

# 蘇醒的夏娃——

## 新時期女作家的創作傾向

● 季紅真

### 集體意識、個體意識、 女性意識

如果我們回顧一下改革開放以來中國當代文學，就會看到這是有史以來中國女作家湧現得最多，而且也最活躍的時期。太多的苦難，太沉重的負擔，太過長久的壓抑，使中國婦女，以文學為突破口，急切地表達着自己的思想情緒。許多人的表達顯得非常不從容，然而卻能迅速地引起普遍的反響，應該說這個時代的女作家是十分幸運的。一大批引人矚目的女作家應運而生，是這個時代特定的人文環境的產物。而女性與文學，也就構成了窺視這個時代的一個特殊角度。

從這個視角，我們可以看到女性在這個時代的覺醒，透過無意識的掩飾中，中國女性日益復蘇裸露的精神，這精神與時代的精神相砥礪相融匯，促進着社會文化的進步與發展。

事實上，中國女作家女性意識的覺醒，經歷着這樣的過程，即從集體

意識中蛻變出個體的意識，然後才由個體的意識中逐漸蛻變出女性的意識。在這個過程中，女作家的社會參與意識，一開始就是以個體的方式，表現為與男作家不盡相同的特徵。譬如，當張賢亮寫《邢老漢和他的狗的故事》的時候，張抗抗寫了《夏》，前者以人民的疾苦觸發自己的創作情緒，後者原來就是從個體的境遇感受出發進行創作。又如蔣子龍在繼續着《喬廠長上任記》等一系列，旨在推動改革的作品時，遇羅錦則以連續的童話，近於自敘傳式地頑強表達着個體的慾求。如果說《冬天的童話》裏的愛情悲劇，還可以在哥哥的英靈暉映下獲得某種聖潔感的話，《春天的童話》則表現為赤裸得近於貪婪，近於厚顏無恥的情慾。

當然，界限並不是那麼清晰的。譬如，馮驥才《鋪花的歧路》與張抗抗《愛的權利》同期發表，就絕非偶然。由此也可以看出，這個時代的社會參與意識，一開始就包括容納着個體意識，或說個體意識本身構成了這個時代人文精神的一部分。人的發現一開

始就是以個體的重新發現為契機的。又如張潔的《愛，是不能忘記的》，引起轟動與持續不斷的爭執時，諶容則繼續着《人到中年》與《太子村的秘密》等旨在揭示社會問題、反思歷史的創作，一直到《減去十年》，關注社會的努力持續不斷。然而，她是以女性特有的冷靜與持重去審度，女性的精神使她的個體意識更多地表現着，在同一祖國中，區別於男性作家的個體認知特徵。

由個體意識向女性意識的過渡，顯然需要以認知為中介。純然價值論的理想，固然可以使人們非常順暢地表達自我，卻無從幫助人們冷靜地認知世界與觀照自身。張辛欣、王安憶、殘雪等一批三十歲左右的青年女作家的創作顯然充當了這一個體意識向女性意識轉變的重要認知環節。張辛欣《在同一地平線上》、《我們這年紀的夢》與《最後的停泊地》等作品，以犀利的筆觸洞悉着在同一生存現實中，男女兩性的不同位置與勢力對比，在赤裸裸的競爭關係中，社會生存的本相。王安憶則逐步將社會生存簡化還原為男女兩性的關係。男人與女人作為她主要的認知對象，不僅僅是一個社會的現實領域，也是一個近於遠古神話或無窮隱喻的古老命題。她的《小鮑莊》、《小城之戀》等作品，整合出的世界是一個高度抽象的情慾（物質的與精神的）的世界。在這個世界中男女兩性，在彼此吸引着，又互相排斥着，依偎着又扭打着走過漫長的生命路程。殘雪則要比這兩位極端得多。她的女性意識在強烈個體意識的壓抑中，沒有得到成熟的發展。她長於以感覺怪誕的意象激流，顛覆人們優雅的欣賞習慣，也超越了正常的認知方式。她的《蒼老的

