

【文学与艺术研究】

试论当代女性诗歌的“去性别化”写作

——以杜涯、翟永明、冯晏的创作为例

杜 鹏

耿占春

摘 要:20世纪90年代以后,中国当代女诗人中出现一种“去性别化”的写作倾向,女性写作不再是“脆弱”“敏感”“柔弱”等固化标签的代言词。在当代女诗人中,杜涯、翟永明、冯晏的创作比较独特。杜涯的诗歌从写作初期到现在一直没有明显的性别特征,这种“无性别化”写作使她在谈论“女性写作”这个主题时鲜被提及。翟永明在20世纪90年代以后的创作中逐渐淡化自己早年提出的“黑夜意识”,转向一种更加广阔、更加注重技术性的写作,这种“去性别化”写作方式,却因其“女性作者”的身份具有一种特殊的吸引力。在冯晏近些年的大部分作品中看不出其女性身份,她将其女性体验极为节制地融入创作中,将其“女性意识”藏在诗歌语言之后,使其语言散发出来一种独特的气息。当代女诗人的这种“去性别化”写作,因其不再依附于情感的宣泄或身体的反应,而体现出艺术特有的思辨性和共振性,从而走向一个更广阔的艺术天地。

关键词:女性诗歌;“去性别化”;杜涯;翟永明;冯晏

中图分类号:I206.7

文献标识码:A

文章编号:1003-0751(2021)02-0157-05

在中国新诗史上,女性诗歌形成了属于自己的“小传统”,那就是每当思想启蒙运动来临之时,女性诗人的性别特征都会随着该运动的发展而在文学作品中被推向前台;随着启蒙运动的退潮,这种性别特征也会随之淡化。20世纪80年代以后,诗人翟永明凭借长诗《女人》和短文《黑夜的意识》真正将“女性自我主体性”在新诗中发扬光大。20世纪90年代以后,更多的女诗人开始意识到仅靠简单的“女性意识”的表达是远远不够的,诗的优劣与诗人的性别无关,将其诗歌视野放在一个更为广阔的艺术天地,不约而同地进入到一种更加注重文体本身的艺术性、更加“去标签化”的“个人写作”状态。

在这些女诗人中,杜涯、翟永明、冯晏的创作比较独特,在她们的一些作品中,“性别特征”极为模糊,呈现出“去性别化”的写作倾向,但她们的“去性别化”方式又有所不同。下面,笔者以这三位女诗人为例,通过对其作品中“性别意识”的淡化与诗歌艺术性之间的关系进行分析,探讨当代女性诗歌的“去性别化”写作现象。

一、来自山峰之顶的低语:杜涯的诗

杜涯出生在20世纪60年代末,80年代末期开始发表作品,她的北方乡村经验构成其诗歌美学的重要组成部分。与和她年纪相仿、同样生活在河南并且将自己的写作扎根于北方乡村经验的女诗人蓝蓝不同,杜涯一直写着一种让读者几乎看不出性别的诗。这种“无性别化”写作使得她在20世纪90年代诗坛中显得十分另类。在情绪的控制上,杜涯有着一一种节制的带有“低语”性质的抒情,这在同时代的女性诗人里并不多见。

杜涯在二十岁出头的时候就已经形成自己的诗风,虽然写作时间跨度较长,但其诗风一直很稳定,很重要的一个原因就是她所关注的诗歌主题相对单一,诗歌语调也相对固定,所以读杜涯的诗集,很容易出现一种像是在不停地读同一首诗的“错觉”。杜涯自称“爱自然胜过爱人类”,她写自然并不像大部分诗人那样从人的角度,以观望自然的方式来写自然。杜涯写自然会将其诗人身份与自然融为一体,

收稿日期:2020-12-20

作者简介:杜鹏,男,国家税务总局漯河市税务局工作人员(漯河 462000)。

耿占春,男,河南大学文学院教授,博士生导师(开封 473200)。

用自然的角来写自然,在她早期的作品《红月亮》里已经初露端倪。在这首诗的结尾写道:“没有人知道我的孤独/就像没有人知道燕子和星星。”在这里,诗人将她的孤独比作自然之物。从通常的角度看,“燕子”和“星星”这两个意象及其所代表的寓意都与“孤独”一词无关。自然界的孤独是人为赋予的,与自然本身无关。杜涯在年纪如此之轻的时候,就已经具备了一种“去象征化”的写作方式,用这种看似相悖的方式结尾,将“孤独”淡化,回归自然。这样的结尾让这首诗的整体结构显得格格外坚实,而且耐人寻味。

