

试论抗战时期沦陷区女性文学的叙事策略

朱 念

(南京师范大学 文学院, 江苏 南京 210097)

摘 要: 在抗争时期, 沦陷区女性文学书写不仅在内容方面表现出某种特有的“诗意”, 在叙事策略上亦呈现出新的气象。而叙事方法对内容的有效烘托及其二者的巧妙融合使女性书写拥有了独特的文学史意义。

关键词: 沦陷区 女性文学 叙事策略

中图分类号: I206.6 文献标识码: A 文章编号: 1008—9853(2008)04—053—06

在 40 年代特殊的社会历史背景和文化语境中, 沦陷区的女性书写规避了战争与宏大叙事的“神话”, 表现出对“琐细”和“诗意”的流连。其实, 小说是以某种叙事策略来呈现内容, 而使小说成为一个“有机形式”。因此, 对叙事策略的研究也成为我们考察沦陷区女性文学的重要维度, “故事”与“话语方式”的有效结合使其在艺术性上达到了一个相当的高度。

—

叙述角度亦即“视角”, 是 20 世纪叙事作品研究的一个热点话题。1921 年, 珀西·卢伯克在其《小说技巧》一书中指出: “小说技巧中整个错综复杂的方法问题, 我认为都要受视角问题——叙述者所占位置对故事的关系问题——调节。”^{[1] (P108)}“视角”即一个文本看世界的“特殊眼光和角度”^{[2] (P174)}, 任何一部叙事作品都是通过特定的叙事视角, 以一定的叙事方式来进行叙述。热拉尔·热奈特在《叙事话语·新叙事话语》中提出了小说的三种聚焦模式: 零聚焦(全知视点)、内聚焦(共同视点)和外聚焦(限知视点)。正如研究者所说, 叙事视角是“作者和文本的心灵结合点, 是作者把他体验到的世界转化为语言叙事世界的基本角度, 同时它也是读者进入这个语言叙事世界、打开作者心灵窗扉的钥匙。……它是文本的最光亮之点。”^{[3] (P191)}可见对作品而言, 视角的选择起着决定性的作用, 从视角出发研究、观照文学书写, 也是回归文本分析其叙事策略与性别、历史、意识形态之间关系的重要途径。

强调故事情节是中国小说传统叙事模式的特征, “中国小说直到十九世纪末仍基本上采用全知视角连贯讲述一个以情节为中心的故事”^{[4] (P241)}, 它讲究的是故事曲折、情节生动, 反映深广的社会生活, 所以多采用全知全能叙事视角。全知视角拥有无所不知的“上帝”地位: “在全知模式中, 叙述声音与叙事眼光常常统一于叙述者。全知叙述者通常与人物保持一定的距离, 具有一定的客观性和权威性……读者也往往将全知叙述者的观点作为衡量作品中人物的一个重要标准。”^{[5] (P232)}或许是因为对中国传统文化的熟稔与认可, 沦陷区女性作家的很多作品也采用了全知全能的视角。比如张爱玲就常以第一人称全知者的身份叙述故事, 叙述人类似于中国传统白话小说说书人的角色。

如《沉香屑·第一炉香》和《茉莉香片》的开头:

请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉，点上一炉沉香屑，听我说一支战前香港的故事。您这一炉沉香屑点完了，我的故事也该完了。

我给您沏的这一壶茉莉香片，也许是太苦了一点。我将要说给您听的一段香港传奇，恐怕也是一样的苦——香港是一个华美的但是悲哀的城市。

“铜香炉”“沉香屑”“茉莉香片”，这些极具古旧中国特色的事物，似乎正象征着故事的古老与久远，它将我们推向遥远不可知的历史深处。“时间”的空白顿生一种苍凉之感，人在时间面前无所归依的真实情状亦无可逃遁。“这是现在，一转眼也就变成许久以前了，什么都完了”^{[6] (H21)}“人是生活于一个时代里的，可是这时代却影子似的沉没下去”^{[7] (H74)}。身处乱世的张爱玲在清醒地洞察了“时间”残酷的同时，也表现出无尽悲凉的感受。“时间”在她的文本中已经不仅仅是叙述的线索抑或要素，它更是一种生命流逝、轮回的体验，这使得作品拥有一种极强的历史感，也让读者的心灵更加逼近文本。这几段文字巧妙运用了全知视角，既营造出一个具有特殊氛围的叙事场，又表明了作者对故事的冷静态度。

