

艺术、性别与权力

——解读耶利内克的文学创作主题

陈晓兰

内容提要 艺术、性别与权力的多重关系是耶利内克文学创作的重要主题。她从多重角度反复探讨了这种复杂关系。本文旨在从具体文本出发，分析耶利内克对这种复杂关系的深刻发掘和犀利批判，由此展现她的文学创作的独特价值和意义。

关键词 耶利内克 艺术 性别 权力

奥地利女作家耶利内克也许是被中国读者误解最深的一位作家。由于其创作中无处不在的对于性政治之本质的揭露，对于隐秘欲望、变态的人际关系——特别是两性关系和亲属关系——的负面描写，不论是在奥地利还是在中国读者中，都不乏将她的作品与“色情”和“变态”联系起来的简单化阅读。另外，耶利内克在创作中为打破叙述者的权威而采用的变换不定的叙述视角、多重声音的交织、充满思辨与争论的表达方式、情节破碎的叙述风格等等，都对读者的知识与耐性构成了一种挑战。

作为一位极具政治意识和强烈批判精神及独特女性主义立场的作家，耶利内克对于

政治统治、意识形态、文化生产及日常生活、人际关系中的“极权主义”现象——包括某种思想权威、精神领袖和公众偶像——都表现出极度的憎恶。在她看来，强权无处不在，并靠种种形式的暴力支撑，是人类灾难的根源，它体现在两性关系、社会关系及人与自然的系统中，而维持强权逻辑的不仅是政治权力结构、经济利益和法律体系，而且包括根深蒂固的文化传统——宗教信仰、思维定势、被视为教义和权威的学术思想和观念以及被权力所控制和利用的艺术。任何思想或表现形式，只要演变为形成公众知识的基础，成为控制、操纵他人的工具或借口，都会被耶利内克打上“极权主

义”的烙印而遭到无情的嘲讽。海德格尔的哲学思想、弗洛伊德对于男女两性气质的界定及其对公众知识的影响、女权主义与男权主义的勾连以及激进女性主义对于女性身体和母性价值的界定等等，都受到耶利内克的质疑和批判。哲学、文学、电影、舞蹈、音乐，或者作为中心主题，或者作为一种元素，在耶利内克的作品中反复出现，传达出作者对一切权威和我们视之为人类文明和精神世界之象征体系的所有领域的反思与怀疑，甚至包括耶利内克作为一名自由职业作家对文学创作本身的怀疑。

在她的戏剧及小说中，耶利内克从多重角度反复探讨了文学、艺术及哲学与各种形式的权力之间的密切关系。在艺术与真理的关系问题上，耶利内克表现了她那种柏拉图式的悲观，她不断重申：由于文学、艺术受到国家机器、意识形态的监视、控制和镇压，文学艺术家面对财富、权力、名望的压迫和诱惑而蒙蔽真相、远离真理、扭曲自然。在散文小说《啊！荒野》（1985）的第二篇“内·昼：不是讲故事”中，作者重提某哲学家（影射海德格尔）参与纳粹政权的那段历史，猛烈批判哲学家对政治暴力的服膺及其作为思想权威对当时和后世思想、艺术的无形操纵。作者通过哲学家与他的崇拜者——大学生、青年教师、他的情妇女诗人——之间不平等的师生及性别关系，形象地表现了某种占主导地位并被政治暴力所利用的哲学思想，是如何渗透到学校，影响了文学艺术，并形成了公共知识的基础。哲学家依靠其语言和思想所具有的威力，影响了“民族的大学生所组成的大人物们”，“然后就有话语从流血的鼻孔喷射出来”，“此后，他们把犹太人踩进臭水沟。”^①然而，一切都被原谅、被遗忘，人们没有时间剔除文化精英的思想和行为中的卑鄙成分，在政治上也不愿为真相负责，“甚至连