批评家程光炜在《论诗歌的语调》一文中写道:“诗歌语调与正规说话语调的区别在于,它一般不像后者那样,声调滑行的跑道较短,由于间隔的相对固定,音韵铿锵的单声调特征十分显著,而是带有作者本人的个性和诗歌本身的某种任意性质,表现为:间隔大小不一,声调滑动随意,多声调特征。”^①杜涯的诗歌语调从写作初期到现在,始终有一种肃穆之感,无论是她早期的作品《长庚星,夜空中你那明亮的眼睛》中的“傍晚的天空上没有一丝云彩,是谁/把你放在那么高的地方,孤单而又高悬”,还是近年的作品《八月之光》中的“而在傍晚,我总能望见西北方的天空/闪着一片玫瑰色的光,它朝向我,高贵而温和”,这种肃穆之感完全没有因为其创作年限的拉长而消逝。杜涯在长达三十余年的创作中,诗歌语调几乎没有变化,这是杜涯诗歌的一个特色,但也会让部分读者在阅读整本诗集时产生一定的审美疲劳,真正喜欢杜涯诗歌的读者会因这种“重复”而形成的特殊语调所吸引。

除了语调上的重复,杜涯的“重复”还体现在主题上的重复,其诗作的“无性别化”和她写作的主题密切相关。翻开任意一本杜涯的诗选,仅从目录就可以看出,其创作主题几乎都集中在自然界里的生老病死以及时间的流逝,这样的主题和大部分女性诗人中常提到的“女性体验”或者“女性意识”关联不大。杜涯对于其诗歌美学的“重复”有着自己的理解,她在《诗抵达境界》一文中写道:“事实上一个诗人成熟而终至完成,是需要且必须是‘重复’的,惟其‘重复’才能在众人中显现其与众不同的声音,并使之不断增强,使之成为有别于众人的独一无二的声音。”^②不知杜涯是因其相对单一的诗歌语调才选择了这种相对单一的主题,还是因为她为了表达主题的需要而特地选择了这种相对固定的诗歌语调。这种语调与主题的一致性,使得杜涯的写作风格在 20 世纪 90 年代的诗人群体中显得看似“过时”,实则饱含“内功”。也许这种“重复”并不仅仅是杜涯的写作风格,更是其写作的“宿命”。正如她在《我们不能选择出生的地方》一文中写道:“是的,我和许多人一样,在这个环境里活得并不好,我一直穷愁潦倒,常常为基本的衣食发愁,我头顶无片瓦,脚下无立足之地,已经不惑之年了还没有属于自己的一张书桌,终年地奔波着,劳碌着,健康和年岁,都被逐渐逐渐地消磨掉了……”^③无论是对于杜涯作为一名长期生活在贫困线边缘的女性的“个人宿命”,还是对于杜涯作为一名观念“陈旧”

写法重复的诗人的“艺术宿命”,杜涯的选择都是默默地去接受并在自己的创作中将其“升华”。从某种意义上讲,杜涯既是被“宿命”所选择,也是主动选择了这种“宿命”。虽然从世俗的意义上来讲,杜涯已经是国内文学界最重要的奖项之一——鲁迅文学奖的获得者,但从其作品中看不出任何所谓的文学的企图心。杜涯的诗歌音调依旧低沉,主题依旧“老套”,语言依旧古朴有力。

