得的，老是有对头等着挖她的墙脚”^①。伊娃对自己为女权主义所做的一切感到自豪：“我被学校撵了出来，当不成教师，可是我为自己从前做过的事情感到高兴，我愿意再这样做。你们年轻人并没有认识到你们会生活在一个比较好的世界里，那是因为她们为这个世界干了工作。”^②伊娃甚至因为女权主义活动被捕入狱，但是她说，“要是有必要的话，我会再去蹲三回。我们还没有选举权，但是我们会有的”^③。米兰达真诚地表达了自己对伊娃的事业的敬佩之情：“我觉得你非常勇敢。我也为你做过的事感到高兴，我喜欢你的勇气。”^④

但是值得深思的是，这位女权主义者却是被男性文化窒息的艾米最严厉的批评者。学者简·德莫伊认为伊娃这样做是出于强烈的嫉妒心，伊娃认为艾米是一个“放肆的坏姑娘”^⑤，“太自由自在”^⑥，“欲望太强”^⑦。心生嫉妒的伊娃还扭曲艾米的完美形象，暗示艾米和加布里埃尔结婚的时候已经怀了另外一个男人的孩子，她自杀就是为了逃避这种耻辱。笔者同意德莫伊关于伊娃嫉妒心的观点，但是我们可以从她的嫉妒心中看到更多的东西。她对艾米的美貌的嫉妒正说明了对自己丑陋容貌的羞耻心。很明显，在这位妇女选举权和女权主义的斗士的心中仍然保留着已经内化的旧男权主义思想：一位南方淑女应该是安静的、优雅的，小心翼翼地守护着自己的贞洁。伊娃没有看到艾米正是这样的完美女性气质神话的牺牲品。虽然伊娃现在是一名职业女性，又是妇女选举权和女权主义的斗士，但是这样的身份并没有为她带来真正的自立和自豪感。也就是说，伊娃并不是一名真

正冲破传统文化束缚、具有现代意识的女性。事实上，伊娃的容貌被她的母亲及所在的社会文化价值体系所嘲笑，而这个体制仍然控制着已经成为女权主义者的伊娃，让她为自己的容貌感到羞耻。所以，在《老人们》的最后，女权主义者伊娃和米兰达的父亲和好，并且肩并肩走在一起，而米兰达则被排除在外，因为她私奔的事情仍然得不到父亲的原谅。

除了上面分析的几篇作品之外，还有一篇特殊的作品为我们描绘了米兰达生活的农场之外的南方社会，也就是米兰达性别身份观点形成的外部文化环境。这篇特殊的作品就是发表于1937年的《中午酒》。《中午酒》根据一个真实的案件改编，讲述了发生在十九世纪末得克萨斯一个农场的悲剧：可能患有精神病的工人赫尔顿来到农场主汤普森家，并成为汤普森夫妇的得力助手，得到了汤普森一家的信任。九年之后，一个名叫哈奇的人来到农场，宣称赫尔顿是精神病人，杀了人，要把他抓回精神病院。为了保护赫尔顿，汤普森一时冲动杀死哈奇。虽然最后法院判汤普森无罪，但是由于受不了误杀哈奇带来的精神上的煎熬，汤普森最后举枪自杀。

《中午酒》在米兰达系列故事中之所以比较特殊，是因为文本中并没有出现米兰达家族的任何一个人物，但是本书仍然把这篇小说归到米兰达系列故事中，主要是基于如下原因：从作者本身的创作意图来看，《中午酒》应被看成是米兰达系列作品之一。1927年美国图书馆的波特创作年表记载了这样一段：波特曾经考虑写一部名为《救赎者们》的长篇自传体小说，分为三个部分。这三个部分就是后来收录

在小说集《灰色马，灰色的骑手和其他故事》中的三篇作品：《老人们》《中午酒》《灰色马，灰色的骑手》。波特本人也曾提到过这三篇小说是一个整体。她说：“我写了《老人们》、《中午酒》和《灰色马，灰色的骑手》，《愚人船》应该是这一组的第四部，但是这个想法没有完成。”^②从故事发生的时间和背景上看，三篇作品也构成一个整体。《中午酒》的故事发生在1896年到1905年之间，《老人们》的故事发生在1885年到1912年之间，和《中午酒》大致相同，同属于世纪之交到一战之前的时期，而《灰色马，灰色的骑手》的故事则发生在前两个故事之后，即1918年一战期间。《中午酒》故事发生的地点是不属于老南方的得克萨斯州，但是波特说过，她笔下的这个得州小农场居住的都是弗吉尼亚、田纳西、南卡罗来纳、北卡罗来纳、肯塔基州的南方人，而《中午酒》第一次出版就是放在了《老人们》和《灰色马，灰色的骑手》两篇小说中间，可见波特确实是将这三篇小说视为一个整体的。所以《中午酒》中的得州农场和农场所在的小镇就是南方社会的缩影，其中的社会规范其实就是《老人们》中所描述的老南方的社会规范。

农场主汤普森悲剧的主要源头是他过于拘泥于传统的社会规则和社会角色，包括性别角色。波特曾经在《〈中午酒〉的来源》（“*Noon Wine: The Sources*”）一文中说：“那个地方，那时的社会，上了年纪的人们说话和做事的方式好像在很久以前已经固定，习俗、道德、宗教甚至政治，他们说什么都不会变，其实就在他们说话的同时，一切都在变化，一切都在交替，在消失。”^③《中午酒》中的世界就是这样一个看似一成不变的世界，人们的行为受到社会习俗

的严格规范。汤普森先生就是这样严格遵守社会规范的人，因为遵守社会规范会让他得到“他最关心的尊严和荣誉”^①。他自认是这个社会的正人君子，因为他“总是及时交税，年年捐款支付牧师的薪水，他是个农场主，也是一家之主、雇主，他待人友好，是个好心肠的人”^②。对于他认为不符合社会规范的事情，他绝对不做。汤普森同样遵守社会规定的性别角色规范。他总是按照传统的男性气质规范自己的外表和言行。他有着一副典型的男子汉的阳刚外表：“汤普森先生是个饱经风霜的壮实汉子，头发又硬又黑，黑色的络腮胡子一个星期都不剃。他是个吵吵闹闹，很傲气的人，脖子总是绷得直直的，所以喉结和脸往往一般高，他的黑色的络腮胡子垂到脖子处，和敞开的领子里那片黑压压的绒毛混成一片。”^③

汤普森恪守传统观念中的男女分工。比如“伺候母牛、轰小鸡都是女人们的事。他总是说，别的男人干的活儿，像什么犁地、割高粱、剥玉米、赶马、围玉米囤，他都能干。当然，做买卖也是男人的事儿”^④。“他最关心自己的尊严和名声，只有极少数几种活儿算得上是男人的事儿，值得他汤普森亲自干。汤普森太太呢，.....虽说汤普森先生认为好多活儿由她干最合适不过了”^⑤。他很为自己的妻子自豪，因为她完全符合传统观念中好妻子的形象，因为妻子身体孱弱，他有时也被迫做些本来由妻子做的农活儿，但是这种违背传统观念的事儿搞得他很心烦：“可是打从一开始，那些奶牛就让他很心烦。它们一天两次等着挤奶，站在那儿用女人那种得意洋洋的脸色责怪他.....跟一头小牛犊斗真的很不像个男人，就像一个大男人在给娃娃换尿片。奶牛使他心烦.....母鸡使他心烦.....”^⑥他被迫干一些女人

干的活儿，但是他在干这些活儿时仍然摆出一副男人的样子。比如搅拌黄油的时候，他“就像用一只手在赶马，有时用缰绳勒住，有时又赶着马儿朝前走；他不时还转过半个身子，朝台阶吐出一大口烟草汁”^①。虽然农场越来越凋零，马房门前、厨房阶下的垃圾都堆成山，让人看着都难受，但是因为这不是他一个男人应该干的，他也任其就这样乱下去。

汤普森对社会规范的恪守被两个截然不同的外来者打破。第一个是来自北达科他州的雇工赫尔顿。刚开始汤普森夫妇对雇用赫尔顿还有一丝顾虑，因为这个人似乎对社会规范一无所知：“从他做的事儿来看，赫尔顿先生从来没听说过农场里男人和女人的活儿有什么不同。”^②对于汤普森夫妇来说，赫尔顿似乎来自一个不同的世界。虽然无视汤普森最重视的社会规范，但是也没有关系，因为赫尔顿沉默寡言，并没有对这个传统社会造成任何威胁。和赫尔顿吃饭“就像跟一个没有肉身的幽灵在一张餐桌上吃饭似的”^③，他的体格也似乎带有死亡的气息：“他的眉毛和头发都是苍白的，他的长长的、阴郁的下巴和眼睛拒绝看任何东西，包括他手头正在干的活儿。”^④少言寡语象征着赫尔顿对汤普森农场代表的南方传统文化不置可否，但是汤普森夫妇并不担心，因为沉默寡言的赫尔顿不会对这里保守的社会规范造成威胁。在后来的九年中，游走在两种社会规范之间的赫尔顿用自己的能力使农场再度繁荣起来，汤普森夫妇和赫尔顿也成了朋友，并且认为赫尔顿已自然地接受了农场的传统文化，成为其中的一分子。

九年后，另一个传统文化闯入者哈奇先生来到农场，打破了汤普森夫妇和赫尔顿之间的和谐，挑战了汤普森一直遵守的社会规范。哈奇刚来到农场时，说他是来买马的，可是这初次见面就使得汤普森很不安，“他的高兴劲儿让汤普森先生很紧张，因为那个男人的眼神和他的声音不匹配”^②。果然，哈奇的真实身份是赏金猎人，是来抓捕赫尔顿的。更让汤普森吃惊的是，哈奇告诉他赫尔顿原来是精神病院的病人，还杀了自己的弟弟。汤普森先生无法接受这一事实，因为赫尔顿看上去很正常，“从来没有对我发过疯……他在我面前总是表现得很理智”^③。哈奇的话使得汤普森先生对赫尔顿的认知、对他们的友谊所代表的稳定的传统社会规则的认知发生了动摇，但是他仍然拒绝接受这种变化，他突然对着哈奇大喊，“你才是这里真正疯掉的那个，你比他还疯！你马上离开这里，不然我把你铐起来，交给警察。你越界了”^④。这里的越界象征着代表外部世界的哈奇越过边界，破坏传统社会规则，告知汤普森其恪守的传统社会规则已经成为虚幻的过去。

正是由于无法接受哈奇带来的传统社会规则已成虚幻的过去这一真相，汤普森先生杀死了哈奇。虽然最后法院判汤普森无罪，但是由于失去了他最珍视的在传统社会中的名誉，汤普森先生只能依靠妻子安慰他的谎言生活，最终还是受不了精神上的折磨而开枪自杀。汤普森象征着传统老南方的社会和性别规范，而他的死象征着他一生遵循的传统社会和性别规范的结束。由此，我们可以看到《中午酒》的特别之处：和其他的米兰达系列小说相同的是，《中午酒》揭示了南方社会遵守的传统的性别身份和性别角色观念，不同的是《中午酒》重

点展现了这些观念对男性的心理影响，从而全方位地展示了南方社会传统性别观念，使我们对米兰达追求真正独立性别身份的社会环境有了更深的了解。

在米兰达的成长过程中，祖母、姨祖母、艾米姑姑、伊娃表姐的故事都为米兰达展示了男权主义的南方社会是如何建构女性性别身份的，除此之外，另外两件发生在她幼年的事也促使米兰达思考自己的性别身份问题。第一个事件就是米兰达第一次和外部男权社会的接触，发生在小说《马戏团》中。故事讲述了九岁的米兰达第一次去观看马戏的经历，象征着她第一次正式进入社会。“帐篷里的座位高得吓人，一块一块围成一个大得让人头昏眼花的椭圆形场子，里面密密麻麻全是人。”^①这样的场景对于第一次出现在公众场合的小米兰达来说是新鲜刺激的，但也是充满危险的。她和家人坐的位置很高，从那里可以看到全场的情况。米兰达“惊奇地发现一伙神情古怪、衣着简陋的小男孩从下面尽是尘土的地方往上望”^②，他们的目光很特别，“很大胆，带着嬉皮笑脸的意味，一点儿也不友好”^③。她试图理解他们的目光，可是小米兰达并不懂这种男性凝视，所以她让黑人女仆迪西给她解释。迪西把她的膝盖和裙子合拢，告诉她“别把两条腿分得那么开”^④，警告米兰达注意男孩子凝视中的性暗示。直到这时，米兰达才意识到女性和男性的身体差别。对于米兰达来说，这件事让她认识到性别差异，让她认识到男性的凝视是有威胁性的，而自己则处在脆弱的地位。另一个让米兰达意识到男性凝视的人物是米兰达在帐篷入口处碰到的小矮人。他的目光不像那几个偷窥的男孩子一样躲闪，而是很直接。他“用亲切的、不像人眼的金色眼睛盯着她

看，像一只近视的狗”^②，但是这种友好的眼光显然是骗人的，“突然他的脸上显出一种傲慢、冷漠、生气的神情，一种真正成年人的神情”^③。

米兰达与性别规范的第二次重要接触也发生在她九岁那年，这次接触记录在短篇小说《坟》中。小说讲述九岁的米兰达和哥哥保罗去家族墓地打猎探宝的故事。在探路途中，他们看到了两座空坟。米兰达在爷爷的坟坑里发现了棺材上用的鸽子形状的螺丝钉帽，哥哥保罗发现了一枚戒指（应该是结婚戒指）。很明显，这两件物品具有截然不同的象征意义：鸽子象征着自由和斗争精神，戒指则象征着传统的女性。一看到那个刻着复杂花卉图案的宽而薄的金戒指，米兰达就被吸引住了，非要不可。他们交换了发现的宝物，然后米兰达“把金戒指戴在自己的拇指上，非常合适”^④。她立即发现她不再喜欢自己充满男孩子气的行为举止了，而她的喜好更加靠近家族传奇中所规定的南方女性传统了：

现在那枚金戒指在她那相当邈远的拇指上闪烁发光，使得她对自己的工装裤、没穿袜子的脚、从宽条凉鞋缝里露出来的脚趾头都产生了反感。她要立刻返回农场的住房，好好洗个凉水澡，厚厚地抹上一层玛丽亚的紫罗兰香味的爽身粉——当然，这得在玛丽亚不在场反对的情况下进行——然后穿上她那件最薄最漂亮的衣服，再配上一条宽腰带，坐在树荫下一把柳条椅子上乘凉……这当然并不是满足她所需求的一切；她心中模模糊糊地涌动着奢侈的欲望，想过一种阔绰的日

子，可是这在她的想象中并没能具体成形，而只是拿家族传说中的过去的那种富有和闲逸做依据罢了。⑩

很明显，正是那只象征传统婚姻的优雅的戒指使米兰达对于洗澡、用紫罗兰香味的爽身粉、穿裙子而不是工装裤，坐在树荫下的柳条椅子上梦想富足的生活这些情景产生了兴趣。值得注意的是，这样的改变之后，“她远远地落在保罗身后，连吭都不吭一声就回家了”⑪。这一情节意味着，要接受传统的女性气质（戒指），女性就必须放弃她的自由（鸽子）。

《坟》中的第二个事件为我们展示了父权文化下传统女性角色的建构过程。保罗和米兰达发现宝贝之后，保罗射杀了一只兔子，保罗得意扬扬地说：“瞧，正好打穿脑袋。”⑫就好像他早已知道他会射中似的。然后，保罗干净利落地剥了兔子的皮，“‘你瞧，’他用一种惊讶的声调悄悄地说，‘它快生小家伙啦’”⑬。在这一段中，更加重要的是米兰达对血淋淋的母兔子的反应：

看过之后，她倏地觉得自己好像对这本来就很理解似的。她过去那种无知的想法消失殆尽，这种事她一向就明白。以前压根儿也没人告诉过她，正是因为她和它们相处得太熟悉了，她才对动物的生活一无所知。它们在生活习惯上好像漫无秩序，不可理解的粗鲁，可是又挺自然，叫人觉得并没有多大意思。她哥哥一谈起来就仿佛素来什么都知道似的。他也许过去全都见识过，可他一句话也没跟她提起过。但是现在她至少也理解他的一部分知识了。这项秘密她略微懂得一

点，身心内那种混沌的直觉一直在那样逐步稳定地明朗、成形，连她都没有意识到自己正在学习应该知道的事物呢。 注

这次与哥哥的短暂经历给了年仅九岁的米兰达了解女性未来的机会，使她意识到生孩子和死亡之间的密切关系。当敏感的米兰达看到带着未出生的小兔子死去的母兔子时，她意识到自己的女性特征，意识到女性生产是一种危险的、血淋淋的仪式。这才是她的祖母和社会给她的真正遗产。这次经历传递给米兰达的另一个信息是女性气质和男性气质不是由生理差异决定的而是社会建构的，并且作为一种文化遗产一代一代地传递下来。上面的引文说明，虽然只有九岁的米兰达不能认识到她正在学习如何必须按照男性社会给她规定的性别身份做事，但这种已经被男权社会制度化的东西正在逐渐并且稳定地形成。而整个事件发生的地点也颇有深意——兄妹的这次探险发生在米兰达爷爷的墓地，爷爷的墓地显然是传统文化的象征。所以，通过文化传统而不是自然生理系统的传递，米兰达开始学习并且形成性别身份。

米兰达长大之后，她的生活中有四位角色可供她模仿：祖母、姨祖母伊莱扎、表姐伊娃、姑妈艾米。但是，她拒绝仿效其中的任何一位，因为对于她来说，没有任何一位是完美的。奶奶精力充沛，意志坚强，却是一位代表父权社会的女性权威人物，这个形象只是加强了父系社会规范。姨祖母伊莱扎知识丰富，见识广博，但是缺少女性美。艾米姑姑是典型的南方淑女，有着叛逆的个性，但是她的反抗过于消极、极端，以至于最后毁掉了自己。伊娃表姐是一个积极的女性主义者，但是具有讽刺意味的是，她加入女权主义运动是为了吸引男

性的注意以弥补丑陋外貌的缺陷。米兰达决心为自己寻找独立的性别身份，可以超越这四个角色模式无法超越的二元对立。那天当她看到伊娃表姐和她的父亲肩并肩走在一起时，“她慢慢地、深沉地、不露声色地怨恨同她在一起的这两个陌生人，他们教训她，警告她，他们带着辛酸的心情爱她，不容许她拥有用自己的眼睛看世界的权利，他们要求她接受他们对人生的看法，然而连最小的事情，他们都不告诉她真相。‘我恨这两个人’，在她隐秘的心灵深处，她清楚地，说，‘我要摆脱他们，我记都不会记起他们’” ⑩。

是的，她决心为自己寻找和建立一个新的身份：“像那样的故事她知道得太多了，她要新的属于她自己的故事。那种语言是他们熟悉的，而她却不熟悉，不再熟悉了。” ⑪这样，我们才可以理解米兰达在《老人们》的最后所做的决定：“她不想再和这所房子有什么联系，她要离开它，也不会回到她丈夫家去了。她不愿再有把她在爱和恨中闷得透不过气来的束缚。她现在知道为什么逃出去结婚，她还知道她将来会从婚姻的束缚下逃出去，而且将来也不会去任何禁止她做出自己发现的地方，也不会同对她说‘不’的人一起待下去。” ⑫

第五章 “新女性”：米兰达成年系列小说

1918年秋天，已经离开家乡、和第一任丈夫离婚的凯瑟琳·安·波特来到丹佛工作，却意外染上了当时肆虐全球的西班牙流感，濒临死亡；当地的报纸甚至已经起草了她的讣告，家人已经安排好了葬礼等事宜，可是波特还是幸运地逃离了死神的魔掌。后来她以这段亲身经历为基础，创作了她最著名的作品之一《灰色马，灰色的骑手》，收录在1939年出版的小说集《灰色马，灰色的骑手和其他故事》中。

这篇小说是米兰达系列小说的延续，讲述的是成年的米兰达离开家乡，追求独立自我的故事。故事发生在1918年西班牙流感袭击欧美的时期，此时的米兰达也已经经历了一场失败的婚姻，正在美国西部城市丹佛的一家小报社担任戏剧评论员，成为一位自食其力的职业女性。从这一点看，米兰达无疑是成功的，就像文学前辈弗吉尼亚·伍尔夫一样，她拥有了独立女性的两个先决条件：获得了经济上的独立，拥有自给自足的经济收入和一间属于自己的房子。不仅如此，现在的米兰达已经成长为一个拥有独立声音、独立见解的知识女性。她的职业是记者，也就意味着她可以自己观察世界，并且发表自己的见解，成为祖母鄙视的一位独立自主的“新女性”。这一点从小说开篇的意象就可以看到。小说开篇讲述了女主人公的一个梦境。在梦中，她回忆起自己逃离南方老家、追求新生活的经历。米兰达选择了一匹能够带她跨越桥梁的马，穿过像鱼线一样缠绕的人群，离开她曾经爱的

家，在清晨开始了自己的旅行。她选择了一条没有人走过的路：“路没有人走过，因为路面上的露珠都没有被踩碎。”^⑨很明显，这个她曾经爱的家象征着束缚她思想的南方故乡，而选择没有人走过的路则象征着米兰达离开家乡，准备追求自己独立自主的生活。然而，米兰达追求独立自我的过程中仍然遇到了重重阻力和困难。虽然一战前后欧美刚刚经历了第一次女权主义运动，女性获得了选举权，越来越多的女性进入职场，但是在男性主宰的公共领域里，建立在二元对立基础上的传统的性别观念仍然十分僵化，并且在战争中得以加强。

《灰色马，灰色的骑手》发生的时代背景是一战期间，在战争话语占统治地位的情况下，传统的性别身份观念以及朱迪斯·巴特勒所定义的性别表演更加被强化。年轻的女性都扮演着守护天使的角色。社会鼓励这些年轻的女孩子带着“一张张欢乐的、浓妆艳抹的脸去鼓舞那些勇敢的小伙子，你完全可以说，他们已经在保卫祖国了”^⑩。主妇们和年轻女孩一样，也忙碌起来，扮演士兵守护天使的角色：

告诉你吧，用桃核可以提取价值很高的爆炸物。所以，在做罐头的时节里，所有快乐的主妇们都急急忙忙地把一篮篮桃核奉给祖国的神坛。这活儿使她们忙碌，还使她们感到自己是有用之人；要不是让这些女人有点事儿做，免得她们想到什么花样来调皮捣蛋，让她们跟男人一起到处乱跑的话，是很危险的。一排排年轻的姑娘，她们是原封未动的未来发源地，纯洁、严肃的脸上适宜地围着红十字头巾，拿着成卷的永远不会送到后方医院去的歪歪斜斜的绷带，编织着永远不会使男人胸膛温暖的毛衣，她们亲切地想着鲜血和泥泞，还有为航空

队军官们在阿坎索斯俱乐部举办的下一次舞会。保持安宁和镇静会赢得战争。❶

传统的性别角色也同样束缚着男性，他们也和女性一样，按照传统观念进行着性别表演。查克是米兰达的男性同事，他就被性别身份所困。战争期间，男人最适合的角色就是参军入伍。查克由于疾病而被军队拒绝，感到失去了男子气。因此，他穿衣十分注意凸显自己的男性气质。他会穿“肥大的、黄黑泛绿的粗呢运动裤和钉着平头钉的棕黄色皮靴，他指望靠这身行头来掩饰他有病和其实并不关心体育这个事实”❷。体育是查克负责报道的部分，也是传统观念中男性的领域，虽然查克对体育并不感兴趣，但是他根深蒂固的性别观念使他只能固守在这个部门：“他一点儿都不关心体育……他更喜欢戏剧演出，他不明白为什么妇女们总是被分去做这个工作。”❸在战争期间，查克不仅被迫表演一种夸张的、有意为之的男性气质，而且他也不能按照自己的兴趣选择工作，因为他的兴趣和体现男性气质的活动范围不符。

米兰达的情人亚当同样因社会对性别身份的越来越严格的要求感到窒息，但是，和查克不一样的是，亚当具有传统的男性气质，他英俊，并且已参军。他的身体被军装紧紧束缚住：“他是个高个子，背部肌肉发达，腰身和肋腹两侧却很窄，他全副武装，身上尽是纽扣，皮带，那套军服硬朗修身，尽管料子的质地优良而柔软，裁剪得却像是给疯子穿的紧身衣。”❹玛丽·泰特斯认为这个形象暗示着反抗是没有用的：“反抗国家的军事化只能招致更加全面的束缚，就像紧身衣

裹在一个反抗的身体上一样。”^① 波特描述的另一处细节——亚当的腕表也表明所谓的适宜男性气质的服饰本身就是社会建构的，而不是自然形成的。像其他年轻士兵一样，亚当对自己戴腕表很不好意思，因为从小的教育使他认为只有女人腔的男人才戴手表。从这个小细节我们可以看到，不仅女性，而且男性也被不符合传统男性气质的恐惧所控制。这种恐惧已经延伸到所使用的物品上。表就是定义性别系统的一个物件之一。二十世纪初，也就是亚当小的时候，西方男性主要佩戴的是怀表，而女性主要佩戴腕表，因此佩戴腕表的男性被认为男性气质不足。一战时期，也就是该故事发生的年代，腕表由于使用方便被广泛用于大规模军事行动，腕表象征阴柔这种观念才得以改变。但是从小受到传统观念影响的亚当仍然对佩戴腕表感到尴尬，因为对于亚当来说，手表是女性气质象征的功能仍然有效。手表是像紧身衣般的军装的一部分，而这样的军装也展示了亚当对于性别身份系统的忠实。即使日常使用的词汇也可以用来指示性别身份。当生病的米兰达打破控制性别和语言的规则，告诉亚当他很“漂亮”的时候，亚当十分困窘，不能接受这个传统文化中用来赞扬女性的词语。“他笑起来，接着对她摇摇头：‘对我来说，这是个什么词啊！’”^②

在这种压抑的战争语境下，米兰达主要通过两种途径在新世界书写自己独立的性别身份：一是拒绝传统的女性气质观念，二是抵御象征男性宏大叙事的战争。但是在这样的社会背景下，她却发现这两种做法使自己经常处于两难的状态。女性气质这一概念是性别角色和身份固化的意识形态基础。米兰达想要找到独立的性别身份就必须打破传统的女性气质观念。为此，她决定拒绝爱情，因为在当时男性主宰

的社会，接受爱情就意味着进入男性主宰的规定文本，即女性进入婚姻和家庭，失去独立，甚至重蹈艾米姑妈的覆辙。《灰色马，灰色的骑手》一个重要的情节线就是米兰达和青年军人亚当的爱情。亚当这个人物的名字当然是有深意的，它让人自然而然联想到《圣经》中的第一个人类男子亚当，但是作者似乎是和读者们开起了玩笑。这篇作品中男女主人公的爱情故事并不是一个“此刻活在人世间”的男人和女人之间“简单美好的奇迹”^①，而是一个带着讽刺意味的伊甸园的故事：不仅米兰达和亚当所居住的世界不是人类堕落之前的伊甸园，而且米兰达也未曾诱惑亚当。作者的这一思路预示着小说的主题：米兰达想要从历史给女性规定的文本中逃离出来，这些历史文本包括《圣经》、南方传统文化、祖母的说教、小时候听到的种种家族传说等，因为这些传统文本规定的女性对于长大成人的米兰达来说都是无效的。她要书写自己的文本。

米兰达要书写自己的文本就需要跳出圣经中夏娃诱惑亚当这样的西方文化规定文本。从小说的开始来看，米兰达在这一点上做得似乎并不成功。她承认自己被亚当强烈地吸引：亚当“是让她最感愉快，是唯一让她真正愉快的念头”^②，她“一看到他就高兴”^③。在米兰达对战争时期周围人正义凛然的聒噪感到不胜其烦的时候，亚当的魅力让她感到清新，亚当对她的关注也让她感到放松。于是，当别人都匆匆忙忙地计划着“下一次行动，下一次偶遇的时候”^④，米兰达却坚持为他守候，即使这意味着她要打破自己的作息时间，她也要抓住每一次和他在一起的机会。

