

在木偶的重心中跳舞

——《马斯戴特儿童时期的爱情》的互文性解读

徐 畅

内容提要 《马斯戴特儿童时期的爱情》是奥地利年轻作家克雷门斯·赛茨的一部短篇小说，本文从该作品与十八世纪末、十九世纪初德国作家克莱斯特的《论木偶戏》之间的互文关系入手，通过剖析其意义生成机制而进入其意涵层面，以此揭示作品在人文关怀上与德语文学传统之间所具有的一方面一脉相承、另一方面又质疑反思的对话关系。

关键词 互文性 意义生成 《论木偶戏》 文化文本 社会

奥地利作家克雷门斯·赛茨（Clemens J. Setz）的短篇小说集《马斯戴特儿童时期的爱情》是2011年莱比锡图书奖文学类大奖的获奖作品，该书收录了当时年仅二十九岁的作者的十八个短篇，这些短篇有一个共同特点，那就是它们选取的都是日常生活中貌似平淡无奇的截面，讲述出的却是一个个荒谬、怪诞甚至噩梦般的可怕故事。本文选择该书的压轴作品、与小说集同名的短篇《马斯戴特儿童时期的爱情》（以下简称《马斯戴特儿童》）作为分析对象，以求从一个侧面探究当代德语文学的形式和思想特征及其与德语文化传统的呼应关系。

我们以小说的互文性特征作为研究的切入点，这样做首先是因为互文性内容在该小说中极为明确（很多互文内容在小说中被有意识地呈现为斜体形式）而大量地出现，乃至我们没有理由对其避而不谈：除了小说标题令人想到加西亚·马尔克斯的《霍乱时期的爱情》之外，作品中还直接引用了鳗鱼乐队（Eels）、鲍勃·迪伦等的流行歌曲歌词和美国诗人华莱士·史蒂文斯的诗句；明确谈及了美国艺术家约瑟夫·康奈尔的装置艺术、罗马尼亚艺术家布朗库西的雕塑作品等；甚至连女主人公的猫，也起了一个颇具互文意味的名字：裴洛提努斯·马格努斯——这是十二世纪欧洲作曲家裴洛汀的别称。

其次，按照互文性的文学理论，任何文学文本的意义都是通过互文的机制产生的，文本间性是“文学阅读的特有机制”，只有它才能生产“成义过程”^①，如果完

^① 热拉尔·热奈特《热奈特论文集》，史忠义译，百花文艺出版社，2001年，第70页。

全不了解互文，读者就只能读到一种无关痛痒、含义不明的单纯陈述，而无法对文本形成有效的意义理解。像直接引用其他文本这样的显性互文，对于文本的意义谱系更是具有路标性的指示作用。

如果暂且先不考虑明确的互文，单就情节来看这篇小说的内容，那么它讲述的是这样一个故事：某位艺术家用富有弹性的可塑黏土制作了一个儿童雕塑，即“马斯戴特儿童”，将其摆放在公园附近，并声称这是一件未完成的作品，任何参观者都可以亲自参与这件作品的继续创作，可以用任何方式（打、踢、用工具或者用武器）来将它最终塑造成“一般被认为完美的儿童形状”^①。男主人公基里尔起初并没有参与这个艺术活动，他对这件事采取一种“超然”（*Liebe*: 312）的态度，但他所爱慕的对象、女主人公莱娅却对该活动抱有热情。在参与该活动的过程中，莱娅与另外一位男性阿尔伯特的关系变得越来越亲密，这引起了基里尔的嫉妒与不安。为了与情敌争夺莱娅的青睐，基里尔最终放弃了自己的“原则”（*Liebe*: 338），加入到殴打雕塑的队伍之中。故事的最后，“马斯戴特儿童”展期结束被运走，基里尔的爱情似乎也并未得到莱娅的回应。