浮雲》等一系列作品，整合出夢魘般的情境，模糊了女人與男人，自我與世界的所有界限，自然也不失為一種認知方式。無從介入的旁觀視角，犀利的批判主題，顯示着女性特有的尖刻。也將文化的批判發展到人性的批判。成為「尋根後」文學中最普通的主題。

由此，我們可以看到這樣一個過程，對人性的呼喚導致了政治的批判，進一步發展為對文化的思考。而女作家的女性意識，正是在這個演進過程中由人性意識分蘗而生。當作家的個性意識更多地表現為個體化的感知方式的時候，在觀照世界與審度自身的同時，女性意識便取代了人性意識，成為中國女作家的重要主體意識。

## 社會倫理主題的新突破

延襲着社會學的傳統文學觀念，中國女作家的第一個敏感區，也是女性意識得到初步展露的第一個窗口，是社會倫理主題。張潔的《愛，是不能忘記的》為發軔之作，由此引起有關性愛的道德基礎問題論爭的持續興奮，至今令人驚詫不已。她觸動了一個敏感區，這個敏感區相對於「四人幫」等社會政治集團來，更近於人們尋常的情感世界。唯其如此，男人與女人，也就自然而然地超越了社會的階級範疇，古老然而卻非常新鮮地進入了當代文學的表現領域。

由這個視角，許多女作家開始表現出創作的傾向性。諶容的《楊月月與薩特研究》幾乎只是提供一幅粗糙的生存圖畫，男人與女人在她的思維掃描之下，顯示出困窘的生存境遇。



一個完全順從着命運擺佈的勞動婦女與薩特這樣一位西方當代哲人聯繫在一起，本身就具有反諷的意味。因此，社會倫理問題也就不單單是婦女的問題，還聯繫着整個社會的文化素質。當她不加評說地敘述出這兩個女人與一個男人的故事的時候，事實上揭示了一種非理性的盲目生存現實，暗示人生的許多不幸與痛苦事實上都是個人造成的，而眾多個體的蒙昧狀態，最終也造就着社會整體的蒙昧狀態。這個維度的思索，後來又出現在她的《錯、錯、錯》中，一錯再錯的情感糾葛串連起兩個主人公一生的不幸。理性的批判精神，是她關注社會倫理問題的基點。

當張容在人與環境、理性與情感的關注中，測度兩性關係的時候，張潔則試圖將政治的價值理想與情感的價值理想協調起來，對抗形式化了道德規範。鍾雨對一個正直的老幹部刻骨銘心的戀情，發乎情而止乎禮的節制，使之獲得相當崇高的悲劇色彩。這篇小說講的實際上是一個女人的故事，作者以女性中心的地位，顛覆了男性中心的傳統秩序，同時也顛覆了作家以無意識自我掩飾中的政治價值

理想，暴露出作者自我的一個矛盾。她此後一直在這矛盾的兩極擺動。政治的價值理想使她希冀從個人的情感世界中擺脫出來，主動地投身改革，翅膀不免沉重。而個體情感的理想又使她充分地表現着不斷發展的自我。《方舟》等一系列作品，顯然寫得要從容得多。「九死而不悔」的決心，使她最終放棄了協調兩種價值觀念的努力，《七巧板》對家庭關係的普遍懷疑，無疑是對《愛，是不能忘記的》中設置的限度的大膽逾越。

在社會倫理主題中獲得充分自我表現的作家還應該提到張抗抗。她的《淡淡的晨霧》、《北極光》等作品，始終是以女性為中心，充滿了反叛的激情，多悲憤之聲與抗爭的勇敢。激烈的個性特徵，使她對女性的表現，常常無意識地流露出自我欣賞的特點。最終走向了對人性的道德審視。