当然，亚当的魅力很大程度上来自身体的吸引力：她想“她喜欢他，她喜欢他，而且还不只是喜欢他……”^①米兰达甚至不敢再想下去，因为亚当的身体对她来说充满了诱惑：他的脸“光滑、优雅、高贵”^②，他强壮的手，他的男人气息无一不体现了亚当对米兰达的诱惑力。但是，米兰达却极力控制着自己的感情，“她开始有计划地克制自己，就好像她在关紧门窗，拉下窗帘，阻止暴风雨的侵袭”。^③她只是在病重半昏迷的状态中，才表明自己的爱：“亚当，我爱你。希望你也一直会对我这么说。”^④很明显，米兰达虽然感到孤独，并产生与亚当亲近的欲望，但是仍然在努力和亚当保持距离，不愿意再发展下去，因为这样就意味着发生亲密关系的可能，从而像夏娃一样，在诱惑了亚当之后，成为第二性。亚当曾主动要求保护米兰达，这种男权社会被认为是很绅士的举动在米兰达看来却像对待残疾人，这表明米兰达并不认同将女性看成是男性身体的缺失的观点。法国女性主义理论家露西·伊利格瑞认为正是这种缺失将女性固化在社会和经济的从属地位。亚当可以提供给米兰达的唯一的生​​活前景就是在身体方面的^⑤，这对于追求精神独立的米兰达来说是不可接受的。所以，米兰达别无选择，只能像小说开篇的梦境中一样，甩开和她一起并驾齐驱的男骑手。也就是说，亚当作为一个象征性的人物必须死去。

除了反抗亚当象征的传统性别观念之外，米兰达对将女性客体化的男性凝视也表现出抗拒的态度。视觉这一概念在作品中反复出现，如小说中多次出现米兰达对他人衣着和外貌的评价，最重要的是对自己外貌的评价。最有代表性的是小说中有一处米兰达对着镜子审视自己的容貌：她的脸“通红，闪着光，头发也好像要往另外的方向生

长，她觉得自己一点儿也不好看”。^②刚开始，她认为镜中的形象只是自己奇怪感觉的表象（实际上，那是病势初起的表现），可是这种个人的判断被社会的习俗瞬间淹没，她告诉自己快做点什么吧，不能让亚当看见她这样。米兰达的情绪转换让我们看到她在那一刻自觉地用社会对于女性身体和外貌的要求约束自己，认识到其他人，包括亚当，会仔细地审视她的外貌。同时，我们也看到米兰达对于自己时刻处在男性凝视之下非常反感。

从女性主义角度来看，凝视是男权社会将女性客体化和物化的重要手段之一，这也可以解释为什么男性凝视和视觉这两个概念在米兰达系列故事中是始终贯穿的。比如小时候米兰达就反复被灌输“家族神话”艾米姑妈如何重视外貌，这些说教其实不一定是真实的，却是符合男权社会中女性处在被凝视的客体地位的，长辈们反复给米兰达和其他女孩子讲艾米的故事，目的就是让她们传承这样一种传统性别角色。这种做法显然是有效的。最直接的例证有两处：一处是年仅九岁的米兰达在《坟》这篇小说中对“奢侈品和豪华的生活方式产生了模模糊糊的渴望”^③，希望自己可以像艾米姑妈一样优雅，充满女性气质；另外一处例证是《马戏团》中九岁的米兰达的感受，当时由于她年纪太小，无法理解男性凝视的真正含义。直到成年之后，她才真正认识到男性凝视可以让女性客体化、物化，变成附属于男性的美丽物件。所以在《灰色马，灰色的骑手》中，已经独立的米兰达努力减低外表的重要性。例如，她总是选择不起眼的灰色，将自己的特性包裹起来：灰色手套，穿灰色袜子、夹克，戴厚斜纹棉布料子的帽子等。当然，小说中最重要的意象是灰色马，正是这匹灰色马带领她进

入男性统治的公共领域，也象征着她脱离了传统女性被凝视的从属地位。

但是，作为一个“新女性”，在这个男性统治的公共领域，米兰达已经不再是男性凝视的对象，她还不止一次地凝视别人。亚当当然是米兰达注视的对象之一，还有她在医院慰问伤病时看到的一名士兵：她沿着一排排的病床走着，“突然看到仰面躺着的一个年轻人不友好的苦涩目光……她在他的床边停了下来，继续看着他，而他也回看着她，脸上敌视的表情一点儿也没有改变”。^⑩出于对此行为的愚蠢目的的厌恶以及对这个年轻士兵注视的反感，米兰达离开了医院。离开医院之前，米兰达最后看了那个士兵一眼。这个有些戏谑的片段表明米兰达对于成为男性凝视的对象是很抗拒的。米兰达反抗男性凝视也从侧面反映了她已经具备了自己观察世界的能力，这个能力是一个独立的人必须具备的。这个能力使得她可以清楚地认识到社会对女性气质的要求背后是将女人他者化和物化。为了摆脱这样的命运，她选择远离爱情，远离亚当，因为她认为爱情和性会让她失去独立地位。在当时女性选择不多的社会里，这是一个可以理解的选择。

除了当时仍然根深蒂固的性别身份固化观念之外，战争也使得米兰达建立自己独立身份的努力格外艰难。在后现代批评理论里，宏大叙事(grand narrative)，也称元叙事(meta-narrative)是一个重要概念，指对人类历史经验和知识的一种完整的、综合的、抽象的叙述。法国历史学家让-弗朗索瓦·利奥塔在他的重要著作《后现代状况：知识报告》中认为元叙事不是人类历史唯一的合法化叙事，认为传统的

元叙事，例如宗教、哲学、历史等，都是西方的男性和父性叙事。利奥塔提出应更加重视“微小叙事” (petty narrative)，因为多样性的理论观点要比宏大的、包罗万象的理论好得多。和历史、政治紧密相连的战争也属于宏大叙事的一种，因此也是一种男性话语。在《灰色马，灰色的骑手》中，战争话语占据整部文本的中心地位。小说中的人物尤其是米兰达的男同事们似乎无时无刻不在谈论战争，媒体每天都在宣传这场伟大的战争，政府号召男人入伍，买国债，表现自己的爱国心，社会被战争的宏大叙事所笼罩。

但是已经拥有相当的独立眼光的米兰达在这种宏大叙事中却保持头脑清醒，她对战争有自己独特的想法，不同于作品中的男性人物，米兰达用自己的微小叙事来对抗男性的宏大叙事。米兰达并不认可这场号称为了正义和民主的战争。她认为编辑部强制每个雇员都要买国债支持战争，否则就解雇的命令“是勒索了吧。我认为哪怕是勒斯克委员会的人也不可能这样做吧”^⑨。当编辑部的男同事指责米兰达不热心买国债、一点儿也不爱国的时候，米兰达称自己薪水太低，没有多余的钱。编辑部要求女雇员和其他女人一起去搞义卖、参加舞会、用攒下的钱买慰问品、去医院看望伤兵，米兰达虽然迫于无奈也跟着参加了这些活动，但是她显然并不热心。在医院里，她对活动负责人说：“我会和每一个邀请我的傻瓜们跳舞，可是我绝不跟他们说话……”^⑩她认为去参与这些活动“简直太讨厌了”^⑪。米兰达的另一位女同事记者汤尼和米兰达一样，也是一位有着独立思想的女性。她拒绝为支持战争上交所有自己的劳动所得。有一次，汤尼坐在那里编织着颜色亮丽的什么东西，米兰达问她是不是为什么士兵织的，汤

尼诚实地说，“‘你扯到哪儿去了，’……‘我是给自己织的，事情就是这样’”^①。

除了远离战争话语之外，面对被战争强化的传统性别身份观念，米兰达还通过异装这种有些戏谑的性别表演方式来显示自己的反抗。在小说的结尾部分，米兰达不仅穿上了长筒袜，戴上手套，还开玩笑地买来大礼帽和手杖，“准备拿一根木头包银，装着圆形银把手的手杖”^②。穿着这种装束，她就像罗曼尼·布鲁克斯^③画的穿着男性服装的妇女一样，戴着手套，拿着手杖和十九世纪花花公子戴的大礼帽，成为一个浮华人物，一个文化角色，一个跨越二元对立性别模式的人物。

米兰达作为作者的自我投射显然也反映了波特对于战争的观点。在她的一篇题为《信仰的行动：1942年7月4日》的文章中，波特曾经写道：“盲目的、疯狂的爱国主义，那种又喊又哭的爱国主义对于这场战争毫无意义。”^④在1947年的一封信中，波特重申了她个人对于国家支持战争的反感：“对于我来说，单纯地反对战争，拒绝加入由自己的祖国发动的战争是不容易的。我不相信宗教的神秘性，也不存在是效忠于教会还是效忠于国家的矛盾，我仅仅作为一个纯粹的人，一个世俗的人，一个有着政治、道德、伦理理性的人，我坚信战争这个上层建筑很脆弱，因为它建立在自然罪恶的无底深渊之上。”

^①

虽然米兰达用个人叙事对战争这种宏大元叙事表达了不满，但是我们还是应该看到米兰达的声音是十分微小的。评论家斯道特认

为，“米兰达是一个寡言少语的人物。事实上，沉默确实是我们可以看到的米兰达最突出的特性”。^①在公共场合，她基本保持沉默，不发表自己不同于主流舆论的看法。比如，当编辑部男同事指责她对购买国债不热情时，“米兰达咬牙切齿地沉默着，心里想：‘如果我不是个懦夫，而是敢说我的心里话？如果我说让你这场肮脏的战争见鬼去吧？’”^②可见，米兰达对于这场所谓的为民主、正义而战的战争是有着自己独立见解的，而且也有表达的欲望，但是都被她压制住了，连米兰达自己也说自己是一个“不说话的动物”^③。

那么究竟是什么原因让米兰达如此沉默呢？究其原因，当时的美国社会仍然是男权社会，男性的话语是社会的统治话语，虽然米兰达已经做到了经济上的自主，但是，她并不掌握话语权，因此仍然被男权社会边缘化。如果擅自发表自己的不同见解，会面临危险，而要面对的第一个风险就是失去自己的经济独立。当时的职业女性相对男性来说收入低微。当时米兰达工作的报社负责人鼓动米兰达和她的女同事汤尼购买国债，米兰达和汤尼因为收入微薄，在经济上无法负担，米兰达说她连五美元也拿不出，对于她来说，生存已经是很了不起的成就了，因为“她没钱，也不知道到哪里去找”^④。汤尼一听到筹款买国债就歇斯底里起来，不过第二天，为了继续生存下去，汤尼收起了自己愤怒和反叛的神情，装出“十分爱国的腔调”，摆出一副“备感光荣和善意，愿意为国家牺牲自己的样子”^⑤。但是米兰达是不屑于这样做的，她的选择是保持沉默。

丧失经济上独立地位的风险并非米兰达保持静默的唯一理由，缺乏话语权才是沉默的最终根源。当筹款委员会成员指责米兰达对购买国债的冷漠态度时，他采取了父权社会中父亲高高在上的姿态，“对她摇摇手指”，就像父亲斥责“固执的孩子一样”^①。男同事查克也把她看成无知的孩子：“我可怜的傻孩子，你怎么就是学不会呢？”

^① 这些居高临下的姿态也象征着米兰达在男权社会中无法承担激怒男性权威的后果，因为男性权威是她的经济来源。接着委员会成员问她是否知道有一场战争，似乎米兰达是一个缺乏知识的孩子。

米兰达当然不是无知的，只是她的知识和社会主流知识不同。这里的“知识”一词让我们联想到福柯的知识和权利理论。米兰达对于战争有自己的见解，她并不认同这场战争像政府宣传的那样，是爱国的、正义的、民主的，相反，她认为战争是肮脏的。但是用福柯的理论来看，这样的知识是属于“地方的” (local)，或者说是“被压制的知识” (suppressed knowledge)，也就是“不合格的知识，因为这些知识无法完成任务或者没有充分阐述。这些知识是天真的，属于知识等级里低级的知识，未能达到所要求的认知和科学性”^②。福柯在《权力/知识》中有如下论述：在我们这样的社会里，“多种权力关系渗透、刻画、组成了这个社会整体。如果没有话语的生产、累积、传播和实施，这些权力关系无法自行建立、巩固，或者实现。没有特定的真相话语经济体制，也就无法实施权力”^③。

对于福柯来说，权力生产知识，因为知识生产权力。但是，并非任何权力都产生知识，只有所谓的“真相”才可以产生权力。那么什

么是“真相”呢？按照福柯的理论，不存在话语前真相，真相是那些“被生产、被传播的话语，而话语的生产和传播即使不完全，也主要由少数政治和经济机构（如大学、军队、写作、媒体）来控制的”^⑨。也就是说，“真相”话语来源于机构，并由机构传播。

《灰色马，灰色的骑手》中多次出现的负责筹款来购买国债的拉斯科委员会就是这样一个生产“真相”的机构，因为该委员会所隶属的媒体就是福柯所论述的和国家权力紧密相连的媒体机构。相比之下，米兰达这样的个人就缺少机构支持，她只能单纯依靠自己的个人经验和观察，也不像委员会那样拥有广泛的数据证据，证明这场战争实际上是特殊利益之间斗争的工具。正如福柯所说，“一个人在一个空洞的空间是可能说出真相的，但是在现实中，他不得不遵守话语的监督规则”^⑩。所以，米兰达只能在自己的内心这个空洞的空间说出自己对战争的真实看法。

自己是女性这一事实也是米兰达无法说出她的认知、只能保持沉默的一个原因。女性在传统文化中总是被困于家庭生活，无法掌握任何政府或者机构资源，也就是说女性的知识是“地方性”的，同时她们在社会公共领域也没有话语权，她们有两个选择，一是像汤尼一样按照话语的监督规则说话，二是像米兰达一样保持沉默。小说中有这样一个情节就很有代表性：汤尼和米兰达拒绝写一篇关于一位年轻妇女私奔，但是后来并没有结婚的报道，结果她们被降职了。这个年轻女子因违反了当时的妇女必须遵守的婚姻文化规范而遭到社会的惩罚，但是米兰达和汤尼都同情她，拒绝加入社会对她的谴责。结

果，“米兰达和汤尼一起受到处分，被公开宣布降职，去承担那种通常由妇女担任的工作，一个去了戏剧部，另一个去了社会部”^①。从这个情节可以看到，虽然表面上米兰达是记者，在生产并且传播“真相”的媒体工作，掌握着生产传播“真相”的工具——笔，但是一旦其知识超出了男权社会认定的“真相”范围，立刻就被剥夺了话语权，被发配到边缘地带。她们被降职去的戏剧部报道的是虚拟的舞台世界，而所谓的社会部关注的其实只是无关紧要的名人八卦，都是远离政治、经济等男性统治的边缘地带。有趣的是，米兰达被压制的知识和作者本人的亲身经历有着很相似的地方。波特曾于二十世纪三十年代早期去过德国，目睹了纳粹在德国的崛起，形成了自己对纳粹的看法。她在一次采访中曾提及这次经历：“但是我无法告知这个国家的任何一位编辑我的想法。我不是记者，我不是一个靠政治观点出名的女人。即便我知道我要说的，即便我有证据，也很难让别人听见我的想法……除了和别人交谈，没有人听我的想法。这让我感到很愤怒。我去过德国，……我知道那里正在发生什么，可是没有人听我说这些。”^②和她创造的女主人公一样，波特也感受到女性的声音被男性权力话语压制，并通过自己的第二自我米兰达表达了对被迫沉默的不满。

在《灰色马，灰色的骑手》的结尾，米兰达寻找超越女性传统性别身份的努力并没有取得成功。虽然米兰达已经获得经济独立，但是根深蒂固的传统性别观念和女性微弱的话语权使她很难建立起真正独立的性别身份，所以虽然她表面上已经是一名独立的“新女性”，但是在这个男权社会里，她仍然是“好姑娘，但是是傻瓜”^③。所以，

米兰达只能在这个男权社会保持沉默。但是，米兰达并没有彻底放弃，在后面的几篇小说中，波特继续讲述了米兰达如何借助边缘化的声音反思自己追求独立身份的道路，以及如何找到勇气和自信，在男权社会书写自己的故事。

虽然在男权社会中，米兰达没有能够获得足够的话语权利，也没有完成自己寻找独立性别身份的目标，但是她并不是无路可走的。在波特的另外两篇小说《见证人》和《魔法》中，我们可以看到作者还是为米兰达设置了新的可能性的，而米兰达的重生之旅记录在波特的最后一篇公开发表的短篇小说《假日》中。

我们先来分析一下波特如何在《见证人》和《魔法》中利用美国少数民族人物为女主人公米兰达设计了新的可能性。这两个人物是《见证人》中的黑奴金比利大叔和《魔法》中的无名叙述人——一个克里奥尔女仆。这两个人物的共同点是社会地位低下，被认定为不具备知识，是真正无权力的社会底层人物，可以给类似的人群带来启发。但是这两个人物并没有保持沉默，而是学习如何用自己的语言发出声音，或者用露丝·伊瑞格瑞的理论来说，就是如何“挤入理论机制，延缓这种机制制造所谓的真理和过于统一的意义的过程”^①。在波特研究中，这两篇作品很少有评价家涉及，但是在本书的研究中，这两篇小说是十分重要的，因为它们提供了一个独特的视角：如何从边缘化的地位发出自己的声音。作者显然对这个问题是很感兴趣的，她多次抱怨她是个“忠诚的反对派”^②，但是没有人倾听她的意见。

《见证人》中的金比利大叔是一个很容易被忽略的人物，这是因为他在米兰达系列故事中只是一个小人物，只出现在《见证人》这样一个短小的作品中，而且内战之前金比利大叔是黑奴，婚姻也是女主人指定的，和同为奴隶的妻子南妮并没有深厚的感情。女主人死后，南妮追求新生活，离开他，独自生活在木屋，金比利大叔就整天唠唠叨叨，说话没完没了，支离破碎。米兰达经常抱怨说无法判定金比利说的那些鬼故事和过去的事是真的还是假的，无法证实他是否真的是他口中的见证人。

即便如此，我们也不能忽视他，因为金比利所说的故事也是可以叙述“奴隶时光的悲惨生活”^①的个人微小叙事。金比利大叔的个人微小叙事有两个特点。一是独白。“金比利大叔总是叨唠着，声音很低，断断续续的，好像在对自己说；但是实际上他确实是说给别人听的”^②。由此可以看出，他并没有明确指向的听众，但是他说话的方式却是面对公众的，所以金比利的这种个人叙事其实是向公众传达了自己的观点。他的个人叙事还有一个特点，就是很多内容都是奴隶们共同的经历。比如，他谈到奴隶们在稻田里劳作的时候，“吼叫着，祈祷着”，“连一滴水、一片面包也没有”，也谈到附近的稻田里，“成千上万的奴隶死去”^③。虽然金比利是主要从事家务劳动的黑奴，要比在稻田里干农活的黑奴舒适得多，但是他的地位和那些“整天被锁在柱子上，绑住手脚的”^④奴隶一样卑微，一样无法掌控自己的身体和生活。

由此看来，金比利的唠叨实际上是一种言语行为(speech act)，也就是说话的同时是在实施某种行为。金比利对过去的回忆实际上是一种自我肯定的行为，发出自己的声音，而不是听别人说或者听别人说自己的故事，他用自己的故事保留奴隶时代自己和其他奴隶的悲惨经历。金比利的叙事是一种奴隶叙事，是美国历史的一部分。所以从这个角度来看，《见证人》更多是讲述金比利的自觉，因为他用自己的话语作为武器抵抗长时间来压迫他的制度。

另一篇小说《魔法》是作者1927年所写的。这篇作品的主人公是一个连名字都没有的在南方上流家庭工作的克里奥尔女仆，她在为女雇主布兰查德夫人梳头的时候给她讲故事。她的叙事方式和金比利大叔不同：金比利的叙事是琐碎的、情绪化的，而她的故事则逻辑严密、形式完整，女雇主很喜欢听。女仆讲的是新奥尔良一家妓院的妓女尼内特无法逃离老鸨的统治和剥削的故事。之所以无法逃脱，是因为一个克里奥尔老妇人对尼内特施展了魔法，所以逃走七天之后尼内特被迫返回妓院。评论家们对这篇小说的解读主要围绕尼内特展开，大多认为作品表现了女性在社会中的困境，比如印度评论家瓦勒西瑞认为这篇小说“是女性被牺牲的隐喻”^②，昂鲁认为这篇小说刻画的布兰查德夫人是一个冷漠的上流社会女性，这种冷漠“是帮助社会罪恶滋生的温床”^③。

但是，我们如果运用巴赫金的复调理论和福柯的话语权相关理论来分析的话，或许可以得到全新的理解。女仆作为第一人称叙述人给她的白人雇主讲妓女尼内特的故事，她宣称讲故事的目的是“我给你

梳头的时候，听故事可以让你放松”^②，也就是说，讲故事的目的只是帮助雇主消磨时间而已。在整个听故事的过程中，布兰查德夫人表现得十分冷淡，这种冷淡更多来自她对故事讲述人——一个底层混血妇女的鄙视。这样我们就看到两个故事的相通之处：布兰查德夫人相当于故事中的老鸨，而无名女仆则相当于尼内特。两个故事的结尾也很类似，无名女仆说“我很高兴和你还有你的家人相处”^③，而在她讲述的故事结尾，故事的主人公妓女尼内特说“我很高兴待在这里”^④。问题是，尼内特当然是不情愿待在妓院的，否则她也不会一而再再而三地逃跑。既然无名女仆把自己的感受投射到尼内特身上，那么我们也可以认为女仆在雇主家中并不像她说的那样感觉舒适自在，因为她像尼内特一样“命中注定只是你脚下的泥土”^⑤。所以，女仆说在雇主家很高兴就如同尼内特说在妓院很高兴一样都是反讽。讲故事是无名女仆的叙事手段，通过这个手段，女仆表达了她对于自己在社会中遭受的不公正待遇以及经济上无法独立的无力感。她和依靠出卖身体换取生活的妓女一样，都是布兰查德夫人所代表的上流社会脚下的泥土。

巴赫金认为语言是意识形态斗争的战场，从这个角度分析波特的《见证人》和《魔法》中黑奴金比利大叔和混血女仆的叙事，我们可以看到他们的叙事都是反抗压迫他们的阶层的手段。他们的叙事都是福柯所谓的“被压制的知识”，这些知识之所以被边缘化，并不是因为它们是“天真幼稚……没有达到知识应有的认知水平”^⑥，而是这些话语扰乱了南方奴隶制度繁荣的神话，动摇了南方社会机制的根本。这两个人物都拒绝被消声的命运，但是他们也没有公开斗争，而

是选择了另外一种斗争方式：采用隐晦叙事来达到表达不满。金比利大叔将其他黑奴的故事变成自己的故事，而混血女仆则将自己的故事移植到别人身上来迂回地表达他们对社会不公的反抗。

所以，波特对于少数族群产生浓厚兴趣并不完全是为了批评社会，而是更加关注如何从社会边缘发出自己的声音，这一点对于波特要塑造的最重要的艺术形象——米兰达来说是很重要的。因为如前所述，米兰达和金比利大叔以及混血女仆一样，都处在男权社会的边缘，虽然已经是新闻记者，但是在性别角色固化的男权社会仍然处在边缘地位，无法获得真正的独立性别身份。这两个边缘人物为波特进一步塑造一个想要在社会边缘发声的米兰达提供了思路。这个思路体现在波特的最后发表的短篇小说《假日》中。

《灰色马，灰色的骑手》是最后一篇主人公为米兰达的小说，因此被普遍认为是该系列小说的结局。在结局部分，一个本来充满信心要在男权社会书写自己故事的米兰达似乎接受了“无法逃离这个无聊的世界”^①的命运。但是，米兰达的故事并未结束，多年来，米兰达的创造者波特都在为她笔下的人物寻找出路，而《假日》就是波特多年思考的结果。《假日》发表于1960年，是波特最后一篇公开发表的短篇小说，但是其实这篇小说在二十世纪二十年代就写成了，只是作者不满意，经过多年数次修改才发表，也反映了波特多年来为米兰达寻找出路的曲折过程。

已经有一些学者从不同角度详细分析了这篇小说。第一篇专门分析《假日》的文章是1969年乔治·科尔的《〈假日〉：田园牧歌》。

科尔分析了小说文本中的反讽、模糊和矛盾，指出小说是“关于痛苦和劳作，农场上的劳作，生孩子的劳作，生活的劳作，死亡的劳作”

⑩。另一位评论家达琳·哈勃·昂鲁从形式主义角度分析了该小说，认为《假日》讲述了穆勒家族代表的秩序和奥蒂丽所代表的无秩序的对立。⑪显然，科尔和昂鲁都认为《假日》是讲述疏离和混乱的一个灰暗的故事。

如果我们把这个故事的主人公和米兰达联系起来，我们就会发现虽然从表面上看《假日》和米兰达系列毫无关系，但是无论从人物还是从主题上看，这篇小说才可以说是米兰达系列的真正完结篇。从人物上看，《假日》女主人公的职业和经历与米兰达如出一辙。女主人公和米兰达一样，是一名作家，刚刚经历了“对于我这么年轻的人来说难以承受的烦恼”⑫，于是来到由同学推荐给她的得克萨斯的一处农场度假，准备逃避烦恼。她的精神状态和《灰色马，灰色的骑手》结尾处的米兰达是一样的。故事的开始，女主人公的状态沉默、压抑，眼神空洞，沉默寡言，这些共同点使我们可以将《假日》中的第一人称叙述人即女主人公作为米兰达的引申人物来研究。

下面我们来看一下叙述人在农场由一个沉默的边缘化人物转变成自信的讲述人的经历。故事的开头，女主人公刚刚经历了一段痛苦经历，疲惫不堪，几乎准备放弃抵抗，因为她“感到被分成许多碎片，自己的生命留在或丢在自己曾经去过的每个地方，自己触碰过的每一个生命里，尤其那些和自己关系亲近的死者已经把自己活着的细胞带到了坟墓里了”⑬。这样的叙述使我们想起米兰达曾经与死神擦肩而

过的经历，也想起了她的爱人亚当染病去世的往事。和米兰达一样，女主人公经历了身体和精神的双重打击，来到农场度假的目的就是希望可以暂时逃避现实。正如玛丽·泰特斯所说：“叙述人正需要这样的休息期，因为她正在寻找一个在这些建构之外的把自己定义成为女性的一条新的路。她寻找她真正的语言。” ⑩

刚刚来到农场度假的女主人公和度假前一样是沉默少语的。在这里，她是个“陌生人和客人” ⑪，“很快适应了游离在主人家的生活方式和习惯边缘的状态” ⑫。之所以这样，是因为主人家是德国移民，一直保持着母国的生活方式，说着德语，所以她被排除在语言交流之外，但是这种局外人的状态正是她希望的：

楼下传来的德语声音也是使我感到愉快的一个原因，他们不会和我说话，也不会期待我回答……

我喜欢他们厚重温暖的声音，不必懂得他们在说什么对我来说也很好。我喜欢这样的静默，我可以从其他人的感觉、其他人的意见、其他人的思想的持续压力中解放出来，这种自由安静积累起来，又回到我内心深处……我停在那里很长时间，听着这温婉的我一无所知的语言，安静，带着音乐的韵律；这样的语言可以感动、触动我，但是它不像青蛙的鸣叫或者风吹树木的声音一样，会搅扰到我。 ⑬

可见，女主人公来度假的目的就是离开主流话语社会，因为在男权社会里，占据主宰地位的男权话语给她巨大的压力，使得她无法发表自己的见解。在农场，主人安排她住在一个高高屋檐下的只有一个

窗户的小阁楼上，这意味着她拥有了自己的空间。这一点也使得我们进一步把叙述人的身份明确为同为女作家的米兰达。女主人公喜欢这个小阁楼还因为阁楼的一个角落存放着许多十九世纪女作家的书：“《女公爵》、欧伊达、E.D.E.N.萨斯沃思夫人，艾拉·惠勒·威尔考科斯的诗歌——这个家曾经住过一个女房客，这个女房客是个喜欢读书的人。”^②现在她把这些书留给后来的房客。这样的阁楼屋子让读者想起许多女作家住过的类似的封闭空间：吉尔曼的《黄色糊墙纸》中写满字迹的墙壁，艾米莉·迪金森在自家楼上狭小的卧室里写诗、思考生活，薇拉·凯瑟在玫瑰色的凉棚中读书创作。这些女性作家的经历述说着在男权社会从事创作的女性的孤独和压抑。吉尔伯特和古巴尔在名著《阁楼中的疯女人》中认为十九世纪英美女性文学中反复出现的小小的、孤立的房间象征着女性在建筑物中被囚禁的状况，这间房子既是房子又象征着男权主义的禁锢。琼·吉文纳也认为叙述人和房子的关系是“女作家与大世界的关系。她占据了不讲自己语言的家庭阁楼，计划写一些她从来不认为可以收到回复的信件。她发现阅读这些书籍可以使她和许多以前的女性取得联系”^③。