故事的情节并不复杂，但其意义却并不明晰。作者想说的究竟是什么？是对人性阴暗的慨叹，还是爱情的不可捉摸？是对行为艺术的嘲讽，还是对世界之荒谬性的揭示？似乎都是，又似乎都不是。面对这样一部作品，各种答案都是可能的，或者说，文本的意义是漂浮不定的。然而，如果我们把互文的内容考虑进来，文本的意义就会获得一种较为确定的理解方向。互文文本既像是一个指示方向的路牌，又像是各种漂浮的意义符号的一个锚定点。在这篇小说中，这样的意义锚定点数量众多，在此我们仅以“论木偶戏”为例，看看是否有可能从这一个点出发来逐步生成对小说全文的较为完整的理解。

这一段文字是这样的：

路灯的光照进屋子里，让屋子显得更冷了，他觉得。他把淡紫色的马甲背心围着两侧手腕处裹紧了一点。瘦弱的、没戴手表的手腕。他很想成为的那种木偶表演艺术家的手腕。论木偶戏。世界历史的最后一章。夜的时光在他头脑中缓慢笨拙地舞蹈着流逝。（*Liebe*: 324）

由于“论木偶戏”在原文中被写成斜体加以强调，所以即便不了解这几个字的出处，读者也会意识到它们是意味深长的。而对于熟悉德语文学传统的读者来说，

^① Clemens J. Setz, *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2011, p.317.后文出自同一作品的引文，将随文标出书名首词（*Liebe*）和引文出处页码，不再另注。

“论木偶戏”这几个字几乎立刻就会指向十八世纪末、十九世纪初德国作家克莱斯特（Heinrich von Kleist）的名篇《论木偶戏》。一个这样的读者，会自动把他对克莱斯特《论木偶戏》的理解编织进对本篇小说的理解中。然而，引入前文本还仅仅只是为理解小说文本提供了一个参照系，如果没有更多的提示，读者仍然不知道该“如何”把他对前文本的理解注入对当前文本的理解之中。这一方面是因为，有时候前文本本身的含义也并非是完全明朗的，另一方面还因为，前文本与当前文本之间的关系既可能是调用前者来对后者进行阐释和支持，也可能是通过后者来对前者的观念进行批驳和否定。就克莱斯特的《论木偶戏》来说，情况尤其如此。

《论木偶戏》创作于1810年，全文仅寥寥几页，一般被认为是一篇美学杂文，但采取了叙事的形式。故事讲的是叙述者“我”与歌剧院首席舞蹈家C君的一场对话。身为一名优秀的舞蹈家，C君经常光顾当地的木偶戏院，这让叙述者“我”感到惊讶不解，因为他认为木偶戏通常是给下层民众看的表演，并没有很高的艺术价值。但C君却认为，木偶的舞蹈比很多演员的舞蹈更加优美。在他看来，木偶的舞蹈“由受控的重心与肢体的自由摆动构成”^①，表演者只要找到并控制木偶的这个重心，木偶肢体就会自然而然地随着这个重心的运动做出种种优美的动作。而具有意识的演员却会对舞蹈动作进行修饰，从而导致装腔作势，破坏舞蹈应该具有的天然优美。C君认为，这是因为人类偷食了智慧禁果的缘故，导致天堂之门已经关上，现在人类只好长途跋涉，以期在天堂的后面找到一扇或许还开着的门。这就是说，为了回到天然纯洁的状态，人类需再吃一次智慧之果，在C君看来，这将是世界历史的最后一章。^②

我们看到，尽管了解了《论木偶戏》这个前文本的基本内容，我们似乎仍然不知道该如何有效地把它与《马斯戴特儿童》这篇小说的意义缝合起来。木偶的舞蹈与基里尔的爱情有什么关系？与马斯戴特儿童这个艺术作品有什么关系？如前所述，《论木偶戏》这个前文本自身的意义也并不十分明朗，这时候就需要有更多的线索来帮助 we 理解这个前文本出现在这里的意义。

《论木偶戏》全文以“这是世界历史的最后一章”（《论》：125）这句话结束，如前面引文所示，《马斯戴特儿童》也引用了这句话。在这句话和“论木偶戏”几个字之前，小说还写道，基里尔看着自己的“瘦弱的、没戴手表”的手腕，认为这是“他很想成为的那种木偶表演艺术家的手腕”。显然，小说主人公基里尔认同于“木

