

“新时期”电影与农民身体的政治

郝延斌

无论我们选择何种路径来重访“新时期”电影，传统与现代的对立都是难以绕开的窄门。其间出现的种种现代性叙事在把农民指认成传统中国的象征时，也都不约而同地把农民的身体挪用作为有效的修辞装置。小到漱口刷牙，大到生病、怀孕与身体的残缺，借由农民的身体衍生的故事，往往是“新时期”电影在想象一个现代中国时不可或缺的情节单元，也是在新的历史语境中考量时代主体的方案。这样的叙述策略有其出自革命文艺的历史根源，在“新时期”之后，也被那些呼应意识形态的电影所继承。

在革命文艺关于阶级斗争和社会生活的叙述中，身体曾经是经典的修辞装置。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》就借用卫生的比喻赋予了个体以鲜明的政治内涵。他指出：“革命了……这时，拿未曾改造的分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净了，最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。”他还因此告诫人们，“到了根据地，并不是说就已经和根据地的人民群众完全结合了”^①。毛泽东的讲话在此定义了一种政治上的卫生精神。由于外在的体貌特征已经被改写成了政治身份的确切能指，因而，身体所具有的生命价值也往往在革命文艺的叙述中被抽空，变成了意识形态的容器。

政治权威所建立的这种关联，不仅成为延安时期知识分子自我改造的指南，也在此后的几十年里，为叙述这种改造的文艺创作设定了基本的原则。在被视为“一部知识分子思想改造手册”^②的影片《青春之歌》（崔嵬、陈怀皑导演，1959年）里，政治的身体修辞已经从毛泽东在“讲话”中提到的手和脚，深入到了林道静的“黑骨头”与“白骨头”。“革命不仅是制度革命——用新的制度代替旧的制度，也不仅是思想改造——用新的思想代替旧的思想，革命也是身体改造——用新的身体代替旧的身体。革命的最终理想是要塑造‘新人’，这个‘新人’除了要有新思想还必须要有新的身体”^③。所以，仅有思想的觉悟是不够的，林道静只有在敌人的深牢里接受了身体上的酷刑考验之后，才能作为一名真正的革命者回到人民中间来。这部影片“因之而

将知识分子这一被贬抑、被搁置的阶层成功地闭锁在权威话语的表述之中,直到无产阶级“文化大革命”(1966—1976)以一片猩红的天顶与视域遮蔽并吞噬了一切”^④。而当“文革”电影要再度将知识分子遣送出权威话语的时候,藉由身体的修辞来下达政治的律令,仍是一种常见的叙述方案。在《决裂》(李文化导演,1975年)里,新上任的大学校长龙国正主持了一所无产阶级新型大学的招生考试,贫农子弟江大年夜凭一双长满老茧的手就获得了入学资格。而与这一推到前景的画面形成对照的是,镜头反打,身材佝偻的教导主任,一位顽固地坚持“资产阶级教育观念”的老学究,黯然退入后景。这里的一前一后,一进一退,既是“文革”电影模式化的场面调度,也是国家意识形态的话语实践。

同样也是某种决裂的意识使然,“文革”结束后相当长的一个历史时期(80、90年代中期)被命名为“新时期”。这一命名既表达了对于“60—70年代社会主义实践的普遍拒绝”,也包含着基于一系列新旧对立二项式而展开的“现代性想象”。这两者又同时被意识形态国家机器吸附到现代化的社会规划方案之中,要在“相信未来”的承诺之下,完成黑格尔所说的那种和“旧日生活与观念世界的决裂”^⑤。而在此间深富意味的是,一方面是这场漫长的告别要将农民的主体形象及其文化价值当作革命文艺的政治遗产悄然回避,另一方面,却又欣然继承了身体修辞的策略,并且藉由填充修正的意识形态内涵而将农民的身体改写成“新时期”的现代性话语赖以确立自身的镜像。通过一种跨媒介与互文本相结合的阅读,便会发现关于农民身体的情节单元是如何被“新时期”的电影、也被现代性的话语植入到了时代政治的议程之中。