對於更年輕的作家們來說，社會倫理的視角顯然過於狹小。她的渴望更淋漓地表達自己的內心世界，或者更自由地表達自己對世界人生的領悟。王安憶、張辛欣、劉索拉、鐵凝當屬於這一類作家。被張辛欣自己解釋為「少女初戀的情緒」（見張辛欣《往事知多少》）的處女作《我在哪兒錯過了牠》，以內心獨白的演述方式，使她一開始就奠定了揮灑自如的表現風格。女性的心靈是她容納世界的窗口，情緒是她整合世界的主要手段。疲憊的時候，就從心靈中跳出來，漫遊一下社會，以《北京人》為富於暗示的總題，羅列出眾生相，如瀏覽風光。厭倦了又退回來，啃嚙自己的心靈。她在心與世界中逡巡，而終則以心靈為「最後的停泊處」。與其說她以理性的自覺反抗着社會倫理規範，毋寧說她是天生的叛逆，命裏注

圖 張容的《楊月月與薩特研究》，顯示出兩性困窘的生存境遇。

定難以適應規範的秩序。

劉索拉則比張辛欣更為極端，她的作品提供了毫不掩飾的生存狀態，本身即是對舊有規範最强烈的衝擊。她由情感的領域，直接進入精神領域任性地流連。她的女性意識一開始就極強，而且充滿了困惑。她太知道自己要的是甚麼，極珍愛自己作為女性的特徵，因此而少有張潔與張抗抗式的焦慮，也沒有張辛欣式想做一個好女人而不可得的感傷。她明智地站立在那束象徵着精神王國的「白光」之外（見《尋找歌王》），滿懷敬意地仰慕着男性的創造力，而樂於保留自己的女性特徵。在解剖自己這一點上，她的自我意識，冷靜而客觀，顯出女作家中少有的誠實。

相形之下，王安憶則要成熟得多。她為心靈築造了一座堅實的堡壘，她固守着這個堡壘而謹慎寧靜地注視領悟世界。她的自我一開始就投射在雯雯的形象上，少年時代的寂寞、青春的騷動、成年之後的煩惱，都在她對世界縝密的闡釋中自然地流露出來。她跳出社會倫理的範圍，人生與人性自始至終構成她作品的主題，只是隨着閱歷的增長與視野的開闊，她的故事越來越抽象。眾多的人物重合為兩個形象，一個男人，一個女人，他們既是個別的存在物，又是一種集體的類象徵。並由這兩個人物演出無數永不重複的劇目。她默默地領受着造物主秉賦男女兩性的差異，又平靜地協調着個人與社會，女人與男人之間的關係。這使她免於陷入女性中心的死胡同，並因此而顯出少有的樸素與博大。

鐵凝也屬於女性意識比較完好而且發展得比較自然的作家。她由《哦，香雪》對女性心靈的細膩描繪，

到《麥秸垛》對兩性關係的體察領悟，都難以納入社會學的框架。女性是她表現得最為成功的對象，而不是價值理想的核心。

由社會倫理的基本視角，逐漸蛻變為對人性的審視，在這個認知發展的過程中，中國文學中的女性意識日漸裸露，女性文學也日益成熟。

## 女兒性、妻性、母性

女作家在以文學的方式表現自我的時候，同時也為我們提供了一份此一時代女性情感與精神的狀態。儘管許多女作家真實的自我常常被意識形態的幻覺掩飾着，但透過無意識的自我揭示，乃可從作品看出來。女作家的個性常常是在這個層次上表現得極為充分。

由於女人只有在和男人的區別中，才能成為一個完整的類概念被認知描述，如果縮小到女性自身的範圍，則又會有各式各樣的差別。譬如處於生命不同階段女性精神的差異，不同類型的女性氣質差異等等。除去這些具體的內容，實際是不存在抽象的女性意識的。

女性自身最大差異莫過於女兒性、妻性與母性。其中，妻性帶有極大的角色人格的偽裝，明顯地受到文化的制約，而女兒性與母性則基本是天性，是生命本能的體現。

新時期女作家最多地表現出女兒性，許多已婚且人到中年的女作家，也仍然明顯地表現出拒絕妻性的角色人格。儘管這種拒絕常常和對社會倫理規範的反叛情緒糾結在一起。在這方面最典型的作家是張潔。她的作品常常冠以社會性主題，譬如社會倫