杜涯在《落日与朝霞》一书的“后记”中写道:“关于我的诗歌,我想说:我希望我的诗歌是山峰之顶,每天都向着朝霞和落日,也朝向蔚蓝的天空和夜晚的星空,在冬天,山顶上则落满白雪。总之,它高远、纯粹、明亮,向着深邃、深广浩瀚,向着永恒。”^④杜涯给自己假定了一个真正意义上的读者,这个读者就是“永恒”。作为诗人,如果将读者设定为普通大众,就容易媚俗;如果将读者设定为文学批评家以及各大文学奖项的评委,则容易媚雅。杜涯把自己的诗比作是“山峰之顶”,并且“向着永恒”,由此可以看出她在自我的文学定位上,已经将“现代”这个概念在作品里淡化掉了。我们从杜涯的文章和诗作中都很难找到和“现代”有关的意象,即使是像《团结湖的改造》《挖煤工》这样看似与“现代生活”相关联的作品,杜涯在写法上也是尽量往“永恒”上面靠拢。在《团结湖的改造》这一描写某一事件的作品中,杜涯她依然在结尾处写道:“只是我无法测量:他们打造着一个个和谐/而和谐的果实却远如星辰。他们仰望,离去/晃动着一个个飘忽的身影,滑进阳光的黑暗。”“滑进阳光的黑暗”不仅象征着几个工人的命运,更是所有人命运的最终缩写。

由于作品中“女性特征”不明显,杜涯在 20 世纪 90 年代后的诗坛,尤其是谈论“女性写作”这个主题时鲜被提及。然而,这种看似置身于潮流之外的写作,也使得杜涯的作品中没有一丝一毫“时代弄潮儿们”普遍具有的浮躁之气。作为一个从一开始就进入到一种“中年写作”状态的诗人,杜涯却用异常朴素的语言诠释着一种近乎天真般的爱,这种天赐般的持续的爱使得她的所有诗都像是同一首诗,一首写给永恒的情诗。

二、写作即重新命名:翟永明 20 世纪 90 年代以后的诗

批评家周瓚在《写作,带着一种不真切的口吻——读翟永明近作》一文中,将诗人的艺术创新能力分为两种类型,“一种是保持一贯的写作风格,在同种诗歌体式和风格内部掘进和不断完善的类型;另一种则是具有强大的原创力,在诗歌体式和写作风格方面勉力求变的类型”^⑤。如果说上文提到的杜涯代表了前一种类型,那么翟永明则代表了后一种类型。

在 20 世纪 80 年代,诗人翟永明因其组诗《女人》以及文章《黑夜的意识》成了当代女性作家中最具标志性的人物之

一,她提出的“黑夜意识”在80年代中后期几乎成了女性诗歌的代言词,成了许多女诗人争相模仿的目标。1989年翟永明在《“女性诗歌”与诗歌中的女性意识》一文中表示了对这种由她引起的诗歌热潮的警觉和对那些拙劣模仿者的批评:“缺乏对艺术的真诚和敬畏,缺乏对人类灵魂的深刻理解,缺乏对艺术中必然会有孤独和寂寞的认识,更缺乏对艺术放纵和节制的分寸感,必然导致极其繁荣的‘女性诗歌’现象和大量女诗人作品昙花一现、自我消逝的命运。”^⑥从某层面上看,这篇类似于“自省”式的文章成为日后翟永明写作风格变化的一个前兆。

20世纪90年代以后,翟永明在创作中逐渐淡化自己早年提出的“黑夜意识”,从而转向一种更加广阔、更加注重技术性的写作。无论是她20世纪90年代的代表作《咖啡馆之歌》《小酒馆的现场主题》,还是她进入21世纪后创作的《关于雏妓的一次报道》等作品,看起来都与当初写下《女人》《静安庄》等诗作的翟永明判若两人。当我们研读翟永明20世纪90年代以后的作品时,发现很多诗作中都有着很明显的“去性别化”写作倾向。在《再谈“黑夜意识”与“女性诗歌”》一文中,她提到了一种对超越性别局限的、技术性更高的写作形式的向往。她写道:“无论我们未来写作的主题是什么(女权或非女权),有一点是与男性作家一致的:即我们的写作是超越社会学和政治范畴的,我们的艺术见解和写作技巧以及思考方向也是建立在纯粹的文学意义上的,我们所期待的批评也应该是在这一基础上的发展和界定。”^⑦从这段话也可以看出,翟永明对于自己的写作以及以她为代表的“女性诗人”的写作提出了更高的要求。