可是，女主人公很快发现被她认为可以提供一个理想自我空间的农场和她试图逃离的外部社会一样，“是真正守旧的德国农民家庭，……一个真正父权主义的家庭”^④。所有的家庭成员都遵循传统的性别角色规范。父亲穆勒是家里毋庸置疑的权威：“他留了胡子，就成为万能的上帝了。”^⑤母亲穆勒太太从事家务劳动，养育劳动力，从而也使得丈夫的权威获得延续。穆勒的女儿们和母亲一样，整日忙于生养孩子，喂养家禽家畜。当家中的未婚女儿哈斯蒂的未婚夫

想要给未婚妻提牛奶，替她分担劳动的时候，母亲穆勒太太大声呵斥他，“不！你别动。挤奶可不是男人的事儿。”^①全家人吃饭的时候，“父亲穆勒坐在餐桌的最前头，那是男性家长的位置。母亲穆勒则像一个黑色的大圆石一样时隐时现地坐在他后面。年轻一点的男性家庭成员在餐桌的一边坐好，结了婚的家庭成员的妻子站在丈夫椅子后服侍他们”^②。父亲穆勒负责养家糊口，决定孩子们的婚姻大事，可见穆勒家俨然是等级制度严格的父系社会体制的缩影。在这个体制中，所有的男人和女人都比父亲的地位低，都要遵守“父亲的法则”(Law of Father)，听他的话。罗伯特·布林克梅耶认为《假日》就是“关于一个极权主义国家的寓言，而穆勒家族象征着法西斯主义统治下德国的崛起”^③。虽然这样的观点并不是女性主义视角，但是也从侧面说明穆特家族就是一个由父亲领导的具有权威性的组织。

虽然穆勒农场和女主人公试图逃离的外部社会一样，都是男权社会，但是也有一点不同，就是女主人公听不懂穆勒家的语言，这一点对她来说十分重要。一是这意味着女主人公可以游离在父权社会之外，从远处观察这个社会的一切，得出自己的结论：通过观察，她深深同情“那些诚实的、辛苦劳作的妻子和母亲们”^④，也进一步确定穆勒农场的文化和外界的男权文化一样，是她“痛恨的”^⑤。二是女主人公可以避开男权机制的藩篱，因为她不懂“父亲”的语言，也就没有义务像穆勒家的成员一样遵循父亲的法则。

虽然农场的度假经历并没有使女主人公完全摆脱外面的男权社会秩序，但是在小说的结尾部分，她却获得了转变的机会，从而由一个

刚来时沉默、疲惫的叙述人成为自信的可以叙述自己故事的叙述人。促成这种转变的关键因素是穆勒家一个叫奥蒂丽的女孩。奥蒂丽是一个聋哑女孩，身体还有些畸形。从各个方面看，她和敏感智慧的女主人公有着天壤之别。但是奥蒂丽的经历却使她和女主人公联系在一起：和女主人公一样，奥蒂丽也是一个和自己的过去和文化疏离的女性。奥蒂丽生活在穆勒家族的边缘，就像女主人公一样生活在远离男权社会的阁楼上；奥蒂丽是聋哑人，和女主人公一样不能说男权社会的语言。因为残疾和畸形，奥蒂丽虽然是家中的长女，却被自己的家人无情地边缘化了。她像仆人一样不停地干活，为家人准备食物，以至于女主人公一开始以为奥蒂丽不是穆勒家族的成员。她的身份“被重写”了：她不是被宠爱的女儿，姐姐或者以后的妻子和母亲，而只是在家中走动的、存在的、一个家人在想象中看不见的“鬼魂”：“没有人为她让路，或者和她说话，她进入厨房的时候，甚至没有人瞟上她一眼。”^②整篇小说中仅有的一次家庭成员和奥蒂丽直接讲话是告诉她他们想吃一顿宗教餐。琼·吉文纳这样评论奥蒂丽：“一个不能扮演妻子、母亲，也不能生孩子的女人在男权社会是没有容身之处的。”^③这样的评论其实也适用于逃避传统性别角色的女主人公。奥蒂丽是哑巴，不能说德语，因此像女主人公一样，也不懂这个男权家庭的语言。奥蒂丽住在一间孤零零的屋子里，就像女主人公住在阁楼上。但是两个住处的不同之处是，阁楼象征着女性文学传承，而奥蒂丽的房子“味道难闻，没有窗户”^④，像监狱一样，象征着沉默的、被抛弃的女人被压迫的生存状态。

从上面的分析我们可以看出，男权社会下相似的经历和感受把这两个处于社会边缘、被社会排斥的女人联系起来，奥蒂丽是扭曲的女主人公，二者互为第二自我。这就可以解释为什么女主人公对奥蒂丽抱有很大的兴趣，也十分同情她：“对我来说，那个残疾的女仆……是这个房子唯一的个体。”^①——这是因为和女主人公一样，边缘化的状态给予了她一定程度的自由：“她是完整的，不属于任何地方。”^②看着小时候健康的奥蒂丽的照片，女主人公感到“那一刻一些比蜘蛛网还细微的细线突然从她和我的内心深处出现……她的生命和我的生命成为亲人，甚至互为对方的一部分”^③。

但是，后来发生的事却使女主人公认识到虽然同样身为被社会边缘化的女性，但是像奥蒂丽一样沉默并不能解决问题。有一天，穆勒太太突然离世，作为客人的女主人公和被家族抛弃的奥蒂丽都不能参加葬礼。女主人公看到奥蒂丽独自坐在厨房，身体扭曲，她号叫着，对着打开的窗户做着各种手势。很显然，她想去参加母亲的葬礼，可是却被排除在外，因此情绪失控。为了安慰奥蒂丽，女主人公带她坐上了一辆破烂的马车，追赶送葬队伍。但是，女主人公的好心变得滑稽可笑。本来她认为奥蒂丽被家人抛弃，正处于绝望之中，可是她却发现奥蒂丽“大声笑起来……高兴地拍着手掌，嘴巴裂开笑着，痛苦的眼睛望向天空……她很快乐，在座位上扭动身体，嘴里咕哝着，靠在我身上，随意地挥着手，好像在向我展示她看到的奇迹”^④。这时，女主人公认识到自己犯了一个“可笑的错误，其实我不能为奥蒂丽做什么”^⑤，因为对他人的好心并不足以形成有意义的联系，只有语言可以做到。但是因为奥蒂丽连连贯的手语都不会，所以无法和

她，也无法和任何人交流。所以，奥蒂丽是女主人公沉默的第二自我，奥蒂丽的经历像一面镜子，让女主人公看到虽然在男权社会被边缘化，但是如果保持沉默，那么就只能像奥蒂丽一样“陷入充满危险的黑暗”^①。沉默并不能解决问题，而是对渴望联系的人性的拒绝。所以，逃避生活是很愚蠢的，“伟大的真理”^②就像女主人公在故事的开头说的——“我们不能逃避那些真正属于我们的麻烦和危险”^③。

在获得了这样的顿悟之后，女主人公结束了自我放逐的度假时光，她放弃沉默，并且找到了“美德和勇气”^④。所以正如德莫伊所说，这次经历是一次“重生”^⑤。米兰达和奥蒂丽穿过一道浅浅的水沟的时候，看见“从那条浅浅的水沟处，一条小路从那条众人经常走的大路分叉”^⑥，这里显然是引用罗伯特·弗罗斯特的著名诗歌《未选择的路》中的诗句：“一片树林里分出两条路，/而我选择了人迹更少的一条。”她不再自艾自怜，而是决心重新回到社会中，发出自己的声音，书写自己的故事，像《未选择的路》中的叙述人一样，选择一条较少人走的路。其实，《假日》本身就是米兰达顿悟后书写的自己的声音。小说用的是第一人称叙述人，这里可以看到《魔法》中无名女仆的影响，她们一样都不需要假借作者的声音，而是直接自己发声。从故事生动的意象、细致入微的细节描写以及句子流畅的韵律来看，米兰达不惧怕说出真相，十分享受讲述自己的故事的状态。至此，那个度假前沉默疲惫的女主人公被自信、重生的米兰达所取代，所以在《假日》结尾，她说，“度过了一次短暂的偷来的假期，享受了这个可爱的、欢乐的下午里那一丝春天的气息”^⑦。

虽然《假日》的结尾充满了希望，但是，这种希望的未来仍然是不确定的。这种不确定性部分源于波特自身对女性性别身份摇摆不定的观点，部分来源于她对运用社会革命等激进手段作为为女性寻找新的性别身份策略的幻灭。作者对于女性性别身份的矛盾观念可以追溯到童年的教育和成年后作为一名独立女艺术家的经历。一方面，以南方淑女为代表的传统女性性别身份遭到了波特的强烈批判，因为她清楚地知道那些传统的东西毁掉了女性的独立自主。她认识到女性需要打破这样的性别身份，建立一种新的性别身份。但是，她却无法找到出路。她的失败可以归因于以下因素。作为南方文化的女儿，波特从情感上与南方淑女的形象是相连的。在她的一生中，她一直穿得像一位南方淑女，而且对自己艺术家的身份深感不安，因为从传统上来讲，艺术家是男性的角色。米兰达的故事虽然因其对南方男权主义文化的批评激怒了保守的著名评论家艾伦·塔特，却为作者自己建构了一部优雅南方女性的个人传奇。波特的传记作家吉文纳和学者泰特斯都有很多证据说明波特在她的一生中一直像一位南方淑女一样生活，只有这样才能减轻她由于做了一份男人的工作而遭遇的不安。所以，我们看到，波特并不能打破二元对立的思维模式，本质主义关于女性气质和女性性别身份的观念在波特心中仍然根深蒂固。

另一方面，在墨西哥社会革命中的痛苦和令人沮丧的经历也使得波特对于用迅速和极端的方式来解决性别身份问题产生了怀疑。她曾经期盼剧烈的社会变革可以为这个问题提供解决方案，但是失败了。这次失败使她回到家乡文化那里，通过追踪性别身份形成的过程来重新思考这个问题。另外，在伴随着旧秩序的崩场所带来的混乱的失望

之后，波特迫切需要秩序。二十世纪三十年代，她远离政治激进派，加入了农业/逃亡作家群^①。这一作家群在这个时期的作品对内战后南方白人的生活做了复杂精确的描述，“他们理想中的社会是绝对男性主义的结构。这种社会尊崇南方白人家庭，认为拥有土地的绅士阶层天生高贵，白种男人为最高，把白种女人放在神坛上。这种对家庭稳定和阶级特权的展望深深地吸引了波特”^②，“尤其当她熟识了一些较为保守的南方文学界泰斗，如艾伦·塔特、卡洛琳·戈登和安德鲁·莱特尔之后，波特就把自己塑造成邦联的继承人，‘失败战争的孙子’，一个高贵的、优雅的、贵族般的，即使不富有的，但是却拥有土地的南方女性”^③。

为了扮演上层社会的南方淑女，波特必须将自己置于以传统的性别和种族等级为特征的南方文化之下。这就解释了为什么米兰达的故事到这里就突然结束了。由于对米兰达未来的种种疑虑和不确定，波特并不能在《假日》之后续写米兰达的故事，但是，米兰达仍然让我们看到了一位努力冲破男权社会规定的僵化的女性性别身份，在不牺牲自己的精神和道德完整性的情况下，努力发出自己的声音、书写自己的故事的女性形象。

第六章 婚姻语境中的女性： 《绳》 《破碎的镜子》 《一天的工作》

凯瑟琳·安·波特一生中有过数次婚姻，但是她对婚姻的看法是比较悲观的。波特认为婚姻的破坏性大于建设性。1951年，在她的文章《婚姻是归属》（“Marriage is Belonging”）中，她表达了自己对于婚姻自相矛盾的看法。一方面，她相信两个人之间的爱情不仅可能，而且很重要，还认为婚姻是一种理想的成就。她宣称“相信人类个人关系中首要的重要性建立在爱情的现实基础上，而不是群体的关系，或者国家之间的关系，那些都是胡扯！——是的，仅仅是一个人和另外一个人的关系上”^①。然后，她又写道，婚姻是“一种血缘联系，无论多么痛苦，都是这个世界人类生活的条件，是所有分离和回归的绝对点”^②。但是另一方面，她又认为婚姻是自我毁灭性的。在定义婚姻为“归属的艺术”后，她又说婚姻“通常来说是一种艺术，或者说仅仅是一种策略，而且是一种危险的策略，这意味着你在优雅地屈服，……你需要将你的大部分生命力用来应对它，才可以避免完全毁灭你存在的自我”^③。波特将婚姻比喻成战争，表明了波特对婚姻的担忧。她担心婚姻一词不仅是一个“立刻转换为‘爱情’的字眼”^④，而且是一场危险的战争，其中真正的危险是自我的完全丧失。正如泰特斯所说，对于波特来说，“去爱就是屈服，就是被吞噬，就要冒着被消灭的危险，将招致对一个人身体和自我的暴力侵犯”^⑤。

鉴于波特自己的婚姻经历，波特对于爱情和婚姻产生矛盾性的观点一点儿也不奇怪。波特一生曾四次结婚，第三次仅仅是名义上的，后来很快被宣布无效。虽然她的几次婚姻破裂的原因多种多样，但是波特认为婚姻是自己艺术家生涯上最大的障碍这个观点是其中最重要的原因。她的第一次婚姻发生得很早。当时年仅十六岁的波特匆匆与一名年轻的铁路公司职员约翰·亨利·孔茨结婚，目的主要是寻求心理和经济上的安全感。他们在一起生活了九年之后，波特准备结束这段婚姻，其中促成离婚最重要的因素是他们的婚姻使她感到压抑。根据吉文纳的波特传记记载，二十世纪头十年间，波特对于艺术和自由的渴望已经逐渐成形。当时的波特已经对主要是卡真人^①居住的拉斐特城的民间艺术产生兴趣，经常去找当地的艺术家，努力从他们那里学习。从小培养的对于戏剧的热爱仍然保持着，对来城里演出的剧团也抱有极大兴趣。她还尝试开设一所小学校，甚至还在当地报纸上刊登广告。后来孔茨找到了一份旅行推销员的工作，在他外出工作期间，波特发现自己不安定的、野心勃勃的天性得到了发挥的空间。她已经开始尝试写诗，还在杂志上发表了一首小诗。独处不仅激发了她的创造性，还给予了她充分的时间重新评价自己的婚姻。当时她觉得婚姻“是一个不属于她的麻烦事”，更加坚定了“像一只鹿一样”^②从婚姻中逃走的决心。

1915年，波特与第一任丈夫离婚，之后她来到先锋思想家和艺术家的聚居地纽约曼哈顿的格林威治村，在这里断断续续居住到二十年代。波特后来这样描述这段时间：“这段时间对我来说是一个成长的阶段。”^③她第一次可以自由自在地生活，可以和其他艺术家一起过

着波希米亚式的生活。更重要的是，当时的格林威治村聚集了一批主张性爱自由的激进女性主义者，波特的思想受到她们的影响，对待婚姻的态度也渐渐变得开放起来。这段时间，虽然她有数段恋情，但是她都没有选择与对方走入传统的婚姻，对于她来说，自由性爱似乎比婚姻更有吸引力。但是，与这些主张自由性爱的女性主义者不同的是，波特在这些恋爱关系中寻求的仍然是情感上的依靠。

三十五岁时，波特第二次结婚了。1926年，她邂逅二十五岁的英国人厄内斯特·斯多克。斯多克从事室内设计，并决心成为画家。两人很快结婚，但是，这次婚姻仅仅维持了不到一年的时间。厄内斯特·斯多克强迫波特扮演贤内助的传统女性角色。根据波特的朋友约瑟芬·赫斯特的记述，厄内斯特拒绝自己做家务，还嫉妒波特的写作才能。正如波特第一次婚姻中的情况一样，波特只是在厄内斯特不在时才有机会专注于自己的写作，从中找到快乐和自由。她又一次认识到自己必须从婚姻的牢狱中解脱出来，从“可以在婚姻中找到幸福的幻想”^⑨中清醒过来。

七年后，波特和当时担任美国驻巴黎大使馆秘书的尤金·普雷斯利结婚。这次婚姻中，互相矛盾的性别角色又一次成为他们关系中的主要障碍。波特感觉自己的写作生涯又一次被家庭生活阻碍。婚后，她和普雷斯利里住在一个比较封闭的环境中，要找到写作需要的私密和独处的机会很困难。普雷斯利不怎么离开，在她写作的时候还经常酗酒，这一切都迫使波特下决心再次逃离婚姻，逃离丈夫。1938年，两人结婚五年后离婚。

结束了和普雷斯利的婚姻后，波特与阿尔伯特·厄斯金结婚。厄斯金是《南方评论》杂志的商业经理，当时正在攻读硕士学位。除了丈夫和妻子间缺乏了解之外，家庭和事业的矛盾再次成为婚姻破裂的主要原因。吉文纳记录了波特和丈夫之间的一次冲突。当时奥利维作家会议发出请柬，邀请波特作为文学界一位成功的女作家出席会议。奥利维作家会议是二十世纪三四十年代由奥利维大学主办的作家会议，当时邀请到许多知名作家和诗人参会，包括辛克莱尔·刘易斯、卡尔·桑伯格、舍伍德·安德森、福特·马多克斯·福特、格特鲁德·斯泰因、W.H. 奥登等。这对于有执着艺术梦想的波特来说是一次绝好的机会，因此她执意要参加，而厄斯金却反对妻子前去。波特坚持自己的想法，她说能参加作家会议已经证明自己是成功的艺术家，为了得到这样的荣誉她已经花了很多年的时间。波特意志坚决，没有什么可以阻止她做她想做的事。1938年，波特来到奥利维大学参会。这次会议对波特来说是一次难忘的经历。当她走进会议室与威廉·特洛伊以及福特·马多克斯·福特一起参加圆桌会谈时，这些知名作家鼓掌欢迎她。第二年，波特又一次不顾厄斯金的反对，再次执意参加了奥利维作家会议。1940年的时候，波特通过自己坚持不懈的努力，已经在美国文坛站稳脚跟，并且获得了较为丰厚的收入。但是，这些成就却加深了她与丈夫之间的裂痕。他们于1940年春天离婚。

波特的四次婚姻促使波特形成了关于婚姻的自相矛盾的观点。一方面，她渴望婚姻带来的安全感以及她从未从父亲那里得到过的支持和爱护。另一方面，成为艺术家的雄心壮志又促使她努力发展自己的艺术才能、获得完全的独立自主。在波特心中，有两个角色——“屋

中的天使”和独立的艺术家。这两个角色相互对立，不可能相互妥协。在一次采访中，波特曾这样谈及婚姻和艺术的不可兼容性：“但是我发现青年艺术家身上最可怕的是靠近中产阶级的趋势——比如说他们必须结婚，必须拥有很多孩子，必须像其他人那样生活。其实很多时候你不可能拥有这些，不可能做你被期望做的那些事儿。艺术是一个职业，就像世界上其他任何职业一样……但是我们这些艺术家其实过着近似修道院般的生活，你知道，要追求艺术你经常不得不放弃一些东西。”^①

在《婚姻是归属》中，波特认为婚姻实际上是不可能完成的任务，认为西方文化中已经“将一男一女，直至死亡的婚姻认定为理想，其纯洁程度可以与天鹅媲美，还要口头交换誓言，要终生相随，要绝对忠实于对方，绝对忍受对方，禁锢自己的身体，相亲相爱，相敬如宾直到生命尽头”^②。当然，波特没有激进到像后现代女性主义者那样，认为婚姻是男人通过异性恋霸权压迫女人的制度，但是她确实认为婚姻是一个被人高估的制度。在她的一篇题为《必要的敌人》（“The Necessary Enemy”）的文章中，她认为婚姻是一种虚幻、虚伪的状态，可以引起配偶间的相互憎恨。这种仇恨是婚姻中占主导地位的状态。所以，波特与她现实中的几任丈夫都陷入了怨恨的恶性循环中，因为在她的数次婚姻中，男性权威消耗了女性的独立和原本存在于两人之间的爱情。“束缚人的关系”可以较为准确地描述波特小说中婚姻对于人，尤其是对作者笔下的女性人物的影响。本章论述的三个短篇小说《绳》《破碎的镜子》《一天的工作》就是例证。

《绳》是波特作品中比较著名的短篇小说，记述了一对充满怨恨的夫妻之间的一次争吵。这个短篇故事向读者揭示了婚姻中女性传统性别身份的二元对立的思维方式。小说中的夫妻二人没有姓名，作者仅仅用“他”与“她”来代替，这样的做法表明作者认为这种故事是带有普遍性的，可以代表当时大多数婚姻的状况。故事中引起夫妻争吵的直接原因是一根绳子。当看到丈夫从城里买回来一条毫无用处的绳子而没有买她叮嘱他要买的咖啡时，妻子开始和丈夫争吵起来。表面上看，妻子把丈夫是否记得她的嘱托——在城里买咖啡这件事看作丈夫是否关心她的证据。但是，实际上，争吵中妻子对丈夫抛出了众多抱怨，暴露出她不满的真正原因：妻子对婚姻中建立在老套的二元对立和传统性别角色基础上的严格刻板的劳动分工感到厌倦。

妻子先是对丈夫把家搬到农村的决定很不满。她认为农村太落后，混乱无序，不是一个像样的、适合居住的地方。天气一热，他们就没有冰来存放容易腐烂的食品。对于这个抱怨，丈夫回应的方式像是家长在哄小孩子一样：“这算不得什么大事情，对不对，亲爱的？”^①妻子接着抱怨起自己总是被迫独自做家务，她“变得恶狠狠，提醒他说，跟他一样，她也没有义务包揽家务事；她也有别的事儿要做；他倒想想看，要是这样下去的话，她什么时候才有时间干呢？”^②妻子对丈夫的零乱和邋遢也无法忍受。对于这样的抱怨，丈夫的反应是警告妻子要明白自己在这个家里的位置：“难道她又要提这事了吗？她跟他一样知道得挺清楚，他去干活，按时挣钱回来；可她呢，挣钱回来也只是偶然的，要是他们依靠她挣的钱的话——她在这个问题上还是干脆弄清楚的好！”^③妻子不理睬丈夫所说的自己

的工作不挣钱就毫无价值或没有意义之类的话，她说这是劳动分工的问题。她还反对丈夫在家务事方面只是她的一个帮手的说法，而妻子的下一个反应让我们想到“阁楼里的疯女人”：“她脸变得有点发紫了；她尖声大笑，笑得这么厉害，不得不坐下来，最后从她的眼睛里涌出一阵眼泪，淌到她翘起的嘴角里。他向她冲过去，把她从椅子上拉起来，想要把水泼在她头上。他把用绳挂在钉子上的长柄勺子拉下来。然后，他想用一只手舀水；而她呢，在他的另一只手里挣扎。因此，他只得打消这个主意，换成摇晃她的身子。” ⑩

男权社会中传统的性别身份观念使得丈夫看不懂妻子歇斯底里的爆发。对于丈夫来说，他不参与家务劳动是理所应当的，因为家务事不是他的责任，他的责任是挣钱养家。另外，妻子的焦虑对他来说是一种变化无常的女性天性的表露。在他看来，她对于秩序的要求和愿望是“一种不可理喻的把东西放这放那然后藏起来的习惯” ⑪；她这样抱怨是把自己“变成一个十足的傻瓜” ⑫；她的那些说三道四都是愚蠢的。看到妻子歇斯底里的爆发，丈夫没有认真思考到底是什么使妻子这样，一味地认为妻子“一点儿理性都没有” ⑬，“因为无关紧要的事情就暴怒起来” ⑭。他很肯定地认为妻子没有理性，任由情绪控制自己。所以，现在有必要向妻子指明她“真正”的角色。丈夫对妻子歇斯底里的另外一个解释是妻子的孩子气：“跟她在一起生活，麻烦就麻烦在她需要一个比她软弱的男人，能听凭她数落和作威作福。老天在上，我真希望他们有两个孩子，她可以拿他们当出气筒。他也许能耳根清净些” ⑮。

故事中无法理解妻子的丈夫和妻子无法解释的愤怒很容易让读者联想到二十世纪六十年代时，美国女性主义者和保守派围绕女性性别角色这一话题展开的一场争论。美国保守的参议员保罗·范·德尔塞姆无法理解女性为什么不满足于仅仅做“屋中的天使”的角色，他认为必须让妇女重返家庭，生孩子、做家务，所以他说，“如果妇女开始在她一无所知的事情上胡闹，那么就让她怀孕，或者让她光着脚”。德尔塞姆的这段话最早来源于欧洲中世纪描述当时妇女地位的古老谚语。在中世纪的西班牙流行着“妇女、脚爪、在家” (La mujer, la pata quebrada y en casa) 的谚语，意思是女性的角色被限制在家庭里，不允许外出工作，她们的活动范围就是家庭、厨房，因此她们不需要鞋子。二十世纪初，美国著名医生兼作家阿瑟·赫兹拉说，“使一个女人快乐的唯一途径是让她光脚，让她怀孕”。之后，这种比喻在美国开始流行起来，人们普遍认同被限制在家中的女人是不会有麻烦的观念。《绳》中的这对生活在乡村的夫妇之间的争吵就很符合这段谚语描述的情形。

从上面的分析我们可以看到，在这样一个典型的男权主义家庭，性别角色是清晰固定的。男性权威的性别角色来自他带回的养家糊口的经济来源，而妻子的角色受到无法外出工作养家的限制，失去了独立和尊严。夫妻二人任何跨越规定性别角色的企图都会引起争吵。保证和平婚姻的唯一途径就是妻子回归她居家的日常存在状态，而丈夫也回归权威的状态。经过无数次的争吵，他们也知道了这个规则。因此，当他们“突然”和好时，丈夫并没有表现出任何惊讶。丈夫那天傍晚从村子里回来的时候，发现妻子回归到“正常”的状态。她就像

那天下午一样等着迎接他，但是这次她很冷静，恢复了精神。她道了歉，说如果她有咖啡喝，她不会那样的。然后，妻子要求得到丈夫的保证，以使自己安心。“他知道她就是这样的，不是吗？”^②妻子得到了丈夫的保证，“当然啦，他知道她是个怎么样的人”^③。虽然妻子下次仍然会抱怨自己无聊沉闷的生存状态，但是最终他们都会以回归传统的性别角色来得到和解。故事的结尾也告诉我们波特也认识到跨越男性气质与女性气质的分界线，以及建立在这个分界线上的性别身份是不可能的，而固定的性别身份将会永久存在。

本章讨论的第二篇小说《破碎的镜子》讲述了生活在新英格兰乡村的一对夫妻的故事。妻子罗萨琳是一个中年妇女，丈夫丹尼斯是一个七十五岁的老人。这个故事为读者展示了婚姻是如何影响和限制女性对自己性别身份的看法的，描画出一幅非常悲观却很现实的图景。文化传统对女性性别身份的定义把女性的一生划分成了几个不同的阶段：少女，然后是妻子和母亲。在第一个阶段，女孩子应该听从、依靠父亲，并且保持自己的贞洁。然后，她被一个男人追求，就像一个等待认领的奖品一样。最后，这个奖品被一个好男人领走，也就是和她结婚，并且领着她进入下一个阶段：妻子和母亲。通过合法的性，他会让她成为完整的女人。然后通过生育，她将最终完成作为一个女人生命中的一系列身份。这就是男权社会给每一个女人规定的性别身份。《破碎的镜子》正是记录了这样一个普通女人罗萨琳的让人迷惑的生活。她的迷惑来自她无法完成自己最后的也是最重要的身份：母亲。