艺术也不敢说出真相”。^②于是，已经死去的哲学家变成了一座纪念碑，他的话被不断地再生产，大学生以及年轻的崇拜者们从他那里学到的也包括“混淆是非的蒙骗术”。哲学家的情妇、崇拜者——女诗人，被作者称为“哲学的寡妇”、“上了年纪的女骗子”，成了当代大学青年教师们最有资格的哲学启蒙老师。哲学家的思想到了女诗人那里就变成了诗，诗人用一层纱幕把哲学家的卑鄙本性遮蔽起来，艺术变成了“花言巧语”，变成了一张思想的海报。而“那些诗，就是公园警卫们和提着图案的箱子的人们评价最高、最热爱的街头小报的内容”，“它们在编辑部迅速地冒了出来，使许多人获利”。^③如此，耶利内克便勾勒出了政治暴力通过哲学思想、文学艺术通向大众的一条途径。她无情地嘲讽了长期以来以不问政治、以超然、客观自诩的艺术观念与实践的虚伪与冷漠。对耶利内克来说，艺术与真理、真相的关系同艺术与自然、生命的关系是密切联系在一起的。《啊！荒野》中的女诗人掩盖真相，也粗暴地对待自然。她自认为以忠于自然的方式描摹自然，但实际上却扭曲自然、修剪自然，把自然框进她的诗中，为她而存在。

在耶利内克众多涉及文学、艺术的作品中，政治权力并非只是外在于哲学、文学、艺术而行使强制性的监控、禁止、镇压作用，它还通过各种变相的形式内化为哲学家、文学艺术家的个人追求。在一个以强权为中心的社会体系中，学术和艺术本身就是获取权力和利益的体面途经。在以奥地利著名剧院命名的戏剧《城堡剧院》（1983）中，耶利内克揭露了艺术家与纳粹的关系以及奥地利文化传统中所存在的“贪婪的、血淋淋”的成分，除了对于权力的恭敬外，针对所有人的暴力场景、进攻性语言和动作充斥其中。正如戏剧评论者乌特·尼森所

说：“作者涉及了一个棘手的、无人触及的题目，揭示了那些并不是身穿纳粹冲锋队制服，而是作为奥地利（维也纳）文化缩影，带着像受到文物保护般的城堡剧院牌子的那段历史。”^④

在以著名作曲家罗伯特·舒曼及其妻子克拉拉·舒曼的艺术生活为题材的戏剧《克拉拉·S》（1982）中，19世纪著名的意大利诗人邓南遮以“指挥官”的角色出现，元首对他的艺术表示感激，他凭借自己的艺术成就获得了操纵公众和其他艺术家的资本和权力，成为诗人的典范和艺术的传教士。他还占有古典的文化遗产和现代的文化资源，像克拉拉这样的艺术家为了获得演出的许可证不得不匍匐在他的脚下，连她的女儿也甘愿屈服于他那种病态而无节制的征服欲。而罗伯特·舒曼，因为受到（国家）机器和原创性这一永恒的艺术原则的双重挤压而疯狂，他发疯般地追求原创性，害怕丧失头脑和生命力。他对“掉头”的恐惧实际上是对于“失去生殖器”的恐惧，耶利内克有意使读者联想到弗洛伊德关于艺术与性欲的关系，其中隐含的讽刺意味不言而喻。克拉拉·舒曼作为作曲家的妻子，只能作为男性艺术家作品的表演者受到欢呼，她和她的女儿命中注定只能局限在钢琴练习架旁。她明白：“一旦女人的能力超过了时代的通行标准，她就会变成畸形的怪物，是对那个拥有母兽支配权的人的背叛。女人的智慧只应该用于发明新的菜谱以及清除垃圾。”^⑤她弹琴不仅是为了使男性天才的创造变成公众的精神产品，也是为了面包。为了这双重目的，克拉拉和女儿不得不向有权有势的邓南遮出卖自己的人格尊严。通过克拉拉与舒曼和邓南遮的关系，耶利内克表现了女性与艺术、权力的关系，这一主题在《钢琴教师》（1988）中得到了淋漓尽致的展现。

自耶利内克2004年获诺贝尔文学奖以来，中国学界集中对故事情节相对较完整的小说《钢琴教师》进行了阐释。大部分论文借用弗洛伊德和拉康的理论，围绕着欲望、菲勒斯、变态、镜像、父亲的缺失等等精神分析学术语对小说的表层故事进行了单向度的精神分析学式的“诠释”，致使内涵复杂的小说变成了一个精神分析学的“案例”：在一个父亲（权）缺失的单亲家庭中，变态的母亲为把女儿培养成音乐家而对其进行精神、肉体的控制，致使欲望受到压抑的女儿“性倒错”，变成了“自虐狂”。