艾略特在《传统与个人才能》一文中说:“诗不是放纵感情,而是逃避感情,不是表现个性,而是逃避个性。自然,只有个性和感情的人才会知道要逃避这种东西是什么意思。”^⑧翟永明对这种超越性别局限的写作形式的向往,并不是对于男权社会的屈服,而是对诗歌艺术的一种更高追求,在一定程度上甚至有些接近艾略特说的“去个性化”,让文本自身而非文本的性别去言说自身的价值。

翟永明作为一个一直在“写作现场”的诗人,她本人对创作本身积极求变的态度也是在身体力行地诠释她的诗学理念。翟永明是中国当代风格最多变的诗人之一,“去性别化”只是其诗歌群岛中的一座小岛而已,并不能概括她某段时期的诗歌面貌。然而,翟永明的这种“去性别化”写作方式,从某种程度上看,却因其“女性作者”的身份具有一种特殊的吸引力。

以《咖啡馆之歌》为例,这首诗的特色在于叙事中对于反讽的运用以及多重视角的场景扫描。翟永明在叙事上抛弃了女性诗人经常使用的情感推进,而是在叙事中淡化叙述者的存在,使其空气化,用场景、对话的变化来代替传统的叙事。比如“你还在谈着你那天堂般的社区/你的儿女/高尚的职业/以及你那纯正的当地口音”,不到五十个字生动地描绘

出一个想要证明自己融入当地生活的“异乡人”的面貌,使其在“咖啡馆”这样一个多声部、多面孔的场景下显得格外突出。批评家臧棣在访谈里曾经如此评价波兰女诗人辛波斯卡诗中的反讽:“有很多俏皮的观点,犹如某种性感的标记,如果放在男诗人写作中,绝对很乏味。”^⑨这样的评价用在翟永明的很多诗作上,也是完全适用的。比如“因此男人/用他老一套的赌金在赌/妙龄少女的/新鲜嘴唇这世界已不再新”,这段诗用一种看似调侃的语调描绘了一个人性欲望与命运之间关系的矛盾式的场景,而这种调侃在诗中的点缀拓宽了这首诗的广度,增加了其趣味性。除了反讽,这首诗的另一大特色,就是节奏的变化。在这首诗里,诗人一共用了三遍“我在追忆”,分别是:“我在追忆/北极圈里的中国餐馆/有人插话:我的妻子在念国际金融”;“我在追忆/七二年的一家破烂旅馆/我站在绣满中国瓢虫的旧窗帘下/抹上口口红”;“发动引擎/一伙人比死亡还着急/我在追忆/西北偏北一个破旧的国家”。这三次“追忆”是叙事者在咖啡馆这个场景下的三次心理状态,类似电影中的蒙太奇手法。虽然看似每句之间并无必然联系,但是每一次“追忆”都在放慢整首诗的节奏,使读者在碎片化的场景中,得到意外休息的机会。而这种“休息的机会”的产生又是荒谬的,就像是置身于咖啡馆中看到的荒谬场景一样。

美国女诗人艾德安安娜·里奇在谈论到具体的诗歌写作时曾说过:“你必须能灵活运用这样一个概念:即白天也许是黑夜,爱也许是恨;想象力可以将任何东西变成其对立面,或赋予它另一个名称。因为写作即重新命名。”^⑩“重新命名”就是翟永明写作的核心动力,作为一名诗人,翟永明有着一只敢于向“不可命名之事”去“命名”的勇气和魄力。

《关于雏妓的一次报道》是翟永明2000年后的创作中较有代表性的一首,这首诗内容并不复杂,讲了一名雏妓因接客过多最后得病而被迫割掉卵巢的故事。翟永明作为一个有着出色语言能力的诗人,在这首诗里,她用了一种“无性别”的视角来言说这件人间惨剧。通常来讲,女性作家在描写女性的悲惨命运时,很容易将自身的性别身份带入其中,使讲述语言被事件本身所控制,导致情绪失控,从而造成文本艺术性降低。在这首诗的第二段,诗人用“男人都喜欢这样的宝贝/宝贝也喜欢对着镜头的感觉”这样一种戏谑的口吻来形容广义上的“雏妓”,从而达到一种反讽的效果。但是到了下文,她的笔锋一转,将镜头聚焦到了本诗的主角:“我看见的雏妓却不是这样/她十二岁瘦小而且穿着肮脏/眼睛能装下一个世界/或者根本装不下哪怕一滴眼泪。”在这里,诗人用“眼睛能装下一个世界/或者根本装不下哪怕一滴眼泪”这种看似是悖论的写法描写雏妓的眼睛,从而揭示她自身命运的悲惨。接着,诗人用一种异常节制的笔法描写雏妓的接客过程,将这一系列的恶性事件用一种近似于白描的方式披露出来:“三百多个男人/这可不是简单数/她一直不明白为什么/那么多老的,丑的,脏的男人/要趴在她的肚子上/