一、刷牙与卫生的现代性

关于“现代”,雷蒙·威廉斯在《关键词:文化与社会的词汇》中解释这一词条的时候,列出了三个相关词汇:“改善”、“进步”和“传统”^⑥。这种关联实际上提供了理解现代的基本思路,它意味着通过对传统施以向好的改造而实现社会的进步。其中所包含的善的目的,已预先为事无巨细的变革提供了合法性,因而只要现代本身作为一种价值在场,改造身体的故事就有讲下去的理由,即便是从刷牙这样一个小细节开始。

在《日本现代文学的起源》中,作者柄谷行人说过一句看似无关宏旨的话:“虫牙几乎完全是遗传性的,因此刷牙也无济于事。而刷牙只不过有其另外的文化价值而已。”^⑦这里的价值,无非就是刷牙作为现代卫生护理的指称,意味着要对身体的自然状态加以合理的改造,藉此企及一种新的生活。因为这种文化价值的存在,刷牙也成为“新时期”电影用来组织情节的关键。在影片《人生》(吴天明导演,1984年)及其同名小说原作里,农村姑娘刘巧珍刷牙的场景就因此而被展演成一场挑战传统的仪式,尽管作者在此借用的是爱情的名义。上过学、教过书的高加林建议刘巧珍刷牙,本是一件极为私密的事,是他第一次亲吻了这位姑娘之后的嘱咐,然而一旦当后者真正做出这一举动,仍然立刻就被放大成一件耸动村庄的公共事件。小说的第六章用了近一半的篇幅来描述刘巧珍刷牙的过程,其中写道:“她右手很不灵活地拿着牙刷在嘴里鼓弄了好一阵,然后取出牙刷,喝了一口缸子里的清水,漱了漱口,把牙膏沫子吐在地上,又喝了一口水漱起来。周围一圈人的眼光,就从那牙缸子看到她的嘴上,又从她的嘴上看到土地上。”而当刘巧珍的身体在村民的围观中变成一具怪物时,叙述者的声音也立即就出现了,将围观者定义成一群“思想古旧,不习惯现代文明的人”^⑧。这里的解围,与其说是展示了一种叙事技术,莫如说是试图借助刘巧珍的嘴来说出对于某种现代生活的热切向往。事实上,也正是这种无法压抑的冲动,决定了刘巧珍必须要在一个公开的空间里面对公众行动,以此表达

对于农村传统生活的抗议,而不是躲在自家的窑洞里完成这样的文明行为。

虽然《人生》的电影改编并不曾像小说那样刻意渲染上述场景,但是同年出品的影片《爬满青藤的木屋》(向霖导演,1984年)在对古华的小说原作进行改编时,不仅保留而且有意识地放大了刷牙的细节。失去一只手臂的知识青年李幸福被打发到绿毛坑林场,也将一种别样的生活方式和观念带给了深山老林里的盘青青。李幸福蹲在河边刷牙,这位瑶家阿姐的女儿小青好奇地问他,嘴里不脏为什么要用刷子去刷。李幸福告诉小青:“早晨起来刷刷牙,牙齿雪白雪白的,好看!”尽管盘青青从来不刷牙,牙齿也是“雪白雪白的”,而且“嘴里又香又甜”,但她还是毫不犹豫地就接受了这位突如其来的文明人给出的建议。刷牙的卫生价值和审美价值在此都是多余的,它之所以会有不可抗拒的吸引力,是因为刷牙和李幸福在河对岸读书、写字、收听广播一样,意味着一种健康平衡的现代生活。对于这种文化价值的肯定,在影片的意义结构上象征性地治愈了李幸福的身体残疾,一种隐喻式的阉割也在叙述进程上推动了女主人公从其野蛮的丈夫王木通那里转移给李幸福。一柄轻巧的牙刷为被压抑的身体打开了逃离囚禁的出路,在小说里,盘青青趁着一场山火跟随李幸福私奔去了一个无从想象的桃花源。但是面对审查制度,不得不考虑其媒介教育效果的电影,却既不能鼓励世外桃源的遐想,也不能否定自己的启蒙叙事,最后只好让盘青青葬身火海,也不再提及王木通的下落。而再度出场的李幸福则负责将两个孩子送往学校,知识男性在“新时期”获得了父亲的名义,并从愚昧的旧生活那里过继了未来。