罗萨琳的第一个阶段是很成功的。年轻时的罗萨琳是“一个个子高挑，快乐的女孩子，跳舞还得过奖”^①，她的价值被众多“为她打架”^②的狂热追求者所证明。现在，罗萨琳已年过中年，她不停地向丈夫丹尼斯唠叨她年轻时如何让多少个男子为了得到她的青睐而惴惴不安：

我记得有一个爱尔兰男孩，他是个不错的踢踏舞演员，不是，是最好的踢踏舞演员。他对我简直疯狂极了，我对他来说简直就是一个恶魔。丹尼斯，到底是什么使一个女孩子那样呢？他也是一个不错的对象，要是有机会和他在一起，所有的女孩子都会很高兴的，但是我不是这样。他无数次地问我：“罗萨琳，你为什么连一次舞也不和我跳呢？”我就说：“想和你跳舞的人很多，不要浪费我的时间了。”就这样持续了一个夏天，最后我总算和他跳了一曲。^③

和这个爱尔兰男孩跳了一曲之后，罗萨琳回到家里，后面跟着她的追求者和一大群人，罗萨琳的矜持让她的价值不停地上升。她最终同意只和这个男孩子约会，但是“在答应的那一刻就感到后悔了”。^④罗萨琳结婚前一直重复着这样的传统追求模式：诱惑，矜持，最后默许。直到最后遇到了丹尼斯。丹尼斯比她大三十岁，英俊潇洒，当时刚刚失去妻子。在众多的追求者中，丹尼斯最终领取了罗萨琳这个奖品。至于为什么丹尼斯能够赢得这场竞争，小说中并未说明。但是小说描述丹尼斯是一个冷静、实际、善于思考的人，热爱事实，这些性格描述说明丹尼斯是符合理性这一传统男性性别身份的，因此只有

像丹尼斯这样充满理性的人才能冷却罗萨琳爆发的性能量，并将其引入这些能量应该去的地方：妻子和母亲。

罗萨琳既然选择结束少女时期，进入婚姻，那么下一个她必须做的“自然”的事情就是成为母亲。德莫伊也从弗洛伊德心理分析学角度得出相似的结论：按照自然的顺序，罗萨琳年轻动物般的能量应该被导入做母亲这一阶段。所以，既然罗萨琳选择了婚姻而不是像《灰色马，灰色的骑手》中的米兰达和《偷窃》中的女评论家一样选择独立生活，罗萨琳就必须完成“从欲望对象到母亲”^⑩的转换。但是，罗萨琳却没能成为母亲，因为她和丹尼斯唯一的孩子出生两天后就死了。

没有孩子使得罗萨琳无法完成一个女人在婚姻中最重要的身份：母亲。更糟的是，丹尼斯一天天衰老，很早以前就已经不能成为罗萨琳真正的丈夫了，所以实际上罗萨琳想当母亲的愿望已经彻底破灭。所以她对着母牛抱怨：“这根本不是生活，根本不是。像他这个年纪的男人是不能安慰女人的。”^⑪罗萨琳既没有机会完成婚姻中母亲的身份，也已经没有机会走出婚姻，成为独立自主的女性，所以罗萨琳唯一可以做的是返回自己的少女阶段，逃避无法忍受的现实，但是这样一来，少女和母亲的身份的混淆就使得罗萨琳迷惑不解。

罗萨琳对自己身份的迷惑表现在她对三个年轻男子——凯文、盖伊·理查兹和休·苏利文的态度中。其中最重要的是凯文。凯文是个年轻的画家，曾经是罗萨琳家中的租客，在故事开始的时候就已经离开罗萨琳家好几年了。凯文对于罗萨琳来说是爱人和儿子的双重替代品。

罗萨琳像母亲一样为凯文准备食物，提供住宿。当她想起她死去的儿子如果活着，现在也是个这样的年轻人的时候，儿子的形象就会变成凯文的样子：她的那个才两天就死了的宝贝儿子和凯文的形象混合了，因为“现在那孩子也应该长成一个健康的男子汉了，会是她的心肝宝贝。儿子的形象清清楚楚在她眼前浮现，变成了凯文”^①。年轻、充满活力的凯文对于罗萨琳也具有性吸引力。她想起初见丈夫时丹尼斯是那么美好，而现在他却“老了，……简直让她垂头丧气”^②。想到这些，丹尼斯的形象也变成了凯文，凯文对于罗萨琳来说简直是心头至爱。当她看到凯文女朋友的照片时，她哭出声来，眼泪流了下来，就如同一个嫉妒儿子情人的母亲和一个对背叛满怀愤怒的情人一样。为了这张照片，罗萨琳和凯文吵了起来，之后，凯文就从她家消失了。罗萨琳把她家公猫的照片用一条钩针的蕾丝装饰起来，然后把照片支在她的厨房里，像神灵一样供奉起来，作为呼唤凯文名字的由头。正如德莫伊分析的那样，“作为罗萨琳的白马王子和儿子，凯文这一人物容纳了罗萨琳的双重个性”^③。

自从凯文离开之后，罗萨琳又找到两个凯文的替代者：盖伊·理查兹和休·苏利文。盖伊·理查兹是她的邻居，年龄和她相仿。罗萨琳给他讲故事，这一举动体现出她母性的一面。而盖伊男子汉的气质则激起了她的欲望：盖伊“粗糙的胡子，破烂的衬衫下透出强壮的皮肤，……他用嘲笑的眼神审视周围，独自住在一个窝棚里，召集朋友们喝酒。你可以听到他们不停地大叫大嚷，在村子里像地狱的魔鬼一样到处横冲直撞”^④。盖伊充满雄性魅力的外表和大胆的行为强烈地吸引着罗萨琳，但是同时这种吸引力也是危险的，盖伊已经成为一个

很大的威胁，她想象着如果“他胆敢动她一根手指头，她就必须杀了他”^①。当罗萨琳听见盖伊的歌声之后，她的欲望再度被唤起：“她站起身来，拿出发夹，又放回去，双手颤抖。”^②但是，她很快意识到她不能做出这样的回应，因为这意味着对丈夫不忠：“一个想法突然闪现在她脑海：一个女人的一生会被这样的男人毁掉的，如果让他跨进自己的门槛，那就太危险了，是自己找死。”^③

第二个凯文的替代人是休·苏利文。苏利文是罗萨琳在波士顿街上偶遇的一个爱尔兰小流氓。罗萨琳请他吃了一顿饭，微笑地看着他，说：“你可能是凯文或者我的弟弟，或者是这个世界上我那孤独的小伙子。”^④然后，罗萨琳邀请他去她家住，这一举动是母性和女性欲望的双重表现。但是，苏利文仅仅看到了罗萨琳对他的欲望，忽视了罗萨琳母性的一面。于是苏利文说和她这样的女人一起生活太麻烦，因为他在都柏林的时候曾经就因为这种事被抓住过，那次是“和一个像你这样好的女人……她的丈夫一直透过墙上的裂缝在偷看”^⑤。罗萨琳被男孩的回答激怒了，说道：“我会选一个男人，而不是像你这样的毛头小孩儿……”^⑥但是，这样的回答恰恰暴露出她的邀请中连自己都没有意识到的身体欲望。

这样的中年生活使罗萨琳困惑不已，她决心暂时逃离自己的世界，去波士顿找自己的妹妹霍诺拉，但是这次旅行的结果却是罗萨琳彻底认识到自己的少女时代已经结束，无法返回少女这一身份了。这次旅行起源于罗萨琳做的一个梦，她梦到霍诺拉快死了，所以她必须去看她。旅行的第一阶段是从康涅狄格州到纽约。在纽约，罗萨琳看

见了代表性幻想的漂亮的内衣，像孩子一样吃了巧克力和冰激凌，看了两场浪漫的电影，还感动地流泪，前往一个满是蜡烛、鲜花和熏香的教堂为霍诺拉祈祷。这都是妄图抓住过去的怀旧行为。这是罗萨琳的一次试图回到浪漫的少女时代的旅行。旅行的第一部分就在这样充满节日气氛和少女浪漫幻想的愉快氛围中结束了。现在，罗萨琳似乎又重新回到了她美好的、充满着热烈情感的少女时代。罗萨琳旅行的第二阶段是坐船到波士顿。到达波士顿后，她发现等待她的是严酷的现实：妹妹霍诺拉已经搬走，不在这里生活了，也没有留下新的地址。这一事实象征着罗萨琳关于妹妹的梦是不真实的。另外，她和那个狡猾的年轻人休·苏利文的相遇使她最终认识到自己对少女和母亲两种角色的感觉是虚幻的。

最后，罗萨琳被迫返回家中，继续扮演自己适宜的角色：需要丈夫保护的温顺谦卑的妻子。“她坐起来，仔细地摸索着他的袖子。‘我想让你把自己包裹起来，这样在这么冷的天气里可以保暖，丹尼斯，’她对他说，‘还有两双袜子和护胸。要是你有什么事情，我在这个世界该怎么办啊？’” ⑩

这个故事展现了一个不能完成从少女到母亲角色的已婚妇女的内心痛苦。就像大多数男权社会的女性一样，她用婚姻告别自己的少女时代，但是，和她们不同的是，她不能按顺序完成下一个角色——母亲。罗萨琳和《灰色马，灰色的骑手》里的米兰达和《偷窃》里的无名女主角不一样，米兰达可以通过离婚获得自由，《偷窃》里的无名女主角可以选择不结婚，而成为一名艺术家。罗萨琳则没有选择，由

于罗萨琳和丹尼斯都是天主教徒，因此她已经生活在了一个不可逆转的婚姻制度下，只能选择扮演一个温顺谦恭的妻子的角色。她想返回那个热情洋溢的少女时代的梦被严酷的现实所摧毁。

贯穿这篇小说始终的中心意象是一块中间破碎的镜子。德莫伊分析认为，这块破碎的镜子暗示罗萨琳的少女身份彻底结束^①，但是泰特斯却认为玻璃象征着罗萨琳尚未完成的女性身份。^②笔者认为，这块破碎的镜子是她破碎身份的象征，也就是罗萨琳心中被分裂的两个身份。这就是为什么她每次照镜子的时候都看到一个魔鬼。更重要的是，她在镜子中的三种样子都发生在她经历身份混乱的时候。

罗萨琳第一次照镜子是在她给盖伊讲故事之后，盖伊是她情人和儿子的替代品。“她拿下镜子，看看自己的模样，但是那个波浪状的地方使她眼睛睁大，模糊起来，像自己的手掌，她在那道裂缝中甚至不能分清哪里是鼻子，哪里是嘴巴。”^③在决定去看望自己的妹妹之后，她又看了看镜子，“她最后在镜子里看了自己一眼。‘丹尼斯，有一件事我必须记住，’她换了一种语调说，‘就是买回来一面新镜子，别让我的脸看上去像一个魔鬼似的’”^④。她第三次照镜子是在听到了盖伊的歌声，欲望被激起之后，“她跑到镜子前，看她的脸，那张脸变了形，很吓人”^⑤。

罗萨琳在镜子中类似魔鬼的形象让人联想起《白雪公主》中的魔镜以及著名女性主义理论家吉尔伯特和古巴尔关于魔镜的论述。在名著《阁楼上的疯女人》里，桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古巴尔勇敢地挑战对《白雪公主》的传统诠释，对这篇童话进行了颠覆性的解读。她们

认为在《白雪公主》中，温顺、谦卑的公主因为符合传统女性性别身份而得到作者和读者的赞扬，而性格具有攻击性但是聪明的王后因为违反传统女性性别身份遭到贬损，成为邪恶的人。吉尔伯特和古巴尔批评了这篇著名童话中潜在的偏见。白雪公主是一个美丽温顺的女孩子，在树林里为七位小矮人（全是男性）做饭、洗衣、洗碗。后来，她被钦慕自己美貌的白马王子所救。通过这个故事，白雪公主表现出一个标准的家庭妇女的道德特点，但是故事中没有细节表明她聪明、有责任感或者独立。而王后很明显要比白雪公主更加聪明，具有上进心、主动等传统上被认为是男性的性格特点。同时，王后其实也是很美丽的。在白雪公主前，魔镜说王后是最美丽的人，但是，由于读者已经被传统观念控制，都认为王后是一个丑陋的女人。正如吉尔伯特和古巴尔所指出的那样，在动画片和好莱坞音乐剧中，王后总是被刻画成一个可怕的、丑陋的女巫，这种形象和这一人物的原本面貌相差甚远。她们还提出这样的观点，即在《白雪公主》中，女人被镜子所建构。白雪公主的母亲被镜子的替代物——窗口建构：她坐在窗口做针线活，等待自己的国王丈夫，而王后则被魔镜建构，魔镜通过一个男人的声音对女人的美丽做出判断，白雪公主也被镜子的又一替代物——玻璃棺材所建构，她的美丽被放在玻璃棺材里去吸引王子。所以，镜子也就成为监视女人的男权社会的象征。

如果我们用吉尔伯特和古巴尔的理论来分析罗萨琳在镜子中的魔鬼模样，我们可以得出结论：摇摆在少女和母亲身份之间的罗萨琳因为丈夫年事已高使她无法完成母亲的身份，而无法完成母亲身份的罗萨琳在男权社会已经变成魔鬼。当她邀请休·苏利文去她家居住的时

候，她被苏利文看成妓女。当她回到村子时，一个女人对她喊道，“奥图尔小姐，你真是一个漂亮人物啊！家里有丈夫，还有好几个年轻小伙儿，还有旅行推销员和酒鬼整天在你门外游荡——”^② 这些讥讽的话都暗示她们认为罗萨琳是个妓女。罗萨琳终于认识到她对于身份的混乱认识严重损害了她的名誉：“所以事情就成了这样，不是吗？这就是我现在的生活。在村里人看来，我是个名声败坏的女人。”^③ 像罗萨琳这样无法按照男权社会规定完成性别身份的女人只能遭到社会的白眼，她也只能继续在自己的幻想之中寻求逃避。

本章探讨的第三篇小说《一天的工作》的故事发生在二十世纪三十年代大萧条时代的纽约贫民窟。这个短篇小说描述了一对陷入贫困的夫妇之间的仇恨。在这篇小说中，作者对大萧条时代的苦涩婚姻进行了探讨。在《灰色马，灰色的骑手》中，战争加强了传统的性别身份，而在《一天的工作》中，经济危机也起到了同样的作用。二十世纪二十年代被认为是美国女性主义启蒙的时代：妇女取得了选举权，进入了高等教育、政治等传统的男人领域，还有大量妇女出来工作。这些都对女性是道德卫道士和家庭仆人等传统观念提出了挑战。二十世纪二十年代晚期，妇女权利运动和女权主义高潮渐渐退去，到了大萧条时代，女权主义运动已经接近于销声匿迹。虽然1923年12月美国国会第一次引入的《平等权利修正案》仍然在国会委员会被无休止地讨论，杂志却很少给这个法案以正面的回应，似乎这些问题早已不是公众关心的问题。即使一些女性主义者也不再有引起公众关注女性问题的紧迫感，也不想再去鼓励公众支持平等权利运动，她们甚至感到家庭环境才是女性最应该发挥自己才能的地方。美国历史上第一位

女性内阁成员弗兰西斯·珀金斯就宣称已婚妇女不应该外出找工作从而逃避她们对家庭的责任。女性杂志“宣传母性和家务的美德，谴责那些参与女性领域之外活动的妇女”。^⑨二十世纪二十年代女性主义运动的另外一个成就——女性教育的成果也被侵蚀了。虽然大学女性教育发展迅速，但是那些女大学生发现她们在大学中并没有接受到与男生一样的高质量的综合教育，而是被要求参加强调女性在家庭中的角色的培训班。

随着对女权主义支持的声音渐渐退去，女性属于家庭而不是工作这一传统观点又开始重新获得主流地位，而严峻的社会现实也使得建立在性别差异基础上的传统分工在大萧条时代得到加强。在大萧条时代，失业人口巨大，联邦政府优先给美国人创造工作机会，或者更准确地说，是给美国男人创造更多的工作机会，因为社会把职业女性看作从男人手中偷窃工作的人，而男人则需要工作来养家糊口，完成男性的性别角色要求。整个二十世纪三十年代，工会、州政府、联邦政府和雇主都鼓励带有性别歧视的要求，要求女性不要进入工作领域，以缓解男性的失业问题。这样，女人就成了“大萧条时期的安全阀和替罪羊”^⑩。但是虽然已婚女性的就业率在1930年到1940年之间实际增加了50%，但是女性发现在某些特定的领域她们在找工作时仍然遇到了巨大的障碍。大多数妇女是在工厂工作或者做一些职员的工作，而她们进入专业领域的传统障碍却更大了。^⑪她们进入不了“像样”的行业，36%的已婚妇女进入了家庭和个人服务行业，另外20%的已婚妇女则进入服装和罐头工厂。^⑫所以，虽然大量妇女在大萧条时期出来工作，但是她们的地位实际上是降低了。就像汉弗莱斯在她

的文章中所说的，来自经济危机的压力使得性别关系中的权威和从属关系得到加强，同时也加强了已经衰落了数十年的女性和男性性别身份差异的传统观点。 ⑨

上面对于大萧条时期性别问题的分析为我们提供了研究《一天的工作》中的性别身份问题所需的社会背景。在这个受到经济危机沉重打击的家庭里，这对夫妇的传统角色倒转过来。哈洛伦太太通过给人熨衣服和洗衣服挣钱养家，而哈洛伦先生自从被水果店解雇后已经七年没有工作了。这七年来，哈洛伦先生只是坐在家里，领救济金，听哈洛伦太太的埋怨。因为这种不正常的状态，他们之间互相怨恨。莱西·马赫菲·哈洛伦痛恨自己的丈夫，因为丈夫失业，她被迫辛苦地打零工。而这种工作并非像二十世纪二十年代女权主义者提倡的那样为了享受工作而工作，而是为了维持生计、走出经济困境。哈洛伦先生痛恨妻子，因为她无休止地抱怨自己没有能力找到工作，这使得他很烦恼，而且使他失去了男人的尊严。

在这个家庭中，现在是妻子发号施令，丈夫唯命是从。虽然性别关系在这个家庭已经倒转了七年，他们仍然认为这是不正常的，不符合自然的。正如昂鲁在《事实与想象》中评论的那样，他们两人都“意识到社会规范的存在，尤其是关于性别角色的社会规范” ⑩。小说开始的情景表现出夫妻之间复杂微妙的关系。哈洛伦太太一边给顾客熨烫衣物增加家庭收入，一边抱怨丈夫不愿意替她分担家务。哈洛伦先生最后只好起身去取土豆，然后把土豆放入冰箱的食品柜里，但是他做这些家务活儿的时候都是十分不情愿的。他把自己的妻子叫

作“宝贝先生”^①，“眼光苦涩地掠过那袋土豆，望着那个他从来没有喜欢过的，瘦的只剩一把骨头的，生疏的女人”^②。他憎恨被妻子呼来喝去，但是他却一点儿办法也没有。妻子也把他看作社区的笑柄。当他们的女儿打电话过来的时候，他都会“像一只公鸡那样神气活现地大声说，‘眼下，一个做爸爸的算得了什么，谁会听他的劝告呢？’”^③莱西则回答，“你用不着嚷给邻居听嘛，已经够丢脸的了”^④。

哈洛伦先生和太太渴望使家庭关系“正常化”，丈夫挣钱养家，妻子做“屋中的天使”，但是，哈洛伦先生是一个意志薄弱、自艾自怜的人。他保持尊严的唯一途径就是责备自己的妻子，认为是她使自己变成了现在这个样子，说她从来没有给“一个男人机会让他用任何方式去表明他自己是个男子汉，她是个多么可恨的人啊”^⑤。哈洛伦先生一直想从政，但是他抱怨说妻子总是认为政治腐朽肮脏，拼命阻止自己从政，所以一直未能如愿。但是，后来他自己又承认说是因为自己的软弱和摇摆不定才使他不能下定决心：“啊，你原可以跟别的男人一样继续干你那些合适的事情，哈洛伦，做女人的压根儿没有权决定这种事；她一看到钱，就会改变主意的；要不，在她的屁股上狠狠地揍一顿，她就会老实了。世上的女人再没有比莱西·马赫菲更欠揍的了。”^⑥

他们之间关系的转折点发生在哈洛伦先生终于在政界找到工作之后。当他给妻子拿出钱的时候，哈洛伦太太不相信是丈夫找到工作挣来的，被激怒的丈夫对妻子怒吼：“难道你一点头脑也没有，你看不

出你的丈夫从今天开始已经时来运转，有了差使，境况改变了吗？”

⑩然后，丈夫在醉酒后精神错乱的状态中试图杀死莱西·马赫菲的鬼魂，用象征着妻子暴政的熨斗打她，随后，他冲出房门，告诉马金尼斯警官自己已经找到了工作。哈洛伦太太跟着他出了房门。她的自尊和对社会规范的意识使得她不能承认丈夫用熨斗打了她。她说，“我摔了一跤，脑袋磕在熨衣板上。白天黑夜地干活，实在太累了，心里又烦，就出这种事了。一下子晕了过去，马金尼斯警官”⑪。正如昂鲁指出的那样，她仅仅是完成她的“责任”而已，因为按照她的社会阶级和性别角色的规则，一个好的妻子必须耐心，并且“首先做对事情”⑫。在马金尼斯警官走开之前，哈洛伦太太又骄傲地宣布自己的丈夫已经找到了工作。

然后她把丈夫扶回了家，用湿毛巾狠狠地打了丈夫，惩罚他的错误：酗酒，不穿鞋光穿袜子，不去做弥撒，等等。但是，虽然她痛恨丈夫违背了清教规范，她还是把丈夫带回来的钱放在锁起来的金属盒子里，还给女儿打电话，告诉她她爸爸已经找到工作的消息，并且放大声音，故意让邻居们都听见。所有的对腐败政治人物的反感和对丈夫不符合宗教规范的行为的痛恨统统消失了。家庭里性别身份的区分又恢复到社会可以接受的传统上来，即使让她放弃宗教上的虔诚也没什么。现在丈夫找到了“相当正经的工作，收入也挺好，虽然不是我祈求的工作，但是总比什么工作都没有强啊”。⑬更具讽刺意味的是，哈洛伦太太还把好妻子的形象传给自己的女儿，让她也要有耐心，完成做妻子的本分。这象征着这种毁灭性的婚姻关系将在女儿身上延续。

正如上面三个短篇小说中反映的那样，波特将婚姻描述为一个具有毁灭作用的制度。在婚姻中，男性的权威和统治，以及双方的性别身份都得以进一步加强。更加重要的是，这种毁灭性的制度似乎和男性权威一样是永久性的。这就是为什么在波特关于婚姻的小说中，婚姻总是那么让人窒息。

第七章 母性的力量与局限：《偷窃》《被遗弃的韦瑟罗尔奶奶》 《他》

如果说凯瑟琳·安·波特对于婚姻的看法充满矛盾和疑虑，那么她关于母性和女性性别身份之间的关系的观点则更加矛盾和复杂。母性一直是女性主义运动争论的基本话题之一。有一种观点认为文学再现使用母性作为主题加强了男权主义意识形态。例如，很多女性主义理论家认为，本质主义者所谓的女性气质促成了女性只能成为无私的养育者这一“自然的”性别角色，母性的神话是由男权社会建构的，为最终限制女性的社会实践提供理论支持。西蒙·波伏娃就是持这种观点的女性主义理论家的代表人物。她认为从婴儿时期，女性就不断地被灌输她们是天生为生孩子而来的观点，所谓的“母性光辉” (glorious motherhood) 的赞歌永远都为她唱起，波伏娃指出这样的社会化过程形成了女性“选择”做母亲的愿望。① 另一著名女性主义理论家艾德莉安·里奇认为，“母性恐惧症可以被看作自我的女性的爆发，希望一次性地、永久性地摆脱母性的羁绊，获得自由，成为一个个体。母亲代表着自我心中的牺牲者，是不自由的女性，是殉道者。我们的个性似乎和母亲重合，被模糊起来，这是很危险的”②。弗兰·斯考伯的文章《母亲和女儿：谎言》提出了对女性主义者中母性恐惧症的最新解释。斯考伯认为西方文化中的母亲否认作为母亲所受到的束缚和感到无奈这些事实，她们向女儿说谎，然后“女儿们从此被共同的谎言欺

骗和束缚”^②。斯考伯认为如果女儿是女性主义者，那么就会对默默忍受并屈从于社会规定的性别身份的母亲感到愤怒。伊丽莎白·V.斯佩尔曼提出了另外一个术语——生长恐惧(somatophobia)，也就是对身体的恐惧和不安。斯佩尔曼认为生长恐惧是一种普遍存在于女性和女性主义者生活中的不安，没有什么比怀孕、生产、流产能更强烈地束缚女性的身体。^③女性主义的许多理论都十分小心地和生理保持距离。所以，母性和女性的身体之间的联系一直是女性主义分析的敏感领域。

凯瑟琳·安·波特显然不属于这些患有母性恐惧症的女性主义者。虽然在波特眼中，婚姻是毁灭性的，但是她从来不认为母性也是毁灭性的。相反，波特明确地表示她相信一个女人是被自己的生理能力所决定的：她的身体是“生命的储藏室”^④，如果一个女人否认这一点，她会毁了自己。波特一生曾几次怀孕，但是都以失败告终。这个事实一直困扰着她。吉文纳在波特的传记中也研究了波特对母性的看法。吉文纳研究了波特读书时在书上空白处所做的笔记，其中有笔记宣称女人是生育的性别，由此我们可以看出波特将女性气质和生育能力紧紧联系在一起。当她在达拉斯的妹妹盖伊生了女儿之后，波特非常喜爱这个外甥女，私底下认为自己而不是盖伊是孩子的母亲。波特的密友赫伯斯特曾经记录了波特的第二次婚姻的破裂、没能生育等如何使波特对于自己的不育十分敏感：“有时候好像波特那个流产的婴儿，那个从来没有呼吸的婴儿对她来说才是最真实的东西。它已经有了胳膊和腿，长出了美丽的头发，除了生命之外，它已经有了生存的所有东西。为什么它没有活下来呢？为什么她爱的每一样东西都凋谢，一

触碰就死亡了呢？……一种被诅咒的黑暗的命运像山丘一样压下来。”^②本章将分析波特的三篇小说《偷窃》、《被抛弃的韦瑟罗尔奶奶》和《他》，来看看波特是如何探讨母性和女性性别身份的。

《偷窃》收录在出版于1935年的名为《开花的犹太树和其他故事》的作品集中，主人公像《灰色马，灰色的骑手》中的米兰达一样是一位独立的女性，她在纽约追求艺术理想，同时也依靠写戏剧评论艰难谋生。这位没有名字的叙述人/主人公已经不再年轻，已经到了生育年龄的边缘。所以，通过这位未婚的中年职业女性，这个故事为读者提供了研究女性性别身份的另一个视角。在这个故事里，女主人公和两个世界发生冲突：一个是她工作和交际的属于男性的艺术家世界，另一个是以看门的女工为代表的传统的女性家庭世界。波特塑造的这个女性人物虽然拒绝了女性传统的性别身份，但是却没能为自己在二元对立的两个世界之外找到自己的身份。

波特通过女主人公和三个男人的接触来描述无名女主人公在男性统治的艺术家世界的性别身份。第一个男性人物是优雅的西班牙青年男子卡米洛。在参加完朋友索拉的聚会后，一同参加聚会的卡米洛坚持要送女主人公去车站。虽然他自己其实也像女主人公一样落魄，但他还是坚持要完成自己的性别角色，在机器里放下一枚镍币，为女主人公负担了高架铁路费，这样，虽然没有足够的经济能力，卡米洛还是完成了男性性别身份要求的责任，即供养和保护妇女。但是，作为一个经济独立的职业女性，女主人公显然对于自己的独立被票款所收买感到不安，决定自己付钱。但是，就在即将付钱的当儿，她改变了