① 王建《评克莱斯特的〈论木偶戏〉》，载《外国文学评论》1993年第4期，第90页。

② 克莱斯特《论木偶戏》，载刘小枫主编《人类困境中的审美精神》，知识出版社，1994年，第118-125页。后文出自同一作品的引文，将随文标出该作品标题首字（《论》）和引文出处页码，不再另注。

偶表演艺术家”，他想要成为后者那样的人。于是问题就变成了：木偶表演艺术家是什么样的人？他和“世界历史的最后一章”是什么关系？

克莱斯特的文章虽然以木偶为标题，实际探讨的却是人、艺术与自然的关系，因此它所蕴含的意义绝非是单纯美学上的，而是同时还传达了某种世界观。文中的C君对于人类精神发展的认识是一种三段论式的：第一阶段是以木偶为代表的自然阶段，表现为无意识地受外在规律必然性的支配；第二阶段，人类形成了理性意识，开始依照自己的意志行事，但由于他的理性认识是有限的，所以他不能彻底明了和把握自然规律，因此他的行为很容易表现得矫揉造作，这使他注定只能远离真正的优美，远离天堂；第三阶段是神性的阶段，在此阶段，人类意识达致无限，最终完成自然与意识、必然与自由的统一。^①

C君认为，为了达到这个第三阶段，人需要再次食用智慧之果来改造自己的认识能力，但是这第二枚智慧果与人类吃下的第一颗智慧果完全不同，如果说第一枚智慧果让人有了思考/反思的能力，那么第二颗智慧果恰恰是要取消和否定人类理智的反思活动，因为“在有机界中，反思越模糊越微弱，美就越闪闪发光，就越主宰一切”（《论》：124）。反思造成了“自我和他人”、“我和世界”的分离^②，使得两者无法再像原初的伊甸园状态那样融为一体。那么怎样才能不反思而认识自然呢？答案是：活在自然的心中，用自然的心去感受。这正是C君所认为的优秀的木偶表演艺术家所具有的能力。

C君解释说，木偶的每一个动作都有一个重心，木偶之所以能跳出优美的舞蹈，秘密就在这个内在的重心上，牵动这个重心，木偶“跟钟摆似的四肢，不用动它，它自己就会机械地做出动作”（《论》：119）。但尽管如此，并非任何操纵者都能够成功地做到这一点，木偶表演者必须用“情感”去操纵那条连接木偶之重心的线：

然而从另一个方面来说，这条线却又是神秘莫测的。因为它是舞蹈家的心灵之路，而不是别的什么；他不相信，人们除了用操纵手置身于木偶的重心之中，换句话说，在木偶的重心中跳舞这种观点去看待这条线之外，它还能被作何种解释。（《论》：119）

“操纵手置身于木偶的重心之中”、他“在木偶的重心中跳舞”——在C君看来，

① 参阅王建《评克莱斯特的〈论玩偶戏〉》，第91—92页。

② 郑萌芽《论反思的否定功能》，载《四川教育学院学报》，2012年第7期，第68页。

这就是优秀的木偶表演者所做的事情：他不是通过主客体分离的理性认知，而是通过一条“心灵之路”来达到与木偶之重心的合一。当操纵者的心灵进入了木偶的这个重心之中，他也就让自己与重力的法则（自然、规律的必然性）融为一体，因而摆脱了人类理性的矫揉造作。从这个意义上说，木偶的这个重心就像是天堂后面打开的一扇小门，沿着心灵之路走进这扇小门，也就完成了“世界历史的最后一章”。

这就为我们理解《马斯戴特儿童》中的基里尔提供了新的线索。基里尔“很想成为”木偶表演艺术家那样的人，只不过他想要找到并进入的显然不是木偶的重心，因为小说中既没有什么木偶，也没暗示基里尔是个表演艺术家。那么他想要了解和进入的是什么呢？小说中的另外一段话给了我们进一步的提示：