“在‘文明与愚昧的冲突’这个时代主题的呈现中,战胜愚昧的文明之光总是从非常物质性的细节开始”^⑨。然而这些小细节并不总是妥贴地服务于大叙事。周蕾曾注意到,诸如革命和改革这类宏大的视野,总是试图使琐屑的、冗余的细节臣服于自身的叙述,结果却被这些细节出人意料的反驳所取代^⑩。尽管说成取代未免有些绝对,但当刷牙的细节作为表征现代生活的经典情节单元,再度出现在书写改革神话的影片《野山》(颜学恕导演,1985年)中时,却的确产生了一种无法控制的强烈的抵牾效果。片中的男主人公禾禾曾经当过兵,他从这段并未具体描述的履历中获得了完全不同于普通农民的经验和知识,执意要借助新科技来发家致富。尽管在这些经验和知识转换成经济效益的过程中,男主人公一再受挫,但是所有的挫折都被视为改革者信念的印证而得到了同情和赞美。当影片像“新时期”的很多文艺作品一样,试图通过作为镜像的女性来表达这一主题时,身体的修辞也再一次派上了用场。在禾禾的影响下,乡村女性桂兰也开始向这位“见过世面的人”学习新的生活方式,尽管她学到的新生活还没有现代到每日刷牙的程度,而只是在用盐水漱口。面对如此举动,桂兰的丈夫灰灰以不无恶毒的言词讥讽道:“那吃五谷的嘴里莫非有屎不成?”启蒙者试图通过切身的改造来着手现代性的工程,结果却在被启蒙者那里遭遇到了狡黠的抵抗,清洁身体的方式出其不意地变成了对于身体的背叛和羞辱。有时候,这些反驳大叙事的小细节甚或会使启蒙行动沾染上某种暴力色彩。《人生》中的刘巧珍刷牙就呈现为鲜血淋漓的一幕。“没刷几下,生硬的牙刷很快就把牙床弄破了,情况正如村里人传说的‘满嘴里冒着血糊子’”^⑪。诚如杰姆逊所言:“正是对只能不合时宜地被称作前现代或欠发达的东西的那种熟悉性,使新事物获得了引起恐惧或兴奋的能力。”^⑫尽管这里的新事物尚只是刷牙这样一个“小动作”。

二、关于疾病的隐喻

在“新时期”文艺征用身体修辞以实现其意识形态诉求时,卫生与健康总是以其来有自的

名义。“贯串二十世纪,卫生成为一种鼓舞中国精英现代理想视野的工具性话语,成为一种手段,藉由这种手段,他们期望国家、社会和个人能被改造……独特的中文词汇‘卫生’,以异乎寻常的方式包含着福柯称其为‘生命权力’的东西,它是国家可以借其实施生命管理的技术,也是个体将规训的机制内化,从而使其行为与国家的目标保持一致的‘治理术’的观念”^⑬。疾病作为身体的平衡被严重败坏的状态,正是这种生命管理技术借以强调自身的恰当契机,患病的身体因而也是规训机制发出的警示。关于疾病的成因与结果的各种想象,以及这些想象所激发的情感和反应,也无不可为政治的身体修辞所用。