主意，决定允许卡米洛为自己付钱，因为“害怕他不接受”^①。参加聚会的时候，卡米洛戴了一顶新买的帽子，可是因为下雨，这顶帽子也被淋坏了。在两人还没有分别的时候，卡米洛不想暴露自己的经济状况，没有摘下这顶新帽子，而是任其淋雨，可是在他们告别了之后，女主人公就看见卡米洛把便宜的帽子摘下来，藏在大衣底下，但是她觉得她“这样看他，就等于出卖了他，因为如果他想她甚至可以猜到他在设法保护他的帽子，他准会觉得丢了面子”^②。泰特斯认为这一举动表现了女主人公压抑自己对独立和诚实的渴望，而允许自己被“小礼节”和“更小的礼貌举动”收买^③，因此，这个女人将自己便宜地出卖了。还有其他一些评论家也做出了与泰特斯相似的分析，认为女主人公的不快乐是自己造成的，或者认为她的不幸是由她个性中的缺点造成的。例如，约瑟夫·怀森法斯认为女主人公不能爱别人是因为她以自我为中心，这种自私使得爱情的理想不能实现。^④威廉·比希·斯坦恩认为女主人公有滥交之嫌，背叛了基督教之爱的理想^⑤，女主人公不能完成社会中女性的自然角色，于是用欲望代替爱情，用放荡不羁的职业取代婚姻和母性。雷纳德·普拉格看到了女主人公的钱包和性征之间的关系，但是他的重点在于说明女主人公个人不愿意承认自己的感情。^⑥上述这些分析都认为女主人公自己应该对她失去的东西负责。但是，笔者认为，除了个人性格上的缺陷之外，社会文化条件也是女主人公陷入身份危机的原因。女主人公意志比较薄弱，但是她知道只有这样，她才能被异性接受，被男性控制的世界所接受。另外，小说还表现了在被他者化的世界里，女性要建立自己的独立的身份是多么困难。虽然女主人公感觉到女性的性别身份是被社会所建构

的，但是卡米洛和她自己都在下意识地按照男权主义文化所规定的男性和女性行为标准做事。

女主人公遇到的第二个男人是罗杰。罗杰是她的老朋友，这次两人在地铁里相遇，然后同乘一辆出租车。在女主人公认识的三个男人中，罗杰和她情况最接近，也是一个苦苦挣扎的剧作家。在出租车里，罗杰向她诉说事业上的困惑：他写的剧本不卖座，但是他很固执，拒绝修改自己的剧本。他说，“到现在，什么也没有卖出过。我决定按自己的想法这样干下去，他们要就要，不要就算了，我就不再争了”^②。女主人公赞同他的态度，认为这是出于对艺术纯洁性和独立性的尊重。另外，他拒绝对市场的要求屈服也赢得了女主人公的赞扬，因为她也拒绝对市场屈服。女主人公也像罗杰一样相信“这完全是个坚持的问题”^③。对艺术的完整性的固执的忠实使得他们在通常由男性统治的艺术家世界里看上去是平等的。但是，他们乘坐的出租车在雨中的街道穿梭时出现的一幕却让我们看到，他们仍然无法逃离由社会建构的性别体系。当出租车在雨中穿行时，他们偶然听到三个醉酒的年轻男子的对话。“他们活像三个快活的稻草人，全都十分瘦削，都穿着时髦而很脏的套头衣服”^④，其中一个坦言自己的浪漫幻想：“等我结婚的时候，我绝不会是只为了结婚而结婚。我是为爱情而结婚的，知道吗？”^⑤但是他的同伴并不明白，还发出一阵轻蔑的叫声。三个小伙子走过后，他们听到了两个过路的年轻姑娘之间的对话，也是关于浪漫爱情的。罗杰对三个年轻小伙子的对话的反应是冷淡而明确的：“疯子……纯粹的疯子。”^⑥但是在听到女孩子关于浪

漫爱情的对话之后却保持沉默，不再挖苦讽刺，因为他认为这样的对话符合女性的传统性别身份。

她遇到的第三个男人是比尔。比尔住在她的楼上，是一个优柔寡断的作家。和罗杰不一样的是，比尔是一个在商业上取得成功的剧作家，他可以写出卖座的“好剧本”，所以开始写作之前就可以得到七百美元的定金。虽然他在经济上比较宽裕，但是仍然抱怨自己必须支付赡养费，对自己孩子的命运也不关心，宣称自己的妻子“没有权利要赡养费。她总是说，为了那个孩子，她必须要赡养费”^②。比尔自私自利、自怨自艾，想获取别人的同情和注意，同时对女人主人公的困境漠不关心。虽然女主人公写了他上一部剧作中的最后一幕，但是比尔还是拒绝支付以前答应给她的五十美元，理由是剧本没有排演。女主人公为比尔写了一幕剧本，然后又放弃了自己索要报酬的权利，所以女主人公实际上是纵容比尔剥削和利用自己。当比尔请求她忘记他欠她的钱时，女主人公的回答是苦涩的、自我否定的：“‘那么，算了吧。’她发觉自己的说话，简直是不由自主了。她本来想对此事寸步不让的。”^③她出让的是自己的需要，她宁愿伤害自己也不愿和别人发生冲突，或者公开指责他人的过错。她接受了比尔递过来的酒，就像之前她接受了卡米洛的镍币一样被动，但是这一次她更加被动、更加沉默了。

我们可以看到，在被男性统治的艺术世界里，女主人公不停地被利用，或者说不被接受。卡米洛对待她就像社会上规定的男人对女人一样，为她提供财政保护，把她看作一个应该受到保护的女人而不是

一个应该在经济上独立于男人的艺术家，罗杰对于浪漫爱情的蔑视说明一个被他们认为情绪化的女作家永远不能真正进入理性的艺术世界，比尔则剥削她的劳动。面对所有这些，女主人公虽然开始决心反抗，但是后来都让步了。形成这种困境的重要原因是已经年近中年的女主人公没有家庭，也没有孩子，也就是没有完成女性传统的性别角色，再加上性格懦弱，所以在男权社会中很难被接受。

在遭遇三个男人后，女主人公遭遇了自己居住的公寓楼里的女工，她认定是女工偷了她的钱包，于是来到地下室找到女工，想要回自己的钱包，而这次冲突使她认识到除了贤妻良母和孤独的艺术家这两个在当时相互矛盾的角色外，社会是不可能接受女性拥有其他的性别角色的。已婚有子的女工象征着女主人公试图回避的女性传统领域，即家庭、婚姻、家务责任。女主人公对传统性别身份的厌恶可以从对女工居住的地下室的描写看出来。女工住在一个地狱般的地下室，需要“走过三段长长的楼梯，经过一个短短的过道和一小段陡峭的楼梯”^①才能到达，正在生炉子的女工长着一张魔鬼般的脸，“脸上有一缕缕煤灰”^②。女工一开始坚决否认自己偷了女主人公的钱包，后来又怕被告发，同意把钱包还给女主人公，但是还钱包的时候，她宣称本来是想把钱包送给她侄女的，同时嘲讽女主人公上了年纪，她说，“我的侄女年轻，需要漂亮的物件，我们应该给年轻人一个机会。有好几个年轻小伙子追求她，将来还有可能娶她。她应该有些漂亮的东西。她现在很缺这些。你已经成年了，已经有过你的机会了，你也应该知道那是怎么回事”^③。在男权主义世界，一个女人的力量是由她是否完成男权社会规定的性别身份，也就是说是否成为一

个妻子或者母亲来决定的。《偷窃》中女主人公主动放弃了这两个角色，因此，她在男权社会是无力的，面对另一个女人的无情的伤害也显得无能为力。女工看到女主人公的软弱，于是变本加厉：“我侄女又年轻又漂亮，她不用打扮就很漂亮，总之，她又年轻又漂亮！我想你才比她更需要哪！”^①最后，女工甚至反过来指控女主人公从她侄女那里偷来了钱包。

因为拒绝承担传统的性别角色，女主人公在男性和女性世界都失去了权力。所以，在两个世界，她都很压抑。钱包的象征意义使得她的两难境地更加明显。一方面，钱包象征她的独立地位：她是一位职业女性，自己挣钱养活自己。但是另一方面，钱包也是女人的装饰品，象征着女性气质。^②达琳·哈勃·昂鲁运用弗洛伊德理论分析了钱包的象征意义，认为丢失了的那个空钱包象征着空空的子宫。^③笔者认为，钱包的被窃象征着女主人公两个层面的丢失：一是因为她的性别，她永远不会被男性统治的艺术世界完全接受，也无法与他们完全平等；二是因为她完成妻子和母亲这一角色的机会越来越小，她也失去了传统女性世界的权利和身份。小说的最后，女主人公认识到，在被三个男人和一个女人剥削利用或者羞辱之后，最终她“什么都不会给自己留下来”^④，“她向往过的一切，全都失去了，而且在这次记忆中的损失像山崩似的袭来中，这一切又失去了一次”^⑤。

通过这个女主人公，波特描写了一个年近中年的职业女性在选择放弃了传统的性别身份之后所面临的困境。她放弃了婚姻和母亲的性别角色，选择成为独立的事业女性，因此她已经不属于传统的女性世

界，同时在男权主义世界的工作和社会交往中也没有获得认可和平等地位。但是，她错误地认为自己的困境全部是因为自己的缺陷，是自己给了别人抢去这些东西的机会，而没有认识到另一个重要原因是一个女人在男权社会的局限性。在这篇小说中，波特没有为我们塑造一个离开传统家庭和母亲角色的世界之后，过着独立自主生活的职业女性，而是真实揭示了这样的女性所面临的困境。

如果说《偷窃》描述了一位职业妇女不得不面对的困境和两难处境，那么《被遗弃的韦瑟罗尔奶奶》则为我们提供了考察母性和性别身份的关系的另一角度。在这篇小说中，女主人公善于利用母性来缓解自己的生活困苦，减少局限性，从而从社会规定的性别身份中获得益处。

《被遗弃的韦瑟罗尔奶奶》记述了濒临死亡的艾伦·韦瑟罗尔奶奶对自己一生的回忆，小说用意识流的技巧写成，是美国文学史上著名的意识流小说。六十年来，韦瑟罗尔奶奶都试图治愈婚礼当天未婚夫乔治逃婚带来的心灵创伤。被乔治抛弃后，她嫁给了约翰，生了好几个孩子。已经有不少评论家从女性主义的角度对故事体现的性别问题做了讨论，他们在艾伦·韦瑟罗尔是不是男权社会的牺牲品这一问题上产生了分歧。有些评论家倾向于认为艾伦是一个牺牲品，因为虽然艾伦后来已经成为一个大家庭中稳定的力量和权威，但是她始终不能克服被乔治遗弃的伤痛。另外一些评论家则认为艾伦自己应该为自己的痛苦负责，认为她的痛苦来自自己无力从被遗弃中恢复过来：“艾伦·韦瑟罗尔奶奶的个性缺陷在于在她的未婚夫遗弃她之后，她没有将自

己的愤怒真实地、自然地发泄出来，而是一直压抑着，这才导致痛苦一生。” ⑩

故事的最后，艾伦“伸直自己的身子，吹熄了灯”。 ⑪ 对于这个结尾，评论家也有不同分析。有些评论认为这种先于上帝选择自己死亡的举动带有颠覆性，表明她已经战胜了逆境；还有一些评论认为艾伦的力量已经使她被遗弃的痛苦减轻或者完全消失，或者更加肯定地认为，她已经成为一个反过来遗弃了乔治的带有挑衅性的女性权威。

⑫ 也有评论认为她是一个成功的母亲，一个富有同情心的邻居，但是实际上最后自己吹灭灯表示她最终向使她痛苦一生的伤痛屈服。对于这些评论家来说，奶奶吹灭灯的这一举动“不是最后的抗争而是最后的屈服” ⑬。

但是，我们可以看到这些认为韦瑟罗尔奶奶的一生过多地受到二十岁时被遗弃的影响的观点，在很大程度上都建立在一个有局限性的假设上，即女人获得幸福的方式来自她与男人的关系。这些评论都把女人的满足感和她与男人的关系联系起来。虽然与男人的关系对于艾伦来说确实是重要的，但是如果我们仅仅看到乔治的遗弃对她生活的影响，而忽视艾伦培养 and 尊重的其他关系，尤其是她与孩子们的关系的话，那么对这篇小说的分析不免有些片面。

实际上，艾伦的故事向读者展示了一个女人可以战胜男权社会的期望，为读者提供了反抗男权社会强迫女人依靠男人的范例。被未婚夫乔治抛弃，丈夫约翰又早于自己去世，艾伦决心继续自己的生活。她继续生活的力量和决心来自母性，母性赋予她力量克服困难。艾伦

不仅打破了一个女人必须依靠男人获得合法地位的社会期待，她还超越了自己对于浪漫爱情的信仰。艾伦过去曾经十分看重自己的女性气质以及对男人的性吸引力，是当时的男人喜欢的“一个头发上插着山峰似的西班牙式梳子、手里拿着画着彩色画扇子的年轻女人”^①，对自己性别身份的理解完全建立在男人对她感兴趣的程度上。正如德莫伊分析的那样，乔治抛弃她的六十年后，痛苦仍然困扰着她，因为她对乔治的吸引力是她生活中最大的动力来源。^②她已经把自己的全部都投入浪漫爱情中，投入“披着白色婚纱，摆出雪白的蛋糕等一个男人来”^③的规定情境中。白色婚纱和白色蛋糕象征着少女的纯洁、天真，也象征着她对与乔治一起生活的期待，是典型的男权主义社会为女性规定的完美未来。很不幸的是，所有这些梦想实现的前提是乔治接受她的爱，但是，乔治最后抛弃了她，这种白雪公主式的浪漫梦想也随之破灭，艾伦感到“整个世界崩塌了，她眼前漆黑，浑身是汗，脚底下都是空的，四周的墙壁也倒下来”^④。艾伦不仅认识到自己因被抛弃所承受的侮辱，也认识到必须抛弃原有的由男人决定自己的身份和价值的观点。“受损害的虚荣心，艾伦，一个严厉的声音在她的脑子里挥之不去。别让你受损害的虚荣心控制你。有许多姑娘被抛弃。你被抛弃了，对不对？那么，坚强地忍受吧。”^⑤艾伦等待被男人认领，但是乔治拒绝认领她，但是艾伦却在以后的生活中表现出力量，创造出自己的秩序，从而创造了自己定义的女性气质。

虽然年轻时的艾伦怀抱着对爱情和婚姻浪漫的理想，重视自己的美貌，培养自己的女性气质，以男权社会的标准判断自我价值，随时准备完成女性传统的性别角色，但是被乔治抛弃，尤其是丧夫后的艾

伦却坚忍不拔，摆脱了对传统女性气质的依赖，实现了自我满足。丈夫死后，艾伦承担了养家的工作。这改变了艾伦对自己的性别和能力的看法。她管理农田，抚养孩子，帮助邻居，资助教会，依靠自己度过了所有危难。罗斯安妮·霍非尔认为艾伦经历了一次重大的改变：“艾伦已经获得一个新的身份，不再被限制在为女性设立的传统区域。”^②波特这样对比艾伦成年之后的状态和她年少时的状态：

他可能不认识她了。她从前用栅栏圈了一百英亩地，她自己挖洞竖木桩，只有一个黑人小男孩做帮手扎铁丝。这使一个女人变了样。约翰会找寻一个头发上插着山峰似的西班牙式梳子、手里拿着画着彩色画的扇子的年轻女人。挖竖木桩的洞使一个女人变了样。还有一件事情是，女人生孩子的时候，骑着马在冬天的乡村道路上奔波；还有一宿一宿地不睡觉，坐着照顾生病的马、生病的黑人和生病的孩子，几乎一个也没少。^③

虽然有评论认为这一段表达了艾伦“不仅偏离了传统的女性身份观点，即女人的身份是由女人与丈夫和孩子的关系来形成和表达的，而且她已经改变了自己关于分配给女人和期待女人扮演的角色的观点”^④，但是在塑造艾伦的时候，波特其实并不像霍非尔所分析的那样极端。虽然艾伦确实挑战了女人身份依靠男人定义这一传统观念，波特却确认了母性在一个女人生活中的重要地位。波特断言女人是通过她生育和做母亲的能力来实现的，唯有如此，才能建立自己的秩序。波特的这一观点在文本中是很明显的。在这篇作品中，波特将女人的个人力量和母亲的身份相等同，艾伦说“一个女人需要身子里有

奶汁才算得上完全健康”^①。艾伦临死前把念珠扔掉，选择抓住儿子吉米的大拇指，因为“念珠没有用，一定要有生命的东西”^②，这表明艾伦清楚地知道，是她的孩子们，而不是牧师、教会或者上帝，给予她安慰。当乔治抛弃她，她沉湎于成为弃妇的沮丧心情的时候，艾伦对自己的认知已经因被颠覆而变得混乱。她的复活并不需要成为一个完全与众不同的叛逆者，而是依靠社会可以接受的途径——母性来完成社会和心理层面的自我救赎，用母性来为自己曾经混乱的生活创造秩序。通过自己的孩子建立起来的继承关系和秩序赋予了艾伦力量，有效地减轻了被遗弃后的生活和精神上的混乱，也减轻了乔治对她价值的蔑视带来的伤痛。

但是，波特也承认母性力量的局限性。艾伦的母性带来的力量并不能完全消除被乔治遗弃所带来的痛苦。六十年后，当艾伦回忆自己一生中的重要时刻的时候，她又想起了那场流产的婚礼。在生命的最后时刻，艾伦寻找自己的孩子哈普西，她最盼望的事情是在死后和死去的女儿相聚，而不是乔治或者丈夫约翰。正如霍菲尔所评论的，“艾伦不是许多读者认为的那样绝望、沮丧的女性，.....她对幸福的希望在于她与哈普西的相会”^③。艾伦的母性和生育能力，帮助她从一个可能混乱的、不满足的生活中获得救赎：“对于韦瑟罗尔奶奶母性的真正价值.....是通过这个她认识到她的力量。”^④

本章探讨的第三篇小说《他》也是波特比较著名的短篇小说之一。虽然小说的题目是《他》，但其实小说的主人公是一个智障男孩即“他”的母亲——惠普尔太太。故事发生在一个美国乡村，讲述了

惠普尔太太放弃母亲对智障儿子的抚养义务，将他送到救济所的故事。惠普尔太太和上一篇作品中的韦瑟罗尔奶奶截然相反，是一个完全没有能力完成自己母亲角色的人物。惠普尔家十分贫穷，有三个孩子，其中两个让惠普尔太太感到很骄傲，她经常说她的大儿子很聪明，吹嘘小女儿有志气，要当老师，而对她的另外一个十岁大的智力低下的二儿子，则连名字都不叫，只称“他”。惠普尔太太爱慕虚荣，害怕村子里的人知道自己家的艰难生活而嘲笑他们，提醒丈夫“不要在任何人的面前抱怨”^①。

虽然她经常以智障儿子的守护神自居，自欺欺人地认为自己爱这个儿子胜过其他两个孩子：“你知道的，母亲很自然地要那样爱孩子。人们并不指望父亲可以做到这样。”^②但是她的所作所为却和自己极力塑造的好母亲形象正好相反。对于她来说，这个儿子不是个正常人，只不过是一个动物而已。他“爬起桃树来比阿德纳利索多了，像一只猴子似的在树叶间乱窜，简直就是只猴子”^③，毁掉她给他穿上的衣服，吃饭也像动物一样，如果不管着他，他就会自己吞下一整只烤猪。她没办法不让他胡来，因为他什么事情都瞎搅和。冬天，惠普尔太太也不给这个儿子穿衣服，导致儿子生病，连医生都劝她，“你必须得给他也多穿点衣服”。^④虽然医生警告她这个孩子不像表面上看上去那么强壮，她还是让他干重活，好像他是个牲口不知疲倦。她还让儿子干一些危险的活儿。有一次，惠普尔太太自己害怕，就打发他去赶一头危险的公牛，虽然她明知公牛要冲撞他，而他一点儿也不知道跑开。邻居指责惠普尔太太不应该让他爬树的时候，惠普尔太太还不耐烦地说，他和其他孩子一样能干，她并没有像自己

说的对他“一直提心吊胆，生怕他出了什么事儿”^①，而是经常看着他瞎闹，觉得很好玩。

当然，最能体现惠普尔太太对儿子的忽视的是她从来不喊儿子的名字，因此，她也看不到儿子偶尔体现出的人的情感。有一次，为了在哥哥家面前不丢面子，她不顾家里已经入不敷出的事实，坚持杀死一头刚出生的小猪来招待哥哥一家。当她把小猪从母亲身边拉开时，母猪强烈反抗，大儿子也拒绝帮母亲，说“那头母猪会把我的五脏六腑都掏出来的”^②。惠普尔太太于是又命令自己的智障儿子去抓这头猪，并且当着他的面冷酷地宰杀了它。作者似乎隐约地在讽刺惠普尔太太连这头保护幼子的母猪都不如。儿子看见她的屠杀，受到了惊吓，猛然跳起来，表现出对母猪的同情，也表现出人性的一面。在家宴上，惠普尔太太先给二儿子盛了一碗菜，并且告诉自己的哥哥：“我老是说，对别人可以，对他是不能亏待的。”^③可是实际情况是，二儿子其实是被哄骗到餐桌上的，平时他被母亲命令在厨房吃饭。哥哥的妻子丰满健康，生的两个儿子个头很大，和平时缺衣少穿的二儿子形成鲜明对比。

随着家里越来越贫困，她再也无法忍受这个儿子了，由于缺少关爱，二儿子患上了肺炎，走路开始一瘸一拐，在一次重体力劳作结束后，他的肺炎发作了。当地医生终于建议惠普尔太太把儿子送到救济所去，在那里“他会得到很好的照顾，你也不用再照看他了”^④。开始惠普尔太太还有所顾忌，说：“我们并不是不想照顾他，我只是不愿意别人说是我把生病的孩子送到陌生人那儿去的。”^⑤这句话的前

半句显然是说谎，惠普尔太太真的是不想照顾他，而且还找出各种各样的理由，比如，他长得又高又壮，他不知道自己受伤，他头脑简单，不在乎别人怎么对待他等。在她的眼中，他永远不会受伤，而丝毫没有注意到他的身体和心理都是敏感的，而且身体状况并不好。

惠普尔夫妇经过商量，最终同意将二儿子送到救济所。几处细节显示惠普尔太太其实是很高兴把这个孩子送走的。丈夫提醒妻子，儿子的状况是不可能再好转了，“‘医生也不是什么都知道的。’惠普尔太太说，几乎感觉很快乐了”^①。显然，这种高兴是因为摆脱了智障儿子这样的累赘，甚至还想象起了儿子离开后自己的快乐生活：“又是盛夏，花园长得很好，白色的藤蔓爬满整个屋子，还有阿德纳和艾慕丽的房间，生机盎然，全家都很快乐。”^②在这幅快乐的田园式图景中，没有二儿子的影子，因为她知道“他们把他永远打发走了”^③。

对于二儿子，惠普尔太太只有一次流露出怜悯和悔恨，是当二儿子离开的时候。那一刻，母亲真的有些可怜这个孩子了，想起了之前对孩子的忽视、虐待和背叛，深感内疚。当她意识到以后孩子如果被吓坏，如果睡觉着了凉，都不能告诉母亲的时候，她“大哭起来，用胳膊紧紧搂着他”^④。虽然这时的悔恨和醒悟是真实的，但她还是没有改变决定，她甚至这样解释自己对待二儿子的态度：“她曾经尽她所能爱过他，她还有阿德纳和艾慕丽要考虑呢，她没办法给他一个像样的生活。哎，他的出生是多么不幸的事情啊。”^⑤

惠普尔太太是波特笔下一个比较特殊的人物。一方面她完全遵循传统社会中女性的性别角色规范，即妻子和母亲的角色规范；另一方面，由于缺少完成母亲这一角色的能力，虽然她有完整的家庭，也就是说拥有实现自然母性的社会结构，但是由于自身的心理缺陷，她却不能像韦瑟罗尔奶奶一样依靠母性实现自我。

波特在这三篇小说中表现出了对于母性和女性性别身份之间复杂关系的矛盾态度。波特从来都没有找到消除自己对于这两者关系的疑虑的办法：波特生长的南方文化把本质主义的女性气质和母性思想深深地印在她的脑中。所以，她相信母性是女性生理的必需，是“生命的储藏室”，是女性性别身份中不可分割的一部分。但是，她同时也认识到这种观念限制了女性的独立。所以，在波特的作品中，无名的中年女评论家和濒临死亡的老妇人韦瑟罗尔奶奶一样，没办法同时成为一位独立的职业女性和成功的母亲。如果像惠普尔太太一样丧失了实现自然母性的能力，那么即使是家庭这样传统的社会结构也无法让女性成为真正的母亲。

第八章 西方文化历程中的女性： 《愚人船》

《愚人船》出版于1962年，是凯瑟琳·安·波特唯一的长篇小说。作者花费了自己写作生涯最后的二十年来完成这部长篇小说。作品的灵感来源于1931年波特和丈夫尤金·普雷斯利从墨西哥的维拉克鲁兹到德国的不来梅港的旅行。在同年写给朋友卡洛琳·戈登的长信中，波特记录了这次长途旅行中的所见所闻，充分证明小说中的人物和事件是以这次旅行为蓝本创作的。1940年，波特着手创作这部小说，刚开始的题目是《没有安全的避风港》。创作的初始阶段十分顺利。1942年，她已经完成了两百多页，波特希望一两年之内就可以付梓，但是事与愿违，此时波特的创作遇到了瓶颈，于是小说暂时被搁置起来。在后来的二十年中，作者又断断续续地进行写作，终于一鼓作气，在1961年完成了全部写作，次年以《愚人船》的书名出版。她在一次采访中提到这次长达二十年的创作时说，“我终于完成了这件事情，但是我觉得我伤害了自己的灵魂”^①。

波特完成《愚人船》过程漫长是有原因的。原因之一是波特的艺术风格适合短篇小说，而不适合长篇小说。波特是公认的短篇小说大师。她的短篇小说作品组织严密，人物少而精，而长篇小说要求人物有发展，有成长，这不是波特所擅长的。另外《愚人船》所描写的社会维度十分广阔，企图“诠释二十世纪整个西方世界所面临的困境，这是一个令人望而生畏的技术问题”^②。除了题材问题外，波特的写

作习惯也影响了她长篇小说的创作：波特只能在短期内保持旺盛的创作精力，无法长久坚持。

虽然这部长篇消耗了作者大量的时间和精力，但是波特还是发誓她必须而且一定要完成她写作生涯中唯一的长篇小说。波特的决心主要出于两个目的：一是从艺术上说，她想把《愚人船》作为自己作家生涯的艺术总结，意图成就自己作为美国重要作家的文学地位。当时的文艺界和出版界对短篇小说是有偏见的，认为短篇小说的艺术价值无法和长篇小说相提并论。在1956年给友人詹姆斯·鲍尔斯的信中，波特表达了对这种偏见的看法：“我从来不反对短篇小说作家写作长篇，只要他们愿意或者感觉他们有能力，或者他们认为应该这样做。我反对的是短篇小说作家在不确定，或者说没有准备好的情况下被迫写作长篇。”^②但是，波特还是未能逃脱这种偏见的压力，为了奠定自己认为应该享有的艺术地位，她花费了二十年的时间完成了《愚人船》。波特写作《愚人船》的第二个目的是表达自己对于当时横行欧洲的极权主义，尤其是纳粹主义的担忧。二十世纪三十年代的时候，波特曾到访德国，目睹了纳粹的兴起，感受到了极权主义的巨大威胁，并以此次旅行为灵感，创作了短篇小说《斜塔》，真实地反映了当时德国极端民族主义肆虐的情况，而《愚人船》则再次加深了对这一话题的探索。

《愚人船》的主题十分鲜明，作者以海上旅行为隐喻，企图揭示西方社会乃至整个人类社会面临的危机。旅程的起点是墨西哥的维拉克鲁兹(Veracruz)，客船的名字是Vera，两者都带有拉丁文单

词“Vera”，中文意为“真理”。船上的乘客来自不同国家、阶级、行业和政治派别，拥有不同宗教信仰，象征着整个西方社会。旅程的终点是德国城市不来梅，德国当时处在纳粹主义的魔爪之下，在波特心中就像她写的《斜塔》一样，是人类文明的坍塌之地。人们登上这艘满载了人类化身的愚人船出发去寻找真理与幸福，却发现人类已经没有了安身之处，没有了精神归宿，并且连前景也虚幻黯淡。为了更加突出主题，波特还在每个部分的开头加了题词：第一部分题为“登船”(Embarkation)，出自法国诗人波特莱尔的诗“我们何时向幸福出发？”；第二部分“在海上”(High Sea)，出自德国作曲家勃拉姆斯作品中的一句歌词“没有房子，没有家.....”；而第三部分“港口”(The Harbors)则引用《圣经》中圣保罗对希伯来人的训谕“因为我们没有继续下去的城市.....”。书名《愚人船》则出自德国诗人塞巴斯蒂安·勃兰特所写的一篇道德寓言，波特曾这样描述书名的来由：

