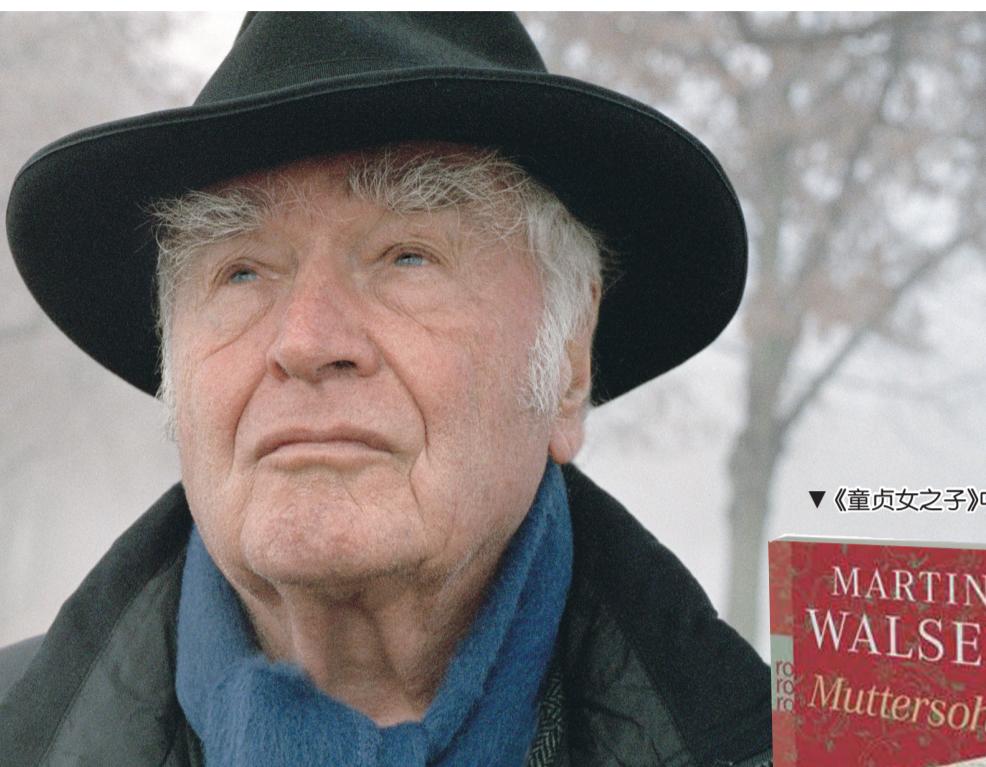


马丁·瓦尔泽《童贞女之子》:

## 碎片之美



马丁·瓦尔泽

▼《童贞女之子》中、德文版



于德国小说，人们常常敬而远之。人们敬佩其深刻的思想和哲学品质，其缺失的可读性却令人疏远。人们普遍感觉“好看”的德国小说难得一见。在一次对话活动中，一位作家告诉其德国同行：您这本小说我很喜欢，因为它“很不德国”。其实我也觉得那本书“很不德国”，但我是站在相反的立场——我嫌它不够德国味儿。每次碰到这种对话，我都暗暗为德国文学喊冤。难道德国文学一定要读者在享受思想与享受故事之间做两难选择？非也。实际上，兼有故事和思想，让文学和文化合二为一的德国小说并不罕见。马丁·瓦尔泽长篇小说《童贞女之子》（译林出版社，2016）就是一例。

里的父亲形象。前者是他的良师益友，他们的关系充满温情和默契，还准备认义父义子，连公证文件都已做好（玻西的母亲因为奥古斯丁没有幸福人生而阻止玻西去公证处）。后者让玻西第一时间就产生认父冲动，他觉得莫杰斯特比奥古斯丁更适合做父亲，因为他有成功而幸福的人生，还有和他一样的滚滚的身材。莫杰斯特的死令他悲痛欲绝，发誓“再也不认谁做父亲了”。