她也不明白这类事情本来的模样。”这种人间惨剧在特定的场景下被默认,又在这样一个信息爆炸的时代,被人们迅速遗忘,就像诗里所言:“它们一掠而过‘它’也如此/信息量热线和国际视点/像巨大的抹布抹去了一个人卑微的伤痛。”作为事件的披露者,诗人本身对此又该如何呢?在结尾,翟永明写道:“我们这些人看了也就看了/它被揉皱塞进黑铁桶里。”如果一个男诗人这么写,很可能会遭到道德上的谴责,甚至是一系列的口诛笔伐。然而,翟永明的女性身份,使她用如此“冷静”甚至可能会被误以为是“无情”的方式处理此类题材时,大大增强了诗歌的艺术性,维护了这首诗的艺术伦理,并把对这一恶性事件的反思上升到了对社会学和诗学反思的高度,这首诗的深意也在这两种反思的缝隙中产生。阿多诺在《棱镜》中曾经提出“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”著名论断,当诗人翟永明选择用这种方式描写此类题材的时候,她则是有意识地去承担这个“野蛮”的罪名,就像莫言在其小说《蛙》的“后记”中说的那样:“人皆有罪,我亦如此。”

三、“对语言承诺”:冯晏 2010 年后的诗作

冯晏从 20 世纪 80 年代开始诗歌创作,一共经历了三个阶段:第一个阶段是以《冯晏抒情诗选》《原野的秘密》为代表的抒情阶段,诗人受浪漫主义诗人普希金、雪莱等人的影响,创作多以抒发情感为主,诗风相对稚嫩,语言也较为浅显,女性气质十分明显。第二个阶段是以《看不见的真》《纷繁的秩序》为代表的朴实阶段,冯晏从 20 世纪 90 年代后期停笔了几年,2000 年又复写,这时期作品的抒情成分明显减弱,思辨性增强,与前一阶段的作品相比,风格硬朗了许多。第三个阶段是以《镜像》《碰到物体上的光》为代表的超验阶段,这一时期冯晏的思维强度逐渐增高,作品密度增大,哲思性和超验性增强,其作品的性别化特征不明显,只能通过生活细节透露些许。这时冯晏的诗人形象已经完全由早期的抒情型诗人脱胎换骨为哲思型诗人,因其高强度的思维能力及其特有的潜意识,在她诗歌语言中揉搓出了一种超验性,为语言打开了一扇“知觉之门”。笔者读完冯晏所有的诗集之后,感受最多的是她作为一名受恩于语言艺术的诗人对语言的回馈。随着冯晏诗歌艺术的逐渐成熟,她为语言回馈的分量也就越足。

冯晏在《镜像》一书的“序言”中写道:“诗人写作,其实就是对语言的一种承诺。仅为这一份承诺,你需要付出的,一定是比你现在所知道的还要多得多。”^⑩冯晏对语言的承诺,在 2010 年以后的作品中,主要体现在对于语言超验性体验的拓展方面。从表面看,冯晏近些年的大部分作品是看不出其女性身份的,她将其女性体验极为节制地融入创作中,而非刻意地将其隐去。冯晏的女性意识藏在诗歌语言之后,是其语言散发出来的气息,这使其写作“去性别化”的方式与翟永明有着本质的差别。