理、改革等等。但真正的成就則在於她情緒性極高的演述方式，所表現出的女性心理的深度。她筆下的女主人公對同齡異性常常有着近於厭惡的敵意，而她們婚外的戀愛對象又往往是一些具有相當社會地位，接近老年的異性。諸如《愛，是不能忘記的》中的女作家鍾雨，《沉重的翅膀》中的女記者葉知秋。在這種價值觀念隱蔽之下的，實際上的心理特徵，是「戀父情結」。是女兒性中最普通的尋找庇護與嬌寵的天性，在藝術作品中的替代轉換。及至《方舟》、《七巧板》、《祖母綠》三個中篇，她的自我意識則要暴露得多。《方舟》中的三個女性，幾乎代表着人類三種基本的主體力量。認知的能力、情感的能力與社會實踐的能力。其中最豐滿的形象是代表着人類情感力量的柳泉，她是三個人中唯一經歷過生育痛苦的母親。她在社會事物中的軟弱無力，她對前夫的怨恨，無一不帶有女兒性天生嬌弱的特點。而《七巧板》中的女主人公則屬另一類型，她在家庭，丈夫的體貼入微與通情達理，使她免去了生育的痛苦。然而獲得庇護的她，卻覺出了幸福的枯燥，並因此而陷入莫名其妙的頭痛症。她在夢中聽到的那深夜中的歌吟，暴露了她在行為中無從顯現的，被壓抑了的近於「卡門式」愛自由的浪漫天性，這也是典型的女兒性的一種。《祖母綠》中的女主人公，則在精神上超越了前兩位。儘管現實的際遇使她一再受挫，失去初戀的情人，失去非婚生的兒子，倍受社會的歧視，但作為一個女人情感自我實現，似乎更完整，以愛為目的的價值理想，不僅使這個人物具有高尚的精神光采，也反映了她母性為主的心理特徵。而《祖母綠》的象徵則意味着由



圖 《冬天的童話》中，遇羅錦的女兒性更為直率。

母性向女兒性的回復。主人公對生活殘存熱情的復活，正與晶瑩的寶石所喻示的純情相吻合。這三個中篇在一個回環的心靈過程中，最真實地表現了張潔的自我形象，這就是對女兒性的眷戀。這與她的散文《撿麥穗》、《挖薺菜》中，對童年生活的詩意回顧是一致的。

遇羅錦的女兒性更為直率。在《冬天的童話》中，當她第一眼看到與前夫所生的兒子時，產生了一種本能的厭惡，她自己的解釋是由此感到了自己的羞恥。其實真實的原因是對母親角色的拒絕，因為她的女兒性，特別是女兒對異性愛戀的渴望沒有得到正常發展，對母親角色的拒絕是合乎心理邏輯的。《春夫的童話》中，那未能成婚的戀愛對象何靜，最清楚地暴露出她戀父的傾向，這與她在《冬天的童話》中一個對幼小時父親疼愛的回顧是一致的。至於戀愛對象的社會角色則是屬於意識層的價值取向。

與這兩位女作家的價值取向完全不同的，是龔巧明的《思念你，樺林》。在這篇作品中，作者的女兒性

更少文化規範的約束與世俗物慾的浸染，因而表現得更自然。女主人公的戀情是與大自然為背景的，這使作者的女兒性帶有詩意的夢幻特徵。與之相近的另一位作家是張蔓菱，她的《有一個美麗的地方》、《雲海孤帆》、《唱着來、唱着去》三個中篇都帶有回歸自然的慾望與愛情的自我實現要求。