但无可否认，全知叙事模式也有其不足之处，特别是在表现人物心理、自我意识和个体精神时，便显得力不从心：一方面，以一种相对客观的眼光与姿态去描述具有很强主观性的人物心理活动，实在有些勉为其难；另一方面，心理活动都是私人化的、深邃复杂的，由一个毫不相干的“外人”去讲述，难免有虚假之感，让人疑惑。更何况，全知的叙述挤压了读者的想象空间甚至对阅读构成干扰，在表现曲折隐晦、值得玩味咀嚼的内容时又让人觉得索然无味。因此，在张爱玲的作品中，我们时常会发现一个穿越于不同视阈间的“传奇”叙述者：不用改换人称，在各个叙事空间里来回穿梭。在很短的时间里，用很简少的笔墨，叙述者已经自如游移于几个人物、场景之间，牵引起他们的感官机制，完成了关于“传奇”的叙事。

《沉香屑·第一炉香》中的人物几乎都充当过视角人物，小说的叙述视角便在几个人之间自如转换。一天晚上，乔琪乔抹黑想爬进梁家后院，首先是全知视角的声音：“乔琪乔趁着月光来，也趁着月光走……他攀藤附葛，顺着山崖子往下爬……那小铁门边，却倚着一个人。”接下来换成了乔琪乔的视角：“乔琪乔吃了一惊。那人的背影，月光下看得分明，穿着白夏布衫子，黑香去纱大脚裤。……不是睨儿是谁呢。”就在乔琪乔和睨儿纠缠不清时，薇龙正在为着自己和乔琪乔的“爱情”心绪烦乱，（薇龙的视角）“忽然阳台底下一阵脚步响，走来了一个人。薇龙想道：这花匠好勤快……”这一段中，小说的在场人物纷纷登场，叙述者直接将视角寄寓在某一个人物身上，借他的视觉、听觉、感觉和意识，由他的所见所思为线索叙事，这种场景化情节的连缀有效推动了情节的发展。而且，读者也不再是超然于故事之外冷静地看着故事人物的悲欢离合。“这些叙述人无论多么有局限，多么迷惑不安，都赢得了我们最基本的信任与赞成。”^{[8] (I285)}当各人物将最隐秘的心理活动充分自如地表达出来的时候，读者似乎窥探到了人物心里的秘密，他们之间的心理距离无疑被拉近了，情感上也更有倾向性。

不仅如此，张爱玲凭借人物的视角、以描绘性的语言将原本平常的人、物、景都描摹得极富个人特征，甚至似乎打上了人物的心理或者性格烙印，从而折射出人物复杂的心理状态和柔肠百转的情绪。《金锁记》中有一段写到七巧盘问长白媳妇芝寿的隐私，直说的“旁边递茶递水的老妈子们都背过脸去笑得咯咯的，丫头们都掩着嘴笑着回避出去了”。第二天，七巧又“在麻将桌上一五一十将她儿子招供的她媳妇的秘密宣布了出来，略加渲染，越发有声有色”。芝寿只得忍受着这些阴毒的行为举止，“直挺挺躺在床上”，觉得“这是个疯狂的世界……不是他们疯了，就是她疯了”，她眼中的物象也怪异和迷离起来：

今天晚上的月亮比哪一天都好，高高的一轮满月，万里无云，像是漆黑的天上一个白太阳。遍地的蓝影子，帐顶上也是蓝影子……

窗外还是那使人汗毛凛凛的反常的明月——漆黑的天上一个灼灼的小而白的太阳。屋里看得分明那玫瑰紫绣花椅披桌布，大红平金五凤齐飞的围屏，水红软缎对联，绣着盘花篆字……花盆，如意，粽子……桃红穗子。^{[6] (H12-113)}

这段描写充满张力：“蓝影子”更像影影绰绰的鬼影，屋里的一切都还是他们刚结婚时的摆设，然而

那“玫瑰紫”“桃红”的色彩和“如意”“粽子”的物什却不仅没有一丝喜庆,反而使人觉得阴森可怖,渗透出死亡的气息。这无疑是芝寿奄奄一息时心里所“恨毒”的和眼前所见的融为一体的产物。“物象”同时也是“意象”,作者借芝寿的视觉描摹失去常态的物象,而其中透露的则是芝寿内心的惶惑和惊恐,她已到了精神崩溃的边缘。因此,从芝寿这一视角的描写亦构成情节发展的重要方面,它将七巧疯狂、变态、歇斯底里的心理描摹得惊心动魄。七巧性格的刻画是通过芝寿的观察、思考、叙述下产生,是她的灵魂之音,是她最后生出“想死”的念头的明证。因此我们也就不难理解,为什么小说最后说七巧“用那沉重的枷角劈杀了几个人,没死的也送了半条命”,这些其实在前文都已作过巧妙铺垫。