在讨论丁玲的小说《在医院中》时,黄子平发现,革命文艺关于疾病的叙述曾确切地定义了病菌的来源。当小说“以个人的身体来象征社会群体时,身体的界限也非常被看重,界限的跨越进出因之成为一种重大事项;疾病或身体的痛苦都视为外物的侵入所致,维护身体界限的和谐不使外物进入,就成为重要的价值所在”^⑭。这种性命攸关的内外之别,同样也是“新时期”电影结构故事的基本方式。重要的区别在于,内与外的象征意义及其意识形态价值,已在后者关于现代与传统、文明与愚昧的叙述中被彻底颠倒了过来,并且具体化为城市与乡村的对立。尽管遥远的外界通常都不会在影片里有太多具体的呈现,甚至从不出现,只是被当成主人公的履历而略作交代,有时是上过学,有时是当过兵,总之是一个曾经“生活在别处”的片段,一个“想象的能指”,但它却是叙事的进程寸步不离的背景。而凸显在这一背景之上的乡村,一个封闭的空间和传统的社群,则成为现代文明的叙事不断探寻病灶的诊疗室。如果没有城市的存在,乡村甚至无法认识自身的隐疾。一度引得众多论者唏嘘不已的《乡音》(胡柄榴导演,1983年),就是推演这种逻辑的恰当例证之一。

在影片的开头,陶春一家的生活完满地符合了乡土中国的理想模型。男人在村头摆渡,女人在家里种田,共同养育一子一女,光景过得虽然俭朴却也不至饥寒。然而这一理想模型所暗含的衰败隐忧,还是很快就通过女主人公的身体显现了出来。陶春时常觉得体力不济,并且伴有阵痛,但这一切都被当作身体的自然反应,或是无关紧要的小毛病而打发过去。直到一次险些危及生命的意外出现之后,陶春才被丈夫送到县城里的医院检查,结果确诊为肝癌晚期。事态至此,具体的病理学推断已不再具有实际的价值,事实上,影片从始至终都没有给出关于病因的确切信息,暧昧地回避了积劳成疾的猜疑。因为即便是在“新时期”的语境里,前现代的社群所崇尚的德行,诸如勤劳、节俭、隐忍和恭顺,仍然是现代化规划用以管理和控制社会变迁的意识形态有效成分。明确地被揭示出的是另一种社会学意义上的病灶,一种反现代的观念与行为。每当陶春的症状有所表现,她的丈夫余木生就让她服用仁丹来缓解病痛。这种来自日本、曾在半个多世纪前流行于东亚市场的药品,在此不仅没有任何指称现代文明的意思,反而作为一种愚昧的敷衍方式,将日益恶化的病体掩盖在健康的表象之下。等到妻子生命垂危,余木生迫不得已才向现代医疗技术求助时,病若风烛的陶春已经无从救治。

陶春的疾病因而也是乡土中国的寓言,暗示着封闭保守的社群已然不是一个可以自我调适、自我平衡的社会空间,只有来自外界的那种现代医学式的凝视才能洞悉其中的重重危机。尽管县医院也没有治好陶春的病,但这并不意味着影片对于现代化的回天之术有所怀疑,恰恰相反,这个哀凉的结局所肯定的正是反现代观念的全面溃退和规训机制的惩罚。在《香魂女》(谢飞导演,1993年)中,这种惩罚甚或以疯癫与文明的形式确立了自身的威严。

在乡下开油坊的香二嫂生了一个心智不健全的儿子墩子,考虑到其父亲瘸二叔的身体缺陷,这种先天的残障也可以看成是某种恶化了的遗传变异。儿子成年之后,香二嫂打算给他娶一房媳妇。尽管其情人任忠实告诫她:“墩子有病,这种事放在城里就是不合法。”但在片中的