舍布林根精神病院法医精神病科的埃瓦尔德·凯因茨可视为玻西的第三位父亲。埃瓦尔德给人很大的遐想空间，人们不得不产生他是否是玻西生父的疑问。玻西的母亲芬妮在群众聚会上为埃瓦尔德端过麦克风，事后对其朝思暮想，还写了一大堆没有寄出的信——日后成为她儿子读书识字的材料。埃瓦尔德进驻法医精神病科之后，玻西频繁探访，或是实践沉默疗法，或是讲述从母亲书信读来的故事，小说开篇便是玻西初次进入埃瓦尔德房间。埃瓦尔德幼年遭到母亲的谋杀未遂和遗弃，在孤儿院里长大，其间两次自杀未遂。长大后积极投身左派运动，参与反越战活动；去民主德国考察而失去教职，只好去特殊学校代课。后因口吃被迫改行做摩托车教练。治疗口吃时爱上语言矫正医生埃尔萨并与之成婚，不久又爱上心理医生西尔维娅，开始了一段烦恼、痛苦和绝望的恋情。他为此纵火自杀未遂，被移送到精神病院。最后他在这里成功地实施了第四次自杀。

玻西的母亲芬妮出身农家，自幼跟笃信天主教的父亲四处朝圣，铭记父亲遗言“你有指路者”。长大后在裁缝铺子做学徒，因为听收音机而迷上文学语言，随后又因一则征婚广告的语言而迷上一个男人。不料此人是同性恋、酒鬼、死不改悔的纳粹，有家暴倾向，还狂热地崇拜文学怪才阿诺·施密特。在左派运动风起云涌的年代，芬妮的思想也偏左，崇拜如“流星”一般的埃瓦尔德·凯因茨，甚至公开对红色旅骨干分子表示同情，怀着身孕被公司开除。生下玻西后，她开始研究家族历史，要为儿子争取贵族称号，希望儿子成为安东·玻西·施卢特。她坚持不懈地做相关考据和研究，住进老人院后也没有间断。

小说标题人物玻西生于1977年，是一个普通的医院护理员，但身上却有诸多不凡迹象。他永远保持乐观、开朗、淡定，见谁都说“你”而不会说“您”，声称这是学习拉丁文的结果；他相信自己的诞生与男人无关，相信人生之路有看不見的指路者；他也相信神赐灵感，走到哪儿都发表即兴演说；他是胖子，走路却如履祥云、脚下生风，母亲叫他“无翅天使”；他头脑单纯善良，也善解人意，不时有惊人之语，被疗养院病人视为心腹、救星、权威，他们听他的话，向他递纸状，向他透露自己的心曲和计划。很明显，玻西是一个高级白痴或者说“神圣的傻瓜”，是血统纯正的童贞女之子。而作为童贞女之子，他只有一个前任和同类——耶稣·基督。有耶稣作对照，我们可以更清楚地看出玻西的“英雄本色”：舍布林根是碎片之乡，天降大任于斯人，这里需要他做护理员；他认为普天下皆兄弟姊妹，无需区分您和你；他的结局也是童贞女之子的：信仰爱、宣传爱、实践爱的玻西，最后被一个把“恨你的邻人”奉为纲领的摩托车俱乐部成员枪杀。昔日的救世主需要一个十字架，今天的救世主需要一颗子弹。

《童贞女之子》这一标题源于大名安东·玻西·施卢特，小名玻西的主人公的身世传说，因为他母亲说当初无需男人就怀上了他。他不仅相信母亲的话，还拿到不同场合说。同时，他和三个有父亲影子的男人结下不解之缘。小说主要讲述的就是母亲、儿子以及三个影子父亲的故事。

故事从舍布林根州立精神病院讲起。舍布林根的德文是 Scherblingen，含有“碎片之地”的意思。这座现代医院的前身是修道院，我们可以说它是在历史或者宗教的废墟瓦砾中诞生的。从精神病院看舍布林根，这里的确是一地碎片——历史的碎片，理想的碎片，爱情的碎片，艺术的碎片——这座医院的病人几乎个个都过着碎片人生，在情场、职场、家庭、事业等方面，他们都是失败者，都是输家。