事实上，《钢琴教师》以惨烈的方式揭示了转化为母权的父权、内化为女权和女性形象标准的男性权利和精英形象以及阳具崇拜和性泛滥对于女性的双重塑造和双重迫害。在这部以音乐为中心的小说中，作者将女性与文化传统、女性的社会独立和权利的获得与女性的身体、生命、情欲、自然属性、现实处境编织起来，探讨了女性艺术家的成长和生存困境。小说的背景是作为奥地利政治、权力、文化中心的维也纳，世界的“音乐之都”。长期以来，奥地利人就被认为是“天生的音乐家”。^⑥音乐被看作“由神创造”的充满魔力的声音，用于国家庆典、宗教仪式，“献给崇高或神圣的事物”，“沟通冥冥之中令人敬畏的幽灵或神明”，^⑦并用于教化民众。而音乐家也被视为具有神秘召唤力和独一无二创造性的天才，没有哪一部描绘音乐家诞生与成长的传记不是充满了这种神奇的色彩。自18世纪女皇玛丽亚·泰蕾莎以来，奥地利历代王室对音乐的爱好使得音乐在与教会密切结合之外又渗透了世俗的政治权力，音乐家为教会服务，也成为皇室的宠儿，同时也是令万民神魂颠倒的“神一般的人物”。正如琳达·诺克林所说：“将艺术家的角色半宗教化的概念，在19世纪时已被提升到近乎圣徒传的地

步”。^⑧因此，音乐家成了奥地利文化英雄的典型代表，莫扎特、海顿、贝多芬、舒伯特、舒曼等，为奥地利人提供了人生追求的最高典范。然而，在耶利内克笔下，音乐，作为奥地利传统、文化及文明的最高体现，作为激情活力与创造性及精神世界的永恒象征，却变成了一种冠冕堂皇的意识形态，一种获得权力、地位、金钱的工具和行使强权、暴力的借口，与人性的压抑和扭曲、与生命的腐烂和死亡联系在一起。在她的笔下，装满了音乐的维也纳“城市文化那白色肥硕的肚子”，“活像水中的尸体”，“变得越来越膨胀。”^⑨维也纳的市民就靠着“声音的羊水”滋养，音乐是维也纳人唯一的“精神食粮”，也是他们的“家常便饭”，他们除了音乐别无所有，无数为艺术而献身的人将生命消耗在五线谱中。而音乐，已经变成了脱离现实、抽空了感情和思想的形式与技术，被看作从社会底层爬向上层既体面又干净的阶梯，变成了唯一有价值的存在凌驾于一切之上。因此，维也纳的市民乃至整个国家的公民，对音乐家佩服得五体投地，大部分孩子被父母赶到维也纳的音乐学院学习，希望能成为像莫扎特一样的天才，令万民景仰。

主人公埃里卡正是这一传统的产物，她虽然失去了父亲，却由更具父权实质的母亲养育成人。母亲是这个文明与传统的忠诚卫士，一个洞悉一切的可怖的“智者”，既世故又冷酷，像海绵一样吸纳了她所处社会的一切习惯、秩序和法则。作为一个女人的无助和委屈，包围她的文化中无处不在的对强权的崇拜、对名利的追逐、对弱者的统治，在她身上全都转化为对孩子的残酷暴虐的管制。埃里卡在暴君般的母亲的教导和监控下，以压抑自己的自然属性和性别气质、牺牲自己的爱欲和生物存在为代价，终于在争夺异常激烈的音乐地盘上建立了一座“茅

草棚”。在这个崇拜强者、只敬重前三名，后来者都被视为垃圾的“阴谋丛生”的世界里，为了达到目的，必须断绝人间的关系，变得冷酷无情。埃里卡除了音乐一无所有，她脱离现实、蔑视物质，鄙视甚至虐待自己的身体，把物质和身体看作精神的牢笼。但是，作为音乐教师和演奏家，她又必须隶属于男性作曲家，成为男性精神最忠实的“演奏者”。她从小就被装进由男性大师们确立的乐谱体系中，“自从她会思考起，她只能想这五条黑线，别的什么都不能想。这个纲目体系与她母亲一道把她编进一个由规定、精确的命令和规章构成的撕不开的网中。”^⑩但是，音乐也赋予了她某种行使暴力的权利。她目空一切、蔑视他人，认为音乐家高人一等，是属于引导、指挥民众的人，应该使人们感到惊恐和敬畏，“交响音乐会的节目单里便充满着这种情感。”^⑪她内心充满了暴力意欲，音乐振奋了她的情绪，鼓舞她向周围的庸众扬起拳头。乐器变成了她身份的象征和攻击他人的武器，人们称她为“带机关枪”的姑娘。埃里卡感到自己无所不知，因为只有“她可以为每个乐句事先分派固定的地方。只有她独自一人可以把听到的声音安放在它应在的位置”。^⑫她高高在上地蔑视那些挤在她周围的令人厌恶的嗷嗷叫的羔羊的无知，这些芸芸众生，在她傲视一切的目光下，恐惧地沉默着，低下了他们的头颅。在耶利内克看来，如同一切暴力都与自然、生命为敌，艺术一旦变成权力的工具，也必然与自然、生命敌对。