張辛欣從《我在哪兒錯過了他》，到《我們這個年紀的夢》，女性意識始終都佔有主導地位。由初戀對象化自身的理想傾向與犧牲奉獻的渴望，以及對自身價值理想的自省，其中也經歷着價值觀念的轉換，但心理的基質始終表現為單純的女兒性。女兒的天真浪漫富於幻想的特質，在經歷了《最後的停泊處》的孤獨感後，在《這回你是那一半》中表現得更為成熟。但對異性愛戀的渴求，使她對自然本性實現的表現，仍然帶有早期作品中的夢的色彩。此外，女性的謙卑心理在她的作品中一開始就極為顯明，想做一個好女人而不可得的懊惱，渴望在外部現象世界中消解自我，而終於難以解脫的煩躁，使她的作品蒙上了感傷的情感色調。

就其心理基質來說，劉索拉的女兒性與張辛欣是相近的。只是她不僅表現了一個完整的過程：由女兒性、妻性、回歸到女兒性，同時，在克服女性的謙卑心理方面，她比張辛欣更多一重自我解嘲的頑皮。《尋找歌王》，這篇小說的隱喻性語義，本身就可以作多重理解，可以是現代人尋找靈魂的象徵，從那個被無名的期待所困擾着的女歌手的自白中，又透露出尋找異性的意慾。

殘雪的女性意識以誇張得近於病態的方式表現出來。女兒性不僅表現

為對妻性的社會角色的拒絕，甚至是對外部現實生活的本能厭惡。她沉淪於夢魘之中，對生活無以參與的孤獨，以及自我保護的願望，都以《蒼老的浮雲》中，那隻紅蝴蝶的標本一一暗示出來，對死亡近於歡欣的恐懼，使她的女性意識呈現為極度的敏感。

和這些作家截然不同的是諶容。她極少表現女兒性，雖然某些片斷也不乏精彩之筆，譬如《人到中年》中對陸文婷純潔初戀的描寫，就真實而感人。她的女性意識更多地表現為成熟母性。她對筆下人物的寬容中，更多地帶有近乎母愛式的悲憫，審時度世的從容透着成熟女性的平和。然而，她幾乎是一個絕無僅有的例子。在青年女作家中，大概只有喬雪竹可以與之相類比。喬雪竹的《十六號病室》、《北國紅豆》等作品，也有着女性特有的觀物方式，對人生痛苦的敏感，對生之頑強的謳歌，使她的女性意識少有同時代人的喧囂，而更多女性的堅韌與博大。儘管已經被生活磨礪得有些粗糙，並且絕不拒絕妻性。

母性雖然是在生育的過程中覺醒，由此才進入意識層，但作為一種本能，其實一開始就在女性的潛意識中起着作用。這一點使許多女作家作品中的女性意識顯得更加複雜。譬如，鐵凝的作品，雖然以表現女兒性見長，但也時時流露出被壓抑了的母性。《哦，香雪》中對山村女兒的理解；《沒有鈕扣的紅襯衫》中安然毫不畏懼世俗的壓力選擇作繼母的婚姻；《麥秸垛》中對人類生殖行為樸素的認同；《玫瑰園》中的蘇眉對妹妹近於母親式的愛護，以及最後略帶恐懼而又迫不及待的生育渴望與生產時自我毀壞的愉快，都現出她的母性。她