院长奥古斯丁·法因莱茵教授是作为病人来到医院的。本来做五官科医生的他，意外地被贵族出身的病人封·维戈尔芬伯爵抢走了深爱的女友。他受不了这打击，进了精神病院，并在这里获得新生，从病人变成主治医生乃至院长。但随后而来的布鲁德霍费——年富力强、思想现代、明摆要成为其终结者的现代医学博士使他回归压抑和郁闷。一方面，布鲁德霍费博士是他心爱的女人的丈夫，夏娃·马利亚在封·维戈尔芬伯爵意外丧命后嫁给了比她小18岁的布鲁德霍费；另一方面，布鲁德霍费对法因莱茵孜孜以求的事情充满敌意和轻蔑。法因莱茵教授大力推广替代疗法或者叫自然疗法，如草药疗法、劳动疗法、睡袋疗法、沉默疗法、诵经疗法，等等。舍布林根的病人由此百花齐放、各显神通。把药物治疗奉为圭臬的布鲁德霍费博士把这一切斥为“开历史倒车”，讥讽教授“想把舍布林根变成一座普莱蒙特莱修道院”。至于教授的业余嗜好——信仰问题、圣髑敬拜对现代人的意义，布鲁德霍费博士更是嗤之以鼻，调侃教授与欧洲启蒙运动擦肩而过，把他的所作所为称为不可外扬的丑闻。最后，为了验证“信仰就是攀登并不存在的山峰”这一信念，教授偷走了修道院教堂的镇宅之宝——基督的几滴血。事发之后他被免职。随后，他受瑞士朋友莫杰斯特·米勒-索西玛的邀请，前往莱茵瑙修道院疗养。其间他每逢周六就去莱茵河畔的一个桥头扮演一动不动的银装肃立者，而且总是面对对岸的维戈尔芬城堡！最后，他作为肃立者死于街头流氓的恶作剧。他的朋友莫杰斯特则因急病发作死在他的面前。

莫杰斯特的父亲是图尔办公机械公司的创始人，母亲是来自俄罗斯的钢琴家。他自小酷爱音乐，但必须继承父业，后来成为成功的企业家。作为瑞士国民议员，他积极推动俄-欧一体化，甚至跟戈尔巴乔夫交上了朋友，俄罗斯在1996年加入欧洲理事会令他欣喜若狂。莫杰斯特也是促进艺术事业的慈善家，他留下两项令人感动的未竟事业：一是成立用母亲名字命名的“索菲亚未完成者学院”，旨在让“因为命运阻挠而未能学习音乐”的抱憾者前来补憾；二是启动对怀才不遇的作家施以援手的奥布洛莫夫计划。奥布洛莫夫是碎纸机品牌、图尔公司的拳头产品。奥布洛莫夫计划对作家们做出两点承诺：第一，无人阅读的稿件在送进碎纸机前将得到逐字逐句地阅读；第二，被粉碎的稿件将存入一个骨灰盒，上面标明作者、作品标题和奥布洛莫夫化的日期。

奥古斯丁·法因莱茵和莫杰斯特都是玻西眼

从故事梗概可以看出，这是一部视野开阔、内容庞杂的小说，很耐看。《童贞女之子》讲了什么？

□黄燎宇

有两点值得注意。

一是社会-历史信息。我们可以把《童贞女之子》当作社会小说和历史小说来阅读。譬如，通过舍布林根精神病院的历史和法因莱茵的历史研究，可以管窥近代欧洲的教会史和革命史，了解诸多天主教的习俗和传说；通过芬妮和埃瓦尔德的故事，可以从细处观察六、七十年代的联邦德国社会，当时主流社会对左翼思想和同性恋的态度令今天的读者大开眼界；米勒-索西玛为什么如此亲俄、喜欢戈尔巴乔夫？作者瓦尔泽回答说：因为戈尔巴乔夫支持两德统一。瓦老用心良苦！当我们看到一位反美作家说今天美国总统的脑子是如此简单，以致德国人都不必再为霍亨索伦王朝感到难堪时，不妨看看昔日的霍亨索伦王朝是怎么回事，再想想这美国总统指的是谁。