在《克拉拉·S》中，耶利内克同样展现了艺术的死亡世界：“音乐的宇宙是死亡的景色，白色的荒漠，冰川，冰冻的河流，溪水，海洋，北极地区的巨型冰盖，清澈见底，没有丝毫饕餮动物北极熊的爪印踪迹。只有几何级别的寒冷。笔直的冰冻地带，死一般的寂静。”^⑬艺术，就其对于自然的扭

曲、对于生命的压抑、对于真相的掩盖而言，与法西斯有着某种关联。在《病态，又名现代女性》（1984）一剧中，艾米莉·勃朗特变成了吸血鬼般的女诗人，最后在武器林立的危险地带被充满进攻性的男性击毙。

耶利内克通过这类进入男性秩序的女性艺术家形象，展示了被视为解放了的、获得知识与权利的女性实际上成为主流意识形态的再生生产者，成为以权力为中心的男性文化体系和价值准则最忠实的维护者。同时，女性也在获得男性权利和权威的同时扼杀了自己的自然属性，因此，她很可能因其畸形变态的存在而被消灭。正如女性主义者泽维尔·高特尔所说：“女人可以使自己融入男性的象征秩序。她们将在直线式的、符合语法规则的语言系统中找到她们的位置，这个语言系统管理着象征、超我和法令……在这种情况下，女人的精神处于分裂状态：完全与自我分离，不知自我为何物，女人成了一个疯狂的性别。”^⑭人格分裂或“疯狂”是女性为从事艺术所付出的代价，也是所有进入现存权力体系中的女性所遭遇的精神困境。耶利内克揭示了所谓的女性解放和平等的可能结局，表现了她对女权思想的怀疑和悲观。《娜拉离开丈夫以后》（1977）创作于西方女性主义思潮如火如荼期间。在剧中，耶利内克无情地揭示了女性从家庭这一私人空间进入社会公众空间后的悲剧性结果。娜拉因不甘于作丈夫的玩偶而舍弃孩子、放弃生育、离开家庭进入到她自以为注重女人头脑的社会，想通过工作来完成自我由外而内（由外在身体向内在精神）的发展，“干一番惊天动地的大事业”，“希望人的尊严、人权，乃至一个人个性的自由发展都得到尊重。”^⑮可是，这个公众空间就像一个工厂，获得工作权利的女性就是支撑其存在的机器流水线上的织工。在强权以各种

隐秘形式弥散、男性权力发展到极致、经济利益统治一切的资本主义社会中，女人的身体、才艺和头脑都变成了有利可图的资源。娜拉能歌善舞，她的漂亮和聪明增加了她的资本，很快她就成为情色场中的欲望对象。因此娜拉虽然满口女权主义的词句，也常常能道出女性处境的真谛，然而，她的女权思想不仅无助于解决她的现实处境，甚至还表现出与法西斯思想的某种暗合，譬如娜拉反对缠绵于感情，否定爱情，认为多情善感使人愚蠢软弱，她引用希特勒的话说：“这个民族绝大多数人是如此女性化，以至于与多数人感性化的知觉相比，少数人清醒的思想决定着这个民族思想和行动。”^⑯她渴望着成为这其中的少数人。

耶利内克对于女权主义思想的解构使她与解构主义女性主义有了许多相通之处。她们都从社会权力等级结构出发解释作为第二性的女性对男性之优越地位和权力的渴望以及对主导意识形态的认同和顺从，其中也包括女性对于文化传统之女性规定性的自我内化。克里斯蒂瓦指出：被现存权力体系所接纳的女性、获得权力的女性，并未改变现存权力社会的总体精神和实质，而是“成为现有政府的支柱，现状的卫士，现有秩序最热心的保护者”。^⑰肖瓦尔特认为：在这样的一种秩序中，女性“期待着去认同一种代表人类完美的男性经验的洞察力，她被要求认同一种与她相对立的自我；她被要求反对她自己。”^⑱因此，必须彻底摧毁现存的权力秩序才能获得女性的真正解放。