的母性被壓抑得太久，終於有了《玫瑰門》中那極端的表現，她渴望女兒性的終結。

特別應該提到的是王安憶。她的作品幾乎是非常細致詳盡地完成了從女兒性到母性的過渡。只是她早期作品中的女兒性帶有情緒體驗的特徵，而後期作品中的母性特點卻以認知為手段。她的雯雯系列是她女兒情最充分的表現，被評論家準確地概括出的寂寞情緒，來自少女對純情的渴望，以及苦苦期待中的哀怨。青春的惆悵與女性豐富的同情心，彼此交織，形成了她女兒性的溫情特徵。發展到《小鮑莊》，中性的平和語調，敘述出一組善良人物的悲劇故事，使她早期作品中的女兒性更為博大，表現為成熟的女性精神。她的作品中原來就沒有甚麼好人與壞人之別，只有這樣的人與那樣的人，及至《小城之戀》，表現的人性深度就因具體而越發抽象起來。細細琢磨，她其實也完成了一個過程的表現。《小城之戀》中的她，經歷了性愛本能的興奮之後，在孩子的呼喚聲中，「感到一種博大的神聖的莊嚴，不禁嚴穆起來」。正是由於母性的覺醒淨化了盲目粗鄙的原慾，使她能在眾人的鄙夷下泰然地生活下去。《荒山之戀》則表現了另一種覺醒，是性愛戰勝了女兒性，死的永恆與愛的永恆一樣，相對於蒙昧的生，也是一種覺醒。《錦繡谷之戀》中的她，則是由妻性、母性對女兒性一次近於訣別式的流連，她終於沒有《荒山之戀》中的她那走向永恆的勇敢，顯然有着母性覺悟的牽絆。對於女性心靈達到如此隱秘的洞察，首先需要作者自省的能力，然後方能推及其他，應該說王安憶的女性意識是比較全面且成熟的。她的全部創作，本身

就呈示了女性意識由覺醒到成熟，由女兒性到母性的進程。

從上述分析中，我們可以看到女性意識在中國新時期女作家的創作中，多表現為女兒性，而少有母性，特別缺乏妻性。與此相反，妻性更多地是在男作家的作品的理想女性身上表現出來。若加細究也是極有意思的現象，但理應屬於另一個題目的論述範圍。不如譔容的《人到中年》獲得那樣普遍反響的一個原因（當然是非常隱秘而並非主要的原因），是陸文婷的形象具有合乎中國人（特別是中國男人），吃苦耐勞、端莊賢淑的妻性理想。

女性意識不僅表現在價值觀念與心理意向上，也表現為女性特殊的觀物方式方面。由於新時期女作家的女性意識是以女兒性為核心的，這決定了絕大多數女作家掌握生活的方式是情緒性的。也就是說，她們擅於以情緒的渲染表達她們對生活的整體感受。譬如，張潔的《方舟》無論是對話還是敘事，都帶有個性化極強的情緒特徵。又如劉索拉不僅是以情緒的方式掌握世界，而且是以情緒去完成對世界的重新整合，心理的原始秩序，在整合過的藝術世界中獲得生動的再現。一般說來，女作家是極少用含蓄的筆法的。特別是她們以情緒的抽象所達到的概括程度，常常高於男性作家的理性概括的普遍性。

## 重建兩性之間的和諧關係

伊甸園裏的亞當和夏娃在偷吃禁果之後，從此便開始了無休止的放逐，上帝的懲罰並不僅僅是肉體的勞作，更可怕的是靈魂的無所依託。男

人和女人共同被上帝遺棄的同時，也彼此遺棄。這遺棄在社會生活中的通常表現，男女性別的混淆，乃至於對抗。人類世世代代對伊甸園的懷戀中，也包括着重建兩性之間和諧關係的願望。

中國當代婦女，比任何一個民族，任何一個時代的婦女，都更徹底地遠離着自然的家庭結構。女作家創作中對妻性的普遍拒絕態度，就是一個最生動的寫照。這既意味着解放，也意味着放逐。她們被解放出來了，又倍嘗了解放之後無所依傍的孤獨。當她們和男人一起共同服從於競爭的社會法則時，自身的限制就格外明顯。劉索拉的《尋找歌王》，就是對這種限制直接的自省。社會的進步，文明的發展可以改變女性的經濟、政治地位，卻無法更改為妻為母的角色，也無法改變由此而帶來的生理——心理的本性。《方舟》中的三個女性形象，都消瘦得近於醜陋的形體，是對當代中國女性現實困境最生動的反諷。作為旁證，路遙的《人生》極有說服力。劉巧玲是高加林情感實現的對象，黃亞萍則是他事業成功的重要機緣，除了社會地位的差異之外，這兩位女性只有在和高加林的關係中，體現為不同的功能價值，本身並沒有質的區別。她們都愛慕高加林的才華，都渴望文明的生活。高加林選擇黃亞萍是合乎這一境遇中的他的心理邏輯的，也只有事業的夢破滅之後，高加林才會有深深的懊悔。一如章永璘只有在志得意滿地走上紅地毯的時候，才會追譽馬櫻花為綠化樹。由此，也就可以理解張辛欣《同一地平線上》中的她的兩難之境。追求事業就要失掉愛情，男人需要的是為其事業的犧牲者，一旦犧牲了必然拉開精神的距