《童贞女之子》的另一看点是其宗教和哲学内容。这是一部哲理小说。5年前小说刚问世时，评论界一片大呼小叫。疑问者有之，惊叹者有之，但前者多于后者。小说不仅高调提出了终极问题和大是大非问题，如信仰，如启蒙，如知识和信仰的关系，而且让读者明显感受作者的某种倾向和态度。玻西大有来头，这点一眼就能看出来，有人叫他“博登湖畔的耶稣”；舍布林根州立精神病院是一个思想竞技场，启蒙摧毁宗教，现代医院取代修道院，自然科学战胜神秘主义，凡此种种，均属历史的必然。可是，奥古斯丁·法因莱茵教授不想屈服于这类必然。他的精神偶像和先师不是启蒙思想家，而是昔日的教会君主以及作为启蒙

批判者的尼采。他也景仰自己的姓名保护神，每到罗马总去圣奥古斯丁教堂朝拜。还受圣奥古斯丁名句的启发，为自己确立了一条违背时代主旋律的信条：我信故我在。

他还感叹自己生不逢时，不可能像他的先祖优西比乌·法因莱茵那样

做修道院院长、唱诗班的领唱。因此，他必须和布鲁德霍费博士对着干，捍卫自己的信仰和尊严，虽败犹荣，而且并不孤单。站在他这一边的，有玻西，还有住院作家英诺森。玻西陶醉于教堂音乐即管风琴音乐，熟读《圣经》和宗教神秘主义者的诗篇，甚至把海因里希·索索、雅各布·波墨、伊曼努尔·斯威登堡等人的文字用作治疗精神病人的手段，是舍布林根沉默疗法的实践者。英诺森不仅视教授为让世人摆脱“知识奴役”的解放者，而且讥讽布鲁德霍费们在挥舞“化学大棒”。这一说法可谓泄露了天机：“化学大棒”是“道德大棒”的接力棒，而“道德大棒”是瓦尔泽1998年在法兰克福保罗教堂演讲的核心概念。换言之，瓦尔泽也站在教授一边。

“98演说”因为反对“道德大棒”而造成严重后果，《童贞女之子》反对“化学大棒”，人们是否要为瓦尔泽捏一把汗？其实大可不必。这是一部小说，况且明白什么是启蒙的人也并不多。

## 三

《童贞女之子》的最大看点是语言。法-布之争就写得精彩无比，将瓦尔泽的艺术魅力发挥得淋漓尽致。

作为失败者，法因莱茵教授至少有三幅肖像。一是安东·布鲁克纳，二是歌利亚，三是舌唇图或者叫三唇图。布鲁克纳可谓教授的自画像：在医院的元旦化装舞会上，扮演瓦格纳的布鲁德霍费博士出尽风头，教授却是灰头土脸，所以他恨不得“跳起来大喊一声：我姓布鲁克纳，名安东！还有一个天然适合做剪纸图案的驼背”；年轻的大卫一手持利剑、一手拎着比他年长许多的歌利亚的头，是教授为自己和对手构想的又一画面；教授常常以舌唇图，所以有三片嘴唇，他自己的解释非常简单：“40年前我可能也有一片上唇一片下唇。下唇没了。我一辈子都在紧咬下唇。舌头代替了被咬坏的下唇。”

布鲁德霍费博士的形象同样妙趣横生、耐人寻味。请看下面这一段：

每年他都和夏娃·马利亚一起沿着这一带的土耳其海岸来来回回地玩帆船，却不知道他的帆船经过的都是什么地方。每到一个港口都来明信片致以问候。他的问候。他在这里的信使是：布莱特博士和露琪亚·迈耶-霍尔希。明信片贴在黑色布告栏上，大家都能读到布鲁德霍费博士在费特希耶港与其男女伙伴如何一边喝泰尔梅索斯的葡萄酒，一边品尝刚刚从费特希耶湾里捕捞起来的鱼。每天都从另外一个港口和另外一个海湾寄来明信片。港口总是熙熙攘攘的东方世界，海湾总是梦幻仙境。而且不见游客踪影。写信讲述这一切的游客不是游客。