耶利内克对于两性关系中的强权、性别压迫及性暴力的揭露使她成为公认的女性主义作家。她的作品对爱情婚姻和家庭生活的负面表现、对浪漫爱情的否定、对恐怖的家庭生活场景的描绘，的确反映了她对于异性爱体制的质疑。在她的笔下，男女间的爱情变成了一个人制服另一个人的窍门和秘诀，

一种耐力和交往策略的较量，一场征服与被征服的角逐，谁能运用计谋掌握对方的感情并使之付出更多，谁就是赢家，但最终，总是以女性的被欺骗、被掠夺、被强暴、被抛弃、甚至被杀害为结局。《贪婪》（2000）中的警官库尔特以极其变态、暴虐的方式占有格尔蒂的身体，掠夺了她的财产，并摧毁了她的生命。《情欲》（1989）中某造纸厂纵欲无度的厂长靠砍伐森林获取利润，靠变换性伴侣获得性满足，他的妻子则遭受他变态性行为的蹂躏，她试图在婚外恋情中寻找爱的慰藉却又遭到情人的欺骗和抛弃。《钢琴教师》中，爱情的园地对埃里卡来说“只是些酸败的草地”，男人们引诱她，然后将她抛弃。小说中令人毛骨悚然的暴力场面的详细描写，无数捆绑女人的绳索表明，婚姻、家庭就是束缚、侮辱、禁闭女性的暴力场所。但是为了爱情埃里卡愿意顺应男人的要求，把自己变成一个情色对象，甚至愿意忍受男性的变态和暴虐。耶利内克以极其冷酷的性暴力场面描写，揭示了所谓的“女性受虐狂”学说的本质，辛辣地讽刺了精神分析学对于男、女虐待与受虐待狂心理学说的滥用。

耶利内克表明：当女性从公众空间退回到私人空间、从男性化的自我返回到女性自我时，她所面临的依然是一个只把女性当作躯体的阳具崇拜的暴力世界，她所遭遇的是更加残忍的男性强权与暴力。在一个将女性的头脑与躯体分离，只注重物质的世界里，女人被抽空了精神和生命，成为各种形式、规格和价钱的“玫瑰色肉体”。这种将女人身体“绝对占有”和“无限享受”甚至“加以摧毁的幻想”，^⑩不仅是现实，也是大众艺术的主要形式，而且具有悠久的传统。在耶利内克看来，不存在纯粹的不受男性文明塑造和规定的女性身体和一种超越现有文化体系的女性差异性，甚至连自然世界都已

经被暴力征服、改变。在她的笔下，男人对于自然的暴力践踏与对于女性身体的暴力侵袭是一脉相承的，暴力冲动不是产生于欲望的压抑，而是欲望的膨胀。强权无处不在，已经渗透到人类精神与物质的一切领域，因此，不可能有一种超越于人类（也即男性）历史和传统的女性经验与历史。处在充满杀机的世界之中的母亲的家园，同样是实施监控、压迫、强暴的恐怖世界。因此，对于女性的拯救及人类的未来，耶利内克感到悲观和绝望。

①②③ 艾尔芙丽德·耶利内克《啊！荒野》，莫光华译，长江文艺出版社，2005年，第123、122、113页。

④⑤⑬⑭⑯ 艾尔芙丽德·耶利内克《娜拉离开丈夫以后》，焦庸鉴等译，深圳报业集团出版社，2005年，第379-381、113、122、4、11页。

⑥ 威廉·克莱因等编辑《奥地利》，徐元铭等翻译，北京：中国水利出版社，1999年，第2页。

⑦ 菲德烈·赫菲尔《西方音乐的故事》，李哲洋译，天津：百花文艺出版社，2002年，第4页。

⑧⑨ 琳达·诺克林《女性，艺术与权力》，游惠贞译，广西师范大学出版社，2005年，第189、16-18页。

⑩⑪⑫ 艾尔芙丽德·耶利内克《钢琴教师》，宁瑛、郑华汉译，北京十月出版社，2005年，第11、162、18、19页。

⑬ 约瑟芬·多诺万《女权主义的知识分子传统》，赵育春译，江苏人民出版社，2003年，第159页。

⑭⑮ 玛丽·伊格勒顿《女权主义文学理论》，胡敏等译，湖南文艺出版社，1989年，第17页。

[作者简介] 陈晓兰，比较文学与世界文学博士，上海大学文学院中文系副教授。近期著作有《文学中的巴黎与上海——以左拉和茅盾为例》（2006），《城市意象——英国文学中的城市》（2006）。

责任编辑：刘雪岚