離，也遲早是一個被遺棄的角色。即使在堂而皇之的文化反思中，在反封建的旗號下，一般說來，男性解剖女性心理，或女性解剖男性心理，較之自我解剖來，都更為犀利。

凡此種種，都可以成為參照，理解為甚麼在當代中國文學中西蒙波娃所倡導的以「性解放」為標誌的女權主義文學，甚至很難產生杜拉的《情人》式的作品。並且，透過激烈的言辭，看到新時期女作家的創作中，女性主義的基本傾向。

在新時期女作家多數作品中的女性意識，都帶有明顯的回歸要求。所謂回歸，並不是簡單地回到家庭，回到經濟政治上的依附地位，而是在爭得社會政治、經濟地位的平等之後，在新的層次上回歸到女性的本體。也就是說，女人渴望從男人中區別出來，並且在這個前提下，重建兩性之間和諧的屬人關係。岑朗（見張抗抗《夏》）將着泳裝的小照送給異性朋友，以及她近於招搖的行為方式，與其說是對男女授受不親的禮法的挑戰，不如說是展露其女性的魅力，希望引起異性的注意。透過張潔《方舟》那些頗為惡毒的語言，與其說是對男性的仇恨，毋寧說是不被相知相愛的幽怨。張辛欣筆下那些奮鬥型的女性，也實在是把情感的實現看得比事業上的成功更重要。張蔓菱《雲海孤帆》中的主人公，對異性頗為冷傲的目光中，其實飽含着寂寞中持久的期待。

這種女性主義的傾向，不僅是作家自我表現的無意識流露，而且也正逐漸上升到世界觀的高度，形成女性對於社會人生、宇宙生命獨特的總體看法。上文論及的女作家思維的個性化發展趨向就是一個端倪。由於女性



就其本質來說是內傾的，一個女人無論如何閱歷豐富，事實上都生活在自己的內心世界裏。女性敏感、沉靜、溫馨與博大，也將得到充實的發展，成爲觀照世界的特殊精神之光源。這一點在青年女作家的創作中尤其突出。

王安憶在《女人與男人、女人與城市》一文中，以女性平和的家常口氣，闡述了她對男女兩性差異的理解，以及現代都市爲男女兩性發展所提供的不同契機。她在《女作家的自我》中寫道：「在一方面是對自我真實的體察與體驗，在另一方面則又對身外的世界與人性作廣博的了解與研究，這便可達成真實的自我與提高的自我之間審美的距離，理性的距離和批判的距離。這距離應在真實的自我與世界觀之間建立並靠攏。」這無疑在認知論上是一大飛躍，成熟的具有世界觀意義的女性意識，昭示着中國女性文學發展可望的又一個新高度。

歸根結底，人類社會是由兩性共同構成的，當這一半開始蘇醒的時候，另一半是不會沉睡下去的。當男女兩性同時獲得自省的冷靜時，才可能「團聚在一起，一塊去尋找他們共同的靈魂。」因此，新時期女作家創作中，逐漸向世界觀的高度昇華着的女性意識，其價值也就不僅是文學的，而且也是文化的。

季紅真 1978年畢業於吉林大學中文系，1982年入北京大學研究當代文學，獲碩士學位，現在中國作家協會創研部工作。著有《文明與愚昧的衝突》以及評論多篇。