在此，布鲁德霍费博士的无知（这一地区充满《圣经》典故）与淳朴（写东西不过脑子）可谓跃然纸上。此外，布鲁德霍费博士不会意识到自己根本不适合扮演瓦格纳，因为他身高一米九，而且他不知道布鲁克纳是谁。同样地，大卫持剑图放到他眼前，他也看不出谁是谁。布鲁德霍费博士追求健康和体育，同时代表科学、理性和进步，但其他事物与他无关，淳朴得可爱。换言之，读者可以一边同情法因莱茵教授，一边欣赏布鲁德霍费博士。

如是观之，《童贞女之子》耐读耐看，既要归功于瓦尔泽的艺术中立和超脱，也要归功于他的皮格马利翁式的情感。

我的阅读

## 不妥协的审美家

□俞耕耘

“我知道自己像一个不妥协的审美家”，这句自白来自哈罗德·布鲁姆的《剧作家与戏剧》。这既表述了一种身份定位，也阐明了文学批评的首要原则。纵观布鲁姆的系列作品，初看都像是学院里的“庙堂高作”，实则却是为读者大众灌输经典意识与雅正趣味。他自言：“我受到更为充分的教益，学会如何为更广大的读者写作。文学批评是个人的行动，也是与公众接触的行动。”因为遵循这一写作宗旨，布鲁姆成为当今西方传统中极具影响力、原创性和感染力的文学批评家。

1984年初，布鲁姆开始为切尔西出版社编辑文学批评文集。“单独一个批评家汇集，推介如此庞大的一整套批评观念，确实可说是疯狂。”如果说，《史诗》《文章家与先知》和《短篇小说家与作品》让我们得以管窥小说和散文的全景风貌，那么《剧作家与戏剧》则既包含对戏剧内在悖论的质疑审视，又充满着对戏剧发展现状的焦虑反思。可以说，布鲁姆是在用尼采的思路，重估戏剧的价值。从而，这部书在本质上超越了一种描述性，它带着强烈的任务导向。

那么，这问题又是什么？我想布鲁姆至少提出了几大核心关切：一是戏剧自身作为文体形式的内在问题；二是戏剧和其他文类（小说、诗歌等）比较后的地位问题；三是戏剧发展至今的历史兴衰问题。戏剧本身是存有问题的文艺形式，它“既不是也不是一种文学体裁”。显然，布鲁姆强调了戏剧的内在张力与断裂。因为从来就有“两种戏剧”：一种是供阅读的文字创作，一种是供表演的舞台指导。这就注定了戏剧自身的杂糅性和不稳定。

这倒并非什么新鲜创见，因为我们的古代戏曲也有“重文采”和“重表演”的不同传统。虽然再拙劣的编导和表演也不能遮蔽其文字光彩，但布罗姆的偶像莎士比亚也不得不依赖演员，受限于实际的演出。这种牵制矛盾，异质统一却也给剧作家提供了拆解文类，介入社会的“革命性”。“戏剧表演里并没有不可动摇的中心：（西方传统下的）文学确实遍布于戏剧的每个角落，但戏剧也能反过来将文学彻底颠覆。”

《剧作家与戏剧》很大程度上延续了《西方正典》中论述的经典范式。这就是从经典时代到混乱时代”的总体历史观。在艺术史观念上，布鲁姆很像是个黑格尔主义者，他们都看到了某个顶峰，某种衰落。显然，布鲁姆将文本和表演的“兼胜统一”视为戏剧的顶峰，他对莎士比亚的万般推崇和偏爱即是明证。然而，现代戏剧虽在革命性上秉持了戏剧本身的不稳定，有力开拓了文学的疆域，但在文学性上却乏善可陈，不可卒读（如尤金·奥尼尔、阿瑟·米勒皆是如此）。

布鲁姆对莎士比亚的迷恋并不只是对其艺术成就的倾倒，认为他是戏剧全盛的巅峰也不仅是个人崇拜。在我看来，布鲁姆更在意莎翁对戏剧本身的救赎和统摄，这集中呈现为创造力、整合力与无限性。“戏剧也许是混杂的文类，然而经过莎士比亚的塑造，我们便不再有糊涂的认识。莎士比亚将其丰沛的活力灌注于一个异质的人类世界，饱含着世俗的祝福，祈愿生命更久远，以至于永恒之境。”