他用两只手紧紧地拽着马甲背心，因为外面已经开始真的变冷了。每次都更冷一些。到午夜的时候一切都将冻僵。鼻子上挂一大条冰鼻涕。人必须有一颗冬天的心。要想理解一切事物，人们必须变成那些事物本身。要想看到冬天，人们自己必须变成冬天。要想理解莱娅的小小疯狂——总之，他必须做好准备。
(*Liebe*: 325)

这段话中出现了另一个互文，那就是美国诗人华莱士·史蒂文斯的诗歌《雪人》的首句：“人必须有一颗冬天的心。”不过篇幅所限，此处无法展开详细分析。重要的是，通过这段话我们知道了，基里尔想要理解的是“莱娅的小小疯狂”；而按照这几句话的逻辑，要想理解莱娅的小小疯狂，他自己就必须进入这种疯狂。在此，莱娅的“小小疯狂”指的是她参与殴打“马斯戴特儿童”的艺术活动并沉浸其中。基里尔虽然喜欢莱娅，却不能理解她为什么要参加这个活动。如前所述，基里尔本人一直对这项活动采取不愿参与的超然态度。但是，参加活动归来的莱娅发生了某种变化，“她身上似乎有某种东西获得了释放。这种东西重新安排着她的一举一动，给她的举动赋予了某种平素不具有的不可撤销性”（*Liebe*: 329），这让他愈发觉得莱娅的心难以触及。不仅如此，因为参加共同的活动，莱娅还与基里尔的情敌阿尔伯特走得更近了。在一次与醉酒的莱娅发生争执之后，基里尔终于放弃了自己的原则，带着矛盾的心情与莱娅一道去了马斯戴特儿童那里。随后，基里尔又在某个清晨独自来到雕塑面前，对雕塑进行了殴打，从起初的“轻轻一下”抽打，到紧接着的“较重的一下”，到后来的“劈头盖脸”的打，“他的动作越来越猛，他的呼吸在加速”（*Liebe*: 343）——基里尔终于进入了莱娅的疯狂。在这一刻，基里尔就是莱娅，莱娅就是基里

尔，基里尔完成了对莱娅的理解。

然而，他经过这条疯狂的“心灵之路”所理解到的究竟是什么呢？事实上，从这个点开始，我们可以从对基里尔内心活动的理解转向对小说的另一个主题——“马斯戴特儿童雕塑”的理解上了。如前所述，如果不考虑互文文本，小说中很多内容的意义会因为过于开放而漂浮不定。对于马斯戴特儿童雕塑这个主题，我们也尝试以克莱斯特的《论木偶戏》作为参照来理解其意义。

在广义的互文性理论看来，“文本”并不一定由文字构成，任何一个文化现象都可以因其话语构成性而被视为一个文本。与文学文本一样，文化文本在广义上也是“引文的拼接”，是对其他（社会的、历史的、文化的）文本的“吸收和转换”^①。小说中围绕着马斯戴特儿童雕塑而展开的群体事件就可以被视为这样一个文化文本。与文学文本相比，文化文本的开放性更加突出。小说写到，在创作了这个雕塑并公开展出之后，雕塑家本人就搬到乡下过起了“彻底的隐居生活”（*Liebe*: 316），对于自己的这个作品，他所做的仅有的一次声明体现在雕塑旁边的小牌子上：

雕塑旁边放了一块小小的牌子，有点类似使用说明书，上面龙飞凤舞地写着：没有任何一位艺术家有权要求独揽他的作品最终完成，每个对艺术感兴趣的人都受到邀请，以打、踢、用工具，以及——如果必要的话——用武器的方式，来把这个孩子的外形塑造成一般被认为完美的儿童形状。（*Liebe*: 317）