在《金锁记》中,作者几乎没有铺陈角色人物对于七巧的评价,尽管他们或目睹了她的沉沦(如大奶奶、三奶奶、丫头等),或被她“沉重的枷角”劈杀(长安“早就断了结婚的念头”,长白亦“不敢再娶”,芝寿挨了些光景就死了),但我们却没有看到“众口铄金”的场景出现。作者以全知叙述者的口吻和客观得几乎漠然的态度叙述着七巧逐渐堕落成“疯子”的过程,没有让各角色站在叙述的表层对七巧进行评论(毫无疑问,这些评论都是负面的、消极的,只会增强读者对她的怨憎、反感),从而大大拉近了读者与七巧的心理距离,让读者得以进入人物的内心去思考和体会,从对七巧的指摘和批判的“显层”深入到反思她灵魂扭曲、挣扎及其导致这些悲剧生成原因的“隐层”。正如研究者所说,“吊诡的是,张爱玲的母亲角色恶则恶矣,却兀自成就悲剧人物的向度。她们半疯狂的行径,使我们恐怖,也引起我们无限悲悯”。^{[9] (P322)}

在《自己的文章》中,张爱玲明确表达了她对文学的理解与感受,同时这些也构成她对于“自己的文章”的认知基础。其一,她非常看重“故事”:“写小说应当是个故事……因为时过境迁之后,原来的主题早已不使我感觉兴趣,倒是随故事本身发现了新的启示,使那作品成为永生的。”(《自己的文章》)因此她选择了不同于以往的叙述方式。其二,她所在意的从来就不是“英雄”的“传奇”,而是“这时代的广大的负荷者”的“实际的人生”,是“有着永恒的意味”的“人生安稳的一面”。在超越了对“情节离奇、曲折”的追求的同时,我们看到,她笔下的很多故事在情节上并未见新意,所描述的也都是日常生活的细节和普通人的悲欢离合、喜怒哀乐。然而,正是这些看似“平凡”的故事却拥有着“不平凡”的力量,则不能不说是“传奇”叙事的效果。由此便可以理解,为什么在“故事”会受到时间空间的限制、传统全知视角在某种程度上有损表现人物的情绪体验时,张爱玲的“传奇”却恰恰将人物的心理刻画得入木三分而又触目惊心,“道地得可怕”(夏志清),让“常态”的现实生活表现出“非常态”的心理精神意义。

二

新叙事学理论先驱苏珊·S·兰瑟在其著作《虚构的权威》中围绕三种叙述声音^①——作者型叙述声音、个人型叙述声音和集体型叙述声音展开分析和探讨。作者型叙述声音指涉第三人称叙述,叙述者处于故事之外,受述者也往往是文本之外的读者大众;个人型叙述声音故事的叙述者和主人公为同一人的第一人称叙述;集体型叙述声音则是一个群体的共同声音,这是一个尚未充分开发的领域。^{[10] (P-21)}与中国传统小说文本(即男性文本)一般运用全知全能视角从外部驾驭整个话语系统不同,现代许多女性作家选择了更适合女性思维和情感表达的叙事模式,即从女性最为熟悉的自我经验出发讲述女性自己的故事,比如五四时期就有庐隐《丽石的日记》、《父亲》,丁玲《莎菲女士的日记》等日记体小说,冰心《离家的一年》、《遗书》等书信体小说。而在40年代沦陷区的苏青、梅娘、汤雪华等女性作家笔下,个人型的叙事方式在对女性世界回归方面相比五四有过之而无不及,尤其是对女性自我的隐秘经验的大胆书写更是凸显出女性的“性别”含义及主体意识,并旗帜鲜明地宣告了女性这一“特殊的存在”。

《结婚十年》及其续集是苏青最具代表性的作品。小说采取第一人称的个人型叙述声音,讲述了“我”从结婚到离婚的十年婚姻生活,续集中又详细描述了“我”离婚后艰难的谋生历程。研究者认为,