作者的智慧，在于他总能精准地回答三大问题：剧作家借鉴了什么，拒绝了什么，最终成为了什么。贝克特把叔本华的哲学视作戏剧真理，这使他轻松突破了讽刺作家、幽默作家的“小标签”。在布鲁姆看来，贝克特对叔本华的吸收，并未使戏剧走向哲学的冥想，相反，他始终抗拒着里尔克式的“超验语言”。然而，悖论又不止于此。贝克特发现了一种似是而非的诺斯替思想，即他的意象是神秘灵性的虚空，立意却是弃绝超验的姿态。

在书中，布鲁姆轻易就捕捉到这位虚无大师的代偿机制：从肆意的幽默到突兀的喜剧，从晦涩的愉悦到惊骇的崇高。“归于沉寂的崇高文学必然要借助于式微的抒情性修辞；只有借助这套修辞，所有的艺术效果才能得以转化。”从《莫菲》《瓦特》到《是如何》，从《等待戈多》《终局》到后期的短剧，布鲁姆是在小说和戏剧的比较视野里，描绘了贝克特戏剧风格的补偿性转化。然而，不管风格怎样变换，贝克特的理念始终恒久，那就是超越。

你很容易看到贝克特作品中犹如催眠的“非生非死”状态。幻象、虚空和疏离都在超越生活的现实，却又无不在表现形而上的精神现实。“贝克特无法明说，也不会明说，但他掌握了表现这种现实的艺术，而且比任何人更有说服力”。另一方面，“影响的焦虑”这一主题反复出现，成为全书另一基调。不只是贝克特深受“异代先辈”（如斯威夫特、叔本华）及同辈好友（乔伊斯）影响，他自己也成为哈罗德·品特、斯托帕等剧作家效仿的“父辈形象”。

布鲁姆用“投影”一词形容了影响的“阴影”。布罗姆就像批评界的“族长”，总能找到每个剧作家的“亲缘关系”，并发现其中的“遗传变异”。《看门人》虽是对《终局》的强势误读，然而，暴露的伤口意识和疼痛感却是品特风格。就思想而言，品特反而和美国犹太小说家的普遍价值更显亲密。从而，祖先、父辈和同辈的交互影响始终是该书的叙述谱系。

相形之下，后辈剧作家则难免出现一些残局，这就是效法前辈却才能未济的尴尬。阿瑟·米勒在布鲁姆看来，不过是为美国、为时代填补社会意识的“应景人物”。他是对美国文学中爱默生模式（远离历史与戏剧的眼光）的一次偏离。然而，米勒的成功却显得不可思议：他既缺乏易卜生山妖般的想象，也没有莎士比亚的大才，还缺少萧伯纳的反讽机智。甚至，他在把握个人与社会悲剧关联性上模棱两可，在表演性和可读性上显出贫弱。布鲁姆提问（因为他也没能回答）：“戏剧中是否存在非文学的成分，甚至与文学乃至审美相悖的成分？”

这一提问的潜台词相当明确，即米勒的成功只是赢在了“非文学”和“非审美”的维度上（如不纯粹的元素，社会情绪效应）。这也是当代戏剧常常滞后于其他文类（小说、诗歌），走向衰落的重要原因：我们往往缺乏一种历史的、戏剧的眼光看待生活。换言之，我们惯于用小说家敏感细腻、内敛保守的目光表现世界。米勒及时补了这一短板，尽管他的“补笔”在艺术性上并不那么高明。

我们似乎也看出了布鲁姆的些许感伤，戏剧只能在“非文学性”上成功或许是莫大的反讽，它预示着戏剧的必然衰落。“日常生活太强烈、太闹猛，舞台剧还不足以表现平凡的故事、非凡的人物。凄凉的荒原可能更像是小说家和诗人眼里的沃土，而不是悲剧诞生的温床。”而我们的布鲁姆，恰恰是毫不妥协的“审美家”，将文学批评的功能多半看作鉴赏，可想而知和知他的忧伤。