《一百年以后》写于 2016 年,这是一首暗示在一个高速

发展的时空内,诗人大概会是一个什么状态的作品。这首诗分为四段,每段的开头一句都是一次意象的揭露,每段之间都有着一种巧妙的互文关系。这种互文并不是现实中按照一定排列顺序的互文,而是一种在梦境中的无序互文,比如“时间是扭曲的梯子”对应着“写作是蛇蜕掉的皮”,“恐惧留下集体潜意识”对应着“苦难在记忆里卷一根绳子”。这种意象的互文碎片化地散落在诗行之间,使得每段诗都有一种“拼贴”之感。令人奇怪的是,这首诗虽然读起来有“拼贴”的痕迹,但它的气息极为顺畅,诗中所用意象的气质也颇为接近。作为这首诗里的“造物者”,诗人所做的只是将无数朵乌云状的意象拼到一起,从而在“诗的天空”中造出一片“一百年以后”才可能会显现的“火烧云”。

维特根斯坦说:“发明一种语言,可以说是为特定目的依据自然法则(或同自然法则一致)发明一种设施;但它还有另一种意思,类似于我们说到发明一种游戏时的意思。”^⑪在这首题目为《一百年以后》的诗中,冯晏发明了一种以对未来的暗示为主题的语言游戏。这首诗的题目看起来似乎与某种未来有关,但是当读者进入这首诗的意象中去的时候,看到的更多是无数个未来中的“此刻”,而不是此刻中的“未来”。而这个来自“一百年后”的“此刻”,正是冯晏对其语言的一个承诺。

批评家霍俊明说:“冯晏诗歌中的‘灰色词语’和‘黑灰物质’之间形象体现了一个时代诗歌写作的精神词源和伦理功能的纠结。”^⑫这种特征在《过年》这首诗中表现尤为明显。对于大部分中国人来说,春节的颜色通常是红色的,与喜庆有关。在物资匮乏的年代,这种喜庆意味着饱食,意味着放纵。冯晏《过年》中的色调却是灰色的,完全消除了“过年”的象征意味,而将其诱入一个新的命题,一个灰色的命题。诗的第一段写道:“躲进书房依然像挤进车站/触摸空气,手却伸进黄土/今夜,家书被灰烬朗读,灯火跳动/碑文沿着时间逆行,惊飞了爆竹。”在这段诗里,我们看到的是一个像是在坟墓里度过的除夕夜,而除夕夜的主角是“灰烬”,是一种“无处不在”。在这里“灰烬”扮演了春节的叙述者,同时也是烘托气氛之物。诗的第二段写道:“老母亲举杯,时间深处有人赶来/万物相聚如空气,你只需听见静谧/不知所措的人们,团聚是一种忏悔/水仙引来午夜的芬芳,嗅觉不是我的。”在这一段里,所有春节里面的固定主角“老母亲”进场了,她的“举杯”直接推动了后面的“相聚如空气”与“团聚是一种忏悔”。在这里,“忏悔”与“空气”“静谧”用一种互相渗透的方式缠绕在一起。“空气”的状态本身就是“静谧”,“忏悔”也需要在“静谧”的氛围中进行,真正意义上的“忏悔”是连“芬芳”都无法干扰的氛围。诗的最后一段写道:“雕花浮现于一只古碗/能看见的,无形/能听懂的,无声/我在明处播放悲伤,思念像礼花一样。”这里面“雕花浮现于一只古碗”与“思念像礼花一样”形成一处奇特的互文景观,“雕花”在“一只古碗”上“浮现”,从某种意义上又对应了之前的“家书

被灰烬朗读”这种诡异意象。接着是“能看见的,无形/能听懂的,无声”又一次地描述了诗人对于这种特殊的过年气氛的感触。在最后一句“我在明处播放悲伤,思念像礼花一样”中,诗人扮演了一个“播放忧伤”的搅局人,这种看似“扫兴”式的搅局,却有了一个喜剧般的收尾。“礼花”的出现瞬间将诗中的灰尘全部打散,从而将这首诗的色调由“灰暗”强制性地推向一个更多彩的高度。