1494年《愚人船》以拉丁文出了第一版。1932年我在瑞士的巴塞尔读到了它，当时我对自己第一次乘船来欧洲的旅行还记忆犹新，在我构思自己的小说时，我用了这个简单而又极为普通的比喻：这个世界犹如一艘驶向永恒的船。这个书名一点也不新，勃兰特用它的时候已经是非常陈旧的了，但它却家喻户晓，意义持久。它与我的想法极其吻合，我也是这条船上的一名乘客。 ②

很显然，《愚人船》是波特艺术创作的一次新的尝试。在此之前，波特的作品都是以刻画个人，尤其是女性人物的心理冲突为主，而极少涉及整个社会和人类的命运，唯一可以称得上例外的就是上文

提到的《斜塔》。在《斜塔》中，波特的视角转向了欧洲，而在《愚人船》中，波特的视角更加广阔，开始关注整个西方社会和西方文明的未来。虽然女性问题似乎并不是这部著作探讨的主要问题，但是其中各色女性人物还是体现了贯穿在波特短篇作品中的主题之一——女性性别身份的双重困境，而且因为放在了整个人类和西方社会的社会政治批判话语之下，所以这个问题的探讨更加深入。

在象征着西方社会的“真理”号上，船长是船上的绝对权威，他的意识形态当然也代表着当时欧洲风行的意识形态。“真理”号的掌舵人是德国船长蒂尔，蒂尔出生于德国上流家庭，性格专制强硬，有着强烈的法西斯主义思想和父权思想。他重视秩序，而秩序正是纳粹主义主张的国家的理想状态所必备的。他认为住在下等舱的穷人和牲口没什么区别，如果他们闹事，他会坚决镇压。他说：“让人们待在适合他们的地方，不准他们离开不能被认为是对他们严苛，也不是防御。这只不过是遵守和执行事物的自然秩序。”^①蒂尔船长以法律的代言人自居，他必须阻止“道德的崩溃”。他喜欢看美国黑帮电影，幻想着自己像电影里的英雄一样镇压反叛的暴民。蒂尔船长对自己的定位是很准确的，他确实是当时德国乃至整个西方混乱堕落的文明秩序的象征。蒂尔船长的主导意识形态中最重要的部分是法西斯主义和父权思想，而这两种意识形态是紧密相连的。弗吉尼亚·伍尔夫在她的重要作品《三个基尼金币》中论述了性别与法西斯主义的关系。伍尔夫认为性别权力的不平等是法西斯主义产生的重要因素。美国文学学者昂鲁也认为性别歧视是德国的民族主义在官方认可的宗教信仰中不可或缺的组成部分，因为这两种意识形态都是建立在父权权威或者女

性地位低下的基础之上的。⑩具有德国法西斯主义思想和父权思想的蒂尔船长是这条象征着西方社会的“真理”号的上帝，拥有绝对权威。波特这样描述蒂尔船长：“他看上去像是一个自命不凡的小上帝似的：这个上帝在维护自己的权威的过程中变得任性暴躁，刻薄吝啬。”⑪当他看到几个德国主妇在餐桌上闲聊的时候，他认为这些妇女“情绪错乱，思想肤浅、无可救药，她们的盲从让人绝望，男人们竭尽全力给生活带来秩序，维护生活的规则，但是她们总是自然而然地反抗男人们的努力”⑫，父权思想表现得十分明显。

《愚人船》没有像作者的短篇小说那样，集中刻画某一个或几个女性，而是一幅来自不同国家、阶级，拥有不同宗教信仰的女性群像，这些女性人物的命运被放置在更加广阔的社会政治背景之下，与整个人类的命运紧密相连。这些女性人物大致可以分为三类：第一类是传统的贤妻良母，也就是所谓的“屋中的天使”；第二类是作为传统中诱惑者的人物，和第一类恰恰相反，是典型的男权社会中的“妖魔”；第三类是拒绝遵守传统性别身份规范，努力以其他途径构建自己独立身份的“新女性”。

第一类女性人物在《愚人船》的女性人物中占大多数，她们处于社会规定的女性性别角色的各个阶段——未婚少女、妻子、母亲、寡妇等。这些女性虽然行为举止符合男权社会对女性性别身份的规范，但是在波特笔下她们并没有因此获得幸福。

第一类人物中处于未婚少女阶段的代表人物是瑞士乘客吕茨夫妇的独生女伊尔莎。伊尔莎年仅十八岁，和所有在男权文化中成长的女

孩子一样，幻想着自己是白雪公主，会遇到钟情于自己的白马王子。船上的一名大学生只是碰巧对她微笑了一下，她就开始幻想自己和一个高个子、黑发、英俊的学生开始一段浪漫的恋情。可是当这名学生真的邀请她跳舞的时候，一直接受传统教育的她却胆怯起来，推脱说自己不会跳舞。

第一类人物中有众多的已婚女性。她们的姓名前都冠有Frau（德语，意为太太）或Senora（西班牙语，意为太太），说明她们的从属地位。胡腾太太是一个标准的传统的贤妻良母，和她相识的人都称她为“理想中的德国妻子”^①，她全心全意地服侍、支持和保护丈夫。胡腾太太曾经是一名教师，是个很独立的女性，但是结婚后因为丈夫告诉她女人的神圣使命就是创造幸福的家，所以她放弃工作，成为一名“屋中的天使”，认定自己的丈夫“是个圣人，这个世界都配不上他”^②。不过，胡腾太太的独立性并未消失殆尽，仍然偶尔可见，比如有一次她鼓起勇气第一次在公开场合发表了和丈夫相左的意见，但是被丈夫严厉驳回。当胡腾教授在餐桌上和其他乘客炫耀他和妻子的完美婚姻的时候，她想到了她为了维护婚姻所做的让步和屈从：“对她自己来说，她是永远不会忘记的，因为她曾经接受的许多教训已经深入她的骨髓，已经把她变得连自己都不认识了。但是现在她还模模糊糊记得这些沉痛的教训，即使没有那次私下里对她的新郎发火，她也知道这意味着对自己结婚誓言的背叛。她很明白婚姻是否幸福的重任都在女人身上。有时候这似乎只是落在妻子命运上又一个不可承受的负担。”^③

在婚姻中，胡腾太太渐渐接受了丈夫的权威，认为自己婚姻偶尔的厌恶是可憎的，她必须努力压抑这种念头，自己想象着什么事儿都要依靠丈夫，以便保护丈夫在男权社会的优越地位。有一次晚餐时，胡腾太太发现丈夫晕船，于是借机离开了船长的餐桌。离开之时，胡腾太太实际上是搀扶着丈夫的，但是为了维护丈夫的权威，表面上看上去却是自己需要丈夫的搀扶。对于胡腾太太这样的“屋中的天使”来说，婚姻的目的就是实现母亲这一性别身份。但是，胡腾太太一直没能生育，没能实现母亲这个身份。于是，她只有把自己的母性转移到她的宠物狗贝贝身上。

还有两位没有实现母亲这一性别身份的女性人物：德国乘客李特斯多尔夫太太和施密特太太。李特斯多尔夫太太是一个寡妇，丈夫在一战中丧生，她没有孩子，对母亲这一性别角色充满了向往和幻想，“本能地欣赏着其他母亲拥有的光荣的受难”^②，认为孩子是“生命中神圣的秘密”^③。施密特太太也是一位刚刚丧夫的寡妇，她也是“屋中的天使”一类的人物。在此次旅程开始前六周她的丈夫奥托去世，她带着丈夫的棺槨回归德国纽伦堡。她也没有自己的孩子，丈夫去世之前在墨西哥瓜达拉哈拉的一所德语学校教书。虽然有自己的工作，但是施密特太太也是标准的“屋中的天使”。自从结婚以来，除了陪着丈夫的时候，她几乎没有见过什么人。丈夫从来都在她身边。丈夫去世后，她有些震惊地认识到她从来不认识丈夫之外的任何男人，也不认识除了丈夫朋友们的妻子之外的任何女人。她随身携带的物件是个沉重的金首饰盒，里面放的是丈夫的肖像，她“不能

没有这个”，这也是她被丈夫拴住的象征。和胡腾太太一样，施密特太太在婚姻中也过度依赖男人。

第一类人物中还有一类作为“屋中的天使”的女性人物，与胡腾太太与施密特太太不一样，她们都完成了自己母亲这一性别身份，但是她们都只有一个孩子，远远不能与波特之前短篇作品中生育了很多后代的母性象征人物，比如米兰达的祖母等相提并论。德国乘客鲍姆格特纳太太和瑞士乘客吕茨太太就是这类人的代表，而且她们都要面对令她们失望的丈夫。鲍姆格特纳太太的丈夫卡尔是一个看上去病恹恹的德国律师，曾在墨西哥开设律师事务所，事务所业务曾经蓬勃发展，但是他却沉溺于酒精，致使事业荒废，已经在墨西哥输了三场重要的官司。失败的压力使他患上了胃病。在“真理”号上，他继续酗酒。妻子格雷塔对他已经失望至极，于是把精力全部放在了儿子汉斯身上，对儿子过分保护，导致八岁的儿子看上去娇弱害羞。墨西哥乘客奥尔特加太太是墨西哥驻法国公使馆专员太太，带着她出生不久的儿子返回法国。她看上去相对轻松一些，因为身边没有丈夫，只有一个印第安保姆陪伴。和鲍姆格特纳太太和吕茨太太一样，她只有一个孩子，并且是刚刚完成了母亲这一性别身份。不过这一身份的实现伴随着的是痛苦。一想到生孩子，她脸上就表现出恐惧，生孩子的痛苦让她对继续完成母亲这一性别身份，成为像米兰达祖母那样真正的母性权威有一种疑虑。

第二类女性人物则是“屋中的天使”的另一个极端——诱惑者，也就是传统男权文化中被认为利用自己的魅力诱惑男人的邪恶女人或

者妖魔。这一类人物的代表是西班牙歌剧团的女演员。“真理”号上有一群来自西班牙戏班的女演员，她们从外表到穿着都庸俗不堪，利用她们的身体，通过诱惑男人赚钱，不过钱并不装进她们自己的口袋，而是交给了戏班的男领班佩佩。她们的舞蹈并不是艺术，而仅仅是诱惑男人的手段。对她们而言，身体成为唯一的性别身份，她们成为性的代名词，可以用自己的人性换钱。

除了上述形形色色的两种女性人物的代表之外，波特在《愚人船》中重点刻画的其实是不属于传统女性角色的两个人物，即来自美国的青年女画家珍妮·布朗和中年寡妇玛丽·特蕾德维尔，她们是追求独立自主的“新女性”。特蕾德维尔太太四十五岁，是一名离婚的中年妇女，她正从墨西哥返回巴黎。特蕾德维尔太太出身于富裕家庭，接受过良好的教育，但是她的婚姻却很不幸，丈夫嫉妒心很强，而且经常殴打她。起初，她将婚姻失败的责任都揽到自己身上，所以仍然维持着这段不快乐的婚姻。十年后，她终于离婚，现在她已经离婚十年了，四十五的她仍然面容姣好，身材苗条，但是对生活已经失去了兴趣，“十年的所谓的婚姻，十年的离婚，不可靠、不公平，孤独，转瞬即逝”^②。在船上，她虽然时不时和年轻军官跳舞，但是大多数时间，她拒绝接近别人，习惯独处，借酒消愁。

虽然特蕾德维尔太太和珍妮·布朗不同，她结过婚，但是和珍妮相同的是她不认同传统的女性性别身份，追求女性独立的身份。这种追求表现在对艺术的热爱和她的嗜酒习惯上。虽然特蕾德维尔太太本人不是艺术家，但是她对艺术的热爱并不比青年女画家珍妮少。她和珍

妮一样向往艺术之都巴黎。这一点也和她们的创作者波特一样。波特深爱巴黎，因为在这座艺术之都，她找到了自己的价值，她曾经在给弟弟的信中说，“我在这里没有格格不入的感觉，因为我是一个艺术家”^①。波伏娃曾经在《第二性》中这样论述艺术对人类思想解放的重要作用：“艺术、文学、哲学可以为人类在自由的基础上建设新的世界。”^②所以，波特赋予了她向往自由的女性人物珍妮和特蕾德维尔太太热爱艺术的特点。

特蕾德维尔太太打破传统性别身份的第二个象征是酒。特蕾德维尔太太很爱喝酒，学者们认为特蕾德维尔太太的这一习惯源于她婚姻不幸，借酒消愁。这种分析是合理的，但其实嗜酒在西方文化中也是性别身份的重要标志之一，我们可以对特蕾德维尔太太的这一嗜好做出更深刻的分析。在西方文化中，嗜酒是和男性气质紧密相关的，如果女性嗜好喝酒，那么会被认为是疯狂的表现。比如，在美国大众文化中，男性大众文化人物都比较受到欢迎，比如美国二十世纪最受欢迎的歌手、演员迪恩·马丁和W.C.菲尔兹、最著名的喜剧演员查理·卓别林、充满浪漫主义色彩的作家司各特·菲茨杰拉德、充满悲剧色彩的作家爱伦·坡等。这些文化人物都嗜好喝酒，但是并没有影响社会对他们的认同和喜爱，因为在西方文化中，男性嗜酒被认为是男性气质必要的组成部分。相反，一些女性嗜酒者，比如美国女作家多萝西·帕克、著名好莱坞女演员费雯·丽和朱迪·嘉兰等却被认为是“被由酒精引起的道德堕落”^③毁灭的悲剧人物。另一个研究酗酒与性别身份关系的学者弗洛伦丝·李德隆也持类似的观点，认为嗜酒在男性气质中是被

认可的，而女性嗜酒则被认为是违反性别身份规范，甚至威胁社会规范：

男性时常被鼓励喝酒以证明自己的男性气质，而女性喝酒则被劝阻。没有固定的规范告知女人如何喝酒，只有固定的规范阻止她们在公共场合、酒吧或者类似的地方喝酒。虽然并不提倡男性酗酒，但是却有很多酗酒的男性成为正面的行为榜样。厄内斯特·海明威、迪伦·托马斯^①、“宝贝”鲁斯^②都有严重的酗酒问题，却备受爱戴。但是没有类似的女性人物。酗酒的女性生活中没有什么浪漫的元素，但是酗酒、生活艰难的男性却经常被美化。^③

二十世纪二三十年代，美国的经济空前繁荣，社会生活发生了许多重大变化，旧的道德规范遇到了极大挑战，“新女性”崛起，她们在外表、婚姻、职业等方面都呈现新的特点。其中一个特点就是当时的“新女性”在生活方式上向男性靠近，比如越来越多的女性热衷于留短发、抽烟、喝酒、开车等。美国作家凯瑟琳·默多克认为：“两大社会趋势之间的联系，也就是女性在公共场合喝酒和禁酒运动，看来并不是巧合。女性在公共场合饮酒象征着男性领域的消解。就像投票权一样，饮酒也不再是男性独有的特征。”^④ 饮酒已经成为“新女性”反抗维多利亚道德观和严苛性别行为规范的工具和途径，并且成为创造新的性别身份——“新女性”的途径之一。

当时美国文坛女作家，如多萝西·帕克、道恩·包威尔、吉恩·斯坦福德，当然还包括凯瑟琳·安·波特等都处在艺术上日益成熟的阶段，她们深受当时的女性主义思潮和二三十年代美国宽容社会风气的影响。

在职业上，她们追求艺术，渴望成为美国主流社会认可的作家；在生活方式上，她们也从事很多不符合传统女性性别身份的活动，比如嗜酒、抽烟等。而在当时，写作和嗜酒都是象征着男性性别身份的活动。在当时的美国文坛，绝大多数作家是男性，职业女性作家在当时并不被承认，她们的作品也被认为艺术价值低下。当时英美文坛普遍认可的是当时的领袖人物T.S.艾略特提倡的脱离情感和脱离个性的文学。著名女性主义文学批评家吉尔伯特和古巴尔在《无人地带：二十世纪妇女作家的地位》中反对艾略特的这一观点，认为“现代主义建构了间接的文学审美，偏好坚硬的、抽象的、博学的风格而不是与之相对的柔软的、情感充沛的、个人化的风格，而后一种风格被认为是属于女性和浪漫主义文学的”^⑩，她们同时还认为现代主义文学本身就是对当时文学市场女性作家日益增多这一现象的反映。

除了女性写作之外，另一项社会活动饮酒在十九和二十世纪之交也是不符合女性性别身份的举动，当时女性对于公共活动的介入仅限于禁酒运动。职业写作和在公共场合饮酒在当时都被认为是公共活动，是属于男性的活动，因为职业作家在出版社出版作品，饮酒者在公共空间，例如沙龙、酒吧等消费，出版社和沙龙、酒吧等都被视为男性专属的公共领域。正如凯瑟琳·默多克所说，“饮酒大多是男性在公共和男性空间从事的公共和男性活动。女性饮酒者被认为是对这种性别区分的威胁”^⑪。

尽管存在社会偏见，但是，在现代主义文学开始兴起的同时，女性文学还是迅速发展起来，女性作家在文学上的进步威胁到了男性作

家的统治地位。吉尔伯特和古巴尔这样描述当时男性作家对女性作家大量进入文学领域的反应：

当男性作家们遵循传统，寻找理想化的母亲或者经常被隐喻为缪斯的情人的灵感时，世纪之交和二十世纪的男性作家看到了这样让人不安的兆头：这些原本为他们提供灵感的缪斯女神们，可能会像男性读者遇到的数量越来越多的女性作家一样，只为她们自己保留创作才华。更糟糕的是，这些男性担心现实中“神圣泉眼的姐妹”可能会超越被视为权威的弥尔顿定义的“徒劳的拒绝和羞涩的辩解”，写出超越或者湮灭男性作家的作品。①

在现代主义文学逐渐成为西方文学的主流的时候，酗酒也成为现代主义文学领域里领头的男性作家群，如海明威、菲茨杰拉德、奥尼尔、福克纳等个性中不可分割的一部分。与之相随的是，越来越多的“新女性”在公共场合饮酒，同样也对传统的男性公共空间产生了威胁。这一点变化也启发了当时正处于艺术成熟期的女作家多萝西·帕克、道恩·包威尔、吉恩·斯坦福德，当然也包括凯瑟琳·安·波特等，越来越多地使用公共场合饮酒来构建自己笔下的女性人物新的性别身份。在《愚人船》中，波特利用酒和饮酒来为自己作品中的两个“新女性”形象珍妮和特蕾德维尔太太建构新的性别身份。正如专门研究女性嗜酒行为的学者克劳迪娅·贝普科所分析的：

女性主义的分析范式是在权力的语境中分析问题。女性主义研究的是权力的不平等是如何构成我们在心理、人际关系和社会方面的联系方式，以及我们感受自我的方式的。如果我们把嗜酒成瘾看成是已

经内化到性别的一种错乱的权力分配方式，看成是个体为了控制自己在相互关联的语境中自我体验所做的无效努力，那么嗜酒就是一个微缩的过程，可以反映和暗示在更大的社会领域中不平衡的权力关系。

●注

在《愚人船》中，“新女性”代表人物玛丽·特蕾德维尔太太和美国青年画家珍妮·布朗的嗜酒行为可以被解读为重新构建自己的女性性别身份的一种途径，特蕾德维尔太太的嗜酒已经成为反抗自己原来的性别身份，即上流社会温文尔雅的贵族女性的有效途径，而珍妮则是通过嗜酒释放自己被压制的艺术家梦想。

玛丽·特蕾德维尔利用酒精来反抗传统的性别身份并不是一开始就有的，而是逐渐发展起来的。玛丽刚刚出场的时候，中年离婚女性这一性别角色约束着她的行为规范，因此这个时候读者看到的玛丽·特蕾德维尔太太是一个平静、少言寡语、教养良好的女性，完全符合她的性别身份。她的姓特蕾德维尔(Treadwell)的意思是“稳稳地、小心翼翼地走路”，象征着她现在的状态：即便现在没有婚姻的约束，在这个男权社会，玛丽仍然必须遵守传统的性别身份规范，而嗜酒当然不是一个出身贵族家庭、离婚的中年女性应该做的事情。所以她独自来到酒吧，点了一杯茶，而不是酒。喝茶的时候，她和另一位乘客施密特太太随意交谈起来，但是她却思绪万千：“她把眼光转回到对面这个乏味的小女人身上”●注，她接受了这次旅行，还有船上的这个社会圈子，尽管它们如同其他任何旅行和社会圈子一样冗长无聊，但是又无法拒绝、反对或者置之不理，只能逃离，轻手轻脚地、一点一点地逃

离；渐渐地，她会发现自己在逃离过程中从无聊中获得瞬间的解脱，这种解脱让她产生了短暂的消失的感觉。”^①这个时候的玛丽虽然已经从令人窒息的婚姻生活中逃离了出来，但是她仍然感觉压抑，所以有些自艾自怜。

随着叙事的进展，玛丽渐渐地开始思考性别和阶级行为规范给自己带来的困惑和不安。酒精在这个阶段起到了重要作用，帮助她逃避这种恐惧和压抑。第二章有这样一个场景：玛丽厌倦了同舱的丽兹·斯波肯基克小姐的唠唠叨叨，来到舷窗口，呼吸海上的空气，思考自己人生的意义：“‘我要做什么？’她问自己，‘我要去哪里？’‘生命’、‘死亡’，她想起它们的时候充满说不清的恐惧。”^②玛丽回想起自己的平静快乐的童年，回想起“小时候的教育告诉她生活会快乐、慷慨、简单”^③，她的未来应该充满自由和爱。但是现在她却离了婚，没有爱情，人到中年，这种理想和现实的差距使她更加失望。在玛丽的心理独白中，读者了解到玛丽有长期的嗜酒行为：“我已经喝了太多的酒，玩了三十场单人纸牌游戏，没有赢一次。因为倘若不喝酒，不打牌，那生活——这种生活，这就是生活啊，此时此刻，这种可恶的琐事现在就会变得过于乏味，过于讨厌，简直连一分钟都过不下去。”^④她离了婚，无法完成社会对女性的期待，又人到中年，面对可能到来的社会压力，她感到恐惧，她称这一阶段是女人一生中的严酷岁月，将面临一系列不如意的事情：“她们通常已经不再端庄，不再优雅。她们经常惊声尖叫，变得肥胖或者瘦得干巴巴的，喜欢上私下里喝酒或者叨扰丈夫；她们卷入让人不齿的恋爱中；她们和比自己年轻太多的男人结婚，然后得到报应。”^⑤

面对这样的前景，玛丽借助酒精缓解恐惧就不奇怪了。但是在这个阶段，玛丽的嗜酒行为只是缓解自己无法完成社会性别身份规范的困难处境，所以她喝酒的地点虽然在典型的男性公共空间——酒吧，但是她刚开始都是独自饮酒。随着情节的发展，饮酒渐渐变成了玛丽反抗社会性别身份规范的途径。最有代表性的情节发生在西班牙戏班举办的舞会上。在这次舞会上，玛丽才最终意识到通过酒精，她可以达到愤怒的顶点，逼迫她达到必须反抗的状态，可以让她完全抛弃符合性别身份的行为。

酒精帮助玛丽摆脱传统性别身份的典型情景有两个。第一个是她在喝酒时遇到一个年轻的军官引诱她，但是遭到玛丽的拒绝。玛丽是一个刚刚离婚的中年女性，按照传统的性别身份规范，她应该对来自一个年轻军官的兴趣感到十分高兴，因为男人的兴趣可以证明她在男权社会的价值，而之前她曾经整日忧虑自己已经年过中年，失去了对男性的吸引力。但是，玛丽却在酒精的作用下，断然拒绝了这名年轻军官的诱惑，说明酒精把玛丽从传统的性别身份规范中解放了出来，她不再担心男性是否对自己有兴趣。

第二个典型场景发生在小说最后的狂欢中。在“真理”号完成大部分旅程时，船员和乘客们为船长举行了一场欢宴。在宴会上，人们放纵自己，尽情唱歌、跳舞、饮酒，也充斥着情爱和暴力，完全是一副末世狂欢的图景。玛丽当然也不例外。她纵情狂饮，在酒精的作用下，她发现自己已经可以完全摆脱传统性别身份的束缚。返回船舱

后，她首先从外表上彻底改变了自己，她在镜子前仔细端详了一下自己，决定彻底改变自己温文尔雅、高贵娴静的贵妇面貌：

她认真地打量自己的容貌，开始给自己画一张完全不同的脸，让自己高兴高兴。她画了长长的、细细的黑色眉毛，眉头几乎在鼻子处连在了一起，眉尾都到了太阳穴处，差点儿画到头发里去了。她在眼脸上涂上了偏蓝色调的银色眼影，睫毛上涂上厚厚的念珠状黑色熔蜡，脸上抹上厚厚的白粉，变成小丑模样，而后她又在她薄薄的嘴唇上画上一张猩红色、闪闪发亮的大嘴巴，四四方方的形状带着隐藏不住的野蛮和肉感。 ⑩

在酒精的作用下，玛丽把自己打扮成了和自己以往符合传统女性性别身份的“好女人”形象截然相反的“坏女人”形象，然而这种极端的装扮只是她“探求自己一直压抑的内心深处” ⑪ 的尝试的前奏。这时，醉酒的美国化学工程师威廉·丹尼把她错认成一直拒绝他的西班牙戏班演员帕斯朵拉，所以来猛敲她的门，玛丽打开门，丹尼大声叫道，“过来，你这娼妇” ⑫，说完，就冲向玛丽，几乎把她撞翻。这时装扮成坏女人的玛丽已经完全抛弃了传统的女性性别身份，变得和侵犯者一样强硬。她“用从来没有使出过的劲儿” ⑬ 把丹尼推开，丹尼被打翻在地，躺在那里，醉得不省人事：

特蕾德维尔太太跪在他身边，用指尖摸摸他的头和脖子，不愿意更近距离地触摸他。似乎丹尼身上没有被打坏，虽然脖子处有些松弛，不过这也是预料之中的。他的嘴张着，大声呼吸，眼皮子半睁半闭，眼睛上翻。舌头移动到嘴唇边，好像要说什么。特蕾德维尔太太

攥紧拳头，朝着丹尼猛击过去，一次又一次，打在丹尼的嘴上、脸颊上、鼻子上。她的手也打疼了，但是似乎没有在丹尼脸上留下什么。丹尼动了动，好像要站起来。她用手摸索她脚上的凉鞋，脱了下来，手紧紧攥着鞋底，朝丹尼的脸和头上打去，然后她屏住呼吸，站起身，更加靠近丹尼，嘴唇紧闭，牙关紧咬。她猛打丹尼，充满愤怒和快感，右手手腕感到剧烈疼痛，连肩膀和脖子都感到这种疼痛。随着每一次击打，尖尖的金属包裹的高跟打破丹尼的皮肤，皮肤上留下小小的半月形的伤痕，皮肤渐渐变得深红，在前额、脸颊、下巴、嘴唇上留下累累伤痕。特蕾德维尔太太边打边因为恐惧而感到浑身发冷，但是却怎么也停不下手。

特蕾德维尔太太站起身，觉得并不是丹尼，而是她自己避免了让人震惊的结局。她踮起一只脚穿上凉鞋的时候感到醉醺醺，浑身乏力；就在这个时候，服务员出现在了船舱过道。 ⑨

在酒精的作用下，她最终打破了长期以来桎梏自己的传统性别身份，发泄了多年以来固定性别身份给自己带来的压抑。在完全不符合柔弱、娴静、恭顺等性别行为规范的暴力还击丹尼之后，特蕾德维尔太太并没有感到不安，反而因为跨越了固定性别身份找到了内心的平静和安宁。在返回自己的船舱之后，同住的丽兹抱怨道：“生活简直无法忍受，不是吗？” ⑩ 这时的玛丽刚刚取得反抗丹尼的胜利，所以她并不同意，笑笑说，“胡说” ⑪，又说“‘我觉得生活是美好的’。说完，她自己也吞了一片安眠药，微笑着，愉快地看着镜子里自己那张可怕的邪恶的脸” ⑫，然后把象征着精致的、被动的女性行