农村,她的打算还是以古老的交换形式实现了。经济宽裕的香二嫂以替亲家还贷为条件,换娶了同村的姑娘环环为儿媳,并寄希望于通过“冲喜”来治好墩子的病。然而结婚的庆典却变成了疯癫发作的闹剧。酒席尚未正式开始,迫不及待的墩子就将众人赶出洞房。香二嫂连忙下令“奏乐!奏乐!”以掩饰尴尬的场面,结果墩子却在一片锣鼓喧嚣声中脱下了新娘子的内衣裤,跑到院子里面对赴宴的村民们大声喊叫:“我把它们都脱了!是我脱的!”一边是野蛮原始的性欲冲动,一边是彻底丧失了性功能,在这两者的分裂之间,剥离了生命力的男性身体变成了一具空洞的躯干。尽管“我”三番五次地强调自身,却也只能假想自己对女性身体的占有,结婚的仪式变成了阉割的仪式。它是疯癫的高潮,也是臣服的时刻,被文明宣判为非法的病人将永久地失去未来。

饶有趣味的是,墩子未成年的妹妹珍儿却是一个健康聪明的孩子。而且在绝大多数场景里,这个孩子都在读书写字。她还为母亲读出了外商名片上的信息,那是香二嫂的家庭作坊在市场经济的未来惟一的出路。但是这个孩子却和瘸二叔没有血缘关系,她是香二嫂与其情人任忠实的私生女。这样的设计既是《香魂女》这部具体的影片在现代性想象、传统改造和政治诉求之间协商的结果,也是“新时期”电影中普遍存在的症候,一种文化启蒙的自我分裂。这些影片一方面将一个幽暗的甚至扭曲的乡土中国建构为现代化的他性资源,试图通过改造农民来为“新时期”的政治重塑合格的主体。另一方面,却又从这个古老的中国那里继承了性别角色与权力关系的配置,惟一的不同在于,此时的男性主体必须通过新的意识形态的考量。因而,只有能够打开市场、引进外资、架设新生产线的任忠实而非木讷愚笨的文盲瘸二叔,才能真正赢得作为价值客体的女性,并在这片身体铺就的生育阵地上胜出。

三、怀孕的政治与神话

在某种激进的意义上,影像叙事文本中的怀孕往往都不是女性身体的自然反应,而是以女体为镜像来投射的社会文化症候的反应。“女性在自己的身体防线被诸如暴力、疾病、伤残等打破时,常常会感受到自我遭到侵害,然而怀孕的意味却十分暧昧。怀孕的意义必定是由某种通过将女性身体规范化来控制妇女行为的社会符码所决定”^⑤。不过,到底谁有能力让女性怀孕,这种社会符码的分配却始终变动不居的。在“新时期”的电影中,只有那些符合时代政治需求的男性才有资格获此殊荣。

最为典型的文本莫过于谢晋根据同名小说改编的影片《芙蓉镇》(1986年)。片中俊俏的女主人公胡玉音嫁给了老实本分的农民黎桂桂为妻,两人结婚多年始终没有子嗣。黎桂桂死后,四清工作组组长李国香一度怀疑自己打算委身下嫁的退伍军人、粮站站长谷燕山与这位漂亮寡妇有染,但在一次妒火中烧的审问中却发现,谷燕山的下体早在革命战争时期就被打伤了。最终使胡玉音怀上身孕的,是她被打成富农婆之后与之一夜同房的黑五类秦书田,一个“文化工作者”。胡玉音的身体作为电影叙事的话语资源和形象资源,在虚构的世界里被准确无误地分配给了秦书田。通过肯定性能力而确证知识男性的主体性,这样的故事注定只能出现在知识分子觉得自己已然可以扬眉吐气的“新时期”。

当然,谢晋处理故事的聪明之处绝非仅此一例。事实上,他通过电影的情节设计、场面调度和极为繁复的剪辑技巧跨越了“文革”的背景,将革命战争时期与“新时期”连接起来,相当微妙地缝合了意识形态的裂隙。胡玉音临盆难产,恰好是谷燕山拦下一辆军车将其送往一所部队医院。在胡玉音被送进产房前,是谷燕山作为产妇家属在婴儿父亲签名的地方写下了自