^① “声音”是指“叙事中的讲述者”;女性主义者的“声音”则将侧重点置于“那些现实或虚拟的个人或群体的行为,这些人表达了以女性为中心的观点和见解”。见苏珊·S·兰瑟:《虚构的权威》北京大学出版社2002年,3-4页。

个人型叙述和作者型叙述的“话语权威”是可以相互转化的,个人型叙述“只能申明个人解释自己经历的权利及其有效性……其叙述声音的权威又往往名正言顺……女性一旦在话语中被识别为‘我(我的)’,这样身份的女性就成了个体的人,占据着只有优等阶级男性才能占据的地位。”^{[10] (P21-31)}苏青的文本正是在不回避男性作家无法涉及或不屑涉及、女性作家又一直有所顾忌的女性“隐秘生活”的同时,以平实而生动的笔触真实展现了女性的常识世界。这种关于女性生命状态的真实表达不仅以对抗式的方式解构了男权话语对于女性的种种认知,而且表达出女性以自身鲜明而独特的身体密码和女性意识建构女性话语的努力与尝试,同时也让作者时刻掌握着话语权威,形成“以女性身体为形式的女性主体的权威”。^{[10] (P14)}文中没有高蹈的主流话语和昂扬的书写氛围,作者只是不厌其烦地将女性的日常生活、处世娓娓道来:对婚姻生活既憧憬又担心的复杂心理,对爱的期待和对欲望的直言,面对婚外恋情的左右为难,女性生育过程的辛苦疼痛,大家庭生活的摩擦龃龉……然而正是在这琐细而平凡的书写中,女性成为主体,真实的女性经验亦“不知不觉”颠覆了男性中心话语对于女性的遮蔽。更重要的是,小说在以“我”的视角叙述的同时,并没有局限于对“我”的日常生活的探讨和铺陈,而是常常跃出文本对自我生活进行评价与反思。比如在《爱的侵略者》一节中,朋友余白流连于声色犬马的场所,还将妻子余英踢伤。余英虽然仍是“美丽、贤惠”的,但十年之间,她那“灼灼有光”的眼睛、圆圆的脸庞已转瞬不见。作者以近乎悲悯的语调写道:

没有一个男人能静心细赏自己太太的明媚娇艳,他总以为往后的时间长得很……殊不知歇过三五年她已变成平凡而噜唆的妇人。这时他会厌恶她,恨她,觉得她累赘……然而她不能够……永远迷恋在梦中,一世也睁不开眼瞧下这个纸醉金迷的世界?这个世界是男人的……^{[11] (P90-191)}

这决不仅仅是对余英的同情,而是作者出于女性的自觉对于“我”甚而所有女人的境遇的深刻体认:男人因为有钱,可以“一个个买爱”,而女人时过境迁后终究要“醒”……作者将女性的尴尬与不堪剖于众人面前,直言不讳地抒发了对男权社会压迫女性的愤怒和不平。这段话具有双重的文本意义:既可看作是“我”的心理活动,又可看作是叙述者在文本之外的客观性评论,因而叙述者也因此拥有了作者型声音的权威,具有“发挥知识和判断的宽广余地”,更具有可信度。这一叙述声音使得叙述的权威不断被重申、强调,也让文本中时常出现一种分裂的存在:“我”虽然不那么爱自己的老公贤但也不希望他爱别人,“我”对和贤的生活已失望至极却还期盼他的爱,“我”已看透男人的心思却依然忍受并抱有希望……文本对这些看似矛盾的心理的细致描写和作者对男人清晰而坦然的认知,造成了经验自我与叙述自我的对话,使得叙述有了一种张力——在对女性生活和经历进行展示的同时也融入了作者的反思,对女性的现实生活和历史地位进行了深入地把握,也对女性冰冷而残酷的现实有了更深刻的体认。