为规范的高跟凉鞋扔出窗外，似乎抛弃了旧的性别身份，形成了坚强独立的新的性别身份。在小说的结尾部分，两个“新女性”的代表人物珍妮和特蕾德维尔太太谈起了头天晚上后者反击丹尼一事的时候，“特蕾德维尔太太突然惊人地大笑起来——不是响亮的或是空洞的笑——而是小小的、充满愉悦、充满纯粹喜悦的、带着颤音的笑声”^①，笑声甚至感染了珍妮，她也随着特蕾德维尔太太笑起来，她们的笑声“十分快乐、毫不留情，丝毫不掩饰她们因为那个让人厌恶的家伙终于得到报应的兴奋”^②。这个外放、略带攻击性的形象和特蕾德维尔太太最初出场的那种正派的、符合传统性别身份的贤德形象大相径庭。因此可以说，借助酒精的作用，玛丽·特蕾德维尔太太甚至获得了雌雄同体这一新的性别身份。正如学者兰斯基所分析的：“在现代小说和文化中，酗酒的女性是颠覆性的人物。她打破了丈夫/男人是酗酒者，妻子/女人是同谋者的酒文化范式。”^③

《愚人船》中“新女性”的另一个代表人物是珍妮·布朗。珍妮·布朗是一个年轻的美国女艺术家，和男友大卫·斯科特一起第一次去往欧洲旅行。在珍妮身上，我们可以看到很多波特之前创造的女性人物的身影，也可以看到波特自己的影子，可以说这一人物是波特心目中比较理想的自立的女性形象。珍妮乘船去德国，这一点和波特1931年乘船去德国是一致的。波特本人、研究波特的学者都认为米兰达是波特的第二自我，其实珍妮和米兰达之间也存在很多相似之处。研究波特的学者哈特利和科尔认为：“珍妮和《灰色马，灰色的骑手》中米兰达的相似之处虽然没有明确的文献支持，只能感觉得到，但是却是不容忽视的。”^④实际上，波特、米兰达、珍妮在生活经历上存在很多

相似的地方。珍妮像波特和米兰达一样，也经历了幼年丧母的痛苦。珍妮很早就失去母亲，被生活在美国中南部的祖父母抚养长大，祖父母对她要求很严格。另一个与波特的相似之处是珍妮经常说半真半假的话，并且在登上“真理”号之前的几年曾经在墨西哥生活过。珍妮曾说过，她是苏格兰、爱尔兰、威尔士和荷兰后裔，这与波特对自己祖辈的描述一致。

当然，波特、米兰达、珍妮三人之间最重要的相似之处，是三人都并不认同传统的固定的性别身份，离开了自己的南方家庭外出追求艺术家的职业梦想。对自由的渴望在珍妮很小的时候就产生了。珍妮出生于传统南方家庭，这种秉承传统女性性别身份的家庭“绝对不可能被那些所谓的想画画，想成为‘艺术家’的胡话蒙蔽的。出生于家境优越的家庭的年轻女子离开家，离开自己的位置，原因只有一个：她要过一种无耻的、无拘无束的生活，她的亲人和社会都无法约束她、惩罚她。真正的艺术家！什么可以阻止她在家里的后花园画画呢？”^①面对家庭的阻挠和压力，珍妮并没有改变自己的梦想，她很小的时候就像波特一样离开家，追求自己热爱的艺术，并且坚持不懈地为自己的艺术家梦想而努力：“我总是不得不工作。无论是哪里，如果不是因为工作，我不会去那里；我总是做着什么工作，或者为什么编辑跑跑腿……即使我能去巴黎，我还是不得不为什么人的无聊琐碎的故事画一些傻乎乎的画儿。”^②

我们可以看到，离开家后，珍妮的生活其实很艰难，不过就像她的创造者波特一样，她从来不在经济上依靠家庭的援助，“她从来不

向家里求助，或者请求家人的安慰，赞扬，理解，甚至爱”^②。珍妮独立自主的态度也表现在她对自己的情人，同为艺术家的大卫·斯科特没有传统女性的期待，比如和他进入婚姻，让他养活她。珍妮把自己的注意力和精力都放在了提高她的艺术水平上。珍妮不像小说中以胡腾太太等为代表的在家庭中失去了独立个性的女性，她敢于反对大卫的意见，保持自己的个性。比如，珍妮在艺术品位和艺术偏好等方面受到了大卫的影响，甚至开始采用大卫的艺术技巧，但是她很快认识到这一点，并决心重新发展自己的风格。当船上的吉卜赛女郎给她算命，说她未来不会和大卫在一起，而是会找到别的男人的时候，珍妮表示除了大卫，她不会爱上别的男人，但是她又说：“我不需要任何别的男人，这个念头让我害怕。我不会躲避我的麻烦事儿。我的生活中有很多比这个男人或其他别的男人更加有趣的事情。”^③珍妮的独立和对传统性别身份的不认同也表现在外貌和装扮上。她打破了男性和女性符合各自性别身份的固定衣着，比如当她第一次出现在“真理”号其他乘客面前时，她身穿墨西哥男工人普遍穿着的衬衣和裤子。虽然这样打破男女固定衣着的做法遭到了其他乘客的嘲笑，但是珍妮并不在意。

然而，珍妮和所有波特笔下的女性人物一样，都陷入了独立的女性性别身份和传统女性性别身份之间不可调和、非此即彼的矛盾之中。因此，在整个旅行途中，珍妮和大卫之间“爱恨交加”，不断发生矛盾和冲突。这对情人在小说中第一次出场的时候，就互相像敌人一样对视着，连此次旅行的终点也是激烈争论之后相互妥协的结果。珍妮向往艺术之都巴黎，而大卫准备去西班牙。两个人个性也不同。

珍妮热情奔放，热爱舞蹈和明亮的色彩，和大卫在艺术、爱情、性和政治方面的观点截然不同，珍妮开放自由，而大卫则保守严苛。当然，两人最大的冲突表现在对女性和艺术的关系上。虽然珍妮很努力，想成为真正的艺术家，却遭到男友大卫的鄙视。大卫也是一名年轻的画家，但是他认为女性是不可能成为真正的艺术家的：“他真的希望她彻底放弃艺术——从来没有一个真正伟大的女画家，最多成为某个伟大男画家的优秀学生而已；看着一个女人如此出格，他感觉很不安。他没有一刻相信过她有天赋。她最多可能成为一个好的插画作者，但是对于这个前景，她很不屑。”^①

从作者对大卫的心理活动的描述中，我们可以看到波特潜藏的对男权社会中女艺术家前途的认知：即使有天赋、有野心，她也永远被男权社会的意识形态边缘化。波特创造的职业女性人物形象，例如伊娃、米兰达、珍妮、《偷窃》中的无名女戏剧家都遭遇到同样的嘲讽。这些女性坚持自力更生，并不是为了获得男性的赞许，而是为了像弗吉尼亚·伍尔夫在《三个基尼金币》中所说的那样：“表面上看，似乎没有什么你不能做，如果你拥有和你的兄弟们一样可以自由支配的资本。那么为什么你不能帮助我们实现第一步，去获得那些资本呢？成为职业女性是我们唯一可以挣钱的途径。钱是我们可以实现自己极度渴望的目标的唯一途径。”^②

波特笔下的职业女性，例如《老人们》中的伊娃、《灰色马，灰色的骑手》中的米兰达、《愚人船》中的珍妮，还有《偷窃》中的无名女剧作家在自我实现的道路上都遇到了障碍，但是她们都通过工作

获得了“和她们的兄弟们一样的可以自由支配的资本”，虽然这些资本在数量上可能比不上她们的兄弟们。相反，波特笔下那些没有工作，严格遵守女性传统性别角色规范的女性如《中午酒》中的汤普森太太、《一天的工作》中的莱西·哈洛伦、《破碎的镜子》中的罗萨琳等只能通过丈夫获取“她们极度渴望的目标”。但是，她们的丈夫都让她们失望了，从而动摇了这些女性人物的安全感，引起了家庭的不稳定。

波特在描述珍妮这种独立的女性性别身份以及传统女性性别身份产生的心理冲突时，使用了一个特别的意象。在珍妮决定和大卫同居前一个月，珍妮在她居住的墨西哥印第安村庄里看见了一组如同梦境的戏剧性场面：在一个充满灰尘和热浪的印第安村庄里，一个男人和一个女人在垂死挣扎：“他们以一种奇怪的姿势拥抱着，摇晃着，蹒跚着，看上去似乎在互相搀扶，但是男人抬起的手上是一个长长的刀，刺向女人的胸膛和腹部。血从她的身体流下来，流向大腿，她的裙子紧贴满是鲜血的腿。她正在用锯齿状的石头砸他的头，他的脸上也被血浸染。”^①这一对男女很相爱，他们紧紧拥抱，胳膊互相缠绕着对方的身体，看上去非常相爱，但是却执着地要杀死对方。他们分别把头靠在对方的胸膛、肩膀上，但同时又积蓄力量准备再次攻击对方。这样的场景显然象征着珍妮心中的疑虑：如果自己保持个性独立，必定被社会不容，虽然她很爱大卫，却只能和大卫保持距离，以免像她看到的印第安村庄出现的场景一样，成为一对互相伤害的情侣。

在刻画珍妮时，波特同样也利用酒和酒吧这两个属于男性性别身份的象征物和象征空间来构建新的性别身份。和特蕾德维尔太太相比，珍妮的处境似乎更为艰难一些。珍妮选择了艺术这一男性主宰的领域，因此无论表现出传统女性气质还是男性气质，她都不受欢迎，她必须在两个身份之间保持平衡。这种复杂的身份使得她和大卫之间的恋人关系也时时处于紧张状态。有一次，珍妮和年轻英俊的德国人威廉·弗赖塔格聊天，大卫看着她如此善于和陌生男人打交道，有点生气，同时他也看到了外表整洁拘谨、优雅端庄的珍妮和她“真正”的自我之间似乎有很大差距：

他端详着她的身形，小巧玲珑，像一尊小型的古典雕像一样和谐；圆圆的脑袋上梳着黑色的发髻，走起路来相当地古板、端庄，很好地隐藏或者误导了他觉得他所了解的珍妮。从她走路的姿态来看，她好像是一个古板娇小的教师，时时刻刻都不忘记必须挺直肩膀和胯部。

大卫看了看表，觉得是时候喝今天的第一杯酒了。他走进酒吧，顿时觉得被海洋包围起来，让人窒息。他很讨厌这样的感觉，现在更是让他感觉到深深的恐惧。没有什么地方可以去，真的没有。 ⑨

在看到珍妮展示出自己矛盾的性别身份后，大卫首先的应对方法就是来到象征男性气质的空间酒吧，寻求和同性的社交生活，减轻对珍妮表现出的矛盾性别身份的反感。在整部小说中，大卫从来没有单独在酒吧喝酒，而总是和威廉·丹尼一起喝酒。丹尼代表男性气质中的暴力的一面，他试图从西班牙舞蹈团女演员身上寻欢作乐，还拒绝付

钱，他对大卫说，如果“那个婊子属于我，我一定会打碎她的骨头”^①，这话对于大卫来说是一种充满男性气质的友好的表达，让他感到心理平衡，于是他也投桃报李，说道：“‘没关系的，’他说，‘我知道你说的是谁。就是那个女演员。我们是同一个救生艇上的两个遇到海难的海员。’”^②类似的情节在小说中多次出现，每当珍妮做出有别于传统女性气质，或者削弱他男性气质的举动时，大卫就躲进男性的公共空间——酒吧。有一次，他们正在欣赏天空和海洋的美景，呼吸着美好的空气，“这时珍妮有些躁动，很想跳舞，于是大卫绷紧了一张倔强的脸，离开珍妮，走进酒吧。几分钟过后，他朝外看去，看到的情景和他想的一样：她在和弗赖塔格跳舞”^③。珍妮和其他男人的交谈损害了大卫的男性气质，他很气愤，只好通过喝酒这种展现男性气质的活动来发泄：

.....大卫原来以为嫉妒只是一个荒谬的想法，他很不屑，可是现在珍妮不分对象的合群性格让他讨厌，她总是随时随地加入人群，和别人聊天，对此他感到极其厌恶。一有人邀请，她就去，和这些最可憎的疯子、小丑、流氓、醉汉、变态，或者是像弗赖塔格这种男模特儿交往。“见鬼去吧！”大卫大声说道，感觉比平时更加困惑。

他返回酒吧，喝了一瓶纯威士忌，然后又喝了一瓶。.....^④

由此我们可以看到，在波特笔下，艺术领域和酒吧是表现男性气质的空间，而珍妮嗜酒的行为和她追求艺术的理想一样，都是试图通过进入这两个男性统治的领域来打破传统的女性性别身份。作者重点描述了珍妮的几次饮酒活动，这几次都给她和大卫的恋情带来了危

机。最严重的一次发生在小说最后一个宏大场景——为船长举行的欢宴上。在酒精的作用下，珍妮做出了反叛大卫在爱情关系中的主导地位的举动：她在没有经过大卫允许的情况下和弗赖塔格喝酒，而且几乎喝醉。当大卫在甲板上找到珍妮的时候，看到珍妮和弗赖塔格“在甲板上挤在一起，背对着轮船烟囱，膝盖靠在一起，头亲密地低着，面向对方，额头碰在一起，身体依偎着”^①。看到自己的情人在他人的怀抱，大卫在爱情关系中的主导地位受到威胁，他“感到嫉妒、愤怒、厌恶和对珍妮极端的憎恨，这种混杂的感觉让人害怕”^②。这是珍妮第一次反抗大卫在他们爱情关系中的主导地位，是她在摄入了大量的酒精之后的无意识状态下实施的。但是这次反抗到此为止。酒醒之后，珍妮已经记不清昨晚的事情了，反抗大卫主导地位的勇气几乎不存在了，她又回到爱情关系中传统的从属地位。第二天早上，珍妮去和大卫吃早饭的时候说，“我跳了很长时间的舞，和弗赖塔格在船上到处乱跑了一阵，又喝了那么多酒，我真的什么都记不起来了”^③。可是大卫反问“你什么都记不得了吗”^④的时候，已经表明大卫占了上风，这时大卫尖刻的、神秘的微笑和珍妮发冷的脊背都表明珍妮在这次冲突中失败了，大卫总是善于利用自己的权力让珍妮回到适合她的女性的从属地位上。

可见，饮酒这项活动对于大卫代表的男性艺术家而言象征着艺术创作的灵感，以及和其他男性的社交活动等，但是对于女性艺术家而言，饮酒并不能起到把女性从男性统治的艺术领域解放出来的作用。英俊的诱惑者弗赖塔格象征着禁止女性进入的公共领域，然而即使借助了酒精的力量，珍妮仍然没能完成这次抗争行动，而是重新回到了

具有压迫性的大卫身边，也就意味着她摆脱传统性别身份的努力宣告失败。在下船前，她和弗赖塔格进行了最后一次谈话，波特详细描述了弗赖塔格在谈话时的心理活动：“即使他又一次提醒自己她一点儿吸引力也没有，只是一个不值得男人注意的无足轻重的人，一个情绪不稳定，肤浅，有点神经质的美国女孩，装成艺术家的样子，让自己觉得很重要——全部的蔑视的形容词都不足以形容他所受的伤害和他要报复她的愿望。”^②在弗赖塔格眼中，珍妮没有任何魅力，不能吸引男人，还是一个假艺术家，这意味着珍妮不仅没有完成传统的女性性别角色，而且也未能重构她进入艺术领域的新的性别身份，珍妮失败的抗争在《愚人船》最后的场景中表现得最为明确。在最后的场景中，本来应该成为情敌的大卫和弗赖塔格却握手言欢：

大卫伸出手去，弗赖塔格以十足的男子汉气派握住了他的手。他们的眼神相遇，虽然表情木然，但是珍妮却看到了一种古怪的神情在他们中间传递——他们对视了一眼，就像水中闪烁的光一样微弱，但是这个对视却让她浑身冰冷。这完全是一种无言的确认，肯定了两个男人之间的同谋，是来自遥远的本能深处完全的理解，这种理解不受任何表面的动作或者复杂事件的影响，这是他们以不可剥夺的男人的身份缔结一个小小的秘密同盟，而她被自然法则排斥在这个同盟之外。珍妮哆嗦得很厉害，大卫说，“你冷了吗？珍妮天使？让我来帮你”。他从她的胳膊上取下大衣，提着，让她穿上。他一边帮珍妮穿着衣服，一边向正在向跳板走去的弗赖塔格点点头。

“祝你好运，”他说。弗赖塔格挥了挥手作为回答。^③

从作者对于大卫和珍妮最后的情景描述中，我们可以看到，珍妮的抗争由于“自然法则”，也就是传统的性别身份观念的强大而完全失败，虚弱无力，她将被迫继续困在传统的性别角色中，她和大卫的未来也变得更加不确定起来：

“大卫，既然我们不会一直在一起，我们为什么继续这样下去呢？”

“你不记得了吗？我们还没有准备好。”他站在她身旁，又一次握着她的手，镇定自若，对自己的情绪很有把握。他看着她的眼睛开始闪光，他非常感动，就像有时候她因为他的缘故哭起来的时候他也会这样感动。看到她的软弱和失败是他最高兴不过的事儿了。⑨

珍妮最后放弃了她在旅程中获得的有限的独立自主，珍妮也和其他女性人物一样，无论是传统女性性别身份的执行者还是反叛者，都未能冲破传统的性别规范，也再一次印证了达琳·哈勃·昂鲁对这部小说的评价：在“真理”号上，“大多数人物旅程结束时的状态和开始的时候是一样的”⑩，人类在“真理”号这个象征着西方文明历程的船上并没有获得安全的避风港，而船上的女人们也仍然被困于西方文化长期以来的固化的性别身份和性别角色中，陷入非此即彼的陷阱，无法获得解脱。

第九章 先行者：凯瑟琳·安·波特与美国女性文学

正如本书绪论部分所说，许多研究凯瑟琳·安·波特的学者都在努力寻找背景多样的波特作品里一个或几个共同的主题，目前被普遍认可的波特作品主题包括人类罪恶、人类命运、文化错位、西方文明的堕落、旧秩序消亡引起的内心不安，以及新秩序的诞生等。但是，正如本书所分析的，性别身份应该被列为贯穿波特作品的最重要的主题之一。作为一位终生深受传统美国南方文化影响的女性，同时也是一位在文学创作、文学批评、新闻写作等传统上由男性统治的文学领地有所成就的女作家，凯瑟琳·安·波特一直在努力为自己寻找一个新的性别身份，可以让自己逃离女性—艺术家的二元对立的困境。这个纠缠她一生的内心斗争也相应地在她几乎所有的文学作品中都有体现。

波特的写作生涯经常被不断的外出游历、恋爱、断断续续的新闻记者和教书等工作，以及一些政治社会活动所打断，她曾经亲身参加美国国内外的一些政治和社会变革事件。正是这些当时大多数女性都不可能体验的丰富经历，使她对女性性别身份的探索更加多样和深入。相比波特同时代的女作家，这些亲身经历为波特提供了更加广阔、更加复杂的审视女性性别身份的视角。

虽然波特的文学作品数量不多，但是再现女性性别身份的作品却涵盖了各种各样的处于各个人生发展阶段的女性。她的作品表现了女

性在不同人生发展阶段的状态：从五六岁的小女孩到十几岁的少女，从年轻女子到中年妇女甚至老年妇女。不同婚姻状态的女性——单身、已婚、离异、丧偶等的女性。不同经济、文化、社会、种族和教育背景的女性，如参加社会革命的女性、生活在原始文化和非西方文化中的女性、黑人女性、都市独立职业女性、贫穷的都市和乡村女性、女性知识分子、女农民等。虽然她们都生活在不同的政治、经济、社会、文化和种族语境中，但是由于受到男权社会规定的女性性别身份的限制，波特笔下的女性人物都表现出不同程度的愤懑。

复杂性是波特的游历带给她对女性性别身份思考的又一个特点。波特描写了女性在男权社会必须面对的各种复杂的困难。本书的分析已经表明波特的女性人物虽然处在不同社会文化语境中，却都有意识或无意识地对男权社会进行了反抗，但是无一例外地都失败了。波特曾经很认真地认为社会革命有着颠覆男权主义秩序的潜能，而原始文化则可以建立统一的女性性别身份，但是她的作品却表现出她对这一设想的失望。在《开花的犹大树》中，参加墨西哥革命的美国女性劳拉就发现自己仍然是男人的欲望对象。两位生活在原始文化和非西方文化语境下的女性人物印第安妇女玛丽亚·孔塞普西翁和墨西哥少女维奥莱塔同样被困于传统女性性别身份的藩篱中。所以在其关于社会革命和非西方文化体验的最后一部作品《庄园》中，波特否定了这两个语境改变传统女性性别身份的可能性。南方系列小说中的米兰达似乎已经从南方文化的过去中挣脱出来，成长为独立的职业女性，但是后来却发现仍然身处男权社会的包裹中。已婚女性，如《绳》中的妻子、《破碎的镜子》中的罗萨琳、《一天的工作》中的哈洛伦太太等

并没有劳拉和米兰达那样强烈的自我意识，而是已经将传统的性别角色内化。她们虽然感到有些窒息，但是她们无心改变，也无力去改变。通过这些女性人物，波特表现了将女性主义意识融入复杂的日常生活有多么困难，尤其当女性自身建立独立性别身份的愿望与建立在强大的社会文化认可基础上的传统观念发生冲突的时候。对如何走出这些实际的两难境地，波特没有提供一个明确的答案。

波特对女性性别身份的再现的广泛和复杂使得我们可以重新审视较早期的女性文学批评家对波特作品的评价。众所周知，凯瑟琳·安·波特并不是二十世纪六七十年代美国女性主义文学批评家青睐的女性作家。从二十世纪六十年代后期开始，一些女性主义学者，也就是第二次女性主义思潮中的女性主义批评家们，试图将女性的声音纳入男性作家统治的美国文学经典序列中，从而使文学对美国经验的表现更加多元化。玛丽·埃尔曼、桑德拉·吉尔伯特、苏珊·古巴尔、帕特丽霞·迈耶斯·帕克斯、伊莱恩·肖沃尔特等一大批女性主义评论家研究了英美女作家的作品，认为她们克服困难，创作了肖沃尔特所称的“她们自己的文学”。她们重新挖掘了数百名已经被忘记的女性作家，在女性批评的理论框架下建立了女性文学传统。

在作为南方文学复兴运动的重要成员之一的凯瑟琳·安·波特创作的众多女性人物中，只有米兰达得到了美国著名女性主义批评家伊莱恩·肖沃尔特的注意。在著名的女性主义文学批评著作《姐妹们的传统：美国女性文学的传统与变革》中，肖沃尔特研究了美国女性文学中一直延续的“美国暗黑女性” (American Dark Lady) 这一文学形象。她

认为美国女性作家一直在利用西方文学的标杆作家莎士比亚作为参照物。比如在著名的小册子《十九世纪的妇女》中，美国女权主义运动的先驱玛格丽特·富勒提到自己用莎士比亚作品《暴风雨》中的女性人物米兰达来命名作者理想中的第二自我——一个拥有女性主义思想的女知识分子。肖沃尔特认为，《暴风雨》中的米兰达这一形象长期以来被美国女作家采用，作为女性艺术家或者女性知识分子的隐喻：“美国女作家从富勒到哈里特·比彻·斯托、路易斯·梅·奥尔科特、凯瑟琳·安·波特、西尔维娅·普拉斯和格萝丽娅·内勒都在思考这些女作家自己和男权权力、语言、女性性征和艺术创造力的关系方面，使用、改编了米兰达这一人物。”^②肖沃尔特认为二十世纪美国女性文学“对于《暴风雨》的改编是建立在传统的基础之上，但是加入了对于女性身体、女性和诗意化自主、个人命运和审美命运的现代化的认识”^③。随后她分析了波特对米兰达这一女性知识分子原型人物的改编：

被凯瑟琳·安·波特称为“米兰达圆圈”的半自传体小说系列讲述了女性进入性、知识和死亡的成人世界的过程。波特从童年时代就对莎士比亚着迷，但是她之所以将“自己的第二自我”命名为米兰达，并非采用的是莎士比亚心中的“米兰达”一词的拉丁语含义，即“奇特、美好”，而是采用了其西班牙语含义，即“正在看着的人”。米兰达是女性见证人，她一定在看，一定知道，她的凝视穿透了男权世界。^④

除了肖沃尔特上述的简短论述之外，在所有被重新评价的女性文学经典中，凯瑟琳·安·波特只是被偶尔提及而没有被深入分析，甚至完全被忽视，而凯特·肖邦的《觉醒》和夏洛特·珀金斯·吉尔曼的《她乡》《黄色糊墙纸》是最受称赞的作品。女性主义评论家运用当时刚刚形成的女性主义文学批评框架解读这三部作品，认为它们是女性主义文学事业的先锋。凯特·肖邦的《觉醒》由于大胆地描写了女性对个人和性自由的向往而成为“一部划时代的书”^①和“妇女运动最难以置信的礼物”^②。夏洛特·珀金斯·吉尔曼的长篇小说《她乡》和短篇小说《黄色糊墙纸》也具有重要的历史意义。《黄色糊墙纸》是对十九世纪社会努力建构起来的家庭意识形态的猛烈批判，而且还开创了考察女性心理困扰和心理崩溃话语的先例。后来的优秀女作家托尼·莫里森和苏珊·桑塔格都继承了这些话语。在《她乡》里，吉尔曼完全抹去了不平等的男性气质—女性气质二元对立中的前者，从而创造了一种女性主义乌托邦的范式。现在，这三部作品已经成为女性主义批评的经典，也成为美国文学经典的重要组成部分。

相比较而言，凯瑟琳·安·波特的作品没有引起女性主义文学运动足够的重视。学者们在分析肖邦和吉尔曼作品时关注的通常是作品反映的性别问题，学者们在研究波特的时候却经常只关注她作品的形式和风格。一些近期的相关评论也渐渐开始研究波特作品中的性别问题，但是女性主义视角一直都不是波特研究的主流。当凯特·肖邦和夏洛特·珀金斯·吉尔曼的作品被广泛地收录至作品集，或者在学校里作为女性主义文学的经典被教授的时候，波特的作品却被女性主义批评边缘

化。虽然波特的作品也被众多文学作品集收录，并进入学校文学课程，但都是作为高超艺术性的范例。

如果说波特对待女性主义不冷不热的态度可能是她被女性主义批评忽视的原因，那么这个原因也不是决定性的。凯特·肖邦同样也说过她不认为自己是女性主义者或者妇女政权论者，但是她在美国女性文学史中的地位却丝毫没有因此受到影响。第二次女性主义思潮的重要理论家凯特·米利特认为“政治的实质是权力”^⑨，我们的社会最基本和最普遍的概念是男性权威。这一观点解释了为什么第二次女性主义思潮要采用那些可以被用来作为女性主义运动的预言和催化剂的文学作品来研究。而波特的作品没有表现革命性的女性主义理论，或者描写疯狂、自杀，也未能创造出一种乌托邦的范式来表现女性的反抗，也就是说波特的作品并不符合第二次女性主义思潮的要求。但是，如果我们从更加现代的女性主义思潮的视角来考察波特创造的女性人物，我们可以发现波特对女性文学经典的贡献比第二次女性主义思潮评论家们分析得要多。

为了更好地理解第三次女性主义思潮的主要特点，我们先来回顾一下第一次和第二次女性主义思潮的历史和特点。第一次女性主义思潮是指从1848年的美国塞尼卡瀑布城会议起到1920年的女性获得美国全国范围的选举权为止的一段时间。美国历史学家凯伦·奥芬认为，第一次英美女性主义思潮的重点是为女性赢得和男性相同的权利，包括选举权、进入男性统治的职业领域和机构的机会。^⑩第二次女性主义思潮并没有清晰的时间节点，一般以1963年美国女性主义理论家贝