己的名字。当胡玉音被送进产房后,影片用一组极为周正的对切镜头在谷燕山和女军医之间建立了联想。随后出现的是一个女军医帽徽的变焦镜头,引导出谷燕山回忆的闪回片段。画面呈现为战斗的场景,并伴随着“为了新中国前进”的画外音。其间特别插入了介绍谷燕山下体中弹的高速摄影镜头。当一个户外的空镜头结束了闪回片段,画面重新回到医院时,胡玉音已经顺利地生下一个男婴。尽管他的亲生父亲是秦书田,但是秦书田的不在场却让谷燕山分享父亲之名成为可能。在新生儿与新中国的代称关系之下,昔日的革命战士与今日的知识分子同时得到了身份确证。在“新时期”电影中,还很少有哪一部作品能够做到如此圆满。

胡玉音的身体就像一只具有自觉意识的密码锁,能够根据时代语境的变化来对政治化的“利比多”做出准确的判断,只有那些符合时代需要,也在意识形态的考评中臻于完美的理想男性才能将其打开。在政治与神话的双重裹挟之下,怀孕的生理意义已经被彻底地抹除了,女性的身体就像一块等待着时代英雄前去开垦的土地。《野山》里的桂兰与灰灰结婚多年都不曾生育,但在其小说原作《鸡窝洼的人家》的结尾,改嫁给有见识好闯荡的农村改革先锋禾禾之后,立刻就有了身孕。“消息一时三刻传遍鸡窝洼,人人都惊呆了,这个多年不会生娃娃的烟峰(桂兰)竟怀孕了!说来说去,原来那灰灰才是个没本事的男人”^⑩。抱残守缺的旧式农民被否定的不仅是创造丰裕的物质生活的能力,而且还有他的生育能力。女性鲜活的身体在此成为一张浅薄苍白的试纸,用来测定男性主体在时代政治中的符合程度。很难断言电影导演在改编时删除这个神奇的情节是出于某种抗拒的意识,因为电影的结尾也表现出某种神话的色彩。禾禾与桂兰购买了一台使用现代技术的电磨,将自己的新家和现代化的磨坊一并安置到了远离村庄的高山上。在影片最后一个小角度仰拍的镜头里,那个灯火通明的地方看起来就像一座有求必应的庙宇。

“新时期”的电影经常将技术等同于科学。科学的任务本来是使一切去符码化、非神圣化^⑪,然而而那些以改革为背景的影片中,却恰恰是科学本身变成了最神圣的超级符码。颇类似于亵渎神灵的惩罚,那些对于科学抱有怀疑态度的农民,迟早要在故事世界里有所丧失,甚至包括他们的雄性荷尔蒙。

时隔十年,《野山》所删除的神奇情节又出现在影片《喜莲》(孙沙导演,1996年)当中。喜莲和桂兰一样多年不孕,而且一样并不因此而焦虑。她们的坦然表明这些乡村女性多少已经具有现代的自我认同意识。当然,故事的重点并非赞扬这种意识,而是如何盗用女性的身体来成就一个意识形态的神话。影片一反男权主义的叙事惯例,将喜莲丈夫的男性气质最小化,甚至就其作为一种角色配置来说也是被贬斥和被排挤的。整部影片因此就像女主人公的个人独白,事实上,作为一种叙述技巧的独白贯穿了始终。喜莲以新学到的科学方法种植蔬菜,产品即将上市时,她面对着土地感慨:“儿子没生,倒是生了一堆辣椒!”科学的生产方式在此代偿了生育的缺憾,然而仅有代偿显然是不够的。女主人公将种辣椒所得的收益悉数分给了村民,并且领导人们组成了一个农村经济联合体,整个村庄都将跟随她走上科学种田的致富之路。一种再集体化的冲动得以完整地表达之后,影片即此使用黑场的句法切分结束了故事的主体部分。而当画面再度出现时,喜莲的怀里就已经抱着一个孩子。影片袭用感天而孕的神话和拜神求子的民俗制造了这一完美而诡秘的结局。当然,这里的天和神都是被媒介教育的意图改装过的,它是女主人公的行为既满足了现代化的社会规划关于农村未来的美好想象,又缓解了市场经济带来的个人主义和实利主义危机之后,国家意识形态借助女性的身体完成的一次奖赏。