苏青曾在序言中强调说这只是一部“自传性的小说”而非自传,但苏怀青的生活经历和情感经历和她都非常相似。其实我们不必斤斤计较于哪个人物或哪件事情是真实的,一方面,“现代作者已经知道小说是虚构的,是允许虚构的。在他的叙述中有真实,也有虚构,而他有的时候要掩盖真实,有的时候又要掩盖虚构,于是就会出现许多掩盖之词”^{[12] (P57)},何况从广义来说,“小说”本身就是虚构的;另一方面,文中所展现的女性生活种种无一不是真实而切肤的女性经验。但正如研究者所说,采取个人型叙述声音对于女性作家来说是有风险的,因为“她们担心自己的作品会被误认为是自传作品”^{[10] (P21)}。苏青也敏锐地察觉到这一点,她说,“女作家写文章有一个最大困难的地方,便是她所写的东西,容易给人们猜测到她自己身上去。关于这一点,当然对男作家也如此,只不过女作家们常更加脸嫩,更加不敢放大胆量来描写便是了。我自己是不大顾到这层的,所以有很多给人家说着的地方”。苏青的所谓“裸露”,其实只是对女性自我和“身体”的回归,对日常生活平实到近乎“浅薄”的记录,然而在男权中心话语结构中这部分是被遮蔽的,因为这意味着女性对于“自我”的发掘与认知:“身体不仅仅是我们‘拥有’的物理实体,它也是一个行动系统,一种实践模式,并且,在日常生活的互动中,身体的实际嵌入是维持连贯的自我认同感的基本途径。”^{[13] (P11)}女性的身体蕴藏着巨大的能量,“一个女人说出自己生活的隐秘会

怎样呢？世界将被撕裂开。”^{[10] (R61)}“我从未敢在小说中创造一个真正的男性形象，为什么？因为我以躯体写作。我是女人，而男人是男人，我对他的快乐一无所知。我无法写一个没有身体、没有快感的男人。”^{[14] (R32)}对于男性形象的拒绝不仅是对于女性“自我”的保护，更意味着男性作家在书写女性方面的致命缺陷：作为一个“在心理和生理上都与男性不同的文化群落”，女性理所应当拥有自己“独特”而丰富的生活经验，对这一切男性一无所知。由此，苏青的书写也就有了两方面的意义：其一，她的“裸露”并不是作为一种代价或一种诱惑，而是恰恰在看似不温不火、平凡琐碎的叙写中填补了女性日常生活经验的空白，揭示了女性的真实境况，不论这经验是华丽抑或黯淡，它毕竟是多数女性生命的如实记录；其二，女性书写僭越了男性社会的常规，超越了担心被误解的阶段，以坦然的心态和不加掩饰的声音讲述女性自我的故事，发出了女性叙述者真正权威的个人声音。但《结婚十年》出版后，铺天盖地的批评向苏青袭来，许多“小册子”对她作恶毒的攻击，认为“色情描写”才是小说畅销的原因，还将她的私生活描绘得“恶行恶状”。或许，这是女性为自己的坦白、“世俗”与女性“自我”的凸显必然要付出的代价。

梅娘的《动手术之前》也超越了被误解的阶段，以个人型叙述声音讲述了一个“诱奸”故事：与丈夫吵架他离家不归，“我”则因愤怒出门散心而邂逅一位朋友，受了他的蛊惑而有了一次欢娱的经历。然而失身并不是最坏的结果——“我”不仅染上了病，还怀有身孕。在手术台上，对自己生命的担忧、对男人的憎恶和对女人卑微地位的愤慨不平等复杂的情绪纠结在一起，“我”终于发出慷慨恣肆的控诉，“疯子”一般的诉说俨然是一篇质问与讨伐男权社会的檄文，仿佛要将几千年来女性所遭受的压抑与迫害全部倾泻出来，我们也听到了最恣意、最激昂的置疑两性不公的声音：

什么都是你们，你们男子逼得女人那样，你们握着几千年赓续下来的优越的地位，在社会上横行……没有一个男人承认男人是在间接直接地残害着女人，社会在你们的手掌中，社会是你们的玩物。你们这群鬼，这样用女人的宝贵的血液培育出来的吸食女人青春的鬼。^{[15] (R96)}

“我”曾是一个“被男人称颂被女人妒忌”的“纯洁的女人”，“拼命去迎合你们男人规定出来的女人的典型”。然而，身体被压抑不仅让“我”受尽“委屈”和“折磨”，反而彰显出丈夫对“我”的漠视和“我”内心的缺失。当原本禁锢的身体被解放，女性才真正拥有属于自己的声音并且任自己的思想驰骋：“我”终于发现自己作为一个女人的身份的空洞、虚无与荒诞，“我”只是“他公寓器物中的一部分，一个活的器物”。这强有力的控诉几乎成为对整个男权社会的一种挑战与搏斗，而个人型声音的叙述方式也使得“我”完全掌握了话语权威——作者所叙述的不仅如“个人经验”般真实可信，而且有着强烈的自我认同。女性要想摆脱被操控、拨弄的命运，就必须挣脱男权传统对女性身体的强权 and 精神的统治。梅娘从女性主体出发探讨生命及“存在的意义”，为女性书写发出真正的性别声音提供了又一可资借鉴的范式。