冯晏的写作,是在尊重语言神秘性的前提下,对语言的保证。这种底气既来自她的阅读、游历以及成长的经历,也来自她的智性训练以及她对于超验之物的特殊感受力。冯晏的诗,是哲学家的诗,却不流于说教;冯晏的诗,也是艺术家的诗,却不流于表达。冯晏用她的写作一次次为语言揭开其超验的面纱,又一次次将面纱重新盖上,将其还给沉默本身。批评家布鲁姆在《影响的焦虑》中说:“诗歌既是收缩,又是扩张。因为,所有修正比都是收缩运动,但创作本身是一种扩张运动。优秀的诗歌是修正运动(收缩)和令人耳目一新的外向扩展的辩证关系。”^⑭阅读冯晏近年的诗,笔者感受到了一种类似于布鲁姆所说的、近似于“弹弓发射”一般的精神上的物理活动。与弹弓不同的是,冯晏有着极为强大的精神力量,这种精神力量随着她写作经验的丰富以及思维强度的增强而愈发后劲儿十足。冯晏长时间对于哲学以及艺术的关注,保证了这架“诗歌弹弓”不易老化,并始终保持一种发射状态。

通过以上的论述可以看出,“去性别化”写作在中国当代

女诗人的写作中有着一种特殊的位置。尤其是进入 20 世纪 90 年代以后,随着女性诗人们对于诗歌技艺的锻造,以及对文学艺术的不懈追求,“女性写作”不再是“脆弱”“敏感”“柔弱”等固化标签的代言词。就“女性意识”“女性表达”等通常意义上的女性写作而言,这种“去性别化”写作,因其不再依附于情感的宣泄或身体的反应,而体现出艺术特有的思辨性和共振性,从而走向一个更广阔的艺术天地。

注释

- ①周瓚:《透过诗歌写作的潜望镜》,社会科学文献出版社,2007 年,第 133 页。②杜涯:《诗抵达境界》,《诗探索》2010 年第一辑“理论卷”。③杜涯:《我们不能选择出生的地方》,《文艺争鸣》2008 年第 6 期。④杜涯:《落日与朝霞:杜涯诗选(2007—2015)》,北岳文艺出版社,2016 年,第 16 页。⑤周瓚:《挣脱沉默之后》,北京大学出版社,2014 年,第 165 页。⑥⑦翟永明:《完成之后又怎样》,北京大学出版社,2014 年,第 9、12 页。⑧[英]托-斯-艾略特:《传统与个人才能:艾略特文集·论文》,卞之琳等译,上海译文出版社,2012 年,第 10—11 页。⑨臧棣、黄茜:《每个找到自己声音的女诗人都是女神》,《汉诗》2014 年第三期。⑩转引自周瓚:《新世纪中国女性诗歌的发展态势》,《文艺报》2011 年 8 月 24 日。⑪冯晏:《镜像》,商务印书馆,2016 年。⑫[奥]维特根斯坦:《哲学研究》,陈嘉映译,上海世纪出版集团,2005 年,第 135 页。⑬冯晏:《碰到物体上的光》,人民文学出版社,2018 年,第 3—4 页。⑭[美]哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑:一种诗歌理论》,徐文博译,中国人民大学出版社,2019 年,第 73 页。

责任编辑:一鸣

On the "De-genderization" Writing in the Contemporary Female Poetry

— Take Du Ya, Zhai Yongming and Feng Yan as Examples

Du Peng

Geng Zhanchun

Abstract: Since the 1990s, there has appeared a writing tendency of "de-genderization" among Chinese contemporary female poets, and female writing was no longer labeled such as "fragile", "sensitive" and "weak". Among contemporary female poets, the works of Du Ya, Zhai Yongming and Feng Yan are quite unique. Du Ya's poems have no obvious gender characteristics from the beginning of her writing to the present, which makes her seldom mentioned when talking about the subject of "female writing". After the 1990s, Zhai Yongming has gradually desalinated the "night consciousness" proposed in her early years, and turned to a broader and more technical writing. This "de-genderization" writing style, however, has a special attraction because of its "female author" identity. In most of Feng Yan's works in recent years, her female identity cannot be seen, so she integrates her female experience into her creation with extreme restraint, and hides her "female consciousness" behind the language of her poems, so that her language exudes a unique flavor. This kind of "de-genderization" writing of contemporary female poets is no longer attached to the emotional vent or the body reaction, but reflects the unique dialecticism and resonance of art, thus moving towards a broader art world.

Key words: female poetry; "De-genderization"; Du Ya, Zhai Yongming; Feng Yan