雕塑家的退隐，犹如罗兰·巴特所说的“作者之死”，在作品接受者们中间掀起了一场阐释/再创作的狂欢。不同政治派别开始依据不同的学术观点阐述自己对于“完美儿童”的设想，教育家们在专业期刊上撰写文章、在电视上接受访谈、著书立说，阐述自己的教育理念；知识分子们举办研讨会、朗诵会，通过组织艺术活动唤起公众对马斯戴特儿童的关注。而那些不掌握话语的普通民众，则或者偷偷摸摸地，或者公开地以实际的行动来阐释他们自己的理念：由于创作者的初始设定，人们对这座雕塑所做的任何事情，无论拳打脚踢，还是刀砍锤砸，都成为这桩“进行式艺术”（*Liebe*: 316）的组成部分。这座“在文化追求方面一向暮气沉沉的城市”（*Liebe*: 326）忽然之间被浓厚的“文化氛围”所笼罩。

在此，这场围绕着马斯戴特儿童雕塑而展开的文化事件与《论木偶戏》中C君所

① 秦海鹰《互文性理论的缘起与流变》，载《外国文学评论》，2004年第3期，第19页。

谈的木偶的舞蹈形成了一种对应：如同木偶的舞蹈“由受控的重心与肢体的自由摆动”构成，这场文化事件也由一个“受控的重心”（雕塑以及对雕塑的使用说明）与“肢体的自由摆动”（民众对雕塑所做的各种阐释和各种殴打活动）构成。在很大程度上，这是一个像木偶的舞蹈一般的无意识过程，在这个过程中，人们的所作所为就像“钟摆似的四肢，不用动它，它自己就会机械地做出动作”（《论》：119）。由于雕塑家在使用说明书中明确宣称人们可以用打、踢等各种暴力方式来塑造他们心目中的完美儿童形象，人们也就当真跟随着这个使用说明，对雕塑做出了种种暴力行为。但是在这个过程中，人们只是身在其中地体验着这场被冠以艺术之名的事件“如何出现，如何为自己创造空间，如何在这个空间里自行进展和发生”（*Liebe*: 326），却并不能有意识地操纵它。如果把整个事件本身视为一个非实体形态的巨型木偶，那么所有参与其中的人们，就都是不自觉地“在木偶的重心中跳舞”。

然而，如果说木偶在被牵动重心之后，其四肢的摆动遵循的是自然（物理学和动力学）的定律，那么在马斯戴特儿童这场文化事件中，促使人们不由自主地走向暴力活动的机制是什么呢？

尽管基里尔起初抗拒这场艺术活动，但是自从雕塑开始展出的那天起，他就已经置身在一个变化了的话语环境之中。通过报纸电视等各种媒体、畅销书排行榜、团体活动、亲近的人、爱慕对象等等，这场艺术殴打活动“在一切生活领域中神出鬼没”（*Liebe*: 328），席卷了所有人。无论支持还是反对，“马斯戴特儿童”的图像和与之相随的“打”这个符号已经进入基里尔的头脑，构成他的思想文本的一个前文本。小说中，基里尔在替莱娅看家时，不知怎么就开始回忆起自己儿时的一次与暴力有关的事件，尽管意识到“这一刻他也开始随大流，不由自主地开始做起有关于此的反思了，这让他几乎有点觉得不舒服”（*Liebe*: 319），但这个过程是不受他的意愿左右地自动发生的。尽管在行动上尚未参与，但在思想上，他已经进入这张话语之网。

事实上，如果说决定着木偶四肢之运动的是某种自然规律，那么决定着人们的大部分活动的，则是一种社会的规律，这种规律或许可以称为社会意识的互文性法则。就马斯戴特儿童这一文化事件而言，这种法则的运作体现在两个层面：首先，阐释者在形成自己心目中的“完美儿童”理念时，总是从他们所支配的思想资源（众多前文本）中提取不同的引文，以组合和生成自己的完美儿童理念和教育理念。政治家、教育家、知识分子由于隶属不同的话语群体，各有自己不同的思想资源，最终形成的话语文本也并不相同。其次，这些新产生的话语文本又构成了一个新的思想资源库，无时无刻不在对周围的个体施加影响，为他们有关完美儿童和暴力的理念注入新的互