结 语

时至今日,“新时期”的落幕已经成为另一场漫长的告别。然而,当我们带着浓烈的文化乡愁在重返“新时期”的途中再度浏览这个黄金时代的电影景观时,却会发现某些被误认为属于过去的东西,俨然就是我们的现在。尽管眼下这个时代的电影和电影研究一样,“对交欢的人体兴趣盎然,对劳作的身体兴趣索然”^⑮,但这绝不意味着那些对农民表现出兴趣的影片就传达了丰富而真切的身体经验。事实上,农民的身体仍是电影的叙事驾轻就熟的修辞装置,惟一的不同在于这些卑微的身体不再被用来支撑现代性的大旗,而是用以消化某种现代性的后果。面对社会分层日益加剧的现实,那些身处底层的被侮辱和被损害的身体也被挪用作高尚道德的基座。“穷人都是好人”,已经成为一种相当流行而且极易讨好的模式,崇高的德行一本正经地为沉痛的丧失提供着看上去很美的认同补偿。在一部名为《泥鳅也是鱼》(杨亚洲导演,2006年)的影片中,主人公“男泥鳅”和“女泥鳅”钻进城里的下水道清污,要代替逃之夭夭的承包商还清工友们的工钱,这种崇高的目的使其溅满污水的脸得以圣洁的净化。然而问题在于,如果现实社会中的农民满足不了这样的道德想象,“泥鳅们”还有资格被看成“鱼”吗?

- ① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942年5月),《毛泽东选集》一卷本,人民出版社1964年版。
- ②④ 戴锦华:《〈青春之歌〉:历史视域中的重读》,唐小兵编《再解读:大众文艺与意识形态》,北京大学出版社2007年版。
- ③ 陶东风、罗靖:《身体叙事:前先锋、先锋、后先锋》,载《文艺研究》2005年第10期。
- ⑤ 贺桂梅:《“新启蒙”知识档案:80年代中国文化研究》,北京大学出版社2010年版,第15页。
- ⑥ 雷蒙·威廉斯:《关键词:文化与社会的词汇》,刘建基译,三联书店2005年版,第309页。
- ⑦ 柄谷行人:《日本现代文学的起源》,赵京华译,三联书店2003年版,第102页。
- ⑧⑪ 路遥:《人生》,北京十月文艺出版社2009年版,第48、49页,第49页。
- ⑨ 王宇:《20世纪文学日常生活话语中的性别政治》,载《学术月刊》2007年第1期。
- ⑩ Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 85.
- ⑫ Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London: Verso, 2002, p. 144.
- ⑬ Ruth Rogaski, *Hygienic Modernity: Meanings of Health and Disease in Treaty-Port China*, Berkeley: University of California Press, 2004, p.300.
- ⑭ 黄子平:《病的隐喻与文学生产:丁玲的〈在医院中〉及其他》,唐小兵编《再解读:大众文艺与意识形态》。
- ⑮ 刘禾:《跨语际实践:文学、民族文化与被译介的现代性(中国,1900—1937)》,宋伟杰译,三联书店2008年版,第285页。
- ⑯ 贾平凹:《鸡窝洼的人家》,人民文学出版社2008年版,第218页。
- ⑰ 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社2005年版,第21、22页。
- ⑱ 特里·伊格尔顿:《理论之后》,商正译,商务印书馆2009年版,第4页。

(作者单位 江南大学人文学院)

责任编辑 容明