蒂·弗里丹《女性的奥秘》一书的出版作为起点。弗里丹在该书开始就提出了尖锐的问题：“这就是生活的全部吗？”^①质疑女性气质和与之相应的女性的性别身份、性别角色是否真的就是女性生活的全部意义。弗里丹接着指出社会的教育存在问题。她认为正是教育使得女性和男性产生不同的观念：教育使女性相信，遵循传统的女性角色规范就意味着拘泥于家庭角色，成为贤妻良母是女性唯一的使命；而教育却使男性相信自己是主体，女性是客体。男性在成长过程中，拥有移动和与世界互动的权力，而女性则应该被动地接受她们的角色。二战期间，美国许多女性由于生计和社会的需要，外出工作，为家庭赚取生活费，同时填补由于男性参军留下的职业空白，美国社会对女性外出工作接受度有所提高。但是，二战之后，由于美国经济发展迅速，国民财富累积得很快，许多家庭中丈夫的收入已经足够养活家庭，让女性回归家庭的呼声日益高涨，于是曾经是“自立”和“尊重”的代名词的“职业女性”一词，在二十世纪六十年代《女性的奥秘》出版之时已经变成了“有侵略性的”“神经质的”的代名词。弗里丹认为第一次女性主义思潮中的女性虽然赢得了选举权，但是无法抵抗社会传统性别角色规范的影响。《女性的奥秘》有力地支持了波伏娃在《第二性》中提出的性别身份是社会构建而非自然形成的观点，也再次鼓励女性应该努力构建新的自我，而不是简单地接受第二性别的地位。弗里丹认为女性面对的社会圈定的选择只有两个：要不接受所谓的自然形成的性别身份，要不成为“没有性别的女巫”^②。这样的选择是十分不公平的。《女性的奥秘》揭示了社会结构在建构性别身份文化中起的作用。虽然弗里丹的理论也受到不少质疑，但是不可否认的是，《女性的奥秘》一书促使女性开始意识到社会期望才是建构女

性性别身份的源头，女性应该有自己的选择，应该直接和世界联系，而不是通过他人，这些思想开启了第二次女性主义思潮。

然而，第二次女性主义思潮对于女性的定义过于统一，认为全体女性都有同样的经历。这种统一的定义造成了一个严重的后果，即所谓的全体女性其实仅仅包括中产阶级白人女性，早期女性主义思潮研究的女性的共同经历，其实是英美中产阶级白人女性的共同经历。著名女性主义理论家伊丽莎白·斯佩尔曼研究了存在于女性主义理论内部的这一问题，认为忽视种族和阶级以及其他多元因素导致女性主义者普遍把所有的女性归为一个种类，并且相信“这一种女性的声音代表了女性内部各个种族、各个阶级的女性，这样做是很不公平的”^①。斯佩尔曼的研究加深了女性主义运动的深度，使得整个运动看到了不同种族、阶级女性的需要，进一步明确了女性这个群体的多样性和复杂性。

二十世纪八十年代后期开始，新一代女性主义理论家对第二次思潮进行了批判，并开始构建新的女性主义话语，形成了第三次女性主义思潮。和前两次不同的是，第三次女性主义思潮的中心主题是“差异”，差异可以从两个方面来理解：男性与女性之间的差异和在第二次思潮中被严重忽视的女性之间的差异。著名的第三次女性主义思潮学者丽贝卡·沃克尔在《真实：说出真相，改变女性主义的面貌》一书的前言中说：“似乎做一个我们所看到的、所理解的女性主义者就意味着遵循一种身份，或者一种生活方式，这种生活方式不允许个人化、复杂多样化，或者个人历史有瑕疵。”^②女性主义学者克莱尔·斯

奈德认为第三次女性主义思潮比起前两次多了开放性，少了评判性，而前两次女性主义思潮则通常被认为是反男性、反女性气质、反乐趣的。①她进一步总结了第三次女性主义思潮的主要特点：

首先，第三次女性主义思潮标志着整齐划一的“女人”群体的完结，取而代之的是不同群体交叉、多角度和个人叙事的女性主义。其次，第三次女性主义思潮是后现代主义兴起的结果。第三次女性主义思潮接受了多种声音，而排斥遵循理论基础、采用大一统的声音和行动。最后，第三次女性主义思潮是性别战争的结果。第三次女性主义思潮强调包容，排斥做出判断，拒绝划定女性主义政治的边界。换言之，第三次女性主义思潮拒绝女性主义的宏大叙事，而代之以动态的、友好的联盟政治。②

从强调差异这一点来看，第三次女性主义思潮是注重个体和差异的后现代主义思潮与女性主义的结合。第三次女性主义思潮强调女性之间的差异，是因为新一代的女性主义理论家已经注意到人们身份的其他标识，如人种、种族、阶级等，而性别并不应该比这些标识更有优先权。这种差异的观点和第二次思潮明显不同。第二次思潮忽视了性别与其他社会标识的交叉关系，所以不能应对性别不平等中的各种复杂情况。为了纠正这种忽视，第三次女性主义思潮已经发展出各种女性主义的理论视角，如非洲女性主义、跨国理论、后殖民女性主义理论等来观察不同肤色、不同阶级和不同族群的女性，从而从多重分类而不是单一分类的角度来研究女性。她们不再像以前一样，只研究白人、中产阶级和身体心理健全的女性，还研究非白人女性、工人阶

级女性、第三世界女性、身体心理有障碍的女性等。有了第三次女性主义思潮这样多样的分析视角，我们不仅听到了不同类型的女性传达出的多样的，有时甚至是互相矛盾的思想和经历，而且还认识到这些声音里体现出来的多维性和个人的独特性。

波特的作品展现的女性经历的复杂性、多样性和个人性，恰恰反映了第三次女性主义思潮的中心主题——差异。波特通过一个广阔的背景来观察女性的性别身份问题，证明了波特对女性声音多样性的关注。波特的女性人物确实来自不同的年龄层，来自多样的社会、政治、文化、经济和种族背景。波特通过这些女性人物表现了性别、种族、阶级、族群之间的相互作用。《开花的犹大树》中的布拉焦尼太太、《假日》中德国家庭的残疾女儿奥蒂丽和米兰达系列小说中索菲亚·简奶奶的黑人女仆南妮就是这样的典型例子。和同样参加社会革命的美国女革命者劳拉不同的是，布拉焦尼太太出身墨西哥社会的最底层，受到墨西哥上层社会和丈夫的双重压迫。对奥蒂丽的压迫和歧视不仅来自代表男权主义权威的父亲，也来自家庭中缺乏同情心的同为女性的母亲和姐妹们。黑人女仆南妮是米兰达系列小说中的一个重要人物，也是性别和种族互相作用的典型例子。一方面，南妮作为黑人女奴，遭受了侮辱和压迫：她曾经被以二十美元的价格卖掉；奴隶贩子叫她“勾引乌鸦上钩的玩意儿”^①；新主人索菲亚·简叫她“小猴子”，认为南妮的价值和她的马匹差不多。从阶级和种族角度来看，南妮是低于女主人索菲亚·简的：“奶奶是权威，她知道这些。”^②就连她和金比利大叔的婚姻也是女主人安排的，目的在于使她的白人主子保持血统和家庭的稳定。南妮和金比利之间并没有感情，完全无视

对方的存在，但是作为奴隶，他们不得不遵从主人的命令，结婚生子，为主人履行生产劳动力的职责。

虽然是主仆关系，但是，奶奶和南妮作为女性的相似经历却使她们关系密切，情同姐妹。她们一起长大，开始了“残酷、可怕的生育竞赛，大概十六个月就生一个孩子”^②，她们还互相给对方的孩子喂奶。当她们老了之后，虽然“解放似乎纠正了一直令她苦恼的不公。她不明白为什么因为一个种族有某种肤色，她热爱的上帝就认为应该对她们如此严厉”^③，但是南妮仍然决定留在女主人身边。只有当索菲亚·简死了之后，南妮才获得了完全的尊严，因为只有这时她才完全摆脱了奴隶制的最后一丝羁绊，终于可以摆脱自己“忠实的老仆人南妮，一个被解放的奴隶”的身份了。^④南妮搬到她自己的屋子居住，成为“一个上了年纪的班图^⑤妇女，坐在台阶上，呼吸着自由的空气”^⑥。更加值得注意的是，南妮不仅彻底摆脱了奴隶制，也决心从男权主义中摆脱出来。南妮做出搬到自己房子住的决定的时候，“连看都没看金比利大叔一眼，甚至都没有想过他”^⑦。当金比利大叔想靠近她的时候，南妮直截了当地告诉他，“我死之前不打算伺候任何人了……我的服役期已经满了，该做的都做了，没别的可说了”。黑人女性南妮为她伺候了一辈子的白人贵族家庭的新一代女性米兰达对女性独立问题的思考提供了早期范例。南妮这一人物身上表现出的性别、种族、阶级之间复杂的相互作用是波特对性别问题再现的典型例证。

第三次女性主义思潮所强调的差异还有另一个趋势，这个趋势也促使我们重新评价波特对性别身份问题的探讨，即从强调女性共同的被压迫的政治斗争转到强调女性之间的差异话语。所以第二次女性主义思潮强调的所有女性的统一的政治联盟，如姐妹情谊(sisterhood)等都被认为过于理想化而无法实现。正如女性主义批评家萨莉·基奇所指出的，二十世纪七十年代的口号，诸如“姐妹之谊全世界到处都有”和“让女性去做”之类的口号代表了女性主义过于理想化的过去。^⑩虽然现在就完全抛弃这种理想主义为时尚早，因为这种理想主义毕竟可以为女性受压迫的现实提供一个便利的选择，但是笔者同意基奇的观点，即女性主义可以带来社会变革甚至革命的观点过于理想化，同时也不能“容纳女性主义关注的问题的复杂性——性别差异，女性之间的差异，或者性别、种族、阶级和其他社会领域之间的互相交叉的问题”^⑪。为了使女性主义更具适应性，应该采取现实主义的态度。基奇认为这种现实主义的态度“才能在这个已知的、多元的、令人迷惑不解的同时也不可避免的不完美的世界里起作用”^⑫。从本书对波特作品的分析来看，正是因为波特认识到激进的女性主义革命理想在现实生活中应用的困难，所以她拒绝为女性在男权社会必须面对的复杂冲突提供一个明确的、理想化的答案。这种视角更能被当代读者和新一代女性主义学者接受。

男人和女性之间的差异也是第三次女性主义思潮和早期女性主义思潮的重要区别。第二次女性主义思潮理论认为人们天生一样，只是社会制造了差异，因此第二次女性主义思潮努力推动女性对政治权利的诉求，并且向更大范围的平等发展，如教育、工作和家庭等各方面

的平等，目的是通过促进女性进入男性统治的公共和文化领域，找到可以使男性和女性完全平等和相同的途径。和第二次女性主义思潮不同的是，第三次女性主义思潮承认女性和男性的差异，或者说“他者性”，例如女性和自然与私人空间的联系。第三次女性主义思潮对女性和自然与私人空间的联系的认同促使我们重新审视二十世纪五十年代女性主义讨论的中心话题之一——母性。第二次女性主义思潮接受了一直存在于西方哲学思想中的二元对立思想，认为应该给予女性（主要是白人中产阶级女性）进入文化和公共领域的机会，以使女性和男人“平等”，不再因为她们与自然和私人空间的联系而被排除在外、被边缘化，或者成为“他者”。在这样的理论框架下，一些第二次女性主义思潮时代的理论家如西蒙·德·波伏娃和舒拉米斯·费尔史东试图贬低女性与自然和身体的联系，也就是说女性作为母亲的角色。但是，第三次女性主义思潮承认并且赞扬女性与自然和私人空间的联系，因为她们希望更多地从女性自身的观点来观察世界。这样，曾经被第二次女性主义思潮贬低的，如女性身体与生育和母性有联系这一观点现在得到新一代女性主义者的重视甚至赞同。对于新一代女性主义者来说，成为母亲并不是女性的缺点，而是优点，可以帮助女性从女性身体的角度思考自身的存在问题。珍·B.艾尔什坦认为女性成为母亲可以成为“女性主义政治分析的新的出发点”^①。艾莉森·阿布纳认为母亲可以为女性提供的东西要比第二次女性主义思潮想象的多得多：“对于我来说，这些新的东西意味着成为另一个传统，也就是母性的永久联系的传统的一部分。对于我来说，拥有一个孩子不会成为障碍，只会成为一个我可以感知我与其他女性、其他母亲、其他妻子的联系的渠道。她们都重新把家庭放在了自我概念的中心，但是她们

并不感到失落了自我。”^①另一位年轻的女性主义作家索尼娅·D.加里-约翰森也在研究了自己生活中的许多冲突后，提出自己的观点，认为母亲这一身份已经成为自己的力量的一部分，成为自己众多身份中的一个：

作为一个受过教育、已婚的、一夫一妻制的、女性主义、基督教、非裔美国母亲，我苦恼于自己的多重身份。每种身份都定义我，每种身份都形成了我性格中的某些成分，从每种身份中我都获取到灵魂中的一些东西.....现在我知道了，没有必要逃避婚姻和家庭。相反，我必须定义这些概念，打破狭窄的传统的束缚.....我们可以让这些角色适合我们的身份而不是我们从这些标签中获取我们的身份。^②

从当代女性主义思潮关于母性的观点来看，波特对于母性的肯定，对于母性是女性身份不可分割的部分的观察和文学再现，代表了一种更新的当代女性主义思潮观察女性身体的视角。英国著名哲学家和政治经济学家约翰·斯图尔特·穆勒在他1869年发表的著名文章《女性的屈从地位》中指出，为了社会的进步，男性和女性都必须更加充分地理解女性的经历。^③重新评价凯瑟琳·安·波特作品对广阔复杂的女性性别身份的文学再现可以帮助我们从当代女性主义思潮视角更加全面地理解女性在受到严格规范和限制下的生活状态，理解不同阶级、不同种族的女性在性别、种族、阶级等多重身份的相互作用下面临的复杂多样的生存困境。凯瑟琳·安·波特不应该仅仅被看作美国文学史上一位优秀的文体家而被女性主义批评边缘化，而应该被看作美国

女性主义文学史上能预见到最近三十年女性主义新思潮的重要女性主义作家。

参考文献

鹿金等译, 《灰色马, 灰色的骑手》, 上海译文出版社, 2003。

鹿金译, 《愚人船》, 上海译文出版社, 2000。

Abner, Allison. "Motherhood." In *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, edited by Rebecca Walker, 185-193. New York: Anchor Books, 1995.

Allen, Charles A. "Katherine Anne Porter: Psychology as Art." *Southwest Review* 41, no.3(1956): 223-30.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Translated by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. New York: Vintage, 2011.

Bepko, Claudia. *Feminism and Addiction*. New York: Haworth, 1991.

Berry, Mary Frances. *Why ERA Failed*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Betterton, Rosemary. *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. New York: Pandora, 1987.

Bowen , Abel. *The Young Ladies Book : A Manual of Elegant Recreations , Exercises , and Pursuits*. Boston : A.Bowen, Carter and Hendee, 1830.

Brinkmeyer , Robert H.Jr. , *Katherine Anne Porter' s Artistic Development : Primitivism , Traditionalism , and Totalitarianism*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1993.

Brinkmeyer , Robert H.Jr. "The Southern Temper." In *A Shaping Joy : Studies in the Writer' s Craft*. 205-08. New York: Harcourt, Brace, 1971.

Brown, Dorothy M. *Setting a Course: American Women in the 1920s*. Boston: Twayne, 1987.

Busby , Mark , Dick Heaberlin , eds. *From Texas to the World and Back : Essays on the Journeys of Katherine Anne Porter*. Fort Worth: Texas Christian University Press, 2001.

Bush, Diane Mitsch and Stephen P.Mumme. "Gender and the Mexican Revolution." In edited by Mary Ann Tétreault. *Women and Revolution in Africa, Asia, and the New World*, 343-65. Columbia: University of South Carolina, 1994.

Butler , Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

Carson , Barbara Harrell. "Winning : Katherine Anne Porter' s Women." In edited by Arlyn Dimond and Lee R.Edwards. *The Authority of Experience : Essays in Feminist Criticism* , 239-56. Amherst : University of Massachusetts , 1977.

Cash , W.J. *The Mind of the South*. New York : Random House, 1941.

Chafe , William H. *The American Woman : Her Changing Social, Economic, and Political Role, 1920-1970*. New York: Oxford UP, 1972.

Cogan , Frances B. *All-American Girl : The Ideal of Real Womanhood in Mid-19th-Century America*. Athens : U of Georgia P, 1989.

Curry-Johnson, Sonja D. "Weaving an Identity Tapestry." In edited by Barbara Findlen. *Listen Up: Voices from the Next Feminist Generation*, 221-29. Seattle: Seal Press, 1995.

Deckard , Barbara Sinclair. *The Women' s Movement : Political, Socioeconomic and Psychological Issues*. New York:

Harper & Row, 1983.

DeMouy, Jane K. *Katherine Anne Porter's Women: The Eye of Her Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1983.

DiCicco, Lorraine. "The Disease of Katherine Anne Porter's Greensick Girls in 'Old Mortality.'" *The Southern Literary Journal* 33, no.2(2001): 81-93.

Elshtain, Jean Bethke. *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Flexner, Eleanor. *Century of Struggle: The Woman's Rights Movement in the United States*. Cambridge: Belknap, 1959.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Edited by Colin Gordon and translated by Colin Gordon et.al. New York: Pantheon, 1980.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Language*. Translated by A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.

Fox-Genovese, Elizabeth. "Kate Chopin's *The Awakening*." *Southern Studies* 18, no.2(1979): 261-90.

Frankwitz, Andrea K. "Katherine Anne Porter's Miranda Stories: A Commentary on the Cultural Ideologies of Gender Identity." *The Mississippi Quarterly* 57, no.3(2004): 473-88.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. 1963. Reprint, New York: W.W. Norton & Company, 2010.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol.1, *The War of Words*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol.2, *Sexchanges*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Givner, Joan. *Katherine Anne Porter: A Life*. Athens: The University of Georgia Press, 1992.

Givner, Joan, ed. *Katherine Anne Porter: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

Greene , George. "Brimstone and Roses : Notes on Katherine Anne Porter." *Thought* 36(1961): 411-40.

Hardy , John Edward. *Katherine Anne Porter*. New York : Frederick Ungar, 1973.

Hartley , Lodwick. "Katherine Anne Porter." *Sewanee Review* 48, no.2(1940): 206-16.

Hartley, Lodwick, and George Core, eds. *Katherine Anne Porter : A Critical Symposium*. Athens : University of Georgia Press, 1969.

Hendrick, Willene, and George Hendrick. *Katherine Anne Porter*. Boston: Twayne Publishing House, 1988.

Hoefel , Roseanne. "The Jilting of(Hetero)Sexist Criticism : Porter' s Ellen Weatherall and Hapsy." *Studies in Short Fiction* 28, no.4(1991): 9-20.

Hoff-Wilson, Joan. *Rights of Passage: The Past and Future of the ERA*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Humphries , Jane. "Women : Scapegoats and Safety Valves in the Great Depression." *Review of Radical Political Economics* 8, no.1(1976): 98-121.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca : Cornell University Press , 1985.

Kaplan, Charles. "True Witness: Katherine Anne Porter." *Colorado Quarterly* 7, no.1(1959): 319-27.

Kitch, Sally. *Higher Ground: From Utopianism to Realism in Feminist Thought and Theory*. Chicago : University of Chicago Press, 2000.

Kraver, Jeraldine. "Laughing Best : Competing Correlatives in the Art of Katherine Anne Porter and Diego Rivera." *South Atlantic Review* 63, no.2(1998): 48-74.

Kuhn, Annette. *The Power of the Images : Essays on Representation and Sexuality*. London : Routledge & Kegan Paul, 1985.

Lansky, Ellen. "Female Trouble : Dorothy Parker , Katherine Anne Porter , and Alcoholism." *Literature and Medicine* 17, no.2(1998): 212-30.

Lerner, Gerda. "The Lady and the Mill Girl." In *A Heritage of Her Own*, edited by Nancy F.Cott and Elizabeth H.Pleck. New York: Simon, 1979: 182-96.

Lloyd , Genevieve. *The Man of Reason : "Male" & "Female" in Western Philosophy*. 2nd ed. , Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

Lopez , Enrique Hank. *Conversations with Katherine Anne Porter: Refugee from Indian Creek*. Boston : Little , Brown , 1981.

Lyotard , Jean-François. *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge*. Trans. Teoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Machann , Clinton and William Bedford Clark , eds. *Katherine Anne Porter and Texas: An Uneasy Relationship*. New York: University of Maryland, 1990.

Matthews, Glenna. *The Rise of Public Woman: Woman' s Power and Woman' s Place in the United States, 1630-1970*. New York: Oxford UP, 1992.

Mayer , David R. "Porter' s 'The Jilting of Granny Weatherall.' " *Explicator* 38, no.4(1980): 33-34.

Mill , John Stuart. *The Subjection of Women*. 1869. Reprint, Indianapolis: Hacket, 1988.

Millett, Kate. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.

Mooney , Harry John. *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1957.

Mulvey , Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, 438-48. Edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

Murdock , Catherine Gilbert. *Domesticating Drink : Women , Men , and Alcohol in America , 1870-1940*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Nance , William L. *Katherine Anne Porter & the Art of Rejection*. Chapel Hill : University of North Carolina Press , 1964.

Offen , Karen. "Defining Feminism : A Comparative Historical Approach." *Signs* 14, no.1(1988): 199-222.

Pollock , Griselda. *Vision and Difference : Femininity , Feminism, and the History of Art*. London: Routledge, 1988.

Porter , Katherine Anne. *The Collected Essays and Occasional Writings of Katherine Anne Porter*. New York : Delacorte, 1970.

Porter, Katherine Anne. *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*. New York: Harcourt Brace, 1979.

Porter, Katherine Anne "Flowering Judas." In *This is My Best*, 539-40. Edited by Whit Burnett. New York: The Dial Press, 1949.

Porter, Katherine Anne. *Letters of Katherine Anne Porter*. Selected and edited by Isabel Bayle. New York: Atlantic, 1990.

Porter, Katherine Anne. *Mae Franking's My Chinese Marriage: An Annotated Edition*. Edited by Holly Franking. Austin: University of Texas Press, 1991.

Porter, Katherine Anne. *Outline of Mexican Popular Arts and Crafts*. Los Angeles: Young and McCallister, 1922.

Porter, Katherine Anne. *This Strange, Old World: And Other Book Reviews by Katherine Anne Porter*. Edited by Darlene Harbour Unrue. Athens: University of Georgia Press, 1991.

Porter, Katherine Anne. *Ship of Fools*. 1962. Reprint, New York: Little, Brown and Company, 1984.

Porter, Katherine Anne. *Uncollected Early Prose of Katherine Anne Porter*. Edited by Ruth Alvarez and Thomas

Walsh. Austin: University of Texas Press, 1993.

Prager , Leonard. "Getting and Spending : Porter' s 'Theft.' " *Perspective* 11, no.4(1960): 230-34.

Rich , Adrienne. *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1995.

Ridlon , Florence. *A Fallen Angel: The Status Insularity of the Female Alcoholic*. Lewisburg : Bucknell University Press , 1988.

Rosenfeld , Paul. "An Artist in Fiction." *Saturday Review of Literature* 19(1939): 7.

Sandmaier , Marian. *The Invisible Alcoholics: Women and Alcohol Abuse in America*. New York : Sulzburger& Graham.1992.

Schmidt , Henry. "American Intellectual Discovery of Mexico : 1920-1930." *South Atlantic Quarterly* 77 , no.2(1978): 335-51.

Scoble , Fran. "Mothers and Daughters: Giving the Lie." *Denver Quarterly* 18, no.3(1984): 126-33.

Showalter , Elaine. *The Female Malady : Women , Madness , and English Literature , 1830-1980*. New York : Pantheon, 1985.

Showalter, Elaine. *Sister' s Choice: Traditions and Change in American Women' s Writing*. Oxford : Clarendon Press , 1991.

Smith-Rosenberg , Carroll. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. New York : Oxford University Press, 1985.

Snyder , R.Claire. "What is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay." *Signs : Journal of Women in Culture & Society* 34, no.1(2008): 175-96.

Spelman, Elizabeth V. "Theories of Race and Gender: The Erasure of Black Women." *Quest : A Feminist Quarterly* 5.4(1982): 36-62.

Spelman , Elizabeth V. *Inessential Women : Problems of Exclusion in Feminist Thought*. Boston: Beacon Press, 1988.

Stein , William Bysshe. " 'Theft' : Porter' s Politics of Modern Love." *Perspective* 11, no.4(1960): 223-28.

Stout , Janis P. *Katherine Anne Porter : A Sense of the Times*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1995.

Stout , Janis P. "Miranda' s Guarded Speech : Porter and the Problem of Truth-Telling." *Philological Quarterly* 66(1987): 259-78.

Stout , Janis P. "On Stage at the Great House : Cather , Porter , and the Performance of Southernness." *Southern Studies* 9, no.3(1998): 27-34.

Tanner , James T.F. *The Texas Legacy of Katherine Anne Porter*. Denton: University of North Texas Press, 1990.

Titus , Mary. *The Ambivalent Art of Katherine Anne Porter*. Athens: The University of Georgia Press, 2005.

Thompson , Barbara. "Interview with Katherine Anne Porter by Barbara Thompson." In *Katherine Anne Porter : Conversations* , 78-98. Edited by John Givner. Jackson : University Press of Mississippi, 1987.

Thompson , Barbara. "An Interview." In *Katherine Anne Porter: A Critical Symposium*, 3-23. Edited by Lodwick Hartley and George Core. Athens: University of Georgia Press, 1969.

Unrue , Darlene Harbour. "Introduction" . *Critical Essays on Katherine Anne Porter*. 1-19. Edited by Darlene HarbourUnrue. New York: G.K.Hall, 1997.

Unrue , Darlene Harbour. *Katherine Anne Porter: The Life of an Artist*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

Unrue , Darlene Harbour. *Truth and Vision in Katherine Anne Porter' s Fiction*. Athens: University of Georgia Press , 1985.

Vanashree. *Feminine Consciousness in Katherine Anne Porter' s Fiction*. New Delhi : Associated Publishing House , 1991.

Walker , Rebecca , ed. *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York : Anchor Books , 1995.

Walsh , Thomas F. "Xochitl : Katherine Anne Porter' s Changing Goddess." *American Literature* 52 , no.2(1980) : 183-93.

Walsh , Thomas F. "The Making of 'Flowering Judas.' " *Journal of Modern Literature* 12, no.1(1985): 109-30.

Walsh , Thomas F. "Braggioni' s Songs in 'Flowering Judas.' " *College Literature* 12, no.1(1985): 147-52.

Walsh , Thomas F. *Katherine Anne Porter and Mexico: The Illusion of Eden*. Austin: University of Texas Press, 1992.

Warren , Robert Penn. "Irony with a Center." In *Critical Essays on Katherine Anne Porter* , 53-62. Edited by Darlene Harbour Unrue. New York: G.K.Hall & Co., 1997.

Welter , Barbara. "The Cult of True Womanhood : 1820-1860." *American Quarterly* 18, no.2(1966): 151-74.

Welty , Eudora. *Photographs*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

Wescott, Glenway. "Katherine Anne Porter Personally." In *Katherine Anne Porter: A Critical Symposium* , 24-50. Edited by Lodwick Hartley and George Core. Athens : U of Georgia Press, 1969.

Wiesenfarth , Joseph. "The Structure of Katherine Anne Porter' s 'Theft.' " *Cithara* 10, no.2(1971): 65-71.

Wolfe , Bertram. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day, 1963.

Woloch , Nancy. *Women and the American Experience*. New York: McGraw, 1994.

Woolf , Virginia. *Orlando*. New York : Harvest-Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Woolf , Virginia. "Professions of Women." In *Collected Essays*, 284-89. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.

Woolf , Virginia. *Three Guineas*. New York : Harcourt , Brace & World, 1938.

凯瑟琳·安·波特是美国文学史上重要的文学流派南方文学的代表作家之一，也是美国女性文学史上的重要作家之一。本书选择了波特全部 26 篇中短篇小说中的 24 篇和仅有的一部长篇小说中的女性人物进行分析，研究了不同语境下作者对这些女性人物性别身份的文学再现，全面探讨了波特再现女性性别身份问题的广阔性、复杂性、多样性和个性化等特点。