新叙事学理论兼顾了文本的叙事策略和内容，认为分析二者的内在联系才更有意义。女性主义叙事学家则认为女性的“声音”中隐含着性别政治：“在以男权为中心的现代社会里，女性主义表达‘观念’的‘声音’实际上受到叙述‘形式’的制约和压迫；女性的叙述声音不仅仅是一个形式技巧问题，而且更重要的还是一个社会权力、意识形态冲突的问题。”^{[10] (R320)} 沦陷区女性书写在叙事策略上的选择独具匠心：多重叙事视角的结合既保持了叙事者的冷静与客观，又使故事人物有了更多的话语权，将其细腻的心理活动、丰富而强烈的心理感受昭示读者，将男权统治下女性身心所受到的巨大伤害揭示得触目惊心；“身体叙事”颠覆了男权话语对于女性的指认和设定，女性欲望化的生存得到正视与肯定，表现了一种以往的历史叙述从未涵盖的女性经验。张爱玲曾直言对公寓生活的喜爱，因为那是“最合理想的逃世的地方”^{[7] (R30)}，苏青也曾表达过对“自己的房间”的渴望：或许“狭小”、吵闹，但“我”可以“胡思乱想”；或许“寂寞”，但是一个“真的善的美的世界”^{[11] (R274-276)}。这或可看作是沦陷区女性书写的一个象喻：远离世俗的目光，远离男权社会对女性无处不在的压抑和束缚，走进“自己的房间”，成为书写的主人和精神上的绝对自由者，这样方能摆脱男权话语系统中男性价值观念的桎梏，对女性的隐秘经验作深入地思考和揭示，建构女性话语和“私人化”的书写方式。当上世纪90年代女性“私人化”叙事又一次

对男性菲勒斯中心文化的抗衡与颠覆时,我们或可从 40年代的沦陷区女性书写中找到一丝痕迹。

参考文献:

- [1] 珀西·卢伯克等.小说美学经典三种[M].方土人等译.上海:上海文艺出版社,1990.
- [2] 罗钢.叙事学导论[M].昆明:云南人民出版社,1994.
- [3] 杨义.中国叙事学[M].北京:人民文学出版社,1997.
- [4] 陈平原.小说的书面化倾向与叙事模式的转变[A].王晓明.二十世纪中国文学史论[C].上海:东方出版中心,1997.
- [5] 申丹.叙述学与小说文体学研究[M].北京:北京大学出版社,1998.
- [6] 张爱玲..张爱玲文集(第2卷)[M].合肥:安徽文艺出版社,1992.
- [7] 张爱玲..张爱玲文集(第4卷)[M].合肥:安徽文艺出版社,1992.
- [8] 布斯.小说修辞学[M].桂林:广西人民出版社,1987.
- [9] 王德威.小说中国——晚清到当代的中国小说[M].台北:麦田文化出版公司,1993.
- [10] 苏珊·S·兰瑟.虚构的权威[M].北京:北京大学出版社,2002.
- [11] 苏青.结婚十年[A].苏青文集(下卷)[M].上海:上海书店出版社,1994.
- [12] 董小英.叙述学[M].北京:社会科学文献出版社,2001.
- [13] 安东尼·吉登斯.现代性与自我认同[M].赵旭东、方文译.北京:三联书店,1998.
- [14] 埃莱娜·西苏.从潜意识场景到历史场景[A].张京媛.当代女性主义文学批评[C].北京:北京大学出版社,1995.
- [15] 梅娘.梅娘代表作[M].北京:华夏出版社,1998.

责任编辑:春 晓

On Narrative Strategy of Female Literature in Enemy—occupied Area during the Anti—Japanese War

Zhu Nian

Abstract: During the Anti—Japanese War, the female literature in enemy—occupied area showed not only some specific "poetic sentiment" from the content, but also a new atmosphere of narrative strategy. Through effective technique of contrast and the mixing between narrative method and content, the female writing had a distinctive meaning in the history of literature.

Key words: enemy—occupied area, female literature, narrative strategy