文因素。

按照这种思路，真正在思考、在言说的并不是主体，而是一个个由互文的“马赛克”^① 拼接而成的观念文本，社会关系与其说是人与人之间的互主体性，不如说是观念与观念之间的互文本性，而人只是实践这些观念的代理者而已。正如奥地利作家罗伯特·穆齐尔在其小说《没有个性的人》中所写：“实际上生活当然一大半不是由行为组成，而是由其观点为人们所吸收的论文，由意见和与之相对立的反对意见以及由积贮起来的人们已听见、所知道的事物的那种无个性特性组成的。”^② 由此而形成的话语社会，在很大程度上就是一个意识形态社会。

在小说中，围绕马斯戴特儿童雕塑而生成的浓厚的“文化氛围”成为浓厚的意识形态氛围，开始显示出意识形态的控制性和排他性，任何不愿加入这个集体的人，将会受到社会的惩罚。小说中的“艺术亢奋”本质上是一种意识形态亢奋，它压迫着每一个不肯加入其中的人，而这些受到集体意识形态伤害的人，最终选择的自我防卫方式却依然只能是：以他所抗拒的方式进入社会，加入这个意识形态队伍。当基里尔独自来到雕塑面前，促使他疯狂地殴打雕塑的，正是一种摆脱无所不在的互文、摆脱意识形态之羞辱的要求：

他的动作越来越猛，他的呼吸在加速。他必须甩掉章鱼的图像，殴打儿童的莱娅的图像，他自己的软弱无措的图像。儿童可以帮助他。他把手指抓进这个憨憨傻傻的、俯视地面的黏土脑袋里。（*Liebe*: 343）

并且，直到这一刻，直到真正进入了这场疯狂的核心之中，基里尔才真正明白，原来不止他自己，很可能还有更多的人是出于和他相同的心态来到这里的：

他暗自思忖，有多少人曾在相似的状态中来到这里，他们被那种统摄了全城的艺术亢奋百般羞辱，于是到这里来朝拜自己的愤怒。或许这正是探照灯照射下的那团黏土的意义所在。那就是被那些受到它伤害的人所消灭。（*Liebe*: 341）

无论是弱化为影响的焦虑，还是强化为意识形态的强迫，受控的个体都不由自主地加入到了控制者（主导的意识形态话语）一方，以自身的反应协助着控制者进一步

① 秦海鹰：《互文性理论的缘起与流变》，第19页。

② 罗伯特·穆齐尔《没有个性的人》，张荣昌译，作家出版社，2000年，第238—239页。

完成它自身。在赛茨笔下,《论木偶戏》中天然优美的自然已经被天然残酷的社会所取代;同样是“在木偶的重心中跳舞”,在《论木偶戏》中意味着复归纯洁、重返天堂的可能性,在《马斯戴特儿童》中却意味着与恶共舞,意味着“世界历史的最后一章”可能并非天堂的后门,反倒是地狱的入口。从这个意义上说,《马斯戴特儿童》这个文本对它的互文文本《论木偶戏》所做的更多的是怀疑和解构。

莱比锡图书奖的评委会在给《马斯戴特儿童》所作的颁奖声明中说:作者在这本小说集中以“构造的大胆、语言的独特和纲领的坚定”而创作出了一个个“具有原创性而又阴森可怕”的故事,这些故事展现的是那种“我们在科学上早已接受,但在文化上却再三成功遮掩了的人性图”^①。二十世纪以来的人文社会科学似乎一再证明着主体是话语的产品,《马斯戴特儿童》这篇小说也以自身的压倒性的互文性呈现着这一点。如果作为读者的我们不由自主地在这位年轻德语作家的作品与德国历史上那场狂热的集体主义浩劫之间建立起某种联系,那么我们或许会发现,社会历史的潜文本始终是年轻一代的德语作家们心中的隐痛,而小说对《论木偶戏》所做的解构性互文或许表明,在作者看来,在社会这张互文性的话语大网中,个体唯一可能的正确道路恰恰在于不放弃反思,尽管这并不容易。

作者单位:中国社科院外文所

责任编辑:杜新华

① 莱比锡书展主页: <http://www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/Preistraeger/Archiv/2011/>